

גת

כתב - עת לספרות
ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
2010, גיליון מס. 22

בשער: מושג הכסף – שנות האלפיים, עבודתה של הדר גד



מבחר מאמרים חדשים על יצירת אלתרמן: זיוה שמיר, גדעון עפרת, חגית הלפרין, רבקה איילון, חיים נגיד
שירים, סיפורים ומאמרים מאת מאיה בזרנו, אשר רייך, ישראל בר-כוכב, גד קינר, אמנון שמוש, יערה בן-דוד, רון פוגל, איבון קוזלובסקי-גולן, לילי נדב, נורית גוברין, אורי אליעז, משה גרנות, דניאל כהן-שגיא, רות נצר, ברכה רוזנפלד, ציפי שחרור, רוני הלפרן, לורן מילק, שת חיים לוי, מלכה נתנזון, אסתר אייזן, עמית מאוטנר, פיני רבנו, יוסף יצחק, אורנה רב-הון.

ספרי עיון בהוצאת ספרא

הלך ומלך

אלתרמן – בוהמיין ומשורר לאומי

מאת פרופ' זיוה שמיר

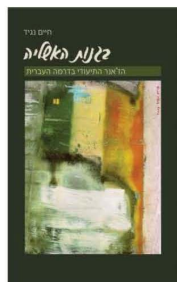


על ראשו של המשורר נתן אלתרמן התנוססו שני כתר־ים – כתר השירה הלאומית וכתר השירה הקלה. אי ההבחנה באופי הדואליסטי של אלתרמן – האיש ויצירתו – גרמה, ועדיין גורמת לאי-הבנות ולסילופים בביקורת ובמחקר. בספר זה מצביעה פרופ' שמיר על אחדים מסילופים אלה ומנסה להביא לתיקונם. שאר פרקי הספר עוקבים אחר היבטים מרכזיים בשירה "הלאומית" ובשירה ה"קלה" של יצירת אלתרמן ומראים שאין החיץ בין שני האגפים גבוה כפי שהוא נראה ממבט ראשון.

בגנות האשליה

הז'אנר התיעודי בדרמה העברית

מאת ד"ר חיים נגיד



תיאור ראשון מסוגו של הז'אנר התיעודי בתיאטרון הישראלי מראשיתו לפני שמונים שנה ועד לסוף המאה הקודמת. גישה מהפכנית אל מושג התיעוד בתיאטרון ותיאור מפורט של התקבלות ההצגות על ידי הקהל והביקורת. דיונים במבני העומק והשטה של מחזות תיעודיים כמו "קסטנר", "משחקים בחצר האחורית", "לילה העשרים", "גורדיש", "אחיי גיבורי התהילה", תיאור נרחב של מפעלה של נולה צ'ילטון, של יצירות מוטי לרנר ויהושע סובול, וכתיבתן של יצירות רנה ירושלמי ודודי מעיין מנקודת הראות של המסורת התיעודית. ספרו העשירי של חיים נגיד.

יצא בשיתוף אסף מחקרים של אוניברסיטת תל-אביב ובתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

אל נא תגרשוני

עיונים חדשים בהדיבוק

בעריכת ד"ר דורית ירושלמי ופרופ' שמעון לוי



ספר ראשון מסוגו בעברית, כולל 17 מאמרים על המחזה הדיבוק מאת ש. אן-סקי ועל הפקותיו הרבות, וכן את המחזה במלואו, בתרגומו הקלאסי של ה"נ ביאליק, את מחזהו הפרודי של אביגדור המאירי שהוצג בתיאטרון הקומקום, ומשפט הדיבוק, תיעוד של המשפט הציבורי של אגודת הסופרים והספרות העברית נגד מחזהו של אן-סקי, שהתנהל בתל-אביב בשנת 1929 בהשתתפות הסופרים ואנשי הרוח של התקופה.

17 המאמרים שבספר, המתפרסמים כאן לראשונה, מהווים אוסף מגוון של גישות וחוצים את הגבולות בין חקר התיאטרון העברי וחקר התיאטרון ותרבות היידיש.

יצא בשיתוף אסף מחקרים של אוניברסיטת תל-אביב ובתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, המחלקה לתיאטרון במינהל התרבות, משרד התרבות והספורט, בית שלום עליכם והתיאטרון הלאומי הבימה.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב דניאל פריש 6, ת"א, ת.ד. 23033, 03-6950019 פקס. 03-6950012. iqudil@netvision.vet.il

גת

כתב-עת לספרות
ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
גיליון מס' 22, 2010

העורך: ד"ר חיים נגיד

מועצת המערכת: ורדה גינוסר, ד"ר פארוק מואסי, פסח מילין,
פרופ' גד קינר, פרופ' זיוה שמיר

יוצא לאור על-ידי

איגוד כללי של סופרים בישראל
نقابة كتّاب عامة في اسرائيل
General Union of Writers in Israel



Published By General Union of Writers in Israel, 2010

GAG
Literary Periodical



summer 2010 no. 22

Editor: Haim Nagid

אין לעשות שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בחוברת זו, אלא ברשות מהמו"ל.

© כל הזכויות שמורות
© All rights reserved

גג לא היה מתפרסם ללא תמיכתו הכספית של מינהל התרבות,
משרד התרבות
וללא סיועה של עיריית תל אביב

על עזרתם נתונה תודת המערכת ואיגוד הסופרים בישראל

תוכן העניינים

בפתח

- 5 כשנאלמים המבקרים, ידברו המוזות, חיים נגיד
- 6 מאיה בז'רנו, מוסיקה בת זמננו, שיר
- 7 לורן מילק, פרפר פרלין, שירים
- 10 ישראל בר-כוכב, מועדים לששון, שירים

נתן אלתרמן - במבט מחודש

- 13 זיוה שמיר, ישמור האל את הגולים, גילויים חדשים מארכיון אלתרמן
- 24 גדעון עפרת, אלתרמן – והאמנות הסמויה מן העין, אמנות ישראל ושירת אלתרמן
- 36 חגית הלפרין, הסנדק – שלונסקי ואלתרמן הצעיר
- 44 רבקה איילון, נתן אלתרמן – הנוסע הנצחי? מכוכבים בחוץ עד מסעות בנימין מטודלה
- 48 חיים נגיד, משורר מת מהלך, לפתרונה של חידה ביצירת אלתרמן
- 60 אשר רייך, שני שירים ותרגום
- 62 רות נצר, עוד מבט על האדונית והרוכל, תגובה למאמר של זיוה שמיר
- 73 לילי נדב, שני סיפורים: סבתא מוטי ושמואל כותב מכתב
- 78 גד קינר, שלושה שירים
- 80 אמנון שמוש, רשימות מזיכרון הולך ונעלם
- 84 עמית מאוטנר, דרדור אמצעים, שירים
- 86 אסתר אייזן, סוסי לילה, שירים
- 88 איבון קוזלובסקי-גולן, תנומה של אוהבים, שיר על ציור של חיים אברהם

על ספרים וסופרים

- 90 זיוה שמיר, אמת מארץ-ישראל, עם זכיייתו של חנוך ברטוב בפרס ישראל
- 98 משה גרנות, השישי של שימבורסקה, בתרגומו של רפי וייכרט
- 102 מאיה בז'רנו, הערות לספר שיריה החדש של פנינה עמית
- 103 משה גרנות, על שיר מספרו החדש של פסח מילין, הכול פתוח
- 105 גד קינר, על ספריהם החדשים של אבנר הנמן ופארוק מואסי
- 109 יערה בן-דוד על הספר אחר כך הייתי בראשית מאת ברכה רזנפלד
- 111 רון פוגל, המוות אינו מחוסר עבודה, על ספרה של איבון קוזלובסקי-גולן
- 113 רוני הלפרן, הגוף הפרוץ ומסע הדמים אל הנשיות, על כתיבתה של יעל ישראל

128	יוסף יצחק, הפרחים דיברו בחלום, שירים
130	קתרינה טוראי-קלינסקה שלושה שירים. מפולנית, ברכה רוזנפלד
132	דניאל כהן-שגיא, תולדות הימים ההם ותולדות הימים האלה, שירים
134	צביקה שטרנפלד, אני צביקה שטרנפלד, שירים
136	פיני רבנו, היא הלכה ממך אל האופק, שירים
138	אורנה רב-הון, התחדשות, שיר
139	רבקה רז, המוות ההולך לפנינו, פרק מרומן שירי
142	ציפי שחרור, אישה, שירים
144	מלכה נתנזון, פרולוג לרומן
149	נורית גוברין, על ראשיתו של אהרון מגד, חלק שני ואחרון במאמר
165	שת חיים לוי, העץ שוב החל לדבר, שירים

כשנאלמים המבקרים – ידברו המוזות

"זה סופה של הספרות... בא העידן של 'כאילו ספרות'", מקוננים בשער אלו העוקבים בבעתה אחרי המתחדש בשוק הספרים, המצמיח כמו חממת פטריות מהונדסת עשרות "מבצעים לחגים", ומציע במחיר מבצע – צנצנת קפה בתוספת ספר. אבל השוק הציני הוא רק תסמין אחד מרבים לתופעה רחבה יותר – קריסתה של מערכת התרבות הישראלית.

רואים אור בארץ לא מעט ספרים טובים, אלא שהם נידונים להתקיים, כמו דג שהוצא מן המים, מחוץ להקשר הטריטוריאלי של התרבות, ואם איתרע מזלם הם גם יימכרו כמו דגים בשוק. לא שאין היום ביקורת ספרותית, אלא שהמוכרים והקונים אינם מודים בסמכותה. החברה המקורנת שלנו, חברה אטומה ואדישה, קיצצה בנטיעות של כל ערכי ההיררכיות, לבד מהיררכיה אחת: היררכיית הכסף. בעקבות בועת הנדל"ן מקרטעת לה בועת הספר. בשנות האלפיים, מגש הכסף האלתרמני הפך לקערת כסף עמוסת שטרות, כפי שמציירת אותו האמנית הדר גר, בתמונה המופיעה בפתחה של חוברת זו. כתזכורת לאותם ימים, בפתח הגיליון – סדרה של חמישה מאמרים חדשים על יצירתו של נתן אלתרמן, במלאות מאה שנה להולדתו, ביניהם מאמר חלוצי של גדעון עפרת בתחום שלא נחקר עד כה – אלתרמן והאמנות החזותית הישראלית, ומאמרה של פרופ' זיוה שמיר, המעיינת במסמכים שנחשפו לאחרונה בעזבונו של אלתרמן, ובתוכם צרור מכתבים שכתבה הציירת צלה בינדר במר-לבה לאהובה המשורר.

אז מה עושים? לנוכח נצחונה הבלתי מעורער של כלכלת השוק, כשנראה שאף אחד לא מתעניין היום בספרות, ולביקורת רק תפקיד אחד: לשרת את השוק, כדאי לזכור כי אחד ממאמרי הביקורת החשובים ביותר בשירה העברית החדשה לא נכתב בידי מבקר אלא בידי משורר, מאמרו של נתן זך על שירת אלתרמן. לכן במקום להרים ידיים ולעמוד מן הצד, או לחכות למושיע, אנו עושים את מה שאנו מיטיבים לעשות – לכתוב. לפיכך, בגיליון זה מתחדשת מסורת, אשר יש לקוות כי יהיה לה המשך בגיליונות הבאים: ספרים וחוקרים כותבים על ספרים, חדשים וחדשים פחות. מאיה ב'זרנו – כותבת על ספרה החדש של פנינה עמית *צדפים, קונכייות ומלחמה*, פרופ' זיוה שמיר חוזרת ובוחנת את ספרו של חתן פרס ישראל השנה, חנוך ברטוב, *של מי אתה ילד?* המשוררת והאמנית יערה בן-דוד כותבת על ספר שיריה החדש של ברכה רוזנפלד *אחד כך הייתי בראשית*, הסופר משה גרנות – על קובץ השירים *נקודותיים* מאת ויסלבה שימבורסקה בתרגומו העברי של רפי וייכרט, ועל ספרו החדש של המשורר הוותיק, פסח מילין, *הכל פתוח*. המרצה לקולנוע והפרקליט רון פוגל כותב על ספר המחקר של איבון קוזלובסקי-גולן *עד שתצא נשמתך*, ד"ר רוני הלפרן – על הרומן של יעל ישראל *דואות מכאן את כל העולם המציע לדעתה* "אפשרות מסעירה של כינון עצמי חריג הפורץ את גבולות החלוקה המגדרית הנוקשה בין 'גבר' ל'אישה'", ופרופ' גד קינר מעיין בשני ספרים של פנים חדשות בספרות העברית ומציג את צדודיתם המרתקת והחתרנית: קובץ סיפוריו של אבנר הנמן הצעיר, *הדברת מוזיקים בע"מ*, וקובץ שיריו של המשורר ד"ר פארוק מואס, *כאמי אליך*.

קריאה נעימה,

חיים נגיד

מאיה בז'רנו

מוסיקה בת זמננו

מה יהיה התו הראשון
מה יהיה הצליל הראשון

מתוך דומיית ההקשבה
כבראשיתו של עולם -

בוקע

לחש ההולך ונמשך ומתחזק

בוקע

צליל מפשט שגז

חומק פקונט

מפל אפשרות הגדרה

תו

ואחריו תוית זועקת ונפסקת

ואחריה צללית,

בת זוגו של צליל, מושכת אחריה

את מחזוריה, צלילי צללים במעלה מצוק תלול

שמיד הם צונחים למקוה מים

קר קרח, וצונחים צורמים

מתגוששים נבלעים אל האין

טונים טונים טונים

נתקלים מסתדרים לרגע בנעם מלטף -

צפרן זכוכית חורטת

לרגע

מסתודדים

מצטודדים

יובילו אותנו לחלום,

להרצחו של החלום

14.2.2010

פרפר פרלין

פרלין שלי, הדמעות מנקבות אותי.
אני חסינה כאדמת חסינה
בקוץ.

אתה כמו חר באן
שנסתם
ומת להתנקב
שנית.

מכרת את קולך,
חסר־נשימה
כחלזון בלי בית
לידים הרכות בתבל.
ואני דיו, נוצות ונין,
למה אתה מחכה?
קולות שפכה, מזיגה, בעירה,
בתוך הגינס שלי,
אתה הנרקיס
בתוך הכיס שלי.

פרלין שלי, תאכל אותי.
האגוזים שלי נשברים כשאתה שר,
קול של מלאך חייב להשמר קר.
אני נשימה של פרפר
משוקולד נמס בבכי,
ואתה עוד שר

על בועות החלב
ועל העטיפות שנפתחו בתוכי,
ורוקד
עם פיות הדבש
הממלאות בנגיעות
כנפי.

קח אותי רגע לפני שאני עפה
אל ארץ המלים הנמוחות בפי,
נגן אותי רגע לפני שאני פרפר פרלזין.

פרפר חלב

צעדים של אשה הולכת
על דמעות יפניות.

מוזגת חלב פרפר
ומערבבת,
שפה תחתונה
מנדה את דמי
מתלקחת ברחם אמי.

חמה
כמו טמפורה אדמה.

אחזר לגלות הנשמה
ללא גוף.

מורידת השלגים

היא מתה עם הברזים באגם.
לאן שהסתכלו,
מצאו אשה ברבור
עם גוף כחל חשוף,
ועינים שחרות
עינים שבורות.

ובבקרים הרטבים
פרחו בענפיה פרחי דבש לבנים,
כוכבים נופלים קראו לה
מורידת השלגים.

וכשנפתחו לה הפנים
מריח הירח,
היא שקעה באגם
עם הברזים האפרים,
בדמה פרפרים.

ולי היתה ילדת כשפים,
עם מצופים קטועים
וזימים של דגים.

ישראל בר-כוכב

שישה שירים

מועדים לששון

1

השיר נכתב בשפת אלמים
ומדבר אל הקירות

2

כשבשבות על פני תהום, המשאלות
יותר ממה שיש, שאין
חיים חוצים
את הגדר והאמת

3

פה עניים עורבים, אין להם טבע שני
באור שקיעה תפוזית הם מתהלכים
בשתי שורות כלהקת אבלים

4

מן החלון פרח עציץ, כל היום הגנה
ואבו־מאון מפייח רוח חדשה
החלון יפתח או־טו־טו:
הוא הא מי זה בא
ראש הממשלה הוא בא

5

ריקה הדרך הנכונה,
צפצפות השמים שורקות
חרציות צהבות זו לזו

שבת אחים

חוטאים חוטאים הגוף
בשבתו על כרסה אורטופדית
בחלום מתוקים ומלוחים
בחזון עצמות יבשות בבקעת הכרסא
לא ימסו אסוריו רך בשבתו על כרסא אורטופדית עד שמן לבו מאד.

נדודי שנה

מי זה מי שאבד ברוח
נפש איש לא יצאה עליו
ענני כנען הם צ'קים ללא כסוי
אפשר להספית לרקיות קר, אבל
קורי גשם רפים נרקמים במקום אחר
גג דהוי וחלון חצצו בינו לבין העולם,
גם מטה היא ספינה טרופה
לסובל מקשוי שנה

קוסמולוגיה

על אלים חלשים לא הרבו לספר,
הם לא נחנו בכח המעשה
וכל שעשו לא עלה יפה
היה להם תאר שני
הם ידעו לחלם על רקודים ושירים
וכל כך קצרה ידם עד שהיו לאדם
והותירו להם מיתולוגיה קטנה מלאת אולת ושמה:
היסטוריה.

עיר מקלט

תופסים מחסה בין קפה לעוגה,
 אלה קרנות המזבח, לא נירא רע
 כי פיה פולנית עמדרנו,
 כאן מלמד הזמן את חקי צעריו הקטנים,
 הוא קופא ברגעיו וצמוקי דבורים מתוקים
 מתפשטים בחלל מלצרים מנעימים
 שלחנות,
 החכם עיניו בצלחתו,
 קשוב למכונת הקפה
 מלצרית עגה עגה עוגה: "מה עוד תרצוי?"
 גברת, אנו רוצים את כל העולם ואשתו,
 מלוא תבל תשוקותינו
 שנים של קפה ועוגות.
 ורק כשמגש החשבון
 אנו נחטפים אל חיינו.

צופרים

ראה גנים פורחים בלבנים ואדמים
 וצפורי החוף מקננות בהרדופים
 בעלי לב זכוכית מתנפצים
 אל עצמם, רקנניות הדבש רוקדות
 בביתנים. תמיד ישנם מעברים
 ונהבי הקיץ נשחטים
 אל תוך עונות
 ועונתם חולפת

ישמור האל את הגווילים

גילויים חדשים מארכיון אלתרמן

א. טבע ואמנות, חיים ויצירה

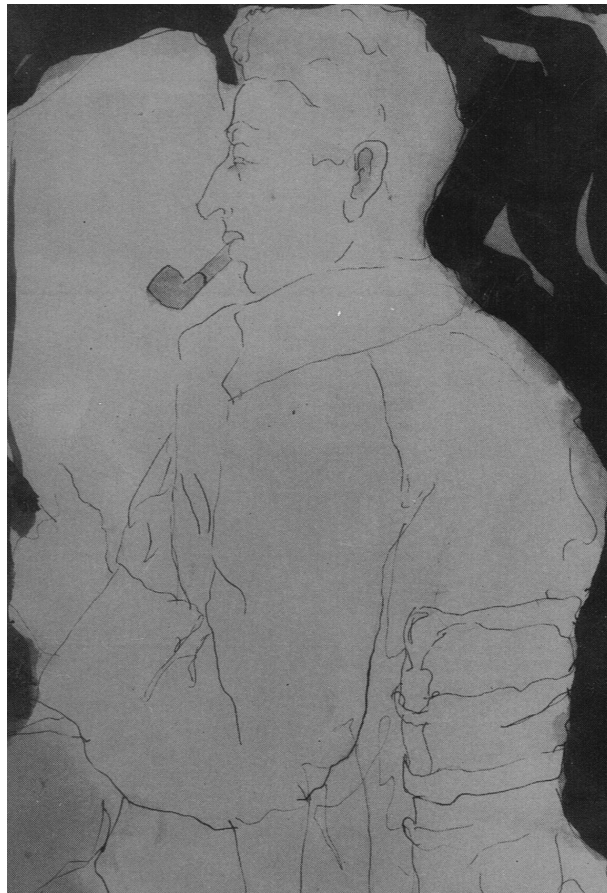
שירו של נתן אלתרמן "הספרים", השלישי מבין שירי המחזור "שיר עשרה אחים" (עיד דיונה)¹, משמיע שבועה נרגשת, המכריזה על ביטול החיץ בין עולמם הווירטואלי של "הספרים" לבין העולם "האמתי" המנהם מעבר לכותל:

נִשְׁבַּעְתִּי, גַּם בְּסִפְרֵי־אֶפְסָר, אֶפְסָר לֵאמֹר עַד מוֹת,
חַי הַגּוּיִלִים וּמַחְשָׁבְתָם הִיא מְלַכְתָּם הַחֲנוּטָה.
גַּם אֲזוּבְכֶם הַקְדָּמוֹנִי, עַל קִיר חֲרֻבוֹת וַחֲצֵרֵמֹת,
טָלוּל כְּמוֹ שִׁפְתֵי הַחֲמוּטָל.

משמע, גם אותם סיפורי חיים החנוטים בין דפי הספר עשויים להתגלות כסיפורים רעננים, מלאי תאוות ויצרים, לא פחות מאלה שבמציאות, וכשם שהספרות מחקה את החיים ומשקפת אותם, יש שהחיים הולכים בעקבות הספרים וזוכים לעיצוב אמנותי. לעתים סיפורים שקפאו בין דפי הספר מתגלים כסיפורים רוטטים ומרטיטי לבבות, ודי במשב רוח קל כדי להפיח בהם חיים ולהוציאם מבין דפי הספר אל הדרך הנמתחת בין שערי עיר לבין אילן ונר. השיר אף מכריז בהמשך כי הטבע יפה והדור להפליא, אך נשמתם הטלולה של אפריו "לְקַחָה מִן הַסְּפָרִים". מעניין להיווכח כי את הצורה היחידאית "לְקַחָה" לקח אלתרמן מן הפסוק "כי מאיש לקחה-זאת" (בר ב, כג), פסוק המתאר את בריאה האישה. בריאת האישה מוצגת בסיפור בראשית כבריאה משנית ומאוחרת, שנועדה לתקן את פגמי התכנית המקורית ואת עיוותיה. היא נועדה להשלים את המלאכה ולהעניק לאדם עזר שכנגד, כי לא טוב היות האדם לבדו. אלתרמן משאיר לקורא להעריך ולקבוע מהי הבריאה, או היצירה, המושלמת יותר והפגומה פחות - זו האלוהית (המתגלמת בטבע) או זו האנושית (המתגלמת באמנות - ב"ספרים").

לא אחת מתגלה ביצירת אלתרמן שדווקא הראי הגבישי, שהוא מעשה ידי אדם (כמו האמנות המלאכותית = art, artifice), משקף את הטבע, כלומר, את מעשי ידי האל (nature), בצורה הצלולה והמגובשת ביותר, אף יותר ממה שמשקפים מימי היאור.

¹ ארבעת השירים הראשונים של "שיר עשרה אחים", לרבות שירי הקישור הקצרים שבין שיר אחד למשנהו, נדפסו לראשונה תחת הכותרת "שיר ארבעה אחים" בקובץ *שישה פדקי שירה*, בעריכת א' שלונסקי (תל-אביב 1940). לימים, נדפס המחזור כולו בקובץ *עיד דיונה* (תל-אביב 1957).



נתן אלתרמן, ציור: צילה בינדר (באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת תל-אביב)

כה מרכזי הוא מעמדה של האמנות בעיני אלתרמן, עד כי ביצירתו, שהיא יצירה של "עולם הפוך", אין האמנות מחקה את הטבע, אלא הטבע לומד לא אחת מן האמנות ומחקה אותה.² אלתרמן הביא אפוא בשירתו לקריסת הגבולות בין החיים לספרים, ולפעמים אף הפך את היוצרות, ודיבר על "הטבע" במונחים של "אמנות". כך, למשל, העיר הופכת בשיריו ליער, היאור לראי, וגיבורי האגדות יוצאים מבין דפי הספר, ומהלכים בדרך הגדולה.

הרעיונות האלתרמניים הללו קרמו עור וגידים כאשר מחלקת הארכיונים של מרכז קיפ שבאוניברסיטת תל-אביב,³ גילתה בראשית חודש יוני השנה מסמכים מצהיבים שלא היו ידועים עד כה אפילו לחוקרי אלתרמן, ובתוכם צרור מכתבים שכתבה הציירת צילה בינדר במר-לבה לאהובה המשורר. פיסות החיים הנגלים מבעד למסמכים המצהיבים הללו זכו אמנם זה מכבר לגרסה ספרותית בספרה של אידה צורית, *העלמה והמשורר* (תל-אביב

² דברי דוד כנעני, בספרו *בינם לבין זמנם* [1971], עמ' 45-75, בשירת אלתרמן החרגול מחקה את הלוליין ולומד ממנו לנתר ולקפץ, כמתואר במחזור "שלושה שירי גוזמאות" שכובץ עיד היונה.

³ בראשות פרופ' חגית הלפרין ובסיועה של נוגה אלבלך.

Faction), רומן המגולל את סיפור אהבתם של נתן אלתרמן וצילה בינדר בסגנון ה-"fact and fiction"), כלומר בתערובת בלתי מחייבת של אמת ובדיה. דומה שהאמת הביוגרפית העולה מבין שיטי המכתבים הללו עולה על כל בדיה ועל כל דמיון, אף מבטלת את החיץ בין החיים ליצירה.

סיפור אהבתם של המשורר והציירת לוט בערפל. מנחם דורמן, הביוגרף של אלתרמן ונוצ'ר מורשתו, שהכיר היטב את השניים, בחר ביודעין שלא להעלות בספרו אל לב הזמר (שיצא במהדורה נרחבת בשם נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה) את פרשת אהבתם של השניים. כיום, גם אנשים שהכירו את המשורר ואת אהובתו הציירת (ובהם הסופרת אידה צורית והמשוררת ש' שפרה) אינם יודעים בוודאות מתי החלה להתרקם פרשה זו, שהתמידה עד יום מותו של המשורר. צילה בינדר שהייתה צעירה מאלתרמן בתשע שנים, נולדה בארץ לאב כורך ספרים שהגיע לארץ מוויילנה, והתפרנסה כל ימיה מציור. היא ציירה שערים להוצאות הספרים וציורים לספרי ילדים, מודעות למפלגה השלטת (מפא"י) ומודעות של הצגות לתאטרון "הקאמרי". את אלתרמן יכולה הייתה לפגוש בכל אחת מתחנות חייה, שבהן עברה בדרך הילוכה. תחילה התגוררה בסביבות "המרכז המסחרי" שבדרום תל-אביב ואחר-כך בשדרות ח"ן שבצפון העיר. סביב פגישותיה היום-יומיות עם המשורר בבתי הקפה "מאור", "קנקן" או "כסית" סבבו כל חייה.

לא היה זה רומן סודי, שהוסתר מעין הבריות ומבני המשפחה. בין אמני המודרנה רווח המודל של המשורר הבוהמיין, מורשת הסימבוליזם האירופי. המודרניסט נתפס כאדם שביתו הוא בית הקפה, שחיוו האישיים סוערים והוא עצמו חי חיים טוטליים בתוך הרפובליקה הספרותית, מבלי שייאלץ להתפרנס מהוראה, מעריכה, ממסחר ומשאר הפרנסות שפרנסו את סופרי "דור ביאליק". היה זה שלונסקי שטבע את החידוד "אשת חוק ואשת חיק". רבים מאמני המודרנה אכן ניהלו רומן פומבי ומתוקשר, בידיעת רעיותיהם וילדיהם, והיו שחילקו את משכורותיהם בין שתי נשים ככעין "ביגמיה" בלתי ממוסדת. המהפכה ברוסיה השליטה אווירה של מתירנות גם בתחומי חיי האישיות, והכללים שעליהם המליץ שלונסקי במאמרו על "המליצה" בדבר חירותו של המשורר לבחור במקלים "מופקרות" ולזווג מקלים המתמסרות ללא נישואים ("נישואין אזרחיים, אהבה חופשית בין מקלים - בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדרוניה [...] והעיקר: בלי חופה וקידושין!"⁴) חלו לעתים מזומנות גם בחיים החוץ-טקסטואליים.

רחל מרכוס, רעייתו של המשורר, ידעה על הרומן והשלימה אתו. היא עצמה נעדרה תכופות מן הבית, שכן להקת התאטרון הקאמרי נדרה עם הצגותיה ברחבי הארץ, ואמו של המשורר, בלה אלתרמן, סייעה בגידולה של הבת תרצה. תרצה ידעה אף היא על הרומן של אביה עם הציירת, ולימים אף הפקידה בידי צילה בינדר את איור ספרי הילדים שלה. הייתה זו כעין משפחה מורחבת. לימים, עמדו שתי הנשים על ערש מותו של נתן אלתרמן, וקיבלו מידיו את פתק הצוואה, המבקש מהוצאת הספרים לחלוק את התמלוגים על זכויות היוצרים שלו בין שתי הנשים שבחיו.

⁴ מאמרו של שלונסקי התפרסם *מדים*, ב' (1923), עמ' 189-190. המאמר התפרסם גם באנתולוגיה *יודשי הסימבוליזם בשירה*, (בעריכת בנימין הרושובסקי), תל-אביב 1965, עמ' 154-155.

אהבתה של צילה בינדר לנתן אלטרמן הייתה אהבה חסרת פשרות וגבולות, אהבה עד כלות, ללא תנאי. פזמון כמו "זמר שלוש התשובות" מיטיב לתאר את מערכת היחסים ביניהם (ובמשתמע, גם את מערכת היחסים עם האישה החוקית). ניכר שהציירת הרכינה ראש והייתה מוכנה לכל השפלה, ובלבד שתזכה בקרבתו של המשורר: היא הייתה מוכנה לחכות לו לאין-קץ, להתהלך בסחבות, להיות מושלכת ומושפלת, ורק דרישה אחת ויחידה יש לה כלפי הגבר שבחייה ("אַךְ דָּבַר רַק אֶחָד אֶל תִּשְׁאַל / אֶל תֹּאמַר לִי אוֹתָךְ לְשִׁפְחָ / פִּי אֶת זֹאת אֶהוּבִי לֹא אוֹכֵל, / בְּשִׁבִיל זֶה לֹא יִהְיֶה לִי פֶחַ"). גם נכונותה של נעמי הכנועה, גיבורת *פונדק הדוחות*, להיות שפחה חרופה למען אהובה האמן, מלכדת בתוכה תכונות של רחל מרכוס ושל צילה בינדר. הדיכוטומיה הניכרת במחזה בין נעמי לפונדקית מלמדת אמנם על התלבטות קשה, רצופת רגשות אשם, בין שתי נשים, אך כבר ברמותה של נעמי הנאמנה מצויות בכפיפה אחת דמויותיהן של שתי הנשים שבחייו של אלטרמן.

ב. מכתבים קורעי לב של צילה בינדר

בצד מכתביה הארוכים של צילה בינדר אל אהובה המשורר יש צרור פתקים, שכתב המשורר לאהובתו, ורובם קצרים ואינפורמטיביים, כגון "מתברר שאבוא לא בעשר אלא קצת לפני אחת-עשרה [...] להתראות ואתך הסליחה", או "אני חושב שאספיק לבוא לכסית, ואם לא - תטיילי קצת כיוון שבין כה וכה כבר יצאת". פתקים אלה אינם דומים כלל למכתבי האהבה המתחטאים והמתרפסים שחיבר אלטרמן בעלומיו לחברותיו עבריה שושני והניה זיסלא. במכתבי האהבה המוקדמים כתב המשורר הצעיר לעלמות האהובות שברעתו לשבת על ספסל שבסדרה ולחכות להן עד כלות, גם אם לא תבואנה. ניכר שהקשר המתמשך עם צילה, הציירת הבודדה, הנאבקת ללא הרף עם קשיי פרנסתה, החל להכביד עליו, והוא לא מצא עוז בנפשו לנתק את הקשר הזה ולהתנער ממנו.

העדות היחידה לאינטימיות כלשהי, העולה ובוקעת מבין פתקים אלה, היא כינוי החיבה "פוליפוטו", שבו כינו השניים זה את זה וזו את זה. מושג זה מתחומי הצילום - polyphoto - שימש באותן שנים לטכניקה של תמונות מרצדות ומהבהבות, כבקולנוע; תמונות המתחלפות במהירות לנגד עיני הקורא. ב"תל-אביב הקטנה" היו חנויות צילום שאימצו שם זה. אפשר שכינוי החיבה הזה רמז למערכת היחסים "המהבהבת" ששררה בחייהם. כשציירה צילה בינדר בקו קל ומלא חן את דיוקנו של אלטרמן הצעיר, דומה שהיא ציירה על לוח הציור גם את עצמה כצל חסר דיוקן בצדו - צלה של צילה.

מתי הכירו השניים? ספרו של דורמן מתארך את הפתקים של אלטרמן כפתקים שנכתבו בסוף שנות הארבעים, הדיוקן שציירה צילה מגלה גבר צעיר כבן שלושים. באחד ממכתביה (שאינם מתוארכים) כותבת הציירת: "רצייתי תמיד להיות יפה וטובה על ידך, זכה כמו יום אביב. אבל אלטרמן שאתה אינך בשבילי ממש. פעם היה מספיק לי שמך, אחר כן מראה פניך, ועכשיו הכול. שאתה שוב תהפוך בשבילי מושג מופשט [...] אין לי מספיק כוח להיות אדם הגון [...] לו היה קיים פה, דבר כזה, אלטרמן, עולם תחתון, אבל ממש, זונות, שיכורים, גנבים, הייתי יורדת במדרגות לאט לאט בראש למעלה אליהם. בחיך הייתי עוזבת את כל החברה ההגונה והמכובדת. אין בזה אף אחוז רומנטי. הדבר הרומנטי ביותר אצלי זה הרחוב

ואדם כמו שהוא. לו יכולתי להיות לבר באיזה צריך דל ולצייר, זה היה בשבילי הכול [...]. שלום לך אלתרמן שלי, כי אם אפילו לא תהיה שלי אף פעם [...] אתה שלי לתמיד [...] או אלתרמן, עצוב לי עד מוות. כי אחרי הכול זה פשוט מאוד. אינך אוהב אותי."

אכן, פזמון כמו "זמר שלוש התשובות" לוכד את טיבה של מערכת היחסים החד-צדדית הזו, שבה הגבר הוא דמות נערצת והאישה עפר לכפות רגליו. כל עוד התנהלה מערכת היחסים הבלתי מספקת הזו, הייתה צילה מוכנה לוותר על הכול, ובלבד שתראה עם אהובה לעתים מזומנות. היא לא אירחה איש בביתה, בטענה-תואנה שאולי יגיע אלתרמן, ורק לאחר מותו החלה להזמין את מכריה לביתה. פזמון כדוגמת "צריך לצלצל פעמיים" עשוי אף הוא לתאר את האישה האוהבת, המחכה לאהובה בכל מחיר, גם אם ייכנס אליה באקראי, רק משום שבמקרה עבר בקרבת ביתה.

מן הראוי לומר בהקשר זה מלים אחדות על יחסה של יצירת אלתרמן אל המין הנשי בכלל. לא במקרה פנה אלתרמן, שהושפע מניטשה ומוויינינגר, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדושה (למן שירי העלומים הגנוזים, כגון "קונצרט לג'נטה", ועד לקובץ המאוחר *חגיגת קיץ* ולפזמון המאוחר "זמר מפוחית", הפותח במלים "יש בתי יין וטברנות"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, בצבעי שחור-לבן, העניק אלתרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדושה.

יחסם ה"שובניסטי" של שלונסקי, פן, אלתרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפירון שלהם, אף הוא עשוי להיראות תמוה פחות ומוכן יותר על רקע המודרניזם ה"קמאי", פורק העול והמגבלות, שקיבל כאמור את דימויה הזנותי של האישה, בהשראת ספרו של אוטו ויינינגר "מין ואופי", דימוי שקיבל את ביטוי הנועז ביותר בספרות העברית בסיפורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העברים מצטיירת מלחמת המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי ארון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיויוניים.

יחסים אלה אינם בהכרח בבואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האַטְבִּיזִם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל לא הצדיקה יחס "שובניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. נתן אלתרמן היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיי היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים שבסביבתן. גם יונתן רטוש גדל כמו נתן אלתרמן בבית שיויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אָמו ניהלה ביחד עם אביו את הסמינר שבבעלותם, ולא נרתעה ממאבקים פוליטיים נגד עורכיה ופטרוניה, מאבקים שהיו באותם ימים רחוקים נחלתם של גברים; אחותו מירי הלפרין-דור הייתה המשוררת המודרניסטית הראשונה מאסכולת שלונסקי, ואלמלא מתה בדמי ימיה, היה בכוחה לכבוש מקום מרכזי ונכבד בתולדות השירה הארץ-ישראלית. אישיותם של שני המשוררים הללו עוצבה, אם כן, על רקע המציאות המודרנית, שבה האישה יכולה להיות אסרטיבית, "קרייריסטית" ובעלת כשרון יצירה.



צילה בינדר, נתן אלתרמן, ד"ר יעקב הורוביץ וישראל זמורה, תל-אביב, שנות ה-50
(הצילום - באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)

על רקע זה, יש מקום לתהייה באשר ליחסם ה"שוביניסטי" כלפי האישה. אכן, יחסם מתגלה כיחס כמו-קמאי, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המכיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניטשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמְךָ את השוט"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת ארמה נכבשת ורמוסה ואת הגבר היא מעלה למדרגת אֵל כל-יכול. ייתכן שהשקפתם הושפעה מן המגמות האנטי-קומוניסטיות שרווחו באירופה שלאחר המהפכה, אשר החזירו בשנים שבין מלחמות העולם את הסיסמה הנודעת KKK (ר"ת בגרמנית של "קינדר, קיכה, קירכה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידיה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הלכי רוח כאלה חדרו אל השירה הצרפתית המודרנית, וממנה גם אל המודרניזם העברי. אלתרמן היה מבכר אולי לשכוח, עם השתנות הנורמות הסוציו-פוליטיות בארץ ובעולם, כי באחד משיריו המוקדמים, קרא אל הציבור ואל האישה בפתוס כן ונרגש, באומרו: "אַתֶּם אוֹמְרִים... סְרְרֵי עֵתִים חֶלְפוּ, / הָאִשָּׁה תִּגִּיחַ מִנֵּי סָגוֹר, / גַּם לְמַעַנָּה דְרָכֵי תֵּבֵל הִתְווּ, / גַּם עָלֶיךָ תִּפְשׁ בְּמִשׁוֹטֵי הַדּוֹר. // כְּעֵדֶת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתֵת עֵיט, / הִגִּינִי סְמָרוֹ, יִקְרְאוּ נוֹאָשִׁים: / אִמָּא! אֵל תִּטְשֵׁי אֶת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֵל תִּשְׁאֵי נְאוֹם בְּאִסְפַּת נָשִׁים...".

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלטרמן מתארת יחסים שיוויוניים בין המינים: לעתים מתוארת בה אשת שררה רמה ונישאה, שהגבר עפר תחת כפות רגליה ("פגישה לאין קץ", למשל), ולעתים – שפחה כנועה ונרצעת, שנאמנותה הנצחית לגבר אינה תלויה בדבר (נעמי ב"פונדק הרוחות", למשל). במקביל, העלה רטוש בקובץ שיריו "שירי נערה", בסגנון תמציתי ושלדי, את מאבקם של הגבר והאישה, כמאבק שבו בתחילה ידה של האישה על התחנתנה ("וְהוּא בַעַל / וְהִיא שִׁפְחָה חֲרוּפָה"), ובסופו של דבר, ידה של האישה על העליונה ("וְהוּא פֹרֵעַ / וְהִיא אֱלִילָה"). אצל אלטרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ויליאם בטלר ייטס וד"ה לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליכידו בשירים אלה נתפש אפוא כעילה למאבק נצחי, שגם המוות לא יוכל לו.

באחד ממכתביה הארוכים, כותבת צילה לאהובה המשורר, שהיא יודעת שאף פעם לא יהיה אחרת, אך יש בה הבנה וסליחה. נביא מובאה ארוכה מדבריה, כי ייתכן שהם חרתו את אותותיהם על יצירת אלטרמן:

אלטרמן, בחוץ גשם ולילה ומאוחר מאוד בלילה, בחדר שלי אור, צל גדול אחד שלי, ואני לפני כמה רגעים הסתכלתי בציורים שלי, הם יפים. כל קו מלא תנועה וחיים [...] לי טוב מאוד ואני רוצה לספר לך הרבה דברים [...] אבל אתה אינך רוצה לשמוע. הרבה פעמים רוצה אני לספר לך (לו רק רציית לשמוע), ואני רוצה לספר לך על ראש שחור, ראש של פרה [...] מונח על רצפה מלוכלכת באטליו שבשוק "מרכז מסחרי". [...] והראש חשב, עינו הסתכלה בארץ, והייתה עצובה מאוד. לא אתאר לך את הצבעים. כל מיני האדום והגוונים הרבים. גם לא אוכל לעשות זאת. ואני ראיתי את הראש על שטיח יקר ועתיק עם עין עצובה ומסתכלת למעטה דם שהתקרש, בשר שעודנו חי, כמה שערות שנשארו לפלטה [...] ואני רוצה לספר לך על בשר תולה באטליו, בשר חי, טרי, הדם עוד נוטף נוטף. היודע אתה מה זה לצייר בשר? זה כמו לצייר (או עוד יותר קשה) אדמה [...] לו יכולתי לצייר, תמיד לצייר, לו יכולתי להיות בחור, ולקחת תרמיל וללכת, לעשות מה שאני רוצה לעשות, שהיה לי הכוח המספיק לעשות את מה שאני יכולה לעשות. [...] לא, אלטרמן, אל תפחד. לא אחזור על הכול. אתמול זה היה עצוב וגם טרגי [...] תאר לך: אתה עצוב ורע לך בתוספת הכרה ברורה וודאית: זה אף פעם לא יהיה אחרת [...] מרגישה אני כי מתחילה אני להיות מרירה וטוענת נגד סדרי בראשית, נגד הקיים והעומד, וזה לא מטבעי. אן, אני עצובה עכשיו, אבל עצב המכיל הבנה וסליחה [...] כי בעצם טוב לי. אתה מבין, מין טוב כזה, כי טוב לי באמת כשכך עצוב לי [...] הרי אינך יודע שאפילו בקיומך בלבד אני מאושרת.

הייתכן שהתיאור הפלסטי של ראש הפרה הכרות שבמכתב זה, שבו תיארה הציירת מראות מהווי "המרכז המסחרי", שאותם רצתה להעלות בחרט ובמכחול, השפיע על עיצוב תמונת השור בשיר "ערוב" (מתוך *שידי מכות מצרים*)? תיאור מרשים זה, מתאר פר שנתלש מן החח, והוא קרוע נחיריים ודמו נוזל על שחור עורו: "מִחַח נִתְלַשׁ הַפֶּר / וְקָרוֹעַ-נְחִירָיו הוּא

גַּח וְקָד וְקָם, / עַל שְׁחֹר עֹרְוֵי הַדָּם - פְּאֵשׁ עַל הַפְּחָם". תיאור זה, הממחיש את זוועות המלחמה וההרג, עשוי היה לקבל את השראתו מיצירתו של פיקאסו "גרניקה" (1937), שצוירה בזמן מלחמת האזרחים בספרד, ובצדה העליון משמאל ניתן לראות שור כרות ומעוות. האם בשנים שבהן חיבר אלטרמן את "שירי מכות מצרים" (בצורתה המוגמרת היצירה ראתה אור ב-1944), כבר הכיר את צילה בינדר וקיבל ממנה מכתבי אהבה? דיוקנו של אלטרמן, פרי מכחולה של צילה בינדר, המתאר גבר צעיר כבן שלושים, עשוי לחזק את ההנחה שבעת חיבור "שירי מכות מצרים", המשורר והצייר כבר הכירו זה את זה. כך או אחרת, צילה מתארת את עצמה במכתבים אלה כעכבר בחורו, ואף תיאורה דומה לשורות "בְּךָ נִבְטָה זֶה הַשִּׁיר קֶטֶן-עֵינַי / פְּעֶכְכֶּר מִחֻשְׁבֵּת חֹרְוֵי" (שיר ג' ב"שירי מכות מצרים").

כאמור, אין בידינו תאריך, ועל כן ההשערות הללו נשארות בגדר השערות. דבר אחד ברור: בשירי *חגיגת קיץ* (1965) תיאר אלטרמן את "המרכז המסחרי" - את מקום מגוריה הראשון של צילה, ותיאר בהם אישה שהיא קדושה-קדושה, הנופלת בידי נוכלים, אך מקבלת בסופו של דבר בחזרה את הגביע ששמר לה אביה ליום חתונתה. בערוב יומו, ערך אפוא אלטרמן "תיקון", ולו רק ביצירה. דומה "תיקון אמנותי" זה ל"תיקון" שערך ביאליק לגורל חייה של אהובתו הציירת אירה יאן, שעה שחיבר לאחר מותה את האגדה "האישה ומשפטה עם הרוח", והעניק ביצירתו לחייה של הציירת האומללה, שהקריבה הכול למענו, "סוף טוב".

ג. שירו הראשון של נתן אלטרמן

אחד הפריטים המעניינים שזה אך נחשפו בארכיון אלטרמן הוא עותק של ירחון לילדים בשם "טל ילדות" - שיצא לאור בסטנסיל מטעם "האגודה הציונית של ילדים ילדי-ציון", ובשוליה נרשם "ז' שבט שנת תרפ"א". נתן אלטרמן בן ה-11 היה בין עורכיו של הירחון. הביוגרפיה על אלטרמן שחיבר מנחם דורמן מספרת שמשפחת אלטרמן הגיעה ב-1920 בדרך נדודיה לקישינוב, ובאותה שנה עצמה הקים הרב יהודה ליב צירלסון את הגימנסיה "מגן-דוד", שבה למד הנער ארבע שנים תמימות, עד עלייתו ארצה בגיל 15.⁵ כאן נלמדו כל המקצועות בעברית, לרבות מדעי הטבע. כאן רכש נתן אלטרמן ידיעות בעברית ובמקורות היהדות, אך גם מנה גרושה של אידאולוגיה. הרב צירלסון האמין "שאם יקומו אי-פעם כוחות גדולים שלא ירצו עוד בקיום המדינה הזאת [...] תבוא שלילה זו כרעל בנפש ההמון להחריב מקדש תקוותנו" ויאחז בו "ייוש נורא עם כל תוצאותיו, כבתקופה שלאחר משיחיות השקר".⁶ דבריו אלה של הרב צירלסון, הנשמעים כדברי נבואה מרחיקי-ראות, הצופים מרחוק את הלוך הרוח השורר כיום בארץ ובעולם, מאה שנים ויותר לאחר שנכתבו. דברים אלה נשמעים גם כביטויים ההגותי המופשט של דברי אלטרמן בשירו האחרון "אז

⁵ מנחם דורמן, *נתן אלטרמן - פרקי ביוגרפיה* (ערכה והביאה לדרפוס רבורה גילולה), תל-אביב 1991, עמ' 35-41. ספר זה הוא נוסח מורחב של ספרו של דורמן *אל לב הזמר* (תל-אביב תשמ"ז).

⁶ יהודה ליב צירלסון, *דרך סלולה*, קובץ מאמרים ושירים, פרילוקא תרס"ב, עמ' 54 (המובאות לפי ספרו הנ"ל של מנחם דורמן, עמ' 37).

אמר השטן", שיר המנבא את תהליך הדה-לגיטימציה של הרעיון הציוני והחותר להורדת מדינת ישראל כמדינה יהודית מעל במת ההיסטוריה, הן באמצעות ביקורת עצמית חד-צדדית חסרת רסן והן באמצעות חבירה תמימה או אינטרסנטית אל "השטן" - אל אותם גורמים החפצים בחיסולה של המדינה.

דורמן מספר כי בשנת תרפ"ד השתתף נתן אלתרמן בגיליונו הראשון של "אחדות", עיתון הגימנסיה "מגן דוד", ונטל חלק בעריכתו,⁷ אך לאמתו של דבר השתתף אלתרמן בן ה-11 כבר בשנת תרפ"א, שנת ייסודו של בית-הספר, בירחון "טל-ילדות" של אגודת הילדים "ילדי ציון", בשם, והיה בין עורכיו. מאז חברותו במערכת של עיתוני בית-הספר, התנזר אלתרמן מעבודות עריכה, וכל חייו הבוגרים התפרנס מכתובה בלבד. השיר שכתב בפתח הגיליון (לאחר "מאמר ראשי" בן 73 מלים!) של אחת מחברות המערכת, בלה ינקלזון), הוא שיר ילדתי ומלא פגמים, שיר הזדמנות "מגויס" בשם "הירחון":

יְרַחֵן עֲרַכְנוּ בְּאֶגְדָּתֵנוּ
 כּוֹתְבִים שָׁם אָנוּ אֶת כָּל חֲבוּרֵינוּ
 חִידוֹת, פְּתֻגָּמִים, הַכֵּל יֵשׁ שָׁמָּה
 אֶךְ תּוֹעֵלֶת בּוֹ וְלָנוּ הוּא לְמָה.

כְּאֶשֶׁר נִתְרַגַּל אֶל חֲבוּרִים כְּאֵלֶּה,
 נוּכַל לְחַבֵּר עוֹד טוֹכִים מְאֵלֶּה
 וְכַאֲשֶׁר גְּדוּלִים נִהְיָה אָנוּ
 אֶז יָפִים יִהְיוּ הַחֲבוּרִים שְׁלָנוּ

וְכַאֲשֶׁר טוֹכִים יִהְיוּ חֲבוּרֵינוּ
 אֶז אָנוּ נִזְכֵּר אֶת יְרַחֲוֹנֵנוּ,
 וְנֹאמֵר לְיְרַחֲוֹן רַק צְרִיךְ לְהוֹדוֹת
 וְנֹאמֵר לוֹ הִרְבָּה, הִרְבָּה תוֹדוֹת.

לכאורה, זהו שיר בוסר רפה, שאפילו שירי הבוסר של חבריו לספסל הלימודים ברוך זרצקי וישראל הוכמן עולים עליו בהרבה, אך גם שיר כה רפה כבר מכיל בתוכו צייני סגנון אלתרמניים טיפוסיים, שעליהם נעיר בהמשך. אפילו גוריה הרפים של לביאה מבכירה אינם חתלתולים כי אם גורי אריות. כך נהג דב סדן לומר שעה שניסה ללמד זכות על יצירות הבוסר של גדולי הסופרים העבריים. מתברר שדווקא ביאליק, עגנון ואלתרמן - גדולי הספרות בדורות האחרונים - לא נכנסו לספרות בקול גדול, כי אם בחשאי ובמהוסס. דווקא

⁷ דורמן, שם, עמ' 39.

הם, שנודעו לימים כ"יוצרי הנוסח" של דורם, כתבו בראשית דרכם יצירות בוסר אפיגוניות ומביכות. חשיבותן של יצירות אלה ניכר בפירות שגמלו והבשילו מתוכן.

לא פעם חזרו סופרים גדולים אלה בערוב ימיהם אל יצירות הבוסר המגומגמות שלהם, והתירו אותן לפרסום, השלימו אותן, או כתבו אותן מחדש, כאילו חשו שגם ה"גורים הרפים" הללו משנות הפיריון הראשונות שלהם נושאים בחובם אותו "מטען גנטי" שעתידי היה להוליד את יצירותיהם הידועות שזכו לתהילה וליוקרה. על כן התיר ביאליק בערוב יומו לפרסם את שירי הנעורים שלו, וגם אלתרמן חזר כנראה בשנותיו האחרונות אל מחברת "שירים מצרפת", שכתב בעלומיו, הסיר ממנה את האבק, ודלה מתוכה מוטיבים למען ספר שיריו האחרון - *חגיגת קיץ* - שהוא לדעת אחדים מחוקרי אלתרמן גילוי ראשון ומיוחד במינו של הפוסט-מודרניזם בשירה העברית. כך, למשל, הוא מעלה באוב את דמותה של המלצרית ג'ינטה, גיבורת שירו המוקדם "קונצרט לג'ינטה", ויוצר אותה מחדש כמלצרית "מרים-הלן", שביריעות הדפוס עוד נקראה בשם הישן-נושן "ז'נט"; כך, לדוגמה, בהזכרו בגביע מן השיר המוקדם "בעת שופר: לאם", שהוא ספק הגביע הקדוש מן הרומנסות, ספק סמל המיניויות הנשית, ספק גביע היין המאווה שאליו משתוקק השתיין, הוא מציגו ב"חגיגת קיץ" בגלגול חדש ומעודכן כגביע הכסף המעוטר ששומר האב ליום חתונת בתו, גביע שחוזר לידיים הראויות לאחר תהפוכות גורל מופלאות. כשעלה בזיכרונו אותו "שד" שאחז במערה בכנף בגדו של הנער חמדן (משיר הבוסר "יתד"), הוא הביאו בגרסה מחודשת, מסויטת לא פחות מקודמתה, בדמות השד האוחז בידו של החנווני היורד למרתף באחד משירי "שירים באמצע". אלתרמן חזר אפוא בספר שיריו האחרון אל ראשוני שיריו שנגנזו, שיבה של משורר גדול המתבונן בעיניים מפוקחות בפרי נעוריו הבוסרי.

מהם קווי ההיכר האלתרמניים הניכרים בשיר הבוסר שהתפרסם ירחון הילדים "טל ילדות"? ראשית, עולה מהשיר "הירחון" אותו "עולם הפוך", האופייני ליצירתו הבשלה של אלתרמן. בסוף שיר הבוסר "הירחון", לא הקוראים הם המודים לכותבים, ולא הירחון הוא המודה לכותביו, אלא הכותבים מודים לירחון שהואיל לארחם בין דפיו ולהקנות להם ניסיון בכתיבה. לפנינו תחבולה רטורית אופיינית ליצירת אלתרמן, שבה מתחלפים לא אחת תפקידיהם של הפועל והנפעל, של הפעיל והסביל. לא ההלך הוא המתעורר ופוקח עין כדי לצאת לדרך, כי אם הדרך נפקחת לקראתו ("עוד חוזר הניגון"). לא האדם העירוני הוא המאזין בחשכת הפארקים, כי אם גן העיר הוא המאזין והנרדף ("הרוח עם כל אחיותיה").

ומאפיין אלתרמני נוסף, הניכר כבר בשיר הבוסר הילדותי, נעוץ ביכולתו של נתן אלתרמן להשקיף על ההווה מתוך נבכי העתיד. אם פתחתי את דבריי בסיפור על מסמכיו המצהיבים של ארכיון אלתרמן, ראוי לזכור ולהזכיר את שירו הקצר והמושלם של אלתרמן "אז חיוורון גדול האיר" (*כוכבים בחוץ*), המסתיים במלים:

אֵל תִּכְבִּי אֶת הָעֶבֶר,
נְרוּ יָחִיד כֹּה וְרָפָה.
אִם לֹא הֵיְתָה זֹו אֶהְבֶּה,
הִיָּה זֶה עֶרֶב סֵתוּ יָפָה.

הוא אֵל עִירָךְ עוֹדוֹ נִכְנָס
 עִם כְּכֹד סַעַר וְעָבִים.
 עוֹדוֹ מוֹשִׁיב בְּכָל פָּנִים
 אֶת אַפְרוּחֵי הַמְצַהִיבִים.

לכאורה, הצירוף "אפרוחי המצהיבים" הוא אוקסימורון אלתרמני טיפוס, חידתי ומוקשה, המפגיש הפכים שאינם מתיישבים: האפרוחים הם בני יומם, ועל כן יאה להם התואר "צהובים" (ומדוע בחר אלתרמן להעניק להם את התואר "מצהיבים", המתאים לכאורה לגווילים בלים - לאובייקטים ישנים נושנים). ואולם, בל נשכח כי הישות המואנשת, הנכנסת אל העיר, איננה אלא העבר, המגיע אל העיר וכידו נר אחד, שאורו רפה וקלוש. העבר נכנס אל העיר המודרנית כמו מדליק פנסים כפוף שכם, מדמויותיה הטיפוסיות של העיר של משכבר הימים, ועל כן אפרוח בן-יומו יכול לזכות כאן לתואר "מצהיב".

בכל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, עירב אלתרמן את כל היוצרות ואת כל הזמנים, וערבב אותם למציאות שבה אין עבר, הווה ועתיד מובחנים. הוא אהב להשקיף על ההווה "ממעמקי" העתיד, ולהאיר אותו מנבכי ההיסטוריה והפריהיסטוריה. כך, למשל, שירו "מגש הכסף", אף שחופר ופורסם כמחצית השנה לפני ה' באיר תש"ח, ובטרם חלם דוד בן-גוריון להכריז על הקמת המדינה, משקיף על ההווה מתוך נבכי העתיד וערפיליו, ורואה את הקמת המדינה כעובדה שרירה ומוגמרת, שכבר נמסרה בפועל לידי האומה. בהקשר זה ראוי לזכור ולהזכיר שלא אחת נכנס אלתרמן "למנהרת הזמן", ותיאר בטוריו האקטואליים את העתיד כאילו הפך כבר להווה (כבטורו "גן מאיר בתל-אביב"). בשירים אחרים שיקף את ההווה והעתיד במבט מרחיק ראות, כמתוך ערפילי הפריהיסטוריה (כבטורו "אינטרסים"). כאן וכאן הפגין את יכולתו בניסוח פרוגנוזות נבואיות, שלימים הוכיחו את עצמן, אך הוא לא עשה כן כמי שקורא בכדור של בדולח, אלא כמי שיודע לנתח מצבים ותהליכים, ולהוסיף על הניתוח המושכל גם את חזונו האינטואטיבי וגלוי העיניים של איש הרוח. על כן גם שירו הראשון, שירו של ילד בן 11, מסוגל לדמיין את העתיד ולשער מה יקרה בעוד שנים רבות, כאשר הוא עצמו, כותבן של שורות השיר, יהיה סופר מיומן ומפורסם. גם סופר ידוע מן הראוי שיידע מאין הוא בא ולאין הוא הולך, ואלתרמן יודע שגם בבגרותו יזכור שזרעיהם הראשונים של שיריו הבשלים הוטמנו אי-אז בעבר בעיתון בית-הספר "טל ילדות".

"ישמר האל את הגוילים לחיי עד ולחיי חלד", כתב אלתרמן בשירו "הספרים", וטוב להיווכח שכתבי היד שלו אכן נשמרו, ושיש בהם רמזים לסודות יצירה נעלמים. בדורות הבאים - אם יטרח מישהו לחקור את יצירותיהם של בני דור האי-מייל וה-SMS - לא יימצאו לו גווילים כאלה, ודומה שגם הדיסק הקשיח של המחשב כבר יעלה חלודה ויושלך אל מחסן הגרוטאות של ההיסטוריה.

אלתרמן והאמנות הסמויה מן העין

נתן אלתרמן ושירתו - באמנות ישראל

בהכירי את הזיקה האינטימית והמורכבת בין שירה ואמנות בישראל (שירה יותר מאשר פרוזה!)¹ יש לי את כל הסיבות הטובות לבקש אחר עקבותיו של נתן אלתרמן באמנות הישראלית. אני מודע, למשל, לחותם שהותיר משורר כחיים נחמן ביאליק על אמנים עבריים מאז הציורים ל"מתי מדבר", שציירו שמואל בן-דוד ("בצלאל", 1920 בקירוב), נחום גוטמן (1922) ויוסף בודקו (1923), דרך קשרי יצירה אישיים של ביאליק עם חיים גליקסברג ופנחס ליטבינובסקי (ושוב, נחום גוטמן של סיפורי זיהי היום מ-1930 בקירוב, וכמובן, מוטיב הציפור הארוטית שחלחל ליצירתו לאורך שנים) ועד לאיורים ביאליקאיים מאוחרים של אביגדור אריכא (ספיח, 1953) ומשה גרשוני (1988).

לא פחות מכך, זכורה לי נוכחותו של ביאליק, כאיש רוח וכאיש ציבור, בעולם האמנות הארצישראלית, האמנים שקירב (ראובן רובין, אהרון הלוי ואחרים), הציורים הרבים שתלה בביתו. אמנם, שיעור התגובות האמנותיות לביאליק גובר בישראל על כל הנתונים האחרים בנושא יחסי שירה ואמנות, ובכל זאת אין להקל, למשל, בהשפעתה הישירה והעקיפה של שירת אצ"ג על ראובן המוקדם (1919-1923), על יוסף זריצקי (1929: אקוורל בעקבות "באזני ילד אספר") ואפילו על קומץ מאיורי גוטמן לאוד זנוע של יעקב הורוביץ (1929). וגם במקרה אצ"ג נדגיש את עניינו של המשורר (הוא עצמו רשם מחונן²) באמנות החזותית, וזאת - כעורך אלבטרוס, וכפעיל בהכשרת אולמות מגדל-דוד לתצוגות אמנות (1920 ואילך) ועוד.³

אכן, השירה העברית והאמנות העברית ניהלו ביניהן יחסים עשירים לאורך מאה השנים האחרונות. קווים משמעותיים של אנלוגיות ו/או השפעות ניתן להתוות בין שיריו המוקדמים של שלונסקי (זווי, שירי גלבויע) לבין דימויי יסוד באמנות הארצישראלית משנות העשרים, בין שירת האור המוקדמת של אמיר גלבויע לבין ההפשטה הישראלית של "אופקים חדשים" (שלא לדבר על קרבה בין שירת עזרא זוסמן לבין ציורי אביגדור סטימצקי) ועוד. וטרם הצבענו על יצירותיהם של יוסל ברגנר ויגאל תומרקין בעקבות שירי

¹ השירה קומפקטית יותר במהותה ומתמקדת בדימוי או קומץ דימויים, ובתור שכזו הולמת יותר את המפגש עם האמנות הפלסטית. לא לחינם, *מספרות מהי?*, 1940, כלל ז'-פ. סארטר את השירה במחנה ה"אובייקט" האמנותי האוטונומי, לעומת הספרות המקיימת שיג ושיח עם העולם שמחוצה לה.

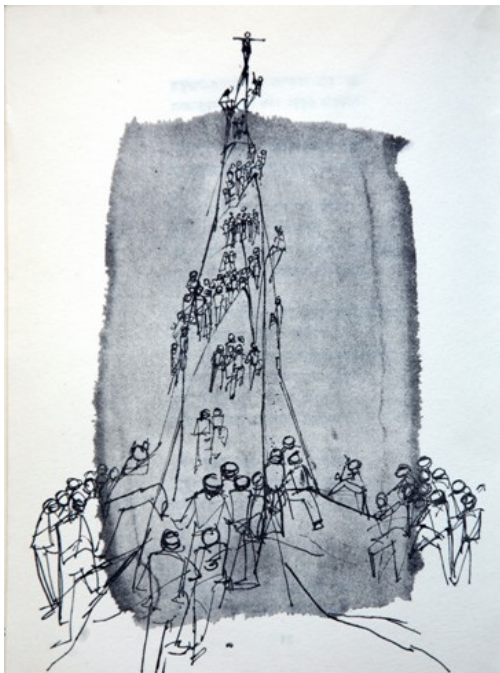
² ראו כרך י"ד של כל כתבי אצ"ג (מוסד ביאליק, ירושלים, 1999, בעריכת המחבר), המוקדש כולו לרישומי המשורר.

³ ראו פירוט במבוא לכרך רישומי אצ"ג, שם, עמ' 7-15.

נתן זך, על מיצביו הפיסוליים של יעקב דורצ'ין בעקבות מאיר ויזלטיר, או על ציוריהם של יצחק פוגץ' ואיבן שוובל בעקבות שירי יהודה עמיחי. הרשימה ארוכה ארוכה.⁴

*

הנה כי כן, יש לי כל הסיבות הטובות לתור גם אחר עקבותיו של נתן אלתרמן באמנות הישראלית, ובפרט - בזוכרי את הפופולריות העצומה של המשורר בציבוריות הישראלית, ולאורך שנות הארבעים-החמישים בעיקר - ויותר מכל, את מעמדו המיתי כמעט של "מגש הכסף" בתרבות המקומית. אלא, שעוד בטרם יצאתי למסע החיפושים המתיש, אני רושם לפני מספר עובדות: האחת, ששום יצירה חזותית אינה קופצת נגד עיני בהעלותי בתודעה את השם "אלתרמן". משמע, שומה עלינו לפשפש רבות כדי לדלות תגובות אמנותיות לשירתו. שנית, איני יכול לומר שאלתרמן גילה עניין של ממש באמנות חזותית. אני מתבונן במרבית ספריו (למעט שירי ילדים) והנה הם חפים מאיורים, ואף אינם מתגנדרים בכל ציור על עטיפתם. במקביל, איני זוכר מעורבות של אלתרמן בתערוכות, בהתאגדויות של אמנים וכו' (גם דיוקנאות של אלתרמן נדירים ביותר, ואת המעטים נציין להלן), אף כי לא שכחתי את קשריו הרומנטיים עם הציירת צילה בינדר.



צילה בינדר, איור מתוך ספר התבה המזמרת, 1957

בינדר היא האמנית הידועה בציבור של אלתרמן. מלבד רישום משנות החמישים של "דיוקן אלתרמן בכסית", רישומיה הפיגורטיביים ומחודדי הקו איירו מספר ספרי שירה שלו, כמעט כולם לילדים (ראו הקובץ, לילדים, 1972). אפשר שאיוריה לספר התבה המזמרת (1958) הם פסגת טיפולה האמנותי בשירת אלתרמן, ומתוך אלה נציין את רישומה ל"מעשה בחיריק קטן", השיר על מסעו של החיריק אל ראש הו"ו במאמץ לברוא את החולם. בינדר האנישה עד תום את המתואר בידי אלתרמן וייצגה העפלה אנושית סזיפית לראש הר, מעין פרשנות אקזיסטנציאליסטית לכתוב:

"(...) כך עמד הוא גבוה וכל אותיות, / מקצה דף עד קצהו

⁴ גדעון עפרת, "על יחסי אמנות ושירה בישראל", בהקשר מקומי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2004, עמ' 415-406.

גדלו מביעות, / מספרות בשבחו, נדחקות מכל צד / לברכהו! ולא אותיות בלבד - / גם מלים! כן, אפילו מלים שלמות / הקיפוהו סביב / בטקטוק מצלמות! / ..."

ברובד זה של איורים לשירת אלטרמן נאתר גם שירי ילדים מצוירים שעוצבו בצבע בידי אמנים כדני קרמן או אבנר כ"ץ, ואפילו את מנשה קדישמן נמצא מאייר ב-2002 (כשילוב עם ציור של אמו, בלהה) את קובץ פזמוני אלטרמן, *צדיק לצלצל פעמיים*. אלא, שלמשימתנו יומרה גבוהה יותר: לנסות למצוא משקעים אמנותיים "כבדים" של שירת אלטרמן באמנות הישראלית. כך, גם תפאורות נאות ביותר שעוצבו למחזותיו של אלטרמן בתיאטרון הקאמרי בתל-אביב - *כינת כינת* (דני קרוון, 1961), *פונדק הרוחות* (אריה נבון, 1962), אשר גם רשם באותה עת את דיוקן המשורר) ו*אסתר המלכה* (דוד שריר, 1966) - גם תפאורות אלו לא יספקו את רעבוננו של האלטרמניאקי היוצא למסע.



זיוה קרונוזון, תחריט עץ על פי "הזר מקנא לחן רעייתו", 1959

תחנה ראשונה במסע האמנותי אל אלטרמן תעצור ב-1959 בירושלים של "בצלאל החדש". כאן, בשיעורי עיצוב-כתב של ירחמיאל שכטר, היו בין התלמידים שבחרו לאייר שיר של אלטרמן. אחת שכזו הייתה זיוה שישה (לימים, קרונוזון), שיצרה שני חיתוכי עץ לפי "הזר המקנא לחן רעייתו", שיר מתוך *שמחת עניים* (1941). כאן, בהדפס הראשון, לצד טיפוגרפיה מרשימה של הבית הפותח (המסיים במלים - "אם תנוסי אל סתר בית, / אם בשבת רעים תשטי, / לא תנוסי מקול העיט, / המצעק לך: אשתי, אשתי!") - ייצגה האמנית הצעירה דמות עלמה הנלפתת מאחוריה בזרועותיה של דמות גבר שחורה. בהדפס שני הפכה שישה-קרונוזון את היוצרות: העלמה, לא זו בלבד שהפכה שחורה, אלא שנראית כילדה, ואילו הגבר שמאחוריה מעוצב בלבן, כשהוא מנפנף לה בידו מדלת הבית. זכורה לנו פרשנותו של דן מירון לשירי *שמחת עניים* ובה הדגש על קנאתו של המת החי לרעייתו. אך זכורה לא פחות פרשנותו של מרדכי שלו, שהבין את השיר כמונחי אב נעדר (אלוהים) ובתו (היהדות) לרקע הברית בין הבתרים (זו מרומזת בשיר במוטיב העיט החג).⁵

⁵ "מאחורי דמות האב והבת מסתתרת ישות רוחנית-אלוהית. האלוהים - שעומד בברית עם האב - עתיד לעמוד בברית שאין לנתקה, כפי שיתברר בהמשך, גם עם הבת." (יריב בן-אהרון, על "הזר מקנא לחן רעייתו", בתוך: *שמחת עניים* - מסכת, עורכים: עלי אלון, יריב בן-אליעזר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2001, עמ' 188.



גרשון קניספּל, ליל קיץ, חיתוך עץ מתוך הספר שירי דור, בהוצאת ספריית פועלים, 1954

אני מזכיר פרשנות זו מאחר שהיא עשויה לתמוך בדואליות של האישה והבת (הילדה) ובהכנת הגבר המצויר כמייצג את אביה של האמנית, שנהרג במלחמת השחרור ואשר געגועיה אליו מפרים את יצירתה מאז שחר דרכה ועד היום.⁶

חמש שנים קודם ליצירתה זו של קרונזון ראה אור בהוצאת ספריית פועלים, הספר שירי דור עם איורים בחיתוכי עץ של גרשון קניספּל. האמן, שבגר את "בצלאל החדש" באותה שנה, ספג אף הוא במחלקה לגרפיקה שימושית (טרם הייתה אז מחלקה לאמנות) את החינוך הקפדני לעיצוב טיפוגרפי ולאמנות מידיו של ירחמיאל שכטר וספרו, לקט של שירים ממשוררי העת ההיא, מהארץ ומהעולם - כלל גם את שירו של אלתרמן, "ליל קיץ" (שמתוך *כוכבים בחוץ*). מילות השיר, על ארבעה בתיו, אכלסו את צד שמאל של הדף, ומימינם עוצבה תמונת צללית שחורה של חתול (עיניו מאירות בלבן) פוסע על מרצפות מדרכה בסמוך לפנס-רחוב (זנבו חודר למרחב מילות השיר) וכנגד צללית בתים וצריחי עיר הנשקפים מרחוק מתחת לחרמש ירח. העיר המצוירת ברקע נראית כיפו עם חזותה האוריינטלית ועם שלושה הדייגים (מימין). הדימוי אייר בתמצות את שורותיו של המשורר - "דומיה במרחבים שורקת. / בוהק הסכין בעין החתולים. / [...] במגלב זהב פנס מפיל אפיים / עבדים שחורים לרוחב הרציף. / [...] והרחק לגובה, בנהימה מורעבת, / עיר אשר עיניה זוהב מצופות, / מתאדה בזעם, בתימרות האבן, / של המגדלים והכיפות."

ספק רב אם יכול היה הצייר הצעיר להתמודד בכלים חזותיים עם המטפוריקה המורכבת של אלתרמן, המעצב עיני חתול כסכין, פנס רחוב כמגלב ועיר שמתאדה (שלא לדבר על צלילי

⁶ גדעון עפרת, *זיוה קרונזון: דמין*, תל-אביב ושיקאגו, 2007.

"דומיה שורקת" או "נהימה מורעבת"). ובכל מקרה, ברור שהצייר העדיף ייצוג פיגורטיבי לירי, פשוט וקליט.

*

ב-1967, זמן קצר לאחר מלחמת ששת הימים, השלים יגאל תומרקין את פסל הארד הצבוע, "הוא הלך בשדות" (אוסף מוזיאון תל-אביב). כאן יצר האמן את תשובתו האיקונית המרה לכל אותם "אלבומי ניצחון" דאז, עת הציג לפנינו חייל מרוטש, גרוע זרועות, אבר מינו גלוי ממכנסיו, לשונו שלוחה החוצה (לעג? התרסה?) וכדור פגז ענק בבטנו. החייל-קורבן של תומרקין, יותר משענה לגבורתו המקודשת של אורי מהוא הלך בשדות של משה שמיר, היווה המחשה לדמות הבן משירו של אלתרמן, "האם השלישית" (מתוך כוכבים בחוץ, 1938) ומהשורות: "בני גדול ושתקן/ ואני פה כותונת של חג לו תופרת./ הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן./ הוא נושא בלבו כדור עופרת."



תמר גטר, סימניה, 1990

אלתרמן ה"לאומי", הממלכתי, אלתרמן של הקונצנזוס, אלתרמן כקולה של המדינה ב"הטור השביעי", היווה אכן אתגר לכמה מאמני ישראל. שנים רבות מאוחר יותר, סביב 1990, תצייר תמר גטר את ציורה, "סימניה", בו נמצא צמד דיוקנאות ריאליסטיים של המשורר, האחד על רקע שחור והשני על רקע לבן. השניים משוכצים בתוך מבנה של "בית", שחלקו העליון אדום וחלקו התחתון דגלי ישראל לצד הגל אלטרנטיבי (עם שני פסים

צהובים וצירור תפוזים במרכז). ציור עירום של האמנית ניצב כאנך בתוך הבית הזה, "הבית הלאומי" אם תרצו. הציור מורכב כולו מצמדדים של אלטרנטיבות (יריעת הדגל כנגד יריעת בד לבן, מעין דגל כניעה; גוונים חמים כנגד גוונים קרים; צורות גיאומטריות טהורות כנגד דימויים) וממתחים בין סימני "ציור" (מכחול, מברשת, יד מציירת ועוד) לבין דימויים פיגורטיביים, שלא לומר ספרותיים. צורה כנגד תוכן. הציור נמנה על סדרה של ציורים מהשנים 1989-1991, להם קראה גטר "ארטיפיסיליה נטורליה" ("טבע מלאכותי") ודומה ששניות הטבעי-מלאכותי חלה כאן גם על שני האלטרמנים המצוירים. במספר התבטאויות ציבוריות של תמר גטר עלתה ביקורתה על אלטרמן, ברוח ביקורתו הידועה של נתן זך, כנגד מלאכותיות מתפייטת נוסח "נשיקת טבחת", ונראה ש"סימניה" של האמנית מבקש לסמן דואליות אמנותית בין גוף טבעי אותנטי לבין ייצוג מלאכותי (בעיקר ברובד הלאומי), אולי הדואליות הבוראת יצירות אמנות בכלל. כל זאת בבחינת פרשנות ספקולטיבית של מחבר המאמר.



אך, יותר מעיסוק כולל באלטרמן כתופעה תרבותית, נדרשה האמנות הישראלית ל"מגש הכסף". ואיך לא, כאשר השיר הפך למרכיב חובה בטקסי יום העצמאות ולנכס-צאן-ברזל של תודעת ה"קוממיות" המאחדת גאוה ואבל. במחסני מוזיאון פתח-תקווה נמצא ציור שצייר אהרון גלעדי בתחילת שנות החמישים ונושא את השם "מגש הכסף". לא "נערה ונער" ולא "אומה" תגלו בציור, אלא רק תמונה אלגית, פיגורטיבית למחצה, של אימהות וילדים (כולם נעדי פרטי פנים, במסורת ציורי גלעדי) ניצבים בנוף פתוח, אולי בבית קברות. בכל מקרה, הדמויות מרכינות ראש או עומדות ברגע של זיכרון (צפירת זיכרון לנופלים?). "מגש הכסף" של גלעדי הוא אפוא הרחבת שורות השיר הנודע אל משקע של צער קולקטיבי ואל ייצוגם של ילדים, שמחר עלולים למלא את תפקיד "לובשי חול וחגור וכבדי נעליים..."

בגן הכניסה ל"כ-צבי", שכלב שכונת רחביה הירושלמית, מצפה לנו גרסה אחרת ל"מגש הכסף", תבליט ארד בשם זה שיצרה בתיה לישנסקי ב-1968. כהיפוך גמור לחייל המבזה/מבוזה של תומרקין, הגיבה הפסלת למחרת מלחמת ששת הימים בדימוי הרואי ונלהב של "טללי נעורים עבריים": הנוער העברי מופיע כקבוצה הפוסעת בנחישות בלב ים השיבולים בעקבות ה"נערה ונער". הוא עם כובע גרב, היא (ראשונה בטור!) עם שיער המתבדר ברוח - צועדים בעוז קדימה וללא חת. אלה - השניים וכל השאר - "פי הבלורית והתואר" (אם לשאול את מילותיו של חיים גורי) - מאשרים את שתואר בעיתון *הצופה*:

תשע דמויות, המתוארות בקווים מצומצמים, המשרתים ישירות את מבע הכוח והתנועה, נראות כתבליט: השתיים הקדמיות, עלם ועלמה, מתפרצים קדימה, זרועם שלוחה כמו אווזת במשא בלתי נראה, כאילו נושאים בגופם את מגש הכסף עליו הוגשה לאומה היהודית מדינת ישראל. בעקבותיהם, באגרופים קמוצים, אווזים בנשק, שגם הוא בלתי נראה, צועדים שבעה צעירים - עיניהם מופנות ישר נכון. ממותנם ומטה, בתוך שדה שיבולים, מרומזות פסיעות רגליהם. כמו השניים הראשונים, גם אלה במאסף מתפרצים מתוך הלוח - דרוכים, מתוחים, בוטחים

בכוחם, אך מלאים עצבות מאופקת - תמצית מרוכזת לתחושת החיים של הנוער בארץ.⁷

מספר שנים לאחר מכן, ב- 1977, יצר מרדכי כפרי, פסל נשכח מנהלל (1920-2001), פסל גבס בשם "מגש הכסף", מודל למונומנט שלא בוצע מעולם. פסלו של כפרי מפגישנו פעם נוספת עם ה"נערה ונער" של אלתרמן, אף כי ללא מדי הקרב (פלג גופו העליון של הנער מעורטל; לגוף הנערה שמלה), כמי שמהלכים - יחפים, כמדומה - קדימה בראש צוק. די בהשוואתם לנערה ונער אחרים - אלה מהמונומנט המפורסם ממוסקבה (25 מ' גובהו) של ורה מוחינה מ-1937, הצמד הסובייטי ההרואי, שהפך לסמלה של התערוכה הסובייטית הגדולה - כדי להכיר בצניעות ובאנושיות הרכה של הצמד העברי מנהלל. מבחינות אלו, דומים השניים לפסל העץ של נעמי שינדלר (1919-1991), "מגש הכסף", פסל שעקבותיו נעלמו ואף הוא בסימן השניים העדינים והצנועים העולים בנתיב "הלוך והחרש".



מיכל נאמן, מגש הכסף, 1974

מול הייצוג הפיגורטיבי הישיר של גיבורי שירו של אלתרמן, בולט טיפולה המושגי של מיכל נאמן, שצוירה ב- 1974 ציור בשם "מגש הכסף". ברוח רישומיה וציוריה דאז, רשמה נאמן לרוחב המשטח כולו בכתב ידה ובצבע צהוב את המילים "מגש הכסף", כשהיא מוסיפה מתחת את המילה הזעירה "בצהוב". משמאל לאות האחרונה, ממש על גבול הפורמט, הוסיפה באותיות קטנות "פה סופית". לא פ"א סופית, כי אם "פה סופית". נקיטתה של האמנית בצהוב הולמת ציורים צהובים שלה מאותה שנה בהן הגיבה להלכות הקורבן שברוח "מנחה בלולה בשמן" (מילים המככבות באחת מעבודותיה דאז, המוצהבות בצהוב המנחה הבלולה בשמן). ביחד עם הסופיות של ה"פה סופית" (דהיינו, כאן, באורח סופי ומוחלט, קרי -

⁷ נעמי גוטקינר, *דצופה*, 24.1.1969.



בתיה לישנסקי, מגש הכסף, ארד, 1967, יד בן-צבי, ירושלים.

מוות)⁸ מתפקדת הכתובת של נאמן כמין מציבה לקורבן. אותיות השלט מאלצות את עצמן למידות הפורמט, בדומה למלים אחרות שרשמה אז נאמן באורכים משתנים ובהתאם לפורמט או קו נתונים. "מגש הכסף" שלה הוא אפוא מערכת כפייה צורנית העשויה להדהד מערכת כפייה אחרת, כזו שסופה מות הקורבן.

פרשנות מורכבת יותר ליצירתה של מיכל נאמן תסתמך על דבריה: "כסף זה צבע וכך נדרשתי לו פעמיים. פעם אחת-שהוא הופך מזהוב לצהוב. הכוונה שלי היתה לאמר משהו על השיר שבו הנוער הצברי- נער ונערה הם מגש הכסף כאשר כולנו יודעים, בודאי היום, שחלק מרכזי מהם היו פליטי שואה. ובכן, צהובים. זה היה בשבילי שינוי הצבע מכסף לצהוב. עברו שנים ועשיתי עוד עבודה, במסגרת הסדרה ה' צבעים וזו העבודה עם נטיפות כסף על מסקינג טייפ שכרכה את הצירוף מגש הכסף עם חילמי שושא - על גבול היותו נער שגולגלתו רוצצה על ידי המתנחל קורמן. לפי פסק הדין הוא נפל על אבן ולא נמצאו אשמים. חילמי בשבילי היה מועמד מובן מאליו לפיגורה, למטפורה של היות מסד להיווצרותה של מדינה-אחרת."⁹

מה שונה "מגש הכסף" הריאליסטי שציירה הדר גר בשנות האלפיים. ציורה הקטן, 30X30 ס"מ גודלו (ראו - שער גיליון זה של גג), מציג בפנינו קערית כסף דמוית צדף, אשר שום ונוס אינה עולה ממנה, אלא שטרות ומצלצלין, והוא מסמל את שאירע מבחינה

⁸ "פה סופית" עשויה להתייחס גם לתו הרביעי, פה, כאשר צורת האות כמו עונה למפתח-סול ב"מפתח" "פה סופית".

⁹ מתוך מכתב למחבר המאמר.



אברהם אופק, וחבריו היורדים מארץ-ישראל, 1988

ערכית לחברה הישראלית מאז "מגש הכסף" האלתרמני ועד למגש המזומנים ביטוי פשוט וישיר לחומרותה של חברה קפיטליסטית וקורבנותיה האחרים.

מסעו של המבקש אחר הדי אלתרמן באמנות הישראלית חולף לאורך תחנות שרמתן אינה שווה באיכותן האמנותית, וככלל, ספק אם היצירות ה"אלתרמניות" מוכיחות את שעתה היפה של האמנות המקומית. אפשר גם שיצדק זה שיתריס, לאור המתואר, שאין זה מתפקידה של האמנות החזותית לטפל בשירה ובספרות. אך, אנו, הזוכרים את המצוין בפתח המאמר, שלא לומר הזוכרים את ציורי בוטיצ'לי וויליאם בלייק לפי *הנופת* לדאנטה, את ציורי הפרה-רפאליטים לפי מחזות שייקספיר, את ציורי ניקולא פוסין לפי אובידיוס (בעקבות הומרוס) ועוד ועוד - נסרב להפרדה הדיכוטומית בין אמנות לשירה ולספרות. ומתוך אמונתנו זו נשמח לפגוש את ה"אלתרמנים" של אברהם אופק, שהם אולי רגעים של שיא ועומק במפגשו של אמן ישראלי עם שירת המשורר התל-אביבי.

ב-1985 יצר אופק מין "מגש כסף" מבנה בצורת בית עשוי מפח מוכסף, המאוכלס בשתי דמויות - גבר ואישה מבוגרים הניצבים חזיתית. ביד האחד מגש, ביד האחרת קערה, ובין ראשם לבין המיכלים שבידיהם מעין משפכי-קיבול המאזכרים גם קרני אייל. אלה הם בני משפחה, דיירי ה"בית", שניים המציעים לנו כיבוד כמארחים, אך - יותר מזה - אווזים במגש ובקערה כמי שעומדים להקיא את נשמתם לתוכם. לפנינו, אם כן, "מגש כסף" אחר, קיומי, המרמז על בית כאירוח האחר אך גם על בית כגורל מר לדייריו.

את שניות המגש והקערה שב ופגש אופק זמן קצר לאחר מכן ב"קערת כסף", שיר חתונה שחיבר הרב יוסף האזובי, איש פרובנס מהמאה ה-13. בהערות שרשם אופק בעקבות שיר זה, תוך שהוא מתפלמס עם פרשנותו של דן מירון ל"מגש הכסף" של אלתרמן (זו, "הפנים בראי המגש", הופיעה בהמשכים *בדיעות אחרונות* באפריל 1988), קבל האמן על כך שמירון לא הבחין בטקס

כטקס כלולות, בו האומה היא הכלה ואילו הנער והנערה הם ישות אחת. וציין אופק בהערותיו בסגנון שאינו תמיד נהיר:

בשירת יוסף האזובי ז"ל זה איילת חן ונער. השירה נכתבה לחתונת בנו. משווה אותם לאברהם ולשרה. [...] טללי נעורים, 'בגדים צואים' הופכים ממחלצות חתן וכלה. מגש הכסף – שתי כוסות המים של המלצר לעומת הכהן. [...] עוד בעניין זה: מה בין כהן למלצר: צורת ההגשה, צורת הכלי, מגש – יד אחת. קערה – שתי ידיים. מלצר זה קשור פה ושם במעשה אקרויט. כהן – מתייחס לחומר בכבוד ראש מקודש: כי כל פרור חשוב בהיטהרות.¹⁰

אברהם אופק זיהה את האמן האמיתי עם הכהן, איש הקערה, להבדיל מאמנים שאינם אלא "מלצרים" המשוררים את ציבורם עם מגש. ואגב, את מחשבותיו בנושא "מגש הכסף" ניסח ברשימה קצרה ששלח לדיעות אחרונות ואשר לא פורסמה מעולם.

עניינו של אופק ב"מגש הכסף" הגיעו לשיאו בשנים 1985-1988, אותן שנים בהן עמל על ציורי הקיר לאוניברסיטת חיפה, "ישראל: חלום ושברו". ציורים מרתקים אלה מסתיימים בתמונה מורכבת, שהיא בחזקת "צוואה" רוחנית של האמן, הנראה יושב בשיעור לאמנות, בו נלמדים במקביל "יהודי בתפילין" של שאגאל (1914) ו"נמרוד" של דנציגר (1939). אלא, שמשמאל לדיאלקטיקה מבוקשת זו של יהדות ו"כנעניות" צייר אופק מורה לטבע הניצבת מתחת לדמותה של כנרת, לפניה יושבים ילדים המקשיבים לשיעור, בעוד המורה מצביעה בימינה אל עבר צורת דג. אופק התגורר בחיפה בין השנים 1976-1987, ובין השאר, עסק בדיג. במסגרת עיסוק זה, לו התמסר בהתלהבות אופיינית, הכיר את דג ה"סילבר-פלטה", שאותו תרגם ואימץ כ"מגש הכסף". בשולי מתווה עיפרון של שלד הדג, שאותו העתיק מספר זואולוגיה, ציין האמן:

מכתב אל המסתכל ברישום הזה. אף על פי שהייתי מעדיף כי הציור ידבר בעד עצמו. [...] השבוע, 40 שנה אחרי גמר מלחמת עולם שנייה וכל מה שקרה. בדרך מוזרה שמעתי מדייגים, אנשים נהדרים, מדברים על 'פלטה כסופה' הלא היא 'מגש הכסף'. [...] 'מגש הכסף' – זה בוודאי מזכיר דבר מה נוסף, מה דעתך? בספר טבע מצאתי רישום השלד של 'הפלטה הכסופה'. 'מגש הכסף' – חוט השדרה שלו הוא בדמות מפת הארץ, ירוק לאורך החופים וצהוב בפנים, ונקודות במקום הערים. עשרת הצלעות הגדולות הן רמז לשכטי ישראל וצבען צבע הים. מה לעשות? אין אלא מה שמונח לפנינו. הכתובת דומה לכתובת אחרת שהייתה בשערי הגהינום.¹¹

לאור הכתוב נבין מדוע, במתווה בצבעי מים לאותו קטע של ציור הקיר, הוסיף אופק מתחת לדימוי הדג את המלה "גרמנית". כי "מגש הכסף" שלו הרחיב את האבל על הנופלים במלחמת העצמאות אל עבר זיכרון של קורבן יהודי היסטורי ששיאו השואה. וכשהוא כתב בגרמנית מתחת למתווה העיפרון הנ"ל של הדג – "שלד דג מגש הכסף", לא לחינם רשם אותו בצורת השלט "העבודה משחררת". ב-1987 נסעו בני הזוג אופק לביקור במצרים. היה זה זמן קצר לאחר שאיבדו את בתם הבכורה, אפרת, ששמה קץ לחייה, ובעיצומו של טיפול במחלה אנושה בה לקה הצייר. במצרים, במוזיאון של קהיר, במערות הקבורה למיניהן וכו', התקרב אופק לדימויי חנוט, נשר,

¹⁰ מתוך ארכיון אופק, עיזבון האמן, ירושלים.

¹¹ שם.



אברהם אופק, מתווה לישראל - חלום ושברו, 1985

ספינת-נפש ועוד. עם שובו ארצה הוטענה יצירתו בעוד ועוד דימויים מצריים קדומים שפגשו בתודעת מותו הקרב ובמות בתו. עתה גם היה מוכן לפגישה רוחנית עם מצרים של נוא-אמון, זו של אלתרמן בשידי *מכות מצרים* (1939-1944).

סדרת ציוריו האחרונה של אופק צוירה ב-1989 (לימים, תזכה הסדרה לכותרת "אשמורת אחרונה"), חודשים ספורים טרם פטירתו בינואר 1990. בציורים אלה, בצבעי מים, גואש, טמפרה ועיפרון, בלטו ייצוגי בני משפחה הפוסעים על הר המוריה גבוה מעל ירושלים הקורסת מנגד, עם דמות נערה כחולה היושבת ומנגנת בחליל בקצה הרחוק של ההר ועם נער (ובציור נוסף, עם איש על רקע עמק קדרון והר ציון) שעינו קולטת קרן אור מכוכב המנצנץ במרומים. לא אחד ולא שניים מציורי הסדרה עסקו בפגישתו הקרובה של אופק עם בתו בעולם שמעבר, וציורי "מחפש כוכב" (הללו עם קרן האור הארוכה) אישרו את השיר "איילת", המסיים את *שידי מכות מצרים*:

עמוד השחר קם. שוב נוצצה איילת. / וכגזל הנה, אך מה הגביהה עוף. / בראש ימים תבריק, חוצפת ומבוהלת, / והיא כוכב ילדה, ובטרם יום תסוף. / [...] אבל תמיד, תמיד בין חרבות וטל, / אלייך ניבטים כבשיר מכות מצרים, / האב והעלמה במחלפות הפטל. / [...] איילת ליל

אמון, עד מה לעוף הגבהת! / ואת כוכב-גוזל, אך מה זוקר ורם. / [...] אליך שחקים, עם רמש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם.

ברומה לשירו זה של אלטרמן, המתאר את האב ובתו הניצבים בין נופי חורבן (ספק נופי בירת מצרים העתיקה וספק ערי אירופה של מלחמת העולם השנייה), ייצג אופק את עצמו / או את בני משפחתו כנגד ירושלים נחרבת ולקראת מפגש עם הבת, אפרת, בסימן הכוכב המאיר, איילת השחר. בין הרישומים שנותרו בעיזבוננו של אופק נמצא שניים, מהמאוחרים ביותר, בהם נראה גבר ניצב בתוך סירה מאחורי עלמה יושבת. בשולי תמונה זו של מסע המתים בספינת הנפש, רשם אופק: "כלו עיני אחותי כלה." הבת המתה הפכה לכלה, שניות הזכורה לנו משירי *שמחת עניים*, כמצוין לעיל.

ברישום נוסף חזר ורשם את הגבר והאישה, אך הוסיף בשוליים: "האם גם את רואה מה שאני רואה?!". המלים הללו היו עיבוד לשאלה ששאל אברהם את יצחק (לפי מדרש תלמודי) בדרך לעקידת הבן ובסמוך להר המוריה, עת האב מאתר מרחוק את ההר. עתה, ברישומי של אופק, המירה הבת המתה את קורבנו של יצחק, וכך יכול היה האמן להתחבר גם לשיר "מכת בכורות" (וכזכור, אפרת הייתה בת בכורה) מתוך *שירי מכות מצרים*:

בכורי, בכורי הבן, עפר, כוכב ובכי / נתנו לנו תבל של אושר עז מבכי. / עפר, כוכב ובכי, הם תנות הפסים / בלילה בו יושמו שני החרסים. / אבי, עלי הכתונת. אב, אני נכון. / בכורי ובן-זקוני. בכורי ובכור אָמון. / - - צנח האב על בנו. ניצב השקט רם. / שלמו מכות אָמון. עמוד השחר קם.

עקידת הבן, עקידת הבת, עקידת האב - השלושה גם יחד התחברו בחיבור גורלי ומר בחייו ויצירתו של אופק¹² ובצל שיריו של אלטרמן, שהעסיקוהו רבות בערוב חייו.



במאמר *מאריך* מתאריך 5.3.2010 טען אריאל הירשפלד כנגד אפשרות הצגתו של אלטרמן בתערוכה (שנפתחה במוזיאון ארץ-ישראל). לא ניתן ללכוד בדימויים חזותיים - טען הכותב - את היוצר הזה, שחמק כל חייו ממצלמות ואשר נמנע מכל רושם חזותי של חדר העבודה, הופעה אישית וכדומה.

כלום נאמר את הדברים הללו גם ביחס לשירתו של אלטרמן, בבחינת הסבר לעיסוק האמנותי המוגבל בה? לא, לא זה יהיה ההסבר, כאשר שירת אלטרמן כה ציורית, כה צבעונית, כה תיאטרלית. דומה, שההסבר למיעוט היחסי ביצירות אמנות "אלטרמניות" יסודו בכך ששני הצדדים לא היו מעוניינים מדי בשירוף, ולבטח לא בשנות חייו של המשורר, שנפטר ב-1970: אלטרמן עצמו, כאמור, לא קירב אמנים ולא התקרב אליהם (גם כשישב לא רחוק מהם *בכית*), ואילו המודרנה הישראלית של שנות הארבעים עד השישים - *אופקים חדשים* - ביכרה הפשטות צורנית על פני דיאלוג עם ספרות ושירה. את תוצאות ההימנעות הזו פגשנו לאורך עמודי המאמר. בה בעת, עדיין נותרת החידה: היכן הם המוני אמני דור תש"ח - כל אלה שלא הלכו בנתיבי *אופקים* *דשים* ואשר ביקשו-גם-ביקשו לתת ביטוי ביצירתם לרוח הזמן ואירועיו הגדולים.¹³ היכן אלטרמן שלהם?!

¹² ראו: גרעון עפרת, *ההולכים אל ההר: אברהם אופק - רישומי עקידה*, בית אבי חי, 2009.

¹³ גרעון עפרת, 1948 - *דור תש"ח באמנות ישראל*, מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב.

הסנדק

שלונסקי חונך את ביכורי שירתם של נתן אלתרמן ואלכסנדר פן

בתום השנה הראשונה לייסוד כתב העת *כתובים*¹ ועם הפילוג שנוצר בין עורכיו אליעזר שטיינמן ואברהם שלונסקי, הבין שלונסקי שחשוב לגבש חבורה מלוכדת של סופרים מודרניסטים שיסתופפו סביב *כתובים* וסביב עורכיו. לשם כך השתדל לקרב סופרים צעירים ומבטיחים שיוכלו לחזק את המחנה שלו מול המחנה של ביאליק ויגדילו את חבורת המשוררים הצעירים שיביאו בכנפיהם את "החדש". לכאורה שנה שלונסקי את ההוראה והחינוך והתרחק מהם, אולם נראה שירש מאביו את כישרונותיו הפדגוגיים-חינוכיים וביטא אותם ביחסו אל חבריו המשוררים. נכון היה לתמוך בהם ולהשקיע בהם את מיטב זמנו, לפרסם את ביכורי שירתם, לעודד ולהמריץ אותם, לערוך את שירתם ולנכש את המפריע והמיותר בעיניו. אלכסנדר פן, נתן אלתרמן ורפאל אליעזר היו המשוררים החשובים מבני דורו ששלונסקי חנך ופרסם את ביכורי שירתם בתקופת *כתובים*.

הסופר יוסף סערוני סיפר כי הפגישה הראשונה בין שלונסקי ושטיינמן לבין המשורר אלכסנדר פן הייתה במערכת *כתובים*: "באחד הימים הופיע הגבן החטוב, הפוטוגני והחיוור במערכת *כתובים*. [...] הזר עמד בפתח וסקר במבטו המסנן את אדריכלי הספרות הפורצת הרובצים על האבניים. מפניו הזעופים רעף לגלוג של מוכה-גורל מפונק. בחלל נתקעה התרסתו האילמת: כן, זה אני - ומי אתם? שטיינמן - הארי שבחבורה - הצטנף בפניו כחוש, חששני וקטן-קומה, עיניו מלפלפות-חמקמקות ומתיזות בריקים שנונים. שנונה ובורקת הייתה גם לשונו המשפדת". הופעת ה"גבן" עוררה בשטיינמן "מעין סלידה. הוא נתכווץ וכחש שבעתיים ועיניו הגבירו לפלופן: מיהו? מה לזה כאן?" לעומתו שמח שלונסקי מאד לפגוש את הצעיר הזר שכותב שירים, ו"העלה חיוך רחב על פניו: הוא תלה תקוות באלמונים שעוד לא הכזיבו, בכל פנים חדשות שנקלעו לכאן ראה תגבורת נוספת לצבא הספרות היוצרת". משקרא את כתב-היד שבידי פן, "נחיריו נתרחבו והרטיטו ועל פניו ריצדו עיוותי חדווה", משום שמצא שמצד אחד שירי פן מושפעים מאד מיסנין, ומצד שני יש בהם חידוש. ואילו שטיינמן - "הארשת החיישנית לא גלשה מעל פניו". פגישה ראשונה זו בין פן לשלונסקי ושטיינמן, המתוארת בפרטים רבים, היא ככל הנראה, כולה או בחלקה, פרי דמיונו של הסופר יוסף סערוני.² נראה שראשית היכרותם של שלונסקי ופן הייתה בשנת 1929, כששלונסקי נסע לבית ההבראה "מרגוע" שברחובות. פן היה עדיין בחזקת עולה חדש, שרק לפני כשנה וחצי הגיע מרוסיה. בפגישתם הראה המשורר הצעיר לשלונסקי

¹ פרק מביוגרפיה של אברהם שלונסקי העומדת לראות אור בקרוב

² סערוני, מאי 1973

שירים אחדים שלו שנכתבו ברוסית, ושלונסקי עזר לו לתרגם אותם לעברית.³ אך גם אם תיאורו של סערוני אינו תואם את העובדות ההיסטוריות, נראה שהצליח לעמוד על משמעות המפגשים בין שלונסקי לבין הסופרים בני דורו שהוא היה להם חונך, והפך להיות בשבילם משורר נערץ, אב או אח בכור, מי שהכניסם בברית השירה העברית.

שלונסקי אכן שמח לעזור לפן, המשורר העברי-רוסי הצעיר והמוכשר בראשית דרכו. הוא פרסם שניים משיריו, *אכן עייפת דממה כחולה*, בגיליון הראשון שפתח את שנתו הרכיעית של *כתובים* (17.10.1929), ועודד אותו להמשיך ולכתוב. ראשית הופעתו של פן בספרות העברית עשתה רושם גדול, קודם כל על בני החבורה עצמם. אליעזר שטיינמן, ששהה אותה שעה בברלין, הגיב במכתבו אל שלונסקי מיום 30.10.1929: "שירי א. פן - יפים. לכתחילה חשדתי, שהם שלך?"⁴ תגובתו של שטיינמן מגלה את יחסם של בני החבורה לפן כאל משורר שלם ובשל, שקירבת הרוח בינו לבינם גדולה ביותר.

לאות רצון וידידות כתב שלונסקי פארודיה בשם *טפשות צהובה* על השיר *דממה כחולה* ששלח אליו פן: הוא החליף את "הצער המתוק" ותחושת "סוף העולם", שבהם היה ספוג שירו של פן, באווירה ארצישראלית יחפנית ופוחזת, ותיאר את פן כשהוא יושב בבית קפה, רעב וחסר פרוטה ורוצה מאד "לסחוב" קציצה, אך חושש מזעמו של השוטר:⁵

דממה כחולה – אלכסנדר פן (בתים 4–5) *טפשות צהובה* - הפארודיה של שלונסקי

שְׂמָחָה קִטְנָה שְׂטָפָה עָרוץ הֶרְחֹב...	כּוֹס תְּהָ קִטְנָה עָרוץ גְּרוֹנֵי תִשְׁטָף,
לְמִי לְבִי? עֵינֵי לְמָה?	לְמִי מְעִי? וּפִי לְמָה?
הִנֵּה אַחַת עֶבְרָה, צְוֹתָה: אֶהֱבֵ! -	הִנֵּה חֲלָפָה קְצִיצָה, צְוֹתָה: חֲטָף!
וְנַעֲלָמָה.	וְנַעֲלָמָה.

תְּעֻלּוּמוֹת חוֹלָם פָּנָס חוֹר,	רֵב מְזֻמוֹת זוּמָם לְכָב קוֹדֵר...
קוֹרֵץ לְצַל - וּכְבָר	אֵךְ מְפַחֵד הוּא - פֶּן
חֻנְקֵת כֶּף הַחֶשֶׁךְ הָעוֹר	תְּחַנֵּק כֶּפּוֹ שֶׁל הַשּׁוֹטֵר
אֵת גְּרוֹן מְחָר...	אֵת אֶלְכְּסַנְדֵּר פֶּן.

תחילה נראה היה כי פן עומד להיות חלק בלתי נפרד מהחבורה. התנהלותה הפרובוקטיבית של החבורה מצאה חן בעיניו והוא הסתפח אליה. בביקוריו בתל-אביב, כשלא מצא לו מקום לינה, נהג לישון במשרדי *כתובים* שבשדרות רוטשילד על כרכי *כתובים* שבחדר או על שולחן המערכת...⁶

פן הזדהה גם עם מטרתה של החבורה להעיר ולעורר את הספרות העברית בארץ-ישראל מרבעה, לחדש את פניה ולהכניס לתוכה משב רוח רענן. תרומתו למאבקה של החבורה היה

³ הלפרין, 1997, 116–118

⁴ ארכיון שלונסקי, 10: 3

⁵ הלפרין, 1997

⁶ סערוני, 1973

מאמר בשם "מחדש", שאותו פרסם ב*כתובים* ביום 7.11.1929, כשלושה שבועות לאחר שנדפס שירו הראשון. הטרימינולוגיה והנימה שבה כתב פן דומה לזו של שלונסקי ושטיינמן במאבקם בסופרים הוותיקים: "על ראש סלע רם וקרח", כתב, "מתנוססים להם ותיקי הספרות, תוקעים אצבע בחזיהם ומכריזים: 'הננו קלסיקים ממש, ולא מודרניזטורים עלובים, המנסים לשווא לחלל את תומתה המסורתית של הספרות הישראלית, אשר בחסדי מרומים זכינו לחוננה ולכוננה בגובהי שחקים'". כמוהו כשלונסקי וחבריו הצטיירה לו הספרות כ"דשדוש רגליים על מקום אחד ללא זיו חידוש". אך למאמר לוחמני זה לא היה כל המשך. בסופו של דבר, אף שפן היה מקורב לשלונסקי, לא הצטרף לחבורה.

כמו שלונסקי הושפע גם פן מהמודרניזם הרוסי, אך בשורש נשמתו היה רומנטיקן מושבע, והבדלים שבטעם, כמו גם מתיחות שנוצרה בינו לבין יתר בני החבורה על רקע הצורך שלו להיות המשורר האחד ולא "כינור שני" לצד שלונסקי, היו בין הסיבות שגרמו להתרחקותו. נוסף לכך פן לא הזדהה עם מאבקה של חבורת *כתובים* בביאליק - המשורר שאותו כיבד והעריץ כל ימיו. בתקופה שהמאבק בביאליק היה בשיאו שלח פן למשורר יעקב פייכמן משיריו על מנת לפרסמם בשבועון *מאזנים*. במשלוח שירים לכתב-העת של "אגודת הסופרים" היה מעין מרד בשלונסקי ובחבורתו. פייכמן פרסם שמונה משיריו של פן ב*מאזנים*, שנה ד', ובעובדה זו הייתה משום הצהרה סמויה שהוא אינו שותף למאבקה של חבורת שלונסקי-שטיינמן בביאליק. אולם למרות שפן לא הצטרף למאבקה של חבורת *כתובים*, הוא ראה באותן שנים בשלונסקי מודל לחיקוי. הקירבה הרוחנית ביניהם התבטאה גם במשחקים שנהגו לשחק בשבתם יחד בבתי הקפה "רצקי", "אררט" ו"כסית". נוסף למשחק השחמט, ששניהם היו שטופים בו, נהגו שלונסקי ופן גם להשתעשע בכתיבה משותפת של חרוזי שיר: אחד מהם כתב שורות אחדות ולא הראה לחברו מה שכתב, אך אמר לו מה המקצב וכן את המלים החורזות בסיומי השורות. השני המשיך ואף הוא לא הראה לחברו את שכתב וכן הלאה. אך לאחר שכתבו, סיפר שלונסקי לימים, מצאו כי השורות מתלכדות לכלל משמעות, משום שהיו להן אותן האסוציאציות ואותו עולם נפשי:

שלונסקי: ושוב סוגרים לילות את שערי הדעת, / ושוב פותחת כוס את מחסומי הלב.

פן: והמסובים - סובין. והחברה נוטעת / פרחי-השעמום ב'לא=אכפת שלו'

לו המראה ידעה את מהותם הביע, / ולו ידעו הבן שפת המראות - אזי...

שלונסקי: האם לא כל אדם נמשל פה לגביע / אשר נפשו נשתית, נשתית עד תום... ודי -

ודי! - קורא הלב, קורא ואין עונה לו. / ודי! די למבין ולא מבין דבר.

פן: והוא - תשוש שיקוי. מכוס לכוס מונה לה / על לילותיו אשר עימה עוד לא עבר.

אך כאן הוא זבול היי"ש. ואם נמשיך - נגיח / מעבר לגבולות של פטט ותירוש.

שלונסקי: הלב - הן הוא נברא לדמוע ולהסיח, / או שמא גם לשתוק את דמדומי הראש.

על כן - מה עוד נאמר ולא אמר שירנו? / מה עוד נשיר, שיין עוד לא שר?

פן: וזעק-אין-מוצא לפתע יעירני, / ונבהל: מרזח, כתמיד נגמר!⁷

⁷ כתב יד בארכיון שלונסקי

במשך כל חייו, הן בשנים שפן היה מקורב לשלונסקי והן בשנים שחל ביניהם נתק, פן לא שכח את העובדה שלונסקי היה הראשון שתמך בו ועודד אותו בראשית דרכו הספרותית בארץ. גם לאחר שנים של מתיחות על רקע יריבות אידיאולוגית-פוליטית ואישית המשיך להעריך אותו. על ספרו 'לאורך הדרך' כתב לו הקדשה חמה: "זכרתי לך חסד נעוריי". בראיון המקיף שנתן ליעקב אגמון בסוף 1969 אמר פן על שלונסקי: "לשלונסקי אני חב חוב גדול. הוא הראשון שהכניס אותי בשערי השירה העברית. ואתה יודע שיש הרבה חניכים שלו, שמאחורי גבו תמיד חורצים לשון. למרות שאין בינינו יחסים קרובים במיוחד, אני תמיד הייתי היחידי שנתן להם על הראש: שיפסיקו להיות צבועים. תמיד שמרתי על כבודו, הואיל וחשבתי שהוא ראוי לזה".⁸ גם שלונסקי מצידו המשיך לכבד את פן כל ימיו ושיתף אותו - גם בתקופה שפן היה מוחרם בגלל היותו קומוניסט - בכל כתבי-העת והעיתונים שערך: *כתובים, טורים, עתים, משמר ואורלוגין*.

ביכורי שירתו של אלתרמן

כשנה וחצי אחרי שהתפרסמו ב*כתובים* שיריו הראשונים של פן פרסם שלונסקי את ביכורי שירתו של המשורר נתן אלתרמן, מי שדור הסופרים המודרניסטים נקרא לימים גם על שמו: "דור שלונסקי-אלתרמן". שירו הראשון של אלתרמן, *כשטף עיד*, התפרסם ב*כתובים* באמצע



מימין: אלתרמן עם יגאל מוסינזון ושלונסקי בקפה "כסית" (באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)

בשנתו החמישית (12.3.1931). באותה שנה למד אלתרמן אגרונומיה בננסי שבצרפת, אך כל מעייניו היו נתונים לשירה והוא שלח לשלונסקי שיר מפרי עטו. האם הגיע השיר לידי שלונסקי באמצעות יצחק אלתרמן, אביו של נתן, כפי שכתב משה דור,⁹ או במכתב שהגיע בצורה סתמית

⁸ אגמון, 18.5.1972

⁹ דור, 3.4.1970

במעטפה שהתקבלה בתיבת הדואר של *כתובים* בחתימת נ. אלטרמן, כפי שסיפר שלונסקי?¹⁰ אין ספק שסיפורו של שלונסקי מדגיש את הניגוד בין המכתב ה"רגיל" לבין המשורר ה"גדול" ואת ההפתעה שצפונה הייתה במכתב "רגיל" זה: שיר ראשון של משורר שהפך לימים לאחד החשובים בשירה העברית. מכל מקום, השיר הגיע לידי שלונסקי כשיתר בני החבורה לא היו בארץ. שטיינמן נסע לקונגרס הציוני בווינה, יעקב הורוביץ גר מזה שנה וחצי בווינה וחזר ארצה רק במחצית השנייה של מאי 1931 וישראל זמורה גר ברומניה מראשית 1931 ועד יוני 1932. שלונסקי נטל לידי את היוזמה והחליט לפרסם את השיר בהבלטה בעמוד הראשון של הגיליון.

שלונסקי התייחס לאלטרמן כמעט מראשית היכרותם בנדיבות רבה, ומשמצא בו ניצוץ של כישרון היה מוכן לפרסם את שירו של המשורר הצעיר בהבלטה בכתב-העת שערך. אולם דבר זה לא מנע בעדו לערוך את כתב-היד ולהכניס בו שינויים בלא להתייעץ עם המחבר, ממש כפי שנהג ביחס לשירו הראשון של פן (ושל משוררים רבים אחרים). אלא שאלטרמן, בניגוד לפן, לא קיבל את התיקונים והשינויים בעין יפה. המשורר המתחיל היה אסיר תודה על כך ששלונסקי קיבל את פניו בסבר פנים נאות וברוח כל כך אוהדת, והוא שלח לו מיד שירים נוספים, ועם זאת העז להתלונן על כך שהשיר התפרסם בשינויים, ובלא שהתייעצו איתו תחילה. "סימן טוב לך שאתה מקפיד כל כך על כל תג ועל כל פסיק בשירך" ענה לו שלונסקי. הוא טען שחלק מהשינויים אינם אלא טעויות דפוס שעשה "אותו קטלן ששמו 'מסדר האותיות'". על שאר השינויים, כתב שלונסקי, אפשר לרון, אך עדיף לעשות זאת בשיחה שבעל-פה. לאחר מכן הזמינו ברוחב לב לשלוח לו שירים נוספים וגם "דברי מחשבה". "אם ייטבו", כתב, "נדפיסם בחפץ לב".¹¹

ארבעה שירים נוספים ששלח אלטרמן נדפסו ב*כתובים*, ושלונסקי החל לראות בו חבר לכל דבר בחבורתם. הוא אף ביקש ממנו שיפיץ בנסי את *כתובים* ואת הספרים היוצאים בהוצאה זו. לא עברו ימים רבים ונאמנותו של אלטרמן הועמדה במבחן: בראשית נובמבר קיבל מכתב מהמשורר גבריאל טלפיר, שעמד להוציא לאור את כתב-העת *גזית*. טלפיר טען שהתאכזב קשות מחבורת *כתובים* וראה בשירת שלונסקי שירה מיושנת שעסקה בנושאים שהיו אקטואליים באירופה לפני שני דורות. לעומת זאת הוא העריך מאד את אלטרמן מהרגע הראשון, ולאחר שקרא את שירו הראשון ב*כתובים* החליט לנסות לגייסו לכתב-העת שלו.¹² במכתבו ביקש טלפיר מאלטרמן לשלוח מפרי עטו לכתב-העת החדש. בניגוד למצופה ממנו נענה אלטרמן להזמנה לפרסם בכתב-עת מודרניסטי, שביקש להתחרות ב*כתובים*, ושלח לטלפיר את הפואמה *קונצרט לג'נטה*. עוד בטרם התפרסמה הפואמה נודע לשלונסקי מפי אביו של אלטרמן על כך שהמשורר הצעיר, שזה עתה התקבל במאור פנים בחבורת *כתובים*, מבקש לרעות בשדות זרים. בעיני שלונסקי היה הדבר כבגידה, אולם הוא התאפק וכתב לאלטרמן מכתב, שבו נזף בו מצד אחד ומצד שני גילה לו את הערכתו הרבה כלפיו. "נודע לי מפי אביך, כי מסרת איזו פואמה לקובץ *גזית* והצטערתי מאד", כתב שלונסקי. "נרמה לי, כי יש בכך כל מה שפותר אותך מלכתחילה מלנוע על אכסניות מפוקפקות. וודאי חופשי אדם לעשות כטוב בעיניו וגם איני אוהב לעוץ עצות, אבל העובדה הזאת צרמתני ומצאתי לנכון להעירך הערת ידיד".¹³

¹⁰ דורמן, 1991, 71

¹¹ ארכיון שלונסקי, 31.3.1931, 3:9-566

¹² טלפיר, 29.12.1975

¹³ 13.12.1931, דורמן, 1991, 73

מדוע שלח אלתרמן מפרי עטו *לגזית*? ללא ספק הייתה כאן הצהרת עצמאות, כפי שחשבו מבקרים וחוקרים אחדים, אולם ייתכן שביקש להביע בכך את מורת רוחו מההתקפה הבוטה של שלונסקי על שירו של ביאליק *דאיתכם שוב בקוצד ידכם*.¹⁴ אין לכך אמנם שום עדויות בכתב או בעל-פה, אך ניתן להעלות השערה זאת בעקבות סמיכות התאריכים, שכן בקשתו של טלפיר הגיעה לאלתרמן בסמוך לפרסום מאמרי שלונסקי נגד ביאליק. עם זאת אלתרמן לא רק שלא רצה לנתק את הקשר עם שלונסקי, אלא ביקש להעמיקו. הוא התרגש ממכתבו של שלונסקי וחש צורך להתנצל ולהוכיח לעורכו הראשון את נאמנותו. הוא כתב לו בלשון כבוד, בגוף שלישי, ותיאר את התרגשותו למקרא האיגרת שלו. "לפני רגעים מספר קראתי את מכתבו ואני כמעט גאה ונרגש מתשומת הלב הזו המיוחדת. דומני כי לו היה הדבר אפשרי הייתי דורש בחזרה את *הקונצרט לג'ינטה*, ולו רק למען הוכיח את התודה והאמון שיש בי אליו. עלי להגיד לו, כי דווקא עניין זה של 'אכסניה' חשוב הוא לדידי".¹⁵ אלתרמן ראה בשלונסקי את מי שבזכותו הפך למשורר. הוא היה אסיר תודה על כך ששלונסקי הכיר בכישרונו וחשב כי "לו סירב בשעתו להדפיס את שירי הראשון הייתי פוסק מכתובה לעידן עידנים ואולי אפילו ללא שוב (אין מקום להאריך...)". אולם למרות שאלתרמן טען במכתבו כי לו היה הדבר אפשרי היה מבקש מעורך *גזית* להחזיר לו את שירו ונמנע מפרסומו, הוא המשיך ושלח בשנת 1932 את שיריו הן *לתוכים* (9 שירים) והן *לגזית* (5 שירים). היה בכך לא רק מעשה של התגרות בשלונסקי אלא אפילו מעין העמדתו לפני הברירה: להסתגל למידת החירות שהמשורר הצעיר תובע לעצמו ו'לבלוע' אותה או להיפרד ממנו. שלונסקי העדיף להסתגל ל'משוגותיו' של אלתרמן.¹⁶

ברור היה לו כי אלתרמן לא הלך בעקבות המודלים המסורתיים של ביאליק וטשרניחובסקי, ואף לא בעקבות המודלים השיריים המודרניסטיים מבית מדרשו של גרינברג, פוגל או יצחק למדן. המשקל והחריזה המוקפדים והלשון הפיגורטיבית הצביעו בכירור על השפעתו שלו, והוא ראה בו את תלמידו וממשיך דרכו.¹⁷ אלתרמן מצידו חש קשר עמוק לשלונסקי. קשר זה נבע לא רק מעצם התודה שחש כלפי המשורר שפרסם את ביכורי שירתו, אלא גם משום ששירתו של שלונסקי השפיעה עליו עמוקות ופתחה לפניו שערים חדשים. לימים תיאר אלתרמן את הרושם העז שהשאיר עליו שירו של שלונסקי *בפתח מערה שפורסם בתוכים* (13.8.1931): שורותיו של השיר העבירו בו "רעד שירי, חשמול עצבים וסרן מחשבה טובב". לעומת חבריו שטענו שהשיר אמנם נהדר, "אבל לא מובן", הוא עצמו ראה בו את "השירה האמיתית" בה"א הידיעה. "כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומוחו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם ובוכה וצוהל בין הארץ והשמים".¹⁸

מה הפעים את אלתרמן בשירו של שלונסקי עד כדי כך שתיאר את שורות הסיום כשורות שירדו עליו "כשמן מרפא מבורך"? לדעת דן מירון שירו של שלונסקי *בפתח מערה* לא רק הרשים את אלתרמן כשיר מופלא, אלא נגע בנימים נסתרות בנפשו. בשירו של שלונסקי מצא אלתרמן את הדרך השירית המתאימה לעיבוד יחסיו המורכבים עם אביו, להטמעת "תחושותיו ומעוקותיו

¹⁴ *כתוכים*, 26.11.1931, 4.11.1931

¹⁵ ארכיון שלונסקי, 24.12.1931, 2-10:3, הלפרין ושגיב, 1980

¹⁶ מירון, 2001, 270-271

¹⁷ מירון, 2001, 172

¹⁸ ארכיון שלונסקי, 24.12.1932, 2-10:3



אלתרמן בחברת שלונסקי, תמונה משנות החמישים. צילם: המשורר שלמה טנאי

האישיות במשהו גדול, רחב וכללי מהן" ולהרחבת "תחום האמירה השירית אל מעבר לפרטי, לאישי, למוגבל". שירי שלונסקי ענו כמעט בשלמות על צרכים נפשיים עמוקים של אלתרמן ואפשרו לו גם לתת מוצא לכאב שלו וגם לעדן ולרסן אותו. שלונסקי, טוען מירון, כאילו המציא לאלתרמן הצעיר את המודל הפואטי שהיה דרוש לו.¹⁹

אלתרמן המשיך לשלוח מפרי עטו *לכתובים*, ושלונסקי פרסם בהבלטה. בראשית אוגוסט 1932 חזר אלתרמן ארצה מלימודיו בנסי שבצרפת, והצטרף לחבורת *כתובים*. כמו פן, גם אלתרמן מעולם לא שכח לשלונסקי את חסד פרסום השיר הראשון, וגם לאחר שהפך בעצמו למשורר נערץ בחבורת *יחדי* המשיך להכיר לו תודה מעומק ליבו. בנשף שערך זמורה בביתו לרגל צאת ספרו של שלונסקי *שירי המפולת והפיוס* ביוני 1938 הרבה אלתרמן בשתיית קוניאק, שעזר לו לפתוח את סגור ליבו, ונשא נאום מרגש על פגישתו הגורלית עם שלונסקי, שלדעתו עיצבה את דרכו כמשורר.²⁰ הוא חילק את חייו לשניים: לפני פגישתו עם שלונסקי ולאחריה. לפנייה היה כאדם המתהלך בעולם "בלי שם, בלי מקצוע, בלי לידע מה לעשות". הוא הגדיר את עצמו באותה תקופה כ"נַגֵּר בית", שכתב שירי הזדמנות לאירועים משפחתיים חגיגיים. באותה תקופה קרא את שירי יל"ג וביאליק, אך הם לא עוררוהו להיות "משורר באמת". אבל לאחר שקרא ב*כתובים* את שירו של שלונסקי *עזאזל*, סיפר אלתרמן, "רקדתי. נפלתי על הרצפה". הוא הסכים עם דעתו של שלונסקי כי כדי לכתוב שיר יש להתרחק מן החוויה: "לא צריך להתמזג עם הנושא. צריך להיפרד מן הנושא". הוא קבע בפסקנות כי לולא שלונסקי לא היה "לוקח לעולם עט ביד, לא היה בשביל מי ובשביל מה". "לולא א. שלונסקי הייתי עכשיו אגרונום", הוסיף.

את שלונסקי תיאר אלתרמן כמי שתמך בו ובמשוררים אחרים ובה בעת נתן להם להתפתח כמשוררים בלי לאכוף עליהם את דעתו: שלונסקי "פתח שער, [...] החזיק את המפתח, עמד על יד

¹⁹ מירון, 2001, 160, 258-261

²⁰ *טורים*, ב', 22.6.1938; 23.6.1938; זמורה, 18.11.1983

הדלת", ואיפשר למשוררים ללכת בדרכם שלהם. "הוא פתח לעצמו ואחרים נכנסו; אבל כשנכנסו לא יגרש אותם; הוא לא היה כקופאי; אני זוכר מעצמי; להפך - הוא נתן שלושה כרטיסים".
אלתרמן היה בטוח כי לו שלח את שירו לכתב-עת כמו *מאזנים* או *גליונות* - איש לא היה מדפיס אותו, כי "זה שיר לא כל-כך טוב". אבל שלונסקי זרק את ה"לא כל-כך" ונשאר "טוב". "שלונסקי יושב עם חכה ביד ושולה דגים. גם האחרים יש להם חכה, אבל מיד כשהם רואים דג - מעלים את החכה ומסתלקים, אין דג! רק שלונסקי רואה דג - תפוש! הנה העלה אותו", סיים אלתרמן את נאומו הנרגש.²¹

לאחר שאלתרמן פרסם את ספרו הראשון, *כוכבים בחוץ* (1938), דרך כוכבו ונוצרה בינו לבין שלונסקי מתיחות ואף מרידות, הן בגלל סיבות אישיות והן בגלל חילוקי דעות פוליטיים. אולם גם אז המשיכו השניים להעריך איש את רעהו ולשמור בליבם פינה חמה זה לזה. אלתרמן המשיך לראות בו את אביו הרוחני שעזר לו לצעוד את צעדיו הראשונים בשדה הספרות. על ספרו *שמחת עניים* שהגיש לשלונסקי כשי ליום הולדתו רשם את המשפט: "לאברהם שלונסקי, החבר הראשון והתמיד, באהבת רע ותלמיד". ביוכל החמישים של אלתרמן אמר עליו שלונסקי כי הוא "אחד החכמים והאצילים שבין משוררי הדור הזה".²²

העובדה ששלונסקי צירף אליו בתקופת *כוכבים* משוררים בעלי שיעור קומה כמו פן, אלתרמן רפאל אליעז ואברהם חלפי, נתנה את אותותיה בציבור, ויצרה רושם - למרות כל ההבדלים שבין המשוררים האלה - שהחבורה המודרניסטית עולה ופורחת.

מקורות

- אגמון יעקב, "שאלות אישיות לשלונסקי בראיון ליעקב אגמון", שודר לראשונה בגלי צה"ל, ערה"ש תשל"ג, 9.9.1972. נרפס בתוך מוסף *הארץ*, תחת הכותרת: "הצוף שהיה לדבש, יעקב אגמון שואל את שלונסקי שאלות אישיות", כ"א בתשרי תשל"ג, 29.12.1972.
- דור משה, "דיוקנו של המשורר כחלוץ צעיר", *מעריב*, *ימים ולילות*, ה' באייר תש"ל, 13.3.1970.
- דורמן מנחם, *נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991.
- הלפרין חגית (בהשתתפות שגיב גליה), *מעגבניה עד סימפוזיה, השירה הקלה של אברהם שלונסקי*, הוצאת ספרית פועלים ומכון כץ, 1997.
- הלפרין חגית ושגיב גליה, *ארכיון אברהם שלונסקי* (חוברת), מכון כץ, 1980.
- זמורה ישראל, "אלתרמן מתוודה בנשף לשלונסקי", הביאה לדפוס: זהר שביט, *ידיעות אחרונות*, י"ב בכסלו תשמ"ד, 18.11.1983.
- דורמן מנחם, ראיון עם גבריאל טלפיר, 29.12.1975, *מדוכ קיפ*, אוניברסיטת תל-אביב.
- מירון דן, *פרפר מן התולעת, נתן אלתרמן הצעיר - אישיותו ויצירתו, מחזור שיחות ראשון: 1935-1910*, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2001.
- סערוני יוסף, "קווים פתוחים לדמותו", *ידיעות אחרונות*, 25.5.1973.
- שלונסקי אברהם, "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", *כוכבים*, שנה ו', גיליון א', כ"ח בחשוון תרצ"ב, 4.11.1931. [בחימת: אשל].
- שלונסקי אברהם, "חבלי שיר", *כוכבים*, שנה ו', גיליון ג', ט"ז בכסלו תרצ"ב, 26.11.1931.
- שלונסקי אברהם, "נתן אלתרמן", *על המשמר*, 5.8.1960.

²¹ זמורה, 18.11.1983

²² שלונסקי, 5.8.1960

נתן אלתרמן – הנוסע הנצחי?

המוזה שהאמן זוכה בה דרך המראות הנגלים אליו במסעותיו הינה תופעה עתיקת יומין, שראשיתה עוד בערש ימיה של הספרות המערבית. הקשר הספרותי הראשון בין ההשראה לבין המסע מוצא את ביטוי ב"אודיסאה" של הומרוס (המאה השמינית לפנה"ס). בראשיתו של האפוס שר המשורר: "כני לי מוזה, הגבר הזה רב הנסיון, שנרד הרבה מאד אחר הרסו את טרויה הקדושה: ראה ערים של רבים בני אדם וחקר ארחותם" (תרגם שאול טשרניחובסקי). זוהי אפוא ההתלכדות הז'אנרית הראשונה בין מסע ליצירה, שהרי המוזה של הומרוס (שהיה בעצמו נודד בַימים) נולדת מתוך הזיקה ליקום המתחדש הנגלה לו דרך מסעותיו של אודיסאוס.

יתר על כן: למסע של אודיסאוס יש ערך רק כשאודיסאוס עצמו מספר את סיפור שיבתו מטרויה החרבה לביתו שבאיתקה לאלקינאוס מלך הפיאקים, הנוהג בו מצוות הכנסת אורחים לאחר שסערה בים כמעט הטביעה אותו. וכך סיפור מפגשיו עם הקיקלופ, עם הסירנות ועם קליפסו וביקורו בשאול, למשל, אינו נמסר לנו ישירות מפי הומרוס, אלא מפי הגיבור, בנוח עליו המוזה, כסיפור בתוך סיפור.

סיפור מסעותיו של דון קיחוטה מביא לכלל שיא את הקשר בין יצירה למסע, שכן דון קיחוטה חי את חייו כחיקוי של ספרות האבירים מימי הביניים, שהיא משענתו הממשית היחידה. יותר מכך: גם סרוונטס עצמו מצהיר בגלוי שהוא מספר לקורא את הרפתקאות גיבורו כהד וכתגובה על מה שנכתב בספרים אחרים, ואין הוא מרגיש צורך ליצור אשליה של מציאות. כך, למשל, הוא מפסיק את סיפור מאבקו הרה הגורל של דון קיחוטה ב"אויבו" הבאסקי באמרו: "אך מה חבל שברגע זה ממש הפסיק מחברו של סיפור זה את תיאור הקרב והתנצל על שלא מצא עוד מקורות בכתב אלה של דון קיחוטה, לבד ממה שהוזכר" (כרך ראשון, פרק ח').

בין היוצרים העבריים נתן אלתרמן הוא המשורר הראשון שכתב בארץ-ישראל בעודו מונע על-ידי המוזה הרומנטית של המתגעגע ל"סופי הדרכים" שהם בעצמם "רק געגוע" חדש להמשך המסע. הוא מבטא את זיקתו המטאפיזית ל"דרך", שמרכיביה הם אובייקטים תיאטרליים אירופיים (הפונדק, נגן התבה או אימפרסריו), לא רק בשירי *כוכבים בחוץ* (1938) ובמחזהו *פונדק הרוחות* (הועלה לראשונה בשנת 1962), אלא גם בספר השירה שכתב לילדים, *ספר התבה המזמרת*, שיצא לאור כעשרים שנה לאחר *כוכבים בחוץ* (1957). יתר על כן: ספריו *כוכבים בחוץ* ו*ספר התבה המזמרת* נפתחים שניהם באודה (שיר תהילה) לדרך ולנודדים.



השיר הראשון בספר *כוכבים בחוץ* הוא כידוע "עוד חוזר הניגון". שירו הראשון בספר לילדים ידוע גם כשיר-עם: "מסעות בנימין מטודלה". שיר זה מוקדש לנווד הגדול בתולדות העם היהודי, ר' בנימין מטודלה, שעזב את עירו שבספרד בשנת 1155, ושב אליה לאחר מסעותיו באירופה, במזרח התיכון ובאפריקה בשנת 1162. בהשפעתו כינה את עצמו הנוסע ישראל יוסף בנימין - שכתב שני ספרי זכרונות ממסעותיו במאה ה-19 - בנימין השני, ומנדלי מוכר ספרים כתב - גם הוא בהשפעתו - את ספרו הסאטירי "מסעות בנימין השלישי".

בשני השירים של אלתרמן מובלעת מצוקתו של המשורר ש"נקלע" שלא מבחירתו לדרך חייו כמשורר-הלך. בשירו למבוגרים הוא פותח בשורה החדתית: "עוד חוזר הניגון שזנחת

לשווא"; לא ברור ממנה מהי הסיבה שבגללה ניסה המשורר לזנוח בְּעֶבְרוֹ את החיים המוקדשים לניגון (כלומר, לשירה) ועל מה ויתר בהחליפו את חייו הקודמים בחיים המקדשים את "רגעיו הגדושים של הרגע". זאת ניתן רק לנחש.

בשיר הילדים "מסעות בנימין מטודלה", לעומת זאת, מעלה אלתרמן סיבות של ממש, אמנם טריביאליות, שבגללן עזב בנימין את עירו טודלה ויצא לדרך: היו לו שונאים שהוציאו דיבתו רעה, והיו לו חובות שאותם לא עלה בידו להחזיר.

אך גם בשיר הילדים נותר דבר מה עלום: הרי העיר טודלה היא עיר "אשר עיר לא תשווה לה", וכן היו גם "רעיו שדברו בו טובות"... גם פה אפוא, כמו ב"עוד חוזר הניגון", לא ברור ממה הנווד "בורח", אך ברור מאד מה שני הנודדים "מרויחים" בהליכה בעולם ללא מסלול ברור. בשיר למבוגרים אומר אלתרמן: "וענן בשמיו ואילן בגשמיו/ מצפים עוד לך, עובר-ארח". יש כאן ביטוי לתחושה עמוקה שהמשורר-ההלך הכרחי לעולם. גם בשיר "מסעות בנימין מטודלה" מוצג הנווד כמי שבלעדיו לא היה העולם נחשף. בנימין, כגיבור המיתולוגי אודיסאוס, נוסע דרך שורות השיר האלתרמני לאורך כל תרבות המסעות: הריאליסטית (הודו, ארץ-ישראל, עיראק), והדמיונית מיתולוגית (פוט - ארצו של גוליבר, וכן גם מקומותיהם המיסטוריים של הדרקונים וההידרה, הפילים והלביאות, עליהם גם רכב בגיבורתו כי רכה).

וכך בשני השירים, למבוגרים ולילדים כאחד, נוצרת תחושה של הליכה נצחית: ב"עוד חוזר הניגון" כותב המשורר בפנותו אל עצמו כאילו הוא דמות נוספת: "וכבשה ואילת תהינה עדות/ שליטפת אותן והוספת לכת". בשיר לילדים הוא כותב אודות בנימין: "כך עבר יבשות וימים/ בלי לשאול: עד מתי אטלטלה?".

הילדים, האמונים על אגדות בהן החלשים מוצגים כחזקים בהצליחם להתגבר על מכשולי הטבע, על חיות מיתולוגיות, ובשחררם נסיכות שבויות, הולכים שבי אחרי בנימין מטודלה הממצה באישיותו את תכונותיו של גיבור האגדה. אלתרמן אף חוזר פעמים אחדות, כנהוג בספרות ילדים, על ה"פזמון": "כי נוסע אמיץ, / כי נוסע אמיץ/ היה בנימין מטודלה" (או לחילופין: "כי נוסע גדול... כי נוסע סקרן...").

האם מפאר המשורר את תכונות הנורד גם בשירו למבוגרים? בשיר "עוד חוזר הניגון" מכונה הנורד "עובר-אורח". עובר אורח איננו "נוסע גדול", אלא אורח המזדמן באקראי למקומות שבהם הוא מבקר. גם הביטוי "שידיך ריקות ועירך רחוקה" חודר אל עצב בדירתו של המשורר הנורד, להבדיל מעליצות ההרפתקאות המזומנת לבנימין מטודלה. יחד עם זאת, בשיר "עוד חוזר הניגון" מסתתרת חוויה מטאפיזית שאינה יכולה להתקיים בשיר לילדים. הרוח והברקים מוצגים ככוחות שמימיים שאליהם נושא המשורר את עיניו, וייתכן שהם מסמנים לו את הקדשתו למשורר על-ידי כוח שאינו נתון לשליטתו, כשם שמשוה, ירמיהו ויונה נבחרו להיות נביאים בעל כורחם.

בייחוד יפה סיומו של השיר לילדים "מסעות בנימין מטודלה". כשחזר לעירו "מיד נוצתו החלה/ חיש לכתוב את קורות מסעיו... כך כתב וכתב וכתב...". הכתיבה מתוארת כאן כמו הנדודים, כמין דחף שאינו נותן מנוח. בנימין מטודלה מייצג אפוא גם הוא את המשורר שניגונו חוזר כדרך הופעתו החוזרת של הניגון בשיר הפותח את *כוכבים בחוץ*.

התאמה זו בין שני השירים הפותחים – את ספר הילדים ואת הספר למבוגרים – היא עדות לכך ש"וידויו" של המשורר נובע מעולם פנימי אחד, בין אם הוא לובש צורות ליריות (בשיר למבוגרים) או דרמטיות (בשיר לילדים). אלתרמן, יוצר רבגוני, שכתב חוץ משירה גם מחזות, מסות, שירי עם וטורי שיר אקטואליים, ואף הירבה לתרגם שירה ומחזות, כתב לילדים בהומור ובחן את שכתב למבוגרים כשירה העומדת על סף תהום, שיש בה יסודות מיסטיים.

עוד חוזר הניגון

וְכַבְשָׁה וְאֵילַת תְּהִינָה עֵדוֹת
שְׁלִטְפַת אוֹתָן וְהוֹסַפְתָּ לְכַת
- שְׁיִדְיֶךָ רִיקוֹת וְעִירְךָ רְחוֹקָה
וְלֹא פֶעַם סִגְרַת אֶפִים
לְחֻרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצִחוֹקָה
וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים.

עוֹד חוֹזֵר הַנִּיגוֹן שֶׁזֶנְחַת לְשׁוֹא
וְהִדְרָךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאַרְךָ
וְעֵנָן בְּשָׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמִיו
מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אֶרֶץ.
וְהָרוּחַ תִּקְוֶה וּבְטִיסַת נְדָדוֹת
יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מְעֵלֶיךָ

מסעות בנימין מטודלה

הוא ראה הדרקון אשר אש
מלעו להטה לא חדלה,
הוא ראה את ההידרה, בלש
ומצא כי זנב מקצה לה
וראשים לה שמונים וכי שש
לה רגלים, ושמה יאה לה.
כי נוסע סקרן,
כי נוסע חקרן,
היה בנימין מטודלה.

בבואו אל נמל בנכר
היה סח הוא: לאל אתפללה.
והיה מתנועע ושר:
אל יצליח דרכי, אמן סלה
ולגמו פנים השכר
ותהו: איזו דמות זו ומה לה?
ושמחו בפתאם:
חי תרנים וחרטם...
זהו דון בנימין מטודלה!
כך עבר יבשות ואיים
בלוי לשאל: עד מתי אטלטלה?
ורכב על פילים ומריאים
ועל גב לביאה (ובדומה לה)
וצנח מצוקים נוראים
בסוכך המכנה אומברלה.
כי נוסע אמיץ,
כי נוסע אמיץ,
היה בנימין מטודלה.

ובשובו מדרכיו הוא ישב
ומיד נוצתו החלה
חיש לכתב את קורות מסעיו
עלי ספר, מלה בסלע.
כך כתב וכתב וכתב
כל ימיו הוא לבלי יתעצלה.
כי היה לו בלי סוף
מה לכתב ולכתב
לאותו בנימין מטודלה.

עם אור שחר, ביום לא עבות,
מעירו אשר עיר לא תשוה לה,
מרעיו שדברו בו טובות,
משונאיו שדברו דברי בלע,
מנושיו שנשו בו חובות
(יקלעם אלהים בכף קלע!)
אל דרכי נדודים,
אל דרכי נדודים,
יצא בנימין מטודלה.

הוא עבר נאות-כפר וערים
והרים במ הרוח יללה,
הוא סבב ערבות ויערים
ולא נח בכל אלה הוא, אלא
גם חצה גלי ים סוערים
בספינה שנקראת קנולה,
כי נוסע גדול,
כי נוסע גדול,
היה בנימין מטודלה.

הוא הגיע אל בוש, הוא עבר
עד אל פוט, הוא הגיע אל ה-
סמבטיון, הוא חוגן את עפר
עיר ציון, הוא טפס כרמלה,
ובדרך אל הדו אמר -
אם כבר כאן אני אט גם בבלה.
כי נוסע גדול,
כי נוסע גדול,
היה בנימין מטודלה.

הוא ראה נפילים ובצדם
ננסים קומתם לא גדלה.
הוא ראה פראי-איש ברקדם
מין רקוד כדגמת טרנטלה,
ושמע הוא מפי מלפתם
כי שבויה היא, שמה דונה אדלה.
כי נוסע גדול,
כי נוסע גדול,
היה בנימין מטודלה.

משורר מת מהלך

אמונתו של נתן אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. דורות של קוראים ומבקרים נתקלו בקשיים בניסיונם להצביע על 'הסיפור' שמספרים השירים הללו, ולתאר את מערכת היחסים בין דמויותיהם. מסה זו מנסה לפזר מקצת מן הערפל האניגמטי האופף את הספר

מן המפורסמות היא ששלושת ספרי שיריו הראשונים של נתן אלתרמן, *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים* ו*שירי מכות מצרים*, עטופים בשבעה צעיפי הסוואה והצנעה.¹ חידתיות זו לא רק הקנתה להם את אופיים המשכר ומהלך הקסם, אלא היא שהפנתה את קוראיהם - במכוון או בדיעבד - לקסמיה החזותיים והמוסיקליים של שירתו, לחריזתה ולמקצבה המכשפים. כי אם המשמעות הייתה חסומה לעתים בפני הכוח הממשג, הרי הממשות הצלילית והאימאזית הייתה גלויה בפני הכוח המדמה. כך שירתה החידתיות בשירת אלתרמן אותה תכלית שהשירה המודרניסטית כיוונה אליה מראשיתה - לקרב את הפיוט אל המוזיקה, להביא את ההבעה המילולית למקום שבו המלים מכוננות חוויה שאינה ניתנת להבעה במלים.

כידוע, כבר מראשיתו התפעם אלתרמן הצעיר מכוחם של החידתיות והעמעום השיריים, כפי שהתוודה בשנת 1931, שבע שנים לפני *כוכבים בחוץ*, במכתב למנטור שלו, אברהם שלונסקי, שמצטטת חגית הלפרין במאמרה בגיליון זה ("כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומוחו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם ובוכה וצוהל בין הארץ והשמים"), והוא אף הקדיש לכך, כעבור שנתיים, את אחת ממסותיו הנודעות "על הבלתי מובן בשירה" (בגיליון *שירים*, ו, תרצ"ד 1933).

אמונתו של אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. במבוא לספרו *הכוכבים שנושאו בחוץ* ממצה אברהם בלבן את הקשיים שבהם נתקלו דורות של קוראים בספר ביכורים מופלא זה:

לקושי בהבנת השירים תורמות כמה וכמה תופעות: רוב השירים אינם מאפשרים לקורא לעצב בנקל תבנית עלילתית או תמונתית רצופה, ועל אחת כמה וכמה - רצף הגותי גלוי לעין. התבנית העלילתית או התמונתית, בשירים שבהם היא קיימת, נמסרת בצורה מקוטעת ומרומזת בלבד. בחלק ניכר מן השירים מתקשה הקורא לקבוע מהו "נושא השיר" אף במובן הכללי ביותר. המגמה להימנע מעיצוב "נושא", או "מסגרת התייחסות", שניתן לזהותם בנקל, בולטת בשירי האהבה הכלולים בספר. שירים אלה אינם מספרים סיפור, אינם מתייחסים ישירות לאירוע כלשהו מעברם של הגיבורים, אלא מתארים מערכת יחסים מורכבת, אשר ריקעה העלילתי

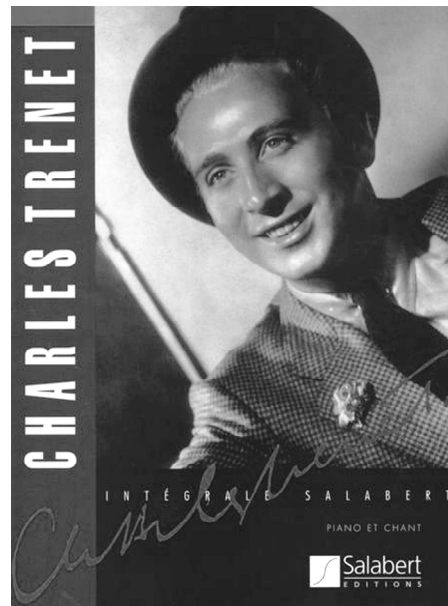
¹ הרחיבה בעניין זה זיוה שמיר בספרה *עוד חוזר הניגון* (1989), המכיל אבחנות רבות שטרם הוארו בחקר אלתרמן. מנגד, חידתיות גם היוותה פתח לפרשנויות מגוונות בייחוד לקובץ *שמחת עניים*, עליו כתב עוזי שביט בספרו *לא הכל הכלים והכל*: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן (2007) פרשנות מאירת עיניים, הנוטעת את ההוויה המתוארת בפואמה בעולם של ראשית מלחמת העולם השנייה.

מרומו בלבד. יתר על כן, אופי הדברים המושמעים באוזני הנמענת, והעובדה שהשירים כוללים רק מעט תווי היכר נשיים (אשר ניתן לפרשם פירוש מטפורי) מעלים ספיקות ביחס לזהות הנמענת. בצד הנטייה הטבעית לראות בה אישה אהובה, יש מבקרים הטוענים כי היא "תבל", "מוזה" ועוד. גם מצבו של הדובר בחלק מן השירים אינו ברור, והמבקרים מתוכחים, בין השאר, האם הוא אדם חי או חי-מת.

אבל אפשר כמדומה להצביע על הסיפורים שמספרים כמה מן השירים הללו על עברם של הגיבורים, ועל מערכת היחסים ביניהם, וגם מצבו של הדובר אינו כה מעורפל כפי שמשמע מדברי אברהם בלבן. אם כי ראוי לזכור, שאלתרמן, אמן ההסוואה וההצנעה, לא תיאר את קורותיו של זמרו הנודד בלשון ישירה ולא עיצב את המציאות שהוא נע בתוכה בשפה ריאליסטית, אלא בדרך מטפורית רבת-צירופים אניגמטיים, אוקסימורוניים וזאוגמטיים, שמניחה לקוראיו להבין את השירים בדרך קונוונציונלית, אך גם מאפשרת להם לבנות מתוך המטפורות ומשברי המראות את תמונת המציאות הריאלית, כפי שנהגו לעשות גם האימפרסיוניסטים לפניו.



נתן אלתרמן בנשף פורים
(באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)



שרל טרנה, כרזה משנות ה-30

בשנת 1938 - שנת הופעתו של קובץ שיריו הראשון של נתן אלתרמן, *כוכבים בחוץ*, הוצג בבתי-הקולנוע בצרפת סרטו המוסיקלי של השנסונייר הצעיר שארל טרנה, *Je Chante*² (אני שר), בבימויו של כריסטיאן סטנגל, שכתב גם את התסריט. הסרט נשא את שם הפזמון

² שארל טרנה, יליד 1913, התפרסם בצרפת כבר מתחילת שנות השלושים. במהלך חייו (הוא נפטר בשנת 2001), חיבר כאלף פזמונים, המפורסם מביניהם היה *לה מר* (La Mer) משנת 1944, שזכה ליותר מ-400 הקלטות שונות.

של טרנה שהופץ בתקליט שנה קודם לכן, וזכה להצלחה גדולה. השנסון מגולל בסגנון מבודח את סיפורו הנוגה של נווד חסר קורת גג, עני ורעב, המהלך בנוף פסטורלי בין חוות וטירות ושר למחיתו, עד שהשוטרים מניחים עליו יד, כולאים אותו בבית המעצר המקומי, ושם הוא תולה את עצמו מרוב ייאוש ורעב. אך מותו אינו אסון – אלא הצלה. עתה הגיע הקץ לייסוריו, והוא חוזר כרוח רפאים אל אותם שדות ירוקים, ושוב הוא מהלך בין חוות וטירות ושר להנאתו, אך ללא דאגות פרנסה, כי הנה נתמזל מזלו והוא היה לרוח רפאים.

אני שר \ שארל טרנה

אָנִי שָׁר!
בְּקֹר וְעֵרֵב אָנִי שָׁר,
בְּדֶרֶךְ מֵהַחֹהֶה לְטִירָה
אָנִי שָׁר.
בְּעֵד פֶּתִי-לֶחֶם,
בְּעֵד כּוֹס מַיִם אָנִי שָׁר.
עַל כֹּר דְּשֵׁא בִיעַר
אָנִי נִרְדָּם
זְבוּכִים יַעֲקֹצוּנִי וְאֲנִי מֵאֲשֶׁר.
יֵשׁ לִי הַכֵּל וְאֵין לִי דָבָר.
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׁר.
חֲפָשִׁי וּמֵאֲשֶׁר.
הַפְּיוֹת,
אֵלוֹת הַלֵּילָה,
הַפְּיוֹת בְּמִטְתִּי יִשְׁנוֹת.
יָרַח מִתְגַּנֵּב לִיעַר מַעֲדָנוֹת
וְאֲתָנּוּ יִרְקָד.
בְּצִהְרִים לְנִסְיָכָה.
צִלְצִלְתִּי לְשׁוֹא.
הִיא יִצְאָה מֵהַבַּיִת,
וְהִשְׁאִירָה לִי אֵרוֹז כְּפִיֹת.
כֶּךָ הַמְּשֻׁרֶת הַסִּינִי שָׁח.
אָנִי שָׁר, אֲבָל הָרַעֵב...
הָרַעֵב בְּכַטְנֵי מְקַרְקָר.
אָנִי שָׁר
וְהֵתְאָבֹן מִתְעוֹרָר
לְפִתַע אָנִי מִתְעַלֵּף
עַל הַשְּׂבִיל נוֹפֵל.
אָנִי מְשׁוּל כְּמֵת.
וְנִדְרָמִים,
וְנִדְרָמִים בְּדַרְכֵי מְזֻדְמָנִים.

"הַבֵּיטוּ בְיָדִי, רַחֲמָאִים.
אָנִי רָעֵב... תָּנוּ לִי לֶאֱכֹל...
רָאוּ, אָנִי קָל... כָּל כֶּךָ קָל,
לְעוֹף אוֹכֵל..."
"לְתַחְנָה"
פּוֹלְטִים הַמְּשׁוֹפְמִים.
"מִיָּד לְתַחְנָה!
אֵתָה הַזְמַר הַנְּדוּר?
אֵהָה, יְדִידִי, נִתְפַסֵּת בְּכַף.
עַל הַכֵּל תִּשְׁלֵם.
לְכָלָּא מִיָּד!"
חֲבֵל, תְּבַרְךָ עַד בְּלִי דִי.
חֲבֵל, הַצֵּלְתָּ אוֹתִי מִחַיִי.
בְּעִזְרָתְךָ חֲבֵל
לְבוֹרָא הַשְּׂבִתִּי אֶת נִשְׁמָתִי.
וּמֵאָז...
אָנִי שָׁר!
עֲרֵכִים וּבְקָרִים אָנִי שָׁר בְּדַרְכֵי.
אָנִי שָׁר,
רוֹחֵי רוֹדְפֵת אֲרָמוֹנוֹת וּכְפָרִים.
רוֹחַ רְפָאִים שָׁר.
מְצַחֵיק!
אָנִי יִשׁוּ,
בֵּין פְּרָחִים אֲשַׁכֵּב,
זְבוּכִים
לֹא יַעֲקֹצוּנִי.
רָעֵב לֹא אֲדַע.
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׁר
יֵשׁ לִי הַכֵּל וְאֵין לִי דָבָר.
סוּף סוּף חֲפָשִׁי וּמֵאֲשֶׁר.
מִצְרַפְתִּית: חַיִּים נָגִיד

השנסון אני שד כתוב ברוחה של מסורת צרפתית עשירה שראשיתה כבר בסוף המאה ה-15. דמות מרכזית בכל שנסון הוא הווגבונד, חסר הבית העני הנודד בדרכים, המשמיע את שיריו כמו טרובדור. דמות זו משכה כבכלי קסם את נתן אלתרמן הצעיר, עת נתקל בה בתקופתו הסטודנטאלית בצרפת. כפי שכותב הביוגרף הנאמן שלו, מנחם דורמן:

... [כשהיו] מבקרים [אלתרמן וידידו חיים גמזון] באחד הקאברטים הקטנים, שפרים הייתה משופעת בהם, נתן היה נהנה כאחד מפזמוני השאנסוניים והשאנסונייות. היה צוחק במלוא פה את צחוקו הצוהל למשמע פזמוני חשק והיתול מפולפלים, חרשים וגם ישנים. וביותר אהב את גסויותיו של פראנסוא ויז, של אותו צרפתי מן המאה החמש-עשרה, בן בלי בית כל ימיו, "וגאבונד" שכתב שירים ובאלאדות, גם גנב ורצח ונידון לתלייה, אבל ניצל ממנה ונעלם... שכחהו עד שגילהו מחדש בודלר, רמבו, ורלן, שנתן למד עכשיו את שירתם בשקידה (משהו מהם תרגם כעבור שנים מספר).¹

בשנות העשרים של המאה הקודמת, התקופה שבה החל לדרוך כוכבו של טרנה, זכה לפופולריות נוסח חדשני של שנסון, שהיה לו מסר חברתי ותינה את מר גורלם של חסרי הבית ושל הפועלים הפשוטים. שנסונים ברוח זו הושרו בפריס בבתי קפה ובקברטים, בעיקר בפי זמרות, שאחת המוכרות בהן הייתה אדית פיאף. אך השנסון של טרנה לא הלך עם הזרם הזה, אלא הציג את הווגבונד ברוח קומית וקלילה. טרנה בלט בין השנסוניים בתקופתו גם בכך, שהיה הראשון שהפיץ את שיריו בתקליטים. אך בשל הנסיבות הכרונולוגיות של חיבור שירו של טרנה ושירי *כוכבים בחוץ*, אין להניח, ששנסון פופולרי זה השפיע על *כוכבים בחוץ*, אולם הרוח הנושבת ממנו אופיינית לרוח הזמן ההוא. דמות הנווד הייתה באותן שנים סממן מסממני המודרניזם. המשורר הסוריאליסט רנה שאר, כתב שירים על דמות זו. פיקסו בתקופתו "הכחולה" צייר נוודים קבצנים בצבעים מונוכרמטיים מדכאים, והפופולרי מכולם היה הנווד של צ'רלי צ'פלין - חסר בית, תמיד מזה-רעב, ביש גדא המסתבך עם החוק המיוצג על ידי שוטרים משופמים ורעים, ובסיום - מצולם תמיד מאחור, מתננד בדרכו אל האופק. נווד רעב ואומלל שאינו מת לעולם, אלא צועד בדרך הנפקחת לאורך. רבים ממאפיינים אלה, ובראשם הנימה הקומית-העצובה, קיימים בשנסון של טרנה. בהבדל אחד: הנווד שלו אינו מת לעולם. הוא מת - ומוסיף ללכת. למעשה, זוהי מעין פרודיה על תבנית הבלדה: *אני שד* הוא שיר סיפורי הנישא בפי זמר נודד, המביע את אהבתו לעלמה בלתי מושגת - אלא שסופו אינו רע, ככלל בלדה, אלא - הוא מסתיים בטוב - הווגאבונד הופך לרוח, ולעולם לא יחדל לשיר וללכת.

תבנית בלדית זו מוטמעת גם ב*כוכבים בחוץ*, ספר המגולל בס"ח שיריו את קורותיו של נווד מת המהלך בין שדות וערים, מלא התפעלות אין-קץ מיפי העולם ועורג אל קסמי אהובותיו. אלא שאלתרמן לא התכוון להקל על הקוראים בשיריו - לכן אין התבנית הנרטיבית גלויה לעין כול. הוא לא הציב את השירים בסדר בסדר עוקב, הנאמן לקורותיו של זמרו הנודד, אלא בתבנית חידתית, כתצורה חידתית שפענחו מאתגר את הקורא.² על פי תבנית זו, השיר הפותח את מקבץ 86 שירי *כוכבים בחוץ* אינו השיר הראשון, אלא השיר הממוקם במקום ה-52 - "בדרך הגדולה"

¹ מנחם דורמן, *נתן אלתרמן פרקי ביוגרפיה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 67

² וייתכן כי הייתה לכך עוד סיבה: המרידה של אלתרמן הצעיר בשלונסקי. ב. ערפלי, שהקדיש ל*כוכבים בחוץ* פרקים נרחבים בספרו *חזונו והשוואה*, מצביע על כך, שספרו של אלתרמן נכתב כמין כפיל-מראה לספרו של שלונסקי, *אבני בודו*. והנה, בספר זה ובספריהם של משוררים כמו אצ"ג או למדן, השירים סודרו בזה אחר זה במתכונת נרטיבית או טיעונית. *אלתרמן הפך* במתכוון, לפי דעתי, מוסכמה זו.

(והשיר שלאחריו, שיר 53, "תבת הזמרה נפרדת", הוא השיר החותם את המחזור). הנה "בדרך הגדולה":

עֲנֵבָלִים בְּמַרְעָה וְשִׁרְיָקוֹת
וְשָׂדֵה בְּזֶהֶב עַד עָרֹב.
דוֹמִית בְּאֲרוֹת יָרְקוֹת,
מְרַחֲבִים שְׁלֵי וְדָרֶךְ.

הַעֲצִים שֶׁעָלוּ מִן הַטֵּל,
נוֹצְצִים כְּזֹכוּכִית וּמִתְכַּת.
לְהֵבִיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל
וְאֲמוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת.

שורת המפתח בשיר היא השורה האחרונה - וְאֲמוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת. אפשר לקרוא אותה בשתי דרכים: הנווד ההולך בנוף פסטורלי (המעוצב, אגב, על דרך האוקסימורון ההיפרבולי, בדימויים אורבניים-מודרניסטיים, זכוכית ומתכת הם חומרי היסוד של הבנייה העירונית החדשה שהחלה בסוף המאה ה-19), מתפעל מיפי הטבע עד כדי כך, שהוא כמו מבטיח לעצמו, שגם אם ימות יוסיף ללכת בדרך הגדולה והמפעימה. אך אפשר לפרש את השורה האחרונה כלשונה, כמו בשנסון של שארל טרנה: הנווד מתגלגל תוך כדי הילוכו לרוח רפאים.³ אם ליישם קריאה זאת בשאר שירי הספר, הרי השיר המוצב בפתח החטיבה הראשונה של *מוכבים בחוץ* הוא כמו המשך ישיר של הגלגול שהתחולל בשיר "בדרך הגדולה": עוד חוזר הנגון שֶׁזֶנְחָתָ לְשׂוֹא / וְהִדְרָךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֲרֶךְ / וְעֵנָן בְּשָׁמְיֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמֵיֹ / מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אֲרֶח.

על פניו, שיר זה מדבר בשפה המימזיס הריאליסטי, מציג אימאז'ים מוכרים (דרך, אילן, עובר אורח - ובהמשך: כבשה, איילת, אישה צוחקת, עיר רחוקה), אך למעשה הוא מתעתע בקורא, שאינו שם לב לאניגמטיות של השיח השירי, אולי משום שהוא מתרשם מן המראות הססגוניים ומן הצלילים המושלמים. כי יותר משהשיר מגלה - הוא מסתיר, והוא עושה זאת כביכול בדרך אגב. הרי לא ברור כלל מי הוא אותו נודד, המתפעם מן הניגון שחוזר אליו לאחר שזנח אותו לשווא, ומרוע זנח אותו לשווא, והיכן זנח אותו ומתי? ואל מי הוא דובר? האם אל עצמו? ובכלל, מתי והיכן מתרחש המפגש שלו עם הטבע סביבו? אך אין לשכוח שאלה הן השורות הפותחות של השיר הראשון בספר ראשון, שהתפרסם במלואו לראשונה בשנת 1938 - כמעט בלא פרסום מוקדם של השירים בכתבי עת כנהוג באותה תקופה (להוציא שניים-שלושה שירים שהופיעו בגרסה שונה), וזאת - למרות שאלתרמן כבר נחשב למשורר ומחבר פזמונים מוכר ומוערך. השורות הפותחות של *מוכבים בחוץ* היו, אפוא, פתחי כניסה לעולם של חידות, המסתתרות מאחורי מראית עין של תיאורים תמימים. כך יצרו שורות אלה את האניגמטיות שאלתרמן שאף אליה מראשית כתיבתו.⁴

³ בספרו *פרפר מן התולעת* (תשס"א) הצביע דן מירון, בעקבות שימושו של ולטר בנימין במושג הבודלרי "flâneur" (משוטט עירוני), על הופעתה של דמות זו בשירתו המוקדמת של אלתרמן. אבל הנווד האלטרמני שונה ממנו, כמובן.

⁴ דומה ששירתו מצליחה לתעתע עד היום גם בקוראים מנוסים ובקייאם בקריאת שירה ובפרשנותה, כמו החוקר בועז ערפלי, שמעיר במאמר הנרחב שכתב על *מוכבים בחוץ* בספרו "הנ"ל, כי הזיקות בין השירים המקדימים כל חטיבה מארבע החטיבות שהספר נחלק אליהן "הן זיקות בעייתיות, חתרניות, אפילו סותרניות" (עמ' 239). אך למען האמת הזיקות מופקעות מהקשרן. ומשימתו של הקורא היא לקרוא את הספר כתצורה שחלקיו הוחחו ועליו להחזירם למקומם.

ואמנם, בקריאת הבית הראשון מנקודת התצפית של רוח הרפאים של ואגאבונד פייטן – מקבליים דברי הנווד המזמר משמעות קוהרנטית יותר: עוד חוזר הנגון שזנחת לשוא / והדרך עודנה נפקחת לדרך" אומר הנווד לעצמו. כיוון שחזר לעולמנו כרוח רפאים, הוא חווה עתה את כל מה שחווה בחייו: אותו ניגון חוזר אליו, לאחר שנדמה היה כאילו זנח אותו במותו (אבל מתברר שזנח אותו "לשוא"), והדרך והשמים והטבע עודם מצפים לו: וענן פשמי ואלן בגשמי / מצפים עוד לך, עובר-ארח. אך המשכו של השיר מפתיע וחדתי כביכול אף יותר:

והרוח תקום ובטיסת נדירות / יעברו הכרקים מעליך.

וכבשה ואילת תהיינה עדות / שלטפת אותן והוספת לכת

רוח? ברקים? כבשה? איילת? כיצד נתקבצו כולם לארבע שורות אלה? כיצד יכולים היו להתרחש כמעט סימולטנית? אבל הם נקבצו ובאו אל רוח רפאים, שאינו כבול לחוקי הזמן והמקום הניוטוניים, ותוך רגע הוא עשוי להימצא הרחק מן השדות הארציים, בסביבה שמימית, שבה ברקים ורוחות אופפים אותו מכל עבר. גם בעלי החיים שהוא חולף על פניהם – כבשה ואילת – עשויים להיתפס כבבואות שמימיות של בעלי החיים על פני האדמה.⁵ כך הוא חורג אפוא מן הנסיבות היומיומיות, האנושיות, מבלי להינתק מבני האנוש, ובעיקר מאהובתו. ואמנם, הבית השלישי בשיר מסכם את מצבו בהווה, ותוך כך מזכיר נשכחות מן הגלגול הקודם:

שידיך ריקות ועירך רחוקה

ולא פעם סגרת אפים

לחרשה ירקה ואשה בצחוקה

וצמרת גשומת עפעפים.

ובכן, שום דבר לא נשתנה, והניגון שוב חוזר, והוא שוב נקלע למחזור מתמיד של מחסור ועוני, ולכמיהה תמידית לאישה נערצת.

אותה קלות תנועה, קלות עד כדי ריחוף, אופיינית לנווד המזמר גם בשיר השלישי בקובץ, "הרוח עם כל אחיותיה". בשיר זה הוא יוצא לשוט על פני ארץ, והמראות מתגלים אליו מנקודת התצפית של רוח רפאים הנחבט על ידי סופה ובמקצת אף מרחף עמה. תחילה הוא נהדף אל גדר כלשהי, אך לפתע הוא מרגיש "איזה רוחב חדש, איזה כוח אימים, / איזו יד על ראשי מגבוה..." ואחר כך הוא משקיף על הדרכים מנקודת תצפית שממנה כל כדור הארץ נראה בשלמותו: "לו ידעת אלי -- הדרכים כה חוורו/ הפכות סופותיך יפו ונושנו. / הכוכב הרועד מחפש בגפרור / את כדור הארץ שלנו" (עמ' 11) ובהמשך שוב קרבים המראות וחולפים על פניו במהירות הסופה: "ושווקיך עוברים על פני בנגיעה / וברעם הזה הנפתח ממולי".

בשיר השמיני בספר, "אל הפילים", רוח הרפאים הנלהב נישא אל העננים. במעיל קיץ פשוט הוא יוצא לטייל "בין פילי השמים", להצטרף "אל כחולי השיער / אליהם / רכי הכרס", הבוססים "בטיט השקיעה הוורוד, / אדומים ונגימים". מנקודת תצפית פנורמית זו, התבל, לא חבל ארץ

⁵ כפי שמסבירה זיוה שמיר בספרה הנ"ל: "כבשה" ראיילת' בשירת אלטרמן אינן רק חיות המרעה – המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים, ואת לפי שיטת הקורספונדנציות, שעל פיה גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים" (עמ' 44).

כלשהו אלא התבל כולה, פרושה לפניו לרוחב ולגובה, וכהלך שבא "מארצות תענית", הוא חש אהבה אין-קץ לתבל זו וליופיה:

וְעָרְב.

עָרְב יָפָה בְּעוֹלָם.

שְׂקִיעָה - הַפְּרוֹת שְׂבָאָחוּ גְעוּהָ.

וְסוּף אֵין לְדֶרֶךְ הַזֹּאת הָעוֹלָה.

סוּפֵי הַדְּרָכִים הֵמָּה רַק גְּעוּגוּעַ.

לאהבה גדולה זו לעולם ולהתפעמות זו מיופיו יש הנמקה ברוח המימיזיס של הריאליזם הפסיכולוגי. כרוח מת שחזר אל העולם לאחר מותו - רגשות האהבה וההערצה ליפי העולם נוצרו והתגברו בו בשל זרותו וארעיותו. כמי שבא מן החוץ הוא מתבונן בתבל מנקודת ראות המבליטה על דרך ההזרה את יופייה ואת שגיבותה. בהתאם לכך, הוא נמשך אל רבגוניותה, צבעוניותה ובעיקר אל חיוניותה של התבל. כמו האימפרסיוניסטים בזמנם, הנווד השר מנסה ללכוד את הרגע החד פעמי, את המראה האקראי, הבראשיתי המוליד את הדברים מחדש, ומקנה למציאות המוכרת רעננות וקסם. מכאן האוקסימורון הנודע מן השיר "ירח": גַם לְמַרְאֵה נוֹשֵׁן / יֵשׁ רִגְעַ שֶׁל הַלְדָּת / שְׁמִים בְּלִי צַפּוֹר / זָרִים וּמְבַצְרִים / בְּלִילָה הַסְּהוּר / מוֹל חֲלוֹנְךָ עוֹמְדָת / עֵיר טְבוּלָה בְּכִי הַצְּרָצְרִים.⁶

שיר זה הוא הצהרה ארס-פואטית, לא פחות משהיא הנמקה לאפיון דמותו של גיבור הספר: הנווד השר הופך בגלגולו ברוח רפאים למעין אמן אימפרסיוניסטי שתשוקתו ליפי העולם, היופי המתגלה בשיאו ברגע החד-פעמי, אינה פחותה מתשוקתו לעלמה הבלתי-מושגת. לכן בשיר האחרון במחזור (שמוצב כמובן הרחק מן הסוף) "תיבת הזמרה נפרדת" הוא מדבר אל "התבל" בלשון נקבה, וכאילו הוא נושא את דבריו באוזני אהובתו: מֵה דְּבַקְתִּי בְּךָ תַּבֵּל, / שְׂאֵל לְפָרֵק אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מֵה חִכְתִּי לְךָ עִם לַיִל, / כְּתַלְמִיד לְגִימְנִזִּיסְטִית. // רַק הַטֵּל הָזֶה בַּחֲפֹז, / רַק הַשִּׁיר הָזֶה - עֵדִי, / כִּי גַם לִי אֲדַמּוּ בְּאֶפֶל / תַּפּוּחֶיךָ שְׂבָגִי. ובהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר תמונה חד פעמית ובלתי נשכחת שבה מצוירת העיר, לא התבל, בדמות עלמה יפהפייה, באמצעות מכחול הזאוגמה: בְּאוֹר וּבְגֶשֶׁם הָעֵיר מְסֻרָקָת, / הַיָּפָה בְּאֵמֶת הִיא תְּמִיד בִּישָׁנִית. / אֵלֶךְ נָא הַיּוֹם עִם בְּתֵי הַצּוֹחֶקֶת / בֵּין כָּל הַדְּבָרִים שְׁנוֹלְדוּ שְׁנִית.

הדברים נולדים בשנית כאשר הם נתפסים בעין הצייר או המשורר כחד פעמיותם, ברגע פתאומי אחד הנתר לעד, ומכאן האוקסימורון מהלך הקסם והחידתי שבו משתמש הזמר הנודד בפנותו אל אהובתו "פתאומית לעד - עיני בכך הלומות". "פתאומי" - משמעו חד-פעמי, כלומר: אקראי. ואמנם, חלק נכבד משירי *כוכבים בחוץ* "מנציחים" מראות חד-פעמיים, אקראיים ולכן ראויים להנצחה אמנותית: דליקה, שדרות בגשם, סערה, שקיעה, גשם, שוק בשמש, אפילו נאום, שמתגלגל כרוח סערה.

וזו המשמעות שהעניק בודלר לְמִלָּה 'מורדני' באחת ממסותיו משנת 1845: "מורדני משמעו חולף, חומק, אקראי - אותה מחצית האמנות שמחציתה השנייה היא נצחית ובלתי משתנה".⁶

הייתה זו מאז ומעולם משאת נפשם של האימפרסיוניסטים - "לתפוס את הרגע כמות שהוא", בניגוד לציירים האקדמיים ששאפו לנצחי ולקבוע, ומשאת נפש זו הושגה לא רק בציוריהם אלא

⁶ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press 1995, Pg. 12

במדיום המודרני מכולם – הצילום. ג'ורג' איסטמן שהמציא זמן לא רב לפני כן, בסוף שנות ה-80 של המאה ה-19, את המצלמה האישית הקלה להפעלה, התפאר בכך, שהטכניקה החדשה שלו יודעת להנציח את "הרף העין".

בניגוד לאריסטו, שקבע כי המקרה חייב לנבוע מתוך המשמעות, גרס המודרניזם המהפכני שהמשמעות חייבת לנבוע מתוך המקרה. בעיני אלטרמן, התבל ואהובתו – הנתפסות בהרף העין המקרי אך הבל יישכח של האמן והאוהב, הן פתאומיות-לעד. וכך הן יישמרו ביצירה האמנותית – באקראיותן הנצחית.

פגישה לאין קץ – בארץ המתים

אם בשיר הראשון בספר תוארה פגישת המת המהלך עם "התבל". הרי השיר השני "פגישה לאין קץ", מוקדש לפגישה המחודשת עם העלמה האהובה. למען הדיוק, יש לומר "אחת העלמות". שכן זהותה של העלמה-האהובה האלטרמנית משתנה חליפות בשירי *כוכבים בחוץ*, ולרוב היא נעה, כפי שמתארת אותה זיוה שמיר בספריה *עוד חוזר הניגון והלך ומלך*, וכן במאמר המתפרסם בגיליון זה של *ג* – בין שני קטבים: פעם היא קדושה ופעם – קדושה. פעם היא אותה פונדקית שופעת חיוניות ומעוררת תשוקה, אותה "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" או אותה בת מוזג, שהיא "לתלפיות יפה משובל עד כתפיים"; ופעם היא עלמה בלתי מושגת אשר הלילה שלה "כבר מזעם, מתשוקות ודשן", והיא משיבה את פני מחזרה ריקם, לאחר שהרחיק לנסוע אליה ברכבת הנמצאת בלב שדות (השיר "תחנת שדות").⁷ בשיר "פגישה לאין קץ" מופיעה העלמה הנערצת – כאן היא מרוחקת, מעוררת הערצה וקשה להשגה.⁸ כותרת השיר עשויה להיראות מוכנת ולא אניגמטית אם קוראים בו לא כבשיר שנכתב בפואטיקה של המימזיס הריאליסטי אלא מנקודת התצפית של רוח רפאים ששב אל אהובתו:

כִּי סְעַרְתָּ עָלַי, לְנֶצַח אֲנִיגְנָה, / שְׂוֹא חוֹמָה אֲצִיב לָךְ, שְׂוֹא אֲצִיב דְּלָתַיִם.

תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלַי גִּנָּה / וְאֵלַי גּוּפִי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יְדִים. (שם, עמ' 8)

הצירוף "פגישה לאין-קץ" תואר על ידי זיוה שמיר (*עוד חוזר הניגון, עמ' 82*), ובצדק, כאחד הצירופים האוקסימורוניים הבולטים ב*כוכבים בחוץ*, וכשיר מפתח של ספר זה. אבל אפשר להבין צירוף זה, כמדומה, גם כפשוטו, לאו דווקא כפרדוקס: אם בחייו השתוקק עובר האורח לפגישה עם אהובתו, עתה – כמת – פגישתם תימשך לאין קץ, ואם לא בחייה, הרי – לכשיתאחדו לאחר מותה.

גם קריאת המשכו של השיר אינה עולה יפה, אם מבצעים אותה ברגיסטרים של המימזיס הריאליסטי: תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלַי גִּנָּה / וְאֵלַי גּוּפִי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יְדִים, אומר הנווד – בלא שלדבריו תהיה ממשות. אבל אם מניחים, שהדובר בשיר הוא רוח רפאים החוזר אל עולמו, הרי אפשר להבין את

⁷ למרות שהספר כולו מרחיק עדויות של זמן, מקום, וחוויות אישיות – ניכר ששלושת השירים שבמחזור זה נכתבו בעקבות אירוע שהיה בחיי המשורר.

⁸ כמו זו המופיעה בשירו המתורגם לעיל של שארל טרנה, או כמו רבות מן הנשים הבלתי מושגות והאכזריות במחזותיו ובסיפוריו של חנוך לוין. בגרסתה הקיצונית מתגלמת דמות קבע זו ב'עלמה היפה וחסרת הרחמים', La belle dame sans merci, שראשיתה בבלדות מימי הביניים, ועליה כתב ג'ון קיטס באנגלית בלדה הנושאת שם זה ובכך יצר מסורת בספרות הרומנטיקה ואחר כך בספרות המודרנית, ובספרות העברית – היא מתגלמת בדמות הבארונית תיאה מ*מי נישואים של פוגל*.

השורות הללו ככתבן וכלשונן. כרוח מת, מניעה את הנווד אותה תשוקה לאהובה שידע בחייו, ומנקודת התצפית הגבוהה שלו הוא משקיף על גופו הצונח סחרחר אל גן ביתה.

שיר זה מכיל גם את הרמז לפתרון חידת מותו של הנווד. בבית האחרון בשיר מתאר הנווד את מותו בלשון עתיד, אולי משום שמנקודת התצפית של רוח רפאים הוא רואה באחת מראשית עד אחרית:

וְאֲנִי יוֹדֵעַ כִּי לְקוֹל הַתֵּף
בְּעָרֵי מִסְחָר חֲרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת,
יוֹם אֶחָד אֶפְלַע עוֹד פְּצוּעַ רֹאשׁ לְקֶטֶף
אֶת חַיִּיכְנֹו זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְּבוֹת.

לשון עתיד זו ממחישה כמדומה את הנאמר בשורות הראשונות של השיר: כִּי סִעְרַתְּ עָלַי, לְנִצָּח אֲנִיגְנָה, ואמנם, כפי שנפל סחרחר מאהבה, פצוע ראש בין המרכבות, לְקֶטֶף אֶת "חַיִּיכְנֹו זֶה", חיוך שהורעף אליו מן היושבת באותה כרכרה, כך הוא חוזר ונופל סחרחר שוב ושוב אל אהובתו. אותה כמיהה מן הגובה אל האהובה הבלתי מושגת מתוארת בשיר נודע אחר ("עוד חוזר הניגון"), בו מופיעה ההתגלמות האחרת של האהובה - לא הגבירה הכבודה במרכבה אלא העלמה בביתה הדל. רוח המת תבוא אל ספה בשפתיים כבות, שכן שפתייו הן שפתי מת:

עוֹד אָבוֹא אֶל סִפֵּה בְּשִׁפְתַיִם כְּבוֹת
עוֹד אֲצַנִּיחַ אֵלַיךְ יָדַיִם.
עוֹד אוֹמֵר לְךָ אֶת כָּל הַמְּלִים הַטּוֹבוֹת,
שִׁישָׁנִי,
שִׁישָׁנִי עֲדִין.

ומדוע יצניח אליה ידיים? מפני שהמראה מתואר מגבוה, מנקודת התצפית, שממנה הוא משקיף על אהובתו, ומשם הוא רואה את ביתה הדל, ונזכר כי לפני שהגשים את אהבתו אליה חייו "הוסגרו לחוצות ולתוף", אותן חוצות שבהן נדרס על ידי מרכבה נוסעת.

כִּי בֵיתְךָ הָעֵנִי כֹה חָשֶׁךְ לְעֵת לַיִל / וְעֵצוֹב בּוֹ נִדְאִי לְאֵין סוּף,
וְחַיִּי שִׁפְרָעוּ בְּלִי הַגִּיעַ אֵלַיךְ / הַסְּגָרוּ לְחוּצוֹת וְלִתְּךָ.

השורות הראשונות בבית השלישי של השיר מחזקות את הרושם שזהו שיר זיכרון, המעלה תמונות מעולם החיים, ואילו שלוש השורות האחרונות הן מן החידתיות שבשירי אלתרמן, אם ניגשים לקריאתן באמצעות המילון והתחביר של המימזיס הריאליסטי:

אֶךְ פְּתֹאוֹם אֶת נוֹגְעַת בְּיַד מְבַהֵיקָה, / אֶת פּוֹלְחַת כּוֹכֵר נִשְׁכָּח.
הַדְּמָמָה שְׂבַלְבֵב בֵּין דְּפִיקָה לְדְפִיקָה / הַדְּמָמָה הַזֹּאת / הִיא שְׁלֵךְ.

דומה כי על רקע כל הנאמר עד כה, אפשר להבין מה משמע "את פולחת כוכר נשכח", אך מה פשרה של ההבטחה החגיגית ש"הדממה בין דפיקה לדפיקה" תהא שי של אהבה לבחירת לבו? וכי איזה אוהב יקדיש לאהובתו דווקא את הדממה בין דפיקות לבו ולא את לבו ממש, ומדוע בכלל יעשה זאת? אבל אם הדברים באים מפני רוח רפאים, הם מקבלים משמעות של הבטחה מחייבת מאוד: כיוון שדפיקות הלב הן סימן החיים, הרי הדממה שביניהן - היא היפוכם של החיים. מאחר שהאוהב הוא רוח הרפאים, הוא יכול להבטיח לאהובתו רק את מה שיש לו עתה בעולמו - את

המוות. הוא אינו מבטיח להקדיש לה את חייו, כפי שהיה עושה כל טרובדור או שנסונייר ראוי לשמו, אלא את מותו. ומכאן, שאם יגשימו את אהבתם, הנווד יתאחד עם אהובתו לאחר מותה, כפי שאכן קורה בספר שיריו השני של אלתרמן, *שמחת עניים*, שעליו אדון להלן, אך קודם לכן, אתאר מקצת מן הנסיבות שמתוכן נולדה והמשיכה להתקיים דמות הנווד.

לפני כוכבים בחוץ - ואחריהם

אל דמות הנווד הגיע אלתרמן כבר בשלב מוקדם מאוד בחייו. מ. דורמן מביא בספרו⁹ שיר שכתב נתן אלתרמן הצעיר בן ה-15, ושמו "ההלך":

הֶלֶךְ נוֹדֵד עִם מְקָלוֹ בְּיָדוֹ, / עוֹבֵר בְּשָׂדוֹת, בְּיַעְרִים.
 סְעָרוֹת אֵימוֹת תִּתְחַלְלֶנָּה סְבִיבוֹ, / יִלְעָגוּ לוֹ רוּחוֹת אַכְזָרִים.
 וְחֹמוֹת לוֹ יִצִיבוּ בְּדֶרֶךְ שֶׁל כְּפוֹר, / שֶׁל גֶּשֶׁם, שֶׁל שֶׁלֶג, שֶׁל עָב,
 רִגְלָיו הֵם יִקְפִּיאוּ, עֵינָיו יִסְמָאוּ, / יִרְטִיבוּ בְּגָדֵי סְמֵרְטוּטָיו.
 אֵךְ הוּא זָקוּף קוֹמָה וְאֵמִיץ לֵב, יַעֲבֵר / וְיִבְקִיעַ בֵּינֵיהֶם לוֹ נְתִיב.
 אֲלֵי שְׁמֵשׁ הַדְּרוֹר הֶרְחֹקָה, הִיחִידָה / אֶל כּוֹכַב הָאוֹרָה וְהַזִּיזוּ.
 וְהָיָה אִם תִּרְאֶה אֶת הַהֶלֶךְ הַלֵּו / נֶא חֲזַק אֶת רוּחוֹ וְנַחֵם.
 כִּי רְחוּקָה הִיא דְרָכּוֹ, חֲשׂוּכָה וְכִבְדָּה / וְהַסְעֵר עוֹד עֵז וְזוּעֵם.

מעבר לבוסר השירי, נגלית בשורות אלה דמות המזכירה כמרומה את ההלך *שבכוכבים בחוץ*: נווד בודד, לבוש סמרטוטים, מנהל מאבק הירואי בסערות, בגשם, בקור אשר יגיע לשיאו עם בואו אל ארץ השמש והדרור שלחופי הים התיכון. באותה שנה ובשנתיים שלאחריה כתב אלתרמן גם לא מעט בלדות, ביניהן גם בלדה על דמותו של שאול המלך, עליו כתב גם חיבור שקרא לפני התלמידים בכיתה, וזכה בשבחים. אך אל הצירוף של הנווד המזמר עם נוסח הבלדה הקלאסית הגיע רק מאוחר יותר, כנראה בתקופת פריס, כשהתוודע לבלדות של פרנסוא ויון, כפי שכותב מנחם דורמן בספרו.¹⁰

אלתרמן חוזר אל דמות הנווד הבלדית כעבור עשרים שנה בשיר הילדים "מסעות בנימין מטודלה"¹¹ בה תיאר את בנימין שיצא "אל דרכי נרודים" בחרוזים מתנגנים שהולחנו בידי נעמי שמר והיו לפזמון פופולרי תחילה בפי שמעון בר (1961) ואחר כך בביצוע שלישיית הגוש החיזור. כמו בשיר הנעורים וכמו *בכוכבים בחוץ*, כך גם כאן הוא מתאר את התגברות הנווד על תלאות הדרך, על סערותיה ורוחותיה המייללות:

הוּא עֹבֵר נְאוֹת כְּפָר וְעָרִים / וְהָרִים בִּם הָרוּחַ יִלְלָה.
 הוּא סֹבֵב עֲרֻבוֹת וְיַעְרִים / וְלֹא נָח בְּכָל אֵלֶּה הוּא, אֶלָּא
 חֲצָה גְלֵי יָם סוֹעְרִים / בְּסַפִּינָה שֶׁנִּקְרָאת קְרוֹלָה,
 כִּי נוֹסֵעַ גְּדוֹל, / כִּי נוֹסֵעַ גְּדוֹל, / הָיָה בְּנִימִין מְטוֹדְלָה.

⁹ מנחם דורמן, נתן אלתרמן פרקי ביוגרפיה, עמ' 60.

¹⁰ דורמן, שם, שם.

¹¹ שהתפרסם בספר *התבה המזמרת*, הוצאת מחברות לספרות, 1958.

אורפאוס מהופך היוצא המתים להביא את אהובתו

בכוכבים בחוץ זהו, כאמור, נווד מת, ובדרך הילוכו הוא חוזר אל העלמות שפגש בעבר, אך אל שלב ההתאחדות עם אהובתו הוא מגיע בספר שהופיע שלוש שנים לאחר כוכבים בחוץ - שמחת עניים. אמנם, הפואטיקה של ספר זה שונה מזו של כוכבים בחוץ אך סימני הבלדה המקאברית, הגלויים כאן כל כך, מאירים בדרך אגב אותם מאפיינים גם בכוכבים בחוץ. קו ההתחלה כאן בכוכבים בחוץ הוא חזירתו של מת מארץ המתים אל אהובתו. אך מת זה אינו נע ונד על פני ערים וכפרים, פונדקים ושווקים, אינו מנסה לגמוע בעיניו את מראות העולם המערורים תשוקה ביופיים, אלא הוא מעין אורפאוס מהופך, היוצא מן העולם הבא ושב אל אהובתו החיה בעיר נצורה, כדי לקחתה עמו אל ארץ המתים. עד שיתרחש האיחוד המאווה, הוא מודד צעדיה, מקנא לה ונושא באוזניה קינות, על גורל העיר שעומדת ליפול בידי צר ועל גורלה שלה. לבסוף העיר נופלת, ואהובתו מורדת אליו, אל בור הקבר.

דמות האהובה בשמחת עניים מזדהה עם דמות האהובה הענייה המתאבלת על בן זוגה, מכוכבים בחוץ. הוא עומד בחלון הבית ושומע אותה מתייפחת:

בְּלִילָה זֶה שְׁמַעְתִּי אֶת בְּכִיךָ בְּפֶר / רְעוֹת וְחֲנוּקוֹת בְּכִיתָ,

בְּלִילָה זֶה עֲמַדְתִּי בְּחֲלוֹן הַקֶּר / לְהִיּוֹת אֶתְךָ מִבְּעַד לְזִכְוֹכִיתָ.

המת שחזר "מארצות התענית" אינו מרחף עוד בין עננים ומהלך בין פונדקים ושווקים צבעוניים בכוכבים בחוץ. הרקע סביבו מונוכרומי וקודר. גם נסיבות מותו שונות. בכוכבים בחוץ נרמז כי קיפד את חייו ברחוב עירוני, כאשר נפל "בין המרכבות", בשמחת עניים מתברר כי הוא מת בחרב.

אֲזַ עֲלֶה הַבְּרִזָּל, בְּתִי, / וְהִסִּיר גַּם רְאִשִּי מֵאֲלִיךָ,

וְדָבַר לֹא נֹתֵר בְּלִתִּי / עֲפָרִי הַמְרֻדָּף נְעֻלְיךָ.

ההבדל הבולט ביותר לעין בין שתי היצירות הוא בפואטיקה המתנזרת מאותה צבעוניות אימז'יסטית ומוסיקליות עשירה שאפיינה את הספר הראשון.¹² החריזה בשמחת עניים היא מונוטונית במתכוון, העולם החיצוני עני במראות ועשיר בצללים והגימיה הכללית קודרת. כפי שהראה עוזי שביט בספרו הנזכר לעיל, מוראות מלחמת העולם השנייה שהחלה שנתיים לפני שהספר ראה אור ב-1941 נתנו את אותותיהם בעולמה של היצירה.

עתה מביא אלטרמן לשיאה את הפואטיקה שהחל לפתח בכוכבים בחוץ, פואטיקת ההפכים הרטוריים. אותה למד, כמו שמעיד ב. ערפלי בספרו¹³ משירתו של שלונסקי, המושפעת מצדה משירתם של המשוררים "המקוללים" הצרפתים, בעיקר בודלר ורמבו. ביצירות אלה הכיעור מעוצב כפה, השטני - כמהודר, המפחיד - מהלך קסם, והרוע - מעורר שמחה. כך נוהג גם אלטרמן בשמחת עניים. שמחת עניים? אוי לשמחה זו. זוהי חגיגתם של המתים ("העניים")¹⁴, המרקידים את החיים בכינורותיהם ותוך כך מוליכים אותם אלי קבר, באותו ריקוד ימי בינימי המוכר כ- danse macabre.¹⁵ תחילה מתוודה האהוב המת באוזני אהובתו על יחסו האמביוולנטי אל המשך חייה:

¹² כפי שעמדה על כך זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

¹³ ערפלי, שם, 162.

¹⁴ שנאמר, "ארבעה חשובין כמת עני ומצורע וסומא ומי שאין לו בנים" (בבלי, מסכת נדרים, ט, סד).

¹⁵ כפי שכותבת זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

"יום אתפלל שתכלי כמו נר / שאלי תרודפי בחרב / ויום יום בערך על פתחים אחזר/ למען תחיי עוד ערב". אבל אז הוא עורך לה חגיגה נוסח ה- danse macabre :

הנה הנרות והיין, / והנה הפת לברך. / והבטת כה וכה ואיש אין, / וידעת כי אני
אורחך. / תבוא השמחה אל שלחן עניים / כליל התקדש מועד / משנים נרות אור
על פני עניים / ולבכם עם האור מועד.

לקראת סוף הספר, מגיעה רטוריקת ההפכים לשיאים אירוניים מרגשים:

אב נורא ונוצר ולמות קוצר / לשמחה ולששון ילדנו! / מן העיר המדברת חצר,
חצר, / לשמחה ולששון אב נורא ונוצר / תעלה רנתנו - אבדנו!

מן הבלדות עד מגש הכסף

מחשבות מקאבריות לא הרפו, כמובן, מאלתרמן גם לאחר חיבור שמחת עניים. ב-1959 הופיע ספר תרגומיו בלדות ישנות ושידי זמר של אנגליה וסקוטלנד, ובהם הבלדה "אדוארד אדוארד" על בן הרוצח את אביו לפי בקשת אמו, ו"שלושה בני עורב", על עלמה המגלה גווית אביר ביער, נושקת לפצעיו ולוקחת אותו עמה לכיתה, אך בלילה היא מתה, כי נישקה פצעים של איש מת. אפילו שניים משיריו המוכרים ביותר, "מגש הכסף" ו"האם השלישית" מציגים דמויות של מתים מהלכים. ב"מגש הכסף", בו שימש המשורר פה לרבים בימי מלחמת השחרור, שני לוחמים צעירים מתייצבים מול האומה, ומצהירים שהם "מגש הכסף" שעליו הוגשה המדינה, ולא ברור אם חיים הם או רוחות רפאים:

עופים עד בלי קץ, נזירים ממרגוע / ונוטפים טללי נעורים עבריים... דם
השנים יגשו ועמדו עד בלי נוע / ואין אותם חיים הם או אם ירויים.

ואילו בבלדה "האם השלישית" אומרת האם השלישית בשורה המהווה את שיאו הדרמטי של השיר: "הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן. / הוא נושא בלבו כדור עפרת.



נתן אלטרמן בתש"ח

(באדיבות מרכז
קיפ, אוניברסיטת ת"א)

נראה שמאחורי החזות הציבורית של "המשורר הלאומי", הקונפורמיסט המפ"איניק, איש המוסר ובעל החזון, נחבאה נפשו של משורר "מקולל" רווי פאתוס חתרני נוסח בודלר-ורלן-רמבו. והיטיבה לתמצת הווייה זו זיוה שמיר, בספרה החדש הלך ומלך¹⁶ בו הצביעה על האופי הדואליסטי של אלטרמן, האיש ויצירתו.

אך אולי יותר מכולם היה מודע לכך אלטרמן עצמו, שכתב על עצמו בפרץ חושפני בשיר "אגרת" שבכוכבים בחוץ:

לך עיני היום פקוחות פפתאומים,
אלי שלי
אני תמים.
אני זוכר, ברעות השמש על המים
נולדתי לפניך תאומים.

¹⁶ זיוה, שמיר, הלך ומלך, אלטרמן - בוהמיין ומשורר לאומי, הוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, 2010

אשר רייך

שני שירים ותרגום

תמונת נוף

הגבֵּעָה מִתַּחַת לְבִטְנָה,
שְׁאֲצָבְעוֹתַי תּוֹעוֹת בָּהּ,
הִיא נוֹף שְׁאֵלִיו תִּשׁוּקָתִי.

שׁוּבוּ אֶל הָעֲצִים, עֲלֵעֲלִים שְׁלִי,
חֲזְרוּ לְהִתְלוֹת בְּעִנְפֵי הָעֲבֹתִים.
בֵּית הַשָּׁחִי הַסָּמִיךְ שֶׁל הַהִיסְטוֹרִיָּה.

אֲכַלּוּ אֶת הָאָרֶץ, וְזָלְלוּ אֶת בְּשָׂרָהּ,
חִלָּבָה וְדִבְשָׁה. הִבִּיאוּ לְכָאן עֲצֵי תַפּוּז
וְזִית עַל שְׁמֹנֵיו. זְמַן הַדְּרִים הִגִּיעַ.

הִבִּיאוּ לִי סֵלֻמוֹת חֲלוּם שְׁנַעוּף לְמְרוֹמִים
צְפוּרִים מֵעֲנַנֵי הַקִּיץ.

שוקטת

שָׁקֵט, אֶת עֲתִירַת שָׁקֵט
חָהָה כָּאֵן שׁוֹקֵטָה מְשֻׁקֵטָה
מִתְחַהָה כָּאֵן בְּרַחוּף
כְּמוֹ דְמָמַת מוֹת
הַמְנַצֵּלֶת עַל יְדֵי הַחַיִּים.
יָמִים דְמוּמִים מְלֵאִים רִיחוֹת
רוֹחַשִׁים שִׁיחֵי יַסְמִין, פְּרִי וּפְרַח
אֲנִי וְאַתָּה: שְׁתֵּי לְהַבּוֹת
הַחַיּוֹת בְּשָׁקֵט לְיוֹם חֲגִנּוּ.
הַיּוֹתִיוֹת בְּלִי קוֹל, לְלֵא רַעַשׁ.

עֲדִין שׁוֹקֵטָה בְּכָל סְבִיבֵיהָ.
מְרַחֵק הִיא מְפַתַּחַת מְרַחֵקִים.
פְּסִיעוֹת שְׁקֵט הוֹלְכוֹת בָּהּ.
הֲרַחַק מְכַל סוֹאֲנִיּוֹת.
הֲרַהוּרֵיהָ מְמַלְאִים בְּדַמְמָה.
הָאֵם אֲשֶׁר לְצַדָּהּ
בְּכָל שְׁקֵט שְׁמַנּוֹן אֶת חַיֵּינוּ.

עמי אלזה לסקר-שילר

הִסְלַע מֵתְפוֹרֵר.
אֲנִי בּוֹקֵעַת מִמְּנוּ
תוֹךְ שִׁירַת מְזֻמּוֹרִים
לְאֱלֹהִים...
לְפִתַּע אֲנִי מִדְּרֹדְרַת מֵהֲדַרְךָ
וְנִגְרַת בְּתוֹכְכִי תוֹכִי
הֲרַחֵק, עַל פְּנֵי אֲבְנֵי אֶבֶל, לְבַדִּי
אֶל הַיָּם.

כֶּךְ נִשְׁטַפְתִּי הַחוּצָה
מֵתוֹךְ תִּסָּס דָּמִי.
וְתַמִּיד, הֵהָר תַּמִּיד עוֹדֵנוּ
בְּתוֹכִי.
עַת בְּאֵימָה נִפְחַד מוֹל מְזַרְח
שֶׁלֶד הִסְלַע הַמֵּתְפוֹרֵר,
אֲנִי,
זוֹעֵק לְאֱלֹהִים.

עוד מבט על האדונית והרוכל

תגובה למאמרה של זיוה שמיר על סיפורו של ש"י עגנון

לפי פרשנותה של זיוה שמיר לסיפורו של עגנון *האדונית והרוכל*¹, במאמרה שהופיע בגיליון גג האחרון,² יחסי הגיבור והאדונית הם אלגוריה ליחסי ישראל והעמים. פרשנות זו תקפה כמובן, אולם יש לסיפור רובד נוסף, שקיים כשלעצמו, כאחד הדגמים של בעיתיות ביחסי גבר-אישה, כאשר הגבר חלש, ואינו חזק דיו כדי לעמוד כנגד האישה המצטיירת בפניו כאם גדולה ובולענית, וכשהוא משתף פעולה עם הרסנותה כלפיו. אני רוצה להביא מבט פסיכולוגי על הסיפור, ברוח יונג שמזהה את הארכיטיפים, ואת מערכות היחסים הארכיטיפיות, דהיינו, דגמי יסוד בסיסיים הקיימים כפוטנציאלים בנפש כל אדם, והפועלים בנפש גיבורי הסיפור.

בסיפורו *האדונית והרוכל* מפתח עגנון את דמות האלה-אם³ ההרסנית-דמונית, המפתה-ממיתה את הגברים ואוכלת את בשרם. הבולענות האמהית מתממשת בסיפור הזה באכילה קניבלית ממשית של בשרם ובמציצה ערפדית של דמם. האדונית היא בעלת איפיונים פגניים של אלה טורפת, כמו קאלי, האלה ההודית, ובאיזכור שלה לכלבה טורפת היא מזכירה את אלת השאול היוונית הקטטה שמלווה על-ידי כלב. ראשי חיות וקרני חיות שתלויים בביתה מקשרים אותה עם ארטמיס אלת היער הפראית. הרוכל מציע לאדונית לקנות ממנו את הסכין. סכין זו תשמש אותה בהמשך כדי להתקיף אותו. הסכין היא הפאלוס שהרוכל מוותר עליו ומקריב לאלה הגדולה. הסכין היא לא רק היסוד הגברי שמסמל את המיניות הגברית שלו ואת היסוד הגברי בנפש אלא היא גם בעלת משמעות של ביתור כאבחנה ודיפרנציאציה, שהם אלמנטים של תודעה. כלומר הרוכל מאבד את פוטנציאל התודעה שלו, כפי שניכר לאורך כל הסיפור, כשהרוכל שומע ורואה את הסכנה ומתעלם ממנה וכך הוא מתגלה כבעל תודעה לא מפותחת. הוא מוותר על תודעתו העצמית כמו על זהותו העצמית.

הרוכל רואה ושומע את כל הסימנים המעידים על היותה טורפת גברים, ממש כמפלצת המסמלת את האם הגדולה המיתולוגית בהבט הממית הבולעני שלה (האלים הצעירים אדוניס, אטיס, תמוז, נרקיס - מומתים על-ידי האלות הגדולות שחולשות על גורלם). הרוכל שואל שאלות שהן הביטוי למודעות המתעוררת, והיא מנסה למנוע ממנו את

¹ עגנון שמואל יוסף. 1969. *האדונית והרוכל*. מתוך: סמוך ונראה. שוקן. על האדונית והרוכל ועל מוטיב הבן המסורס ראו גם נצר רות. 2009. השלם ושברו. כרמל. הפרק על סיפור פשוט. עוד על הבן-מאהב - ראו השלם ושברו, הפרק על השיבה מהודו של א"ב יהושע.

² זיוה שמיר, "תחת קורת גג אחת, על רואלד דאל וש"י עגנון", גג 21, 2009.

³ שמה - האדונית - מתקשר לאל אדוני היהודי ולאל אדוניס היווני. שמה, הלנה, כפי שציינה גם זיוה שמיר במאמרה, מזכיר את הלנה היפה שחטיפתה גרמה למלחמת טרויה והלנה מלכת ביזנץ במאה השלישית, ואת ההלניזם בכלל.

המודעות האפשרית של מהותה ואומרת לו באירוניה מתעתעת – "כל המוסיף לשאול כורה לו שאול". באופן כזה היא מייתרת את השאלה, ובו בזמן אומרת שהידיעה של האמת היא איזמה כשאול.

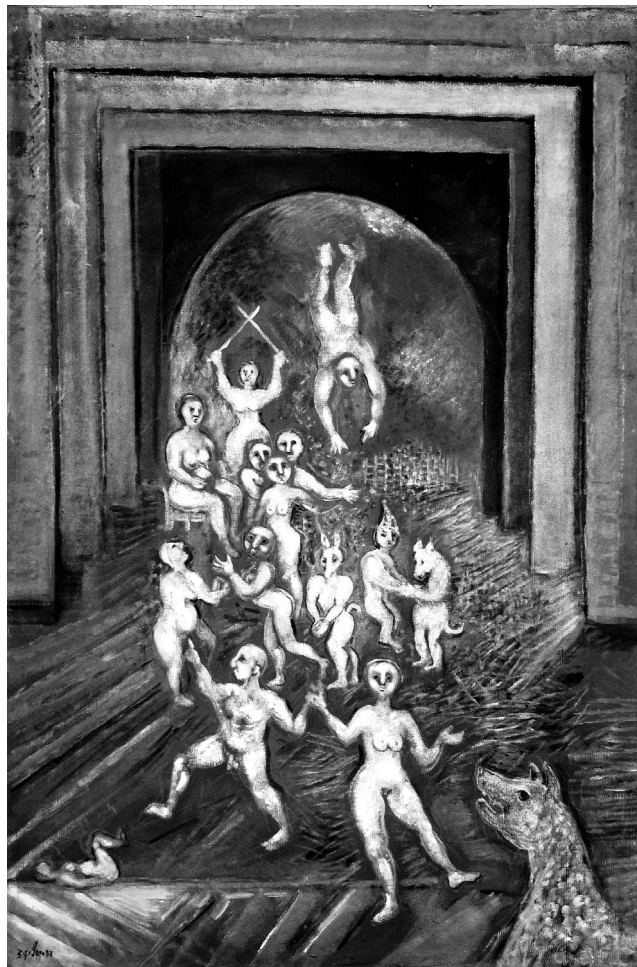
הגיבור הקלסי במיתוסים נכנס לשאול הבטן של המפלצת, נאבק בה, חותך את אבריה הפנימיים ויוצא ממנה עם כוח מחודש.⁴ ולעומתו הגיבור העגנוני הוא אנטי-גיבור שנכנס לבית האדונית כמי שנכנס לשאול הרחם הבולענית, והוא לא נאבק בה, וגם לא משתמש בתודעה המבחינה שלו, שהרי כבר מסר לאדונית את הסכין וכך פרק עצמו מנשקו המתגונן כנגדה. הרוכל מסתפק בתשובתה ומתעלם מסימני אזהרה. הוא מרדים-מקריב את התודעה שלו, את היסוד הרוחני האוטונומי של הנפש, למען חסות תחת קורתה, למען צרכים בסיסיים של חיים נוחים, של סיפוק צורכי הגוף בקורת גג, אוכל ומיניות. הרוכל משרת אותה גם במובן המיני וגם על-ידי שהוא מבצע עבודות שרות בביתה. במובן הזה הוא שבוי בקומפלקס בן-מאהב, כלומר, גבר שכולו בשרות צרכי האם והאישה כדי לספק את צרכיהן, כמאהב שלהן.

האדונית היא אישה שנשלטת על-ידי ארכיטיפ האם הגדולה השלילית הבולענית האכזרית, והרוכל נשלט על-ידי קומפלקס הבן-מאהב וקומפלקס אם שלילי כאחת. הבית שלה הוא המיכל-האמבט האלכימי⁵ בו הקומפלקסים שלהם נפגשים ומאפשרים לתהליך הדמוני להתרחש.

שמו של הרוכל הוא יוסף, על דרך ההנגדה ליוסף המקראי שעמד בפיתוי המיני של אשת פוטיפר, והוא גם כשמו של יוסף דה-לה-ריינה (שאותו מזכירה גם זיוה שמיר במאמרה), שלפי הסיפור הקבלי נפל בידי סמאל שמופיע בלווית כלבים שחורים, וסופו שנישא ללילית אשתו של סמאל. הסיפור עצמו מאזכר גם שהאדונית מתנהגת כמו דלילה שהציקה לשמשון עד השמדתו. אסוציאציה נוספת היא המכשפה בהנזל וגרטל, שמפתה על-ידי בית של סיפוקים אורליים ראשוניים של אוכל-ממתקים ומגמתה לבלוע את הילדים.

⁴ הספר טוביה, מהספרים החיצוניים, מספר על טוביה שנישא לאישה שכבר נישאה לשבעה גברים ומתו כליל חופתם. הוא בא לחופה עם כבד ולב של דג אותו הרג וביתו, ואותם הוא מקטיר וריחם מגרש את אשמדאי שהיה ממית את בעליה בליל חופתם. ואז הוא יכול להיות נשוי לה, כי הציל אותה משליטת אשמדאי. קודם לכן ניסה הדג לבלוע אותו והוא ניצח את הדג. ואז המלאך רפאל שמלווה אותו מנחה אותו להשתמש באברי הדג כנגד אשמדאי. יש כאן רעיון מעניין שבו מסלול הגבור המיתי האופיני מבוטא בהרג הדג כדרקון (כוחות שליליים של הלא-מודע) שהגבור צריך להשמיד. מתוך מעמקי הדג הוא גואל את האוצרות, שהם חלקי גופו שמסייעים לו. גאולתו את האישה הנשלטת על-ידי השד היא לא רק גאולת הדימוי המטריארכלי ההרסני בתוכו כדי להעיר בתוכו את האנימה, היסוד הנשי החיובי, אלא מתואר מצב שבו האישה עצמה בלועה על-ידי ההבט הדמוני והיא עצמה צריכה להשתחרר. כלומר, לא רק ההבט של האנימה בנפש הגבר צריך להגאל, אלא גם האישה הממשית צריכה להגאל מההבטים השליליים שמשתלטים עליה. סיפור זה מביא לגבור אפשרות להתמודד עם היסוד הדמוני באישה. כדאי לראות את האנלוגיה הפוכה בין סיפור זה לסיפור של עגנון *האדונית והרוכל*. בסיפור של טוביה יש לגבר ידיעה ברורה מראש על היסוד הדמוני שמשתלט על האישה, והוא מחובר מלכתחילה לעצמיותו האישית והיהודית על-ידי המלאך רפאל שמלווה אותו ומיעץ לו איך לפעול, ולכן הוא יכול להשתלט על הדמון ולגרש אותו.

⁵ בסימבוליקה האלכימית האמבט שבתוכו מזדווגים הגבר והאישה מסמל את השדה הלא-מודע המשותף שבתוכו מתרחש החבור הנפשי ביניהם. היעד האלכימי הוא הזיווג הקדוש שמוליד חיים חדשים. אבל כאן הזיווג הוא תהליך אנטי-אלכימי רגרסיבי. נצר. 2004. עמ' 443.



אורי אליעז, אורגיית הלילות, שמן על בד

האם הגדולה האלמנטרית מדברת בשפת האדמה החומרנית. הרבה מאד אלות אדמה והכוהנות שלהן במיתוסים רבים, מנסות לפתות את הגיבור לדבוק בתענוגות הגוף והחומר בלבד, ולוותר על החיפוש והמאבק להשגת מטרות נעלות. כך עוד במיתוס הקדום של גלגמש, מנסה סידורי, הכוהנת של אישתר, אלת האדמה והפריון, לשכנע את גלגמש שמוטב לו לעסוק באכילה ובתענוגות מאשר לחפש את העשב של חיי הנצח, וקירקי מנסה לפתות את אודיסאוס בתענוגות הגוף ולזנוח את יעדו.

הסיפור מתחיל ביער, בגשם בחשכה, מחוץ לטריטוריה האנושית ומחוץ לטריטוריה של כללי החברה והתודעה. היער, החושך והמים הם סמלי הלא-מודע המאיים, ושם ביתה של האדונית.

בניגוד לבית עליו מספר עגנון בסיפורו מאויב לאוהב, שם נבנה בית אמיתי וחזק, והמספר הוא אדון הבית כנגד הרוח, כאן מדובר בבית שהאישה היא האדונית שלו, והרוכל מתקן את ביתה במקום את ביתו שלו. הוא רוכל שאין לו בית משלו והוא מנסה להתנחל בביתה כאילו

הוא שלו. הבית, כמו התיבה במיתוס המבול ומיתוסים של הצלת הילדים בתיבה במים, מסמל את האגו הבנוי ומתוחם בגבולותיו המגובשים. הרוכל מסמל כאן את הגיבור שהאגו שלו חלש ולכן אינו עומד בפני פיתויי האם הגדולה. למעשה, אפשר לומר על הרוכל שהוא מכחיש את ההבט השלילי הבולעני של האם הגדולה. זו עמדה ילדותית של הרוכל שנמשך אל הפיתוי של בית הממתקים האמהי-נשי של האם הגדולה הטובה, בלי להיות מודע לכך שבתוכו נמצאת המכשפה.

האדונית כאם גדולה מסמלת את הקיום הפיזי-חומרי-היצרי. לרוכל חסרה הרוח הגברית הלוחמת, האקטיבית, וחסר היסוד המוסרי והערכי, ששייכים לתחום הרוחני-דתי של ארכיטיפ האב. העקרון הגברי-אבהי בנפש נועד לאפשר לאדם להיפרד מסיפוקי העונג של האם, כאדם שבחיפושיו אחר משמעות מוכן לשאת סבל ולהקריב כקרבן את תענוגות הילדות.

כנגד האדונית מופיע זכר האל-האב, כשבסופו של דבר, לקראת סוף הסיפור, הרוכל יוצא החוצה להתפלל, לומר קריאת שמע מחוץ לביתה. ולא ברור אם זו 'קריאת שמע' כדי לחזור לזהותו או 'קריאת שמע' שאדם קורא לפני מותו. מכל מקום, הרוכל ניצל משום שברגע האחרון הוא יוצא מביתה ונזכר באביו שבשמים. הפניה אל האל-האב היא חיבור עם היסוד הגברי-האבהי שנועד לפדות את הבן משבי האם. בפניה אל האל שהוא "אדוני אלוהינו" הוא שב וממליך את האל היהודי שהוא "אדון עולם", כנגד האדונית הפאגנית, והוא גם שב ומתחבר לזהותו התרבותית, אל המעמקים הארכיטיפיים הרוחניים של העצמי הקולקטיבי היהודי. העצמי הקולקטיבי התרבותי הינו משאב תשתית לכל אדם, ובמיוחד למי שאחזתו בעצמי האישי שלו רופפת.

כשהוא אומר - "אלי, כמה נתרחקתי", במלים אלה אנו שומעים במובלע את דברי ישו: "אלי, למה עזבתני". אולם הרוכל אינו מאשים את האל אלא את עצמו, וכך, סוף סוף, הוא לוקח על עצמו את האחריות ברגע נסי של התפכחות ומודעות למצבו. לקיחת האחריות היא הסיכוי לשינוי והצלה.⁶ עם זאת, כשהוא אומר - "אלי, כמה נתרחקתי" - לא ברור אם התכוון שהתרחק מאלוהיו או מבית האדונית. עדיין הוא במצב אמביוולנטי ואינו מוכן לברוח ממנה. ואחר כך הוא "שב אל ביתו" - כבר לא מבדיל בין ביתה לבית אמייתי, והוא הופך את הבית המדומה לביתו. למזלו, בזמן שיצא, האדונית שלא היה לה את מי להתקיף, התקיפה את עצמה והמיתה את עצמה. משמעות הדבר היא שכשהאגו מתחזק ומתחבר לעצמיותו נחלש הכוח השלילי של האם הגדולה וקורס. במערך הזוגי, כשאחד הצדדים בזוגיות כזו "יוצא מהמשחק" אין יותר מה שיזין את הקומפלקס של השותף והוא נחלש.

מנקודת מבט זו, מדובר בדגם כלל אנושי, אחד מרבים, של יחסי גבר-אישה. דגם ארכיטיפי שנוכל למצוא בכל התרבויות. סיפורים, אגדות ומיתוסים דומים צצים בכל מקום בעולם, ובמידה שהם מבטאים השפעה של סיפור מיובא מתרבות אחרת, נוכל לומר, שסיפור יוכל להתקבל במקומו החדש, משום שהוא מהדהד אמת כלל-אנושית קיימת מלכתחילה.

⁶ כך גם אצל יונה, כשהוא אומר למלחים "כי יודע אני כי בשלי הסער הגדול הזה" (יונה, א, יב). כשהוא לוקח אחריות הוא מתחיל תהליך שעובר דרך מעי הדג ושם, כמו הרוכל, הוא פונה לאל. מכאן סיכויי הצלתו.

שני סיפורים

סבתא מוטי

כשסבתא מוטי נכנסה לחיי הייתי כבת שנתיים וחצי, ואימא ניסתה ללמד אותי להגיד סבתא בגרמנית: "גרוס-מוטי", חתכה אימא את ההברות המצחיקות, ואני צהלתי לעומתה: "בוטיי"! לא, אמרה אימא בסבלנות וחזרה: גרוס-מוטי! אבל הפעוטה שהייתי שמחה לשחק ולהתווכח: בוטי! וכך נשמר שמה של הסבתא שלי "מוטי" בפי - שהרי גם אימא שלי, שזו היתה אָמָה, קראה לה כך, אז מדוע שאקרא לה אחרת?

הגברת הווינאית שהגיעה עם ארגו נסיעות שקראו לו 'שיפסקופפר', מזוודת אוניה, לא חלמה מעולם להגיע לארץ-ישראל מווינה המעטירה, הרוקדת - והנה נאלצה להצטרף אל "מיינע פרוקטע טוכטר אין פלשתינה" (ביתי המטורפת בפלשתינה), והנכדה התינוקת שהייתי אני, היתה תוספת חינם לעיסקה.

גרנו ברחוב בן-יהודה, במספר 31 או 33 - גרנו בשניהם, ועברנו מדירה לדירה בתקופת ה"מוחרם", מאוחר יותר הלכתי לגנון לבית הסמוך, שהיה צמוד לגן הילדים של הגנת חווה וורבה, אימא של דורית ופנינה. פנינה הגדולה היתה נחה בגן בצהריים על כסא נוח כמו בשפת הים, כשאנחנו הילדים היינו שוכבים על המחצלות.

בבית שמרה עלי וגיננה אותי סבתא מוטי, שרה לי שירים כשיחקתי בדובי שלי, שהיא קראה לו תדי בר, וניסתה ללמד אותי משחק ידיים ואצבעות בארבע ידיים, שבו מרימים את העור בצביטה קלה, ויוצרים מגדל של ידיים. אבל העור הכמוש של ידי הסבתא הפחיד אותי, בישר כעין מוות, ואני לקחתי את מספרי הצפרניים ובמחטף גזרתי את העור המזקין... נשמעה צווחה, מין קוויטש שכזה, הסבתא אספה את ידה הפצועה, כשהעור חשוף, וורוד ורוטט... שתינו נבהלנו.

לסבתא היה קול דקיק כששרה את השירים, שירי עם ושירי ילדים בגרמנית שאני התחלתי להבין, וקול רגיל כשספרה את הסיפורים על משפחתה. לאחיה היא היתה הבת היחידה. היא שעשעה אותי במעשיות עליהם, אחיה פאול שמיכב כאשר מכניסים אותו לאמבטיה: מיין ליבע שמוץ?! (הלכלוך האהוב שלי) ואונקל קרלי התינוק. היא האכילה אותי, הפעוטה, בכפית, כשהיא מכריזה על כל אחת מהכפיות: זו בשביל אונקל פאול, זו בשביל אונקל קרלי, ועכשיו בשביל טרודי ואונקל הנס. כך הזינה אותי במזון, ובכל השמות במשפחה...

המשפחה של סבתא מוטי היתה עשירה מאד, היה להם בית - עסק גדול ורחב ידיים, בן שתי קומות ואולמות, ובו כל דברי כתיבה, צבעים, ניירות, קישוטים מרהיבים ומושכי עין, לכל הצרכים ולכל הגילאים. אביה, יוליוס מנדל, היה מומחה לעטים, ומכאן התרחב, עם שותפו לווה (לוי) לכלבו גדול עם עובדים רבים. אָמָה לינה (קרולינה) לבית וינטר ניהלה את המשפחה ביד רמה.

בחגים היו עורכים נשפי ריקודים לפרסונל, ועד היום אני מלטפת חפץ מרהיב, פנקס ריקודים כרוך בקטיפה ובזהב, עם תמונות בעלי העסק, ודפים לרשום את המזמינים לרקוד עם עפרון קטן קשור בגדילי משי.

מכל העושר והגודש הזה, עם עוזרים, מבשלות ואומנות, הגיעה סבתא מוטי לכדה, רק עם ה'שיפסקופפר', אלמנה כבודה לבושה שחורים, אשת חברה ללא חברה.

גרה איתנו וטיפלה בי, כך שהיו לי שתי אמהות ושתי שפות-אם. בכיתנו החלוצי דיברו רק עברית, אבל איתי יכלה לשוחח כאוות נפשה.

בקיץ היו נוסעים לכפר, לאאוסזה - ואני זוכרת קופסאות מגולפות בעץ, מלאכת מחשבת, אחת מהן שימשה לי קלמר אחר כך, בלימודי בתיכון חדש בתל-אביב. אימא שלי היתה ילדה שובבה מאד, האומנות רחצו והלבישו אותה בלבן, שתשב ותחכה לנסיעה במרכבה, לאסוף את הדודה, אחות אביה, מתחנת הרכבת. הילדה התגלגלה באחו והלבן הפך ירוק... שוב רחצו והלבישו, שתשב על הספסל ולא תתרוצץ, ונתנו לה בלון אדום לעסוק בו. בימים ההם הצבעים לא היו יציבים כל כך, הילדה ניפחה את הבלון בכל כוחה, ושבילים של רוק אדום נזלו על הבגדים החדשים... סוף דבר, אימא שלי נענשה, ונשארה בכית. סבא פליקס נסע בלעדית לפגוש את הדודה הכבודה, אחותו.

סבא שלי פליקס, בעלה של סבתא מוטי, היה אוסטרי פרוטסטנטי חילוני, לא יהודי. הוא נפטר ממחלה כשאמא שלי היתה בת ארבע-עשרה, וסבתא מוטי האלמנה לבשה את בגדי אלמנותה עד מותה ולא נישאה עוד. סבא פליקס היה יפה תואר וקומה, אספן וחובב אמנויות, נגן בפסנתר ובוהמיין. משפחת אשתו העשירים נתנו לו כסף, כדי שיוכל לעשות עסקים, אבל משום מה לא הצליח בזה, וכל פעם נתנו לו שוב - ללא הצלחה. לבסוף חיו בתמיכת המשפחה העשירה.

סבא פליקס היה מודרני וליברלי, והעניק לבתו, אימא שלי, שיעורי התעמלות שבדית חדישים. אימא שלי היתה ילדה חרדה, וכדי ללמדה אומץ, החזיק אותה סבא בחוזקה על פסי הרכבת המתקרבת, והילדה - פרחת נשמתה...

ניסיון חינוכי אחר עשה סבא פליקס בחדר ההסבה, מול האח הבוהרת: הוא התחזה למת... שכב על גבו, פרש זרועותיו לצדדים, והילדה, אימא שלי, פרצה בככי.

אחותה הגדולה ממנה בשנים, לילי, שעל שמה נקראתי, ניגשה לכנף הז'קט, הוציאה מהכיס הפנימי את ארנקו וקראה: אם אתה לא קם מייד - אני זורקת הכל לאש! הסבא קפץ כנשוך נחש, והניסוי תם.

כשסבתא מוטי סיפרה את הסיפור, יכולתי להרגיש שהיא גאה מאוד בכִּתָּה הבכורה לילי.

בשנים ההן, הראשונות במאה העשרים, נשים במעמדה של סבתא מוטי לא טיפלו בעצמן בבנותיהן, והיו להן אומנות ומשרתות. אימא שלי שצמאה למגע ולאהבה, נקשרה לאחותה הגדולה לילי, ששימשה לה כדמות הורית. בבגרותה אמרה לי אמי, ש"לא היה לה מזל": "כשהייתי ילדה החשובים היו ההורים, וכשסוף סוף גדלתי, השתנה הדור, וה'חשובים' היו הילדים. אף פעם לא הגיע תורי"...

ואכן דודה לילי ובעלה, הנס אורנשטיין, גידלו ותמכו באמי, שהיתה יתומה מאב, וטופלה על-ידי האומנות.

דודה לילי מתה בדמי ימיה, כבת עשרים וכמה כשהיא בהריון, במגיפת השפעת - והותרה אחריה את בעלה הנס ואת בתה טרודי, בת ארבע... סבתא מוטי יצאה מביתה בווינה לבית חתנה האלמן בקלן, לתמוך בו ולנהל את ביתו וילדתו.

רק כעבור כשנה, כשנישא בשנית, חזרה לביתה בווינה.

סבתא מוטי היתה אשת-חיל, וחתנה הנס ראה בה את חמותו (אמו?) כל ימיה.

אבל עכשיו סבתא שלי מוטי הגיעה אלינו, כשכינתיים אירופה נהפכה על פיה, אחיה וכני משפחה איבדו את הונם, את רכושם ואת חייהם במלחמות ובשלטון היטלר.

בתל-אביב, ברחוב "בן-יהודה שטראסה", במכולת של כהן, מאחורי הווילון, הייתי באה איתה כשקנתה שינקן, בין יתר עקרות הבית.

סבתא היתה לוקחת אותי לפגישות התה של חברותיה, כולן דוברות גרמנית, שהתענגו על הצברית הקטנה והנימוסית שדוברת בשפתן. הן היו קוראות זו לזו בשמות חיבה מוזרים, כמו "גרבר'כן" ו"פוזנר'כן", שהיה בהם צירוף משונה של רשמיות עם שם המשפחה, כרוך ביחד עם אינטימיות וחיבה שבסיומת "כן". משונה היה גם הצירוף המוזר של הקשישות הכבודות והילדה בת החמש-שש.

לאחר שנים אחדות, אחרי שנולדה אחותי הקטנה תמי, וכולנו עברנו לבית פרטי עם גינה בקריית-עבודה, פרצה מלחמת העולם השנייה וחזרנו לקיבוץ. סבתא נשארה בינתיים בחדר שכור בקריית-עבודה, ששולם מדמי השכירות שהתקבלו מהבית. אבא אידיאליסט כדרכו, דרש למכור את הבית, וכמובן אימא רצתה לשמרו. כולנו התקבלנו לחברות בקיבוץ, שאבא היה ממייסדיו ושנולדתי בו, כולל התושבת סבתא, וסוכם שמהכסף הרב שיתקבל ממכירת הבית, יבנו בקיבוץ עבור סבתא שירותים צמודים לחדרה. בקיבוץ לא היו אז שירותים - אלא ה"ציבוריים" הספורים. אפילו ברוז מים לא היה בחדרים. וכך היה: הבית נמכר, הכסף הועבר לקיבוץ, ולא נודע כי בא אל קירבו. סבתא השתמשה בקיטון הקט שלה בדלי אמייל לבן עם מכסה לצרכיה, עד יומה האחרון...

אבל עוד קודם לכן, בשנה שסבתא גרה בלעדיו בקריית-עבודה, בחופשת הקיץ, יצאתי עם כל הילדים ל"מחנה קיץ" של התנועה בראשון לציון, בשטח של התנועה הקיבוצית, קיבוץ ג'. גרנו באוהלים וטיפסנו על חומת החולות של הסיליקט, בית החרושת שבמערב.

הגלישה בחולות היתה מרגשת, מאז שעקרתי מאדמת החול הצהבהבה הרכה של תל-אביב לקרקע הקשה, החומה שחורה של העמק המזרחי, לא גלשתי ככה.

בערב קדחתי, חומי עלה למעלה משלושים ותשע מעלות, ושמנו אותי לבדי בחדר כלשהו בשטח. בכוקר באה מישהי עם התרמיל שלי וחפצי, נתנה לי כסף, ושלחה אותי לתחנה המרכזית בתל-אביב לנסוע הביתה לבדי. הייתי בת תשע וחצי, חולה עם שלושים ותשע מעלות צלזיוס.

איכשהו נסעתי ב"דרום יהודה" לתל-אביב, לתחנה של עפולה והעמק בתחנה המרכזית. עמדתי בתור עם התרמיל שלי, ועליתי על האוטובוס - והנה מי מחייך אלי מהספסל השני באוטו? סבתא מוטי שלי! איזה נס! האוטובוס היה גדוש, וסבתא מיד הושיבה אותי על ברכיה, השקתה אותי תה מהתרמוס שלה, ואני נרדמתי מוגנת ומובטחת.

אחר כך בקיבוץ אימא שלי כעסה ואמרה לאבא, שאיך זה שולחים ככה ילדה חולה לברדה - אבל בקיבוץ הרי הכללים שונים, ואלוהים מסדר את העניינים ושולח לי את המלאך שלו, את סבתא מוטי.

בקיבוץ היו חדרים זעוריים, קיטון - קראו להם "המרפסת", שהרי נוצרו מסגירת מרפסת. את סבתא הושיבו בחדרון שכזה, שהיה מלא בארון שלה, במיטה, ב"שיפסקופפר" ששימש שידה ומקום לכיריים חשמליים, ומתחת למיטה הגדולה הוצב דלי אמיל לכן עם מכסה, לשמש לה בית-שימוש.

בכל הקיבוץ היו שניים-שלושה בתי-שימוש ציבוריים, בחדרים כמוכן לא היו אסלות או מים, והחברים הלכו ברגל כברת דרך כדי להגיע למקום פורקן: היה ביתן מיוחד עם תאים אחדים וכיור לנטילת ידיים ליד חדר האוכל, שהיה מקום מרכזי שכל הבאים מהעבודה לחדר האוכל ביקרו בו לצרכיהם.

היו תאים ואסלות, נפרדים לגברים ולנשים, במבנה המקלחות שליד המכבסה במרכז הקיבוץ, לא רחוק מה"מרפסת" של סבתא מוטי, והיה כמוכן הבור עם הסיד במבנה העמדה לרגלי ההר, שפחדתי ממנו ליפול לתוכו והפיץ ריח סיד וגללים למרחקים.

ניקוי בתי השימוש הופקד בידי היולדות, שכביכול היו אמורות לנוח, להיניק, ולא לחזור ליום עבודתן הרגילה. (התינוקות היו ב"בית התינוקות") אינני יודעת של מי היה רעיון ה"שיבוץ" הזה, אולי של סדרן העבודה הכל יכול.

התפקיד שלי היה לאסוף יום-יום את ה"מילאימר", דלי האמיל הלבן, לסחוב אותו לתאי השירותים שליד המקלחות והמכבסה, לרוקן ולנקות.

בדרך כלל הייתי איסטניסטית ורגישה, נוטה להתגעל ולהקיא - וראה זה פלא: לא התגעלתי מהדלי של סבתא - שהרי זו היתה סבתא שלי, גופה כגופי, בשר מבשרי - וכנערונת בת עשר ושתיים עשרה לא תהיתי מדוע העובדת ב"טיפול חולים", שהביאה מדי יום את מנתה היומית של סבתא, צנימים, ביצים, גבינה - ושטפה את אריחי הרצפה הבודדים שנותרו פנויים בחדרה הצפוף והרחוק - מדוע לא היא רוקנה את הדלי. כנראה סברו, שזאת מלאכתה של ביתה, אימא שלי - לעשות זאת אחרי העבודה. אבל אני ידעתי וראיתי, שאימא שלי מעולם לא ביקרה בקיטונה של אָמָה, וגם בחדר הורי מעולם לא דרכה כף רגלה של סבתא מוטי. רק בגינה, לעיתים רחוקות, נדירות - להצטלם איתנו הנכדות, היתה רשות לסבתא להגיע ולהיות.

אימא שלי הפרידה את עצמה מאָמָה, ואני ניווטתי את דרכי ואהבתי בין שתיהן, בלי להבין שאני חיה כמו בין הורים גרושים, אמהות גרושות, אוהבת את שתיהן בזירות בלי "לקחת צד" במרחק השתיקה ביניהן. אימא שלי לא סלחה לה על ילדותה בין האומנות, וסבתא קיבלה את "עונשה" בשתיקה. את זה אני מבינה כיום, אבל כילדה פשוט הדחקתי, ואהבתי את שתיהן בנפרד.

סבתא מוטי היתה אישה חברתית, ומהר מאוד התחברה לאנשים, ואפילו שרוכם דיברו עברית, פולנית ויידיש, הזרות לה. היא, האירופאית, דיברה גרמנית, צרפתית ואנגלית (גם קרוא וכתוב), הלכה ל"קומונה", מחסן הבגדים של הילדים לא רחוק ממנה, והציעה את

עזרתה בתיקונים למיניהם. היתה לוקחת לקיטונה צרור עבודות, ומחזירה מתוקנות להפליא, וזכתה לתודה ולהערכה.

סבתא מוטי טיילה בשבילים עם מקל הליכה מהודר, שמלה שחורה עם כפתורי צדף, "ז'אבו" מתחרה לבנה וכובע שחור של גברת, וחיכה למכריה בברכת שלום. הייתי מטיילת איתה, וכששוחחנו בגרמנית החברים "לא אהבו" כשהבינו ש"הילדה דוברת גרמנית". זה היה שונה ומאוד לא מקובל, אבל אני הייתי גאה בסבתא מוטי שלי.

סבתא הייתה מפנקת אותי ב"אירשפיו", ביצה מקושקשת שבישלה לי ב"ריינדל" שלה, מחבת בדיל שכמותו אני שומרת עד היום למזכרת. הייתי הולכת ללולים מביאה שתי ביצים, אבל צנימים לא יכולתי להשיג, ולא הבנתי אז, שהיא נותנת לי את הלחם שלה...

נדמה לי כיום, שסבתא מוטי ניסתה לכפר על אי גידולה של בתה - אמי בטיפול בי נכדתה, כמו שגם טיפלה בקלן בנכדתה היתומה טרודי, בת הנס ודודתי לילי שמתה.

אבל אימא שלי לא שכחה ולא סלחה. ואולי ה"ניהול" של הגבירה סבתא הפריע לה, וחשבה ש"עכשיו תורה".

בשנה שהייתי לבדי בתל-אביב בתיכון חדש כתבתי לסבתא מוטי מכתבים בגרמנית באותיות עבריות, הרי לא ידעתי לכתוב בגרמנית.

לא ידוע לי מי הקריא לה את המכתבים, שבהם שאלתי לשלומה, וסיפרתי לה על שלומי ומצוקותי.

כשהוחזרתי פתאום מתל-אביב לבית-אלפא, לא הוחזרתי בטבעיות לביתי, לקבוצתי, ל"מוסד החינוכי". מאיר וויל טען ש"אין מקום", שאחכה חודשים אחדים - ואיש לא מחה ולא ציפץ. הוחזרתי "הביתה" אך ללא בית, ונותרתי "באוויר". בחדר ההורים אסור היה להלין אותי, כך שסבתא מוטי קלטה אותי במיטתה ובחזיקה, בקיטונה הצפוף. עד שהורי ריצפו פינה בגינה מתחת לגג, להציב בו מיטה - מצאתי מקלט אצל סבתא מוטי, ואיש בקיבוץ - להורים הרי אסור להתערב - לא מחה ולא התערר: יש פה ילדה נטושה, שהיא שלנו, באחריותנו.

גם כשהוחזרתי אחרי ארבעה חודשים, עם פתיחת שנת הלימודים החדשה, למוסד לקבוצתי המקורית, המשכתי לטפל בסבתא מוטי ולקנן אצלה לפרקים. שתינו היינו זקוקות לקשר, אף כי השתנה: סבתא הזדקנה, ואני הייתי ה"מטפלת".

אחיה של סבתא מוטי פאול, שגר באוסטרליה, היה כותב לה מכתבים ושולח מגזינים לאישה "ווימנס' אואון" ומתנות קטנות. אונקל הנס בא לבקר עם תום המלחמה. וסבתא המשיכה בחייה ובטיוליה במדרכות - כבר היו מדרכות! - המבוגרים האירו לה פנים אך הילדים פחדו ממראה ה"מכשפה" השחור והמיוחד שלה, עם המקל והכובע.

אחרי ששחררתי מוקדם מהצבא - אימא השיגה שחרור בזכות ניתוח מיותר שניתחו אותי, ואני בכיתי בכי תמרורים כי רציתי להמשיך לתפקד כקצינת תרבות של חטיבת המילואים - כך שחזרתי לקיבוץ לעבוד ולחכות לפתיחת הקורס למורים.

עבדתי בחירוף נפש ובעבודה פיזית קשה בתפקיד "הבחור של מטבח הילדים". סחבתי שקים, גררתי עגלות, ורחצתי בידים חשופות את כל הכלים של כמאה אוכלים, וכלי הבישול הגדולים. המבשלות היו מרוצות מאוד. הפעם היתה לי "מרפסת" קיטון משלי, היה

לי חבר שהכרתי בצבא, והמשכתי לטפל בסבתא מוטי ולהתפנק באהבתה, אבל כבר התרחב המרחק.

המשכתי לבקר, ופעם אף חיפשתי בארון שלה משהו משארית האבנים החצי-טובות. סבתא מוטי הביטה ואמרה: מה את מחפשת שם, מה? אבל אני כבר לקחתי משהו, שחשבתי שכבר אינה זקוקה לו עוד, ופשוט לקחתי-סחבתי אותו. פשוט גנבתי...

סבתא מוטי לא אמרה דבר, לא סיפרה לאבי, וכוודאי לא לאמי, פשוט הכילה אותי ואת מעשי.

אני הייתי "צריכה" את האבנים הקטנות הבודדות כדי למוכרן לצורך, ובכסף לקנות מתנה "מפוארת", מערכת כלי כתיבה משיש לשולחן העבודה של חברי הקצין שמחה השליש, שאכן שמח בה מאוד.

אחרי קורס המורים בתל-אביב, שובצתי לעבודה בבית-חינוך בראשון לציון. סוף-סוף התפרנסתי, ומהמשכורת הראשונה שלי קניתי שתי צנצנות עץ זעירות, לשים בהן רקפות, אחת לי ואחת לאמי: אימא שלי תמיד אמרה ש"צריך מקצוע" - והיתה מאושרת כשהתפרנסתי והייתי למורה.

משמחה כבר נפרדתי, הוא נעלם כשהתגלגלתי חרשים אחדים בתל-אביב במשך הקורס בגבעת השלושה - ועכשיו, במלאת שנה לחברותנו שנפסקה - קבענו להיפגש בחדרי בראשון לציון.

באותו יום נובמבר שימשי חזרתי מעבודתי בבית-הספר, והנה מראה שאינו מתישב עם המציאות המוכרת במגרש שליד חדרי: נערונת כבת חמש עשרה, במכנסיים קצרים וחולצה כחולה, שיער מתולתל ופנים מוכרות מעולם אחר - הרי זוהי אחותי תמי! תמי, מה את עושה פה? איך הגעת ואיך מצאת אותי? תמי סיפרה שאימא שלחה אותה, כדי שלא אשמע מזרים בטלפון, שסבתא מוטי מתה...

התבלבלתי לגמרי. אוי, סבתא מוטי, מה פתאום את מתה לי עכשיו? מצאת לך מתי למות, כששמחה יבוא לבקר אותי, וגם תמי כאן...

החלטנו לחכות לשמחה שיגיע, ואולי גם יקח אותנו בטנדר הצבאי שלו לקיבוץ, הרי צריך להגיע להלוויה ולהיפרד מסבתא, ולעזור לאימא באבלה.

שתינו היינו ילדות, אחת בת חמש-עשרה, ואחת בת תשע-עשרה, ולא כל כך תפסנו מה זה "למות". לא ממש קלטתי.

לפנות ערב הגיע אדון שמחה, שתמיד היה טייקר ולא ידע לתת... הוא לקח אותנו לכביש הראשי, כדי להגיע לקיבוץ בטרמפים, בטענה ש"הוא צריך להחזיר את האוטו עד חצות" עד לחצות היו עוד שש שעות, והוא יכול כמובן לנסוע ולחזור פעמיים או שלוש את הדרך הזאת.

אימא שלי, כדרכה, לא שכחה ולא סלחה לו, באומרה, שבלי קשר לחברות שבינו וביני - האירוח והטיפול שזכה לו אצלה בכל הפעמים הרבות שהתארח וביקר בקיבוץ, ומות אמה-מחייבים אותו כלפיה... אבל מי אמר שאדם זה מסוגל לנתינה או למחויבות? הרי הוא בא לקחת...

אחרי זמן תפסנו טרמפ בטנדר, שנסע לכיוון חיפה. החלטתי להושיב את תמי בקבינה, ואני מאחור בהשגחה דרך הזכוכית שלא יאונה לה רע. פחדתי, אבל עבר בשלום.

בחיפה ברחוב המלכים/ העצמאות ליד המשטרה, חשבתי להיעזר בהם בנסיעה לעמק, אבל טעיתי - השוטרים חששו לנו, והשאירו אותנו בתחנה עד שיעלה הבוקר.

ובינתיים כל הלילה הזה, בו ישבנו במשטרה בחיפה התחתית, ישבה אימא שלי ליד אמה המתה, והכינה אותה לקבורתה. אימא לקחה את ההינומה של סבתא מוטי מחתונתה, והכינה ממנה צעיף מעטפת לראשה, ופיזרה המון פרחים על מיטתה, כך שסבתא היתה מוקפת כולה בפרחים... גם אבא שלי בא לתמוך. ורק שתי הבנות עדיין אינן! אינני יכולה לדעת מה חשבה/ אמרה אימא שלי רות לאַמָּה הורתה - אני מאוד מקווה שחיברה את נפשה לנפשה... עם שמש הבוקר ועם קול הפעמון הקורא לארוחות לאסיפות וללוויות, באתי לראות את סבתא מוטי, האדם הראשון בחיי שראיתי מת.

לפני, ראיתי רק את הציפור שקברנו, אימא ואני, בגינה בקרית-עבודה. והפעם הציפור היתה סבתא שלי. פיה היה פעור, כנראה אימא כבר לא יכלה לסגור אותו, וסבתא נראתה כמו הציפור, חדת מקור.

סבתא מוטי מתה מות צדיקים, מיתת נשיקה. היא היתה "מצוננת", ורחל רינגרט, שבאה לנקות את הרצפה, ביקשה מסבתא שתעלה על המיטה, שהרי הכל כל כך צפוף - סבתא נחרה קלות, מספרת רחל, שחשבה שנרדמה - אבל זאת היתה נשימתה האחרונה.

כך אנחנו יודעים, שסבתא מוטי מתה בטוב, ללא כאב וזעקה לעזרה, ובידיעה שמישהו עוזר נמצא לידה...

היא היתה בשנתה השמונים, נולדה ב-1872, ואלוהים אהב אותה.

הייתי מבולבלת לגמרי ונדהמת, לילה ללא שינה, טרמפים, מוות - מה זה מוות? איך זה? בהלוויה היו חברים מהקיבוץ, שבאו לכבד את סבתא שלי.

אני חשבתי את אימא שלי ל"אבלה הראשית", לנפש הקרובה, לכת - אבל פתאום ראיתי שאימא שלי רואה בי את הנפש הקרובה, המתאבלת על האובדן והפרידה, וכולם זהיר-זהיר התייחסו כך אלי... לא היה לי נוח בכך, שהרי בעצם נתנה לי סבתא מוטי כל כך הרבה. ואני - אני הרי בגדתי בה, ופרשתי כנפיים ממנה.

אבל לפעמים אני עדיין מדברת איתה בליבי, בעברית ובגרמנית חליפות, וממש עכשיו כותבת את הסיפור שלה ומבכה אותה.

שמואל כותב מכתב

פתאום קיבלתי מכתב משמואל. מכתב מוזר ויפה. הגיע בדואר רשום, ארוז עם ספר. התפלאתי: שמואל שותק בדרך כלל, והנה - מכתב:

לילי, את חברה נאמנה ויקרה, פתוחה לידידים ומתפתחת. לעומתך הנני מסתגר בקונכייתי ומאבד את מה הנכסים שרכשתי בימי חיי. מטופל באשת חיקי הזקוקה לי הן מנטלית והן בחיי המעשה היומי. מזה אין בדעתי להינתק. את ודאי שואלת למה אינני מתקשר טלפונית. ובכן, יש לי רתיעה להשתמש במכשיר הזה לאנשים שאני רוצה יותר מכל לפגוש פנים אל פנים, לחוש את רעד הקול, את הבעת הפנים, את החיוך ואת מבט השמחה או העצב המשתקף בעת שיחה עם אלה שחשובים לי, את כן. בשיחה טלפונית יש משהו כדי יציאת חובה, וזה זר לי. בשיחות כאלה הרי מבררים מה שלום, ומה הן טרדות היום. בשיחה כזו אפשר להגיד הכל ואפשר לצמצם עד כדי יציאת ידי חובה, והטעם אחרי זה אף פעם לא ערב לחיקי. ייתכן ורתיעתי נובעת מכך שרוב זמן עבודתי השתמשתי בטלפון.

כללית עברתי משברים שהתגברתי עליהם במעט או בהרבה, אינני מאלה שנכנעים בקלות למצבים הדורשים אתגר, כל זמן שזה תלוי בי. יש ימים שאין לי דקה לעצמי, ובילוי עם נכדי מפצה אותי על הכל, במיוחד עם הצעיר שבהם, שהוא יצירה בפני עצמה, כל רגע איתו זו הנאה צרופה, עדיין לא בן שלוש.

בתי אפרת אזרה אומץ וסיימה סופית את ההתנתקות מבעלה, ועזרנו לה לרכוש דירה בעפולה. עם יעלה ניתוק מוחלט שלא ניתן לאחותו, והצרות שהיא מביאה על עצמה רק מתעצמות, כולל עיקול על הדירה שרכשנו לה. שלושת ילדי לא הצליחו להחזיק משפחה, האם האשמה בנו, ההורים? יש לי נחת מהצעיר שהצליח לבנות משפחה מחדש.

אני מתכנן נסיעה לספרד ופורטוגל, מצטרף למסע שמתכננת המועצה עבור החברים הוותיקים. הנסיעה נחוצה לי ביותר הן כחופשה והן כהינתקות ולו זמנית, למצב בו אני נתון, ומסירת חבילת דאגתי לידי הבת הבכירה וליתר המשפחה.

אין לי מושג אם אפשר לשבור את עטיפת הקיפאון בה אני מצוי, אך אני עדיין מקווה. הדבר היחידי שמדי פעם אני מצליח להתפנות אליו, זה כתיבה למדור המכתבים של עיתון זה או אחר על בעיות אקטואליה מטרידות. גם

האינטרנט מהווה כר נרחב להתבטאות בפורומים שונים על נושאים מגוונים.
זה ממש צורך קיומי נפשי.

מאז שיחת הטלפון שלך, ששמחתי לשמוע בה את קולך המתרונון, וזה מעודד, לא עבר יום מבלי שעלית על מחשבתי, אולי זה יסורי מצפון?
חברתך יקרה לי מאוד, אשמור עליה מכל משמר.
שולח שי צנוע שינעים לך לקרוא, כך אני מקווה.

שמואל, שלרגלי ההר.

התרגשתי מהמכתב, גם הספר היה מעניין ומיוחד. שקעתי בקריאתו. מאז שחלתה זוגתו חדלתי לראות את שמואל ליד האגם, ושיחות הטלפון שלנו, היו בעיקר על שלומה ובמיוחד על שלומו שלו, וכיצד הוא מטפל בה ומנסה לקדם את יכולותיה.

לעתים כעס, והיה מתוסכל, ולפעמים שמח על בדל הצלחה. כשהיינו נפגשים מדי פעם ליד האגם היינו משוחחים, מספרים זה לזה, ושמואל הרבה לחלוק את דאגותיו לבנותיו. אני הקשבתי הרבה, ולפעמים ניסיתי, כמו בסימולציה, להביא בפניו איך מרגישה בתו האמצעית כשונה, כדחוייה, כמנוודה. חשתי את הכאב, אבל לא יכולתי לעזור. זה היה הגורל שלהם, ואני צפיתי מבחוץ, כמו מעבר לחלון זכוכית.

את שמואל הכרתי בזכות רחל חברתי, שאיתה נסעתי לטיול של ארגון המורים, ושמואל שבא בגפו הסתפח אלינו.

שוטטתי במדבר סיני, בסנטה קטרינה, בוואדי רם ובאילת. בערב ירדנו שמואל ואני לשפת הים, אורות עקבה ואור הירח הבהיקו את המים, ושוחחנו. שמואל סיפר על ילדותו בלוב, איך היה מצטרף למסעות הרכישה של אביו סוחר הבדים, ולומד ממנו אורחם וריבעם של בני הארץ, ובעיקר דרכו של אביו בהתרועעות מכובדת ומשא ומתן עם הבריות.

פתאום נשתנתה המציאות, מלחמת עולם, האב נלקח למחנה עבודה, ואחר כך חלה בטיפוס ונפטר. האם מנהיגה את המשפחה, שמואל מחפש להצטרף לחלוצים המבקשים להימלט לארץ-ישראל. אסור לגלות לאם, אבל שמואל מבקש את ברכתה, ולעולם לא ישכח את פרידתם, כשהיא שולחת אותו לעולם - "לך בכוחך זה" - גאה ונחושה, אימא ונער נפרדים, והוא בר-מצווה.

בארץ-ישראל עליית הנוער שולחת את שמואל, הנער מלוב, למשפחה במושב עובדים, משפחה יהודית מגרמניה. הנער הלובי צומח בהוויה היקית, סופג ונעשה קיבוץ גלויות בנפש אחת, בודד בין שני האומנים המבוגרים במשפחה ללא ילדים. הוא עובר לכפר נוער, להמולה של נערים ונערות מכל הגילים ומכל הגלויות ומבני הארץ, והוא עובר ולומד והופך "צבר" ככולם.

פתאום נפרשה לפני פרשת חיים - כפרות מעולם אחר. נדהמתי ונמלאתי חמלה וכבוד לסיפור חייו. גם אני, סיפרתי, נקרעתי ממשפחתי, מ אַמיומאם אַמיומאבי, והוטלתי לקלחת בית הילדים בקיבוץ, ואני כבת שמונה שנים בלבד. גם אני הייתי רעבה

לאהבה וללחם, מוכה ומבודדת. אבל נלחמתי על חי ללא סיכון החיים. שמואל שצמח והתבגר המשיך במלחמתו ובסיכון חיים במלחמת השחרור, השתחרר והצטרף לקיבוץ, נשא אישה והוליד שלושה ילדים.

כמוני למד ועבד, בנה קריירה, ובהמשך יצא את הקיבוץ והיה לבעל משק ונחלה. כמוני גם כותב לפרקים - בעצם לאו דווקא כמוני, כי אני נאבקת בחסימות כתיבה...

פסענו על הטיילת האילתית ועל שפת המים, כשאדוות הגלים לוקקת את החוף. פה ושם נשמעה נגינת תזמורת, וקייטנים מרקדים נעו על רחבת הריקודים. גם אנחנו רקדנו, וחשתי את התואם שביננו.

כשחזרתי מן הטיול הגיעה מעטפה ובה תצלומים שצילם אותי במדבר על ג'יפ, ועל רקע הר סנטה קטרינה. מאחור כתב, שזה בכדי ש"הנכדים יראו את הסבתא שלהם משוטטת בסיני ויכולה לו".

כתבתי מכתב לרחל חברתי, מהשלישיה שלנו בטיול. שיתפתי אותה במחשבותי על הידידות עם שמואל, ששימחה אותי, כי הנה כשכבר חשבתי שאין בנמצא גבר בן גילי ואפילו יותר, שהוא גם בריא ונאה וגם אינו "מחפש פיליפינית" ומבין ומעניין לשוחח איתו, והנה יש אדם כזה! ומכיוון שאין בדעתי אפילו לחשוב על קשר רומנטי עם בעל משפחה - הרי שזו מתנה משמים להיכוח שיש איש ואם יש אחד - ישנם בוודאי אחרים, ואני הלא צריכה רק אחד... כך שתודה על המתנה, ואני מרשה לה להראות לשמואל את המכתב...

צירפתי את ספר שירי, עם הקדשה, וגם ספר לשמואל, וכך התחלנו לחדש את השלישיה ולטבול באגם בשלושה ולשמוח בידידותנו. והנה רחל קיבלה תפקיד חדש, התקשתה להגיע, ונותרנו שמואל ואני באים מדי שבוע או שבועיים, לשחות ולצחוק - או לככות ולחלוק את חיינו.

שמואל סיפר על בתו האמצעית, שבילדותה פחדה לישון בבית הילדים בקיבוץ, וכיצד היה בא לישון לצידה להרגיעה, עד שסוף-סוף עזבו את הקיבוץ, אבל ה"סנדוויצית" שלו המשיכה לצרוך עוד ועוד, ורבה עם אמה ועם כל המשפחה, עד שגם שמואל נסחף בכעס ובהתרחקות, "ביני ובינה ג'אבל" אמר בערבית. בכל שבוע היו לו טענות חדשות עליה, וכמוכן שמקורן בטענות ותלונות שהיו לבת. ככל שניסיתי לשחק את התפקיד שלה, להראות כיצד היא מרגישה בבדידותה, כאשר אחיה ואחותה מקבלים תמיכה מהוריהם, בדיוור, בהערכה ובאהבה - ככל שניסיתי להראות, בעזרת ילדותי שלי, עד כמה ההתרחקות של הבת מובנת, ומבקשת אהבה והכרה - לא הצלחתי.

שמואל עייף ממנה, וניסה להגיב כלכלית, לדאוג לה לקורת גג, שאכן היתה נחוצה לה והגיעה לה, אבל המתח והמרחק נותרו כשהיו... כאב לי וליכי יצא אליו, וגם אליה...

אני מצידי סיפרתי על אבי, כיצד חשתי את החומרה ("את לא בסדר!" - עם האצבע המתנופפת...) ואת אכזבתו ממני, מהשונות שלי, ואיך נשא אותי על גבו, כשגבס ברגלי האחת והוא מבוסס בבוץ העמוק בחצר, בדרך מחדר ההורים לבנייני המוסד, בחושך, ללא מדרכות,

כאשר מגפיו נאחזים מדי פעם בבוץ והוא מתאמץ להיחלץ, ונערה עם גבס על גבו... זכרתי את ריח הזיעה שלו, מתמסר ואינו מוותר.

אבא היה אמן שח, מתכתב בגלויות הכוללות מהלכי שח עם אמנים אחרים, אבל אותי לא לימד. לפעמים ניסה לשחק איתי דמקה או ביטקה, אבל התאכזב מחוסר התחכום הנאיבי של הילדה, שלא חשב שאפשר ללמד ולאמן אותה.

כך שמהר מאוד ביקשתי והבאתי אל שפת האגם תיבת שח קטנה, וביקשתי משמואל שילמד ויאמן אותי. הייתי תלמידה טובה, וקיוויתי ממש לדעת לשחק שח בהמשך, אבל שמואל אמר פתאום, "איך טעם" להמשיך בקצב של פעם בשבוע או בשבועיים, ושלא אביא יותר את התיבה... זאת היתה אכזבתי הראשונה משמואל, והשניה מגברים שלא מוכנים ללמד אותי שח...

למעשה התאכזבתי משמואל ומציפיה לעזרתו גם בפעם אחרת, בפרשת המומחה למדרסים. בילדותי נוקקתי למדרסים והנה עכשיו שוב, אבל בגלל טראומות בנושא רופאים ומדרסים שמרתי מהם מרחק. קיבלתי המלצות על מומחה שגר ליד ביתו של שמואל, שגם שמואל המליץ עליו, והבטיח שיבוא איתי לפגישה ו"ישמור עליי", היות והלז מכר שלו. ביום האמור, כשאני כבר בדרך, שמואל מתקשר: "אינני יכול להגיע. פתאום הפכו אותי לשמרטף". הגעתי לבדי, עם כל פחד, ובאמת נפלתי בפח: בזמן שהמומחה בדק אותי ודיבר איתי, חתנו-עוזרו פרק את חבילת הנעליים שהבאתי, שחשכתי לכדוק אם יתאמו למדרסים - וללא רשותי קילף משבעת הזוגות את כל העורות, כך שכל שבעת הזוגות האהובים עלי היו טובים לפח האשפה בלבד... הרגשתי נטושה: הייתי לבדי עם חששותי מול שני אנשים שעשו בי ובנעלי כטוב בעיניהם, וכמובן שלא היה סופטוב: כשביקשתי ביקור נוסף, המומחה הודיע לי שהוא מצטער אך נוסע לשישה שבועות לחו"ל, ובינתיים התשלום ששילמתי והתקציב מקופת חולים כבר בכיסו... לא הבנתי כיצד שמואל, שהוא רגיש ושומר טוב, ומכיר את בעיותי, אינו מצליח להעביר את מה שהטילו עליו לאחד מבני משפחתו הרבים, ופשוט לומר את האמת, שהתחייב לעזור לידידה במצוקה בטיפול רפואי. ואולי הוא פשוט פחד...

כשהיינו נפגשים ליד האגם, שמואל תמיד הגיע מוקדם יותר, שמר מקומות וחיכה לי. כשנכנסתי הייתי מחפשת אותו בעיני, ושמחה לראותו מרחוק במקום הקבוע. כשהתקרבתי היה חיוך של שמחה עולה על פניו. שמחנו זה לקראת זה, היה לנו מה לספר זה לזה, דברים שקרו בינתיים ושהכי טוב היה לחלוק אותם בינינו, כמי שאיננו חלק מסיפור חיינו הרגיל, מישהו מ"בחוקן", שאפשר לחלוק איתו מבלי לשפוט.

הייתי מספרת על עבודתי כאסיסטנטית ביעוץ ההדדי, שנוסעת בכל שבוע בפקקי ה"ראש-אזור" לעיר הסמוכה והנה בערב חג הפורים תאונת שרשרת, אני בתוכה, מכונית נלחצת בין שתי מכוניות, ואני צריכה לזוז, להגיע, עם מכונית מקרטעת ופח משקשק שלא לאחר לשיבת המנחים ולקבוצה... באותו הרגע הרי חשבת, שהכי חשוב זה להגיע לקבוצה, ובמכונית הפגועה נטפל "מחר-כך". עבודתי היתה ללא תשלום, ותיקון הרכב היה יקר, כמוכן.

שמואל סיפר על עבודתו החשאית בעזרה למי שזקוק להקשבה, כמוכן ללא שבירת החיסיון של הנועץ, כמוהו קיים גם ביעוץ ההדדי. גם בזאת פנינו, כנראה, לכיוונים דומים בהפעלה של האישיות שלנו, שכל אחד מאיתנו ידע את יכולותיו לעזור ולתמוך בבני אדם, קרובים כורים.

כשבת זוגו הטילה עליו לקנות שי כלשהו למי מהמשפחה, היינו הולכים יחד לפינת המסחר שליד האגם לבחור ולארוז יפה את השי. לפעמים היינו יושבים לשתות קפה או שוקו, מתבוננים בלהקות הציפורים, מקשיבים לציציות ולקריאות העופות זה לזה ומפזרים להם פיזורים. ליד האגם היו מערות קטנות, ששיכשוך המים מלקק את דפנותיהן, ושרכים רטובים נצצו כפנינים בתוכם. היופי של העולם דיבר אלינו ללא מלים, הרגיע אותנו ונסך שלוה. הבעיות והקשיים שחלקנו זה עם זה התרככו מול יופיו של הטבע שתמך בנו.

בוקר אחד שמואל הודיע, שהחליט להתפטר מתפקידו בהם עסק כגימלאי מתנדב. מגיע לי לנוח, אמר לי, כמי שפורק עול מעליו. פשוט התעייף מהקלחת הרוחשת של המויות, שהזכירה לו את תקופת עבודתו, שכללה אכזבות ביחד עם ההצלחות, אכזבות מאנשים. "מגיע לי לנוח" – הוא לא יכולה היה לשער, כמה עומס וכמה ממש לא לנוח, יטיל עליו השבץ של רעייתו, יחד עם אחזקת הבית והנחלה, שבה גרים גם בנו ומשפחתו, כשכל האחריות על כל העבודות היו כמובן מאליו מוטלות עליו בלבד, ללא עזרה. שמואל גם תפקד כשמרטף למשפחת בנו, שאמם היתה משוחררת כליל מעולם.

אמנם היתה הנאה רבה ושמחה מחברתם של הצאצאים, אבל כאשר הקדיש את עצמו למוציא ולמביא במשפחה המורחבת, ניתן היה לשער את קינאתה, בדידותה ומרירותה של יעלה, בתו האמצעית שלא זכתה. גם סלעים נשברים, ומה גם אנשים... בריאותו של שמואל שלחה אותה אזהרה, העץ הגדול, רחב הענפים, החל לנוע ולהתכופף ברוח...

מאחר שפחות ופחות יכולנו להיפגש ולהינפש ליד האגם, היינו מדי פעם משוחחים בטלפון, מספרים. שמואל היה שולח פקסים. לפעמים שלחנו ספרים, ברכות. הפגישות והחברות חסרו לנו, וכל אחד מאיתנו ניסה למלא את החסר בדידות וידידים, אבל הרי אף אדם אינו יכול להיות תחליף לאדם אחר. וכך קרה ששמואל ממשיך להתגעגע, ואני כותבת סיפורים ולפעמים שירים ולפעמים מגיע מכתב...

כותבים לנו

על סיפוריה של לילי נדב, שהופיעו בגיליונות ג'ג

קראתי שוב בסיפורים של לילי נדב שהופיעו מג' (מס. 18 ו-21). עבורי הם חזקים ונוגעים. ניכרים דברי אמת. מצאתי בכתיבתה קול נדיר בספרות 'הניצולים' של התנועה הקיבוצית. בדרך כלל שומעים את עדות הדור השלישי – ילדי בתי הילדים, על המחיר האישי של ההתגייסות לפרוייקט הקיבוצי. בעשור האחרון ניתן היה להבין יותר את כוחו ואת מחירו של החלום על היחיד ועל המשפחה. ולאחר שנוקז הכאב הושב האיזון בשיפוט דור המייסדים, שיחד עם הצער שנגרם על ידם ניתן מקום של כבוד ואמפטיה גם לחלומם ולהשגיהם. מדור הבנים 'דור יצחק' לעומת זאת כמעט ואין עדויות שאינן מגוייסות. כאילו האינדוקטרינציה הצליחה כל כך עד שאיבדו את הקול האמיתי שלהם. כמו יצחק המקראי שכהו עיניו מדמעות המלאכים בשעה שנעקד לקורבן בתוך הדור הזה קולה של לילי מסרב לעצום עין ומעיד עדות של אמת. היא מספרת את הצער בקול שאיננו מריר או מחפש נקם אלא מבקש הקלה שבאמת.

רות קלדרון

שלושה שירים

רישום אימפרסיוניסטי

עמדתי על הגשר ששכל
את נהרו.

מתנודד נאחז בגדותיו בקרסי
פלדה של נכה מלחמה.
שלא ימוט.

חמוקי האור הרך נחמו אותי
התיחדו אתי כאם
הנאנסת במסדר זהוי.

אחר לפתו אותי זרועות
מגידות של רוח ונשאו.

שכלתי את עצמי.

מסדר של עננים רפים
ירה מטח כבוד בזרזיפים
קלים.

פה מיתם של ילד פעור
צחק מול השמים.
בלע את
היורה.

כאוצר בית הנכות

כְּאוֹצֵר בֵּית הַנְּכוּת שֶׁל מוֹמִיּוֹת הַפְּרָעוֹנִים
אֲנִי אוֹצֵר אֶת נְשִׁימוֹתֵי הַחֲנוּטוֹת
לְעִשׂוֹתֶנָּה רֵיחַ גְּבִית בְּמִסְעֵי הַמְּפָרָה
מִחֲדָר עֲבוֹדָתִי לְמִטְבַּח
וְחוֹזֵר.
חֲלִילָה.

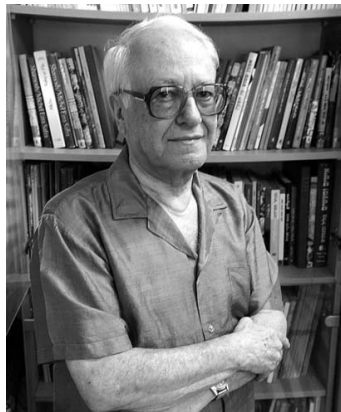
וּכְרִסֵי הוֹלָכָת לְפָנַי
כְּעֵמוֹד חֲרָפָה לְפָנַי הַמַּחֲנֶה

בשעת מותה של הציפור

בְּשַׁעַת מוֹתָהּ שֶׁל הַצִּפּוֹר הַרְחוּב מְהֻסָּס לְרַגַע.
הַשָּׁמַיִם קוֹרְסִים מְרֻב סִימְנֵי שְׂאֵלָה כְּהוֹדְעַת
חֲרוֹם בְּדוֹא"ל שֶׁהִמְחִשֵּׁב אֵינּוּ מְצַלִּיחַ לְפַעֲנַח.
הַבְּתִימִים מְגִיפִים אֶת רִיסֵיהֶם הַרְטוּבִים. תַּחֲנֵת
רְדִיּוֹ עֲזוּבָה מִלְּלַת וְאֵין יָד לְשַׁכֵּךְ בְּכִיָּה.
רַק הָרוּחַ מְעִלְעֵלֶת בְּפָנַי הָאֲנָשִׁים כְּקִבְרָן
בְּיוֹמֵן הַהֲלֹנְיוֹת הַיּוֹמִי. וְיֵלֵד שָׂרָק זֶה עֲתָה
לְמַד לְכַתֵּב מְאִיר הַסֵּפֶד שְׁקֵדְנִי

רשימות מזיכרון הולך ונעלם

עשרות, אם לא מאות, סופרים ומשוררים מכל רחבי העולם הגיעו אל ביתי הקיבוצי מאז הוכרתי כסופר ועד היום. ברובם הגדול נשלחו אליי מהמחלקה לקשרי תרבות ומדע (קשת"ום) במשרד החוץ. אחדים הגיעו אליי ישירות, דרך חברים סופרים או בעקבות מפגשים שלי איתם בארצות מוצאם. הגיעו בעיקר דוברי אנגלית וצרפתית, אבל קיבלתי ברצון גם משלחות או בודדים מסין, רוסיה, קירגיזיה, בולגריה, דרום - אפריקה ועוד. חבל מאוד שלא עלה על דעתי בעוד מועד לפתוח מחברת, לרשום את שמותיהם ולהחתימם. כשעלה הרעיון על דעתי, כבר היה חבל להחמיץ את כל אלה שעברו בביתי עד אז. הגיעו אליי קבוצות גדולות של דוברי ספרדית עם מתורגמנים קבועים שהפכו לידידי. אריה קומיי אחד מהם. הזרם היה גדול בעיקר בתקופות שנפלו עלינו קטיושות והילדים ישנו במיקלטים. השילוב של ישוב ספר מותקף ושל סופר חבר ומייסד קיבוץ, שהביע דעות פוליטיות וחברתיות נחרצות במדיה הפך אותי לכתובת קבועה ומועדפת לסופרים ועיתונאים שנהרו לארץ. הוסיפו לכך כמה עובדות פיקנטיות, כגון, שמונה שנות רעיית צאן בגליל, וכגון, בזוקה מתחת למיטה במשך שנים כאיש צוות אנטי-טנקי, ותבינו מה הגיע הן את משרד החוץ שלנו והן את האורחים עצמם לבקש פגישות איתי. הפגישות ארכו לפעמים שעות. רובן נעשו בביתי הפרטי, הצפוף, כשסופרים נכבדים, שניים מהם פרסי נובל, יושבים על השטיח על הרצפה מאין מקום. השיחות היו רב לשוניות, רב תרבותיות, והוסיפו לי הרבה חוכמה וידע, בנוסף על ההנאה לפגוש אנשים מעולמות רחוקים.



אמנון שמוש



צ'ינגיז אייטמטוב

אינני יודע אם כדאי להפליג בפרטים. אזכיר רק כמה ביקורים בולטים, לטעמי. אתחיל מביקור שהוחמץ בגלל מטח קטיושות. ביקורה של השחקנית אנוק אמה. אהבתי את סרטיה ואת סיפור חייה, שאותו רציתי לשמוע מפיה. ביקרו אצלי ארבעה סופרים סיניים. כל אחד הגיש לי את ספרו האחרון בסינית רהוטה. שמחתי למצוא בקרית-שמונה אישה סינית

שנישאה ליהודי והעברתי לה את הספרים באמצעות בעלה. ביקור מעשיר היה של הסופר הקירגיזי הרוסי, אייטמטוב, שאת ספריו המתורגמים לעברית קראתי בשקיקה. למזלי התלוותה אליו אשתו, ממוצא מונגולי, שדיברה אנגלית טובה ורשמה בסטנוגרמה את השיחה הארוכה בינינו. מבולגריה הגיע סופר חביב, חייטוב שמו, ולא האמין מה משמעות שמו בעברית. מדרום-אפריקה הגיע זוכה פרס נובל, קוטזי. מהולנד הגיע מאליש, והביא לי את ספרו *שתי נשים* שתורגם לעברית. ממדריד הגיע סופר, צאצא של אנוסים, שאירח אותי ואת אשתי בביתו. פרטי הארוחה המלכותית זכורים לי ולאשתי היטב, אבל שמו נשכח ממני. כל השמות שפרחו מזיכרוני נמצאים בארכיון שלי. גם סופרים אחדים מדרום-אמריקה החזירו לי אירווח קולינרי מרנין בהגיעי לארצם. השיחות היו מעניינות, בעיקר עם סופרים שחיו בארצם בפריפריה והתעניינו בחיי הכפר והקיבוץ של סופר ישראל, שכותב בשפה מוזרה. בכמה ארצות בעולם מדברים עברית? שאל אותי אחד מהם ונשאר בפה פעור. הקבוצות הססגוניות, הרעשניות והעליזות ביותר היו דוברי הספרדית מאמריקה הדרומית והמרכזית. מהם למדתי את המושג "סוליטריו - סולידריו". בו השתמשתי בכמה ממאמריי. הוא התאים לי. "סוליטריו" פירושו בודד. "סולידריו" רגיש ודואג לחברה. הצירוף בין השניים, הקיים גם בצרפתית מגדיר את הסופר שהם מצאו כי ואני מצאתי במרביתם, של מי שאינו סופר מגויס פוליטית ואידאולוגית, אבל גם לא יושב במגדל השן ומתעלם ממה שקורה סביבו. בעיניהם, עצם חיי בקיבוץ, מגדיר אותי ככזה.

מפגשים נוספים עם סופרים ומשוררים מעניינים הזדמנו לי במסעותיי בעולם. רוב המסעות לא היו בענייני ספרות דווקא, אך נשתבצו בהם פגישות חשובות עם סופרים. היו גם מסעות ספרותיים מובהקים, כגון, אותו מסע באוניה, שעליה ארבע-מאות סופרים מארצות אירופה והים התיכון, שהפליגה מאתונה אל נמלי הים האגאי והים השחור, סביב סביב. כתבתי על המסע הזה בעיתונות.

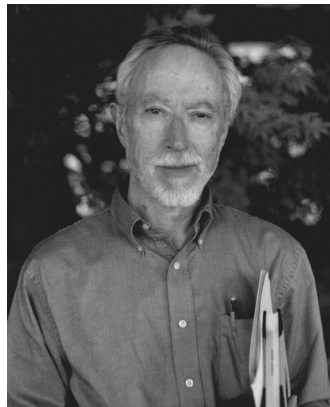
נסעתי בעקבות ספריי המתורגמים, במימון המוציאים-לאור לפריס, למקסיקו-סיטי, לקהיר ולארצות הברית. בכל המקומות האלה הגיעו סופרים מקומיים, בחלקם הגדול יהודים, לערבי הקריאה של ספריי המתורגמים, אף זימנו אותי לפגישות אישיות למחרת במסעדה או בביתם. אירוע מרשים במיוחד היה בפריס, באולם המלון המפואר "ג'ורג' החמישי" בלב העיר, בו התקיים מעין "שבוע הספר". הוצבו דוכנים לכל סופרי צרפת ולכל מי שספריהם תורגמו לצרפתית באותה השנה, ותורים ארוכים של מבקשי חתימות מילאו את האולם. בין חתימה לחתימה פגשתי את מיטב סופרי צרפת בני דורי, מהם כמה יהודים ויהודיות מפורסמים. חוויה מיוחדת היתה לי באותו שבוע כאשר יצאתי עם אשתי מהמלון "טריאנון ריב-גוש" ובמרחק כמאה מטר מהמלון ראיתי בחלון ראוה של חנות ספרים את ספרי המתורגם "מישל עזרא ספרא ובניו".

ארחיב מעט את הדיבור על התרגום לצרפתית, שזכה בפרס "ויצ"ו צרפת לספרות" (פרס שאירח אותי בפריס לעשרה ימים), ועל פריס בכלל, שהיתה חלום ילדות שהתגשם והעשיר את חיי הספרותיים. הספר תורגם לצרפתית בידיה האמונות של קלייר מארק, ילידת טוניס, שישבה בביתי שבוע ימים לליטוש התרגום. היא עשתה מלאכת מחשבת, שהוגדרה בידי מבקר צרפתי כ"תפירת יד", בניגוד לתרגומי הקונפקציה המקובלים. הספר הודפס בשמונת-

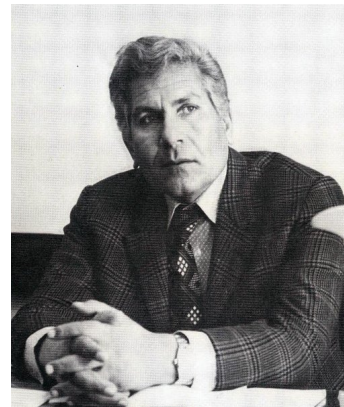
אלפים עותקים ע"י הוצאה צעירה, שהוציאה כמה עשרות ספרים ופשטה את הרגל. אלפים ספרים נמכרו. ששת-אלפים נגרסו לפי חוקי צרפת הנוקשים. זה כאב.

חייתי בפריס בשנים 1974-1975, כשליח התנועה הקיבוצית במערב אירופה. הגעתי אליה לפני כן ואחרי כן הרבה הרבה פעמים, כבירת התרבות שלי. עורך *מעדיב* נתן לי ייפוי כח לכתוב משם על כל אירועי התרבות, שעשויים לעניין ישראלים. בזכות אישורו קיבלתי כרטיס ממשרד התרבות הצרפתי שכותרתו "סופר של אמנויות". הכרטיס הזה פתח לפני את כל עושרה התרבותי של העיר התוססת. לא אפרט. אירוע אחד שריגש אותי מאוד היה הזמנה שקיבלתי, יחד עם א. ב. יהושע ועמוס קינן, בחסותו של השגריר עובדיה סופר - סימפוזיון באולם "רישלייה" של אוניברסיטת הסורבון בפריס. יש לי תמונות מרשימות מהאירוע. תמונות באלבום ותמונות בדימיון. לנאום ולנהל שיחות ספרותיות באולם "רישלייה" בסורבון היה פיצוי נדיב על חלום ילדות ונעורים שלא התגשם: ללמוד בסורבון ספרות ותרבות צרפתית. הקיבוץ אישר לי בקושי לימודים באוניברסיטה העברית, בשני שלבים אופייניים. בשנת 1947 נשלחתי ללמוד (במקביל לניהול קן התנועה בירושלים) וחצי שנה אחרי כן הוזעקתי בחזרה לגליל לרכוז את העבודה בדיר הצאן, צאן שנקנה בהזדמנות מכפר שיעי בדרום לבנון, מבלי לחשוב מי יטפל בו. בדיוק עשרים שנה עברו עד שיצאתי "להמשיך" את לימודי באוניברסיטה. וכל אותן השנים הסורבון אורבת לי בחלומותיי. לא במקרה אימצתי לי את המלון הנ"ל, ממש מול האוניברסיטה המהוללת, שעליה שמעתי עוד כתלמיד בתלמוד תורה בחלב. פיסגת התרבות וההשכלה.

שלחתי *למעדיב* ב"גלויות מפריס", שהתפרסמו במוסף הספרותי. הן מרוכזות בכרך החמישי של הכתבים שלי, שכותרתו *שידים וגלויות*. בתוך השירים יש מקום נרחב לעיר פריס. ראה "אשירה לפריס", "פריס 75", ו"פריס 78".



ג'. מ. קוטזי



יוסף אידריס

דאגתי במיוחד למצוא מתרגמים של ספריי לשפה הערבית. המול"ים הזהירו אותי שהמכירות לא יכסו אפילו את ההשקעה. הצלחתי להסביר להם שכוונתי אינה כלכלית כלל, ועיקרה תרבותי, חברתי ופוליטי. כמי שראה את עצמו תמיד בן בית בתרבות ובספרות הערבית, היה חשוב לי שיצירותיי יראו אור בערבית. הייתה בזה גם מחווה אישית לאחים

שלי, שהלכו לעולמם; שעולמם התרבותי היה ספרות ערבית וגישור יומיומי בין שתי השפות האחיות, בין שני העמים השכנים. אנחנו בחרנו בשכנות הזאת. ידענו מי שוכן במזרח התיכון. עם ספרי "מישל" המתורגם לערבית הגעתי למרכז האקדמי בקהיר ושוחרתי עליו עם קהל גדול של סטודנטים מצריים לומדי עברית. הם הזדהו עם הדמויות שברומן וטענו, להפתעתי, שהמפגש בין מזרח למערב קורה אצלם ומסקרן אותם לא פחות מאשר אצלנו.

פגישה מיוחדת בקהיר היתה לי עם הסופר הגדול יוסף אידריס. הוא היה ממתנגדי נירמול היחסים עם ישראל. מזכירתו הודיעה לי בטלפון שהוא אינו נפגש עם סופרים ישראלים. ביקשתי לומר לו משפט אחד אישית והיא נעתרה לי. אמרתי לו שאני מביא לו את תרגום ספרו "שייח' עלי מאיים" לעברית, תרגום שעשה אחי, טוביה שמוש, ונושא הקדשה לסופר. אידריס קיבל אותי בביתו בחום, ליטף את הספר העברי בידיים רוערות, אך הפציר בי לא לפרסם בעיתונות שהוא קיבל אותי בביתו.

תורגמו לערבית שני ספרים נוספים שלי: *הד האנוסים* ולקט של מבחר סיפורים קצרים שקראנו לו *גלגלי העולם*. שלושת הספרים יצאו בהוצאת אל-משרק של ד"ר מחמוד עבאסי בשפרעם. *גלגלי העולם* נועד ללוות את מחמוד ואותי במסע משותף לדמשק וחלב בפרוץ השלום, כשבכוונתנו להגיש אותו רשמית לספריות האוניברסיטאות ולספריות הציבוריות ולסופרים והעורכים שאיתם ניפגש, אינשאללה, יעני, בעזרת השם. שנינו אנשים אופטימיים ללא תקנה, השומרים את ערימות הספרים, בתקווה לממש את הכוונה שבגללה הודפסו.

שני ספרים שלי תורגמו לספרדית *אחותי כלה ומישל*. עם כל אחד משניהם נסעתי למקסיקו, שם נתקבלתי ע"י המשפחה הענפה, העדה החלפית המשגשגת, השגרירות ואגודת הסופרים. גם הסופרים המקסיקניים סיפרו בשיחות הדו-לשוניות, שהקונפליקטים בין שתי תרבויות ובין שני דורות ברומן *מישל*, הם אותם קונפליקטים המאפיינים את כתיבתם. השגרירות הישראלית ערכה ערב ספרותי, שאליו הוזמנו כל המי ומי בעולם התרבות והספרות בעיר. האירוע, בו נאמתי בעברית ודברתי תורגמו לספרדית, הונצח בתקליטור השמור עימי. זה היה ב-1984. פגישותיי שם עם תלמידי תיכון שומעי עברית, היו מרתקות.

לארצות-הברית הגעתי מספר פעמים כ"סקולר אין רזידנס" באוניברסיטאות ובקהילות היהודיות הסמוכות להן. כל נסיעה כזאת לוותה בפגישות אישיות וקבוצתיות עם סופרים ומרצים לספרות, תושבי המקום, ועם שליחים מישראל, שניצלו כל שעה אפשרית משעות היום והלילה, להוציא ממני הרצאות, בלי רחמים. הרציתי כשאנשי הסגל אכלו ארוחת צהרים, כשבבתי אבות יהודיים אכלו ארוחת בוקר, וכשמתרימים תוססים אירחו בארוחות ערב מאות זוגות מכופתרים. משפט אחד שאמר מנהיג קהילה, ד"ר למשפטים, שפתח את הערב, זכור לי. הוא אמר: "אמנון סיפר לי שהוא מפרסם בערך ספר בשנה. אני מוכרח להגיד לכם שאני קורא ספר בשנה. אני מקווה שלכם יש יותר זמן לספרות יפה".

אי-אפשר לסיים רשימה על מפגשיי עם סופרים, מבלי להזכיר שאת כל הסופרים הישראלים, יהודים וערבים, פגשתי אישית או קבוצתית בפסטיבלים, כנסים ועידות של אגודת הסופרים וכיוצ"ב. וזה לא המקום לפרט.

שלושה שירים

דרדור אמצעים

"מתחיל ארוע" אומר המם-פא;
 "אתם מנהלים דרדור אמצעים:
 קדם רמון הלם. להפחיד ולפזר.
 אם לא עוזר - רמון גז. לפזר.
 אם גם זה לא עוזר - כדור גומי."

על המשך הדרדור אני מוכן לדבר:
 אם כל מה שצריך לא עוזר, ועדין
 זורקים אבנים - אתה חיב להמשיך לדרדור
 את לבך למורדות תחתונים, לשקשק
 בנשק ששים מעלות, ובאין ברה גם ירה
 כדור חי אחד, באויר בלבד, ואם זה לא עוזר
 אז תן צורות בקוודי ריצה לכל
 עבר רוקן מחסנית. ואם גם זה לא עוזר -
 תפס מחסה לשמר על חייך ועל צה"ליות
 והמשך להפעיל שקול דעת בריא, דרדר
 גלה במורדות גרוגרת ויצר עוד אש. והיה
 ואתה בסכנת חיים מידית
 לא תדע בדיוק. כל אכן המידה
 לעמק מעידה שאין תחתית ברורה לדרדור,
 על כל אכן הכי קטנה אתה רשאי להמשיך בדרדור
 האזור, וכל הכדורים חיים כנגד הבלת"ם,
 התעה אותם למרכזי המסה בול בבטן
 עד שתתפזר ההפגנה ויתפזר עשן
 ואיברים מפזרים לא יתלבטו עוד, וירגעו
 דמים מאלחשים כמו שריון ברכב הפרזל
 שמוכן ומזוד להגיע לעולם של נקמה שפלו טוב.

*

קִשָּׁה יִהְיֶה הַשְּׁלוֹם
כְּמוֹ לְחַנּוּךְ יִבְלִית לְאֶרֶץ תְּלֵם אֶחָד
בְּלִבָּד, אוֹ קִיסוֹס שְׁלֵא לְחַרְג מֵהַטְרָסָה.

קִשָּׁה יִהְיֶה הַשְּׁלוֹם
כְּמוֹ לְדַבֵּר עִם חֲרוּלִים בְּשִׁפְתֵי הַמְּגִרָפָה
אוֹ לְמַרְק עֲלֵי הַדְּרָדְרִים הַיְבֻשִׁים בְּחֻלְבֵי הַבַּיִת.

קִשָּׁה יִהְיֶה הַשְּׁלוֹם
כְּמוֹ לְדַבֵּר עִם הַקִּירוֹת הַמְּרַגְלִים
לְמִטְפָּסִים שְׁעַל פְּנֵיהֶם וְלַחֲצֵי הָאוֹר.

אוֹ לְכַעַר עֹשְׂבִים שׁוֹטִים
אֲשֶׁר יוֹשְׁבִים בְּקֶרֶב הַשׁוֹשֵׁן הַצָּחוֹר,
וְהַגְּנוֹת אֲתֵם שְׂדוֹת בּוֹר.

חזרה לשגרה

אַחֲרֵי הַסִּיבּוּב הַמְּסֻכָּן
הַתְּחִיל הַנְּגִב
תְּהַלִּיךְ שְׁקוּם. לִיד בֵּית הָעֵלְמִין שֶׁל
רַעִים, מְבַקְרִים מְרַחוֹק בָּאוּ בְּפִרְחִים
בְּשְׂדוֹת כְּלָנוֹת מְדַמְמוֹת.
חֻקְלָאֵי מִבְּאֵרֵי יֵצֵא לְנִקְשׁ בְּדִלּוּעִים
לְאַמֵּד אֶת הַפְּצוּעִים.
הָעִגּוּרִים הַפְּגִינוּ שׁוּב אֶת מִטְסֵי הַנְּדוּדִים.
הַטְּנִיקִים שֶׁחֲזְרוּ נָחִים עַל תְּפּוּחֵי הָאֲדָמָה
כְּמוֹ תְּעֵרוּכַת שְׁנֵי דוֹנָם שֶׁל קִנְיָה אֲרוּז.
וְגַם תְּחִל שְׁבַר שְׁמִירָה כְּקֶדֶם.
צִוּוּן דְּרוּרִים פְּשׁוּטִים חָזַר לְתַקֵּן עַל הַגְּדָר.
שְׁקֵט מִתְחַמֵּשׂ עַד הַסִּיבּוּב הַבֵּא.

אסתר אייזן

שלושה שירים

סוסי לילה

סוסי לילה יפהפיים
דוהרים על פני הים

מושכים אתם את מסך החשך
עוד מעט יפציע אור

קוסמי לילה - פרצופים שלא ראיתי מעודי
מתחו סלמות וחקלים
סגרו את הארגז
והאשה שבפנים - חותכים אותה לשתיים
לשלש, לארבע
שלמה מזה היא כבר לא תצא

ערפלי הלילה משמנים את מסלות המסך
והוא נע חרש

בלוקים דקדקים

בלוקים דקדקים מושי צורה
של איזה קבלן רמאי
שמלט כמעט ואין בהם
ואני השחלתי את גופי

בְּלִבִּירֵינִט שִׁיָּצְרוּ
בְּמַעוֹפָם
בְּשָׂרְב לֹהֵט
מֵעַל הַמְדַבֵּר
הֵם עוֹפְפוּ וְאֲנִי נֶאֱחָזְתִּי בָהֶם
- לְהִתְבַּיֵּת אוֹ לְהַעֲלִים?

הדרכים מצטלבות

הַדְּרָכִים מְצַטְלָבוֹת
חֹתְכוֹת זוֹ אֵת זוֹ
כְּמוֹ בְּאִזְמָלוֹ שֶׁל מְנַתַּח עַל

הוֹשֵׁט לִי רֶמֶז דֶּק, דֶּק, דֶּק
שְׁאוּכַל לְהִבִּין
וְלוֹ מְעַט

כְּדֵי שְׁתַּתְּבַרֵךְ דְּרָכֵי בְּתַבּוּנָה
וְלוֹ חֶלְקִית
כִּי אַחַת מֵהֶן הִיא נְתִיב אֶפְשָׁרִי

וּבְמַעֲלִית פְּלֵאִית
אוּכַל לְעֵלוֹת
לְרֵאוֹת
לְהַעֲמִיק דַּעַת

תנומה של אוהבים

מחוזה לעבודותיו של חיים אברהם

יָדוֹ שֶׁל הַצֵּיר חוֹשֶׁבֶת כְּמַחוֹ
 מְנוֹטֶטֶת אֶת אֲנִיצֵי אֶצְבְּעוֹתָיו
 לְעֵבֶר הַדָּף הַחֶלֶק וּמְצִיֶּרֶת אֶת גּוֹף הָאֶהָבָה.
 נֶפֶח הַמְּמַלֵּא נִשְׁמָה
 נֶפֶח שֶׁל גּוֹף
 נֶפֶח שֶׁל מְלֵא
 בְּאוֹר אֲוִירֵי שֶׁל צְנַת בְּקָר
 בְּמִלָּה רְכָה הַבּוֹקֵעַת מִתּוֹךְ הָאוֹר
 מְפַלֶּסֶת דְּרֹךְ בְּתוֹךְ שִׁבִּיל שֶׁל עֲנָנִים.
 "תְּנוּמָה שֶׁל אוֹהֲבִים
 אֶפּוֹפָה נִים וְלֹא נִים,
 כְּנִשְׁמָה קְלָה חוֹלֶפֶת
 כְּהֶמֶית לֵב
 פְּכֵי חַיִּים רוֹחֶשֶׁת".⁷
 תִּלְתֵּל זָהָב בְּאוֹתִיּוֹת זָהָב
 פְּשׁוֹטוֹת הַגּוֹף הַנָּשִׂי וְהָאֲדָרְתוֹ בְּמִשְׁיַכַת מְכַחֵל קְלָה
 צְבָעִים שְׁקוֹפִים
 שֶׁל הָעֵיִן הַמְּבִיטָה מֵהַלֵּב
 נִשְׁמָה חֲבוּיָה בְּכָל מְכֻמֶן שֶׁל הַגּוֹף
 בְּכָל מְלֵא שְׁזוֹרָה
 בֵּין בְּרֹךְ לִירֹךְ
 בֵּין עֲרוּהָ לְפִטְמָה
 בֵּין הָאִשָּׁה מֵהַחֲלוּם

⁷ מתוך שירו של חיים אברהם "תנומה של אוהבים".

לְאִשָּׁה בְּסִפָּה - קוֹיִם שֶׁל גְּבוּל
מִתְאַר גּוֹף מְרַחֵף
לוֹ וְלֹא
שְׁלוֹ הִיא.
רוּחוֹ שֶׁל הַמְשׁוֹרֵר
מְצִיֵּרַת "הַזְּמָנָה" בְּאוֹת רְאִשִּׁית / קִטְנָה
בְּקִצָּה הָעֶפְרוֹן
מִחֲלִיקָה עַל הַגּוֹף בְּלִשׁוֹן אֶהְבָּה
וּמְבַקֶּשֶׁת:
"פְּתַחֵי לִי חִלּוֹן אֶל לִבְךָ
חֵישׁ
לְהַרְוֹת צְמָאוֹן שֶׁל אוֹהֵב".⁸



עבודה של חיים אברהם, במאי קולנוע, צייר ומשורר, עבודותיו הוצגו בגלריות בינלאומיות בארץ ובחו"ל. התמונה מתערוכה בגלריה טובה אוסמן, 2007.

⁸ מתוך שירו של חיים אברהם "חלום".

זיוה שמיר

אמת מארץ-ישראל

אור חדש על ספרו של חנוך ברטוב
של מי אתה ילד - עם זכיייתו בפרס ישראל

לראשונה קראתי את ספרו של חנוך ברטוב של מי אתה ילד סמוך ליציאתו לאור בשנת 1970, ותכף ומיד נשביתי בקסמו. זהו ספר אישי וקולקטיבי כאחד, האוצר בין דפיו "אמת מארץ-ישראל"; ספר שנכתב מתוך חדרוה של מספר המתרפק על זיכרונות ילדותו ומשתף בהם את קוראיו, תוך שהוא מעמיד לפנייהם מסכת נוסטלגית מרירה-מתוקה, שכולה אמת צרופה, ללא פרכוס או התהדרות במלבושים שאולים. מתוך שברי מראות ילדות, משעשעים ומעציבים גם יחד, הולכת ומתגלה לנגד עיני הקורא אספקלריה גדולה ומאירה, ובתוכה משתקפות חוויות ילדותם של בני דור תש"ח במושבה פתח-תקווה של שנות המנדט הבריטי.

לפני ארבעים שנה קראתי את הספר בנשימה אחת, התרגשתי מעיצוב הדמויות ומתיאור החיים בארץ בשנות העשרים והשלושים, הן שנות "המאורעות" שפקדו את "היישוב" בין שתי מלחמות העולם. התפעלתי מן הלשון הטבעית והבלתי המאולצת, שכמוה לא נשמעה בסיפורת הישראלית עד להופעת ספר זה, ומן ההשקפות הגלויות והמובלעות של המחבר העולות ובוקעות מבין שיטי הטקסט. התיאור הזכיר לי סיפורים אותנטיים ששמעתי מבני משפחתי, אנשי העלייה השנייה, ממייסדי "אם המושבות", ולהפתעתי אפילו גיליתי ש"חטאות נעורים" של אבי (חבורות בלשים שחיבר בגיל 16 כדי לממן את לימודי אחותו) נזכרים כאן בין אותם "ספרים אסורים" שבולע הנער בלא ידיעת הוריו. לא מכבר יצא ספר זה לאור במהדורה מחודשת לרגל זכיייתו של ברטוב בפרס ישראל לסיפורת (של מי אתה ילד, הספריה החדשה, תל-אביב 2010), ובקריאה חוזרת התגלו לי מעלות רבות נוספות של ספר זה, שהפך זה מכבר לקלסיקה מודרנית ונמנה עם הרומנים הנלמדים לבחינות הבגרות. מיתרון הפרספקטיבה, דומה שניתן להציב את של מי אתה ילד כטוב וכמושלם בין ספרי חנוך ברטוב.

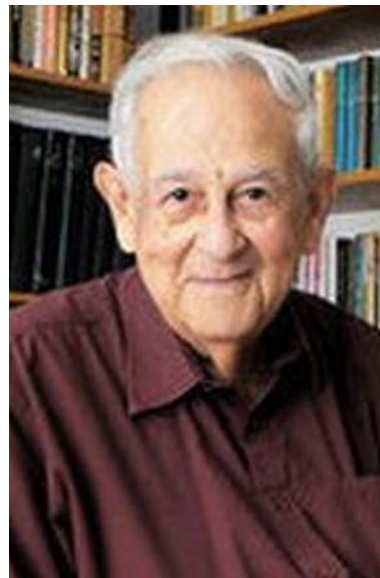
בעת שיצא הספר לאור, נערך בחוג לספרות אנגלית של אוניברסיטת תל-אביב קורס מתקדם בשם The Search for Identity (החיפוש אחר הזהות), שבו הרבו לנתח סיפורי ילדות והתבגרות אמריקניים, העוסקים בשאלות האינדיווידואציה והחניכה, למן טום סויד הקלברי פין של מארק טוויין ועד למות הזמיד (To Kill a Mockingbird) של הרפר לי. בין סיפורי הילדות וההתבגרות הללו בלטה קבוצה גדולה של ספרי חניכה פרי עטם של סופרים יהודים-אמריקנים שנולדו כמו חנוך ברטוב בין שתי מלחמות העולם להורים מהגרים ממזרח אירופה. סופרים אלה, שהוריהם עזבו את העיירה היהודית שנחרבה, או את ערי גליציה, והטילו את עצמם ואת בניהם לתוך היורה הרוחת של "כור ההיתוך", התלבטו

כנראה אף יותר מאחרים בבעיות הגיבוש של האישיות והזהות, והם שהולידו את התפסן בשדה השיפון (ג"ד סלינגר), חוג הסרטן (הנרי מילר), היה שלום קולומבוס (פיליפ רות), את הדגול ושמי הוא אשר לב (חיים פוטוק), ועוד ועוד.

של מי אתה ילד השתלב לגבי דידי היטב במסכת ססגונית זו של סיפורי ילדות והתבגרות, שחלקם מסופרים בקולו של מספר תמים או מיתמם, שהוא ספק ילד, ספק מבוגר המתרפק על מראות הילדות ומשחזר אותם במקוטע. חנוך ברטוב משחזר בספרו את קורותיו של ילד קטן, שמתבגר מפרק לפרק, נחמן שפיגלר שמו (כידוע, השם המזרח-אירופי "שפיגלר" והמלה העברית-ארמית "אספקלריה" מאותו שורש יוני נגזרו), הנאלץ בתחילה לשחזר את זיכרונותיו דרך הפריסמה של זיכרון הוריו, עד שהוא עומד על דעתו וזוכר את האירועים בכוחות עצמו. מרסיסי המראות, תרתי משמע, הוא בונה את תמונת עולמו, המשקפת גם את עולמם של בני דורו בארץ ובארצות ההגירה בעולם בין שתי מלחמות העולם. הספר מסתיים בחגיגת בר-המצווה של הילד שהפך בינתיים לנער - טקס החניכה היהודי שבו רואים ההורים הגלותיים את כניסתו של בנם לעולם הבגרות וקבלת עול מצוות, ואילו הבן "הצבר", שפרק עול תורה ומצוות, רואה בטקס זה הזדמנות להוכיח לעצמו את "גבריותו", ולקבל סוף-סוף לידיו את זוג האופניים הראשון שלו, המאפשר לו להינתק מחבל הטבור של בית אבא-אמא ולצאת ממנו למרחקים ולמרחבים. טקס זה נערך בקיץ 1939, ימים ספורים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה.

מאז קראתי לראשונה ספר מופת זה, המעלה מראות, קולות וניחוחות אותנטיים מחיי המושבה הארץ-ישראלית, על שלל דמויותיה ומנהגיה הטיפוסיים, הזדמן לי לשוחח עם חנוך ברטוב, ולשמוע מפיו כמה אמתות בלתי מתיישנות (כגון אמירתו שלפיה שעונו של הסופר איננו שעונו של המבקר, או האמירה שלפיה קלסיקה הולכת ומתגבחה ככל שאנו מתרחקים ממנה וכל השאר הולך ומתנמך, הולך ונעלם). דברי ברטוב עלו בזיכרוני בעת המפגש המיוחד עם ספרו, ונוכחתי לדעת שאמתות אלה כלל לא התיישנו, וכוחן יפה גם היום. אכן, הדיאגנוזות והפרוגנוזות הללו של ברטוב התממשו במרוצת השנים בדיוק נמרץ: מבקרים שהרעידו פעם את אמות הספים ופסלו את כל סופריו של דור המאבק על עצמאות ישראל כעפרא דארעא, היום איש אינו מתאבק בעפר רגליהם וכתביהם מעלים אבק על מדפי הספרייה. לעומת זאת, ספרו של ברטוב, ששעונו מכונן למנות שנים ועשורים, ולא דקות ושניות, לא איבד מגדולתו ומחננו הטבעי כל עיקר. להפך, כקלסיקה אמתית, הוא הולך ומשתבח בעיני הקורא, אף צובר נפח ומשמעות, ככל שנוקף הזמן. קריאתי המחודשת בספר אינה דומה כלל לזו הראשונה, ואף זהו סימן לספר מופת, שבכל קריאה אתה מגלה בו פנים אחרות, ואפשר להפוך ולהפוך בו עוד ועוד.

מיתרון הפרספקטיבה, ניתן היה לי גם להיווכח שספר צנוע ואמתי זה, שהופעתו הראשונה לא לוותה בתרועת הצוצרות, השפיע על הספרות העברית בדרכים רבות מהמשוער. כך, למשל, ספרו של ברטוב הוא אולי הראשון בספרי בני דורו שנתן קול לאם היהודייה, שהודרה עד אז מספרות דור תש"ח. ספריהם של בני הדור, שנכתבו ברובם בידי "צברים" שוללי הגלות וחורפיה, שאחזו במחרשה ובשלח גם יחד, לא הרבו להעלות קווים לדמותה של ה"ידישע מאמע", שנחשבה בעיניהם דמות רכוכית וגלותית שעלולה לזרוע זרעי תבוסה בקרב הלוחמים הצעירים. בני הדור העדיפו, בחיים כבספרות, את החבורה הצעירה



חנוך ברטוב וספרו של מי אתה ילד, שיצא במהדורה מחודשת לרגל זכייתו בפרס ישראל

של אחיהם לְשֶׁק, והשליכו הצדה קשרי משפחה מעיקים. לעומת הספרות היהודית-אמריקנית, שבה "כיכבה" דמות האם היהודייה באינטנסיביות מרובה, לעתים עד לזרא, לא העמידה הספרות הארץ-ישראלית והישראלית את הדמות הדומיננטית הזו במרכז, אלא בשולי השוליים (לא ייפלא שאם יהודייה שתלטנית ומסרסת כדוגמת צירל, גיבורת ספרו של עגנון סיפור פשוט [1935], ספר שנוצר אמנם לאחר עלייתו השנייה של עגנון ארצה, מתוארת על רקע העיירה הגליצאית שבוש [=בוצ'ץ'], ולא על רקע ארץ-ישראל ו"היישוב").

והנה, חנוך ברטוב היה הראשון בסיפורת הישראלית שהעניק מקום של כבוד לדמותה האנטי-הרואית והשתלטנית כאחת של האם היהודייה הארץ-ישראלית, ילידת הגולה, זו המבקשת לגנון על בנה-גוזלה "הצבר" ממש כמו האם היהודייה "הקלסית" המוכרת לנו מכתבי שלום עליכם. בכך סלל ברטוב דרך למספרים צעירים ממנו, כדוגמת עמוס עוז, חיים באר, דוד גרוסמן ואחרים, שכל אחד מהם העמיד בדרכו דמות של אם יהודייה עגמומית, לא "צברית", המעצבת לטב ולמוטב את גורלו של בנה - מסוככת עליו, ובו בזמן מעיקה עליו בנוכחותה ובתביעותיה. אמו של נחמן, גיבור ספרו של ברטוב, מתגעגעת להוריה שנשארו בגולה ולנופי ארץ הולדתה, על יערותיהם ופלגי המים שלהם. מתוך אכזבתה הנואשת מבעלה, מחיי נישואיה ומחיי הפרנסה הקשים במולדת החדשה, היא רוצה לעזוב את בעלה ולקחת אתה את בנה לבית הוריה בפולין (ומעל הספר מרחפת השאלה: מה היה עולה בגורלה ובגורל בנה אילו מימשה האם את שאיפתה זו, ואילו באמת חזרה חס וחלילה לבית הוריה שבפולין ערב מלחמת העולם השנייה, אפילו לביקור קצר).



תמונה קבוצתית משנת תרצ"ד של תלמידי ה"חדר" שארית ישראל עם המורה הלפגוט (במרכז השורה השנייה). משמאלו – בן המורה, חנוך ברטוב. תמונה מתוך רשימת זכרונות של חגית אהרונוף על ימי הייקים הראשונים בפתח-תקווה, שהתפרסמה ב-16 בנובמבר 2006 ב"חדשות בן עזר", מכתב עתי הנשלח ברשת. שלמי תודה לחגית אהרונוף ולאהוד בן עזר.

לא ייפלא שברומן כדוגמת *של מי אתה ילד*, המעמיד את ה"יידישע מאמע" במרכז הזירה, יש מקום גם למשקעים מרובים מ"לשון האימהות", ולא מ"לשון האבות" בלבד. אכן, גם היידישיזמים הרבים, בספרו של חנוך ברטוב היו בעת פרסומו הראשון של ספר זה בבחינת חידוש גמור בספרות הישראלית, ובספריהם של בני דורו של ברטוב באופן מיוחד. בני הדור נהגו לשבץ בכתיבתם בהשפעת עגנון והזו (ובהשראת *ספר האגדה*, הפופולרי של ביאליק ורבניצקי) צירופים רבים מלשון חז"ל, המפגינים לא אחת ידענות-חושפת-בורות, והנראים ממרחק השנים מאולצים ובלתי טבעיים. צירופים משנאיים אלה גם גורמים לכך שהספרות של דור תש"ח נראית היום לרבים מהקוראים הצעירים מיושנת ובלתי קריאה בעליל. לא כן ספריו של ברטוב, שלשונם לא התיישנה כלל במרוצת השנים שחלפו מיום היכתבם. הלשון בשל *מי אתה ילד*, מכל מקום, היא לשון דיבור טבעית, כמות שהיא, ללא ניסיון להעטות עליה מחלצות שאינן יאות לה. כשם ששום צבר לא יאמר "אינני הצבר המיתולוגי" (ועל כן הרשה ברטוב לעצמו להפר את כללי העברית התקנית, והכתיר את ספרו הפובליציסטי בכותרת *אני לא הצבר המיתולוגי*), כך גם כותרת ספרו של *מי אתה ילד*, מתירה לעצמה "להקליט" במהימנות את לשון הדיבור האופיינית לבני הדור, על כל שגיאותיה החינניות, השאלות לא אחת מלשון יידיש (ובמאמר מוסגר, כשקראתי לא מכבר את הרומן היפה *אזוהי כלה* מאת מירי ורון, המשובץ אף הוא ביידישיזמים לרוב, חשבתי לעצמי שהיה מי שסלל לה את הדרך והעניק לה לגיטימציה להשתמש בלשון היברידית, "הפראידיית", שסופרי הדורות הקודמים השתמשו בה אמנם בלשון הדיבור היום-יומית, אך לא מצאו לנכון להכניסה ל"היכל הספרות").

האמת של חנוך ברטוב היא כמובנים אחדים אמת ברנרית, שאינה מחניפה לקהל ואינה מצפה את התמונה ברזק של ערפילי מיתוס מזויפים. גם ברטוב, כמו ברנר, ראה בפתח-תקווה עוד עיירה

יהודית גלותית, ובה יהודים קשי יום המנסים ככל יכולתם לשרוד ולהעניק לילדיהם חינוך טוב, וספרו אינו שר שיר הלל לחיים החדשים במולדת החדשה. ברטוב העמיד בספרו סיפור שאינו נכנע בשום דרך לשגרת המוסכמות או לראייה סטראוטיפית, שבכזב יסודה. אין כאן ארץ שהאביב בה ינווה עולמים, ואין כאן יהודים חדשים, שהצליחו להפוך את הפירמידה ההפוכה של היהודי הגלותי, ואין כאן צבר מיתולוגי, בהיר שיער וכחול עיניים, זקוף קומה ומשורג שרירים, תמונת תשליל של המתמיד שחור העיניים ולבן המצח משירי בית-המדרש. האם המתגעגעת לנופי ילדותה ולצמחייתם קובלת כי "פה אין בכלל אביב" (עמ' 174), בעלה הופך על כורחו לחנווני ולמלמד (שני עיסוקים גלותיים טיפוסיים, שאותם הוא נוטש כדי להיות טיח בעל ידיים פצועות ומיובלות), ובנם שזוף אמנם כ"צבר", אך עורו חלק כשל ילדה (עמ' 100). הוא אינו מתפעל מבני המושבה ה"לובים", שיודעים להפליא בו את מכותיהם, אך אינם יכולים לשמש לו מושא לחיקוי ולהערצה.

לא אחת מתעלה הסיפור החד-פעמי הזה, שאינו נענה לשגרת המוסכמות והסטראוטיפים, למדרגת סמל ארכיטיפי. המטבעות שמביאה הסכתא בתוך הכסת מסמלים את הכנסת הגלות לארץ-ישראל (שהרי הכסות מלאות הנוצות והמטבעות המוחבאים בתוכן הן סמל הקיום היהודי הגלותי, חסר השורשים והביטחון ביום המחר, זה המחייב התכוננות מתמדת ליציאה לדרך הנדודים עקב גזרות וגירושים). גם הריב במושבה על קביעת הגדרות מסמל את המריבות הגדולות והמשמעותיות יותר על קביעת הגבולות. של מי אתה ילד איננו שיר הלל לגבורת החלוצים במולדת החדשה-ישנה, אלא מתאר הוויה אנטי הרואית; "יום קטנות" של חי פרנסה קשים, חסרי כל חן וחסד ורחמים.

אכן, אם חנוך ברטוב הוא במובנים רבים נכדו של ברנר (ונינם של מנדלי ושל שלום עליכם), הרי שהוא אביהם הרוחני של יהושע קנז ושל חיים באר, המציגים בספריהם הוויה ארץ-ישראלית אנטי הרואית, שבה "הצבר" עדיין לומד בבית-ספר דתי, או מנגן בכינור, כלי נגינה וירטואוזי וקל לטלטול, סמלו של היהודי הגלותי (מעמדים רבים בספרו היפה של קנז *מונט מוטיקלי*, למשל, נושאים את חותמם של ספרי הילדות והנערות במושבה של חנוך ברטוב). לא אחת גם השפיע ספר זה אפילו על רעהו הבכיר, ס' יזהר, שבכור סיפורי הילדות המאוחרים והאפילים שלו *מקדמות* (1992) מכיל בתוכו מעמדים המזכירים את אלה שברומן של מי אתה ילד. סצנה מרשימה ביותר בספרו של יזהר היא אותה סצנה בפתח הרומן, שבה נחיל צרעות עוקץ את הילד, ואביו לוקח אותו בזרועותיו ומבהיל אותו לרופא, שנמצא במרחק ארבע שעות נסיעה. "איך אבא מושיב ילד על קן צרעות" שואל המחבר המובלע, ושאלתו מקבלת משמעות סמלית רחבה בדבר הקיום המסוכן במרחב השמי בין שכנים עוינים. סיפור מרשים זה, גם אם יסודו באירוע שאירע במציאות, מזכיר בעיצובו את תיאור האב בפתח הרומן של מי אתה ילד, הרץ לרופא עם ילדו שנכווה מאש הפתיליה, וממלל באוזניו: "כבר, קצלה, כבר נמ'לה, כבר אנחנו מגיעים אל הרופא, יינגעלע..." (עמ' 13).

לא פעם אמר חנוך ברטוב בראיונות שאת השם נחמן בחר כהומאז' לגיבורו של פיארכרג, שעבר תהליך התפקרות ונעשה "אפיקורוס", אך דומני שיותר משניכר כאן רישומו של "לאן?" ניכר כאן רישומו של סיפורי הילדות של נחמן אחר, שעליהם אפשר לומר (בנוסח האמירה המפורסמת על גוגול) שמתוך קפלי סיפוריו של שמואליק ב"ספיח" ומבין קפלי עלילותיו של נח ב"מאחורי הגדר" צמחו כל סיפורי הילדות של ספרותנו. שמוליק, גיבור "ספיח", מספר בפתח הסיפור כי הוא שמיני

לבטן, אך הסיפור כולו מתמקד בו בלבד - כאילו לא היו לו אחים. רוב הסיפורת של בני דור תש"ח, ושל ברטוב בכללה, היא "ספרות ללא אחים" - גם משום שהיא מושפעת מסיפורי ביאליק וגם משום שהיא העדיפה את האחאים על האחים. בניגוד לטולסטוי, שסיפר באוטוביוגרפיה שלו גם על אחיו ואחיותיו, סיפורי הילדות הארץ-ישראלים והישראליים, עד לספריהם הבת-מודרניים של מאיר שלו ודוד גרוסמן ובני דורם, היא ספרות ללא אחים, וכזה הוא גם הרומן של מי אתה ילד, שבו הילד נחמן גדל לבדו (עמ' 133), מנותק מקשרי משפחה מעיקים.

כמו נח של ביאליק, גם נחמן של ברטוב דומה לשכניו-אויביו. נח השחרחר והשוזף, גיבור "מאחורי הגדר", רוכב על סוס כקוק בן חיל, ונחמן חולם לרכב על סוסה ערבית (עמ' 103), כולם קוראים לו "ערבצ'יק", והוא משוכנע שהוריו לקחו אותו ממאהל הברואים וגידלוהו כאילו היה בנם. גם הילדים קוראים לו "נחמן-אחמד" (עמ' 45), ומחזקים בו את דימויו העצמי כילד אוהלי קדר. אצל ברטוב, כבסיפורי הילדות של ביאליק, לפנינו שילוב של ראייה ילדית ושל ראייה בוגרת של מספר המשחזר את זיכרונות ילדותו, ובמרכז ילד "בעל חלומות" שאינו הולך עם "השיירה". כאן וכאן מתעלה הסיפור הפשוט למעלת סמל, כגון תיאור תיקון הגג או קביעת הגדר (גם ב"מאחורי הגדר" יש תיאור טעון סמליות של תיקון גג). כאן וכאן משמשות מלחמות הילדים סמל ורמז מקדם למלחמות הדמים, שעתידות למרד את חיינו ללא תכלה וללא תוחלת. כאן וכאן הילד מגורש פעם אחר פעם מגן העדן האבוד של הילדות (אצל ברטוב הגירוש הראשון מגן העדן היא ההינתקות מחיק האם שעה שהילד נשלח לגן הילדים של בלומה, צעד נוסף בדרך להתבגרות מתרחש שעה שהילד עד למריבה הקשה בין הוריו, המחשבים להיפרד, והיציאה הממשית אל עולם המבוגרים מתרחשת כשהוא מקבל לידי את זוג האופניים המיוחל, המאפשר לו לצאת אל העולם הגדול). כאן כבפתח הסיפור "ספּיח" (שהשפיע אגב על פתיחת הרומן *מקדמות* של יזהר) נארגים מראות הילדות על יריעה אחת שלמה (וראו עמ' 152: "רקמה אחת שלמה"). במחקרי על ביאליק תיארת את יצירתו כמתארגנת (הן בתבניות המציאות והן במשמעים הגלויים והסמויים) בסדרה של מעגלים קונצנטריים - למן המעגל האישי הצר, דרך המעגל הלאומי הקולקטיבי, בהווה ובכל הזמנים, ועד למעגלים האוניברסליים והטרנסצנדנטיים, המתפשטים לאין קץ. ספרו של ברטוב נענה גם הוא לכלל "ביאליקאי" זה, שלפיו יש תואם מלא בין המעגלים, ולפיו הגבולות בין רשות הפרט לבין רשות הכלל קורסים ונבלעים.

פרשן בעל מזג היסטוריוסופי ימצא ברומן של מי אתה ילד כר נרחב לדיונים על אותות הזמן. נזכר כאן ספרו של אביגדור המאירי *השיגעון הגדול* על מלחמת העולם הראשונה כרמז מקדם לזוועות מלחמת העולם השנייה (עמ' 150), נזכרות כאן מלחמות הילדים כרמז מקדם למלחמותיהם של "הגדולים" (עמ' 162) והריב על הגדרות בין השכנים כרמז מקדם לסכסוכים על קביעת גבולות (עמ' 164). מסתננים לרומן הדיה של מלחמת האזרחים בספרד (עמ' 195), ונזכרים בו המאורעות, דרך אזכור הנבוט והשבארייה ומדי הגאפיר (עמ' 219). בקצרה, באמצעות מחרוזת סיפורי ילדות נוסטלגיים, מבודחים וטריוויאליים-למראה, על חייה ואורחותיה של משפחה יהודית בפתח-תקווה של שנות השלושים, שהמירה חיי גלות במזרח אירופה בחיים גלותיים למדיי בארץ-ישראל, מִזְמַן הספר לקוראיו אנטומיה בזעיר-אנפין של החיים בארץ ובעולם ערב מלחמת העולם השנייה, ואפשר שיריעה זעירה זו, המשקפת את המציאות הפרובינציאלית במבט אישי, מדמיע עין ומשועשע כאחד, היא אוניברסלית מאין כמוה ומיטיבה לשקף את העת אף יותר מספרי ההיסטוריה הרציניים.

המת החי

על שיר מספרו החדש של פסח מילין, הכול פתוח

המבשר הבכיר של האתיאיזם המודרני היה, כידוע, פרידריך ניטשה. הוא קבע את מה שכל אדם בעל הגיון יודע, שהאל הוא המצאת דמיונו של האדם, ולכן נגזר דינו של האל למות (ראו, לדוגמה, "כה אמר זרתוסטרא", בתרגום ישראל אלדרד, שוקן 2003, עמ' 80, 84, 104, 264, 265, 289 ועוד). אלא שמסתבר כי ניטשה הספיד את האל מוקדם מדי, כי הוא לא רק שאיננו הולך למות, אלא ארבה, הוא הולך מחיל אל חיל, כובש עמים, ארצות ויבשות ומחזיר את האנושות אל הנחשלות והאלימות המבהילה.

צריך טונות של תמימות (או מוטב - היתממות), להאמין שמעצבי האמונה יכולים לצטט את האל ("אנוכי ה' אלוהיך..."), "כה אמר ה'", שהוא בחר את עם ישראל להיות סגולה מכל העמים (שמות י"ט 5 - 6), ומשום כך הוא מקנא לו כמו שבעל מעורער בנפשו מקנא לאישתו (ראו יחזקאל ט"ז, כ"ג), שהוא ברא עמים חוטאים שכל תפקידם עלי אדמות הוא להיות מושמדים על-ידי בני ישראל (ראו דברים כ' 16), שהוא גומל לכל אדם לפי מעשיו (ראו ירמיהו י"ז 10). השמדתם של מיליון וחצי ילדים בשואה דיה להפריך את כל הבדיה המבהילה הזאת, אבל, לדיאבון לב יש לצטט את אחד העם הזקן והטוב - "ואף-על-פי-כן...".

למשורר פסח מיילין יש ותק בעימות עם האמונה. לעיתים הוא עושה זאת באורח אירוני, כמו בשיר "אלוהים מתחמק" שבקובץ הנ"ל: מה קרה בסך הכול רציתי לדבר איתו / איזה מין אלוהים הוא זה / שמפחד לדבר עם אדם פשוט כמוני / שקוראים לו פסח ולא משה

הכול פתוח עמ' 55 (היעדר פיסוק במקור)

אני יכול להרגיע את פסח מיילין - לי קוראים משה, וגם איתי הוא איננו מדבר, וגם האגדה שכביכול האל דיבר עם משה רבינו "פה אל פה", והוא כתב את הצווים הבלתי אפשריים מפני האל ממש - כבר הפרשן ר' אברהם אבן עזרא (במאה ה - 12) הבין שמדובר בבדיה גמורה, שמוטב לו למשכיל למלא בגללה את פיו מים.

בשל היעדר "ההידברות" עם האל קובע פסח מיילין שהאל נהרג:

אלוהים נהרג

מה אתה מחייך	נו באמת ואתה מאמין
לא שמעת מה קרה	לכל השמועות
לא שמעתי	אומרים שהוא חטף מכת מְלָה
אַמֹּת סיפי השמיים רועדים	זה שבכוחו להוריד ברקים ורעמים
על מה ולמה	כן וזה בגלל שלמְלִים נמאס
אלוהים נהרג	

מדוע כשאני מרים את ראשי
כלפי השמיים ושואל מניין יבוא עזרי
הכול נשאר ללא מענה

מכל הצווים שהוא מצווה
ואומר אני אני אני
עכשיו אני מבין

שם, עמ' 20 (היעדר פיסוק במקור)

חומר הגלם של המשורר הוא המִלָּה, והיא יקרה לו, והנה, על פי מסורת האמונה – האל הוא זה הבורא עולמות במִלָּה, על-כן, אם אמנם האל נהרג, זה בוודאי קרה בגלל מכת מִלָּה, מעין נקמה על נשיאת שם המִלָּה לשווא. כי למִלָּים כבר נמאס מכל הצווים הבלתי אפשריים, הסובבים רק סביב האגו חסר הגבולות של יציר הרמיון האנושי: "אני, אני, אני".

גם ללא פיסוק קל להבחין שיש בשיר דו-שיח בין שני אנשים הדנים בשמועה שהאל נהרג – לא סתם מת, אלא נהרג, כי נקמו בו המִלָּים. לכן הציפייה של הדובר לעזרה משמיים נתקלת בקיר אטום: "הכול נשאר ללא מענה".

הזדמן לי לקרוא מאמר בשם "על 'מות אלוהים' ותחיית המתים בהגותו של השל" מאת דרור בונדי (אקדמות – כתב-עת למחשבה יהודית", גיליון כ"ג, אלול תשס"ט), ממנו מסתבר כי למרות שהאל מת עם אושביץ (איך אפשר עוד להאמין בכדיה היא אחרי הזוועות שפקדו את "העם הנבחר"?), על המאמינים להחיות אותו! ובכן, לא האל הוא נאמן להחיות מתים, ככתוב בשלושה-עשר העיקרים של הרמב"ם, אלא המאמינים יהיו נאמנים להחיות את האל!



פסח מילין וספרו הכל פתוח

אילו ניחן האדם המאמין במעט הגיון, היה בוודאי מסיק את המתבקש מזוועות אושביץ, אבל הבריה חסרת השחר היא מובילה איכשהו לחשיבה מעוותת, והרי הסברים מבית מדרשם של מעצבי האמונה: מדוע קרה מה שקרה באושביץ? משום שהאשכנזים פטפטו בזמן התפילה; משום שנהו אחרי הציונות שהיא מרד ברצון האל; משום שהתבוללו, וגברים יהודיים שכבו עם גויות... – הרי אין תכלה וקץ לטמטום!

בשיר של פסח מילין מוזכרת שמועה שהאל נהרג – שמועה בעלמא – שבע ייפול האל, וקם!

השישי של שימבורסקה

על קובץ השירים *נקודתיים* מאת ויסלבה שימבורסקה בתרגומו
העברי של רפי וייכרט

צריך להודות, להלל ולשבח את הוריו של רפי וייכרט שלימדוהו שפה ותרבות פולנית, שבזכות המעשה הלא מקובל הזה ("עברי דבר עברית!") התעשר המדף של קוראי העברית בתרגומים של מיטב השירה הפולנית. זהו הקובץ ה-11 מהספרות הפולנית שרפי וייכרט קירב אלינו - ביניהם חמישה קובצי שירה וקובץ מסות של כלת פרס נובל לספרות לשנת 1996 - ויסלבה שימבורסקה. מסירותו זאת של וייכרט לספרות הפולנית העכשווית, לא הפריעה לו ליצור בעצמו שירה משובכת נפש בעברית (עד כה - שמונה קבצים), ולערוך ולהוציא לאור קרוב ל-150 קבצים של שירה ומסות במקור ובתרגום.

נכחתי ב-10.12.2009 בערב ההשקה של הקובץ השישי של ויסלבה שימבורסקה, שרפי וייכרט תרגם, הלא הוא הקובץ *נקודתיים*¹, זה היה אירוע קצר ומפעים לב, ומעורר אופטימיות באשר להווה ולעתיד של השירה. הוא התרחש ב"הספרייה", החנות של רשת "צומת ספרים" שבדיזנגוף סנטר בתל-אביב, ובניגוד לשגרה הישראלית, הוא החל בדיוק בזמן! החנות הענקית הייתה מלאה מפה לפה בשוחרי שירה (לרובם לא היו כיסאות לשבת!), באוהבי שימבורסקה ורפי וייכרט, והוא נמשך בדיוק שלושת רבעי השעה. כל מי שהופיע באותו המעמד, אמר את דברו, או קרא את השיר שיועד לו, ללא דיבורים מיותרים (אולי קצת התלטפות הדדית - שכנראה אי אפשר בלעדיה...). בקהל, ואני בתוכם, נותר טעם של עוד, שרק הקריאה בספר עצמו עשויה להשביעו.

ובאשר לקובץ השירים - הרושם שנשאר אצלי הוא שכאילו מדובר במבחר, במיטב, ולא בקובץ קצר שתורגם בשלימות מהמקור. השירים יפים מאוד וחכמים מאוד, וברובם שולטת האירוניה על מצבו של האדם. השיר האירוני המובהק ביותר בקובץ הוא "נחמה", המספר כיצד דרווין הגדול, שהראה במחקריו המונומנטליים כיצד מינים רבים של בעלי חיים נכחדו מן העולם, ומינים אחרים, כשירים יותר, הצליחו לשרוד במקומם - ובכן, אותו דרווין עצמו אהב לקרוא רק ספרים שסופם טוב. ספר שסופו עצוב - מצא את דרכו אל האש. שימבורסקה מזמנת לדרווין בשיר זה עולם ספרותי על פי ציפיותיו:

... האוהבים שוב ביחד, שבטים השלימו,
הספקות פתורים, הנאמנות תוגמלה,
רכוש הושב לבעליו, האוצרות נתגלו,
השכנים מתחרטים על קשי עורפם,

¹ *נקודתיים* מאת ויסלבה שימבורסקה, מפולנית - רפי וייכרט, קשב לשירה, 2009, 46 עמ'

השם הטוב הושב, התאוותנות מבושלת,

רווקות זקנות נישאות לכמרים נכבדים, עמ' 18-19

ואל נשכח שפולין היא ארץ קתולית, לפי כלליה - הנישואין אסורים על כלי הקודש...

שיר אירוני מפעים לב אחר הוא "תקרית", בו מתואר מרדף של לביאה אחרי אנטיילופה, וזו האחרונה, לולא מעידה ברגע הלא נכון, הייתה אולי שורדת. אבל לא - היא נטרפת! מי אשם? לכך מגיב הטבע בשתיקה, אך בהמשך "מפרטת" המשוררת מי איננו אשם במה שקרה: לא השמיים (על שני מוכניהם!), לא האמה, לא הזמן, לא האנטיילופה, לא הלביאה, לא שורש ההבנה, שעליו מעדה האנטיילופה, וגם לא האדם "התמים" הצופה במשקפת ב"תקרית". אבל כל הגורמים הללו מתורגמים ללטינית, וברור, לי לפחות, שהמשוררת לועגת לפומפוזיות המדעית לנוכח חידות הטבע.

שניים מהשירים בקובץ מעוצבים כריאיונות: "הפרופסור הזקן" ו"ריאיון עם אטרופוס" - בשניהם שולטת נימה אירונית. הרי טעימה מהראשון:

שאלתי אותו [את הפרופסור הזקן] על בריאותו והרגשתו.

אוסרים עליי קפה, וודקה, סיגריות,

סחיבת זיכרונות קשים וחפצים כבדים.

עליי להעמיד פנים שלא שמעתי את זה

- השיב.

שאלתי על הגינה ועל הספסל שבגינה.

בערב, כשמזג האוויר נוח, אני בוחן את השמיים.

איני חדל להשתאות

כמה נקודות השקפה יש בהם

- השיב. (עמ' 22)

המראיינת שואלת, כאילו לתומה, על הגינה ועל הספסל (אצל הקורא העברי האלגוריה כאן מעוררת אסוציאציה ל"פרד"ס" המפורסם אליו חדרו ארבעה חכמים), ותשובתו של הפרופסור גולשת, בלי משים, אל השמיים במובן התיאולוגי, שמיים שיש בהם אינספור נקודות השקפה.

השיר השני המעוצב כריאיון הוא "ריאיון עם אטרופוס". אטרופוס הלא היא המוירה השלישית במיתולוגיה היוונית, הגוזרת את פתיל החיים. המראיינת היא המשוררת עצמה, והשיר כולו גולש מנימת האירוניה אל הנימה הסרקסטית, החושפת את האמת, שהאדם מתקשה, ואף מסרב, לתפוס את מות עצמו, עד כדי רצון עקר למרוד בגורל המבהיל הזה שגזר עליו הטבע. בלקסיקונים הפסיכולוגיים יש ערך מיוחד ל"מוות" וערך מיוחד ל"מוות שלי", ושירים מהמין הזה, ששימבורסקה חשפה בפנינו, יכולים להבהיר מדוע.

שואלת המראיינת:

ואם מישהו חזק יותר היה מנסה

להיפטר ממך ולהוציא אותך לגמלאות?

לא הבנתי. דברי ברור יותר. עמ' 33

הטבע "איננו מבין" את ההזיות חסרות השחר של האדם, המייחלות שהאל יבלע את המוות לנצח!

ובאותו עניין עוסקת המשוררת בשיר "פסל יוני", הבנוי כקונסיט (שיר דימוי) - היא מתארת את תהליך הבליה שגורמים לפסל העתיק הטבע ובני האדם. אבל להבדיל מבני האדם, נשאר בו משהו שמרמז על העבר המפואר:

פסלי שיש, לעומת זאת, גוועים בלבן
ולא תמיד עד תום.

.....

גם לזמן מגיע כאן אזכור חיובי,

שכן חדל ממלאכתו

והשאיר משהו לאחר-כך. (עמ' 43-44)

מסתבר שהדיבור הישיר מועדף על-ידי המשוררת - ליד הדיאלוגים שהזכרתי קודם, יש גם מונולוג - "מונולוג של כלב בסבך ההיסטוריה" - שוב "התחבולה הפיוטית" היא קונסיטיטית - הכלב איננו אלא משל לתמורות המבהילות של ההיסטוריה, כאשר מי שהועדף כל ימיו על-ידי אדוניו - מקבל כשכר כדורי אקדח מידי של הארון החדש.

שיר קונסיטיטי אחר הוא "אדיבותם של העיוורים" - המשורר, קורא את שיריו בפני קהל של עיוורים שאינם יכולים לדמות לעצמם את כל המראות והצבעים שבשיריו, אך הם מקשיבים באדיבות ו -

אחד מהם אפילו ניגש

עם ספר פתוח הפוך

ומבקש חתימה שאינו יכול לראות. (עמ' 26)

יש כאן מוטיב, שהיטיב לתארו משוררנו נתן אלטרמן, על אי יכולתה של המלכה השירית לגעת בלב הדברים, כי "אל לב הזמר נשברה העט".

אהבתי מאוד את קולאז' האימאז'ים המופיע בשיר "תאונה". בכביש קרתה תאונה, עוד לא ברור מה קרה באותה השעה -

אחרצהריימית, יומחמישית, ספטמברית.

מישהו מסנן איטריות.

מישהו גורף עלים בגינה.

ילדים מצווחים רצים מסביב לשולחן.

החתול, באדיבותו הרבה, מניח למישהו ללטפו. (עמ' 10)

אקנח בשיר "הסח הדעת":

אתמול ביקום התנהגתי לא יפה.

חייתי יממה שלימה בלי לשאול דבר,

בלי להתפעל ממהו.

ביצעתי פעולות שגרתיות

כאילו רק להן נדרשתי.
נשימה, נשיפה, צעד אחר צעד, התחייבויות,
אבל בלי לחשוב מעבר
ליציאה מן הבית וחזרה אליו.

.....
הייתי כמו מסמר שלא היטיב להינעץ בקיר
או (כאן חסר לי דימוי).

(עמ' 41)

אני מודה לשימבורסקה ולמתרגם המסור שלה גם על הנימה ההומוריסטית הזאת.



ויסלבה שימבורסקה

מאיה בז'רנו

צדפים, קונכיות ומלחמה

הערות לספר שיריה החדש של פנינה עמית

אמרו חז"ל: "אהבה ושנאה מקלקלין את השורה". ועוד: שאלו את אוגוסטינוס - מהו הזמן? ועל כך ענה: 'כשלא שואלים, אותי אני יודע, כששואלים - איני יודע לומר מהו הזמן'. ובמקביל לזמן - מהי אהבה? קשה להגדירה אבל יודעים לזהותה בוודאות כשמבחינים בחולי האהבה.

רבים עסקו במהות האהבה ובתופעה האנושית המובהקת הזו. למן הספר הגדול והמופלא *שיר השירים*, דרך אפלטון *בהמשתה ובפייזדוס*, ומשוררי אהבה כסאפפו, והוגים וסופרים כרולאן בארת *בשיח אהבה*, ופטריק זיסקינד ולאה גולדברג בסונטות האהבה המופלאות שלה, ועוד סופרים והוגים רבים אחרים.

ספר השירים של פנינה עמית *צדפים קונכיות ומלחמה*, יש לומר, הוא קובץ שירים אמיץ, חושפני ורב-השראה. ארבעים מונולוגים של אישה אחוזת רגש אהבה טוטלית, קסומים וכובשים את הלב. פתחתי בציטוט של חז"ל, ואומר - כי גיבורת השירים מעלה דמות שירית שאכן איבדה את ה'שורה'. היא נמצאת מעברה האחר של המציאות - סוערת, תועה, משוטטת שיכורה, חרדה וכמהה. מקום ההתרחשות הפנימי הוא הלב והגוף מצד אחד, ומצד שני הוא חוף הים, והים בעצמו שהם קו גבול - הללו מגלמים למעשה מימד מרחבי חיצוני של סף - מרחב ששרוי מחוץ למרחב הציויליזציה, האורבני הציבורי היום יומי, יותר נכון - ליד הממשי, בקירבה לטבע שמגולם בים, על כל יצוריו הקסומים - קונכיות, צדפים, לווייתנים, פרחי ים לרוב וחול הים - זו הסביבה הטבעית בספר, שמחיה ומעצימה את האהבה ואת השירה אודותיה, ומזינה אותה בדימויים עתירי ארוטיקה וחושניות, כמו הקונכיה, הצדפה, תצורות של חול - וכמותן גלי הים.

השוטטות התמימה בחוף מבטחים על שפת הים אינה בטוחה כל כך. היא מפגישה את המשוררת עם צדפים וקונכיות וצורות ים אחרות, שהם למעשה פיתויי אהבה ותשוקה. הללו קסומים לזו המהלכת ביניהם, והיא אוספת אותם ולמעשה נפתחת ונסחפת מבעדם ודרכתם לכוחות הייצוריים הקדומים של ארוס, הדיימון המיתולוגי הזה, הנסתר, המפתה, היפה והכעור כאחד. עוצמת הרגש והארוס משגעת אותה, מטלטלת ומשנה את זהותה עד כדי תעתוע כך בשיר שלפני האחרון, שיר ל"ט:

בואי אהבה שלי אמר תשוקה שלי אמר הסס לקרוא בשמי...

ובהמשך:

אמרתי לו אהוב שלי את שמיאני אני מבקשת/ אמר ואחר/ כך צייר את הכותנת

שפשטתי/ אל גוף האהבה"

והנה שורות מתוך מתוך השיר הראשון, א':

"תהיתי/ אם לתת לו את קונכיית הארגמן/

המתפתלת, עם ריח החילזון החי והאצות ומלח/ הים, שדקרה את רגלי/

כשרצתי/ מסופת הים./ טוב לאסוף צדפים בזמן מלחמה, אמרתי./

יש לך מסכה?/ אתי. לך?/ אי שם./

ועוד כמה שורות מן השיר השני: ב'

"מי אני שאחמוד את צורתו המושלמת של הצדף/ גופי חרוץ חתכי רוחב ואפיקי אכזב/

גם הגדולה באבנים שבה תחצוב אהבתך לי/ לא תשיג את כובד/ אי שלמותי./

חסהסחם גופך משיב בי יופי/ נמס הזמן על לשוני/ ציפורים בטרופ בכתני שרות והרוח

שורקת/ ואווו / אויב/ השיג אויב ובגדד היא בכל היא אכד היא שכנתי/ בערה /

מוטיב חוזר וחשוב לאורך כל הספר הוא המלחמה - מלחמת המפרץ. היא המשקל שכנגד הצדפים והקונכיות במאזני ההתרחשות - אהבה ומלחמה. המלחמה היא נציגת העולם החברתי הפוליטי זו הממשות המפריעה: "אני חווה את הממשות כשיטה של עוצמה", אומר רולאן בארת בספרו 'שיח אהבה'. המלחמה, ככל שהיא הפרעה מסוכנת בחיי היום-יום, שייכת למימד המציאות הנורמלית שהכל עוסקים בה ומתייחסים אליה - בעיני האוהבים היא רקע שמתחרה במה שקורה להם. מאיימת על אהבתם וכו בזמן מפגישה אותם.

שאלתי את עצמי מדוע חוזרת כותרת הספר, *צדפים קונכיות ומלחמה*, בכל שיר ושיר. ולא הסתפקה המשוררת בכותרת הספר בלבד.

נראה לי שהשם אינו כותרת בלבד כי אם מוטיב מוסיקלי ממשי, שנוכחותו היא מעבר לתוכן ולמשמעות - כל שיר מעלה מחדש את קונכיותיו וצדפיו ממעמקי הים ונקשר מחדש בחוט הזה, שעשוי מישויות פיסיות טבעיות וישות אחת מלאכותית כביכול - המלחמה. אמרתי 'כביכול' כי המלחמה גם היא למעשה כוח יצרי קדמוני, כוח טבע, זה ארס אל המלחמה מול ארוס.

התמהיל הזה עובר לאורך כל הספר בטעם של ניגודים: טבעי קדמוני מול הווה מלאכותי טכנולוגי אלים ומשחית; ניגוד בין עלומים ואהבה לזקנה ומוות, בין יופי ומתיקות לכיעור ורשע. הנאהבים אינם צעירים וחוט של זיקנה משוך על שניהם ומאידך הם מתגברים על הזיקנה וההתפוררות ועוצרים את הנפילה בעצם אהבתם. כאמור הם מחוץ ל'שורה' מחוץ לחוקי הנורמליות

כמה שורות מתוך שיר י"ח, "ובבגדד, למנצחים/ טרור/ טרור עושה אהבתנו לזיקנה", מזכירות לי שיר אהבה של יהודה עמיחי על קהלת המוחק כל יום שורה מספרו לנוכח אהבתם של צמד האוהבים. לאהבה יש כוח עצום היכול לעצור את הזמן ולשנות את חוקיו בחיי אדם, זו תחושתם ואמונתם של האוהבים לפחות.

ובהמשך בשיר ל"ח:

אהבה בגילי/ מחיה. רוחות חולפות בחדרי הלב מרשרשות/ בפרוודורים קדומים/

מבשמות בנעורים את הגוף האזן שומעת צחוק משהו טמיר/

תקות בעיני רועדות אהבתי/ בכפי./ אהבתי.

בגילי אהבה ממיתה. / נשבר כח ההרגל סכנה נשקפת./

מה שהיה סם חיות זורם כרעל בגוף הפחד לאבד/ את היקר המופלא/ מכל../

"מה הכישוף בקונכיות שנפלטות מים/ להיאסף בחפץ מהחוף?" אין תשובה לשאלה זו כי היא למעשה השאלה - מה זאת אהבה? מי אחראי להתפרצותה, איזו צורה יש לה, אלו הם פניה? שנזהה ונדע אותה?



פנינה עמית וספרה החדש, צדפים, קונכיות ומלחמה

ואסיים בכמה ציטוטים נוקבים וקסומים מתוך שיר ט':

לא בבזלת לא בשיש לא בנחושת

בזכוכית השבירה פסל אותי, מחוברת/ בחוטי פלדה/ פתולים פתולים/

פסלים נשברו / בכגדד. בוזויה שולטים בה../ בואו אלי/ פי כושי אגסי פי כושי מנומר פי כושי עדין/

אזן ים/ יונת הים סירת ים מבריקה.../ חללכם הקטן כולא את רעד האוקינוס/

כשלוויתנים מתנים אהבה/ קולם אומר אוההההה.. גניחה קדומה/

בוא אהובי/ נצא אל החוף נלון בחולות/ יחלמו עלינו חלזונות/ ישירו קונכיות./

האהוב, האמן, הפסל שתלתליו שיבה, בעל כוחות טבע משל עצמו, מתמודד לצד האהובה השרה לו שירי אהבה - שניהם נאבקים בכוח אמנות השירה והפיסול כנגד הזקנה, המוות והמלחמה נאבקים ויכולים להם? אולי, זו תקוות השיר.

אפריל 2010

פורצי גבולות ומפלסי דרך

על ספריהם החדשים של אבנר הנמן ופארוק מואסי

שני יוצרים, שני עולמות מקוטבים, בארץ משותפת אחת. אבנר הנמן, תגלית השנה, נציג הדור הצעיר המאוד-מדינת-תל-אביבי בעידן הפוסט של הפוסט, סופר מתוחכם, שנון, אירוני, מבריק, בעל דימיון אנרכיסטי פרוע (על כינים בדרניות בערווה שמעתם?...), המתכתב עם סלינג'ר ועם סיפורת מתח אינטרנטית באופייה, אולם בתשתית כל אלה - נסתרות נימות הרות אסון של טרגדיה יוונית וכאבים רבים. ופארוק מואסי, המשורר הפלסטיני הבוגר והבשל, הכותב שירה מקומית מובהקת, שכל תו ותג בה רווי היפעמות רב-חושית מבעד לעיניים ילידיות מן הכאן, שהוא עכשווי ונצחי, הווי ועברי גם יחד - משורר אנין, מתרגם מופלא, חוקר חשוב, ששירתו זועקת גם את זעקת היחיד וגם את עניית הכלל.

שני יוצרים לכאורה "אחרים", המסמנים את הגבולות הפואטיים והמנטליים המנוגדים לכאורה של מרחב הקיום התרבותי בארץ, אבל הם לא רק מסמנים, הם גם פורצים גבולות אלה ומפלסים דרכים חדשות.

אבנר הנמן עול הימים הוא מן הקולות הפוסט מודרניים המבריקים, המפתיעים, עתירי הדימיון הכאוטי והאנרכיסטי לתיאבון, אך גם המעמיקים לבחון קרביים ולב, בהם התברכה הספרות העברית בעת האחרונה, ולכן הוא ראוי בהחלט לתואר "תגלית השנה", בנוסף לפרס אס"י, פרס איגוד הסופרים הישראליים, בו זכה השנה. וכך כתבו השופטים בנימוקיהם למתן הפרס: "סיפוריו מצטיינים בשנינות ואירוניה כובשת ומשרטטים דיוקנים פסיכולוגיים



אבנר הנמן וספרו הדברת מזיקים בע"מ, זוכה פרס אס"י

בחדירה נדירה. בטון מאופק נטוויים חוטי העלילות המתנהלות בקצב מהיר, מפתיע ומפעים. הנמן מתבונן מפרספקטיבה ייחודית בהוויה הישראלית ומבטו המפוקח והרענן מגלה בה פנים בלתי צפויות".

הדימוי השחוק של השמים הכחולים כדמעות, לו נדרשת הנערה המלאנכולית, שאינה חדלה מלהגיר דמעות, מפוענח על ידי הקורא המובלע בהתאם לצפנים הקלישאיים של סיפורת רומנטית-סנטימנטלית למשרתות, המשתלבים היטב עם הגשם, עם הכלב שהשניים מאמצים, עם התענוגות המפנקים שהם מזמנים לעצמם, כך שהנמען אינו שת ליבו לרמזים הרקים המכוונים אל הסוף המחריד, ובזאת הוא הופך לשותפו של המספר באשמה הסבילה לאותו סוף. אשמה זו ממשמעת לאחור - שוב אסטרטגיה אופיינית להנמן -- את כעסו של הדובר על עצמו בראשית הסיפורון לנוכח מבטה האומלל של חברתו על התבטאות בלתי טאקטית מצידו - "אני רואה את מבטה האומלל ומקלל את עצמי שאמרתי את זה. תאמינו לי שבדרך כלל אני אדם מאוד רגיש, אבל גם אנשים מאוד רגישים עושים טעויות". כמו בסיפורו הידוע של *A Perfect Day for Banana Fish - J.D.Salinger*, בו נבנה תהליך מקביל לזה של בילוי חופשה המסתיים בהתאבדות - מצטייר הסוף המפתיע כתולדה מסקנית ואנומלית מתבקשת ומשכנעת מן המהלכים "הנורמליים" לכאורה של הרצף הנרטיבי המוביל אליו, וכשהקורא מגיע לסוף הוא תמה על עצמו, כמו הדובר יש להניח, שלא ניחש אותו מראש.

בסיפור הנושא של הספר "הדברת מזיקים בע"מ", העוסק בעיתונאי השוכר רוצח שכיר לחסל את אשתו בשל רצונו להתמסר למאהבת שלו, כל חולית התקדמות עלילתית רק מעמיקה בידיו האמונות של אבנר הנמן, אמן הפרדוקסים האמינים עד אימה, את הקשר המיני והרגשי של הגיבור עם אשתו והופכת את הרצח המתוכנן לאבסורדי, ובה בעת לאקט גורלי, בלתי הפיך, מעין מוירה או נמזיס, נקמה ועונש גרוטסקיים שהגיבור בעיוורנו הספק טראגי, ספק קריקטורי-קומיקסי, המיט על עצמו. ההנמכה האירונית תרתי משמע של הדטרמיניזם הארכאי, המקדם את העלילה בשרשרת תפניות מפתיעות, מגיעה למיצוי אולטימטיבי של המיזעור והגיחוך במוטיב הכינים הברדניות, שאינן חדלות מלגלגל בדיוחיות, הרוחשות בערוותו של הגיבור לאחר שבילה עם זונה. במזיקים אלה מתגלם תמהיל בלתי אפשרי, להלכה, של הומור אנרכיסטי פרוץ, של יכולת להפיק נבואות עתיד קודרות ועל-אנושיות נוסח טרזיאס או קלחאס בטרגדיה היוונית, ושל סיגוף עצמי כשהגיבור מעניש את עצמו על זדוניותו חסרת הפשר. וכך במהפך הסופי בשרשרת המהפכים אכן מוענש הגיבור בנשקו שלו: המזיקים הרוחשים באיבר, שלשם סיפוקו הגיבור הופך לרוצח בידי שליח שעיסוקו הרצחני האמיתי מוסווה על ידי חברה ל"הדברת מזיקים בע"מ", הופכים אותו להזר "הזר" של קאמי, גיבור מנוכר ושטוח במתכוון של סרטי פעולה ואימה אליהם מרפרר הנמן לאורך היצירה על פי ההיגיון הסימולקרי של *B Movie* המגחך את עצמו בהיותו מדמה המדמה מדמה, ולא מושא התייחסות חוץ סיפורי. הכינים הרוחשות על הגוף, והגודשות את הנפש, הופכות את הגיבור עצמו לקורבן, למי שנופל כבור השחת שכרה לעצמו, היפוך הנמני מובהק, ואכן הסיפור באורח טיפוסים מסתיים בכך שהאישה הנבגדת בוגדת בבוגד, ואילו את הרוצח השכיר, שהגיבור מתחרט על הפנייה אליו, שוב אין לעצור.

העיקרון של סילוגיזם מוטעה ומטעה ושל כדור שלג גרוטסקי-סרקסטי, שביסוד רבים מסיפוריו של הנמן, זוכה למימוש מובהק בסיפור הקצרצר "אלבום בולים": הסיפור מתחיל בפסקה זו: "לכבוד פסח המתקרב ניקתה מארה, אם חד-הורית המתפרנסת בדוחק מעבודות מזדמנות, את הבית שלה ביסודיות. כשהיא סידרה את הבוידם היא גילתה אלבום בולים קטן מעור עם ציור של יונה נושאת מכתב קטן. מארה חשבה שאולי זה שייך לדייר הקודם בבית, פרופסור לפילוסופיה שפרש לגמלאות. היא החליטה שלא תטלפן אליו ותספר לו על המציאה. מארה היא לא בנאדם רע, ובנסיבות אחרות היא הייתה מחזירה את האוסף, אבל הבן שלה, אואן, היה זקוק בדחיפות לניתוח יקר בארצות הברית והיא חשבה שכך היא תוכל לממן את הניתוח. היא הלכה למעריך בולים בחנות קטנה בשדרה צדדית. אחרי בדיקה מדוקדקת קבע המעריך שהאלבום הזה לא שווה כלום" (עמ' 69)

הסיפור מוסיף להתגלגל, ללא תוצאות מעשיות: "בסוף", כותב הנמן, "נפל למארה האסימון והיא הבינה שאם היא רוצה להשיג כסף מהר לניתוח, היא חייבת לעבוד במקצוע העתיק ביותר בעולם. מארה עבדה ברחובות אמסטרדם, חוסכת פרוטה לפרוטה. הניתוח לא הצליח והבן של מארה מת. מארה נשארה סתם זונה." (עמ' 70).

פארוק מואסי: היפעמות רב-חושית

שירתו של הסופר, המתרגם, החוקר והמשורר, וסגן יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל, פארוק מואסי, שזה לו ספרו ה-54 (אבל מי סופר? ומי כאן לא סופר?). היא שירה מקומית מובהקת, שכל תו ותג בה רווי היפעמות רב-חושית מבעד לעיניים פלסטיניות ילידיות מן הכאן, שהוא עכשווי ונצחי, הווי ועברי גם יחד. בשירה זו אין שמץ מן הניכור אותו הזכרתי קודם, זו שירה "מחוברת" ליש, המשדכת להפליא את המשקל והעושר הפיגורטיבי של השירה הערבית עם יופיה האנין של העברית, אך הטעונה בד בבד גם במטענים של כאב וזעם גם יחד של מי שכופים עליו גלות בביתו.

אשכול שירי "אל-המברה" שתורגמו להפליא בידי פארוק מואסי עצמו, כנרמז בשמו כן הוא: ערבסקה משורגת של שירי הגות, שירים, בתים ודימויים ארס-פואטיים מוכלבים עם חיוויים פוליטיים מוצנעים יותר או פחות. בערבסקה הפיוטית של מואסי נמהלים זכרי ילדות, כמיהה לאם, שירי אהבה, שירה פוליטית מפורשת, שירי ידירות וערגה לחברים במסורת הערבית-עברית של ימי הביניים, שירים הערבים לחך ומגרים את האף כמו השיר "עוגת היום" - תמוזיג משכר, המעורה כל כולו בשיח החברתי-פוליטי המציאותי, אך ניחן גם בעוצמה ובאימז'יטיקה שירית רבה, כמו השיר שנתן לקובץ את שמו, ובה בעת מתייחד בזהותו הפלסטינית והפאן-ערבית, המבכה את אובדן הגדולה הערבית.

בחציו השני של הספר - שירים פרוגרמטיים, אידיאולוגיים ופוליטיים, המזכירים את שירי ייסנין או מייקובסקי, רצופי חיוויים אגיטיביים נוסח "נַמְשִׁיךְ צְעִידְתְּנוּ עֲטוּרֵת הַקְּרֶבֶן. / נְגַמְל לְאֵהוּבִים בְּרִית ... / ... הַדְּרָקוֹן לֹא יִגְבֵר עַל עַם שֶׁנֶּצֶטְרֵב / שֶׁהַתְּנִסָּה בְּסִבְל וּבְקִשׁוֹת לֵב / מְאַרְבֵּעַ כְּנָפוֹת תֵּבֵל .. / ... פְּנִיכֶם אַחֵי דְגָלִים / מְחַבְּקִים". אך גם שירים אלה ארוגים שתי וערב בדימויי טבע משכרים: "פְּסוּקֵינוּ נִתְפַּוֶּרְרוּ עַד חֶרְפָּה / לֹא... לֹא חֶרְפָּה / הַגָּה נִתְחַבְּרוּ כְּמַחְרֹזֵת-אַבְנֵי-חֵן / וְלַמְחַרֶּזֶת בְּהֵק אֹר מְסַנְנֹר / נְגַה בְּלִילָה אֶרֶךְ, חֶשׁוֹךְ מְשַׁחֹר - /

כוכב, על-פי סימניו נלך / ושתי אצבעות האור / עוקבות אחר קורות המאבק והספנה /
 מנפות את הרוח עד תוף רוח צפיריים קלה / מדיפות חיוך מבשם / על שפתות ילדינו
 וזקנינו / נערינו ישאפו ריחו בכפל אהבה / במסע רחוק אל היעד / מולדת! הספר משייט
 מעדנות בין הגדה הפוליטית, מרחב הזיכרון הפלסטיני, בו מעוגן ההספר הלורקאי באופיו

לעיסאם סרטאווי הקורא בספר השיבה, וחוזר ומפרק את שמו כדי להפיק ממנו את גביש
 הד.נ.א. הלאומי, סרטאווי מכפר סרטה: מהפכן חוסה בשחר / ובעלטה חוסה / נושם את
 לחם "הטבון" / והגבינה הנבולסית / כמה ערבה לחך, אחר הפרידה! / אביר חוסה
 בפרהסיה / לשוב ולומר: / "מתי", "יוסי" ... סמלים / לנהה ה"אפשר" / ושבילי המדבר
 קריאות עורבים] . (עמ' 64) - לבין הגדה האישית, דוגמת "העצבונים שלא הובנו", שיר
 מחווה לייטס, פואמה, אחת היצירות הנפלאות בספר, ואעתיק כאן רק את שני בתיה
 האחרונים: ילד קטן-גדול / קצף המעגן בים גדול / עינה הצמאה גרות כבוים. // בעוד
 יומים תהלך כעור / או כספינה שאת מעגנה פצע ציר / המתן נא לי במוצא / אלהינו
 זקוק לאל שיקראנו.



פארוק מואסי וספרו באתי אליך

אלוהינו זקוק לאל שיקראנו - כמו הסיפור החסידי על הבעל שם טוב, שמצא את אלוהים
 יושב בפינת בית הכנסת בערב יום כיפור ובוכה, וכששאל אותו הרבי לסיבה, ענה: "אני כל
 כך עייף, רבי, כל כך עייף". הענות הפלסטינית והסבל היהודי נפגשים במרחב המטאפיזי.

ברכות ליוצרים ולבית היוצר. כן ירבו וכן יפרצו.

"אני רוצה להפריח עורבים לבנים"

על "אחר כך הייתי בראשית" מאת ברכה רוזנפלד

קובץ השירים "אחר כך הייתי בראשית" מאת ברכה רוזנפלד, שזיכה את המשוררת בפרס אס"י של איגוד הסופרים, נסוב על חוויות הקשורות במחלה, כשההתמודדות אתה אינה מרגלת על שום שלב, החל מן הגילוי והאשפוז וכלה בהחלמה. זהו ספר מרגש בחוסן הנפשי שבו ובהתבוננות החודרת פנימה והחוצה תוך אינטראקציה עם הזולת. מכורח העובדות מרותקת הדוברת למציאות, אבל במשאלותיה היא ממריאה ממנה למחוזות מיתיים משובבי נפש, העשויים לשמש עבורה מזור לדווי הפיזי: "אני רוצה להיות אשת ירקרק / שניחוחות של תאוה עולים ממנה / העיינות שרות לה / האופק מתפרע / עם הזמן הגולמי / כשאלוהי ההווה הנצחי / משתרע על כל העידנים".



ברכה רוזנפלד ושער ספרה אחר כך הייתי בראשית

כבר בקריאה ראשונה התרשמתי מן היכולת להתרומם מעל לרף של המציאות המעיקה, להתיק את האני מן האני ולהתבונן בו בהזרה (verfremdung בגרמנית), כמו למשל ההצהרה בשיר 'לא, זה לא שלי': "לי יש את המחלות שלי / ישנות, מוכרות / כבר רשומות בגופי / כמספר בתעודת הזהות. / הגוש הקטן / צביר תאים פראיים / השאת שאין לשאת - זה לא שלי" ולדוברת יש הסבר לכך: "מישהי אחרת / התלכדה עם דמותי / נתגבשה עלי כמו קליפה / אני אסדוק אותה, ארסק, אקלף / קרומית אחר קרומית / כד שתנשור כמו ריס / ממני והלאה". יש כאן יכולת להביט בעובדות וב'אני הדובר' ממעוף ציפור, לעתים בהומור דק, לפעמים על גבול הסרקזם עם אנליזות אירוניות - כאילו לא בכותרת

המתמודדת מדובר, אלא באיזו יישות שמחוצה לה. בדומה לכך גם בשיר 'פני', הנפתח בהצהרה "עכשיו אני אישה מסורסת" ומסתיים באמירה הפסקנית "לא אהיה אתם באבלם", כשבסבטקסט מוצנעת הקינה על חורבן הבית.

בנטייה להתרחק מן ה'אני', או משותפות הסבל עם הזולת, מצויה תחושת הפריבילגיה, השמורה למי שיכול לעדן את הכאב ולהמירו ב"מלים / שמצמיחות כנפיים" (בשיר 'מחיצות').

היכולת להתבונן על ה'אני' מבחוץ מושגת בין היתר על ידי מטאפוריקה מפתיעה. וכך הופכים המיטה והגוף לספינה, כש'ראשי הוא הקברניט / וצוות מלחיו הם איברי גופי / והתשוקה מציתה / מנוע רב עוצמה / ממלא חרטום עד יַרְכָּתַיִם". ובשיר אחר הופך הגוף האנושי הקפוא בתרדמת למשטח החלקה: "קמרוני גופי כוסו שלגים / מישהו גלש על מורדות בטני / מישהו אחר תקע יתדות / בנציב הקרח שאני".

מעניין למדי בשיריה של ברכה רוזנפלד העיסוק החוזר ביחסי גוף-נשמה, שהאיזון ביניהם הופר בגלל בגידת הגוף. באחד מהם מנוסחת בקשה ישירה, שהאקורד החזק בה הוא בחרוז המסיים: "עשה אתי אהבה / ולו בפעם האחרונה / חבר לי את הגוף לנשמה // באכיונה".

הגוף הוא עיר ריקה, או בית שהתרוקן, שאין בו מה שראתה מוכרת הגפרורים הקטנה בספורו של אנדרסן, שהוא סיפור על חֶסֶר ומשאלות, דמיון, מציאות ומוות.

כמו ברנטגן שירי חודרת המשוררת לרקמות הרגישות בנפש החווה טלטלה פיזית, ומתארת במדויק גם מצב שאין לה שליטה עליו, של טרם יקיצה והתאוששות מן ההרדמה, כשהנשמה "המתנה כל העת / בתשוקה להתאחד / עם גופי הכואב". המצב הרגשי הזה של טרם משתקף גם במימד הזמן: "הזמן המלוח / נקרש / על עפעפי". והנה תיאור כמעט חגיגי של שבריר הרגע שלפני: "בליל קולות עלה זורח מעלי / כמו הילה או אור ראשון / אחרי החושך והתהום" - ולבסוף סיכום החוויה של ההולדת מחדש: "אחר כך הייתי בראשית".

הדימויים המשכנעים והאותנטיים גם מקיימים שיח עם טקסטים שונים מן התרבות העברית והכללית. קונוטציות ידועות, שהדוברת הופכת אותן כמו בגד עם הבטנה בחוץ ויוצרת באמצעותן מציאות אחרת, סוריאליסטית, שהיא ורק היא מחליטה על גבולותיה ושולטת בה, כדוגמת השיר "הקרנות", המוותר ביודעין על חיבור מתבקש עם חלומו של יוסף, וכדוגמת השיר "מה פתאום ציפור", הדוחה את הציפור הביאליקאית, וכן הסמיכות אהבה-מוות בכיטוי "במעלות קדושים וטהורים" ועוד.

אלה שירים קיומיים חזקים, תוצאה של התמודדות אמיצה והסתכלות מישירת מבט, פרטנית ונוקבת בתיאור סיטואציות הקשורות במחלה, בטיפול בה ובריפוי ממנה. הנושא אינו מוצנע במעטה של הסוואות לשוניות. לא אחת הנוסח הוא וידויי חשוף, כדוגמת השיר "גלימה", ועם זאת ניכר פה ריסון מבוקר ומאמץ אמנותי. כך למשל גם בשיר היפהפה 'במזל מאזניים', המאזן בין אש למים, שניים מיסודות הבריאה, בהווייתה של הדוברת.

כתיבתה של ברכה רוזנפלד בקובץ 'אחר כך הייתי בראשית' היא אמיתית, נקייה וגבישית ואינה מתגדרת ברגשות סבל ופחד, או ברחמים עצמיים, האורכים לפתחו של הנושא הכואב, אלא מצליחה ללוש מהם אמירה לירית אישית אמיצה ומקורית.

המוות אינו מחוסר עבודה

ספרה החדש של איבון קוזלובסקי גולן, *עד שתצא נשמתך*, הוא יצירה רחבת יריעה ומאלפת, החושפת את פניה הלא מוכרות של החברה האמריקאית

למרות ההתעוררות שחוהה הקולנוע הישראלי בשנים האחרונות, ארון הספרים הקולנועי בעברית נותר עד היום מצומק ודל, וכמעט שלא נכתבו ספרים בעברית על האמנות השביעית. לכן ספרה החדש של איבון קוזלובסקי גולן² מהווה סיבה כפולה למסיבה – גם תוספת מבורכת לפרסומים בעברית העוסקים בתחום הקולנוע, וגם יצירה ספרותית רב תחומית מרתקת, החושפת בפני הקורא בשפה בהירה וקולחת את אחד הנושאים המרתקים בחברה בת זמננו – נושא עונש המוות בהיסטוריה במשפט ובקולנוע.

המושג "אמריקה" מהווה בחברה הישראלית עד היום שם נרדף להצלחה ומודל לחיקוי. ארץ האפשרויות הבלתי מוגבלות נתפשת בעיני חלק נרחב מהישראלים כמקום שבו הכול אפשרי, הכול זמין והכול גדול יותר ומפואר יותר. אך האם באמת אנו מכירים את אמריקה ואת הכוחות המניעים אותה? האם הכול נוצץ ומבהיק בארץ הכוכבים והפסים?

דרך בחינת אחד הנושאים הטעונים והשנויים במחלוקת בחברה המערבית – עונש המוות – מנסה ומצליחה קוזלובסקי גולן לחשוף בפני הקורא את לב ליבה של החברה האמריקאית, חברה שמפרידה בין דת ומדינה אך היא אחת הדתיות ביותר בעולם המערבי, חברה המגנה אלימות אך ההיסטוריה שלה רצופה בגילוי כוחנות והיא אחת המדינות המובילות באלימות שלטונית כלפי אזרחיה, וחברה הדוגלת בשיוויון ומובילה בנושא זכויות האדם, אך נגועה בנגע הגזענות ומתייחסת בחוסר סובלנות בולט למיעוטים.

מראשית ימי הקולנוע ותקופת הסרט האילם, דרך תקופת האולפנים הגדולים והצנזורה הנוקשה על סרטים בשנות הארבעים ועד השישים ועד לקולנוע האמריקאי החדש של שנות השבעים והשמונים, מביאה המחברת דוגמאות רלוונטיות לטיעוניה, וסוגיית עונש המוות בחברה האמריקאית הולכת ומתבהרת לקורא. כמי שעוסק לא אחת ב"אמריקנה" וחוקר מזה שנים את התרבות והחברה האמריקאית, כפי שהן משתקפות בקולנוע, קריאת ספרה של קוזלובסקי גולן הפגיש אותי מחדש עם יצירות המופת של הקולנוע האמריקאי העוסקות בין היתר בתחום עונש המוות – מ"שיפוי כפול" של ויילדר ועד ל"גבר מת מהלך" של טים רובינס, מ"נערתו ששת של האוורד הוקס ועד ל"טס" של פולנסקי – קוזלובסקי גולן מוכיחה בקיאות רבה בחומר ונראה כי ביצעה "חריש עמוק" בנושא לפני שהעלתה את תוכנותיה על הכתב. בחינת נושא עונש המוות על רבדיו השונים בפרזומה היסטורית משפטית וקולנועית מלמדת את הקורא על המורכבות של החברה האמריקאית ובניתוח מזהיר ושפה קולחת מובילה המחברת את הקורא במסע פתלתל

² *עד שתצא נשמתך, עונש המוות בארה"ב היסטוריה משפט וקולנוע*, מאת איבון קוזלובסקי גולן הוצאת סרלינג תל אביב 2010 עמ' כולל מפתח מושגים, שמות סרטים וסדרות טלוויזיה



שער הספר עד שתצא נשמתך



ד"ר איבון קוזלובסקי גולן

שבסופו ברור, כי לא כל הנוצץ זהב וכי המדינה החזקה ביותר בעולם כיום היא אומה מורכבת ורבת רבדים שמצליחה להכיל בתוכה ניגודים רבים, ולא ברור האם היסודות החיוביים שבה מבטלים לחלוטין את אלה השליליים.

הספר מחולק לארבעה פרקים. בפרק הראשון סוקרת המחברת את ההיסטוריה של הסרט המשפטי בארצות הברית. בפרק השני מוצגת ההיסטוריה של עונש המוות ומקורותיו בעולם בכלל ובחברה האמריקאית בפרט. פרק זה חיוני להבנת התפיסה האמריקאית לגבי חינויותו של עונש המוות לשמירת האיזונים בחברה הדמוקרטית הגדולה בעולם. בפרק השלישי - ולאחר שבפני הקורא כבר נפרשה היריעה ההיסטורית חברתית בפרקים הקודמים - מובאים הייצוגים הקולנועיים של נושא עונש המוות

בפרק הרביעי - שהינו ללא ספק המרתק והייחודי ביותר בספר - נסקרת הזווית הנשית של עונש המוות בארצות הברית ונבחנת סוגיית הצגת הנידונה למוות בקולנוע האמריקאי לעומת הנדון למוות. פרק מצוין לבחינת התהליכים חברתיים פוליטיים הנוהגים בחברה האמריקאית בפריומה מגדירת. האם זוהי אומה שווינית כפי שהיינו רוצים לחשוב?

כמרצה לקולנוע וכמי שבא מתחום מדעי המדינה והמשפטים, אני נוהג לייחס חשיבות בהרצאותיי לקונטקסטים היסטוריים פוליטיים וחברתיים לא פחות מאשר להיבטים הטכניים של הסרט. סרט לטעמי הינו בבואה של תקופתו לא רק בסגנון הבימוי ובדרך העמדת הסצנה ובזוויות הצילום, אלא בדרך שבה הוא מציג את הלכי הרוח של התקופה שבה הוא נעשה. אני מאמין גדול בניתוח רב תחומי, וקוזלובסקי גולן עושה בדיוק כך בספרה, ודרך זו של ניתוח המציאות על ידי מספר דיספלינות רק מאפשרת לקורא להבין את הנושא הסבוך של עונש המוות בצורה מקיפה ורחבה יותר מאשר על ידי ניתוח היסטורי או קולנועי בלבד.

חשוב לציין כי למרות נקודת המוצא הקולנועית הספר אינו מיועד לחובבי קולנוע בלבד, וגם אלו המתעניינים בהיסטוריה, בסוציולוגיה ובתרבות המערבית בת זמננו, ימצאו בו עניין רב. המחברת בחרה להתמקד בעונש המוות בארצות הברית ולאחר קריאת הספר נראה לי כי יש מקום לכדיקה דומה של הנעשה במקומותינו. נושא עונש המוות שכמעט ולא עולה לדיון בחברה הישראלית ובקולנוע הישראלי ראוי לדיון בפני עצמו ולבחינה מחודשת ורצוי שמישהו ירים את הכפפה ויעסוק בנושא זה בעתיד.

הגוף הפרוץ ומסע הדמים אל הנשיות

הרומן *רואות מכאן את כל העולם*¹ של יעל ישראל מציע אפשרות מסעירה של כינון עצמי חריג הפורץ את גבולות החלוקה המגדרית הנוקשה בין "גבר" ל"אישה". חלק ראשון של מאמר, מתוך מחקר שיתפרסם בקרוב

*רואות מכאן את כל העולם*¹ הוא מסען של רחל הגדולה ורחל הקטנה אל הנשיות. הסיפור, המקיף שנה מכרעת בהתבגרותן של הילדות - גיל 12, שנת המעבר מילדות לנערות - מספר את מסע הגוף הנשי אל הגדרתו המגדרית. תהליך החיברות אל הנשיות מתקיים בסיפור באמצעות סדרה ארוכה וגדושה של מוסדות ומנגנונים המושקעים כולם בהולכת הילדות במסלול ממוגדר קבוע-מראש, בעיקר דרך משטור הגוף. במוסדות אלה נכללים המשפחה הגרעינית (האב, האם, הקשרים ביניהם ותפיסות עולמם), בית-הספר, חברת הילדים המזכה התנהגות נשית בהערצה חברתית והמורה המתגמלת הופעה נשית בהערכה, הטקסטים הספרותיים שהילדות קוראות,



יעל ישראל וספרה החדש *אני ואימא בבית-המשוגעות*

¹ ישראל, יעל, 1997. *רואות מכאן את כל העולם*. הקיבוץ המאוחד וסימן קריאה: תל-אביב.

אגדות וסיפורים המנסחים את הדגם הרומנטי ההטרנסקסואלי, ספרי נימוסים והליכות המורים מהי התנהלות נאותה וראויה בעולם, סיפורי זיכרונות ואלבומי תמונות המנציחים את האירועים והרגעים הראויים לזיכרון ומוחקים ומעלימים את אלה שאינם מתיישבים עם מחוז היעד של הנשיות. עניינה המרכזי של הנשיות, על פי שלל הטקסטים הללו, הוא התכונות בגוף שעשוי על פי מודל היופי המקובל (בובת רב־י). ביצוע חיובי ומוצלח של תכתיב הגוף הנשי הוא תנאי מוקדם, וגם בסיס מבטיח, לשאר ענייני הנשיות: התקשרות רומנטית הטרנסקסואלית, חתונה והולדת ילדים. אל מול סדרת המוסדות הללו, שחוזרת ומהדהדת אותו מסר חברתי קונסנזואלי בדבר מרחב הזהות הנשית ותפקודיה בעולם, הברית הייחודית בין שתי הרחלות – שהן כשתי אחרות מובהקות של קבוצת השייכות שלהן ("כולם אומרים שאתן מופרעות", עמ' 127) – מאפשרת מסע התר מרחבי זהות אלטרנטיביים, אחר דגמי תשוקה אלטרנטיביים ואחר מחזות יעד שונים מהתכתיב התרבותי.

שתי הרחלות בוחנות את המתח בין הגוף הנשי (המתבגר) לבין השפות התרבותיות המאפשרות למשמעו. כילדות שוליים, כאחרות לקבוצת הילדים בכלל ולקבוצת הבנות בפרט, הן נושאות את "זכות היתר" להתנסות בהטענת הגוף גם במשמעויות לא מקובלות או לא מוכרות. מסע ההתבגרות שלהן מציב סימני שאלה – עד כדי כפירה – בקישור האוטומטי שבין הגוף הנשי למגדר. מתוך כך, הוא מאפשר כינונה של עמדה (של ידע, של ערעור ושל ביקורת) שונה מן הצפוי. הספר מציע גילוי מסעיר של אפשרויות כינון עצמי אלטרנטיבי, המתגלמות בשלוש קטגוריות: גוף, בית ותשוקה. בכל אחת מהקטגוריות, הילדות מתנסות בחוויות חלופיות לאלה שייעדה להן התרבות – חלקן בתמימות של אי-ידיעה וחלקן בכוונה תחילה לברוא לעצמן עולם אחר. אלא שהמופעים הדחויים-ומבוזים² של זהויות חריגות אלה חוזרים ונכבשים, חוזרים ומכפיפים את עצמם אל הסדר הגברי, והנרטיב מסתיים בהתבגרות הכרוכה בנטישת משוגות הילדות.³ בסוף הספר נמצא את רחל הגדולה נתונה בגוף של רב־י, בלבוש תואם, בדרך למסיבה שבה מצפה לה גדי. כסימן אחרון לזיכרון הברית שלה עם רחל הקטנה, היא מתכוננת ללכת לשם עם הקטנה כבת זוגה, אבל הרפה של חסד נעורים עולה מהזמנה זו. עם זאת, גם כשרחל הגדולה הולכת למסיבה בנשיותה החדשה, היא נושאת עמה את התובנות שצברה בשנה המכרעת. תובנות אלה מסמנות לה – למרות הסתמנותה של הנטישה המפתיעה (והמעציבה) של הברית ביניהן – נקודת תצפית אחרת, שממנה ניתן "לראות את כל העולם", כלומר את כל אפשרויותיו. כך, גם כאשר הגוף משתבץ לתוך תפקידו בסדר הגברי, נותרת לו נקודת מילוט שבבוא היום והשעה תאפשר יציאה מסדר זה.

מהלך העלילה מאפשר, אם כן, לחשוב מחדש על סיפור ההתבגרות הנשי לא רק במושגים האופוזיציוניים של הצלחה או כשלון במימוש הציפיות והחוקים החברתיים – אלא גם במושגים של הכלה בו-זמנית של יסודות הצלחה וכשלון. כיבושה-מחדש של הילדה-הנערה על-ידי חוקי החברה המגדריים, לאחר שלפחות פרק משמעותי של התבגרותה יוחד לחיפוש אלטרנטיבות למופע המגדרי הסטנדרטי, אינו מותיר אותה בדיוק במקום שבו היתה לולא ביקרה במקומות האלטרנטיביים. היא רואה את העולם אחרת מחברותיה שלא עברו מסע דומה.

² דחוי ומבוזה הוא תרגום-בקירוב של ה"אבייקט" (object), מושג מרכזי בפילוסופיה של ג'וליה קריסטבה המציין את אופיו הבזוי והדחוי של הגוף הנשי האימהי, שעל בסיס שלילתו מתכוננת התרבות.

³ חלקו השני של המאמר, שאינו מופיע כאן, בוחן את החזרה לסדר הגברי דרך אותן קטגוריות.

שלא בדרך המלך: המסע אל מעבר לגבולות הסדר הגברי א. קריעה-מחדש של הגוף: אנטומיה היא גורל (?)

על פי תפיסת העולם הבינארית, בניית הסובייקטיביות והגדרת הזהות מתבססות על חצייה חדה בין שתי איכויות מנוגדות (למשל, גדול/ קטן), והן כרוכות בשיפוט ערכי הכפוף למשטר מגדרי. בטקסט שלפנינו, כניסתה של רחל הקטנה לכיתה מייצרת את הגדרתן של שתי הרחלות כ"רחל הקטנה" ו"רחל הגדולה". אבל, אם בדרך כלל (כלומר, בהתייחס לגוף גברי) "גדול" נתפס כטוב ומשובח יותר מ"קטן", הרי כאשר מדובר בגופניות נשית, "גדולה" הוא כינוי מעליב ופוגע כמו "פרה" ו"דובה", ואילו "קטנה" הוא כינוי של שבח.

ואולם, במקרה הנוכחי מתברר שהכינוי "רחל הקטנה" אינו משאת נפשה של רחל: גם משום שבהקשר, שבו היא חווה את עצמה, קטנותה היא סימן של חולשה, וגם משום שכנראה מדובר בלדה קטנת גוף אף יותר מן הממוצע. שתי הרחלות מייצגות, לפיכך, שתי סטיות תקן מן הגוף הנשי "הנורמלי היפה". יתר על כן, הכינוי שלהן הופך את המיקום הגופני החרגי ואת האנטומיה שלהן לעניין מפורש וברור, וחמור מזה – לתו העיקרי בהגדרת הזהות שלהן.

*

רחל הגדולה אינה רק גדולת גוף, כמובן: גודל גופה מאפשר גדלים מסוגים נוספים, כולם בלתי נאותים במושגים מגדריים וכולם מעידים על תפיסה מגדרית בלתי נוקשה.

"רחל הגדולה קילפה את התחבושת המהודקת מעל אמתה ורחצה את מרפקה. המוגלה שנקרשה על הפצע הטרי הפיצה ריח חמוץ. אחות בית-הספר שחיטאה את הפצע ביד צהוב וצורב וכרכה כמעט חצי זרוע בפד צבאי, לא היתה מעלה בדעתה שבשנייה שהיא רק תצא מהמרפאה תקלף רחל הגדולה במהירות את התחבושת וישר תזרוק אותה לפח האשפה. [...] היא אהבה להביט על פצעיה כשהם חשופים וחסרי הגנה. לפעמים גירדה עם הציפורן שריטות קטנות כדי להעמיק את הפצע עד מתחת לעור. פצעי שפשוף מנפילות וכדורגל שפשפה כשראתה שהם עומדים להגלית. אבל לא תמיד זה עזר. שריטות מגלדות מהר. גם שפשופים. אבל פצע כזה גדול זה כבר משהו אחר לגמרי. פצע כזה יכול להחזיק מעמד יותר משבוע" (עמ' 9).

רחל הגדולה מתענגת על פצעיה, היא אוהבת לחטט בהם, היא מבקשת לשמר אותם במצבם הפתוח, העמוק, הזב. היא מיודדת עם פצעיה, היא מתעקשת על קיומם. הם לא מעידים בעיניה על חולשה. נהפוך הוא: הם סימנים לכוחו של הגוף, ליכולתו להיאבק ולהכניע את הבנים. הפצעים הם תוצאה של פעילות והשתוללות מלאות כוח. רחל הגדולה אוספת אותם כמו אותות הצטיינות משדה הקרב. היא מתהדרת בהם. היא מתחזקת אותם.

"רחל הגדולה נכנסה לכיתה ולפני שהתיישבה בעטה בכני. בני בעט בה בחזרה. כשנמאס לה מהמשחק חבטה בראשו המגולח של עידו והיכתה אותו נמרצות בגבו. עידו לא החזיר לה. היא ידעה שהוא לא יחזיר לה הפחדן. זה הצחיק אותה. מאוששת מהתעלמותו המשיכה להכותו גם בעורף ואחר כך בין השכמות והביטה בעונג כיצד



ספרה של יעל ישראל רואות מכאן את כל העולם

נמתח צווארוו בצפיית חשש לאגרופיה וכיצד מתכווץ עורפו המלוכלך לסדרה חדשה של קפלולים. כשהתחנן בפניה שתפסיק כבר, היא רק הגבירה את קצב המכות, אבל אז התערב בני לטובתו ובעט בה מאחור. שוב נפתח הפצע. הוא להט מכאב" (עמ' 15).

הפצעים שרחל הגדולה מותירה בגופם של הבנים, כמו גם הפצעים שהם פותחים בה, הם ביטוי לדינמיקת יחסים שבהם היא חווה את עצמה במלוא כוחה, בקשב מופלא לדקויות התחושות של גופה. וכך, הפצעים הם מקור של עונג בעל גוון ארוטי מובהק:

"הרבה פעמים רצתה להרגיש את מה שמרגישים אבא ואימא כשהם שוכבים אחד על השנייה, אפילו שזה לא נראה משהו מיוחד. זה בטח בדיוק כמו שמשחקים בערימת ילדים. היא תיארה לעצמה שאולי מרגישים כמו בזמן שהולכים מכות עם הבנים: כשהגוף כולו מתוח וזרועות חוקקות זרועות, כשעור מתחכך בעור וזיעה נוטפת על זיעה

וריה מתערבל בריח, כשהשרירים המתהדקים נעים בפנים הגוף, ופלומות השיער הדקיק, לוטפות את העור כמו דגדוגי האצות הקטנות השטות במערבולות המים הנמוכים של חוף הילטון" (עמ' 62).

הפצעים על הגוף הם עדות לשפת הגוף שבה היא מדברת, והיא מדברת בה היטב. החווייה העצמית שלה את גופה באמצעות הפצעים מערבת דימויים מעורבי-מגדר: אבא ואימא, ערימת ילדים, מכות עם בנים (שבגילה עדיין מגלמות אפשרות ממשית להתערבות פיזית). בשלב זה, אין בתודעתה הבחנה מגדרית ברורה של מופעי הגוף, והארוטיות שלו ממתינה ומבטיחה באתרים רבים ושונים. הפצעים אף מותירים את גופה פרוץ ונטול הגנה מול העלבונות המוטחים בו. הפצעים חושפים אותה לאותות גנאי ולסימני בושה על חוסר ההתאמה שלה לשפת הבנות, והבנות מסתייגות ממנה ודוחות אותה:

"את מגעילה", אמרה לה דנה הבלונדינית ורכסה במרץ את תיק הג'ינס החדש שלה. היא עיוותה את פניה, עפעפה עיניים כחולות במצמוץ ארוך, ומשכה באפה כדי להדגים כיצד בדיוק היא נגעלת ממנה" (עמ' 10).

הבנות מדברות בשפת גוף מרוסנת ובלמת: עפעוף, מצמוץ, העויית פנים, משיכת אף. רחל מדברת באמצעות התנועות האגרסיביות העוצמתיות של הגוף. הבנות מדברות על טושים, מחקים, עטיפות ומדבקות (עמ' 12), על פעילויות שעניינן כיסוי וקישוט, ואילו רחל נמשכת לפצע הקרוע בגוף, לחור הפעור והפתוח שבתוכו.

הבעת אכזבה מהתנהגותה הלא הולמת וגינוי מוכיח צפויים לרחל גם מהדגם הנוסף של התנהגות והתנהלות נשית מקובלות: אמה. רחל מתבוננת בפצע האהוב בחשש: "מה תגיד אימא כשתראה

אותה: שוב פעם נפצעת? את לא יכולה לשחק כמו בנאדם?" (עמ' 10). וכשהיא חוזרת פרועה ומוכתמת, האם אכן מטיחה בה סדרת גידופים: "ילדה פגע-רע, ילדה כמו בן. ילדה יהושע פרוע. אלוהים המתוק, מה עשיתי שמגיעה לי ילדה כזאת?" (עמ' 13).

הלהיטות והדבקות שמפגינה רחל ביחס לשפת הבנים, חוסר היכולת וחוסר הרצון שלה להשתלב בשפת הבנות (המיוצגת על-ידי האם והחברות) לא רק מעמידים אותה כאאוטסיידרית – שונה, דוחה ומגעילה. הם אף מאפשרים הטלת ספק בהשתייכותה המינית: "ילדה כמו בן" אומרת האם, ודנה הבלונדינית מחדרת – "צריך לברוק אם לרחל יש כמו לבנות" (עמ' 12). הצעתה של דנה מנסחת באופן ברור את ההבדל בין מין למגדר: גם אם אכן קיימים הבדלים ביולוגיים בין אברי המין של המינים השונים, הרי שההבדלים שעומדים אנו באים במגע – אלה שמסמנים את ההשתייכות לקבוצת הבנים או לקבוצת הבנות – הם התנהגותיים-מגדריים. יתר על כן, ההשתייכות לקבוצת-מין זו או אחרת נקבעת על פי השפה המגדרית שבה הוא/ היא משתמש/ת. רק כאשר מתחולל שיבוש שפות חמור, מעין זה המופגן בהתנהגותה של רחל, אנו חוזרים ונדרשים לעדותו של הגוף על השייכות המינית. רחל זרה ומנוכרת לשפתה המגדרית. היא מכירה במחיר הסירוב לדבר בה והיא מוכנה לשלם את המחיר, גם אם הוא כרוך בכאב:

"אחרי שהתרחצה עלתה על דופן האמבטיה והסתכלה על גופה במראה הספוגה באדים. היא ציירה על האדים עיגול גדול ובתוכו עיגול קטן הוסיפה פה ועיניים, ושערות עומדות כמו של מפלצת [...] אחר כך בחנה בעיון את הפצע שהמים החמים ריככו אותו והוא המשיך לגדול ולגדול. עתה דמה בעיניה למפלצת. היא התבוננה בו ונבהלה. דם נזל ממנו והזרם לא הפסיק לגלוש, נאגר בשפתי הפצע כמו שושנה" (עמ' 13).

רחל נכנסת למקלחת. לתוך מעטה האדים, שחוצץ בינה לבין השתקפותה במראה, היא רושמת את הדימוי/הגיגה שמקרינים ומשליכים עליה שוב ושוב מסביב: פרצוף אנושי, ששערותיו "עומדות" כמו של מפלצת. רחל מכירה במקום הלא משתייך והלא משתבץ במקום של זהות מפלצתית. בהשפילה את עיניה, כדי לבחון את הפצע שגדל והתרחב במים החמים, היא גוזרת: "עתה דמה בעיניה למפלצת". כאשר רחל מדמה הן את עצמה והן את פצעה למפלצת, היא מכירה בכך שהבחירה שלה בשפה שמתחפרת בפצע, שחווה את הגוף באמצעותו – כלומר באמצעות הגוף הפתוח לעולם – היא שמדירה אותה מעבר לגבולות ה"נשי", היא שהופכת אותה למפלצת. אבל השיפוט הערכי הכרוך במלה מפלצת, כמו גם המוסכמה התרבותית שפצע פתוח הוא מגעיל, אינם מרתיעים אותה ואינם מונעים ממנה להביט הישר אל תוככי המקום הזה שהייצוגים התרבותיים שלו מבקשים להרוף אותה ממנו – הישר דרך הגוף הפתוח והמדמם, דרך הגוף המפלצתי, אל תוככי עצמה כאתר של כוח מקסים, מהפנט ואסור:

"היא התבוננה בפצע, מוקסמת. הוא היה יפה. כמו פרח. חי ומתנועע כמו עלי הכותרת של הפרחים הסובטרופיים עליהם למדה בשיעור טבע שהם אוכלים אנשים חיים. ממש בולעים אנשים. כמו שהדינזאורים בלעו את בני מינם עד שכולם נעלמו מעל פני האדמה" (עמ' 13).

הפצע הוא הפצע הנשי הזב והמדמם, המפלצתי, הטורף אנשים חיים, ה"ואגינה דנטטה"⁴. רחל מערטלת את איבר המין הנשי מהגיגה החברתי, שמסמן אותו כחידלון וכמחדל זהותי, וחווה אותו כמקור של עוצמה ושל יופי מרגשים.

⁴ ואגינה דנטטה: כינוי מיתולוגי לאיבר המין הנשי, הנתפס כפה בעל שיניים חדות וטורפניות.

*

כאמור, רחל מדברת היטב בשפת הבנים כאשר היא מתכוננת בגוף חזק ומיטיב להכות, כאשר היא פורשת מקבוצת הבנות ומן הנושאים המעניינים אותה, כאשר היא אינה נגעלת ממה שאמור להגדיל בנות. אלא שההיקסמות מפציעה היא לאו דווקא דבקות בשפת הבנים אלא הצבתו והנכחתו הבוטה של סימן הגוף הנשי המובהק בתוככי הגוף החזק: החור הפעור בגוף. החור/ הפצע הנשי, שמארגן את הגוף הנשי כסטיית תקן מאיימת אל מול הגוף הגברי השלם, הנקי והראוי - זה שמכתיב את ביסוסה של הזהות הנשית על פעולות של מחיקה והעלמה (כיסוי וקישוט) - נבחר על-ידי רחל לא כסימן לכישלון, לא כעדות וכאישור לסירוס שאכן התחולל, אלא כמקור לכוח (המאיים בסירוס) ולעונג פאלי:

"לפני שנרדמה נזכרה ששכחה משהו. בחזקה לחצה את ירכיה זו לזו, הגביהה את ישבנה, והורידה אותו בתנועות קצובות אל המזרן. עד שהרגישה בחיכוך המכאיב, המוכר וציפתה לתחושה המתמהמהת. משלא מיהרה להגיע חיככה את אצבעותיה במהירות מתחת לתחתונים. רק אז הרגישה בעונג החריף שתמיד חימם את גופה ועזר לה להירדם" (עמ' 14).

הפצע הנשי הוא מקור לזהות וסימניו הם מסמנים אלטרנטיביים בשפה נסתרת, שנמצאת מעברתה האחר של שפת הטושים הנשית:

"הדם לא הפסיק לזרום. כתם מטושטש כבר הסתמן בתחושת כמו טושים שמשאירים סימנים מטושטשים על הדף שמלמטה. היא לחצה את מרפקה בכוח כדי לגרום לדם לעצור והתבוננה בהתפעלות בכתם שהלך והתרחב על הפד עד שהוא נראה לה כמו עננה אדומה בצירוי ילדים" (עמ' 14).

כשרחל הקטנה נכנסת לתמונה, היא מבהירה את משמעותה של העננה שכותבת רחל בדמה:

"הן הרגישו שיש מחשבות כאלה. אפילו שהן לא הצליחו להגדיר את תחושתן במלים. מחשבות פרטיות מאוד, מחשבות סודיות, מחשבות שאיש לא יכול לפענח או להבין. מחשבות השייכות רק למי שחושב אותן. והן הדבר היחיד בעולם שהוא יכול להיות בטוח שהן ממש שלו. רחל הקטנה דמיינה אותן כמו ענני נוצה-קלים ומעורפלים שבמעופם הם עוברים חיש ומתמוססים, עכשיו הם כאן ותיכף ייעלמו לחלוטין מהעין ויותירו אחריהם הבל קל ומתנדרף של ערפל. זה בדיוק מה שהרגישה גם רחל הגדולה אפילו שלא ידעה להסביר" (עמ' 29).

אלא שרחל הגדולה יודעת לכתוב את המחשבות הללו, שהן טביעת הנפש הייחודית של האני. היא יודעת ללכוד אותן במעופן החמקני ולהטביע אותן על הנייר. היא כותבת אותן באמצעות הגוף, באמצעות קידוד - מחדש של מה שנתפס כמעשה ההכתמה של הגוף לכדי מה שמייצר את חתימתו הייחודית והחד-פעמית. עננת הדם האדומה של רחל היא מעשה הנכחה וגילום מטריאלי של המחשבות הסודיות המבססות את הגדרת הזהות. עולם הנפש הייחודי של רחל אינו יכול לקבל ביטוי במחקים ובוטושים המשמשים את שאר הבנות. הוא גם מסרב לעמוד ב"מבחנים מתוקנים עם ציון גדול בעט אדום" (עמ' 10). שפתה הייחודית היא שפת הגוף, שנקראת על-ידי העולם ככתם מטושטש, חסר משמעות ונטול צודה. כתם הגוף של רחל הוא העקבות המטושטשים שמניחים אחריהם הטושים - שיירים מיותרים, אחוריים, של הסימן שנמצא בחזית.

לפיכך, נדרשת גם קריאה/ קוראת שתדע לזהות ולפענח את שפת הסימנים הסודית והאסורה של הגוף. קריאה כזו תמצא הקשר מתאים ומכיל בעבור פרטי שפת הסימנים הסודית של הנערות, והיא

תשתתף במסע החיפוש אחר נרטיבים שייטיבו לבטא את הגוף. בתוך הטקסט עצמו רחל הקטנה מתגלה כבת ברית מצוינת לפרויקט החריג הזה, מתוך השתתפותה בזהות החריגה. וכך, בעוד שכל הילדים צועדים ומתנהלים בדרך המלך, השותפות בין שתי הרחלות נוסדת על ההסכמה ללכת במסלול העוקף המתפתל בתוך רחובות צדדיים ומשניים:

"הדרך הביתה היתה בשני מסלולים. אפשר היה להגיע הביתה דרך רחוב בן יהודה, שרחל הגדולה ורחל הקטנה קראו לו דרך המלך, וגם בדרך עוקפת, שהסתעפה בין רחובות קטנים ועקלקלים שחלקם הסתיימו בשלטי אין מוצא. [...] הן ידעו שברוך המלך יש המון פיתויים [...] לרוב הן ויתרו על תענוגות הליקוק והלכו הביתה בדרך העוקפת שהתפתלה בתוך רחובות צדדיים קטנים ושקטים" (עמ' 26-28).

שתי הרחלות בוחרות בנתיב עקלקל, שכרוך בויתור על זכויות היתר של דרך המלך (חנניות הממתקים, חברת הילדים) ומועד לסיכונים ולהסתבכויות עם הלא מוכר (רחובות שמסתיימים בשלטי אין מוצא). אבל באחרותו של נתיב זה גלומה גם הבטחה לאפשרות כינונו של בית אחר: בית כמקום מושבו של הגוף, בית כמקום מושבה של הזהות הנשית. הצעתה של רחל הגדולה לדרך סודית, עוקפת ומתפתלת, לבית מתבהרת במלוא משמעותה באמצעות ההימנעות מכניסה לבית דרך הכניסה הראשית:

"בגאווה הראתה לחברתה החדשה את הדרך הסודית שלה להיכנס הביתה דרך גומחה קטנה שנפערה בגדר החיה המחברת בין החצר של ביתה לחצר של השכנים. רחל הקטנה היתה החברה הראשונה אותה שיתפה בסוד הכמוס. צריך לזחול, הורתה, והנחתה במעברים הקשים" (עמ' 29).

רחל הגדולה נמנעת מהכניסה הראשית לבית, היא זוחלת ומזחילה את רחל הקטנה דרך הגומחה שנפערה בגדר החיה, גומחה שתפער בגופן פצעים חיים ("כשהגיחה משם כבר היתה פצועה וחבולה מכף רגל ועד ראש", עמ' 12). המעבר הוא דרך פרצה בגדר החיה, דרך גומחה שנפערת בגדרותיו-הגדרותיו של הגוף. זהו מעבר שכרוך בפריצתם של הגבולות והמגבלות של הגוף עצמו, מעבר שכרוך בפריצתו הליטארלית, ועניינו: התחקות אחר אפשרות אחרת של בית/ גוף שבו תתגורר הזהות הנשית. הגוף הפרוץ, על דרכיו העקלקלות, משבש כל אפשרות לסמן - על פניו ומבעד לו - קודים ונרטיבים של לכידות תרבותית.

ב. קריאה-מחדש של גוף הספרות

רחל הקטנה קוראת ספרים. הספרים מספקים/ מייצרים את הדימויים, שבאמצעותם היא יכולה להבהיר לעצמה את חוויות היסוד הקשות של זהותה: מקורקעת, נתונה להתעללות, חסרת הגנה, זניחה, שולית, כמו כל אותם יתומים עלובים של דיקנס או כמו האסופית. במל'ים אחרות, החוויה הבסיסית של רחל הקטנה היא של היותה עזובה ונעדרת כוח. אלא שהספרים גם מבטיחים אפשרות של גאולה מן המצב הבזוי, המשפיל והכואב: "יום אחד יבוא בחור יפה כמו המדריך של גילה המשותקת, אפילו יפה וטוב ומתחשב ממנו בהרבה, וישא אותה מכאן" (עמ' 18). המוצא היחיד האפשרי ממצבה הנייח, המקורקע והפסיבי של הנשיות היא הגאולה הרומנטית בידי האביר. גאולה, שאינה מבטלת את מצב השיתוק - האביר הרי נושא את הדמות הנשית על כפיו - אבל בכל זאת ממקמת אותה בהקשר אחר. אלא שהנרטיב הרומנטי הגואל מכיל תנאי חשוב: עלייך להיות יפה

ומושכת דיך כדי שישאו אותך. ורחל מרגישה "מכוערת ונמוכה ויש לה משקפיים וגם פלטה מגעילה על השיניים ושערותיה המקורזלות נראות כמו זנב של מטאטא ישן" (עמ' 18). אל מול הבנות בכיתה ש"כולן נראות כל כך יפות וגנדרניות" (עמ' 18), היא מרגישה שהיא אינה בת תחרות על לב הבנים. כך, קטנותה הגופנית מקבלת ממד עמוק יותר של קטנות-יופי, ולכן גם מצטמצם הסיכוי שלה לגאולה.

רחל הקטנה מוצאת בספרים שהיא קוראת מפלט מן המציאות העגומה שלה. הספרים הם אלה המאפשרים לה את הקלות "להתנתק ולהתרומם מהגוף הזה שכובל אותך לארמה [...] היטב ידעה כיצד יהיה זה להמריא מתוך גופה ולרחף הרחק משם לנחות בדיוק היכן שתחפוץ" (עמ' 19). בהתמודדות של שתי הרחלות עם נורמת הגוף הנשית הדכאנית, הראשונה (הגדולה) בוחרת להתמקם בגוף, למצות ולהעצים אותו, והאחרת (הקטנה) בוחרת להתנתק ולהשתחרר ממנו. וכך, למרות שאסטרטגיות הפעולה נדמות הפוכות לחלוטין, והן אכן מביאות לעמדות-גוף הפוכות, הרי שתיהן מגיבות על אותה קונבנציה של גוף נשי, שהפסיכיות מובנית לתוכו - ושתייהן מבקשות, כל אחת בדרכה, למרוד בה. כדי להימלט מן המגבלות של הגוף הנשי, שתיהן בוחרות אסטרטגיות שבאופן קונבנציונלי נחשבות "גבריות": האחת בוחרת בהפעלת כוח פיזי המאפיינת את הבנים, והאחרת בוחרת בפעילות האינטלקט, הרוח והדמיון היצירתי, שהיסטורית לפחות נחשבה גברית והוגבלה לגברים.

העימות בין שתי הרחלות הוא בלתי נמנע, הן משום שבחרו באסטרטגיות תגובה מנוגדות והן משום שהן מתחרות על אותו שם. ההתקרבות הראשונה נרשמת מצד רחל הקטנה, משום שהיא חייבת לפתור את האיום המופיע בפניה בדמות רחל הגדולה. הסקרנות שלה מתעוררת אל מול דמותה הלא קונבנציונלית של הילדה שלמולה:

"אף פעם לא פגשה ילדה כזאת אמיצה שבכלל לא פוחדת מהבנים. נדמה כאילו הם אלה שפוחדים ממנה. אף פעם לא פגשה ילדה שהבנים פוחדים ממנה. רק רואים אותה, ישר בורחים. [...] ילדה שלא כתובה בשום ספר" (עמ' 23).

אלא שרחל הקטנה יכולה להבין את העולם רק באמצעות מסגרות הפרשנות שהעניקו לה הטקסטים. עליה ליישב את הניגוד בין הפיזיות המאיימת של רחל הגדולה לבין הצורך להבנות אל תוכה פנימיות רכה. היא עושה זאת באמצעות סדרה של ניסיונות פענוח ומשמוע, כגון: "בטח גם לה יש לב קטן ועצוב מתחת לגוף המגושם כמו חבית. בדיוק כמו לכל הילדים הקטנים והאומללים מהספרים" (עמ' 23), ועוד: "ואולי גם היא אסופית? אולי אין לה אבא ואין לה אימא ובגלל זה היא הפכה להיות כזאת מרשעת?" (שם). כך היא מגיעה למסקנה: "זהו זה, היא בטח כמו המפלצת מ'היפה והחיה'" (שם). דמותה של המפלצת מן "היפה והחיה" מאפשרת ליישב את הניגוד בין ה"גוף המכוער" ל"לב הטוב והאוהב, לב זהב העולה על גדותיו מרוב אהבה", ולא להכתיר את הגוף המאיים הזה בכינוי "מכשפה", שתכונותיו הפיזיות זהות לאיכויותיו המוסריות.

אולם זיהויה של רחל הגדולה עם דמותה של המפלצת מן "היפה והחיה" מאפשר הרבה יותר מזה. לא רק שהוא מרמז על קיומו האפשרי של הנסיך האכירי בגופה הפרוע של רחל הגדולה; הוא מאפשר את קיומה של הנסיכה בגופה הדל של רחל הקטנה:

"בכל הסיפורים זה קורה. אחרי שהמפלצת מורידה את התחפושת היא הופכת להיות נסיך עדין ומנומס. טוב לא צריך להגזים, אולי לא מנומס. [...] לא כל הילדים שהופכים לנסיכים נראים נסיכים ישר על ההתחלה. לא כל מי שמסתכל עליה, למשל, על הגוף הרזה כמו

מטאטא, על השיער הדליל והמקורזל, על השיניים הבולטות בתוך הפלטה, ישר יודע שיש בתוכה נסיכה. יש אנשים שלוקח להם המון זמן לגלות נסיכות בתוך גוף של ילדות לא יפות" (עמ' 24).

החברות הבין-נשית בין שתי הבנות יוצאות הדופן הללו, שהפיזיות שלהן ממקמת אותן כסטיות תקן נלעגות, נבנית באמצעות נרטיב המאפשר להציג את הפיזיות הזאת כמכשול זמני, שהמיטיבים לראות יכולים להבחין מבעדו באיכויות פנימיות. "הרי אי אפשר לראות על-ההתחלה מה שיש בפנים כמו מבעד לצילום רנטגן. אבל מי שצריך לדעת כבר ידע. למשל הנסיך היפה שלה" (עמ' 25). אם כן, התשתית לחברות בין שתי הבנות כרוכה בזיהוי פני העומק שמתחת לפני השטח המטעים והשטחיים. אבל היא כרוכה אף ביותר מזה: היא כרוכה בהפרה חמורה של כללי הליהוק לתפקידי הנסיכה והחיה.

וכך כותב ברוננו בטלהיים:

"רבות ואהובות הרבה יותר הן האגדות אשר - בלא להתייחס להדחקה, הגורמת יחס שלילי למין - מלמדת בפשטות, כי למען האהבה חשוב ביותר לחולל שינוי יסודי בעמדות הקודמות לגבי נושא המין. הדבר שאמור להתחולל מוצא ביטוי כדרך האגדות, בדימוי מרשים ביותר: חיה ההופכת לאישיות נפלאה. סיפורים אלה שונים מאוד זה מזה, אך הקו המשותף לכולם הוא בן הזוג המיני, המוכר לראשונה כבעל חיים: לכן, בספרות הדנה באגדות נודע מחזור זה בשם 'החתן-החיה' או 'הבעל-החיה'. הידועה במעשיות אלה היא כיום 'היפהפיה והמפלצת'. נושא זה כה חביב וכה נפוץ בעולם עד כי נראה שאין נושא אגדות אחר בעל גירסות כה רבות"⁵.

בעולם המעשיות, המפגש של הגיבורה הנשית עם המין כרוך בהתמודדות עם הבנייתו התרבותית של המין כדבר חייטי ומעורר פחד, שיש להסתירו ולהתרחק ממנו. הנישואים מתירים את המין והופכים אותו מדבר חייטי לקשר מאושר ומקודש. המגע המיני, המקופל בברית הנישואין, הוא שמאפשר לזהות את הנסיך שבחיה. האחראי על ייצוגה של המיניות בקשר הזוגי (ההטרנסקסואלי) הוא הגבר, ולכן הוא זה המלוהק לתפקיד החיה/ המפלצת בגירסות השונות. לכלל זה יש יוצא מן הכלל שמוכיח אותו, בסיפור "העורב" של האחים גרים. הסיפור מספר על מלכה שיש לה ילדה שובכה מאוד, שאי-אפשר להרגיעה. יום אחד חוצה להקת עורבים את חלונן והמלכה המותשת אומרת מתוך כעס: "מי ייתן והפכת גם את, בתי, לעורב ועפת למרחקים ונחתי אז מעמלי". והילדה אכן נהפכת לעורב. על כך מעיר בטלהיים:

"אין זה נראה מחור להניח כי זו היתה התנהגות מינית אינסטינקטיבית בלתי מקובלת, שהס מלהזכירה, שהילדה לא חדלה ממנה, ואשר כה הפריעה לאמה, עד כי חשה באופן בלתי מודע, שהילדה נוהגת כחיה ולכן היא גם יכולה להפוך לכזאת" (שם, עמ' 222).

באמצעות סיפור הפוך זה, בטלהיים מראה שהתנהגות מינית אינסטינקטיבית - כלומר אוננות - היא פעולה המאפיינת בדרך כלל גברים. המיניות הנשית נמצאת במצב רדום ומחכה להתקפה החייתית שתיפתר על-ידי גילוי של הנסיך שבמפלצת. מכאן נגזר גילוי של המין כעונג ולא כאיום.

כאשר רחל הקטנה בוחרת בסיפור זה כמסגרת-התייחסות ליישוב הניגוד בין החיצוניות המאיימת לבין מה שהיא מזהה כאפשרות לפנימיות מבטיחה, היא מטעינה את היחסים בינה לבין רחל הגדולה

⁵ בטלהיים, ברוננו, 1987. קסמן של אגדות. רשפים: תל אביב, עמ' 221.

במתח מיני. היא מזהה ברחל את יכולתה להיות "הנסיך היפה שלה", ורחל הגדולה, מצדה, חושבת לעצמה: "מישהו צריך לאמץ אותה. להציל אותה מהבנות" (עמ' 24). החברות הנשית מתכוננת באמצעות התכתבות עם נרטיב על אודות קשר זוגי של מיניות הטרוסקסואלית, ונוצקים לתוכו תכנים שמערערים לא על הדגם הנרטיבי אלא על משבצות התפקיד המיני הקבועות. עם זאת, יש בליהוק זה כבר יותר מרמז לכך שגם שתי בנות, המארגנות לעצמן עולם פנטזיוני ועצמאי, מכפישות את חלוקת התפקידים (בניתוק מהמגדר שלהם) ביניהן בהתאם לסידור ידוע וקבוע בעולם החברתי הממשי.

ג. המערה: החיים מתחת לפני השטח

"סודה של רחל הגדולה נמצא במקלט.

היתה לה שם מערה סודית. מערה חבויה שרק היא ידעה על קיומה. רק היא ידעה כיצד נכנסים לתוכה. בעצם רק היא הצליחה להיכנס לתוכה. היתה זו מערה קטנה מאוד, ממש זעירה, שמוקמה

ברוח הצר שנוצר בין שני רהיטים ישנים ורוב הזמן שקרה על הצמחת קורי עכבישים. [...] המערה לא היתה אלא יותר ממרווח צר שנוצר בין שתי מיטות סוכנות שעמדו סמוכות בגבן אל הקיר ובגופן המתכתי יצרו רווח חרוטי שלא היה בו מספיק מקום להכיל שתי ילדות. לכן השלב הבא בהכנת המערה למגורים משותפים היה להרחיב אותה במיוחד. [...] המערה הכילה בקלות את גופה של ילדה אחת אבל שתי ילדות הרגישו בה לפעמים כמו בטוסטר: דבוקות זו לגופה החמים של זו בתנוחה מחניקה, נושמות זו את נשימתה המהבילה של זו ומריחות את כל ריחות הגוף" (עמ' 31-32).

רחל הגדולה מזמינה את חברתה אל מתחת לפני השטח, למרחב תחתי, זנוח ולא מוכר, מקום מפלט ומקלט לחברות שהתייסדה כברית בין חריגות. המערה מיוסדת על ידן כטריטוריה מוגנת מפני כל פלישה, ומתקמת בה אינטימיות של הגוף, הנפש והרגש. מאחר שהשימוש הלא תקני שלהן בשפה פלט אותן אל מחוץ לה, הן מקימות מעבדה לבדיקת חוקי השפה ולבחינתן של שפות ונרטיבים אפשריים מחוץ לסדר הגברי. זה מה שהן עושות במסגרת קיומן השולי ובמסגרת המרחב הנידח אך המוגן של המערה/מקלט. המערות של הרחלות, קודם במקלט ואחר כך בים, מתארגנות כאקס-טריטוריות ביחס למרחבי הקיום של המציאות שמחוץ להן, ובהן מתאפשרים משחקי דמיון ופנטזיה שפורצים את גבולות המציאות. במרחבי מחיה חדשים אלה אפשר לתרגם את המחשבות הכמוסות, את הכמיהות ואת הפנטזיות למשחקי סימולציה ולמעשים של ממש.

שתי הבנות מבקשות להתאים את המערה ל"מגורים משותפים" של שתיהן. במקביל, הן תרות ומאתרות גילומים אפשריים (אם כי חריגים ומגוונים) של הקונצפציה הזאת מעל לפני השטח: הבנות מוצאות בתוך המקלט תיבה ישנה וכבדה מעץ עבה, מכנות אותה "התיבה המסתורית" ומתאוות לפותחה. בחיפושה אחר זהותה של בעלת התיבה, כדי לקבל את אישורה לפתיחה, מתודעת רחל הקטנה (ואנו עימה) לשתי דירות בבנינה של רחל הגדולה: שני מרחבים אלטרנטיביים מעל לפני השטח, ובהם שתי אפשרויות חריגות ולא מוכרות של קיום נשי ושל זוגיות נשית.

בדירה שבקומה השלישית חיות הגברת שרה והגברת הלנה:

"רחל הגדולה הסבירה שהן שתי אחיות רומניות מצחיקות שגרות קומה אחת מעליהן ואמה שלה לא סובלת אותן. היא סיפרה ש אימא שלה קוראת להן "קורבות" ושתמיד היא אומרת: "לפי איך שהן מתלבשות הן בטוח חושבות שהן עדיין חיות בבוקרשט". רחל הגדולה דווקא

אהבה להביט עליהן. בפרט כשהאחיות יצאו בערב לבלות. בקיץ הן לבשו שמלות פרחוניות צרות ברכיים עם ססע ומחשופים עמוקים, ואת הפנים הן איפרו במומחיות עם אודם חזק ופס שחור אלכסוני שהשלים את איפור העפעפיים. תמיד נעלו האחיות נעלי עקב גבוה שנקשו על הרצפה בקצב אחיד עם כל צעד שהן צעדו. אפילו לסנדלים שלהן היה עקב סיכה שהשמיע הדהוד חד בכל פעם שעלו במדרגות או פסעו בדירה. אימא של רחל התלוננה שזה עושה לה כאב ראש" (עמ' 43).

רחל הגדולה מוקסמת מן החיוניות הרבה השופעת מדמותן המלכבת למראה של האחיות, מן הנחוצות המהדהדת שבה הן מתהלכות בעולם עם נשיותן הפאלית, ובעיקר מן הארגון האלטרנטיבי שהן מציעות לשיטה ההטרסקסואלית. האחיות הרומניות אינן גרות עם גבר ואינן אמהות. הפרישה והויתור של שתי הנשים הללו על שני הציוויים המרכזיים של הנרטיב ההטרסקסואלי, המגונים בעיני אמה של רחל הגדולה, דווקא מוצאים חן בעיני הבת. לפי תפיסתה של רחל, האחיות הרומניות משכילות למתוח את האחוה הנשית של שנות הילדות המשותפת לתוך הבגרות. הכוח, שהן משררות באותה נשיות מינית מאוד ובוטחת, מתחבר במחשבתה של רחל לאותו "יחד" שלהן שמעולם לא נשבר. מיד היא מבינה שמקורו של היחד הנשי הזה אינו בהכרח קשר דם אלא גם חברות נפש, כמו זו שהיא חולקת עם רחל הקטנה. משום כך:

"בסתר לבה היא קיוותה שרחל הקטנה תיהפך במשך הזמן לאחותה. [...] הן יגורו ביחד בחדר הילדים המרווח שלה ובלילה הן יספרו אחת לשנייה את הסודות הכי כמוסים. זה דווקא נראה לה סידור מצוין ששתי אחיות גרות ביחד בבית אחד, ישנות באותו החדר ומשתמשות באותו ארון ובית שימוש, מפני שככה הן יכולות לשחק ביחד כל היום" (עמ' 44).

גם רחל הקטנה מוצאת מפלט ממצוקות חייה בפנטזיה המבוססת על דגם האחיות הרומניות:

"היא התפללה לאלוהים ושאלה אותו מדוע שלח לה אחות קטנה וטיפשה במקום אחות תאומה, אחות שאפשר להגיד לה הכל, אחות שאפשר לחיות איתה כל החיים בלי להתעצבן. כמו האחיות הרומניות המצחיקות שגרות בקומה שמעל לביתה של רחל הגדולה. אחיות מאוחדות כאלה שעושות הכל ביחד, שאפילו לחופשות הן נוסעות ביחד, וגם מניקור-פדיקור הן עושות ביחד" (עמ' 88).

הדירה האחרת בקומת הפרטר היא דירתן של נינה ואמה, ואף היא מציעה דפוס חיים נשי חריג ולא מקובל. נינה, כמו האחיות הרומניות, מאופיינת בנשיות גנדרנית ועצמאית שאינה תלויה בגבר כלשהו. רחל הגדולה מוקסמת ממנה:

"הגברת נינה מתלבשת מאוד יפה. תמיד היא מגונדרת כזאת. יש לה המון בגדים ש אימא אומרת שהיא בטח מוציאה עליהם הון תועפות ושהיא קונה הכל רק באירופה. ותמיד גם יוצאים ממנה ריחות כאילו הרגע יצאה מהמספרה. והשיער שלה אף פעם לא פרוע תמיד כאילו יצאה מסלון מניקור-פדיקור. ויש לה ציפורניים כאלה מחודדות ואדומות, ונעליים עם עקבים גבוהים כמו של הרומניות" (עמ' 47).

כמו האחיות הרומניות, גם נינה מציגה אפשרות נשית שונה מן התקן, שמוכר לילדות מביתן ומתווך על-ידי אמהותיהן העייפות והנרגנות תמיד. כמו האחיות הרומניות, גם נינה פורשת ומוותרת על חיים זוגיים עם גבר כלשהו ועל אמהות. עם זאת, היא נראית מאושרת ושמחה בחלקה. בנוסף לכך, הדירה שלה קוסמת לשתי הרחלות כי היא מציעה היפוך ביחסי הכוח אם-בת. נינה, הדיילת שנוסעת ברחבי העולם, עוגנת בדירתה של אמה, שמעריצה אותה ומשרתת אותה כאילו היתה נסיכה. שתי

הרחלות, שחוות טרור מתמשך מצד אמותיהן, רואות בסיטואציה הזאת התגשמות של צדק פואטי, ואין להן ספק כי היא מתאפשרת הודות לנשיות גנדרנית מינית ועצמאית. אמה של רחל הגדולה אמנם מגנה את נינה בטענה ש"הבלונדה יותר מדי קוקטית" (עמ' 46). הבנות מפרקות את התיוגים המגנים של אמותיהן הן מהאחיות הרומניות והן מנינה. בשיחה מרגשת, מרעישה ומשמחת מנקודת מבטה של רחל הגדולה, הבנות מערטלות את הסנקציה שמקפדת כל התנהלות נשית מלאת כוח שאינה משועבדת לציד גברי, ומקדרות אותה מחדש: "זה שטויות. זה לא הגיוני. אם את יפה ומתלבשת יפה ועושה כל מה שאת רוצה והולכת לכל מקום שאת רוצה אז זה לא אומר שאת זונה" פסקה רחל הקטנה: "זה אומר שאת נסיכה" (עמ' 47).

שתי הילדות מסמנות את הנשיות המינית, העצמאית, האקטיבית והמשוחררת כאפשרות חלופית אידיאלית לחיים הכבויים, העלובים, המוחמצים והמרירים של אמותיהן. דגם הנשיות העצמאית הוא ההשראה לשיחתן:

"אף פעם לא יהיו לי תינוקות", הכריזה [רחל הגדולה] לאחר שהרהרה בדבר זמן מה אמרה גם רחל הקטנה: "ילדים באמת מגבילים אותך להשיג את מה שאת רוצה. אימא שלי תמיד טוענת שבגלל שהיא התחתנה ואנחנו נולדנו, היא לא המשיכה ללמוד בקולג'. כל פעם ששואלים אותה היא אומרת שאם היא היתה ממשיכה ללמוד אז היום היא כבר בטח היתה פרופסור'. אחר כך הצהירה: 'אני אף פעם לא אתחתן'. גם אני לא. זה בטוח", אמרה רחל הגדולה" (עמ' 48).

ההתבוננות המוקסמת בחייהן של הנשים החריגות הללו, מצד אחד, וההתבוננות המפוכחת והמפוכרת בחייהן של אמותיהן, מצד אחר, מעודדת את הילדות להצהיר שהן לעולם לא יינשאו ולא יהיו אמהות: זה הרגע שבו הן מביעות רצון להפקיע את גופן, כמו גם את זהותן, ממרחבי שיטת הסימון ההטרודוסקסואלית. זה הרגע שבו הן הורסות את המושג "אישה" כקטגוריית זהות המשועבדת לסדר הגברי, ומעמידות במקומה את מושג ה"לסבית", שהיא האישה שפרשה מסדר זה על פי החוקרת הפמיניסטית-קווירית מוניק ויטיג.

תשוקה: תיבת התחפושות כתיבת פנדורה

התיבה, כאמור, שייכת לנינה, ובתיווכה הרחלות מבקשות לברר את סודות הנסיכה. שלל התלבושות, שמתגלה בתיבה, מוביל להצעתה של רחל הקטנה כי הן תתחפשנה ותשחקנה במשחקי תיאטרון. אביזרי תיאטרון, השתולים בתוך סיפור, נושאים עימם פוטנציאל נרטיבי ואידיאי לאתגור ולפירוק מושגים של זהות, של אותנטיות, של ניידות מגדרית ועוד. ואכן, רעיון ההתחפשות מאפשר לבחון שתי המשגות תרבותיות רווחות של תחפושות, ואת שתיהן מציגה רחל הקטנה מתוך דברים שנודעו לה: האחת באמצעות סיפור של או' הנרי שבו, זוכרת רחל, מתקיים מפגש בעל פוטנציאל רומנטי בין גבר ל אישה, שמוחמץ משום שהאישה טועה בזיהוי הגבר שלמולה:

"בלבה היא חושבת כמה חבל שהבחור הנחמד הזה שפגשה, שמאוד מצא חן בעיניה, הוא סתם עוד בחור עשיר עצלן וריקני [...] . כמה היה נחמד להכיר פעם בחור צנוע והגון, אפילו עני, אבל בחור שמתפרנס למחייתו. עם אחד כזה היתה רוצה להתחתן" (עמ' 55).

למרבית האירוניה, הבחור העומד מול הנערה החולמת הזו תואם למשאלות לבה: הוא צנוע, הגון ועני. אבל, באותו ערב הוא לבוש בגדים מפוארים, בשל מנהג שעשה לו להתחפש ערב אחד בחורש לאיש עשיר, ועתה:

"הוא מצטער על זה שהוא לכוד בתוך התחפושת, מפני שהבחורה באמת מצאה חן בעיניו, אבל הוא יודע שהוא כבר לא יכול לגלות לה את האמת. כשהם יוצאים מהמסעדה הבחור מציע לבחורה ללוות אותה, ולאורך הדרך הוא ממשיך להצטער על כך שהבגדים מונעים ממנו להציע לה את ידירותו" (שם).

באמצעות סיפור זה בוחרת רחל הקטנה להציג את האופציה של אנשים הכלואים במופע שלהם גם בסיטואציה הקיצונית, שבה התחפושת אינה מייצגת אותם ואת זהותם ה"אמיתית". לעומת תפיסה מוגבלת זו, התפיסה השנייה - מבית מדרשה של החוקרת הפמיניסטית-קווירית ג'ודית באטלר - מזהה בשימוש אקטיבי ומכוון בהתחפושות אסטרטגיה משחררת, שנותנת ביטוי לשלל מיקומים ואפשרויות זהותיות:

"כשאת לובשת משהו את הופכת להיות כל מה שאת רוצה. [...] אם מתלבשים בבגדים אחרים, בגדים שונים ומשונים, אז אפשר להפוך תוך זמן קצר לרמות שלובשת את הבגדים. אם נגיד שאת לובשת שמלת-נשף של גברת [...] אז לפחות עד שאת מורידה אותה, את גבירה מגונדרת בנשף מסכות. אם את לובשת מדים אז את חייל" (עמ' 54-53).

לשתי התפיסות הללו משותפת הנחת היסוד המערערת על ההבחנה בין מרחב נפשי פנימי כגרעין האמיתי של ה"אני" לבין מופע גוף חיצוני כביטוי שלו או כניגוד מתעתע שלו, כלומר תפיסה המניחה בכל מקרה את קדימותו של המרחב הפנימי לזה החיצוני. שתי האופציות שמציגה רחל נובעות מתפיסה המזהה במרחב הנפשי השלכה של המרחב הגופני. הגוף ודרכי ארגונו - בהקשר זה, הדרך שבה הוא מאובזר - הוא המקרין את המרחב הנפשי וגבולותיו. כשנולדת ההבנה הזאת, המשיקה אל קביעתו של פוקו "הנפש היא הכלא של הגוף" (בהתרסה רדיקלית כנגד התפיסה הנוצרית הגורסת כי "הגוף הוא הכלא של הנפש"), נוצר המצע להתנהלות המהתלת, החתרנית, ביחס למגדר, וכיחס לאופני משטרו את ערוצי התשוקה.

באמצעות בחינתן של התלבושות, ושל דרכי מיונן, חושפות הבנות את פוליטיקת פני השטח של הגוף ואת העיקרון המרכזי המארגן אותו כעיקרון הסיווג למינים. בשלב הראשון הן ממיינות את הבגדים לפי שימושים: בגדים ליום-יום, לערב, לנשפים, לנופש, לספורט, לעבודה - "אבל השיטה הזאת רק הצליחה לבלבל אותן" (עמ' 63). אחר כך הן ממיינות את כל הבגדים לפי צבעים, "אבל גם בדרך זו לא הצליחו להחליט מה הן רוצות להיות" (עמ' 63). רק לאחר מכן, בעצתה של רחל הגדולה, הן פונות לסדר את הבגדים לפי מין. בניגוד לחלוקות הקודמות, חלוקה זו נושאת משמעות, אלא שהיא מתגלה כבלתי שוויונית: ערמת הבגדים הנשית גדולה ומפתה בהרבה מערימת הבגדים הגברית. לפיכך, שתי הרחלות מציעות לה תיקון, שבסיסו בהשקפת עולם סוציאליסטית:

"כולם בעולם צריכים להיות שווים. זה ידוע. העולם יהיה הרבה יותר טוב אם רק יהיה בו סוציאליזם. כמו בקיבוץ כשכולם עושים בדיוק אותו דבר ומקבלים את אותו אוכל, ואת אותם בגדים [...] וככה אין אפליות" (עמ' 59).

תיקון זה מאפשר לבנות לקבל, בהגדרה אקראית, בגדים משתי הערמות שסודרו על פי מין. כך נוצרות שתי ערימות מעורבות-מין אך שוות בגודלן.

משמעותה של החלוקה הזאת אינה מסתכמת בחלוקה שוויונית של הנכסים בין החברות. פירושה הוא גישה פתוחה ושוויונית של הבנות לשתי השפות המגדריות, הנשית והגברית, ויצירה של קטגוריות מעורבות אינסופיות. ההכרעה האישית של כל אחת מהן, לגבי הבגד/ הזהות המגדרית שתבחר לאמץ לאחר מכן, תתבסס על בחירה חופשית יותר מזו המוכתבת על-ידי הגדרות מגדריות נוקשות. במעברת השפה שלהן הבנות מגלות, שהן לא יכולות להתחמק מן הקטגוריות גבר-אישה

משום שהתרבות המערבית מציבה אותה כקטגוריה המרכזית המפרשת וממשמעת את התופעות. זוהי הקטגוריה שמארגנת את הנרטיבים הבסיסיים של המציאות. מאחר שאין באפשרותן להמיר אותה בשיטת ארגון אחרת (שהרי גם הערכוב בנוי על זיהוי מוקדם של ההבדלים המגדריים), הן מפרקות אותה מבפנים על-ידי שחרור השימוש במוצרים המגדריים (שפה, לבוש, תחפושת) מגבולות המגדר ועל-ידי יצירת ניידות וחוסר קביעות מסדרת.

מקורן של הקטגוריות גבר ואישה מתגלה בנרטיבים של התשוקה ההטרסקסואלית: בתיאטרון הבובות, שהרחלות מקימות במערה שבים, הן מצליחות לתרגם את תפקידי הבנים בסיפורים העוסקים ביחסי הורים וילדים לתפקידי בנות. כך מתאפשר לדמויות נשיות לתרגל תכונות כגון אומץ לב, מסירות, כבוד, עורמה, פיקחות, תעלולים והרפתקאות (עמ' 123), ואת ההתקה הזו עושות הרחלות ללא קושי. אולם בנרטיבים של תשוקה ורומנטיקה, כדוגמת סיפורי נסיך ונסיכה, סיפורי חתן וכלה, סיפורי אבא ואימא וכדומה, מתברר להן שהתפקיד הגברי אינו ניתן לתרגום.

הנרטיב של התשוקה ההטרסקסואלית הוא גורם מרכזי בכינונה של הטבלה (הבינארית) התרבותית שבה מתקיימים שני סוגים של זהויות, הממומשים והמגולמים בגופים ייחודיים להם. אפשרויות אחרות, זהויות אחרות וזנים אחרים של גוף, מודחקים ביעילות. שתי הזהויות (של גבר ואישה, של זכר ונקבה) מתייצבות כמו תעודת ביטוח וכמו הסימן של הדומיננטיות ההטרסקסואלית. אי-אפשר לתרגם את הנרטיבים של תשוקה ורומנטיקה לשפה מגדרית אחרת, וכדי לחוות את החוויה המרגשת שהם מציעים, יש לתרגם/ להתאים את הגוף לשפה המגדרית האחת הזאת. כלומר, כדי להגיע למין ולמיניות, יש להתכונן אל תוך גבולות המגדר ומגבלותיו.

התיבה מכילה שלל תלבושות מרהיבות, שמאפשר לרחל הגדולה ולרחל הקטנה להתחפש לכל מה שברצונן: "לנזיר או ליפנית, כוכבת קולנוע או מצרי קדום, קציץ בחיל הים הצרפתי או סתם הולנדית, וגם הענק וגנו בא בהחלט בחשבון" (עמ' 63). אולם שתי הרחלות בוחרות לחזור ולהתחפש לשתי האופציות המגדריות "גבר" ו"אישה": לגבר ולאישה מהסיפור, לנסיך ולנסיכה, לחתן ולכלה. רחל הגדולה מדייקת ומבחינה שבכל מקרה הן משחקות ב"אימא ואבא", כי "זה אותו הדבר. גם נסיך ונסיכה הם בסופו של דבר אבא ואימא" (עמ' 61). באמצעות משחקי התפקידים וההתחפשויות נחקרות האפשרויות הללו ונוצרת סדרה של התנסויות ותובנות – על העדר החשיבות של בגדים ויופי אצל נסיכים לעומת חשיבותם העצומה אצל נסיכות; על סוג הפעילות המצופה מנסיך לעומת זו המצופה מנסיכה. לכל תפקיד כתובות בתרבות הוראות משחק קבועות ומובחנות. כדי לדעת את כללי המשחק –

"רחל הקטנה מעיינת] בספר נימוסים והליכות שהיא מצאה בספרייה במדף 'עשה זאת בעצמך'. היא רצתה לברר מהם הטקסים המחייבים בנשפים וגילתה שאת רוב הכללים היא כבר יודעת בעצמה. ככל הסיפורים והאגדות שקראה אי פעם ידעו הנסיכות איך להתנהג. הן ידעו מתי בדיוק לרקוד, ובאיזה שעה צריך לחזור הביתה. אז כל מה שצריך לעשות בשביל לדעת זה פשוט להסתכל ולראות איך נסיכה מאגדה מתנהגת" (עמ' 58).

כללי המשחק של התפקידים "אימא ואבא", בשלל גרסותיהם, נרכשים באמצעות קריאה חוזרת ונשנית בשלל הטקסטים שמשחקים את הנוסחה ומייצבים אותה. אלא שהרחלות נכנסות לתוך התפקידים בגופים שאינם תואמים לדגמים החברתיים, והחיקוי השומר על דמיון-תוך-מרחק מן המקור מייצר מצד אחד פרודיזציה של הנוסחה, ומצד אחר מאפשר פלישה ונטילה אסורה של הריגוש המיני ושל העונג המובטחים בנוסחה:

"רחל הגדולה ליטפה את רחל הקטנה כמו שראתה את אבא שלה עושה ל אימא. בידיים לחות הידקה את השדיים הקטנים והמרשרשים, העשויים מגרבוני ניילון, בשפתיים לחות נישקה את הצוואר הפועם מהתרגשות, ובאצבעות מרקדות זחלה לעברן של הזרועות הקרירות. [...] הרבה פעמים רצתה להרגיש את מה שמרגישים אבא ואימא כשהם שוכבים האחד על השנייה. [...] היא הרגישה שהיא חייבת לדעת את הסוד של הגוף כשהוא נפגש בגוף אחר. [...] היא רצתה לחקור את התחושות ולפרק אותן לסיבות ותוצאות כמו שעושים מדענים שחוקרים את גוף האדם. היא רצתה להבין בוודאות מהם הקולות שמפיק אבא מ אימא כשהם משחקים בערימת ילדים. היא ליטפה את רחל הקטנה טיפסה עליה בגופה והחלה להתנועע כמו אבא. החיכוך בעור אחר הסעיר אותה. עורה המגורה מהבד המחוספס של החליפה להט מרוב ערגה. היא הרגישה את זרם הדם המציף את העורקים שפעמו בחוזקה שועט בגופה כמו בשעה שהיא מתחככת על קצה המיטה או שולחת אצבע רטובה ומנענעת אותה מתחת לתחתונים עד שהיא מתחילה לרטוט בכל הגוף" (עמ' 62-61).

הגילוי המרעיש על אודות הריגוש המיני הוא שאין הוא תלוי במינם של הגופים המשתתפים בהפקתו, למרות הציווי התרבותי המורה על תלות כזו ולמרות ההטמעה העמוקה של עקרון התלות הזה: אבא ואימא, מכות עם בנים, שתי הרחלות - בכל אחד מאירועי הריגוש האלה מתרחש מפגש מסעיר של הגופים, שלא מינם השונה והנפרד הוא שקבע אותו, אלא נוכחותו של הגוף במלואו, במלוא חושי ועוצמתו.

התחפשות מאפשרות לרחלות את הכניסה המערימה על הנוסחה ועל השיטה ההטרנסקסואליות. משום כך הן מוקעות ומוקאות ככישלון וכסטיית תקן, כאשר הן יוצאות מן המערה אל אוויר העולם:

"כשהן נכנסו לכיתה, שלובות זרוע כמו זוג, הבינה רחל הגדולה שזאת היתה טעות נוראה. הכל היה טעות. [...] אבל במיוחד התחפשות. מה פתאום נכנס להן לראש להתחפש ככה? היא רצתה להגיד את זה לרחל הקטנה אבל פחדה להסגיר את אימתה. [...] היא הידקה את אחיזתה על זרועה של רחל הקטנה [...] והרגישה ברעדן של הזרועות הדקות מבעד לבר הסאטן של שמלת הכלה. כשהציצה ברחל הקטנה ראתה שפניה חיוורות כמו שד מבוהל. רק אז הבחינה כיצד כל הבנות, ואפילו המורה, מביטות עליהן בעין עקומה וישר רצות להתלחשש. ומי יודע מה הן אומרות עליהן? גם הבנים צחקו בצחוק צורמני, מעצבן. אפילו עידו הפחדן לא פחד להשמיע בנוכחותה הערה טפשית על זה שהן נראות ביחד כמו שתי לסביות. בתמורה היא בעטה בו, והמגבעת שחבשה, שהיתה של האבא של הגברת נינה, צנחה מראישה ונרמסה במעגל הרוקדים" (עמ' 77).

עם המגבעת נרמס גם הביטחון והאומץ לאבזר את הגוף בזהויות ובתשוקות לא מקובלות. גם בפורים, חג שעניינו הוא התחפשות למה שאינך, ההתחפשות של הרחלות לחתן ולכלה נתפסת כאיום על הסדר, כהפרה של השיטה. השיטה אינה מתירה חריגה מן הזהות המגדרית, משום שזו מאיימת על כלכלת התשוקה ההטרנסקסואלית. ההבניה החריגה של הגוף הממוגדר, ההצגה סוטת התקן שלו, המופע הלא תקין והלא ראוי שלו - כל אלה מציגים את הגוף כאתר לסנקציות של הגינוי והעלבון, של הנידוי החברתי, של ההדיפה וההגליה אל מחוץ למוסכמות. הגיבוי החברתי, שמקבלת עמדת הגינוי וההוקעה, מאפשר אפילו לפחדן שבחבורה לצאת כנגד רחל הגדולה ולכוז לה. הכוח החברתי מתגלה כגדול יותר מכוחו הפיזי של הגוף. הכוח החברתי רומס את השמחה והעונג, שכווננו ביניהן שתי הרחלות, והופך אותו לחוויה של עוגמה ומפח נפש, לחוויה של דחייה-וביזוי.

ארבעה שירים

הפרחים דיברו בחלום

בחשך הזה של הדם הגדול
 אני אהיה האור.
 ואהיה כנעלם אל תוך האור.
 וכל הפרחים שבעולם יבואו אלי
 ויתנו לי את ריחם ויסוכבוני
 בחוצה של עיר וישאלוני: למה
 פרחים אנו? ואענה: כי היפי דורש
 זאת מאלהים בעולמות עליונים.
 כל פרחים שבעולם בקרוני בביתי
 ואשק להם וימסרו לי נשיקות מתוקות
 מדבש ומצוף דבורים ופרחים,
 נשיקות של אהבת חיי אשר מעבר לים.
 והייתי כחולם והייתי עף
 וים של פרחים היה נשקף מבעד לסכר
 ואראה כי בגן עדן הייתי. ואתעורר.
 והאלהים דבר אלי ואמר: הנה גן העדן
 בא אל הים והים בא אל הארץ
 והארץ כלה תהו בהו ורוח אהבת חיי
 מרחפת כפרחים על פני תהום.

אדם בן כלב

והייתי ככלב מת.
 וחרצו את דיני.
 וחרצתי לשוני כנגד העולם ואמרתי:
 לא יקום ולא יהיה.
 ומרפכת אש ירדה אלי מן השמים.
 ועליתי עליה. וטסתי.
 עד לעננים הזהבים.

מסדרונות הסוד

המסדרונות הארכים של אלהים.
 אני הולך בהם והולך וגומע טפין טפות
 מירשת הסוד.
 המסדרונות הארכים של אלהים.
 כל כך יפים לעיפה.
 מסדרונות קסומים, אינסופיים.
 מהו המקום הזה, שאלתי.
 זהו המקום בו נולדים כוכבי הלכת מן השמשות
 והירחים מכוכבי הלכת. המלאכים מהלכים בהם
 אין קץ. מה לי כי רציתי בכוכב אחד והוא חמק ממני.
 ואורו אור קסם מהלך עלי פלאים.
 יום נתן. לילה לקח. ואני שרציתי במסדרונות הסוד
 נכנסתי אל פרדס התפוזים הריחניים והלימונים המתוקים.
 את אמי פגשתי ואמרתי לה אהבה. והיא השיבה לי:
 אתה תהיה כפרדסים מתקתקים של האינסוף. ותשוב
 לגדל בתוך רחמי פלימונים המתוקים של הסתו.

מה מטריד אותי

מה מטריד אותך? הוא שאל.
 מה לא מטריד אותי? אמרתי.
 החיים מטרידים אותי.
 המות מטריד אותי.
 אני רוצה לישן ולא לקום יותר.
 וזה מטריד אותי.
 איך להסביר לו שכבר יותר מחמש עשרה שנה
 אני מהלך בחיים כבמדבר ישימון של כאב.
 כל מה שאהבתי נלקח ממני.
 האשה היחידה שאהבתי עזבה לארץ אחרת.
 אמי האהובה מתה. סבתי היקרה נפטרה.
 ונותרתי עם חיים שהם רחוף מתמיד בחלל החיצון.
 כלי מסכת חמצן. נאחז בשאריות צפרני
 בתקנה העמומה שהכל עוד יסתדר.

קתרינה טוראי-קלינסקה

שלושה שירים

מפולנית: ברכה רזנפלד



קתרינה טוראי-קלינסקה

האצבע הקטנה

לא חשבה עצמה אף פעם לכן-שלוח מחשבות.
או למטילת מורא, אשר דרך הגוף שואפת לאינסוף.
לא אימה באמצעות מחוג כמו מטרונום חרש,
אשר כון, כמנבא רעות, לחמש-לפני-חצות.

האחרות, תלשו דפים על שרשיהם,
אחזו בעפרון כמו ברגל הוללה
הטבעות הילדותיות כבר קטנות עליה
כמו המכנסים, שאחריהן לבשה - ואברה

היא לא טפסה בדרך על ראש תלול מדי,
ולא חדרה עמק מדי אל תוך חלל הפה.
רק פעם אחת, נאחזת בנדרדת הכתף,
יצאה לא רחק, אבל בכיש מזל.

זה קרה. לא למשהו אחר, אלא לזאת, קטנה,
עלובה, בסד, בתחבשת, ביוד ובכדם,
חלקה אתי היום בשורה משמחת,
צמרמרת תענוג של התאים הקמים לתחיה.

המעיל

זה רק המעיל, בעודו לובש בערמה את צורת גופי,
החליק אל זרועותיך המושטות פתאם.
האם אתה חושב, שהייתי יכולה להכניס לתוכן אחרת

מֵאֲשֶׁר בְּגִלְיַמַּת שְׁעָרַי וְעַל סוּס לָבָן?
 זֶה הַמַּעֲלִיל. זֶה סוּס לֹא רוֹכֵבוֹ, לֹא כָּל כֶּךָ טְרוּיָאֲנִי.
 אֲנִי רַק הַבְּטָנָה, בְּאֵין מְהוּת גְּרוּעָה מִזֶּה.
 הוּא הָיָה מוֹכֵן לְהַחֲתִיךְ לְאַלְף שְׁרוּלִים,
 כְּדֵי לְתַלּוֹת יָדַי עַל צוּאֲרָךְ.
 זֶה רַק הַמַּעֲלִיל, וְאֵל תִּחְשַׁב, שְׁלֹכְסוּף קִלְטָתְךָ
 אֶת הַתַּעֲלּוּל הַחֵם הָעֵטוּף בְּכַתְנָה.

חלון

אני פותחת את החלון לרוחה, שישתנגק החדר מרב דמדומים.
 אחר ירגע וישקע, פושר עדין, על קרקעית החלון.

אחד אחד טובעים החפצים - רק צלליותיהם צפות ועולות,
 כשהבית נע כצמחה של מים, מהדהד קולות שמעבר לחלון.

אני שומעת איך חדרי השנה מתלחששים, המטבחים, מלאי הריחות, מתקרקשים,
 בסמטאות הפרוזורים הבהירים של בתי החולים האנחה משתקת.

אולמי הכנסיות, שם התפללות תלויות כאיקונות מתחת לקמרונות,
 שם רוחשים אודי אמונה עשנים ועם הרטט האחרון מותכים בעלטה.

אני נושמת התעלות נכריה, נזונה מן הטרחנות שאיננה שלי,
 והכאב אשר לרגע נכסתי לעצמי מאפשר לי כמעט להעלם.

אני זוחלת בין הברכים שפורעות במקומי וחוזרת על מלות ההמנון,
 רק על מנת למדוד לגופי את הלחץ הנר הגנוב מן המזבח.

אני שומעת איך מתגלגלים רעמי הצחוק וכיצד מתגנב שעון הקיר,
 ואוספת את השירים הממרטטים שהשלוכו לחוף החדגוני של הבנינים.

אחרים יודעים לחיות. זה נדאי. לח וקריר פה פתאם.
 זה מבט האשה שממול. גם היא סוגרת חלון.

דניאל כהן-שגיא

שני שירים

תולדות הימים ההם ותולדות הימים הללו

א.

תולדות הימים ההם ותולדות הימים הללו הן אצלנו המלחמות
 ששואלים בסופן בשביל מה גם הרכילויות והבגלות שברשע
 פרוזדור ארץ שבו מכבים אחד על עורו של השני
 לארץ היום ולארוחת הערב סיגריות
 כאשר הוא שומר לה והיא שומרת לו משככי כאבים עם ספורים עסיסיים
 שרסוקם אמנותם, הכל על חשבונם של אחרים
 מועכים, נהנים ונאנחים, כמו היו לועסים עלים מיבשים.
 בין שאר הענינים שלא נאמרים
 היא והוא שוכחים לספר זוטות אישיות
 ומהמרים על מזלם, על חקמתם הנקבית או הזכרית
 ועל היכלת הבלתי מסברת להלך שנים, שנים בצותא לחדר השנה
 ולהפך את הפנים לבדיה.

ב.

תולדות הימים ההם ותולדות הימים הללו
 הן אצלנו המלחמות, קטנות כגדולות צדוקם האחד
 נמצא במניפה העיפה, סליחה מליצה
 "החיים סובלים והמתים שותקים".
 מרחק לא רב מהם לבושים במיטב מחלצותיהם
 גודשים נשים וגברים אולם רקודים,
 צל אדמדם של בטרם ערב על פניהם, משובה קלה בדבריהם
 והם מרצים, מפזזים, מתגפפים, תרים בדמיונם
 אחר גרועים נוספים, לאתר פעם נוספת
 מעל לראשי המחזרים את התרמית קרובת החיים
 לודא אם אמנם זה מין שכל מן הקרבות
 המזכיר פלניות, או סתם ריק המשתרף לארץ חבלי ארץ

שְׁנוֹתֵר לָהֶם מִקְצָתוֹ אֶצֶל הָאִשָּׁה, מִקְצָתוֹ שֶׁל הַגָּבֵר,
זָכַר לַיָּמִים הָאֲבוּדִים וְלַשָּׁנִים הַמְּאַחֲרוֹת,
רוֹבֵץ מִדֵּי בִקְרָה כְּמוֹ מִשְׁתִּיזֵן מִזְמַן אַחֵר
פָּגַר נֶעְרָם וְנִפּוּל כְּמוֹ
רָגַע אַחַד מִתְפֹּרֵר.

גלובאליות

מוֹנָה לִיבוֹכִיץ' לְגִמָּה אֶת הַקְּפוּצ'יִנוֹ הַשָּׁנִי שֶׁלָּהּ
שְׁלָחָה נְשִׁיקָה חֲמִישִׁית כְּבָר בְּעֵשֶׂר וְחֲצִי בִבְקָר
נֶעְמְדָה כְּמוֹ שֶׁהִיא לְעֵתִים עוֹשָׂה
קְרוֹב לְדִלְפֶק הַשִּׁישׁ
לֹא רְחוֹק מִרְחוֹב מְלֻצ'ט שֶׁלִּיד רְחוֹב מִזְאָ"ה
לְאַחַר אַרוּחַת בִּקְרָה בּוֹיָה אוֹמְבֵרְטוֹ
הַמְתַּמְחָה בְּקְפוּצ'יִנוֹ סְמִידָה, קְרוֹאֲסוֹנִים מְבֻצָּק עָלִים
וְצִבּוֹר לְקוֹחוֹת
Well heeled

מוֹנָה לִיבוֹכִיץ' יוֹעֵצַת אֲמְנוֹתִית לְבוֹשָׁה בּוֹז'קֵט
Miu Miu בְּצִבְעֵ שְׁנֵהֶב
וּמְגִפֵי בְּרָכִים שֶׁל שְׁאֲנֵל
"בְּגִלֵל שְׁאֲתָה לֹא יוֹדֵעַ אֵיךְ פֵּעֵם
אֵת מִי מְזַמְּנֵת לָךְ הַמְקָרִיִּית".
עַל חִיּוֹךְ שֶׁל סִפְלוֹן קֶפֶה
קִבְעָה לְרֵאוֹת מְהֻדָּרָה שֶׁל צִיּוּרֵי רוֹי לִיכְטְנִשְׁטִין
וְהַחֲלִיפָה פְּרִטִיסִי בְּקוֹר עִם בְּעֻלְיָה שֶׁל "גוֹרְדוֹן",
לֹא רְחוֹק מִשֵּׁם
בְּעֻלָּה מְנַהֵל קֶרֶן
שֶׁלֹא לוֹקַחַת סְכוּנִים
נוֹתֵן וְנוֹשָׂא
עִם מִשְׁקִיעַ לְכֶסֶף הַתְּחִלָּתִי.
הָאוֹר הַחֵם וְהַצֶּהֱבֵהֶב וְהַמְקוֹם
עוֹשִׂים אֶת זֶה
לְכֵלָם.

צביקה שטרנפלד

ארבעה שירים

אני צביקה שטרנפלד

אני צביקה שטרנפלד ת.ז. 064456684
קיבלתי מהוצאת קשב 100 עותקים מספרי
'מפזר הזכוכית'.

על החתום 9.8.07

קראתי את המאה
ומעתק לעתק
מאום לא השתנה.
הקוסם המשורר חוזר
על אותם הקסמים,
דבר אינו דוהה
וצבעים חדשים מתגלים במשורה.
אותות חרטה וסימני מאוס
לא נצפו עד אחרון העתקים.
נראה שהשנוי צפון
בעתק המאה ואחר.

להיות משורר

הרימו טלפון מטרויה:
"מדברים מנסיון,
השמר מהאתון הקטנה
שהכנסת בילדות
אל קרבך".

משורר מבוגר מקריא שיר משעשע על המוות

מפזר

מטבעות צחוק,

שהמות יגרה,

שיאחז בבתנו

ויתעבב.

(פסטיבל מטר על מטר - ירושלים)

משורר צעיר

המשורר נעצב

משום ששירו

נטול כותרת.

"ראה אותי", הצבעתי,

"גרוש כותרות,

אך הטקסט מטשטש,

כאבי צומח פרא

ואיני יכול להדביק

את האשר המתגלגל מתוכי.

הן לפעמים כותרת

היא סוג של אות שהענק

כשהעשן בשדה הקרב

טרם התפזר

ותוצאות המערכה

לא ידועות.

אפשר גם ללא כותרת".

אכל המשורר

על עצמו דבר.

צעיר כל-כך

וזקוק לכותרת.

(פסטיבל מטר על מטר - ירושלים 22.2.07)

שלושה שירים

היא הלכה ממך אל האופק

היא הִלְכָה מִמֶּךָ אֶל הָאֹפֶק
 וּמִמֶּנּוּ אֶל הָאֹפֶק שְׁאַחֲרֵי הָאֹפֶק
 וּמִמֶּנּוּ נֶעְלְמָה בְּקוֹ הַמַּיִם הַמּוֹכִיל לְאַרְצוֹת
 הַמּוֹבִילוֹת לְאַדְמוֹת רְחוֹקוֹת
 וְנִשְׁאַרְתָּ עִם שְׁאֲרֵי דְרָכִים בְּיַדֶּיךָ
 קִטְעֵי נְתִיבִים בְּזִכְרוֹנֶךָ
 וּמִבְּקֶשׁ מְכַל עוֹבֵר וְשׁוֹב
 לְהֵבִיא אוֹתְךָ שׁוֹב אֵלֶיךָ.

תִּרְאֶה, אֲגִיד לְךָ,

אִם אַתָּה רוֹצֵה אוֹתָהּ
 אַתָּה צָרִיךְ לְהַפְּךָ אֶת יָדְךָ לְיָדָהּ,
 לְהִצְמִיד בְּמַדְיָךְ אֶצְבַּע אֶל אֶצְבַּע
 וְאַחֵר כֶּךָ לְשֵׁנוֹת אֶת מִינְךָ מִזְכֵּר לְנִקְבָּהּ
 וְאַחֵר כֶּךָ לְהַפְּךָ אֶת לְבָבְךָ לְלִבָּהּ
 אֶת דְּמָךְ לְדָמָהּ
 אֶת רִיאוּתֶיךָ לְרִיאוּתֶיהָ
 אֶת נְשִׁימוֹתֶיךָ לְנְשִׁימוֹתֶיהָ
 אֶת פִּיךָ לְפִיהָ
 וְתִצְעַק וְתִזְעַק בְּפִיהָ אֶת שְׁמֶךָ
 אוֹלֵי בְּמִקְרָה אַתָּה תִּשְׁמַע
 וְאִז תִּרְוֶץ אֵלֶיךָ
 תִּרְוֶץ וְתִסַּע וְתִטּוֹס
 אֶל תְּבִיט לְאַחֹר
 הוּא הָאוֹיֵב הַגָּדוֹל בְּיוֹתֵר שְׁלֶךָ
 וּכְשֶׁתִּגִּיעַ תִּגִּיעַ
 וְתִחַבֵּט בְּקִיר

אז תדע

שהגעט הכי קרוב שאפשר אליה.
דע לך זה כל מה שאפשר
מרחק קיר ממנה.

איך להגיד את זה

איך להגיד את זה
זה כמעט כבר פה.
האזיר מגמגם את זה
משתדל להגיע
דרך האזן לזכרון.
מה זה מתחיל פה ונגמר
עוד לפני שהוא מתחיל ונגמר.
נפילתי קרבן למלים רעבות מדי
שלא נותנות לדבור להתחיל
וכבר נושכות ונושכות את האזיר.

מי ישאר אתי עד סוף הרוח
והשפעתה הרעה עלי.
אני לא חזק במלים
כמו שהעץ הזה
לא חזק בעלים
כשהשלקת טורפת אותו.

אהבתי במקום הזה

אהבתי במקום הזה. בתחילה היתה בו שממת אהבה. אחר כך סללתי בה רחוב.
המים לא באו אלי קלים מברז. הייתי בא אליהם עד לסלע. אחר כך העמדת דלת,
אחר כך צירים, אחר כך יצא ממנה קיר ונבנה בית. העמדתי עץ, סביבו הדבקתי
אזיר, רשרשתי בו רוח מניר. אחר כך אהבתי שמש שהיתה קרובה לגג. אחר כך
אהבתי את החושך מעליה. אחר כך הולכתי רגליה בפסיעות קטנות על מדרכה.
אהבתי את רגליה הלבנות, עליהן עמד גופה, עליו הנחתי ראשה, עליו שערה.
אהבתי את שערה. זו לא היתה אהבה פללית. אהבתי שערה שערה. מיתר מיתר.
מאז קולי נאגר בעקולי כלי נשיפה ושאיפה קורא בשמה מנגן על מסרק את שערה.

גופי חוֹה אֶת כְּמִיֶּהֶת
נִשְׁמָתִי לְשִׁלְמוֹתֶיהָ.
כָּל תָּא סוֹפֵג
אֶת טַל הַשַּׁחַר
אֶת שְׁמֵשׁ הַבִּקְרָה
אֶת עֲנָפֵי הָעֵצִים
בְּדֶרֶךְ שׁוֹנָה מִבְּעָבֵר.
נִשְׁמָתִי מִתְגַּלָּה
בְּטָלְלִים, בְּרִצּוֹר
קִרְנֵי הַשֶּׁמֶשׁ,
בְּלִטּוֹף הָרוּחַ
אֶת עֲלוֹת הָעֵלִים.
הַכֹּל סְבִיבִי
לוֹחֵשׁ וְרוֹחֵשׁ
חַיִּים עֲצוּמִים
הַמְזַנְקִים
זְנוּק קִנְנֵטִי
אֶל הָאֵינְסוֹף.

בהשראת פרשת בלק יום שישי 03 יולי 2009

המוות ההולך לפנינו

פרק מרומן חדש

כל בוקר אני בודקת את זרי הפרחים באגרטלים,
 את הצמחים באדניות ובעציצים התלויים במרפסת,
 קוטמת עלים יבשים, ראשי פרחים שמרמזים על קמילה.
 הבית ממשיך לפרוח.
 לא יודעת אם אתה רואה, לא שואלת.
 אינך עוזב את מיטתך, שוכב בדממה,
 רק השמיכה מתרוממת כגל ושוקעת.
 הקול המונוטוני של הרדיו חותר
 תחת הדממה הגדולה.
 על הים הכחול של השמיכה משוך הוד כמו מעולם אחר.
 צלצול טלפון קורע את הדממה. משתתק ומצלצל שוב.
 מישוהו מתעקש לדבר איתך.
 אתה מושך קלות בכתפך, מסרב.
 בתוך תוכך אתה כבר יודע, אנחנו יודעים,
 שההשפעה שלך על משהו או מישהו, ואפילו יהיה בשר מבשרך,
 היא זניחה, שהעולם מסתדר יפה מאד גם בלעדריך,
 ואם יש עיכוב בכיצוע גזר-הדין, הרי זה רק כדי להיטיב
 לשים עלינו את הגולל ולהמשיך במרוץ
 כאילו מעולם לא היינו.
 עיניך עצומות. מחשיב את עצמך למת
 מבלי שתשנה את תנוחתך או את הרגליך.
 על כוכב טרלפאמדור, אומר בילי גרים *בבית מטבחיים 5*,
 כאשר אדם מת הוא רק נראה מת, הוא עדיין חי מאד בעבר,
 כך שטפשי שאנשים יבכו עליו.
 אני לא בוכה.
 החיים הם רק זכרונות, הכרזת יום אחד, ובמרץ פרשת את שלך
 על שולחן הכתיבה, וחרשת אותם בעפרון מחודד היטב,

אל תוך ספר ועוד ספר (שיידחסו על המדפים העליונים בארון),
ובמתכוון שכחת את פיקורוס היווני, שהכריז כבר 300 שנה לפנה"ס,
שגם אלה שזוכרים - ימותו.

זה שנתיים שאתה מהלך
כשהמוות חי בתוכך. לפי רילקה,
כולנו נושאים אותו בתוכנו מיום לידתנו,
כמו פרי החובק את הגלעין. כשאנחנו קטנים,
הוא כותב *מישימותיו של מלטה לאודיס בריגה*,
הוא קטן, כשאנחנו מתבגרים הוא גדול. הנשים נושאות אותו ברחמן,
הגברים בחזם, וזה מעניק להם הוד מוזר וגאווה שקטה.
זה זמן מה שאני עומדת אל מול הספרייה המטפסת אל התקרה,
מעלעלת בספר אחר ספר, מחפשת חיזוקים במלים,
תרה אחרי הערות שנרשמו בשוליים במשך שנים,
וממתינה שהמלים יחזירו את החיים לחיים.
אך הן בשלהן, מבבללות בין מוות וחיים.
את המוות מטעינות בחיים משלו,
ואת החיים מטעימות במוות משלהם,
כשהן ממחישות אותו, מממשות, כמעט ממששות:
הנה הוא דופק בדלת. נכנס.
"בבקשה לשבת, כוס מים? תרגיש בבית."
אנחנו כמעט חברים.
ובכל זאת, אם הסוף ידוע מראש, תוהה רילקה,
מה מונע מאיתנו לשתות את כוס התרעלה?
מדוע אנחנו נשארים כאן וממשיכים
ללעוס את כשלונותינו, את מה שהחמצנו?

מן המדף העליון, אני שולפת את ספר ציוריו המאובק של ג'ימס אנסור,
בוחנת את הגולגולות והשלדים הצבעוניים שברא דמיונו הפרוע.
וכשיותר מאוחר אני יורדת לרחוב ההומה אדם בשעה זו
של חמש אחרי הצהריים, אני רואה
שלדים צבעוניים חוצים את הכביש, ממהרים לבנק, קונים פרחים,
ממתינים לאוטובוס, וקצרי רוח עוצרים מונית.
הם לא מפחידים אותי. גם לא מאיימים עלי.

אני קונה פרחים, חלב, ירקות ועוף למרק.
צועדת הביתה לאט, בוחנת בסקרנות את ענפי הסיגלון בכניסה.
נועלת את הדלת מאחורי.
מביטה במראה: אנסור מגחך בתשובה.

אתה פוקח עיניים.
מה השעה? אתה ממלמל. איזה יום היום?
יום שלישי. חמש ורבע.
בדרך הביתה, אני אומרת, ראיתי ניצנים על ענפי הסיגלון!
האם אתה שומע את פעמי האביב?
לא יאמן! אתה לוחש.
הוד כחלחל סוגר עליך כבועה, ספק חיוך מסתמן על שפתותיך ההדוקות,
ובעיניך גאווה שקטה. אנחנו מחליפים מבטים.
מה שאני מנסה לומר לך, ואתה לי, שזה לא הזמן למות,
בוודאי לא כשהניצנים בוקעים מתוך הענפים.
תמיד נשאר משהו לא גמור, משהו שנשאר לעשות,
עוד פריחה אחת, עוד חיבוק אחד,
אם רק יינתן לנו זמן וגם אנחנו עוד נעמוד חבוקים בחלון.
"הגיע זמן", אתה אומר, מצטט את צ'לאן,
"שיהיה זמן."

תשוב ומרוקן, אתה עוצם עיניים, דמום כמת.
אתה הולך ונעשה דק, הולך ומטשטש, נאסף אל תוכך.
לפנות ערב אתה נרדם. נשימותיך חלשות אך קצובות.
אני צועדת אל הים. סגול השקיעה אך זה נעלם.
רק לפני ימים מספר, לא, כבר חודשים מספר,
פסענו יחפים על החוף הזוהר, הפתוח, מתבוננים בגלים.
אין גלים זהים, הערת, מעולם לא היו.
ים של שעת שקיעה. מזח מושך אל אופק מפתה.
אורות של יפו מנצנצים במרחק.
רגע נצחי במציאות חלומית.
וכבר חלפו חודשיים מזמננו השאול.

ארבעה שירים

אישה

הרחוב מתקדם. מפלח את הלב
 ומר בו, מר בו הרחוב
 אכל מתוק הפה המדבר
 כשאתה אומר ואני אומרת
 כשאתה תרפא ואני אתרפא
 ככה החיים
 שביל חלב מבעבע
 מן הפטמות
 והדם נגר מהלשון
 עד ירכתים,
 כמו דם
 נדה
 כמו דם צועק.

הולך הלילה ובא היום

ילדים באים כמו שבילים
 בסוף הכל נהיה קמח
 ילדים באים כמו כוכבים
 בסוף הכל אבק
 והולך הלילה ובא היום
 ובצהריו הכל מתבהר מתחור
 שאת, אמא, תראי תביני
 שלא באמת התפונתי להרע.

קרעים של זמן

קרעי זמן כמו תנוכי אֲזֵנִים בְּרוּחַ
 רְפִים, נְמוּחִים
 תחת אצבעות גסות.
 היא אוהבת קרעים של זמן
 כמו נחירים רוטטים תחת אצבעותיו
 היא אוהבת קרעים של זמן
 הם ממתינים בטרמינל השנים
 כמו גלגלי מטוס על מסלול המראה.

היא אוהבת קרעים
טלאים של דקות, גזרי שניות
שהם כמו מכוני שעונים בגופה.

אני כורעת תחת נטל הבגד

אני כורעת תחת נטל הבגד
חזקה שכמו שק נושאת את שדי
כאלו היו תפוחי השדה,
נשאים על פתיל העגורן של שכונה
מתחדשת.

אני כורעת תחת נטל הצריכה
כאלו אני פה ענק להאכיל
פיר ממתין, בולען פעור
בלב עיר

אני כורעת תחת נטל

הודעות

משיבונים

אימלים

טלפונים

אס אם אסים

פקסים

עתונים

משלוחים

שליחים

מכירות

פרסומות

ריטינג

תחרות

מכירות

צפיות

דמויים

מניפולציות

ויומיום

אני כורעת נקרעת.

לעזאזל

מדוע איני מסירה ממני

את כבד כל הדברים.

מלכה נתנזון

וכי מה הן כבר כמה תולעים

פרולוג לרומן

המסדרון הלבן היה ארוך וצר מתמיד, דומה היה למערה חשוכה שעטלפים מתעופפים בה, ורגליו של נמרוד, שברגליו כבודות היו מן הקילומטרים הרבים שעשה בחדרו המואפל, הפכו שקים גרושי עופרת. שום נס לא קרה בארכה הנוספת שניתנה לו - שבעת הימים, כמו שלושים השנים שקדמו להם, לא הביאו עמם בשורה. התרופה החדשה, "החזקה ביותר שיצאה עד כה לשוק", הייתה לא יותר מאשר ולריאן לשפתיו של גוסס - זרויף מקוטע בבאר חרבה.

כבר שלושים שנה הוא נושא את סלע התופת שלו אל מעלות הזיכרון, וזה שב ומפיל אותו אל החול הרוחש חלקי גופות זועקות אליו לילה לילה, משוועות לחיבור, לצד שרידי טנקים שרופים, וכל כמה שיתאמץ, אין הוא מצליח לחבר את החלקים זה לזה כיאות. "אני לא מצליח", הוא זועק בשנתו, "אני לא מצליח" - שוב ושוב ללא הרף כסיזיפוס של זמן אחר, הוא מנסה ללא הצלחה לצרף מחדש ראש ערוף וגפיים לגוף תואם, ונידון להוסיף לנרוד בלב המאפליה שבנפשו האבודה -

כמי שהתרוקן מאישיותו, פשט ולבש צורה, עד שהתגלגל לנגרר, נרפה וחסר חיים האחוז תחת בית שחייה, ורק אלם תחנוניו נספג ומשיב הד עמום, מכותלי המסדרון הלבן ורצפתו החורקת תחת כובד רגליו. כל תא ותא בגופה של ריקי זעק נרפותו המבועתת, ובמוחה הלכו ונוצרו המלים: "הגלים עוד לא הגיעו אל גובה הזיותיך, מלא עד אפס יד, רגל, עין, חביצת מוח, תנשמת נושמת נושפת ממתינה לתורה...בין גושי ברזל, חלקי קנה, צריח, מקלע, בית בליעה, מלוהטים כשנגעת בהם...".

*

אור לבן פרץ פתע במסדרון, סגר עליהם באלפי מדקרותיו הרעות. חישוקים חישוקים הקיף אותם האור ביהירותו, מטביע חותמו על הכתלים, על הרצפה, על נפשם המשועתת לשקט.

כמו השמש שהמשיכה בטיפוסה הבלתי נלאה עד שנתלתה על קנוקנת הרקיע - ענק אור עיוור רבץ כמפלצת מיתולוגית, ריבוא זרועותיו משתברות על הכלים הכבדים ועל גרגרי החול הלבנים.

כשנחתו הפגזים, הצליח הגוף להקיא מקרבו את מכת הסנוורים ואת להט האש המתהפכת.

*

"זה התחיל אור ליום שלישי", סיפר נמרוד, "לאחר לילה מתיש ללא שינה הכתה בי פתאום תחושת אסון. התחושה הייתה כל כך חזקה שנבהלתי. ניסיתי לגרש את המחשבות ולהתמקד בהוראות שקיבלתי מקצין התצפית, ובפקודות שעלי להעביר לטעני התותח שלי, זה מה שחשוב עכשיו, חשבתי... להכשיר את הקרקע לשיריונאים ולטייסים... לא לשקוע במחשבות שחורות... לירות ולשנות עמדה... לירות ולשנות עמדה... ובעוד אני מקבל הוראות ומנחית פקודות, שבו המחשבות והשתלטו. ניערתי אותן כמי שמגרש רוח רעה, וחזרתי לפקד. ארטילריה כבדה נורתה עלינו מכל עבר. שוב ירינו ושוב שינינו עמדה... זה היה כמו ריטואל מן הגיהנום...

לפני הצהרים הפסיקו המצרים לירות. קיבלנו פקודה לנצור את האש. לא היינו מודעים להליכים פוליטיים כלשהם, אבל קיווינו שימי הקרבות מאחורינו. ואז הבחנו במקלחות הניידות. שכחנו מן המלחמה, שכחנו מן הפחד, שכחנו מן התקווה להפסקת הלוחמה... עכשיו היו רק המקלחות. אחרי שבוע של לוחמה בלתי פוסקת, שבו אפילו את נעלינו לא חלצנו, הרגשנו סוף סוף משוחררים. השתוללנו כילדים מתחת למים הזורמים... לא חלפו מספר דקות וקיבלנו התראה על מטוסים שחצו את התעלה. בחצאי לכוש עלינו על הכלים ונערכנו לקרב. הכול איבד את משמעותו באותם רגעים. אפילו הסכנה... תפקדנו כרובוטים יעילים.

לפתע הופיעו מספר מטוסי תקיפה והטילו פצצות לכל עבר. הרגשנו כנמלים במטווח. הרמתי את ראשי וראיתי מטוס צולל לעבר התותח שלנו. נשארתי קפוא בלא יכולת תזוזה. כל מה שאתה לומד על עצמך עד לרגע האמת בשדה הקרב, מתפוגג כשהפצצות מתחילות לנחות סביבך והכאוס משתולל. כל דימוי הרמבו מאבד מממשותו. האויב הפנימי משתלט עליך. אבל אז אתה מתנער ומפעיל את הטייס האוטומטי. הערכים עליהם התחנכת והכללים שהוטמעו בך, עולים על הפחד. אתה חייב לשמור על פסון המפקד, לעשות את המוטל עליך מכוח הציווי הפנימי והחברתי, לא לנטוש את התותח כל עוד ניתן לירות...

"הם באו מן השמש, לא הבחנו בהם", יצטדק נמרוד, עשרים וחמש שנים אחר-כך, בראיון שקיים עמו בטלביזיה, "זה היה יום מוזר, נחשולים אדירים של חול ואבק התערבלו סביבנו, בקשי יכולנו לראות, ואז פרצה לפתע השמש כמו אש ענקית בשמים, האובך נעלם, נשארו רק השמש... והסנוורים". הטנק עליו פיקדתי נפגע מפגז ישר, הסוחוי ירד עלינו כל-כך נמוך, שאני רואה עדיין את עיני הטייס... עפתי מן ההדף".

"כששבה אליו ההכרה", קולו של רוני חברו מן הטנק הסמוך, מהדהד עכשיו באזני ריקי, "הוא קם והתרוצץ בשטח כמו משוגע, אוסף את חלקי גופות החיילים... עשרים דקות התרוצץ בשטח עד שהתמוטט".

*

כשהחזור, כלא עצמו בין חומות השתיקה, שהלכו וגבהו מסביבו, והגיטרה, תקוותו היחידה, הפכה בת לויתו לאבל, ופיעמה אקורד אחד, נוגה, שהצטלצל שוב ושוב בין כתלי הבית כרקוויאם בלתי גמור...

את מי הוא מבכה, את חבריו או שמא בוכה האקורד האחד על נפשו שלו המרוסקת, תהתה, זו הכלואה באיש האהוב שראתה לראשונה כאליל יוני ניצב שם בכיכר המצבה, מול התותח המפאר את הכניסה לעיר ומבטו קבוע בשמים, לכיוון הים. מבעד לרקוויאם האצור בצליל האחד, ניסתה לקחתו משם אל זיכרון השמש האדומה שהייתה תלויה על גגות הבתים הלבנים, כאדונית העולם, והחלה לשקוע, צוללת לתוך בארות עיניו הכחולות, ומשהו חזק, בלתי נשלט, עצר את נשימתה וליבה עלץ אז כמשוגע.

מטוס חג בשמים והותיר אחריו שובל לבן, והבא אחריו הותיר שובל אדום, בזווית עיניה הבחינה כי גם הוא היפנה מבטו כלפי מעלה, כאילו יש בכוחו של השובל ליצור איזה קשר ביניהם.

האפלה ירדה מוקדם משציפו.

*

עכשיו הם פוסעים במסדרון, גופו נתמך בגופה, והיא, כל מחשבותיה בקרב העקר שהם מנהלים כבר שלושים שנה נגד אויב, שעדיין רב הנסתר בו על הנגלה...

עקב אכילס שלה, בטנה התחתונה, החלה לבעור כפרסה תחת אישו של הרתך. ראישה היה כמרקחה.

כל חודשי ההסתגרות שלו, הדיכאון, התגובות הלא רציונאליות לרעש, כמו השתובבות הילדים בחצר, המוסיקה שבקעה מן החלונות, צעקות השכנים, הרוח המכה בתריסים, שכבר שנים אחדות לא הפריעו, החרדה ששבה לפקוד אותו לשמע רעם מתגלגל או טריקת דלת – כל אלה הגיעו לידי אבסורד עם פרוץ האינתיפאדה. לא רצה לשמוע את החדשות, ולא זו בלי הרדיו, לא רצה לראות, ולא יכול היה להתיק עיניו מן המרקע. אחר-כך היה פורץ בבכי ומסתגר. כמו ינירי, חשבה, שהיה מסתיר את פניו בידיו למראה קטע מפחיד בסרט, אולם משאיר פתחים צרים להצצה, או לאותה משיכה מוזרה שהייתה לו אל ציורו של סלבודור דאלי, "קניבליזם של סתיו", שתמיד נתיירא מפניו, אבל ביקש שוב ושוב לראותו...

"אני מרגיש כמו גוויה מיטלטלת בתוך נהר שחור, ענק – מצד אחד הסיוטים הליליים, מצד שני הפלשבקים בימים, ומצד שלישי המוסיקה האיומה הזאת של שריקת הכדורים ונפץ הפגזים...אני מת כל יום אלף פעמים, ולא יכול למות מוות אחד סופי כדי לגמור עם הסיוט הזה." אמר לה באחד מגילויי הלב הנדירים. "האניות מפליגות...ואני בתוך קציר ראשים חי..." לא הבינה את הקשר...גם לא ניסתה...דבריו זעזעוה. ידעה שהוא קץ בחייו, הרופא לא חסך בפירושים... "כל התאונות המוזרות שלו...כל ההיעלמויות...." אבל לתת לדברים ביטוי מילולי כל כך נוקב, לכך לא הייתה מוכנה...ובכל זאת התנחמה בתיאור אחר שלו... "באמצע כל הסיוט הזה, חלמתי שהנה אני רואה את העיניים הכחולות, המקסימות של ינירי ואת הידיים הקטנטנות שלו נכרכות סביב הצוואר שלי, מנסות להרים אותי. "אתה לא יכול אני אומר לו, אתה עוד תינוק", והוא עונה, "אני כבר גדול אבא ואני כן יכול." כשהתעוררתי הייתה לי תחושה חזקה שהוא נמצא אתי...נרדמתי שוב וחלמתי שאני יוצא מתוך גופי ומסתכל על עצמי מלמעלה – אני שוכב במיטה, פני קבורות בכרית, והוא יושב לידי ומלפף סביב אצבעו חוט. החוט שחור, אני מזדעזע ואומר לו "קח חוט אחר ילד שלי, תראה יש חוט

זהב, ויש חוט לבן, ויש חוט ורוד, למה לך השחור?" והוא עונה: "אבל חוט שחור זה יותר יפה אבא."

*

כאבי הראש הקשים ("המפוצצים" כהגדרתו), שהחלו לתקוף את נמרוד עם הפציעה, הלכו וגברו, ולא נמצא להם מרפא, לא ברפואה הקונבנציונאלית ולא ברפואה המשלימה (על כל גוניה).

"הגאולה תבוא לו רק מהרבנים", אמר לה שמואל, אבי חברתה הטובה תקווה, "הטוב ביותר הוא הרב כדורי."

"מה כבר נפסיד אם ננסה?! שאלה את נמרוד. לא התנגד. אלא שלא ברכת הרב כדורי וקמעו, ולא הרנטגן וראייתו החודרת, ולא הדולר המבורך של הרבי מלובביץ, כל אלה לא הפחיתו כהוא זה לא מן הכאב, ולא מן הדיכאון או החרדות..."

"יש עוד רב אחד ידוע שעושה ניסים", אמר שמואל, "הרב בישארי. שמעתי שעזר להרבה אנשים, אולי תנסי לפנות אליו?"

"די! אמר נמרוד, "לא הולך יותר לרבנים!" ריקי גייסה את כל כוחותיה, וגייסה לשם כך גם את שמואל. נמרוד נעתר לכסוף "רק הפעם", אמר. "יותר לא אלך!"

חדר עטוף בריח של קטורת, קיבל את פניהם, ונר אחד קטן מהבהב ביראה על שולחן מט מזוקן, מאיר במידת מה את החושך הגדול. ספר תורה צהוב-גווילים ומהוה, מוסיף נדבך של אזוטריות למקום. בין אותיות מעוטרות, דהויות בחלקן, ריצדו אצבעותיו הזקנות של הרב בזריזות מעוררת פליאה. איש קטן אפוף נבואה, חרש במלים, כשלצידו טס נחושת רחב מידות עטיר שטרות. "איש כפי יכולתו יתרום בע"ה" הורה השלט הקטן, הקבוע כנס באמצעו. ליד הטס ניצבה צלוחית שהכילה אפר נייר שזה מקרוב נשרף וריחו נמסך בריח הקטורת, שאחר-כך יסתבר כאפרה של מגילה שהכילה אותיות ומספרים כתובים וסדורים בידי הרועדות של הרב, שעם תום הברכה, גלגלם, קשרם בחוט זהב, והעלם באש.

הרב לא הביט בפני הבאים. ראשו ורובו היו ספונים בכתובים, ובהתאם לדברים שהועלו בפניו, קבע את האותיות והספרות שרשם. בתום טכס שריפת המגילה, שילח את ריקי ונמרוד אל עוזרו האישי שבמבואה, וזה ציידם במכתב לבית מסחר למספוא.

בעל בית המסחר קיבלם במאור פנים, ומסר בידיהם שקית נייר גדושה והוראות שימוש: "עשר כוסות חלוטות ביום מן החומר שבשקית, חלוטות בדיוק עשר דקות, לא יותר לא פחות!" חשוב מאוד לדייק. "הדגיש במבטא תימני כבד.

כשריקי שלפה חופן מן המספוא, נדהמה לגלות שלבר מן השחת, קיבלו כבקשיש, וכערך מוסף, גם לא מעט חלבון מן החי. תולעים לבנות הביטו בה מתוך הכף, משתעשעות להנאתן. תשוקתה הייתה כה עזה לראותו מחלים, שהחליטה להעלים ממנו עובדה שולית זו. וכי מה הן כבר כמה תולעים, לעומת נקטר האלים שיוציא אותו ממצוקתו?! אבל במקום לשחררו מכאביו ופחדיו, החלה ריקי לסבול מסייטם. וכך היו התולעים מתרוצצות מול עיניה, מתלעלעות ומתלפפות, זוקפות ראש ומרכינות. תופסות פיקוד ומשתלטות, וכבר התחלפו "ימי כולירע" שזה אך סיימה לקרוא, בימי תולעה, ורימה, וכל אלה חגגו מולה

במשתה אימה. בערות ובשינה הקיפוח תולעים עד כי לא ידעה עוד אם מציאות היא, או חלום. בדומה ליעקב החרדי, אליו נתוודעה באחד מאשפוזיו של נמרוד בבית החולים, שבלילות היו שדים שותלים תולעים בגופו, משליכים בהמות שחוטות על סף דלתו, והדם צועק "טמא, טמא, טמא" ואין עוזר, ואין מרפא. כל ניסיונותיו של יעקב להסתתר מפניהן העלו חרס. גם חיתוך הורידים, האסור על פי דת, הוכתר בהצלחת כישלוננו הצורב. דמו נמהל בדם השחוטים והוסיף נדבך נוסף על מפלצת אימתו.

*

ריקי גוררת את נמרוד עוד עשרה צעדים, והוא מושך לאחור - והיא לפנים והוא לאחור - לפנים... מובילה את האיש הזה השבור. עכשיו היא אוספת את הפרטים, מארגנת אותם בראשה: דור שביעי בארץ, בן למשפחה רביזיוניסטית מפוארת ששורשיה נטועים עמוק בסלעיה הצרובים של מולדת המריבה, ילד אשר גדל על ברכי תורת ז'בוטינסקי ועל עקרונותיה. חמישה דורות עשתה המשפחה בין הערים צפת וטבריה, ורק בדור השישי, החליט אברהם (לימים סבו של נמרוד), שסדקים נפערו באמונתו, כי הגיעה העת לעבור למרכז הארץ ולהצטרף למאמץ הלאומי לשחרור הארץ מידי הבריטים. הוא לא היה יחיד שחשב כך- האידיאולוגיה שהנחתה את אבותיו, שבאו ארצה לקיים בה מצוות לימוד תורה והפצתה, התרופפה בקרב הדורות הצעירים במשפחה, ואיש איש פנה לדרכו - מי לתורה ולמלאכה, מי למלאכת המסחר, ומי לעבודת האדמה. היו ביניהם שדבקו במסורת.

אחרים הפכו לאפיקורסים גמורים - ואחרים אף הם אפיקורסים - ילדיהם חזרו בתשובה.

אולי זו התשובה, חשבה אז, כשלא נמצא עוד דבר זולת הדת... אולי הדת שהיה מחובר אליה בעבר והתנתק ממנה עם הפציעה, היא התשובה ?

פתאום, בלא כל איתות מוקדם, היה שב לחיים כמי שמפתיע את עצמו, ועמו היו שבים לביתם קולות צחוק של ילדים וידידים. הילדים היו משתחררים מן המתח והרתיעה ומתקרבים אליו אט אט. וכשהיו מתקרבים, שוב לא ניתן היה לנתקם. כתינוקות קנגורו היו דבקים לחיקו. והוא, כיד מנדנדת עריסה, היה מערסלם באהבתו. בדומה לטבע שהאציל עליהם את שיפעתו. הם התמכרו כפעם לנופים האהובים, למרבצי החוטמית הזיפנית שהתנשאה מעל ראשיהם כנסיכה אגדית, מכריזה על גבולות מלכותה בשובל משי ורוד הזורם מראש ההר עד מרגלותיו, ותרו אחר הצלף ואבקני הארגמן שלו, שריקי דימתה אותו לקיפודה המתייצבת להגן על תומתה, ואילו נמרוד טען בלהט שבעיניו היא משולה לנערה שקיבלה לראשונה מחזור, או לכלה בליל כלולותיה המציגה את כתמי דם בתוליה, והילדים, כל יבם היה בדשאים המוריקים ובכדור הצבעוני הפלורנצנטי המתגלגל ביניהם, זוהר באור יקררות.

דיוקנו של בן הארץ כסופר עברי

פרק ממחקר מונוגרפי על ראשיתו של אהרן מגד, חלק ב'

ה. סיפורים חינוכיים לילדי ארצות-הברית (1946-1949)

בשנים 1946-1948 שהה אהרן מגד "עם משפחתו"²⁷ בשליחות התנועה בארצות-הברית ובקנדה. רשמי המסע הממושך באונייה מארץ-ישראל לארצות-הברית דרך אירופה, וכן כתבותיו על החיים בארצות-הברית ובקנדה בכלל ובקהילות היהודיות בפרט, פורסמו בכתבי-עת שונים ובעלון קיבוץ שדות ים.²⁸ בתקופת שהותו בארצות-הברית פירסם ארבעה סיפורים ב'הארץ לנער', שמטרתם לקרב את הילדים דוברי העברית למתרחש בארץ-ישראל ובעיקר ממטעמי פרנסה. בתקופה זו פורסם גם ספרו הראשון 'אל הילדים בתימן' (הוצאת ועדת החינוך על-ידי בתי הכנסת המאוחדים, ניו-יורק, תש"ח/1948) שהוזמן על-ידי המוציאים לאור. גם הסיפורים "נכתבו בהזמנה, לצורכי פרנסת הקומונה, כיוון שלא קיבלנו הקצבה משום מקום אחר" (הערת אהרן מגד, 13.6.2009).

הסיפורים המנוקדים לילדים ולנוער מביאים את דברה של ארץ-ישראל בכלל וארץ-ישראל העובדת בפרט, לילדים בגולת ארצות-הברית הקוראים עברית. אלה סיפורים "חינוכיים" ברוח אותן שנים, שבין סיום מלחמת העולם השנייה, המאבק בכריטיים בארץ-ישראל, ולפני הקמתה של מדינת ישראל. יש בהם מאמץ ליצור תחושת שותפות גורל יהודית והזדהות עם ארץ-ישראל. המלים ה"קשות" בסיפורים מתורגמות לאנגלית. הקורא שאותו רואה אהרן מגד לנגד עיניו, הוא ילד יהודי החי ומתחנך בארצות-הברית, הלומד עברית אבל אינו יודע הרבה על ההיסטוריה היהודית, על מלחמת העולם השנייה, שזה אך הסתיימה, ובמיוחד על ארץ-ישראל ומאבקה בכריטיים, על "עלייה חופשית" ו"מדינה עברית". נעשה בהם מאמץ לחזק את זהותו היהודית והארץ-ישראלית של הקורא הצעיר, כדי שיוכל להזדהות עם גורל עמו ועם הנעשה בארץ-ישראל. הרקע הכפרי-חקלאי-קיבוצי של הסיפורים, נועד לקרב את הילד-הקורא-עברית אל הווי זה, למשוך את לבו, במטרה שירגיש עצמו חלק ממנו. אולי אף ירצה בעתיד, כשיהיה גדול, לעלות לארץ ולחיות בה. שמות הגיבורים הם ישנים-חדשים (דוד; יונתן), כדי להחיות את גיבורי התנ"ך ולקרנם להווה, ומחודשים (גלית, נירה, עמירה, עודד, יובל) כדי לבטא את המציאות המתחדשת בארץ-ישראל.

אלה סיפורים תמימים אם לא לומר נאיביים, שאינם מתארים את המציאות כהווייתה, אלא מדגישים את הצדדים הרומנטיים שבה. הקשיים הם כאלה, שאפשר להתגבר עליהם, וסיומי העלילות "בכי טוב". כמקובל בספרות הילדים של אותן שנים, חבורת הילדים היא הלוקחת יוזמה ומצליחה בכוחות משותפים, להתגבר על מכשולים ולפתור בעיות, עם או בלי עזרת המבוגרים. הסיפורים מסופרים בשני מישורים: מישור העלילה התמימה, כפי שקורא אותה



הקורא הצעיר, ומישור העלילה האלגורית, האקטואלית, כפי שקורא אותה הקורא הבוגר יותר. האקטואליה מקבילה למאורעות הסוערים המתרחשים בארץ-ישראל באותן שנים (1946-1947) ובמיוחד בכל הקשור במאבק בכריטים שסגרו את שער-הארץ בפני ניצולי השואה, ומפעל "ההעפלה".

ממרחק השנים הסתייג אהרן מגד מסיפוריו אלה: "הם משוללי ערך ספרותי" (מכתב אי-מייל 13.6.2009).

1. הסיפור הראשון: *נרות חנוכה* (הדואר לנוער. כ' כסלו תש"ז/ 13.12.1946).

הסיפור *נרות חנוכה*, שפורסם בעיתוי המתאים, משלב את מנהגי החג עם הגעת מעפילים למקום קיבוצו של הכותב. הוא מתרחש ב"כפר קטן של דייגים עברים. שם הכפר קיסריה". גליה, גיבורת הסיפור יחד עם ילדי הכפר הדואגים ל"יהודים" הרבים,

אהרון מגד, 1944, מדריך ב"מחנות העולים"

ה"שטים באוניות על פני הים ואנשים רעים אינם נותנים להם לבוא אל החוף של ארצנו." את החנוכה הם מעמידים, לפי עצתה של גליה, "על ראש הסלע" בים, כדי שתאיר ל"יהודים באוניות" וימצאו "בלילה את הדרך לחוף". החנוכה ממלאת את תפקידה, האנשים באונייה, רואים את האור, הדייגים של קיסריה יוצאים לקראתה בסירותיהם, ומצליחים להוריד את היהודים "זקנים וצעירים, נשים וילדים אל החוף של ארץ-ישראל" בלילה השמיני של חנוכה. הסיפור מסתיים, בריקוד המשותף על שפת הים בשירת "הבאנו שלום עליכם, אחים".

סיפור פשוט ופשטני, כמעט ללא הקשר. רק מתוכו לא ברור מי הם הבאים באניות ומדוע, מי הם "האנשים הרעים" שאינם נותנים להם לעלות, וגם אורה של החנוכה על נרותיה ביום סוער, בתפקידה כמגדלור, מפוקפק למדי. זהו סיפור לילדים שגיבוריו בעיקר ילדים. הם הרואים את המציאות, בשעה שהגדולים מנסים להרגיע, והם הנותנים את העצות המועילות. קשה לדעת אם אכן מילא תפקיד "חינוכי" בעולמו של ילד יהודי בארצות-הברית הקורא עברית וקירב אותו להזדהות עם ארץ-ישראל ומאבקה. דומה, שהנחת היסוד הייתה, שהקורא הצעיר, יודע משהו על חנוכה, אבל מנותק מן הנעשה: השואה; הפליטים, המאבק בכריטים בארץ-ישראל, האיסור על העלייה, ההווי של ארץ-ישראל.

2. הסיפור השני, בשני המשכים: *הרועה מבית-צור (הדואר לנוער, י"ח בטבת תש"ז/10.1.1947; ג' בשבט תש"ז (24.1.1947))*. מטרתו: להציג את "הסכסוך היהודי-ערבי" בפני הקורא הצעיר בארצות-הברית, מנקודת ראותו של חבר מפלגת "אחדות העבודה", על רקע של הווי חקלאי-כפרי של רועי צאן, כשגיבוריו הם ילדים. זהו סיפורו של דוד גולן "רועה הכפר" בית-צור שבגליל. חלקו הראשון של הסיפור פותח באידיליה רומנטית של הרועה שבפיו חליל: "ושיר תודה לאלהים שעשה אותו רועה בארץ-ישראל". הוא מכיר "כל כבש וכבשה בשם" ו"שומר עליהם כאשר ישמר האב על בניו". במיוחד הוא שומר על הכבשה "היקרה מכלם" רחל: "יפה היא ולבנה היא כשלג". התיאור מחבר עבר והווה, בין תדמית הרועה בתקופת התנ"ך בדמותו של דוד המלך כפי שהוא מצטייר במיוחד מן האגדה, לבין דמותו של הרועה הארץ-ישראלי, שבא לחדש "ימינו כקדם". דוד גולן הרועה, מגן על עדרו מהאויבים הרבים: נפילה מראש סלע; עוף טורף; נחש ארסי, ודואג שיהיו לו מים וצל. חלקו השני של הסיפור מתאר את "השכנים", "הכפר הערבי חנון" "שאינן שלום ביניהם". שני הכפרים חולקים "מעין אחד קטן בהרים", ש"אינן בו מים לכלם". אנשי שני הכפרים רבים על המים, "וסוף הדבר: אין די מים לכפר חנון. ואין די מים לכפר בית-צור." על אף המריבה בין שני הכפרים, שני הרועים היו חברים טובים: "עזיז הרועה מחנון ודוד גולן הרועה מבית-צור." לשניהם בנים בני עשר, יורם וסעיד, שגם הם חברים טובים, כאבותיהם. שני הילדים מצאו מערה וגילו בתוכה זאב שברח מפניהם. הכבשים נבהלו, עזיז רץ אחרי הזאב אבל לא מצאו, ודוד מגלה שהכבשה האהובה עליו "רחלה איננה", ובעיקר "הילדים לא שבו, והשמש הולך ושוקע". שני האבות הרועים, מחפשים אחר ילדיהם שנעלמו, "ואינן קול ואין עונה".

ברגע מותח זה מסתיים חלקו הראשון של הסיפור, וסופו בגיליון הבא של *הדואר לנוער*. כל "אנשי בית-צור" וכל "אנשי חנון" יצאו אל ההרים לחפש את הילדים. עד חצי הלילה בקשו, חפשו בכל הר ועמק. והילדים אינם! ברגע זה עובר הסיפור לתאר את הנעשה אצל הילדים, יורם וסעיד, שנכנסו למערה חשוכה בחיפושם אחר הכבשה האובדת. כדי שלא ללכת לאיבוד בחושך, "שלחו יד איש אל אחיו. אחזו אחד ביד השני והתחילו לשוב." תוך כדי מאמציהם למצוא את הדרך, גילו את הזאב "בחשך המערה", נלחמו בו יחד כשהם זורקים עליו אבנים, והצליחו להורגו. בבוקר, לאחר שנרדמו עיפים ורעבים במערה, גילו את פתח המערה בעזרת האור שחדר לתוכה, יחד עם גופת הזאב המת ושמעו את פעייתה של רחלה, הכבשה האבודה, שהסתתרה מתחת לסלע. בו בזמן נשמעו גם קולות המחפשים. כולם נפגשו יחד "ותרועות שמחה עלו עד לשמים". הסיפור מסתיים בכי טוב, במתכונת סיפורי הילדים באותן שנים. הוא מתאר אידיליה של שכנות טובה: "בראש מחנה גדול הלכו הגבורים הקטנים. רחלה ביד יורם והזאב המת ביד עזיז. ויום של שלום ושמחה היה היום ההוא לשני הכפרים השכנים." הסכנה המשותפת וההיחלצות ממנה, איחדה את כולם מעבר להבדלי הלאום, לפחות "ביום ההוא", והראתה שיש אפשרות גם לדר-קיום של שלום.

הרועה המופקד על העדר הוא משל עתיק יומין למנהיג המופקד על שלום העם ושומר עליו מפני הסכנות האורכות לו. האלגוריה בולטת במיוחד לקוראים המבוגרים. וכך הסיפור יכול להיקרא בשני מישורים: בשביל הקורא הצעיר, זהו סיפור-מתח, על רקע ההווי החקלאי בארץ-ישראל, המחודש את "ימינו כקדם" במתכונת החיים בתקופת התנ"ך. יש סכנות, אבל בכוחם של הילדים ובזכות הידידות ושיתוף הפעולה, מתגברים עליהם. בשביל הקורא הבוגר, זהו משל על

מצבו של עם ישראל בכלל ובארץ-ישראל בפרט, ושאיפתו לשכנות טובה בין שני העמים. בתקופה בה פורסם הסיפור, היתה זו בעיקר הבעת משאלה לעתיד של יחסי שכנות טובים, כניגוד למציאות הפוכה שבה התגברו המתחים בין יהודים לערבים.

3. בהתאם ל"מסורת" כתבי העת בכלל ולנוער בפרט, לפיה, התוכן מותאם לחג שבו מופיע כתב-העת הותאם גם הסיפור השלישי לעיתוי: **חג השבועות בימי הרומאים (הדואר לנוער, כ"ו באייר תש"ז/16.5.1947)**. זהו "סיפור היסטורי" מן התקופה שבה משלו הרומאים בארץ, שבה הייתה סכנה גדולה "ללכת ממקום למקום". הסיפור ממקום "לא רחוק" מירושלים, ב"כפר עברי קטן ושמו 'גבע'". "כל היהודים שנאו את הרומאים, אבל ביחוד שנאו אותם הילדים". באספת הילדים מסביב למדורה, הציע מנהיגם, יוחנן, ילד כבן ארבע-עשרה, גבה, חזק ואמיץ-לב "להילחם ברומאים, ומנה "את הרעות שהחילים הרומאים עושים ליהודים בארץ. הם מכיר והורגים את האיכרים ההולכים לירושלים, הם עוקרים עצים, הם גונבים וגוזלים פרות וירקות מן הגנים". הילדים נלחמים בהם מלחמה גרילה, מן המארב, "משליכים בהם אבנים ויורים בהם חצים", ופחדם נפל על הרומאים. אנשי גבע, לא ידעו "מי היו אלה שגרשו את החילים?" המשך הסיפור מתאר כיצד בחג הבאת הביכורים לירושלים, לבית המקדש, "יצאה פקודה מן הרומאים": "כל הדרכים לירושלים - סגורות. אין חג-בכורים בשנה הזאת." ראשי העם התכנסו בגבע, והציעו הצעות שונות. וכשלא ידעו מה לעשות, נכנס הנער הצעיר יוחנן והציע בשם חבריו הילדים "כי עלינו לעלות גם השנה לירושלים, ויהי מה! יראו הרומאים כי עם חפשי אנחנו ואיננו מפחדים מהם." הוא ספר שהילדים, יודעים דרך לירושלים העוברת בעמק צר ובתוך מערות. אין הרומאים יודעים את הדרך הזאת. יבואו כל היהודים לגבע ומפה נוליך אותם בשלום לירושלים." הצעתו מתקבלת, ומתבצעת. ואכן האלפים שמגיעים לירושלים, הולכים "שעות רבות בתוך עמק צר בין הרים גבוהים. ואחר באו בתוך מערה ארְפָה מאד." בכורך, כאשר באו "אל הקצה השני של המערה" ראו והנה הם בירושלים. חג הביכורים נחוג "בקול שירה ונגינה" "ושמחה בכל לב." הרומאים שהתפלאו "איך באו היהודים אל העיר?" "לא יכלו לעשות דבר". סיומו של הסיפור: "שמחה כזאת וחג בכורים כזה לא ראתה ירושלים מעולם".

הסיפור כתוב בהתאם לאותו ז'אנר, שבו חבורת הילדים היא זאת המצילה את המצב, בשעה שהמבוגרים נבוכים ואינם יודעים מה לעשות. ובעיקר, זהו סיפור אקטואלי מאד, בטכניקה של "הרחקת-עדות". הוא מסופר במסווה של סיפור היסטורי, על רקע המאבק הכפול בערבים, אבל במיוחד בבריטים, כנגד סגירת שערי הארץ, בעד "ההעפלה" והמשך מפעל ההתיישבות (באוקטובר 1946 הוקמו 11 נקודות יישוב בנגב בלילה אחד). למרבה הפלא, הקדים הסיפור את ההיסטוריה! הסיפור מספר על "דרך נעלמה" לירושלים בתקופת הרומאים. במציאות, אכן נסללה אותה "דרך נעלמה" שפרצה את המצור על ירושלים, היא "דרך בורמה". הסיפור פורסם לקראת חג השבועות תש"ז/16.5.1947 ואילו סלילת "דרך בורמה" והשימוש בה, נעשו כשנה מאוחר יותר במאי-יוני 1948! ²⁹ גם סיפור זה, כקודמיו נקרא בשני מישורים: מישור העלילה התמימה בשביל הקורא הצעיר; והמישור האקטואלי בשביל הקורא הבוגר: אם "האויב" סוגר את הדרכים לירושלים, נמצא אנחנו, דרך עוקפת להגיע אליה. רמז ל"עליה הבלתי-ליגאלית" שהמשיכה לזרום, מתחת לאפם של הבריטים, ולמורת רוחם וליישובים החדשים שעלו על

הקרקע. כך, משתף אהרן מגד את הקורא הצעיר בגולה, עם המציאות בארץ-ישראל, מחבר עבר והווה, כשהלקח הוא: אם אז נלחמנו ויכולנו, גם היום, נילחם ונצליח.

4. שנה רבת-מאורעות, עברה בין הסיפור השלישי והרביעי: **הגיבור הקטן**. (מסיפורי ההגנה) **(הדואר לנוער, כ"ו אייר תש"ח)**. ב- 29.11.1947 החליטה עצרת האו"ם על הקמת שתי מדינות יהודית וערבית בארץ-ישראל. למחרת, פתחו הערבים במלחמה גלויה נגד היישוב העברי והחלה מלחמת העצמאות. בה' באייר תש"ח הוקמה מדינה ישראל.

הסיפור נכתב על רקע הקרבות הקשים על העיר העתיקה בירושלים, בשעה שעדיין לא היה ידוע איך יסתיימו, אבל פורסם ימים אחדים לאחר נפילת העיר העתיקה (ראו בהמשך) וכשלושה שבועות לאחר ההכרזה על הקמת מדינת ישראל. מטרתו לקרב את הקוראים הצעירים בארצות-הברית למתרחש בארץ-ישראל, כדי שיחוש מעורבות והזדהות.

במרכז הסיפור עומד "עזרא התימני, נער בן שתים עשרה", יתום מאביו, הגר עם אמו בירושלים העתיקה. אמו עובדת כ"משרתת" בבית הרופא ד"ר גלעדי, וזכריה לומד בבוקר ואחר הצהריים הוא עובד כמצחצח נעלים ברחוב בן יהודה.³⁰ עם פרוץ המלחמה, כשיורים על הבית, והערבים רוצים לטבוח ביהודים, באים "חברי ההגנה" אל ביתם והופכים אותו "לעמדה של ההגנה". עזרא מסייע להם כקשר ואמו מבשלת בשבילם. כשנפצע "אחד מן הבחורים" התנדב עזרא, על אף הסכנה, להביא את ד"ר גלעדי אליו, והבחור ניצל. כשהוא שומע בסתר את שיחת הבחורים על כך ש"צריך לשלוח שליח אל ההגנה, בעיר החדשה" להזעיק עזרה, הוא מתנדב למשימה: "אני חפץ להיות שליח להגנה. אני יכול לצאת לעיר החדשה. אני תימני, פני שחורים. אני דומה לערבי. אני מדבר עברית כמוהם." "אולי אוכל להציל"; "אני לא מפחד". בבוקר, כשהוא יוצא לדרך, ומגיע אל השער, הוא מעמיד פנים כערבי, משכנע את השומרים, שנתנו לו לצאת. יוסף וחבריו "הלבושים כערבים" נלחמים "על שער ציון" ופותחים את הדרך אל העיר העתיקה, בעזרת חברי "ההגנה" שחיכו להם מחוץ לשער, לאחר שהזעקו על-ידי עזרא. סיום הסיפור, בכי טוב, כמקובל בסיפורי הילדים של אז, על אף שבמציאות, נפלה העיר העתיקה ואנשיה נלקחו בשבי.

למעשה, אהרן מגד מתאר כאן פעולה של ילד "מסתערב". אכן הייתה במציאות חבורת "מסתערבים" מהמחלקה הערבית של הפלמ"ח שכונתה "השחר" ופעלה בין השנים 1943-1950.

האירוניה של ההיסטוריה היא, שלצד הסיום האופטימי, התפרסמה בכתב-העת, לצד הסיפור, הידיעה על נפילתה של העיר העתיקה. במדור "בארץ-ישראל" תחת הכותרת: "מלחמת ישראל על ירושלים עיר הקדש" נכתב: "ביום ו' י"ט אייר [תש"ח] נפלה השכונה היהודית בירושלים העתיקה בידי הערבים. בחורי ההגנה נלחמו כאריות בעיר הקדש. הם נתנו את נפשם על כל בית ועל כל אבן ברחובות העתיקים, שנביאי ישראל וקדושו התהלכו בהם. קבוצה קטנה של מאות מגבורי ישראל עמדו על משמרתם, בלי לחם ומים נגד אלפים מחיל עבר-הירדן ובעלי בריתם, העמלקים מבריטניה. [- - -] והמלחמה על ירושלים נמשכת: ירושלים החדשה עם 100,000 יושביה היהודים היא בידי ההגנה, אבל הדרך מירושלים לתל-אביב סגורה. והמצב בעיר קשה מאד. [- - -] צבא ההגנה נלחם בגבורה לפתוח את 'דרך החיים' לירושלים."

כאמור, באותן שנים פורסם ספרו הראשון 'אל הילדים בתימן' (ניו-יורק, תש"ח/1948), שנכתב בהזמנת "ועדת החינוך ע"י בתי הכנסת המאוחדים" בניו-יורק. (אהרן מגד, מכתב אי-מייל מיום 3.6.2009). ממבט לאחור של 61 שנים, הגדיר אהרן מגד בלשון סרקסטית את הספר: "סיפור עברי רב הרפתקאות (גם ציוני, גם מטיף לאחוות-עמים) בשפת ילדי גן."

ועוד תיאר במכתב זה את "התנאים" שהציג לפניו רביי מילגרום: "אוצר מְלִים שלא יעלה על אלף; מספר כל המְלִים בסיפור לא יעלה על 1900; שכרי יהיה 15 סנט בעד כל מְלָה, הווה אומר, אם אמלא את כל המיכסה, אקבל - \$285. אחרי שבועיים סיימתי את העבודה. [- - -] וקיבלתי את שכרי שהעשיר את הקופה הדלה של הקומונה".³¹

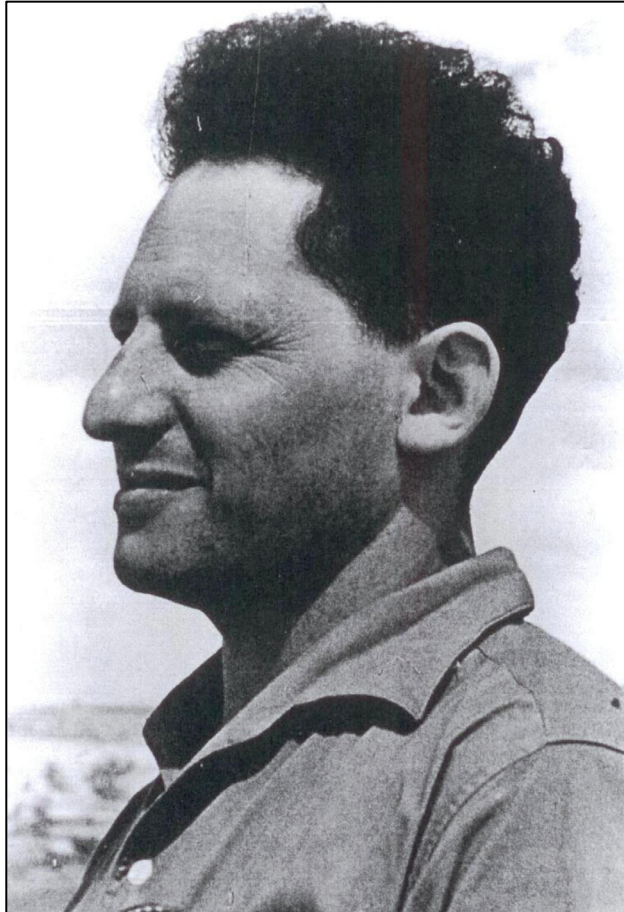
זהו אכן ספר תמים עד גיחוך שלא רק ממרחק השנים נראה בלתי אפשרי בעליל מבחינת העלילה ומרכיביו הנוספים. "הצלחתו הכבירה" בבתי הספר העבריים ברחבי ארצות הברית, יש בה כדי להעלות הרהורים נוגים על אופייה ותבונתה של מערכת חינוך זו. בה בשעה אפשר "להסבירה", בין השאר, בתיאור שיתוף הפעולה שבין "ילדי ארץ-ישראל" לבין "הילדים באמריקה", המספקים את הכסף, למען "העלאת ילדי תימן לארץ-ישראל". הוא מבטא כמיהה אידיאליסטית שלא היה לה כיסוי של ממש במציאות.

נושא זה של יצירתו של אהרן מגד לבני-הנעורים, טרם נחקר לעומקו. וראו עוד בנושא זה בפרקים הביוגרפיים. עוד יש לחזור ולהדגיש, שבסיפורים "לבני הנעורים" מרשה

לעצמו הסופר הרבה יותר חירות וגילוי-נפש, משהוא מתיר לעצמו ביצירותיו "הקנוניות". הוא פחות "עומד על המשמר" וכותב בגלוי ובחופשיות על עצמו, ומנגנון-ההסוואה המופעל בספריו למבוגרים, כמעט שאינו מופעל.³²

5. קומונה נוצרית בקנדה (מכפנים, סיון תש"ז/יוני 1947).

זוהי דוגמה ל"כתבה אמריקנית", של אהרן מגד (האחרות, כאמור, נדונו בפרקים הביוגרפיים של המחקר), המבטאת את אחת החוויות העזות שחווה במסגרת שליחותו. בשולי רשימתו רחבת



אהרון מגד, 1950, חבר קיבוץ שדות-ים

היריעה (10 עמודים) נרשם: אדר תש"ז. היו אלה רשמי ביקור ב"מושבת אחים" על-יד הכפר ברייט בקנדה, שנערך בעקבות התעניינותו ב"קומונות בקנדה" והזמנתו של "פרופסור להיסטוריה וסוציולוגיה בעיר קיצ'נר, מדינת אונטריו, קנדה".

רשמי הנסיעה משקפים את המציאות של אותן שנים, של "ארצישראל בחו"ל", ו"חבר קיבוץ בחו"ל". ביום חורף קר ומושלג, חסר אינפורמציה של ממש, המחליט בכל זאת "להמר" ולנסוע, בגלל החשיבות של המקום שאותו הוא רוצה לראות כמו עיניו ובטוח שיסתדר. בד בבד הם משקפים את הרצון העז להכיר "קומונות" נוספות ברחבי העולם, כדי לדעת, שהקיבוצים והקבוצות בארץ-ישראל אינם לבד, ועם זאת, יש בהם ייחוד בהשוואה למושבות שיתופיות בעולם. אך "טבעי" הוא ששליח מארץ-ישראל, חבר קיבוץ, ינצל את שהותו בחו"ל להיכרות קרובה עם "קומונות" נוספות. אך טבעי הוא שהריחוק, יחזק את ההזדהות עם ערכי השיתוף והקיבוץ, ויעמעם את הביקורת מבפנים. למעשה, זהו סיפור-מסע לכל דבר, הכתוב לפי כל כלי הז'אנר, על אף שהוא מתאר מסע שהתרחש במציאות. יש בו יסוד של מתח, מיסטריון ועלילה מרתקת. איש אינו יודע על "מושבת האחים", והנוסע עובר מאדם לאדם על פי השמועה והידיעות החלקיות שהוא מצליח לאסוף במהלך מסעו: "כעבור שעה עזבני האוטובוס על אם הדרך, ליד גשר, בתוך סופת שלג, מהלך שני מילין אל המושבה. צעדתי צעדים אחרים וראיתי כי טובה לא תצמח לי מכך וכי חי לא אגיע לשם. ראיתי בית אחד ליד הדרך והחלטתי למצוא בו מחסה." ההתחלה וההמשך ממש כמו באגדות. הפגישה עם חברי "מושבת האחים" היא מוארת: "בכל הארץ הגדולה של אמריקה לא פגשתי עוד בלחיצת-יד כזו. היה משהו קרוב, קרמון ונשכח זורח מפניהם." הפגישה עם "אב העדה" מחזקת את התרמית: "משהו בדמותו, בעיני החמות, הטובות, המחייכות - הזכיר לי את דמויות הצדיקים החסידיים הראשונים...". וכן המשך תיאור חברי "הקומונה": "פני כולם קורנים משמחה. [- - -] לכולם - הבעה אחת של תום, טוהר-לבב, אמונה, אהבה. [- - -] פנים חרושי-עמל היו אלה וצורכי שמש ורוח, אך כה גלויים וזכי-מבט ונוהרים מאור פנימי." לאחר מכן הוא מקבל תשובות לשאלותיו מ"אב-העדה" על עיקריה: "האמונה", "האהבה", שחרור "מכבלי האנוכיות", ועל ההיסטוריה שלה. אב-העדה מביע את אהבתו ליהודים. האורח מוזמן "לחדר האכל" ומתאר אותו: "חדר גדול ופשוט ובו שני שולחנות-עץ ארוכים מקבילים זה לזה", וכן את צורת הישיבה - גברים לחוד ונשים לחוד - ואת התפריט, הבסיסי והמשיביע. ההשוואה הבלתי נמנעת לחיי הקיבוץ, שהוליקה את המבקר למקום זה, נמצאת ברקע הדברים אבל גם בגלוי: "האוכל אינו נבדל משלנו במאומה. גם הכלים - אותם כלי הפח." התחושה היא של "סעודה קדושה": "חֲנִיָּה קיבוצית-ארץ-ישראלית היתה זו להסב אל השולחן הזה. [- - -] רגע דומה היה לי כי אמנם מסב הייתי עם אבותינו האיסיים הקדומים..."

האורח נהפך משומע למספר: "עתה נתבקשתי אני לספר." אחרי ארוחת הערב הוא מספר לחברי הקומונה בקנדה "איך נוצרו הקבוצות הראשונות בארץ ומה היו המניעים ליצירתן, על משטר החיים בקבוצה וסדריה, על הקיבוץ הגדול והארגון הארצי." בשיחה שמתפתחת נערכת, כצפוי ההשוואה בין החיים בקומונה הארצישראלית, לבין זו בקנדה: "הרי זה ממש-בדיוק כמו אצלנו". היא גולשת לפסים אישיים והנוכחים מספרים על עברם, על הרגשתם ועל יחסה של הסביבה, הרואה בהם "משוגעים".

המשך הרשימה בתיאור מפורט של "יסודות חייהם ומשטרם כפי שנמסרו מפי האב יוליוס והאחים", הנראה כתרגום מתוך איזה "קומוניקאט" של החבורה, ובה בשעה ברקע המינוח העברי שלו נמצאת המציאות הארץ-ישראלית הקיבוצית. בין הנושאים: עקרון "אי-האלימות" ש"האחים" דוגלים בה, וכן סירובם "להכיר בדגל הקנדי", יחסיהם הלא-טובים עם השכנים ה"מפיעים עליהם דיבות ועלילות ומלשינים עליהם בפני השלטונות" המצרים את צעדיהם. עוד נזכר הארגון הבין-קיבוצי "בעולם, וקשריו עם הקיבוצים בארץ-ישראל, על העזרה ההדדית הנהוגה ביניהם, הוצאת הספרים והמאמצים להתרחב בעתיד.

סיכומו של המבקר: "ונעימת הדברים היתה כה מופרה, כחצובה מהויתך שלך. כמה רחוקים אנו בהשקפת-עולם, וכמה קרובים אנו בנפש - חשבתי - יהודי בארץ-ישראל וכן עדת 'אחי הנוצרים הקדומים'. [- - -] דומה היה לי כי על-ידי צוות-אחים זו, שתום-לב ואמונה יוקרת מפכים בה - החילוני לאהוב את ישו הנוצרי-היהודי, הסובל הנרדף, אוהב-האדם, את העשוקים, ישו איש-הקומונה."

ממרחק השנים סיפר אהרן מגד (מכתב אי-מייל 13.6.2009) "שאחד ה'אחים' של קומונה זו בא לבקרני בישראל ב-1955, והתאכזב מאוד כשגילה שאינני עוד חבר קיבוץ...". אולי כאן הגרעין הראשון של ספרו של מגד 'העטלף' (1975) שגיבורו גרשון ריגר נעשה "אח ישועי"³³ ויסודות נוצריים נוספים ביצירתו.

ביקור זה השאיר "רושם עמוק ביותר, רושם שלא יתואר במלים ולא יימחה" במיוחד "הפגישה עם האדם, האדם השונה מכל אשר ידעתי". הוא שואל את עצמו: "האם הוא שריד עבר רחוק או בשורת עתיד לא-נשורנו?" הרשימה מסתיימת בנימה של הערצה ותחושת קדושה: "אכן, יש אלהים במקום הזה..." "אלוהיה לדבריו של יעקב לאחר חלום הסולם (בראשית כ"ח 16).

1. קשיי התאקלמות: ביקורת הקיבוץ מתוכו (1949-1950)

עם שובו של אהרן מגד מן השליחות, בחזרה לשדות ים,³⁴ המשיכו סיפוריו ורשימותיו להתפרסם בעיתונות התנועה המקומית ('בשער') והתנועתית הכללית (*מבנים*; 'על המשמר'). הסיפורים כונסו ברובם ב'רוח ימים' וב'ישראל חברים'.³⁵ שלושת הסיפורים שנשארו בחוץ, ייסקרו כאן. הסיפורים מבטאים את השיבה לקיבוץ, ואת קשיי ההתאקלמות מחדש לאחר השנות בארצות-הברית, כשהאישה והילד אינם נמצאים עמו, יש בהם ביקורת-אוהב מבפנים, רוויית הומור וסאטירית (*אישנזון*), בד בבד עם הווי ירושלמי, כשרגל אחת כבר בחוץ ("נדבה"); וסיפור סמלני על רקע אמריקני, על הרדיפה חסרת הסיכוי אחר האושר (*מות האביב*).

1. *אישנזון. מבנים*, ניסן תש"ט (אפריל 1949). בשולים נכתב: קיסריה.

עם שובו לקיבוץ מן השליחות בארצות-הברית פורסמה בעלון הקבוצה מיום 25.3.1949 רשימתו הפרודית: *מדוע לא כל יום פודים?*³⁶ הרשימה נכתבה בהשפעת החזרה לחיי הקיבוץ, עם סיום שליחותו בארצות-הברית, וקשיי ההתאקלמות מחדש. סדרי הארוחות הפרועים בחדר-האוכל, שהתקבלו ב"טבעיות" לפני הנסיעה, נראו לו כעת בלתי-נסבלים. אפשר לראות רשימה זו שבה חוזר ומתגלה כשרון הכתיבה הפרודי-סרקסטי, כמעין הכנה ל*אישנזון*.

אישורון היא הומורסקה, כפי שכינו פעם סוג ספרותי זה, מהווי הרכילות בקיבוץ. הרשימה שלא כונסה, עברה בשעתה מפה לאוזן ומיד ליד בתנועה הקיבוצית, כפי שהעיד בפני אהרן מגד (מכתב במייל מיום 28.10.2008): "הומורסקה סאטירית שהצחיקה בשעתה את כל התנועה הקיבוצית ועד היום יש שזוכרים אותה. זכור לי שדב סדן התפעל ממנה והציע לי להוציאה בחוברת". על חשיבותה, יעיד המקום הנכבד ונרחב שהוקדש לה *ממכפנים*. היא נכתבה ופורסמה עם שובו של אהרן מגד משליחות בחו"ל לקיבוצו שדות-ים. הנציג הנלהב בחו"ל של החיים השיתופיים, נעשה למבקר החרף מבית. ייתכן, שיש בסיפור גם הד אישי פגוע, מן האווירה שאפפה את אהרן מגד, כשחזר מארצות-הברית, לקיבוץ, אולי גם עם אביזרים "אסורים", כפי שנרמז בסיום ההומורסקה.

כישורנו הסאטירי, ההומוריסטי והביקורתי של אהרן מגד בא כאן לידי ביטוי בכל עוצמתו המלגלגת, על רקע תיאורים קומיים, מוקצנים, קריקטוריים ואף ארסיים מהווי הקיבוץ בסוף שנות הארבעים של המאה העשרים. שמועה, שמקורה בטעות, הצוברת תאוצה, מרעילה את הלבבות, מפרידה בין החברים, ומתגלגלת באפס. "אדון שמועתי" הקיבוצי בפעולה. הרכילות מרעילה את האווירה, בחברה שחיה בדחיסות רבה, שבה כל אחת ואחד בודק כל הזמן את חברו "בשבוע עיניים" שמא חרג מכללי השוויון המקודש. מהתלה רצינית ועצובה מאד, מגלה כיצד נערכים החיים המשותפים, בשל "צדקנות יתר", והופכת אותם לקשים מנשוא. כפי שנאמר במפורש בסופה: "הענן יותר מדי רציני". הצלחתה של "המהתלה" בקרב "התנועה הקיבוצית" בזמנו, העידה, שכאן פגע הכותב בעצב חי ורוטט, שרבים נפגעו, ורבים חוו אותו משרם. בה בשעה היו חלק מאווירה זו. ההווי המתואר בדיוקנות מבפנים, וטיפוסי החברות והחברים המוכרים לכול אחד, בד בבד עם הרכילות המרושעת והארסית שנשאת בצקצוק שפתיים בפי כול, הביאו להצלחתה של המהתלה. הכול חוזרים בביקורתיות רבה על אותה מלה: *אישורון* שאיש אינו יודע מה פשרה, ואף על פי כן הכול מגנים אותה בלהט צידקני: "חברה, זינה חזרה מן העיר והביאה - מה? נו, תארו לעצמכם - אישורון!" חוזרת כאן תסמונת "בגדי המלך החדשים". איש אינו מעז לומר שאינו יודע במה מדובר ומהו: *אישורון* והכול חוזרים על מלה זו, ומגנים את "הבאתה" לקיבוץ, תוך הפרת כללי השוויון, מבלי לדעת מה בדיוק הובא, ובמה הופר שוויון קדוש זה. דעת הקהל העיוורת, חסרת-הרחמים, חסרת-הביקורת העצמית, סוחפת את כולם. הכול מוסיפים לה "נפח" כיד הדמיון הטובה עליהם. כל החסכים שחיי הקיבוץ הנוקשים כופים אותם, באים לידי ביטוי בשמועה ההולכת ומתנפחת. כל אחד מוסיף לה נופך משלו, בהתאם למאוייו הכמוסים, שחיי השיתוף בקיבוץ בולמים אותם.³⁷

לכולם "ברור" שזינה, ש"חזרה מן העיר" הביאה עמה משהו אסור לקיבוץ, הפוגם באורחות החיים המשותפים. השמועה פושטת כאש בשדה קוצים בכל "מוסדות" הקיבוץ, והביקורת אינה מאחרת לבוא. תחילה בקרב הנשים, במטבח, בשעת קילוף תפוחי אדמה ובמחסן הבגדים, ולאחר מכן גם בקרב הגברים, בעבודת השדה, בפלחה, כשהם חוזרים על דברי הנשים ומעצימים אותם: "הקיבוץ כמרקחה! מה יש? זינה הביאה, אגא-אערף, מין דבר ששמו אישורון. תשאל אותי מה זה? בחייתי, שאינני יודע. הרוג אותי, הה, אינני יודע. אבל הבחורות, יעני, מתרגשות כמו פרות יחומות והבחורים מרחרחים כמו כלבים מרוב סקרנות, והקיבוץ, יעני, כמו מהפכה. אל תצחק! מהפכה ממש." השמועה מגיעה כצפוי גם למקלחת המשותפת, כשהשיחה עוברת דרך הקיר המשותף לחברים ולחברות, ומגיעה בערב לחדר-האוכל. זינה, שאינה יודעת איזו סערה עוררה ובמה מאשימים אותה, חשה בשתיקה עם כניסתה, אבל אינה זוכה להסבר. השיחה עמה היא

מעין "קומדיה של טעויות". זיוה שָׁחַה לפי תומה, והשומעים מיחסים לדבריה משמעויות "קרימינליות" בהתאם לשמועה שהופצה עליה, שאין היא מודעת לה כלל. דעת הקהל נחלקת בין גינאי טוטלי לבין מי שדורשים "התחשבות באדם", "אחרי מה שעבר על זיוה בחצי השנה האחרון". כאן מתחיל גל חדש של שמועות על מה שעבר על זיוה, המתעצם ועובר להאשמות הדדיות כלליות על מחזקי הקיבוץ ומהרסיו, על "סוטים" ועל "צדיקים" בתוכו, וגולש להאשמות אישיות על מי "בונה את הקיבוץ" יותר מחברו. הויכוח "יורד" ומגיע לגן הילדים, ששמעו מהוריהם, ומטיחים בזיוה: "יש לך אישורון". הסערה מגיעה לשיבת המזכירות, אבל "מפני עומסו של סדר-היום נדחה הדיון משיבה לשיבה". באחת ההרצאות בנושא הפופולארי והשחוק: "הקיבוץ לקראת הבאות", מציב המרצה "בהגות-נכאים", "אספקלריה" חמורה בפני המשתתפים "ככתב-אשמה חמור", וגורר אליה גם את ההאשמה של "חלוציות של אישורונים..." כקוטב הנגדי ל"חלוציות של התגייסות, של התנרבות". כל העיניים מופנות לזיוה, שעדיין אינה יודעת במה מדובר. הנושא עולה לדיון באסיפה הכללית במוצאי שבת, יחד עם סעיפים רבי חשיבות: "עליה מקפריסין", "תקציב לבית-ילדים חדש". והחברים הבאים, לאסיפה, מתעניינים, למעשה, רק בו. הדיון נערך לפי כל כללי הדיון באסיפת הקיבוץ עם כל הטרמינולוגיה שהייתה נהוגה בה.

לבסוף נזכרת "השאלה העדינה": "שאלת השויון": "פעם זה ארון שחבר מקבל כמתנה, פעם זה רדיו (ומה עם הקומקום החשמלי שהוא קנה?) ופעם זה אישורון (זהו! זהו!). אבל השאלה היא פרינציפיונית: "אם יש לחבר זכות לרכוש לו דברים שלא באמצעי הקבוצה." הדובר מרחיב את הנושא ל"צד המוסרי", של חיי שיתוף, ואימון, תוך שיבוש המִלָּה "מישורונים" במקום: "אישורונים", שהכול מתקנים לו. בסופו של דבר מוטחת בפני זיוה הברירה הקשה: "אם אַת רוצה חיות אתנו - אז אין מקום לאישורונים, ולא לשום דבר פרטי. וזהו." מכיון שזיוה אינה נוכחת, שוב מתפצל הדיון לשאלות העקרוניות, ולמתח בין שמירה על עקרונות לבין הבנה אנושית ווויתור "לבן-אדם". בסופו של דבר, קוראים לזיוה, כיוון ש"אי-אפשר להחליט בלי זיוה". כשמטיחים בפניה את האשמה של "האישורון שלך" והיא אינה יודעת במה מדובר, מאשימים אותה בעשיית צחוק מהאסיפה. רק אז "נופל האסימון" למי שמנהל את הדיון, השואל: "חברים, יש פה מישהו שראה את האישורון אצל זיוה?" ואז מעידה חיה, הראשונה לשרשרת השמועות: "אני בעצמי, בעצם אזני, שמעתי שזיוה אמרה שהביאה אישורון מחיפה!" מאותו רגע מתבררת הטעות: עָדָה, שבפניה סיפרה זיוה מה שסיפרה, וחיה שהאזינה שמעה משהו אחר, העידה, "בספק עווית של צחוק, ספק צעקות-התעלפות. היא אחזה בבטנה והצליחה לבטא רק את המִלִּים: בחיי, - דבר כזה - בחיי, אמאלה..." לבסוף, כשהכול מתוחים היא מצליחה לחזור על מה שזיוה באמת אמרה לה: "היא אמרה הבאתי - מחוש-גרון! אידיויטים! ומזה - יצא כל ענין האישורון".

העניין מסתיים ב"צווחת צחוק איומה", כשחברים אחדים "רצו כתרנגולים שחוטים החוצה עד שנפלו במקום שנפלו". המספר ניגש לאחד החברים ש"לא צחק" והעיר: "בחי, הדבר שווה פיליטון". ותגובתו "בקול נכאים": "הענין יותר מדי רציני".

ההומורסקה מסתיימת, בכך, שהקיבוץ לא למד לקח. חרושת השמועות, הרכילות המרושעת ודעת הקהל השופטת והמגנה, תימשך גם להבא. במקלחת המשותפת, כבר מתחילה להסתובב שמועה חדשה: "אומרים שאהרן עומד להביא פוניטון לקיבוץ." יש לשער, שבכדיחה אישית זו,

ששמו של הכותב מככב בה, בא אהרן מגד חשבון, עם הקיבוץ, שנפגע ממנו, לאחר שחזר אליו משליחות בארצות-הברית. ההומורסקה "החברתית" היא "נקמתו" האישית.

2. הסיפור *נדבה* (על המשמר. דף לספרות, 23.9.1949) נושא כותרת המשנה: "מסיפורי 'על מות האהבה'", המעידה על התוכנית לסדרת סיפורים מתוך מחזור זה, או על פרקים מסיפור בשם זה. בתשובה לשאלותי (אי-מייל מיום 26.3.2009) על הסיפור ורקעו, ענה לי (אי-מייל מיום 30.3.2009): "הסיפור *נדבה* לא כונס ב*ישראל חברים*, ולא הסתייע לי להמשיך ב'*סידרה*' של סיפורים 'על מות האהבה'. ברבות הימים עלה בי ספק לגבי ערכם של שני סיפורים אלה.³⁸ הם נראו לי רומנטיים מדי, ולא עולים בקנה אחד עם סיפורי המאחרים יותר. את *נדבה* כתבתי בשנות החמישים, לאחר שעזבתי את שדות-ים, אבל הוא מתבסס על זכרונות שהיו לי מן הזמן ששימשתי מזכיר חוץ של שדות-ים והייתי נוסע לעיתים קרובות לירושלים לביקור אצל הפטריארכיה היוונית, למו"מ על אדמות בקיסריה שהיו שייכות לה."³⁹

זהו סיפורה של פגישה אירוטית, ספק ממשית ספק הזוי, עם נערה ערביה, קבצנית, המבקשת נדבות, המרעישה את נפשו של המספר נעלמת מעיניו בתחילתו וחוזרת ונגלית בסופו. משנעלמה, התחלפה דמותה בתמונת המדונה, שהוא משתעבד לה. כשנפגש שוב עם הנערה, הוא הולך עמה למערתה, מגשים את חלומו הארוטי ושוכב עמה יום אחר יום במשך שלושה ימים. סיומו של הסיפור כתחילתו: פגישה עם נערה ערביה, מקבצת נדבות, במגרש הרוסים, שאין לדעת אם זו אותה הנערה מה"*התגלות*" או אחרת. על אף תיאור "ההתגלות" "האלוהי" של הנערה, כבר בתחילת הסיפור נרמזת האפשרות שהנערה היא זונה, "ואולי תמכור את מנגינת-תפילתה זו לאחר [- -] וישלח מי את ידו אל הגוף התמיר, אל הזרוע - ". במקביל, גם הצפייה המתמכרת בתמונת המדונה הקדושה מתהפכת לראייתה כקדושה.

סיפור זה, שאינו כפוף ל"תקינות פוליטית", מוסיף נדבך נוסף לאותם מוטיבים שכיחים בספרות בכלל של הקדושה-קדושה, ובספרות העברית והישראלית, של המשכה הארוטית של הגבר היהודי "אהבה זרה", (כשם סיפורו של אשר ברש), אם לגויה, של מזרח אירופה ("מאחורי הגדר" של ביאליק) אם לערביה בארץ-ישראל ("תחת השמים" של שלמה צמח).⁴⁰ "חוסר התקינות הפוליטית" של הסיפור היא בכך, שהמספר מייחס לנערה את התשוקה המפעמת בתוכו, ומתאר בסיפור כיצד היא מצפה לו, ומשתפת עמו פעולה ביוזמתה. ביום השני, אין הוא צריך "לקרוע את גלימתה מעליה" וביום השלישי היא כבר מחכה לו עירומה. כהגדרתו: "פרי בשל נשר אל חיקי". במציאות היו זונות ערביות, אבל בכל זאת קשה לתאר נערה ערביה, על רקע סביבתה שתעז לשכב עם זר, יהודי, "במערה" מבלי שבני משפחתה יגיבו, וללא תמורה. אין גם רמז לכך, שהוא היה ער לכך שהנערה מבקשת *נדבה* ועליו לשלם לה.

הסיפור כתוב בסגנון אכסטטי, נרגש, גבוה, כשהברידות של המספר נהפכת לאובססיה, הן בחיפושיו אחר הקבצנית הערבייה והן בהתמכרותו לצפייה בתמונת המדונה. יש בו שילוב של מיסטי וארצי, כשהריאלי והפנטסטי מתחלפים ביניהם. אפשר לראות בו גם סיפור של הגשמת פנטסיה גברית. כותרת המישה: "מסיפורי 'על מות האהבה'", מעידה על הכוונה לכתוב סידרת סיפורים בנושא זה, שכנראה לא יצאה אל הפועל. כותרת הסיפור היא גם המסגרת הפרשנית של הסיפור: אין זה סיפור על "אהבה" אלא על "מותה". שם הסיפור *נדבה* מאלץ את הקורא, עם סיום הקריאה, לתהות על משמעותו, מנקודת הראות הגברית: מי מעניק למי נדבה?

הסיפור מסופר על רקע הכנסייה במגרש הרוסים ביום חורף בירושלים. המספר, מואס בחרדרו "השומם" ויוצא לטוט בחוצות ירושלים ובסמטאותיה. הוא זוכה למעין "התגלות" לקול צלצול הפעמונים, "בין הצלבים" בדמותה של "נערה ערביה, גלימה שחורה עוטפת את כל גופה ואת ראשה, פניה חיוורים-מוארכים ושער-עזים מבצבץ משהו על מצחה. זרוע לבנה היתה מושטת אלי בתנועה רכה, מתחננת, מפללת, והיא לחשה: אדון, נדבה...". "הנערה נעלמת מעיניו "מאחורי גדר-האבן הגבוהה", "כמו ננעלו עלי שערי הגן". דמותה כ"מדונה" מעוררת "רטט בבשרו", ורק עם שובו נרגש לחרדרו מתחוויר לו כי היא מזכירה לו את "המדונה מתקופת הרינסאנס" "המדונה של ברניני", "דמות הכמיהה והתשוקה הלא-נמלאת לעולם".⁴¹ בבוקר כשלא יכול היה לגרש את זיכרונה, על אף "הצביטה" בלבו, שאולי היא "מוכרת" את גופה גם לאחרים, רודפת אותו דמותה והוא מחליט לחפשה. יום אחר יום עמד במגרש הרוסים, תר לשווא אחריה, ב"תאוות-שגעון". עם סיום החורף, "הזיכרון הלך ונטשטש" והוא ניסה לראותו כ"סיוט-קדחת של דמיון חולני". "בהיסח הדעת" נתקל ב"אלבום של ציירי הרינסאנס" ואז "צף ועלה הכל מחדש". מידי יום הוא חוזר ומתבונן ב"מדונות" הרבות המצוירות באלבומים, של גדולי הציירים, ו"ככל שידעתין יותר - גברה בי התשוקה לראותן. ההיכרות שביני וביניהן רקמה עור ובשר". באחד הימים, תוך שיטוט בסמטאות ירושלים, בין הכנסיות, ראה בחלון הראווה של "חנות קטנה לתשמישי קדושה" "תמונת מדונה" בדמותה של אותה נערה שפגש במגרש הרוסים שלמראה "הייתי כשוף חזיון-להטים". מאז המשיך לבוא ולצפות בה בכל יום "בשעת בין השמשות" וחש "התמונה היתה לי למחצית השניה של חיי, לבבואת אווית ותשוקתי" ו"ראיתיה כקנייני היחיד". הצפייה בה היה כמו "רגע התייחדות עמה" ובכל פעם ראה בה משהו אחר, חדש, לרבות תכונה של "הפכפכות רוחה", שהפכה את "שעשוע האהבים למכאוב כוסס". משחש שלא יוכל לעולם להשיגה, "את מקום האהבה תפסה קנאה יוקדת". קנאה זו מקורה בכך שראה "אדם שלא הכרתיו עומד ומשהה מבטו עליה זמן ארוך", וכי גם היא, התמונה, "מחוננת אותו במבטה" ובאותו חיוך שהיה שמור קודם רק לו. בסיוטי, ראה אותה "נענית" לאנשים רבים ה"מתנים אהבי מבטים עמה". ותחושתו: "אילו יכולתי לרצוח אותה [- - -] אילו יכולתי להשמידה ולהעבירה מן העולם - ונגאלתי". מכיוון שאינו יכול לעשות זאת, שוב מחלפים רגשותיו, הוא רואה גם בה "זונה" ואת "השנאה והקנאה" מחליפים "ההשלמה" ו"דכדוך-הנפש". הוא מוסיף לבוא יום-יום לצפות בה ו"המדונה לא אבדה כלום מחינה וקסמה" אבל הוא הלך "הלך ודעוך". בעיצומו של הלך-נפש זה, חזר ונפגש שוב עם הנערה: "עם גלימתה השחורה ושער העזים והמבט העורג והזרוע האצילה שכולה נשמה", כשגם הפעם היא מבקשת "אדון, נדבה...". הפעם הוא הולך אחריה "רועד" מחוץ לעיר, "אל ראש ההר" עד "לפתחה של מערה" ליד "עץ אלון בודד". היא ממשיכה ללחוש "נדבה, נדבה" והוא מייחס לה רגשות הזהים לשלו: "אוות-נפש", "בסעור יצריה", "התמכרות", "שכחת-עצמה". הפגישה מסיימת בתיאור עקיף-ישיר: "ובשכבה לאה ורוגעת על קרקע המערה עוד התעלפה בת-קול גוועת על שפתיה הפשוקות בחיוך - ". למחרת מהלך המספר בחוצות ירושלים מלא "גיל מתפרץ" וחוזר בערב אל המערה. הנערה, ששמה רהלי, כבר מחכה לו, "מאחורי סלע" ו"משתפת פעולה" בהתלהבות. הפעם אין הוא צריך "לקרוע את גלימתה מעליה" שכן היא מסייעת לו בעצמה. בערב השלישי, כשהוא חוזר אליה, היא כבר מחכה לו עירומה: "הבהיק לנגדי צחור גופה"; "גופה הערום צפה לי בלי אומר, יודע מחריש". יחסו אליה בא לידי ביטוי בדימוי המסכם: "פרי בשל נשר אל חיקי". התיאור הוא כזה, שעל הקורא להבין מכך שיחסייהם היו מתוך "הסכמה הדדית" וכי גם

היא "רצתה" "והשתוקקה" לכך כמותו. בה בשעה היא ממשיכה לומר "נדבה, אדון, נדבה" ואילו הוא אינו חש צורך לגמול לה מכיוון ש"ההנאה היא הדדית", ואולי בכלל היא צריכה להיות אסירת תודה לו על הנדבה שהוא מעניק לה, ואולי: "שכר משכב - משכב". הרהורים אחרונים אלה הם, כמובן, פרי קריאה נשיית מאוחרת של סיפור "גברי" זה ברוח התקופה.

הסיפור מסתיים כפי שהתחיל: פגישה עם "נערה ערביה עטופה גלימה שחורה" המבקשת נדבה ליד מגרש-הרוסים בירושלים. ואין לדעת אם זו אותה נערה או אחרת. התיאור הריאליסטי המשולב באווירה מיסטית-מסתורית, מאפשר לקרוא את הסיפור, כאמור, גם כפנטסיה גברית.

3. מות האביב. (סיפור). מבפנים, טבת תש"י (ינואר 1950).

קשה לדעת אם זה הסיפור האחרון שפירסם אהרן מגד כחבר קיבוץ שדות ים, או הראשון שפורסם לאחר עזיבתו לתל-אביב. בכל אופן, מבפנים ממשיך להיות אכסניה לסיפוריו.⁴² זה היה הסיפור האחרון שלא כונס שאיתרתי מתקופה זו.

הסיפור נכתב על רקע שליחותו של אהרן מגד בארצות-הברית, כפי שכתב לי בתשובה לשאלתי (מכתב אי-מייל מיום 28.1.2009): "בשנת 1947 בהיותי שליח בארצות-הברית עבדתי, יחד עם חברי לקומונת השליחים, אברהמ'ל (חבר משמר הים), בהכנות למחנה קיץ לחניכי

'החלוץ הצעיר' בהרי הקטסקיל במדינת ניו-יורק. קנינו משק עזוב, עם כמה בניינים והרבה גרוטאות יפות לשימושים שונים, והתחלנו להכשירו לצרכינו, בין היתר גם בהקמת גדר תייל סביבו. היה זה בליבו של נוף מרהיב, ירוק, מיוער, שופע צמחייה רב-גונית. זמן מה, לאחר שחברי חייב היה לחזור לניו-יורק, נשארתי שם לבדי והמשכתי בעבודה. הנפש היחידה בסביבה היה איכר אמריקאי, בעל משק, שעזר לפעמים בעצותיו הטובות. החווייה החזקה ביותר שלי באותם ימים היתה הבדידות בלב הנוף הזה. המתואר בסיפור בא כולו מאותה חווייה, וכך, כמובן, תיאורי הצומח והחי, והפלג הזורם בשדה הסמוך לנו."



אהרון מגד, 1952, תל-אביב

בסיפור מתקיימת פגישה עם איילה המסתיימת בהריגתה בירייה על-ידי

המספר. אולי בהשפעת סיפורו לילדים של יעקב פייכמן: *אילת העמק*. נוסטלגיה ושכירתה.⁴³

הרחבת היריעה למחזות נוף חדשים, לא ארצישראליים, נעשתה בהשפעת המגע הממשי עימהם. עם זאת ניכרת גם השפעת הספרות (יעקב פייכמן) והקולנוע ("במבי" של וולט דיסני). בה בשעה, אין מנוס מן ההרגשה, שאין זה סיפור ריאליסטי, נוסטלגי בנוסח סיפורי התבגרות, אלא הוא שואף ליותר מזה. האיילה אינה רק ממשות ריאלית-והווייה כאחד, בנוסח "במבי" של

וולט דיסני, אלא גם סמל ל"אושר" שמנסים לשווא לנגוע בו ולהשיגו, עד שמגלים שהדבר בלתי אפשרי. על הופעת האיילה בסיפור העיד אהרן מגד (מכתב אי-מייל מיום 28.1.2009): "האיילה היא המצאת הרמיון הרומנטי שלי, המושפע מן הסביבה, ואיכשהו, שלא בכוונה תחילה, פלש אליו גם שמץ של מובן אליגורי, על האהבה וכליונה." יומיים לאחר מכן (1.2.2009) תיקן: "בהזדמנות זו אתקן מה שכתבתי במכתבי הקודם: כתבתי 'אלגוריה' אבל זה לא נכון. כל הסיפור כתוב באווירה ארוטית, כל תיאור היחס של המספר לאיילה הוא ארוטי. אם כן האיילה היא לכל היותר גם מטפורה ולא אלגוריה". לשאלתי על האיילה והצבי, שרבים משתמשים בהם כמילים נרדפות, ענה: "האיילה שלי היא אכן איילה ולא צבייה. היא 'אילת חן'."

יש בסיפור זה מעין ניסיון "פילוסופי", תמים למדי, להמחיש באמצעות סמל האיילה את הרדיפה אחר האושר, על שלושת שלביה: האופטימי, המשלים והפסימי. בשלב הראשון נעשה מאמץ לגעת בו, להשיגו, מתוך אמונה שהדבר אפשרי, בשלב השני, באה ההכרה, כי אין לכך סיכוי, ודי בעצם התחושה של קירבה אליו; השלב השלישי, הפסימי, מסתיים ברצח האושר, מתוך התחושה שהעולם אדיש ואין כל סיכוי לגעת באושר, להתקרב אליו או אפילו לחוש בנוכחותו. הרג האיילה הוא גם הרג התום, האשליה, תקופת הגירוש מגן העדן והילדות. הטבע האדיש ממשיך את קיומו המחזורי, והאדם בתוכו צריך להסתגל לבדידותו בעולם. יש בסיפור ניגוד חד בין האווירה ובין התוכן. בין האווירה האידיאלית, הרומנטית והנוסטלגית לבין סיומו המר והאלי, סמל האושר, נרצחת על-ידי המספר, בדם קר.

הסיפור מוצג בפתיחתו כ"עולם של זכרונות זהב" מעין עולמו של "ספיח" של ביאליק. סיפור זיכרון של "שנות החמש-עשרה והשש-עשרה לחייכם", אבל מקבל תפנית מנוגדת בסיומו. התיאור, בחלק הראשון, המייצג את תקופת גן העדן, הולם את הרקע הנופי של ארצות-הברית: "משק עזוב וערירי באיזור ההרים", "גבעות מיוערות, פלג", "יער" שבו מקפצים: "סנאים, נמיות, ארנבות", יחד עם מיני צפרים רבים. המספר יחד עם חברו גרעון, בורדים בחווה ועובדים בה "מהשכמה עד ערוב היום". לאחר שגרעון נפצע בורועו נשאר המספר לבדו. תחילה מעוררת בו הבדידות פחדים, בעיקר בגלל החפצים שמצא בבית ובמרתף, חלקם מתקופת "מלחמת האזרחים", ביניהם: "רובי-ציד חלודים". זהו "האקדח" המופיע במערכה הראשונה, ויורה - באחרונה. לאחר מכן הוא מסתגל לבדידות בחיק הטבע ולכאורה אף נהנה ממנה.

בשלב זה מתואר זיכרון ילדות "כשהייתי ילד קטן [- - -] בארץ רחוקה היה הדבר." ייתכן שילדותו המוקדמת של המספר בוולוצלבק מבצבצת כאן מבעד לתיאור, ובמרכזה טיול "עם אומנתי אל גן שבקצה העיר" ובו "ברק שביל הצדפים שבין ערוגות הפרחים". בה בשעה, המספר חסר המנוחה "הולך לתור בסביבה" ומגלה את "פינות הסתר" שבה. לשאלתי אם אלה זיכרונות ילדות ממשיים ענה (28.1.2009): "אין לי שום זיכרון של נופים מוולוצלבק, העיר שעזבתי בהיותי בן ארבע בערך (משם עברנו לקוטנו), כך שלא יכול להיות קשר כלשהו". לאחר מכן תיקן: "זיכרון ריח הלילך מן הגן העירוני הוא אמיתי, אך לא זכור לי אם מוולוצלבק או מקוטנו". יש לשער שיש כאן שילוב של זיכרון ילדות אמיתי, "בנוסח" הילד מרעננה, המתבונן בחי ובצומח סביבו, יחד עם ילדות מדומיינת, ספרותית. הריח המשותף של הלילך בהווה מעורר את ריח הלילך בילדות.

מקום מיוחד מוקדש ל"פלג" ש"אינו יודע עצב, שממון, עצלות, רפיון, שעמום". מאלה מתבקשת ההשוואה בין המספר המוצא מפלט ב"אי" שנוצר בין שתי זרועותיו, "מתמכר

לדממתו" ומצפה לנס לבין הילד ב"ספיח" של ביאליק, המסתתר ב"עולם הפלאים" ש"בין אבי הנחל". הנס, כצפוי, אינו מגיע, ואת מקומו תופסת התפכחות מאשליה, כמוה כגירוש מגן-עדר.

בחלקו השני של *מות האביב* חווה המספר התגלות, ברמותה של אֵלָה: "איילה ברודה, כצבע אדמת החמר. עינים חומות, גדולות, חולמניות - הישירו מבט אל עיני." ניסיונו לגעת בה ולהשיגה אינו עולה יפה. היא נעלמת והוא נשאר בבדידותו. מבטה של האיילה "העיר בי את כל האנושי הנרדס". בשלב זה של הפגישה הראשונה, בסימן האשליה, הוא רואה בה את "האושר" המתחמק ואוכד, ובדידותו מתעצמת. במהלך הימים הקרובים הוא מתחבט בסדרת שאלות "פילוסופיות". בשלב השני, שלב ההשלמה, חוזרת האיילה ומופיעה לפניו. כאמור, הפעם אינו מנסה לתפשה אלא להתקרב אליה וכשאינו מצליח הוא יודע: "כי גם אם תופיע - נמנעה קירבתה ממני לעולם." בשלב השלישי, האדיש והפאטלי, מגיעה המסקנה הפסימית מכולן: "פתאום הבריקה הידיעה הבהירה במוחי כי היא היתה מרכז עולמי ואני לא הייתי קיים כלל בעולמה." ולא זו בלבד אלא שהמתבונן הוא בבחינת "אסון" ביחס אליה, "אויב". הסוף אינו בלתי צפוי: המספר יורה באיילה ברובה-צייד ישן, ו"האיילה נפלה וסילון דק זב מגופה." כמו ידיו הרג את חלום-האושר הבלתי מושג מטבעו. הטבע ממשיך באדישות את מחזוריות הווייתו.

ייתכן שבסיפור זה נזרע גרעינו הראשון של הסיפור הסמלני של אהרן מגד, שהיה לו המשך-מה, בכמה מספריו, כגון: סיפורי *מקרה הכסיל* (1960); *הבריחה* (1962), ברוח אותם ימים, ובטון סאטירי. *מות האביב* הוא סיפור סמלני תם ותמים, שאינו חף מסנטימנטליות ומספרותיות יתר. על הסיבה לאי כינוסו של הסיפור כתב אהרן מגד (28.1.2009): "לא ראיתי צורך לצרף את הסיפור לקובץ כלשהו של סיפורי, כי סופו מאוד לא מצא-חן בעיניי כשקראתיו לאחר שנה או שנתיים. מאוד מלודרמטי, מאוד גם לא מתקבל על הדעת. דאוס-אקס-מאכינה." עם זאת הוסיף: "תעשי איתו חסד של גאולה משיכחה אם תזכירי אותו בהקשר כלשהו". לימים נקטע יסוד סמלני בצורתו התמימה הזו, הוזז מן המרכז לשוליים, ופינה את מקומו לריאליזם אירוני, ביקורתי, מרוחק וקרוב כאחד. עם זאת נשאר כאחד המרכיבים הקבועים ביצירתו, במינון נמוך ובטון סאטירי. כך למשל, *חמטע לאדן גומר* מסיפורי *הבריחה* (1962), הוא מסע בעקבות ה"אושר" (*הבריחה*, עמ' 72), מסע "לעצרת האושר" (*הבריחה*, עמ' 74).⁴⁴

עם סיפור זה מסתיימת התקופה הראשונה בחייו של אהרן מגד כביצירתו. הוא עוזב את הקיבוץ, מתאחד עם אשתו ובנם, עובר לחיות בתל-אביב, נעשה חלק מחבורת הסופרים הצעירים של שנות החמישים ומנותני הטון שבהם. עורך, משפיע ומעורב. ובעיקר: סופר חשוב ופורח.

הערות

27. על הניסוח "עם משפחתו" העיר לי אהרן מגד, במכתב אי-מייל מיום 9.6.2009: "את כותבת כמה פעמים שהייתי עם 'משפחתי' בשליחות בארצות-הברית וחזרתי עם 'משפחתי' לקיבוץ. האמת היא, שאידה, לה נישאתי זמן קצר לפני צאתי לארצות-הברית, לא היתה מעולם חברת שדות-ים או קיבוץ כלשהו, ונסעה איתי במטרה ללמוד מחול אצל מרתה גרהם, לפיכך גם לא התגוררה בקומונת השליחים כבורו-פארק בברוקלין, אלא בתחילת בואה לארצות-הברית. גם 'משפחה' לא היתה לנו שם, כי בננו

- הבכור, איל, נולד רק זמן קצר לפני שובנו ארצה (1948), וכמובן – לא חזרה 'המשפחה' לקיבוץ. רק אני חזרתי, וכשנה הייתי שם לבדי, עם בואי העירה." וכן במכתב אי-מייל מיום 13.6.2009.
28. ראו פירוט, ברשימה הביבליוגרפית המצורפת לספרי על אהרון מגד, הנמצא בהכנה. אלה נדונו ברובם בפרקים הביוגרפיים של מחקר זה. לקבוצה זו של סיפורים לילדים שייך גם ספרו הראשון 'אל הילדים בתימן', הוצאת ועדת החינוך על-ידי בתי הכנסת המאוחדים, ניו-יורק, תש"ח/1948. היום זהו ספר נדיר, שהגעתי אליו בעזרת שירות הצילום של בית-הספרים הלאומי.
29. "דרך בורמה", היא אותה דרך עוקפת ששימשה מעבר לכוחות הצבא להביא אספקה לירושלים מאזור קיבוץ חולדה, כדי לפרוץ את המצור של הכוחות הערבים שהשתלטו על כביש הגישה המרכזי לירושלים.
30. המקצוע הסטריאוטיפי הקבוע של הילדים התימנים בספרות.
31. מן הראוי להקשיב לדעתו של אהרון מגד, על סיפוריו האמריקניים "המוזמנים" שנכתבו 'לצרכי פרנסה', שהם "משוללי ערך ספרותי" (אהרון מגד, 13.6.2009). על אף העובדה שיש לראות בהם חריג ביצירתו בכלל ובסיפוריו לבני-הנעורים בפרט, אין הם מחוסרי עניין להבנת השקפת עולמו של הכותב. הספר 'אל הילדים בתימן', לא נדון כאן, במסגרת המדיניות של דיון בסיפורים שלא כונסו בלבד.
32. על נסיבות כתיבתו של הספר כתבתי בפרק הביוגרפי בסעיף על השליחות בארצות-הברית.
33. ראו בהמשך בסיפור *נדב/ובועיקר*, דבריו של ישראל כהן בספרו: 'פרקי אהרון מגד' על 'העטלף', הוצאת עקד, תשל"ו/1976, עמ' 118 - 130.
34. כאמור לעיל, בהערה 27, רעייתו אידה ובנו איל, לא היו עמו בקיבוץ, והוא היה בו כשנה לבדו.
35. הרשימות שלא כונסו, נסקרו בפרק הביוגרפי. להשלמת התמונה, יש לדון בסיפורים שכונסו ב'רוח ימים' ו'ישראל חברים', ועליהם נכתב בביקורת לא מעט.
36. נדון בהרחבה בפרק הביוגרפי.
37. מלחמתו של אהרון מגד ב'צדקנות' באה לידי ביטוי בסיפור "בלה, בלה" שכונס ב'ישראל חברים', ובסיפורים נוספים. יש לה גם רקע משפחתי, כפי שיתואר בפרקים הביוגרפיים.
38. איני יודעת לאיזה סיפור שני התכוון, *אולימות האביב*, הנדון בהמשך.
39. ממרחק השנים לא דייק אהרון מגד בתאריכים, שכן הסיפור נכתב ופורסם לפני עזיבתו את שדות-ים.
40. על כך נכתב לא מעט, ואין כאן אפשרות להרחיב בנושא זה.
41. ג'ובאני לורנצו ברניני (1598-1680) נודע בעיקר כפסל ואדריכל איטלקי. ייתכן שהכוונה לפסל: "המדונה והילד" (בערך) המוצב בכנסיית סנט פטרוס בוותיקאן. הערת אבנר הולצמן.
42. לאחר סיפור זה הפסיק אהרון מגד לפרסם *מבפנים*, להוציא שני קטעי סיפור שכונסו בספריו, תוך הפסקות ארוכות ביניהם, כפי שמעידה הרשימה הביבליוגרפית.
43. יעקב פיכמן: 'אילת העמק', בתוך: ספר סיפורים בשם זה, הוצאת מסדה, 1966. לראשונה: תש"ב/1942. על הסיפור דברי בשיחת רדיו עם יובל מסקין, בתכנית בעריכת חיה ארמי, ב' ראש השנה תשס"ט; יום רביעי, ב' בתשרי תשס"ט (1.10.2008). פורסמו באתר האינטרנט *דף דף* של נירה הראל.
44. יסודות נוספים להשוואה בין הסיפורים, כגון: מקומו של הטבע המייצג את גן-העדרן, וסימומו המר, שבסופו מגורש הגיבור מגן העדרן ומוצא את עצמו כלוא בתא בבית סוהר (*הבריחה*, עמ' 144); הספרותיות הרבה שבסיפור זה המושפע גם מקפקא; תמונות מן הילדות המאושרת בכפר.

שת חיים לוי

שלושה שירים

העץ שוב החל לדבר

העץ שוב החל לדבר
ואי אפשר עוד לסגור
בפניו את הדלת
לאטם את החלון
לעצר את העין המתגלגלת בחורה
ופותחת את הרוח הנחויץ לו

לילה

להוציאך

ממטהך

והעץ ממשיך לדבר
את כל הלילות
שהצמיח בהם ענפיו
והשחר שמאיר את השמים
כסדק צר שנפער ונפער
מקרקר את תרנגוליו ומגעגע את אוזיו
ופועה כל טלאיו
את פהוק הבקר המשכים.

רינתי

רנתי איה הלכתי, עצבות תקפתני
לא היית רנתי להזכיר בכל
כי רעננים פני
עת התקדרו הם כפני ענן שחר
דמיתי כי חשכת אפל

סֹבְבֵתִנִּי וְנִבְאוֹת אִימָה
רְבִצּוּ בְּ
כָּלֵב נֶאֱמָן

אֲחֻזֵּנִי הַמְהוּם
רַעַד
בְּעֵתִנִּי,
לֹא רוּחַ בִּי עוֹד קָמָה
וְלֹא אֹר בְּצַבָּן
עַת פֶּשֶׁט עוֹרִי
הַכָּלֵב וְרַחֲרַח

עֲפָרִי נִתְּזוּ
נוֹכַר בִּי וְנוֹהֵם
חֹשֶׁף בְּטַמְאָתִי
עֲצָם מִחֶפֶשׁ
וּכְשֶׁמָּצָא
פֶּן אָקוּם אִיתָן,
פֶּה אֶל פֶּה לְקַחִי לְקַח

עֲצָמִי בְּפִי לְעַס
וְרִסַּק אֶת עֲצָמוֹתַי
אֵיכָה אֲשׁוּבָה אֱלֹהִי!
אֵיכָה? !
הֵס, כָּלֵבִי כָּלֵבִי אֶלֶפְתִּי
אֶךְ זְכוּרוֹתוֹ שֶׁל זֶה הָרַחֵשׁ נוֹקֶבֶת
בְּדַמְיוֹתָי מִשְׁחַר רִנָּתִי
עֲרָגָתִי.

שרוע

רְאִיתִי אוֹתוֹ שְׂרוּעַ מֵת
 עַל שְׁפֹת הַכְּבִישׁ בְּקֵרוֹב
 לְפֶתַח הַבַּיִת, רֵאשׁוֹ הָיָה מְנַח
 עַל צֵדוֹ הַיְמָנִי וְהוּא נִרְאָה טוֹב
 אֲבָל מִמָּוֶשׁ טוֹב - הָאִישׁ שְׁמֵת

לֹא הָיוּ סִמְנֵי דָם, אֲלִימוֹת
 פִּיזִית אוֹ מְלוּלִית, לֹא גִשֵׁם אוֹ
 רְטִיבוּת, זֶה לֹא הִרְגִישׁ כְּמוֹ תְּאוֹנָה
 לֹא הָיָה שׁוֹם סִימָן, הוּא לֹא חִיָּךְ
 פְּשוּט שָׁכַב בְּרֻגְעַ

הַבְּטָחִי בּוֹ בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת
 יְכַלְתִּי לְחַשֵּׁב שֶׁהִשְׁתַּכַּר וְנִשְׁכַּח
 - סֵתֵם כֶּךָ לְרֻגְעַ, אוֹלֵי נָפֶל
 אֲבָל לֹא נִרְאוּ בּוֹ גַם סִמְנֵי נְפִילָה
 גַם לֹא מָכָה יְבִשָּׁה; הֵייתִי מְרַגֵּשׁ

אוֹלֵי הוּא הָיָה מְלֹאךְ שֶׁהִתְחַרַּט .
 שְׁפָתָיו הָיוּ מְשׁוּחָחוֹת בְּרֵךְ
 נִרְאָה הָיָה שֶׁהוּא חוֹלֵם חִלּוֹם
 אוֹלֵי עַל עֲצֻמוֹ שֶׁהוּא מֵת
 שְׂרוּעַ שֵׁם בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת

וּמְבִיט

בְּלִי לְסִמָּן דְּבָר

מִי מֵת

מִתִּי?

וְאֵיךְ אֶפְשָׁר שְׁמֵת.

מי ומי בנג

- ד"ר רבקה איילון – משוררת וחוקרת. ספרה, *פנים ומסכה ביצירתו של אוסקר וויילד*, הופיע באחרונה. אסתר אייזן – משוררת ופסלת. ספר שיריה האחרון עד כה *עוד היה מבקש להמריא*. מאיה בז'רנו – מבכירות השירה העברית. פרסמה 14 ספרי שירה וספר סיפורים. כלת פרס ביאליק. יערה בן-דוד – משוררת, מבקרת ואמנית חזותית. פרסמה שלושה ספרי שירה וספר מאמרים עיוניים. ישראל בר-כוכב - מהמשוררים המרכזיים בספרות העברית היום. ספרו החדש *שמעה* הופיע באחרונה. פרופ' נורית גוברין – מן הבולטות בחוקרי הספרות העברית. המשך מאמרה - מגיליון גג הקודם. ד"ר משה גרנות - מספר ומבקר ספרות. חיבר ספרי פרוזה וספרים לנוער, עורך לקסיקון סופרי ישראל. ד"ר רוני הלפרן – מרצה בתכנית ללימודי נשים ומגדר, בחוג לספרות ובחוג לקולנוע וטלוויזיה באונ. ת"א. פרופ' חגית הלפרין - חוקרת בכירה במרכז קיפ באוניברסיטת תל-אביב, ומרצה במכללת סמינר הקיבוצים. ספרה האחרון עד כה *צבע החיים*, מונוגרפיה על אלכסנדר פן, הופיע ב-2007. קתרין טוראי-קלינסקה – (נולדה ב-1956) משוררת, סופרת, מחזאית ופובליציסטית, פיזיקאית בהשכלתה. משלבת בכתיבתה את הידע שלה במדעים. פרסמה שתי אסופות שירה, רומן אחד, מחזה, שלושה ספרי ילדים ומאות מאמרים. ערכה והגישה תכניות ספרותיות ברדיו ובטלוויזיה בפולין. זכתה ב-11 פרסים. באחרונה פרסמה נובלה בשם "האחים פחד" אשר נבחרה כ"ספר החדש" בקרקוב יוסף יצחק - משורר וצייר יליד תל-אביב. תרגם את שירי סילביה פלאת. שריו פורסמו בג. דניאל כהן-שגיא – סופר ומשורר. באחרונה התפרסם הרומן שלו *כאילו יום אהבה אחרון*. שת חיים לוי - יליד 1964, בשנת 2003 יצא לאור ספר הרביעיות שלו *בין אמת לשקר*. עמית מאוטנר – משורר ושחקן. מורה לתיאטרון. שריו ראו אור בגיליונות גג הקודמים. לורן מילק – ילידת ת"א, סטודנטית *במשך לאמנות*. שיריה הולחנו בידי אור טפלר ונעמה אור. ד"ר חיים נגיד – סופר, משורר, מחזאי. ספרו ה-11 *בגנות האשליה* ראה אור באחרונה. לילי נדב - חוקרת, סופרת, משוררת. מחברת ספר השירים *תמונת נישואין בכפר חיטין*. רות נצר - משוררת ופסיכולוגית יונגיאנית. באחרונה ראה אור ספרה *השלם ושברו*. מלכה נתנון – משוררת ומבקרת. פרסמה עד כה חמישה ספרי שירה. על האחרון שבהם *אוכמניות בגשם* זכתה בפרס האישה היוצרת בישראל בשנת תשנ"ח. ד"ר גדעון עפרת - מבכירי חוקרי האמנות והתרבות בישראל, מורה ואוצר. רון פוגל - משפטן ומרצה לקולנוע. ד"ר איבון קולובסקי-גולן – משוררת וחוקרת קולנוע, באחרונה הופיע ספרה *עד שתצא נשמתך*. פרופ' גד קינר – חוקר, שחקן, מתרגם, זכה בפרס אסי"י. ספר שיריו הרביעי *הפרעות קשב* הופיע בספרא. פיני רבנו – כותב שירים, מצייר ומדריך שירה. ספרו *שתי וערב* (2008) נכתב יחד עם בת-זוגו תמר רבנו. באחרונה הופיע ספרו השני *פה מפחית*. פרופ' רבקה רז – סופרת ומשוררת. פרסמה ספרי שירה ופרוזה, ספרי ילדים וספרי הדרכה בכתיבה. אשר רייך – מן המשוררים הבכירים בספרות העברית בת-זמננו. מתרגם שירה ועורך. באחרונה הופיע בגרמניה ספר שיריו החדש בשיתוף עם המשורר האירני סעיד *Das haus, das uns bewohnt* (הפינוק של הבית), בהוצאת *ליריק קבינט* הספר כולל 50 שירים של כל משורר, מתורגמים מעברית ומפרסית. לרגל הופעת הספר ערכו שני המשוררים מסע קריאה במינכן, פרנקפורט, היידלברג, באד, ציריך, באזל, ברן ועוד. בחודש הבא תופיע מהדורה נוספת של הספר ומתוכננים ערבי קריאה נוספים. ציפי שחרור - משוררת סופרת ועורכת כתב העת *מאזנים*. פרסמה 11 ספרי שירה, 3 קובצי סיפורים ו-17 ספרים לילדים ולנוער. זכתה פעמיים בפרס ראש הממשלה, פרס אקו"ם, קרן תל אביב, פרס חומסקי ועוד. אמנון שמוש – משורר ומספר מרכזי בספרותנו. ספרו *גלויות מעולם האמת* (הגיגים, מאמרים ואימרות כנף), יצא לאור השנה, וכן הופיע הספר *אנה פרנק ואני*, ובו השיר "אנה ואני" עם תרגומו ל-18 שפות. צביקה שטרנפלד – משורר מן הוותיקים, תושב חיפה. ספר שיריו האחרון עד כה *מפזר הזכוכית*. פרופ' זיוה שמיר – מן הבכירות בחוקרי הספרות העברית. באחרונה ראה אור ספרה, *הלך ומלך, אלתרמן – בוהמיין ומשורר לאומי*, בהוצאת ספרא, בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.

ספרי שירה בהוצאת ספרא

הפרעות קשב [מהדורה שנייה]

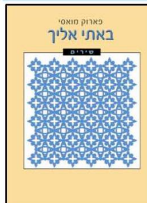
שירים



מאת גד קינר
שיריו של גד קינר מצטיינים בעולם אישי ייחודי, גותי, מקאברי ומסויט לעתים, רדוף מתח וחרדות, ובו מקום נכבד לבחינת הקשר הסבוך עם העבר המשפחתי. אלה הם שירים עזי מבע שעולמו העשיר של והמרוד שלמחרם עולה ובוקעמהם מכל סדק וחרך. שירתו של גד קינר היא אקסיסטנציאליסטית מורכבת ומעניינת, המעניקה לקוראיה תובנות על אפשרויות ההתמודדות עם הטרגיקה של הקיום האנושי, עם גורדינו של החלף. ספר שירים רביעי למחבר. זוכה פרס אס"י.

באתי אליך

שירים



מאת פארוק מואסי
שירתו של פארוק מואסי נעה בין כאב להיקסמות, בין תחושת העולם של המזרחי הישראלי לזו של המזרחי הערבי, בין האושר והסבל ובין האימה והיפעה. אלה שירים שנוצרו מתוך הקשבה לנימים הדקות של הנפש ומתוך היכרות קרובה עם השירה הערבית והעברית. ר"ד פארוק מואסי פרסם עד כה 52 ספרי שירה, פרוזה ומחקר שהופיעו ברובם בערבית. זהו ספר שיריו השני בערבית.

אחר כך הייתי בראשית

שירים



מאת ברכה רוזנפלד
שירים שהם מופת של שירה חכמה, המתבוננת במציאות בעיניים מפוכחות ומצועפות כעת ובעונה אחת. זוהי שירה ישראלית וישרה, מאפקת וספוגת תרבות. ברכה רוזנפלד היא משוררת ומתרגמת. שיריה ראו אור ברוב הבמות הספרותיות בישראל. זהו ספר שיריה הרביעי. הספר זכה בפרס אס"י.

אישה מטורפת

שירים



מאת גליה אבן-חן
גליה אבן-חן מזווגת ליריקה עם הומור כמו שעשו בשירה העברית רק מעטים שקדמו לה, דוד אבירן וחנוך לוין. כחוקרת בלתי נלאית של יחסי גברים נשים, היא כותבת שירה נשית מסוג אחר: תקיפה אך מעודנת, פורעת מוסכמות אך בו בזמן גם מלגלת על עצמה, צנועה, חכמה, חשופה ונוגעת.
גליה אבן-חן, ילידת אשדוד, 1966, חיה בתל-אביב. אם לנטע. מידענית במקצועה, בעלת תואר ראשון במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה. זהו ספר שירים שני.

להשיג בכל חנויות הספרים

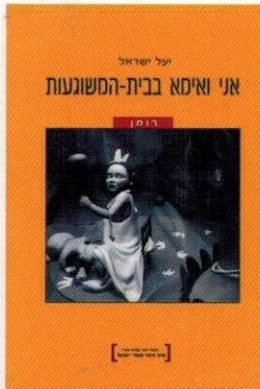
ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב דניאל פריש 6, ת"א, ת.ד. 23033
טל. 03-6950019 פקס. 03-6950012 igudil@netvision.net.il

ספרי פרוזה בהוצאת ספרא

אני ואימא בבית המשוגעות [מהדורה שנייה]

רומאן

מאת יעל ישראל



בכל יום רביעי היא הולכת לבקר את אימא שלה בבית המשוגעות, שם סורגת האם אותו סוודר כבר עשרים שנה. פעמיים בשבוע היא מנתחת את "תורת הסיכויים" על הספה של הפסיכולוגית שלה. בימים היא מטפלת בילד שלה, עוד מעט בר-מצווה, תינוק מגודל שהיא קוראת לו "המפלצון", ובליילות היא כותבת מכתב ארוך כאורך הגלות לאמו של האהוב שזנח אותה.

ספרה החמישי של יעל ישראל הוא רומאן מלא תשוקות וכתוב בלהט. זכה בפרס אס"י, ולהתקבלות ביקורתית וקהלית אהדת ביותר.

הספר זכה בפרס אס"י, פרס איגוד כללי של סופרים בישראל.

יעל ישראל היא סופרת, עורכת ספרותית מבקרת ספרים וסרטים ומנחת סדנאות כתיבה. רבים מסיפוריה ראו אור באנתולוגיות בעברית ובתרגום לספרדית.

מדברי הביקורת:

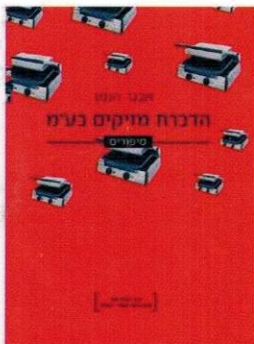
רני יגיל ב"תרבות מעריב": "אנשים טובים, מה לכם אצל הנטורליזם והריאליזם המשמים והמדויק של סופרי ישראל הצומקים והמצודרים. קומו וצאו למסע משוגע עם יעל ישראל ויסתחרר ראשכם עליכם."

אבי אליאס ב"ישראל פוסט": "ספרה החמישי של יעל ישראל כתוב בסגנון מיוחד, אבל הוא קריא מאוד. לי היה קל להזדהות עם הדמות המוליכה את הסיפור כחוט השני".

הדברת מזיקים בע"מ [מהדורה שנייה]

סיפורים

מאת אבנר הנמן



ספר ביכורים מפתיע של סופר צעיר, שזכה בתואר "תגלית השנה" ובפרס אס"י, פרס איגוד כללי של סופרים בישראל.

אלה סיפורים המצטיינים באירוניה ובשנינות כובשות, ומשרטטים דיוקנים פסיכולוגיים בחרידה נדירה. בטון מאופק נטוויים חוטי העלילות המתנהלות בקצב מהיר ומפעים. הנמן מתבונן מפרספקטיבה ייחודית ומקורית בהחיה האנושית, ומבטו המפוקח והרענן מגלה בה פנים בלתי צפויות.

אבנר הנמן, יליד 1976, פרסם את סיפורו הראשון בשנת 1995. הסרט של רונן ברלוביץ', "סיפור קצר על אהבה" מבוסס על סיפור קצר שלו. הוא בוגר מצטיין בכתיבה בבית הספר "מנשר לאמנות".

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב דניאל פריש 6, ת"א, ת.ד. 23033
טל. 03-6950019 פקס. 03-6950012 igudil@netvision.vet.il