

גַּת

כתב עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
סתיו 2013, גיליון מס' 30



חיים גורי ציור: יוני סויג

במרכז הגיליון: חיים גורי (בן 90 שנה), פרנץ קפקא (140 שנה להולדתו)
בין המשתתפים: פרופ' זיוה שמיר, פרופ' דן מירון, פרופ' אורי אלטר,
פרופ' שאול פרידלנדר, פרופ' מיכאל קרן

גַּת

כתב-עת לספרות
ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
גיליון מס' 30, 2013

העורך: ד"ר חיים נגיד

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

יוצא לאור על-ידי

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



Published By General Union of Writers in Israel, 2013

GAG
Literary Periodical



winter 2013 no. 30

Editor: Dr. Haim Nagid

Central themes of this issue: Haim Gouri and Franz Kafka

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

© 2013 כל הזכויות שמורות

© 2013 All rights reserved

גג מתפרסם

בעזרתו הכספית של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט

בסיוע עיריית תל-אביב

על עזרתם נתונה תודת המערכת ואיגוד כללי של סופרים בישראל

תוכן העניינים

	בפתח
4	במרכז החוברת - חיים גורי ופרנץ קפקא
5	90 שנה לחיים גורי
6	ארתור רמבו הישן בגיא, תרגמה מצרפתית: זיוה שמיר
8	דן מירון מהלכים מצטלבים בשירת חיים גורי
28	ישראל בר-כוכב קפה, שיר
29	אורי ברנשטיין שירים: מה זאת שירה? על עריצות השירה
31	גד קינר ונציה, שיר
33	שולמית אפפל שלושה שירים: החדר הכותב, מקום, פזמון
34	ריקי דסקל שלושה שירים: דוקסה, חיים, הצלב הקרוש
	קפקא: פרספקטיבות חדשות - 4 מסות
36	שאול פרידלנדר יחסו של קפקא לזהותו היהודית, תרגום: מעיין ויין, עריכה: דוד שמעונוביץ
48	רוברט אלטר על לא-לפרש את קפקא, תרגום: מעיין ויין, עריכת: דוד שמעונוביץ
54	מיכאל קרן "הגלגול" לקפקא כמבשר העידן הווירטואלי
67	נעמי הברון קריאה זן-בודדהיסטית בהטירה
77	עמית מאוטנר ארבע התקרבויות, שיר
78	אסתר ויתקון שלושה שירים: בפתחי ידונו, איילה זהירה, אגדת הקשת
80	ברכה רוזנפלד סימני דרך, שיר
82	שמעון לוי מתוך ריאיון ישן עם יהודית הרצברג
89	חיים נגיד מאוטופיה לדיגלוסיה, ממדינת העם היהודי לקונפדרציה הישראלית, מסה
108	יעקב אלג'ם קטע סיום של הפואמה "גבעת עלייה"
110	מיכל פופובסקי מחר יהיה יום חדש (סיפור), תורגם בשיתוף עם אבנר להב
	ספרים חדשים
121	משה גרנות הצצה אל הגלוי ואל המכוסה, על ספרה של זיוה שמיר, <i>צפרידים</i>
124	ניצה בן-דב שכונת ילדות של אתמול, על הרומן של נתן ינאי <i>השכונה</i>
128	ישראל בר-כוכב הרהורים על <i>הזיכרון הארוך של האהבה</i> , על ספרו של אורי ברנשטיין
132	על אהבה ועל תיעוד הזיכרון, סימפוזיון על ספרו של דניאל כהן-שגיא, <i>אהבה גרמנית</i>
138	יערה בן דוד על <i>סוף העולם</i> , דיוקן פואטי של השירה האקספרסיוניסטית, בתרגומו ובעריכתו של אשר רייך
141	ברכה רוזנפלד טראומה ואהבה, על ספרה החדש של מלכה נתנון <i>לאהבה יש היגיון משלה</i>
143	מי ומי בגג

במרכז החוברת - גורי, קפקא, ביקורת ספרים חדשים

שני יוצרים ברוכי כשרון, שכתבתם הייתה מראשיתה פה לרבים, חיים גורי ופרנץ קפקא, עומדים במרכזה של חוברת זו. מוקיריו של גורי ציינו השנה 90 שנה להולדתו באירועים ספרותיים ובמפגשים עמו. מגן החדש מקדישה לו פרופ' זיוה שמיר תרגום חדש של שיר מאת רמבו, ובכך מזכירה לנו כי גורי, שלמד בסורבון, הוא גם בכיר המתרגמים לעברית של שירת רמבו. פרופ' דן מירון כתב עליו מסתחף נרחבת ומעמיקה, שחלק ממנה מובא כאן, המציגה אותו ואת שירתו באור חדש ומפריכה כמה מן הדעות שנשתרשו על כתיבתו ועל מקומו בספרות בני דורו ודורנו.

כאשר היה חיים גורי בן שנה, ב-1924, הלך לעולמו פרנץ קפקא. בשנה הקרובה יציין עולם הספרות תשעים שנה לפטירתו. יש שמציגים את קפקא כסופר גרמני, השפה שבה כתב, או כסופר שביטא ביצירתו בצורה המושלמת ביותר את רוח המודרניזם. אך אפשר גם לראות בו סופר יהודי, מגדולי הסופרים היהודים, אף כי יחסו ליהדות לא היה חד משמעי, ועל אף תחושת הזהות העזה שלו, לעתים המורעבת, ליהדות, ותוכניותיו לבוא לארץ-ישראל, יש בכתביו גם הערות אירוניות על היהודים ויהדות, כפי שאנו למדים ממסתו של פרופ' שאול פרידלנדר, מבכירי החוקרים של השואה, המתפרסמת כאן, ובספר שיראה אור בקרוב, *קפקא - פרספקטיבות חדשות* (בעריכתם של פרופ' זיוה שמיר, יוחאי עתריה ושלמי). פרופ' מיכאל קרן מציג במאמרו בספר זה את סיפורו של קפקא "הגלגול" כמבשרו של העידן הווירטואלי המתהווה היום באמצעות התקשורת הדיגיטלית, עולם חלופי שבו משוטט רוחנו במציאות מדומה המנותקת חלקית מגופנו. קפקא, מתברר, ניבא בראשית המאה ה-20 את העולם של ראשית המאה ה-21; נעמי הברון מפרשת את *הטידה*, ברוח הזן-בודהיזם, ואילו פרופ' רוברט אלטר, מחשובי החוקרים של הספרות בארצות-הברית, קורא במסתו "על לא-לפרש את קפקא" לקרוא את כתבי קפקא תוך היאחזות במוחשיות העשירה והמרתקת של עולמו הבדיוני. ואלה מקצת מ-24 המאמרים בספר שיופיע בהוצאת ספרא.

עוד מגן החדש - הסיפור "מחר יהיה יום חדש", סיפור בעל ארומה ייחודית, שנכתב במקורו בצרפתית בידי ד"ר מיכל פופובסקי, ואחר כך ותורגם לעברית בשיתוף עם אבנר להב. כן מתפרסמים כאן שירים מאת אורי ברנשטיין, גד קינר, שולמית אפפל, ריקי דסקל, עמית מאוטנר, יעקב אלג'ס, אסתר ויתקון; ריאיון עם המשוררת והמחזאית היהודית-הולנדית יהודית הרצברג, שקיים פרופ' שמעון לוי לפני שנים לא מעטות, ולא פרסם אותו עד כה, וביקורות של ספרים חדשים, מאת פרופ' ניצה בן-דב, ד"ר משה גרנות, יערה בן דוד, ישראל בר-כוכב וכרכה רוזנפלד. אנו מברכים על היוזמה של סופרים וחוקרים לכתוב ביקורות ספרות. בתקופה זו, בה ביקורת הספרות, בעיתונות הכתובה ובמרשתת הולכת ומידלדלת, יש ערך מיוחד ליוזמה זו.

קריאה נעימה,

חיים נגיד



חיים גורי בן ה-90 נראה כאן ביום הולדתו ה-85, ב-2008, בסוף שבוע ספרותי בבית ההארחה של מעלה החמישה, שם חגגו לו חברי איגוד כללי של סופרים בישראל את יום הולדתו. צילום: ת. נגיד

מנחת שיר למשורר חיים גורי, בכיר המתרגמים של שירת רמבו, במלאת לו תשעים שנה

בשנת 2011 העניקה שגרירות צרפת והמכון הצרפתי בישראל את אות מסדר האמנויות והספרות למשורר חיים גורי, בוגר אוניברסיטת הסורבון בפריז, שתרגם לעברית מיצירות רמבו, בודלר, אפולינר וקלודל. בהעניקו את הפרס הצדיע שגריר צרפת ל"איש של שלום וחביבה של השפה הצרפתית".

ביום חגו, שלוח בזה לחיים גורי שי - תרגום של אחד השירים הנודעים של רמבו, שנודע בהומניזם שלו ובחתירתו המתמדת לשלום. שיר זה - "הנדרם בגיא" - מבטא ככאב את חוסר התוחלת ואת האבסורד שבמותם של עלמים עולי ימים במלחמה.

השיר מבוסס על חוויה אוטוביוגרפית: בגיל שש-עשרה איכר רמבו את מורו האהוב, שיצא ללחום במלחמת צרפת-פרוסיה. מותו גרם לנער טראומה קשה, ובעקבותיה ברח מביתו, התנתק ממשפחתו וחי במערה שבחיק הטבע. הסונטה שלו *Le dormeur du val* פותחת בתיאור טבע "תמים" ו"הרמוני", המפעיל את כל החושים ("C'est un trou de verdure" *où chante une rivière*), ומטעה את הקורא להאמין כי לפניו מנוחת הלוחם בחיק הטבע. עד מהרה מתברר כי השדה ושדה הקרב הופכים בשיר למקשה אחת. כך גם עריסת העולל החולה וערשו של המת מוקף הדמעות. כך גם הפרחים שבטבע והפרחים של זרי הזיכרון על קברי החללים.

כך גם פרחי הסיפן והסיף - כלי הקטל והמלחמה הוא הדין במנוחת הלוחמים ובמוות שאין ממנו תקומה. "הנְקְבָה" (trou) שבבית הראשון הופכת בסוף השיר לשני "נקבים" (trous) - לנקבי הכדורים שפילחו את חזהו של הלוחם, או לנקבי הפצעים שפצעו בו הפגיון או הסיף (הדומים לפרחי הסיפן). הנועם של הרושם הראשון רק מעצים את הזוועה - זוועת הגילוי שלפנינו גווייה. חרף המתכונת הסדורה של הסונטה (אבאב; גדגד; ההו; זוו) והנימה ההרמונית שלה, לפנינו שיר סבוך ודיסהרמוני, המשקף את הכאב ואת הכאוס של המלחמה. אף שיסודו של שיר זה בחוויות אוטוביוגרפיות (מותו של המורה הצעיר, ההתבודדות בנקבה שבחיק הטבע), הוא ממריא אל מחוזות מיתיים אין-סופיים, מתוך הומניזם המגנה את המלחמות באשר הן.

LE DORMEUR DU VAL / Arthur Rimbaud

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dart dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

ארתור רמבו: הישן בגיא

בְּנִקְבָה שֶׁבְּגֵיא לְוַחֲשִׁים מִי פְּלָגִים,
עַל עֲלִיו מְפִיצִים רִצֵּי כֶסֶף,
וּמַעַל לְפִסְגָּה הַגָּאָה מְדַלְגִים
צְפִירֵי הָאוֹרָה עַל הָעֵשֶׂב.

וְעַלִי עֲרִישָׁה רַעֲנָנָה, יִרְקָה,
בְּמַדְיּוֹ, פִּיּוֹ פָּעוֹר, שׁוֹכֵב עֲלֵם,
מְסַכֵּךְ בְּעֵלְוָה עַד צְוֹאֵר וִרְקָה,
גּוֹף מְתוּחַ וְעוֹר צַח כַּחֲלָב.

נַח, רַגְלָיו בֵּין פְּרָחִים, וּשְׁחוֹק יֵלֵד תְּמִים
מְחִיךְ בְּחֵלְיוֹ: אָנָּה טֹבֵעַ חָמִים
אֶל לִבָּךְ נָא אֲמַצְהוּ, הוּא קָר.

נְחִירָיו לֹא יִרְעִיד רִיחַ בְּשֵׁם עָרֵב
הוּא יֵשֵׁן בַּחֲמָה, וְיָדוֹ עַל הַלֵּב,
שְׁנֵי נִקְבִים בִּימִינוֹ, דָּם נָגַר.

מהלכים מצטלבים בשירת חיים גורי

פרקים מתוך מסה של שירת חיים גורי, שתראה אור בספר
על ראשיות השירה הישראלית, שיתפרסם בקרוב

מבחינת תולדות השירה, נראה חיים גורי לעתים קרובות כמי ששני מהלכים אסתטיים-ספרותיים מצטלבים במרחבה של יצירתו: המהלך האימפרסיוניסטי, הנזיל, ה"רך", והמהלך הסימבוליסטי המגובש, המרומם וה"קשה", המבליע לתוכו גם רגעים של גראנדיוזיות רומאנטית, הכרוכה בתפיסה מוגדלת של ה'אני', שהסימבוליזם ה"טהור" הסתייג ממנה. בשירים לא מעטים שני המהלכים משלימים זה את זה; אפילו תומכים זה בזה. אולם לאורך חלקים גדולים של יצירת המשורר הם מתנגשים זה בזה.

כשהשווה גורי את עצמו כבר בשיר שנכתב בסוף שנות החמישים ל"מלחמת אזרחים", שמחצית לוחמיה נאבקה במחצית השניה ומקיימת באישון הלילה "בית דין שדה", "שם הצודקים יורים ביתר הצודקים" ("מלחמת אזרחים", *השידים* א', 1238), התאימה המטאפורה הצבאית-הפוליטית המורחבת (שהתבססה על מציאות היסטורית כגון זו של מלחמת האזרחים הספרדית - רבות מן המטאפורות הפוליטיות של גורי מתבססות על המציאות הפוליטית של העשורים שבין שתי מלחמות העולם) על פיצול נאמנויות פואטי הרבה יותר מאשר על פיצול נאמנויות פוליטי; שהרי בשנות החמישים עדיין לא הסתמן ניגוד פנימי בזיקות של המשורר לפוליטיקה הציונית ולחברה הישראלית שנוולדה בחבלי מלחמת העצמאות. לעומת זאת, הסתמן כבר בבירור ניגוד פנימי פואטי, שהפריד לא רק את *שושנת דוחות* (1960, הקובץ בו נכלל השיר "מלחמת אזרחים") מקובצי הנעורים שקדמו לו (*פרחי אש*, 1949; *כלולות*, 1950; *שידי חותם*, 1954), אלא גם חטיבות שירים שהתבדלו זו מזו בתוך הקבצים המוקדמים והמאוחרים יותר. למעשה, הניגוד חצה כל אחד מקובצי שירתו של גורי עד לשלב מאוחר למדי, ותכופות הסתמן קו החיץ שנקבע על פיו בתוך השירים הבודדים, שהחלו ברגיסטר פואטי אחד ועברו לאחר. הקבצים *שושנת דוחות* ו*תנועה למגע* (1968) לא שיתקו התרוצצות פנימית זו, אלא רק עידנו וכמו הרגיעו אותה במידה מסויימת. ההנחה המקובלת בביקורת, שב*שושנת דוחות* והמשכיו הסתמן מיפנה חריף ומוחלט בפואטיקה של שירת גורי אינה עומדת במבחן דקדקני, כפי שנראה להלן.

מכל מקום, התנועה בין הקטבים המנוגדים - תמיד בעלת משמעות פואטית ולא רק חברתית או אידאית - הייתה לתופעת קבע בשירת גורי. משום כך ליוותה אותה המטאפורה הצבאית של מלחמת האזרחים או העיר החצויה בין כוחות עוינים עד לשירי הזיקנה המאוחרים, כגון "כמו בירות" *בזבא אחרי* (1994), שבו הרחיב והמשיג אותה המשורר: "הייתי כמו בירות, /

¹ חיים גורי, *השידים*, הוצאות מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, כרכים א' וב', ירושלים ותל אביב 1998, כרך ג', ירושלים ותל אביב 2012. מראי המקומות להלן מכוונים למהדורה זו, אלא אם כן צויינה במפורש מהדורה שונה.

עשוי מהשונה שבדומה/ ומההיפך הגמור" (השידים ב', 229) וכגון ב"שובי נפשי" וב"שיר אישי" ממאוחרים ("זו עיר שעדיין נלחמים עליה העוברת בי מיד ליד", ג', 35).

בשירה זו, מוקדמת כמאוחרת, נחשפת תמיד תשתית עמוקה, ראשונית, של אישיות שירית רכה, חלומה, נרתעת כלשהו מחיספוסם של החיים; אישיות קולטת רשמים, סופגת אותם אל תוך עולם אישי מהורהר, מינורי, נוטה ליגון רך, שהוא אולי תוצאה של מורשת האם (שגורי מתאר אותה תמיד במונחים של יגון שאין לו מזור) ושל בדידות נעורים, ריחוקו של ילד מהוריו וחבריו. אישיות זו אינה מנסה לכפות את עולמה על המציאות על מנת לשנותה, אלא להיפך, היא קולטת את המציאות לתוכה, צובעת את עצמה בצבעיה, מנסה כמיטב יכולתה "לעבד" אותה לפי צרכיה, אף תמיד נשארת גם מחוץ לה. אין צורך לומר, שתהום כרויה בין אישיות זאת לבין הסטיריאטיפ הגס של "הצבר", שניסו במשך שנים להדביק לגורי ולהפוך את שירתו לנציגו הספרותי (אבל, כמובן, סטיריאטיפ זה עצמו הינו תוצאה ישירה של אותו עיוורון פסיכולוגי וסוציולוגי, שאותו ניסו המשתמשים בו לזהות כאחד מקוי ההיכר של נושא; ה"צבר" הארכיטיפי הוא תמיד לא יותר מפאנטאזיה מופרכת, שיש לה, כמובן, שימושים ציבוריים-פוליטיים מסוגים שונים). גורי נרתע במשך זמן מנגיעה בשורשיה הביוגראפיים של הדמות, אותו ילד או נער עוזב ונרתע, ששוטט לכדו ברחובות תל אביב הקטנה, קלט את אוירתה, אך נצרב מדי פעם בהארות של יגון ואי-שייכות, כמו זו שפקדה אותו פעם ברחוב בוגרשוב פינת רחוב הירקון, ומאז שבה ועלתה בתודעתו.

לכל אלה ניתן ביטוי ברור - אף כי גם הוא חסכוני ואלפטי, חושף ובה בעת גם מבליע - בכמה משיריו המאוחרים של גורי. רק בשירים אלה דיבר על "המטאפיסיקה" של הבדידות ההיא, של הקיום בתוך הווייה סגורה שראשיתה ואחריתה שקועות באפלה, ועל תעייתו של "הילד הפרובלמטי" ב"שדות רחבים" של דברים והיפוכם, "מושיט ידו שנמשכה מאז" ("מטאפיסיקה", ב', 134). בשיר מאוחר אחר סיפר על התהליך שגרם ל"תאונה", שהפכה את הילד התועה והתוהה למשורר:

אולי זה הוא הולך, נמשך להשאיר בילד רחוקי.

ואור אחר על שפת הים.

איך הכאב הופך למנגינה? ומי שלא שאל ומי שלא ענה לו

ורק הסב פניו.

היתה ההיא שראתה תמיד את שמוטב היה שלא תראה.

עיניה. עיניה היפות. כתב-החידה.

ושם גם המדוע שב על עקבותיו מהראשית האבודה.

היא היתה פה רגישה עד שמצאה תמיד סבה

לבכי.

אך היא לא תקנה את העולם.

("שאלונים", ב', 190)



גורי באירוע של איגוד הסופרים במעלה החמישה לכבודו, במלאת לו 85 שנה עם חיים באר צילם: ח. נגד

לא רק את העולם נבצר מן האם הרגישה מדי לתקן, אלא גם את בדידותו ונפחדותו של בנה, שלא מצא מענה לא במי שהסב פניו ממנו ולא בכתב החידה של עיני האם, הרואות הכל, אך אינן פותרות דבר. בשיר "בדרך אל הים" ממאוזרדים (ג', 33-32) דיבר המשורר ביתר פירוט על עצבותו ועזוביותו של הילד שהיה, ועל "הפקרתו" לרשמים שהציפו אותו ללא תיווך אנושי מערן ומרכז. אולם גם בשיר זה, קבע, יאמר "רק את שמותר לומר" ולא ינסה לחדור אל שיכבת זיכרונות קדמונית וכאובה מדי, שאותה הפקיד בידי האקליפטוס הבודד שנותר לא הרחק מגן-מאיר בתל אביב או מימה של העיר סמוך לקזינו שנעלם ברבות הימים. אלה היו עדיו ושומרי סודות עוצבו, אף כי מה יודע עץ אקליפטוס ענק "על ילד עצובי"; "ואיך יודע ים | - - | שהיית ילד עצובי". הנסיונות שצבר הילד הולידו שירה, שהמשורר כינה אותה שירת עדות, כלומר שירה התרשמותית-מתעדת "לא חייתי מפי השמועה, / עמדתי שם מראשית המבול, בקצה אלנבי", הכריז המשורר בשיר המאוחר "ראשית המבול", שבו סיפר כיצד הנער, שעמד מול הים בסופת גשמים, וראה איך "הומים בו גלים כרוץ גלגלים", כלשונו של יהודה הלוי, חזר לביתו וניסה "לכתוב, כדרכי, כעד ראייה, / איך זה התחיל, / איך זה נמשך. / מה קרה אחר כך" (ג', 64).

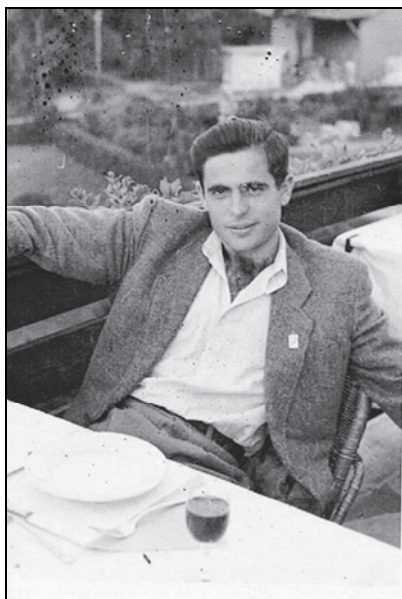
אין בכוננת דברינו אלה להציע פירוש ביוגרפי לשירת גורי. מכל מקום, שום פירוש - טקסטואלי ופואטי ככל שיהיה - לא יוכל להימנע מהכרה בנוכחות של האישיות שעוצבה בלחצים ובאלם של שנות הילדות ההיא. עובדה היא, שלמרות כל ההשגות הגסות, שהפכו את שירת גורי למה שאינה - שירת ה"צבר" המושרש והקהה - האישיות השירית הפאסיבית והקונטמפלטיבית שבה מדובר טובעת חותם עמוק ביותר, אולי עמוק מכל חותם אחר, בשירים עצמם, החל במקדמים ביותר שבהם, כגון שירי הנעורים, שקדמו לפדחי אש, ואחרים מהם

הוצאו לראשונה לרשות הרכבים בכרך הראשון של מהדורת השירים הכוללת - שירים על בדירות "אשר אין בה יפעה או חוכמה" ("ללא שם", א', 29), על פחד ("נולדתי עימו והוא היה צלי", "שיר על הפחד", א', 15-17), על תחושת מאוימות במרחב הפלשתיני ("זה השוק הישן בשפעת מזמוריו, בסכין שבגב, בשפם העבות, בריחות הרקב, בזקנים פושטי יד, במקהלת חייו הזדונית, הנצחית", "מסע אל העיר התחתית", א', 21)), ובעיקר על תחושת יתרות, אי נחיצות בעולם האנשים והדברים ("למי איכפת מלבד אמי/ אם כך אפול מלוא קומה/ על הסלעים הערומים./ ומי ידע בכלל, בין הגדרות והבתיים, שאחד נפל חלל/ והוא עובר עם הסופה אל המתים", "שירו של...", א', 19). כל התחושות הללו, שהפכו את הילד התועה והתוהה למשורר, טבעו חותם בל יימחה באישיותו השירית, וחותרם זה טבוע עמוק במיכלול שיריו של גורי.

בשירתו של גורי, מוקדמת כמאחרת, נחשפת תמיד תשתית עמוקה, ראשונית, של אישיות שירית רכה, חלומה, נרתעת כלשהו מחיספוסם של החיים... אין צורך לומר, שתהום כרויה בין אישיות זאת לבין הסטיריאופ הגס של "העבר", שניסו במשך שנים להדביק לגורי ולהפוך את שירתו לנציגו הספרותי של דור

דמות הילד הזה שהתבגר מעט והפך לעלם חולפת על פנינו בשינויי פרסונה חיצוניים בלבד במיטב שירי פדחי אש. כך, החל בשיר הפתיחה "טיול בלילה" (א', 33), שיר על טיול לילי של נער ונערה מאוהבים, שסימנו האופייני - העדר כמעט מוחלט של התייחסות ברורה של הדובר (שהוא הנער) אל זו שאיתו, או אל הזיקה שבינו לבניה, אל הריגוש והתשוקה שבתוכו, לעומת ליקוט סלקטיבי אך מתמשך של ייצוגים מיטונימיים של המציאות המקיפה אותם, המשתזרים למעטפה רכה של הלוך-רוח רומאנטי שהוא עיקר השיר. הפנייה מן הנער והנערה, מגופם ומנפשם, אל הכוכבים הצונחים, הגחלילית, העטלפים המרחישים באילן אקראי, הערפל, הירח המאוחר המעיר "נצנוץ טללים על מחלפות הצאן", צינת השחר וכו', באה לאפשר לדובר להשרות על השיר הלוך-רוח מאוהב מבלי שהלוך רוח זה יחייב אותו יותר מאשר בג'סטה של הגשת פרח לנערה על מנת שתעטור אותו "לראשה האפלולי". כאשר השיר מסתיים, כאילו במפתיע, בנשיקה, מתנסח המעשה הנועז הזה בלשון מוזרה כמעט של סבילות והיפעלות. כביכול לא הנער והנערה אחראים למעשה אלא מישהו אחר שדחף אותם זו לעבר זה: "ניעצר קמעה. תיגשי על בהונות וננושק פתאום". לא במקרה בחר המשורר הצעיר להשתמש בבניין פועל ולא בבניינים המקובלים יותר בשימוש בפועל נש"ק (קל, פיעל, התפעל). הוא החדיר בצורה זו את ממד הסבילות, קבלת הפעולה, אפילו לאקט שכולו, לכאורה, פעילות. יותר מכל מרכיב אחר בשיר, ה"ננושק" הוא שייצג אישיות שירית, שגם בגילומה הרומאנטי-הארוטי הייתה זו הנפעלת יותר מאשר זו הפועלת.

כזו הייתה האישיות שהופיעה במרבית שירי הספר - בשירי הנוף, בשירים על הזמן החולף, בשירי הסתו והזיקנה המדומה (ראו "שיבתו הטובה של סילויוס", א', 73), בשירי הנדודים בערי אירופה. למרות ההקשר ההיסטורי הנעשה באלה האחרונים טעון ביותר (גורי עשה באירופה בשנת 1947 כשליח ההגנה, שתפקידו היה להכין יהודים ניצולי שואה למסע לארץ



חיים גורי בפלמי"ח, 1948 (מימין) ובהונגריה, 1946

ישראל שעמדה בימיו האחרונים של המנדט הבריטי ערב מלחמה ועצמאות), הדוכר שבהם הוא, למעשה, אותו נער רך מ"טיול בלילה", אשר אמנם הוטל עליו תפקיד כאילו גדול ממדותיו. עדיין הוא ממשיך בטיול הלילי - הפעם ברחובות אפלים של ערים הרוסות, בסימטאות זנות קורצות באודס, או על גשרים, שהנהרות הזורמים תחתיהם היו עדים להשמדת עם. עדיין הוא אוסף ייצוגים מיטונימיים של סביבה ואווירה ושוזר אותם למעטפת תאורית הנעשית לעיקר השיר. כך הוא פותח את השיר היפה "ז'נבה 1947":

נְכַר שְׁקֵט וּמְהוֹרָהָר.
דְּמָמָה גְדוּלָה שֶׁל טָרֶם-עָרֵב.
גְּנִים, וְזִמְן יֵשׁוּ, יֵשׁוּ.
מִרְחוֹק מוֹנִבְלָן הָהָר.
עַל הַלְמָן חוֹלְפוֹת
סִירוֹת הַשֵּׁיט בְּאוֹשָׁה.
יוֹם שְׁקֵט נֶגֶר אֵט-אֵט.
פְּרָחִים, תְּזַמְרֵת, בֵּית-קֶפֶה,
וְדוּמְיָה רַבָּה עוֹבְרֵת.
ז'נְדֵרֶם בְּמֵדֵי הַשָּׂדֶה
מִנְעִים חֵיוֹן מְרִסֵּי מְסִיחָ.
אִשָּׁה וְלְרֵאשָׁה הַפְּרָח.
(א', 50)

אף כי הדברים באים כדי ליצור רקע לניגודם שיובלט בהמשך השיר, עדיין הם מוסרים את המיקצב הנפשי הטבעי לאיזה גורי "ראשוני", שהוא אדם מהלך אט-אט בעולם וקולט את רשמיו. אופיינית ההסתמכות המלאה על הפרטים המיטונימיים, תוך הבלעת ההכללות המטאפוריות (נכר מהורהר, זמן ישן, יום ניגר, דומיה עוברת) בתצריף מלא האווירה הנוצר מן המראות והקולות, שהמשורר מדווה עליהם: הגנים, הסירות העוברות באיוושה, המראה המרוחק של המונבלן, בית הקפה ותזמורתו, הז'נדרם המנומס, האשה בכובע הפרחוני. לא פחות מזה אופייניים הקצבים האיטיים, הנוצרים על ידי המשפטים הקצרים, שלעתים הם אף משפטים מקוטעים, משוללי נשוא ("גנים, וזמן ישן-ישן", "אשה ולראשה הפרח"). קצב ההליכה האיטית והממושכת ("עתה אני צועד, צועד"), המאפשרת הסתכלות מפורטת, התפנות להרהורים, נכונות להתרשמות, שולט כאן בכל, לרבות במלים המוכפלות ("גמינאציו" בלשון הרטוריקה): "ישן-ישן", "אט-אט", "צועד, צועד", שאינן מייצרות עוררות פאטיטית, כדרך ה"גמינאציו" הקלאסי, אלא להיפך, הן יוצרות תחושת התמשכות ואיטיות. אכן, גורי ה"ראשוני" הוא אדם "צועד, צועד". הצעידה, כפי שבורר במקום אחר², היא המודוס העקרונני של דמות האדם ושל המצב האנושי בשירת גורי. למעשה, האדם הצועד שולט בחלקים נרחבים של השירה העברית שנכתבה בשנות השלושים והארבעים, והוא מן הסמלים העיקריים של התרבות הציונית בת הזמן. נתן אלתרמן לא היה היחיד בקרב בני דורו שעשה שימוש נרחב בסמל זה, אולם הוא היה זה שהקנה לו את גילומו המעורר והמפעיל ביותר, שעה שקשר את ההליכה הבלתי פוסקת הן בתשוקת החיים, המראות, הצבעים של ההלך *מכוכבים בחוץ* הן בכוח לגבור כביכול על המוות שבו נחן העני-כמת, החוזר לעירו הנצורה ולרעייתו המאויימת *בשמחת עניים*, שני קובצי היסוד של שירת התקופה.

ההלך האלתרמני מצא את דרכו לפינות שונות של שירת תלמידיו וממשיכיו של המשורר-האב. צילי מצעדו נשמעו - רחוקים, מהופכים, צלילים של אנט-טונים - אפילו בשיריו המוקדמים של דוד אבידן מן המחצית השנייה של שנות החמישים, שירי ההליכה שאין לה תכלית ומטרה, כגון "טיול קצר שנסתים בכי טוב", "שרב", "שירלכת", "ייפוי כוח", ו"כרטיס ביקור"³. אולם בעיקר הוא נגלה במסיכות שונות בשירת המשוררים בני דורו של גורי, שביכורי שיריהם החלו להופיע בשנות הארבעים של המאה: גורי עצמו, בנימין גלאי, אמיר גלבווע, ע. הלל, עוזר רבין וחבריהם. הוא כונן את קולו של הדובר בפואמה "פרידה מן הדרום" של אבא קובנר, שנפתחה בשאלה שבקעה מאפלת הלילה שלפני היציאה לקרב כאילו השמיעה הלילה עצמו: "הנגיע - ואיך?", ונענתה בו במקום בלשון היציבה והבטוחה של הגדת הפסח: "זאת ידע בלילה הזה - כבכל הלילות - אשר יקום וילך"⁴. הוא היה הן האדם שקם בבוקר פתאום והרגיש כי הוא עם והתחיל ללכת בשירו הידוע של אמיר גלבווע ("שיר בבוקר בבוקר"⁵), הן ההולך המאוכזב והמריר הצועד מול פני

² ראו הפרק "הזמן הצועד והמוות המבוטל - על פרחי אש מאת חיים גורי" בספרי מול האח השותק - עיונים בשירת מלחמת העצמאות, הוצאת כתר והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים 1992, עמ' 197-231.

³ דוד אבידן, כל השירים, כרך א', הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, תל אביב 2009, עמ' 68-67, 72-74, 77-76, 82.

⁴ כל שירי אבא קובנר, כרך א', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים 1996, עמ' 161.

⁵ אמיר גלבווע, כל השירים, כרך א', הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1994, עמ' 281.

הבוקר הרעים, שנדרס ברגלי "גסי הברך", בשיר "אפלה בבוקר"⁶. הוא יצא נלהב במסעותיו של ע. הלל אל מרחבי "ארץ הצוהריים", או נקרע בספקותיו בשירו המיוסר של עוזר רבין על אודות "ההולך" לשדה הקרב כדי לבצע מעשי הרג הכרחיים ויודע כי בגין מעשי ההרג ה"חיוביים" האלה "הוא אל החיים כבר לא ישוב, גם אם יישאר"⁷. הוא היה ההלך הסאטיר בשירי הנדרים של בנימין גלאי, הלך "פרא וסייטן - יוצא קרקס, שעיר חזה, גלוי-ראש כצועני, לא רוחץ במים, לא פורכס", נודד עם "עוף השמים, עם הרוח", משוטט בפארקים, שר בכתי קפה "עם הבאנוז' על ברכיו"⁸. אבל הוא היה גם הנערים במכוניות המשא הכבדות, דוהרים מנופני חולצה לבנה ובלוריות שחורות, חזותיהם היחפים משתאים לרוח, בשיר "על מכונית משא דודג' בכביש חיפה-תל-אביב"⁹ של ע. הלל.

דמות ההלך שאיכלסה שירים רבים כל כך של גורי הצעיר הייתה, אפוא, בת למשפחה ענפה, משפחת ההולכים הכפייתיים של שירת עידן מלחמת העצמאות. אפילו שיר האהבה הרומאנטי שהוזכר כבר, נפתח במלה "נלכה", אותו Allons! הפותח כמה מפרקי "שיר הדרך הפתוחה" של וולט וויטמאן. ואולם בה-בעת היה האיש ההולך של גורי שונה לגמרי מבני דמותו הקרובים לו בשירת אלטרמן או בזו של משוררי דורו הוא. שכן באיש ההולך של שירי גורי הסתמנה כפילות, שהייתה במידה מסויימת מעין הד לכפילות הפואטית שעליה דובר. זו מצאה את ביטוייה באיזה נתק, כמעט מוחלט, בין הדינאמיות העזה של פעולת ההליכה עצמה, שלעיתים נחקקו בה קוי הפרך והיסורים ("היו ימי מוכי-רוחות. [- -] - עברתי על פסגות ורכסים. / נטייתי אל האכסניות שבצידי הדרך. / חרטתי את שמי על גזע וסלעים. / גופי כחש, וכתונת הפסים / דמתה לנס עיף", "מסע עם הזמן החולף", א', 43), לבין איזו סטאטיות פנימית בתודעת ההולך. ההלך של גורי לא הזדהה עם פעולת ההליכה כשם שהוא לא כפר בצורך בה. הוא לא נשא נפשו אל מחוז חפץ מוגדר, כשם שלא עסק הרבה בבירור הצורך או הכורח שבהליכה.

האיש ההולך של גורי שונה לגמרי מבני דמותו הקרובים לו בשירת אלטרמן או בזו של משוררי דורו הוא. שכן הסתמנה בו כפילות, שהייתה במידה מסויימת מעין הד לכפילות הפואטית. זו מצאה את ביטוייה באיזה נתק, כמעט מוחלט, בין הדינאמיות העזה של פעולת ההליכה עצמה, לבין איזו סטאטיות פנימית בתודעת ההולך.

תחנות הדרך האקראיות - האכסניות, המעיין "הנאהב בהפתעות הדרך", הנותן אותותיו "בריה גללי הצאן, בצמחיית המים", בצלילי הזרימה או הטיפטוף ("למעייך", א', 38) - היו חשובות בעיניו יותר ממטרת המסע. הליכתו לא ביטאה לא את תשוקת החיים הרעבתנית של ההלך האלטרמני ולא את מאמץ התגברותו על המוות ("להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל, ואמות ואוסיף ללכת"¹⁰). היא לא הונעה על ידי התאוות וחיפוש הריגושים והתמורות שהניעו את ההלך של גלאי - גירסה

⁶ שם, עמ' 291.

⁷ עוזר רבין, *הולך סוכב הולך*, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים 1982, עמ' 61.

⁸ בנימין גלאי, *מים לים*, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים 1985, עמ' 11, 49.

⁹ ע. הלל, *כל השירים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, תל אביב וירושלים 2012, עמ' 19-21.

¹⁰ מתוך "בדרך הגדולה", נתן אלטרמן, *שירים שמכבר*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1999, עמ' 116.



ליד הנהר, הונגריה, 1946

"פרועה", גסה במכוון, של ההלך האלתרמני; בה במידה רחוקים היו ממנה האקסטאזה המשיחית והמרירות התהומית של הצועדים בשירי אמיר גלכוע, או ההתגברות על הפחד והפעלתנות כחיוב חיים הכרחי מול כליון והשמדה בשירי אבא קובנר. רגלי ההלך של גורי לא נתקלו באבני הנגף המוסריות המעכבות את "ההולך" בשירו של עוזר רבין ("רגליו ככדות בסירובן. בדהימת-אלם גופו שומע/ לבכי שורשי-הלב הנקרעים לאט"), אבל הן גם לא נסחפו בלהט הרגליים הצעירות והחסונות, הנתונות "בנעל הסמורה, בגרב הפלמחי הזקור" בשיר ה"כיתה בארץ" של ע. הלל¹¹. ההליכה שוות הקצב, המתמשכת, המובנת מאליה, הצטיירה בשירי גורי כמודוס קיומי ראשוני, דפוס יסוד של עצם ההימצאות בעולם. האדם בעולם נולד, לפי גורי, להיות מהלך, והוא גם ימות תוך כדי הילוך. הכוח המניע אותו לא בא מן החלק הפעיל שבאישיותו - מן הרצון, התשוקה, הפחד, השנאה, ההתכוונות או הרתיעה - אלא דווקא מן החלק הסביל שבה. האיש החוזר משדה הקרב, פוסע "חרוך עד אפר", ממשיך להלך יגע, הוזה, עד נפלו "על סף", ואז "עלטה נושבת תישא את גווייתך מעל ההריסות" ("מעל ההריסות", א', 102). הליכתו כאילו נבעה מן העלטה שסביבו ואל תוכה היא גם תיבלע.

כך הפאסיביות האופיינית לאישיות השירית של גורי חדרה גם למיטב שירי הפלמ"ח והמלחמה שלו, בניגוד מוחלט לרושם שהטביעו שירים אלה בתודעת הדור ולשימוש הסימבולי-הטיקסי שנעשה בהם. למן האספלט המותך, ה"רמוס מתחת לרגליים" ב"מסע יום" (א', 77), שירו הראשון של גורי שראה אור (ב-1945), ועד למיפגש השבילים הקסום, עוטה "האור והפלא", שבו נגלו לעין הסייחים המאודמים על רעמתם ה"הדורה תלתלים-

¹¹ ע. הלל, כל השירים, עמ' 35-37.

תלתלים" ונשמע "זמר הפרסות בדרך הנפתלת" שבשיר "רעמת הסייחים" (א', 98-100). ההילוך - בין זה של כיתת הפלמ"ח העושה דרכה לירושלים ובין זה של הסייחים המייצגים את המתים ה"אובדים מתחת השמיים" - הוא מיכאני, מובן מאליו, חסר מטרה או תשוקה למטרה, מייצג את עצם הקיום ולא את תוכנו הרצוני. כזה הוא גם הילוכם של אנשי חטיבת הנגב הבאים בשערי באר שבע כאילו הלילה עצמו "עבר בדרך באר-שבע" ("בדרך באר שבע", א', 85), או המפיקים הדים של פחד מריצפת הקמרונות של נצרת, כשהם מכים בה בנעליהם המסומרות, מעין מענה ל"רעמי הפעמונים" המתערבלים מעל לראשם מכיפות המגדלים של הכנסיות ("נצרת", 86-87). מטרתו המוצהרת של ההילוך - הניצחון בקרב - מובנת מאליה, ואינה מעוררת כשלעצמה קושי או ספק; אבל הקשר בינה לבין ההילוך כהתנסות של הגוף האנושי בעולם, כתנועה בתוך מרחב, כהתקת העצמי ממקום למקום, אינו קיים; מכל מקום הוא אינו מוטעם באמצעות סימון קשר בין סיבה ותוצאה.

הפאסיביות האופיינית לאישיות השירית של גורי חדרה גם למיטב שירי הפלמ"ח והמלחמה שלו, בניגוד מוחלט לרושם שהטביעו שירים אלה בתודעת הדור ולשימוש הסימבולי-הטיקסי שנעשה בהם.

האדם ההולך מייצג בשירי גורי את האישיות הפאסיבית, מקבלת הפעולה והבלתי היסטורית, אישיותו של הילד הרגיש, המתרשם והנרתע מ"שיר על הפחד" ומ"מסע אל העיר התחתית" הקורצת בשפעת הצבעים ובמזמורי השוק, אך גם מאיימת "בסכין שבגב, בשפם העבות", שאותם כתב גורי הנער טרם שנעשה למשורר מוכר. באורח פאראדוקסאלי, ההולכים היחידים של גורי שנחנו ברצון עז ובהתכוונות מלאה היו המתים. כך ב"הנה מוטלות גופותינו" (א' 93-94), השיר האיקוני של מלחמת העצמאות, מתמרמרים המתים המוטלים "שורה ארוכה ארוכה" (שוב ה"גמינאציו" המששה, היוצר המשכיות) על הכוונה לטמון אותם בעפר. בחייהם היו הם מן ההולכים האופייניים של גורי, משוטטים "בדרכים לאורה של שקיעה רחוקה", אפופי הלוך-נפש והרהורי נעורים. עכשיו, שמתו, הם מבייחים: "הן נקום, והגחנו שנית כמו אז - נדרה איומים וגדולים ואצים לעזרה", כמין מתי מדבר ביאליקאיים הנחלצים לקרב. לעומתם, ה"נערים" מ"תפילה" (א', 83) "יצאו שקטים וצדעם אובד", הילוכם לקראת סכנה ואולי גם מוות אפוף דממה ולילה. שלוחים לגורלם בידי "העם" ואלוהי הצבאות, שאליו מפנה הדובר את תפילתו-תחינתו, הם "שוקים ונכונים", מונעים על ידי כוח חיצוני להם ונענים לצויו. כך מצטיירים הלוחמים במרבית שיריו של גורי. הם המשך וגילום מוקצן של הלוחם מיכאל מ"שירי עיר היונה" של אלתרמן (אף כי שירי המלחמה של גורי נכתבו לפני עיד ה"יונה"), שהגדיר את נסיון החיים הקצר שלו ושל בני דור תש"ח במונחים של פאסיביות עמוקה: "סכין היינו בכפה של עת לא רחומה בהגיחה מארב", וכן: "אפל הזמן ולא אנשי סודו אנחנו. / נעלמים חוקיו, חזקו פניו מצור. / ואנו אל מולו מאחרי הצאן / ומספסל הלימודים לוקחנו"¹². אלתרמן הגדיר כאן בחדות את מה שנראה לו כהבדל המוחלט שבינו ובני דורו לבין לוחמי תש"ח, אשר, לדעתו, כלל לא הבינו את מהות המלחמה שבה הקריבו את חייהם (היינו, לא הבינו שהיא "מלחמת היהודים" על הישרדותם

¹² נתן אלתרמן, עיד היונה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1978, עמ' 9, 27.

ההיסטורית ולא רק - אף לא בעיקר - מלחמה על הקמתה של מדינה יהודית בארץ-ישראל, הברדל שהומחז בשירים כניגוד בין מיכאל לאהובתו-רעייתו מיכל, המבינה היטב על מה המלחמה ומי הוא המצווה על אהובה לאחוז בסכין - לא העת הבלתי רחומה, אלא היא עצמה כאם יהודיה רחמנית, המגוננת על עוללה. גורי מקבל על עצמו את התנסותו הפסיכית של מיכאל האלטרמני כמודוס קיומי מובן מאליו - המודוס של המופעלים, הנשלחים, המונעים.

לתשתית-אישיותית זו היו השלכות פואטיות צורניות ותימאטיות, שניכרו כבר בשיריו המוקדמים של גורי, אלה שנכתבו בעוד הוא, כמו כמה מבני דורו האחרים, נתון להשפעת המודלים של המשוררים הארץ-ישראליים הניאו-סימבוליסטים, בעיקר שלונסקי, אלטרמן, ויונתן רטוש. מבחינה סיגנונית הן ניכרו בהתנזרותו הגמורה מכל סתימות והרמטיות מן הסוג שניתן למוצאם בשירי *חופה שחורה* ו*בארגמן* של רטוש, וכן לעתים בשימושים המטאפוריים המפתיעים בשירי *כוכבים בחוץ* של אלטרמן. גורי השתמש בלשון שירית "תיקנית" ולעתים גם גבוהה, והרבה, בשלב המוקדם של התפתחותו, בשימוש במטאפורה צבעונית וחגיגית; אבל מעולם הוא לא נזקק למלים ולצירופי מלים שהסוגסטיביות שלהם מותנה בעמימות התוכן הסמנטי שלהן, או במטאפורות שהקשר בין הנושא ל"מוביל" שלהן הוא עקיף, שכלתני ולעתים גם בלתי ברור. כל אלה, מתכונות היסוד של השירה הניאו-סימבוליסטית, נגדו את הנטייה ההתרשמותית הישירה והפשוטה שאיפיינה את שירתו, שנבעה מתכונתו כמשורר אימפרסיוניסטי, יוצרה של שירה של הלוך-נפש ותאור מימטי כפשוטו. מרבית שירי הנוף הרבים, שמילאו חלקים נכבדים ב*פרחי אש* ובשירי *חותם*, היו שירי תאור ורשמים ללא חתירה להמשגה מופלגת.

כך, למשל, השיר "אור ישראלי" (א', עמ' 171) *משידי חותם*, שחיה שחם סימנה (במחקרה שחשף את הדי שירתו של אלטרמן בשירת המשוררים הצעירים ממנו¹³) את עמדתו הדיאלוגית-הדיאלקטית לעומת שיר האור המפורסם, שפתח את הפרק השלישי ב*כוכבים בחוץ* ("האור - הצועד ממראות נחושה" וכו' 14). במידה ניכרת של עקיבות סימן כאן המשורר הניגוד בין תפישת הנוף האלטרמנית לבין תפישתו שלו עצמו. לכאורה, עיקרו של ניגוד זה, כפי שהציגה אותו שחם, בהבדל בין רגילות "ילידית" של הדובר בשיר לזעלפות האור הארץ-ישראלי לעומת ה"זרות" לאור האכזרי הזה של המתבונן הבא מרחוק (גורי פתח את שירו באמירה: "האור היה לבן-אכזר/ ובו לזר"; בעניין זה הוא הלך בעקבות טענותיו של רטוש כנגד הפרצפציה הנופית ה"מהגרית" של אלטרמן¹⁴). אולם, לאמיתו של דבר הניגוד המשמעותי יותר הסתמן לא בטענה "כנענית"-שיגרתית זו, אלא בעצם המירקם של שני השירים. בשירו הקצר והמופלג של אלטרמן מקפיצה הרטוריקה

¹³ חיה שחם, *הדים של ניגון - שירת דוד הפלמ"ח וחבורת 'לקראת' בזיקתה לשירת אלטרמן*, הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תל אביב 1994, עמ' 198-200, וראו שם כלל הדיון בזיקתו של גורי לאלטרמן, עמ' 174-203.

¹⁴ נתן אלטרמן, *שירים שמכבר*, עמ' 87.

¹⁵ ראו המאמר "מנגד לארץ", יונתן רטוש, *ספרות יהודית בלשון העברית*, הוצאת הדר, תל אביב 1982, עמ' 75-82.

המרתקת את האמירה השירית במסגרת של משפט סבוך אחד את דימוי האור, החל בשורה השניה של השיר, מן הרובד התאורי אל הרבדים המטאפיזי והמיתולוגי. בעוד האור האלתרמני "צועד ממראות נחושה" ומסתער כגיבור "על חזה יאורות" הוא נהפך הן לחידה פינומנולוגית ("מה הוא עושה" והאם בכלל יש לו קיום אונטולוגי בעת שאיננו רואים אותו?) הן לחיית קדומים אדירה שאיבדה את דרכה ("מה הוא עושה לברו - / לעת היוותר/ יחידי וגועה, / אור ענקים, / אור בלי רואה"). גורי חיקה לכאורה את הרטוריקה של השיר האלתרמני, ריתק את שירו במסגרתו של משפט מתמשך אחד, ואף הרבה במטאפורות המזכירות לכאורה את אלו של המשורר מורה-הדרך ("האור המכרסם את סוד המרחבים והכיכר, / הרע לחלשים. / המתעלף בגולגלות וכברושים" וכו'), ואולם שירו טוהר מכל רמז מטאפיזי ומכל תהייה אונטולוגית. בעיקרו, הוא לא ניסה אלא להציע תאור "חזק", מרשים, של אור הקיץ הישראלי, שאינו מרפה כלל בעידן הסתו, ובהיותו "צולח כל ביניים" הוא מגיע במלוא כוחו אל החורף על גשמי ו"משפחות" ברקיו (בעניין זה הוא חיקה את אלתרמן בהיפוך. ב"מריבת קיץ" מתואר כיצד "חודשים של ברק ושל מים" נפסקו כאילו בותקו באיכות חרב עת "קם השמש חקוק על שלטו של סיוון"¹⁶). אלתרמן הסימבוליסט השתמש בתאור לשם הצגת שאלה עיונית, כלומר, לשם תהייה על ה"מהות", ה"אסנציה" של התופעות הנתפשות לנו באמצעות רשמי החושים. גורי, לעומתו, יצר תאור לשמו, שההכללה המובלעת בו לא חרגה מן הקביעה שנוף הארץ הוא "קשה", "מאוהב בנחושים" ו"רע לחלשים". אלתרמן ניסה לזהות את המהות הטהורה, את ה"אידאה" של האור, ואילו גורי איפיון אור ייחודי-מקומי. אלתרמן המשיג; גורי תאר.

אותו הברל עצמו מסתמן בשירים שבהם הנוף נעשה רקע לסיפור אישי או גם היסטורי או אנתרופולוגי. אצל אלתרמן הסיפור מאבד עד מהרה את אופיו הסיטואטיבי-האישי ומתפתח כדרמה אידאית (כך, למשל, ב"אל הפילים", שבו נהפכת סערת גשמים קיצית למסה פיוטית מורכבת על אודות הצימאון של האדם העירוני המודרני המנוכר-לטבע לפראות הקדומה של היקום האורגאני ועל הסכנות המוסריות והפוליטיות הכרוכות בריווי בלתי מבוקר של צימאון זה, שאותו מזהה המשורר עם הפאשיזם; וכך גם ב"מערומי האש", השיר הקושר את המפעל הצינוני בעימות "חיובי" של האנושי-התרבותי עם הבראשיתי והקוסמי). אצל גורי הסיפור האישי (על הרוב, סיפורו של האיש הבודד הצועד במרחב: "ועוד אני הולך - הדרך ארוכה" א', 142); "נקום ונהלך לאורך השבילים" א', 149); "ראיתי בוסתנים שקוציהם גבהו כנוף זיתים" א', 167); "הלילה בלכתי לעבר החצות" א', 172] וכו') תומך לאורך השירים הן בהפלגות המטאפוריות של תאור המרחב הן בגיחות הצנועות של המשורר אל מה שמעבר למראות ולקולות. כך, למשל, בשיר הגדול "הולדת המטר" (א', 172-173) מתקופת *שידי חותם* (השיר לא נכלל במהדורה המקורית של הקובץ), שבו תאר הדובר הצועד בלילה את הולדת היורה. המשורר הרחיב כאן את הסיטואציה הראשונית של ליל הגשם הראשון הניתך על האיש הצועד כדי תאור מקיף של התמורה שמחולל היורה במרחבי הנוף ובחיי האיכר, אבל לא סטה מן המסלול התאורי של שבעה ימים של גשם זלעפות ראשון, הממלא את נחלי הבתה ומשתרע בגיאיות בדמות שלוליות וחרדליות, כשהוא נושא "דורון ושילומים אל המדבר והמלחה. / ואל נימי התהומות, עורקי האדמה-האם". הכובד והפאר של השיר, הכתוב בטורים ארוכים, בסטאנצות כמו-קלאסיות בנות שישה טורים כל אחת, ובלשון גבוהה ועשירה

¹⁶נתן אלתרמן, *עיד היונה*, עמ' 203.

במיוחד, מוצדקים על ידי הרחבה זו, אך אינם משרתים המשגה הגותית. גם כאן אין דרמה של רעיונות אלא תאור מחזה טבע מרהיב על השלכותיו הנופיות והאנושיות. במקום שבו ניסה המשורר להעלות דרמה הגותית "טהורה", כגון במחזור "שיר הנדרים והקורות", שרק קטעים ספורים ממנו כונסו במהדורת השירים הכוללת (א', 176-178)¹⁷, הוא כאילו חרג מתחומו הפיזי המיוחד לו ופסע על קרקע שירית זרה, היא קרקע שירתו המאוחרת, האסימטרית, של אלתרמן (במחזורים מעין "שירים על רעות הרוח", "מריבת קיץ" ו"שירים על ארץ הנגב").

התעמולה הספרותית של שנות החמישים והשישים הכבירה טעויות על גבי טעויות. לא זו בלבד, שכל המשוררים שתקפה תעמולה זו כתבו שירה אישית בשפע, וגורי אולי עלה מבחינה זו על כל בני דורו, אלא שהיוזקותם של המשוררים ל"אנחנו" הקיבוצי נבעה לא מהתכחשות לעולמו של הפרט אלא מתחושה היסטורית מוצרפת.

עם זאת, לא יטעה מי שיחשוף בשירת גורי המוקדמת וה"תיכונה" (החל בשושנת דוהות) כאחת זיקה אמיצה ומתמשכת אל המודוס השירי הניאו-סימבוליסטי, לרבות גיחותיו (בשירי *כוכבים בחוץ* של אלתרמן) אל עבר רבדים רומאנטיים קודמים לסימבוליזם. זיקה זו אינה ניתנת להסבר על פי הטענה (שפותחה במשך הזמן למשהו מעין התרסה) בדבר היותם של גורי וכמה מבני דורו "מושפעים" מן המשוררים הניאו-סימבוליסטיים של הדור הקודם, בראשם אלתרמן ושלונסקי. אכן, בני דור שנות הארבעים אימצו לעצמם, לפחות בראשית דרכם, כמה מן המודלים הפואטיים שמצאו את ביטויים המובהקים באבני *בוהו*, *שירי המפולת* והפיוס, *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים חופה שחורה*. ה"השפעה" הזאת העמיקה לחדור אל תוך המירקם של שירתם בדרכים גלויות לעין ואף נסתרות ממנה (למשל, עדיין לא הוסבר התפקיד המעצב של ספר *כוכבים בחוץ* בקביעת התכנים והאתוס הפיוטי של *ארץ הצוהריים* של ע. הלל, לכאורה קובץ שירים אקספרסיוניסטיים-"וויטאניים" רחוקים מאוד מן המודלים הסימבוליסטיים; למעשה, מבוססים השירים על פיתוח כמו-אקספרסיוניסטי של מודלים אלה), אולם בעובדה זו כשלעצמה אין כדי להסביר דבר. השאלות המכריעות בחשיבותן אינן האם היו משוררי תש"ח מושפעים משירת קודמיהם, אלא מדוע הם היו מושפעים ממנה וכן מה ממרכיביה הרבים הם בחרו לאמץ לעצמם, ובאילו דרכים הם עיבדו ושינו את המרכיבים האלה כדי להתאימם לתשתית הפואטית של שירתם הם, שהייתה במקרים בולטים כזה של גורי (אבל גם, ביתר תוקף, של אמיר גלבווע, עוזר רבין וע. הלל) שונה מאוד מתשתיות השירה של המשוררים המשפיעים, ביחוד מזו של שירת אלתרמן. המקרה האופייני של גורי יכול לשפוך אור על כלל הבעייה הפואטית-ההיסטורית הזו.

במקרה זה, כמו גם בכמה מקרים אחרים, ניתן לראות בעליל כיצד נסיון חיים דורי, אפשר לומר, הרגע ההיסטורי שבו הונחו יסודותיה של שירת משוררי שנות הארבעים, הכתיב לה - במקרים מסוימים כפה עליה - מרכיבים מרכזיים של המודל ההיברידי, הסימבוליסטי-הרומאנטי, בעיקר אסנציאליזם (במקום אקזיסטנציאליזם) בעצם הבנת הקיום האישי כמו גם תחושת יצוגיות סימלית של הפרט ביחס לכלל הדורי וההיסטורי-הלאומי. המרכיב השני, זה שהוקע לימים בטענות נגד "שירת האנחנו" המתכחשת כביכול לנסיון החיים הפרסונאלי,

¹⁷ וראו המחזור בשלמותו בשירי *חותם*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1954, עמ' 85-92.

יכול להיות מובן בנקל. אמנם, גם בעניין זה, כמו באחרים, הכבירה התעמולה הספרותית של שנות החמישים והששים טעויות על גבי טעויות. לא זו בלבד, שכל המשוררים שתקפה תעמולה זו כתבו שירה אישית בשפע, וגורי אולי עלה מבחינה זו על כל בני דורו, אלא שהיזקקותם של המשוררים ל"אנחנו" הקיבוצי נבעה לא מהתכחשות לעולמו של הפרט אלא מן התחושה ההיסטורית המוצדקת, שעולם אישי זה קופח אבל גם הוגדל על ידי נסיון חיים היסטורי שנאכף עליו. מה יכול להיות התימה בכך, שמשוררים שעולמם השירי עוצב בצל השואה, מלחמת העולם ומלחמת העצמאות, הבינו שבמציאות בה חיו נעשה העולם האישי פרובלמטי וקיומו הועמד בספק. כיצד יכלו אנשים צעירים שראו עצמם מועדים למוות, נשרפים "כמלילות בדחס השרב" של יומם שפנה-הלך לו בטרם עת, ו"עוד לפני שחייכנו כבר תמנו" (אמיר גלבוץ: "נאום הגוועים לפני יומם"¹⁸) שלא להתייחס אל עצם קיומם כאל סמל? כיצד יכלו אנשים שהיו אחוזי תמיהה, ובנוסף שירי המצבות הפונים אל הזר האקראי העובר על פני אבן הזיכרון שאלו את "העובר בחיי ועוקבני כצל ובן-אוב" מה ימסור "בסיכום העניין על אותה פרשת דרכים" שבה "במקום שתי עיני היפות ינקרו העורכים את מוחי" (גורי: "שמע, אתה", א', 92) שלא לראות כיצד המכנה ההיסטורי המשותף לגורלותיהם שומט את הקרקע מתחת להנחות היסוד של האינדיבידואליזם הבורגני? אותם אנשים גם לא יכלו שלא לחוש שבקומם פתאום בבוקר ובצאתם לדרך היוםית נהפך מצעדם לתהלוכה של עם שלם. אלמלי ראו את הדברים כך - או, ליתר דיוק, גם כך - היו משוררים אלה מתכחשים לא רק לנסיון ההיסטורי הקולקטיבי של זמנם אלא גם ובעיקר לעצמם, לפרטי שבהם, שנטל חלק, לרצונו ובעל כורחו, באותו נסיון חורך ומשלהב. את התמיהה או הטענה בעניין זה יש להפנות לא אל משוררי תש"ח אלא אל מבקריהם בני דור המדינה, שנראו לעתים כאילו היו מאמינים בתקפותו של הפרטי כפי שהייתה מובנת לפני מלחמת העולם הראשונה ולא אחרי שתי המלחמות הגדולות ואחרי אושוויץ וכל שאר המאורעות שגילו לכל עד כמה בלתי ריאלית הייתה התקפות הזאת בחייהם ובמותם של המיליונים.

המרכיב הראשון הקשור בהבנה אסנציאליסטית וסימבולית של עצם הקיום דווקא משום חשיפתו לפגיעה ולכליון טעון הארה מלאה יותר. בעניין זה מילות המפתח בשאלה שמפנה הדובר של גורי אל הזר העוקב את חייו הן "סיכום העניין". מלים פרוזאיות אלו מכילות אמת פסיכולוגית עמוקה הרבה יותר מן הזוועה והרחמים העצמיים שבתמונת העורכים שניקרו את עיניו היפות של הצעיר "המוטל בשדה" וחדרו במקוריהם אל תוך רכות מוחו. מחד גיסא, הן מלמדות על התחושה של האדם המועד להרג או לפגיעה, שחייו הם דוגמה למשהו, ושיש מי שעוקב אחריהם - לטוב ולרע. זוהי תחושה שתלווה את גורי עד לאחרוני שיריו, כפי שניתן ללמוד מן הפרק השלישי במחזור המאוחר "עיבל" ("הם שבים בשנת הלילה הנרודה [-] - ההולכים בעיקבותי, היודעים על אודותי עוד משהו", ג', 164). מאידך גיסא, המלים קושרות את התחושה הזאת בסימליות המוכרת, הכמעט רשמית, של העצמי, בתחושה אחרת, תחושה חריפה בהתכווצות הזמן האישי, בהתקצרות דראסטית של המשך הקיומי. הזמן יפרוש מן העלם שכבר "אין מילים בגופו המוטל". הוא ימשיך "להכות דקותיו" ב"מקל נרודיו הבודד", המטרונום שלו. היקום יתאים את זמנו לקצב של המטרונום

¹⁸ אמיר גלבוץ, כל השירים א', עמ' 103.

האיטי הזה: הירח ישקע אט-אט; יבואו הצינה והטל של השחר; עיקבות הצבועים יתקרבו אל האיש ההרוג, טרפם; אבל לאיש ההרוג עצמו לא ייוותר כביכול אלא "סיכום", רישום תמציתי של משך קיומי שהתכווץ לכמוסה של משפט או שניים שייאמרו "עת הכל יסתיים בכי טוב". בכל מרחבי שירתו מדבר גורי על התכווצות הזמן המונעת ממנו חזרות ומעגליות, מאיצה ומשבשת את קצביו הנינוחים, הופכת את הקיום מרצף ליחידה סגורה, מהמשכיות מרווחת ומתגוונת לקיצור דברים טעון משמעות דחוסה, ל"סיכום", שכן מותו של העלם בשדה אינו מאורע סתמי אלא מפעל שהביא בסופו של דבר לסיום "בכי טוב". מכאן הבטחון בקיומו של עד מתעד, מישהו "העובר בחיי ועוקבני כצל". אצל אלטרמן העד הנסתר הזה יהפוך ל"תולדות האומה" ("והשאר יסופר בתולדות ישראל", שורת הסיכום של "מגש הכסף"¹⁹). בשיר הסיכום האוטוביוגרפי הידוע "1923-1958" קובע הדובר של גורי ככלל יסוד:

וְלֹא הָיָה לִי זְמַן.

כְּעַת כְּרוּר

שְׁלֹא הָיָה לִי זְמַן. | - |

אֲנִי הָאִישׁ

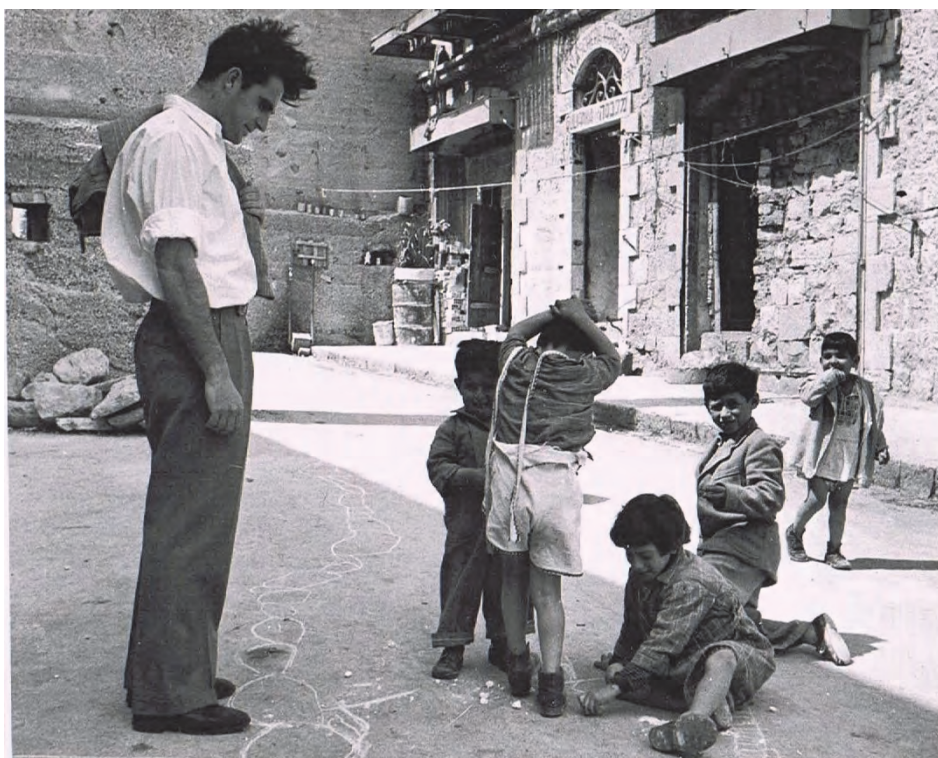
שְׁלֹא הָיָה לוֹ זְמַן. (א', 258)

לא היה לו זמן לצמוח לאיטו כאילן, לחשוב לאט. נשימתו הייתה "קטועת ריצה למרחקים קצרים"; נמנעה ממנו היכולת לשזור המשכויות של דורות, להצהיב כזיכרונות בספר ישן, להיות יורש ומוריש, "לגלגל לידה-קבורה-לידה. צריך לדייק: מי שלא היה לו זמן אינו רק או בהכרח זה שחייו נקטעו באיבם. לא מן הנמנע, שאדם כזה חווה את זמן חייו עד לקטיעתו כרצף פתוח ומתמשך. זה שלא היה לו זמן לא התנסה בחוויית רצף כזו גם כשחייו לא נקטעו. תחושת חוסר הזמן שלו מקורה לא רק באובדן זמן החיים או בהיתכנות של אובדן כזה, אלא בתודעת השימוש הקדחתני והבזבזני בזמן כבדלק שנצרך לשם ביצוע משימה זוללת אנרגיה. משום כך זהותו של האיש שלא היה לו זמן נעשתה לזהות אופקית ולא לזהות אנכית. בעוד שהקשר שלו עם העבר נותק, הקשר שלו עם ההווה הורחב. זהותו כבן לאביו נקטעה ("ביני ובין אבי - הים"), ובה בעת היא נקבעה במפקד של קהל שלם, אנשים בני גילו ש"דיברו בגוף-ראשון-רבים". הוא ישן לא במיטה שכבית הוריו אלא בשדה בין ישנים אחרים, וידו שתמכה ב"סנטרו של אלמוני נרדם" הלבנה לאט בגין משקל "גולגולת עצומה" על סכך השער שמעליה והחלומות שבתוכה.

אבל אף יותר משקבע הגורל ההיסטורי לזהות זו מתכונת קולקטיבית הוא דחס אותה לתוך מתכונת סימבולית; שכן משך חיים מכווץ, שדחיסתו אינה מאורע אקראי אלא גזרת הגורל הקולקטיבי, חלק ממפעל לאומי, הוא בהכרח סימבולי, "סיכום עניין", קיים ביחס לסיום "בכי טוב", להשגת מטרה קולקטיבית. הוא תמיד ייצוג תמציתי של מה שבפועל יכול היה להיות מפורט וארוך יותר. משום כך מי "שלא היה לו זמן" חי בהכרח חיים מטאפוריים ולא

¹⁹ נתן אלטרמן, *הטור השביעי - שירי העת והעיתון*, בעריכת ד. גילולה, כרך ב', הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 283.

מיטונימיים, שכן המטאפורה היא האמצעי השירי העיקרי המאפשר קיצור דרך, "סיכום", הבלעת הפרטים בהכללה הסוגסטיבית. גורי, כמו משוררים אחרים בני דורו, נזקק למודוס הסימבוליסטי הן בעת שלמד ישירות מאלתרמן ושלונסקי והן כשחדל מלכת בעקבותיהם, מפני שהמודוס הזה התחייב מנסיון חייו ומנסיון החיים ההיסטורי של התקופה. הוא לא יכול שלא להיזקק למודוס הזה מבלי שיתכחש לאמיתות שהשתמעו מחייו האישיים ומן החלק שנטל בחיי הרבים.



גורי בשכונת ממילא, ירושלים, על הגבול, 1960

בתשתית הפואטית של שירת גורי נוצר אפוא מצב של "נאמנות כפולה", זיקה מופצלת - לאישיות השירית הראשונית, המופעלת והמתרשמת, מזה, ולנסיון הדורי-ההיסטורי הפעיל והמפעיל, מזה. מצב זה אכן היה בו פוטנציאל של "מלחמת אזרחים" פואטית, אם כי פוטנציאל זה לא חייב היה תמיד לצאת מן הכוח אל הפועל. כאמור, לעתים לא רחוקות הזיקות המנוגדות השלימו זו את זו או שהצטרפו זו לזו במסגרת של המשכיות דיאלקטית. כך, למשל, בשיר "ז'נבה 1947", שכבר הוזכר, והוא מן השירים השלמים ביותר של המשורר הצעיר. כזכור, נפתח השיר במסירה כמו-רגועה של רשמי ז'נבה, נופה, רחובותיה, האנשים השלווים שבה. בלב אירופה ההרוסה של 1947 שמרה העיר השווייצרית על שלוה, יופי, נימוסים, קצב חיים נינוח. המסירה נעשתה בעיקר בצורת מיטונימיות, שהבליעו אל קירבן גם את המטאפורות הבלתי מובלטות: הנהר הזורם לאיטו, איוושת הסירות המשייטות בו, בתי הקפה על תזמורותיהם, הז'אנדרם המחייך בנימוס, הפרח בכובעה של אשה חולפת, המלים הצרפתיות המצוטטות במקורן ("מרסי מסייה"). בהמשך השיר נעלמה הרטוריקה

המיטונימית ועימה נעלם קיצוב הרגוע של המשפטים הקצרים. את מקומם של אלה תפשה ריגשה תחבירית שהעמידה משפט ארוך רצוף חזרות, עמוס פאתוס, וכן רטוריקה של ליטוטס, היינו של חיוויים שליליים. הדובר, שמנה עד כה את הדברים הקיימים בז'נבה שרואות עיניו, מונה עכשיו את הדברים שלא ארעו בעיר ושלא נראו ברחובותיה: דם היהודים לא ניגר כאן; בנהר הרון לא נישאו גוויות של יהודים (כפי שנישאו בנהר הדנובה); חיילים לא הטיחו ראשי עוללים אל אבני המרצפת; רעם ההפצצות שנעשה לשיגרה במרבית ערי אירופה נותר כאן מרוחק ועמום. הליטוטס הינו, מבחינה רטורית, היפוכה המוחלט של המיטונימיה. בעוד זו האחרונה מאשרת קיום של יש באמצעות ציון פרטים קונקרטיים יצוגיים שלו, הליטוטס קובע העדר, חיסרון, אי-קיום. כשהוא מצטרף, כמו בשיר זה, למיפרט מיטונימי שקדם לו, הרי הוא מכניס מיפרט זה, ועימו את השיר כולו, להקשר אירוני, אפילו סארקאסטי. כמובן, ז'נבה נותרה שלוה ויפה מפני שאימי המלחמה שהשתוללה סביבה נחסכו ממנה, לרבות זוועות השמדתם של יהודי אירופה. אבל הצלה זו נקנתה לה במחיר הויתור על הקשר המוסרי עם המציאות. היא "רק שתקה". כביכול לא ידעה ולא ראתה. כדי לשמור על עצמה היא הניחה לדברים האיומים שיקרו סביבה, לא הרחק ממנה, ובלבד שלא יגעו בה לרעה. היא "יונה תמה" במרכאות כפולות. המתח הרגשי של השיר מתגלה בהצהרה מפורשת שמצהיר הדובר השירי בעניין "לבו המר", שלא הניח לו להתאפק, כפי שאולי ראוי היה בעיר שלוה ומאופקת כל כך. הדובר מבקש כביכול מחילה מז'נבה על התפרצותו כלפיה.

שלא במפתיע נוטש כאן המשורר את המיטונימיה לטובת המטאפורה הגרנדיוזית, זו שאת שימושיה למד מרביתו המשוררים הניאו-סימבוליסטיים ("פה לא צנחו ברעם/ בתי העיר בעיוורון, / ולא הרעיד קרעי דגלים/ בצהלה משב סופות", א', 51). אמנם, בבית המסיים את השיר כאילו חוזר הדובר הן לצעידה המדודה, הממושכת וכאילו חסרת התכלית והן לרוגע המיטונימי שהתלווה אליה. הוא מבחין באורות הכבים על האגם ובחשכה המכסה בהדרגה את רוכסי ההרים המקיפים את העיר. אבל שיבה-מאחרת זו אל ראשית השיר היא, כדרך השיבות המאוחרות, מדומה או מטעה. היא משמשת כאן רק כמין רקע ניגודי לזינוקו של הדובר בטורים המסיימים את השיר אל המטאפורה האולטימטיבית, המתנשאת גם לגובה של אידיאל וסמל:

וְאֵת עוֹלָה אֵלֵי פְּעֵת

נוֹקֶשֶׁת-פְּנִים,

אֲרֻצֵי, אֲרֻצֵי הַמוֹשֶׁפֶּלֶה. (שם)

החשכה המעלימה את נוף ז'נבה מניחה לארץ-ישראל של הגעגועים והזיכרון לצוף, "לעלות". ארץ-ישראל זו אינה נזקקת כלל לפירוט מיטונימי, אלא היא מתממשת מייד בסמל, בהכללה. באמצעות הפרסוניפיקציה שלה כאשה קשת יום, מושפלת, נוקשת פנים ממחיש הדובר את זהותה כהיפוכה המוחלט של ז'נבה הרכה והמתוקה. היא דמות אנושית-נשית ובה בעת גם מושג. היחס הנרגש של הדובר אליה (המסתמן בגמינאציו: "ארצי, ארצי"; הפעם משמשת הטרופה הרטורית כשימושה הקלאסי, המעורר) מצטייר כחס של גבר לאשה זעומת פנים אך אהובה או של בן לאם קשת יום אך קרובה ללב. זהו יחס ארוטי, שהוא גם

יחס אידיאולוגי והיסטורי. השיר, שנפתח כרצף של רשמים שיצרו הלוך-רוח וריתמוס של נינוחות פאסיבית, מסתיים בהצהרת אהבה אקטיבית. מה שנראה תחילה כתאור אימפרסיוניסטי מינורי נהפך במהלך השיר להיגד סימבולי מאזוורי, פאתיטי. השיר עבר מרגיסטר לרגיסטר. אולם הוא עשה זאת מבלי שייפגע ההגיון הפנימי המנחה אותו לכל אורכו.

ברור שיש כאן שני עיבודים שונים מאוד, בלתי מתיישבים זה עם זה, של ההתנסות במלחמה. התרבות ועורכי הציבור בחרו, כמובן, ב"הנה מוטלות גופותינו" ובשירים מסוגו ושכחו את "מותו של האיש בשדה". אבל השירים משני הסוגים איכלסו בשווה את שירתו של גורי, והעמדות שהשתקפו בהם התרוצצו בתודעת המשורר ולא הגיעו להרמוניה.

כך הדבר גם בשירים לא מעטים אחרים, בעיקר בקצרים והמרוכזים שבקרב השירים המוקדמים, כמו "למעין" (א', 38: שיר המתחיל בסימון חושיי עדין של האותות שנותן המעין בסביבתו הצחיחה - ריח פתאומי של צמחיית מים, של גללי הצאן שהובאו לכאן להשקיה - ומסתיים בסמל של מקור כל טוב, "רַעַ וחסד אחרון"), "חלון בעלטה" (א', 68: הפרוצדורה של המעבר מן הרושם החושי הראשוני אל הסמל חוזרת על עצמה בשיר קטן זה). השיר הקצר והמגובש "אבני טיפין" (א', 139), שנפתח בסימן ההתרשמות האימפרסיוניסטית והמשפטים הקצרים הממחישים אותה, חרג אל המטאפורה הגדולה והסתיים בסימבול. מראה המערה הסתמן בו תחילה באיטיות הדומה לזו של זליגת המים, הנהפכת לאיטה להיסטוריה מינרולוגית של אבני נטיפים. הבית השני, עוצב באמצעות רטוריקה של ליטוטס ובכך העביר את השיר אל המטאפורה הגראנדיוזית: עמודי המערה "לא הוכו בשימושי הרעמים" אלא עוצבו בסבלנותם של "הסגורים והתמימים". הבית השלישי העלה את התמונה למדרגת הסמל, ותוך כך עיצב גם מעין סינתיזה של שני המהלכים שקדמו לו. מחד גיסא, נהפכו "פרחי האבן" לעין עצומה. היינו, אבני הטיפין נעשו לעיניו העצומות של העולם המינרלי; השרכים שעל כותלי המערה נעשו לאישונים ישנים. מאידך גיסא, החזירו העין והאישונים את השיר לתחום ההסתכלות וההתרשמות. השיר הסתיים בתאור אותו דבר שלא העין העצומה אלא עינו הפקוחה של המשורר המתבונן ראתה אותו: האור העומם, הזרחני השורר במערה ("הזורחים באור המתגנב על הברכיים/ מול אישוני טחבים וזויות שרכים"). השיר העמיד היגד רצוף, נטול סתירות.

בשיר המוקדם "פני מול פניה" (א', 56) אמר המשורר על עצמו: "יחיד אני, אבל נעים בי שניים". האחד מן השניים היה גורי הפרסונאלי, הנע, בודד וזר, בין בתיה ההרוסים של בודפשט לילית. השני היה גורי, ששירו ניסה לדובב את "האנשים אשר איבדו את חייהם", יהודי הונגריה שהובלו לאושוויץ סמוך לסופה של מלחמת העולם. שני הגורים היו אותנטיים והכרחיים; אבל צמידותם זה לזה לא תמיד הביאה לשיתוף פעולה שירי. גם כששיתוף פעולה כזה התקיים הוא לא היה מתמיד ולא הבטיח יציבות מתמשכת. בשירת גורי המוקדמת התגלה תכופות היחס בין האימפרסיה לסימבול בסתירות גלויות לעין ובצרימות מכאיבות-אוזניים. הדבר קרה בעיקר בשירים הארוכים והמורכבים יותר. והתגלה הן בשברים

מקומיים והן, לעתים, בשיבוש מיבניי כולל. דוגמה אחת (מרבנות מאוד) לשבר מקומי ניתן למצוא בשיר "עד השחר" (א', 89-91) בפער הבלתי מתגשר בין דמויות של "המתים החוזרים ונעים לאיטם על הדרך", נושאים עימם "מוות יפה ונורא", לבין מתים המתוארים (באותו בית עצמו) כמי ש"ניבלתם בענן הזכוכים תיוותר אלמונית ולא מוכרת". הסמל הפאתיטי של המת-החי נתקל כאן בנבלות אפופות הזכוכים, וההיתקלות, שאינה יוצרת רצף ואף לא אנטי-רצף מכוון, זועקת לשמים. דוגמאות לשיבוש מיבניי ניתן למצוא בשיר כגון "דרך האש" (א', 117-122) ממחזור שירי "כלולות". השיר נפתח ברצף מרגש של רשמים טרופים, שהוא בעיקרו רצף מיטונימי ("פלה סהר, ברוש ואמירו, וחרכים בפריחתם ההמומה"). הרצף מייצג את נפשו המטוטלת של החוזר מן הקרב. גם הילולות המין שלוחם חוזר זה נקלע אליהן מיוצגות בקיטוע מיטונימי חריף, הממחיש



חיים גורי, שירי חותם, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1954



חיים גורי, פרחי אש, ספריית פועלים 1949

את האנונימיות והמיקריות של המין המתואר ("אור רפה, וארבעה כתלים מעבר העולם/ תלולית חזה שחמחם/ עולה נושם, / פטמות אוכרות בעלטה"). כל זה אינו מצטרף באורח אורגני למסע הניצחון הסימלי-הנבואי המסיים את השיר, מעין אחרית-ימים, שבה "פצעינו הקדושים/ יזוכו דם בראש חוצות הומים. / פרחי האש ילדי הקרב, / פרחי האש האדומים, / ינצו ריבואות זרים קסומים". לא ברור מה הקשר בין האיש הלום הקרבות, שאינו רואה כלל את פני האשה שעימה הוא שוכב אלא רק את פטמות שדיה, עם החוזה המואר באור "לפידי השמש העולה"; מה הקשר בין האיש האומר לעצמו: "היו לך רעים/ בקשם ולא תראם" או המציג עצמו כאילו היה רדוף דימויים של דם "זולג מזוויות הפה, רושם צוואתו על לובן הפנים" או של "פגיון רדף בשרים, חסר ברק, מוסווה מול הלבנה" לבין האיש שהפך את פצעי המלחמה לפרחי אש קדושים. לא ברור כיצד המצעד הטרור של החוזר מן הקרב נהפך למצעדו של צבא מנצחים, הנועצים "דומעים ומזמרים" "חרב עתיקת-יומין בחיק הארץ הברוכה" - רמז ל"וכיתתו חרבותם לאתים", ויותר מזה, סמל לבעילה ולכלולות, לייחוד מישגלי המלכד עם וארץ. השיר אינו מציג מעבר רגיסטרים, שיש בו הגיון פסיכולוגי או מוסיקאלי.

גורי, כמו משוררים אחרים בני דורו, נזקק למודוס הסימבוליסטי הן בעת שלמד ישירות מאלתרמן ושלונסקי והן כשחזל מלכת בעקבותיהם, מפני שהמודוס הזה התחייב מנסיון חייו ומנסיון החיים ההיסטורי של התקופה. הוא לא יכול שלא להיזקק למודוס הזה מבלי שיתכחש לאמיתות שהשתמעו מחייו האישיים ומן החלק שנטל בחיי הרבים.

ראוי להזכיר בהקשר זה את העובדה, שהעורך של ספר *פרחי אש* במהדורותו הראשונה, ראה צורך לפצל לשני שירים נפרדים את השיר הארוך "מסע עם הזמן החולף". השניים אף לא נדפסו סמוכים זה לזה. בחלק אחד של השיר מתואר מסעו צלוף הרוחות של הדובר ביער, בלילה, עד עלות השמש האדומה. בחלק האחר עוסק השיר בעיקר בשייכותו של הדובר לנוף רחוק ופלאי, נוף האגדות והשירה.²⁰ המסע הלילי נהפך כאן למסע החיים לעבר המוות. השיר מסתיים בקביעה הפאתיטית מדי: "גופתי תוטל על גזע מחוספס/ כסוף פסוק, כחסד אחרון". מי שחילק את השיר לשני שירים במהדורה הראשונה של הספר הבחין בדבר אמיתי, אותו דבר שאנו מנסים לתארו כאן בדרך ההכללה המודגמת.

בעיקרו של דבר מתגלים הניגודים בין שני המהלכים או הרגיסטרים בהבדלים בין קבוצת שירים אחת לקבוצה אחרת. כך, למשל ההבדל המכריע בין "הנה מוטלות גופותינו" (א', 93-94) האינקוני והסימבולי, וכן שאר השירים המטפחים את דמות המת-החי, לבין שירים אירוניים, המבליטים את חוסר המשמעות של המוות בקרב כגון "מותו של האיש בשדה" (א', 95), ו"כדור תועה" (א', 96-97). השיר הראשון פסח במהירות על תמונת המתים המוטלים "שורה ארוכה ארוכה", שפניהם עברו כבר את תמורת המוות המחדדת והמעקמת, והקנה למתים לא רק את יכולת הדיבור הגבוה (הם הדוברים של השיר) אלא גם חיות ויופי, וכזכור גם דינמאיות שאיפשרה להם כביכול לקום ממותם ולשוב בדידוי אל שדה הקרב "כי הכל בקרבנו עוד חי ושוצף בעורקים ולוהט". השירים האחרים תיארו את השימוש הציני במות המת, "צרור אדם" מחוץ, שנמצא מוטל בשדה, ובשרו נישא למימכר, "נשמתך לשווקים, שערך עוד רטוב וחמים, וידיך נעות לאיטן/ ועיניך תרות לרווחה מפלי זיקוקין" ("מותו של האיש בשדה"); או את האבסורדיות של הפסקת קיומו של מי שפגע בו כדור תועה, "זה אשר נשק המוות בלחייו" ועכשיו הוא "מרפד את השבילים בכתם דם". ברור שיש כאן לפנינו שני עיבודים שונים מאוד, בלתי מתיישבים זה עם זה, של ההתנסות במלחמה. התרבות וצורכי הציבור בחרו, כמובן, ב"הנה מוטלות גופותינו" ובשירים מסוגו ושכחו את "מותו של האיש בשדה". אבל השירים משני הסוגים איכלסו בשווה את שירתו של גורי, והעמדות שהשתקפו בהם התרוצצו בתודעת המשורר ולא הגיעו להרמוניה: העמדה הסימבולית (עצם שימת הדיבור השירי בפי המתים היא בבחינת אקט סימבולי מובהק; וכן הפיכת המתים בשיר "רעמת הסייחים" לסייחים אדומי רעמה שועטים במפגש השבילים ורגליהם משמיעות "זמר פרסות" בצעדס אל עבר מלכות המוות, א', 98-100), והעמדה ההתרשמות-הנאטוראליסטית.

²⁰ ראו חיים גורי, *פרחי אש*, ספריית פועלים, מרחביה 1949, עמ' 17, 21-20. במהדורת *השירים* הכוללת הותיר גורי את שני הקטעים כשני שירים נפרדים, אולם הוא הצמיד אותם עתה זה לזה (א', עמ' 43-45), והעובדה שהשני שבהם נותר ללא כותרת ונפתח בכוכבית בלבד מאפשרת את קריאת שני השירים ברצף אחד, כפי שנכתבו.

הוא הדין בפער במחזור "כלולות" בין השירים המציגים את המלחמה כמאבק ארוטי בין האשה הנצחית (הארץ) לגבר הצעיר הכובש ובוועל אותה במדבר שעטה סימלי כלולות - חופת שמים "רוטטה" מעל ו"נר כוכב" מהבהב מעל "פמוט השחם" - לכבוד הייחוד ההיסטורי (ראו "כלולות", א', 106-108), לבין שיר כגון "משלט הסודנים" (א', 109-110), שיר קרב אימתני, קפוץ שפתיים, מטהר במכוון מכל הגזמה פאתיטית ("סודני גבה- קומה עובר אל המתים", "סודנים אפלים רובצים על האבניים, / שלנו נלקחו לעורף, / לקבורה"), מזהיר שלא לייחס איזושהי משמעות מגביהה לקטל המתואר; שיר שבו הדובר צמוד לרשמי ליל הקרב עד "שחר מתקרב גונו כגון האפר", מערב עברית פיוטית תיקנית בלשון צבאית טכנית ("מונ"רים מלווים מקהלת מרגמות"). אכן, לעתים לא רחוקות דיבר גורי הצעיר בשני קולות.



גורי 2013, עם הציור של רוני סומק, "אני מלחמת אזרחים". צילום: כידן הורטה

לחיים גורי

כוכב שנופל בשיר זוהר יותר
מכוכב שנופל בעולם,
עץ אדר מוריק במלוא יפעתו,
על הנר,

אחרי שנכתב הוא מאדים
ופורח יותר
מעצי הפרי בעולם,

לעולם תזרח המלה
לעץ, או לפרי,
עצם דבר שמנח בעולם
כמו מה שעבר
יזהר שעה אחת קדם
על גדות הנר.



עלים על נייר, אקו-פרינט, 2013, ורדה נגיד

מה זאת שירה

בהמרה בה מחשבות הופכות מלים,
יש חסימה, כבעורק ללב.
ונדמה שנותרה לי רק כבואה רפה
של מה שלעולם לא יאמר.

אבל שירה היא ברק שעל כפית
מקרון שמש שנגעה בה, היא
זהר מקרי שבחרגי אור מתריס,
או בכי של תן בודד בכביש
לפני שבא עליו המות בדריסה.

רק רגעים חסרי כל פשר
היא מחברת, בפתיעה,
להיות תמונת תבל כלה
בתוך זפיו,

כמו אור שבא בציורים הישנים
על דיוקן של נערה שבחלון ועל
כד ממנו היא מוזגת לתמיד
מתוך שלוח של מי שכבר
יצא מן העולם.

על עריצות השירה

'עזבי', אמרתי לה 'אל תכריחיני
שנית להסחרף אל מחוזות עוינים.
נתתי כל שנתי בשרותך. מספיק.
המלים הכזיבו. רק הקצב נותר לי,
פועם כדם שעור זורם בגוף,
גם על סף מיתה.'

'עזבי' התחננתי, 'אל תורי
לי שוב לאן ללכת ולהיכן עלי לבוא.
שירה היא רק עסוק בטל. רק
דרך להעביר בה זמן,
שממילא עובר.'



שקיעה באוקטובר, תל-אביב, 2013

וְנִצְיָהּ הִיא הַבְּטָחָה כְּתוּבָה עַל מַיִם.
 עַל פְּרָעֵי הָעֵץ שֶׁלָּהֶם מִסְתּוֹפְפִים יַחְדָּו
 בְּתִיָּה הַחוֹבְרִים לְאוֹתִיּוֹת שָׁמָּה הַמִּתְפוֹרֵר
 כְּבִנְיַי אֲצִילֵם מִיָּתְמִים שֶׁנּוֹלְדוּ מִנֶּאֱפוּפֵי קְרוֹבִים
 בַּחוּרֹן הַחוֹלְנֵי שֶׁל פְּנֵי הַתַּחֲרָה
 הָעֲנוּגִים נֶאֱחָזִים זֶה בְּטֶלְפֵי זֶה שֶׁלֹּא לְהִמּוּט
 כְּמוֹ זִנְגוֹת הַתִּירִים עַל הָרִצִּיף הַמִּתְנַוֶּדֶד שֶׁל
 וְאַפְרָטוֹ לְכוֹרִים בְּקֶרְסֵי אֶהְבֶּתֶם הָרְעוּעָה
 וְהַחֹרֶקֶת וּמְחִיכִים אֶל אַרְמוֹנוֹת וְנִצְיָהּ
 הַמְצַלְמִים וּמְנַצְיָחִים אוֹתָם בְּאֶלְבוּמֵי הָאֶשֶׁר
 הַפֶּתוּלֹגִי שֶׁל מְבֻלֵי עוֹלָם לְפָנָי שֶׁתַּעֲלֶה הָאֶקְנָה
 אֶלְטָה וְתִשִּׁיר לְקִנְיָאֵלָה גְּרָאנְדָּה כִּי גָאָה גָאָה
 תִּיר וּמְצַלְמָתוֹ רְמָה בַּיָּם הָאֲדֹרִיאָטִי.

וְכִמּוֹ הַמְגִדְנוֹת הַמְסֻכְרוֹת בַּחֲנִיּוֹתֶיהָ הַמְצַעֲצָעוֹת
 תִּמְסֵם וְנִצְיָהּ, וְעַל הַמַּיִם יִנְתְּרוּ רַק זֶהְרוּרֵי הַיָּפִי הַקּוֹרֵן
 מִפְּנֵי הַבְּתוּלָה שֶׁל טִיִּצִּיאָן בְּסִנְטָה מְרִיָּה דְאֵי פְּרָאֲרֵי
 אַחֲרֵי לֵיל אֶהְבָּה סוּעֵר עִם אֱלֹהֶיהָ הַמְבֻטָּח שֶׁיַּחֲכֶה לָּהּ
 עַד שֶׁתַּעֲלֶה שׁוֹב עַל יְצוּעוֹ הַחֵם בְּצֶל עֲנָן
 הַבְּטָחָה כְּתוּבָה לְעַד עַל בַּד שֶׁל מַיִם
 וְשָׁמַיִם



טיציאן, עלייתה של הבתולה השמימה: "... ועל המים ינתרו רק זְהַרְזְרֵי הַיַּיִץ הַקּוֹרֵן \ מִפְּנֵי הַבְּתוּלָה שֶׁל טִיצִיאַן בְּסִנְטָה מְרִיָּה דְאִי פְּרָאֲרִי"

שלושה שירים

החדר הכותב

אוּלַי גַם לְכַרְוֹדְסְקִי מִיִּשְׁהוּ אָמַר תִּכְתֵּב פְּרוֹזָה וְהוּא עָנָה
הַמּוֹת הַקָּרֵב הוּא מוֹתִי וְהוּא כָּבֵד מִשְׁעִין אֶת לְחִיו עַל לְחִי
מָה רַע בְּשִׁירָה גַם כִּכָּה יוֹצֵאת לִי הַנְּשָׂמָה וַיֵּרָא וְהִנֵּה פְּרוֹזָה

מקום

הַלְכָה וּמְצָאָה מַעַט הַתְּנָאִים הַדְּרוּשִׁים לְכַתִּיבָה
מְטָה וְאָרוֹן וְשִׁלְחָן וְכֶסֶף וְחֵלּוֹן וְוִילוֹן בְּצַבְעִים חֲמִים
וְלֹא!

וְדַאי טָעוּ לְרְאוֹת בָּהּ מִתְחַזָּה שְׁלִגוּפָה רַק בְּגַד סְתָמִי מְקִינֵג ג'וֹרְג'
אוּ שְׂמָא רַעַד קוֹל וּמְקַצֵּת דְּבִרַת כְּפִיתִית בְּמַצְבִּים שֶׁל לַחֵץ הַכְּשִׁילוֹ אוֹתָהּ
אוּ הַשִּׁירָה שְׁלָהּ, לְכֹל הַרוּחוֹת

פזמון

בְּנֶהָר זוֹרֵם מוֹרְפִיּוֹם בְּנֶהָר זוֹרֵם מוֹרְפִיּוֹם
לְמוֹרְפִיּוֹם יֵשׁ כְּתֻבָּת
הַכְּתֻבָּת בְּעֵינֶיהָ
עֵינֶיהָ חוֹמוֹת
מוֹרִיקוֹת כְּמוֹ אֲזוּב
יִרְקוֹת כְּמוֹ תְּפוּחַ
מְתוֹק הַתְּפוּחַ
אָדָם הַקּוֹל שֶׁל ג'וֹטָה לּוֹקָה
אֲנִי חֲדָשׁ בְּאַרְץ זֹאת רוֹאִים מִיָּד*

* "אני חדש בארץ" שירם של נתן אלתרמן ומשה וילנסקי היה להיט בשנות החמישים. רדיו לא היה לנו אבל חלקנו חצר פנימית בעיר התחתית בחיפה עם בת דודתי אלה, והוריה קנו רדיו גדול ונפלא שהציל את השבתות שלי

דוקסה

לְבִי עוֹמֵד מְלֻכָּת בְּכֹל פֶּעַם שְׁאֲנִי עוֹנֵדָת
אֶת שְׁעוֹן הַזָּהָב שֶׁל
אֲבִי הַמַּת

חיים

אֶת הַלֵּם לְבָה הַזְּעֵרוֹרִי
שֶׁל הַצֶּפּוֹר הַקֹּטָנָה
לְהַרְגִישׁ בְּכַף יָדִי
וְאַחַר כֵּן אֶת שְׁחֵרוֹרָה
אֶל צְמֶרֶת הַדֶּקֶל וְאֶל
הַיָּם וּגְוֹנָיו הַמְשֻׁתָּנִים

הצלב הקדוש

הוּא הַצֶּלֶב שֶׁסִּמְנָה עַל חֲזָה הַשׁוֹפֵעַ
קַתְרִינָה הַמְטַפֶּלֶת
הַזָּרָה
כְּשֶׁרָאֲתָהּ אֶת פְּנֵיהָ הַחֲבוּלוֹת שֶׁל
הַיְהוּדִיָּה הַזְּקֵנָה
ח-מוֹתִי

קפקא: פרספקטיבות חדשות

ארבע מסות מתוך ספר חדש על פרנץ קפקא (בעריכתם של זיוה שמיר, יוחאי עתריה וחיים נגיד), שיופיע בהוצאת ספרא (בתמיכת מפעל הפיס ומכון ליאו בק), ובו 23 מסותיהם החדשות של טובי החוקרים של קפקא, בארץ ובעולם: שאול פרידלנדר, רוברט אלטר, דניס סובולב, יעקב גולומב, דנה אמיר, שמעון זנדבנק, קוג'י יאמאשירו, ברק ברתנא, נעמי הברון, נילי כהן, מיכאל קרן, יואב אשכנזי, שולמית אלמוג, ישראל בר-כוכב, אליעזר ויצטום, יעקב מרגולין, גלילי שחר, יוחאי עתריה, יצחק בנימיני, וויאן ליסקה, ז'וזף כהן, רפאל זגורי-אורלי.



דיוקן של פרנץ קפקא, רוני סומק, 2013

יחסו של קפקא לזהותו היהודית

"את שואלת אותי אם אני יהודי", כתב קפקא למילנה יסנסקה, ידידתו הצ'כית, זמן קצר לאחר תחילתה של ההתכתבות ביניהם במאי 1920, "אולי זו רק בדיחה, אולי את רק שואלת אותי אם אני משתייך לאותם יהודים אדוקים, ובכל אופן, כבת פראג, אינך יכולה להיות תמימה במוכן זה כמתילדה, רעייתו של היינריך היינה". מיד לאחר מכן, מספר קפקא למילנה את הסיפור המשעשע על אותה מתילדה מיראט התמימה כל כך, שהייתה משוכנעת כי חבריו של היינה בפרזיז היו כולם גרמנים - והיא לא חיבבה איש מהם. כשסיפר לה חבר לא יהודי, כי כולם עיתונאים וכולם יהודים, לא האמינה ושאלה לגבי כל אחד ואחד מהם, ובכל פעם נאמר לה שזה וגם זה, יהודים. לבסוף, התרעמה מתילדה ואמרה: "אתה מנסה להקניט אותי; בסופו של דבר אתה אפילו תמציא שקוהן הוא שם יהודי, אבל קוהן, אחרי הכול, הוא בן דודו של הנרי (היינה) והנרי הוא לותרני!"¹

מוכן שמילנה ידעה שקפקא יהודי, וייתכן כי כוונת שאלתה אכן הייתה בדיחה או ייתכן שהייתה זו דרכה לשאול: "איזה מין יהודי אתה?", אולי לא במוכן שהניח קפקא ("אותם יהודים אדוקים") אלא: "מה פירושו של הדבר להיות יהודי, בעבורך?". עם זאת, שאלות היפותטיות אלה, על שלל גרסותיהן, היו השאלות שקפקא ניסה להשיב עליהן במשך כל ימי חייו. בחיבור זה אדון בעמדתו האמביוולנטית של קפקא כלפי יהדות המערב, שפעמים התרחבה לביקורת על היהודים באופן כללי, התעלמותו ממחויבויותיהם של חבריו הקרובים (לדת ולציונות) ובעיקר, בביטוי המורכב שמצאה יהדותו בסיפורת שלו.

*

בעבור בני דורו של הרמן קפקא, אביו של פרנץ, היה די בשמירה על זהות יהודית, נטולת תוכן כלשהו. בעבור בני דורו של פרנץ - וליתר דיוק בעבור אותה חבורת אינטלקטואלים צעירים בפראג - חוסר משמעות כזה נראה בלתי מתקבל ולעתים קרובות הוביל לחיפוש חלופות מגוונות: שיבה לדת (בעיקר ליהדות רפורמית) כמו במקרה של הפילוסוף הוגו ברגמן והסופר מקס ברוד, חבריו של קפקא (או בצורה קיצונית במקרה של חבר אחר של קפקא, ג'ורג' לאנגר, שהפך לחרדי מחסידיה של חסידות בעלז), נאמנות נלהבת לתנועה הציונית שזה עתה הוקמה (ברגמן, ברוד והפילוסוף פליקס ולטש), אקטיביזם פוליטי סוציאליסטי, חיפושים אוטוריים שונים, או, כפי שהיה עם רודולף, דודו של פרנץ, המרת הדת לקתוליות.

במכתב המצוטט לעתים קרובות, שכתב קפקא לברוד ביוני 1921, קישר פרנץ בין חוסר המחויבות ליהדות של בני דורו של אביו לבין הדילמות של בניהם בעלי השאיפות הספרותיות

¹ Franz Kafka, *Letters to Milena*, New York .19 p ,1990 ,

(להישאר יהודים של ממש או לנטוש את היהדות): "רוב היהודים הצעירים שרצו לכתוב גרמנית רצו להשאיר את יהדותם מאחוריהם", ואבותיהם אישרו זאת, אך בצורה מעורפלת (עמימות זו קוממה אותם). אלא שרגליהם האחוריות היו דבוקות ליהדותם של אבותיהם ורגליהם הקדמיות המתנפפות לא מצאו לעצמן אחיזת קרקע. הייאוש שנבע מזה הפך להשראתם.²

באוניברסיטה ובמהלך שלוש או ארבע השנים שלאחר מכן, נעשה קפקא בהדרגה מקורב לאינטלקטואלים היהודים שהוזכרו לעיל; הם יהיו חבריו למשך כל חייו. במילים אחרות, בכול הנוגע לחיי חברה, וכמעט תמיד גם לחיי הרגש, קפקא נותר בגבולות הסביבה היהודית. ובתוך הסביבה היהודית הזו, החל מהאדישות של שנות בגרותו המוקדמות, הוא פיתח עניין גובר בנושאים יהודיים. נקודת המפנה הגיעה באוקטובר 1911, עם ביקורו בפראג של התאטרון היידי מלמברג שבגליציה.

מה שהרשים את קפקא יותר מכול היו היהדות חסרת המעצורים של השחקנים, החום והספונטניות של יהודים מזרח-אירופיים דוברי יידיש אלה, או במילים אחרות, האוטנטיות נטולת המאמץ שלהם. עם זאת, הדבר לא הפחית את המרחק ששמר ממחויבותם הקונקרטי של חבריו לדת ו/או לציונות.

קיימת הסכמה רחבה שקפקא לא היה דתי במונח המסורתי. עניינו בנושאים רוחניים או מטפיזיים מוחלטים, בעיקר החל מ-1917 ואילך, לא הוביל לאמונה קונבנציונלית, ולדעתי, אף לא לאמונות האזוטריות יותר המיוחסות לו לעיתים. ביולי 1922, שנתיים לפני מותו, במכתב לברוד, קפקא חזר ודן בחוסר החיבור שלו ליהדות כרת. בנוגע ליחסיו עם אביו, הוא תיאר את עצמו כ"לא אוהב, מנוכר מהאמונה, כך שאב אפילו אינו יכול לצפות ממנו לומר את התפילות למנוחת נשמתו". הייתה זו הצהרה מוחלטת ככל הניתן.

ועל אף כל המאמצים של ברוד להוכיח אחרת, קפקא לא היה ציוני;³ יחסו כלפי הציונות היה, במקרה הטוב, יחס של סימפטיה מרוחקת. הוא תיאר את עמדתו במכתב לחברתה של פליס, גרט בלוך, ביוני 1914 (קפקא מדבר על עצמו בגוף שלישי): "בשל הנסיבות, כמו גם בשל מזגו, הוא אדם אנטי חברתי במצב שווה נפש של בריאות, שלא ניתן לאבחון בשלב זה, מנוע מכל השתייכות לקהילה חשובה התומכת נפשית עקב יהדותו הלא ציונית והלא מסורתית (אני מעריך את הציונות ובוהל בה)".⁴

מכל מקום, הדבר דורש התייחסות לכמה היבטים פרדוקסליים בעמדתו של קפקא. החל מ-1911, לדוגמה, הוא היה לקורא קבוע (למשך שנים רבות) של כתב העת הציוני *סלבסטור* (Selbstwehr, הגנה עצמית); החל מ-1917 ואילך הוא אפילו היה מנוי על כתב העת.⁵ הוא בא

² Franz Kafka, *Letters to Friends, Family and Editors*, New York, 1977, p. 289.

³ לא פחות מטעים ממנו היו זיכרונותיו של הוגו ברגמן. Hugo Bergmann, "Schulzeit und Studium" in Hans-Gerd Koch (edit), *Als Kafka mir entgegenkam...". Erinnerungen an Franz Kafka*, Berlin, 1995, pp 22-23.

⁴ LF, p 423.

⁵ Hartmut Binder, "Franz Kafka and the weekly paper "Selbstwehr," *Leo Baeck Institute Yearbook*, XII, 1967, pp 139 ff.

להרצאות על ציונות, ובאופן מקרי נכח בכמה דיונים של הקונגרס הציוני האחד-עשר במהלך ביקור שערך בווינה בספטמבר 1913. באוקטובר 1921 הוא הלך לצפות בסרט על החיים בפלשתינה: *שיבת ציון*. מעבר לכך, נמנע קפקא מכל מחויבות נוספת. אף על פי כן, הדבר מותיר שתי שאלות פתוחות: מה הוביל את קפקא לשקוד על לימודי עברית החל מ-1917 ואילך? עד כמה רציניות היו רמיזותיו בשנה האחרונה לחייו על עזיבה לפלשתינה?

קפקא החל ללמוד עברית בכוחות עצמו ב-1917, בעזרת ספר לימוד מאת משה ראט.⁶ מאוחר יותר למד עם מספר מורים, ביניהם ידידו פרידריך טיברגר, ולאחר מכן, על בסיס יומיומי, עם פועה בן-טובים, ילידת פלשתינה שעברית הייתה לה שפת אם. לאחר שהיא עזבה את פראג, שב קפקא לספר הלימוד והמשיך ללמוד בכוחות עצמו.

עם פועה, קפקא ניסה אפילו לקרוא רומן עברי מודרני, *שכול וכישלון* מאת יוסף חיים ברנר. הוא העיר על כך במכתב לברוד באוקטובר 1923: "אינני נהנה במיוחד מהספר כרומן. תמיד הייתה לי איזו יראת כבוד כלפי ברנר; איני יודע בדיוק מדוע. דמיון ודברים ששמעתי התערבבו עם תחושותיי לגביו. תמיד דיברו על עצבותו... עצב בפלשתינה?"⁷ ייתכן כי זו הייתה דרכו של קפקא לומר לברוד: על הציונות הבלתי מעורערת שלך לקחת בחשבון שאדם יכול להיות אומלל גם בפלשתינה. ברנר נרצח ביפו, במהומות הערבים במאי 1921.

לימודי העברית אפשרו לקפקא לקרוא את התנ"ך במקור, ובערוכ ימיו הוא הוסיף גם מעט ארמית, כאשר השתתף בקורסים על התנ"ך והתלמוד ב- *Berlin Hochschule für die Wissenschaft des Judentums*. יחד עם חברתו, דורה דיאמנט, היה זה מזון לנשמתו היהודית המורעבת.

ובאשר להערות האקראיות של קפקא בשנה האחרונה לחייו על התיישבות בפלשתינה ופתיחת מסעדה שדורה תבשל בה והוא יהיה בה מלצר, לא היו אלה פנטזיות כמובן, סיפורים שקפקא דמיין כשם שדמיין את יתר סיפוריו. הוא ידע היטב, כבר אז, שמחלתו תמנע כל נסיעה כזו וחיים חדשים בתנאים חומריים קשים במיוחד.

בכל זאת, יש תכנון אחד קטן המותיר סימן שאלה (קטן מאוד): בעת שנפש במוריץ על חוף הים הבלטי ביולי 1923, התכתב קפקא עם ברגמן (שחזר לפלשתינה אחרי ביקור קצר באירופה) ועם אלזה רעייתו, שעדיין הייתה בגרמניה. נראה שקפקא נעתר, באופן עקרוני, ללוות את אלזה במסעה חזרה - ככל הנראה לשם שהות קצרה עם בני הזוג ברגמן בירושלים. הוא הציג את נסיעתו למוריץ כמקרה מבחן מוצלח למסע ה"גדול יותר" לפלשתינה. בפועל, לא רצה ברגמן שקפקא יבוא: ביתם היה קטן מדי, יהיה עליו לישון בחדר הילדים, הוא היה חולה מדי... בעוד אלזה עדיין התעקשה. אז נודע גם כי לא נותרו מיטות פנויות באנייה.

כאשר יידעה אלזה את קפקא לגבי המצב, תשובתו בו בחודש, יולי 1923, הצביעה, כך נראה, מה היו כוונותיו האמיתיות: "פראו אלזה היקרה יקרה... אני יודע שעכשיו בהחלט לא אפליג - איך

⁶ For a summary on this issue, see Bruce, *Kafka*, pp 165 ff and 179 ff.

⁷ *LFr*, p 388.

⁸ Bruce, *Kafka and Cultural Zionism*, p 182.

אוכל להפליג – אך, יחד עם מכתבך, הספינה עוגנת ממש על סף חדרי, ואת עומדת שם ומבקשת ממני, ומבקשת ממני כפי שאת עושה זאת, ואין זה עניין של מה בכך... התקווה תישאר לאחר כך, ואת אדיבה ואינך מנפצת אותה.⁹ למילנה כתב קפקא באותה רוח: "במורייך... רצייתי, ככלות הכול, לנסוע באוקטובר לפלשתינה... מובן שזה אף פעם לא היה קורה, זו הייתה פנטזיה, כמו פנטזיה של אדם המשוכנע ששוב לא ירד ממיטתו. אם לא ארד לעולם ממיטתי, מדוע לא אלך למקום הרחוק לפחות כמו פלשתינה?"¹⁰ סביר הדבר כי לו היה קפקא בריא יותר, סביר שהיה מבקר בפלשתינה, שכן היו לו מחשבות רבות על ביקור זה. אם היה גם מתיישב בפלשתינה, נראה מאוד לא סביר.

לעתים, על אף תחושת הזרות היהודית החזקה שלו (או כתוצאה ממנה), עבר קפקא מהעדר מחויבות דתית או אידיאולוגית להערות אירוניות, אפילו עוינות, על יהודים ויהדות. כל אמתלה קטנה יכולה הייתה להובילו ל"פתחו של הטירוף". "זוטות מספיקות להביאני למצב זה", כתב קפקא לברוד מבית ההבראה מאטליארי (Matliary) במאי 1921. "די אם מתחת למרפסת שלי, פניו מופנות אלי, שרוע יהודי הונגרי צעיר, אדוק למחצה, בכיסא הנוח שלו, ירו האחת מונפת בניחותא מעל ראשו, והשנייה תקועה כל היום עמוק ברוכסן מכנסיו והוא מזמזם בעליזות, בלי הרף, מנגינות בית כנסת. (אילו אנשים!)".¹¹

הסלידה מהיהודי גם הרוח נגועה, פה ושם, בסלידה מ"הטיפוס היהודי". הטון אמנם מבודח אך לא ניתן לפטור בכך לחלוטין את הסימנים: "אני משגשג בין כל החיות", כתב קפקא לאלזה ומקס ברוד בתחילת אוקטובר 1917 מזוראו (Zürau), כפר קטן בו היה בבית אחותו, אוטלה, בניסיון להשיב לעצמו מעט בריאות. "אחר הצהריים האכלתי את העיזים... העיזים הללו, אגב, נראות לחלוטין כמו הטיפוסים היהודיים, בעיקר רופאים, אם כי ישנם כמה עורכי דין, יהודים פולנים וקומץ של בחורות יפות בעדר. לדר"ו. הרופא המטפל בי, יש ייצוג מכובד ביניהם...".¹²

כפי שציין סנדר גילמן, בוש קפקא גם בגופו, כגוף יהודי טיפוס, שהדמיון האנטישמי של אותה עת אפיון במגוון פגמים ומאפיינים מבישים; במיוחד נתפס גוף הגבר היהודי כנשי וכחלש (חולה). "קפקא", כתב גילמן, "די מודע לכוחו של הטיעון על אודות הפמיניזציה של הגבר היהודי... היהודי המתבולל נידון להיות חולה, נשי ועקר...".¹³ אכן, היה זה עלבון אנטישמי שכיח (התקף באותה מידה ליהודי מזרח אירופה וליהודים המתבוללים במערב) והוא היה נפוץ במיוחד במדינות הדוברות גרמנית כחלק מובנה באנטישמיות הגזענית. באוסטריה בתחילת המאה, רב המכר של אוטו ויינינגר, *Geschlecht und Charakter* (מין ואופי), החריף את הסטראוטיפ בהשוותו יהודים לנשים מתוך השקפת עולם משונה, אנטישמית ושונאת נשים;¹⁴ "נשים ויהודים

⁹ LFr, pp 373-374.

¹⁰ LM, p 236.

¹¹ LFr, p 283.

¹² Ibid., p 150.

¹³ Sander Gilman, Franz Kafka. The Jewish Patient, p 39.

¹⁴ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Munich, 1980 (Vienna, 1903). English translation: *Sex and Character*, n. d.

לא היו בעלי עצמי רציונלי ומוסרי, ולפיכך, לא היו ראויים או זכאים לשוויון עם גברים אריים או אפילו לחירות פשוטה¹⁵. הן מבחינה נפשית והן מבחינה ביולוגית, היה היהודי נשי ונקבי. ויינינגר, אגב, היה יהודי מומר לפרוטסטנטיות; הוא פרסם את ספרו ב-1903, בן עשרים ושלוש, וזמן קצר לאחר מכן התאבד.¹⁶ קרוב לוודאי שקפקא קרא את ספרו של ויינינגר, אף על פי שהוא מזכיר אותו רק בחטף, כאשר הוא מבקש מחברו, אוסקר באום, עותק של ההרצאה על מין נאופי.¹⁷ במעגל חבריו של פרנץ, התיאוריות של ויינינגר על נשים ועל יהודים היו ידועות לכול.

מתקבל גם על הדעת, שקפקא לא היה אדיש להשמצות האנטישמיות על הגוף היהודי הנשי, לא רק משום הספקות לגבי הזהות המינית שלו עצמו, או ההשפלה הגופנית שחש בילדותו כשהיה עם אביו בכרכת השחייה, או כתוצאה ממחלות הגוף הכרוניות שלו, אלא גם בשל חבריו הציונים, שבעצמם בזו לגוף של היהודי הגלותי, והתכוונו ליצור בארץ ישראל "יהודי חדש" ("יהודי בעל שרירים" לפי ביטוי הידוע של מקס נורדאו).¹⁸

*

עם זאת, את המסקנה האנטישמית העיקרית: מחיקת זהותו של היהודי, ההקרבה העצמית של היהודיות, קפקא לא הפנים. הוא היה קרוב לקו אדום זה בהתפרצות אחת בלבד, במכתב למילנה שכתב ב-13 ביוני 1920: "יכולתי... להוכיח אותך על דעתך החיובית מדי על היהודים שאת מכירה (ואני ביניהם) - ישנם אחרים! - לעתים, הייתי רוצה לדחוס את כולם, פשוט כיהודים (כולל אותי) לתוך, נאמר, מגירת ארון הכביסה ואז הייתי ממתין, פותח מעט את המגירה הקטנה כדי לראות אם כולם נחנקו, ואם לאו, שוב הייתי סוגר את המגירה וממשיך לעשות כן עד הסוף".¹⁹ מלבד דוגמה קיצונית זו - ושום דבר קרוב לכך לא הופיע שוב בהתכתבויותיו של קפקא או ביומניו - הערותיו השליליות על יהודים עלו על פני השטח כמעט תמיד במכתבים לחברים יהודים, דבר הנותן להם חשיבות שונה מאוד ממה שהייתה להם אילולא כן.

באשר להרהורי של קפקא על חוסר הזדהותו עם יהודים אחרים, הם לא היו יותר מאשר רגעים של ייאוש, אשר לא היו קשורים בהכרח ליהודים אלא לעצמו, לעצמו בעולם... וכך נשמעת הערה מהמוכרות ביותר, שכתב בינואר 1914: "מה יש לי במשותף עם יהודים? אין לי כמעט דבר במשותף עם עצמי ועלי לעמוד בשקט גמור בפניה, מרוצה שאני יכול לנשום..."²⁰

¹⁵ Chandak Sangooppta, *Otto Weininger. Sex, Science and Self in Imperial Vienna*, Chicago, 2000, p 1.

¹⁶ *Ibid.*, pp 19-20.

¹⁷ *LFr*, p 276.

¹⁸ ראו למשל את המאמר האירוני האכזרי: "The Jewish Patient" published in March 1914 in the Prague Zionist Journal *Selbstwehr* that Kafka read assiduously. Quoted in Gilman, *The Jewish Patient*, p 64.

¹⁹ *LM*, p 46.

²⁰ *D*, p 252.

מלבד הערות מזדמנות כאלה, היו לקפקא טיעונים רציניים יותר ומאוששים יותר לגבי התפקיד הפוליטי והתרבותי של היהודים בחברות שלהם במערב, ובמיוחד בגרמניה שלאחר המלחמה. "...אולי היהודים אינם מקלקלים את עתידה של גרמניה", הוא כתב לברוד במאי 1920, "אך אפשר לתפוס אותם כמקלקלים את ההווה של גרמניה. כבר בשלב מוקדם הם כפו על גרמניה דברים, שהיא הייתה יכולה להגיע אליהם לאט ובדרכה שלה, אבל משום שבאו מזרים היא התנגדה להם. איזה עיסוק עקר הוא האנטישמיות, וכל הכרוך בה, וגרמניה חייבת זאת ליהודים שלה".²¹

הערה זו באה בתגובה לדבריו של ברוד על "מינכן", שכלל הנראה התייחסו לתפקיד החשוב שמילאו מנהיגים אחדים ממוצא יהודי בהתקוממות הקומוניסטית, שפרצה במינכן בימים האחרונים של פברואר 1919 והובילה לכינונה קצר הימים של "רפובליקת המועצות" בעיר. ואכן, אירועים אלה החריפו את השנאה העמוקה שכבר הייתה קיימת כלפי יהודים בקרב הימין בגרמניה, בעיקר מאז התבוסה ב־1918, הקמתה של רפובליקת ויימאר והתפשטותה של תעמולה אנטישמית ארסית, שהאשימה את היהודים באחריות לכל הייסורים וההשפלות הלאומיות, והכשירו לכך את הקרקע.

קפקא היה ביקורתי לא פחות מזה גם כלפי תרומתם, שבעיניו הייתה מוטלת בספק, של היהודים לתרבות הגרמנית. במכתבו לברוד ביוני 1921, הדגיש קפקא כי יהודים "נמשכו באופן חסר מעצורים" לשפה הגרמנית ולתרבותה אשר, לדבריו, לא הייתה שייכת להם. מצב זה הביא סופרים יהודים לארבע אי-אפשרויות: "האי-אפשרות לא לכתוב כלל, האי-אפשרות של כתיבה בגרמנית, האי-אפשרות של כתיבה אחרת. ויש שיוסיפו גם אי-אפשרות רביעית, האי-אפשרות של כתיבה (שכן הכתיבה אינה יכולה לשכך את הייאוש העוין הן את החיים והן את הכתיבה; הכתיבה אינה אלא אמצעי נלוו, כמו זה המשמש אדם הכותב את צוואתו רגע לפני שהוא תולה את עצמו - שבהחלט ייתכן שיימשך חיים שלמים). וכך נוצרה ספרות בלתי אפשרית מכל בחינה, ספרות צוענית שגנבה את הילד הגרמני מתוך עריסתו ואימנה אותו איכשהו בחיפזון רב, שכן מישהו צריך לרקוד על גבי החבל המתוח. (אבל, זה לא היה אפילו ילד גרמני, זה היה לא-כלום; רק אמרו שמישהו רקד)..."²²

מסקנתו הסופית של קפקא בנוגע למצבם של יהודים בפני התרבות הגרמנית אינה ברורה משום שמכתבו הספציפי הזה לברוד נותר לא גמור ומאוחר יותר לא נגע קפקא במפורש בנושא הזה. מובן שקפקא היה מודע היטב לעובדה כי גם הזהות התרבותית של כתביו הייתה מבלבלת בעבור אחרים כפי שהייתה מבלבלת בעבורו. וכך, באוקטובר 1916 הוא כתב לידידתו פליס באואר: "דרך אגב, אולי תאמרי לי מה אני באמת. בגיליון האחרון של *Neue Rundschau* מוזכר ה"גלגול" ונדחה בנימוק הגיוני, ולאחר מכן אומר הכותב: "יש משהו גרמני ביסודו באמנות הסיפור של קפקא". במאמרו של מקס [ברוד] מצד שני, [פורסם ב- *Der Jude*] נכתב: "סיפוריו של קפקא הם בין המסמכים היהודיים הטיפוסיים ביותר של זמננו". ועל כך הוסיף קפקא: "מקרה

²¹ LFr, p 236.

²² Ibid., p 289.

קשה. האם אני פרש בקרקס הרוכב על שני סוסים? למרבה הצער, אינני פרש, אלא שוכב חסר ישע על הקרקע".²³

אמביוולנטיות כה רבה וסתירות כה רבות יכולות אולי להסביר את ההיעדר כביכול של נושאים יהודיים במפורש בסיפורת של קפקא. הסיפור היהודי היחיד בעבודתו הספרותית של קפקא, "בבית-הכנסת שלנו", שנכתב כנראה בין סוף 1920 לסתיו 1921, התגלה בין החומרים הכלולים עתה במהדורה הגרמנית המתוקנת של מכלול יצירותיו. זהו סיפור קטן אך הוא מבטא כנראה את השקפתו של קפקא על יהדות בני דורו של אביו.

הסיפור מספר על בעל חיים "שגודלו כנמייה", החי בבית כנסת של קהילה קטנה בהרי הטאטרה בסלובקיה. איזו מין חיה זו, איננו יודעים בדיוק. אנו יודעים, עם זאת, כי היא מכוערת, עם פרצופה המשולש, הצוואר הארוך, השיניים הבלטות והפרווה דמוית המברשת. "צבעה כחול-ירוק בהיר. איש לא נגע בפרווה שלה עד כה, כך שלא ניתן לומר עליה דבר; בעצם אפשר לומר כי צבעה האמיתי של הפרווה אינו ידוע, מפני שיייתכן כי הצבע שאנו רואים הוא הצטברות האבק והטיח של הקירות שנתפסו בה; הצבע גם נראה כמו זה של הטיח בתוך בית הכנסת, אלא שהוא מעט בהיר יותר..."²⁴ האם איננו ניצבים בפני הצד הבלתי מוגדר וה"צבע" הלא ודאי של היהדות כפי שקפקא תפס אותה? אנו מתעלמים ממה שקפקא התכוון אליו כשכתב את הטקסט "היהודי" הזה: אין כל רישומי יומן מהתקופה שבה שהה בבית ההבראה מאטליארי, שם כתב את הסיפור, והמכתבים ששלח אל ברוד, אל קלופסטוק ולאחרים במשך אותם חודשים לא מזכירים את "בבית הכנסת שלנו". האם ייתכן שחוסר הוודאות של קפקא בנוגע ליהדות אותנטית דרבן אותו לכתוב סיפור יהודי מצד אחד, אך עצר אותו מחשיפה מלאה מצד שני? או, האם המסר של הסיפור ברור דיו?

ב"הזוג הנשוי", שנכתב כנראה ב-1922, תיאר קפקא את ההיבטים החברתיים הבלתי נעימים של הסביבה היהודית (מבלי שהזכרה יהדותה) שאליה השתייך אביו (הדחף העסקי הנחוש שלה, הנימוסים הגסים שלה וכיוצא באלה); ב"בבית הכנסת שלנו", נראה שהנושא הוא עקרות החיים הרוחניים היהודיים: שני הצדדים של מטבע אחד – מצבה המצער של היהדות בימיו של קפקא.

המצב שאליו עלולה להוביל הקמילה הרוחנית הזאת את יהדות אירופה (או יהדות מרכז אירופה) נרמז בסיפור בית-הכנסת: [בעל-החיים] "נראה כקשור לבניין עצמו ומלבדו לשום דבר אחר, וכיש המזל האישי שלו נגזר מהעובדה שהמבנה הזה הוא בית כנסת, מבנה המאוכלס לעתים בצפיפות. אם למישהו הייתה האפשרות לתקשר עם בעל החיים, הוא היה יכול, ללא ספק, לנחם את בעל החיים בכך שהקהילה הקטנה של העיירה ההררית שלנו מצטמצמת משנה לשנה וכבר עתה קשה לה לכסות את עלויות האחזקה של בית הכנסת. אין לשלול את האפשרות שבעוד זמן מה יהפוך בית הכנסת לאסם או למשהו דומה, ובעל החיים יזכה למנוחה החסרה לו כעת עד כאב".²⁵ החיפוש אחר נושאים יהודיים בסיפורת המרכזית של קפקא בעייתי. כיום מעט מאוד פרשנים ילכו בעקבות מקס ברוד וייחסו משמעות דתית יהודית ל*לטיידה*, לדוגמה. אבל, אף על פי כן,

²³ Franz Kafka, *Letters to Felice*, New York, 1973, p 517.

²⁴ Franz Kafka, *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlass*, Frankfurt, 1992, p 35.

²⁵ *Ibid.*, pp 35-36.

"דין וחשבון לאקדמיה" נחשב בדרך כלל כסאטירה על התבוללות (על חיקוי כבסיס לכאורה להתבוללות), "תנים וערכים" נקשר איכשהו לציונות או ליהדות התפוצות, ואולי, באופן אחר לחלוטין, כך גם הסיפור האחרון של קפקא "ג'וזפין הזמרת, או עם העכברים". ניתן לטעון, כי הקבלה כזו בין סיפור של קפקא לבין נושא מסוים, בין אם הוא יהודי ובין אם לאו, היא הפיכת יצירותיו הספרותיות לאלגוריות המבוססות על יחס של אחד לאחד ל"מציאות". קטגוריה זו של סיפורים קיימת בסיפורת של קפקא אבל אף אחד מן הטקסטים המרכזיים שלו אינו משתייך אליה.

זה, אגב, מוביל לצד המנוגד של הבעיה. משום שהסיפורת העיקרית הציעה תפיסות מגוונות, לעתים קרובות הן נגררו לעבר הנצרות, אפילו בזמן האחרון. לפיכך, בהקדמה ל"סיפורי קפקא", כותב אפדייק: "קפקא, על אף המקור האתני הברור של "החיוניות" והניכור שלו, נמנע מהשקפת העולם היהודית הצרה, והאלגוריות שלו על מודעות כואבת נושאות עמן את כל תחושת החולי האירופית - רוצה לומר, הנוצרית בעיקרה".²⁶ אירופית, אולי; אנושית, בהחלט; נוצרית, בלתי סביר (על אף השימוש התכוף בנושאים נוצריים כמטפורות).

חלק מהפרשנים אימצו זווית ראייה היסטורית-חילונית יהודית שנראית מתקבלת על הדעת, אם כי אנכרוניסטית במקצת. אני מתכוון, כמובן, למאמרה הידוע של חנה ארנדט מ-1944, "היהודי כמנודה: מסורת חבויה", ובו היא מצטטת את דבריה של גרדנה, בעלת "פונדק הגשר" *מטידה*, לק.: "אינך מהטירה, אינך מהכפר, אתה לא-כלום".²⁷ כאשר חנה ארנדט כתבה את מאמרה, תפיסת "הנידוי" של המצב היהודי הייתה, ללא ספק, מתאימה יותר משהיא הייתה יכולה לשער. ייתכן כי בעבור קפקא, ק. היה היהודי הרחוי מחברה מודרנית, אלא שזיהוי כזה יכול להיות - וסביר יותר שכך היה אמנם בשנות העשרים המוקדמות - רק היבט שולי של הניכור האנושי הכללי יותר בחברה המודרנית, בחינה בלתי פוסקת של המצב האנושי.

קפקא אכן שאל מהיהדות, אך הוא עשה זאת בדרך ייחודית מאוד. המשלים, כמובן, מושפעים מאוד מטקסטים מקראיים ומכתבים רבניים ויהודיים אוטוריים מגוונים (כולל מיסטיקה יהודית), וכמוהם גם הסיפורת: ראשית, בבסיס חיבור הנרטיב והשיח הפנימי שבהם ניכרת בלי ספק השפעת הדיון התלמודי; ושנית, ברמת הדימויים, המטפורות, הסמלים והאגדות.

במשך יותר משני עשורים, בשנות העשרים ובשנות השלושים, חלק גרשום שלום, החוקר הדגול של המיסטיקה היהודית, את מחשבותיו על קפקא עם ידידו הטוב, הפילוסוף ומבקר הספרות, ולטר בנימין, ובמיוחד על יחסו של קפקא ליהדות.²⁸

במכתב מיום 1 באוגוסט 1931, הצביע שלום בפני בנימין על הדמיון הבלתי רגיל שבין תבנית הוויכוח של הכומר של בית הכלא עם יוסף ק. בסצנת הקתדרלה של *המשפט*, לבין הוויכוחים הפרשניים המסורתיים בספרות הרבנית, ובעיקר בתלמוד. סטפן מוזס החוקר את קפקא פיתח את

²⁶ CS, p xx.

²⁷ Hannah Arendt, *The Jewish Writings*, Jerome Kohn and Ron H. Feldman (eds), NY, 2007, p 290.

²⁸ לפרשנות פילוסופית דומה של פרשנותו של בנימין על קפקא, Eli Friedlander, *Walter Benjamin. A Philosophical Portrait*, Cambridge (MA), 2012, pp 212 ff.

Verehrter Herr Doktor, Sie waren
 so freundlich mich für Pfingsten zu
 einem Besuch einzuladen. Ich bleibe
 in Berlin von Samstag abend bis
 Sonntag nachmittag, habe viel mit
 Familiensachen zu tun, unbedingt ge-
 binden bin ich aber nur für
 Pfingstmontag vormittag und den
 Nachmittagsanfang. Ich werde mich
 erlauben am Pfingstsonntag vormittag
 telephonisch anzufragen, ob und wann
 Sie verehrter Herr Doktor für mich
 und meine Prant, die durch Ihre
 Erzählungen ängstlich begierig geworden
 ist, die Kinder zu sehen, eine Weile
 erübrigen können. Mit ergebenen Grüßen
 Ihr Frank Kafka

M. Buber Archive
 244.1

מכתבו של קפקא למרטין בובר, בעת ביקורו בברלין ב-25 במאי 1914, אליה נסע כדי להתארס, בשנית, עם פליצה באואר. "אדוני הדוקטור הנכבד, היה נחמד מצדך להזמין אותי לביקור בביתך, בסביבות שבועות." כתב קפקא. "אשמח לבוא עם כלתי פליצה באואר. היא סקרנית לראות את הילדים". (ארכיון בובר, ARC Ms Var 350 8 344)

הערותו של שלום והצביע באופן שיטתי על קווי דמיון כאלה. מכל מקום נראה כי בעניין התוכן, שלום הפריז במידת השפעתה של המיסטיקה היהודית (הקבלה) על קפקא. ייתכן מאוד שתלמידו המשפיע ביותר של שלום, משה אידל, התקרב יותר בנקודה זו למה שיכולה להיות האמת: "אצל קפקא ניתן למצוא רק מעט קבלה", כתב אידל. "אף על פי שאינני טוען כי הוא לא היה מודע או לא הושפע מהקבלה, לפי דעתי, תובנותיו, שאין דומה להן, על טבעה של מציאות, שונות באופן דרמטי מרעיונות קבליים. נמצא הרבה יותר קפקא בהבנתו של שלום את הקבלה מאשר נמצא קבלה בקפקא".²⁹

בשנת 1934, ביום השנה העשירי למותו של קפקא, כתב בנימין מאמר ארוך על עבודתו ³⁰ של קפקא. אבל דווקא המכתב ששלח לשלום ביוני 1938, העוסק באופן ספציפי יותר בקשר של קפקא ליהדות, הינו בעל חשיבות רבה יותר כאן.³¹ לדברי בנימין, קפקא האזין (lauschen) למסורת, אבל מה שנגע בו היה משהו מעורפל בלבד. לא הייתה תורה שניתן היה ללמוד; ביצירתו של קפקא המסורת חלתה. האמת שהיא נשאה הייתה צריכה להיתפס רק במהותה ההיגדית (עולם ההגדה הוא האגדות שצמחו סביב התורה הדתית - ההלכה).

גאונותו של קפקא, על פי בנימין, הייתה בהיותו הראשון שהמיר את החיפוש אחר "האמת" במסורת, בהרהור על יכולת ההעברה שלה, על היסוד ההגדתי שלה, על עולם האגדות. יצירתו של קפקא מורכבת בעיקרו של דבר ממשלים, אבל אין הם משלים "שפשוט משתרעים לרגליה של התורה כפי שמשתרעת ההגדה לרגלי ההלכה; כאשר הם משתרעים שם, מדי פעם הם מניפים כנגדה, כאילו בטעות, ציפורני טרף ענקיות" (התורה). לפיכך, ממשיך בנימין, ביצירתו של קפקא לא נדון טבעה של החכמה אלא נדונים שני שייריה המפורקים, שמועה על אודות הדברים האמיתיים וטירוף... - הטירוף היצירתי שאליו מתכוון בנימין שייך, לדידו, לבעלי החיים שקפקא מציג למכביר בספרות שלו ול"עוזרים".³²

האם החיות של קפקא הן נשאויות הטירוף? זו עדיין שאלה פתוחה. ההערה התמוהה יותר היא על העוזרים. אם ההערה מתייחסת לעוזרים שנקראו כך בספרות של קפקא, אזי מתייחס בנימין בעצם ל"טירוף". אם, לעומת זאת, "עוזר" משמש במובן רחב יותר, הכולל שליחים מכל סוג, דבריו של בנימין מובילים לפנורמה פרשנית עצומה. בספרות של קפקא שליחים רבים:

²⁹ Moshe Idel, *Old Worlds, New Mirrors. On Jewish Mysticism and Twentieth Century Thought*, Philadelphia, 2010, pp 118-119.

³⁰ Walter Benjamin, 'Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of His Death', in Michael Jennings (ed.) *Walter Benjamin. Selected Writings, vol 2: 1927-1934*, Cambridge (MA), 1999, pp 794 ff.

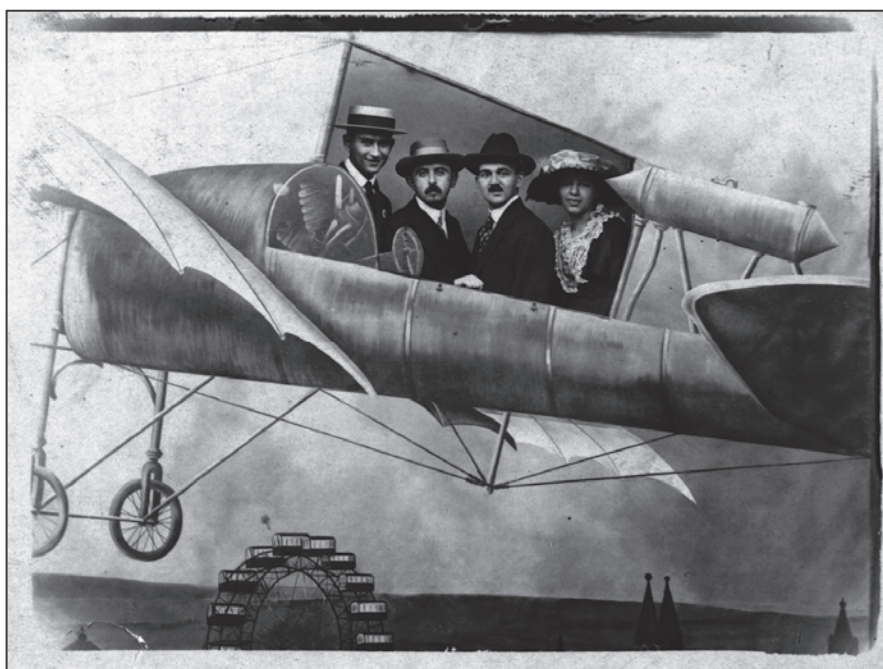
³¹ Walter Benjamin, 'Letter to Gershom Scholem on Franz Kafka', in Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds), *Walter Benjamin. Selected Writings, vol 3: 1935-1938*, Cambridge (MA), 2002, pp 322 ff.

³² לתרגום זה:

Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, Hannah Arendt(ed), New York, 1968, pp 143-145.

בארנאבאס *בטיידה*, השליח ששולח הקיסר אל בוני "החומה הגדולה של סין", הכומר, הצייר ואפילו לני *במשפט*, ועוד כמוהם. אולם שליחים אלה או שאינם מסוגלים להעביר את המסרים שניתנו להם, כמו ב"החומה הגדולה של סין" או כמו בארנאבאס, הם מעבירים רק קטעים, אף פעם לא בצורה אמינה, או כמו לני והצייר, הם מדווחים על שמועות, לא יותר. באשר לכומר, הוא מדבר בחידות, חידות שבהן, כפי שהוא אומר ליוסף ק., אמירה והפכה אינן שוללות זו את זו בהכרח. בכל אחת מדוגמות אלה, ההודעה (האמת) אינה ידועה והמסירה של האמת הזאת, לקויה במקרה הטוב.

במילים אחרות, אם נשליך את פרשנותו של בנימין על שאלותיו המרומזות של קפקא על היהדות, הרהורים על זליגת המסורת היא התשובה היחידה האפשרית. אין צורך לנסות להגדיר את טבעה של ההלכה, אך יש לנסות למצוא את הדרך, בכל יום מחדש, ביער הסמלים המוצעים בהגדה, באמצעות יסודות ההגדה שהגיעו לדינו. ובספרות של קפקא, האמת נותרת בלתי נגישה והיא אולי אינה קיימת. לשליחים עצמם (או לפרשנים) יש רק מושג מעורפל לגבי המסרים שהיא נושאת; אי-ודאות זו והחקירה הבלתי נגמרת בעקבותיה הם התרומות העיקריות שתרמה יהדותו של קפקא לעולם שהוא יצר.



ביקור בפארק השעשועים בפראג בחברת ידידים. בתמונה משמאל לימין: פרנץ קפקא, קרל ארנשטיין, אוטו פיק וליזה וולטש. קרל ארנשטיין היה משורר יהודי יליד אוסטריה, מראשוני האקספרסיוניסטים, נרדף על ידי הנאצים והגיע לבסוף לניו-יורק, שם מת בחוסר כל ב-1950. אוטו פיק נמנה עם הסופרים היהודים בפראג המקורבים לקפקא. ליזה וולטש הייתה אחותו של רוברט וולטש, הפעיל הציוני והעיתונאי שהיה כתב ה"יודישה רונדשאו" בברלין, ולאחר שהגיע לפלשתינה, היה שנים רבות כתב עיתון "הארץ". מיוזמי הקמתו של מכון ליאו בק. (ארכיון בובר, הספרייה הלאומית. ARC Ms Var 419-10)

על לא-לפרש את קפקא

מאז פרסומה הראשוני של הסיפורת המרכזית של קפקא באמצע שנות העשרים של המאה העשרים, החל משנה לאחר מותו ב-1924, נוצר בלכול מסוים בשאלת אופן הדיון בגוף עבודה זה. מתחילה, הרשימה כתיבתו של קפקא את הקוראים כמודרנית למופת. אכן, לעתים קרובות הוא נתפס, ועם חלוף הזמן ימשיך להיתפס, כדוגמה פרדיגמטית למודרניזם ספרותי. ועם זאת, עובדה תמוהה היא שאין סופרים אחרים הדומים לו באמת. החתירה המערערת של קפקא תחת ההנחות של הריאליזם הספרותי, נתפסה לעתים קרובות כביטוי מרכזי של הכפירה בעיקר המודרניסטית שלו, אך לא ניתן למצוא דבר דומה לזה בסיפורת של מוסיל, מאן, ג'ייס, וולף או של פוקנר. הוא הפך את עצמו לאמן הפרוזה של עולם המבוכה - מצב שחווים גיבוריו וקוראיו באותה מידה, גם אם בצורה שונה - ובו העל-טבעי עלול להתפוצץ ללא התראה מחדר גרוטאות, מצלצול פעמון הדלת, או מדיוקן התלוי במשרד מרופט. הוא יצר דמויות מרכזיות מתחבטות, שהופשטו מהכול לבד משרידי הזיכרון האישי שלהם; מוסדות חברתיים המונעים על ידי מה שנראה כחוסר היגיון מטורף; וייצוגים של מרחבים עירוניים וכפריים, גמישים באופן משונה ועמידים בפני כל מיפוי קוהרנטי.

המבקרים, שהתמודדו עם סגנון ספרותי חדש ומסתורי כל כך אך בכל זאת באופן יצירתי סמכותי איכשהו, החלו מיד, כמובן, לפרש את קפקא. התקדים הראשון נקבע על-ידי חברו של קפקא והמוציא לאור של כתביו, מקס ברוד, שעודד את הקוראים לחפש בכתבים סמליות דתית. קפקא פורש ממגוון רחב של זוויות תיאולוגיות (הקבלית, הגנוסטית, הפוסט-תאיסטית ואף הקתולית), והוא נדון גם במונחים פסיכואנליטיים, ציוניים, מרקסיסטיים ואידיאולוגיים אחרים. גרשום שלום, שמאוחר בחייו הצמיד את יצירותיו של קפקא אל התנ"ך ואל הזוהר, הטקסטים שלהם הקדיש את המחקר הבלתי-נלאה שלו, ראה בקפקא חותמת איכות לקנוני, אותו הוא מגדיר כניתן לפרשנות אינסופית. אבל כבר ב-1934 הביע חברו של שלום, ולטר בנימין, אי-נוחות מעצם הרעיון של לפרש את קפקא: "ישנן שתי דרכים להחטיא את המטרה של יצירותיו של קפקא. אחת היא לפרש אותן באופן טבעי והשנייה היא הפרשנות העל-טבעית". התנגדות חריפה זו לפרשנות עדיין נראית מוצדקת. לפרש את הסיפורת של קפקא פירושו לכבול אותה בתוך מסגרת של משמעות עומדת - להחליק במדרון חלקלק לעבר אלגוריה - בזמן שנראה כי היצירה עצמה מתוכננת לערער זאת. עם זאת, עדיין לא ברור מה יכולה להיות האלטרנטיבה לפרשנות. הניסיונות של בנימין עצמו למציאת חלופה בשני המאמרים שכתב על קפקא, הרי משמעות, אך למען האמת, אין הם יותר מרשמים מבריקים וחולפים של קורא יצירתי.

מחקרו של רוברטו קאלאסו, הנושא את הכותרת המינימליסטית *K*, ומכסה את שלושת הרומנים, כמה מסיפוריו הקצרים החשובים של קפקא וחומרים מהיומנים ומהקטעים שפורסמו לאחר מותו של קפקא, משקף נחישות נחרצת לא לפרש את קפקא. במובנים מסוימים, מעמדו של קאלאסו

אידיאלי לביצוע פרויקט מסוג זה, וספרו המרתק לעתים, תורגם לאנגלית בכשרון רב בידי ג'פרי ברוק. קאלאסו הוא ראש בית ההוצאה לאור "אדלפי" במילאנו, אין הוא אקדמאי וכאינטלקטואל ספרותי החופשי מהגבלות, אין הוא חש כל חובה לציית לכללי הגילדה, לדקלם את מילות המפתח או להיכנע לרשתות החברתיות היוקרתיות של עולם האקדמיה המרוכז בעצמו והמבודד יותר ויותר. קאלאסו הוא איש משכיל מאוד (כפי שמעידים עליו ספריו הקודמים), בעל ידע רחב בפרטים היסטוריים ושליטה בכל השפות האירופיות המערביות המודרניות, וגם ביוונית, בלטינית ובסנסקריט. הוא ביסס עצמו כקול מקורי בהחלט בביקורת העכשווית עם ספרו *הנישואין של קדמוס והרמוניה* (תרגום אנגלי, 1993). הספר הייחודי הזה הוא סיפור מחדש של חלק נכבד מקורפוס המיתוסים של יוון, כולל גרסות רבות של אותם הסיפורים עצמם. (כפי שנראה, למפעל הזה הייתה השפעה על גישתו לקפקא). בניסוח בוטה מטרתו של הספר נשמעת אולי פשטנית, אך למעשה, *הנישואין של קדמוס והרמוניה*, הוא שחזור עדין ומרתק בעבור העולם המודרני של הלך הרוח של המיתוס היווני וקריאתו אכן מתגמלת.

ארבעת הספרים האחרים של קאלאסו מציגים כמה מן המעלות, אך גם את הפגמים במעלות, של מחקר מוקדם זה. הוא תמיד טוב ביצירת קשרים עתירי דמיון ואין הוא יכול לכתוב דבר הנטול רעיונות מבריקים, אך הוא נוטה גם להאריך בלי סוף עם אסוציאציות חופשיות הנעות בין תקופות, דמויות היסטוריות, סופרים, תיאולוגים ומגמות פוליטיות, עם הפניות תכופות לטקסטים קדושים בסנסקריט, שלעיתים קרובות מטשטשים יותר משהם מבהירים. כשמסיימים לקרוא ספר כמו *The Ruin of Kasch* (1983), תוהים אם למדנו דבר מה, או אם אכן יש לספר נושא הניתן לזיהוי. הספר *Literature and the Gods* (2001), שבמובן מסוים הוא התשתית ל-*K*, מכיל כמה תוכנות מרעננות - כמו הטענה, שהרעיון המודרני של קהילה טובה, שאומץ בהתלהבות הן ברוסיה הסובייטית והן בגרמניה הנאצית, הוא בעצם "זדוני" - אבל הספר גם משופע בטענות כגון: "לא משנה מה עוד זה יכול להיות, האלוהי הוא ללא ספק הדבר שכופה בעוצמה המרבית את התחושה של להיות בחיים". כמו דברים רבים אחרים אצל קאלאסו, אמירה זו איננה מעמיקה (אין ספק שויטליסט נאו-פגאני כמו ד. ה. לורנס היה מאמץ אותה), ואיננה ממש עקבית, אלא מחווה בלבד לעבר מחשבה מעמיקה.

הדבר יישמע אולי תמוה, אך ב-*K* אין עוד דבר טוב כל כך כמו הפסקה השנייה בספר. לאחר הפנייה בארבע שורות סוחפות להתחלה החד-משמעית של *השירה*, ובה עומד ק. על גשר עץ ונועץ עיניו ב"ריקנות המדומה", שיתכן כי יש בה טירדה, קאלאסו ממשיך וכותב:

קפקא חש כבר אז כי יש לכנות בשם רק מספר מינימלי של אלמנטים בעולם הסובב. הוא נעץ את תערו החד מכול של אוקהאם לתוך מהות הרומן. לכנות בשם, באופן הפשוט והטהור שלו, רק את המעט ההכרחי. ומדוע? משום שהעולם חוזר להיות יער בראשיתי הטעון מדי ברעשים ובהתגלויות מוזרים. לכל דבר היה כוח רב מדי. לכן היה עליך להגביל את עצמך למה שהיה בהישג יד ולתחום את אזור הדברים הנקראים בשמם. וכך, כל הכוח הזה, שאחרת היה מתפזר, יתועל לשם, וכל מה שכונה בשם - פונדק, תיק, משרד, חדר - יתמלא באנרגיה שלא הייתה כמוה.

זה יכול להיות התיאור המוצלח מכל תיאור שהוצע עד כה, על מוזרות עולמו של קפקא ושלו הסיבה לאחידות המוזרה שלו, וההערה על קפקא הנועץ את תערו החד ביותר של אוקהאם לתוך מהות הרומן, היא כשלעצמה עושה את מחיר הספר לכדאי (בהבזק מתגלה מדוע קפקא שונה כל

כך ממורו, מפלובר). הרעיון שיש דבר מה ארכאי בעולם הבריוני של קפקא בא מבנימין, שדיבר בעצם על "עולם פרהיסטורי" בקפקא, אך יש לציין שקאלאסו עושה ברעיון שימוש יצירתי מצוין. עמודים מספר בהמשך, טוען קאלאסו כי הסדר החברתי בטירה רוכב על הסדר הקוסמי: "ההוד והביטויים של הסדר הישן נשמרים אפילו כאשר הזיכרון שלהם נמחק". כתוצאה מכך, הוא מסכם בשנינות, "הנוף האגדי איבר את גווינו". מאוחר יותר הוא מסביר את הפרדוקס כביכול, שדמיון ארכאי לכאורה זה עוסק שוב ושוב בנסיבות ובמוסדות המודרניים, בצינו ש"אלמנט ארכאי... מתמזג עם אלמנט עכשווי שטרם מצא דרך לכטא עצמו. התוצאה היא תרכובת כימית חזקה שאיש אינו יודע כיצד לטפל בה".

אלו תוכנות הראויות בהחלט לעיון, אולם הבעיה היא שתוכנה אינה בהכרח עילה להמשך קריאה של ספר (אותה בעיה פקדה את בנימין, שלמרות התעלותו באקדמיה למעמד של כתבי קודש כמעט, הוא אכן היה מומחה לתוכנות מבריקות ולא לטיעון מתמשך, ולא רק במאמריו על קפקא אלא באופן כללי). לאחר שניתח באופן זה את הישות המופשטת המוזרה של עולמו הבריוני של קפקא, המשיך קאלאסו, כשהוא דבק באותה איכות, לספר מחדש וללא לאות את סיפורו של קפקא. אסטרטגיה זו, בעיקרו של דבר, היא האסטרטגיה שהוא נקט כלפי המיתוס היווני *בנישואי קדמוס והרמוניה*, אך, כפי שאנסה להסביר, זה אינו פועל באותו אופן בעבור קפקא. חלק ניכר מן הספר עוסק אפוא בהצהרות כמו זו על הטירה. ק. מאמץ במהרה נימה של מי שנעשה קרבן להתעללות בכוח. על כל פנים, לו היה, ללא עוררין, במסגרת זכויותיו, היה עליו, לכל הפחות, להחזיק בכתב מינוי רשמי לתפקיד מודרן קרקעות. אך נראה כי מעולם לא קיבל מכתב כזה. ערפל של מסתורין מרחף סביב ק., כפי שהוא מרחף סביב כל מה שנעשה או נאמר על-ידי פקידי הטירה.

ועל המכונה השטנית של עונש המוות החינוכי של *במושבת העונשין*: "כדי להגיע לרמה של אמת בלתי מעורערת, ידע מוכרח להיחקק - במובן של להיחרט - על הגוף. רק בדרך זו ניתן לוודא כי המילה עברה באופן מידי לדם".

קאלאסו מציע במקום מסוים הסבר הגיוני לתהליך זה של פרפרזה קפדנית ותמצות בצטטו את אליאס קנטי, שמלבד בנימין הוא המבקר היחיד של קפקא המצוטט בספר:

ישנם סופרים מסוימים - מעטים מאוד, למעשה - שהינם כל-כך הם עצמם, עד כי כל אמירה שמישהו מתיימר להצהיר עליהם, עלולה להיראות חסרת תרבות. סופר כזה היה פרנץ קפקא; בהתאם לכך, יש לדבוק ככל האפשר בהצהרותיו שלו עצמו, אפילו תוך סיכון של להיראות חסר דעה.

לאורך הספר קאלאסו מוכן בהחלט להיראות חסר דעה. כתוצאה, מעט מאוד מדבריו מחללים את קפקא; הכול רווי ברוחו של קפקא; אך לא הרבה מכך מאיר את קפקא. בשתי הדוגמאות שציטטתי, האם ישנו קורא כלשהו של *הטידה*, שאינו מכיר בכך שהנימה של ק. היא זו של אדם שנפל קרבן לכוח, או שאין לו את המכתב המאשר אשר יבהיר את מעמדו? או, האם ישנו קורא כלשהו של "במושבת העונשין", המסוגל לא לראות כי מטרת המכונה של המפקד היא לחרוט את האמת המשפטית על גופו של הנידון למוות?

ההבדל בין סיפור מחדש של מיתוס יווני לבין ניסוח מחדש של סיפורי קפקא, נעשה ברור. אחרי הכול, מיתוס יווני מעלה באוב סדרה של סצנות ודימויים שאינם יכולים אלא להיראות מוזרים

למרבית האנשים בתחילת האלף השלישי הנוצרי - אל היורד אל מושא תשוקתו במטר של זהב, מפלצת דמוית שור מזדווגת עם בתולה, רעיה אוהבת נגררת בחזרה אל האדס, כשבעלה המסור מעיף אליה מבט לאחור כשהם נמלטים מן העולם התחתון. נראה כי כל הסיפורים הללו היו קרוב לוודאי ברורים ליווני הקדום משום שהוא היה קשור ישירות אל התרבות החיה ואל הדת העממית שמתוכן צמחו הסיפורים. בעבור האדם המודרני חומר כזה יכול להיות מרתק בהחלט, אך סביר שהוא יהיה גם סתום במקצת, או אולי פשוט זר. סיפור המיתוסים היווניים מחדש כפי שעושה קאלאסו הוא מעשה נועז של תיקון, המסייע לנו לראות, מהמרחק העצום של מיקומנו התרבותי, משהו מהלכידות היצירתית שלהם, משהו מהאופן שבו הם כוננו תיאור של טבע המציאות.

בנוגע לסיפורת של קפקא, מצד שני, ניסוח מחדש, גם אם הוא מעורר ניואנסים ופרטים של מה שקורה על פני השטח של הרומנים והסיפורים, אינו מועיל במיוחד משום שמה שעל פני השטח באמצעות עיצובו המפורש של קפקא, נגיש לנו לחלוטין. הרומן *הטידה*, משופע באירועים מסתוריים וסבוכים וברמויות, אך כבני אדם מודרניים השותפים לתרבותו החיה של הסופר אנו מכירים היטב, ולכן מסוגלים לעקוב בקלות אחר מצבו של ק. בניסונו להתמודד עם בירוקרטיה בלתי נגישה וסוטה לכאורה ובניסונו לבסס לעצמו מקום בקהילה, אשר ייתכן שאפילו איננה קהילה, ואשר רואה בו זר חסר תקנה. דברים דומים ניתן לומר גם על יוסף ק. *משפט*: הוא, כמוכן, מתבודד מושבע, אדם המוכן באופן מוגזם ליטול על עצמו אשמה בלתי מוגדרת, ומישהו שהאינסטינקטים האנושיים שלו הוחלפו בהרגלים של הליכים בירוקרטיים; אך זו גאונותו של קפקא להמיר את הפתולוגי במופתי, בכך שהחתרנות העצמית שלו מבודדת את כלאדם המערכי המודרני, שהינו עצם מעצמותינו ובשר מברשרנו. המנגנון המופלא של "במושבת העונשין" שונה במקצת משום שהוא סיט הבא מחוץ לעולם שאנו מכירים ולא העלאת מצוקות שסביר שנחלוק באופן ישיר יותר. עיסוק היתר באשמה וברמויות אוכפות סמכות הוא, כמוכן, המאפיין הייחודי של עולמו הפנימי של קפקא עצמו, אך בעידן שבו תתפוס הסמכותיות את התבניות הפוליטיות ההרסניות מכול, ושבו כנגד רקע של ספקנות מאַפֶּלֶת ויחסיות, יציגו עצמם, בצורות שונות, געגועים מחדשים לאמת מוחלטת, הקוראים אינם מתקשים להיכנס לתוך העולם המפחיד של סיפוריו של קפקא. ייתכן שנתהה מה משמעות הדבר, אך כחוויה זה מושך אותנו בעצמה רכה. להבין מה "מתרחש" בסיפור אינו בעיה, כך שהחזרה מחדש על הסיפור אינה מובילה אותנו למקום שאליו לא הייתה מובילה אותנו קריאה בכוחות עצמנו.

ב-K. אכן נעשה מדי פעם שימוש בשיטה של פרשנות ביקורתית המשלימה את האסטרטגיה העיקרית של פרפרזה של נרטיב כדי לקשר את המתרחש בסיפורת של קפקא עם גופים אחרים של ספרות ומחשבה, ועם חפצי תרבות ואירועים היסטוריים אחרים. חלק מההפניות, כצפוי, הן לדת הוודית, אם כי אין הן רבות כפי שניתן היה לצפות. לפיכך קאלאסו, לאחר שהציע באופן די נדוש, אך באופן העולה בקנה אחד עם תפיסת העולם הארכאית שלו בסיפורת זו, שנושאו של קפקא הוא "מסה של כוח, שעדיין איננה מובחנת", ממשיך ואומר, "זהו הגוף חסר הצורה של ויטרה, המכיל את המים, לפני שאינדרה מנקבו באמצעות ברק". אינני לגמרי בטוח שמסה של כוחות בלתי מובחנים מסבירים רבות על *הטידה*. וכאשר אנו עוברים מפה לדימוי זה מהמיתולוגיה הוודית, אנו מוצאים עצמנו עמוק בתוך אסוציאציה, שללא ספק מדברת באופן אישי לקאלאסו, אך איננה עשויה להיות לעזר לקוראים רבים אחרים.

חופש החשיבה האסוציאטיבית הינו מוחשי אפילו כאשר האסוציאציות פחות אקזוטיות. אף על פי שאנשים (*Herren*) אכן יכול להתפרש כ"שליטים", כמו גם "אדונים", או "לורדים", האם האנשים שיוורדים מן הטירה מזוהים בקלות ("לו רק היינו נותנים די מקום למילה כדי להדהד", אומר קאלאסו), עם השליט (*archon*) של התיאולוגיה הגנוסטית? הרבה מן הטידה, הינו מגוחך בעליל, אך האם ישנה סצנה כלשהי ברומן הדומה למחזמר של באזבי ברקלי, כפי שנטען כאן? עד כמה מתקבל על הדעת לתאר את הייצוג של חדר החדרניות בטירה כ"דבר מה הנלקח מתוך מחזה אליזבתני"? ואם ישנה הצדקה חלקית כלשהי לומר שבעלת הבית בפונדק הגשר מזהה מיד את ק. כאויב "בריוק כפי שהסוכנים הבכירים של המשטרה החשאית יכלו לזהות מחבל בגוש חסר צורה של סטודנטים", האין החדרה של דימויים פוליטיים צאריים לתוך הטידה, עיוות של העולם הייחודי של רומן זה, אשר, אחרי הכל, חולק מעט מאוד עם האווירה של אימפריית רומנוב?

ההיבט היחיד שבו קאלאסו הלא-הפרשני מתחיל לגלוש לכיוון אלגוריה הוא בזיהוי התייחסויות יהודיות לכאורה אצל קפקא. יהדותה של הסיפורת של קפקא מהווה זה זמן רב מקור למחלוקת בקרב מבקרים. התכתבויותיו ויומניו והעדויות של חבריו מספקים ראיות בשפע לעיסוקו בתרבות ובמסורת היהודית ובאמביוולנטיות שבלהיות יהודי באירופה המודרנית, ובכל זאת הוא הקפיד להימנע בסיפורת שלו (פרט לסיפור אחד מוזר על בעל חיים בעזרת הנשים של בית הכנסת) מכל אזכור של יהודים. קוראים רבים זיהו מצע יהודי מתחת לפני השטח האוניברסלי של הסיפורת שלו, אך לא הייתה כל הסכמה לגבי מה יכולה להיות הסיפורת. קאלאסו, הזהיר במקומות אחרים להעיר בנוגע לקפקא הערות היכולות להיות "ברבריות", מסיר מעליו מגבלות אלה בהתייחסות ליהדות, ואין הוא מהסס לשרטט קשרים ישירים בין הבדיון לבין הנסיבות החברתיות וההיסטוריות של היהודים באירופה המודרנית. אם ק. מצליח להיכנס לביתה של המשפחה היחידה שנחשבת למנוחה בכפר, קאלאסו מתיר לעצמו להכריז כי: "בביתה של אולגה, ק. חש את תחושת הקרבה שיהודי מתבולל חש בביתם של יהודים מתבוללים אחרים". המשפחה הייתה מנודה משום שאחותה של אולגה, עמליה, דחתה הצעה מינית בוטה שהפנה אליה במכתב אחד מבכירי הטירה: "בין המחווה של קריעת מכתבו של סורטיני לגזרים בידי עמליה לבין הניסיונות המפרכים של אביה להשמיע את עתירותיו, מתפרש מכלול המצבים שליוו את רדיפות היהודים במרכז אירופה". על אף שאינו נלהב מלהרוף את הטידה, לכיוון אלגוריה חברתית, קאלאסו ממשיך להפוך אותו לנבואי - ללא ספק חטא בסיסי בקריאה של קפקא - בטענה כי "מה שקרה לאחר מכן, בשנים של היטלר, היה בראש ובראשונה ביצוע למעשה של תהליך זה".

אחד הביטויים למחויבותו של קפקא להעניק לסיפורת שלו מעמד אוניברסלי היא הימנעותו הקפדנית מהענקת שמות פרטיים יהודיים. היוצא מן הכולל היחיד, השולי אולי, הוא בלוק, הסוחר ממשפט. קרוב לוודאי שמרבית דוברי הגרמנית בתקופה ההיא זיהו שבלוק הוא שם יהודי, אם כי לא באותו ביטחון שבו זיהו כיהודיים את השמות כהן או סגל או שכטר. אך הרמז הזה, הצנוע למדי, שיש בשם, מעורר את קאלאסו לקרוא את המשפט כאילו הוא מקסם שווא יהודי. האמביוולנטיות של יוסף ק. כלפי בלוק, נאשם אף הוא, מוסברת כהכפפתו את "הסוחר לתנודות אלימות אלה בין המשיכה לבין הדחייה שסבלו יהודים מתבוללים בתקופה שבין האמנציפציות הראשונות לבין היטלר". בלוק הכורע לפני עורך הדין הולד, הוא בשבילו "מודל... משה לפני יהוה". בלוק הבוחן צרור מסמכים העוסקים בתיק שלו "נראה לנו כחסידי השקוע בתורה". כשמדובר ביהודים, אין ספק שכל הזיהויים הפרשניים מותרים. עם ההפניה אל השנים של היטלר שבאופן, אל משה המשתטח

לפני אלוהי ישראל ואל החסיד המשנן טקסט (האם את שבוהי הבעש"ט?), מכניס קאלאסו לתוך פרשנותו את קפקא מוחשיות שאינה במקומה, שבסיכומו של דבר אינו אלא גסות רוח מסוימת, פגם אינטלקטואלי שבקושי היה מצופה ממנו. כפי שממחיש הזיהוי של עניינים יהודיים כביכול ב-K, דרך אחת לא לקרוא את קפקא היא לייצר משוואות בין דמויות ומצבים בסיפורת לבין תופעות חברתיות או היסטוריות - שלא לדבר על דתיות או פוליטיות - שעשויות להיות מן העניין לפרשן. זוהי פרשנות הראויה לשמחה, בדיוק הפעולה שוולטר בנימין התקיף. ההליך הנפוץ יותר בספרו של קאלאסו, הסיפור מחדש של הטקסטים של קפקא, אינו פוגע בהם באופן זה, אף על פי שכפי שראינו, גם אין הוא מקדם את הבנתם בהרבה.

מה, אם כן, על מבקר הסיפורת של קפקא לעשות? ייתכן כי הטוב ביותר הוא לחשוב על קפקא לא כעל איש חזון או כעל היסטוריון חברתי בעקיפין, כעל תיאולוג או כעל סוג של כופר קיצוני בדבר מה, אלא, לפני כל דבר אחר, כעל סופר. כוונתי היא, שלא משנה מה היו ענייניו הרוחניים, הפילוסופיים או הפסיכולוגיים, הוא היה סופר שקרא בשקידה את ספריהם של גדולי הסיפורת האירופית (קלייסט, פלובר, דיקנס ורבים אחרים) ושאף להיות יורשם הראוי, ולפיכך הקדיש תשומת לב רבה לטיפוח אמנות הסיפור שלו. אחת הסיבות לכך שביקש ממקס ברוד לשרוף את כתביו שלא פורסמו, הייתה ללא ספק, התחושה שהוא לא שכלל במידה מספקת את האמנות הזו. הרומנים והסיפורים של קפקא יכולים בהחלט להיות דחוסים במשמעויות, חלקן מעורפלות, אך בראש ובראשונה הם עולמות בדיוניים יצירתיים ביותר, המכוננים על שימוש בנקודת מבט נרטיבית מסוימת, הנפרסת באמצעות סגנון מיוחד, טיפול בדמות ובדיאלוג, פנייה למטאפורות מפתיעות, ותיאור דברים קונקרטיים - רחובות בעיר, דירות, בתי כפר, מכשירים, פריטי לבוש ורבים אחרים. בהתנגדות עיקשת לכל המבקרים המחפשים סמלים בעולמו של קפקא (קאלאסו איננו אחד מהם, מלבד, אולי, בכל קשורים ליהודים), ברצוני לטעון, כי המצאותיו הפוריות של קפקא של פרטים מסוימים - לעתים מדהימים, לעתים גרוטסקיים או מוזרים ולעתים כחיקויים משכנעים - הם היוצרים חלק ניכר מן הקסם המוזר של הסיפורת שלו.

העיר חסרת השם *ממשפט* בנויה מחלקים של פראג בתחילת המאה העשרים, אך משמשת באופן מרתק למדי ככל-עיר אירופית. היא מתקיימת בסוג של עיוות מרחבי: אין זה ממש ברור כיצד עוברים מנקודה אחת לאחרת, אך איכשהו, בסופו של דבר, מגיעים בדרך כלל לרחובות צרים וקלטרופוביים, ולסמטאות צפופות בפרחחים ומצחינות מביכים פתוחים, ונראה שכל בניין הופך למבוך של חדרים מדרגות חשוכים, מסדרונות מחניקים ועליות גג מלוכלכות ונטולות חלונות. כל אלה, כמובן, כפי שהציעו פרשנים רבים בדרכים שונות, יכולים להיראות כהשלכה של החיים הפנימיים המטונפים משוללי החמצן של יוסף ק., אך גם כביטוי המעוצב ביד אמן של עולם בדיוני משולב, השאוב בנאמנות ממצאיאיות נצפות מסוימות של ערים אירופיות ממשיות. אף על פי שקפקא לא היה ריאליסט, הוא למד את יצירות המופת של הריאליזם האירופי ואימץ חלק מחוקיהן למטרותיו השונות. לסיכום, נראה לי, כי נעשה יותר צדק עם קפקא, אם נשאל פחות שאלות על כוונותיו ואם נקדיש פחות תשומת לב לתקופות או לעידן שהוא משקף כביכול או למיתולוגיה שהוא מבטא כביכול, ובמקום אלה נסתכל על העולם הבדיוני היצירתי המעוצב היטב שאליו הוא מזמין אותנו להיכנס כקוראים דרך הסיפור המסופר, הדימויים העולים באוב, השפה והתחושה של דמות ומקום.

"הגלגול" לקפקא כמבשר העידן הווירטואלי

הקדמה

מבקר הספרות ג'ורג' שטיינר דימה את קפקא לנביאים הקדמונים החוזים את העתיד.¹ יש בדברים הללו כמובן משום הגזמה שהרי שום בן-תמותה אינו מסוגל לחזות את העתיד, אך כמי שהעמיק חקר במצב האנושי בישר קפקא כמה מן ההתפתחויות האבסורדיות שאירעו אחרי מותו, וכנראה גם כאלה שעוד צפויות לאנושות בעתיד. במאמר זה, אנתח את סיפורו של קפקא "הגלגול"² כמבשרו של העידן הווירטואלי המתהווה באמצעות התקשורת הדיגיטלית כיום.

"הגלגול", סיפורו של ג'ורג' סמסא המקיץ בוקר אחד מתוך חלומות טרופים ומוצא שנהפך במיטתו לשרץ ענקי, ממשיך מסורת עתיקת-יומין של מיתוסים הנוגעים לגלגולו של האדם בדמות חייה ועורר פרשנויות רבות בדבר מצבו של האדם המתגלגל אל עולמות שמימיים או ארציים אחרים.³ העניין הרב בסיפור ניזון בין השאר מן העובדה שהקורא ממשיך לעקוב אחר ההתרחשויות בבית סמסא מנקודת ראותו של בן המשפחה שאינו מאבד את הכרתו האנושית אף שהוא מופיע בדמות שרץ לכל דבר, וכך אנו מתמודדים עם שאלות יסוד כגון מיהו האדם מבחינת הקשרים המורכבים בין גופו להכרתו וכיצד הקשרים הללו משפיעים על יחסיו עם סביבתו.⁴ שאלות אלה נשאלות כיום בהקשר של סוגיית ההפרדה החלקית בין הגוף להכרה המתממשת במרחבים וירטואליים, תוצר התקשורת הדיגיטלית החדשה. ניתוח "הגלגול" מהיבט זה מאפשר לא רק להוסיף נדבך לפרשנות הסיפור אלא גם להפיק ממנו תובנות בעלות ערך להבנת תופעה חדשה בעולמנו.

לצורך משימה זו, ראוי לתת את הדעת על שתי גישות לניתוח כתביו של קפקא: הגישה הסימבולית והגישה האלגורית. כדרך שהסביר זאת סטנלי קורנגולד בספרו על הפרשנויות השונות שנכתבו על "הגלגול". רבים פירשו את הכתבים הללו כסמלים המבקשים מן הקורא להשלים את המסר המוסרי הטמון בהם. כך, ג'ורג' סמסא ההופך לשרץ נתפס כסמל של אי השלמות שחש עובד בעבודתו והקוראים נקראים לחשוב, למשל, על מצבו של הפרולטריון המדוכא ועל האסטרטגיות הנדרשות כדי לשחררו משעבודו. גישה סימבולית זו נקשרת במסורת המחנכת של הרומן הגרמני, ה"בילדונגסרומן" או במסורת המתייחסת אל הטקסט

¹ George Steiner, "Our Homeland the Text." *Salmagundi* 66.2 (Winter-Spring 1985): 4-25.

² פרנץ קפקא, "הגלגול" בסיפורים ופיוזות קטנה, כרך א'. מגרמנית אברהם כרמל. ירושלים: שוקן 1993. עמ' 97-40.

³ Harold Bloom ed. *Franz Kafka: The Metamorphosis*. New York: Chelsea House, 1988.

⁴ ראו: גבריאל מוקר, עיונים ב'המטאמורפוזיס' לפראנץ קפקא: פרקים בתולדותיה של חוויה אקזיסטנציאלית אחת. תל-אביב: מהדיר, 1956.

הספרותי כמבטא מסר סמוי כדרך שהפסיכואנליטיקן מתייחס אל חלומו של המטופל כמחכה לפשרו. משמעותו של הסיפור נגזרת מן הניסיון הממשי, האמפירי, של הפרשנים או הקוראים הקושרים בו את הבנתם ביחס למסופר כמו גם את המסקנות הנורמטיביות הנובעות ממנו.

הגישה האלגורית לעומת זאת מתייחסת אל הסיפור כלשונו; הגלגול מן האדם אל השרץ אינו נתפס כסמל אלא כמצב שהוא אמנם זר ומוזר אך ראוי להתייחסות כמות שהוא. ההתייחסות אל רגשותיו ומחשבותיו של אדם שהפך לשרץ קשה יותר מתפיסתו כסמל של אי-שלמות כלשהי שראוי להשלימה באמצעות הלמדנות והמוסר אך היא מאפשרת לנו ניתוח של תרחישים דמיוניים ובלתי מתקבלים על הדעת התורמים לחשיבתנו על העולם הסובב אותנו. התייחסות ספרותית אל תרחישים שאינם קיימים במציאות היא מהותה של אלגוריה המאפשרת לנו יציאה מבוקרת מתחומי המציאות כדי לשוב אליה רעננים משהיינו.⁵

ניתן לשלב את שתי הגישות הללו כאשר המציאות הבלתי אפשרית לכאורה הנבחנת בקפידה בניתוח האלגוריה הקפקאית מתחילה להתממש בדרך זו או אחרת מאה שנים מאוחר יותר וסיפורי קפקא עשויים לתרום להבנתה באמצעות ניתוח סימבולי שלהם. אציע עתה שילוב שכזה בניתוח "הגלגול" בהקשר של הטרנספורמציה שאנו חווים לקראת מה שקתרין היילס כינתה "המצב הבתר-אנושי".

המצב הבתר-אנושי

בספרה *כיצד נעשינו בתר-אנושיים?*⁶ ובעבודות נוספות מדגישה קתרין היילס את מהפכת המידע שעובר העולם בעשרות השנים האחרונות. המהפכה המדעית והרעיונית שחוללו נורברט וינר, קלוד שנון ואחרים בדגש ששמו על הבנת מערכות פסיקליות, ביולוגיות וחברתיות במונחי תקשורת מהווה, בלשונה, בסיס ל"משטר חדש".⁷ כאשר מערכת אינה כפופה לחוק השני של התרמודינמיקה שעל פיו מערכת סגורה תמיד מאבדת אנרגיה, למשל כאשר אנו מעתיקים במחשבנו תקליטור בלא שאנו בהכרח מאבדים מידע בתהליך זה, נפתח הפתח לחשיבה אחרת בדבר מעמדו של הגוף ביחס לנפש, המחזירה למעשה את האבחנה שטבע דקארט בין השניים. הנפש מאבדת את הגוף; הזהות והמודעות האנושית נתפסות כדפוסי מידע, ומידע שאינו תלוי בגוף יכול לזרום בין מרכיבים אורגניים מבוססי פחמן ומרכיבים אלקטרוניים מבוססי סיליקון היוצרים יחדיו יצור מסוג חדש, האורגניזם הקיברנטי או ה"סייבורג", המבטל את האבחנה בין האדם למחשב. הסייבורג משנה את האדם כפי שהכרנוהו

⁵ Stanley Corngold, *The Commentator's Despair: The Interpretation of Kafka's Metamorphosis*. Port Washington, NY: Kennikat, 1973.

⁶ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

⁷ N. Katherine Hayles, "Escape and Constraint: Three Fictions Dream of Moving from Energy to Information." In *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson eds. Stanford, CA: Stanford University Press 2002. p. 235.

בצורת היחיד השולט על גופו, רוחו וסביבתו ומעורר פחד קמאי בשל האפשרות לתכנתו כך שהבסיס להפעלתו יהיה טמון בו עצמו וכך תהפוך האינטליגנציה המלאכותית לגולם הקם על יוצרו.

התקשורת הדיגיטלית יצרה מרחבים קיברנטיים ההופכים את חלק האוכלוסייה המשתמש בה לצורך משלוח מסרים אלקטרוניים, גלישה באינטרנט, משחקי מחשב, וכדומה לבתר-אנושיים על פי תפיסה זו. כאשר אנו ישובים ליד המחשב או מתבוננים במסך הטלפון החכם ועוסקים בפעילות דיגיטלית כלשהי, אנו מייצגים את עקרון האורגניזם הקיברנטי שכן רוחנו משוטטת במציאות וירטואלית - מדומה - המנותקת מגופנו. אחד הביטויים העיקריים של מציאות וירטואלית היא תמונת מחשב תלת-ממדית הפתוחה לאינטראקציה כגון שולחן הפינג פונג הדיגיטלי המאפשר לנו לשחק מול יריב ממוחשב שאינו קיים באותה מציאות שבה גופנו נמצא באותו הזמן. התמונה יכולה לכלול עולמות שלמים המייצגים את המציאות המוכרת לנו או כאלה המשנים את המציאות בדרכים יצירתיות הפורצות את גבולותיה. היא גם יכולה לכלול דמויות תלת-ממדיות המייצגות אותנו, בצורת שרץ ענקי למשל, והמאפשרות לאדם לחיות את חייו במציאות כפולה, כאדם המביט במסך המחשב וכשרץ ענקי לכל דבר. דמויות אלה קרויות "אוטארים" בעקבות גלגולו של האל ווישנו מן המיתולוגיה ההודית בדמות בעל חיים. ואמנם, ניתן לראות בהפעלה של אוטארים באמצעות חיישנים המותקנים בכובע, בכפפה או בגוף האדם מעין גלגול מן המציאות שאליה האדם נולד ואותה הכיר אל מציאות חדשה, גלגול המעלה שאלות חדשות ברמת האדם, המשפחה, והעולם מסביב.

שאלות העידן הווירטואלי

מלומדים המתבוננים במציאות הווירטואלית החלו להעלות כמה מן השאלות הללו. אנדרו אוונס כותב כי עד עתה שימש גופנו כאינדיקציה שאנו חיים, וכך גם האינטראקציה שלנו עם אחרים. כאשר הגוף מאבד את בכורתו והאינטראקציה מתקיימת במידה רבה בעולמות וירטואליים, הוא שואל, היש בכך כדי לשנות את המהות והערך שאנו מייחסים לחיינו? והאם אנו מצויים בעידן שבו החזון הרציונליסטי בדבר שליטתה של התודעה על הגוף, המשותף למחוללי ההשכלה, לחולי אנורקסיה ולמנתחים פלסטיים, הולך ומתגשם לנגד עינינו? אוונס מדגיש את תופעת ההתמכרות לאינטרנט הקשורה בהתנהגות מופנמת, דיכאונית ומנותקת ומעלה את שאלת התוצאות החברתיות הנובעות מכך. האם דכקות מוגברת בעולמות וירטואליים תביא להתפוררותם של קשרים חברתיים או שמא דווקא החוויה הווירטואלית משיבה לנו את קשרי הקהילה שאבדו בעולם המודרני, למשל באמצעות קשר אנושי חם וקרוב בחדרי צ'אט שבהם עשויים להטות אוזן גם לאלה מאיתנו שלא מקשיבים להם במציאות? והאם הכניסה לעולמות וירטואליים מספקת פרספקטיבה בריאה ומחוללת-שינוי ביחס לעולם סביבנו או שמא מביאה לשטיפת מוחם של ההמונים תוך שהם מאבדים את זהותם כיחידים?⁸

⁸ Andrew Evans, *This Virtual World: Escapism and Simulation in Our Media World*. London: Fusion, 2001.

ג'יי מקגרגור וייז מעלה את שאלת האופי של הקהילה הפוליטית הנוצרת במרחב הקיברנטי. לדבריו, הטכנולוגיות הדיגיטליות היוצרות עולמות וירטואליים באות לעזרתנו בעולם פוסט-מודרני שבו מסגרות פוליטיות מסורתיות איבדו את כוחן כדרך שמהפכת הרפוס סייעה ליציבות פוליטית בראשית העידן המודרני. מה יהיה אם כך אופי הקהילה הפוליטית המתהווה כיום? וייז מבדיל בין קהילות המבוססות על יחידים אוטונומיים לכאלה המבוססות על תשתית רגשית או ערכית כלשהי ומדגישות את האחזיות לקהילה כולה, ושואל האם צפויות לנו קהילות של אנשים אבודים ומנוכרים הזרים זה לזה או שמא מבטיח העידן הווירטואלי דווקא התפתחות של קהילות בעלות חוש-צדק הנפתחות אל הזר, האחר, האומלל והנוטה למות?⁹

אחרים שואלים מה נשאר ומה אובד כאשר הגוף מצוי במרחב פיזי כלשהו בעוד ההכרה מבלה במרחבים מדומים. למשל, קתרין היילס שואלת האם הגענו בשל כך לעידן שבו מעמדנו החברתי ומצבנו הכלכלי מאבדים את משמעותם אל מול כושרנו להמציא את עצמנו בעולמות וירטואליים?¹⁰ מרגרט אטווד שואלת האם הפרידה של הגוף מן הנפש משמעה השחררותו של הגוף מן הכבלים המוסריים שהנפש כבלה אותו בהם או, בלשונה, "הסיחו אותו מענייניו כל אימת שנעץ את שיניו במשהו עסיסי או הניח אצבעותיו על משהו טוב?"¹¹ וקרייג מורי וג'ודית סיקסמית שואלים עד כמה הכבלים הללו נותרים בכל זאת גם בעולמות הווירטואליים. לדבריהם, הטרנספורמציה מן המציאות המוכרת אל מציאות וירטואלית אינה נעשית באמצעות החושים בלבד אלא כוללת גם מרכיבים חברתיים, מגדריים ואחרים שיש לתת עליהם את הדעת. כמו כן, הם כותבים, הטרנספורמציה כוללת שינויים בגוף עצמו המשנים את גבולותיו (למשל באמצעות תוספת של חיישנים); כאשר אנו ישובים מול מחשב איננו פושטים מעצמנו לחלוטין את גופנו או נותנים לרוחנו דרוור לשוטט במרחב הקיברנטי באופן בלעדי אלא עוברים תהליך מורכב של השתנות.¹²

מי אנו אפוא ומה קורה לנו כאשר אנו מצויים בתהליך מורכב זה? כדי להבין זאת עלינו להתייחס לשינויים גופניים והכרתיים התחומים גם בעידן המחשב והטלפון החכם בזמן ובמקום ומשפיעים על האינטראקציה שלנו עם סביבתנו. כדי להשיב על כך תשובה ראשונית וחלקית הבה נתבונן בתהליך שעובר ג'רגור סמסא המגלה בוקר אחד שנהפך במיטתו לשרץ ענקי. "הגלגול" נכתב שנים רבות לפני המהפכה הדיגיטלית ולמותר לציין כי אינו מכסה אפילו חלק קטן מן השאלות הרבות העולות ביחס למהפכה זו ומשמעויותיה החברתיות והפוליטיות. ואולם תיאורו חסר הפשרות של קפקא את האדם החווה מטמורפוזה גופנית ונפשית דרמטית, ובעיקר את יחסיו עם משפחתו, מעורר מחשבות בדבר כמה מן ההיבטים הנוגעים לעידן הנוכחי שבו אנו שוקעים יותר ויותר בעולמות

⁹ J. Macgregor Wise, "Community, Affect, and the Virtual: The Politics of Cyberspace." In *Virtual Publics: Policy and Community in an Electronic Age*. New York: Columbia University Press. pp. 112-133.

¹⁰ *How We Became Posthuman*, Chapter 4.

¹¹ מרגרט אטווד, *בו וניאלה*. מאנגלית עמנואל לוטם. אור יהודה: כנרת 2006. ע' 100.

¹² Craig D. Murray and Judith Sixsmith, "The Corporeal Body in Virtual Reality." *Ethos* 27.3 (September 1999): 315-343.

וירטואליים, ומעלה הרהורים ביחס לתוצאותיו של הגלגול אל הבר-אנושי. להלן ארבע תוכנות אשר דומני כי ניתן להפיק מן הסיפור בהקשר זה:

1. הגלגול אינו מבטל את העולם כמות שהוא

כאשר ג'גור סמסא שוכב על גבו הקשיח דמוי השריון, מביט ברגליו המרובות המרפרפות אין אונים ושואל מה קרה לו, הוא מגלה בראש וראשונה שהוא שרוי בתחומי המציאות המוכרת לו מכבר. חדרו, אנו למדים, עמד בשלווה בין ארבעת קירותיו המוכרים. כלומר, הגלגול מתרחש בד' אמותיו של הבית הישן על כל מרכיביו ואינו חלק ממסע מכושף או הזיה שמימית כדרך שמטמורפוזה מוצגת לא אחת במיתולוגיה, בדת ובאמנות. גם במצב החדש שאליו גיבור הסיפור התגלגל מושפע מצב רוחו מן הגורמים המשפיעים עלינו מאז ומעולם כגון מזג האוויר המשרה עליו עוגמה בשל טיפות גשם הטופחות על אדן החלון. יתרה מזאת, מיועדנו קשור עדיין לחלוטין בעבותות של עולם העבודה, עולמו של סוכן-נוסע שג'גור אינו יכול להיפטר ממנו גם במעמדו החדש כשרץ. הדרישות מן העובד: להיות קשוב בבוקר לצלצולו של השעון המעורר, לזנק מן המיטה, לארוז את אוסף הדגמים שסוכן-נוסע נושא עמו ולהשיג את הרכבת היוצאת בכל בוקר בשעה קבועה אינן נעלמות כשאדם הופך לשרץ או, לצורך העניין, מבלה את לילותיו בגלישה באינטרנט. הוא יכול לפתח בעת היקיצה האיטית מן השינה חזיונות מן הסוג שקפקא הרבה לייחס לגיבורי סיפוריו: לדמיין כי הוא ניגש אל המנהל ואומר לו מה הוא חושב עליו או לקוות כי כאשר יצטבר בידו מספיק כסף כדי לפרוע את החוב של הוריו יוכל לעזוב את עבודתו המשמימה אך השעון המעורר מצלצל בכל זאת והדרישה לצאת אל החוץ ולהתפרנס מובעת בכל תוקף.

האלגוריה הקפקאית יכולה לשמש כאן כסימן אזהרה לאלה המחפשים דרך לברוח מעצמם אל עולמות הזויים המבטלים לכאורה את מגבלות המציאות: הגוף הבלתי אהוב, קשיי הלימודים, העבודה המשמימה, המשפחה שאינה מבינה, הנערה הבלתי מושגת או הנער הבלתי מושג, וכדומה באמצעות גלגול אל עולמות דיגיטליים תלת-ממדיים כגון סקנד-לייף (secondlife.com) שבהם ניתנת למשתתפים האפשרות ללבוש באמצעות האווטר שהם בוחרים כל דמות העולה על דעתם ולנהל עם אוטרים אחרים מערכות חיים כלכליות ועסקיות, חברתיות ותרבותיות, אישיות ומשפחתיות מתמשכות ומסועפות שאינן נופלות במורכבותן מן העולם הישן שממנו הגיעו. חוקרים שבדקו את התופעה ההולכת וגוברת של התמכרות לאתר זה ולאיינטרנט בכלל גילו מאפיינים שאינם זרים לג'גור סמסא: אובדן חוש הזמן, עמעום מראות, עייפות, קשיי תקשורת עם הסביבה, פיתוח מודעות עצמית גבוהה, התעסקות אובססיבית במצב החדש תוך האשמה עצמית, ואף התאבדות.¹³

¹³ Jung-Hye Kwon et. al., "The Effects of Escape from Self and Interpersonal Relationship on the Pathological Use of Internet Games." *Community Mental Health Journal* 47 (2011): 113-121.

על פי המחקרים, אחוז גבוה עד כדי שליש ממשתמשי סקנד-לייף מצויים במצב של התמכרות ברמת סיכון גבוהה כפי שהיא נמדדת במבחנים פסיכיאטריים סטנדרטיים.¹⁴ המתמכרים לאינטרנט הם בעיקר גברים צעירים בלתי נשואים ורבים מהם הם הבכורים במשפחה. הם נוטים לקנות מכשירים טכנולוגיים מיד כשהם נעשים זמינים ומועסקים רבות בעזרים השונים המלווים אותם. הם משתמשים כבדים המבלים שעות רבות בחדרים סגורים ואינם משתחררים מן הדבקות במחשב גם כשהוא אינו זמין לשימוש. דבקות זו גורמת להם תחושות מעורבות. בצד הריגוש שמספקת הטכנולוגיה החדשה והבריחה הכרוכה בה מקשיי היומיום הם מדווחים על עצב ותסכול המלווים אותם, לא מעט בשל המודעות שהעולם שברחו ממנו לא נמוג משום כך. במשאלים שנערכו בקרב מתמכרים הם הגדירו את אובדן התקשורת עם העולם הסובב אותם, בעיקר עם בני משפחה וחברים, כרצינית מאוד. העדר התקשורת עם מקום העבודה הוא כנראה פחות מציק. גם ג'גור סמסא בגלגולו אינו נזכר בחיבה יתרה בדמויותיהם של הפקיד הראשי, הפקידים הזוטרים והצוערים, השרת המטומטם, שניים שלושה ידידים מבתי עסק אחרים או אפילו חדרנית מבית מלון באחת מערי השדה וקופאית בחנות כובעים, אך הצורך להתפרנס, או אף לדאוג לפרנסת משפחות שלמות כב"הגלגול", אינו נעלם משום כך וגורם למתמכרים תחושות אשם קשות, בעיקר כאשר ההתמכרות מובילה לפיטוריהם ממקום העבודה.

אף שמתמכרים לאינטרנט נוטים על פי המחקרים ליתר אינטראקציה במרחב הקיברנטי בצורת צ'אטים וכדומה, הם גם נאלצים לוותר לא אחת על יחסים רומנטיים עם בני המין השני ועל יחסי הורים - ילדים בעולם הממשי. רבים מהם סובלים מקשיי שינה, השמנת יתר ומרעין-בישין אחרים הכרוכים בישיבה של שעות ארוכות ליד המחשב.¹⁵ אין זה מפליא אפוא שמחקר שנערך בקוריאה הדרומית שבה השימוש במשחקי מחשב נפוץ במיוחד הראה מתאם בין התמכרות לשהייה בעולמות וירטואליים תלת-ממדיים באינטרנט לבין התאבדות. המחקר נערך בקרב תלמידי תיכון והראה כי 1.6% מתוכם היו מכורים ברמה קשה ו-38% היו בעלי נטייה להתמכרות, בלא הבדל משמעותי בין נערים לנערות בעניין זה. הקבוצה של המכורים או הנוטים להתמכרות נתגלתה כבעלת נטייה גבוהה באופן משמעותי לדיכאון להתאבדות.¹⁶

זה אינו ממצא מובן מאליו שכן ניתן היה להניח שנערים ונערות המבלים שעות ארוכות במשחק שבו רבים מהמאויים שהם אינם מצליחים להגשים במציאות מתממשים בעקבות גלגולם למציאות אחרת יחושו סיפוק מה, ממש כמו ג'גור הזוכה לרגעים של הנאה גופנית כאשר ניתן לו פשוט לזחול כשרץ "וכבר נטה להאמין שהנה ירווח לו מכל סבל" (56). ובכל

¹⁴ Richad L. Gilbert et. al., "Addiction to the 3-dimensional Internet: Estimated prevalence and Relationship to Real World Addictions 19. 4 (August 2011): 380-390.

¹⁵ Donald W. Black and Martha Shaw, "Internet Addiction: Definition, Assessment, Epidemiology and Clinical Management" *CNS Drugs* 22.5 (May 2008):

¹⁶ Kyunghee Kim et. al., "Internet Addiction in Korean Adolescents and its Relation to Depression and Suicidal Ideation: A questionnaire Survey." *International Journal of Nursing Studies* 43.2 (February 2006): 185-192.

זאת, כמו גֵּרְגוֹר הנתקל ברגע שכזה באמו המבוהלת הקוראת "הצילו", מסתבר שגם בני אדם המתרגלים בקלות לטכנולוגיות התלת-ממדיות ומזדהים עד כדי התמכרות עם אוטורים אינם משתחררים מן העולם כמות שהוא על דרישותיו ודאגותיו. הפער בין העולם שאליו התגלגלו, או גלגלו את עצמם, ובין העולם שממנו באו ואשר לא נעלם בשל הגלגול קשה להכלה ואחוז המאבדים עצמם לדעת בקרבם גבוה מן המקובל באוכלוסייה הכללית.

2. "הגלגול" יוצר שפה חדשה

כאשר גֵּרְגוֹר סמסא מוצא עצמו במצבו החדש כשרץ ענקי הוא אינו מאבד את מודעותו. הוא יודע שאסור לו בשום פנים לאבד את החושים וכי שיקול דעת מתון עדיף בהרבה על החלטות של ייאוש. אך שפתו משתנה. למרות שהוא שומר על קולו הקודם, מתערב עתה בקולו "מעין ציון כאוב, שפרץ ללא מעצור כמו מלמטה והותיר למילים את בהירותן רק בתחילה, אך עיוות את הד צלילן עד כדי כך, שלא ידעת אם היטבת לשמוע" (43). כמו בכל מצב שבו נדרש להתאים את השפה למדיום חדש, כגון השפה שיצר השימוש במסרון או בטוויטר, גֵּרְגוֹר מתאמץ ליטול מקולו כל שמץ זרות על-ידי הגייה קפדנית ושילוב הפוגות בין מילה למילה. כאשר מגיע אל ביתו הפקיד הראשי מבית העסק שבו הוא משרת כדי לשאול מדוע לא יצא לעבודתו הוא עונה לו ב"כן" ו"לא" אף שעדיין הוא סבור כי השינוי בקולו אינו אלא אות המבשר הצטננות הגונה שניתן לצפות לה אצל סוכן-נוסע. כאשר הוא חורג מן הקיצור המתבקש במצבו החדש ופולט מחדרו בחטיפה דברי חנופה אל הפקיד הראשי, מגלה האחרון שקולו הוא קול של חיה ואף שלאוזניו של גֵּרְגוֹר דבריו שלו נשמעים ברורים אף יותר מקודם, הם אינם מובנים עוד לאחרים. התקשורת בינו ובין בני הבית הופכת לחד-צדדית; הוא מבין אותם ואף שואף לשמוע את כל הנאמר בבית; כל אימת שהיה שומע קולות, אנו למדים, רץ מיד אל הדלת המתאימה ונצמד אליה בכל גופו. אך בני הבית אינם מבינים את דיבורו וגם לא עולה על דעת איש מהם, כולל אחותו המסורה גריטה, שהוא מסוגל להבין דברי אחרים.

גֵּרְגוֹר בדמותו החדשה גורם לפקיד הראשי לסגת בבעתה מן הבית ואז אביו תופס את המקל שהשאיר הנ"ל על הכיסא, חוטף בשמאלו עיתון גדול מן השולחן ומתחיל לגרש את השרץ ברקיעות רגלים ובנפנוף המקל והעיתון בחזרה אל חדרו. כאן מתגלה הקושי שנוצר בעקבות אובדן השפה המשותפת בכל מוראו: "לא הועילו לגֵּרְגוֹר כל תחנוניו; תחנוניו אף לא הובנו; ככל שהטה את ראשו בענווה, כן הגביר האב את הרקיעות" (57). וכאשר אמו ואחותו מסלקות מחדרו את הרהיטים כדי לאפשר לו לזחול לכל עבר בלא הפרעה ואילו הוא דבק ברהיטיו הישנים, הוא מגלה עד כמה הוא סובל מהיעדרו של "כל שיח אנושי ישיר" (71) כדרך לבטא את משאלותיו. אין זו רק השפה המדוברת שאבדה לגֵּרְגוֹר בגלגולו אלא דרכי ההתבוננות בעולם, השונות בעבור אדם וחיה: "לאמיתו של דבר הייתה ראייתו מיטשטשת והולכת מדי יום ויומו אף לגבי עצמים קרובים למדי" (67). רק בתחום אחד מתקיימת לרגע מראית עין של שפה משותפת: המוסיקה. ערב אחד מנגנת האחות בכינור וגֵּרְגוֹר היודע שאל לו לצאת מחדרו נמשך אל הנגינה ומעז להתקדם מעט עד שראשו נודקר אל חדר-המגורים. נראה כי המוסיקה האוניברסלית והנצחית תוכל לשמש בסיס לתקשורת בין המשפחה לבין הבן שהתגלגל אל מצבו החדש: "האם הוא חיה, והרי המוסיקה מרגשת אותו כל כך? דומה היה עליו, כי הוא

רואה את הדרך אל המזון הנכסף, הטמיר" (87). אך הציפייה הזאת אינה מתגשמת שכן הרגש המתגלה אצל הבן ביחס לנגינה אינו משותף לכל דיירי הבית ודמותו החייתית שוב הופכת לדומיננטית בתקשורת ביניהם.

שפת הקיצורים שגרגור משתמש בה כדי להתאים עצמו לגופו החדש אינה מספיקה כדי ליצור תקשורת דו-צדדית עם בני משפחתו והוא גם אינו יכול לסמוך על קירבה אינטואיטיבית משוללת שפה כמו זו הנוצרת בעת הזדהות עם מוסיקה בעלת כוח משיכה אוניברסלי. תקשורת שתאפשר לאדם שהפך לשרץ או לנער מתבגר המשוטט בעולמות דיגיטליים עלומים להימנע מלקבל מכות מקל על גבו מאביו ולהופיע בפני אמו בכל מוזרותו בלא שתקרא "הצילו" תלויה בהתפתחותה של שפה שבה הדוברים יכולים לתת ביטוי לעצמם בכליותם. אך גרגור אינו יכול לבטא את עצמו במלואו כאשר הקול האופייני לגוף החדש שהתגלגל אליו צריך להיות מוסתר או להפך, כאשר המסרים מוגדרים לחלוטין על ידי מגבלות הגוף, או המדיום, ללא התערבות התודעה.

התקשורת הדיגיטלית על מרכיביה השונים כמו חדר הצ'אט, הדואר האלקטרוני, ודף הפייסבוק יוצרת שפות חדשה התואמות את צרכיהם של משתמשי המדיה האלה: מחפשי זוגיות בצ'אט המחליפים ביניהם קריצות מקוונות, אנשי עסקים המעבירים בדואר האלקטרוני מסרים מהירים ומקוצרים כדרך להביע אסרטיביות, או ילדים בפייסבוק המלהגים בג'יבריש אינטרנטי. ולמרות האופטימיות שמביעים לינגוויסטים אחדים בדבר כוחן של שפות אלה לשמש תקשורת הולמת לצורכי האנושות בעתיד,¹⁷ הרי נער מתבגר המדבר עם הוריו באחת מהלשונות הללו כיום אינו מובן, ואף עשוי להיענות בקריאת "הצילו", לא רק משום שהם בני דור אחר אלא משום שלשונות אלה טרם התפתחו לכלל שפה המאפשרת שיתוף והבנה ויש אף הטוענים כי יש בהן משום אובדן היכולת לתקשר באופן מעמיק בשל הדגש שמושם בהן על תקשורת חזותית ובקיצורי דרך מילוליים.¹⁸

3. ההסתגלות לגלגול היא דיפרנציאלית

כל שינוי צורני דורש הסתגלות בין אם מדובר בהכנסת מחשב הביתה או בגלגולו של גרגור סמסא. כאשר הגלגול קורה במיטתו הוא מתקשה לקום ממנה בשל רוחבו היוצא מגדר הרגיל. כדי להזדקף הוא זקוק לזרועות ולכפות רגליים אך במקום אלה יש לו עתה רק הרבה רגליים זעירות המתנועעות ללא הרף בכיוונים שונים ומשונים. הוצאת פלג גופו התחתון מן המיטה קשה במיוחד. אך הוא גם מגלה יתרונות אחדים בתנאים החדשים ובלבד שיידע לנצלם. גבו הקשיח דמוי השריון, למשל, מאפשר לו להפיל עצמו מן המיטה בלא שלגבו יאונה כל רע. כל עוד תנועותיו מותאמות לצורתו החדשה הן הופכות למועילות כמו ברגע שבו הוא זוחל בחדרו אל מתחת לספה ומרגיש שם בנוח כדרכם של זוחלים. כאשר הוא מבקש לאחוז במעקה כדרך בני האדם הוא צונח ארצה אך בעקבות הצניחה הוא חש הנאה שכן רגליו הזעירות חשות בקרקע מוצקה תחתיהן. הנה תיאורו של רגע הסתגלות שכזה:

¹⁷ David Crystal, *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

¹⁸ Lawrence Baines, "A Future of Fewer Words?" *Futurist* 46.2 (March/April 2012): 42-46.

”במיוחד אהב להיתלות למעלה בתקרה; זה היה שונה לגמרי משכיבה על הרצפה. תנודה קלילה חולפת בגופו; יש שבתחושה כמעט מאושרת של פיזור-דעת, השורה עליו שם למעלה, הוא מרפה מאחזותו, להפתעתו הוא, וגופו מוטח אל הרצפה. אלא שכעת שלט כמובן בגופו הרבה יותר, ולכן לא ניזוק אף בנפילה מגובה כזה” (69).

ההסתגלות תלויה לא מעט בתגובתם של אחרים ובכושרם שלהם להסתגל למציאות החדשה אך זה איננו קל. גרגור יודע כי היה לו פשוט הרבה יותר לקום ממיטתו אילו היה מאן דהו בא לעזרתו. די היה בשני אנשים חסונים כמו אביו והמשרתת כדי שמבצע הקימה יעלה בידו אך האב היה סבור מן היום הראשון למצב החדש שעליו לנהוג בבנו בחומרה יתרה ואילו המשרתת מתייחסת אליו באופן לעגני ומתריס כדרך שמתייחסים לשרץ. האם הרכה והעדינה נרתעת מבנה בגלגולו החדש, מה שמתיר את גריטה, אחותו בת השבע-עשרה, כרמות היחידה המסתגלת אליו, אם כי חלקית בלבד. היא דואגת לאחיה למזון אך כשהיא נכנסת לחדרו ומבחינה בו מתחת לספה היא נבהלת כל כך שאינה יכולה לשלוט ברוחה. למרות אנינות הרגש שניחנה בה, התייחסותה אליו בצורתו החדשה היא כמו אל חולה אנוש או אל אדם זר. גרגור יודע כי למרות עזרתה, ”אין בכוחה לשאת את מראהו, וגם לא תוכל לשאתו בעתיד, וכי זקוקה היא כנראה למידה רבה של הבלגה שלא לברוח אף למראה אותו קטע מגופו, שבלט מתחת לספה” (68). היא מתבעתת בעיקר כאשר בצורתו החדשה הוא מגלם תכונות אנושיות כמו הסתכלות החוצה מן החלון.

בדומה לאנשים צעירים המסתגלים ביתר קלות לחידושים טכנולוגיים ויודעים לתפעל בכיחם מכשירים אלקטרוניים שהוריהם מתקשים בהם, גריטה זוכה למידה של שליטה בסיטואציה המשפחתית החדשה, כמתואר בקטע הבא:

”בשבועיים הראשונים לא אזרו ההורים כוח להיכנס אליו, ולעתים קרובות היה שומע דברי הערכה על עבודתה הנוכחית של האחות, בעוד שעד עתה היו מרבים לרגוז עליה, כיוון שנראתה להם נערה חסרת-תועלת כמעט. ואילו עתה ממתינים היו מדי פעם שניהם, האב והאם, לפני חדרו של גרגור, שעה שהאחות מסדרת אותו, ומיד בצאתה היה עליה לספר לפרטי-פרטים איך נראה החדר, מה אכל גרגור, כיצד התנהג הפעם, ושמה ניכר שיפור כלשהו במצבו” (68-69).

גריטה היא הגומרת בדעתה להקל על גרגור בהוצאת הרהיטים מחדרו ומנהלת את הפרויקט בנחישות המתאימה למי שעשתה לה הרגל, אמנם לא בלי הצדקה, ”להופיע בפני ההורים כמומחית גמורה בדיונים בענייניו של גרגור” (71). הפעלתנות שלה מתקשרת לגילה הצעיר המאפשר לה להסתגל ביתר קלות לשינוי שחל בבית ואף להיזון ממנו לכיסוס מעמדה. כדרך שקפא מתאר זאת,

”כמובן, לא עקשנות ילדותית וביטחון עצמי, שאותו סיגלה לעצמה לאחרונה במפתיע ובעמל כה רב, לא אלה בלבד חיזקו אותה בתביעתה זו [להוצאת הרהיטים]; היא ראתה בעליל שגרגור זקוק למרחב לשם הזחילה, ואילו ברהיטים לא השתמש כלל, ככל שניתן לראות. אבל ייתכן שגם ההתלהבות החולמנית, המיוחדת לנערות בנות גילה והמבקשת סיפוק בכל עת, היא שמילאה כאן תפקיד ופיתתה את גריטה להחמיר בדמיונה את מצבו של גרגור עד להחריד, כדי

שתוכל לפעול למענו עוד יותר מאשר עד כה. שכן חדר, שבו ישלוט ג'רגור שלטון יחיד על הקירות העירומים, אליו מן הסתם לא יעז איש מלבד גריטה להיכנס אי-פעם" (72).

אל לנו להגזים בהסמלה של "הגלגול" אך מערכת היחסים בין ג'רגור לאחותו מעניינת כסמל של עזרה לזולת בתנאים החדשים הנקווים כיום לנגד עינינו שבהם רבים שוקעים בעולמות וירטואליים. נושא זה החל להיחקר על ידי מומחים לפסיכולוגיה ניסויית הבוחנים כיצד התנהגות אלטרואיסטית משתנה כאשר אנשים, או חלקם, מצויים במרחב הקיברנטי. האם אדם בעל נטייה לעזור לזולת יעשה זאת גם כאשר הזולת הוא אורגניזם קיברנטי המופיע בדמות אוטר? עמרי גילת ואחרים ערכו סדרת ניסויים שבהם יצרו אוטורים בדמות איש עיוור או קבצן רחוב לבוש בלויי סחבות ובחנו את תגובותיהם של סטודנטים שהושמו במרחב וירטואלי שבו האוטורים הללו הופיעו כזקוקים לעזרה. נבחנו משתנים כמו המידה שבה הסטודנטים הסיטו מבטם אל הדמות הנזקקת או ממנה וכמות הזמן שהיו מוכנים להשקיע בהתקרבות אליה, כדי לבחון האם תגובתם בתנאי המרחב הווירטואלי הביעה סלידה מן הדמות, לעג, פחד, אדישות, אהדה, רצון לסייע, וכדומה.¹⁹ למרות שהחוקרים העסיקו עצמם בעיקר בשאלת ההתאמה (שנתגלתה כגבוהה) בין תגובת הנבחנים במרחב הווירטואלי ובין הפרופיל האלטרואיסטי שלהם במציאות, עולות כאן שאלות מעניינות בדבר ההשלכה של התנהגות אלטרואיסטית למציאות חדשה שבה התקשורת האישית הישירה שהמוסר האלטרואיסטי נסמך עליה מוחלפת ביחסים דיגיטליים. הן אין זה פשוט ליישם את הציווי "ואהבת לרעך כמוך" כאשר רעך הוא סייבורג או לממש את ערכי המשפחה כאשר אחד מבניה התגלגל במסגרת התמכרותו לסקנד-לייף לשרץ ענקי למשל.

התנהגותה של האחות בסיפור מאלפת מבחינה זו שכן על פניו היא מייצגת את כל מרחב האפשרויות שנמנו בניסוי הפסיכולוגי. כאשר ג'רגור מגלה בחדרו פנכה מלאה חלב אין לו ספק כי הייתה זו גריטה שהכניסה אותה לשם שכן השניים תמיד דאגו זה לזה. אך בעת ובעונה אחת האחות מגלה דחייה קשה מן הדמות החדשה שאחיה לבש. היא אינה מרימה את הפנכה כמו ידיה אלא בסחבה, ממהרת להסתלק מן החדר וימים רבים אינה מחליפה עמו מילה. התהליך האלטרואיסטי מתקיים בלא שגריטה יוצרת קשר אמיתי כלשהו עם ג'רגור בגלגולו החדש ואינה שונה מבני הבית האחרים באטימותה אליו. להלן קטע אופייני:

"מאחר שלא הבינו את דיבורו, לא עלה על דעתו של איש, אף לא של האחות, שהוא מסוגל להבין דברי אחרים, ולפיכך היה עליו להסתפק בשמיעת אנחותיה של האחות וקריאותיה לקרושים, שעה שהיא שוהה בחדרו. רק כעבור זמן, משהורגלה במקצת בכל אלה - התרגלות גמורה כמובן לא באה בחשבון - קלט לעתים אמירה שנאמרה בנימת ידירות או שניתנה להתפרש כך. 'היום היה טעים לו', הייתה אומרת כאשר ג'רגור התכבד כהלכה; ובמקרה ההפוך, שאמנם לאחרונה חזר בתכיפות, הייתה אומרת בנימה של עצב: 'שוב השאיר הכול'" (63).

אחת התופעות הנפוצות במרחב הקיברנטי היא האהבה והמסירות אין-קץ המובעות בהינף מקלדת על-ידי דמויות אנונימיות המוכרות רק בכינוייהן האינטרנטיים ואשר אין להן בהכרח

¹⁹ Omri Gilath et. al., "what Can Virtual Reality Teach Us About Prosocial Tendencies in Real and Virtual Environments." *Media Psychology* 11 (2008): 259-282.

מחויבות לעשות בפועל דבר למען מושא אהבתן ומסירותן. תופעה זו גם קורית כאשר האוהבים הווירטואליים מופיעים בשמותיהם ותמונותיהם כמו במקרים שבהם נערים ונערות שהיו מלווים אינסוף "חברים" בפייסבוק מצאו עצמם בודדים עד אין-קץ במצבים קשים שאף הוליכו לאיבוד לדעת. אלו הן סיטואציות קפקאיות לכל דבר שאת מקורן ניתן למצוא בסיפור הנוכחי; ככל שהזמן חולף כן הופך האלטרואיזם של גריטה שאינו כרוך בקשר אנושי ממשי כלפי הדמות החדשה שגרגור לבש לסייט שסופו מוות: "אילו יכול גרגור לדבר עם האחות ולהודות לה על כל מה שהיא נאלצת לעשות למענו, כותב קפקא, "כי אז קל היה לו יותר לשאת את שירותיה; אבל כך קשה היה עליו הדבר" (67). בשלב מסוים מתחיל גרגור להיבהל מכניסתה של האחות לחדרו ולסבול מן ההתרוצצות וההמולה בעת שהיא מבצעת את המשימות האלטרואיסטיות כמי שכפאה שד. היא עוזרת לו כחלק ממחויבות עבר, ואולי גם בשל ההזדמנות שנקרתה לה לבסס את מעמדה בבית, אך אינה יוצרת כלפיו יחס שאינו פונקציונלי וכך גם פוגעת בו כאשר היא מותירה את החדר בזוהמתו או מפנה ממנו את הרהיטים האהובים עליו.

גרגור סובל קשות מהעדרו של יחס נוסח "אני - אתה" שגם שרץ, חיית מחמד או סייבורג עשוי להשתוקק אליו. וכך, כאשר גריטה מנגנת בכינור, הוא נמשך אל נגינתה עד כדי סיכון חייו ומדמיין כיצד ישיב אליו את אחותו. תיאור זה מבטא את התשוקה ליחסים עמוקים בינו ובין אחותו כאשר הוא רואה את עצמו בהזיה זו, הגובלת בגילוי עריות, במלוא דמותו המפלצתית:

"הוא גמר אומר לחדור עד לאחות, למשוך אותה בשולי שמלתה ולרמוז לה בכך שתבוא עם כינורה אל חדרו, שהרי איש לא יגמול לה כמוהו על נגינתה. הוא לא יניח לה עוד לצאת מחדרו, לא כל עוד הוא חי. תהיה זו הפעם הראשונה שיפיק תועלת מדמותו המפלצתית; בעת ובעונה אחת ישמור על כל פתחי חדרו ויבריא את התוקפים בנשיפותיו; אבל האחות תישאר אצלו מרצונה, ולא מאונס..." (87).

אין זה מקרה שכאשר גרגור יוצא מחדרו לשמע הנגינה ונגלה כל כולו בדמותו החדשה על רצונותיה, מאווייה ותשוקתה לקשר ואהבה, האחות היא הראשונה המבטאת את חוסר היכולת להתייחס אליו כאח אלא כחפץ שיש להיפטר ממנו.

4. הכרה אינה מבטיחה קיום

כאשר גרגור סמסא מתעורר בוקר אחד ומגלה שהוא שרץ הוא שואל "מה קרה לי?" (40), שאלה המצביעה על כך שהגלגול שעבר לא פגע במודעותו העצמית כאדם. ואמנם, הטרגדיה ב"הגלגול" נובעת מן ההכרה המתמשכת של מי שמבחינת גופו שלו ובעיני הסובבים אותו הוא שרץ לכל דבר. מודעות זו מתגלה כחסרת תוחלת שהרי גרגור אינו יכול להכריז בעקבות דקארט "קוגיטו ארגו סום" - אני חושב משמע אני קיים - וכך לבסס בזכות הכרתו את קיומו ומעמדו כבן-אנוש.²⁰ אמנם קיימות בעולמו תזכורות להיותו כזה, למשל תצלום על קיר חדרו מתקופת שירותו בצבא המציג אותו בכל ההדר שניתן היה לייחס לאדם באימפריה האוסטרית-

²⁰ Chia-Yi Lee, "Beyond the Body: Kafka's *The Metamorphosis* and Gibson's *Neuromancer*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 30.2 (July 2004): 201-222.

הונגרית שבה נכתב הסיפור, תצלום "שבו נראה כלויטננט, ידו על חרכו, מחייך בחוסר-דאגה ותובע דרך-ארץ ליציבתו ולמדיו" (53). אך זיכרונות העבר המקובעים בתמונה על הקיר אינם תורמים לחייו בהווה ממש כשם שמדי הצבא שאביו ממשיך ללבוש אך מדגישים את דעיכתו:

"מין עקשות הייתה בו באב, שלא לפשוט אף בבית את מדי-השרד שלו; ובעוד שחלוק הבית תלוי על קולב ללא שימוש, היה האב מנמנם בכסאו, לבוש כולו, כאילו נכון הוא בכל עת לשירות וקשוב לקולו של הממונה עליו. כתוצאה מכך קיפחו המדים, שגם בתחילה לא היו חדשים, את נקיונם..." (79).

חוסר התוחלת שבזיכרונות נובע מן הסטטיות שלהם. אמו של ג'רגור הזוכרת את הבן שתמך וקיים את המשפחה אך חסרה כל יכולת לתקשר עם הדמות שהתגלגל אליה מתנהגת לאורך כל הדרך בשיגעון. ברגע המכריע שבו גריטה מודיעה לבני הבית: "עלינו לנסות להיפטר מזה" (89), מתקשית האם בנשימה, פורצת בשיעול עמום, מחפה בידה על פיה ובעיניה הבעת טירוף. בני הבית כולם חסרים את היכולת להביט, להקשיב, להבין, להזדהות ולגלות אמפתיה כלפי הבן האובד. כאשר גריטה דורשת להיפטר מן השרץ היא למעשה מודה בכך: "ניסינו כל מה שבכוחו של אדם לעשות, לטפל בו ולסבול אותו. איש אינו יכול לבוא בטענות אלינו, נדמה לי" (89). היא טיפלה באחיה ובמידת מה סבלה את נוכחותו אך בכך התמצתה התקשורת עמו.

קשה לבוא בטענות אל המשפחה המתבעתת מן הבן שהפך לשרץ שכן גלגולה של רוח בגוף אחר היה מאז ומתמיד בסיס לבעתה ופחד במיתולוגיות ובסיפורי רוחות רפאים. גם כאן, האחות מתמלאת פחד מפני שליטתה המוחלטת של החיה על הבית כולו "עד שנצטרך ללון ברחוב" (90). בהעדר תקשורת דינמית כלשהי לאורך הסיפור כולו, נותר ג'רגור בן המשפחה, להבדיל מן הדמות שהתגלגל אליה, כמושא של זיכרון סטטי שאינו תורם להסתגלות אליו וסופו שבני הבית מחליטים להיפטר מן הזיכרון.

"צריך לסלק אותו", קראה האחות, 'אין אפשרות אחרת, אבא. אתה צריך להיפטר מהמחשבה שזהו ג'רגור. הלא אטוננו הוא שהאמנו בכך זמן רב כל-כך. אבל איך זה יכול להיות ג'רגור? אילו היה זה ג'רגור, הרי מזמן היה מבין מעצמו, שאין בני אדם יכולים לחיות יחד עם חיה כזאת, והוא היה מסתלק מרצונו" (90).

הטרגדיה היא בכך שג'רגור בחינת הכרה ללא גוף-אדם מבין זאת היטב ותוך שזכר משפחתו מעורר בו רגשה ואהבה שומט ראשו ומת, ואילו המשפחה, שבעבורה ג'רגור הוא עתה גוף של שרץ בלבד, לא נותר לה אלא לסלק מדרכה את הפגר השטוח והמיובש.

דברים הללו טמון כמדומני לקח שכדאי להיזכר בו בימים אלה, כמאה שנים אחרי כתיבת "הגלגול", שבהם התקשורת הדיגיטלית מעלה מחדש וביתר שאת את שאלת ההיפרדות של ההכרה מן הגוף: ההכרה בלבד אינה מבטיחה את הקיום. כפי שהראה נורברט ווינר, ממחוללי מהפכת המידע, בספרו *קיברנטיקה*, קיומה של מערכת כלשהי תלוי לא בכמות המידע האצורה בה אלא ביחס הגומלין שלה עם סביבתה. יכולתו של ארגון חברתי, למשל, להתקיים לאורך זמן תלויה ביכולתו הקיברנטית, כלומר, בכושרו לעבד היזון חוזר מן הסביבה ולנווט

על פיו את דרכו, תוך שהוא גם מאפשר לסביבה לקבל היזון חוזר ממנו.²¹ העדר הפריה הדדית כזו בין מערכת ביולוגית, חברתית או עסקית ובין סביבתה, העומדת ביסוד הקיברנטיקה, מביאה לניוון ולמוות, כשם שראינו בסיפור זה.

סיכום

סיפורו של קפקא "הגלגול" מאיר באורח ראשוני וחלקי כמה מן התופעות הנוגעות לעידן הווירטואלי, הבתר-אנושי המתפתח באמצעות התקשורת הדיגיטלית כיום. בסיכום הדברים ראוי לשוב על האזהרה שלא להגזים בהפקת לקחים מסיפור כלשהו ומסיפור זה בפרט. למשל, ההיפרדות של ההכרה מן הגוף המתרחשת כאשר אדם מצוי בעולם וירטואלי אינה היפרדות דרמטית כמו זו שבין ג'גור ב"הגלגול" לגופו שכן שום משתמש מחשב, כבד ככל שיהיה, אינו לובש זהות חדשה לחלוטין. כפי שהראתה לורי קנדל, אפילו אנשים המציגים זהויות בדויות באינטרנט נוטים להגדיר את זהותם כאחידה, מתמשכת ויציבה.²² ההימצאות במרחב הקיברנטי גם אינה דומה ברוב המקרים למצב שבו בן משפחה לובש במפתיע דמות מעוררת בעתה ופחד.

מאידך, הטרגדיה של ג'גור סמסא מעוררת מחשבה בעידן שבו ההכרה המרחפת בעולמות וירטואליים זוכה להתייחסות נלהבת יותר מן היחיד האוטונומי הנגלה בגופו וברוחו גם יחד. ברוס קלארק, למשל, מאמץ את הביטוי הקפקאי "מטאמורפוזיס" כדרך לבטא את התלהבותו ביחס לכניסתו לזירה כיום של אדם חדש, בתר-אנושי, סייבורג שתודעתו משתלבת בטכנולוגיות דיגיטליות הפותחות לו אופקים חדשים.²³ קלארק מראה כיצד החוק השני של התרמודינמיקה בדבר אבדן מתמיד של אנרגיה הולך בעבר לפסימיות תרבותית בשל ההנחה כי האנתרופיה בתחום האנרגיה היא בלתי נמנעת גם בתחומי החברה האנושית, בעוד שמהפכת המידע הביאה לגישה הפוכה - אופטימית - בשל ההנחה שמידע, המוגדר כדפוס מסודר הנוצר בתוך אי-סדר, מאפשר התגברות על אנטרופיה ושהיקום הווירטואלי ההולך ומתהווה בעטיו מעודד זן חדש של אנושות יצירתית וחופשית הניתנת פחות לשליטה הגמונית.²⁴ ואילו קפקא המתבונן באנושות בלא כחל ושרק מגלה לנו כי אף שהאדם ניחן בהכרה, בהעדר תקשורת אנושית, פשוטה, אמפטית עם סביבתו הוא נועד להיות מסולק מן העולם באמצעות מטאטא.

²¹ Norbert Wiener, *Cybernetics: Or, Control and Communication in the Animal and the Machine*. Boston: MIT Press, 1948.

²² Lori Kendall, *Hanging Out in the Virtual Pub: Masculinities and Relationships Online*. Berkeley: University of California Press, 2002.

²³ Bruce Clarke, *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. New York: Fordham University Press, 2008.

²⁴ Bruce Clarke, "From Thermodynamics to Virtuality." In *From Energy to Information*. pp. 17-33.

קריאה זן בודהיסטית בהטירה

במאמר זה אציע לקרוא את *הטידה* של קפקא כאלגוריה זן-בודהיסטית. כמו *הטידה*, משלים וסיפורים זן-בודהיסטיים קוראים תיגר על ההיגיון הישר, ומנסים לערער כל ניסיון להבנה אינטלקטואלית מלאה ועקבית. קריאה זן-בודהיסטית *בהטידה* מציעה על כן, באופן פרדוכסלי, את הפרשנות העקבית והשלמה ביותר ליצירה - מכיוון שהיא נוגדת כל חשיבה על שלמות או עקביות. אם ק. מתקדם לעבר הבנה כלשהי בדרכו אל הטידה, זוהי אינה הבנה של משמעות, אלא של חוסר משמעות, ובמובן הזה, ככל שק. מתיימש יותר, הוא מתקרב יותר לנקודת הקריסה, בה הוא היה יכול אולי לוותר על ניסיון להבנה רציונלית ולהגיע אל ההארה. חלק ניכר מהקריאה הזן-בודהיסטית שלי *בהטידה* יתמקד בניסיון לאפייין דמויות ברומן על-ידי הרגש או התכונה שמאפיינים את האינטראקציה שלהן עם ק. לטענתי הדמויות מייצגות החצנה של התכונה הזאת אצל ק. ומשמשות להצבעה על האופן בו תכונות אלו מרחיקות אותו מן הדרך להארה.

האלגוריה שבטירה

יש הסכמה רחבה בין המבקרים שלחוויותיו של ק. יש חשיבות אלגורית (Baker, 1957), אך קיימות אפשרויות רבות לקריאה אלגורית כזו. כאלגוריה חברתית-פוליטית, *הטידה* היא סיפור על מאבק חסר סיכוי במערכת ביורוקרטית מתסכלת ומטורפת. בקריאה של *הטידה* כאלגוריה דתית, ק. מנסה להגיע אל גן העדן, או אל השכינה, אל ההכרה של אלוהים בו, והאל הוא בלתי מושג ורק הולך ומתרחק.

הרומן של קפקא, כרומן מודרניסטי יכול להיות מפורש בו זמנית דרך קווי פרשנות שונים, מהיומיומי והפוליטי ועד האלוהי והנשגב. ככזה הרומן מדגיש את המורכבות של הקיום, כי ברור שלא משנה באיזו דרך יבחר הקורא לקרוא אותו, קריאה אחת לא ממצה את מלוא המורכבות של הרומן. אף אחת מהקריאות לא מניחה את הדעת לבדה: אם הטידה היא החסד האלוהי, מדוע הפקידים כל כך אנושיים, נלעגים, חוטאים; אם הטידה היא רק ביורוקרטיה, כיצד אפשר להסביר כל כך הרבה יראה ואווירה טרנסצנדנטלית סביבה Sheppard, (1973). במובן הזה יש לקריאה בודהיסטית יתרון על שאר הקריאות. סיפורים ומשלים זן-בודהיסטים לא נגמרים בהבנה מלאה של הקורא את המשל והנמשל. המטרה שלהם לרוב היא לערער את המעמד היציב של הקורא, לכלכל אותו, ולגרום לו להבין, שעל-ידי האינטלקט בלבד - הוא לא יכול להבין.

"Zen denies all attempts to rationalize it, make sense of it, or turn it into a philosophy" (Bancroft, 1980, p. 6)

כמו הקיום על פי הזן, כך גם הרומן של קפקא: בהסתכלות מיקרוסקופית, בתשומת לב מלאה לרגע ההווה, ללא חיפוש אחר נרטיב קונסיסטנטי והגיוני, אחר מטרה או התפתחות, הכול מובן וטבעי. אך בהסתכלות על הרומן כולו, בניסיון לענות על השאלה "מהי משמעותו של הרומן?", תשובה זן-בודהיסטית מתאימה תהיה ש: "Reality itself has no meaning since it is not a sign, pointing to something beyond itself." (Watts, 1957, p. 146).

אם כן, קריאה זן-בודהיסטית של האלגוריה לא מתיימרת להסביר לקורא את הכול, להתאים לכל משל נמשל, אבל היא מגוללת בתוכה את ההסבר לחוסר המושלמות של הקריאה. הקריאה עצמה היא אלגוריה לחיים, חיים שבהם לא לפול ניתן למצוא סיבה, הסבר ומשמעות. חיים שמתקדמים לעבר ההבנה שהם עצמם חסרי משמעות, ושהאני שחש שהוא מנווט אותם הוא רק מושג ולא מהות.

כך קריאה זן-בודהיסטית בטירה עוזרת לפתור את הבעיה שהוזכרה לעיל, כי כל קריאה *בטידה*, שמבקשת להיות קונסיסטנטית נאלצת להתעלם מחלק מהמאפיינים שלה. שפרד מציין כי מי שרואה בטירה אלגוריה לכוח אלוהי נוטה לשכוח את כל המאפיינים המביכים שלה בקריאה שלו: את חטאו של סורטיני, את הרגישות המבחילה של הפקידים, את החלום של ק. שבו הפקידים הם אלים יווניים שצווחים כאשר הוא מתקיף אותם. מצד שני, מי שרואה בטירה אלגוריה לביוורקרטיה האוסטרית עוצם את עיניו לכוח האלוהי של כל מילה של מישוהו מהטירה, לפירושים שהאיכרים מפרשים כל מילה שיוצאת מפי המוכרים, לידיעת הכול של הפקידים, ובאופן כללי לאווירה הדתית שרודפת את הטירה. קריאה זן-בודהיסטית לא מתעלמת מהשאלה "האם הטירה היא שוחרת טוב או רע?" ולא מהעדויות שמועלות לתמיכה בצד זה או אחר. התשובה הזן-בודהיסטית היא שאין טוב ורע. טוב ורע הם מושגים יחסיים - כך שאין טוב בלי רע, והרע בעצם המשגתו, עושה את המשגתו של הטוב הכרחי.

אינני הראשונה שמצביעה על דמיון בין הכתיבה של קאפקא לבין פרקטיקה זן בודהיסטית. דניס מק'קורט בספרו *Going Beyond the Pairs: The Coincidence of Opposites in German Romanticism, Zen, and Deconstruction* (2001) ובמאמרו *Kafka Koans* (1991) הוא מציין את הרוח הזן-בודהיסטית הכללית של קאפקא, אך הוא איננו מציע קריאה ספציפית *בטידה*. בנוסף, אביטל רונאל, במאמרה *Koan Practice or Taking Down the Test* (2004) מציינת מפורשות את נקודות הדמיון בין ק. לבין תלמיד זן, אך היות שאין זה המוקד של מאמרה, היא איננה מרחיבה מעבר לכך.

אני מציעה לקרוא את הרומן כתקופה בחייו של ק., בה ק. מנסה להגיע להתקדמות רוחנית על-ידי חיפוש בתוך עצמו. אני רואה את ק. כתלמיד שלא ימצא אהרה: אביטל רונאל מציינת כי: *K. may be looked upon as a high-strung Zen pupil (not in itself a contradiction), for his journey is abbreviated by sittings in which he tries earnestly to study and solve unyielding narrative puzzles.* (Ronell, 2004, p. 60)

דניס מק'קורט טוען ש: Not unlike a good Bodhisattva in the Zen tradition who postpones his own *parinirvana* to help others, he [kafka] largely confines himself to an endless parabolic mapping of the territory of difference. (2001, p 105)

ציטוט זה הולם במיוחד את *הטידה*, שהרי ברומן המסוים הזה, ק. הוא מודר קרקעות שלא עוסק כביכול במדידת קרקעות, אלא מבלה את זמנו, כפי שמעיר ג'יימס בייקר, במדידה ומיפוי של מצבו, או את "ארץ המסמנים", כפי שמכנה זאת מק'קורט.

ק. מתכוון להגיע לטידה, כלומר, להארה, להבנה. אבל כבר מוקדם מאוד בספר אומר לו המורה משפט בודהיסטי מאוד: "אין הבדל בין האיכרים והטירה." (*הטידה*, עמ' 13). ההארה שק. מחפש היא לא בטירה, היא לא משהו שאפשר להגיע אליו על-ידי חיפוש ומלחמות. רק הפסקת החיפוש תביא להבנה שמחוז חפצו היה כאן כל הזמן, ובעצם החיפוש הוא הרחיק אותו. ההבנה שק. אינו מגיע אליה היא זו: למרות התחושה של ק. שהוא בתוך מבוך שהולך ומסתבך שרק מונע ממנו להגיע להארה, הוא אינו בתוך מבוך, הוא כעצמו המבוך, ולכן אין אף אחד שיכול להיות תקוע בתוך המבוך הזה. בדומה לאמרה שמביא דניס מק'קורט:

"Suffering there is, but none who suffer; deeds there are, but none who perform them; the way there is, but none who travel it." (McCort, 1991, p. 63).

ההבנה הזאת, לפי התורה הזן-בודהיסטית, אינה יכולה להגיע על-ידי שיעור בפילוסופיה וחשיבה לוגית. השיטה הזן-בודהיסטית היא לשבור את ההרגלים של ההכרה, ואת הניסיון העקר שלה להכיר את עצמה, על-ידי כך שמבלבלים אותה עוד יותר. אחד הכלים החשובים של הזן-בודהיזם הוא הקואן (Koan): חידה קצרה שלא ניתן לפתור אותה על-ידי לוגיקה, אלא רק על-ידי התעוררות של רמה עמוקה יותר של ההכרה, מעבר לאינטלקט הדיסקורסיבי (McCort, 1991, p. 51). קואנים מוכרים במערב הם למשל: "מהו הצליל שעושה יד אחת שמוחאת כף?" או "אם עץ נופל ביער ואיש אינו שומע אותו, האם הוא משמיע קול?" הדרך הזן-בודהיסטית להארה מובילה בדיוק לכיוון ההפוך מהמצופה, כמו גיבור הרומן של קפקא, שרק הולך ומתרחק ממחוז חפצו. הלקח האכזרי שמלמדים קואנים הוא שהדרך החוצה מהמלכודת של ההכרה, מובילה עמוק יותר פנימה, ולא החוצה מהמלכודת. (ibid, p 55).

הדרך של ק. לא נגמרת בהתעוררות אמיתית, אבל כמובן שק. הולך ומתרחק מהטירה, הוא הולך ומתקרב להתגלות, לפתרון של הקואן, אותו לא יפתור לעולם. ק. מחפש את האמת, את משמעות קיומו, הוא מדמיין שימצא אותה בטירה: "אך יותר שקרב אליה, יותר נתאכזב, אכן בסופו של דבר לא הייתה אלא עיירונית עלובה, ציבור של בתי כפר... במוחו של ק. חלף ביעף זכרה של עיירת מולדתו. אותה עיירה לא נפלה כלל וכלל מטירה זו... (*הטידה*, עמ' 11). זהו אחד הרמזים הראשונים לכך שה"גירוד" הבלתי פוסק של ק. "להגיע לאנשהו" מונע ממנו לראות שהיעד היחיד שראוי להגיע אליו הוא כאן, אין הבדל בין הטירה לעיירת מולדתו, כמו שאין הבדל בין הטירה לבין האיכרים. לק. יש כבר כל מה שהוא צריך, הבעיה היחידה היא האמונה שלו שחסר לו משהו (McCort, 1991). אם ק. היה מקשיב, או יותר

נכון, אם זה היה כל כך פשוט, הרי שק. היה מקבל את כל התשובות שהוא רוצה מהטירה כבר בשיחת הטלפון שלו בעמ' 23: ק. שואל – "אם כן, מי אני?" והטירה עונה, בקול מעורר כבוד: "אתה העוזר הישן". ק. מוסיף ושואל: "מתי יהיה מעבידי רשאי לבוא אל הטירה?" "לעולם לא". באה התשובה. בקריאה זן-בודיהסטית יש כאן הסבר מפורש על האגו ועל מושג האני. ק. שואל מי אני? הוא מקבל את התשובה שהוא העוזר הישן. כלומר, האני הוא עוזר, הוא מושג שפתי שתפקידו לעזור, אך הוא גם עוזר ישן, עוזר שאין בו צורך כאשר אדם נמצא בדרך להארה. ק. בבורותו, מבלבל את המסמן עם המסומן, את המראית עם המהות, את העוזר עם המעביד, היינו, הוא מייחס חשיבות ומהות לאני, ולא מכיר בעובדה שמדובר רק בעוזר ישן. הוא מבלבל את העוזר עם המעביד, אך המעביד לא קיים, קיימים רק עוזרים.

We learn to identify ourselves with our idea of ourselves... "self" is just an idea, useful and legitimate enough if seen for what it is, but disastrous if identified with our real nature (Watts, 1957, p. 120)

לכן התשובה לשאלה מתי יוכל המעביד לבוא אל הטירה היא לעולם לא. הדרך היחידה להיכנס לטירה היא לוותר על המעביד, ולהבין שיש רק עוזר. כלומר, ה"אני" הוא לא מהות, "מעביד", ה"אני" הוא רק מושג שנוצר כדי לעזור, ה"עוזר". או אז, לאחר שייותר רק העוזר, ותיולד ההבנה שאין מעביד, תוכל להיות כניסה לטירה, אבל לא יוכל להיות נכנס.

הדמויות ותפקידיהן

מצאתי שאני יכולה לאפיין דמויות ברומן על-ידי הרגש או התכונה שמאפיינים את האינטראקציה שלהן עם ק. התכונה שמתארת כל דמות מסמנת את הדמות כהחצנה של התכונה הזאת אצל ק.

בחלק זה אראה מהי התכונה שמסמלת כל דמות, ומה היא מלמדת את ק. על התכונה הזאת, ועל התרומה שלה לאשליה של האני הנפרד מהעולם.

העוזרים – ריצ'רד שפרד רואה את העוזרים כהחצנה של תכונות שק. עצמו לא מעוניין להכיר בעצמו. כך למשל, בעוד שק. עיוור לרצון שלו בכוח אירוטי (המנחה הרבה מההתנהלות שלו עם פרידה), העוזרים מגלים אותו בתאוותנות המוחצנת שלהם. ארתור וירמיה, על פי שפרד, מגלמים את הצד האירציונאלי וההרסני אם גם יצירתי של ק. גם השמות שלהם מגלמים את תפקידם – ירמיה, כלומר נביא שתפקידו לעזור לק. להיפטר מהאשליות שלו וללמוד את האמת המרה על עצמו, וארתור, מגרמנית, משהו שהוא בסיסי וקדמוני (Shepherd, 1973). אין ספק שהמאפיין העיקרי של שני העוזרים הוא תאוה ותשוקה, ולא רק מינית. הם עושים את כל מלאכתם בחרווה והנאה גדולה. הרי מספר דוגמאות:

בלהיטות מופרזת מיהרו להושיט ידם לק. (עמ' 21)

לא הבחנת שאי-אפשר היה להזיז אותם מחדרנו בפונדק הגשר, שהתחקו בקנאה על היחסים שבינינו, שאחד מהם שכב הלילה על משכבי... (עמ' 132)

מיד נפנה העוזר מק. וחל לעבר החלון, כשהוא נמשך לשם בכוח שאין לעמוד בפניו. (עמ' 155)

אך לא רק ההתנהלות המאפיינת את העוזרים מעידה עליהם שהם מסמלים את התשוקות והתאוות, אלא שבקריאה זן-בודיהיסטית, ההתייחסויות של ק. אל העוזרים נשמעות כמו התייחסויות של אדם אל התשוקות והתאוות שלו - אותם הוא רואה כמחסומים בפני ההארה.

כך למשל בפגישתו של ק. עם ראש המועצה:

"הלא עוזריך הם." "לא", אמר ק. בקרירות, "רק כאן הם נקרו בדרכי..." "כוונתך: מונו לך." " ... באותה מידה יכלו גם ליפול מהשמיים, בלי כל שיקול דעת מונו לי." "כאן אין דבר הנעשה בלי שיקול-דעת." אמר ראש המועצה. (הטידה, עמ' 62).

כלומר, רק כאשר ק. נמצא במסע להתעוררות עצמית, רק אז מתחילים העוזרים להפריע לו, לפני זה, כלל לא היו קיימים (הוא כלל לא שם לב אל התשוקות שלו כאל גורם עוזר/מעכב). במהלך המסע הם מונו לו, הזרקור מופנה אליהם ולפתע הם מתחילים להתפרע, לעשות כל דבר להפך ממה שהיא רוצה, ובאופן כללי להפריע בלהיטות שלהם לרצינות של החיפוש שלו. אבל הם אכן מונו לו, והם מונו לו כדי ללמוד כמה דברים חשובים. השנייה מבין ארבע האמיתות הנאצלות של בודהה היא "הסיבה לסבל היא התשוקה." (McCort, 1991, p. 56).

אבל מהי הדרך להיפטר מהתשוקות? האם להילחם בהן? לא. המקום היחיד בספר שבו העוזרים מקשיבים לק. הוא זה: "ומרוב נחת אמר מה שאמר, ולא דווקא בתקווה שדבריו ישאו פרי: "ועכשיו הסתלקו, אתם שניכם, לפי-שעה איני זקוק עוד לשום דבר נוסף, ורצוני לשוחח ביחידות עם העלמה פרידה." (הטידה, עמ' 46). התשוקות עוזבות את ק. ברגע שהוא לא נאבק, לא דורש - ברגע שהוא לא זקוק עוד לשום דבר, זהו דבר חשוב שק. אמור ללמוד ולא לומד. לקח עקרוני יותר שהוא צריך ללמוד מהתשוקות הוא זה: בעוד שהוא חושב שהתשוקות הן עצם זר, שמפריע לו למצוא את דרכו, הרי שאין איזה גוף בשם אני שנשאר עומד לו ללא שינוי למרות שיסלק את התשוקות.

בהמשך, הסיבה האמיתית שנשלחו אליו העוזרים נחשפת מפי ירמיה: "הרי אין לנו מושג בעבודה זו." והוא [גאלאטר]: "לא זה העיקר; אם יהיה צורך, יסביר לכם... הלא רק עכשיו הגיע לכפר, ובעיניו כבר נראה הדבר כמאורע גדול, והרי לאמיתו של דבר אין זה ולא כלום. דבר זה תצטרכו אתם להסביר לו." (הטידה, עמ' 226) אם כן, תפקידם של העוזרים לא לעזור במדידה, אלא לעזור לק. להבין ש"אין זה ולא כלום." אין משמעות להגעה שלו לכפר, והם, כשלעצמם, לא מזיקים להתקדמות שלו בצורה שהוא חושב (ולאמיתו של דבר הם יוכלו אפילו להתפנות "עוזרים" אם אכן יצליחו להחדיר למוחו, שהצורה שבה הוא מדמיין עזרה שונה מאוד מהצורות שעזרה יכולה ללבוש).

קלאם - Klammm בגרמנית הוא ערוץ, נקיק, מעבר. בסיפור ק. מדמיין שקלאם הוא מעבר אל הטירה, ערוץ שדרכו יוכל להגיע להארה. אל קלאם הוא מתוודע לראשונה באמצעות איגרת שבה קלאם מודיע ש"תמצאני מוכן ומזומן תמיד לסייע בידיך כמיטב יכולתי." (הטידה, עמ' 25), ואכן, על פי התיזה שכל מה שמבלבל יותר את ק. שמרחיק אותו יותר

מהטירה, מקרב אותו יותר להארה, קלאם עושה כל מה שביכולתו לעזור לק. קלאם נותן לק. את האיגרת, שקל מאוד לראות בה קואן, בעיקר כאשר ראש המועצה אומר: "כל החיוויים האלו אין להם משמעות רשמית; אם תייחס להם משמעות רשמית, סופך שתתעה בדרך; אך משמעותם האישית - אם ידידותית ואם עוינת - רבה מאוד, רבה בדרך כלל יותר מכל משמעות רשמית אפשרית." (הטידה, עמ' 73). ראש המועצה מנסה לרמוז לק. שהניסיון לפטור את הקואן על-ידי ההיגיון הוא חסר סיכוי, אך אין זה אומר שאין לפטור את הקואן.

באיגרת אני קוראת עוד פן של זן, שמתייחס לחופש הבחירה. בני אדם בעולם המערבי, מאמינים לרוב בחופש בחירה, כך כשאדם ניצב אל מול החלטה מוסרית (אם לשדרד בנק, למי להצביע), הוא סוכן (agent) שיכול לבחור אחת מכמה אפשרויות, שכולן פתוחות בפניו. אך הזן אומר:

...if decision itself were voluntary, every decision would have to be preceded by a decision to decide-an infinite regression which fortunately does not occur... In fact it is neither voluntary nor involuntary (Watts, 1957, p. 120)

כך גם באיגרת:

בכמה מקומות דובר שם בק. כמו בבן-חורין, שמכירים ברצון משלו... ואילו בשאר מקומות התייחסו אליו, אם בגלוי ואם בכיסוי, כמו אל עובד זוטר, שאותו מנהל כמעט שאינו מבחין בו... הייתה כאן בלי ספק סתירה גלויה לעין כל כך, שאי אפשר שלא הייתה מכוונת. (הטידה, עמ' 26).

המשפט "אי אפשר שלא הייתה מכוונת" מכריח לחשוב מה הסיבה שדובר בק. כבבן חורין בכמה מקומות, וכבעובד זוטר בשאר המקומות. כמו בקואן טוב, ק. צריך להבין שבן-חורין ועבד הם הפכים בשפה, אבל אין להם ממשות מטאפיזית: ההבדל ביניהם קיים רק בהכרה המפרידה. האמת שהזן מציג בפניו היא שפעולה שלו היא לא רצונית ולא לא-רצונית.

גם האיגרת השנייה בלתי ברורה בעליל, ואף מתסכלת לק., אבל בקריאה הזן-בודיהיסטית, המורגלת בקואנים, היא נשמעת נהירה לגמרי: "לאדון המודד בפונדק הגשר! מלאכת המדידה שעשית עד כה זכתה להערכתי המלאה. גם מלאכתם של העוזרים ראויה לכל שבת, אתה מיטיב להמריצם לעבודה. אל תרפינה ידיך! הבא את המלאכה לידי גמר מוצלח..." (הטידה, עמ' 115). האיגרת מתסכלת את ק., הרי למראית עין הוא לא עושה שום מלאכת מדידה. מנקודת המבט שלנו הוא אכן עשה עבודת מדידה טובה מאוד, מדד את מגבלות התשוקות, האהבה, הדת (כפי שאציע בהמשך), מיפה הרבה מהדרכים שלא מובילות להארה. קלאם, כפי שעולה משתי האיגרות, הוא מאסטר, הוא נותן את הקואנים לק. למדיטציה, לעבודה בלתי פוסקת על פירושם.

פרידה - אין ספק שהרגש המאפיין ביותר את פרידה בכל ההתנהלות שלה ברומן הוא אהבה. היא אוהבת את קלאם, אחר כך היא אוהבת את ק. אחר כך היא אוהבת את ירמיה. היא נותנת את האהבה שלה בקלות. פרידה מסמלת את האהבה, ובצורתה זאת (אהבה מובחנת, כלפי יצור אחד, אהבה מפרידה) היא רק מרחיקה את ק. מן המקום הזן בודהיסטי

של אהבה בלתי מובחנת וכללית. פרידה סוחפת את ק. לאהבה אליה, במקום לאהבת הכול הבורהיסטית.

בארנאבאס - הוא שליח אל ק. מהטירה. פירוש שמו "בר-נביא" (מארמית), והוא אחד השליחים של ישוע. בארנאבאס נראה שונה, ועליון על כל האיכרים ואנשי הכפר, ק. מוקסם ממנו מאוד: "כמה מאושר היה ק. לו היה זה עוזרו, ולא הם!" (הטידה, עמ' 24). הרושם של ק. מבארנאבאס, כמו שגם מציע שמו של בארנאבאס, הוא רושם של קדושה, הוא נפרד מאנשי הכפר, נמצא מעליהם כשליח של הטירה. אך בפעם הראשונה שבארנאבאס מאכזב את ק., ק. קורא לו עוזר מדומה: "שבמקום שיוליכוהו אל הטירה, הם מוליכים אותו, באמצעות נשפיית-מסיכות קטנה, אל משפחתם, אינם אלא מסיחים דעתו, מרצונם או שלא מרצונם, ועוזרים לכלות כוחותיו." (הטידה, עמ' 33-34). אני קוראת את דמותו של בארנאבאס כמסמלת את הדת הממוסדת. הראיות לכך הן: שהוא שליחו של דבר שק. מאמין שהוא כוח עליון, שהוא עושה רושם חיצוני קדוש (אך כשהוא מוריד את החליפה הוא לובש כותונת גסה על חזה של עבד, עמ' 33), ששמו הוא שם של קדוש נוצרי ולבסוף - המסקנה של ק. - הוא מרמה אותו על-ידי הצגה יפה, ומוליך אותו, במקום אל הכוח העליון, אל משפחתו שלו, ואינו אלא מסיח דעתו.

אולגה - אולגה מבלה את ימיה בהסברים ובתכנונים, בטענות ובניתוחים הגיוניים. היא מסבירה לעצמה את האסון שנפל עליהם, ודרך ההסבר היא מטכסת עצה כיצד להגיע אל הטירה. אני סבורה שאולגה מסמלת את האינטלקט, את האמונה שבעזרת השכל, ההכרה, ניתן להבין, לחזור עמוק אל תוך התשובות. ק. בעצמו אומר לה: "סיכמת הכול בדייקנות מפליאה, כמה צלולה מחשבתך!" (הטירה, עמ' 175).

נראה, שאם אולגה היא האינטלקט, היא מיטיבה לגרום לק. להבין שהאינטלקט אינו הדרך: "הרפי מן הפירושים!" אומר לה ק (עמ' 199). אך עם זאת נראה שאת אולגה עצמה ק. מחשב ("אולגה עצמה, אומץ-ליבה, זהירותה, פקחותה... חשובים בעיניו כמעט יותר מהשליחות", עמ' 225), ואין פלא: האינטלקט, הניסיון להגיע לפיתרון באמצעות מחשבה לוגית הוא אחד הדברים שהכי קשה להיפטר מהם בדרך להארה, התלמיד שעובד על הקואן חוזר כל פעם אל המאסטר עם תשובה חדשה המבוססת על היגיון. אך כפי שכבר הזכרתי, הפתרון לקואן לא יגיע באמצעות מחשבה לוגית, אלא באמצעות התעלות מעליה.

Trying to grasp the mind with the mind generates the ego with all its conflicts and defenses". (Watts, 1957, p 170)

עמליה - פירוש השם עמליה הוא כמובן עמל-יה, עמל אלוהים (קפקא, בתור יהודי, בוודאי ידע את פירוש השם). אם אולגה היא האינטלקט, עמליה היא עשייה. הזן מקדיש עניין רב לעשייה. אומון אומר על העשייה שתואמת את המציאות:

"When walking just walk, when sitting just sit, above all, don't wobble." (Qtd in Bancroft, p 5)

ובאותו עמוד מצטטת בנקרופט את בוקג'ו:

"We have to dress and eat every day, and how can we escape from all that?"
the master replied, we dress; we eat."

העשייה בזן חשובה הרבה יותר מהמחשבה על העשייה, ובכך, עמליה ראויה כביכול ליותר כבוד מאולגה.

עמליה בקושי מדברת, למרות שהיא האשמה העיקרית, כפי שהמשפחה רואה זאת, בשנאה שהכפר רוחש למשפחה. היא לא מסבירה מה שקרה באותו היום, לא מעירה על כך, היא המשיכה הלאה. היא רק מטפלת בהורים. העשייה שלה משפיעה הרבה יותר מהדיבור של אולגה: "מיהרה עמליה ובאה, דחפה את אולגה הצדה, יצאה לרחוב וסגרה את הדלת מאחוריה. לא עבר רגע והיא חזרה, כל כך מהרה עשתה מה שלא יכלה אולגה לעשות." (הטידה, עמ' 224). אך עשייה בפני עצמה איננה הדרך להארה:

It should be obvious that action without wisdom, without clear awareness of the world as it really is, can never improve anything. Furthermore, as muddy water is best cleared by leaving it alone, it could be argued that those who sit quietly and do nothing are making one of the best possible contributions to a world in turmoil. (Watts, 1957, p. 155)

במובן הזה, נראה שעמליה נכשלה במבחן. עמליה היא העשייה ללא מחשבה, אך היא גם עשייה ללא מודעות שלמה של העולם כמו שהוא, היא העשייה הספונטנית אך שנעשית ללא נפש ערה מאחוריה.

בירגל - כמו קלאם, גם הוא אחד המזכירים של הטיירה, אך הוא הראשון בהם שלא מעורר טיפת כבוד או קדושה. בירגל הוא "מזכיר קישור": "אני הנני הקשר ההרוק ביותר... בין פרידריך ובין הכפר." (הטידה, עמ' 250). בקריאה זן-בודיהיסטית, הוא החשוב ביותר שבמזכירים:

The reality of all "inseparable opposites"- life and death, good and evil, pleasure and pain, gain and loss- is that "between" of which we have no words. (Watts, 1957, p. 121)

בירגל לאו דווקא מייצג את האמת הגדולה ביותר של הזן, אך בשיחה שלו עם ק. הוא אומר דברים, שלו היה ק. במצב לקלוט אותם לכל עומקם, היו משנים את חייו. בירגל מספר לק. שכל האכזבות שלו מדמויות מהכפר ומהטיירה רק נועדו להרחיק אותו, וכך, אני טוענת, מביאות אותו קרוב יותר להבנה: "אל תירתע מפני האכזבות. כאן, הלו, יש כמה וכמה דברים שנועדו, כמדומה, להרתיע, ובעיני אדם, שבא מקרוב, נראים המכשולים כמשהו שאי אפשר להתגבר עליו." (הטידה, עמ' 251) בירגל גם מספר לו, בקריאה זן-בודיהיסטית, שדווקא כשהדרך נראית אינסופית, ניתן "לקפל חלל וזמן" ובמבט אחד להבין הכל: "מדי פעם צעות בכל זאת הזדמנויות המאפשרות להשיג במילה אחת, במבט אחד, באות אחד של אמן, יותר ממה שאדם משיג במאמצי פרך של חיים שלמים." (שם, עמ' 251). דוגמה אחת להזדמנות כזאת בסיפורי זן אפשר למצוא בסיפור על הנער של גוטאי. כל פעם ששאלו את גוטאי שאלה על זן הוא היה מרים את האצבע שלו. הנער המשרת של גוטאי התחיל לחקות אותו, וכששאלו אותי מה המאסטר שלו מלמד היה מרים את האצבע שלו. גוטאי שמע על כך

וכרת לילד את האצבע. כשהילד צרח גוטאי הרים שוב את האצבע שלו, באותו רגע הילד נהיה מואר (Senzaki & Repts, p. 119). גוטאי הראה לילד שהזן אינו באצבע עצמה, וזוהי הרחיפה היחידה שהילד היה צריך כדי להיחפך למואר. הרחיפה היחידה שק. צריך היא להביע משאלה. המשאלה שאמור ק. להביע היא לא משאלה פשוטה, בירגל רומז מה תהיה המשמעות שלה: "מרגע שיביענה, שוב לא תוכל שלא למלאה, ואפילו תקרע - במידה שאתה עצמך יכול לראות - את הארגון הרשמי כולו לגזרים." (הטידה, עמ' 259) במשך רוב הרומן רואה ק. את הטירה כמקום של כוח אדיר. גם אם ראויים הפקידים לכוז לפעמים, הרי שתמיד הם נמצאים מעל ק., מקום נכסף. ההגעה להארה משמעותה לוותר גם על כל הכוח שנותן ק. לפקידים ולטירה, ולהבין מה שהמורה אמר לו בהתחלה, שאין הבדל בין הטירה לאיכרים.

הארה פירושה להבין את הלקח שאולי קשה ביותר לתלמידים להבין: שאין שום דבר טוב בהארה, כמו שאין בה שום דבר רע, כמו שאין טוב ורע בשום דבר אחר בעולם. תלמיד שרוצה להגיע להארה, יש כאן סתירה, כי הרי הוא לא רוצה להישאר בכורות, בכך הוא מרחיק עצמו מההארה - עצם השאיפה להארה מהווה סתירה, כי בני אדם שואפים בדרך כלל למשהו טוב. אם יביע ק. את המשאלה, מה יקרה אחרי שהארגון כולו יקרע לגזרים? "חסרי מגן לנוכח הביזיון שביזינו את הכוח הרשמי... ועם כל זאת הרינו מאושרים. כמה נחפו האושר לפעמים לקטול את עצמו!" (הטידה, עמ' 259). מה פירוש משפט זה? התרגום העברי מעט מבלבל, ודווקא התרגום האנגלי הרבה יותר נהיר לי: "How suicidal happiness can be!" (Qtd. In Sheppard, 1973, p. 215) את עצמו, אלא האושר כהתאבדותי, שמביא לקטילה-עצמית לקטילת העצמי, דבר שמתיישב הרבה יותר גם עם הקריאה הזן-בורהיסטית.

חשוב לשים לב לדמותו של ק. בעת הריאיון עם בירגל בלילה האחרון בפונדק הרנהוף, לבין דמותו אחרי הריאיון. בעת הריאיון אומר ק. דבר חדש לחלוטין: הוא לא מעוניין לספר על הבעיות שלו, למעשה, כבר לא ברור לו כל כך מה בעייתי בהן: "אני סובל", אמר ק. לאט וחיך לעצמו, כי דווקא עכשיו לא הסב לו עניין זה כל סבל." (הטידה, עמ' 250). מה אפשר להבין מהצהרה הזו? אני נוטה לחשוב שק. עושה את הוויתור הלא נכון, במקום לוותר על עצמו הוא מוותר על ההארה. נכון, מקור הסבל הוא התשוקות וק. כבר לא סובל.

אך בכל זאת, התחושה שלי היא שק. ויתר על התשוקה לטירה, ולא על התשוקות כולן, כפי שהן מתבטאות בראיית האני כנפרד מהעולם. כי האני הוא מקור התשוקות, האני רוצה לעבור ממצב א' למצב ב', כשאדם מתפכח מאשליית האני הוא רואה שהכול נמצא בשינוי כל הזמן ואין גבול שתוחם את מצב א' ומצב ב'. החלום של ק. בעת הריאיון עם בירגל מנסה לרמוז לו שהמלחמה שלו היא נגד אנשים שנראים כמו אליים יוניים אבל מציצים כמו ילדות, ושבעצם אין לו שום יריב להילחם בו. ק. מבין את החלום אחרת ממני, הוא אומר על בירגל: "הרי לך אותו אליל יוני שלך! גרור אותו מן הכסות החוצה!" (הטידה, עמ' 255), והרי הלקח של החלום, להבנתי, הוא שבקרבות לא תשיג דבר.

מבט מלמעלה

מתוך הסתכלות פרטנית ברוב הדמויות הראשיות בספר, ניתן לראות שההיתקלויות והיחסים של ק. עם אנשי הכפר והטירה מקרבים אותו להארה. הן עושות זאת לא על-ידי הסברים אנליטיים של הטעויות שלו, אלא גורמות לו לחוות על בשרו את חוסר התוחלת של המאמצים שלו. לו הייתה הטירה סמכות דתית, היה צורך לייחס כוונות זדוניות ליצורים הפנימיים הללו של ק. בהסתכלות זן-בודהיסטית שטחית יש התפתות לייחס לדמויות משמעות חיובית - הן מקרבות את ק. להבנה הגדולה של הקיום. ייחוס כזה יהיה שגוי גם הוא. אין הבדל (זן-בודהיסטי) בין התקרבות והתרחקות, בין התקדמות לעמידה במקום, בין בורות לבין הארה.

The life of Zen begins, therefore, in a disillusion with the pursuit of goals which do not really exist- the good without the bad, the gratification of a self which is no more than an idea, and the morrow which never comes. (Watts, 1957, p. 125).

סיכום

מאמר זה הציע לקרוא את הרומן *הטידה* של קפקא קריאה זן בודהיסטית. ניתחתי את האלגוריות של מרכיבי הסיפור, של הדמויות, של הטירה. הצגתי את הדמויות שברומן כהחצנה של תכונות של ק., הראיתי כיצד הטירה היא מעין אובייקטיפיקציה של הקונספציה השגויה (לפחות לפי הזן-בודהיזם) של ק. לגבי הארה, סקרתי את המסע שק. עושה לאורך הרומן, ובחנתי יחד עם ק. את המפות של הטריטוריה של ה"סמסרה", העולם היחסי של ה"דברים". אני מקווה שהצגתי מכלול טענות משכנע, ושתרמתי להבנת המורכבות של היצירה. רק כדי לא להשאיר שום ספק בקשר להבנה האינטואיטיבית של קפקא את השיטות הזן-בודהיסטיות, אסיים בציטוט של קפקא עצמו:

It isn't necessary for you to leave your house. Stay seated at your table and listen. Don't even listen, simply wait, be completely still and solitary. The world will offer itself to you like something about to emerge from a chrysalis; it can't do anything else, enraptured it will writhe into life before your eyes. (Kafka, 1954, Qtd in Sheppard, p166)

ביבליוגרפיה

קפקא פ. (1978). *הטידה*. תרגום: שמעון זנרבנק, ירושלים: שוקן.

- Baker, J. R. (1957). *The Castle. A Problem in Structure. Twentieth Century Literature*, 3(2)
- Bancroft, A. (1987). *Zen - Direct pointing to reality*. New York: Thames and Hudson Inc.
- McCort, D. (2001). *Going Beyond the Pairs. The Coincidence of Opposites in German. Romanticism, Zen, and Deconstruction*. New York: State University of New York Press.
- McCort, D. (1991). Kafka Koans. *Religion & Literature*, 21(1), 51-74.
- Reps, p. & Senzaki, N. (1985). *Zen Flesh Zen Bones - a Collection of Zen and Pre-zen writings*. Boston: Tuttle Publishing.
- Ronell, A. (2004) Koan Practice or Taking Down the Test, *Parallax*, 10(1), 58-71
- Sheppard, R. (1973). *On Kafka's Castle*. London: Croom Helm LTD.
- Watts, A. W. (1957). *The Way of Zen*. New York: Pantheon Books Inc.

ארבע התקרבויות

*

רָמַז צוֹאֲרֵךְ גָּלָה לִי
לְגַדֵּל פְּרָחִים וְלִהְיוֹת בְּשֵׁם עוֹבֵר
בְּעִיר שְׁלֹךְ עִם מְרַקְחָתִי, לְבוֹא
בְּמַגָּע עִם סוֹחָרִים, לְהִתְפַּזֵּר
בְּדוֹכָנִים וּלְחַכּוֹת לְהוֹלֵפָה שְׁלֹךְ הַגּוֹרְלִית
הַמְדִיקֶת לְנִיחּוֹחַ שֶׁל עוֹרֵךְ.

*

אֲנִי מֵתְקַרֵּב אֵלָיְךָ כְּמוֹ רוֹכֵל הַבִּיגָלָה,
שְׁלוּשָׁה בְּעֶשְׂרֵה שְׁקָלִים וְסוֹד
מִטְבַּח שֶׁל זַעֲתָר לִימוֹנֵי מַמְלָח עִם סוּמְסוּם
מִתְנַה. אוֹלֵי הַיּוֹם תִּצְאֵי מִסְרֵט
מִצְבַּרְחַת רַעְבָּה וְתִבְחָרֵי בִי.

*

אֲנִי מֵתְקַרֵּב אֵלָיְךָ
בְּחִלְצָה אֲטִית וְזִהְיָה שֶׁל
פָּקֵק שְׁעֵם מְרֵאשֶׁד, אוֹמֵר לְךָ דְבָרִים
שֶׁל יֵין מְשֻׁבָּח.

*

בְּתוֹאֲנַת לְשׁוֹן כַּף הָעֵץ הַמְקַמַּחַת
אֲנִי מֵתְקַרֵּב וְנִכְנָס לְקַרְבֶּךָ
לְחַטֵּט בְּחֵם הָאֲפִיָּה שְׁלֹךְ.

שלושה שירים

בפתחי ידינו

המיה מפכה בפתחי ידינו
אי של שלום עולה בנהר
צוחת צופרים
במרחקי כבישים, נמוגה,
ילל חתולים נדם,
טפטוף המים בברז השבור,
חדל
בדוגית ערגה
נפליג אל גדה
רחוקה.

איילה זהירה

אשה
מן הרחצה
עלתה לאטה,
בקיץ '99
כפה על שערה החליקה,
ניחות דק
עלה,
נחיריה הרטיטה,
איילה

דלגה עפרה בגאות בחרף '59
בכף ידה הקטנה זר רקפות -
עפרה שובכה,

מִקְפָּצַת, הוֹמָה עָלַי גְּבָעוֹת,
טָרַם נִבֵּט הַפֶּחַד בְּשָׂדוֹת,

שְׁעָרָה לְטֹף אֵילָה עֵיפָה
עֶפְרָה יִפְיִפְיָה, נִצְנָצָה לְרַגַע,
חֶלְפָה, וְאֵינָה...

אגדת הקשת

לאמוץ, העצב הוא אחד מצבעי הקשת של חיינו

א

בְּעֵת רִקוּד עָנָן וְנֶגֶן גֶּשֶׁם
צְפוּף בְּקִשְׁת הַנְּדָרְכָת
אָדָם כְּלָנִית עַל בְּהוֹנוֹת שֶׁל וָרֵד
מִבְּקֵשׁ סְלִיחָה בְּזָהָב, נְבוּךְ נִפְתָּע,
מְשִׁיבָה, בְּחִיוֹךְ בִּישׁוֹן,
עוֹטָה בְּשֵׁם אֲרָגְמָן

ב

בֵּין חוֹפֵי יָמִים לְחוֹל מְדַבֵּר
נִעְרָמִים חֲלוּמוֹתֵינוּ
וְאֵין פּוֹתֵר
צְבָעֵי לְדָה וְתָם עוֹלָיִם, יוֹרְדִים בְּקִשְׁת
עֶמֶק בְּגֵרוֹתֵנוּ הַנִּפְלָא מְגִשֶׁת

עֶצֶב שֶׁנִּדְחַק מִבֵּין סְדָקִים
בֵּין חֲמוּקֵיהָ חֶרֶשׁ יִתְמָקָם
בְּאֵין רוֹאִים יִנְגֹן הַפֶּשֶׁר
שֶׁבְלַעְדֵּיו יִשְׁחִירוּ צְבָעִים,
יַעֲשׂוּ לְאֶפֶר

בוא אלי מן הדרום
מאפריקה הרחוקה, נגיד.
כף התקנה הטובה - זה המקום
שם כל האניות חוששות.
משם תצפין.

אז בוא אלי מן הדרום -
הנה הבהונות,
אמרת שכפות רגלי כל כך יפות -

לאט לה, לאט.
בנשיקות פיד תוכל לכסות
את היבשת כלה
בנגיעות חמות של איש שחר,
בהבהובי אור הדרום
ורסיסי אחלמה,

אך בים סוף, נא, אל תטבע.
לה בחרבה, בזהירות תעבר
בין שני עמודי שלמה,
כמו בין שערי הערן לבין שערי השאול,
בחלקקות לשון
ומצמוץ שפתים תעלה,
כדרךך בקדש, עד לירושלים.
שם גבעת האהבה תמתין
עם יער ארנים.
אחר כך תרד.
תרד עד תשתקע

בְּלֵב שֶׁבֶר סוּרִי-אֶפְרַיִקָנִי, יַם הַמֶּלַח,
מְקוֹם הַכִּי נִמּוֹךְ בְּפֶרֶטִיטוּרָה אֱלֹהִית
שֵׁם הָאֵזֶן הַפְּנִימִית, הַגְּדוּלָה,
כְּרוּיָה לְתִשׁוּקָה
וְדוּרְיָה.

בְּמִדְבַר יְהוּדָה עַל גְּבוּל הָעֶרְבָה,
חֲצוּצָרוֹת יְרִיחוֹ יְרִיעוֹ,
רַעַשׁ טְקֵטוֹנִי יִזְעֹזַע
וּשְׁנֵינּוּ נִמְרִיא
קְרוּבִים כָּל כֶּךָ וְרַחֲוִקִים
מֵאֱלֹהִים.



איתמר בגליקטר, פרפר, מתוך התערוכה קל וחומר, אמנות הנייר בישראל, מוזיאון איי, 2013

מתוך ראיון ישן עם יהודית הרצברג

קופסאות

מפני שבמשך כל המלחמה תמיד שמענו
 על לפני המלחמה וכמה תמימים
 הם היו, אני מאוד זהירה עכשו.
 אם אני זורקת משהו, למשל
 קרטון, אני מקנה
 שהקפסה הזאת אף פעם לא תשיג
 אותי בצורת אשמה:
 רק תחשב כמה זה חרמפושע,
 לזרק החוצה קפסאות,
 אלו רק היינו שומרים אחת,
 שומרים אחת בלבד!

מתישהו בסוף שנות התשעים פגשתי באמסטרדם את יהודית הרצברג, ילידת 1934, מחזאית, משוררת ומסאית עטורת פרסים, מפורסמת וצנועה להפליא, לשיחה בענייני תאטרון.¹ הריאיון נגנז מסיבות אלה ואחרות, אך לפתע צץ והתגלה מחדש בימים אלה. סיננתי ממנו את מה שנותר אקטואלי לזמננו, והותרתי כמה מאבחנותיה המעודנות, המדויקות וההומוריסטיות של הרצברג, כי אבחנותיה וסגנונה נדירים באיכותם. כדאי לקרוא את הריאיון כשירה. רב בו הנסתר על הגלוי. הוא מאוד לא ישראלי אבל תאטרוני להפליא.

– יהודית הרצברג, את, כמו שראינו היום [במפגש מחזאים הולנדים, במסגרת פסטיבל אמסטרדם לתאטרון] נחשבת לאחת המחזאיות החשובות ביותר בהולנד, אם לא החשובה ביותר.

– זה כבר היה מוגזם, אני לא יודעת למה זה נראה ככה, אבל באמת.... אני חושבת שיש הרבה אנשים שפשוט לא באו, אני לא יודעת למה, זה לא אני עשיתי את זה בכל אופן.

¹ יהודית הרצברג פרסמה עשרים ספרי שירה, האחרון שבהם *לעיונים תכופות* (2004). האנתולוגיה של שירתה, *לעשות ולעזוב* (1994), נמכרה ביותר ממאה אלף עותקים. שיריה פורסמו בשפות רבות, ועל שירתה זכתה בפרס יאן קאמפרט, פרס יוסט ואן פונדל, פרס שרלוט קוהלר, פרס קסטודה, פרס קונסטנטיין היגנס, ופרס פ.ק. הופט היוקרתי. בנוסף פרסמה הרצברג ספרי פרוזה, מאמרים ומסות. היא כתבה מחזות רבים לתאטרון, ותסריטים לטלוויזיה ולחמישה סרטי קולנוע, הנושא המרכזי במחזותיה הוא היהדות, השואה ובני הדור השני.



יהודית הרצברג, 2006

- המחזות שלך מוכרים בהולנד, הם מוכרים בגרמניה, אני מניח שבמקומות רבים אחרים.

- לא, רק בגרמניה והולנד, בעצם.

- ובארץ בכלל לא?

ביפו היה פעם אחד... ואו בתרגום של מוטי אברבך, וכתבתי יחד עם מוטי את הברדלס - היה השם בעברית, בהולנדית הקרקל. אבל בעברית הנוסח שונה. התחלנו יחד ובסוף נפרדנו, ולשנינו יש נוסח משלנו, קצת שונה מהשני.

- ראיתי לפני כמה ימים את ההצגה בגרמנית של זימון, חלק שלישי בטריילוגיה שכתבת. על מה הטריילוגיה?

- לא התכוונתי אף פעם לכתוב טריילוגיה. פשוט כתבתי מחזה בעזרת נולה צ'לטון, לפני הרבה שנים. משהו כמו שמחה לאיד בעברית. ואני כתבתי את זה בעצם באנגלית כדי שאוכל לדבר על זה עם נולה, כי בעצם כל הרעיון היה שלה. סיפרתי לה פעם על הדור שלי, יהודים צעירים בהולנד, היינו די צעירים. והיה שם דור די מוצלח בכל מיני מובנים, רק לא במובן האמוציונאלי. (משתעלת... ומוסיפה:) זה מהבוטנים, לא מהאמוציות.... סיפרתי לנולה כמה סיפורים, סיפורי חיים של כמה חברים שלי או של אנשים שהכרתי מרחוק, והיא אמרה שזה נושא יפה למחזה, וכתבתי! וגם הייתה לי הזמנה מקבוצת תאטרון פה בשם "באל". אני לא זוכרת מה היה קודם, נולה או "באל", אבל בכל אופן התחלתי לכתוב. מ"באל" הייתה לי הזמנה וגם הייתי מוגבלת, בצורה מוזרה קצת, דווקא במובן ההפוך, שהיה מספר מסוים של שחקנים שכולם היו צריכים תפקיד, ואני לא כתבתי לפני כן אף פעם משהו בשביל כל כך הרבה אנשים, אני חושבת שבהתחלה היו 12 ואח"כ

היו עוד שתי תלמידות של בית ספר לתאטרון והייתי צריכה להוסיף עוד שתי דמויות וזה מה שעשיתי בעזרת נולה, כי בהתחלה קראתי לה תמיד מה שכתבתי. זה בעצם היה פחות או יותר משפחה עם אנשים שנולדו בדיוק לפני מלחמת העולם השנייה ושהסתרו ושרדו בעזרה של לא יהודים, ואחר כך זכרתי את זה גם מעצמי ומכל מיני אנשים אחרים, שלילדים זה היה דווקא די קשה להתרגל להורים שחזרו ממחנות הריכוז, כי הם היו די traumatized... עברו טראומה, והילדים בינתיים התרגלו להורים הלא יהודים, שבדרך כלל היו בכפר, אנשים מסוג אחר, של אוכלוסייה לגמרי אחרת. בכלל, המושג "דור שני" [לשואה] לא היה קיים. לא כתבו על זה ולא היה. ובעצם בהולנד הייתה הפעם הראשונה, בכל אופן בתאטרון או בספרות, שמישהו טיפל בנושא של דור שני לשואה, כן.

- זו התמה של הטרילוגיה כולה?

- כן, הזמן עובר ויש עכשיו דור שלישי והדור השלישי די נמאס לו מהדבר מצד אחד, מצד שני הם לא יכולים לחיות בלי לחשוף את זה כל הזמן, בכל אופן זה משחק תפקיד בחיים של כולם. וגם הכנסתי למחזה את ההורים הלא יהודים שהיו צריכים להחזיר את הילדים להורים, שבעצם חשבו שהם יכולים לשמור את הילדים אצלם, הם גם עברו זמן קשה מאוד they risked their lives for these children.

- נקשרו אליהם?

- בוודאי, ואחר כך היו צריכים להחזיר אותם לאנשים אחרים, זרים בעצם, גם לילדים וגם להם. אז בהתחלה זה היה הנושא ואז נוספו כל מיני, והסיפור ממשיך ויש כל מיני סיבוכים והתפתחויות אחרות.

- הנושא הזה של דור שני ושואה מעסיק אותך, מעסיק את החברה?

- לא, כבר לא כל כך, אני חושבת, פחות ופחות.

- את החברה בהולנד?

- כן, בגרמניה זה מעניין יותר מאשר בהולנד אני חושבת. זו גם אחת הסיבות שפה לא משחקים את החלק השלישי.

- ההולנדים לא רוצים לשמוע מזה?

- זה אני לא יודעת. אבל, קודם כל, השחקנים כבר לא באותן שתי הקבוצות, הם התפזרו עוד יותר. יש כמה שעכשיו בפנסיה. מישהו צריך לרצות לעשות את זה, ואין כבר קבוצות כל כך גדולות, אין פה קבוצות כל כך גדולות.

- ב"זימון" היו נדמה לי שלוש עשרה דמויות?

- ארבע עשרה אני חושבת, ארבע עשרה או שתיים עשרה אני חושבת.

- שלוש עשרה נדמה לי, אני לא בטוח...

- אהה, אני לא ספרתי.... אחד נפטר בינתיים, אני יודעת, מהדמויות, ואין מישהו חדש, אז זה מוכרח להיות שלוש עשרה. לא, שניים כבר לא היו, טוב, שתיים עשרה אולי.

- כמה אוטוביוגרפיה יש בטרילוגיה? לא במובן של יחס של אחד לאחד, אלא יותר אולי....
ברמיון אולי.

- יש לי.... בעצם בכלל לא. כי אני הסתתרתי לא אצל משפחה אחת. אני גם הייתי אצל אנשים לא יהודים בזמן המלחמה, אבל לא אצל משפחה, אני לא קישרתי.... לא היה לי קשר רגשי לאף אחד כל כך חזק כי עברתי הרבה ממשפחה למשפחה. ואז חשבתי איך היה יכול להיות אם הייתי אצל אישה אחת ואם היו לי פעם למשל שתי אמהות. בעצם, היו לי שתי אמהות אבל מסיבה לגמרי אחרת, וזה באופן אוטוביוגרפי נגיד, שאצלנו, כשאני הייתי קטנה, הייתה לאימא שלי עוזרת ובמובן הזה אני היה לי קשר מאוד חזק מאוד לעוזרת הזאת. אבל זה לא קשור למלחמה בכלל.

- שום קשר?

- אבל אני מכירה את המצב הזה של ילד שיש לו שתי אמהות.

- במלחמת העולם השנייה היית בהולנד?

- כן.

- מה קרה למשפחה?

- אבא ואימא היו בברגן-בלזן והם חזרו אחרי המלחמה. ואחותי ואחי גם כן חזרו, הם היו יותר גדולים ממני בערך בעשר שנים. וחוזק מזה.... כל מיני אנשים לא חזרו, נגיד.... כן, הרבה מאוד.

- וב-45' כשהולנד שוחררה, איפה היית?

- בצפון, ליד כרונינגן. לא בעיר, אלא במקום קטן בכפר.

- ומתי התחלת לכתוב מחזות?

- בערך ב-70' אני חושבת, כן. בשנות ה-70'. אז לא הייתה הרבה מחזאות בהולנד. מישהו הקים אז את המכון לחקר התאטרון ההולנדי, כי פה בהולנד שיחקו אז יותר כריסטופר פריי ות"ס אליוט וכאלה דברים מאנגליה ומארה"ב. ואז הזמינו אותי על סמך השירים שכתבתי, שיש להם משהו דרמטי, כנראה. פשוט כדי שאנשים... ילמדו. ילמדו לכתוב.... דרמה... וזה דווקא היה טוב, כי זה היה עם ארבעה שחקנים, במאי...

- שניסו טקסטים?

- כן. כל יום הבאת טקסט ואז ראית מיד איך זה פועל. וזו, לפי דעתי זו השיטה היחידה...

- אפשר בכלל ללמד לכתוב מחזות?

- לא, לא. אני יודעת, כי אני אחר כך גם לימדתי תסריטאות, גם בירושלים וגם באמסטרדם. ובאמסטרדם תמיד רציתי לעבוד יחד בבית ספר לתאטרון כדי שיראו מה קורה עם הטקסטים שלהם.

- למדת עברית בהולנד?

- הייתי מאוהבת בכל החיילים של הבריגדה כשהייתי בת עשר או אחת עשרה.

- איפה הם הסתובבו?

- באמסטרדם היו הרבה ואז התחלתי ללמוד עברית.

- חיית בארץ?

- כן, הייתה לי תקופה של שבע שנים שהייתי יותר מחצי הזמן, שלושת רבעי הזמן שם.

- וניסית... יצרת קשרים עם התאטרון הישראלי?

- כן. ניסיתי מאוד מאוד להתקבל שם ואם הייתי מתקבלת שם אולי הייתי אפילו נשארת. אבל הייתי בסוף מאוד מאוד קרועה בין העבודה שלי פה והאפשרות להישאר שם. כל פעם שאני חזרתי לשם, הייתה לי איזו הזמנה מפה או איזה פרס או משהו, הייתי צריכה מיד לחזור לפה.

- זאץ אומרת, הצלחת יותר מדי כאן [בהולנד] מכדי להצליח גם שם [בישראל]?

- כן, כן.... לא - וגם זו הייתה מין הצלחה כזאת לא נעימה, כי בעצם רציתי להישאר שם וגם בגלל ההצלחה זה הכריח אותי לחזור לפה כל הזמן.

- איך את רואה היום את הקשרים שלך עם התרבות הישראלית?

- אני לא קוראת עברית, זו בעיה. אני בכלל קוראת מעט מאוד. ונורא אכפת לי, יש אכפתיות מאוד מאוד חזקה, אבל חוץ מזה אני לא יודעת להגיד לך. אני לא... I don't keep up... כאילו, לגמרי....

- איך את רואה את מעמדך? אנחנו בכנס של מחזאים הולנדים וכל מילה שנייה זה "יהודית הרצברג".

- כן, ממש התביישתי, אני לא יודעת, כי מישהו אחר בא אלי והתלונן שבכלל לא אמרו שום דבר עליו, אז אמרתי לו - אולי תחליף איתי, כי אני לא אוהבת את זה, זה עושה לי לא נעים - כי זה עושה לי.... לא יודעת, כאילו אני דואגת לזה ואני בכלל לא עושה כלום בשביל זה.

- יהודית, תאטרון היום, בהולנד, בעולם - זה חשוב?

- אוי, זו שאלה.... כן, אני חושבת שזה חשוב. אני לא יודעת כל כך מהר איך להגיד איך זה חשוב, אבל... אני חושבת שלא להשתעסקים בזה זה חשוב, כי לומדים מזה הרבה. אני לא בטוחה כמה זה חשוב לקהל.... אני בטוחה שזה מאוד חשוב לאלה שיוצרים. כי אני חושבת שבעצם תאטרון זה ההיפך מפסיכולוגיה. הפסיכולוג מביין מהתנהגות, מה קורה, ופה אתה צריך לתרגם מה קורה להתנהגות. וזה מעניין, כי זה בעצם גם נותן לך, אתה צריך פשוט להכיר את עצמך פחות או יותר, זה תמיד עימות עם עצמך, אם אתה עובר על מה שאתה רק עובר, תמיד. אתן לך דוגמה - הוזמנתי לעשות עיבוד של *בתולת הים* של אנדרסן, פה בתאטרון. ואמרתי כן, כי אהבתי את האנשים שהייתי צריכה לעבוד איתם. ואז הבנתי פתאום, אחרי שכבר כמעט גמרתי לכתוב את זה, שהדבר שקורה לבתולת הים זה בדיוק מה שקרה לי באותה תקופה. היא הייתה צריכה להקריב את הלשון כדי להיות עם האהוב שלה. רק שזו לא הלשון בתוך הפה, אלא לשון אחרת. אבל ככה זה עובר, ואתה לא יודע את זה ברגע שאתה עובר על זה. אבל בגלל זה יכולתי כל כך להתייחס ולהכניס

כל כך רגש לתוך הדבר, ורק אחרי שהבנתי שזאת אותה המילה שחשבת... זה הדבר הכי אוטוביוגרפי שאי פעם כתבתי. מעניין הה?

- יצא לי לראות כאן די הרבה הצגות, וההתרשמות האישית שלי היא, שהתאטרון ההולנדי מתקדם מאוד, אליטיסטי, מעניין מאוד - ואני מדבר על התאטרון המסובסד-האמנותי, שאליו, אני מניח, היית משייכת גם את עצמך באופן טבעי. איך נראה התאטרון ההולנדי, מי האנשים החשובים, איך את רואה את זה?

- אני חושבת שהאנשים החשובים יש להם חיים מאוד קשים עכשיו, כי יש לנו ממשלה חדשה והם בכלל לא מעוניינים בתאטרון למיעוט, הם רק רוצים תאטרון להמונים. ואם אתה אומר אליטיסטי- אני לא אוהבת את המילה הזו- אני חושבת שאפשר גם להגיד מעניין - התאטרון המעניין או הנועז איכשהו, ולהם קשה עכשיו. נורא קשה.

- מי היוצרים המעניינים פה, במאים, מחזאים?

- יש אחד - יאן יוריס לאמרס, שפשוט אין לו במה. הוא לא עובד. אין לו במה, ממש לא. הוא כמו ההוא בפולניה - איך קוראים לו... גרוטובסקי. לאמרס מְחַדֵּש, ונורא השפיע על כל מיני אנשים, וזה כל כך חי מה שהוא עושה או עשה, ופשוט אין לו כסף. אבל הכל מושפע ממנו, זה מה ש... הדבר הטראגי, שהוא ה-driving force של הכל, והוא בעצמו לא מקבל כסף... בוש, ממש. זה כל כך... וזה מאוד אליטיסטי, הייתי בהצגות ולפעמים היו שם...

- עשרה אנשים?

- שלושה אנשים או משהו כזה. אבל כך היה גם אצל גרוטובסקי, בשנים האחרונות בכלל לא הכניס קהל... גם יאן יוריס לאמרס קצת כזה, לא מעוניין כל כך בקהל, אלא בהתפתחות של מה שאפשר לעשות בתאטרון. זה בעצם מה שגם אותי מעניין. לא מעניין אותי לעשות well made play. אני רציתי עם הטריילוגיה פשוט ל... לבטא. כן. לראות איך אפשר לבטא את הדברים האלה. בעצם זה תמיד מה שאני מנסה, זה... יש משהו באופן יותר אבסטרקטי שאפשר לדבר ולחשוב על זה ואין תאטרון על העניין הזה. למשל, הדבר הראשון שכתבתי היה על חוסר מקום, פשוט. על... הפלות. כי היה פה מין, איך קוראים לזה... ויכוח. בשנות ה-70 הייתה תנועה של נשים שקראו לעצמן boss in your own belly זאת אומרת שאת בעלת הבטן שלך. ואני רציתי לעשות משהו, לתת את ה... הרגש, את העצב, את הבעיה לעשות הפלה. שזה לא עניין של אסור ומותר, אלא מה קורה לאישה שעושה כזה דבר. בניתי את זה על במה מאוד קטנה של שני מטר על שני מטר, כי זה היה בשבילי הסמל של חוסר מקום ושל חוסר אפשרות לעשות ילדים, כי אין מקום. זו אחת הבעיות פה, שאין מקום. נורא קשה למצוא דירה ומאוד יקר למצוא חדר אפילו. אני ראיתי את זה לא מזמן גם בגרמניה, אותו דבר, זה מאוד אקטואלי, זה לא מיושן בכלל.

- אם היית צריכה לבחור שניים-שלושה מחזות שנכון לך להציג בארץ?

- אני לא כל כך אוהבת את סגנון המשחק בארץ. יש לי הרבה נגד זה, מה שבעצם הכי אהבתי זה גש, בהתחלה. הרבה זמן לא ראיתי שום דבר. אבל, בהתחלה אהבתי את זה. אבל חוץ מזה

יש לי בעיה עם ה... אני לא ממש אוהבת את זה מאוד מאוד. יש דברים שאהבתי, מאוד אהבתי למשל את גן דיקי למשל, ראית?

- כן, של דוד גרוסמן.

וזה גם נשאר אצלי בראש. אבל אני לא כל כך אוהבת את הטיפוסים של האימא הפולנייה שכל הזמן רוצה להכניס אוכל לפה של הילדים ולא מפסיקה עם זה, והערבי, התמיד טוב, וכל הטיפוסים האלה. זה ממש משעמם אותי. כן, הייתי גם פעם שבוע שלם בעכו ואהבתי מאוד. גם כתבתי אז על עכו ועל מה שראיתי שם לשבועון פה, אני אוהבת יותר את הניסיונות מאשר את התאטרון המבוסס.

- אז איזה מהמחזות שלך היית רוצה לראות בארץ?

אמרתי לך, תלוי מי עושה את זה. אולי קראס, המחזה... דיברתי פעם עם אורנה פורת והיא אמרה לי "זה יותר מדי בראש ופחות מדי בכטן!"... אני לא אוהבת תגובות כאלה. ויש לי גם מחזה, שכולם רק נחמדים אחד לשני... ואין שום חיכוך... הכל בסדר, מקבלים הכל... וזה נורא מצחיק. אז נתתי את זה, מסרתי למישהו בתאטרון... למיקי גורביץ', אני חושבת. אז הוא התחיל לספר לי איך כותבים מחזה, ושצריך קליימקס ושצריך...

- הוא לימד אותך איך כותבים...

- ושצריך קלאש וקונפליקט... וכל המחזה שלי מבוסס על זה שאין קונפליקט וזו הבעיה. ומה שמצחיק במחזה הזה, זה שמה שאני שומעת אחרי שרואים את זה, שאנשים שחוזרים הביתה, הם מתחילים לריב באוטו. כי זה כל כך חזק וזה בונה את עצמו דווקא מפני שאין אף פעם... התפתחות? אין התפתחות.

- איך נקרא המחזה?

- *En/of*, "א/ו", כאילו הם מקבלים הכול, זה לא א - א, זה תמיד א/א.

- זה מחניק, דבר כזה...

- כן, זה מחניק. אז הוא התחיל לספר לי איך בעצם זה צריך לגמור, בעצם כל סצנה צריכה להגיע לקליימקס, לאיזה קלאש, ואז אני חשבת, מה זה... אבוד, אני לא צריכה את זה.

- מה המחזות הבאים שאת הולכת לכתוב?

- יש לי משהו עכשיו, מחר בבוקר, פגישה... זה לילדים, על קבוצת כליזמרים של גויים, הם גם קוראים לעצמם "הגויים", והם אחת מקבוצות הכליזמר הנחמדות ביותר, ובשבילם כתבתי משהו, לאולם קטן, לילדים. על זה אני צריכה לעבוד בשבועות הבאים.

- מה היית רוצה שאני אשאל אותך, מה את רוצה להגיד, לפני שיורד גשם?

- מה אני רוצה לבקש ממך... אני לא יודעת, יש לי מאוד מאוד... אני רק יום אחרי יודעת.... נזכרת... טוב זה לא מאוחר מדי... יופי, יופי...

מאוטופיה לדיגלוסיה

ממדינת העם היהודי לקונפדרציה הישראלית

א. האוטופיות שבדרך

נראה כי אם יימשכו התהליכים שפקדו את ישראל מאז העשור השישי לקיומה, היא תהפוך ממדינת "העם היהודי", ככתוב במגילת העצמאות,¹ לקונפדרציה של תרבויות הרוברות בעברית הישראלית, ומחזיקות בנכסי הרושת התרבות ובמשאבי הרוח של הגלובליזציה.

שכן, בעשור השביעי לקיומה, מייצגת ישראל לא רק סוג של יהדות השונה לגמרי מזו של תקופת הולדתה, אלא גם של ישראליות שחלה בה תמורה קיצונית, מאז הייתה מחברה השואפת לזהות הומוגנית ולתרבות עברית אחת הכפופה להגמוניה אחת, ועד שהפכה לחברה רב-תרבותית, הטרוגנית ומקבלת בחפץ לב עול של כמה וכמה הגמוניות. והולדתה - כדאי לזכור, קדמה בכמה וכמה עשורים לתאריך הרשמי של הכרזת עצמאותה, הנחגגת מאז מאי 1948.

ישראל החלה באוטופיה. ליתר דיוק באוטופיות. הידועה שבהן הייתה, כמוכן, אלטונילנד של בנימין זאב הרצל. אבל הופיעו לפניו וגם לאחריה לא מעט רומאנים אוטופיים ציוניים. מחבריהם חזו אך בקושי את המהלכים ההיסטוריים הממשיים, אך - כמה אירוני - בדבר אחד הם לא טעו: המקום. האוטופיות הללו לא היו רומאנים של "שום מקום" (כפי שמתמע מן האטימולוגיה של המילה המקורית היוונית Utopia), כי הן התמקמו במרחב גיאוגרפי ממשי מאוד, ארץ-ישראל, או כמו שנקרא לפני הקמת המדינה היהודית - פלשתינה (עוד אירוניה). אלא שהאוטופיסטים הציוניים התבוננו בנופי הארץ, ומה שראו בה היו ישויות מדומיינות: הרים וגיאות תנ"כיים, נחלות של אבות מקראיים. כמוהם כמו הישראלים של ימינו, העולים לרגל אל קברי האבות והאמהות התנ"כיים או אל קברי התנאים והאמוראים, המכונים "הצדיקים". לא שתושבי הארץ, הערבים, נעלמו מעיני החוזים הציוניים, אך הם תרו אחר העקבות "העבריים" שבהם, כמו רחל ינאית-בן צבי, שהרחיקה בחברת בעלה יצחק בן צבי, לימים הנשיא השני של מדינת ישראל, עד עבר הירדן המזרחי, לוואדי מוסא, ליד הסלע האדום, שם הם גילו שני שבטים יהודים שאבדו בנככי הברואיות.

ברוח האופטימיות האוטופיסטית האמין הרצל, כי רעיון הקדמה האירופי ידבר אל לבם של הערבים, והם ישלכו ידיים עם מושיעיהם שבאו מאירופה הנאורה, כמו אותו חיפאי ערבי באלטונילנד, ראשיד ביי שמו, משכיל, חניך היידלברג, הרואה בפיתוחה של הארץ ברכה

¹ "...לפיכך נתכנסנו, אנו חברי מועצת העם, נציגי הישוב העברי והתנועה הציונית... ובתוקף זכותנו הטבעית וההיסטורית ועל יסוד החלטת עצרת האומות המאוחדות אנו מכריזים בזאת על הקמת מדינה יהודית..."

ליהודים ולערבים גם יחד, אך גא עם זאת בתרבותו הערבית. הוגה "הציונות המדינית" שהצטייר בעיני בני דורו ובעיני בני הדורות הבאים כאיש הנתון בעולם העשייה, לא חזה את התפתחותה של תנועה לאומית-ערבית, העומדת להגיע לסכסוך רב-דורי אלים עם התנועה הציונית. כי הרצל חי למעשה בחלום, שבשבו הפליג בסיום אלטנוילנד (כדבריו: "כל מעשיהם של בני אדם, ראשיתם בחלום"). אך יותר מכל מעוררת תמיהה באלטנוילנד ההתייחסות האגבית לתרבות העתידה לצמוח בארץ החדשה-נושנה. בחזונו העתידי הרצל לא חשב על יהודי המזרח, תושבי ארצות ערב, ועל יהודי מזרח אירופה הדתיים, העומדים לבוא למדינתו החדשה, והוא קבע כי באלטנוילנד תשרור התרבות האירופית החילונית של המאה ה-19, ויהודים לובשי פראקים וכפפות ילכו לאופרה, כמו בווינה המעתידה.

מפתיעה בניחושיה המדויקים הייתה האוטופיה שחיבר סוכן של חברת ביטוח וסוחר פחם וינאי ושמו מנחם (ארמונד) אייזלר. הרומאן שלו, *חזון העתיד* (Ein Zukunftsbild), הופיע בווינה בשנת 1885, ובו ניבא המחבר (שלא חתם בשמו על הספר), כי המדינה היהודית החדשה תהיה ממלכה, שתיקרא מדינת יהודה, ואחרי הקמתה היא תותקף על ידי המדינות שבשכנותה, אך המלחמה תוכתר בניצחון צבא יהודה. גם זאב ז'בוטינסקי, שהגן על *מדינת היהודים* של הרצל מפני אלה שהאשימו חיבור זה כאוטופיה "חלומית", כתב בעצמו אוטופיה: *האמת על האי טריסטן דה-דוניה*, בו הוא מגולל את קורותיה של חבורת פושעים ההופכת מכוח עצמה לחברת מופת. ממרחק של יותר ממאה שנה נדמה שנבואתו התגשמה אם כי, לכאורה, בהיפוך כוונתה, כ-דיסטופיה.

ומה על המסורת הדתית של יהודי מזרח אירופה ושל יהודי המזרח? בניגוד להרצל - אחד העם, שהגיע אל ההכרה הציונית לפני הרצל, והקים ארגון ברוח משנתו הציונית בשם "בני משה", חרד לגורל התרבות היהודית שצעירים רבים נטשוה למען ההשכלה, וסבר שיש להתאים אותה להווה. מימושה של רוח היהדות המודרנית קדם בעיניו למימושה המדיני במדינת לאום. ואמנם א. ל. לוינסקי, כתב ברוח השקפה זו אוטופיה, שקדמה לאלטנוילנד בעשר שנים: *מסע לארץ-ישראל בשנת ת"ת*. למרבה הצער, ממרחק השנים נראה כי האוטופיה האחד-העמית על הקמת מרכז רוחני בארץ-ישראל לא רק שלא התגשמה, אלא התחלפה בהיפוכה המוחלט: האוטופיה הייתה לדיסטופיה של תוכניות ריאליטי ושאר פירות באושים של רעות הרוח, מוצרי הסרט הנע של תעשיית התרבות הישראלית של הקפיטליזם המאוחר. והיו גם תוכניותיהם של יהודי רפובליקת ויימאר, מייסדי "ברית שלום" - מרטין בובר, הנס כהן, רוברט וולטש והוגו ברגמן, תלמידיו הנאמנים של אחד העם, שלא כתבו אוטופיה אבל חלמו על ציונות רוחנית, ועל מדינה שבה יהודים ישתלבו במרחב השמי, ולא ישאו עוד חרב, אלא יבואו עם הערבים בברית שלום עולמים.

ב. עלייתה ונפילתה

אולם המרשימה מכולן הייתה האוטופיה הגלויה לעין כול במשך שישה עשורים לפחות, האוטופיה של התרבות העברית, שעמדה ביסוד הציונות מסוף המאה ה-19, והגיעה למרום מעמדה, אף כי לא להגשמתה בחמשת העשורים הראשונים של המאה העשרים. החזון של אוטופיה זו הנחה את ההנהגה הציונית בשנים שלפני הקמת המדינה וגם בעשור שלאחריה:

במרכזה עמד היעד של "המהפכה העברית": ליצור בארץ-ישראל אדם חדש ואומה עברית חדשה. להקים מדינת לאום בעלת תווי פנים אחידים: קלסטר מחוטב, גוף זקוף ושרירי, המדבר עברית ויוצר תרבות עברית מקורית. הייתה זו זהות לאומית שעוצבה כישות תרבותית, תוצאה של חזון, שקראתי לו במאמר שפרסמתי בשנת 1984 בכתב-העת "סקירה חודשית" בשם "המהפכה העברית". הוגיה ומבצעה של אוטופיה זו ביקשו ליצור כאן סוג אחר של יהדות, שתהיה שונה לגמרי מזו שנטשו מאחורי גוים בארצות מוצאם: מדינה שבה תשלוט לשון אחת ותרבות אחת, שתהא מנותקת מן התרבות האירופית, מן הדת היהודית, מן השפה היידישית, מן המנטליות הגלותית, וקרובה אל השורשים הקדומים שלפני בוא הגלות: הארץ על נופיה, התנ"ך, התרבויות המזרחיות ששרידיהן נשתמרו (המוסיקה של הברווים, האדריכלות של אשור, המנגינות, המחולות ועבודות הריקמה והצורפות של העדה התימנית). כל אלה שימרו זכרונות "מני אז, מני אז", כלשונה של המשוררת רחל.

שנות העשרים והשלושים היו השנים שבהם נוצר בארץ-ישראל המצע של התרבות העברית - בספרות, בתאטרון, במוסיקה, בפולקלור, באמנות החזותית, עם עלייתם ארצה של סופרים צעירים (שלונסקי, אורי צבי גרינברג, יצחק למדן, לאה גולדברג, נתן אלתרמן) וסופרים ותיקים כמו יעקב פיכמן ויעקב שטיינברג, וביאליק בראשם; תאטרון *הכימה* קבע אז בתל-אביב את משכנו, ובעיר צעירה זו נוסדו גם תאטרון *אדל* והבמות הסאטיריות *הקומקום* ו*המטאטא*. התגוררו בתל-אביב, "העיר העברית הראשונה" ציירים כמו ראובן רובין ובוגרי *כצלאל* (שנוסד ב-1906) כמו נחום גוטמן או ציונה תגר, והם אלה שיצרו את מה שמכנים מאז "ציור ארצישראלי". בשנים אלה התהווה כאן מרכז תרבותי ללא תקדים. כך, למשל, ב-1921 עלו לארץ האדריכל רם כרמי, המחזאי אהרון אשמן, העורך והמו"ל יהושע חנא רבינצקי (שערך את "ספר האגדה", יחד עם ביאליק), וגם נוסדה תזמורת המשטרה בתל-אביב. באותה שנה, 1921, נוסדה גם אגודת הסופרים העבריים. שנה אחריה, ב-1922, נוצרה גם אגודת האמנים העבריים וכיו"ר שלה נבחר האמן אברהם מלניקוב, יוצר פסל האריה השואג בתל-חי. באותה שנה גם נוסד בתל אביב *התאטרון הארצישראלי* בניהולה של השחקנית והבמאית מרים ברנשטיין-כהן, ועלו לארץ הציירים הרמן שטרוק ואביגדור סטימצקי, המלחין והמשורר מתתיהו שלם ("שיכולת בשדה", "שה וגדי"), המשורר עזרא זוסמן, המשורר ש. שלום, הפסל אהרן פריבר. בשנה שלאחריה, ב-1923, הגיע לארץ המנצח מרדכי גולינקין - שהקים את האופרה הארצישראלית, נפתח בית הספר לציור בתל-אביב בביתו של האדריכל יוסף ברלין, הוצאת *אמנות* עברה לארץ, והוצאת *הדים* נוסדה בתל-אביב. ב-1924 עלו ביאליק ורעייתו מאניה והתיישבו כאן בבית שנבנה לקראת בואם, ברחוב הקרוי על שמו של המשורר הלאומי, עלו גם הציירים יוסף זריצקי, אריה לובין, המשורר והשחקן אברהם חלפי, המשוררת אנדה עמיר-פינקרפלד, האדריכל אברהם יסקי, השחקן שמעון פינקל, המלחין עמנואל עמירן, המשורר עמנואל הרוסי, הסופר אליעזר שטיינמן, השחקן אברהם בן יוסף, הצייר שטרייכמן ועוד.

באותן שנים התגבש גם מנגנון ההפצה וההטמעה של התרבות העברית הארצישראלית. בראש ובראשונה באמצעות גני ילדים, בתי הספר ותנועות נוער. כפי שכותב עוז אלמוג בספרו *הצבד*: "שירים וסיפורים לפעוטות, לילדים ולנוער מגויסים לתהליך החיברות הלאומי, ספרי הלימוד נכתבים בהתאם לערכים העבריים, מסדרי בוקר, שיעורי חברה, עצרות, טקסי זיכרון וכנסים -

משמשים להטמעת המסרים". כך מתגבשים המיתוסים הציוניים, עליהם מתחנכים ילדי ישראל, שהם אליבא דעוז אלמוג: "מיתוס 'מצילנו מידם', 'מעטים מול רבים', מיתוס 'העקדה', מיתוס 'גאולת ישראל' ומיתוס 'זכותנו על ארץ-ישראל'"² הספרות, התאטרון והתקשורת נחלצים גם הם למשימה. נכתבים שירי ילדים ומקראות לבתי הספר, מחברים לתלמידים מחזות ומסכתות, וגם תנועות הנוער מתגייסות. כל מעצבי דעת הקהל - מערכת החינוך, העיתונות, הפרסום - מזדהים עם המסרים העבריים ועושים הכול להפצתם. גם ההיקף הקטן יחסית של היישוב היהודי באותה תקופה מסייע להשגת המטרה הלאומית-החינוכית. ואמנם, התוצאות ניכרות בשנות הארבעים כאשר דור הצברים הראשון מגיע לבגרות ומתגייס למשימות הלאומיות, ובראש ובראשונה למשימות הצבאיות. "לפקודה תמיד אנחנו", הייתה סיסמתו של הפלמ"ח. הצברים מקבלים את ציוויי "דור האבות" ללא עוררין.

מערכת זו מתערערת בסוף שנות הארבעים, עם הקמת המדינה והעלייה ההמונית שבאה בעקבותיה. שש השנים הראשונות של "העלייה ההמונית" היו שנות המבחן שלה: העלייה הכפילה תוך שנים ספורות את האוכלוסייה היהודית בארץ. אל 650 אלף היהודים שהיו כאן ב-1948 נוספו עד 1954 עוד 378 אלף ניצולי השואה באירופה ו-372 אלף עולים מארצות האיסלם.³ כמובן, מייד הוחל ביישום הערכים החברתיים והתרבותיים "העבריים הציוניים" כפי שהתגבשו בשני העשורים הקודמים, מתוך מגמה ליצור מקיבוץ גלויות זה עם אחד בתהליך של "כור היתוך". כיוון שהיה זה תהליך בעל השלכות היסטוריות, הנמשכות והולכות עד ימינו, מעניין לברר את מקורותיו של המושג ואת גלגוליו.

את המושג "כור היתוך" הגה הפילוסוף הצרפתי-האמריקני מישל גיום ז'אן דה-קרווקר, בשנת 1782, ומשמעותו הייתה: "ניקוי" המהגרים הבאים מאירופה לאמריקה מכבלי המשטר הישן, באותו אופן שכור היתוך צורף מן המתכת את הסיגים ויוצר הווייה חדשה. לפי דה-קרווקר "האדם החדש" האמריקני נוטש מאחוריו את המסורת, התרבות וההרגלים הישנים וממיר אותם באורח חיים, מעמד ומימשל חדשים. הוא חרוץ, הוא אינדיבידואליסט והוא מוכשר. הוא שואף לחירות ולשוויון, אינו מוגבל על ידי הדת או על ידי שליטים פיאודליים, הוא אדון לעצמו.

מכרעת גם התשובה לשאלה, כיצד יתבצע מהפך זה? ההנחה הייתה שהוא יתרחש באופן ספונטני, לא בכפייה. כמאה שנה לאחר דה קרווקר הבהיר תפיסה זו ריצ'מונד מיו-סמית (1890). לדירוי, כור היתוך הוא תהליך של אמריקניזציה, כלומר: הטמעה של יוצאי ארצות ותרבויות שונות בתרבות האנגלו-אמריקנית ההגמונית. החברה האמריקנית ממוזגת את היסודות השונים ללאומיות משותפת, בעלת שפה אחת, נוהל פוליטי אחד, פטריוטיזם ואידיאל אחד של קידמה חברתית. אך מה יניע את המהגר-המתבולל לוותר על מורשתו הקודמת? מה יגרום לפירוק קהילות המוצא? זהו אותו דחף אגואיסטי המניע את החיים בכלל במשטר הקפיטליסטי. אם המהגר שואף לרמת חיים גבוהה יותר מזו של מולדתו, הרי שעליו לנטוש

² עוז אלמוג (1997), *הצבד*, עם עובד, עמ' 67

³ העולים במספרים: רומניה - 150 אלף, פולין - 146 אלף, בולגריה - 39 אלף, הונגריה - 24 אלף, צ'כוסלובקיה - 19 אלף; עיראק - 126 אלף, מרוקו - 124 אלף, תימן - 49 אלף, איראן - 37 אלף, תוניסיה - 36 אלף.

את אורח חייו הישן, ובתמורה לכך יזכה במעמד של אדם בעל כבוד וחירות, מהם לא נהנה במולדתו הישנה, ולבסוף הוא גם יתנתק משפת אמו ויאמץ לעצמו את השפה האנגלית, השפה השלטת שרק דרך לימודה ניתן לקבל חינוך, השכלה גבוהה ועבודה. חשוב לזכור, כי פירוק קהילות המוצא יתבצע במצב שבו קבוצה אחת באוכלוסייה, לרוב הוותיקה יותר, היא בעלת ההגמוניה, ועל פי ההביטוס והערכים שלה אמורות להתיישר שאר הקבוצות.

מה מכל זה היה ופעל בישראל של שנות החמישים, שנות העלייה ההמונית. בישראל של אותה תקופה הייתה קבוצה הגמונית, שעיצבה והפיצה את התרבות העברית, והיא שלטה בהסדרות הכללית ובסוכנות היהודית, במערכת החינוך, בתנועות הנוער, בתקשורת ובפרסום (ועם הקמת המדינה גם בצה"ל ובגדנ"ע - מסגרות חינוכיות רבות עוצמה). בריאת "האדם החדש" העברי הייתה התוכנית האסטרטגית שלה. אלא שאוכלוסיית המקור, העולים הוותיקים, שבה נוצרה אותה תרבות עברית, הייתה שונה לחלוטין מאוכלוסיית היעד, הניצולים מגיא ההריגה באירופה והעולים מארצות האיסלם. לעומת תקופת היישוב, שבה היו כ-82 אחוזים מהעולים יוצאי אירופה ואמריקה (אשכנזים), הרי בשנת 1958, בתום העשור הראשון למדינה, היו בה 58 אחוז יוצאי אירופה ואמריקה ו-42 אחוז יוצאי אסיה ואפריקה. בניגוד לעליות הקודמות, שיעור הילדים והזקנים בקרב אוכלוסיית העלייה ההמונית היה גבוה מאוד. יתרה מזאת - שיעור הילדים בקרב עולי אסיה ואפריקה היה גבוה כמעט פי שניים משיעור הילדים בקרב העולים מארצות אירופה ואמריקה, וזאת - הודות לשיעורי הילודה הגבוהים שלהם. ובאשר למבנה הקהילתי, הייתה זו ברובה עלייה של משפחות שלמות, במסגרת קהילות שלמות, להבדיל מן העליות בתקופת היישוב, ובעיקר העלייה השנייה והשלישית, שהיו ברובן עליות של צעירים, רווקים או בעלי משפחות קטנות. רבים מן העולים מארצות המזרח היו מסורתיים, שומרי מצוות, והתחנכו במסגרות דתיות, בעוד שהיישוב הוותיק היה ברובו חילוני, וגדל על ברכי התרבות האירופית וערכי התרבות העברית.

אחד הצעדים הראשונים במימוש "כור ההיתוך" (או "כור המצרף" כפי שקרא לו דוד בן-גוריון) ננקט באמצעות מערכת החינוך. נתקבל חוק "החינוך האחיד", שבו אילפו דעת את ילדי העולים, אבל החוק בוטל עד מהרה, כאשר החלו להישמע תלונות על כך שהמתנדבים למיניהם, שמילאו בלית ברירה את תפקידי המורים, מתנדבים שהתחנכו על ברכי התרבות העברית החילונית, גוזזים את פאותיהם של ילדי העולים.

יעד מרכזי של "כור ההיתוך הישראלי" היה כמובן פירוק קהילות המוצא. לפי התיאוריה האמריקנית פירוק כזה נעשה באורח אורגני ומאליו. אבל בארץ לא התקיימו תנאים דומים. המבנה החברתי של האוכלוסיות שהגיעו מארצות האיסלם היה מבוסס על מסגרות משפחתיות וקהילתיות, ולכן פירוק הקהילות הללו, נעשה בין במודע ובין שלא - בידי המוסדות הקולטים, שבידיהם היו סמכויות נרחבות, שנתנו להם שליטה על הדיוור והתעסוקה של העולים. אחרי חודשיים במחנות-עולים נשלחו העולים למעברות, כשלב-

ביניים בדרך לקבלת דיור-קבע. המעברות נחשבו לפתרון זמני, אבל השהות במחנות האוהלים והפחונים התמשכה – והשפיעה לרעה על העולים החדשים.

למרבה הצרה, המוסדות הקולטים ונציגיהם לא הכירו את המסורת, התרבות והערכים של יהודי מרוקו, למשל, והושפעו כנראה גם מן ההכפשות בעיתון "הארץ" על יהודי מרוקו שקדמו לעלייתם. הבוז מכאן והניסיון לטהר אותם מ"סיגי הגלות" מכאן, וכך לשלב אותם בחברה הישראלית, השיגו את התוצאה ההפוכה. יותר משהיה זה "כור ההיתוך" וולונטרי נוסח אמריקה, הוא הזכיר את ה"רוסיפיקציה" המפורסמת לגנאי מהמאה ה-19 ברוסיה הצארית, או מברית-המועצות הסטליניסטית, שבה הנהיג סטלין – הגרוזיני – מדיניות של יישוב רוסים ברפובליקות הלא-רוסיות וביעור בכפייה של כל זכר לתרבותן הלאומית.

בהמשך הוחל ב"פיזור האוכלוסיה" – הושבתם של העולים, ביניהם רבים מארצות האיסלם, בערים ובעיירות חדשות, בגליל ובנגב, ב"ספר" הישראלי. הספר נתפס באמריקה כמקום המזמן אתגרים חדשים והזדמנויות פתוחות הקוראות לגילוי יוזמה ותושייה. "בכור ההיתוך של הספר", כתב פ. ג'. טרנר, "עבר על המהגרים תהליך האמריקניזציה, שבו שוחררו והותכו לגזע מעורב שלא היה אנגלי, לא בלאומיותו לא באפיוניו".

האם יישובם של העולים החדשים, בעיקר יוצאי ארצות האיסלם, בספר הישראלי, הנגב והגליל, היה ניסיון לעצב אותם מחדש ברוח זו? לפתח בהם דינמיות, כושר אלתור, יצירתיות, בטחון עצמי ואינדבידואליזם, כפי שהבטיח טרנר? ואולי יישובם בספר הישראלי, או כפי שנהוג לקרוא לו, "הפריפריה" פירושו היה ניסיון לנתק אותם מן המסורת וכך להקל על גיבושם באומה העברית החדשה? הקושי העיקרי שנתקלו בו העולים בכלל, והעולים ממרוקו בפרט, היה הלחץ שהופעל עליהם לוותר על סמלים וערכים מסורתיים שהביאו עמם מארצות מוצאם מתוך כוונה לעודדם לאמץ את הערכים והסמלים של החברה הישראלית. גישה זו הביאה לפגיעה בכבודה של מסגרת המשפחה המסורתית ולערעור הסמכות של ראש המשפחה, שבמרוקו לא היו עליה עוררין.

יתירה מזאת, התקשורת וגם ההנהגה, תייגו את העולים מארצות האיסלם כ"מזרחיים" וכ"פרימיטיביים". הבוטות בין ההתבטאויות הללו, היו סדרת המאמרים של אריה גלבלום בעיתון האד"ג שסקרה את המתרחש במחנות העולים,⁴ וסדרה נוספת של עמוס אילון, שיצא למרוקו בשליחות עיתון האד"ג ובאירוח של הסוכנות היהודית⁵ כדי לתאר את מצבם של היהודים במקומות מגוריהם. כתב גלבלום:

זוהי עליית גזע שלא ידענו עדיין כמוהו בארץ. נראה שיש אילו הבדלים בין יוצאי טריפוליטאניה, מרוקו, טונים ואלג'יריה, אבל איני יכול לומר, שהספקתי ללמוד מהות של הבדלים אלו, אם ישנם. אומרים למשל שהטריפוליטאנים והתוניסאים 'טובים יותר', האלג'יראים והמרוקנים והמוגרכים 'גרועים יותר', אבל בדרך כלל הבעיה היא אחת. (אגב, איש מעולים אלו

⁴ משה ליסק, דימויי עולים – "סטריאוטיפים ותיוג בתקופת העלייה הגדולה בשנות החמישים", קתדרה

43, מרץ 1987, עמ' 125-144

⁵ וראו אבי פיקאר "יחס של עיתון הארץ לעלייתם של יהודי צפון אפריקה", ישראל, מס. 2006 בעריכת

ד"ר שלום רצבי, עמ' 117-143.

לא ישמח להודות שהוא אפריקאי: 'ז'א סווי פראנסו', כולם צרפתיים, כולם מפארים וכמעט כולם היו קאפיטנים במאקי). לפנינו עם שהפרימיטיביות שלו היא שיא, דרגת השכלתם גובלת בכורות מוחלטת, וחמור עוד יותר חוסר הכשרון לקלוט כל דבר רוחני, בדרך כלל הם עולים רק במשהו על הדרגה הכללית של התושבים הערבים, הכושים והבארבארים שבמקומותיהם; בכל אופן זוהי דרגה נמוכה עוד ממה שידענו אצל ערביי ארץ-ישראל לשעבר. בניגוד לתימנים, הללו נעדרים גם שרשים ביהדות. לעומת זאת הם נתונים לגמרי למשחק האינסטינקטים הפרימיטיביים והפראיים.⁶

אם היה נדמה שחריפות הביטוי הגזענית הזאת קובעת שיא ללא מתחרים, באה סדרת הכתבות של עמוס אילון, מביקורו במרוקו והגיעה לדרגות גבוהות יותר של שובניזם, התנשאות וכוז. על הביקור שלו ברובע היהודי ("המלאח") בקזבלנקה כתב אילון:

זהו ריכוז של לכלוך, סירחון, עוני ניוון, חולי ופארוואסיות שקשה למצוא כמותו ב"מדינה" הערבית - הקסבה של המרוקנים המוסלמים [...] אך עוברים את מחיצת העץ הגבוהה המסתירה את הגטו ואנו נתקלים בגל של סירחון שקשה להגדירו, כאילו מרקיבים לא רק בצלים, סוליות, בגדים ושאריות בשר - אלא גם בני אדם חיים.⁷

הכתבות של גלבלום ואילון לא היו יחידות מסוגן. החוקר אבי פיקאר, שכתב על יחסו של עיתון *הארץ* לעלייתם של יהודי צפון אפריקה, מראה שכתבותיהם של שני עיתונאים צעירים אלה היו חלק ממערכה רחבה יותר שניהל העיתון, גם במאמרי המערכת שלו, נגד העלאתם של יהודים מן המזרח. הייתה זו תקופה של "סלקציה" בעלייה, ורכים מן המבקשים לעלות לארץ נדחו. כאשר גברה האלימות האנטישמית נגד יהודי מרוקו, נשתנתה דעת הקהל בארץ, אך לא מדיניות עיתון *הארץ*, אשר ניסה להמעיט בדיווחיו מחומרת האירועים האנטישמיים. אבי פיקאר כותב במאמרו: "באחד הדיונים בהנהלת הסוכנות, כאשר הוזכר שבארץ יש אווירה מורעלת נגד העלייה ממרוקו, אמר זלמן שז"ר, ראש המחלקה לחינוך בגולה ולימים נשיאה השלישי של ישראל, שהאווירה נגד העלייה מצפון אפריקה "נוצרה על ידי מאווררים מתוצרת הארץ".⁸

יחס הבוז הזה הוסיף לדבוק בעדה המרוקאית גם לאחר עלייתם, ואף כי רגשות הקיפוח התפרצו במהומות ואדי סאליב, ביולי 1959, הרי בשנות הששים היו יהודי מרוקו בישראל בתחתית הסולם החברתי, שיעור הבערות שלהם היה גבוה ופגע ביכולתם לרכוש השכלה ולצאת מן העוני והמצוקה. וכך הובילו תחושות ההשפלה והטינה להקמתה של תנועת *הפנתרים השחורים*, שהתפרצות הזעם האלימה שלה ב-1971 ביטאה את המרד של הדור הצעיר, שנולד בישראל, ומעתה נשא את נס המרד החברתי. ב-1977 העניק הדור הזה ניצחון בבחירות למפלגת הליכוד ולמנהיגה מנחם בגין, שידע להמיר את הבוז וההשפלה - לאמפתיה ולקירבה, בנאום "הצ'חצ'חים" המפורסם. אין תימה אפוא, שהמהפך שהעלה את הליכוד לשלטון נתפס גם כמהפך מזרחי. ואמנם, מאז המהפך זכו נציגיהם לעמדות מפתח שלטוניות בממשלת הליכוד שהיו רבות בהרבה משניתנו להם בשנות ההגמוניה של מפא"י

⁶ אריה גלבלום, 'חודש ימים הייתי עולה חדש', *הארץ*, 24.22 באפריל 1949.

⁷ אילון, 'פתיחה בקזבלנקה', *הארץ*, 4.5.1953.

⁸ פיקאר, שם, עמ' 139.

לדורותיה. אבל בחירות 1977 לא רק שינו את מעמדם של המזרחים, אלא גם חלחלו אל תפיסת התרבות השלטת. הפגיעה בהגמוניה של "תנועת העבודה", פגיעה גם בהגמוניה התרבותית, והתוכנית האוטופית, "העברית", ליצור אדם חדש, עם חדש, תרבות חדשה - חילונית, מנותקת מן המסורת "הגלונית" ומן "התרבות הנוכרית" - איבדה את כוחה. כמו ידיה פגיעה ההגמוניה הוותיקה בסיכויים ליצור בישראל הצעירה תרבות שתאחד את יוצאי הגלויות השונות.

לא הייתה זו הסיבה היחידה להתפוגגותה של התקווה ליצירת תרבות עברית אחת. התהליכים ההרסניים היו גם אימננטיים. אחת האירוניות של ההיסטוריה הציונית היא, שראשוני מגשימה היו בקיאים ומנוסים בתרבות היהודית מכאן ובתרבות אירופה מכאן, ודווקא ממקורות אלה הם ניתקו בלהט מהפכני את צאצאיהם. אידיאל החינוך "העברי" של הדור החדש גרס הקמת חיץ בין התרבות העברית לתרבות היהודית ולתרבות האירופית; גם ממכני הרוח וגם מן השפות ה"גלוניות", שאפילו מבטאיהם הושמו ללעג בפי הצברים. וכך "הצבר" בן הארץ המאווה, כאילו נולד מן הים, כלשון הפסוק הפותח את ספרו של משה שמיר *כמו ידיו*, על אודות אחיו אליק שנפל בקרבות מלחמת תש"ח, והפותח בפסוק הבלתי נשכח "אליק נולד מן הים".⁹

השינויים התרבותיים ניכרו גם בתהליכים הפנים ספרותיים והאמנותיים. ניצנים של 'השיבה' אל התרבות האירופית ניכרים היו כבר באמצע שנות השלושים עם ראשית הבאוהוס התל אביבי, הירושלמי והחיפאי, ובשנות הארבעים, בשירי פריס של נתן אלתרמן ובהשפעה של השירה הסימבוליסטית על שירי *כוכבים בחוץ* בכלל, כמו גם בשיריה של לאה גולדברג על נופי ליטא מכורתה, 'מכורה' שבה "שבעה ימים אביב בשנה / וסגריר וגשמים כל היתר", שנתפסה על ידי קוראיה, הדבקים בחזון העברי, כארץ-ישראל. הם קיבלו יתר תוקף בראשית שנות החמישים, עם הופעתם של משוררי ומספרי "דור המדינה" - נתן זך, יהודה עמיחי, דוד אבידן, אהרון אפלפלד, ועם המודרניזם המופשט של קבוצת אופקים חדשים, שהמירו את הנופים הארצישראלים ואת האייקונים הציוניים בציור המופשט, כתמים וקווים החותרים אל מעבר לזהות המקומית. גם האתאיזם שאפיין את התרבות העברית בראשיתה ספג חבטה משהחלה השיבה אל הדת בסוף שנות השישים, לא רק בגל החוזרים בתשובה אלא גם בראשית היצירה של תאטרון יהודי (אם כי לאו דווקא דתי), כמו *איש חסיד היה* של יוסי יזרעאלי. היבט אחר של נטייה זו היה שינוי הערכים ביחס אל "הגולה", לרבות אל השואה שהרסה את ה'שטעטל' ואת המציאות החברתית שנתגלמה בה, בסיפורת של אהרון אפלפלד ומאוחר יותר אצל שולמית הר-אבן (*העד*), ואחר כך בתאטרון בשנות השמונים, עם הצגות כמו *גשו ליהושע* סובול *קסטנר* למוטי לרנר.

סופה של האוטופיה העברית - לאחר גלי העליה מאתיופיה בסוף שנות השמונים ומברית-המועצות עם תחילת שנות התשעים. בשנת 1988 נוסד תאטרון *ידישפיל* על ידי שחקן התאטרון הלאומי העברי הבימה, שמואל עצמון. התאטרון היידי שיסד עצמון, זכה להכרה

⁹ ב-1974 יצא גם סרט המבוסס על הספר, *פקי אליק*, בבימוי שמואל בונים.

ממלכתית כתאטרון רפרטוארי מן השורה ולתמיכה כספית של משרד התרבות. הרעיון של מדינה חד-תרבותית התנפץ אז, בלא לעורר ריגשה מיוחדת, גם עם הקמתם של יותר מ-25 כתבי עת ברוסית, מהם 7 עיתונים יומיים, כינון תחנת רדיו ואחר כך גם ערוץ טלוויזיה ברוסית, והכרה של משרד החינוך ב'צרכים התרבותיים' של העלייה הרוסית, הכרה שהתבטאה, בין השאר, בהקמת ספריות ברוסית. הכרה ומעשה כאלה לא היו עולים על דעת משרד החינוך בשנות החמישים. אותן שנים שבהן לא נתנה הצנזורה - בהשראת בן-גוריון - אישור להעלאת הצגות באידיש, אלא בתחומי העיר יפו, שם העלו את הצגותיהם דז'יגאן ושומכר, הנרדפים בידי השלטונות.

בשנות האלפיים החלו לעלות על הבמות בצד היידיש הצגות בשלל שפות "גולה" אחרות: המגרבת (השפה של יוצאי מרוקו) האמהרית, הארמית (שפתם של העולים מכורדיסטן), העירקית, ועוד. ד"ר שרית קופמן-שמחון, רואה ברונית אבגי את האם המייסדת של התאטרון הישראלי בשפה המגרבת. אבגי הקימה את התאטרון בשנת 2001 במגדל העמק, כמעט במקרה. היא ניסתה לביים את *הקמצן* למולייר בתאטרון הקהילתי המקומי בשפה המרוקאית. כשעלתה על הבמה, בהשתתפות שחקנים חובבים, דוברי מרוקאית, ההצגה הייתה להצלחה עצומה בקרב קהל יוצאי מרוקו: היא הועלתה 170 פעם. בעקבותיה קמו עוד קבוצות בריכוזים עיקריים של דוברי או מביני מגרבית בארץ.

מאלפים דבריה של ד"ר קופמן-שמחון בסיכום מאמר העוסק בתופעה זו: "למרות שהתאטרון המרוקאי דובר מגרבית, הוא מרגיש ישראלי. זהו תאטרון לשם בידור והנאה, לשם נוסטלגיה, תאטרון לשם תאטרון. הוא קיים באופן טבעי - בגלל דרישת הקהל, בגלל הכיף, מפני שהוא רווחי. במילים אחרות, מפני שהוא משקף שינוי ביחס לתרבויות הגלות בישראל".¹⁰

ג. ההתמסחרות של התרבות

ואם לא די בשורת המהלומות שספגה התרבות העברית משנות החמישים ועד לשנות התשעים, הוא קיבלה חבטה ניצחת עם השתלטות תפיסת העולם הנאו-ליברלית על הכלכלה והפוליטיקה בישראל שלאחר המהפך של 1977, והתפשטות הגלובליזציה. גישה כלכלית זו, שהושפעה ממשנתו של הכלכלן היהודי-האמריקני זוכה פרס נובל, מילטון פרידמן, ראתה את חזות הכול ביוזמה הפרטית ובמנגנון הצורך והטבעי של "כלכלת השוק".

ההשקפה הנאו-ליברלית חוללה מהפך לא רק במדיניות הכלכלית והפוליטית של ישראל בשנות השמונים והתשעים, אלא גם בתפיסת העולם של מנווטי מדיניות התרבות הישראלית. התרבות העברית, שהייתה ביסודה אידיאולוגית ו"מסיונרית", נסוגה ובמקומה התפשטה תרבות הקפיטליזם. עד אז, הייתה התרבות העברית הצינונית, - הספרות, התאטרון, המוסיקה, האמנות החזותית - חלק ממערכת החינוך העברית-הצינונית ההגמונית, ותרבות זו נוצרה, רובה ככולה, כפרויקט סוציאליסטי. שכן, ההגמוניה של מפלגות השמאל ביישוב הארצישראלי לפני הקמת המדינה ובעשור הראשון שלאחר הקמתה התבססה על שלושה מרכיבים: הפוליטי, הכלכלי

¹⁰ שרית קופמן-שמחון, (2011), "למלא חלל, תאטרון בשפה המגרבת בישראל", *דניאטון*, מס. 30, עמ' 94-106.

והתרבותי. אלה נשענו זה על זה, וחיזקו זה את מעמדו של זה. ברל כצנלסון, ממנהיגי הבולטים של תנועת העבודה, הקים את מוסדות ההסתדרות, ביניהם את קופת חולים וגם את העיתון *דבר*, והיה בין מייסדי הוצאות הספרים עם *עובד וספריית פועלים*, שנוסדו כחלק מן הפרויקט הסוציאליסטי-עברי לספק לאדם העברי העובד את כל צרכיו החומריים והרוחניים, ממקום עבודה ושיכון ועד ביטחון סוציאלי, חינוך ותרבות, ותוך כדי כך להכניס אותו בברית התרבות העברית.

בכירי הספרות העברית בראשית המאה הקודמת, כמו י"ח ברנר או ביאליק, תכננו אילו ספרים יש להוציא לאור ואילו ראוי לתרגם כדי לבנות את התרבות העברית החדשה. ברנר וביאליק לא הסתפקו רק בתוכניות אלא גם ניגשו למימושן. לפני מותו ב-1921, בפרעות ביפו, בן 40 שנה, תרגם ברנר את *החטא ועונשו* לדוסטויבסקי, והוציא לאור כמו"ל, ובכספו, את ספרו של הסופר הצעיר ש"י עגנון, *והיה העקוב למישור*, ואילו ביאליק היה גם מו"ל, שנמנה עם מייסדי ההוצאה *מודיה* (שנקראה אחר כך *דביר*) ורקם - ברוח אחד העם - את תכנית "הכינוס", שבה חשב כי יש להכליל בין השאר את השירה העברית בספרד בימי הביניים, ואת אגדות חז"ל. זמן קצר לפני עלייתו ארצה בשנת 1924, כתב ביאליק לעורכי כתב העת *דביר* על יעדיה של ההוצאה *דביר*, שעמדה לעבור יחד אתו לתל אביב: "עתה, אמרתי בלבי, יש תקוה כי 'חכמת ישראל' תעשה לחכמת ישראל בלי מרכאות כפולות. בשובה להתחבר דרך הלשון למקור היצירה החיה של האומה כולה, תשוב ותהיה גם היא לאבר של החי. לב חדש ורוח נכון יבואו לה, ושבה והרגישה מאליה את דפיקת לב האומה ואת כל מכאוביו ומשאלותיו הגלויים והנעלמים. אז ישוכו אליה גם חושה הבריא וטעמה הטוב וידעה להפלות בין עיקר ובין טפל, בין מקק ספרים ובין דבר יצירה".¹¹ מעניין מה היה אומר למראה המבצעים של רשתות הספרים בישראל, שסיסמתם - בעברית משובשת כדבעי - היא "ארבע במאה".

אמנם, גם לאחר שמפלגת העבודה התרחקה מן ההשקפה הסוציאליסטית, וגם לאחר שהשלטון עבר לממשלת הליכוד, עדיין נחשבה התמיכה בתרבות למרכיב חיוני של זכויות האזרח, במסגרת מדיניות הדואגת לרווחתו הפיסית והרוחנית, אלא שברוח כלכלת השוק, נשתנו עתה התבחינים והיעדים. כיוון שהכול נתפס במונחים של כלכלת השוק, היצירה האמנותית נתפסה כ"מוצר", וקהל הצופים בהצגות התאטרון, המאזינים לקונצרטים והמבקרים במוזיאונים נתפסו כ"צרכני תרבות". צרכנים, לא צופים או מאזינים. מוצרים - לא יצירות. מוצר מייצרים במכונה, ללא מגע יד אדם, בסרט הנע של התעשייה, והעיקרון העומד ביסודו - הוא האחידות. אם המוצר שונה מן האחרים, משמע שיש בו פגם וצריך לסלקו מפס השיווק. יצירה - היא מעשה ידי אמן, מוקפת בהילת המקוריות, והעיקרון העומד ביסודה היא החד-פעמיות. אין יצירה אחת הדומה לחלוטין למישנה, ואם כן - יש להכריז עליה כעל קיטש או גרוע מזה - פלאגיאט, והיוצר שלה יוכרז כגרפומן.

ביסוד התפיסה הרואה ביצירה האמנותית "מוצר", נמצא את התבחיני העיקרי להערכתה - מידת נפוצותה. הצלחתו של מוצר אמנותי נמדדה לא על פי ההישגים האמנותיים הגלומים בו, אלא על פי כמות הצרכנים שלו. אין ספק שמספר הצרכנים של תוכנית טלוויזיה או רדיו, חיוני

¹¹ אתר בן יהודה.

למפרסמים המבקשים להגיע בעזרתה למספר מרבי של צרכנים, אולם כאשר התבחין הערכי הזה חודר גם אל מחשבת התרבות של קברניטי המוסדות האמנותיים, מגיע אל חברי הוועדות הקובעים את המדיניות של משרד התרבות, ומשם עובר אל התאטרונים והמוזיאונים ורשות השידור, משתנים באחת כללי המשחק בתרבות. תמיכת המדינה בתאטרונים נבחנת מעתה גם על פי מספר המופעים של הצגותיהם וגם על פי מספר הכרטיסים שנמכרו. כל המרבה - הרי זה משובח. כל הממעית - יתכבד וימתין בסוף התור.

תוכניות טלוויזיה נוצרו בכוונת מכוון כדי להגיע להמונים, והשתמשו בהקפדה יתירה ב"פורמטים" שנוצרו במדינות אחרות, בהולנד למשל, כדי להגיש לישראלים את תוכנית הריאליטי "האח הגדול", כשהם משתדלים, בהתאם לחוזה שחתמו עליו, שהתכנית תיראה ככל האפשר כמו בספרד או באיטליה, כי אחדות זו הייתה, לפי תפיסתם, הערובה להצלחה ברייטינג. על ערוץ הרדיו קול המוסיקה בקול ישראל המשדר רק מוסיקה קלאסית איימה לא אחת סכנת הסגירה בשל מיעוט מאזיניו. וגדולתו המוסיקלית של האמן המוכשר כל כך עידן רייכל נמדדה במהירות בה נחטפו יותר מארבעים אלף העותקים של האלבום שלו, *דבע לשש* - 48 שעות. לא את איכותה של המוסיקה של רייכל ציינה התקשורת לשבח אלא את שיא המכירות שקבע באתר האינטרנט של חברת ההפצה שלו.

בני הדור שלי שרו את השירים הארצישראלים שחלקם היו מבוססים על מנגינות רוסיות, כשגדלנו אהבנו את השנסונים הצרפתים ואחר כך את מוסיקת הרוק האמריקנית והאנגלית. עד לשנים האחרונות הייתה המוסיקה המזרחית המוסיקה החביבה על מאות אלפי ישראלים ועכשיו מצביעים רבבות ישראל, בידיהם המונפות באמפיתאטרונים ובאולמות ענקיים גם בעד מוסיקה מזרחית וגם בעד "מוסיקת עולם". עשרות אלפי חובבי מוסיקה ישראלים מאמצים את השירים מאתיופיה, מאל, דרום אמריקה ופורטוגל, ושירים שנכתבו בישראל בסגנון ים-תיכוני או מזרחי כמוסיקה הלאומית שלהם. שיריהם של סשה ארגוב, משה וילנסקי, נעמי שמר, אריק איינשטיין נדחקים אל מוזיאוני השעווה.

ד. ארבע אוטופיות

העלייה ההמונית ותרבות הקפיטליזם הביאו את הקץ על האוטופיה של המהפכה העברית. אוטופיה זו, שהחלה לגסוס בלידתה, בתחילת שנות החמישים, חלפה מן העולם בסוף שנות השמונים של המאה הקודמת.

האוטופיה העברית הייתה, למעשה, אחת מארבע אוטופיות התרבות השאפתניות של העולם המערבי במאה ה-20: המהפכה הקומוניסטית ברוסיה (שהייתה לא רק מהפכה פוליטית אלא גם ארבע מערכות תרבות שאפתניות אלה נהגו או נוצרו בשלהי המאה ה-19 - ובשחר המאה ה-20 בידי יהודים מאירופה, ברובם יוצאי השטעטל, או בני הדור השני להגירה, שניסו לברוח מיהדותם אל קצווי תבל ואל ארצות האוטופיה. הם שללו את זהותם העצמית, את מקומם ואת זמנם. הם ביקשו ליצור אדם חדש ועולם חדש, שלא יהיו "כאן", לא "עכשיו" ולא כמו "אבותינו", עולם שבו לא ישכיל איש להבחין בינם לבין בני עמים אחרים. הם עיצבו את המאה העשרים בחומרי חלומותיהם ובנשורת של חרדותיהם.

יהודים במזרח אירופה, שחלמו את האוטופיה הקומוניסטית טיפחו את המהפכה שתצמיח אחוות עמים קוסמופוליטית, תצבע הכול באדום, וכך תטשטש את זהותם היהודית. במפלגה הסוציאלי-דמוקרטית הרוסית שלפני המהפכה בלטו היהודים במנהיגות של האגף הסוציאלי-דמוקרטי ("בונר" "מנשביקים"), ופחות באגף הבולשביקי (של לנין). אבל כאשר סטלין תפס את השלטון, הוא גייס את זינוביב (מזכיר האינטרנציונל השלישי) וקאמיניב (ממנהיגי הממשלה הסובייטית) נגד טרוצקי (מייסד הצבא האדום). זינוביב, קאמיניב וטרוצקי היו הכינויים שניתנו במחתרת לרוזנפלד, רדומיסלסקי ולייב ברונשטיין, כולם יהודים. בשנות השלושים והארבעים בלטו יהודים בשורות הראשונות של המימסד הסובייטי. הם למדו באוניברסיטאות ומילאו את שורות המימשל, המפלגה, החינוך, הספרות, האקדמיה למדעים. הם תפסו חלק חשוב בהחדרת הקולחוזים ובתיעושה של רוסיה. במלחמת העולם השנייה הם היו בין הבולטים במהנדסי התעשייה ומנהליה. סולז'ניצין האשים את היהודים בארגון מחנות הריכוז של סטאלין. ובאמת, הם נמנו גם עם ראשי הבולשת הסובייטית. יהודים תפסו מקום מרכזי גם בתנועת השמאל בעולם.

הרחף לשלילה עצמית של יהודי השטעטל ברא את תעשיית הסרטים ההוליוודית ואת אולפני הסרטים, שיצרו את "החלום האמריקני", שצבע בלבן את הבית והגדר בפרבר הירוק והשליו, ועיצבו בצלוליד את זהותה של אמריקה בחצי הראשון של המאה ה-20. יהודי העיירה המזרח אירופית הם אלה שיסדו והפעילו במשך יותר משלושים שנה את האולפנים הגדולים בהוליווד. "מתוך 85 אנשים המעורבים בהפקה", ציין עיתונאי בכתבה בשנת 1936, "35 הם יהודים. והיתרון היהודי תקף לא רק לגבי המספרים אלא גם לגבי המוניטין". בתי הקולנוע, שהיו לארמונות סרטים בשנות העשרים, היו בבעלותם של יהודים. עשרות כותבי תסריטים יהודים איישו את עמדות המפתח בהוליווד.

כך גם ברפובליקה הווימארית של שנות העשרים והשלושים. רוב היהודים הגרמנים שנהנו מזכויות הדמוקרטיה, עשו כמיטב יכולתם להיטמע בסביבתם. לילדיהם נתנו שמות ואגנריים כגון זיגמונד או זיגפריד, ולעצמם אימצו שמות משפחה המעוטרים בתחילית האצילית פון, או שהמירו את שמותיהם. יעקב ואן-הידיס, מראשוני המשוררים האכספרסיוניסטים, המציא את עצמו מחדש על ידי שיכול האותיות של שמו המקורי, האנס דוידזון. פרידריך גונדילף, המבקר הספרותי שהתמחה בטיבה של הרוח הגרמנית וכתב ספר על "שקספיר והרוח הגרמנית", קיצר את שמו מגונדלפינגר. פרדינאנד לאסאל, שיסד את התנועה הסוציאלי-דמוקרטית הגרמנית, נשא במקור את השם לאס, על שם מקום הולדתו של אביו בשלזיה העילית. בעת ביקורו בפריס הוסיף שתי אותיות לשמו, ואלה שינו לאין ערוך את תדמיתו.

ובארץ-ישראל, גלים גלים של מהגרים יהודים שהחלו להגיע בסוף המאה ה-19, יסדו כאן מערכת של תרבות עברית ומימשל עצמי בכל התחומים, יצרו תרבות עברית "עממית", המירו את שמותיהם בשמות עבריים-מקוריים, ועל סף מחצית המאה ה-20 הוקמה כאן מדינת ישראל כהמשך ישיר שלהם. מה שאיחד רבים מהמקימים לא היה רק מוצאם ממזרח אירופה, אלא הרחייה המוחלטת של עברם והמסירות המוחלטת שלהם לארצם החדשה. כולם שללו את זהותם הקודמת כיהודי שטעטל. המהפכה העברית בראה עולם מאוכלס אייקונים תרבותיים כמו

החלום האמריקני, מהפכני ונחוש כמו האוטופיה הקומוניסטית ומחובר אל המגמות המודרניסטיות החדשניות ביותר כמו התרבות הווימארית.

אבל האוטופיות עברו ובטלו מן העולם זמן לא רב לאחר שהחלו. היהודים בגרמניה של ויימאר וברוסיה הסובייטית שהגיעו לעמדות בכירות במימשל ובתרבות, נפלו בשנות השלושים לפי חרב, עם עליית הנאצים לשלטון בגרמניה ועם חיסול ה'סטיה' השמאלית והטרורצקזים ברוסיה, חיסול עליו חזרו הרוסים בשנות הארבעים בתואנה של מלחמה ב'קוסמופוליטיות'. באמריקה החזיקה האוטופיה מעמד עור עשור. תעשיית החלום האמריקני נקנתה מידי היהודים על ידי הכסף הגדול של החוף המזרחי, ואחר כך על ידי הקונצרנים הגדולים של יפן, וכישראל, התפוררות המערכת התרבותית האחידה החלה עם העליות ההמוניות של שנות החמישים, ושינוי הערכים שהביאו אתן, והגיעה לשיאה עם ההתמסחרות של התרבות. הגלובליזציה, השפעת הקפיטליזם המאוחר, הביאו לפיצול האוכלוסייה לקבוצות, המהוות ריכוזי כוח פוליטיים ותרבותיים, ומפריטות את האג'נדה הלאומית ואת ההביטוס האחיד. נפילות טילים באילת נוגעות רק מעט ביושבי "מדינת תל-אביב".

1. מדיגלוסיה לשונית לדיגלוסיה תרבותית

הדמיון בין המהפכה העברית למהפכה הקומוניסטית ניכר לא רק בהתחלות שלהן בסוף המאה ה-19, אלא גם בסיומים של סוף המאה העשרים. כשם שברית המועצות האדירה, שניסתה לכפות את השפה הרוסית והתרבות המהפכנית על הלאומים שבתחומה, התפוררה לחבר העמים, שבה כל לאום חוזר ללשונו ולתרבותו שלפני המהפכה, כך קרה גם בישראל, שבה הולך ומתחלף בפועל, אם לא במוצהר, רעיון מדינת הלאום בדגם המדינה הרב תרבותית, שבה השפה העברית הופכת לשפה ישראלית, לשון מקשרת בין בני התרבויות השונות. במקביל, התרבות הארצישראלית, "התרבות העברית" האוטופית של פעם, הולכת ונכנסת למוזיאון השעווה, נעשית מעין זן הולך ונכחד, ואת מקומה תופסים המוצרים של חרושת התרבות, פרי הגלובליזציה, יצירות פס הייצור של תקשורת ההמונים האלקטרונית, התאטרון הממוסחר או הפזמונאות הפופולרית. אבות אבותיהם של צופי הטלוויזיה בכבלים סבלו מהתעללותם של רודנים מזרח אירופיים אורוולייניים, ואילו הם, צאצאיהם, צופים ב"אח הגדול" ובשאר תוכניות ריאליטי, מוצרי תעשיית המדייה, הממלאה את המציאות בסימולקרות, מזמינה אותם לשקוע בריק ולשגות באשליה של מנוס מן המציאות הכלכלית והמדינית המאיינת.

פזמוניהם של ששה ארגוב ונחום היימן, נתן אלתרמן, יעקב אורלנד, יעקב שבתאי, תרצה אתר, שיריהם של אריק אינשטיין ושלום חנוך - נדחקים מפני מוצרי הקיטש הים-תיכוני הסינתטי של אייל גולן ומשה פרץ, והשורות המורכבות, החרוזים המתוחכמים והדימויים העשירים מתחלפים בעברית רדודה ובחריזה בנאלית של משוררים עניים ברוח ומוסיקאים דלים בהמצאות. הנה למשל כמה שורות מתוך השיר *בשכילך נוצרתי*, בביצוע אייל גולן, מילים ולחן ליאור פרחי:
בשכילך נוצרתי... \ רק איתך אני קיים! \ לידך מרגיש, \ ובלעדייך נעלם... \ מול יופיך נושך \ את השפתיים ונדהם! \ איך זה תופס אותי, \ איך בשכילי את העולם?

וכך, במקביל לדיגלוסייה הלשונית הולכת ונוצרת, דיגלוסייה תרבותית, הנשענת על הרוח הישראלית החדשה המנותקת מן המסורת התרבותית, היהודית או המערבית, ומפיצה את מוצרי תעשיית התרבות.

התרבות הישראלית מאופיינת בהטרונגניות שלה, שבאה לידי ביטוי באידיאולוגיות השונות המפעילות את הקבוצות שבתוכה, ומנווטות את יחסן אל הדת, אל התרבויות האחרות, אל העבר היהודי ואל תמונת העתיד. לא הרי העולים מרוסיה, המקפידים על חילוניותם ונאמנים לתרבות שבתוכה גדלו, כהרי היהודים האורתודוקסים, לא היאפים הנהנתנים של תל אביב כהרי הערבים החיים בגליל המערבי והעליון, ולא בני הדור השני והשלישי לעולים מארצות המזרח כהרי "האשכנזים", נכדיהם וניניהם של יוצרי התרבות העברית. מה יהיה התוכן התרבותי של כל הקבוצות הללו?

בראשית העשור השביעי לקיומה, היוותה ישראל מקום למושבם של שבעה וחצי מיליון אנשים שמדברים - במידות שונות של אינטנסיביות - בלא פחות מ-33 לשונות¹². מדינה רב לשונית, רב עדתית, רב תרבותית, אנטי תיזה לאוטופיה העברית השואפת לאחדות ולאחידות. אם יש דבר מה המקשר את כל דוברי הלשונות הללו זה לזה, כולל אלה שאינם יהודים, הרי זו בראש ובראשונה העברית הישראלית - הלינגואה פרנקה של ישראל. לא העברית "התקנית", הקלאסית, הכתובה, אלא 'הישראלית', ההולכת וכובשת לה מעמד כשפת הדיבור הנפוצה (וגם כשפת הפזמונאות הפופולרית), ומקנה ללשון שעד לפני קצת יותר ממאה שנה הייתה שפה מתה - אופי של שפה בדיגלוסייה, כאשר לשון אחת, "תקנית", "ספרותית" משמשת כלשון הכתיבה בספרים בעיתונים, בנאומים, בקריינות של מהדורות חדשות ושל ההודעות הרשמיות ברדיו ובטלוויזיה וכיוצא באלה, בעוד שלשון אחרת, לשון הדיבור היומיומית, המוגדרת על-ידי טהרנים - אפילו טהרנים לשליש ולרביע - כשפה 'גסה' ו'קלוקלת', והיא בעצם ניב מקומי, שבו סופרים זכרים בלשון נקבה ונקבות בלשון זכר, מאייתים בית-ספר כבצפר, וטייטס כטייץ, קוראים לאנשים זרים אבאל'ה ומשבצים את המילה 'כאילו' כשצריך וכשלא צריך, שפה שמשמשים בה היאפים של לב תל-אביב, כמו גם צאצאיהם של עולי אתיופיה או החרדים של בני ברק, או תושבי יפו הערבים, או בניהם ונכדיהם של העולים מחבר העמים.

כמו בכל לשון בדיגלוסייה אפשר להריק אל השפה הישראלית טקסטים מן הספרות הקלאסית שיישמעו שונים לגמרי מאלה הכתובים בלשון העברית התקנית, אך יהיו נאמנים למדי למקור. כך, למשל, נשמע המונולוג של המלט בישראלית, מעשה ידיה של יעל לוי, כפי שהוא מובא בלקסיקון הסלנג העברי והצבאי (בהוצאת פרולוג, 1993):

להיות או לא? זב"שי: \ זה יותר אבו-עלי לחשוב לסבול \ ת'רוגטקות ות'חיצים של המזל שמבאס, \ או לתפוס פיקוד נגד בוכטה של צרות, \ ולהיכנס בהם ברייס? להתפגר; \ לחרופ; \ לחרופ: ומה עם איזה חלום? היי, ליכלכת; \ כי בחרופ כזה של פגר \ איזה חלומות שיכולים ליפול עליך, \ אחרי שניפנפת ת'אזיקים של הבנאדם, \ שירדו ממך: זאתי הסיבה

¹² על-פי אתר האינטרנט "אתנולוג" (מהדורה 15) נמנו בישראל 33 שפות, כולל שפות סימנים. רוב השפות האלה מדוברות בקהילות קטנות של עולים חדשים.

\ שעושה מהחיים הארוכים האלה סמטוחה. \ לא נשבר לך מהחוקן שהזמן מכניס לך, \ מהצחוק שהוא עושה ממך, \ מהממשלה שלא פֵרית, \ מהפה המלוכלך של השוויצרים האלה, \ מהנאחס בגלל נקבה שלא רוצה, מהשופט הבנונה...

וכך הוא נשמע בתרגומו הקאנוני המופלא של אברהם שלונסקי:

להיות או לא להיות? הנה השאלה: \ מה נעלה יותר - לשאת באורך-רוח \ חיצו גורל אכזר, אבני מרגמותי, \ או אם חמוש לצאת מול ים הייסורים \ למרוד, וקץ לשים להם? למות, לישון, \ ולא יותר; ודעת: השינה הזאת \ תשבית מכאוב-הלב ואלף הפגעים, \ זה חלק כל בשר - הנהי התכלית \ אליה ייכסף אדם. למות, לישון; \ לישון! אולי לחלום! הא, זו המכשלה: \ מה חלומות נראה בתרדמת המוות, \ אחרי שננער חבלי עולם הזה - \ הנה המעצור! הנה הנסיכה \ לאורך-ימיהם של ייסורי אנוש! \ כי מי יישא את שוט הזמן ולעגו, \ חמס הערצים, בווס של שחצנים, \ עצבת אהבה נכזבת, עינוי-דין...

ה. שנים עשר שבטי ישראל החדשה

בישראל של היום גז החלום על אדם עברי חדש, ותרבות אחת ואחידה. בישראל של היום יש תרבויות הרבה. כמו בתקופת האבות, אפשר למנות בה תריסר "שבטים". על אף השוני ביניהם, מאחדת את כולם השפה הישראלית:

א. בני המעמד הבינוני החילוני הנמוך - רובם תושבי גוש דן, "מגדרה עד חדרה", הקריות, ירושלים וסביכותיה, בעלי ההביטוס האופייני ביותר ל"ישראלים" ולישראליות, אינם מודעים ממש לתרבות העברית המסורתית, ממלאים תפקיד מרכזי בסצנה של תרבות הצריכה הישראלית, ובנשיאה בנטל המסים ובשירות במילואים. הם גם הקהל של "ועדי העובדים" הממלא את אולמות התאטרונים הרפרטואריים.

ב - ג. היאפים המשכילים והנהנתנים - תושבי מרכז הארץ ברובם. הם אינם נוהים במיוחד אחר התרבות העברית של פעם, וזאת בניגוד להוריהם, בני המעמד הבינוני הוותיק, אף הם קבוצה בפני עצמה, הנושאים כמעט לברם בעול המורשת, ומשמרים את העבר החילוני של התרבות העברית בראשיתה.

ד. היהודים הדתיים-הלאומיים - מסורים לרעיון ארץ-ישראל השלמה ומתגוררים בחלקם בהתנחלויות ביהודה ושומרון. רובם אשכנזים, חולקים הביטוס הנגזר מאמונתם הדתית, נחלקים לכמה תת-קבוצות, ביניהם המתנחלים הקיצוניים ה"משיחיים", המאמינים כי בהתיישבותם ב"יהודה ושומרון" הם מקרבים את ביאת המשיח, וכנגדם הציונים הדתיים המתגוררים בתוך תחומי הקו הירוק, וחולקים למעשה אותה אמונה בדבר "נחלת אבות".

ה. היהודים החרדים "האשכנזים", המתגוררים בשכונות וביישובים בסביבה נפרדת מן החילוניים. הם בעלי הביטוס דתי ייחודי להם, כולל שפת דיבור (יידיש) אף כי אימצו לעצמם ללא כל מאמץ את לשון הדיבור והמבטא הישראליים. מעורים בתרבות הישראלית, אף כי ייצוגם בה קטן משיעורם באוכלוסיה.

ו. הציבור החרדי "הספרדי" (ש"ס), המנוכר לתרבות החילונית ההגמונית ובעיקר ל"אשכנזיות", ולו מורי הוראה משלו, ובתי ספר משלו. ברובם, הם צאצאי העולים מארצות המגרב. ההביטוס שלהם גורס כי לומדי התורה אינם צריכים לעבוד לפרנסתם, וכמוהם כבני שבט יששכר, שנאמר: "הרי זבולן קדם ליששכר שכן מייחסן 'יששכר זבולן', ולמה כן? אלא שהיה זבולן עוסק בפרקמטיא ויששכר עוסק בתורה, וזבולן בא ומאכילו" (בראשית רבה, פרשה צט, ד"ה ט).

ז. ערביי ישראל, המתפצלים מצדם לשש קבוצות: מוסלמים, נוצרים, דרוזים, ברוזים, חילונים ודתיים, והם מדברים עם שאר הישראלים בעברית ישראלית או בעברית התקנית, כמו גם בערבית שנטמעו בה מלים עבריות, אבל חלוקים בעמדותיהם גם ביניהם לכין עצמם.

ח. "הרוסים" - כמיליון ישראלים רובם ככולם יהודים, שחלקם הגדול מנוכר לעברית, אף כי הם שולטים בה, ולתרבות הישראלית. הם הביאו עמם לישראל מברית המועצות לשעבר - אליטה תרבותית, מדעית וטכנולוגית, ששאבה אליה חלק מן הכוח של האליטה העברית-הציונית המסורתית; יחסם אל הדת ואל העבר היהודי שונה כמובן מן הקצה אל הקצה מיחסן של הקבוצות הדתיות למיניהן, כך גם יחסם לעברית. יש ביניהם סופרים הממשיכים לפרסם ברוסיה, גם לאחר שני עשורים של חיים בישראל, והמבטא שבפי אחרים מהם נותר "רוסי".

ט. עולי אתיופיה, שרובם קשי יום, אך כולם סיגלו לעצמם מבטא ישראל מושלם, ועברית 'ישראלית' ללא דופי, וגם מבחינה תרבותית הם מבקשים להיטמע בישראליות, ולעתים גם מצליחים.

י. היורדים אל מדינות הים, המהגרים, המגדירים את עצמם כישראלים גם לאחר שנים ארוכות במדינות שאליהן היגרו. מספרם מוערך על פי מה שפורסם בשנת 2006, בלא פחות מ-700 אלף נפש, יותר ממחציתם - בצפון אמריקה. לרובם זכות הצבעה בישראל ורובם שומרים על קשרי משפחה ובעיקר קשרים רגשיים, עם ישראל ועם התרבות העממית הישראלית.¹³ בשנים האחרונות נוספה להם גולה שנייה - ברלין, בירת הרייך שהפכה למחוז כיסופים של אלפי ישראלים צעירים. גם בהתנהוות הגולה הזאת אפשר לראות המשך למסורת ארוכת שנים, המשתלשלת והולכת עד לימי בית שני: גלויות ככל ומצרים שיהודים נהנו בהן מחיים נוחים ועשירים.

יא. המסתננים והפליטים מארצות אפריקה. עד לסוף יולי 2013 נכנסו לישראל כ-64,509 מסתננים. הם אינם בעלי זכויות אזרח, אך נוכחותם מורגשת במרחב הישראלי, בעיקר בדרום תל-אביב ובאילת, ושיעורם בתחום הפשיעה גדול בהרבה משיעורם היחסי באוכלוסיה. מעמדם מזכיר, ברב או במעט, את מעמד כת המנוודים בהודו.

יב. היהודים הציונים תושבי אמריקה, שאינם אזרחי ישראל, אך הם מעורבים בחייה הפוליטיים והתרבותיים, הן כשתדלנים המשפיעים על הממשל בארה"ב, והן כתורמי כספים לפוליטיקאים ישראלים ולמוסדות תרבות וקהילה, והן כרוכשי דירות רפאים בירושלים או בתל-אביב.

¹³ משרד הקליטה פרסם באפריל 2008 הערכה על פיה כ-700 אלף ישראלים חיים בחו"ל, מתוכם 450 אלף חיים בארצות-הברית ובקנדה.

ושמא צדקו ע. ג. חרוץ ורטוש?

האם אפשר להגדיר את כל התרבויות, הקבוצות והאמונות הללו כלאום אחד, האם אפשר ליצור לכולם מרכז רוחני אחד, בדמות אותו מרכז רוחני, שאליו שאף אחד העם כאשר הגה את רעיונות "הציונות הרוחנית" כאנטי-תזה ל"ציונות המדינית" ההרצליאנית. לא נראה שיש מכנים משותפים כלשהם בין חרדי "ליטאי" לבין ערבי מבאקה אל גרביה ועולה מאוקראינה.

ונשאלת עוד שאלה: האם קיומה של מדינה כמסגרת חוקתית אזרחית מחייב את זיהויה עם אומה? כידוע, יש כמה דגמים של השתייכות לאומית: ישנו הדגם המזרח-אירופי האתני, המזהה אומה עם מקום ההולדת, וישנו הדגם האמריקני או הקנדי, המזהה השתייכות לאומית עם אזרחות. גם אם אתה מגאנה, אתה נשבע אמונים לחוקה ולדגל, ונעשה אזרח ארה"ב כלומר - 'אמריקני'. בישראל שולט הדגם הראשון בווריאנט מורכב יותר, הכורך הולדת כיהודי עם השתייכות לאומית, אך יש בו גם מקום לדגם השני, הקובע השתייכות אזרחית גם לאזרח ערבי, הנמצא כתוצאה מכך במעמד של מיעוט. אלא שהתערובת הפוליטית והתרבותית המתקיימת בפועל היא לעתים בסיס לאלימות ולחוסר יציבות, והדוגמה האקטואלית לכך היא סוריה הנחלקת בין סונים לעלאוויים, או טורקיה שיש בה מיעוט קורדי. לכך נוספה עוד תסבוכת עם התפשטות הגלובליזציה, היוצרת בפועל זהויות טרנס-לאומיות או על-לאומיות, פורצת באמצעות התקשורת והמרשתת את הגבולות ומניידת סחורות, רעיונות ובני אדם ממקום למקום. כל זה יוצר גם תגובה שכנגד, שד"ר אורי רם קורא לה בספרו *הזמן של הפוסט* (רסלינג 2006) בשם נאו-לאומיות, אלה קבוצות המקימות אופוזיציה לתהליכים הגלובליים. ומתחפרות במקום הטריטוריאלי או התרבותי.

התהליכים הללו התגלמו בישראל בדמות הפוסט-ציונים מזה והנאו-ציונים מזה, כפי שקורא להם ד"ר רם. הפוסט-ציונות שואפת לאוניברסליזציה ולהתרת הקשר הגורדי בין הלאום והמדינה, והנאו-ציונות שואפת לפרטיקולריזציה, חיבור בין לאום ומדינה, ממנו נגזרים תכנים חינוכיים ותרבותיים, ולעתים גם דתיים, כלומר: מרכיבים בהביטוס, וכתוצאה מכך מתן זכויות חלקיות בלבד למי שאינם נמנים עם הלאום, הגבלה שמסקנתה הבלתי נמנעת היא כינון משטר אפרטהייד. ההתנגשות ביניהן התקיימה לפני כמעט 18 שנה ברצח רבין, אך בשורת הפוסט-ציונות נישאה כבר כעשר שנים לפני הרצח מפי מרצים והוגים כמו מנחם ברין, יוסף אגסי, בועז עברון. עם הזמן כתבו עליה כל כך הרבה, עד שקשה להגדירה באורח חד משמעי. מכל מקום, אחת המשמעויות שיוחסו לה הייתה זו: הפוסט-ציונות היא הקיום היהודי הישראלי הנורמלי. לאחר הגשמת מטרות הציונות, שהיו עליית יהודים והקמת המדינה, אין במושג ציונות עוד צורך. זו הייתה גישתו של א.ב. יהושע בספרו *זכות הנורמליות*: "אפשר לומר שהציונות נגמרה משום שהשלימה את משימתה. המטפס על הר פסק להיות מטפס על הר ברגע שהגיע לפסגה", כתב יהושע. הסוציולוג פרופ' ש"נ אייזנשטאדט. סבר אחרת. לדבריו: "לב העניין הוא שהדגם הראשוני התפורר בלי שהתפתח מרכז חלופי פלורליסטי". הפוסט-ציונות היא אפוא שיח המכיר במצב הפוסט ציוני אך אינו מאושר ממנו.

בניגוד לגישה הפוסט-ציונית ההיסטוריסטית, עלתה הגישה הפוסט-ציונית הפוסט-קולוניאליסטית. גישה זו מבקרת את מנגנוני השיח המדינתיים היוצרים את הזהויות הישראליות

ובעיקר את הזהות המזרחית. לפי יוסי יונה ויהודה שנהב הפוסט-ציונות היא העצמת האחד הפנימי של הציונות, היינו המזרחיות המדוכאת. הפוסט-ציונות היא שיח המזרחיות החדשה, המתריסה ומפרקת את הפרויקט הלאומי שבו היא רואה פרויקט קולוניאליסטי-אורינטליסטי-אתני אשכנזי. לכן מציעים שנהב ויונה¹⁴, יצירת פדרציה רב-תרבותית, שתחייב בין השאר שינוי בתכני החינוך ובנושאי הלימוד, כי היא הפיתרון היחיד וההוגן. שכן, לדבריהם יוצרי התרבות העברית הארצישראלית, בראו אותה בצלם התרבותי, תוך התעלמות מן המורשת התרבותית של המזרחיים. והרי "היהודי המזרחי" מייצג לפי טענתם סוג של מורשת תרבותית יהודית הראויה לכבוד לא פחות משל היהודי יוצא מזרח אירופה. בכך הם מתעלמים, כמובן, מן העובדה שהתרבות העברית נבנתה בתחילתה תוך שילוב מרכיבים מזרחיים במוסיקה, באדריכלות, בעיצוב, בציור ובספרות, מתוך כוונה ליצור מן התערובת המזרחית-המערבית זהות חדשה.

אבל נניח שהצעתם תתקבל, גם אז נתקשה להבין כיצד תוכל חברה רב תרבותית כמו שלנו להתמודד עם האיומים והעוינות מחוץ, ועם הקונפליקטים מבית, ללא תחושת סולידריות בין הקבוצות המרכיבות אותה, ויותר מזה - למען איזו מטרה תוסיף להתקיים הפדרציה הזאת? האם רק כדי להגדיל את הטרוגניות ולהאדיר את הניכור בין מרכיביה?! זו אינה שאלה תרבותית או כלכלית או פוליטית בלבד. זוהי שאלה קיומית. מבהיר טענה זו פרופ' אליעזר שבייד הכותב: "כמו הפוסט מודרניות האמריקנית שאותה היא מחקה, מוליכה הפוסט-ציונות אל מעבר להישגים החברתיים, התרבותיים והמדיניים של הציונות כלי להציע המשך בשום כיוון. המטרה היא להישאר 'מעבר', כלומר לא לשאת באחריות לא לחברה היהודית כקבוצה, לא לתרבותה ולא לגורל העם הנושא אותה"¹⁵

במבט אל העבר, דומה מצבנו עתה למצב ששרר בארץ-ישראל לפני שהגה אחד העם את רעיונות הציונות הרוחנית כנאטי-תזה לציונות המדינית. אי אז, במאה ה-19, לפני העלייה הציונית הראשונה, חי בארץ-ישראל ציבור יהודי מצומצם, שהתרכז ברובו בארבע ערי הקודש - ירושלים, צפת, חברון וטבריה. למעלה ממחצית הישוב היהודי חי בירושלים. אפיינו את "היישוב הישן" כפי שכונה על ידי בני העליות שבאו אחריו, שתי תכונות עיקריות: הטרוגניות וחוסר מודעות תרבותית. זו הייתה רב מערכת של עדות, אשר הקשר העיקרי ביניהן היה דתי ובמקצת גם לשוני - העברית שימשה כלשון מקשרת בין העדות השונות, לא כלשון יצירה. אם לא יחול שינוי דרמטי בתהליכים המתרחשים לנגד עינינו, איני רואה שום סיבה שלא יושלם התהליך שבו תהפוך ישראל לישות דומה: קונפדרציה של תרבויות הדוברת בשפה הישראלית וחולקת בין קבוצותיה את מוצרי חרושת התרבות - מיוזג של ערכי הקיטש ומשאבי הסימולקרה מבית היוצר של הגלובליזציה. הדבר ניכר לא רק בתחום התרבות אלא גם בחיי היום-יום, כמובן, כמו הפער שנתגלע בין חרדים לבין דתיים-לאומיים וחילוניים, בעיר בית שמש, שכיטויו הציבורי היה בקריאה להפרדה בין שתי האוכלוסיות וחלוקת העיר לשתי רשויות מקומיות.

המהפכה העברית ניסתה להחזיר ליהודים את הזכות הנתונה לכל עם היושב בארצו: הזכות להגדרה עצמית. איזו הגדרה עצמית ייתן לעצמו עם המפולג לעדות, לשבטים? למרבה האירוניה,

¹⁴ שנהב, יהודה, יוסי יונה, 2000. "המצב הרב-תרבותי". תיאוריה וביקורת 17 (סתיו), 163-188.

¹⁵ אליעזר שבייד, 1996, הציונות שאחרי הציונות, מוסד ביאליק, 55-35.

הרבה יותר קל לנסח הגדרה עצמית כזאת כאשר אתה יהודי שאינו יושב בארצו אלא בגולה. מצד שני, ייתכן שיימצאו מי שיקראו לתרבות הקונפדרציה הזאת תרבות כנענית. כי אולי התהליך ההולך ומתהווה לנגד עינינו אינו אלא הגשמת חזונו הכנעני של יונתן רטוש, אהרון אמיר וע.ג. חורון, שחלמו בשנות הארבעים והחמישים של המאה הקודמת על "כיבוש" חצי הסהר הפורה באמצעות השפה העברית, והשבת האומה העברית למקורה הקדום, אם כי הפעם הזאת, במאה העשרים ואחת, מתרחש התהליך בהיפוך מסוים: לא כיבוש אלא היטמעות בסהר-הפורה-רוש-ולענה של אי-הסכמות וסכסוכים אלימים, כמו בסוריה, במצרים ובעירק, חזון שהוגיו, רטוש וע.ג. חורון, לא השכילו להבינו על בוריו ולהעריכו כערכו - לא כאידיאל רצוי אלא כתמרור אזהרה.

אם כך ואם כך, הגיעה השעה להציג לעצמנו כמה שאלות מפתח, בדומה לשאלות שהציג לפני כמאה שנה מיכה יוסף ברדיצ'בסקי ליהודים בני דורו: מה קושר אותנו, ישראלים בעשור השני של המאה ה-21, זה לזה? האם זו רק החרדה הקיומית המשותפת, אותה חרדה גלותית שנתגלגלה בחרדה גרעינית? האם אפשר להציע חלופה תרבותית כלשהי לחרדה זו, שתאחד את כל העדות, הקהילות והשבטים המרכיבים את העם הישראלי? מה היא התרבות שעלינו ליצור בעבור כולנו, והאם יצירתה היא מן האפשר? או שמא אנו, חניכי התרבות העברית, נידונים כאן, בארצנו, לגלות ולשכחה?



ירח בשמי תל אביב, אוקטובר, 2013 צילום: ח. נגיד

קטע סיום של הפואמה גבעת עלייה

אני שר לך בת דודתי הקטנה
שפאת אלי מן ההרים לשמע המית ים
ולא את רחש לבי ואני אז בתול
כמו מיכאל אנג'לו הנער בטרם פלשו זיפים
לתוך מראת התם בנפשי,
בליל קיץ הביל חמקתי אל יצועך.

בת דודתי הקטנה -
שנים עברו מאז, כמו אצבע אלהים,
בליל קיץ הביל, לא יכלתי שלא
לגעת בשני שדיך הקטנים.

לגעת בפטמות הרך האסור;
שאצבעותי יסמיקו,
מתחת לכתנת הלילה
שצחות עורך תפני בבהק זוהר,
שעדנה מטופת תהלם ברקותי,
ונימי הדקים שיבעבעו לנבוע.

אז לבי כמעט ועזבני -
אבל המלאכים לא שעו לי -
"קחוני עמכם, אל ארץ איז-יצר".
אבל המלאכים לא שעו לי.
בהתגנבות יחידים, בעודך ישנה
אותו לילה שרטטתי
על שני שדיך הקטנים -
שני חלומות טהורים.

לא אגלה לך היום את סודי הנורא
בגיננו נענשתי בגוילי תשוקה בוערים;
איך עורם פיטנים שני שדיך הקטנים
ובשערה כבר זרקה השיכה

וְהֵם רוֹטְטִים וַיִּפִּים הַשִּׁירִים
בְּפִי עַל שְׂדֵיךָ הַחַיִּים,
הַמְעוֹרְרִים בִּי תְשׁוּקָה
שׁוֹב לְחוּשׁ בְּזַקְפֹּת בְּתוֹלֵיךָ,
שׁוֹב לְחַיּוֹת רְגַע טְהוֹר
מִמְשׁוֹכַת נְעוּרִים.

בַּת דוֹדָתִי שְׁצַמְחָת -
וּבְשַׁעְרֶךָ כְּכֹר זְרָקָה הַשִּׁיבָה.

גִּבְעַת עֲלֶיךָ שְׁנוֹשְׁנָת -
דְּחַפּוּרִים כְּכֹר בַּתְּקוֹ אֶת רַחֲמֶךָ.

אֵין-אֵבִי עוֹד מִשְׁחִיל בִּי עוֹרְקִים מִבְּרִזָּל.
אִמִּי שְׁאִינְנָה סוֹרְגָת לִי אֲבֹטָחָה:
"גַּם מִלְמֻטָּה אֲשַׁמֵּר עֲלֶיךָ מִשְׁמֵר"

וּבְלִילוֹת רַפְּאִים, כְּשֶׁסּוֹעֶרֶת רוּחִי -
אֶהְבֵּת-תּוֹלְעִים סוֹגְרֵת עָלַי.

אִם הִיִּיתִי גִלְעָד לְגִבְעָה אֲדוּיָה,
אִם עֲצָרְתִי מִחוּג לְשִׁהוֹת הַמָּסָה,

יֵשׁ לְנִכְדֵי סִפּוֹר שְׁנֹכַתְבַּב עַל הַדָּם,
בְּיוֹם לֹא שָׁקֵט, כְּשֶׁהָאוֹר בּוֹ נִעוֹל

אֲנִי מְצִיר גֶרֶם אֵשׁ עַל נֵר,
מִיֵּן זָנַב פֹּז לְכַתֵּם אֲשֶׁר צוּרַב

בּוֹ גִלְגַּל שְׁמִימִי עוֹד לֹא קִעְקַע
אֶת גִּלְגַּל הַמְּכֹנֵיית שֶׁל אָדָם

לְכוּשׁ זָרַח חָם, אֲנוּשִׁי וְאֶפֶר
כְּמוֹ זֶה שֶׁל עִם שְׁאִינוֹ מִתְּחַרֵּט

לְסִפּוֹר מִחֻדָּשׁ אֶת כָּל הַסִּפּוֹר.

* אֲדוּיָה- שֶׁהִתְאֲדָתָה; מִסָּה - צַעַר, עֲצָב, זָרַח - עוֹר,

היא התיישבה כאן. היה זה כנראה בוקר, בשעה תשע, או שמא אחר הצהריים בשעה חמש. היא לא זכרה משום שמה שהרגישה וראתה שוב לנגד עיניה היה האור הזה אשר, כמו הינומה, כיסה את האוויר בדוק של לובן. זה יכול היה להיות האור של תשע בבוקר או אף זה של חמש אחר הצהרים, המלא באותו השקט השליו האופייני לרגעים שבהם הטבע שהקיף אותה נכנע לרוגע. ביושבה על אותה פיסת אבן, מתחת לקמרון הגדול של עץ הערמון, היא לא הרגישה בשעות החולפות. היא הקשיבה לאוויר ולצמרור עלוות העץ והניחה לעצמה לשקוע באור. היא נשמה באיטיות. ללא מחשבה. כאן, יושבת על הספסל. השעה הייתה תשע בבוקר או אולי חמש אחר הצהרים.

גופה כפוף מעט, היא הרימה את ראשה כדי לשאוף את הקרירות שכה אהבה. שום תמונה, שום מחשבה לא רחשו בה. אולם היא לא הייתה ריקה או מלנכולית אלא ספוגה באותו האוויר, באותו העץ, באותם העשבים ובאותו האור שהקיפו אותה. וגם באותו השקט הייחודי כל כך לטבע שהשתייכה אליו. כל רצונה היה להיות חלק מאותו הטבע. שכן כיום, היא לא מצאה עוד עניין בבני האדם. בסיפוריהם, בגאווותנותם ואף לא בהתחזותם. היא גם לא נמשכה עוד לגברים. זה זמן רב התרחקה מהם – והם השיכו לה כגמולה. ואם, מפעם לפעם, בדירותה הכבידה עליה וההתמודדות עמה נעשתה קשה, היא לא ביקשה להמירה. שכן, בחלוף השנים, בהיותה כבת שישים, היא סברה שכבר עשתה את שלה – ועתה, נשארה בודדה. יש שהתלוננה על כך, אך היא לא שינתה דבר. היא המשיכה לכתוב ולקרוא, אך מעט, וסברה שהיא קראה די הצורך, ואף יתר על המידה. כעת, היא ביקשה לחיות ואת החיים היא מצאה כאן, בישיבה על הספסל, פניה מכוסות אור.

הנוף שאליו השתייכה הזכיר לה ציור, אך איזה? רותקו, דווקא ציוריו של מארק רותקו. זה לא היה מובן מאליו שהרי רותקו צייר משטחי צבע גדולים נטולי דמויות ואנשים. והיא עצמה נוכחה היטב באותו הציור של הטבע. ואף על פי כן, היה דמיון מסוים בין נוכחותה לבין הבדים של רותקו. כמו בבדים אלה, האור היה יסוד מוסד. הוא היה הדמות העיקרית בהם וסוד כוחם. הוא השתלט על הבמה אשר בה התמקמו רכיבי הציור. הוא היה החיק והרחם. הוא עטף את הכול, הכיל את הכול וחצה את הצבעים שנמזגו עד כדי כך שברגע התכתם, עלה קו אור כפס שטוח. או אז הזמן הפך מקום ובו ברגע, משפגש המרחב את הזמן, אחד הצבעים הופיע שטוח אך עשיר ומלא וכמו בציוריו של רותקו, נטול נוכחות אנושית. משהתפוצץ האור, בשעה שישבה על ספסלה מתחת לעץ הערמון, היא עצמה התמזגה עמו ונהפכה אור. וכי אז, כיצד יכלה להרגיש בשעות החולפות?

אך הזמן חלף וסחף עמו את האישה ואת היום. העובדה שכילתה את יומה על ספסל לא הפריעה לה. שבעת רצון, היא ייחלה לשקט וקיבלה אותו. היא ייחלה לנייחות וזכתה בה.



צילום: מיכל פופובסקי

היא התאוותה למנגינת הרוח בעלוות העצים וזו ניתנה לה. ברוגע הנינוח של השקט, היא הקשיבה ללחן של הטבע שעמו התמזגה. היא דמתה לאותה אישה אשר, בסרט ההוא, האזינה למוזיקה הפנימית שלה וידעה שהיא בחיים. כאשר נפגעה מקליע, פסקה המוזיקה. במשך ימים, רתוקה למיטתה, היא חייתה בלא המוזיקה. הלומת צער, היא סברה שהיא מתה. אולם, כעבור חודשים אחדים, המוזיקה שבה להופיע. היה זה בוקר. השעה הייתה כנראה תשע. היא קמה ממיטתה וידעה שהיא עומדת לחזור אל החיים. שעם המוזיקה, אותה מוזיקה פנימית שהיא לכדה שמעה, השמחה תהיה שוב כאן, שלה ובשבילה.

בישבה על הספסל, מתחת לעץ הערמון, היא חשה באותה השמחה. מי שראה אותה מונחת כך יכול היה לחשוב שהיא אחוזת עצב. אך לא. השמחה, תת-קרקעית, כמעייין הזורם מתחת לסלעים, בלא השתפכות, בלא התלהבות, בלא תנועה ואף בלתי נראית, רחשה בה. היה אפשר להטות אוזן ולהקשיב ולהבחין ברשרושה שתבע תשומת לב ושקט, ולא דיבור, דיון או שיחה. שכן כרי שאותה שמחה תתגלה ותישמע כאפיק מים הזורם בשלווה מתחת לסלעים, היה צריך לשמור על שתיקה ולהישאר בלא נייע.

בחמש אחר הצהריים לערך, הוא חלף קרוב אליה. הוא הבחין בה מרחוק ותהה מה מעשיה. ישיבתה על ספסלה עוררה את סקרנותו והוא החליט לפסוע לעברה. בגיל שלושים, הוא ניחן בחוסן פיזי. בהילוך גמיש, חזק וזריז, כשסקרנותו ממריצה אותו, הוא התקדם לעברה. מן המרחק הזה, היא לא נראתה יותר מצדודית והוא תהה למה היא דומה. בגלל תנוחת גופה הדק למדי, הוא דמיין לעצמו שהיא צעירה. רק כאשר עמד צעדים ספורים ממנה הבחין בשערות השיבה שלה. הן היו ארוכות למחצה ויצרו הילה סביב ראשה. מופתע מן הנפח שלהן ששווה לה ארשת פנים צעירה, היא אשר לא הייתה צעירה עוד, הוא הביט בה לרגע וראה שענינה עצומות ופניה רגועות. הוא חשב שהיא מהרהרת והחליט לא להפריע לה. התקדם כמה צעדים והמשיך להתבונן בה: היא עדיין יושבה במקומה. התחשק לו לגשת אליה, לומר לה: "איזה יום יפה!" אך הוא התאפק והמשיך בדרכו.

הפארק היה גדול וריק. תוך כדי הליכה, הוא חשב על אותה הנזילות הרגועה שנבעה ממנה כאפיק מים מתחת לסלעים. הוא חשב על האור שהציף את פניה, על תנוחתה הכפופה מעט ועל עיניה העצומות. מהורהר, הוא התקדם בלא לדעת לאן מועדות פניו. כאשר הגיע בסמוך לאגם, במרכז הפארק, הוא עצר, התבונן במים העכורים מעט ולאחר מכן בברבורים ובברווזים. הוא חשב להשליך להם לחם אך לחם לא היה בידו. על כן, הוא התכופף, תפס אבן והשליכה למים. הברבורים והברווזים הטו את ראשיהם לכיוונו והתפזרו. הוא ניחש את מורת רוחם וזו הזכירה לו את האישה. הוא ידע שמאחוריו, היא עודנה יושבת על ספסל, בלא נייע. אף על פי שלא רצה להפריע לה, הוא חש צורך עז לראותה שוב וחשב: השעה חמש אחר הצהריים וזה סוף היום. אין ספק שכאשר תשקע השמש היא תעזוב את ספסלה. או אז הרגיש שאם לא ישוב על עקבותיו, הוא יאבד אותה ולא ידע דבר אודותיה. והוא רצה לדעת. הוא רצה לדעת מדוע התיישבה כאן ומדוע עצמה את עיניה וחשב: זה לא דבר שבשגרה. מלא סקרנות, הוא רצה לדבר אליה, לשמוע אותה מדברת, לשמוע אותה אומרת לו מה היא עושה ולדעת כיצד היא מתבטאת. הוא היסס לרגע, התנודד על רגלו הימנית ועל זו השמאלית, הביט בעופות אשר, באגם, חזרו לשלוותם, הסתובבו, ובוהירות, באיטיות, התקרב אליה.

*

"למה עצמת עיניים?" היא שמעה את צליל קולו ולא הופתעה. היא כבר הרגישה בנוכחותו כאשר נעמד בראשונה לפניו ועכשיו חשבה: הוא חזר. היא לא ענתה לו מייד והוא המתין בשקט. הוא ידע ששמעה אותו. הוא גם ידע כי משקעה אל המקום שבו שהתה, היא לא יכלה אלא להשתהות, לצוף ממנו לאיטה ואז להשיב לשאלתו. על כן המתין.

כעבור רגע קט שמע אותה אומרת: "אני רואה ושומעת". הוא הופתע, הרים גבה ופקח עיניים לרווחה. "את רואה ושומעת?" אמר, ודבריו נשמעו כשאלה. היא הבינה לרוחו ופקחה את עיניה. סוף סוף, אמר לעצמו. היא הביטה בו, חיוך עדין משוך על שפתיה, שמה לב להתפעלותו וקבעה: "אני רואה את המים מתחת לסלעים ושומעת את מנגינת האוויר". הוא הקשיב לה אך לא הבין כל כך. הוא תהה אם אין לו עניין עם משוגעת ואמר לעצמו: אולי עדיף לעזוב אותה לנפשה. אך הוא נותר במקומו, המשיך להביט בה וראה את עיניה הבורקות שהיו ספוגות במעיין שמחה. או אז ידע שהיא דוברת אמת, אף שעדיין לא הבין. הוא שאל: "את רואה מים מתחת לסלעים? את שומעת את מנגינת האוויר?" היא חשבה: הוא אינו מבין ואמרה: "כן, בדיוק, אני רואה ושומעת ולכן אני עוצמת עיניים. זה מקנה לי שקט ורוגע." הוא שאל: "ולמה את רוצה לראות ולשמוע?" היא חיכתה זמן מה בטרם ענתה לו, שקועה במחשבותיה: "זו הדרך שלי להרגיש את החיים." הוא השיב לה באחת: "החיים? אבל הרי החיים הם משהו אחר. לחיות, את יודעת, זה לצעוד, להתקדם, לדבר, לעשות. את לא עובדת?" "לא", ענתה בלא שימוש ממנה החיוך שייחדה לו, שהעניקה לו ושבו הוא הביט בלא ניע. הוא לא ידע אם עליו להמשיך לדבר אליה. אולי רצוי להפסיק כאן, לברך אותה לשלום וללכת לדרכי. אך גם הפעם הוא נשאר על עומדו ואמר: "אה, את לא עובדת. לכן יש לך זמן ואת יכולה לחלום. בסופו של דבר זה כאילו כבר לא היית בחיים. מתה." הוא הופתע ממה שאמר. "מתה." היא צחקה צחוק מאופק, מין גרגור, הביטה בו בעיניה השמחות ואמרה: "לא, אני לא מתה, להפך. אני רואה את המים זורמים מתחת לסלעים ושומעת את מנגינת האוויר. אני חיה ולא מתה. אני שרויה בחיים האמיתיים. אלה החיים האמיתיים - לשמוע את המים זורמים מתחת לסלעים ולראות את מנגינת האוויר. מה עוד אני יכולה לבקש? לצעוד, לרוץ, לעבוד, להילחם, לסבול? לא ברור לי לשם מה. ובכלל כבר עשיתי זאת. צעדתי, רצתי, עבדתי, נלחמתי וסבלתי. יותר ממישהי אחרת? אני לא יודעת, אך מספיק. סבלתי מספיק. אני על סף הזקנה שלי ולמה לי להמשיך לסבול? אני רוצה לחיות את שארית חיי אחרת, בשמחה." הוא האזין לדבריה וידע עכשיו כיצד היא מתבטאת ומהו צליל קולה. תשוקת השמחה שלה הביכה אותו. בסופו של דבר, האם גם הוא לא רצה בכך? האם לא ייחל לעצמו שמחת חיים? הוא חשב לרגע ואמר: "אני מבין", ובהביטו בה שוב, הוסיף: "אני הולך לכיוון שער היציאה. האם תרצי שנצא מהפארק יחד?"

*

כיצד נולד סיפור אהבה? כיצד נולדת האהבה? מה רוצה מי שמתחיל לאהוב? יש הטוענים שלאהוב פירושו לתת את מה שאין ולא את מה שיש. אם כך, חשוב שלא יהיה לאיש דבר כדי שיוכל לתת. שהרי, מה נותנים אשר יש בו להוליד את האהבה? מה שאין לנו. אנו מגיעים משוחררים מכל נכס ומביטים במי שגם לו אין מאום. האהבה אינה טמונה בקניין. אין פירושה להיות בעל קניין. היא איננה נולדת ואיננה יכולה להיוולד אלא אם הדף חלק, הבית ריק והנוכחות מבוטלת. שום "אני" ושום "הנני". אולי מילה כלשהי ואף זאת, כדי לתת את מה שאין, אותו מאום שההיות-כאן שומע מתוכו, בעיניים עצומות, את המים הזורמים מתחת לסלעים ואת מנגינת האוויר.

וכך, בעודם פונים לעבר היציאה מהפארק ומגיעים לשער הגדול מברזל יצוק, בעודם שותקים זה ליד זה, התגנב זיק של אהבה ואיש מהם לא יכול היה להסביר זאת לעצמו. אולי השתיקה היא שקרובה ביניהם, שהרי הם לא דיברו. הם התקדמו יחד על אותו השביל. וגם אם לא דמינו דבר, כל אחד מהם קלט את נוכחות זולתו, נוכחות שקטה, רגועה וחיננית אשר איחדה אותם.

הפארק השתרע עכשיו מאחוריהם. הם חצו את שערו אשר, ממרום גובהו עטור הפיתולים, ציין את המעבר מן השדה המבוית, שבו צעדו, אל העיר. ההבדל בין המקומות ניכר לעין: מצד אחד העשבים ומן הצד האחר, האבנים. אוטובוס עמוס נוסעים חלף ופלט ברעש גדול שובל עשן. החלק הזה של העיר היה גרוש עוברי אורח, ואחרי השקט של הפארק, הוא נראה להם רועש יותר מהרגיל. הם הרגישו צורך להתאים את עצמם אליו. בה בעת, גם חשבו להיפרד וללכת כל אחד לדרכו.

היא התגוררה ברחוב אמיל זולא, במרכז העיר. הוא גר בסטודיו ליד האוניברסיטה, בצפון העיר. כדי להגיע למעונו הוא יכול היה לנסוע באוטובוס אך חכך בדעתו והחליט לצעוד. הוא יכול היה לבחור במסלול המוכר לו ולעבור דרך הרחובות המקיפים שהיו חוסכים ממנו את חציית המרכז. אך משום שאהב את ההמון שבילה בו, וגם את הבניינים ואת האווירה, בחר לעבור דרך העיר. וכך, כשאמרה לו: "אני חוזרת הביתה, רחוב אמיל זולא", השיב: "אני מלווה אותך", ומיד הוסיף: "אם תרצי, תוכלי לאחוז בזרועי." היא הביטה בו, משועשעת. ככלות הכול, זה זמן רב לא צעדה אחוזה בזרוע של גבר צעיר. הביטוי "ללכת אחוזה בזרועו של גבר צעיר" שעשע אותה ואף החמיא לה והיא הסכימה להצעתו. הרי, משהו בה דמה לטוב לב ולמשחק. לכן, כאשר הושיט לה את זרועו, היא שילבה את שלה ועל שפתיה משוך דוק של חיוך. הוא הביט בה ממרום גובהו, הבין את חיוכה, פנה אל העיר והוביל אותה קדימה.

*

הם נפגשו אך לפני רגעים ספורים וכבר הרגישו שהם מכירים זה את זה. העובדה שאמרה לו כי היא שומעת את מנגינת האוויר ורואה את אפיק המים זורם מתחת לסלעים הייתה בוודאי הסיבה לכך – שהרי השירה היא כגשר המחבר בין שתי הגדות. היא יוצרת קשרים. היא מקשרת בין בני אדם המגלים בזכותה מרחבים מופלאים, גני עדן ארציים, גני עדן שמימיים, צבעים, שבילים ולחנים. זו מתת האל שלה. זה כוחה. השירה איננה מוסרת מידע, איננה מעוררת שאלה ואינה מובילה לפולמוסים. היא מחזקת והיא מנחמת. היא נוסכת ביטחון, היא משרה ביטחון. היא פלא ופליאה. היא מאחדת. בזכותה בני האדם שומעים את אשר אינם יכולים לשמוע כשהם משוחחים בינם לבין עצמם. השירה מחייבת להטות אוזן. להאזין. היא תובעת את שתיקתו של מי שמאזין לה. לכן היא אושר. היא יוצרת את אושרו של המשורר המדקלם אותה. היא גם יוצרת את אושרו של מי שמאזין למשורר. והוא, שהיה צמא לשירת האישה, השתקק לעוד. על כן, בתנועות זהירות, הוא הלך וליווה אותה אל מרכז העיר, רחוב אמיל זולא.

האם יפנה לדרכו או שמא יחצה, יחד עמה, שער חדש? הוא לא ידע. לעת עתה, הוא צעד ברחובות שהובילו את שניהם למרכז העיר, לרגלי הבניין שלה, רחוב אמיל זולא.

כמו כל מי ששוטטו בהם, וחלפו על פני חלונות הראווה של חנויות האופנה, הפרחים, החנויות לצרכי משרד, לנעליים ולחפצים מכל סוג ומין, הוא היטיב להכיר את רחובות העיר, וידע כי בתי

העסק וכמוהם בתי הקפה מפיחים רוח חיים בעיר. בשעה שש אחר הצהריים כבר התמלאו באלה אשר, לאחר יום עבודה, ייחלו לרגע של התרווחות, לשיחה זוטה, לבירה צוננת ומקציפה. הם גם התמלאו בצעירים שהצטופפו בהם, בנים ובנות, ומצאו כאן מקום לעשן, לשתות בצוותא ולשוחח, לעתים ברעש גדול, בטרם יתחילו את הבילוי הלילי שלהם במועדונים או בפאבים.

ברחובות רבים היו הצעירים. הם לבשו בפשטות מכנסי ג'ינס וחולצות טי, צחקו והרטיטו מהנאה. הבנות נעלו סנדלים והיו ללא איפור. בקיץ, הן קיפצו על מושבי האופנועים מאחורי הבנים שהובילו אותן. בשנים האחרונות, ברוח התקופה, הלסביות וההומוסקסואלים כבשו להם מקום. רובם נמנעו מחיבוקים משתפכים, מנשיקות ארוכות ועמוקות, מהתבלטות פומבית. בעיני התושבים, איפוקם שיווה להם קסם מסוים. וכן ההסתודריות שלהם, שהתאפיינו בדרך שבה העמידו את גופם, מי באופן נשי יותר ומי באופן גברי יותר, ללא הבחנה בין המינים. בין בזוגות ובין בקבוצה, הם הפיחו רוח חיים במרכזה של העיר שהתגוררו ועברו בה ושנתפסה בעיניהם כשייכת להם. העיר החזירה להם את מצב רוחם הטוב. התושבים אהבו את הצעירים שלהם ולא התלוננו על הרעש שהקימו, על הסיגריות שעישנו ושמיאלו בעשן את בתי הקפה, ואף לא על חזותם, על הפירסינג ועל הקעקועים שלהם. הם ראו בהם מזל וברכה. לכן, כאשר חלפו, שלובי זרועות, ליד בית הקפה שהיה צמוד לבניין שבו התגוררה, הוא החליט: אעלה לדירתה יחד עמה. היא לא סירבה.

במלוא קומתה, שהודגשה על ידי שערות השיבה התפוחות שלה, היא צעדה לפניו. הוא הביט בה עולה במדרגות, התבונן בתנועת גווה, באחוריה וברגליה וראה כיצד היא מטפסת את שלוש הקומות בגמישות ובנחישות. הופעתה הצעירה הפתיע אותו שוב. כאשר היא הגיעה אל סף דלתה, היא הוציאה את מפתחותיה ושחררה את המנעול. הוא עמד מאחוריה וגילה בבת אחת את הצבעוניות, את הבדים ואת החפצים הרבים שאיכלסו את פנים דירתה. התאטרליות של המקום הדהימה אותו. היא נכסנה ראשונה והזמינה אותו לבוא אחריה ולהיכנס למאורתה.

עשיר במרקמים, ביתה כלל שטיח הפרסי שמידותיו כחמישה מטרים על שלושה, בצבעי המדמניות או רימון, המעוטר בכותרת פרחונית שפוזרו לכל אורכה כתמים זעירים כחולים וורודים. במרכז ניצב מדליון מקושט בצמחים ובפרחים ורודים וקרם. מוקף בשורת חלונות מקבילים המכוסים בוילונות ארוכים שנגללו עד הרצפה, החדר נראה עצום. היו בו שתי ספות לבנות גדולות, שולחן ארוך מוקף בכיסאות נצרים וכורסה. היא הזמינה אותו לבחור מושב וחשבה שאם ישב על הכיסא, סימן שאינו מרגיש בנוח ויעזוב במהירות; אם יבחר באחת הספות, סימן שישאר זמן רב, ואם יבחר בכורסה, כי אז היא תגלה כמה זמן יבלה עמה.

הוא עמד והביט במושבים. מהסס, הוא חשב: אם אבחר בכיסא, נוח פחות מהספה, אעזוב עד מהרה, אם אבחר בספה, אשאר זמן רב עמה ובחר בכורסה. זו הייתה הכורסה היחידה, מעוצבת היטב, רחבה, מוצקה, ישרה ובלא מתחרה. היא שילבה מתכונות הכיסא והספה גם יחד. היא ניצבה בין החלונות לספרייה הגדולה, עמוסת הספרים ומי שישבו בה יכלו להתבונן בחפצים. הם רבים כל כך, חשב, מסודרים היטב, מונחים במקומם, בסדר הנכון. הוא החל להבחין ביניהם ותהה מניין באו. מנסיעות, חשב, או שמא ליקטה אותם במהלך שיטוטיה בעיר. לא עלה על דעתו שהיא יצרה אותם. לא את כולם כמוכן, אך רבים מהם. בייחוד הצעצועים שדמו לפסלים. כמו אותו פיל מעץ הֶבְנָה שחור, שטיפס במעלה הגבעה מעץ שעליה היה

מודבק. או הברווז הכחול ששימש מתקן לסידור משקפיים. וגם השחף הלבן שהיה תלוי על חוט ניילון ועף כמו מְרִצְדָה. והאגרטים השקופים, המונחים זה לצד זה. והתמונות המסודרות בתוך הרהיט המלבני ממתכת ומפרספקס ופתוח בשני קצותיו. והקופסאות שנערמו זו על זו ועוררו את סקרנותו. הוא חשב על גסטון בשלאר (Gaston Bachelard), ההוגה שהסביר כי הקופסאות משקפות את אופיו הסודי והעשיר של המחזיק בהן. הוא דמיין שהן מכילות טבעות, צמידים, מחרוזות פנינים, אבנים או בדים. ואכן היו מונחים בהן כל מיני תכשיטים מעשי ידיה, בהם עגילים שענדה בהודמנות, משום שהם הרגישו את פניה הסגלגלות נוסח מודיליאני.

הוא ישב בשקט בכורסה ושם לב לכך שהמראות הרכות משקפות את חלקיו השונים של החדר. ממקומו, אם הטה מעט את ראשו לעבר המראה שהונחה על הרצפה, קרוב לספרייה, הוא יכול היה לראות כיצד משתקפים בה החלונות והווילונות, אותן רצועות בד ארוכות ואנכיות בצבעים אופָּרָה ושחור. הוא גם הבחין בכך שהיו שלושה שטיחים: אותו שטיח פרסי גדול ואדום ושניים אחרים, קטנים יותר. האחד מצמר, מעוטר במוטיבים גיאומטריים, האחר מְמָשִׁי אפור בהיר מוטבע בכתמי צבע כחולים. זה, האחרון, הונח בצד ודאי משום שהיה יקר ערך ונדיר יותר מן האחרים. הוא התפעל מעושרו של החדר וחשב: זה אינו עושר של בורגני אלא של אמן בודהיין. הכול כאן נושם יצירה. הוא אמר לעצמו: זו אישה שאינה יכולה להסתפק בדגמים מוכרים ומקובלים. פינת האוכל, הסלון, המטבח – הכול נמצא וכו בזמן, איננו. אולי משום שהסירה קירות. אולי משום שבנתה מעין לופט שבו הכול הולם את הכול – החפצים, הרהיטים והשטיחים; הסלון, המטבח ופינת האוכל.

הוא הרהר: הצל השוכן בחדר והווילונות המוגפים מספקים שקט ומזמינים מוזיקה. אך מוזיקה לא הייתה: הרדיו נותר כבוי וגם נגן התקליטורים. אולם עם מקצביו הצבעוניים וחפציו הפזורים, החדר עצמו הפך מוזיקלי והיה אפשר לחוש בלחץ שעלה מתוך היחס בין החפצים, הצבעים והצל. ביושב בכורסה הוא חש בו, נשם אותו והתמלא ממנו. הוא חשב על הסטודיו שלו, על מיטתו, על שולחנו ועל המחשב שלו הלבנים, המסודרים והיובשניים למדי. הוא אמר לעצמו שאין לו כל דמיון וחשב שכיסוי המיטה, עם ריבועיו בצבעים אוכרה וירוק, הוא הפריט היחיד שהוסיף גוני צבע ללובן הכללי וכי הוא זה שמגלה את השמחה הקטנה שבו.

כאשר חזרה והופיעה עם מגש ועליו שתי כוסות מים, היא הושיטה לו אחת מהן ונוכחה לדעת שבחר לשבת בכורסה. היא לא ידעה מה הם עומדים לומר זה לזה. סוף כל סוף, חשבה, זהו גבר צעיר הנועל נעלי "אול סטאר" עם שרוכים לבנים. הוא אמנם נאה אך הוא איש צעיר ואיני יודעת על מה אדבר אתו. וכי אז, הוא נטל את רשות הדיבור ואמר: "יש לך בית יפה. אפשר לשמוע את המוזיקה שבו." אמנם מופתעת, היא אהבה את הערתו. הוא שאל: "קראת את כל הספרים האלה?" היא הסבה את ראשה אל הספרייה והשיבה: "כן. קראתי המון בצעירותי. אפילו יותר מדי. היום אני לא קוראת יותר. אני רק מתבוננת בספרים האלה. לכל אחד ההיסטוריה שלו, כלומר ההיסטוריה שלי. אני זוכרת מתי קראתי אותם, מה הרגשתי בזמן הקריאה, איך הם השפיעו על חיי." "ומה עשית בהם?" שאל. "הם העניקו לי ידיעות וידע ולימדתי. תחילה לימדתי לשון ולאחר מכן ספרות, בהמשך פסיכואנליזה וכעבור זמן, אסתטיקה. היו לי סטודנטים רבים ודי הצלחתי בהוראה." "והיום...?" ביקש לדעת ולא השלים את משפטו. "שום דבר. אני לא רוצה שום דבר. אני לא רוצה ללמד יותר. אני לא רוצה עוד סטודנטים." "אני מבין," אמר

והמשיר: "אם כך מה את רוצה?" היא הרהרה לרגע, לגמה מכוס המים שלה וענתה: "אני רוצה את מה שאני עושה: להאזין למנגינת האוויר ולראות את המים זורמים מתחת לסלעים." הוא הרים קלות את רגלו הימנית, הניחה שוב על הרצפה, לגם מכוס המים שלו ואמר: "השירה אם כן." "כן, השירה," אמרה, ופנתה לספרייה, נטלה את ספרו של רנה שר הפטיש לא אדון, 1934, פתחה אותו והחלה לקרוא בו:

נוכחות שגרתית

אתה נחפז לכתב,
כאלו נשרכת אחר החיים.
אם כך, ליה את מקורותיך.
הזדרו.
הזדרו למסר
את מה שברך מפלא, מורד, מיטיב.
אכן אתה נשרך אחר החיים,
חיים שאין להם בטוי,
היחידים שעמם אתה מסכים להתאחד בסופו של דבר,
החיים הנשללים ממך מדי יום על ידי יצורים חיים ודוממים,
החיים שמהם אתה מקבל בדיח כמה פסות גרומות
בתם מאבקים חסרי רחמים.
מחויץ להם, הכל גסיסה פנועה, קץ גם.
אם תתקל במנות במהלך מלאכתך,
קבל אותו כמו הערף המיוזע המוצא נחמה בממחטה הצחיחה,
הפנע.
אם רצונך לצחק,
הצע את פניעתך,
לעולם לא את נשקך.
נבראת לרגעים בלתי שגרתיים.
השתנה, העלם בלא צער
כרצון הקפדנות הערבה.
נתח אחר נתח חסול העולם נמשך
בלא הפוגה,
בלא תעיה.
התמוזג עם העפר
איש לא יגלה את אחודכם. (René Char, Le Marteau sans maître, 1934)

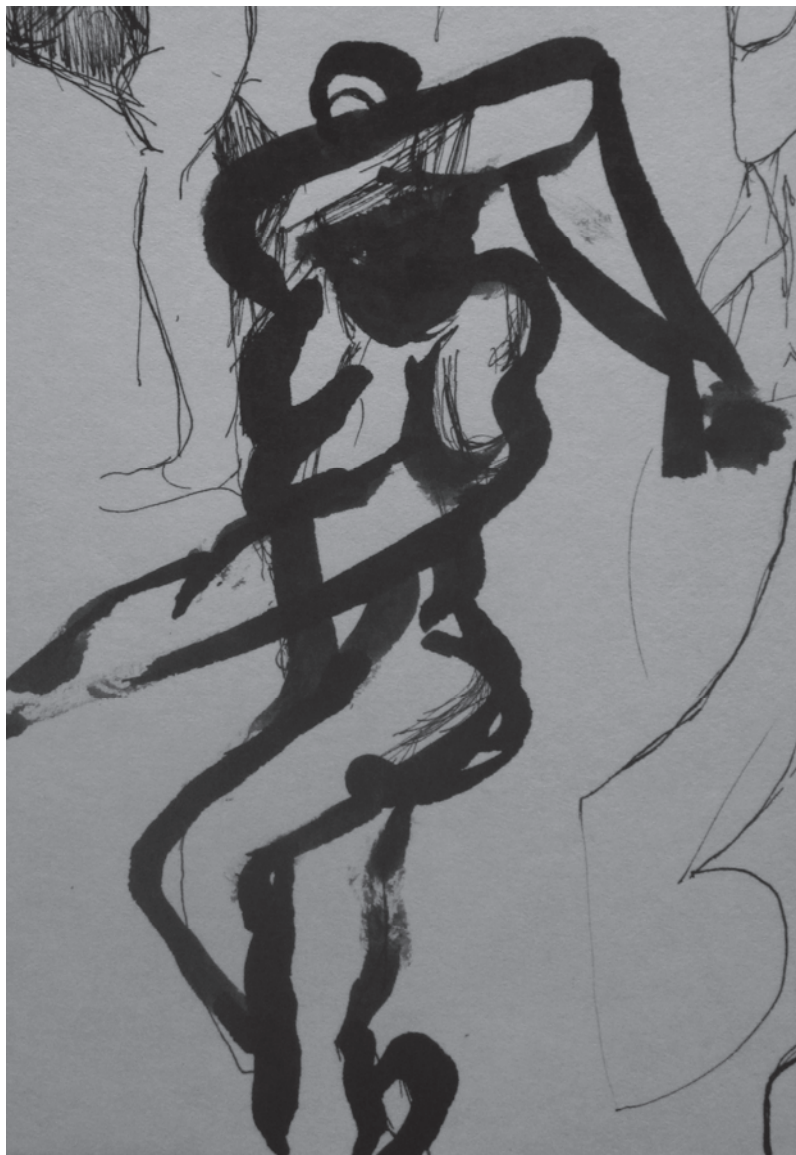
היא קראה בנשימה עצורה ובקול צרוד, הדגישה מילים מסוימות כדי שתתהווה מנגינת הטקסט. אופי דקלומה הפך את השירה לשיר והשיר התמלא בליריות של שָׁר כאשר דיבר אל בני האדם ועליהם. הוא הביט בה, האזין לה ונזכר באותו סרט תיעודי ששודר בערוץ ארטה (Arte) כמה שנים קודם לכן. קולו של שָׁר, הגברי כל כך, רב-הנפח והמלא, הרשים וכבש אותו עד כדי כך שעדיין זכר אותו. והנה היום, היא שמילאה את מקומו של שָׁר, עם קולה הנמוך ושערותיה הפרועות.

כאשר סיימה לקרוא, היא התקרבה אליו והושיטה לו את הספר. בנימה ידידותית אמרה: "אם תרצה, תוכל לקחת אותו. זה ספר יפה. תוכל לקרוא בו אצלך." הוא חיך והושיט את ידו. שמחה הציפה את פניו. אוחז בספר, הוא חש כי היא נתנה לו את השירה כמחווה ובפשטות, ללא עצה, ללא תנאי. היא מסרה לו את ספרה וזה הכול. הוא חשב: זו מתנה נדיבה, זו הבעת אמון. הוא רצה לתת לה נשיקה ולחשוף בפניה את שמחתו, את התרגשותו, את הנאתו. אך הוא חשש שמשאלתו תתפרש שלא כהלכה, שירתיע אותה ויקפיא אותה על מקומה. על כן, הוא המשיך לשבת בכורסה. אוחז בכוס המים ביד אחת ובספר ביד השנייה, הוא אמר: "תודה" והוסיף: "אחזיר לך את הספר בפעם הבאה." ואז, בשעה שעמדה לידו וחשה בהתרגשותו, היא התקרבה, הניחה את ידיה על שערו ונישקה אותו. הנשיקה הקטנה והרכה הבעירה אותו. תחילה לא העז אך עד מהרה, הניח בבת אחת את ידו על עורפה וקירב אותה אליו. או אז, הפך את הנשיקה הקלה לנשיקה עזה של אהבה.

הוא הניח לספר ליפול על השטיח והמשיך לנשק אותה. אירוע מוזר, הנשיקה הזו. כמו רכבת במנהרה, כמו רכב הנוסע במאתיים קילומטר לשעה, כמו התפרצות. מי היה מאמין שהשקט הרגוע של יום שליו בפארק יכול להוביל לרעש כזה? שהקריאה בשיר של רנה שָׁר יכולה לעורר המולה כזאת? אך כאלה הן הנשיקות. הן מכונות רבות עוצמה. הן מאווררים גדולים המעייפים את הכול. הן סערות, צונאמי ונחשולים שוצפים. הן אינן מתחשבות בדבר. הן מפריעות לסדר. הן מסתחררות ומסחררות. הן מבטלות את השלווה, מוחקות את הזיכרון, יוצרות זמן אינסופי, מרחב ללא גבול. הן חוקרות את הבלתי אפשרי. הן מתפרצות בלא סיבה, מגיעות בלא אזהרה ומבעירות את הגוף. משנגעו בשפתיים, אותה פיסת בשר זעירה, יודעים. אלה פותחות את הבטן, מלבנות את הקרביים, מרימות את השדיים, מעירות את איבר המין. הגבר הופך שרירי. האישה הופכת נזילה. הקעור והקמור נפגשים. הלשונות נאבקות. הידיים רוקדות. המבט מתפוגג. זו פסגת ההימאליה. אלה מפלי הניאגרה. זהו ביטוי של האין. הבלבול חוגג. עם הנשיקה, הכול מתמוסס. זה פולש לתוך זה והשניים אינם קיימים עוד. זו היציאה הגדולה, הקפיצה הגדולה, הגאולה העילאית. כל שנותר הוא הנקודה אשר, באותו רגע של צירוף נסיבות, הופכת את המפגש לצומת ללא מוצא, ללא דרכים ושבילים.

ואולם, הנשיקה אינה מתנה. היא לא נועדה לזולת. הנשיקה היא אירוע שאינו מציע דבר מלבד הרגשת הקיום הפתאומית המשתחררת בתוך הריק ולתוך ההיעדר של הנוכחות

שאברה, בתוך אינסופיותו של הזמן הפתוח. הנשיקה מאחדת ומוחקת. היא מוחקת את האחד. היא מוחקת את האחר. והיא מאחדת את האחד עם האחר. אך אלה אינם עוד שניים. הם אחד. הם אינם זה לזה אלא זה בזה, אבודים לאישיותם, להווייתם ולמצבם. לכן הנשיקה איננה חלום. תהיה היא לבנה, אפורה או שחורה, הנשיקה איננה מעוררת דימויים. תהיה היא הינומה ברוח, קצב, לחץ או הטעמות, הנשיקה נותרת תמיד ללא קץ. הנשיקה יכולה להמשיך ולהימשך משום שהיא נטולת זמן. משום שהיא מחוץ לזמן.



ציור : מיכל פופובסקי

כאשר קירב אותה אליו, היא מצאה עצמה יושבת על ברכיו. תחילה ישבה זקופה אך אט אט הרפתה את יציבתה והתכרבלה בשקע כתפו. שפתיה על שפתיו, בתוך זרועותיו, היא התמוססה והלכה. היא חשה את גופו הרחב והחזק מתקשה. איבר מינו התעצם ונפער. בטנו הגברית הרטיטה. הוא חיפש את המוצא, את הדלת הפתוחה, את המרחב הפתוח ומשך את אבזם חגורתו. הוא פתח את הרוכסן ופעל במהירות תוך שהוא מעכב את נשימתו. פניה היו כחלקת מים רחבה. הוא פקח את עיניו, הרים אותה, אחז במותניה והשכיב אותה על השטיח. עיניה עצומות, היא אמרה: כן. שערות השיבה שלה הפזורות התערבבו בצבעו האדום של השטיח. שדיה התפוחים קראו וזעקו. הוא הביט בה שוב, העביר את ידו על איבר מינו, פתח את גופה וחדר לתוכו. עתה, זה עם זה וזה בשביל זה, הם נעו זה בתוך זה. גופיהם הוחזרו להם. הם היו שניים.

*

ב-22:00, באותה שעת לילה מוקדמת של שלהי קיץ, באיטיות ובזהירות, היא קמה על רגליה. היא הביטה בגבר הצעיר שאת שמו לא ידעה. "בנימין", אמר. "אה, כן, ברור", השיבה בחיוך ואמרה: "שמי מיכל. כמו בתו של שאול ואשתו של דוד המלך." "זו שצחקה", העיר. "כן, שצחקה", המשיכה. "היא לא הייתה מאושרת", הוסיף. "לא, היא לא הייתה מאושרת", השיבה תוך שחזרה על דבריו. "ואת?" שאל מבלי שהשלים את משפטו. "אני?" אמרה, "הו! היו לי כמה שנים יפות. ואחרות עצובות יותר. ואתה?" שאלה. "אני מאושר. עכשיו למשל", וחיוך רך משוך על פניו. "יש לך חברה?" חקרה. "לא", השיב והוסיף: "ואולי כן, את." "אני?" התפעלה, "אבל אני מבוגרת מדי בשבילך."

הוא הביט בה עירומה. היא לא נראתה מוטרדת מכך. היה לה גוף שרירי של שחינית והיא נשאה אותו בגאון, כמו אפריקאית. לא ניכר בה שחששה או התביישה. דומה לעצמה, שלמה עם עצמה ומרוצה, היא נהגה בפשטות, הפגינה חופשיות נזירית והדורה, מן הסוג שניחנות בה נשים שאינן מזדרזות להתלבש לאחר מעשה האהבה.

עכשיו הם אספו את בגדיהם ופנו לחדר הרחצה. משהיו נקיים, מסורקים ולבושים, הביטו זה בזה וחייכו.

"סוף כל סוף", אמר, "אנחנו לא לבד. כבר היו הרולד ומוד, איננו הראשונים."

היא הבינה את הרמז, הביטה בהשתקפותו במראה, חשפה את עורפה, נטלה סיכת שערות, קשרה את רעמת שיערה בצורת פקעת וחשבה: מחר יהיה יום חדש.

(תורגם מצרפתית בשיתוף עם אבנר להב)

הצעה אל הגלוי ואל המכוסה

על ספרה של זיוה שמיר, *צפרירים* – ביאליק נגד הרצל והצעירים'

אני חייב להתוודות על כך שלמרות היומרה שלי להיות בקיא בביאליק, הספר הזה של זיוה שמיר לימד אותי באמת פינות מוסתרות ביצירתו שלא הייתי מודע להן. ייתכן שאני צריך להתבייש בוודאי הזה שאני מתוודה, אבל אמת עדיפה תמיד על התהדרות בנוצות שאינן



שלך. לא ידעתי כי טשרניחובסקי, הצעיר מביאליק בשנתיים (ביאליק נולד ב-1873; טשרניחובסקי ב-1875) הספיק להוציא לאור שני קובצי שירה, כאשר ביאליק עדיין התדיין עם בן אביגדור שיוציא את קובץ שיריו הראשון (עמ' 233). לא ידעתי כי ביאליק השלים קטע חסר באידיליה של טשרניחובסקי "כחום היום", ושייתכן כי גיבור האידיליה, ולוולה הקטן המבקש לעלות לארץ-ישראל ברגל, וקופא למוות, מרמז על זאב אחר (ולוולה בידיש - זאב בתבנית של הקטנה), הלא הוא בנימין זאב הרצל, שחלומות יפים היו לו, אך מת בדרך להגשמת חלום ציון שלו. עמ' 55). סברתי כי צפרירים הם רוחות בוקר, או זהרורי אור שלפני זריחת השמש, והנה, מלמדת אותנו זיוה שמיר כי בעצם הפירוש הנ"ל הוא חידוש של ביאליק, וכי במקור (בתפילה) פירושם של צפרירין הוא שדי בוקר המזיקים לאדם (עמ' 62). מכאן

שצריך לחפש אמביוולנטיות בשירים המזכירים "צפרירים", הלא הם השירים "צפרירים", "זוהר" "משירי חורף" (עמ' 49 ואילך; 109), ואולי יש בכלל רמז ל"צעירים", ל"שעירים", הלא הם אלה המבטיחים הבטחות גדולות עם בוקר, ומאכזבים אחר כך (הצפרירים כזכור, נעלמים בסוף השיר "זוהר").

1

בהוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, 2013, 416 עמ'

מן המפורסמות הוא שביאליק היה תלמידו הנאמן של אחד-העם, דגל כמוהו בציונות "רוחנית", והתנגד לציונות "המדינית" של הרצל ול"שינוי ערכין" מבית מדרשו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי. מה שמחדש הספר שלפנינו הוא שהפולמוס הזה בין שתי השקפות העולם האלו משוקע בכיסויים שונים בשירים רבים מספור ביצירתו הפואטית הפרוזה והמסאית של ביאליק. בין השירים הרבים שזוהו שמיר מזכירה בנדון הם "גמדי ליל", המרמז על גמדים חבושי מצנפות שחורות (כמו שתיאר ביאליק את "הצעירים" בשיריו הגנוזים), שמבטיחים רבות מבלי לבצע דבר (עמ' 10-11). הפואמה האדירה "מתי מדבר" מתארת דמויות ענקים שאליהם מתקרבים בני שחץ - אריה, נשר, נחש (המופיעים גם אצל ניטשה, אבי תורת "האדם העליון"; ואגב, גם אצל ביאליק עצמו ב"מגילת האש"), אלא שהם מתים, וההתקוממות שלהם היא רק רטורית (נואמים על מרד, אך אינם מורדים), ולא מעשית. ההתעוררות של "המתים" היא קצרת מועד, כפי שאפשר היה להניח שתהיה אחריתה של הציונות "המדינית" (עמ' 11, 47, 233, 252). ביאליק הזדהה עם האבחנה של אחד העם, כי רעיון "האדם העליון" של ניטשה - מקורו ברעיון הבחירה היהודי, שקיבל גוון ארי-גרמני (עמ' 247, 321).

מסתבר שביאליק פָּמַן רמזים למאבק "האחד-העמי" כנגד "הצעירים" בשירים רבים, ואפילו בשירי ילדים (עמ' 41, 263 ואילך), ואגב, מסתבר ש"מתי מדבר" הוזמן כשיר ילדים, ובעקבות "תקלה" ראתה אור הפואמה הנפלאה הזאת (עמ' 233-234), ומדהים להיווכח שביאליק חשש להראות אותה לאחד-העם (מייסד ועורך "השלוח"; עמ' 260).

אני מודה שלא נתתי דעתי על כך שפרישמן (נולד ב 1859) וברדיצ'בסקי (נולד ב 1865) היו מבוגרים מביאליק בהרבה (נולד ב 1873), ובכל זאת, הם החשיבו עצמם ל"צעירים" המורדים באחד העם ובביאליק "הזקנים" והשמרנים. הם הטיפו לכוח, ליציאה אל הטבע, לגמיאה מתרבות העולם (עמ' 114). ועוד דבר: ברדיצ'בסקי לא החשיב את ביאליק בתחילת דרכו (עמ' 39), וכאשר לבסוף הביע דעתו על יצירתו - במקרה דגן - הסיפור "אריה בעל גוף" - הוא האשים את ביאליק באפיגוניות לריאליזם של מנדלי מוכר ספרים, אבל לא זיהה שבסיפור זה יש בעצם ביקורת כלפיו וכלפי "הצעירים" המחזיקים בציונות "המדינית" של הרצל - שהרי הגיבור, אריה "צאפ" (כלומר תיש, צפיר) הוא דמות ארצית - האידיאל, כביכול של יהודי חזק - והוא בעצם קריקטורה של הדמות הניטשיאנית - הוא מבקש להידמות לאצולה, ובסוף הוא יוצא קירח מכאן ומכאן - גם העגלונים, ידידיו של פעם, מתכחשים לו. הוא אמנם מתנהג כמו "שייגץ", אבל הוא עוסק בעצם במלאכות יהודיות מדורי דורות (מסחר ונשך). ברדיצ'בסקי לא נתן דעתו שלמרות הכוונה לכתוב סיפור ריאליסטי בנוסח מנדלי - יש בסיפור גם פנים אחרות, ובעיקר קריקטורה על הדמות הנערצת על "הצעירים" (עמ' 156-168, 195). ועוד דבר: מסתבר שגם הסיפור "מאחורי הגדר" מגיע למסקנה שהרצון של היהודי להידמות לגויים בכוח ובנטישת הלמדנות - גם הוא איננו מתגשם - נח, הגיבור, איננו עובר את הגדר - הוא נוטש את אהובתו הגויה ומתחתן עם בת ישראל כשרה, וסופו שיהיה דומה מאוד לאביו - היהודי הקטן. ולא רק זאת, סיפור זה "מתכתב" לא רק עם מנדלי, אלא גם עם סיפורו של ברדיצ'בסקי עצמו - "מעבר לנהר".

בסיפור האחר של ביאליק - "החצוצרה נתביישה" - יש סממנים לייאוש מן הכוונה לתת ליהודי אמצעים להיות אזרח העולם (השקפה המיוחסת בעיקר ל"ל גורדון ולנחום סוקולוב "הקוסמופוליט") - מסתבר שאפילו מי שמתגייס לצבא בארץ מושבו - אינו יכול להיחשב כאזרח שווה ערך לגויים (עמ' 18, 53).

מסתבר שביאליק לא היה חסיד "שפוט" של אחד-העם: אחרי פרעות קייסינב, מלחמת העולם הראשונה, מאורעות תרפ"ט בארץ ובריחת יהודי גרמניה לארץ מאימת השלטון הנאצי - הגיע ביאליק למסקנה שיש הגיון בציונות "המדינית" של הרצל - אין אפשרות לחכות להקמת מרכז רוחני, ואחר כך להכשיר לבבות, כפי שהטיף אחד-העם. הוא הצטער שלא הגיע ארצה כבר בימי העלייה השנייה כאשר סופרים עבריים רבים עלו ארצה (בניהם - י"ח ברנר, ש' בן-ציון, דוד שמעונוביץ'). ביאליק בחר בדרכו האמצעית של חיים וייצמן שהתנגד למהלך המיליטריסטי של ז'בוטינסקי (עמ' 263 ואילך, 385, 386, 390). הספר מזכיר את הנבואה הנכוחה של ביאליק לאימי השואה הממתינים לעמנו, ובעקבות כך - סופו של העריץ, הלא הוא היטלר (עמ' 389).

מה שמדהים הוא שהאיש המופלא הזה כשהוא כותב מכתבים לרעייתו הוא מביע פליאה על הכבוד שהוא זוכה מכל סובביו, כשהוא יודע על עצמו שאיננו אלא אפס... (עמ' 338). אני מייחל כי מואיז בן-הראש יקרא ספר מלא וגדוש זה, או אחד מתוך 12 הספרים האחרים שפרופ' זיוה שמיר כתבה על משורר הגדול הזה - אולי ימתן מעט את כעסו עליו ועל פרס ביאליק המוענק "רק לאשכנזים".

לטעמי, הספר הזה מיועד לא רק לחוקרים ולסטודנטים לספרות, הוא מיועד, בראש ובראשונה, למורים לספרות, אשר ימצאו כאן ניתוחים נפלאים של יצירות הנלמדות בבית הספר (ראו לדוגמה הניתוח של השיר "על לבבכם ששמים" - עמ' 85).

ועוד דבר, כמקובל בחיבורים מן המין הזה, מזכירה המחברת חוקרים ופרשנים שונים של יצירת ביאליק - לשם הסתייגות או השוואה (שקד, ורסס, נורית גוברין וכו'), ואין בזה חידוש, אבל בספר הזה נתקלתי בפעם הראשונה בהיגד של המחבר כי חוקר פלוני הגיע לתובנה יותר משמעותית מזו של המחבר עצמו. זיוה שמיר מזכירה את דעתו של שמואל טרטנר שהיא בעיניה עדיפה על דעתה שלה: "... בא עמיתי שמואל טרטנר, הוסיף לפירושו זה נדבך חשוב פי כמה..." (עמ' 273). אני מודה שמחווה זאת הרשימה אותי ביותר.

כן, ואי אפשר בלי טענות, ויש לי שתיים:

1) לטעמי, יש בספר מספר חזרות שהרחיבו מאוד את היריעה.

2) האפאראט של הספר נפלא, אבל העובדה שההערות מופיעות בסוף הפרקים מקשה מאוד על הקריאה. רצוי שהן תהיינה בתחתית כל עמוד, או בסוף הספר. אני מודה שלא פעם ויתרתי על קריאת הערה חשובה משום שהיה עליי לטרוח כדי לחפש את סוף הפרק.

מובן שמדובר בקטנות - הספר המושקע הזה, כמו ספרים אחרים של פרופ' זיוה שמיר, שהיה לי העונג ללמוד מהם - ראוי לכל שבח.

שכונת ילדות של אתמול

על הרומאן *השכונה* מאת נתן ינאי

הגל האוטוביוגרפי המציף באחרונה את הספרות הישראלית מניב סוגים שונים של "סיפור חיים". כאשר המינון הדמיוני והמומצא הוא גדול, נכנסת היצירה האוטוביוגרפית במובהק אל ממלכת הספרות היפה, וכאשר הסיפור דבק בזיכרונות אותנטיים ובעובדות בדוקות, הוא מקבל תוקף של היסטוריה. ספרו של נתן ינאי *השכונה*² שייך לסוגת הספרות האוטוביוגרפית בעלת התהודה ההיסטורית, זאת החותרת להתחבר אל שורשי הסיפור האישי והקולקטיבי מבלי לוותר על הממד הספרותי. "ממתי אני אמור לזכור?" – זוהי השאלה שמציג ינאי בפתח ספרו, ובניגוד לסופרים רבים, הדולים מפאתי זיכרונם את הזיכרון הראשון, ובעצם ממצייאים אותו – למשל, ס. יזהר ב*מקדמות* זוכר יריעות אוהל כתומות שאין שיעור לגודלן; למשל, עמוס עוז ב*סיפור על אהבה וחושך* זוכר את אמו מנעילה לו נעל והוא דוחף את רגלו אל תוכה – לעומת אלה, מתמודד ינאי עם שאלה מהותית זאת באופן כן יותר. על נתן הקטן הוא משקיף ממרומי גילו ומעמדו ואומר: "הוא לא הרבה לחטט בזיכרונו, ולא אחת העז להשיב לשואלים אותו: אני לא זוכר! אחר-כך

התחיל גם לזכור. מעט בכוחות עצמו והרבה ממה שסיפרו לו אחרים. ולא ידע איפה עובר הגבול בין זיכרון ובין סיפור של זיכרון" (*השכונה*, עמ' 11).

כתיבה אוטוביוגרפית על ילדות, אם מדובר ברומן אוטוביוגרפי נוסח *מקדמות*, *חבלים* או *סיפור על אהבה וחושך* ואם מדובר בספר המתכוון להיות נאמן למציאות היסטורית נוסח *השכונה*, מחדדת את הקושי להסתמך על הזיכרון בלבד, ומחייבת את המחבר למלא פערי מידע ובועות שכחה בהשלמת דמיון והמצאה. בהכלאה בין המציאות להמצאה ב*השכונה*, נוטה המינון במפורש אל המציאות. אבל בחירתו של המחבר לספר את סיפורו בגוף שלישי פותחת בפניו אפשרויות בדיוניות: מצד אחד היא יוצרת פעולת הזרה שבה הוא יכול לספר על עצמו מפרספקטיבה, ללא חשש שהערות האישית שלו לוקה בהפרזה או בחוסר אמינות, ומצד שני הוא יכול



² *השכונה* מאת נתן ינאי. הוצאת כרמל. תשע"ב. 289 עמ'.

להיפך ל"מספר יודע כל" ולספר לקוראיו מה מתחולל, לא רק בליבו של הגיבור הראשי - הוא עצמו - אלא בליבותיהם של כל גיבורי ספרו.

ואמנם, ינאי איננו מספר רק את סיפורו של ילד עד ראשית התבגרותו, אלא מציג תמונת חיים שלמה בה נוטלים חלק גם בני-משפחתו: אביו אליהו, הנושא עדיין את כאב יתמותו, איש ביקורתי המדקדק עם עצמו ועם אחרים ואופוזיציונר המנהיג "מהפכה" בשכונתו; אמו, איטקה שהייתה לאיטה, עסקנית מצליחה, המדגימה את היחס המקודש של תקופתה לאות הכתובה: "כשהתבוננו בה כותבת את רשימותיה אפשר היה לחשוב שהיא עוסקת בענייני ציבור אך ורק כדי לצבור רשמים לרשימותיה" (עמ' 203-204); אחותו הגדולה, הינדה שהפכה לאיילה, הנשארת נאמנה לתנועת הנוער שלה, "המחנות העולים", למרות שזו איננה מקובלת במשפחתה. דודתו, מרים, שכמוה כאם כ"אמא שנייה" במשפחה, המוותרת על המשך עסקנותה הציבורית כדי לחיות חיי קיבוץ מלאים וערכיים בעין-חרוד; ובן-הרוד הבית"די, המגיע באוניית המעפילים "טייגר-היל", ויוצר כמה רגעים של מתח רגשי אצל אבי המשפחה, המזדהה רק עם "תנועת הפועלים". לעומתו, הילד, גיבור הספר, מאמץ מיד וללא כל סייג את הבן-הרוד הזור אל לבו. הוא בכלל מאמץ אל לבו כמעט את כל הדמויות הבאות ויוצאות בדירתם, אם שוכרי חדר, אם כאורחים שנטו ללון בביתם למשך לילה אחד או יותר, ואם אלה שכנים ושכנות שחיהם מצטלבים עם חיי בני משפחתו. כולם מסקרנים את נתן הילד, ועל כולם כותב נתן המבוגר באהדה, באמפתיה ובכבוד הראוי לדמויותיו הזכורות לטוב.

הסיפור הפרטני של גיבורי הספר משתלב היטב בעיצוב התמונה כולה, המשחזרת רקמת חיים שלמה בשכונה, מעונות עובדים ח' בצפון תל אביב, על רקע אירועי התקופה המוליכה ממלחמה ושואה למלחמה ועצמאות. מבחינה זאת ספרו של ינאי הוא חיבור מוצלח בין סיפור אישי ומשפחתי לבין סיפור של תקופה סוערת ורבת תהפוכות בחיי תל-אביב ובחיי המדינה שברדך. המחבר מספר ברגישות ובשימת לב לפרטים על "המעונות", על בית הספר "דוגמא", ועל ה"קן" של "התנועה המאוחדת". כל אלה מרכיבים את שכונתם של הילדים, שגם הם, כבני המשפחה, גיבורי הספר.

ארבעת הפרקים על חוויית "הקן" הם תרומה מקורית ומרגשת לספרות על תנועות הנוער בתקופת היישוב. סיפור ההתמודדות של ילדים בתחילת העשור השני לחייהם עם פילוג ואיחוד בתנועתם מתואר בהומור דק. בקטע המקדים לפרק, המובא מנקודת תצפית ממוזגת של ילד תמים ומבוגר אירוני, כותב המספר: "האירועים היו כל-כך סמוכים זה לזה עד שלנתן נדמה היה שהוא הצטרף ל'תנועה שלו' אך ורק כדי להתפלג ממנה. מדריכיו החדשים טענו כי הם עושים זאת בשמו של איחוד. ובאמת, אחרי שהתפלגו גם התאחדו והקימו 'תנועה מאוחדת', ממש כפי שנהגו ב'תנועה' של מבוגרים" (עמ' 152).

הספר יוצר חוויית קריאה גם אצל מי שלא גדל, כמחברו, בשלהי תקופת היישוב, ב"שכונה" שהעצימה את חוויית הילדות בקהילה קטנה טעונה מתחים של "תנועה". השכונה של נתן ינאי היא מבצרם של הילדים וקהילתם של המבוגרים, היא מערכת של ערכים, של תפיסות עולם ושל חלומות לא ממומשים. הספר מעורר געגועים לחברה רעיונית-ערכית, שבה כל ספר שיוצא לאור או כל הצגה שמועלית - מעוררים התרגשות של חוויה תרבותית משותפת. בחברה זו מחזיקים

בעיתון החל משעת הופעתו, קוראים אותו משער לשער, והוא איננו קמל גם כאשר מופיע עיתון המסמן את בואו של בוקר חדש.

פרקים אחדים *משכונה*, מזכירים את הטובים שבספרים לנוער. כובש את הלב סיפור הנדר של אבנר, ילד כבן אחת-עשרה, המקבל על עצמו לא ללכת שנה תמימה לקולנוע אם אמו תצא בשלום מהנינוח שעליה לעבור. אבנר מקיים את נדרו עד תום, ורק לאחר זמן מספר על כך לנתן, חברו הטוב. זהו סיפור מרגש על הזדהות ונחישות של ילד בתקופה שהקולנוע כבש לבבות והיה אחד משיאי החוויות המהנות.

ינאי מספר באריכות על הקשר של השכונה העירונית לקיבוץ. כמעט כל משפחה והקיבוץ "שלה", בו היא מבקרת ואותו מלווה בסקרנות ובתחושה של השתייכות. תופעה זו – "קנאת קיבוץ" -- נוכחת זמן רב בחיי משפחתו של הגיבור. היא מגיעה לשיאה ברצונם של ההורים, באמצע חייהם, להצטרף לקיבוץ. האם מעולם לא נגמלה משאיפתה זו, אלא שהאב, המשמש כעובד בכיר בחברה הסתדרותית ומבקש להוכיח לעצמו ולאחרים שהוא יכול לעבוד גם בחקלאות, נכשל בו. הקיבוץ אינו נותן מנוח גם לחברים אחרים בשכונה. בדירתה של גולדה מאיר במעונות משוחזרים כמה מהם על דרכים להפוך את שכונת העילית העירונית לקיבוץ, רעיון שלא יכול להתממש "בגלל חובות של חברים", שאף אחד לא יודע איך לנהוג בהם. ובכל זאת, המשתתפים במפגש מבקשים לקדם הקמת מוסדות משותפים לשכונה, ובראש ובראשונה מסעדה. המספר מתאר בהומור את ייסוריו של הילד הקטן, המתעקש לזהות ככל תבשיל המוגש במסעדה "דלעת", עד שהוא מביא את הוריו להפיר את מחויבותם כלפי המסעדה. עם הזמן מתרופפת גם מחויבותם של האחרים כלפיה. בו-זמנית המכולת הפרטית שמעבר לרחוב גוברת על הצרכנייה, והמכבסה הקואופרטיבית שהוקמה במעונות שורדת רק בבעלותו של אדם אחד.

רבות נכתב על יחסו של הישוב העברי לשואה ולעולים שהגיעו ארצה מיד לאחריה. הספר מציע עדות על התמודדותה של משפחה אחת עם שני אלה. מצד אחד, ההורים מנסים להגן על ילדיהם מפני הסיפור הנורא ההולך ונחשף בפניהם, ומצד שני, הם נצמדים לסיפור הגבורה והמרד ואינם מחמיצים שום אירוע ציבורי בו עשויות להישמע עדויות על כך. ההזדהות עם פליטי החרב של השואה יוצרת דחף אצל המשפחה הוותיקה לעזור בקליטת העולים החדשים, בעיקר לסייע לאלה המוכרחים ארצה ונחשבים לגיבורים. גם עולם המשחק והדמיון של הילד, גיבור הספר, נסב עתה סביב נושאים של העפלה ומאבק. השכונה מסייעת בהסתרת עולים "בלתי חוקיים" וכמה מהם מתארחים בביתה של המשפחה. אולם, בד בבד עם הציפייה וההזדהות, מתנחלת לה תחושת אי-נוחות בלבם של ילדי המשפחה כלפי הפליטים שמצאו מחסה בביתם. יותר מכל, מלמד על-כך הסיפור על שניים מהם, אחד רזה וגבוה, שעל אף חסרון שיניו שהקשה עליו את הדיבור, הצליח לספר שעבד בחווה כפריית באוקראינה ורמז שהיה עגלון, והשני גויץ בעל פנים אדומות ונפוחות, שסיפר שהיה ביחידת טנקיסטים רוסית שהשתתפה בלחימה על סטלינגרד. היותם פליטים, וחיילים לשעבר בצבא הרוסי, "עטפה אותם במעטה של חשאינות וגבורה, אבל מראה פניהם ואורח דיבורם כרסמו בהתמדה בהילה הראשונה, ועד שבאו לקחתם לא נשאר ממנה כמעט דבר" (עמ' 237). ההילה המצטמקת עוררה את איילה, אחותו של המספר, אפילו להביע בלשונה השנונה לעג כלפיהם: כשנתקלו בפליט הגבוה חסר השיניים נוהג, לאחר חודשים מאז עזבם, בעגלת משא

ברחוב בן-יהודה, מנופף את השוט מעל לראשו כלולייץ, העירה אמו של נתן, ש"הוא באמת אמר שהיה עגלון", ואחותו הוסיפה בעקיפא, ש"מעניין באיזה טנק נהג עכשיו החבר הרוסי שלו" (שם)

החגיגות הפורצות בכ"ט בנובמבר ברחובות תל אביב עם אישור תוכנית החלוקה בעצרת האו"ם, הפכו זה מכבר לסיפור מכוונן בספרות העברית. אצל ינאי הן מסמנות את סוף תקופת הילדות. הילד שהיה לנער הולך לאיבוד בין האנשים הרבים הנדחקים לכיכר העיר. נודדיו באותו לילה חגיגי, ותערובת התחושות של התלהבות ובדידות שמתלווה להם, מזכירים פרק מרתק *מקדמות* של ס. יזהר, שבו בחג הפורים ניתקה ידו של הילד מיד אביו והוא הלך לאיבוד בנשף המסכות, שהוא מטפורה לחיים הבוגרים (ראו בפרק על *מקדמות* של יזהר בספרי *חיים כתובים*). הוויכוח החריף בין האב ובין בתו באותו לילה של החלטת האו"ם על הבית הלאומי, מטרימים את הקרע העתידי בין שתי השקפות העולם באשר לקיומנו כאן. הבת, החוזרת מצריף תנועת הנוער שלה, מקשה מפי מדריכה המאמינים בשלמות הארץ: "איך אפשר לחגוג כאשר ירושלים ובית הערבה נשארו מחוץ למדינה?" והאב, המוקיר תודה על מה שיש, משיב: "תקום מדינה. ובתמיכת העולם! מי יכול היה לחלום על יותר מזה? אני רק מקווה שנצליח לשמור על מה שנתנו לנו." כמה אירוני, תמים ומחמם לב זה נשמע היום.

ספרו של ההיסטוריון, נתן ינאי, איננו עשיר במטפורות. לשונו צלולה, בהירה וישירה. אבל כשמופיעים פה ושם מטפורות או דימויים – הם משיבי נפש. למשל, הוא, כ"מספר יודע כל", מתאר את הפחד העמום שחשה אחותו כשהיה עליה לעבור – לעיתים לבדה – את הרחוב החשוך בדרכה אל "צריף" התנועה. היא עשתה זאת בריצה והגיעה אל הצריף "כמו אל ספינה מוארת העוגנת בצידו השני של הנהר" (עמ' 174). מטפורת המים משמשת גם את תיאורו של האב ביחסו לאספות המפלגה, שהיה הולך אליהן, מצוות אנשים מלומדה: "אביו התעייף מהן, וכבר הלך אליהן כשהיין שחדל לשחות ובא מדי פעם לבדוק את המים" (עמ' 218).

גם לרצפה יש ממד ספרותי הנותן לספרו של נתן ינאי מבע מעגלי. הספר נפתח בכך, שעל רצפת בית-ילדותו החומה-אדומה עם ריבועי האריחים הקטנים, המטילים על החדר צבע ארגמן מנכיח שלוה, משחק נתן, הילד הקטן, בצעי עגלות הקרטון שבנה מקופסאות הקרושן, אריזות שבהן נארזה "תרופת הפלא" של הוריו. לקראת סוף הספר, על רצפת הדירות של החברים החוגגים ימי הולדת ובר-מצווה משחק נתן, הנער המתבגר, עם חבריו משחק-לא-משחק שנקרא "אמת או חובה": מסובבים "בקבוק פלא" ועל פיו בוחרים, אוהבים או סתם מנשקים נערה.

וממי נחל נתן ינאי את שירו? הנה מה שהוא אומר על אמו, אישה פטריוטית, עסקנית, מנהיגה, שעשתה הרבה מעשי חסד בשכונתה, וגם משכה בעט ספרות: "את הרשמים שכתבה ליוותה תמיד אווירה של התרגשות והתפעמות. גם סיפורים עצובים, שרשמה במחברתה, היו נטולי מרירות. לא היה בהם גילוי של מחאה, אלא של הזדהות בלבד, כי כך רצתה איטה לראות את פני המציאות. וכך רצתה לחיות את חייה, אם כי לא תמיד עלה הדבר בידה" (עמ' 197). האם תיאור זה לא תואם את ספרו וחיייו של נתן ינאי?

ספרו של נתן ינאי הוא נוסטוס בלי אלגוס (נוסטוס הוא שיבה הביתה; אלגוס הוא כאב, שתי מילים יוונית המרכיבות את המושג נוסטלגיה). כלומר, הרומן מעורר געגועים לשיבה הביתה, לגן-עדן הילדות אבל בלי הכאב המתקתק של הנוסטלגיה. אמינותו ההיסטורית לא פוגעת בכוחו הספרותי. ספר חם ורגיש, מעניין ומרחיב דעת.

הרהורים על הזיכרון הארוך של האהבה

על ספר השירה החדש של אורי ברנשטיין



כתבו אותי בספר האהבה

עומר כיאם

לא ניתן לאדם אלא פעם אחת

להיות אחוז באהבה

כמי שתפוס בחלום.

אורי ברנשטיין, הזיכרון הארוך של האהבה

הנה ספר שירי אהבה מרהיב ועצוב של אורי ברנשטיין, מגדולי משוררי האהבה בעברית.

ראשיתו של המחזור ונעילתו נוגעות בחידת האהבה.

השיר הפותח את המחזור מציב את החידה ככתבה וכלשונה: "את כבר נעה, רחוקה מהשגה \ בין ערפיליות, שוות נפש," (עמ' 7) והאחרון מנסה לפתור אותה, לפחות באופן מאגי: "כאן תישארי מעתה, בשורות האלה...."

האם האהבה מעצם מהותה בלתי מושגת? קשורה במשהו שחסר? לפי 'המשתה' לאפלטון הורתה המחסור והיא צופנת בחובה את יסוד כישלונה. מהי האהובה אם לא דמות בלתי מושגת, גם אם חיים לצידה וגם לאחר זמן רב, עדיין היא מעבר להשגה. והרי לכם פרדוקס: נתנו בידינו מתנת החיים הגדולה, והאמצעים הנפלאים למימושה: החושים. ועדיין היא בלתי מושגת, משל היינו כטנטלוס שמוגש לפניו כל טוב העולם ובעת ובעונה אחת נמנע ממנו אותו טוב עצמו.

את כבר נעה, רחוקה מהשגה,

בין ערפיליות, שוות נפש,

מתבוננת על חיינו

ממרחק של שכחות. (עמ' 7)

לא רק שהאהבה בלתי מושגת אלא מאיימת עליה השכחה, שהיא הסופית שבין המיתות.

אם כן מה התרופה לגורלה האומלל (הידוע) של האהבה: זה ימצא לה לפחות לכאורה בכישוף השיר. הגה כך:

כאן תישארי מעתה, בשורות אלה,

ומי שלא הכיר את פנייך

יזכר בהן בכל פעם

שיקרא פה אודותיך. – –

לתוך עתיד רחוק עוד מהישג,

נסוכת עברית לעד כחנוטה בדבש, (עמ' 96).

מעבר לגעגועים אל "הכאב המתוק של האהבה" (הזכור לטוב של זך), משקף המשורר את פניה הרבות והסותרות של האהבה, אלה המתגלים והולכים במרוצת החיים, כאהבה צרובת סודות וימים: מאושר ותקווה ועד הייאוש. כפי שכתבה, ג'ולי דה לאספינאס, בעלת הסלון הספרותי בפריז של המאה השמונה עשרה, לרוזן גיבר: "אני אוהבת אותך כפי שראוי לאהוב: בייאוש".

השירים הנפלאים והקודרים הם פרי התבוננות עמוקה, אמיצת לב וכנה, נטולת רחמים עצמיים מפרספקטיבה של חיים שלמים המוכלים בזיכרון הארוך המאגד את האהבה ואת מפלתה.

היכן זו שפנתה

מעלי אל תוך הגשם

בכובע קש ובמעיל בהיר,

הולכת אל מה שלא יהיה, – –

היורד כל הזמן שמה. (עמ' 17),

האם צריך להכביר מילים, כמה השיר הזה לוכד את הזיכרון על אהבה שנקרעה, על הזיכרון ועל היסוד הלירי המפעים: "ההיא שעוד פוסעת לדרכה \ בגשם ההוא, \ היורד כל הזמן שמה."

הבחינה הזאת נטולת הסנטימנטליות ונטולת הליטרטיות מביאים את הספר הזה אל אחת מפסגות שירת האהבה בעברית. אהבה הלכודה בכישוף, האהבה שיסודה בקסם האפל.

ומדוע אחרי שהכול שגשג,

והעצים היתמרו, וברושים

כהים מסמנים את קצה הגבעות,

כפי שרצית, את אינך?

את כבר מתרחקת, דמות

קטנה בקצה הנוף שבראת. (עמ' 22),

זאת האהובה בוראת העולם, הפונה ונעלמת ומבטלת אותו עולם, בהתאם למיתוס של איננה, קיבלה ודמטר, כלומר על פי החותם העתיק החל על ראש כולנו במוקדם או במאוחר.

ואכן *מזיכרון הארוך של האהבה* היא מכונה: כישוף מתעתע, הזויה, חתול של זכוכית כחולה. האוהב הוא בבחינת "אחוז האהבה כמי שתפוס בחלום". והאהובה היא: "דמות נחשקת בגשם", נשאת בבגדי לבן \ חושבת על לא כאן", "נעה, רחוקה מהשגה".

את גרעין יופייה של שירת האהבה הזו, אפשר למצוא עוד בספרים הקודמים: "באותו החדר באותו האור", (1962), "ערב עם סו" (1976) ומן המאוחרים: "על אהבה אחת ויחידה". (2002). אלא שכאן השירים מזוקקים לאמירות הנוקבות ביותר על חיי האהבה, בלי הגנות בלי סיבור האוזן, בלי מעשיות עממיות. הנה בשיר מדויק, כואב ומאגי: (עמ' 9): "נדמה שאת חותכת גודלות...בואי ונצא, עליזים, שוב יחד לרחוב \ עם חתול של זכוכית כחולה." הניסיון להביט לאחור (לשוב אל הזמן האבוד) יוביל בסופו של דבר אל הגורל האורפיאי וזה מקורו של ה"חתול של זכוכית כחולה", מעין התכתבות עם השושנה הכחולה הסמל הרומנטי המחבר בין אהבה למוות. מה שעולה מזיכרון האהבה מעצם טבעה הוא צל וחייה שנוגדים מעצם הפער ההכרחי בין ציפיית האוהבים לבין הגשמת האהבה במציאות. בין האילוסטרציות הנובעות מארכיטיפ האנימה והאנימוס, אותן דמויות בלתי פתורות ובלתי ברורות לבין הדמויות המבקשות לממש אותם במציאות עצמה. כזהו האנימוס הטמון עמוק בנפש האישה, מעין דימוי אידיאלי של גבר, כשם שכנפש הגבר קורנת האנימה המסתורית והבלתי מושגת. שתי דמויות-על אלו, שרק אילוסטרציות מעטות מהן מתגלות בסיפור האהבה עצמו מאיימות על התממשותו, ותמיד מתקיים בהם איזה זוהר "גדול מהחיים", מסמא עיניים, סותר את חוקי המציאות ומשבש את דעת האוהבים. מהו האוהב לעומת האנימוס? מהי האהובה לעומת האנימה? וכיניהם מרקד 'הצל' שהופך כל אהבה לטרגדיה רעננה.

בכל שירת אמת על אהבה כמו זו של אורי ברנשטיין מתקיים ממד של קינה, של חרדה, של אובדן. כפי שהטעים פדריקו גרסיה לורקה במשחק הדואנדה ותורתו: "כל שיש בו צלילים שחורים, יש בו דואנדה", והוא ממשיך: "צלילים שחורים אלה הם המסתורין... כל מה שהוא ממהותה של האמנות"

הזיכרון הארוך של האהבה, הוא מחזור שירים מסחרר ובו לעני המיג מבעד לצליליו השחורים, גבר ואישה שמנסים לאורך זמן להתמודד עם האהבה, עם עצמם ועם הצלילים הנוצרים ביניהם, צלילים שנוצרים כאמור מהשלכותיהם של אנימה ואנימוס.. ואכן כבר בפתיחה תוהה זה שמכנים אותו "הדובר בשיר": "את כבר נעה רחוקה מהשגה \ בין ערפיליות", (עמ' 7), או פותח בבקשה שעשויה להוות מעין פתרון פרדוקסלי: "היי איתי ללא הכישוף המתעתע של האהבה" (עמ', 8) "סביב גופך עתה \ נחשפת כפילה שלך", (עמ' 11), או בצורה המפורשת ביותר:

אינני יכול לעמוד בכפל היותך:

יציר אנושי כמו שאת,

וחזון שלא חדל שלהבלתי מושג, יחד

בכפיפה אחת.

ואני ירא להגיד לך כזאת

שמא לא תביני, ותחשבי

שאני מגנה אותך על שאיכותך,

אבל אין לעמוד בחלום, אין מי,

אם לציין כאן רק מעט מדוגמאות רבות אחרות. מאחורי האמת הפואטית והפסיכולוגית רבת העוצמה הנחשפת במחזור השירים מהדהדת תשתית מיתולוגית שהרי לפי הסידור: "בראשית היו כאוס אפל ורחב ואז באה גאיה, אימא אדמה ואז בא אירוס... הכאוס ילד את הלילה, גאיה ילדה את היום ואת השמיים המכוכבים... ואז נולד אירוס". כלומר, כאוס הוא סבו של אירוס וגאיה היוצרת והבולעת-כל, היא אימו ומכאן שבכל אהבה טמונים גנים של כאוס, יצירה והבלעות, יסוד אנטרופי המוחל על כל מה שדינו בריאה ואופל. לכל אורך הקריאה בשירי האהבה כאן וגם בספרים הקודמים של אורי ברנשטיין נמצא את עקבותיהם. אבל השירה איננה רק קינה על מות, או על עצב הקיום, אלא גם התכוננות אמיצה ללא שיו, מעין מכונת רנטגן קוסמית המסוגלת להוליך את המראה עד תומו ואת הכותב והקורא אל קובעת התרעלה עצמה, כאמור בלי הנחות, כדברים עצמם. מתוך כך האהבה כמו חומר אפל-מכשף אורפיאי-מדיאי: "והאש היא שבה עמדת \ עוד בוערת ולא כלה, ועורך \ אפופה בדלקה גדולה \ .. את שהיית מכשפה על המוקד \ ...מכווה היום את ידי בהתקרבו \ אל האש שבקרבה \ את מתקיימת." (עמ' 34). האשם כאמור הוא לא במשורר ולא בנסיבות חייו, אלא באופייה הפרדוקסאלי, כאמור, של המתנה היחידה האמיתית שמעניקים החיים - אהבה. והנה, "זו שהיא אהבת המחשכים שלי \ היא זו שתהומותיה \ עוד מצפים לנו." (עמ' 60). ויש בה ממד גורלי שחוצה את הזמנים, "הוי התשוקה הרוצה לנצח" של 'פרידריך הגדול'-ניטשה,

ובשונה משירו של אלתרמן "הזר המקנא לרעייתו" שם האוהב בדמותו של מקנא מאיים לשוב אחרי המוות ולשרוף את בית הרעייה, הרי כאן, אצל ברנשטיין: "אל תדאגי, לא אעזבך \ גם במיתה. תהיה רק הפסקה \ קצרה ואחר כך אשוב." (עמ' 90). באחד השירים המרגשים ביותר בקובץ נובטת גם ההכרה-הארה על המחזוריות ועל הגורל שחלים עליה: "לא ניתן לאדם אלא פעם אחת \ להיות אחוז באהבה... \ אם ישוב והיה כשהיה \ ישוב ויאהב כשאהב." (עמ' 24) והחזרתם שמטביעה השירה כאמור כמו השבעה מאגית: "כאן תישארי מעתה, בשורות האלו \ ומי שלא הכיר את פנייך \ ייזכר בהם בכל פעם \ שיקרא פה אודותייך. \ אני כופה עלייך נצחים... \ כחנוטה בדבש, \ כופך להיות אישה לא מסתיימת." (עמ' 96). *הזיכרון הארוך של האהבה* הוא אחד מספרי האהבה הגדולים בשירת האהבה העברית. ומוטב שהייתי מגיש לפניכם עוד ועוד מן השירים עצמם נטולי הסבר וקונטקסט, חשופים כמו שנכתבו, מכמירי לב ובווערים כפי שהם נקראים:

"לא ניתן לאדם אלא פעם אחת

להיות אחוז באהבה

כמי שתפוס בחלום.

לא ניתן לאדם אלא פעם אחת לאהוב

כתחינה נואשת.

ואם ישוב והיה כשהיה

ישוב ויאהב כשאהב (עמ' 24).

על אהבה ועל תיעוד הזיכרון

עם צאת הרומן של דניאל כהן-שגיא, אהבה גרמנית

בחדש יוני השנה התקיים במכון גיטה בירושלים דיון פתוח לקהל על הרומן החדש של דניאל כהן-שגיא, אהבה גרמנית.¹ השתתפו בו המחבר, ושלוש מרצות באוניברסיטאות ישראליות: דקל-שי שחורי מאוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ד"ר קארין נויבורגר מן האוניברסיטה העברית וד"ר מיכל בן-חורין מאוניברסיטת תל אביב.

פתחה את הדיון דקל-שי שחורי, שהציגה את עמיתותיה: ד"ר מיכל בן-חורין, מלמדת



באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטה העברית קורסים בספרות ובמחקריה היא עוסקת בקו התפר בין ספרות ומוסיקה, ובתיעוד וזיכרון. ד"ר קארין נויבורגר מלמדת באוניברסיטה העברית ספרות גרמנית של המאה ה-18 ועד להווה. פרויקט המחקר הנוכחי שלה עוסק בשאלות של זהות בספרות הגרמנית בעשורים האחרונים. "יש משהו לא הוגן במקצת, אם נספר את העלילה של הספר", אמרה דקל-שי. "היופי של הרומן בכך שהוא רומן מאוד רב-קולי, שמתקדם בסדר לא כרונולוגי ומשאיר המון מקום לקורא לעשות את השלמת הפערים בעצמו. בכל זאת חשוב לי לספר קצת את עלילת הרומן ולהקריא ממנו קטעים, ואני מקווה שזה יפתח את

אלו שעדיין לא הספיקו לקרוא, או יפתח את אלו שכבר קראו, לקריאה נוספת. הסיפור נמסר מפי הדמויות בסדר כרונולוגי הפוך. יש כאן שלושה דורות, ואנחנו שומעים קודם כל את דבריו של שאול, אחר כך את דודו שהוא אביו של שאול, ולבסוף את נלה שהיא אמו של דודו וסבתו של שאול. אני רוצה לקרוא קטע שנותן תמונה כללית:

'בקיץ, 1970 כשדודו נשלח לטירונות בבסיס קטן לא רחוק מקיבוץ כיסופים בנגב, נמלטה נלה לגרמניה. לתומו חשב אז שנסעה כדי להרוג כמה נאצים, אבל מהר מאוד שיאטא לאשפה את רעיון העוועים הזה. דודו חזר הביתה אחרי שבועיים בשטח, עם קיטבג מלא בכביסה מלוכלכת, ומצא את פרדי מסתובב בצל בין קירות הידידה הקטנה וקורא בפעם האלף את הפתק הנמחר שהשאירה.

אני צריכה לצאת מכאן, אני לא יכולה, אני נחנקת, הכול פה חוזר על עצמו, אין שינוי, אני צריכה לטוס או שאני אשתגע. אין לי כוח לזה יותר. החום הזה, האנשים האלה, הכול כסף, מי שאין לו כסף לא שווה יריקה, מי שאין לו חברים חשובים לא שווה יריקה, הכול קטן, הכול ממזרי, זאת המילה, ממזרי. אין חינך, אין תרבות, אין כללים, תראו איך אנשים מתנהגים אחד לשני. אני צריכה אוויר אחר, משהו קר שיקרר אותי. פרדי, תסלח לי, אתה חייב לסלוח לי בלי היעלבויות וכלי אני לא יודעת מה, אל תדאג, אני אחזור, לא אשאיר

¹ הספר יצא לאור בהוצאת כתר, 2013

אותך ואת דודו, מקסימום תבואו אלי, אבל עכשיו אני חייבת מרחק מהמקום הזה, חם לי,
אתם מבינים? כך כתבה וטסה במחיר ששווה משכורת חודשית של פרדי."

דקל: אני רוצה להתחיל דווקא מהכותרת של הרומן, אהבה גרמנית, ולצטט דברים שדניאל כהן-
שגיא אמר בראיון עם צאת הספר: 'השם היה ברור לי מההתחלה, כי הוא מדגים את הנקודה שאין
בספר אהבה אמיתית ובריאה. בין הדמויות, לאורך כל הדורות, ישנה החמצה (...). בסופו של דבר,
האהבה ברומן הופכת לאכזבה.' " אני רוצה להפנות שאלה ראשונה לקארין ולמיכל: האם הצלחתן
למצוא אהבה ברומן, אהבה אמיתית ובריאה?



המשתתפות בסימפוזיון בירושלים (מימין לשמאל): המנחה ד"ר שי דקל שחורי, ד"ר
מיכל בן חורין, וד"ר קרן נויבורגר

מיכל: אשנה אולי את השאלה. מאוד אהבתי את הרומן ובעיקר את האופן שבו הוא מתכתב גם עם
הספרות הגרמנית וגם עם הספרות העברית. תהיתי על הקשר בין אהבה וגרמנית, כי בהרבה
מובנים אפשר לומר שבמערכות היחסים הקלוקלות, הקשות או המורכבות המתוארות בו, אין שום
דבר גרמני, ויחד עם זאת יש כל הזמן תשוקה לגרמניה. יש גיבורים, ומאחוריהם צללים ורוחות
רפאים, הנמצאים כל הזמן בתנועה מאוד חזקה כלפי גרמניה. נלה, למשל, בורחת לשם. במובן זה
ניסיתי לחשוב מה היא בעצם התשוקה לגרמניה, וכשנכנסתי לתוך הספר ראיתי שיש גם מסורת
אוסטרו-הונגרית, האבסורדית. לא מדובר רק בגרמניה אלא בכל המרחב הדובר גרמנית. הספר
מזכיר את שווייץ, וינה, אוסטריה, צ'כיה, וגם יוצרים כמו מקס פריש, קפקא, ברוד, ווילי האס.
גרמניה היא אולי פצע פתוח, אבל, כך הבנתי, יש גם אהבה אמיתית. ותמיד יש בה גם דבר קשה.
יש חולי רב, אחרת לא היה על מה לכתוב. מהכיוון שלי מצאתי את ההקשר הווינאי הפסיכואנליטי
הבולט ברומן הזה. אולי זוהי בסופו של דבר האהבה הגרמנית. בהקשר הזה מאוד מפתה לחשוב
על הבריא והחולה, והאם זה רלוונטי לחפש אחר סוג של נחמה.

קארין נויבורגר: החיפוש אחרי אהבה אמיתית הוא אולי מה שמאפיין את הדמויות, או את דמויות
המפתח, שקולן נשמע. אולי אפשר לומר ה"אהבה האבסולוטית", אהבה שממלאה הכל, כמו
שנאמר על ידי דמות שדווקא כן חווה אהבה, אולי לא מהסוג שכל אחד רואה אותה כ"אמיתית",

וזאת הדודה אתל שאומרת שגבר מסוים מילא אותה. כשמדברים על אהבה אמיתית בהקשר הזה, ואפילו אהבה בריאה, זה נראה לי מין סוג של חשיבה על אהבה שיש לה שורשים גרמניים מאוד, שראשיתם ברומנטיקה. הדרישה הזאת למיזוג מוחלט או מושלם בין שתי ישויות. בהקשר זה, אף שהספר מציג מרחב מאוד גדול של גרמניות, הוא באיזשהו אופן מציג דיכטומיה בין הישראלי לבין הגרמני. הדיכטומיה הזאת לא יכולה למצוא פתרון או פורקן או השלמה בתוך הסיפור. מבחינה זו אין כאן אהבה אמיתית. יש כאן אהבה, כמה וכמה ניצוצות של אהבה. למשל, איסטבן, שמאוד אוהב את נלה ומוכן לעשות הרבה מאוד בשבילה. זאת אהבה, אני לא יודעת אם אפלטונית זאת המילה הנכונה, אבל יש שם הרבה מאוד חום ונתינה, ונלה יודעת את זה ויודעת שהיא יכולה לסמוך על זה. דודה אתל באיזשהו אופן מוצאת אהבה, או לפחות מיניות, ומיניות היא גם כן סוג של אהבה. זו מיניות שגורמת לה אושר ותחושה של חיות ושל טעם בחיים. נלה אוהבת הרבה מאוד בדיעבד. האהבה שלה מתעוררת למשל כשהיא פונה לפרדי במכתב שהיא כותבת אליו לאחר מותו, ואז ישנה תחושה גדולה של החמצה ואכזבה. יש גם אהבה בין ביאטה לבין דודו. הם בסופו של דבר כנראה מוצאים רגע מאוד קצר, וגם טראגי, שיש בו אהבה. הם אוהבים זה את זה לשעה קצרה, ואז קורה מה שקורה, אבל כנראה הייתה שם אהבה בכל זאת. יש אהבה בין האחים בלאו שהולכים יחד: הם מוצאים את מותם מתחת לחנות הספרים של משפחת אדלמייר. "אהבה" אולי זו לא המילה הנכונה, אבל יש אחווה מאוד גדולה ביניהם. הם בורחים יחד, לא עולה לרגע אחד המחשבה לנטוש - אח אחד נפצע והולך למות והשני היה יכול לנטוש אותו, אך הוא בוחר להישאר. גם הבן של בעל החנות, קורט אדלמייר, שאחר כך ממשיך לנהל את החנות, מספר על אשתו רות, שהלך איתה עד לרכאו. השאלה היא איך מגדירים אהבה. יש הרבה מאוד מחוות של נאמנות, ויש גם דברים אחרים, אבל גם אהבה, אם כי הצד הטראגי הוא בסופו של דבר זה שגובר.

מיכל: אגב, נטישה לא מעידה על כך שאין אהבה. פרדי הוא הגבר היחידי שנלה מצליחה, אולי, מעבר לכל הפנטזיה, לאהוב. אחרי מותו יש לה פתאום סוג של הארה והיא כותבת לו מכתב, מעין וידוי, ואז היא נסוגה בשני המשפטים האחרונים.

דקל: דיברנו על הצד של האהבה, אני רוצה שנדבר גם על הצד של הגרמנית, השפה והתרבות הגרמנית, שזה עולם התוכן ששתיכן מגיעות ממנו. לשפה הגרמנית יש נוכחות מאוד בולטת הספר, וברוך כלל השימושים שלה הם אלימים. כך לדוגמה הגרמנית של נלה מופנית לפרדי כבעס, היא אומרת לו "Du bist ein Schuft", והיא משפילה את דודו בנה בהתקף של כעס שכולל קללה בגרמנית מול כל השכונה "Ausgesprochene idiot". פרדי תוקף בגרמנית עילגת, שהיא לא שפת האם שלו, את הקוזינה שמסרבת לשמוע גרמנית. אני רוצה לשאול אתכן מתוך הדוגמאות שנתתי מה אתן חושבות על האופן שבו הגרמנית מיוצגת ברומן, איזה סוג של גרמנית יש כאן, ומה המשמעויות של השילובים האלה.

קארין: גם כאן אני חושבת שיש תמונה רב-גונית, כי הגרמנית לא מופיעה אך ורק בהקשר אליים. היא מופיעה גם כשפה של מספרים יש קשרים אינטימיים איתה. מצוטטים שירים ממשוררים שונים, גם יהודים גרמנים, אם זה קורט טוכולסקי שהתנצר, אינגבורג בכמן ואלזה לאסקר-שילר, יהודיה שהגיעה לישראל. הספרות הגרמנית מוזכרת הרבה, מקס פריש, גתה, תומאס מאן, ועוד. מתוך הציטוטים האלה עולות תפיסות אחרות של הגרמנית, שהן לאו דווקא קשורות למקום האלים. הרבה פעמים ברומן אנחנו מקבלים שיחות שהתנהלו בגרמנית ומוצגות בתרגום עברי.

הגרמנית נמצאת מתחת לעברית או בשילוב איתה, זה קשר מעניין ומורכב, כמו כל הניסיון של הספר להציג את הזיקה בין התרבות היהודית הישראלית לבין הגרמנית.

מיכל: אולי אזכיר את הטופוגרפיה של המרתף, שזו אחת הנקודות המרתקות ברומן: למטה "היהודי" ולמעלה "הגרמני", למעלה מוכרים את הספרות והשירה הגרמנית ולמטה יש המסמך, העדות, העיזבון של המתים או הנעדרים, שלא "יצאו לאור". בשלב מסוים חלק מהטירוף של נלה הוא האובססיה שלה עם אותם כתבים שמוכרחים לצאת, והיא זו שחייבת להוציא אותם, לפרסם אותם. זו אמירה כמעט אלגורית, שאי אפשר בלעדיה. וזה בא ממקום אחר גם לספרות העברית ולדיון (המוכר כמעט עד לזרא), אבל מאוד חשוב כאן, על "המקום האחר". ישנו הסיוע החזק, איפה נלה מתה? היא מתה עם האחים בלאו, כי "אין לה מקום אחר". בכך שאין לה מקום אחר זה כמובן היפוך כפול, כי מה הוא אותו "מקום אחר"? זו איזושהי זיקה, קשה לראות את הדברים בנפרד, ומאוד מעניין לראות את השזירה. היא קיימת דרך האזכור של סופרים גרמניים, שזו עבודה מרתקת שראיתי בספר. למשל, "הר הקסמים", או "דוקטור פאוסטוס" של תומס מאן, כל אחד אגב מוזכר באופן שבדיוק מתקשר לעלילה, למשל לחולי, לטירוף, לאהבה הדקדנטית. "דוקטור פאוסטוס" מופיע רגע לפני שלוקחים את נלה ומאשפזים אותה, כפעמון אזהרה שמצלצל, צריך לכלוא אותה, מספיק. וכמובן השיר של אינגבורג בכמן - Die gestundete Zeit יש כמה תרגומים לעברית ומתוכם נבחר כאן "הזמן המושהה". כותרת השיר לפי תרגום אחר, היא "זמן שאול", וזה מהדהד מאוד יפה את השם "שאול" שהרומן נפתח בו. נדמה כי ישנו "צורך" בשירה של בכמן, וצורך לספר סיפורים, לגעת במיתוס, לבחון אותו. גם נלה וגם ביאטה מספרות סיפורים לבנים שלהן. בעצם התסביך האדיפלי נפתח משם, מהאופן שבו מספרים סיפור, ואיך זה מסתבך ומידרדר, ואחר כך הכל חוזר. גם דמותה הביוגרפית של בכמן מוזכרת, עם מקס פריש והטירוף. הספר מתרחש במינכן אבל ישנם גם האחים בלאו מאינסברוק, שם בכמן חיה, יש גם הקשר לאוסטריה ולשוויצריה ולצ'כוסלובקיה. אני חושבת שמעניין לחשוב על הזיקה הזאת, מדוע העברית "צריכה" את הגרמנית.

קארין נויבורגר: וכנראה שלא להיפך, כי באופן מעניין העברית לא בדיוק מגיעה לגרמניה, כי כשהיא מגיעה היא נופלת על אוזניים ערלות. כשנלה צועקת את השיר "שדות שבעמק" זה לא מהדהד בשום מקום, כאילו היא מדברת ג'יבריש. אף אחד לא מתעניין, בשנות השבעים-שמונים אפשר לצפות שהפסיכולוגים והפסיכיאטרים שם יגיבו, אבל אין שום התעניינות בעולמה של האישה הזאת, בעולמה הישראלי, היהודי, האחר. נראה לי שהדמויות העבריות בספר זקוקות לגרמנית, ואילו הדמויות הגרמניות אינן זקוקות לעברית. כשביאטה מגיעה ארצה, היא בקושי לומדת עברית ובקושי מתקשרת עם הסביבה. זה היבט חשוב בספר בנוגע למקומה של הגרמנית.

דקל: הזכרתן שתיכן שנלה נזקקת הרבה פעמים לתרבות הגרמנית. היא חיה בישראל ומצטטת טקסטים גרמניים קאנוניים גם כשאנשים רוצים לשמוע אותה וגם כשאנשים אינם רוצים לשמוע אותה. דודו הבן שלה תוהה האם זה "ניים דרופינג", או משהו שהיא באמת נזקקת לו. אני מצטטת מהרומן: דודו "תהא אם אמו בכלל הבינה את רעיונותיהם, או שרק אהבה להזכיר את שמותיהם."

קארין: וזה חוזר גם אחר כך בקשר בין נלה לבין הנס ריכטר, חוקר הספרות ובן זוגה במשך הרבה שנים, שמסייע לה לקבל מידיה של מר אדלמייד את חנות הספרים. הנס ריכטר כל הזמן נותן לנלה להבין שהיא לא מבינה כלום.

דניאל כהן-שגיא: השיחה בין נלה להנס על הספרות הגרמנית הוא הקטע הספרותי היחיד על ספרות גרמנית שאחרי המלחמה. זה קטע משמעותי שאומר איפה היא נמצאת ואיפה היא נמצאת. קארין: זה גם מעלה את שאלת הקשר בין הגרמנית לעברית על רקע ההתמודדות עם השואה והשתיקה של הספרות הגרמנית בנושא. זה הזכיר לי את הספר של ארנסטין שלאנט "The Language of Silence" זה מחקר על הספרות הגרמנית אחרי 1945, שטוען שהיא משתיקה את העבר הקרוב מאוד של השואה והנאציזם בכלל.

מיכל: זה דיון שהתנהל בגרמניה לפחות מאז 1990 (בעקבות האיחוד המחודש), דרך הביקורת על "קבוצת 47", וזה נכנס באופן מובהק בשיחה שהזכרתם בין הנס לנלה. יש מעין שינוי של פרספקטיבה או מין חילופי יוצרות: כשנלה בארץ הספרות הגרמנית קשורה בתשוקה נוסטלגית וממלאת אותה, בין אם היא מצטטת או עושה בה שימוש אחר היא רוצה אותה לצדה, ואז כשהיא מגיעה לגרמניה היא פתאום מתחילה לחשוב מה היא תעשה עם כל הגראס והלנץ ו"סופרי 47". כמו וינפריד גאורג זבאלד (Sebald), שמבקר את אלפרד אנדרש, ממייסדי "קבוצת 47" על שבמקום לעסוק בדבר עצמו הוא שולח את הגיבורים שלו למרחבים רחוקים, אקזוטיים. במובן זה זו הסטה, זה *Verschöbung*: אתה לא מדבר על הדבר עצמו, אלא שותק עליו. כמו היהודים, רוחות הרפאים, במרתף, כשלמעלה מוכרים את גינתר גראס, וגם את גיתה ואת שילר. זה קשור לשאלה של הגרמנית, לשתיקה ולדיבור, מה נחשף ומה נשאר סמוי ומהוסה. יש משפט יפה בספר שמתאר את השפה הגרמנית ככלא. אני רואה את האמביוולנטיות שם, כי הכלא גם מגן על הדמויות בצורה מופלאה. נלה וחברותיה מגיעות לארץ, מפוחדות, והשפה היא משהו שאתה נאחז בו כדי לשרוד, זה הבית שאתה מביא איתך למקום שאתה עדיין לא רואה בו בית, שגם מאפשר לך למצוא בית במקום החדש. זה משחק גם על הביתי והאל-ביתי (Unheimlich), מהשיח הפסיכואנליטי של פרויד, וגם מעלה את השאלה אם הגרמנית מגינה או חוסמת.

דקל: נגענו בזה קצת, וגם נכתב על הכריכה, שהספר מדבר גם על היחסים בין ישראל וגרמניה. אנחנו נמצאים במכון גתה הירושלמי, ולירושלים יש תפקיד מאוד חשוב ברומן. נלה אמנם ברחה מארץ-ישראל אבל ירושלים תמיד הייתה בעבורה יעד נחשק, כשהיא רצתה להתפנק היא קראה באמבטיה את האלבוט הגדול על ירושלים בעוד שבשירותים קראה את *Israel Nachrichten*. תמיד הייתה לה חיבה לעיר, היה לה אוסף של כיפות של ירושלים. דודו מעלה פנטזיה שאולי ירושלים הייתה מצליחה להציל את נלה ולמנוע את הנטישה שלה. מה זו בעצם ירושלים ברומן? האם זה מקום אוטופי? האם הייצוג שלו סטריאוטיפי מבחינתה? האם היא מכירה את ירושלים?

קארין: קשה לדעת. אני חושבת שיש קשר או זיקה בין האהבה לירושלים לבין האהבה לאבא שלה ולמסורת היהודית... באופן מעניין היא לא מגיעה לשם. זה גם סוג של בחירה, כמו שהיא לא בוחרת לחזור בתשובה. אפשר היה לחשוב שתעשה כזה דבר, לאור הבית ממנו באה, ולאור העובדה שהיא זוכרת בדיוק באיזה מקום נמצא כל ספר בספרייה של אביה, איפה המשנה ואיפה השולחן ערוך והפרשנים של שולחן ערוך והרמב"ם... כל המסכת של המסורת היהודית מוזכרת שם. באותה מידה ירושלים הוא מקום שנלה תסתכל עליו באמבטיה כבאלבוט תמונות, אבל לא מקום שתעבור לחיות בו.

מיכל: מהתחביר של הספר נרמה לי שזה לא המקום הקונקרטי. כמו שהיא בורחת מתל אביב היא בורחת מירושלים, ואולי המקום היחידי שהיא לא בורחת ממנו זה המרתף. הכל קורס לשם בסוף.

דקל: אני רוצה לשאול את מיכל, עסקת הרבה במחקר שלך בזיכרון ובייצוג שלו בספרות הגרמנית אחרי מלחמת העולם השנייה. במאמר מאוד מעניין שלך דיברת על עבודת ההיזכרות. בספר "אהבה גרמנית" העיסוק בהיזכרות הוא לא דרך המוסיקה אלא דרך הספרות. רציתי לדעת אם את רואה קשר בין שני המנגנונים האלה, בין מה שתיארת במחקרך למה שקורה פה ברומן.

מיכל: העיסוק שלי במוסיקה בא מהאהבה שלי. מה שעניין אותי בטקסטים שבחנתי, של הספרות הגרמנית שנכתבה לאחר 1945, היה הצורך של הסופרים הגרמנים לפנות אל המוסיקה כדי למצוא שם כלים לכיטוי או להתמודדות עם דבר שקשה למצוא לו כיטוי בשפה. איך בעצם מייצגים משהו, אבל בלי למחוק או לחבל בעוצמה שלו. במובן הזה המוסיקה מאפשרת כל מיני דברים. אני חושבת שברומן זה פחות המוזיקליות, אבל אם אנחנו מנסים ליצור איזושהי ההירשות למרחב של ספרות גרמנית. גם ההירשות לאותה זיקה בין הגרמניות ליהדות, כמו בטופוגרפיה של החנות והמרתף שהזכרתי קודם, האחד צריך את השני והאחד יכול לצאת רק דרך השני. כאן, אולי, ניתן לחשוב על מעין מרקם מוזיקלי. אם אפשר לדבר על סוג של זיכרון פואטי שמהדהד - והדהוד הוא מטיבו מרומז, נרמז, ולא "קורא לדברים בשם" - אז אפשר לראות גם ב"אהבה גרמנית" את ההירשות והצורך לתת ביטוי למשהו שהוא מעבר לשפה.

דקל: בסוף הרומן נלה עוזרת לביאטה להשתחרר מהכלא אבל אחרי התקף של טירוף היא נכלאת בעצמה במוסד לחולי נפש. היא אומרת כך: "כלאו אותי פה וחושבים שמותר להם הכול, הם לא יודעים שזאת הפינאלה שלי. הפינאלה של החיים שלי (...). אין פינאלה, בשביל פינאלה הייתי צריכה לחיות את החיים אחרת." מבלי לפתור את כל התעלומות אפשר לומר שלכל אחת מהדמויות יש מרתף ולכל אחת מהן יש בו סוד. מה חשבתם על הסוף של הרומן?

מיכל: מאוד אהבתי את הסוף, אקרא רק קטע: "כעבור שבוע התגלתה גויייתה במרתף שמתחת לחנות הספרים. הנס לא הבין איך לא חשב על כך מיד. נרמה שלא היה לה מקום אחר ללכת אליו." וכאן התחלתי את הקריאה שלי וכאן כל היחסים בין גרמניה לישראל בהקשר של תרבות, בהקשר של זהות. הבדידות הזאת, שכדי לגעת בה ולהתקרב אליה צריך את האחר, וכאן הוא אחר של שפה. את זה אני רואה בסיום. הזיכרון הזה, משהו שמבליח ומזכיר לנו, הוא מאוד חזק.

דקל: יש רגע יפה שדודו כותב, רגע לפני שהוא נוסע למינכן. "דודו לא זכר אם דיבר אי פעם עם אמו על האהבה והמוות, אף על פי שעסקה בכך לעתים קרובות. השיחות שלה עם לוקאש, שהאזין להן מעבר לדלת חדר השינה, היו המפגש הראשון שלו עם נושאים כאלה. דודו חשב שאמו הייתה מוותרת על אחת מעיניה בתמורה לחודש עם אהוב לבה, ומתפשרת גם על יום אחד. הוא עודד את עצמו במחשבה שלאמו יש חושים וכישורים של שורדת. גם אם הייתה חיה בקרב האיגואנות באיי גלאפאגוס, הייתה מחזיקה מעמד. הראש שלה הוא מחסן בלתי נדלה של חומרים, והיא משתמשת בהם כשהיא צריכה. יש שם פרוזודורים מלאי מידע וחריצים וסדקים שבהם היא אוגרת את כל הזיכרונות. אבל יש דברים שאפילו היא לא יודעת." הציטוט מתחבר מאוד יפה לסוף ולמרתף. אני לא בטוחה שהנימה שלנו אופטימית במיוחד, אבל אולי זה מוגזם לצפות לנימה אופטימית ברומן שחושף חומרים נפשיים מאוד מורכבים ומסעירים.

דיוקן פואטי של השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית

על סוף העולם – תרגום וערך אשר רייך

האנתולוגיה *סוף העולם*² מציגה מבחר מרשים משיריהם של כשלושים מהמשוררים האקספרסיוניסטים, שרובם לא תורגמו לעברית מעולם. היא נפתחת בדברי המתרגם והעורך, המשורר אשר רייך, על השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית, ונחתמת במאמרו על רקעה, גוניה ושלוחותיה של השירה הזאת גם באמנות היוזואלית, במניפסטים ובכתבי עת של התקופה.



רייך בחר לבנות את הספר מחמישה שערים, חמש קטגוריות. אין ספק שחשיפת המכנים המשותפים בין משוררי קטגוריה זו או אחרת תורמת להארת צדדיו השונים של הזרם החשוב הזה, שלימים נודעה לו השפעה ארוכת טווח על השירה האירופית והאמריקנית, ובתוך כך על כל התנועות הגדולות שצמחו בעקבותיו - דדאיזם, סוריאליזם וכו'. בכל אחד מהשערים שירים ייצוגיים של משוררים אחדים עם הקדמה על כל אחד מהם. בין החשובים והנודעים כלולים כאן גוטפריד בן, אלזה לסקר-שילר, גיאורג טראקל, ברטולד ברכט ואחרים.

היוצרים האקספרסיוניסטים בענפי האמנות השונים חשו באינטואיציה חדה את הנורא המתרגש לבוא, ורובם נתנו ביטוי סוער לתחושתם המוקדמת מתוך צורך לחולל מציאות אחרת, חדשה וטובה יותר. "הזעקה" (1893), ציורו האקספרסיבי של מונק, היה

קריאת החלוץ שבישרה את האקספרסיוניזם, ואחריה השמיעו קולם יוצרי השירה והפרוזה. הייתה זו צעקה פנימית שביטאה בדידות וחרדה ללא גבול. זמן-מה לפני שצייר את מה שנחשב לסמל אוניברסלי של העידן המודרני, כתב מונק ביומנו: "חשתי זעקה גדולה ואינסופית המפלחת את היקום כולו". כפי שניתן לראות (אצל קליי וקנדינסקי, למשל), האקספרסיוניזם בשירה לא היה מנותק מן האמנות הפלסטית. הפחד הכללי מן העתיד לקרות יצר סימביוזה פורייה ומרתקת ברמות שונות בין יצירותיהם של ציירים ומשוררים כאחד.

² הוצאת הקיבוץ המאוחד 2013, עמ' 238

מתוך כוונה להאיר גוונים שונים בהבעה האקספרסיוניסטית, בחר אשר רייך לפתוח ולסיים את האנתולוגיה בשני שירים בעלי אותה כותרת - *סוף העולם*: האחד של יעקב ואן-הודיס והשני של אלזה לסקר-שילר, משוררים שנימנו על מבשרי האקספרסיוניזם הגרמני. אבל גם ראוי לציין, שבחירת המתרגם לפתוח בשירו של ואן-הודיס היא בהשראת פתיחה דומה של האנתולוגיה הראשונה והחשובה של השירה האקספרסיוניסטית בעריכת קורט פינתוס.

כנגד טלטלת החרדה והאפוקליפסה בשירו של ואן הודיס ("רעפים עפים מגגות נשברים", "רכבות נופלות מן הגשרים") עולה משירה של לסקר-שילר צער העולם (Weltschmerz), החובר לחרדה הקיומית מן המוות: "יש בכי נורא ביקום / כאילו מת האל הטוב והמיטיב, / והצל העופרתי צולל מטה עגום / וכבד קבר". ועם זאת, המסקנה המתבקשת על פי המשוררת היא דווקא פוזיטיבית: היצמדות להנאות הרגעיות וניקת לשד החיות של הקיום, שהוודאות המוצקה שלו היא עצם הידיעה "שבו מבשיל אז כורח מותנו". אכן, המוות היה נושא בולט בשיריהם של האקספרסיוניסטים, שרבים מהם התגייסו ונהרגו בחזית במלחמת העולם הראשונה. אחד מהם, אלפרד ליכטנשטיין, התנבא במדויק בשירו "פרידה" על מותו הקרב במלחמה.

סוף העולם של ואן-הודיס היה אחר כך קטליזטור לשירי משוררים אחרים שנכתבו בהשראתו. כשנתיים אחרי פרסום שירו של ואן הודיס כתב ליכטנשטיין בשירו "דמדומים": "סחוט הרקיע ונראה כסחבה, / האזלה לו משחת הפחל?" ובהמשך: "אל שמשה גבר שמן נדבק, / נער רוצה אישה רכה לחלל. / מגפיים נועל ליצן אפור כשק. / עגלת תינוק מייללת. כלב מקלל". לתמונות הריאליסטיות הנתונות בזמן הדמדומים לא נלווה שום הרהור. בשירו של פרדיננד הרדקופף "מאוחר" יש חיבור ל*סוף העולם* של ואן-הודיס ול"דמדומים" של ליכטנשטיין: "כל כך קמצן הצהרים, ניצב עגום. / אגם אפלולי שוקע בקברו. / זהו אורו האחרון של היקום".

לשירה האקספרסיוניסטית היו אמנם מאפיינים ידועים שהבדילו אותה מסגנונות שקדמו לה, למשל שימת הדגש על עוצמת הרגש ופריצת גבולותיו המסורתיים של כוח הביטוי לצירופים חדשניים וכן התרחקות מן החריוזה. ואף על פי כן שירה זו הייתה רבת פנים וגוונים בתוכן ובצורה: דחיסות ופאתוס, ליריות ופשטות הלשון, ישירות סרקסטית ועוד. דיאלוגים ליריים רבים בין אלזה לסקר-שילר למשוררים אחרים (בין היתר: ורפל, טראקל, דרויבלר) מגלים חלק מן המורכבות הזאת. בשירו האירוני "אקספרסיוניסט" חוֹרז גוטפריד בֶּן: "את דיוקנך לא יטביעו במטבע, / כפי שעשו לסאפפו ביוון, / ולא יכו את דמותך במרצע. / ולמלשינים בל תהי תרבות, כמובן", ומסיים בישירות מהולה בסרקזם: "היש בגרמניה תרבות הלשנה?" דיוקן נוסף עולה מן השיר "המשורר" של פרנץ ורפל, גם הוא מראשוני האקספרסיוניסטים: "הנני, רק אני, כמו זכוכית, / דרכי משליך העולם את שפעו השוצף".

אין ספק שהאורבניזציה והמעבר מן הטבע הפסטורלי לעיר הסואנת תרמו להלך הרוח האקספרסיוניסטי עם כל המתלווה אליו. בשיר הדיוקן שלו "על פ.ב. האומלל" מצהיר ברטולט ברכט: "אני מן היערות השחורים באתי. / אמי נשאה אותי ברחמה אל הערים הגדולות / שם נולדתי וכפור היערות / בעצמותי יישאר עד יום מותי. // רק בעיר האספלט אני ממש בבית". בשירו "נוף אירוני" כותב קלאבונד: "שם, בטן שחורה, ארץ בה השוטר / צומח מתוך המחוזות הכפריים, / נחוש לשמור על הסדר, ובאגרופיו / מגרש את ענני הערב / הנוודים אל תוך הלא

ידוע". תהליך זה השפיע כמובן גם על הלשון שהתרחקה מעתה מן הרומנטיות והסנטימנטליות והחלה לבטא מציאות עירונית אלימה וחרדתית.

אף שאשר רייך מודה שקשה לתחום בין המשוררים האקספרסיוניסטים שלפני מלחמת העולם הראשונה מאלה שבאו אחריה, הקטגוריות השונות שעל פיהן בנה את האנתולוגיה מצביעות על קיומם של מכנים משותפים בין משוררי קבוצה זו או אחרת: זמן ההתקבלות וההשתייכות לזרם החדש, תימטיקה, תפיסה רעיונית וייחוד לשוני.

הפרק הראשון כולל את מבשרי האקספרסיוניזם כתיאודור דויבלר, יעקב ואן-הודיס ואחרים. בפרק הבא – משוררי האקספרסיוניזם המוקדם בין השנים 1911 – 1914, עליהם נמנים בין היתר ארנסט בלאס, גיאורג הייס, אלפרד ליכטנשטיין וגוטפריד בן – משוררים בעלי סגנונות שונים, שהמשותף ביניהם הוא פרסומם והתקבלותם לקנון האקספרסיוניסטי עד פרוץ מלחמת העולם הראשונה.

הפרק השלישי מוקדש למשוררים הברלינאים שפעלו בברלין וכתבו על עירם האהובה בין 1913 ל-1919. גם כאן מוצגים סגנונות שונים. מרבית שיריו של פאול בולרט על ברלין מצטיינים באיכותם המיוחדת, בקצב ובתמונות היוצרים רצף חזיתי מרשים. מקס הרמן ניסה כותב בצד שירי הברידות והאכזבה מן הידידות שיר על טירגרטן סתווי בברלין ושיר על "עיר ללא ילדים", שבמקום מצהלות משחוקיהם היא הומה יללות צופרים ה"מגרשות אותנו / בטרוף אל תוככי המקלטים". קלאבונד שולח קריאתו לחלל הבוקר המתעורר בפרידריכשטראסה: "הו עולם פראי! תן לי ליפול בחשכה".

הקו המחבר בין משוררי הפרק הרביעי "מהפכנים" הוא התפיסה הסוציאליסטית. הם כרכו יחד מהפכה ספרותית ומהפכה חברתית. פאול צ'אך שם את הדגש בשיריו על מעמד הפועלים. בשירו "רחוב המפעל היומיומי" הוא מתריס על המצב התעשייתי והחברתי בברלין: "אין שם דבר מלבד חומות!" ובהמשך: "אם אדם נוגע בך, מבטו הצונן פוגע בך / עמוק עד לשד עצמותיך". גם ברטולט ברכט נכלל כאן, מכיוון שבשנותיו המוקדמות השתייך לאקספרסיוניזם. שירתו החברתית והרעיונית מתובלת בהומור חד, דוגמת "עץ הצפצפה מכיכר קרל".

הפרק האחרון "מיוחדים", אולי המרתק ביותר, מתייחס לתקופת זמן ארוכה יותר בה יצרו המשוררים הכלולים בו (1911 – 1966). אשר רייך מוצא חוטים גלויים וסמויים המקשרים בין שירתם של אוגוסט שטראם, גיאורג טראקל, הנס ארפ, הוגו באל ודומיהם. המשותף לכולם הוא שימת דגש מיוחד על אופני הביטוי הלשוני, שבלטה פחות אצל משוררים אחרים בני דורם. אוגוסט שטראם, המופשט מבין המשוררים האקספרסיוניסטים, אהב את התמציתיות ואת החידושים הלשוניים וכתב שירים מברקיים ובעלי מקצבים קיצוניים. כך למשל שירו "פלא". הנס ארפ כתב טקסטים סוריאליסטיים בלשון אקסטטיט וגיאורג טראקל דיבר באמצעות השתיקות הטעונות בין השורות, דוגמת שירו "רוגע ודממה".

המבחר הרבגוני *סוף העולם*, בתרגומו המושקע של אשר רייך פותח אשנב ליצירותיהם של טובי המשוררים האקספרסיוניסטים, שחיו לעומק את אירועי הזמן וברגישות חדה כסיסמוגרף ידעו לתת ביטוי הולם למתרחש בתוכם ובמציאות הגועשת סביבם. על העטיפה הציור "צמד רקדנים מודרני" (1922) של הצייר הגרמני אוטו דיקס, שהרבה לצייר פרוצות ונכי מלחמה וביטא בכך את הריקבון והשפל המוסרי של החברה בעשורים הראשונים של המאה הקודמת...

טראומה ואהבה

על ספרה החדש של מלכה נתנזון

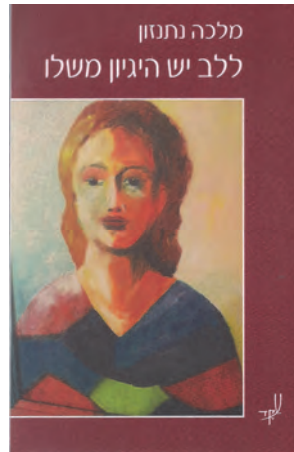
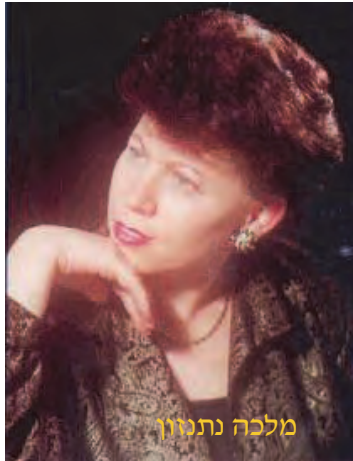
בלשון צבעונית, מלאת חיוניות ועשירה, מתארת מלכה נתנזון קורות חיים של משפחה אוהבת והתמודדותה עם פוסט טראומה, אותה חוֹן אבי המשפחה, בהיותו הלום קרב ממלחמה שלא כל כך מדברים בה, מלחמת ההתשה. כאשר במרכז הרומן עומדת אהבתה האמיצה והנואשת של רעיתו, היודעת לחשוף את נפשה שלה ולגלות את נפתולי נפשו וייסוריה של האישה שאיתה, מתוך אמפתיה עמוקה, מתוך הזדהות עד לכיטול עצמי: "והייתה נמרוד, והייתה עצמה, ולא הייתה נמרוד ולא הייתה עצמה" (עמ' 141), "וכל האנגריות תועלו והצטמצמו למכאוביו ולצרכיו של נמרוד". ברקע הרומן ניצבים תמיד תולדות המדינה במשך למעלה מארבעים שנה האחרונות, דוגמת הטבח בנתב"ג או רצח הספורטאים במינכן, צבועים באהבת הארץ ונופיה, בתיאורים עדינים וליריים להפליא: "ערב, הילת מסתורין ענוגה יורדת על העמק, רצועות דקיקות של אור מסתננות בעד לעלוה סבוכה, מעוררות ריגשה. הארץ עטופה בשלות אדמה שרוותה זה עתה את אחד מגשמי החורף האחרונים --- ריחה עולה ומציף את העמק."

זהו רומן מרתק, שהוא גם מסמך אנושי דרמטי של סיוטים מחד ויופי נדיר ומרגש מאידך, הכתוב ביד אמן של משוררת, אף מעוטרת בקטעי שירתה, אשר מצליח להעמיד, בשפה מוחשית כמו של מדיה ויזואלית נתח חיים, שכולו פרי המציאות הישראלית, שיש בה לא רק איבה, מלחמות ופיגועים אלא גם ידידות ושיתוף פעולה ושכנות טובה בין יהודים וערבים. הישגו הגדול של הרומן הוא בכך, שהמחברת מצליחה לשמור על רמת לשונה הפיוטית, הפיגורטיבית והסוגסטיבית, מתחילתו של הרומן ועד סופו ולהעניק לנו, הקוראים, תחושה מפעימה של יופי גם אם התכנים המשודרים הם קשים מנשוא, אך מבלי לפגוע ולו לרגע באמינותו של הסיפור. וזאת בזכות העובדה, שעל אף סגנונו הפיוטי, כל הדיאלוגים בו טבעיים ומשכנעים וכולו אמת.

דוגמה ללשון הפיוטית הוא הקטע האוקסימורוני הבא: "המסדרון הלבן היה ארוך וצר מתמיד, דומה היה למערה חשוכה שעטלפים מתעופפים בה...". זוהי לשון המעניקה תחושה של שגב וגבורה גם ברגעים של רפיון וחולשה: "כבר ארבעים שנה הוא נושא את סלע התופת שלו על מעלות הזכרון, וזה שב ומפיל אותו אל החול הרוחש חלקי גופות זועקות אליו לילה-לילה, משוועות לחיבור, לצד שרידי טנקים שרופים, וכל כמה שיתאמן, אין הוא מצליח לחבר את החלקים זה לזה כיאות. "אני לא מצליח!" הוא זועק בשנתו, "אני לא מצליח."

ייחודו של הספר הוא בסגנון המצליח להרכיב יחדיו, למקשה אחת אמיצה את התיאורים הפלסטיים החושניים עד גבול הסוריאליזם יחד עם דיאלוגים ריאליסטיים לחלוטין הלקוחים מן החיים ממש. שני גיבורים לרומן: נמרוד - מפקד טנק שנפצע, שהוא בעצם גיבור בעל כרחו, וקרוב מלחמה בעת ובעונה אחת, ורעיתו - ריקי, שהיא "עזר כנגד" במלוא משמעותו הראשונית של הביטוי, שהיא גיבורת-על כמעט מיתולוגית, המעמיסה על גבה את משא חיי שניהם. גם היא בעצם, כמו גם ילדיהם, קרבנות מלחמה מובהקים שאין מרבים לדבר עליהם, אם בכלל. זהו סיפור על אהבתה האובססיבית של ריקי, הגיבורה, לנימרוד אהובה. חפשתי צידוק להמשך דבקוּתה באהבה זו, שעל אף הסבל הנורא שזוגיות

עמו, מלאת הייסורים, גורמת לה, היא אינה מרפה את אחיזתה בה ולו לרגע, גם בעת משברים חוזרים ונשנים, ואינה פוחתת בעוצמתה. חפשתי גם מה נותן לה כח להמשיך בה ולא לרפות, למרות שהיא מודעת לסכנות העורבות לנפשה שלה ונפש ילדיה בעצם נאמנותה ומסירותה לאיש הסובל מהלם קרב. מצאתי שזה הזכרון החי של האהבה הראשונה הגנובה, האהבה בהחבא והחזקה מעין כמוה, שבכוחה לפרנס חיים שלמים. "משהו כמעט רליגיזי חיבר את החייל כחול העינים והיפה עד כאב - נמרוד, ואת הנערה המאוהבת - בשעות גנובות של חסד על ההר שפרש לרגליהם תכלת וטורקיז, כמרבד של קסם. כאילו כל המקום מונח בכף ידם, כאילו למענם בלבד מגיש ההר את מראה השמש המזדווגת עם הים, והאור מוליד מראות כעין הילה ססגונית גולשת על המים, עוטפת אותם באהבה (עמ' 13)



וכך נאחזת ריקי שוב ושוב באהבתה הראשונית, מנסה להשיבה לתחייה ומנסה להשיב את אהובה אל דמותו המקורית של לפני המטמורפוזה, אל מה שהיה לפני האסון, עלם מאוהב יפה תואר ומלא קסם. לא מוכנה להשלים אם אבדנה של החוויה הראשונית, להיפרד ממנה, להפרד מאושרם שהיה כה קצר-מועד וכה מבטיח. בכח ובעוצמה, למרות חוסר הסיכוי, היא נאבקת לממש את ההבטחה לחיים מאושרים,

הבטחה שלא קוימה, רק השאירה בה געגועים ענקיים, בור שחור המבקש להתמלא, כמיהה שאין חזקה ממנה. באחד הקטעים היפים שבספר, היא מתרגמת את כמיהתה למילוי של הבור לכמיהתה לתינוק, שהיא הכמיהה להתחדשות. "חשה כאובדת בתוך ים שחור נטול אופק, ולמרות מצבה, ובניגוד לכל היגיון, הצמיח גופה כמיהה בלתי נשלטת לתינוק" (עמ' 138).

לטבע תפקיד חשוב בחיי הגיבורים ותפקיד פיוטי חשוב ברומן עצמו. הטבע הוא הגורם המנחם ומרגיע את נפשם של הגיבורים מחד, ומבחינת מבנה הרומן הוא יוצר אתנחתא מרוממת נפש לקורא שהאירועים הטראגיים הקשים, המדכאים, המתוארים, עלולים ליצור בו דחייה מהמשך הקריאה. ומאידך הם מראה סמלית המשקפת את נפשם של המיטלטלת בין ייאוש לתקווה. -- שמיים וים זעפו זה בענני האדומים-שחורים, וזה בגליו הגבוהים ומעלי הקצף האפור. פתחה סדק צר, ריח אודרכת עלה בנחיריה --- (עמ' 263)

מה שהפתיע אותי בספר הזה, הוא קולה של המספרת, שהוא תם ותמים ומלא אמונה בכוחו המזכך והמרגיע של היופי. קול חף לחלוטין מכל אירוניה או ציניות, קול שנרדף למצוא כמותו בימינו ונקל ללכת שבי אחריו. זהו רומן מטלטל הסוחף גם את הקורא, כמו את גיבוריו, בין העבר האידילי לבין ההווה המסויט וגם להיפך. מתהומות נפערים של יאוש אל רגעים מפעימים של שגב ויופי, של דכאון והתעלות, וחזור חלילה. כי המציאות שנכפתה עליהם היא מציאות של אין מוצא אחר זולת "או להתרסק ולשקוע יחד איתו, או להתעלות ולהעלות אותו", כמו שאומרת הגיבורה במשפט המסיים את הספר, וזה הופך להיות טעם חייה.

<p>יעקב אלג'ם – יליד בולגריה (1942), כותב שירה מגיל צעיר. עלה ארצה ב-1948 התיישב עם משפחתו ביפו בה הוא מתגורר גם היום. ספר שיריו החדש שירים באור הנעול הופיע באחרונה.</p>
<p>פרופ' רוברט אלטר – מחשובי העוסקים בחקר הספרות בארצות-הברית, מלמד ספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת קליפורניה ברקלי משנת 1967; פרסם עשרים וחמישה ספרים.</p>
<p>שולמית אפפל – מן הבולטות בשירה העברית היום. ספר שירה השישי, שהופיע באחרונה, <i>פחות מאמת אין טעם לכתוב</i>, נתקבל בהתרגשות ובאהדה על ידי הקוראים והביקורת.</p>
<p>יערה בן-דוד – משוררת מבקרת ספרות ואמנית חזותית. לא מכבר התפרסם ספר רשימות הביקורת שלה <i>במבוכ המראות</i>.</p>
<p>פרופ' ניצה בן-דב – מרצה לספרות באוניברסיטת חיפה. ספרה האחרון עד כה, <i>חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות</i>, ראה אור בהוצאת שוקן ב-2011.</p>
<p>ישראל בר כוכב – מן המרכזיים במשוררים העבריים היום. ספר שיריו האחרון עד כה <i>שמועות</i>, ראו אור אשתקד.</p>
<p>אורי ברנשטיין – מבכירי השירה העברית. ספרו החדש <i>הזיכרון הארוך של האהבה</i>, נסקר כאן.</p>
<p>ד"ר משה גרנות – מספר ומבקר. חיבר ספרי פרוזה וספרים לנוער. עורך <i>מאזנים</i>. ערך את <i>לקסיקון סופרי ישראל</i>.</p>
<p>ריקי דסקל - משוררת ושחקנית, הופיעה בתיאטרון חיפה ובאר שבע. פרסמה 5 ספרי שירה.</p>
<p>נעמי הברון - דוקטורנטית לפסיכולוגיה בתחום רכישת השפה באוניברסיטה העברית,</p>
<p>אסתר ויתקון - היא משוררת ומספרת לילדים, ציירת ומרצה</p>
<p>שמעון לוי – פרופ' לתיאטרון, במאי, מתרגם ומחזאי. באחרונה ראה אור ספרו <i>התניף כתיאטרון</i>.</p>
<p>עמית מאוטנר – משורר יליד 1978, מתגורר בחצב. מורה לתאטרון בתי-ספר תיכוניים באזור השפלה, מנחה סדנאות לכתיבה יוצרת. עורך הטור נדודי שירה במגזין של האוניברסיטה הפתוחה</p>
<p>פרופ' דן מירון – מחוקרי הספרות העברית וספרות היידיש ואחד המבקרים הבולטים בישראל. זוכה פרס ביאליק לחכמת ישראל (תש"ם) ופרס ישראל לחקר הספרות העברית (תשנ"ג-1993).</p>
<p>ד"ר חיים נגיד – סופר, משורר, מחזאי. בקרוב עומד לראות ספרו <i>מאוטופיה לסימולקרה</i>, מתוכו נלקח המאמר המופיע בחוברת זו.</p>
<p>רוני סומק - יוצר רב תחומי, משורר ואמן חזותי. באחרונה התפרסם ספרו החדש <i>כוח סוס</i>, שזכה לשבחי הביקורת. ציוריו מעטרים מדי פעם את שערי גג.</p>
<p>ד"ר מיכל פופובסקי – חוקרת ומרצה על סמיוטיקה, אוריינות חזותית ועיצוב בבצלאל ובבמכללת סמינר הקיבוצים, יוצרת בקולנוע התינודי ובאמנות החזותית.</p>
<p>פרופ' שאול פרידלנדר - מומחה לחקר ההיסטוריה של השואה וחתן פרס ישראל לשנת תשמ"ג. מכהן כפרופסור באוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס. נבחר בשנת 2000 כחבר באקדמיה האמריקנית לאמנויות ומדעים, ובשנת 2008 זכה בפרס פוליצר.</p>
<p>פרופ' גד קינר – חוקר, שחקן, מתרגם. ראש החוג לתאטרון באונ. ת"א. יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל. בקרוב יראה אור ספרו "איבסן – חמישה מחזות", אותם תרגם מנורבגית.</p>
<p>פרופ' מיכאל קרן - חוקר במדע המדינה ומחזיק הקתדרה הקנדית לתקשורת, תרבות וחברה אזרחית באוניברסיטת קלגרי. חיבר ספרים רבים בתחום ספרות פוליטית ותקשורת פוליטית.</p>
<p>ברכה רוזנפלד – משוררת, מתרגמת ומבקרת רבת פעלים. ספרה <i>אחר כך הייתי בראשית</i> זעכרה אותה בפרס אסיי, וראה אור בספרא.</p>
<p>פרופ' זיוה שמיר – לשעבר ראש בית הספר למדעי היהדות באוני ת"א. מרצה במרכז הבין תחומי ובמכללת סמינר הקיבוצים. באחרונה ראו אור ספריה <i>מפי הטף, על מעשיותיו המחורזות לילדים של ביאליק, וצפיריים</i>, הנסקר בחוברת זו.</p>

פרפר פרלון



שירים מאת לורן מילק

לורן מילק כותבת שירה פורצת גבולות, מרגשת, ארוטית, שירה שכמותה לא נכתבה בעברית עד היום. המשוררת אפרת מישורי כתבה על שירתה: "שיריה הם תפילות, קריאות והשבעות מישהי כמהה, משתוקקת למישהו, למישהי. שמות התשוקה מתחלפים, זה גבר ופעם זו אישה. מבעד לחילופי המשמרות ניבט אותו עולם: אלים, מחוספס, אכזרי, אך גם צבעוני, אגדי, מכושף ורווי קסם".

לורן מילק היא בין הבולטות בדור המשוררים החדש של שנות האלפיים, ושירה אהובים לא רק על קוראי השירה אלא גם על המוסיקאים. הם הולחנו על ידי אליה סממה ונעמה אור, יוני לבנה, רונית שחר, אלונה דניאל, אור טפלו וגלי חי.

הספר זכה בפרס אסי לשנת 2012

פחות מאמת אין טעם לכתוב



שירים מאת שולמית אפפל

לאחר הפסקה של עשרים שנה, הוציאה שולמית אפפל את ספרה החדש, ובו שירים מרגשים, עמוקים, כתובים בהומור עצמי חכם. כל שיר הוא כמו טיפת דם, אמרה המשוררת מאיה בז'רנו על שיריה בספר החדש. אלי הירש כתב *בידיעות אחרונות*: "שיריה החדשים מגלים שהיא נחלצה לא רק מאקלים ספרותי מעיק אלא גם ממשוה פנימי יותר – מאחיותם של מאורעות היסוד שעיצבו את חייה". וארז שוויצר כתב *בהארץ*: "אפפל מצליחה לעקוף את המלכודות ואינה מהססת לחשוף חולשה, נזקקות, עוינות כלפי בני משפחתה וכמיהה אליהם. העוצמה הישירה של כאבה מרטיטה..."

הוצאת ספרא, איגוד כללי של סופרים בישראל, רח' קרליבך 11 תל-אביב

טל. 03-6950019; 03-6950032; פקס. 03-6950012

ידידי איגוד הסופרים - facebook www.sofrim.org.il igudil@netvision.net.il

ספרי ספרא בכל חנויות הספרים

ספרי עיון חדשים בהוצאת ספרא

צפריים

ביאליק נגד הרצל ו"הצעירים"

מאת: פרופ' זיוה שמיר



הספר מתמקד במאבק הפוליטי והפואטי של ביאליק ב"צעירים" המתמערבים ובמנהיגם מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, יריבו של אחד-העם, אביו הרוחני של המשורר. ביאליק היה שוחר שלום מטבעו, אך נקלע כל ימיו למאבקים מרים נגד יריבים שביקשו לשנות את המציאות ולהכתוב ערכים אתיים ואסתטיים חדשים. בשנות מפנה המאה העשרים השחז המשורר את קולמוסו נגד יריביה של הציונות הרוחנית של אחד-העם - תאודור הרצל וחסידיו "הצעירים" - ובערוב ימיו הוא נקלע למאבק עם המשוררים הצעירים ש"מימין" ו"משמאל", שראו ב"משורר הלאומי" מכשול בדרך התפתחותה של היצירה המודרנית. הספר עוקב אחר מאבק זה ביצירות שבהן הוא גלוי וביצירות שבהן הוא סמוי מן העין. הספר יצא בהוצאת "ספרא" בשיתוף עם הוצאת "הקיבוץ המאוחד".

התנ"ך כתיאטרון

מאת פרופ' שמעון לוי

מאת: שמעון לוי



התנ"ך מוצג בספר זה בגישה מקורית: טיפול בחלקיו הסיפוריים כטקסטים דרמטיים, שניתן לנתחם במונחים של דיאלוג, הוראות בימוי, תפאורה, מחווה, מבני עלייה, מתח דרמטי, אפיון, חללים, זמנים ועוד. זהו שילוב ייחודי בין אמנות הבמה עם בקיאות מדהימה בתנ"ך ובשפתו. הספר רואה אור לראשונה בעברית. על המהדורה האנגלית הגיב פרופ' מרטין אסלין (מחבר הספר "תיאטרון האבסורד") במילים אלה: "הספר אינו רק מעמיק את ההבנה במגוון עשיר של היבטים תרבותיים, חברתיים והיסטוריים של תכניהם, אלא גם מספר מחדש את הסיפורים הנהדרים האלה בפירוט מרתק, ברגש ובמתח".

פרופ' שמעון לוי מלמד בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב והיה ראש החוג. פרסם כעשרה ספרים, עשרות מאמרים ומאות כתבות, רשימות וביקורות בעברית, באנגלית ובגרמנית בנושאי תיאטרון. היה מנהלו האמנותי של פסטיבל עכו. תרגם כמאה וחמישים מחזות לתיאטרון וביים לאחרונה את ההצגות התנ"כיות וידיה על הסף בברן שווייץ ואת מחזהו אחרי/מות. הספר יצא בשיתוף עם הוצאת אסף מחקרים של אוניברסיטת תל-אביב.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל, רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033 טל. 03-6950012 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il



0 03760000081 9
דאנאקוד 376-81

מחיר מומלץ 40 ₪