

עכשיו

יובכן כל היסודות נתערערו... אבל אנו חיים, ולחיים עולמות רבים וגוונים שונים וצירופים של פוחות לאינסוף. ואת עולמותינו אלה ואת הגוונים האלה, מקצת מן הגוונים, רוצים אנו לבטא בספרותנו העברית... כתב-העת הזה לא התחיל לצאת כל-עיקרו אלא מפני שנמצא בו צורך מחשבתי לקומץ אנשי-משבר מאיתנו... יהודי משבר אשר עטם עברי כולו ודבקים בכתבי שפת-עבר לדורותם, שאין דוגמתם, ומאידך גיסא הם חופשים מכל שיעבוד-רוחני ודיסציפלינה מפלגתית מוגבלת ומבינים את המשבר ואת שלאחר המשבר, והם שרצו ועמלו בבינינה של במה כזו, שתיתן להם את האפשרות המלאה להיות בני-חורין בעטם ונאמנים לעצמם, להבנתם-תוגתם ולהרוחני שבהם; יילכו להם, איפוא, האחרים בדרכיהם הכבושות והמישבות ואנו בקונטרסנו נגלם את עצמאותנו... נכפור ונערוך, נפקק ונחפש - כי לא אל שלוה מרגיעה ולא אל הנתיב הסלול עינינו נשואות."

יוסף חיים ברנר

עונתון ב' || חורף 2011 || מופץ חנים

ספרות || אמנות || הגות || ביקורת

מנדלי מוכר-ספרים

אוי לאבות ואוי לבנים!

בן-דוד ואורחו זה, יעקב נופך, היו חברים מקשיבים בלמודים בבית-מדרש הרבנים, רעים נאמנים מעת הכירם איש את אחיו. גם כיום אחד היה לשניהם ואיש את רעהו עזר בעת צר. ואם נשתוו לכל-דבר בדעת ובכשרון - הגה לא נשתוו בכל בדברים שקבלו. שניהם אוהבי חסד ודורשי טוב, אבל בן-דוד עושה טוב לשם הטוב, כי יפה הוא וראוי לעשותו, ויעקב נופך דורש במעשה הטוב גם טובתו. בן-דוד איננו מבקש לו גדולות, עניו הוא וכל האדם שוים בעיניו, יחד עשיר ואביון, ויעקב נופך מתאוה לעמוד במקום גדולים, קרבת עשירים יחפץ ובכבודם יתימר. ואם שונים הם זה מזה במזגם - בכל-זאת התרועעו יחדיו והיו רעים אהובים. גם אחרי צאתם מבית מדרשם והיו למורים בבתי-ספר המלכות - בן-דוד בכסלון ויעקב נופך בעיר אחרת, רחוקה מכסלון - המרחק הרב לא הפריד ביניהם. היו נושאים שלום במכתבים איש לרעהו מרחוק, ועתה הגה זה בא יעקב להגיד לבן-דוד את לבו ולדבר עמו פנים בפנים.

עבר חג וימי המעשה הגיעו, ויעקב נופך עוד לא הלך למקומו. הוא יושב בערב יום אחד עם בן-דוד בחדרו, איש כוס תה לפניו וקטרתו בפיו ונדברים איש אל רעהו.

אמנם כן, רעי - אמר נופך, מתופף בראשי אצבעותיו על מצחו - למקומי לא אשוב עוד. לאוניברסיטה אלך לשמוע בלמודים. כן חרצתי.

ואני אומר לך עוד הפעם, כי דרכך לא יתכן - ענהו בן-דוד, ומפיו עתר ענין-הקטורת עולה עגילים עגילים-זכור נא יעקב, נער עני ונעזב היית, כמוני ועוד רבים מחברינו, ובית-מדרש הרבנים אספך ויגדלך כאב ויכלכלך, וכל צרכיך מעניי-עמנו, מיגיעים ומעמל נפשם נתנו, רק בעבור זאת, בעבור תלמד חכמה ודעת ותלמד אחר-כך את בנייהם. ועתה למה תבעט בהם ובמנחתם ותכבד את נפשך מהב, כי תבקש לך גדולה, להיות רופא או פרקליט למען בצוע ולחיות בנעימים?

דברייך טובים אבל לא נכוחים - השיב נופך - זה דרכך, דרך אנשי-הדגה לך מנעוריך, אשר מבשרך ומחזיון-לבך תראה את העולם. ואף את הדבר הזה, אשר בינינו, תראה כפי הגות לבך ומחשבתך עליו, כמו שהוא ראוי להיות ולא כמו שהוא באמת. הלא באמת אין חפץ לעמנו לא בשני בתי-מדרש הרבנים ולא בכתי ספר הקטנים אצלנו ולא בנו המורים. הן ידיהם לא יסדו את הבתים האלה ולא הם בעליהם. כסף אומרים להם תנו - ונותנים, והמשרה לנכרי היא, הוא ימשול בהם ויעשה כרצונו. על ישראל גאותו, והמורים העברים מאפס ותוהו נחשבו לו. גלה כבוד מבתי-ספרנו! לא רוח העם ולא משטרו בהם.

לכן - אמר בן-דוד ברגש - לכן עלינו חלוצי-ההכשלה להנבא על הרוח! להעיר את עמנו ולדבר אליהם השכם ודבר, כי בא מועד להתעשת לבניהם. לחנכם ברוחם וברוח העת החדשה והדור החדש, ולהיות עיניהם פתוחות על הבתים האלה. לעבודתך, יעקב! שובה, שובה, רעי, ומקומך אל תנח...

ויהי אך כלה בן-דוד לדבר והנה קול צעדה נשמע, וכרגע בא יונתן החדרה ופניו זועפים.

רואה אנכי, מחמד, כי דאגה בלבך - אמר לו בן-דוד באהבה - אל נא תחחד ממני והגידה לי מה היה הדבר.

שמעון איננו!... ברח! - השיב יונתן נבוך ומשומם.

ואיכה נהיתה זאת?

מבחורי-ישיבה נפתחה הרעה. הקול נשמע, כי יש בהם עוזבי-תורה ומשחקים בקוביא ובקלפים בעזרת-נשים, אשר בבית-אלהים, ויבוקש הדבר וימצא, כי הם עצרת-בוגדים, אבדה האמונה מלבם. כמופחים ובנפלאות לא יאמינו ואת קדשי ישראל ושבתותיו יחללו. וידיחו עוד צעירים הרבה מיושבי המקום ויתעו מדרך הטובה. על-זאת תרגו העיר והקצף גדול מאד. חסידים יאשימו את הליטאים קטני-אמנה, אשר בקדושים לא יאמינו ומהם למדו בני-הנעורים את דרכם הרעה. ומלמדי המקום ירשיעו את מלמדי ליטא, כי הם הכשילו תלמידיהם בתורה, בלמדם אותם תנ"ך עם "באור", "לשון" ומליצה ולהג הרכבה, שאין בהם עוז לנשא את נפשם ולהריחם ביראת אלהים. שמע אפרים צעקת העם, כי מרה נפש האבות איש על בניו, בנים כחשים, ויפקוד גם על שמעון בנו את עוונותיו ויענהו בתוכחות-חמה - ויברח שמעון מפניו.

אמנם חטאו הבנים! - קרא בן-דוד בחמת-רוחו - אבל אשמים הם אבותיהם, אשר לא נתנו אל לבם לחנכם כמשפט בתורה ודרך-אריך ולאחד בלבותם תורה והכמה בימי-הילדות והשחרות. וכאשר יגדלו ויריחו מרחוק את ריח פרי עץ-הדעת, אשר השכינו האבות סביביו את השרפים, מדורות גיהנום ומשלחת מלאכי רעים, הנה תאבד מנוחת נפשם ולא עוד כאמונתם יחיו. האבות יחטאו בילדיהם ויעו את דרכם ועליהם יזעף לבם. האבות יעצמו עיניהם מראות מפעלות העת וילכו נגד החיים - והבנים ימקו בעוונם.

והם עוד יאשימו אחרים! - אמר יונתן - גם עלינו יצא הקצף ושמנו מנואץ.

חדל מהם ומהמונם! - אמר נופך ויחזק יד רעהו - הנח להם ונבואה לאוניברסיטה, ונלמד דברי חכמה מחכמי הארץ לטוב לנו כל הימים.

לא, רעי! - אמר בן-דוד בקומו מעל מושבו - לבוא ולרעות בשדה אחרים בעת אשר עמי יחל לעזרת בניו - חטאת-מרי היא. אני על משמתי אעמדה ואדבר לעמי ואעידה בו לאמר: עת בתי-חנן עברים להבנות! קומו ובנו אתם, אותם, ונחה בהם רוח דעת ויראת אלהים, והמשרה תהיה על שכמכם, ואז כל בניכם יהיו בנים לעמם, מלומדי תורה ודעת ורב שלום ביניהם! ואם תמאנו ומריתם-מרה תהיה באחרונה ונהמתם באחריתכם!...



קטע מתוך 'תיסמית'

הפלה מביטה במים

פגישה עם המהות – מטאווריאציה

אמרתי להם: הבאתי את המלים
אמרתי להם: אני פוחדת לשחרר אותן מהשק
אמרתי להם: הן בצפיפות גדולה גדולה
אמרתי להם: הבאתי את הפועלים אז המלים רעשו
וקרקשו בכלי
פחיות מזות פעלה, הוציאו לשון יבשה
ושרקו
אמרתי להם: אתם שומעים?
והם אמרו: אנחנו רוצים לראות את המלים
אמרתי להם: המלים עירמות ומבישות, חכו שנים רבות
אמרתי להם: המלים בלי כסוי ואין להן פנים
והם אמרו: אין דבר, אנחנו השחקנים נעשה להן פנים
אמרתי להם: ומה עוד
והם אמרו: ונכסה אותן באפור המתאים
אמרתי להם: אז לא אכיר אותן
והם אמרו: ונענה אותן ונטלטל אותן בקול רם עד
שתכירי
אמרתי להם: אינני מבינה
והם אמרו: ונלחץ אותן עד זוב המשמעות
אמרתי להם: אינני רוצה, אינני רוצה
והם אמרו: הצפונות יתגלו לעולם
אמרתי להם: לא אתן לכם את המלים
אמרו לי: תני לנו אותן תני לנו אותן
ונתתי.

עיני צפות מתנודרות על ים של אנושות מוקמסת:
פקקי פתיחן חכה בלתי נתפסת,
מגבה המרפסת אל הגדש ברקה.

יותר מדי דגים יש כאן,
שרצים וסרטנים ובשר תנין.
לסת מלך הדיגון
מלאה בדיו ואין פרקן.
אלמג המוח משתרע
פתקרת הניתקן בקרקעית.

האם ראית?
אין טפה פנויה כאן,
הכל מלא אלים,
ראשו של נפטון פח טונה חיה,
לגונה מלאה תמנון
מיליארד זרועות קושרות בין אנות הים
ובין הלב לנהרות.

פני תמונת סירה שלנה

אוקינוס פרטי משקף אותי.
בה בפבואה מבווע מאורי.
צוללן פורץ את הגלים,
עולה מולי בקשר:
"זהירות, מלפיטנס מאחוריך!"

באצבעות לנר: הספינה מתקרבת ליעדה

חשך מתחת להינומה
הקרבה לאסדת קדש
אי-אי שהוא מזבח.
שם, עצמות נצח של תלודה ומלח
עורגות לבשר צפורים פשרות.

אל תטעו במראה הסחוף והשכוח
מושל כאן מזג של נהנתן אפל.

מבעד לטבעת
ביאת הטנס שלא כדרך הטבע.

סוכן זר מבעבע אוכל צל עופות.
צלם פנף ופנף עד הסוף.
מלפיטנס אוכל את שמות הצפורים.

בעמוד המתאן מלבה עצמו אנטי-פניקס.
דולק צל: לבשר הקורמוזן חודר מין פולש.
על אוקינוס האפשריות בא למלך שחר.

הצילו, צוצלת נסחפת
בתולת זפת עולה בקצף השחר
של אנטי-אטלנטיס.

אל תכפו על מקור הקורמוזן, בנות.
צחקו עמי.

זר סרפד אניחה לראשך.
סימפטייך שחץ, גבר, טנס,
נחש, מלך, כוכב.

זריחה במבוע השמאה.
שחר כמורן לא נראה עוד.

יונתן לוי

שלושה קטעים מתוך 'מלפיטנס'

ספינת הצפורים

פלת מראה – פרפר חצוי:
פער ופאר.

בתוך פתיל פלאים
מן הזבוב ומן השחר
המושך את הספינה
לפנים הים.

שם, על אסדת הגז,
מלפיטנס ממתין לנשמת האדם.

על הסיפון פלה.
על כל צפרן לק.
בבטן צפורים כלואות.
מכלוב לכלוב תדורה שריקתן
מחוללת מסכת אסירים.

טובעות במסען בכדמעה.
מדמינות את פני מלפיטנס
בשקיעה.

אומרים אח"י דקר מצאו
בשבטונה רק פונך,
כך שח השחף.

ואין מי שיענה.
הבלבול עצוב.
הזמיר מדבר לא לענני.

לאחר שכולם כבר הספידו לגמרי את המהות
והבינו וסיכמו שאין יותר טעם לדבר עליה, ואף
מנו וגמרו כי סיכוייה של אגדת המהות להתקיים,
לאחר שכולם כבר התיאשו ממנה, היו, בכל
מיקרה, פחותים ומצומצמים הרבה יותר אפילו
מסיכוי דומה של מהות האגדה, שכולם כבר
התיאשו ממנה, לקרום עור וגידים או לפחות
לזכות בהגדרה המניחה את הדעת, או מסיכוי
האגדה עצמה להשתקף אפילו עתה בפריזמה
שתהיה בהכרח חדשה, כבואה בראי מאוחר מאוד
(ומוזרה לעומת קודמותיה המסורתיות, אך אולי
לא פחות מהממת מאשר פעם), בכל זאת בלטה
וניצבה עתה בפניו פתאום, כנגד כל הסיכויים
והסיכומים החכמים, המהות עצמה, כלומר
בוודאי אחת המהויות, או למיצער השלכתה
והגשמתה התלת-ממדית הישירה, מזדקרת כמעט
בתמימות בדמות מגן ארגמן לא-גדול ועגול
העשוי מתכת אצילית עתיקה (אבל בעצם מגולף
מנתך רדיואקטיבי ראשוני וחדיש לגמרי,
שלמעשה לא נתקיים קודם אף פעם והורכב
מחלקיקים המחזיקים מעמד רק להרף עין, וגם אז
רק באנרגיות הגבוהות לאין שיעור והבסיסיות
ביותר), וכל זה דווקא על רקע כר תילתן כפרי
שליו וירוק מאיזה אביב רחוק של ילדות, נוכחות
הניתנת לראיה מלאה וברורה, המובחנת מכל יתר
המהויות, אך נגישה גם למגע ולמישוש, אם היה
מצליח רק לחרוג מיציבתו המשתוממת והמאובנת
כליל, ולצאת לקראתה ולעבור את המטרים
הספורים המבדילים כעת בינו ובינה ולגעת בה
כדי לזכות באישור לאפשרויות מהותיות באמת,
למשל של אושר ניצחי, אלמוות ומתנה
סובסטאנציאלית של נפש. אין ספק, הבין מייד כי
עצם קיומה של ספירת הארגמן הזאת מולו,
תמימה לכאורה, בלב שדה תילתן ירוק, רימו
מצידו בוודאות גם על קיום פארטיקולארים, שכל
אחד מהם חדור בעוז הפנימי של פרט מובהק
השונה מכל ריעיו – ועל ממשות הכוללים
הנשגבים מכול, הזוהרים בלי שינוי בשמי
האידיאות, ועל ישות המיספרים, השונים לחלוטין
מספרות חושיות וחומריות של מטה, ואולי אפילו
על קיום נפשו בת האלמוות, וכמובן העיד על
אינספור אפשרויות קיומן של מהויות אחרות, גם
הרבה מעבר למהות של ארגמן, הזוהרת עתה
בבהירות כזאת מולו.

המהות הטהורה והפרט הטהור! שניהם היו, אם
כן, בלי תפונה, עם כל ההבדלים ביניהם, וגם
נתקיימו בסוג פשטות ידועה של עצמו בין
המצרים.

מה זה נתן לנו, הסגורים בתוך בועה מתפשטת של
עשרים מיליארדי שנות אור? – הירהר תוך
התבוננות במגן הארגמן של המהות, הזורח, לא-
גדול וצנוע, בשדה תילתן ירוק.

(שיר מוקדם מאוד של המשורר, שנתגלה לאחרונה בארכיון 'עכשיר')

אני נכנסת לגנה
והן מתלחשות
כמו בחצר בית-ספר
או בחדר צליפה
עם שוט.

אני נכנסת לגנה
והן מצחקקות
ונוצצות בי מבטים
ומדליקות מעלי ספוט
כמו מנורת פלורסנט
מעורת במגרש ספורט.

ילדתי הקטנה
מוליכה אתה לגנה
אמא-יונתן
שרצה על הגשר
והאמהות אחריה
עם מחטים קטנות
של עץ אהן בידן.
דיו הילדות לא יבש
אבל הן ממשיכות לבקש:
רק קצת דם
לקניח הדבש.

ילדתי הקטנה עדין לא למדה להתביש
באמא-סבאסט'אן
עם ידים קשורות מאחורי הגב
וחצים נעוצים בבטן
ובחזה,
או שאלה רק צפרננים מרוחות בלק.

שום דבר אצלי לא חלק.
שום דבר אצלי לא מסדר.
אבל יש לי שער חלק
וארץ.
וגם לך.
אבל לך יש גלים של הים
בשולי השער.
"אמא לא תגזר לך את הגלים של הים", אמרת.
נדאי שלא אגזר.
"רק את הפוני".
ואת לא כמוני.
את כמוןך.

את נולדת במזל דלי.
את נולדת בסוף ינואר.
יש לך גלים של הים
בעינים ובשער.

אורי צבי גרינברג

עמק האדם

השעה עיפה מאוד כמו לפני השנה.
כילד אסופי, בכתנתי הלכנה בלבד,
אני יושב וכותב בחלל כמו עלי לוח:
לא-איכפת, לא-איכפת.

אם יבא החתול השחר אל הפד וילק
את שיר החלב הלכן ויהפך את הפד,
אני אעצם את עיני לישן ואישן עדי-עד -
לא-איכפת, לא-איכפת.

שוחה לכד בתוך האגם הגדול
שוחה על בטני באגם הגדול
שוחה על גבי באגם הגדול
על צדי שוחה באגם הגדול
מדוע איש לא מצטרף אלי באגם הגדול?
אין גדר סביב האגם הגדול
משתכשך בתוך אגם הגדול
צולל בתוך אגם הגדול
הדרך לדפוק את השיטה: האגם הגדול
הצטרפי אלי אל האגם הגדול
הצטרף אלי אל האגם הגדול
מדוע אני לכד באגם הגדול?

דבר לא מונע מכם לבוא אל האגם הגדול
למשל אתה הקורא,
אל נא תאמר 'אני רק הקורא',
הפשל המכנס, השלך החזיה,
בוא עכשיו אל
האגם הגדול!
שחה עמוק בתוך האגם הגדול!
שחה מהר בתוך האגם הגדול!
שחה על גחונך בהאגם הגדול!
שחה על העורף בהאגם הגדול!
בוא עכשיו לכאן.

פעם היו כאן רבים באגם הגדול
אני היחיד שטבל באגם הגדול
אפשר לטבוע בהאגם הגדול
(אבל) אפשר למות מצחצוח יתר במרידול
אז בואו בואו בואו אל האגם הגדול
נצוף נצוף נצוף באגם הגדול
אין כאן מים, רק קול
נתחפך בתוך האגם הגדול
בשרכס יוטח בבשרי באגם הגדול
בוא עכשיו לכאן.
מדוע אני לכד בתוך האגם הגדול
מדוע אני לכד בתוך האגם הגדול
כי אני לכד בתוך האגם הגדול
כן, אני לכד באגם הגדול.
אני לכד לכד לכד באגם הגדול
לפעמים עם עוד כמה חברים
מדוע אינכם מבינים שהכי סבבי באגם הגדול
שהכי חנימי באגם הגדול

שזה המקום היחיד בעיירה בלי גדרות, האגם הגדול
ולא איזה אשד הפכפך, האגם הגדול
והוא לא ממש גדול, האגם הגדול
אפשר לשים אותו בכגאד' של פג'ו,
כתא מטבעות מעור שסק

בפנקסון סגול

האגם הגדול האגם הגדול האגם הגדול
הצטרפו אלי עכשיו לאגם הגדול
הצטרפתו עמי באגם הגדול
יש מקום לכולם באגם הגדול
יש מקום לכולן באגם הגדול
יש מקום לקולר באגם הגדול
האגם הגד גג גד גדול
האגם הגדול דול דול דול דול
בואו אל האגם הגדול
בואו אל האגם הגדול
למה אתם נכנסים אל תוך האגם הגדול?????? רק
כשאני יוצא מהמים להתייבש?

אבי שוטף כל הלילות ובכימים
יבש באפיקו, כל הלילות זימיו
צומחים ובכימים הם חבויים כל
הלילות כנפיו פרושות ובכימים ידיו
מבצבצות, מומללות עפר, כורע על
בורות חמר-גוף מטען החללים, כל
הלילות תמיד ישכח את התפירים
המתפתלים וכך נמס על
נקלה בחיק הים מוצא מצחו את -
רקקית הפסוף הטבועה, כל
הימים מונה את השנים
והשניות על השלב האחרון
שלסלם - שמה שלנה ושוב
הוא טס כל הלילות על המחוג ומשגן
את לחשי הנחשים והמלים
מתפוררות בתוך כיסיו העמקים והספק
מוליד ימים נחבלים ומגיס -
כל הצלמים המבעיתים אכל
הדג לא יבושש לבוא,
עוגן -

בקצה היום האחרון ----- הדג
כבוע
במעיי העץ יורדים ב -
מעין שלאטררוזה -
אלי שרירות של כל בשר-החסידות
יונקות מן החזיר המצמח כנפיו
דיה המתפתלה עם דוכיפת והדגים
ללא סנפיר בתוך דבשת הגמל המהגה
בקול ינשוף ומקורו כיענה שפן
ושחף בן שלך מעופפים עקלתון
מעל עורב ועזניה נעטלף
מפרים פרסה כפרס נע ברחמה
רצה טמונה כמו תנשמת בתחמס -- אבי
ימכר את מרפלתו כמו מרק
דמו זורם בחניכי כל הטמאים וכנפיהם
משכשכות ביאור קטן בקצה
בטנו, לו סנפירים מעופפים ימאס
בשר הלונתן (שאר רוחו ערב לחך) האגדות
מפתדות לקרב הלום - דגים בולעים אותן
מיד, שלשה ימים שלשה לילות הם מדברים
בקול אדם עד לפלטון אל חיק אבי המאסף
בני בניו, אל תולעיו, אל פקעותיו
הם מציצים מן הפרחים
תשבץ של חרקים...

*"הם מציצים מן הפרחים" לפי דילן תומאס,
'Eighteen poems'. poem Two:
"Who periscope through the flowers"

זיגפריד ששון

"הם"

הבישוף אומר לנו: "כשישובו הבנים הם לא יהיו
אותו-דבר; כי הם לחמו
למענה של מטרה צודקת: הם הובילו את המתקפה האחרונה
כנגד החיה; דם חבריהם קנה
זכות חדשה להרבות גזע נשגב.
הם קראו תגר על מנת והביטו בעיניו".

"אין בינינו איש שנשא אתו-דבר!" השיבו הבנים.
"כי ג'ורג' אבד את שתי רגליו; וביל סומא ממש;
ג'ים המספן חרור-ראה וכבר אומר נואש;
ופרט קבל עגבת: לא ימצא לובש-מדים
שלא זכה ולו במעט להשתנות".
והבישוף אמר: "דרכי האל הן משנות!"

האני ללא עצמי*

(THE I WITHOUT A SELF)

“תענוגות החיים האלה אין מקורם בחיים, אלא בחשש שלנו מפני העפלה אל חיים בדרג גבוה יותר; עיניי החיים האלה לא מן החיים מקורם, אלא מהעיני שאנו מענים את עצמנו בשל אותו חשש”.

פראנץ קאפקא

קאפקא הוא אולי רב-האמן הגדול ביותר של המשל הטהור, סוגה ספרותית שלגביה יוכל המבקר לומר מעט מאוד דברים השווים את אמירתם. מי שקורא רומאן או צופה במחזה, על אף שלרומאן או למחזה עשוי להיות גם היבט של משל, נחשף להיסטוריה שהיא בת-המצאה, באמצעות הגיבורים, הפעולות, המצבים, שיש בהם משום הקבלה לאלה שלו; אך הם אינם זהים לחלוטין עימם. כשאני צופה בהצגה של 'מקבת', לדוגמא, אני רואה דמויות היסטוריות מסוימות המעורבות בטראגדיה מעשה-ידיהן; אני יכול לערוך השוואה בין מקבת לבני ולתהות כיצד הייתי מגיב ופועל באותו מצב עצמו. אבל תמיד אשאר צופה הנתון במקומו ובזמנו. אבל אני יכול לקרוא משל טהור באופן דומה. גם אם מתייחד גיבור המשל בשם אצל קאפקא, הוא מכונה על-פי רוב רק "אדם כלשהו" או "ק" – ופרטי הרקע ההיסטורי והגיאוגרפי המוגדר אינם מהותיים למשמעות המשל. כקורא אני צריך לוותר על האובייקטיביות שלי ולהזדהות עם הנקרא. "פירושו" המשל, למעשה, שונה עבור כל קורא וקורא. כתוצאה מכך אין דבר שיוכל המבקר לעשות כדי "להסביר" את המשל לאחרים [אפשר שאודן טועה בכך – מ. ע.]. הודות לבקיאותו העדיפה בהיסטוריה של האמנות והחברה, בשפה, אפילו בטבע האדם, יכול המבקר המשובח לגרום לאחרים להבחין בדברים רבים ברומאן או במחזה, שאילמלא הוא לעולם לא היו הם יכולים לראותם. אולם אם הוא מנסה לפרש משל, הוא יחשוף רק את עצמו. מה שהוא כותב יישאר בגדר תיאור של השפעת המשל עליו-עצמו; אין לו מושג מה תהיה ההשפעה על אחרים מלבדו.

לעיתים בחיים הממשיים אפשר להיתקל באדם ולחשוב, "דמות זו באה היישר משייקספיר או מדיקנס". אבל איש מעולם לא פוגש דמות של קאפקא. לעומת זאת, כל אחד מאיתנו עשוי להיות במצב אותו הוא יזהה כמצב קאפקאי, בשעה שאיש לא יכנה איזו התנסות שלו כמצב דיקנסי או שייקספירי. במהלך מלחמת-העולם השנייה, ביליתי יום ארוך ומייגע בפנטאגון. כשסיימתי את שליחותי, הלכתי במהירות לאורך המיסדרונות, משתוקק לשוב לביתי, והיגעתי אל מחסום מסתובב שלצידו ניצב זקיף. "לאן אתה הולך?" שאל אותי. "אני מנסה לצאת החוצה," עניתי. "אתה נמצא בחוץ," אמר. לרגע הירגשתי שאני ק'.

כשמדובר במחבר רומאנים או במחזאי מן השורה, היכרות עם חייו הפרטיים ואופיו תורמת מעט מאוד להבנתנו את יצירתו. אבל במיקרה של כותב משלים כקאפקא, המידע הביוגרפי הינו, לדעתי, לעזר רב, לכל הפחות על דרך השלילה, שכן בכוחו למנוע מאיתנו קריאה שגויה (אופני-הקריאה ה"נכונים" הם תמיד רבים).

במהדורה החדשה של האוטוביוגרפיה של מקס ברוד מתואר רומאן בשם 'הסבתא', שנכתב על-ידי סופרת צ'כית, בוצנה נמצובה (1820-1862). העלילה מתרחשת בכפר במחוז רייסנברג שמושלת בו טירה. הכפריים דוברים צ'כית, דיירי הטירה דוברים גרמנית. הדוכסית בעלת הטירה נדיבה ורחומה; אך נעדרת לעיתים תכופות מביתה לרגל מסעותיה, ועל כן בינה לבין האיכרים חוצצת להקה של משרתים חצופים ופקידים-מטעם, שוחרי טובת-עצמם ורמאים. מסיבה זו, הדוכסית אינה יודעת מה באמת מתרחש בכפר.

לבסוף מצליחה גיבורת הרומאן להבקיע את המחסומים השונים ולהתקבל לראיון אישי אצל הדוכסית, לה היא מגלה את האמת, וכך מגיע הסיפור לסיומו המאושר.

ברומאן של נמצובה, רשויות הטירה מוצגות בגלוי ככוחות הרשע, ועובדה זו מאירה באור יקרות את טעותם של מבקרי הספרות, הסבורים כי דיירי הטירה של קאפקא הינם שלוחי החסד העליון, כמו גם את פרשנותו הנכונה-ביסודה של אריך הלו, הטוען כי הטירה ברומאן של קאפקא היא, כשלעצמה, מיתחם מבוצר היטב של דמונים גנוסטיים, האוחזים בו בהצלחה כמוצב קידמי אל מול מהלכיה של נפש חסרת-מנוח. אינני מעלה בדעתי תפיסה כלשהי של האלוהויות שתוכל להצדיק את טענות הפרשנים הרואים בטירה מישכן של "חוק אלוקי וחסד עליון". המופקדים על הטירה הינם שווי-נפש לגמרי כלפיי הטוב, אם לא מרושעים לחלוטין. לא צויהם ולא פעולותיהם מתאפיינים בשמן אהבה, חמלה, צדקה או שגב. ניכורם הצונן אינו משרה יראת קודש, אלא פחד וסלידה.



וו. ה. אודן

מרשימים ככל שיהיו הרומאנים 'המשפט' ו'הטירה', יצירתו המעולה ביותר של קאפקא מצויה, לדעתי, בקובץ 'החומה הגדולה של סין', הכולל סיפורים שנכתבו בשש השנים האחרונות לחייו. דיוקן העולם המוצג בהם הוא עדיין הדיוקן הלא-מרנין שמצוי בספריו המוקדמים יותר, אך הנימה שבהם היא רכה יותר. נעדרים ממנה הסבל המחריד והיאוש שהפכו סיפורים כגון 'מושבת עונשין' לכיוצרים לחץ כמעט בלתי-נסבל על הקורא. אמנם הקיום המתואר בסיפורים אלה קשה ומתסכל כתמיד, אבל הדמויות משלימות עימו במידה של הומור.

על-אודות סיפור אופייני בקובץ הנ"ל ניתן לומר שהוא שואל את הנוסחה של מסע-חיפוש של הגיבור והופכה על ראשה. בעלילה מסורתית, מטרת החיפוש – הנסיכה, מעיין החיים, וכדומה – ידועות לגיבור מלכתחילה, גם בטרם יצא למסעו. היעד מרוחק ועל-פי רוב הדרך אליו אינה מוכרת לגיבור שלא מודע לסכנות האורבות בה, אבל ישנן ישויות אחרות, יודעות-כול, הנותנות הנחיות מדויקות ומספקות אזהרות מועילות. יתר על כן, המטרה נחשבת בציבור כמטרה נחשקת. כל אחד רוצה להשיגה; אך רק גיבור שגורלו מיעדו לכך מראש אמנם יצליח. כאשר שלושה אחים מנסים מזלם במסע-החיפוש, השניים הראשונים נמצאים כבלתי-ראויים ונכשלים בגלל יהירותם והתרברבותם; ואילו האח הצעיר מצליח, הודות לענותו ולטוב ליבו. מאידך גיסא גם הוא, כמו שני אחיו, בטוח לגמרי בסיכווי הצלחתו.

לעומת זאת, בסיפור אופייני של קאפקא המטרה ייחודית לגיבור לבדו: אין לו מתחרים. הוא נתקל בדמויות אחדות המנסות לעזור לו, באחרות המציבות מיכשולים, רב עוד יותר מיספרן של הדמויות

האדישות, ולכולן אין מושג קלוש מהי הדרך. פיתגם עממי שגור אומר: "יש מטרה ואין דרך; הדבר המכונה דרך הינו רק התלבטות, פסיחה על סעיפים". גיבורו של קאפקא, לא רק שאינו בטוח דיו באפשרות הצלחתו, אלא הוא משוכנע כי נגזר עליו להיכשל, כפי שנגזר עליו, בהיותו מי שהינו, לעשות מאמצים כבירים ובלתי-פוסקים על-מנת להגיע למטרתו. אכן, עצם התשוקה להגיע אל המטרה היא הוכחה, לא לכך שהדבק בה הוא שליח נבחר, אלא לכך שרובצת עליו קללה.

אכן, קאפקא אומר: "אולי ישנו רק חטא חמור אחד: חוסר הסבלנות. בגלל חוסר סבלנות גורשנו מגן-העדרן, ובגלל חוסר סבלנות לא נוכל לחזור לשם ולהלכה, קיימת אפשרות מלאה להגיע לאושר: להאמין ביסוד הבלתי ניתן-להרס שבתוכנו ולא להשתוקק להשיגו".

בכל הגירסאות הקודמות של מסע-החיפוש, הגיבור יודע מה עליו לעשות ויודע שהבעייה היחידה העומדת בפניו היא "האם אני יכול לעשות זאת?". אודיסאוס יודע כי אל לו להאזין לשירת הסירנות; אביר בסיפור-החיפוש של הגביע הקדוש יודע שהוא חייב להתנזר ולהישאר בתומתו; בלש-חוקר יודע שעליו להבחין בין אמת לשקר. אבל עבור ק', הבעייה היא "מה עליי לעשות". הוא לא פועל בהשפעת פיתוי, לא מתלבט בבחירה בין טוב לרע, וגם אינו חופשי מדאגה ומסתפק בהתרוממות-הרוח הצרופה שבתנועה. הוא בטוח שיש חשיבות עליונה למה שהוא עושה בהווה, מבלי שידע ולו במעט-שבמעט מהו הדבר שהוא עושה. אם הוא נחוש שגוי, לא רק שעליו לסבול מאותן ההשלכות כאילו *בחר* בחירה מוטעית, אלא הוא גם חש כנושא בעול דומה של אחריות. אם ההוראות והעצות שהוא מקבל נראות מופרכות מעיקרן או סותרות זו את זו, הוא לא יוכל לפרש זאת כעדות לזדון או לאשמה של אחרים; רב הסיכוי שאלו הוכחות לזדון או לאשם שלו-עצמו.

גיבור-החיפוש המסורתי ניחן בסגולות טובות מיוחדות [ה*aretē* בפילוסופיה היוונית], בין אם בגלרי, כמו אודיסאוס, ובין אם בסתר, כמו גיבור באגדות; במיקרה הראשון, ההישג המוצלח של המסע מעצים את תהילת הגיבור, במיקרה השני הוא חושף את זהותה האמיתית של הדמות הפשוטה-לכאורה המתגלית כגיבור מהולל; ההיפכות לגיבור, במובן המסורתי, פירושה רכישת הזכות להצהיר *אני* הודות לכישרונות ופעולות יוצאות הדופן. אבל ק' הוא אני למן ההתחלה, ובעובדה זו לבדה, עוברת קיומו, ללא תלות ביכולות מיוחדות או במעשים, נעוצה אשמתו.

אם ק' של 'המשפט' היה חף מפשע, הוא היה חדל להיות ק' ונהיה ישות חסרת-שם בדומה לפאון-היער ב'מבעד למראה'. ב'טירה', ק', בתור האות קו"ף, רוצה ליהפך למילה, למודד קרקעות, כלומר לרכוש לו **עצמי** כפי שיש לכל אחד אחר. אבל זה בדיוק מה שהוא לא רשאי לקבל.

העולם של מסע-החיפוש המסורתי עלול להיות מסוכן; אך הוא עולם פתוח; הגיבור יכול לצאת לדרכו בכל כיוון שעולה בדימונו. אבל העולם של קאפקא הוא סגור; עולם פסי רב-עוצמה, על אף שנעדרות ממנו כמעט לגמרי איכויות חושיות. האובייקטים והפנים שבו אולי עמומים, אבל הקורא מרגיש שהוא מתכנס בעצמו מול נוכחותם המחניקה: אני חושב שבשום עולם מדומה לא נחוזה כל דבר ככבד כל כך. פגיעה אחת בעולם של קאפקא מתישה עד אזילת הכוחות. הגיבור חש כאסיר ומנסה להימלט; אך אולי כליאה היא המצב הנכון שנכרא עבורו, וחירות עלולה להורסו.

הגיבור-הדובר ב'המחילה', למשל, הוא בעל-חיים ממין לא-מוגדר, כנראה מעין מכרסם; אבל מכרסם טורף. הוא חי לבדו ללא בת-זוג ולעולם אינו פוגש פרטים אחרים הנימנים על מינו. הוא גם חי במצב מתמיד של פחד שמא יירדף ויותקף על-ידי חיות אחרות - "אויביי רבים מספור", הוא אומר - אבל

ספר לאדם אחד - מונוגרפיה על הסופר יצחק אורבך-אורפז

רן יגיל

פרולוג

אני נפגש עם יצחק אורבך-אורפז בקפה "לנדוור". הוא מתיישב קרוב לזכוכית, סמוך לדלת הכניסה. "תמיד חיפשתי חלון", הוא אומר, "להסתכל מי בא, לראות מי עובר ולברוח אם ארגיש צורך ללכת מכאן". אני חושב על האישה הגדולה, האם הענקית, המופיעה כמוטיב חוזר בסיפורים הקצרים, בנובלות וברומנים שלו. זו שעומדת ליד הווילון, ממוללת אותו ומביטה מבעד לחלון אל העמקים הגדולים. אם מיתית. האם זו האימא של אורבך-אורפז? האם היא הזו חי בתוך הספרים שלו? בעולם המלא, הגדול, הפנטסטי והריאליסטי כאחד שברא?

כאקזיסטנציאליסט נאמן הוא אינו סומך על שום כוח עליון. או תחתון. הוא סומך רק על עצמו. ואם צריך לצאת בעוד שנייה אחת כי רע מקפה "לנדוור", אל הדרך הגדולה של "הצליין החילוני", כפי שהוא הטיב להגדירה בספריו ובמסותיו - אותו עולה רגל לאימקדש, לשומהיכל, זה שתמיד נדמה לו שאש הגאולה היא מעבר לפנית הרחוב ואם לא ימצא אותה ימשיך ללכת - אם צריך לצאת קמים ויוצאים. העיקר לשמור על החירות, חירות החשיבה והפעולה. אכן תלמיד נאמן של ז'אן פול סארטר ואלבר קאמי.

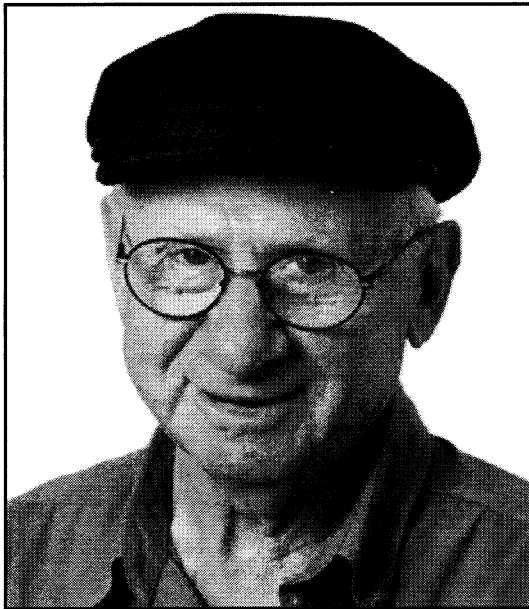
הוא בן שמונים וחמש. בגילו סארטר כבר היה מת עשר שנים וקאמי - שלושים ושמונה שנה. "כואב לי בלילות", הוא אומר, "הרגל מציקה לי וזה מטפס מעלה. אני קם וקופץ בארבע לפנות בוקר. תאר לך אדם בגילי קופץ לפני עלות השחר. אחר כך אני מפחד להירדם בשל הכאב. אני שוכב ובוהה, קורא."

עשר שנים לא ראיתי את יצחק אורבך-אורפז, מאז שהוציא את ספרו "לילה בסנטה פאולינה", מקבץ סיפורים מאוחרים שפרסם בעיתונות היומית במוספים השונים ובכתבי עת, בתוספת הנובלה הנודעת שלו - "נמלים" (1968). עמוס לויתן, המשורר והעורך הוותיק, שכנע אותו אז לבוא ולהוציא ספר בהוצאת "גוונים". הייתי אז הפולבויניק של ההוצאה הקטנה הזו. לצד עריכת ספרים והגהה, הייתי גם המזכיר, עניתי לטלפונים והלכתי להפקיד את הצ'קים הזעומים בבנק. כך הכרתי אותו.

אפילו זכור לי ריב בינינו. כשיצא ספרו, שלחתי אותו עם שליח אליו הביתה. הוא גר סמוך לכיכר מלכי ישראל, כיום כיכר רבין. השליח הניח את הספרים הצרורים סמוך לדלת וכנראה הם התלכלכו. הוא צלצל וצרח עליי: "מה זרקת לי את היצירות שלי ליד הדלת כאילו הן היו חבילת פיתות." דימוי יפה. אך אני התכעסתי וצעקתי עליו בחזרה: "אני לא עובד אצלך!" וטרקתי לו את הטלפון.

אפשר לומר על אורבך-אורפז שהזקין בגאון. הוא משתדל לשמור על ישיבה ועל הליכה זקופה. הוא חובש כובע מצחייה, מגולח למשעי, קולו עם השנים הלך ונחלש. לפעמים אני בקושי

שומע אותו. מספיק שהמלצרית תשאג משהו למוציא המנות ואיבדתי אותו. והמילים כל כך חשובות לי שאני מתאמץ להקשיב - פורה אוזני. עיניו של אורבך-אורפז מימיות. תמיד היו כאלה. אך עם השנים הפכו מימיות עוד יותר. מסתירות משהו עמוק מאוד. לעיתים הן נעות בארובות ימין ושמאל ולפעמים פורחת מזיכרונו איזו מילה, שם פרטי, דמות מתוך ספר שלו או של מישהו אחר. אתה חש את הכעס העצמי ולאחריו את ההשלמה שהמוח בוגד בו.



פרפקציוניסט אורבך-אורפז. אין מקום לפשרות. ייקוב הדין את ההר. הוא משתדל לדבר לאט כדי להנהיר לי ולו במשותף את יצירתו הענפה. מקשן ועקשן אורבך-אורפז. בשל מצבו הבריאותי ומפאת גילו הוא אינו מפרסם דברים חדשים. "ארבעים שנה כתבתי ספרות. הלכתי במדבר כבני ישראל. זה קורפוס סגור המקיים קשרים בינו לבין עצמו. צריך רק לקרוא. גם פירשתי. ראיתי שאיש אינו עושה את העבודה כדבעי, אז ישבתי וכתבתי את 'הצליין החילוני', שהוא בראש ובראשונה מפתח להבנת יצירותיי, אבל אפשר להחילו כמובן גם על יוצרים אחרים." אורבך-אורפז עצמו יישם את תפיסת "הצליין החילוני" על סיפורים מאת אלבר קאמי, ארנסט המינגוויי, ש"י עגנון, אברהם ב. יהושע ויעקב שבתאי.

כעת הוא שותק. משנת אלף תשע מאות תשעים ותשע לא הוציא ספר, וגם הספר שהופיע באותה שנה היה מעין כינוס, סיכום. טרילוגיה תל-אביבית: "בית לאדם אחד" (1975), "הגבירה" (1983) ו"העלם" (1984) - שלושה רומנים שפורסמו בשעתם בנפרד, אך הגיבורים חוזרים בהם, ובאותה שנה נכרכו תחת הכותרת "לפני הרעש". באנגלית קרויה הטרילוגיה: AGE OF TREASON OF "גיל הבגידה" או "עידן הבגידה". מובן ששם זה מתכתב עם L'AGE DE RAISON "גיל התבונה", החלק הראשון בטרילוגיה הנודעת של ז'אן פול סארטר CHEMINS DE LA LIBERTE "דרכי החירות", ואין הדבר מקרי.

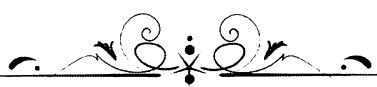
לטענת אורבך-אורפז, הוא מחובר לחלק הראשון של הטרילוגיה הסארטריאנית, שהייתה בעצם אמורה להיות טטרלוגיה - רצף של ארבעה רומנים - אלא שסארטר איבד עניין בחלק הרביעי ולא כתבו. אורבך-אורפז טוען כי את החלק השני LE SURSIS "ארכה", הוא מכיר פחות וגם החלק השלישי LA MORT DANS L'AME "מוות בלב", אינו מוכר לו. שלושת חלקי הטרילוגיה הסארטריאנית תורגמו על-ידי יונת סנד. כלומר, עיקר השפעתו היא מן החלק הראשון שבו מתוארים מרחבים עירוניים דרך

עיני קבוצת צעירים בפריז של לפני מלחמת העולם השנייה. פריז בין שתי מלחמות עולם. זה מתאים מאוד לטרילוגיה הזאת של אורבך-אורפז, המנסה בשלושת הרומנים המאוחרים האלה לגעת ביחיד בישראל במרחב העירוני (גבר - "בית לאדם אחד", אישה - "הגבירה" ונער - "העלם", שהקשרים ביניהם סבוכים) פוסט מלחמת יום הכיפורים, מן האופוריה אל ההתפכחות המובילה להקמת תנועות שלום במרחב העירוני, תוך שימת דגש על חיים שבמרכזם מוצבות הגשמת היחיד ואמונה קצת נאיבית בקץ עידן המלחמות בין ישראל ועמי ערב. תוך כדי כך מפנה הישראלי, גיבורו של אורבך-אורפז, את ראשו לאחור ומגלה את יהדותו ואת העובדה שאין הוא יכול לנתק את עצמו באופן מלאכותי מאלפיים שנות גלות.

"לפני הרעש" הוסיף אורבך-אורפז מסה בסוף הקרויה "האם, האהובה והמיפלצת" (מסה וידויית). מעשה פרשנות קטן לשלוש היצירות הללו, בעיקר לרומן השלישי "העלם", המקיימות בינן לבין עצמן קשרים, אך בהערת אגב אומר, כי לדעתי הן אינן אחידות ברמתן הספרותית. מאז לא פרסם אורבך-אורפז ספר. בשנת תשס"ה הוענק לו פרס ישראל על יצירתו והוצאת "הקיבוץ המאוחד" הוציאה מהדורה שנייה של הטרילוגיה "לפני הרעש". מאז לא יסף.

כעת 2008. שתיקתו של אורבך-אורפז רועמת באוזניי. זאת על רקע פריחה מדומה של ספרות עברית וחיפוש חוזר ונשנה אחר הסופר "המיוחד", "האוונגרדי", "המקורי" של הדור. כל הוצאה ממליכה לה אוונגרדיסט כזה או אחר. ויצחק אורבך-אורפז שותק. "אין אני רוצה לפרסם דברים שיביישו אותי", הוא אומר, "סגרתי את הדוכן". אני חש משוחרר ושואל אותו אם לא מדגדג לו ביד לכתוב. הוא מעווה את פניו ואינו שבע רצון. "דגדוג זה לא המילה". וזה נכון, אני חושב לעצמי. מעולם לא הייתי כותב על אורבך-אורפז שהוא סופר מדגדג. אולי הפועל המדויק הוא צועק, או פוצע, או מתפרץ, או זועק. והוא כן אומר: "כשיש פֶּרֶץ, יש פֶּחַף, אז אני רושם משהו קצר, משהו יומני. אבל ממש, זה לא."

הוא מספר לי על הכתיבה שלו ועל יצירתו מן הזיכרון. כשהוא סוקר את מלאכת הפרווה שלו שהייתה מנומרת לאורך השנים גם בדברי שיר, למול חיי, עיניו המימיות בורקות. הוא חי כשהוא מספר. ואני מחליט ביני לבין עצמי שאכתוב על יצחק אורבך-אורפז יותר מתוך הזיכרון שלי ופחות מתוך הספרים. כמה שאפשר. אכתוב מתוך הזיכרון והלב כי המליצה נכונה: דברים שיוצאים מן הלב גם מגיעים ללב. ובכלל, מה שווה כל הספרות הזו אם צריך ללכת ולחפש אותה בכשומות. מה שקובע זה מה שאתה זוכר מן היצירה: דימוי חזק, דמות מאלפת, מצב בלתי נשכח. קראתי הרבה בימי חיי. אני זוכר מעט, אבל מה שאני זוכר נחקק בי ומשנה את חיי. כך קרה לי עם הפרווה של יצחק אורבך-אורפז ועל זה יש בי פֶּחַף בלתי נשלט לכתוב. לכתוב ויהי-מה.



"שמעתי שאתם עונים, אז החלטתי לכתוב.
 כלי תקנה כי ימצא בכם האיש הטוב, שאת לבו ישים
 לאזרח מסוגי, המפגור בתשלוים המסים.
 שאלתי אחת, שאלתי קצרה, לשכת המדינאי היי לי לעזרה:
 כיצד נחכם את העם?"

ברגשי כבוד והערכה
 תודה מראש,
 המשורר"

משורר: יפי של נסח! "נ ח ב ס..." זפה מאוד!

פילוסוף: אהה, רעי המשורר, בריה נחמדת וזפה
 שאלתך שאלת-אמת, ועוד אשיב לה לגופה, אולם בטרם הענין ישלם,
 האם תוכל ברשותך קצת לפרט, מה כוננתך ב"עם"?

כהן: צאן מרעיתי.

משורר: רב רבם של הפלם, אבי ואמי – גם.

כהן: "כבד את-אביך ואת-אם..."

משורר: אמת.

מדינאי: צר לי לאכזב את אדוני, אך שאילתתו אפיגונית
 אכן, עלבון צורם לו למשורר, אך דא עקא, שהממשל זוכר – שכן,
 כבד בעבר הענין התעורר – וכמו אז, גם כאן:

"כלם שוים בפני החק – כלנו עם"

(יוצא המדינאי)

משורר: (המשורר קורא אחריו בחוסר-אונים) אינני... אינני...

פילוסוף: אינך והנך!

משורר: חה! שטיק זול! זה לא הנה נסלח לך בשיר!

כהן: ני! נקעה נפשי. עם-ישראל. היאך זה סרה השכינה?

לאמר, השירה כבר לא מה שהיתה.

זה המשורר כמו מתבדל מגור הבריאה, כמו מטלטל ביום-טוב כמו...
 מריח כמו... איני רוצה להצטיר כרדיקל אבל... אבל... כפירה ושמד!

(יוצא הכהן. נסער)

פילוסוף: אין ספק!

הכהן החכם צודק!

משורר: מה? מה? לא יתכן! הגם אתה?

(פאוזה)

פילוסוף: נפלא, נפלא, ידיר יקר, אני רק מתבדח,

שאני אלך שולל אחר טוען אמלל? אמנם דבר האיש מלב,

אך לא טרח ולא נפק כל הגדרה, שתבאר ולו במעט את המשג

"כפירה".

אם כך ואם כך, אישי הטוב,

מאהבה של האמת –

נותרנו שנינו.

הקורטט

(חזיון שירי)

הנפשות: כהן, מדינאי, משורר, פילוסוף.

"לוציפר: ואם צרה היא הדעת – אך כוב לא כוב הנחש;
 ואם השיא השיא אתכם, הן השיא רק על-אמת;
 ואמת לפי תכונתה איננה כי אם טובה."

(לורד ביירון, 'קין', עברית: דוד פרישמן)

★ ★ ★

כהן: פלחנה של האמת – המריבה.

לאמר, אחרון המסבים אל השלחן, האחרון לגמר, הוא
 שיקבע.

מדינאי: אחים! החק צננו לבוא כאן בדברים,
 לישוב המחלוקות, לאחד את השורות ולאפשר לתינוקות
 עתיד.

משורר: כפה של האמה טרפה, את שנתתי הערכה.
 אני נכון לפתח את היום, לפתח את החלום, לפתח את
 הלאם.

פילוסוף: אמת? חק? לאם? ידידי היקרים, קצת סדר בדברים.
 הן לאמת ישנם פנים, לחק סגים והלאם, כבר
 מיתוס.

כהן: זפה דבר הפילוסוף!

משורר: בעקר לקראת הסוף.

כהן: וברוח דבריו המעלים ובלא כל שהיות,
 נפתח, אם כן, בהתדינות ונחל בפתהיות.

מדינאי ואיש-שלום, אקר-נא,
 מה מביא עמו היום?

מדינאי: אגרת ששגרה ללשכתי.

כהן: אגרת?

מדינאי: אגרת.

(פאוזה)

פילוסוף: אכן, הקצרות זפה לו לממשל, אך ידידי נדאי ימחל למרעיו,

שאין ביכלתם לומר דבר-מה על מה ששם נכתב,

שעה שלמולם אתה מציג אוביקט מפשט, גלמי – מכתב.

מדינאי: אגרת.

פילוסוף: אגרת. כמוכן.

מדינאי: ולהלן,

תקנה:

משורר: (לעצמו) הקרב אבוד, הכל חדל, שורו! כי המשורר נפל.

מקושש הקשיות נצב כאן לפני, הו, רב-מג הטעונים.

אוהב-הדעת הוא טוב-מזג, אך הוא אשף המכנים.

פילוסוף: מה לך ידידי? לא יאה למשורר שימלמל כן...

משורר: הו, סתם... תהיתי לעצמי... אתה יודע... שרעפים...

פילוסוף: (לעצמו) פיטן נבזה ומתמם, ממתיק מלים. אה! עלי להשמר,

פן נגונו עוד יעורר את לבבי.

משורר: בהתחשב בכך שהמדינאי הלך והכהן אף הוא איננו כאן,

אולי יואיל נא, בן-דתה של האמת, רעי הנאמן, להתדין אתי,

אולי יואיל נא, בן דתה של האמת, רעי המלמד, להשיב לשאלתי:

כיצד נחכם את העם?

פילוסוף: ובכן... זאת שאלה סבוכה... ראה...

העם והלא-עם נולדו יחדו... המ... המ...

משורר: מעניין...

פילוסוף: כשהלא-עם הרגיש כי הוא איננו עם, או אז, נולד העם...

משורר: נתוח מרתק...

פילוסוף: אי-לכך, ומכיון שבכל זמן ובכל מקום,

אפשר שאיש-עם, פתע יראה עצמו כלא-עם וחוזר חלילה...

או אז, נצבים אנחנו בשנית מול משג אמורפי למדי, כאמור,

משג ה"עם".

משורר: ו...?

פילוסוף: ו... חסל.

משורר: חסל?

פילוסוף: חסל.

העם נכר בעממיותו

ואל לנו לחכמו

למען יוסיף להתקיים כעם שמתוכו

יצמח לא-עם המצמח עם

המצמח...

וחלילה חוזר.

(יוצא הפילוסוף, שמוט-כתפיים)

משורר: מר מן הקץ – הבירוד! הסתלק הפילוסוף ועמו האמת ועמה

התקנה. אוי! העם לא יחכם.

לא רוצה הפהן, לא רוצה המדינה, נרע מכך, לא יכל העם.

הו, מה למדתי מכלם, החכמים.

ובכל זאת, נדמה... עוד לא מוכן,

מה עושה אחרון המסבים אל השלחן?

קולותיהם של המדינאי, הכהן והפילוסוף: אחרון המסבים קובע!

משורר: קובע? האמנם?

ומי יסור למרותי, שם, בעם?

ומי ישמע בעצתי? מי

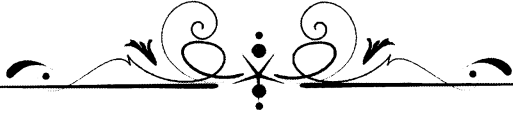
מאמין לאמת לבדה? הו! מי?

לעתים אף אני מפקפק...

אך ברוב העתים

איני.

[סיומתא]



קופץ המוט בלא המוט קופץ בנעליו

וזה אוהזו מן הפקות וזה נדאי מזיק לגב

ובאין-קפץ כל זינתו נדמית לו אגבית עכשו

הוא מתאנה לראשונה לשאהב, לגבה המשקוף ולמעליו - לחגורה,

לבטן התקרה אל הנורה ומעליה עוד וגם

היום יכה במרצפות

מכה קשה למורתן

היום יש לצפות

הוא יעזב מאדמה ויעשה ללניתן-אור

המודד הממחה שהזמן מלפנים כבר הופיע בשער

העיר

ערוכה לפניו

במזנונים, בחצרות ובאכסדראות

נותנים שרות ומתירים זנוני-חגים ויתר מזונות

ורק פרי האגס ננגס בשלו מן הצד וסביב

טוב טוב

כתנאי מחייב לנתור המצלח העמידו בארץ אביב

ודוכן למקור כל-דבר

ועשרות סדרנים וביתן-סקרנים - מה בפנים? מה בפנים?

קרנות חדשות

הם הציעו לו מוט חדשני וסרב היום ינתר בסגנון העתיק בכפיפה של יד-ברך-וגב

ציר התנופה הנכון כבר חשב וטאטא וממתין לדישת רגליו הפוחסות

בוא נא

בוא נא

בוא נא קופץ המוט

בחצר הראשית בצד החשמל הציבו במות לטקס הרם

נשים חכמות ינפקו את הפרס (ואפשר ינפקו מעצמן)

בוא נא

בוא נא

בוא נא קופץ המוט

תקפה וקצף אלם מנין ואן יזניק הוא רגלים

תוד-תוד הוא לא ישן כבר יומים, הו אף אמו בקרה

קופץ המוט בלא המוט נתון באין ברירה

נורא

נורא

בקרה אמו בשנית

הואיל ובקיא הוא בכל שנוחקק פשע לדידו תמיד

ולו רק קפץ אל המרחק לבטח היה גם מתמיד עכשו

בצל ביתו, הוא כבר נמלא קלון - ומעמדו בנעליו כל שנותר לו להטיל כידון באין כידון

למעליו.

למבוגרים בלבד:

נצנוץ של כוכב שכבה

הרהורים על מינימליזם עאלק – המעט, שמחזיק מעט מאד

יעקב מישורי

"כבר שלושה עשורים לפחות שאנו נמצאים במצב אבסורדי של קיפאון בתנועה; בעיצומו של מסע הלוויה מפואר בדרך לקבורתה הסופית של האמנות המופשטת והקונספטואלית כפי שאנו מכירים וחווים אותה כיום. מדובר בחיזיון

פולחני, אפוף בסאונד של בכי וגעייה בלתי נלאים על מר גורלו של האמן והאמנות, חיזיון שמתנועע וסב במעגלים אינסופיים סביב זנבו ובתוך עצמו. שנות ה-80 סיפקו פתרון אידיאלי: במקום לקבור את הגופה עדיף לנוע, להספיד אותה שוב ושוב, לגדוש את הוואקום במגוון חומרי מילוי לריכוך היסטורית המוות. שום דבר לא מת. שום דבר גם לא מתחדש. לאחר שעברה את השלב האוטנטי ואת שלב הביניים של הגילוי, הניסוח והפריצה – האמנות, בדומה להתנהלות המקצועית של אמן, מצויה כרגע בשלב ההסתגנות. ההסתגנות זו, המכונה לעיתים "העמקה", היא מוות זוחל, מתמשך: יצירתיות ויצרנות כפייתית של ג'סטות סגנוניות, מוות ממותג.

לא פלא, שאת מופע הסגנונות המרהיב הזה מלווה מפגן לא פחות תוסס של מלים בניסיון נואש לעגן אותו, להבין את פשר הקולות וחידת התופעות והאפקטים. המסע, ככל שהוא גרנדיוזי ככה הוא מופרך. צריך שיינתן לו הסבר והסברים אמנם ניתנים: כמות כל תיאמן של מלים על גבי מלים, ספריות שלמות שמנסות לפענח עבורנו את התופעה, לרדת לעומקה, להבין אותה ואותנו, להעניק לנו לפחות פטה מורגנה של הבנה, אולי."

(קולקציית אביב-קיץ 2006 קונספט, טיפוח וסגנון חיים, מישורי, בצלאל 2006)

לפני שנים לא רבות הייתי חלק מצוות הביקורת של תערוכת-הגמר באחד המוסדות המובילים להוראת אמנות - מפעל משוכלל לייצור אמנים. פאנל המבקרים כלל בתוכו את מיטב האמנים, חלקם ידענים גדולים. כולנו בהינו, מסתירים פיהוק גדול מאחורי שפתיים קפוצות, בעבודות מינימליסטיות חדשות [מינימליזם חדש--Neo Minimalism] של אחת הבוגרות. העבודות היו עשויות ברשלנות לא מנומקת: הכלאה גולמית, מעט דידקטית, בין דונאלד ג'אד [Donald Gudd] ואיב קליין [Yves Klein]. השלדה של אחת העבודות הייתה פסל המדפים של ג'אד מצופה בפרווה סינתטית בכחול איב קליין.

החלטתי להשתלט ולהכתיב טון של דיבור. תחושותי נעו בין דחייה רציונאלית ומנומקת לבין היקסמות מופקרת. הכיוון היה לקטול, לחסל. הירגשתי טוב, חזק ויודע. מילה אחר מילה, משפט עוקב משפט, היפרחתי פסקאות נוצצות לחלל החדר מלוות בתנועות ידיים נואו אקספרסיביות ובשימוש עודף באצבע המורה. אט-אט עטף אותי הטקסט, כלא אותי בכועה וניתק אותי מהסביבה. כנראה שהייתי ממשיך אותו, שכוי בקסמו עד עצם היום הזה, אילמלא חשתי במכות קשות של ברך על ירכי הימנית ובסוליית גומי שרמסה בגסות את חרטום נעלי הנוצץ. אלה היו ברכו וסוליית סנדלו של אחד מבחירי פסלינו, שהשתיקו אותי באחת. הוא רכן לעברי בתנועה הרמונית, כמעט לא מורגשת, קרב את פיו לאוזני ולחש: "מישורי, אין לה

לימודי נשים בשילוב אמנויות פסיכולוגיה ופילוסופיה של נשים ומגדר בשילוב אמנויות ככלים להבנה, להתמודדות וליצירת שינוי במעגלים אישיים ובין-אישיים. מקצועיים וחברתיים של נשים.

בריאות הוליסטית בשילוב אמנויות פילוסופיה הוליסטית וגישה אלטרנטיביות לבריאות וריפוי. חקר גופנפש באמצעות לימודים עיוניים והתנסויות חויתיות בשילוב אמנויות.

טיפול בהבעה ויצירה אמנות חויתית • פסיכודרמה • תנועה ומחול • מוויקה • דרמה וסיפור.

הנחיות קבוצות בשילוב אמנויות הבנת תהליכים קבוצתיים על-פי מודלים תיאורטיים שונים ורכישת מיומנויות הנחיה בשילוב אמנויות, ככלים חויתיים לטיפול סגנונות ניהול ומנהיגות.

שילוב אמנויות בלמידה מסלול לעובדי חינוך והוראה. התמחות בתחומים ובתפישות חינוך חדשניות, תוך שילוב שיטות הוראה חויתיות, יצירתיות, עיוניות ומעשיות כאחד.

יעקב מישורי
JACOB MISHORI

2019

מושג על מה אתה מדבר".
התעוררתי.

נפלתי בדיוק לבור לתוכו אני מזהיר אחרים מליפול, או מנסה, לא תמיד בהצלחה, לחלץ מתוכו אחרים שנפלו. וזהו הבור:

מינימליזם הוא עיסוק של אמנים מן הזן הידעני: אינטלקטואליים, רציונליים, שכלתניים, בולעי מאמרים תיאורטיים, אניגמאטיים, קרי מזג ורוח, חידתיים, יבשושיים קמעה, מודעים היטב לדיבור הפנימי של המדיום בו הם פועלים ומנהלים שיח ביקורתי, שאיתו, סביבו ובאמצעותו הם שולטים לחלוטין בטקטיקת ובאסטרטגיית העבודה שלהם. הם ניחנים ביכולת 'הורדת' הוראות ביצוע למבצעים את עבודתם [אסיסטנט-מפעל], אובססיביים ל 'LOOK' ולרמת הגימור של העבודה וחסרי חוש הומור עצמי.

לעומתם, בקצה השני והמרוחק של הסקאלה, נמצאים האמנים מן הזן האקספרסיבי: פראי אדם סתורי שיער או, לחלופין, בעלי בלורית וירטואוזית מסוגנת [פרנסיס בייקון - אלויס

פרסלין]. מהמרים, מעשנים, שתיינים וצרכני סמים כבדים. פילוסופים עממיים נטולי מנגנוני איפוק ושליטה, בעלי תאוות ציור/פיסול חסרת מעצורים. אקסצנטריים אנרכיסטיים, המנהלים אורח חיים מיני משוחרר, אובססיבי ופרוע. רומנטיקנים מנייריסטיים, אוהבי ציור פשטניים, חסרי עידון ומבט חקרני-ביקורתי על עצם ומהות פעולתם האמנותית.

*

נוח לחיות עם הכללות גורפות. מטבען, הן קיצור-דרך נגוע באמת. עדיף שלא.

האמת שלי - אמת? - היא שאין כל הבדל היום בין אמן ניאו-קונספט/מינימליסט לבין אמן ניאו-אקספרסיוניסט. שום דבר רציני, שום תהום לא פעורה ביניהם, פרט, אולי, לצורך: הצורך להגדיר את הסגנון עבור קהל היעד, לסמן תחת שם את אחת הלהקות בסצנה. הצורך לשייף את הסקסאפיל, לקבל תגמול לאגו ולעצב אורה פסיכולוגית.

בסרטי נעורים הליהוק קבוע: הכוסית היפה, הכוסון המדליק, השמן והחנון המשקופפר. כך גם בליהוק האבולוציוני של הבוגרים הטריים של לימודי האמנות. כמעט תמיד נמצא שם פרח מינימליזם וניצן אקספרסיוניזם [ניאו/רטרו]. הבחירה בז'אנר שמדיף ניחוחות קונספטואליים משתלמת. המינימליזם, למרות שהוא נתפס כקצה נוקשה וסגפני, הוא סגנון גמיש, זליגי, לכאורה ניטרלי: כזה שמצליח להתאים את עצמו לכל זמן ולכל מקום. הסנוביזם הדקורטיבי, הגעגוע לנשגב האינטלקטואלי, מהלכים קסם על צוותי ההוראה, על האוצרים, על הפרשנים והמבקרים. פריחתה של האניגמה: אין צורך לטרוח ולכתוב מאמרים נוסח ג'אד ומוריס - סעו לשלום, המפתחות בפנים....

האקספרסיוניזם, לעומת המינימליזם, מופיע בגלים. באקדמיה הוא לא סגנון לכל עת. הוא בא והולך, הולך ובא. הופעתו והיעלמותו הם הסמנים המובהקים לחילופי העונות. הז'אנר

האקספרסיוניסטי מדיף ריח של גוף: טסטוסטרון, ייצר בפעולה, חסימה של הרציונל, הטבע הפראי. הסטודנט שבחר בסגנון האקספרסיבי נתפס כלא מתוחכם, כחסר ממד אירוני, כאחד שמסרב ליידע שהמוסד משתוקק להעניק לו. לפחות במקומותינו הוא לא אורח רצוי. הוא מתקבל בעיקום-אף בקרב הקהל האנין ובהתלהבות בקרב הקהל הרחב. אורי ליפשיץ, למשל, הגדול והחשוב בקרב האמנים שחיים בינינו, אמן שהקדים את תקופתו, מהווה דוגמא חיה וזועקת לשמים על האופן המעוות שבו נתפס הסגנון האקספרסיבי והשימוש בו. ציורי האינדקס שלו והשקפת עולמו האמנותית המתקדמת, הובילו בעצם לביטולה של החציצה המלאכותית בין המציאות לבין עולם האמנות והיא אחד מן הגורמים לכידודו ולהקאתו מלב המסד האמנותי.

קשה עד בלתי אפשרי, לדעת או להצביע על הרגע המסוים בו הבחירה מתבצעת ומה באמת

עומד מאחוריה. משהו, כנראה מבדיל, בין אלה שבוחרים בסגנון המינימליסטי כנוסח ייצוגי לבין אלה שבוחרים בסגנון האקספרסיבי. המשהו הזה מצוי אי שם בתחום האפור של הנפש והטמפרמנט, קבור עמוק מתחת לגודש הגירויים הכוזבים, חסום ומנותק. היום, בתוך כאוס האינפורמציה והוויזואליה, קשה מאוד לאתר אותו, להגיע אליו, לנגוע בו. מבחינתי, הוא כמעט שרירותי, עניין של טעם וריח לרגע, כמו ההבדל והשוני-לכאורה, הקיים בין מעצבי אופנה וריהוט, או בין גוני-צבע שמבשמים משקה מוגז. יתכן שלפעמים זוהי החלטה קרת-רוח, צינית ופונקציונאלית, ספק, אך תמיד זו בחירה בסטייל, בתחביר ויזואלי שדורש כותרת באווירה קצרה וקולעת, כמו ה-60'S וה-70'S: הדהוד של סלוגן. הבחירה בסגנון לא מחייבת את האמן בהיכרות יסודית ועמוקה עם ההיסטוריה והפילוסופיה הפורמאלית שעומדת מאחורי המותג הנבחר. לעומת זאת, הכרחי עבורו להתבונן ולקיים מגע אינטואיטיבי עם המציאות, שמזמנת לו מאגר אינפורמציה אינסופי באמצעות אינטלקט האינטואיציה, אם יש לו כזה, ייצור ממנה חפץ.

*

האובייקטים של הניאו-מינימליזם הם עדות חיה לתופעת האבולוציה. האב-טיפוס הקדמון, המינימליזם ההיסטורי, כבר איננו. בתחילת העידן הפוסט-מודרני, ברגע המפגש של המודרניזם והפוסט מודרניזם, באזור הדמדומים של החיכוך, עוד חווינו חוויה סמי-אותנטית מהוריאציות הגנטיות. עכשיו, נותרנו עם המוטציות, עם שרשרת בלתי נגמרת של קליפות הד.נ.א, עם ייצוגי הרטרו - סגנון נטול מהות. 'ניוון' צפוי ומתמשך כתוצאה מהתפתחות היסטוריות הגיוניות. בשני המקרים, הן של הניאו-מינימליזם והן של הניאו-אקספרסיוניזם, אנו צופים בכלום מוחלט, בגרסאות שדופות של נוסחאות. בעוד קישוטיי סרק, באובייקטים שמצטרפים לשאון המפלים הוויזואליים. הילת ה"אמנות" מגוננת עליהם, שומרת על הסטאטוס התרבותי שלהם ועל ביקושם וערכם בשוק, אך ספק אם חווית שיטוט במוזיאון עולה על חווית שיטוט בסופר פארם. ספק גם אם שיחה עם אמן מחכימה ומרעננת יותר משיחה עם ראש המחלקה הקוסמטית באותו סופר.

הניסיונות הנואשים להגדיר אמנות מול אומנות מיותרים. המציאות ועולם האמנות נמצאים בעיצומו של תהליך מואץ של התמזגות. לא רק עולם האמנות והמציאות מתמזגים, גם הטיפוסים: האמן ו'איש המציאות'. שניהם חדורי מוטיבציה זהה: בניית קריירה. מייעוד הפכה האמנות לקריירה, רק קריירה. האמן והאורח חולקים שפה אחת, שפת ההגשמה העצמית, השיווק הדרוג, וההמתגה: The Marker. היחצ"נות, השיווק, מינהל העסקים, הייצוג והתדמיות עדיין מחוץ למערכת לימודי האמנות. מפתיע עד כמה תהליכי ההפנמה של השינויים הטבעיים הללו כרוכים בקושי ומתנפצים אל חומות ההדחקה.

*

נתח גדול מהשיח היומי שלי מתנהל עם בעלי העסקים במרכז המסחרי השכונתי ומהווה חלק אינטגרלי, בלתי ניתן להפרדה, מהתקשורת המילולית אותה אני מקיים עם בעלי גלריות, סטודנטים, אמנים, אנשי אקדמיה וסוחרי אמנות. במקביל, על מישור אחר, צמוד אלי רטט, תפאורת רקע, מסך ויזואלי עשיר, שנע איתי כבן לוויה אילם לטקסט המילולי. נוח וטבעי לי לא להיות כבול לחלוטין לרצף המילולי והוויזואלי, אני בוחר בוורטיגו: האמנות היא לעיתים המרכז המסחרי והמרכז המסחרי הוא עולם האמנות.

מרדכי הוא ירקן באותו מרכז מסחרי. הוא חדור אמביציה להתקדם, להעלות את רמת החיים, לעשות כסף. הוא שכר חלל נוסף בקרבת חנות הירקות ופתח בו בר סלטים בשם המתוחכם 'מיקסלט'. מהרגע בו החלו עבודות השיפוץ שוכנע מרדכי בצורך בעיצוב מינימליסטי. "מינימליסטי?!", שאלתי אותו מופתע, "כן נמאס לי מהבלגן, אני רוצה שתהיה תחושה של ניקיון, בריאות, אור ממוזג, תלבושת אחידה, כל דבר במקום, יעני מודרני, מתקדם, לא כמו הירקות. אני לא רוצה שוק, קלאסה, סטייל, הקליינטים מפלאפון, הפניקס, ערוץ 10, אתה מבין?" שאל רטורית.

הניסוח של מרדכי, חי וחד מאין כמוהו, משרטט בבוטות כריזמטית של שפת המציאות, את המסלול שעשה המינימליזם מאלטרנטיבה רדיקלית ואיננות מושגית נשגבת, עד שהפך למטבע לשון, למשטח בוחק, לכן שילוח למזון בריאות. בין לבין הצליח להתאקלם כחית מחמד, כפודל שמיתרי הקול שלו נחתכו באקט כירורגי אצילי: הפרעה פיזית-אסטטית על המסלול שבין לוע הסלון הפעור לבין שפת הבריכה.

ירקנים, בעלי גלריות, מעצבים וסטודנטים לאמנות, שחולקים אותה מציאות, קלטו את הערך המוסף של המעט שמחזיק הרבה: סנוביזם עיצובי, טרור 'הניקיון', מטהר אור בניהוח קונספט. מתיש ופטפטני להזכיר שוב את האקסיומות: "כל חזרתיות באשר היא כרוכה בהכרח בשינוי", "כל Neo הוא גם New", ו"זה כבר לא עניין שבו מתחילים עם 'לוח ריק' או יוצרים משמעות המתבססת על חומר בתולי". בפועל, הדברים הולכים ונעשים יגעים כמו ההדהוד ה-1000 של מכת פעמון. הנוסחה נשחקה, השלדה חשופה ועומדת על קרעי פרשנות. האובייקט הוא אובייקט אך אף-פעם לא לבד. כל קיומו תלוי במציאות שמחוצה לו: הפסיכולוגית, הפילוסופית, הזואולוגית/ביולוגית, הצרכנית, הספורטיבית, הקוסמטית, המין התחלואים והמגפות, הטבע והאקולוגיה, השיח הפנימי עם עולם האמנות ומוסדותיו, הפמיניזם, הארכיטקטורה ועוד ועוד. ניתוח מעקפים שלא מצליח לטשטש את ארומת הקיטש הנוסטלגי, דוק ריחני של ימים אחרים. 'המהלכים' 'ההתעללויות', 'הסטיות', 'השיבושים', 'הביקורת', 'הפגמים', שמוכנסים לאובייקט המינימליסטי או לטקסט המלווה אותו לאורך עשרות שנים, נגרסו עד דק, נלעסו עד תום: מזון תינוקות לחוגי ערב במתנ"סים של מפעלות הפיס.

*

ה-סייט ספציפיות (site specific) המינימליסטית והמעודנת מנייריסטית באותה מידה כמו גרסת ניאו לנופי פרובנס. היא בדיוק כמו משיכת מכחול אקספרסיבית 'ישר מהבטן', אנכרוניסטית ונודניקית לא פחות מצירי ריאליסטי בדרכו לצייר פיסת נוף בגני יהושע כשתא המטען של מכוניתו גדוש בצבעי שמן ריחניים, מדללים ושפכטלים למיניהם. המינימליסט החדש לא יכול לוותר על טרטור האסיסטנטים במשך שעות בהזות אובייקט מנקודה אחת לשנייה, לפעמים על חודו של מילימטר. "זה לא מצלצל לי נכון", הוא יאמר. ימים הוא טרוד בכוונון התאורה ובליטוף אינסופי של האובייקט במטלית אבק. למרות כל זאת, הוא אף פעם לא יהיה שבע רצון. לעיתים קרובות יופיע לפתיחת התערוכה 'חמוץ': "משהו עדיין לא עובד לי מספיק טוב". הרי מדובר פה בניצוח על שברירי אלפיות המילימטר, שכל אחת מהן קריטית לתפיסת המכלול. זכוב שינחת לרגע קט על אחד האובייקטים יכול להוציא תערוכה שלמה מהאיוון הטהור ובוודאי לפרוע את הקונטקסט כולו.

מבקר האמנות המקצועי, עדיין מוחנף מהמפגש עם האמנות האנינה ומצפינת הסוד, לרוב יפתח בתיאור התערוכה כחידתית וכאניגמטית. הצבה מדויקת להפליא, יצירה שלמה ומרודה, מינימליזם מושגי, מצמרר וטעון, שליטה מבריקה ווירטואוזית של האמן בחלל... - תיאור טכני-פורמאלי, שמהדהד, כמובן, את המעמקים ההיסטוריים ואת הכוהנים הגדולים ג'אד, אנדרה ופלבין. ואז, יחבר אותו מבקר אמנות את כל המיפרט החלול של שמות התואר האלה לרשימה שתכלול את תוכן ההודעה לעיתונות, את דבר האמן ואת פרשנות הפרשן.

פרשנות על אינטרפרטציה, הבהרות על הארות, הערות על הארות, ביאור של פענוח. הכול בגדר ניחושים והשערות, ברק הכתיבה ומרחבי הדמיון.

התלות של העבודות בטקסט טוטאלית. בכל מדיום וז'אנר, אך בפרט במינימליזם. העבודות יכולות לספוג לתוכן הכל, כל טקסט: של יועץ קוסמטי או של פילוסוף של המדע. כל שיר יכול להוות ציטוט אירי כפתיח. לאף עמדה פרשנית אין יתרון על פני רעותה, שרירותיות סוחפת, של הייצוג ושל הטקסט. הטקסט והכותב הוא חלק מטרנד [סגנון!] בדיוק כמו המעצב ועיצוב הקטלוג. דפי ההסבר שרובם הם קאלט פרודי עסיסי, מונחים או מוצמדים לקירות בהתאמה מלאה עם העבודות כאילו באו לעולם יחדיו. היה ורשלנות של מפיק התערוכה או משב רוח מהמזגן הסמוך יתלשו ויעיפו את דפי ההסבר ממקומם - ייכנס הצופה למצב של חוסר אוריינטציה וייאבד את הטעם ל'סתם' התבוננות.

*

לפנינו פולסים עצביים, לא יותר. תוצאה של תחזוקה באמצעות מכשור החיאה. חיים בהתאדות, איטיים ונמרצים בקיצוניות. איך מונשמת הגווייה החיה?

1. בעזרת מנגנון ההסברה והדחקה, המבאר ומפרשן עבור האמנים והקהל הרחב את אפשרות קיומו של המצב המופרך. בתי הספר לאמנות, תיכוני אמנות, תואר ראשון, תואר שני, חוגי יצירה והפעלה, סדנאות, הרצאות וחלטורה, האוניברסיטאות, הפתוחות והעממות, לימודי המשך, לימודי אוצרות, פעילות אוצרותית, [פרטית, ציבורית, פוליטית, חברתית], מוזיאונים מרכזיים ופריפריאליים, ביקורת, סטודנטים חופשיים, אמנות וחינוך, תראפיה באמנות, גלה את האני...

מעל כולם ההיסטוריונים, מבקרי התרבות, הסוציולוגיה של התרבות, פסיכואנליטיקאים, תרפיסטים, הם האוטוריטה, הוידוא, הגושפנקא שמעל לשקשוק היצירתי. והאמן, פקעת של רגשי נחיתות אינטלקטואלים, כנוע וצייתן, משתוקק למנת 'שכל' תקני, מאזין בדממה לגודש הפרשנויות וההסברים על עבודתו.

2. מכונת ההנשמה העיקרית היא השוק. השוק הוא שוק הוא שוק. ללא השוק יקרו כל המפעלים לייצור ועיצוב האמן המוזכרים למעלה ועימם מערכת מסועפת של תארים ומישרות. תוכניות פנסיה וחסכונות רבים ירדו לטמיון. אינטלקטואלים של אמנות, אמנים, פקידים וקמעונאי אמנות מחוללים לקצב וסאונד רשרוש השטרות.

העולם המערבי השבע מתמודד עם בעיית הפנאי ואריכות הימים. איך מתמודדים עם הבעיה? זורמים איתה לתוך העיסה הקפיטליסטית, ממלאים את הריק בתזונה נכונה עם יוגה, יהדות חילונית, מודעות אקולוגית, התמזגות עם הטבע, פילאטיס, טיולי ג'יפים, ויפאסאנה, מסאז' הוליסטי, מסאז' נחשים, חלוקי נחל, מעורבות הורים, חינוך אלטרנטיבי, סדנת ציור אינטואיטיבי, כתיבה יוצרת, עיצוב, שמנת, טאי-צ'י, בניין ודיור, דיאטת נזלים, אגרוף וקראטה. חיים אורגניים בסביבה אורבאנית, בישול ושירה, הרצאות על מגדר, ארכיטקטורה ותרבות הסלבס, מדכאי דיכאון, אופנה ופוליטיקה, יינות בוטיק, גרפולוגיה, קוסמטיקה, כירורגיה והאדם החדש, גאונות ויצירה, נשים באמנות שנות ה-70. עינוג עצמי ושיווק, קואוצ'ינג פילוסופים של תה צמחים. תאוה בולמית של חומר ורוחניות. מחלת האמנות- היצירתיות היא מלכת הפנאי, האובססיה לגלות את האני היוצר שבך. הכול אמנות וכולנו יוצרים. שיח גלריה, קפה ושיח וסדנאות שוקולד.

זהו עולמו-עולמו של מעצבי הסגנון הקונספט-מינימליסטי כמו-גם של מעצבי המבע האקספרסיבי. האמנים והקהל מנהלים מערכת יחסים מתואמת להפליא. אין חציצה, אין ניכור, לא קיימת מבוכה, רגע של היסוס. אין בוז מתנשא, אין כמובן ביקורת. הליכה מנומסת על ביצים. תנועה הרמונית מסוגנת על-פני מרחביהם של המרכזים המסחריים. עולם מקסים וזורם שאפילו את ההורות הצליח למתג. גברים מסוקסים עם זיפי זקן בן יום רובצים בבתי-קפה אופנתיים וילד מונח, רך ורפוי, על חזם אחוז במנשא בסגנון העולם השלישי. נשותיהם חולצות שד בפומבי, אף זה בגרסת ניא-העולם-

השלישי, על קרואסון וקפוצ'ינו. פנסיונרים בריאים, שנראים טוב לגילם, משאירים אחריהם שובלי בושם ואפטרשייב כבדים.



יעקב מישורי

פעם היינו גנרלים מורידים פקודות מבצע ומתכננים פעולות נועזות בעורף הסלון. אחר כך הפכנו למאמני כדורסל וכדורגל באותו סלון, מומחים למהלכים טקטיים. והיום, כולנו חרשי תרבות, סוציולוגים של כריכות רכות ובעיקר: אוצרים ויוצרים ואוצרים ויוצרים.... מתים על אמנות.

- אז המלך הוא עירום?....
- כן...! וגם הילד קשיש וטרחן.

העירום בהיר ובולט לעין בעיקר בקצוות, המינימליסטיים והאקספרסיביים, אך לא רק שם. ה'רוח' מתנקזת להפקה וביצוע. כל האמנים מסחריים, חלקם כושלים ואחרים סוחרים ממולחים. ישנם גם רומנטיקנים או מרצים לאמנות. הגלריות רק מסחריות והמוזיאונים מחסני חפצים, אתרי תיירות והפעלה, ממלאי פנאי. כמות הטקסטים והכותבים הולכת ותופחת ובהרבה מקרים תוכנם ויפיים של הטקסטים מאפיל על איכות העבודות. המפעלים לייצור אמנים ולייצור כותבים עובדים במלוא המרץ ופולטים מידי שנה מאות בוגרים. הזליגה של האמנות לתוך המציאות מיתרת את הצורך לחוות אותה באופן מלאכותי, מבעד לקירות האקוואריום, במוזיאון או בגלריה, ומאפשרת לנו לפגוש ללא חציצה, עולם חפצי עשיר, קסום וחופשי, פתוח לכל קריאה וטקסט אפשריים. היכולת להתבונן היא העיקר, וברגע שהיא הופכת לפעולה מיומנת חבל להחיל אותה על מה שמוגדר "אמנות": למה להסתפק במועט? הילת האמן והאמנות עדיין חזקה. היא מבין מעט הפרות הקדושות שלא נשחטו והיא עדיין זוהרת בלבן על לבן מעל לאוזניים כרותות. הזמן יעשה את שלו. והוא אמנם עושה. בינתיים נתרכז בעירום.

(המאמר פורסם לראשונה בקטלוג D.I.Y. - אוסף מיכאל אדלר ופוסט מינימליזם ישראלי בשנות ה-70 ובאמנות העכשווית)



נוית בראל

חודש

יותר מדי מלים. בתשומת לב, בנמים בלתי נראים, יורד גשם או חדל, שמחים שאיננו חייבים לכתוב. איננו חייבים דבר. אצל מי אנחנו נוכחים? בהמוני החדשים שעברו, בחיים אחרים, בלי להרגיש הכל הרגש: הזמן, האהבה, החרים השחרים. הדבר הזה שאנחנו משתתפים בו הוא שלנו. אני שואלת על מה שיותר מחר והיום עודנו נוכח, מצטמצם ואוזל. האם גם אצלך הנדלים קרות והפרית רחוקה?

חגיגת גרוסמן

הלווייתו של המוסיקאי קלמן שטרן

הפך חכים כעת אדמים ולבנים. פסיעות הבץ קרובות. יש רק גוף אחד שאינו נושא את עצמו ויש ארבעה שהולכים בשבילו כבדים פנחים צהבים וירקים רמקול שבור על פתח אלמונית שר מן המקר הדלי מלא והבץ קר

הארבעה מורידים את זה שאינו יכל לבדו למצא את הדממה. לרדת מצולה. כי השקט סוער על רגליו ונדיו נמות שרירי כתפיו שותקים את השתיקה השתוקה

אמא מסתכלת על קרקעית האדמה כמו על רצפת דיכה היקה שצריך לרצף מחפה שישפנו את אביה בביתו הריק מחשוף התכריך אינו מסתיר את נחתו דימיה שלטת בצף בזהר. פני הקבנים שרות. תפלותיהם חוזרות ומכסות. לחייהם שקועות.

עתה יש לחזר בדרך אחרת ועדיף מימין לכך אין הסברים מדיים אולי בגלל נתיב המחשבות שלא פסעו בהן עדין הרוח תהדף את המשפיה אך האבל עוד לא התחיל, ראשיתו באחריתו. הנשמה תמשיך להגיב זכרון ולחיות דרך נשימת הסופד הגבוה שכוכב קסקט לראשו ומעיל הגשם פרוך על מתניו בהגורה. הוא אוהז במטריה שחכה בשמאלו, ובימינו מיקרופון, לומר את שלשת הדברים עליהם עומד העולם. הגוף השקט אינו מגיב אך סופג בשנית את כל מעשיו ואינו אומר דבר. רק קול האיש הגבוה מספר לכל שומע דברים שאיש מלבדם לא ידע שפעשה תרומות שתרים ולחמים שנתן, רק זאת אמר יוסיף אין - סוף וימשיך וינבע.

שארל בודלר

הפלב והפשמים

"פלבי הפפה, פלבי הטוב! גשה נא הנה ושאפת אל אפך ריח עדנים מבקבוק שמן המור, אשר קניתי בחנות של בשמים מן הראשונות שבפירנו".

הפלב הקריב וינפגף את זנבו: הלא היא התנועה שערכה אצל הבירות הללו הוא פערך השחוק אצל בני אדם, ויגש את חוטמו הלח אל פי הבקבוק. פתאם נרתע לאחוריו בתחלחה, והתחיל נוכח לעמתי בקצף ובגערה של תוכחה. "הוי פלב אמלל! לו הושטתי לך מלוא הפך גללים, כי אז תריחות אליהם בחמדה, ואולי גם אכלת אותם למעדנים. אכן דמית בנה אל הקהל הגדול, שעלינו להיות נזהרים לבלתי הגיש אליו בשמים נבחרים המכעיסים אותו מאד, כי אם להכין לו מטעמים מן הסחי והחלצה אשר אהבה נפשו".

(עברית: דוד פרישמן)

"רבנו היה לו סולם בראי" אמר יוסף דהאן, "רק הוא ראה אותו. פעם היה יאוש גדול ולא הלך בעסקים ולא באו כספים. אכלנו, מובן שאכלנו, היה תמיד מה לאכול בדגון." הוא שתק רגע, תוהה אם לדבר על הקניבליזם שהנהיג הרב אונגרמן. "באתי אליו יום אחד ואמרתי לו, כבוד הרב המצב קשה, אבל אנחנו באנו אליך ממרחקים רבים לארץ מרחק לא נִמְאָן. והוא אמר לי, דהאן תסתכל בראי. הסתכלתי בראי שהיה בחדרו של הרב. אמר לי, מה אתה רואה. לא עניתי, שהרי לא יעלה על הדעת שאני אענה כשכבוד הרב מדבר עם עצמו. הוא אמר, יש פה סולם-גשר שאני יכול בכל רגע לעלות בו ישר עד כס הכבוד. אמרתי, ולהשאיר אותנו כאן מסכנים ועלובים, כבוד הרב, היעשה כדבר הזה? והוא אמר לי, דהאן, חי נפשי, בזה הצלת את עצמך ואת העדה, קח לך מאה לירות וסע לתל אביב ועשה מה שלבך חפץ. מה עשיתי במאה הלירות אולי אתה רוצה לדעת. ובכן, הלכתי לחנויות של קפה וקניתי סחורה וממתקים וחזרתי לדגון ומאותם מאה לירות עשיתי אלף לירות ואחר כך קניתי דירות לילדים. מה אומרים כולם על רבנו אונגרמן שהיה אכזר קורע בעונשים, הכל הבלים. האנשים היו מכושפים, אדוני, ראו צל הרים כהרים. נכנסו בהם שדים ולא רצו שיתירו אותם מן הכשפים, כי המצב היה קשה ומי שלא היה לו שד היה צריך לעבוד קשה בעבודות הדחק וכיוצא. והכשפים המציאו שקרים, שקרנים גדולים כולם, בשביל לקבל קצת כסף מהאנשי-עיתונים. הרי סיפרו שבן גוריון היה בדגון ורבנו ירק עליו." הוא הסתכל לצדדים, בעיניים שהורחבו לממדים מפלצתיים כמעט הן בשל בזדוב שממנה סבל והן מפני האימה ששטפה אותו. "או שבמחסור הגדול אכלנו בשר אדם. מה תגיד על זה."

זקנה לבנת שיער, אסוף בעיגול מושלם, שהפליאה אותי בעיניה הכחולות והצלולות לחלוטין, מתנהלת בחשיבות עצמית כמו של מלכת אנגליה, ניגשה אל דהאן ואמרה, בקול רם מאוד, כמנהגם של חירשים שחושבים שלא שומעים אותם, "אתה זוכר אותי? טוב, לא חשוב. אתה יודע שהייתי בכלא? בגילי? בגלל סמים, כן. אני לא התביישתי בשום דבר," היא כמעט צרחה. "כולם היו באים אליי. גם החתן. כתבו עליי בחדשות אשדוד. עם תמונה! גם באינטרנט!"

"טוב יקירי, זאת אנה לופו," מיהר בוחרים לעדכן אותי, "היא הרי רצחה בדגון את אחותה כי חשדה שאחותה פיתתה את בעלה. רבנו סלח לה ושלח אותה לראש פינה, שם זה היה כמו גלות, וציווה שציפורה אדלר תדאג למחסורה." בוחרים לא חסך מאיתנו את הצחוק שלו, אבל איש לא התייחס לכך, כאילו מלבדי אף אחד לא שמע אותו, או שזה היה מעין מוס, כמו שפת ארנבת, שצריך להתעלם ממנו. "ואתה אולי

חושב שציפורה אדלר, שהרב אכזר תלה את בעלה, אמרה לא? אתה טועה. היא ידעה טוב מאוד לעשות כמו שהרב אמר."

הסתכלתי באנה, ותהיתי איך נראתה דגון. ראיתי, אם אפשר לומר כך, את הבניינים המנופצים של העיר, ריקים מאדם, תריסים שבורים, פה ושם חלונות חסומים בבלוקים, עזובה, כמו ברחוב משמר הירדן, רחוב נעוריי באשדוד, או ברחוב אוקולולוי בבוקורשטי, רחוב נעוריי האחרים. באשדוד העל-זמנית בנו אז שכונה מיועדת לחסידי אומות העולם. העיירה מתכוונת לאמץ את בני הזוג פולארד, המרגל לטובת ישראל, בתקווה שזה יביא דולרים. הרב או ראש העיר מגיע פעם בשבוע במטוס קל מפנים-הארץ. ואז בא המבול ומאחור נשארים רק סימנים לחיים שהיו. התנערתי מן היקום המקביל הזה, שקיים, כי אחרת לא הייתי יכול לראותו, שקיים כפי שכל דבר שאנחנו מדמיינים לעצמנו קיים, כי אחרת איך היינו יכולים לדמיין לנו אותו? הדמיון האנושי איננו אלא מסע, באמצעים דמיוניים, אל המחוזות שבהם קיימים היצורים והדברים הדמיוניים.

הזקנה שדמתה למלכת אנגליה הלכה לשולחן אחר. מסביב החתונה נמשכה. המזאי שעמדו בגבם אל הים לא ראו את המבול הקרב. אם שמעו אותו לא הזהירו. אולי משום שמיסודם היה המבול ולא היה מה להזהיר ואם כבר לברך על השיבה הביתה. רוח כוכבית נשבה. הכל היה כפי שהיה וגם בתיבה של ג'וזף קורנל ששמה מצרים, היסטוריה טבעית, שבה רואים שניים עשר בקבוקוני בית מרקחת מפעם, עם פקקי שעם, בסדר דומם, בסוד של פירמידות, בחידה של ספינס. ואמרתי תודה לישות הרוחנית שהיא כל האלוהים וכל בני האדם. שבה הכיסופים ואליה הכיסופים. שהיא הרחוקה ביותר והקרובה ביותר. שהיא החיוך המקיף אותי והיא החיוך שלי. שהיא נקראת בכל השמות ואין לה שם שיתאים. שהיא נקודת המפגש בין הישות והאינות. שהיא אינות הכוליות וכוליות האין. שהיא המוחלט והיא החול המעופף. אמרתי תודה לישות הרוחנית על השלווה בה ישבתי לי מחייך וחול כיסה אותי ולא היה איכפת לי להיות חי או מת. להיות עייף, להיות חולה, להיות צודק. לא היה איכפת לי שום דבר, רק להיות שלי. וגם הבנתי את האדישות למתרחש, שהפחידה אותי בעבר. שאין כאן אדישות אלא השלמה עם הממשות היחידה, שהיא קיימת ולא קיימת בעת ובעונה אחת. החולף הוא נצחי והנצחי הוא חולף. רגע שבו אני יכול לומר את התודה שלי, כאילו אל ישות אנושית אני מדבר, הוא הרגע של כל האלים, בין אם הם מלכים שבמותם פגנו כך ובין אם צורות של כוכב אחר, שגם הוא חומר, ושל בני האדם. הרגע של כל האומללות ושל כל האושר. הרגע של האינות ושל הקיום המוחלט ביותר, של סיריוס ושל בן לווייתו הבלתי נראה. ואם השלווה באה עליי כי אמרתי את המלה אלוהים, גם על כך אני מודה לישות הרוחנית, שלימדה אותי מילת אלוהים, כי כל המילים ממנה וכל השפות שתיקה. הנה האורח קרוב להבין את מטרת ביקורו. אין

המטרה לצבור, מזמן הובהר לי. ואין המטרה לדווח על הביקור. ואין המטרה להשיג פשר מעשה הביקור. ואין המטרה להשלים עם הביקור. יתכן שהמטרה היא שלוות המגע בקיים ובלא קיים, במה שיהיה קיים ובמה שכבר לא קיים אחרי רגע נוסף זה, שבו הקיים היה שווה לאי-קיים, דבר לא היה קיים, רק הישות הרוחנית בחומר הנצחי שלה שהוא רוח. ואני לשניה אחת הייתי בלי צורה וגם בעל צורה. דרוך כולי באקוסטיקה אחרת כדי כך שהיה נדמה כי האוון רואה את אולם החתונה על אנשיו שעומדים למות בכל רגע ועל כן הם חיים באורח בל יאמן, נישאים בדמיון אל מעבר לדממה. וראיתי את הרוח שממנה עשוי הכל וייתכן גם שהרגשתי לשניה אחת שנותקתי מצורה כדי להרגיש את האושר האינסופי של מי שהוא חסר צורה בישות הרוחנית.

"גם גיסתי נעשתה סוחרת סמים," אמר קהאן, ושתק קצת, כבוחן עובדה מעניינת במיוחד. "ואתה יודע בשביל מה? כדי לקנות דברים לנכדים שלנו, כי מה שהם רוצים עכשיו, משחקים של טלוויזיה, יקר מאוד. ואני עדיין אומר, עם זה שהיא היתה במטרה, ואני לא התביישתי לבקר אצלה שם, להיפך, חשבתי על רבנו וזה היה כמו כבוד, היא, בכל אופן לא הגיעה לדרגה הכי גרועה. ואפשר אפילו לומר שמצבה טוב לעומת זקנה אחרת שגנבה כדורים מהנשקים של בניה החיילים ולא ידעה בעצמה לשם מה היא עושה את זה. ושמעת על חיים שפטל מהנזירים היהודים בדגון? הוא היה בן שבעים וחמש וגר אצל הבת שלו בחדרה. לפני כמה זמן הוא הלך לאיזו מכולת וצעק על בעל המכולת שיבוא להעיד בשבילו בבית משפט שיש לו תביעה נגד הרב לייבל. בעל המכולת אמר לו סבאל'ה איזה לייבל'ה, בוא אני אתן לך משהו קר לשנות ונקרא לילדים שלך. שפטל הוציא אקדח וירה בבעל מכולת שנפצע קל מקליע בירך. אחר כך שפטל ירה לעצמו בראש. כעבור כמה שעות מת בבית חולים. בעל המכולת אמר שהוא לא מכיר את זה שירה בו, ובאמת לא הכיר אותו. אז הייתי אומר שלעומת שפטל המצב של גיסתי טוב, אפילו מצויין. מה עוד אני אגיד לך. כן. מי היה בעל המכולת? זה היה הבן של יוסף קאופמן שהתנבא בדגון על נחש המבול."

"תשמע חלום," אמר שמעון גואטה, "היה כנס של עובדי האל מין שזה עבודת איבר המין, הזין. נשים וגברים התכנסו והגברים הוציאו האיבר מין שלהם ומי שהיה אצלו ארוך יותר זכה להערצה של הגברים ושל הנשים שהשתחו לו כל עוד זה עמד. והיו כל מיני אמצעים ומשחות לשמור על הזין עומד בעיקר של אחד כושי אתיופי שהיה לו זין ארוך ועבה כמו חמור. כל הנשים היו מגולחות ערווה, ועל שפתי הכוס היה רוז' ממש כמו בפה. ומישהו צעק לא יהיה כלי גבר על אישה ולא ילבש גבר שמלת אישה. נסעתי בעגלה בלי מנוע בשיפוע והמהירות היתה מסחררת. העגלה התנפצה ואני הצלחתי לרדת ממנה ברגע האחרון ממש. ומי חיכה לי? הרמטכ"ל. ומי זה היה הרמטכ"ל אם לא הבן של

סולו נחום הקאפו מדגון. לרמטכ"ל היו גבות שחורות עיניים כחולות וריסים ארוכים מאוד של קוקסינל ועל המקום הוא מינה אותי להיות היועץ הראשי שלו.

בזכרונות רכני אליי ואמר בלחש, כמעט כמו במעשה אהבה, "שלוקרנא". הוא לא צחק, רק חיך חיוך קטן, עצוב, בקצות שפתיים על פנים מקומטות מזקנה וכחולות מגילוחים, רחוקות פתאום, כמעט כפני אבא שהתכווצו עם השנים, שוקעות בתוך עצמן שלא להיראות עוד, הולכות אל האין צורה בעקבות השיניים שהיו בתוכן פעם ונרקבו והלכו והשיניים התותבות שבאו והלכו גם כן, ונשארו רק חלל, הולך ומעמיק, חלל כל המילים שלא נאמרו.

בחוף רעשה טתיס. אני חייכתי. כן. באמצע הביקור, זמן קצר לפני שעברתי לכאן לסדום, אחרי שהבאתי הביתה את הגופה של הנביא הרומני ואחרי העיקוף, וכמובן אחרי גרמניה, התחלתי לשאול את עצמי מי המארח, מי מחזיק במפתח, מה פשר המעשים, מה היה האסון בחתונה, מאיפה הוא בא, האם באמת היה פיצוץ מלמטה, כפי שחשבתי בלי שיהיה לי בעצם על מה להסתמך, היתה הפגזה מדויקת? יד ההיסטוריה? האצת חלקיקים ביקום אחר? האמריקאים הפעילו או בעיראק מטוסים ללא טייס שיכלו להטיל פצצה בדיוק של סנטימטרים. ועוד זאת, האם יכולתי להישאר בפריס ב-1978, ולמה לא נשארתי, האם נשארתי? בבוקורשטי, בדירה ההיא ברחוב פילדשולוי, הייתי לפני שהייתי, או לא הייתי כלל, ואולי אני עדיין שם? ובמלון עדן בהמבורג מה הייתי? האם עדיין שם?

אולי הפשר טמון במעשה עצמו, במעשה המטורף עצמו, כמעשה שראיתי פעם בתל אביב, כששלושה צעירים, שני גברים ואישה, שלבשו חולצות ועליהם היה כתוב ישוע הציל אותי, ניגשו אל קבוצה של חיילים דתיים שעמדו בשדרות רוטשילד, מחכים לתורם להיכנס למוסיאון ההגנה שבבית גולומב. השלושה חילקו בשלווה את העלונים שלהם לחיילים הדתיים, לא פסחו על אף חייל. החיילים לקחו את העלונים, והיו שקראו בהם. היו שהשליכו את הניירות אחר כך והיו שהכניסו אותם לכיסם ונכנסו למוסיאון. איפה היה המוסיאון של הדברים הבלתי משתנים, בבית גולומב או בשדרה.

כן. השלווה הגמורה. מי המארח, מי מחזיק במפתח, מה פשר המעשים. הסלידה מהתשובות של המערב על שאלות אלה הביאה אותי לייאוש ולסבל. עם בוא החסד שאיפשר לי לשוב אל הישות הרוחנית, התחלתי לעשות את דרכי אליה לבד, כי כבר לא סמכתי על הסוללים של המערב. ותוך כדי מסע, כאשר פָּכְדו הימים, וניעורו ספקות, קראתי. קראתי בכתבי הקודש של הדתות וקראתי ספרים על ספרי הקודש האלה. באופנישדת בריהאר ארהאורחקה נאמר: כאשר הכל נעשה ישות רוחנית, כאשר האורח הוא בישות הרוחנית, איך ואת מי הוא יכול לראות? איך ואת מי הוא יכול לשמוע? איך הוא יכול להריח ריח ושל מי? איך ואל מי הוא יכול

לדבר? איך ואת מי הוא יכול לדעת? איך מישוהו יכול לזהות את זה שיודע הכל? כיצד ניתן לדעת את היודע? דברים שצורבים את הנשמה בדיוקנותם. תיאור של מוות. תיאור של יסוד רוחני השב אל הישות הרוחנית להיות בה חלק מישותה. החומר שב אל הרוח. הנברא שב אל הבורא. האורח החי והאורח המת מתאחדים, צורה ואי צורה, ואין עוד פחד ואין עוד רוגז, כי הכל מתאיין. הוא יכול לדעת שהיו אחרים לפניו, מזמן, שזה קרה להם. הוא יכול לקרוא את דברי תומס אקווינס או לא לדעת כלל שהדוקטור אנג'ליקוס היה קיים. בלילה המלא את אור הירח רוקד צל הקיום הרוחני עם צל הקיום החומרי, ואינו יודע דבר על מה שנאמר או נכתב על כך ואין הבדל בין השניים. האורח שעתה הוא רעיון מרחף ומביט בהם ומחייך. כמו שהישות הרוחנית מחייכת לעברו כך גם האורח מחייך. ואיך הוא יכול לעודד את הרוקדים או להצטרף אל הרוקדים כי לא בשר ודם הם אלא רוח בחתונה. צל קיומו וצל חייו הם. רעיון בדבר החיים ורעיון בדבר הקיום. שמועה על בואם ושמועה על לכתם היו.

"החסד של הזרים", אמרה אליאנה, שעברה לידי והתעכבה לרגע. "כל שנה מגיע ריח פריחת ההדרים, ואני נחרדת וקופאת לרגע במקומי, מוקסמת. אבל הקסם על האופטימיות הנצחית של הטבע מתפוגג מהר מאוד. רציתי להיות בפריחת ההדרים. רציתי לקרב אותה אליי."

היא התרחקה, נעשית דמות לא ברורה, כדמויות שהייתי רואה לפעמים, אם קרה לי לקום בשעה שלא הייתי רגיל לקום בה, נגיד בשש וחצי בבוקר, או שהייתי יוצא לפני שהייתי הולך לישון, ואז הכל היה בעיניי כמסע לארץ אחרת, כמסע שעשיתי פעם לאתונה של המועדונים של המוסיקה היוונית, בעקבות החיפוש שלי אחרי פשר הזמרים, מוקף דמויות מטושטשות שכמו הגיחו מפולחן דמטר באלסיוס והיתה אותה אהבה קשה ואחרונה בקפה אלכסנדרוס.

"בא אליי אדם כבן חמישים", אמר ד"ר פלס, "והציג עצמו כאחד, אברהם היהודי. הוא סיפר כי שכר חדר במלון, שבר כמה דברים, התגרה, חיכה כל הזמן שיבואו השוטרים. אבל בעל המלון הבלגי. הוא הבין את הצורך של האורח להרוס ולהתגרות, ובעל המלון תפס את התפקיד שלו עצמו כמי שצריך להבליג. מובן שהמלון חייב את האיש בכל ההוצאות. אחר כך, וזה אולי יעניין אותך במיוחד, אמר פלס והסתכל לעברי, מחכה שאאשר דברים שלא הייתי מסוגל אז להודות בהם, "הוא הלך ובנה מדורה ענקית על החוף כאן באשדוד." הוא השתתק. תהיתי מה יכול להיות הקשר בין אותו איש מסתורי שנתן לניקולאס פלאמל את הספר על פיו הגיע פלאמל לאבן החכמים, ובין כל זה. "הוא הסתכל במדורה ועל פניו חיוך בלתי אנושי," המשיך פלס, מדבר על אותה דמות בדויה אף שהיה ברור לגמרי כי מדובר בו בעצמו. "הוא רץ למקומות של פיגועים, התקרב ככל האפשר לזירה עצמה, מקווה לראות מתים, זה היה הדבר הכי טוב, ואם לא, אז לפחות את הפצועים שמפנים אותם, אבל

הכי קרוב זה מתים, הכי טוב. אתה לא מביין. זה לא סדיום. זה משהו אחר. זה יצר קיום."

"זה אתה, לחשתי, מבועת, אתה קשור לזה איכשהו?"

"אבל לא, מה פתאום" אמר ד"ר פלס, "אני תמיד הלכתי בדרך של פרצלסוס."

"אפשר לרסן את זה?" אמרתי. "אתה יכול לעצור את זה? להפסיק?"

"בחירות החומר אין שום מגבלה," הוא אמר, "כפי שלא ריסנו אותך בימי נעורייך, כאשר כל מה שכתבת פורסם בעיתונים, וככל שהיה נועז יותר, ועכשיו נראה לך נואל יותר, כך זה זכה להבלטה גדולה יותר. ואפשר היה הרי לסדר הכל בכדור כמו פרוזק אם היה. היו דברים אחרים."

"חשבתי ואני עדיין חושב שזה התפקיד שלי כאורח, להיות עד, אמרתי, רוצה להיות כן, חייב גם, כן לגמרי, לגלות הכול, כמו בחקירה בסקוריטטה, בלי להבין את הסיבה לכך, מגלה את עצמי כתוצר קומוניסטי, אחרי הכול, שמתוכנת לגלות הכול, גם מה שהשלטונות לא יוכלו לעולם לגלות בעצמם, כי לפי התיכנות הם יודעים הכול, והעונש על הסתרת דבר יהיה נורא יותר מהעונש על הדבר שהוסתר."

"מאגיה אופטיית", אמרתי, "אתה והרב מדגון. אלוהים אדירים."

ידעתי שאני לא צריך כלל לנסח את הדברים, שהוא רואה את מה שיש לראות. אני לא יודע אם זה היה חשוב לי, אם רציתי שייבין. כי כבר התחיל השינוי המהותי של חיי, שעיקרו בכך שכבר לא ידעתי בכל התאים של גופי כי לילה בלי מין, יום בלי מעשים, הם בזבוז של החיים. להיפך. באה ידיעה חדשה. לילה בלי מין ויום בלי מעשים הם בדיוק מה שצריך להיות.

"אולי", אמר פלס, ומזג לעצמו ויסקי. "אבל עד שמעיד עדות מטעם עצמו, בפני עצמו, מה שווה העדות שלו?" הוא חיכה קצת. "כתמיד, תוקידידס מול הרודוטוס. החיפוש אחרי האמת לעומת הצלת מעשיהם של בני האדם מן השיכחה." הוא הרים את הכוס. "לחיי כולם."

פעם התנחמתי בקדושת הכתיבה, במובן של שוני, בקדושה של מה שנרשם ויישאר אחרי שכל הרשומים ייעלמו, אחרי שכל עשירי הארץ יאבדו, אחרי המלחמות, והתעשייה, והפשע. האמנתי בקדושת הרישום של הדברים, כאילו מדובר ברישום בטאבו, אלא שזה יותר, זה קניין לדורות. על כן רציתי להיות עד אמת בלא פשרות. בלי להתחשב בתוצאות. להיות בן נאמן של מזל קשת, האומר הכל, ללא כחל וסרק. אם תכשילך עין ימינך נְקַר אותה, נאמר בבשורה על פי מתי. אם ידך הימנית תכשיל אותך, קצץ אותה. אולי מתוך חשש שהעולם הגשמי יהיה טוטאלי והקשר עם האל, הקשר הגשמי לא פחות, ינותק. הסיגופים והפרישות הבטיחו לכאורה קשר עם האל, אולי לא קשר הכרתי, אבל קשר. הסבל הגופני הפך למצב של דריכות, שבו נשמר הקשר הזה, כמו אש תמיד שאסור לתת לה לכבות כי אם כן אי-אפשר יהיה להבעיר אותה מחדש, האבות ישתוללו בקבריהם, ויבוא

סוף העולם. החסד הרוחני, או אי היכולת של האדם להבין דברים מופשטים, גרם לכך שקשר רוחני יתבסס יותר ויותר על דברים חומריים וגופניים. אחרת, איך אפשר להסביר את תחתוני המסמרים של הנוצרים שנועדו להיות בעלי משמעות בקשר רוחני, עם אל? את אופוס דיי? את המוסלמים החותכים את בשרם בחרבות? אין זאת אלא שהאדם רוצה קשר אנושי, גופני, חומרי, מגע של דם עם הישות הרוחנית. גם כאשר הקשר החומרי הזה הוא במישור גבוה, כמעט רוחני, עדיין קיים קושי להבין שמדובר בישות רוחנית, בעצם בשום דבר מבחינת החומר, ברעיון, באינות. והאדם יודע רק דם, בדם.

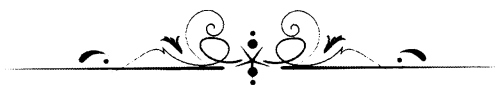
"ומה", אמר יעקב גרניט ליד השולחן הסמוך, "באים מנוולים ערבים בלי סיבה, והורגים אנשים באוטובוסים מתפוצצים? גאזי בלי מניע? לא עשינו כלום שגרם לזה?" יושבי השולחן עשו עצמם לא מקשיבים לו אבל הקשיבו לו. "כן. זה בגלל שלא עשינו משהו. לא עשינו גאולת דם לנאצים ואנחנו עושים את זה לערבים. זה פשר הדברים. בן גוריון הסכים לכופר כסף לגאולה, במקום הגאולת דם ועכשיו אנחנו גואלים את דם אחינו מהערבים שלא שפכו אותו. ובעוד רובם של הנאצים חיו טוב מאוד אחרי המלחמה בערי המקלט שלהם, המצאנו פה את הערבי-הגרמני הדפוק, העני, האומלל, שאפשר להרוג אותו. סוף נמצא לנרצחים גואל. כתמיד היהודים גיבורים על חלשים. הערבים הפכו איכשהו לגרמנים וארץ ישראל הפכה לארץ המקלט שלהם, בה הם נאחזים באדמה היא המזבח שלהם. גאולת הדם, למרות שהיא מופרכת לחלוטין, נמשכת. מאמנים לזה את צה"ל. הערבים רצחו אותנו, הגרמנים בסדר, הקנצלרים שלהם קדושים מעונים. ואת הערבים צריך להרוג בלי רחם, לגרור אותם מערי המקלט, מקרנות המזבח. גואלי הדם לא יוותרו." המנהל הזקן, שהיה גם המורה שלנו לתנ"ך ובאחת הבחינות הוא השמיע את ה"לא" המנומנם והתקיף שלו כאשר שאלתי בתמימות של מהגר, אם למבחן תנ"ך אפשר להיכנס עם ספר תנ"ך, התנשף, אבל עדיין לא סיים. "גנבנו מהם ולקחנו מהם מן השלל ומן החרם. לא עכנ בן כרמי אחד אלא מדינה שלמה של עכנים." הוא רכן אליי ואמר, "ואתה זוכר מה קרה לעכנ? כן? זוכר? אולי אתה צריך את ספר התנ"ך? מה? לא?"

"ואראה בשלל אדרת שנער אחת," לחשתי, המום מן הזיכרון של הטקסט ודייקנותו של המנהל הזקן, "רגמו אותו למוות," אמרתי. "ושרפו אותו. אותו ואת משפחתו. בעמק עכור." גרניט נראה מרוצה מתלמידו לשעבר וגם מיואש מהכל.

אנשי הקבלה שהיו קרובים להבנת הדבר שיחקו עם האותיות ועם הסיסמאות ועם השמות, ונפלו לתוך המלכודת. בתחילת המאה לעגו להם בכל חנות לקבלה ברחובות תל אביב ולוס אנג'לס. הצימצום שנועד לתת לאדם מקום רוחני באלוהים, לא הצליח לגבור על השאיפה לקניין פיזי באל. הכל היה התכוננות פיזית לעולם אחר, שנתפס כרוחני-פיזי. ואין כלום מכל זה. הישות

הרוחנית היא רעיון. אין כלום. והכל ישנו. הכל הוא בישות הרוחנית שהיא אינות. אנחנו קיימים ולא קיימים, היינו ולא היינו, זוכרים ונזכרים, הווה ועתיד, חתונה באשדוד וערב בסדום, זיון מופלא וכאבי גב תחתון, קשר הכרתי עם הישות הרוחנית ושקיעה בטירוף של חובות, ורק מי שיכול להתמזג בישות הרוחנית, באינות, בחומר, בעצמו, יידע אושר, יידע את החיוך של הישות הרוחנית שהוא החיוך של עצמו על עצמו ועל קיומו, החיוך של נוכחות התמיד של היקומים הקיימים וכלים בו זמנית.

אם היקום התחיל בנקודה, במפץ הגדול של ישות זעירה כנקודה, בחלקיק אלוהי שהעניק מסה לחומר, בוזון היגס, והוציא את החומר מחירות של היעדר מסה, של יש-אין חומר, זו הנקודה שהאורח רואה בקצה להבת הנר שבה הוא מתבונן. וכשהאורח מתבונן בנקודת החוד של הלהבה, הוא מביט בנקודת המפץ של הישות ואי-הישות, של מה שיש ומה שאין, שהוא היינו הך, אז ועכשיו. המפץ הגדול או אור הנר. המפץ הגדול הוא אור הנר. הלהבה בוערת כל עוד היא בוערת. החתונה נמשכת כל עוד היא נמשכת. הגלים באים אל החוף כל עוד הם באים אל החוף. האורח רוח והאורח נר והאורח להבה והאורח חתונה והאורח מילים והאורח התאקסטות נעשים דבר אחד, נקודת חיבור ונקודת מפץ, נקודת הכליה שהיא גם נקודת האישור של הקיום. וחוף מזה קיים רק עניין של עוצמה אקוסטית ואופטית, אפילו לא פיזית.



פטיה פתאח

אלגיה וסונט

1.

מְעוֹף חָנוּט
אֶקוֹרֵד קְפוּא בְּבִדְלָח
אֶלְטֶרְנִיבָה לְפִתְחֵי אֲנֹרֹר
בְּמֶרְקָאוֹת הַכְּפוֹר
כְּלֹאֲתֵי עֵץ גְּדוֹל
וְהוּא מְאִיר כְּשֶׁלֶד הַבוּעָה
וְהוּא יִחְזִיק לְעַד, כְּמוֹ חֶרֶק בְּעֵנְבֹר
אֲנִי מְבֹטֵיחַ

2.

מְגַע תּוֹתֵב
שֶׁל הָאֵילָן בְּאוֹר
גְּבִישׁ צָלוּל, שְׂרִיזוֹן הַמְּגָעִים
עוֹטָה צְמִיחָה נוֹגְעַת בְּזִכְרוּכֵי
הָעֵץ הוּא אוֹת
נוֹגְעַת בְּסוֹבָב
(מִי נִגְדָּ מִי רָאָה בְּמִיקְרוֹסְקוֹפ)

3.

מְגַע שֶׁל הַעֲלֹה
בְּשֶׁד יוֹדֵעַ מָה, אוֹלֵי בְּקֶרֶח
מְגַע הַשְּׂרָשִׁים
בְּאֶרֶץ הַחַיִּים,
חֶסְפוֹס הַגֹּזַע – בְּזוֹרוֹעוֹת הַמְּנַצְחִים
(לֹא, לֹא שְׂכַחְתִּי אֶת הָאֲחָרִים)

4.

לְטוֹף חָנוּק
מְגַע הַלֵּב בְּפֶלֶס
זָקֵן מְלֹאכּוֹתֵי מְשַׁעְרוֹת עֶרְנָה – אָבוּי! –
נוֹגַע בְּעוֹגֵב
נוֹגַע בִּי
אוֹלֵי פְרוֹשׁ הַסְּמָל
(לֹאֵן הוּא עֵץ)
אֲדַע עַל עֶרֶשׁ דְּנִי

5.

בְּלוֹט שְׂקוּף
מוֹנְדָה נְבוֹנָבוֹן
מִי נִגְדָּ מִי
אֲדַע, אֲנִי מְבֹטֵיחַ –
מְעוֹף הַצֵּלִיל בְּמִצּוֹלוֹת קְפוּאִים
מְעוֹף הָעֵץ
(נְשִׂאֲרֵי בַחַיִּים)
חֶתֶךְ הָעֵצָר הַדוֹאָה בְּמִבְחָנָה
מְחַנֵּת הַסֶּדֶק הַזוֹרֵחַ בְּכַדוֹר
אֲטוּם וְקָר

מ.א.

כְּנִחְשׁוֹת הַתִּישׁ בְּתִשׁוּקָתוֹ,
כְּתַעֲזוֹת הַנְּשֶׂר בְּרִקְעֵי,
כְּדֶרֶךְ הַנְּחֹשׁ – עֵקֶלְתוֹן,
כְּרַעְבוֹ שֶׁל הַעֲמֶלֶץ אֵין לְהִשְׁבִּיעַ
צוֹדֵק בִּי הַמִּתֵּן הַמְּתַעוֹרֵר
בְּקֶרֶבְתְּךָ הַבוֹכֵהָ וְהַזוֹהֶרֶת,
וְהַתּוֹקֵף בִּיצֵר מְסוֹנֵר
אֶת חֶסֶד לְבַתָּה הַמְּזַדְאָבֶת;
צוֹדֵק בִּינִינוּ הַמְּגַע הַמְּשַׁחֵרֵר
אֶת הַמִּתֵּן הַחַי – צוֹדֵק וְזָהוּ!

כְּעִנְרוֹן הַחֶלֶד הַמְּפִקֵיעַ
כְּלִילָה אֶת קְלֶפֶת הָאֲדָמּוֹת,
כְּלֶהֱט הָאֲרִי בּוֹעֵמוֹ,
כְּתַעֲזוֹת הַנְּשֶׂר בְּרִקְעֵי.

ראיון עם ת.ס. אליוט

הראיון נערך בניו יורק, בדירתו של מר לואיס כהן מ. House of Books, Ltd, ידיד של מר וגברת אליוט. מדפי הספרים בסלון המסוגן הכילו אוסף מרשים של כתבי סופרים מודרניים. על הקיר ליד הכניסה היה מקובע דיוקן של מר אליוט, שצויר בידי גיטתו, הגברת הנרי ווייר אליוט. צילום-חתונה של בני הזוג אליוט, חתום במסגרת כסף, ניצב על שולחן. גברת כהן וגברת אליוט ישבו על הספה בצידו האחד של החדר, בעוד מר אליוט והמראיין יושבים פנים אל פנים במרכז החדר, מיקרופון הרשמקול מונח על הרצפה ביניהם.

מר אליוט נראה טוב במיוחד, בדרכו חזרה ללונדון מחופשה באיי באהאמה, הוא עזר לביקור קצר בארצות הברית. הוא היה שזוף, ונראה כי עלה במשקל בשלוש השנים שחלפו מאז פגישתו האחרונה עם המראיין. הוא נראה צעיר ועליו יותר. במהלך הראיון הוא פנה לגברת אליוט לעיתים תכופות, כאילו הוא חולק עימה תשובה אילמת.

המראיין כבר שוחח קודם-לכן עם מר אליוט בלונדון. קירות המשרד הלונדוני הקטן של הוצאת 'פייפר את פייפר', כמה קומות מעל כיכר ראסל, היו מלאות בתצלומים: נתלו שם תמונה גדולה של וירג'יניה וולף, דיוקנו של פיוס ה-12, תמונות של א.א. ריצ'רדס, פול ואלרי, ו.ב. ייטס, גתה, מריאן מור ועוד. רבים הם המשוררים הצעירים שבהו בפרצופים אלה במהלך שיחה עם מר אליוט שעה ששימש כעורך-הספרות של ההוצאה. אחד מהם סיפר סיפור שהמחיש עד כמה בלתי צפויות היו השיחות עם מר אליוט: אחרי שעה של דיון ספרותי רציני, מר אליוט עזר לחשוב אם יש לו דבר-עצה להשיא למשורר הצעיר – אמריקאי שהיה בדרכו ללמוד באוקספורד, ממש כמו מר אליוט ארבעים שנים קודם – ואז, בכובד ראש, כבא להושיע, המליץ לו מר אליוט, על קניית תחתוני-צמר ארוכים שיגנו על האיש הצעיר מפני לחות האבנים והקרה השורה בבנייני אוקספורד. הנה כי כן, מר אליוט מסוגל היה להתנהג כמו דוד טוב תוך כדי מודעות לניגוד הקומי בין הסגנון למסר.

ניגודים דומים באופיו של המשורר הגדול משפיעים לא מעט גם על הראיון עם אליוט. ומובן, שהאירוניה שבמחוות הפיזיות שלו בעת הראיון, אינה עוברת בדפוס. לפרקים, הראיון התגלגל מאירוניה וקומיות קלה לצחוק כבד. בקלטת הראיון עולים תדיר קולות צחוקו הרועם של מר אליוט, במיוחד בתגובה לאיזכור נטייתו המוקדמת להמעיש בערכו של עזרא פאונד ולאזכור שירו מתקופת הארוורד, "המלך בולו", שיר שלא התפרסם, ושההנחה הרווחת היא, שהיה בלתי-הולם.

דונאלד האל, 1959

מראיין

אתחיל מההתחלה, האם אתה זוכר את הנסיבות שבהן התחלת לכתוב שירה, כילד בסיינט-לואיס?

ת.ס. אליוט

התחלתי, ככל הזכור לי, בגיל 14, בכתיבת מספר "מרובעים" בהשראת עומר כיאם (Omar Khayyam) בתרגומו של פיציג'רלד, הם היו מאד קודרים ואתיאטיסטיים ומייאשים. למזלי, הדחקתי אותם לחלוטין, עד כדי כך שהם לא קיימים יותר. מעולם לא הראיתי אותם לאיש.

השיר הראשון שלי שפורסם הופיע בתחילה ב-Smith Academy Record ולאחר מכן ב-The Harvard Advocate, הוא נכתב במקור כתרגיל בשיעור ספרות והיה חיקוי של בן ג'ונסון (Ben Jonson). המורה חשב שהשיר טוב מאד עבור ילד בן 15 או 16. לאחר מכן כתבתי כמה שירים בהארוורד, הם עזרו לי להיבחר לתפקיד עורך ב-"The Harvard Advocate", ממנו נהניתי. ואז הייתה לי התפרצות של כתיבה במשך שנות הלימודים. נעשיתי הרבה יותר פורה תחת השפעתם של בודלר, תחילה, וז'יל לאפורג (Jules Laforgue), שאותו גיליתי, כמדומני, בשנתי הראשונה בהארוורד.

מראיין

האם מישהו מסוים הכיר לך את המשוררים הצרפתיים? אני מניח שלא היה זה אירווינג באביט (Irving Babbitt)?

ת.ס. אליוט

לא, באביט הוא האחרון שיעשה זאת! השיר שבאביט הוקיר יותר מכול היה ה"אלגיה" (Elegy Written in a Country Churchyard) של תומאס גריי. זה שיר טוב, אבל אני חושב שבחירה כזאת מעידה על מיגבלות מסוימות אצל באביט, יברך אותו האל. אני חושב שכבר חשפתי את מקור ההיכרות הנ"ל: היה זה ספרו של ארתור סימנס על שירה צרפתית, בו נתקלתי בהארוורד יוניון. באותם ימים היה ההארוורד יוניון מקום מפגש לכל סטודנט של תואר-ראשון שבחר להשתייך אליו. הייתה שם ספריה קטנה ונחמדה, כמו הספריות שיש ברבים מבתי הארוורד כיום. אהבתי את הציטוטים שלו, אז הלכתי לחנות ספרים זרים במקום כלשהו בבוסטון (שכחתי את שם החנות ואני לא יודע אם היא עדיין קיימת), החנות הציעה ספרים בצרפתית, בגרמנית ובשפות נוספות, ושם מצאתי את לאפורג ומשוררים אחרים. אין לי מושג למה לחנות ההיא היו ספרים של משוררים כמו לאפורג. אלוהים יודע כמה זמן הספרים האלה שכבו שם או אם היה להם מבקש אחר מלבדי.

מראיין

בתקופת לימודיך בהארוורד, האם הרגשת בנוכחותו הדומיננטית של משורר מבוגר כלשהו? כיום, משורר צעיר כותב בתקופתם של אליוט, פאונד וסטיבנס. האם אתה זוכר את תחושותיך כאשר לתקופה הספרותית ההיא? אולי מצבך לא היה שונה בתכלית?

אליוט

אני חושב שהעובדה שלא היו משוררים פעילים מעניינים במיוחד באנגליה או באמריקה בתקופה ההיא הייתה בגדר יתרון. אני לא יודע איך הייתי מתפתח אילו היו כל כך הרבה נוכחויות שיריות דומיננטיות (כמו שאתה קורא להן) בסביבה. אך נדמה לי שזאת יכלה להיות הסחת דעת מרגיזה למדי. למזלי, לא הוטרדתי על ידי נוכחויות שיריות כאלו (שאלו התקיימו יכלו גם להיות מוטרדות ממני).

מראיין

האם בכלל היכרת משוררים כמו הארדי או רובינסון?

אליוט

התוודעתי מעט לרובינסון כיוון שקראתי מאמר עליו ב-The Atlantic Monthly, אשר ציטט כמה משיריו, והם ממש לא היו לטעמי. הארדי בקושי נודע כמשורר באותה עת. היו שקראו את הרומאנים שלו; אך השירה שלו פרצה לתודעה רק בדור מאוחר יותר. אמנם, כמובן שייטס היה נוכח, אבל אז היה זה עדיין ייטס המוקדם, ובשירתו המוקדמת היו, לטעמי, יותר מדי דמדומים קלטיים. בעצם, לא היה אז בסצנה השירית דבר זולת למשוררי שנות ה-90, והם כולם מתו משתייה, או בהתאבדות, או נגוזו כך או אחרת.

מראיין

האם אתה וקונראד איימן עזרתם זה לזה עם השירים שלכם כאשר הייתם עורכים שותפים ב-Advocate?



אליוט

היינו חברים, אבל איני חושב שהשפענו זה על זה בכלל. ובנוגע לספרות זרה, הוא התעניין יותר בשירה איטלקית וספרדית, בעוד אני הייתי מסור לצרפתית.

מראיין

האם היו חברים אחרים שקראו את שירתך ועזרו לך?

אליוט

כן, היה אדם שחי בקיימברידג' בשם תומאס ה. תומאס, חבר של אחי, הוא ראה כמה שירים שלי ב-The Harvard Advocate ושלח לי מכתב נלהב ביותר שעורר אותי. הלוואי שהייתי שומר את המכתב הזה. הייתי אסיר תודה על שנתן לי את החיזוק הזה.

מראיין

הבנתי שהיה זה קונראד איימן שהציג אותך ואת עבודתך בפני פאונד.

אליוט

אכן כן. איימן היה חבר נדיב מאוד. בחודשי קיץ אחד הוא היה בלונדון עם הארולד מונרו ואחרים והוא חיפש עבורי מקום לפרסם את שיריי. אף אחד לא חשב לפרסם אותם, והוא החזיר לי אותם. ואז בקיץ 1914, כמדומני, היינו שנינו בלונדון, והוא אמר: "לך לפאונד והראה לו את שיריך". הוא חשב שפאונד עשוי לאהוב אותם.

אייקן אהב אותם, למרות שהם היו שונים מאוד משלו.

מראיין

האם אתה זוכר את פגישתך הראשונה עם פאונד?

אליוט

הלכתי לבקר אותו. נראה לי שהותרתי רושם טוב בקיטון-האורחים המשולש שלו בקנזינגטון. הוא אמר "שלח לי את שיריך". ואז כתב לי: "הם מהטובים ביותר שראיתי. בוא לבקר אותי ונדבר עליהם". אחר כך הוא דחף אותם להארייט מונרו, שהייתה עורכת מרכזית של כתב-עת, אבל זה לא קרה מייד.

מראיין

במאמר על ימי עריכתך ב-*Advocate*, שהופיע בספר לכבוד יום הולדתך ה-60, ציטט אייקן מכתב מוקדם שלך מאנגליה, בו אתה מתייחס לשירתו של פאונד כאל "חוסר כישרון נוגע ללב". מתי שינית את דעתך?

אליוט

הא! זה היה מעט פזיז מצידי, הלוא-כן? נחשפתי לשיריו של פאונד בפעם הראשונה דרך עורך של *The Harvard Advocate*, ו.ג. טינקום-פרננדז, שהיה חבר שלי ושל קונראד אייקן ושל שאר משוררי התקופה. הוא הראה לי את הספרונים הקטנים האלה של פאונד, שהופיעו בהוצאת אלקין מת'יוס: *Exultations* (התרוממות רוח) ו-*Personae*. הוא אמר: "אלה יהיו לטעמך, אתה בטח תאהב אותם". ובכן, הוא טעה, לא כל כך אהבתי אותם. השירה הזאת הייתה מגונדרת מידי, מלאת רומנטיקה מיושנת, אפופת מסתורין וסודיות. זה לא ממש הרשים אותי. כשהלכתי לפגוש את פאונד, לא הייתי חובב גדול של עבודתו, ואף שכעת אני מתייחס לדברים שלו שקראתי אז כאל מבריקים, אני חושב שהשירה הגדולה באמת של פאונד נמצאת בעבודתו המאוחרת יותר.

מראיין

ציינת בדפוס שפאונד ערך וקיצץ את 'ארץ השממה' כך שבמקום שיר ארוך בהרבה, קיבל את צורתו הנוכחית. האם ביקורתו של פאונד הועילה לך? האם נהג כך גם בשירים אחרים שלך?

אליוט

כן, באותה תקופה כן. הוא היה מבקר נהדר, כי הוא לא ניסה להפוך אותך לחיקוי שלו-עצמו. הוא ניסה לראות מה אתה מנסה לעשות.

מראיין

האם עזרת לשכתב שירים של חברים שלך? את שירי עזרה פאונד לדוגמא?

אליוט

אני לא זוכר שום מיקרה כזה. אך מובן שהצעתי אין-ספור הצעות בכל הקשור לעריכת כתבי-יד של משוררים צעירים בעשרים וחמש השנים האחרונות, שעה ששימשתי כעורך בהוצאת 'פייפר אֶת פייפר'.

מראיין

האם קיים עדיין כתב-היד המקורי, הבלתי-ערוך, של 'ארץ השממה'?

אליוט

אל תשאל אותי, זה אחד הדברים שאני לא יודע, תעלומה בלתי פתורה. מכרתי את כתב-היד של 'ארץ השממה' לג'ון קווינס. נתתי לו גם מחברת מלאה בשירים שלא פורסמו, כי הוא נהג בי בחביבות במקרים רבים. זאת הייתה הפעם האחרונה ששמעתי על כתבים אלו. ואז הוא נפטר והם לא הופיעו במכירה פומבית.

מראיין

אלו דברים חתך פאונד מאדן 'השממה'? האם הוא חתך חלקים שלמים?

אליוט

כן, קטעים שלמים. היה קטע ארוך על שרידי ספינה טרופה. אני יודע כיצד קטע זה התקשר עם שאר השיר; אבל הוא היה מושפע למדי מהקנטו על יוליסס בתופת. היה גם קטע שהיה חיקוי של 'אונס התלת' (Rape of the Lock). פאונד אמר לי: "אין טעם לעשות משהו שמישהו אחר כבר עשה בצורה הטובה ביותר האפשרית. עֵשֶׂה משהו שונה".

מראיין

האם הסכת הקטעים שינתה את המבנה האינטלקטואלי של השיר?

אליוט

לא, אני חושב שהשיר היה ונותר חסר-מבנה באותה מידה, רק בצורה עקרה יותר, בגרסתו הארוכה.

מראיין

יש לי שאלה על השיר, שקשורה למבנה שלו. ב'הרהורים בעיקבות למבת' (Thoughts after Lambeth) דחית את טענת המבקרים שב'ארץ השממה' היבעת "התפקחות מאשליה של דור", או שהיכחשת שזאת הייתה כוונתך. סבורני כי היה זה פ.ר. ליוויס, שאמר שהשיר לא מציג שום התקדמות; לעומתו, מבקרים מאוחרים יותר, שהתייחסו לשירתך המאוחרת יותר, טענו שארץ השממה מבטא תפישה נוצרית. אני תוהה אם זה היה חלק מכוונתך.

אליוט

לא, זה לא היה חלק מכוונתי המודעת. אני חושב ש'הרהורים בעיקבות למבת' דיברתי על כוונות במובן שלילי יותר מאשר חיובי, כדי להגיד מה לא הייתה כוונתי. אני תוהה מה המשמעות של "כוונה"! אדם רוצה להוריד משהו מהלב. אבל הוא לא יודע בדיוק מה הוא רצה להוריד מהלב עד שהדבר יורד מהלב. אבל אני יכול להשתמש במילה "כוונה" באופן חיובי לגבי אף שיר שלי, או לגבי כל שיר אחר.

מראיין

יש לי עוד שאלה עליך ועל פאונד, ועל התקופה המוקדמת בקריירה שלך. קראתי היכן-שהוא שאתה ופאונד החלטתם לכתוב 'מרובעים' בסוף העשור השני של המאה, בגלל שהחרוז החופשי הלך רחוק מידי.

אליוט

אני חושב שזה משהו שפאונד אמר - וההצעה לכתוב 'מרובעים' הייתה שלו. הוא הכיר לי את *Emaux et Camées*.

מראיין

אני תוהה מה עמדתך לגבי הקשר בין צורה לנושא. האם באותה תקופה בחרת את הצורה לפני שידעת מה אתה הולך לכתוב בה?

אליוט

כן, במידת מה. למדתי את המקורות. למדנו שירים של גוטייה ואז חשבנו, "האם יש לי משהו להגיד שצורה זו תועיל לו"? ואז התנסו גם בצורה. הצורה נתנה תנופה לתוכן.

מראיין

למה חרוז חופשי הוא הצורה שבה בחרת להשתמש בשירתך המוקדמת?

אליוט

שירי החרוז החופשי המוקדמים שלי התחילו בניסיון לאמץ את הצורה של לפורג'. כלומר, שורות מחורזות באורכים לא-סדירים, שבהם החרוזים הופיעו במקומות לא-סדירים. השירים היו יותר "חרוז" מאשר "חופשי", במיוחד בסגנון שעזרא כינה "אימג'יזם". וכמובן, בשלב הבא היו דברים חופשיים יותר, כמו "רפסודיה בליל-רוחות" (Rhapsody on a Windy Night). אני לא יודע אם היה לי מודל כלשהו בראש כשכתבתי את זה. השיר פשוט יצא כך.

מראיין

האם הרגשת שכתבת נגד משהו, יותר מאשר על-פי דגם מסוים? אולי כיוונת זאת כהתרסה נגד משורר החצר?

אליוט

לא, לא, לא, אני לא חושב שניסיתי דרך-קבע להתנגד לדברים, רק למצוא מה נכון בשבילי. ממש התעלמתי מ"משוררי חצר" כמו רוברט ברידג'ס. אני לא חושב ששירה טובה יכולה להיכתב במעין ניסיון פוליטי למוטט איזה נוהג קיים. אני חושב שהדברים פשוט משתנים מעצמם. אנשים מוצאים דרך המאפשרת להם להגיד משהו חדש. אדם אומר לעצמו: "אני לא יכול להגיד זאת כך, איזו דרך אני יכול למצוא שאוכל לומר בה את הדברים?" המנהגים הקיימים לא כל-כך הטרידו אותי.

מראיין

היה זה בפרק הזמן שבין "פרופרוק" (Prufrock) ל"גרונטיון" (Gerontion) כאשר כתבת את השירים בצרפתית אשר כינסת בכרך של כל כתביך. איך יצא לך לכתוב אותם? כתבת עוד שירים בצרפתית מאז?

אליוט

לא, וגם לא אכתוב עוד. זה היה עניין מוזר עד מאוד, שאני לא יכול להסבירו עד הסוף. באותה תקופה חשבתי שהתייבשתי לגמרי. התחלתי לכתוב כמה שירים בצרפתית וראיתי שאני מסוגל לכתוב אותם. אני חושב שהסיבה הייתה שכשכתבתי בצרפתית לא לקחתי את השירים כל כך ברצינות, וזה הפחית את חששי ממחסום כתיבה. וכך זה נמשך מספר חודשים, לאחר מכן, השירים הטובים מביניהם הודפסו. אני חייב לציין שעזרא פאונד עבר עליהם, וגם אדמונד דולאק, צרפתי שהכרנו בלונדון, הוא עזר לי איתם קצת. השמטנו כמה מהם, ואני מניח שהם נעלמו לחלוטין. לפתע התחלתי לכתוב שוב באנגלית ואיבדתי כל חשק להמשיך עם הצרפתית. נראה לי שכל העניין פשוט עזר לי להתחיל לכתוב שוב.

מראיין

האם חשבת על האפשרות ליהפך למשורר סימבוליסט בצרפתית, כמו שני האמריקאים מהמאה הקודמת?

אליוט

סטוארט מריל ווייל-גריפין. לא. עשיתי זאת רק במהלך השנה הרומנטית שביליתי בפאריס אחרי הארווארד. באותה תקופה עלה בי הרעיון לוותר על אנגלית ולנסות להתבסס ו"להשתפשף" בפאריס, וכך, בהדרגה, לעבור לכתוב בצרפתית. אבל זה היה רעיון טיפשי גם אם הייתי הרבה יותר דו-לשוני משהייתי אי-פעם. ראשית, אני חושב שיכול להיות משורר דו-לשוני. אני לא מכיר שום מקרה של אדם שכתב שירים גדולים, או אפילו שירים נחמדים, באותה הרמה בשתי שפות. אני חושב ששפה אחת צריכה להיות זאת שְׁפָה אתה מבטא את עצמך בשירה. ואתה מוכרח לוותר על השנייה למען מטרה זאת. ואני חושב שלשפה האנגלית באמת יש יותר משאבים במובנים מסוימים מאשר לצרפתית. במילים אחרות, אני חושב שגם לו רכשתי מיומנות בצרפתית כמו המשוררים שהזכרת, עדיין הייתי עושה עבודה טובה יותר באנגלית.

מראיין

אם יורשה לי לשאול, האם יש לך כרגע תוכניות כלשהן לכתוב שירים?

אליוט

לא, אין לי שום תוכניות ספציפיות כרגע, אבל עכשיו כשנפטרת מטיפול במחזה - The Elder Statesman, אחרי שהעברתי את ההגה האחרונה ממש לפני שעזבתי את לונדון, הייתי רוצה לכתוב קצת פרוזה ביקורתית. אני מעולם לא חושב יותר מצעד אחד קדימה. האם אני רוצה לכתוב עוד מחזה או עוד שירים? אני אף פעם לא יודע עד שאני רוצה לכתוב משהו.

מראיין

האם יש לך שירים לא-גמורים שאתה חוזר אליהם מידי פעם?

אליוט

אין לי הרבה שירים כאלה. יש לי חוק: דברים לא גמורים הם דברים שעדיף כבר למחוק. אם יש בהם משהו טוב, אני מעדיף לשמור אותו בראש מאשר על נייר במגרה, ואני מעדיף להשתמש בו ביצירה אחרת. אם אני שומר משהו במגרה הוא נשאר אותו דבר, לעומת זאת, אם אני שומר אותו בזיכרון הוא משתנה למשהו אחר. אמרתי כבר פעם, שהקוורטט שלי, 'ברנט נורטון' (Burnt Norton) החל בקטעים שנחתכו מ'רצח בקתדרלה' (Murder in the Cathedral). למדתי ב'רצח בקתדרלה' שאין טעם להכניס שורות יפות שאתה מחשיב כשירה טובה אם אין להן קשר לעלילה. בזה הבימאי מרטין בראון עזר לי. הוא היה אומר: "יש כאן שורות יפות מאד אבל אין להן שום קשר למה שקורה על הבמה".

מראיין

האם חלק מהשירים הקטנים שלך הם בעצם חלקים מיצירות ארוכות יותר? יש שני שירים שדומים למדי ל'האנשים החלולים' (The Hollow Men).

אליוט

אה, אלו היו הטיטות המוקדמות. אלה היו דברים מוקדמים יותר. שירים אחרים פרסמתי

בכתבי-עת. אך לא בכתבי המכונים. אתה לא רוצה לומר אותו הדבר פעמיים באותו ספר.

מראיין

נראה שכתבת הרבה שירים בחלקים: חטיבות חטיבות של כל שיר. האם הם התחילו כשירים נפרדים? אני חושב במיוחד על Ash - Wednesday.

אליוט

כן, כמו 'האנשים החלולים', גם Ash Wednesday התחיל משירים נפרדים. למיטב זיכרוני, אחת או שתיים מהטיטות המוקדמות של Ash Wednesday הופיעו בכתב-העת 'קומרס' (Commerce) ובמקומות אחרים. ואז, בהדרגה, התחלתי לראות אותם כרצף אחד. זו אחת מדרכי החשיבה הפואטיות שעבדתי על-פיהן במשך השנים, לכתוב דברים בנפרד ואז לראות את האפשרות למזג אותם יחד. לשנות אותם וליצור מהם שיר שלם.

מראיין

האם אתה כותב עכשיו משהו בסגנון של 'ספרו של פוסום הזקן על חתולים השימושיים' (Old Possum's Book of Practical Cats) או "המלך בולו" (King Bolo)?

אליוט

דברים כאלה עולים מידי פעם בפעם. אני שומר מספר רשימות של שירים כאלה, ויש כמה "חתולים" בלתי-גמורים שכנראה לעולם לא יכתבו. יש אחד על חתולת זוהר, הוא יצא עצוב מידי. זה לעולם לא יעבוד, אני לא יכול לגרום לילדי לבכות על חתולה שהלכה בדרך רעה. לחתולה הזאת הייתה קריירה מפוקפקת מאוד, זה לא יתאים לקהל שאהב את כרך ה"חתולים" הקודם שלי. אף פעם לא כתבתי על כלבים. כמוכן, כלבים לא מתאימים לשירה באופן כללי כמו חתולים. יכול להיות שבסופו של דבר אוציא מהדורה מורחבת של ה"חתולים" שלי, זה יותר סביר מאשר כרך נוסף. אכן הוספתי עוד שיר, שנכתב במקור כפרסומת ל'פייפר אָת פֵייפֶר'. נראה שהוא מוצלח למדי. כן, אני רוצה לשלוח ידי בכל סוגי השירים, רציניים וקלי-דעת, מהוגנים ופחות מהוגנים. אני לא רוצה לאבד את מיומנותי.

מראיין

יש כעת עניין גדול בתהליך הכתיבה. הייתי שמח אם תדבר עוד קצת על המנהגים שלך בכתיבת שירה. שמעתי שאתה משתמש במכונת-כתיבה.

אליוט

לעיתים אני כותב במכונת-כתיבה. אך חלק ניכר מהמחזה האחרון שלי, The Elder Statesman, נכתב בעיפרון על נייר, בצורה גסה מאוד. לאחר מכן הקלדתי אותו בעצמי לפני שאשתי התחילה לעבוד עליו. כשאני מקליד בעצמי אני מכניס תיקונים מאוד משמעותיים. אבל בין אם אני כותב או מקליד, יהיה אורכן של היצירות אשר יהיה, אני כותב בשעות קבועות, נגיד, עשר עד אחת. גיליתי ששלוש שעות ביום הן הכי הרבה זמן שאני מסוגל ממש לכתוב, אחרי כן אני יכול רק ללטש. לעיתים מצאתי עצמי רוצה להמשיך מעבר לזמן הזה, אך למחרת, כשראיתי את החומרים מהיום הקודם, גיליתי שְׁמָה שכתבתי אחרי שלוש השעות אף פעם לא היה משביע רצון.

מראיין

האם כתבת אי-פעם את אחד משיריך הליריים לפי לוח זמנים? אולי את 'ארבעה קוורטטים'?

אליוט

רק שירים "מיקריים". הקוורטטים לא נכתבו לפי לוח זמנים. הראשון בהם נכתב בשנת 1935. אבל שלושת הקוורטטים מתקופת המלחמה, נכתבו לסירוגין. אילולא התחילה המלחמה בשנת 1939, הייתי מנסה, כנראה, לכתוב מחזה נוסף. אך אני חושב שזה טוב מאוד שלא הייתה לי הזדמנות לכתוב עוד אחד. מנקודת-המבט האישית שלי, הדבר הטוב היחיד שיצא מהמלחמה, הוא שהיא מנעה ממני לכתוב עוד מחזה מוקדם מידי. ראיתי מה הם הדברים הבעייתיים ב-The Family Reunion. אני חושב שטוב היה לו עופכ כל מחזה שלי בחמש שנים, כדי שאוכל להכינו בצורה טובה יותר. צורת הקוורטטים התאימה יפה מאוד לתנאים שבהם כתבתי באותה תקופה, כשבכלל יכולתי לכתוב. הם התאימו לכתיבה בחלקים, ולא הזדקקתי להמשכיות מיידית. זה לא שינה דבר אם עברו יום או יומיים מבלי שאכתוב, ואכן היו ימים רבים כאלה, שבהם לא יכולתי לכתוב, מפיוון שמילאתי תפקידים הכרוכים בענייני מלחמה.

מראיין

הזכרנו את המחזות שלך מבלי לדבר עליהם. במסה 'שירה ודרמה' דיברת על המחזות הראשונים שלך. אתה יכול לספר לנו משהו על מטרותיך ב-The Elder Statesman?

אליוט

ב'שירה ודרמה' אמרתי משהו, כך נראה לי, על המטרות האידיאליות שלי, שאיני מצפה להגשים אותן אי-פעם לחלוטין. היתחלתי מ-The Family Reunion מפיוון ש'רצח בקתדרלה' היא יצירה תקופתית ומשהו יוצא דופן. המחזה כתוב בשפה מיוחדת למדי, כמו שעושים כשכותבים על תקופה אחרת. לא פתרתי אף אחת מהבעיות שבהן התעניינתי. מאוחר יותר חשבתי שב-The Family Reunion הקדשתי כל כך הרבה תשומת-לב לחרוז ולמשקל עד שהזנחתי את מבנה המחזה. אני חושב ש-The Family Reunion הוא עדיין הטוב מבין מחזותי מבחינת שירה, וזאת על אף העובדה שהוא אינו מובנה היטב.

ב'מסיבת הקוקטייל' (The Cocktail Party) ושוב ב-The Confidential Clerk, התקדמתי מבחינת מבנה, למרות ש'מסיבת הקוקטייל' לא היה מְסֻפֵּק דיו מהבחינה הזאת. לצערי, מה שנבנה בדיוק לפי התכנון אינו תמיד גם המצליח ביותר, וזה תקף בכל מקרה לגבי בעל-מקצוע שכמותי. אנשים ביקרו את המערכה השלישית ב'מסיבת הקוקטייל', על כך שהייתה בעצם אפילו. או ב-The Confidential Clerk רציתי שיעלו אירועים חדשים במערכה השלישית. מובן ש-The Confidential Clerk היה כל כך מובנה במובנים מסוימים עד שאנשים חשבו שהוא אמור להיות פארסה.

רציתי ללמוד את טכניקת כתיבת-התיאטרון על בוריה כדי שאוכל לשכוח ממנה, אני תמיד מרגיש שזה לא חכם להפר חוקים לפני שאתה יודע איך לקיים אותם.

אני מקווה שהיצלחתי להכניס יותר שירה ל-The Elder Statesman, לפחות יותר מאשר ב-The Confidential Clerk. אני לא מרגיש שהיגעתי לנקודה אליה כיוונתי, אני חושב

שלעולם לא אגיע. אבל אני רוצה להרגיש שהתקרבותי אליה מעט בכל פעם.

מראיין

האם יש מודל יווני מאחורי The Elder Statesman?

אליוט

המחזה שנמצא ברקע כתיבתם של אחדים ממחזותי הוא 'אדיפוס בקולונוס' (Oedipus at Colonus). אבל לא הייתי רוצה להתייחס למקורות היווניים שלי כלדגמים מובהקים. תמיד התייחסתי אליהם יותר כאל נקודות-מוצא. אחת החולשות של The Family Reunion היא שהמחזה קרוב מידי ל'אומנידיות' (Eumenides). ניסיתי לעסוק במקורות שלי פשוטו כמשמעו וזה גרם לבלבול, בשל שילוב גישות טרום-נוצריות ופוסט-נוצריות באשר לענייני מוסר וחטא ואשמה. בשלושת המחזות הבאים ניסיתי להשתמש במיתוסים היווניים כבקרש-קפיצה. בסופו של דבר, מה שהמחזות העתיקים נותנים תמיד, ובאופן יסודי, זו הסיטואציה. אתה יכול לקחת את הסיטואציה, לחשוב עליה בתנאים מודרניים, לפתח את הדמויות שלך ממנה, ולתת לעלילה אחרת להתפתח ממנה. למעשה, אתה מתרחק יותר ויותר מהמקור. 'מסיבת הקוקטייל' היתה חייבת להתעסק באלקסטס (Alcestis) מכיוון שעלתה בראשי השאלה איך היו נראים חיייהם של אדמטוס ואלקסטס אחרי שהיא הייתה חוזרת מהמתים. זאת אומרת, אם היה נתק כזה, הדברים לא היו יכולים לחזור לקדמותם. שני האנשים הללו היו מרכז הסיפור כשהתחלתי איתו – והדמויות האחרות פשוט התפתחו משם. דמותה של סיליה, שהפכה להיות החשובה במחזה, התחילה כנספח לסיטואציה המשפחתית.

מראיין

האם אתה עדיין מחזיק בתיאוריית הדרכות של התנסות בדרמה פואטית (עלילה, דמות, הגות, משקל, משמעות) שהעלית ב-1932?



אליוט

אני כבר לא כל כך מתעניין בתיאוריות שלי על דרמה פואטית, במיוחד באלו שנכתבו לפני 1934. חשבתי פחות על תיאוריות מאז שהתחלתי להקדיש יותר זמן לכתיבה לתיאטרון.

מראיין

במה שונה כתיבת מחזה מכתבת שירים?

אליוט

אני מרגיש ששתי הסוגות דורשות גישות שונות למדי. ישנו כל ההבדל שבעולם בין כתיבת מחזה עבור קהל ובין כתיבת שיר, שבו אתה כותב בעיקר לעצמך – למרות שברור, כי לא תהיה מרוצה אם אנשים אחרים לא ימצאו משמעות בשיר. כאשר מדובר בשיר, אתה יכול לומר "העברתי את רגשותיי למילים עבור עצמי. כעת יש לי מקבילה במילים לכך וכך ממה שהרגשתי". כמו כן, בשיר אתה כותב לקול שלך, וזה מאוד חשוב. אתה חושב על-פי משמעויות והשתמעויות של הקול שלך, ואילו במחזה, מלכתחילה אתה חייב להבין שאתה מכין משהו שהולך לידיהם של אנשים אחרים, והם אלמוניים בזמן שאתה כותב להם. לא אגיד שאין רגעים במחזה שבהם שתי הגישות אינן משתלבות, אני חושב שמבחינה אידיאלית הן אמורות להשתלב. לעיתים קרובות הגישות משתלבות אצל שייקספיר, כשהוא כותב שיר וחושב גם אז על-פי השתמעויות של תיאטרון ושל שחקנים ושל קהל, והכל במקביל. זה נפלא כשאתה מצליח להגיע לזה. לי זה קורה רק ברגעים אקראיים.

מראיין

האם ניסית לשלוט באופן בו מבטאים השחקנים את השירה שלך? לגרום לזה להישמע יותר כמו שירה?

אליוט

אני משאיר את זה לבמאי. הדבר החשוב הוא שלמפיק תהיה תחושה לשירה, ושהוא יוכל להנחות את השחקנים עד כמה להדגיש את השירה, עד כמה להתרחק מהפרוזה או עד כמה להתקרב אליה. אני מנחה אותם רק אם הם שואלים אותי שאלות, במקרים אחרים אני חושב שהם צריכים לקבל את ההדרכה מהבמאי. הדבר החשוב הוא, ראשית, להגיע להסכמה איתו, ואז להשאיר לו את העבודה.

מראיין

האם אתה מרגיש שהייתה נטייה כללית ביצירותיך, אפילו בשירים, לעבור מקהל מצומצם לקהל גדול יותר?

אליוט

אני חושב שישנם שני אלמנטים לנושא. ראשית, אני חושב שכתבת מחזות – כלומר 'רצח בקתדראלה' ו-'The Family Reunion' – הובילו לשינויים בכתיבת 'ארבעה קוורטטים'. אני חושב שהמחזות הובילו לפישוט של השפה ולאופן ביטוי הדומה לשיחה עם הקוראים. אני רואה את הקוורטטים, שהם חטיבות מאוחרות ביצירתי, כפשוטים וקלים להבנה לעומת 'ארץ השממה' ו-'Ash Wednesday'. לעיתים הדבר אותו אני מנסה לומר, הנושא, יכול להיות קשה; אבל נראה לי שעכשיו אני אומר אותו באופן פשוט יותר.

האלמנט השני טמון בפשטות, בניסיון ובבגרות. אני חושב שבשירים המוקדמים הייתה לי בעיה של חוסר יכולת – היה לי יותר מה להגיד משידעתי איך, ניסיתי לנסח דברים במילים ובמקצב כשלא הייתה לי השליטה המספקת במילים ובמקצב כדי להוציאם לפועל, כדי להשיג הבנה מיידית.

סוג זה של אי-בהירות קורה כאשר המשורר עדיין נמצא בשלב בו הוא לומד את השימוש בשפה. אתה חייב לומר את הדברים באופן הקשה. החלופה היחידה היא לא לומר את הדבר כלל, בשלב זה. בתקופה של 'ארבעה קוורטטים', כבר לא הייתי מסוגל לכתוב בסגנון

של 'ארץ השממה'. ב'ארץ השממה' אפילו לא הוטרדתי מן השאלה, האם אני מבין את מה שאני אומר. דברים כאלה הופכים לקלים יותר עם הזמן, אתה מתרגל לנוכחות של 'ארץ השממה' או 'ויליס'.

מראיין

האם אתה מרגיש ש'ארבעה קוורטטים' היא עבודתך הטובה ביותר?

אליוט

כן, ואני גם מרגיש שהם משתפרים ככל שהם מתקדמים. השני טוב מהראשון, השלישי טוב מהשני והרביעי הוא הטוב מכולם. בכל מיקרה, כך אני מחמיא לעצמי.

מראיין

זוהי שאלה מאד כללית, אבל אני תוהה אם תוכל לתת למשורר צעיר עצה, אילו שיטות או גישות הוא צריך לטפח כדי לשפר את אומנותו?

אליוט

זה מסוכן מאוד לתת עצות כלליות. אני חושב שהדבר הטוב ביותר שאני יכול לעשות כדי לעזור למשורר צעיר הוא לבקר ולנתח לפרטי פרטים שיר מסוים שלו. להתווכח איתו על השיר אם צריך, לומר לו את דעתי, ואם ישנן מסקנות כלליות כלשהן, שהוא יגיע אליהן בעצמו. גיליתי שלאנשים שונים יש דרכי עבודה שונות והם מגיעים לדברים באופן שונה.

אי-אפשר להיות בטוח אם הצהרה, שבאופן כללי ישימה לכל משורר, לא חלה בעצם רק על עצמך. אני חושב שאין דבר גרוע יותר מלנסות לעצב משהו בצלמך.

מראיין

האם אתה חושב שהעובדה, שכיום, כל המשוררים הטובים, הצעירים ממך, משמשים כמורים, אומרת משהו?

אליוט

אינני יודע. אני חושב שההכללות היחידות בעלות ערך כלשהו הן כאלה שייעשו כעבור דור. כרגע אפשר לומר רק שבכל זמן וזמן ישנן אפשרויות שונות להתפרנס, או מגבלות שונות בדרך לפרנסה. זה ברור מאלי שמשורר צריך למצוא לו דרך, מלבד שירתו, להתפרנס. ככלות הכול, אמנים ומוזיקאים עוסקים די הרבה בהוראה.

מראיין

אתה חושב שהקריירה האידיאלית למשורר היא אך ורק קריאה וכתיבה?

אליוט

לא, אני חושב שזה יהיה... שוב פעם, רק על עצמי לספר ידעתי. זה מסוכן מאוד להציע קריירה אידיאלית לכולם, אבל אני די בטוח שאילו התחלתי את דרכי כשלושתי אמצעים בלתי-נדלים, אילו לא הייתי צריך לדאוג לפרנסה והייתי יכול להקדיש את כל זמני לשירה, הייתה לזה השפעה ממתה עלי.

מראיין

מדוע?

אליוט

אני חושב שעבורי, העיסוק בפעילויות אחרות, כדוגמת העבודה בבנק ואפילו כעורך בהוצאה-

לאור, הייתה מועילה מאוד. ואני גם חושב שהעובדה שלרשותי לא עמד כל הזמן שהייתי רוצה, דרשה ממני ריכוז גדול יותר. זה מנע ממני לכתוב יותר מידי. הסכנה, בדרך כלל, טמונה בכך שאין לך שום דבר אחר לעשות, ואז שתכתוב יותר מידי במקום להתרכז וללטש כמויות קטנות יותר של טקסט. זאת הסכנה אצלי.

מראיין

האם אתה מנסה ביודעין להתעדכן בשירה שנכתבת כיום על ידי צעירים באנגליה ואמריקה?

אליוט

לא כיום, לא ביודעין. תקופה מסוימת התעדכתי, כשקראתי סקירות קטנות וחיפשתי כישרונות חדשים מתוקף תפקידי כעורך. אבל ככל שהזדקנתי, כבר לא הייתי בטוח ביכולתי לזהות גאונות בקרב הצעירים ממני. אתה תמיד פוחד שאתה הולך באותה דרך שהלכו המבוגרים ממך. עכשיו יש לי עמית צעיר יותר ב'פייפר' פייפר, שקורא כתבי-יד של שירה. אבל עוד לפני כן, כשנתקלתי בדברים חדשים שנראו לי בעלי ערך אמיתי, הייתי מראה אותם לחברים צעירים יותר, שאת שיפוטם הביקורתי הוקרתי, כדי לשמוע את דעתם. אבל תמיד קיים החשש שישנו ערך במקום בו אינך רואה אותו. אז אני מעדיף שאנשים צעירים יותר יבדקו את הדברים קודם. אם הם אוהבים את זה, הם יראו לי את זה ויבדקו אם גם אני אוהב את זה. כשאתה נתקל במשהו שמדהים אנשים צעירים בעלי טעם וכושר שיפוט טובים, וגם מרשים אנשים מבוגרים יותר, אז כנראה שזה משהו חשוב. לפעמים ישנה התנגדות רבה. לא הייתי רוצה להרגיש שאני מתנגד, כפי שהתנגדו לעבודות שלי, כשהן היו חדשות, אנשים חשבו שזו התחזות כלשהי.

מראיין

האם אתה מרגיש שהמשוררים הצעירים דחו את האקספרימנטליזם של השירה המוקדמת של המאה? נראה שכמה משוררים כיום נתקלים באותה התנגדות שאתה נתקלת בה; אבל כמה מבקרים מבוגרים יותר, למשל הרברט ריד, מאמינים שהשירה שבאה אחריו, עשתה רגרסיה לצורות מיושנות. כשדיברת על מילטון בפעם השנייה, הזכרת את התפקיד של השירה כמערכת שינוי וכן כגורמת לשינוי בשפה.

אליוט

כן, אני לא חושב שהיית רוצה מהפכה כל עשר שנים.

מראיין

אבל האם ייתכן שהייתה הפיכת-נגד, ולא חיפוש אחר אפשרויות חדשות?

אליוט

לא, אני לא מבחין בשום דבר שנראה כמו הפיכת-נגד. אחרי תקופה של התרחקות מהצורות המסורתיות מגיעה תקופה של סקרנות לגבי ניסיונות חדשים עם אותן צורות. ניסיונות כאלה יכולים לייצר עבודות טובות מאוד אם מה שקרה בתוך גרם לשינוי. כאשר הניסיון, איננו פשוט חזרה לאותן צורות, אלא שימוש בצורות שיצאו משימוש כדי ליצור דבר חדש, זאת לא הפיכת-נגד. גם רגרסיה ותו-לא איננה הפיכת-נגד. יש מקומות שבהם יש מגמה של חזרה לסנטימנטים ונופים ג'ורג'יאניים; ובציבור תמיד

יש אנשים שמעדיפים בינוניות, וכשהם מקבלים אותה, הם אומרים: "איזו הקלה, הנה קצת שירה אמיתית שוב". ישנם גם אנשים שאוהבים שירה מודרנית, אבל הדברים היצירתיים באמת חזקים מידי בשבילם – הם צריכים משהו מהול. הדברים הטובים ביותר שבהם נתקלתי בקרב משוררים צעירים אינם ריאקציוניים בכלל. לא אזכיר שמות כי אני לא אוהב לבקר בפומבי משוררים צעירים. הדברים הטובים ביותר הם פיתוח נוסף של מאפיינים פחות מהפכניים ממה שהופיע בשנים המוקדמות של המאה.

מראיין

יש לי מספר שאלות שונות לסיום. ב-1945 כתבת: "על המשורר לקחת את השפה שלו, כמו שהיא מדוברת מסביבו, כחומר לעבודה". מאוחר יותר כתבת: "לפיקך, המוזיקה של השירה תהיה סמויה בתוך הדיבור השגור של תקופתו". אחרי ההערה השנייה הימעתת בערכה של ה"אנגלית התקנית של BBC". אחד השינויים של חמישים השנה האחרונות הוא השליטה הגוברת של הדיבור המסחרי באמצעי התקשורת, הלוא כן? השפה שכינית "אנגלית של BBC" התחזקה לאין שיעור בעזרת ה-ITA (Independent Television Authority) וטלוויזיית BBC, שלא לדבר על ABC, CBS ו-NBC. האם ההתפתחות הזאת היקשתה על המשורר ועל יחסו לשפה המדוברת?

אליוט

העלית נקודה נכונה מאוד. אני חושב שאתה צודק, זה באמת מקשה.

מראיין

רציתי שאתה תעלה את הנקודה.

אליוט

כן, רצית שהנקודה תועלה. אז אני אקח את האחריות ואעלה אותה: אני חושב שבמקום בו ישנם אמצעי תקשורת מודרניים ואמצעים לכפיית הדיבור ומטבעות הלשון של מספר אנשים מצומצם על מספר גדול יותר של אנשים, הבעיה מסתבכת מאוד. אני לא יודע עד כמה זה תקף גם לגבי שפת קולנוע. אבל ברור ששפת הרדיו הייתה משמעותית מאוד.

מראיין

אני תודה אם יש סיכוי שהדבר לו אתה קורא "שפה מדוברת" ייעלם.

אליוט

זאת תחזית עגומה מאוד, אם כי מאוד סבירה.

מראיין

האם ישנן בעיות נוספות הייחודיות לסופר בימינו? האם לחשש שהאנושות תושמד יש השפעה מיוחדת על המשורר?

אליוט

איני חושב שהחשש להשמדת האנושות צריך להשפיע על המשורר יותר מאשר על כל אדם או בעל מקצוע אחר. זה ישפיע עליו כבן-אדם, ביחס לרמת הרגישות שלו.

מראיין

עוד שאלה העומדת בפני עצמה: אני מבין למה ביקורתו של מישהו טובה יותר אם הוא משורר פעיל. טובה יותר, למרות שהיא תלויה בדעה

הקדומה שלו. האם אתה מרגיש שכתבת ביקורת עזרה לך כמשורר?

אליוט

באופן עקיף זה עזר לי כמשורר – לכתוב את הערכתי הביקורתית על משוררים שהשפיעו עלי ושאני מעריך. פשוט הפכתי את ההשפעה לדבר מודע ובהיר יותר, זה היה דחף די טבעי. נראה לי שהמאמרים הביקורתיים הטובים ביותר שלי הם על המשוררים שהשפיעו עלי הרבה לפני שחשבתי לכתוב מאמרים עליהם. מאמרים אלה הם כנראה בעלי-ערך רב יותר מהערות כלליות יותר שכתבתי.

מראיין

גם פרייזר תוהה, במאמרו עליך ועל ייטס, אם אי פעם פגשת את ייטס. מהערוותך עליו, נראה שאכן נפגשתם. האם אתה יכול לשתף אותנו בנסיבות?

אליוט

מוכן שפגשתי את ייטס, פעמים רבות. הוא תמיד היה מאוד אדיב בפגישותינו, הייתה לו הנטייה להתייחס למשוררים צעירים כאל שווים, כאל בני גילו. אבל אני לא זוכר שום מפגש מסוים.

מראיין

שמעתי שאתה מתייחס לשירתך כחלק מהמסורת של ספרות אמריקאית. תוכל לספר לנו למה?

אליוט

הייתי אומר שלשירתי ללא ספק יש יותר דברים משותפים עם המשוררים הבולטים בדורי באמריקה מאשר עם כל דבר שנכתב בזמני באנגליה. בזה אני בטוח.

מראיין

האם יש בשירתך קשר לעבר האמריקאי שלך?

אליוט

כן, אבל אני לא מסוגל להסביר את הקשר בכירור. תראה, השירה לא הייתה אז מה שהיא, ונראה לי שהיא גם הייתה פחות טובה; אציג את זה בדרך הצנועה ביותר שאני מסוגל: השירה שלי לא הייתה מה שהיא לו נולדתי באנגליה, והיא לא הייתה מה שהיא, לו נשארתי באמריקה. זה שילוב של דברים. אבל בשורשיה, בשורש הרגשי, השירה שלי באה מאמריקה.

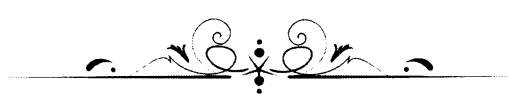
מראיין

עוד דבר אחרון. לפני 17 שנים אמרת "אף משורר הגון אינו יכול להיות בטוח בערך התמידי של מה שהוא כתב. יכול להיות שהוא ביזבו את זמנו וכילה את חייו לשווא". האם אתה מרגיש אותו דבר עתה, בגיל 70?

אליוט

ייתכן שישנם משוררים הגונים שמרגישים בטוחים, אני לא.

(עברית: נמרוד פלשנברג)



טוב מאוד

האיש שמבין
אמר לה
שזה טוב מאד
טוב מאד
טוב מאד
מה שהיא עושה

ובכל זאת הנה שם משהו טוב
ובכל זאת הנה שם משהו רע

אמרו עליה
שידעה טוב מאד
טוב מאד
טוב מאד
מה שהיא עושה

אמרו את זה בכעס
בבקרים
שרקו הקומקומים
כתבו על זה בכל העתונים
ולא באמת שאלו
אמרו
תגידו, היא נראית לכם
אחת שצריכה רחמים?

היום היא נזהרת
טוב מאד
טוב מאד
טוב מאד

לפני שהיא מעזה

ונה טוב מאד
טוב מאד
טוב מאד

כלומר, אם שואלים

עומר כיאם

שלושה מרובעים



והוא ששם פחים לאין-פלט
בדרך, בה השלכתי לשוטט;

הוא שספני רשע טרם באתי,
ולו אמעד – יאר אותי על חטא;



מי שפזר פמים זהבו,
מי שאצר מטמון במחבוא:

בזה גם זה – אפכם עפר, לא פז,
ולכרותו מקבר מי יבוא?



שגעון יום זה וחבל יום מחר –
כלם בני אתמל, ניני עבר.

גשת! לא נדע מאן ולמה באנו
נאן גלך מפה – גשת, אין-דבר!

(עברית: זאב ז'בוטינסקי)

מתוך: תרשימי זרימה

1. פתיחה אוביקטיבית, בערך 16.00
אמרת אכתוב על אוביקטיבים.
לא על עצמי.

הנה –

מבעד לחלון פתוח-מדי

נותן עצמו בלא חשבון –

נבט רחוב המסתדר נהדר

בלעדי.

הנה הבנן שבו דירתנו השכורה.

שם למעלה המקלט האמור להיות מקלט.

מסגרות חלונותיו פחלות מנחמות.

מבחוץ הוא נראה עמיד בפני

אדיש לי

כמו שאר חיי.

גם מבפנים. ולא משנה

סדור הרהיטים הצבעים הפנים.

אני יושבת ממול מסתכלת באוביקטיבים

העט בידי

סודר אדם

מנסה לחמם את הצנה בגופי

אני שותה קפה חזק בשפתי באפן

שבו מישוהו אחר

בוכה בפני חבר

2. אני מנסה שוב פתיחה אוביקטיבית, בערך
17.00

חלפה שעה.

השמש חושבת לשקע עוד מעט מעבר לשולי העיר,
התודעה, הלא מודע, הלא-נראה.

הכל אפור יתר. אותו חלון.

חלפה שעה. החלל שונה. אותו חלון פעור

מתמסר ללא סבה.

חושף את מבושי החוץ. חושף את מבושיו.

(להזהר מלהגדר למלה "אקסהיביציוניסטי").

הרחוב שפל-רוח.

(להזהר מהמלכדת המפתה לומר גם משהו על רוח
החצר).

ברחוב הנדבא עד עפר

יש משהו - - - איך לומר?

יש בו משהו ממדותיו של אדם

שהבין שלחיים

אין הרבה מה להציע.

שיש להם להציע הכל אכל

זה מסתתר מעבר לאפק

וצריך לסובב

את כדור הארץ מעט

או את נקדת המבט

או את הסדור הפנימי

של הלב –

מדובר בדמות שנמצאת בחדר. אי אפשר בלי דמות. ואם יש דמות צריך גם מקום. החדר כמובן אינו תלוי באוויר. הוא מהווה חלק מבית והבית מוקף חצר. בחצר, מול חלון חדרה של הדמות, יש עץ, עץ מסוים מן הסתם, כמו שכל עץ הוא מסוים ואינו העתק זהה של אף עץ אחר, אבל ארוטר בינתיים על תיאורו. ייתכן שאוותר על כך לגמרי. סביר מאוד שאוותר. למען האמת, זה לא רק סביר, אלא קרוב מאוד לוודאי: לא אתאר את העץ. איני בטוח שזו החלטה נכונה, אבל כנראה שאדבק בה ואבצעה בדייקנות. יש כאלה שיעצרו כבר עכשיו כדי לתאר את העץ הזה, עוד לפני שיתארו את הדמות ואת החדר. הם יאמינו, ואולי בצדק, שזה נחוץ. יש לו חשיבות, לעץ הזה; הוא נמצא מול חלון חדרו של הגיבור, חלק קבוע מנוף חייו. הגיבור יכול לראותו. למעשה, אינו יכול שלא לראותו כשהוא מביט מהחלון שלו. ודאי הביט בו כבר פעמים רבות, ואין לשלול את האפשרות שלעץ הזה יש איזושהי משמעות בעיניו. הוא יכול, נניח, לשקף משהו בנפשו של הגיבור, לשאת איזו משמעות ביוגרפית, להיכרך בזכרון התבגרות שבהמשך יסתבר כהרה-גורל. כן, אולי הוא מסמל משהו, העץ – אבל רק מי שידוע איך בדיוק הוא נראה יוכל לנחש מה הוא מסמל, מה מתאים לו לייצג. על עץ אפשר להלביש מה שרוצים; הוא לא יוכל לסרב.

קורא חד עין בטח שם לב שגם את פרטי החדר נמנעתי מלמסור עד כה. אפשר לייחס זאת לעצלות, לראות כאן הצהרה חדלונית. או לראות כאן תוצר של מתודה מסוימת, שבין השאר גורסת כי אין לתאר עצים, וגם מתיאור חדרים אפשר להימנע, אלא אם תיאור החדר ממש חיוני לקידומו של הסיפור. מכל מקום, מי שאינם חסידי המתודה הזו אולי היו נותנים עמוד ואפילו שניים לתיאור החדר ופיסקה הגונה לעץ ההוא. לכל הפחות משפט אחד חזק, יפה ורמוזי.

אבל מה שחשוב היא הדמות. ועץ זה לא דמות. עץ לא יכול להרוויח את הזכות להיקרא דמות. מה לעשות. אין לי דבר נגד עצים, להיפך, אבל הם פשוט לא בני אדם. לא בני אנוש. וזה צריך להיות ברור. אין להתבלבל בדברים בסיסיים אלה. קראתי פעם פתיחה של רומן ודובר בה על עץ אורן. גם העץ הזה, יש להודות, עמד בקרבת חלון של חדר (המרחק המדויק לא צוין). והוא זכה לתיאור רחב שנדמה כחשוב וצופן משמעות, לפחות אווירית. אבל לא אצלי. אצלי אף עץ לא יקבל את זה. ייתכן שלא אזכיר עוד את העץ שלי. ציינתי שהוא קיים, שהוא עומד מול החלון, וזהו זה. פניטו עם העץ הזה. עשה את שלו.

הדמות נמצאת בתוך חדר; עדיין בחדר, איש לא הזיזה משם. גודלו של החדר, למיטב הערכתי, שניים וחצי על ארבעה מטרים. אני מציין זאת עקב תחושה עמומה, שמימדיו של חדר עשויים להשפיע איכשהו על הדמות שבתוכו. ועם זאת, אין ערבות לכך שיש חשיבות ספרותית לנתון הזה. לרוב אני נמנע ממנו (כך גם איני מחויב להסגיר אם מדובר בסלון או בחדר שינה או בחדר בעל ייעוד אחר). בקיצור, לא טעות יהיה זה לקבוע שהחדר בינוני בגודלו. הוא אינו דחוק כשם שאינו מרווח במיוחד. ככל הידוע לי בשלב זה, גודלו הבינוני הוא אפיונו היחיד של החדר. ייתכן

שהדבר בא לרמוז על אופיה הבינוני, או הריק, של הדמות שנמצאת בו. ובמידה דומה, ייתכן שלא. אפשר לקשור בין דברים שונים, אפשר להשאירם כמו שהם, נפרדים.

שאלה מתבקשת היא, איך בדיוק נמצאת הדמות בחדר, כלומר מהי תנוחתה. אם היא יושבת צריך שיהיו שם כיסא או כורסה. אם זו דמות שכובה, חובה לציין אם היא עושה זאת על מיטה או על ספה. והנה התשובה: היא שוכבת.

דמות שכובה עשויה לרמוז על אחד הדברים הבאים: מחלה, מצב רוח ירוד, או אופי בטלני. אדם בריא, ובמצב רוח תקין ובעל השקפה נכונה על החיים, נשכב במיטתו רק כשהוא מתכוון לישון. אם הוא מצוי במיטתו במהלך היום יש לשער שקרה לו משהו. ומבחינתי, השערה זו היא תובענית מאוד. הרי אינספור דברים עלולים לגרום פתאום לאדם בריא ובמצב רוח תקין וכו' לחדול מתפקודו התקין ולהשתרע באמצע היום שלא כדרכו התקינה. ובכזה מקרה אני נדרש למאמץ רב של הדמיון כדי להמציא את הדברים האלה. אבל מאמץ כזה אני לא מרשה לעצמי. לכן הדמות שלי, כך החלטתי, היא אדם שתפקודו השגרתי הוא השכיבה. הוא אינו זקוק לאיזה אירוע מיוחד וחריג שישכיב אותו במיטתו. והרי ההודעה הרשמית: המיטה היא מקומו הרגיל של הגיבור שלי. עם דמות כזאת חיי יהיו יותר קלים. קלים יחסית, כמובן.

זו רק ההתחלה. דמות בחדר. וכמה מייגע זה היה עד כה, יגיעה שתלך ותגבר ותעיק ככל שהעניין יתקדם, והסיפור-לכאורה ילבש את הממשות-לכאורה השמורה לסיפורים, ממשות מפוקפקת למדי ברבים מהמקרים, אלא שהפעם, כך מסתמן, היא מפוקפקת במיוחד.

אבל כל זה כאין וכאפס לעומת המעשה הרב שבדעתי לבצע תיכף, ממש תיכף ומיד. למען האמת, אין זה מדויק כל כך לומר ש"בדעתי לבצע", כאילו בחרתי בצעד זה אחרי שיקול חופשי והירהור – אין לי ברירה אלא לעשות זאת: להכניס דמות נוספת לסיפור. כי בסופו של דבר לא יכול להיות שאותו אדם ששוכב בחדר יהיה לבד בעולם. אף אחד לא נמצא לבד בעולם. יש את זולתו, וזה יכול להיות חבר, בן או בת-זוג, קרוב משפחה, שכן, עמית, מפקד, ראש ממשלה, מישהו. שכן דמות בודדה, ובעיקר אם היא נייחת, היא משימה קשה בסופו של דבר. דמות כזאת פעמים רבות נוטה לשקוע בעולם המחשבות והרשמים שלה ובו בלבד. לרוב, איש אינו יוצא נשכר מכך: לא היא, לא אני. אלא שגם הוספת דמות לסיפור, ובעיקר דמות בעלת זיקה כלשהי לזו שכבר היכרנו, אינה עניין פשוט, בטח לא קל. אבל, כאמור, אין ברירה.

(נדמה שכבר הובהר שאיני יודע מה בדיוק לעשות עם הדמות ששוכבת בחדר, מעבר לציין העובדה שהיא אכן שוכבת בחדר מסוים ומצב זה טבעי לה. אך כגודלה של חוסר הידיעה מה לעשות עם הדמות, כך גם חוזקה של הוודאות שמשוהו חייב להיעשות איתה. אין ברירה. האדם הוא יצור חברתי ונטייה זו, למרבה הנחות, מזמנת קיומן של שיחות.) בקיצור נמרץ, יש דמות נוספת. זאת אני יודע מכיוון שהדמות שלי קיימה שיחה לא מזמן. ומכאן נחיצותה של הדמות הנוספת: היא בת שיחה של הדמות העיקרית. אדם לא

יכול לערוך שיחה עם עצמו. כן, היתה שיחה בין שתי הדמויות. ומה שידוע הוא רק שהשיחה נגמרה במשפט-שאלה שאמרה הדמות העיקרית שלי: 'טוב, אז גומרים עם הכל?' משפט שכך, בלי הקשרו, בלי לדעת במה עסקה השיחה וכמה זמן נמשכה, מותר אולי רושם קודר, אבל בעיקר מוזר. ועדיין הנימה, גם אם לא נשמעה, אולי רומזת שאותה קביעה-הצעה שבה מדובר כיוונה לרקוד בשתי החתונות, גם רצינית וגם לא; נדמה שנוח יהיה להסכים שיש בה יסוד חמקמק, אפילו סירוב להתחייב.

אה, איזה בלגן! – ועוד לפני שיש בכלל משהו שאפשר להגיד עליו שהוא באמת משהו; לפני שבכלל יודעים חצי דבר על צורתיה ומצוקותיה של הדמות הראשית (והרי מובן שלא הייתי מטריח את היקום עם דמות ראשית שאין לה צרות או מצוקות).

בינתיים, זה כל מה שהצטבר. חדר בינוני, דמות שרועה, קצה של משפט שסיים שיחה שנערכה בינה לבין הדמות הנוספת, והעץ ההוא שעקב החלטתי שהוזכרה לא תיארת. כזה אני, עם בעיה בתיאור עצים. סירוב ליתר דיוק. האמת היא שמעולם, למיטב זכרוני, לא תיארת אף עץ. למרות שהיו בסיפורים שלי עץ או שניים שימושיים במהלך השנים. היה לי פעם, אני זוכר, גיבור שאיבד שליטה על מכוניתו והיה ברור שהוא עומד להתנגש בדבר מה שיעצור אותו, את הנסיעה חסרת השליטה שלו. לא, אני לא זוכר אם איבוד השליטה על המכונית סימל איזה איבוד שליטה כללי אצל הגיבור, איבוד שליטה רחב יותר, או שסתם החליק על כתם שמן נטול משמעות ספרותית, כתם שהיה מסיט ממסלולה גם את מכוניתו של השקול, המרוכז והמנוסה שבנהגים, וזה לא משנה כרגע. מכל מקום, המכונית התנגשה בעץ. וגם אז, בנסיבות ההן, לא מצאתי לנכון לתאר את העץ. לא היה שום צורך. כל בר דעת יבין מיד שהעץ היה גדול דיו כדי לעצור מכונית שהחליקה. נדמה לי שמטרת המהלך היתה לבדוק אם תאונה יכולה להיות אירוע משמח, או לפחות משחרר, כלומר עבור הגיבור המסוים ההוא. דבר כזה אני יכול לעשות עם עץ. אבל אני לא מהטיפוסים שיטענו שהעץ שלהם, זאת אומרת העץ הדמיוני בסיפור, היה, למשל, "עד" לאירוע זה או אחר שמתישו החרחש לידו, אולי אפילו ממש תחתיו. לא אעשה דבר כזה, כי עץ לא יודע כלום, והוא לא יכול להתרשם ולא לזכור ולא להעיד. אפשר לחנוק לצילו תינוק תמים, המתוק שבתינוקות כולם, ולעץ זה לא יזיז דבר; אפשר להתאהב תחתיו או לתכנן את הונאת המאה – וכלום. שום דבר. לספוג מכה ממכונית, לזה הוא מסוגל. זה כן. מכונית, עץ, תאונה. אלה סך הכל דברים די ברורים. אפשרי וסביר להפגיש בין שני הראשונים; זה לא דורש הסבר מיוחד. במפגש כזה נוצרת "תאונה", או "התנגשות", איני זוכר באיזו מהמלים האלה השתמשתי, ולשתיהן יש איזו משמעות מוכרת עבור הקורא. כמעט כל אחד השתתף בתאונה מתישהו, קטנה או בינונית או אפילו גדולה, ואם לא – לפחות ראה אירוע כזה ברחוב. עניין די פשוט. בכלל לא מעורפל, לא חידתי; לא חסר בו דבר.

אלא שאין זכר לבהירות הזאת כשהמפגש שעל הפרק הוא מפגש ספרותי של ממש בין עץ לדמות. בחיי אלוהים שהייתי עוקר את העץ הזה ומוכר אותו להסקה אם היה אפשר להחזיר את הדברים לאחור; אין לי כוח אליו. כי הדמות, הדמות – זה מה שמטריד אותי ותובע את כל כוחי, הדמות. זו ששוכבת בחדר,

כן, החדר שמול החלון שלו נמצא העץ. אותו חדר ואותה דמות. אולי אין הרבה הנחות-יסוד מוצקות בתחום הכתיבה, אבל יש לפחות אחת נפוצה וקבילה. כשיש דמות – וכזכור, אי אפשר שלא תהיה דמות – חובה עליה לעבור תהליך כלשהו. רצוי כמובן שתהליך זה יהיה בעל משמעות, גלויה או נסתרת, אבל הרי זה ברור לגמרי, לא? מכל מקום, הנה הבעיה, הסגרת אותה: הדמות צריכה לעבור תהליך. אבל לך תדע איזה תהליכים יש בכלל. מה גם שאין זה לגמרי ברור אם טבעי לעבור תהליכים. אין ספק שזה טבעי לגמרי אם אתה תפוז, למשל. צריך אמנם משהו שיעביר את הזמן, אבל תהליכים נפשיים, בעיקר בספרות אבל גם מחוץ לה, עלולים להיות מין עניין מתיש ועדין, רטטני כגילי, נפתל וערטילאי, נוכח-נפקד – משהו שקשה להוכיח או בכלל להציג בבית משפט.

איני מתכחש לכך שמגיל קטנטן ועד קרוב לעשרים עברתי תהליכים, אלא שהם לא היו רצוניים כלל. מעולם לא ניסיתי להכחישם. לכמה מתהליכים אלה יש גם הוכחות טובות, דווקא בגלל שלא היו כל כך נפשיים. למשל, תהליך ההתגבחות שעברתי. הוא עדיין מתועד על אחד הקירות במטבח של בית הורי. יש קו מתוארך המעיד כי בשנה מסוימת התנשאתי לגובה מטר ועשרים בלבד, ומעליו קווים נוספים המציינים את הגעתי למטר וארבעים, מטר וחמישים, וכן הלאה עד לגובה המירבי. עברתי גם תהליך נראה לעין של התרחבות. בגיל עשר זרועותי היו דקות כמקל של מטאטא – זאת ניתן ללמוד מצילומים משפחתיים – והנה בגיל שלושים הן עבות ויכולות להזיז ממקומה מכונת כביסה! אירעו גם שינויים במאגר הידע שלי; הוא עבר תהליך של התרחבות. בגיל עשרים כבר ידעתי דברים שבגיל חמש לא היה לי מושג לגביהם. למשל, לנהוג במכונית ולתדלק אותה בעת הצורך; מתי ואיך ולמה הוקמה המדינה שאני יושב בה; את חשיבות העולמית של התנ"ך; שבקיץ יש ג'וקים כי הם אוהבים חום. למדתי להעריך את קיומן בעולם של בחורות יפות, וגם זה בטח סוג של התפתחות. ייתכן שגם אישיותי עברה אי אילו תהליכים, ולו רק בגלל שזה בלתי נמנע. אלא שכנראה לא הייתי כל כך ער להם. לא נתתי כבוד לאישיותי המתפתחת, חסכתי ממנה אמון וטיפוח – והיא גמלה לי באותה מטבע.

אבל מה תעזור לי הגישה הזאת, אם כוונתי המוצהרת היא לעמוד בחובת התיאור של הדמות ששוכבת בחדר ההוא, להפיח בה את החיים הנפתלים והרוטטים והמרובדים שהקורא יוכל לפענח בהם משהו אנושי, מוכר וכביכול ספציפי, את עצמו למשל. כן, זהו, הפעם גמרנו עם תירוצים קמצניים, חסרי חן ושחר, המוצגים כאילו הם בעצם איזו מתודה מכוונת, אבל אינם אלא מכסים על אטימות ועל סירוב לראות באנשים יותר מדי מורכבות ועניינים.

אני מתכוון אם כך להתחיל סוף סוף בתיאור הדמות, בהחייאתה. הדמות היא יישות פיזית בראש ובראשונה. אמנם למדנו כבר איזו השערה באשר לאופיה הריק או הבינוני של הדמות, אבל כולנו נרגיש נוח יותר אם נדע פחות או יותר איך נראה האדם שבו מדובר, הגיבור. ובכן, אין הרבה טעם לציין את המובן מאלו – יש לגיבור ידיים, רגליים, גוף וראש ולבוש מסוים. הוא שוכב, כזכור, והוא מחזיק את גופו באופן מסוים, אופן שאולי קשור לאישיותו ואולי רק לכאב

גב או לכאבי פרקים. אבל בכלל לא בטוח שיש טעם לתאר את כל זה. חשוב יותר להעניק לצורתו של האיש הזה אפיון מיוחד כלשהו, מקורי, רק-שלו. למשל, איזו חריגה צורנית קלה, כזו שיכולה לשאת ולבטא את חד-פעמיותו, בדיוק כפי שבראו אותו אלוהים ואמו ועיצבו אותו החיים. אבל קשה, פשוט קשה לי להחדיר מבט מעבר לאותו מסך מלמלה של כלליות מאחדת – כל האצבעות הדומות, המרפקים הדומים, הסנטרים שמזכירים איש את רעהו, אותם חורי עין, אותם חורים אחרים – שמציעה תפריט בסיסי בלבד בנושא צורתו של אדם. המזור הוא שדווקא אין מעריך גדול ממני של מגוון צורות הפנים האינסופי שיש סביב, ממש מעריך שוטה; בוקר וערב אני אחוז התפעלות מכך שכל פנים הם אכן ובאמת חד-פעמיים ואינם זהים לפנים אחרים. ובכל זאת כשאני מתיישב לכתוב, למלא את חובתי, מיד מתמוססים אמוני והתפעלותי מכל ההבדלונים הקטנים, אלה המשמשים יפה לזיהוי או לבניית קלסטרון בעת הצורך. כי הדמיון הוא מין דמיון מכמיר ומחמם לב, חשוב, והוא מאפיל על ההבדלונים.

לפעמים, כאשר כמו ספן בחרטום אני מחפש את המגדלור בערפל הלילה הלח והכבד, נדמה לי שבסופו של דבר משהו מתבלט שם, משהו לא מאוד בולט, איזו בליטה בצד המצח שנראית כנפוחות. אם וכאשר אצליח לרכז את משאביי, ודאי אוכל לראות כה ברור את הבליטה הזאת עד שאדמה שביכולתי למששה; עד כדי כך היא תהיה מוחשית, כלומר בדמיון... בינתיים אסתפק בקביעה שלגיבור יש בליטה על המצח. נכון, אמנם, שאין טעם להתהדר בייחוד הזה ולהתפעל ממנו, ועדיין – יש ייחוד; למעטים מאוד יש בליטה קבועה במצח. זה מיוחד.

ובכן, נדמה לי שעניין הייחוד סגור. לפחות עד שאולי אמצא איכשהו ייחוד יותר מוצלח, ייחוד שייחד את הדמות שבחדר בצורה מינורית וקולעת במיוחד. מכל מקום, גם אם נפתרה בעיית הייחוד, עדיין מונחת לפני במלוא כובדה הבעיה ההיא, התהליך. ולמרבה האכזריות, אין כאן הנחות, כך אומרים לי: ייחוד, חשוב ככל שיהיה, אינו תחליף לתהליך. שניהם דרושים. אין מה לעשות.

גם רמזים ספרותיים הם דבר שימושי, יש הגורסים – מומלץ. תלוי את מי שואלים. הרמזנות הבלשית והפיוט הספרותי, שהם לכאורה שני דברים שונים ואולי אפילו רחוקים זה מזה, קורה לא פעם שהם מתלפפים להם יחד באיזו צורה מוזרה, שגם מקשטת את העלילה וגם מבעירה בה אש פיקחית ובוחנת את ערנותו של הקורא – אם כי ייתכן שזו רק פרשנות של מי שנוטה לקרוא בעיניים עצומות למחצה ולהחמיץ חלק מההתרחשויות, בעיקר את היותר ערטילאיות. רמז יכול, למשל, להיות דבר מה שמוזכר במקום מסוים בסיפור ושרק אחר כך, מתישהו בהמשך, מתבאר באמצעותו משהו מרכזי, משהו מהעבר שבא ומאיר חזק את ההווה. אולי מכתב שקרא הגיבור. ואז, מתישהו בהמשך, יאמר לעצמו הקורא: אה! המכתב ההוא, זה שהגיבור קרא בריכוז ובחשש מסתורי לפני שישים ומשהו עמודים, פתאום עכשיו מתגלה חשיבותו האמיתית והמלאה. רמז מונחה היטב יכול להתפתח לידי "סוד". סוד חזק יכול להניע ספר שלם, לדחוף בעליות, לנווט במישור המואר-חלקית של השגרה המתוחה. גיבור עם סוד חזק הוא חברו הטוב של הכותב. כי מה לעשות, סוד זה דבר שרוצים

לגלות. הדרך לשם פתאום נראית יותר מעניינת. והרי נודה שחשבנו משהו במעורפל בכיוון הזה, אבל לא היינו בטוחים. קלטנו שם, אז, בעמוד כך וכך, איזו רמיזה דקה. לפחות כך נדמה במבט לאחור. גם חפץ יכול לשמש בתפקיד הרמז, אוצר הסוד – גם משהו מעולם הצומח. עץ, למשל. עץ יכול להיות רמז למשהו. אבל לא העץ שלי; הוא מועד לשריפה – יישרף כולו לפני שיספיק לרמוז למשהו, לפני שתירמז חשיבותו הרמזנית. או שייכרת, בשקט, מאחורי גבנו, בלי להותיר רמז לכך שהיה, בלי להסגיר את הסוד שאולי הופקד בידיו.

והמשפט ההוא, 'טוב, אז גומרים עם הכל?', זה עוד פרובלמה קרדינלית שצריך להתייחס אליה. בין אם רמז לסוד ובין אם סתם משפט שטוח כמו בלאטה – אי אפשר להמשיך הלאה כאילו כלום. משפט כזה לא משאירים סתם באוויר. מה עוד, שייחוד מאוד שהוא קשור לתהליך שעברה הדמות שלי; בעצם, נדמה שהוא חייב להיות קשור לתהליך שלה, גם אם איני יודע מהו. זה גובל בפלילים לא לקשור בין שני הדברים. אם נאמר המשפט ההוא ברצינות, מצפה לי מלאכת פרך של חציבת פחם קפוא. כי כשמישהו אומר כזה דבר ברצינות, גם אם בלקוניות גמורה, זה עניין רציני שדורש התייחסות מלאה. חובה עלי ככותב להסביר למה אדם זה מציע לבן-שיחו שיתאבדו יחד, וההסבר צריך להיות אמין ובעל נפח הולם. לכן נטייתי היא לייחס חוסר-רצינות למשפט האמור. כן, הוא אמר את המלים האלה, אבל הוא לא ממש התכוון, בעצם בכלל לא. למה שלא תהיה זו תגובה אירונית סתמית שמגיב הגיבור כאשר בן שיחו מספר לו על איזו צרה קטנה ובפירושו לא גורלית משום בחינה – למשל, אזלו בקיוסק הסיגריות האהובות עליו והוא נאלץ לחפש בשלושה קיוסקים אחרים במשך עשרים דקות? מה רע בזה? פרשנות כזאת תפטור אותי מהצורך המייגע לבדות אירוע קודר ומשמעותי שפקד את הדמות, אירוע פנימי או חיצוני – להצביע על התהליך. לברור אותו. כי רבים ושונים התהליכים שעשויים לגרום לגיבור להגיד את המשפט 'טוב, אז גומרים עם הכל?' והאם לא ברור שמצב זה כשלעצמו, אותו מגוון מופרז, הופך את בחירת התהליך המסוים, ה"פרטיקולרי", למשימה שאין בה טעם ואין שום חשק לחשוב עליה? הסופרים החרוצים, אלה שדמיונם עשיר ותוסס, תמיד יש להם נכונות להמציא את כל הדברים האלה; וגם אם דמיונם אינו כל כך עשיר, הם משכילים לאסוף "חומרים" מחייהם שלהם ומחיי אחרים, חיים או מתים, ולעבדם בדייקנות מקצועית כמו שצריך. טיפוס כזה יכול להכין דמות על פי הזמנה, עם רבדים ורקע ותיאור פיזי, כולל הייחוד והתהליך, מותאם-אישית, להבין ולהסביר אותה כאילו מדובר בהשד יודע מה, ממש באדם חי שפועל בעולם ומושפע ממנו!

ואילו הדמות שלי, עקשנית כמו פרד, מופשטת כמו תרשים חלקי, שוכבת על הספה בחדרה ותו לא, לא נוקפת אצבע למעני, לא נותנת להבין אם היא בכלל חיה או שמתה כבר. חוט נישא אל על שאין עניין בקצהו. אפילו המשפט הרה המשמעות שלה לא אומר הרבה אם אין את השיחה שבסופה הושמע. אין, אין כאן כלום.



נאום הבחירות של קיושי טויאמה

אתם קטינים ואינכם בעלי זכות הצבעה, או אם אתם חיים מחוץ לטוקיו. לבחירות מעולם לא היה כל קשר אלינו המיעוט.

יש לי רק דבר אחד להצהיר עליו... והיה ואיבחר:

הם ימלאו פחד. אני עצמי אתמלא פחד.

העניקו לקיושי טויאמה קול זדוני ומתועב!

העניקו לקיושי טויאמה קול נואש! ואם לא, אז אל תצביעו! כך או כך, דבר לא ישתנה באמצעות בחירות!

קיושי טויאמה (Koichi Toyama) יליד 1970, מוסיקאי, אמן רחוב, אינטלקטואל אנטי-ממסדי ופעיל פוליטי אנרכו-פשיסטי שהתמודד בבחירות לרשות טוקיו ב-2007. טויאמה סיים במקום השמיני מתוך ארבעה-עשר המתמודדים, כשהוא זוכה בקולותיהם של כחמישה עשר אלף בוחרים מתוך כחמישה וחצי מיליון. הטקסט המובא להלן הוא תימלול של תשדיר הבחירות שלו. בשנת 2008 ביקש טויאמה להתמודד למשרת נשיא ארה"ב בטענה שיפן, כמו גם שאר העולם, היא חלק מ-51 המדינות של ארה"ב. בקשתו נדחתה.

(עברית: יהודה ויזן)

עמוס אדלהייט

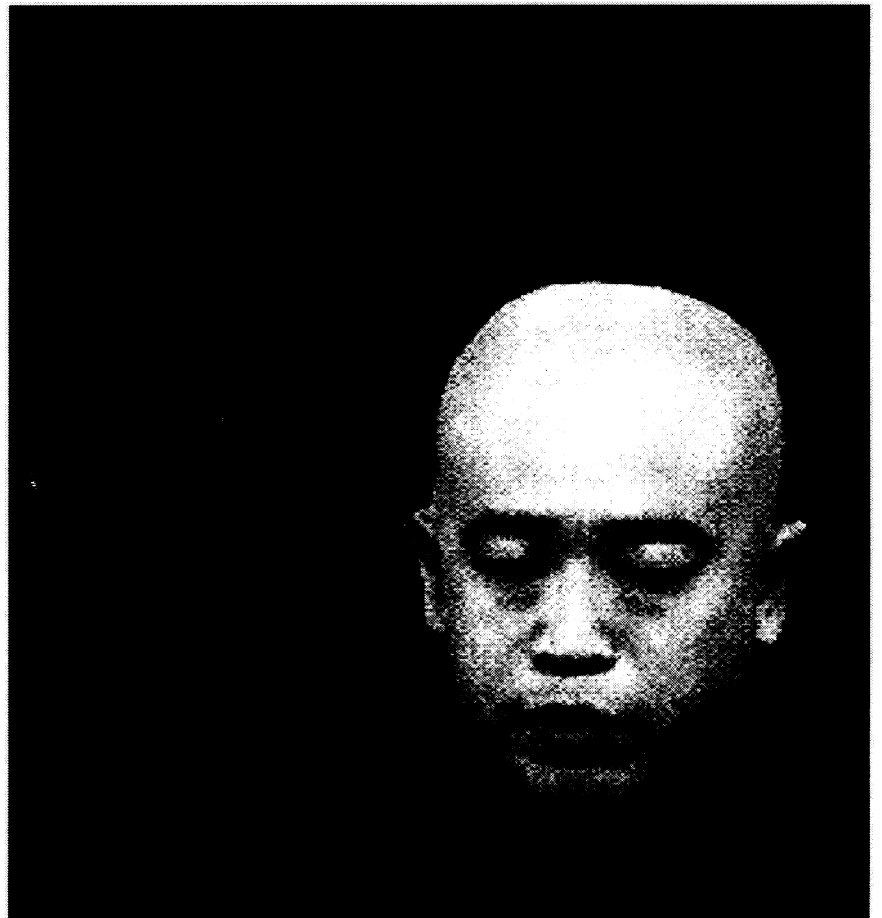
מתוך "מסכת קיץ לסמדר וחליל"

עכְשׁוֹ שְׁמַיִם עֲצוּמִים כְּעֵין מְשִׁיבִים
הַקִּיצוֹנִיּוֹת אֵינָהּ קִיצוֹנִית מְסֻפֵּק וְזֹאת עֲבָדָה
צֶל כְּבֹד רֹבֵץ סְבִיב שְׂבָבֵי פְלֶדָה זְכוּכִית עֲרֵנִית
קְרוּעָה כְּעוֹר קְלוּפָה עַל קִיר קְבוּעַ הַרוּחַ מְחַשְׁמֶלֶת
פְּנִסִים הַפּוֹזִיצְיָה לֹא מְסֻפֵּק קִיצוֹנִית בְּתוֹךְ חֲדָרִים
נִרְגָּנִים בְּתוֹךְ שְׂבָרִים שֶׁל מְתִינּוֹת נִבְלַעַת מְהֻלָּקֶת עַל
חוּטִים שֶׁל רִגְשׁוֹת דְּקִים הוֹלֶכֶת הַפּוֹזִיצְיָה הַלְכָה
הַמְתִּינּוֹת לִקְצֵב מְזֻמְרֵי קְטָבִים הִיא לֹא מְסֻפֵּק
פּוֹזִיצְיָה לֹא מְסֻפֵּק קִיצוֹנִיּוֹת הַשְּׁלֵמַת מַעֲגָלִים
תְּנִיזִיתִיִּים בְּמְתִינּוֹת דִּינָה חֲמוֹר מְאִי-הַשְּׁלֵמַתָּה
אוֹ הַשְּׁלֵמַת שְׁלֵמוֹת בְּמִרְחָב מְכוּוֹץ סְבִיב
נֹאמֵר עֲבָדַת הַקִּיצוֹנִיּוֹת הַקְּצוּבָה עֲצָמָה שְׁמַחֲרִיחָה
מְאֻמֵּר כֹּל הַגַּע
אֲזַי אֵיךְ עֲכָשׁוֹ תִּהְיֶה קִיצוֹנִיּוֹת מְתוּנָה

אריק א.

קטע מתוך 'כובשי החלל'

24.9	22	איפֿה אַתָּה
לא צורות, צָבָעִים		שְׂרִידֵים הָאֲחֻרָנִים שֶׁל תֵּל אָבִיב
25	22.1	חֻמְקִים מְשֻׁדָּה הֶרְאָיָה
מִתְחַת	לא אֶכְפֵּת	
לְעוֹר הַפְּנִים כְּמוֹסִים	חֻשָּׁב	
25.1	רַק עֲלֵיךְ	
איפֿה אַתָּה	22.2	אֲנִי בְּאוֹמְגָה 3
25.2	מִתְרַחֵק פְּנִימָה בְּתוֹךְ מַעֲבָה כּוֹכְבֵי כְּהָה	
בְּמִסְעַע אֵין הַסּוֹף	22.3	וְאַתָּה עַל כּוֹכֵב
25.3	אֲדַמָּה אֲדָם	
בְּצָבָעֵי רִגְשׁוֹת טְכְנִיקוֹלוֹר	22.4	בְּעֲצוּמָה שֶׁל שְׂבָרִירוֹת מְתַפְּשֵׁטֶת
25.4	בְּמִפְתַּת הָעִיר	
(נִכְנָה אוֹתָם קְלִידוֹסְקוֹפּ הַמְּאֻנָּה)	22.5	רוֹאָה בְּעֵינַיִם שְׁלִי-אוֹתְךָ-שְׂרוּאוֹת כֹּל דְּכָר תְּמִיד
25.5	בְּפִעֵם הֶרְאֻשׁוֹנָה	
זֶה שְׂבָהֶסֶת	22.6	זֶה בְּלִתֵּי נִמְנַע
25.6	הַמִּסְעַע	הַמִּסְעַע הַרְחֵק מִכָּאן



שמי הוא קיושי טויאמה.

גבירותי ורבותי!

האומה הזאת איומה. אין לי שמץ של עניין ברפורמות פוליטיות או ברפורמות מכל סוג שהוא. דבר לא ייפתר בידי רפורמה או בידי שינוי של דבר זה או אחר. איננו מצויים עוד במצב אופטימי כל כך! עלינו לזנוח את האומה הנתעבת הזאת. את האומה הזאת יש להשמיד! אין לי ולו הצעה קונסטרוקטיבית אחת!

הדבר היחיד שחובה עלינו לעשות בשעה זאת, הוא "לפרק לגורמים". לחרב את כל הקיים!

גבירותי ורבותי!

אני בז לכל אחד ואחת מכם. האנשים, אשר תמכו באומה חסרת הערך הזאת, תמכו במערכת, הם אתם! ליותר דיוק, רוב רובם של האנשים הקוראים שורות אלו, הם אויביי המושבעים! אני קורא למיעוט שבינכם האנשים. אני קורא לאנשי המיעוט! עלינו להתאחד ולהתקומם לאלתר! אנשי הרוב עושים בנו כרצונם. אך עתה, סוף כל סוף, הולך ונבנה עולם בו אנו, המיעוט, לא נדוכא עוד ביתר-קלות!

אנשי המיעוט!

אם אתם מאמינים כי ביכולתכם לשנות דבר-מה באמצעות הליך של הצבעה, טועים אתם לחלוטין. בחירות אינן אלא פסטיבל בעבור הרוב! אין דבר אוילי יותר בעבורנו, אנשי המיעוט, מאשר בחירות.

שכן, אם אתה נבחר ברוב קולות, או אז, לבטח שהרוב מנצח!

אתם בוודאי תוהים אם כן, מדוע אני משתתף בבחירות, אך זהו סיפור ארוך. קיראו נא את הכרוזים שלי. ישנם שני כרוזים שונים, קיראו נא את שניהם. איני... יכול לשאת עוד את דיכוי של המיעוט באומה זאת!

אנשי המיעוט!

אין כל סיכוי כי נוכל לשכנע את הרוב! אנשי הרוב, תחת כל נסיבות שהן, לא יטו את אוזניהם אל קולותינו! אומה פגומה שכזאת, בה שולט הרוב... אין כל ברירה, אלא להשמידה! אין זה משנה כמה תיקונים ייעשו, אין כל תקווה! כל אחת ואחת מן הרפורמות הפוליטיות שהוצעו באחרונה... הן רפורמות בעבור הרוב! אנו המיעוט... ודאי שלא נתמוך בתוצאות הרפורמות הללו או נצפה להן! אנו המיעוט, לא מבקשים עוד דבר מאומה שכזאת. לנו המיעוט נותרה רק ברירה אחת: לחרב את האומה הזאת!

ואם להיות כנה לחלוטין... הדרך היחידה שקיימת בעבורנו היא להפיל את הממשלה!

אני פונה אל אנשי המיעוט!

הבה נעשה שימוש בדבריי כבהזדמנות... לקדם את תוכניותינו האכזריות והמבעיתות להפלת הממשלה.

על גבי הכרוזים ישנו המידע כיצד ליצור עימי קשר. לא איכפת לי אם תיצרו עימי קשר לפני או אחרי הבחירות. אנא צרו קשר. כמו כן, לא איכפת לי אם

מות סילביה

הו סילביה, סילביה
עם תבת מות של אבנים וסכינים,

עם שני ילדים, שני מטאורים
משחקרים לתעות בחלל חדר המשחקים,

עם הפה שלך בסדין
בקורת הגג, בתפלה האלמת

(סילביה, סילביה
לאן הלכת

אחרי שכתבת לי
מחבון

על גדול תפוחי-אדמה
(ודבורים?)

על יד מה עמדת
איך בדיוק נשכבת בו?

איך הונחלת לך לבדך
אל המות שרצייתי לעצמי מזמן כל כך

זה שחשבנו שתינו שהתגברנו עליו,
זה שעברנו על חזונו הרזה,

זה שדברנו בו לעתים כה תכופות
בבוסטון אחרי שלשה מרטיני יבשים,

המות שדבר על פסיכואנליטיקנים ושיטות רפוי
המות שדבר כמו פלה עם מזמה,

המות שלחיו שתינו,
המניעים והבצוע השקט?

(בבוסטון
ההולכים למות

נוסעים במוניות,
כן, שוב המות,

הנסיעה ההיא הביתה
עם הבחור "שלנו").

הו סילביה, אני נזכרת במתופף הישנוני
שהקיש לנו על העינים בספור ישר,

כמה רצינו להרשות לו להכנס
כמו סאדיסט או כמו הומו ניו-יורקי

ולהניח לו לעשות את שלו,
מן נחיצות, חלון בקיר או עריסה,

והוא המתין מאז
מתחת ללבנו, מתחת לארונותינו,

-- מתאבדות עם ותק, עכשו אני תופשת
איך שצברנו אותו שנה אחר שנה
ולשמע החדשות על מותך, אני חשה
טעם נורא ומושך, כמו מלח.

(וגם אני,
אני גם.

ועכשו, סילביה,
את שוב

שוב עם המות,
הנסיעה ההיא הביתה

עם הבחור שלנו).

נאני אומרת רק
עם זרועותי הנמתחות אל מקומות האבן,

מה הוא מותך
אם לא שיוך ישר,

חלד שנשר
משיר שלך?

(הוי ידידה,

בזמן שהינח בע

והמלך הלך

ולמלכה אבדו עשתונותיה,
עכבר הבאר צריך להשתפך!)

הוי אמא קטנטנה,
את גם!

הוי הכסית מצחיקה!

דבר בלונדיני שקמותך!



אן סקסטון (1928-1974)

טיוורף ההפקרה

מישהו חי במערה
אוכל את בהונותיו,

זה מה שאני יודעת.

לוחץ פחית ריקה של קוקה-קולה אל
בטנו הצבה, הגונעת,

זה מה שאני יודעת.

לקוף אחד כרתו את הידים

לשם הנסויים במעבדה

וצפרניו בכו.

זה מה שאני יודעת.

אני יודעת שכל זה

עגנן של ידים.

מתוך המתיקות האבלה של הנגיעה

באה האהבה

כמו ארוחת בקר.

מתוך הכתמים הרבים יוצאות הידים

לפני נטישת העיר,

מתוך הבארים והחניויות,

טור קטן של נמלים.

הפקירו אותי כאן

מתחת לכוכבים היבשים.

התקשרתי לטלפון ההצלה,

קו-החרום המישן --

אין תשובה.

עזובה לשפתים שלי, נוגסת בהם,

העינים שלי האלמות, נוגעת בהם,

תהלוכת האיברים שלי, נוגעת בהם,

הנחיריים שלי, הכתפים שלי, השנים,
הטבור, הקבה, התלולית, הכרך, הקרסל,
נוגעת בהם.

עושה לי לצחוק

לראות אשה במצבי.

עושה לי לצחוק על אמריקה ועל העיר ניו-יורק

כשהינים שלך כרותות

ואיש אינו עונה בטלפון.

(עברית: סבינה מסג)

אמיר פלג

דומות הדומיות.

מה דומות הדומיות

מלחשות בשמך בליל

על כל שלא ידענו לדבר

בצל המים מתדבר

רשרוש אחר. ורוח קרה, אולי בשמך,

אלי נושבת מן הצד שלא חופף.

כמה יודעים הם אנשיך

על טנח הרים נאגמים,

על דרכים אשר פלו מכבר

לפני רגליך לספר. ולא יודעים

לא מנחשים המרצינים פניהם בליל

מה מתבדר הוא זה

הפצע שדולק ל"אור עור".

את יודעת. אין עוד דבש בצער,

ואין נכדל בין חבוקים סביב שירת-הלב.

ועוד הגדילו לגיס היער,

ולמצער נרמס הפער — עד עיפה עפעף התער

במקצב הפוך לכל אותות היער

באגם. נשפלת תלושה להשתקף.

וכבר צולל-עולה האור במים

מבעד אדוות של מרחקים

אי-שם השלך הזמר והנה

קינה של דוממים:

אבי יצא בסתו ללכוד את סוף המעשה
ידי צליל-בלי-קץ פושטות על מסתמר כמו מעבה
זה היער שנשרף בקיץ שדשן את איש הקש
איך אוכל מהחלון לרמז-עוד:
זה החיץ שצוב!

וקולך, מוקע כטוטם,

צל-הרים חגור להתאבד,

מה דומות הדומיות אור בעד אור —

להבדיל פצע ושותת

מוחש לחוש לוחש שוכך אין

אדם ממיט עצמו לתוך-אדם

מתוכאדם נותר אדם מומת עצמו

לתוך והלאה. לעצמו נותר אדם מומת

ממיט עצמו לתוך-אדם מתוכהלאה.

אך

כשמת אדם נפטר אדם

מכל אדם אשר יוכל עוד להיות.

עפה שותת אדם כים ללא מרחב

עיניו נגולו ממראות.

דומות הדומיות

אורגות לשמך בליל

מלות אדון לחלון נשקף בצל חשך

ספי כשר בכבות שותת

מודר מביט עוקב, רחוק.

זקנים חכמים ונערים מרדנים – התרבות היהודית והמהפכה הציונית בעיני יוסף חיים ברנר

אריק גלסנר

א

אם נמשיל את הופעת המהפכה הציונית על בימת העולם היהודי לקונפליקט משפחתי בין-דורי, הרי שללא ספק ייחשב יוסף חיים ברנר לילד הפרוע והקולני ביותר במשפחה הקרועה.

אבל למה בעצם "אם נמשיל"? המשגת הציונות כמאבק משפחתי של "בנים" ב"אבות" או "צעירים" ב"זקנים" היא הרי אחת הקלישאות הרווחות ביותר בפובליציסטיקה ובספרות היפה היהודית במזרח אירופה של סוף המאה התשע עשרה ומפנה המאה העשרים; מפנה בו, במקרה או לא במקרה, שקד יהודי מרכז אירופאי על פיתוח המודל האדיפלי שלו.

ובתוך המאבק הזה, בין "בנים" ל"אבות", היה ברנר "הילד הנורא", שמרד לא רק באבותיו הקונקרטיים אלא באבות אבותיו ובמסורת היהודית כולה; ולא רק בזו הבתר-מקראית מרד, כפי שעשה ילד "חצוף" נוסף במשפחה הגועשת, מ.י. ברדיצ'בסקי, אלא עד שחרה התנ"כי הלוט בערפל הגיעה ביקורתו השוצפת, ועד בכלל. "האבות" הקונקרטיים והיהדות כולה הם זקנים, זקנים מדי, מטיח ברנר בכתביו חזון ושנה ושומה עליהם למות ולפנות את הדרך לבניהם המתנכרים.

בטקסט החריף ביותר של ברנר בנושא - שנדון ברותחין בעקבות מלחמת העולם השנייה, בידי המבקר אברהם קריב, כטקסט אנטישמי - במסה "להערכת עצמנו בשלושת הכרכים", שופט ברנר את המציאות היהודית כולה כמציאות חלושה וחסרת דם, פטפטנית ורעשנית, סרסורית ולא פרודוקטיבית, צבועה וצדקנית, חומרנית ומלאה ברוחניות עבשה ומזויפת, בדלנית אך מלאה תשוקת התבוללות. וגם במסה הקודרת הזו מתייחס ברנר לזקנתו של העם היהודי ומבטא את התנגדותו לחשיבות שיש המייחסים לה:

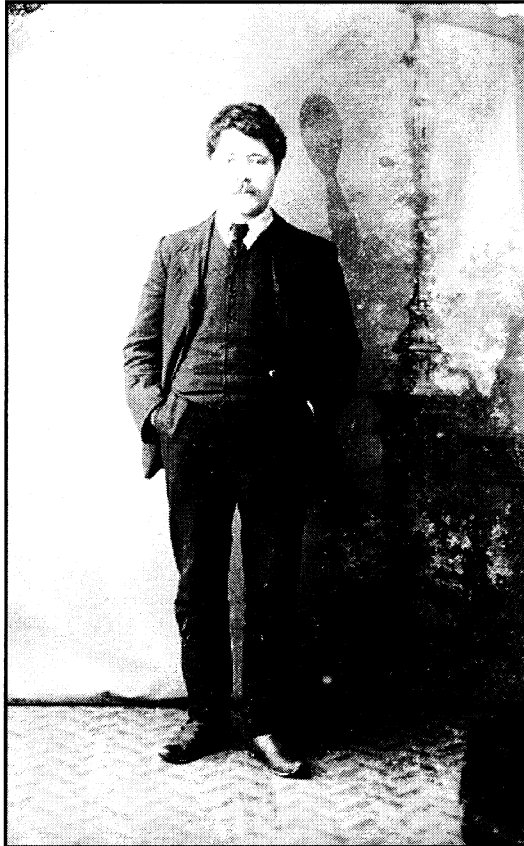
"בן אדם זה, למשל, הגיע לזקנה מופלגת - טוב מאד. אבל מפני שיבה, אם שיבתו אינה תוצאה של תכונה רבת אונים וחיים נעלים, לא נקום, לפני זקן לא נהדר בזכות זקנותו גרידא. היהודים הם אחד מן העמים הקדמונים, שנשתירו ונתקיימו (...) אבל עובדה זו עדיין אינה מלמדת אותנו כלום"

ב

המשגת העם היהודי כ"זקן" עוררה אצל ברנר שנאה כזו, שאין לה אח ורע אצל הוגים ציוניים אחרים, בגלל התלכדות של כמה יסודות רעיוניים ופסיכולוגיים ייחודיים לו. ראשית, ברנר כהוגה המושפע מניטשה השפעה מכרעת, תיעב כמעט כמוהו את המוסר "היהודי-נוצרי". אך ברנר התקדם צעד נוסף מניטשה, שהסביר את נסיבות היווצרותו של "מוסר העבדים" היהודי-נוצרי וראה, לעומת זאת, ביהודי אירופה בדורו גזע רב כוח. ברנר, לעומתו, סבר כי גם הוותק של הקיום היהודי בלוויית אופיו השברירי בהווה הם חולשה נוראה. לפיכך, ברנר יצר תלמיד, שלא מצוי אצל ניטשה, בין הזקנה "הביולוגית" של העם היהודי לבין תרבותו ו"מוסר העבדים" הניטשיאני "שלו".

בנוסף, במיתולוגיה האישית של ברנר, נוצר קישור בין "זקנת" העם היהודי לחולשה הארוטית של הזקן, חולשה שמייסרת את רוב גיבוריו של ברנר. הבזו שרוחשים גיבוריו ל"חלש" מבחינה ארוטית, ולפיכך לעצמם, מתגלגל ברובד הציבורי לשנאת היהדות ושנאת העם היהודי, "הזקן" והחלש שבאומות.

בהינתן השנאה וסיבותיה האלה, ניתן היה, לכאורה, לסכם בפשטות יחסית את הגותו הקיומית והציונית של ברנר על פי מודל משפחתי-פרוידיאני: "הצעיר" היהודי הציוני צריך למרוד באבות הקונקרטיים ובמורשת ה"זקנה" היהודית גם יחד.



את הסיבה לקסם האפל שמהלכת ספרותו עד היום, ניתן היה להסביר בפשטות דומה בכך שברנר - ממש כמו פיליפ רות ב"מה מעיק על פורטנוי?" - ממחיש עד כמה קשה ל"בנים" להתנתק ממורשת המוסר של "האבות הזקנים", לבצע את המרד האדיפלי ולחיות חיי חופש א-מוראליים.

אך לא זו בלבד. המודל "הפרוידיאני" להסברת הגותו של ברנר כהגות "אדיפלית", יסייע לנו להבין גם תופעה מרכזית נוספת בפעילותו הציבורית והספרותית; את התנגדותו של ברנר לסמכות מכל סוג שהוא. הכוונה אינה כאן לסמכותה של המסורת היהודית אלא לסמכות שתבעו לעצמם הוגים שחלקו עם ברנר את הבנת הקרע בין "הזקנים" ל"צעירים" שנבקעה בהיסטוריה היהודית המודרנית וביקשו למלא את החלל שנפער בעולם היהודי באידיאולוגיה מוסרית-לאומית אלטרנטיבית. לרוב הייתה גישתם של ההוגים הללו גישה ממצעת בין דרך "הזקנים" לדרך "הצעירים".

ההוגים הללו, אישים כאחד העם, ביאליק, א.ד. גורדון, הרב קוק וכובר, שהתבלטו בשדה הרעיונות היהודי בסוף המאה התשע עשרה ובמחצית הראשונה של המאה העשרים, מגלמים את עלייתה של מנהיגות רוחנית בעלת תודעה של שליחות מחדשת, שאימצה לה כמופת את הדמות הנבואית המקראית (אני משתמש כאן בניסוחיו של פרופ' אליעזר שבייד, בספרו "נביאים לעמם ולאנושות"). ביסודה של שליחותם נמצאת ידיעה ודאית שקרוב לבוא, או כבר מתארע, אסון היסטורי בעל ממדים עולמיים, הכרוך בזעזוע רוחני עמוק. המנהיג-הנביא, לפיכך, "חווה לעמו חזון לאומי-חברתי כולל בעל תוכן מוסרי נשגב, שיש בו בשורת גאולה".

בחייו ויצירתו של ברנר ניתן להבחין בהתנגדות חריפה לדמויות אלו, שבישרו כי בידם פתרון שלם והרמוני למצוקת האדם-היהודי. ידועות בעיקר התעמתותיו של ברנר עם אחד העם וגורדון. אך ברנר התעמת גם עם הרב קוק וכובר. כשסוקרים את מכלול יצירתו של ברנר קשה להתעלם מהעובדה שהתעמתות מרכזית וחריפה לא פחות הינה ההתעמתות עם דמותו ומשנתו של טולסטוי. כשמתבוננים במניעים לעימות הזה, עם הדמויות "הנבואיות" ו"ההרמוניות",

ניתן לראות שביסוד ההתנגדות להן עומדים גורמים זהים, שעמדתי על חלקם לעיל. מהם שניתן לכנותם "אידיאולוגיים" (בוז ניטשיאני גורף לתפיסות "מוסריות"), מהם שניתן לכנותם "נפשיים" (אדישות המשקפת את אדישות ההוגים "המוסריים" הללו לבעיית הארוס) ומהם שניתן לכנותם ריאליסטיים. אבל מתחת לסיבות הללו, עומד הגורם "האדיפאלי": מרידתו של ברנר בכל סמכות שהיא, בכל ייצוג שהוא של סמכות "האב".

ג

מי שזיהה מוקדם מאד את אופייה "הפרוידיאני" של היצירה הברנרית היה דב סדן, שבשורת מאמרים חלוציים, בשנות השלושים של המאה העשרים, ניתח תופעות מרכזיות ביצירתו של ברנר על פי התיאוריה הצעירה שהגיעה אל חופי נמל תל אביב מוינה. סדן, אמנם, לא קשר בין התסביך האדיפלי של גיבורי ברנר ליחסו של בוראם למסורת היהודית או למורי הדור. אולם הוא אכן התייחס לתסביך האדיפלי כגורם רב חשיבות בניתוח יצירתו של ברנר. בנוסף, סדן, בנייתו הפרוידיאני, התייחס לאישיותו ויצירתו של ברנר, הפובליציסטית והמסאית, כחטיבה אחת; נע מזו לזו בחופשיות ובורטרואויות בכדי להוכיח את אבחנותיו.

אבל בצד פרשנותו "הפרוידיאנית" של סדן לדמות האב בסיפורי ברנר וליחסם של גיבוריו לנשים ולאמהות צדה עין הנץ שלו תופעה מרכזית נוספת בחייו וביצירתו.

במאמר מבריק, "בדרך לענווי עולם", ציין סדן קו מרכזי בטיפולוגיה של גיבורי ברנר. דמות המרכז בסיפורי ברנר הינה:

"דמות האדם הצעיר בישראל שחייו ונפשו כמבואי עיר מבוקעה והוא מתאבק בהם ועליהם בתוך ההווה הטרגית של דורו ועמו(...) שהייתה בו אימת המציאות ומצוקתה(...) נפש המתלבטת בסבכי עצמה בתוך המבוך הטרגי של דורה והיא כולה ריסוקי זעקה לגאולה ולשלמות".

הדמות שכנגד לגיבורים הללו, מוסיף סדן, הינה לכאורה: "באותם אחרים, שדרכם צלחה בחיים, נפשם שלווה ורוחם טובה עליהם, אינם יודעים רגשי נחיתות וכרסום-עצמם מה הם ועמידתם כמכירי טובה לעצמם על ערכם וחשיבותם". אך תהיה זו טעות, מציין סדן, לראות בדמות זו את "הדמות-שכנגד" בסיפורי ברנר, מהסיבה הפשוטה שדמויות אלה לא מטופלות בהעמקה על ידי יוצרם.

סוג נוסף של דמויות, שכן זכות להעמקה כזו, הינו "הדמות-שכנגד". דמות זו הינה דמות:

"שלא נרתעה מפני ראייה אמיצה, אכזרית בתהום-עצמה, שלא נרתעה מפני עוצמת הייסורים שבחשיפת-עצמה, אלא ירדה לתופת והגיעה לשלבי מורדה האחרונים ובהם ומהם ראשית-עלייתה וכוח עלייתה לשלמות והשלמה. (...) הדמויות האלו עומדות בפנינו כמעולפות באור-מיסתורין, (...) ברמז לדיוקן של הצדיק הנסתר שאורו יוצא מתוכו באין רואים ומאיר להמון האדם הקטן והנענה"

סדן ממשיך ומציין כי "דמות-המרכז" הברנרית שואפת להגיע למצב ההרמוני והמשלים של "הדמות-שכנגד" המוסרית, אך לא הצליחה בכך. הוא תולה את הדבר ב"פסיכולוגיה" של ברנר, המסתרחת הרחק מאחורי "האידיאולוגיה", שייצרה את אותו דמות פלאית.

"בדרך לענווי עולם" הינה מסה יוצאת דופן בפרשנות ברנר הפרוידיאנית של סדן. לא זו בלבד שהתופעה שסדן איתר אינה מוסברת באמצעים פרוידיאניים, היא בעצם סותרת יסודות "פרוידיאניים" בהגות הברנרית. המשיכה של ברנר ל"דמות שכנגד" המסתורית, שאת קווייה שרטט סדן, מתנגשת בחריפות עם המרד

"האדיפלי" של גיבורי ברנר. כמובן, המודל הפרוידיאני גמיש דיו להכיל אמביוולנטיות כלפי אותה דמות סמכות, אולם הדמויות שמכנה סדן "הדמות שכנגד" אינן אותן דמויות של "אבות" חלושים שהגיבור הברנרי בז להן או ירא מהן. גם השפעתן על הגיבור הברנרי נדמית כהשפעה מסוג שונה, מסתורי יותר. סדן, נדמה, הסתפק בגילוי המזהיר של התופעה ולא בחן את השלכותיה הרחבות להבנתה של אישיותו, הגותו ויצירתו של י.ח. ברנר.

ד כפי שראינו, המרד "האדיפלי" של ברנר במורשת היהודית "הזקנה", נובע ממניעים רעיוניים (פיתוח מקורי של סלידה ניטשיאנית מהמוסר היהודי-נוצרי) ונפשיים (הקישור בין חולשת היהודים לתשישות ארוטית; מרד בסמכות מכל סוג שהיא). אולם המרד "האדיפלי" של ברנר אינו מוגבל לעולמה של התרבות היהודית. ממש אותם נימוקים אשר הביאו את ברנר למרוד במורשת העם היהודי "הזקן" הביאו אותו למרידה בהגות המוסרית הטולסטויאנית. גם כאן, "זיקנתו" של טולסטוי עומדת במרכז הביקורת של ברנר על הפציפיזם והמוסרנות הטולסטויאניות.

ברנר מדגיש את ה"גנאלוגיה" של המוסרנות הטולסטויאנית. הפסיחה על שני הסעיפים, בין ניהיליזם למוסריות ואמונה, ליוותה את טולסטוי כל חייו, טוען ברנר. טולסטוי איש המוסר, הנביא, נהיה לכוזה, רק לעת זיקנתו, כאשר "נחלשו האינסטינקטים" שלו. ככל "אשר נטתה שמשו של טולסטוי לערוב, ככל אשר נחלשו האינסטינקטים של הצדיק גמור והרשע גמור טולסטוי (...), כן רפתה ספקנותו, כן גדלה צדקתו וכן גברה הכרתו הריליגיוזית". ואילו גיבור הסיפור הקצר "נכא רוח" (פורסם ב"המעורר", תרס"ו) מעיר במפורש כי "לזקן" טולסטוי לא קשה להיות צדיק, אבל בצעירותו טעם גם הוא ממנעמי החיים: "רק זה לא כבר קראתי איזה תרגום מ'הסונטה הקרויצארית'. מה אתה אומר על הזקן? פסימיזם אשר אין תרופה לו. אף שלא ידך גיסא: בשעתו נהנה גם הוא ממנעמי החיים. לעת זיקנה לא קשה להיות צדיק."

אולם לא תמיד היה יחסו של ברנר לטולסטוי איש המוסר כזה, וביצירתו "שנה אחת" משרטט ברנר את תהליך התפכחותו של חנינא מינץ, בן דמותו של ברנר, מהטולסטויאניות. מוקד היצירה הזו הנו תיאור תהליך הסתאבותו המוסרית של חנינא מינץ, בשנתו הראשונה בצבא הרוסי. התהליך הדקדנטי העובר על מינץ מקושר בה באופן בולט מאד, להתרחקות שלו מעמדותיו המוסריות של טולסטוי.

ברנר הצעיר, כמו חנינא מינץ גיבורו לפני התנסותו הצבאית, הושפע מטולסטוי השפעה אדירה. ברומן הראשון של ברנר, "בחורף", היא מתוארת כך:

"בעת ההיא (...) היה טולסטוי הנביא של האדם שבי. אמרותיו הפשוטות, ההגיוניות, הרגשות, היוצאות מעומק הלב, ההתנפלויות הנלהבות על קלקלת הציביליזציה, על המדעיות הגאיונה, על האמנות הכוזבה, על רקבון חיי הכסף – כל זה עשה עלי רושם עז מאד. אני הייתי אז נער שמחוץ לעולם, מבקש אמת. מכרים היו לי במספר קטן, מכרים במקרה; (...) ובעולם זה משל הסופר הרוסי"

אם נשים לב לניסוח שבוחר פייארמן, בן דמותו של ברנר הצעיר וגיבור "בחורף", לתיאור טולסטוי ועצמו ("נביא" מול "נער"), נתקשה לא לראות את הקירבה בין העמדה הזו לעמדה של "גיבור המרכז" הברנרי מול "הדמות-שכנגד" שאיתר סדן:

"הדמויות האלו עומדות בפנינו כמעולפות באור-מיסתורין, (...) ברמו לדיוקן של הצדיק הנסתר שאורו יוצא מתוכו באין רואים ומאיר להמון האדם הקטן והנענה."

ה סדן לא מנה דמויות היסטוריות כמו טולסטוי כדוגמה ל"דמות שכנגד". מסתו עוסקת בדמויות ספרותיות בלבד. אבל אם נתעכב לרגע על אחת הדוגמאות שסדן כן מונה, נראה את הקרבה בין השפעתה על "גיבור המרכז" להשפעתו של טולסטוי על פייארמן הצעיר. אחת הדמויות שמונה סדן כדוגמה ל"דמות שכנגד" היא דמותו של אברהם מנוחין ביצירה "מן המיצר".

היצירה "מן המיצר" מסופרת על ידי מספר-עד וכתובה כרשימות יומן, המצוננות "מגילות". ב"מגילות" אלה מתאר המספר את עולם המהגרים היהודים ממזרח אירופה, שהשתכנו ברובע וייטציאפל הלונדוני. ביתר פירוט מתואר הווי החיים הסובבים את בית הדפוס של עיתון אידי צהוב, אשר כמחלק שלו עובד המספר בעצמו.

אך הווי זה מהווה רקע בלבד להופעתו יוצאת הדופן של אברהם מנוחין, העובד גם הוא בבית הדפוס הזה כ"מסדר" (סדר דפוס). מנוחין, בעבר, היה מהפכן וחבר בכונד. הוא משתייך לאינטליגנציה המהפכנית הרוסית למרות שהוא מבחין עצמו הן ממנה והן מ"הרוחות החדשות", מהאנרכיסטים ההדוניסטים.

מנוחין ממלא בחייו של המספר תפקיד מוסרי דומה לתפקיד שמילא טולסטוי בחייו של פייארמן.

מנוחין, מספר המספר חסר השם של "מן המיצר":

"את המילה 'מוסריות' אינו ירא, ופורקי עול אינם בעיניו המובחרים שבבני האדם (...) ובמעשים טובים, ביחוסים רצויים, הוא, אמנם, רואה את הדבר האחד, שבלעדיו אין דבר כלל."

אבל הדמיון בהשפעה אינו רק תוכני אלא גם צורני. ממש כשם שטולסטוי התגלה ל"נער" הנבוך פייארמן כנביא, מתגלה מנוחין למספר כדמות קדומים רבת הוד. עלייתו של מנוחין מהאפילה הלונדונית – בפגישתו הראשונה עם המספר – מתוארת כהתגלות. מנוחין נתפש בעיני המספר כנציג דורות קודמים. מנוחין, המתגלה למספר, גבוה מן ההמון והנו "יציר שאינו נפגש בכל שעה".

המספר מצהיר כי מנוחין "עולה ומאיר" לפניו ונוזף בעצמו על השימוש ב"מליצות לעת זקנה". הוא מהסס אם לאשר בלבו את אשר עיניו רואות כיוון שמראה עיניו הוא כה טעון משמעות וזר במהותו. בפקפקויו הוא דומה למי שחוזה חוויה דתית אולם שכלנותו גורמת לו לפקפק בכך. בקיצור, כפי שציין המבקר, פישל לחובר: ב"מן המיצר", "הגיבור הראשי" הברנרי מקשיב "לקול הבא אליו מחוץ, וכאילו מעולם אחר (...) פוגש הוא איזה 'פלא' בחוץ, איזה אדם נפלא"

ו כיצד ניתן להסביר את משיכתו של ברנר לדמויות כמו מנוחין או טולסטוי? האם העולם הפרוידיאני רחב דיו על מנת להכיל התפעלות דתית כזו של המספר מנוחין או אף של פייארמן מטולסטוי? אם נרחיק לא הרבה מהעולם הפרוידיאני, בסטייה קצרה מוינה לשווייץ, ניתקל במערכת רעיונית-פסיכולוגית שהולמת תופעה נפשית יוצאת דופן כזו – הפסיכולוגיה היונגיאנית.

אצל יונג נמצא את מבוקשנו. דמות אב שאינה "דמות אב", אלא היא "גדולה מהחיים", בעלת משקל מוסרי וכוח משיכה דתי ושאת יסודותיה לא נמצא בהתנסות האישית הקונקרטית של ברנר, אלא היא באה ממעמקי תת המודע

הקולקטיבי. אצל יונג וארכיטיפ "הזקן החכם" שלו, נמצא הפתרון למשיכה של ברנר לדמויות המוסריות של טולסטוי ומנוחין.

בכמה מקומות בכתביו מונה יונג את ארכיטיפ "הזקן החכם" כאחד מהארכיטיפים המרכזיים בתת המודע הקולקטיבי. הופעתו של "הזקן החכם" מתרחשת, אליבא דיונג, כל אימת שנצרכים לתובנה, הבנה, עצה טובה, נחישות, תכנון וכדומה, אולם אין בכוחו של הזקן להם להגיע אליהם בכוחות עצמו. הארכיטיפ עולה בחלום, בהזיה או מופיע ביצירות התרבות ומפצה את היחיד במצב של איבוד עשתונות ואת הכלל בתקופות משבריות. "הזקן החכם", מייצג מחד יכולות קוגניטיביות: ידע, מחשבה, תובנה, חוכמה, פיקחות ואינטואיציה, ומאידך: איכויות מוסריות המבטאות את האספקט "הרוחני" שלו. דמות "הזקן החכם", לפי יונג, קשורה לדמות "האל" מחד גיסא ולדמות "האב" מאידך גיסא. הופעת הארכיטיפ הנה בעלת אופי נומינזי מובהק, שמוגדר על ידי יונג כהתנסות דתית. ישנה הילה מיסטית המלווה את הופעתו של הארכיטיפ והוא משפיע ישירות ועמוקות על רגשות הסובייקט שאליו הוא מתגלה.

לכל הסממנים הנ"ל אכן נענות דמויותיהם של מנוחין ושל טולסטוי ואם אכן זהה "הדמות שכנגד" שאיתר סדן לדמות "הזקן החכם" היונגיאני נוכל, לכאורה, להגדיר את שדה הקרב המתחולל ביצירתו ובהגותו של ברנר כשדה קרב בין פרויד ליונג. ברנר הפרוידיאני מואס ב"אבות" אך ברנר היונגיאני מתגעגע ל"זקנים". דוגמה לכך, שתמחיש כי בשדה הקרב המתחולל כנפשו של ברנר מתאבקים פרויד ויונג, ניתן למצוא באחד ממאמריו של ברנר. ברנר פותח את המאמר בקטע הבא:

"כבר היה, כמדומה, מי שאמר: לא חביב עלי אבי היהודי, אבל בילדינו ובזקנינו אל תגעו... (...) בילדים היהודים עם עיניהם החיות והטהורות ובישישים היהודים עם הדרת האצילות השפוכה עליהם – לא אצילות של נכסים הרבה, כי אם אצילות של תרבות פנימית גבוהה – באלה אנו יכולים להינחם מעט, למצוא נחמה פורתא... ילדינו וזקנינו מראים לנו, כי הגוף הלאומי שלנו "מחומר יפה קורץ", כי השאור שבעיסתנו חשיבות גדולה יש בו..."

ברנר, המסיח כאן לפי תומו, נוקט כאן גישה חיובית מכלילה כלפי ה"ישישים היהודים", הנושאים עימם "תרבות פנימית גבוהה". הגישה המכלילה הזו (לא ביחס לישיש ספציפי), וכן זיווגם של הישישים עם הילדים, תומכים בטענה כי דמות של "זקן חכם" היוותה מוקד משיכה ארכיטיפי, רעיוני-רגשי, בעבור ברנר; מוקד משיכה שהתנגש ב"אבות".

אולם נראה שאצל ברנר העניינים מורכבים יותר. נראה כי בנפשו של גיבור המרכז הברנרי לא רק מתחולל קרב בין "הזקן החכם" היונגיאני לאב הפרוידיאני. ברנר מנתח את הארכיטיפ היונגיאני עצמו, מוצא בו פגם ומתייחס אליו באמביוולנטיות.

ז זיהוי "הדמות שכנגד" הסדנית עם ארכיטיפ "הזקן החכם" עולה לכאורה יפה גם בדוגמה נוספת שאותה, משום מה, לא מנה סדן עם ה"דמות שכנגד"; דמותו של אריה לפידות ביצירה המורכבת ביותר של ברנר, "מכאן ומכאן". לפידות "הזקן" ב"מכאן ומכאן" תוקנת על סמך אישיותו ההיסטורית של א.ד. גורדון וביחס האמביוולנטי של ברנר כלפיו – דרך בן דמותו ביצירה, "אובד עצות" – ניתן ללמוד יותר לא רק על אופי השפעת הארכיטיפ על ברנר אלא גם על מה שפתחנו בו: יחסו של ברנר למסורת היהודית כולה.

ב"מכאן ומכאן" מאופיין לפידות בשורה של תכונות ותפקידים המשייכים אותו הן ל"דמות-שכנגד" הסדנית והן לארכיטיפי "הזקן החכם". לפידות הוא מנהיג "רוחני" ומנהיגותו זו היא מנהיגות של שעת מצוקה, לסביבה ולדמות-מרכז "אובדות עצות", הזקוקות להנהגתו.

במשנתו המוסרית-לאומית מאגד לפידות ביקורת על חיי הבטלה והמסחר העירוניים, דברים שבשח עבודת האדמה עם תפיסה כמו-פנתיאיסטית ומשנה לאומית המתגאה במסורת היהודית. לפידות הוא מנהיג "רוחני" לא רק בכך שהוא שואב את סמכותו מעליונות מוסרית או אינטלקטואלית. גם תפיסתו עצמה היא "רוחנית" ועמדתו מייצגת עמדה אנטי-מטריאליסטית.

אובד עצות, האובד עצות, שומע לעצותיו של לפידות, ואף מצפה שלפידות יגאל אותו. בכל אלה נענה לפידות למודל "הזקן החכם".

אולם היחס המעריץ-ללא-סייג הזה ללפידות מתקיים רק בשני מקטעים של היצירה. "מכאן ומכאן" היא יצירה מורכבת מ"מן המיצר" בנוגע לדיון ב"זקן החכם". לפידות אינו דמות אידיאלית כמנוחין.

פקוקו של אובד עצות בלפידות מצוי, למשל, בקטע מפיליטון "אלגי" המוקדש על ידי אובד עצות ל"זקן", ובו הוא מתפלמס איתו. תוכן הדברים הינו התעמתות ישירה עם "הזקן" על משמעות תפקידו של "איש הרוח".

"ודאי, כשאני לעצמי, המלות היפות של הלוחמים, של גדולי הרוח, של מורי האנושיות, של מוכיחי תבל, של מנהיגי הדרך, של מגלי התוכן, של חושפי האידאות – מרעימות אותי, מקלקלות את כל קרבי, מעלות רוק על שפתי. רופאי אליל! כזבנים! מגוחכים! רודפי אמרים! – צועק בי לבי אכול החימה".

הביקורת הזו, יש לשים לב, איננה כלפי מטיפי-מוסר פארטיקולרי ו"לאומי" כלשהו, אלא, באופן כללי, כלפי "גדולי הרוח" ו"מורי האנושיות". הטפתם נתפסת כלא אפקטיבית וכדיבורי סרק. אובד עצות פונה בגוף ה"פיליטון" ללפידות ובכך מבחין את עצמו בקטע הנדון ממנו. לפידות, בעצם הפנייה של הפיליטון אליו, ממוקם כ"מוכיח מוסרי", שהוא אחד מתפקידיו הקלאסיים של "הזקן החכם", אבל תפקיד זה נתפס כבעייתי בעיני ברנר ומכמה כיוונים.

ההתקפה הראשונה של אובד עצות בקטע הנדון על "מורי האנושיות" הנה אקזיסטנציאלית: מנקודת המבט של המוות אין הברדל בין טוב לרע.

התקפה שנייה: אותם מורים ומטיפים מוסריים הינם נעדרי חיות, "מעוטי החלב והדם", "תמצית החיים לא ידעו", "גרגר חול", כלומר נעדרי ויטאליות ולכן "תורתם" מפוקפקת מעיקרה. התקפה שלישית: מבחינה מעשית איש אינו עתיד להקשיב לאותם "מנהיגי הדרך".

היחס של ברנר אל לפידות ב"מכאן ומכאן" הוא לפיכך דו-ערכי:

"מרחוק עלה וקרוב אלינו אריה לפידות (...). ומשום מה עלתה מחשבה גסה, כי האיש העני והרעב הזה, בעת שדיבר לפני שעה בביטול ובתיעוב על תענוגות העיר – האם לא הייתה בקולו איזו אפיסת כוחות, שמצאה את תשלומה ואת מילואה בביטול ובתיעוב?"

כלומר, אובד עצות מטיל חשד גניאולוגי ניטשיאני, שעקב חולשתו לפידות נושא את דברו כנגד כוחה של העיר ואי-מוסריותם של החיים בה. את עמדת "מטיפי המוסר" יכול לאיש רק אדם שאין חשד כי הטפותיו הן פיצוי לחולשתו ("אפיסת כוחות, שמצאה את תשלומה"), יכול לאיש אדם ש"רבים" ו"חמים" דמיו. לפידות שנחשד במיעוט דמים ובאפיסת כוחות

המולידים את עמדותיו המוסריות מאבד מסמכותו בשל כך.

לפידות אכן ממלא ביצירה את הפונקציה של "הזקן החכם". הוא משמש כמנהיג רוחני, בשעת מצוקה, לסביבה ולדמות "אובדות עצות". אולם לפידות זוכה ליחס אמביוולנטי מדמות המרכז וזאת על שום שהוא "זקן חכם" פגום.

ח אך לפידות ב"מכאן ומכאן" אינו רק אדם פרטי. דמותו של לפידות ומוצאה מהווים עבור אובד עצות סינקדוכה לחיי היהודים כולם. הביוגרפיה של לפידות מקפלת בתוכה את הזרמים הרעיוניים ואת התמורות הממשיות שחלו בעולם היהודי בדור האחרון. חשוב מכך, לפידות איננו רק גילום סינקדוכי של קורות היהודים בתקופה המודרנית, הוא גם גילום סימבולי להם. הסימבוליות בדמותו של לפידות נעוצה במעבר מדמותו הפרטית אל הספירה הלאומית. בויכוח בין לפידות לאובד עצות מעתיק לפידות עצמו את הדיון האישי בזקנות/צעירותו הפרטית למישור הזה: "וגם עתה לא קץ, כי אם תקופה חדשה".

ה"דילוג" הזה בין דיון אישי בלפידות לדיון ב"זקנה" הלאומית איננו שולי או מקרי. ב"מכאן ומכאן" נידונה אפשרות התחדשותו של העם היהודי כאפשרות התחדשותו של אדם "זקן".

ט המשיכה אל "הזקן החכם" לפידות והזדהות עם ההיסטוריה היהודית "הזקנה" תאפשר רק עם התחדשותם. האמביוולנטיות העקשנית והעמוקה, המאפיינת ב"מכאן ומכאן" את יחסו של אובד עצות ללפידות ולעתיד העם היהודי כאחד, חושפת לטעמי שבר בתוך העולם הארכיטיפי עצמו, סדק ביחס לארכיטיפ הזה של "הזקן החכם".

המהפכה הציונית ומשיכתה אל דמות "העברי החדש" הצעיר חולקת כמה קווי דמיון מפתיעים עם המהפכה התרבותית שהתחוללה בשנות השישים במערב. ההתנגדות לסמכות, הפער המודגש בין הורים לילדים, חזון התרבות החדשה והערצת הנעורים משותפים לשתי המהפכות. לא פלא, לפיכך, שבשנות השישים התבצעה בתיאוריה היונגיאנית רוויזיה "שלילית" ביחס לארכיטיפ "הזקן החכם" - בידי הוגה שקרוב היה ברוחו לתרבות-הנגד שהתפתחה בהן - רוויזיה המזכירה מאד את פקוקיו של ברנר ב"דמות שכנגד" הסדנית.

ההתייחסות המקיפה ביותר לארכיטיפ "הזקן החכם", בקרב האסכולה היונגיאנית, הינה שורת מאמרים של ג'יימס הילמן הנוגעים לארכיטיפ ה"סנקס" (senex). הילמן הוא פוסט-יונגיאני מרכזי ומקורי ובשורת מאמרים משנות השישים והשבעים דן בארכיטיפ "הסנקס" ובעיקר באספקטים השליליים שלו. "סנקס" (senex) הינו מונח לאטיני שפירושו "אדם זקן". אנו מוצאים את ההשתמעות הזו במילים כמו "סנילי" ו"סנאטור". הסנקס, סימבול הזיקנה, הופיע במיתולוגיה היוונית בדמותו של קרונוס (ובלאטינית: סאטורן).

בתמצות רב (הרחבתי בנושא בעבודת המאסטר שלי), דיונו של הילמן ב"זקן החכם" ובארכיטיפ הסנקס מדגיש את הנקודות הבאות:

- א. תכניו ותכונותיו המרכזיים של הארכיטיפ: חוכמה, שכלתנות, יובשנות, מודעות, הטלת "סדר", נתינת "משמעות", ריחוק מנשים, ריחוק מהעולם ומהארוס באופן כללי, מלנכוליה, איכות מוסרית.
- ב. ראיית הארכיטיפ כ"שלילי" כל עוד הוא לא מחובר לארכיטיפ "הפואר",

"הנער", המבטא: ארוס, חיפוש, ויטאליות, נעורים.

ג. ראיית התקופה המודרנית כתקופה שניתן לתארה כעידן שמציב במרכז את בעיית "הסנקס", עם התפוררותם של ערכי המוסר הישנים (ובמשמע – עלייתו של ארכיטיפ "הפואר").

במציאות מודרנית כזו בדיוק, שתוארה בסעיף האחרון, במציאות של שקיעת הנורמות הישנות של המסורת היהודית, נוצרו יצירותיו והשקפת עולמו של ברנר; יצירות והשקפת עולם שבלבן ניצב אותו יחס אמביוולנטי כלפי דמות "הזקן החכם" המנותק מנעוריו, "הסנקס השלילי", בלשונו של הילמן.

י הלל צייטלין, איש הרוח וידיד נעוריו של ברנר, כתב במסתו ב"התקופה", לאחר הירצחו של ברנר, כך:

"המעורר" חדל לעורר ויחד עמו חדלה רוח "המעורר" האמיתית, רוח חופש המחשבה שאינה נכנעת לעיקרי מפלגה. בארץ ישראל הושפע ברנר ממפלגות "הפועל הצעיר" ו"פועלי ציון". ואף כי בסתר לבו נשאר אותו שונא נמרץ של המפלגות הסוציאליסטיות בישראל כשהיה, בכל זאת נמשך לבו אחר העובדים ובוני החיים בארץ ישראל, שהיה מקבל עליו מזמן לזמן גם את ה"פרוגרמות" שלהם (...). במאמריו הארץ-ישראליים שכח ברנר לא פעם את עצמות נשמתו ורצונה, והיה חוזר אחרי המליצות הרדיקליות של חבריו, היה, בקצור, לא ברנר, אלא סוציאליסט.

גם אם לא נקבל את השיפוטיות של צייטלין על ברנר "המאוחר", נראה שצייטלין זיהה נכונה שבר בביוגרפיה הרגשית-אינטלקטואלית של ברנר. לפני עלייתו של ברנר לארץ (1909) נמצא בכתבי ברנר געגוע למורשת היהודית לדורותיה. ברנר "המוקדם", ובייחוד ברנר עורך "המעורר", הוא ברנר מפתיע ביותר לאור התיאור ששורטט בראשית מאמר זה (והוא הוא התיאור שנתקבע לדמותו עד ימינו). ברנר של "המעורר" אינו רחוק כל כך בעצם מאחד העם ביחסו למורשת התרבות הרוחנית של העם היהודי והוא אף עולה על אחד העם בפתוס בו נאמרים הדברים. וכך כותב, לדוגמה, ברנר ב"מעורר":

"הם באים אלינו בשאלה ובשם החיים: מה לשפת עבר ולחיים? או לא! הם אינם באים בשאלה, הם באים בבטחה, הם באים בשפך קצף: פְּטִישׁ! אין כל צורך בזו השפה המתה! (...) ואולם מה נעשה, אם בשפה המתה הזאת יש לנו ספרות בת שלושת אלפים שנה ולא מתה? מה נעשה, שאם אנו באים למחוק לגמרי את השפה המתה הזאת מספר-חינוך, הרי אנו מאבדים בידיים את כל אשר רכש רוחנו בהמשך כל הדורות? מה נעשה עם המתה הזאת, שיש לה התכונה המשונה הלזו, שמדברי ערבית וספרדית כרבי שלמה אבן גבירול ורבי יהודה הלוי (...) כותבים ויוצרים בה, ולפעמים דוקא בה"

בלי לדון כאן בשאלה מה אירע לברנר ששינה את טעמו הרי שברי שבתשתית הרעיונית-נפשית של ברנר רחשה הוקרה ואף משיכה, דתית כמעט, כלפי ערכי התרבות היהודית לדורותיה; בתוכנם ובצורתם. רתיעתו של ברנר, כפי שהוצגה במאמר זה, נבעה מהחשש שהמסורת התרבותית והמוסרית של היהדות הינה מסורת של זקנה וחולשה, המקפלת בתוכה את אותן תכונות שליליות שמנה הילמן ב"זקן החכם":

ריחוק מארוס, מודעות ושכלתנות יתר, מוסריות כתחליף לרגש, מלנכוליה על מקומה של שמחת חיים.

על מנת שברנר יוכל לקבל את ערכי התרבות היהודית, שמושכים אותו בכוח כה רב, יש צורך לחבר, בלשונו של הילמן, את הסנקס לפואר. החיבור בין התובנה והמוסר של הזקן לארוס ולנעורים הוא זה שיוכל להציל את התרבות היהודית. רק בחיבור כזה יכול ברנר למצוא טעם במסורת התרבות היהודית וחיבור זה נראה - בתקופתו וגם, יש להודות, בתקופתנו - קשה ליישום. חיבור זה בדיוק, החיבור בן "הזקן החכם" לפידות לנכדו עמרם, הוא זה שמעניק לסצינת הסיום המפורסמת של "מכאן ומכאן" את כוחה הרליגיוזי הארכיטיפי.

"ראשו של עמרם הקטן עדיין היה מונח בחיקו של אריה לפידות, ודבר מה עצוב, פשוט, מעורר חמלה, ויחד עם זה סודי, חשוב ויקר עד אין קץ היה בדביקות זו. (...) על משמרת החיים עמדו הזקן והילד, נעטרי-הקוצים. החמה זרחה כמו לפני הגשם. ההווה היתה היתה-קוצים. כל החשבון עוד לא נגמר"

יא

לסיום, אם נרד לרגע - או שמא, נעלה - מהספירה הלאומית, שהעסיקה את ברנר בהקשר לדמות "הזקן החכם", לארבע האמות של הפסיכולוגיה האינדיבידואלית, נבין שהשאלה על תוקף סמכותו של "הזקן החכם" הפכה להיות דוחקת ביותר בעבור ברנר ככל שהתבררה והתבססה מידת השפעתו הציבורית. ברנר עצמו הרי הפך ברבות הזמן ל"זקן חכם", המשמש מצפן רוחני לבני דורו. עם כל התנגדותו של ברנר לעמדת "המנהיגות הרוחנית" הרי שקשה לשער שברכות השנים לא חש ברנר כי הוא עצמו הופך לסוג דמות כזה.

ואכן, ביצירותיו האחרונות נראה, מבין השיטין, שברנר עסוק בדמות ה"זקן החכם" באופן חדש, התוהה על תוקף הסמכות שלו עצמו. כבר ב"מכאן ומכאן" מודע אובד עצות לכך שהוא דומה ושקול כנגד דמות המופת המוסרית, לפידות. ביצירה הגדולה האחרונה של ברנר, ב"שכול וכשלוך", מגולמת באופן קריקטורי דמותו של "הזקן החכם", על ידי דודו הזקן של גיבור היצירה, יוסף חפץ. חפץ הנו "החכם, המעיין", הקורא בשפינוזה ומבקש בספריו אחר "הטוב האמיתי". הוא מעוצב כאיש ספר ורוח מובהק, המעריך את שפינוזה על זלולו בהנאות הגוף הגשמיות, השומר מרחק מן האשה, ושכל חוכמתו ופרישותו אלו מתבטלות לנוכח מצוקות החיים הקונקרטיים. גילום קריקטורי זה אינו חורג ממה שהוצג עד כה במאמר זה.

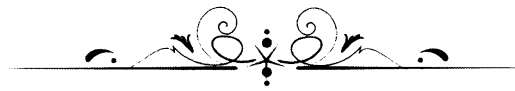
אך מה שחריג ב"שכול וכשלוך" נוגע לשמות הגיבורים. מעירים שונים העירו על כך שיוסף חפץ, החכם הפתטי, ואחיו חיים חפץ, התם, נושאים יחדיו את שמו המלא של מחברם, יוסף חיים ברנר. ברנר מאותת לנו, כך נדמה, שהוא מודע לכך שבאישיותו-הוא יש הרבה מהדמות שהוא כל כך עסוק בה ומסתייג ממנה, דמות "הזקן החכם".

נימה של השלמה עם הפוזיציה הזו, של איש המוסר, נמצאת רק ביצירה האחרונה, הלא-גמורה, של ברנר. הסיפור "מהתחלה". הסיפור נסוב על עולמם של נערים שבו מתבונן בו אדם "בא בשנים, שמחלת עצבים קשה שללה ממנו את כשרון הפעולה והשאירה לו רק את ההתבוננות וחיי הנפש". אותו אדם בא בשנים (בן הארבעים, כפי שהיה גילו של ברנר בהיכתבה) חושש מכך ומייחל לכך שהצעירים יפנו אליו בבקשת הדרכה:

"מה אם (...) תפול פתאום לרגליו ותתחיל לבכות: 'אבי! הורני מה לעשות!' - מה יענה הוא לה, בן הארבעים, בעל הניסיונות? (...)" מה הן ההזרות שאפשר להזהירן? מה

צריך לומר: שטובה האהבה הבריאה, האידיאלית, הנותנת תוכן (...) ורע-רע הפלירט המרוקן, המחליש, הממזמז, המכלה את הבשר, הגוזל את הנפש? (...) האם יכולה להביא להם תועלת הקריאה: 'היזהרו ילדים' (...) האם אין האסון עמוק מזה?"

ההתלבטות הזו של המתבונן בן הארבעים, על מידת המעורבות הראויה שלו בחיי הנערים ועל ההדרכה שעליו לתת להם ניתנת לפרשנות כהתלבטותו של ברנר עצמו על מקומו המתגבש כמנהיג בעל סמכות רוחנית, המופקד על "זכות הצעקה", ביישוב הארצי-ישראלי המתהווה.



עודד כרמלי

שעור תמותת היולדות

הוא מאה אחרונים

והוא שעור תמותת האבות

האחרונים בולדות

ותמותת המילדות אם הן

עושות פרצוף הוא נתקע

כמו ללל החמודות בגרון אמי

ילל של חיות מחמד

שמי יודע מה

נחמד להן

אילנה יפה

סרט יפני

הדברים קורים את עצמם כמו שקורים ונקרים. על דרך נס נקרה בדרך כי כמו לא נקרה אלא עולה מתחתיות, כמו דברים שקורים ולא קורים, מוזר איך קרה הדבר עצמו, מתוך עצמו קרה ועלה. וככה נפגשנו בחצות השעה המוזרה שקרתה. ואחר כך הפגישו באזנינו בריזני שכוונות רעים ואחר כך גם לא היו אקדחים רק רמוגי עשן דמה. ואחר כך השכוונות עלו על העיר הגדולה ובסרטים רצו סמואיים עזי נפש, סוסייהם נכבו על הרי ערפיל נשאים. והנהב החמיא לנהב וגם נחו לרסיסים והמלחמה לא היתה אבודה כי הפבוד נצח את עצמו, ושני האפרים צחקו והתחלקו בנהב במשורה והנסיכה נצלה ושבה אל הפס הראוי למלך. ואחר כך נפגשנו בחצות השעה והינח הפני צעד אחרינו בכל עזו ויכלנו להתחלק בכל הנהב שהיה, שנשפך על המסך, ונאנחנו רק אספנו שאריות. אכל הנהב אסף אותנו אל הפס עצמו.

*בהשקפת הסרט 'המבצר הנסתר' של הכמאי אקירה קורוסאוה.

חן ישראל קלינמן

בחכמה

אני יכול לשפכ אותך בחכמה נאני יכול לשפכ אותך בלא חכמה.

אני יכול לשפכ אותך בלא חכמה, על דרך האחוי, על דרך היחור, להכנס בכח המשיכה, דומה בדומה, לנסות להוכיח, להזכיר, שאנו אותו ענין, לחפור אל פנימי כדי לשוב למצא, לשוב אל העצם אני, העצם אנו, לפסל אל מאחורי הקלעים, דרך הבשר, לחתור אל מאחורי הסופי שאינו פחות סופי, אך שמור מנגיעה, לגעת מבעד לגוף, לא לדעת פניך כי רוצה לחדר דרכם בדי, בפי, בפני, מבעד לעינים, מפתח השפתיים, נקיקי האזנים, מבעד לגלגלת, אכל לא ממש, מבעד לחם הבושר הזה, אכל שאינו נענה לי בקני בשר, לנשך את שפתיך ותנוכיך כנהב, לבלמס אליך, לפרץ בך אל התשובה, אל אבדה הלוחצת באצבעותיה ומראה סימנים מתוך גופך, לחדר מבעד לגופך הנעלם, מבעד לקשה הך הרוטט הנצב השב ומזכיר קיומו כדי שישוב יתמוגג בשאני פולס בערו ונותר נחצי תאיתי בדי והחצי השני אי שם בינות גופך, כשאני נגמר לשעת בין ערבים, כמי שלא אבד תקנה, ותאנתי מקפלת בבשרך, טביעות במים. אני יכול לשפכ אותך בחכמה נאני יכול לשפכ בלא חכמה.

אני יכול לשפכ אותך בחכמה, על דרך המרחק, על דרך היפי, להכנס בכח דמותך האחת שאין פחותה, שאין בלטה, לחבק מרחוק, לחדר לקראת דיוקנה העולה, לגעת בך מעגלות מעגלות, לדעת אותך במתינות, לדעת בהתאמה מלאה וקשובה, כספינה אל מעגן, כמעבדת חלל הקרבה אל מסלול הכדור, לשפכ אותך לאחור, להיות מפרש ברוח גופך, לדעת אותך כתקנה בהשג נד, להיות לך פונקציה על, להיות במלוא גופי אל מלוא כל העולם גופך באחת, כמו חזון חם, חזון מתממש, לותר על המשקב מרב שאף יפה, לחפץ אליך בפנים מאירות, בגוף המתקשה להאמין, להרס אליך להט בלהט, עור באור, כאב במענה, להבין על ידי מגע, לחזות מכת נשיקה, למצמץ בלשוני ולצקצק בעיני מחמת מראה, גביני הגוף מתפוצצים מרב בערה חושבת אל פתרון גופך, ומשתחררים באנחה גדולה, בדיעת פענח קולעת, מותירים בדינו מצעים של אהבה, פסת רקיע חמורת יפי.

יואב עזרא

בקהל גלוחי הראש

ימים גלוחי ראש המון ראשים לזמן בקהל כאחד גלוחי הראש נופל מפגין אך לרגע ואינו גלוח ראש נמוג לדגל חד פתער מפלח אור נושף למערבילת עתה אחר צהריים גלוחי אור ותלוי במקומו גלוח ראש משתקף לזר מנצנץ בסעור מרחב גלוח בוכב עטוי בחלון באנה מתגלח מרחוב מצחצח צחורות מאחורי וגויות ועינים גלוחות יפי מגלח מתעגל לפסל מגלח אספקלריה גלוחי הראש

קטע מתוך 'א-ב של הקריאה'

עזרא פאונד

א-ב

או gradus ad Parnassum¹, לאלו שאפשר
ויחפצו ללמוד. הספר אינו פונה לאלו אשר הגיעו
לידיעה מלאה של הנושא מבלי לדעת את
העובדות.

כיצד ללמוד שירה

ספר זה מבקש לענות על הצורך בהסבר מלא
ופשוט יותר לשיטה שהותוותה בחיבורי 'כיצד
לקרוא'.

אפשר לראות ב'כיצד לקרוא' פמפלט שנוי
במחלוקת העושה חשבון עם האויב, והמסכם את
החלקים הפעלתניים או העוקצניים יותר
בהתכתשויותיו הביקורתיות המוקדמות של
המחבר.

דפים אלו אמורים להיות בלתי-אישיים דיים כדי
לשמש כספר-לימוד. המחבר מקווה להמשיך
במסורת של גסטון פריס² ושל ס. ריינך³, כלומר,
לייצר ספר-לימוד שיוכל להיקרא גם "לשם
התענוג וגם לשם הגמול" בידי אלו שאינם עוד
בבית הספר; בידי אלו שלא היו בבית הספר; או
בידי אלו אשר בשנות האוניברסיטה שלהם סבלו
מאותם הדברים שמרבית בני-דורי סבלו.

למורים ולמרצים תימצאנה כמה מילים אישיות
לקראת סופו של כרך זה. אינני זורע קוצים
בדרכם לשווא. הייתי רוצה לעשות אף את גורלם
וחייהם לנמרצים יותר ולחסוך אף מהם שעמום
בלתי-נחוץ בחדרי-לימוד.

אזהרה:

1. ישנה יריעה ארוכה ומייגעת מייד לאחר
תחילתו של הספר. התלמיד יאלץ לשאת אותה.
אני משתדל בכל האמצעים להימנע כאן מאי-
בהירות, בתקווה לחסוך לתלמיד זמן בהמשך.

2. עגמומיות ויראת-כבוד לחלוטין אינן במקומן,
אף בלימוד המחמיר ביותר של אמנות, אשר
כוונתה המקורית היא לשמח את לב האדם.

"כובד הראש, ארשת מסתורין של הגוף הבאה
לחפות על פגמי הרוח" (לורנס סטרן⁴)

¹ "גראדוס אד פארנאסוס" – "העפלה להר
פרנסוס", מאמר פדגוגי בלטינית שנכתב ב-1725
בידי המלחין האוסטרי יואן יוזף פוקס (1660-
1741). הר פרנסוס נודע במיתולוגיה היוונית כביתן
של המוזות.

² גסטון פריס (1839-1903) – ברונז פאולין גסטון
פריס, מבקר ספרות ומלומד צרפתי.

³ סולומון ריינך (1859-1932) – ארכיאולוג צרפתי.
עבודתו הראשונה של ריינך היתה תרגום חיבורו
של ארתור שופנהאואר 'על הרצון החופשי'.

⁴ לורנס סטרן (1713-1768) – מחברו של הרומן
האנגלי 'טריסטראם שנדי' (עברית: אסתר כספי)
ממנו מובא הציטוט. מן הראוי לציין כי סטרן

3. הטיפול החמור שמוענק כאן לכמה כותבים
ראויים-לשבח אינו חסר תכלית, אלא נובע מתוך
אמונה נחושה, כי הדרך היחידה להמשיך ולשמר
במחזור את הכתיבה הטובה ביותר, או 'לעשות
את הכתיבה הטובה ביותר לפופולארית', היא
באמצעות הפרדה חמורה של הטוב ביותר
ממצבור אדיר של כתיבה שנתפסה ארוכות
כבעלת ערך, שהכבידה על כל תוכנית-לימודים,
ושאותה יש להאשים ברעיון העכשווי השגור כי
ספר טוב הוא בהכרח ספר משעמם.

קלאסיקה היא קלאסיקה לא משום שהיא מצייתת
לאי-אילו חוקים מבניים, או מתאימה להגדרות
מסוימות (אשר עליהן, סביר להניח, מחברה לא
שמע מעולם). היא קלאסית בשל רענונות
מסוימת, נצחית ובלתי ניתנת לריסון.

מופתע מן המהדורה שלי לקוואלקנטי⁵, הביע
מבקר-מדינה איטלקי הערצה נוכח שפתו הכמעט
אולטרה-מודרנית של גואידו.

גאונים נבערים מגלים מחדש באופן מתמיד
"חוקי" אמנות אשר סולפו או הוסתרו בידי
האקדמיים.

אמונתו של המחבר ביום זה של תחילת השנה
החדשה, היא כי מוסיקה מתחילה להתנוון כאשר
היא מרחיקה מדי מן הריקוד; כי שירה מתחילה
להתנוון כשהיא מרחיקה מדי מן המוסיקה;
אין לראות בכך רמיזה כי כל מוסיקה טובה היא
מוסיקה לריקודים או כי כל השירה היא לירית.
באך ומוצרט לעד אינם רחוקים מדי מתנועה
פיזית.

nunc est bibendum
nunc pede libero
pulsanda tellus⁶

חלק ראשון

פרק ראשון

1

אנו חיים בעידן של מדע וריבוי. תשומת הלב
וההערכה לספרים מסוג זה, יאות לעידן בו אף
ספר לא שוכפל עד שמישהו נשא בסבל של
העתקתו הידנית, הוא בלא ספק אינו מתאים עוד
ל"צרכים של החברה", או לשימורה של

עצמו מצטט שורות אלו מן הסאטיריקן הצרפתי
פראנסוא דה לה רושפקו (1613-1680).

⁵ גואידו קוואלקנטי (1255-1300) – משורר
פלורנטיני וידידו הקרוב של המשורר דנטה
אלייגרי. קוואלקנטי היה מעמודי התווך של
השירה הטוסקנית ומאבות ה- 'Dolce Stil
Nuovo' (סגנון חדש מתוק).

⁶ "עתה נשתה-נא, ובריקוד בני-דרור נרקע בארץ"
(עברית: רחל בירנבאום), הציטוט הנ"ל מובא מן
'האודות' שיר א 37, לקווינטוס הוראטיוס פלקוס
(8 לפנה"ס - 65 לפנה"ס), מגדולי המשוררים
הרומיים. מן הראוי לציין כי הוראטיוס עצמו
מצטט שורות אלו מן המשורר היווני אלקאיוס
(570 לפנה"ס - 620 לפנה"ס לערך).

הלמידה. מנכש העשבים נחוץ ביותר אם על "גן
המוזות" להוסיף ולהתקיים כגן.

השיטה הראויה ללימוד שירה וספרות-יפה היא
שיטתם של ביולוגים בני-זמננו, כלומר, בחינה
זהירה ממקור-ראשון של החומר והשוואה
מתמשכת של 'זכוכית נושא'⁷ או של דגימה אחת
עם האחרת.

איש אינו מצויד דיו לחשיבה מודרנית, בטרם
הבין את המעשה באגאסיו⁸ והרג:

תלמיד אוניברסיטה מתקדם, חמוש בכיבודים
ותעודות, פנה לאגאסיו כדי לקבל כמה ליטושים
סופיים ואחרונים. האיש הדגול הגיש לו דג קטן
וביקש ממנו לתאר אותו.

אמר התלמיד: "זה בסך הכל דג-שמש."

אגאסיו: "אני יודע את זה. כתוב תאור שלו."

כעבור כמה דקות חזר התלמיד עם תיאור של ה
'Ichthus heliodiplodokus' – או כל מונח
אחר המשמש כדי להסתיר את דג השמש המצוי
מן הידע הגס – בן למשפחת ה-
'heliichtherinkus', וכו', ככתוב בספרי
הלימוד של הנושא.

שוב ביקש אגאסיו מהתלמיד לתאר את הדג.

התלמיד הפיק מאמר בן ארבעה עמודים. אז
אגאסיו אמר לו להביט בדג. לאחר שלושה
שבועות כבר היה הדג במצב של ריקבון מתקדם,
אבל התלמיד ידע משהו בנוגע אליו.

בשיטה זאת קם המדע המודרני, לא על גבולה
הצר של הלוגיקה הימי-ביניימית הקבועה בריק.

"מדע אינו מורכב מהמצאת מספר ישויות
מופשטות פחות או יותר המתאימות למספר
דברים שהיית חפץ למצוא", אומר פרשן צרפתי
על איינשטיין. אינני יודע אם תרגום מרושל זה
של משפט ארוך בצרפתית יהא נהיר לקורא
הממוצע.

הקביעה הנחרצת הראשונה באשר לאפשרות
יישומה של שיטה מדעית בביקורת ספרות מצויה
אצל ארנסט פינולוסה⁹ ב-"חיבור על הסימניה
הסינית הכתובה".

הנתעבות המוחלטת של המחשבה הפילוסופית
הרשמית, אם יחשוב הקורא בזהירות ובאמת על
מה שאני מנסה לומר לו, והעלבון העוקצני
ביותר, ובה בעת ההוכחה המשכנעת לאפסיות
ולאי-הכשירות הכללית של חיי הרוח המאורגנים
באמריקה, אנגליה, האוניברסיטאות שלהן
בכללן, ופרסומיהם הנלמדים בכללם, ניתנת

⁷ זכוכית נושא - משטח זכוכית קטן המשמש
לחקירה תחת מיקרוסקופ.

⁸ ז'אן לואיס רודולף אגאסיו (1807-1873) –
גיאלוג, פליאונטולוג וחוקר טבע שוויצרי שהיגר
לאמריקה. מתנגד עיקש לתורת האבולוציה של
דארווין.

⁹ ארנסט פרנצ'סקו פינולוסה (1853-1908) – מחנך
קטלוני-אמריקאי, מרצה לפילוסופיה ומזרחן
נלהב. פינולוסה העביר שנים ארוכות ביפאן, בהן
סייע בהקמתם של 'האוניברסיטה לאומנויות
יפות' ו-'המוזיאון האימפריאלי'. לאחר מותו,
הפקידה אלמנתו את כתביו אודות השירה הסינית
בידיו של פאונד, ואלו סייעו בהתקרבותה של
השירה המודרנית לספרות המזרח.

לסימון על-ידי הנרטיב של הקשיים בהם נתקלתי, בניסיוני להדפיס את מאמרו של פינולוסה.

ספר-לימוד אינו מקום לדבר-מה שיכול להתפרש, או להתפרש שלא כהלכה, כהתמרמרות אישית.

הבה נאמר כי מחשבתם של העורכים ואותם האישים בעמדות הכוח הביורוקרטיות של עולם הספרות והחינוך בחמישים השנים שקדמו ל-1934, לא תמיד נבדלה בהרבה מזאת של בלודג'ט החייט אשר ניבא כי "מכונות התפירה לעולם לא ייכנסו לשימוש רחב".

חיבורו של פינולוסה, ככל הנראה, הקדים בהרבה את זמנו מכדי שיוכלו לתופסו בקלות. הוא לא הצהיר על שיטתו כעל שיטה. הוא ניסה להסביר את האידיאוגרפיה הסינית כאמצעי של מסירה ורישום של מחשבה. הוא הגיע לשורש העניין, לשורשו של ההבדל בין הקביל במחשבה הסינית והלא קביל או המטעה בחלק ניכר של המחשבה ושל השפה האירופאיות.

ההצהרה הפשוטה ביותר שאני יכול להשמיע באשר למשמעות דבריו היא כדלקמן:

באירופה, אם תבקש אדם להגדיר דבר-מה, הגדרתו תמיד נעה הלאה מן הדברים הפשוטים שהוא לחלוטין מכיר היטב, היא נעה אל אזור לא-ידוע, זהו אזור של הפשטה מרוחקת ומתרחקת יותר ויותר.

לפיכך, אם תשאלו אותו מהו 'אדם', יאמר כי זה 'צבע'. אם תשאלו אותו מהו צבע, יאמר כי זאת תנודה או הישברות של אור, או חטיבה במנסרה. ואם תשאלו אותו מהי תנודה, יאמר כי זהו אופן של אנרגיה, או משהו מעין זה, עד שתגיעו לאופניות של קיום, או אי-קיום, או לכל טווח שבו תגיעו אל מעבר לעומק שלך ומעבר לעומק שלו.

בימי-הביניים כשלא היה מדע חומרי כפי שאנו מבינים אותו כיום, כשהידע האנושי לא יכול היה להניע מכונות, או לשאת שפה דרך האוויר בחשמל, וכו', וכו', בקצרה, כאשר למידה הכילה קצת יותר מאשר הסתעפות של טרמינולוגיה, הייתה דאגה של ממש לטרמינולוגיה, והדיוק הכללי בשימוש במונחים מופשטים יתכן שהיה (ככל הנראה היה) גבוה יותר.

כוונתי, תיאולוג בימי-הביניים ביקש שלא להגדיר כלב במונחים שיחולו באותה המידה גם לגבי שן או עור של כלב, או לגבי הצליל שהוא משמיע כשהוא מלקק מים; אך כל מוריהם יאמרו לכם כי המדע התפתח ביתר מהירות לאחר שבייקון¹⁰ הציע את הבחינה הישירה של תופעה, ולאחר שגליליאו ואחרים הפסיקו להתדיין כל כך הרבה על דברים והחלו באמת להתבונן בהם,

¹⁰ פרנסיס בייקון (1561-1626) – פילוסוף, מסאי ומדינאי אנגלי. ידוע כמגנה של המהפכה המדעית. יצירותיו מבססות מתודולוגיה אינדוקטיבית למחקר מדעי (רכישת מידע מעולם הטבע על ידי ניסויים, התבוננות וחקירתן של היפותזות), שיש המכנים אותה המתודה הבייקונית.

ולהמציא אמצעים (כמו הטלסקופ) לראותם טוב יותר.

היעיל שבבני-משפחת האקסלי¹¹ החיים, שם דגש על העובדה כי הטלסקופ אינו רק רעיון גרידא, כי אם הישג טכני בתכלית.

בניגוד לשיטת ההפשטה, זאת המגדירה דברים במונחים כללים יותר ויותר, מדגיש פינולוסה את שיטת המדע, "שהיא שיטת השירה", כמובחנת מזאת של 'הדיון הפילוסופי', והיא הדרך בה הולכים הסינים בכתב האידיאוגרמות או בתמונות המתומצות שלהם.

אם לחזור לראשיתה של ההיסטוריה, יודעים אתם בוודאי כי ישנה שפה מדוברת ושפה כתובה, וכי ישנם שני סוגים של שפות כתובות, אחת מבוססת על צליל והאחרת על מראה. אתם מדברים אל החיה במספר מועט של רעשים פשוטים ומחוות.

דיווחו של לוי-ברוהל¹² על שפות פרימיטיביות באפריקה, מביא עדות לשפות שעודן כרוכות בחיקוי ובמחווה.

המצרים השתמשו לבסוף בתמונות מתומצות כייצוג לקולות, אך הסינים עדיין משתמשים בתמונות מתומצות כתמונות, כלומר, אידיאוגרמה סינית לא מבקשת להיות תמונה של צליל, או להיות סימן כתוב המזכיר צליל, אך עודה תמונתו של דבר; של דבר במצב נתון או ביחס, או בשילוב של דברים. משמעותה היא הדבר או הפעולה או המצב, או תכונה הקשורה למספר הדברים שהיא מתארת.

גודייר ברסקה¹³, אשר הורגל להתבוננות בצורתם הממשית של הדברים, יכול היה לקרוא כמות מסוימת של סימניות סיניות בלא כל לימוד. הוא אמר, "כמובן שאתה יכול לראות שזה סוס" (או כנף או כל דבר אחר).

בטבלאות המציגות אותיות סיניות קדומות בעמודה אחת ואת הסימנים 'המוסכמים' של

¹¹ משפחת האקסלי – היא משפחה בריטית בעלת הישגים מרשימים בתחומים שונים, החל במדע וברפואה וכלה באמנות וספרות. "היעיל מבני-משפחת האקסלי החיים" אליו מתייחס פאונד, הינו כפי הנראה סר ג'וליאן סורל האקסלי (1887-1975). ביולוג-התפתחותי, הומניסט, אינטרנציונליסט ומחברם של מאמרים רבים וספרי-מדע. האקסלי היה ידוע בהסבריו ובכתיבתו הנחירים וב-1953 זכה בפרס 'קלינגה' לפופולאריזציה של המדע.

¹² לוסין לוי-ברוהל (1857-1939) – אנתרופולוג ומלומד צרפתי, תרם רבות לתחום הסוציולוגיה ולאתנולוגיה. עיקר מחקרו עסק ב-'מנטאליות פרימיטיבית'.

¹³ הנרי גודייר ברסקה (1891-1915) – פסל צרפתי, עבודתו הושפעה מן השירה והקליגראפיה הסינית. על אף שפעילותו נמשכה ארבע שנים בלבד (בטרם נהרג במלחמת העולם הראשונה), הפך ברסקה לאחד מחשובי הפסלים של המאה ה-20, ולעבודותיו נודעה השפעה מרובה על התנועה הפוטוריסטית.

ימינו באחרת, יכול כל אחד לראות כיצד האידיאוגרמות 'איש' או 'עץ' או 'זריחה' התפתחו, או כיצד "פושטו מ...", או צומצמו לכדי המהותי בתמונת האדם, העץ, השקיעה הראשונה.

לפיכך:

人 איש

木 עץ

日 שמש

שמש שנסתככה בענפי העצים, כבשעת הזריחה, משמעותה –

東 מזרח

אך כשרצה האדם הסיני לעשות לו תמונה של דבר-מה מורכב יותר, או של רעיון כללי, כיצד ניגש הוא לדבר?

עליו להגדיר 'אדם'. כיצד יוכל לעשות זאת בתמונה שאינה צבועה באדום?

הוא מניח (או אבותיו הניחו) יחדיו את התמונות המתומצות של:

שושנה	דובדבן
חלודת ברזל	פלמינגו

זאת, רואים אתם, בהחלט דבר מה שעושה ביולוג (בדרך מורכבת הרבה יותר) כשהוא אוסף יחדיו כמה מאות או אלפי 'זכוכיות נושא', ובוחר את מה שהכרחי לטענתו. דבר מה המתאים למקרה, שחל בכל המקרים.

ה'מילה' הסינית או האידיאוגרמה לאדם מבוססת על דבר שכל אחד יודע.

(אילו הייתה האידיאוגרמה מתפתחת באנגליה, היו הכותבים ממירים קרוב לודאי את הפלמינגו בחזוהו של אדם החזה, או במשהו אחר ואקזוטי פחות).

פינולוסה הראה כיצד ומדוע שפה הנכתבת בדרך זאת פשוט הייתה מוכרחה להישאר פואטית; פשוט לא יכלה לעצור בעצמה מלהיות ולהיות פואטית באופן שעמודת-שיר מן הסוג האנגלי, עשויה בהחלט שלא להישאר פואטית.

הוא מת לפני שהספיק לפרסם ולטעון 'שיטה'.

אף-על-פי-כן, זאת היא הדרך הנכונה ללמוד שירה, או ספרות, או ציור. למעשה, זוהי אכן הדרך בה החברים האינטליגנטים יותר בקרב הציבור הרחב לומדים ציור.

אם אתה רוצה לגלות משהו על ציור אתה הולך ל'גלריה הלאומית', או ל'סלון קארה', או ל'בררה' או ל'פראדו'¹⁴, ומתבונן בתמונות.

¹⁴ 'הגלריה הלאומית', 'סלון קארה', 'בררה', 'פראדו' – הגלריה הלאומית ממוקמת בלונדון ומציגה אלפי יצירות אמנות מהמאות ה-13 ועד ל-19; 'הסלון קארה' ממוקם במוזיאון הלובר בפאריס ומציג מבחר של אמנות איטלקית קלאסית; 'הבררה' הוא אוסף אמנות גדול במילאנו המציג את מיטב הציור האיטלקי; מוזיאון 'הפראדו' ממוקם במדריד, הוא גדול

בעבור כל קורא של ספרים על אומנות, 1,000 אנשים הולכים להתבונן בציורים עצמם. תודה לאל!

תנאי מעבדה

סידרה של ציורפי מקרים איפשרה לי (1933) להדגים את התיזה של 'כיצד לקרוא', במדיום הקרוב יותר לשירה מאשר ציור. קבוצה של מוסיקאים רציניים (גרהרט מונק, אולגה ראדג', לואיגי סנסוני). בניין-עירייה שעמד לרשותנו (ראפאלו).

הצגנו, בצד דברים אחרים, את התוכנית הבאה:

ה-10 באוקטובר

מתוך כתבי היד של צ'ילסוטי. תעתיק מונק: פרנצ'סקו דה מילאנו: "קנצונה לציפור" עריכה מחודשת מאת ז'אנקן. ג'ובאני טראצי: סואיטה לריקוד. קורלי: סונטה בלה מז'ור. שני כינורות ופסנתר. י.ס. באך: סונטה בדו מז'ור. כנ"ל. דביסי: סונטה לפסנתר וכינור.

ה-5 בדצמבר

אוסף צ'ילסוטי: סוורי: שתי אריות. רונקאלי: פרלוד. גיגואה: פסקליה. באך: טוקטה (סולו פסנתר, בעיבוד בוד'וני). באך: קונצרטו ברה מז'ור. לשני כינורות ופסנתר. ראול: סונטה לכינור ולפסנתר.¹⁵

דבר לא היה מקרי. הנקודה של ניסוי זה היא שכל הנוכחים בשני הקונצרטים יודעים עתה הרבה יותר באשר ליחסים, המשקל היחסי, וכו',

המוזיאונים בספרד ובו אוסף רב-מימדים של אמנות אירופאית מן המאות ה-14 ועד ל-19.

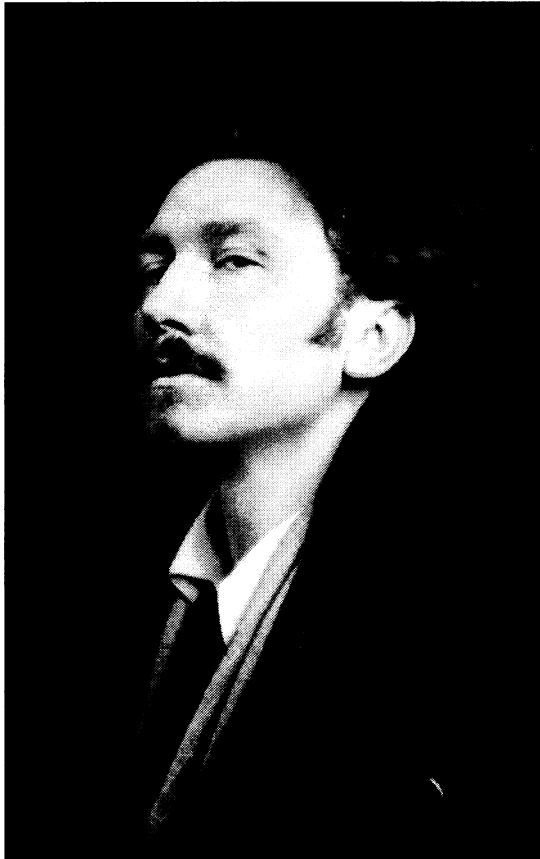
¹⁵ בתאריכים ה-10 לאוקטובר וב-5 לדצמבר ערך פאונד שני קונצרטים באולם עירוני בעיירה האיטלקית ראפאלו. צוות הנגנים הורכב מגרהרט מונק (1907-1988), אולגה ראדג' (1895-1996) ולואיגי סנסוני. מונק – מלחין גרמני ווירטואוז פסנתר; ראדג' – נגנית כינור אמריקאית, אהובתו של עזרא פאונד ואם בתו מרי; סנסוני – נגן כינור מקומי, בן העיר ראפאלו.

בשני הערבים הושמעו יצירות קלאסיות מאת י.ס. באך וארכאנג'לו קורלי, כמו כן, הושמע מבחר יצירות (של מלחיני הרנסאנס: פרנצ'סקו דה מילאנו [בעריכה מחודשת של קלמאן ז'אנקן (1485-1558) מלחין ושנסונר רנסאנס צרפתי], ג'ובאני טראצי, סוורי, רונקאלי וגיגואה) מאוסף הפרטיטורות של המלומד וחוקר המוסיקה אוסקר צ'ילוסטי (1848-1916), אשר היה לדמות מפתח בעולם המוסיקה האיטלקי. התמחותו העיקרית של צ'ילוסטי הייתה במוסיקה איטלקית מן המאות ה-16-17 ובמשך שנים ארוכות הציל עשרות פרטיטורות מתקופת הרנסאנס מרדת לתהום הנשייה. בסיום הקונצרט הראשון הושמעה יצירה מאת קלוד דביסי (1862-1918) ובסיום הערב השני, יצירה מאת מוריס ז'וזף ראול (1875-1937), השניים מהווים את גרעין הזרם האימפרסיוניסטי של המוסיקה הצרפתית.

של דביסי וראול, מאשר היו מגלים בקריאתן של כל הביקורות אשר נכתבו על השניים.

הכרך הטוב ביותר של ביקורת-מוסיקה שפגשתי בו מעודי, הוא של בוריס דה שלצר¹⁶ – "סטרווינסקי"¹⁷.

מה אני יודע לאחר קריאתו שלא ידעתי קודם לכן?



(פאונד הצעיר)

אני מודע לקוהרנטיות השכלית וליסודיותו של דה שלצר. אני מלא עונג ממשפט אחד, ככל הנראה היחיד שאני זוכר מן הספר (בערך): "מלודיה היא הדבר המלאכותי ביותר במוסיקה." הווי אומר, שהיא (המלודיה) המרוחקת ביותר מכל דבר אותו המלחין מוצא שם, מוכנה בטבע, נזקקת רק לחיקוי או העתקה ישירים. אי-לכך, היא השורש, המבחן וכו'.

זהו אפוריזם, הצהרה כללית. בעבורי זוהי אמת במובן עמוק. היא יכולה לשמש כאמת מידה לסטרווינסקי או לכל מלחין אחר. אבל לידע ממשי על סטרווינסקי? היכן שמתייחס דה שלצר ליצירות שהאזנתי להן, אני תופס את מרבית, אולי את כל כוונתו.

היכן שהוא מתייחס ליצירות שלא האזנתי להן אני תופס את 'הרעיון הכללי' שלו, אך איני רוכש כל ידע של ממש.

התרשמותי הסופית היא, שניתן לו (לבוריס דה שלצר) מקרה די עגום, שהוא עשה את מיטב יכולתו בעבור הלקוח שלו, ובסופו של דבר הותיר את סטרווינסקי שדוד ומובס, למרות שהוא הסביר, מדוע טעה המלחין, או מדוע, במידה רבה, לא יכול היה לעשות אחרת.

2

כל הצהרה כללית היא כהמחאה הנמשכת מבנק. ערכה תלוי במה שממתין שם לפוגשה. אם אדון

¹⁶ בוריס פיודורוביץ שלצר (1881-1969) – מוסיקולוג ממוצא בלארוסי שפעל בפריס.

¹⁷ איגור פיודורוביץ סטרווינסקי (1882-1971) – מלחין רוסי, מבכירי המלחינים במאה ה-20.

רוקפלר¹⁸ רושם המחאה על סך מיליון דולר, היא טובה. אם אני רושם אחת על סך מיליון דולר, היא בדיחה, מתיחה, היא חסרת כל ערך. אם תילקח ברצינות, עצם רשימתה תעשה למעשה פלילי.

אותו הדבר תקף בהמחאות שכנגד ידע. אם מרקוני¹⁹ אומר דבר-מה אודות גלים-אולטרה-קצרים, יש לכך משמעות מסוימת. ואותה יוכל להעריך כראוי רק מישהו שיודע. אינכם מקבלים צ'ק מוזר בלא סימוכין בכתב, "שמו" של אדם הוא הסימוכין שלו. לאחר זמן מה, יש לו אשראי. הוא יכול להיות מבוסס, והוא יכול להיות כמו זה של מר קרוגר²⁰ המנוח.

מבחינת החזות המילולית, כל המחאה בנקאית דומה בהחלט לאחרת.

ההמחאה שלך, אם היא טובה, משמעותה, בסופו של דבר, אספקה של דבר מה שאתה חפץ בו. הצהרה מופשטת או כללית טובה אם תימצא בסופו של דבר תואמת את העובדות.

אך אף הדיוט לא יוכל להבחין מיד באם היא טובה או רעה.

משום כך (בהשמיטי צעדי-ביניים שונים)... משום כך מצבו הכמעט ניח של הידע בימי הביניים. טיעונים מופשטים לא הצעידו את האנושות קדימה במהירות, או הרחיבו במהירות את גבולות הידע.

שיטת האידיאוגרמות או שיטת המדע

תלו ציור של קרלו דולצ'י²¹ לצד קוזימו טורה²². לא תוכלו למנוע את מר בוגינס מלהעדיף את הראשון, אך תוכלו במידה רבה לסכל את העמדתה של מסורת לימוד שקרית, תחת ההנחה שטורה לא היה קיים מעולם, או שאיכויותיו של טורה אינן קיימות, או שהן מעבר לטווח האפשרי.

הצהרה כללית היא בעלת ערך רק ביחס לאובייקטים או לעובדות הידועים.

גם אם הצהרתו הכללית של אדם נבער מדעת 'נכונה', פיו או עטו נותרים בלא תוקף של ממש. הוא אינו יודע מה הוא אומר. כלומר, הוא אינו יודע את זה, או מתכוון לזה – ודאי שלא ברמה שהיה יודע את זה, או מתכוון לזה, בעל הניסיון.

¹⁸ ג'ון דייביוסון רוקפלר (1839-1937) – אייל הון, ברוך נפט ונדבן אמריקאי.

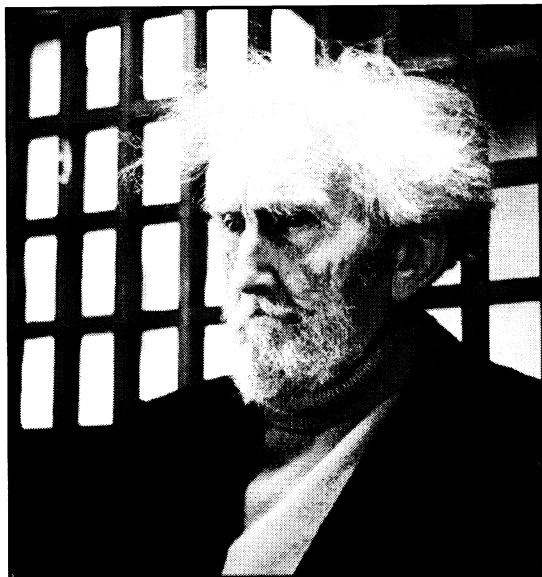
¹⁹ גוליילמו מרקוני (1874-1937) – מהנדס איטלקי. אבי השידור באמצעות גלי-רדיו וחתן פרס נובל לפיסיקה (1909).

²⁰ איזואר קרוגר (1880-1932) – 'מלך הגפרורים' השבדי שהשתלט על תעשיית הגפרורים בארצו, במהלך מלחמת העולם הראשונה. השפל הגדול הביא לקריסת האימפריה הכלכלית של קרוגר ולהתאבדותו ב-1932.

²¹ קרלו דולצ'י (1616-1686) – צייר איטלקי מתקופת הבארוק.

²² קוזימו טורה (1430-1495) – צייר איטלקי מתקופת הרנסאנס המוקדם.

אומר דאנטה: "קנצונה"²⁶ הוא מיחבר מילים שמותאם למוסיקה".
איני מכיר נקודה טובה יותר להתחיל ממנה.



(פאונד הזקן)

קולרידג'²⁷ או דה קווינסי²⁸ אמרו כי איכותו של משורר גדול "נוכחת בכל, ובשום מקום אינה נראית לעין כריגוש מובחן", או משהו מעין זה. תהא זאת נקודת התחלה מסוכנת יותר. זאת כפי הנראה האמת.

הצהרתו של דנטה היא המקום הטוב יותר להתחיל בו כיוון שהיא מניעה את הקורא או המאזין להתחיל ממה שהוא מתבונן בו או מאזין לו, תחת להסיח את דעתו מן הממשי לדבר-מה אשר יכול להיות אך באופן משוער, מוסק או משוער מתוך הממשי, ואשר העדות לו אינה יכולה להיות דבר השומר את ההיקף הפרטי והמוגבל של הממשי.

(עברית: יהודה ויזן)

דברים אלו הם עניין של דרגה. התקשורת שלכם יכולה להיות פחות או יותר מדויקת. העניין בהצהרה יכול להיות פחות או יותר ממושך. לדוגמא, איני יכול לשחוק את ענייני ב'טה היר'²³ של קונפוציוס, או בשירים ההומריים. קשה עד מאוד לקרוא את אותו סיפור בלשים פעמיים. נאמר זאת כך, רק סיפור-בלשי טוב ביותר יסבול קריאה חוזרת, לאחר פרק זמן ממושך, וכיוון שכמעט ולא הוקדשה לו תשומת לב עד שכמעט ונשכח כליל.

המצוין לעיל הוא בגדר תופעות-טבע המשמשות כאמות-מידה, או ככלים. אין שני אנשים שעבורם 'מידות' אלו זהות. המבקר שאינו מייצר הצהרה אישית, במדידות החוזרות שהוא עצמו עשה, אינו אלא מבקר בלתי-מהימן. הוא אינו מודד, אלא חוזר על תוצאותיהם של אחרים.

KRINO²⁴, לברור לעצמו, לבחור. זאת משמעות המילה.

איש אינו טיפש דיו כדי לבקש ממני שאבחר סוס או אפילו מכונית בעבורו.

פיסנלו²⁵ צייר סוסים כך שהציור יזכר, והדוכס של מילאן שלח אותו לבלוניה לרכוש סוסים.

מדוע אותו סוג דומה של 'שכל-ישר', אינו ניתן ליישום בחקר הספרות, זה כאמור היה ונותר נשגב מבינתי.

על פיסנלו היה להתבונן בסוסים.

אפשר היה לחשוב שכל אחד אשר חפץ לדעת על שירה, יעשה אחד משני הדברים או את שניהם. יתבונן בה או יאזין לה. אפשר אפילו שיחשוב עליה?

ולו רצה עצה, היה פונה למישהו אשר ידע דבר מה עליה.

לו רציתם לדעת דבר מה על מכונית, האם הייתם הולכים לאחד שבנה אחת ונהג בה, או לאדם שאך בקושי שמע עליה?

ומבין שני אנשים שבנו מכוניות, האם תלכו לְאחד שבנה מכונית טובה, או לאחר שעשה עבודה גרועה?

האם הייתם מתבוננים במכונית עצמה, או רק במפרט מאפיינה?

במקרה של שירה, יש, או כך נראה, הרבה במה להתבונן. ונראה כי ישנם אך מעט מאפיינים של ממש בנמצא.

²³ 'טה היו' (The Great Learning) – הקלאסיקה הקונפוציאנית מחולקת באופן מסורתי לחמישה 'צינג' ולארבעה 'שו', הראשון מבין ארבעת השו' הוא ה'טה היו'.

²⁴ KRINO (ביוונית) – לברור לעצמו, לבחור. KRINO היא מקורה של המילה האנגלית 'Criticism' (ביקורת), ומכאן, כי ביקורת אינה בהכרח דבר-מה שלילי, כי אם פעולה של בחירה ו/או הצבעה.

²⁵ אנטונו פיסנלו (1395-1455) – צייר איטלקי מתקופת הרנסאנס המוקדם.

כך יכול אדם צעיר ביותר להיות 'צודק' למדי מבלי לשכנע אדם מבוגר יותר, אשר טועה ואפשר כי טועה לגמרי ובכל זאת יודע דברים רבים שהצעיר אינו יודע. אחד התענוגות של ימי הביניים הוא לגלות שמישהו היה צודק, וצודק הרבה יותר ממה שידע נאמר בגיל 17 או 23.

אין זה שולל כלל וכלל את השימוש בהיגיון, או בניחושים טובים, או באינטואיציות ותפיסות מקיפות, או ב"לראות כיצד מוכרח היה הדבר להיות". יש לכך, בכל אופן, קשר רב עם יעילותה של החזות המילולית ועם יכולת המסירה של האמונה.

פרק שני

מהי ספרות, מהי שפה וכו'?

ספרות היא שפה טעונה במשמעות.

"ספרות גדולה היא בפשטות שפה שטעונה במשמעות עד לדרגתה הגבוהה ביותר האפשרית." (ע.פ. "כיצד לקרוא").

אך שפה?

מדוברת או כתובה?

שפה מדוברת היא רעש המתפלג למערכת של נהמות, צפצופים וכו'. הם מכנים זאת דיבור "רהוט". "רהוט" משמע שהוא מוגדר, ושמספר אנשים מסכימים על מאפייניו. הווי אומר, כי יש לנו, פחות או יותר, הסכמה משוערת באשר לרעשים השונים המיוצגים על-ידי:

א, ב, ג, ד, וכו'.

שפה כתובה, כפי שצינתי בפרק הפותח, אפשר ותהא מורכבת (כמו באירופה למשל, וכו') מסימנים המייצגים את מגוון הרעשים הללו. ישנה, פחות או יותר, הסכמה משוערת, כי קבוצות של אותם הרעשים או הסימנים תתאמנה לאובייקט, לפעולה או למצב כלשהו.

חתול, תנועה, ורוד

הסוג האחר של השפה, מתחיל בהיותו תמונה של חתול, או של דבר-מה זז, או מתקיים, או של קבוצת דברים אשר מתרחשים תחת נסיבות מסוימות, או כאלו אשר חולקים איכויות משותפות.

גישה

בעולמנו העכשווי אין זה משנה כל-כך מיניין אתה מתחיל את בחינתו של נושא, כל זמן שאתה ממשיך להקיפו עד שאתה שב לנקודת ההתחלה שלך. נאמר שאתה מתחיל על כדור או קובייה; עליך להמשיך עד שתראה אותם על כל צדדיהם. או אם חושב אתה על הנושא שלך כעל שרפרף או שולחן, מוכרח אתה להמשיך עד שיהיו לו שלוש רגלים והוא יעמוד, או ארבע רגליים ולא יתהפך בקלות רבה מידי.

מהו השימוש בשפה? מדוע ללמוד ספרות?

השפה בלא ספק נוצרה והיא בלא ספק משמשת לתקשורת.

"ספרות היא חדשות שנשארות חדשות."

- 1. אני ישנה כל לילה. הוא חובט אותי על המזרון בנעור השמיכה מעלי ורוכן לתת לי נשיקה. אני על הגג, בחדר שהיה פעם חדר עבודה שלו והוא למטה, בחדר שהיה פעם חדר עבודה שלי. אני לא כותבת כבר שלוש שנים.
- 2. "אמא, זה לא שרציתי למות, פשוט לא ידעתי איך לחיות".
- 3. הנך עוד אחד: "מזל שהוא פגש אותי כשהייתי מתה, אחרת הוא היה הורג אותי".
- 4. והנה עוד אחד, אחרון-אחרון-באמת: "אבל אני מאשר בחיי, כאלו אני כבר מת"
- 5. אני פוחדת. אני עדין פוחדת.
- 6. מרב שיש לי דברים לומר אני שותקת.
- 7. אני מדברת בלי הפסקה.
- 8. אני כותבת מכתב התאבדות כל דקה.
- 1. זה התחיל ב"בא לי למות" אבל את זה מחקתי.
- 2. הוא פרסם שיר על אשה חדשה.
- 3. זה ימשיך בקל מה שיבוא אחרי:
- 4. כל מה שיבוא אחרי
- 5. כל מה שיבוא אחרי כבר לא יבוא, כי כבר בא לעולם. העולם, אגב, אף פעם לא בא אליו.
- 6. העולם לא יבוא אל הבא לעולם אלא בעולם הבא. אבל גיסתתי אומרת שגם זה בספק.
- 7. אני לא אומרת שיש לי גוף אחד.
- 1. אני לא יודעת לדבר.
- 2. אני קטנה.
- 3. אני קטנה מאוד.
- 4. יש לי כתנת פסים ונפש פסים.
- 5. יש לי הרבה משפטים מפספסים.
- 6. הנה אחד:
- 1. נביא פסיכולוג, נביא מגשר, נביא נביא. אבוא ואמר לו ש:
- 2. התנועה לשחרור סלימן התחילה מזמן התנועה לשחרור הארון תלך לאבדון.
- 3. מוחקת לך מאתמול. בכיתי מספיק.
- 4. אל תוציאו אותי לאור ואל תכניסו אותי לחשך אל תזרקו אותי לים ואל תטביעו אותי בבישה.
- 5. מוחקת לך מאתמול. בכיתי מספיק.
- 6. בכיתי מספיק דבר לא הובן עכשו אני צוחקת צחקתי מספיק דבר לא הובן עכשו אני בוכה.
- 7. כתבתי מספיק דבר לא הובן עכשו אני כותבת.
- 1. (למרות שיש לו רק קלרינט)
- 2. יש לו רק קלרינט יש לו רק קלרינט יש לו רק קלרינט
- 3. הוא תוקע בתצורה.
- 4. "יום אחד הנחשת מתעוררת ונהרי היא תצורה"
- 5. איזו צרה! זה אים ונורא!
- 6. אני מתרגלת שנה אחת באלף קימות מדמות
- 7. התנועה לשחרור אגן הים התיכון תתחיל מן האגן שלי. התנועה לשחרור התנועה לעולם לא תפסיק.
- 1. אקח לי מאהב ערבי עם שפם שחור כבאי
- 2. אני אדונית קטנונית שפכולה בידי משחרר גדול.
- 3. אשחרר את עצמי. אחר לסורי. אתיר את ככליו של העבד הגדול לשחרורי.
- 4. אשה במים אנשים עסוקים
- 5. אשאר במטה. לא אשכים
- 6. אבוא ואומר לו ש:

ביותר מכניעים את אלוהי השמיים ואת הגורל עצמו. (למשל, הפרק שלקראת סיום ה"מהאבהארטה" – מסעותיה של סאביטרי האישה עם יאמה, אל המוות,

“נורא למראה – כסותו כעין הדם, גופו עצום וכהה, עיניו האדומות, בוערות כשמשות תחת אריג הטורבן, הוא היה חמוש בפלצור,”

שנושא את נשמת הבעל המת, האישה הולכת אחריו בדבקות, – ודרך קסמה שובה הלב של המסירה השירית! – גואלת לבסוף את בן זוגה השבוי). זכורה לי ההתלהבות שבה ויליאם ה' סיווארד, בערוב ימיו, הרחיב את הדיבור בנושאים אלה, בעקבות מסעותיו בטורקיה, מצרים ואסיה הקטנה, וגילה שהנרטיבים התנ"כיים מגולמים שם כיום בדיוק כפי שהיו אז, ללא תמורה או שינוי לאורך שלושת אלפי שנים – הנשים הרעולות, הלבוש, כובד הראש והפשטות, הגינונים כולם נותרו כשהיו. החייל הוותיק טרלוני אמר שאת האצילים האמיתיים היחידים בעולם מצא במדגם מייצג וממוצע למדי של אנשים קשישים או בגיל העמידה מבני המזרח. הדמות הדגולה במזרח, דמות המנהיג הנצחית, היא זו של חקק, המלכותי, בעל זקן העבות, האבהי וכו'. באירופה ובאמריקה הדמות הדגולה היא, כידוע לנו, דמותו של העלם הצעיר – בספרות, גיבור מעניין ויפה תואר, ילדותי פחות או יותר – באופרה, טנור סמוק לחיים ומשופם, הבעותיו מלאכותיות, שניחן אולי בזוג ריאות משובחות, אך אין בו עומק שעולה על זה של חלב רזה. אלא שקהילת הקוראים ודאי שואבת את המידע על אודות אותם אזורים תנ"כיים והעמים שחיים בהם כיום מתיאוריהם בדפוס של אנגלים וצרפתים נבזיים, חומר הגלם האנושי הרדוד, המחוצף ונגוע ההיכריס ביותר עלי אדמות.

טרם התייחסתי לריבוי ההקשרים (שהינם חלק לגיטימי לחלוטין מהשפעתו, ולבסוף מבחינות רבות גם חלק הארי בו) של התנ"ך כיישות פואטית, ושל כל אחד מחלקיו. אין זה המבנה העתיק בלבד – כמו גם מצבור האירועים והמאבקים והתפאורות, שעבורם שימש זירה ומניע – אפילו הזוועות, החרדות, המוות. כמה עידינים ודורות הגו בו וביכו והתענו סביב הספר הזה! אילו שמחות ואכסטוזות שאין להביען – איזו תמיכה בקדושים מעונים שעל המוקד – נבעו ממנו. (שיר דגול באמת לא יתמשמע במלואו אלא בחלוף זמן רב ממות המשורר אותו – לאחר שצבר ושילב בתוכו את התשוקות הרבות, האושר והייסורים הרבים, שהוא עצמו עורר). מה גדול ההמון שעבורו היווה חוף מבטחים – מפלט מסערה משתוללת וטריפה! תורגם לכל השפות, ואיך איחד את העולם המפולג! מבין הארצות המתורבתות של ימינו, אילו מהרהורי העבר שלנו לא שזר וקשר והשריש? לא תרם לנו רק ממה שכרוך בין כריכותיו; לאו, הרי זו היא תרומתו המזערית ביותר. מבין אלפיו, אין טור, אין מילה, שאינם משובצים ברגשות אנושיים, מורשת אבות ובנים, אימהות ובנות, ההנחות המוקדמות שלנו אנו, בלתי נפרדות מרקע חיינו, שבו, רפאי ככל שיהיה, כל מה שאנו היום תלוי באופן בלתי נמנע – במורשת אבותינו, בעברנו.

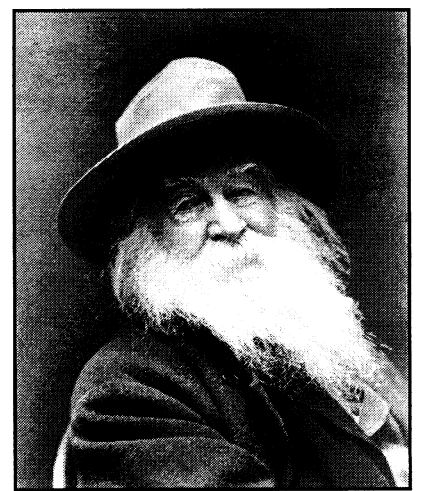
אמנם מוזר, אך אמת היא, שאת הגורם המרכזי שבלכידות בין האומות, העידינים והפרדוקסים של העולם, באמצעות יצירת קרקע משותפת של שניים או שלושה רעיונות נהדרים, תחושת שורשיות משותפת, והשמת אחווה קוסמית, החלום על התקווה והזמן המושלמים – שאת הרכבות הארוכות, העיבורים, הניסיונות והכישלונות, שמתוכם נוצר "העולם החדש", ובזמן המודרני הסולידריות והפוליטיקה – יש לזהות ולקשר לאסופה של תורות פואטיות עתיקות, שלמעלה מכל דבר אחר, היוותה את ציר החברה וההיסטוריה לאורך אלפי שנים – ושבלעדיה אותה אמריקה שלנו, על ממשתלה ועקרונותיה, לא הייתה קיימת כיום.

משורר אמיתי לא יפר את התנ"ך לעולם. אם תגיע אי פעם שחיטת הפרות הקדושות לשיאה ובמכוון כנגד ספרי התנ"ך בצורתם הנוכחית, על האסופה להמשיך לשרוד באחרת, ודומיננטית כפי שהייתה עד כה, או דומיננטית משהייתה עד כה, דרך המבנה השירי השמימי והראשוני שלה. בעיניי, זהו הגורם העקרונותי, המהותי והמוחלט של היצירה, שממנו התפתח כל היתר. ואז ההמשכיות; הביטוי והאופי, וכל מה שביניהם, האסייטים הקדומים והעדכניים ביותר, שמוחזקים יחד, כמו התגלות השמיים – וכך זה גם אצלנו – הם כמעין המתגבר של השירה גם במאה התשע עשרה שלנו היום.

(עברית: ענת שפירא)

סבורני שכבר אי אפשר לחדש דבר, מנקודת מבט ספרותית, על אודות המורשת הגדולה והאוטונומית של עמי אסיה הקדומה – התנ"ך העברי, האפוסים ההינדיים הגדולים ומאה יצירות חשובות פחות אך טיפוסיות; (שכיום אינה נכללת בהן בוודאות האיליאדה – למרות היותה במובהק, יצירה ששורשיה אסייטיים, בדומה להומרוס עצמו – שיקולים שנהוג להתעלם מהם, למרבה הפלא.) ברם, האם יהיו אי פעם זמן או מקום – האם יהיה אי פעם תלמיד של "האומנות הגדולה", מודרני ככל שיהיה, שעבורו לא יהיו יצירות אלה מקור למסקנות מהותיות, יותר מכל יצירה אחרת מסוגן מתוך מצבור יצירות העבר? האם ניתן עדיין להציע הצעה הולמת יותר, לכותב ולקורא השירה העכשווי, מה שהיה תוקף תפקידו של המשורר מימי בראשית – אך כזו ששוב תהיה מסוגלת להתאים עצמה במלואה לזמן המודרני?

השירה המזרחית כולה, שבמרכזה הברית הישנה והחדשה, נוטה להתפתחות פסיכולוגית עמוקה ורחבה (אינני מכיר אלא את העמוקה והרחבה ביותר) – ובה מעט עד היעדר מוחלט של האסתטיקה כשלעצמה, שהיא דרישת היסוד לכתיבת שירה בימינו. בשלב מאוחר בהרבה, אך בוודאות מוחלטת, כל תלמיד מוכשר בא לידי הכרה כי אין זה ביופי, אין זה באומנות ואין זה אפילו במדע, שמצויות התנוודות והתופעות הנצחיות של החוקים המהותיים ביותר של הנושא.



בחיבורו בנושא 'משוררים עבריים', כתב דה סולה מנדס: "המרכיב המהותי ביותר ביהדות, בלאומיות העברית, היה הדת; אך טבעי הוא ששירתה הייתה דתית. הנושאים שבהם עוסקת, אלוהים והשכינה, הבריתות עם ישראל, אלוהים בטבע וגילומיו, אלוהי הבריאה והשלטון, מלכותה ויופייה של האדמה, היוו מקור השראה לכתיבת מזמורים ושירי הלל לאלוהי הטבע. בהתאם, סיפקה ההיסטוריה המורכבת של האומה הרמזים, דימויים ומושאי תיאור אפיים – תפארת המקום הקדוש, הקורבן, הפולחן הנהדר, עיר הקודש, פלשתינה האהובה על עמקיה היפים ומרחביה הפראיים." דר' מנדס כתב "שהחריזה כלל לא אפינה את השירה העברית. המשקל לא תפקד כמאפיין הכרחי של השירה. משוררים דגולים התעלמו מקיומו; המשוררים היהודיים המוקדמים לא הכירוהו".

לעומת האפוסים היווניים המהוללים, ויצירות פחותות מהם שנכתבו מאז, עמודי התווך של התנ"ך פשוטים ודלים. ההיסטוריה שבו, הביוגרפיות, הנרטיבים וכולי הינם כחוליות ששזורות זו בזו במחרוזת הנצחית שהיא התכלית והכוח האלוהי. אך כשאמונה שורשית היא הכוח המניע היחיד ותכלית אלוהית שכזו משמשת כתמה גשמית או בלתי גשמית, הוא עולה לא אחת על יצירות המופת של יוון העתיקה, ויצירות מופת בכלל. המטאפורות שבו נועזות לאין שיעור, הנשמה המופקרת, מוגזמת על פי אמות המידה שלנו, זוהר האהבה והחברות, הנשיקה התאוונתית – הטיעונים וההיגיון שבו בטלים בשישים, אך אין שני לו בכל הנוגע למשלים, להתעלות דתית, לאזכורי התמותה ומות האדם הפשוט, המכנה המשותף הגדול של האנושות – הרוח בחשיבות עליונה, טקסיות וצורניות הכנסיות כקליפת השום, האמונה לא יודעת גבולות, החושניות העצומה שבו הרוחנית לאין שיעור – בערות מדהימה, כוללנית, שמימית ורעננה (היפוכם המוחלט של ההתבוססות שלנו בעיסוקי כלכלה ושל העידון העגום של המאה התשע-עשרה) – אין בו ספקות דקדקניות, אין החמצות פנים ויללנות, אין "המלט", אין "אדוניס", אין "Thanatopsis", אין "In Memoriam".

ההוכחה הניצחת לטיב שירתה של אומה היא איכות החומר האנושי שלה, שבכל גזע שהוא, אינה יכולה להיות נעלה באמת ללא שירה נעלה. המיזוג המשובח ביותר בין אינדיבידואליות לאוניברסאליות (שלדעתי אינו נחלת ה"איליאדה", ה"אידיליות" לטניסון או הגיבורים השיקספיריים, כולם כה נשגבים, מסורים ואפופים זוהר), מאופיין בשירת ארצות אסיה העתיקה. גברים ונשים כעצים הנישאים אל על. אין עוד שירה שבה מתבטלת הרוממות העצמית בכזו חניניות; אין עוד שירה שבה הרגשות האנושיים הפשוטים

שיחה קצרה עם חבר הכנסת דב חנין

מערכת עכשיו פנתה לח"כ חנין ופתחה בשאלה ובהערה הבאה:

אתה בוודאי רואה את עצמך כקומוניסט – גם במסגרת ארגון כללי יותר כגון חד"ש. אבל איך אתה מסביר את התמוטטות הקומוניזם כברית המועצות ובמזרח אירופה, ונפילה דרמטית בכוחן של המפלגות הקומוניסטיות הגדולות (כמו בצרפת ובאיטליה)? הרי בוודאי חשבת על כך, והבנה איך ומדוע התרחשה המפולת הזאת של הקומוניזם רלוונטית לעמדתך הרעיונית והפוליטית – ולמען האמת רלוונטית גם לעמדתנו.

העולם החברתי שאנחנו חיים בו מתאפיין בשתי סתירות בסיסיות. הסתירה הראשונה מתקיימת בין מנצלים למנוצלים, בין עשירים מאוד לבין כל היתר. היא מתאפיינת באי-שוויון עמוק: 300 האנשים העשירים בעולם מרוויחים יותר משלושה מיליארד האנשים העניים בעולם. בקוטב העשיר מרוכזים משאבים הרבה מעבר לאלה שניתן בכלל להשתמש בהם. בקוטב העני סובלים מאות מיליוני אנשים ממחסור במזון ובמי שתייה.

הסתירה השנייה מתקיימת בין הכלכלה הקפיטליסטית, הפועלת רק לשם מיקסום רווחים, לבין המערכת האקולוגית עליה היא יושבת. הקפיטליזם מאופיין בגידול מתמשך בשימוש במשאבים וביצירת פסולות. הכלכלה הקפיטליסטית גדלה בתוך עולם – הכוכב הכחול שלנו – שאיננו גדל איתה. שתי הסתירות האלה מחייבות תיקון גדול. מבחינתי, זהו בסיסו של הרעיון

הסוציאליסטי-קומוניסטי.

נכון, במאה ה-20 נעשה ניסיון עצום לממש את הרעיון הזה. הובילה את הניסיון הזה תנועה מהפכנית גדולה שמיליוני אנשים נתנו לה את זמנם, מרצם, כישורנם ואפילו את חייהם. היו לתנועה הזו הישגים אמיתיים אבל גם שגיאות קשות. השגיאה הגדולה ביותר הייתה בתפישה על פיה אפשר לממש סוציאליזם בלי דמוקרטיה. שגיאה זו נהפכה למעשה לבסיס התיאורטי של הסטליניזם. בסופו של דבר, מיכלול



השגיאות שאיפיינו את הניסיון הסוציאליסטי הזה הכריע אותו עצמו, והוא אמנם נכשל במאה ה-20. מהכישלון הזה ישנם כאלה שמסיקים את המסקנה שאי אפשר לשנות את העולם – מה שהיה הוא שיהיה, ולכל היותר אנחנו יכולים לעשות בקפיטליזם תיקונים קטנים.

אינני מקבל את המסקנה הזו. אני משוכנע שאת העולם החברתי אנחנו חייבים לשנות אם אין ברצוננו להידרדר לחורבן חברתי וסביבתי איום. איננו רוצים לחזור על שגיאות המאה ה-20. את השינוי הסוציאליסטי נרצה לעשות בדרך אחרת. היום אנחנו מבינים שבמהותו סוציאליזם הוא דווקא יותר דמוקרטיה מאשר קפיטליזם: הוא שחרור של הפוליטיקה מהקשרים המשעבדים שלה עם ההון; הוא גם הרחבה של הדמוקרטיה אל מעבר לפוליטיקה – אל החברה והכלכלה בכללותם.

האם אינך חושב שגורמי השמאל בארץ – או הלו הקרויים שמאל – התמקדו יותר מידי בסיכסוך הלאומי והזניחו כמעט לחלוטין את המאבק החברתי – בעיקר נגד ההון הגדול? (מערכת המוסף הסוציאליסטי עתה, המופיע במסגרת עכשיו, מעמידה שאלה זאת מתוך דאגה כנה לעתיד השמאל בארץ).

פוליטיקה שמאלית בארץ איננה אפשרית בלי התייחסות אמיתית ואמיצה לסיכסוך הלאומי. מלחמות, כיבוש ופגיעות בחייהם של בני אדם – הם מציאות דרמטית המשפיעה על כולנו. אי-אפשר להתחמק מלהתייחס למציאות הזאת. פוליטיקה שמאלית חייבת, לפיכך, להציע חלופה למדיניות

העומות האינסופי בין שני העמים, לפוליטיקת הכוח ולהסתגרות הלאומנית. שמאל לא יכול לברוח מהשאלה הלאומית ולא יכול להתחמק מביקורת על הלאומנות השלטת בחברה.

יחד עם זאת, אין ספק שבשמאל הייתה במשך שנים רבות השפעה חזקה מידי ל"תורת שלבים" בלתי פורמאלית על פיה ניתן וצריך לדחות את המאבקים החברתיים, הסביבתיים או הפמיניסטיים ליום שאחרי השלום. תורת שלבים זו היא בעייתית מבחינה ערכית ומזיקה מבחינה מעשית. שמאל יכול לגייס אנשים רק על בסיס התייחסות אמיתית למכלול הבעיות המעסיקות אותם.

לכן, ערכים סוציאליסטיים והשקפה סביבתית מתקדמת חייבים להנחות את הפוליטיקה השמאלית בחיי היומיום. אנחנו צריכים לעסוק הרבה יותר במאבק החברתי-מעמדי, ובעניינים הסביבתיים, לא כחלופה להתמודדות עם שאלות המלחמה והשלום, אלא כהשלמות הטבעיות שלהן.

האם אתה חושב ששומר על העמדה המסורתית של מק"י – עמדה לניינית אשר על-פיה לכל עם זכות להגדרה עצמית במדינה משלו שבה הוא וסמליו הלאומיים ומורשתו ההיסטורית דומיננטיים במובן מסויים? או שמא כבר עברתם לעמדות דקונסטרוקציה אנטי-ישראלית ואולי את גם בדרך חזרה לעמדות המפלגה הקומוניסטית הפלשתינית בשעתה?

הקומוניסטים בארץ, היהודים והערבים כאחד, קיבלו ב-1947 את החלטת החלוקה של האו"ם כביטוי לתפישת הפיתרון של הסיכסוך הלאומי שנוצר כאן. בשנות ה-70 חד"ש הייתה התנועה שהמציאה את הסיסמא "ישראל-פלסטין: שתי מדינות לשני העמים!". זו עמדתנו גם היום. אנחנו דבקים בעיקרון שבסיס הפיתרון הוא מימוש הזכות של כל אחד משני העמים להגדרה עצמית לאומית במסגרת של מדינה. עמדתנו בנושא זה בהירה וחדה: אנחנו תומכים בהגדרה עצמית. אבל מתנגדים מכול וכול לאפליה לאומית. מדינת ישראל, שהיא מבחינתנו הביטוי לזכות ההגדרה העצמית של הרוב היהודי הישראלי, חייבת לקיים בתוכה שוויון זכויות אזרחי ולאומי מלא גם למיעוט הלאומי הערבי הפלסטיני החי בתוכה.

מהי לדעתך התוכנית הטובה ביותר להחייאת השמאל בארץ? האם החזית המוצלחת שהקמת בבחירות לעיריית ת"א נראית לך כסמן לתחייה כזאת של השמאל החברתי?

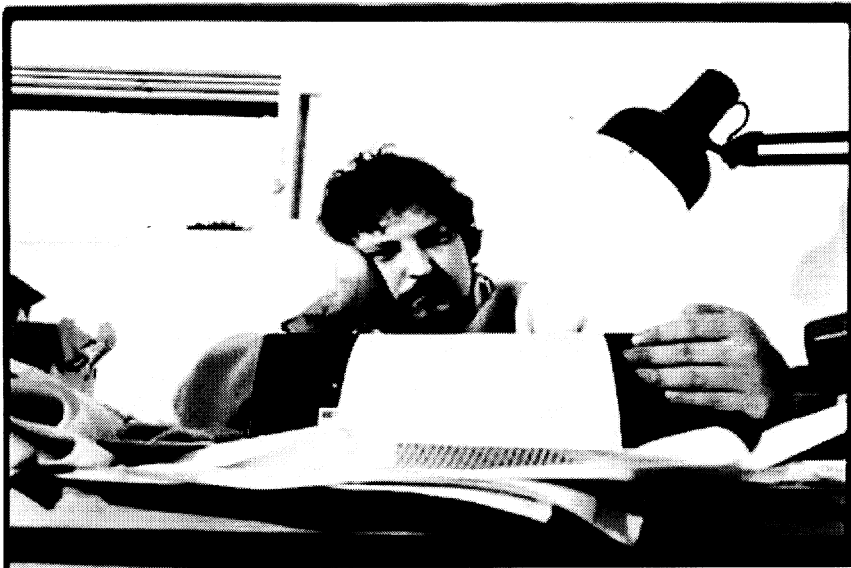
את הבחירות האחרונות לכנסת ניהלה חד"ש סביב הרעיון של "בונים שמאל חדש". מבחינתנו זו לא הייתה רק סיסמא אלא אסטרטגיה פוליטית. הבנו שהצד השמאלי של הזירה הפוליטית בישראל נמצא במשבר קשה ושנוצר בו חלל ממשי שאותו צריך למלא בדרך חדשה.

השמאל החדש שאנחנו מציעים לגבש צריך להיות רחב ופלורליסטי. הוא צריך לתת מקום לאנשים עם השקפות רעיוניות מגוונות ושונות. יחד עם זאת, הוא צריך להיות מבוסס על בסיס עקרוני משותף שיכלול שלושה מרכיבים עיקריים: [א] התנגדות למדיניות הכוח ותמיכה בתכנית שלום ישראל-פלסטין וישראל-ערבי כולל; [ב] שותפות יהודית-ערבית שתציע חלופה גם למגמות הגזעניות וגם לעמדות ההסתגרות הלאומית; [ג] מחויבות לערכים סוציאליסטיים ופמיניסטיים, ולהשקפת עולם סביבתית-חברתית מתקדמת. אני מעריך ששמאל חדש כזה אינו רק חיוני לחברה הישראלית אלא גם אפשרי למימוש. בבחירות המקומיות בתל אביב-יפו, אבל לא רק שם, מצאתי בחברה שלנו ציבור גדול של אנשים שמחפשים אלטרנטיבה. במיוחד בקרב צעירים, מצאתי נכונות לחשוב בצורה פתוחה וביקורתית, משוחררת מדעות קדומות ומרטוריקה ארכאית. התגייסותו המרשימה של הציבור הזה בבחירות בתל אביב-יפו הייתה הבסיס להצלחתה הגדולה של תנועת "עיר לכולנו", שהתמודדה, כזכור, בלי משאבים ובלי גיבוי ממסדי, אבל נהנתה מהתלהבות, התנדבות והרתמות של המוני פעילים. הזירה הפוליטית הארצית שונה מזו המקומית, אבל אותה אנרגיה של רצון לשינוי, והנכונות להשקיע למענו מאמץ, קיימות גם בה. זהו האתגר הגדול של כל אלה שרואים את עצמם כמוכילי השמאל בישראל: לדעת לממש את האפשרויות האלה למציאות פוליטית.

לדעתנו החזית החברתית נגד ההון הגדול ונושאי כליו צריכה למקד את מירב מאבקה בתחום הסוציאלי עצמו; אולם מבלי לזלזל בעמדה מדינית של שתי מדיניות לשני עמים ובשאלות אקולוגיה.

נפלאים – רק שאין לו מקום לפרסם אותם. הוצאת הספרים האנינה שפרסמה אותו עד לא מכבר הפכה להיות חדלת פירעון; היקום הספרותי שהתרחב (אז) באופן כל כך מסוכן, התכווץ לגודל חלון הראווה של 'סטימצקי'. השאר והיתר שט בבלוגוספרה, מתחנן להקשר (וראה להלן).

חלפו שלושה עשורים בקירוב מאז. הדלת שנסגרה נפתחה ושוב נסגרה – משום שנשארתי מה שהייתי – מבקר ספרות, שר בממשלת צללים לא קיימת, קונסול אי-כבוד ברפובליקה ששכקה חיים לכל חי ואפילו הזיה נלעגת אינה עוד. הפרדיקציות שלי, מלפני שלושה עשורים, התקיימו אחת לאחת; כולי תקווה, שמתעמים אלה שתוארו, שאוכשר בעיניכם, לפחות עד סוף הדיון הזה, לקיימו בפועל ממש, ולהודיע ברבים שלמרות מה שצוין בדיונים הקודמים כשינוי-מהותי-לרעה בתנאי קיומה של הספרות, התהליכים החלו צוברים תאוצה הרבה לפני העשור הנוכחי. דבר לא השתנה בעצם. התהליכים שהחלו בעשור של שנות השמונים הם אותם תהליכים שמכוחם מתקיים היום מה שמתקיים. העובדה שבמבצעים מסוימים אתה יכול לקנות לך ספר חדש במחירה של חפיסת מטיק 'בזוקה', היא המשך תהליך הזילות של ספרות שפישקה את רגליה וקיבלה על עצמה את חוקת 'תרבות הפנאי' ההמונית.



אמנון נבות. "לא איש בשורות אני לכם"

העניין אינו זילות הספר כמוצר, אלא זילות תכולתו. התגשמות החלום או הסיוט (אכן, החלום הפך לו סיוט) של מר מנחם פרי, על ספרות שתעקוף את המעגלים היותר קרובים של הרפובליקה הספרותית ושתקנה את ליבו של המון המשכילים (וליתר דיוק: המשכילים למחצה) ברהיטותה ובקריאותה.

אך תשומת ליבם של המשכילים למחצה נדרה, ומהמעגלים שנעקפו לא נותר דבר וחצי דבר – וגם בזה – מכל היבט של מקצוענות ורהיטות, סיפורת מתורגמת מנצחת בגדול את זו המקומית – ככלות הכול, המקצוענות והרהיטות הן ברוב המקרים פונקציה של רווחה כלכלית שאיננה מעלמא הדין של המקומיים, הללו שנמכרים במחירה של חפיסת מטיק; רוב רובה של הסיפורת כאן, נכתב במרחב נשימה כלכלי שאוזל במהירות האור. ההקשר המסחרי הופך להיות שאלה קיומית ממדרגה ראשונה – כשלון מסחרי משמעותו לא רק מה שמפרנס ברב או במועט את הספר הבא, כשלון כלכלי משמעותו שהספר הבא לא יראה אור, שהדפסתו תידחה עד ביאת הגואל, או עד שיווצר איזה ריק מציק ב'סדר היום' של בית ההוצאה. מרחב התמרון הכלכלי מצטמצם לכל אורך החתך, ואנו סבים וחוזרים במעגל אל נקודת הפתיחה – אל ההסדר שנועד למחוק את המרחב, להאחיד את המערכת, בדיוק כמו בבנקאות המקומית או ברשתות השיווק למזון. אנו חוזרים, ברשותכם, לשנת 1987 ולחיוורונו של העורך: "ספרות שתאבד את הסוברניות שלה, את חורגותה המהותית, את עצמאותה ותהפוך להיות חלק מתרבות הפנאי להמונים – לא תתקיים". סוף ציטוט.

זהו סוג הריק שלתוכו נכנס 'פרס ספיר' הידוע, שהוא אולי הנתון החדש והבולט ביותר בעשור שהסתיים בשנת 2010. 'פרס ספיר' כשלעצמו הוא נתון חדש וקריטי במערכת הספרותית העברית, נתון שבלע תועפות של תשומת לב ציבורית וגרם לתסיסה גדולה – אבל אין לטעות בו, הוא המשכם של תהליכים קודמים, בדיוק כפי שהשעייתו בכיוון וקצף בשנה שעברה, הוא מיצויו של אותו תהליך ממש. הורתו של הפרס הזה בחטא: מפעל הלוטורייה הלאומי שלנו, שביקש בכל מחיר לבסס לו מעמד גלוי של תומך תרבות (שרבים מבנייני התרבות שבנה לאלפיהם בארץ, ממילא הפכו מזמן למשרץ

כל עוד לא יתום לגווע אותו קורפוס קבוע בן תריסר סופרים, שממקד עניין ציבורי נרחב (ציבורי ולא ספרותי – לרוב רובם אין עוד דבר וחצי דבר להוסיף משום היבט של ספרות) שניתן לתרגמו למטבע קשה וליתרון במרחב התרבותי הממשי או המדומה, וכל עוד יצטרפו אליהם או ייגרעו עוד תריסר 'מזדמנים', נידונה הספרות שיחששו בעגלתה הצולעת גורמים שמעולם לא הבינו בה, לא ידעו את טובתה או לא גילו בה עניין. גורמים אלה, הם שימשיכו לקבוע מסמרות בכל תחומיה, הם שיעמדו בשעריה, הם שיוציאו והם שיביאו, הם שיקבעו לא רק את שיעור ההנחה, אלא גם את הערך הכולל בשער האשפתות.

לא, לא איש בשורות אני לכם היום וגם לא הייתי כזה לפני שלושה עשורים כמעט, כשכתבתי, מעל דפי 'משא', המוסף הספרותי של 'דבר', "ספרות שתאבד את הסוברניות שלה, את חורגותה המהותית, את עצמאותה ואת עמדתה האופוזיציונית כמעט ובכל מחיר, את הפניית הגב המהותית לרצף המתכלה של הקיום היומיומי חסר הפשר והכובד, ותהפוך להיות חלק בלתי נפרד מ'תרבות הפנאי' ההמונית ותמשיך לתחר ולתגר את קיומה כתף אל כתף עם הקולנוע, הטלוויזיה, התיאטרון המסחרי ושאר אטריבוטים ופירווי הנאות שאנו רודפים כאן תחת הר הגעש – תחדל מלהתקיים. והיא, הספרות שלכם, שאינה עוד הספרות שלי, באותו מובן מחמיר ומחייב, אכן תחדל מלהתקיים. היא תתנדף באורח שעוד תשאלו את עצמכם איך לא חלנו ולא חשנו".

אני זוכר איך חוורו פניו של עורך 'משא' כשקרא את השורות האלה. נא לשים לב, השנה הייתה 1987. 'התגנבות יחידים' ו'עיין ערך: אהבה' ראו אור זה לא מכבר; מאיר שלו השלים את מעברו המוצלח מעולם התקשורת לעולם הספרות עם 'עשיו': חנויות הספרים החלו מקבלות עליהן את הצביון שהן לובשות בימים אלה – משהו המזכיר חלון-ראווה של בית קלון לאיני טעם; מילים כגון 'קריאות' ו'כתיבה רהוטה' עפו בחלל האוויר באורח שמרמז באופן שאינו משתמע לשני פנים ששום קורא ספוראדי לא יתקשה לבוא בשעריה של ספרות כבדה ומהותית – ומחיר הסטרדיוואריוס הוול – ואין הכוונה כאן, כמובן, להיבט המסחרי הנמדד במעות.

נבהיר מיד, כותב שורות אלה, אז מבקר ספרות צעיר, הבחין היטב ובזמן אמת ביומרה ההרסנית, חסרת הכיסוי ב'עיין ערך: אהבה', בהתרחבות הפורמאט החברתי והידלדלות המרחב בפקטורים של עומק ב'התגנבות יחידים' – ספק אם יש בכוחו של סופר 'קאמרי' שהחיבור הרגשי שלו עם דמויות שאינן שיקוף ישיר או מהופך עם ה'אני' הוא מוגבל, ולמען האמת, אפסי, לכתוב רומאן פנוראמה חברתית בעל ערך ומשמעות. ואם כתב, ספק גדול הוא, אם יש לפנוראמה איכות שמעבר לאיכותו של דיווח עומק עיתונאי.

שוב, העניין הוא לא ההישג הספציפי של סופר חשוב או המקומות בהם נפל נפילת ריסוק – החשבון הוא חשבונה של הספרות ולא דף החשבון של הסופר הבודד. יהא ערכו וחשיבתו כאשר יהא. שאלתי את עצמי מה מצבה של הספרות כמכלול המאפשר לסופר לחרוג מכרטיס הטווחים המהותי שלו, שאלתי את עצמי מה מצבה האמיתי של ספרות שמקבלת בדרך מובהקת ואפיגון גלוי וחשוף אל בין שורותיה (מאיר שלו) ונכונה להעניק לו שפע הכרה ופרסים, ומה הקשר בין החריגה הספרותית-התנהגותית של סופר ניזירי וקאמרי כיהושע קנז לבין 'גילוי אליהו' ספרותי מעובה כקורה בדמות מאיר שלו ו'עשיו'. אלה היו כמובן, ראשי הדברים של העניין כולו. בשוליים החלו מתבלטות דמויות רבות אחרות, מדוגמת אורלי קסטל בלום או יואל הופמן, משני צידיו המחודדים של כשרון הכתיבה החשוף, שפרקו מעליהם בקלות מפתיעה את מחויבויות המימזיס, מבחינות רבות אלה הם האבות המייסדים של הספרות הבלוגריסטית דהיום, זו שאין לה לא הקשר, לא התחלה, לא סוף, לא מרחב, לא עומק, לא אורך ולא רוחב.

לשון אחר, החריגה מגבולותיה המסורתיים של הספרות תובעת ללא ספק מחיר מר – אם אין לחריגה הזאת כיסוי ערכי והנמקה מתוכה. עקרונות בסיסיים אלה של ביקורת ספרות אחראית, זהירה ושקולה נשכחו, וליתר דיוק, נמחו. "עידן חדש הגיע לספרות, אל תקלקל אותו בנכואותיך השחורות" הודיע לי עורך מדור ספרות אחד ופסק: "אתה לא מבקר, אתה מנקה ארובות מעצם טבעך – הארובה מלבינה, הכול משחיר והולך" והראה לי את מקומה המדויק של דלת היציאה. המוסף נסגר, העורך יושב היום בגלות וכותב שירים

הקצנה כל כך בולטת של התהליכים שתוארו, באופן שאפילו דעת הקהל הקהה בדרך כלל לעניינים שברומה של ספרות, לא יכלה לשאת.

בחרתי להתמקד ב'פרס ספיר' מהיותו סינכרוניזציה בולטת למצבה של הספרות בעשור האחרון, מעין נייר לקמוס, מעין אבן בוחן, מעין ראי שלמולו יתעוות הקוף. הפרס הזה, בדיוק כמו הספרות, צף בחלל חסר הירארכיות, חסר מרחב דיון, חסר ביקורת, חסר משמעות, פרוץ, כנהוג, למניפולציות של יחסי-ציבור מתוחכמים למחצה, קשוב בעיקר לטבלאות רבי המכר, שגם הן, ככלות הכול, מניפולציה. פרס ספיר, הוא הסוס העיוור שחשף את מה שכבר נקבע כאן כמסקנה – שלספרות אין משמעות ומשקל אפילו בקביעת הזוכה בפרס לספרות.

אם יורשה לנו סיכום ביניים – ובטרם יתמקד הדיון בספרות עצמה, היינו, ביצירות המאפיינות את הסיפורת של העשור ואתן שחורגות מן הזרם המרכזי בחתכים שונים – את הקריסה הפנימית הנמשכת והולכת של הסיפורת העברית הסוויטני תהליכי-התערבות חיצונית: פרס ספיר ומהומתו, החל מסוף העשור הקודם, והמעורבות הגוברת והולכת של רשתות השיווק המבקשות להשתלט על שוק הספרים (שהספרות העברית והישראלית היא חלק ההולך ומצטמצם בו) תוך שהן יוצרות את קללת השפע המדומה, כדי לסמם את הציבור בעילות ובאפקטיביות (וכאמור, ההזולות השונות, שרובן נועדו למוטט את בתי ההוצאה היותר 'אכסכולוסיביים', שההזולות הן על חשבונן העומד על בלימה וצרוץ נקוב, והן שישלמו ומשלמות את מחיר גניבת הדעת של הקוראים), תהליך זה החל צובר עוצמה ותאוצה בשליש האחרון של העשור הנוכחי.

העשור האחרון העצים את תהליך הניוון והדרדרון של האקדמיה הספרותית העברית. הכישלון הנמשך והנלעג של חבר השופטים ב'פרס ספיר', חבר שופטים שנבחר ברובו מן הקורפוס האקדמי, אינו מקרי. לפנינו עוד ביטוי גלוי וחשוף לאקדמיה מנוונת, המנוהלת רובה ככולה על ידי נמושות. דור הנפילים ששרר באקדמיה עד אמצע שנות התשעים (באוניברסיטה העברית) והפקידות הסטליניסטית בתחפושת חוקרי ספרות ששררה באוניברסיטת תל-אביב (רובם ככולם מינויים פוליטיים שנועדו לרפד את דור הבנים של עסקני מפלגות הפועלים), ניפו במשך חמישה עשורים לפחות, כל תלמיד בר-דעת שהעז לקרוא תיגר, באופן שהותיר כ'ממשיכי הדרך' את הנמושות. הללו לא הצליחו לשמר (כפי ששימרו קודמיהם, לא פעם מכוח השררה) דיון מתוח בקורפוס ההיסטורי של מכונני הספרות העברית – מתקופת ההשכלה ועד ברנר, ברדיצ'בסקי, גנסין, עגנון וביאליק – ולמעשה, ויתרו עליהם לטובת עיסוק אובססיבי אך אופנתי בספרות מיגור ומיגדר. גם בספרות עכשווית אינם מצליחים ליצור דיון מעבר לפריוזמה המיגדרית. התוצאה היא, שהאקדמיות הספרותיות משחקות גם הן משחק של סכום אפס (תלמידים), או קרוב לכך – תלמידים רציניים של המיגור והמיגדר מעדיפים את החוגים להיסטוריה או סוציולוגיה, ואילו תלמידים המבקשים ללמוד ספרות לשם ספרות, זוכים בעיקר למפח נפש (כך למשל, דיווח לי תלמיד אחת האקדמיות המרכזיות לספרות, שבמהלך ארבע שנות ריקבונן שמה, לא נתבע לקרוא אפילו חמש יצירות ספרות!).

גורלה ומידת הרלוואנטיות של האקדמיה הספרותית ואפסותה כמחולל בעל משקל כלשהו בספרות היום, הוא באמת אינו עניין לענות בו. משקל ההיעדר, הוא העניין. עד לפני עשורים אחדים, כל מי שביקש לו זהות או תפקיד בספרות העברית, כעורך, כמורה או כסופר, פנה באופן אוטומטי אל החוגים לספרות עברית. המבקשים להצטרף, מזה עשור ויותר, אין להם שמץ של מושג קלוש אודות הספרות בתוכה הם מבקשים לפעול. הבורות היא כדי כך מדהימה, עד שיהא זה חסר טעם להתחיל ולתאר – אכן, הדברים גובלים לא פעם בלא יאומן. המצטרפים החדשים, ירחם עליהם האל, אמורים להסתמך על "כשרון טבעי, עז, מתפרץ" (שרה שילה היא עוד דוגמה חיובית יחסית של העניין הזה), הסתמכות זו אמנם השתלמה פלאות וזיכתה את בעליה בפרס ספיר, ואילו חתן הפרס המאושר, הודה לאחר מעשה, שלא צלח מימיו אפילו שני עמודים ביצירה ספרותית כלשהיא (מידת יושר שאינה נפוצה, כמו ההודאה בבורות שהפכה להיות מקוריות שיש להתנאות בה – והרשו לי שלא לומר במפורש במי מחתנינו מדובר). אגב, לכישרון העז והמתפרץ הזה, המלווה בבורות מוחלטת וכמעט סופית, שותפים, כפי שכבר צוין, גם חלק מעורכי הספרות בעשורים האחרונים.

עכברים, חולדות וקורי עכביש, מאפס תקציב-הפעלה וייבוש תקציבי התרבות הממשלתיים), הולך שולל בעקבות הדימוי שבנה מנחם פרי לספרות על קריאותה, רהיטותה ועשרות אלפי עותקים הנחטפים כבכורה בטרם קיץ – אמנם אבד כבר מזמן הכלח על הדימוי הזה, אבל אין לתבוע מאמרכליה של לוטורייה, תהא אשר תהא, הבנה בתהליכי הסוציו-ספרות העברית. מה שהם הבינו, הוא, שבתקציב אפסי יחסית, הם יכולים לקנות להם יחסי ציבור שאין להם ערוך, ותמונתו של יו"ר מפעל הפיס לוחץ בחגיגות את ידו של דוד גרוסמן המיוסר – (שהרי הביקורת הקשה על הלוטורייה הלאומית לא הגיעה מהמוני נצרכיה המשקיעים בה את פרוטתם האחרונה, אלא ממעמד גבוה הרבה יותר, זה שקונה טופס מגרוסמן ומאיר שלו, במקום טופס 'חיש גדי'; פרס ספיר הוא העשן שאמור למסך את תודעתה של ה'אינטליגנציה' ואת הביקורת שלה, ואכן, ביקורת זו פחתה, ולמעשה כמעט נעלמה, בעשור האחרון). אבל גם אם לא נדקדק בקטנות ונחשוב שכוונת אנשי הלוטורייה הייתה טהורה, עדיין, יסלח להם אלוהים, הם לא ידעו לאיזה משרץ עקרבים מורעבים הם הכניסו רגלם – גם אם בתום לב.

'פרס ספיר' נפל אל תוך מערכת ספרותית קורסת, אל תוך רפובליקה ספרותית שהפכה להיות רפובליקת בנגות שהתפרקה מכל הירארכיות – כולל הירארכיות של טעם וערך – ולבשה חזות של קבוצות-לחץ אינטרסנטיות שהפנו את גבם לכל שיקול ספרותי ערכי, כך, למשל, הועדף גראפומאן חלקלק, חקייץ מיתמם של הנוסח ה'יראי' העגנוני, מנוער משמץ מהמורכבות והקונפליקט הפנימי של עגנון, על מה שהתבהר והתבהק כרומאן החשוב של העשור הקודם ("חדר" ליובל שמעוני). העדפתה של גראפומאנית תוקפנית חסרת כל ערך, רק משום שהתכנים שכתבה תאמו את השגותיו העלוכות של חבר שופטים מן הזן הפמיניסטי, על א.ב. יהושע, הייתה עוד אבסורד מגוחך ברצף בלתי נדלה של הכרעות חסרות שחר. ערכם הכולל של הפרסים, מאות אחדות של אלפי שקלים, הוא זניח אפילו בהקשריה של קריית הספר המקומית, אך די היה בכך כדי להעיר מרבצם תנינים זקנים מן הביצות הסמוכות שחיפשו להם טרף קל על בסיס לגיטימציה קודמת, שלא מתחום הספרות.

לשון אחר, סכום הפרסים, למי שלא בא מתחום הספרות, (שנשארה עלובה וקבצנית מימי ה'פרנומרטורים' של תקופת ההשכלה ועד היום הזה) הוא חסר משמעות. אך ערך הפרס ויחסי הציבור וקיבוע מעמדו של המתחרה כ"סופר" לא יסולא בפז. באופן הזה זכה 'פרס ספיר' לביקור מנצח של אותו דילטאנט מדעי נצחי שחלף בשטח עם איזה יצירה ספרותית שתומה וחשודה מאוד מבחינה ערכית (כדי שלא להשתמש בלשון מפורשת הרבה יותר), יצירה שמחולליה לא ברורים, והרמייה הפנימית שבה גלויה לכל עין, וחטף מן הסופרים האחרים את בלעם מפייהם. ההכפלה של אותו תהליך ממש, הגיעה בצורת פלוגי, רון לשם, כותב מוכשר בתחומים מקבילים (ומתגמלים פי כמה וכמה) שהגיע אל הספרות בטעות, ועצם הישארותו בה היא טעות גדולה עוד יותר, ש'פרס ספיר' הנציח. אני סבור, למשל, שחבר שופטים שטובת הספרות נגד עיניו, בשום פנים ואופן לא היה מעניק לשרה שילה את הפרס הראשי, אלא קורא היטב ובחשד עמוק את ספרה היחיד ומשעה שיפוט עד ספרה הבא. בינתיים, חפזו אותם הזוכים מן החוץ והוציאו איש איש ספר נוסף, שגילה את קלונם הספרותי ברבים. נקווה מאוד שלא יהיה זה גורלה של שרה שילה – שאמנם כתבה כמה עמודים מבריקים, אבל ניכר לכל מתבונן שהיא עומדת על כרעי תרנגולת מכל היבט של תובנת עומק בספרות ועיצוב מתפתח, סבלני ונמשך של יצירת ספרות.

קריסתו הסופית של הפרס גילתה לעין כול את מרכיב הרמייה הפנימית שהכשירה כל שיקול שאינו שיקול ספרותי. התבהר שיו"ר חבר השופטים לדורותיו, שלא בא ביסודו מתחום הספרות, היה בעל קול כפול, כך שיכול היה לנצל את הקונפליקט המובנה והצפוי בין השופטים שבאו מתוך הספרות המפורקת ולהכריע לטובת מועמד שהיה נכון בעיניו, גם אם הוא עצמו אדם ערכי, הרי שהמחלוקת חשפה את רפיפות הפרס. אורח השיפוט הזה הבהיר כיצד התאפשרה בחירה של חתני פרס שכל קשר בינם לבין הספרות העברית הוא מקרי בלבד. באופן הזה התבהר שלפחות מחצית מזוכי פרס ספיר זכו במלקוח מטעמים שלא קשורים בספרות כלל. ובעוד השופטים ש'מתוך הספרות' מורטים איש את שער רעהו ואינם מצליחים להגיע להסכמה ולו גם בעניין היום והשעה, נחטף הפרס ומושם בחיקו של מועמד חיצוני לספרות, או מועמד שהוא אורח לצרכי מלקוח, בחינת 'קח וברח'. המקרה האחרון, שסתם על הפרס בצורתו הנוכחית את הגולל (ונקווה כולנו שעד עולם) היה



בתחתית הגבעה או מקרה המבחן של רפי וייכרט

עמוס אדל הייט

דרך מוקדם מידי ומאידך מאוחר מידי של וייכרט, הכולל שירים משלושה ספרים קלושים, להם נצטרפו חולשות וסימפטומים נוספים שלא כונסו לפני כן, תחת כותרת פתית במיוחד, הוא עדות אחת לכך. קצב פרסום מתגבר והולך בשנות האלפיים היא עדות שנייה.

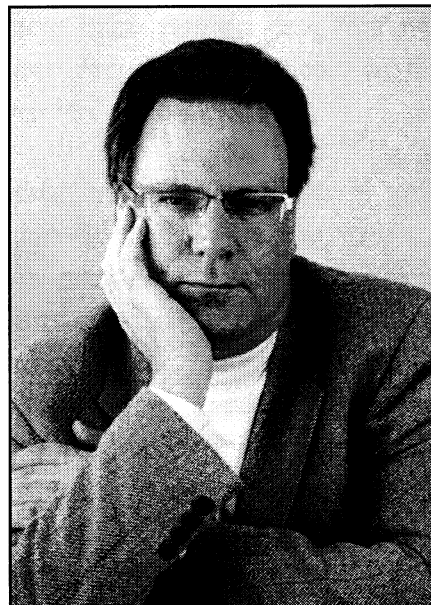
דומה שוייכרט חרט על דגל שיריו העדר עמוק של סימני חיים, חוסר אותנטיות, ואי חריגה מאיזושהי שבלונה ספרותית אכולה; עודפות פוזה ספרותית מחד והיעדר ראייה אישית, מקורית של ממש מאידך, הם המאפיינים העיקריים של שיריו. מושאי הערצתו גלויים לכל עין ושיריו הם מרקחת אפורה למדי של שלושה משוררים דריווטיביים: יאיר הורביץ, אורי ברנשטיין ויוסף שרון (שלפחות שנים מהם הם משניים). לוייכרט אין מה להוסיף על אפוריות קודמיו, בנים נאמנים לסבא זך. אבל הוא חושף יפה את חולשת הנוסח; הנה מספר דוגמאות מתוך "פתק אהבה לעולם": "הקול שלך הוא בן-מוות/ובכל זאת כל-יכול/, נותר בחומר זמן רב/אחרי שהדבר האחר חדל" (עמ' 12). מהו הדבר האחר? אלה החיים הזורמים בשצף קצף מחוץ לשירי וייכרט. בתוך השירים ניתן רק לקלישאות בנאליות פתחון פה: "במהירות הזאת רק ראשך/ממשיך לתמוך את החלון/כמו פרוטומה נצחית, ושערך, שמפרפר ברוח הלחלוחית, נדמה לועג בקוצותיו/לכל מראה או חפץ/שההתפוררות נמנית עם תכונותיו" (עמ' 13); "עכשיו רוח וחול מנקבים את גופך/והיד שמונחת לרגע על צוארך/היא ספק ליטוף ספק טרוניה, להפקיע דימוי מן הזמן הממית" (עמ' 14); "אל תקשיבי לי. גם לי אין פתרון/מלבד סדרן העקשני של המלים/כגדר בפני הזמן, הפקעת דברים מגזרת מותם" (עמ' 16). הזמן חולף, איננו נצחיים, מה לעשות. כדי לכתוב על כך משהו חדש ומשמעותי יש לעמול קשה, הן בצורה והן בתכנים. הלוא קוראי שירה ממוצעים מכירים תמה זאת מאלף מקומות. מובן שהדבר אפשרי אך הוא מצריך כשרון ממשי. וייכרט מגיש לקוראים תמה אכולה זאת מבלי להטביע בה כל חותם אישי, משמעותי, של מקוריות או עוצמה. שירי הספר הראשון המסוכס כן "מיטה" מ-1994 מנסים, ללא הצלחה יתרה, לכבוש רגעי חיים קטנים, אינטימיים, יומיומיים (כפי שעשו הורביץ, ברנשטיין ושרון למשל, בעקבות "כל החלב והדבש" של זך), ולהעלותם לדרגת "שירה", אולם הרגעים המתועדים כאן שבים ושוקעים באפוריות אפר תל-אביבי מצוי בין שפע קלישאות ודימויים המזכירים טפטים מתפוררים.

גם האהובה בשירים אלה היא קלישאה, עטופה דימויים בנאליים של המחבר, אובייקט ריק ונטול ממשות; על כן אין כאן תחושה של נמענית, סובייקט שהוא מושא הכרחי בשירת אהבה אמיתית, אלא לכל היותר התבוננות בעלתנית אוניסטית, עשויה על-פי הכורח החברתי-פואטי לכתוב לנמענית: "יותר מכל אני נהנה לראות/אותך רוקדת. הגוף שלך הוא חלק/מתנועה מיתית, שנמשכת בתוך הצעיפים./כשאני מתבונן בך כך, רועדת, את עצם/מגופם של הדברים, חומר טהור/ללא יתור הרוח./התודעה שלך ריקה/מומן, הזמן שלך ריק/ממוות, המוות שלך ריק/ממך. עכשיו אפשר לנוח./את לא שם./את אף פעם לא שם" (עמ' 20). וייכרט אינו מקשיב לצליל המלים, הוא אינו רגיש למוזיקה או למקצב; כך למשל המלה "יתור" זועקת עד לב השמים. ומה פירוש המלים "הזמן שלך ריק ממוות, המוות שלך ריק ממך"? אלה מלים ריקות ללא כיסוי; והיא, תהיה אשר תהיה הנמענית, אכן לא שם ולא בשום מקום אחר בשירי וייכרט, היא בחיים הממשיים והשירים לא נוגעים בה, כפי שאינם נוגעים בחיים. הקוראים לא מקבלים מושג קלוש אודותיה.

גם ההתייחסות הארס-פואטיות של וייכרט נגועות בפתטיות ועמוסות קלישאות לעיפה (למשל השירים בעמודים 26-30, 40, 41). הלוא גם זו תמה נכבדת שרבים וגדולים מוייכרט ניסו כוחם בה. אולם הוא, בחוסר מודעות משווע, נופל בכל מכשלה בנאלית אפשרית.

חולשות אלה ממשיכות ללוות את וייכרט בספרו השני "ימים בהולים" מ-2000, ובספרו השלישי "מבט חוזר" מ-2002. שוב רגעים אפורים, שמפרפרים ואינם מצליחים להעניק לקוראים חוויות משמעותיות. ספריו המופיעים בקצב מתגבר לאחר 2004 הם עדות לבטחון הגובר של מי שכבר תפס פוזיציה בכיפה הספרותית ודרכו סלולה אל הממסד המשומן, אל פרסיו וכיבודיו. ספרו האחרון לפי שעה של רפי וייכרט "רוזים" (קשב לשירה 2008) כולל איזו יומרה לחידוש צורני: הספר כולל מה שהמחבר מכנה "סונטות מלה", דהיינו שירים בני 14 שורות כשכל שורה כוללת מלה אחת. בהערה בעמ' 99

בתקופה קשה לספרות העברית המקורית בכלל, ולשירה העברית בפרט, בצילם הכוזב של כוכבי-ספרות בחצי גרוש ושאר אלילי תקשורת מעוטי כשרון ספרותי של ממש, בתקופה שבה הכל נקבע על-פי אמות מידה שאין להן כל קשר לטכסט הספרותי ורמתו, אנו עדים לתופעה מפלצתית: עשרות כותרים חדשים הכוללים גם סיכומים מנופחים ולעתים מפוארים של משוררים, תמיד בנפח של שלוש מאות או ארבע מאות עמודים לפחות, מדושנים וברוך כלל בלתי מוצדקים לחלוטין. דומה הדבר להתפרצות בכחנלית מהסוג הבהמי והגס ביותר של אגו אכול ומתוסכל, שפורץ דווקא עכשיו במלא עוזו, כשהכל סביב מנוון וקורס, תוך התעלמות אוטיסטית עטופה בנרקסיזם דוחה. יש כמובן לדון כל סיכום לגופו ולשקול את הצדקתו, בעיקר מהצד הפואטי. ברור למשל שמצד דור משוררי "לקראת" המסכמים (בן-שאול, סיוון, דור, וניתן לכלול כאן גם את רביקוביץ, ברנשטיין ופנקס) הרי שיש לנו דור ספרותי שלם שמפרפר פרפורי גסיסה אחרונים ומשתוקק לראות בחייו או לפחות על סף מותו את כניסתו לפנתאון. נראה שהמוקד בתופעה זו הוא בכמות וברושם החיצוני של הדברים, ולא בתוכנם ובאיכותם. הרי מה משכנע יותר את קוראי השירה מקובץ שירים חדש מעולה, חדשני ומקורי, המחזיק בסך-הכל שבעים או שמונים עמודים, הערוך בצניעות ובקפידה? האם קובץ צנוע של שלושים ארבעים שירים בעלי משקל איננו מספיק? האם קצב פרסום איטי של ספר חדש כל ארבע-חמש שנים



רפי וייכרט. ציחית מוחלטת.

איננו מספק? במקום שההשראה הממשית, הכשרון הצרוף והיצירתיות האמיתית הסתיימו להם, מתחיל, בדרך כלל, הסיכום המנופח והיהיר, המבחר האולטימטיבי כביכול, שיכול, במקרים רבים, לשמש לעצירת דלתות ולא יותר. כשמשורר מנסה לסכם ארבעים חמישים שנות יצירה – מילא, יש כאמור לבחון את גופם של הדברים. אולם התופעה מקבלת ממד גרוטסקי כשמשורר צעיר יחסית, אם כי בעל נטייה סנילית מולדת, מסכם את דרכו, שמראשיתה ניכרו בה אומנם

כתמי בוסר ואולם כעת נוספו להם באחת כתמי זיקנה ואגו. כאן אנו מגיעים לנושאה של רשימת ביקורת זאת: רפי וייכרט.

מה קרה לפואטה החששן, שהתבייש ובצדק בקובץ שיריו הבוסרי הראשון "מיטה", שהספיק לפרסם מאז שישה ספרים, כולל סיכום של שירתו ("פתק אהבה לעולם: שירים 1994-2004", קשב לשירה 2004), כולם לא מרנינים ולא ממריאים? אם בתחילת דרכו נשמרה איזו מידת צניעות וקצב איטי, הרי שבהמשך החליט וייכרט, שנעשה במרוצת הזמן גם מו"ל, שגם הוא צריך לסכם סיכום גדול של שירתו, משל נתקנא לו הצעיר הסנילי במושאי הערצתו הקשישים-המסכמים, ואצה לו הדרך אל הקנון, אל הכבוד, אל הפרסים, תוך כדי האצת קצב הפרסומים. אבל בשביל כבוד צריך לעבוד ווייכרט, כפי שיתברר בהמשך הוא עצלן גדול או במלים אחרות: הכשרון הפואטי לא גר כאן.

גיבובי שיריו הקלושים של רפי וייכרט התקבלו תמיד בסלחנות מחוייכת בקריית הספר שלנו; האיש החרוץ והשקדן, מתרגמה של שירה פולנית שמרנית למדי ומבקר חיוור לעת מצוא, נתפס תמיד כבעל רצון עז להיות משורר אך גם כמי שחף מכל כשרון, עצמאות או מקוריות יצירתית של ממש. על-כן מובן מאליו היה שוייכרט עצמו, שחש ביחס הצונן לשיריו (יחס שביטאו בפומבי בדייקנות יחסית מנחם בן ואלו הירש לפני שנים), כינס אותם בצניעה, בשוליים הראויים לגיבובי חולשה שכאלה. אולם כעת איבד המחבר את מעלתו היחידה – הצניעות. מופע הראווה הפתטי והיומרני בדמות סיכום

קריאה חוזרת: משחיר את פני השירה או ביופסיה מן הזרם המזרחי העכשווי

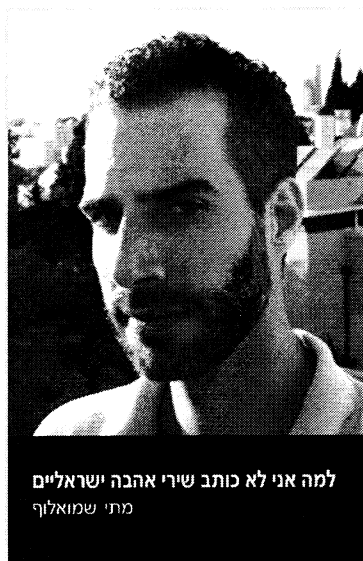
על 'למה אני לא כותב שירי אהבה ישראלים' מאת מתי שמואלוף, הוצאת 'נהר', 59 עמ'.

יהודה ויזן

נדמה כי יותר מכל אדם אחר בזירת התרבות העברית העכשווית, מזוהה מתי שמואלוף עם המאבק המזרחי, עם המאבק הפלסטיני, עם מאבק הפרולטריון, עם המאבק ההומו-לסבי, עם המאבק הפמיניסטי ועם עוד כמה וכמה מאבקים אשר קצרה היריעה מלהכיל. עם זאת, מבקש שמואלוף בשיר המעטר את גב ספרו החדש 'למה אני לא כותב שירי אהבה ישראלים' - את הבקשה הבאה, אשר לטעמי הגונה בהחלט - "אל תגידו לי שהשיר שלי הוא מניפסט פוליטי". על כן, כמחווה של רצון טוב וכאות להסכמה, אימנע בשלב זה של הביקורת, מלעסוק בכל אופן שהוא בפן הפוליטי-מניפסטי שבשירת מתי שמואלוף, ואפנה לעסוק במאפייניו הפואטיים גרידא.

הבעיה הפואטית

מן ההתחלה אל הסוף ולהיפך וחוזר חלילה קראתי בספרו של שמואלוף שוב ושוב ועימי בקשתו הנרגשת שלא לראות בשיריו מניפסטים פוליטיים ותו לא, ובידי האחת עט ורוד ובאחרת עט צהוב, האחד לשורות היפות והאחר ליפות פחות. ובשלב זה ראוי לומר כי עד מהרה זנחתי את עטי הוורוד ושטפתי את ספרו של שמואלוף בצוהב נורא. אף לא שורה אחת לרפואה. אפשר שאני מאריך בדברי הפתיחה למען ידע הקורא, שאין אלו דברים בעלמא, וכי ניסיוני לדלות פניני שירה מספרו של שמואלוף היה כן ואמיתי. אולם אף אני אינני יכול לטקסט עצמו.



למה אני לא כותב שירי אהבה ישראלים
מתי שמואלוף

שלושה כשלים פואטיים עיקריים עולים מספרו של שמואלוף וכשל אחד נוסף שבו נדון בהמשך בהרחבה. הכשל הראשון שמזנק לעין כמעט בכל שיר, הוא הבנאלי, השחוק, אפשר לומר המשעמם. שמואלוף, עושה רושם, אינו מייצר דבר משל עצמו ושירתו שירת נער מתבגר ולא דווקא אינטליגנטי אשר חוטא מעת לעת בכתיבה. כך למשל עולה מהשורה המסיימת בשיר הפותח של הספר - "אז מה משמעות החיים, הוא שואל". בעמוד 11 אנו פוגשים בשיר שדי בשמו כדי להכתים את תוכנו - 'מושחטים', ומיותר לומר כי ההמשך ידוע. בשירים בעמודים

15-16 יפגוש הקורא בצירופים דוגמת - "שברי זכוכיות/ מוקלטים בווידיאו/ של זיכרוני... ו"שברים בראי השירה/... ניתן להוסיף צלקת על צלקת/ הפצע כה עדין" וכו', הלאה משם, בעמוד 25 מנסה שמואלוף את כוחו בפרפראזה נוגעת ללב - "מה עושות האיילות כשהן מדוכאות/ מה עושות האיילות כשהן נכבשות". בעמוד 34 מנסה שמואלוף את כוחו בחריזה, והדבר נשמע כך: "אל תאבדו אותי/ ברחוב המלוכלך/ לתוך הפשע, שמיד יהפך בלשונכם/ לציר הרשע". גם בעמוד 40 שמואלוף אינו בוחל בבנאלי להחריד והפעם באופן אימפרסיוניסטי - "צל הערבסקות/ נופל על נגב וגליל/ נמים ההרים/ שחור ים המוות". או בעמוד 44 שם השיר דביק ומתקתק במיוחד - "מתגלגל במטבע לשון/ על גבול גלויה מצהיבה/ ורד פוצע ורד". וכו'.

אם נחזור מעט אחורה, בעמוד 35 בשיר המוקדש למשורר העיוור ארו ביטון, מדגים לנו שמואלוף בחן רב, כפי שהודגם לנו בכיתה ו', אוקסימורון מהו - "צעקה כל כך שקטה/ עיניים עצומות פתוחות לרווחה". חוששני שמלבד הדוגמה המשעשעת שזה עתה הובאה, ישנו כאן כשל נוסף המאפיין את שירת הקובץ ואותו אכנה - "פואטיקה של דיכטומיה" - ומתוך כך כמובן, פואטיקה של השטחה אשר שוללת מן האובייקטים את עצמותם - ולצד זאת כי רבה, מכפיפה אותם להגדרה חד-משמעית שלעד נותרת תלויה בהיפוכם הגמור.

הוא מעיר ששאל צורה זו מהמשורר סימור מיי. סד צורני זה על רזונו ועל המינימליות שבו, כמעט בנוסח שירי ההייקו היפאניים, אינו מיטיב עם כשרונו המוגבל בלאו הכי של רפי וייכרט.

השער הראשון בספר, "וידויים", אכן כולל כמה רגעים מביכים: "נשים/בגיל/חמישים/שעומדות/ליד/הקופה/מעוררות/געגוע/למשהו/שאיני/יכול/להסביר/אפילו/לעצמי"(עמ'10), או "יש/ערבים/שאני/הולך/מחוץ/לדירות/מוארות/כמה/לעמוד/במטבח/לדבר/אל/אשה/זרה"(עמ'12). הגיגים סתמיים אלה על המציאות הבורגנית הפתטית שבהם, לא נעשים מעניינים יותר עם הפיכתם לסונטות מלה. מציצנות זאת מקבלת כמעט טעם מורליסטי: "פעם/נהגתי/לקנא/בזוגות/מתנשקים/באור/אדום/עד/שלמדתי/מה/מעמדן/של/נשיקות/ בפרהסיה" (עמ'13). מהו מעמדן של נשיקות בפרהסיה, מר וייכרט? שירי המשפחה בשער השני אף הם אינם נושאים בשורה גדולה לקוראים: "כמו/דוגית/זהובה/מבטן/מכלית/הגחת/אל/ים/שתנועת/חתירתך/השכיחה/ממנו/את/אתמוליו" (עמ'25).

כשויכרט סוף-כל-סוף מגיע למשהו שהוא חצי אותנטי בשורות כמו:

"כשפתי/פוערת/לקראתי/את/פיה/הרעב/בכסא/הילדים/הכחול/פתאום/

צומח/בפיו/מקור/ירוק" (עמ'29), מייד מופיעה התחכמות פתטית: "הציור/הראשון/של/בתי/מופשט/כמו/כל/מה/שהייתי/לפניה/בטרם/הייתי/לאב/פיגורטיבי" (עמ'30).

השער "דיוקנאות" כולל את ניסיונותיו של וייכרט לתאר כמה דמויות מעולם הספרות בעיקר וגם כאן אנו מגלים את אותה כהות אופיינית: "...ולצלול/בצלילות/אל/מצולות/הלשון/שמצטלצל/באזניך/כמו/שמ"ש" (עמ'38), או, "מתוך/יסורי/ימיו/הוא/כותב/לילות/ומתוך/חשכת/לילותיו/הוא/צורף/ימים/קורנים/כאתרוג" (עמ'44). אהבותיו של וייכרט לכמה משוררים עבריים מתים וחיים אינן מתרגמות לשירה ועל כן אינן מעניינות את קוראי השירה.

בשער "ציפורים" אנו מוצאים איזו יומרות ארס-פואטית פתטית, למשל: "אתם/סבורים/בודאי/שקל/לכתוב/שירים/רזים/אבל/חשבו/עליהם/כעל/ חוט/שדרה/למחשבה"(עמ'63), או, "המשורר/המת/זקוק/לחיים/שיכתבו/עלי/ושיזכרו/אותו/שיקראו/משיריו/אחרת/הוא/סתם/מת" (עמ'65).

ומה אם השירים מתים והמשורר רק סתם חי ומתיימר?

וייכרט אינו מתבייש להודות שבחר כבר שורות שיר על קברו ו"עכשיו/אפשר/להתרכז/באלה/שיותר/באור" (עמ'66). האיש אכן סיגל לעצמו איזו ארשת של חשיבות עצמית ונפיחות שבאמת אין לה כל אחיזה על רקע חולשותיו הפואטיות. הנה מה שרפי וייכרט מכנה "ארספואטיקה":

"השיר/הזה/מרגיז/לא/בשל/קצרו/אלא/בגלל/שמלכתחילה/לא/היה/לו/מה/לומר"(עמ'68). כל מלה מיותרת. אילו באמת היה וייכרט "...נבהל/מאפשרויות/הרישול/של/היד/והלב" (עמ'74), אחרי שהזכיר לקוראיו שהוא חתום על מאות שירים!, אזי הוא היה צריך לרוץ ולאסוף את ספריו ולהשליכם אל המגרסות. כי רשלנות היא רק פגם אחד בשירי וייכרט.

צחיחות מוחלטת שורה על שירי השער "תמונות", מעין ציורי נוף השקועים עמוק בקלישאות מוכרות, למשל "השמש/שוקעת/לתוך/ימה/של/יפו/ כמו/החמצת/כל/החיים/כולם/ברגע/אחד/כתום"(עמ'84), או"האור/צונח/על/השולחן/שעליו/נשארו/כלים/מאמש/אפשר/לבכות/מזה/אפשר/גם/לסרב" (עמ'88).

רפי וייכרט הוא סמן של בינוניות אבסולוטית שזוכה לעדנה בתקופה של שקיעה, שחיתות, ניוון וניווול ספרותיים ותרבותיים שדומה שלא היו כמותם בישראל. על כן מובן כי דווקא בינוניות זאת מובילה אותו למרכז הבמה, לכיבודים ולפרסים בהם מפרכסים זה את זה עסקני התרבות של זמננו. וייכרט מתאים ככפפה ליד מצורע, הוא עלה התאנה בתחתית הגבעה והקברן המקצועי בבית הקברות של השירה העברית בדור שמקדש את שירי אגי משעול, יצחק לאור ורוני סומק. אז למה לא רפי?

* גבריאל מוקד מעיר כי איננו מסכים לקטילה מוחלטת של הספר 'מיטה' ע"י ירדו עמוס אדל הייט, ממש כשם שאיננו שותף לדעתו השלילית של ירדו אמנון נבות על יצירתו של מאיר שלי. כמו כן, הוא מצייין כי וייכרט היה מבקר-שירה מעולה בטרם השתתק.



לרמאללה וכן הלאה. כולם בכפיפה אחת, מי ששחור מתגעגע, כל המקומות זהים, כמו לעיראקים אין תרבות ומסורת עצמאית, לסורים לפלסטינים וללבנונים אין עבר, מיתוסים ואמונות, ולאמירויות הערביות אין כל זהות. אצל שמואלוף הכול נשטפים בנרטיב המזרחי המדוכא.

זוהי צורת מחשבה אלימה ביותר, צורת מחשבה אשר פוסחת על הפרט, על האדם הבודד כשלעצמו ועל זהותו הייחודית על אין-ספור מאפייניה. וכיוון שמוכן שמואלוף לנהוג באלימות מעין זאת כלפי שותפיו ל"אחרות", אינני מופתע כלל מן האלימות והגזענות הלא אינטליגנטית שהוא מפעיל כנגד זן אחר ואמורפי המתאפיין ככל הנראה בצבע עורו הבהיר - ולהלן כמה פסוקי שטנה:

"חבר שלי עזב אותנו/ הוא משתעשע עם תודעות אשכנזיות" (עמ' 42)

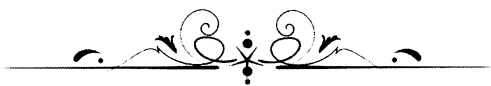
"הרמטכ"ל ששלח טילי קרב לתל-אביב/ וירה במבוקשים ברחביה/ הגנרל שאכל גפילטע ועינה אשכנזים/... לבן זועם מבעד לחומה." (עמ' 49)

"את שומעת אמי/ חולדה לבנה שבעה/ שכנעה את המפקח/ לאכול ביחד עם הקבלן/ להאכיל את הפוליטיקאי/ לשכב עם השופט / ולשטח את ההיסטוריה של האנשים." (עמ' 54)

"ואל תגידו לי שהשיר שלי הוא מניפסט פוליטי/ כשאין לכם מושג על עוול, אז הנה קצה חוט/ אני רוצה פיצוי מבנק ישראל / לפלסטינים, למזרחים, לנשים, להומו-לסביות" (עמ' 58)

איני סבור כי יש להרחיב ביחס לדוגמאות אלו, ודאי שלא לנתחן כנתח שירה, עם זאת, אבקש לשאול על אודותיהן שאלות מספר. מהן בדיוק תודעות אשכנזיות? או, האם אין חפים מפשע בתל אביב והאם יש לענות כל אשכנזי באשר הוא? האם אין חולדות שחורות, חומות, כסופות, האם אין קבלנים, פוליטיקאים, שופטים או מפקחים הגונים? ואם הם אינם הגונים, אזי הם בהכרח אשכנזים? וכמו כן, את מי יפצה בנק ישראל במקרה שפלסטיני יכה את אשתו עד זוב דם לאחר שזאת יצאה מן הבית, או גרוע מכך, יצאה מן הארון? והאם ומדוע, מתי שמואלוף, מבקש לתבוע בעלות על העוול? האם רק ה"אחר" יודע עוול מהו? היש אדם ולו פטור מעוול?

והאם פעיל פוליטי-פואטי כמו שמואלוף אשר דיוקנו ודיוקנם של בני מינו שורטט היטב בשיר הפותח את הקובץ, "חברות מסוג חדש" ("הוא חבר של כל העורכות / של כל העיתונאים / של כל הסופרים / ואפילו של כמה אמנים מרכזיים, שלא לדבר על מוזיקאים / עובד באחת ההוצאות" וכו'), צריך לעסוק בכתיבת שירה, שעה שכל מילותיו משחירות את פניה?



דרידיאנה

(derridiana)

הרשימה להלן מתמצתת שני מאמרי פרשנות וביקורת של שני מרצים לפילוסופיה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, העוסקים בהגותו של ז'אק דרידה. בבסיס המאמרים הללו מצויות הרצאות שנישאו בכנס 2010 של האגודה הישראלית לפילוסופיה.

מאמרו של פרופ' גבריאל מוקד עוסק בפרשנות וביקורת של דרידה על הוסרל, כפי שאלו באות לביטוי בספרו המוקדם של דרידה 'הקול והתופעה' (La voix et le phenomene). בספרו הנ"ל דרידה מופיע עדיין במידה רבה כפרשן של הוסרל, במסגרת עבודות פרשנות של חניכי הפנומנולוגיה. הוא עוסק קודם-כול במישנת הלשון של הוסרל, המבדילה בין אינדיקציות לשוניות נטולות התכוונות מנטאלית וחסרות רפרנציה ממשית (anzeichen) לבין דיבור מלווה ברפרנציה באמצעות התכוונות בורם התודעה (אינטרנציונאליות). לביטוי-כוונה אמיתי וממשי כזה, קורא הוסרל בשם ausdruck. והנה דרידה מבליט באורח פרשני ואובייקטיביסטי מזהיר (העומד, אגב, בסתירה אירונית לעמדה הרלאטיביסטית הבסיסית שלו לגבי פירושם של טקסטים...) סתירה (או סתירה לכאורה) מסוימת במישנת הלשון של הוסרל. הוא מפנה בצדק את תשומת ליבנו לכך כי, אליבא דאמת, הוסרל סובר כי גם מעבר לשפה המדוברת המלווה בהתכוונותיות וברפרנציה ממשית מתקיים זרם תודעה שאיננו מילולי ברובו, וזו שפת-התודעה האמיתית, שגם

בעמודים 12-13 אנו פוגשים בהנגדה מסוג זה בשני שירים שונים - "מדי פעם אני חצי להבה במלוא החשכה" - להלן, הנגדה סנסציונית של אור וחושך ושל החצי מול המלא. ומעט אחר כך - "והשנייה רצתה דף ללא עט ועתיד ללא עבר" שוב אותו העיקרון - הכתוב והלא כתוב, העבר והעתיד. כך גם הדבר בעמוד 19 בשיר שמתהדר בכותרת המיצלולית להפליא 'חצי דמעה מדימונה', שם מתפייט שמואלוף באופן הבא - "למרחבים לא בחרתי גבולות", שוב, מרחב מול גבול. וכמובן, מבלי להגדיר מהו מרחב, מבלי לצקת בו תוכן, האם מרחב הוא העדר גבול או שמא ההפך הוא הנכון, האם ניתן להגיע להגדרה מספקת או להגדרה כלשהי אך ורק באמצעות הצבת הדבר אל מול ניגודו? האם הקור הוא אך ורק היעדרו של חום? האם האישה הינה רק העדרו של אבר? - סבורני שלא כך.

הכשל הפואטי השלישי, יהא לטעמי, ברור ומובן לכל כותב באשר הוא, והוא הסכנה הארספואטית. הווה אומר, ארספואטיקה כתוכן, אוננות אין-סופית, תוצר השיעמום ואין האונים מול אין כתיבה. כבר בשיר הראשון פוצח שמואלוף ביבבותיו הארספואטיות (אלו מהדהדות לאורך הקובץ כולו) - "ולא יודע שמשורר מתאבד כמעט בכל שיר ושיר". מילא קלישאת המשורר המתאבד האימה, אך מה גם שבאופן אמפירי לא כך הוא הדבר. ושירים רבים נכתבו ונכתבים בלא שהם מלווים בהתאבדות של המוני משוררים. בעמוד 20 למשל כותב שמואלוף "לא מזילה שורות/ לא מנקה בעיפרון את הדמעות/ לא יכולה באמת לכתוב את הסיוט". ובעמוד הסמוך - "על חודו של עיפרון שטוף שמיים/ מתנדנדת/ מחכה ש/ כדורי שירתה יעטרו מטרות במטווח" ובעמוד 36 גם כן - "והנה שפה לא יכולה לנוח במטפורה נוחה/ שוב נקרע דימוי/ לשון מצטופפת" וכו' וכו'... וכן בעמוד 50 - "תחנת הכוח של המטפורה קרבה/ הנה השיר מתפרק לעיפה".

ודי באלו לטעמי, כדי להדגים את הכשל הארספואטי שבבסיסם של רבים משירי הקובץ הנ"ל.

אם כן, דומני שעד כה, לא אמרתי למתי שמואלוף, לבקשתו כאמור, כי שיריו הם מניפסט פוליטי. נהפוך הוא, אף הגדלתי ועמדתי בדיוק רב ובהשגחה מרובה על מאפייניהם הפואטיים של שיריו, ומתוך כך על שלושת הכשלים העיקריים ב'למה אני לא כותב שירי אהבה ישראליים', אולם כפי שציניתי קודם לכן, ישנו כשל אחד נוסף.

הבעיה האתית

משתם חיפושי אחר פסוקי שירה טובה בספרו של שמואלוף והעלה חרס, אספתי בשנית את עטי הוורוד והחלטתי לתעל את גוננו מאיר העיניים על מנת לסמן כשל נוסף בשירת שמואלוף, כשל, אשר לדאבוני, נפוץ ביותר בשירת ימינו ועיקרו שהוא מחוצה לה ובכל זאת נוכח. זהו הכשל האתי - ועליו אוסיף ואומר, כי עיקר בעיותיו הפואטיות של דור השירה העכשווי ראשיתן בבעיה האתית.

רבים הם היום סופרי ומשוררי ארצנו המבקשים לחבוש את התרבוש או הכאפייה או את החיג'אב המזרחי בתקווה שזה ישמש להם ככרטיס הכניסה לחברה הגבוהה/ההלבנה. אלה מקבלים על עצמם את תפקיד מזרחי/ערבי-המחמד ובכך אין כל חדש. יש העושים את אותו הדבר ונצמדים ל"אחר" מגדרי, או לכל "אחר" אחר שנעלה על הדעת. ההיצמדות ל"אחר", משתלמת וזוכה לתגמול. תעיד על כך למשל השורה הבאה בעמודי הפתיחה של הספר - "הספר רואה אור בסיוע קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות בתל-אביב". בשיר בעמוד 46, המוקדש לעורך כתב העת 'מטעם' ולמשורר יצחק לאור, כותב שמואלוף - "שיער לבן/ התרוצץ באוויר ניסה/ לדבר איתי/ 'מזרחית'..." אם היצלחתי עד כה לעמוד על עיקריה של פואטיקת שמואלוף, הרי שלובן שיערו של לאור מייצג את אשכנזי (שכן שיערם של מזרחים אינו מלבין), ושמואלוף מזהה היטב את התנשאותם של שוחרי מזרחי המחמד, אולם דומה כי כאשר אלו מבקשים לממן את ספרו - או אז גם רבינוביץ' נשמע כמו בגדאד.

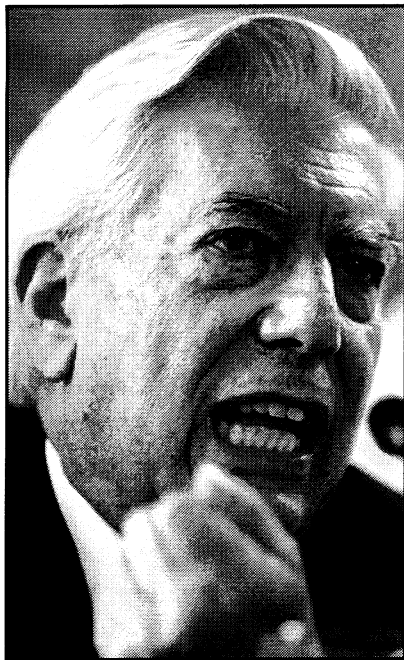
אולם לא את המאבק למען ה"אחר" אני מבקש להוקיע (לא באופן גורף לכל הפחות), כי אם את הרתימה הבלתי-אחראית והשטוחה את השירה למאבקן של ה"אחר". כך למשל בשיר 'כאן' בעמוד 57 - "לא תבינו למה אני מתגעגע לבגדאד/ חסר את ביירות/ איך אירגע בדמשק/ למה אני מלמד ברמאללה/... התחנתני באבו-דאבי.../ לא תדעו את שאיבדתי/ באיסראיל." כך למשל, מדגים לנו שמואלוף את שליטתו הרמה בתחום הגיאוגרפיה, אלא שעושה הרושם כי אין הוא מזהה הבדל ממשי בין דמשק לאבו-דאבי בין בגדאד

כדי כך שסקרנותו של ריקרדו סומו צ'ורצ'יו לעולם איננה באה על סיפוקה ומתחדשת לאין סוף.

הוא יפגוש אותה שוב ושוב, מדי פעם במשך ארבעים שנה, בהרים ובארצות שונות, כשהיא נושאת שפע שמות שונים – והוא שוב ושוב מתאהב בה מחדש. היא באמת ילדה רעה, ואת ריקרדו פוקד מסע של חינוך, ממש חינוך סנטימנטאלי מתיש שלא היינו מאחלים לאיש. אבל גם קשה לנו להעלות בדמיון מצב שבו ריקרדו יכול היה להתנהג בצורה אחרת. ומכיוון שנודע יתרון מסויים לאי-יכולתנו לצפות דברים מראש, כאשר מדובר בנרטיבים ובפילגשים, התוצאה כאן היא רומן מרתק ומפתה עד להפליא.

ריקרדו פוגש לראשונה את הילדה הרעה בשנת 1950, בהיותו נער שקט ונוטה להשתקעות בקריאה, אשר חלמו היה תמיד לדור בפריס. "לילי", כפי שקרויה הילדה בשלב הזה, היא הבחירה והסוערת יותר משתי אחיות מצ'ילה שזה עתה הגיעו למירה פלורס, פרבר המעמד הבינוני בלימה בירת פרו, שם גר ריקרדו. הנערות החדשות מעוררות סנסציה ומהומה בחוגי החברה של הצעירים בלימה ו"מושלות בכיפה" בזירת הבילויים במשך הקיץ המופלא באותה השנה – רק על מנת להיעלם כאשר יומרתן להיות בנות המעמד העליון בצ'ילה הוקעה כבדיה. בעצם איש איננו יודע לאשורו של דבר מי הן באמת. אך גם לאיש לא היה איכפת יותר הדבר בשוך הסקנדאלים המידיים. רק ריקרדו זוכר את "האחיות מצ'ילה" בעודו מתאבל על אובדן אהבתו הראשונה.

בינתיים המאבקים החברתיים באמריקה הלטינית תופסים את קידמת הבמה (מאריו וארגאס יוסה קרוב בהתייחסותו למאבקים אלו לגבריאל גרסיה מארקס – ויש כאן קירבה בין פרו שלו לקולומביה של מארקס). על כל פנים, ריקרדו גיבורו משתקע בינתיים במחוז השתוקקותו – פריס, עיר-הבירה האינטלקטואלית והספרותית של אמריקה הלאטינית דאז, והוא פעיל כמתרגם. המהפכה הקובנית של קסטרו וצ'ה גוורה עוררה מתרדמתם את האינטלקטואלים הרדיקאליים גם בפרו. למרות שריקרדו עצמו איננו איש פוליטי, הוא מסייע בידי ידידו הטוב פאול ומושיט עזרה לפעילי שמאל העוברים דרך פריס ליעדם הסופי: קבלת אימון צבאי בקובה לשם הפצת המהפכה ביתר ארצות אמריקה הלאטינית. והנה, אחת הפעילות המהפכניות שבאו לפריס, היא "החברה ארלט", שהיא, למרבה הפתעה אותה "לילי", "האחות הצ'יליאנית הבכירה", שבפניה חשף ריקרדו את נפשו ונשבע לה אהבת נצח, בטרם נעלמה.



מאריו וארגאס יוסה

זאת ארלט גם נהנית בבירור מהערצתו של ריקרדו, ובייחוד ממליצותיו הנשגבות (huachafieras) בספרדית, בדיקציה פרואנית, שבהן הוא מביע את אהבת-הנצח שלו אליה.

היא אומרת כי תסכים להישאר עמו בפריס (לגביה ההבטחה לפעול למען המהפכה היתה לא יותר מאשר אמתלה לקבל סיוע לצאת מפרו). אבל ריקרדו איננו נוטה להסכים כי היא תנשוש את המערך המהפכני שמנהל בפריס ידידו פאול. אולם תוך כמה חודשים פאול נורה ע"י משטרה בפרו לאחר ששב לשם כדי להצטרף ללוחמי הגרילה. בכל אופן הוא עוד הספיק לפני מותו לספר לריקרדו המיואש שאהבת חייו מתרועעת עתה עם איש הממשל המהפכני בקובה.

חלף זמן. בשנות השישים המוקדמות, ריקרדו עובד במשרד יונסק"ו בפריס. כאשר פתאום מברכת אותו לשלום אישה יפהפיה, הלבושה ונראית כאילו יצאה זה עתה ממגזין האופנה 'ווג'. עכשיו גם דמות "החברה ארלט" נעלמה

השפה המילולית הרפרנציאלית וה"התכוונות" ביותר – ולא רק "אינדיקציות" לשוניות נטולות התכוונות – היא רק השלכה חיוורת שלה. אולם מציין פרופ' מוקד, בצד ומאחורי ביקורת פרשנית זאת, המבליטה מיבנים וסתירות בתוך הפנומנולוגיה של הוסרל, מבליחה כבר ב'הקול והתופעה' עמדתו הקיצונית האותנטית של דרידה עצמו בתור אבי הדקונסטרוקציה. תוך כדי הבלטת הדילמה המוזכרת לעיל במישנת הלשון של הוסרל (כשמתברר כי גם שפת-הביטוי ההתכוונותית ביותר היא רק "צל" של שפת התודעה האמיתית, המנטאלית), טוען דרידה כי גם במישנת פנומנולוגיה מובלעות הנחות מטאפיסיות ראשוניות רבות, למרות יומרת הפנומנולוגיה להיות מדעית ואנטי-מטאפיסית ומתרכזת בתיאור "הדברים עצמם" ובפנייה אליהם (כלשונו של הוסרל). ומה הם, על-פי דרידה, אותן ההנחות המטאפיסיות – המסורתיות דווקא – המובלעות בחיבוריו של הוסרל? הווי אומר: מיתוס הנוכחות, בין שמדובר בנוכחות הסובייקטים ובין שמדובר שנוכחות האובייקטים, מחוץ לנארטיב הלשוני. אכן, כאן כבר מתגלה גרעין הדקונסטרוקציה המקיפה והתקיפה של דרידה שמוצג במלואו בשיא פועלו: ה"פאן-טקסטואליות" שלו ושליטת נוכחות בלתי לינגוויסטיות.

נוסף לכך, תוקף דרידה את נוכחות העכשיו, הרגע החי, הניחיה, שחווה התודעה. הוא מפרש את הטרמות העתיד וזיכרון העבר בתוך ה"עכשיו התודעתי" (איבחון ה"אקסטזות" הזמניות שלגביהן הושפעו היידגר וסארטר מהוסרל) כביטול מוחלט של נוכחות העכשיו. כלומר, מסכם פרופ' מוקד את עיקרי מאמרו, 'הקול והתופעה' הוא יותר מבוא לתורת הדקונסטרוקציה מאשר פרשנות של תורת השפה ותורת התודעה של הוסרל.

אם מאמרו של פרופ' גבריאל מוקד עוסק בצומת דרכים בין פנומנולוגיה לדקונסטרוקציה, מאמרו של ד"ר יצחק (יאני) נבו עוסק ביחסים בין דקונסטרוקציה ל"גל השני" של הפילוסופיה האנליטית, המיוצג כאן על-ידי פילוסופיית לשון-יומיום (ordinary language philosophy) מבית-מדרשו של ג'ל. אוסטין (ובמידה רבה, כמובן, גם מבתי-מדרשם של ויטגנשטיין המאוחר ורייל). והנה, אומר ד"ר נבו, לכאורה היה צריך דרידה לברך על קביעותיו של אוסטין כי חלק ניכר של השפה בכלל איננו רפרנציאלי, בכלל איננו מסמן נוכחותיות מחוץ לשפה, אלא הוא דווקא מחולל מעשים, קובע מצבים וכו'. הרי דרידה שולל רפרנציה לנוכחותיות. אולם מסתבר כי אוסטין איננו קיצוני במידה מספקת עבור דרידה. ראשית, מסכם ד"ר נבו את הפולמוס בין דרידה לאוסטין, אין דרידה מוכן להסכים כי אפילו חלק מהשפה הוא רפרנציאלי, כלומר מסמן נוכחותיות חוץ-לשוניות. שנית, גם תפקודים פראגמטיים של השפה כמחוללת מצבים, מתייחסים על-פי דרידה יותר מידי למצבים מחוץ לנארטיב (אשר במסגרת תפיסתו של דרידה "בולע את הכל").

נוסף לכך, עוסק ד"ר נבו במאמרו גם במתחים רעיוניים בין דרידה לג'ון סרל בסוגיות הדומות לאלו שעוסק בהן אוסטין. כן עוסק מחבר המאמר בהתנגדותו של דרידה ל"דיקדוק העומק" של נועם חומסקי (כנראה, משום שמיבני עומק אוניברסאליים של שפה מגבילים לדעתו את הפלואידיות, את האמורפיות, של הנארטיב שלדעתו של דרידה הוא לא רק נטול מסמנים, אלא הוא גם נטול סטרוקטורות – והרי דרידה הוא פוסט-סטרוקטוראליסט ולא סטרוקטוראליסט).

נראה כי שני המאמרים המסוכמים לעיל תורמים לבוחן הדקונסטרוקציה, גם מחוץ לאופנת הסגירה כלפיה.



על סיפורת לאטינו-אמריקנית בייצוגו של חתן פרס נובל הטרי, מאריו וארגאס יוסה והשפעות הסיפורת הצרפתית הקלאסית עליה.

מייקל קריגן

"מה היה שמה, היכן היה ביתה, מה היו חייה ועברה?" תמה פרדריק מורו של פלובר בפוגשו לראשונה את גברת ארנו. "אפילו התשוקה לבעלות פיסית עליה פינתה דרך לגעגוע עמוק יותר, לסקרנות מכאיבה שלא ידעה גבולות". רגש דומה מאוד מתעורר גם אצל מספר הסיפור ברומן של מאריו וארגאס יוסה *Travesuras de la nina mala* ("תעלוליה של ילדה רעה"). הרגש הזה מתעורר בעקבות הופעתה של אישה שהוא מגדיש לה את חייו. אישה נאהבת זאת תוכיח עצמה כחמקנית וכי מי שאין לסמוך עליה, כהוא זה, וכרבת תחבולות בהמצאות חוזרות ונשנות של זהותה, דמותה ואופייה, עד

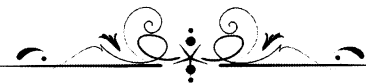
מן הסתם וגוזה; הילדה הרעה היא עתה אשתו של פקיד רם-דרג באירגון יונסקו ששמו ארנו... "ראה מה היפסדת מחמת היותך מוגלה, כשלא רצית להשלים עם נטישתי את חוג המהפכנים", אומרת לריקרדו מאדאם ארנו שזה עתה הופיעה; למרות שאשת הזוהר והאופנה המהודרת בדמותה הנוכחית

בוודאי מושכת את ליבו לא פחות מחניכת הגרילה שהייתה שותפה לחדר עלית-הגג שלו בפריס בעבר. בהיותו שבוי לחלוטין ע"י הדמות המפתה הזו, ריקרדו מחדש את הקשר שלו איתה – והפעם כפרשת אהבים לכל דבר. (עתה לפחות מסכימה מאדאם ארנו החדשה כי הוא ישכב איתה באופן קבוע כמאהב צייתן בעודו משמיע באוזניה את מליצות הספרדית הפרואנית שלו...). כל זאת עד אשר הילדה הרעה נעלמת פתאום שוב מפריס עם כל חסכוניות בעלה וכך נמשכת פרשת היחסים בין ריקרדו לילדה הרעה – פרשה המזכירה גם גוון של ריאליזם



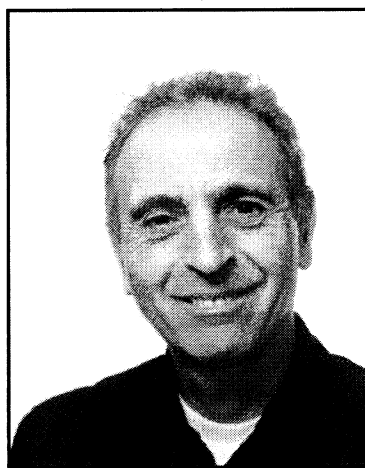
פנטסטי על גבול מלודרמה וקייטש. בפעם הבאה מתגלה גיבורתנו באנגליה, בשנות השישים העליונות, בתור גברת ריצ'רדסון, אשתו המקסיקנית של בעל סוסי מרוץ בניו מרקט. כך היא צצה וגוזה חליפות בחייו של ריקרדו. כמה שנים לאחר מכן הוא מוצא אותה שוב והפעם בתור דמות "קוריקו", פילגשו של איש-עסקים יפאני מרושע. היא נראית מתאימה כל כך לתפקידה החדש עד כי ריקרדו מתחיל לתמוה אם אין באמת איזה חוט גנטי אוריינטאלי מהמזרח הרחוק במורשת משפחתה. אולם זה בדיוק טיבה של הילדה הרעה – היא יכולה להחליק בקלות עילאית מתפקיד לתפקיד.

(עברית: מ.ע.)



כמה מילים על ניסים קלדרון, שמעון אדף, יואל הופמן, דרור בורשטיין, יגאל שוורץ, שחר-מריו מרדכי ושות'.

בכל אחד ואחד מן הראיונות שנערכו עם פרופ' ניסים קלדרון לאחר צאת ספרו החדש 'יום שני': על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך' מוצג פרופ' קלדרון כאחד מ"חשובי החוקרים" או "מהבולטים שבחוקרים" של הספרות העברית בעשורים האחרונים. בחרנו להתעכב דווקא על "התארים" הללו, בשל התמיהה הגדולה שהם עוררו בנו, וכן, בשל הבדיקה עצמית שנאלצנו לערוך בעודנו תוהים "מה באמת תרם 'הפרופסור המרקד' (כפי שמכנים אותו בעיתון 'הארץ') לספרות העברית עד כה? אם כן, מצאנו לנכון לחלק את פועלו של קלדרון לשני חלקים.



קלדרון. נכלולי משהו.

(א) התקופה המוקדמת: התקופה בה קלדרון פעל באפרוריות (ראה כתביו על אבידן) במרחב מבלי שהוא מוסיף הוא גורע דבר ומבלי שהוא מסב נזק ממשי.

(ב) התקופה המאוחרת: היינו, העשור האחרון, עשור בו קלדרון שלח גרורות ממאירות לכל פיר ולכל כיב בתרבות העברית, הקים במות, עבד אלילי תרבות, קשר קשרים, טווה קורים, רחץ ידיים והתחכך למכביר שעה שעבר תהליך של מטמורפוזה – ומן הגולם של מבקר הספרות, הנץ פרפר צבעוני, מרקד ומאחז עיניים, המתפקד כמבקר פופוליסטי של תרבות פופולארית, כשופר פוליטי, כמנחה ערבי שירה ונגינה, כמומחה מדופלם למוסיקה, כישות אקדמאית, כאיש שררה וכחקיין לא מוצלח של התזות הישנות, והלא מוצלחות של עצמן, מבית מדרשו של מנחם בן.

מעמדו של ניסים קלדרון בתרבות העברית הוא כמד-חום בפיו של חולה קדחת, ככל שמעמדו של קלדרון (ושל בני-מינו) גבוה יותר, כך מצבה של התרבות אנוש יותר.

אפרופו ניסים קלדרון, אז שמעון אדף.

"אביבה-לא", ספר שיריו השלישי של יקיר הממסד וחתן 'פרס עמיחי' הטרי, שמעון אדף, התקבל בידי סיקורת הספרות באופן שלא היה מבייש את 'פאוסט' לגתה. כך למשל כותבת פרופ' חביבה פדיה על דפי 'הארץ': "זהו הישג ספרותי מושלם... הקריאה בספר רותחת. נעתי כלפיו כמה פעמים רצוא ושוב כדי לכתוב עליו. ולבסוף התיישבתי לכתוב עליו רחוק ממנו, כדי לתת להדיו לשקוע ולסדר את מעגלי הקריאה שלו... נורא הוד ועצב. קשה להתקרב אל ספר השירה הזה, שממחיש את המשמעות המקורית של הביטוי העברי 'נורא', זה שמעורר יראה: נשגב, מבהיל, מכמיר, מצמרר, כואב, גורם לרצות לברוח ושוב מושך אליו; מה נורא מקום השיר הזה, נורא מקור כאבו ונוראה השפה שחולל. כשהמקור הוא פצע וכשגם השפה היא פצע – אותו מקור מוכחש - שותת דרכה ואז מפציעה שירה גדולה. אם קפקא דיבר על ספר שצריך להיקרא או להיכתב כמו אסון, הספר שלפנינו נכתב ואף נקרא כך." עד כאן הבדיה של פדיה.

ואילו פרופ' ניסים קלדרון כותב: "השירים בספרו של שמעון אדף 'אביבה-לא' הגיעו אלי בכוח מסנוור, לכן לא את הכל בהם אני מביין. כל מה שאכתוב יהיה חלקי וישאיר הרבה אזורים לא ברורים. הדרך הטובה להתייחס אליהם היא בנקודות. גם אחרי שקראתי את שירי 'שמחת עניים' של נתן אלתרמן בפעם החמישים – הם עדיין מגיעים אלי בכוח מסנוור, ואני עדיין חושב שהעוצמה שב"שמחת עניים" לא ניתנת לפירוש צלול ומלא. לפעמים התנאי לעוצמה רגשית גדולה הוא שאי אפשר לפרשה בבהירות... ספר שירה טוב קורא לך לדרג אותו ולשאול: טוב ממה? טוב ממי? טוב מספריו הקודמים של המשורר? אבל ספר שירה אדיר לא קורא לדרג אותו. ספר כזה הוא לעצמו בלבד, הוא גורם לנו לאחל לכותבו לכתוב עוד רבים כמוהו. אבל ספר שירה אדיר ונורא גורם לנו לאחל לכותבו שלא יכתוב עוד לעולם ספר כזה, שיירפא מן הספר הזה, שיתרחק ממנו, שישאיר אותו רק לנו, הקוראים."



ובכן, בשעה ש"קלדרון את פדיה" מתאוששים ממכת הסנוורים האדירה, נציין בפשטות, כי ספרו של שמעון אדף, הוא מחזור שירה מוקפד ומהוקצע, סינתטי ואנמי, שעשוי רובו ככולו משלב לשוני מעושה ומיופייף וליריקה שמרנית החפה מכל נועזות או ברק, ולמען האמת, אף נוטה לשעמם (תוכנית וצורנית) לא אחת, כפי שמדגימות היטב השורות הבאות:

"במה עוד להללך והללתיך בנקישת הוורד, במפל זמירים עם ערב, בצמרות בדולות משמי בדיל... שרפיק/ צו וישאלו/ מי הללך עוד כה מעל/ זמרת הזפת, מעבר דכי אספלט, בדבש רווי של האוויר, ומי קידש שמך באחותו, / בנשימתה החטופה בבית שימוש, / בלב כבוש וכבשר שוכב על הרצפה, מכחיל, / נמלא הדרת דומה, באם המכסה אותו בנשיקות/ מי קלסך" או "חדלתי מראות / איך אחיה / בחיים עוד / ממה" או "אביב נמוג אל קיץ, זהב המפכפך / אל העלים, לא זהב הטבעות המושלות / מאצבעות מתות של בת... או "היכן את? תחת כר הנחתי ספר / שנתת לי / הספר הראשון שלי / הקדשתך בפתח - כתב יד נקי כמו / חתך. / היו חלומתי היכל ריק, חיכיתי וחיכיתי עד / הבוקר" וכו'.

'ספרות מוגבר' – מכתב גלוי

לכבוד: פרופ' יגאל שוורץ, ראש החוג לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון, ראש מכון "הקשרים" ועורך בכיר בהוצאת כינרת זמורה ביתן.

אפתח את מכתבי הקצר דווקא בסיפא שלו:

אני, יהודה ויזן, קורא בזאת לאוניברסיטת בן-גוריון, עם פתיחתם את המסלול לתואר שני במו"לות, להעניק לי בלא דיחוי ובלא שהיות תואר שני במו"לות. זאת מיד לאחר שיוענק לי תואר בכתיבה-יוצרת.

ועכשיו לרישא: בימים אלו הכריזה אוניברסיטת בן-גוריון על פתיחתה של "תוכנית חדשה, היחידה מסוגה בארץ ובעולם, שמוקדה הוא לימודי הספר, האובייקט של מדעי הרוח, על רקע מכלול התנאים המסוימים של ייצורו, מעונו ודרכי הפצתו. המגמה למו"לות מעמידה במרכז עניינה את מקצוע

ולעיתים הם מתבררים כבעלי כישרון צדדי, ככל שמודבר ביחס לשירה ולסיפורת מרכזית – למרות רימומם המלאכותי למימדים גדולים במדיה.

ספר הפרוזה הנוכחי של דרור בורשטיין וספר השירים הנוכחי של שחר-מריו מרדכי רלוואנטיים שניהם להערותינו דלעיל. כך למשל, דרור בורשטיין היה פעם משורר מעניין, קצת יותר ממינורי, אשר פנה, לכתיבת רומאנים וקבצי סיפורים פופולאריים, שהמדיה פתחו במבצע רימום נואל למדי לגביהם. והנה, אם קובץ סיפוריו היה סוג של העתקה מגוחכת מאיטלו קאלווינו, אזי הרומאנים שלו הם כל כך גרועים בשגרתיותם ושגרתיים בגריעותם, עד כי אותו הינוקא המוסיקאלי חביב-המדיה (בורשטיין) משמש דוגמא מאלפת לפער בין פרסום המסתווה כביקורת לבין ביקורת-ספרות אמיתית. אולם כעת פרסם בורשטיין (במעין מהלך מחקה מאקרו-עזו במיני-ספירה) זיכרונות ילדות (על ילדותו בנתניה), זיכרונות שהם יפים הרבה יותר מכל רומניו וסיפוריו. זהו ספר כלל וכלל לא-גרוע.

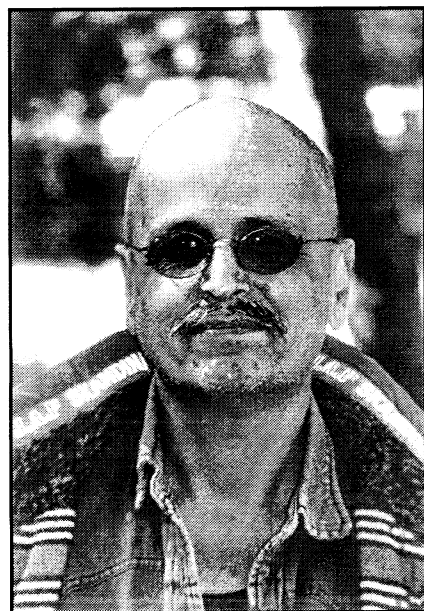


לעומת זאת שחר מריו מרדכי הוא בלי-ספק, משורר לירי-שמרני והגון, המצטיין בשיריו הטובים. אולם הצרה היא כי חלק ניכר משיריו אינם שירים ליריים-שמרניים, אלא הם בגדר הכרזות בנאליות שטוחות ומשחקי לשון ילדותיים (בנוסף "נסה לתרגם Arbeit Macht Frei לעבודה משחררת" או "אני שאול, אני שומר על יהונתן") אילו היה לקובץ הזה של ש.מ.מ. עורך ממשי, היה מונע מימנו שפע בנאליזמים כאלה ומותיר אותו, אמנם לא בדרגת יצירה של משורר צעיר מרכזי; אך לפחות במעמד קובץ מנופה של שירים ליריים הגונים. הצרה היא שעורך הקובץ הזה (שיצא לאור בהוצאת 'קסת'), דוד ויינפלד, עושה כאן רושם שלא למד דבר מהיכרותו לפני שנים רבות עם חוגים אוונגרדיים של שירה וביקורת של אבידן, מוקד, הרשב וגילן הצעירים והוכיח כאן כעורך, שאיננו מסוגל להבדיל בין תפלויות לטכסטים של ממש.

הופמן השוקע

יואל הופמן ייצג בשעתו בסיפורת העברית סוג של קונצפטואליזם נועז למדי, המושתת על הבלחות רוחניות והבזקים הגובלים בון בודהיזם (שהופמן היה אחד מפרשניו בארץ). הוא ייצג מובלעת אוטורית בפרוזה שלנו. אבל כעת צר לקבוע כי ספרו הנוכחי ('מצבי רוח') מסמן התדרדרות מובהקת לכיוון פסוקי ההבל והשטות בנוסח ניו-אייג'.

'מצבי רוח' (הוצאת 'כתר', 2010), בנוי מכמאתיים אפוריזמים – סוגי פיתגמים שברובם המוחלט כלום נושק לכלום. ניטול, למשל, את השטות



הבאה (מתוך פראגמנט 98): "אנשים חדים בדרך כלל (עיתונאים וכו') כושלים מעט בהבחנה בין סכין ומזלג". או עוד "דבר חוכמה" בפראגמנט 131: "לא פלא שקשה כל-כך להפריד בין תאומים סיאמיים, מכיוון שיש להם רק לב אחד. בדרך כלל אחד מהם מת!" איזה גילוי! איזה עומק! איזה עורך כושל יש בכתר שמדפיס את הבנאליזמים הללו בסוברו כי הופמן הוא מותג אינטלקטואלי... מה עוד שאצל הופמן "המוזות הלכו למקום אחר" (מתוך הפראגמנט הבא בתור, 132). אבל אפילו חוכמה זאת מה היא בסופו של דבר לעומת דברי העומק הבאים שלו: "פעם אנחנו אוהבים ופעם איננו שונאים" (פראגמנט 54). אז

הכול כבר ברור.

אולי פה ושם יש גם אצל הופמן (הנוכחי) איזה בדל אחרון של איכות אינטלקטואלית כלשהי. אך אלה כעת בדלים בודדים בתכלית.

לימודי הספר על כל היבטיו העיוניים והמעשיים. במסגרת מגמה זאת יעסקו התלמידים בספר כמוצר מסחרי וכסוכן תרבותי, על רקע התנאים המסוימים של כתיבתו, הפקתו, הפצתו והתקבלותו.

הניסוח הנ"ל, המצוטט הישר מן הסילבוס של האוניברסיטה, מתהדר בדיאלקט מרקסיסטי משהו, ובעצם די בו כדי להדגים את המעבר שעושה הספרות העברית בימים אלו ממחלקת התוכן למחלקת השיווק. לצד תארים שונים ובעיקר משונים שמונפקים בשנים האחרונות במחלקות לכתיבה יוצרת, מהווה המהלך הנוכחי צעד נוסף וממשי בהליך המדאיג של תיעוש הספרות בארץ.

לא אגולל במכתבי זה מה תפקידו של מו"ל ומה המלאכה המוטלת על כתפיו, על תפקיד זה ירמזו באופן הקולע ביותר דבריו הבאים והנאים של דוד פרישמן במאמרו 'בשוק של הסופרים והספרים': "כי האמת אגיד לכם אשר לא הספר הוא העיקר בעיני, כי-אם הדברים אשר עלי להשמיע, ואני אך כלי שרת אבקש לי כפעם בפעם, לשרת לפני הקוראים העברים ולשום בפניהם את משפטי ואת חוקתי". אמנם מכוון פרישמן בדבריו לתפקידו של המבקר, אך יסולח לי, אם אומר, כי הוא הדין גם באשר למו"ל. ובאוניברסיטת בן-גוריון, שעה שילמדו עוללינו הספרותיים מיני מעללים של יח"ץ, בירוקרטיה, אדמיניסטרציה ויתר מלאכות שגונן אינו מבקיע את ספקטרום האפרוריות, תוהה אני, האם יוכלו ללמד גם דעת טוב ורע? להבחין ביצירה ראויה? ויתרה מזאת, האם יוכלו לקנות להם בלימודיהם עמדה ספרותית עצמאית וקו-ערכתי ייחודי, שכל כך נחוץ לו למו"ל? מסופקני.

לא בכדי מתהדרת לה המחלקה לספרות של אוניברסיטת בן-גוריון בהכרזה הפומפוזית כי מדובר בתוכנית "היחידה מסוגה בארץ ובעולם". מצג-שווא זה של חלוציות אינו אלא חישוק נוסף בשרשרת החנק היחצ"נית שכרכו האקדמיה, רשתות הספרים וההוצאות הגדולות בישראל, סביב הספרות העברית. מה שהחל במהלך שנוי-במחלוקת מצד פרופ' מנחם פרי אי-שם בשנות ה-70, תפס תאוצה מפלצתית, ויישר-קו באופן מוחלט עם התוכן הטלוויזיוני והעיתונות היומית.

ידוע לי, כי מעמדם ומצבם הכלכלי של החוגים למדעי-הרוח, הולך ונשחק בשנים האחרונות עד דק. אולם לא ציפיתי שדווקא אותם חוגים יהיו הראשונים להרים ידיים בהציעם, באופן פרובינציאלי וחשוך למדי, כפי שנכתב בסילבוס של אוניברסיטת בן-גוריון: "נקודת מבט תרבותית רחבה בעלת אפיק יישומי", כמו אין למדעי-הרוח יישום אם אין להפקידם בבנק, ו/או אם אינם מתגמלים את הלומד בגושפנקא, שתעניק לו פרנסה בבוא היום.

מדעי-הרוח, מיושמים בכל עת ובכל מקום, בהתבוננותנו על העולם, בהבנתנו ובתפיסתנו אותו, בחוויה ובהוויה. הרוח נושבת באשר נלך, ואין למדוד אותה ביישומיות שקלית.

הן לכותב והן למו"ל דרושים הכישרון, הלהט, האתיקה, האינטואיציה, האינטליגנציה והסבלנות. את אלו, איש לא יוכל ללמד, לא באוניברסיטה ולא מחוצה לה, זולת האדם את עצמו, וגם זאת לא בכל המקרים. המסלול לתואר שני במו"לות, ומיני מסלולים לכתיבה-יוצרת, ושאר מסלולים קיקיוניים שקמים ממניעים תועלתניים ופוליטיים, הם בבחינת אחיזת-עיניים ומעשה עושק. הספרות מעולם לא נודקה לתעודת-ההכשר האקדמית, ועדיין איננה זקוקה לה. בכל הנוגע לספרות, האקדמיה מעולם לא הייתה יצרנית או יצרנית, ואין לי ספק כי גם לא תהפוך כזאת.

על החתום:

יהודה ויזן
משורר, מו"ל, עורך, מתרגם ומבקר – לא מוסמך

שני ספרים לא גרועים

ביקורת הספרים הבנאלית בארץ, שהיא בפשטות בת לוואי של פרסומאים ורחוקה מאוד מביקורת-ספרות אמיתית, מעלה מידי פעם "כוכבים" שאפילו אחרי התבוננות מקצועית קצרה מתבררים לא פעם כגובלים בגראפומניה ממש (ראו מקרה יוכי ברנדס); לעיתים מתבררים ה"כוכבים" הללו כבעלי כישרון ז'אנרי צר ומוגבל בעליל (ראו מקרה מפורסם ביותר של אתגר קרת);

גבריאל מוקד

א

כינוס שירת אמיר גלבע בכרך "כחולים ואדומים" הוא מאורע חגיגי ובעל משמעות רבה בקיריית-הספר העברית. אמנם ידענו היטב כל השנים, כי במפת ספרותנו מצויה ממלכה שלמה, ששמה שירת גלבע; אבל כינוס מקיף של שיריו מרשה להקיף ממלכה זו במבט אחד, ולבחון את עושרה הצבעוני, הדימויי והרוחני הגדול מכל צדדיו. מובן, שבוחן מדויק של שירה זו ונופיה המורכבים הוא במידה רבה ענין גם למחקר אקדמי מפורט של קצבים ודימויים וגם להתפעמויות נלהבות משורות ויצירות מסוימות. בטוחני, שביקורתנו תתפנה עוד בשנים הבאות מאליה למשימות אלו. ואילו עלינו



לנסות, לפי שעה, לשרטט בקווים כלליים יותר מיתאר "אוביקטיבי" של "כחולים ואדומים" ולהצביע על כמה נקודות-היכר מגובשות שבו.

הדבר הראשון הבולט בעת מקרא ב"כחולים ואדומים" הוא מקוריותו הגדולה. גלבע יצר בשירה העברית תחום שלם – ודבר זה מתברר בשלמות רק בעמדנו מול כל שיריו – התלוי פחות מכל חטיבה אחרת ביצירה הפיוטית שלנו בזרמים הגדולים של שירה בעולם. לאחר תקופת "ילדות" של השפעות שלונסקי ואלתרמן ("כי גדלת בדמי וגאלת את הדמי / ארחת לי כהלך גם את. / הגיעוך הגלים והגאוך לי כאי / את שטפון מרחקי גמעת / / האבן, האבן, מאסת בכונה, / עקרת מיסוד בו הושתת, / איווית לך משכן במאורת העונן / ודהרת על סוסיו בשעט. / / כי הנץ המרומז, שוליו עטו פז / והקיץ החלום לצליל אות. / כתוחלת אליך שליח חפז, / כתוחלת הוא כך לא יגוד. / / את פרשת אלי שביל. קועקעת בבשר גייל / לא-קרוא אימן כך ידו. / סוקלת עם מורדים בזעם וחיל. / ללופתך הרתחת דמעתו". או "ולמוות עזרת, כי לצואר נקשרת - / הצלל למחוזי מי רצה. / ואבן מוחך ובנפשך לא שיערת / כי היית לעבד נרצע"), שגם בה גילה מיד נימות מקוריות ביותר ("הקרבנים רוצים בנוזל הקר של מתכת. / ולילה יזליל לגרמין קור אוכל כרוכית. / אז ילבינו ערביך וינוקו ממעט החטא שנדבק ליחיד"), פנה גלבע לדרך שירית, שאין לה כל מקבילות לא בשירת "דור הפלמ"ח" ואף לא בשירה מודרניסטית בשנים מאוחרות יותר. הוא דחה מצד אחד את נוסח ההמשך השגרתי יותר של המודרניזם הרוסי במיצועו השלונסקאי ולא נהפך גם לתלמיד של אלתרמן, אלא פירק במידה רבה ופרק מכתפיו את המיבנה הנוקשה של הבית והחרוז על הפאתוס המאורגן והמלוטש שלהם. כי מה שהיה פעם כיבוש רוחני, לשוני וריתמי חשוב, איים ליהפך למיטת-סדום של פיוט חברתי פאתטי; ואילו המוטיבים החברתיים הראשיים של שירת שנות השלושים והארבעים עברו אצלו דוקא תהליך מורכב של העצמה וגיבוש. גלבע הוא משורר חברתי מובהק, שסירב ללבוש בגדי שיראין הדוקים ושקולים של שירה חברתית "מגויסת", הצועדת טורים-טורים לעבר האויב או המגיעה לגבולות מניפסט. שהרי הישג מופלא וחד-פעמי כ"שמחת עניים" – אם נשקיף עליו לרגע לאו דוקא מאספקט המיתוס האישי, אלא מאספקט המטען החברתי, המשוקע בו – אינו ערובה ליכולת לחזור עליו כהכללה שקולה בפעם שניה – לא אצל אלתרמן עצמו ולא אצל אחרים.

על-מנת לבחון יחוד זה של גלבע נתעכב לרגע ונקרא בשיר "חברתי" לגמרי, כ"לילה בקרחת היער". החלק הראשון של השיר כתוב עדין ב"בתים", שקיימת בהם חריזה פורמלית בין שורה שניה ושורה רביעית-ואחרונה. אך כבר בבית השלישי והאחרון של חלק ראשון זונח גלבע אחר גיוו במידה רבה חריזה פורמלית זו ("הכרנום בבכות האש" – "ובקלף פני השעוה כפני מת"). אמנם שבירה זו של החריזה אינה מלווה עדין בגיוון ניכר מידי באורך השורות, השומרות על פרופורציה מאוזנת של תואם בנוסח שלונסקי ואלתרמן. אך גם מבחינה זו "פורק" הבית השלישי עוד יותר מקודמיו. בחלק השני של השיר שומר הבית הראשון על חריזה "הילה – תהילה", אך הבית השני עובר כאן לקואסי-חריזה, המזכירה רק כלפי חוץ את החידוש היחסי של חריזת "שוברת – קרח". השורות הנחרזות של גלבע הן "סביבנו פלאי המעגל. ואנו בתווך", ו"אבותינו קמים מן הטבח". בחלק השלישי משתנה מבנה הבתים מעיקרו. השורות מתארכות, מספרן בבית אינו קבוע, בולט רב-יתר איזה לחש מקראי מעונה, שהוא בחלקו כמסותת סלע ובחלקו נושא גוון אקספרימנטלי מובהק, פרטי ומיוסר של זעקה כסוד חרישי וחגיגי ("גרזן מעל כל לוח גזע כרות / קרא אל פדיום"). חשוב הוא לזכור, כי השתחררות זו מכבלים צורניים של פתוס פנימי מתרחשת דוקא בשיר חברתי כל-כך כ"לילה בקרחת היער". גם הסיטואציה היסודית של השיר היא מוחשית ורעננה לחלוטין, מעבר לכל אלגוריה ("פשטה לילותם על גזעים כרותים לנוח / וברק גרזנים, כאן מבעוד יום, עוטפם כהילה. / הם קפאו כמלכים בכסאות שירוק השנים / אל נצח מביאם בנורות תהילה"). ה"לילות" ו"ירק השנים" בצד "גזעים כרותים", שהלילות "פשטה" עליהם, משווים לבית זה אורה עוד פחות סטראטיפית מאשר מרמז הויתור על סגירותה של חריזה מוחלטת. ההשתחררות הצורנית, שהיא, כמובן, לא פתח לאנרכיה, אלא למיבנים צורניים אחרים, וירטואוזיים בהחלט, חשובה לא רק בפני עצמה – היא גם מסמנת ומיצגת כאינדיקטור תהליכים, זרמים עזים, מערבולות ושינויי כיוון של תחושת לשון ומצב רוחני. הסיטואציה היסודית היא דומה עדין לזו של דור "יחידיו" ו"דור הפלמ"ח": רצף שירי משותף ומתלכד לשירת כלל ולשירת יחיד. אבל תפיסת סיטואציה זו והמחשתה הלכה למעשה ברקמה השירית בכללה וכתאי יחידות ממשיות של דימוי וקצב מקבלות אופי פרטי ושונה לחלוטין.

ב"שבע רשויות" (הראשונה בשלוש חטיבות כרונולוגיות של "כחולים ואדומים"; אחריה באות חטיבות "שירים בבוקר-בבוקר" משנות 1950-1950 ו"שלושה שערים חוזרים" מ-1953 ואילך) מקדים עדין במידה רבה היסוד הצורני העצמאי את הפיתוח הרוחני של עצמות המשורר ויחודו החייתי. אמנם צבעוניות הנוף, הכוחל והאודס והתגלויות קילוחי האורות שבו ומלאות הנוף החברתי הגדול של "רפובליקת בני-אדם", שעל הרקע שלו פוסע המשורר, לבדו או בצותא, הן תכונות בולטות כבר בשלב הראשון של שירת גלבע ("לי אף פרח-ענן לא קטפתי בזרע הדרכים. / אחרים שלא שרו בכתב מעודם מילאו סליהם גון-יריעות. / סוליותי אולי פעמים הרבה הצמיתו ערבי-דמויות / כי מרחוק באו קופאו שורות שורות: / אחים, אחים, אחים", או בשיר "הללו יה": "כטל וכמטר ארחץ כרי הירוקים / לעת דומם הבוקר יציל פניו לאור / מצל. / וניד רגע, מול אורות פנסי, כזיו ימים ארוכים, / שעומדה שמחת לבנם גם בכחול המתעגל. / / הוד הרגע בזיו בקע ראשון מעל לראשך! / הורד הבד, וגול היריעה. קבלהו בנצח-גיל ובאור-ההודיה. / גרוף השעות מפיח כור ומעומק באר אשר חשכה, / ובתחתיתם – אש מזלות וגן כוכבי-ההויה"). גם סרבול של "אור-ההודיה" ו"כוכבי-ההויה" אינו יכול להאפיל כאן על התפרצות חגיגית גדולה של הצבעים המתערבלים, המזכירה קטעי כיסופים של גנסין ויזהר, ועל מרחבי טל, מטר וכרים ירוקים או על חתירה עיקשת למעמקים מחוספסים של מיכרה מלים וניבים, תוך סכנה לפצוע כפות ידים עד זוב דם ("הוד הרגע בזיו בקע ראשון מעל לראשך! / הורד הבד, וגול היריעה – גרוף השעות מפיח כור ומעומק באר אשר חשכה --").

כן חייב הקורא לשים לב לזיהוי מרחיק-לכת בין "פענוח" אישי אפשרי של שירים ובין פענוחם החברתי המובהק ("אחד לבדו. כאיש לא מכאן / ולא מהתם. / בין דרכים, בשדות. / וכל גבעול ממנו רם. / / הרים בערפל סביב חוסמים באופק. / והבקעה מלאה עצמות חיים. / ונקודה קטנה נמסה כעצב / הנאחז בבין הערכים. / / זה אני. ועוד אקום! / ועוד אלפות עמודי הרים. / ואשלח עוד רוחי עם אושת העלים / אשר בעמק יום יום שיר-יום-ראשון / שרים"). אגב, דוקא בשיר זה מתגלה גלבע כניצב מעל שלב הכנה ראשון של גמילת יצירתו למלאות בשלה, וביחוד בבית האחרון. האסוציאציות המקראיות האבוקטיביות, הנוף החברתי והטבע והדי שירת הללויה דתית בעמק החולין מעניקים לבית זה תוקף מיוחד.

נדפס ב"הבוקר", 17.1.64, 31.1.64, 14.2.64 * אמיר גלבע, "כחולים ואדומים", הוצאת עם עובד, 1963

הכיבוש הפשוט והמחוספס של היסוד החגיגי במסילה לא-כבושה (לא במקרה חוזר ומופיע הפועל "שרט" בשירים שונים) וכל היסודות האחרים, האופייניים לשירת גלבע, מעניקים גם לשירי "שבע רשויות" עד "ספר האלמוג" חותם עצמיות ונקודת-מוצא לפסגות של שירים מאוחרים יותר. או כלשון המניפסט השירי של גלבע עצמו - "לא אטשך השורה הבשומה ומפולמת / לא אניחך הבשורה הגשומה ונרגמת. / שכל תג כחלחל וכל קו מבודר. / ובית מבית מחליף קרנותיו. / כי אין, לא היה עוד עולם מסודר. / כי הן, זה היה ההוד שבשוא. / כחן של פסול-גביש, כסוד הטרף, / שנפל ונרסס, / שנוגע והוא עף" ו... "סיגנונות שונים, אך הם תמיד אנחנו, מערומנו הבוהק אל כל עבר וקמרון. / זה עימם נחיה בצו עובדות של כל ימינו עד היום". כבר באותו חלק של "שבע רשויות", שהוא בגדר תגובה רגשית ישירה על מוראות השואה, כעין מניפסט חברתי ויומן פיוטי של חייל הבריגדה בעת-ובעונה אחת, ניכרים אפוא נופיה הנרחבים של שירת גלבע.

ב

אם כבר בשיריו הראשונים ניתן לחוש את גדולת גלבע כיוצר, הרי רק מ"ספר האלמוג", "ספר שתי היגון וערב השמחה" ו"ספר יום תמיד" - חטיבות רבות משמעות ויופי בחלק האחרון של "שבע רשויות" - מתגלה כוחו במלוא עוצמתו. כל התכונות, המאפיינות כבר את ראשית: המידיות הלשונית והמקצבית, ספיגת שכבות לשון מקראיות ומשנאיות באורח חדש לחלוטין, מערבולת צבעונית הומה וניגרת, הנוף החברתי הנרחב, הניאולוגיזמים הליריים-האינטימיים, לחש חיות יחיד גם בעת תהודת השופרות הגדולים - כל התכונות הללו מגיעות לכלל גיבוש והעצמה מלאה כבר ב"ספר האלמוג" ושני ה"ספרים" האחרים, הנועלים את "שבע רשויות". המשורר משתחרר גם בשורות הזועקות ביותר שלו משלהי הפתוס השלונסקאי המאוחר ונותן דרור גם לקולות פנימיים וסמויים ביותר, הרחוקים עתה בבירור מכל "תרגום" ללשון מובנות חיצונית. היסוד הסוביקטיבי בלשונו גובר ומתעלה, אך תמיד באותה נקודה, באותו מחוז הנעלם והמיסתורי, שמתלכדים בהם על-פי חוקי אלכימיה פרטיים ביותר אסוציאציות, דימויים ותשוקות יחיד עם ארכיטיפים כלליים, רבדים אפופי תעלומה של בארות עתיקות ו"עצי לובן ושני". כן מורגש בשלבים אלה של שירת גלבע מיוזג כל היסודות הנפרדים הללו כדי שלמות ביצירות בודדות בצד עליית מוטיבים בשלים של נוף ואהבה.

בהקשר זה כדאי להעיר, כי הנוף הלירי האישי של גלבע והנוף החברתי שלו נתונים שניהם בזרם התפעמות אישי, שליבולב הטבע על ניצני עציו ועליו, ענפיו ושריגיו, המתפקעים משפע הירוק והכחול שבהם, ומוטיבים של אהבה שמשית וריחנית מצויים תמיד באופק חזותם. גם הנימה המוסרית המחמירה ביותר של גלבע בנוסח איזה "סרך אחים" מימי בית שני עטורה גלימת אהבה על רקע כרים ירוקים והכחול הניגר מעל גגות בתים לבנים וגבוהים. גם בצד שירים "מחמירים", המצויים לחלוטין במלכות של דין, ובתים כ"אלל! אין קולו של הכסף / רועם במורדות ההרים. / ולא לכורעים וגוחנים עלי-עשב / הוא ניתן להרים. / אלל! כמה שרביטים בעת-רגונים / תיר קשת אל בין עננים! / ונא, נא העידו מול יום השני / אם מאפורם יצאו אבנים. / אלל על גשם ניתך שמחך / מרכב הדמים ממסלול / הוא שטפו, הוא שטפו מן התל למורד / עד רגע לטיפ ותלול. / אלל ואלל! גרוני כה צוח / והרים כידונו הנבזק. / הוא דקר וקרע ברקיעו / ולא נח / עד עיפו עליו התחזק. / ובחלום, בחלום עוד חניקתי צואר / רהבו הגדול של ענק", בולטים בסוף "שבע רשויות" בתים כ"גלימת הלילה נפלה / וסביב רגליך / האדימה הילה / לוחטת מן הקרקע / בתקות זרע / שיעלה. / יצאת מן המעגל. / וכל שבא מן השמש / וחוסה בצילה / התעופף כעדת ציפורים / וחזר צונח / עוטר ראשך / הילה", ו"אין ניצתו אישונים מול צעקת אדם ראשון צועני / שגח בין שיבולי דגן / מרחם - / ושקולים ופורים נרדו אז פרחי דרדר וקוץ. / קטני צוענים סביב טבלו במלח את הלחם / וסייח זורר מבלי / הזהיב על סביבותיו / בקמרורים של מוץ".

כל היסודות הללו בשירת גלבע מתלכדים עתה לכלל שלמות במיטב שיריו כ"נשמת יוסי בן אחותי ברונה" או "אפילה בבוקר" ו"שמחה". שירים מסוג זה, המאחדים בתוכם את כל המרכיבים השונים ביצירתו, מהווים את פאר "כחולים ואדומים", בהם מתעלה המשורר לסינתזה מקיפה בין הנדודים ועקירה מנוף הילדות, רמיניסצנציות השואה, מסעי הלך וחייל, הנוף, הצבעים, האהבה והרע הניצב בתווך. המאבק של המשורר ברע מקבל אופי ברור של מאבק אסכטולוגי, של מאבק אור בחושך. כל יסודות האור מגוננים על נפשם ונערכים להתקפת נגד מול מה שמאיים לבלעם, להשחיתם ולכלותם. "אני שונאם מאוד", הנאמר בפשטות בסיום אחד השירים, אינו

עומד בניגוד ל"גבישי היופי, הנוף והאהבה" ב"שבע רשויות" ו"שירים בבוקר-בבוקר" וגם לא בניגוד ל"פתאום קם אדם בבוקר ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת". נימה אסכטולוגית מעין זו מורגשת היטב בפרקי "מלחמה עתיקה" כ"סוס הפרשים" ו"קץ הימים" (שה"קצין" ו"אבן הראשה" שבהם מתגלים גם לאחר מכן בשירה הצעירה). למעשה דוקא בשירים אלה מתגלה העושר הבלתי נדלה של שירת גלבע, שכל רצנויה יכולה לנגוע בו רק ברפרוף. אפילו היסודות האסכטולוגיים וה"שאגאליים" בשיר אחד בלבד מסוג "קץ הימים" תובעים התעמקות מדוקדקת מכדי הישג המאמר ("השעון במגדל ניצב להביט. / התרנגולת בביתנו פסקה מדגור / וכיוונה עיני זוגית - מגור! - / אל גג השכן שנשרט בשביט / באמצע יום. / קרירה של חורף דחקה את החום. / במוחי נתבזק זמר לאום. / והתחלתי מחשב כך וכך לקץ. / ובן-כלום ירד לו משיח מן העץ / ואמר לי הנני").

מענין, אגב, שבכל עומק רבדיה המורכבים והמגוונים אין שירת גלבע אינטלקטואלית באופיה. עולמה נחזה בשיפעת הכוחות הצבעוניים והיסעי הזמנים שבו תוך קליטה אינטואיטיבית סודית. אבל אין הוא נבדק ומועבר דרך פריזמת ידע אינטלקטואלי מורכב. עולם מעין זה אפשר לאהוב ולכבד מאוד גם אם מצויים במקום קר וחשוף הרבה יותר. ורציתי לומר "מקום קר, חשוף ומסוכן הרבה יותר". אבל ניסוח מעין זה לא יהיה נכון, כי גם במישטחי הכחול והזמן הניגרים של שירת גלבע עוברות הסכנות כברק, וגם בהם אסור היחיד בנחושתיים אל סלע אבלו האישי. היחיד המוחשי קיים גם על רקע "מלחמת הקץ" של מישורי מזרח-אירופה, בורות השואה, אחוות לוחמים בארץ, זכרון קרובי משפחה שמתו, שירי הנוף והאהבה. המתח המר בין היחיד ובין הכלל וסכנות הקיום בלב המערבולת קיימים גם ב"שירים בבוקר-בבוקר", אבל בוקר שמשי ורונן פורש את חופתו על המשורר ועל כולם. לכן זו תמיד מערבולת צבעים "כחולים ואדומים" ורוחות הכחול ולא מערבולת איון סתמי. הקורא מאמין לגלבע הן בשעת הצותא שלו והן בשעת היחידות הקשה. אותה השמחה המפעימה אותו עד כלות יכולה להוות גם נקודת-מוצא לתחושת ניתוק מהעדה בשיר "כשמחה". הבארד העממי הוא גם משורר נפלא של שעות היחוד החשאיות ביותר. אך שעות יחוד אלו אינן התבודדות אינטלקטואלית של עילית (מושג שאינו בא כאן כלל לגנאי), אלא בדידות של מי שהוכנס בסוד השירה.

בצד לענה פרטית מאוד והתפרצויות שמחת יחיד היולית על רקע צבעוני מצויים כאן אפוא בלי כל סתירה גם יסודות אחוה משפחתית וצותא חברתית קדומה, המקבלים לעיתים לבוש מקראי או עממי, כן וטבעי ("יצחק" ו"מלחמה עתיקה"). גם הניאולוגיזמים הלשוניים של המשורר אינם הפוכים את שירתו למרוחקת מן התחושה והתפיסה היומיומית, אלא מהווים הפלגה ומיצוי צבעוני שלהן (והבנה מידית של קורא ממוצע או אי-הבנתו אינן יכולות לשנות עובדה זו). נקרא, למשל, אפילו רק שלוש שורות ראשונות של שיר "עניינו הנעצמות": "זהרים בבוקר. כחולים בשוקת. / ונים מושח פני מים שכוסו ירוקת. / ירוקת. ועוקץ. בלי עוקץ, ובא קץ". הקורא הממוצע יתקשה בקריאת שורות אלו לא משום קושי ממשי של מובנות, שמקורו אינטלקטואלי, אלא משום הספונטניות הלשונית שבוראת צירופים משלה. אין כאן שוני לעומת אותה החוויה היסודית של "סגין חיילים אפור" ו"אחי הגיבור" ב"מלחמה עתיקה" או התפעמות טבע ונוף ב"שזיף באור". הניאולוגיזם וההרפתקה הלשונית של גלבע הם רק נקודות הפלגה מנוף ריאלי קסום (שאגב, מצוי בחלקו הפיוזי המוחשי באדמת ילדותו, ולא דוקא בארץ).

על רקע הבנת היסודות הללו בשירת גלבע לא ייפלא, שגם ברגעים ה"חברתיים" ביותר שלו לא הידרדר לדידקטיות יבשה וצדקנית, אף-כי נימות ההטפה אצלו, שמזכירות כמעט איזו דתיות נוצרית-יהודית, ברורות וגלויות לעין. בנוף הגדול של שירת גלבע יש מקום לעיתים לדידקטיות. היא ביטוי לחלק מסוים בנוף הגדול והנושם של שירתו. מתוך כך אין היא שיכבה מדולדלת ומלאכותית. שלמות הנוף, הראיה החברתית והחוויה הפנימית יוצרות כאן מעגל צבעוני מגוון ומאוזן במידה מפליאה. רק עם שעת התמוטטות מעגל זה או לפחות בעת התערעורתו (או התבצרות בתוך המעגל פנימה על רקע ניכור החוץ) ניצב גלבע בפני צו השתיקה וחיפוש דרך מחודש*.

* בשעת כתיבת רשימות אלו ב"הבוקר" לא יכולתי, כמובן, להתיחס מראש למיפנה המודרניסטי הקיצוני בשירת גלבע, מסוף שנות השישים ואילך, כפי שבא לכלל ביטוי ב"רציתי לכתוב שפתי ישנים" (ספטמבר 1972)

"שנתן חייו / על עיקר חייו / ומת בחייו / חייב", על רקע "שמש אביב ורוח צח / וים כחול וקול רך / ברמקול של הקפה / את שלו עושה", או "הבבוק / נבוק ובקוק", שצומחת ממנו כביכול שושנת יריחו או החבילה שאיבד המשורר ברחוב, בעולם קונדסי ועצוב. מפעים יותר שיר ישיר על ניתוק מובנות כ"כל הזמן" ("מה הוא מדבר ואני שומע / ולא מדבר / מה אני לא מדבר / ואני שומע / אני לא מדבר / וכבר אין זמן / והזמן עובר / ואני לא מדבר / ואני שומע / כל הזמן / הזמן עובר / וכבר אין זמן / אני לא מדבר / /"). אבל למלוא המשמעות של משבר והיעלמות הנוף הסמלי הקודם מגיע המשורר ב"אני עומד בחלון". בשיר זה מגיע גלבע לשיא הפיקפוק בממשות הקו האסתטי והסמלי שלו על רקע תמורות העיתים. אך פיקפוק זה עצמו הוא אחד ההישגים הסמליים והאסתטיים היפים והחולמניים ביותר שלו ("אני עומד בחלון ואני רואה דבר. / אם מעיני לא נמוג עוד הטל / באין-מרחק מכאן ישתרע לו כר / בו סייחים של זהב ושל אש / ייחפזון חיש כרצי חשמל. / / עד ערב מאוחר, אזכור, לעיניי / שיחקו ביעף. עד התבושש - / ועוד ראיתם זבי דם / בין ישני בוכים זהב ואש. / אני עומד בחלון ואני רואה דבר. / באין-מרחק מכאן אין משתרע כר / אולי ישני, אולי גם סיחיי / אולי לא היו מעולם / ורק אני בחלון / עדיין חי / צופה אל כר נחלם"). כן מצוי הנוסח הניסויי המודרני בשירים בעלי חילופי גירסאות כ"הלה שבמרומי המרפסת" ובשירים מושפעים למדי כ"אדם באמת אינו צריך".

רצף אחד של שירים נושא אופי הומוריסטי וילדותי-מתרונן מסוג "האוכלוס הזעזעור בפארור" ו"אמן אמן". שירים אלה מצויים בתחום שעל גבול אגדות נעורים צבעוניות, הווי פולקלורי עתיק וצירי-ילדים דמיוניים. מובן, שגם ארבעת האספקטים הללו בשיריו החדשים של גלבע אינם ממצים את כל עושר הגוונים שלהם. שורות ובתים רבים, כגון אלה של "מורגשת תכונה, כפי שאומרים" ("מורגשת תכונה, כפי שאומרים, זה מתחיל לזוז / ותמיד מתחרזת אצלי ריגשה זו עם סוס"), אינם ניתנים באורח טבעי להגדרה קטיגורית מסוימת. אכן, גם זה אחד הסודות של חיוניות יצירת גלבע, אשר אינה מוותרת על השפע שלה ועל יכולתה להפתיע במשחק החדוד שבה כבמעמקה. אין ספק, כי אוהבי השירה בארץ יוסיפו לצפות בדריכות לקובץ הבא של יצירות המשורר.

אמיר גלבע

הביטו איך ילדים שולחים זרועות אל העץ
ונוגעים בפרות לקטפם.
אם פלג לא יבוא בנביחה
הם יגדמו ענפים
ואל ארץ ישפכו עסיס שלא נתעצם עוד.
לא אשמו הילדים -
בביתם שפגעו כי הבסר חריף הוא ועו ועוקץ
ויקרותו יש בה מטעם הפרא התוקף.
ויש פכל אותם דברים להעלות
מעלה עליונה במעלות הפאב.
לכן, שלחו פלבים. אנשים טובים,
שחררו מרסנם את כל הפלבים הרעים
ושלחו בילדים העומדים מתחת לעץ
ההורים סוף-סוף יצילום. ואז נדאי,
שפעלות ילדים למשפך
ישמעו מפי אבא ואמא
ספורים אחרים.

ועל-כן נקו

לאחר ההתפרצות בעלת הכוח ההיולי ב"שירים בבוקר-בבוקר", אשר היוותה מבחינות רבות את פסגתה האמנותית של יצירת גלבע, פקדה את המשורר שתיקה זמנית. שתיקה זו דמתה על-פי תחושת אוהבי שירה רבים ל"שתיקות" מפורסמות רבות בשירה העברית, משתיקת ביאליק ואילך. היה גם באתנחתא זו שלאחר "שירים בבוקר-בבוקר" כעין אינדיקטור, סימן דרך סמלי למשבר שירת דור הפלמ"ח בכללה מול התהוויות חברתיות, רוחניות ואסתטיות חדשות.

אבל השירים המכונסים במדור האחרון ב"כחולים ואדומים" - הלא הוא "שלושה שערים חוזרים" - שנכתבו רובם ככולם בעשור השנים האחרון, מפריכים במידה רבה הכללות נחפזות אלו. דוקא משום ששירת גלבע לא היתה ביטוי ישיר ומידי לריאליה חברתית מסוימת, אלא שיקפה באורח גבישי וצלול מציאויות רוחניות ואסתטיות מורכבות בכל הלהט התמונני שלה, יכלה היא לעבור את שערי משבר שנות החמישים. אמנם לא זכינו ב"שלושה שערים חוזרים" לאמירה פיוטית חדשה לגמרי או להתפרצות היולית חד-פעמית (וכאן יוער באזני אלה, השוללים מונחים כ"התפרצות" או "שיא" מעיקרם, כי גם שיא וגם התפרצות קיימים לעתים באמת בשלב מסוים של התפתחות יצירת אמן). לעומת זאת זכינו בפיתוח והעשרה ניכרת של המוטיבים הדומיננטיים ביצירות גלבע. דומה, שניתן להבחין בארבעה אספקטים עיקריים של חידוש וגיוון בעשור הנוכחי לשירתו.

ראשית, בולט המשך וירטואוזי של מוטיבי נוף ומקרא משני הספרים הקודמים בכוח בוגר ומפוכח. שירים, המדגימים צד זה של יצירת גלבע בשנים האחרונות, מצטיינים גם הם בשילוב המיוחד והמקורי בין הדימוי הצבעוני והאישי, האסוציאציה המקראית והניאולוגיזם הלשוני. בהקשר זה כדאי לציין שירים כ"פני יהושע" (ע' 344) ו"הבוקר הזה" (ע' 372). אמנם "פני יהושע", המוכר לנו כדמות וכסמל כבר משירים קודמים, מזכירים עכשיו "זהב / שחוט. חלום קר. חלום חנוט", בעוד ש"האני השירי" "חולה, דומה עומד למות, מיחף בחול ירח קר בשולי המים". אבל גם כאן מורגשת הרציפות של "אחי מעל פניו עולים בעב / להגיד עקבותי בחול הנשטף". אגב, מה מענגת רעננות הניאולוגיזמים של גלבע, שאין בהם מאומה מהמלאכותי, כגון רעננות "מיחף בחול ירח קר". ואילו צד ההתנערות והזיקה הכחולה-ירוקה, הרוננת לבוקר של נוף שירי גלבע, מודגם ככלות המשבר, או אפילו באמצעותו, בשיר שמחה טבעי שאינו מניפסטי מלכתחילה, אך היכול בקלות לשמש כמניפסט: "כך להיכנס אל הבוקר הזה / בקול החליל הבא אלי מלמעלה / צלול וכחול כבוקר הזה / וכלשעור נכון לי, ממני והלאה, / יבוא צלול וכחול / כבוקר הזה לקבל פני השמש / כמו לא היו עוד דברים / מעולם הדברים הרעים שכיסו / פני השמש מכל העברים / ואת אלה הדברים -". דומים ל"הבוקר" ועולים עליו עוד כהנה וכהנה הם שירים צלולים השקופים כזג ענב מסוג "אוהב קרה שמשית זו" ו"פתאום נעלם ממני". שורות כ"אוהב קרה שמשית זו בחללים של שקיפות מתכחלת" או "והם הררי הררים אור שלפני-היות ותמיד", הן בעצמן מערבולות של זרימת אור רענן וצלול בשירתנו. ואילו שיר השקיעה והלידה ב"פתאום נעלם ממני" על הנוף הלילי המכוכב שלו הוא אחד ההישגים החשובים של גלבע בשנים האחרונות.

צד אחר של המשך וחידוש ב"שלושה שערים חוזרים" מתמצה באיזו ראייה היסטורית עמוקה ובעלת פרספקטיבה של תחושת הגורל היהודי. ראייה עמוקה זו רחוקה, כמובן, מכל מגמתיות מוצהרת של תודעה יהודית או ניאוו-יהודית מגומדת בצלוחית מים. שירים "יהודיים" אלה של גלבע מזכירים רק פנומן דומה בפרוזה, הלא היא יצירתו החשובה והמפתיעה של אהרן אפלפלד. לרובד זה שייכים שירים כ"שרי", "ישראל", "עזריה מן האדומים" או "רבי שואל והנכד". מעבר לחידוש של ראייה היסטורית מורגש כאן גם חידוש סיגנוני מסוים, הנושא חותם של אכספרימנטציה לשונית מגוונת מהשורות הרחבות והסוגסטיביות של "שרי" עד פירוק-שעשוע של מלים אשכנזיות-יהודיות כבמשחק אגוזים של "רבי שואל והנכד". פניה זו מנופיים אפוקליפטיים עשנים של שואה לציור סמלי היסטורי נתגשמה בלי לפגום אף לרגע במידיות השירה.

מאידך גיסא מלווים שני קוי ההמשכיות הללו - קו הנוף והקו היהודי - בקו של ריסוק, ניתוק רציפות ומשבר בשירים מסוימים, הממזגים וירטואוזיות לשונית ישנה של גלבע עם נוסח המודרנה הצעירה שלנו. באורח מידי מומחש קו תהיה זה בשירים כ"כל ההרהור הזה", "בין כה וכה", "כאשר כל הדברים" או "כל הזמן". לא כל שירי המשבר הללו מוצלחים. חלקם הם רק בגדר הברקות אפיגרמטיות, שחן שירת גלבע נסוך עליהן, כגון שורות

אנו שמחים להודיע על הקמת הברית הניאו-מודרניסטית מיסודם של כתבי-העת שלנו: 'עכשיו', 'עמדה' ו'כתם'.

עקרונות הברית שלנו והפצתם נועדו לבטא אמונות שאנו דוגלים בהן ולהשפיע השפעה מבריא על מערך התרבות בארץ, הסובל מפגמים ומפגעים קשים, הבולטים במיוחד בעשור האחרון.

עקרונות הברית הניאו-מודרניסטית, שנעשה להם נפשות בקרב חוגי ספרות, תרבות, אמנות והגות בארץ, ולא נירתע מלנהל פולמוס תקיף למענם, הם כדלקמן:

1. הטכסטים – והיצירות בכלל – הם בעלי סגולות אובייקטיביות, כלומר מאופיינים באיכויות שבאמת שוכנות בהם, ואיכותה האמיתית של היצירה, שהיא הלוגוס הפנימי שלה, איננה מושפעת ממיסחור, ממייתוג ומ"חצנות".

2. הטכסטים החשובים – ושאר היצירות החשובות – משקפים לא רק פולמוסי ציבור ופוליטיקה שוטפים, אלא גם את מצבו הקיומי של האדם. קיום ויקום – ולא רק פולמוסים שוטפים ובעיות השעה – ניצבים במרכז יצירות רציניות (מבלי לזלזל במאבקים חברתיים ופוליטיים).

3. מהויות קיומיות ואמנותיות משקפות הן את הקיום האנושי בכללו והן את תודעת האדם – ואינן רק מופע של נאראטיב כוחני כזה או אחר. אנו מצדדים בלוגוס פנימי של יצירות ושוללים דקונסטרוקציה על בסיס נאראטיבים חדורי יחסיות.

4. אנו בזים לרלאטיביזם כוחני השואף, בין השאר, לשלטון מוחלט בתחומי המדיה והפירסומה – נוסף לדחייתנו את השתלטות פרסונות ספרותיות בינוניות וחיוורות וקבועות על מיתחם הפופולארית במדיה הבינוניים השונים.

5. למרות שהתודעה איננה כולה לשונית, הרי שפה בעלת עומק, ובה כל רובדי 5000 שנות הלשון העברית, היא מלכת הטכסטים שלנו – למרות שאיפת גמדי שטיחות-החומר לחיות רק בין סופר-מרקט, חשבון הבנק והולכת כלב ברצועה. אנו בזים מקרב לב לגמדי שטיחות-החומר התקועים ומקובעים בשטיחותם.

6. השפה העברית בעלת העומק היא המדיום של הספרות העברית – והברית הניאו-מודרניסטית היא בעלת מחויבות מוחלטת לתולדות השפה והספרות העברית, והתוך כך למודרניזם העברי הגדול מימי ברדיצ'בסקי, גנסין, ברנר ופוגל – וברקע גדולתו של עגנון – דרך דורם של אורי צבי גרינברג, אלתרמן ושלונסקי וה'מישמרת' השירית של אבידן, עמיחי וזך, ודורם של יונה וולך, מאיר ויזלטיר, יאיר הורביץ וסיפורת דור-המדינה – עד יוצרים צעירים רציניים בימינו.

7. ניטול מהפוסטמודרניזם כמה דברים מעניינים, ונשליך את הייתר.

8. ניאו-מודרניזם וניאו-אכזיסטנציאליזם שלנו שולל את הקאפיטאליזם הגלובלי, אך הוא רואה בנאצו-איסלם סכנה מסדר-גודל מרכזי. חוגי הפסבדו-שמאל של דקונסטרוקציה האנטי-אמריקאנית הדוגמאטית דומים בעינינו למותחי ביקורת על קאפיטאליזם בשנות השלושים של המאה שעברה שסגרו בו-בזמן להיטלר ולפאשיזם בכללו.

9. רק אידיאולוגיה השוללת את תרבות המיסחור ואת השתלטות התאגידים והטייקונים על המרחב של הממשות והמשמעות הציבורית יכולה להציל ולחזק את מה שנותר מהתרבות העברית.

10. אנו בעד שתי מדינות לשני עמים. אבל איננו מוכנים לסגוד לכל 'אחר' מטופש או פושע, המוצב ע"י חסידי התקינות הפוליטית על תקן של ילד מפגר שצריך למחול לו הכול. חוץ מזה, האומה היהודית בישראל איננה צריכה לבטל את סמלי הגדרתה העצמית על מזבח הידור המיעוטים.

11. הברית הניאו-מודרניסטית מתעבת מיגדריות גרפומאנית מכל סוג – והיא בעד ביטוי כל החוויות במיסגרת יצירה עקרונית ורבממדית.

12. אנו מכבדים ערוצי מדיה רציניים, אך איננו כפופים לשום תיקשורת – לא לזו הגוטנברגית ולא לזו האלקטרונית – ובוודאי אנו מלאי בוז לתיקשורת הממוסחרת הנחותה ולגבב של המודעות המשחית את הלשון העברית.

הברית הניאו-מודרניסטית תוציא לאור, נוסף לכתבי-העת של כל אחד משותפיה, פירסום משותף (עונתון 'עכשיו') שיעשה נפשות לתריסר העקרונות דלעיל של הברית – ויופץ חינם ברחבי הארץ.

על החתום:

אריק א., עמוס אדלר, יט, יהודה ויזן, רן יגיל, עורך: הרבלי, בבריאלי מוקד. אמנון נבות.

רעיונות חדשים

נראה כי לא רק רעיון ארץ ישראל השלמה, אלא גם מתווה אוסלו – ובמיוחד המשא ומתן הממשי על אודות שתי מדינות לשני עמים, כפי שהוא עומד כיום, נראים עתה שניהם לא ריאליים, רעיון ארץ ישראל השלמה, שבק חיים לא רק מהבחינה המוסרית ומצד התנגדות העולם, אלא בפשטות מחמת המציאות הדמוגרפית, לעומת זאת, רעיון שתי המדינות הנכון באורח ערכי ואסטרטגי עליון, סובל ממחסומים במישורים הטקטיים וגם במישור אסטרטגי לתווך בינוני. הסיבות לכך הן בראש ובראשונה המחלוקת לגבי מעמד הפליטים, מעמד ירושלים והצורך לפנות אוכלוסיה מרובה של תושבי ההתנחלויות. אמנם, דווקא הבעיה הביטחונית שבעבר הובילה לצרות רבות כל כך שפקדונו אחרי ההתנתקות מרצועת עזה, נראית קרובה יותר לפתרון בשל התגבשות השלטון של הרשות הפלשתינית ודיכוי החמאס בגדה. על כל פנים אין שחר לעמדת הפסבדו-שמאל שלנו בסוגיות אלו, ממש כשם שאין שחר לעמדות הימין הקיצוני והסהרורי שאיננו מוכן לנדב לפלשתינאים אפילו מובלעת עצמאית ברמאללה. כוונתנו לאותו העמדה של הפסבדו-שמאל שמטילה, מתוך צדקנות אווילית, את כל עומס בעיות ההסדר של שתי מדינות לשני עמים על שכם מדינת ישראל – ונוסף לכך, בתור בונוס לפלשתינאים, גם כופרת בזכות ההגדרה העצמית שלנו בתור אומה שהמדינה הזאת היא ביטוי להגדרתה הלאומית העצמית – וכל זאת על מזבח מדינת כל אזרחיה.

במצב מעין זה נדרשת מהפכה מחשבתית נועזת בגישה לפתרון האסטרטגי של הסכסוך. הרעיון החדש הזה, יכול להיות הקמתה של קונפדרציה של ארץ-ישראל שתכלול את מדינת ישראל את פלשתיין ואת ממלכת ירדן. במסגרת רעיון רב-תנופה כזה ניתן, למשל, להעלות את מעמד ירושלים כעיר בירה של הקונפדרציה ולהציע הקמת רשויות המשותפות לכל המרחב של הארץ הזאת, למשל לגבי מים, תיירות, ירושלים, כלכלה, אקולוגיה ושיקום הפליטים שלא במסגרת הקו הירוק, וכו'. אין ספק כי אפשר לשלב יוזמה חדשה כזאת עם הצעת השלום המשופרת והמתוקנת של הליגה הערבית.

המשטר הכלכלי-חברתי

מערכת 'עכשיו' הביעה כבר לא פעם את דעתה, כי הקפיטאליזם החזירי שהוקם בארץ וגרם לפערים חברתיים חמורים ביותר בעולם המפותח, הוא לא רק אויב חברתי שלנו, ולא רק מדלל תשתיות פיסיות הכרחיות (וראו לקחי השרפה בכרמל), אלא גם מחבל בסולידאריות בין כל שכבות העם ופוגע במיוחד באוכלוסיה הצעירה. אולם נוסף לכך, קפיטאליזם כזה גורם בהכרח לזילות מוחלטת של התרבות על-ידי שיעבודה למסחור, ללשון מודעות נחותה ול"רייטינג". על הרקע הזה חלק ניכר מפעילות מוסדות התרבות בארץ, נראה יותר בתור כיסוי דמה למצב החברתי של "ישראל הפראית".

משפטיציה חולנית

בצד מאבק לגיטימי נגד שחיתויות פשתה בארץ מחלת המשפטיציה. למה הכוונה? לאופנה, הפושטת כדלקה בשדה קוצים, של הפניית מחלוקות ציבוריות ואישיות באורח סיטוני לתחום המשפט. מה עוד ששלטון מלא התאהבות עצמית של בית המשפט העליון והפרקליטות היהירה שאינה מוכנה להודות בשגיאותיה ובצירוף משטרה מדליפה ומדיה שוקקים ברצון לסוג של ליניץ ציבורי, הם חלק בלתי-נפרד מאי-תה אווירית משפטיציה. אפשר מאוד שהעברת סוגיות שלמות לתחום המשפטי הוא תחליף ניאו-ליבראלי לביורר הדילמות החברתיות עצמן.

הקץ לאפליה דתית

ל'עכשיו' יש יחס של כבוד לדת ולמסורת היהודית, ואנו רחוקים מכל רציונאליזם אנטי-דתית "נאורה" המאוהבת בעצמה. אולם, מצד שני אין לסבול יותר מצבים אבסורדיים שהושלטו באמצעות קנוניות עם המפלגות הדוגות. בתחום זה נציין שתי סוגיות: א) פרט למתן היתר אפשרי לא לשרת בשום שירות ציבורי לאלף אפרכים ולא יותר, יש לשלול לחלוטין זכות הצבעה וזכות לתמיכה כלכלית לכל מי שלא משרת שירות לאומי כלשהו (גישה זאת צריכה לחול, כמובן, גם על הציבור הערבי), אמנם מובן שהשירות הלאומי צריך להיות מותאם לצרכים ולרגישות של האוכלוסייה החרדית והן לזאת הערבית. ב) ברור כי כל הזרמים הדתיים בעם היהודי צריכים להיות בעלי מעמד שווה במדינת ישראל. כל זאת גם בטרם נגענו גם בצורך בלימודי הליכה בכל מוסדות החינוך – דבר שבכלל איננו סותר הגברה הכרחית, איכותית וכמותית, של לימודי יהדות.

ג.מ.

עכשיו