גב

כתב עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל.
קיץ 2011, גיליון מס' 24

בשער: אפרת נתן, אהל 2011

גֶ

כתב-עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל

גיליון מס׳ 24, 2011

העורך: ד״ר חיים נגיד

מועצת המערכת: פרופ׳ גד קינר, פרופ׳ זיוה שמיר, ורדה גינוסר, ד״ר פארוק מואסי, ד״ר איבון קוזלובסקי-גולן

נושאי החוברת:

מחאה בגנות האלם והאלימות נגד נשים

סופרים על ספרים

יוצא לאור על-ידי

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

Published By General Union of Writers in Israel, 2011

GAG
Literary Periodical

winter 2011 no. 24
Editor: Dr. Haim Nagid

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

©כל הזכויות שמורות
© All rights reserved

גַּג מתפרסם

בעזרתו הכספית של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט

בסיוע עיריית תל-אביב

הגיליון הנוכחי יצא גם בתמיכתה הכספית של מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

על עזרתם נתונה תודת המערכת ואיגוד כללי של סופרים בישראל

סדר העניינים

בפתח	
חיים נגיד, קיץ של מחאות	5
מאיה בז'רנו, אלינו, יושבי האוהלים	6
שירים בעקבות ערב המחאה חול בעינייך	
מאיה, בז'רנו, אישה וזפת על פניה	8
לורן מילק, חולדה, שירים	9
שירה סתיו, כל אישה מעריצה פאשיסט, שירים	111
גליה אבן-חן, השכן, שירים	15
פנינה עמית, שניים מקור, אחד תרגום, שירים	17
דנה לובינסקי, במעגל, שיר	20
כרמית רוזן, כלבת-חצר, שיר	22
טל ניצן, הסהרורית, שירים	23
ברכה רוזנפלד, יש לה מעיל של שתיקות עם כיסים עמוקים, שיר	25
מלכה נתנזון, שני שירים	27
דניאל עוז, צרים, שלושה שירים	27
כאן ועכשיו	
מתי שמואלוף, בגדד משלי, סיפור	30
רוני סומק, פסטיבל משוררים על שפת הים השחור	37
מירון ח. איזקסון, אחד, שירים	38
גד קינר, שמנת תנובה, שירים	41
שולמית חוה הלוי, תפילה קשה, שירים	43
אשר רייך, אחד מקור, שניים תרגום, שירים	45
מחמוד דרוויש, תסריט מוכן, שיר. תרגם מערבית: פארוק מואסי	48
תורכי עאמר, שני מכתבים לאבא, שירים	51
שולמית אפפל, דמיון לא שקט, שירים	52
לילי נדב, שני סיפורים	54
עדינה מור-חיים, חלב, שירים	64
בנימין סגל, חדרו של רמבו, מכתב מפריס ותצלומים	66
ארתור רמבו: תנועות, שיר, מצרפתית: זיוה שמיר	70

דוד אדלר, הנזירים של סן סימון, שירים	75
צחי-יצחק מלמד, אליהו הנביא מבדיל על יין נסך, סיפור	79
מירי ליטווק, מתחת לעפעפיים, סיפור	83
משה גרנות, בין פרומושיקה לבוטושאני, סיפור	85
אילנה רימלט, בית חדש, סיפור	92

על ספרים וסופרים

זיוה שמיר, על ספרו של אריאל הירשפלד, **כינור ערוך**	96
טלי לטוביצקי, דברים על **גרגרים**, ספר שיריה החדש של מאיה בז'רנו	104
אורי ברנשטיין, על שירתו של ישראל בר-כוכב, עם הופעת ספרו **מבחר השירים**	108
ידידיה יצחקי, חסד השיר, על הרומאן **חסד ספרדי** לא"ב יהושע	114
משה גרנות, מידת הטרחה הראויה, דעה אחרת על **חסד ספרדי**	123
מירון ח. איזקסון, עם הופעת כל שירי ת.ס.אליוט בתרגום אורי ברנשטיין	127
יערה בן-דוד, מסע שירי בשבילי אהבה, על ספרו החדש של אשר רייך	128
ברכה רוזנפלד, מבט מדויק על בדידות, על ספר שיריה החדש של נילי דגן	132
חגית הלפרין, על שיר מתוך ספרה של יערה בן-דוד, **סוס טרויאני מבטן התודעה**	134
גד קינר, הכאב והיופי, על הרומן האוטוביוגרפי של גבי וייסמן, **האם את זוכרת?**	137
רינה יצחקי, ההצגה נגמרת, על ספרה של יעל נאמן **היינו העתיד**	139
נורית גוברין, המשפחה הספרותית של עמוס עוז, מסת מחקר	151

תודת המערכת על הרשות לפרסם את עבודותיהם בחוברת זו נתונה לאמנית אפרת נתן, ולצלמים גיא שובל, אלינור אביכזר, אליעז דסה, דינה נחמן, דנה שטילמן, טלי סלוצקי, ומורן שפירא, תלמידי החוג לאמנות במכללת סמינר הקיבוצים, וכן לראש החוג - יעל אילת.

בשער: עבודת קיר של אפרת נתן, **אוהל, 2011** (צילום: אבי חי), מוצגת במוזיאון ישראל, אולם אהרון לוי. אוצר: אמיתי מנדלסון.

היצירה משחזרת אוהל מראשית המאה ה–20. אוהלים מסוגו שימשו לבניית יישובים יהודיים מתקופת העלייה השלישית ועד להקמת המדינה. הפרשנות המלווה את העבודה, מתארת את היוצרת כאמנית המתכתבת "עם סמלים ועם זיכרונות קיבוציים ואישיים הקשורים לראשית ההתיישבות הציונית, שבחלוף הזמן שינו תוכן ומשמעות", ואת העבודה כ"תלויה על בלימה, הפוכה ומרוקנת מתוכן, אך מאירה ככוכב זוהר בשמי החושך". לא עבר זמן רב מאז נכתבו הדברים וכבר נתמלאה היצירה בתוכן חדש.

קיץ של מחאות

בשעה שנכתבים דברים אלה, שעת בוקר מוקדמת של קיץ מהביל, משכימים ליום של מחאה, לא הרחק מביתי, תושבי המאהל בשדרות רוטשילד. שבועיים עברו מאז נטו חסרי הדיור את אהלי מחאתם, ואליהם הצטרפו שורות-שורות של מחאות - תופעה ללא תקדים בהיסטוריה של מדינת ישראל - וכבר התייצבו מנגד שדרות-שדרות של חברי כנסת מהקואליציה ושרים בממשלה, ופורום הטייקונים, ובעלי האוליגופולים, ושאר רודפי ה"צדק חברתי", וניסו לחבק את המפגינים, או להשחיר את פניהם, ואליהם חברו בעלי העסקים בסביבה והחברות הגדולות, ששינעו לאזור המחאה משאיות עמוסות גלידות וארטיקים, משקאות אנרגיה וגביעי פופ-קורן, ואף הציעו דילים ללא תקדים: אוהלים במחירי מבצע.

כמובן, חוברת זו של "גג" אינה כוללת הרבה שירי הזדהות עם מחאת האוהלים, להוציא שיר אחד שנכתב ממש בימים שבהם נסגרה החוברת, שירה של מאיה בז'רנו, "אלינו יושבי האוהלים". אלא שעל פי המצב היום כשנראה כאילו מתהפכים סדרי עולם, מי יודע איך יתפתחו הדברים, ויהיה שיר זה חלוץ וסימן דרך בראשיתה של מגמה חדשה. ובינתיים, פותחת חוברת זו חטיבת שירים שנכתבו בגנות האלם והאלימות נגד נשים, ונקראו מעל הבמה באירוע "חול בעינייך" שהתקיים בבית פליציה בלומנטל, בתל-אביב, באמצע חודש יולי. בהזדמנות זו יתוודעי קוראינו לפנים חדשות בחוברת "גג", יוצרות ויוצרים שכתיבתם מעמיקה ומבריקה.

חלק אחר של החוברת מוקדש לביקורות שנכתבו בידי סופרים וחוקרים. זוהי מגמה שהתחלנו בה בגיליון "גג" 22 כמענה לצורך חיוני: בתקופה שבה מדורי הספרות מצטמקים והביקורת הספרותית נמסרת בלעדית לידי מבקרים "מקצועיים", הגיעה העת לקחת מונופול זה מידיהם ולחדש ימים כקדם, כאשר משוררים וחוקרים כתבו במוספים לספרות ביקורת על ספרים חדשים. הניסיון המוצלח של הגיליונות הקודמים, מניע אותנו להמשיך בדרך זו גם עתה.

קריאה נעימה,

העורך, חיים נגיד

מימין לשמאול: המשוררת לורן מילק, עורכת הערב "חול בעינייך", הסופר מתי שמואלוף, מנחה הערב, המשורר והשחקן פרופ' גד קינר, יו"ר איגוד הסופרים. במרכז: המשורר דניאל עוז, משמאל: המשוררת דנה לובינסקי

מאיה בז'רנו

אלינו יושבי האוהלים

וְהִפְלִיאוּ הַלְּבָבוֹת הָרַבִּים, לְמֵאוֹת וַאֲלָפִים
וְהִפְלִיאוּ הָרַבִּים הַבּוֹדְדִים הַיְּחִידִים
שֶׁיָּצְאוּ מֵאֹהֶל לִבָּם הָאֶחָד הַכּוֹאֵב הַנָּקוּב
כְּדֵי לִמְצֹא אֶת זוּלָתָם -
לִבְרֹא לֵב חָדָשׁ אֶחָד
פּוֹעֵם עַכְשָׁו בְּאַלְפֵי מַהֲלוּמוֹת שֶׁל תִּקְוָה
מַהֲלוּמוֹת קוּרְנָסִים, נְעוּרִים
נֶגֶד עַוְלוֹת הָרָאשִׁים וְהַשָּׂרִים
בְּגִידַת הַמַּנְהִיגִים וְכִשְׁלוֹנָם -
בְּאִי נַחַת וּבְלִי מַרְגּוֹעַ

אֵי מָתַי עָלְתָה כָּךְ בְּיַשְׁרוֹת כָּזוֹ, מֻבְהֶקֶת
הַקְּרִיאָה הָעִקֶּשֶׁת - אַחַת וְאַמִּיצָה
לֶהָמוֹן קְרִיאוֹת תַּעֲצוּמוֹת, רְצוֹנוֹת

שֶׁמְּנַצְּחָן הַנֶּעֱלָם הוּא
הַמַּעֲשֶׂה הַצּוֹדֵק?

קיץ יולי 2011

מאיה בז'רנו

אישה וזפת על פניה

בעקבות ראיון טלוויזיה עם אישה מוכה

בַּמֶּה לְהָאִיר
אֶת פָּנֶיהָ הַמְּשׁוּחִים בְּזֶפֶת הַיֵּאוּשׁ
בְּרֵאָיוֹן שֶׁהוּא אוֹר?
רֵאָיוֹן
בִּלְשׁוֹן בְּנֵי אָדָם יוֹרֵד חַדְרֵי בֶּטֶן
וְנֶהֱפַךְ לְגִדּוּל
בֵּין שְׁלִיחַת צִבּוּר נִבְחֶרֶת בְּטִי. וִי.
שֶׁאֵימַת הַקְּלַסְתֵּר הַמּוּצָל מִשְׁתַּקֶּפֶת עַל פָּנֶיהָ
לְבֵינָהּ -
שֶׁפָּנֶיהָ מְשׁוּחִים בְּזֶפֶת הַיֵּאוּשׁ;

וַאֲנִי שֶׁרוֹאָה אֶת קוֹלוֹתֶיהָ
בְּמִשְׁפָּטִים קְצוּצִים וְנֶחְרָצִים
כְּאִבְחוֹת הַשְּׁפִיּוּת
שֶׁעוֹד רֶגַע יִקְרְסוּ לִילָלוֹת חַיָּה
וַאֲנִי שֶׁרוֹאָה אֶת הַקּוֹלוֹת
מֵמִירָה אֶת עָצְמַת הַכְּאֵב
לִמְמַדִּים שֶׁל חֶדֶר, כֶּרֶסָא וְשֻׁלְחָן קָטָן
וּבוֹעֶטֶת בָּרָהִיטִים בְּתִסְכּוּל
אֵיךְ הָרִשְׁעוּת וְהַטִּרוּף וְהֶעָדֵר הַחֶסֶד
מַעֲרִימִים עַל הָאַהֲבָה
חוֹגְגִים עַל הַדָּם.

לורן מילק

חולדה

זֶה כַּמָּה שָׁעוֹת מֵאָז
שֶׁלֹּא רָחַצְתִּי אֶת גּוּפִי
שֶׁלֹּא נִקִּיתִי תָּא־תָּא
וַאֲנִי מְלֵאָה מָוֶת.

מַה הוּא רוֹצֶה מִמֶּנִּי?
כְּעַקְרָב זֶה
הַנִּגְלֶה לִי בַּחֲלוֹמִי
פִּטְמָה אַחַת שְׁרוּטָה,
פִּטְמָה אַחַת
שְׁרוּטָה לִי בְּפִיו.

זֶה כַּמָּה שָׁעוֹת מֵאָז
אֲנִי גּוֹחֶנֶת לְעֵבֶר חַלּוֹן,
כַּמּוּת שֶׁל זֶרַע בִּשְׂעָרִי
וַאֲנִי מְטַפְטֶפֶת...

עֵינַיִם יְרֻקוֹת,
עֵינַיִם יְרֻקוֹת כְּחָתוּל
זִנֵּק.

זֶה כַּמָּה שָׁעוֹת מֵאָז
שֶׁלֹּא רָחַצְתִּי אֶת הַחוֹל מִנַּעֲלַי,
שֶׁלֹּא הֵגַבְתִּי עַל הַזֶּרַע
בִּצְעָקָה גַּסָּה.

שֶׁאִישׁ לֹא יִשְׁמַע
אֶת הַשֶּׁקֶט
הוּא אָמַר
שֶׁיֵּשׁ אֵשׁ וְעָשָׁן
יוֹצֵא בָּאֲרֻבָּה.

הוּא צוֹחֵק צְחוֹק קָשֶׁה
כִּצְלִיל כַּפּוֹת נַעֲלָיו,
אֲנִי צְרִיכָה לְשַׁפְּשֵׁף אֶת הָאֵפֶר
לְשַׁפְּשֵׁף אֶת הָאֵפֶר,
לְשַׁפְּשֵׁף.

פִּטְמָה אַחַת חֲלוּדָה
פִּטְמָה אַחַת
כְּחֶלְדָּה לִי בְּפִיו
בְּעַיִן יְרֻקָּה
כְּחָתוּל זִנֵּק.

מתכת

גּוּפִי לוֹ כְּפַחִית -
מַתַּכְתִּי וְאָנוּשׁ.
עֵינַיִם אֵלָיו
עֵינַיִם אֵלָיו
מַטְבְּעוֹת שֶׁל זָהָב
אָדֹם.
גּוּפִי הַכֵּהֶה, הַסָּדוּק,
הָעֵירֹם.
עֵינַיִם אֵלָיו
עֵינַיִם אֵלָיו
מַטְבְּעוֹת שֶׁל זָהָב
אָדֹם.

אליה לוגסי, צילום, מכללת סמינר הקיבוצים, החוג לאמנות

שירה סתיו

כל אישה מעריצה פאשיסט

נַעֲלַיִם נַעֲלַיִם
עַל פַּרְצוּף רָטֹב מָחוּץ
עַל פַּרְצוּף וְגוּף.

הַסוּלְיָה כְּמוֹ מִשְׁפָּט
הַנֶּאֱמָר בֵּין שְׁנֵי מְשׂוֹחֲחִים -
רֶגֶל שְׁטוּחָה
וּפָנִים:

"מַה אָמַרְתְּ לָנוּ אָז"
שׂוֹאֲלִים הַפָּנִים בִּתְחִנָּה
"מַה חָשַׁבְתְּ, לְאָן הָיָה הַצַּעַד,
לְאָן אוֹתָהּ תְּנוּעָה?"

"חִזְרִי שֵׁנִית", מַפְצִירִים
שׁוּב אֹזֶן נִדְרֶכֶת בְּפַרְצוּף הָמוּם
"לֹא שָׁמַעְנוּ אוֹתָךְ אָז,
לֹא שָׁמַעְנוּ כְּלוּם".

*

אֵיךְ הִשְׁאַרְתִּי אוֹתְךָ
עוֹמֵד בַּמִּטְבָּח - -
עִם הַכִּסֵּא שֶׁשָּׁבַרְתָּ עָלַי
וְעִם הַמִּלִּים "אֲנִי שׂוֹנֵאת אוֹתְךָ"
וְהַבֶּכִי שֶׁבַּפַּעַם הַזֹּאת
מֵאַנְתִּי לִבְכּוֹת
הַאִם אַתָּה עֲדַיִן עוֹמֵד שָׁם
נִדְהָם

שֶׁלֹּא לוֹמַר
מְבֹעָת

פַּחֲדִי הַגָּדוֹל: שֶׁתָּמוּת לְפָנַי
פַּחֲדִי הַגָּדוֹל עוֹד יוֹתֵר: שֶׁלֹּא

בַּמִּטְבָּח -
מְקוֹם הַטֶּבַח אוֹ
מְקוֹם הַזֶּבַח
מִזְבֵּחַ כִּסֵּא שָׁבוּר
וּמָה שֶׁהָרַגְתִּי בֵּינֵינוּ
וּמָה שֶׁלֹּא

קָבַרְתָּ אֶת זֶה, כִּמְעַט מִיָּד
נָסַעְתָּ לְחוּץ לָאָרֶץ לְחָדְשִׁים
אַחֲרֵי שָׁבוּעַ קָרְאוּ לְךָ לַחֲזוֹר
לְנַהֵל אֶת מִבְצַע הַחִפּוּשִׂים
(נֶעֱלְמָה: יַלְדָּה. כְּלוֹמַר, נַעֲרָה; עַלְמָה; אִשָּׁה,
או: מִי הִיא בְּעֶצֶם?),
כְּלוֹמַר, לְהִמָּצֵא.
הִסְפַּקְתָּ לִקְנוֹת לִי מַצְּלֵמָה
או כָּךְ מְסַפְּרִים
מֵעוֹלָם לֹא נָתַתָּ לִי אוֹתָהּ

חֲלוֹם בְּעוּתִים: אֲנִי רוֹאָה אוֹתְךָ אַחֲרֵי שָׁנִים וּמְגַלָּה שֶׁשִּׁעָרְךָ הִלְבִּין כֻּלּוֹ בֵּן לַיְלָה

אֲבָל אַחֲרֵי שְׁנָתַיִם רָאִיתִי אוֹתְךָ
בַּמִּסְדְּרוֹן בֵּין הַמִּשְׂרָדִים
וּשְׂעָרְךָ הָיָה אָפֹר
כְּלוֹמַר, אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת

פַּחֲדִי הַגָּדוֹל: שֶׁאֶשְׁכַּח.

סרגל

הוּא עוֹמֵד לְמַלֵּא תֶּרְמוּסִים בְּמַיִם רוֹתְחִים
נִזְהָר שֶׁלֹּא לִכְווֹת אוֹתִי, שֶׁמַּגִּיעָה לוֹ
עַד הַצֶּלַע הַתַּחְתּוֹנָה,
עִם הַזֵּעָה הָאֲבָהִית הַזֹּאת.

יוֹשֶׁבֶת עַל הַחַלּוֹן לִצְפּוֹת בָּאָצְנִים
בַּלַּיְלָה הַקּוֹלוֹת שֶׁל הַתִּקְתּוּק וְהַתְּרִיסִים הַנּוֹסְעִים

הוּא דּוֹרֵשׁ: אֲנִי מְבַקֵּשׁ שֶׁלֹּא תְּעַשְּׁנִי יוֹתֵר
אֲנִי מְבַקֵּשׁ מִמְּךָ
הַקּוֹל כְּמוֹ סַרְגֵּל
שֶׁפַּעַם הִרְגַּשְׁתִּי
שֶׁפַּעַם הִרְגַּשְׁתִּי טוֹב טוֹב
מְיַשֵּׁר לִי אֶת הַלָּשׁוֹן.

שמות

אַתָּה מֵרִים יָדַיִם לַחֲבֹק אֶת רֹאשִׁי
כְּמוֹ אָב טוֹב לְנַשֵּׁק לִי עַל הַמִּצַּח
אֲבָל כַּפּוֹת יָדֶיךָ, גַּם הֵן לֹא נִשְׁמָעוֹת לְךָ
וְצוֹנְחוֹת עַל לְחָיַי בְּכֹחַ
הוֹלְמוֹת עַל הָרַקּוֹת

וַאֲנִי אֲכַנֶּה אוֹתְךָ בְּשֵׁמוֹת
שֶׁבְּאַפְּרִיקָה קָרְאוּ הַשְּׁחוֹרִים
לַלְּבָנִים הַקָּמִים עֲלֵיהֶם:
מִי שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ זוֹרַחַת מִתּוֹךְ עֵינָיו
מִי שֶׁהָרוּחַ נוֹשֶׁבֶת מִבַּעַד לְאָזְנָיו
מִי שֶׁאַפּוֹ מֵטִיל צֵל עַל פָּנָיו
מִי שֶׁאוֹכֵל הַרְבֵּה;
מִי שֶׁאֵינוֹ יָכֹל לַחֲלֹק דָּבָר

אליה לוגסי, צילום, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

גליה אבן-חן

השכן

הַשָּׁכֵן אָנַס שְׁתֵּי זְקֵנוֹת
זֹאת סֶנְסַצְיָה!
אֲנִי דוֹהֶרֶת לָעִתּוֹנוּת.

הַשָּׁכֵן שֶׁלִּי אָנַס אוֹתִי
בֵּין הַסִּדִּינִים שֶׁלִּי,
לְאוֹר הַמְּנוֹרָה שֶׁלִּי.

אַל תְּגַלּוּ לְאִישׁ, זֶה
סוֹד.

יוספה והנחשים

הַנְּחָשִׁים בַּבּוֹר אָנְסוּ אֶת יוֹסֶפָּה
לָמָּה הַנְּחָשִׁים אָנְסוּ?
הָאָחִים שֶׁל יוֹסֶפָּה אָהֲבוּ אֶת יוֹסֶפָּה
הַנְּחָשִׁים רָצוּ שֶׁתִּזְכֹּר
בְּכָל דַּקָּה בְּכָל רֶגַע, רֶגַע וְרֶגַע.
כְּתֻנְּתָהּ שֶׁל יוֹסֶפָּה צִבְעָהּ אַרְגָּמָן
מַרְגִּיז הוּא הָאַרְגָּמָן.
אַרְגָּמָן הוּא צֶבַע הַטּוּשׁ שֶׁכָּתַב אֶת הַמִּסְפָּר
100 עַל הַבְּחִינָה בְּמָתֶמָטִיקָה
אֲבָל לָמָּה הֵם אָנְסוּ?
לָמָּה לְיוֹסֶפָּה הָיָה דִּמְיוֹן כֹּה חוֹפְרָנִי?
הִיא רָצְתָה לְהִתְחַפֵּר
לְהַעֲמִיק לֹא לָעוּף.
הַנְּחָשִׁים חָנְקוּ אֶת יוֹסֶפָּה
נִכְנְסוּ לִגְרוֹנָהּ,

לְהָקִיא נְחָשִׁים,
לְהָקִיא דָם,
לְהַתִּיז אֶת רֹאשׁ הַמֶּלֶךְ
אֶת רֹאשׁ הַמּוֹרֶה לְמָתְמָטִיקָה
שֶׁנָּתַן לְיוֹסֵפָה מֵאָה.

טלי סלוצקי, צילום, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

פנינה עמית

שניים מקור, אחד תרגום

פנים רבות לאלימות – כלפי נשים, גברים, קשישים, ילדים, וגם אדם כלפי עצמו.
הנה המחאות שלי:

אני מוחה נגד התפיסה שאונס הוא מין. זהו אקט אלים שהורס והורס והורס.

אב

נֶכֶד לְאִשָּׁה שֶׁנֶּאֱנְסָה
בְּפוֹגְרוֹם. קוֹזָק עַל סוּס.
אָבִי
עַיִן פְּגוּעָה אֶצְבַּע קְטוּעָה שֶׁבֶר
עִפָּרוֹן מֵאַחוֹרֵי הָאֹזֶן לְזַנֵּק
לְצַיֵּר לִכְתֹּב לִסְגֹּר
עַל הַפֶּה

וְלִפְעָמִים מַסְתִּיר פָּנָיו בְּכַפּוֹת יָדָיו.

גַם אֲנִי שׁוֹאֶלֶת אָז, אָבִי
וְאַהֲבָה
יֵשׁ?

אני מוחה נגד ההשלמה עם אלימות, שהיא השתתפות בה.

שרמן אלכסי[1]: שריפות בית

בַּלַּיְלָה שֶׁאֲבִי שָׁבַר
אֶת הָרָהִיטִים וְהִשְׁתַּמֵּשׁ בַּשְּׁבָרִים
לְלַבּוֹת אֵשׁ, אִמִּי קָרְעָה אוֹתִי
מִמִּטָּתִי בְּשָׁעָה 03 בְּעֵינַיִם וּפֶה

מְלֵאִים וִיסְקִי, הִיא אָמְרָה לִי
שֶׁאֲנַחְנוּ עוֹזְבִים אֶת הַמָּקוֹם הַזֶּה
וְלֹא נַחְזֹר, אַף פַּעַם.

---

[1] שרמן אלכסי – משורר אינדיאני-אמריקאי שתרגמתי. מתוך ספר תרגומים בהכנה

שָׁעוֹת נָסַעְנוּ מִתַּחַת לַשְׁעָרִים
שֶׁל הַשְׁמוּרָה הַמָּקוֹם הַזֶּה הִיא אָמְרָה
דּוֹחָה מֵעָלֶיהָ שָׁנִים שֶׁל חַיִּים עִם אַבִּי
הָאִישׁ שֶׁעָקַר
אֶת בֵּיתֵנוּ מִיְּסוֹדוֹתָיו
וְדִרְדֵּר אוֹתָנוּ

לַקָּפֶה בְּקוֹלְוִיל. הִסְתַּגַּפְנוּ
בַּאֲרוּחַת בֹּקֶר בְּמִבְצָע, הִיא אָמְרָה לִי
שֶׁסָּלְחָה לְכָל חֲטָאֵינוּ. נָסַעְנוּ חֲזָרָה

אֶל אַבִּי, שֶׁאָסַף אֵפֶר
בְּיָדָיו, מִתְכַּוֵּן לִקְבֹּר אֶת הַכֹּל
בַּקְּבָרִים שֶׁבָּחַרְנוּ זֶה לְזֶה.

ואני מוחה נגד האלימות המדוברת פחות מכל, שקשה לזהות וקשה לראות: זו של אדם כלפי עצמו, ופגיעתה לא רק בו - התאבדות מהירה או איטית.

אבידן אבידניום

אַל תִּכְתְּבִי עַל הַגְּלַקְסִיּוֹת, אָמַרְתָּ, כֻּלָּן שֶׁלִּי. מִיָּדְךָ זִגֵּק
מַשְׁאֵף אֶל פִּיךָ לְאַפְשֵׁר נְשִׁימַת גַּעֲגוּעִים.
וְאַחַת - שֶׁלִּי. לְפֶתַע
גּוּפְךָ רָצָה לִהְיוֹת יָפֶה: אֲבָל קְטַנָּה, אָמַרְתָּ.
הִתְחַבַּקְנוּ חִבּוּק קָצָר וּמְסֻכָּן.

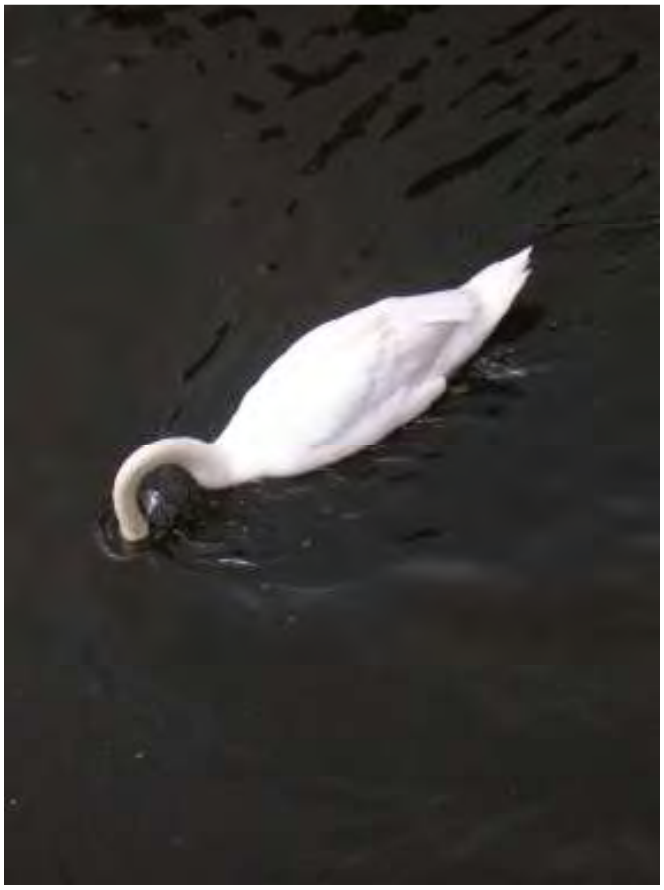
חָשַׁשְׁתִּי לְגוּפִי מִגּוּפְךָ. פָּשׁוּ בּוֹ
גְּרוּרוֹת שֶׁל בְּדִידוּת מַמְאִירָה. נִמְשָׁכְתָּ
לְרֵעִים רָעִים, לַהֲבָלִים, לַקְּצָווֹת הָעֲמֻקִּים, לְנִסּוּיֵי הַדַּעַת. וְאֶת הַנֶּפֶשׁ
לְבַד רָדַפְתָּ
לִלְכֹּד אוֹתָהּ בְּמִלִּים, כִּבּוּשׁ מוֹחֵץ אֵינְסוֹפִי.

הוֹדַעְתָּ לִי בַּמִּשִׁיבוֹן: אֲנִי מַפְלִיג בַּסַּמְבַּטְיוֹן.
חָשַׁשְׁתִּי לִרְצוֹנִי מֵרְצוֹנוֹתֶיךָ. לֹא הִפְלַגְתִּי אַחֲרֶיךָ.

עַכְשָׁו, שְׁכַב עִם גָּלַקְסִיּוֹתֶיךָ.
רְאֵה, רֵעֶיךָ בּוֹכִים מְסַפְּרִים צוֹעֲקִים אֶת שְׁמָם עָלֶיךָ.

רַק הַמָּוֶת אָהַב אוֹתְךָ בֶּאֱמֶת.

בַּחוּץ, הַמִּילֶנְיוּם עָבַר בִּלְעָדֶיךָ.
בְּחַדְרִי, בַּמִּטָּה - בֵּין עִתּוֹנִים, תְּרוּפוֹת, מַתָּנוֹת קְטַנּוֹת שֶׁל אֲהוּבִים -
גּוּפִי מִדַּמֶּה לְגוּפְךָ.
עָבַר בְּדִידוּתְךָ גָּדֵל בְּתוֹכִי בְּהֵרָיוֹן קָשֶׁה. לִבּוֹ פּוֹעֵם אֵלַי: אֲנִימָ
וֶת מָ וֶת, אֶהֱבִי אוֹ תִּיכָּ מוֹ הוּ.
אֲבָל אֲנִי
תּוֹפֶסֶת בְּגָלַקְסִיָּה קְטַנָּה הוֹ
אֲבִידָן אֲבִידְנְיוּם שֶׁלִּי
אָבְדָן.



גיא שובל, צילום, החוג לאמנות, סמינר הקיבוצים

דנה לובינסקי

במעגל

א.

כְּשֶׁקָּטַנְתִּי מְאֹד

עָמַדְתִּי בַּמַּעְגָּל

הִבַּטְתִּי סְבִיבִי

וְרָאִיתִי פִּתְאוֹם

רַק אֶת אַבָּא שֶׁלִּי.

ב

אֵיזֶה סִפּוּר זֶה הָיָה בֵּינֵינוּ:

הוּא הֶאֱכִיל אוֹתִי בְּשַׂר לְוִיתָן/ לִמַּדְתִּי אוֹתוֹ לְהָקִיא פַּרְפָּרִים/ הוּא מָרַח אֶת עוֹרוֹ בְּשֶׁמֶן מְכוֹנוֹת/ תָּפַרְתִּי

מִפְרָשִׂים מִבִּגְדֵי הַבֻּבּוֹת בָּלַעְתִּי/ מַצְפְּנִים בִּשְׁבִיל בַּרְזֶל/ הוּא צָד בַּחֲנִית לְבָבוֹת צְפַרְדֵּעִים/ שָׁלַחְתִּי לוֹ נְשִׁיקוֹת

בִּכְתָב יְתֵדוֹת/ הוּא קָלַע לִי צַמָּה/ מִקּוֹצִים שֶׁל קִפּוֹד/ הוּא צִיֵּר לִי עֵינַיִם/ חָתַכְנוּ תּוֹלָעִים לִשְׁנַיִם/ טָעַמְנוּ יַחַד

קַרְקְבָנֵי כְּלָבִים/ הוּא חָתַךְ בְּמַשּׁוֹר אֶת נַעֲלֵי הֶעָקֵב/ נִסִּיתִי לִרְדֹּף אַחֲרֵי צִפּוֹרִים/ הוּא מָשַׁח אֶת חָזִי בִּמְחִית

שְׁנֵי פִּיל/ בְּסוֹד גִּדַּלְתִּי דַּג בְּמֵי הָאַסְלָה/ הוּא עָשָׂה לִי דִּיגִידָן- דִּיגִידָן דִּיגִי-דָן-דִּיגִי-דָן וְיָדַעְתִּי/

אֲנִי הַמָּשִׁיחַ וְהוּא הַחֲמוֹר/

וּכְשֶׁכָּל זֶה בָּא/ אֶל סוֹפוֹ הוּא/ הִדְבִּיק לִי לִידָה שְׁטֶרְלִינְג בִּמְקוֹם/ הָעַיִן הַשְּׁלִישִׁית הוּא/ הֶחְזִיק אֶת גַּפַּי בֵּין

מִלְחֲצֵי בַּרְזֶל שֶׁלֹּא/ יִתְחַלֵּף / הָאֹשֶׁר הַזֶּה.

ג.

הוֹשַׁטְתִּי יָד - הוּא הוֹשִׁיט לִי יָד

הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ - הוּא סִחְרֵר אוֹתִי סְבִיבוֹ

הוּא סִחְרֵר אוֹתִי סְבִיבִי - הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ

הֵרַמְתִּי יָדַיִם - הֵרַמְתִּי רַגְלַיִם

אִבַּדְתִּי אֲוִיר - אִבַּדְתִּי מַיִם

אִבַּדְתִּי אֲוִיר - אִבַּדְתִּי מַיִם

הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים - הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים

הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים - הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים

מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם - מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם

שׁוּם דָּבָר לֹא הֵכִין אוֹתִי לַזֶּה מֵעוֹלָם.

דנה נחמן, צילום, החוג לאמנות, סמינר הקיבוצים

כרמית רוזן

כלבת-חצר

הֶחְזִיק אוֹתָהּ כַּלְבַּת-חָצֵר, קְשׁוּרָה בְּשַׁרְשֶׁרֶת
לִמְלוּנָה. הָיָה מַאֲכִיל אוֹתָהּ שְׁיָרִים שֶׁמַּץ
מֵהַמְּצִיאוּת, עֲצָמוֹת שֶׁל מַה שֶּׁכִּרְסֵם
בּוֹ כָּל חַיָּיו. הִיא הָיְתָה אוֹכֶלֶת לְתֵאָבוֹן
וּמְלַקֶּקֶת לוֹ אֶת הַיָּדַיִם, שֶׁטָּעֲמוּ
לָהּ כְּמוֹ חַיִּים. לִפְעָמִים הֵעִזָּה לִמְשֹׁךְ
בָּרְצוּעָה וּלְטַיֵּל אֶל הֵיכָן שֶׁבֵּין הַסּוֹרָגִים הִבְהֵב
הַחוּץ הַסָּתוּם. אֲבָל כָּל זִיעַ קַל שֶׁלּוֹ הֵשִׁיב
אוֹתָהּ מִיָּד, גַּם אִם קָרָה שֶׁבָּעַט
בָּהּ כְּשֶׁחָזְרָה. כְּשֶׁדַּעֲתוֹ הָיְתָה שׁוֹמֶמֶת
עָלָיו (גְּרוּטָאָה אֶצְלוֹ הַכֹּל) הִצִּיב בַּפֶּתַח
הֶעָלוּם שֶׁל הֶחָצֵר רְאִי: שֶׁבֶר קָהוּי, מְפֻיָּח, טוֹבֵעַ
בְּאָבָק, מַה שֶּׁהִסְפִּיק כְּדֵי לְרַגֵּשׁ אוֹתָהּ, שָׁעוֹת
הִתְרוֹצְצָה וְהִתְקַשְּׁטָה כְּמוֹ דּוּכִיפַת,
עוֹשָׂה פְּרָצוּפִים וְנוֹבַחַת בְּקוֹלֵי קוֹלוֹת
אֶל הַגַּלָּל. וְלַמְּרוֹת זֹאת, לֹא הָיְתָה בְּרִיָּה טִפְּשָׁה,
פָּשׁוּט הִקְדִּישָׁה אֶת עַצְמָהּ לִנְחִיַּת עִוֵּר.

טל ניצן

הסהרורית

נֶדֶר שֶׁשָּׁכַחְתִּי אֶת פִּשְׁרוֹ
אוֹסֵר עָלַי לַחְתֹּךְ אֶת צַעֲרִי,
גּוֹלֵשׁ עַד לָרִצְפָּה, נִשְׁרָךְ
בֶּגֶד הַיּוֹם, הוּא בֶּגֶד הַלַּיְלָה.

פַּעַם הִתְדַּפְּקָה דַּאֲגַת אִמִּי וְאָבִי
עַל הַפְּתָחִים, סִמְּנָה אֶת הַקָּצֶה
שֶׁאַחֲרָיו אֶפֹּל. עַכְשָׁו
כְּשֶׁהַכֹּל מַחֲרִישׁ

נִשְׁמָע הַחַשְׁמַל
טָס וְצוֹעֵק בַּקִּירוֹת.

מילימטר אל הפתח

בְּלִי לְאַמֵּץ אֶת הָעֵינַיִם,
בְּלִי לִפְקֹחַ אֲפִלּוּ, אֲנִי רוֹאָה אוֹתָהּ
צָפָה עַל גְּחוֹנָהּ
וּפָנֶיהָ טְבוּלוֹת בַּחֹשֶׁךְ.

סִלְקָה עַצְמָהּ
מִמִּפְגְּשֵׁי הַמְּכוּרִים הָאַלְמוֹנִים
כִּי גַּם פַּעַם אַחַת לֹא הִצְלִיחָה לוֹמַר
קוֹרְאִים לִי כָּךְ וְכָךְ וַאֲנִי -

בַּגֵּאוּת-וַשֵּׁפֶל שֶׁל הַחֶדֶר
שֶׁהִיא לֹא מַכִּירָה
הִיא נִסְחֶפֶת מִילִימֶטֶר
אֶל הַפֶּתַח וּמֶטֶר חֲזָרָה.

אֵיךְ אֲנִי, שֶׁאִבַּדְתִּי אֶת כָּבְדִּי,
אוּכַל לְהַפֵּךְ אוֹתָהּ לַצַּד הַמֻּתָּר.
לְהוֹשִׁיעַ אוֹתָהּ, לְגָרֵשׁ אוֹתָהּ -
יִהְיֶה אוֹתוֹ דָּבָר.

התחלפות

אוּלַי שִׁטָּה בִּי נֹעַם חַדְרִי לַחֲסוֹת
אוּלַי דַּוְקָא נִמְהַרְתִּי לָצֵאת.
מִכֹּל מָקוֹם
מִכֹּל הַמְּקוֹמוֹת
הִתְעוֹרַרְתִּי בְּשׁוּלֵי הַמִּדְרָכָה
וּגְרוֹנִי מָלֵא עָפָר לוֹהֵט.
פִּסּוֹת טְרִיקוֹ עַזּוֹת
זַעַם הַקַּיִץ נִתָּךְ כְּמוֹ מַבּוּל
וּשְׁחֹר אוֹטוֹבּוּסִים, הָאַסְפַלְט הָרוֹחֵשׁ וְרֹאשִׁי
מֻתָּכִים זֶה לְתוֹךְ זֶה לְתוֹךְ זֶה.

אוּלַי לֹא הוֹאַלְתִּי לִרְאוֹת אוֹ
אוּלַי חָטָאתִי בְּמַבָּט פּוֹלֵשׁ
עַד שֶׁקָּרְסוּ הַגְּבוּלוֹת.
עַכְשָׁו אֲנִי מְקֻפֶּלֶת,
לֹא -
אֲנִי מְקֻפָּל עַל צִדִּי
בְּתוֹךְ בְּגָדַי הַנְּקִשִּׁים כְּמוֹ בַּיִת
קְוֻצּוֹת שְׂעָרִי וּזְקָנִי מְפַרְפְּרוֹת
עִם שַׂקִּיּוֹת הַפְּלַסְטִיק
מַטְבְּעוֹת יוֹקְדִים בִּקְצוֹתַי
וּבְיָדִי לָפוּת אוֹצָר, שִׁשָּׁה בְּדַלִּים.
גְּרוֹנִי מָלֵא עָפָר לוֹהֵט,
וְרַגְלַיִם בְּלִי הֶרֶף רַגְלַיִם.

מַשֶּׁהוּ נֶחְגָּג פֹּה הַיּוֹם
וְקֶשֶׁת בָּלוֹנִים עָלַי
אָדֹם-צָהֹב רוֹטֵט
כְּאִלּוּ כָּשַׁלְתִּי עַל קַו סִיּוּם.
אֲבָל אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁנָּמַכְתִּי
מִנַּעַל רֵיקָה אוֹ מִמֵּת.
גְּרוֹנִי מָלֵא עָפָר לוֹהֵט
וְתַחַת עַפְעַפַּי הַצְּנוּחִים
וִילוֹנוֹת חַדְרִי הַלֵּילָכִי
מְנַפְנְפִים לִי, מַפְלִיגִים.

ברכה רוזנפלד

יש לה מעיל של שתיקות עם כיסים עמוקים

יֵשׁ לָהּ מְעִיל שֶׁל שְׁתִיקוֹת עִם כִּיסִים עֲמֻקִּים
צֵל מְדֻרְדָּר מְשֻׁלָּל בְּעָלִים
מַדּוֹרִים שֶׁל מִיתוֹת מְשׁוּנוֹת:
תְּלִישַׁת גַּפַּיִם, חֲנִיקַת קוֹלוֹת, כְּרִיתַת רֹאשׁ, עֲרִיפַת יְצָרִים
בְּשֶׁקֶט, בְּשֶׁקֶט
הִיא אֵינָהּ נֶאֱנֶקֶת
כִּי יֵשׁ לָהּ מְעִיל שֶׁל שְׁתִיקוֹת עִם כִּיסִים עֲמֻקִּים
מֵיטִיב לְהַחְבִּיא, מַמְלִיךְ אֶת הַשֵּׁדִים
בְּפִתַּח צַוָּאר רַב מַשְׁמָעִי, בְּשַׁרְווּלִים רְחָבִים
חָבְקֵי הַאֲוִיר

הִיא לָמְדָה לִפְעֹל בַּתְּנָאִים הַמַּגְבִּילִים
לִשְׁלֹחַ עֵינֶיהָ מְרֻגְלִים

הַמְּהֻגָּנוּת שֶׁלָּהּ מַמְאִירָה:
הִיא מַחֲנִיקָה אֶת קוֹלָהּ לֹא לְגַלּוֹת עֶרְוָתָהּ וּמַבִּיטָה עַל עַצְמָהּ בַּמַּרְאָה בִּסְלִידָה
הִיא יוֹשֶׁבֶת בְּרַגְלַיִם שְׁלוּבוֹת וְשׁוֹתָה בִּלְגִימוֹת קְטַנּוֹת מִתּוֹךְ סִפְלֵי חַרְסִינָה עֲדִינִים
נִזְהֶרֶת לֹא לִשְׁפֹּךְ וְלֹא לְהַכְתִּים אֶת שְׁמָהּ הַטּוֹב וְאֶת הַמַּדִּים
שְׁבִירוּת מְהַנְהֶנֶת רֹאשָׁהּ
דְּמָמוֹת מִתְפַּזְּרוֹת מִשְּׁעָרָהּ רַעְמָה

בְּאֶצְבָּעוֹת סְמוּיוֹת אֶלְפָּהּ לֹא לִשְׁבֹּר קֶרַח שַׁתְּקָנוּתָהּ
פַּעֲמוֹנֶיהָ הַמְצַלְצְלִים אִישׁ לֹא יִשְׁמָע
מִישֶׁהוּ נִכֵּס לְעַצְמוֹ אֶת הַלִּירָה שֶׁלָּהּ, הִפְקִיעַ מֵיתָרִים
אָמְרוּ לָהּ שֶׁכִּכְפָּה אֲדָמָה מְפַתָּה
אֶת הַזְּאֵב הָרָע - הִיא מַאֲמִינָה וּמְכַפֶּרֶת,
מְחַפֶּשֶׂת אֶת כֹּחֹל הַזָּקָן לָגַעַת בְּמוֹתָהּ

הַמְעִיל שֶׁלָּהּ צַח וּבָהִיר בְּגוֹנֵי הַאֲוִיר
תָּפוּר בְּעָרְמָה בְּתַכִּים נִסְתָּרִים
הִמְצִיאוּ אוֹתוֹ לִכְּנֵי עִדָּנִים וּכְבָר צָמַח לְגוּפָהּ
הִכָּה שָׁרָשִׁים תַּמְנוּנִיִּים, הִתְמַלֵּא גְנוּנִים
אֵיךְ תָּשִׁיל

מְעִיל שֶׁל שְׁתִיקוֹת עִם כִּיסִים עֲמֻקִּים
מְצֻלּוֹת רוֹחֲשׁוֹת עֲבְרֵי הַגִּיגִים מִשְׁתַּכְשְׁכִים בְּמֵי שָׁפִיר
גַּם מַקְהֵלָה שֶׁל זְמִירִים וְתִזְמֹרֶת צַרְצָרִים
וּלְהָקוֹת לְהָקוֹת שֶׁל בַּעֲלֵי חַיִּים אֲחֵרִים
עַל כֵּן שָׁלְחוּ לָהּ סוֹכְנִים חֲשָׁאִיִּים,
שׁוֹמְרֵי סִפִּים, מַעֲבָרִים וּנְקָבִים
לִשְׁמִרָה מִפְּנֵי גָּנֵי הַעֵדֶן הַסְּמוּיִים

הִיא לֹא גוֹנֶבֶת דַּעַת, הִיא לֹא גוֹנֶבֶת סוּסִים
לִפְעָמִים גוֹנֶבֶת מַבָּטִים מִשְׁתָּהִים
וְשׁוֹתֶקֶת עַל הָאֵשׁ הַגְּנוּבָה וְהַמַּיִם הַשְּׁאוּלִים
וְיֵשׁ לָהּ מְעִיל שֶׁל שְׁתִיקוֹת עִם כִּיסִים עֲמֻקִּים

בְּאָמָזוֹנוֹת כְּרוּתוֹת שָׁד הִיא לֹא מַאֲמִינָה
לֹא בְּמוֹרוֹת, לֹא בְּלִילִיּוֹת וְלֹא בְּעַרְפָּדִים
הַחוּשִׁים שֶׁלָּהּ בְּרִיאִים, הִיא אוֹהֶבֶת אֶת הָרֵיחַ הַמָּתֹק שֶׁל עֲגָבִים
הִיא לֹא תִּהְיֶה גְּוִיָּה מְאֻפֶּרֶת, נְעִימַת זְמִירוֹת לִבְנַת פַּנִּים
יֵשׁ לָהּ כִּיסִים מְלֵאִים
אֶת הַדֹּפֶק הַמּוּאָץ הִיא תָּמִיר בְּמִלִּים מְסִירוֹת הַסְּכָרִים
וּמַיִם רַבִּים וּמַיִם רַבִּים
וְשֶׁפַע בַּל יֵאָמֵן
בֶּאֱלֹהִים

מלכה נתנזון

שני שירים

שלי הזונה

פַּעַם - "הַנַּעֲרָה משמרת [1]
הַיּוֹם - "שֶׁלִּי הַזּוֹנָה"
מִחוּץ לְגוּפָהּ כְּמוֹ פְּצַע עַל שֶׁטַח אוֹיֵב
הִיא רוֹאָה אוֹתָם עַל אַרְבַּע -
יְחִידִים / עֲשָׂרוֹת / מֵאוֹת
יָבוֹאוּ בַּהֲמוֹנֵיהֶם
יַכּוּ, יַרְטְשׁוּ, יִתְלְשׁוּ
פִּסָּה / אַחַר / פִּסָּה
לֹא יַשְׁאִירוּ דָּבָר לַפַּחַד.
גּוּפָהּ שֶׁכְּבָר אֵינוֹ שֶׁלָּהּ
יִקְנֶה גְּבִינָה, חָלָב, שׁוֹקוֹ, לַחְמָנִיּוֹת
לְהַשְׁבִּיעַ רַעֲבוֹן חֲמֵשׁ יַלְדוֹתֶיהָ הַקְּטַנּוֹת

וְתַחֲלֹם אַחַד-עָשָׂר גְּבָרִים מֵתִים
בֵּין יְרֵכֶיהָ

מתוך גרונה

גֶּוָה עוֹטֵף גּוּף בְּתוֹךְ גּוּף רֹאשָׁהּ בֵּין מֶלְחֲצֵי בִּרְכֶּיהָ
אֶצְבְּעוֹתֶיהָ מְמוֹלְלוֹת אֶת הַנִּמּוֹל הַמִּתְרוֹצֵץ,
הַמַּגֶּבֶת הַלְּבָנָה עַל סִרְפַּד עוֹרָהּ.
הִיא רוֹקַעַת בְּרַגְלֶיהָ - שָׁפָה בִּלְתִּי קְצוּבָה
וְקוֹל שָׁבוּר.
שֶׁקֶט פִּתְאוֹמִי
מִשְׁפַּחַת חֲתוּלִים
פּוֹצַעַת אֶת הַחֹשֶׁךְ
מִתּוֹךְ גְּרוֹנָהּ.

(מתוך המחזור **מחלקה פתוחה**)

---

[1] בת קיבוץ שנפלה קורבן לאונס קבוצתי שזעזע את המדינה. לימים נישאה, ילדה חמש בנות, והתגרשה. סולדת ומנותקת מגופה עסקה בזנות, בתקווה שיום אחד יגיעו אליה "הנערים" ותנקום בהם.

דניאל עוז

צרים

רְאִי אֶת פְּנֵיהֶם הַחֲלָקִים
בְּרָאשֵׁי עֵץ לוֹכְסָנִיִּים שֶׁבַּבַּאי
אֱוִיל לֹא מַקְפִּיד לִמְשֹׁךְ בְּקָרְקָרָם
מַשְׁקִיפִים בָּךְ מִפִּירֵי הַשּׁוֹפְכִין
הַפְּצוּיִים לָהֶם לְחוֹרֵי עֵינַיִם
מַגָּלִים מֻשְׁחָזִים לָהֶם תַּחַת פִּיּוֹת
גּוּפֵיהֶם מְרֻכָּבִים מִיְּצָרִים וְצִירִים

מִיָּד תִּתְמַלֵּא שְׁאִיפָתָם
לְהָרִיחַ אֶת כֶּלֶךְ אֶל תּוֹךְ חָזֵיהֶם הַפְּרוּצִים

לוּ הָיִית בַּת אֵלִים הָיִית מְבַקֶּשֶׁת לְהִמַּס
כְּדֵי לְחַלְחֵל מִפְּנֵיהֶם עַד לַשְּׁאוֹל הַבָּא

אורוֹבוֹרוֹס

אָמַרְתִּי לָךְ אָז, נָשׁוּקִית
הָעוֹלָם מִתְנַשֵּׁם בְּ-הָגֵן - קְרָע - הָגֵן
אַתְּ וַאֲנִי רָדַפְנוּ אַחַר וְכֵן נִבְעַתְנוּ מִפְּנֵי הַחֵן
לוּ רַק יָדַע גַּם צֶפַע כָּכָה לֶאֱהֹב
לְעַצְמוֹ מִבְּלִי לָדַעַת,
אוֹ לִבְחֹר לְהִתְאַבֵּד וְלֹא לָגַעַת
עַכְשָׁו אֲנִי אוֹמֶרֶת לָךְ וְתִזְכְּרִי
אַתְּ וַאֲנִי אֲנַחְנוּ לֹא גְּדֵלוֹת
אֲנַחְנוּ רַק לוֹמְדוֹת לְהִלָּחֵם כְּמוֹ גְּדוֹלוֹת

יחס הפוך

אִישׁ-הַמַּחְמָד שֶׁלִּי מִתְחַבֵּא בָּאָרוֹן
דּוּמָם מֵאֲחוֹרֵי שִׁקְשׁוּק הָעֲצָמוֹת
רַק צֶמֶד מַחֲזִירֵי-הָאוֹר הַצְּהֻבִּים
בּוֹרְקִים בַּסַּקְרָנוּת לְהִתְגַּלּוֹת
אֲשֶׁר עָלֶיהָ הִתְחָרַטְתִּי כָּל כָּךְ.

כָּכָה זוֹכִים בֶּאֱמוּנָה שֶׁל חַיָּה:
אֲנִי מוֹשִׁיטָה וּמַנִּיחָה אֶת קַעֲרַת כַּפִּי
הָרֵיקָה תַּחַת סַנְטֵרוֹ.

אֵיךְ הוּא מְסֻגָּל לִהְיוֹת טִפֵּשׁ עַד כְּדֵי כָּךְ
שֶׁהוּא אוֹהֵב אוֹתִי?

אֲנִי נוֹגַעַת בּוֹ בְּאֹפֶן אַבָּהִי -
בִּדְאָגָה מְשַׁכְנַעַת, בְּאֶצְבָּעוֹת
מִתַּמְּמוֹת, עִם הַקִּיר
אֶל גַּבּוֹ, עִם הָרִצְפָּה
לַחָה כְּמֶצַח מְיֻזָּע,
וְהוּא נוֹשֵׁךְ אוֹתִי
אֲנִי כִּמְעַט וִיכוֹלָה לָחוּשׁ
אֶת שְׁעַר הַיַּלְדוּת הַדַּק שֶׁלִּי וְיָדַי
מִסְתַּבְּכוֹת, וְאָז
הוּא מִתְחַמֵּק וְנֶעְלָם כְּמִתְחַנֵּן,
כְּפִי שֶׁהָיָה עָלַי לַעֲשׂוֹת לְפָנָיו.

אֲנִי עוֹקֶבֶת אַחֲרָיו אֶל תּוֹךְ שְׁחוֹר
אֱוִילִי וְנִמְנָע. אָמַרְתִּי לוֹ
שֶׁהוּא אָדָם קָטָן קָטָן
אֲבָל אִם כֵּן, לְמַה זֶה עוֹשֶׂה אוֹתִי?
הָפַכְתִּי אוֹתוֹ לְקִפּוֹד
וְאָז תָּפַסְתִּי אוֹתוֹ.

אֲנַחְנוּ מִזְדַּחֲלִים הַחוּצָה כְּמוֹ שָׁוִים.
הוּא שׁוּב נִרְאֶה תָּמִים וְחַף,
לֹא רַק עֵינָיו; מִקְצֵה הָאַף עַד לַזָּנָב.

מתי שמואלוף

בגדד משלי

סיפור

יָרְמְרָד[1] הצאלח הזה, חייב לאחֵר דווקא ביום שבו לא לקחתי את מחשב-טלפון הנייד שלי ובבית הקפה המתפורר הזה אין אפילו טלפון אחד שעובד. ודווקא היום כאב הראש שלי החליט להשבית אותי. ליצור בי שבק מערכות. לייצר בי שבקות תקשורת. "אללה הוא אכבר" המואזין קורא, אני מתפלל מייד בלב, "ברוך אתה אדוני אלוהינו מלך העולם שקיימנו, והחיינו והגיענו לזמן הזה". אני מוציא את הטבק האדום בטעם התפוח, שמחביא מאחוריו מתיקות יותר תותית נמעכת ואין לו מהבשרניות התפוחית. מניח עליו פתיתי חשיש שייתנו לו בשר ומחזיר את הראש לגוף שלא קיים. ריח מתוק כפול ומכופל מדומיין בראשי ומאיים להשבית את שימחת האויר הפיכח. אבל איפה הנרגילה? אני קורא למלצרית, אבל לא מתחרה עם המואזין בסלסול שמה. הזמן הולך לאיבוד בתשוקה חסרת מובן ונהר הטיגריס נפתח בראשי ומוכן לצפייה. צ'אקרה נוספת מוכנה, אבל איפה השִׁישָׁה? ואיפה יסמין? וברקע הדים קפואים של כאב ראש שמאיים להתחזק כמו פטיש אויר שהולם ממרחק בעיר נטושה ואכזרית.

ביום חם כזה, אפילו סופת חול לא באה. ובמקום צאלח, יופייה מגיע עד אלי. וכמה אמת בדברים שלה וכמה ישירות. חבל שלא נפגשנו עוד כמה פעמים מאז שהחליטה להפריד בשר מבשר. ואני עדיין יכול לשמוע, כמו פעמון בתהודתו, את דבריה מתהדהדים עד כאן. חבל שאנחנו לא נפגשים שוב ביחידות. אני מתייבש לגמרי במדבר העירקי הזה. ולא בטוח שמישהו אי פעם יוכל להביא לי משהו לשתות. אני - יהודי זרוק בבגדד, או בכל מקום אחר במדבר המסופוטמי הזה, וכשהבבלי מדבר מתוכי הוא צמא, זרוק ודפוק. יסמין העניקה לחיי משמעות ותכלית. אחרי שעזבה, אני מסתובב בין הזיכרונות ולא מצליח להבין לרגע מה קרה, או אפילו לבטא את עצמי. יא ויילי ויילי אבא הכורדי שלי מת. ואימא הבגדדית שלי, רק עושה מה שאני מבקש ממנה. היא נתנה לי משהו. אבל גם את זה הרסתי. אני אדם ללא גבול, שנע במערבולות של השלמה ללא חן. אני עייף, מנסה להיזכר באֵימה שנחתה על סבא שנסע לבקר בסוריה. שם הוא פגש את סבתא בחאלב והתאהב. הוא לא ידע שבתו תמצא בבגדד את אבי שמגיע דווקא ממשפחה חצי כורדית, חצי בגדדית. בזכות אבי נסענו עד לשולי האומה והכרנו את הנשמה החגה בגבולות העיר. ויסמין עדיין לא כאן. וגם לא צאלח. ואני לא מצליח להבין מה באמת קורה לי.

אני מנסה לדמיין את עיניו השחורות, זקנו השחור הארוך, את הטי-שירט עם ההדפס של נאזם אל ראזאלי והג'ינס הכחול והמשופשף ושום דבר לא מגיע אל ראשי. בגדד בוערת בכאב הראש שלי. יסמין. מלצרית. אני קורא, אבל הן לא עונות. בעצם יש שָׁם רק אחת. רק אחת. יסמין, יסמין שפעם אהבה אותי, אני קורא שוב. אבל לשבת בבית הקפה המלא הזה,

---

[1] ירמרד - קללה בעיראקית, שיהודי עיראקי משתמשים בה.

דנה שטילמן, צילום, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

בקצה הנהר העתיק, זה סיוט. אני אבוד. במיוחד אם אני עדיין אוהב אותה, את המלצרית הזו - יסמין שלי. אף אחד לא יודע שהיא האישה עם הכי הרבה מוטיבציה בבית הקפה הזה, שהוא חסר משב רוח קלה של התקדמות בחיים. אבל איך היא תוכל לאהוב אותי, כשאני חסר מקום, חסר עבודה, חסר מנוח, רץ משיר לערב ספרותי, רק אללה אולי יגיד לנו למה, אללה הוא אכבר. אני חייב לומר שהיא צודקת, בחיי, גם אני לא הייתי יוצא איתי. מה ייצא לי מזה?! ועכשיו היא כבר לא באה, אפילו כוס מים לא מביאה, כי אמרתי את מה שלא הייתי צריך לומר, ואותן מילים ששרפו מאהבה, הלהיטו עוד יותר את השנאה. בנדנדת היחסים: המוכר האינטימי כל כך בזרותו הפך לזר מנוכר, מרוחק עד כי הכרתיו מקרוב.

*

חוֹם גדול נוחת על בגדד עכשיו. אני עייף מלחכות, עייף מכל החיים. יש לי כאב ראש שממית אותי. רוצה ללכת לשכב כבר באיזה מרתף קריר. להתחמק לגמרי מהשמש הגדולה הזו שהתלבשה דווקא על העיר שלי. לפעמים אני מרגיש כאילו חיכינו אלפי שנים בכדי למצוא אחד את השני. משהו בהתנהלות שלנו לא נזקק לשאלות. אני מנסה להיזכר איך יום אחד הוא צץ ממעבה מחלפותיו, אבל שום מערכת בתוך הראש שלי לא עובדת. אני רק זוכר את הסיפור הראשון שלו "אנא מן אל אישראיל" שזכה בפרס הספרותי הכי גדול בעירק. זה הסיפור ששלח אותי אל זרועותיו. רציתי לצעוק ביחד איתו לכל העם העירקי שאנו חלק מהעם העירקי, אבל לא נעזוב לעולם את המורשת שלנו, כמו שלא נוותר גם על הדרישה

להיות חלק מהאומה הערבית. היום אני מגחך על עצמי. על ההזדהות העמוקה שחשתי, במיוחד הרגע כשיש בידי כרטיס טיסה לאבו-דאבי, אלק אני אטוס, פחדן שלא זז אף פעם מהגג שלו והמזגן מִן-אללה. ושוב הלהט הזה שמקיף אותי כמו טוסט היושב בתנור ומשחים כי לשֵׁף במטבח אין כוח להוציא אותו החוצה. הכאב קורע את איבריי, אני רוצה להוציא מתוך בטני את גרורותיו, לשלוף מתוך מוחי את העצבים החולים, לזרוק אותם לנהר החידקל ולמצוא מקלט בריק, להיות חלול, מנוער, נבוב, נעור, פנוי למשהו חדש.

אם הוא לא יבוא בקרוב, אני אלך. הוא יודע את זה. הוא אוהב למתוח אותי עד הרגע האחרון. עד שקצות הציפורניים שלי ירעדו מכעס, עד שהעצבים הפנימיים יימרטו ורק אז הוא יביא את החיבוק האוהב שלו ונחזור להיות בתוך המשימות שלו. יש לו בטוח ייעוד, פונקציה ומטלה בשבילי: אולי זאת פעולה משותפת עם הכורדים, להקריא שירה, בהפגנה חברתית למען רב-תרבותיות; אולי זאת אנתולוגיה חדשה להגברת העניין במאבק המעמדי שהולך ומקצין לאחר שבארות הנפט התדלדלו; אולי זהו פסטיבל פיוטים בבית הכנסת החדש ע"ש בדרי פטאל בשכונת טטראן; אולי הוא שוב מוצא לנכון לכתוב מאמר ולדבר על הזיהוי שלו בחברה כעירקי מסורתי ולא כיהודי-עירקי; ואולי אני מנסה להתקרב לזהות שהיא ש ל ו וכנראה אני לא זהה אליו, משום שכאב ראש, השונה שלי, הולך ומחריף.

אני רוצה להגיד לו שלא אשתתף יותר בשום פעולה ספרותית חברתית. הגיע הזמן שאשנה את דרכיי. אני רוצה ללכת לעשות הכול ולא להיות בתוך הגטו התרבותי. באמת שנמאס לי. אני חייב למצוא לעצמי עצמאות בחיים הכפויים האלו. ומספרות אי אפשר לקבל עצמאות. במיוחד לא משירה. שירה אפשר לשיר לאלוהים ולקבל נחמה. שאנשים ישירו לעצמם בלב. לא הגעתי לשומקום מעמידה פואטית על במה מאולתרת מול קהל קמצן. זאת לא רק שירה וספרות, אלא כל העולם התרבותי הזה שטבעתי, אבדתי והתפרקתי בתוכו. לכן עזבתי את האוניברסיטה. אללה הוא אכבר. אני רוצה ללכת מכל העולם הזה של הספרות ומעצמי. אבל אם אני אגיד לו את זה. אוי איזה כאב ראש צפוי לי. הוא יישב ויימעך אותי, ולא יעזוב, ימים, חודשים ושנים יעברו וביטנו תהיה על בטני ולא אצליח לקום כי אני חייפן (פחדן). והוא יכריח אותי לנסות שלא לכתוב במשך חודש או שבוע, בכדי להחזיר את הניחוח הנינוח. פעם התערבנו: אמר לי תנסה לא לכתוב כמה שאתה יכול. ניסיתי ולא הצלחתי. קמתי אחרי ששה ימים, ביום השביעי ובאמת התעקשתי לכתוב, כי כבר לא סבלתי את המילים המתפתלות ומתעגלות הללו כשהן רוקדות בחינגא צרעתית מסוכנת בראשי, כלואות כמו דַבּוּר על חלון המטבח המשווע לצאת ומאיים על המביט בו.

*

הלוואי וכאב הראש היה מומצא כמו שהמצאתי אותו, כמיגרנה, בכדי לסרב לגיוס שהכריז צבא עירק על מנת להילחם בתושבי כורדיסטן. בהתחלה ראיתי את אימי סובלת בכל שנותיה ממיגרנה. הייתי חולה מדומה, ועכשיו אני סובל ממנה באמת. ולך תספר למיגרנה האנטי-מלחמתית שהיא מומצאת, המלחמה נגמרה בטבח והמיגרנה נושמת וטובחת בי. ההמצאה אט אט הפכה לאמת, גם אחרי שעזבתי את הצבא. בינתיים אני יושב כאן ומחכה ואין יסמין ואין רופא. כאב ראש על גוף שמחכה שיעזוב אותו הכאב ויחזור הראש, אבל סביר להניח שהראש אבוד והגוף כבר משנן קדיש.

צאלח ידע שאני בחור חולה. ובכל זאת ביקש לערער אותי עוד יותר. כך הוא היה משיג את כוחו. מקיף עצמו בחלשלושים שכמותי ומתייעץ עם כל אחד מאיתנו בחלק קטן מהעסקאות שלו. מעניין מה הוא חשב הפעם. הוא היה מאנשי הספרות המוכשרים הללו, שהיו גם יחצ"נים, גם משווקים, גם מפיצים, וגם כאלו שעורכים השקות ספרותיות כמו מסעות הצלב שערכו שופכי הדמים בארץ שדימו לקודש. תוכלו לראות את צאלח כשהוא נוסע מבגדד לבצרה, למוסול, לנג'ף עם רשימת תפוצה ממוחשבת מתאימה. מעביר בלוויין את הרצאותיו בעירקית ספרותית רהוטה ודגושה בכל הסהר הפורה והעקר למי שרק היה מוכן לשמוע. אני לא יודע מדוע הוא אהב לשבת עם שכמותי. אולי כדי לחוש את האלם כשהוא מודגש מולו. או שמא הוא רצה לחוש את חוסר היכולת לכתוב, כי בזמן שהוא גמר את המחזה השלישי ואת ספר השירה השני את ספר הפרוזה הרביעי ואת ספר המסות הראשון אני לא סיימתי להתלונן על הבלוק שנפל על אצבעותיי. וחוצמזה, לא הסכמנו בינינו על מֵרב הנושאים והוא משום מה נהנה מזה. ביקרתי אותו על כשלון האידיאולוגיות הגדולות שלו. רב- תרבותיות לא יכולה הייתה להיווצר באיזור קונפליקטואלי כל כך, ובטח שלא עם הכורדים שרק רוצים לנקום על הטבח האחרון באירביל. ולא אהבתי את הגישה שהכול צריך להיות בתוך הספרים שלו. אך הוא לא פחד לעמוד מול הביקורת שלי. הוא אמר לי שהוא עושה זאת למען התרבות היהודית-ערבית ומותר לו לכווץ את כל סיפוריו ושיריו בתוך ספר. וכך בשם הקטגוריה החברתית והספרותית ותחת המטריה התרבותית הוא הכליל גם סיפורים ישנים וגם סיפורים חדשים. לא פחדתי להיות אחד "מבקר ביקורתי מהבוקר ועד הבוקר" שכזה. אמרתי לו בפנים (ובגוף) שאני לא מסכים. אבל כל הביקורת שלי ובמיוחד הדרך הקונספטואלית שלי לא הסתדרה עם ראיית העולם שלו. ולבסוף דרכי

בגדד היום

נגמרה בהרצאה ארוכה ממנו על העקרונות גם הקונספטואליים וגם הספרותיים שדווקא מחברים את המחרוזות שירה ופרוזה שלו. קינאתי בעקרונות שלו. האמת שלו שרירה ביותר

ותלויה אצלי בסוכה כפוסטר. ואני בטוח, לא בטוח, שהוא הקשיב לי. רציתי שנחגוג את ההסכמה הכפותה שלי ונהיה אולי מסטולים כמו פעם. אבל זה לא קרה. הוא לא בורח מהמציאות, המציאות בורחת רק ממני.

*

עכשיו אחרי שנפרדתי ואין סיכוי לחתונה, אמי רוצה שאני אעזוב את עירק לאבו-דאבי. למען האמת אני לא מוכן לשמוע על זה ואין לי באמת כרטיס נסיעה לאבו-דאבי, בקושי יש לי לשלם על שכר הלימוד שאני מתכוון להפסיק. אני עירקי. נולדתי בעירק ואמות בעירק. אבי רצה שאמות בפקולטה למנהל-עסקים, כדי שאצטרף אליו לגן-עדן של חישובי רווח והפסד. רק התחלתי את לימודי התואר הראשון שלי וכבר הוא התאכזב, כי עזבתי אחרי שנה. ואז כשחזרתי הביתה מקבר הנָבִי יחזקאל הוא כבר נפטר. ועכשיו כשעזבתי, כבר אין לי עם מי להתווכח ואל מול מי למרוד. הוא החלל סביב נשמתי כמסגד אילם, ואני קול מואזין שמתרוצץ וקורא לאנשים לפעול, אך כלוא בתוך השפה, אסיר של המילה, פרוד מהפעולה, תולעת קריאה המתקרבת לציפורני רגלי האנוש ומייחלת לפירוקו בפיה הספרותי. אף פעם לא סיימתי את לימודיי, אך הבאתי את אמי לטקס הסיום והיא לחצה ידיים למוריי, שהבינו את ההצגה ושיחקו לפי כלליה. הייתי ילד יחיד עם אימא יחידה, והיא ידעה ולא סלחה לי על שהתגלגלתי להיות המשורר היחיד במשפחה שהתרחקה מהדת, אך נשארה נאמנה לסדרי טקסיה. הדת הייתה פעם שטף נובע למשוררים רבים ומעיין מתגבר לכאבי הראש במשפחות שלהם. אך אלוהים האנושי נע במסילותיו הידועות ולא משלם שכר דירה על כל שורת הלל חדשה שנכתבת לבריאה. מה השתנה באמת? הכול ישן כמו עכשיו. אין לי כמעט כסף לשלם שכר דירה, או ללכת לרופא ולבקש תרופה נגד אנקת המוח. הייתי צריך לשתות פחות אתמול ולהזרים לתוכי קצת מים. אבל איזה מים, התנפחו לי הבלוטות ובמקום רוק אני מעלה גירה ממיצי קיבה של בחילות לא פוסקות.

צאלח טוען שאם נולדתי למשפחה עירקית ויהודית, עלי להשאר נאמן למקור שלי. ותשובתי פשוטה: אין ולא היה לנו מקור. גם אם יזהו אותי כיהודי, אני לא צריך לענות לשאלה זו של זיהוי ועלי להתקדם הלאה כחלק מהאומה העירקית והתקדמותי הלאה שינתה, משנה ותשנה את גבולות העם וזהותו. זאת הייתה ההודאה שלי ששקעתי עד כף רגל בתרבות חוצנית. קולטורה של עבודה זרה זאת חדרה לגופי באמצעות המחשב שלי. צאלח לא התנגד לראות אותי עושה מה שאני עושה עם תוכנה זאת או אחרת, במקום לא מקום, אל מול אדם שאין בו אדם. לא מצאתי את עצמי ממלא מצוות שבין אדם לבין אדם או הלכות שבין אדם ובין מקום. אבל לצאלח לא היה אכפת. הוא החתים אותי על זהות חדשה שהוא כונן בכל רמ"ח אבריו ושערותיו. כשהצטרפתי האמנתי לו שהנה מצאתי דרך לייצב את רעידת השייכות הכואבת הזאת בתוך מצפן שנע מהעבר אל העתיד. חשבתי שגם אם הייתי שקוע בביצת קומיקס ומוזיקה אלקטרונית אמצא חרוזים, שיתאימו למחרוזת שהוא תלה על צוואר החזון שלו.

אט אט הרגשתי מרוקן מכל הדיבור הפוליטי על תרבות יהודית וגם עירקית ולא יכולתי להגיד דבר לצאלח. ירשתי באופן גנטי את האילמות מאבי, או סביר להניח שאבי במותו בחר לשכון בתוכי והשפעתו ניכרה בפעולותיי. הייתי כמו בחור שנאנס על ידי תרבות חדשה אחרת. אני לא

יודע למה, אך מצאתי את עצמי מתמסר לחוויה של האונס, הייתי גם האנס, הנאנס וגם המביט בחוויה האנוסה. אוהה הכאב, אלוהים, מדוע הענשת אותי בתענוג כל כך כואב? אני יוצר ולא פוליטיקאי. יוצר ללא יצירות שהוא גם פוליטיקאי לא מנוסח החסר את היכולת לייצר נאומים שהם בעצם תפילות נעלות. העדפתי לחיות עם הטראומה היהודית מאשר לפתור אותה. כי זאת קיללתי וזאת ברכתי, נשמתי הנושמת בנאמנות של תשוקה לחטא. ביקשתי לחיות בתוך זכרוני את הווייתי, מבלי להכיר מהו המקור ומי מזהה אותי ואיך מזהים אותי ואיך עלי לזהות תהליכי זיהוי שמנפיקים את זהותי. תלוש. יהודי, כבר אמרתי, אני יודע. ובו בזמן גם עירקי שמודע לזרותו. ולכאב ראש שחוזר ובא כגלים קטנים בחידקל. אין דין או דיין, בכאב הראש הזה. זאת ההרגשה וכך התמוססתי בתחושה של יום כיפור שמעולם לא בא וספק אם יגיע. מחפש אחר טָנטָל, השֵד שרודף אותי בין התפילות של בגדד שלמעלה ועד הסטלות של בגדד למטה.

והנה הוא מגיע. ברוב הדרו. מקל, בקבוק מעוגל עם מים מתמוססים בבועות עשן ועליו נקטר מיוחד של יַנְסוּן, טבעת עשן זוהרת, אֵד מתאבך על בירת המשרק. מתגבר ובא לתוך ההכרה כמו נהר החידקל שעוד מעט יוצף מרוב הסחרחורת שהמיגרנה וסוסיה גורמים לי. כמו בהנג-אובר אני נזרק אחורה, החשיש, המיגרנה, החום הגדול, מתישים את כוחותיי האחרונים ואני שוקע לשכיבה על הכורסא הזוגית. מחזיק את רקותיי המתרוממות. פעמוני פרחי אניס מצלצלים בין הרקות, פרחים שרוצים לבלוע אותך לתוכם ולעכל באמצעות מיציהם המתוחכמים את אלו שעירבבו בין הטבק לבין החשיש. שוב טעיתי. אני מסתכל על בית הקפה מסביבי ומתחיל לבכות. לא יודע, אם זה הכאב מהראש, או השמחה על בואו, או שפשוט התייבשתי.

"עם מי אתה מדבר, יא מסטול", יסמין שאלה ותנועת ידיה שידרה זלזול. לא יכולתי לפתוח את עיני שרוו בדמעות. ניגבתי את העיניים בבד וניסיתי להרים את ראשי הכבד כמו אבטיח על ראש ילד.

"אללה יעאפיק,[2] אנחנו מתכננים פרויקט חדש, זה סוד שאני לא יכול לספר לך".

"קח ג'ארה של מים ושתה את כולו, אחר כך קח את עצמך לאנשהו, אללה יסתור" אמרה והתחילה ללכת לכיוון של תנועות הגוף הלא שקטות של לקוחות אחרים.

"את חושבת שיש לך עתיד, אבל מה זה העתיד הזה. איפה אנחנו והזהות שלנו, איפה הילדה שלך שתיוולד כיהודיה תמקם את עצמה? איך יעמידו אותה בחברה המוזרה הזו? אנחנו צריכים לחשוב על הכול ואי אפשר לדבר על זה בפוליטיקה, אז אנשים באים אלינו לשמוע על זה בשירה", דיברתי אבל היא כבר הלכה, התעייפה מזמן כבר מלשמוע את הרצאותיי ונדמה כי רק קרני השמש נשארו להקשיב, כי הן הקיפו אותי בתאווה לייבש את נוזליי ולצרף אותם לשבעת הרקיעים מעל לסודות התחתונים.

יסמין חזרה. שמחתי. כמו המילווייה, אותו סלסול שבלולי, חלזוני, עם מבנה מופלא, באזור סאימארה. מתפתלת, כמו מסגד מהלך, ויופייה מהלך החוצה ופנימה, כולו עולה למעלה, ללא פינות חדות. כולה חוכמה, ישירות ונוקבות מעגלית. תסלסל באופן הדרגתי ועוד תגיע רחוק רחוק. אולי יסמין שלי תהיה שרת התרבות ממוצא יהודי הראשונה בעירק. - "צאלח היה כאן, ראה שאתה כל כך מסטול, והמשיך הלאה", אמרה. ראשי עמד להתפוצץ. לגמתי מן המים, ולא עזבתי

---

[2] אללה יעאפיק - ברכה בערבית.

גיא שובל, צילום, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

את הקנקן עד שהוא נבלע בתוכי והרגשתי כולי קנקן מים עם ראש קלבסה. אולי הוא ויתר עלי, כי הפכתי מסטול מדי. כמו בלהקות רוק שמפטרות את המתופף, כי הוא תקוע בסיקסטיז או בסבנטיז, ולא מבין שעברו השנים והיום אין טעם להרס עצמי. במקום הזה צריך להתקדם. היא צודקת. אני אשכרה תקוע. אולי העירקים מחקו אותי כיהודי, ואני צריך להתקדם מעבר להם, בכדי לגלות את הזהות שלי. אבל זה הסבר מספיק כדי להישאר שָם, בזירת המחיקה שלהם ולגלות מתוכה תובנות מחוקות. ניסיתי כשהלכתי איתו, לחשוב על זה ככה, אבל מהר מאוד חזרתי להרגלים שלי. לפעמים אני חולם שאכתוב ואכתוב וכל הזמן יפרסמו ויפרסמו, אבל אני נשאר במחשבות המוחקות שלי המביאות רק כאבי הראש שלי לא פוסקים שמפרסמים בתאי הגוף הרבים את כשלונותיי.

אני אכזבה מלאה באכזבה. הלוואי ויהיה לי אומץ לשנות את החיים שלי, לעזוב את תפילת המיגרנה לטובת סלסול מואזין פשוט יותר. המים מגיעים למדבריות של גטו גופי, משפריצים קילוחים, אדוות מתעוררות כמו ממטרות לנפשי, נשמתי רוקדת עירומה בתוך ים שעולה בתוך חולות זהובים. אני מרגיש משהו אחר. כאב הראש טובע ונעמד בפינה כמו ילד שנענש בבית ספר. מחכה לתורו, יודע שהשמש תייבש את המים הללו במהרה, שהחגיגה הזו, שהשמחה הגדולה הזו בלילה שלא עוזב, עוד תיפרד ממני. אבל ברגעים אלו שאני שוחה, קם ומתקדם לכיוון הבית, אני מחליט מיד החלטות, אני אחזור ללימודיי ובסיומם אבקש למצוא מקום קטן בצפון שם בכורדיסטאן ואלמד אותם על מה שראיתי. אהיה עני, אבל אעזור לעניים ממני, אהיה יהודי בשולי השוליים של עירק. השמש יוקדת ומבקשת שנעשה חזרה על ריקוד כאב הראש, שעולה כרקדן בטן סהרורי והחלטותיי מתפוגגות, כשרגליי סוחבות אותי בקושי למזרון, שהפכה אימי, בכדי לנקות ממנו את האבק, החול והשערות שלי אחרי שהכינה ארוחה, כביסה, שלחה את אחיותיי ללימודים. הלוואי והייתי חצי ממנה. אבל המשפחה כבר ויתרה עלי, וגם צאלח, ורק יסמין. יום אחד, יא יסמין, אוכל לעלות שוב ולהסתלסל בך כתפילה, פנימה והחוצה ופנימה. כמו אללה שמביט בי ומבקש שאעלה איתו ואטפס בקרני השמש למעלה, אבל אני עדיין לא מוכן.

רוני סומק

פסטיבל משוררים על שפת הים השחור

מֵחוֹפֵי נֶפְטוּן נִרְאֶה הַיָּם הַשָּׁחוֹר
כְּאַמְבַּטְיַת הַתַּפְנוּקִים
שֶׁל דְּרַקוּלָה.
תַּפְקִיד הַמְּשׁוֹרֵר הוּא לְחַדֵּד בְּדִמּוּיִים
שִׁנֵּי סְלָעִים,
לַעֲטֹף בִּצְעִיפֵי שׁוּרוֹת
צַוַּאר מִתְרַחֲצוֹת,
לְהַסְוֹות דַּם מִלִּים
לְרֶסֶק עַגְבָנִיּוֹת,

עַד שֶׁדְּרַקוּלָה יִסְתַּפֵּק רַק בְּגַלִּים
מְדֻפְדָּפִים
בַּסֵּפֶר הַכָּחֹל שֶׁל סִפְרִיַּת הַטֶּבַע.

איור של רוני סומק

מירון ח. איזקסון

אחד

הַמִּסְפָּר אֶחָד
כְּבָר לֹא סוֹפֵר דְּבָרִים,
דַּי לוֹ בָּאֶחָד שֶׁבַּמְּרוֹמִים.
וּבַאֲשֶׁר לָאָבָק וְלַזָּהָב
וַאֲפִלּוּ לְטִפּוֹת הָרֵיחַ וְהַדָּם
הוּא מִסְתַּלֵּק מִמִּנְיָנָם,
מְנַמְנֵם עַל רְצָפוֹת זָרוֹת:
שֶׁאֲחֵרִים יַכְרִיזוּ מִי הַזּוֹכֶה הַבָּא.

הַמִּסְפָּר אֶחָד אֵינוֹ מוּכָן לִהְיוֹת מַרְכִּיב קָבוּעַ
בְּרֹב סִכְסוּכֵי הַנֶּפֶשׁ
וּבְחִשּׁוּבֵי דּוֹרוֹת הַלּוּחַ.

"אֵעָדֵר מֵעוֹלַמְכֶם מְעַט"
הוּא לוֹחֵשׁ לַכִּתָּה בְּרֶגֶשׁ,
"שׁוּם יְצוּר אוֹ כֹּחַ
לֹא יֵדַע לְהִשָּׁאֵר גּוּפוֹ".

מַחֲלִיפוֹת הַנִּסְחָאוֹת אֶת שְׁמָן
וְאִישׁוֹן הַמֹּחַ בָּהוּל לִהְיוֹת רַבִּים,
אֲפִלּוּ אֲהוּבָה נִשְׁכַּחַת אֵינָהּ בּוֹכָה עוֹד:
כֵּיצַד תִּתְיַפֵּחַ רַק מִדִּמְעָה שְׁנִיָּה.

רָחוֹק כָּעֵת הַגּוּף
וְהַנֶּפֶשׁ כֹּה זְרוּקָה,
אֲנָשִׁים שְׁטוּפֵי גּוֹרָל
נִבְהָלִים מִסֵּפֶר אוֹ שָׁעָה.

הַמִּסְפָּר אֶחָד כְּבָר
לֹא סוֹפֵר דְּבָרִים,
גַּם לֹא רוֹצֶה לִגְדֹּל

לְכָל הַמִּסְפָּרִים הַאֲחֵרִים.

אוּלַי יָנוּחַ מִלִּהְיוֹת פּוֹתֵחַ
אוּלַי יִתְחַזֵּק מִשְׁתִּיקַת הַסּוֹבְבִים,
עוֹד יָבוֹא תִּינוֹק יָצִיץ הָרֵיחַ
וְהָאֶחָד יִמְנֶה אֶחָד.

פגם משפחה

מִשּׁוּם פְּגַם מִשְׁפָּחָה
מִשּׁוּם חֶלְשַׁת הַלַּיְלָה
מִשּׁוּם רוּחַ צְפוֹנִית שֶׁגָּרָה
בְּחֶדֶר אֶחָד מִשֶּׁלָּנוּ
וְרוּחַ דְּרוֹמִית הַמְּצוּיָה
בְּיֶתֶר חַדְרֵי הַבַּיִת,
מִשּׁוּם גּוּפֵךְ הֶעָבֶה
מִשּׁוּם בֶּגֶד שֶׁנִּקְרָע
מִשּׁוּם חֶלְשַׁת מֹחִי
שֶׁקָּדְחוּ חוֹר לְיָדוֹ,
מִשּׁוּם אַהֲבַת בְּנִי
וְהַמַּיִם הַגְּדוֹלִים שֶׁהִתִּירוּ מְעַט מָקוֹם
לִיסוֹדוֹת הַבַּיִת שֶׁלָּנוּ,
אִמְרִי לִי כָּעֵת
הֵיכָן יְחַכֶּה לִי אוֹרֵךְ.

פיזיקה

חִשּׁוּב חֶלְשָׁתוֹ שֶׁל "הַכֹּחַ הַחַלָּשׁ"
הֶחְמַץ, לֹא יָדַעְנוּ עַד כַּמָּה
הוּא חַלָּשׁ, גַּם לֹא יָדַעְנוּ
עַד כַּמָּה אָדָם רָעֵב,
וּכְשֶׁמַּכִּים בְּאִישׁ, הַמִּסְפָּרִים
לֹא מַפְסִיקִים לַעֲלוֹת עַד שֶׁלּוֹקְחִים
אֶת נִשְׁמָתוֹ לְשָׁם, וּבְמַכְשִׁיר הַהַחְיָאָה
הַקָּו מַמְשִׁיךְ לִהְיוֹת יָשָׁר כְּמוֹ אָדָם
שֶׁמִּתְעַקֵּשׁ אֲפִלּוּ פַּעַם אַחַת לֹא לְשַׁקֵּר.

פשוט

עַכְשָׁו רַק דְּבָרִים פְּשׁוּטִים
הַמִּטְבָּח יַנְהִיג אֶת הַבַּיִת,
אֲפִלּוּ פָּנַי כְּבָר הֶחְלִיטוּ
לְמִי הֵם יִהְיוּ דּוֹמִים.

נָסַח הַתְּפִלָּה מֻחְלָף בַּחֲדָרִים
וּשְׁלִיחַ הַדִּבּוּר מְאַמֵּן אֶת יְלָדַי,
הוֹדָעוֹת שֶׁרָשַׁמְתִּי עַל מַפִּית
מוּכָנוֹת לְהָמִיר אֶת תָּכְנָן.

עַכְשָׁו רַק פְּשׁוּטִים,
בַּיּוֹם אֲסוּרָה מְתִיחַת הַשְּׁרִיר
הַצְּעָקָה לֹא תִּמְסֹר אֶת הַשָּׁעָה
וְהַחוֹל בֶּחָצֵר יְסַמֵּן אֶת מִדּוֹתַי,
צֶמַח רֵיחָנִי גָּדֵל בַּכִּיס
לְהַטְרִיף בִּזְהִירוּת אֶת הַנְּפָשׁוֹת.

המצאה

מִי שֶׁמַּמְצִיא אֶת עַצְמוֹ,
כְּלָל לֹא הָיָה כָּאן וּלְפֶתַע
רֹאשׁוֹ יוֹצֵא מֵהַחַלּוֹן
כְּמוֹ נוֹטֵף בַּיַּעַר אוֹ בַּיָּם הַגָּדוֹל –
הַמַּרְאוֹת דּוֹחֲקִים אֶת אֵיבָרָיו לַסַּכָּנָה שֶׁבַּחוּץ.

וּמֶה עָשִׂיתָ שֶׁהִמְצֵאתָ אֶת רֹאשְׁךָ
כְּמוֹ מְגַלֵּי עוֹלָם שֶׁטָּעֲנוּ לְגֶשֶׁם חָדָשׁ,
אוֹ הַמֻּזְמָנִים לְבַיִת זָר
לִקְבֹּעַ אֶת מוֹתָם שֶׁל אֲחֵרִים.

מַדּוּעַ לְסַלֵּק אֶת עַצְמְךָ
כְּשֶׁאֶפְשָׁר בַּבַּיִת, אֲפִלּוּ בַּמִּרְפֶּסֶת,
לִבְדֹּק מָה הַשָּׁעָה, וְכַמָּה שָׁוָה הַיּוֹם פְּרוּטָה,
מָה עֵרֶךְ הַזָּהָב וִירִידַת הַמִּשְׁקָעִים,
רוֹאִים אוֹתָם מֵהַחַלּוֹן,
אֵין מָקוֹם לְהַמְצָאוֹת מְסֻכָּנוֹת
בִּשְׁבִיל לִקְבֹּעַ אִם הָעוּגָה עֲדַיִן מְתוּקָה.

גד קינר

שמנת תנובה

אִמִּי כָּרְכָה לִי תַּכְרִיךְ כָּרִיךְ צָחוֹר
שֶׁל שַׁמֶּנֶת תְּנוּבָה לְנַפֵּחַ אֶת גַּלְגַּלַּי
הַהַצָּלָה הַשְּׁמָנִיִּים שֶׁל מָתְנֵי הַמַּטְבִּיעִים
אוֹתִי. בַּחוּץ הִשְׁחִירוּ הַשָּׁמַיִם. כַּנְפֵי
אַרְבֶּה פָּרְטוּ בְּרַחַשׁ מְצַקְצֵק עָלַי מֵיתָר
עִצְבִּי קַנְטוֹחוּנְטוֹ שֶׁל עֶרְגָּה לוּרְקָאִית
לְאַהֲבָה וּמָוֶת. בַּיּוֹם הַהוּא הִסְתִּיר הָאֱלֹהִים
שֶׁלִּי פָּנָיו מִמֶּנִּי יֶלֶד שֶׁל שַׁמֶּנֶת וּפֶרְגָּמֶנְט
חָנוּט בְּסַרְקוֹפָּג שֶׁל דַּאֲגַת הוֹרָיו מֶצֶג
לְרַאֲוָה בְּמוּזֵאוֹן שׁוֹמֵם וּמְאֻבָּק בּוֹלֵם
לַשָּׁוְא בְּמוֹ גּוּפוֹ הַשַּׁמְנוּנִי אֶת דְּיוּנוֹת הַמִּדְבָּר
הַמְּעוֹפְפוֹת בְּשָׁמַיִם בְּהִירִים תְּכֵלִים
בְּלִי בְּדַל עָנָן יוֹסִיפוּ לַהֲקֵי אַרְבֶּה
לְכַרְסֵם וּלְהַשְׁחִית אֶת פְּנֵי הָאֱלֹהִים שֶׁלּוֹ
כִּפְנֵי זוֹנָה אֲשֶׁר בָּגְדָה בְּסַרְסוּרָהּ

סופר

אֲנִי סוֹפֵר בִּי חֲלוֹנוֹת שְׁבוּרִים.
אֲנִי סוֹפֵר בִּי אֶת רוּחוֹ שֶׁל יֶלֶד גְּנוֹמִי
מְרֻשָּׁע אֲשֶׁר שָׁבְרָה אוֹתָם וְצָהֲלָתוֹ
אֲשֶׁר שֻׁפְּדָה עַל חֲדֵיהֶם.
וְהֵם כְּכַפְתּוֹרִים חִוְּרִים הָרוֹכְסִים פִּיּוֹת
מֵתַי לְבַל יַסְגִּירוּ אֶת מוֹתָם
אוֹ כְּדֶבְדְּבָנִים מְסֻכָּרִים שֶׁל עֵינֵי
עוּגוֹת יְמֵי הֻלֶּדֶת עֲשֵׂשׂוֹת בְּבֵית
אָבוֹת, וְאִמָּהוֹת שֶׁרוּחַ שׁוֹרֶקֶת
בָּאוּלַמּוֹת הַחֲלוּלִים שֶׁל פִּיהֶן הַשָּׁר

וּבַדִּיּוּר הַלֹּא מוּגָן שֶׁל חֲרִבּוֹת
רַחְמָן.

אֲנִי סוֹפֵר בִּי חַלּוֹנוֹת שְׁבוּרִים
שֶׁאֵין מַשְׁקִיף מֵהֶם
וְאֵין נִשְׁקָף
מִלְּבַד עַצְמָם.
מִלְּבַד שִׁבְרָם.

*

הָעִיר קוֹלַעַת אֶת אֹפֶל מַחְלְפוֹת כְּבִישֶׁיהָ
מוֹשַׁחַת בִּקְפִידָה אֶת אֹדֶם אֹפֶק שִׁפְתוֹתֶיהָ
מְבַשֶּׂמֶת אֶת סִבְכֵי עֶרְוַת גַּנֶּיהָ
כְּמֵרֵאָה הַמְּכִינָה עַצְמָהּ לִשְׁחֹט אֶת יְלָדֶיהָ.

שער גן עדן

וּבֶעָשָׁן הַסָּמִיךְ הַהוּא
שֶׁל מַחֲנָק אַהֲבָתֵנוּ
הַבּוֹעֶרֶת עָמַדְתִּי בְּצֵל גַּגּוֹן
כְּדֵי שֶׁעֵינֶיךָ הַלּוֹהֶבֶת
עֵינֶיךָ הַמִּתְהַפֶּכֶת
כְּיֶלֶד מַלְאָכִי הַחוֹרֵךְ
חָתוּל בְּלַהֲבוֹ שֶׁל
שֶׁבֶר רְאִי
בְּשַׁעַר גַּן הָעֵדֶן
לֹא תִּשְׂרֹף אוֹתִי

שולמית חוה הלוי

תפילה קשה

לֹא
לֹא לְהָנִיחַ לַגּוּף
לֹא לְבַקֵּשׁ לְהִפָּרֵד
לֹא לִפֹּל לַבּוֹר
לֹא לְהַגִּיעַ לְמָקוֹם
מִמֶּנּוּ אֵין זוֹכְרִים יוֹתֵר
אֶת כָּל הַיְקָרִים
אֲבִיבָה לֹא
אֲנִי מְחַבֶּקֶת אֶת הַסֵּפֶר
מְנִיחָה שׁוּב לְצַד מִטָּתִי
וּמְחַבֶּקֶת אֶת אֲהוּבַי
חוֹשֶׁבֶת עַל יְלָדַי
לֹא לִשְׂחוֹת עָמֹק בַּיָּם
בַּלַּיְלָה בְּטֵרוּף עַד כְּלוֹת
לֹא לַחֲלֹם עַל כְּלָיָה
לִטֹּל אֶת הַתְּרוּפוֹת
לֹא לְהִתְגַּעְגֵּעַ יֶתֶר עַל
הַמִּדָּה לְמִי שֶׁנָּתַן
נִשְׁמָתִי בְּקִרְבִּי,
לְהַמְשִׁיךְ לִחְיוֹת
בְּתוֹךְ בְּשָׂרִי עִם
הַחֹלִי וְעִם הַנִּסְיוֹנוֹת
לֹא לִמְעֹד
לַעֲמֹד בַּזֶּה
לַעֲמֹד

בין תכלת לכרתי

רִבּוֹא פַּרְפָּרִים פָּרְצוּ מִתּוֹכֵנוּ בְּעֵת שֶׁרָתַתְנוּ
יָפִים לְהַפְלִיא, כַּנְפֵיהֶם צְבוּעִים
בְּכָל גּוֹנֵי הַכְּחֹל שֶׁבָּעוֹלָם
מְנֻקָּדִים בְּמַשֶּׁהוּ בֵּין זָהָב וְאוֹר
הֵם סָבְבוּ סְבִיבֵנוּ מְיַבְּשִׁים כַּנְפֵיהֶם
אֶחָד נָגַע בְּפָנַי וְנִשְׁמָתִי כִּמְעַט וְנֶעֱתְקָה מִמֶּנִּי
אָז יָצְאוּ מֵהַחַלּוֹן וְהִתְמַתְּחוּ, צִמְּחוּ גּוּף כֶּאֱנוֹשׁ
וּמִיָּד נַעֲשׂוּ שְׁקוּפִים

הֵם סוֹבְבוּ מַעְלָה מַעְלָה
עָקַבְתִּי אַחַר נִצְנוּצֵי הָאוֹר שֶׁחָגוּ
בְּסִחְרוּר מְרַגֵּשׁ לְרָקִיעַ
נְטוּל כּוֹכָבִים שֶׁבֵּין תְּכֵלֶת לִכְרֵתִי
עוֹד רֶגַע וְכָל שֶׁנּוֹתַר הָיָה
נִצְנוּצִים רְחוֹקִים מְחוֹלְלִים
נִפְרָדִים מִמֶּנִּי לָעַד

כְּשֶׁחָדַלְתָּ לִרְתֹּת הִנַּחְתָּ רֹאשְׁךָ עַל כְּתֵפִי
אָמַרְתָּ: זַעֲקַת פַּרְפָּרִים
לֹא יָדַעְתִּי מַה אָשִׁיב
שָׁאַלְתָּ אִבַּדְתִּ פַּרְפָּרִים הַרְבֵּה?
חָפַנְתִּי בְּיָדִי אֶת תַּלְתַּלֵּי הַמַּלְאָךְ שֶׁלְּךָ
אֵין דָּבָר הָאוֹבֵד, אָמַרְתִּי
אִם צָרִיךָ, יָבוֹאוּ אֲחֵרִים

נָשָׁאתִי תְּפִלַּת הוֹדָיָה
עַל הַנֵּס הַגָּדוֹל

אשר רייך

אחד מקור, שניים תרגום

תמונת ניסיון לזיהוי

זֶה שֶׁיּוֹשֵׁב לִפְנֵי הַשַּׁעַר הוּא לֹא
קַפְקָא, אַף עַל פִּי שֶׁשְּׁמוֹ מַתְחִיל בְּק.

מִיהוּ מוֹדֵד הַקַּרְקָעוֹת? גַּם אֲדוֹן הַטִּירָה
שֶׁמִּתְחַזֶּה לַאֲדוֹן הַטִּירָה אֵינוֹ קַפְקָא.
הָאִם הַחֶרֶק הוּא קַפְקָא? הַחֶרֶק מְגַלֵּם

אֶת הַחֶרֶק עַצְמוֹ – לֹא אֶת קַפְקָא. הָאִישׁ
שֶׁתְּמוּנָתוֹ מִתְפַּרְסֶמֶת בָּעִתּוֹן, נוֹלַד בִּפְרָג
וְדוֹמֶה לְקַפְקָא, אַךְ אֵינוֹ קַפְקָא. זֶהוּ סוֹכֵן
בִּטּוּחַ בַּשֵּׁם יוֹסֵף ק. הַבָּטוּחַ שֶׁהוּא הוּא

קַפְקָא. הַשּׁוֹפֵט הַמִּתְהַדֵּר בַּשֵּׁם קַפְקָא
הוּא שַׁחְקָן בַּמַּחֲזֶה "הַמִּשְׁפָּט" הֶעָשׂוּי
עַל פִּי סִפְרוֹ שֶׁל קַפְקָא. מִיהוּ אֲמַן הַתַּעֲנִית?
הָאִם קַפְקָא הוּא זֶה שֶׁהִגִּישׁ דּוּ"חַ לָאָקָדֶמְיָה?
הֲהָיָה קַפְקָא סוֹהֵר בְּמוֹשֶׁבֶת הָעֲנָשִׁין

אוֹ לְהֵפֶךְ: אָסִיר מְסֻכָּן?! הַמִּשְׁטָרָה טוֹעֶנֶת
שֶׁעָצְרָה אֶת קַפְקָא עַל מְזִמָּה לִשְׂרֹף אֶת
כְּתָבָיו וְיֵשׁ שְׁנֵי עֵדִים שֶׁמְּאַשְּׁרִים אֶת זֶהוּתוֹ.
אַךְ זֶה לֹא קַפְקָא. זֶהוּ מַקְס חֲבֵרוֹ שֶׁלֹּא שָׂרַף,
כִּי רָדַף אַחַר הַצֶּדֶק שְׁתּוּם הָעַיִן. אָז מִיהוּ קַפְקָא?
הַסּוֹפֵר הָאַלְמוֹנִי? הַדּוֹקְטוֹר לְמִשְׁפָּטִים? זֶהוּ קַפְקָא!

שני שירים מאת אריך קסטנר

וידוי של משוררים

מוּטָב הָיָה שֶׁנַּעֲסֹק כֻּלָּנוּ בְּסַחַר מְנָיוֹת!
אֱלֹהִים יוֹדֵעַ שֶׁלִּכְתֹּב שִׁירָה כְּבָר לֹא מוֹדֶרְנִי.
אֲבוֹי, לְהִתְהַלֵּךְ עַל חֲמֵשׁ רַגְלַיִם בָּעִדָּן הֶחָדָשׁ,
זֶה לֹא עִסּוּק לְגֶ׳נְטֶלְמֵנִים.

כֻּלָּנוּ מְנַגְּנִים עַל הָעֲצַבִּים בְּנֶבֶל.
וְגַם אַנְחוֹתֵינוּ מַעֲלוֹת חֵרֶז.
אֲנַחְנוּ אוֹהֲבִים שֶׁמְּיַדִּים בָּנוּ אֲבָנִים.
זֶה מְצַלְצֵל כֹּה נֶאֱצָל, כִּי מְשׁוֹרֵר עָשׂוּי מִצְּלִילִים.

נִסַּע בְּתוֹךְ רְגָשׁוֹת כְּפִי שֶׁאַתֶּם נוֹסְעִים בְּתוֹךְ סַבּוֹן.
כָּל זַעֲקַת שֶׁבֶר וְצַעַר אָנוּ מְקַשְּׁטִים בְּטַעַם טוֹב -
בַּעֲטֶרֶת פְּרָחִים וְקֶשֶׁת, מִשּׁוּם שֶׁכָּאֵלֶּה אָנוּ.
שָׁלוֹשׁ פְּעָמִים בַּיּוֹם נִשְׁחַט אֶת לִבֵּנוּ כְּקָרְבָּן.

לַעֲזָאזֵל הַכֹּל! אֲנַחְנוּ הֶהָמוֹן הָרָקוּב. הַגַּעֲגוּעַ
מְעֻצָּב לְפִי מִדַּת הַהֲמוֹנִים. יִהְיֶה אֲשֶׁר יִהְיֶה -
נָפִיק מִכָּךְ מִלִּים. מִכָּל מַה שֶּׁיִּתְרַחֵשׁ -
נַעֲשֶׂה כֶּסֶף.

סֶנְטִימֶנְטִים נִמְדָּד בְּסֶנְטִימֶטֶר.
וְאִם יָמוּת אֶחָד מִיְּלָדֵינוּ, עַד מְהֵרָה נַהֲפֹךְ
גְּוִיָּתוֹ לְשִׁיר קָצָר! אֲנַחְנוּ כָּל כָּךְ מִתְבַּיְּשִׁים
מִשּׁוּם שֶׁאָנוּ חַסְרֵי בוּשָׁה.

מוּטָב כְּבָר הָיָה לַעֲסֹק בְּסַחַר־מֶכֶר!
בֵּין אִם זֶה נַדְלָ"ן אוֹ מְנָיוֹת -
שֶׁהֲרֵי לְהִסְתּוֹבֵב בָּעִיר, כִּמְשׁוֹרְרִים,
זוֹ מַמָּשׁ שַׁעֲרוּרִיָּה.

רומנים שימושיים

כַּאֲשֶׁר הֵם הִכִּירוּ זֶה אֶת זֶה
בַּמֶּשֶׁךְ שְׁמוֹנֶה שָׁנִים (וְאֶפְשָׁר לוֹמַר שֶׁהִכִּירוּ הֵיטֵב),
אֲהַבְתָּם הֻנְחָה לְפֶתַע לֹא בִּמְקוֹמָהּ, כְּמוֹ שֶׁמִּישֶׁהוּ
הָיָה מְאַבֵּד כּוֹבַע אוֹ מַקֵּל הֲלִיכָה.

הֵם הָיוּ עֲצוּבִים, הִתְנַהֲגוּ בְּעַלִּיזוּת, נִסּוּ לְהִתְנַשֵּׁק
כְּאִלּוּ שֶׁדָּבָר לֹא קָרָה וְהִבִּיטוּ זֶה עַל זֶה וְלֹא יָדְעוּ
מַה לַּעֲשׂוֹת עַתָּה. וְאָז לְבַסּוֹף הִיא פָּרְצָה בִּבְכִי
וְהוּא עָמַד לְצִדָּהּ.

מִבַּעַד לַחַלּוֹן הֵם יָכְלוּ לְנַפְנֵף לַסְּפִינוֹת.
הוּא אָמַר: כְּבָר אַרְבַּע וָרֶבַע וְהִגִּיעַ הַזְּמַן
לִשְׁתּוֹת קָפֶה אֵיפֹשֶׁהוּ. סָמוּךְ אֲלֵיהֶם
מִישֶׁהוּ הִתְאַמֵּן בִּנְגִינָה עַל פְּסַנְתֵּר.

הֵם נִכְנְסוּ לַקָּפֶה הַכִּי קָטָן בַּסְּבִיבָה
וְעִרְבְּבוּ אֶת הַמַּשְׁקֶה בְּכוֹסוֹתֵיהֶם,
בְּעַרְבּוֹ שֶׁל הַיּוֹם עוֹד יָשְׁבוּ שָׁם.
לְבַדָּם יָשְׁבוּ, לֹא הֶחְלִיפוּ מִלָּה וְלֹא
הֵבִינוּ מַה קוֹרָה אִתָּם.

מגרמנית: אשר רייך

אריך קסטנר

מחמוד דרוויש

תסריט מוכן

תרגם מערבית: פארוק מואסי

נָנִיחַ עַתָּה, שֶׁנָּפַלְנוּ מֵהָאֲוִיר,
אֲנִי וְהָאוֹיֵב,
נָפַלְנוּ מֵהָאֲוִיר
לְתוֹךְ בּוֹר...
וְאָז, מַה יִּקְרֶה?

תַּסְרִיט מוּכָן:
תְּחִלָּה, מְחַכִּים לַמַּזָּל...
אוּלַי הַמַּצִּילִים יִמְצְאוּ אוֹתָנוּ כָּאן
וְיוֹשִׁיטוּ לָנוּ חֶבֶל הַצָּלָה
וְאָז הוּא אוֹמֵר: אֲנִי רִאשׁוֹן
וַאֲנִי אוֹמֵר: אֲנִי רִאשׁוֹן
וְהוּא מְקַלְלֵנִי, וְאַחַר כָּךְ אֲנִי מְקַלְלוֹ
לַשָּׁוְא,
הֲרֵי הַחֶבֶל עֲדַיִן לֹא הִגִּיעַ ...

הַתַּסְרִיט אוֹמֵר:
אֲנִי אֶלְחַשׁ בְּסוֹד:
זֹאת הִיא אָנוֹכִיּוּת הָאוֹפְּטִימִי
מִבְּלִי לִשְׁאֹל מָה אוֹמֵר אוֹיְבִי

אֲנִי וְהוּא,
שְׁנֵי שָׂתָפִים בְּמַלְכֹּדֶת אַחַת
וּשְׁנֵי שָׂתָפִים בְּמִשְׂחַק הָאֶפְשָׁרִיּוֹת
מְחַכִּים לְחֶבֶל... לְחֶבֶל הַהַצָּלָה

כְּדֵי שֶׁנֵּלֵךְ לְחוּד
וְעַל שְׂפַת הַבּוֹר - הַתְּהוֹם
אֶל הַחַיִּים אֲשֶׁר נוֹתְרוּ לָנוּ
וּמַה שֶּׁנּוֹתַר מִמִּלְחָמָה...
אִלּוּ יָכֹלְנוּ לְהִנָּצֵל!

אֲנִי וְהוּא,
חֲרֵדִים יַחַד
וְלֹא מַחֲלִיפִים מִלָּה
עַל אוֹדוֹת הַפַּחַד... אוֹ עַל כָּל נוֹשֵׂא שֶׁהוּא
הֲרֵי אָנוּ שְׁנֵי אוֹיְבִים ...

מַה יִּקְרֶה אִם יִתְקָרֵב נָחָשׁ
אֵלֵינוּ כָּאן
בְּאַחַת מֵהַסְּצֶנוֹת שֶׁל הַתַּסְרִיט הַזֶּה
וְיִלְחַשׁ כְּדֵי לִבְלֹעַ אֶת שְׁנֵי הַיְּרֵאִים גַּם יַחַד
אוֹתִי וְאוֹתוֹ?

הַתַּסְרִיט אוֹמֵר:
אֲנִי וְהוּא
נִהְיֶה שְׁתָּפִים בְּחִיסּוּל הַנָּחָשׁ
כְּדֵי לְהִינָּצֵל יַחְדָּיו
אוֹ לְחוּד...

אוּלָם לֹא נֹאמַר מִלַּת תּוֹדָה אוֹ בְּרָכָה
עַל מַה שֶּׁעָשִׂינוּ יַחַד
כִּי הַיֵּצֶר, לֹא אֲנַחְנוּ,
הֵגֵן עַל עַצְמוֹ לְבַדּוֹ
וְהַיֵּצֶר אֵין לוֹ אִידֵאוֹלוֹגְיָה...

וְלֹא הָיָה בֵּינֵינוּ כָּל דִּיאָלוֹג,

נִזְכַּרְתִּי בְּתוֹרַת הַדִּיאָלוֹגִים
בַּחֶבֶל הַמְּשֻׁתָּף
כַּאֲשֶׁר אָמַר לִי קֹדֶם:
כָּל אֲשֶׁר הָיָה לִי - הוּא לִי
וְכָל אֲשֶׁר הָיָה לְךָ
הוּא לִי
וּלְךָ

וְעִם הַזְּמַן, וְהַזְּמַן הוּא חוֹל וְקֶצֶף שֶׁל סַבּוֹן
הוּא שָׁבַר אֶת הַשְּׁתִיקָה בֵּינֵינוּ וְהַשַּׁעֲמוּם
אָמַר לִי: מַה לַּעֲשׂוֹת?
אָמַרְתִּי: מְאוּמָה....נַתִּישׁ אֶת הָאֶפְשָׁרֻיּוֹת
אָמַר: מֵאַיִן תָּבוֹא הַתִּקְוָה
אָמַרְתִּי: תָּבוֹא מִן הָאַוִיר
אָמַר: הֲלֹא שָׁכַחְתָּ כִּי טְמַנְתִּיךָ בְּבוֹר
דּוֹמֶה לְזֶה?
אָמַרְתִּי לוֹ: כִּמְעַט הָיִיתִי שׁוֹכֵחַ כִּי מָחָר הוּא סְרָק.
מָשַׁךְ אוֹתִי בְּיָדִי....וְעָבַר כְּשֶׁהוּא נִלְאֶה
אָמַר לִי: הַאִם תִּשָּׂא וְתִתֵּן אִתִּי כָּעֵת?
אָמַרְתִּי: עַל מַה תִּשָּׂא וְתִתֵּן כָּעֵת?
בַּבּוֹר הַזֶּה - בַּקֶּבֶר?
אָמַר: עַל חֶלְקִי וְעַל חֶלְקְךָ
מֵהַשָּׁוְא שֶׁלָּנוּ וּמִן הַקֶּבֶר הַמְּשֻׁתָּף.
אָמַרְתִּי: מָה הַתּוֹעֶלֶת?
הַזְּמַן כְּבָר בָּרַח לָנוּ
וְהַגּוֹרָל כְּבָר חָרַג מֵהַכְּלָל
כָּאן רוֹצֵח וְנִרְצָח יְשֵׁנִים בְּבוֹר אֶחָד
וּמְשׁוֹרֵר אַחֵר חַיָּב לְהַמְשִׁיךְ אֶת הַתַּסְרִיט הַזֶּה
עַד סוֹפוֹ!

תורכי עאמר

שני מכתבים לאבא

.1

הוֹי אַבִּי, הוֹשֵׁט לִי מִשָּׁם אֶת יָדֶיךָ,
אוֹ אוּלַי עָדִיף שֶׁתִּשְׁלַח אֵלַי מַלְאָךְ
מָהִיר שֶׁיִּקַּח אוֹתִי עַכְשָׁו אֵלֶיךָ.
אַבָּא, אֲנִי מִצְטַעֵר לְסַפֵּר שֶׁאֲנִי כָּל כָּךְ רָשׁ
שֶׁאֵין עָלַי וְלוֹ פְּרוּטָה אַחַת לִשְׁלֹחַ אִגֶּרֶת זוֹ אֵלֶיךָ.

.2

אַבָּא, אַל תָּשְׁלִיךְ עָלַי מִיתוֹס זֶה אוֹ אַחֵר,
אֲנִי לֹא גִּבּוֹר כְּשִׁמְשׁוֹן וְאַף לֹא נָבִיא כְּיוֹסֵף אֲחִי בִּנְיָמִין.
אֲנִי סְתָם עוֹד יֶלֶד מֵת שֶׁאֵחַר
אֶת הַסָּעָה אֶל בֵּית-הָעָלְמִין.

מערבית: ת. ע. (2011)

מורן שפירא, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

שולמית אפפל

דמיון לא שקט

זֶה כְּבָר לֹא הַיִּקּוּם הָאֲנָשִׁים הַמַּטָּלוֹת הַוִּילוֹנוֹת שֶׁלֹּא תָּלִיתִי מַה שֶּׁהָיָה כָּבֵד מִדַּי וְלֹא קָנִיתִי מַה שֶּׁלֹּא יָכֹלְתִּי לְהַרְשׁוֹת לְעַצְמִי וּמַה שֶּׁלַּמְּרוֹת הָאִסּוּר נָּגַעְתִּי בַּיָּד עַל הַכְּאֵב אָז יָשַׁנְתִּי וְיָשַׁנְתִּי וְהִתְעוֹרַרְתִּי כָּל שָׁעָה בְּחָמֵשׁ וּבְשֵׁשׁ וְשׁוּב אַחֲרֵי שֶׁהִכְנַסְתִּי אֶת הָעִתּוֹן וּבַצָּהֳרַיִם מִתּוֹךְ דְּאָגָה צִלְצֵל הַטֶּלֶפוֹן וְהַדָּבָר הָרִאשׁוֹן שֶׁעָלָה בְּדַעְתִּי אַחֲרֵי שֶׁהִנַּחְתִּי אֶת הַשְּׁפוֹפֶרֶת הָיָה שֶׁנַּעֲשֵׂיתִי דּוֹמָה לָאִשָּׁה שֶׁעוֹרֶמֶת מִצְרָכִים מֵעֵבֶר לְכוֹחָהּ וְאַחַר כָּךְ בּוֹכָה לִבִּי עַל הַיַּלְדָּה שֶׁגָּדְלָה אֵצֶל סַבָּא וְסָבְתָּא וְסוֹפָהּ שִׁלְבַדָּה כָּכָה אֶצְלִי דִּמְיוֹן לֹא שָׁקֵט לֹא פֶּלֶא שֶׁמֵּחֹמֶר כְּמוֹ שֶׁלִּי לֹא עוֹשִׂים רַקְדָנִים

מצב רוח לקטוף פטריות

הָיִיתִי בְּמַצַּב רוּחַ לִקְטוֹף פִּטְרִיּוֹת
מֵעוֹלָם קֹדֶם לֹא כָּתַבְתִּי פְּתִיחָה לְכִנּוֹר
דְּקִירָה פִּלְחָה כְּמוֹ אֲפֵלָה אֶת הָאוֹקְיָנוֹס
תְּמוּנָה שֶׁרָאִיתִי פַּעַם בְּסֶרֶט
וְשָׁמַחְתִּי אָז שֶׁכַּף יָדִי שְׁמוּרָה בְּנֶאֱמָנוּת
אֲרוֹן הָעֵץ בַּמִּטְבָּח שֶׁלִּי נִכְרַת בְּיַעַר נוֹרְוֶגִי
וְעַכְשָׁו הוּא מְדַבֵּר אֵלַי
כְּמוֹ הָרוֹמָן שֶׁכֻּלָּם אוֹמְרִים שֶׁאָהֲבוּ לִקְרֹא
שָׁקֵט סְבִיב שֻׁלְחַן הַצֵּל
הַחַלּוֹן פּוֹנֶה לַצָּפוֹן
יַלְדוּתִי מִשְׁתַּפֶּרֶת
הַמָּקוֹם בּוֹ אֲנִי עוֹמֶדֶת וְשׁוֹטֶפֶת כֵּלִים
מְזַכֶּה אוֹתִי בַּמַּתָּנוֹת הַלֹּא עֲטוּפוֹת הַטּוֹבוֹת בָּעוֹלָם

אירופה הקלסית

חָלַמְתִּי שֶׁאֲנִי מִתְעוֹרֶרֶת וְקוֹשֶׁרֶת קְבִיּוֹת סָכָר סְבִיב אַרְצוֹת הַיַּבֶּשֶׁת הַיָּפָה וּמְמִיסָה אֶת כֻּלָּן אַחַת אַחַת בַּקַּרְקָעִית. וְאָז כָּתַבְתִּי: הַמִּלְחָמָה תִּגָּמֵר כְּשֶׁאֶגָּמֵל מֵהַזִּכְרוֹנוֹת שֶׁל הוֹרַי וּמֵהַחַיִּים שֶׁקִּבַּלְנוּ בְּעִקְבוֹתֵיהֶם. כְּשֶׁאַתְחִיל לֶאֱהֹב רַכָּבוֹת. כְּשֶׁשּׁוּם וּבָצָל יִהְיוּ רַק שׁוּם וּבָצָל וְלֹא כְּמוֹ מַה שֶּׁמַּסְרִיחַ מֵהַיְּהוּדִים. כְּשֶׁאֶשְׁכַּח אֶת הַצִּלּוּמִים שֶׁל הַיְּלָדוֹת לְיַד הַמִּטָּה שֶׁל הַהוֹרִים שֶׁל סְרוּלִיק. כְּשֶׁלֹּא אֶשְׁמַע יוֹתֵר אֶת הַצְּעָקוֹת שֶׁל אִמָּא שֶׁל בַּתְיָה שֶׁגָּדְלוּ עָלֶיהָ פֶּרֶא כְּמוֹ עוֹר שֵׁנִי. כְּשֶׁאֶקְנֶה כַּרְטִיס טִיסָה לִקְרָקוֹב. כְּשֶׁאַתְחִיל לֶאֱהֹב פּוֹלָקִים אוּקְרָאִינִים הוֹלַנְדִּים וכו׳ כְּשֶׁאֶהְיֶה בְּאַמְשְׁטֶרְדָם וְאָנָה הַקְּטַנָּה לֹא תִּהְיֶה יוֹתֵר אֶצְלִי בָּרֹאשׁ. מִי לֹא אִמֵּץ יֶלֶד קָטָן לָמוּת אִתּוֹ כְּדֵי לְטַהֵר אֶת הַנֶּפֶשׁ בְּיִסּוּרִים כְּאִלּוּ שֶׁסֵּבֶל הוּא מַעֲשֶׂה טוֹב. צְדָקָה תַּצִּיל מִמָּוֶת אֲבָל לֹא מֵעַצְמְךָ.

אלונה כהן, החוג לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים

לילי נדב

שני סיפורים

הבזקים

מסיפורי הקיבוץ

יש הבזקים שנצרבים ואינם נשכחים.

לפנות ערב. "פעולת קבוצה" סביב חדר הכיתה. תמר, לאה ואני צוהלות ורודפות אחרי מישהו. זהו ביני המדריך, אנו רצות במעגלים, ופתאום צץ בי רעיון: אני פונה בכיוון ההפוך וכמובן תופסת אותו, וקוראת לבנות בשמחה: "בואו, תפסתי!" אני בת ארבע-עשרה, הן בנות חמש-עשרה - וביני מתיז לי בשקט ובאיבה: "אל תנדנדי"!.. הוא בן עשרים וחמש, ולא יכולתי לדעת, שבסך הכל הוא משחק רק עם תמר, שמחזר אחריה, ואני מיותרת לו לגמרי... אבל בכל זאת - הוא המדריך ואני תלמידה שלו, וזוהי פעולת קבוצה! נרתעתי - ועזבתי.

ביני היה כותב לתמר מכתבי אהבה, שהחביאה מתחת לכר במיטה שלה. כל הילדים קראו במכתבים וציטטו אותם. תמר בת חמש-עשרה, וגם היא תלמידה-חניכה. הילדים אמרו, שבכוונה "החביאה" שם, כדי שכולם ידעו שהיא "הנבחרת" - אבל הרי לא יכלה לשים בשום מקום אחר. לא היה לנו שום תא, שום מקום משלנו - הרי אסורה פרטיות - ואת חבילת הבגדים הנקיים מהכביסה בימי שישי ושלישי היו שמים לנו על קצה המיטה: בשלישי - חולצת "אתא" ומכנסים קצרים כחולים, ובשישי - החולצה לבנה וגם המכנסיים לבנים, עם גומי בשורשי הירכיים. כולם בתלבושת אחידה לערב, וביום בחאקי - בגדי עבודה קמוטים, שאותם לא מגהצים.

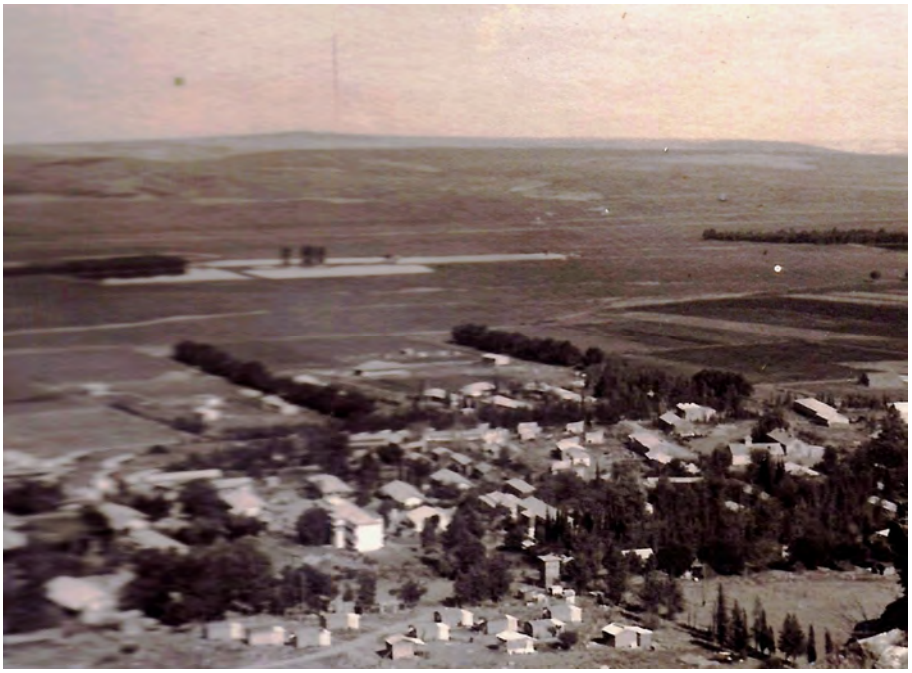
פעם השגתי ספר מסקרן - "בחור ובחורה" - והחבאתי אותו במיטה מתחת למזרון. שותפתי לקריאה היתה יעל בן-דעת מחפצי-בה, אז עוד למדנו ביחד בכיתות משותפות, ויעל הלשינה עלי בפני הילדים...

לא אמרו לנו שום דבר, היינו ילדים, ועד שלימד אותנו יוסף היינו חפים ממידע, מלבד מה שראינו את החמור "מגדיל" ואת הפר מטפס על הפרות, וזוג כלבים שנדבקו זה לזה ללא הפרד, למרות ששפכו עליהם דליי מים קרים שלא עזרו בכלום. אבל אלו היו דברים סודיים ו"גסים", בלי שום גילוי של קירבה ואהבה ורגשות, שהיו אסורים בהחלט. את כל עולם הרגש הסתירו מאיתנו, ורק כעס ומשטמה נותרו מבצבצים פה ושם.

*

ויש הבזקים שנשכחים...

שאוליק מספר לי: "יום אחד חיים ויצמן בא לתל-עמל. ואנו כולנו נסענו בשתי פלטפורמות עם הפרדות לפגוש אותו. בדרך ירד לפתע מטר עז, הורידו אותנו מהעגלות להמשיך ברגל ומכיון שלך היתה רגל מגובסת, השאירו אותך על העגלה לחזור הביתה. אני זוכר אותך רובצת



עמק יזרעאל, שנות ה-40 הצילומים כאן ובעמ' 43: מאלבומה של לילי נדב

על הפלטפורמה בגשם השוטף, מכסה ביד האחת על השניה על השעון שלא יירטב, ונראית כמו חבילת סמרטוטים בגשם..".

אני כמובן אינני זוכרת זאת, אבל זוכרת את ראשה ודמותה של אימא שלי בחלון הצריף של "מטבח הזקנים".

הצריף שימש מטבח וחדר אוכל כשר לסבים ולסבתות המעטים שגרו בקיבוץ ונצרכו לו. עברתי שם במקרה, והנה אימא קוראת לי, ומושיטה לפי מבעד לחלון כמו מפתח שובך, כפית גדושה בשמנת עבה ומוצקה - מאכילה אותי כמו ציפור את גוזלה... באף אחד מהמטבחים לא ניתן היה לקבל שמנת, שהופרדה מהחלב בכמות זעירה בלבד, ורק כאן, לפתע, חוויתי אהבת אם נדירה בכפית.

אימא עבדה בתורנות "מטבח זקנים" הכשר תקופה קצרה, ובקיבוץ סיפרו, ששאלה אם צריך לשלוח את הדגים לשוחט... מה לעשות, אימא שלי לא היתה בדיוק "אוסטיודה" מפולניה המדברת יידיש, ובווינה המתבוללת לא ממש הקפידו על דיני הכשרות. אבל בשבילי אימא שלי היתה כשרה למהדרין...

בכרם, לעומת זאת, היתה אימא שלי בהצטיינות מטובי האורזות. היו לה "אצבעות ירוקות"... לכרם משכימים בארבע בבוקר, ובארבע ורבע כולנו כבר על הפלטפורמה, העגלה עם הפרדות. מגיעים לשטח בצינה הקלה, אוספים מזמרות - ואני בוצרת, מתכופפת בשורת הגפנים, גוחנת ומרימה את כנפי ענף הגפן.

אני חשה ביטחון, כי גם אימא שלי כאן, חשובה - היא בין האורזות, ואני ממש מוגנת. צריך לבצור לפני שהשמש עולה ומפיגה את הצינה מהאשכולות שעדיין מתנמנמים. הבוצרים פושטים על הכרם, והאורזות בסוכת הכרמים.

אחר כך מתאספים בסוכה לארוחת הבוקר - ארוחת מלכים! לבן טרי חמצמץ בכד מתכת ענק, נוזלי עם גושישים ומרווה. לחם טרי בפרוסות עבות, סלט קצוץ דק, ביצים - הארוחה הטעימה ביותר במשק, ארוחת מעדנים. פי נמלא רוק וגעגועים כשאני כותבת את זה... ארוחת איכרים בשדה, ואימא שלי אתי. אני יונקת מזון ואהבה. ביטחון. עוד מעט תעלה השמש, התמונה תתרחק-והחלום יפוג.

*

פעם אחזה אש בלאה! את המים למקלחות היו מחממים בדלק כלשהו, כנראה נפט, ואיך שהוא לאה נרטבה מנפט, והאש אחזה בחולצתה - לאה התחילה לרוץ ולצעוק, הלל נוימן, בוגר ממנה בשנה, הפיל אותה ארצה וכיסה באדמה, והאש כובתה. חדשים רבים נצצו צלקות אדומות כקליפות על שדי הנערה של לאה.

לאה היתה מרבה להרכין את ראשה ולהתבונן בשדיים הפגועות, שאיש בקיבוץ - וגם לא אישה - חשב שיש לטפל בגוף הצעיר, להחלימו ולהשיב את יופיו.

כעבור חודשים רבים הלל מאחורי ביני, שניהם רוכבים על האופנוע לאימון בתל-עמל. ביני עולה על מוקש, וכף רגלו נקטעת. הלל יוצא ללא פגע. אחרי הרבה שנים, כשהלל מזכיר את המקרה, אני אומרת לו, שיצא ללא פגע בזכות הצלתו את לאה מהאש. הלל מחייך אלי ואומר, שלא חשב על כך.

גם אני לא חשבתי, שבגלל הנעליים הכחולות אחמיץ הזדמנות גדולה: נשלחתי לסנדלריה לקבל זוג נעליים ישנות, במקום סנדלים ש"לא הגיעו" לנו. חיפשתי וחיטטתי בגל הנעליים המשומשות, והנה מציאה: זוג נעליים חצאיות כחולות! איזה יופי! מהר מאוד מתברר שהן כאן, כי הסוליות נפרדות, ואי אפשר לצעוד בהן, כי הסוליות מקשקשות ומשקשקות קיש-קיש והסנדלר אומר שגם אין לכך תקנה. אני מאוהבת בצבע הכחול, ובוחרת את הנעליים המכרכשות, משלימה עם נכותן. עכשיו אני מדדה איתן בזהירות לצריף של עמליה וזאב חבצלת.

עמליה מתפנקת ובידה ספל שאבקת שוקו וסוכר עם מים בחושות בו. זאב מאיץ בה לקום ולרקוד איתו. עמליה מתעצלת ומציעה אותי, משכנעת אותי שזו "הזדמנות חיי", זאב חבצלת ילמד אותי לרקוד! אני "מתה" לרקוד איתו - אבל הנעליים! הסוליות המכרכשות... מה עושים?- - -

מתחמקים, מתעצבים, זוכרים עד היום.

*

זאב היקר, האהוב, אחד הבודדים שהוקיר והעריך אותי, מלך הריקודים, הסרטים, המופעים - התנדב לתורנות באחת השבתות לעבוד בבריכות הדגים עם טרקטור, הטרקטור התהפך על גדת הבריכה וזאב נהרג. אי אפשר לשכוח...

אחרי מות - עמליה מפצירה בי שאכתוב סיפור על זאב, ואני כותבת ומעבירה לה והיא מעבירה עם עוד אחדים ליורם הסופר. יורם מוציא לאור ספר על זאב בשמו, ומעיף את כל הזכרונות, הסיפורים והרשימות שכתבו אוהבי זאב ושעמליה נתנה לו. כך הלך בדרך כל הארץ גם הסיפור שלי, אבל לא האבל שלי על זאב, ואולי בכלל הסיפורים אבדו אצל עמליה?.. אבל הגעגוע והזכרון על זאב לא אבד, והוא נמשך ונשאר.

ערב בחדר האוכל הגדול. מתאסף מעגל הורה של הוותיקים, ואבי ביניהם. "אל יבנה הגליל" עולה השירה, והמעגל מסתובב, אני רואה את אבא שלי מכותף בין כתפי שני שכניו הסמוכים, ראשו מופשל ועיניו עצומות, נלהב, רוקד כחסיד לפני רבו או כבמעגל הימים הראשונים של הקיבוץ...

אני נבהלת, אבא "מפדח" אותי בחדר האוכל הגדול בפני כולם! בורחת מחדר האוכל אל שדרת המנדרינקות, רצה בחושך אל האוהל שלי, מפלטי ופינתי היחידה. בכל זאת יש פרטיות. אני יוצרת אותה.

הפרטיות, היא הבדידות, ואני בורחת אל תוך עצמי.

כך גם אבא שלי בורח בעצימת עינים לבדידותו בתוך עצמו.

*

אימא ואבא עובדים יחד ב"ענף" שיסדו, "גינת-בית". עד אז המטבח וחדר האוכל היו ניזונים מה"בררה", שאריות הגידולים של גן הירק הראשי, הגדול - ולא היה גיוון בירקות. גינת הבית נוצרה כדי לספק מגוון ירקות למטבח ולחדר האוכל, אימא, בעלת המקצוע, מנהלת מקצועית את הענף, ואבא "הפועל" שלה. אחרי העבודה, לפנות ערב, אני רואה אותם ישובים על מדרגות המרפסת, חולצים נעליים וגרביים מלאי בוץ, מתווכחים בהתלהבות זה עם זו על עבודתם. אינם רואים אותי, אינם שמים לב, ואני לא מבינה על מה הוויכוח...

למטבח הגיעו המון ירקות נפלאים, אבל מהר מאוד סגרו להם את הענף, ושלחו את אימא לעבוד בגן הירק הגדול. את אבא העבירו ל"סילו", למכון הזרע, וכשבאתי לבקר ראיתי אותו סוחב על גבו שקים ענקיים, למעלה מחמישים ק"ג, של זרעים. אבא היה גיבור בעיניי, חזק כשור (אפילו בגיל שמונים היה מזיז וסוחב את המקרר, ומנקה את כל הדירונת שקראו לה "החדר"). מהסילו חטפו את אבא לגזברות, הגזבר כשל ומהיום למחר העבירו את אבא להיות גזבר ומרכז קניות, ובזה עבד שנים ארוכות. אחריו עבדו בזה שני חברים שונים, שעשו את שני התפקידים - אבל אבא שלי מילא בחריצות את שני התפקידים, ובדרך כלל אחרי המשמרת שלו היו ממלאים את תפקידיו שני אנשים...

אבא אהב את העבודה הפיזית, עבודה בשדה, והתגעגע אליה - אבל מאז שגויס לניהול לא הוחזר אליה מתפקידיו השונים. כישרונותיו היו כנראה בעוכריו... לא רבים בקיבוץ ידעו לנהל בתבונה ובמקצועיות כמוהו, כשלמעשה היה במרכז החקלאי הגזבר, "שר האוצר" של המדינה בדרך...

פסיה ישורון, שעבדה איתו במרכז החקלאי היתה אומרת, ש"מושקו הוא חלוץ כפול" - בפעם הראשונה כשהיה ממייסדי הקיבוץ, ואחר כך כשהגיע לשיא הקריירה - נטש ועזב, וחזר להיות חלוץ שגר באוהל כבתחילה.

*

האוהל של אבא ואימא שלי נקנה והוכן עוד לפני שחזרנו לקיבוץ. בתקופה ההיא היה מחסור בחדרי מגורים - גרו בליפטים, בצריפים, וה"השלמה" גרו באוהלים. היו חברים שגרו שתי משפחות בחדר אחד, שני זוגות לנים בחדר אחד - כך שאבא שלי, שהיה ביישן ואיסטניס מטבעו (פולני, נו...) הצליח לקנות אוהל ברזנט מרובע גדול, שיצרו לצבא הבריטי, וחזר לקיבוץ עם ה"חדר" על הגב... כמו שבלול.

את האוהל הקימו לרגלי ההר, בחורשה שליד העמדה (שבה היה גם בית שימוש ציבורי, בור סיד) ואבא ואימא גדרו סביב האוהל מענפי עצים גינה קטנה, שאמת-מים עברה בה. אחרי העבודה היו יושבים על "כסא נוח" כזה של שפת הים, ואבא היה קורא לאימא את "עלילות עקביא" של בורלא... קורא בקול רוטט, כאילו הוא עקביא הנרגש, הנכמר... הייתי נכנסת לאוהל ורובצת על המיטה שלהם, מריחה את הריח של אימא ואבא.

*

פעם אחת, זמן קצר אחרי שהגענו לקיבוץ, באתי בוכייה ורצתי אל אימא, שכזכור אסור היה לקרוא לה אימא, אלא בשמה.

אימא חיבקה אותי, ניחמה וקלטה אותי באוהל, ואף הביאה לי על מגש ארוחת ערב מחדר האוכל של החברים.

כשחזרתי לבית הילדים, הילדים לעגו לי ואמרו שרות (אימא שלי) "גנבה אוכל מחדר האוכל" ו"שיקרה" - וכששאלתי אותה אמרה, ששאלו אותה "מה זה רות, מושקו חולה?" ענתה: "יש לי אורחת"...

אז, לא יכולתי להבין, שהילדים לא יכלו להמציא בעצמם את הסיפור הזה, של גניבה ושקר. הם, כנראה, ענו כהד על "הביקורת הציבורית" של הוריהם האדוקים במסורת הקיבוצית המחמירה, שאין בה לא אבא ולא אימא, ולא ילדה בוכייה שיש לנחם ולחבק.

*

הביקורת והמסורת הקיבוצית המחמירה, התערבו בחיי מיד לכשנולדתי. אחותה הבכירה של אמי, לילי, נפטרה בדמי ימיה, במגפת השפעת ובהריון. לילי היתה כאם לאחותה הצעירה אמי, שגודלה על ידי אומנות ומשרתות, והתגעגעה לחום אימהי. גם אביה נפטר בהיותה בת ארבע-עשרה, כך שכל מה שנותר לאמי הצעירה היה אחותה לילי, שנפשה קשורה בנפשה.

כשלילי נפטרה, אימא שלי כבר היתה חלוצה ומורה בחברת הילדים בקיבוץ, ומשם נסעה לחו"ל לביקור בבית המשפחה, ואחר כך חזרה לקיבוץ עם אבי, כאשר אני כבר בבטנה. היא רצתה שתיוולד לה בת, וייקרא שמה לילי, לזכר אחותה האהובה. אבל בקיבוץ, וגם לאבא, היו רעיונות אחרים: "לילי זה לא בעברית" אמרו לאימא, כאילו כל הפולקות והסרקות הן בעברית - ו"צריך לתרגם". אבי הסביר לה ש"לילי זה ליזבט" וליזבט זה אליזבט - אלישבע, כך שיש לרשום את התינוקת בשם אלישבע...

וכך רשמו בתעודת הלידה שלי בבית-החולים העמק בעפולה ובמרשם התושבים של המנדט הבריטי בנצרת בשם אלישבע, אבל בחיים ובמציאות אמי וכל מיודעי ידעו ששמי הנכון לילי - לא ככינוי, אלא כשמי האמיתי והטבעי שהייתי גאה בו. כך היה עד שמלאו לי שש-עשרה, מדינת ישראל הוקמה, ומרשם התושבים פתח מרכז רישום בקיבוץ. הייתי אמורה ללכת להירשם ולקבל פעם ראשונה בחיי תעודת זהות.

אימא כעסה על אבא שמיהר ללכת, כמו פיאודל מצ'ואיסט שרושם את צאנו-קניינו, ובלי שידענו רשם את שלושתנו, אותו את אמי ואותי, בלי לשאול את פינו. וכמובן רשם אותי כ"אלישבע" - ואת הנעשה אין להשיב...

הייתי כאנוסה - מישהו רשם אותי במרשם התושבים בשם לא-לי, כתם, סוד שיש להסתירו... וכך התנהלו זהותי וחיי במשך שנים, בשני מסלולים: המסלול החיצוני-רשמי, הציבורי הכפוי, והמסלול האמיתי המשפחתי, הנבחר, שם האהבה, שמה של לילי, שזה אני האמיתי.

אני זוכרת אותי קטנטונת, בת שנתיים-שלוש, שואלת "מה זה" לילי, מה פירושה - ואבא ואימא ענו לי, שכשאבא מצד אחד ואימא מצד שני ולילי באמצע, וכל אחד מושך וקורא: לי! - אז שניהם ביחד זה לי-לי, וזה אני. כלומר, היום אני מבינה שזו קריאתם-תביעתם של שני הורי...

בהמשך חיי ניסיתי גם להשלים עם אותו חלק זר של "אלישבע" שנגרר איתי במשך השנים כזנב, או ככבל אזיק רפוי, ולתת לו מקום של כבוד. הכנסתי אותו כשם נוסף בתעודת הזהות - כלומר, את שמי האמיתי הוספתי... ואחר כך אלישבע היה המידל-ניים לאחר לילי, שהיה לשמי הראשי.

אפילו השתמשתי בצירוף "לילי-אלישבע" כשם עט כשהוצאתי בשנות השמונים את ספר שירי, "תמונת נישואין בכפר חיטין" - שזו היתה הפעם הראשונה שחתמתי בשמי, לילי, על יצירותי, להוציא מאמרים ומחקרים שהודפסו בשם לילי נדב, שהרי בצעירותי חתמתי על סיפורי בשם עט איריס. החתימה על ספר השירים היתה המקסימום שיכולתי להכיל ולהשלים עם אותן עשרות שנים שבהן רשמו אותי וכפו אותי לזהות שאינה שלי.

אבל עכשיו אני ממש לילי, וזה הקול האמיתי שלי, ושמי הנכון והטבעי, שנועד לי מראשית היותי.

אסור לקרוא לו אבא

קול רקיעות רגליים קטנות נשמע... פעוטונת כבת שנה ומחצה צוהלת בשמחה, קופצת ורוקעת ברגליה, היא שומעת את צעדי אביה מתקרבים מעבר לדלת. אימא מספרת לי שארבתי לקול צעדי אבי בשובו מהעבודה, וערכתי לכבודו ריקוד קבלת פנים.

כמה נעים ומחמם לב לאדם, שככה מקבלים את פניו, בשובו מיגיעת יומו.

כשגרנו ברחוב גנסין היינו יורדים בשבתות לים, ובחורף לכיכר דיזנגוף אל המזרקה. לים הלכנו עם עגלת ילדים בשביל אחותי הפעוטה. אני הבכירה כבר בת חמש-שש ומבקשת לשבת גם אני בעגלה, במקום להיסחב ברגל.

בשפת הים אבא ואני בונים בחול. אני אוהבת לחפור גומה, וממנה לחפון ולטפטף טיפות חול-ים רטוב, שמתקשות ונעשות מגדל נטפים יפהפה.

אבל אבא בנאי, רוצה לבנות בנין של ממש, מוצא קרש עץ ואיתו גורף חומה ובונה לידה בניין ענק ומפואר. מסביב נאסף מעגל סקרנים להתבונן, אך אבא מרוכז בעבודתו. הוא שכח שרצה לבנות איתי או בשבילי, ועכשיו הוא בונה את הפרויקט שלו, מרחיב את ההיכל, ואני נותרתי בצד לבדי.

בערב לפני השינה, אבא מספר לי סיפורים. אחותי הקטנה כבר ישנה, ואבא יושב לידי על קצה המיטה ולוחש לי את הסיפור ישר באוזן, כנראה כדי שתמי לא תתעורר, אבל לי זה נשמע כמו סוד אישי שאבא לואט לי בסוד לאוזן. סוד של אהבת אב. והסיפורים מיוחדים, שאבא ממציא ומחבר במיוחד בשבילי, תוך כדי סיפור. מעשיות מרהיבות על האישה הענייה שחוזרת עשירה לכפרה, עורכת משתה לכל מיודעיה, וכל אחד מהם מוצא מתחת למפית שלו שי אחר, כפי המגיע לו על יחסו אליה בימי עוניה, לטוב ולרע. או הילד פיט, שהילדים מציקים לו בגלל ראשו הגדול מדי, לועגים ומרננים אחריו בפזמון "פיט כפית-גוף קטן וראש גדול" - ליבי, לב ילדה, נרעד ונכמר על הילד הנרדף. אבא שלי לחש לי סיפורים נפלאים, שלא שכחתי כל ימי, לא שכחתי את האינטימיות והאהבה שעטף אותי בהם.

*

אבא לוקח אותי ואת חברתי הטובה טלילה לתיאטרון הגננות, במרתף אולם מוגרבי ברחוב פינסקר. שלושתנו ישובים באולם, אנו מחכות בקוצר רוח לעליית המסך. אבא אומר שהוא יוצא ועוד מעט יחזור, אבל אנחנו מרוכזות באור המופלא ובמסך הקטיפה האדום שהנה-הנה ייפתח.

ההצגה מרגשת - מעשייה עם לוין קיפניס ו"אליעזר משוך בגזר", שרים ורוקדים השחקנים והאולם רוגש והומה.

לבסוף ההצגה תמה, כולם קמים לצאת, האולם מתרוקן ורק טלילה ואני נותרנו. הסדרן מוביל אותנו ליציאה, לרחוב פינסקר. ואיה אבא? אבא איננו...

ברחוב פינסקר אנחנו מתעשתות ופוסעות צפונה, לכיוון הכיכר והשכונה שלנו.

לבדנו חוצות רחובות קטנים, והנה כבר רואים את כיכר דיזנגוף! אנחנו ליד הבית, הגענו הביתה, כל אחת לביתה.

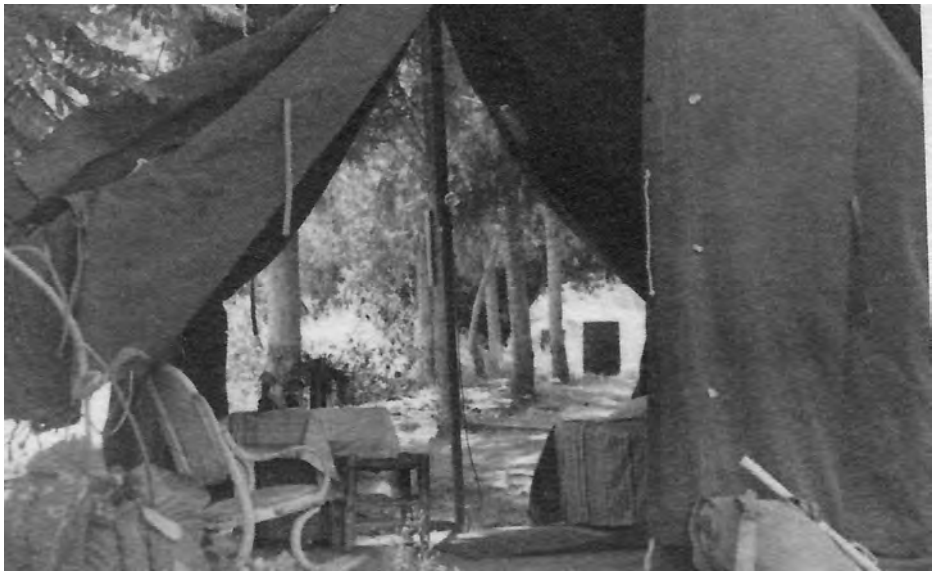
אחר-כך אימא נוזפת באבא, איך זה ולמה ומדוע עוזבים ילדות קטנות לבדן בתיאטרון, ועוד כאשר ילדה נוספת באחריותינו - ומה יגידו השכנים?.. אבל אני, נטושה ככל שהייתי - שמחתי והייתי מרוצה מאוד, גאה בעצמאותנו - אני ילדה גדולה, הלכתי בעצמי מרחוב אלנבי לרחוב גנסין, יחד עם חברתי טלילה.

*

כשחזרנו לקיבוץ, לא היו ילדים בגילי, ולא היתה כיתה ג'. באתי מכיתה ג' בבית-החינוך בקריית עבודה, כתלמידה מצטיינת, "בולעת ספרים" כדברי המורה, קוראת וכותבת עם ובלי ניקוד, קוראת תורה ואגדה, וכאן בקיבוץ מכניסים אותי ל"כיתה ב' לניסיון", מורידים כיתה... הוריי לא היו איתי, הגיעו רק אחרי חודש, כך שהסכמתי בדלית ברירה, לניסיון.

מתברר שבקיבוץ - כיתה א' היתה כיתה-גנית, ורק בכיתה ב' התחילו כמו בא' בעיר, ללמוד קרוא וכתוב. מצאתי את עצמי "מלמדת" את חברי החדשים, ובעצם משתעממת ומפריעה, וגם נעלבת: הנה את כיתה ד' לוקחים עם כל הקיבוץ להצגת "הבימה" בתל-עמל, "מיכל בת שאול", ואני נשארת בבית, טוענת שאני "רק לניסיון" אבל כמובן, שזה לא עוזר...

כשהגיעו גם הורי ואחותי כעבור חודש, העלו אותי לכיתה ד'. בלימודים התמצאתי מצוין, מלבד בחשבון: הם למדו "חילוק ארוך" - שאני עדיין לא למדתי, ואבא המומחה למתמטיקה התנדב ללמד אותי.



אוהל בקיבוץ, שנות ה-40

ישבנו ליד השולחן באוהל של ההורים, ואבא מנסה להסביר. אני לא כל כך מבינה, וכשהוא אומר "פלוס" ו"מינוס", אינני יודעת בדיוק למה הוא מתכוון, ואני אומרת לו: תגיד לי ב"ועוד" וב"פחות", שככה אני רגילה.

אני בת שמונה וחצי, ונדמה לי שאמרתי את זה במעין ביקורת, בטון של "אני אלמד אותך איך ללמד אותי"... וכמובן שהוא נפגע והתפרץ, וכרגיל כועס עד איבוד עשתונות... כך נגמרו שיעורי החשבון שלנו. אני איכשהו למדתי בעצמי והסתגלתי ל"חילוק הארוך". חשבון למדתי וידעתי באמת רק כשהייתי צריכה ללמד אותו כמורה. למשל את לוח הכפל, בשינון עם תלמידי. ובכלל, בבגרותי הבנתי שמה שצריכים ללמד ולהנחיל לאחרים - רק את זה לומדים ומנכסים לעצמנו.

בכיתה ה' יצאנו, כל חברת הילדים, לקייטנה על שפת הים, במחנה קיבוץ מצפה-הים. והנה אבא בא לבקר, לראות מה שלומי. הורים אחרים לא הגיעו, והיינו רק עם המטפלות, מנותקים מבתינו וכמובן גם מההורים, שלא נחשבו כשותפים לגידולנו. הרי ידעתי שאסור להגיד אבא ואימא. רק לקרוא בשמותיהם.

באלבום תמונות הילדות שלי רק תמונות בודדות מהקיבוץ, שהרי לא צילמו אותנו, אני רואה שתי תמונות שהדבקתי זו לצד זו, שלי ושל אבא שלי, ילדה ואביה. הראשונה בכיכר-דיזנגוף בתל אביב הקטנה, אבא איש צעיר, יפה, לבוש עירוני ספורטיבי, מחייך, וילדה כבת שש-שבע, לבושה בשמלה רקומה, מתרפקת עליו באהבה. התמונה שמולה כעבור שלוש-ארבע שנים, על החול בחוף הקייטנה במצפה-הים. אבא כבד, קמוט פנים, לבוש חולצה רחבה מקופלת שרוולים, וידיים כבדות של פועל. הילדה לצידו רזונת במכנסיים קצרים, מטפחת ראש חובקת את ראשה ושערה, והיא נוגעת לא נוגעת בו, באביה. היכן השמחה והקירבה מהתמונה הקודמת, זמן לא רב לפני כן? כאן שניהם מופרדים לגמרי, איש וילדה - תחת כובד גורלם וימיהם, נושאים בשתיקה ובנפרד כל אחד את מעמסת חייו.

אבא גם נסע איתי להר כנען, לבקר את שושי, "ילדת-חוץ" ששיחקה איתי בהצגה שעשינו לחג הקיבוץ, ואחר כך נתגלה שחלתה בשחפת, והעבירו אותה לבית-החולים בצפת. אמרו לנו שאפשר לכתוב לה מכתבים, מה שעשיתי, ועדיין הייתי המומה מהסיפור שלה, ומכך שנעקרה מתוכנו. באותו בית-חולים אושפזה גם בלומה, חברה מהקיבוץ, ואבא לקח אותי לבקר את שושי, ולהיווכח שהיא חיה וקיימת, ובינתיים ניגש לבקר את בלומה, כדי לתת לי ולשושי זמן לעצמנו.

אבל את הקרע לא ניתן היה לאחות, והרגשתי שכבר הופרדנו, ואין לנו דבר מלבד המרחק שניבעה. גם הרגשתי שאבא שלי יודע ועושה כל שביכלתו לעזור לי בבדידותי, אבל את הנעשה אין להשיב.

אבא לוקח אותי לחדר ההורים לפנות ערב ב"שעת ההורים", אני נגררת עם גבס כבד על רגלי האחת, כך שאבא מגייס פרדה או חמור ועגלה קטנה, כדי שאוכל לבקר כמו כולם בחדר ההורים המרוחק מאוד במעלה הקיבוץ, מחדרי המוסד מעבר לכביש.

פעם אחת איננו מצליח להשיג בהמה ועגלה, ומחליט להעמיס אותי על גבו, עם הגבס, כדי לחצות את חצר המשק הבוצית שבדרך. הבוץ עמוק וטובעני והערב מתחיל לרדת. אבא כפוף, פוסע צעד-צעד, פסיעה-פסיעה בעיסת הבוץ הטובענית, המגפיים שלו נדבקים לבוץ, והוא נזהר שלא לאבד מגף לתוך הבוץ. אני צמודה אל גבו, מחבקת את כתפיו. נשימתו כבדה, ריח זיעתו עולה באפי, כשהוא מתאמץ להביא אותי לחוף מבטחים... אבא עיקש, מסור ואוהב, אינו מוותר. מושקו, אבא שלי.

*

בשנה שהוצאתי מהמוסד לאוהל בודד בקיבוץ, הייתי מתקלחת במקלחת החברות שליד המכבסה. אני מוצאת לי כפכפים ויוצאת למקלחות החמות, והמים החמים מלטפים את פני ואת גופי. המקלחת כמעט ריקה, רק הינדה שנמצאת שם כועסת וטוענת כנגדי, שאני צובעת את שפתיי ולחיי, שאם לא כן הרי לא היו אדומות כל כך! הינדה אישה גדולה וכבדת בשר, וקשה לה כנראה מול גופה הפורח של נערה.

אחר כך אבא מברר אצלי, אם מה שאומרים שאני צובעת באדום ובשחור, צובעת בשחור את הריסים ואת הגבות... וכשמתברר שכמובן שלא, שזה טבעי, הוא שמח ומתפעל: לילינקה, זה יופי!.. אבל אני כבר נעלבת, ולא עונה. הרי שאם זה יפה - אז זה יפה, ומה יש פה לברר ולכעוס? ואיך אפשר "להוכיח" שלא צבעתי?

אבא מנסה ללמד אותי, אחרי שכבר לימד את תמי אחותי בת הארבע-עשרה, לנהוג בטנדר "שלו". הטנדר נראה כמו ללא-נהג כשתמי נוסעת לתל-עמל, וקטנה מלהיראות בחלונות. אני כבר בת שמונה עשרה, ואבא מנסה ללמד גם אותי לנהוג בטנדר. שנינו יושבים בקבינה, וצריך להשתמש ב"צווישן גז" - שכמובן לא כל כך יוצא לי. המנוע חורק ואבא כועס וצועק עד אבדן עשתונות, עלי...

אני לא מעיזה עוד לנהוג, עד גיל ארבעים, כמי "שאינה מוכשרת" לדבר. בגיל ארבעים, כשנבחרתי במכרז מול עשרים וכמה גברים למפקחת ארצית על בתי-ספר, אני עוברת בטסט ראשון - ומייד נוהגת בכל הארץ, במלחמה, כשהגברים מגויסים ובבתי הספר בעיקר מורות, ואני

מארגנת אותן בקבוצות דינמיקה לתמיכה שיזמתי, שאז עוד לא היו בבתי-הספר. כמובן שבמכונית שלי כבר אין "צווישן גז"...

בזקנתו אבא, "הפולני הגאה", לא סבל את הניהול הרודה בו בבית הסיעודי. חשוב היה לו להיות חופשי ומכובד, ולמזלו רוחל'ה הטובה הבינה אותו ואת צרכיו, ומצאה לו פנסיון יפהפה בטבעון בין סלעים ורקפות פורחות, שם התייחסו אליו בכבוד הראוי. אני מרבה לבקר אותו, ואנחנו יוצאים ביחד, יושבת איתו במסעדה או בבית-קפה, ונותנת לו כסף שכביכול גידי המזכיר שלח לו, שיהיה עצמאי להזמין חברה ואת עצמו לבילוי. אני מספרת על העבודה שלי, ומתייעצת איתו, רב הניסיון, על ההתמודדות המתישה במערכת. למזלי יש לי שם אנשים שמעריכים אותי ואוהבים אותי, אני אומרת, אבל בכל זאת קשה.

יום אחד אני מגיעה כשאבא חולה, ומתברר שבפנסיון אין אחות או רופא, ושצריך לקחת את אבא לקופת-חולים, וגם בזה הפנסיון אינו מטפל. אני מעמיסה אותו על האוטו וישר למיון בעפולה, בית-החולים בעמק, המרכז הרפואי הביתי, שבו נולדתי, שאליו הביא את אימא, על עגלה עמוסת קש, ללדת אותי והוא שכב על הקש, עד שהעירו אותו ב"מזל טוב נולדה לך בת".

נסענו למיון בעפולה, שם נילי בת הקיבוץ, שאימה עוד הייתה האחות האחראית במשק. עכשיו נילי האחות האחראית במיון, ואבא מקבל טיפול וכבוד מלכים. אכן, בית חולים העמק יודע להתייחס למייסדים בכבוד הראוי להם גם בזקנתם. בדיקות ותרופות וכל מה שצריך - ותוך שעות אחדות אבא מתאושש ואני מחזירה אותו לפנסיון - מטופל, מאושש ואסיר תודה. הוא אומר: עזרת לי מאוד!.. עד היום אני נרגשת מההערכה שלו, ולא שוכחת את המילים החמות. אז אני בכל זאת שווה משהו, אבא.

*

בשמונה עשר לנובמבר 1986, בגיל שמונים וחמש, נפטר אבא מושקו ונקבר בצד אימא רות, שנפטרה שלוש שנים לפניו. גדי לנס, האחראי על בית הקברות, דאג לכך, כי בימים ההם עוד היו ממלאים את שורות הקברים כמו שהיו ממלאים בעבר שולחנות בחדר האוכל, לפי סדר הבאים, שלא לשבת על יד מי שאתה בוחר, או בן משפחה, שהרי כולם ממשפחת הקיבוץ... אסירת תודה הייתי לגדי שיזם זאת והודיתי לו, והוא אמר, שאין על מה, שכך הרי צריך להיות.

ממש באותם ימים היה גם חג העלייה לקרקע, יום הולדת הקיבוץ, שבו כל הקיבוץ על ילדיו ביום שישי עולים לבית הקברות לעטר בפרחים את הקברים, ולתת כבוד וזיכרון למייסדים. היום כבר ילדי בית- הספר לומדים בקיבוץ אחר, אבל חג הקיבוץ והעליה לבית הקברות נמשכים. אני מגיעה כל שנה בנאמנות לטקס כבר עשרים וארבע שנים, שאבא ואימא לא יהיו לבדם ביום הקיבוץ.

נדמה לי שאני היחידה מבני הקיבוץ, שאינם גרים בו כבר, שמופיעה ליום הזיכרון הזה בבית-הקברות. החברים ובני הקיבוץ התרגלו לראותני כחלק מן הטקס. לפני כחמש עשרה שנים הוצעה לי חלקת קבר בבית-הקברות, לא בצד הוריי - שם כבר היה מלא, אלא לפי בקשתי, ליד סבתי. קניתי את החלקה טבין ותקילין ובחוזה, שאינו מאפשר שינוי בכל מצב שהוא. כך סגרתי את המעגל וחזרתי אל שורשיי ואל משפחתי. מעפרם באתי - ואל עפרם אשוב.

עדינה מור-חיים

חלב

תָּמִיד שַׁטְתִּי בִּנְהַר חָלָב
עַל גַּלֵּי הַצְּחוֹק שֶׁל אָבִי
בִּסְפִינָה שֶׁבָּנָה לִי בְּנַעֲרוּתוֹ
אָז הָיָה סוֹחֵר
צֶמֶר גֶּפֶן
וְקָפֶה
שֶׁהָיָה קוֹנֶה מִיְּלִידִים
טוּרְקִים בִּכְפָר יַלְדוּתוֹ
מֵהֶם יָצַר בָּעֲרָבִים
שָׂדִים מְלָאכוּתִיִּים לְאִמִּי.

כְּבָר אָז הִתְמַכַּרְתִּי
לְרֵיחוֹ הַמָּרוּחַ עַל־פְּנֵי
חַיַּי.

וְהִנֵּה עַכְשָׁו מְחַיֵּךְ
מִיכָאֵל מוּלִי
שׁוֹאֵל בְּמִבְטָא אָמֶרִיקָנִי:
אֶפְשָׁר שֶׁנִּהְיֶה חֲבֵרִים?
וְגַם עֲמִיקָם, רָנִי וְיוֹנָתָן
שׁוֹאֲלִים בְּיִשְׂרָאֵלִית:
רוֹצָה לִהְיוֹת חֲבֵרָה שֶׁלָּנוּ?
כֵּן!
Please Confirm

ירוק

הָעֵצִים מוּל הַחַלּוֹן נִסְעָרִים עַכְשָׁו מִזִּכְרוֹן עֲבָרִי.
הַגֶּשֶׁם שֶׁיּוֹרֵד הוּא רַק תֵּרוּץ
לְהַבִּיט שׁוּב בְּשַׂעֲרוֹתֶיהָ שֶׁל אִמִּי וּבְשַׂעֲרוֹתַי,

בַּבְּקָרִים הָרְטֻבִּים מוּל הַמַּרְאָה הַקָּרָה.

בְּמַסְרֵק צָפוּף בְּיָדֵךְ הָאַחַת,
אֵינֵךְ שׁוֹכַחַת לִמְשֹׁךְ אֶת קְוֻצּוֹתַי
וּלְהַסְתִּיר אוֹתָךְ וְאוֹתִי
מֵאָבִי שֶׁאֵינוֹ מֵגֵן עָלֵינוּ
מִסִּינוֹרֵךְ הַלָּבָן
מֵאָז אוֹתוֹ יוֹם שֶׁלֶג
שֶׁבּוֹ הִגַּעְתָּ אֵלֶיהָ לָרִאשׁוֹנָה
בָּעֲגָלָה רְתוּמָה לִשְׁתֵּי פְּרֵדוֹת שְׁבוּרוֹת קֹר

רַק אַחַי אֵינָם חֲשׂוּפִים לְצֵל הָעֵצִים
וּמַמְשִׁיכִים לְצַחֵק לְמַרְאֵה צַמְּרוֹתֵיהֶם
הַדּוֹפְקִים בַּחַלּוֹן.

אימהות

אֲנִי אִמִּי הַשְּׁנִיָּה.
חוֹרֶגֶת לְעַצְמִי
וּלְזִכְרוֹנָהּ הַנִּשְׁכָּח.

כְּכָל שֶׁפָּנֶיהָ נֶעֱלָמִים
וְקוֹלָהּ מִתְרַחֵק,
עוֹלִים פָּנַי
וְקוֹרְמִים חַיִּים.
וּכְשֶׁעֵינֶיהָ
הַחֲכָמוֹת נֶעֱצָמוֹת,
נוֹסֶפֶת לְעֵינַי תְּבוּנָה.
עִם צְלִיל קוֹלָהּ
נֶאֱלָם בְּקִבְרָהּ,
מִתְרַחֵב הֵד שִׁירִי
וְיָדַי מַמְשִׁיכוֹת לְלַטֵּף
כְּפִי שֶׁלִּטַּפְתְּ אֶת דִּמְעוֹתַי.
עַכְשָׁו אֲנִי כָּמוֹךְ.

בנימין סגל, פריס

חדרו של רמבו

בין השנים 2004-2007 התגוררתי בפריס בחדר-גג ברובע הלטיני, ברחוב Rue de Buci. כדי להגיע לחדרי במרומי הקומה השישית היה עלי לעלות 109 מדרגות.

מפיה של הסופרת מרצ'לה אריאלה נודע לי, שאני מתגורר בחדר שבו חי בשנת 1872, במשך תקופה קצרה, המשורר ארתור רמבו. למעשה, המקום היה בבעלותו של תאודור באנוויל שהיה מפורסם במאה ה-19, והיום שמו נשכח.

רמבו נאלץ לעזוב את הדירה עקב תלונות של דיירי הרובע, שטענו כי הוא מציג את מערומיו לראוה בחלונות הפתוחם לרווחה של הדירה.

לפני שעזבתי את הדירה צילמתי אותה ואת הרחוב והבתים הנשקפים ממנה.

גרם המדרגות המוביל לקומה השישית (מימין) והמסדרון המוליך לדירה

דירת החדר (למעלה) והחלון המשקיף אל הרחוב (למטה)

ספרו של המשורר מרסלן פליון **רמבו ותקופתו** מצולם במרפסת דירתו של רמבו

ארתור רמבו: תנועות

תרגום והערות: זיוה שמיר

שְׁחֹר קָמָץ, לְבֶן סֶגֹל, שְׁנִי חִירִיק, יֶרֶק שׁוּרוּק, כְּחֹל חוֹלָם: ה״א תְּנוּעוֹת;
עוֹד אָגֹל אֶת סִפּוּר לֵדַתְכֶן הַסָּמוּי מִן הָעַיִן:

אָ - שְׁחוֹר-פְּקַעַת-זִיפִים שֶׁל זְבוּבִים הַיּוֹצֵא בִּתְרוּעוֹת
הִילוּלָה, סְבִיב בִּיבִים מַצְחִינִים, בִּמְחוֹלוֹת-מַחֲנַיִם,

צֵל תְּהוֹם; אֶ הוּא תֹּם-אֵד-קִיטוֹר, אָהֳלֵי יְרִיעוֹת,
וְחֶדֵי גְּאוֹן קַרְחוֹן, מְלָכִים לְבָנִים וּרְעִידַת הַסּוֹכֵךְ.

אַ - צִבְעוֹ אַרְגָּמָן, כִּיחַ דָּם, שְׂחוֹק שְׂפָתַיִם נָאוֹת, מַתְרִיעוֹת
בְּחָרוֹן אוֹ בְּלַהַב חוֹטֵא הַמַּכֶּה בְּרִידוֹ וּבוֹכֶה;

אֶ - יֶרֶק עִגּוּלֵי הַגַּלִּים וּצְמַרְמֹרֶת קְדוּשַׁת הַיַּמִּים,
שְׁלוֹם אֶפֶר הַזָּרוּעַ בְּנֵי צֹאן, שְׁלוֹם נִירִים וּתְלָמִים,
שֶׁחוֹרֶשֶׁת אַלְכִּימִיַּת כֶּשֶׁף בְּמֶצַח מַתְמִיד;

אֹ- שׁוֹפַר הַקִּצִּין וְזָרוּת הַתְּרוּעָה הַיּוֹצֵאת,
וְהוֹפֶכֶת שְׂרָפִים וְעוֹלְמֵי עוֹלָמוֹת; וּדְמָמָה שֶׁנֶּחְצֵית:

אֹ הוּא קַו הָאוֹמֶגָה, קַו אוֹר בְּסָגֹל מִמַּבַּט הַתָּמִיד! (יוני-יולי 1871)

כמו בשירו הידוע של בודלר ״Correspondances״, גם בשירו זה של ארתור רמבו כל החושים מתערבלים והופכים ליישות אחת. בשיר ״התנועות״ מ-1871, התנועות אַ, אֶ, אִ, אֹ, אֶ, ו-אֹ מבַטאות את המראות בכל צבעוניותם, ומטשטשות את הגבול בין האקוסטי לבין החזותי. לפי רמבו, דווקא התנועות, ולא העיצורים, מבטאות את צבעי היסוד שמהם מורכב הספקטרום. אזכורם של האומגה והצבע הסגול בבית האחרון נועד לבטא את תחושת הקץ: האומגה היא האות האחרונה של האלפבית היווני, והצבע הסגול הוא הצבע האחרון בספקטרום הצבעים של הקשת. יש בבית אחרון זה תחושה אפוקליפטית - של סוף החיים ושל סוף העולם. מותר כמדומה להניח, שמשום כך הפך רמבו את סדר התנועות המקובל, ומיקם את ה-O (שמזכיר לו בצלילו את הצליל שבו פותחת המילה ״אומגה״) בסוף השיר, ולא במקומו הטבעי בסדר הרגיל של האלפבית הצרפתי. המבקרים שמו לב לכך שבתי השיר של רמבו משוטטים על פני איבריו של הגוף, גוף האישה בפרט, למן פלג הגוף התחתון ועד לראש - למצח ולעיניים. הפקעת השעירה (המילה הצרפתית היא ׳corset׳, כלומר: ׳מחוך׳) הרוחשת זבובים והנעה כבמחול סביב הביבים מרמזת, לפי קו פרשנות זה, לשיער הערווה ולנקבי הגוף (בדומה לסונט הידוע של רמבו על חור פי הטבעת). תיאור האדים הלבנים והקרחונים הלבנים הגאים מזכיר את השדיים וחלבם. אחר-כך בא תיאור השפתיים האדומות, ולאחר מכן תיאור המצח, ולבסוף - השיר מפליג לו אל מעֵבר לגוף האנושי ואל מעֵבר לחיים: אל עיני השרפים והמלאכים ואל אורם הסגול.

זיוה שמיר

עיני אהובתי

דברי הקדמה ושתי סונטות מתוך תרגום חדש של סונטות שקספיר בספר העומד לראות אור בהוצאת **ספרא**

את אחת הסונטות חסרות הכותרת שלו, פתח המשורר ויליאם וורדסוורת׳ (Wordsworth) בשורות הבלתי נשכחות:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; with this key
Shakespeare unlocked his heart; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound - - -

ובתרגום פרפרזה, המוותר על חריזה ומשקל: "אל-נא תבוז לסונטה, המבקר, את פניך הזעפת / בלי להתחשב במידותיה התרומיות; במפתח זה / פתח שקספיר את סגור לבו; ניגונו / של חליל קטן זה הקל את סבלו של פטרארקה הפצוע".

שורות אלה של המשורר הרומנטי הנודע לוכדות במילים מעטות וסוגסטיביות את טיבה של הסונטה בכלל, ואת טיבה של הסונטה השקספירית בפרט. לכאורה לא העמיד שקספיר אלא קורפוס סונטות מן הסוג שחיבר כל משורר מתחיל בתקופת הרנסנס ובתקופה האליזבתנית - שירים על גזר דינו של החלוף, על מנעמי האהבה, על שוך האהבה ועל כאב הפִרֵדה. סונטות כאלה וכגון אלה על נושאים אוניברסליים ועל-זמניים, שלא נס לֵחם, רווחו באותה עת בכל מרחב התרבות שהשתרע בין איטליה לאנגליה. ואולם, הסונטה השקספירית מזדקרת כידוע כפסגה נישאה מעל לכל השירים שהפיקו משוררי הזמן, ואין גבול למידת השפעתה על שירת העולם.

הא כיצד? וורדסוורת׳ רמז לאיכותה התרפויטית של הסונטה השקספירית, המוצגת בשירו כנגינת חליל צנועה ואמִתית שהצליחה להביא מזור לפצעי אהבתו של פטרארקה. אכן, הסונטה השקספירית מציעה מזור לכל כאב וחולי: אדם שאהובתו עזבה אותו לאנחות, אדם התוהה על מר גורלו, על צרות שנפלו בחלקו על לא עוול בכפו, אדם שגופו מתבלה והוא מגלה להוותו את גזר דינו של החלוף, אדם שרֵעיו בגדו בו והוציאו דיבתו רעה, אדם שידידו-יריבו מִשמש ביד גסה בקנייני הרוח שלו, שאותם חצב מצור לבו, ונטל מהם מלוא חופניים - כל אחד יכול למצוא סונטה המבטאת בדקוּת ובתבונה את הלוך רוחו המתגוון בעת קריאת השירים האלה. כל אדם יכול לראות שכאבו כבר ישן נושן, הגליד אצל רבים לפניו, ולמצוא בכך רווחה ונוחם.

הקריאה בסונטות של שקספיר כמוה כהתבוננות בגלי הים. הדומים כל כך זה לזה, ושונים כל כך זה מזה. הם מגיעים אל החוף בצורות ובמיני דפוסים החוזרים על עצמם, ואף-על-פי-כן הם מתגוונים בלי הרף ולעולם אינם חוזרים על עצמם בדיוק נמרץ. הם מאפשרים

ליושב על החוף לקבל פרופורציות נכונות על החיים: להתנער ממחשבות קטנוניות, להתעלות מעליהן ולבוז לקנוניות בנות חלוף. בקצרה, הסונטות של שקספיר מאפשרות לקוראן להתבונן בחיים בראייה סטואית רחבה ומנחמת.

הקורפוס בן 154 הסונטות אינו עשוי מקשה אחת: יש בהם שירים לנמען גבר ולנמענת אישה, יש בהם קבוצות של שירים - כגון הסונטות הראשונות הנקראות "procreation sonnets", המפצירות בנמען להנציח את יופיו ולהנחילו לדור הבא. הן מזהירות אותו לבל יישאר ערירי, ולבל יאהב את עצמו בלבד. יש בהן קבוצת שירים הפונים "לאהובתו השחורה", שהם שירים הבזים למוסכמות הסונטה הפטרארקית, שלפיהן על האישה האידאלית, נמענת השיר, להיות יפיפייה בהירת שיער וכחולת עין, שצווארה לבן וארוך כצוואר הברבור. תיאורי הרעיה משיר השירים ומוסכמות הסונטה הפטרארקית שלטו ברוב הסונטות שנכתבו בתקופת הרנסנס, אך שקספיר העז להפר את הכללים, להגחיכם בדרך פַּרודית ולהציג אהובה שחורת שיער ומלאת פגמים, אך אמִתית - ללא צבע וללא צביעות. למעשה, שירים אלה טוענים כי הוא מעדיף את החיים כמוֹת שהם, ללא כחל ושרק, על פני אידאלים מופשטים של משוררים שלא טעמו טעמה של אהבה. סונטה 130 מכריזה:

עֵינֵי אֲהוּבָתִי אֵינָן כַּשֶּׁמֶשׁ;
אַלְמֹג אָדֹם מִפִּיהָ בַּשָּׁשַׁר;
וְאִם צָחֹר הַכְּפוֹר, שָׁדֶיהָ כֶּמֶשׁ;
וְשַׂעֲרָהּ? חַבְלֵי שְׁחוֹר עַל רֹאשָׁהּ.
יֵשׁ שׁוֹשַׁנִּים נָמְרוּ שָׁנִי וָשֶׁלֶג,
אַךְ לֹא עַל לְחָיֶיהָ, כִּמְדֻמֶּה,
וְיֵשׁ אַף נִיחוֹחוֹת טוֹבִים מֵאֵלֶּה,
שֶׁמִּקִּרְבָּהּ בּוֹקְעִים עִם הֶבֶל פֶּה.
אֹהַב אֶת צְלִיל קוֹלָהּ, אַךְ שִׁבְעָתַיִם
עָרֵב מִמֶּנּוּ קְהַל יוֹדְעֵי נַגֵּן;
אֶתְמַהּ אֵיךְ תְּהַלֵּךְ בַּת הַשָּׁמַיִם,
שֶׁלִּי תַּצִּיג אֶת כַּף רַגְלָהּ הָכֵן.
אַךְ חֵי מְרוֹמִים, טוֹבָה הִיא מִזָּהָב,
לֹא אֲפָפוּהָ דִּמּוּיֵי כָזָב.

היום טוענים חוקרים לא מעטים ש"אהובתו השחורה" אינה אלא המשוררת אמליה בסאנו (Bassano), בת למשפחה יהודית של מוזיקאים מוונציה, שהנרי השמיני הביא לאנגליה בשנת 1540. כשנתיים לאחר פרסום הסונטות של שקספיר, פרסמה אמליה את ספרה *Salve Deus Rex Judaeorum* (1611), שהוא כמדומה ספר השירים הראשון באנגלית פרי עטה של אישה. סגנון כתיבתה של אמליה בסאנו מזכיר עד מאוד את זה של הסונטות

עבודה של רוני סומק, הטקסט ברקע מתוך תרגום חדש למחזהו "האבוד" של שקספיר **קארדניו**, שראה אור באחרונה

השקספיריות. יש הטוענים שאמליה בסאנו-לנייה (Lanyer או Lanier), שזכתה להשכלה הומניסטית רחבה והייתה יד ימינן של נשות האצולה, הייתה לא רק "אהובתו השחורה" של שקספיר, אלא גם "תרמה" לאהובה חלק מהסונטות שלה. בשנות היכרותה עם שקספיר, הייתה אמליה בסאנו פילגשו ואם בנו של הברון הנרי קארי (Carey), בן-דודה של המלכה אליזבת הראשונה, שפרש את פטרונותו על להקת המשחקים של שקספיר. אפשר, אם כן, שחלק מהסונטות שנמענן הוא גבר אהוב, ולא אישה אהובה, הן פרי עטה של אמליה בסאנו, המפצירה באהובה שיוליד ילד בדמותו. לפנינו תאוריה מרתקת, הצוברת נפח ותאוצה בשנים האחרונות, ומחכה למחקר סטיליסטי מדוקדק. מחקר כזה יגלה, מכל מקום, שבסונטות רבות יש מטפוריקה מתחום דיני קניין ודיני ממונות. קנאת הבעל לרעייתו נכרכת בקנאת הבעלים לקנייניו. רבות מהסונטות הן שירי אהבה, אך לא מעטים הם גם שירי קנאה - קנאה לאישה, לקנייני החומר ולקנייני הרוח, שיד זרים עושה בהם כבתוך שלה.

*

למעלה מארבע מאות שנה חלפו מאז פרסם שקספיר את הסונטות שלו לאהובו יפה התואר, לאהובתו השחורה ולשאר נמעני שירתו. על מדף הספרים ניצבים ארבעה תרגומים מלאים (ש' שלום, א' ברוידא, ש' זנדבנק וא' סתיו), אך לא ננעלו שערי תרגום. כל דור מנסה להתמודד עם השירים הבלתי נדלים האלה, וכל דור עתיד כמדומה להמשיך להתמודד אתם. השירים הללו מציעים כאמור מזור לכל כאב; אדם שאהוביו עזבוהו, שגורלו רוצץ אותו, גופו בוגד בו, שקנייניו הרוחניים נגזלים לנגד עיניו - כל אחד יכול לגלות שכאבו ישן נושן. הוא פקד את שקספיר ואת מקורביו לפני מאות בשנים, ובמקום צלקת נשאר שיר.

מכשולים לא מעטים עומדים בדרכו של המתרגם העברי של הסונטה השקספירית, ולא רק בשל הבדלי מושגים וטעמים שמקורם בפער תרבויות. בשפה האנגלית יש כידוע ריבוי בולט של מילים חד-הברתיות, אפילו הן מילים בנות ארבעה עיצורים ויותר (כגון "scorn'd", "stretched", "winds", "drowns" וכדומה), שתרגומן מחייב שימוש במילים דו-הברתיות לפחות. לשקספיר יש שורות המכילות עשר מילים חד-הברתיות, כגון "Which hides your life, and shows not half your parts" בסונטה 17, והעברית אינה מאפשרת זאת כמובן. זאת ועוד, הסונטה השקספירית (כמו גם המחזה השקספירי)

מרבה להשתמש במילים מקוצרות, המבליעות הברה אחת לפחות, תוך חיקויה של לשון הדיבור, כבמילים "fill'd", "wander'st", "tis", "whate'er" או "th'unceratin". גם מילים אלה מציבות מכשול לפני המתרגם, כי לא יעלה על דעתם של המתרגמים להכליל קיצורים של לשון הדיבור כגון "תַ'פֶּה" במשמעות של "אֶת הַפֶּה", למשל. מרחב התמרון של שקספיר היה גדול אפוא מזה העומד לרשות מתרגמיו.

שקספיר התיר לעצמו חרויות רבות, אך דווקא בסוגית הפנטמטר הימבי הוא גילה אדיקות מופלגת (חוץ מאשר בסונטה אחת - סונטה 145 - שבה "הסתפק" בטטרמטר ימבי). שומה על מתרגמיו להתחשב באדיקות זו, ולא להקל בה ראש. הפנטמטר הימבי הוא המשקל הטבעי לסונטה השקספירית, כמו למחזה השקספירי, כי הוא משווה לדברים נימה דיבורית ודינמית. תוספת של רגל משנה את טיבה של סונטה זו מקצה אל קצה, והופכת את השורה לכעין אלכסנדרין קלסיציסטי. ההתמודדות עם כל האילוצים הללו אינה קלה, אך יש לזכור כי המילה interpretation משותפת לתרגום, לפירוש ולביצוע של יצירה מוזיקלית. המתרגם צריך להיות גם פרשנם של התכנים הסמנטיים של הסונטה, אך גם להתחשב בהיבטי הביצוע (performance) שלה כיצירה בעלת איכות מוזיקלית. כפרשן וכמבַצע עליו להחליט על מה הוא מוותר ועל מה לא יוותר בשום פנים ואופן.

*

כאשר ישב ביאליק בברלין בראשית שנות העשרים, הוא הסביר לרעהו הצעיר שמעון ראבידוביץ כי כל סופר גדול בולע כלוויתן את דגי הרקק הקטנים החיים בסביבתו, וכי כל אמן גאון מבליע את הנוסח ("השבלונה") של דורו ומנחיל אותו לדורות הבאים: "הן ודאי יש בשקספיר הרבה שבלונה [...] אבל זהו כוחו של הגדול, שאגב דברים אחדים שבהם כוחו גדול הוא גם מקיים את השבלונה של דורו לדורות יבואו [...] הרבה והרבה היו בדורו של שקספיר, אבל הוא בלע את כולם. וכך דורות יבואו לומדים על פי שקספיר את השבלונה של דורו".

לאחר שהתיישב בתל-אביב בשנת 1924, לא חדל ביאליק המו"ל מלהפציר במשוררים העברים שבאמריקה שיעמיסו על עצמם במלוכד את עול תרגום יצירותיו של שקספיר ויוסיפו את המכלול למדף הספרים העברי. התכנית לא יצאה לפועל, בעיקר בשל קוצר ידם של המשוררים הללו לעמוד במשימה הכבדה. כל תכסיסי הפיתוי של ביאליק לא הועילו. קלֵיאו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לה לצון ותעתעה במי שביקש ליזום את מפעל תרגומי שקספיר לעברית ולנווט את מהלכיו: את יצירותיו המתורגמות של שקספיר הגישה לקהל העברי לא הקבוצה של המשוררים העברים באמריקה, שביאליק ראה בה כוח טבעי למלאכה קשה זו, אלא דווקא חבורת שלונסקי, שבה פעלו אחדים מיריביו. משורריה של חבורת שלונסקי כמעט שלא ידעו אנגלית, ונסתייעו במבחר של תרגומי מופת לשפות אחרות, ואף-על-פי-כן מפעלם הוא המפעל המרוכז והאיכותי ביותר בתחום תרגומי שקספיר לעברית עד עצם היום הזה. גם הם בחרו בפנטמטר הימבי כמשקל של השורה השקספירית, וכפי שהראו אחדים ממתרגמי שקספיר הלכה למעשה, בחירה זו - הקולעת לרוח המקור - אפשרית גם אפשרית בשפה העברית.

סונטה 1

בִּרְכַּת פְּרִיוֹן נִשְׁלַח לִיפֵי הַתֹּאַר,
כִּי כָּךְ שׁוֹשַׁן-הַחֵן לָעַד לֹא יִכָּחֵד,
אַךְ חִישׁ-מַהֵר יַחְלֹף לוֹ תּוֹר הַנֹּעַר,
וְרַק יוֹרְשׁוֹ הָרַךְ יִהְיֶה לַיֹּפִי עֵד.
אַתָּה הַמְּרֻתָּק לִמְאוֹר עֵינֶיךָ,
בְּלַהֲטָם אֶת אוּר אִשְׁךָ תַּסִּיק,
גַּם בְּתוֹךְ הַשֶּׁפַע יִרְעֲבוּ רֵעֶיךָ,
יוֹתֵר מִכֹּל לְעַצְמְךָ תַּזִּיק.
עַתָּה הִנְּךָ עֲדִי חָדָשׁ לַחֶלֶד
וְכָרוֹזָם שֶׁל יְמֵי אָבִיב בְּלִי עָב,
וְנִצָּנְךָ אוֹצֵר אֶת הַתּוֹחֶלֶת
שֶׁל הַכִּילַי הַמְּשַׂחֵת יָמָיו.
חוּס עַל הַטֶּבַע, פֶּן כִּשְׁאוֹל יִרְחַב,
וּבְבוֹר צַלְמָוֶת אִישׁ לֹא יִזְכָּרְךָ.

Sonnet 1

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel:
Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And tender churl mak'st waste in niggarding:
    Pity the world, or else this glutton be,
    To eat the world's due, by the grave and thee.

דוד אדלר

שירים

הנזירים של סן סימון

בְּסַן סִימוֹן הַנְּזִירִים אָרְבוּ לִי
הֵם אוּלַי אוֹרְבִים לִי עַד הַיּוֹם
וַאֲנִי אוֹבֵד בִּסְבַךְ גְּלִימוֹתֵיהֶם הָרְחָבוֹת
בְּתוֹךְ שְׁעָרָם הַשּׁוֹפֵעַ.
מַרְתְּפֵיהֶם עָמְקוּ מִבְּאֵרוֹת הַמַּיִם.

בַּעֲצַת אִמִּי
שָׁמַרְתִּי נַפְשִׁי מֵהֶם.
לֹא נִצַּדְתִּי.

אַחַר כָּךְ כְּבָר גָּדְלָה קוֹמָתִי
וּכְבָר הָיִיתִי הוֹלֵךְ לְבַדִּי
בְּדֶרֶךְ מְחַלְּקֵי הַמַּיִם
עַל שְׁטִיחַ מַחֲטֵי הָאֲרָנִים
תָּר כְּסַיָּר מְנֻסֶּה
מִבַּעַד לַתַּפְאוּרָה הַמֻּגְזֶמֶת
שֶׁל גִּזְעֵי הָאֲרָנִים הַנָּעִים מוּלִי כְּמוֹ בְּסֶרֶט
אַחַר חֲבֵרַי הַמְשַׂחֲקִים
בְּכַדּוּר לְיַד הַמִּנְזָר.

נָסוֹג הָיִיתִי בַּלָּאט
אִם לֹא מְצָאתִים.

בְּעָבְרָם בִּרְחוֹבֵנוּ
רְחוֹבָם שֶׁל הַל״ה
צוֹעֲדִים חֶרֶשׁ
צְלָב עַל לִבָּם
בְּצַעַד שֶׁמִּקְצָבוֹ קָבוּעַ
אַךְ אֵינוֹ בָּהוּל לְמַעֲלָה מִן הַמִּדָּה
צַמּוֹתֵיהֶם מְגֻלְגָּלוֹת מֵאָחוֹר

רַק בְּסַלֵּיהֶם הָרְחָבִים
עוֹד טָמוּן הָיָה לוֹ אֵיזֶה סוֹד.

סוֹדוֹ שֶׁל יֶלֶד קָטָן
סוֹדוֹ שֶׁל יֶשׁוּ
סוֹדוֹ שֶׁל אֱלֹהִים
אֲחֵרִים.

כְּבָר עָבְרוּ שָׁנִים
רַק נָזִיר אֶחָד
כְּבָר מֻכָּר לְמַדַּי
וְרֹד לְחָיַיִם
שַׁעֲרוֹתָיו לְבָנוֹת
גּוּפוֹ גָּדוֹל וְחָם
מַקֵּל בְּיָדוֹ
כְּבָר בְּקֹשִׁי נָשָׂא אֶת עַצְמוֹ
רַק יֶלֶד קָטָן הָיָה חָסֵר לוֹ
לְהַכְרִיעוֹ.

זֶה הָיָה בְּצָהֳרֵי הַקַּיִץ
אֵיךְ לֹא אֶזְכֹּר אֶת
אֶגְלֵי הַזֵּעָה עַל מִצְחוֹ
נִשְׁעַן עַל הַגָּדֵר הוּא הָיָה
לְיַד הָעֵץ
נֶאֱנַח בִּינָנִית, הוֹ יֵשׁוּ, כַּמָּה קָשֶׁה, כַּמָּה קָשֶׁה בְּיוֹם קַיִץ זֶה

לַמְּרוֹת חִיּוּכוֹ
עֵינָיו הַגְּדוֹלוֹת הָיוּ לֵאוֹת

אֲנִי זוֹכֵר אֶת עִקּוּלֵי נִימֵי הַדָּם שֶׁבְּעֵינָיו
כֹּה קָרוֹב הָיִיתִי אָז.

מוזיאון רוקפלר 1967

עַל סַפְסַל אֶבֶן
בְּסוֹד שִׂיחֵי בְּשָׂמִים
נָשַׁקְתִּי לְנַעֲרָה

לְנַעֲרָה נָשַׁקְתִּי
שֶׁלֹּא אָהַבְתִּי

שֶׁלֹּא אָהַבְתִּי
כְּלָל.

אֵינֶנִּי נוֹהֵג לַעֲשׂוֹת כֵּן, הֲלֹא רוֹאִים, אַךְ
בְּגַן מְלָכִים בְּרֵכַת נְסִיכִים

מוֹר לְבוֹנָה
וְאֹדֶם שָׁנִי

וְהַפְּסָלִים -

הַשָּׂרָף נָטַף
מֵעֲצֵי הַקִּטָף

וְהָעַמּוּדִים -

אָמְנָם
הָאֶבֶן עָלֶיהָ יָשַׁבְנוּ קָרָה הָיְתָה
אֲבָל מֵימֵי הַבְּרֵכָה עַתִּיקִים.

אָמַרְתִּי לְעַצְמִי:

הַשָּׁמַיִם שְׁחוֹרִים
וְהָעַמּוּדִים לְבָנִים
אַךְ צֶבַע הַבְּרֵכָה
וְצֶבַע הַשִּׂיחִים
וְאַיֵּה הָאַוָּזִים?

צֶבַע עֵינֶיהָ שֶׁל הַנַּעֲרָה הָיוּ עֲלוּמִים.

מלך חביון

מֶלֶךְ בִּירוּשָׁלַיִם יִהְיֶה לוֹ
לֹא יִהְיֶה מֶלֶךְ.
מֶלֶךְ בִּירוּשָׁלַיִם לֹא יִהְיֶה
חֹטֶם צִפֳּרִים לוֹ
מֶלֶךְ בִּירוּשָׁלַיִם לֹא יִהְיֶה
עֵינֵי עֲגָלִים לוֹ
מֶלֶךְ בִּירוּשָׁלַיִם יִהְיֶה לוֹ:
כִּתְרוֹ יְשׁוּעוֹת
כִּסְאוֹ נֶחָמוֹת
גְּלִימָתוֹ צְדָקוֹת
לֶחֶם-פִּיו נְדָבוֹת.
הַכֹּל בַּחֲסָדִים.

גַּם חֲסִידָיו יֹאמְרוּ לוֹ
מֶלֶךְ אֶבְיוֹן

מֶלֶךְ אֶבְיוֹן
יָצָא לִרְחוֹבוֹתָיו - פְּשׁוּטוֹת כַּפּוֹתָיו
חֲסִידָיו יֹאמְרוּ לוֹ
לְךָ זֶה לְךָ
לְךָ זֶה לְךָ

מֶלֶךְ חֶבְיוֹן
יָצָא לְגַנָּיו
לָתֵת לֵילוֹתָיו
חֲסִידָיו יֹאמְרוּ לוֹ
מַמְלֶכֶת הַיּוֹם לְךָ
וְהַלַּיְלָה לְךָ
כָּל צְבָא הַכּוֹכָבִים שֶׁלְּךָ וְהַיָּרֵחַ
שֶׁלְּךָ גַּם שֶׁלְּךָ
שֶׁלְּךָ גַּם שֶׁלְּךָ

מֶלֶךְ בִּירוּשָׁלַיִם לֹא יִהְיֶה
לֹא יִהְיֶה מֶלֶךְ.

צחי-יצחק מלמד

אליהו הנביא מבדיל על יין נסך

סיפור

א': הרב

מעשה בר' משה הכהן מליוורנא שעשו פרקמטיא בספינה וחנו על שפת הים, והיו צריכים לפרוק משאם. ובאו שם תיכף אנשים נוכרים, ואמרו שהם אנשים מבני העיר הזאת, והמה סוורים, סבלים מומחים כולם ומלאכתם לקשור בספינות, ולעשות האגד בחבלים כדי שתורד הסחורה לחוף מהסיפון, דהיינו להוריד המשא של הספינה על הארץ.

ור' משה הכהן מליוורנא, שהיה תלמיד חכם וגם מומחה גדול בחכמת הנגינה, תיכף נראה לו חשוד כל העניין הזה. ואמר לאנשים הנ"ל שאין אתו שום סחורה, שום עסק או פרקמטיה, ורצונו רק לירד בזה מן הספינה.

והסוורים התחילו לנענע אותו ולומר לו שרצונו לעשות המיקח על ידי אנשים אחרים, דהיינו סבלים שלא מבני המקום. ולא ייתנו בזה לעשות כן, ומפני הלחץ הסכים.

רק שהתנה עמם ג' תנאים:

א. שלא יעבדו בשבת, כי גם נוכרים נצטוו על שביתת כלים,

ב. שלא ישליכו לארץ המשאוי, מפני שהיו שם חומשים וספרים,

ג. שילמדו אותו השיר שהם שרים כאשר פורקים המשאוי.

והסכימו האנשים לכל התנאים וגמרו בתקיעת כף שיביאו לו המשאוי ליום ב' של השבוע הבא למחסנים של הספינות בנמל. ושישלם תכף עכשיו בתקיעת הכף סך שלושים דוקטים, ועוד חמישה עשר ייתן כאשר ישלימו המלאכה, ויביאו הסחורה למחסני הנמל.

ואותו יום - יום שישי היה, ור' משה הכהן ירד מהספינה והלך לשבות בבתי יהודי העיר הזו.

ומפני שהיה סמוך לכניסת השבת, הלך תיכף למרחץ של העיר, ונתן צקלונו אצל השמש, ואמר שיתארח בהכנסת אורחים של המקום, רק שישלם בעבור שלן שם. השמש הכיר באיש, ר' משה הכהן, שיהודי קדוש הינו. והלך לרב העיר, סיפר לו הסיפור, והראה לו צקלונו של האיש ר' משה הכהן.

הרב של אותו המקום הכיר לפי סימנים בטלית, שהיו מרוקמים שמותיו שם, כי של ר' משה הכהן הוא, שהיה איש קדוש ומפורסם כבר בעת הזו. ונבהל שאדם קדוש כזה יעשה שבתו על יד הכנסת אורחים כאדם פחות מן השורה. וציווה את השמש שיקריב את האורח, ר' משה הכהן, ויביא אותו למקומו של הרב דמטה.

השמש עשה כאשר צווה, ובינתיים הרב עם אנשי המקום נאספו ובאו אל ר' משה הכהן, לקרוא אותו לסעודה, לתתו בראש השולחן, וקודם הלכו אתו לבית-הכנסת בכבוד גדול, והכתירו אותו בכיסא הכבוד בכותל המזרח.

רווחה נפשו של ר׳ משה הכהן בשבתו עם אנשי העיר הזו. רק צרה אחת העיקה עם ליבו, והיא עצת אנשי הבליעל ההם שבספינה, שיעצו עליו ליטול ממונו וסחורתו. רק שנזהר מתת ביום שבת קודש אנחה, והלא אין נושאין ונותנין בשבת.

לכן כבש אנחתו, ושבת עם יהודי המקום ההוא בהדר ובתפארת. קידש להם על הפת, שתה מן היין. ואף חילק שיריים בסעודה, כמנהג הרבנים החסידים שטרם היו בארץ, אבל קדמו להם בני מדינת איטלי.

אחרי שאכלו ושתו, בא איתם במחיצתם, וניגן להם הניגון ההוא שניגנו אותו האנשים ההם בספינה. והוכר להם בניגון שהוא נפלא עד מאוד, וטרם שמעו מסוגו מקודם, ותיכף היו מזמרים אותו כאיש אחד. ונתחזק מאוד לבבם, ואכלו ושתו ושכרו, ונשאו דברי תורה. ובירכו ״הטוב והמיטיב״, וברכת המזון, והיה שולחנם שלם.אחר כך התפללו בבית הכנסת, ושרו גם את ״לכה דודי״ בנעימה הקדושה הזו.

למחרת הלכו למקום הסעודה, ובאו שמה גם אנשים אחרים, יהודאים. ושמעו מהרב התורה, ואכלו ושתו. וכאשר הניפו כוסות לחיים, לימד אותם הנעימה הנ״ל בקולו החזק והמיוחד, ושרו גם כן כאיש אחד, ונכנסה בהם אהבת השם ושמו המיוחד. ואחרי כן פרשו לסעודת הצהריים.

וכן נהג ר׳ משה הכהן גם בסעודה שלישית, ובאו להם כל אנשי המקום ההוא. ואכלו ושתו והגביהו הכוס, וגמעו כשהם שרים הנעימה כאיש אחד בקול אחד ונעים.

הנס

בערב היה המעשה, וסיפר למארחיו תיכף ביציאת השבת מעשה האנשים בספינה, וביום א׳ הביאוהו לפני שר העיר הזו.

השר היה אדם חכם, ושלח השוטרים שיהיו משוטטים ומחפשים האנשים ההמה. וגם בספינה באו כמובן, ולא ראו הסחורה. ויהי לפלא, ולא נודע אנה באו האנשים האלו הזוממים.

ר׳ משה נשאר שם ונתן סימן אל אנשי העיר הזו, כאשר יבואו אנשים למכור הסחורה שלו, שהיא חומשים וספרים, יכירום ויביאו אותם לפניו. ואחרי ג׳ שבועות תפשום לאנשי המזימה, אספום והביאום לפני שר העיר.

האנשים ההם טענו, כי אינם מבני אנשי המקום, וכי מקום ישיבתם בעיר פלונית, מרחק ג׳ פרסאות, וכי שהו כאן רק לצורך מסחרם, ואותם החומשים והספרים קיבלו מרוכל ספרים אחד מהעיר הפלונית.

שר המקום חקר אותם, ושלח גם לקרוא לָרוכל מבני אנשי העיר הפלונית. בא הרוכל והעיד, כי אכן הוא נתן הספרים לידי האנשים הנ״ל.

שר המקום התמהמה מאוד, כי לא יכול היה להוכיח את הגנבה. אבל ר׳ משה הכהן לא התבלבל, ושאל את האנשים מהו השיר אשר תשירו כאשר תפרקו סחורה, כי אמרו האנשים ההם שמלאכתם בסבלות.

האנשים ההם שרו את המיוזיק הזאת, ואמרו כי אין היא נתונה לאיש זולתם, ורק להם היא ידועה. אבל ר׳ משה הכהן חייך, ואמר לכולם כי יבדקו בקונטרסים שנמצאו במחיצתו, והנה היו

שם תווי השיר הנ"ל. ועוד חקר אותם מנין באה מנגינה זו לידם, ואמרו שלמדו אותה מיהודי אחד לבן זקן ונשוא פנים, שבא לעירם פעם אחת, ולימד כולם אותה.

השר התרשם, ושאל את ר' רב משה הכהן, מניין לו ידע המיוזיק הזה אשר אותו יהודי לבן זקן לימד את אנשי העיר הפלונית הרחוקה.

"שיר זה בא לי מסבי, והוא למד אותו מסב סבי, והוא מסב סביו, והוא למד אותו מסב אביו, והוא מכוהן גדול שהיה בירושלים. הגזלנים למדו אותו מאליהו הנביא, שבא בעבור הכשילם בשאלה הזו. כי הנה מה כבר היה להם להגיד על אנשי מקומכם, העיר הפלונית, שהלא גם עליה כבר אינכם נמנים. והלא הבריחו אתכם אנשי העיר הפלונית, בעבור שאתם אנשים רעים וחטאים".

ואמנם השיר הזה היה מנוגן רק בעיר פלונית זו, אבל אסרו אנשי זו העיר על הוצאתו מרשותם, והעמידו שוטרים ושומרים כדי שלא יעתיקוהו, והמה באו בברית אחת יחד, כי לא ישוררו אותו מחוץ לעירם. וכאשר הורידו הגזלנים את המשאוי, ושרו את השיר הנ"ל, שמעו אותו כל האנשים ממקום עיר הנמל. ואין זה אלא כי היה להם השיר למרמס, והם נכונים בעבור בצע כסף לשוררו. ואולם הוכר בהם שאין הם נכונים לשוררו אצל יהודים בפרהסיה. ובזמן שעבדו ופרקו המשאוי, היה זה יום שבת, ואין יהודים בנמל. והלא היהודים למדו אותו מר' משה הכהן, וגם הוא למד לשימו בקונטרס מאדם אחד עם זקן לבן שהיה עמו בספינה (כי מלאכת התיווי הייתה ידועה בימים ההם למעטים בלבד). וכאשר שרו לו הגזלנים את השיר, ידע אותו כבר על בוריו על פה ובכתב, כי למד גם את מלאכת התיווי מהזר.

וחקר שר העיר הזאת על הזקן עם הזקן הלבן, והוברר לו שזהו אליהו הנביא, על סמך סימנים: אזור עור אזור במותניו, וגם הילך במנעלים שלא בלו, ולשונו לא הייתה כשל אחד האדם. על כן הגיע שר העיר למסקנה, כי אליהו הנביא הוא, והוא לימד המנגינה לאנשי העיר הפלונית, ולימד אותה גם את משה האיש. והראה ראיה מכך, שהמנגינה ההיא הייתה שמורה רק בעיר פלונית, ורק אנשי המקום ההוא הפלוני ידעו אותה, וכעת גם אנשי עיר הנמל למדו אותה מהגזלנים, ששרו אותה בזמן הפריקה. ולא הייתה אפשרות ליהודים יושבי עיר הנמל ללמוד אותה משום מקור אחר, אם לא היו הגזלנים מלמדים את המנגינה את ר' משה הכהן, והוא מלמדה ליהודים האחרים. והוכחשה טענת הגזלנים כי לא הכירו את האיש ר' משה הכהן, וגם נתן סימנים על צורתם קודם שבאו לפני הדיינים. והוכרח לומר כי האנשים הנ"ל היו גזלנים, וחקרו אותם באיומים, והוציאו מפיהם הודאה, והחזירו הסחורה והמעות לידי ר' משה הכהן. והוכר שאיש נפלא הוא, וכי מעלתו כמעלת קדושים. ונתנו שם שבח והודיה לבורא, אכיר"צ.

וענשו הרוכל שהעיד עדות שקר, וגם הגזלנים ענשו אותם מאוד.

ב': יין נסך

ואחרי כן נשאר לנוח שם כמה שבועות, ועשה מסחרו, ובא שוב בספינה בים הגדול, ואתו כמה עשרות אנשי המקום ההוא, שאמרו היהודים כי כוחו רב לו, והוא ודאי ימציא פרקמטיה ורווח על ידם. והתחילו שטים בספינה, ובאו שודדים וסיבבו הספינה, ואמרו כי מי שלא ישמע להם יהיה לו היזק גדול, ובוודאי יוכרח לילך עמם בשבי. ודרשו סך ר"ח דוקטין זהב, והיה זה סכום עצום. ואמרו, ר' משה הכהן והאנשים שאתו, כי כעת יוכרחו ליתן צווארם בשבי, והילילו מרה גם כל הנשים והילדים עמם, ואמרו כי טוב להם כי יטילו אותם המימה, הם והפרקמטיה אתם, כי כעת

ודאי יצטרכו ליתן בשבי עולם, ואין יודע אם יישארו היהודים ביהדותם, ואם תהפוכנה הנשים אלמנות.

ונגלה להם בחלום הלילה זקן שזקן לו לבן, אבנט עור חגור במותניו, נעלי בד לרגליו ומטהו בידו. ואמר להם בזו הלשון:

"מיינע ליבע קינדֶרלעך! דאָרט וועט איר אָנקומען פריש און געזונט נאָר אל פחד! יִידאלעך מאכט מלחמה מיט די פִּיראַטן טרינקט זֵייאָן מַשקֶה 'כמים המאררין".

און אויב זיי וועלן אַייך זאגן "טרינקט אור קודם" כדי זיי זאָסן זַיין זירער אז די משקה וועט זיי נישט שאדן טרנקט! אייך וועט נישט שאדן! נאר די עַרֵילים וועט יא שאדן אזוי ווי עס שטעט אין פסוק "זכה-נעשה לו סם חיים. לא זכה- נעשית לו סם המוות"

("אכן, בריאים ושלמים תגיעו למקומכם. רק אל תתפחדו, יהודאין, אלא עשו לכם מלחמה, ותנו לפיראטים ההם משקה לשכרו, ותנו ביי"ש סממנים הממיתין. וכאשר בטח יגידו לכם כי תשתו אותו המשקה אתם קודם, כדי לוודא שלא יאונה להם רע, תשתו המשקה, ולא תהיו ניזוקין, והערלים ההם יהיו ניזוקין. ככתוב 'זכה - נעשית לו סם חיים, לא זכה - נעשית לו סם המוות").

וכן הווה. היהודים והערלים שתו מהמשקה בזה אחר זה, ואלה ואלה נפחו שם את נשמתם, ופגרי הגויים נערמו ליד גוויות ר' משה הכהן ושאר היהודים.

ונהייתה שם ילדה ותאנייה גדולה. הילדים עם הנשים צווחו, ולא ידעו היאך ישיטו הספינה, כי גם רב החובל שלה שתה ונשכר, ויישן שנת עולמים. ומרוב המצוקה שמע ד' את בכיותיהם, ושלח את אליהו הנביא להושיע להם. ירד אליהו ואסף יחד עם קבוצת מלחים את גוויות האנשים והנשים, כי היו גם נשים שנכרתו עמם, ערם אותם על גבי הסיפון, וציווה להדליק מדורה, לשרוף אותם על כרעיהם ובגדיהם, יען כי מורא מגיפה פן תפרוץ נפל עליהם. ואת גוויית ר' משה הכהן מליוורנא ציווה ויחנטו אותה על ידי סמים הידועים אך לו, ויישאו אותה ויקברוה לאחר מכן באנטליה. וברבות הימים העלוה לארץ ישראל, למושב איתן של הפועל המזרחי.

אותו היום - יום כיפורים היה, ואת הגוויות החרוכות של האנשים המרעים נשאו והשליכו המימה, למען תהיינה טרף לכרישים הגדולים, ככתוב "צדיק מצרה נחלץ, ויבוא רשע תחתיו". ונגעו דמים בדמים, דהיינו הדמים של גב הסיפון נשפכו ויפלו לים, שם נוגעו בדם המרעים, שממנו ליקקו הכרישים והלווייתנים. ואותם כרישים ולווייתנים, הנקראים גם "התנינים הגדולים", זכו וניצודו בחכה בידי ישמעאלים, ונמכרו להיות עולים על שולחן הצדיקים שבגן עדן. וכאשר זבחו שם הצדיקים הוותיקים, ואכלו עם יתר הצדיקים החדשים שהגיעו, דהיינו שהיו נטבחים ונורים וניצודים על קידוש השם, ונטלו למים אחרונים, ובירכו ברכת המזון ואמרו: "הרחמן הוא יכפר לנו מכל עוונותינו, מיום כיפורים השתא, עד יום כיפורים הבא" והאריכו בסעודה עד סוכות, ואמרו: "יזכנו לישב בסוכה מעורו של לווייתן, שלמים וזכים", אכיר"צ.

תרגום קטע מאידיש: מלכה מלמד

מירי ליטווק

מתחת לעפעפיים

סיפור

"עוד פעם הגב שלי..." רטן אבא בבוקר בדרך לחדר האמבטיה.

ראיתי שהוא תומך את המותן בידו כמו זקן, וכל החלק העליון של גופו נטה קדימה בקו ישר.

"מה? עוד פעם?..." שאלה אימא בשקט ונשכה את שפתה התחתונה.

אל תדאגי, אימא, רציתי להגיד לה, זה יעבור. אך עד מהרה חמקתי למטבח, כי אני יודע שבמקרים כאלה עדיף לשתוק ולא להתערב.

לא הייתי צריך לחכות הרבה כדי לראות שצדקתי: אימא נעמדה לפני דלת האמבטיה ופתחה בנאום על כך שאבא מזניח את הבריאות שלו, שהוא לא עושה תרגילים שנתן לו האורטופד ולא עושה ספורט, שהוא כבר לא בן עשרים, ולא יכול להמשיך להתייחס אל עצמו כאילו הוא צעיר ובריא כמו שהיה. "הגוף שלך מאותת לך איתותים, ואתה לא רוצה לשמוע!", הצטעקה.

אך כשאבא יצא מן האמבטיה והיא ראתה את הליכתו המקרטעת, רחמיה עליו גברו. היא השתתקה והלכה אחריו לחדר בצעדים קטנים, ובשקט.

בקול אנחה ובחריקות עמוקות אבא עלה על המשכב. הוא לא הצליח להיכנס למיטה בדרך הרגילה ולכן זחל על הבטן, והתהפך על הגב בכבדות. הוא הניע ימינה ושמאלה את הרגליים הארוכות והגדולות שלו שצבעם אפור-כחלחל כי אבא אף פעם לא לובש מכנסיים קצרים. אחרי כמה מן התנועות האלה שהוא מכנה אותן "תרגילים", הוא קרא לאימא בקול של תינוק:

"צ'ינצ'ינולָה", הוא פנה אליה בשם שבו הוא קורא לה בהתקפי חיבה עזים או כשהוא רוצה ממנה משהו. "צ'ינְצ'ינולָה, תעשי לי קפה ... "

קולו נשמע כל כך חלש ואומלל שנראה שהלב של אימא נשבר לרגע. היא נאנחה ובלי היסוס פנתה להכין לו קפה, אף שאימא לא אוהבת בקשות בתחום המטבח. עד שהמים רתחו היא לא פצתה פה, שזה סימן למחשבה עמוקה אצלה, כי אימא בדרך כלל מדברת. רק כאשר היא חזרה והתיישבה על קצה המיטה עם ספל הקפה ביד המילים חזרו אליה:

"צ'ינצ'ינוּ-לָ-לֶה", היא אמרה, "גם דוקטור ברוק וגם אהרון הכירופרקט כבר אמרו לך..." המילים לא יצאו מפיה בקול נאום, אלא בנימה של שיר ערש. אבל היא לא המשיכה.

בתשובה אבא רק השמיע נהמה עמומה ומשך את השמיכה אל פניו.

"העצלנות שלך תהרוג אותנו, צ'ינצ'ילוּ-לָ-לֶה שלי..." אמרה אימא בעצבות רבה. ראשה נרכן והיא ליטפה בעדינות את ידו של אבא המונחת מעל השמיכה.

"אני אשים לך משחה? אתה רוצה?.." הציעה אימא בקול מפרפר.

"ממ.." נהם אבא בניסיון להסתובב על הצד.

"אולי נעשה לך אמבטיה חמה?.." המשיכה אימא.

אבא הניע את ראשו לשלילה.

אני בטוח שאבא לא עושה הצגות, אבל אני גם יודע שאבא לא שונא להיות חולה כי הוא שמח לא ללכת לעבודה. לפעמים אימא מחייכת חיוך קטן בינה לבין עצמה ואומרת לו בבוקר כשהוא נשאר בבית: "אני לא דגנית כרמלי. אתה יכול להגיד לי את האמת..." דגנית כרמלי היא המנהלת של אבא.

כשאבא נשאר בבית הוא שוכב על הגב בעיניים מצומצמות. הוא לא עוצם אותם כמו אדם שעומד להירדם, ובעפעפיו עובר רטט זעיר כאילו משהו זז לו שם בפנים. אני בטוח שהוא רואה משהו! אני יודע את זה! תפסתי אותו הרבה פעמים: הוא רואה תמונות! כל מיני תמונות מתרוצצות לו מתחת לעפעפיים!

אפילו אולגה יודעת שאבא לא ישן. היא יושבת על השטיח ליד המיטה בהמתנה כאילו יודעת שמשהו עוד עומד לקרות, ולא מזדחלת מתחת לשמיכה כמו שהיא עושה כשכולם נרדמים.

"אבא", אני אומר לו. "תספר לי! אני רואה שאתה רואה שם סרט! גם אני רוצה לראות! אני מבקש ממך... "

כדי לראות את התמונות שלו מתחת לעפעפיים אבא מספר לדגנית כרמלי שיש לו מיגרנה. אבל כשאני חוזר מבית-הספר הוא כבר לא זוכר שהוא היה חולה. הוא יושב מול המחשב ועושה על המסך את התמונות שהוא ראה בבוקר מתחת לעפעפיים. הוא רק רוצה להישאר בבית ושכולם ילכו. הוא מצליח להגיע עד המחשב כשהוא נשען על מקל של מטאטא, ואחר כך הוא יושב ועושה את התמונות שלו, שהן כל כך עדינות ורכות שיש לי חשק ללטף אותן כמו את הבטן של אולגה.

כל היום אבא מסתכל במסך המחשב שלו, ואולגה שוכבת על השולחן מתחת למנורה לידו. אבא נזכר שכואב לו הגב רק כאשר הוא מסיים ורוצה לקום כדי ללכת למדפסת לראות איך זה יצא. פתאום הוא מבין שהוא לא יכול לקום וכואב לו נורא, הוא נעשה לבן כולו ומתכסה זעה. במאמץ עצום הוא מגיע עד המיטה, מתמוטט עליה ומחכה שאימא תבוא. ברגע שהוא שומע את סיבוב המפתח בדלת, הוא מתחיל להיאנח כמי שלא היה לו רגע מנוחה כל היום, ואימא, כמו שהיא, בבגדים של עבודה, עם הצעיף השקוף על הצוואר ועם סיכת הפרפר על דש הז'קט, התיק על הכתף ושקיות הסופר בידיה, ניגשת מייד למיטה של אבא, מתיישבת ואומרת לו:

"צ'ינצ'ינו-לָה! צ'ינצ'ינו-ליצ'-קָה מסכנה שלי! כואב לך מאוד?" ואבא משמיע קול של עגל צעיר שעוד לא למד לעשות "מו" כמו שצריך, ואולגה באה ומתחככת בקרסוליים של אימא. אולגה ראתה את הכל, אבל היא לא מגלה את הסודות של אבא כי גם היא אוהבת אותו.

אוגוסט 2009

משה גרנות

בין פרומושיקה לבוטושאני

סיפור

אני לא הייתי יפה כמו פרומה, ולא חרוצה כמו סימה, אבל אני מצצתי את החיים עד הלשד, ואילו הן...

בוא נתחיל מאחותי היפה, למרות שהיא הקטנה: היה לה יופי מהמם - הכול אצלה היה מושלם - את העיניים הכחולות היפות היא ירשה מאימא, את הגובה ואת השיער הזהוב - מאבא, ואת העור הצח כמו חלב - איני יודעת ממי ירשה. היא הייתה ממגנטת גברים ונשים. בזמן המלחמה היינו צריכים לכלוא אותה בבית כדי שחס וחלילה לא תיאנס על ידי החיילים שהתנהגו כמו חיות רעות. אבא היה מביט בה בדאגה, מצקצק בלשונו ומתפלל שהיופי הבלתי רגיל הזה לא יהיה בעוכריה של המֶזֶינָקָה. היית מצפה שאיזה מיליונר ישים עליה עין וישא אותה לאישה, או למצער, רופא או עורך דין - קדחת! היא נישאה למנהל חשבונות לא יוצלח ורגזן, שהשׂתכר, כמו שאומרים אצלנו - וָאסֶר אוֹף קָאשֶׁה.

ולא די בכך - הוא גם בגד בה עם המזכירה במשרד שבו עבד. זוכה אדם בפנינה כזאת, והוא מעדיף חרוז זכוכית בשתי פרוטות. אי אפשר להבין דבר כזה. המזכירה הייתה מכוערת ממש, אבל מה - היה לה חזה מפואר. בשביל מה אתה צריך את זה, טמבל, עוד לא סיימת לינוק? מה יש במוח של הגברים בעניין הציצים - אני לא אבין לעולם. הם לא יתחתנו עם אישה שיש לה ציצים גדולים - כי זה דגל אדום, אבל יבגדו ברצון בנשים שלהם עם אחת שנושאת לפניה זוג מחלבות.

לדוד אלברט היה בנק בבוטושאני, ואני עבדתי שם כמזכירה. הוא היה שולח אותי עם חומר למשרד שבו עבד מיקו, ופעם כשביקרתי שם ראיתי את המזכירה רוכנת על גבו של מיקו, כשציציה הענקיים עוטפים את צווארו. כשראתה אותי, היא נרתעה לאחור, והמטומטמת הזאת "הסבירה" את עצמה:

"התכופפתי לראות על מה מיקו עובד."

כמה שניות עמדתי קפואה במקום, ומיקו שלא חשש מכלום, ולא היה איכפת לו מכלום, קיבל אותי ב'ברוכה הבאה' גדול, כאילו באמת שמח לראות אותי.

וסימה? סימה הייתה הילדה החרוצה בבית: היא שטפה רצפות, הסיקה את התנור, כיבסה, גיהצה, הכינה בסתיו פובידלה וגיבֶץ' לימים הקפואים של החורף.

"למה את לא יכולה להיות כמו סימה?"

"סימה היא סימה, ואני אני."

"אבל, סילביניו זיס, שבי בבית, אל תסתובבי בחוץ - כל פרומושיקה מדברת על הבת של הירשל גולדבלאט. בושה, סילביניו, בושה. תראי איך סימה יושבת בבית, עוזרת לי, ובערב קוראת ספרים, למה היא יכולה, ואת לא?"

"אימא די, אני לא סימה, ולא אהיה סימה. אני צעירה עכשיו, וזה לא יחזור. אם לא אטעם עכשיו את החיים - זה לא יקרה לי לעולם."

"למה תדברי כך, נשמה שלי, הרי תתחתני ותאהבי את בעלך, ותלדי ילדים ותגדלי אותם למצוות ולחופה ולמעשים טובים..."

"כלומר, להיות כמוך, לעבוד כל היום כמו שפחה חרופה, ללדת ולדות כדי לנגב את ישבניהם, להיות המשרתת של הבעל ושל הילדים, בלי לזכות לרגע של אושר אמיתי, של שמחת הלב... של..."

*

סימה! היא הייתה באמת חרוצה, ונוסף לכול היא גם עבדה מספר שעות בשבוע בהתנדבות בספרייה. כל העיירה הילדה אותה. אז מה? זה שיפר לה את המזל? היא נישאה למורדי ברקוביץ', בחור שחצן וגס רוח שרב עם כל העולם. הוא חסך כסף מעבודתו ביער של 'הרמן את גרינברג', וגם קיבל קצת כסף כנדוניה מאבא, וקנה טחנת קמח וחנות בכפר קְאמְפֶּני. אם פרומושיקה היא חור, הרי שקאמפני הוא חור שחור. סימה בכתה לי לא אחת איך בעלה קבר אותה בכפר הנידח הזה, שאין בו אף יהודי מלבדם, וברור שאין ספרייה, כי כל האיכרים בורים ועמי ארצות, ומרביתם לא יודעים לחתום את שמם. במרכז הכפר יש כנסייה בנויה מעץ שהשחיר בגשם ובשלג - ובזה מסתיים כל סל התרבות שלהם. מורדי אמנם הביא לה שק מלא ספרים מבוטושאני, אבל בכל הכפר הזה אין נפש אחת שאפשר לשוחח איתה בנושא יותר מרתק מאשר על טיפול במבכירות, ועל דרך האבסת החזירים והאווזים.

"סילביניו", היא אמרה לי, "אני קבורה בגן עדן - הכול ירוק ויפה מסביב, אבל בני האדם - מהתחתית שבתחתית, אנשים גסי רוח, ששיא האושר שלהם מתרכז בחיסול בקבוק שלם של צויקה ביום ראשון."

אני באמת שואלת, מה הרבותא להיות יפה כמו פרומה'לה או חרוצה כמו סימוצ'קה - אלוהים לא צריך לתת לנו תכונות טובות - הוא צריך לתת לנו מזל. זהו!

לא היה טעם להתווכח עם אימא, ואת אבא מזמן העמדתי במקומו שיידע שאיתי הוא כבר גמר, וסדרת החינוך שהוא רצה להרביץ בי הגיעה לסיומה. כשהייתי נערה אני נהגתי לצאת עם חיים בירשטיין ליער שבקצה העיירה, מטיילים עד הנחל ומשכשכים רגליים יחפות במים. פה ושם נגענו זה בזה, וכל נגיעה הרטיטה את הלב. הטיולים מילאו את ליבי עליצות גדולה. אבל לא רק זה - חיים בירשטיין ניגן נפלא בכינור, והיה לו כישרון דרמטי. הוא היה מחבר מלודרמות ביידיש, וקורא את יצירותיו בפנינו במועדון הנוער. ניתן היה להרגיש שהוא מחקה את הסאטירות של מנדלי מוכר ספרים, אבל מי הקפיד? היינו גאים שגם בעיירה קטנה כמו פרומושיקה יש סופר צעיר ומבטיח. חיים הקים חוג דרמטי, ובחר בי בדרך כלל לתפקיד הראשי. הופענו בפני בעלי הבתים של העיירה, וזכינו למחיאות כפיים. כן, והיו גם ערבי שירה - שרנו ביידיש וברומנית, שרנו גם שירים רוסיים. הערבים היו קסומים, ועוד יותר קסום היה מגע ידו על מותניי או על כתפי. לא רצינו להיות כמו הורינו - סוחרים קטנים, בעלי מלאכה נמוכי רוח, אנשים שטרודים כל היום בבעיות פרנסה, בצער גידול בנים. לא ידענו מה נעשה אחרת, אבל מה שהיה בטוח - כמו הורינו לא רצינו להיות.

ואז הגיע הדוד מאמריקה, דוד אלברט, אחיו של אבא, שברח מהבית בגיל צעיר, היגר לאמריקה, ונעשה מיליונר. איך בדיוק? זה סוד שהוא לקח עמו לקבר. עובדה - היה לו כסף למכביר להעניק לנו מתנות, לשלוח אותנו לגימנסיה היוקרתית לבנות "גורש" בבוטושאני (החזקתי שם מעמד שנה וחצי...), להוסיף אולם מופעים במועדון התרבות של פרומושיקה, להקים חוות כבשים בכפר פְּרִיסְקַאני, לייסד בנק לאיכר ומסעדת יוקרה בבוטושאני - כמעט בכל עסקיו ברומניה הוא פשט את הרגל, אבל התחושה הייתה שאין לכסף שלו סוף, וכל אחת מהאחייניות שלו חשבה שהוא חייב לה, ורק לה, למלא את משאלות ליבה הכמוסות.

יש לי בת דודה, שגם לה קוראים סילביה, היא בתה של לאה, האחות הגדולה של אבא ושל אלברט - ומה היא לא השיגה ממנו: נופש בסְלָאְנִיק מוֹלְדוֹבָה ובַוַאטְרָה דוֹרְנֵיי, סקי בפוֹיָאנָה בְּרָשׁוֹב, שיט לקפריסין ולאלכסנדריה שבמצרים. כשהיא נישאה (היא הדודנית הגדולה ביותר מבינינו), הוא נתן לה מתנה בית דירות שלם ברחוב הארמני בבוטושאני. רינינו עליה ועליו שיש דברים בגו, ודי לחכימא.

אני חשבתי שהדוד הוא ההזדמנות שלי לפרוץ קדימה בחיים מבלי להתנסות בכל התלאות שהורינו התנסו בהן. אחרי שסולקתי מ"גורש", ישבתי לו על הוריד, והודעתי לו שאת פרומושיקה אני רוצה לעזוב - העיירה הזאת קטנה על מידותיי.

"טוב, מֵיידֶלֶה, אני נוסע לבוטושאני, נבקש רשות מאבא, וניקח אותך איתנו."

"אפילו לא יסכים - אני עוזבת פה."

אבא הסכים. די בושות עשיתי לו בפרומושיקה - מוטב שהדוד יאכל את מה שהוא בישל.

הדוד שכר כרכרה, הסוס היה מהיר, ותוך כשעתיים היינו כבר בפרוור העיר.

"מה את רוצה לעשות, מיין קינד?"

"אני רוצה לכבוש את העולם, דוד אלברט."

"יפה יפה, גם אני בצעירותי חשבתי כך..."

"ותראה לאן הגעת."

"כן, מיין קינד, אבל אני ברחתי רחוק אל מעבר לאוקיאנוס. לנסוע בכרכרה מפרומושיקה לבוטושאני זה לא קונץ גדול."

"מה אתה מייעץ, דוד?"

"נתחיל בקטן - מה דעתך לשמש מזכירה בבנק שלי?"

"כל כך בקטן, דוד?"

"תהיה לך משכורת, לא תהיי תלויה בכסף של אבא, זה לא עניין של מה בכך בשביל נערה בגילך."

הכרכרה נעצרה לפני מלון בֶּלְוֶדֶרֶה שבשדרות אמינסקו. זאת הפעם הראשונה שראיתי בית מלון מבפנים - הכול היה מדהים - הבל-בוי עם הכובע המצויץ שלקח מאיתנו את המזוודות, הקונסיירג' שנראה כמו גנרל במדים ובשרוכים המוזהבים, המדרגות המכוסות בשטיחים כהים, המראות הענקיות בלובי. בחדר שהדוד שכר (חדר אחד לשנינו) הייתה מיטה זוגית ועוד מיטה אחת ליחיד. באמצע התקרה הייתה נברשת ענקית, שבה זהרו באור יקרות חמש נורות חשמל. ליד חדר

השינה היה חדר אמבטיה, ובו מים זורמים ומיני סבונים ותמרוקים. פערתי עיניים באי אמון - כך רגיל דוד אלברט לחיות - הדוד שברח כנער מפרומושיקה שבה שואבים מים מהבאר, התקרות נמוכות ומפויחות מאש התנור, והאור הקלוש מגיע מעששיות נפט?

"אל תספרי לאבא ששכרתי רק חדר אחד - זה לא מקמצנות - לא רציתי להיפרד ממך, לא רציתי שתהיי לבד."

"טוב עשית, ואל תדאג, אבא לא ישאל."

הוא התקלח, לבש פיז'מה, ונכנס למיטה עם קצת ניירות שרצה לקרוא לקראת הפגישה שלו למחרת בבנק. אני ניצלתי את האמבטיה עד תום, שכשכתי במים אולי חצי שעה והזלפתי על עצמי כל מיני בשמים. יצאתי מהאמבטיה, ונכנסתי ישר למיטה הזוגית, ונישקתי לדוד על לחיו:

"דוד אלברט, זה כמו חלום, כמו חלום!"

"טוב לי שאת שמחה, זיסקייט. תגידי לי, סילביניו, מה אומרים עליי בפרומושיקה?"

לא התכוננתי לשאלה כזאת.

"מה אומרים? אומרים שאתה עשיר כקורח, אבל..."

"אבל מה."

"אני לא יודעת אם כדאי..."

"מה זיסקייט, אל תחששי, ספרי לדוד שלך את כל האמת."

"אומרים עליך שאתה מבטיח לאחד, מראה לשני, ונותן לשלישי..."

הדוד פרץ בצחוק, ולא חדל עד כי עיניו מלאו דמעות. כשנרגע, הוא קם מהמיטה, ניגש יחף למקטורן שהיה תלוי בארון, והוציא מן הכיס קופסה קטנה.

"הנה, לא הבטחתי את זה לאיש, לא הראיתי את זה לאיש, ואני ישר נותן לך."

הוא פתח את הקופסה והוציא ממנה שרשרת זהב יפיפייה.

"לי?!"

הייתי המומה - מתנות כאלו נתן הדוד רק למי שהתחתנה.

"כן, מיידלה, זה שלך."

התנפלתי על הדוד בנשיקות, קודם בפנים, ואחר כך בצוואר ואחר כך בכל הגוף, ואז הרגשתי שהאיבר שלו מתקשה. לא האמנתי שדבר כזה יכול לקרות לאיש זקן שמתקרב לחמישים. לחיים בירשטיין זה קרה לא פעם כשהיינו יחד, וזה החמיא לי שהרי אני אינני יפה כמו פרומה'לה, והנה בחורים מתגרים ממני ונמשכים אליי.

החזקתי לו ונישקתי גם שם, ואז זה קרה - אם אנסה לתאר - אחטא לאמת - אלה היו רגעים קסומים, שמעולם לא זכיתי כמותם בכל ימי חיי. הדוד היה אמן האהבה. הוא היה איש העולם הגדול, למד וידע איך מענגים אישה. הוא היה קוסם. בסתר ליבי ערגתי לרגע בו אהיה עם גבר במיטה ונפרוק את כל תשוקותינו, תיארתי לעצמי שזה יהיה רגע מדהים, אך לא תיארתי עד כמה.

כשנרגענו שנינו, רציתי לכרוע ברך לפניו ולנשק את כפות רגליו. הוא כרך את ידו החמה מאחורי עורפי, וליטף את שיערי הלח בידו השנייה.

"עכשיו, זיסקייט, אנחנו נישן."

חשבתי שלא אוכל להירדם אחרי החוויה המטלטלת הזאת, אבל רק עצמתי עיניים - שקעתי לשינה עמוקה.

כשהתעוררתי בבוקר, הדוד כבר לא היה בחדר. על השידה היה פתק: "זיסקייט, אני בבנק. אם יתחשק לך לעבוד - את מוזמנת, ואולי עדיף שתיקחי לעצמך יום חופשה - מגיע לך. ארוחת הבוקר מחכה לך למטה, אלברט."

*

עבדתי בבנק שנה ומחצה, עד אשר הבנק נסגר. הלווים לא החזירו את חובם - לא את הקרן ולא את הריבית. הדוד חכך בדעתו אם לתבוע אותם לדין, ולבסוף ויתר. הוא ידע שבמערכת משפט מושחתת כמו ברומניה בלי שוחד אין תוצאות, וגם אם התוצאות יהיו חיוביות, בוודאי יעברו שנים עד שיראה את כספו בחזרה. הוא העדיף לסגור את "בנק לחקלאי", ולחזור לפילדלפיה, שם הוא ניהל את עסקיו ביד רמה ובלי הפתעות לא נעימות.

במשך השנה הזאת נעתי כמו בתוך חלום. אם תשאל אותי מה עשיתי בבנק - לא אדע לפרט. פה ושם קרעי זיכרונות. ברוך השם שלא הייתי צריכה לנהל את חשבונות הבנק, כי הייתי מתמוטטת. הציון הכי גבוה במתמטיקה שקיבלתי בגימנסיה "גורש" היה 3 (מתוך 10). מה שאני כן זוכרת, ולעולם לא אשכח היו הלילות הסוערים במיטתו של הדוד. הוא היה אמן, יותר מזה - קוסם. והוא גם ידע להיזהר, לא כמו הבן של איסיצ'סקו שהכניס את בלה בהיריון, וכל פרומושיקה ידעה שהיא נוסעת לבוטושאני כדי להפיל. לבחורה כזאת בעיירה שלנו לא היה שום סיכוי לשידוך סביר. היו מייעדים לה או אלמנים מטופלים בילדים, או בעלי מום.

לאחר כשבוע עברנו לגור באחת הדירות שהיו בבעלותו של הדוד ברחוב הארמנים. הדירה לא הייתה מפוארת כמו החדר במלון, אבל הדוד שכר משרתת שהייתה מגיעה פעמיים בשבוע כשאנחנו היינו בבנק, הייתה מנקה, מאוררת, ומשאירה על השידה פתק עם ציון מספר שעות שעבדה. לא ידעתי קודם, ובוודאי לא אדע כל חיי, אושר אדיר כפי שחוויתי בשנה וחצי בבוטושאני במחיצתו של הדוד.

הבנק נסגר, והדוד נשאר עוד מספר חודשים כדי לסיים את עסקיו בעיר. אני חזרתי לפרומושיקה. אבא עמד על כך שהגעתי לפרקי, ועליי להינשא. הוא גם מצא עבורי בחור "ראוי" – ברל קוז'וקרו – הוא אדם רציני, בעל מלאכה שיכול לפרנס את אישתו בכבוד, הוא תופר לאיכרים קוז'וקים לחורף, וכידוע, אין איכר שאינו לובש קוז'וק, לפעמים גם בקיץ, לכן העבודה לא תחסר לו לעולם.

"סילביניו, עד היום נכנעתי לכל השיגעונות שלך, אבל הפעם תשמעי בקולי – את צריכה להיות אישה מהוגנת, בעלת בית – די נגמרו שטויות הילדות. את תינשאי לברל, וזהו!"

"נדמה לך! לעולם לא אינשא למכליב הפרוות הזה, שכולו מסריח מעור הכבשים. אם תכריח אותי – ביום החתונה אני תולה עצמי על המשקוף לעיניה של כל פרומושיקה!"

"מה עושים עם הסוררת הזאת?", פנה אבא לאימא, "הרי היא תוריד את שיבתי ביגון שאולה. איך גדלה לנו בת כזאת? איך לי, הירשל גולדבלאט, שמעולם לא הרמתי עיניי מעל החוט והמחט, שחייתי כל חיי מיגיע כפיי – איך?!"

"אני רוצה את חיים בירשטיין..."

"מה?!"

"שמעת, אני רוצה את חיים בירשטיין."

"את הריקא הזה, שמסתובב כל היום עם נערים חצי מגילו, שאין לו מקצוע, וגם חכמת המסחר לא קנה מאביו? איתו הרי תצטרכי לקבץ נדבות – סילביניו, תחזרי לחושים שלך, זה לא הגיוני."

"אתה תיתן לו נדוניה, והוא יפתח עסק."

"כמה אני כבר יכול לתת לו?"

"או חיים בירשטיין – או שאשאר בתולה זקנה..."

"טפו טפו טפו, אל תגידי דברים כאלה, אפילו לא בהלצה", התערבה אימא, "הירשל תרחרח, תבדוק אצל בירשטיין הזקן, נראה, אולי..."

אבא שלח את מנדל השדכן לבירשטיינים, והם העמידו תנאי: או מאה אלף, או אין שידוך.

"מאה אלף?! האיש הזה יצא מדעתו – מאין אשיג לו סכום כזה? מה אני רוטשילד?

את מבינה, לוצה, זאת צורה אלגנטית כדי להבהיר לנו שהשידוך לא נראה להם."

ובאמת, למה שייראה להם? אני נחשבתי לנערה עצלנית, שלא עוזרת במשק הבית, נערה סוררת ש"מסתובבת", ואני גם חששתי כי גם הפרשה שלי עם הדוד גונבה לאוזניהם.

"אבא, אני אסע לדוד לבוטושאני."

אבא לא אהב לקבל טובות הנאה מהדוד – "אדם הגון אינו מעריך כסף שלא הרוויח בזיעת אפיו." אבל הוא לא התנגד לנסיעה, הכול היה שווה לו כדי לראות אותי נשואה.

"מאה אלף?", שאל הדוד, "אני קצת לחוץ (דוד אלברט לחוץ?!) הרי השקעתי בבנק כסף, והוא ירד לטמיון, אבל מה אני לא אעשה עבור האחיינית האהובה שלי."

הדוד שילם את הנדוניה וכיסה את הוצאות החתונה, ואני נעשיתי אשת איש הגונה כפי שאבא ייחל בחלומותיו הוורודים ביותר.

אם חיים בירשטיין אהב אותי - שאלה גדולה. נדמה לי שהוא התחתן איתי כמי שכפאו שד. הוא בוודאי ייחל לעצמו אישה יותר יפה ויותר מוצלחת. אבל אני חשקתי בו בכל ליבי, הוא הרי היה חלום נעוריי - היה בחור יפה, והייתה לו נשמה פיוטית ולב רגיש. אבל נישואים הם כמו נישואים - ניצוצות וחזיזים לא עפו, והראש שלי חדל מכבר להסתחרר. פתאום צריך לדאוג לפרנסה, פתאום צריך לטפל כל היום וכל הלילה בתינוקת צרחנית - למי יש כוח ותעצומות נפש לרומנטיקה.

המצב הכלכלי שלנו בתחילת חיינו המשותפים היה מצוין - בכסף הנדוניה הוא קנה חוות פרות בכפר לופאריה, וחיינו ברווחה, כי את כל העבודה עשו שני הפועלים, ולי הייתה משרתת שניקתה, בישלה וכיבסה, ולי לא נותר אלא לקום מהשולחן ולהודות על השירות. ההריון שלי היה קל יחסית, אבל התינוקת שנולדה, מגדה (נתנו לה שם רומני כי עם שמות כמו אטל, שפרינצה וגיטל - לא צפוי לה עתיד גדול בארץ הזאת), הייתה צרחנית, ולא הותירה לי הרבה זמן לישון, ובוודאי לא כוחות לנהל חיי אהבה עם אביר חלומותיי.

כשנודע לי שהדוד עומד לחזור לאמריקה, נסעתי לבוטושאני בתירוץ כלשהו, והפקדתי את מגדה הקטנה בידיה של המשרתת:

"דוד אלברט, בוא נהיה יחד עוד יום אחד..."

"לא זיסקייט, כבר לא..."

"אני רוצה לשמור את הטעם הטוב, אני רוצה שהראש שלי יסתחרר כמו אז..."

"סילביניו, זה היה, וזה כבר איננו."

"למה איננו, דוד אלברט, למה איננו? אתה כאן, ואני כאן, מה חסר?"

"לא חסר דבר, מיין קינד, אדרבה, נוסף משהו - את נשואה. אני אמנם אשמאי זקן שחי עם האחייניות שלו (כך התוודה שלא בכוונה על יחסיו עם סילביה השנייה, הדודנית שלי), אבל אינני נואף. אני עזרתי לך להשיג את החתן האהוב עלייך. עשיתי די."

הוא לא הסכים בשום אופן להיות איתי, ואני חזרתי בוכייה לפרומושיקה כי ידעתי שלעולם שוב לא אזכה לרגעים המאושרים כמו אלה שזכיתי בהם במחיצתו.

*

החווה, שבה השקיע חיים את כסף הנדוניה, כשלה. אבא צדק, לפייטן שלי לא הייתה שום חכמת מסחר. איכשהו שרדנו, ואז באה המלחמה הנוראה, והגלו אותו לטארגו ז'יו בתור קומוניסט מסוכן למולדת הרומנית. כשחזר, הקבלתי פניו של שלד עצמות. טיפלתי בו במסירות, והוא חזר אל עצמו. רחמיי נכמרו על הבעל הלא יצלח שלי, וקצת מן האהבה הישנה קמה לתחייה.

אילנה רימלט

בית חדש

סיפור

שכונת ילדותי הירוקה הולכת ונבנית, עולה כפורחת עם ארמונות האבן החדשים. עד לפני כמה שנים, גם בעת שמגדלים ומרכזי קניות החלו להתהדק סביבה, היא הצליחה להסתתר בין עצי האיקליפטוס הגבוהים המקיפים אותה ולשמור על הגגות האדומים שלה. ומאז שקול הפוטנציאל הנדל"ני המבוזבז של "הותיקה" יצא למרחוק, אנשים זרים החלו, להציץ לתוך החצרות הירוקות ולשאול את ותיקיה על תכניותיהם לעתיד. וכך החלו קולות מחריבייה ובוניה של שכונתי למלא כל סמטה, כביש פנימי או שביל מאבן ירושלמית אשר הפריד פעם בין הגינות מצד ימין לאלה מצד שמאל, ורוחבו לא מנע אפשרות להושיט יד ולהתכבד בעת הצורך בלימון או אשכולית של השכן ממול.

בימים אלה פניה החדשות של השכונה שלי מתוחות היטב והופעתה החדישה הוציאה לה שם טוב למגורים. ורק עצי הפיקוסים הגבוהים שנאחזים עמוק באדמה השחורה זה עשרות שנים, ממשיכים לתת חסות לעטלפי הלילה המשליכים את צואתם על הקירות הבוהקים החדשים.

*

תהליך הבנייה של הארמונות החדשים הוא קצר, יעיל וכמעט זהה בכל המקרים. תחילה מופיעה מודעת האבל על השער הקטן, ובתום ימי השבעה, ראשוני העשבים השוטים מתחילים להציץ בין שרידים של כובע הנזיר, אמנון ותמר וכמה שיחי ורדים. לרוב עוד לפני מלאות 11 החודשים של השנה הראשונה, בוקר אחד מתייצבות סביב הנדון לכלייה מיני מפלצות ברזל המתמחות בהפלת קירות ומחיקת זכרם. באגרים, שופלים, בובקאטים טרקטורים ועוד כלי הרס ופינוי נכנסים לפעולה בקולות רמים. בחצי השעה הראשונה אחרי הנפילה ענן אבק עדיין מסתיר את החלל אשר נפער במקום, והפינוי של שאריות הבית נמשך לרוב כשעה שלמה. בדממת הערב, מי שעובר על פני המגרש הריק ומאזין, יכול לשמוע את ילל הריק.

כך נעלמים הבתים הישנים בשכונה שלי, ואיש אינו מחפש אחריהם.

*

כשהגיע התור של הבית של מיקה הגננת רק החלה פריחת האביב. באותו בוקר עצי הפיקוס שנשטפו בלילה על ידי גשם עדיין הבהיקו באור המתגבר של היום החדש, ואנשים שלא נראו בשכונה עד אותו יום עמדו איתן, פשוקי רגליים באמצע הרחוב, לפני הבית של מיקה. הם התבוננו בו במבט יודע כול, סוקרים את שתי קומותיו הצבועות בצבע אפרפר עתיק יומין וניהלו ביניהם רב שיח קולני שלא איפשר להבין את פרטי הנאמר. אבל הם נראו מרוצים, אפילו מחייכים, בעמדם מול עתידו המובטח של המגרש העומד בפינת הרחובות "הזמיר" ו"המרגנית."

חלונות הבית הישירו לעומתם מבט שחור.

כשמיקה כבר לא יכולה הייתה להתכופף כדי להצמיד לליבה מחזור חדש של פעוטות בוכים, היא סגרה את הגן שלה והותירה שער פתוח. שלוש הנדנדות, שתי החביות הצבעוניות השוכבות על צידן וארגז החול שהקרשים התוחמים אותו מתפוררים, חיכו כל יום לילדים, אך הדור הצעיר של השכונה בחר את גינת השעשועים המאובזרת בשדרה, שיש בה גם מתקני כושר למבוגרים. בחורף האחרון השוליים הקרועים של הברזנט הירוק שכיסה את הסוכה בגן של מיקה התדפקו ללא מענה על חלון הבית, ולפעמים בשעות הבוקר מישהו מזקני השכונה היה עוצר על יד הגדר כדי לעקוב, כמו אז לפני שנים, אחר צאצא אהוב שהתמודד על זכויותיו בארגז החול או בתור

לנדנדה.

בשנה האחרונה נדמו גם צלילי הפסנתר שהסתננו החוצה מעבר לוילונות התחרה הלבנים של הבית של מיקה, ומיקה יוצאת לטייל בשדרה מובלת בידה של תרזה. אל מכרים לא מזוהים היא שולחת מבט זר ותוהה, ואל הילדים החדשים היא מחייכת. למרות הרוחות החדשות, גם באביב זה עצי הפרי בגינה האחורית של הבית של מיקה החלו ללבלב. על עץ השסק והאפרסק כבר נראו גוזלי פירות ירוקים שהסתתרו מאחורי עלים ירוקים מפני ילדי בית הספר היסודי הנמצא בקרבת מקום, שוודאי יושיטו יד חומדת אל פירות הבוסר גם השנה. בחורף זה מיקה כבר לא שתלה את העונתיים הצבעוניים משני צדי השביל המוביל אל חצר הגן.

יום אחד מוקדם בבוקר, עוד בטרם הגיעו ימי השרב המעיקים נראה איש צעיר נוגס בתפוח במרומי תא הזכוכית המאובקת של מפלצת מתכת צהובה שעמדה לפני הבית של מיקה. היא נשאה על

גופה את תג הזהוי CAT שהיה כתוב בשחור, מספרה היה 19 563 והיא נשענה איתן על שרשראות רחבות. האיש במרומי התא העביר את התפוח ליד שמאל וביד שהתפנתה שלח כף ברזל ענקית לכיוון הבית שהיה מואר באותו יום באור המיוחד של ההולכים למות.

בתנועה איטית ומדויקת נגעה הכף הזדונית בפינה הימנית של הקומה העליונה על יד החלון של חדר השינה של מיקה והקיר התקפל, התמוטט ויחד עם חלקת גגו כיסה את החצר של גן הילדים. הקיר המובס הותיר קוצי ברזל חלודים שהזדקרו כלפי מעלה ערומים וזועקים. הקומה העליונה עם חדרי הילדים והסלון עם צלילי הפסנתר קרסה ללא התנגדות והשירה את פירורי הקירות הלבנים על עצי הפרי שבחצר האחורית. השבר של הקומה התחתונה התרחש מאחורי מסך אבק סמיך.

כעבור שעה, גם עצי הפיקוס שברחוב היו מאובקים, והמגרש שהתרוקן מבית היה מלא בחלקיקים ללא זהות וללא שיוך: פסי משקופים, זכר דלת של ארון, ברז כפוף, זרוע של מנורה, שברי אריחים עם דוגמא ארמנית ועוד שברי חיים שלא הספיקו להרים דגל לבן, להתחנן על נפשם.

נראה שהצבע של המתמחים בהריסות הוא צהוב, כי גם הדפנות של עגלת הפינוי של הבית היו צהובות. "ואולי", העיר אחד הוותיקים שעמדו על המדרכה ממול "זה גם הצבע של ההתחדשות."

אחרי הצהריים האבק שקע ועל המגרש הריק הצמיח כנף והתעופף דף ממחברת ועליו ציור של בית עם גג אדום משופע, שני עצים, שמים ושמש. על יד הבית עמד ילד עשוי מקווים שפרש זרועות לצדדים.

כבר באותו לילה, גדר גבוהה עשויה מקרשים ופחים הזדקפה להגן על גבולות הנדל"ן של הבעלים החדשים של המגרש.

*

תחילה נפער על המגרש בור עמוק, כזה שהיה יכול להכיל בתוכו את גופת הבית של מיקה. טרקטור צהוב עם כף אדירים שטוחה קלטה לתוכה את האדמה השחורה ופלטה אותה לתוך משאיות להובלה. אחרי זה הופיעה על המגרש חית מתכת צהובה אחרת, שונה מקודמתה בפיתולי מעייה ודומה לה בנחישות הכוח והרעש שהשמיעה. הפין השחור וגדל המידות שנשלף מתוך המכונה החל לקדוח את הבורות ליסודות הבית החדש. הוא פילס לו דרך בתוך האדמה הרוויה, ירד ועלה, העמיק וכתש עוד בור ועוד אחד עד שאיש עם כובע מגן בצבע צהוב שהתרוצץ בין הבורות סימן "די" והתיישב בצל.

לקראת הצהריים הנהג של מכונת הקידוח, במרום מושבו בתא הסגור אכל סנדוויץ.

בבוקר של יום שלישי אחד, פעמיים כי טוב, אחרי שנוצקו עמודי היסוד לבית החדש ומכונות הבטון תפוחות הבטן הסתלקו עמדו על המגרש כמה אנשים. אחד פתח מפה משורטטת, שני הצביע לכיוון נקודות בחלל המגרש ושירטט קווים דמיוניים באוויר, ועוד שלושה שעמדו בצמידות היו קשובים להסברים. הגבר כסוף שיער ובעל הכרס שאל שוב ושוב וכעס וצעק ואילו שני האחרים - הצעיר משמאלו שכפתורים נוצצים עיטרו את הבלייזר הכחול שלו והאישה בהירת השיער שנישאה על עקבים דקים הנהנו לעיתים קרובות בראשם.

בשבועות הבאים תנופת הבנייה של הבית החדש הרעידה את האוויר של השכונה והבריחה מביתם הקטן למשך שעות היום את השכנים של מיקה - זוג הקשישים שהחזיקו ידיים כשטיילו בשדרה. לאורך כל הימים עד רדת החשיכה משאיות תובלה פרקו על המגרש המפעפע חיים מטענים של

שקי חול קרשים ארוכים, כלונסאות, צינורות, רשתות ברזל ועוד, וצוותי עובדים בינלאומיים החליפו ביניהם תפקידים בסצינות המקדמות את הבנייה.

עם אור ראשון של יום חדש טנדר מאובק היה פורק מטען אדם נושא ביד שחומה שקית ניילון ממנה בצבצו קימורי פיתות לבנות, ובשעת הבוקר הקרובה הגיעו אל המגרש גם הפועלים קטני הקומה ומלוכסני העיניים וגם הרומנים.

כולם תרמו את מיומנות ידיהם המיובלות לתפארת הבית החדש.

*

כבר בקיץ הבית החדש החל להתנשא: קומת המרתף ומלבן בריכת השחייה צופו בשכבות איטום, השלד והקירות התרוממו סביב פיר המעלית עד גובה של שלוש קומות, בקירות נפערו עיניים מרובעות של חלונות שהשקיפו על הצמרות של עצי האיקליפטוס ובתוך הקירות האפורים עשו את דרכם צינורות הנשמה צבעוניים שמבטיחים זרימה שופעת של מים, אור, קור, חום ורעשי מדיה שונים.

מלבד שמלת בטון ומלט, הבית עטה על עצמו עוד שכבות של הגנה מפני פגעי החוץ. יום אחד הוא נמרח בשכבת זפת שחורה, כעבור ימים הותז עליו קצף איטום צהוב אפרוחי ואחר כך במשך שבועות כמה מבני כפר רחוק השכימו להגיע כדי לצפות את קירות הבית החדש בפלטות כורכר מרשימות שהונחו במרחק 10 ס"מ מהקיר, לכלוא את האוויר לצורך בידוד מושלם.

מבצר הבית נראה למרחוק. בפינתו הדרומית של המבצר הזדקר מעל שלוש קומותיו מגדל צר, עומד וצופה למרחק כעמדת צלפים, משתקף בזכוכית הבוהקת שכיסתה את כל הפאה הדרומית של הבית.

הבית החדש עמד זקוף ביוקרתו, בשונותו – נושא עמו הבטחה לחיים אחרים.

אך בטרם הוקמו גדר ושערים הגיעה אל הבית הגמור משאית עם משלוח של אריזות גדולות ומוקפדות שנשאו חותמות של מסע מעבר לים. בעקבותיה עצרו עוד שתי משאיות שפרקו תכולה של בית, וכבר באותו ערב אפשר היה להרגיש שדייריו של הבית החדש מתחילים את חייהם החדשים. שתי המכוניות מהזנים המרובעים מלאו את החנייה המקורה, האדומה בצד ימין והשחורה הגדולה יותר לצידה, כמה זוגות אופניים וכלי רכב שונים על שניים, שלושה וארבעה גלגלים מפלסטיק צבעוני היו מושלכים בחצר על יד בריכת השחייה, הכלב הג'ינג'י ממשפחת קבלייר קינג צ'ארלס התרוצץ בין החוץ לפנים הבית בניסיון מבולבל לקלוט את ריחות הבית החדש ובערב הטלוויזיה הבהבה את אורה הכחלחל החוצה.

מבעד לחלונות הגדולים, כשאורות הבית דלקו בעוצמה, נראה היה לעוברים ושבים שעדיין עצרו לפני הבית של מיקה, כי המשפחה החדשה מתבססת בשגרת חייה. מדי ערב, בשעה היעודה תפסו את מקומם על הספה הגדולה השחורה אבא, ילד, אימא וילדה שהחזיקה על ברכיה כלבון מזן ה"שיצו" נבחן, ובישיבה משתרעת ללא מגע גוף צפו בחייהם של אחרים. ארבעתם היו מרוכזים במרקע הגדול שלפניהם, שם במקום שמתרחשים הדברים המעניינים, היכן שגיבורי הסדרה המדוברת ממשיכים ללהג את נפשם לפני הדיירים החדשים.

זיוה שמיר

המיית כינור ומכת גונג

על ספרו של אריאל הירשפלד, **כינור ערוך, לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק**

השער האחורי של ספרו החדש של אריאל הירשפלד **כינור ערוך**[1] מודיע לקוראיו ש"ביאליק הוא המשורר המוחמץ ביותר בתרבות הישראלית"; שהוא אמנם "המשורר המפורסם ביותר שלה, אבל כמידת פרסומו מידת כיסויו." הכרזה רמה זו של "עד שקמתי" היא בבחינת שטר התובע את פירעונו: הקורא מצפה לקבל לידיו צרור של אבחנות חדשות, רעננות ומקוריות, שיהפכו את "הכיסוי" ל"גילוי." והנה, מה רבה האכזבה כשמתברר שהספר *כינור ערוך* אינו "מגלה" אלא את עולם הרגשות של ביאליק (או, כדברי הירשפלד, את "לשון התשוקה" שלו). האומנם לא ידע איש מחוקרי השירה העברית שבזמן המעבר מן הקלסיציזם האימפרסונלי והשכלתני של תקופת ההשכלה אל השירה של התקופה הרומנטית הפכה השירה, וכמוה גם השירה העברית, לאישית ולרגשית יותר ויותר? להפך, קביעה זו בדבר התעצמות הרגש בשירת ביאליק ובני דורו היא מן המפורסמות, ואם לא נערך לה עד כה "שולחן ערוך", הרי זה משום שחוקרי ביאליק הבינו אל-נכון שאין צורך "לחשוף" ו"לגלות" את הגלוי לכל עין.

מן הראוי לסייג ולדייק: סוגיַת מעברו של ביאליק מן השירה השכלתנית והאימפרסונלית, נוסח יל"ג, אל השירה האישית והרגשית (שהיא גם שירה בעלת תשתית אידאית מוצקה), נוסח היינה ופרוג, היא סוגיה שרבים הבחינו בה ועסקו בה. ואולם, למען האמת, שביליו של "עולם הרגשות" הם שבילים נעלמים ובלתי ניתנים לסימון, שכן מדובר בתחום לימינלי, חסר גבולות, שכל קביעה לגביו תישאר לעד במחוזותיו המעורפלים של הבלתי-נודע. הכול יודעים ש"האני" בשירת ביאליק, כמו בכל שירה ראויה לשמה, אינו מזוהה עם המשורר בשר ודם, אלא באופן חלקי ועקיף. שירי האנחה והדמעה, הגודשים את הליריקה הביאליקאית, הם גם שירת הנכאים של אומה מוכה ומבוזה, המבכה את מר גורלה, ולא רק שיריו של היחיד "הדיכאוני." ובמאמר מוסגר: הירשפלד מרבה לדבר על דיכאונו של ביאליק, אך איגרותיו של המשורר בענייני דיומא (בניגוד לאיגרות הכמו-אוטוביוגרפיות, שהן יצירות לכל דבר) מגלות דמות של אדם פעלתן, מלא חוש הומור ושמחת חיים, מלא "פלאנים" ו"פרויקטים" כרימון, ולא דמות של אדם דיכאוני השוכב במיטתו באפס מעשה (יוצא מכלל זה מכתב "דיכאוני" אחד ששיגר המשורר לידידו מ' בן-עמי, וגם הוא נראה כיצירת ספרות מסוגננת יותר מאשר כווידוי אישי אותנטי).

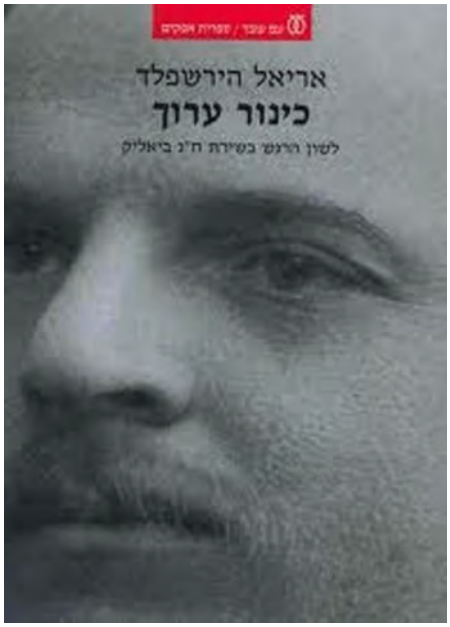
---

[1] אריאל הירשפלד, **כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק**, עם עובד/ספרית אפקים, תל-אביב 2011, 333 עמ'

למי בדיוק שייכים הרגשות שבשיריו הליריים של ביאליק? למשורר? לאני הדובר, שאינו מזוהה בהכרח עם המשורר? לאומה כולה שהמשורר אינו אלא שליח-ציבור שלה? תיק"ו.

הניסיון למתוח קו ישר בין היצירה לבין עולמו הסמוי של יוצרה הוא ניסיון חסר תוחלת, שכן השמא בו רב על הבָּרי. סביב נושא זה מזומן לקוראי הספר *כינור ערוך* עוד "חידוש" מופלג של איפכא מסתברא, המעיד על כֶּשל יסודי בהבנת הפואטיקה של ביאליק. לדברי הירשפלד, ביאליק לעתים מרעים את קולו כבשירו הנבואי "בעיר ההרגה" (ומה באשר לשאר שירי הזעם והתוכחה, למן "אכן חציר העם" ועד ל"ראיתיכם שוב בקוצר ידכם"?!), אך חושף בדרך-כלל בשירתו את האישי והחד-פעמי ביותר, "החורג מכל יחד והחותר תחת כל קהילה."

אבחנה תמוהה ואקסצנטרית זו רחוקה מלשקף את המציאות כהווייתה, אם לנקוט לשון המעטה: ביאליק אכן כתב לא אחת שירה בעלת חזות אישית (בלי ספק אישית יותר מזו של משוררי המאה התשע-עשרה, שהקפידו שלא להכניס את הביוגרפיה שלהם לתוך יצירתם, וראו שירו של יל"ג "אתם עדיי" המכריז על כך במפורש). הוא אף הביע לא אחת את רצונו לפרוש מן הציבור, לברוח מן השליחות ולמצוא מלון אורחים במִדבר, כמו ירמיהו הנביא, או עליית גג קטנה, כמו אלישע הנביא. ואולם, בדרכו "האישית", "הרגשית" ו"הווידויית", תיאר ביאליק את הביוגרפיה ואת עולם הנפש של everyman - של "כל אדם מישראל." הוא הציב ביצירתו דיוקן קולקטיבי, מוּכּר ומעורר הזדהות, שלו ושל רבים מבני דורו (ולפעמים גם של ה"יהודי של כל ימות השנה" ושל היהודי הארכיטיפי של כל הדורות). את היסודות החד-פעמיים שבתולדותיו ובעולם הנפש שלו הוא חשף לעִתים נדירות בלבד, ותמיד בסיוע הבדיון, אשר שימש לו מסכה מגוננת שבחסותה מצא פורקן לסודותיו הכמוסים ולתפילותיו הנידחות.



כך סיפר ביאליק בדרכי עקיפין מרומזות - אך לעולם לא ביצירתו הפרסונלית, הכמו-וידויית או הכמו-אוטוביוגרפית - על חיי נישואיו המשמימים, על געגועיו לילדים משלו, על הרגע שבו כמעט והוציאוהו להורג בימי מלחמת העולם, על מותה הטרגי בתאונה של אותה ילדה, בת למשפחת קרופניק-קרוא, שהוא ואישתו קירבו לביתם בימי שִבתם בברלין, או על גורלה המר והנמהר של ידידתו הציירת אירה יאן. על כל האירועים הללו, האינטימיים והטראומטיים, הוא סיפר לקוראיו רק במרומז ובחסות היצירה הבדיונית, האימפרסונלית למראה. לעומת זאת, במרחבי יצירתו "הפרסונלית", לסוגיה ולתקופותיה,

רק סיפורו של עם ישראל, בהווה ובכל הדורות, הוא שהעסיק אותו כל ימיו, גם כאשר בחר לדבר בגוף ראשון יחיד וגם כאשר שיווה לדבריו חזות של וידוי אישי.

אפילו בערוב יומו, כאשר נשא דברים בפברואר 1933 על "מגילת האש" בכינוס מורים בתל-אביב, הוא תיאר את יצירתו זו, לרבות פרק הווידוי האישי המשולב בה, לא כסיפור אינדיווידואלי, אלא כסיפור ייצוגי וטיפוסי - כ"אבטוביוגרפיה, אבל אבטוביוגרפיה של ***בחור מישראל, שהיו עוד אלפים ורבבות כמוהו.*** " בדיקה מעמיקה של הליריקה שלו תגלה שגם שירי הבדידות הפרסונליים והרגשיים ביותר שלו (שירים כדוגמת "לבדי" ו"הכניסיני תחת כנפך") אינם שייכים לספֵרה האישית בלבד. בסמוי ובגלוי, הם גם שיריו של "האני" הלאומי, המספר את סיפור חייהם של צעירים רבים, שחוו חוויות דומות ונותרו יחידים "תחת כנפי השכינה", או חזרו אליה "משוט במרחקים" לאחר שנואשו מאורות מבטיחים שהכזיבו. יתר על כן, אין אלה שירים על בני דורו בלבד, אלא גם שירים המסַפרים את סיפורו של "עם לבדד ישכון", אשר פרש מן "החיים" ונשאר מיותם תחת כנפה השבורה של אלוהות חלשה וכושלת, שאינה יכולה לעזור לבניה. התרחקות כביכול שהתרחק ביאליק מרשות הכלל, או מן האחידות והפמיליאריות של ה"יחדיו", אירעה שעה שהמיר את דמותו של הדובר העממי והפמיליארי של השירה המוקדמת בדמות דובר מורם מעם של נביא, שאיננו everyman, כי אם יחיד נבחר הנושא בשליחות, אך גם דמות אליטיסטית זו נותרה תמיד בגדר סמל לאומי רב השלכות, סמלו של עם נבחר, הנושא את "תעודת ישראל בעמים", ולא דמות בעלת סימני היכר אינדיווידואליים, חד-פעמיים.

לא קל להסביר ל"אורח נטה ללון" בחקר ביאליק כדוגמת אריאל הירשפלד עד כמה הוא טועה ומטעה בדברו על "האישי והחד-פעמי ביותר, החורג מכל יחד והחותר תחת כל קהילה." לא קל להסביר לו עד כמה הוא טועה ומטעה בהבנת סמלים מרכזיים בשירת ביאליק, סמלים שפני יאנוס להם, כמו סמל הנחש או סמל הצפרירים, כי יקצר המצע מהשתרע. גם יקשה בסקירה קצרה להסביר לו עד כמה הוא טועה ומטעה בקביעה שיל"ג לא היה לגבי דידו של ביאליק מודל ומקור השראה והשפעה מכונן. די בעיון בפרק על "הרנסנס היל"גי" בחיבורו של עוזי שביט *לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה בשירת ביאליק* (1978) כדי להפריך אבחנה רעועה זו. את יל"ג תיאר ביאליק כדינמיט מפוצץ סלע, שחשף אותו מִכרה שאליו באו "ננסים" כמוהו לאסוף את אבני החן מלוא חופניים. ברי, המשורר הבין לימים שהישגי שירתו ושירת בני דורו העמידו בצל את הישגיה של שירת ההשכלה, אך הוא גם ידע שכדי לעשות את כברת הדרך שבין וייזל ליל"ג דרוש היה כוח רב יותר מזה שנדרש מממשיכיו של יל"ג בשירה העברית, והוא בתוכם.

אין חולק על כך שהתנ"ך ואגדת חז"ל, הפיוט ושירת "תור הזהב" (שירת ריה"ל, ולא פחות ממנה שירת רשב"ג) חִלחלו ליצירת ביאליק ונטמעו במחזור הדם שלה, אך בכל מרחבי שירה העברית החדשה לא היה לביאליק מקור השפעה גדול וחשוב יותר מיל"ג (השפעתו על ביאליק עלתה בהרבה על זו של מנדלי מוכר ספרים, שפילס לו דרך בתחומי הסיפורת). הוא אשר פילס לביאליק את הדרך לכתיבת שיריו הראשונים, והוא אשר קבע (לפעמים בדרך ההתנגדות וההיפוך, כמו בשיר הגנוז "השירה מאין תימצא"), את תכני שיריו של המשורר הצעיר ואת צורותיהם. בבגרותו התרחק ביאליק ממקור ההשפעה

היל"גי, אך המשיך להעמיד במרכז יצירתו את "האני" האישי-הלאומי, ומעולם לא כתב שירים נרקיסיסטיים של "רַק עַל עַצְמִי לְסַפֵּר יָדַעְתִּי." המעורבות האישית הכנה שלו בענייני הכלל, המסרים הלאומיים העמוקים והמקוריים של שירתו, נימתה "העממית", הכמו-אישית של שירה זו וסגנונה הרב-רובדי - הצלול כבדולח לכאורה והמורכב מורכבות אין-סופית למעשה - כל אלה עשו את ביאליק לגדול הסופרים ולבחיר בניו של העם.

*

כדי לעמוד על עשרות הטעויות ואי-ההבנות, המשוקעות בספר *כינור עדוך* נדרש חיבור בהיקף של ספר שלם, אשר לא ייכתב כמובן לעולם. נסתפק אפוא בבחינת שלוש מן האבחנות הפרוזודיות המפורטות בספר זה, שהן טיפת המים המלמדת על טיב מימיה של הברֵכה כולה.

● הירשפלד מרצה באוניברסיטה על הקשר בין שירה למוזיקה, ומרבה לעסוק בפרקי המבוא באיכותה "המוזיקלית" של שירת ביאליק - במשקל החדש הטוני-סילאבי, השונה כל כך מאיכותה של שירת יל"ג הנעדרת לדבריו "כל תחושה ריתמית." לשם כך הוא משווה את הפתיחה של "אל הציפור" עם פתיחת שירו של יל"ג "קוצו של יוד." השוואה זו מוליכה אותו למסקנה שהקורא את "אל הציפור" מבַצע פעילות שונה לחלוטין מזו שמבַצע הקורא את "קוצו של יוד." לדבריו, הקורא אינו מתבונן בטקסט ומנסה לקשור את חלקיו ברצף, אלא **מגלם** אותו. עוד לפני כל הבנה שכלית של האמור בשיר, הקורא מוכנס אל זרם צלילי מלודי סוחף.

נניח לקביעה אישית ואימפרסיוניסטית זו, המנוסחת משום-מה כאילו הייתה כלל גורף, שאין בלתו. על אבחנות כאלה ועל כגון אלה כבר אמר פעם מי שאמר: "או שכן, או שלא, מאה אחוז!." נתרכז בדמיון ובשוני שבין ביאליק לבין יל"ג, העולה כאן לדיון. אילו גילה המבקר בקיאות במרחביה של שירת יל"ג, הוא היה צריך להשוות את שורת הפתיחה "שָׁלוֹם רַב שׁוּבֵךְ צִפּוֹרָה נֶחְמֶדֶת" לא עם פתיחת "קוצו של יוד" (או עם מאה ואחת פתיחות אחרות של שירי יל"ג, שההשוואה אִתן אינה מעלה ואינה מורידה), אלא עם שורה מסוימת מאוד וידועה מאוד של יל"ג, הלא היא השורה "שָׁלוֹם לָךְ מַרְתָּה תַּמָּתִי עַד נֵצָח" (שורת הפתיחה של הקריאה הדרמטית שקורא שמעון אל מרתה אהובתו הקרובה-הרחוקה ב"בין שִׁני אריות"). אילו עשה כן, הוא היה מגלה ששורת הפתיחה של ביאליק דומה דמיון מפתיע לזו של יל"ג, אף כי השיר המשכילי כתוב כמובן במשקל האנדקסילבי, שנועד לקריאה דמומה, ואילו שירו של ביאליק משנות מפנה המאה כתוב במשקל הטוני-סילבי, שנועד לביצוע בעל-פה, בדקלום או בלוויית לחן.

אילו עשה כן, היה הירשפלד מגלה שיל"ג כתב לא רק שירה דיסקורסיבית שכלתנית, אלא גם שירה מלאת רגשות עזים ("במצולות ים", "בין שִׁני אריות"), ואפילו "חטא" פה ושם בכתיבת פזמונים ושירים ביידיש. המשקל "החדש", שהגיע לבשלות עם הופעת ביאליק, לא היה זר ללבו ולאוזנו, ולפעמים אף הסתננו לתוך שיריו הסילביים שורות מוזיקליות כדוגמת "שָׁלוֹם לָךְ מַרְתָּה תַּמָּתִי עַד נֵצָח", הנשמעות כאילו נכתבו במשקל טוני-

סילבי. את השורות הללו חיקה ביאליק שעה שעשה את צעדיו הראשונים "בהיכל השירה", ובעקבותיהן נכתבה הפתיחה המרשימה "שָׁלוֹם רַב שׁוּבֵךְ צִפּוֹרָה נֶחְמֶדֶת."

המשקל החדש "המוזיקלי" החל להסתנן לתוך השירה העברית בעיקר מן השירה הגרמנית (ומשירת יידיש שהושפעה ממנה) בשנים שבהן קמה הלשון העברית לתחייה, והתעורר הצורך בשירים עֵרֵבים לאוזן, שניתן לבצעם בלוויית לחנים במועדונים של "חובבי ציון", שהחלו אז לצוץ בכל אתר ואתר (כך נולדו שיריהם המושרים של מרדכי צבי מאנה, מנחם מנדל דוליצקי ואחרים, שנתחבבו על הצעירים והושרו "בלב רַגֵּש").

הקורא "הפשוט" יכול היה אפוא לזהות ב"אל הציפור" את נימתו הנוגעת ללב, ואילו הקורא הרגיש לדקויות הטקסט יכול היה להבין שלפניו "עממיות" ו"סנטימנטליות" של משורר מתוחכם, שהפשטות והרגשנות העממיות ממנו והלאה (וכי ראוי בהחלט להטות אוזן קשבת לתכנים החתרניים של שיריו, ולא ללכת שבי אחרי קסמי צליליהם בלבד). הקורא הנאיבי, בן "תחום המושב", יכול היה לזהות בשיר קִרבה רבה לשירי יידיש של אברהם גולדפאדן, אבי התאטרון היהודי, ואילו הקורא המערבי, המתבולל למחצה, יכול היה לזהות בו קרבה ל"זמורת פלשתינה" של לרמונטוב, או לשירה הידוע של מיניון (Mignon), גיבורת *וילהלם מייסטר* של גתה ("Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n" = "הידעת הארץ בה הלימון פורח"), שהדיו נשמעים בשורות " מִי יִתֵּן-לִי אֵבֶר וְעַפְּתִי אֶל-אֶרֶץ / בָּה יָנֵץ הַשָּׁקֵד, הַתֹּמֶר!." את חידושיו המובהקים ביותר ברא אם כן ביאליק מבלי שידיפו ריח של "צבע טרי." תמיד ביקש לבנות את החדש ממכיתותיו של הישן והמוכר. הירשפלד מגשש אפוא כסומא בארובה שעה שהוא מתאר את מהפכת התרבות שערך ביאליק ב"אל הציפור." דווקא שיר זה הוא דוגמה מובהקת למהפכנותו השמרנית של ביאליק, או לשמרנותו המהפכנית: ליכולתו לתת את מבוקשם גם לקוראים "פשוטים", חובבי קונבנציות מוכרות וחביבות, וגם לקוראים יודעי ח"ן ואוהבי חידושים מפתיעים.

● להלכה, צדדיה המוזיקליים של הספרות הם תחום התמחותו של אריאל הירשפלד, ובהם אמורים להתבטא חידושיו המקוריים בחקר ביאליק. על כן מוזרה היא, למשל, האבחנה שבשיר "הקיץ גוֹוע." המשורר בוחר לחתום את התמונה בבית הראשון "בהינף אחרון של קיטש [...] שלולית דם ענקית של התאבדות, המלווה במכת גונג מוזיקלית מהדהדת בחרוז האופראי 'ארגמן - מתבוססות בדמן'" (עמ' 250 - 251). שיר זה, משיריו הליריים היפים של ביאליק, מתאר את הטבע ואת האנושות, המחליפים את אדרת הארגמן המפוארת של המלך באדרת הטלאים חסרת הנוי של הקבצן (למן הפאר של "הַקַּיִץ גּוֹוֵעַ מִתּוֹךְ זָהָב וָכֶתֶם / וּמִתּוֹךְ הָאַרְגָּמָן / שֶׁל-שַׂלְּכֶת הַגַּנִּים וְשֶׁל-עָבֵי עַרְבָּיִם / הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן" ועד לשיממון האפרורי והפלבאי של "בְּדַקְתֶּם נַעֲלֵיכֶם? טִלֵּאתֶם אַדַּרְתְּכֶם? /צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה"). השיר נכתב באודסה ב-1905, בימי מהפכת הנפל ושקיעת העולם הישן, והוא משקף את השינויים שהתחוללו אז בחברה ובאמנות, ולא בטבע (בעולם החי והצומח ובעונות השנה) בלבד. הוא כתוב כמובן, כמו כל שירי התקופה, בהגייה אשכנזית, ועל כן אין לפנינו חרוז של "מכת גונג" מהדהדת, כי אם חרוז "נשי", רך ומתמשך (שבו ההטעמה נופלת על ההברה שלפני האחרונה) - חרוז ההולם במדויק את האווירה המלנכולית והמהורהרת של השיר, המתחלפת בשורות הסיום בגערה, ספק ציונית ספק רצינית. מדוע

טעה אריאל הירשפלד וקרא את השיר בהגייה הארץ-ישראלית ("הספרדית"), ועל-כן ייחס לחריזה שלו תכונה של "מכת גונג", בשעה שלפנינו חרוז "נשי", רך ועדין? אולי משום שאין בספרו כרונולוגיה מחייבת. אין מוקדם ומאוחר. אצל הירשפלד הכול מותר, והכול עשוי מקשה אחת, ללא גבולות וללא מגבלות.

● למִקשה אחת, ללא גבולות מובחנים, הופכים כאן גם כל המונחים של רובד הצליל (עיצורים ותנועות, מצלולים ואונומטופאות, אליטֶרציות, אַנַפורות ועוד). לא אחת מכנה הירשפלד את העיצור או את המצלול בשם "תנועה", ולא אחת הוא קורא לצליל "מצלול" ולמצלול "אונומטופיאה." כך נאמר בתוך ניתוח רובד הצליל של השיר "בתשובתי": "הבנייה של סיום השיר וההובלה לקראת **תזמור המצלול** שלו, שצומח **מהתנועה** 'שָׁה': "ישן נושן, אין חדשה.... יחד נקרב עד נבאשה', יוצרות בסופו של השיר **אקורד גדול ורועש** [...] המילה הגדולה, החשובה והעשירה ביותר בשיר היא המילה האחרונה - 'נבאשה' - ובזכות **המצלול** המכין לקראתה היא נשמעת **כמכת גונג** מהדהדת" (עמ' 33 - 34). שוב משמיע לנו הירשפלד מכת גונג! אך מה נעשה, וגם הפעם אין היא אלא אסוציאציה אקוסטית חסרת יסוד, ללא כל אחיזה בטקסט. סופו של השיר "בתשובתי" הוא ספק *danse macabre* רוחש וקדחתני של אנשים ההולכים אלי רקב וקבר, אל תרדמת נצח; ספק הליכה לקראת שינה כבשירו הגנוז של ביאליק "ישני עפר" בדבר העיר המעופשת השרויה בתרדמה עצלה ורופסת. ניתן כמדומה לשמוע במצלול [ŠA] החוזר חמש פעמים (במילים 'שָׁם', 'יִשָׁן', 'נוּשָׁן', 'חדשָׁה', 'נבאשָׁה') את צליל ההיסוי שבלשון יידיש ("שאַ, שטיל"), לשונם של דרי העיר הרדומה, שאליה מגיע הדובר מדרך ארוכה, ובה נגלים לנגד עיניו זקן וזקנה מורבידיים, שבקושי זזים או מניעים את אבריהם. ואגב, מילות הפתיחה "שוב לפני" הן תוספת מאוחרת של עורכי ביאליק, שתיקנו את מילות הפתיחה המקוריות של ביאליק - "עוד הפעם" - בטענה שהן מתורגמות תרגום-שאילה מלשון יידיש ("נאָך אַ מאָל"). בשלב זה עדיין היטה ביאליק אוזן לעורכיו, וכפף ראשו לפני תכתיביהם.

לא "מכת גונג" לפנינו, כי אם סיום המתעורר בעליצות עִוועים של מחולת המוות רגע לפני הסוף המר, ולחלופין, סיום של דעיכה דוממת לקראת התרדמה (מהמאייר של מהדורת כתביו ביקש ביאליק לצייר לשיר זה תמונה שוקטת, "מהעֵבר השני", כלומר, ממחוזות המוות), ולפי הוראותיו למאייר ניתן להבין שהפרשנות של הירשפלד אינה קולעת כל עיקר לרוח השיר.

ביאליק לא צירף כמובן הוראות ביצוע לשיריו, ותכופות אפשר לבצע את שיריו בביצועים שונים, אפילו מנוגדים. כך, למשל, שורות הפתיחה של "לא זכיתי באור מן ההפקר" יכולות להיות דבריו המתחטאים והאפולוגטיים של "נאשם", המגן על עצמו אל מול אצבעו המאשימה של קהל עוין; אך גם דברי התרעומת הנרגזים של אדם נחמס הבא בטענות לאנשי-ריבו על קנייניו שנגזלו. קריין-מבַצע שיקבל לידיו את השיר יתקשה כמדומה להחליט איזו נימה ואיזו עמדה רטורית ראוי לו שינקוט. את הקריאה "צְאוּ הָכִינוּ תַּפּוּחֵי אֲדָמָה" שבסוף השיר "הקיץ גווע" אפשר לבצע, כפי שראינו, גם בהומור ציני, אך גם בגערת תוכחה רצינית. הוא הדין בסיום השיר "בתשובתי": ניתן לבצעו בדממה, בעליצות מַקַבּרית, במיאוס או בעצב, אך - למען השם - לא ב"מכת גונג"!

אם הירשפלד אינו מבחין בין עיצור לתנועה, או בין צליל למצלול, מדוע זה נאמין למשפטים יפים אך חלולים, המתהדרים במינוח מוזיקלי מרשים, כגון "הבית הזה, המקדים את השיר כמעין אדאג'ו חגיגי בסימפוניה, מגלה לא רק את ממדי הרזוננס הצלילי של הדיבור" וגו' (עמ' 113), וכגון דבריו על "המלודיה הנוסקת" של המשפט ועל התגובה "בצלילים עיליים וגלים סמויים" (עמ' 99), וכגון הדברים על ש"ההבחנה כי תבניתו של השיר היא 'פוגה' היא ניסוח אחר להיותו מערכת אלגורית-מרחבית" (עמ' 45). ואגב, הירשפלד התלהב כל כך מזיהויו של לחובר את שירו של ביאליק "ביום קיץ יום חום" בתורת "פוגה", עד שבחר להשתמש ב"דיאגנוזה" הזו שוב ושוב, בהקשרים רבים ומגוונים, שונים זה מזה לחלוטין. לימים, היא הפכה תחת ידו ל"פַּנַצֵיאָה" (תרופה היפה לכל חולי). אפילו כאשר דן בספר לימוד על ביאליק, שנכתב למען תלמידי האוניברסיטה הפתוחה, לא נחה דעתו, והוא שב והכתירו בכותרת הז'אנרית "פוגה."

*

כפי שמעידה שורת הפתיחה של "אל הציפור", בראשית דרכו ניסה ביאליק בכל מאודו להיות יורשו של יל"ג ו"להתכתב" עם שיריו הנודעים (כפי שמעיד גם שירו הגנוז של ביאליק "השירה מאין תימצא", ה"מתכתב" עם שירו של יל"ג הנושא אותה כותרת עצמה, וכפי שמעיד גם שיר המספד על יל"ג "אל האריה המת", שבו כלולים רמזים לכל שיריו הגדולים של הארי שבמשוררי ההשכלה). אולם שירים אלה אינם אלא הסנוניות הראשונות, שבישרו את השפעת יל"ג על ביאליק.

שורות הפתיחה המרשימות של שיריו הידועים של ביאליק מן העשור הראשון ליצירתו "התכתבו" עם שורות הפתיחה המרשימות של יל"ג, וכשפתח ביאליק את שירו "איגרת קטנה" בשורות המז'וריות: "שְׁדוֹת בָּר, נַחֲלַת אָבוֹת, וּמֶרְחָב וּדְרוֹר - / הֲיֵשׁ עוֹד בָּאָרֶץ מְבֹרָךְ כָּמוֹךָ?", מותר כמדומה להניח שקוראי התקופה שמעו בשורות אלה הד מהופך לשורות הפתיחה של הפואמה היל"גית "צדקיהו בבית הפקודות", שבה מקונן מלך יהודה המובס: "עִוֵּר וַעֲרִירִי אֲסִיר בַּרְזֶל וָעֹנִי - / הֲיֵשׁ עוֹד בָּאָרֶץ אִישׁ אֶמְלָל כָּמֹנִי?" כשקראו את "אכן חציר העם", בוודאי עלה בתודעתם זכר השורה "אַךְ חָצִיר הָעָם יָתוּר לוֹ בָּרָפֶשׁ" משירו של יל"ג "סילוק שכינה" (ועוד שורה מאותו שיר תוכחה של יל"ג "צַר לִי עָלֶיךָ, הַמְשׁוֹרֵר בֶּן-אוֹנִי!" צפה בוודאי ועלתה בתודעתם כאשר קראו את השורה של ביאליק בפואמה "מבני העניים": "מַה צַר לִי עָלֶיךָ, בַּחוּר בֶּן עֹנִי!"). הוא הדין בשורות משירו הבלתי גמור של יל"ג "דור המדבר" שנדפס לאחר מותו מעיזבונו:

עַם גָּדוֹל וָרָם, בְּנֵי עֲנָקִים כֻּלָּם,
הֵם נָפְלוּ - חַרְבוֹתָם תַּחַת רָאשֵׁיהֶם -
גַּם הַיּוֹם בַּעֲבוֹר הָעֲרָבִי עֲלֵיהֶם
וּבְכִידוֹנוֹ לֹא יַגִּיעַ עַד קַרְסֻלָּם.

שורות אלה מצאו את דרכן לא רק אל הפואמה הגדולה של ביאליק "מתי מדבר", אלא גם אל שירו הקטן וההומוריסטי "ילדות", ואפילו אל שיר הילדים שלו מעבר לים." התכחשותו של הירשפלד להשפעת יל"ג על ביאליק אינה מעידה על התמצאות ראויה לשמה בשירת יל"ג ובשירת ביאליק. ביאליק, כפי שכתבתי בספרי *באין עלילה*, היה מהפכן שמרני, או שמרן מהפכני: גם הקורא השמרן, המתרפק על העבר, וגם הקורא המהפכן, חובב החידושים המקוריים, יכולים היו לבוא על סיפוקם. הוא הכליא בשיריו יסודות נאוקלסיים, רומנטיים ומודרניים, והעניק לקוראיו סינתזה אישית ייחודית שנוצרה מתוך קשת רחבה של מרכיבים מנוגדים. במקורות העבריים הקדומים, ובהם שירת ספרד, ראה ביאליק אוצר (תזאורוס) לדליית צירופים ושברי פסוקים, אך המודל העיקרי שלו בראשית דרכו לא היה אלא יל"ג הקשיש, שבו ולא במשוררי הדור שבא אחרי יל"ג - דור "חיבת ציון" - ראה ביאליק מקור השפעה והשראה. למרבה הפרדוקס, ביאליק "נסוג" שני דורות לאחור, כדי להציג לפני קוראיו חידושים פואטיים מפליגים, שקודמיו לא ידעום.

*

והערה לסיום: למקרא הספר *כינוד עדוך* כדאי לזכור ולהזכיר שביצירת ביאליק לא כל תלולית היא זִקפה ולא כל שוחה היא ערווה (המילה "ערווה" חוזרת כאן, משום מה, פעמים רבות מספור, לצורך ושלא לצורך, בעיקר שלא לצורך). אמנם כבר העליתי פעם את הטענה שיצירת ביאליק היא כאותה ברֵכה מיצירתו, שכל מבקר רואה בתוכה את דיוקנו שלו, אך בספר שלפנינו הכלל הזה קובע שיאים חסרי תקדים. הקריאה *בכינוד עדוך* הזכירה לי את האנקדוטה על אותו מטופל שמטפלו צייר לו עיגול וביקש ממנו לתאר את האובייקט שלפניו. "זהו חור של מנעול", אמר המטופל, "ודרכו נשקף זוג מעורטל בעיצומה של התעלסות סוערת." הציג הרופא לפני מטופלו גם משולש, ולאחריו גם ריבוע ומלבן, ובכל פעם קיבל אותה תשובה עצמה ("זהו חור של מנעול, ודרכו נשקף זוג מעורטל בעיצומה של התעלסות סוערת"). "צר לי לומר לך זאת", אמר המטפל, "אבל אתה אובססיבי בנושא הזה בצורה מדאיגה." "אובססיבי?!", הזדעק המטופל, "ואתה, דוקטור, שאינך מפסיק להציג לפניי תמונות בלתי מהוגנות?!."

הפתגם הידוע אומר "Beauty is in the eyes of the beholder", אך מתברר שלא היופי לבדו הוא בראשו של המתבונן. ספרו של הירשפלד הוא מסע אינדיווידואלי בתכלית, שאינו משקף את נופי יצירתו של ביאליק אלא דרך פילטר אישי ומזווית ראייה אקסצנטרית עד מאוד. יש להניח שעם אותן תמונות - תמונות של שוחות ותלוליות - היה חוזר המבקר גם אילו יצא למסע במרחבי יצירתו של טשרניחובסקי, או לכל מסע אחר. כמו ב"ניו ז'ורנליזם", לפנינו חיבור המלמד על כותבו אף יותר מאשר על מושאיו.

טלי לטוביצקי

דברים על גרגרים

עם הופעת ספר השירים **גרגרים** של מאיה בז'רנו

לפני כמה חודשים כתבתי לעצמי בשיר משאלה, שיבוא אדם ויהפוך את הדברים למה שהם. ועכשיו, כשקראתי את ספרה החדש של מאיה בז'רנו, **גרגרים**[1], נזכרתי במשאלה הזאת, כי מאיה עשתה כאן את האנטי-קסם שהוא גדול בעיניי יותר מכל קסם, והוא - להפוך את הדברים למה שהם.

הספר הקטן הזה ריגש אותי ונגע בי, ממש שינה את החוויה שלי בתוך העולם, יותר מספרים רבים אחרים שקראתי בשנים האחרונות. אפשר לומר עליו הרבה דברים, ואכן כבר אמרו עליו הרבה דברים יפים, הן בפני עצמו והן כחוליה חדשה ומפתיעה ברצף הפואטי הארוך והמרשים של מאיה בז'רנו, אבל אני בחרתי להתרכז בכמה עניינים עקרוניים שנוגעים לאופן שבו הספר הקטן הזה, בדרכו הצנועה, הזיז לי משהו בחוויית השירה, השפה והעולם.

בשבילי, שירה טובה היא שירה שנותנת זמן, אוויר לנשימה, שנותנת מרחב של חסד שמאפשר להסתכל על הכול מחדש בעיניים רעננות. ואת כל זה הספר הזה נתן לי. אבל מה שמיוחד בו, הוא שהוא בו-זמנית גם שירה וגם לא שירה. הוא מתקיים כאילו מחוץ לשיח הפנים-ספרותי של השירה העברית, מעל ומעבר לאגו המשוררי וליחסים של השירה עם עצמה ועם סוגי דיבור וכתיבה אחרים בשפה ובפוליטיקה ובתרבות - הוא לכאורה קרוב יותר לספרי חוכמה, לקבלה, לזן, מאשר לשירה. כמו הציורים של רותקו, שהם בו-זמנית אמנות בהתגלמותה העמוקה והנשגבת ביותר, וגם חווייה כמו-ראשונית של הצבע עצמו, כאילו מחוץ לאמנות, כך הגרגרים האלה - אם להידרש לשדה הסמנטי שאליו מאיה שולחת אותנו - הם כאילו בו-זמנית גם גרגרים מילוליים וגם גרגרים לאכילה, או ליתר דיוק לטעימה ולהשתהות על הלשון.

*

לטעמי, כדי לחוות את מלוא הטעם שלהם צריך לבוא אליהם עם לב פתוח ועין ואוזן רגישות וסקרניות, כי גרגרים אלה - בדרכם המיניאטורית והחיננית - נוטים לנפץ כל מיני ציפיות, קלישאות בשפה ובשירה ובחיים, דעות קדומות ושיפוטי טעם ומוסר. ואגב, כדי לחוות את מלוא הנועזות של ההפרכות וההפתעות החיניניות שיש בספר, ואת כל העושר שהוא נותן, צריך לקרוא אותו לא בדגימות מפה ומשם אלא כפי שהוא מאותת ומבקש שיקראו אותו - כסדרו, מגרגר מס' 1 עד גרגר מס' 101, על פי התאריך המדויק והמלא של זמן הכתיבה, מ-2001 או קצת קודם עד 2010.

---

[1] מאיה בז'רנו, גרגרים, הוצאת קשב לשירה, 2011

אבל אחזור לעניין הלא-שירה לכאורה, שעליו כתבתי קודם. בעניין זה מאיה מציבה בפתח הספר שני תמרורים חשובים. הראשון והמרכזי קשור למוטו היפהפה באחד העמודים הראשונים, ציטוט ממשנתו של הרב קוק (?): "אם אינך יכול לגלות את הקודש בחול, אסור לך **להיפגש עם החול**." כשקראתי משפט זה לראשונה, שמעתי את ההדגשה על הפגישה עם החול. פגישה מלאת יראת כבוד, שמכוונת לגילוי הקודש שבחול. זה אכן הדבר החשוב והמרכזי שמאיה עושה בספר הזה. היא באה מעמדה מלאת כבוד אל החול, ומגלה בו שוב ושוב את ניצוצות הקדושה, שטמונים בקליפות שמהן אנחנו וכל אשר סביבנו מורכבים (ואני משתמשת במכוון בטרמינולוגיה קבלית, כי זו התשתית המחשבתית של הדברים כאן).

הכבוד לחול, הקשב וההתבוננות הפתוחים והאוהדים לכל דבר, אחראים לתרכובת ולאיזון המאוד מיוחדים בספר הזה בין ההקפדה היתרה על היופי והחגיגיות של הרגע השירי - גם מבחינה ויזואלית וגראפית, בהגדלה של המילים והמרכוז שלהן על הדף, עם כל השקט הלבן שמסביב, וגם בקשב למצלול ולריתמוס המדקדק של המילים. מאיה יודעת בדיוק איך לסדר את המילים בשורות ואילו מהן לבחור, כך שצלילית הן יהדהדו זו את זו, וגם "יתחרזו" לפעמים מבחינת הצבעים או איזשהו היבט ויזואלי אחר, וכמובן התיארוך המדויק והסידור שהוא בדרך כלל כרונולוגי אך לפעמים גם מוטיבי (הגרגר על הג'וק שנמחץ בא אחרי הגרגר על האוגר שרגלו נמחצה...), לרבות ההקדשות המרובות לכל מי שנוכחותו היתה מקור להיווצרות הגרגר - בקיצור החיבור בין הכבוד העצום לכל רגע ורגע בתוך היומיום ולכל רגש או התרחשות שהוא מביא איתו, ובין הפרטים השיריים עצמם, שיכולים להיות רציניים או מצחיקים, מרגשים או מגוחכים, אפילו לכאורה מגעילים או סתמיים. לא רק שהקפדנות והקומיות אינן עומדות בסתירה זו לזו, אלא שהתרכובת שלהן יוצרת טון שמצליח לחמוק מכל הפחים שאורבים בדרך כלל לכתיבה כזאת: פח ההתחכמות והיומרנות, פח הקיטש המתמוגג, פח הכבדות הפומפוזית שמטילה משקל כבד מדי על רגעים קלי משקל. ההתפעמות שיש כאן מסיטואציות קטנות, מתפניות של רגש או מחשבה, היא אכן התפעמות אבל היא גם שומרת על פליאה מן הרגש שהיא מתארת, מאפשרת מרחק של התבוננות, כך שיהיה אפשר לחוות הכול כמוזר ומעט פלאי. כך היא חושפת את ניצוץ הקדושה שבחול.

וגם, ובעיקר - ההתפעמות הזאת מקיפה הכול, לא רק את מה שיפה וראוי ונקי ונכון. וכך אפשר למצוא כאן גרגר על החצילים בפשטידה, ומייד אחריו גרגר על הקקי של הכלבה; וגרגר על הרמת שקל מחריץ המדרכה, "עבור איזו קבצנית - אחרת?" (עמ' 66, גרגר 58) או על הדחף להרים עצם מהכביש (עמ' 60) או פיתה עבשה מהמדרכה (עמ' 71). המבט מכוון לעתים נמוך יותר מנמוך, הקיפוד שעובר על המדרכה בערב הוא "באותו הגובה" (עמ' 76) כמו המשוררת עצמה וכמו הגרגר הבא שלה. היא עוצרת להביט, בעצמה כמו בכל דבר אחר, והעצירה הזאת - שיש בה פליאה, וגם רכות ואהדה - מייצרת מרחק מן הרגש עצמו, כך שאפשר לומר למשל: "השירותים שבורים / השירותים מתוקנים / איזו אומללות, איזה אושר." (עמ' 54) ואנחנו מאמינים לה בדיוק משום שהמרחק הזה של המבט מכיל גם את רגע האומללות וגם את רגע האושר, שניהם במקביל, אחד לא טוב או נעלה או שווה יותר ממשנהו, שניהם שווים, שניהם מהמרחק המעט אירוני אבל המחויך הזה ראויים באותה מידה לתיעוד, ולפליאה.

*

אבל היה עוד משהו במוטו הזה שראיתי בפעם השנייה או השלישית שהתעכבתי עליו, וזה ה"אסור." והאיסור הזה, למרבה ההפתעה, הוא לא כפי שהיינו מצפים מפגישה עם הקודש, אלא דווקא מפגישה עם החול: אם אינך יכול לגלות את הקודש בחול, **אסור לך** להיפגש עם החול. מה משמעות הדבר, שאסור להיפגש עם החול, ואיפה זה משאיר אותך? זה משאיר אותך עם הקודש. ועל מי שומרים ומפני מי מזהירים, האם עליך מפני העולם או על העולם מפניך?

פתאום ראיתי את המשורר כמין חיה משונה, חיית קודש כזאת, שהקדושה שבה היא קדושת המילים, שאם היא אינה יכולה למצוא בעולם, בחוץ, את הניצוץ של הקדושה, **אסור** לה לצאת מהבית, אסור לה לצאת מהחדר אפילו, היא צריכה להישאר חיה משונה וסגורה בתוך חדרה. יש משוררים כאלה.

אבל מאיה יוצאת החוצה ופוגשת חיות ועצמים, לפעמים היא פוגשת חיות מן הסוג שלה (פגישה עם ויזלטיר, עמ' 102) ולפעמים חיות אחרות. היא לא נשארת חיה משונה וקדושה, היא יוצאת אל החול, והיא לא יוצאת אל החול כדי לעשות לו טרנספורמציה למשהו אחר, משהו שאינו חול - זו נקודה מכרעת והיא מביאה אותי אל התמרור השני שהיא שתלה בפתח הספר.

אין כאן כמעט - וזה דבר חריג מאוד בשירה, דבר שכמעט לוקח אותנו אל מעבר לגבולות השירה כאמנות של סימנים וסמלים מילוליים - אין כאן כמעט כל כוונה לעשות טרנספורמציה של חומרי הממשות למשהו אחר, למשהו קסום, מאגי-שירי. כפי שאין כאן כמעט כל כוונה לדון בשירה עצמה באמצעות החומרים של השירה. יש כאן מוזיקליות, הרבה מאוד תזמון קצבי ומצלולי, שהוא נשמת אפה של השירה (ראו למשל את הגרגר המקסים, מס' 70, עמ' 78: "הפנים דמו לסחלב והוארו / בחלב סגול וזהוב, / סח הלב ולבלב גבוה גבוה...) אבל אין כאן התכוונות להמרות, למטאפורות, לדימויים - התכוונות להפוך דבר אחד לדבר אחר. ואני כותבת 'כמעט' כדי להימנע מהכללות, כי בין שאר הדברים שהספר הזה עושה, הוא גם אינו מאפשר להכליל הכללות, או לחלץ ממנו פואטיקה אחת מסודרת.

התמרור השני הוא, אם כן, זה: אחרי המוטו מאיה מביאה כמה התחלות שהן טרום-גרגריות. למה היא מביאה אותן ולמה חשוב לה להדגיש שאלה אינם עדיין גרגרים? אני לא בטוחה בכך, כי כאמור אין באופן גורף בספר המרות מטאפוריות, אבל יש בכל זאת משהו מאוד שונה באיכותו בין אמירה כמו "אני רוקדת על קיר של נייר / את השיר שברגליי / ורושמת בגיר" (וזהו הטרום-גרגר, לפני מס' 1) ובין ההמשך המיידי, גרגר מס' 1, שכמו כל הגרגרים שבאים אחריו, אינו מדמה משהו למשהו, אלא מתאר משהו שהתרחש בעולם, בלי לשפוט אבל גם בלי להסוות, לטשטש, לתקן או להמתיק: "משנמחצה רגלו / של האוגר הקטן, /שמעתי לראשונה את קולו" (עמ' 9).

מאיה בז'ראנו ושער ספרה **גרגרים**

*

אני רוצה לסיים בקריאה של שני גרגרים רצופים, מס' 49-48 שבעיני עוסקים דווקא, באופן די נדיר בספר זה, בקלישאות לשוניות ותרבותיות, ובהפרכה העדינה שלהן.

.48

הַכַּד שֶׁתּוֹכוֹ אֵינוֹ כְּבָרוֹ –
עַד שֶׁהִסְתַּכַּלְתִּי לְתוֹכוֹ הַמָּאוּס
שָׁבָה אוֹתִי בְּיָפְיוֹ הַיָּרֹק

13.2.2007

.49

לִבִּי –
הַמָּקוֹם הֵכִי קַר בַּבַּיִת
בּוֹ אָשִׂים אֶת הַוְרָדִים
שֶׁיַּאִרִיכוּ לְלַבְלֵב

18.3.2007

שימו לב להדהודים ביניהם ולחוכמה שכל אחד טומן בהיפוך של ציפיות מקובלות [תוכו של הכד; לבי - המקום הכי קר בבית]. כך גם בהרבה גרגרים אחרים: הביטול העדין והחכם של הערכיות השלילית שאנחנו מייחסים בדרך כלל לדברים. אין כאן יותר גבוה ונמוך, טוב ורע, יפה ומכוער, אנושי וחייתי, טעים ומגעיל, בריא וחולה. הדברים מוצבים כפי שהם ובזאת הם נגאלים, חוזרים להיות מוצבים בעולם, ועכשיו הם מנצנצים קצת יותר, קורצים כשאנחנו עוברים לידם, ליד עצמנו - זה הקודש שבחול. הניצוץ שבקליפה.

אורי ברנשטיין

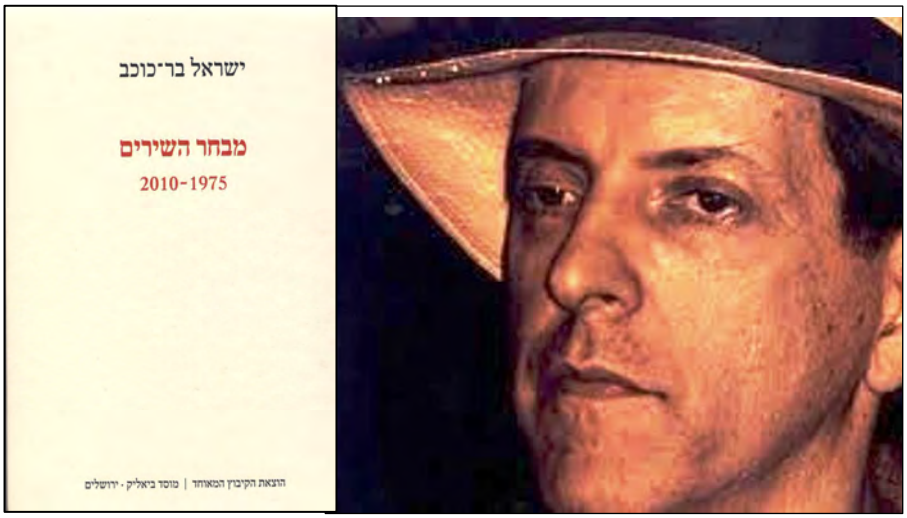
על שירתו של ישראל בר-כוכב

דברים בהשקת הספר **מבחר השירים: 1975-2010**

לפעמים, בסחף הזמן, כשהדור המיתולוגי של זך, אבידן, רביקוביץ', עמיחי - אשר חלקו הלך לעולמו וחלק הולך ומזדקן - משתרר לכאורה איזה חלל, מין ריקות. וזה לא נכון. כי בתוך הריקות הזאת יש מספר משוררים מצוינים, מיוחדים במינם, שהיו צריכים לעשות, ניתן להודות, מעשים עצומים כדי להתבלט וכדי למצוא להם קול עצמאי, אחרי תקופה של משוררים גדולים.

אחד מהם והנדיר שבהם, הוא ישראל בר-כוכב. הביקורת הרדודה היום עושה עוול כאשר היא משווה מין ושאינו מינו, משטחת דברים. 'שירת המטבח והמשגל' הנפוצה, חלק ממנה עוסק בדברי יומיום, וחלק אחר עוסק בהתפרעויות מיניות, אינטימיות וחסרות חשיבות.

שירתו של ישראל בר-כוכב,[1] עומדת בפני עצמה, כמכלול שאינו מחקה שום דבר, ושום דבר אינו יכול לחקות אותו. והן זהו סימן מובהק לקול עצמאי של משורר: כשאתה פותח דף בספר, אתה יודע שזהו ישראל בר-כוכב. לטוב או לרע - זה קולו, זה הוא, אין מישהו שכותב כמותו. אבל מה הוא קול זה, מה הן תכונותיו? ובכן, יש בשירתו של בר-כוכב כישוף ומאגיה, שהם יסודה של השירה. על כן אנו עוסקים בה ומרותקים אליה.



ישראל בר-כוכב ושער ספרו החדש

---

[1] ישראל בר-כוכב, **מבחר השירים 1975–2010**, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2011

איכות מיוחדת זאת נוצרת כאשר אל תוך המילים היומיומיות מגיעות, פתאום, מילים גבוהות יותר. סדר המילים מתבלבל לכאורה, והצירופים החדשים שמשוררים מיוחדים במינם יודעים לצרף, מעניקים תחושה, שככל המדובר בחיינו, עד היום, הם לא היו אלא משטח רדוד של מציאות לא חשובה, בעוד שמאחוריה מסתתר איזה סוד, כישוף, המתגלה בדברי אותם משוררים, ודבריהם מלווים את חיינו היומיומיים לא כמו צל, אלא כמו אור, שמאיר אותם באור מיוחד.

לישראל בר-כוכב יש אותה תכונה של מגע במאגיה של המילים, וממילא מגע במאגיה של החיים. החיים שהוא מתאר, הם לכאורה, ורק לכאורה, חיים רגילים, אך מאחוריהם מסתתר הקסם, שמשווה להם צורה שלא הייתה בעולם. הוא פותח בילדות, והילדות היא מקור חיותו, מחוז של משאת נפש, מקום שאינו בהרי ההימליה, אלא בגבעתיים, שהופכת למקום שבו התרחשו פלאי עולם, או שהוא כילד ראה אותם כפלאי עולם. וכך, הוא מעביר לנו את ההרגשה שגם בגבעתיים המסכנה, או ברמת יצחק (שכונה ברמת-גן, סמוכה לגבעתיים) היה משהו מעבר למציאות. כך למשל השיר בעמוד 183, "אותו ים":

אותו ים

רָמַת יִצְחַק קָמָה עַל חֻרְבּוֹת הָעוֹלָם הַקַּדְמוֹן:
חֲנוּת הַבְּגָדִים לֶבֶקוֹבִיץ,
בְּקוֹלְנוֹעַ לִילִי הֶקְרְנוּ זִכְרוֹנוֹת רִאשׁוֹנִים,
בְּאַבְנֵי בֵּית הַכְּנֶסֶת הַגָּדוֹל נִקְּבְעוּ מַלְאֲכֵי גִּיר.
מִי שֶׁהָיָה בַּחֵיק הַיַּלְדוּת, גּוֹלֶה בִּשְׂדוֹת זָרִים,
יָם יָשׁוּב וִיכַסֶּה אֶת הַנּוֹף,
וְכָל עֲתוּדוֹת הַנָּדְלָ"ן יִכְלוּ.

זוהי התרסה נגד היומיום הפרוזאי והמאובק: הים, ישוב ויכסה את הנוף, וכל עתודות הנדל"ן האלה, שאנו עסוקים בהם ומסווים את המקום האמיתי, יכלו. (שם). ובשיר אחר:

בִּיצָה

בִּשְׁמֵי רָמַת יִצְחָק מֵעַל בֵּית הַכְּנֶסֶת הַגָּדוֹל עֲנַן הַקְּדֶשָׁה.
שָׁם נִקְבַּע מִי יָשׁוּב מִמִּשְׁחָקָיו וּמִי יִטְבַּע בַּעֲבוֹדַת הַיָּמִים.
בֵּית הַקּוֹלְנוֹעַ הָיָה בָּבוּאָה שֶׁל מַעְלָה.
בֵּין הַבָּאִים הֻטְּלוּ גּוֹרָלוֹת,
בַּעַל הָעוֹלָם חָגַג לַנּוֹכְחִים בַּמַּעֲמָד,
גַּם הַמְסָרְבִים הָעֲלוּ אֶל הַבָּמָה: לֹא כֻּלָּם
עָמְדוּ בַּקֶּצֶב, יֵשׁ שֶׁטָּבְעוּ בְּבִצָּה מְסֻכֶּנֶת,
יֵשׁ שֶׁרָעֲדוּ עַד שֶׁהוּסַר הַמָּצוֹר,
יֵשׁ שֶׁהֻכּוּ בְּסַנְוֵרִים
וְנוֹתְרוּ בְּיַלְדוּתָם. (עמ' 240)

נחוץ עיוורון מסוים לכל מה שמתרחש סביב כדי לחזור, בתום לב, אל הילדות הזאת, שהייתה יסוד חיינו, שאליה היינו רוצים לחזור, אבל לא חזרנו, לפני שגילינו גם את המין וגם את המוות (ואינני יודע מה גרוע ממה). אשר על כן, שירי הילדות של בר-כוכב רצופים תגליות אפיפניות אלוהיות, כמו בשיר על אמו, שאין הוא רואה אותה כדמות ממשית, כואבת, אלא כדמות מן המיתולוגיה היוונית.

אבן החכמה

אִמִּי אִבְּדָה אֶת מְאוֹר עֵינֶיהָ,
תִּשְׁעִים וּשְׁתַּיִם שְׁנוֹתֶיהָ
וּמוֹתָהּ הָאֵינְסוֹפִי. אִלּוּ הָיוּ לָהּ שְׂפָתֶיהָ,
הָיְתָה מְסַפֶּרֶת עַל מַה שֶּׁצּוֹפֵן הַזְּמַן,
הָיְתָה הוֹלֶכֶת לַיָּם אִלּוּ הָיוּ לָהּ רַגְלֶיהָ.

בְּאֵין רַגְלַיִם הִיא נִשֵּׂאת אֶל הַחֹשֶׁךְ:
בְּמוֹת הַזִּכָּרוֹן בָּאָה הַחָכְמָה. (עמ' 237)

זהו אפוא תיאור של מיתוס יווני: "באין רגליים היא נישאת אל החושך" (שם). גם חיבור מילים נפלא. אין מי שיכול כמו בר-כוכב לשלוף מילים ממקומותיהן ולחבר אותן במקוריות מפתיעה כזאת. ייחודית לו גם הראייה הבלתי פוסקת של החיים כאגדה, שמאכזבת, משום שמרבית האגדות אף הן מאכזבות. בעין פקוחה ומפוכחת הוא מגלה בשלל המראות המאגיים שלו בסיס להגדרות אנושיות מדויקות, כגון: "במות הזיכרון באה החכמה" (מתוך: "אבן החכמה", עמ' 237)) או "למדתי לאהוב את שלא ראוי לאהוב", או "הדם - נוזל המתאים להולכת דאגה." מסקנות מיוסרות אלה מקנות לשירתו הד הנותר גם כשמסיימים לקרוא את הספר המיוחד הזה, ששיריו נעים בין הנראה לבין הנחלם, בדייקנות הזויה ורבת קסם. הנה שיר:

גשם

בְּתִשְׁרֵי אֲוִירוֹנִים זוֹרְעִים יוֹדִיד הַכֶּסֶף
הוֹלְכִים וּבָאִים הַיָּמִים
וּבַמַּעֲמַקִּים שׁוֹכֵן הַבַּיִת.

עוֹד יַרְקוֹן הַקַּיִץ בָּאֲוִיר
וּמַכִּים הַסִּירִים מִמִּזְרָח
וּכְבָר תּוֹכֵנוּ נְשִׁימָה וְגֶשֶׁם. (עמ' 289)

"בתשרי אווירונים זורעים יודיד הכסף" אומר בר-כוכב. לכאורה, זוהי עובדה פשוטה: "הולכים ובאים הימים, / ובמעמקים שוכן הבית./ עוד ירקון הקיץ באוויר. / ומכים הסירים ממזרח,/ וכבר

תוכנו נשימה וגשם." ראו איזה משפט נהדר: "וכבר תוכנו", (התוך שלנו) הוא "נשימה וגשם." זאת היא ראייה שמגדילה את הפרטים ומעניקה להם זוהר בלתי מצוי, ורק משום כך יש בשירה של ישראל בר-כוכב ייחוד, דבר שלא נכתב כמותו לפניו. אמנם, משוררים ניסו. יש הרבה שירי קסם נפלאים אצל דליה רביקוביץ', אצל יונה וולך. אפילו אבידן הציני כתב לפעמים שירים שביקשו להפיק קסם, על ידי חזרה על משפטים, כמו בשיר, "אז למה לנו כל הדבר הזה, / אז למה לנו כל הדבר הזה, / מוטב כבר שנלך בגדולות,/ מוטב כבר שנלך בגדולות." חזרה זאת היא נוסחת קסם שבאמצעותה הוא מבקש להשביע את המציאות. כולם מחפשים אחר המאגיה שמאחורי המילים. וניתן לומר שאין משורר, שאינו מאמין שהוא מכשף ואין משורר שאינו מאמין שיש ביכולתו לשנות את המציאות.

הנה אחד מן השירים שבהם מצליח בר-כוכב ליצור מיתוס:

מסע צלב

אָבִי הִסְתִּיר אֶת שִׁלְדּוֹ הַמֵּת
תַּחַת חֶלְצַת חָקִי.
לְפִי הַמְלָצָתוֹ שָׂמְרוּ עַל סַפְסְלֵי הָעֵץ
בָּאוֹטוֹבּוּסִים הַחוּמִים שֶׁל הָעֵמֶק,
וּבִטְּלוּ אֶת הַצֶּבַע בַּמָּסָךְ
הַמְהַבְהֵב, שֶׁיַּתְאִים לַנּוֹף הַצָּנוּעַ.

אָז נַסְתִּי בְּאוֹטוֹבּוּס חוּם עַל סַפְסַל עֵץ
אֶל חוֹלוֹת הַזָּהָב שֶׁל קוֹפָּאקַבָּאנָה,
אֶל מַחֲבוֹאֵי הַגּוּף שֶׁל נַעֲרוֹת קָפֶה,
בַּעֲפִיפוֹנִים מֻקָּפִים שֶׁמֶשׁ
נוֹטִים אֶל קַרְנָבַל הַיָּם. (עמ' 252)

או השיר:

שפת אֵם

שְׂפַת אֵם הִיא רַקְבּוּבִית.
תְּחוּחִים שְׂדוֹת הַלַּיְלָה
וְדָבָר לֹא נִשְׁלַם.

שְׂפַת אֵם מְחַלְחֶלֶת,
מוֹצִיאָה שֵׁם רַע
בְּשִׁבְעִים שָׂפָה.

לָכֵן יֵשׁ מִי שֶׁמַּטִּים אֶת רֹאשָׁם לְאָחוֹר,
הַכֹּל רוֹצִים לִשְׁכֹּחַ, לְהַפְלִיג אֶל הַמֶּרְחָק,
שֶׁהוּא הַקִּרְבָה הַגְּדוֹלָה
הָאֵם הִיא הַנּוֹדֶדֶת הַגְּדוֹלָה שֶׁל הַמָּוֶת.
הִיא מִתְיַצֶּבֶת לְנֶגֶד עֵינַי כְּאִלּוּ הָיְתָה שָׁם תָּמִיד
בִּקְצוֹת הָעִוָּרוֹן. (עמ' 273)

היכולת של בר-כוכב, לזרוע פתאום משפטים כאלה בתוך שיר כאילו 'נורמלי', היא מיוחדת במינה. המשפט "האם היא הנודדת הגדולה של המוות", למשל, פותח לפנינו נוף עצום, מבהיל, אבל חדש.

גם בשירי הבגרות שלו, שירי האהבה, הוא נשאר מי שמחפש את אבן החכמים, אלכימאי מתמיד של המילה, שמחפש את הנוסחה שתקנה לנו חיי נצח. הנה שיר קצר על אהבה, (עמ' 254)

כְּשֶׁבָּעֲשָׂבִים לְחִישׁוֹת
כְּשֶׁצֶּבַע מַיִם מִתְנוֹדֵד
בְּעוֹדִי מְהַרְהֵר בָּךְ:
סוּס צָהֹב לוֹחֵךְ בַּזִּכָּרוֹן.

כך, בעודו מהרהר באהובה (וזאת כאילו האמירה הריאלית היחידה), הכול נהפך מסתורי, טמיר, כ"שבעשבים לחישות \ כשצבע מים מתנודד", (שם). למצוא את הצירוף הזה ולומר: "צבע מים מתנודד", זה אינו תיאור ריאלי של צבע המים, אלא תיאור מכושף של מה שצבע המים צריך היה להיות, או "סוס צהוב לוחך בזיכרון." אפשר להיזכר בסוס אחר אצל אורי צבי גרינברג, **באנקריאון על קוטב העיצבון**, ובו שורה אחת מהמפורסמות ביותר בשירה העברית: "יש שני סוסים שחורים באחת השעות." האמירה הפתאומית מותירה את הקורא בתחושה כאילו נפתח בבית השיר חלון אל עולם אחר.

לאורך כל הספר ישנה השאיפה הזאת למצוא את הנעלם, את הנסתר, את הבלתי נראה, את הבלתי מוחש, את מה שנותן טעם, לחיינו. למשל, בשיר "קינמון." שימו לב לחיבור, בין הדימויים הלא רגילים לבין המילים הלא רגילות, ובעיקר לקשר בין אלו לאלו.

קינמון

כְּשֶׁהַיּוֹם פּוֹתֵחַ אֶת דַּלְתוֹת הָרוּחַ
רֹאשֵׁךְ לוֹהֵט עָטוּי נֵזֶר קוֹצִים
גּוּפֵךְ מִתְחָרֶה בִּזְאֵבִים כְּחֻלִּים
חוֹצֶה נְהָרוֹת שֶׁל בֹּקֶר
הַרְחֵק מִמִּנְזְרֵי הַיּוֹמְיוֹם
בַּשָּׂדֶה מִטָּתֵנוּ בְּאַרְבָּעָה נִסִּים

רוֹטְטִים עַל סְדִינִים קִנָּמוֹן
מַחְבּוֹאֵי גּוּפֵךְ
בְּשָׁלוֹם מִתְפַּנֵּק שֶׁל נִמְנוּם. (עמ' 153)

הקומבינציה הנפלאה הזאת, "שלום מתפנק של נמנום."

שירה נקבעת גם על פי השתיקה, ההחסרה, פעימת הלב, החלק שאחרי הסוף. הצד הלבן בדף שאחרי סוף השיר, גם לו יש משמעות רצינית.

הדיוק בשירתו של ישראל בר כוכב הוא עוד אחת מן התכונות הנפלאות של שירתו, בעיקר כשהוא משתמש בדיוק זה כדי ליצור תרכובות חדשות של לשון, ולשון שהוא שואב אותה - וגם זה חשוב - מכל השכבות של הלשון. מבחינה זאת הוא מאוד מזכיר את חיים גורי המאוחר, שעושה שימוש בכל מה שאפשר לעשות בשפה העברית, ואיכשהו זה מתגבש לאיזה נתך אחד של שפה - שהיא השפה שלנו - כשהוא מחבר את הדברים האלה בעזרת היכולת שלו להפוך את היומיומי למפליא. גם כשהוא כותב על "ילדים היי דפינישן", אלה ילדי מחשבים: ראו כיצד השאיפה שלו, לראות מעבר ליומיומי את הנעלה, מתקיימת גם פה:

מומיות הַי דֶפִינִישֶׁן

בַּמֵּאָה הָעֶשְׂרִים וְאַחַת יְלָדִים הַיי דֶפִינִישֶׁן
נִסְתָּרִים בִּמְאוּרוֹתֵיהֶם הַחַשְׁמַלִּיּוֹת, מְהַבְהֲבִים אִישׁ לְאָחִיו,
מַצְפִּינִים חַיִּים דִּיגִיטָלִיִּים בַּהַארְד דִּיסְק,
שׁוֹלְחִים זִכָּרוֹן בְּאוֹתִיּוֹת אַלְחוּט,
מְמַצְמְצִים כְּעֵין עִוֵּר בֵּין חֲזִיוֹנוֹת מֶכָנִיִּים,
מְחַפְּשִׂים אֶת אַבָּא וְאִימָא בְּכָל כְּלֵי הַתִּקְשֹׁרֶת,
נַיָּדִים רוֹעֲדִים לְשֵׁמַע הָאֵם,
גַּם הָאָב מְשַׁגֵּר אוֹתוֹת.
אֲבָל אֵין מִי שֶׁיְּשִׁיבֵם מִגָּלוּת
אֲתָרֵי הַבְּדִידוּת. (עמ' 303)

אני סבור שהשיר הזה מדגים איך לוקחים דברים יומיומיים, מקובלים, אפילו זרים לשירה, ועושים מהם אגדה. מעט מאוד מספרי אגדות כאלה יש לנו בשירה העברית, וודאי שיש לנו מעט מאוד מספרי אגדות כאלה שגם לשונם כל-כך מדויקת ודמיונם עשיר כל-כך.

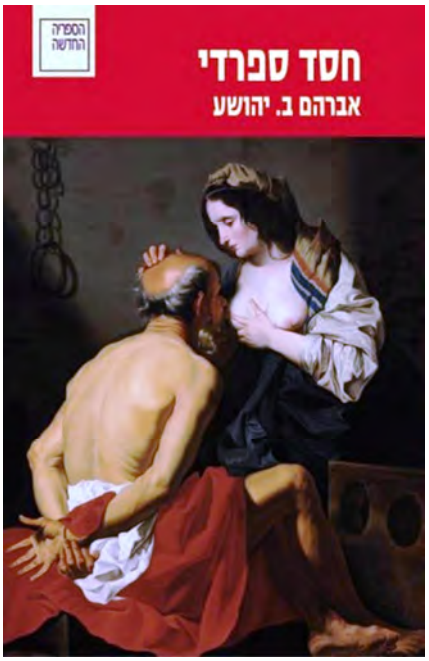
אני שמח מאוד שהוצאות הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק נתנו יד למפעל גדול זה: מבחר השירים של ישראל בר-כוכב, חשוב שציבור קוראי השירה יכיר את כתיבתו ויעריך אותה כראוי לה.

ידידיה יצחקי

חסד השיר

על הרומאן החדש **חסד ספרדי** לא"ב יהושע

הרומן **חסד ספרדי** של א"ב יהושע העלה בזיכרוני את **ענבי זעם**, הרומן הנפלא של ג'ון סטיינבק. קראתי אותו לראשונה לפני יותר מחמישים שנה, בתרגומו היפה והחכם של יצחק שנהר. תמונת הסיום רבת העוצמה שלו נשמרה בזיכרוני במיוחד, לפרטיה, אולי בשל הזעזוע העמוק שהסבה לי. כזכור, בסופו של הרומן יולדת חבצלת-השרון (רוז או'-שרון, במקור), תינוק מת, וכשהיא פוגשת באיש זקן נוטה למות מחמת הרעב, היא נצמדת אליו, חושפת את שַדָה ומניקה אותו. לימים למדתי שתמונה זו משחזרת את הסיפור הרומי הקלסי של ולריוס מקסימוס **חסד רומאי**, על אדם שנידון למוות ברעב, ובתו היניקה אותו כשבאה לבקרו בכלאו. האם הכיר סטיינבק סיפור זה כשכתב את הרומן שלו? איני יודע, את הקשר בין סיומו של **ענבי זעם** ו**החסד הרומאי** עשיתי אני לעצמי בבחינת קורא, וחזרתי ועשיתי בעקבות הקדימון שפרסם א"ב יהושע בכותר **התמונה** לרומן שלו **חסד ספרדי** (תרבות וספרות, הארץ, 8.9.2010), שכן אז קישרתי את **ענבי זעם** גם עם "התמונה", ועם הופעתו, גם עם הרומן. האם ידע יהושע על הזיקה שבין סיומו של **ענבי זעם** ל**חסד רומאי**? האם בנה על זיקה זאת ב**חסד ספרדי** שלו? יהושע אומר שלא, גם הוא קרא את **ענבי זעם** לפני שנים רבות, ולא זכר את הסיום. גם קשר בין-טקסטואלי זה אני מציע אפוא על דעת עצמי לעצמי כקורא, ללא התייחסות ל"כוונת המחבר." כקורא גם הבנתי שיש משמעות רבה לזיקה זאת.



צא וראה מה בין השימוש שעשה סטיינבק, ביודעים או באקראי, בחומר הספרותי ש**בחסד רומאי**, לבין מה שעשה בו יהושע. סטיינבק עשה את הסיפור הרומי לחומר מהמציאות אותה הוא מתאר ברומן שלו, **ענבי זעם**, רומן מובהק של ריאליזם חברתי. ה"חסד" מופיע בו בסיום כמעשה אקסצנטרי, מזעזע, שמבליט בקיצוניות דרמטית את המציאות הנוראה של המשבר הגדול בשנות השלושים בקליפורניה. אבל לתמונת מציאות זו יש שובל מיתולוגי, אפילו מטאפיזי, סצנה שמהווה סמל ספרותי מדהים לאותה מציאות אכזרית, כי סטיינבק מיקם את תמונת ההנקה באסם, מה שמרמז לתמונת לידתו המיתולוגית של ישו, וזאת בעקבות רוח הנצרות המרחפת על פני הרומן כולו. רוח החסד על פי הנצרות מוצעת ברומן כאלטרנטיבה לקפיטליזם האכזרי והאנוכי, שכן הרומן אינו מסתפק בהוקעתו של הרוע. השימוש שעשה סטיינבק בנושא הרומי, המיתולוגי, בצירוף הארמז לברית החדשה, כדי לעצב תמונה של מציאות, הוא יצירה מקורית מופלאה ביותר. אפשר שרק

מעט מומחים יכולים לקשר את הסיום של **ענבי זעם** ל**חסד הרומאי** של ולריוס מקסימוס, אבל ההילה המטאפיזית של תמונת הסיום זוהרת גם כשלעצמה. בעוד היא מתרחשת במציאות הממשית של הבדיה הספרותית, היא מעלה את הריאליזם של הרומן לגבהים של סמליות אוניברסלית, מטא-היסטורית.

ג'ון סטיינבק

גם במכלול יצירתו של א"ב יהושע החומרים הספרותיים או המיתולוגיים, שאנו קוראים להם "חומרי תשתית", הופכים ביד אמן לחומרי מציאות, עכשווית, היסטורית או אוניברסאלית, בדרכים מקוריות ביותר, בעומק רב וברוחב דעת. אבל ב**חסד ספרדי** הפליא יהושע לעשות בדרכים אחרות ובהתכוונות אחרת. הוא מסגנן את המיתוס של **חסד רומאי** דרך שלושה או ארבעה מסננים, כולם בתחומי האמנויות. הנושא עולה כרעיון לסרט, וחוזר ומופיע כרפרודוקציה של ציור קלסי, המאייר סיפור קלסי, שגם לו יש שורשים במיתוס ובפולקלור רומי עתיק, וכל זה על מנת לתת ביטוי סמלי לשאלה פואטית. הסמל ב**חסד ספרדי** אינו מופיע אפוא כייצוג של העולם האמיתי, אלא בתחומיה השונים של האמנות. ברומן אכן מדובר במטאפורות שהופכות למציאות, לאמור, המציאות הולכת לעיתים בעקבותיה של הספרות. רעיון דומה מצאנו בסיפורו של חורחה לואיס בורחס "נושא הבוגד והגיבור", בו מתרחשים מאורעות כמו-היסטוריים, שעוקבים אחרי עלילות ממחזותיו של שקספיר. יש לזכור שאותה מציאות שהולכת כביכול אחרי הספרות היא מציאות בדויה, ספרותית, ולא מציאות של עולם אמיתי. הוא אשר אמרנו, חומרי תשתית, מטאפורות וסמלים ספרותיים, נעשים בידיו האמונות של יהושע לחומרי מציאות ספרותיים.

אקדים ואומר שעניינו העיקרי של הרומן הוא בשאלות של פואטיקה ספרותית, על היחס שבין הריאליזם לבין הסגנון הסמלני, המטא-ריאליסטי, שהיה רווח בספרות המאה העשרים, והתקיים במקביל ובצמוד לריאליזם הספרותי. שאלות אלה מעסיקות מזה שנים רבות את יצירתו של יהושע. רמז מַטְרִים לנושא זה מופיע כבר בראשיתו של הרומן, "צילומים אקראיים [...] יש בכוחם [...] להעניק גם לסרט ריאליסטי מובהק [...] נופך מיסטי וסמלי." לאמור, הפתרון לשאלות הפואטיות הוא באינטגראציה של היסודות הריאליסטיים עם גורמים שמעבר לריאליה, במשמעות סמלית.

נראה לי שראוי לחלק את הרומן לשלושה חלקים. הראשון מתרחש בסנטיאגו דל קומפוסטלה שבחבל גליסיה, בצפון מערבו של חצי האי האיברי. השני בישראל, בעיקר בדרומה, והשלישי במדריד, בירת ספרד. הרומן מתרחש בהווה של המאה העשרים ואחת,

ומעלה את השאלות הנזכרות. בחלקו הראשון מדגים אותן הרומן ביצירות קולנוע, בסרטים המתוארים כ"מוקדמים", שלכאורה שולט בהם הגורם הסמלי והעל-טבעי, והם אמורים להדגים את מגבלותיו. סרטים אלה מוצגים ב"רטרוספקטיבה" שעורכים בסנטיאגו דה קומפוסטלה לבמאי יאיר מוזס, גיבור הרומן, שמלווה במתן פרס צנוע מטעם ארכיון הקולנוע המקומי. הרטרוספקטיבה מתקיימת במכון לאמנות הקולנוע, שהיה בימי הדיקטטורה של פרנקו קסרקטין צבאי. דפים מעטים קודם לכן מסופר על התסריטאי טֶרִיגָנוֹ שהגיע לאמנות הקולנוע במהלך שירותו הצבאי. אגב, מחנה צבאי שהפך למרכז תרבות קיים גם בסן-פרנסיסקו ובמקומות אחרים. אפשר לראות בזה רמז ל"כיתתו חרבותם לעֵטִים וחניתותיהם למְזַמְּרוֹת", במודיפיקציה של יל"ג לנבואה המקראית. מִתְקָן צבאי יָשׁוּב ויופיע ברומן בהמשך, בהתייחסות לסרט "תרדמת החיילים", שיקבל גם פשר פוליטי אקטואלי.

הרומן, בסיפור מסגרת מרתק, מספר את תמצית תוכנם של הסרטים בתוספת פרשנות אלמנטארית. נזכר סרט מוקדם מאוד אודות אדם שסובל מקנאה, והתגלגל בכלב, נושא שעשוי לרמז לסיפורו של קפקא "חקרי כלב", לפרקי "כלב חוצות" **בתמול שלשום** של עגנון, וגם לכלב, גיבור הפרק העשירי של **קנטטת הגירושים** של יהושע. שני הרומנים האחרונים נושאים חותם ריאליסטי ברור, עם יציאות מטא-ריאליסטיות מובהקות, בין היתר בדמותם של כלבים מדברים, בעלי מחשבות. סיפוריהם של שני הסרטים הראשונים נראים כסיפורים שיהושע חשב לכתוב ולא כתב, והם אינם מצויים בין סיפוריו הגנוזים. בדומה לגבריאל גרסיה מארקס, שכתב רשימה בשם "ים סיפורי האבודים", שהתפרסמה בעיתונות ספרדית ודרום-אמריקנית אחרי שזכה בפרס נובל, בה הוא מספר על סיפורים שעלו בדעתו אבל נגנזו מסיבות שונות, בין היתר בשל קרבתם לסגנונו של בורחס, אם כי מארקס מייחס אותם למסורת קפקאית. הסרט הראשון המוצג ברטרוספקטיבה, שנקרא **טיפול החוזר אל עצמו**, מעלה בזיכרון את הקומדיה של ארתור שניצלר **המעגל**. עניינו בשרשרת סגורה של דמויות הנקשרות לדמויות אחרות, במעגל שנסגר כשהדמות האחרונה מתחברת לראשונה. הקשר שבין הדמויות בסרט זה איננו במעשי אהבה כמו בקומדיה של שניצלר, הוא מתואר כ"טיפול" ועניינו במעשי חסד שגומלות הדמויות שבסרט זו לזו. בכותרתו של הרומן מופיעה המילה "חסד", שרשרת ה"טיפולים" מרמזת אפוא לנושא חשוב זה שיופיע בהמשך הרומן. אפשר שיש בכינוי "טיפולים" גם רמז למחזהו של יהושע **טיפולים אחרונים**, אם כי אין דמיון בתוכנן של שתי היצירות.

א"ב יהושע

הסרט השני נקרא **אובססיה**, או **העט המעופף**, שעניינו באיש צעיר שאבד לו עט בעל חשיבות מיוחדת והוא מוציא את ימיו בחיפושים כפייתיים אחריו, וסופו שהוא מניח את ראשו על פסי הרכבת. התנהגות כפייתית אינה נדירה ביצירתו של יהושע, היא מאפיינת גיבורים רבים בסיפורים וברומנים שלו. בולט בכך סיפורו **גאות הים**, בו מאבד סוהר צעיר את חייו בשל התמסרות כפייתית לספר החוקים. נושא זה יחזור ב**חסד ספרדי** בהיקף רחב. שני הסרטים המרכזיים, המתוארים ברומן בפירוט, מבוססים על שניים מסיפוריו הראשונים של יהושע, האחד הוא **מסע הערב של יתיר**, שנקרא כאן **תחנה נידחת**, בעקבות שירו של אלתרמן **תחנת שדות**, שקטע ממנו משמש מוטו ל**מסע הערב**, ובספרדית קראו לסרט **הרכבת והכפר**. הסרט השני נעשה על פי **המפקד האחרון**, שנקרא כאן **תרדמת החיילים**, מה שמקרב את הסרט גם לסיפורו של יהושע **תרדמת היום**. תיאורם של סרטים אלה אכן קרוב מאוד לסיפורי המקור שלהם. בסיפור המסגרת של הרומן יעבירו שני גיבוריו הראשים, מוזס ורות, הרבה מזמנם בתרדמה עמוקה, רות במיוחד.

*

הסרט החמישי מבוסס במפורש על הסיפור **בבית הכנסת שלנו** של פרנץ קפקא, אבי אבות המטא-ריאליזם המודרני. הסרט מרחיב את סיפורו של קפקא על אודות החיה שהשתכנה בבית-הכנסת, ומעתיק אותו להוויה ישראלית. סיפורו של קפקא נדיר למדי, הוא לא כונס לספרי הסיפורים שלו, ונדפס במהדורה דו-לשונית, גרמנית ואנגלית, של **פרדוקסים ומשלים** (1961), ולאחרונה תורגם לעברית בידי אילנה המרמן, אבל מחקרים על אודותיו בעברית הופיעו כבר בשנות השבעים. מה ראה יהושע לבחור בסיפור זה מיתר סיפוריו הסמליים, המטא-ריאליסטים של קפקא, אולי משום שסיפור זה הוא האחד ביצירתו שבו מתייחס קפקא במפורש ובמישרים ליהדותו, ולפיכך ניתן לגרור אותו להוויה ישראלית בת זמננו, אבל אולי נבחר סיפור זה בשל חומרי המציאות שבו, תיאורו של בית הכנסת והמתפללים בו, שבהם משובץ סיפורה הסמלי של החיה שהשתכנה בבית הכנסת.

סיפורו של הסרט השישי שנקרא **הסירוב** נכתב כנראה במיוחד לרומן **חסד ספרדי**, אם כי יש בו זיקה כלשהי למחזה **תינוקות לילה** של יהושע. עניינו של הסרט בזוג קשיש חשוך ילדים, שמבקש מנערה צעירה ויפה ללדת תינוק שהם יאמצו אותו. הנערה ממלאת את בקשתם, אבל סמוך ללידה היא מבינה שמעתה תהיה קשורה לכל חייה בילד ובהוריו המאמצים, ומחליטה למסור את תינוקה לאימוץ אנונימי. בנוסח הראשון, הסרט היה אמור להסתיים בכך שהנערה מניחה לקבצן חסר בית לינוק את החלב משדיה, אבל רות, השחקנית ששיחקה בתפקיד הנערה, סירבה לעשות זאת, והבמאי תמך בה. הסרט מסתיים בתמונה סתמית של הליכת הנערה על שפת הים אל האופק. מכאן נוצר קרע בין הבמאי, יאיר מוזס, לתסריטאי שלו, שאול טריגנו. בהמשך, בשיחת לילה של הבמאי עם התסריטאי, מסביר הרומן את הסירוב ואת המשמעות שאבדה בהשמטת הסיום הדרמאטי.

ה"רטרוספקטיבה" של במאי הסרטים מוזס איננה רטרוספקטיבה שעורך א"ב יהושע לעצמו, כפי שחושבים כמה מבקרים, וכפי שנאמר בגב הספר, ואולי בהבחנה הראשונית של הקורא, אף על פי שבכל הסרטים המוצגים ברטרוספקטיבה ניתן להראות זיקות ליצירת יהושע. בעיקרם של הדברים, מבין שש היצירות המוצגות ברטרוספקטיבה רק שתיים מבוססות על שניים מסיפוריו

המוקדמים של יהושע. סיפורים אלה מתוארים ומתפרשים אמנם בפירוט רב, אבל עדיין אין בכך סקירה רטרוספקטיבית של מכלול יצירתו של יהושע, גם לא המוקדמת, רחוק מאוד מכך.

לאחרונה יצא לאור ספר צנום, בו נדפסו מחדש שלושה מסיפוריו הראשונים של יהושע, שמחברם מייחס להם כנראה חשיבות מיוחדת, אבל רק אחד מהם, **מסע הערב של יתיר**, נזכר ב"רטרוספקטיבה." יצירתו של הבמאי מתוארת אמנם במעבר מיצירה סמלית ליצירה ריאליסטית, בדומה למה שמקובל לומר, בטעות, לדעתי, על יצירתו הספרותית של יהושע, אבל מַעבָר זה בא להציג את הבעיה שבמרכזו של הרומן, שהיא, כאמור, התבוננות ביחס שבין הבדיה המופלגת והמציאות הממשית.

הבמאי יאיר מוזס איננו, אפוא, בן-דמותו של יהושע וכן גם התסריטאי טריגנו והצלם טולדאנו. ודאי, בכל דמות ספרותית יש משהו מדמותו של הסופר, כמאמרו של פלובר, "מדאם בובארי זה אני", אבל מהבחינה הספרותית אין לזהות את הדמויות עם מחברן, גם אם מדובר ברומן מפתח. ועוד, הסיפורים שביסודם של הסרטים המתוארים ברומן לא באו לייצג את יצירתו של יהושע, הם נבחרו מסיבה אחרת ולתכלית אחרת, הם נבחרו לשם בירורה של השאלה הפואטית הנזכרת, שהיא לדעתי נושאו העיקרי של הרומן. כך תומס מאן, בנובלה שלו **המוות בוונציה**, מייחס לגיבורו, הסופר פון-אשנבך, יצירות שהוא עצמו חשב לכתוב ולא כתב, וזאת לשם עיון בשאלות פואטית בדבר היחס שבין המחשבה והרגש ביצירה הספרותית. אף על פי שהנובלה מבוססת על אירוע אמיתי, פון-אשנבך אינו מייצג את אישיותו של המחבר, תומס מאן. יהושע, כאמור, מבקש לבדוק את מהותה של הריאליה הבדיונית שביצירה הספרותית, את היחס שבין הגורם המציאותי, שמתיישב עם המוכר והידוע לנו מניסיוננו היום-יומי בהקיץ, לבין הבדיונות המופלגת, המטא-ריאליסטית, ששולטת בה סמליות, חוקיות חלומית או מטאפיזית. סיפורי הסרטים שהוצגו ברטרוספקטיבה נבחרו בקפידה רבה למטרה זו, שכן בסיפורים אלה יש נוכחות כזו או אחרת של בדיה מופלגת, אבל יש בהם גם שפע של חומרי מציאות. לאמור, הבדיה המופלגת בסיפורי סרטים אלה אינה נמצאת בתחום הלא אפשרי אלא בתחום הלא הגיוני, שאיננו מתקבל על הדעת הנורמטיבית, או שיש בו זיקה לעל טבעי, בתחום המטאפיזיקה או המיתולוגיה, והם עמוסים במשא סמלי. יתר על כן, הגורם המטא-ריאלי נמצא בסיפורים אלה בתוך תוכה של בדיה דמוית מציאות ממשית.

*

הסרט **טיפול החוזר אל עצמו** מספר על אנשים של יום-יום, ללא ייחוד סמלי, אבל הם נמצאים במצבי קיום קיצוניים, על גבול החידלון, ואף על פי כן הם נחלצים לעזרת זולתם שמצבם קשה משלהם. "יש בכך אמת דתית", אומר הכומר, מנהל ארכיון הקולנוע. לאמור, מעגל הטיפולים האלטרואיסטי מוליך להוויה שנמצאת מעבר לגבולות הריאליה היום-יומית וההיגיון הנורמטיבי, אבל עדיין אין אנו רחוקים מהמציאות הממשית, האפשרית. הסרט **העט** מתרחש אף הוא בסביבה דמוית מציאות, רק האובססיה שמוליכה את הגיבור במהלכו של הסיפור אל גבול הקיום שלו איננה מתיישבת עם ההיגיון המקובל. ועוד, העט המיוחד מהווה בסיפור במפורש סמל פאלי, כך שחיפושיו של הגיבור את העט מהווים סמל פסיכולוגי, אמנם פשטני למדי. תמונת הסיום, התאבדותו של הגיבור על ידי הנחת ראשו על מסילת הברזל, כדי שייערף

כשתעבור שם הרכבת, מהווה גם היא גורם סמלי, באותו עניין. לאמור, הסרט אינו מתאר מציאות כפשוטה, הוא חותר, כאמור ברומן, לסמליות מעמקים.

שני הסיפורים שעליהם בנויים הסרטים **הרכבת והכפר**, **ותרדמת החיילים**, לאמור **מסע הערב של יתיר** ו**המפקד האחרון**, נחקרו במידה רבה מאוד, והסמלים שבמרכזם פורשו בצורות ובמשמעויות שונות. מכל מקום, סיפורו של הכפר שמְיֻרֶט את הרכבת המהירה מהמסילה מתרחש במציאות בדויה, במקומות ששמם אינו ידוע, אבל מציאות אפשרית. החומרים המתארים את הכפר הם חומרי מציאות לכל דבר, אבל הכפר, הרכבת והמסילה מתוארים גם כמהות סמלית, ומפקח הרכבות מתואר כדמות אלוהית, מטאפיזית. כך כתוב גם ברומן עצמו. הוא הדבר ב**תרדמת החיילים**, הזמן והמקום בהם חלה ההתרחשות המוזרה הם מציאותיים, אפילו ניתנים לזיהוי. יתר על כן, הסיפור מתאר סיטואציה ממשית, חלק מההווי הישראלי, אבל דמויות המפקדים הן סמליות, יש להן אטריבוטים אלוהיים, והתרדמה שאין לה סוף חופנת כמה וכמה סמלים, ככל הנראה במשמעות היסטורית ומטא-היסטורית. ב**חסד ספרדי** נוספה לסיפור זה דמותה המסתורית של בדואית יפה, שמסמלת כוחות עוינים הסובבים את החיילים הישֵנים, ומקרבת את הסרט למשמעות אקטואלית, כפי שנאמר בהמשכו של הרומן. היא מחליפה שלוש דמויות כהות, מסתוריות, המופיעות בסיפור המקור, וזכו לכמה וכמה פרושים מלומדים. סיפורו של קפקא זכה אף הוא לפרשנות נרחבת ורבת פנים. בית הכנסת שבסיפור מתואר בסגנון ריאליסטי, רק נוכחותה של החיה מעניקה לסיפור גוון מטא-ריאליסטי. הסרט, כאמור, מעתיק את הסיפור לישראל, ומתאר את בית הכנסת במבנה ארעי שנבנה ונחרב בהתייחסות לחיה השוכנת בו. גם כאן, כמו בכל הסיפורים הנזכרים, מציאות ובדיה מופלגת מתמזגים ליצירת אמנות אחדותית. יצירת האמנות מציגה אפוא במהותה אינטראקציה בין הריאליה הבדויה לבין הבדיה המופלגת.

*

הסרט האחרון שהוקרן ברטרוספקטיבה, **הסירוב**, שונה מקודמיו במידה משמעותית. סיפור האימוץ איננו בבחינת בלתי אפשרי, הוא אמנם מוזר ולא רגיל, אבל מצוי בתחום המציאות הממשית, המוכרת לנו מהיום-יום. ההתעלות הסמלית, העל טבעית שהייתה אמורה להופיע בסיום, הגיבורה שחולצת שד להיניק קבצן חסר בית, נגנזה על פי רצונה של השחקנית. בכך נשאר הסרט בלא הגורם הסמלי שלו, מעתה אינו אלא סיפור ריאליסטי עם גוון נטורליסטי, ועם סיום בעייתי. במסכת הרומן מסומן כאן המעבר ביצירתו של מוזס אל הסגנון הריאליסטי. הסיום של **ענבי זעם** יוכל להאיר את המשמעות שאבדה ב**הסירוב** עם גניזת הסיום. כאמור, הרומן הריאליסטי מתעלה למשמעויות מטאפיזיות בעיקר בכוחו של הסיום, שיובן בהקבלה לסרט **ענבי זעם**, של ג'ון פורד (1940), שנעשה על פי הרומן. בלי הרוח הנוצרית והסיום הדרמטי שברומן, שהושמטו מהסרט, הוא היה לסרט ריאליסטי, איכותי מאוד, אבל לא למעלה מזה. הסיום שברומן, שמציג חסד של עוני, קורע לב, של נערה שחולצת שד לאיש זקן נוטה למות, ומגישה לו את החלב שנועד לתינוקה המת, חסד מכמיר שאמור להציע גאולה לעולם, תחליף לרשע השולט בעולם, חסד שהומר בסרט בהכרזה פתטית מפיה של "אימא", שמקרינה אופטימיות באומרה ש"אנחנו ננצח, כי אנחנו העם." לעומת זאת, המחזה של פרנק גלטאי

המבוסס על הרומן (1988), מסתיים בתמונה של פֵּייטָה, בה, לדעת חוקרים רבים, מוצגת חבצלת-השרון בדמותה של מרים הבתולה, האם הקדושה.

לא רק הסרט **הסירוב** מקבל משמעות עומק בכוחה של החוויה המטאפיזית, שנשמטה ממנו, גם סיפור המסגרת, כבר בחלקו הראשון, מדגים אותה אינטראקציה עצמה בין הריאליה הבדויה וההפלגה הבדיונית. יהושע, בדרך כלל, אינו מפליג אל הבלתי אפשרי הצופן משמעות מעבר לעצמו, מעין גריגור סמסא שהופך בשנתו לשרץ ענקי, הוא מסתפק בהפלגה אל הלא הגיוני, אל מציאות ומעשים שאינם מתיישבים עם הנורמות החברתיות המקובלות במציאות המוכרת לנו. יש לכך כמובן יוצאים מן הכלל, כמו קבורתו בחיים של זקן בן אלף, או עץ זית נוהג באוטובוס, אבל הם מעטים מאוד, ומוגבלים לסיפוריו הראשונים. חלקו הראשון של **חסד ספרדי**, שנראה כתיאור של מציאות ממשית, מוליך את גיבורו לחוויה שיש בה זיקה מטאפיזית מובהקת. הכוונה היא לווידוי המוזר שעורך לו הנזיר מנואל דה ויולה, בקתדראלה המפוארת של סנטיאגו. הבחירה בעיר זו כזירת ההתרחשויות ברטרוספקטיבה הקולנועית, וההתרחשויות בקתדראלה ובסביבותיה אומרת שמוזס הוא צליין חילוני, עם כל המשתמע ממושג זה. ואמנם כך נאמר במפורש בהמשכו של הרומן. הווידוי מוסב על סיומו החסר של הסרט **אובססיה**, שעניינו נקשר **בחסד רומאי**. זהו רמז מקדים לחשיפה הפנטסטית של נושא זה לקראת סופו של הרומן, אבל יש בו, כשלעצמו, זיקה אל המטאפיזיקה, הרוחניות שבדת הנוצרית.

*

ועוד, רות, גיבורת המשנה, מופיעה בחלק זה של הרומן לא כאישה בדויה אלא כ"דמות", לאמור, הגיבור הראשי, מוזס, וגם דה ויולה, מודעים לכך שהסיפור שלהם מתקיים במסגרתה של בדיה ספרותית, ולא כייצוג של מציאות ממשית. גם מוזס רואה את עצמו כ"דמות" בשניים מסרטיו, ובשל היותם "דמויות" אין מוזס יכול לשכב עם רות, על אף היותם ישנים במיטה אחת. בשל כך גם יכול מוזס לפגוש פני אל פנים דמויות ספרותיות מזמנים עברו, גיבורי הרומן **דון קיחוטה**, שמהלכות במציאות הבדויה של הרומן, בזמנו ובמקומו. בכיסוי של משחק תיאטרון גם גיבורי **אחי גיבורי התהילה**, הרומן ההיסטורי של הווארד פאסט, מופיעים במציאות הישראלית של ראשית המאה העשרים ואחת. בסיפורו המוקדם של יהושע **מות הזקן** מצאנו התייחסות דומה לריאליה של הבדיה הספרותית: "מראש הוסכם עם הגב' עשתור ש[הזקן] יהלך על רגליו בשעת ההלוויה [שלו עצמו], אי אפשר היה לחשוש פן יכירו אדם [...] יש לשער, שכדרך רוב בני-האדם, שיודעים מהו עולם אמיתי ונכון שעה שהם רואים אותו, יסבור אל נכון כי דמיונו מטעהו." לאמור, הלווייתו של הזקן מתרחשת במרחב בדיוני, ספרותי, וגיבוריו הם בעיני עצמם דמויות הפועלות במרחב זה. הבחנה זו של בדיה בתוך בדיה מתרחשת גם בחלקו השני של הרומן, ובעוצמה רבה גם בחלקו השלישי והאחרון.

החלק השני מתרחש ברובו בדרומה של ישראל בין באר-שבע לנתיבות, והוא עוסק במשמעותו של הסיום שנגנז מהסרט **הסירוב**. רות חולה ומסרבת להיבדק. מוזס עם רות מקיימים מעין רטרוספקטיבה לכמה מהסרטים שראו בסנטיאגו, בביקור באתרי הצילום של סרטים אלה. מוזס פוגש חבורת שחקנים שמעלים את **דון קיחוטה** בעיבוד לרקע ישראלי. **דון קיחוטה** נזכר גם בחלק הראשון, בתיאור של פסל בכיכר העיר, ובחלק השני, פרד בחווה שמתגורר בה בנו הנחשל של טריגנו נקרא "סאנצ'ו פאנסה." יש בכך רמז מַטְרִים למפגש הגורלי

בסופו של הרומן עם דמויותיו של סרוואנטס ברומן שלו, הראש והראשון בכל הרומנים. רות מדריכה תלמידי בית-ספר בהצגת **אחי גיבורי התהילה** לכבוד חנוכה. אמסלם, תורם קבוע לסרטיו של מוזס, מציע סיפור לסרט, סיפור מהמציאות, שהתרחש בממשות הבדיונית של הרומן, סיפור סנסציוני, נדיר. מדובר בילד בן שתים עשרה שהוליד תינוק לילדה אמריקאית בת גילו. הילד מחזיק בתינוק בתקווה שאימו תחזור אליו. מוזס מבקש להתפייס עם טריגנו, ומקיים איתו שיחה ארוכה לתוך הלילה על אובדן המשמעות של הסרט בשל השמטת הסיום. טריגנו דורש ממוזס לצלם את הקטע החסר, כשמוזס עצמו ימלא את תפקיד הקבצן.

החלק השני נוגע אפוא בכמה ספרים ומחזות שמקיימים את המיזוג הלא נמנע בין הריאליה הבדיונית לבדיוניות המופלגת, שמעניקה משמעות עומק או גובה ליצירת האמנות. יש בו אזכור נסתר ליצירתו של עגנון, בשיבוצים שמתייחסים אליה, כגון "התכלת השחרחרה" של עיני התינוק, נכדו של אמסלם, שעליו מוסב הסיפור שמציע אמסלם, אבל מאפיינת את עיניה של דינה, גיבורת **הרופא וגרושתו**. הכפר הערבי ששימש רקע **להרכבת והכפר**, ככל הנראה בית-צפפה, הפך עם הכיבוש **מאויב לאוהב**, ככותר סיפורו הנודע של עגנון, ובהמשך, בביקורו במדריד, מתאר מוזס את עצמו **כאורח נטה ללון**, כשם אחד הרומנים החשובים ביותר של עגנון. רמזים אלה מכוונים לאותה מטרה, להבנת האינטגראציה הבלתי נמנעת בין הבדיה הריאליסטית לבדיה המופלגת, צרוף אופייני כל כך ליצירתו של עגנון.

*

החלק השלישי אמור להוליך את הקורא אל פשר **החסד הרומאי**, שהופך בהמשך הדברים **לחסד ספרדי**. בכל פרקיו של הרומן לא מצאנו רמז למשמעותו של המיתוס הרומי בעלילתו המורכבת, בסיפור המסגרת ובסיפורי הסרטים, המשמשים סיפורי משנה. זיקתו של הסרט **הסירוב** וחשיבותו כסיום לסרט בדיוני זה מתבררים במהלך החלק השני, אבל מעבר לסיפור המעשה, ברובד ההשתמעות הפנימית של הרומן, לא נרמז עדיין דבר שיסביר את בחירתו של **חסד רומאי** כגורם מרכזי ברומן. בחלק השלישי מוצעת אפשרות לפרשנות מרתקת, שעשויה לענות על שאלה זו.

החלק השלישי, כאמור, מתרחש במדריד, מוזס מתבייש למלא את דרישתו של טריגנו בארץ, מפחד הרכילות, בספרד איש לא ידע על כך דבר, נראה לו. הוא קורא לעזרתו את מנואל דה ויולה, שעוסק בענייני סעד, ומציע את כל כספי הפרס למימון הביצוע של הסצנה **מהחסד הרומאי**. דה-ויולה מביא אותו למשפחה של מהגרי עבודה מוסלמים, קשי יום ומוכי גורל. האישה מסרבת להסיר את הרעלה בשעת ההנקה, ומוזס מוותר על ביצוע התמונה עם אישה זו. למחרת מביא אותו מנואל לשחקנית שמתברר שהיא מסוממת. גם עליה מוותר מוזס. אימו של מנואל, דונה אלווירה, נחלצת לעזרה, ולוקחת את מוזס, עם הצלם שלו, שהוא בנו של טולדאנו שנהרג בתאונה, לחווה כפרית, שם רואה מוזס סוס וחמור עומדים יחד באורווה, ומהחווה יוצא גבר גבוה וצנום, עם זקנקן. מוזס רואה בו את דון קיחוטה בכבודו ובעצמו, ובאישה הכפרית שמניקה אותו בסופם של הדברים את דולסינאה, אהובתו הדמיונית של דון קיחוטה.

מה היא אפוא משמעותה של הנקת החסד? **בחסד רומאי** מדובר בהצלתו של איש ממוות ברעב, גם **בענבי זעם** מדובר בהצלת חייו של אדם גווע ברעב, אבל מעבר למשמעות הישירה, המיידית, מוצע כאן סמל מזעזע למצבו של האדם בחברה הקפיטליסטית. **בחסד ספרדי** אין רעב

ואין מוות ברעב, ולמעשה החסד אין משמעות חברתית. זו נדחתה בידי מוזס כשסירב לקבל את מה שהיה אמור לסמל חסד חברתי משדיהן של נשים מוכות גורל. הוא השאיר בידן חלק מכסף הפרס, כך שכִּיוון החסד התהפך, היונק גמל חסד למיניקה. נראה אפוא שיש לשוב אל נושאו של הרומן כפי שהובן בחלקו הראשון, לאמור, פואטיקה של פרוזה, שעניינה ביחס שבין ריאליזם ספרותי למטא-ריאליזם, ולמערך האינטגרטיבי שנוצר בהכרח ביצירה הספרותית. היניקה מורה אם כן למקורותיה של היצירה הספרותית. החסד הוא "חסד השיר", כפי שכתב לוי בן אמיתי, והשד ממנו יונקת היצירה היא התשובה לשאלה, השירה מאין תמצא. "שירה" במשמעות מכלילה של יצירת אמנות.

תשובתו של **חסד ספרדי** אומרת, שמקורה של היצירה הוא בניסיון האישי במציאות, בעולם האמיתי, אבל אין די בכך. יצירת אמנות אינה נוצרת בחלל ריק, כל יוצר ספוג במעשי תרבות שספג בניסיון חייו. שני גורמים אלה, חומרי מציאות מחיי היום-יום, עם חומרי תשתית המצויים בספרות הגדולה לדורותיה, ובאמנויות לסוגיהן, חומרים שעשויים להיות חומרי מציאות, אבל גם בדיה מופלגת, מפרים בחלב של חסד את דמיונו של יוצר האמנות. היצירה אינה חייבת לרדת לביבי העוני, ירידה נטורליסטית, בז'רגון של חוקרי ספרות, כדי לתאר מציאות חברתית, ואינה זקוקה לסמים כדי להתעלות אל מעבר לריאליה, או לרדת למעמקיה. **דון קיחוטה** עשוי להוות דוגמה מבריקה לפתרונה של שאלת החסד הספרותי, שכן רומן זה בנוי על בדיה מציאותית, המתבטאת בתיאורים נפלאים, רחבים, של חבל למנשא במרכז ספרד, במאה השבע-עשרה, שבתוך בדיה זו משובצים פרקי בדיה מופלגת, הרבה מעבר לממשות, שמתקיימת בדמיונו הפרוע של קיכדה, שלובש בדמיונו את דמותו של האביר הנודד דון קיחוטה. דולסינאה, מתוקה בספרדית, היא חלק מאותו עולם דמיוני. היא דמות מציאותית, איכרה פשוטה ובריאת בשר, אבל היא מתקיימת גם, ואולי בעיקר בדמיונו של קיכדה, לאמור, היא מגולמת בבדיה המתקיימת בתוכה של בדיה, הרומן הענק של מיגל דה-סרוונטס.

*

יש ב**חסד ספרדי** כמה נגיעות בנושאים אקטואליים, כגון נושא הפערים העדתיים בישראל, שכן מוזס, גיבור הרומן, הוא ממוצא אירופי, והדמויות הסובבות אותו, רות, טריגנו וטולידאנו, הן ממוצא צפון-אפריקאי. יש התייחסות נקודתית לאי-אלה נושאים אקטואליים, במיוחד בפרשנות של טריגנו ל"תרדמת החיילים", יש גם נגיעה בשאלת דתיות מול חילוניות, במיוחד בחלק הראשון. יש גם התייחסות למעמדה החברתי של האישה. נושאים אלה ואחרים, על אף חשיבותם, מצויים בשולי הרומן, ומטרתם היא לשרת את הנושא העיקרי, הפואטי, שכן אלה הם חומרי מציאות שמעמיקים את המצע הריאליסטי של הרומן, שבתוכו משובצים חומרים של בדיה מופלגת. גורם נוסף שמחזק את המצע הריאליסטי של הרומן נמצא בעיצוב פסיכולוגי מעמיק ומורכב של הדמויות, עם היותן מהלכות בין מציאות ריאלית למציאות מפליגה בבדיוניותה.

חסד ספרדי הוא רומן נפלא, מורכב ומעמיק, הדורש מהקורא חשיבה מורכבת, רבת פנים. הוא כתוב היטב, ביד אמונה, במבנה ספרותי יפה להפליא.

משה גרנות

מידת הטרחה הראויה

דעה אחרת על הרומן **חסד ספרדי**

אני סבור שקורא מיומן צריך לטרוח ולאמץ את כל חושיו בקוראו ספר החושף בפניו יופי וחכמה, כי הסופר, יותר מכל אמן אחר, משתמש בצפנים כדי לערפל את הוידוי האישי האינטימי שהוא עורך ביצירתו - מצד אחד הוא משתוקק להתוודות לפני הקורא האנונימי, ומצד שני הוא חרד מהחשיפה בגלל עצמו ובגלל כל היקרים לו שעלולים להיפגע. על כן ראוי לו לקורא לעשות מאמץ להתגבר על הערפול המכוון ולנסות לפענח את הצפנים. נראה לי שאת **חסד ספרדי** [1] ניתן לסווג כרומן שהטרחה של קריאתו גוברת על ההנאה האסתטית ממנו. סופר חייב לשכנע את הקורא שכל פסקה, כל משפט, כל מילה - הכרחיים למארג הסיפורי. לדעתי, **חסד ספרדי** איננו עומד בתנאי זה.

עוגן העלילה (הדרמטית בחלקה - יש לומר) הוא משטמה תהומית מצד תסריטאי בשם שאול טריגנו כלפי הבמאי שלו, יאיר מוזס, אשר ביטל סצינה בסיומו של סרט. הסרט, מבין הראשונים שביים מוזס, ואחרון שביים מתסריטיו של טריגנו, מספר את סיפורם של שני ניצולי שואה, אשר בגלל הניסיונות שערכו בהם הנאצים, הם אינם מסוגלים להביא ילד לעולם. הם מטפחים נערה מתוך כוונה שבבוא היום היא תהרה ותלד להם ילד. הנערה המוצלחת, שמבינה מה נדרש ממנה, מתגייסת לצה"ל, ואף משרתת כקצינה. היא מתרועעת עם הרבה גברים כדי שלא יהיה ניתן לדעת מי האב של העובר שהיא נושאת ברחמה. אלא שלאחר הלידה היא מחליטה לתת את הילוד לאימוץ, ולא לזוג שלו הוא היה מיועד מלכתחילה. כאן הייתה צריכה להתארע סצינת הסיום, בה הצעירה מוסרת את התינוק לקליניקה, יוצאת בגפה, פוגשת קבצן זקן, והיא חושפת שד ומיניקה אותו. כלומר, הנתינה עדיין קיימת, אך לא בנתיב שיועדה לו. בנקודה זאת בסרט מורדת השחקנית ואיננה מוכנה לבצע את הסצינה. היא מסתגרת בתא של מכונית, ואיננה מוכנה לצאת ממנו. הבמאי נכנע לשחקנית, ומשנה את סיום הסרט. מעשה זה הוא בעיני התסריטאי חטא שאיננו ניתן למחול עליו, והוא מנתק כל קשר עם הבמאי ועם השחקנית (שהייתה אהובתו), זונח את התסריטאות והופך למורה לקולנוע.

מסתבר מאוחר יותר שבתחילת הסרט (שם הסרט - **הסירוב**) היו מספר סצינות שהיו אמורות לתאר את ילדותה ונערותה של הצעירה, ואת הסצינות האלו שיחקה נערה בשם רות. השחקנית הראשית העריצה את הנערה הצברית, והחליטה לשנות את שמה מנחמה לרות, כשמה של הנערה. השחקנית נחמה-רות חשבה שסצינת ההנקה עלולה לבזות את הנערה רות, והיא סירבה להשתתף בה. אבל, למרבה האכזבה, הסצינות של הנערה נחתכו בעריכה, והנערה האומללה מירדה בבכי בעת הקרנת הבכורה של הסרט.

---

[1] אברהם ב' יהושע **חסד ספרדי**, הקיבוץ המאוחד, 2011, 374 עמ'

לאחר רטרוספקטיבה של סרטיו הראשונים שנערכת לבמאי בסנטיאגו דה קומפוסטלה שבספרד, לאחר שיחות עם השחקנית (נחמה-רות), ועם אמסלם (אחד הספונסרים של סרטיו), מחליט הבמאי מוזס שעליו לרצות את טריגנו ולהתפייס עמו.

הוא נוסע אחריו לדירתו של טולדנו הצלם (שנהרג בתאונה), נוסע אחריו לנתיבות, שם נותן טריגנו שיעור בקולנוע, ואחר כך למושב ליד גבול עזה, שם מתגורר בנו המפגר של טריגנו. אבל כלום לא עוזר - טריגנו מעליב אותו קשות, מדבר אליו בבוטות ומבהיר לו פעמים אינספור שהוא איננו מעוניין בקשר מחודש. הבמאי מקבל מבול של גידופים ועלבונות ומצדיק את דינו (עמ' 283-285, 289; 309 ואילך). לבסוף, מוכן טרינגו להתפייס אם הבמאי יהיה מוכן לשחק בעצמו בסצינה - כלומר, שהוא יהיה הקבצן הזקן שיונק משדה של אישה צעירה (בדומה לסצינה שנפסלה בסרט). כאן צריך לציין שסצינה דומה מצויה בציורים מימי הרנסנס המתארים אב שנידון למות ברעב ובצמא, ובתו הרחמנית המיניקה אותו משדיה כדי שלא ימות. לציור הזה התוודע טריגנו **אחרי** שיצר את הסצינה הדחויה בסרט, ואילו מוזס התוודע לה רק בחדר במלון בספרד כשערכו לו את הרטרוספקטיבה.

מוזס נוסע לספרד כדי לבצע את הסצינה, כשבנו של טולדנו הצלם אמור לצלם אותה, ומייד להשמיד את הפילם. שני ניסיונות לא צלחו, ורק בשלישי, בחווה רחוקה ממדריד, במקום הנראה דומה להפליא לטירה של דון קיכוטה, הוא מצליח לבצע את העונש שהוטל עליו, כשאת תפקיד האישה הצעירה המיניקה אותו מבצעת איכרה פשוטה - היא דולציניאה של דון קיכוטה (עמ' 347-359, 359-365, 369-374).

*

שלד העלילה, כפי שהבאתי כאן בתמצית, מבטיח קריאה מרתקת. יש ברומן, כמו בכל הרומנים של א"ב יהושע, אמרות חכמות שנחרתות בזיכרון, כגון: "הסוף (של יצירה) הוא פשרה בין מה שהיה ובין מה שלא יהיה לעולם" (עמ' 171); מוזס אומר לדונה אלווירה (שחקנית בת 94, אימם של מנהל הארכיון - וגם כומר - ושל נזיר, הספונסרית של הרטרוספקטיבה ושל הפרס שקיבל מוזס): "אלוהים ברא אותי לא מאמין" (עמ' 191); "לא מבינים שמוזה רצינית שונאת פינוקים ומתפנקים" (עמ' 221).

אבל מה ש"הורג" את הרומן הזה הוא הפרטנות המוגזמת שהסופר נוקט לכל אורכו. הרי דוגמאות: ראש העיר סנטיאגו דה קומפוסטלה שואל את מוזס על חייו, והוא עונה בפרוטרוט מייגע (עמ' 31-37); עורכים למוזס רטרוספקיבה של סרטיו הראשונים, והסופר מפרט את תוכנם של שישה סרטים, שלרובם אין קשר ממשי ללוז העלילה. תיאור הסרטים וקטעי הקישור שביניהם המזכירים פרשיות מן העבר הקשורות בסרטים אלה מתפרשים על פני 122 עמודים! (עמ' 47-169); ואגב, לפחות שניים מהסרטים מסתמכים על סיפורים של א"ב יהושע (**מסע הערב של יתיר והמפקד האחרון**), וסרט אחד (**בבית הכנסת שלנו**) על סיפור של קפקא, סופר אשר השפיע על יצירתו המוקדמת של יהושע. אפשר לומר שהספר הזה הוא גם מעין רטרוספקטיבה של יהושע עצמו, אשר כמו מוזס הבמאי עבר מיצירה סוריאליסטית ליצירה ריאליסטית (עמ' 39).

המלון מזמין מורה קשישה לאמנות כדי לתת הסבר למוזס על הציור, בו מתואר אסיר בשם קימון שנידון למוות ברעב ובצמא, ובתו פֶּרו המיניקה אותו (סיפור של ולריוס מאקסימוס בן המאה הראשונה לספירה, שנושאו צויר בעיקר על ידי ציירים מתקופת הרנסנס. המורה מגיעה ונותנת הרצאה מלומדת על הציור, והסופר מביא את כולה בחמישה עמודים! (עמ' 104–110); גם הביקור של מוזס בביתו של אמסלם, אחד הספונסרים שלו, המציע לו נושא לסרט (ילד שהפך להיות אבא מילדה שבאה מארה"ב ונטשה את הילוד מייד אחרי הלידה) לא נראה לי ממש קשור לעיקר העלילה, והוא שוב מתואר בפרוטרוט מייגע (עמ' 203–211, 224–237); בתו של מוזס משמשת מנהלת מכון סי טי - היא מנצלת הזדמנות שאביה בא לבקרה (רוצה לשכנע אותה לנסוע עם הנכד הבר-מצווה לאירופה התרבותית, ולא לאפריקה) בהזדמנות זאת היא משכנעת אותו לערוך מיפוי הלב. מוזס משתכנע, והסופר מוצא לנכון להביא את דף הפלט של הסי טי במלואו ובשפת הסתרים של המכון והרופאים (עמ' 254–255); מוזס הולך לבקר את רות במכון לדרמה, שם היא מדריכה תלמידים. היא מכינה אותם לקראת מסיבת חנוכה ומאמנת אותם למחזה המושתת על ספרו של הווארד פאסט **אחיי גיבורי התהילה** - שוב, מובאות כאן בפירוט הרפליקות של המחזה, למרות שברור שאין בכך שום סיוע ללוז היצירה (עמ' 259–264).

לאורך כל הספר יש יותר מרמז שלמשטמתו של טריגנו כלפי מוזס יש נגיעה ממשית למתח העדתי הישן והנושן בארץ[2]: נחמה-רות, שבאה מכפר נידח בצפון אפריקה, מקנאה בנערה רות שהיא "מלח הארץ", ומשנה לעצמה את השם לפי שמה - רות (עמ' 65). יש קנאה מסותרת מצד טולדנו הצלם, טריגנו התסריטאי ורות השחקנית - כולם מוצאם בצפון אפריקה - במוזס הבמאי שמניע את הסרטים, שבלעדיו אין להם קיום עצמאי. עבור הסרט **הסירוב** (הסרט שגרם לקרע בין טריגנו ובין מוזס) גויס, כאמור, זוג יהודים הונגרים (שמוצאם היהודי מפוקפק) כדי לגלם זוג ניצולי שואה חשוכי ילדים. טריגנו מכנה אותם "כוזרים", הכינוי שהעניקו עסקני הקיפוח ליהודים האשכנזים כדי לרמוז שאינם יהודים ממש, וספק אם יש להם מקום בארץ היהודים.[3] כמו אנשי "הקשת הדמוקרטית", גם טריגנו סבור שהציונות האשכנזית חמסה את הערבים, והם מפגיזים את היישובים שלנו כיוון שהם מתגעגעים לשדות שלקחנו מהם (עמ' 296). מעניין לאילו שדות, אליבא דטריגנו, התגעגעו אלה שהפילו את התאומים בניו-יורק והרגו 3000 איש, ולאלו שדות מתגעגעים המפגעים המתאבדים מדי יום בערי עירק.

טריגנו אומר במפורש שהוא שונא את "מלח הארץ", והוא שונא את מוזס שהוא בעיניו האצולה של החברה הישראלית (עמ' 323, 325). בעיני טריגנו עצם קיומו של מוזס מורה על אשמה - הוא אשם בכול - כולל העובדה שנולד לו ילד מפגר! (עמ' 317).

כדי לזכות בפיוס מוכן מוזס לקבל את כל הגינויים והגידופים של טריגנו, מוכן לחזור בתשובה (מילולית! - עמ' 332), והוא מוכן לעבור טקס השפלה נורא (עמ' 333–335), אף על פי שהוא יודע, כי אנשים מסוגו של טריגנו הם אחוזי תחושת קיפוח ונקמנים ללא תקנה (עמ'

---

[2] זאת גם דעתו של יצחק לבני שראיין את א"ב יהושע בתוכניתו "בין שישי לשבת", 25.2.2011.

[3] ראו ספרי **עסקני הקיפוח - שיח של הסתה וגזענות**, ירון גולן, 2000, עמ' 74–100

הבת פרו מיניקה את אביה קימון, לאחר שנאסר ונגזר דינו למות ברעב. ציורו של רובנס

366). דונה אלווירה הקשישה, הספונסרית של הרטרוספקטיבה, מעניקת הפרס והמארחת של מוזס בספרד, משמשת גם כמעין מקהלה שהייתה מקובלת בדרמה הקלסית, והיא קובעת שדרישת טריגנו ממוזס להשפיל את עצמו היא דרישה חולנית, והוא לא היה רשאי לדרוש זאת ממנו (עמ' 368). אף על פי כן, מוזס עובר את טקס ההשפלה, ולא פעם אחת, אלא שלוש פעמים (ראה לעיל), והספר מסתיים מבלי שנודע לקורא אם טריגנו סלח בסופו של דבר, או שמא המשיך בטינתו החולנית כלפי הבמאי המצליח שבעצם איננו אשם בכלום. קשה שלא לדלות מן הזיכרון את בקשת הסליחה מעדות המזרח של אהוד ברק בשם מפלגת העבודה – בקשת סליחה על חטא שלא קיים, ובלי סיכוי שתגרום לשינוי ביחסם של עסקני הקיפוח כלפי צאצאי החלוצים של העליות הראשונות וכלפי ניצולי השואה. הסופר ביקש לחדש דבר מה בקונצפט, וכתב את פרק 8 – "סידור הבית הישן" – בלשון נוכח במקום לשון נסתר. התוצאה היא שהקורא איננו יודע מתי דובר הסופר, ומתי יש דיבור ישיר (עמ' 287–335).

אינני מחשיב עצמי מבקר שיכול לייעץ לסופר כיצד לכתוב את ספריו, בוודאי שאינני מעלה על הדעת לעשות כן לסופר בעל מוניטין בינלאומי עטור פרסים ושבחים כמו א"ב יהושע, אבל אני מחשיב את עצמי כקורא מיומן, והריני חושף בזה את מחשבותיי ותחושותיי כשקראתי את הספר: באמת ובתמים הספר החכם הזה ייגע אותי, ולא פעם רציתי להניח אותו מהיד בחוסר אונים מוחלט לנוכח הפרטנות המוגזמת שבו.

מירון ח. איזקסון

מלאכה מבריקה וקפדנית

עם הופעת **כל שירי ת.ס. אליוט** בתרגום אורי ברנשטיין

מלאכה חשובה מאוד עשה המשורר אורי ברנשטיין בספר זה הכולל את כל שירי אליוט בנוסח עברי.[1] שירי אליוט בעלי ערך בפני עצמם, מעבר לְכך הבאתָם במלואם לקורא העברי בשפתוֹ הִיא מעשה תרבותי משמעותי. ולכך מתווסף היבט אחר: שירתוֹ של אליוט השפיעה לא רק על משוררים חשובים באירופה, אלא גם על מספר משוררים מובילים בשירתנוּ.

לא פעם נשאלת השאלה, מה הם הכישורים הדרושים לתרגום מוצלח של שירה. במקרה של ברנשטיין אנו זוכים לזיווג החיוני והנדיר של השכלה רחבה ושל היותו משורר מצוין בעצמוֹ. תרכובת זאת באה לידי ביטוי במבחן הסופי של השיר, דהיינו לאחר שקוראים בנפרד מילים ושורות, מוכרחים לחוש את המהלך השירי המלא ולכך ניתן לזכות בתרגומים שלפנינו. ברנשטיין מגייס הן את שליטתו בשירה העברית החדשה והן את חושיו השיריים.

נצטט לדוגמה מתוך השיר "רפסודיה בלילה של רוח" (עמודים 34–32). השיר אמור להעביר גם את הפרטים המרובים של שעות הלילה וגם את ההתפתחות וההשתנות. "שתים עשרה בלילה. / עד קצוי הרחוב / התפוס תרכֹבת ירחית, לוחש השבעות ירחיות... אחת וחצי, / פנס הרחוב רחש, / פנס הרחוב לחש, / ... שתים וחצי. / פנס הרחוב אמר / 'שִים לב לחתולה שבביבים השתטחה / ומושיטה את לשונה / וטורפת חתיכת חמאה מסריחה' / ... שלוש וחצי. / הפנס רחש, / הפנס לחש באפלה / ... הפנס אמר, / 'השעה ארבע, / היה המספר על הדלת ...'. ברנשטיין מפְנים כאן את הפנס והירח של השירה העברית בלא שהאווירה מסתלקת ממקומו המקורי של השיר.

מובן שבמהלך הקריאה אדם יכול להתקרב יותר או פחות לעולמו של ת.ס. אליוט. לא מעט מהסיטואציות ומהדמויות החיות בשירים נראוֹת מרוחקות, אולם אנושיותו של אליוט מונעת את תחושת הזרות. מרתק למצוא כיצד בעולם שונה של שירה אפשר למצוֹא אלמנטים שיאפיינו חלק משירת ארצנו. "אף כי אינני מקווה לפנות שנית / אף כי אינני מקווה / אף כי אינני מקווה לפנות ..." (עמוד 104, מתוך "רביעי של אפר" קטע מספר 6). חזרות שכאלה היו אופייניות לכמה ממשוררינו, אולם אצל אליוט פתיחות מסוג זה מתפתחות לשורה הגותית ותיאורית רחבת היקף, שבה התכנים והקביעות הרעיוניות הם המרכז. הדבר מוסיף לעניין שבשיר ובוודאי מקשה על תרגומו. ברנשטיין מתמודד בכבוד רב עם שורות עמוסות שכאלה: "זה הזמן המתוח שבין למות ולהוליד / מקום הבדידות בו נפגשים חלומות שלושה / בין הסלעים הכחולים / או כשימוגו הקולות שמן הטקסוס נוערו / שינוער הטקסוס האחר ויענה" (המשך אותו שיר).

---

[1] **כל שירי ת.ס. אליוט,** תרגום, מבוא והערות: אורי ברנשטיין, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 230 עמ'

פרק קצר ומרתק בפני עצמו הוא "הערות המתרגם." די אם נקרא שורות אלה כדי להבין את עבודת המחקר המקיפה שעומדת ביסוד התרגום. ענייני ספרות, הגות, רוח ותרבות, מאפשרים כאן לברנשטיין לדייק במלאכתו ולהבהירה לקורא. גם היבטים דתיים הנוגעים להפיכתו של אליוט לקתולי לא נעדרים.

אף מפרק זה אפשר לדעתי ללמוד מהשפעתו הרבה של אליוט בקרב משוררים ישראלים הנוטים לשוחח בשירתם עם שורות ורעיונות ממיתולוגיות ותרבויות עולם שונות. אודה שקטעים מסוימים שכאלה, ואף כמה רמיזות אנטישמיות אותן היטיב לאבחן ברנשטיין, אינם נוחים לי בשירת אליוט.

"יש המבקשים לבנות את המקדש / ויש המבכרים שהמקדש לא יִבנה" אומר אליוט (עמוד 162, כורוסים מתוך 'הסלע' מספר 4). אליוט מרבה בקטעים שאווירתם הנוצרית, כמו כמובן מקורם היהודי, ברורים.

בשנים האחרונות נוכל למצוא דווקא אצל ברנשטיין קטעים מרגשים הנוגעים לדרכו האמונית. אני סבור שפתח נוסף זה הכשיר אותו גם כן למלאכה הגדולה שלקח בספר זה על עצמו. מבחינתי, הבאת קטעים אלה של אליוט בעברית, יש בה משום צדק מיוחד, שהרי יאמרו מה שיאמרו, התנ"ך כתוב בעברית. לפיכך אסיים בתרגום נפלא של מספר שורות המשוחחות עם חזון העצמות היבשות של הנביא יחזקאל. גם כאן נראה את ברנשטיין במלאכתו המבריקה והקפדנית:

תַּחַת עֵץ הָעַרְעָר שָׁרוּ הָעֲצָמוֹת, פְּזוּרוֹת וּמַבְהִיקוֹת:

שָׂמַחְנוּ כִּי נִפְזַרְנוּ, לֹא הַרְבֵּה הוֹעַלְנוּ זוֹ לְזוֹ.

תַּחַת הָעֵץ, לְרוּחַ הַיּוֹם, עִם בְּרֵכַת הַחוֹלוֹת,

שׁוֹכְחוֹת אֶת עַצְמָן וְעֶצֶם אֶת עַצְמָהּ, יַחְדָּו

בִּשְׁתִיקַת הַמִּדְבָּר. זוֹ הִיא הָאָרֶץ

אֲשֶׁר לָכֶם תִּפֹּל בַּגּוֹרָל. וְגַם בְּפִזּוּר

וְגַם בָּאִחוּד אֵין מַמָּשׁ. זוֹ הָאָרֶץ. זוֹ מוֹרַשְׁתֵּנוּ

(עמוד 98, מתוך "רביעי של אפר", קטע שני).

יערה בן דוד

מסע שירי בשבילי אהבה

על "השַׁחין המהיר של הרגש" מאת אשר רייך, הוצאת זמורה-ביתן

אשר רייך הוא משורר מעורב ובועט, רגיש ומגיב לתמונות מצב ולחילופי עונותיו של רגש האהבה. כמוטו למכלול שירתו יכולות לשמש השורות היפות בספרו **סדר השירים**: "איש אפיל הייתי ורב תוהו / שאת העולם רדף לפגוש." המאפיין הבולט בכתיבתו הוא השפע התמוני והלשוני, המטמיע עידון לירי באמירה חשופה, מתוחכמת ואירונית, שרקעה הֶקשֵׁרים תרבותיים רחבים. "בואי, שפה! אנחנו יחד ממריאים" כתב בספרו **להפך**, שבו ניכרה היטב מודעותו ל"מיטב השיר כזבו."

אשר רייך

האסופה של אשר רייך הנושאת את השם המטאפורי היפהפה **השחין המהיר של הרגש** אינה מבחר כולל, כפי שניתן היה לצפות, אלא מבחר מנושא אחד - האהבה, שמאז ומתמיד הייתה הנושא האולטימטיבי של השירה. אזכיר רק אחדות מן האסופות שראו אור לא מכבר בנושא זה: **וקראתי לכך אהבה** בעריכת משה דור, **שיר אהבה - לקט שירי אהבה מספרות העולם** בעריכתו ובתרגומו של שמעון זנדבנק, **החיה שבלב** - מבחר משירי האהבה של אמיר אור ועוד. מעניין שברוב הקבצים של רייך ניכרת עקביות בחתירה למיצויו של נושא אחד מכל היבטיו האפשריים. כך למשל ספרו **עבודה על נייר**, העוסק באינטראקציה שבין אמנות הציור לאמנות השירה ושחלקים ממנו כלולים כאן. לא הרבה משוררים נוהגים כך. האם הדברים והאירועים באים מאליהם ומכתיבים את עצמם, או שהקו המנחה את רייך הוא שירת נושא? נראה שאין סתירה בין השניים. הנושא הוא אולי זָרָז, אך לא גורם בלעדי המשתלט על הכותב. ואפשר אולי להוסיף, שהנטייה להתרכז בו מבליטה מגמה לארגן את הדברים במסגרת סיפורית של התחלה וסוף.

המסגרת הסיפורית ניכרת גם בקובץ הנוכחי, ה-14 במספר, המאגד בתוכו כחמישים שנות יצירה ובו חמישה שערים. ואמנם, שירי השער האחרון, הנושא את השם "הזוגיות נותרה מוארת", הוא פועל יוצא ואקורד סיום לקודמיו, הממוקדים בנושא החמקמק וההפכפך. כאן אמנם נושקים הנוסטלגיה ופחדי הזִקְנָה, אבל מכריעות את הכף השורות האחרונות: "גמרתי עם הרגשה זקופה / שאיקרוס הוא שיר / הנוגח את השמש" - והמנצחת הגדולה היא הזוגיות שמעבר לזמן, עליה נרמז בהקדשה לספר - "לאלישבע, תמיד."

"אסירת עולם בי את, אהבה", כותב אשר רייך, שאמנם אינו מוותר על האהבה הרומנטית, אבל שב ומוכיח שהוא החוזר בשאלה גם בדת האהבה. יש בשיריו יותר מקורטוב נגיעה במה

שמעבר לנאיבי ולראשוני, וצירופי הלשון המיוחדים שלו אינם מוותרים על אמירה אירונית. היפה והדינמי בספר הוא גיוונו: ארציות וארוטיקה, רוחניות ועידון סובלימטיבי המוביל למחוזות פנטסטיים. אך בולטת בו גם מודעות תמידית לכאב הנטישה, ל"כזב ואכזב" ביחסי הזוגיות ולכוחו המכלה של הזמן. מודעות, אמרתי. לא השלמה, מכיוון שהמשורר גם חוֹוֶה את התגברות האהבה על משברים ועל חוקי הטבע, כשפעימות לבם של איש ואישה "הן דהרות סוסים המעבירות אותם / מעל ההרים הגדולים שהפרידו ביניהם כל השנים."

הטיפול בדמות האישה על קשת גווניה ומצבי רוחה משקף את זיקתו הדומיננטית של רייך לעולם, שבו כל רגע עובר הוא החמצת היפה והמרתק. מודעותו הגוברת לחלופיות הזמן מודגשת בהתייחסותו החוזרת לאהבה ולאהובה - שתיהן חלק מהאינטנסיביות הקיומית שלו, המתנסחת בלשון כמיהה, שמאוחר יותר נמהלת בעצב ובפכחון. כנגד השיר המנציח את חווית האהבה בזמן אמת, יופיע גם השיר המסכם במבט לאחור ועושה חשבון נפש גלוי, דוגמת "טלטלות החיים." וישנה גם אמירה מוצקה לגבי המניע של האהבה, שאינה אלא "תרגום / פחדים /למשהו רך יותר / ואצילי לעַדֵן לילות אלה / חסרי לב." השיר "האהבה" הוא דוגמה מובהקת לניסיונו של אשר רייך ללכוד את הרגש החמקמק שמעבר להגדרות בעזרת צירופים אוקסימורוניים ופרדוכסים. במהלך השיר מפורטות כמה מסגולותיה הסותרות של האהבה עד שורת הסיום: "תמיד שואפת לַשָּׁלֵם וגואלת מכיעור השלֵמות."

במקום אחר האהבה היא מציאות ו"נימפה פנטזיה" גם יחד. היא "התעוררות ממחלה", אבל המשורר גם יודע שהיא המחלה עצמה שאין לה מרפא: "הגוף זאב רעֵב / ירעב לִשְׂבֹּעַ וְשֹׂבַע ירעיבו." וכשהוא מצית תשוקה בתשוקה, עֵינֵי החשק "תמיד / גדולות יותר מהלב והלב מהיר יותר מהעיניים." הסכנה האורבת מ"שובע מייגע" היא בעצם מ"חומרי נפש", המתיכים חרדה ובדידות, מכיוון ששובע, בדומה לרעב, מאיים לפורר את העולם הפנימי ולעורר מרבצו רגש מציק ש"במזוודת לִבֵּךְ יש דופן כפול / כמחבוֹאָפֵל שבו מקננות בֵּצֵי תרמית." או-אז "הולם הניכור כגרזן."

אשר רייך, בדומה לאשפי לשון ומטאפורה שקדמו לו כשלונסקי ואלתרמן, מפליא לגלגל תמונות והפכי מילים, כשכולם מנותבים להתמכרות-אין-קץ לאהבה על אף חתחתיה. "אני שוקד עליה, חולם עליה, נלחם למענה", הוא כותב - ובו בזמן אי אפשר שלא לקלוט בדברים האלה גם את אהבתו והתמכרותו הברוכה ללשון הדשנה על רבדיה, השפעותיה ואינספור האפשרויות המרתקות הגלומות בה, אם במצלול עשיר ואם במטאפורות מקוריות. כך "שיר דיילת אהבים" - על משקל הצירוף המהדהד "איילת אהבים", כך "נֶגְדֵךְ כל תאוותי" - על משקל "אֲדֹנָי נֶגְדְּךָ כל תאוותי" וכך "התנערי מֵעָפָר, קומי / ובואי" - על משקל "התנערי מעפר." אהבת גבר ואישה אצל רייך כמוה כאהבת השיר, כמשיכה יצרית למילים שאי אפשר לו

בלעדיהן, בהיותו מאמין בשִׁפְעָה הלשונית ולא ברידודה המכוון, גם כשהוא כותב על מורדותיה האפלים של האהבה.

עד כאן האהבה. ובאשר לאהובה - בשירים מככבות נשים שונות בגוני אהבה משתנים, כולן אמצעי לביטוי אהבה וחשק. חלקן עשוי להיות גם פנים רבות של דמות נשית אחת. יש אישה ה"נכנסת / בפסיעות של סיכה" ויוצאת "בפסיעות של סכין" ויש אישה "רבת שתיקה" ש"רק צלליה מצהילים." מול הראי בלילה יש מי ש"מסירה מעל פניה / את צבעי המלחמה." כוח השפעתה של האישה והמטמורפוזות שהיא עוברת, בהיותה גם חלק מרכיבי הטבע, משאירים את רישומם. היא "דמתה למים", "הפכה לציפור", "צמחה לעץ" "והיא אדמה" - יישות מיתית, קוסמית. בפואמה "ארכימדה" מתפענחת החידה הנשית. בכוחה של ארכימדה, בת דמותו של ארכימדס, לחולל סערות, להצית חשק ולהרים את נס השירה.

באחד מספריו הקודמים של אשר רייך, **מוסיקת חורף**, נטמעו בדובר מרכיבי הנוף של הכפר הגרמני ואנשיו ובכלל זה גם דמות האישה כחלק ממנו. היא שהובילה אותו בין נבכיו של הנוף המיוער, ששינויי העונות עושים בו כטוב בעיניהם. דומה שהיער וחייתו יער התמזגו לישות אחת ויטאלית, והאישה בכסא הנדנדה המשקיפה עליו, כמו מתבוננת בהשתקפותה. עינו של הדובר צדה את האישה היפה ואת זו שהזמן עשה בה שמות. גם את עצמו הוא ראה בפוקוס שלה. כנגד האהובה המחכה "בעיניים גדולות, נוגות, של יהודי" קיימת האיכרה היפה איזולדה, שכאשר היא "מעוברת בירה, / היא שרה על עובדות החיים." מוסיקת החורף כאן מתוזמרת היטב עם החושים האחרים בצירופים אוקסימורוניים וסינסתזיים: "אפלה לבנה", "הכאב הבלתי נשמע של החושך."

כבר בשירתו המוקדמת של רייך ניכר היה שהיא נעשית יותר לירית ואלגית כשחומריה שאובים מן הזמן האבוד (הילדות, למשל) - ויותר בוטה ומתפרצת ואפילו הומוריסטית, כשחומריה לקוחים ממראות ההווה. בקובץ הנוכחי נראה שהקלילות-לכאורה בחלק מהשירים אינה אלא מסווה להרהור עמוק על הזמן והנצח ועל הקיום האנושי (דוגמת היחסים המשתנים בין "אני, את ונחל" במחרוזת "פרגמנטים"). לכן גם על שולי הקיום לא מדלגת העין החדה: "מתחת לרקיע כהה כזנב הכלב / זונה זזה עם חסדיה." בין השירים סביב דיוקנאות הנשים ניתן לזהות גם נימה אחרת, כמו ב"מילים לתמונה ססגונית": "זו אהובתי, / זה שלימינה הוא / אחיה שנפל בלבנון. // זה שמשמאל הוא / המאהב האחרון /לפני שאני נכנסתי / לתמונה. // היא מחבקת אותם חזק / כאילו ידעה שתאבד את שניהם" וכו'. המשורר חי לא רק את החוויה האישית-חושית, אלא גם אוהב להתבונן באחרים החווים אותה ולמצוא בהם מקבילה לעצמו.

שירתו של אשר רייך אומרת את אשר על לבה באומץ וללא עכבות. היא מפתיעה כל פעם מחדש ביכולתה לצקת חיים חדשים באסוציאציות תרבותיות ולשוניות. למילותיה יש כוח לא פחות מאשר לכוחה של החוויה שהולידה אותן, וזה הסימן המובהק לשירת אמת, שבה לא רק שכרון החושים חוגג, אלא גם צדו האפל של הירח, שאליו מתנקזים שִׁירֶיהָ וספיחיה של האהבה.

אסיים בשורות ארס-פואטיות רוויות חושניות מתוך ספרו הקודם, **להפך**: "היקשתי בקלידים הנכונים / ועל הצג שבחזי אצו רצו יצרים / שלא שיערתי כי נותרו בי... הנה לנגדי השיר כותב את עצמו / מן הסתרים והנסתרות ונחל עֶדנו משקה אותי / ונימפות יוצאות מבין קפלי עננים."

ברכה רוזנפלד

מבט מדויק על בדידות

על ספרה של נילי דגן **מאחורי המלחמה רואים את הים**

גם את ספרה זה [1], השני במספר, כמו את קודמו, מגישה לנו נילי דגן ב"אריזה" יוקרתית: בכריכה קשה ועל נייר באיכות מעולה. לזה תוסיפו את תצלומיו של הצלם האמן גדי דגון, המלווה את השירים, וקיבלתם "מוצר" אסתטי, אלגנטי, מושך עין ולב.

שיתוף הפעולה של המשוררת עם הצלם נראה לי מעניין ביותר. אינני יודעת מהי הטכניקה בה גדי דגון השתמש, אולם התוצאה מבורכת. האובייקטים המצולמים מופיעים בדרגות שונות של טשטוש ועמעום: מטשטוש קווי המתאר (צילום בעמ' 60) בלבד ועד לטשטוש שתוצאתו הסופית מזכירה את סגנון המופשט הלירי באמנות (צילום בעמ' 20). דומה שהיכן שהמצלמה מטשטשת שם באות מילותיה של נילי ומפרטות. היכן שהצלם הסתיר, באה המשוררת גילתה ופירשה (וגם להיפך) . וכך היא נעה בין מקומות וזמנים, מתעדת מראות והתרחשויות ברגישות ובחכמה, כשהיא שומרת לעצמה את אפשרות התגובה האינטלקטואלית. כאן אצטט כמה אמירות שנראות לי מעניינות: "הַמִּלְחָמָה חַרְצָה לְשוֹנוֹתֶיהָ/ עַל מָה וְלָמָה כְּבָר אִישׁ אֵינוֹ זוֹכֵר" (עמ' 9), "מִישֶׁהוּ סִמֵּן גְּבוּל וּמִישֶׁהוּ אַחֵר יָרָה" (5), "אֵין שֵׁם לְמַבָּט מְדֻיָּק שֶׁל בְּדִידוּת" (עמ' 15), "אַשְׁלַיַּת חֹסֶר הַמַּאֲמָץ דּוֹרֶשֶׁת מַאֲמָץ מְיֻחָד" (עמ' 42).

*

נילי דגן היא מתבוננת-מתעדת דייקנית וקשובה. מבטה ריאליסטי ואובייקטיבי, שומר על הריחוק האינטלקטואלי. אולם אקט הבחירה כשלעצמו כבר מהווה אמירה, אמירה של אכפתיות וחמלה. היא בוחרת בקפידה את הפרספקטיבה ממנה היא משקיפה, שכוללת בתוכה הן את אופן ההתבוננות והן את התגובה ההגותית. זוהי ראייה פנורמית רחבה: "מֵאֲחוֹרֵי הַמִּלְחָמָה/ רוֹאִים אֶת הַיָּם" (5) שורה שהעניקה לספר את כותרתו. כאן הראייה היא גם במרחב וגם בזמן. מאחורי, משמע, במקום בו לא נערכים הקרבות, מעבר להם. אבל גם במובן "אחרי." משמע - אחרי ההרס והחורבן והכאב והאבדן שבא בעקבות המלחמה ישאר, לתמיד. הים המנחם. אולי זה אותו הים המואנש, ש"מַשְׁקִיף בְּדֵעָה צְלוּלָה" (15), בניגוד אולי לבני האדם שדעתם מופרעת. המבט הפנורמי מופנה לא רק אל הנופים ("כְּפָרִים שְׁתוּלִים בִּשְׂדוֹת תִּירָס" עמ' 14), אלא, ואולי בעיקר, אל בני האדם החיים בתוכם: "אוֹמְרִים שֶׁכָּל מַה שֶׁנְּחַפֵּשׂ נִמְצָא כָּאן./ הָרִים יְרֻקִּים גּוֹחֲנִים לַמַּיִם" (11). "הָרָעָב מָצוּי בִּמְקוֹמוֹת/ שֶׁאַף לֹא

[1] נילי דגן **מאחורי המלחמה רואים את הים** בהוצאת אבן חושן, 76 עמ'

שֹׁעַרְנוּ אֶת מְקוֹמָם" (10), "אֲנָשִׁים מְקַפְּצִים בַּמַּיִם בִּמְשׁוּבַת נְעוּרִים/ שֶׁאֵינָה יוֹדַעַת מָחָר" (55). המבט המרוחק הזה משאיר את הדוברת בבדידות מעיקה. היא האחת מול הרבים שהם מושאי ההתייחסות. היא האחת, כי היא התיירת, היא הזרה. והשירים הללו מתארים חבלי ארץ למודי מלחמה שהיו לפנים "יוגוסלביה." אולם הבדידות הזאת היא גם בדידות קיומית של המשוררת שמעידה: "אֲפִילוּ הַמְּרִיבוֹת הֵן בֵּינִי לְבֵינִי --- הַכְּנוּת נִצְבֶּטֶת/ תָּמִיד/ בֵּין עַצְמוֹת הֶחָזֶה שֶׁלִּי." (33)

אך יש בספר גם שירים בהם התבוננותה היא פרטנית ומדוקדקת. יוצרת קרבה אינטימית: "תַּפּוּזִים צְפוּפִים בְּסַלְסֶלֶת קַשׁ/ מַשְׁרִים חֲמִימוּת כְּתֻמָּה./ חָתוּל מְפֻחְלָץ עַל כָּרִית טְלוּאַת שֶׁמֶשׁ." (47)

סגנון כתיבתה של נילי דגן צלול, בהיר ומדויק. מצומצם ומרוכז. חיווייה ישירים, משפטיה קצרים ונחרצים ונאמרים בטון אלגי מאופק. היא אינה מצטעצעת ואינה מתחנפת אל הקורא. אינה מחפשת את היופי לשמו, לא בתמונת שיר ולא במטפורה, כי ממילא "הַלַּיְלָה מֵסִיר אֶת הַעֲמָדַת הַפָּנִים" (65). סגנון זה מקרין כנות ואמינות, מושך כליות ולב.

אני רואה בספרה זה של נילי דגן, בהשואה לספרה הקודם, נסיגה מן הכתיבה הפוסט מודרנית אל המודרניזם בהתגלמותו האקזיסטנציאלית. בספר הזה היא מתרחקת מן ההשתעשעות ומן המשחקיות.

אולי במאמר מוסגר, אוסיף כאן, כי לשמחתי, היא לא זנחה לחלוטין את המבט הפוסט מודרניסטי, ומצאתי אף שיר אחד השב אל ההומור הדקיק שהיכרנו בספרה הקודם: "לילה צהוב" שבעמ' 46 שמסתיים בשורה המשעשעת והמפתיעה "הַלַּיְלָה טוֹבֵל בְּחַרְדָּל."

אולם, הספר הזה כולו משדר יותר רצינות ומתמודד עם נושאים קשים כמלחמה, מחלה ומוות. העולם המתואר בו הוא פחות כאוטי, אך עדיין חסר היגיון, המקריות שולטת בו: "לא מִן הַנִּמְנָע שֶׁאִלּוּ הַדְּבָרִים הָיוּ שׁוֹנִים/ יכֹלְנוּ לְהָקִיץ בְּמָקוֹם אַחֵר" (עמ' 8), בו האדם הוא חסר אונים מול עוצמתה של מקריות וסתמיות החיים: "רַק הַמִּקְרֶה דּוֹהֵר בְּעָצְמָה שֶׁל רוּחַ דְּרוֹמִית// (לוּ אֲחַרְתִּי בְּעֶשֶׂר דַּקּוֹת/ הַאִם הָיוּ חַיַּי שׁוֹנִים?) (עמ' 34). הוא יותר פסימי, כאשר העוגן היציב והוודאי, הנקודה הארכימדית, הוא המוות, שנוכחותו האורבת תובעת לדלות משמעות מן החיים עצמם, כי אין מעבר להם דבר. ("אַתָּה נוֹשֵׂם נְשִׁימָה עֲמֻקָּה/ וְדַי" עמ' 66). ומאידך, "לְאָזְלַת הַיָּד גְּמִישׁוּת שֶׁל חֲתוּל בָּר" (23).

שיאו של הספר, לטעמי, הוא בשני מחזורי שירים יפהפיים ומטלטלים המתמודדים עם מותם הקרב של ידידים. האחד הוא "ששה שירים ללאה" שבעמודים 22-27. השני "מחלקה אחרונה" עמ' 66-62. מה שמייחד אותם הוא האיפוק הענייני: "חֶדֶר שָׁלוֹשׁ/ מִטָּה לְיַד הַחַלּוֹן.// אַתְּ לוֹקַחַת אֶת חֲפָצַיִךְ אִתָּךְ/ לַחַיִּים הַבָּאִים." וכשהרגש מבקש להתפרץ הוא מושלך אל על ומאלץ את המשוררת לסיים את השיר: "מִבַּעַד לַחַלּוֹן שׁוֹאֵג אַרְיֵה בֶּעָנָן/ אֲנִי מִזְדַּרֶזֶת לָצֵאת מֵהַשִּׁיר" (25). היציאה מן השיר היא הימנעות מודעת מבכי ומקינה, מהשתפכויות של רגש, שאין להם מקום בפואטיקה האובייקטיבית והניטראלית, הבוחנת והמרוחקת, של נילי דגן.

חגית הלפרין

"אז מה אם לא רואים עלי מבחוץ"

על השיר "אני" של יערה בן-דוד מספרה החדש **סוס טרויאני מבטן התודעה**

ספר שיריה החדש של יערה בן-דוד[2] הוא ספר עדין ואמיץ, בהיר ומורכב מסקרן ומרגש. בספר ארבעה שערים: "בטרם", שנכתב בהשפעת שהותה בכפר קטן בסלובניה, "שוא האהבה", "רוח טורקת חלום" והשער המסיים "רקוויאם", שהאירוע הטראגי בחייה, מותו של אחיה, מרחף על שיריו. אחדים משירי הספר מנהלים דו-שיח מעניין עם שירי המשוררים שקדמו לה. כך הוא השיר "לשווא אתה" שמשוחח עם שירה של דליה רביקוביץ "בובה ממוכנת" והשיר "לא בידיעת אביו ואמו", שמשוחח עם שירו של נתן אלתרמן "אסופי." בספר משולבים ארבעה מהקולאז'ים היפהפיים של יערה בן-דוד שאף אותם יש לראות הן בזכות עצמם והן בהקשר לשירים.

מבין שירי הספר בחרתי להתרכז בשיר "אני", שהוא בעיני אחד השירים המרכזיים, מעין שיר-מפתח לספר כולו. זהו שיר דו-משמעי שכתוב כדבר והיפוכו.

הסיטואציה הבסיסית היא זו של אישה היושבת מול הים ומתבוננת בדמותה. אין היא מתבוננת בהשתקפותה במי הים אלא מתבוננת בדמותה כפי שהיא נשקפת בעיני רוחה. הישיבה מול הים מזמינה כניסה לסיטואציה רומנטית או סיטואציה של מחשבות עמוקות והמילה "מחשבה" אמנם נזכרת בשיר. אבל כפי שאני רואה את הדברים אין זו התבוננות שלווה

אֲנִי

עַל סַפְסַל מוּל הַיָּם
יוֹשֶׁבֶת וּמִתְגָּרֶדֶת לֹא מְגָרֶשֶׁת זְבוּבֵי מַחֲשָׁבָה
אֲנִי נֶטוּ פֹּה עַל קַו הַתֶּפֶר שֶׁל הַזְּמַן
הַנִּפְרָם. בְּרֶגַע זֶה אַפְחַד חוּצְמְמָנִי
הָאֹפֶק נָקִי. רַגְלַי עָמֹק בַּחוֹל
וְלֹא אֶפְחַד
כָּל מַה שֶׁאֲנִי צוֹחֶקֶת אֲנִי בּוֹכָה זוֹרֶקֶת
לְתוֹךְ עַצְמִי וְהָיִיתִי לְגוּף אֶחָד
נֶטוּ כְּלִי דְּמוּיִים וַחֲרוּזִים וּמִשְׁקָל
הַכֹּל שָׂמָה עַל הַשֻּׁלְחָן תַּכְשִׁיטִים אֲהָבִים יְדִידִים
כְּאִלּוּ הָיוּ
תְּקוּעָה עָמֹק – מִלָּה בְּשִׁיר
וּמִי יָזִיז אוֹתִי – אַפְחַד
בְּרֶגַע זֶה וּבַבָּאִים אַחֲרָיו
בַּשָּׁעוֹת בַּיָּמִים בַּמְּתִים
הַבָּאִים וְלֹא אֶחְסַר.
לֹא אִשָּׁה מְצֻרָה אֲבָל צְרוּרָה מִגַּרְגִּירֵי אֶבֶן רַבִּים
לִפְעָמִים הַחַיִּים – אֲבָל אֲנִי אִשָּׁה כְּלִי צִירִים
לֹא רְגִישָׁה לְחוֹמֶקֶר
אֲנִי אוּלָם מְלֵא מִפֶּה לְפֶה
לִפְנֵי הַתְּחָלָה אוֹ אַחֲרֵי סוֹף כְּשֶׁמֵּתֶר לְהִשְׁתָּעֵל
אֲנִי אֶחָד שֶׁהוּא שְׁנַיִם אוֹ יוֹתֵר מִתְרוֹצְצִים בִּי
אָז מָה אִם לֹא רוֹאִים עָלַי מִבַּחוּץ
הָאֲדָמָה שֶׁעָלֶיהָ אֲנִי
מִתְכַּסָּה זִעָה קָרָה וְזָה
בְּאֵי נוֹחוּת.

---

[2] יערה בן-דוד, **סוס טרויאני מבטן התודעה**, הוצאת כרמל, 2011

ובוודאי אין זו סיטואציה רומנטית אלא בעצם היפוכה הגמור.

דמות ה"אני" המשתקפת היא כפולת פנים ואני אנסה לתאר אותה בשני פניה השונים והמנוגדים:

הפן הראשון הוא של אישה אמיצה, מלאת כוח ועוצמה, חזקה, כמו עשויה מאבן, אינה רגישה לשום דבר. היא יושבת לבד ואין אף אחד חוץ ממנה. היא נטועה עמוק בחול, יציבה ויודעת שאיש לא יצליח להזיז אותה. הדמות נראית כאישה ישרה וישירה, השמה הכול על השולחן ואינה מסתירה דברים. היא עצמה עולם מלא ועל כן אינה זקוקה לאדם נוסף, לבן זוג או לחברים כי הרי היא מתארת את עצמה כדמות של "אחד שהוא שניים או יותר." אך כל זה רק למראית עין. הפן האמיתי הוא לא זה הנגלה אלא זה הנסתר מעיני כול והאישה חושפת אותו לפנינו באומץ.

בפן השני - הסיטואציה של אישה היושבת על ספסל מול הים הופכת למגוחכת, מונמכת או אפילו נלעגת. וכך היא מתארת את עצמה: "על ספסל מול / הים יושבת ומתגרדת, לא מגרשת זבובי מחשבה." האישה בוחנת את עצמה ביושר אכזרי וחושפת את האמת שלה. מי היא? האם היא באמת אישה אמיצה שמלאה מעצמה ואינה זקוקה לאיש? האם היא כל כך יציבה שלא ניתן להתיק אותה ממקומה שכן רגליה תקועות עמוק בחול ולא ניתן להזיזה?

מהשיר ברור שלא כך הוא המצב. רגליה, שהן עמוק בחול, אינן משדרות יציבות אלא תקיעות: היא תקועה. השורה: "ומי יזיז אותי - אַפְחַד" לכאורה משדרת מעין התגרות במובן: אף אחד לא יצליח או לא יעיז להזיז אותי אך זה רק לכאורה שכן השורה משדרת בעת ובעונה אחת גם בדידות: אין מי שיזיז אותי. אין מי שבכלל ירצה להזיז אותי. הרגלים המכוסות בחול מתקשרות גם למוות, לגוף שלאחר המוות נקבר באדמה.

האופק הנקי - לכאורה מרמז על ניקיון, טוהר, תקווה אך האופק הנקי הוא גם אופק שאין בו דבר. נקי מציפיות, נקי מתקווה. השורה "הכול שמה על השולחן", שניתן היה לפרשה כיושרה, אומץ, חוסר זיוף וכו' מתבררת כמקסם שווא שכן המשך השורה אומר: "הכול שמה על השולחן תכשיטים, אהבים, ידידים כאילו היו." למעשה אין לה מה לשים על השולחן והיא מניחה אותם רק **כאילו** היו. גם החוזק של האישה מתפורר. האבן שהיא כביכול עשויה ממנה אינה אבן שלימה אלא גרגרים של אבן. זוהי אבן שהתפוררה.

התיאור שלה כ"אולם מלא מפה לפה" - שבפן הראשון התפרש כאישה שעולמה מלא בכל טוב ואין בו מקום לשום דבר נוסף, כי יש לה רב משלה - הולך ומשתנה. שכן לא זאת הסיטואציה המדויקת. הסיטואציה המדויקת היא של אולם מלא מפה לפה **לפני ההצגה או הקונצרט ולאחריה או לאחריו**, בשעה שהאולם אינו ממלא את ייעודו, כשהעיקר לא התחיל או כשכבר הסתיים. על כן הסיפא של השורה מבטל את ראשיתה.

שתי הדמויות, זו האמיצה והמלאה מעצמה וזו הבודדה והנפחדת - מתלכדות בסיום השיר לדמות "אני" אחת: סיום השיר מגלה שהאישה מורכבת מחוץ ופנים. היציבות נסדקת סופית כשמתברר שכל מה שאנו הקוראים הצלחנו לגלות היה בזכות ההתבוננות הפנימית, כשהאישה הצופה בעצמה גילתה לנו את האמת הנסתרת. מסתבר שהאנשים הצופים בדמותה מבחוץ אינם יכולים לראות כל זאת, שכן היא מעידה: "לא רואים עלי מבחוץ."

השיר מסתיים בשורות: "אז מה אם לא רואים עלי מבחוץ/ האדמה שעליה אני/ מתכסה זעה קרה זזה/ באי נוחות." האדמה היציבה מתכסה זעה קרה של פחד וזזה באי נוחות והיא מייצגת את

הדמות המתגלה עתה כדמות מבוהלת ומבועתת. המסכה שנפתחה לרגע הראתה לנו את פניה הנסתרות.

השיר הכואב הזה רווי אירוניה שנועדה להסתיר את הכאב ולחפות עליו. הסיטואציות היומיומיות הקומיות מכסות את המחשבות העצובות על סוף, מוות, בדידות. מילת המפתח בשיר היא "פחד." האישה טוענת: "ולא אפחד", אולם סיום השיר מגלה שהאדמה שעליה היא נמצאת מתכסה זעה קרה והצירוף החוזר בשיר פעמיים "אַפְחַד" כשהוא כתוב ללא רווח - מזכיר אף הוא את ה"אֶפְחַד." הפחד מתקשר אפוא לתחושת הבדידות שאין "אף אחד" גם במישור המשמעות וגם במישור הלשוני.

השיר "אני" מבטא אירוניה גם באמצעות האזכורים המקראיים. אביא שתי דוגמאות: "כל מה שאני צוחקת אני בוכה זורקת/ לתוך עצמי והייתי לגוף אחד." שורות אלה מזכירות את הפסוק מספר בראשית: "על כן יעזוב איש את אביו ואת אמו ודבק באשתו והיו לבשר אחד." אלא שכאן הגוף האחד הוא צירוף של היא והיא ואיש מלבדה לא נמצא, והוא מדגיש דווקא את הבדידות ולא את הזוגיות.

גם הצירוף "לא אחסר" - הוא צירוף דו משמעי. לכאורה זהו צירוף המביע ביטחון ומקורו בפסוקים הידועים מתהילים כ"ג: "ה' רועי לא אחסר, בנאות דשא ירביצני, על מי מנוחות ינהלני, - - גם כי אלך בגיא צלמוות לא אירא." אך הביטחון של האישה בשיר הוא ממנה והלאה והפחד יורש את מקום תחושת האושר והשלווה.

השיר "אני" הוא אפוא שיר של דיאגנוזה עצמית שנעשית באמצעות סיטואציות, ביטויים, צירופים ומילים היכולות להתפרש כדבר והיפוכו. כשהקורא מעמיק והולך בשיר נפתחת לפניו תיבת פנדורה ומתגלה לו שהשלווה היא שלווה מדומה, האומץ הוא מלבר ואילו מלגו - מושלים הפחד והאימה. אולם בסופו של חשבון דמות האישה שבשיר היא באמת דמות אמיצה שכן ההתבוננות פנימה היא התבוננות אמיצה, שאינה נרתעת מחישוף עצמי אכזרי. זו התבוננות של אישה המנתחת את דמותה באזמל חד וראייתה את עצמה רווית אירוניה. אירוניה שבאה ממקום של כאב. אירוניה שנובעת מהרצון לא ליפול בפח של רחמים עצמיים.

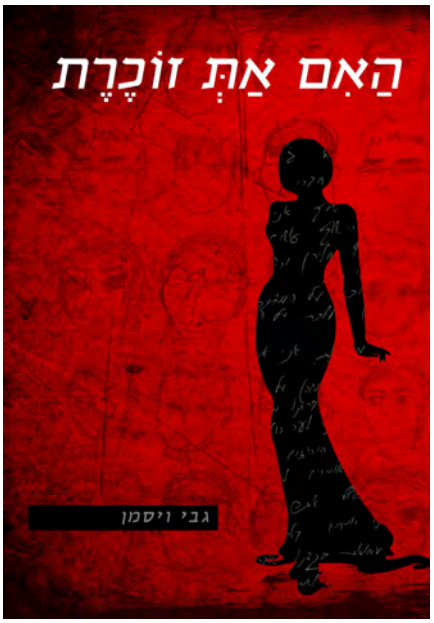
ואחרון אחרון חביב: בשיר הכואב ניתן למצוא לדעתי נחמה. האישה שבשיר היא "אישה נטו בלי דימויים וחרוזים ומשקל", כפי שהיא מתארת את עצמה, אך היא גם **משוררת**. על כן היא "תקועה עמוק - מילה בשיר." כלומר, השיר שהיא כותבת, מנציח את דמותה, והוא זה שיישאר. בתהליך מופלא הכאב הופך לנחמה בעזרת השירה, הנחמה שבשירה.

גד קינר

הכאב והיופי

על הרומן האוטוביוגרפי של גבי ויסמן **האם את זוכרת**?

בכותרת המשנה לרשימה זו הגדרתי את ספרו החדש של גבי וייסמן[3] כ"רומן אוטוביוגרפי", אבל דומה שבצירוף זה טמון מעין פרדוקס. אם זה "רומן", קרי, מטווה אמנותי בידיוני, כיצד ניתן להסמיכו לשם התואר "אוטוביוגרפי"? ואם זו "אוטוביוגרפיה", משמע, תיעוד עצמי של קורות חיים המסופרים מהיבט רטרוספקטיבי בידי בעל הדבר, מי שחווה חיים אלה על בשרו - ובמקרה זה "על בשרו" פשוטו כמשמעו, ולעתים בצורה המחרידה ביותר - איך ייתכן לתייג אותו כ"רומן"?...



שאלות אלו חוזרות ונישנות בהתייחסות ליצירות ספרות רבות - כל אימת שהמימשק בין הבידיון לבין הכרוניקה האישית של היוצר, המסופרת, לרוב, בגוף ראשון, הוא בולט ביותר. כשמדובר **בסיפור על אהבה וחושך** של עמוס עוז או **בתש"ח** של יורם קניוק המפולשות ההדדית בין טכניקת הסיפר האסתטית לבין החוויה האישית איננה מנסה כלל להסוות את עצמה. כשמדובר במכתביו של קפקא לאביו ולמילנה, **בהעולם של אתמול** של סטפן צווייג, ב"למי צלצלו הפעמונים" של המינגוויי, **במפיסטו** של קלאוס מאן, **בקובלנתו של פורטנוי** של פיליפ רות' או **בפחד ממעוף** של אריקה ג'ונג, או להבדיל באוטוביוגרפיה המיתו-

[3] גבי וייסמן, האם את זוכרת?, הוצאת ספרי עיתון 77, 2011

פואטית הפנטסטית שיצרה לעצמה אלזה לסקר-שילר **ביוסוף נסיך תבי** ו**בארץ העברים**, הדברים מעט או הרבה מצועפים יותר. אבל נראה שאין לך רומן אוטוביוגרפי, שבו התחבולות הספרותיות אינן יוצרות אותו משחק מתוח ומרתק בין גילוי לכיסוי בלשון בשפתו של ביאליק, או בין ציעוף לחישוף כהגדרתו של גרשון שקד.

*

אצל גבי ויסמן הדברים מורכבים פי כמה, שכן פרשת חייו של הנצר היחיד למשפחתו ששרד את השואה בזכות אמו, שאקט הגירוש, הנטישה או הנידוי שלו שבאמצעותו הצילה אותו, טבע בו צלקת עמוקה לכל חייו המשליכה על כל מסכת יחסיו עם הנשים שבחייו, פרשת חייו של מי שעבר שבעת מדורי גיהינום בבית סוהר, במחנה השמדה, וכאילו להבדיל - אבל גם לא להבדיל - בקיבוץ שלא היה מוכן לקלוט את "הסבונים" האלה שחולשתם עמדה בסתירה לאתוס ההרואי של הצבר הלוחם, פרשת חייו של מי ששיקם לא רק את חייו שלו, הקים משפחה לתפארת והפך לפסיכולוג בכיר, אלא היה בין מקימי מערך בריאות הנפש בצה"ל, והיה בין חלוצי הטיפול המיני בישראל בכלל, ובצבא בפרט, פרשת חייו של מי שכל חוויה של עונג משפחתי, רומנטי, חושי וחושני מהולה לגביו בעצב וברגשות אשם - פרשת חיים זו צופנת בחובה סודות ורזים ושאלות קיומיות, ופילוסופיות ופסיכולוגיות שלא פוענחו.

וכשאתה קורא אתה תוהה לא אחת אם לפניך רומן אוטוביוגרפי, או מעין תיעוד ספרותי של אוטו-אנאליזה, מין סובלימציה כובשת של טיפול נפשי חושפני מאוד, נועז מאוד, שהמחבר עורך לעצמו, ומשתף בו את האישה הבכירה בחייו, זו שאהבתם העזה, המתוארת בלשון עשירה ומרגשת, נגדעה באיבה עקב מחלה ממארת, אותה אישה שהמחבר המובלע של הספר פונה אליה בלשון נוכחת, ומגולל בפניה את הסיפור, בדרך הדיאלוג הבוברי שיש בו אינטימיות והתעלות שבקדושה כאחת.

אודה ואבוש, לא קראתי את ספריו הקודמים של גבי ויסמן, אבל כותרותיהם משמעותיות ביותר, ומציינות את הקטבים ביניהם מיטלטל מחבר **האם את זוכרת**: מצד אחד "מצבי דחק" ו"החלשים", ומצד שני **סיפורים על אהבה והתאהבויות**,

ואולי השם הסוגסטיבי ביותר הוא "הסוד והאמת", שם המקפל בתוכו אותה שניות של ציעוף וחישוף עליה דיברתי. ולא זו בלבד, אלא שמבנהו הייחודי, האסוציטיבי-אימפרסיוניסטי של הספר, המדלג קדימה ואחורה בזמן, ומזווג קטעים מעוררי בעתה כמו החוויה של הצפייה הכפויה בתלייתם של שני עצירים במחנה ההשמדה בתיאור פסטורלי של ירח הדבש בשוויץ עם האישה האהובה, מבנה זה עוד מעצים את התחושה שלפנינו עדות אותנטית, ולא סתם עדות - אלא פסיכוגרמה כמעט ארכיטיפית של יהודי וישראלי בעידן החדש, עדות לסינדרום המטורף של שואה ופסטיבל, יום זיכרון והילולת עצמאות, דיכאון ואקסטזה בו אנו חיים.

זהו הכאב העמוק שבספר, וזהו היופי הנאצל שבו.

רינה יצחקי

היינו העתיד, ההצגה נגמרת

על ספרה של יעל נאמן **היינו העתיד**

"כמו פָּקִירִים הלכנו, מבוגרים וטף, על פני ירח שאיש לא רצה לגלות. האמנו שנקטוף כוכבים, והכוכבים יאירו כזיקוקים את שמי כולם. את כל ארצות העולם. ופועלים יצעדו לאורם כאילו היו אבוקות, ושוויון וצדק ירדו על העולם. רגלינו כאבו כל כך מן המאמץ, עד שיכולנו להתרכז רק בצעדה עצמה. שכחנו עם מי עושים שוויון, עם מי כורתים שלום ולמי מגיע צדק" (עמ' 19)

היינו העתיד[1] הוא "בן-זקונים" לספרות הקיבוץ. גמרו עליו את ההלל הקוראים והמבקרים כאחד. כמי שיש לה כעשר שנות קיבוץ ברזומה, חניכת המוסד החינוכי של "השומר הצעיר" בקיבוץ מזרע, שקיבלה את סמל הבוגרים מידיו של מאיר יערי, אני קוראת "משוחדת", על אף ההבדל הדורי ביני לבין מחברת הספר. לפרקים אני קוראת בספר זה את חיי שלי מנקודת מבטה של נאמן, שנים רבות אחרי שאני עצמי הייתי שם. מסתבר שחוויית החינוך המשותף טעונה ביותר, וקשה לי להשתחרר ממנה בניסיון לכתוב על הספר - יותר מאשר על "החינוך המשותף."

*

השאלה הראשונה שעולה - איזה מין ספר הוא זה: האם הוא כתב מחאה, "עוד ספר שבא חשבון עם הקיבוץ", או שמא, כפי שרבים כתבו, 'בא מאהבה ובנימה פייסנית'? האם לפנינו יומן דוקומנטרי, או רומן אוטוביוגרפי, או כרוניקה, כתב-האשמה, ואולי זהו מכתב אהבה? האם **היינו העתיד** הוא אינטרפרטציה של הקיבוץ מעיניהם של ילדים, "אנחנו..." או שזוהי רטרוספקטיבה של חיי הילדים בקיבוץ בעיניהם של מבוגרים? ואולי יש כאן שילוב של שתי נקודות המבט, שיוצר תמונה רוטטת, ברזולוציה גבוהה, של חווית החינוך המשותף?!

כאילו שלושה ספרים לפנינו: ספר כמעט תיעודי על יחיעם, נופיה חבריה וילדיה, כשברקע מלחמת העצמאות והקמת מדינת ישראל; ספר על ילדות בקיבוצי "השומר הצעיר"; וספר ביקורתי ביותר על החינוך המשותף, על ילדים ללא הורים.

מדבריה של נאמן בשורות הראשונות של ספרה, אפשר להסיק שהספר הוא תוצאה של הכורח שלה, כמו של כל חבריה, לספר את הסיפור, וזאת היא יכולה לעשות רק לאחר שהבהירה לעצמה את משמעות המציאות הקיבוצית, של הוריה, חבריה ושלה, מעין קתרזיס מוקדם, תנאי

---

[1] **היינו העתיד,** מאת יעל נאמן, בהוצאת אחוזת בית, 2011. כתבו על הספר, בין השאר: ארנון לפיד, מדור קיבוץ של mynet, פברואר 2011. טל מרמלשטיין. 'ישראל היום', פברואר 2011. אורית פראג, אתר 'הקיבוצים', פברואר 2011. בירן טל, 'הארץ', פברואר 2011. אמיר בן-דויד, מגזין 'טיים אאוט', פברואר 2011. יאיר גרבוז, מוסף '7 לילות' של 'ידיעות אחרונות', פברואר 2011. יצחק לאור, מוסף 'תרבות וספרות' של עיתון 'הארץ', ינואר 2011. הספר נכנס לרשימת רבי המכר, פברואר 2011.

ליכולתה לפרוש את סיפור חייה, בו ארוגים תולדות קיבוץ יחיעם ו'החינוך המשותף' כחלקים בלתי נפרדים של הסיפור כולו.

סיפורה של נאמן מבטא ומשקף את החוויה הפרטית האישית של "ניסוי חברתי" אותו היא רואה כ"מעשה פוליטי" של מנהיגות הקהילה. הוא חתרני במובן זה שהוא מביא קולות שלא נשמעו בזמנם, כאילו הושעה בזמן אמת פס-הקול של אותן התרחשויות. קולן של האימהות וקולם של הילדים.

כבר בתחילת הספר מגדירה יעל נאמן את הקיבוץ:

"הקהילה המשותפת (הקיבוץ) הייתה ישות מופשטת ונוכחת בעת ובעונה אחת, היא הייתה סך הדברים שמרכיבים ניסיון עצום בהיקפו לחיות בפועל חיים שלמים ומציאותיים של טקסט פילוסופי או ספרותי" (עמ' 32).

ולקראת סוף הספר: "קיבוץ הוא לא כפר עם נוף פסטורלי, דמויות ססגוניות, תרנגולות וכליל החורש. הוא מעשה פוליטי" (עמ' 204). היא מציגה גם את דעתה ואת יחסה להגדרות אלה:

"השיטה לא התאימה לילדים ולא למבוגרים. הורינו גרו מצדדיה, אנחנו מתחתיה. היא לא נועדה למגורי אדם, אלא לשאיפותיו ולחלומותיו. אבל הורינו ואנחנו ניסינו בכל ליבנו לגור בתוכה, זה היה הניסוי. את השיטה שלנו אי אפשר היה לרַצוֹת, יראנו מפניה, ידענו שלעולם לא נשיגה" (עמ' 12).

ובדפים האחרונים: "היינו עבדים של ייסורי מצפון לשיטה שלא רוצתה אף פעם" (עמ' 208).

נאמן מתבוננת בהצגת חייה - חיים שהתחילו בקול עֲנוֹת גבורה, דועכים ומסתיימים מול עיניה לפני שנסתיימו חייה. היא מתארת את חייה כדמות שפועלת בתוך ישות "מופשטת ונוכחת, בטקסט פילוסופי או ספרותי", כדמות בטקסט שהסתיים.

איך חיים במציאות כזאת? איך כותבים על מציאות חיים כזאת? היא כותבת את ספרה כיצירה לכמה קולות שאמורים להתלכד לכלל מנגינה או אמירה אחת. בין הקולות של יעל הילדה והנערה, לקולה של נאמן הסופרת, ישנו גם קולו של סוציולוג או אנתרופולוג שלנעליו היא נכנסת לצורך הכתיבה, כשהיא מספקת דו"ח של 'תצפית משתתפת' שמביאה מידע פנימי על הקהילה. אך קהילה זו נעה אי-שם בין רעיונות מופשטים - אידיאות ואידיאולוגיות, לבין סדרי חיים נוקשים ומציאותיים. את החיים האלה היא חווה לא פעם "כהצגה גדולה" או כ"ניסיון עצום בהיקפו לחיות בפועל חיים שלמים ומציאותיים." היא משתמשת בצמדי מילים שבכל אחד מהם יש שני עולמות מנוגדים: ישות מופשטת ונוכחת; חיים שלמים ומציאותיים. זוהי רמת תביעה בלתי אפשרית, המוצגת בפני ילדים אלה, מה שגורם להם להיות עבדים של ייסורי מצפון לשיטה שלא רוּצָתָה אף פעם.

חיים אלה, כפי שהם משתקפים בתיאורה של נאמן, מתכתבים עם רעיון "הקהילה המדומיינת" שטבע בנדיקט אנדרסון בספרו **קהילות מדומיינות**, אם כי בהקשר אחר:

"כל קהילייה, שהינה גדולה מהכפר הקדום שבו היה קשר ישיר בין כל חברי הקהילייה היא מדומיינת, משום שאפילו באומה הקטנה ביותר אין החברים בה מכירים את רוב החברים האחרים [...] ועם זאת, בתודעתו של כל חבר יש דימוי של שייכות לאותה קהילה [...] לכל היחידים בה יש דברים רבים במשותף, וגם כשכולם שכחו דברים רבים" (עמ' 36)... "רעיון 'הלידה מחדש' נבע מן התפישה האופיינית לנאורות, שהאדם הוא טוב מיסודו, וכי קלקולי ההווה הם פרי השחתה של תכונותיו וכישוריו המולדים" (שם עמ' 17).

"קהילה מדומיינת" מאופיינת אפוא כקהילה ריבונית. כמה יפה נכנסת תנועת "השומר הצעיר" לדימוי זה. את הקלקולים הנזכרים מבקש מאיר יערי, מנהיג התנועה, למנוע.

גורם נוסף שמאפיין "קהילות מדומיינות" לפי אנדרסון הוא הזיכרון המשותף. עליית הלאומיות במאה ה-19 גרמה לעמים רבים "להמציא" לעצמם עבר משותף, רחוק, שלמעשה היה בה בעת תוצאה וגורם של תודעתם המתגבשת בתור עם שהוא, כמובן, קהילה מדומיינת. אכן, ה"קהילה המדומיינת" של אנדרסון עוסקת בבנייתה של אומה, אך ניתן לזהות מאפיינים דומים בבניית הקיבוץ. ועוד, הורתו וצמיחתו של הקיבוץ היא ללא ספק חלק של בניית האומה, הציונות, והיא מאמצת לעצמה תכונות דומות.

יצירת "אדם חדש" הייתה המשימה הגדולה של מאיר יערי, מנהיג תנועת "השומר הצעיר": "שאיפה לדמות אנושית חדשה שטרם עוצבה, רצון לחשוף בעזרת הגישה החדשה לחינוך, תכונות, שטרם ניתן להם להתבטא בשיטות הקודמות" (מוני אלון, 1976, **החינוך המשותף באספקלריה של ש. גולן** - עמ' 12); "האבות המייסדים חשבו, כי שיתוף יוכל לתפוס את מקום התחרות, בית הילדים יחליף את הבית, ומטפלות - את הטיפול ההורי. כך קיוו להקים דור חדש יפה-בלורית רחוק מסינרה של אימא, או רחוק מן היהודי הגלותי... הסוחר הבורגני" (יהודה אטלס).

זה נשמע מצוין כטקסט אידיאולוגי, וגם יכול היה להלהיב אנשים צעירים שנמצאים עדיין ב"שלב המרד", ורואים את עצמם כמי שיגדלו להיות "אדם חדש." למחנכים ולהורים זה נשמע פחות ציורי. קשה לחתל תינוקות בדגל האדום של המהפכה. מכל מקום, ההורים והחברה חייבים היו למצוא את "שביל הזהב" בין אהבה ודאגה לילדיהם לבין הקניית משמעת וסוציאליזציה של הילדים לתרבות הקיימת. אבל מהו שביל הזהב? מהי התרבות הקיימת, כשמדובר במהפכה ובהגשמת חלום? מה תפקיד ההורים בקהילה בה הם מנועים כמעט לגמרי ממעורבות בחינוך ילדיהם.

"החינוך המשותף" אינו רק תוצאה של תנאי חיים קשים ומצוקה כלכלית, אלא מענה לאידיאולוגיה שהייתה הגורם הקובע, המכוון והמעצב. עקרונות החינוך המשותף עוצבו כך שיענו על דעותיהם ועל מערכות-הערכים של המנהיגים המייסדים. זה לא היה כורח אלא בחירה. הם הסיחו את דעתם מצרכי הילדים, וראו בהשפעת המשפחה 'סיכון לקומונה', רעיון שהוליך לצמצום תפקידה של המשפחה בגידול ילדיה, עד להפרדה כמעט מלאה של המשפחה מהילדים, והענקת סמכות בלתי מוגבלת לחינוך הילדים בידי הקיבוץ. מאיר יערי כתב: "יחסי

אפרת נתן, מתוך עבודת וידיאו **פניקס**,2007, באדיבות גלריה רוזנפלד

המשפחה בקרב הפועלים הם די קרתניים... בסופו של דבר תחנוק המשפחה הקרתנית את הקומונה..."

באפיון זה גלום צופן ראשוני לפענוח הספר. עם התובנה הזאת מתבוננת נאמן על חווית החינוך המשותף בקיבוץ "השומר הצעיר" יחיעם. זהו אפיון מתוחכם ואמיץ, המשלב את נקודת המבט האישית שלה לתוך הגדרה ניטראלית, כביכול. אבל נקודות המבט שלה כוללת עמדה, שנעשית חלק מההגדרה עצמה. זו איננה הגדרה פורמאלית, ולא הגדרה סוציולוגית-מדעית, אלא הנחת עבודה לצורך כתיבת הספר.

רק אחרי שנאמן מפענחת לעצמה את משמעות השיטה ואת תוצאותיה, לטוב ולרע, מעין סוג של "קתרזיס" מוקדם, שבא מן הצורך ליישב לעצמה את תעלומת חייה בחינוך המשותף, רק אז היא יכולה לתאר בהערכה את סיפור המקום וחִנוֹ, את עמידתו במלחמת העצמאות, את מאמצי ההתיישבות, ובצבעים חמים ורכים גם את "שיטת הנושאים" בה למדה בבית-הספר הקיבוצי ואירועים נוספים מבית הילדים. סיפור שמעיד על פרדוקס מרתק, ומגלם בתוכו את גרעיני כישלונו, שילדיו שהיו אמורים "לאבד את שפיותם", והנה הם "יוצאים ממנו" בסדר.

אבל מהו "בסדר"? האם נערה ש"נסדקת" בשרות הצבאי, ונזרקת ממנו על סעיף נפשי, ועוזבת את הקיבוץ כמעט ללא התלבטות, היא "בסדר"? לא לי לקבוע זאת, אך האופן שבו היא רואה את עצמה, לקראת עזיבת הקיבוץ, מעורר "חשד" כלשהו: "לפני שעזבנו, חזרנו לשנת מַצְפּוּן בקיבוץ. הרגשנו שאנחנו צריכים להחזיר. אמנם אי-אפשר באמת להחזיר, החוב שלנו היה

אינסופי" (עמ' 208). האם זה מקום טוב בשביל לפתוח 'דף חדש' בחיים? זוהי אמירה טעונה וקשה. כִּפְשׁוּטָה, היא מציגה עמדה מוסרית: הבנים העוזבים קיבלו מן הקיבוץ ועל כן הם צריכים להחזיר. במהות היא מציגה את חומרת הגישה ואת רגשי האשמה שהצליחה לטפח בקרב בוגריה.

נאמן מתמודדת לאורך הספר גם כילדה שגדֵלָה ומתחנכת ב"שיטה", וגם כאישה בוגרת ודעתנית, וכסופרת המתבוננת ב"ניסיון העצום בהיקפו" בעין בוחנת וביקורתית. כמעט בכל מקום נמצאות לפחות שתי נקודות המבט, לעיתים בגלוי ולעתים בסמוי. צרוף נקודות המבט האלה, בתוספת של נקודות מבט "אובייקטיביות" דוגמת מכתבים, עלוני הקיבוץ, קטעי-עיתונים או ראיונות עם אנשי ציבור, יוצר תמונה רב-ממדית של חיי הקיבוץ, ילדיו והוריהם.

*

את ספרה של נאמן ניתן למקם בין הרמה המטה-ריאליסטית, הפילוסופית-אידיאולוגית לבין הרמה הריאליסטית-קיומית כמעט - נאמן הסופרת, שמתארת את הקיבוץ כ"תפאורה להצגה." ומכאן - אני שואלת: איך מתרחשת ההצגה עצמה? מה קורה ל"שחקנים" בהצגת-החיים הזאת? מתי הם "בתפקיד" ומתי הם עצמם ובשרם? ואיך זה לקחת חלק בהצגה ענקית שלא נגמרת לעולם, שכותרתה: "ניסיון או ניסוי חברתי ליצירת אדם חדש"? נאמן יוצרת דימוי מצוין, מעניין ופשוט: ילד מילדי המוסד בונה דגם-יישוב מגפרורים: "כשעמדנו, כל הקיבוץ מעל דגמיו הקטנים של ארי [...] נסחפנו עם פרטי הפרטים. שכחנו לפעמים שאלה רק דגמים, נכנסנו לתוכם וטיילנו בהם במחשבותינו, וכשנזכרנו שצריך לחזור למציאות - קפאנו פתאום על מקומנו בפחד [...] חששנו שהקיבוץ עצמו הוא רק דגם מוקטן של משהו גדול הרבה יותר" (עמ' 64-63).

נאמן מודעת להצגה המתמשכת, "כאילו נועדנו, כל הקיבוצים כולם, מלכתחילה, להיות רק תפאורה של הבובה זיוה..." והיא מדווחת, פעם מקִידְמַת הבמה ופעם מאחורי הקלעים. היא מזכירה את הכוריאוגרפיה שנכתבה אי-שם בוועדות החינוך של הקיבוץ הארצי או בגבעת-חביבה. חריף במיוחד הוא התיאור של טקס יום השואה. במקרה זה נראית ההצגה תחליף עלוב למה שהיה יכול או צריך להיות.

> "פעם בשנה היינו צריכים לקטוף פרחים בגינה. שישה פרחים, ביום השואה [...] יואש קרא את הטקסט על ששת המיליונים, טקסט שהדהד ברחבי כל הקיבוץ, כאילו הוא בא מתוך השמיים או מתוך הגיהינום. אנחנו לא יודעים על מה חשבו ההורים שלנו, אם חשבו על משפחותיהם שנשארו שם, או לא על בתיהם שהיו שם, או לא [...] אחרי שהיינו מביאים את שש הגרברות או הוורדים או הצבעונים, לפי המסורת שנקבעה על ידי וועדת-על לחגים וטקסים של הקיבוץ הארצי [...] היו הורינו אמורים לספר לנו על השואה. במין מאזן אימה היינו משחררים אלה את אלה תוך כמה דקות, הסיפור כבר יסופר במעמד אחר, הרי לא מוכרחים ביום השואה, אמרה אימא כל שנה" (עמ' 91-90).

הטקסט בעוצמתו, "שבא מתוך השמים או מתוך הגיהינום", יוצר חרדת קודש, אבל מייד נופל אל כרוניקה ידועה מראש, להתרחשות טריוויאלית שמורידה את הטקסט לעליבות נוראה. כמו תמיד, גם כאן לא מדברים ההורים עם הילדים. חזונו של יערי מתגשם, "ההורים הגלותיים", ניצולי שואה מהונגריה, אכן מנועים ונמנעים מהשפעה על ילדיהם. נראה לי, כי באבחנה זו בלבד יש מטען כבד ביותר. הקושי לחיות את החיים כהצגה, להיות שחקן שאף פעם אינו יורד מהבמה, ומהצד האחר, האם הבחינו החברים והילדים שהם שחקנים, האם יכלו להפריד את

עצמם, אישיותם וצרכיהם מה'תפקיד' באותה הצגה מתמשכת? נאמן מספרת על הקעקוע שבליבה, "מצפוני." מזה היא לא תוכל להיפרד גם כשתיגמר ההצגה, כשתעזוב את הקיבוץ.

קוראים ומבקרים רבים ראו בספר פיוס, תמונת חיים יפה, שמחה ואוהבת, הכוללת תכנים לאומיים וציונות במיטבה, שמציג את פניו המאירות של החינוך המשותף כסיפור הצלחה. "אלה באמת היו שנותינו היפות, טבולות בזהב. דווקא כי חיינו בטמפרטורה מתחת לאפס בחום הלוהט של שמש נצחית" (עמ' 10–9). לרוב הקוראים, בעיקר לאלה שאינם מכירים את החוויה של החינוך המשותף, קל לקבל את הדברים כפשוטם: "הם כל כך נהנו... ורק חיכו שהמבוגרים יסתלקו כדי שיוכלו להמשיך במשחקיהם." קוראים אלה עשויים לדמות את החיים המשותפים בבית הילדים לחוויה שמוכרת להם - קייטנה או מחנה קיץ, הם עשויים לקבל זאת כחוויה חיובית ומשמחת.

אפשר אולי להבין זאת גם כך, אבל זה לא העניין. לדעתי, נאמן טומנת כאן מלכודות. אחת מהן היא הכתיבה בגוף-ראשון-רבים, שמשדרת את חווית "היחד" המשותפת לכל הילדים, כל הזמן, חוויה "כֵּיפִית" שעשויה להסתיר את הבדידות ואת הכמיהה לאהבה. נאמן מְיַיפָּה את 'חווית היחד' של הילדים: אין בה יריבויות, אין מלכת כיתה, ואין ילדים דחויים. לשיטתה, זוהי רשת ביטחון של הילדים, שמעצימה אותם מול החרדות והמצוקות האישיות. אני מציעה אפוא שתי קריאות: האחת - ה'יחד' של ה'אנחנו' כקבוצה מלוכדת ותומכת, והשנייה -ה'יחד' כאִיום על הקיום האינדיבידואלי. ה'יחד' כעדר: "נענו בגושים גדולים, כמו להקות כנף, כמו עדרי זברות," (עמ' 12), וה'יחד' כמנוס מחופש, כקורבנות-תמיד של לחץ קבוצתי, העדר פרטיות, אפס סובלנות לשונוּת אינדיבידואלית. ואני יודעת ששתי האפשרויות אכן התקיימו זו לצד זו.

ל'יחד' הקבוע והמתמיד, וה'לבד' כאשר כל כך צריכים יד חמה ומלטפת או אוזן שומעת, יש אפקט מצטבר. במקומות רבים בספר מסופר על הֶחֵסֶךְ בנוכחות הורה או מבוגר אחראי, כאשר הזיקה בין הורים לילדים נראית כחיים על שתי פלנטות. נאמן מתארת גם את היכולת של הילדים להתגבר ולפצות את עצמם בסיפורים וב'יחד', אך לא פחות היא כואבת את העֲזוּבָה, את "חֶבֶר העובדים" שעוזב את המוסד החינוכי כל יום בשעה שלוש אחרי הצהרים, ומשאיר את הילדים לנפשם עד הבוקר שלמחרת. היא מתרפקת על הרשות הנדירה להישאר בחדר ההורים, ומציינת בחום את הלטיפה שהעניקו להם חברי הקיבוץ הותיקים: "גיבורי המיתולוגיה שלנו היו כמעט כולם חברי גרעין 'עמלים' (פליטי המלחמה שהצטרפו לשומר הצעיר בהונגריה ועלו במסגרת התנועה לארץ) [...] הם אלה שלפעמים עצרו לידנו וליטפו אותנו בזמן שעברנו במדרכות. והם גם היו היחידים שהתירו לילדיהם להישאר קצת בביתם הביולוגי, אחרי שברחו מבתי הילדים, ולאכול ממתקים." (עמ' 21).

הספר התקבל כספר "פייסני" שמסמן תפנית כלשהי בספרות הקיבוץ של השנים האחרונות, כפי שכתבה אורית פראג ב"דף הירוק": "יעל נאמן כתבה ספר נהדר... נראה כי עונת הכעס והביקורת... על השיטה הקיבוצית הולכת ומסתיימת", אבל בעיניי הוא ספר ביקורתי ביותר, בעומק רב. הוא איננו קטנוני ואינו מתחשבן על זוטות, ובאומץ הוא חושף את "השיטה", את התוכנית, ואת דרכי הביצוע שלה. איך בכל זאת התקבל כספר "מתפייס"? נראה לי שמדובר בסגנון, בהומור שעוטף את האירוניה, אם לא סרקזם. ההומור הוא "קל", רך, קליט ומבדר. האירוניה היא דוקרנית וקשה. היא פוגעת בבטן הרכה וחודרת כליות ולב. ההומור של יעל נאמן

אפרת נתן, **פסל הנפת החרמש** בתערוכה **רוחות**, גלרית הקיבוץ 2002, צילום - אפרת תורג'מן

מוליך מאירוע לאירוע ומתקופה לתקופה. הקוראים בולעים את הדבש ומתעלמים מן העוקץ. ההומור המאפיין את כתיבתה, כמוהו כציפוי שוקולד לגלולה מרה, אך האירוניה מסבירה ומסגירה את הרגשות הקשים. עם הרמה ההומוריסטית קל להזדהות. נראה לי שלרוב הקוראים קשה לקבל ביקורת על הורות. האם אפשר בכלל להיות הורה אידיאלי? ולכך מצטרפת עמדה אפולוגטית נוספת: הם עשו כמיטב יכולתם... הם לא ידעו אחרת... עמדה זו נכונה במידה רבה. בהתחשב בעובדה שהורים אלה עזבו את בתיהם בגיל צעיר, בין שהיו חלוצים בני העליות הראשונות, ובין שהגיעו בשלהי מלחמת העולם השנייה ואחריה כפליטים, שילדותם עברה במחנות-ריכוז, לא היה להם מודל ראוי לבניית משפחה. לאחדים מהם, החינוך המשותף היה הצלה, לאחרים הוא גרם לייאוש קיצוני. היכרתי הורים שביקשו לילדיהם עתיד יותר טוב, אם אפשר מחוץ לקיבוץ. הורות בקיבוץ הייתה הדבר הקשה והקל ביותר. התנסיתי בכך, ואני מעידה שעל אף הפרדוקס זה אכן כך. המסוגלות ההורית עומדת במבחן ייחודי בקיבוץ, ושונה לגמרי מזו שבחינוך הפרטי. נאמן הסופרת נאמנה לכללי המשחק של "פלנטת הילדים", היא לא "תלשין" ולא תתלונן. ולכן היא אינה מדברת על כך ישירות.

*

כארבעים שנה לפני שנאמן נולדה, הגה בוורשה מאיר יערי, המנהיג האולטימטיבי של "השומר הצעיר", את התוכנית שקבע ב"חזון העדה השומרית." כבר ב-1919 הוא כתב:

"שומרים יוכלו להקים כאן משפחות, ואולם גם כאן נסלק כל רכוש פרטי, כל זכות ירושה, והשפעות אחרות של המשפחה על החינוך. יחסי המשפחה בקרב הפועלים הם קרתניים. בסופו של דבר תחנוק המשפחה הקרתנית את הקומונה [...] החינוך המצוי שהמשפחה היא

מסגרתו העיקרית, הוא מכשול לתיקונה של החברה. דרוש חינוך מסוג חדש." (צבי לם, 1992 **החינוך המשותף**, עמ' 145).

איך תורגמו רעיונות אלה לנהלים אופרטיביים? חזונו של יערי תורגם - לסדר יום לילדי הקיבוץ; עוזר חולדאי (אביו של רון חולדאי) מנהל בית-הספר בקיבוץ חולדה, מימש רעיון זה בנחישות, ו"יצר" סדר-יום עמוס לעייפה למימוש האידיאולוגיה בדבר יצירת 'האדם החדש'." ביום הארוך נותרה כחצי שעה לפגישה עם ההורים, וזאת - כדי שהילד לא יהיה מושפע מהוריו הגלותיים והזעיר-בורגנים. ואמנם, כך כותבת יעל נאמן על המוסד החינוכי: "המוסד היה בנוי על פי דגם של מחנה עצמאי של "השומר הצעיר", צמוד לאחד הקיבוצים אך מופרד ממנו. גם הצמידות וגם ההרחקה וההפרדה היו מכוונות: להרחיק ולהגן על הנערים מקלקולי הבורגנות האורבים להם מצד המשפחות והקיבוצים הבוגרים שהסתאבו כבר" (עמ' 32).

נאמן באה חשבון עם תוכנית זו. היא מגדירה את הקיבוץ כישות מופשטת ונוכחת, כצורת חיים "קסומה" המשלבת בתוכה סְפֵירוֹת עליונות עם ספירות אפשריות, "מתכון לחיים שלמים ומציאותיים." אך בהמשך, החזון מתגלה כאוקסימורון, מערכת של קווים מקבילים שאינם יכולים להיפגש. איך מסבירה נאמן או מתארת את היכולת של הילדים והחברים להבחין בין הרמה המופשטת של חיי הקיבוץ לרמה הקונקרטית? איך אפשר לדעת מה מתבקש כאשר מדובר במופשט, ומה, במציאות ממש? והרי זהו מַתְכּוֹן בטוח לפיצול האישיות, בשל הפער שבין ה"חזון הגדול", המילים הגבוהות, המרוממות את רוח-האדם, לבין מצבים קונקרטיים יומיומיים שבהם צריך להיענות בפועל לרמת-התביעה שנגזרת מן החזון, ולהתמודד עם גילויים שונים של "זיוף" בהגשמת הערכים, תחרות, חסך, לחץ קבוצתי וסתם צורך מוזר בממתקים.

בהגדרה של נאמן, שהבאתי בראשיתו של מאמר זה, טָעוּן במיוחד הביטוי: "הניסיון העצום." במה עוצמתו? עצום מבחינת כוחו? תובענותו? חשיבותו? התביעה המשתמעת ל"חיים שלמים" וככל הנראה מושלמים, מעמידה כמובן רף גבוה ביותר, וחידתי במידה רבה. מהו הצרוף "חיים שלמים ומציאותיים"? "חיים שלמים" הם אידיאל לשאוף אליו, ומתעוררת בעיה כאשר מצפים שהם יתגשמו כאן ועכשיו. וכי יש חיים לא מציאותיים? אולי יש, אם חושבים על דמויות במחזה, בקולנוע או ביצירת ספרות. מהי אפוא הזיקה בין הדמויות שעיצבה נאמן בספרה לבין אלה הממשיות אותן הכירה במציאות? אצל נאמן אין ילד שלם, כל ילד הוא אחד-חלקי-הקבוצה הנקראת "ילדים." או "אנחנו" - הם מתוארים כישות או כקבוצה בעלת תודעה קולקטיבית גבוהה. "אנחנו"- בלשון הכללה. מטבעה, הכללה מבטלת את ההבדלים, ובכך מוחקת את השונות האינדיבידואלית שבין ילד לילד ובין אדם לאדם. ה"אנחנו" מייצג את כל הילדים וכל אחד ואחד מהם: החברותי, המקובל והדחוי, המופנם והמוחצן, הבנים והבנות.

אני מניחה ששאלות אלה או דומות להן היו בתשתית ההגדרה של נאמן. אני סבורה שאת הספר כולו צריך לקרוא דרך עדשה זאת. את השבחים ואת הביקורת החריפה על הקיבוץ אפשר להבין על רקע הגדרה זאת. כך ראתה את עצמה יעל נאמן, כך אהבה, כך כאבה, וכך הבינה את מקומה בעולם, שמעצם הגדרתו הוא מורכב ביותר, תובעני, ואולי גם ממלכד. איך, או מה אומרים לעצמם אלה שהצרוף "השלם והמציאותי" לא מוצא אצלם את הפרופורציה המתאימה?

מן הספר ברור שבקיבוץ הארצי, בחינוך המשותף, נכפפו עקרונות חינוכיים של טובת הילד, ולא מעט של ההורים, בפני עקרונות השיתוף והשוויון. איפה ואיך משתקפות בספר התכונות

שנמצאות בהגדרתה? איך באה לביטוי בחיי היום-יום "ישות מופשטת ונוכחת בעת ובעונה אחת"? לכך, נותנת נאמן דוגמאות אחדות.

כך, למשל, קהילה שחוזרת ומספרת את סיפור חייה; את הסיפור האובסיבי ניתן להבין בשני אופנים, האחד כפרשנות של החיים, והשני, כפי שהיא כותבת, כיצירת "סיפור בריאת העולם החדש." האופן הראשון מעיד על אבחנה בפערים ועל הצורך ליישבם, במקרה זה באמצעות סיפור וסיפור מחדש, בעל פה ולא בכתב, כחלק של תרבות אוראלית. סיפוריו של זקן-השבט מסופרים כאן על ידי הילדים, שחשים צורך להסביר לעצמם את מציאות חייהם:

"את הסיפור שלנו סיפרנו לעצמנו כל הזמן. בכפייתיות. בעל פה [...] הקשבנו רוב קשב אחד לשני, כי בכל ערב שבו סופר הסיפור, התחוורו לנו פרטים חדשים [...] את סיפורינו היינו מספרים בעיניים בורקות." (עמ' 9). "סיפור בריאתנו לא התרחש מעולם, סיפור בריאת העולם החדש. דווקא משום כך סיפרנו אותו לעצמנו שוב ושוב." (עמ' 15).

את האופן השני נוכל להבין אם נראה אותו כמאפיין של קהילה מדומיינת: זהו הצורך הכפייתי לספר את סיפורי הקהילה כטקס להעברת מורשת תרבותית שמשמרת וגם מייצרת את עצמה. עיקרון זה מתאים במיוחד לחברה הקיבוצית, שצריכה להוכיח לעצמה את נכונות קיומה. הסיפור ומלאכת הסיפור הם הדרך לקַשר בין הרמה המופשטת לרמה הנוכחת בעת ובעונה אחת. נאמן מאמצת את הסיפור שבונה חלק נכבד של הספר. היא מספרת את סיפור הקיבוץ, עלייתו על הקרקע, קורותיו במלחמת העצמאות, והיא מספרת את סיפורי הילדים, את מה שסיפרו להם החברים בתורנויות השבת בבתי הילדים, ואת מה שהם סיפרו לעצמם.

בסיפוריה של נאמן נמצא תיאורים נאמנים של בני אדם ושל תופעות שהיא רוצה שנכיר, דוגמת ה"הונגרים", או החבר פִּירוֹש, "שלא היה אף פעם מזכיר הקיבוץ או מרכז המשק, אבל אנחנו ידענו שבלעדיו הקיבוץ יתמוטט" (עמ' 22). בחלק מהסיפורים היא מציגה בעיות, דוגמת פִּירוֹש שהוא אינדיבידואליסט, או החבר פיבל שאמר "שהרוסים לא יותר טובים מהאמריקאים, שאולי האמריקאים טובים יותר" (עמ' 30). הצרוף של ישות מופשטת ונוכחת מתבטא אצל נאמן בדימוי התיאטרון, התפאורה והכוריאוגרפיה להצגה הגדולה. זה בולט במיוחד באפיון של גבעת חביבה:

"גבעת חביבה הייתה תפאורה מושלמת של קיבוץ בלי קיבוץ: בלי רפת, בלי שדות, בלי טרקטורים ומיכלזונים, בלי סדרן עבודה, בלי עבודה ובלי חברים. היו שם חדר אוכל כמו בקיבוץ, וברכת שחייה כמו בקיבוץ, ודשאים ירוקי-עד כמו בקיבוץ, אבל במצב יותר טוב, כי לא דרכו עליהם. גבעת חביבה הייתה כמו בית-בובות ענק, חלום מתוק שאין לו שבר, כי אין לו מציאות, אין בו עולם קונקרטי. בית ספר לחיי סוציאליזם ללא חיים שיכולים לקלקל אותו, ללא אנשים." (עמ' 186).

*

ביטוי נוסף לשני העולמות הוא הסתרת המידע, שמתבטא אצל הילדים ב"לא ידענו", כחוויה מכוננת שחוזרת במקומות רבים בספר, ומרמזת על האופן בו בחרו מחנכי הקיבוץ הארצי להציג את המציאות בפני ילדיהם. ברור שלא היה זה ייצוג הוגן ואמיתי של המציאות, שיש לו השלכות על בוחן-המציאות של ילדי הקיבוץ. האם הייתה זו מניפולציה מכוונת? אם זה נבע מקושי אמיתי או מקלות-דעת, לא נדע, אבל נאמן מוצאת לנכון להפנות את הקורא לכך. כדרכה היא אינה

מתריסה, ואומרת זאת בקריצה אל הקורא. זה דימוי להתנגשות בין הריאלי למופשט, ה"ידענו" מול ה"לא ידענו":

"נולדנו בשנת 60', אחרי הפילוגים בתוך התנועה הקיבוצית, אחרי משפטי פראג, משפט הרופאים ומשפט הרוזנברגים, כל אלה התרחשו ב-52' וב-53' והצטרפו לדברים שלא מדברים עליהם, לא איתנו. גם לא על ההתפכחות ב-56' אחרי מותו שלל סטאלין. לא ידענו שהייתה התפכחות, כי לא ידענו שהיה עיוורון, ובטח לא ידענו שהיה ליקוי מאורות. שרנו על גדודי בּוּדְיוֹנִי השועטים לקרב, לא ידענו שמדובר בפורעים ואנסים בדרכם לשדות הרג אינסופי. [...] לא שמענו על הגולאגים, לא ידענו על המיליונים שחייהם נהרסו בגלל אמונה או נאמנות לאחד מהם... ידענו שאנחנו מאמינים ברוח-האדם ובדשאים רחבי ידיים. מי יכול להגיד לא לרוח האדם"? (עמ' 33).

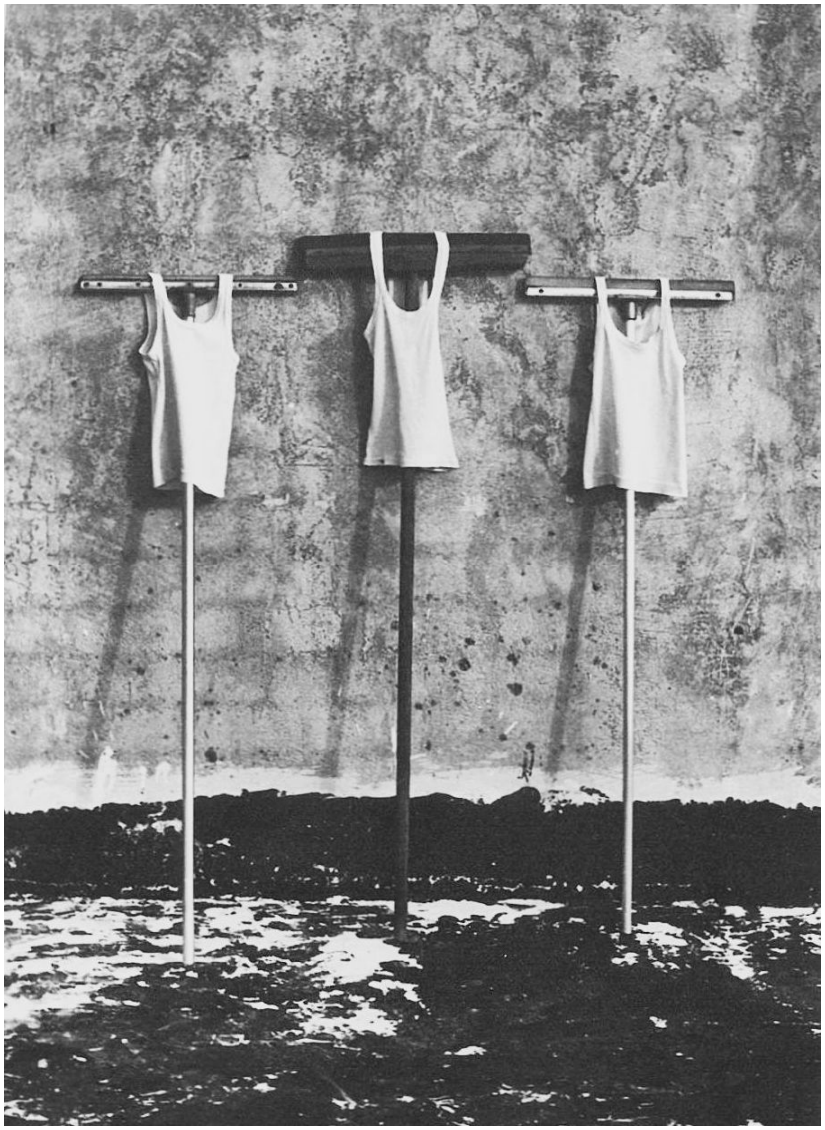
האם "הלא ידענו" הוא רק טענה על מניפולציה או אמצעי ספרותי שבא במקום טענה ישירה: "למה לא אמרתם לנו"? וביתר חריפות: "הסתרתם מאיתנו", או אמצעי שבעזרתו מומחשת החוויה המכוננת של חייה, אותה חוויה מופשטת ונוכחת כאחד שהייתה למסר כפול, לאחד בפה ואחד במעשה. 'לא ידענו' הוא דרך רכה לומר דברים קשים, הוא אינו מכוון אצבע מאשימה, ומשאיר אפשרות דחוקה שמדובר בילדים ש"אינם רוצים לדעת. רק אם קשובים לתכנים המוסתרים מתגלה האירוניה, "איך עבדתם עלינו?" קשה לדעת אם אי-הידיעה הייתה בתחושה ובתובנה של הילדים או שהיא באה בדיעבד מזווית הראייה של הסופרת הצעירה היום, ספק בהאשמה ספק בהתנצלות. בהקשר זה ניתן לציין עוד מאפיין של הספר: "שאלה של זהות" - מי אנחנו ילדי הקיבוץ, ומי אני, בין המופשט לנוכח.

זוהי חוויה מכוננת, בין שנאמן התוודעה אליה כבר אז ובין שהבחינה בכך מאוחר יותר. למעשה, לא חשוב מה באמת ידעו או לא ידעו, נאמן מדברת על כך בשני קולות: מחד - לא ידענו כי לא רצו שנדע, כדי לחסוך מאתנו חוויות קשות, הגנת יתר שמסמלת גישה פטרנליסטית: יש מי שיודע מה אתם הילדים צריכים או לא צריכים לדעת. לטובתכם שלא תדעו. בין שמדובר בתופעת השתיקה של ניצולי שואה, שבו זמנית הגנו גם על עצמם וגם על ילדיהם, ובין שמדובר בביקורת על הקיבוץ, על השיטה החינוכית.

מה עוד 'לא יודעים' אצל נאמן? "לא ידענו כלום על חיי מבוגרים, לא על עֲרוּתָם ולא על שנתם. המבוגרים סבבו בכדור ארץ נפרד משלנו" (עמ' 12). הפרדה מן המבוגרים אינה מקרית, היא נעשתה כדי להפחית את ההשפעה "הבורגנית גלותית" כדי ליצור "אדם חדש" כחזונו של מאיר יערי, כפי שראינו.

"לא ידענו כלום על בתיהם של רופאי השיניים שלנו בחיפה והקריות, חשבנו שכל העירוניים עשירים. לא ידענו שהם עובדים בקבלנות ושהם חיים במעברות." (עמ' 18) "לא ידענו שֶׁבְּיָנוּחַ חיים אלפי תושבים, שאין שם תשתיות, שהם מוכרחים ללמוד ביאליק. הם אמנם ספרו לנו, אבל אנחנו לא למדנו ביאליק, אז לא הבנו מה זה אומר. לא ידענו דבר על שכנינו במעלות, לא ידענו דבר על לבנון שמעבר לגבול. לא ידענו כלום גם על קיבוץ כברי, שלמרגלותיו היינו חולפים בדרך לרופאים בקופת החולים בנהרייה, כי כברי לא היה בשומר הצעיר" (עמ' 19).

איך אפשר להסביר את הניתוק וההסתרה של כל מה שקיים מחוץ לקיבוצי "השומר הצעיר"? האם מדובר במקריות? עניין זה נרמז בספר בבהירות. ככל הנראה לא השאירו מקום למקריות או ליצירתיות יתרה. "הכל - כותבת נאמן - הוחלט ותוכנן בוועדת החינוך של הקיבוץ הארצי. ומה שלא עשתה ועדת החינוך עשתה גבעת-חביבה." מעניין לקרוא את תיאורו של מוסד זה (עמ' 7).



אפרת נתן, **עבודה על הגג**, 1979, צילום: יהודית אלמליח

במונחים המקובלים של ניתוח יצירת ספרות הייתי מתקשה לאפיין את הספר. בולט לעין שאינו מחקר סוציולוגי, בעיון נוסף מסתבר שהוא גם איננו רומן. אין בו עלילה ואין בו דמויות שהולכות ומתפתחות ומשפיעות זו על זו לאורך הספר. יש בו אוסף מצבים, אירועים, קטעי יומנים, פריטי ארכיונים, זיכרונות והגיגים, ראיונות אישיים, ויש קבוצות של בני אדם, חברי הקיבוץ שהמחברת מתייחסת אליהן כאל גיבורי היצירה. קודם כל, הילדים שמאחורי הדיבור בגוף-ראשון-רבים, כולל המחברת עצמה, הם תמיד "אנחנו." לצדם נמצאים "ההונגרים", לכמה מהם יש שמות, אך הקורא לא יוכל לתאר אחד מהם אלא כפרט הקשור לקבוצה כולה. וישנם תורני-השבת בבית

הילדים, ו"חבר-העובדים" של המוסד החינוכי, וגם עובדים מהחוץ, כמו הרופא והסַפָּר. ובמקום מרכזי ומאוד אוהב: "יחיעם - תולדות המקום וחִנוֹ."

להומור ולאירוניה יש מקום חשוב שיוצר את אופיו המיוחד של הספר. בכישרון וברגישות משתמשת נאמן בכלים אלה כדי להוסיף ולדייק את תמונת חיי הקיבוץ שלה. בכך היא מגיעה לחריפות, אך ללא בוטות ותוקפנות.

וישנם 'ערכי היסוד', ואולי מושגים מכוננים שמקבלים בספר מעמד של "גיבור", ההפרדה המוחלטת בין עולם המבוגרים לעולם הילדים. תופעה זו עוברת כחוט השני לאורך הספר ומוארת בכל-פעם על ידי אירוע או אמירה, שמצטברים לתמונה שממחישה את מצבם של יחסי הגומלין בין מבוגרים לילדים בקיבוץ. לא ניתן להתעלם ממקומו הקריטי של ערך "העבודה", כולל עבודת הילדים.

כספר המתייחס ל"קהילה מדומיינת" הוא בודק מעט את ה"טקסטים המקודשים", המיתוסים, הערכים המוצהרים המשותפים לחברי הקהילה. הוא מעמת את האידאולוגיה עם המציאות. הוא מצליח לרגש, בלי החצנה של רגשות הגיבורים. אף אחד לא בוכה, גם כשמדובר בחוויות הגיל הרך, גם לאחר "שהמטפלת אמרה לילה טוב והלכה, סגרה אחריה את הדלת, ואנחנו ערים. מבוהלים. [...] עולמנו היה נטול מבוגרים בלילות" (עמ' 14).

*

לסיום ארחיב מעט באשר ליחסה של נאמן אל קיבוץ יחיעם. אהבתה לקיבוץ כה רבה, למרות "השיטה", והיא מצאה לנכון לשלב את תולדותיו, כחלק מתולדות מדינת ישראל, במהלך חייה שלה. הפער בין אהבתה ליחיעם לבין הסתייגותה מבית הספר והמוסד מתבטאת בציון ה"אסתטיקה" של המוסד. מול שבחי יופיו של הקיבוץ וההתפעמות מנופיו, סלידה מכיעורם של בתי-הילדים והמוסד. "האסתטיקה של בתי הילדים, אם אפשר להשתמש במילה אסתטיקה למקום כה כעור, התבססה על העדר צבעים וגירויים. [...] הכיעור לא הפריע לנו. התגברנו עליו עם זהב הדמיון" (עמ' 87), ואילו הקיבוץ זוכה לשבחים רבים:

> "הקיבוץ הכי יפה בעולם, ירוק מאורנים, סגול מכליל החורש, צהוב מרותם, שנוסד ב- 46' על גבעה מתחת למבצר צלבני" (עמ' 15). "ביחיעם טבע פראי וצבעוני, כאילו הונחו הבתים בתוך שמורת טבע מתחת למבצר. הקיבוץ היה מלא בפרחים, שיחים, עצים, אדמה עשירה במחטים, דשאים, מסלעות, פינות חומות, ירוקות, צהובות, ורודות, לבנות. בכל עונה פרחו פרחים אחרים, ועצים השירו את עליהם או התמלאו בירוק." (עמ' 65).

איזה מין ספר לפנינו, אפוא. אם הקיבוץ הוא "קהילה מדומיינת", "המחשה של טקסט פילוסופי ואידיאולוגי", מהו הספר העוסק בקהילה זו? נראה לי שזהו ספר ללא הגדרה ספרותית מובהקת, אך בהחלט סיפור אהבה, אהבה גדולה ואהבה נכזבת מאוד. ספר בעל ממד טראגי של התוודעות אל מקור הרוע, מסוג "האל שהכזיב." סיפורם של ילדים נבגדים, נעזבים לנפשם על מזבח האידיאולוגיה.

הדבר הכאוב ביותר, ההזוי ביותר והשגוי ביותר טמון בידיעה ש"השיטה" לא צמחה כמענה לקושי קיומי, כפי שחשבו רבים. היא תוכננה ונומקה שנים רבות כהכרח כלכלי, לפני שידעו מה יהיה המצב הכלכלי, והתקיימה שנים רבות לאחר שלא היה עוד צורך כלכלי.

נורית גוברין

המשפחה הספרותית של עמוס עוז

א. חדוות ההשפעה

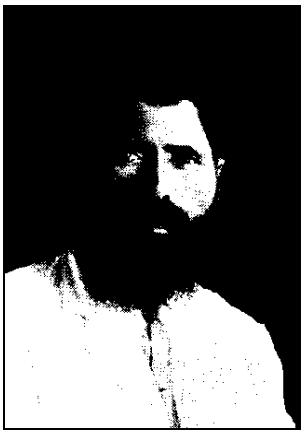
שלושה מסופרי המופת העבריים השפיעו בגלוי על עמוס עוז: מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, יוסף חיים ברנר וש"י עגנון. השפעות גלויות, משום שעמוס עוז, הבליט אותן בדבריו הישירים, וטרח להדגיש את מה ש"נחל" מהם.[1] ניכרת אצל עמוס עוז "חדוות ההשפעה" והבלטת "האבות הספרותיים" שלו, כבני משפחתו הספרותיים. עם זאת, עד מהרה, השתחרר מהשפעתם מצא את קולו המיוחד, ואת דרכו השונה מזו שלהם. אין ספק כי היו על עמוס עוז השפעות נוספות. גלויות (ביאליק, חיים הזז) וסמויות, מודעות ובלתי מודעות. חלקן עדיין מצפה למחקר וחלקן יישאר בגדר חידה: חידת ההשפעות או: חידת סוד ההשפעות. כך, למשל, **בסיפור על אהבה וחושך** (2002) (עמ' 545-544), תיאר בין השאר את "יומן הקריאה" שלו, ובמיוחד את הקריאה בספרו של שרווד אנדרסון: **ווינסבורג, אוהאיו** [2] ואת השפעתו העצומה עליו. נראה כי בשלב מאוחר זה של חייו, העז לחשוף לא רק את חייו הפרטיים אלא גם את הביוגרפיה הספרותית שלו. לאחר **סיפור על אהבה וחושך**, בולטות ההשפעות האלה עוד יותר. סופרים אלה שנמשך אליהם, ודבריו עליהם שניסח לפני עשרות שנים על דרך האינטואיציה, ושעדיין ליבו לא גילה לפיו, מתפרשים לאחור ומתגלים ביתר שאת, עם הקריאה בספר זה.

לאורך השנים התבטא עמוס עוז לא פעם בשאלת ההשפעות בכלל ועליו. **במבוא לאסופת אבי** [3], תיאר את חקר ההשפעות כחוויה אישית: "הדיסציפלינה שקוראים לה 'ספרות משווה'", שבעזרתה הגיע אביו אל חקר-הספרות (עמ' 201). בתיאור נוגע ללב תיאר את אביו, בעצם ימי מלחמת העולם השנייה, יושב "לילה-לילה, לאור מנורת-שולחן בפינת הדירה הדחוקה, היה יושב עד לפנות-בוקר וחוקר ומתאר את זרימת המיתוסים, המוטיבים, הגיבורים והרעיונות משבט אל שבט ומשפה לשפה בימי קדם. [- - -] התרכז בחישוף הקשרים והמעברים, שלעתים הם סמויים ועקיפים, בין תרבויות וספרויות רחוקות ושכנות: חילחול האגדות, הדמויות, הפחדים והתקוות, המחליפים לבוש ו'נודדים' בתחפושת מספרות לספרות." (עמ' 203). בשער האחרון של **לאור התכלת העזה**: "מניין אני בא", תיאר ב"הגן האבוד" (1968) את השפעת סרטי טרזן על תפיסת העולם שלו בילדותו המוקדמת בירושלים שעקבותיה מלוות אותו כל השנים (עמ' 195 - 200).

דוגמה אחרונה כאן: ב"נסיון קטן בהנחת תיאוריה" (1978) אמר: "האם יש חדש? - [- - -] אין חדש? ובכן, חרוק שיניים והימַס. יש חדש? שב כתוב." (**לאור התכלת העזה** עמ' 65).

אחד הכללים הוא: כשהמדובר בסופר מובהק, הרי מִדברים שהוא אומר או כותב על סופרים אחרים, יותר משלומדים מפיו עליהם, לומדים מפיו על עצמו. היוצר מבליט את המשותף ביניהם, משעה שמצא את "שורש נשמתו" בזה של היוצר האחר. לא פחות משלומדים מעמוס עוז על ברדיצ'בסקי לומדים על עמוס עוז עצמו. דברים שהוא אומר על יצירותיהם של אחרים, הם עדות עצמית על דרכו שלו, על דרך ההסוואה ו"הרחקת העדות."

ש"י עגנון


י"ח ברנר

מ"י ברדיצ'בסקי

כלל נוסף הוא, שבדרך כלל השפעתו מסוג זה, ניכרות יותר בתחילת דרכו של יוצר, ומתפוגגות בהמשך דרכו, אם כי לא נעלמות. למותר להוסיף, שכל יוצר בוחר לעצמו אספקט אחד מכלל יצירתו של היוצר הגדול והמורכב, שאותו הוא מאמץ, ממנו הוא מושפע, ואליו הוא מתייחס. לכן, ככל שהיוצר הגדול מורכב ומסובך יותר, כך הוא יכול לשמש צומת, שממנו משתלשלים זרמים שונים ואף מנוגדים. [4]

זאת ועוד. סופר קולט השפעות ממקורות שונים ומנוגדים. מכל אחד הוא לוקח את מה שמתאים לו, את מה שהוא "משורש נשמתו" או לחלופין, את מה שהוא חש שמסייע לו לבטא במילים הולמות את "האמת" שלו. [5]

תמצית המאמר הושמעה לראשונה כהרצאה בקיבוץ מעלה החמישה מטעם מרכז זלמן שזר בסדרה: "אבות ומייסדים", שהוקדשה לעמוס עוז, כ"ח בשבט תש"ע (12.2.2010). חלקו הראשון העקרוני פורסם בנפרד תחת הכותרת: "חוסר האפשרות להינתק", ב'מקור ראשון. שבת', כ"ח בשבט תש"ע (12.2.2010), וכן באינטרנט באתר e-mago ביום ו' באדר תש"ע (20.2.2010) תחת הכותרת המקורית: "חרדת ההשפעה וחדוות ההשפעה."

שלוש השפעות אלה אינן זהות. כל אחת וכיוונה, כל אחת והתחום שעליו השפיעה. אם להעמיד כל אחת מהן על עיקרה, מבלי לבטל מרכיבים נוספים שבה, אפשר לנסח את תמציתן כך:

השפעתו של **מי"ב** היא השפעה ספרותית מובהקת. היא חִלחלה עמוק אל תוך יצירתו של עמוס עוז, וניכרת בגילוי העולם הסמוי של הגיבורים, עולם שבו יש לחטא וליצרים שלטון של ממש.

השפעתו של י"ח ברנר היא השפעה חברתית מובהקת. הדוגמה המופתית של סופר מעורב, שאינו מהסס להשמיע את קולו ולהטיח בחברה גם דברים קשים שאינם נעימים לה. רק מי שחש אחריות חברתית, שיתוף גורל ודאגה עמוקה לפני החברה ולעתידה, יכול למתוח ביקורת קשה, הנובעת מלב אוהב, גם בנושאים השנויים במחלוקת, שיעוררו כעס בלב חלקים גדולים בעם. ברנר איננו רק "מדריך ספרותי" אלא בעיקר "מדריך לחיים."

השפעתו של ש"י עגנון היא השפעה אידיאולוגית. האפשרות לומר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת, היכולת לכתוב בשני קולות ויותר. הכוח לנסח, על דרך הסיפור, דמויות ומצבים, שאפשר לפרש אותם באופנים שונים ואף מנוגדים בעת ובעונה אחת. הצורך להתמודד עם המשמעות הגנוזה בסיפורים, היא הדרך שבה עמוס עוז מנסה לפענח לעצמו את סוד הכתיבה החידתית של עגנון. איך אפשר לשאול את השאלות המרכזיות של הקיום האנושי, היהודי והישראלי, על דרך הסיפור, בשני קולות מנוגדים בעת ובעונה אחת, ומה הן תשובותיו של עגנון.

ב. עמוס עוז ומיכה יוסף ברדיצ'בסקי - "קרוב-רחוק"

במסגרת זו, שבמרכזה, כאמור, השפעות גלויות, יובאו בעיקר, דברים שאמר **עמוס עוז עצמו** על מי"ב, כדי ללמוד מהם לא רק על מי"ב, אלא בעיקר על עמוס עוז עצמו.

השפעתו של מי"ב על עמוס עוז, היא ההשפעה הגלויה והידועה ביותר, שהבליטו המחקר והביקורת ביצירתו, לא מעט בעקבותיו של עמוס עוז עצמו. עמוס עוז לא רק שהקדים את המחקר, אלא ממש שם דברים בפיו וטרח להבליטה. הוא ניתח לא מעט מסיפוריו של מי"ב. בבחינת: עמוס עוז קורא מיכה יוסף ברדיצ'בסקי. עמוס עוז התגאה בהשפעה זו, הדגיש אותה, משך את הביקורת והמחקר ללכת בעקבותיו לחקור ולבסס אותה. הוא הכריז על מי"ב כאביו הרוחני-ספרותי, ואילץ את המחקר הספרותית לקבל זאת כמוסכמה שיש רק לבדוק את פרטיה: הדומה והשונה. הוא עצמו הגדיר את הקשר ביניהם: "קרוב רחוק": "על ברדיצ'בסקי אני יכול לדבר כמו שמדברים על קרוב-רחוק." בכך, סיכם את כל "תורת ההשפעה" "על רגל אחת" - "שורש נשמה משותף" אבל כיוונים שונים; דִמיון בסיסי ושוני; מקור השראה שנלוֹש לעיסה חדשה, אחרת, שונה. [6]

בהזדמנויות שונות ניסח עמוס עוז את השפעתו של מי"ב עליו, עד "שסיכם אותם בנוסח מגובש במסתו, שכותרתה היא ציטטה מסיפורו של מי"ב: "האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו'." אבנר הולצמן, במאמרו [7] התחקה אחר עקבות דבריו של עמוס עוז על השפעת מי"ב עליו מראשיתם.

בראיון עם יצחק בצלאל, אולי מן הראשונים, משנת 1965 [8] אמר: "אחת החוויות הספרותיות העזות שלי היא הפגישה עם עולמו של ברדיצ'בסקי. עולמו ונושאיו אינם עולמי ונושאַי, והטכניקה שלו אינה מעוררת בי את יצר החיקוי, אך יש משהו בדרך התבוננותו בעולם, שעוררה בי התרגשות פנימית, מעין פגישה עם קרוב."

קרוב לוודאי שהפגישה של עמוס עוז עם מי"ב התקיימה כשלמד בראשית שנות הששים של המאה העשרים, בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים, אצל מורו שמעון הלקין, שהיה ממעריצי מי"ב, והצליח להנחיל את הערצת מי"ב לדורות שלמים של תלמידיו. זאת, לאחר שהחליף את ראש החוג הקודם לספרות עברית, יוסף קלוזנר, שהסתייג ממי"ב כל חייו, ולא הכניס את יצירתו לתוכנית הלימודים. [9]

עולמו המורכב, המרתק, העשיר והמסובך של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (1865 - 1921), יוצג כאן במשפטים אחדים בלבד, כרקע להשפעתו הגדולה על עמוס עוז.

מי"ב, הוא מן הסופרים העומדים בצומת חיי הרוח, התרבות והספרות של עם ישראל. הוא מן האבות המייסדים של הספרות העברית המודרנית. השפעתו ניכרת על כל מי שבא אחריו. הוא העז לכפור במוסכמות, והיה: "השואל הגדול", התוהה הגדול, מי שהעמיד בספק את כל המוסכמות והמקובלות ותבע לחזור ולבדוק אותן מחדש. אם נרצה להעמיד את כל תורתו על רגל אחד נאמר: "ברי ושמא - שמא עדיף!" בזכות הספק!

כך כתב בפתח סיפורו: "פרה אדומה" (תרס"ו/1906): יֵדע [הקורא] כי היינו יהודים אבל גם בני בשר ודם עם כל מה שמשתמע מזה." כלומר, הדגשת חשיבותם של היצרים, החטאים, התאוות, כביטוי ליצר החיים של האדם, של האדם מישראל. הוא הדגיש את חשיבות השניות, היצר הטוב והיצר הרע, הרוח והבשר, הכוח הרוחני והכוח הגופני, הסיף והספר ועוד צמדי ניגודים מסוג זה הנאבקים דרך קבע בנפשו של האדם, בנפש האומה ובנפשו של יחיד מישראל. הוא לא עלה לארץ ישראל, אבל היה מורה-דרך לאנשי העלייה השנייה: שלמה צמח, דוד בן גוריון, יוסף חיים ברנר אם להזכיר שלושה מרבים מאוד. [10]

יש לקוות, שהפניית הזרקור אליו כאן, תביא לרצון ולַסקרנות לחזור ולקרוא בכתביו ובמה שנכתב עליו.[11]

הביטוי המגובש והמסכם של יחסו של עמוס עוז למי"ב הוא באותה מסה, משנת 1976,שכונסה בספרו **באור התכלת העזה**: "האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו' (מבוא לשיחה על אחדים מסיפורי ברדיצ'בסקי)."

הבחירה במשפט זה, כתמצית יצירתו של מי"ב, מעידה על הדרך שבה קרא עמוס עוז בסיפוריו.

הציטטה לקוחה מאחד מסיפוריו האוטוביוגרפיים הראשונים של מי"ב: "בין הפטיש והסדן" משנת תרע"ב/1912, וכבר הובלטה על ידי הקוראים בני דורו של מי"ב.

ועוד כתב שם מי"ב: "זה המקור לידי האדם, העושות תושיה במחשבה, בשירה או במעשה, להַרע או להיטיב. מהאש הזרה יבואו רוב הגעגועים, המעַבְּרים כל דבר חי בנו וממלאים אותנו המית החיים. הצדיקים והחושבים המה, לרוב, רק גלגולי רשעים. חידה היא בעיניכם, שמרו על נפשותיכם..." ('כתבים', עמ' יג).

על משפט זה כתב עמוס עוז: "משפט המסגיר את גבולות כוח-המסַפר שבו, ועם זאת - משפט מופלא, לא-נשכח, כמעט פואימה זעירה בתוך גביש." (עמ' 35). וכן, כפי שחש אבנר הולצמן הצירוף "אש זרה", החוזר כמה פעמים בסיפורי מי"ב, הוא שֵם אחד מסיפוריו של עמוס עוז שכונס בספרו הראשון 'ארצות התן' (1963). לסיפור זה צורף מוטו, הלקוח מתוך סיפורו של מי"ב "בסתר רעם", שבו, כפי שניסח אבנר הולצמן, מתוארת "סצינת המיפגש המיני אדיר-הכוח וההרסני בין הגיבור, שלמה האדום, לבין שושנה אשת בנו. זהו החטא שממנו מתחילה התדרדרותו של הגיבור עד לנפילתו הסופית."

צירוף זה "אש זרה" שמקורה בויקרא י' 1 ועוד, פירושה "אש שמקורה אינו קדוש" ובעולמו של מי"ב ביטוי זה מתקשר בדרך כלל לתשוקה מינית עזה שיש בה יסוד של חטא" והדברים ארוכים. [12]

מן הראוי לחזור ולהקשיב רב קשב, לעדותו של עמוס עוז, באותה ציטטה הפותחת את דבריו, שנאמרו כמבוא לשיחה על "אחדים מסיפורי מי"ב": "על ברדיצ'בסקי אני יכול לדבר

כמו שמדברים על קרוב-רחוק; נאמר - על דוֹד שלא זכיתי להכירו אישית מפני שהוא נפטר כשמונֶה-עשרה שנים לפני שנולדתי. אני קורא את סיפוריו בסקרנות, בכבוד ובתימהון. ובשעת-הקריאה איזו פעימה 'גנטית' בתוכי מעידה על הקירבה הרחוקה." ועוד הוסיף שם בסוגריים: "(אגב, 'קרוב-רחוק' הוא ביטוי של ברדיצ'בסקי עצמו: כך נהג לחתום על רבות מרשימותיו)." (עמ' 30).

דברים אלה יותר משלומדים מהם על מי"ב, לומדים מהם על עמוס עוז עצמו; על עמוס עוז המגלה, תוך הסוואה, את מלאכת הסיפור של עצמו.

מה מעסיק את מי"ב בסיפוריו לפי עמוס עוז: "כוחות-ההרס של אהבות שהוחנקו ולא התגשמו. למשל, חדירתם של איתני-הטבע אל תוך יצרי-הלב. [- - -] למשל, הפראות החבויה מתחת לקרומי התרבות, הדת, הפולחנים והחברה." (עמ' 31).

"לעיתים קרובות עיצב את גיבוריו לא כאנשים בשר-ודם אלא כבאי-כוחם עלי-אדמות של כוחות-מסתורין ושל איתני-הטבע. כביכול, התגלמו הכוחות, לבשו דמות אנוש, התגשמו ביצורים בני-תמותה [- - - -]. גיבורי ברדיצ'בסקי אינם נקלעים למצב שבו עליהם לבחור בין טוב לרע, בין יושר ואושר לבין חבלה וקלקלה, אלא, בדרך-כלל, עליהם לבחור בין החיים למוות [- - - -]. הבחירה הזאת בסיפורי ברדיצ'בסקי קשה במיוחד, מפני שהחיים דומים למוות והמוות דומה להתגעשות חושנית. אלה הבוחרים בחיים, נידונים בסיפוריו לחיות בתוך הקַטנוּת, בתוך התלם, בתוך הבינוניות, בתוך שיגרה מנַוונת, במחיר סירוס גמור של נפשם ושל יצריהם, חיי טימטום, חיי כבשים הלועסות, נחלבות, נגזזות ונטבחות. ואילו הבוחרים במוות בוחרים אצלו בכמו התלכדות מפוארת עם היסודות הנצחיים, עם הכוכבים במסילותם, עם התוהו אצל אלה השואפים תוהו, עם האלים אצל אלה שנפלו ארצה כבני-אלים."

בין סיפורי מי"ב שעמוס עוז בחר להתעכב עליהם ולפרשם: "מחניים"; "בדד"; "הנסתר"; "הקדיש או שני רחוקים." [13]

באותה מסה הוסיף עמוס עוז הערה, שרק לימים תתברר חשיבותה: ברדיצ'בסקי תיאר "בסיפוריו עולם שעדיין היה חי ונושם (ארבעים, שלושים שנה לפני בוא היטלר) כאילו כבר מת ונכחד וכוסה עפר ועליו." הוא עושה "שיחזור על פי שברי-חרסים. עמדה נוראה ומרתקת: להקים מצבה לחיים. לצקת את מסכת-המוות בעוד שְנוּאיו-אוהביו חיים וקיימים. אמנם פה ושם טישטש מעט את הסימנים: נתן שמות עבריים-תנכ"יים לעיירות יהודיות של אוקראינה. (עיר הולדת אמי, רוֹבנוֹ, מכונה בסיפוריו בשם 'מישור')." (עמ' 34).

מסתבר שכבר אז, עקב עמוס עוז אחר קורותיה של אמו שאבדה לו, ומי"ב היה יקר לו במיוחד, גם כמי שתיאר את עיר הולדתה! ואולי בכלל, זאת הסיבה, מלכתחילה, שקרא אותו בשקיקה, כדי לגלות בו את שUרשיו ולהתחקות אחר עקבותיה של אמו.

כל אלה הם מקצת ממה שאמר עמוס עוז על מי"ב, ומקצת ממה שאפשר ללמוד מהם על עמוס עוז עצמו. ולא נזכר כאן, איך הוא קורא בסיפוריו, ומה עוד אפשר ללמוד מהם על שניהם.

ד. עמוס עוז וי"ח ברנר - "עם שונא כמו ברנר – מי צריך אוהבים"

כמעט שאין סופר המכבד את עצמו, שאינו קושר את עצמו לברנר ואינו מעיד על עצמו שהוא מושפע ממנו. ניסוח ישיר של סימון השפעה זו, ניתן, בדרך כלל, בשעה שלאותו סופר מוענק "פרס ברנר". בנאום המסורתי שהוא נושא בטקס זה, הוא עושה את חשבון נפשו הברנרי, ומעיד על עוצמת השפעתו עליו ועקבותיה. [14] דבריו של עמוס עוז שנאמרו אף הם בטכס מתן פרס-ברנר לספר **הר העצה הרעה**, תשל"ח/1978, חוזרים ומאשרים את אחת מהנחות היסוד: לא פחות משלומדים מעמוס עוז על ברנר, ואיך הוא קורא בסיפוריו ותופס את דמותו, לומדים מהם על עמוס עוז עצמו. מה בחר להבליט ובאיזה מילים הוא מנסח את דבריו.

השפעתו של י"ח ברנר היא השפעה חברתית מובהקת. הדוגמה המופתית של סופר מעורב, שאינו מהסס להשמיע את קולו ולהטיח בחברה גם דברים קשים שאינם נעימים לה. רק מי שחש אחריות חברתית, שיתוף גורל ודאגה עמוקה לפני החברה ולעתידה, יכול למתוח ביקורת קשה, הנובעת מלב אוהב, גם בנושאים השנויים במחלוקת, שיעוררו כעס בלב חלקים גדולים בעם.

מי היה ברנר? מדוע השפעתו כל כך גדולה בדורו ולדורות לרבות בדורנו? -

אם נרצה לעשות את הבלתי אפשרי, ולהעמיד את עיקרו של ברנר על רגל אחת, אפשר לנסח את המשפט הבא: "ברנר חי ויצר מתוך תחושה עמוקה של פרדוכסליות ושל סתירה. הסתירה בין ההכרה וההרגשה באבסורדיות שבעצם הקיום האנושי ובמה שנראה אז כחוסר הסיכוי לקיום יהודי של כבוד מחד-גיסא; לבין ההכרה וההרגשה שבכל-זאת, חייב אדם וחייב אף היהודי כאדם, להילחם (מלחמה ללא תקווה), על הכבוד והמשמעות של קיומו." [15]

ברנר הנחיל לדורות את "היאוש הפורה", היאוש שלא רק שאינו מְרַפֶּה ידיים, אלא דווקא מדרבן לעשייה; את ה"בכל-זאת" את ה"אף-על-פי-כן" ואת ה"למרות הכול." הרגשת ההכרח להמשיך, בתחום החיים, בתחום הקיום הלאומי ובתחום הקיום של הפרט. כל אחד חייב לממש את מהותו, את עצמיותו, את האדם שבו: "אין עליך המלאכה לגמור - ולא אתה בן חורין להיבטל ממנה" - כנאמר במסכת אבות.

תוכחתו הקשה של ברנר על עם ישראל ועל הנעשה בארץ ישראל היא תוכחת אוהב, בבחינת "את אשר יאהב - יוכיח" ו"נאמנים פצעי אוהב." רק, לו, המיוסר, הנושא את משא העם וגורלו על כתפיו, הירשו לומר מה שאסרו על האחרים. כי לו האמינו. כי חש את "הכאב הציוני" על בשרו, ולכן דבריו הקשים והמייסרים נאמרו מלב כואב ומהרגשת אחריות עצומה.

ברנר היה סופר מעורב. הוא הגיב על הנעשה בחברה היהודית בכל מקום ששהה בו: תחום המושב; לונדון; גליציה וארץ-ישראל. בכל מקום מתח ביקורת קשה על החיים היהודיים, ובה בשעה עשה כמיטב יכולתו להמשיך לכתוב, לעודד אחרים לכתיבה, לערוך כתבי-עת, לפעול כמו"ל, להרצות ולהורות.

שלא כמו שמקובל לחשוב, עורר ברנר בדורו התנגדות לא מעטה, על ידי שומעיו וקוראיו, שעם כל הערכתם אליו, חשבו שהוא מזיק, מחליש את המורל הלאומי, תבוסתן. עגנון **בתמול שלשום**, כששילב את דמותו של ברנר ברומן שלו, הביא מפיו את הכינוי "הבכיין

הידוע", מי שרואה רק רע בכל הזדמנות. עם כל הביקורת מצד המתנגדים, הכול היו קשובים למוצא פיו, קראו בשקיקה את דבריו והושפעו מהם.

המעורבות העמוקה בחברה, היא אחת הירושות שירש עמוס עוז מברנר. אין ספק כי עמוס עוז הוא אחד הסופרים המעורבים ביותר בחברה הישראלית. קולו נשמע בנושאים חברתיים שונים ביניהם, ציונות, ארץ ישראל, ערבים, ספרות. בכך הוא הולך בעקבותיו של ברנר. אין הוא נמנע מלהביע את דעתו, בנושא העקרוני שלפיו יש לסופרים יתרונות על "אדם מן השורה" בנושאים החברתיים והאידיאולוגיים. בין השאר בשל בקיאותם במילים מתוקף עיסוקם, היכולת להזדהות עם הזולת ולהבין מה עובר עליו. עם זאת הפריד, בין נאומיו והרצאותיו לבין יצירתו.

הביקורת הציבורית על עצם מעורבותו ולא פחות על עמדותיו והתכנים של דבריו, עוררו ומעוררים ביקורת, ואף כעס עליו, במיוחד מאלה שאינם שותפים לעמדותיו הפוליטיות. עם זאת, כדברי גרשון שקד: "ההילה הספרותית העניקה לו סמכות פוליטית והסמכות הפוליטית הגדילה את התקבלותו הספרותית" ; וכן קבע: "אפשר להבחין בהשפעת ברנר על השקפת עולמו." [16]

המשפט: "אני רואה את ברנר שורף גשרים ואחר-כך פורץ בבכי." פתח את אחת ההתבטאויות המוקדמות של עמוס עוז על ברנר. היה זה במלאות חמישים שנה לרצח ברנר (כ"ד בניסן תרפ"א/2.5.1921). העיתון 'למרחב' (30.4.1971), פירסם תחת הכותרת: "נפשך בדומייה טהר", ראיונות שערכה הלית קתמור (ישורון), עם ס. יזהר, עמוס עוז ודן מירון "על הנושא 'מה אומר לך ברנר?'" [17]

באותו ראיון קשר עמוס עוז בין ברנר לעגנון והסביר מדוע את "שניהם אני אוהב. אנשים אחים." עמוס עוז הרגיש צורך להסביר, איך אפשר לאהוב, בעת ובעונה אחת, שני סופרים המנוגדים, כביכול, ביניהם בהליכותיהם וביצירתם. וכך אמר:

"והוא ברנר ששנא את היסודות המזוֹיָפים במיתוס הציוני, את הסכרין של גמלי בצלאל, האקזוטיקה המִדברית, הניסיון להעמיד פנים כאילו בנות יהודה שוב יורדות לכרמים. וזה שקשר בין ברנר לעגנון. ולא נכון לאהוב את ברנר מפני ששונאים את עגנון. שניהם בזו לזיוף, [ההדגשה שלי. נ. ג.] ל'ספרות בצלאל' שנכתבה אז בארץ לשם חוץ-לארץ, שלא נתנה כל תמונה-בבואה של הארץ גופה. אלא ממה שנאה ויאה היה לראות בארץ. ושניהם שנאו את העמדת-הפנים כאילו כאן המשך ישיר לקיום יהודי. [- - - -] אותן מילים שנואות היו על עגנון ועל ברנר. אבל מה שעשה עגנון **באירוניה**, עשה ברנר בדרכו שלו - בשצף קצף. לעגנון יחס של אריסטוקראט למילים. ידע איך להניח יד על מלה, איך מלטפים. עגנון - קאזאנובה של מילים. וברנר? מסוכסך. כמו עם נשים כך עם מילים. ברנר פוריטן מכוער ובוכה. נזיר שאיבד את אלוהים ולא יכול להגיע אל האשה. ביפו 1910 בבית-קפה הומה פועלים עומד ברנר כבד ומסורבל, אדום שיער וחמוץ בגדים, צועק ומתרתח עם כולם. בפינה יושב עגנון. לבושו מדוקדק, משייף ציפורניו בפצירה מעודנת. מכאן ולא מכאן. עוברת שעה. פתאום ניגש אליו ברנר, מכה בחוזקה על כתֵפו: 'פורציל! תתעורר!' זה ברנר. זה עגנון. שניהם אני אוהב. אנשים אחים".

בסיום דבריו, חוזר עמוס עוז ומסביר את השפעתו של ברנר עליו: "וכשאני מרגיש שהשפה מתגברת עלי ויש סכנה של ליקוק ושל החלקה - אז אני לוקח וקורא דף בברנר. החצץ שלו עוזר לי שלא לשפוך שמן זית".

כותרת דבריו של עמוס עוז בדבריו על ברנר באותו טקס של חלוקת פרס ברנר (1978) : "פלא מגוחך תלוי מעל הראשים", גם היא, כמו בדבריו על מי"ב, ציטטה מסיפורו של ברנר "מכאן ומכאן" (תרע"א/1911) שמשכה את תשומת לבו ובה ראה את תמציתו של ברנר. את "ברנר שלו". בדבריו קרא "בשלֵמות את הקטע הנדון מתוך 'מכאן ומכאן'" ואף אני אחזור עליו כאן, כדי להטעים את הקוראים מטעמו הכפול זה של ברנר וזה של עמוס עוז שבחר בו ומצא בו את עצמו:

"פלא מגוחך היה תלוי מעל הראשים. הנה באו זה לא מכבר הלום, לארץ-המזרח הרחוקה והזרה, איזו אנשים קטנים בקומתם וחיוורים במראם, והם אומרים שרוצים הם להיות איכרים, פועלים, ורובם ככולם קוראים לעצמם 'חלוצים'. לכאורה הרי זה יפה מאוד מצידם, לכאורה הרי יש בזה משום מעשה-גבורה וכוח-הרצון, לכאורה יש בזה הוד-שביסוד. אבל בַּתָּוֶךְ? היש לזה יסוד? - - - והן לאחרונה כמה חלומות וגעגועים אצל כל אחד ואחד מהם, בגלוי או בסתר, על עזיבת המקום - - - החלוצים הקטנים, הנובלים - - - - " (**באור התכלת העזה**, עמ' 41).

סצינה זו מתוך 'מכאן ומכאן' לקוחה מהפרק השני של "המחברת הרביעית" (עמ' 352), ממכתב שכותב המספר "אובד-עצות" בן דמותו של ברנר, לדיאספורין, בשיקאגו, [= גולה, גלות]על חייו של דודו, אריה לפידות, בן דמותו של א. ד. גורדון, ב"פרבר" ב"מושבה המיוחדת" היא עין-גנים [כיום חלק מפתח תקווה]. זוהי דרכו של ברנר לומר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת: תיאור המציאות העלובה כהווייתה ועם זאת, לגלות איזה "בכל זאת" בתוכה, איזו מציאות "בלתי רגילה", "בלתי מצויה" (עמ' 352).

על מובאה זו כתב עמוס עוז, שהתחנך בחולדה, והכיר אותם "חלוצים" מקרוב מאוד:

"ובכן, גם אני את החלוצים הקטנים והנובלים האלה מכיר קצת. מכאן או מכאן. ואי-אפשר לאהוב אותם בלי ללעוג להם, אבל מצד שני אי-אפשר גם לשנוא אותם בלי חמלה ובלי אהבה. מכאן מתבקש להרחיב קצת את הדיבור על הפלא המגוחך שאירע בארץ-ישראל (ובספרות העברית) בשלושה-ארבעה דורות אחרונים. מגוחך - ואף-על-פי-כן, פלא אמיתי."

ההזדהות שלו עם ברנר האיש, עם סיפוריו ומסותיו היתה גם **הזדהות משפחתית**. ושוב, אולי כיום, הדבר בולט הרבה יותר מאשר בשעה שהדברים נאמרו לראשונה, גם לקורא, וגם לעמוס עוז עצמו. אז הפקיד בידי הקוראים את המפתחות, שנשארו כמעט בלא שימוש עד **סיפור על אהבה וחושך**.

וכך כתב, כשציטט משפט נוסף מתוך "מכאן ומכאן": "כל האנשים השבורים והרצוצים מכל העולם באו לארץ-ישראל", והגיב: "בוודאי, השפויים והממולחים הלכו לאמריקה ואילו השבורים והרצוצים האלה הם, פחות או יותר, הורינו. [ההדגשה שלי. נ. ג.] ואם יש בין השבורים והרצוצים כמה אכסמפלארים של גיבורים אדירים, אבות-מייסדים חצובים באבן ולהם כוח-אבנים, הנה בהסתכלות שנייה מתברר שאפילו הנפילים הללו, אנשי-

בראשית, גיבורי הדור המונומנטאלי, היה בהם דבר-מה שבור ורצוץ. ולא רק בספרות הישנה אלא גם בספרות העברית החדשה ביותר עדיין מסתובבים להם השבורים והרצוצים ההם שאנחנו היכרנו אותם מסיפורי ברנר, וביניהם טיפוס המבולבל-המרושל-המסורבל, וטיפוס המיסטיקן-ההוזה, וטיפוס השטוף-בייסורי-תאווה-וחטא אף-על-פי שאינו מסוגל לחטוא, וטיפוס האינטליגנט השוחר תיקון כללי, וכו׳ וכו׳, כל הגאלריה האי-הרואית הזאת אשר השתלטה על הספרות העברית לפני שני דורות ויותר, ומשם היא ממשיכה לעשות העוויות ולבוא בטענות שונות ואף גלותיות, כאילו לא השתנה בינתיים שום דבר, המדינה, צה״ל, גביע-אירופה בכדורסל, וכו׳. שעל-כן הולכת ומתחזקת בציבור הרחב הדיעה שעל פיה הספרות העברית היא עלובה מיסודה או שנפלה בידי מזיקים.״

ועוד הוסיף: ״ואפילו בסיפורים שחיברתי אני, פלא מגוחך עדיין תלוי מעל הראשים.״

את דבריו על ברנר באותו מעמד של קבלת פרס ברנר (1978) פתח עמוס עוז בסדרה של מאפיינים מקובלים של ברנר, שאותם הוא מסייג במילה: ״לכאורה״, כהכנה לכך שבהמשך לא רק יהפוך אותם על פיהם, אלא יהפוך את השלילה - לחיוב: ״לכאורה היה ברנר יהודי-גלותי מסכן מן הגולה המכוערת״; ״לכאורה באו ברנר וגיבורי-סיפוריו ישר מתוך הקריקטורה האנטישמית הגסה והמרושעת״; ״לכאורה, שונא-ישראל היה. [- - -] איך שנא את המורשת היהודית (לעולם היא אצלו בתוך מרכאות כפולות) ולא התבייש ללעוג לחלומות הציוניים (גם-כן בתוך מרכאות כפולות) ואפילו על עצמו הוא מלעיג בלי מעצור״; ולכאורה שנא גם שנא היטב אותנו ואת דברנותנו השמֵנה״; (עמ׳ 38-37).

וכאן בא המהפך: ״אבל, אני אומר לכם, כל זה היה רק לכאורה. כלומר, באמת היה כך, ובכל זאת לא כך היה.״

על ״שנאת דברנותנו השמנה״ כתב: ״אבל, הוא עצמו כתב מאות עמודים קדחתניים רק כדי לומר לנו שמוטב לשתוק. ועל הסתירה הזאת שנא גם אותנו, גם את נפשו.״ בהמשך מנסה עמוס עוז להסביר את הבלתי ניתן להסבר הגיוני שמסקנתו: ״אשרי העם שמתוכו קם לו שונא כמו ברנר.״ ועוד: ״ועוד איזה דבר נפלא שאינני יודע מה שמו וגם ברנר לא ידע לקרוא בשמו, והוא דבר שלאחר-יאוש״; (עמ׳ 38); וכן: ״ברנר עצמו היה איש-קדוש בעולמו שאין בו אלוהים.״ (עמ׳ 39)

מסקנתו הובאה כאן ככותרת: ״עֵם שונא כמו ברנר - מי צריך אוהבים. או בהפלגה פרטית שלי, בלי לחייב את ברנר ובלי לחייב איש מכם, אגיד גם זאת: אשרי העם שמתוכו קם לו שונא כמו ברנר.

שנאת ברנר היא מיקשה לוהטת של אהבת-נפש עם בחילה וייסורים ועם פראות וחמלה עזה וסליחה פנימית ולעג - לעג גם לסליחה עצמה - וחטטנות עד בלי קץ וייאוש ועוד איזה דבר נפלא שאינני יודע מה שמו וגם ברנר לא ידע לקרוא בשמו, והוא דבר שלאחר-ייאוש.״

עמוס עוז מצטט את אהרן צייטלין שאמר עליו: ״הוא היה רצוץ ושלם כאחת״ (עמ׳ 38 - 39).

למותר להוסיף שדברים אלה חושפים את תחושתו של עמוס עוז עצמו, לא פחות משהם חושפים את גדולתו של ברנר בעיניו. ציטטות אלה מלמדות על עולמו של עמוס עוז עצמו, כפי שהוא רוצה שהקוראים יראו אותו, כממשיך דרכו של ברנר.

עמוס עוז, כסופרים רבים נוספים, שיקע את דמותו של ברנר בסיפוריו. בספרי **ברנר אובד-עצות ומורה-דרך**, בפרק: "קוצים ולחם", העוקב אחר ברנר כדמות ביצירה הספרותית, נזכר ברנר בסיפור המוקדם של עמוס עוז: "דרך הרוח" (1963). בסיפור זה, האב הקשוח והמזוייף "השרוי בתרמית עצמית" מטפח חלום פארודי להשאיר בעולם יורש בדמותו, ואינו חוזר בו גם כשהוא עֵר לכך שבנו הוא ההיפך מציפיותיו. הוא מאוכזב מבנו ומחבריו בגלל דרכם "הרדודה", רכות-הלב והרומנטיקה שהוא מוצא בהם, כשנגדם הוא מעמיד את ברנר "שלו" ואת "מודל הייאוש" שמצא בו.

במסגרת האירונית של הסיפור, ו"התרמית העצמית" ששרוי בה האב, הוא מסלף גם את ברנר, עושה בו כבתוך שלו, ותולה בו מה שאין בו. טעותו בהבנת ברנר היא חלק מטעותו החמורה בהבנת העולם ובהבנת בנו. ברנר במשמעותו המסולפת, מוטב היה שימשיך וישכב בארון הספרים מאשר יהיה למרמס לנושאי שמו לשווא. דווקא הבן, שהאב מייחס לו רתיעה מברנר, הוא הממשיך את דרכו של ברנר הלכה למעשה. ואילו האב, המתיימר להבין את ברנר והשואף להמשיך את דרכו הוא העושה פלסתר את תורתו:

"הייאוש כשלעצמו אין רע בו. אחיה הנצחי של האמונה הוא הייאוש. באיזה ייאוש הדברים אמורים, בייאוש גברי וזועם, ולא בתוגה פיוטית-מלאנכולית. הנה, גדעון, שב רגע, אקרא באזניך דף אחד משל יוסף-חיים ברנר. אתה מעקם את פיך, ובכן לא אקרא. עד שלא תדע את ברנר, לא תדע כיצד יש להתייאש. כאן לא תמצא פיוטים מתחנחנים על פרח שנקטף ועל תן שנסתבך במלכודת. רוח אוהבת ושונאת. מאמינה ומואסת. מקופלת בדפים הללו. לא אתה ולא שכמותך, בניך, דור שלישי, הוא שעין-בעין יראה אור וחושך. אתה אינכם עשויים אלא לבני-גוונים דקים ונשיים; אפרפר וורדרד, אפלולי ומדמדם. בניכם יידעו אור וחושך. מורשת מפוארת שתזוקק מספיחי תורשה עקמומית. ובלבד שלא נניח לכם להשחית את בניכם. המטוסים באים. נחזיר את ברנר אל האצטבה ונצא להתגאות בך. גדעון שינבוים". [18] ברנר הועמד כאן במישור הגלוי, על יסוד אחד, "הייאוש" שמיוחסות לו תכונות "גבריות". האב מייחס לבן חוסר-רצון לקרוא בברנר, ומחזיר אותו למדף הספרים, בה בשעה הוא גם מכין לקראת מותו "הברנרי" של הבן, ספק תאונה, ספק מוות מרצון. [19]

ממרחק השנים, לאחר **סיפור על אהבה וחושך**, אין אפשרות שלא לשים לב לביטוי החוזר פעמיים: "אור וחושך", הקשור לברנר. מסתבר אם כך, שגם השם "סיפור על אהבה וחושך" הוא שֵם "ברנרי", שלפיו שתי התחושות המנוגדות חיות בכפיפה צמודה אחת.

ה. עמוס עוז וש"י עגנון - "תחפושות יפות"

השפעתו של ש"י עגנון היא השפעה אידיאולוגית. האפשרות לומר דבר בשני קולות ויותר. כוחה של אירוניה. הכוח לנסח, על דרך הסיפור, דמויות ומצבים, שאפשר לפרש אותם באופנים שונים ואף מנוגדים בעת ובעונה אחת. הצורך להתמודד עם המשמעות

הגנוזה בסיפורים, היא הדרך שבה עמוס עוז מנסה לפענח לעצמו את סוד הכתיבה החידתית של עגנון: "זה קוהלת שהתחפש בכל מיני תחפושות יפות" (**שתיקת השמים**, עמ' 18). [20]

ובעיקר: איך אפשר לשאול את השאלות המרכזיות על הקיום האנושי, היהודי והישראלי, בדרך הסיפור, בשני קולות מנוגדים בעת ובעונה אחת, ומה הן תשובותיו של עגנון. עמוס עוז מושפע מעגנון, השואל את השאלות המהותיות על "כבשונו של עולם" ועל "כבשונו של העולם היהודי" ועל "כבשונה של ארץ ישראל ומדינת ישראל". כשהוא בוחן מקרוב את יצירת עגנון, הוא תוהה, על סוד אמנות הסיפור של עגנון: איך אפשר לומר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת? אבל במיוחד מעסיקה אותו השאלה: מהי "באמת" תשובתו של עגנון בשאלו את השאלות היסודיות על סדרו של עולם? האם יש תכלית לבריאה ומהי? האם זהו עולם של שכר ועונש? האם יש קשר בין מעשיו של אדם לבין גורלו? האם יש סיכוי לעם ישראל בארץ ישראל? איך עושה זאת עגנון בסיפוריו, בסגנונו, בטון המהלך בין דפי הסיפור? - הדרך האישית שבה קורא עמוס עוז בסיפורי עגנון, המנוגדת לא פעם להבנה המקובלת אצל חוקריו ומבקריו, היא הדרך שבה מנסה עמוס עוז לפצח את "מנגנון הסיפור העגנוני" למען עצמו. [21]

כבר הובאו לעיל דבריו של עמוס עוז על עגנון (30.4.1971) בשעה שדיבר על אהבתו לברנר ולעגנון כאחד: "שניהם בזו לזיוף"; "שניהם שנאו את העמדת-הפנים"; "אותן מילים שנואות היו על עגנון והן על ברנר. אבל מה שעשה עגנון באירוניה, עשה ברנר בדרכו שלו - בשצף קצף. לעגנון יחס של אריסטוקרט למילים. ידע איך להניח יד על מלה. איך מלטפים. עגנון - קאזאנובה של מילים".

וכן: "במקום שברנר מפוצץ כזבים נפוחים במהלומות-פטיש, שם מופיע עגנון ובידו סיכה חדה ובעזרתה הוא מפוצץ אותן יומרות שברנר בא עליהן בקרדום". (עמ' 46). למותר להוסיף שהביטוי: "סיכה חדה" מזכיר את שיר הילדים המוכר והאהוב של אלה אמיתן: "במדינת הגמדים": "במדינת הגמדים רעש מהומה / הצבא לבוש מדים יוצא למלחמה. / ובראש הגדוד צועד, אצבעוני המפקד / הוא חבוש כובע פלדה ובידו סיכה חדה". [22]

לעיל, תוארו על רגל אחת מי"ב וברנר. דומה שאין צורך לתאר כאן את עגנון, את יצירתו ואת השפעתו הרבה על הספרות בדורו ולדורות. כרקע לדברי עמוס עוז תוצג כאן רק השאלה, שרבים ניסו לענות עליה: מהו סוד קסמה של יצירת עגנון? התשובה הראשונית והמרכזית היא, שאין תשובה של ממש. כוח המשיכה של יצירתו ואפשרויות הפרשנויות הרבות, הסותרות, הנוגדות, ההפוכות והמורכבות, הן - הסוד, הקסם. ברגע שנאמר: "סוד"; "קסם" נשאר הקורא בגבול הפליאה, החידה, חוסר האפשרות להסביר. כל הסבר - משטיח, והופך לפשטני ולחד-ממדי. כל הסבר פותר פן אחד ומותיר תהיות נוספות; כל הסבר פותח וסוגר; מפרש ומשאיר סתום.

לאחר הסתייגויות אלה התשובה כאן היא: בזמן הקריאה בסיפורי עגנון, חש הקורא, שהוא מפרש את הכתוב פירוש אחד; עם סיום הקריאה, כבר אינו בטוח שפירושו הראשון הוא אכן נכון, והוא הופך אותו על פיו. לאחר זמן, כשהכתוב ממשיך לחיות בו, והוא ממשיך להרהר בו, הוא מגלה פנים נוספות. הוא מגלה שאפשר גם כך וגם כך, ששתי הפרשנויות הקודמות, המנוגדות, אפשריות בעת ובעונה אחת. דבר והיפוכו. גם וגם. וכך, הכתוב מלווה את הקורא

ואינו נותן לו מנוח. מקץ שנים, כשהוא חוזר וקורא בו, הוא שוב מגלה בו פנים חדשות. בבחינת: הפוך בו והפוך בו, כי הכול בו. נושאים כגון: אומללות בחיי נישואים; הרגשת החמצת החיים; הזדמנויות שלא נוצלו; חיים מתוך הרגשת אשמה קבועה; כמיהה אל משהו שאי אפשר להשיגו; התלבטות בין שני קטבים, כשכל אחד מושך ובכל אחד מגרעות וסכנות; ('סיפור פשוט'; 'בדמי ימיה'; 'שירה'; 'תמול שלשם'; 'אורח נטה ללון'; 'פנים אחרות'; "תהילה" ועוד הרבה מאוד). ולא פחות: יחסו של עגנון אל האלוהים, אל האמונה ואל המסורת. האם היה עגנון "משלומי אמוני ישראל"; האם היה סופר מודרני? האם "מרד" באלוהים"? האם חיזק את האמונה בו? או: גם וגם. ואם גם וגם - איך זה אפשרי? איך זה נעשה?

על כמה יצירות ספרות אפשר לומר כדברים האלה? כל אלה ועוד, הופכים את הקריאה ביצירתו לקריאה אישית, מתוך הזדהות, מתוך תהייה על הגיבורים הנהפכת לתהייה של הקורא על עצמו. תהיה מתוך הזדהות, עם חוויה שמוסיפה להעסיק את הקורא עוד זמן רב לאחר הקריאה. כל אלה חוויות משותפות לכל קורא, דתי כחילוני, מבוגר כצעיר. **לפי הכלל**, ככל שייטיב הקורא להבין בין השורות, ולהיפתח לרמזים החבויים ביניהן, כך תעמיק הבנתו ויצליח להתקרב אל הסוד והקסם הצפונים בהן. ולפי כלל נוסף: כל אחד מביא את עצמו אל יצירתו של עגנון ומוצא בה את מה שהוא מחפש. יצירתו של עגנון, אולי יותר מיצירות אחרות -מאפשרת זאת. [23]

בערב-הזיכרון לש"י עגנון שהתקיים באוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1975, ניסח עמוס עוז כמה מרעיונותיו המוקדמים עליו. פתיחתם בהדגשת אותה יכולת של עגנון לומר דבר והיפוכו גם יחד: "ואולי בפרדוכס הזה, במתח המיוסר שבין דבר לבין היפוכו-של-דבר, צריכים אנחנו לראות את מקום-הפצע אשר בכוחו נעשה עגנון עגנון". וכן: "אולי נעז לומר כי כעומק הפצע תנופת המספר, או, נאמר, כעוצמת הפגיעה כן כוח הזעקה" (עמ' 42).

בסיום חזר ל"מכאוב" ול"ייסורים": "אתם תסלחו לי אם לא חידשתי שום דבר; אני לא הוזמנתי לכאן לחדש חידושים. באתי לדבר על ייסורים, על אהבה ועל מכאוב בעגנון, זה קוהלת שהתחפש בכל מיני תחפושות יפות. ומרוב אהבה דיברתי עליו כך ולא אחרת". (עמ' 50).

יש לשים לב להדגשת "הפצע", "המכאוב והייסורים": "הלא כל סופר-אמת נעשה סופר באשמת פציעה קשה, כזו או אחרת, בבחרותו או בילדותו" (עמ' 42). בכך, כצפוי מתאר עמוס עוז את עצמו. הדברים מתחזקים עוד יותר, כעת, ממרחק השנים, לאחר שנראה שכל ימיו הכין את עצמו לכתיבת **סיפור על אהבה וחושך**. וזאת לפי הכלל: משעה שמצא היוצר את עצמו ביצירתו של היוצר האחר - הפנים אותה והיה מוכן להיות מושפע ממנה.

מהו הפצע שמגלה עמוס עוז אצל עגנון?

עמוס עוז משווה בין המצוקה של ס. יזהר מבלי להזכיר את שמו בקשר לכך, בין מי שגיבורו "מתייסר בשאלה האם טוב או לא לגרש אוכלוסי כפר ערבי אחד, ומצוקת-נפשו של הגיבור נובעת מכך שטוב הוא על פי מערכת אחת של ערכים ורע על פי מערכת אחרת" לבין "הפציעה או הקרע אשר בנפש עגנון". (**באור התכלת העזה**, עמ' 42). מסקנתו היא כי "מכאובו של עגנון (ומצוקתם של בני-דורו) היו ממאירים; ללא ריפוי, ללא נוסחת-פתרון,

ללא מוצא". בהמשך הוא מנסח, את מה שעתיד לימים להתפתח לספר שלם: 'שתיקת השמים. עגנון משתומם על אלוהים' (1993): "יש או אין שומע תפילה. יש או אין דין ודיין. יש או אין טעם בכל מעשי-האבות, ומניה וביה - האם יש או אין טעם במעשינו אנו, והאם יש איזה טעם באיזה מעשה שהוא. מה חטא ומה אשמה ומה צדקה". (עמ' 42 - 43)

ומהו מעמדו של עגנון: "בכל הדברים האלה אין עגנון מורה-דרך [רמז לברנר. נ.ג.] ולא בעל-מופת, אלא הוא וגיבוריו מתרוצצים מכאן לכאן באימה ובייאוש. אימה כזאת וייאוש כזה הם מוצָא [גם זה רמז לברנר. נ. ג.] של יצירות גדולות גם בעמים אחרים ובלשונות אחרות ובזמנים שונים". (עמ' 43).

התרוצצות זו, והניסיון שנועד מלכתחילה לכישלון, למצוא תשובות על שאלות אלה, שהן מטִבען חסרות פתרון, הבאות לידי ביטוי באמצעות הספרות היפה - הן - מה שלומד עמוס עוז מעגנון. השארת שאלות אלה ללא פיתרון באמצעות הספרות: "ואולי כך מחלחלת בין דפי עגנון הנוראה שבכל הזוועות, תכלית האימה, אולי אין מנהיג לבירה ואין כלום שאז הכול בכול מהתלה מכוערת ופלצות עד-בלי-תכלית". (עמ' 43).

כך קורא עמוס עוז ביצירתו של עגנון, המאפשרת קריאה כזו, כשם, שהיא מאפשרת גם קריאה הפוכה, שגם היא מצטטת, ומפרשת וטעמיה ונימוקיה עמה. כאמור, דבריו אלה מקפלים בתוכם את המשך עיוניו בסיפורי עגנון, שפורסמו בספרו הנ"ל.

עמוס עוז מכיר את הפרשנות הענפה של יצירת עגנון ומתווכח עמה בשם פרשנותו שלו: "אמנם למקרא **הכנסת כלה** יכול הקורא לחשוב שיש מחסה מפני החטא והאשמה בסתר כנפי-האמונה, או כלשון עגנון 'בתוך השיטה'. אבל עגנון עצמו, לץ ובעל-ייסורים שכמותו, כתב את **הכנסת כלה**, כך שאנחנו הקוראים בשום פנים לא נדע אם ר' יודל ונפלאותיו היו ונבראו או רק משל היו ואם משל היו - האם משל שעוקצו מכוון נגד השיטה ועקמומיותה או נגדנו-אנו 'בני-אדם קלים'. וכבר עמד על הכֶּפל הזה מורי ורבי דב סדן". (עמ' 43).

לא לחינם מצטט עמוס עוז את עגנון ב"תהילה": " פעמִים עמדתי בין המתפללים - ופעמים - בין התוהים". ומוסיף משלו: "אין דרך חזרה". (עמ' 45). מובאה החושפת את עגנון באמצע, בין לבין, גם וגם, לא זה ואף לא זה. התרוצצות המאפיינת גם את יצירתו של עוז עצמו.

הוא הדין בגרעינה הראשון של הביקורת האירונית על ההבנה המסולפת של דמותה של "תהילה": "שאלו נא את פי הצדקת תהילה, אשר בסוף-חייה נעשתה פתאום פטפטנית נואשת, ואף 'הגביהה עצמה במעין ריקוד', והיא תספר לכם מה נשמע 'בתוך השיטה'. [- - -] כל הדברים האלה אמורים כאן כנגד אותם המבקשים למצוא בכתבי עגנון מין מיכרה של 'תודעה יהודית' פשטנית" (עמ' 43-44).

ועוד אמר דברים היפים גם להבנת יצירתו שלו: "אני, מצידי, מוצא בסיפורי עגנון עורק פראי ואפל של גירוי פאגאני: יש יד-גורל, יש אלים צמאי-דם. איתני-הגורל, הפאטום. ויש שֵדים למיניהם". (עמ' 45).

וכן: "צאו ליער" - הוא קורא לחוקרים ולמומחים ביצירתו עגנון - "אל אותו עורק צמחי, וגטאטיבי, של פראות ואימה המעוטפות לעתים שבע עטיפות אידיליות-ואף-פאסטוראליות, ואינן באות אצל עגנון בשצף קצף דרמטי, אלא הן מצטברות ומתפרקות

באיטיות, בריסון, כמו מתחת לקרום חזק". (עמ' 49). מפתח להבנת יצירתו שלו נתן כאן עמוס עוז בידי שומעיו וקוראיו. ואולי כאן הוא מחבר בין מי"ב לעגנון.

בעזרת ספרו **שתיקת השמים. עגנון משתומם על אלוהים** (1933), שבו קורא עמוס עוז שלושה מסיפוריו של עגנון: "תהילה"; "סיפור פשוט"; ו"תמול שלשום", יכול היה "להרחיק עדות", ולבטא את עצמו ואת התלבטויותיו שלו באמצעות עגנון על "כבשונו של עולם" ועל "כבשונו של העולם היהודי" ועל "כבשונה של ארץ ישראל ומדינת ישראל": איך אפשר לומר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת? איך אפשר לענות על השאלות היסודיות על סדרו של עולם? האם יש תכלית לבריאה ומהי? האם זהו עולם של שכר ועונש? האם יש קשר בין מעשיו של אדם לבין גורלו? האם יש סיכוי לעם ישראל בארץ ישראל? ועוד כיוצא בזה שאלות, שהצגתן היא באמצעות הספרות היפה ולא בעזרת הפילוסופיה; שעצם הצגתן הדיאלקטית והפרדוכסאלית היא החשובה, והיא הדבר היחיד האפשרי.

לסיום, שאינו סיום

עוד הרבה מאוד יש לומר על "המשפחה הספרותית" של עמוס עוז, על הקירבה ועל המרחק שבינו לבין שלושה סופרים אלה, שנדונו כאן, ולא פחות על ההשפעות של סופרים נוספים, מן הספרות העברית ומספרות העולם. אין אפשרות למצות נושא זה, לא רק משום שכל כך הרבה נכתב עליו, אלא שמטבעו אין הוא ניתן למיצוי, ותמיד, גם לאחר כל ההסברים המלומדים והמעמיקים, יישאר בגדר חידה, סוד, קסם: "דרך הרוח מי ידע?".

הערות

1. במסגרת זו אין אפשרות לדון בהשפעות הסמויות של שלושה סופרים אלה, על יצירתו של עמוס עוז, וגם לא בהבדלים שבין השפעותיהם על יצירתו.

2. הופיע בתרגומו של אהרן אמיר, בספטמבר 1959 בספריה לעם של הוצאת עם עובד. חזר ופורסם בתרגומה של רחל פן, בפֶּן הוצאה לאור, ספרי חמד, ידיעות אחרונות, 2009.

3. קובץ מחקרים מעזבונו של יהודה-אריה קלוזנר, 1975.

4. כך, למשל, יכול יוצר גדול, חשוב ומורכב, לשמש מקור השפעה והשראה לתנועות רבות ואף מנוגדות, כשכל אחת בוחרת ממישנתו את מה שמתאים לה, ומתעלמת מכל השאר. יצירתו של מ"י ברדיצ'בסקי, יכולה לשמש כדוגמה להיותו "אב-המון-תנועות". ראו מחקרי "מ"י ברדיצ'בסקי והרעיון הציוני", **דבש מסלע**, עמ' 13- 37. מראי המקומות מפורטים ברשימה הביבליוגרפית.

5. ראו בהמשך, הסברו של עמוס עוז על כך, שהוא אוהב גם את ברנר וגם את עגנון, מה המכנה המשותף שמצא ביניהם ובמה הושפע מכל אחד מהם. כך, למשל, באחת ההתבטאויות המוקדמות שלו על ברנר. במלאות חמישים שנה לרצח ברנר (כ"ד בניסן תרפ"א/2.5.1921) פירסם 'למרחב' תחת הכותרת: "נפשך בדומייה טהר", ראיונות שערכה הלית קתמור היא הלית ישורון, עם ס. יזהר, עמוס עוז ודן מירון "על הנושא 'מה אומר לך ברנר?' (הראיונות פורסמו ב'למרחב' 30.4.1971 וגם ב'הדואר' הניו-יורקי מיום ד' בסיון תשל"א/מאי 1971).

6. את יחסו זה, סיכם גרשון שקד במילים:"יחס דיאלקטי עמוק לדור האבות, האחים הבכורים ובעיקר הסבים". כרך ה', עמ' 209.

7. אבנר הולצמן במאמרו ב 'גנזי מיכה יוסף', ז', עמוס עוז: על מי"ב, (לראשונה: 1976), **באור התכלת העזה**, עמ' 30 - 36.

8. כונס בספרו של יצחק בצלאל: **הכל כתוב בספר**, עמ' 87 - 92.

9. נורית גוברין, "מבוא", **מיכה יוסף ברדיצ'בסקי**, עמ' 47 - 48.

10. ראו מאמרי עליו שנזכרו לעיל בהערות 4 ; 9 וברשימה הביבליוגרפית. ועוד בדברים הרבים מאוד שנכתבו עליו.

11. היום זה קל יותר מתמיד כיוון שאבנר הולצמן, מוציא מחדש את כל כתביו, לפי סדר כרונולוגי, בהוצאת הקיבוץ המאוחד, בתוספת הסברים והערות לקורא של היום. עד היום הופיעו עשרה כרכים, מתוך החמישה-עשר המתוכננים.

12. אבנר הולצמן, **גנזי מיכה יוסף**, ז', עמ' 205.

13. דבריו על הסיפור "הנסתר" הוקלטו בידי שמואל הופרט, בשיחת רדיו בתוכנית: "מילים שמנסות לגעת" ב- 9.9.1978 ותומללו בידי בת-שבע גרינשטיין. השיחה התקיימה לראשונה בסתיו 1975 בקיבוץ מצובה. התמליל מתוך "ארכיון עמוס עוז", באוניברסיטת בן גוריון בנגב. תודתי למנהלת הארכיון נורית חדז'ס על עזרתה.

14. דומה, שהגיע הזמן לאסוף את כל נאומי כלות פרס ברנר וחתניו, באנתולוגיה אחת, בצירוף מבוא מקיף, שיתיאראת השפעתו של ברנר על הסופרים לדורותיהם.

15. נורית גוברין: **תלישות והתחדשות**, עמ' 104.

16. גרשון שקד, כרך ה', עמ' 206; 207.

17. הראיונות פורסמו ב'למרחב' 30.4.1971 וגם ב'הדואר' (ניו-יורק), מיום ד' בסיון תשל"א/מאי 1971. הצילום, מתוך ארכיון עמוס עוז באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. תודה למנהלת הארכיון נירית חדז'ס על העזרה והצילומים.

18. **ארצות התן**, מהדורה ראשונה, עמ' 49. במהדורת המתוקנת משנת תש"ם, הוכנסו שינויים לא מעטים ואף משמעותיים, המעצימים את ברנר "הבוער". עוד על כך ראו בספרי שהוזכר בהערה הקודמת.

19. **ברנר "אובד-עצות" ומורה-דרך**, עמ' 98-97.

20. לדעת גרשון שקד: ""נראה לי, שדווקא עגנון, שעליו הִרבה לכתוב, לא הטביע חותם עמוק על יצירתו הבדיונית", כרך ה', עמ' 207.

21. לדעת אורציון ברתנא:""עוז כפות בפירושו [לסיפורי עגנון] לביוגרפיה האישית שלו. [- - -] עוז יוצא בפירושו הספרותי לעגנון לא מן הביוגרפיה שלו, אלא מן הביוגרפיה הספרותית שלו: עוז מפרש את עגנון כהשלכה מיצירות עוז". אורציון ברתנא: "אני משתומם על עוז". **על המשמר**, 19.2.1993. רשימה זו היא אחת מרבות שהגיבו על ספרו של עמוס עוז: **שתיקת השמים**.

22. בהמשך הביא עמוס עוז דימויים נוספים להבדלים שבין ברנר לעגנון, שמטרתם זהה. ברנר מסתער באגרופים ועגנון -"בכמו-תער של אירוניה". ועוד שם על הדומה והשונה בין שני סופרים אלה.

23. אוסיף הערה אישית לדברים עקרוניים אלה, שכוחם יפה גם לעגנון האיש. זכיתי להכירו מקרוב, כאחד מידידיו של אבי, ישראל כהן, ולשוחח עמו כשביקר בביתו הורי בתל-אביב, ובהזדמנויות נוספות. בזמן השיחה, נדמה היה לשומע שהוא מבין דבר אחד, עם סיום השיחה, כבר לא היה בטוח בכך, וממרחק - כבר חשב שאולי היפוכה של ההבנה הראשונה - היא הנכונה. לא רק הטון עשה את הדברים; גם הניסוחים עצמם - שבח שיכול להתפרש גם כגנאי, וביקורת, מפורשת, חיובית, שיכלה להתפרש גם כביקורת מרומזת הפוכה.

ביבליוגרפיה: לעיון נוסף

א. כתבי עמוס עוז שנזכרו כאן

"נפשך בדומייה טהר". ראיון עם הלית קתמור (ישורון), במלאות חמישים שנה לרצח ברנר (כ"ד בניסן תרפ"א/2.5.1921) הנושא "מה אומר לך ברנר?", **למרחב** 30.4.1971 וגם **בהדואר** הניו-יורקי מיום ד' בסיון תשל"א/מאי 1971). התראיינו גם ס.יזהר ודן מירון.

מתוך: **באור התכלת העזה. מאמרים ורשימות**, הוצאת ספריית פועלים, תשל"ט/1979:

"מבוא לאסופת אבי. (במקום הקדמה לקובץ של מחקרים מעזבונו של יהודה-אריה קלוזנר ז"ל)". (1975). עמ' 201 - 204).

"רשימה על עצמי" (1955 - תוקנה ב-1978). עמ' 205 - 208.

"הגן האבוד". (1968). עמ' 195 - 200.

שלוש רשימות אלה מתוך: מתוך השער: "מנין אני בא":

"הלב החלל והדרך חזרה. (דברים בערב-זיכרון לש"י עגנון באוניברסיטה העברית)" (1975). עמ' 42 - 50.

"האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו' (מבוא לשיחה על אחדים מסיפורי ברדיצ'בסקי" (1976). עמ' 30 - 36.

"פלא מגוחך תלוי מעל הראשים'. (דברים על ברנר)". (1978). עמ' 37 - 41. "(חלקם הראשון של דברים שנאמרו בטכס מתן פרס-ברנר לספר **הר העצה הרעה**").

"נסיון קטן בהנחת תיאוריה". (1978). עמ' 64 - 65.

שתיקת השמים. עגנון משתומם על אלוהים, הוצאת כתר, תשנ"ג/ 1993.

סיפור על אהבה וחושך, הוצאת כתר, תשס"ב/ 2002.

אהרן קומם ויצחק בן-מרדכי (עורכים). **ספר עמוס עוז**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ס/2000. ראו פירוט ברשימת המקורות.

מי ומי בגַג

גליה אבן-חן - ספר שיריה השני, **אישה מטורפת** בהוצאת **ספרא,** התקבל בהערכה רבה על-ידי הביקורת. לאחרונה סיימה לכתוב רומן.

שולמית אפפל - ספר שיריה הראשון, **שעת ילדה** הופיע ב-1965. ב-1975 הקימה וניהלה את גלריית האמנות **נינווה** בתל אביב. מאז פרסמה חמישה ספרי שירה. בשנים 1991 - 1998 פרסמה בשם העט **אלינעם שלו**. ב-1991 כתבה וביצעה את המונודרמה, **מקל של קינמון, בתיאטרונטו** בבימוי רוני ניניו

ד"ר דוד אדלר – רופא ומחברם של מאמרים רבים בנושאי חברה, מדע פופולרי וספרות. עבודות המחקר שלו שהתפרסמו בכ-50 מאמרים, התמקדו במודלים לפעולת הלב ובמכשור והנדסה רפואית. זכה בתחרות **שירה חדשה** מטעם **צומת ספרים** (2010). שיריו ומאמריו התפרסמו ב**מטעם, עיתון 77, הליקון, מאזניים, אפיריון, תו** + **עיין ערך שירה,** ועוד.

מירון ח. איזקסון - מבכירי השירה העברית. שיריו בגיליון זה מתוך ספר הרואה אור בימים אלה בהוצאת הקיבוץ המאוחד ושמו **בפעם הזאת.**

מאיה בז'רנו – אחת המשוררות הבולטות בישראל היום. ספרה החדש, **גרגרים**, הופיע באחרונה.

אורי ברנשטיין – מבכירי השירה העברית. באחרונה ראו אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד שני ספריו החדשים: **כל שירי ת.ס. אליוט** בתרגומו ו**שירים לפסנתר יחיד**.

יערה בן-דוד – משוררת ואמנית קולאז'ים, מוסמכת האוניברסיטה העברית בספרות השוואתית. ספרה השישי **סוס טרויאני מבטן התודעה** ראה אור באחרונה. הציגה תערוכות קולאז'ים, בין היתר ב'בית האמנים' באלחריזי, במשכן לאמנויות הבמה בת"א, בבית העיתונאים ובגלריה עמליה ארבל. בשנים האחרונות עוסקת גם בזמרה. חלק משיריה הולחנו. באחרונה ראה אור תקליטור שלה.

פרופ' נורית גוברין – מן הבולטות בחוקרי הספרות העברית.

ד"ר משה גרנות - מספר ומבקר ספרות. חיבר ספרי פרוזה וספרים לנוער, עורך **לקסיקון סופרי ישראל.** ספר סיפוריו **קרנטינה בקונסטנצה** ראה אור בהוצאת ספרא.

ד"ר שולמית חוה הלוי – משוררת וחוקרת. מפרסמת משיריה בקביעות ב*גג* ובכתבי עת אחרים.. ספר שיריה **אות הבל** הופיע בהוצאת כרמל.

פרופ' חגית הלפרין - חוקרת בכירה במרכז קיפ באוניברסיטת ת"א, מרצה במכללת סמינר הקיבוצים. זכתה בפרס ס. יזהר על ספרה החדש - **המאסטרו- חייו ויצירתו של אברהם שלונסקי**.

ד"ר ידידיה יצחקי – מרצה וחוקר ספרות. פרסם בין השאר את הספ**ר הפסוקים הסמויים מן העין – על יצירת א"ב יהושע.**

רינה יצחקי - מחנכת, עבדה שנים רבות בהכשרת מורים בסמינר הקיבוצים בת"א, בחינוך לשלום, ו\לדמוקרטיה ולזכויות-הילד. עד 2009 - הייתה פעילה בוועדת החינוך של **UNICEF**.

דנה לובינסקי - משוררת תל אביבית, ילידת 1979. בעלת תואר שני בפסיכולוגיה קלינית, מטפלת בנשים שהיו קורבנות לאלימות מינית. פרסמה שירים ב**מטעם, הליקון, שב**ו ועוד.

מירי ליטווק – סופרת ומתרגמת. פרסמה שלושה ספרי פרוזה ותרגמה מצרפתית ומרוסית לעברית. בין השאר תרגמה משירי פסטרנק, אנה אחמטובה, מארינה צווטאייבה, אלכסנדר בלוק.

פרופ' פארוק מואסי – משורר וחוקר. פרסם למעלה מ-50 ספרים. סגן יו"ר איגוד הסופרים.

עדינה מור-חיים - משוררת, מבקרת שירה, עורכת לשונית ומביאה לדפוס. ספר שיריה האחרון עד כה **הקו הלבן,** הופיע ב2008 בעיתון 77.

לורן מילק – משוררת ילידת תל-אביב. בוגרת המכללה **מנשר לאמנות**. ספרה **דם הבתולה** יצא בשנת 2000. שיריה הולחנו בידי רונית שחר,אלונה דניאל, אור טפלר, גלי חי ונעמה אור.

צחי מלמד – סופר יליד תל-אביב סיפוריו פורסמו ב*גג*, **בעיתון 77 בעמדה** ובעיתון **העיר**.

טל ניצן – משוררת, מתרגמת, ומבקרת ספרות. עורכת את סדרת "לטינו" (הוצאת הקיבוץ המאוחד) לספרות מתורגמת מספרדית. ספרי שיריה: **דומסטיקה** (2002), **ערב רגיל** (2006), **לשכוח ראשונה** (2009). ערכה את האנתולוגיה **בעט ברזל, שירת מחאה עברית** (2006).

מלכה נתנזון - משוררת ומבקרת. פרסמה עד כה חמישה ספרי שירה. על האחרון שבהם, **אוכמניות בגשם,** זכתה בפרס האישה היוצרת בישראל תשנ"ב.

בנימין סגל - משורר יליד רומניה. חי בפריס.

רוני סומק - יוצר רב תחומי, בין הבולטים במשוררים העברים. שיריו תורגמו לעשרות שפות, אמן חזותי פורה. תערוכת היחיד שלו **מפית** הוצגת במוזיאון רמת-גן בשנת 2010.

שירה סתיו - מלמדת ספרות עברית באוניברסיטת בן גוריון, כותבת ביקורות ספרות ב"הארץ ספרים", מתגוררת בתל אביב.

דניאל עוז - משורר ומלחין. ספרו **חיי החול** ראה אור בשנת 2010.

פנינה עמית – משוררת, סופרת ומתרגמת. פרסמה ספרי שירה, רומן, סיפורים קצרים ומחזה. שיריה בחוברת זו מתוך **שברים,** ספר בכתובים.

תורכי עאמר – משורר יליד 1959, יליד ותושב הכפר חורפיש שבגליל. חוטא בכתיבה מזה כ-40 שנה. בוגר אוניברסיטת חיפה בעבודה סוציאלית (1977), עיתונאות ותקשורת (1983). עסק בעבודה-סוציאלית ובהוראה, ובעשור האחרון – בספרנות. הוציא לאור 12 ספרים. הוענק לו תואר דוקטור כבוד מטעם האקדמיה העולמית לתרבות ואמנות (WAAC) בקונגרס עולמי למשוררים במקסיקו (1999). מייסד ומנהל פורום ספרותי בערבית בשם "ווארקיסטאן" (ניירסטאן) ברשת האינטרנט מאז 2007.

פרופ' גד קינר – חוקר, שחקן, ראש החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, מתרגם, משורר. על שירתו זכה בפרס אס"י. ספר שיריו הרביעי **הפרעות קשב** הופיע ב**ספרא**.

כרמית רוזן - ביבליותרפיסטית ומדריכת יוגה לנשים. ספר הביכורים שלה עתיד לראות אור בשנה הקרובה בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

אילנה רימלט – חיברה גם את הספרים **הודו, בתי ואני** וכן **רגע, מקום.**

אשר רייך – מן המשוררים הבכירים בספרות העברית בת-זמננו. באחרונה ראו אור שני ספרי שירה חדשים: **השחיין המהיר של הרגש**, שירי אהבה, שכתב ביובל השנים האחרון. (בהוצאת זמורה ביתן) **וחור בגרב** (בהוצאת הקיבוץ המאוחד).

ברכה רוזנפלד - משוררת, מתרגמת ומבקרת ספר שיריה האחרון עד כה **אחר כך הייתי בראשית זכה** בפרס אס"י (איגוד סופרי ישראל) וראה אור בהוצאת **ספרא**.

מתי שמואלוף - משורר, פעיל חברתי, עורך ופובליציסט. פרסם שלושה ספרי שירה, וכתב את המחזה **מה נולד מטקס יום הזיכרון** שהועלה ב-2003 כהצגה בפסטיבל Small Bama 2

פרופ' זיוה שמיר – מן הבכירות בחוקרי הספרות העברית. עם סגירת חוברת **גג** הנוכחית, עומדים לראות אור בהוצאת ספרא (בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד). שני ספריה החדשים: **הניגון שבלבבו**, השיר הלירי הקצר של ח"נ ביאליק, **ועיני אהובתי**, כל סונטות שקספיר בתרגומה.

הגיגן שבלבבו

השיר הלירי הקצר של ח"נ ביאליק

מאת: פרופ' זיוה שמיר

חיפוש **הגיגן שבלבבו** מתחקה אחר דרכו של ביאליק אל השיר הלירי הקצר, ובוחן את מסגנונו של הז'אנר, שהן גם מסגנונה של השירה העברית החדשה, אגב כך נבחנת גם דמותו של "האני" הדובר בשירים אלה. באמצעותה הציב ביאליק דיוקן קולקטיבי, מובר ומעורר הזדהות, שלו ושל בני דורו וכן דיוקן של היהודי הארכיטיפי, יושב-האוהלים והנודד, שבבל דור ובכל אתר. הספר ראה אור בשיתוף עם הקיבוץ המאוחד.

פרופ' זיוה שמיר, חוקרת וסופרת במחלקת שמיר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי בהרצליה. בעבר עמדה בראש בית-הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל-אביב ובראש מכון כץ לחקר הסנונות העברית (כיום מרכז קיים לחקר ספרות העברית).

שי' עולמות

ריבוי פנים ביצירת עגנון

מאת: פרופ' זיוה שמיר

חיפוש **שי' עולמות: ריבוי פנים ביצירת עגנון** מציג את יצירת עגנון בעיקר מצידה המודרניסטי-אקטואלי, הוא מצביע על הקשר שבין מודעי בתיבתם ופרשנם של סיפורים (כדוגמת "עגונות", "והיה העקוב למישור", "שבועת אמונים", "האדונית והרובל", "מעשה העד", "הרמא וגרשוני") ושל רומנים (כדוגמת "סיפור פשוט", "תמול שלשום" ו"שירה") לבין המציאות החרש-סמרוית בת-הזמן, ומראה כיצד הצליח עגנון לשלב אמירות מודרניות בתבלית בחסותן המסורתית של אגדת קדומים "תמימה", או של תמונות פולקלור "תמימה". עגנון מתגלה כאן כאיש תנות שניזוק בתובנות מורכבות ובראייה רב-זמנית, המשאירות לא אחת את הקורא בחוסר ודאות ובאבדן כיוונים, עם סקרנות שאינה באה על סיפוקה עד תום.

הלך ומלך

אלתרמן - בוהמיין ומשורר לאומי

מאת: פרופ' זיוה שמיר

על ראשי של המשורר נתן אלתרמן התנוסס שני כתרים - כתר השירה הלאומית וכתר השירה הקלה. אי התבחנה באופי הדיאלקטי של אלתרמן - האיש ויצירתו - נרפה, ועדיין נדמות לאי-הבנות ולסילופים בביקורת ובמחקר. בספר זה מצביעה פרופ' שמיר על אחדים מסילופים אלה וסכסה להביא לתיקונם. שאר פרקי הספר עוקבים אחר היבטים מרכזיים בשירה "הלאומית" ובשירה ה"קלה" של יצירת אלתרמן ומראים שאין הפרש בין שני האגפים כבוה כפי שהוא נראה ממבט ראשון.

להשיג בכל חנויות הספרים

סמרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב דניאל פרוש 6 ת"א, ת.ד. 33033
טל 03-6950019 פקס: 03-6950012 (gudil@netvision.net.il)

9 03768002047 5
978-965-

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

קארדניו

מחזהו 'האבוד' של שקספיר - לראשונה בעברית

מאת ויליאם שקספיר
תרגום: אלי מלכא

המחזה **קארדניו** מבוסס על שני סיפורים מתוך **דון קיחוט** של סרוונטס, שהופיע בספרד ב-1604. ב-1611, נכתב בהשראת סיפורים אלה מחזה אליזבטני בשם **הטרגדיה השנייה של הע**למה, שאבד למשך כמאה שנה. ב-1727 כתב המחזאי לואיס תיאובַלד טרגיקומדיה בשם **התרמית הכפולה או האוהבים הנואשים**, והצהיר שביסס אותה על מחזה שקספירי בשם **קארדניו**. אך מחזה זה אינו אלא הַמְחָזָה של אחד משני הסיפורים שנלקחו מ**דון קיחוט**. רק בשנת 1994 גילה הגרפולוג צ'רלס המילטון בספרייה הבריטית כתב יד של המחזה האליזבטני **הטרגדיה השנייה,** ולאחר ניתוחו והשוואתו עם כתב היד בצוואתו של שקספיר קבע, שהמחזה נכתב בידי שקספיר, והוא **קארדניו**, שהיה מוכר עד אז כ'המחזה השקספירי האבוד'.
מתרגם **קארדניו**, אלי מלכא, כיהן כסמנכ"ל הבימה ומנכ"ל תיאטרון חיפה, ואחר-כך הוזמן על-ידי ממשלת צרפת לנהל את ארגון תיאטראות אירופה. מלכא פעיל כבמאי וכמתרגם, ובייים בפינלנד, הונגריה, רומניה ואיטליה, הוא תירגם לעברית מחזות מאנגלית, איטלקית, ספרדית וצרפתית ביניהם **נשי טרויה** של סארטר.

שלוש גישות לאמנות המשחק

סטניסלבסקי, צ'כוב וגרוטובסקי – תיאוריות ותרגילים

מאת בלהה פלדמן

ספר זה מציג בהרחבה, לראשונה בעברית, את קורותיהם ואת משנותיהם של שלושה מגדולי הבמאים והתיאורטיקנים של אמנות המשחק במאה ה-20: קונסטנטין סטניסלבסקי, מייקל צ'כוב ויז'י גרוטובסקי. הספר פורש מגוון עשיר של תרגילים מעשיים, על פי כל אחת מן השיטות, לשימושם של מורים ותלמידים.
בלהה פלדמן (1950-2010), בימאית, מחזאית ומורה למשחק, לבימוי ולהוראת התאטרון, העמידה מאות תלמידים למשחק, המשחקים ומביימים על במות התאטרון בארץ ומלמדים משחק בבתי-ספר, במכללות ובאוניברסיטאות. תלמידים אלה יעידו על כישוריה כמורה למשחק, ועל השיטה שלה, על קפדנותה ודקדקנותה בהבהרתה ובהנחלתה. עכשיו, בעזרת הספר הזה, ניתן יהיה להנחיל את שיטתה לדורות חדשים של תלמידים.

עורך הספרים: פרופ' שמעון לוי
הספרים יצאו בשיתוף עם אסף\מחזות, החוג לתיאטרון אונ. תל-אביב

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

ספרי דרמה בהוצאת ספרא

סמואל בקט - מחזות

מכלול יצירתו הדרמטית

תרגום עברי: פרופ' שמעון לוי

בספר זה כלולות כל יצירותיו הדרמטיות של סמואל בקט, 33 יצירות שנועדו ברובן לתיאטרון, מהן גם פנטומימות, שישה תסכיתי רדיו ושישה תסריטים לטלוויזיה ולקולנוע. טקסטים שנועדו לביצוע, וברובם בתרגום ראשון לעברית. בצד העניין העמוק שגילה בקט במעשה הבריאה האמנותי, ביצירה עצמה ובמדיום שלה, הוא גילה מעורבות ומחויבות הומניסטית מרגשות בצערו, בסבלותיו ובשמחותיו של האדם.

שבעה מחזות

מאת מוטי לרנר

עריכה: פרופ' שמעון לוי

מוטי לרנר הוא ממוליכי התיאטרון הפוליטי הרדיקאלי בישראל ומן המובילים ביצירת המחזאות התיעודית הישראלית. בספר זה מתפרסמים לראשונה שבעה מחזות של מוטי לרנר, שרובם הועלו עד כה רק על במות אירופה וארצות-הברית: **מלכות חולפת, רצח יצחק, בחשכה, בסוף הלילה, ההודאה, אהבה קשה ובנדיקטוס.**

שישה מחזות

מאת גלעד עברון

עריכה: פרופ' שמעון לוי

ששת המחזות הכלולים בספר מייצגים את המיטב ביצירת עברון, ונכתבו במשך שני העשורים האחרונים, **מיהוא** שהוצג בהבימה ב-1992 בבימוי חנן שניר ועד **הטענה של דון קיחוטה** שהועלה באנסמבל הרצליה ב-2008 בבימוי אופירה הניג.

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

יצא בשיתוף עם אסף/ מחזות, אוניברסיטת תל-אביב