

**כתב עת לספרות**  
בטאון איגוד כללי של סופרים בישראל  
גליון מס' 47



במרכז החוברת:

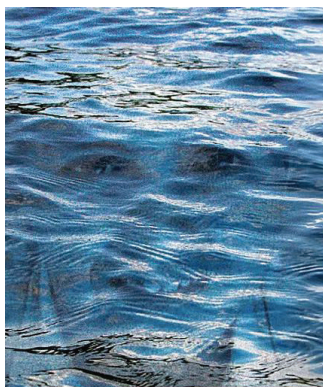
**חמישים שנות פוסט-מודרניזם**  
ד"ר יגאל בן-נון, ד"ר חיים נגיד

**פרידה מעמוס עוז ומעמליה כהנא-כרמון ז"ל**  
פרופ' שמעון לוי, פרופ' זיוה שמיר, פרופ' נורית גוברין,  
ד"ר דנה פריבך-חפץ, יערה בן-דוד, חגית אדלר,  
אילן לוי לזין, ד"ר רות נצר, רבקה אילון ורינה בשן

**סקירת ספרים חדשים**  
עדינה מור-חיים, ד"ר ארנה גולן

**שירה וסיפורת**  
רן יגיל, יוסי יזרעאלי, רוני סומק, ציפי שחרור,  
מרלין וניג, דורין מרגלית, חיים ספטי, חנה גרנות

# ספרים חדשים בהוצאת ספרא



רגעי המים ~ יוסי אלפי

שירים

## רגעי המים, שירים

מאת יוסי אלפי

ספר השירים ה-12 של יוסי אלפי. מתוך התבוננות אישית אל עולמו הפנימי והעולם החיצוני, הסובב אותו, הוא נוגע פיוטית בספר שירים קטן זה. הסתיו ההולך ומערפל את הימים הוא מעין סיבה לחשבון נפש שירי.

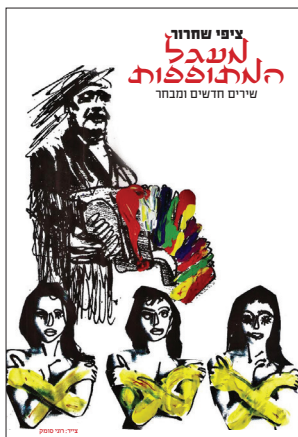
הפעם ללא שירים ביוגרפיים. הוא בא אל הנוף מארץ רחוקה ומביא אתו, בעדינות רבה, נגיעות של אורות-דרך שיריים, המתעדים את צעדיו, שבמקרים רבים מהווים משל לכולנו.

הקשר הזה אל ארצי  
ושוב הקשר הזה אל ארצי מְכוּרְתִי  
אָרֶץ בְּלִי כַחֲמִים  
אוֹתָהּ אָרֶץ דְּוִי  
מוֹשְׁקֶת אוֹתִי אֵלֶיהָ  
מִתוֹךְ הַפְּחָל חֲזָרָה אֶל הַצֶּהָב  
הַמוֹחֵק הַפֶּל  
כֶּל כֶּף קַל לְהִתְרַגֵּל לְטוֹב  
כֶּל כֶּף קֶשֶׁה לְחֲזוֹר אֶל עֶצְמוֹ  
הוּ אֶרְצָה הוּ מוֹלְדֵתָךְ  
כֶּתֶם צְרוּב בְּרַחֲסֵם אִפְרָךְ

## מעגל המתופפות

שירים חדשים ומבחר

מאת ציפי שחרור



בספר שיריה ה-13 מפליאה ציפי שחרור בעוצמתם וברעננותם של שיריה. התבוננותה הייחודית והמקורית מזניקה אל עין הקורא כבר בשיר הפותח את הספר צירוף אוקסימורוני מפעים המוגש בשפה יומיומית צנועה: "שימו לב ללילה המתפלה. העמיקו בו לפני שיכתם פאור". וכשם שהאור מכתים את החושך, כך בשיר "מעגל המתופפות" היא מערבלת דימויים נשיים חדים ומפתיעים של פטמות ברזל עם סכינים בין הירכיים, ויוצרת אייקון נשי חדש מפתיע ועוצמתי: "אָנוּ מַעְגַל הַמְתוּפְפוֹת / עִם פְּטָמוֹת הַבְּרָזֶל / אָנוּ מַעְגַל הַמְתוּפְפוֹת / מִירוֹשָׁלַיִם שֶׁל זָהָב / אָנוּ מַעְגַל הַמְתוּפְפוֹת / מִתֵּל אֲבִיב לֵאלֹהֵי הַפְּסָקָה / וְסִפְיָנִים בֵּין הַיְרֵכִים" (עמ' 10). החזרה המהפנטת על "אנו מעגל המתופפות" מצטברת בסופו של דבר למעין המנון של האישה העבריייה החדשה.

## להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל.

רחוב קרליבך 10 תל אביב, ת.ד. 51959. טל. 03-6950019.

פייסבוק "ידידי איגוד הסופרים" | דוא"ל: igudil@gmail.com

אתר איגוד הסופרים: www.sofrim.org | אתר ספרא - www.safrabooks.com



**כתבי־עת לספרות**  
**ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל**  
**גיליון מס' 47, מאי 2019**

**העורך: ד"ר חיים נגיד**  
**במרכז החוברת:**  
**פרידה מעמוס עוז ומעמליה כהנא-כרמון**

**מועצת המערכת:**  
**פרופ' (אמריטוס) גד קינר קיסינגר, פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר,**  
**פרופ' פארוק מואסי**

**בשער: אורנית לזהבת (או בלאטינית *begonia venusta*) פורחת בגן קריית ספר בתל-אביב צילום: ת. נ.**



# GAG

**LITERARY PERIODICAL**

Published By General Union of Writers in Israel

גאג

no. 47

Editor: Dr. Haim Nagid

Editorial Board:

Prof. (Emeritus) Gad Kaynar (Kissinger), Prof. (Emerita) Ziva Shamir, Prof.  
Farouk Muasi

אין לעשות שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בחוברת זו,  
אלא ברשות מהמוציא לאור.

כל הזכויות שמורות © 2019

All rights reserved ©2019

על התמיכה הכספית נתונה תודתנו  
למינהל התרבות, משרד התרבות והספורט



# תוכן העניינים

## שירה וסיפורת

- 5 מרלין זניג: ולא יכולתי – ועוד שירים  
7 ציפי שחרור: שני שירי ריפוי  
8 רוני סומק: רקוויאם לנמר האחרון בעולם. ציור: צחי פרבר  
9 דורין מרגלית: תקרא לי סיהרא, לגזר'ג סגל  
10 רן יגל: קאמו, דפים ראשונים מתוך נובלה בכתובים  
21 יוסי יזרעאלי: סיפור ושירים, ניסוי ספרותי על פי תורת הווה אוטונומי דחוס

## פרידה מעמוס עוז ומעמליה כהנא-כרמון

- 29 שמעון לוי: פגישתי הראשונה עם עמוס עוז  
32 זיוה שמיר: איך התיידדתי עם חנה גונן של עמוס עוז  
40 דנה פריבך-חפץ: געגועים, על ליבת יצירתו של עמוס עוז  
51 אילן לוי לזין: ילד חי. מילות פרידה מעמוס עוז  
52 נורית גוברין: הכוהנת הגדולה של הספרות הפמיניסטית  
61 יערה בן-דוד: בין אור לאור נמתח המרחק  
63 חגית אדלר: אישה דומיננטית, גבר תלתי, מבט מחדש בסיפורת של כהנא-כרמון  
79 רות נצר: היעלמות היסוד הנשי – ושיבתו  
85 רבקה אילון וריגה בשן: אפיטף לעמליה כהנא-כרמון

## חמישים שנות פוסט-מודרניזם

- 87 חיים נגיד: הווה המביט אל העבר בעיניים עיומות  
102 יגאל בן-נון: ראשית הפוסט מודרניזם באמנות הישראלית

## ועוד שיר וסיפור

- 115 חנה גרנות: בתא הטלפון ביפן  
116 חיים ספטי, תודעת המוות של דוד רפאל

## סקירת ספרים

- 119 עדינה מור-חיים: ניגודים משלימים. על הספר בין השמש לירח  
121 ארנה גולן: על ספר שיריו החדש של רון גרא, בשעה הזרה



## בפתח

קוראות יקרות, קוראים יקרים,

במרכז חוברת זו – דברים שכתבו סופרים וחוקרים על שניים מגדולי הספרות העברית, שהלכו לעולמם זה מקרוב - עמוס עוז ועמליה כהנא-כרמון ז"ל. שניהם פורצי דרכים חדשות בספרות העברית מזה יובל שנים, ושניהם נערצים על רבים; אף כי דומה שבשני העשורים האחרונים, שבהם לא הונחו ספרים חדשים של עמליה כהנא-כרמון, על מדפי החנויות והספריות, נוכחותה הייתה פחות מורגשת. והרי זו תופעה חוזרת ונשנית בספרות העברית בת זמננו – סופר שאינו מפרסם ספרים חדשים, קל וחומר סופר שהלך לעולמו - יועם זוהרו ולאט לאט ידעך וזכרו. חלפו ללא שוב הימים שבהם היו מלמדים בבתי הספר התיכוניים ובמוסדות להשכלה גבוהה את גדולי העבר של הספרות העברית (למשל: טשרניחובסקי, שלונסקי, רטוש, פיכמן, שטיינברג, גנסין), ודומה שהולכים ומשתכחים גם סופרים שהיו ממבשרי הגל החדש בספרותנו כגון יהושע קנו, דן צלקה, דוד שיין, יצחק אורפז, שולמית הראבן, יהודה עמיחי, אם למנות רק מעטים. זאת ועוד, בתקופתנו הולכים ומתמעטים הסטודנטים בחוגים לספרות עברית, וגם בבתי הספר התיכוניים אין לספרות העברית אותו מעמד איתן לו זכתה בעבר. כך הולך ונבעה חלל ריק בספרותנו. לי, שגדלתי משנותיי הראשונות על ספריהם של גדולי הספרות העברית – נראה לפעמים העתיד הצפוי לספרות העברית, ובעצם לתרבות העברית – כחלום עוועים. כי, מכאן ואילך – לאן? לפני כשישים שנה, כתב דוד אבידן בשירו "יפוי כוח": "מה שִׁמְצָדִיק יוֹתֵר מִכָּל / אֶת הַבְּדִידוֹת, אֶת הַיָּאוֹשׁ הַגָּדוֹל, / אֶת הַנְּשִׂאָה הַמוֹזָרָה בְּעַל / הַבְּדִידוֹת הַגָּדוֹלָה וְהַיָּאוֹשׁ הַגָּדוֹל / היא הַעֲבָדָה הַפְּשוּטָה, הַחוֹתֶכֶת, / שְׁאִין לָנוּ בְּעֵצֶם לָאֵן לְלֶכֶת. " אבל, לנו יש לאן ללכת. לנו יש מולדת, והמולדת שלנו היא התרבות העברית, שנוצרת בישראל, ולה אין תחליף, לא בברלין ולא בארה"ב, לכן עלינו לטפחה ולשמור עליה, כאן בישראל.

עוד בחוברת זו – דפים ראשונים מתוך הנובלה "קאמי" מאת רן יגיל, ביוגרפיה ליטררית כתובה כמונולוג של אלבר קאמי, מגדולי ההוגים במאה הקודמת, טקסט עשיר במידע ביוגרפי ובהיכרות עם המרחב האינטלקטואלי הנרחב שבו פעל קאמי. יצירה מעמיקה ומקורית שרק חלק ממנה מתפרסם כאן, חלק שמעורר תיאבון להוסיף ולקרוא את השלם. ובצידה של נובלה זו – מאמר של יגאל בן נון על ראשית הפוסט מודרניזם באמנות הישראלית וכן סקירת ספרים חדשים בידי עדינה מור=חיים וד"ר ארנה גולן, ושירים וסיפורים של רוני סומק, ציפי שחרור, מרלין וניג, דורין מרגלית, חנה גרנות, חיים ספטי, וגם שירים וסיפור של יוסי יזרעאלי, יוצר רב-פעלים – במאי תיאטרון, משורר, סופר, קולנוען, מחזאי ופרופסור לתיאטרון, שיצר תורה תיאטרונית מקורית, שאותה הוא מסכם בשלוש מלים: "הווה אוטונומי דחוס", ומציג אותה כאן על דרך השיר והסיפור.

קריאה מהנה,

העורך

## ולא יכולתי – ועוד שירים

### ולא יכולתי

מלים כמהגרות נחתו בלב ארץ זרה  
לא יכלו לחזור, לצנח שוב, למקומן הטבעי  
אמרתי לה אינני ודי  
ולא יכולתי לחדל  
כופפתי לשוני עד זוב דם  
אצבעותי הכחילו על סף הדלת  
רציתי להעלם  
לברח משעור החיים  
אף המורה שרק במשקית גדולה  
והיה עלי לומר, הנני  
הכתמים החלו להכתים את פני  
והמלים כמו הפשירו עצמן מעלי  
חשתי מלים מפרעות מתוכי, משתוקקות אליך  
ממשות את חרותן  
מדלגות על תקותי לחדל. זו היתה הפעם הראשונה  
שבתוך ג'ונגל התודעה  
כל מהותי התכווצה לרצון להיות  
ולא יכולתי.

### עולה ויורדת

בין הצמצום של הפונה אתה מסתתר  
מצאתי פעם בושה על חבל כביסה באיזו פניה או סמטה  
שלא הפרתי בלב  
אני לא מפסיקה להפתיע את עצמי  
לעלות ולרדת בגין בן אלה קומות  
להגיע עד לפסגת מחשבותיך ולברח מהר  
מהמעלית  
מהחצר האחורית  
ושוב, להרים מבט ולראות את גורד השחקים על פניך

לקראת גיל 40 משהו בי מריץ דופק  
רץ כמו קשיש, רגע לפני דם לב  
מהראי משתקף הלך,  
מכסה מכף רגל ועד ראש  
שאוילי רק הבליחה של חיוף לרגע מסגיר  
אשה.  
איש לא משתוקק להלך  
איש לא

ורק אתה בכונה דקת כנפים  
מבחין בקו הדק של האשה שחוצה  
עולה ויורדת, עולה ויורדת  
ורוצה וחוצה ועולה ויורדת.

## אור

אי הבנה אחת בהופעה של אנשים קטנים  
שחשבון נפשם, טעות מתמשכת  
בחשכה מיללות נשמות  
כמו חתולים חסרי בית  
אתה קרוב מדי  
חוצה גבולות אל האולי  
בין פנות החדר  
אחרי ספירה ורחוק  
ההבנה מתפשטת בהלה של קדושה  
והעיר מקבלת חיים  
החלון ננזף על ידי גשמי הלילה  
הלב מפרפר ברגעים אחרונים של מחשבות  
משהו בגוף הנרגש, מתעלם מהמשקל והשנים  
מתעלם מהמסה הקריטית של הצורה  
כשאינ ספק, אפשר לרחף ולשכח שיש תקרה -  
החשף טוב לאהבה  
אנשים קטנים על הרצפה  
השמיכה כמו מטריה  
אחרי ספירה ורחוק  
בין פנות החדר,  
נדלק אור.



ציפי שחרור  
שני שירי ריפוי\*

---

הדרך אל האושר

"נורה אחת מספיקה לבכי" \*  
כתב משורר\*\*.

לכמה נורות נזקק האושר  
כמה לנשימה.

ומה צורכת הרוח

ומה מדת האור לנפש.

עתים אנו כלי נשמת

שהאור בתוכו כבה

רוחו מתפוררת

והאשר פוער חלל.

אבל ידים איתנות יש מאין

פתע מופיעות נושפות רוח

לבד תחדל

ובחסות האור תתמר

וכל שיאחז ירפה

וכל שישבר יתקן.

נשם! נשמי!

הדרך אל הלב

היי סטוה טעונת נעם

היי פראנה, חיים נעים בעורקך

היי שופר דרכו תניעי שלוה בבואה

היי בדלח אור גולש בכדוריות דמך

הוא ימצא דרכו אל הלב.

היי גורו בגופך. שנים לא היית לו

ובכית.

היי למענה. היי רפוי

נשמי! נשם!

---

\*מתוך ספר בכתובים, שירפוי. \*\*נתן זך,

## רזני סומק

רקוויאם לנמר האחרון בעולם

רגע לפני מותו תרט בצפרניו הנמר האחרון בעולם

חצי אהבה על גזעי עצים

שגרזן חסר מוח

חלם אותם כרותים.

ערב ערב מצירת לזכרו השמש

חברבורות בענני הנוף שהוא

ממשיך לטרוף.



צייר: צחי פרבר

## דורין מרגלית

# שני שירים

### תקרא לי סיהרא

"יהי מארת ברקיע השמים, דלא משמש שמשא בסיהרא". ברא' זהר חדש

סיהרא מזמנת אליה לפני קריאת שמע  
על המטה את חיות הקדש, שיחוללו  
בתוך גופה הצמא לאלוהים. ארי שיפתח  
את פיה הקפויץ ויזרים אל לעה אלמות  
זהר. צביה שתדהיר את גופה הלאה  
ותוציא מתוכו נשימות יער בניחוח  
טל ואצטרבלים. נשר גדול וחמור  
מבט שיפרש ידיה בבטחה אלי שמי  
ארץ מפלאת הסמויה מן העין. וטרם  
שלוש עיניה נכבות והתריסים כבר  
מוגפים, היא קוראת למלאך בעל ציצית  
הכנף ופתיל התכלת, שיהיה רופא ללבה,  
הבוכה למאור בןזוגה, ומחבש לעצבותה.

### לג'ורג' סגל (1924-2000)

(היזכרות בתערוכת הפיסול שלו בסן פרנציסקו)

אהבתו המפלגת אל לול רוחות הרפאים  
של תרנגולותיו הקרוצות מהלבן,  
מהלבן שאין להכילו.  
ולשונותיהן האדמות המשתרבות  
מבעד למקורים המעקמים –  
כעקדות טבע דומם ממזערות של אילים,  
נאחזים בסבך בקרניהם תחת הקרבות  
עשויות מגבס, וכל זאת למען אלהים  
מפשט בעל מוצא יהודי.  
אך ראשה של חוה עדין נח על חזו  
של אדם והפרי כמעט נשטט מכף ידה  
ואברהם יצחק ויעקב, שרה רבקה רחל ולאה,  
כלם ממתינים למלאך שכבר יקרא.

# רן יגיל

## קאמי

### דפים ראשונים מתוך נובלה בכתובים

---

אבא שלי היה יינן. הוא נאבק באיתני הטבע כדי לייצר משהו אנושי, איכותי, שמשתבח עם השנים. כזה אני. בחום הגדול של אלג'יריה, 38 מעלות בצל, אפילו הציפורים היו נאלמות דום, יש ליין טעם של בצה מחוממת; בחורף – אתה צריך להיאבק בכדורי ברד בגודל של ביצי יונה. אחר כך שואלים אותך מה כל כך אבסורדי בקיום הזה? כן, כזה אני. כמו אבי. עירום למול הברד, חשוף חזה, בלי חולצה, חצי גוף נכווה למול השמש הקופחת – רק במילים במקום בענבים. רק במשפטים מהלכי קסם במקום בהקטוליטרים של יין.

רצינו אז, הצרפתיים, אולי בעצם אנו רוצים עד היום, קיבוע התרבות תחת הברבריות והקנאות, כלומר הטמעה, איחוד וצרפות הגזעים. ככה זה שרוצים את הלא-טבעי, זאת שאלה של זמן עד שהעסק מתפוצץ לך בפרצוף.

אבי לא היה להוט להתגייס. הוא היה איש מקצוע. לא חייל ופטריוט צרפתי. היין היה חשוב מן המולדת הישנה והרחוקה. כשפצע את ידו לאחר שנקרא לשירות מילואים, ביקש מהנהלת המפעל שתתערב אצל הקולונל, מפקד גדוד הרגלים הראשון, כדי שידחו את תקופת השירות שלו עד העונה המתה. אבל גרמניה תקפה, המלחמה פרצה ואבי התגייס.

החיילים אמרו: את השפם נחתוך לו לקיזור. אבל אחרי כמה ימים של שעועית מקולקלת ובשר בקר, אבא התגעגע ליין. אני משוכנע בזה. הוא נפצע. אחר כך מת מפצעיו. את גופתו לא החזירו מעולם הביתה, לאלג'יריה. בסך הכול נפל בתחילת המלחמה האיומה והמיותרת ההיא, והספיק להילחם רק כמה שבועות. בשר תותחים ותו לא. כל זה קרה כשהייתי בן 11 חודש.

שם אחי הגדול כשם אבי, לוסין, אבל השם ניתן לו כמובן עוד לפני שאבי נהרג. בשרשור הדורות, האנושות אוהבת לחזור על שמות.

אמי. השקט שלה, הסגירות שלה – בנו אותי. חירשת למחצה. אינה יודעת קרוא וכתוב. שמה קתרין הלן, אבל כולם קראו לה הלן כדי לא לבלבל אותה עם אמה, סבתא שלי, שגם לה קראו קתרין. כאמור, בשרשור הדורות האנושות אוהבת לחזור על שמות.

הן היו השוטר הטוב והשוטר הרע – אמי וסבתי, בסדר הזה. אפשר לומר בקצרה שחיינו על סף העוני. באלג'יריה של אז, זה היה מעט מאוד. אולי בשל כך אני מקפיד לשמור תמיד על מה שיש לי.



אלבר קאמי

עיבוד גרפי: ח. נ.

בעיקר שנאתי את מנוחות הצהריים הכפייתיות לצד סבתא. ריח החמיצות, הריח העלום של זקנותנו, היה עולה באפי. כבר אז הרגשתי שאנחנו נרקבים מהר. הדודים שלי עבדו קשה. לפועלים האמיתיים אין אף פעם חופשים, והם עובדים במשך שבוע כל יום כעשר שעות. הדוד אטיין, למשל, היה צריך לחתוך לעצמו את היד כדי לצאת לחופשה.

לקולנוע הייתי הולך עם סבתא. גם היא לא ידעה לקרוא. הייתה מעמידה פנים כאילו שכחה את המשקפיים בבית, ואני הייתי צריך להקריא לה את הכתוביות.

בן עשר הייתי כשנכנסתי לבית הספר העממי לנערים. לוואי זרמן, המורה שלי, היה לי כאב שני, בעצם אם חושבים על זה – ראשון. בחורף, היו התנורים שורקים שם. ילדים אחדים פחדו, אמרו שזה רוחות. אני לא. זרמן אמר על אלוהים כי יש כאלה המאמינים בו ואחרים לא. זה לא היה זר לי. אצלנו במשפחה לא היה גן עדן ולא גיהנום. אם מישהו

היה מת, סבתא הייתה אומרת: "טוב, יותר הוא לא יפליץ". מה שהכומר אמר בשיעורי טכניזם איני זוכר ואיני משוכנע שאני רוצה לזכור. הוא נתן לי פעם סטירה כי פטפטתי. את זה אני זוכר היטב.

הצטיינתי בצרפתית. בבית שלי לא היה אף ספר. אהבתי ללמוד וז'רמן הבין זאת. לקראת סוף השנה הוא עצר אותי ואמר: "הנאתך לשבת בכיתה קורנת מכל תווי פניך. שיא האופטימיות. נצנוץ של אושר על כל גילוי של ידע, על כל היסק ומסקנה. ממש רואים את גלגלי המוח שלך בפעולה. ברגע שאימא שלך באה לראות אותי בעניין המלגה, ידעתי שתתקבל."

"אבל סבתא מתנגדת," אמרתי, "היא רוצה שאלך לעבוד כשליח כמו אח שלי לוסין."

"היא יותר נובחת מאשר נושכת." סיכם ז'רמן בחיוך.

מקס, חבר שלמד איתי, חשב שאני ממוצא אלזסי. הוא חטף אגרוף בפרצוף. זה טוב מאוד כי הפנס השחור מציג לראווה מי ניצח כאן במערכה. כבר אז בחרתי בצד הנכון. אין לי כל בעיה לכתוב מכתבי ידידות אליהם, אבל שלא ישייכו אותי לשם. אני לא גרמני. עד כאן.

הייתי נוסע עם חברי פייר פְּסִינָה לתיכון. לא היה מקום בחשמלית – הרגליים על המדרגה וכל הגוף בחוץ. הנוף חלף ביעף. לקחנו סיכונים בדרך ללימודים. אהבתי ללמוד. מכיתות מסוימות ראו את הים – ריבוע של חלון מעורר מחשבות.

בשאלונים נאלצתי לסמן שאמי משרתת. ההגדרה עקרת בית לא הייתה קיימת. הקפתי בעיגול. אחר כך מחקתי. אחר שוב הוספתי בכתב יד. בפעם הראשונה הבנתי מה זו בושח ומה זה להתבייש מהבושה. לקחתי את הטפסים הביתה והחזרתי אותם ריקים ברובריקות של ההורים. בבית לא ידע איש לכתוב מלבדי, ומי שידע, אבי, מת במלחמה הנוראה ההיא. העוני הוא לב הבערות. זאת לא מליצה ולא קלישאה. כשהייתי שקוע בתוך העוני לא הרגשתי כלום. הוא היה כמו אוויר-העולם המקיף אותנו. בבית הספר התיכון כשהכרתי את ילדי הקצינים הצרפתיים, התוודעתי לפְּעָרִים.

בגיל 15-16 התחלתי לבעוט בכדור בִּיְתֵר שָׂאת. אין כמו משחק הכדורגל למזג את המעמדות החברתיים. לקח לי קצת זמן ועברתי כמה וכמה תפקידים עד שמצאתי את מקומי בשער. מעכשיו גם מותר היה לי לתפוס את הכדור ביד. זה בהחלט יתרון. "בְּבֵר!" הם קראו לי, "בְּבֵר," לא אלְבֵר, "תמסור לכאן, לכאן! אני חופשי." הייתי טוטאלי בעניין הזה כמו בכל מה שמשך אותי באף לאורך החיים. בלמתי בחזי כדור שנבעט והתעלפתי בין עמודי השער. להיות שומר החומות.

הצטיינתי בספרות. שאר המקצועות פחות עניינו אותי. עם הזמן צברתי ביטחון בבית הספר, נפתחתי והפכתי לפרא לא קטן. הייתי עקשן. פעמים רבות נענשתי על כך. היו משאירים אותי בכיתה שעות. אהבתי לצפות בעצי הבננה שנראו מן החלון. הייתה להם צורה מעוררת השראה וחלום. גיליתי את ההנאה שבהזיה. הייתי בעדה. אני בעד ההזיה.

מקס, חבר שלמד איתי, חשב שאני ממוצא אלזסי. הוא חטף אגרוף  
בפריצוף. זה טוב מאוד כי הפנס השחור מציג לראווה מי ניצח  
כאן במערכה. כבר אז בחרתי ביצד הנכון.  
אין לי כל בעיה לכתוב מכתבי ידידות אליהם,  
אבל שלא ישייכו אותי לשם. אני לא גרמני. עד כאן.

אימא וסבתא באו לטקס חלוקת המלגות. האחת בכובע מגוחך, ואילו האחרת בצעיף  
פתטי. שוב חשתי בושה. עם זאת דווקא סבתא, שבתחילה התנגדה כל כך שאלמד, היא זו  
שרשמה אותי לספרייה העירונית. זרמן צדק, נובחת אבל לא נושכת.

אהבתי לקרוא את ז'ול ורן ואלכסנדר דיומא, ואהבתי להסביר לעצמי למה אני כל כך  
אוהב לקרוא אותם. בהתחלה סברתי כי זה הדמיון, הפנטזיה, ההרפתקה; אחר כך הסקתי  
כי מה שמשך אותי הוא יותר האיך ולא המה – כלומר שניתן להעלות את הדברים שהם  
כותבים בפרוזה על הבמה. יש בהם יסוד דרמטי. בסוף גיליתי את בֶּלְזֶק ושם נעצרתי  
לזמן-מה בגלל רוחב המגרש. עולם ומלואו.

הספרות משכה אותי יותר מהפילוסופיה. אני חושב שזה ניכר בכתביי. אהבת הספרות היא  
קמאית. הייתי יושב שעות לשולחן האוכל, קורא ומהרהר. וככל שהייתי קורא יותר,  
הייתה משפחתי הולכת ומתרחקת ממני (לא נעים להודות). זה כמו צילום ישן שהולך  
ודוהה. הם היו כמו סצינה רומנטית מסרט בתחנת רכבת. אני משעין את מצחי אל זגוגית  
החלון בקרון והם מתקטנים, הולכים ונעלמים מעיניי. הם היו כאן בתוך חלל החדר הקטן,  
הקיפו אותי, הם ועקבות היומיום שלהם, בעיות הקיום של כל אחת ואחד, אבל אני כבר  
רחקתי למחוזות אחרים.

\*\*\*

בהיותי בן 17 חליתי בשחפת. מאדם בריא, ספורטאי, שוער ניצב בשער, הפכתי חולה.  
הגוף קרס. יכול להיות כי ברגעים אלה נולד בי הסופר. אולי. ירקתי דם ורוד לרוב. אימא  
שתקה כתמיד. אולי ידעה בסתר ליבה שאבריאה. הערצתי אותה על כך שלא הפכה  
טרחנית. קראתי את אֶפִיקְטֵטוּס. חשתי כעבד המבקש להשתחרר מכבלי. ניסיתי ללא  
הועיל לחיות עם הכאב באופן סטואי.

ז'אן גֶרְנֵיה, המורה לפילוסופיה, בא לבקר אותי בבית החולים. בקושי יכולתי להוציא  
מילה מהפה. זו תחושה איומה. הבטן נשרפת לך מִפְּנִים. כתבתי לו דברים על פתקים  
והוא ענה לי בעל פה.

בחומי הזיתי נופים סוריאליסטיים. ניטעה בי אהבה לצבע, למופשט: כחולים ואדומים עזים.  
גם צהוב ולבן בוהקים. אולי היו אלה געגועי מוח ועיניים לנוף האלגירי: לים הכחול,



לחול הזהוב, ללובן של האור. את עצמי דימיתי כדמות בשחור עטופה באדום – צבע הדם, צבע החיים מחד והשחפת מאידך. אני חושב שברגע ההזיה הקצרים הללו הושרש בי הזר. בימי פִּיכּוּחַן מצאתי נחמה בקריאת אנדרה ז'יד.

משהוטב לי לא החזירו אותי הביתה אל הצפיפות והעוני. שיכנו אותי בחדר נפרד אצל הדוד גוסטב והדודה גבי. הדוד היה קצב טרזן וגרגרן שאהב סיפורים וספרים. אצלו הכרתי את אנטול פראנס, אמיל זולא, ואפילו את ג'יימס ג'ויס. בתוך הספרייה האקלקטית שלו נתפסתי לשאלות האסתטיות של פול ואלרי.

ז'אן גרנייה, מורי לפילוסופיה, גילה עניין בטרנסצנדנטיות. דתות הודו קסמו לו. לי לא. הוא היה אומר: "אפשר ללכת אל העולם רק דרך העולם, ואל האלוהים רק דרך האלוהים." הוא נואש מהאדם. אני לא. בכל זאת לקחתי ממנו לא מעט את ההתבוננות בטבע: שרוע בצל תרזה, צופה בשמיים כמעט נטולי עבים, רואה את הרקיע מתמוטט ונבלע בריק. יש מבעים כאלה במסות שכתבתי, בסיפורי "גלות ומלכות" וכמוכן בתיאורי אוראן ב"דבר".

זכיתי בפרסים ומצט על חיבורי במסגרת התיכון. אי אפשר לומר שהייתי תלמיד מצטיין, אבל הייתי סקרן. ניטשה שבה אותי עם הכתיבה הדמונית והסמלית שלו. קיוויתי ללמוד בפריז. כיום, כשאני מסתכל על הדברים הבוסריים שכתבתי, אני מבין עד כמה ז'יד השפיע עליי. אני מתכוון לטקסטים הנסבלים יותר.

פרסמתי דברים ירוקים ב"דרום", ירחון לספרות ולאמנות בעריכת גרנייה. לעזאזל הייאוש הזרמטי הזה, החיקויים לְוֵרְלֵן, הכתיבה עם התשוקה. הייתי יומרני. כתבתי מסות: "הפילוסופיה של המאה" – לא פחות – שבה ניתחתי את ברגסון. אחר כך שאפתי לכתוב מסה על אודות המוזיקה. שופנהאואר וניטשה כיכבו. גרפומניה פורייה.

יחסי לז'יד הפך מורכב – שנאה ואהבה. ז'יד בערבוביה. כל כך שנאתי את קוֹקְטוֹ עד שזיהיתי לחלוטין בינו לבין קוֹמְטֵ דֵה פֶסְטֵן, אחד מגיבוריו של ז'יד ב"מזייפי המטבעות"; לעומת זאת התמכרתי למרירות של פְּרוֹקֶט. נטייתי לקטעים חווייתיים ולטון חגיגי שעליו אני מקפיד לשמור עד היום עם כל המידתיות האישית שלי.

היו לי חיים סטודנטיאליים די עשירים. היינו יוצאים לעשות סיבוב בעיר. בכל פעם שהייתי יוצא למתחם העירוני הייתה עולה בי התחושה הרומנטית כי לא אוכל לחיות מחוץ לאלג'יריה. בכל מקום אחר אהיה תמיד בגלות. החשמליות באלג'יר צהלו. באותן שנים קראתי שוב ושוב את "הזר" מאת בודלר. עד היום אני זוכר לדקלמו על פֶּה. הפרק השני ב"הזר" שלי, כשמרסו עומד על המרפסת ומביט בעוברים ושבים ובעננים, הושפע מזה. חיינו בערב וחלמנו על אירופה.

אי אפשר לומר שלא הייתי מבוקש. נערות נשאו אליי מבטים. הייתי תמיר ורציני. נשכיתי ברשת אישה. אנחנו המודרנים אוהבים את נשותינו המשוחררות על הקצה, הזויות. האפלות כובשות אותנו. האיננוטר שלה היה: עקבים גבוהים וחדים, שמלה ארוכה ושקופה

את עצמי דימיתי כדמות בשחור עטופה באדום – צבע הדם, צבע החיים  
מחד והשחפת מאידך. אני חושב שברגעי ההזיה הקצרים הללו הושרש  
בי הזר. בימי פִּיכחון מיצאתי נחמה בקריאת אנדרֶה ז'יד.

ולעתים שמלה שחורה וצרה; עפעפיים בצבע סגול, ריסים מלאכותיים, פומית סיגריה –  
סימון הייה. שם המהלך עליך קֶסֶם-מר.

אִמָּה הזריקה לה זריקת מורפיום נגד כאבי הווסת שלה והיא הפכה מכורה. היא הייתה  
בזבזנית כרונית, נסעה רק במוניות והשאירה טיפים שמנים בכל מקום. השיגה במרמה  
מרשמים מבתי מרקחת. הייתה הוללת אמיתית והתנהגה בחופשיות יתרה כמו גבר. כל  
הווייתה אמרה שיבוש-חושים.

היא הייתה אומרת: "אם תבחר בהוראה, חיי המורה יחנקו את האמן שבך." הייתי  
מתרוצץ כעכברוש מורעל כדי להשיג לה קופסאות של אמפולות-סם. הדוד והדודה לא  
סבלו אותה. הם הפסיקו לי את התמיכה. גיליתי את התשוקה, ההתאהבות והקנאה. חיינו  
על-פי ז'יד: הקשבנו למוזיקה בוויולונות מופשלים. היא הייתה עושה סמים ואני שתיתי.  
שאפנו אל הקצה, אל המרד, אבל זה היה מרד חסר מודעות, נטול בחירה מושכלת. מרד  
של אובדן חושים.

\*\*\*

באותה תקופה היו לי שני מורים אהובים: גרנייה הוותיק שנתפס לתורות המזרח ולטבע,  
וְרֵנָה פּוֹאֶרְיָה – איש המדעים, דייקן האומר את אשר על לבו – ייקוב הדין את ההר. הוא  
הראשון שאמר לי כי אצלי הצורה עולה על התוכן, ולכן מן הראוי שאהיה סופר. פוארייה  
וגרנייה הם הסטמברני והנאפטא שלי מ"הר הקסמים" לתומאס מאן. אבל היה עוד מורה  
ז'אק אָרְגוֹן. הוא לימד ספרות לטינית והיסטוריה רומית. הוא אשר הכיר לי דמות מרתקת  
אחת – קליגולה. אדם שחוהו אובדן והפך מאבד אחרים.

עדיין לא הייתי בריא כלל. השחפת תקפה ואכלה אותי. הייתי חלש. נטיתי להתקפים. זה  
נראה אז מאבק שאין לו סוף. השחפת נטלה כוח, אבל העניקה איזו התנשאות ואיזה  
עידון, כמו המחלה בפרוזה של מאן. סימון באה איתי להרצאות כשומעת חופשית. היינו  
אומללים-מאושרים. הייתי בן 20, היא בת 19. הזונה והשחפן. החלטנו או להתחתן או  
להתאבד. נישאנו.

חברי קלוד דֶּה לֶה פּוֹאֶה פְּרִמְנִוִיל, שהיגר לפריז, כתב לי כי הוא דאוג בשל איש אחד –  
אדולף היטלר. זאת הייתה הפעם הראשונה ששמעתי את שמו של האיש. הוא, פְּרִמְנִוִיל,  
הפציר בי שאצטרף לתנועה הקומוניסטית. כאז כן עתה – אני סבור כי זו טעות להצטרף  
למפלגה. תמיד תבעתי את זכותו של היוצר לפולחן עצמי. אין זה הולך עם פולחן המנהיג.

כתבתי מסה על אנדרה מאלרו שבה ניסיתי לטעון כי לעולם-לעולם הפילוסופיה של המזרח תהא רחוקה מן המערב כרחוק שמיים מארץ. לא יוכלו השתיים להיפגש על שום גשר. פרמנוויל גם היה הראשון שהמליץ לי לקרוא את "המשפט" של פרנץ קפקא, יצירה שהשפיעה עליי רבות ותפסה לימים בניחוזה מקום מרכזי בחלק האחרון של המיתוס של סיזיפוס.

אני בא מעולם של מסה ההופכת לסיפור. פרמנוויל יזם כתב עת מהפכני לענייני חברה וספרות באלג'יריה. אחוז מסוים, סכום נאה מן המשכורת שלי, העברתי לכתב העת. בתקופה ההיא הייתי יותר עורך מכותב. עשיתי פה ושם ניסויים במשפטים קצרים וארוכים, אבל בעיקר פסלתי וביקרתי אחרים, את חבריי. זה חידד את חושיי. הם ציפו לזה. הם רצו בזה.

בערב הכנתי פקידים לבגרות בפילוסופיה. המגע שלי עם התלמידים המבוגרים היה טוב מן המגע עם תלמידי התיכון. נהניתי ללמד אנשים בוגרים וחושבים, כאלה שכבר יצאו ממלכות הילדות והנערות לגלות. זה ודאי היה טוב יותר מהעבודה כפקיד בעירייה, ששם אתה פוגש על בסיס יומיומי את שגרת החיים, אבל נעשה מטומטם ומיטפש.

סימון הפכה אט אט ממקור השראה לנטל. לא יכולתי לנסוע לפריז בגללה. עם כל האהבה – היא הייתה מסוממת וזקוקה להשגחה ולטיפול תמידיים. רציתי לכתוב מחזה על קליגולה, רציתי לכתוב את ספרי על הרובע העני ובית החולים שבו, ולא יכולתי.

ב-1935 נפגעה ריאתי השנייה. חשתי ברע. לא יכולתי לרחוץ בים ולא לעסוק בספורט. הייתי יוצא לטיולים רגליים קצרים לפוש מעט מן הלחץ בבית. אהבתי לעמוד ולהשעין את מצחי על גדר אבן או על רשת ברזל ולחוש את החום של החומר, להביט בזאטוטים המשחקים כדורגל סמרטוטים בחצר. זה עורר בי געגועים, אך לא טרחתי לרחם על עצמי. המרחם על עצמו מתבלה ומזדקן מהר.

כתבתי בפנקסים. בשבילי פנקס הוא כלי עבודה, לא חלילה יומן מתעד. ספרות אינה תרפיה. יש ללטש את הרעיונות. סביבי היו הרבה פיתויים לפעולה חברתית ופוליטית. חברים שלי התאגדו באגודות, עמדו בראשי ועדים, קראו מניפסטים. חשתי הזדהות רבה, אבל רציתי להפוך את חיי לקרש קפיצה ליצירתי. בשלב זה, לכל היותר, הייתי מוכן לסייע חברתית בהקמת תיאטרון פוליטי. עולם הבמה ריתק אותי. רציתי לשחק, רציתי להיות מחזאי.

פלפול ופיתול טובים לשיחת רעים, לזיכוח פוליטי; בכתיבה צריך ללטש את הנכתב כמו יהלום, לזקק את הדבר. הנאמר פחות מחייב מהנכתב. גיליתי כי בתקופה ההיא משהו לבנטיני-טבעי. הכבוד היה חשוב לי. התעקשתי להזמין את חבריי לשתייה במקום להיות מוזמן. אהבתי מערבונים ובלשים אמריקאיים. על הטוב והרע היה להתבהר ולהתברר לנגד עיניי.



**הזר והמיתוס של סזיפוס, שני ספרים של קאמי בתרגום עברי בהוצאת עם עובד**

לא יכולתי לשחק כדורגל. אהבתי השנייה לפתיבה. איך שהייתי מתחיל לשחק, אפילו בשער, סבלתי במהירות מקוצר נשימה. זה יצר אצלי תסכול עצום. כאשר הייתי מבחין בקופסת שימורים ברחוב תוך כדי הליכה, עטוי חליפה, הייתי מקפיץ אותה פעם אחת ובוזעט בה בקשת אל המזרחה השנייה.

לעתים הייתי נוסע עם סימון טרופת החושים אל החורבות הרומיות של טיפזה. שם הרוח שורקת. אלה מלאות הוד צחית. מעוררות שאלות. גורמות להרהר במוות. נותנות פרספקטיבה. אני שהפכתי אָמון כל כך על מצבו של האדם, דווקא המגע עם הנוף הזה, הוד הקדומים – אם להתבטא במבנים לשוניים קבועים – ולא האדם החי, היה יסוד וראשית הכתיבה שלי.

רוחות השמאל והימין נשבו חזק ולא היה לאן לברוח. אצלי הקומוניזם היה מאוד רגשי. הוא התבטא בדודים שלי: אטיין שנאלץ למכור עצמו פיסות-פיסות כחבתן, או ז'וזף שמכר את נשמתו לחברת הרכבות. כשקראתי אצל מרקס ואנגלס "את עבודות הגברים תופסות הנשים", ראיתי לנגד עיניי את אמי הכובסת שכונתה משרתת.

הפשיזם אוהב אומנם למכור מילים פשוטות וברורות שהתוכן שלהן עשוי להיות מפוקפק ולעתים בלתי נסבל כגון: "מולדת", "תהילה", "כבוד", "מלחמה"; אבל מהר מאוד ראיתי כי גם לסוציאליזם חוסרים רבים. כן, כן. בעצם, אין סוציאליזם בלי דיכוי.

ובכל זאת הייתי בן תקופתי. זו לא יכלה לפסוח עליי. מי היה מאמין שתהפוך אותי לימים לדבורה. לקחתי חלק בהפגנות רבות מספור. הלב לא היה אף פעם אדום עד הסוף, אבל אני שייך למחנה הזה. משם אני בא. זה מוצאי הרעיוני והחברתי. לבסוף תחת לחץ חבריי, זנחתי את הכתיבה הרומנטית-משהו של "הרובע העני" והצטרפתי למפלגה הקומוניסטית האלג'ירית. מה אגיד, כינוס פועלים ייגע תמיד ללבי יותר מנאום יבש על הקומונה. יש יותר אמת ביחסים של אנשי השמאל והקומוניסטים ביניהם, מאשר בהצהרות "האני מאמין" שלהם שיש בהן מידה רבה של דוגמטיות. הייתי פעיל מאוד, אבל מהר מאוד גיליתי כי אין סוציאליזם ללא דיכוי.

הפשיזם אוהב אומנם למכור מילים פשוטות וברורות שהתוכן שלהן עשוי להיות מפוקפק ולעתים בלתי נסבל כגון: "מולדת", "תהילה", "כבוד", "מלחמה"; אבל מהר מאוד ראיתי כי גם לסוציאליזם חוסרים רבים. כן, כן. בעצם, אין סוציאליזם בלי דיכוי.

\*\*\*

גיליתי את תורת הנאום. דבריי התקבלו במחיאות כפיים סוערות בפני 120 הפעילים. הדבר נעם לי, נסך בי כוח. שוטרים מקומיים עקבו אחריי, כתבו עליי דו"חות. זה נתן לי ביטחון שאני עושה משהו חשוב, אחר, מועיל ומורד. היה לי אפוא מעמד במפלגה הקומוניסטית האלג'ירית של קאדר תרבותי נייד. חלמתי כאמור לעשות תיאטרון עממי, לכתוב מחזות פרולטרניים, לשחק. זה היה אמור להיות "תיאטרון-עבודה". בינתיים נאמתי בדרמטיות. מה יש בו בתיאטרון שקסם לי כל כך? יש מן האמת ומן האשליה, וגם מן האמנות החד-פעמית והבלתי חוזרת. אי אפשר לשחק את אותה ההצגה פעמיים, באותו אופן; כשם שאין אפשרות להיכנס לאותו הנהר פעמיים כמאמר הִרְקְלִיטוֹס. תראה את אותה ההצגה עשר פעמים, זה תמיד שונה.

עולם שלם של כאילו, מודע מאוד, קם ועומד לנגד עיניך: עשוי קורות ומסכים (קוליסות, פדגוגות ורגלי בד), קופסאות דֶבֶק, מסמרים, מגעים חשמליים, פנסים יוצרי אווירה, תלבושות קורמות דמויות וחיים. להאמין באשליה שכנגד, המצביעה על החיים האבסורדיים, למוטט אותה מיד כתיאוריה מנופחת לעיני הצופה, לבוז לאניני הטעם "התרבותיים".

אותו אחד שמשחק את המלט, יטאטא את האולם בסוף הערב, יספור ספְּחֵי ביקורות ויעשה חשבונות בקופה. מצדי – לעיני הצופים. אמנות כעשייה ותעשייה. תיאטרון מתועש, תיאטרון פועלים, קואופרטיב-קולקטיב אמנותי של סטודיה דרמטית.

אבל בקומוניזם עצמו ראיתי יותר הרפתקה או הימור מאשר ודאות של שותפות לדרך. ככל שכתבתי יותר נאומים חברתיים התגנבה ללבי תחושת האבסורד שכללה גם את שאלת התועלת והאף-על-פי-כן המתבקש. בתוכני, ממש בתוכני החיים של כולנו, יש רק אבסורדיות, ושוב אבסורד.

הפכתי אט אט כותב וחושב חברתי יותר. מאלרו עם "חיי אנוש" שלו כבש את לבי; ז"ד והכוחות האינדיבידואליים, האקסצנטריים, הֶדְמוֹנִיִּים שלו נדחקו לאחור. התאהבתי בספרות הפוליטית של אנדרה מאלרו ובפוליטיקה הספרותית שלו. סופר כותב ועושה. עם זאת, צריך להיזהר מזה. חיי המעשה עלולים לבלוע אותך.

כך או כך הרווחה והאמצעים הצטמצמו. עברתי לדירה קטנה יותר ועקב מריבה עם הדוד אקו הוא לא השאיל לי יותר את מכוניתו. קניתי אפוא קטנוע יד שנייה. סימון הנסיכה עיקמה את האף. האמת, יותר משהוא נשא אותי על גלגליו, דחפתי אני אותו בשתי ידיי.

חשבתי, אין ברירה. אהיה מורה. זו פרנסה יחסית טובה. אגש לבחינות ההסמכה. בינתיים התקיימתי מהלוואה אוניברסיטאית, משיעורים פרטיים ומתמיכתה של חמותי. עם זאת, הטמעת במוחי כל הזמן את המחשבה שגם אם אהיה מורה לא אשכח לנצל את חופשות בית הספר: שלושה חודשים בקיץ, שבועיים בראש השנה ואותו משך זמן בפסחא כדי לכתוב-לכתוב-לכתוב, למחוק-למחוק-למחוק.

כדי לקבל את ההסמכה, היה עליי להכין עבודת גֶמֶר, מעין מיני דוקטורט. בחרתי בנושא שאפתני: "מטאפיזיקה נוצרית וניאו-אפלטונית – פְּלוֹטִינֹס ואֶוֹגוֹסְטִינֹס הקדוש". על אף השם המחייב, מה שהטריד אותי היו הקשרים שבין אמונה לבין ספקנות, שבין הרציונלי לחושני.

להבדיל מפול ניזן, שאת מאמרו "כלבי השמירה" קראתי, שם הוא נושך כרוטוויילר את האקדמיה הצרפתית העוסקת בפילוסופיה, אני העדפתי להתגנב לשורותיה בחשאי ולבצע בחיים דיכטומיה בין מרקס ואנגלס מחד ופלוטיוס ואוגוסטינוס מאידך. בכל מקרה, נראה לי שיצאתי נשכר מגיון בסופו של דבר אשר סיים את חייו כמו אבי. בסופו של דבר אם אלוהים שווה מרקסזום, איני חסיד לא של אלוהים ולא של המרקסזום. למהפכה אכן ייחלתי, אבל כנראה מסוג אחר, קיומי יותר.

\*\*\*

קשה. קשה היה מאוד עם סימון. היא יצאה מהמוסד לגמילה, חזרה אל אמה וסירבה בתוקף לנסוע לפריז. אני איוויתי לזה, עם או בלי סימון. שמתי לב כי בלכתי ברחוב בחורות רבות מביטות בי, מחייכות אליי; אך אם אלוהים אינו קיים, זה לא אומר שהכול

הטמעתו במוחי כל הזמן את המחשבה שגם אם אהיה מזרח לא אשכח  
לנצל את חופשות בית הספר: שלושה חודשים בקיץ,  
שבועיים בראש השנה ואותו משך זמן בפסחא כדי  
לכתוב-לכתוב-לכתוב, למחוק-למחוק-למחוק.

מותר. דווקא ברובד החברתי הייתה התעוררות של שמחה. השמאל זכה בבחירות בצרפת  
ובאלג'יריה, ופרח. לפתע צצו העלאה במשכורת, שבוע העבודה הצטמצם ל-40 שעות  
והרשות לקחת חופשה בתשלום בלא הפחתה בשכר. דוד אטיין המסכן כבר לא יצטרך  
יותר לפצוץ את עצמו כדי לצאת לחופשה. אבל כל השמחה הזאת עברה קצת לידי בשל  
מצבי המשפחתי הרעוע, ההתלבטויות האישיות, החיפוש.

פעם ראשונה שעזבתי את אלג'יריה ונסעתי למולדת הישנה, לאירופה, היה זה לטיול  
קיאקים מאינסברוק לבודפשט. הייתי נרגש. יצאנו ידדי, המורה לאנגלית איב בורז'ואה,  
סימון ואני ונחתנו בליזן. סימון בלבלה את המוח כל הדרך באונייה שהיא רוצה לפצוח  
בקריירה של רקדנית קלאסית. איב התעקש ובצדק, שקריירה מסוג זה מתחילים בגיל  
חמש ולא בשנות העשרים לחיי אישה. אני כבר ויתרתי למשוגותיה של סימון. האמנתי כי  
המסע יחליץ אותה מהסמים ומהספקים של אלג'יר, וזה שימח אותי. סימון-סימון, תמיד  
במצב רוח של מעליות – פעם עולה ופעם יורדת – כשחצי חיוך חידתי ומתנמנם נסוך על  
פניה.

מה אגיד לכם, לא הצלחתי לחתור בקיאק. נראה כי השחפת לא הניחה לי. התחלתי ולא  
היה לי אוויר. אני, שעצרתי כנער כדורים בגופי בעומדי בשער – מזנק לימין ולשמאל –  
חשתי כעת כאבים בכתפיים. עברתי במקום טיפול להחדרת אוויר בשל המאמץ. את הטיול  
לאורך הנהרות המשיכו איב וסימון בלעדיי. חשבתי שסימון תלונית וחלשה ונתבדיתי.  
היה לה כוח של שור. היא הייתה בעלת סבלות. אולי היו אלה הסמים שנתנו לה מרץ. זה  
העציב אותי שנאלצתי לוותר על החתירה ולעשות מסלולים מקבילים באוטובוס וברכבת.  
כאשר פגשתי אותם שוב, סיפר לי איב שהיא לוותה ממנו כסף לגרידה – כמובן סתם  
תירוץ – וחזרה לסירה עם סמים. דבר לא השתנה.

נסענו שלושתנו לזלצבורג. שם גיליתי בדואר השמור מכתב המיועד לסימון מרופא  
אלג'ירי, מכתב אהבה. הרופא הזה שסיפק לה סמים היה גם המאהב שלה. היא שכבה  
איתו. אולי בכל זאת מדובר היה בגרידה? הייתה לי הרגשה שהיא רצתה שאמצא את  
המכתב. להכאיב לי ביקשה. קשה להיות נבגד. באתי לאיב ואמרתי לו שאני רוצה  
להיפרד מסימון. לה עוד לא אמרתי דבר, אבל המתח בינינו הורגש.



## סיפור זשירים

### נער המעליית של מגדל בבל

ניסוי ספרותי על פי תורת ההווה האוטונומי הדחוס

#### א.

בתחית הבור עומד ילד ומביט לשמים. הבור מוקף בחומה מלוחות עץ. אם נקלף את שכבת המודעות שהודבקו עליה נגלה פרסומת של הצגת תיאטרון ששחקניה כבר אינם בין החיים, או מודעת אבל שבכתובת בה יושבים שבעה עומד היום מרכז מסחרי. הבור נחפר כדי להניח יסודות למגדל דירות הגבוה בעיר אבל סכסוך מתמשך בין הזמים והעירייה מעכב את בנייתו. זה הסיפור הרשמי. אבל מאחוריו מסתתר סיפור אחר - המשקיע שאמור להרוויח ממנו הון לא ישוער הוא זה שמעכב את בניית המגדל.

התמיהה למקרא השורה הקודמת מחייבת הסבר. אבל כבר בשאלה הראשונה ששאלנו מיהו אותו משקיע מסתבר שכדי לשמור על פרטיותו הוא פועל דרך איש קש והוא עצמו נמנע מכל חשיפה ושומר על מעטה סודיות. בשלב זה של הסיפור כל מה שניתן לשער אודותיו זה גילו כי מתאריכי המודעות שקילפנו מלוחות העץ ניתן להסיק שהמשקיע אינו אדם צעיר.

ובכל זאת, כדי שלא נאבד את תשומת לב קוראינו, נקדים את המאוחר ונגלה פרט חשוב מהתחקיר שערכנו - המשקיע המיסטורי נוהג להציץ בין לוחות העץ של החומה המקיפה את הבור ושעה ארוכה מתבונן בילד שעומד בתחתיתו ומביט לשמים. הילד לבוש מדים כחולים וכובע קטן בצד הראש מחוזה ברצועה. אדום.

#### ב.

סיפורים כיד הדמיון הטובה נפוצו סביב המשקיע המיסטורי (לצורך הסיפור נקרא לו פ') וכדי לשכנע את קוראינו שהסיפור שלנו נתמך בראיות מוצקות נגלה שבחלקו הגדול הוא ניזון מיומנה של מתמחה במרכז רפואי. מחקנו פרטים מזהים וכמובן לא נגלה איך היומנה התגלגל לידנו.

"יום ב' 9:00 בבוקר. פרופ' צ' מכין אותי לקראת המטופל של שעה 10:00 פ'.

רקע.

כלומר הקושי של פרופ' צ' לארגן את הרקע. מה כן - פ' הגיע לכאן בפעם הראשונה

## הצעה לתורת ההווה האוטונומי הדחוס de יוסי ירצאלי עשרת הצ'וקרים

1. למחזה אסור לספר סיפור. מחזה מורכב מתפריטי פעולות שמתוכנן משתמע סיפור.
2. פעולה דרמטית היא או שינוי או גילוי וכל מה שביניהם.
3. פעולה דרמטית היא חירומית. היא אינה "אפשרית" כי אם "חסרת ברירה".
4. פעולה דרמטית היא הווה נטו. על כן אינפורמציה היא רעל דרמטי כי היא נשענת על ידע אודות העבר. ניתן להעביר אינפורמציה אודות העבר אך ורק כמוצר לוואי לפעולה סופר-חירומית. תהליך זה נקרא "היווי עבר".
5. תנאי לפריצתו של מחזה הוא "מקודם דרמטי". כשמחזה בנוי על "מקודם אפי", הדיאלוגים יהפכו למסבירנים, יוצצו מונולוגים מסבירנים, מה שמחלל את ה"הווה נטו". על השחקן מוטלות פעולות לא הכרחיות, מסבירניות, שאין בהן לא גילוי ולא שינוי, והוא הופך לדוברו של המחזאי נטול הכישרון.
6. ה"מקודם הדרמטי" הוא פשוט, טראומתי וטעון תיקון מידי. הדמויות והעלילה פורצים מתוכו אל תוך ההווה של המחזה כשהם בהריון מתקדם, כשבאו מים עד נפש, כשכלו כל הקיצים.
7. לדמות דרמטית אין ביוגרפיה או היסטוריה מעבר למצוי בהקשר הטקסטואלי. הקשרים קונטקסטואליים מחבלים באוטונומיה של ההווה הדרמטי.
8. דמות דרמטית היא אך ורק סך כל פעולותיה הבלתי צפויות. דמות היא תוצאה ולא נקודת מוצא. על כן חיבור "דף דמות" הוא איוולת הנובעת מאי הבנה של האירוע הדרמטי. כל סיטואציה דרמטית חייבת להיות מהסוג הבלתי אפשרי שבה הדמויות בונות זו את זו אהדדי, תהליך הנקרא "היווי הדדי".
9. כל אלה ועוד יסייעו בבניית מחזה שהוא הווה אוטונומי דחוס, עולם ומלואו על הבמה במשך שעה וחצי, הניזון אך ורק מחולייתו הטקסטואלית.
10. חווית ההווה האוטונומי הדחוס מספקת לנו, בני חלוף עיר מקלט מפגעי הזמן, טעימה מהנצח, מעין "עולם הבא".

כשפרופ' צ' סיים את תקופת ההתמחות. הסיבה - התקף חרדה בטקס חנוכת בניין דירות שפ' הוא בעליו. שנים לפני התקף החרדה, כך התברר, פ' חווה תקופות דכדוך וכולן התחילו בכל חנוכת בניין, ובכל פעם הדכדוך חלף כשפ' התחיל בבניית בניין נוסף, גבוה יותר, וככל שהבניין גבוה יותר תקופת הדכדוך אחרי חנוכתו התארכה וכך עד התקף החרדה. ומאז, למרות הבור שכבר נחפר להנחת היסודות, פ' מעכב את התחלת הבניה של הבניין הגבוה בעיר שמבחינתו הוא פיסגת ההצלחה. (לקרוא את מאמרו של פרופ' צ' 'הטייקון החרדתי' - הפתולוגיה

של ההצלחה, לבדוק את הקשר לטיפול בפ' פרופ' צ' מבקש ממני לשים לב בהתנהגותו של פ' למתח בין 'ערגת גבהים ופחד גבהים', מתח שפרופ' צ' מכנה 'סינדרום מגדל בבל' (כנראה שם המאמר הבא שיפרסם) ושהמתח הזה, כך הוא טוען, מפתח בו בזמן מחשבות אובדניות והזיות גאולה."

וזה כל מה שכותבת המתמחה לאחר שעת הטיפול: "פ' מזכיר לי את אבא שלי".

## ג.

מתוך מחברת המתמחה כעבור חודש:

"פרופ' צ' מפתיע את פ' (ואותי) כשהוא מציע לפ' לקרוא, נכון יותר - קורא לו שיר שפרופ' צ' תרגם מצרפתית במיוחד בשבילו "החיוך של נפוליאון" (מאת המשורר ז'אן פירו 1891-1916):

בְּסֵפֶר "הַחִיּוֹךְ שֶׁל נְפּוֹלֵאוֹן" מֵתֵאָר הַעֶצֶב  
אַחַר כָּל נֶצְחוֹן. נֶצְחוֹן אַחַר נֶצְחוֹן לֹא הָיָה אֲלָא דְחִיָּה נּוֹסֶפֶת  
שֶׁל הַתְּבוּסָה הַנִּצְחָת.

כְּשִׁזו הִתְרַחֲשָׁה

הִיָּתָה לוֹ מְרֻצוֹת אַחֲרַת, עֲלֵאִית.

גַּם הַחִיּוֹךְ.

"האם באמצעות השיר פרופ' צ' מציע לפ' להשתחרר מהדחף להצליח, שאי הצלחה היא לא בהכרח כישלון, ושבמקום השיעבוד לנצחונות, כמו נפוליאון, פ' יניח לבור מבלי לבנות בו את המגדל הגבוה מכולם ויתחיל לחיות? האם קריאת השיר היא טקס סיום הטיפול ובו בזמן אישוש סופי לתאוריה הטייקון החדדתי - הפתולוגיה של ההצלחה? פרופ' צ' מצפה בדריכות לתגובת פ' לשיר. פ' לא מגיב. אחרי שתיקה ארוכה הוא מחייך."

## ד.

ההשערה שהחיוך של פ' אחרי ששמע את השיר על נפוליאון מהווה אות שהוא משתחרר מהפתולוגיה של ההצלחה והטיפול הסתיים - מוטעית. להפך. פרופ' צ' הולך לאיבוד. (המתמחה כותבת: "נראה שפרופ' צ' כועס על המטופל פ' על שאינו מתאים את הפתולוגיה שלו לאיבחנו של הפרופסור") אנחנו מזלגים ביומנה של המתמחה מספר שבועות של "אין התקדמות." ואז -

"יום חורף, פ' מגיע באיחור רטוב מהגשם, נסער, ובמשפטים לא ברורים על סף דמעות מספר לראשונה על נער המעלית. פרופ' צ' נרגש, כאילו אומר למטופל "תודה שסוף-סוף

אתה מאשש את התאוריה שלי שמסבירה את מצבך". פרופ' צ' מזדבב את פ' (סינדרום מגדל בבל, 'המעלית האולטימטיבית') ואני חשה אי נחות כי יותר מדיבוב פרופ' צ' מכניס מילים לפה של פ', ואז מאשר אותן בהתרגשות. (או שפ' מנסה לרצות את ציפיותיו של פרופ' צ')? משהו לא טוב קורה בטיפול. מי מטפל במי? ומה אני צריכה לעשות?"

## ה.

"בבית, מאוחר בלילה. משחזרת את דברי פ', מנסה לעשות סדר. החלום של פ' - ילד במרתף שלובש מדים של נער מעלית ומחכה לבנית מגדל בבל (לבדוק בראשית י"א). חלום שחוזר מילדותו עד היום. זה בשביל נער המעלית שפ' בונה מגדלים? (יתכן שפ', בלי להיות מודע לכך, הוא הילד במדים של נער המעלית בחלום?) הדכדוך שתוקף את פ' אחרי כל חנוכת בניין באמת נובע, כמו שצ' טוען, מ'חרדת ההצלחה? או ש-... כי פ' אמר היום, כאילו דרך אגב ומבלי שפרופ' צ' התייחס לכך, שהדכדוך מתחיל כבר בסיום חפירת הבור להנחת יסודות. (ה'בור', ה'מרתף', לבדוק קשר) כי פ' מצפה לנער המעלית שיופיע ולשוואא...? לשווא כי הבור לא עמוק מספיק?... ולכן בכל פעם פ' בונה בניין יותר גבוה כי הוא מצריך בשביל היסודות שלו בור עמוק יותר?... (מרתף תת-קרקעי כמו בחלום?) כלומר, מה שמניע את פ' זו לא 'הפתולוגיה של ההצלחה' - להתגבר על הדכדוך שנובע מהאיסור הלא מודע להצליח על ידי בניית בניין גבוה יותר - כי אם הדחף לחפירת בור עמוק יותר (להגיע למרתף בחלום?) אם כך, זה עומק הבור ולא גובה הבניין בראש מעיניו. וכל זה כדי לפגוש את הילד מהחלום (בשביל מה?) וזו הסיבה שבבור האחרון, העמוק מכולם, (המרתף?) כשנער המעלית סוף-סוף מופיע, אין לפ' כבר צורך לבנות את המגדל הגבוה בעיר? זה מצידו של פ'. אבל מצד נער המעלית זה לא סוף הסיפור, כי הוא מצפה בבור שנים עד שפ' יבנה את המגדל הגבוה בעיר עם המעלית האולטימטיבית. ואיך פ', מצידו, מסוגל לאכזב את גיבור החלום שלו שסוף-סוף הופיע? מה עוד שאם ההנחה שפ', בלי שהוא מודע לכך, הוא נער המעלית בחלום נכונה - ... אבל אם ההנחה הזאת לא נכונה?... כך או כך זה עדיין לא מסביר מה קרה הבוקר לפ' שגרם להיעלמותו של נער המעלית מהבור, ומדוע הוא כה נסער. (למה תחושת הסיפוק של פרופ' צ' כששמע מפ' על החלום והיעלמות נער המעלית מטרידה אותי?)."

## ו.

אנחנו עוצרים כדי לחזור למשפט של המתמחה מהפרק הקודם:  
"משהו לא טוב קורה בטיפול. מי מטפל במי?"  
היא תוהה כבר בסוף הפגישה הראשונה בין פרופ' צ' ופ'. כי אם לדבריו פרופ' צ' סיים

את ההתמחות בזמן שפ' הגיע למוסד לראשונה, ניתן להניח שהטיפול נמשך בהפסקות יותר משלושים שנה. ומתוך מה שעוד נלמד מהמחברת שלה - היא תוהה מה פשר ההתרגשות של פרופ' צ' כשהכין אותה לקראת הפגישה עם פ'. בנוסף אנחנו מגלים במחברת שמיד אחרי הפגישה הראשונה בין פרופ' צ' ופ' המתמחה שבה וקוראת את כל פירסומיו של פרופ' צ' וכולם פרט לאחד (שגם בו יש התייחסות עקיפה לפ') נסמכים על הטיפול בפ'. מה עוד שעקב גילו המתקדם של פרופ' צ' היא מניחה שזה רק בשביל פ' שפרופ' צ' ממשיך לעבוד במוסד הרפואי למרות שהגיע לגיל פרישה.

## ז.

אנחנו חוזרים לשאלת המתמחה - 'מה קרה הבוקר לפ' שגרם להיעלמותו של נער המעלית מהבור ולמה הוא כל כך נסער?' וזה מה שהיא כותבת:

"פרופ' צ' מסביר את סערת הנפש של פ' כ'יסורי גמילה'. נער המעלית 'נעלם' כי לפ' כבר אין צורך בו. בעקבות הטיפול פ' התעורר מחלום המרתף שבו היה כלוא מילדות, חלום שפ' אימץ כמציאות ובמציאות המדומה הזאת פ' מוצא בכל פעם פתח מילוט - 'הצלחה'. וכך השתלט עליו 'סינדרום מגדל בבל' - חוסר המודעות שההצלחה אינה אלא מרתף עמוק יותר שפתח המילוט ממנו 'הצלחה' גדולה יותר - עד המגדל שראשו בשמים. בחזרה לנער המעלית - החלום מקובע ולכן נער המעלית הוא ילד נצחי המצפה לבנית מגדל בבל, למעלית האולטימטיבית, בו בזמן שפ' הולך ומזדקן. ומאז שנער המעלית מופיע בבור האחרון פ' נקרע במשך שנים (וזה פשר הטיפול המתמשך) בין ריצוי חלום הילד לבין הפחד, (פחד מות?) מהגשמתו. ועכשיו, עם 'היעלמות' נער המעלית ולכשירגעו 'יסורי הגמילה', הטיפול יתרכז במה שפרופ' צ' מכנה 'סינדרום האסיר המשוחרר' - איך מסתגלים לחיות בתנאי חופש."

## ח.

אנחנו ממשיכים לקרוא את מה שהמתמחה כותבת באותו יום מאוחר בלילה, מוטרדת:

"אחרי שפ' יצא פרופ' צ' הסביר לי (בנימת התפארות) שרגע האיבחון בדרך כלל מלווה בסערת נפש כי זה הרגע בו המטופל פורק מעליו ישר אל זרועות המטפל את הכמוס בסודותיו, רגע שבו המטפל והמטופל משתפים פעולה כאילו הם ישות אחת. אז למה, במחשבה שניה, אני מתקשה לקבל את ההסבר שלו? נכון שפ' נכנס נסער אבל 'סערת הנפש' היתה בעיקר זו של פרופ' צ'. וגם לא ממש שיתוף פעולה ובודאי לא ישות אחת כי פ' לא לגמרי הקשיב לפרופ' צ', הוא חזר על המילים שפרופ' צ' הכניס לו לפה, כאילו מאשר, כשראשו במקום אחר (איפוא?).

אני חוזרת ל'חיוך' של פ' אחרי ששמע את השיר על נפוליאון, 'חיוך' שהטעה את צ' להאמין שפ' משתחרר מהפתולוגיה של ההצלחה ושהטיפול הסתיים. ומה אם צ' טועה גם היום? ומה באמת הסתתר מאחורי החיוך ההוא? (לא בדיוק חיוך, יותר מין עוית. אבא). במפגש הראשון שלי עם פרופ' צ' לפני שעת הטיפול של פ', הוא אמר ש'סינדרום מגדל בבל' מפתח בו בזמן מחשבות אובדניות והזיות גאולה. (למה אני נזכרת בזה?) המרתף. כלא, כן, אבל זה הסבר לא מספיק. "המרתף הוא חיה מזוהמת" כך המשוררת הקנדית ליז אקסל מתארת את הליבידו בשיר שלה 'פנטהאוס' - 'בחלומותיו, פנטהאוס, היא / לא מרפה ממנו החיה המזוהמת / מהמרתף' (לקרוא את השיר לפ' בפגישה הבאה) בתוך זוהמת המרתף עומד ילד לובש מדים מבהיקים בניקיונם... חסרה חוליה... נמשיך מחר."

## ט.

אבל למחרת אין המשך. מהעמוד הזה והלאה שאר דפי המחברת של המתמחה ריקים. אין לנו מושג אם פ' הגיע לפגישה הבאה במוסד הרפואי או לפגישות נוספות. ומכיוון שאנו חייבים לקוראינו סוף לסיפור שלנו, אנחנו חוזרים למשרד מהנדס העיר לברר אם משהו השתנה בסיפור הרשמי על הסכסוך המתמשך בין היזמים והעירייה. וכאן המתינה לנו הפתעה. במכתב לעירייה של איש הקש שבאמצעותו משקיע פ' בבנית מגדלי הדירות הוא כותב (לפי בקשתו של פ') כי פ' מוריש את הונו האגדי לעירייה, ובתמורה מבקש לגדר את הבור בחומה שקופה ולקבוע עליה שלט 'אנדרטה למגדל שלא נבנה'. אבל עד שתיבנה החומה השקופה מקיפה את הבור חומה מלוחות עץ שעליהם מדביקים מודעות ממודעות שונות. יום לאחר שהתודענו לצוואתו של פ' הודבקה מודעת אבל המבשרת על מותו הטראגי. העוברים ושבים לא מזהים את השם וממשיכים להם בדרך. חוץ מאישה כבת שלושים, קומתה ממוצעת, מעיל חורפי שחור עד קרסוליה, נעלים עם עקבים נמוכים, בשערה האסוף מספר שערות לבנות, חובשת משקפי ראייה עם מסגרת עבה, נושאת על כתפה תיק עור רחב מימדים. היא עוצרת מול מודעת האבל, מתבוננת בה ארוכות, ואז מציצה בין לוחות העץ. מהשלולית הגדולה עולה אד, ומתוכו, כך נדמה לה, מופיע ילד לבוש מדים כחולים וכובע קטן בצד הראש מתוחזק ברצועה. אדום. הילד מביט לשמים. האשה נושאת עיניה אל העננים המתפורים, ואז חוזרת להציץ אל הבור. הילד איננו. היא מוחה דמעה.

נ.ב.

פרופ' צ' יצא לגמלאות. מאמרו 'סינדרום מגדל בבל' פורסם כעבור שנה בכתב עת יוקרתי.

פברואר 2019

# ירושלים של איכשהו

## משירי הזוהר אומנוזומי דחום 2018

---

גזון

ילדות  
צבועה בגון שבין אפר, תכלת  
וכנור.

אזיר

אזיר עם תבליני חמצן על המרפסת  
שדרות בן מימון חמשים וארבע קומה שלישית  
ילד נושם.

זהב

האזיר על המרפסת אשדות  
של תלתלי זהב בהם הוא מסתבך  
ילד צהרים.

קב

לא כלה שלו, ירושלים  
אבל קב מעצבונה נטל עבורו  
ילד תשעה באב.

המרפסת

תלמיד סומא.  
משושיו טועמים דבש. המרפסת היא  
בית הספר, חזיונותיה.



## מראות

שחר על המרפסת  
אזיר מפרפרי ספר מרעיד לו את העפעפים  
ילד מראות.

## פליאה

עטוי במלמלת אזיר  
העולם מהמרפסת נגלה לו כפליאה  
ילד מתקדש.

## קסם

קוסם שאיש לא ער לכשוריו  
ממיר את המראה מהמרפסת לעולם הבא  
ילד סוד.

## שליחות

כמו שמואל כשעלי אומר לו "חזור לישון"  
ילד יוצא  
בשליחות סודית.

## ספינה

מפרשיה אש ספינת שמים  
עוגנת במרפסת להפליג ממנה ילד  
אל מרחקיו.

יוסי יזרעאלי

## פגישתי הראשונה עם עמוס עוז

שנים לא קראתי את 'דרך הרוח', סיפור מתוך ארצות החרון, שנכתב ב-1962 וגם פגישתי הראשונה עם כתיבתו של עמוס עוז. בסיפור מתוארת צניחת ראוזה של גדעון שנהב וחבריו על אדמות הקיבוץ, שהוא ואביו גרים בו. גדעון נוחת על קו מתח גבוה, המצנח מסתבך בכבל החשמל, גדעון חושש לקפוץ ולכן מקפח את חייו – בעצם מתאבד – לנוכח הלעג מצד אביו שמשון שיינבוים "הנושא מזה שנים רבות עטרה שאיננה בת חלוף", ולמעשה איננו אלא שמוק נפוח, שתיאורו מטרים אירוניות רבות אחרות ומאוחרות יותר אצל עוז.

ב-1962 הגיעו שני הוריי לצפות בצניחה האחרונה שלי במסגרת קורס מ"כים של הנח"ל. זה קרה ביום הולדתי ה-19. נראה לי שעוז למד היטב את התחושות לפני ובזמן ההיפלטות מן המטוס. כשקפצתי הרגשתי בדומה לגדעון. "הנפילה המתוקה שבין הזינוק לבין פרישתה של חופת המצנח..." בשונה מגדעון לא פתחתי מצנח זורכי כדי לשהות זמן רב יותר בשמיים, כדי שייטיבו לראות אותי מלמטה. שום רוח אווירית או רוחנית לא סחפה אותי לעבר החשמל וגם לא הסתבכתי בקו מתח גבוה. סתם עיקמתי גיד ברגל בגלל נחיתה לא מדויקת. אבי היה גאה בצניחתי אבל אמי איבדה באותה תקופה, כמעט בבת אחת, את רוב שצרה מרוב דאגה. כיום אני בן 75 והשורה "איש בן שבעים-וחמש אל לו לנהוג פורנות בעיתותיו" המתארת את שמשון שיינבוים, מכה בי במלוא עוזה. "בשעת בוקר זו עדיין אין שיינבוים בחזקת אב שכול, אך קלסתר פניו מתאים מאין כמוהו לשאת הילה זו." איזו שורה אכזרית וקרה. בשנת 1967, מיד אחרי המלחמה, אבי סיפר לי על מפגש עם חבר. לאבי נודע שבנו של החבר נהרג. ואולי, אבי אמר, כמו שאני לא מסוגל לומר לו שבנו נפל, גם הוא לא יכול לספר לי שאתה, כלומר אני, נפלת?

בשנות השבעים, אחרי מלחמת יום כיפור, הכנתי לתלמידיי באוניברסיטת מק'גיל במונטריאול אנתולוגיה עם כ-25 שירים על העקדה. רובם פרשו את סיפור הזוועות המקראי ברוח ישראלית – להבדיל מ"יהודית" שלאחר 1948 ולאור המלחמות. רוב התלמידים בקנדה אומנם היו יהודים, חלקם ביקר בארץ, אבל את תסביך העקדה הישראלי, את סינדרום האבות המקריבים את בניהם, הם הכירו רק מסיפורים. בשנות השמונים של המאה שעברה וכמנהל אמנותי של פסטיבל עכו וכן בספרי תאטרון ישראלי, כתבתי את "על במותיך חלל", מאמר על הערגה האורפית, על כך שב-11 מתוך 12 הצגות בפסטיבל בתום מלחמת לבנון הראשונה השתתפו דמויות של מתים חיים, שבאו לבקש צדק וחמלה מהנותרים בחיים ועל הבמה. ובאותה תקופה נגעו במיוחד ללבי שתי רציחות הבנים שביצעו ספרותית ומטפורית שניים מבכירי הסופרים, א"ב יהושע וחברו הטוב עמוס עוז.



עמוס עוז (1939-2018) עיבוד גרפי: ח.ג.



שיינבוים הוא גגן המנכש עשבים רכים,  
שוטים ופיוטיים מדי מגנו בקהילה, באמונתו  
ובנפשו. תולש אותם. מקריב את בנו לדימויי  
אידאולוגיית הכוח שלו ושל הדור הזקן,  
הקשוח.

בסיפורו בתחילת קיץ 1970 יהושע מתאר מורה לתנ"ך בן  
שבעים, זקן בעיני עצמו, המסרב לצאת לפנסיה ומתעלק על  
תלמידיו. מודיעים לו שבנו נהרג. לפני חמש-שש שעות.  
הוא יורד למדבר ומוצא שזו טעות, מוצא את בנו משתיק על  
שרשרת של זחל"ם. מסתבר שמישהו, בן של מישהו אחר,

נהרג. לא הוא. "איך לספר לו שכבר ויתרתי עליו..." תוהה האב הזקן. השוני בין זקנו של  
יהושע לבין זה של עוז בולט אך כך גם הדמיון. אצל עוז "מעמדו של אב שכול יש בו  
מעין הילה מקודשת. בדרך הטבע אין שיינבוים מהרהר עתה בהילה זו." אצל יהושע:  
"...כי הנה, במובן מסוים, הייתי מוכן לנפילתו, וזה היה כוחי ברגע הנורא. וכבר באותו  
יום [...] כבר התחלתי לחשוב עליכם, על דברים שאשא בפניכם..." עוז מתבונן בשיינבוים  
מבחוק, שופט אותו. יהושע סובל אתו מבפנים, בגוף ראשון, כביכול מבקש יותר הזדהות  
מהקורא. על אף האימה המצמררת של ההתהדרות בהילת השכול, של הנחמה האיומה  
שהיא מספקת למורה הקשיש ולבדידותו, יהושע אינו בוגד בגיבורו.

עמוס עוז כותב יותר על האב השכול מאשר על הבן המתאבד או שמא נהרג בידי מה  
שהאב מסמל. נמחץ מן הבז שרוחש לו אביו. שיינבוים הוא גגן המנכש עשבים רכים,  
שוטים ופיוטיים מדי מגנו בקהילה, באמונתו ובנפשו. תולש אותם. מקריב את בנו לדימויי  
אידאולוגיית הכוח שלו ושל הדור הזקן, הקשוח. תמונת המוות של גדעון היא אפיפניה  
הפוכה, עקדה ממוקינת. "גדעון הוסיף לגעות כפעם בפעם במטחי צחוק אוויליים... חיך  
כסילים לא מש משפתיו... לשונו השתרבבה..." עד אשר נגאל גדעון "ובזרועות פרושות  
לרווחה הטה עצמו הנער אל כבל החשמל". בהחלט מזכיר את אליהו העולה בסערה  
השמימה ואת מרכבת החשמל של הנביא יחזקאל.

המורה של יהושע מלמד תנ"ך, איך לא; אבל גם עוז לא נמנע מהרמזים מקראיים, ואף חותם  
את הסיפור בשורה הזו-משמעית: "לא כדרך הבשר דרך הרוח. דרך הרוח לבוא ולחזול, לחזול  
ולהתחדש." באמת "להתחדש"? האם זה האופטימיזם של עולה לגרדום בשעת הזריחה? לא  
השתכנעתי. שני תאומי סיאם הלא זהים הללו, שני מיתוסי העקדה הישראליים כל כך, החצי-  
מהופכים, לא הרפו ממני עד היום. זה של עוז קשה וחסר רחמים בעיני יותר.

## איך הת'ידדתי עם חנה גזון, גיבורת מיכאל שלי

או: קורת גג ראשונה ופגישה ראשונה עם עמוס עוז

### א. נפאתי העיר

כשסיפרתי בחוברת 45 של גג על צעדיי הראשונים באוניברסיטה, הזכרתי כבדרך-אגב את דירתנו הראשונה שאליה עברנו, אלי ואני, לאחר נישואינו בקיץ 1965. הייתה זו דירה בת שני חדרים, בבית קטן ופסטורלי דמוי שובך יונים, שניצב לא הרחק מ"הר נפוליון" שבפאתי רמת-גן. ביתנו עמד ברחוב חד-סטרי עטור ירק שנמתח בין דרך אבא הילל סילבר לבין נחל האיילון שנודע עדיין בשמו הערבי "מוסררה".

לא בלי התלבטות הפרנו את עצתו של יששכר, הדוד הבכור והבכיר של אלי, שהזהיר אותנו לבל נרחק ממרכז העיר, ובהרנו לקנות דירה ב"פריפריה". מימיו של נחל האיילון עדיין לא נוקזו אז לתעלת בטון שמעליה נסלל עורק התנועה החשוב והשוקק של מדינת ישראל. בסוף הרחוב שלנו עיטרו שיחי אגמון ועצי אקליפטוס את גדות הנחל, שמימיו הירקקים פּיכו ושכשכו לאטם. פינת החמד הזאת משכה אליה בלילות זוגות אוהבים.

בדירתנו הראשונה התאהבנו ממבט ראשון, ומרגע שסיכמנו עם בעליה את תנאי הרכישה חלמנו על היום שבו נפתח בָּה את חיינו המשותפים: הדירה השקיפה על שטח ירוק פתוח – מין מרווח נרחב שהשתרע מן המרפסת שלנו עד לקצה גינות השכנים. צמרתו של עץ רחב-נוף שחצצה בין חלון חדרנו לבין הבית הסמוך יצרה אווירה כמו-כפרית. במבואה לדירה הייתה גומחה שבה פנינו מדפים שעליהם הוצבו ספרי ההנדסה לצד ספרי הביקורת והספרות היפה. פינת האוכל הדרומית והמוארת שימשה גם כפינת העבודה והלימודים.

מן החלון הגדול של פינת האוכל נשקפה גינתה של משפחת ירושלמי, שאחד מְבְנֵיה (כך סיפרו השכנים) התחתן עם בתו של יצרן ה"סוסיתא" – אותה מכונית-קובייה מפּיפּרגלס שעוררה אז את החלום האוטופי הוורוד שישראל תהיה פעם אחת מיצרניות הרכב העולמיות (וגם הביאה עד מהרה לקצו של חלום תמים זה). הגברת ירושלמי פיזרה במו-ידיה כל חודשיים-שלושה בערוגותיה את הזרעים של פרחי-העונה ושְתלה את שתיליהם. גינתה נראתה מחלוננו הדרומי כמו ציור מואר ובהיר של רְנואר.

דירתנו לא דמתה כלל לדירותיהם של רוב שכנינו שהמירו את רהיטי העץ הישנים שלהם ברהיטים חדשים מצוּפֵי פורמייקה, כמנהג אותם ימים. באמצעים צנועים הקמנו דירה שבה כל עציץ, כל ספל וכל ספר עמדו במקומם הנכון. גם גלי רוח קלים שהגיעו מכיוון הים וגליה של חדות חיים נשבו בין החדרים ותרמו לה תרומה בלתי מוחשית בעיני זר לא יבין זאת, אך מוחֶשֶׁת מאוד בעינינו.

עמוס עוז ערך לכאורה מהפך של מאה ושמזונים מעלות ביחס להשקפת הזריו הרזיוניזטיים, אך נשאר קייצוני ברעיונותיו לא פחות מהם. גם את הלחט המוסרי ירש מהם, בלי ספק.

לימים תכנן אלי את "גשר ההלכה" שהוקם בקרבת מקום ונחנך ב-1982 ברוב עם; אך כבר לאחר שהוקמו מעל לנחל שני גשרי ביילי זמניים, שגם אותם תכנן אלי בראשית שנת 1968, נוצר רצף עירוני בין מערב רמת-גן לבין השכונות הצפוניות של תל-אביב, וכך יכולנו למכור בנקל את דירתנו "הנידחת" ולחפש דירה גדולה יותר. אחרי שגרנו בדירתנו הרמת-גנית ארבע שנים בלבד, חודשים אחדים לאחר הולדתה של בתנו הבכורה תמי, פרסמנו מודעה ב"לוח הכפול" של עיתון הארץ, כמקובל באותם ימים, והזוג הראשון שראה את הדירה התאהב בה והחליט לרכוש אותה במלוא המחיר המבוקש. ביחד עם חסכונונינו והלוואה בנקאית לא קטנה, הצלחנו לעבור לדירה מרווחת בגבעתיים שבה גידלנו את שלושת ילדינו (ככל הנראה היטבנו עשות כשלא שמענו בקול הדוד יששכר שהתרה בנו לבל נעז להתרחק ממרכז העיר "חס וחלילה!").

ואולם בשנת 1965 עדיין ניצב ביתנו באיזור המרוחק והנידח ביותר של רמת-גן, בסביבה שלא היו בה חנויות ולרוב דייריה לא היה רכב. הרחוב היה כה שקט ואידילי, עד כי בשעות הבוקר והערב יכולנו לשמוע בה אך ורק את ציוץ הציפורים ואת נגינת הרדיו או הפטפון של שכנתנו מקומת הקרקע.



השכנה מקומת הקרקע הייתה מי שהתגלתה עד מהרה כידידה טובה ונאמנה – בת-שבע ירדור שמה – אישה זקופת-קומה ויפת-תואר שבייתה היה מין "בית ועד לתלמידי חכמים" בנוסח "דור המדינה": בימי שישי התכנסה בו חבורה של אינטלקטואלים צעירים עם ז'קטים משובצים, בלוריות ומקטרות. דירתה הקטנה של בת-שבע הפכה אז בבית-אחת למין מאורה אפופת עשן, שבה עפו מקיר לקיר חילופי דברים שנונים ואמרות כנף. באי ביתה היו סופרים, עורכים, מרצים ועורכי-דין שקראו כמעט כל ספר חדש שיצא לאור, ובמפגשיהם "קרקעו לגזרים" גם את הספר וגם את מחברו.

בת-שבע שהגיעה אל איזור המרכז מחיפה הייתה אמנם אחות מוסמכת שעבדה בחדר-הניתוח של אחד מבתי-החולים הגדולים, אך למען האמת היא קראה הרבה יותר רומנים וספרי-עיון ממני, הגם שכבר התחלתי אז את לימודי בחוגים לספרות אנגלית ולספרות עברית (וגם במקום עבודתי הייתי מוקפת בספרים לרוב). היא אף נהגה להודיע לי בנימה סמכותית מה ראוי לי שאקרא, וזאת על-פי סולם-עדיפויות פרטי שאותו קבעה בעצמה, לפי טעמה האישי (באותה עת עדיין לא היו רשימות של רבי-מכר). פער של שנים אחדות

עשה אותה בעיניי לאחות בוגרת, שכדאי וראוי לשמוע בקולה. אהבתי את היושר ואת הישירות שלה, וידעתי שאפשר לסמוך עליה בעיניים עצומות.

בהשראת עוזי אורנג, אחיו של המשורר יונתן רטוש, שאף הוא היה מְבָאֵי ביתה של בת-שבע ירדור, החליטה שכנתי תאבת-הדעת לפנות ללימודים אקדמיים בלשון עברית. היא עבדה אמנם שעות ארוכות בבית החולים והייתה מטופלת בתינוק רך, אך שום מכשול לא עמד בדרכה: בימים שבהם לא נדרשה להתייצב למשמרת-לילה, היא נהגה לשבת עד חצות וללמוד לקראת בחינות הבגרות.

כשהשלימה בת-שבע במאוחר את הבחינות וקיבלה את התעודה המיוחלת, היא נרשמה בגיל שלושים בערך לאוניברסיטת תל-אביב. חבריה לספסל הלימודים,

שהיו צעירים ממנה בכעשור שלם, נדהמו מתעוזה (בלי שום עִפְבָּה היא נהגה לבקש את גדולי החוקרים של הלשון העברית שייסבירו לה את ההבדלים שבין תנועה קטנה לגדולה או בין הברה פתוחה לסגורה). הסטודנטית המבוגרת, הרצינית והאחראית, הייתה חייבת לדעת הכול ולהבין הכול ללא דיחוי, באופן יסודי וחסר פשרות.

אריק, בנם התינוק של בת-שבע וראובן ירדור שגדל והתחיל ללכת לגנון, התגלה עד מהרה כגאון אמתי. הילדון המוכשר והסקרן (היום פרופסור אריה ירדור מבית-הספר להנדסת חשמל באוניברסיטת תל-אביב) נהג להצביע בגיל שנתיים-שלוש על כל חפץ, לנקוב בשמו בשלוש שפות, ואחר-כך לדרוש לדעת "איך אומרים את זה בפרוטו-שמית...".

בת-שבע סיימה את לימודיה האקדמיים, והייתה למורה בתיכון עירוני ד' בתל-אביב. בזכות המלצתה שאערוך לילדיי בחינות פסיכומטריות עברה תמי בתי, ואחר-כך גם איל בני, ללמוד בתכניות הייחודיות של בית-הספר המעולה הזה, הגם שהתגוררנו עדיין בגבעתיים. אמנם את כיתת המחוננים שאליה הצטרף כינה איל בשם "כיתת מכוננים",





ואת קבוצת "נוער שוחר מדע" שאליה נסע בשעות אחר-הצהריים הוא כינה בשם "נוער שואב אבק", אך הוא למד אנגלית ברמה של "שבע יחידות" (כולל תרגום), וצבר בשנות לימודיו ידע רב שעזר לו בהמשך דרכו. בדיעבד ברור לי כי המפגש עם בת-שבע ועם העדפויה הספרותיות והחינוכיות היה בעבורי מפגש מכונן, וכי ילדתי ואני חייבים לה חוב גדול שלצערי לא יגיע לפירעונו לעולם.

## ב. חנה גונן הרמת-גנית

בת-שבע היא זו שהפגישה אותי עם ספרו החדש של עמוס עוז מיכאל שלי (1968). לטענתה, הספר נכתב עליה. היא אמרה זאת אמנם בקריצת-עין מחויכת, אך הייתה בדבריה אמת גדולה – גדולה מכל אמת דוקומנטרית, חוץ-ספרותית. לדבריה, היא התרגשה עד מאוד כשקראה את הספר, והזדהתה עם חנה גונן, גיבורת הספר, הזדהות עמוקה, וכדי שאבין במה דברים אמורים, היא הניחה את הספר על שולחני, והודיעה לי בקול פסקני שבעוד שבוע אעבור בחינת בקיאות...

שעות ארוכות עברו על בת שבע, אשתו של קצין בכיר בקהיליית המודיעין, בין כותלי ביתה בבדידות כלל לא מזהרת. היא אמנם לא הייתה חולמנית ושברירית כמו חנה גונן, האישה הירושלמית הצעירה שבספרו של עמוס עוז, אך היא הייתה בת-גילה ושבויה כמוה, יום אחר יום ולילה אחר לילה, בחיי שיממון עגמומיים ואפלוליים, רחוקה ממשפחתה החיפאית ורחוקה מאורות הפך. חבורת האינטלקטואלים שאספה בת-שבע אל ביתה לא הייתה תחליף של ממש לחיים "האמתיים", שחיכו לה כביכול מעבר לאופק. כשעמדה במשפחת ירדור על הפרק נסיעה בת שנה-שנתיים לשליחות בחו"ל מטעם הצבא, ואני אמרתי לה ש"זה ממש לא פשוט", היא ביטלה את דבריי במחי-יד. מבחינתה, כל חלום היה בר-השגה, והחלומות הרי אין להם גבולות של קשיים מכבידים ואפורים כבחיי היום-יום.

את שמו של עמוס עוז, כמו גם את שמו של רעהו הבכיר ממנו אברהם ב' יהושע, כבר הכרתי באותה עת מתוך חוברות קשת שניצבו על מדפיו של דוד רוקח, שאצלו עבדתי בשנים 1965 – 1967. גם על רוקח, ששילב עסקי עמילות בתחומי החשמל והאלקטרוניקה עם ספרות וציור, כבר סיפרתי בקטע הזיכרונות שפורסם בחוברת 45 של גג, אך לא סיפרתי בו כי במשרדו שברחוב נחמני ביקר לא פעם המשורר פול צלאן, שחוקרי ספרות רבים רואים בו כיום את גדול המשוררים היהודיים במאה העשרים ואת אחד מגדולי המשוררים המודרניים באירופה כולה. אני כלל לא ידעתי דבר עליו ועל גדולתו, אף לא קיבלתי אותו במאור פנים מיוחד או בחרדת קודש. אופנת צילומי ה"סלפי" עדיין לא נולדה באותה עת, ואין לי שום עדות לכך שהוזמנתי לשתות קפה במחיצתו ובמחיצת דוד רוקח, שאת שיריו תרגם פול צלאן לגרמנית.

מפעם לפעם, כשדוד רוקח היה בחו"ל והלחץ במשרד פחת, הייתי לוקחת לידי את אחת החוברות המצוינות של קשת שהוציא לאור אהרן אמיר, כדי להציץ ביבוליה החדשים של

מאמרו של זך "הרהורים על שירת אלתרמן" (שהתפרסם בכתב-העת עכשיו באביב 1959) לא היה "יריית הפתיחה" של המרד בסמכות-העל של נתן אלתרמן, כי אם "שריקת הסיוע" של מרד זה.

הסיפורת העברית. עיינתי בהם בתחושה ברורה ש'מנהג חדש בא לעולם'. לא עוד ערכי הקולקטיביזם של בני דורם של הוריי, שנולדו בעשור הראשון והשני של 'תל-אביב הקטנה', ושרו בנימה מז'ורית את "נכונים תמיד אנחנו". מעתה התחילה להכות שורש סיפורת אינדיבידואליסטית וחסרת ערכים קונצנזואליים, שאינה מעלימה עין מתופעות שליליות ובזוריות – מן החולי, הסטייה והכיעור. מעשים אנרכיים כמו סדיום, חטיפת ילדים, גילוי עריות, פדופיליה, נקרופיליה, פירומניה, וכיוצא באלה סטיות השוברות איסורי טאבו אוניברסליים, כיפבו בסיפורים הללו באין מפריע. מפי שכנתי בת-שבע שמעתי שברוך קורצווייל כתב על הסיפורים האלה בעיתון הארץ, כי אילו היה לסטרא-אחרא כשרון ספרותי כי אז היה כותב בנוסח עמוס עוז...

### ג. הסופרים בני דור המדינה

הימים היו ימי ה'ניו קריטיציזם', ואנו – תלמידי החוגים האקדמיים לספרות – התחלנו לקרוא את הסיפורים הללו כאילו מדובר בטקסט "נטו", נטול אידיאות ואידיאולוגיות. רק במאוחר התבררה לי ולחבריי לספסל הלימודים מהי השקפת עולמם של מחבריהם. במאוחר אף התברר לנו שהמספרים הצעירים והחדשניים, בני "דור המדינה" שפרסמו את

סיפוריהם בחוברות קשת – ובהם א"ב יהושע ועמוס עוז – היו אך תמול שלשום סטודנטים לספרות באוניברסיטה העברית בירושלים, ועשו את צעדיהם הראשונים בעידודו של פרופסור גרשון שקד שאותו כבר הספקנו, חבריי לספסל הלימודים בחוג לספרות ואני, להכיר ולהוקיר.

את הדור הקודם, דור המאבק על עצמאות ישראל, תיארו שני הסופרים הצעירים הללו כדורם של אנשים אוניפורמיים, צייתניים והולכי בתלם המוכנים להעלים עין מפגעי המציאות ומשלימים עם הקיים. את יצירתם הכנה והישירה של קודמיהם הציגו כספרות חסרת תחכום – "ספרות בלי סוד". סגנונם היריאליסטי של קודמיהם עם שקיפתו המימטית הוליד אצלם תגובת-נגד בדמות סיפורת "מזרה" וחדתית, שאינה מוליכה את הקורא בקו ישר לקראת סוף שיש בו מתחושת הסיגור (closure) או לקראת מסקנה אידיאולוגית ברורה ונחרצת.

ניפרה שאיפתם של הצעירים המרדניים של שנות השישים להוריד מעל במת ההיסטוריה את בני הדור החולף שלא מרדו באבותיהם הרחנניים – את משה שמיר, יגאל מוסינזון, אהרן מגד, נתן שחם, בנימין תמוז, תנוך ברטוב ואחרים – בשמם של ערכים אֵתיים ואֵסטטיים חדשים

ועדכניים. ואני, שעד אז קראתי בהנאה את סיפוריהם הִרְאִיסְטִיִּים של סופרי דור המאבק על עצמאות ישראל, בני דורם של הוריי, התפעלתי מאוד גם מן הספר **מיכאל שלי**, שבישר את החדש והדיח את בני "דור הִרְעִים" ממרכז הבמה הספרותית. ההנאה התחלפה בתימהון כאשר הגעתי לקטעי ההזיות והסיוטים המוזרים, שעליהם בחרתי לדלג כשם שדילגתי על תיאורי הכלב בלק **בתמול שלשום** של עגנון. הסגנון הִמְטָא-רְאִיסְטִי החדש משך, אך גם הרתיע. למען האמת, עד היום הקטעים האלה מוזרים עמוס וחיזתיים בעיניי, אלא שכיום אני רואה את החידה הבלתי פתורה כיתרון ספרותי-אסתטי, ולא כפגם הדורש את תיקונו.

הסופרים בני "דור המדינה", רובם בעלי השקפה "שמאלית", מתונה או רדיקלית, הושפעו במישרין או בעקיפין מתורתו הִאֶקְזִיסְטֵנְצִיאלִית של ז'ן פול סָרטֵר ממיסדי קבוצת ההתנגדות הסוציאליסטית "סוציאליזם וחרות", שגרס כי "סופר חייב לסרב להשתייך למָסד" ושיִאינטלקטואל הוא מי שנאמן לחברה, אך אינו חדל לִמְחוֹת נגדה". מרד המשוררים הצעירים בני "דור המדינה" בנתן אלתרמן ומרד הסופרים הצעירים בני "דור המדינה" בסופרי "דור תש"ח", מעריציו של אלתרמן, השתלב אפוא היטב באקלים הדעות הֶאֱנְרִכִיסְטִי ומנתץ האלילים של צעירי התקופה בעולם הרחב, ויש להניח שאף הושפע ממנו ושאב ממנו את כוחו ואת דפוסיו. לימים תיאר עמוס עוז את האווירה הסטודנטִיאלִית ששררה בסוף שנות החמישים בפתח ספרו **הבשורה על-פי יחזקה** (שעליו כתבתי ב-2014 את אחד המאמרים הראשונים בכתב-העת האינטרנטי **אימגו**, שמשום מה הפסיק לאחרונה את פעילותו). כששמעתי מפי השופט העליון בדימוס אהרן ברק כי הוא קרא את דבריי על ספרו של עוז, הבנתי שלא זריתי לרוח את אנחתי.

עמוס עוז הצעיר, שהתכתב בעלומיו עם אלתרמן והתקרב אליו, לא מָרַד לכאורה במחברם של **סוככים בחוף ושמחת עניים**. להפך, הוא שייבץ ביצירתו רמזות לא מעטות ליצירת אלתרמן ואף לא התנזר מצייני סגנון אלתרמניים (כדוגמת האוקסימורון והֶאֱוֹגְמָה), חרף התהום האידיאולוגית שנפערה בין הסופר הצעיר לבין המשורר הגדול של הדור החולף. עם זאת גילויי ההערצה של עוז הצעיר לבכיר המשוררים העברים בדורו, והאיגרות ששיגר אליו, לא מנעוהו מלהלוק עליו בחריפות ולהצביע על מה שנתפרש אצל עוז כמחיר הכרוך בהיצמדות לערך של שלמות הארץ על חשבון שלמות העם.

לפי שעה, עמוס עוז הוא גם האחרון בין סופרינו שהכתיר את אחד מספריו בכותרת אלתרמנית. ספר מאמריו **ממרחות הלבנון** (1996), שבמרכזו מלחמת לבנון, מתבונן באירוניה טְרָגִית מְרָה בשירו הציוני של אלתרמן "שיר בְּקָר" (שבפתחו נשמעת האמירה המזוהרת: "אָנִי אוֹהֵבִים אוֹתָךְ, מוֹלֶדֶת, / בְּשִׁמְחָה, בְּשִׁיר וּבְעִמְלֵ"). ברומנים שלו ובספרי מסותיו ציטט עמוס עוז תכופות משירי אלתרמן, מפזמוניו, מטוריו, ובעיקר **משמחת עניים**. בכך המשיך לכאורה את המקובל בדורם של קודמיו, שכונה גם "דור הפלמ"ח" או "דור הִרְעִים". סופריו של דור זה הכתירו את ספריהם בכותרות אלתרמניות מהדהדות, כגון **אפורים כשק** של יגאל מוסינזון, **הוא הלך בשדות** של משה שמיר, **מקרה הכסיל** של אהרן מגד, **נפנוף של מטפחת וימים של תכלת** של ראובן קריין, **כבר ארץ נושבת** של יונת ואלכסנדר סָנֵד ועוד ועוד. מן הבחינה האידיאולוגית, עוז התרחק ת"ק על ת"ק פרסה מ"דור הִרְעִים", ולימים תמך ב"תכנית אוסלו" ואמר שאם יעלה

רעיון הטרנסספר, הוא וחבריו יתנגדו לו אפילו במחיר פילוג העם והמדינה ובמחיר השתטחות תחת גלגלי המשאיות ופיצוץ הגשרים. עמוס עוז ערך לכאורה מהפך של מאה ושמונים מעלות ביחס להשקפת הוריו הרודניזמיסטיים, אך נשאר קיצוני ברעיונותיו לא פחות מהם. גם את הלהט המוסרי ירש מהם, בלי ספק. אינני מסכימה בשום אופן עם דברי מתנגדיו, הטוענים כי הוא עיצב את השקפתו באופן שתתאים לזו של קובעי הטעמים בקהיליה האירופית, אלה המעניקים כיבודים ופרסים לחסידי תורתם שנולדה כתגובת-נגד ללאומנות של אבותיהם (אך למען האמת גם מעולם לא הסכמתי עם הסימטריה הגמורה שבה נהג לתאר את סכסוכנו עם הערבים, שאותו ראה כסכסוך שכנים שגרתי שעתיד להגיע עד מהרה לקצו אם נגלה נדיבות ותבונה).

לימים לימדתי קורס על א"ב יהושע ועל עמוס עוז בחוג לספרות של אוניברסיטת תל-אביב. את דבריי רשמתי בדקדקנות, מילה במילה, סטודנטית יפה אחת בכתב הפנינים שלה, והיום אף איני יכולה לבקש ממנה את המחברת שכבר נשא אותה הרוח למחוזות אחרים שבהם שולטים אנשים שאין ביני לביןם ולא כלום. השתתפתי בספר **עמוס עוז** שערכו אהרן קומם ויצחק בן-מרדכי בשנת 2000. השתתפתי בכנס שנערך על יצירתו ב"משכנות שאננים", וכתבתי עליו כשליש מספרי **סיפור לא פשוט** (2015), שיצא בהוצאת ספרא של איגוד הסופרים בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.

בסוף ספר זה סיפרתי על חליפת מכתבים שהייתה לי עם מרדכי (מוֹטָה) שָׁלוֹ, אחת הדמויות המעניינות ביותר בביקורת העברית של שנות החמשים והשישים. מוטה היה אחד המבקרים המקוריים במקומותינו, וכשסיפרתי לו על מאמרי הראשון שנכתב בעקבות דברים שפרסם על א"ב יהושע בעיתון **הארץ**, נתפתח בינינו דיאלוג שבמהלכו נתן לי המבקר, איש לחי"י, את הפרודיות על אלתרמן שפרסמו הוא וחבריו על כרוזים שהדביקו על קירות ירושלים המנדטורית.

לאחר שהדיתי למבקר הקשיש, שהיה צעיר מהוריי בשנים אחדות בלבד, על שסלל בעבורי את הדרך הנכונה לכתיבת רצוניות הודה לי מוֹטָה בחום על שהבחנתי (בספרי **להתחיל מאלף** על רטוש משנת 1993 ובספרי **על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה בשירת אלתרמן** משנת 1999) בעובדה שהייתה חשובה בעיניו עד מאוד. ומה הייתה עובדה זו? בספריי הנ"ל כתבתי שהמרד האנטי-אלתרמני נפתח באגף ה"ימני" של המפה הפוליטית – אצל יונתן רטוש ומרדכי שָׁלוֹ – שנים לא מעטות לפני שעבר מרד זה אל האגף ה"שמאלי" של המפה הפוליטית (אל נתן זך וחבורה של צעירי **לקראת** וצעירים נוספים שהושפעו ממנו והתרחקו מאלתרמן). ככלות הכול, בניגוד למה שהיה מקובל בביקורת, מאמרו של זך "הרהורים על שירת אלתרמן" (שהתפרסם בכתב-העת **עכשיו** באביב 1959) לא היה "יריית הפתיחה" של המרד בסמכות-העל של נתן אלתרמן, כי אם "שריקת הסיוע" של מרד זה. מרדכי שלו לא הסתיר את שמחתו על שהבחנתי בעניין חשוב זה, שנעלם עד אז מעיני החוקרים.

ספרי **סיפור לא פשוט** (2014) הוא הספר האחד והיחיד שהקדשתי לסופרים החיים בינינו היחיד שאיננו ספר מחקר *per se*. שילבתי בו מאמרים שיצאו בקובצי מחקר אקדמיים בצד רשימות עיתונאיות שהופיעו במוספי הספרות של העיתונים **מעריב**, **ידיעות אחרונות** ו**הארץ**; כללתי בו פרקים רפלקטיביים הבוחנים את התופעות מיתרון הפרספקטיבה, בצד דברים שנכתבו סמוך לפרסום הספרים הנדונים בספרי, ולעתים אף כתגובה ראשונה עליהם. לא היססתי לשלב בו

דברים שנכתבו סמוך לפרסומו, בצד דברים שנכתבו טיפין-טיפין בין השנים 1977 - 2014. הדברים הובאו בדרך-כלל כנתינתם, ורק פה ושם נערכו בהם שינויים קלים שהתחייבו מסיבות שהזמן גרמן. לא כל הדברים מצאו חן בעיני הנפשות הפועלות. וכך, בעוד שא"ב יהושע שיבח אותי (כך שמעתי מפי בעלי אלי שיעץ ל'בולי' בנושאי מנהור לקראת פרסום ספרו המנהרה) על שידעתי להתמודד בו עם דן מירון ולתת לו כגמולו, מעמס עוז קיבלתי מכתב בן שלושה עמודים בכתב צפוף ובשורות הזרזות ממורדות הלבנון עד ים המלח. אין צורך בחוות דעת של גרפולוג, כדי להבחין בייאוש שקינן בכתב בעת היכתב המכתב.

במכתב פרש עוז את כל נקודות המחלוקת שהיו לו אתי ואת כל הטענות שהיו לו נגדי. ביקשתי לענות לו על טיעוני ועל טענותי, וכבר היו הדברים סדורים בראשי, אלא שבאותה עת – ברווח של ימים ספורים זה מזה – אירעו בחיי שני אירועים מטלטלים ומשמחים: הולדת נכדי אודי, בנם הצעיר של בתי הצעירה שלומית ועמי בעלה, והולדת נכדי רפי, בנו בכורו של בני איל ורעייתו שלומית. הריצות, הסידורים והדאגות השכיחו ממני את מכתב התשובה שתכננתי, וכשכבר מצאתי פנאי להתיישב ולחברו, הרגשתי שנס ליחו ובטל קרבנו. הייתי מעמידה את המכתב הארוך והמנוסח-היטב של עמוס עוז למכירה פומבית אילו ידעתי שבתמורתו אוכל לשפר את מצבו של איגוד הסופרים.

מים רבים עברו בנחל האיילון, שהפך לתעלת האיילון, למן היום שבו נכנסנו בקיץ 1965 לדירתנו הראשונה ברחוב "דרך רחובות הנהר". שכנתי בת-שבע נפטרה בטרם עת (כשנות דור לפני עמוס עוז, הסופר האהוב עליה). במלחמת המפרץ פגע טיל באחד הבתים הסמוכים לבית מגורינו. הבית נהרס כליל, ולמרבה המזל והפלא לא אירע דבר לדייריו, שכנינו משכבר הימים. אני מסופקת אם הזירה החודשה, הנוצצת והמרווחת, שקיבלו בתמורה לדירתם הקטנה והישנה הייתה פיצוי הולם על הטראומה שספגו כשפגע הטיל בביתם שבו ישבו סגורים כמו כולנו ב"חזר האטום".

כשנות דור לאחר מכן, בזכות תכניות תמ"א שהגיעו להבשלתן, נבנו ברחוב בתים רבי קומות במקום הבתים האידיליים שעמדו בו פעם, לפני חמישים שנה ויותר, ועל חשבון שטחי הגינות היפות שהשתרעו בין בית לבית. בזכות הקרבה לכביש האיילון האמירו המחירים מעלה-מעלה, וחל שינוי משמעותי ברמה החברתית-כלכלית של תושבי הרחוב – רבים מהם אנשי הייטק צעירים ומצליחים שכביש האיילון הסמוך מוליכם היישר מדירתם אל משרדם ב"עמק הסיליקון" של "הרצליה פיתוח".

היום ברחוב "דרך רחובות הנהר", שבו שכנה דירתנו הראשונה, כבר אין פוגשים את השכנים אלא במעלית, ולעתים רחוקות בלבד. גם כבר אין שומעים ברחוב "נידח" זה, שהיה לשכונת מגורים מרכזית ונחשקת, את ציין הציפורים ואת שכשוך מי הנחל, ובסוף הרחוב כבר אין פינות מסתור לזוגות האוהבים.

## געגועים

### על ליבת יצירתו של עמוס עוז

בעשרים ושמונה בדצמבר 2018, בעיר תל אביב, נפטר עמוס עוז ממחלת הסרטן. כבר עם פרסום הידיעה על מותו הציף גל געגועים חזק רבים מקוראיו – אליו עצמו, ככותב וכאיש רוח המעורב בזירה החברתית-פוליטית, ואל דמויותיו, שרבות מהן נבראו בצלמו: מיוסרות, תוהות על העולם ועל עצמן, לעיתים מעורבות (בדרך הצינועה) בזירה החברתית-פוליטית, אוהבות, וכמהות עד כלות. התבוננות ביצירתו של עוז מתוך הפרספקטיבה הזו מעלה על הדעת את דברי אחד מגיבוריו, דוקטור עמנואל נוסבאום בנובלה "געגועים", אחת משלוש הנובלות בספרו **הר העצה הרעה**:

הדברים הפשוטים, הצורבים, הבנליים, איזו ידיעה דחופה הם מתאמצים למסור לי. דעיכת האור, מינה, קריאת העורבים, יבבת כלב, צלצול פעמון, היו והיו הדברים מעולם ועוד יוסיפו להיות, אפילו צפירת רכבת אני שומע ממרחקים, מכיוון עמק רפאים. ובכי תינוק. ושיר פולני על שפתי השכנה. הדברים הפשוטים, הקרובים, הבנליים, מדוע הם כנפרדים ממני הערב. ומה עליי לעשות אם לא להסתובב אל הקיר ולמות בזה הרגע. בזה הרגע גם חולפת בי כמו מכת חשמל הוודאות הצלולה הזאת: יש פשר. יש טעם. יש אולי דרך. ויש אולי עוד איזה זמן שבו ניתן לי לנסות ולפענח מהו הפשר ומה הכוונה. ורק הצער מוסיף לנשוך: חייתי כארבעים שנה. גורשתי, פחות או יותר, מארץ אחת לארץ אחרת. כאן אף פעלתי דבר-מה, כמיטב יכולתי הצנועה. כאן גם אהבתי אותך. והנה, את לדרכך ואני עדיין במקומי. לא לזמן רב. גם מכאן מגרשים אותי ביד גסה. והמסקנה, מינה, הלקח, הטעם? מהו, כפי שאומרים כאן, הנושא? (164)

בדברים הבאים אבקש לומר כי "הנושא" של יצירת עוז (ואולי אף של חייו בצל התאבדות אמו בילדותו), ולמצער אחת מגרסאותיו המובהקות, מתמצת בשמה של הנובלה המוקדמת-יחסית הזו – "געגועים". כאן כתב עוז בן ה-36 את דמותו של רופא בן 40, גוסס מסרטן, היושב בספטמבר 1947 בירושלים (לאחר שברח מווינה עם עליית הנאצים) וכותב מכתבים לדוקטור הרמינה (מינה) אוסוולד, אישה קשה שנטשה אותו לאחר קשר אהבים קצר; בלי סנטימנטים ובלי להותיר כתובת נטשה, ולפיכך למעשה לעצמו הוא כותב. "אלה הם ימים אחרונים", שב עמנואל נוסבאום ואומר – הימים האחרונים של המנדט בארץ וגם שלו עצמו – כשהוא כותב על הידרדרותו הפיזית, על הלך הרוח בקרב סובביו בימי סף-המלחמה המתקרבת, ועל הקשר מכמיר-הלב הנקשר בינו



עודד קוטלר ואפרת לביא בסרטו של דן וולמן (1974) מיכאל שלי (צילום מסך)

לבין ילד השכנים המוזנח אורי. על געגועיו אליה הוא כותב, ולצד זאת: על תחושת  
דחיפות לצאת למסע:

עלי להתלבש. עלי לנסוע בזה הרגע. [...] לא המתים יהללו יה. [...] עלי לנסוע.  
הלילה. כרגע. [...] האם כבר אזל הזמן? האם הרוחות והגשם מתכוונים הפעם אלי?  
[...] מחובתי להתלבש ולנסוע. יש דרך והיא פתוחה. [...] המחכה לא יגיע, אדוני,  
רק ההולכים יגיעו. לאן יגיעו. יש דרך וצריך לקום וללכת. (183).

ומצד שני, באותה הפסקה עצמה הוא מוסיף:

עייף וחולה האיש הכותב אליך. עליו להזריק לעצמו זריקה, לבלוע את הגלולות  
שלו ולשוב עכשיו בשקט אל מיטתו. די. בארבע שפות חרוטה הכתובת על כרכוב  
כנסיית-הרובע בילדותי בווינה, בארבע שפות הבטיחה הכתובת לכל איש ואשה כי  
יש דרך חזרה. שקר אני אומר לך, שקר וכזב (שם).

באיזה מסע מדובר? מה משמעות החזרה? וכיצד הם מתקשרים אל הגעגועים?

במקום אחר (פרייבך-חפץ 2014) הצעתי לקרוא את כלל יצירתו של עוז כמסע של אבל  
(במהלכו מתרחש מעבר בין השלבים השונים של תהליך עיבוד האבל), או לקראת אבל  
(על רקע מלנכוליה מחמת עבודת אבל שכשלה); כאשר הן ברמת העלילה של רבות  
מיצירותיו של עוז והן על משמעות עצם הכתיבה עבורו ניתן ופורה לחשוב במושגים של  
מסע אבל. למושג "מסע" יש שתי משמעויות: במשמעות מיידית הוא מכוון לתנועה של  
אדם בחלל ובזמן ממקום למקום, ובמובן מטפורי הכוונה לתהליך של שינוי פנימי בעמדות,  
הכרות, ומצבי נפש ותודעה; כאשר בבסיס המסע עומדת תחושת חסר המבקשת לה תיקון.  
מסע מחייב קיומו של בית (domus), שממנו יוצאים ואליו מקווים לחזור, ולכן צידו השני  
של מטבע הבית הוא עקרון השיבה; ואולם, לעיתים השיבה איננה אפשרית עוד, מפני  
שהנוסע או הבית עברו שינוי מהותי במהלך המסע, ולכן מצויות בוֹאנר המסע גם  
אפשרויות נוספות הנתפסות ברובן כסכנות המאיימות על הנוסע – אובדניות, הישאבות  
אל מקום זר, והיוותרות בתנועה מתמדת. בהקשר של מסע האבל, שיבה אל הבית  
משמעה לרוב גם השלמתו המוצלחת של תהליך עיבוד האבל ויכולת לחיות בו עם  
האבדן.

על רקע זה אני מבקשת בדברים הבאים להתמקד בגעגועים כליבת המסעות ביצירתו של  
עוז, ולדון בהם מפרספקטיבה של משולש היחסים בין הנפטר, הנוסע והנשאר מאחור.  
שכן, אחד הפרמטרים שבאמצעותם ניתן לאפיין מסע הוא היחס בין הנוסע לנשאר בבית:  
יחס זה עשוי ללבוש פנים שונות, והוא עשוי להשליך על אופי המסע ועל סיכויי השיבה  
וטיבה. כאשר מדובר במסע אבל, מצטרף לכך מימד נוסף: היחס בין הנוסע לנפטר, ובין  
הנשאר לנפטר. שכן, אף שלכאורה לא ייתכן קשר בין חי למת, הרי כבר פרויד דיבר על  
ההיאחזות במת שאיננה בהכרח ביטוי לחוסר יכולת להכיר במציאות: יש המדחיקים את  
המת מחייהם (לפחות בתחילת הדרך), ויש שמלכתחילה מקיימים קשר חי עם המת שאבד  
להם. להלן אתייחס תחילה ליחס בין הנוסע לנשאר, לאחר מכן ליחס שבין הנוסע/הנשאר



לבין הנפטר, בהמשך אבחן מקרה מיוחד של מעין "תודעה משותפת" לשלושתם (ולדמויות נוספות), ואחתום בדברים על געגועים.

את היחס בין הנוסע לבין הנשאר (או לנשארים) קובע, בעיקרו של דבר, בראש ובראשונה הנוסע; שכן מטבע הדברים, הנשאר אינו יכול לדעת היכן נמצא הנוסע וכיצד ליצור עמו קשר, ללא שיתוף פעולה מצידו (היבט שבולט ב"געגועים"). רק באופן משני ונגזר, יכול הנשאר לבחור כיצד להגיב לניסיונות התקשורת של הנוסע (או להיעדרם). בהקשר זה יתכנו שלושה מודלים עיקריים של יחסים בין הנוסע לנשאר, שלכל אחד מהם יש ייצוג ברומנים של עמוס עוז: נוסע המסרב לכל קשר, או משמר קשר אמביוולנטי, או מקיים קשר הדוק עם הנשאר; כשלגבי כל אחד מהם יכול הנשאר להגיב בדרכו שלו.

דוגמה מובהקת לנוסע המסרב לכל קשר עם ביתו ועם מי שנשארו מאחוריו הוא יונתן ליפשיץ ממנוחה נכונה: מרגע שיצא למסעו ועד לשובו לא שלח לביתו אות חיים. אפילו פתק לא השאיר בצאתו, למרות שחשב ש"הייתי צריך", מפני ש"אבל איזה מילים אפשר" (220). יחס זה משקף את המלנכוליה ותחושת הזרות שלו כלפי סובביו. להעדר קשר זה יש שני סוגי תגובות מצד הנשארים. הוריו אינם יכולים לשער מה עולה בגורלו, ואף נגררים להאשמות הדדיות בהן הם מייחסים זה לזה את סיבת היעדרו. מנגד מצויים אשתו רימונה וחברו עזריה, המבינים ללבן – רימונה יודעת לומר שיונתן יצא "מאוחר, כשהיה כבר מוכרח ללכת" (242); וגם יודעת שלא באו לקרוא לו לצבא אלא "הפעם זה משהו אחר", שהלך "לחפש איזה דבר" (243); ושצריך "לחפש וגם להכות" לו (245). גם עזריה מבין ש"משהו כאילו כבה לו בתוך נשמתו. קר ליונתן בחיים" (246), ולאמו של יונתן "ידע להגידי כי היה לו לא טוב אצלנו והלך להיות לבדו ואולי גם לתת לנו עונש. כשיוטב לו אולי הוא יחזור" (370). את ידיעתם של רימונה ועזריה על המתרחש אצל יונתן ניתן ליחס למוזרות הטבועה בהם; אך לצידם קיים ברומן אדם נוסף המבין לליבו וכביכול "מקיים עמו קשר" מעבר לשתיקתו: שרוליק, המוזיקאי מזכיר הקיבוץ, שידוע לומר שוב ושוב "בתוקף לא-לי" כי "הוא בריא ושלם. רע היה לו בזמן האחרון והוא קם והלך להיות איזה זמן עם עצמו" (261). שרוליק מעיד כי הוא יודע זאת מכוחו של "קול פנימי" או "על פי אינטואיציה", אבל ניתן למצוא בדבריו הסבר נוסף: הזדהות – "וכי מי מאיתנו לא התפתה אי-פעם, בסתר ליבו, לעזוב פתאום את הכל וללכת בלי שום מטרה?" (293) הוא שב ושואל. בסיכומו של דבר, "צ'ופקה [המפקד] ועמוס [האח], רימונה ועזריה ושרוליק, כולם בדרכים שונות הגיעו לידי תחושה ששום אסון לא אירע לו", ו"יום אחד נקבל ממנו איזה סימן חיים" (357). ואכן, סוף הרומן מגלה כי הצדק היה עמם, וכי למרות שיונתן סירב לקיים עמם קשר הם מצידם הצליחו להבין ולדעת (באופן כללי) את פשר מסעו, מהלכו וסופו.

קשר אמביוולנטי בין הנוסע לנשאר מודגם בקשר שבין נועה לתיאו, גיבורי אל תגידי לילה. נועה מספרת לתיאו בן זוגה על פעולת ועד ההנצחה לזכר תלמידה המת עמואל ואת המתרחש בנסיעותיה בקשר לכך בלב ולב – מחד גיסא היא משתפת אותו, ומאידך גיסא נמנעת מלספר לו דברים שונים, ובעיקר מסרבת לאפשר לו לסייע לה גם ואולי

לכאורה, לא ייתכן קשר בין חי למת. אלא שכבר פרויד דיבר על  
ההיאחזות במת, מפני ש"האהבה לאובייקט, [...] עליה אי אפשר לזוותר  
בשעה שמוזתרים על האובייקט עצמו"

בעיקר משום שהיא יודעת שביכולתו לעשות כן בהצלחה רבה. במקרה אחד בו סייע לה ביוזמתו בסידור מסמכים אזי "יופי, אמרה בשובה, נהדר. הגיוני. תודה. ומיד, קרובה לדמעות: מי הרשה לך תיאור. זה לא שלך. זה שלי" (75); כאשר "זה" הוא מסע האבל שלה. תיאור מצידו מבין ש"עלי להצטמצם ולשתוק" (74), אבל שוב ושוב מנסה להתערב, ובהמשך אף "משתלט" על ההנצחה ונכנס לנעליה של נועה (179-172); כאשר ההתערבות הזו מנומקת על ידו ברצון לסייע לנועה, אבל במקום מסוים מתגלה גם קנאה – מפעל ההנצחה שלה נתפס על ידו "כאילו מצאה מאהב" (127). כך הקשר ביניהם במסע האבל של נועה הופך לעימות. אבל לא רק לעימות: בשלב מתקדם של המסע קורה גם, שנועה איננה מספרת לתיאור מה אירע ובכל זאת היא פונה אליו בבקשת נחמה; כך למשל אחרי מפגש של ועד ההנצחה, שבו עדה נועה לאהבתם של שניים מחברי הועד ומוטחת בה עקרונה, ואלו מביאים אותה להתייטר על אטימותה לעמנואל – היא איננה משתפת את תיאור במחשבותיה אבל אומרת לו שהיא "עוד אוהבת אותך"; ותיאור מבין ונותן לה מקלט ב"מערת החושך השעיר של חזהו" (144).

יש להבהיר, כי למסעה של נועה אופי מיוחד (המורכב מנסיעות קצרות במסגרת חיים משותפים מתמשכים), ולכן אין המדובר כאן רק בקשר בין נוסע לנשאר אלא גם בשאלת ההצטרפות למסע. אכן, לקראת סוף הרומן יוצא גם תיאור למסע אבל: חלקו במקביל לנועה (דוגמת מסעו בסערה לשוחח עם ראש העיר על השגת היתר לבניית המכון הקשור להנצחת עמנואל, מסע הכרוך גם בסיכון חייו – ר' 148-146), וחלקו לצידה (כדוגמת מסעם המשותף לחורבה בפאתי היישוב). כך, מסע האבל של נועה גואל, בסופו של דבר, גם את תיאור ואת יחסיהם מקפאונים.

מודל שלישי של יחסים בין הנוסע לנשאר מצוי באותו הים, בדמות הקשר העמוק בין ריקו לבין אלבר אביו ודיתה חברתו, שנותרו בארץ כשהוא נוסע לטיבט לאחר מות אמו. הקשר הזה מתבטא, ראשית, בגלויות ששולח ריקו לאביו ולדיתה ובשיחות טלפון, וכן במחשבות ובזיכרונות: ריקו זוכר ומתגעגע לגופה של דיתה, שומע את קולה ומריח את ריחה, וגם חושב על אביו ועל בדידותו. יתרה מכך, הוא דואג לאביו, מבקש מדיתה לבקר, ואף מעודד את שניהם לכך שדיתה תיכנס לנעליה (וליתר דיוק: כותנתה) של אמו המתה ותתפוס את מקומה בחיי אביו. גם מצידם של הנשאים יש קשר חזק לריקו שנסע. דיתה זוכרת אותו ומתגעגעת, מדמה בעיני רוחה את הנופים בהם הוא עובר, לובשת

בגדיו ומדמיית משכב עמו כשהיא לבדה. הקשר של אלבר עם בנו חזק עוד יותר – הוא שב ומתבונן בתמונותיו, מחשב כל העת את השעה במקום שהותו, דואג לו כל העת ומייחל לשובו. בדרך מסתורית גם יודע אלבר את המתרחש עם בנו, דובר אליו במישרין: נוזף, מזהיר – וריקו בדרך מסתורית חש ומרגיש (34, 147, 96-97). כאשר אובד לריקו הילד שמצא ו"אימץ", האב יודע, וחש את האובדן ואת משמעותו מעבר למרחק ולמסך שירד על ריקו אחרי האובדן הזה (183). לא יפלא, כי הקשר הנולד בין דיתה לאלבר עובר בכך ששניהם מדמים לעצמם שהם בטיבט, וכי ריקו חש זאת ומדבר אליהם על כך ברוחו (118, 123).

הקשר בין הנוסע לנשאר משקף לרוב את הקשר שהיה ביניהם לפני היציאה למסע. ועם זאת שינויים שמתחוללים בנוסע במהלך מסעו עשויים להשפיע גם על הקשר בינו לבין הנשאר, ולהיפך: הקשר בין השניים עשוי להשפיע על המתחולל במסע (כפי שקורה לנועה ולתיאו). כאשר המדובר במסע אבל, יש לקשר הזה חשיבות מיוחדת, כיוון שעשויות להיות לו השלכות על עיבוד האבל ועל הצלחת השלמתו; אם כי, כפי שמלמד המקרה של ריקו שהדרך חזרה לביתו אבדה, קשר עמוק וטוב בין הנוסע לנשאר הוא רק אחד הגורמים המשפיעים על גורל המסע, ואין בכוחו להבטיח את שיבת הנוסע לביתו.

## (ב) הנוסע / הנשאר והנעדר

פן נוסף, מעניין במיוחד בהקשר של מסע אבל, הוא היחס בין הנוסע לבין הנפטר; ובמקרה שגם הנשאר בבית אבל על המת: אף היחס בין הנפטר לנשאר. לכאורה, לא ייתכן קשר בין חי למת. אלא שכבר פרויד דיבר על ההיחזקות במת, מפני ש"האהבה לאובייקט, [...] עליה אי אפשר לוותר בשעה שמוותרים על האובייקט עצמו" (פרויד 2000, 18). אך בניגוד לדברי פרויד, היחזקות במת איננה בהכרח ביטוי לחוסר יכולת להכיר במציאות. בספרי (פרייבך-חפץ 2009) בחנתי את האפשרות לקיומו של דיאלוג-אהבה מלא חיות ודינמיות עם המתים. במסגרת זו בחנתי את עמדותיהם של הפילוסופים סרן קירקגור, מרטין בובר, ז'אק דרידה ואסא כשר לגבי היחס למתים. כולם מדברים על אפשרותו של יחס חי עם המתים שאיננו כרוך בהכחשת מותם, כאשר בובר ודרידה מדגישים את הפניה למת בגוף שני כמאפיין של קשר עמוק עם מת, כמו גם את תפיסתם של קשר עם המת כהמשך וכחזוק ליחס דיאלוגי אוהב עם בני אדם חיים. כשר מציע תמונה עשירה של יחסים מלאי חיות עם מתים, עד כדי ערפול הגבול בין החי למת:

"הגבול שבין החיים לבין המוות אינו הגבול שבין המציאות הרב-ממדית לבין הזיכרון החד-ממדי [...] אדם יקר לנו, במותו, אנחנו זוכרים אותו [...] אוהבים אותו [...] חושבים עליו [...] יכולים להוסיף ולהתגאות במידותיו, להוסיף ולשחזר את רגשותיו, כדי לשמוח בשמחתו ולהשתתף בצערו [...] להתגעגע אליו בהעדרו, במותו [...] אנחנו חיים את יחסינו עם המתים היקרים ללבנו. היחסים הללו יכולים להיות עשירים מאד, גם אם אינם מלאים [...] הגבול שבין החיים לבין המוות [...] עובר בתוך המציאות הנפשית, אולם הוא מתבטא



עמוס עוז: הר העצה הרעה, בהוצאת כתר, מימין: מהדורת 2009 משמאל: מהדורת 1997

[...] גם בתנועות הגלויות של האדם ואף בהליכותיו [...] במחוות מטפוריות. אדם עשוי ל[עצב את חייו בדפוסים המבטאים את יחסו החי אל [...] המת. (כשר 2000, 405-402).

“דבר שאדם רוצה בו, בחייו, יכול לקבל מקום בחיינו, ככל שנרצה לתת לו מקום כזה [...] גם במותו, אנחנו יכולים לכבד את רצונו [...] לכבד אותו [...] לתת [...] לו [...] מקום בלבבנו”; “לתת לאדם יקר חיים בלבבך, פירוש, לתת חיים בעולמך לערכיו, למידותיו, להליכותיו [...] לתת להם ביטוי בעקרונות המעשיים, השליטים בחיך [...] לתת להם מקום של ממש בתוך משמעות חיך” (כשר 2002, 120, 135).

יחס שכזה אל המתים מכונה ע"י כשר בשם "חיים בלבבות". הוא מבהיר כי "אדם חי בלבבות, במותו, הוא אדם שיש לו חיים בתוך משמעות החיים של אדם קרוב, בחייו", כאשר "אדם חי בלבבות, במותו, נותן חיים בעלי משמעות, עלי אדמות" (כשר 2002, 135). בדרך זו נותן כשר, לצד הפילוסופים הנזכרים, פשר לאמת פסיכולוגית עמוקה, אותה תיארה בעמקות וברגישות הסופרת יהודית הנדל: "אפשר לחיות גם עם אדם מת. מסקנה בלתי אנושית ולא מציאותית זו יכולה להיות, בתנאים מסוימים, המצב האנושי המציאותי ביותר" (הנדל 1990, 26).

על רקע זה, ניתן להבחין בין שני סוגי התייחסויות עיקריות של נוסעים במסעות-אבל (כמו גם של הנשאים) כלפי מתייהם: יש המדחיקים את המת מחייהם, ויש המקיימים קשר חי עם המת שאבד להם.

רימונה ליפשיץ ממנוחה נכונה היא דוגמה מובהקת לאחרונים. "אלת השאול והצמיחה" מכנה אותה בלבן, "היודעת את שעתיד להתרחש והמקיימת קשר עם איתני-הטבע ועם נשמות המתים", כלומר עם בתה המתה, היא מקושרת לים שהוא "מקור החיים וסופם" וגם לפטרה, עולם המתים (בלבן 1986, 174-171).<sup>1</sup> רימונה חושבת על בתה המתה, קוראת לה בשם: אפרת, מדמה נשים אפריקאיות מטפלות בה, שרה לה, אומרת לה לילה טוב – התינוקת המתה נוכחת בחייה תמיד (181-180, 183). היא אפילו מדברת עליה באזני זרים כאילו הילדה חיה (308). גם באל תגידי לילה יש דמויות שהמתים נוכחים באינטנסיביות בעולמם. האחת היא דמות המשנה של בוזו, ששכל את אשתו ובנו התינוק, והוא עסוק כל העת בפעולות הנצחה נוגעות ללב (תרם לזכרם ארון קודש, ומזגן לחדר ההלבשה במגרש הכדורגל, וגם תלה בחלון הראווה של חנות הנעליים שלו תצלום שלהם "במסגרת שחורה משובצת אלמוגים לנוי" (63, 132)). גם אברהם ארבייט, אביו של תלמידה המת של נועה, הוא מן הזוכרים – בנו המת "כל הזמן הוא נוכח [...] כאילו לא אבד לי אלא בדיוק להיפך, דווקא בא אלי עכשיו מרחוק להיות עמי ולהשתתף בכאב. לא זכרו, לא המחשבות עליו, כי אם הוא. [...] נוכח." (38); גם את פקודו שנהרג שנים רבות לפני כן הוא זוכר, אותו ואת הרגלו לקרוא בחוברת תווים (177).

אבל יותר מכל יצירותיו של עוז, הרומן **אותו הים** "מביא מתיים"; ולא רק מביא אותם אלא גם מדבר אליהם בלשון נוכח". (קרטון-בלום 2000, 175). ריקו חושב על אמו המתה נדיה, מחפש אחריה, מזכיר אותה במכתביו, שומע את קולה חוזר אליו במערות טיבט; הוא חש בנוכחותה של אמו, שומע אותה מדברת אליו ועושה כדבריה (61, 34, 49), ובעיקר – מנהל איתה דיאלוג ישיר בקטע ששמו מדבר בעדו: "סטאבט מאטר" (81-80). גם אביו, הנותר בבית, מקיים קשר חם והדוק עם אשתו המתה: הוא מתבונן בתצלומיה, חש בצילה המלווה אותו (שלעיתים מתגלם לו כציפור), שר משיריה ומבלבל אותה עם בטין ידידתו, אפילו הולך פעמיים ל"מביא מתיים" שיחיה עבורו את נדיה לרגעים (ובשנייה אומר: "הפעם הזאת / לא ירפה. ילך אחריה עד קצווי" (50)); ובעיקר מדבר איתה לאחר מותה, ואפילו מאשים אותה בנדודי ריקו בנם (167). גם עוז עצמו פונה ברומן להוריו המתים ומדבר אליהם בדיבור ישיר, ואמו מצידה משיבה לו (114, 130).

זאת ועוד, לא רק השכולים – הנוסעים והנשאים – זוכרים את המתים. גם עזריה ממנוחה נכונה, שפגש ברימונה ויונתן לאחר מות בתם, זוכר ומזכיר למי ששכח או הדחיק: "אתם אולי כבר שכחתם שהיתה לרימונה ויוני תינוקת. אפרת. ומתה" (300).

<sup>1</sup> בלבן גם עומד על כך שרימון הוא מסמליה של פרספונה, בתה של אלת האדמה שנחטפה לשאול וזיהה מחצית השנה שם ומחצית השנה על פני האדמה.

”ניתן להבחין בין שני סוגי התייחסויות עיקריות של נוסעים במסעות-אבל (כמו גם של הנשואים) כלפי מתיהם: יש המדחיקים את המת מחייהם, ויש המקיימים קשר חי עם המת שאבד להם.”

מאידך גיסא, יש נוסעים שאינם מקיימים קשר עם הנפטר, ואף מדחיקים את אובדנו ומתכחשים לאבלם: כאמור, נועה ותיאו מאל תגידי לילה, ויונתן ליפשיץ ממנוחה נכונה, הם דוגמאות לכך. במקרים הללו, מתגלית יצירת הקשר עם הנפטר כדרך הכרחית לעיבוד האבל. במקרה של יחסי יונתן עם בתו המתה, הקשר הזה נוצר באופן דרמטי במיוחד בפטרה, עיר המתים: התיאור המנוכר של “התינוקת שהיתה לרימונה”, מתחלף ל”אפרת של רימונה. הבת? שהיתה לי? בתי? אני אבא שלה? פחד אלוהים, המלה הזאת, אבא. איך אדע להכיר ילדה שלא ראיתי אף פעם? בחושך הזה? בין המון ילדים אחרים? אקרא בקול רם אפרת? היא תבוא? תחבק את הצואר שלי?” יונתן בוכה, ואפילו “דימה לחוש את תנועת התינוקת בתוך בטנו שלו. וכמעט הצטחק בחושך” (345). אחר כך הוא מדמה את חייהם עם התינוקת לו היתה חיה, קורא לה שוב ושוב “בתי אפרת”, מדבר אליה בגוף שני “אל תפחדי אפרת” (347); כל מסעו מקבל פשר חדש: “הולך להביא את אפרת”, והוא לא פוחד כי “לאפרת יש אבא גיבור” (347-348). כל כך נהיית התינוקת מוחשית, עד שלבסוף “כאילו ניגפו רגליו בגופת התינוקת נפל יונתן ארצה” (שם). מות בתו מתחבר בלבו ליתר המיתות הרובצות עליו, והתמודדות עם מותה מסייעת ליונתן להתמודד עם כול אבדניו. ניתן לומר, כי רק משנתן יונתן לבתו המתה “חיים בלבבו”, ברוח המודל של כשר, יכול היה גם הוא עצמו לשוב לחיים. משעה שנפתחת הדרך להודות בפה מלא במוות ולדבר אל המת עולה אם כן אפשרות השיבה ממסע האבל. זוהי דמותה של שיבה שצלחה - הנוסע שב לביתו, אל הנשאר, עם יכולת מחודשת או אפילו חדשה לאהוב: את עצמו ואת הנשאר וגם אחרים, ועם הכוח להזמין גם את המת האהוב אל הבית.

## ג) הנוסע, הנשאר והנעדר

גרסה מעניינת במיוחד של קשרים במשולש היחסים שבין נוסע-נשאר-נפטר מציע עוז ברומן **אותו הים**. כדברי קרטון בלום: “הרוחות מתפקדות גם כדמויות בעלילה וגם כמוסרות אינפורמציה, והן טוות עולם סיפורי שכולם יודעים בו הכל על כולם” (קרטון-בלום 2000, 176).<sup>2</sup> אכן, המתים ממשיכים לחיות ברומן – נדיה מדברת בגוף ראשון על מה שקורה לאחר מותה וגם נזכרת בחייה, ואפילו מתאחדת עם כל הדמויות: “זאת אני. אני ישנים” (158; וכן 34

<sup>2</sup> רות קרטון-בלום גורסת שגם הסגנון הספרותי בו בחר עוז לרומן זה – המניפואה, שהיא מהמרכזיים בז'אנרים הקרבליים – מאפשר את המפגשים בין המתים לחיים, בין עבר להווה. ראו: קרטון-בלום 2000, 177.

79, 88); אבל לפרשנותי ההסבר ל"תודעה המשותפת" לכל הגיבורים כאן חורג מזה שמציעה קרטון-בלום. יש ברומן הזה חיבור עמוק של כל הדמויות, החיות והמתות, לרבות עם דמויות היסטוריות-ספרותיות: כך למשל ריקו בטיבט הולך לא רק אל אביו ואמו (55, 141, 141), אלא גם אל דיתה שבארץ, ומרים מהמזרח, ואפילו אל גיבורי התנ"ך, שכולם ממתינים לו בבקתה (56). יותר מכך: במהלך מפתיע הופך גם עוז עצמו לדמות ברומן, מכניס לתוכו גם דמויות אמיתיות מחייו, ויוצר "איחוד תודעות מסתורי" בין כולם. למשל: המחבר מתווכח עם דיתה על יחסו לאמו (131-132), בטין הבדיה מתקשרת אליו ומחווה דעה על מה שכתב עמוד קודם לכן (144-145), ונערכים גם מפגשים אחדים שבהם משתתפות זו לצד זו דמויות אמיתיות (כבני משפחתו של עוז), מתות (הוריו המתים) ובדיוניות (למשל ב: 134, 140, 142). ניתן לומר, כי הערבוב הפנטסטי שיוצר כאן עוז מטשטש את אופיו של מסע האבל ואת היחס למתים. אלא שלטעמי דווקא ההפך הוא הנכון: אני סבורה שעוז מבטא כאן אינטואיציה חזקה בדבר הקירבה העמוקה שבין דמויות ספרותיות לבין המתים; בהקשר זה מעניין לציין, כי בובר משייך את דיאלוג האני-אתה עם מתים למסגרת הדיאלוג עם "יצירים רוחניים", שבכללם רעיונות בדיוניים. זאת ועוד, בכך עומד עוז על הרצף הקיים בין אהבת החיים, אהבת המתים ואהבת דמויות בדיוניות כפנים שונות של אהבת הזולת; או: על הקשר המשולש בין זיכרון המתים, היכולת לאהוב והכתיבה.

## (ד) געגועים

בפתיחה לעיל הצעתי לקרוא את דברי עמנואל נוסבאום, גיבור "געגועים", כתמצית מזוקקת של ליבת יצירתו של עוז, קרי: כגעגועים המניעים מסע של אבל ומשרטטים יחסים מורכבים בין הנשאר, הנוסע והנפטר. ואכן, בנובלה הזו מצוי מסע. עמנואל הנותר בביתו (ואף מרותק לביתו, עקב מצבו הבריאותי) כותב אל מינה, שהיא כמעט בבחינת ארכיטיפ הנוסעת – באה מאמריקה לישראל, נוסעת ברחבי הארץ לצורך מחקר, ולבסוף חוזרת או אולי כבר חזרה לאמריקה, ולאחר מותו "באחד הימים תשובי לירושלים, אשה מפורסמת, אשה-פרופסור, מניחת היסודות לדיסציפלינה חדשה. אל המדינה העברית הצעירה תביאי מתודות רעננות" (184) – כלומר, במבט ראשון, נראה כי לפנינו מסע חיפוש (מדעי) של נוסעת המתואר מנקודת מבטו של הנשאר מאחור. ואולם, מבט נוסף מלמד כי זהו גם ובעיקר מסע אבל – מסע פנימי המובא מנקודת מבטו של הנוסע, היוצא להתאבל על חייו המתקרבים לקיצם, על האפשרויות שהחמיץ, ועל אהבתו שנסעה ממנו ללא שוב; כאשר מסע האבל הזה מתגלם בכתיבה.

בהקשר זה אני מבקשת להתעכב על הכתיבה כמסע. השורות המוכרות ביותר ביצירתו של עוז מופיעות בפתיחה לרומן **מיכאל שלי**: "אני כותבת מפני שאנשים שאהבתי כבר מתו. אני כותבת מפני שבהיותי ילדה היה בי הרבה כוח לאהוב, ועכשיו כוחי לאהוב הולך למות. אינני רוצה למות" (5); וניתן להבינן לאור התייחסותו של עוז לקשר המשולש בין כתיבה, אבל ויכולת לאהוב: "אם מדברים עם המתים, מדברים אליהם בשביל שהם יחיו קצת. לא לוותר למות. לא לוותר למות זה להמשיך לאהוב. אם אתה כותב בהתייחסות למישהו שכבר מת, בזמן שאתה כותב הוא לא יכול להיות מת. אתה לא כותב לעצמות. אתה לא כותב לבשר שהתולעים אכלו

אותו. אתה מזמין את המת לחדר, אתה קורא לו הביתה".<sup>3</sup> כלומר: היכולת לאהוב, ובפרט את המת/ה, שהיא היכולת להתגעגע אל האהוב/ה הנעדר/ת, בכוחה לחולל כתיבה; כתיבה שהיא בבחינת מסע של "זימון מתים" (כמעשה היווני באותו היום), המחזיר אותם בכוח הכישוף הספרותי לעולמם של הנשאים-האהבים-המתגעגעים-הכותבים. כך עמנואל נוסבאום, המזנע בכוח געגועיו ואהבתו, מצליח בכוח מכתביו – שאינם נשלחים לאיש, וליתר דיוק: לאיש מלבד לקוראיו של עוז – להחזיר אליו לשעה את אהבתו האבודה, ואפילו לתת חיים לפנטזיה על "ילד-השתיקות שילדת לי והסתרת מפני בין קיבוצי הגליל, או בעמקים" (161) ולמצוא בילד הבדיוני הזה נחמה, כי "מה הדרך, מינה, זאת אינני יודע, אבל הן נולד לנו ילד ויש בכוחו ללכת בה" (183). בכתיבתו מדבר עמנואל נוסבאום אל מי שאבדה ואל מי שלא נולד לו, ומחזיר אותם הביתה.

ואשר לגעגועים אל עוז עצמו, על משמעותם וכוחם: אני מבקשת להבין אותם לאור סיום הנובלה "געגועים", שאני קוראת כמילות הפרידה של עוז מקוראיו שהטרימו את מותו בארבעים ושלוש שנים. כשהוא קושר בין הסוף לאהבה, ובין הגעגועים לאפשרות הסליחה – אפשר להרהיב ולומר: הגאולה – כותב עוז מפי גיבורו הגווע: "אני אסיים כעת, שלך באהבה, ואשוב אל מיטתי. תמו רשימות הזמן והמקום. העד הזה משוחרר. הוא מקווה שהמקום, הזמן והעד יקבלו ברבות הימים מעין סליחה. בגעגועיו של אורי, אולי. ליל-מנוחה. יהיה טוב. (184)

## ביבליוגרפיה

- (א) יצירות של עמוס עוז  
 אותו היום (ירושלים: כתר, 1999).  
 אל תגיד לי לילה (ירושלים: כתר, 1994).  
 "געגועים", בתוך: **הר העצה הרעה** (תל אביב: עם עובד, 1976), 114-184.  
 מיכאל שלי (תל אביב: עם עובד, תשכ"ח 1968).  
 מעוזה נכונה (תל אביב: עם עובד, תשמ"ב 1982).  
 (ב) ספרות משנית  
 בלבן, אברהם, **בין אל לזדה: עיון ביצירתו של עמוס עוז** (תל אביב: עם עובד, 1986).  
 הנדל, יהודית, **הסח האחר** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990).  
 כשר, אסא, "חיים בלבבות", מתוך: **ספר קטן על משמעות החיים** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002), 109-135.  
 -----  
 "הגבולות המעורפלים בין חיים למות", מתוך: **רחח איש** (תל אביב: עם עובד ועמותת יזור, 2000), 402-407.  
 מזר, יאיר, **ליטוף באפלה: על סיפורה עמוס עוז** (תל אביב: כתר, 1998).  
 פריבך-חפץ, דנה, "חסד עם המתים", בתוך: **חסד חילוני** (תל אביב: רסלינג, 2009), 184-196.  
 -----  
 "מסעות-אבל ביצירת עמוס עוז", **עמדה**, גיליון 31 (2014), 154-177.  
 קרטון-בלום, רות, "החיפוש אחר הלית-האב: על אותו היום של עמוס עוז", בתוך: קוממ, אהרון ובן-מודכי, **יצחק, ספר עמוס עוז** (באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2000), 175-182.

<sup>3</sup> מתוך ראיון עם הלית ישורון, שנדפס בחדרים 8 (1989); מצוטט במזר 1998, 340.



אילן לוי לזין

ילד חי

## מילות פרידה מעמוס עוז

---

השבילים של ילדותי מלאים במילים על אהבה אפשרית בשכונת מקור ברוך בירושלים של שנות החמישים.

בכל פעם שקראתי אותך הרגשתי את קולך שקט, בטוח, לא מסביר דבר, כי כל כך פשוט להבין עד תום את הרגשות, הריחות והצבעים מטפסים, עולים ויורדים בין גיבורים שאף פעם לא התיימרו להיות דבר, אלא רק בני אדם.

אנחנו לא מכירים כי מעולם לא נפגשנו מלבד פעמים בודדות באקראי בטיול של ערב שלי עם בני. לאחרונה התגוררת לידנו בתל אביב בין בניינים וירוק, ואני התרגשתי כשחלפת ולחשתי בשקט לבני אהובי, "הנה אלוהים ירד מהשמיים", והסברתי, "אתה רואה, אלוהים הוא אדם פשוט".

לא חייבים להכיר אדם כדי לאהוב אותו, כי המילים שיוצאות מבינתו מעידות על אישיותו, כפי שייך בטעמו מעיד על חבית עץ האלון שרחש בה וכמו שהאדמה עצמה תעיד על יושביה. אהבתי כשאמרת שישנם שני סוגים של אנשים; אלו שיש בהם ילד חי ואלו שהילד בתוכם מת. מי כמוני הבין אותך, כי הילד שבתוכי נולד כל פעם מחדש.

אהבתי במיכאל שלי שכתבת שעדיף לשקר ולהיות רגיש מאשר לומר את האמת מבלי להתחשב ברגשותיו של איש, ואת קופסה שחורה ואת סיפור על אהבה וחושך ואת אל תגידי לילה. ואהבתי ואהבתי ואהבתי, כי אי אפשר שלא לאהוב את החיים, כמוהם גם אותך, ואפילו שאתה לא נוכח, אתה כאן לתמיד.

יהי זכרך ברוך כי למדתי ממך את צניעותה של המילה וגם את כוחה, וכפי שחנה במיכאל שלי כתבה: "אני כותבת מפני שאנשים שאהבתי כבר מתו".

גם אני כותב.

# עמליה כהנא-כרמון: הכוהנת הגדולה של הספרות הפמיניסטיות

אם דבורה בארון היא האם הגדולה של הסופרות העבריות הרי עמליה כהנא-כרמון \* היא הכוהנת הגדולה של הסופרות הפמיניסטיות. מסתה "להיות אישה-סופרת" (ידיעות אחרונות, 13.4.1984), היא אחד המניפסטים של עמדותיה בנושא זה, של הקושי בהתקבלותה כאישה סופרת, שנשארה ב"עזרת-הנשים" שלא נתנו לה להיכנס לאולם המרכזי של קהל הסופרים הגברים. תחושת קיפוח עזה זו, יחד עם וידוי אישי כאוב ונוקב על הקושי להתקבל, נמצא גם בדבריה במעמד קבלת פרס ברנר: "אשתו של ברנר רוכבת שוב" (מאזנים, אוקטובר 1984).

הכתיבה הלירית מאפיינת את מרבית יצירתה, כהמשך לסגנונם הלירי של דבורה בארון, ושל גנסין, וכפיתוח מתוך חידוש רב של סגנונה שלה. הנושא הפמיניסטי מעסיק אותה מאד וניכר בגלוי או במרומז בסיפוריה הקצרים וברומנים שלה. נושא זה פורץ במרוכז, בגלוי, בישירות ובהתרסה במסותיה הרבות, שליוו את הופעת ספריה ולרגל מאורעות שונים בחייה, כגון קבלת פרס או ביקורת על ספריה, שלא מצאה חן בעיניה. מלחמת-המינים, תופסת מקום מרכזי ביצירתה, כמו גם חולשתה של האישה, תלותה בגברים, אי הכרתה בערך עצמה, וכמיהתה לשלימות ביחסי אנוש. ביצירתה היא מנסה לעודד אותה, לחזקה, לגלות את כוחותיה הסמויים, להשיב מלחמה שערה ולצאת לחופשי מן השבי. פרטי הביוגרפיה שלה משמשים כחומר גלם לסיפוריה תחת הסוואה כבדה.

עמליה כהנא-כרמון מודעת מאד למלאכת הכתיבה של עצמה ושל היצירה הספרותית בכלל. לא פעם שילבה הערות "ארס-פואטיות" ביצירתה, ואף הקדישה לכך, סיפורים מיוחדים, ביניהם הסיפור "מושכלות ראשונות" (1962) שכונס בספר סיפוריה הראשון: 'בכפיפה אחת' (תשכ"ו/1966), שכלל סיפורים שפורסמו קודם בכתבי עת שונים. כתיבתה המדויקת עד מאוד, הרגישות הגדולה שלה למילה, לצירוף, לפיסקה, להעמדת הקטעים זה לאחר זה, ולכל אמצעי ההבעה, והמאמץ הגדול שהשקיעה בהקפדה על כל תג, גרמו לכך שהיה חשוב לה מאד שהקורא יבין בדייק למה התכוונה. היא "לא שחררה" את הסיפור ברגע שיצא לאור, ולא שילחה אותו לחופשי להבנתו של הקורא. ניסוחים אלה ורבים אחרים הם ה"מפתחות" שהמספרת מפקידה בידי הקורא, כדי שיקרא ויבין את סיפוריה כפי שהיא רוצה שיקרא ויבין אותם. משאלה, שהיא, כמוכן, בלתי-אפשרית. חוסר הסבלנות שלה גבר, עם ריבוי הביקורות על בכפיפה אחת, לרבות הפולמוסים סביבם, והראיונות עמה,

\* דברים מתוך שיחה על עמליה כהנא כרמון בסדרה: "שיחות קצרות על סופרים במלאות 70 שנה למדינה" תכנית התרבות של הרדיו, בעריכת שירי לב ארי וענת שרון-בלייס.



עיבוד גרפי: ח. נ.

עמליה כהנא-כרמון ז"ל 1926 – 2019

עד שהחליטה להגיב עליהם. הכוונה לפרק האחרון בספרה: **וירח בעמק אילון** (תשל"א/1971): "מסיכת-המוות", שבו, כתגובה על "קובץ ראיונות עם מחברים ישראליים", מוזמן, הגיבור, הסופר חירם, להתראיין, אצל "עיתונאית צעירה בראשית-דרכה" (198). הוא מקדים רפואה למכה, ומשיב על השאלות הבנליות, הצפויות והקבועות של המראיינים למיניהם שעתידות להישאל.

ניסוח השאלות נעשה בטון סרקסטי, אירוני, פרודי המכוון כנגד הביקורת, המבקרים והמראיינים למיניהם, ואילו התשובות, חשובות ויוצאות מן הלב, אם כי גם מהן לא נעדר יותר משמץ של פרודיה. מלחמתה במבקרים נמשכה כל חייה. על השאלה הצפויה החזרת הראשונה: "האם אתה מופיע בסיפורים שלך? כתב על עצמך?" התשובה, בין השאר היא: "הזמיות קיימות טרם סיפור. כחלק מן החומר-הגלמי, גל הגרוטאות, המצבור ממנו התלקט הסיפור" (199).

ההמשך הוא רשימה קטלוגית, אבסורדית ופרועה של קטעים שאינם קשורים זה לזה. זוהי תשובה המבטאת חוסר אפשרות וחוסר רצון לענות על שאלות מסוג זה. עם זאת, "גיבור" זה מגלה משהו מהותי בכתיבתה של עמליה כהנא-כרמון: "קטלוגים" מסוגים אחרים, מוסיפים להופיע בספריה האחרים בתפקידים ובמשמעויות שונות. "שיטה" זו של ראיון-עצמי, היה לה המשך, למשל, לאחר הופעת הרומן: ליוויתי אותה בדרך לביתה ('מצריב' 17.5.1991).

## עלילת נפש סמויה

בין המאפיינים הרבים והמורכבים של כתיבתה בולטת יצירת קומפוזיציה, תמונה שלמה, הנוצרת כתוצאה מהנחת תמונה בצד תמונה, בסיפור המורכב מיחידות סיפוריות עצמאיות לכאורה, שהקשר ביניהן אינו בולט בקריאה ראשונה. אבל בקריאה מעמיקה מתגלה הרצף הסיפורי האסוציאטיבי שבניהם, והקשר האמין שלהם להבנת העלילה החיצונית ובמיוחד זו הפנימית המתרחשת בסיפור. לכאורה, תיאורים עצמאיים מקוטעים, מקריים, שאינם קשורים זה בזה, למעשה, הם משקפים את תודעתו של הגיבור ובדרך כלל של הגיבורה, ומעידים על מה שמעסיק אותה ומה שמתרחש לאמיתו של דבר בנפשה פנימה. וכך, העלילה ברובה הגדול, אינה זו הגלויה החיצונית, שאינה עלילה גדולה, אלא עלילת-נפש, סמויה, פנימית, המתרחשת בנפשה של הגיבורה, שלא תמיד היא מודעת לה בעצמה. זוהי טכניקה קלאדית, שאינה מקילה על הקורא, אלא אדרבא דורשת ממנו תעצומות נפש, התעמקות והתרכוזות מרבית בקריאה. התעמקות זו שְׁכָרָה בצדה, שכן היא גורמת התעלות נפש לקורא החוֹהֵה את מורכבותו של הסיפור ואת המתרחש בנפשות גיבוריו. זוהי אותה הדרישה שלה מהקורא "לנסות ולארגן את התחוה-ובוהו" לפי העיקרון ש'המוצפן, שהוא העיקר אין לו תקנה" (280).

בה בשעה, אין ספק כי לכתביה גבוהה כזו המיועדת ל"מנדרנינים" לאינטלקטואלים בלבד, לאצולת-הרוח המשכילה, כפי שהגדירה אותה פעם המספרת עצמה, יש מחיר כבד. לא פעם האסוציאציות של המספרת נשארות פרטיות, ואינן מובנות לקוראים. הלשון הגבוהה במתכוון, במיוחד ברגעים מרוממים של התגלות והארה, אינה נענית לקוראים מיד ודורשת מהם העזרות במילון, המחבלת בהזדהות האינטימית עם הנאמר.

מאפיין נוסף, שכבר נרמז לעיל הוא: רגע ההפלאה; רגע ההארה; רגע ההתגלות. ובלשונה: "היאחזות בויק הרגעי, תלא הלשון לתאר את גדולתו, לאורו נגלה לך הזולת יקר, בן יחיד, אין לו תמורה" (306), או בניסוח אחר, אחד מני רבים: "לב הקיץ, לב האור" (263 ועוד), מתוך הסיפור בשם זה. כמעט בכל אחד מסיפוריה, קיים רגע כזה, שבו הגיבור, ובדרך כלל הגיבורה, המתענה, הסובלת, המחפשת, הבודדת, חסרת הביטחון העצמי, נחשפת לאותה "הארה" זוכה ל"התגלות", למגע של נפש בנפש, לדיאלוג האמיתי, לפגישות, שבין האני לאתה. רגע-פלא זה

הוא הממלא אותה אושר, נוסך בה תקווה ומעניק לה כוחות להמשיך בחייה, ולהיחלץ מן השבי האמיתי או המטאפורי. זהו רגע ההיקסמות, שבו נוצר קשר נפשי בדרך כלל בין אישה לגבר, לזמן קצר בלבד. רגע מופלא ונדיר זה, מנוסח בדרך כלל בלשון גבוהה, מליצית, פיוטית ובלתי שגרתית, המחייבת את הקורא להתעכב עליה. כך, למשל, חשה נעימה ששון, בשיחתה עם המורה יחזקאל הבדלה, ושואלת את עצמה: "מהו הקסם אשר נח על שנינו אותו רגע. [ - - ] הלב נח מזעפו. שהיה לברות מתום. ולרגע כמו התקרבתי אף אני אל הסוד ההופך חלש לגבור" (199 - 299). הביטוי: "היה לברות" - משמעותו: ניתן למאכל. ההקשר הוא איום ונורא, ולקוח מתוך מגילת איכה (ד, 10) המתאר מצב של רעב קיצוני, שבו נשים בישלו את ילדיהם בומן המצור על ירושלים. "מתום" - לגמרי או לאנשים. ועדיין לא ברור למה בדיוק התכוונה המספרת בביטוי זה.

### מצבי מצוקה בצד רגעי הארה

ספרה הראשון בכפיפה אחת (1966) \* היפנה בבת אחת את תשומת הלב לסיפוריה. אחד הנושאים המאחד אותם הוא תיאוריהם של מצבי מצוקה בצד רגעי התעלות והארה, בעיקר של נשים. וכמובן, סגנונה הלירי המיוחד, הרגיש לדקויות ההרגשות של גיבוריה, במאבקייהם הפנימיים עם עצמם. מתוכם, סיפורה הידוע והמוכר ביותר, ואולי אף האהוב מכולם הוא "נעימה ששון כותבת שירים" (1963), המתרחש בתוך העולם הדתי, שהוכנס לתכנית הלימודים בספרות במערכת החינוך לשלוחותיה, ונכתב עליו הרבה מאד.

זהו סיפור-חניכה "קלאסי" של מעבר מילדות לבגרות. גיבורת הסיפור, נעימה ששון, מתאהבת בגיל ההתבגרות במורה הנשוי הנערץ שלה - יחזקאל הבדלה, שאינו מעלה על דעתו קיום קשר קרוב עם תלמידה בכתה ה' בבית ספר דתי לבנות. רגע ההתאהבות הוא רגע גדול בחייה, רגע של חסד והתעלות, במחשבה שהמורה הוא "אדם מיוחד-במינו" (199). אבל אודיו מגיעה ההכרה שזוהי אהבה חסרת כל סיכוי. ברגע ההתאהבות, מתוך התרגשות גדולה היא מוסרת לו לקריאה את שיריה היקרים לה מכול, וחושפת בכך את רגשותיה. כשהיא שואלת אותו לדעתו, הוא עונה לה "כשחקן אשר שינן תפקידו: 'השירים. פתחתי לקרוא. קראתי שני דפים בערך. ונרדמתי'. קם ויצא" (203). היא נפגעת מאד. תחילה בורחת מעצמה: "אינני פה, אמרתי לעצמי" (203), אבל בהמשך מתחוללת בה תמורה נפשית גדולה. היא מרחיקה את עצמה ממנו, רואה אותו כפי שהוא, ושומעת את דבריו: "מסגרת יש. לא איש הטוב בעיני יעשה" (206). ולכן, לא פחות משהו סיפור-חניכה של ילדה מזרחית העוברת מילדות לבגרות, זהו גם סיפור-חניכה של "לידתה של אמנית, כאישה צעירה". הנערה כותבת-השירים מגלה את ייעודה: "הסוד הופך חלש לגבור. הן ידעתי. כל הזמן, תמיד ידעתי. וכיצד לא ידעתי שאני ידעתי" (206). בד בבד עם דרך החתחתים הצפויה לה בעתיד, מסכיבה האטומה.

\* משמעות "בכפיפה אחת" אינה מבושרת טובה. "כפיפה" היא סל קטן וקלוע מִפְּפוֹת תמרים. הצירוף: "בכפיפה אחת" כלומר "בסל אחד" לקוח מתוך מסכת יבמות קי"ב: "אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת". בדרך כלל משמעותו של הצירוף שלילית: "איני יכול לדור עמו בכפיפה אחת"; שכנות מסוכנת, שכנות כפויה.

משמעות "בכפיפה אחת" אינה מבשרת טובה. "כפיפה" היא סל קטן וקלוע מפפות תמרים. הצירוף: "בכפיפה אחת" כלומר "בסל אחד" לקוח מתוך מסכת יבמות ק"ב: "אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת".

היא מבינה שכתובת השירים היא מרכז עולמה, שעליה להמשיך ולהתמיד ואסור לה להיות מושפעת מדעותיהם של אחרים, האטומים לשיריה ולמתרחש בנפשה: "קניתי מחברת חדשה". כמוה כדוד המלך, ש'כיוון שהגיע חצות לילה, רוח צפונית מנשבת ומנגן מאליו', כך גם היא: "ואילו אני, בעט כושל, כותבת ומועדת, כותבת ומוחקת" (207).

הסיפור כתוב מתוך תודעתה הבלתי מפותחת עדיין, של ילדה בלתי מודעת לגמרי למתחולל בקרבה. זוהי נערה, שכל הווייתה ספוגת לימוד מבית הספר הדתי, וכל האסוציאציות שלה לקוחות מתוכו. צורת כתיבה זו ובחירת גיבורה זו, היו בגדר חידוש של ממש עם הופעת הסיפור, שכבש את הלבבות. כתיבת השירים היא הנחמה הגדולה, אם לא לומר התחליף הראוי ביותר לאהבה ולחיים, שהגיבורה בשלב זה עדיין אינה מסוגלת לחוותם.

המוטו שהוצב בראש הסיפור, מתוך שיר מספד של רבי יהודה הלוי, שנועד להיחרת על מצבה, רומז כי מלכתחילה אין סיכוי לאהבתה. המוטו חודר לתוך הסיפור, שיש לו גם אופי של קינה, בדבריה של נעימה אל מורה יחזקאל (205) שקוברת את אהבתה. עלילת הסיפור מגלה, בשלבים, את התנפצותה של אשליית הציפייה אל האהבה של המורה. אבל בד בבד מתעצם תהליך התבגרותה של הילדה, והתחזקותה. היא מתוודעת לייעודה, כמשוררת "כותבת-שירים", על אף התנהגותו של "מורנו מר הבדלה, [ש]אמר בין השאר..."/, משפט הפותח את הספר בתמימות וחותרם אותו באירוניה.

עוד סיפור בספר בכפיפה אחת הוא: "לבנות לה בית בארץ שנער", שפורסם לראשונה בכתב העת יזכני, בעריכת נתן זך ואורי ברנשטיין, אלול תשכ"א (אוגוסט 1961). זהו אחד מסיפוריה המוקדמים, שהמוטיבים שיאפיינו את יצירתה בעתיד, כבר החלו להסתמן בו. זהו סיפור של אישה על גלות ושבי, שבי פרטי ולאומי, סיפור על ניסיונות היחלצות שנכשלו, ומאבק שהסתיים בהצלחה חלקית. השתחררות מן השבי, בעזרת פגישה עם אישה זרה שבאה מבחוץ.

הכותרת הבלתי שגרתית היא פסוק כצורתו, הלקוחה מאחד החזיונות המסובכים והסתומים של הנביא זכריה, שראה אישה – "זאת הַרְשָׁעָה, - יושבת בתוך כלי מדידה – הַאֲיִפָּה – ורוצה לצאת מתוכו, אבל המלאך מכניס אותה בכוח אל פלאה וסותם את "האיפה" במכסה עופרת. לאחר מכן רואה הנביא שני מלאכים בצורת נשים בעלות כנפיים שנושאות את "האיפה" עם האישה בתוכה "לבנות-לה בית בארץ שנער" (זכריה ה' 11). מבלי להיכנס לעובי הקורה של הפרשנות של חזון זה, אין ספק שהסיפור עושה שימוש חופשי בתמונה המרכזית של אישה הכלואה בביתה, "הַרְשָׁעָה", ומנסה להיחלץ משביה.

אישה אחרת באה לחלץ אותה ממנה, כדי לאפשר לה להתחיל בחיים חדשים בארץ חדשה, או לפחות להרהר באפשרות הזאת.

זהו לכאורה סיפור של יום-יום, על עקרת-בית מתוסכלת, לאחר שש-עשרה שנות נישואים, על חייה המוחמצים שהוקדשו לבית, לבעל, שהוא גם "ראש-המועצה", למטבת, לילדים שגדלו בינתיים והתרחקו. היא מגלה שקרבנה היה קרבן-שווא, שהחמיצה את החיים, שנשארה בודדה בביתה ובחיי הנישואין שלה. לדמויות אין שמות פרטיים, הם נקראים בהתאם לתפקידיהם, כדי לחזק את הזרות האנושית הקיימת בבסיס הסיפור.

כך מתאר הסיפור את מחשבותיה של "בעלת-הבית" המציצה 'מחלון-המטבת, מבעד לוויולן הזקן' באורחת המגיעה לביתה: "נישואיה לא עלו יפה. אך החיים המשיכו במסלולם. בעלה בא היה בלילה, זר, אינו לוקח חלק בחיי הבית, שוקע על הספה ליד הרדיו, מסובב בכפתורי המקלט, וסופו של דבר נרדם שם בבגדיו ובנעליו [- - -]. בעולמו לא שיתף אותה [- - -] אף היא לא שיתפתו בעולמה. גם משום שמאומה לא נתרחס בעולמה" (111 - 112).

הרקע הוא חיים בעיירת פיתוח עלובה, עולמם של עולים חדשים, זרים לעצמם ולסביבתם, כשהאישה מפחדת להשתחרר מתלותה בבעלה ולצאת לעצמאות. עם זאת, העובדה שהיא חיה בכל זאת בארץ חדשה, מביאה אותה למחשבות על אפשרות של חיים אחרים. האורחת המגיעה לבית הזוג מבחוץ, מביאה את "בעלת-הבית" למדענות על אומללותה בחיי נישואיה, להעצמה של הרגשת בידותה ולהכרה בהחמצת חייה. ההתבוננות באורחת מגלה לה, שקיימת גם אפשרות לחיים אחרים, בלתי תלויים ועצמאיים. האורחת, שהיא "מומחית לתזונה ולכלכלת הבית", מעניקה הכרה לתפקידה המסורתי של "בעלת-הבית" במטבת, ודוגמה לאישה עצמאית, שאיננה מתבטלת בפני אחרים ומלאה הרגשת ערך עצמית. למעשה, שתייהן עושות אותו דבר: זו מבשלת מחוץ לביתה כעצמאית, וזו מבשלת בביתה כשבויה. "בעלת-הבית" מעיזה לבטא בקול רם אם כי בהיסוסים, אפשרות של שינוי מהלך חייה. הבעל מתואר כאטום להרגשותיה של אשתו. את העמל הרב המושקע בצחצוח המטבח הוא משווה ל"ליקוק השור". זהו ביטוי משפיל, המשלב את הניב המקראי: "פְּלִחוֹף הַשּׁוֹר" (במדבר כב' 4) שמשמעותו: לנקות הכול מבלי להשאיר שריד, עם המילה: "ליקוק", המתבצעת בלשון של האדם, ויש לה גם משמעויות משפילות. הצירוף כורך יחד פעילות של אדם ובהמה. בה בשעה מכבד הבעל את "המומחית" ומתנהג עמה, כפי שנהג עם אשתו בעבר המאושר שלהם, וכפי שהאישה הייתה רוצה שינהג עמה בהווה. לרגע נדמה, שנוצרה "שעת רצון" ויש סיכוי לשינוי מסלול החיים באותה "ספינה" שהאישה מתבוננת בה ו"נפשה יצאת אליה": הבעל פונה אל אשתו "בדברים", דבר שלא עשה "מומן"; בקול רם נשקלת האפשרות בין הבעל ו"המומחית" בלבד על מציאת "עבודה מחוץ לבית"; והאישה מעיזה לגלגל רעיון זה בינה לבין עצמה. אבל הבעל, שאינו מבין ללבה, סוגר אפשרות זו, כשהם לכדם: "אינך חייבת לעבוד אצל רופא-השיניים". האישה נסוגה מיד: "אחת היא".

במאבק בין יציאה מן התלות אל העצמאות שיש בה סיכון, לבין המשך חיי השגרה שיש בהם ביטחון - ניצחה השגרה. אבל עצם ההעזה גורמת אושר, למרות הוויתור הכואב עליה בסופו של הסיפור. השאלה, אם החיים העלובים הם "גורל" או שאפשר לשנותם, נשארת פתוחה.

# בין אור לאור נמתח המרחק

על הסיפור "האור הלבן" מתוך בכפיפה אחת לעמליה כהנא-כרמון

אין ספק שעמליה כהנא-כרמון נמנית על חשובי הסופרים של דור המדינה, שהטביעו את חותמם על הבאים אחריהם, ועם זאת, עוד בספרה הראשון בכפיפה אחת היא נתפסה בעיניי ובעיני רבים כתופעה יוצאת דופן בפרוזה הישראלית. למעשה, היא השתייכה ולא השתייכה, בשל קולה הנשי המקורי וסגנון כתיבתה הלירי והייחודי, ששבה בעיקר את לבם של אוהבי ספר בעלי טעם אליטיסטי. גם הקונסטלציה הספרותית בארץ בתחילת דרכה של כהנא-כרמון - גורם בעל משקל לא מבוטל בהתקבלותו של יוצר - שהעניקה בזמנו עדיפות לספרות הגברית, לא הקלה עליה, בלשון המעטה, והיא נדרשה לפלס דרך בעצמה, עד שתפסה את מקומה הראוי במפת הפרוזה ואף זכתה לפרסים נכבדים, ובראשם פרס ישראל.

ולחשוב עד כמה כתיבתה השונה והאחרת על רקע תקופתה רחוקה עוד יותר גם מסגנון הכתיבה העכשווי הרווח כיום בפרוזה הצעירה! כל זה מציב את יצירתה רבת הערך של עמליה כהנא-כרמון בבדידות מזהירה על אחת מפסגות הפרוזה העברית - גם אם לא נתעלם מתרומתה, השפעתה והטבעת חותמה על הסיפורת הנשית שצמחה בעקבותיה.

## מוטיב המוות בחיים מקנן כשאור בעיסה

נהוג לראות בסיפורה המוקדם "נעימה ששון כותבת שירים" את ספינת הדגל שלה. רבים נמשכו לעסוק בסיפור המופלא והמרגש הזה האוצר מסרים אנושיים וארס-פואטיים על "הסוד שהופך חלש לגיבור", על רגעי חסד וחוויה נדירה של הארה שפינו את מקומם לדרך חיים שגרתית של ויתור והשלמה. אבל הייתה זו הסופרת עצמה שביטאה מאוחר יותר את ההעדפה והקרבה שהיא חשה גם ללא מעט סיפורים אחרים שכתבה לפני הסיפור הזה ואחריו מתוך תפיסת חיים בשלה ומוצקה יותר.

בחרתי להציג כאן את "האור הלבן" מתוך קובץ הביכורים בכפיפה אחת (ספריית פועלים 1966), שהופיע אחר כך גם בספר "כאן נגור" הכולל חמישה פרקים בסיפור משפחתי. "האור הלבן", כ"נעימה ששון כותבת שירים", כתוב בלשון "אני" של הגיבורה, ומוטיב המוות-בחיים מקנן גם בו כשאור בעיסה כמו בכל יצירותיה של עמליה כהנא-כרמון. מעבר לכך מקופלים בגרעין הסיפור המוקדם הזה סממנים נוספים מכתבתה המאוחרת. הסיפור שעלילתו מינימליסטית מתרחש בכפר באלפים השווייצריים. זוג צעיר שנישא לא מכבר מגיע למקום לרגל עבודתו של הבעל לפרק זמן בלתי ידוע ומתגורר בבקתה הררית, סמוך למקום מגוריהם של יוהנס האיכר ואשתו, בעלי הבקתה.





**בכפיפה אחת** מאת עמליה כהנא-כרמון, מימין: מהדורה ראשונה בספרית פועלים, 1966. משמאל: מהדורה חדשה בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996

הסיפור נפתח בפגישה בין הזוג הצעיר ליוהנס בחוף האגם לפני עלייתם להר בכרכרתו הרתומה. כבר כאן נטועים רמזים מקדמים לשהייה העתידיה במקום החדש, שאינו משדר חדות חיים ונחת, לפחות בעיני האישה הצעירה. הרמז הראשון עולה מן הקונטרסט בין נוף האגם לנוף ההררי: הצבעוניות החיה והדינמית של "החוף הירוק והשמים כעין התפוח", ובתוך זה האגם המטמיע בתוכו את הנוף הירוק ואחר כך בשקיעת השמש מחליף את צבעיו והופך ראי. כהשלמה לתמונה החושית הקסומה מחוף האגם, המתקבלת כציור אימפרסיוניסטי, מופיע הדימוי היפהפה של עץ התפוח ליד המזח, אותו עץ חיים בראשיתו ש"עמד נגד האור, מאיר בעלעליו החדשים כנברשת קנים עם נטיפות בדולח".

אך לעומת האור הנח כאן כמו ברטט של קדושה על כרכומים לבנים הצצים מן הירק הצפוף - ההרים מסביב עם נד השלג הלבן, ה"מתנשאים סתומים אל לב הרקיע", זורעים אצל המספרת תחושת רתיעה ופחד. (בהמשך נראה איך שם התואר "מתנשאים" יהלום את יחסם של אנשי המקום כלפי הזוג החדש שבא לחיות בתוכם). כך יהפוך האור הלבן בכותרת הסיפור ובמשפט הפותח ללייט מוטיב שיפלוש גם לרובד האנושי.

רמז נוסף לאכזבה ולמאויים שלא יבואו על סיפוקם עולה כבר כאן מניסיונו של אלכס, הבעל הצעיר, להעיף מן הסירה פירווי לחמנייה לשחפים ומ'תסכולם' של בעלי הכנף הללו: "קרקרו סביב הסירה כחרש-אילם החפץ לצעוק ואינו יכול, מפרפרים מעל לאדוות המים הרכות, החלקות".

הלאה מן האגם מוסטת העדשה בהדרגה למראה הכללי של העיר, ולאחר מכן לרחובותיה ולאנשיה, כשהתמונה האוטנטית מומחשת בתזמור של חושים - מסימני כתיבתה של כהנא-כרמון: מראה הנער מנקה הארובות "הנעלם כעטלף במורד של גגות על גגות", ריחות הכעכים המוצעים למכירה והאוויר ש'הזדעזע בהכות שעון הקתדרלה, פניו כחול צמוק".

במבט כללי העיר נראית למספרת "מגובבת כתל נמלים", זיזי חומתה משוננים ו"מגדליה עפרונות מחודדים" - נוף שהוא מטונימי לתמונה האנושית הבלתי מלבבת העולה מבית האוכל העממי שאליו מגיעים בני הזוג עם יוהנס. הלה בוחר לשבת בשולחן נפרד, "מעשן את מקטרתו בינו לבין עצמו", ובין המגישה לבין האורחים שבאו לסעוד מתנהל דיבור דרוך ומתוח על התפריט. מאחורי בית האוכל שתי משרתות על הספסל. האחת קוראת מכתב וחברתה "מוחה את דמעותיה בשולי סינרה".

בתיאור העלייה להר, הפרווה הלירית העשירה, המדויקת והתמציתית של עמליה כהנא-כרמון פותחת מניפה ססגונית, כשהיא מגלפת פרטי תיאור קונקרטיים בעזרת שילוב נהדר של מטאפורות ודימויים ויוצרת את אפקט התנועה בדרך ההררית: "הדרך עלתה; ים של עצי אשוח ישירים כתרנים. שערות ארוכות, יבשות, נכרכו בהם, נתלות כסרטי נייר של אילן חג המולד והעפצים ככוכבי כסף בעצה. שרשים התפתלו בסלע.... יצאנו מן היער אל מרבדים של פרחי מרווה כחולים וזקופים, כמוהם לא ראיתי מימי. כבר היינו גבוהים מאוד. פלומה ירוקה כיסתה את הצוקים וחזוית כעין החלודה. בערוצים שלג חרב והדגוני כמשקעי מלח וצללי תכלת. ועדיין לא שקע אור היום".

האדם, כחלק בלתי נפרד מן הטבע הפסטורלי היפהפה, גם ישליך עליו בהמשך. כאן הוא מופיע בדמותה של "חולבת בסינר פסים, יושבת על שרפרף תלת רגלי" וחולבת את פרות האלפים הבהירות. והגיגת החושים והמראות עוד נמשכת ומושכת כבחבלי קסם: "צליל פעמוני הנחושת הפחוסים אשר לצווארי הבקר, כנקישה דקה של כפית בספל. עורבים דאו מעל לעמק. היערות בהם עברנו נראו מלמעלה כאילו סורקו לכיוון אחד, ואנו הגבהנו והוספנו".

אבל כדרך הסכמה הידועה של ציפייה ושבירתה, האיגרא רמא מתגלה מיד כבירא עמיקתא: התיאור האידילי נקטע באחת כשהזוג הצעיר נכנס "לממלכת החורף והעזובה" של החצר בבית משפחת יוהנס. קבלת הפנים הצוננת של אשת יוהנס והנכדה מוצאת מיד את מקבילתה בטבע: "עצים חשופים, כאדרות דגים גדולות, התחבטו בחוזקה ברוח" והדיירים והמכלאות ניגלו ריקים מן הצאן שנדד למקומות מוריקים. ולהשלמת התמונה - תיאור הריהוט הזל בבקתה העלובה שהוקצתה להם.

השיחה שבין האיכרה, אשת יוהנס, והמספרת הצעירה חושפת את עמדותיהן השונות ביחס למקומה ולמעמדה של האישה, נושא שירבה להעסיק אחר כך את עמליה כהנא-כרמון

במסותיה ובסיפוריה (כך במסטה "להיות אישה סופרת" שהתייחסה לשוני המהותי בין חווית הקיום הנשית לעומת זו הגברית). האיכרה, כתעתיק ליוהנס בעלה, היא נציגת הנורמות השמרניות המקובלות בכפר. לפני בואם של הדיירים החדשים לבקתה היא דואגת לנעוץ פתק מעל לכיור בזו הלשון: "ניקיונה של האישה כבודה", ובשיחה האחת והיחידה עם הדיירת הצעירה היא אומרת לה בפסקנות שעליה ועל בעלה לציית לנורמות המקובלות במקום, שאחת מהן היא שעת כיבוי האורות בלילה והיקיצה בבוקר. בהזדמנות זאת היא גם מסירה ספק מבת שיחה ביחס לסיבת אדישותו של יוהנס והתעלמותו ממנה: היה נדמה לו שראה אצלה רומן ברדתה מן הסירה... והרי לא מקובל במקום הזה שנשים יקראו רומנים, ישחקו בקלפים, יעשנו ויתערבו בשיחת גברים.

### הנוף כפרויקציה של רחשי הנפש

מעטה נמצאת המספרת בעמדה של מתבוננת פסיבית. ביום, כשבעלה יוצא לעבודתו במדידות, היא ליד החלון, צופה "באפס מעשה, בלא תנועה" בהרים וגם באשת יוהנס ובנכדתה ה"עמלות בשתיקה". בעיניה "עגום היה לראות את האישה המחמירה נושאת ביגיעה עצי הסקה". עובדת היותה נטע זר במקום בשל פערי התרבות, ההשקפה והגיל בינה לבין האיכרה, מעמיקה באישה הצעירה את תחושת הבדידות וחוסר המוצא.

וגם כאן הנוף הנשקף הוא הפרויקציה של רחשי הנפש. כאנטיזה לתיאור החי והקסום של הדרך בהרים טרם הגיעה לכפר, ההרים הנשקפים כעת לעיניה "מוטלים כאבנים שאין להן הופכין, מוצפים אור עז אשר בלבנו המצמית כאילו מחה את הצבעים והכחיד כל זכר של חיים". כה קר ומנוכר האור הלבן הזה מן האור האחר שקרן על עץ התפוח באגם בתחילת הסיפור! גם הצבעוניות השופעת חיים ותנועה (ירוק וכחול) נעלמת כאן ומתחלפת בצבעי שחור-לבן של מצג-שווא: "נקודות שחורות בודדות דומה נעו במרחקים, כמו תועים שם אנשים, שוקעים עד ברכיהם בשלג העמוק". כנגד האור באגם, האור הלבן בהרים אינו אלא המוות-שבחיים, הפוקד את הצעירה שזה מקרוב נישאה ויהיה בסביבה משמימה ללא דופק חיים של התרחשויות כלשהן.

את המוות-שבחיים (מוטיב דומיננטי ביצירותיה של עמליה כהנא-כרמון) היא חוזה ביתר שאת בדיבור הלקוני חסר הטעם והתכלית שהיא מחליפה עם בעלה, בהשפעת אוירת המקום. הדיאלוג החטוף ביניהם, שנבלם מיד עקב הגיחוך שהוא משמיע, מתחלף במנולוג הפנימי שלה, המתאר לנו, הקוראים, את פגישתה הקצרה באותו יום עם הדוור שהגיע עם צרור דברי דואר. גם אתו היא אינה מצליחה לרקום שיחה ממשית. מבוכת הזרות חוצצת ביניהם, והוא ממהר לדרכו "בשביל התלול כסולם". ניסיונה הנוסף לדבר עם בעלה אלכס ולברר כמה זמן תארך עוד שהייתם במקום, נתקל בתגובתו קצרת הרוח: "אל תהיי תינוקת". גם כאן נגדע הדיאלוג באבן, ובמקום להגיב על דבריו, נמסר לנו בעקיפין תיאור מחשבותיה, המנסות לשווא להסיח את הדעת מן העקיצה ולהפליג לתחושות ולזיכרונות אהובים, נעימים ומנחמים.

**הבדידות, האכזבה ועוגמת הנפש קיימים ומפעפעים מתחת לפני השטח.  
האישה הצעירה נמצאת רק בראשית התהליך של גיבוש זהות נשית  
ומודעות לתלותה חסרת המוצא בגבר.**

תגובתו הצינית של אלכס מחישה את בוא רגע המפנה בסיפור, כשהאישה הצעירה יוצאת מפסיביותה, פותחת את הדלת ועומדת על המפתן באפלת הלילה, בכמיהתה להיחלץ מן המחנק האנושי. שם נגלית לעיניה אורסולה, נכדתה של אשת יוהנס, הקוראת לה בשמה, מרת פרץ, ובכך מעניקה לה נוכחות (אין זה מקרה שרק עכשיו, לקראת הסוף, מתגלים לנו שמותיהן, כסימן זהות המסלק ניכור). מכיוון שרק עם אורסולה, האלטר אגו של המספרת, יכול להירקם שיח פתוח ומשמעותי, גם אם רווי שתיקות. אורסולה מספרת שסבה וסבתה נסעו לקניות בלוצרן והשאירו אותה לבדה. כעת מתברר שגם אורסולה בדומה למספרת מרבה להתבונן דרך חלון חדרה, אך לא בנוף ההרים אלא בנוף האנושי, באותה מרת פרץ, המספרת את הסיפור בגוף ראשון, ובכך היא משלימה פרטים מדמותה וממצבה הרגשי, בגלותה לה ולנו איך ראתה אותה פעם מגהצת שמלה ירוקה ויפה, ופעם שוברת כד ופעם בוכה...

הרגשות עצורים ומאופקים, וכך גם העובדות והשיח הקצר. אורסולה בודדה ונטושה. היא הראי לנפשה של המספרת, שהמקום ואנשי המקום אינם נוטים לה חסד. מרת פרץ יוצאת אל מפתן הבקתה ללא סוודר. כשהיא מדברת עם אורסולה ומבינה ללבה, הקור בחוץ אינו מפריע לה. אך מאחור היא שומעת את אלכס קורא לה לחזור פנימה, למקום שאין בו חמימות של שיחה אנושית.

כאן מסתיים הסיפור, כשאורסולה, שלא כמספרת, מתווה בקור רוח את כיוון חייה החדש לאחר שסבה וסבתה יפנו לה את מקומם. היא בת המקום ואינה מוטרדת מהניתוק שלה מן העולם במקום הזה, מכיוון שהמָשֶׁק שתקבל בירושה יאפשר לה בבוא הזמן לפתוח דף חדש. העצמאות הכלכלית הצפויה לה אינה נחלתה של מרת פרץ התלויה בבעלה הטרי ובינתיים שבויה במצבה, נשלטת, כנועה, אינה יכולה לממש את חירותה. הפמיניזם בוא יבוא מאוחר יותר.

בסיפור המוקדם הזה רואים רק את ניצני אי הנחת של הגיבורה מהקרבנות עבוד הגבר, בעלה. (בשיחתה עם אשת יוהנס היא חשה מבוכה פנימית בכנותה את אלכס "בעלי"). יחסי הכוחות בין שני בני הזוג אינם משתנים במהלך הסיפור. חלוקת התפקידים ביניהם ברורה: הוא העובד והמפרנס והיא האחראית למשק הבית ומצפה לו עם הארוחה בשו בו בערב. אבל הבדידות, האכזבה ועוגמת הנפש קיימים ומפעפעים מתחת לפני השטח. האישה הצעירה נמצאת רק בראשית התהליך של גיבוש זהות נשית ומודעות לתלותה חסרת המוצא בגבר.

חיבוטי הנפש שיבשילו מאוחר יותר את ההעצמה הנשית הם "תמצית העלילה" בסיפור המוקדם הזה, שההתרחשויות בו על פני השטח הן מינימליות ומצומצמות, ועושרו הוא במארג הסובטילי שלו, בשתיקותיו, בכבודה של בת מלך פנימה.

# אישה דומיננטית, גבר תלזתי

## מנט מחודש על יחסי הכוח בין המינים בגובלה "שם חדר החדשות"

יצירתה של עמליה כהנא-כרמון הייתה לאורך שנים מוקד לעניין רב מצד הביקורת, שהדגישה בעיקר את העמדה הנשית ביצירתה, הנכנעת למציאות היומיומית תוך ויתור על החלום לקיום בעל משמעות, וזאת למרות שבחלק נכבד מסיפוריה עיצבה כהנא-כרמון דמות ראשית גברית. טענה רווחת בביקורת היא כי הגיבורה הלירית של כהנא-כרמון נעה בין ערגה לבין בהלה<sup>1</sup> וסובלת מטלטלה נפשית בלתי-פוסקת, הנובעת מתפיסתה את העולם היומיומי כעולם מוגדר, חסום, עולם בנאלי של שגרה.<sup>2</sup> במיוחד הצביעה הביקורת על כך שהגיבורה, בכל מופעה, נשענת תמיד על אותו אפיון: בודדה, סגורה ויחידה בעולמה, רעבה לחברת איש וממתינה לאיזה נס שיגאל אותה ממצייאות חייה השוממה, נס בדמות "פגישת היקסמות" עם גבר זר. במאמרו "ערגון העקידה" (מושג שמקורו בשיח הפסיכואנליטי של יחסי אבות ובנים) מציין עמנואל ברמן כי עמליה כהנא-כרמון היא רב-אמנית בתיאור מצב זה של האישה המשתוקקת, העורגת להיות נעקדת על ידי הגבר.<sup>3</sup>

זאת ועוד: בביקורת מקובל היה לזהות את יצירתה של כהנא-כרמון עם מצבה של האישה המושפלת, הכנועה, המזדקנת, הנאלצת להשלים עם מצבה כ"אחר" של הגבר. כך, אברהם בלבן מציין כי גורלן של כל הנשים ברומן **וירח בעמק איילון** ממחיש את חוסר המוצא שבמצבן,<sup>4</sup> ובספרו **הקדוש והדרקון** הוא חוזר ומדגיש את השפלתה של הגיבורה ואת השלמתה עם מצב סבילותה, שהוא מצב קיומי שאין להיחלץ ממנו.<sup>5</sup> זיוה שמיר מתארת דמות נשית "פשוטת מראה והליכות" הנופלת בקסמיו של הגבר.<sup>6</sup>

עם זאת, בחינת הנובלות והרומנים שפרסמה כהנא-כרמון בין השנים 1971-1991 חושפת כי ביצירותיה מתקיימים יחסי כוח אחרים מאלה שהביקורת והמחקר הספרותי הסכימו עליהם עד

<sup>1</sup> עמנואל ברמן, "ערגון העקידה: על שדות מגנטים", סימן קריאה 1 (1972): 431-436.

<sup>2</sup> לילי רתוק, **עמליה כהנא-כרמון: מונוגרפיה** (תל אביב: ספריית פועלים, 1986), 12.

<sup>3</sup> ברמן, "ערגון העקידה", 434.

<sup>4</sup> אברהם בלבן, "עיצובו של רומן – מתח בין חזון לפרטיו (הערות לעיצובו של 'וירח בעמק איילון')", **עכשיו** 39-40 (1979): 374.

<sup>5</sup> אברהם בלבן, **הקדוש והדרקון: עיונים ביצירתה של עמליה כהנא-כרמון** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979), 52, 65.

<sup>6</sup> זיוה שמיר, "ניסוי וטעיה: טעות ומסה – תעייה ב'שדות מגנטים' של ע. כהנא-כרמון ותהייה על נתיבתם", **עכשיו** 38-37 (1978): 388.



עמליה כהנא-כרמון בת ה-85 קוראת מתוך ספרה **שדות מגנטיים**. צילום מסך מתוך סדרת הסרטים "סופרים קוראים" של מרכז הספר והספריות.

כה. בניגוד לאופן שבו הביקורת אפיינה את הנשים ביצירותיה, ככנועות וכתלויות בסדר הגברי, הרי שקריאה חדשה מצביעה למעשה על מצב עניינים הפוך: מתברר כי בעוד שהנשים הן דומיננטיות, הרי שהגברים הם תלותיים וזקוקים להכרה הנשית. את ניצניו של השינוי ביחסי הכוח בין המינים אפשר לזהות כבר בסיפוריה הקצרים של כהנא-כרמון בקובץ **כפיפה אחת** (1966). כך למשל, קריאה רעננה בסיפור "האור הלבן" (עמ' 37) חושפת כי לדמות הנשית ישנה עמידה איתנה המתנגדת לסדר הגברי שדוחק אותה אל האחרות והשוליות. גיבורת הסיפור, מרת פרץ, אינה דמות פסיבית העסוקה בהתבוננות נפשית ובסבל קיומי הנובע מנישואיה הממיתים; נהפוך הוא. לפנינו דמות עוצמתית בעלת כוחות חיוניים המאפשרים לה לייצר בעבור עצמה מרחב קיום נוח ומשמעותי, שבו היא מתמקמת בעמדה של שליטה וכוח ביחס לגברים ולעולם הסובב אותה. בצורה זו יש לתפוס את פגישת ההיקסמות שלה עם הדוור:

יום בהיר. אמר ונבוך [...] בני מאספים בולים. מסתכל היה בצרור שנתן לי בעיניים ממצמצות [...] תלשתי את רצועת הנייר העוטפת את הגיליונות הגלולים והגשתיה לו [...] מהיום והלאה אוכל לשמרם למען בניך, אמרתי [...] הם בבית הספר? מי? אה, הבנים. בבית הספר. הוא נטל שנית את תיקו הכבד, פנה לרדת [...] עליצות וחמלה ירדו עלי. יכולתי אף לשאול מה הטמפרטורה היום, חשבתי. יכולתי, למשל, לשאול מה נשמע למטה בעיר. יכולתי להתעניין אם אושרה בניית בניין העירייה החדש. כמו אזני שמעתי כיצד שחו בזאת שני אדונים [...] הרמתי והסתכלתי דרך צרור העיתונים כדרך שפופרת חזות של ימאים. ראיתי את הדוור יורד בזיגוגים [...] כתפו האחת נמוכה מהשנייה והשמים כחולים עד לסחרחרות, כאשר יהיה רק במקומות הגבוהים. (עמ' 41-42).

לכאורה, האישה מאוכזבת מעצמה, כפי שנראה בביטויים "יכולתי לשאול" ו"יכולתי להתעניין", אך העובדה שהיא מדווחת בפירוש כי "עליצות וחמלה [על הדוור] ירדו עלי", מאפשרת לטעון כי האישה מדווחת למעשה שהיא מרגישה עד כמה הייתה בשליטה, שכן יכולה הייתה להמשיך את השיחה, זה היה תלוי בה – אך בחרה שלא לעשות זאת; היא בחרה להשאיר את ההמשך לעתיד, אם כדי לעורר את סקרנותה ביחס לדוור או כדי להבטיח לעצמה שורה ארוכה של מפגשים קצרים מאוד שבכל אחד מהם תשאל שאלה אחת. וכך, את מה שיכולה הייתה לעשות ובחרה שלא לעשות, היא בחרה בנחישות, ובאופן מודע ובשליטה, כמי שמהמרת "הימורים גבוהים"<sup>7</sup> כדי לקיים קשר עם גבר.

את החילוף המגדרי החל בין המינים אפשר לזהות אף ברומן הראשון של כהנא-כרמון, **וירח בעמק איילון** (1971), אשר הגיבורה בו, נועה טלמור, מוכרת בביקורת באמצעות סמל "התוף המוכה"<sup>8</sup>. לטענתי, נועה טלמור, הגיבורה, מסרבת להיכנע למצבה המושפל והיא מתוארת כמי שהגיעה "בכל זאת לשיווי משקל כלשהו. חיה את חייה. בהדרה הולמת. בכבוד" (115) ופיליפ, הגבר המוקסם ממנה, ולא היא ממנו, כמקובל בביקורת, מציין כי: "את אישה מגנטית" (115). נועה טלמור מחליטה ואף מבצעת היפרדות מבעלה הדכאן: "הבט עלי עכשיו. עכשיו אני ניתקת מאתנו. הבט, אני נפרדת" (155).

חילוף תפקידים מרתק במיוחד, לכאורה כנגד כל הסיכויים, בין הגבר לבין האישה, מתחולל בנובלה "ממראות גשר הברווז הירוק" (בתוך **למעלה במונטיפייר** עמ' 192-59). הגיבורה, ילדה יהודייה בשם קלרה, נשבתה בשביו של פטר, הפרש הגוי, לאחר שחיטת אביה לנגד עיניה, ונלקחה אל טירתו, 'למעלה במונטיפייר'. שם, היא חווה השפלה פיזית ונפשית קשה. אך למרות זאת, היא אינה הופכת לדמות נשית כנועה ומושפלת. דווקא מהמקום הנמוך והחלש שבו היא

<sup>7</sup> הביטוי "הימורים גבוהים" הוא שם המחזור הראשון בספר **למעלה במונטיפייר**, ומצביע על מידת נכונותה של דמות האישה לקחת "הימורים גבוהים" בחייה וביחסיה עם הגבר.

<sup>8</sup> גרשון שקד "התוף המוכה". בתוך: מאזניים, כרך ל"ג תמוז תשל"א יולי 1971, עמ' 121-130 טוען כי דימוי התוף המוכה, הנשען על דבריה של הגיבורה נועה טלמור: "אינני אלא תוף, שהמאורעות, האנשים, המקומות, מכים בו". (עמ' 59) מתאר את מצבה המושפל הכנוע של האישה ביצירתה של עמליה כהנא-כרמון.



## קריאה רעננה בסיפור "האור הלבן" בקובץ בכפיפה אחת חושפת כי לדמות הנשית, מרת פריץ, יש עמידה איתנה המתנגדת לסדר הגברי שדוחק אותה אל האחרות והשוליות.

נמצאת כשבויתת חרב במונטיפר, היא הופכת להיות סוחרת מצליחה, אשר כל כלכלת מונטיפר תלויה בה: "אני עשיתי חיל. ממגדלים באספמיה יותר ויותר נועזים, בפשטותם ההולכת וגוברת, היו הדמיונות קורמים עור וגידים, כמו אין לפני דבר בלתי אפשרי. וכמו אין לפני דרך אחרת" (111). ומהמקום הזה גם מתפתחת תודעתה החושבת כי: "ידעתי: מיתממת אין אונים – לא עוד. ולא עוד, לרצונם וכשעשוע, לי עונים כמיתממים לעומתי; לפי שתמיד בידי לקום ולעזוב. זה היה כה פשוט, פטר, והיום כה ברור" (149).

בעיקר מתבררת העובדה המדהימה כי הסיבה לנפילתה של קלרה בשביו של פטר הגוי אינה אלא – רצונה ליפול בשביו של פטר אותו היא מתארת כמי ש"כל אשר פעם השתוקקה לו נפשי הוא היה" (101) ואף חוזרת ומציינת כי זהו "דבר הסוד היצוק"<sup>9</sup>. לאורכה של העלילה המפורקת, המעגלית והחזרתית של הרומן מתבררת אמת מרתקת כי:

"אני ילדה שבויה נלקחתי שמה [...] אולם אני היודעת כי לא תהיה זאת כל האמת" (77), שכן – "אני שבויה הייתי בטרם נשביתי. מכשירה את עצמי, אט אט וברצף, כמו הזמנתי זאת עלי מרצוני [...] כבורחת. כאל החופש. בעולם הדמיון [...] כי יהיה זה אך ורק מכוח עיוועיה של הברית הכרותה. בין עין גאיונה לטושה לעין לטושה המחפשת. והיא ברית, אשר כלחש מתיר חרצובות, אותי שוב ושוב תחזור ותאסוף, תחזור ותישבה." (123).

הסיבה לנפילה בשבי, אם כן, אינה עמידתה הפסיבית קורבנית מוחלשת של האישה. להפך. הסיבה אינה אלא – המבט הנשי – הלטוש בכוח – במבט הגברי הנענה בחזרה. זאת, על אף שקלרה היא ילדה יהודייה החוסה תחת מעיל אביה המסוכך עליה, ואילו פטר השובה אותה, הוא גבר גוי, בדמות של פרש שחור, "הנה, עינו של הפרש ביער. אשר נטל את מוט הברזל המלוכב באש והגיע אותו אל לחיי, אני מוטלת לרגליו כפותה, ואני התעלפתי. לא לפני שאת אבי מול עיניי כבר שוחטים היו האחרים. והלא פטר היה זה [...] כל אותו רגע עיני לטושה לעברו. עינו הנפקחת נלטשת לעברי. עיני, עין ילדה ורצינית, עין לומדת הייתה. עינו, הגאיונה, עין שחף, עין מופתעת. אדומה, מעפעפת, צרובה, וחרוכת גבין, הייתה עינו [...] וכמו ברית נכרתת בינינו, לעולם" (117). קלרה הצליחה לברוח ממונטיפר, ולימים מצאה מחסה בביתו של המוזג היהודי. פטר מחפש אחריה נמרצות ולאחר שאיתר אותה ניסה לשכנע אותה לחבור אליו: "ועכשיו את באה אתנו, סיכם [...] סוגר על פרקי ידי כבאזיקים" (142). אך

<sup>9</sup> "דבר הסוד היצוק" הוא ביטוי המתייחס אל הסוד הכמוס המונח בתשתית נפילתה בשבי: שבייתה על ידי הפרשים אינה אלא גילום של משאלתה ליפול בשביים, למרות וכנגד רצון אביה לשמור אותה מפניהם באמצעות הסתרת מבטה על ידי מעילו.





עמליה כהנא-כרמון, **וירח בעמק אילון**, 1971, שדות מגנטיים, 1977, שניהם בהוצאת הקיבוץ המאוחד

קלרה בשלה, כבר ניתקה ממנו, ואין בכונתה לחדש ימיהם כקדם: "התשובה היא לא". כאיש מושך ידו מן האש, את שתי ידי אז ניצרת. ואסוב לעמוד בפנים אליו". (143).

שיאו של תהליך עיצוב דמות האישה כבעלת עמידה דומיננטית איתנה ועצמאית לעומת עמידתו הכנועה של הגבר מתרחש ברומן האחרון של כהנא-כרמון, **ליוזי אותה בדרך לביתה** (1991), רומן הנמסר מנקודת המבט של הגבר ושברמזו ניצבת השתוקקותו של גבר צעיר לאישה המבוגרת ממנו בכעשרים שנה שאינה נענית לו. לטענתי, דמותה של מאירה, אישה בשלה בת שישים, אמנית, מציגה אישה המודעת היטב לניסיונה, למעלותיה ולכוחותיה הנשיים; זאת, תוך שימוש מיומן שעושה כהנא-כרמון בלשון המפורקת והפרגמנטרית, שהיא לשונו של הגבר המשחזר ברומן את רשמיו אודות מערכת היחסים ארוכת השנים והמקוטעת עם אותה אישה.

קריאה מחודשת בנובלה "שם חדר החדשות"<sup>10</sup> מגלה תמה חוזרת של סמכות נשית לעומת כניעות גברית; על אף שהדמות הגברית היא הדמות הראשית ביצירה, הרי שהתנהגותה, דיבורה ומצבייה הנפשיים, מצביעים כולם על תלות בסמכות הנשית. ביצירה זו, הגבר הוא זה שמוותר כליל על כוחו, ומציג עצמו כפסיבי, כמודר, כמי שנעקד על מזבח האהבה שלא

10 עמליה כהנא-כרמון: **שדות מגנטיים**: טריפטיכון (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977)

ניתנת למימוש: "את – אדם המחלק אנשים לקטגוריות. ממיין את האבזורים [...] והמשבצת הכרויה שקבעת לי היא זאת. אני נועדתי למיטה [...]" (196). בצייטוט זה הדובר מתאר את עצמו כמי שמושם על ידי כוח חזק ממנו, היינו האישה, בתוך "המשבצת הכרויה", שהיא למעשה קבר שהאישה כרתה לו, לדעתו מראש. כך, הגבר, ולא האישה, מוחפץ כאובייקט מיני, לפחות בעיני רוחו, בהתהפכות מוחלטת של התפקידים המגדריים.

כפי שאראה בהמשך, מתוך העיין בנובלה "שם חדר החדשות" תתאפשרנה שתי טענות רחבות יותר: האחת, ביצירתה של כהנא-כרמון, ביטויים של רצון אקטיבי ויחמה מאפיינים את דמות האישה, ואילו חוויות של כניעות, הזדקקות ותלות רגשית בזולת משקפות את עמדת הגבר. כך מתקבלת אפוא תמונת מראה של החלוקות המקובלות בביקורת ביחס לדמויות האישה והגבר ביצירתה של כהנא-כרמון. בנוסף לכך, אציע הסבר ל"עיוורון" הביקורתי והמחקרי ביחס לייצוגים המגדריים של הגבר והאישה ביצירתה של כהנא-כרמון.

### דמות הגבר ב"שם חדר החדשות"

גיבור הסיפור, זבולון לייפציג, גבר ישראלי בשנות הארבעים לחייו, מגיע ללונדון לצורך מחקר על מחזה היסטורי שברצונו לכתוב. אך לאחר פרשת יחסים עם אישה צעירה, וונדי, שהפגישה עמה שינתה את חייו, הוא מהרהר על מחזה חדש שישקף למעשה את פרשת יחסיהם: "אינני יודע עדיין להסביר את המחזה, חדש לגמרי ובלתי צפוי [...] אולי יטפל [...] ואולי לא, בפרשת היחסים בין גבר ישראלי מבוגר, לנערה אמריקאית. היכולה להיות בתו [...] זה סיפור הנוגע במסתורין של איזו התקדשות של אנשים" (199).

חיבור המחזה מספק ללייפציג מרחב לפענח ולהבין את יחסיו עם וונדי שהחלו כ"פגישה היקסמות", ככל הפגישות הזוגיות המתוארות בסיפוריה של כהנא-כרמון.<sup>11</sup> על פי המקובל בביקורת הקאנונית, כל הנשים בסיפורי כהנא-כרמון מתוארות כאומללות וככאלה שחשות כי איבדו משמעות בחייהן,<sup>12</sup> והנישואין מוצגים כמצב שסופו להגיע להתנכרות ולמפח נפש.<sup>13</sup> הנשים אינן מסוגלות להיחלץ מאומללותן, ולפיכך, בסופו של דבר, תהליך ההשלמה והבידוד החברתי שלהן הופך להכרחי עבורן. לילי רתוק טענה כי הפתרון לבדידותן של הנשים, או ההשלמה עם מצבן, מתאפשרים הודות לפגישת ההיקסמות, הפותחת פתח להידברות, לזיק של קירבה רגשית, עם גבר אחר (40). גבר זה נקרה על דרכה של האישה ומשמש לה כבסיס לבנייה מחדש של בטחונה העצמי, אבל רק לשעה, למספר ימים. כך, הנשים נענות כל פעם מחדש להתאהבות, ובכל המקרים הגבר האהוב אינו מתמסר ליחסים במידה שתספיק כדי ליצור

<sup>11</sup> הייתה זו כהנא-כרמון עצמה שהעניקה לזיקה המשמעותית בין הגבר לאישה את הכינוי "היקסמות".  
<sup>12</sup> ראו למשל אצל דנה פרייבך-חפץ, "אין לי בית אחר. בואי: אהבה ומשפחה ביצירתה של עמליה כהנא-כרמון, "עיתון 77" (מרץ-אפריל 2010): 22-24. לטענתה של פרייבך-חפץ, האישה סובלת מאומללות תמידית; על כן פגישת ההיקסמות חיונית ביותר לתחושת הגאולה שלה, ובה-בעת היא תמיד מועדת לכישלון. לילי רתוק מתייחסת לאומללות האישה הנשואה כתופעה קיומית חסרת פתרון, שכן חיי הנישואים גובים ממנה מחיר מפני שעליה לוותר על עצמיותה כדי לקיים את נישואיה; לילי רתוק, **הקול האחר: סיפורת נשים עברית** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994), 291, 292. יוסף אורן טוען כי האישה היא יצור בודד, וכי רק בכוחה של פגישת ההיקסמות להעניק לה תקווה לצאת מבדידותה; יוסף אורן, **הסיפור הישראלי הקצר** (ראשון לציון: יחד, 1987), 99-100.  
<sup>13</sup> רתוק, **עמליה כהנא-כרמון**, 36.

## על פי המקובל בביקורת הקאנונית, כל הנשים בסיפורי עמליה כהנא-כרמון מתוארות כאומללות, חשזות שאיבדו משמעות בחייהן.

פרשת אהבים של ממש (28). חנה הרציג ראתה בפגישת ההיקסמות פלטפורמה המשמשת לבריחתה של האישה מהקיום המונטוני, השגור, של עולם החולין לטובת סוג של קיום אחר, רוחני וטהור, שאינו אלא ביטוי לתשוקות ולפנטזיות הבלתי-ממומשות שלה.<sup>14</sup>

בחזית תבנית "פגישת ההיקסמות" בנובלה "שם חדר החדשות" חושפת חילוף מגדרי משמעותי וכן את העובדה שבנובלה הזו הגבר הוא זה שמפתח תלות משמעותית באישה וחושף כניעות נוכח העדרה של הנוכחות של וונדי בחייו: "שאלה: מה אחוש כלפיה היום. תשובה: ייאוש [...] שאלה: כיצד זה יהיה, החיים בלי ונדי. והתשובה: ייאוש" (148).<sup>15</sup>

יתר על כן, כאשר זבולון לייפציג מתאר את עבודת הכתיבה שלו, הוא חושף מעין "דיבור מגמגם", כלומר ספקנות וחוסר וודאות ביחס לחיים, לכתיבה, וכפי שיתברר בהמשך ביתר שאת – גם ביחס לקשר הזוגי: "אני אובד לגמרי [...] כל שאדע, בינתיים, הוא כי אני חי במצב של עלות השחר. לא אור, לא חושך, ואדים עולים. מצב של ידיעה כי אני על סף מסע [...] אולם מהו שאקווה לו במסע זה? ובאיזה בית מדובר? [...] ואפילו אינני יודע מהו בדיוק." (200).

הציטוט חושף עמדה הכרתית רעועה ותחושה של משבריות המלוות את הגיבור, המדווה במבט לאחור על מצבו הגרוע עם סיום הקשר הזוגי: הוא חש עצמו כאדם אובד הנתון בין המיצרים, נטול כל ידיעה באשר להמשך דרכו. השבריריות העולה מדבריו מזוהה בתרבות המערבית הבינארית עם הפוזיציה הנשית הנחותה. הוא תופש את עצמו כבעל "הבעה של אדם דחוי [...] בגיל העמידה" (54), ואת מצבו ביחסיו הרעועים עם וונדי, כ"זעיר כנמלה על גבעול [...] מטפס, מטפס על מוט גבוה" (67). אם המוט הוא סמל פאלי, הרי שהגבר, זבולון לייפציג, הוא ה"מטפס" עליו ונצמד כנקבה. כלומר, בהיפוך התפקידים המגדרי המתחולל בסיפור, הגבר מסומל על ידי יסוד נקבי, נמלה, שהיא גם זעירה, הנצמדת ומטפסת עלי גבעול. בהקשר לפרשנות זו כדאי לשים למדרש שמו של גיבור הנובלה, "זבולון"; לפי מילון אבן שושן, "זבול" = "zavool" פירושו צמוד או דבק. משמעות זו הנלווית לשמו של הגיבור, מעצימה את עמדתו כדמות של גבר תלתי, המשתוקק ונתלה באישה. כמו כן,

<sup>14</sup> חנה הרציג, *הסיפורת הישראלית בשנות השישים* יחידות 9-11 (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1982-1983),

20.

<sup>15</sup> בצורה דומה מתבטא גם מוסיק, גיבור הרומן *ליוויית אותה בדרך לביתה* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 1991), המשתוקק לדמות האישה: "דמותך איננה משה מנגד עיני. מדוע אני רוצה לעבור עמך [...] את כל החיים" (231). מוסיק מצהיר על עצמו במפורש ובמודע: "דבר נפלא קרה אותי [...] אני ליוויית את [...] מאירה הלה, לביתה [...] נפלתי שבי בקסמיה" (103).

הדימוי הנשי של הנמלה מתכתב גם עם שירה של רחל "רק על עצמי", המבטא אמירה נשית מאוד המצביעה על מימד מצומצם לכאורה, צדדי, ביתי וקטן<sup>16</sup>. ואף יותר מכך: הגיבור עצמו מזמזם את עצמו במפורש לגיבורה נשית אחרת, בריגיטה שימרמן, גיבורת "עד הנה" מאת עגנון:

למה הדבר דומה, נזכר אני את בריגיטה שימרמן של ש"י עגנון בסיפור "עד הנה". ולהלן מספר עליה עגנון כי כישרונותיה התיאטרוניים לא היו גדולים. אבל סגולה מיוחדת הייתה בה, זה נועם חינה [...] יודעת הייתה בריגיטה שכישרונותיה התיאטרוניים אינם למעלה ממדת ביונייים, כותב עגנון, אבל ידעה שסגולותיה האמתיות אף הן חשובות. לפיכך לא הפליגה בתחבולות תיאטרליות והייתה מראה עצמה כמות שהיא [...] בודאי. אן אני נערה נאה וחמודה [...] אף על פי כן דומה אני עלי כמין בריגיטה שימרמן. אשר הולכת ומאבדת את חוש המידה הטוב והבטוח; וזנחת אחריה אותו בית [...] בכוח הולך ורב, ובראש סחרור, נמשכת החוצה, אל תוך הלילה [...] (203).

הנובלה "עד הנה" של עגנון מתארת את שיטוטיו של המספר-הגיבור, שמואל-יוסף, בערי גרמניה, במקביל להתערערות סדרי חייו. הוא מוצג בנובלה כגולה זור, מנותק ובודד. הארעיות, חוסר היציבות והחיפוש האינסופי אחר היציבות הם היסוד הקבוע בחייו.<sup>17</sup> ניצה בן דב מציינת כי "לעולמו הפנימי של הגיבור יש ביטוי רחב בנובלה והוא מתגלה מצד אחד דרך מחשבות מנוולוגים פנימיים וסיכומים זהירים ומפוכחים של המאורעות, סיכומים הנעשים בין הגיבור לבין עצמו ומצד שני דרך הזיות, חלומות ופגישות המתנדדות על הקו הדק שבין חלום למציאות".<sup>18</sup> ניתן למשוך מתיאור זה קווים המקבילים לתיאור דמותו של זבולון לייפציג, המספר-הגיבור של הנובלה "שם חדר החדשות" אשר חש כי הוא הולך ומתרחק מן ה"בית" המוכר והבטוח, ומפליג למחוזות לא נודעים, מאימים ומסחררים. אלא שלייפציג מקביל את עצמו לאישה, שחקנית תיאטרון גרמניה בשם בריגיטה שימרמן אשר המספר-הגיבור מפתח אליה משיכה ארוטית, המתגלה לראשונה בנובלה בבית הנתיבות אשר בעיר לייפציג (308). למעשה, לייפציג אינו מדייק בהשוואה בינו לבין בריגיטה שימרמן; היא הייתה שחקנית מלבבת בתיאטרון קטן, ובתקופת מלחמת העולם הראשונה נעשתה לאחות רחמנית בצבא הקיסר והקימה בית הבראה לפצועי מלחמה (שם). הוא מתאר אותה באופן שגוי כאישה שאיבדה את חוש המידה הטוב והבטוח, כאישה שהלכה והתרחקה מהבית המוכר ונמשכה "החוצה", אל "הלילה", תוך איבוד שליטה הולך וגובר. תיאור זה חוטא לדמותה של שימרמן, ולמעשה נראה כי ההקבלה הנכונה היא בין מצבו המעורער של לייפציג לבין מצבה המעורער של דמות הגיבור המספר ב"עד הנה", שמואל יוסף. כמו כן, משיכתו הארוטית של לייפציג לזונדי מהדהדת את משיכתו הארוטית שלא באה על סיפוקה של שמואל-יוסף לבריגיטה שימרמן, אשר לקחה על עצמה תפקיד אחראי ומציל חיים בתקופה

<sup>16</sup> יחד עם זאת, פרשנים רבים ובהם דנה אולמרט בספרה "בתנועת שפשה עיקשת. כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות" (2012) דן מירון בספרו "אימהות מייסדות, אהיות חורגות: על ראשית שירת הנשים העברית" (2004), הצביעו על כך ששירה של רחל "רק על עצמי" הוא שיר רב משמעי, דימוי הנמלה, שעל פניו מסמן הקטנה עצמית הוא למעשה דימוי שיש לו מטען כמעט מנוגד: הנמלה עושה את דרכה למרומי הצמרת, שהיא יסוד מיטונימי סימלי של גדולה וגובה, וכמוה המשוררת. אף כי "יד ענקים" עוצרת אותה בדרכה, הרי היא חותרת אל "חופי הפלא" ונענית לקסמיהם של "אורות רחוקים". פרשנות חתרנית זו המציגה את 'הנשי' כאמביציוזי הולמת את טענתי ביחס לייצוגי הנשיות בסיפוריה של כהנא-כרמן.

<sup>17</sup> ניצה בן דב, "מיטב העולמות: ההחלום הציוני של עגנון, דפים למחקר בספרות 4 (תשמ"ח): 173.

<sup>18</sup> ניצה בן דב, "עד הנה" לעגנון, סיפור מלחמה או סיפור אהבה? דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 1 (1985): 309.

היסטורית סוערת. לייפציג המערער והמסוחרר, הנמשך מן "הבית" באופן בלתי-רצוני אל תוך "הלילה" כסמל לעת צרה וסבל, מקביל את מצבו למצב נשי מזדמין, בשעה שמצבו מקביל למצבו של גבר אחר.

החילוף המגדרי, שמקבל ביטוי בהקשרים שונים בנובלה וביחס לגברים אחרים, מופיע גם באמצעות מוטיב המשקפיים והראייה, שהם מוקד מרכזי בסיפור. במאמרו "המאוי" משנת 1919 מנתח פרויד את סיפורו של את"א הופמן, "איש החול", על הסטודנט נתניאל החרד ליכולת הראייה שלו.<sup>19</sup> פרויד מקביל במאמרו בין חרדתו של נתניאל לעיניו לבין חרדת הסירוס: "החרדה לעיניים, החרדה מפני העיוורון היא לעיתים קרובות למדי תחליף לחרדה מפני סירוס".<sup>20</sup> חרדת הסירוס של לייפציג אמנם באה לידי ביטוי בכך שמשקפיו שבורים, והם מסמנים את השבר ביכולת הראייה הגברית וכן את הסירוס ואין האונים הגברי בסיפור, אך יש כאן בנוסף גם דגש על החילוף המגדרי בין הגבר לאישה: "יוצאים [...] אומר להחליף משקפיים. ומשקפי הרחוב נשמטים למזרכה. אדם פוסע עליהם. הגשר נשבר [...] אני צועד נכחי. במשקפיים הלא מתאימים. ומתחולל בי דבר מוזר [...] משום מה, כל ראי ושווה ראי, הנקרה לנו בדרך, אני פחל אליה. ובראייתי הלקויה, ומתקרב יתר על המידה, בודק בו את מראי [...] אינני יכול להתגבר על עצמי. ההידבקות שלי לכל ראי הופכת לכפייתיות שאיני יכול לעמוד כנגדה: מחליק את שערי, מעביר יד על לחיי המוטה הצידה, מטאטא את כתפי" (176).

לייפציג לוכד את בבואתו בראי ופונה פנימה לבחינה אובססיבית של דימויו העצמי כמי ששואף למושלמות באמצעות מחוות נרקסיסטיות. העיסוק המוגבר של הנרקסיסט בעצמו, טוענת ג'סיקה בנג'מין בספרה "כבלי האהבה" מייצג את סבלו מהיעדר הכרה על ידי האחר ואת ייאושו בכל הנוגע להגשמה עצמית. זבולון לייפציג אכן משווה כל העת את סולם העדיפויות הקלוקל שלו לסולם העדיפויות המוצלח בעיניו של וונדי, וככל נרקסיסט האוהב את הסמכות, כמיהתו הבלתי פוסקת להכרתה של וונדי בו מולידה בליבו כניעות כלפיה והערצה המעורבת ביראה לדמותה הסמכותית.<sup>21</sup> וונדי משמשת עבורו כאידיאל והוא מפתח כלפיה קשר הזדהותי אירוטי שמבטא אהבה אידיאלית מאוחרת, שבה האדם מבקשת למצוא באחר בבואה אידיאלית של עצמו (121). ואמנם, זבולון לייפציג רואה את היחסים בינו לבין וונדי כ"קירבה חוטם אל חוטם, או כהשתקפות בראי" (87, 137), או, כפי שהוא אומר במפורש: "נחליף צדדים" (185). דמות הגבר מוצגת כדמות תלונית, הזקוקה להכרת האישה. במקום אחר בסיפור נאמר כי הוא מתבונן בעיניה הכחולות וחושב: "רק להזין בה את עיני, כדי להיווכח לדעת. רק לשמוע אותה. כדי להיווכח לדעת. להיווכח לדעת מה? כל אשר מציאותה מאשרת לי, משער אני. זקוק זקוק לאישורים" (165). דמות הגבר, אם כן זקוקה לאישור מהאישה ולהכרתה. תסמיניו הכפייתיים, חסרי השליטה, מלמדים על חרדת התפרקות העצמי שלו. חרדה מפני אובדן הזהות האישית (121). עמדה זו שבה וחוזרת בתיאור מוקדם יותר של לייפציג המצייר את דמות כפילו, גבר אלמוני

<sup>19</sup> את"א הופמן, "איש החול", בתוך: זיגמונד פרויד, **האלבית: מבחר כתבים** ח', עריכה: יצחק בנימיני (תל אביב: רסלינג, 2012).

<sup>20</sup> זיגמונד פרויד, "המאוי", בתוך **מעבר לעקרון העונג** (תל אביב: דביר, 1968), 13-14.

<sup>21</sup> בנג'מין ג'סיקה, "כבלי האהבה", פסיכואנליזה, פמיניזם ובעיית השליטה. הוצ' דביר. עמ' 162, 153, 28.

כגבר שתקן הנחדר כנגד רצונו, כמעט באיננו, על ידי אישה סמכותנית:

חנות האופטיקאים [...] אני ממתין לזוג המשקפיים המתוקן [...] לקוח נוסף נכנס [...] לשנות את מספר העדשה של זוג משקפי הקריאה. איש כבן ארבעים [...] האופטיקאית בחלוק הלבן, "יניחו לך להשתחרר מחר בשעות הבוקר, כשהעיניים רעננות עדיין?" היא שואלת. האיש לא נראה בטוח מה תשובה להשיב [...] האיש שותק. "מקבל תרופות?" [...] ממשיכה בקול בהנחיותיה. האיש שותק. "תרופות עשויות להשפיע על הבדיקה" היא מבהירה. האיש שותק. ידי רועדות מה. "תוכל לבקש מאחות המחלקה, עד למחרתיים בבוקר, להפסיק במתן תרופות?" האיש שותק. את ידו, האוחזת בנרתיק משקפיו הפתוח, הוא מכניס לכיס מקטרנו. מעבירה לכיס בית חזהו. ומוציאה. היד כבר רועדת כקופצת [...] מיטלטלת שם כבעויות. "לכתוב פתק לאחות?" אומרת האופטיקאית [...] האיש אינו מסוגל לענות, מנענע צייתן בראשו, ממושמע [...] האיש במצב של התמוטטות פנימית. הסטיגמה זבה לעיני כל. בוהה הוא מתבונן בזוג הידיים הזרות התופשות לרגע בכיסו, טומנות את הפתק בכיסו (91-92).

כפילו השותק-המשותק של לייפציג, הנכנע בשתיקתו למרותה של האישה בעלת הסמכות המחזירה ללא רשות פתק לכיס-נרתיקו, מעורר בלייפציג חרדה ותחושת התבושת קשה: "זה הרס לי את שארית היום [...] שתמיד רק אתה והתבושתך. רק אתה והסטיגמה שלך" (92).

דמות הכפיל חוזרת פעם נוספת בסיפור בתיאור של גבר מתבזה נוסף, גרג, המרצה באוניברסיטה שעמו ניהלה וונדי קשר רומנטי לפני שפגשה את לייפציג, שאומר על כך בדיעבד: "אבל, ונדי. אני לא בטוח אם לא סיפרת פה, בקווים כלליים, את תולדות היכרותנו [...] ועל כך היא עונה "עכשיו אתה יודע אל מה לצפות" (198) – תשובה המחזקת את עמדתה השליטה המאיימת המסרסת של ונדי, האישה, על הגבר המאויים החרד מפני סירוס. רואים, אם כן, כי בניגוד למוסכמה השגורה בביקורת, המסמנת את האישה ככנועה וכמודרת, ושנתפסה כייצוג הנשי הקבוע בסיפוריה של עמליה כהנא-כרמון<sup>23</sup> – הרי שאין ספק כי בנובלה "שם חדר החדשות", הגבר בכל מופעיו הוא הדמות המוחלשת, הכנועה, החרדה לעצמותה, התלויה באישה לעצם הווייתה, הוא הדמות המזוהה עם הנשיות המסורתית.

## הדמות הנשית בנובלה "שם חדר החדשות"

לעומת לייפציג, דמותה של וונדי, היא בעלת מאפיינים "גבריים" שאחד מהם הוא החזקת השקפת עולם תכליתית ורציונליסטית: "כמו מנגנון המותקן בה [...] לקבוע עמדה בו

<sup>22</sup> במאמרו "המאויים" כותב פרויד: "המאויים הוא אותו סוג של תופעה מפחידה שיסודה במוכר, בנהיר משכבר. כיצד הדבר נעשה אפשרי, באילו תנאים, המוכר נעשה מאויים, מעורר פחד"; פרויד, "המאויים", 8.

<sup>23</sup> שמעון זנדבנק, במאמרו "להתבזבז על הצדדי", מציין כי הפחד של הגיבורה מפני הפוזיציה הנשית גורמת לה "לצאת נגד החוקים של המוות שבחיים, נגד השממה, ובידה הנשק הרפה של התבזבזות מכוונת על הצדדי"; שמעון זנדבנק, "להתבזבז על הצדדי", סימן קריאה 1 (1972): 328.

במקום וגמרנו [...] אל לה להיטרד בשל זוטות, בשל דברים שאינם ניתנים לשינוי, ובשל כל הערב רב של מכשולים בדרך" (52) וכן: "היא הייתה אישה צעירה. היודעת בחוש. מה היא רוצה. מה אמת, חיוני לה. מה טפל" (163). על עצמה היא מעידה כי: "אני חסרת רחם" (134), "אני בן אדם מתרגל לכול. גם לישון על מיטת מסמרים" (150), ו"אני זקוקה לדבר אחד בלבד: כסף. הרבה כסף". (176).

בהתנהגותה ובדבריה היא מתנגדת לנרטיב הרומנטי של החוויה הנשית, לפיו המטרה העיקרית של הנשים היא למצוא חתן וללדת ילדים: "ונדי, תתחנני? אני שואל [...] 'מאבדים הרבה. איך אוכל להמשיך בעבודה' [...] מראה אני על מעונות היום לפעוטות [...] 'את עוברת, רואה מעונות לתינוקות, איך את מגיבה'. 'אני סבורה שאני לא מתוכנתת לענות על שאלות במגזר הזה. כאן אני בלאנק [...] כמו מכירה כללית עונתית בבית מסחר לווילונות ואביזריהם, כמו מכירה כללית של מפוחים. זה לא אלי [...] האם סיפרתי לך. כי בבית אני מגדלת ירקות?' (184, 186)

יש לה יכולת מצוינת של התמצאות במרחב, לעומת לייפציג המתבלבל: "ירדנו תחנה אחת הלאה מדי? שתיים? אינני מתמצא. ונדי משתוממת עלי. 'אנו ליד הבית', היא מצביעה כללית" (119). היא דינמית, אקטיבית, דואגת לעצמה ללא כל תלות באחר, ומתמודדת גם עם בעיות הדורשות פתרון פיזי, המזוהה באופן מסורתי כפתרון גברי: "ונדי קופצת מן הכורסה, בעוז. ומשהו נשבר בכורסה: קפיץ ניתק. ונדי, כורעת, מתחילה בניסיונות תיקון" (153). הפיזיות של ונדי מתפרצת מכל עבר: "איך ביצעת את ההעברה לדירה החדשה? [...] 'ביד אחת לקחתי את המזוודה. ביד האחרת את צרור הכבסים. וצעדתי. באתי. פתחתי את הברז. מילאתי במים את הכוס לשטיפת שיניים. שתיתי. נשימה עמוקה, ושוב אל 'ארנדל'. ביד האחת המזוודה. ביד האחרת מכונת הכתיבה"' (150). היא עצמאית מבחינה כלכלית, "מחשבת. מוציאה, מניחה בצלחת את חלקה בהוצאות" (157).

גם מבחינה חיצונית מתוארת ונדי על ידי זבולון לייפציג כדמות נערית, הנעדרת מאפיינים גופניים נשיים: "לא מזמן ראיתי בספריית המוזיאון הבריטי [...] עלם אמריקאי רע מראה. ובהתבונני בו עלה בדעתי, דומה לוונדי [...] סנטרה [...] לא עדין [...] כפות הידיים הגדולות [...] המכנסיים המהוהים [...] מבנה אגן הירכיים הישר" (54). במקום אחר לייפציג מתלבט בינו לבינו: "מה בה הדומה לאברהם לינקולן, אני זוכר כי הרהרתי אז. היא פסל של אברהם לינקולן כאיש צעיר". (66). גם המכנסיים שהיא לובשת חוזרים ומוזכרים כמה פעמים בנובלה: "לגופה זוג המכנסיים הגזור רע" (96), ובמקום אחר:

ונדי, נקיה, יפה בזוג מכנסי הג'ינס המפואר ביותר (השמלה השחורה הקטנה, אצלי רק להלוויות), דקלמה פעם [...] לא ארזתי אותה [...] אני: [...] וכי לא ניתן לגלות את כפילתה של השמלה אי שם ברחבי לונדון? ונדי, בתשובה לאקוננית: אין תקציב. אין פנאי. אין סבלנות. אני: אי אלו נשים, מן הסתם, רוכשות שמלות בלונדון. ונדי, אופנה. אם לוקחים אותה בקלילות, בהומור, זה בהחלט בסדר [...] ונדי: החיים הקשים שעושים לעצמם כל המקפידים לקחת את החיים בקלילות. ובהומור שהוא בסדר (ורצוי) [...] מסרק מציץ עתה מכיס אחורי של זוג מכנסי הג'ינס [...] (145-146).

הגבר, זבולון לייפציג, מטתוקק עד כלות אל האישה, וונדי – "את נפלאה, מושלמת, סבור אני אז בליבי" ... "היא הייתה הדבר הנפלא, הנורא והמסתורי ביותר אשר אירע לי בחיי" .. – ביחסים אלה האישה, ולא הגבר, היא המרכז; הגבר, ולא האישה, הוא השוליים.

ניכר כי החפצים שברשותה של וונדי הם במובהק חפצים גבריים-פאליים, כמו המסרק הבולט מכיס מכנסיה או המטרייה שרכשה לעצמה: "סיפרתי לך שיש לי מטרייה? [...]. ובכן, לקנות מטרייה [...] פתאום, רואה. בפינה. מטרייה ישנה. שחורה. של גבר. מוטלאת [...] שבתה את ליבי" (116).

המטרייה, שהיא מוטיב מרכזי בנובלה, יחד עם מוטיב הארנק שנושא סממנים נשיים, הם חפצים המבטאים באופן מיטונימי את הפער בין הזהות המגדרית הסכמטית והשבלונית לבין מורכבותה של הזהות האישית שיש בה סממנים פחות מובחנים ויותר היברידיים של מגדר. כך, בעוד שהאישה מיוצגת באמצעות מטרייה, סמל פאלי מובהק, הגבר מאופיינ

באמצעות סמל הארנק, שהוא סמל נשי מובהק הנקשר לתשוקה הנשית גם בסיפורים נוספים של כהנא-כרמון,<sup>24</sup> ואשר מתואר אצל פרויד כסמל לאיבר המין הנשי.<sup>25</sup> בסצנה המרכזית מיוצג באופן סימבולי היפוך התפקידים המגדרי, גם לוונדי, הדמות הנשית, יש ארנק, אך הוא גדול ודומה יותר לתרמיל טיולים רחב. החילוף המגדרי בא לידי ביטוי מרגע הגעתם של לייפציג וונדי לאזור הסוהו בניו יורק, אזור המזוהה ביצירה עם פעילות

<sup>24</sup> כמו למשל בסיפור "לב הקיץ לב האור", בתיאור פגישת ההיקסמות של האם עם ד"ר ברוכין: "[...] ד"ר ברוכין [...] הצטודד על כסאו, שילב רגל נוקשה על רגל. בהרחבה פשט זרוע לאורך גב כסאו [...] מתעכב כאוות נפשו על אמא, הפותחת בראש מורכן מאוד את ארנקה, שמה בו את המרשם כשהיא נושכת בשפתה" (199); בתוך **בכפיפה אחת** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1966), 175-233. וכדאי לציין שההיקסמות היא בעיני הילד רונן. אין לנו מגע ישיר עם התודעה של האם ולכן אין לדעת מה מכל זה הוא בעיני רוחו של הילד ומה מלמד על התבוננות קשובה באם והבנה עמוקה של משאלותיה.

<sup>25</sup> זיגמונד פרויד, "קטע מתוך אנליזה של היסטריה [1905]", בתוך **פרויד ודורה**, עריכה: עמנואל ברמן (תל אביב: עם עובד, 1993), 30-101. פרויד מתאר את התיק של דורה כייצוג לגניטליה הנשית: "באותו יום [...] היה תלוי לה על זרועה תיק קטן [...] בעודה מדברת בשכיבה, פתחה אותו, שיחקה בו, הכניסה אצבע לתוכו, סגרה אותו שוב, וכו'. התבוננתי בו זמן מה ואחר כך הסברתי לה מהי פעולת סימפטום. בשם פעולת סימפטום אני מכנה אותן עשיות שאדם מבצע מכאנית, כמו שאומרים, בלי להיות מודע להן, בלי להקדיש להן תשומת לב [...] ואם ישאלוהו עליהן, יטען שהן מקריות וחסרות ערך. אלא שהתבוננות קפדנית יותר מראה כי פעולות כאלה, שהמודע אינו יודע או אינו רוצה לדעת עליהן ולא כלום, מבטאות מחשבות בלתי מודעות ודחפים [...] התיק הדו מחיצתי של דורה איננו אלא ייצוג של אבר המין. המשחק בו, פתיחתו, תחיבת האצבע פנימה – כל אלה הם מסר פנטומימי [...] חד משמעי לדבר מה שהייתה רוצה לעשות בו, כלומר: לאונן. לפני זמן מה נתקלתי במקרה דומה [...] באמצע שעת הטיפול מוציאה המטופלת [...] צנצנת קטנה [...] לכאורה על מנת לרענן את עצמה בסוכריה. היא מתאמצת לפתחה ואחר כך מגישה לי אותה [...] הצנצנת – תיבה – כמוה כתיק וכקופסת התכשטים אינה אלא נציגתה של קונכיית ונוס, של אבר המין הנשי!" (72-73).



הומוסקסואלית ופורנוגרפית המעוררת אצל לייפציג תחושה של התעוררות מינית שהיא, כך מתברר, זרה לו ומאיימת עליו:

מגיעים לאזור הנאלח סוהו [...] האולמות המחרידים למכונות המשחק, מועדוני החשפניות, מכוני העיסוי [...] התיירים. המסחור. והאור הקשוח [...] דרך פתח של בר, כמה עם זמר, כושי, שר. מתפתל כגנב הרע על הצלב. או מתנועע קצבית ועוגב, ממש עוגב בשפתיו, על פי המיקרופון הגמלוני הניצב מזדקר סמוך לפיו. דרום קרוליינה [הכינוי של לייפציג נותן לוונדי], אשר לא עברה כאן מימיה, בארנקה הקרתני על אחת מכתפיה, וידה האחת מחזיקה דרך קבע בשרשרותיו, כי כד חבושה בגבס [...] כיצד לא הייתה בי התבונה. לפנות לאחור (עמ 171).

בהמשך הסצינה וונדי מוציאה מתוך ארנקה הגדול אטב משרדי שהיא מיישרת-מזקירה על מנת לתקן בעזרתו את משקפיו השבורים של לייפציג:

[...] דרום קרוליינה מפשפשת בארנקה, הגדול כתרמיל טיולים [...] דולה משם אטב משרד, פותחת, מותחת את האטב לחוט של תיל. כמעט בגסות היא רומזת לי על משקפי השבורים. כלומר, על נרתיק המתכת בהם הם נתונים, ואשר אני מתופף בו ללא הפוגה [...] (176).

לייפציג, מצידו, מתבונן בכרות זימה אשר מעוררת את סקרנותו האם וונדי כבר קיימה יחסי מין עם אהובה, ברד, אשר נשאר בארה"ב. בהתקף של תסכול מיני, הוא מטמין את משקפיו השבורים בארנק משקפיו, ארנק המתואר כפעור, כאיבר מין נשי הממתין לחזירה פאלית:

אני מתבונן בכרות הזימה [...] ואיני יודע מהו הכופה אותי לשאול לפתע, ללא עדינות: אמרי לי. מעניין. ברד ואת, רומז אני בראשי לעבר הכרזה. דרום קרוליינה [...] לטושת עיניים [...] חוזרת לטפל בזוג המשקפיים השבור. נערה זו מוציאה אותי מדעתי. אינני יודע מה קורה אותי. אני חוטף ממנה את משקפי. ודורך על חוט התיל שנשמט מידה, בועט בו קלות הצידה, אני מחזיר את המשקפים לנרתיק, המוחזק בידי פתות, פעור, כל העת סוגרו בקול נקישה, אני תופש בכתפה, כמעט דוחפה, מדביקה אל הקיר: אני שואל שאלה ואת אינך עונה לי. מדוע אינך עונה לי. אינני יודע את נפשי. (177)

וונדי, "לטושת עיניים"<sup>26</sup> מזקופה אטב שבאמצעותו היא מנסה לתקן את משקפיו השבורים של לייפציג – המייצגים באופן מיטונימי את שבריריותו, תסכולו ואין האונים שלו, אותם הוא מזדח

<sup>26</sup> לטישת העיניים היא סמל מרכזי בסיפור "ממראות גשר הברווז הירוק", בתוך **למעלה במונטיפר** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984). פנינה שירב מבינה את המשפט החוזר שם, "עיני הלטושה בעינו הלטושה", כמשפט ציר מרכזי המצביע על הרגע שבו הדמות הנשית המרכזית בסיפור, היא הבת קלרה, משתחררת מכוונו של אביה, הרגע שבו נולדת בילדה התשוקה המינית לגבר הזר; שירב, **כתיבה לא תמה**, 133.

לטמון-להסתיר בארנק, המתואר כפתוח, כפעור כל העת.<sup>27</sup> דימוי זה מסיף ומחזק את אפיונו של זבולון לייפציג כנשי, או כפי שוונדי עצמה מכנה אותו – "לא גבר" (224).

הגבר, זבולון לייפציג, משתוקק עד כלות אל האישה, וונדי: "את נפלאה, מושלמת, סבור אני אז בליבי" (127), "היא הייתה הדבר הנפלא, הנורא והמסתורי ביותר אשר אירע לי בחיי" (148). ביחסים אלה, האישה, ולא הגבר, היא המרכז; הגבר, ולא האישה, הוא השוליים.

## "תעורת ערגונות" גברית

לייפציג מפתח תלות בוונדי, הגורמת לו למפח נפש כבד ולשברון לב לאחר שהיא מתעלמת מתשוקתו ואינה נענית לו. "אינני מרוצה מן התלות," הוא אומר, "מכך שכיום כל הקשר שלי עם החברה האנושית הוא ונדי. מכך שנגד רצוני הם אלה. ומכך שנבצר לשתף באלה את ונדי – בשל הירתעותה" (179). בסיום הקשר, אשר ספק אם ונדי הייתה מודעת להשפעתו ההרסנית על לייפציג, חש עצמו האחרון מזוכך וחסר אחיזה: "אני כתועה סחור סחור. כבמבוך ריקני ושומם" (212), "ליבי חלל בקרבי [...] הנפש גם מתעטפת עצבות. שבעתיים עצבות עת חוזר ומרהדר בכך, נוכח אני לדעת כי למעשה דבר לא אמרה. לייפציג מודה כי "חלה כאן, מצדי, טעות איומה [...] עדיין לא ידעתי אז" (153), היינו, לא ידע עד כמה האישה אינה מחויבת כמותו לקשר הרומנטי. אך הדבר אינו מונע ממנו מלהמשיך ולהתאבל על הקשר אשר ספק אם הגה או בדה את מידת עצמתו ותשוקתו מזהרורי ליבי:

סדי, אבל לי, את היית אכן משוחח [...] לא נעדר אף התקווה הבטלית לדקסם פת, ודצון להעיק, ולדקטת לה ערך. לעשוזה חשום, בעני כמותי. אודי ק, חשום מנני. והתחזה לכל אלה אשר רצוני לדאמן כי מצאתי בן. לא נעדה אף האשליה יחד – שבטתה קסם כל יסלים מדע גבר זה, שדא אני, תפיש בכך כל העת עיין צורבת צורת הפיזה הנמשג, ומבלעת את העשת? נפרזת לא ידעתי? – שואל הוא אמר הוא אל ליבו. לעלם לא אדע את הגרסה שלה [...] (166).

מנקודת מבט מאחרת מעיד על עצמו לייפציג כי "אדחתי את המועד" (68), "לא הצלחתי להעביר הלאה. אירע שוב. הייתי אבוד. אין ברירה" (74), ומתוך מחצות עצמית הוא מתאר את סיום האינטראקציה הרומנטית הכושלת שלו כך:

אני, יש לי מגבלה [...] ברגע שיפתח מקור האמן – ההתקשרות. בליבי, מתקשר אז לזולת ללא מעצור. בפראות. ומרגע זה ואילך ניחון להיות תלוי בחסדי הצד שכנגד. תמיד. זאת מגבלה [...] ואפילו ביחסים החלקיים ביותר [...] הנטייה להתקשרות [...] ובכל פעם, לאחר מכן, לשקם עצמאות כרוך לך בשיקום מזודש של זודתך, על כל הזעזועים הצמודים (82-83).

<sup>27</sup> התיפוף של לייפציג על ארנק משקפיו מתכתב עם הדימוי שמדמה את עצמה נועה טלמור, גיבורת וירח בעמק איילון (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971): "אינני אלא תוף, שהמארעות, האנשים, המקומות, מכים בו". (59). גרשון שקד מבין אמירה זו כאמירה נשית מובהקת החושפת את "מערומיה הרגשיים של אישה שנשבתה בין גברים אטומים"; גרשון שקד, "התוף המוכה", מאזנים ל"ג. גל" ב (1971): 130. דבריה של נועה טלמור חושפים את העמדה הנשית הפסיבית, הכנועה, של מי שמודרת דרך קבע מן המרחב הגברי ההמוני.

בעמדת הפיכוח הזו, אשר העצב הוא חלק בלתי-נפרד ממנה, משתלב כל העת קולו של המספר הכול יודע: "הוא חשב כי הוא מחוסר. יש עצמה רבה בתעורת ערגותו. יסוד של עצמה משתחרר. משתולל. הוא יודע זאת" (167). "תעורת הערגות", היינו, התעוררות הערגה המסתיימת בלא כלום, היא כאמור העמדה אשר הייתה מיוחסת בביקורת לאישה,<sup>28</sup> הנה כאן לפנינו, במאזן הכוחות החדש המתחולל בין המינים בטובלה זו, הגבר הוא זה הניצב בעמדת "הנעזב מאחור. זה אשר מצד, אשר שוב אין לך עניין, סבלנות אליו [...] כשאתה סר הלאה הן השארית שם חלק מעצמך. אולי את מיטבך [...] מה עושה אז הנעזב מאחור, הקופה המפוצחת, זה שמעדיפים עתה אודר על פניו. כל סגולותיו בעיניו ארסנל מושגן, שאיבד כחו, עתה כשקסמו בעיניים היקרות לו סר. מה הוא עושה?" (84).

לייפציג מעיד על עצמו כי "עלי נגזר להיות המנוצח. תמיד. ואפילו ידי על העלינה, לכאורה". (82). אמירה זו מזוהה דוגמה מצוינת לחלוף המגדרי המתחולל בטקסט של כהנא-כרמון: הגבר, ולא האישה, הוא החדש כניעות, הוא המנוצח-ה'מפוצח', הוא זה שמפתח תלות באישה לשם הענקת משמעות לקיומו. ואילו האישה, לעומתו, איתנה כצוק, אינה מזוהרת על האידיאלים שלה למענה: "ינדי – תמיד עושה. את הדבר הנכון. יודעת בחוש. מאין יודעת היא. ואני, תמיד מגשש באפילה [...] מבקש לדעת מה עלי לעשות [...] מדו הדבר לעשותו. מאין יבא עזרי" (180).

### "פגישת ההיקסמות" ו"נקודת העיוורון" הביקורתי-מחקרי

לטענה כי ביצירתה של כהנא-כרמון, יחסי הכוח בין המינים מתבטאים בראש ובראשונה בכך שהאישה היא המשתוקקת למפגש עם גבר, ולו לרגע היקסמותי אחד שיאציל עליה הגבר, רגע שיעניק משמעות קיומית לחייה או לנישואיה המשמזמים, אחראים שניים: הביקורת הגברית שבראה את הקונספציה בדבר הזמנת הנשית "המקסמת, והמזוהרת, עמליה כהנא-כרמון עצמה. הביקורת הפטריארכית והמחקר של שנות השישים והשבעים של המאה הקודמת מגדרו את האישה ואת הגבר המתוארים ביצירתה של כהנא-כרמון בתפקידים המסורתיים בתרבות המערבית באמצעות מספר תבניות מרכזיות. מקובל היה לטעון שבסיפריה הקצרים של עמליה כהנא-כרמון מופיע דגם הרומאנסה השבורה לפיו האישה-הנסכה מוצאת את עצמה בבית כלא, בעקבות נישואיה לאביר-הגבר, השובה אותה בשבי. מטיב השבי, טענה הביקורת, ממחיש את חוסר האונים של האישה החיה בעולם ששולטים בו גברים ומדגיש את הבידוד של האישה בנישואיה, בידוד הגורם לכך שתפנים את הסטריאוטיפים השליליים של העולם הגברי ותחלל להאמין ביכולתה ובעצמה.<sup>29</sup> בעיקר, הצביעה הביקורת על תבנית "פגישת ההיקסמות", תבנית שהפכה לסימן הזיכר המובהק של יחסי הכוח בין הגבר והאישה: האישה הסובלת בנישואיה המשמזמים-הממיתים, משתוקקת לגבר וזר שיקסים אותה, ויגאל אותה מייסוריה.

<sup>28</sup> עמנואל ברמן, מאבות הביקורת הקוננית על יצירת כהנא-כרמון, קבע כי המוטיב שמופיע בכל כתיבה של עמליה כהנא-כרמון מראשיתם הוא מוטיב ההשתוקקות של האישה להיות נעקדת; ברמן, "ערגון העקידה".  
<sup>29</sup> כך, ניצה קרן מציינת בספרה **כיריעה ביד הרוקמת** כי תמונת השבי של הגיבורה הכלואה בנישואיה היא תימת יסוד ביצירתה של כהנא-כרמון, וכי לאישה אין דרך לחרוג מהמסגרת המגבילה והכובלת של היוםיום המחניק, אלא על ידי שני נתיבי מילוט: פגישת היקסמות רגעית, או בריחה למחוזות הטירוף. ואמנם, מוטיבים של טירוף, שיתוק, מחלה וקיפאון, מופיעים בסיפורים כסמלים הקשורים למצב השבי והכליאה, ולפחיתות של האישה כנעדרת יכולת לפעול או להימלט ממצבה; ניצה קרן, **כיריעה ביד הרוקמת: נשים כותבות והקסם ההגמוני** (רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2000).

סיבה מרכזית להתקבעותה של הקונספציה הזו נעוצה בעמדתה של כהנא-כרמן עצמה אותה היא ביטאה ברבים. כך למשל, בעת ראיון רדיופני שנתנה לאברדם בלבן<sup>30</sup>. בלבן טען כי הגברים מוצגים אצלה כחלק מאיתני הטבע ואילו הנשים כפסיביות, כמעט משותקות, כבעץ מצב של מוות בעודן בחיים ושאל אותה, האם לדעתה יש שוני עקרוני בין מבנה האישייות של הגברים לבין זה של הנשים? (230). למרות שבמהלך הדיון הוצגו הגבר והאישה כצד א – מי שמנקחת ראותו נמסר הסיפור, וצד ב – הצד אשר נקלע למעגל חייו של א ואשר בעיני צד א, הוא נתפס כצד האקטיבי הנוקט צעדים, מבלי לאפיין אותם כ'הגבר' ו'האישה', הרי שהבהרתה של כהנא-כרמן לגבי הדמויות הנשיות בשני סיפורי הקובץ 'הימורים גבוהים'<sup>31</sup>, אינה מתירה ספק, לדעתה, יש עקרונית שוני בין מבנה האישייות של הגבר והאישה, וכי, האישה היא הדמות המוקסמת, זאת שענייה נפקחות, שהלב שלה נכבש על ידי הכח הדינמי והזונית של החיים עצמם אליהם היא מגיעה באמצעות הדמות השנייה בסיפור, הגבר. למרות שכהנא-כרמן אינה שוללת את האפשרות שגם הגבר יוקסם מן האישה, הרי שהיא מדגישה כי, אישה מוקסמת בדרך של אישה וגבר בדרך של גבר. המפגש בין הגבר לאישה, ממשיכה כהנא-כרמן, הוא דורסני ולא אישי כפי שהאישה הייתה רוצה והוא נדמה לה כמפגש עם איתני הטבע פנים אל פנים, משהו, שהיא שואבת ממנו חוק, 'התחזקות ועצמאות הן הבעיה שלה', אומרת כהנא-כרמן ומרמזת כי מקור הכוח הנשי הוא המקום של הדמות הגברית המייצגת את הטריטוריה הטבעית, את האקלים הטבעי, וכי 'כוח הוא דבר ברוטלי שיש בו הרבה פראות. וכאשר כוח מתפרץ הוא מרביץ לכל הכוזנים. בסיפורים, הנשים נפגשות עם כוח הן אמנם מורבצות ובהזלט חוטפות מכות'<sup>32</sup>.

עמדה מוצהרת זו של כהנא-כרמן, תרמה לדעתי לביסוס הדעה הרווחת ביחס למודלשותה של הדמות הנשית ביחס לגבר ולזהותו של עיוורון ביקורתי ומחקרי בנוגע ליחס הכוח בין המינים. כעת אני מציעה קריאה שונה המתבססת על כך שביצירות רבות דווקא הגבר הוא המוקסם מן האישה. בחינת עיצובה של תבנית 'פגישת ההיקסמות' בנבלה "שם חדר החדשות", מצביעה בפרוש חילופי הצדדים בין המינים. הפעם הגבר הוא המוקסם מבת הווג הבלתי-מושגת:

שאלתי את עצמי פעמים אין ספור אחרי כן [...] היכן עברתי קו סמוי. קו ממעיד. היכן נתפשתי [...] ידע רק זאת. "ענפת קרוב מדי אל השמש וכנפך נחרס. לעולם" [...] במקום בו היא נמצאת עתה. שוב גם אני. מבקש להיות גם אני. לו רק ידעתי היכן היא. וכיצד הוא שאיני ידע (77-78).

באמצעות איסור הסיפור המתולוגי על אהדת איקרוס, מדמה לייפציג את מערכת יחסיו עם ונדי כדירתקה מסוכנת, ואת עצמו לאיקרוס שהגביה למרום והתקרב לשמש – היא ונדי – יתר על המידה; ונדי המיסה את כנפיו ולייפציג נפל מטה, נאלץ לחזור לחיות את שגרתו הממיתה. כך מתברר שהגבר הוא המתייסר מחוסר הפניות של האישה לקשר הרומנטי, הוא זה שסובל מתחושה קשה של תלות, ייאוש וכניעות. לעומת זאת, התלות הנשית, שנתפסה בביקורת כמצב של כניעות האישה לגבר, אינה אלא שיקוף של גורל אוניברסלי כלל אנשי; גם גבר יכול להיקלע שלא בטובתו אל תוך דפוסים הרסניים, ולחוש תחושת אין מצא וחוסר אונים בחייו ובמערכת יחסיו הווגית, כפי שאמנם קרה ביצירותיה של כהנא-כרמן.

<sup>30</sup> "סיפורים על היקסמות", בעקבות פרסום 'הימורים גבוהים' בתוך: סימן קריאה חוברות 12 – 13, 1981, עמ' 229 – 238. (בהמשך לראיון שנתנה ב 1980)

<sup>31</sup> פורסמו בהמשך בתוך הספר "למעלה במונטיפר" 1984

<sup>32</sup> "סיפורים על היקסמות" עמ' 230

# היעלמות היסוד הנשי – ושיבתו

כתהליך פיצוי של השבת המודחק הנשי, מתרחש בתרבות  
המערבית מראשית המאה ה-20 מסע לגאולת הנשי מעומקי הלא-מודע

רַאשִׁית הַדָּם אֲדָמָה אִשָּׁה  
בְּרַאשִׁית אֶהְבֶּה הֵיְתָה יְהוָה  
בְּרַאשִׁית הֵיְתָה אֱלֹהִים אִשָּׁה  
בְּרַאשִׁית הֵיְתִי אִשָּׁה.

רות נצר

היעלמות היסוד הנשי ושיבתו הם מוטיב ששב וחוזר בתרבות, כמו בסיפור חטיפת פרספונה לשאול ושיבתה, כמו בסיפור על תרדמת היפהפייה ויקיצתה. וריאציה על מוטיב זה מופיעה באגדה על אישה בעלת שערות זהב, שסירבה לרצונו של גבר והוא רצח וקבר אותה. שיערה של האישה צמח מהקרקע וכיסה את קברה בשדה קנים זהובים. רועים כרתו את הקנים, התקינו מהם חלילים וניגנו בהם, והחלילים שרו וסיפרו על האישה שנרצחה ושטמונה שם. לא ניתן אפוא להכחיש את הנשיות בנפש; היא שבה ומספרת לתרבות המערבית את ערכה וחושפת את הפשע שהעולם הגברי ביצע בה ובנשים.

מתחילת המאה העשרים מתרחש בלא-מודע הקולקטיבי בתרבות המערבית, כתגובת נגד להזרת הנשי, תהליך פיצוי של השבת המודחק הנשי. וכך בתהליך האינדיבידואליזם האישי והקולקטיבי מתרחש מסע לגאולת הנשי מעומקי הלא-מודע. פסיכואנליטיקאיות פמיניסטיות (לוס איריגארי, הלן סיקסו, ג'וליה קריסטבה) יצרו מתוך הקשבה לעצמן תפיסות חדשות על נשיות, על הטבע הנשי, על הלא-מודע הנשי ועל הכתיבה הנשית. סיקסו כותבת: "אנחנו עוד נראה להם את כוס יין הקודש שלנו!" (1975 [2006: 113]). גם סופרים גברים מדגימים בספרות המאה העשרים הערצה לאישה. גרסיה מארקס מבסס את ספרו 'מאה שנים של בדידות' על שתי נשים מטריארכליות עוצמתיות (1972). בכל ספריו של ז'וז'ה סאראמאגו יש לאישה אפיון נפלא כאישה חזקה בעלת יושרה פנימית, אינטואיציה, כוח מוסרי, אומץ, נאמנות, חוכמה ורגישות אנושית.

יהודה עמיחי כותב: "כל אשה אוהבת היא כמו שרה אמנו, אורבת מאחורי הדלת / [...] כל אשה אוהבת היא רחל ולאה המחליפות ביניהן גוף ונפש / זמנים ושמלות [...] / ופני כל אשה אוהבת כפני הלבנה בחודש, / וכל אשה אוהבת היא כמו רבקה ליד הבאר שאומרת, / 'שתה וגם לגמליך'. אבל רבקה בימינו אומרת: / 'המגבות הן במגירה העליונה בארון הלבן'" (1998: 98). עמיחי מראה כמה קשה לגבר לקבל את נטישת האישה את תפקידה המיתי.



עמליה כהנא-כרמון

עיבוד גרפי: ח. נ.

במעשיות חדשות לילדים, ברוח הפמיניזם, נשים מוצגות כיוזמות, פעילות, אסרטיביות ואמיצות. הנרטיב שלהן שונה מנרטיב הנסיכה-הקורבן הניצלת על ידי נסיך. בולט בהן המוטיב ההפוך, של נערה המצילה את הדרקון ואת הנסיך. "אני הדרקונית האמיצה", אומרת נכדתי בת השלוש. מגמה אחרת היא של הענקת סיום חדש ושונה לאגדות המסורתיות, כמו שעושה רואלד דאל ב'חרוזים נלוזים', גרסתו לסיפור 'כיפה אדומה'. בנוסף החלו להיכתב סיפורים שאינם אגדות, אלא תיאורים של בנות-ילדות שובבות, נמרצות, קוסמופוליטיות, בעלות דמיון עשיר, ש'מסובבות את העולם על האצבע הקטנה', דוגמת בילבי, אן מאבונלי בסדרת ספרי 'האסופית', וכן מרידה, גיבורת הסרט

'אמיצה' מ-2012). שלוש הבנות, ג'ינג'יות בעלות שיער פרוע, מגלמות את חירות הנפש ועצמאותה, את הרגש והמעשה, שלא אפיינו את הנורמות של בנות בראשית המאה העשרים, שחונכו לציית ולשרת. השיער הג'ינג'י הפרוע של שלושתן הוא אנטייתזה לשיער הפרוע של מדוזה, שמתואר כשער נחשים מסוכן, ולשיער השופע של נשים שנחשבו לפאם פטאל, מסוכנות בפתינותן.

שתי גרסאות של אחת מאגדות המלך ארתור מדגימות תהליך של שינוי התשתית המיתית. הפואמה 'נישואי סר גאוויין עם העלמה רג'ל' מהמאה החמש עשרה (סתיו, 2007) מספרת שכדי להינצל ממוות המלך ארתור נדרש לענות נכון על השאלה: מה רוצות הנשים יותר מכול. בחיפושיו אחר תשובה ארתור פוגש זקנה מגעילה, מכוערת כמפלצת, שמוכנה לתת לו את התשובה בתנאי שיסכים שהיא תינשא לסר גאוויין, אחיינו ואחד מאביריו. גאוויין מוכן להינשא לה, ותשובתה היא: האישה רוצה יותר מכול לשלוט על הגבר הגברי ביותר, על גופו ועל רכושו. אחרי שסר גאוויין נישא לה ואפשר לה להחליט מה היא רוצה שיהיה, סר הכישוף והיא הפכה ממפלצת מכוערת זלזלנית, שמתעקשת על כל מילוי רצונותיה, לאישה יפהפייה אוהבת. היא מוותרת על מילוי רצונותיה החמדניים, השתלטניים, והופכת צייתנית לגמרי, ומבטיחה שאפילו לא תתוכח איתו.

אגדה זו מתארת את הדמוניזציה הפטריארכלית של האישה בידי הגבר המפחד מהשתלטנות הטוטלית שלה; כן מתוארים גם מאווייו, שאם רק ילך לקראת האישה במידת מה, אזי היא תוותר לגמרי על כל רצונותיה ותקבל עליה את מרותו בציינת מוחלטת. בניגוד לאגדות שבהן האישה מחויבת לאהוב את היצור החייתי המכוער כדי לגאול אותו, כאן הגבר מחויב לגאול את האישה מאותו כיעור.

האגדה בגרסה מהמאה החמש עשרה בנויה על ניגודים קיצוניים: או שהאישה תשתלט על הגבר או שהיא תציית לו לגמרי. בגרסה מודרנית (הייסטינגס, 1985) האישה המגעילה נותנת תשובה שונה: יותר מכול מבוקשה של כל אישה הוא להחליט על עצמה ולנהוג כאוות נפשה. כשגאוויין מוכן לאפשר לאישה המגעילה להחליט לגבי עצמה, גם המלך ארתור ניצל וגם היא משתחררת מהכישוף שהוטל עליה והפכה לדוחה, והיא מתגלה כיפהפייה. הייסטינג, בת ימינו, מציעה לגאול את העולם הגברי ואת העולם הנשי באמצעות מיתוס מכונן חדש, שבו העולם הגברי מבין שהצלתו והצלת הנשיות בעולם ובקרב תלויה בהקשבתו לרצונות האישה הממשית. התנועה הפמיניסטית תבעה בכוח מהעולם הגברי להסכים להקשיב לה.

ואמנם שינוי זה בא לידי ביטוי במאה האחרונה בסיפורים על ילדות גיבורות, שיוצרים דגם-נרטיב חדש של ילדה-גיבורה עצמאית, שמופעלת על ידי יסוד גברי (אנימוס) מפותח היטב. הראשון שבהם מבקיע כבר במחצית המאה התשע עשרה, 'עליסה בארץ הפלאות' (קרול [1865] 1987), שנכתב על ידי סופר דווקא. הסופר הגבר מכיר באיכויותיה של הנערה ואינו נגוע במוסכמות הפטריארכליות על מגבלות הנשיות. אדרבה, ידוע לנו שקרול העריץ את הילדה-נערה שעליה כתב את הסיפור. זהו סיפור על ילדה קטנה, שמדברת בקול השכל הישר נגד החוקים השרירותיים של עולם המבוגרים, שמתגלה כאבסורדי.

לא מקרה הוא שרוב הנשים שהיו למשוררות גדולות במחצית הראשונה של המאה העשרים היו עריריות וגורלן היי טרגי: רחל, אסתר ראב, לאה גולדברג, זלדה, יונה זולך, בדידותן פינתה להן זמן לכתובה וגם נתנה לגיטימציה לכך.

היא כמו הילד באגדה 'בגדי המלך החדשים', שקולו האוטנטי שומר על האמת הפנימית, לפני שאולפה על ידי התרבות. ב'עליסה בארץ הפלאות' יש חידוש בהענקת הקול האמיתי לבת דווקא. חידוש נוסף הוא שהיא יוצאת למסע שמתחיל מתוך סקרנות, שעד אז הייתה נחלתם של בנים בלבד.

מעלתה של עליסה היא יכולתה לשמור על החשיבה העצמאית שלה בתוך חוקים קפריזיים ומטורפים של עולם המבוגרים, המתגלה בכל טיפשותו; היא מורדת במלכת הקלפים הקפריזית הרצחנית, שמייצגת את האם השלילית השתלטנית. בסופו של דבר הספר מהווה הבטחה לילדים שאפשר לעמוד במפגש עם השאול התת-קרקעי של הפנטזיה, להתעשר דרכו, לאגור תבונה ושיפוט חדשים ועצמאיים. במובן זה אין זה מסע של הגיבורה בלבד, אלא של כל ילד, כמסע התפתחות התודעה מעבר למגדר. בכך זהו ספר המשנה פרדיגמה.

סיפור מכונן נוסף נכתב בשנת 1900: 'הקוסם מארץ עוץ' מאת ליימן פרנק באום (1900) (2006). זהו סיפורה של דורותי, שכמו גיבורות אחרות אינה יוצאת למסע כדי להרוג מפלצות, אלא כדי להציל את הדמות האהובה עליה, את הכלב שלה. במסעה הנערה נדרשת לפתח לא רק יכולת רגשית, שמאפיינת את הנשיות, אלא גם תכונות שהתרבות נוטה לזהות עם היסודות הגבריים בנפש: אומץ ושכל. אלה הם מרכיבי האנימוס שכל אישה חייבת לפתח. לא במקרה מי שמסייע לה לשוב הביתה היא דווקא המכשפה הטובה של הצפון, כפי שלכלוכית מסתייעת בפיה. זאת מאחר שהאישה זקוקה לעצמי נשי מלווה, ולא בהכרח למסייע גברי.

בסוף הסיפור מקיצה דורותי מתרדמה שבה שקעה ובמהלכה עברה את מסעה, לוחשת שלוש פעמים: "אין כמו הבית" ואומרת לדודתה שמגדלת אותה: "לעולם לא אעזוב אתכם". דומני שבאום לא העז לאפשר לנערה בתחילת המאה העשרים לצאת למסע התפתחותי אלא בעולם הפנטזיה; עדיין הוא לא יכול היה להרשות לה לכעוס באמת, להעניק לה אוטונומיה ורשות להיפרד מההורים. אותו מסר אנטי-התפתחותי מצוי גם בסוף הסיפור על כיפה אדומה, כשהיא אומרת לעצמה: "לעולם לא אסטה עוד מהשביל ואציית לאימא". נראה שבשני הסיפורים הסיום החינוכי כפוי על הסיפור ומנוגד למסר של העזה ועצמאות שקיים בסיפורים עצמם. סיום דומה נמצא בסיפור מראשית המאה העשרים 'פרנסוס על גלגלים' (מורלי, [1917] 2012). הלן, גיבורת הסיפור, עוברת מהפך מהיותה משרתת צורכי אחרים לאישה עצמאית המגשימה ומפרנסת את עצמה באמצעות קרון ספרים שרכשה. אולם בסופו של דבר היא נישאת לרוכל,



מוכרת את הקרון, ובכך היא מוותרת על עצמאותה. הסיפור מסתיים בנישואין, ככל רומן ויקטוריאני למשרתות.

כבר מאמצע המאה התשע עשרה מתגייסים סופרים גברים למשימת תיאור מצוקת האישה הפועלת למען גאולתה: טולסטוי ('אנה קרנינה'), פלובר ('מאדאם בובארי'), פונטאנה ('אפי בריסט'), עגנון ('בדמי ימיה'), עוז ('מיכאל שלי'). את מסע הגיבורה של עליסה ושל דורותי, שיוצאות למסע אקטיבי של מימוש עצמי ללא יעד נישואין, כתבו גברים. נוימן הוא שכותב על 'האם-הגדולה' ועל התפתחות הנשי. נוימן מסביר שגברים יצירתיים נזקקים לאנימה, ליסוד הנשי המוליך את נשמתם, יותר מגברים אחרים, ולכן הם מכירים בחשיבות הנשיות ובמצוקתה, גם אם הם חוששים מפניה. הפעילות להעצמת האישה, כאמור, נובעת מהמחאה על הדרתה. ב-1929 כותבת וירג'יניה וולף את 'חדר משלך' (1981), מסה פורצת דרך על היעדר משאבים של זמן, מקום (חדר) וכסף, ההכרחיים כדי ליצור. מעולם לא היו לנשים משאבים אלה, ולכן לא היה להן כל סיכוי לממש את עצמן, להגשים את הפוטנציאל שלהן.

בתחום הספרות, בדורות הקודמים, המגמה הייתה זלוזל בכתיבה הנשית תוך הענקת הגמוניה לכותב הגברי שעסק במיתוס הגברי ששולט בחברה, ותוך זלוזל באישה שכותבת על 'משק הבית'. חוקרת הספרות יפה ברלוביץ מציינת שעד שנות השישים של המאה העשרים היה קשה לביקורת, ובעיקר האקדמית, להתייחס ברצינות לספרות של נשים (97: 2001). בשנות השישים-שבעים התחזקה המגמה הפמיניסטית ואיתה המגמה לגלות מחדש את הכותבות של הדורות הקודמים, דרך חשיפה מחדש ופרשנות של יצירותיהן והכנסתן לקנון היצירות. השבת הספרות הנשית היא כמו להעלות את היבשת האבודה אטלנטיס ולהשיבה מהגלות המטפורית. מעתה נתפסה סיפורת הנשים כפונקציה המעוררת את ייחודה של המודעות הנשית בכל תקופה. כך גם בספרות העברית. ספרות הנשים מתארת מגוון של דמויות נשים, שמובאות דרך עיניה של האישה, ושקן אינן נתפסות דרך הפריזמה הדיכוטומית של העולם הגברי, כמלאך או כשטן, כנועה או אקטיבית. הסופרות מתעדות את מציאות חייהן, שבה משולבים המצוקה של אישה יוצרת והיעדר קבלת ההערכה הראויה לה בספרות העברית.

כתיבתן של נשים מאופיינת במודעות עצמית ואף באירוניה. זו כתיבה שמסרבת להיות נגאלת על ידי הגבר ומסרבת לקבל את האופציה המוכתבת לאישה בידי הפטריארכיה: כלולות או מוות. הכתיבה הנשית שנאלאה מ'חרדת הסמכות' נועדה ליצור בעולם הגברי והנשי קשב חדש, שינטרל את קללת קסנדרה הקדומה שהוטלה על התרבות המערבית כולה, שנעשתה ערלת לב לאמת המעמקים של הנשיות. בשירה העברית החזשה כותבות משוררות על דמויות נשים מהמיתוס תוך שקן יצירות דה-קונסטרוקציה חתרנית נגד הנרטיב הגברי. הן יוצרות נרטיב מיתי מחדש, שבו האישה שעל אחדותיה מספר המיתוס משמיעה את קולה. זאת לעומת המיתוסים המקובלים, שבהם מספרים לנו על האישה, אך דבריה המפורשים אינם נשמעים. קולה החדש של האישה במיתוס המתקן שהיא יוצרת משמיע דברים שונים מאלה שבמיתוס הקיים ואף הפוכים להם. למשל קליפסו, קירקי והסירנות, שמופיעות באודיסיאה כדמויות על-אנושיות וכבעלות כוח פיתוי מסוכן, מתוארות בשירת הנשים העכשווית בתיאור חדש; הן מתגלות כנשים שאודיסאוס פיתה וכנעזבות על ידי (שחם, 2002).

## עד שנות השישים של המאה העשרים היה קשה לביקורת, ובעיקר האקדמית, להתייחס ברצינות לספרות של נשים. בשנות השישים-שבעים התחזקה המגמה הפמיניסטית ואיתה המגמה לגלות מחדש את הכותבות של הדורות הקודמים,

לא מקרה הוא שרוב הנשים שהיו למשוררות גדולות במחצית הראשונה של המאה העשרים היו עריריות וגרלן היה טרגי: רחל, אסתר ראב, לאה גולדברג, זלדה, יונה וולך, בדידותן פינתה להן זמן לכתיבה וגם נתנה לגיטימציה לכך. שירתן מאופיינת בכתיבה אישית, אינטימית, רגשית, וצער חייהן היה ביטוי בעבור נשים כה רבות. לעומת זאת, במחצית השנייה של המאה העשרים הופיעו משוררות עזות חיים וביטוי, שהגשימו את זוגיותן ואת אימהותן: נורית זרחי, חוה פנחס כהן, רבקה מרים, ובהן גם מי שמוסיפות הומור ליצירתן, דוגמת אגי משעול; או מיניות, דוגמת חיה אסתר; ועוד רבות-רבות אחרות.

\*\*\*

עמליה כהנא-כרמון הקדישה את דבריה בטקס קבלת פרס ברנר ב-1985, לכתיבתה של האשה והזלוזל בה. מזהים לראות מה היה מצב האשה הכותבת בארצנו לפני שלושים שנה: "נשים סופרות ונשים מבקרות כאחת, הפתרון שלהן הוא אחר. נכון לעכשיו, הפתרון שלהן הוא אמביוולנטי. הן כותבות כנשים במודע. ובהחלט נהנות מזה. בלי להיות בתהיענה באיזו שהיא צורה. הן נאמנות ככתיבתן לזוהתן הנשית ולדרך של תפישת העולם וההארה שהן שלהן. הן מעמידות בכתיבה שלהן את הדברים לפי סדר-הקדימויות שהוא אותנטי להן, והן מדברות בקולן שלהן. ברם, ברבזמן, מראש הן מכירות ללא-ערעור בכך שגם כשהן במיטבן, אלה יהיו זהות, ותפישתן, וסדר, וקול, שהם פחות בעלי-משקל, ושהולכים פחות רחוק, ושהם מספקים צורך שהוא פחות עמוק, מאלה שעשויים להגיע אליהם כותבים-גברים כשהם במיטבם. כי בתור חלק מתרבות-הסביבה, נשים אלו למדו להפנים את הקביעות הערכיות שמנינו לעיל. קביעות שהן הרסניות להן. הקביעות על-פיהן להיות גבר זה הקריטריון על-פיו, בניתוח אחרון, כל דבר נבחן. והן הפנימו את ההכרח שיצירה של אשה-סופרת במיטבה, ויצירה של סופר-גבר במיטבה, אלו הן בכל-זאת שתי קטגוריות שונות, שהאחת מהן חשובה יותר והאחרת פחות. ושיצירתן שלהן נמנית עם החשובה פחות. [...] אם האשה צעירה ויפה, ברור כי כל הכתיבה הזאת אצלה היא רק תרגילים קוקטיים שקופים וגנדרנות. כי בחורה יפה, מה פתאום היא צריכה לכתוב. ואם היא לא צעירה ולא יפה, הנטייה תהיה לומר שאולי מפני שהיא לא צעירה ולא יפה היא צריכה לכתוב. בהמשך, היא תהיה בפיהם סתם מכשפה, ואולי קצת מטורפת. ויקראו לה כפייתית. ויקראו לה הפכפכת וקפריסית. יקראו לה ארסית, יקראו לה מרושעת. לארציונלית, ואשה שקשה להסתדר איתה, ואשה היסטורית. ועורכים ידעו מפיה-שמועה שצריך לפחד ממנה, וישמרו על מינימום של מגע איתה בזמן העבודה המשותפת."

## אפיטף לעמליה כהנא-כרמון

פעמים רבות קראנו את הסיפור של עמליה כהנא-כרמון 'נעימה ששון כותבת שירים',  
ופעמים רבות מאלו את המוטו המקדים אותו:

הִדְעוּ הַדְמְעוֹת מִי שִׁפְכֶם  
וְהִדְעוּ הַלְבָבוֹת מִי הִפְכֶם  
הִפְכֶם בּוֹא מְאוֹרָם תּוֹךְ רְגָבִים  
וְלֹא יִדְעוּ רְגָבִים מֶה בְּתוֹכָם.  
(ר' יהודה הלוי)

המוטו לסיפור הוא חלק מקינה שכתב יהודה הלוי. בשיר, הספוג כאב על הפרידה הסופית  
מן המת, מתואר המתאבל כשלנגד עיניו מכסים את מתו ברגבי עפר.

כשנודע לנו על מותה של עמליה כהנא-כרמון נזכרנו במוטו ובסיפור, וחזרנו לקרוא בהם.  
בכשרונו המופלא כתב יהודה הלוי שיר שבו ה'דמעות' וה'לבבות' מופקעים מהגוף  
והופכים לישויות רוויות כאב. הלבבות ה'הפוכים' בתמונת הקבורה רומזים על הלב  
הקרוע של המתאבל, ה'הפוך' כמו רגבי העפר שבהם מכוסה המת. החזרות בשיר,  
המאפיינות את הקינה בשירת ימי-הביניים ובשירה בכלל, הריתמוס והשאלות העקשניות –  
יוצרים תחושה שהמתאבל מחזיק עצמו בכוח כדי שלא 'להתפרק'.

מן השיר מתבררות הבנות אוניברסליות על האבסורד של המוות – הצל המלווה אותנו –  
אשר מולו אנו שרויים תדיר באי-הבנה.

בסיפורה של עמליה כהנא-כרמון 'נעימה ששון כותבת שירים' נמתחים גבולות  
המשמעות של השיר כמעט לאין-סוף. מילים מתוך המוטו של השיר מוטחות במורה  
לספרות של נעימה ששון, שבו היא מאוהבת, כאילו היו רגבי עפר. הנערה, הרצה  
בעקבותיו ללא הרף, עדיין אינה מודעת בעצמה לכך, שיותר משהיא זקוקה ל'אהוב' היא  
זקוקה למנטור רוחני, אך 'אחיזתה' בשיר של יהודה הלוי כבר מלמדת על-כך: "אך אני,  
רק את דעתך רציתי לשמוע, כי הִפְכֶם בּוֹא מְאוֹרָם, אבל אינני שואלת". ואחר-כך:  
"המורה... הִפְכֶם בּוֹא מְאוֹרָם תּוֹךְ רְגָבִים/ וְלֹא יִדְעוּ רְגָבִים מֶה בְּתוֹכָם, הו, המורה!".  
נעימה ששון ספוגה בשירה, ומילות הקינה המיסטיות של יהודה הלוי אשר בפיה הן חלק  
בלתי נפרד מהיותה משוררת. הרגבים, אדמת הנפש, ספוגים ב"מאורם", שהוא, לתחושתה  
אז, אור אישיותו של המורה יחזקאל המסמא אותה.

המורה, המתכסה באיצטלה צרת אפקים של כללי ההתנהגות, אינו מבין שלאור מצבה  
של תלמידתו – אב חולה וקשיי פרנסה – ראוי שיתמוך בה. כשאמר לה: "השירים,  
פתחתי לקרוא. קראתי שני דפים בערך ונרדמת", חשב אולי שבכך הוא מגן על נערה

כשאמר לה: "השירים, פתחתי לקרוא. קראתי שני דפים בערך ונרדמתי",  
חשב אולי שבכך הוא מגן על נערה הלומדת במוסד דתי,  
שהשירה עלולה לבלבל את נפשה.

הלומדת במוסד דתי, שהשירה עלולה לבלבל את נפשה, שהרי "לנו חשוב רק הרעיון".  
אבל הוא, מתוך גילויי אכזריות – במסווה של חינוך לעקרונות – גרם לה להלם, שיכול  
היה להביאה להתאבדות.

"אינני פה", תגובה זו של נעימה ששון אכן מבטאת מצב של איון עצמי, אך דווקא  
בנקודה זו, במקום להגיב בנסיגה ובחרטה, היא חווה חזיון: הליכה בדרך מתפתלת, שבה  
היא צועדת, חֲרָדָה שלא תוסיף לראות עוד את ירושלים. אלא שבשיאן של ההתפתלויות,  
היא רואה את השמיים מוארים, עשן עולה בהם, ומכסה את עיניה בידיה. אין זה החזיון  
היחיד של נעימה ששון, חזיון המשמש סימן דרך במאבק בחשכה ובגילוי ה"מאור" –  
מאבק, ההכרחי לקבלת ההשראה לכתיבה.

כמעט לקראת סוף הסיפור כתוב: "ואני הרהרתי: טול רחוב. הוסף לו קורטוב. האמנם רק  
מכוח המבט החזון של תוחלת הדברים הסומאים, שאינם מהלכים בגדולות, שואפים לצאת  
מן הכוח אל הפועל. אני כפרתם... כל אחד ואחד יודע: כעיר שחוברת לה יחידיו".

התחייה המתרחשת בה נולדה מתוך משבר האהבה, אף כי "צירי הלידה" קדמו לו. בדמיונה  
היא רואה את רחובות העיר המפורדים מתחברים מחדש מתוך כורח פנימי. כמו בתיקון  
הקבלי, היכל הכלים – פנימיותה של נפשה – נשבר. הניצוצות מתפזרים אמנם, אך ייעשו  
נסיונות בלתי פוסקים לאחות אותו באמצעות הכתיבה. נעימה ששון תכתוב שיר לא רק  
למורה, אלא שירים רבים נוספים, או גם פרוזה פיוטית, שגם היא סוג של שירה, בדיוק  
כפי שעשתה עמליה כהנא-כרמון, כפי שעשתה לפנייה הסופרת דבורה בארון.

את האהבה הנדחית למורה יחזקאל משקמת תחיית הפואטיקה. אולי כמו הקוסם מארץ  
עוז, שילדה חשפה את מערומיו, נמוג גם כאן הקסם של המורה, ועוגן עולמה טמון מעתה  
ביכולתה להפיח אור ברגבים הפנימיים שלה, בלי תלות במורה.

היא כותבת: "ועדיין החליל מרקיד. הנפש יוצאת להבין פשר המנגינה. תחי באפך, מתגי  
בשפתיך, ועדין הנפש נידונה להיות יוצאת". והרי זה כמו שכתב המשורר דן פגיס: "תועה  
המנגינה ומחפשת/ את חלילה בקני הגמא.../ אַבְל הַיָּד, בוֹטַחַת וְנִכְשָׁלַת, חוֹזֶרֶת לִיצִירֶיהָ  
וּמוֹלְכֶת" (מתוך "בגוש השישי").

יהיו נא דברים אלו סוג של אפיטף, כתובת מצבה על קברה של הסופרת עמליה כהנא-  
כרמון.

## הזוה המביט אל העבר בעיניים עצומות

בין בבואת הממשות לממשות לבבואה:  
על רחם פונדקי, במיטה עם מדונה והטרילוגיה הניז-יורקית,  
פרק מתוך הספר בדרך אל הפוסט-אוטופיה  
שעומד לראות אור בקרוב

### א. בין מודרניזם לפוסט

הטעם המודרני, שתחילתו באמצע המאה ה-19 וסופו באמצע המאה ה-20, שאף לאמנות מופשטת, חפה מקישוטיים, חותרת אל המהותי, הקיומי, ולמעשה, ברוב המקרים, אל האמת הפסיכולוגית והסוציולוגית, ובמיעוטם – אל האמת האקסיסטנציאלית. המודרניות יצרה אמנות אוניברסלית, רציונלית, הומוגנית, כתובה לעתים בצופן אוטורי, קורנת אידיאולוגיה, פדגוגית, מורליסטית, ורובה ככולה הצהרתיות ופרוגרמה; הייתה זו אמנות המנותבת לזרמים, ולכל זרם עולם וזמנים משלו: העתיד הפוטוריסטי של מארייטי, המשתכלל והמשתכפל עד אינסוף, ההווה של ג'ויס, המתפצל ומשתבלל בקצב של טור הנדסי אינסופי, והעבר של פרוסט הנחלק לאינספור מולקולות של זיכרון, אם להזכיר רק שלושה מבין עשרות היוצרים של המודרניזם.

לעומתו, הטעם הפוסט-מודרני העדיף אמנות פרסונלית, רוויית רטוריקה דקורטיבית, פיגורטיבית, דבקה באפנתי, במקומי, במקומני; מתבטאת בלשון תקשורתית, מבקיעה מעבר לטוב ולרע, אדישה לשמאל ולימין, אטומה לתקווה ולגעגוע, מנוכרת לעניים, לזקנים ולנכים, ניהיליסטית עד תום, מכחיזה כל אידיאולוגיה ופרוגרמה, מתנגדת לאכיפת דעות, זולת הדעות שלה עצמה, קובעת שאין גבולות החוצצים בין האמת והשקר, הגבוה והנמוך, העיקר והטפל, ובעיקר שאין אמת מוחלטת, לבד מן האמת המוחלטת שאין כמובן אמת מוחלטת.

את מקום המדע תפסה בפוסט-מודרניזם האידיאולוגיה, את מקום הפסיכולוגיה והסוציולוגיה – המטאפיסיקה. הדימוי פלש אל מעבר לגבולות המסגרת, ולכן הדיכוטומיה הקלסית של אמת ושירה לא תפסה עוד. מה ש'מעבר' אינו אלא דימוי, או – מה שאקרא לו במאמר זה – בבואה. הממשות ההיסטורית אינה אלא דימוי, היינו בבואה, וההיסטוריה נשקפת בבבואת הנרטיב המכיל אותה באמצעות הזכירה של המביט בה, זכירה החשופה לשינוי מתמיד. העבר מקבל מעמד של ציטוט. הציטוט הוא המדיום שבו מדבר הסובייקט עם עברו. הציטוט משמר את החיים על ידי זכירתם. "המידה האמיתית של החיים היא

הזכירה", כותב ולטר בנימין כמנבא את הפוסט-מודרניזם<sup>33</sup>, "המבט לאחור חולף בהם כברק. מי שחייהם הפכו לכתב, כפי שיארע לזקנים, עשויים לקרוא כתב זה רק לאחור. רק כך הם פוגשים את עצמם, ורק כך – בבריחה מן ההווה – הם יכולים להבין את חייהם".

הציטוט הפוסט-מודרני דומה לכאורה לפרודיה, אבל הוא שונה ונבדל ממנה. אמנם, כמוה הוא חיקוי, אבל לא של המסכה אלא של חיקוי של מסכה. בעוד שהפרודיה מעמידה את המשמעות שמעבר למסכה כניגודו של התוכן המחוקק, וכך מציבה את עצמה כאלטרנטיבה של המשמעות הנשללת, כלומר של אמת מוחלטת, הציטוט אינו מציב שום תוכן אלטרנטיבי. הוא שייך להווה, ומסתפק רק בחיקוי המסכה. תוכנה של המסכה אינו מעניינו. וכך, בעוד שהפרודיה תמלא את המסכה בתוכן משלה, שבה ייראו עיניים מלאות און מתרוצצות באמונה רבת-תוקף, הרי בפוסט-מודרניזם יראה – מבעד לחורי העיניים של חיקוי מסכת המוות – הריק האינסופי.

הפרודיה היא נחלת המודרניזם הישן. בודלר השתמש בפרחי הרע במסכת הפואטיקה הקלסית, במשקל ובחריזה האלכסנדרנית המדודות ברוב קפידה, כדי ליצור פרודיה שמאחוריה הסתיר את התוכן המפוצץ את האמנות "המיושנת" מבפנים, כך מאנה, שה"אולימפיה", שלו, פרודיה על ונוס של טיציאן, הוצגה ב-1863 ב"סלון המסורבים" בפריס כמחווה פרובוקטיבית, בדמות נערה ערומה וזנותית.

לעומת זאת, הציטוט, תג ההיכר של הפוסט-מודרניזם החדש, אינו מנסה לפוצץ את ההווה 'מתוך' העבר, גם אינו מקפיד על נאמנות לו. הוא היסטוריה שמסומניה רוקנו מתוכנם ההיסטורי. ראו את הבתים הפוסט-מודרניים במרכזו תל-אביב, מנווה צדק ועד נחלת בנימין, מרחוב הרצל עד רחוב נחמני. יש בהם רכיבים המחקים את 'פאר' העבר. אבל זו אדריכלות שחבורה יחידו מחומרי ההווה, המחקים כאילו עבר שנמוג לגביעי גלידה, על פי לוח כרומאטי, הזוהר בצבעי עבר מיופיה.

## ב. רחם פונדקי לשולמית לפיד

הציטוט הפוסט מודרני הוא דימוי קולקטיבי של הווה המביט אל העבר בעיניים עצומות, הוא ראי נאמן לחברה משוללת היסטוריה, שבה העבר הוא רפרנט המושם ב"סוגריים", אם לא נמחק ממש, והותיר רק "טקסטים", כמו רבע הקיר הישן של "טליתא קומי" בבניין כלל בירושלים, או פסיפס של תל-אביב הקטנה של נחום גוטמן, שמוצג בחלון ראווה במגדל שלום, כזכר לגימנסיה הרצליה שעל חורבותיה הוקם המגדל.

המחזה רחם פונדקי של שולמית לפיד, ממבשרות הפוסט-מודרנה בתאטרון הישראלי, הועלה בתיאטרון הקאמרי בשנת 1990 בבימוי אילן רונן, בכיכובם של חנה מרון ויוסי ידין. ההצגה לקחה את סיפור אברהם, שרה והגר התנ"כיים והעבירה אותם קדימה, לימי

<sup>33</sup> ב"שיחות עם ברכט" (עמ' 147).

אם הייתה כאן כוונה פוליטית-אקטואלית ליצור באמצעות הזיקה בין סיפור האבות לחזויה המנדטורית רגשות-אשם כלפי הפלשתינאים (המיוצגים במחזה על ידי הגר וישמעאל), הקהתה אווירת הטלנובלה של אינטריגות משפחתיות, שנאה וקנאה בין נשים, את החוד האקטואלי. כבשאר יצירות פוסט-מודרניות דיברח כאן האמנות הגבוהה של התיאטרון בלשון הנמוכה של תעשיית הבידור, מזערה כל קונפליקט פוליטי.

המנדט הבריטי, לסיפור משפחתם של שרה ואברם, בכיר הארכיאולוגים בארץ-ישראל באותה תקופה.

בתמונת הפתיחה של המחזה, תוך כדי שיחה בין הקצין גרר לבין פיקודיו ומארחיו, מתברר כי באי הבית קרובי משפחה הם: לוט, הארכיאולוג מסדום, הוא אחיה של שרה, בעלת הבית. אברם, בעלה, הארכיאולוג ששמו יצא לתהילה לא רק כחוקר של מזבחות אלא בעיקר כאיש רוח הדוגל ב"תורת האחדות", הוא דודה של אשתו. כך גם מאחורי הקלעים של ההצגה עצמה. יוסי ידן, אברם המקראי, ובהצגה הארכיאולוג משנות השלושים, מופיע בתפקיד אביו שלו עצמו, אליעזר סוקניק, וכשחקן הוא היה בעבר בעלה של חנה מרון, שהיא אשתו שעל הבמה.

הבבואות משתקפות בראי עצמן בדרך שבה ערוכה הצגה זו, צורה המחוללת קצר בכל ניסיון לתת לה פשר תוך שימוש במונחים חברתיים והיסטוריים מן הסוג המודרניסטי המיושן. יהא זה מאמץ שווא לחפש כאן משמעות הקיימת מחוץ לקירות המערה האפלטונית. אין כאן ניסיון לנכס את זיכרונות העבר בדרך המקובלת היום, לא להציגם כתור זהב הירואי, או כעידן של יציבות ושגשוג שהלב יוצא אליו בנוסטלגיה מיופייפת. גם הבמה המעוצבת בסגנון אר-דקו, נוסח בצלאל הישן, אינה מעוררת התפעמות לנוכח הדמיון החזותי של "אז" ו"עכשיו". אין אלה אלא ציטוטים פוסט-מודרניים אופייניים, המגבירים את תחושת האקלקטיות של משחקי הבבואות, שעל הבמה.

אין פלא שהמבקרים שהוזמנו לבכורה של ההצגה רחם פונדקי עמדו חסרי אונים, והביעו את חוסר הבנתם בדרך כלל בביטויי גנאי, מול עולם חדש זה של זמן עבר שבו היסטוריה שלפני אלפי שנה משתקפת בבבואת ארץ-ישראל של שנות השלושים, וזו עצמה חוזרת ומשתקפת בבבואת ההווה של במת הקאמרי, כאשר השחקנים שעל הבמה מופיעים בתפקידי דמויות שהיו בני משפחותיהם מחוץ לאולם התיאטרון. אחורי הקלעים פלשו אל אזור המשחק, והמרחב הפרטי של השחקנים התפור על פני המרחב הציבורי ההיסטורי.

בעוד שבהצגה מן השורה, עולם החוץ מנסה לפלוש אל תוך האספקלריה, כאן עולם האספקלריות פולש אל עולם החוץ. אם הייתה כאן כוונה פוליטית-אקטואלית ליצור באמצעות

הזיקה בין סיפור האבות להוויה המנדטורית רגשות-אשם כלפי הפלשת'ינאים (המיוצגים במחזה על ידי הגר וישמעאל), הקהה אוירת הטלנובלה של אינטריגות משפחתיות, שנאה וקנאה בין נשים, את החוד האקטואלי. כבשאר יצירות פוסט-מודרניות דיברה כאן האמנות הגבוהה של התיאטרון בלשון הנמוכה של תעשיית הבידור, והקהה כל קונפליקט פוליטי.

וכך נותר משחק הבכואות כממשות היחידה. לא שיחזור של זמן עבר הרחוק אלפי שנים, ולא של זמן עבר בן שישים שנה, אלא משחק בדימויי הווה תוך שימוש במסכות עבר שנתרוקנו מתוכנן ההיסטורי המשוער. הממשות התקיימה, ככלל תיאטרון, רק בזמן האמת הבימתי של משחקי הבכואות, והאקלקטיות של הדימויים המרחפים בין עבר בדוי זה או אחר, ריחפה בתחום השרירותיות הנהנתנית, שהרגיזה אולי את המבקרים, אך ודאי השביעה נחת את מי שלימד את עצמו, תוך כדי הצפייה, את חוקי המשחק, גם אם לא נתקיים כאן מה שכותב על הציטוט ואלטר בנימין: 'רק כך הם פוגשים את עצמם, ורק כך – בבריחה מן ההווה – הם יכולים להבין את חייהם'. כי לא נראה שהמבקרים שכתבו על ההצגה, הבינו באמצעותה את עצמם. קרוב יותר לוודאי שהם גם לא הבינו את ההצגה עצמה.

### ג. הטרילוגיה חניו-יורקית של פול אוסטר

תסמין נוסף של המציאות הפוסט-מודרנית הוא הבלבול בזהות האני, פול אוסטר מביא בלבול זה אל קצה קצהו וקובע תוך כדי כך את אחד מסימני ההיכר הבולטים של עולם חדש זה.

טלפון מצלצל בביתו של סופר-הבלשים דניאל קווין. מהעבר השני נשמע קול הפונה אליו כאילו היה הבלש הנודע פול אוסטר. שוב ושוב נשנית הטעות המוזרה. אבל דניאל קווין אינו מתקן אותה ומניח את השפופרת על כנה, כפי שהיינו מצפים. אדרבא, הוא נענה לאתגר, לובש את זהותו של הבלש שאינו מכיר, פול אוסטר, ומסתבך בצרות צרורות. כך מתחיל הסיפור הבלשי "עיר הזכוכית" מאת פול אוסטר. פול אוסטר סופר-הבלשים. לא פול אוסטר הבלש.

מסובך? זאת רק ההתחלה.

הסיפור גדוש במסכות, זהויות שאולות, השתקפויות מראה. קווין, הסופר ששאל זהות של בלש, מנוסה בהתחפשיות מעין אלה. את סיפורי הבלשים שלו הוא כותב בשם הבדוי ויליאם וילסון. אפילו עם הסוכן שלו הוא מתכתב מאחורי תחפושת זו. רק את שיריו ומאמריו פרסם בשמו. למשימתו נשכר בידי צעיר קשה-דיבור אך חריף-מחשבה, בשם פיטר סטילמן, המבקש ממנו לעקוב אחרי אביו המתנכל להרגו. שמו של האב, לא תנחשו, הוא פיטר סטילמן, וכשקווין מעז סוף סוף להציג את עצמו לפני האיש שנשלח לבלוש אחריו, הוא מטעה אותו ומציג את עצמו דווקא בשמו האמיתי, דניאל קווין. הולכת שולל מושלמת,





# הטרילוגיה הניו-יורקית פול אוסטר

שער הספר הטרילוגיה הניו-יורקית, בהוצאת כתר

תחבולת ריבוי הציטוטים מן העבר ביצירות פוסט-מודרניות, נועד למטרה אסתטית שהיפעלות ראויה מאוד ביצירה. האובייקט האסתטי כולו כקליפות בצל, שככל שאתה מסיר אותן, אתה מגלה אחרות מעבר לחן. כאן החן, הברק, התעוזה של המשחק האסתטי בין המסמנים לבין המסומנים.

שכן הוא, כזכור, מזוהה בשם פול אוסטר. אגב, פול אוסטר האמיתי מתגלה בהמשך לא כבלש אלא דווקא כסופר הכותב מאמרים ושירים, ורק בגלל תקלה בחברת הטלפונים צלצל הטלפון, שהיה מיועד אליו, בביתו של דניאל קווין. בנו של אוסטר נקרא, הפלא ופלא, דניאל. ואם לא די בכך, פול אוסטר הוא זה החתום על הספר, "הטרילוגיה הניו-יורקית", אבל את הסיפור, כך מתברר, כתב ידיד שאינו חושף את זהותו. וזה רק קצה-קציה של התסבוכת.

ובכן, הסיפור הראשון בטרילוגיה, "עיר הזכוכית", סובב סביב דמותו של סופר אלמן ובודד שמתחזה לבלש פרטי ועוקב אחרי אב שהשתחרר מהכלא, לבקשת בנו. במהלך המעקב נהיה הסופר אובססיבי יותר ויותר לעבודתו, וכך הוא מאבד את כל רכושו. לבסוף מתברר לו כי האדם אשר אחריו עקב (וציפה במשך חודשים ארוכים שיופיע במקום מסוים) התאבד לפני חודשיים וגם בנו (ששכר את שירותיו) נעלם ולא נמצא בדירתו. בסוף הסיפור מתגלה כי המספר הוא איש שמצא מחברת ובה כל קורותיו של הסופר אך היום אין איש יודע היכן בעל המחברת נמצא. הסיפור חודר אל תוך שכבות של זהות ומציאות: פול אוסטר, המחבר של הסיפור; "המחבר" המדווח על המתרחש במציאות; "פול אוסטר הסופר" - דמות בתוך הסיפור; "פול אוסטר הבלש" - דמות שקיומה בסיפור מוטל בספק.

שני הסיפורים האחרים בטרילוגיה הניו-יורקית, שבהם חוזרות ופועלות חלק מן הדמויות, מעודנים יותר, אם כי גם בהם משחק אוסטר בחידותיו: בראשון נשכר בלש בשם בלו בידי איש בשם וייט לעקוב אחרי סופר בשם בלאק. עליו לכתוב דו"חות על מעשיו של האיש, שנראה רוב הזמן מעיין בדו"חות, כלומר, כשאנו שותה ויסקי בלאק אנד וייט. האם וייט אינו אלא בלאק, ובלו הוא הבלו-פרינט (העתק נייר הפחם) של בלאק? אכן, זוהי שאלה טובה. בסיפור האחרון, מוריש סופר מתוסכל את כל כתביו למבקר, שהיה ידידו מנוער, וגם דומה לו כאח תאום. מזה שנים מקנא המבקר בידידו, ועכשיו עליו לטפל בכתביו ולפרסמם. הוא עושה זאת, בהצלחה מרובה, וגם נושא לאישה את אלמנתו של החבר, שיצוץ בהמשך היישר מארץ המתים, או לא יצוץ. מצידו, המבקר נחשד כמי שחיבר את הספרים של ידידו, אך התחזה למבקר שהציל אותם מתהום הנשייה.

אולי בגלל הסימטריה ההפוכה המושלמת, המעבר ממצב אחד למישנהו קל ביותר, וגיבוריו של אוסטר עושים מדי פעם את הצעד המעביר אותם מזהות לזהות וממהות למהות, כאילו בלי שום בעיה. הסופר המתחזה לבלש עוקב אחרי האנשים ששכרו אותו, דווקא אחריהם, מעמדת תצפית על המדרכה מול דירתם. תוך זמן קצר הוא נהפך לבן בלי-בית, חי בין פחי האשפה, ניזון מהם ועושה בהם את צרכיו. הוא משתנה גם חיצונית, ובצורה כה קיצונית, עד שאינו מזהה את עצמו כשהוא רואה את בבואתו בראי, ובכך נשללת למעשה מהות המעבר. הסיפור אינו עוקב אחרי הפסיכולוגיה של הדמות העוברת את הגלגול. הוא מתמקד במהות המעבר: שינוי מהיר, כמעט כהבלחת ברק, מצורת קיום אחת למישנה.

למעשה נדמה שמה שמעניין באמת את אוסטר הוא בעיית הזהות. זהותם של הדברים ובעיקר של הדבר הנקרא "אני". לא הפסיכולוגיה או הסוציולוגיה מניעות את הסיפורים. אין כוונה לצייר שכבות חברתיות, מאבקי כוח מעמדיים, גם לא לתאר תהליכים פסיכולוגיים הקשורים בהתבגרות, מימוש עצמי או הבנה עצמית. לכאורה, המרכז הוא הדיון האונטולוגי. בדיקת ההכרה של הדברים. האם דברים הם כמו שהם נראים, מוחשים, נתפסים? ובעיקר - מצדו של המתבונן - האם אני הוא אני? או שמא דווקא הלא-אני הוא אני. אך כיוון שמדובר בעולם פוסט מודרני, ברור שדברים אינם כפי שהם נראים, או אולי הינם כפי שהם נראים, אך כיוון שהם מתווכים באמצעות מלים, מיותר להזדרז ולהדביק להם תווית כלשהי.

## ד. במיטה עם מדונה

בבואות המטשטשות את הזהות בונות את **במיטה עם מדונה**. זהו סרט תיעודי של הבמאי אלק קשישיאן, שצולם בשנת 1990 במהלך מסע הופעות סובב עולם של זמרת הפופ, המלחינה, השחקנית, הרקדנית, הסופרת, המפיקה והאייקון התרבותי מדונה, עם המופע **אמביציה בלונדית**. הסרט יוצא לדרך מיפן הגשומה, עובר דרך המעצר המשטרתי בגין "התערטלות" בקנדה, ומגיע עד למחווה ליום ההולדת של אבי מדונה בדטרויט. הסרט מתעד לא רק את המופעים אלא גם את כל מה שמסביב, לרבות את משחקי המין של מדונה עם הרקדנים, ואת תגובותיו של ידידה וורן ביטי הנלווה אליה. במהלך המסע מדונה מחליפה לא רק תלבושות, תסרוקת ואיפור אלא גם זהות, עד שלא ברור מי היא, בעצם: בסצנות אחדות היא "מצטטת" את מרילין-מונרו: אותו שיער בלונדי, אותה הבלטה של החזה, אף כי אין לה אותו חזה שופע, וההבלטה נעשית בעזרת מחוכים, המביאים את החזה, השופע מיניות במקור, לידי אבסורד ועיוות קמפי, וכך מקנים למופע איכות פוסט-מודרנית נחשבת, ותחכום.



מדונה בסרט התיעודי במיטה עם מדונה, צילום מסך. .

אותה עת, עשר שנים בערך לאחר שהחלה את דרכה האמנותית, וארבע עשרה שנה לפני שהתגיירה, מדונה הייתה עדיין נוצרייה, והמופע שפע סמלים נוצריים, כראוי לשם שבחרה אותה עלמה צעירה, לואיז צ'יקנה, לקרוא לעצמה – מדונה, כלומר הבתולה הקדושה. חלק מן המופע הוא ציטוט של פולחן דתי, שבו מדונה שאינה קדושה וגם לא בתולה, מגיעה לפורקן מיני על הבמה, תוך כדי עלייה על המזבח, כשמשני צידיה מלווים אותה גברים המחופשים לנשים בעלי מחוכים דומים לשלה. כיאה לנוצרייה אדוקה, מדונה – בשלב של החוצבמה - משמיעה תפילה עם כל הלהקה לפני כל עלייה לבמה. אלא שזו תפילה פרטית, שהיא ממציאה. מין דיבור אל אלוהים נעלם משלה. בהמשך, על הבמה, היא תבצע מעין אקט מיני, שיקנה לה מעמד של קדושה, לא של קדושה. וכך, בבכואה הקדושה של אם ישו הנוצרי נשקפת הקדושה הפגנית.

וישנו ציטוט נוסף מתוך מטרופוליס, סרטו של פריץ לאנג, ששימש כהשראה ללא מעט מופעים לא רק של מדונה, ביניהם מופעי רוק. תחילה מוצגת לפנינו נערה בלונדית יפה,

ואחר כך מתגלה בבואתה המפלצתית שנבראה באופן הזהה לה לחלוטין על ידי מדען. גולם-אישה-בלונדית. האישה האמיתית שייכת לספירה של הטוב, האלוהי. הגולם-הבלונדית מתקדשת למלחמה ברוע, בשטני. במאבק בין הטוב לרע, בעולם התעשייתי, הנראה כמו גרסה מעודכנת של הנזל וגרטל, ינצח הטוב, וכל זה על רקע מטרופוליס. וישנה גם סצינה שבה מדונה רוקדת עם כסאות, כמין ציטוט רחוק של הסרט קברט.

והיכן בכל הציטוטים האלה מדונה האמיתית? היא לכודה ברשת הבבואות, בסרט שהוא עצמו אשכול של בבואות שלוקטו ונערכו ופורשו בידי הבמאי קשישיאן והיוצרת מדונה. וורן ביטי, בן זוגה בתקופה המתועדת בסרט, משוחח אתה באחת הסצנות המשמעותיות בסרט. ביטי, המלווה אותה ממופע למופע, אומר לה בסרקאזם, שהיא חיה בעצם רק בסרט. הכול היא עושה רק למען המצלמה. כאילו אין לה חיים משלה מעבר לאשכול הבבואות. זה עשוי להישמע כהאשמה, כביקורת קשה, אבל רק באזני קשיש מודרניסטי, כמו ביטי (וכמוני). מדונה ממשית כמו בבואה, כי ממשותה היא בבואה. או בלשונו של ז'אן בודריאר – היא סימולקרום, מסמן ללא מסומן.

אותה מודעות להתערבותה היסודית של המצלמה במציאות, אופיינית לפי ז'אן בודריאר לכל המציאות הפוסט מודרנית, שנפלה בשבי הקפיטליזם המאוחר ונלכדה על ידי המצלמה. לפי בודריאר המצלמה היא הסיוט וההיקסמות הגדולים ביותר. אמריקאים, הוא טוען, יוצרים חברה שתפיסת המציאות שלה מעורבת לחלוטין עם הסימולציות הריקניות שלה, החל מן השחקנים שעמדו בראשה (רייגן, שוורצנגר), דרך מלחמת המפרץ הווירטואלית, שהתנהלה באמצעות המצלמות של טילי השיוט, כשנה לאחר המסע של מדונה, ועד לתעשיית הבידור שהגיעה למרום הדומיננטיות באותה עת. ההבחנה בין "המציאות" ל"דימויי המציאות" הלכה ונעשתה סבוכה יותר בשנים האחרונות של המאה העשרים, עם התפתחות והפצת הטכנולוגיה הדיגיטלית, המאפשרת הדמייה אודיו ויזואלית מושלמת, עד כדי ביטול ההבדל "האצילי", לפי ולטר בנימין, בין חיקוי לבין המקור, העטור לפי דעתו ב"הילה", המעידה על האותנטיות של המקור.

לפי בודריאר, במציאות של סוף המאה העשרים מתערערת ההבחנה המסורתית של האמנות כחיקוי של המציאות. אם לפי האידיאליזם האפלטוני יש מציאות חושים, שכולה דימויים, ומציאות אידיאות שכולה השגה שכלית, ואפשר להגיע אליה באמצעות ההגות הפילוסופית, הרי בתקופתנו אין שום ממש מעבר לדימוי הטלוויזיוני והקולנועי. "כולנו הפכנו לדימויים טלוויזיוניים". המציאות הממשית מחקה את הדימוי הטלוויזיוני. המציאות התמוססה בין דימוייה המצולמים. הסרט התיעודי, כתבות הטלוויזיה וסרטי הדרמה הריאליסטיים הביאו את כושר ההדמיה הקולית-חזותית לשיאים שלא נודעו בעבר. לדברי בודריאר יכולת ההדמיה ביטלה את הגבולות בין הדימוי למקור - הכול הפך לדימוי תקשורתי. "אנו מוצפים" כותב בודריאר, "בדימויים, מזדהים עצמם עד שאנו עצמנו הופכים לדימוי. אנו אוכלים, עובדים, מנשקים ואוהבים כמו דימויינו על הבד או המרקע.

והיכן בכל הציטוטים האלה מדונה האמיתית? היא לכודה ברשת  
הבזאות, בסרט שהוא עצמו אשכול של בזאות שלוקטו ונערכו ופורשו  
בידי הבמאי קשישיאן והיוצרת מדונה. זורן ביטי, בן זוגה בתקופה  
המתועדת בסרט, אומר לה בסרקאזם, שהיא חייה בעצם רק בסרט.  
כאילו אין לה חיים משלה מעבר לאשכול הבזאות.

עם התמוססות הגבול בין מציאות להדמיה, בינינו לבין הדימויים המקיפים אותנו, אבד גם  
הגבול בין האני לבין העולם החיצוני. כך הפכנו למעין קורבנות סכיוופרניה“.

מגמה זו מגיעה לשיאים לא ישוערו במאה ה-21, כאשר “בוטים” נעשים מעורבים  
ברשתות החברתיות. “בוט” הוא תוכנת מחשב, המבצעת באופן אוטומטי מטלה מוגדרת.  
הוא יודע לדבר ממש כמו בן אדם, להשיב על שאלות, או להשפיע על תוצאות הבחירות.  
בשנת 2016 שילבה פייסבוק בוטים באפליקציית הדואר שלה, מסנג'ר, וכך ייעלה את  
התקשורת בין המשתמשים. אבל עד מהרה התברר שאפשר להשתמש בבוטים למטרות  
שאינן מועילות בהכרח לכול. תוך זמן קצר התברר כי בצד חשבונות ברשת המופעלים על  
ידי בני אדם, פועלים אלפי בוטים המסוגלים ל“הדהד” את הנאמר בחשבונות  
“האנושיים”, ובצורה כזאת להשפיע על המשתמשים או על הבוחרים בקלפיות.  
האקטיביסטים בארה“ב סגרו את החשבונות שלהם אחרי שאלפי בוטים הפיצו ברחבי  
הרשת את פרטי הקשר של בני משפחותיהם - שמות וטלפונים של הורים וילדים - כדי  
שאלה יוטרדו. בפנינגד ובקנדה כל מי שהביע ביקורת על פעילות רוסית, הותקף אישית  
וחזק. בארצות הברית נחקרו חשדות שהרוסים השפיעו על נצחוננו של דונלד טראמפ  
בבחירות באמצעות בוטים. וכך נחצו הקווים המפרידים בין חדשות אמיתיות לבין חדשות  
בדויות, “פייק ניוז”. בין אמת לבדיה.

## ה. עולמות הראי והשתקפויותיהם

למען האמת מגמה זו לא הייתה בבחינת חידוש. במודרניזם הישן והטוב, באותה מגמה  
רחבה שהתגבשה משלהי המאה הי“ט והשפיעה על אמנות המאה העשרים, שלטה הגישה  
הניאו-אפלטונית הרומנטית, המחייבת במלוא העוצמה את החתירה אל האמת. האמת  
נתפסה במודרניזם כ“פנימית”, ותפיסתה נחשבה לרצויה כל כך עד שאמנים כמו אמני  
המופשט או הקוביסטים, היו מוכנים להקריב למענה את הנאמנות לקווי המתאר  
החיצוניים. וכך עומתה האמנות עם “המציאות” כמו עולם הצללים של המערה

האפלטונית, עם המציאות שמחוץ למערה. המודרניזם שאף אל המהות הפנימית, שמעבר לכותלי המערה, ולכן ויתר על הצורה וגילה את התוך הפנימי.

אולם כפי שגורס ז'אק דרידה, מן ההוגים המרכזיים של הפוסט מודרניזם, גישה זו בטעות יסודה. לדעת דרידה האמת קיימת בלשון, וההוגים, התרים אחר האמת, ניווטו אותנו לחשוב, כי הצליחו לכונן שיטות מחשבה המתעלמות מן התכונות המשבשות של הלשון. שהרי התבונה אינה יכולה להגיע לאמת המאשרת את עצמה. דרידה, במסתו "נפתולי בבל" עומד על התלבטויותיו של מי שמתרגם טקסטים משפה לשפה בעקבות חיבורו של ולטר בנימין "משימתו של המתרגם", אותו מבוא שכתב בנימין בשנת 1921 לתרגום של תמונות פריזאיות מאת בודלר. וכך כותב דרידה (בתרגומה העברי של מיכל בן נפתלי:

"התרגום מבטיח מחוץ התפיסות בין הלשוניות. הבטחה זו, אירוע סמלי כראוי, המצרף, מזווג, משיא שתי לשונות כמו שני חלקי שלם גדול יותר, קוראת ללשון אמת, לא ללשון אמיתית, ההולמת תוכן חיצוני כלשהו, אלא ללשון אמת, ללשון שאמיתותה אינה מורה אלא על עצמה. מדובר באמת כאותנטיות, אמת של מעשה או של אירוע שיהא שייך למקור יותר מאשר לתרגום, גם אם המקור נמצא כבר בעמדת תביעה או חוב" (נפתולי בבל, רסלינג, 2002 עמ' 75).

התרגום העשוי היטב הוא אפוא התרגום של מה שאינו ניתן לתרגום. ואמנם, הוא גם אינו מתורגם. שהרי מדובר על "המובן ההתכוונתי" או על "אופן ההתכוונות". האם ייתכן תרגום נאמן? לפי דרידה, בסופו של דבר אנו נותרים עם המשמעות שלנו, עם התרגום שלנו. והרי התרגום "שלנו" אינו אלא צדו השני של מטבע ההבנה שלנו. הלא כל הבנה של טקסט היא תרגום מן המקור אל השפה המובנת לנו, תוך שימוש במלים שלנו.

זה גם מה שעלה בגורלם על המיתוסים שהגיעו אלינו כמסר מן העבר, אליבא דקלוד לוי שטראוס. לפי דרידה, הם התעוות בשפה. לא צדק הסטרוקטורליסט לוי-שטראוס, כאשר סבר שהמיתוס נועד לשמש כצינור להעברת משמעויות (למשל, אזהרה מפני גילוי עריות במיתוס של אדיפוס), שנשלחו מן העבר אל ההווה. משמעויות המסר של העבר נוצקו במלים, והמלים האוויריות מכסות, לפי דרידה, במקום גלגות. המלים חוסמות את המשמעויות ועושות את העברתן לבלתי אפשרית. כל מה שאנו נותרים אתו הוא הבבואה שבה אנו משתקפים, אנו והתרגום שלנו, אנו וההשתקפויות שלנו.

תחבולת ריבוי הציטוטים בפוסט-מודרניזם משמעה, שהאובייקט האסתטי אין לו ממשות אלא כהשתקפויות של העבר. השתקפות בתוך השתקפות. אספקלריה נשקפת באספקלריה. אם תופסים את התופעה בדרך זו, הרי ריבוי הציטוטים מן העבר ביצירות פוסט-מודרניות, נועד למטרה אסתטית שהיפעלות ראויה מאוד בצידה. האובייקט האסתטי כולו קליפות בצל,

אם לאמץ את תפיסתו של ז'אק דרידה, מאדריכליו ומבוניו של מגדל בבל של הפוסט-מודרניזם, אם הטקסט לא בא לגלות אלא נועד לחסות, ואין אמירה חד-משמעית בגדר האפשר, חרי יוצא שכל מילה נאבקת על קיומה כישות בעלת משמעות קבועה ומקובלת, באלה המשתמשים בה. שחרי כל משתמש מפרש אותה על פי האינטרסים שלו.

שכלל שאתה מסיר אותן, אתה מגלה אחרות מעבר להן. כאן החן, הברק, התעוזה של המשחק האסתטי. המשחק הזה בין המסמנים לבין המסומנים. חוסר האפשרות לדעת מי הוא בעצם הגיבור האמיתי של שולמית לפיד במחזה שלה רחם פונדקי. האם זהו יוסי ידין, השחקן, בעלה של חנה מרון, או יוסי ידין, כהשתקפות של אביו, או אביו כהשתקפות של אברהם אבינו. או אברהם אבינו, שקיים עד היום בדמויות שמתהלכות בגבעות של השומרון, וביניהן אביו של יוסי ידין ויוסי ידין עצמו, כהשתקפות תאטרונת של דמותו ההיסטורית כבנו של ארכיאולוג. אין דמות מיתולוגית ברורה, חד משמעית של אברהם אבינו. יש בבואות, יש השתקפויות ראי רבות שלו, והחוויה האסתטית, ההיפעלות, נולדת כאשר נוצר המשחק הזה, בין שפעת המסמנים לבין שפע המסומנים.

היפעלות זו היא האפיפניה – ההתגלות, היפעה שמבליחה כמראה מפתיע של התגלמות אסתטית מושלמת. כאשר מתקיים משחק הבבואות, הטקסט שוב אינו מדבר בלשון החד משמעית, הסגורה, של העבר. המיתוסים אינם עוברים אלינו כנתינתם, אלא הם מרטטים ומזדהרים בשפה: בשפת התיאטרון, בציטוטים של האדריכלות, בלשון המראות של מדונה, ובוהויות הנחבאות ומתגלות של הבלש פול אוסטר. כי הבלש האמיתי, פול אוסטר האמיתי, הוא הקורא, הנקלע אל משחק הבבואות, וחווה את האפיפניה.

הדמיון הוא הכלי העיקרי שלנו בטריטוריה זו. הדרמטורג והמבקר בן המאה הי"ח, גוטהולד אפרים לסינג, בספרו הדרמטורגיה והמבורגית, כותב כי הדמיון מבצע שתי שליחויות: הוא יוצר נוכחות של הנעדר, והוא גורם להיעדרות של הנוכח. התוצאה המהנה של שתי פונקציות אלה יכולה להיות אחת מן השתיים: הזיהוי של הזומה, כלומר: ההרגשה שנוצרת מכך שחיקוי מסוים של המציאות עלה כה יפה, עד שאותה מציאות נעדרת קיבלה נוכחות מלאה בדמיון והיא מקנה לנמען הנאה. או, לחלופין, שקיעה בעולם האשליה תוך השעיה זמנית של הכרת אי ממשותו של העולם הדמיוני. גם לפונקציה זו נוכחות מענגת: היא מנתקת את הצופה מן העולם הממשי, על כל פגמיו ופגעי, ומעבירה אותו לעולם שכולו טוב כביכול.

פונקציה זו מנצלים יוצריהן של תוכניות ריאליטי בטלוויזיה, המדגישים כי הדמויות והאירועים המתועדים בהן ריאליים, אף כי שום דבר ריאלי אינו ב'ראליטי'. הכול פרי בימוי ועריכה והתערבות של מערכת ההפקה. הכול אשליה של מציאות, אלא שאשליה זו משכיחה מן הצופים את טעם הלענה של חייהם. והרי הצופים הם המשאב החיוני ביותר



במערכת, כמו 'הזהב השחור' בתעשיית הנפט. הם חומרי הבנייה של 'הרייטינג', שבלעדיו אין קיום לתוכנית 'הריאליטי', ולמהדורות החדשות, ולסדרות הדרמטיות והקומיות למיניהן, בלעדי המשאב הזה - סופם ודאי. תחשיב זה מופנם בתעשייה הטלוויזיונית, ומגדיר את היחסים בין המציאות לבין הבדיון שבה, בין הגילוי והכיסוי. בתקופה הפוסט-מודרנית חצתה התופעה מזמן את כל הגבולות שבין חזות להתחזות.

אבל אני מציע להכיר ביצירת אמנות כיצירה ראויה אם היא מפנה את תשומת לבו של הנמען אל המשחקים האסתטיים של בבואות המציאות. לצורך זה יש להגות, רק לצורך המשחק האמנותי לשמו, כי בצד עולמנו - קיים גם עולם הבבואה. בעולם בבואה זה מסתיים משחק המחבואים של האמנות עם עצמה. אין ממשות אחרת בלתי. המשמעות היא הכרת עולם הבבואה המושלם, זוהי, למעשה, הכרת הממשות האפשרית היחידה.

כי הממשות, אומרים כללי המשחק הזה שלנו, ואומרים חכמי הבבואה ואמניה, הממשות קיימת רק כבבואה, שם - בעולם האספקלריה. ומה מעבר לממשות הבבואה? מעבר לה - אין כלום. כי באמנות - העבר אין לו ממשות שונה משל ההווה. הווירטואלי אינו נבדל מן הממשי. כי גם הממשות האמנותית היא מה שאנו תופסים מתוכה. ומה אנו תופסים? רק מערכת סימנים, הנחלקים למסמנים ולמסומנים. אלה ואלה מלים. המסמנים המיוצגים בכתובים הם מלים, והמסומנים המיוצגים בהכרתנו הם מלים. אלה ואלה חיים בשפה. ההבדל ביניהן בכך, ש'המסמנים' מודים שהם מצויים בשפה, ואילו 'המסומנים' הם ישים המתחזים כאילו הם קיימים מעבר לשפה, לפי שהם הינם המציאות 'הממשית'. אבל הרי קיומם, אם בכלל, הוא בתודעתנו, ומחוצה לה אין לנו אליהם שום גישה, כפי שהראה קאנט לפני שלוש מאות שנה בספרו הגאוני *ביקורת התבונה טהורה*, שכן מעבר לעולם התופעות, שרק אותו אנו מכירים, קיימת התחום הנסתר של 'הדברים לכשעצמם' (Ding an sich) ואותם לעולם לא נתפוס בהכרתנו, כי אין לדעת כלום על המציאות מעבר לייצוגיה בתודעה. וגם אם נדבר על מציאות זו כעל ממשות לא נודעת, מה השגנו בכך? לא כלום. הלא שוב דיברנו עליה במלים, היינו - בסימנים.

אמנות הבבואה הפוסט-מודרנית נוצרה דווקא בתקופתנו, כי זוהי תקופה שבה המלים, המעבירות משמעויות, איבדו כל תוקף. אנו חיים בתקופה שהחלימה לכאורה מן האידיאולוגיות הטוטליטריות, אך עברה אל קוטב הטוטליטריות הניהיליסטית. תקופה שבה מידות מוסריות ורעיונות אינם בעלי-תוקף כשלעצמם, אלא רק אמצעים למניפולציות פוליטיות או כלים לקידום אינטרסים שיווקיים.

אמנות הבבואה אינה משתוקקת אל 'האמת' החבויה וחסרת הצורה. אין היא מסתפקת בצורות ובצללים שבמערה הפוסט מודרנית. היא מצהירה על עצמה כאמנות העוסקת בישויות וירטואליות, גם כשיש להן 'כפילים' בעולם האמיתי, ובתוך עולם וירטואלי זה היא חותרת אל הממשות במלוא יפעתה. אני מציע אפוא להגות, לצורך המשחק האסתטי, כי בצד עולמנו הרוחני קיים גם עולם הבבואה, כמו העולם שמחוץ למערה האפלטונית. בעולם בבואה זה אין ממשות אחרת זולת הבבואה, והמשמעות של המשחק האסתטי היא ההכרה באמצעות הדימיון של עולם הבבואה כעולם של ממשות מדומה.

**אנו חיים בתקופה שהחלימה לכאורה מן האידיאולוגיות  
הטוטליטריות, אך עברה אל קוטב הטוטליטריות הניהיליסטית.  
תקופה שבה מידות מוסריות ורעיונות הומניסטיים אינם בעלי-תוקף  
כשלעצמם, אלא רק כאמצעים למניפולציות פוליטיות  
או ככלים לקידום אינטרסים שיווקיים.**

### **ז. על הנחת יסוד שגויה**

הניסיונות לרדת לעומק המשמעות של הצגות, סרטים וספרים פוסט-מודרניים מתבססים על הנחת יסוד שגויה. שכן, אם לאמץ את תפיסתו של ז'אק דרידה, מאדריכלי ומכונני מגדל בבל של הפוסט-מודרניזם, הטקסט לא בא לגלות אלא נועד להסתיר; ולכן שום אמירה חד-משמעית אינה בגדר האפשר. אמנם כל מילה נאבקת על קיומה כישות בעלת משמעות קבועה המקובלת על אלה המשתמשים בה, אבל כל משתמש מפרש אותה ומשתמש בה על פי דרכו או על פי האינטרסים שלו.

דרידה מבחין בין לשון אותנטית, לשון הכתב, לבין לשון הדיבור, שמושפעת מהקשרים אד הוק, הנקבעים על ידי הדובר ולעתים גם מתווכים על ידי האינטונציות שלו או הבעות פניו. כך נוצר ההבדל בין המסמן לבין המסומן, בין הדיבור לבין הכתיבה, ובאמצעות הבדל זה שדרידה קורא לו "דיפרנס", הוא מבקר את המגמה של המטאפיזיקה, המדריכה את התרבות המערבית מאז העת העתיקה, לתפוס את המציאות כאילו היא בנויה משלל קטבים שאינם מרפים זה מזה: הטוב מול הרע, הרוח מול החומר, היש מול האין, האמת מול השקר. אבל הרוע, לדברי דרידה, הוא כישלון של הטוב. כשם שהשקר הוא סטייה מן האמת, לא היפוכה. אלה אינם ניגודים עצמאיים אלא איברים בתוך זוגות, שכל אחד מהם תלוי בכך זוג, ממש כשם שגיבוריו של אוסטר תלויים בניגודיהם, שהם הם עצמם, וכך ציטוטיה של מדונה - שהם היא עצמה, או גיבוריה של שולמית לפיד, שבהם מתמזגים אברהם בתוך אברם, ויוסי ידן בתוך אליעזר סוקניק המתמזג בתוך אברם.

המסקנה של דרידה היא העדר האפשרות של העברת כל משמעות. הן בשיח של ההווה והן בשיח עם העבר. אבל אם מסקנתו הייתה תקפה, הרי היא עצמה לא הייתה עוברת, לא כאן ועכשיו, ולא באותו רגע בעבר שהומצאה על ידי הוגה הפוסט-מודרניזם. דרידה יוצא אפוא כנגד קלוד לוי שטראוס שסבר כי המיתוס אינו אלא צינור להעברת משמעויות מימים קדומים לדורות הבאים באמצעות הארכיטיפים המגיעים אל תת המודע הקולקטיבי שלנו. כמו שמראה יונג, או כפי שמראות שולמית לפיד ומדונה. באמצעות המיתוסים מדברים אלינו הדורות הקודמים, ואנחנו אפילו לא ידענו. אבל דרידה מבליט דווקא את הנמנעות של העברת משמעויות כאלה. מיתוס לא יכול לשמש כצינור להעברת משמעויות, כי המשמעות קיימות במלים, והמלים מסוות אותה, עושות אותה לבלתי אפשרית.



(עיבוד גרפי : ח.נ.)

ז'אק דרידה

אלא שיש כאן כשל לוגי. שהרי, אם משנתו של דרידה על אי-הנמנעות של העברת משמעות מטרתה להעביר את משמעותה שלה, ואם היא עושה זאת במלים, הרי היא נופלת באותו פח יקוש אליו נפלו, לדידו של דרידה, דורות של מטאפיזיקאים. משמע, אם אין שום ספק, שהמלים מסוות את המשמעות, הרי המסר של קביעה זו קיים גם במלים של דרידה עצמו, במלים מפורשות: ההסוואה קיימת גם במלים שקובעות כי "המלים מסוות את המשמעות". לחלופין, אם האמת היחידה שהמלים אינן מסוות אותה, היא האמת שהמלים מסוות את המשמעות, הרי חזרנו אל הפרדוקס המכשיל מאז ומעולם את הפוסט-מודרניזם: היינו, "אין אמת מוחלטת, לבד מן האמת המוחלטת שאין אמת מוחלטת".

וכך, המפלט היחידי שעוד נותר לנו הוא אמנות הבבואה. האמנות המצהירה על עצמה כעוסקת בישויות וירטואליות, גם כשיש להן "כפילים" בעולם האמיתי (הבטלים, מנקודת ראותה, בשישים), ובתוך עולם וירטואלי זה היא חותרת ללא לאות אל הממשות במלוא יפעתה.

# ראשית הפוסט-מודרניזם באמנות הישראלית

המעבר משנות ה-70 בפרפורמנס ארט ובמחול

האמנות הפלסטית זיכתה את המאה ה-20 בשני עשורים שבהם היו פריצות אוונגרדיות ונופצו כללי היצירה המקובלים: שנות ה-20 הדאדאיות של מרסל דושאן ושנות ה-60, שבהן שלטו ההפשטה המינימליסטית והאמנות המושגית, שמחקו את הרגש והצבע ופרצו את מסגרת הציור. השלטת השכלתנות הרעיונית כמרכיב אמנותי הפכה את תהליך העבודה ליצירה בפני עצמה. כמו כן, להערכתי אין אפשרות להבין את המופשט המינימליסטי כמתחים צורניים וקומפוזיציוניים בלבד, אלא רק בזיקה לנשגב ובמשמעותו המושגית. מטבע הדברים, האמנות המושגית עוסקת ברעיון, באידיאל ובשגב ועניינה רק בספירות העליונות של החיים. שפתה גבוהה, והיא אינה יורדת לטריטוריאליות של היוסדיום ולחילוניות. אם נוסיף למושג גם את אמנות הגוף, שהפכה את הסובייקט לאובייקט, נקבל תמונת-מצב שממנה צמח המיצג במחצית השנייה של שנות ה-60. זוהי גם קרקע גידולו של המיצג הישראלי בראשית שנות ה-70. הרוצים להתעמק בסמיוטיקה של המיצג ולהבין את מהותו חייבים להבחין בתמורות שחלו בשדה האמנותי בין שנות ה-70 לראשית שנות ה-80.

השימוש במלה "מיצג" כתרגום לפרפורמנס ארט בעייתי, ולו מן הסיבה שרוב היוצרים בקטגוריה זו סולדים ממנה. ב-1976 חידש תיאורטיקן האמנות גדעון עפרת מילה עברית מבריקה, שכל חולשתה בעודף תפוצתה. השימוש בה הורחב עד כדי כך, שהיא איבדה את משמעותה המקורית. הדגנרציה של המלה גרמה לכך שבשנות ה-80, בצר להם, קראו אמני מיצג ואחרים ליצירותיהם במגוון שמות, שחלקם שאולים מן התיאטרון: תיאטרון חזותי, תיאטרון אחר, תיאטרון לא-ספרותי, תיאטרון טוטלי, תיאטרון רחוב, תיאטרון אתר, תיאטרון תנועה, תיאטרון של *gestes*, תיאטרון חפצים, תיאטרון דימויים ואף שמות מתחומים אחרים, כגון מופע, פעולה (אקט), תהלוכה, טקס, אמנות בין-תחומית, *interart* ועוד. ריבוי השמות מעיד על מידת הגיוון בתחום יצירה זה.

קשה לשער מה היה עולה בגורלו של המיצג בישראל ללא מעורבותו של עפרת כמנהל אמנותי שהזמין אמנים ליצור למסגרות שהקים כאוצר. עפרת פתח בפני האמנים שני אירועים שהתקיימו בבית האמנים בתל אביב בשנים 1976 ו-1979. נסיבות ההזמנה קבעו, במידה לא מעטה, את אופי היצירה ואת מהותה. באותן שנים מיצג ומושג היו שני תאומים בלתי נפרדים, בדיוק כשם שאי אפשר להפריד בין מינימליזם למושג. המיצג של שנות ה-70 אינו יכול להתקיים ללא הרעיון בהא הידיעה. העיסוק ברעיון הוא נקודת המוצא וגם התוצאה הוויזואלית. ההתרחשות בחלל, האובייקטים, הטקסטים והתנועה משרתים כולם

הסופר יצחק אורפז, בספרו הצליין החילוני, זבעקבותיו האוצרים מרדכי עומר וגדעון עפרת, הבחינו בזמנם בסוגיית המיתוס ביצירה בת זמננו. בטקסט שליווה את התערוכה שאצר, אל מיתוס ללא אל, טען עופרת ש"מיתוס זה היה מדי סינתטי, סוג של פולחן ללא אמונה וטקס ללא תוכן, ויצא חוצץ נגד הריקנות לכאורה של המודרניזם."

את הרעיון המופשט, בדיוק כפי שבתיאטרון הקונוונציונלי השחקן, המוסיקה והתפאורה משרתים נאמנה את טקסט המחזה. יתר על כן, התמטיקה עסקה תמיד בצורכי הכלל, בחברה, בפוליטיקה, במחאה ובחתרנות האידיאולוגית. זוהי אמנות מגויסת, המתבצעת על ידי אמן מגויס שמדבר לרוב בגוף ראשון רבים. קרקע צמיחתה קשורה גם לימי פעילותם של הארגונים האידיאולוגיים הקיצוניים, הבריגדות האדומות וקבוצת באדר-מיינהוף, ששאפו לשנות את העולם באלימות ובהרג כדי להגן על נדכאי אוכלוסייתו.

בהעדר ירושה מן העבר, נאלץ המיצג להמציא לעצמו שפת תנועה ואמצעי ביטוי ייחודיים לו. תנועת האיברים של מבצעי המיצגים אינה דומה כלל לשפת התנועה שבתיאטרון. מבצעי המיצגים אינם מדגישים את תנועותיהם באופן תיאטרי או בצורה קריקטורית כמו בפנטומימה. תנועותיהם קרובות, ככל האפשר, לריאליה פונקציונלית ונעדרות סגנון ומנייריזם. מבחינה זו, המיצג קרוב יותר לשפת התנועה של הקולנוע מאשר לכל שפת תנועה אחרת. כתוצאה מכך, במיצג של שנות ה-70 לא היה צורך בשחקנים בעלי מיומנות מיוחדת, כשם שליוצרים לא היה צורך ליצור אשליה של מציאות שמכתיב המחזה. במיצג קיימים רק 'מבצעים' או 'משתתפים', מה שמזכיר את השקפתם של אבות המחול המודרני רודולף לאבאן, קורט יוס ומרי ויגמן (Kurt Jooss, Rudolf Laban, Mary Wigman), שביצעו יצירות מורכבות בלי להיעזר ברקדנים מקצועיים. מבצעי המיצג עשו – בזמן אמת ובמקום אמת – מה שהרעיון הכתיב, או לפחות השתדלו לעשות כך. ההנחה האינטואיטיבית היתה, שאין דבר משכנע יותר באמיתותו מאשר הדבר עצמו.

בשנים הנדונות אין מדובר במציאות היום-יומית ובבנאליה החילונית, אלא בקטעי חיים שהנשגב והמופלא מככים בהם. זו סיבת קרבתו של המיצג אל הטקס הפולחני, אל האזוטריה הדתית ואל הקמאיות המיתית. אמנם הטקס חי כערך חוץ-אמנותי, אבל קרבת המיצג אליו כה הדוקה, עד שנדמה שהמיצג מוכן להשיל מעליו את המרכיב המעניק לו את ההכשר האמנותי ולפלט לעצמו דרך בגבול הדמדומים המוביל מן השגב האמנותי אל הספירות השמיימיות ואל האקטים המאגיים שיגביהו אותו אל המופלא.

בעוד שבתיאטרון - המשחק, התפאורה והמוסיקה משרתים את עלילת המחזה; לטקסט המיצגי (אם הוא קיים) אין חשיבות מיוחדת. לעומת זאת, להתרחשות המבוימת בחלל – קרי, לטקס – יש משקל עדיף. יוצא מכך שהאובייקטים הפיסוליים, המוסיקה ושאר אמצעים

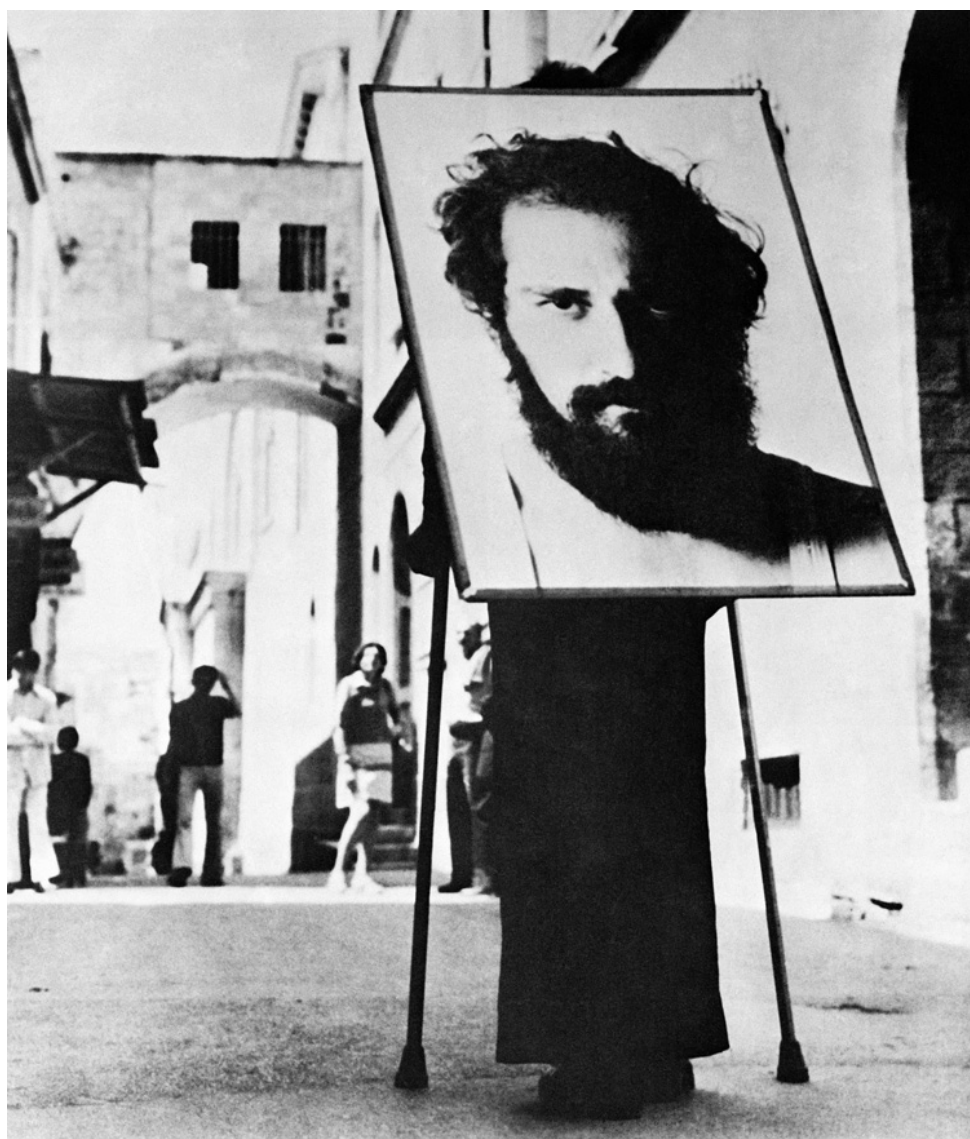


האוצר וההיסטוריון גדעון עפרת בהרצאה ב- 28.9.13 במשכן לאמנות עין חרוד. צילום הסרט: יובל בריל התמונה כאן - צילום מסך

משרתים במידה רבה טקס זה ומהווים חלק ממנו בדרכם לשרת את הרעיון. על טענתו של קלוד לוי-שטראוס (Strauss-Lévi Claude) שהרומן – ובהרחבה, הספרות והאמנות – היוו תחליף מודרני לצורך הבסיסי של האדם במיתוס, אפשר להוסיף שהתרבות המודרנית לא פתרה לחלוטין את בעיית צימאונה למיתוסים. בקרב אינטלקטואלים ויוצרים בני זמננו עדיין רבה הערגה למופלא. זוהי הסיבה לכך שהיצירה המיצגית עסוקה לא מעט בתהליך של מיתולוגיזציה של החיים המודרניים, כאבחנתו של רולן בארת (Roland Barth) ומטפחת טקסיות וחגיגיות מסוג חדש, כתחליף למיתוס הקמאי.

הסופר יצחק אורפז, בספרו **הצליין החילוני**, ובעקבותיו האוצרים מרדכי עומר וגדעון עפרת, הבחינו בזמנם בסוגיית המיתוס ביצירה בת זמננו. בטקסט שליווה את התערוכה שאצר, **אל מיתוס ללא אל**, טען עופרת שמיתוס זה היה מדי סינתטי, סוג של פולחן ללא אמונה וטקס ללא תוכן ויצא חוצץ נגד הריקנות לכאורה של המודרניים. להערכתו, מיצגני שנות ה-70 בישראל הצליחו להפריך ביצירתם טענה זו. באמצעות שפה חדשנית ומתקדמת הם שילבו בהצלחה לא מעטה את הרעיון החברתי עם האקט הטקסי. יתר על כן, ביצירותיהם של אחדים מהם טושטש הגבול בין האמירה האמנותית לבין הפונקציונליות של המחאה הפוליטית והחברתית. מיותר להזכיר בהקשר זה את עודף הרצינות ואת שכלתנות היתר שאיפיינו את שנות המושג הישראלי, עד כדי גלישה לפתטיות, לאידיאליזציה ולרומנטיזם ורתריאני. הקצנתה של הרפתקת המושג יכלה להסתיים רק במבוי סתום המוביל להתאבדותה של הסוגה.

להמחשת התמונה אציין, לא באופן שיטתי ומן הזיכרון, את שמותיהם של הבולטים ביותר בין מיצגני שנות ה-70: מוטי מזרחי, משה גרשוני, אביטל גבע, יהושע נוישטיין, מיכאל דרוקס, נורית טולנאי, מיכאל גרובמן וקבוצת לווייתן, פנחס כהן גן, אפרת נתן, מיכל נאמן,



מיצג. מוטי מזרחי, ויה דולרוזה, 1973. צילום: אברלי. באדיבות אתר התיאטרון הישראלי, אוניברסיטת תל אביב

מיכה אולמן, גדעון נכטמן, עדינה בר און, יוכבד וינפלד, אירית בלוזר, חזי לסקלי, חיים מאור, ז'אק ז'אנו, גבי קלזמר, בוקי גרינברג ויעקב חפץ ועוד. קודם לכן קבוצת העיין השלישית בראשות ז'אק קטמור ומישל אופטובסקי. זכורה במיוחד עבודתו של מיכה אולמן מ-1972, שביצע אקט של החלפת אדמה שנחפרה מבורות בקיבוץ מצר ובכפר הערבי מיסר; וכן זכור מוטי מזרחי שצעד לאורך ויה דולרוזה ב-1973 כשהוא נושא על

גבו לוח כבד עם דיוקנו העצמי; ופנחס כהן גן חיבר, בשנים 1972–1973, שרולים מפלסטיק בין מי מעיין בעין פשחה למים של ים המלח, וגידל בהם דגים כאקט המסמל בעיות של ניתוק וניסיונות השתלבות עקרים. נראה כאילו אמנים אלה נשאו על כתפיהם אחריות ציבורית-חברתית כבדה מנשוא, שבמרחק של זמן מתברר שממשיכיהם בשנות ה-80 נטשו אותה לחלוטין.

קרוב למחצית השנייה של שנות ה-80 חלה תפנית ששינתה את פני המיצג הישראלי. מקור התפנית בתמורות שחלו בתחום האמנויות בכלל ובתגובות נגד הדיקטטורה של הסגנון, נגד המינימליזם ונגד המושג. משנת 1985 החלו להזמין יצירות בתחום הנדון בכמה פסטיבלים ומסגרות, שעיסוקם העיקרי הוא התיאטרון, המחול והמוסיקה. חלק מאותן מסגרות הן יוזמות של מחבר שורות אלה. האירועים ומקומות ההתרחשות העיקריים היו פסטיבל ישראל, פסטיבל עכו, אירועי תל חי, גלריה תת-רמה, פסטיבל שפיים, מסוף ניצנה, פסטיבל טבריה, גלריה שרת, פסטיבל יפו, תיאטרון נווה צדק, תיאטרון החדר של אמיר אוריין, אירועי דיזנגוף סנטר (תערוכה לבנה ותערוכה שחורה ביוזמתה של זיוה רוז), מפגשי אמנים בטבע (ביוזמת חנה שיר, ביער לביא, יער הראל, יער נס הרים ובפארק הירקון) ו"מקלט 209" ברמת אביב, שהוקם ביוזמתם של תמר רבן, ענת שן ודן זקהיים. לפיכך, מי שחשב שהמיצג מת עם הסתלקותו של המושג יכול היה להתבדות.

## המעבר לבמה והמרכיב החזותי

בשנות ה-80 המיצג לא מת, הוא רק נטש את שמו ושינה את אופיו. הוא התרחק מאביו מולידו בשנות ה-70 וטישטש את הגבולות בינו לבין המחול הפוסט-מודרני, התיאטרון החדש ומופעי מוסיקה חדשניים. כשצופים במיצגי שנות ה-80 המאוחרות מתעוררת השאלה האם מדובר בז'אנר חדש של תיאטרון-מחול או שמא זהו מדיום העומד בפני עצמו. לפני שנענה על שאלה זו יש לאפיין את היצירה החדשה ולתחום מחדש את גבולות ההגדרה. למרות התכונה הרבה, תהליך ההשתנות לא פסק ולא התייצב. עם זאת, נתקשה לשרטט בהכללה את פרופיל המופע המיצגי החדש.

בעוד שבשנות ה-70 אמני המיצג פעלו בתוך חלל אמורפי, שגבולותיו לא הושפעו אף מן היכולת הטכנית לצפות בו, מיצגי שנות ה-80 תחמו לרוב את החלל על-פי חוקיות המופע הפרונטלי. אם בשנות ה-70 חלל היצירה נמתח בין קיבוץ מצר לכפר מיסר, או בין ים המלח לכף התקווה הטובה, אמני העשור שבעקבותיו גזרו על עצמם משמעת בימתית בכל הקשור למרחב, לזמן ההתרחשות ולקצב התזמון. אם הצופים במיצגי שנות ה-70 היו לעתים קרובות מרכיב אינטגרלי מהיצירה והשתתפו בה באופן פעיל פחות או יותר, יורשיהם צימצמו את תפקידם לצופים בתיאטרון.

אבל המעבר לבמה לא היה פעולה טכנית בלבד. הוא השפיע על מהות היצירה. כתוצאה מכך, "הרעיון", שהיה הגורם המאיץ וקבע את אופיה, פינה את מקומו למרכיב החזותי. לרוב,



בקרב אינטלקטואלים ויוצרים בני זמננו עדיין רבה הערגה למופלא. זוהי  
הסיבה לכך שהיצירה המיצגית עסוקה לא מעט בתהליך של  
מיתולוגיזציה של החיים המודרניים, כאבחנתו של  
רוזן בארת ומטפחת טקסיות וחגיגות מסוג חדש,

הוויזואליה היא גם מקור ההשראה וגם התוצאה הבימתית, וכל המרבה באפקטים חזותיים  
משיבה את יצירתו. כובד משקלה של הוויזואליה גרם לכך שהיוצרים, בשנות ה-80,  
הכניסו לחלל הבמה אובייקטים ואביזרים חדשניים, שעד אז נעשה בהם שימוש מוגבל:  
מוניטורים, מסכים, מקרנים ומחשבים, קרני לייזר ומכונות אלקטרוניות, מקורות אור  
שונים, מצלמות וידאו ומכשירים רפואיים. כל אלה כיכבו במיצגים באופן מתוזמן, בדרגת  
נוכחות של שחקן בהקשר התיאטרוני. אביזרים מתוחכמים אלה יצרו פעולות ויזואליות  
וסונוריות ברמת פעלולים של עושי קסמים המותירים את הצופה פעור פה. אם הנזירות  
הוויזואלית תאמה את שנות ה-70 המינימליסטיות, בשנות ה-80 יצר העומס ויזואלי  
תיאטרון של דימויים, שעוצמתו טמונה במורכבותו.

האמונים על התיאטרון השגרתי נוטים לראות באובייקטים של במת המיצג תפאורה של  
הצגה, אבל במופע החדש האובייקט וסביבתו הפיסולית הם עיקר, ומעמדם בהיררכיה  
הבימתית שווה ערך למעמדו של שחקן בתיאטרון. הרצון להמם באמצעים חזותיים יכול  
לרמוז לרצון לברוח מן המשמעות הישירה ומן הפלקטיות של האמנות הפוליטית. הדרת  
הרעיון הובילה לעתים להעדר קומוניקטיביות עד לאבסורד. כוחו של המרכיב החזותי הפך  
לעוצמה, אך זו גם חולשתו. המעברים חסרי הפשר והעדר הומוגניות פגמו לעתים  
בקוהרנטיות.

## תמורות מרחיקות לכת בזירת המחול

למרות המהפך של שנות ה-80, המושג לא מת. המיתוס הקמאי הפך למניירה ונטש, אבל  
לא נעלם. היוצרים החדשים אינם משחזרים מזבחות. הקדום פינה את מקומו לעכשווי  
וקטעי חיים מודרניים הוגבהו לדרגת טקס. כך התבצעה מיתולוגיזציה של חיי היום-יום.  
פעולות טריוויאליות המתקיימות על הבמה עוברות תהליך סינון שמגביה אותן לדרגת  
יצירה. כך נוצר קשר בין הבנאליה לבין האמנות. טשטוש הגבול בין האמנות לחיים מביך  
לעתים את הצופה, שנדרש לצפות בפעולה טריוויאלית רפטיבית. השולי קיבל עוצמה, קו  
גבול הפך לחבל דק והאמנים התהלכו עליו בהתגרות.

בד בבד עם התמורות שחלו ביצירותיהם של אמני המיצג שקיבלו את הכשרתם בתחום  
האמנות הפלסטית, חלו שינויים מרחיקי לכת בזירת המחול. ברגע שהמילון התנועתי של  
המחול ויתר על הסגנון ועל היכולת הווירטואוזית של המבצע, נוצר דמיון מפתיע בין  
יוצרי הניארמיצג לבין הזרם הפוסט-מודרני במחול. תנועות מסוגננות הוחלפו באקטים ובתהלוכות.



צמר וברזל (מיתוס), כוריאוגרפיה וריקוד - רות אשל, 1968. צילום מורל דרפר

תנועות פונקציונליות יום-יומיות כמו שתיית קפה, עריכת שולחן או שינה במיטה, תוך שימוש באביזרים הנחוצים לביצוע פעולות אלה וללא הזדקקות לאמצעים אשלייתיים, קיבלו מקום במופעי מחול. כתוצאה מכך, הרקדן כבר לא ייצג דמות אשלייתית, אלא אב-טיפוס של דמות או לרוב את זהותו של המבצע. יצירותיהם של רות אשל, נאוה צוקרמן, רות זיו-אייל, ניר בן-גל וליאת דרור טישטשו את הגבול בינם לבין אמני המיצג החדש. אחדים מיוצרי המחול ראו באמנות הפלסטית מקור השפעה ויניקה, ואחרים שיתפו פעולה עם אמנים פלסטיים בביצוע יצירותיהם.

לעומתם, יוצרים בתיאטרון אינם אוהבים מיצגנים. בעיניהם המיצג אינו אלא מופע אקספרימנטלי שלא הגיע לבשלות, מופע מינורי שלרמת הצגה לא הגיע. יצירותיהם של המיצגנים נתפשות בעיניהם – דרך עדשות משקפיה של חוקיות הדרמה הקוננוציונלית – כתיאטרון רע. הערכה לא מחמיאה זו תהיה מוצדקת אם נביא בחשבון את אמות המידה ודרכי ההערכה הנקוטות בתיאטרון הקלאסי. הדמיון החיצוני שקיים לכאורה בין שתי הסוגות הבימתיות גורם לאבחנה מוטעית. מבקרי התיאטרון מעלים טענות נגד העדר התפתחות, מחסור בהיגיון דרמטי, חולשת הזיקה בין הסצינות וריבוי מייגע של מרכיבים ויזואליים ואפקטים בימתיים. "הבנו את הפרינציפ", יאמרו לרוב אחרי רגעים אחדים. מכיוון שהמראה הכללי של המיצג אינו תואם את החוקים שעליהם הם אמונים, התוצאה לדעתם לקויה. על פי עצמדה זו נקבע היחס של הממסד התרבותי בארץ למיצג, שעדיין לא

שנות ה-80 נתנו אותות חדשים בשפת המיצג. לא עוד אלתור,  
לא עוד רצינות שכלתנית, אלא רצון ליצור מופע מרהיב בעל  
מקצב מהיר, המזכיר את אוזירת הוודיאן-קליפ  
זמרי הפופ, עם חיתוכים חדים והקשרים דחוקים.

העניק לסוג יצירה זה לגיטימציה ומסגרת של התייחסות ותמיכה. בינתיים נופלים המיצגנים בין הכיסאות של התיאטרון, המחול והאמנות הפלסטית.

### ריבוי זיקות ויחסי גומלין

לאיזון תמונה פסימית זו, המתארת יריבות בין התיאטרון השגרתי לבין המיצג, יש להזכיר את ניצני השפעתו של התיאטרון האחר, התיאטרון הלא ספרותי והתיאטרון הטוטלי. תחילתם עוד בראשית המאה ה-20 ובמרכזי תרבות חשובים בעולם הם הגיעו לשיאי הצלחה. בקטגוריה זו אפשר לכלול את יצירותיהם על אמנים ישראלים שמקור הכשרתם בתיאטרון, אך יצירותיהם הן מיצגיות: מרית בך ישראל, אלי הוז, יורם פורת ואמיר אוריין. לצדם כדאי להזכיר את עבודותיהם של יוצרים כמו נטע פלוצקי, רחל ברקמן, הדס עפרת, מריו קוטליאר, נעמי יואלי ואחרים, שבאו מתחום תיאטרון הבובות ותיאטרון המסכות.

קבוצה לא פחות חשובה בהשפעתה על חיי המיצג בארץ כוללת מוסיקאים שיצרו בתחום המיצג: אריק שפירא, יוסי מרז'יחיים, ארי פרנקל, עדי עציון, נגה אשד ועידו אמין. עם זאת, קבוצת המיצגנים המשמעותית ביותר מבחינה מספרית צמחה ישירות מתחום האמנות הפלסטית. חלקם ממשכילים ליצור בתחומי הציור, הפיסול או הצילום, בעוד שאחרים יוצרים בלעדית בתחום המיצג. אחדים, כעזרא אוריין, עדינה בראון, יוסי צמח וקבוצת לווייתן, עדיין מושפעים מסגנון העשור הקודם ומן הנטיות הניאורמושגיות של שנות ה-80, אחרים מהווים אה עמוד השדרה של הדור הצעיר של אמני המיצג במתכונתו החדשה: תמי רבן, דן זקהיים, אלדד זיו, אורי קצנשטיין, אלי דור כהן, עמי ברקמן, קבוצת זיק, חוני המעגל וקבוצת סמרטוט ועוד.

ריבוי הזיקות ויחסי הגומלין בין המיצג החדש לבין התיאטרון, המחול, המוסיקה ותחומי יצירה אחרים עלול ליצור רושם של הרחבת יתר של תחומי הסוגה עד כדי איבוד זהות. למעשה, הדבק המאחד את כל קבוצת היוצרים שהוזכרה לעיל הוא מקורות היניקה המשותפים. ההתייחסות אליהם היא כאל דגמים חיוביים לחיקוי וכאל סמנים הקובעים לא רק את גבולות הסוגה, אלא גם את סגנונותיה ואת שיאי האיכות שלה. החשובים שבמקורות אלה בשנות ה-80 היו יצירותיהם של פיטר ברוק, פינה באוש, תדיאוש קנטור, לינדסי קמפ, רוברט וילסון, לורי אגדרסון, ג'ון קייג', מרדית מונק, יאן פאבר, אריאן מנושקין, קבוצת סנקאי ג'וקו ועוד, ולצדם מורי ההלכה מן הזורות הקודמים יוח' בויס, ויטו אקונצ'י, ביל ויולה, ג'רי רובין, רודולף שוורצקוגלר, איב קלן, אלחנדרו חודורובסקי ועוד.

שנות ה-80 נתנו אותות חדשים בשפת המיצג. לא עוד אלתור, לא עוד רצינות שכלתנית, אלא רצון ליצור מופע מרהיב בעל מקצב מהיר, המזכיר את אוירת הווידיאו-קליפ של זמרי הפופ, עם חיתוכים חדים והקשרים דחוקים. מיצגנים אחדים, שיצירתם נחשפה לקומץ חסידים קטן, חלמו בסתר לבם על הכריזמה של זמרי הפופ שמקימים עם ציבור מעריציהם תלות הפורטת על נימים חבויות באישיותו של הצופה.

רחוק מאוד מתחום הבידור והזמר פעלה קבוצת היוצרים בתחום הווידיאו-ארט. בלי להיכנס למאפיינים המייחדים מדיום זה, ניתן לציין בבירור שהתמורות שחלו במיצג השפיעו באותה מידה על ראשוני היוצרים בתחום אמנות הווידיאו. בשנות ה-70 יצרו אמנים כמו מוטי מזרחי, רן שחורי, בוקי שוורץ, בני אפרת, אברהם אילת ומישל אופטובסקי יצירות בפילם או בווידיאו הדומות מאוד ליצירות מיצגניות. לעומתם, יצירתם של יוצרים צעירים, שפעלו מן המחצית השנייה של שנות ה-80, מעוגנת היטב במאפייני הניאורמיזם. היו גם אמנים שפעלו בו-בזמן בשני התחומים ומי שראו בווידיאו אפיק יצירה בלעדי. כדאי לציין בעיקר את מכלול יצירתו המרשים של חוני המעגל, מנהיג קבוצת סמרטוט.

## מסכות החג

בהקשר הישראלי, מעטים שמו לב לתופעה משנות ה-20 בתחום שילוב האמנויות. הכוונה למסכות החג, שרווחו בארץ עד שנות ה-50. למרות העדר זיקה ישירה בין יוצרים אלה לבין אמני שנות ה-70 וה-80, קשה להתעלם מן התקדים ההיסטורי שהם יצרו בתחום שילוב האמנויות. מסכות החג לא רק שילבו באופן אינטגרלי תחומי אמנות רבים, אלא גם הפכו את האתר למרכיב עיקרי, בעל משמעות סמלית, היסטורית ומיתית. מסכות החג שילבו מחול אמנותי (שבוצע לרוב על-ידי חברי קיבוצים, שאינם רקדנים מקצועיים), מוסיקה מקורית, כלי עבודה, תבואה הקלאית, תלבושות, טקסטים עתיקים, שירה מודרנית, זמרה ומשחק. נוכחות יצירתם היתה מורכבת: מצד אחד הטקס מבוסס על פולחן מקראי קדום ומצד שני הוא משקף מציאות חלוצית-מודרנית. טקסי החג שילבו גם את השכנים מן הכפרים הערביים על כליהם וזמרתם. כך הפכו האתר והקרקע לחלק בלתי נפרד מן האירוע. המסכות הטקסיות בווידיאו-קליפ כוריאוגרפים מתחום המחול האמנותי, ובמידה רבה אפשר לראות בהן אינטר-ארט. המסכות נקראו לרוב בשמות עונתיים: חג הביכורים, חג הטנא, חג הקציר, חג העומר, חגיגות בית השואבה, חג המים, חג הכרם, חג ט"ו באב, חגי הנחת אבן הפינה, חגי חומש וחגי עשור, וגם חג שיר השירים וחג אחד במאי. ראשון יוצרי המולטימדיה המוקדמת הוא ברוך אגדתי, שיצר מחול חדשני וערך החל משנת 1921 "נשפים" – נשפי מסכות ונשפי פורים – תוך שיתוף פעולה עם ציירים כישראלי פלדי ואריה ספוז'ניקוב (אלחנני) ועם המלחין חנינא קריצ'בסקי והשחקנית מרים ברנשטיין כהן. המסכות החקלאיות הראשונות בוצעו בידי מרגלית אורנשטיין במשמר העמק (1930) ואחריה שתי בנותיה, יהודית ושושנה אורנשטיין, ששיתפו פעולה עם השחקן משה הלוי והסופר מתי מגד בטקסי חג בחיפה ובקיבוצים מעברות, גבעת חיים, גבעת השלושה ודפנה.

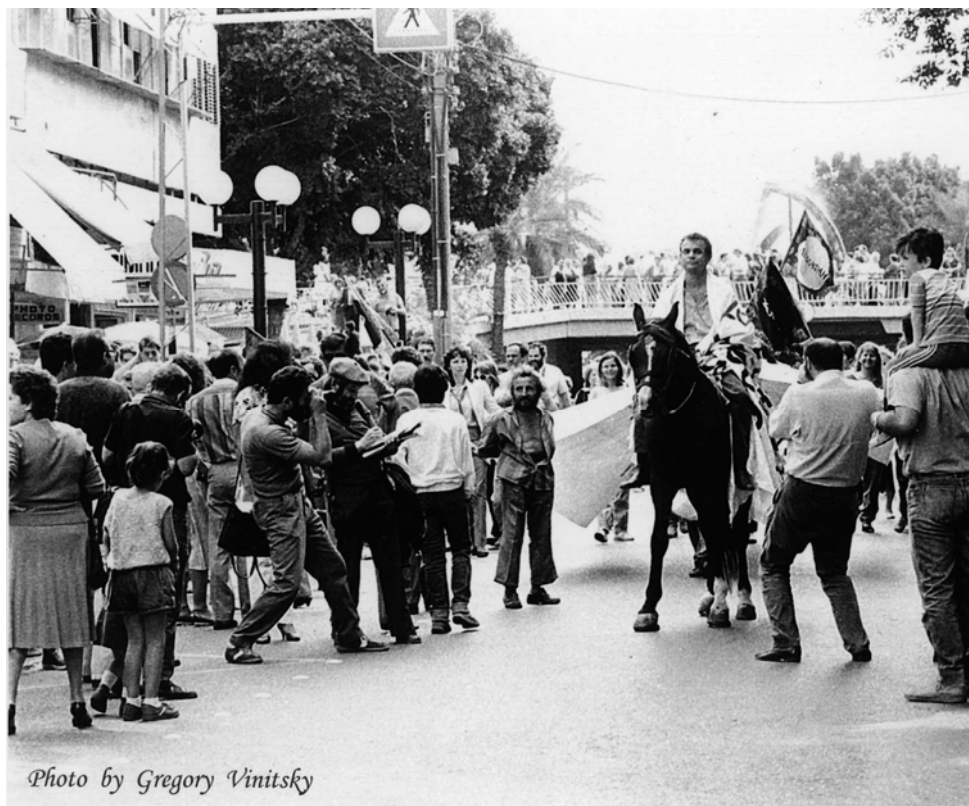
חברי בית אלפא עברו לאחר הפילוג בקיבוץ לרמת יוחנן,  
שם עוצבה החל משנות ה-40 מסורת של חגי טבע שכללה  
את חג הגז, חג העומר, חג האסיף, חג הביכורים וט"ו בשבט. כל אלה  
הפכו את רמת יוחנן לשם דבר בעיצוב דמותו של החג הישראלי.

אחריהן פעלו רחל נדב, תלמידתה של רינה ניקובה (קיבוץ עברון 1945), גורית קדמן  
(קיבוץ הראל 1953) ובעיקר ירדנה כהן החיפאית - בהרי אפרים (1943), בעין השופט  
(1944-1946), בשער העמקים, בעין המפרץ ובגניגר (1947), בחיפה (1948), באלונים  
(1950) ובגבעת עוז (1954).

המפגש בין יצירת הריקודים לאה ברנשטיין לבין המשורר והמלחין מתיהו שלם הוליד,  
החל משנת 1927, סדרת חגי טבע שהחלה בקיבוץ בית אלפא, עם גילוי הפסיפס מן  
התקופה הביזנטית (בחג פורים). חברי בית אלפא עברו לאחר הפילוג בקיבוץ לרמת  
יוחנן, שם עוצבה החל בשנות ה-40 מסורת של חגי טבע שכללה את חג הגז, חג העומר,  
חג האסיף, חג הביכורים וט"ו בשבט. כל אלה הפכו את רמת יוחנן לשם דבר בעיצוב  
דמותו של החג הישראלי ושל טקסי החתונה בנוסח קיבוצי. גם גיבורת המחול העממי  
בישראל, רבקה שטורמן, יצרה מסכות חג בעין חרוד, החל משנות ה-40, בשיתוף עם  
הצייר חיים אתר. במיוחד זכורות "מסכת גדעון", שבוצעה לרגלי הגלבוץ ובצמח (1956)  
ובעין חרוד (1960) ועצרת לשואה ולגבורה בקיבוץ לוחמי הגטאות (1961).

ככירת אמניות המחול האמנותי המקורי, שרה לוי-תנאי, שהיתה בעלת כישורים מגוונים  
בתחום הכוריאוגרפיה, ההלחנה והשירה, יצרה מסכות חג מרשימות בקיבוץ רמת הכובש  
(1943-1944), במשמר השרון (1947) ובנגב (1950). יצירות אלה, שהן ספק טקס  
פונקציונלי ספק יצירות אמנות בלתי תלויות, הן סוג של אופרות מודרניות המועלות  
באתר בטבע, שמעניק להן אופי טקסימיטי הפועל ברזמגית על ערכים היסטוריים ועל  
מציאות עדכנית.

זמן רב לאחר מכן חזר האתר לככב בחלק מן היצירות המיצגיות של שנות ה-80. למרות  
תהליך המעבר לדיסציפלינה של במה, במיצגים מאותו עשור אנו עדים להפגנות כוח ללא  
העדר יומרה, שבהן הופכים מיצגנים את האתר, על רובדי משמעויותיו, למוקד כוח  
אמנותי. ב-1984 פרש דן זקהיים את זירת ההתרחשות האמנותית שלו ברחבי תל אביב  
במסגרת יצירתו **בבל**, מערכת בחירות מקבילה לזו הממלכתית, ושכונת שינקין שימשה לו  
מטה מרכזי. ב-1987 הוא פיזר קבוצות של מלאכים מכונפים בדרך שבין תל אביב  
לירושלים (**עקבות של מעלה**). הם התגלו לקהל באופן צפוי יותר או פחות במקומות  
שונים, ויצרו אתו קשר. בעקבות החלילן מהמלין הוביל באותה שנה המלחין אריק שפירא,



**מסע הלווייתן ממוסקבה לירושלים, קבוצת לווייתן, בראשותו של מיכאל גרובמן (רוכב על הסוס)**  
 ערכה בשבת לאורך רחוב דיזנגוף בתל אביב (1985) את טקס הכרתו של ולדימיר חלבניקוב  
 כיושב ראש כדור-הארץ, צילום: גרגורי ויניצקי

ביצירתו **ראשינו עטורים**, תור ארוך של בני-נוער במורדות הר ציון וכישף אותם באמצעות שירי מולדת מתקופת החלום שלפני השבר. קבוצת זיק השתלטה על גיא בן בן הינום, כדי לקיים בו פולחן-אש שאינו נעדר זיקות לטקסים אלייליים. אלדד זיו ועתי ציטרון השתלטו על בניין ירושלמי בן שש קומות וקיימו בחזיתו ולמרגלותיו מופע ראוותני עם התרחשות סימולטנית עמוסת דימויים אקטואליים (**אין זו בן זו**, 1987). יוסי צמח, תושב אמסטרדם (שיחזר עם אלדד זיו זכה בפרס ראשון בפסטיבל לתיאטרון רחוב בפסטיבל ישראל), בנה במורדותיהם המזרחיים של הרי ירושלים 40 הרים כחולים מבטון בעזרה קבוצת ישראלים (יהודים וערבים) והולנדים (**הר וכך חול צלו**). סמדר אימור ושלומי מוסקוביץ העלו ב-1988 את המופע **מנגד** כתפר שבין עבר לעתיד על מורדות הר ציון. במסגרת יצירתם **בס** הזמינו אלי הוז ואיתן פימנטל בשנת 1987 את הירושלמים להצטרף לנסיעה באוטובוס שחלונותיו נאטמו, בלי לגלות לנוסעים מה עומד להתרחש ברכב ומחוצה לו.

קבוצת סמרטוט, בסיוע דמויות גרוטסקיות, ערכה סעודה מלכותית בלב כיכר ציון ויצרה תמונה סוריאליסטית הממחישה את שייג'עון המשיחיות הירושלמית (הסעודה האחרונה בכיכר ציון). קבוצת לוויתן, בראשותו של מיכאל גרובמן, ערכה בשבת לאורך רחוב דיזנגוף בתל אביב (1985) את מסע הלווייתן ממוסקבה לירושלים, לטקס הכתרתו של ולדימיר חלבניקוב כיושב ראש כדור-הארץ, בסיועם של הסופרים דוד אבידן וגבריאל מוקד. בחלל הפנימי של אולמות האבירים בעכו (1985) ביצעה תמר רבן את יצירתה פתח לאזורים רגישים בברזל, מסלול הזיה פיוטי, המעמת את האנושי עם הדומם. יש לציין בעיקר את יצירותיהם של דודי מעיין וסמדר יערון, זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה וארבייט מאכט פריי, שלהן היתה השפעה רבה על אמני מיצג אחרים.

המיצג של שנות ה-80, כקודמו בעשור שלפניו, המשיך להתהלך על חבל דק ולהתגרות בגבולות היצירה האמנותית. בשנות האלפיים ממשיכים אוצרים ויוצרים לטפח את הסוגה שבין הפרפורמנס לווידאו-ארט. אציין רק בודדים מן הזיכרון: יעל ברתנא, בן הגרי, יסמין גודר, שחר מרכוס, בועז ארד, רועי רוזן, קרן רוסו, קרן ציטר, ניר עברון, סרג'יו אדלשטיין, עינת אמיר, מעיין אמיר, אוהד פישוף, אורי קצנשטיין, סיגלית לנדאו, בועז ארד, אבי מוגרבי ועוד רבים.

## שער הכניסה לפוסט-מודרניזם

שנת 1978 קבעה להערכתי את שער הכניסה לפוסט-מודרניזם באמנות. באותה שנה בנה האדריכל ריקרדו בופיל את הקומפלקס העירוני אנטיגונה בעיר מונפלייה בדרום צרפת. באותה שנה יצרה פינה באוש בעיירה וופרטל את יצירתה המהפכנית קפה מילר. בערך באותו זמן הרשו לעצמם מלחינים להכניס מלודיה ליצירותיהם וזו גם התקופה שבה נסקה הקריירה האמנותית של מרינה אברמוביץ בתחום הפרפורמנס ארט.

אחד מתחומי היצירה שבו להערכתי מתרחשת היום תכונה דרמטית מהפכנית הוא המחול הפוסט-מודרני, או ליתר דיוק המחול שלאחר פינה באוש. על בימת המחול התפתחה סוגה שהופכת יותר ויותר לאינטר-ארט. אפשר לומר שהמכנה המשותף ליוצרים בתחום זה הוא שהדגש העיקרי בכל אחת מן היצירות מצוי באחת מן הדיסציפלינות האמנותיות.

כתוצאה מכך הצופה יכול להבחין ביצירות שבכל פעם עומד במרכזן מרכיב בימתי שונה. בין השאר: אובייקטים פיסוליים מכניים, אפקטים ממקורות אור, מוסיקה אלקטרו-אקוסטית, מבנה ארכיטקטוני, פעלולי קרקס וקסמים, דימויים מוקרנים, טקסט וגוף אנושי או מקבץ מבצעים בתנועה לא מסוגנת. בין היוצרים החשובים בתחום זה אפשר לציין את גרי סטיוארט, יאן פבר, מרי שוינאר, סשה ואלץ, סנקאי ג'וקו, וים ונדקיבוס, אן תרזה דה קירסמייקר, אורליין בורי, אדוארד לוק, יאן לאורס, סידי לארבי שרקאווי, אכרם חאן, ג'יימס תיירה, אורליה תיירה וויקטוריה טרי צ'פלין, וכן שני ישראלים הפועלים עם להקות בחו"ל: חופש שכטר בלונדון, עמנואל גת בצרפת. האם יצירות אלה יזעזעו את שאר תחומי האמנות?

חנה גרנות

## בתא הטלפון ביפן



בֹּאוּטְסוּצ'י, יִפֶּן יֵשׁ תָּא טֵלְפוֹן קֶטָן  
עִם סְפוּר מִיַּחַד וּמְדַהִים  
אוֹמְרִים שְׁדֶרֶף הַטֵּלְפוֹן שֶׁם  
אֶפְשֶׁר לְדַבֵּר עִם הַמְתִּים  
מֵתוּךְ שִירוֹ שֶׁל בֶּרֶק פֶּלְדֵּמָן

בכפר הקטן אוטסוצ'י ביפן אירעו רעידת אדמה וצונמי שכילו במחטף כ-16,000 בני אדם. אחד מתושבי הכפר שאיבד את בן דודו, בנה בגינת ביתו תא טלפון, כדי שיוכל להתקשר אליו לכשיתגעגע. תא זה היה למוקד עלייה לרגל ליפנים שאיבדו את יקיריהם.

כְּתַפִּי הַצְמִיחוּ נוֹצוֹת לְבָנוֹת וְאֲנִי מְרַחֶפֶת לְשֵׁם  
נוֹחֶתֶת רְכוֹת בְּתֵא הַטֵּלְפוֹן הַקָּטָן  
תִּקְרָתוֹ חֶסְרָה, קִירוֹתָיו שְׁקוּפִים  
בְּיַד רוֹעֵדֶת מְחִיגֶת אֶת מִסְפָּרֶף הַחֲקוּק בְּלִבִּי  
רוֹאֶה אֶת תוֹר הַיַּפְּנִים הַמְמַתִּינִים בְּחוּץ בְּסִבְלָנוֹת  
וְאֵת הַשָּׁמַיִם, בָּם נִשְׁקָפוֹת עֵינַיִךְ הַתְּכָלוֹת.

הַמְכָשִׁיר מִיִּשׁוֹן, שְׁחוּחַת, עוֹטָה מִשָּׂא כָּבֵד עַל כְּתַפִּי  
אֶף הָאֶפְרָכְסֵת קְלִילָה בְּיַדִּי, כְּנוֹשֵׂאת עֲצָמָה לְאֲזְנִי  
לוֹאֶטָה: אַחְזִי בִּי וְדַבְרִי אֵלַי, הוּא שׁוֹמֵעַ אֶת קוֹלִי  
כְּפִי שְׁקֵלֵט עוֹד מִרְחֻמְךָ הַלְמוֹת לִבִּי.  
רְחֻשִׁים עֲמוּמִים בּוֹקְעִים מֵהָאֶפְרָכְסֵת, סוֹמְרוֹת שְׁעָרוֹתֵי.



בְּחֵלֶל הַתָּא נִשְׂאִים שְׁבָרֵי מַלִּים שְׂאִינִי מְבִינָה  
 בְּלִיל שְׁפוֹת וְצִלְלִים, קִטְעֵי בְּכֵי חֲנוּקִים  
 מִגְדֵּל בְּבִלֵי צַר וּמּוּזָר, רֵאשׁוּ לֹא נִצְפָּה וּבְסִיסוֹ לְמַרְגְּלוֹתַי.  
 "תִּשְׂאִירוּ הוֹדְעָה, אֲנִי לֹא זָמִין" בּוֹקֵעַ קוֹלְךָ הַצֵּלוּל  
 כְּבָר חֲמֵשׁ עֶשְׂרֵה שָׁנִים שְׂאִינְךָ זָמִין דְּרוּרֵי  
 אֲכֹן, זֶה קוֹלְךָ הָאֶהוּב "שׁוֹמֵעַ אוֹתִי דְּרוּרֵי שְׁלִי?  
 הַגַּעַתִּי לִיפֵן, אֲמָרוּ לִי שְׁכָאן תִּשְׁמַע אֶת קוֹלִי.  
 כְּמוֹ שֶׁבְּלוֹנְדוֹן יֵשׁ טֵלֵוִיזְיָה מְצַיֶּנֶת,  
 בִּיפֵן הֶרְכַּבוֹת מֵהִירוֹת יוֹתֵר,  
 הַטֵּלְפוֹנִים בִּיפֵן מִמֶּשׁ קְסוּמִים.



נוֹלְדוּ כְּבָר חֲמֵשֶׁה נְכָדִים מְקַסִּימִים  
 דוֹר הַמִּשְׁךְ, דוֹר חֶסֶר, דוֹר בָּא  
 דְּרוֹר חֶסֶר וְדוֹר בְּגָרָה, כְּבָר בַּת מְצוּהָ.  
 חֶסְרוֹנְךָ בִּי פָּעוּר, מְדַמֵּם וְצוֹרֵב  
 חִבְקִי, נִשְׁקִי, לְחֵשׁ לִי שְׁמַצְאֵת אֶת אֶהְבֵּת חַיִּיד.  
 אוֹהֶבֶת, חוֹשֶׁבֶת וְנוֹקֵב הַגַּעְגּוּעִי."

הַתוֹר הָאָרֶץ מֵחוּץ לְתֵא רוֹחֵשׁ, חֶסֶר סְבֻלָּנוֹת  
 מִנִּיחָה אֶת הָאֶפְרָכֶסֶת עַל כְּנֵה.  
 בְּכֵי מְטַפֵּס לְאֵטוֹ עַל הַמְּגֵדֵל  
 מְצַטְרֵף לְבִלִּיל הַקּוֹלוֹת שְׁבִתָּא.

חנה גרנות  
 אמא של דרוור ז"ל (בצילום)



גן הנצחה לאתר

# תודעת המוות של דוד רפאל

## סיפור

שוטה אתה, מבקש להעלים מתודעתך את המוות, משריטת תמרוני-הסחה במחשבתך. קרבות אבודים-מראש עורך בדמיונה. בזרועך אוחו מגן ועל גופך שריון-ברזל, והמוות אינו מנצח לפי שעה, ואתה את נפשך הצלת, כביכול. אף חופר אתה תעלות-מכשולים סביב למצודת-רוחך, ואף סובב בהרים ועיניך תרות אחר סלעים וידיך חוצבות בהם בכפיסי עץ ובפטיש ובכשיל ועומסות אבני-ענק על גבך לשאתן אל החומה, לעבותה ולהגביהה.

עומד על ארון הבגדים. דוחק ראשו בין סורגי החלון הגבוה. רגליו בנות-השש אינן יציבות על ערימת הספרים המגבבת על הארון. מביט בשמים, תר אחר מטוסים שירגשו אותו באותות מלחמה.

- דוד, רד מהארון, עוד תיפול ותמות חלילה.

- אני רוצה לראות את המלחמה.

- המלחמה רחוקה מכאן, היא ביני, לא תוכל לראות כלום.

- אני יודע, אבל מטוסים אולי טסים לשם בשמים שלנו.

- סיני רחוקה, מטוסים טסים לשם מביססים יותר קרובים לשם, לא מלידנו.

הסב פניו כלפי מטה אל אמו, שעמדה מתחתיו, נכונה לקלוט אותו בידיה אם יפול, והסב ראשו שוב אל החלון:

- אני מוכרח לראות את המלחמה, אולי לא יספיקו להם המטוסים משם והם ישלחו מטוסים מלידנו.

הוסיף לדשדש ברגליו על ערימת הספרים, מבקש למצוא מעמד יציב לרגליו, מפיל ספרים בודדים אל תוך ידיה החרדות של אמו. שוב פנתה אליו, ועתה התרצה וירד אל בין ידיה המושטות לקראתו.

בלילה, בחשיכה, במיטתו, שמע לפתע את קולה של אמו:

- שמואל, אתה מוכרח לדבר עם דוד. סכנת נפשות אתו. הוא טיפס היום על ארון הבגדים, ושלושום אמרה לי חנה, כולה מבוהלת, שהיא ראתה אותו עומד על המעקה של גג הבניין, מחזיק בידיו במוט ברזל שהבסיס שלו בנוי בתוך המעקה, ומסתכל סביב. נשמתה

כמעט פרחה, אבל היא לא העזה לצעוק אליו שִׁירד, כי פחדה שייבהל ויפול, וחיכתה כמה דקות, עד שהוא ירד מהמעקה, והיא מהרה אלי. ככה הוא עלול למות לנו יום אחד. דיברתי אתו שלשום, אבל כנראה שזה לא הספיק, והיום הוא טיפס על הארון.

- טוב, אני אדבר אתו בבוקר. עכשיו לילה טוב'.

- לילה טוב.

עוד רגע של שקט בחשיכה - ובטרם נפלה עליו התרדמה הרהר דוד: מה חושב מי שמת?

\*\*\*

כשנתיים לאחר מכן, הוא ברחוב סמוך לביתו, ולפתע ראה המון אנשים הולכים ברחוב וקרבים לעברו. המון צפוף, הולך לאטו. מִהָרַ וְעֵלָה על המדרגות שבפתח אחד הבתים, לבל יעמוד בדרכו של ההמון. ילדים נקבצו סביבו וממולו, מעבר לשפת הכביש הנגדית, מביטים במחזה הלא-מובן. אט-אט קרב ההמון, ובתוכו הבחין לפתע בארון עץ פתוח שנישא על כתפי אנשים, ואיש צעיר גלוי-פנים מונח בתוכו. "מת, מת", לחשו סביבו ילדים. המסע חלף על פניהם, והוא נותר לבדו על המדרכה, מביט בילדים, ששבו אל משחקיהם.

דיוקן-פניו של האיש הצעיר צף ועלה במחשבתו, צף ועלה, צף ועלה. "מי שמת לא חוזר", נזכר בדבריה של סבתו מצד אביו, כשלוש שנים קודם לכן. "לא תוכל לראות עוד את סבא".

- מאיפה הוא לא חוזר? שאל אותה.

- מחוץ לארץ, התערבה אמו בכעס בשיחה ואמרה לסבתו כמה מילים בְּשֵׁפָה שלא ידע.

- אבל בחוץ לארץ אנשים חיים, אמר.

- בגיל חמש אתה רוצה להיות עם מחשבות של זקן? גערה בו אמו.

הביט נבוך בסבתו, שהביטה נִכְחָה כלא-שומעת, מתחמקת ממבטו, והשתתק. "מה הם מסתירים ממני?" חשב.

- ועכשיו נביא לילד שלנו תה עם עוגיות, התחנחן בעליצות קולה של אמו, והיא ניגשה אל המטבח ושבה, נושאת בידיה מגש קטן ובו עוגיות שוקולד.

- ותיכף אכין את התה לילד המתוק שלי, הוסיף קולה להתחנחן בעליצות, התרפקה עליו וליטפה את ראשו בְּרַכּוּת:

- מתוק שלי.

חש אי-נוחות מביטויי עליצותה, שלא התיישבו בדעתו עם רצונה שלא לאפשר לסבתו לספר לו מאיפה סבו לא חוזר.

- הילד חכם, הוא לא טיפשו! הִפֵּר לפתע את הדממה קולה של סבתו בכעס פורץ.

- אני אחראית לגידולו הגיבה אמו בחמת-זעם, ומלל שופע בשפה שלא ידע החל שוטף מפיה לעבר סבתו. לפתע עצר קולה:

- קח כמה עוגיות וצא לשחק, פנתה אליו בעדינות פתאומית.

\*\*\*

בשנת העשרים ושלוש לחייו, בעת מלחמת יום הכיפורים, ביום השלישי לפרוץ המלחמה, אירע הדבר. קירות חדר-האוכל בבסיס הצבאי בסיני הזדעזעו מרעם-הפצצות נורא, מעט לאחר השעה חמש בערב.

- לשכב על הרצפה! נשמעה מיד צעקה. דוד השתטח, ככולם.

- לצאת! לשוחות! נשמעה עוד צעקה, כעבור שניות אחדות, והמון החיילים קמו והחלו יוצאים מחדר האוכל. אצים שפופים אל השוחות הארוכות, שהיו בקרבתו. ענן שחור היה סביבם. דוד כרע על ברכיו באחת השוחות, ממתין ללא-נודע. בתוכו-פנימה חש פחד, מחשש שפצצות נוספות ישוגרו ויפגעו בשוחות או בקרבתן. ככל החיילים, שהגיעו מחדר האוכל, היה ללא אפוד-מגן וללא קסדה, והיה ברור לו שפגיעה ישירה או כמעט ישירה בשוחות הייתה מסתיימת במותו ובמות יתר החיילים או בפציעתם הקשה. לכולם היה ברור שיתכן מחזור-הפצצות נוסף, ושאין לצאת מהשוחות עד שיתבהר המצב. מרבית החיילים כרעו על ברכיהם, מקצתם ישבו. רק רס"ר הבסיס, בשוחה שבה היה דוד, עמד שפוף, וכעבור דקות אחדות, שבהן לא שוגרו פצצות נוספות, יצא מן השוחה בדילוג מהיר ורץ אל המקום שממנו הגיעו רעמי ההפצצות. דקות אחדות לאחר מכן נשמעה קריאה מחוץ לשוחות:

- אפשר לצאת! אפשר לצאת! ויתר החיילים יצאו מהשוחות וניגשו לאותו המקום.

אט-אט התחוויר אֶשֶׁר אירע: שני מטוסים מצריים ירו שתי רקטות ולא שבו עוד. אחת הרקטות פגעה פגיעה ישירה באחת מהווילות למגורי-חיילים שבבסיס, וזו קרסה כליל.

דומם עמד דוד עם רבים מחיילי הבסיס מסביב לוויולה שנפגעה בפגיעה הישירה והביט בטרקטורים, שבקדמתם מתקן-נשיאה, הנושאים ומפנים את גושי הבטון הגדולים מתוך ההריסות. חייל מת התגלה בין ההריסות, וחיילים נושאי אלונקה ניגשו והרימוהו אליה ונשארו והניחוהו בקרבת מקום. עוד חיילים מתים, תשעה במספר, התגלו והורמו אל האלונקה ונישאו והונחו לצד החלל הראשון. לא התגלה חייל חי בין ההריסות. "זו הווילה שבה הייתי עד כעשרים דקות קודם להפצצה. אלמלא באו חבריי וקראו לי כדי שאלך אתם לאכול כבר בתחילת שעת ארוחת הערב, הייתי מתעכב, כפי שהתכוונתי לעשות, ועכשיו הייתי בין המתים אמר דוד בלבו, וחש זעזוע עמוק בנפשו מחמת קירבת המוות הממשית כל כך אליו עצמו. אירוע זה לא הניח לו במשך שבועות רבים. הפך בו והפך בו מרצונו ושלא מרצונו. "הנה אני עומד לראשונה בחיי בפני תודעת מותי שלי", הרהר, "עירום כביום היוולדי אני לפניו, ללא מגן וללא כסות-הרוח, שריון-ברזל אין על גופי ולא במצודה אני חי, חף מערפל מוסכמות-הדיבור ונקי מאמירות ההסוואה וההעלמה."



עדינה מזר-חיים

# ניגודים משלימים

על ספרו של ד"ר יואל שלום פרץ בין השמש לירח, סיפורי עם של שבטי הבדווים בגליל

חשוב להסב את תשומת לב הקוראים לאוסף הגדול של סיפורי העם של שבטי הבדווים בגליל המוצג לראשונה בספרו של יואל שלום פרץ בין השמש לירח.<sup>1</sup> הספר נוגע בלשונו המשקפת אירועים היגודיים - מונח המקובל בפולקלור לסיפור שבעל פה - ברצון שלנו כבני אדם לספר סיפורים ולהקשיב להם. ייחודו אף בכך שהוא מהווה חלק ממפעל יקר ערך של איש יחיד שמקדיש את עיתותיו לאסוף ולתעד סיפורי עם מסוגות שונות, החל מסיפורי עם במרחב התרבות היהודי ועד למרחבי תרבות ברחבי תבל והמשך במרחבי תרבות של עמים אחרים - סיפורי עם קווקזיים, פרסיים, קלטיים וארתוריאניים ועוד שפע של סיפורים.<sup>2</sup>

יש לציין שבין מפעליו הרבים של ד"ר פרץ בולט מפעלו המרשים בהיקפו בהעלאת אוסף הסיפורים והאגדות הגדול "ממקור ישראל"<sup>3</sup> של הסופר והוגה הדעות העברי, מיכה יוסף בן גריון (ברדיצ'בסקי) (1865-1923) למרשתת כטקסט בר עריכה. ד"ר יואל פרץ הוא פולקלוריסט, סופר ומתרגם, אך קודם כול הוא מספר סיפורים, הפועל לצד עבודתו המדעית, לחידוש אמנות ההיגוד שבעל פה בישראל והחייאתה. לשם מימוש מפעלו הוא מופיע מעל במות שונות הן כמרצה והן כמספר סיפורים. אתר האינטרנט שלו, אתר מס"ע (מרכז סיפורי עם), הוא הגדול ביותר בתחום זה בעברית.

משימה הדרך הארוכה שנעשתה על ידי המחבר בכתיבת הספר, שכחנה לו הקליט למעלה ממאה סיפורי עם בשבטי הבדווים בגליל. מאה סיפורים אלה מייצגים ארבעים טיפוסים סיפוריים הכוללים מעשיות, סיפורי חיים וסיפורים אישיים ומשקפים את המורשת הבדווית הנרטיבית. הסיפורים שתורגמו לעברית מלווים בפרשנות פולקלוריסטית, חברתית ותרבותית. בכך נפתח לשוחרי תרבות, שפה ולשון, צוהר תרבותי לעולמם של אחד המיעוטים הגדולים בארצנו. בולטת המגמה לתעד את מורשתם התרבותית של הבדווים בצפון הארץ, אשר לראשונה זוכה למחקר מדעי יסודי ומקף. מרבית הסיפורים נרשמו מפי נשים ששימרו מסורת נרטיבית ייחודית. הקשר איננו מקרי, שכן

<sup>1</sup> מינרה. בית הוצאה לאור סוף 2017 825 עמ'.

<sup>2</sup> ראה אתר מס"ע - מרכז סיפורי עם ופולקלור <http://folkmasa.org>

<sup>3</sup> האוסף פורסם בשנות חייו בגרמנית בששה כרכים (ליפסיה 1916-1923) תחת השם "דער בוך יודאס" Der Born Judas (בעברית: "באר יהודה"). לאחר מותו הוציא את הספר בנו, עמנואל בן גוריון (תרצ"ט-תש"ה) והוא הפך לנכס צאן ברזל של הסיפור היהודי העממי לצד ספר האגדה של ביאליק ורבינצ'ק.



ד"ר יואל שלום פרץ הצילם באדיבות המצולם

מעשיות רבות המזכרות לקוראים מספרם של האחים גרים, כמו שלגייה, אצבעוני, הנזל וגרטל ועוד, מזבאות כאן בגרסותיהן הבדולחיות עתירות הדמיון.

אף שמדובר בעבודה מדעית, הספר מיועד לקהל רחב של שוחרי תרבות, והוא פותח צוהר לעולם תרבותי מרתק. הספר מחולק לשלושה חלקים. בחלק הראשון: סיפורי אהבה ואמונים. בחלק השני: סיפורי עזלות, שדים ויצורים דמוניים אחרים. ובחלק השלישי סיפורי בעלי חיים. הסיפורים מלווים בפרשנותו של המחבר על פי המחקר הפולקלוריסטי, העושה שימוש באסכולה

ההשוואתית ההיסטורית גיאוגרפית בחקר הסיפור העממי. אסכולה זו, המכונה לעתים "האסכולה הפינית", שמה לה למטרה לחקור את מקורותיהם ההיסטוריים של סיפורי העם, את זמן התהוותם וגלגוליהם, ואת תפוצתם הגיאוגרפית במרחבי תרבות שונים.<sup>4</sup> כלי נוסף שהיה לו לעזור, הוא מפתח הטיפוסים הסיפוריים Motif-Index of Folk Literature שיצר סטית תומפסון (Thompson 1955-1958). באמצעותו חקר מוטיבים סיפוריים, כלומר קטעי עלילה קצרים העשויים להיכלל בסיפורים רבים ולהופיע במקומות שונים ובזמנים שונים מבלי שיהיה ביניהם קשר. באמצעות מפתח המוטיבים השווה הוא מוטיבים סיפוריים במרחב התרבות הבדולח עם מוטיבים זוגיים המופיעים במרחבי תרבות אחרים. לדוגמה הסיפור "בין השמש לירח" שעל שמו נקרא הספר שייך לטיפוס "אלום על גזולה עתידית". זוהי מעשיה, המשקפת תהליכי התבגרות ומאבק כוחות בין דוריים במשפחה, ומכילה מוטיבים המזכרים לנו מסיפורי יוסף במקרא.

העלילה משתרעת על פני תקופה ארוכה שהציר המרכזי בה הוא חלום שחולם הגיבור בנעוריו ומגשים אותו בבגרותו, הניסיון להגשמת החלום הביא אותו לעימותים עם משפחתו ועם הסביבה לשמור על עצמאותו ולא לספר על חלומו לאיש. אף המאבק בין הדורות הוא הציר המרכזי, שעליו מושתת הסיפור כולו. כחלק מתהליך ההתבגרות נאלץ הנער לעמוד בפני "מדוחיקן של נשים מבוגרות החושקות בו בגלל יופיו וסגולות אופיו". הגיבורים המשניים, האם, האב, שתי הנשים והנסיכה, נבחנים ונמדדים על פי יחסם אל הסוד הזה, ורק הנסיכה המוכנה לקבל את הגיבור כמות שהוא, מבלי לנסות "להשתלט" על סודו, משמע על עצמאותו המתגבשת, עומדת במבחן ועל כן הופכת למושא הגשמתו של החלום.

יש לציין שכדוגמת סיפור זה, כל אחד מן הסיפורים מרתק בעיקר משום שהוא מפגיש את הקורא לא רק עם נושא החלום, אלא עם נושאים רבים הנמצאים בבסיסה של החברה הבדולחית, בתחומי האהבה, יחסי אנוש, יחסי משפחה ועוד, שאינם רחוקים מן המיתוסים האוניברסליים, ואף לעתים זהים להם.

<sup>4</sup> על פי שיטת המיון שיצרו החוקרים אנטי אארנה הפיני (1867-1925) וממשיך דרכו, סטית תומפסון האמריקאי (1885-1976).

# השירה תעניק כח להצמיח עלווה חדשה

על ספר שיריו של רון גרא, בשעה הזרה

על עטיפתו האחורית של הספר, שעליה נהוג לתת ביוגרפיה ספרותית של היוצר – ורון גרא בהחלט עשוי היה להתגאות שם בתשעת ספרי השירה שפירסם ואילו הקורא היה למד על תחנות חשובות בחייו שברקע שירתו – ובכן, שלא כנהוג מופיע שם שיר ללא כותרת והקורא יזהה אותו כשיר "בשעה הזרה" (עמ' 109), שעל שמו קרוי הספר. בצידו אף מונח איור של שתי דמויות, האחת לבנה והשנייה שחורה, והן כמתגוששות, כבאות לבטא באופן גרפי את "האני מאמין" של המשורר.

ואמנם, השיר נותן מבע לשני מצבי הנפש המנוגדים, המובעים בשיר. לקיום השחור והאפל, המגולם בשעה הזרה, המיוסרת ומנוכרת ורוויה בתודעת כישלונות חייו ובכאב ובבדידות, ולעומתו הקיום המואר, החי, הפעיל ומפעיל את חושי ומתחייה מחדש. שהוא ביטוי למשאלתו ומאמציו להיאחז בקיום ולמצוא בו משמעות. זו השאיפה להגיע לקיום מואר כדמות הבהירה, על אף היחלשות גופו וכאבי נפשו ב"שעה הזרה", המיוסרת ומנוכרת, כמובע ברכים משירי הספר.

וכך הוא אומר: "ללמוד להזריח אור / בעלוות גופך / להצמיח רקפות / צוחקות / בעלי כאב. / לשאוף להיות / חבוק ומחובק." הדברים אף מתבהרים מכוחו של שיר נוסף, שאף הוא חסר כותרת ומופיע בשולי העטיפה הקדמית, הלא הוא השיר שהקורא יזהה כשיר "מסיכה" (125). כאן כבר נותן המשורר מבע למודעותו לחשיפה המלאה והכואבת שללא מסיכה בשיריו, כי אין בכוחו "להתאפר" או "להחליף פנים" על מנת "לחפות על תוגה המשוקעת בעיניי" כדי שאיש לא יוכל ללעוג לו או לרחם עליו.

הוא אף מעז לקוות כי "באביב" יתחייה, ולו כלפי חוץ, התחיות המסומלת בלבוש מכופתר. אך מניין ישאב את הכוח להתחיות ולמצוא משמעות? משיריו עולה כי רק בכוח המבע השירי, אם לכאב הפיסי ואם לנפשי הרחפים אותו, ורק מכוח הטרנספורמציה של הכאב והאימה למבע המילולי מעניק המשמעות. וכך, בהיעדר הכוח לשנות את המציאות, כשכאב הילדות, כישלון הזוגיות ועתים גם האבהות כמו גם זכר המתים והבדידות מאיימים עליו – השירה החושפת ומתמודדת ישירות ללא מסיכות, בגילו לב ובמבע של אמת, היא ההצלה, ההתגברות, ההיאחזות בקיום כיון שהביטוי למצוקה מקבל משמעות.

ואכן כך נאמר בשיר, "אני כותב שירה" (120), הנכלל אף הוא כקודמיו במדור האחרון של הספר הקרוי "מה כבר נותר", שם המרמז לכך שלא נותר בחייו הרבה לבד מן השירה המחייה – ואשר נכללו בו שירים קצרים אך רבי משמעות, וביניהם שירים ארסופאטיים, כמו גם שירי הגות והכללות ומסקנות על חיי אדם. "אני כותב שירה מפחד החיות / השוכנות בי / הליביאים המשתקפים מתוכי", הוא אומר. יותר מזה, "אני כותב / כדי להרגיש את קול הציפור חולף דרכי". כלומר, מה שדוחף אותו לכתיבת שיר הוא הפחד להתבונן ישירות בייסורי הגוף



הרקע בילדות לתחושת קירבתנו  
לאל מתברר היטב בשירו "בבית הכנסת  
הגדול בנס ציונה", שם נמסר בפירוש  
כמה חשוב היה לו בית כנסת זה בילדותו,  
כאשר סבו היה בו חזן.

והנפש השואגים ועל כן הוא מקור שירתו. אך מהו קול הציפור? זה מתברר בשיר נהדר, החותם את הספר וקריו "אושר", וכך נאמר בו: "האושר מתכרבל חבוי / בכל אחד. / יש היודע להתירו / ולהוציאו מתוכו / יש מי שהוא כמו קול ציפור החולף דרכו."

זהו המשורר, שהאושר אך חולף בו, קצר ומהיר, אך הוא עילאי כקולה של ציפור. כי לרוב שירים נכתבים אצלו "באותיות, בנקודות, בפסיקים" אך נעשים למשפטים ומתחברים "מחוטי הכישלונות" והם מוצבים "בערוגות בדידותי" עד שאפילו הרוח הקלה נושאת אותם כגשם באביב. שהרי כבר הגיע לתחושת ייאוש, כי – "מה כבר נותר / מלבד להתבונן בשמש אביבית / להתבונן במשחקי האל / למי הניח ללכת" ולחוש געגועים להולכים. גם לחוש כי הוא עצמו "נר עייף" ומחכה צייתן "לבוא העת" (131). ואם כך, מה מאפיין את המבע הזה, הרקום מחוטי הכאב? מאלף להיווכח כי תחושת קיומו, הנפשי כמו הפיסי, מועברת בעיקר באמצעות מבע לתחושות הגוף ואיבריו, המגע והריח, הראייה והשמיעה, ואפילו בהקדשת הספר כתוב כי הוא מוקדש "לכל מי שריחו ספוג בבשרי" (ולא, למשל, שחרוט בזיכרוני או בנפשי), כשום שהאידיאל הוא "להיות חבוק ומחובק".

אין תימה שתופעה זו, הנעשית אף בסיס להעברתם של רגשות ומחשבות, מלווה בתחום מטאפורי נוסף הרווח בשירים, באמצעות הטבע הסובב, הצומח והחי, תופעות האקלים ותהליכיו. ומאלף להיווכח כי המטאפורות והדימויים אינם נטולים מן הטבע הנישא ונשגב ורחוק וגדול, או מתהליכים נדירים המתחוללים בו, כמו אסונות או דווקא שפע וטוב, אלא דווקא מזה הזימוימו, המחזורי, הצנוע, החי על ידנו ועימנו, סובב אותנו באירועיו ובתהליכיו.

וכך עולה מן השירים התפיסה כי האדם הוא חלק בטבע הקרוב ובמחזוריותו הרציפה, חלק מהותי ממש, כי אף בו מתרחשים תהליכי צמיחה מכאן ומוות מכאן, אך גם אין הוא יצור נעלה, כי הצניעות מאפינת את גישת היסוד. "עלוות גופי" הוא יאמר כשירצה לתאר צמיחה עצמית והתחדשות, "להצמיח רקפות / צוחקות / בעלי כאב", הוא יאמר, ויבטא בכך את משאלתו להתחיות מאושרת וצנועה.



אפילו פרי נירקב וכמעט נושר מגלם לגביו מעין גבר לפני עירו אחרון ואז זיקפה אחרונה (103). ואז, לפתע, אתה חש כי מאחורי הכאב, תחושת הכישלון, הסרת המסיכה, כאב האובדנים והבדידות, הכמיהה למגע נשי ולקשר עם הקרובים לו – מצוייה בכל זאת איזו הרמוניה המחזקת אותו, זו המצוייה בינו לבין הטבע שמסביבו וייתכן שגם משם הוא שואב כוח, ולשירים זה משווה אופי ייחודי ומרטיט לב.

זה המקום גם להוסיף כי הטבע קרוב אף לאלוהים, למרות שהאל מהווה כתובת אך לעיתים נדירות, אך מן המעט ניכר כי אכן היה חלק בעולמו בילדותו, אף שבבגרותו נותרו אך זיכרונות מאותם ימים. וכך הפנייה לאלוהים לא רק נכרכת בתופעות טבע אלא גם מבטאת התעוררות של אמונה שנתקיימה בילדותו ועתה לעיתים מחזקת אותו. וכך נאמר, למשל, בשיר "תפילה" (19): "אתה היודע לרחם /.../ אתה היודע מנוסת כוכבי / ממשבי מים קדומים / עד רוח ים בלילות," אתה האל, שליט הטבע הממשי והמטאפורי, "עשה שאתפלל אליך / בחיוך ובידיים קלות," בלא זעם וטינה על כאבי ומצוקתי.

לא הוא האיש שישאף להטיח, לזעום, לנקום וגישה נאצלת זו מייחדת אותו. ו"בימי סליחות" (123), לקראת יום הכיפורים ובמיוחד במהלכו ובזיקה לאלה שכבר הלכו לעולמם ובייחוד להוריי המתים, הוא מביע באמצעות גילויים מן הטבע את פחדי יום הכיפורים, שבו נקבע "מי למוות ומי לחיים." אף כי "העץ בחלומי / מביט בי ענוגות" – עולה בו השאלה המתייחסת במרומז לעצמו, "מי יתמיד גם בשנה הבאה / לעלות בשבילי ההר?" והקיטוע שבו אנו מביאים מן השיר – אינו יכול להעביר את העדינות ועומק החוויה.

\*\*\*

בדומה לכך גם ההשלמה עם מצבו מובעת באמצעות הזיקה לטבע, כמו בשיר החזק והמרשים שכבר הבאנו ממנו, "מה כבר נותר" (131), כשמתברר לו כי נותר לו רק להתחמם בשמש אביב ואז "להתבונן במשחקי האל / למי הניח ללכת" ולהודות בגעגוע העז למתים שהוא מעלה בנפשו כשהוא עצמו מחכה צייתן "לבוא העת". הרקע בילדות לתחושת קירבתו לאל מתברר היטב בשיר "בבית הכנסת הגדול בנס ציונה" (56), שם נמסר בפירוט כמה חשוב היה בית כנסת זה בילדותו, כאשר סבו היה בו חזן.

על רקע זה ועל רקע החשיפה העצמית ללא כל ייפוי "ואיפור", מתבררת יותר ויותר הפואטיקה המונחת בבסיסם של השירים. ברור היטב, כי אין הוא מתכוון לחדש חידושים "מסעירים" וגדולים על מנת שיעוררו תגובות עזות. לא זו דרכו ואף לא זו השירה המוערכת עליו. הצניעות, הפשטות, הכנות, המקוריות במבע השירי והאנושיות, הן סגולותיה של שירה טובה, גדולה. אין פלא ששלוש המשוררות הנערצות עליו, כמוכע במפורש השירים, הן רחל, "לאה גולדברג הגדולה" (195) ואף ש. שפרה (116), שלושתן חידשו ללא ספק אך לא הלכו, לפחות במוצהר, במיבנה השירי בגדולות דווקא כך יצרו, להבנתו, פניני שירה ששורדות מעבר לזמנו. לאור אידאל זה הוא מבקש ליצור שירים קצרים אך מלוטשים, ליריים ואנושיים וקרובים ללב, בהירים וחושפי אמת, כשיח עם נפשו החותרת להבין בכוח הביטוי השירי את עצמה ואכן, שיריו מפעימים בכנותם ובמיבנם.

## השירה המעודנת והיפה של רון גרא, בעצם החשיפה ובמבע השירי המתומצת, מעבירה גם עולם ערכי שיש בו חמלה על החלש והכואב.

ואולי קשורה בכך תופעה נוספת ומעניינת, וכוונתי לכך שמעטות למדי הן הרמיזות בשיריו של רון גרא למקורות קדומים, ובייחוד יהודיים ולא כל שכן לתנ"ך. שהרי הוא גדל בסביבה מסורתית ולאחר מכן היה מורה במשך שנים רבות בתיכון – לספרות, ללשון ולתנ"ך (מה שאינו מופיע, כמובן, על כריכת הספר) ואף היה מנהל בתי ספר, וההימנעות היחסית מרמיזות כסיוע להעמקת המשמעויות ודאי אינה נובעת ממיעוט הידע או ממקומם של המקורות השונים בעולמו הרוחני. ואם כך, מהו הטעם לתופעה זו?

להבנתי, ניתן לשער שכך נהג על מנת שלא לפגוע בצלילות השיר ובמבע האישי והכנה, ועל מנת שלא תהיה בשיריו התיימרות לשליטה באופקים נרחבים ובמרחבים תרבותיים או אפילו במלאכותיות. למשל, רמיזה נדירה מופיעה בשיר הקצר והמרוכז עד כאב, "מפנים ומחוץ" (100) אך תפקידה הוא לסיוע להעצמת כאב הנפילה הסופית והמוכרת ללא כל אפשרות להימלט, במבע קצר מאוד ומרוכז עד כדי יצירת מיקצב של נפילה. שהרי לשם כך הוא קוטע את מבנה הפסוק המקראי ויוצר תחושת נפילה. וכך נאמר בשיר: "כאשר ינוס מפני / ופגעו / וסמך ידו / ונפל."

נכון, ברקע מהדהד פסוקו של הנביא עמוס, פרק ה', י"ט: "כאשר ינוס איש מפני הארי ופגעו הדוב ובא הבית וסמך ידו על הקיר ונשכו הנחש." והלא גרא הצהיר על פחדו מן "הלביאים" ושאר "חיות" מאיימות גם כאשר הגוף והנפש מתחזים ליציבים. אלא שלא ניגדר לכאן אפקט של נבואה אלא של ייאוש וחוסר תקווה.

תפיסה זו עולה בבליטות בשיריו הנסמך במפורש על שירה של לאה גולדברג ואפילו מביא שורה ממנו: "איכה תוכל ציפור יחידה / לשאת את כל השמיים?" וממנו עובר לאדם "שבמלוא אוניו עסק כל חייו בספורט / להבקיע כדור שמש / לראות מן הרקיע / את פני המים" והיה אז, כנרמז, כציפור המגביה עוף. אך היום "כנפיו רפות" ו"שלמותו שבורה" (105). ודומה, פסוקה של לאה גולדברג בא להעניק נקודת פתיחה נהדרת לחזון אישי הצומח ומפליג ממנה.

עם זאת, מפתיעה את הקורא ההשלמה המודעת עם "השעה הזרה", השלמה, שלמען האמת די מזעזעת את הקורא כשהוא מגיע לקריאת ההודייה אפילו על רגעי כאב שקדם להם מעט אושר ואבד: "כאשר האהבה האחרונה שמטה / הרגע בו שמטה / אזכור בתודה" (133). כי כל החיים, כך הוא מסכם לעצמו בייאוש, הם רק "טיקים מיוזעים באמצע" ואין ברירה אלא לקבל את הכאב בשלווה כי אי אפשר לעזובו (114). שהרי אמרנו, אין הוא מן הזועקים וזועמים. על כן, כמה נהדר הוא רגע נדיר של התחיות ועדנה וקליטת שחוק ילדים (112), התגברות על תחושת היסוד של כאבי הגוף והנפש.

לאור הדברים הללו לא נתפלא לגלות כי המדור הראשון, היפה והרגיש, מוקדש דווקא אלה שהלכו ממנו, למתים, מתוך תחושה כי "אני בית עלמין קטן", הנושא את זיכרם של המתים שנגעו בחייו ובנשמתו.

וכמה יפה הוא שירו על הליכת ה"את" (האם, כמדומה), אליה הוא פונה, כי "הכל קרם בבהלה / עם לכתך" כיוון שכל המראות הגדולים, הנופים והטעמים, קולות הציפורים ואפילו האהבות הכול חלף דרכה "כשטיילת בסמטאות החיים". עתה לא נותרה אלא בדידות "ורק הרוח רוחשת / שמך לפעמים."

הטבע כמשמר הזיכרון מופיע גם בשיר "ארבעה אלה נפלאו ממני", שבכותרתו רמיזה לפסוק ממשלי ("שלושה אלה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתים. דרך הנשר בשמיים, דרך נחש עלי צור, דרך אנייה בלב ים, ודרך גבר בעלמה" (פרק ל' 20-18)). רמיזה זו להמחיש את כאב אובדנם של ארבעת המופלאים, ארבע דמויות מופלאות בייחודן שנגעו בנפשו, ואשר – כמו בפסוק – תכונותיהן ופועלן נתקיימו כביכול בניגוד לחוקי הטבע הגלויים, וכך גם זיכרם, כי לאחר מותם "הילתם בשתיקתם" והם נשמעים לו מתוך הים ההומה ומתוך המחשך והאור, ומכל פרח הם "משוררים באוזניי". מתיאורן אף עולה הערכתו של גרא לערכי המאבק על האמת, על הבריאות, לחיזוק הרוח ולאצילות הנפש, שכולן כרוכות בצניעות ובנתינה לזולת. אין תימה, שהוא מקונן על זו ש"נשמתי היתה פתוחה בפניה" באמון מלא – וכפי שנראה אין כאב גדול מבגידה באימון מצד מי שהוא נחשף בפניו – ולכן כאשר "כנפיה פרשה / נשמתי תלין למרגלותיה" אבל משהלכה "מצולות חיי עפו / עימה כאדרת תפארת."

אמנם שוב היה עליו לשאתן לבדו אבל עתה הן צנחו ברכות "על מיפתן הים" כשהן רכות ונקיות יותר (15). כך, עם הקריאה, עולה ההבנה לכמיהתו, שהזכרנו לעיל, להתפלל לאל "בחיור / ובידיים קלות", בלא טרוניות וטענות. ואכן, אין מעין אלו בשיריו. לא זעקה אף לא הטחה וכעס אלא במקרה נדיר.

\*\*\*

יש לציין, כי אף שבמדור הבא, "על בהונות", מתרחש מעבר מן המתים אל החיים, כולו מוקדש לשברון החיים בבית ובזוגיות, עד ש"גופי מתפורר כמלט / על ברכי קוהלת." מרבית השירים קצרים, מזוקקים וכואבים, אבל באריכות יחסית הוא מקונן על הכפפת ישותו לבת זוגו מרגע שהפעילה עליו מניפולציה סמלית הקשורה בקניית סוודר, והוא נכנע ("צווארון גולף", 29). הוא כותב על מיטת הייסורים ואובדן הדרך ובבדידותו מנסה אפילו להיאחז באלוהים (42), אך "כעת דומה כי רק צילי מפנה ראשו אליי / רץ עימי ומשתרך / לפנים ולאחור" (39), כי "יש מי שמחולל בין חלונות ומוארים / בין מצילות פעמונים", אבל "יש מי שנשאר עם הדממה (...). בתחושת אימה כותב שירים" (49) ואין ספק, בניגוד לרושם הראשון, יש אומץ רב וכוח פנימי בהפניית המבט ישירות אל האימה.

בהקשר זה מעניין לבחון את המדור "בחצר ילדותי" (74-47), שעשוי לספק מעין מצע לחוויות בגרותו. לא נוכל להאיר את המדור כולו אך נציין כי המבט השירי מופנה לאימו ולאביו וליחסיו עימם בילדותו, וההתמודדות השירית המעודנת והכנה מכוונת גם לאחיו

שחלה ומת, לאופן קיומו שלו בילדותו (כליצן...) ו"ראשי אף תפוח זיכרונות על סבי וסבתי / ושני דודי שלא היכרתי," כשבתוך כל אלה "אני צולל."

ומעניין מאוד שבתוך מדור זה עצמו חל מעבר חד לזמן ההווה, לנכדיו, לנכדו יואב ולנכדתו רונה, שהוא שופע אהבה להם, ואף לבתו שיחסייהם מורכבים, כמו אוחדו בליבו כל חלקי משפחתו. וכל אלה בעין פקוחה, בחשיפה אמיצה, ובאהבה עמוקה המלווה בחשבון נפש. גישה פקוחת עין ואמיצה מעין זו מלווה במיוחד את המדור "בת הצליל שלך" (77-92) שנושאו הזוגיות הסבוכה. בשיר שהעניק את כותרתו למדור כולו נבנה סיפור של התמסרות מוחלטת לבת הזוג, אפילו לבת הצליל של מהותה, לרצונותיה הקלים ביותר, עד ש"זלזלתי השתרגו בגעגועים / עד תום." אלא שבהענקה עצמית זו חשף את עצמו לפגיעה אנושה, נותר ללא "שריון" ומשנפגע הוא מתכנס בפנימיותו וזונח אותה והפעם, באופן יוצא מן הכלל, מאחל לה סבל: "עתה על אבן תוכלי / להניח ראשך / ולמרר בבכי," הוא כבר לא יהיה שם. ולמרות שתמיד מבעו השירי מאופק ומרוסן ומובע בדרכי עקיפין מטאפוריות, הרי שבראש השיר, הנזקק אף הוא למטאפורת הסלע, "על סלעי געש", הוא מטיח גם כאן בכאב בזה ש"היגשתי לך ערגה / טעונה באהבה" אך היא "ש"כיבתה" אותו "בידיך האזוביות", וכמו הניחה אותו על סלע רותח וגועש. האבן צורבת בבשרו, במילותיה אין אמת ולא נותר לו אלא להמתין לגשם המצנן. מתברר שכאב האכזבה והפגיעה באמון באהבה מביא לשבירת האיפוק. בראש השיר אף מופיע כמוטו הפסוק הידוע משיר השירים, שבו רעייתי היא "כשושנה בין החוחים", והגשם היה וכבר חלף לו כניגוד בוטה לשירי אכזבתו מזו שהיתה נערצת עליו ובגדה באמונו.

\*\*\*

יפה ונוגע ללב במיוחד הוא השיר "כמיהה", המבטא כמיהה למראה ולמגע של גוף אישה במיטתו. והוא כמיהה לא מתוך סערת תאוות אלא כ"שיחת גוף בגוף" כמגע גופני הנעשה נפשי, ואילו היום, כך נאמר בשיר סמוך, "הגוף בבולאיו / בעלבון ימיו". אכן, פעם "נסערנו תמימים" אך היום נשארת רק "אנקה מעבר לסוף". אכן, שירי אהבה כנים ועמוקים אלא שאכזבה בצידם וגעגועים ליופי ורגש ולכל שאבד (82). וכמובן, מעניין לגלות כי הערצה לאישה מסתתרת בכל אלה. למשל, הערצה "למראה גופך התמיר" המעורר את גופו הכואב, כאשר על אף מבטה הבורח ממבט ישיר הוא מעריך את העובדה כי "את לא מאפשרת לאיש / לפרוש על חמוקייך / שטר קניין."

דומה, הנשים היום היו רואות בו גבר "פמיניסטי", לדוגמה, כשבדימויים מתחום השיט בים והטבע בכללו – למשל, ששער אישה ימתח את "מפרשיו" (91) – הוא מרמז למגע מיני אך הכול בעדינות מטאפורית ודווקא משום שהוא רואה באישה יישות אוטונומית וחזקה. וכך הוא פונה ל"אישה נבונה" שתפתח את ליבה לאהבה, תתיר את אזיקי נפשה ותיתן "לגוף האהבה" להיכנס "מואר במנורתך" (92). יש אפוא תקווה וחיים ותאוה בצד הכאב, החולשה וזיכרון העבר. והשירה המעודנת והיפה של רון גרא, בעצם החשיפה ובמבע השירי המתומצת, מעבירה גם עולם ערכי שיש בו חמלה על החלש והכואב, צניעות ואהבה ופשטות, ראיית האדם כחלק בטבע ובתהליכו, נאמנות למקום שבאת ממנו ויכולת התגברות בכוח השירה המעניקה משמעת.

# מי זמי בג

**הגית אדלר** – דוקטורנטית בבית הספר ללימודי התרבות באוניברסיטת תל אביב, מציעה בעבודת המחקר שלה נקודת מבט חדשה על דמות האישה ויחסיה עם הגבר בנובלות וברומנים של עמליה כהנא-כרמון.

**ד"ר רבקה אילון** – משוררת וחוקרת. למדה ספרות ומקרא באוניברסיטת תל אביב ובעלת תואר שני ושלישי מהחוג לספרות משווה באוניברסיטת בר-אילן. עסקה בהוראה בבית-ספר תיכון ומלמדת במכללת לוינסקי. מתגוררת בכפר-סבא. באחרונה ראה אור ספר שיריה השישי **דיבור עם ילדה**.

**יערה בן-דוד** – משוררת, מבקרת ואמנית. בקרוב יתפרסם ספרה ה-10. שיריה תורגמו וראו אור בעולם. זכתה בפרסים, לרבות פרס רה"מ, פרס טשרניחובסקי וציון לשבח בפרס ברנר. מציגה תערוכות קולאז' ומופיעה כזמרת.

**ד"ר יגאל בן-נון** – בעל שני תארי דוקטור בהיסטוריוגרפיה של המקרא ובהיסטוריה מודרנית. לימד באוניברסיטת סורבון שבפריז. מאמריו פורסמו במיטב כתבי העת המחקריים ברחבי העולם.

**רינה בשן** – משוררת ומורה. שני ספרי שיריה: **במראה מודדת תסריטים** (2004) ו**הצד השני של הירח** (2009).

**ד"ר ארנה גולן** – סופרת, חוקרת ומרצה לספרות עברית באוניברסיטה. העברית, האוניברסיטה הפתוחה, ומכללת לוינסקי. פרסמה מאמרים רבים וערכה אנתולוגיות.

**פרופ' נורית גוברין** – סופרת, חוקרת ספרות ופרופ' אמריטה באוניברסיטת ת"א. מובילה בחקר הספרות העברית והוראתה, וזכתה בפרסים ופרסומים מחקריים וספרים רבים, בהם מונוגרפיות על גרשון שופמן, דבורה בארון ואהרן מגד.

**מרלני וניג** – משוררת, תסריטאית, מרצה, חוקרת ומבקרת קולנוע. ישראלי חרדי, דוקטורנטית באוניברסיטה העברית. פרסמה שני ספרי שירה בהוצאת ספרא, **פאניקה בסגנון חופשי ואז מה היה לנו פה**.

**רן יגיל** – משורר, סופר ומבקר ספרות. עורך שותף של כתב העת **עמדה**, ובעל טורי שירה בעיתונים שונים. כתב שבעה ספרים וערך מספר אנתולוגיות של סיפורים.

**יוסי יזרעאלי** – יוצר רב תחומי שהשפיע רבות על התאטרון הישראלי; במאי, מחזאי, שחקן תאטרון, משורר, ופרופסור באוניברסיטת תל אביב. פרסם את הרומן: **המשורר השמיני**. ותשעה ספרי שירה. בקרוב יופיע ספר שיריו העשירי בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

**שמעון לוי** – פרופ' אמריטוס בחוג לתאטרון באוניברסיטת ת"א. היה ראש החוג בשנים 2005-2000 פרסם כעשרה ספרים, עשרות מאמרים בעברית, אנגלית וגרמנית, תרגם עשרות מחזות, וכתב מאות כתבות וביקורות תיאטרון. מייסד ועורך הוצאת אסף/מחזות.

**אילן לוי לזין** – מתגורר בתל אביב. עוסק במיתוג. כותב את ספרו הראשון.

**עדינה מור חיים** – משוררת, מבקרת שירה, ועורכת. בעלת תואר ראשון בספרות ותיאטרון מאוניברסיטת תל אביב. פרסמה שבעה ספרי שירה ועיון ומאמרים רבים.

**דורין מרגלית** – מוסיקאית מיסטית ומשוררת. פרסמה ב-2017 את ספרה הראשון **סנפלינג לכהול הזקן**, מבחר מסות על מוסיקה ושירה ועל דמויות בספרות העברית.

**ד"ר רות נצר** – פסיכולוגית קלינית, אנליטיקאית יונגיאנית מדריכה בכירה. מלמדת במכללת סמינר הקבוצים, ובהכשרות היונגיאניות בארץ. אמנית וחוקרת ספרות וקולנוע. פרסמה מאמרים רבים, שמונה ספרי עיון, ספר פרוזה, 11 ספרי שירה, זכתה במענקי הוצאה לאור וב-5 פרסים ספרותיים. רשימתה כאן פורסמה לראשונה בכתב העת מאזניים, אוקטובר 1985.

**רוני סומק** – משורר ואמן מוערך. שיריו העבריים ראו אור ב-42 שפות. זכה בפרס למפעל חיים ע"ש אריק איינשטיין.

**חיים ספטי** – שיריו, סיפוריו, מאמריו ומסותיו פורסמו בכתבי-עת רבים. פרסם שלושה ספרי שירה בהוצאת "כרמל". ספרו הראשון זכה במענק מ"קרן עמו"ס".

**ד"ר דנה פריבך-הפך** – סופרת עורכת וחוקרת. פרסמה מחקרים בפילוסופיה, ספרות ומשפט, ספר עיון – חסד חילוני, וספר סיפורים **דולפינים בקרית גת**. זכתה בפרס איגוד הסופרים.

**ציפי שחריר** – סופרת, משוררת, עורכת ותסריטאית, עם רוזמה של 33 ספרים ועוד היד נטויה. זוכת פרסים יוקרתיים על ספריה. עורכת לשעבר של כתב העת "מאזניים". לפני שנה יצא ספר שיריה ה-13 **מעגל המתופפות** (ספרא).

**פרופ' (אמריטה) זיהה שמיר** – לשעבר ראש בית הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל אביב. מרצה במרכז הבינתחומי בהרצליה. חיברה למעלה משלושים ספרי מחקר ותרגמה את סונטות שייקספיר. באחרונה ראה אור ספרה **ורד לאמיליה**.

# ספרים חדשים בהוצאת ספרא

## מגן שאול



### אוסף סיפורים מאת מיכאל רייך

מגן-שאול הוא צמד מלים נדיר למדי בעברית המדוברת, אף כי אינו זר לה. אחרי הכול זהו שמו של מושב הממוקם למרגלות הגלבוע, והוא לקוח מקינת דוד על שאול המופיעה בספר שמואל: "הָרַי בְּגִלְבֹּעַ אֶל טַל וְאֶל מְטָר עֲלֵיכֶם וְשִׁדְי תְרוֹמֹת פִּי שָׁם נִגְעַל מִגֵּן גְּבוּרִים מִגֵּן שָׁאוּל כְּלִי מְשִׁיחַ בְּשִׁמֹן". אחרי מגן שאול תר בהר הגלבוע הארכיאולוג יהושע פוליטי, חבר ותיק באחד הקיבוצים בעמק יזרעאל. אין ספק: היה מגן כזה, וגם המקום שבו הוא טמון ידוע לכל הקורא בספר שמואל. גילויו יהיה תגלית שאין דומה לה בחקר הארכיאולוגי של ארץ ישראל, ועדות ניצחת לקשרי העם עם מולדתו. האם יגשים הארכיאולוג פוליטי את משימת חייו, ואם לא - האם ילמד להשלים עם כישלונו?

"מגן שאול" הוא אחד משבעת הסיפורים המרתקים של מיכאל רייך, שקובצו בספר זה, ורובם מתרחשים ביישובים בעמק יזרעאל, לא עוד מקומם של החלוצים הנערצים, מייבשי הביצות וחולי הקדחת, אלא אנשים של יום שרובם נולדו כאן והם מתמודדים בנחישות בעידון ובשום שכל עם ימות החולין וההוויה הלא הרואית של חייהם.

## ספרות הילדים החרדית



### מאת ד"ר אסתר מלחי

ד"ר אסתר מלחי משרטטת קווים להגדרתו של ז'אנר ספרות הילדים החרדית ומשתמשת בכלי המחקר. היא מתארת את הגורמים לצמיחתו, את המאפיינים הפואטיים שלו (תבניות סיפוריות וסגנונות כתיבה) ואת התמטיקה הייחודית שלו (נושאים ותכנים).

מקום מרכזי מוקדש לדיון בקשר שבין ספרות הילדים לחברה החרדית שבתוכה היא צומחת, ומובהר השיח המטלטל שביניהן: בין מסורת לחידוש, בין רצף לתמורה, כשההתמקדות היא בגורמים החברתיים החוץ ספרותיים המתרחשים בחברה החרדית בשנות האלפיים, כפי שהם באים לידי ביטוי בספרות הילדים של שנים אלה.

ספרות הילדים החרדית, כז'אנר בעל ייחוד משלו, עדיין לא נחקרה מבחינת תהליך היווצרותה, מחברת הספר, ד"ר אסתר מלחי - ילידת

הארץ. רכשה את השכלתה האקדמית באוניברסיטת בר אילן. תחומי התמחותה - בספרות הילדים ובעולמה של שירת הקודש (פיוט), שימשה כמרצה במכללות "אורות ישראל" באלקנה, ו"במכללה ירושלים" בבית וגן, ירושלים.

## ספרא בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל

רחוב קרליבך 10 תל אביב, ת.ד. 51959. טל. 03-6950019  
פייסבוק "ידידי איגוד הסופרים" | [igudil@gmail.com](mailto:igudil@gmail.com)



# ספרים חדשים בהוצאת ספרא

## מגן שאול



### אוסף סיפורים מאת מיכאל רייך

מגן-שאול הוא צמד מלים נדיד למדי בעברית המדוברת, אף כי אינו זר לה. אחרי הכול זהו שמו של מושב הממוקם למרגלות הגלבוע, והוא לקוח מקינת דוד על שאול המופיעה בספר שמואל: "הָרִי בְּגִלְבֹּעַ אֶל טַל וְאֶל מָטָר עֲלֵיכֶם וְשָׁרֵי תְרוֹמֹתַי כִּי שָׁם נִגְעַל מָגֵן גִּבּוֹרִים מָגֵן שָׁאוּל בְּלִי מְשִׁיחַ בְּשָׁמֶן." אחרי מגן שאול תר בהוד הגלבוע הארכיאולוג יהושע פוליטי, חבר ותיק באחד הקיבוצים בעמק יזרעאל. אין ספק; היה מגן כזה, וגם המקום שבו הוא טמון ידוע לכל הקורא בספר שמואל. גילויו יהיה תגלית שאין דומה לה בחקר הארכיאולוגי של ארץ ישראל, ועדות ניצחת לקשרי העם עם מולדתו. האם יגשים הארכיאולוג פוליטי את משימת חייו, ואם לא - האם ילמד להשלים עם כישלונו?

"מגן שאול" הוא אחד משבעת הסיפורים המרתקים של מיכאל רייך, שקובצו בספר זה, ורובם מתרחשים ביישובים בעמק יזרעאל, לא עוד מקומם של החלוצים הנערצים, מייבשי הביצות וחולי הקדחת, אלא אנשים של יום יום, שרובם נולדו כאן והם מתמודדים בנחישות בעידון ובשום שכל עם ימות החולין והרווייה הלא הרואית של חייהם.

## ספרות הילדים החרדית

### מאת ד"ר אסתר מלחי

ד"ר אסתר מלחי משרטטת קווים להגדרתו של ז'אנר ספרות הילדים החרדית ומשתמשת בכלי המחקר. היא מתארת את הגורמים לצמיחתו, את המאפיינים הפואטיים שלו (תבניות סיפוריות וסגנונות כתיבה) ואת התמטיקה הייחודית שלו (נושאים ותכנים).

מקום מרכזי מוקדש לדיון בקשר שבין ספרות הילדים לחברה החרדית שבתוכה היא צומחת, ומובהר השיח המטלטל שביניהן; בין מסורת לחידוש, בין רצף לתמורה, כשההתמקדות היא בגורמים החברתיים החוץ ספרותיים המתרחשים בחברה החרדית בשנות האלפיים, כפי שהם באים לידי ביטוי בספרות הילדים של שנים אלה.

ספרות הילדים החרדית, כז'אנר בעל ייחוד משלו, עדיין לא נחקרה מבחינת תהליך היווצרותה, מחברת הספר, ד"ר אסתר מלחי - ילידת

הארץ, רכשה את השכלתה האקדמית באוניברסיטת בר אילן, תחומי התמחותה - בספרות הילדים ובעולמה של שירת הקודש (פיוט). שימשה כמרצה במכללות "אורות ישראל" באלקנה, ו"במכללה ירושלים" בבית וגן, ירושלים.

## ספרא בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל

רחוב קרליבך 10 תל אביב, ת.ד. 51959. טל. 03-6950019  
ג'יידיל@ג'יידיל.קוֹם | "ג'יידיל" הסופרים | gitudil@gmail.com



איגוד כללי של סופרים בישראל  
الرابطة العامة للادباء والكتاب في إسرائيل  
General Union of Writers

# פסטיבל גג לספרות בסינמטק תל-אביב שלושה ימים (11-13 ביולי) תשעה אירועים: סיפורת, שירה, עיון, מוסיקה

**א. ב. יהושע, חיים באר - על מחויבות הסופר לחברה ועל ספריהם החדשים**  
ישוחחו אתם: פרופ' ניצה בן דב, ד"ר יצחק הררי, אבי גיל, ד"ר משה גרנות.

## קוראים שירה

רוני סומק, ציפי שחרוד, נויט בראל, אשר רייך, מאיה בוז'נו, מיא שם-אור, יוסי אלפי, עמית מאוטנר, יערה בן-דוד, שולמית אפפל, ליליאן דבי גורי, פרופ' פארוק מואסי, עדינה מור-חיים, אילן רובין.

**על דאבדין ולא משתכחין - פרידה מעמוס עוז ומעמליה כהנא-כרמון ז"ל**  
פרופ' שמעון לוי, פרופ' נורית גוברין, ד"ר דנה חפץ, פרופ' אברהם בלבן.

## ספרות נשמה אמונית

שהרה בלאו, מירון ח. איזקסון, מרלין וניג, חיה אסתר, שולמית חוה הלוי, שפרה ריפקין, גילי דנון.

**לדבר בשני קולות - משוררים יוצרי שירה בשתי שפות או מתרגמים לעברית**  
פרופ' גד קינר קיסנינגר, מרגלית מתתיהו, פרופ' קרן גוט אלקלעי, פואז חוסיין, נהוראי מ. שטרית, ברכה רוזנפלד.

**מי קובע את הקאנון שלנו? - ד"ר יגאל בן-נון, רן יגיל, ד"ר בלהה בלום.**

**ספרות ילדים ישראלית - מיכל סנונית, יהודה אטלס ופוצ'ו.**

**קריאה בימתית של שירה בבימוי שמעון לוי, בביצוע: גד קינר קיסנינגר, שרון מימון לוי ונטע נדב**  
מחזור סונטות של שקספיר בתרגום זיוה שמיר, וסיוד באזור האסור של חיים נגיד.

**מוסיקה: יסמין אבן, ירונה כספי, דורין מרגלית, עומר מושקוביץ, אסי מסקין, סיון עמרן.**  
מנחים: פרופ' גד קינר קיסנינגר, ציפי שחרוד.

igudil@gmail.com | 03-6950019 | נוספים לפרטים  
עלות כרטיס לאירוע: 20 | שו רכישה בקופות הסינמטק  
כניסה חינם לחברי איגוד כללי של סופרים בישראל ולמנויי הסינמטק  
בתמיכת מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט



מחיר מומלץ 45 ש"ח | נדפס ב- 2018

