מִטַּעַם 15

כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית

ספטמבר 2008

עורך יצחק לאור **מערכת** נביל ארמלי, קרן דותן, סיגל פרלמן, דפנה רוזנבליט, גיא רון־גלבע **רכז מערכת** יואב רוזן

MITA'AM

A Review of Literature

and Radical Thought

◈

Edited by Yitzhak Laor

مطّــا عَم

مِجلّة للأدب

والفكر الراديكالي

المحرر

يِتسحاك لاؤور

יוצא לאור על ידי עמותת "השכמה", למען טיפוח כתיבה ביקורתית וחשיבה מעוררת (ע"ר) 580433795.

תודות למלכה ליטווין, פטסי לנדא, מימי סלע, גיורא רוזן

תודה מיוחדת לקרן לנדא

על העטיפה ובגוף החוברת עבודות של האמנית יעל ורטהיים

עימוד: אירית עמית

כתובת מזכירות המערכת: admin@mitaam.co.il

כתובת למשלוח כתבי יד רק בדואר אלקטרוני: info@mitaam.co.il

(נא לכלול את שם המחבר בשם הקובץ ובגוף הטקסט; נא לציין את הדואר האלקטרוני בגוף הטקסט)

כתובת המערכת: ת.ד. 241 05, תל אביב 61240

טלפון 050-6371242

פקס 03-6441427

כתובת למשלוח המחאות לפקודת "השכמה": בנק הפועלים, סניף מס' 681, מ"ח 391855.

תוכן העניינים

מֻחַמָּד אַלמאע'וט	5	שארית בשר [שיר], מערבית דניאל בהר
פאול צלאן	7	תשעה שירים, מגרמנית שמעון זנדבנק
יורם נסלבסקי	11	שני סיפורים
דנה לובינסקי	13	אותות [שיר]
חנה ארנדט	16	נבוכותיהן של 'זכויות האדם' [פרק], מאנגלית עדית זרטל
יצחק מלמד	31	בין קדיש לקדיש [שירים]
תמר גטר	34	רוגטקה [סיפור]
יעקב ביטון	53	ארבעה שירים
שמואל שוחט	56	נסיעה לירושלים [שיר]
יונתן סואן	58	ארבעה שירים
א"ל ויצמן	60	ללכת דרך קירות [מסה], מאנגלית איה ברויר
עמוס קושניר	88	שני שירים
דוד לוין	91	לפעמים אצבעות ידך [שירים]
יצחק לאור	93	השיח של האדון ומות השירה, המקרה של אבידן [מסה]
חדוה הרכבי	114	לייקה, כלבה שוטרפה נפשה [שיר]
אודי לזר	117	הניאנדרתל עם מכונת הכתיבה [שיר]
מישל פוקו	119	הכליאה הגדולה, מצרפתית חיים דעואל לוסקי וענת מטר
חיים דעואל לוסקי וענת מטר	122	על הוויכוח בין פוקו לדרידה [מסה פילוסופית]
נוית בראל	140	שני שירים
עירית כץ	141	שקופה [שיר]
טל ניצן	142	שני שירים
אלפרד דֶבְּלִין	143	ברלין, אלכסנדרפלאץ [קטעים מרומן], מגרמנית ניצה בן ארי
ולטר בנימין	156	על ברלין, אלכסנדרפלאץ [מסה], מגרמנית לאה מור
ריינר ורנר פסבינדר	162	ערי האדם ושמתו, [על ברלין, אלכסנדרפלאץ], מגרמנית עובל קולינר
איאן בורומה	170	פסבינדר מביים את דֶבְּלִין, מאנגלית קרן דותן
מאיר ויזלטיר	180	תגובה
המשתתפים בחוברת	185	

מֶחַמָּד אַלמאע׳וט

שארית בשר

אֲנִי, שֶׁלֹּא נֶהֱרַגְתִּי עַד עַכְשָׁו
בְּמִלְחָמוֹת אוֹ בִּרְעִידוֹת אֲדָמָה אוֹ בִּתְאוּנוֹת דְּרָכִים
מַה אֶעֱשֶׂה בְּחַיַּי?
בַּשָּׁנִים הַלָּלוּ, הַגּוֹעֲשׁוֹת מוּלִי
כְּגַלֵּי־יָם מוּל חֲסִידָה
אַחֲרֵי שֶׁשּׁוֹשַׁנַּת מִלּוֹתַי
אָבְדָה עִם הַמִּכְתָּבִים וּבַקָּשׁוֹת הַחֲנִינָה
וַעֲתִידִי שֶׁרְטַט
כְּמוֹ בַּרְזֶל מְשֻׁרְבָּט עַל לוּחַ בֵּית־סֵפֶר
הַאִם אָעֵז לְבַטֵּא אֶת חֲלוֹמוֹתַי
כְּעִוֵּר, בִּלְחִישָׁה וּבְמִשּׁוּשׁ?
אוֹ שֶׁמָּא אֶתֵּן לָהֶם לִזְלֹף עַל דָּפְנוֹת רָאשִׁי
כְּמוֹ שָׁרָף נוֹזֵל עַל גִּזְעֵי הָעֵצִים הַטְּרוֹפִּיִּים?
הוֹ, חֲלוֹנוֹתַי
מְעַט אֲוִיר־יְעָרוֹת אֲבַקֵּשׁ
אֲנִי נֶחְנָק
רֵאוֹתַי, כְּעֵינֵי יָתוֹם,
בּוֹלְטוֹת מִתּוֹךְ חָזִי
וְקוֹלִי תּוֹעֶה כְּרַעַם
בְּלִי דּוֹר־עָתִיד לָשִׁיר לוֹ
אוֹ פֶּה קָדוֹם לַחְזֹר אֵלָיו
אָנָּא, בַּנָּאִים, תִּמְכוּ בִּי בְּאֶבֶן –
כְּחוֹמוֹת אֲשֶׁר בְּהוֹנָאָה עֶרְבְּבָה יְצִיקָתָן
אֲנִי נִסְדָּק

6 מָחַמָּד אַלמאע׳וט

מִתְמוֹטֵט
כְּפִסְגוֹת הַשֶּׁלֶג תַּחַת שֶׁמֶשׁ אֲבִיבִית
הָהּ
לוּ רַק הִתְחַלְּפָה הַמּוֹלֶדֶת
כְּמוֹ שֶׁמִּתְחַלְּפוֹת רַקְדָּנִיּוֹת בְּמוֹעֲדוֹן לַיְלָה

מערבית דניאל בהר

פאול צלאן

תשעה שירים

כָּל אֶבֶן שֶׁלֹּא תָּרִים –
אַתָּה חוֹשֵׁף
אֶת הַזִּקּוּקִים לְמַחֲסֵה הָאֲבָנִים:
עֵירֻמִּים,
הֵם שָׁבִים לִמְלֶאכֶת הַשְּׁזִירָה.

כָּל עֵץ שֶׁלֹּא תִּכְרֹת –
אַתָּה בּוֹנֶה
אֶת יְצוּעַ הָעֵץ, עָלָיו
יָשׁוּבוּ יֵאָסְפוּ הַנְּשָׁמוֹת,
כְּאִלּוּ לֹא נִטַּלְטֵל
גַּם הָעִדָּן
הַזֶּה.

כָּל מִלָּה שֶׁלֹּא תֹּאמַר –
אַתָּה אוֹמֵר תּוֹדָה
לָרָקָב.

(מתוך "מסף אל סף")

עין הזמן

הִנֵּהִי עֵין הַזְּמַן:
מַפְזִילָה מַבָּט
תַּחַת גַּבַּת־עַיִן בַּת שִׁבְעָה גְּוָנִים.
עַפְעַפָּהּ רָחוּץ לֶהָבוֹת,

דִּמְעָתָהּ קִיטוֹר.

הַכּוֹכָב הָעִוֵּר מִתְעוֹפֵף לִקְרָאתָהּ
וְנָמֵס בְּלַהַט רִיסֶיהָ:
חֹם מִשְׁתָּרֵר בָּעוֹלָם
וְהַמֵּתִים
מַעֲלִים נִצָּה וּפוֹרְחִים.

(מתוך "מסף אל סף")

*

הִתְעַוֵּר עוֹד הַיּוֹם:
גַּם הַנֶּצַח מָלֵא עֵינַיִם –
בּוֹ
טוֹבֵעַ מַה שֶּׁסִּיַּע לַמִּלִּים לָלֶכֶת
בַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּאוּ,
בּוֹ
דּוֹעֵךְ מַה שֶּׁתָּלַשׁ גַּם אוֹתְךָ מִן
הַשָּׂפָה בִּתְנוּעָה
שֶׁהִנַּחְתָּ לָהּ לְהִתְרַחֵשׁ כְּ
רִקּוּד שְׁתֵּי מִלִּים שֶׁכֻּלּוֹ
סְתָו וּמֶשִׁי וְאַיִן.

(מתוך "תפנית נשימה")

*

כְּשֶׁתָּקַף אוֹתָנוּ לִבֶּן, לְעֵת לַיְלָה;
כְּשֶׁנִּשְׁפַּךְ מִכַּד הַמִּנְחָה
יוֹתֵר מִמַּיִם;
כְּשֶׁהַבֶּרֶךְ הַחֲבוּלָה
רָמְזָה לְפַעֲמוֹן הַקָּרְבָּן:
עוּף! –

אָז
עוֹד הָיִיתִי
שָׁלֵם.

(מתוך "תפנית נשימה")

*

בְּמִרְכֶּבֶת הַנְּחָשִׁים, עַל פְּנֵי
הַבְּרוֹשׁ הַלָּבָן וְהַלְּאָה,
דֶּרֶךְ הַזֶּרֶם
הִסִּיעוּ אוֹתָךְ.

אֲבָל בְּתוֹכֵךְ, מִ
לֵּדָה,
בְּעֹבֶּב הַמַּעְיָן הָאַחֵר,
עַל קֶרֶן הָאוֹר
הַשְּׁחוֹרָה, הַזִּכָּרוֹן,
טִפַּסְתְּ אֶל יוֹם.

(מתוך "תפנית נשימה")

*

יַם בְּחֶלְקַת־צֵל מְתֻחַחַת
שֶׁל כַּף־יָדֵךְ.

מִתֶּלֶם־אַרְבַּע־הָאֶצְבָּעוֹת
אֲנִי נוֹבֵר וְחוֹלֵץ אֶת
הַבְּרָכָה הַמְאֻבֶּנֶת.

(מתוך "תפנית נשימה")

*

חֲרוּטַת מַה־שֶּׁלֹּא־נֶחְלַם
מְטִילָה אֶרֶץ־הַלֶּחֶם הַנְּדוּדָה מִבְּלִי שֵׁינָה
אֶת דְּמוּת הַר־הַחַיִּים.

מִפֵּירוּרָיו
אַתְּ לָשָׁה מֵחָדָשׁ אֶת שְׁמוֹתֵינוּ,
שֶׁאֲנִי, שֶׁבְּכָל אֶצְבַּע
מֵאֶצְבְּעוֹתַי עַיִן דּוֹמָה
לְשֶׁלָּךְ,
מְמַשֵּׁשׁ בָּהֶם לִמְצֹא
מָקוֹם דַּרְכּוֹ
אוּכַל לְהָקִיץ עַצְמִי אֵלַיִךְ,

נֵר־הָרָעָב הַבָּהִיר
בְּפִי.

(מתוך "תפנית נשימה")

*

בַּאֲבִיב שְׁנַת לֵילֵנוּ
תָּקַעְתִּי אֶת קַרְנִי יֶרֶקֶת־הַכּוֹכָב בְּאָהֳלֵךְ:
אַתְּ הִצַּעְתְּ לָהּ מִטָּה
בִּנְקִיק הַגֶּשֶׁם שֶׁל הַפְּרִידָה.

כְּבָר חָגַרְתְּ אֶת נַעֲלֵךְ, רָאִיתִי,
מַבָּטֵךְ
הִתְעוֹפֵף עִם הַשֶּׁלֶג אֶל פִּסְגוֹת הֶהָרִים,
וּלְמַטָּה בַּמַּעְיָן
כְּבָר שׁוֹבֵב אֶת לִבֵּךְ הַיַּיִן שֶׁאֵין שׁוֹבְרִים אִתּוֹ לֶחֶם.

אַתְּ פְּזוּרָה
הָיִית עַל שִׂיאִים וּתְהוֹמוֹת, -
אֲנִי בַּחוֹל
שָׁכַבְתִּי, נוֹבֵר בּוֹ
לִמְצֹא אֶת הַמַּשְׁכּוֹן הַמָּט לִפּוֹל
שֶׁל קֵיצֵנוּ.

(מן העיזבון)

*

פְּצָעִים עֲמֻקִּים מִשֶּׁלִּי
פָּצְעָה אוֹתָךְ הַשְּׁתִיקָה,
כּוֹכָבִים גְּדוֹלִים יוֹתֵר
כּוֹרְכִים אוֹתָךְ בְּרֶשֶׁת מַבָּטֵיהֶם,
אֵפֶר לָבָן יוֹתֵר
מוּטָל עַל הַמִּלָּה שֶׁהֶאֱמַנְתְּ לָהּ.

(מן העיזבון)

מגרמנית שמעון זנדבנק

יורם נסלבסקי

הדרך לנברסקה

כבר ימי הראשונים בעולם הסתמנו באי יכולת להכריע בשאלה אם לחיות. גופי, שכמו נשלט בידי רצון כמה לדמדומים, לקה שוב ושוב במחלות שונות ומשונות, כמי שדבקה נפשו באדמה. רצוני לא היה מובחן די הצורך, ורק שנים מאוחר יותר עלתה בי הסברה כי החיים אינם אלא הרגל. אך רוחי קצרה מלהמתין, ובגיל שנה פציתי את פי ואמרתי כי נדמה שאסע לנברסקה. הורי הופתעו מן העיתוי, ועמדו על כך שבשל גילי הצעיר אי אפשר כלל להבין את דברי. הפשרה שנכפתה עלי, אילצה אותי להרים את ידי כמבקש רשות דיבור. הצבעתי אם כן מעלה וחזרתי על דברי. נדמה שאסע לנברסקה, אמרתי, ואמי אמרה שנערים בני שנה אחת, מוקדם להם לנסוע לנברסקה, ואבי אמר שאף על פי כן, אם כבר לנסוע, ועוד בגיל כזה, אם כבר לנסוע, עדיפה נברסקה, ומיד שקע במחשבות, ובמחשבותיו צפו רסיסי הברות ושמות מקומות כמו טקסס ונוואדה, ולבסוף: לאס וגאס! זעם עמד בעיניו, ודודי, אחיו של אבא, הפליג בתיאור נפלאותיה של נברסקה, כפי שקרא במגזין התיור, שארץ חמודות היא וקול צהלה ברחובות ושיני האנשים לבנות כשנהב בעת שהם מחייכים. ואמי שלחה יד מבוהלת אל פיה, מאין יימצא קובע מגן לנער קטן כל כך, שכן הניחה כי על אופני אסע לנברסקה, ודודי, מבין דפי המגזין, קרא הללויה! שכן הכריז החזאי כי ימים יפים עוד נכונו לנברסקה, שם השמש זורחת תמיד, והרי זו סיבה נכבדה, הוסיף בחשיבות, ואבי, ששרעפיו ריחפו בחלל החדר, הגה כמנצח נברסקה, נברסקה, ועיניו זרחו.

לבסוף נמצא לי קובע מגן. היה זה כובע כבאים צהוב, ואבי, מנבכי שיטוטיו, הימהם בגנדרנות: כובע כבאים, כובע מצילים, הוא ישמור עלינו... ואחרי שהות קצרה סיכם: עד מאה־ועשרים. בעסק גדול יצאתי לדרך, אופני הצטלצלו לאיטם על אינספור גלגליהם ושאון שקשוק החישוקים החריש את בכיות הנשארים. יצאתי לדרכי ואמונה גדולה מילאה את נפשי. אך כשהגעתי לנברסקה זקנתי כבר, ובלבי כבתה האמונה. את תחלואי הילדות החליפה בלות הזמן, את כתמי

האדמת - כתמי זיקנה. שוב מהסס הגוף, האם לחיות? האם למות? וסביבי נברסקה, מדבר מעלה אבק... השמים כחולים אמנם, ושיני האנשים כשנהב בחַייכֶם... אך אין איש מחייך בנברסקה, פן יימלא פיו אבק! הא! מדוע נברסקה, לכל הרוחות, אני קורא בקול, ואתם, מדוע אתם מביטים בי כך? שמא מימיכם לא ראיתם זקן על אופני תינוק חבוש כובע כבאים צהוב...? ולעצמי אני מפזם: כובע כבאים, כובע מצילים, הוא ייקח אותנו, ואחר כך... הופ!

פרחי התוף

החולפים במסדרונות מציצים בתמונות התלויות על הקירות, מבקשים לראות שם נוף, שיהיה נוף כולו פרחי תוף, ומבוקשם אינו ניתן. ובכל זאת, בפעם המי יודע כמה, הם מלכסנים את מבטם בעֶברם שם, אולי יצוצו פרחי התוף ויתגלו, אולי יפרחו וימלאו את הנוף, אז יוכלו לעצור ולומר אהה, נוף. וזרקורים זרקורים תלויים מעל לנוף ומסגרות מסגרות מקיפות אותו, והזרקורים מאירים אל תוככי המסגרות, כאילו חופרים בתוכן נוף, כאילו אומרים: הנה, נוף. אבל הם אינם רואים, נועצים מבט בתמונות, והולכים, מפטירים דבר מה והולכים ואומרים, ריק הנוף, חלל ריק, שום דבר שנחרת בזיכרון, שום דבר שיוכל להיקרא נוף. החולפים במסדרונות אינם מבקשים דבר בתמונות, ובעצם אינם מבקשים עוד דבר. מה הטעם בנוף ללא פרחי תוף, הם אומרים, ומה נותר לו, לנוף, בחסרונם? ופרחי התוף מה? התוף הרי איננו פרח. התוף אינו ולא כלום, וודאי שלא פרח; פרחים - פרחים של ממש - פורחים, זורחים, ואילו תופים - מחרידים את הדממה. כשפורחים הקירות נחרדת הדממה, הם אומרים, וכשאי אפשר כבר לשאת את הרעש, כשהתופים מכים באוזניים, שב הנוף ומתכסה, והקירות קודרים.

דנה לובינסקי

אותות

כַּמָּה פְּעָמִים אָמַרְתִּי לָךְ
יֵשׁ לִי רְגִישׁוּת לִנְדִירַת הָאֲדָמָה וַאֲנִי מְחַפֶּשֶׂת נְקֻדָּה מִזְעָרִית מִמֶּנָּה מוֹצָאִי
וְאַתְּ
הִסְתַּכַּלְתְּ בִּי בְּעֵינַיִם חוֹלוֹת כְּאִלּוּ
אֵין לָךְ צֵל אָמַרְתִּי
הַמַּבָּט שֶׁלָּךְ מָלֵא בְּזִקִּיּוֹת אָמַרְתִּי
כַּמָּה פְּעָמִים אָמַרְתִּי אֲבָל אַתְּ
הָרוּחַ לֹא הֵרִיחָה לָךְ אַתְּ
מַשֶּׁהוּ הִסְרִיחַ לָךְ בָּאֹזֶן
חִפַּשְׂתְּ סִימָנִים לִצְמִיתוּת כַּמָּה פְּעָמִים
אָמַרְתִּי מַסְפִּיק
שֶׁאֲנִי אוֹמֶרֶת לָךְ
אֲנִי אוֹמֶרֶת לָךְ
אֲנִי אוֹמֶרֶת לָךְ
אֲבָל אַתְּ גַּם אִם הָיוּ גּוֹנְבִים בִּשְׁבִילֵךְ אֶת הָאֵשׁ
הָיִית זוֹעֶקֶת
"מָוֶת"

כָּל מִלָּה נִרְאֵית לָךְ כְּמוֹ
אִיתּוּת שֶׁל אַזְהָרָה נִרְאֵית לָךְ תַּעֲלוּמָה
גּוֹלֶשֶׁת אֶל תַּעֲלוּמָה אֲנִי רוֹצָה
לִקְרֹעַ לָךְ דַּף אַחֲרֵי דַּף לִגְזֹר לָךְ אֶת הַקֶּשֶׁר
בֵּין הַחֲלוֹם לְבֵין הַפֶּשֶׁר אֲנִי רוֹצָה
כְּמוֹ סְפִינָה טְרוּפָה

לִזְרֹק אוֹתָךְ
לַיַּבָּשָׁה אַתְּ תִּצְעֲקִי
אָמֶרִיקָה אָמֶרִיקָה
כְּמוֹ מַחֲלָה אַתְּ תִּצְעֲקִי
וְאַף כּוֹכָב לֹא יַעֲנֶה
הָאָרֶץ אֵינָהּ זְקוּקָה לִמְגַלִּים
כַּמָּה פְּעָמִים אָמַרְתִּי לָךְ

הַפֶּה קוֹדֵם לַפֵּא׳
הַפֶּה הוּא הַפֹּה
וְהוּא הַיָּפֶה וְהַטּוֹב בָּעוֹלָמוֹת
אֲבָל אַתְּ
רָצִית מִמֶּנִּי אוֹתוֹת
בִּקַּשְׁתִּי לָבוֹא אֵלַיִךְ
בְּלִי בְּרִית בְּלִי מִלָּה בְּעֶדְנָה
לְלַטֵּף אֶת הָעֶרְוָה כְּשֵׁם שֶׁמְּלַטְּפִים
רֹאשׁ שֶׁל יֶלֶד שֶׁהִפְסִיד בַּמִּשְׂחָק
בִּדְמָמָה
לַחְנֹק אֶת חַיּוֹת הָאֵימָה
מִבְּלִי לְהַטְמִין גַּרְעִין שֶׁל רְאָיָה
אֲבָל אַתְּ חֲתוּלָה חַשְׁדָנִית שָׁרַטְתְּ אֶת הַלַּיְלָה
בַּחַשְׁמַל הַנּוֹרָא לֹא נִרְדַּמְתְּ וּבַבֹּקֶר
הָיִית מַמְטִירָה עַל הַשֶּׁמֶשׁ דִּבְרֵי מְאֵרָה
כַּמָּה קִלַּלְתְּ אוֹתָהּ זוֹנָה זוֹנָה
כְּאִלּוּ בָּהּ אֵין חָדָשׁ הִיא הָאֲשֵׁמָה הִיא הַמַּבִּיטָה גּוֹרְגוֹנָה צְהֻבָּה
זֹאת אַתְּ
אַתְּ שֶׁמִּכּוּרָה
לַמַּשְׁמָעוּת הַמִּדְמָה
תַּתְחִילִי כְּבָר לְהָזִיז אֶת הַכּוּס הֶחָסוּם שֶׁלָּךְ
אַף אֶחָד לֹא יַזְרִיעַ לָךְ אוֹתוֹ בְּכַוָּנָה
אִם אַתְּ לֹא תְּבַקְּשִׁי
מַה אַתְּ מְנַסָּה

מַצְמִידָה לִי שְׁאֵלוֹת אֶל הָרַקָּה כְּמוֹ עֲקוּדָה
מַה אַתְּ מְנַסָּה
בְּסַךְ הַכֹּל
אַתְּ חֲתִיכַת כַּלְבָּה
מִתְקוֹמֶמֶת בְּלִי מַצָּע אֲפִלּוּ
אֵין לָךְ נְבִיחָה
בְּסַךְ הַכֹּל צִפּוֹר שֶׁמְּנַסָּה לָנוּס
מִמְּעוֹפָהּ.

חנה ארנדט

נבוכותיהן של 'זכויות האדם'

ההצהרה על זכויות האדם בשלהי המאה השמונה־עשרה היתה נקודת מפנה בהיסטוריה. היא לא התכוונה לפחות וגם לא ליותר מכך שלמן אותו רגע האדם הוא מקור החוק, ולא ציווי האל או נוהגי ההיסטוריה. לא תלויה בזכויות היתר שההיסטוריה הנחילה לשכבות מסוימות בחברה או לאומות מסוימות, ציינה ההצהרה את שחרור האדם מחסות כלשהי והכריזה על הגיעו לבגרות. מעבר לכך, היתה השתמעות נוספת אשר מנסחי ההצהרה היו ערים לה רק למחצה. בכוונתה של ההצהרה על זכויות האדם היה להעניק הגנה נחוצה ביותר בעידן החדש שבו בני אדם שוב אינם מוגנים בתוך מעמדות, שלתוכם נולדו, או שוב אינם חדורי אמונה בשוויון לפני האל כנוצרים. במילים אחרות, בחברה החדשה, המחולנת והמשוחררת, בני אדם שוב לא היו בטוחים בזכויות החברתיות והאנושיות, אשר עד אז היו מחוץ לסדר הפוליטי, והובטחו לא בידי ממשלה או חוקה, אלא בידי כוחות חברתיים, רוחניים ודתיים. לפיכך, במשך המאה התשע־עשרה היה קונסנזוס ביחס לזימונן של זכויות האדם בכל עת שבה בני אדם נזקקו להגנה אל מול ריבונותה החדשה של המדינה ונוכח השרירותיות החדשה של החברה.

מכיוון ש"זכויות האדם" הוכרזו ככאלה שאינן "פקיעות", שאינן ניתנות לחלוקה, ושאין לגזור אותן מזכויות או מחוקים אחרים, לא זומנה סמכות כלשהי לצורך כינונן; האדם עצמו היה המקור להן כמו גם יעדן האחד והמוחלט. יתר על כן, דומה היה כי לא דרוש חוק מיוחד להגנה עליהן, משום שכל החוקים אמורים היו להתבסס עליהן. האדם הוצג כריבון היחיד בענייני שלטון. ריבונות העם (השונה מריבונותו של הנסיך) לא הוצהרה בחסד האל, אלא בשם האדם, לפיכך היה זה אך טבעי שזכויות האדם ש"אינן פקיעות" ימצאו את הערֵב להן ויהפכו לחלק שאין להפקיעו מזכות העם לשלטון עצמי ריבוני.

במלים אחרות, אך זה הופיע האדם כיצור משוחרר לגמרי, נבדל לחלוטין, נושא את כבודו בתוך עצמו, ללא כל קשר לסדר גדול ומקיף מסוג כלשהו, וכבר שב הוא ונעלם אל תוך חברותו בכלל העם. מתחילה היה הפרדוקס הטמון בהצהרה על זכויות האדם שאינן פקיעות, בכך שהתייחס לבן־אנוש "מופשט",

אשר דומה כי לא התקיים במקום כלשהו, שכן אפילו פראים חיו בתוך סוג של סדר חברתי כלשהו. אם קהילה שבטית או "נחשלת" מכל סוג לא נהנתה מזכויות אדם, הרי זה מפני שבכלל טרם בשלה וטרם הגיעה לאותו שלב ציוויליזציוני, שלב הריבונות העממית והלאומית, אלא נשלטה עדיין בידי עריצים, זרים או מקומיים. כל סוגיית זכויות האדם התערבבה אפוא עד מהרה וללא התר בשאלת השחרור הלאומי; דומה כי רק ריבונותו המשוחררת של העם, של העם המסוים הנדון, היתה מסוגלת להבטיחן. מכיוון שהאנושות, מאז המהפכה הצרפתית, נתפשה בדמות משפחת האומות, התברר בהדרגה כמובן־מאליו שהעם, ולא האדם היחיד, הנו דמות האדם.

המשמעות המלאה של זיהוי זכויות האדם עם זכויות העמים במערכת מדינות האומה האירופית יצאה אל האור רק כאשר הגיח, ללא התרעה מוקדמת, המון רב של בני אדם ושל עמים שהודחו מזכויותיהם הבסיסיות ולא זכו עוד להגנת המנגנונים השגרתיים של מדינות האומה בלב־לבה של אירופה, ממש כאילו היו במעבה אפריקה. ככלות הכל, "זכויות האדם" הוגדרו כזכויות ש"אינן פקיעות" מפני שהיו אמורות להיות לחלוטין לא־תלויות בממשלה כלשהי; ואולם, התברר כי משעה שבני אדם סולקו מחסות ממשלה משלהם ונאלצו להסתמך רק על זכויות המינימום שלהם, לא נותרה עוד רשות כלשהי שתגן עליהם ולא היה עוד מוסד שרצה לערוב להם. או כפי שאירע במקרה של המיעוטים, כאשר גוף בין־לאומי סיפח לעצמו סמכות לא־ממשלתית, כישלונו היה גלוי לעין עוד לפני שהקפו המלא של הכישלון התחוור לגמרי; לא זו בלבד שהממשלות התנגדו, פחות או יותר, בפומבי לנגיסה זו בריבונותן, אלא שהלאומים הנוגעים בדבר בעצמם לא הכירו בערובה לא־לאומית, חשדו בכל מה שלא היה בגדר תמיכה חד־משמעית בזכויות ה"לאומיות" (בניגוד לזכויות ה"לשוניות, דתיות, ואתניות") שלהם, והעדיפו, כמו הגרמנים או ההונגרים, לבקש את חסותה של ארץ האם ה"לאומית" שלהם, או סמכו, כמו היהודים, על סוג מסוים של סולידריות בין־טריטוריאלית.[1]

1 דוגמאות פאתטיות לאמון בלעדי זה בזכויות לאומיות היו ההסכמה, לפני מלחמת העולם השנייה, של 75 אחוזים בקירוב מכלל המיעוט הגרמני באזור טירול האיטלקי לעזוב את בתיהם ולהתיישב מחדש בגרמניה, הרה־פטריאציה מרצון של אי גרמני בסלובניה, אשר התקיים שם מאז המאה הארבע־עשרה, או מיד לאחר סיום המלחמה, הדחייה פה־אחד של פליטים יהודים במחנה עקורים באיטליה הצעה של הממשלה האיטלקית לאזרוח המוני שלהם. נוכח ניסיונם של עמים אירופיים בין שתי המלחמות, תהיה זו שגיאה חמורה לראות בהתנהגות זו ביטוי נוסף לרגש לאומני פנאטי; אנשים אלה שוב לא היו בטוחים בזכויותיהם הבסיסיות אם אלה לא זכו להגנת ממשלה שאליה השתייכו מלידה.

חדלי־האזרחות (the stateless people) היו משוכנעים, ממש כמו המיעוטים, כי אובדן זכויות לאומיות זהה לאיבוד זכויות אדם, וכי הראשון יגרור בהכרח את השני. ככל שנושלו והלכו מזכויות כלשהן, כך גברה נטייתם להסתפח לקהילה לאומית, אל הקהילה הלאומית שלהם. הפליטים הרוסים היו רק הראשונים שהתעקשו על לאומיותם והתגוננו בחירוף נפש נגד ניסיונות להדביק אותם בעיסה אחת יחד עם חדלי־אזרחות אחרים. מאז, לא היתה קבוצה של פליטים, או של עקורים, אשר לא פיתחה בתוכה תודעת קבוצה נחושה, אלימה, ולא תבעה בתרועה רמה זכויות בתור פולנים או יהודים או גרמנים – ורק בתור שכאלה.

גרוע מזה: כל החברות, אשר נוצרו כדי להגן על זכויות האדם, כל הניסיונות להסכים על מגילת זכויות אדם חדשה, נעשו בחסותן של דמויות שוליות – כמה משפטנים בין־לאומיים נטולי ניסיון פוליטי, או נדבנים מקצועיים, שנתמכו בידי אידיאליסטים בעלי רגשות מבולבלים. הקבוצות שהקימו, ההצהרות שפירסמו, דמו דמיון מעיק, הן בלשון שנקטו, הן בהרכבן, לאלה של אגודות צער בעלי חיים. לא מדינאים, ולא אישים פוליטיים בעלי חשיבות כלשהי יכלו להתייחס אליהם ברצינות; ואף לא אחת מן המפלגות הליברליות או הרדיקליות באירופה היתה סבורה כי חיוני להכניס למצעה הצהרה חדשה בדבר זכויות האדם. לא לפני מלחמת העולם השנייה ואף לא אחריה, הקורבנות עצמם לא הזכירו אף פעם – בניסיונותיהם הרבים למצוא דרך שתוציאם אל מחוץ ללבירינט גדרות התיל, אל תוכו דחקו אותם המאורעות – זכויות יסוד אלה, שנשללו מהם באופן כה מובהק. להיפך, הקורבנות היו שותפים לרגשי הבוז והאדישות שהפגינו השלטונות כלפי כל ניסיון מצד האגודות השוליות להחיל זכויות אדם במובן בסיסי או כללי כלשהו.

כישלונם של כל האחראים להציב בעזרת ההכרזה על מגילת זכויות חדשה סכר כנגד הזוועה של הנחשול הגדל והולך של בני אדם, אשר אולצו לחיות מחוץ לתחומו של חוק מוכר כלשהו, לא היה בהכרח תוצאה של זדון. קודם לכן מעולם לא היו זכויות האדם, שהמהפכות הצרפתית והאמריקאית הצהירו עליהן בחגיגיות בתור היסוד החדש של חברות התרבות, סוגיה פוליטית מעשית. במשך המאה התשע־עשרה הוזכרו זכויות אלה, בדרך כלל, כדי לצאת ידי חובה, להגנתם של יחידים אל מול כוחה הגובר של המדינה וכדי לצמצם את חוסר הביטחון החברתי שהמיטה המהפכה התעשייתית. ואחר כך המשמעות עצמה של זכויות האדם קיבלה ממד חדש: הן נעשו הסיסמה הסטנדרטית של מגיני המקופחים, כעין חוק נוסף, זכות חריגה, חיונית לאלה ששוב לא היה להם דבר להסתמך עליו.

הסיבה לכך שמושג זכויות האדם זכה במחשבה הפוליטית של המאה התשע־עשרה ליחס כזה שמעניקים לילד חורג, או התשובה לתהייה מדוע מפלגות ליברליות או רדיקליות במאה העשרים לא ראו לנכון להכניס זכויות אלה למצעיהן, גם כאשר הצורך באכיפתן של זכויות אדם נעשה דוחק יותר ויותר, נראות מובנות־מאליהן: זכויות אזרח - הזכויות השונות של אזרחים בארצות שונות - היו אמורות לגלם ולבטא, בצורה של חוקים מוחשיים, את זכויות האדם הנצחיות, ואלה היו אמורות, מכוח עצמן ובזכות עצמן, להיות לא־תלויות לגמרי באזרחות או בלאומיות. כל בני האדם היו אזרחים מסוג כלשהו של קהילה פוליטית; במקרה שחוקי הארץ לא ענו על תביעותיהן של זכויות האדם, הם היו צפויים לשינוי, באמצעות תחיקה בארצות דמוקרטיות, או בכוחה של פעולה מהפכנית נגד משטרים עריצים.

"זכויות האדם", שהוגדרו כאלה שאינן פקיעות, הוכיחו את עצמן דווקא ככאלה שאינן ניתנות לאכיפה - גם בארצות שחוקותיהן היו מבוססות עליהן - למן הרגע שבו הופיעו בני אדם אשר שוב לא היו אזרחים של מדינה ריבונית כלשהי. לעובדה זו, מטרידה ביותר כשלעצמה, יש להוסיף את הבלבול שיצרו ניסיונות עדכניים רבים לנסח מגילה חדשה של זכויות אדם, והוכיחו כי אין מי שיוכל להגדיר, מתוך ביטחון מלא, מה הן לאמיתו של דבר זכויות אדם כלליות אלה, בנבדל מזכויות האזרח. אף על פי שדומה כי הכל מסכימים כי גורלם של בני אדם אלה מתגדר בדיוק בעצם פקיעותן של "זכויות האדם", נראה כי אין איש יודע אילו זכויות בדיוק איבדו אנשים אלה, כאשר אבדו להן זכויות האדם הללו.

האובדן הראשון שחסרי הזכויות (rightless) חוו היה אובדן בתיהם, ופירוש הדבר היה חידלונו של מרקם חברתי שלם, שאל תוכו נולדו ואשר בתוכו הקימו לעצמם מקום מיוחד משלהם בעולם. אסון זה רחוק מלהיות חסר תקדים; בזיכרון ההיסטורי הארוך, הגירות כפויות של בני אדם יחידים, או של קבוצות אדם שלמות, בגין סיבות פוליטיות או כלכליות, הן כמדומה אירועים שבשגרה. הדבר חסר התקדים אינו אובדן הבית אלא אי היכולת למצוא בית חדש. לפתע לא היה מקום על פני הגלובוס שמהגרים יכלו לשים פניהם אליו, ללא כל מיני מגבלות חמורות, לא היתה ארץ שבה יכלו להתערות, לא היתה טריטוריה שבה יכלו לייסד להם קהילה חדשה משל עצמם. יתרה מכך, למצב זה לא היה קשר, ולו גם הקלוש ביותר, עם בעייה חומרית כלשהי של אוכלוסיית־יתר; היתה זו בעיה לא של מרחב אלא של ארגון פוליטי. איש לא היה מודע לכך שהאנושות, אשר נתפסה זמן כה רב במסגרת הדימוי של משפחת האומות, הגיעה לשלב אשר

בו מי שהושלך אל מחוץ לאחת מאותן קהילות מאורגנות והדוקות בסגירותן, מצא את עצמו מושלך אל מחוץ למשפחת האומות כולה.[2]

האובדן השני שחסרי הזכויות סבלו ממנו היה אובדן ההגנה הממשלתית, ופירוש הדבר היה לא רק אובדן של מעמד משפטי בארצם־שלהם אלא בכל הארצות. אמנות של הדדיות והסכמים בין־לאומיים ארגו רשת שלמה סביב כדור הארץ, המאפשרת לאזרח של כל ארץ ליטול איתו את מעמדו המשפטי בכל אשר יילך (עד כדי כך שאזרח גרמני, תחת השלטון הנאצי אינו יכול, לדוגמה, להינשא בנישואים מעורבים מחוץ לארצו, בגלל חוקי נירנברג). לעומת זאת, כל מי ששוב אינו לכוד ברשת זו מוצא עצמו נטול כל מעמד משפטי (כך אפוא במלחמת העולם השנייה אנשים חסרי־אזרחות היו לרוב במצב גרוע מזה של אזרחי אויב, שבכל זאת זכו להגנה עקיפה מצד ממשלותיהם באמצעות הסכמים בין־לאומיים).

ההגנה הממשלתית כשלעצמה אף היא אינה חסרת תקדים יותר מאשר אובדן הבית. ארצות תרבות הציעו זכות מקלט לאלה אשר, מסיבות פוליטיות, נרדפו בידי ממשלותיהם, ופרקטיקה זו, אף שלא הוכנסה מעולם באופן רשמי לחוקה כלשהי, תיפקדה יפה למדי במשך המאה התשע־עשרה ואפילו במאה שלנו [המאה העשרים]. הבעיה התעוררה כאשר התברר כי הקטיגוריות החדשות של בני אדם נרדפים היו רבות לאין שיעור מן היכולת להתמודד איתן באמצעות פרקטיקה לא רשמית אשר נועדה לטפל במקרים ספורים יוצאים מן הכלל. יתרה מזאת, הרוב הגדול של אנשים אלה התאים אך בקושי להגדרה של זכות המקלט, המניחה במובלע אמונות פוליטיות או דתיות, שאינן מצויות מחוץ לחוק בארץ המקלט. הפליטים החדשים נרדפו לא מפני מה שעשו או חשבו, אלא מפני מה שהיו באופן שאין לשנותו – מי שנולדו לגזע הלא־נכון או לסוג המעמד הלא־מתאים או גויסו לצבא הממשלה הרעה (כמו במקרה של הצבא הספרדי הרפובליקאי).[3]

2 הסיכויים המועטים של חזרה לקהילה שהיו פתוחים בפני מהגרים חדשים היו מבוססים בעיקרם על לאומיותם: פליטים ספרדים, למשל, התקבלו באהדה יחסית במקסיקו. ארצות הברית, בשנות העשרים המוקדמות, אימצה שיטות מכסה אשר בהתאם להן כל קבוצה לאומית אשר כבר היתה מיוצגת בארץ קיבלה, אפשר לומר, זכות לקלוט מספר מסוים של יוצאי אותה ארץ ביחס לשיעורם באוכלוסייה הכללית של אמריקה.

3 במלחמת העולם השנייה התברר עד כמה מסוכנת יכולה להיות עמדת החפות מנקודת המבט של הממשלה הרודפת, כאשר ממשל ארצות הברית הציע מקלט לכל אותם פליטים גרמנים שסעיף ההסגרה בהסכמי הפסקת־האש בין גרמניה לצרפת איים עליהם. התנאי היה, כמובן, שמבקש המקלט יכול היה להוכיח כי עשה דבר־מה נגד המשטר הנאצי. שיעור הפליטים מגרמניה שיכלו

עם הגידול במספרם של חסרי הזכויות, גדל גם הפיתוי להעניק פחות תשומת לב למעשי הממשלות הרודפות ולא למעמדם של הנרדפים. הפרט המשווע הראשון היה שאנשים אלה, אף שנרדפו בטענה פוליטית כזו או אחרת, שוב לא היו נתונים, כפי שבני אדם נרדפים היו תמיד לאורך ההיסטוריה, תחת אחריותם של הרודפים המענים, או כתב אשמה נגדם; העובדה שהם לא נחשבו ואף לא התיימרו להיות אויבים פעילים (כמה אלפי אזרחים סובייטים, אשר עזבו מרצון את רוסיה הסובייטית אחרי מלחמת העולם השנייה ומצאו מקלט בארצות דמוקרטיות הסבו לברית המועצות נזק רב יותר מכפי שהסבו לה בשנות העשרים מיליוני פליטים שהשתייכו למעמד הלא־נכון), אלא היו ונחשבו ללא־יותר מאשר סתם בני אדם שעצם חפותם – מכל נקודת ראות, במיוחד מנקודת המבט של הממשלה הרודפת – היה אסונם הגדול ביותר. חפות, במובן של חוסר־חבות מוחלט, סימלה את חדלות־זכויותיהם השלמה, שהיתה החותם הסופי של אובדן מעמדם המשפטי. כך אפוא רק למראית עין נוגעים צרכי האכיפה מחדש של זכויות אדם לגורלו של הפליט הפוליטי האמיתי. פליטים פוליטיים – מעטים בעל כרחם – עודם נהנים מזכות המקלט בארצות רבות, וזכות זו פועלת, באופן לא רשמי, בתור תחליף של ממש לחוק הלאומי.

אחד ההיבטים המפתיעים בניסיוננו עם בני אדם חדלי־אזרחות, הנשכרים באופן חוקי מביצוע של פשע, היתה העובדה, שכנראה קל לשלול את חוקיותו (legality) של אדם חף מכל פשע, יותר מאשר לעשות זאת לעבריין שעבר עבירה. חידודו המפורסם של אנטול פראנס, "אם יאשימו אותי בגניבת מגדלי הנוטר־דאם, לא אוכל אלא לברוח מן הארץ," קיבל ממשות מחרידה. משפטנים רגילים כל כך לחשוב על החוק במונחים של ענישה – זו שבאמת שוללת מאיתנו תמיד זכויות מסוימות – עד שקשה להם, יותר מאשר לאדם רגיל, להכיר בכך ששלילת החוקיות, כלומר, כל הזכויות, שוב אין לה קשר עם פשעים מסוימים.

מצב זה ממחיש את הבלבול הרב האינהרנטי למושג זכויות האדם. ללא קשר לאופן שבו הוגדרו בעבר (חיים, חירות ושאיפה לאושר, על פי הנוסחה האמריקאית, או שוויון בפני החוק, חירות, הגנה על הקניין, וריבונות לאומית, לפי הנוסח הצרפתי); וללא קשר לטיב הניסיון לשפר ניסוח עמום ודו־משמעי כמו שאיפה לאושר, או סעיף מיושן כמו הזכות המוחלטת לקניין; מצבם האמיתי של מי שהמאה העשרים דחקה אותם אל מחוץ לתחומי החוק מראה כי אלה הן

לעמוד בתנאי זה היה נמוך ביותר ובאורח מוזר דווקא הם לא היו נתונים בסכנה גדולה יותר ממי שכן פעלו נגד הנאצים.

זכויות של אזרחים, שאובדנן אינו כרוך באובדן־זכויות מוחלט. מן החייל בעת מלחמה נמנעת הזכות הבסיסית לחיים, ואילו לעבריין אין זכות לחופש, ומכלל האזרחים מופקעת בעיתות חירום הזכות לשאוף לאושר, ואולם, לעולם איש לא יטען כי באחת מן הנסיבות הללו אירע מה שאנחנו מכנים אובדן של זכויות אדם. מצד אחר, זכויות אלה אפשר שיוענקו (גם אם אין נהנים מהן) אפילו בתנאים של העדר זכויות בסיסי.

אסונם של חסרי־הזכויות איננו בכך שחייהם, חירותם, ויכולתם לשאוף לאושר, או זכות השוויון בפני החוק וחופש הביטוי – נוסחאות שהוגדרו כדי לפתור בעיות בתוך קהילות נתונות – נשללו מהם, אלא ששוב אין הם שייכים לשום קהילה. גורלם אינו מוגדר בכך ששוב אין הם שווים בפני החוק, אלא בכך שאין כבר שום חוק הקיים בשבילם; לא משום שהם נרדפים, אלא מפני ששוב אין מי או מה שירצה לרדוף אותם. רק בשלב האחרון של תהליך ארוך למדי נמצאת זכותם לחיים תחת איום; רק אם הם נשארים "מיותרים" לגמרי, ואם אין בנמצא מי ש"דורש" אותם, יהיו חייהם תחת איום. אפילו הנאצים החלו בהשמדת היהודים בכך שתחילה שללו מהם את מעמדם המשפטי (מעמד של אזרחים מדרגה שניה) ובניתוקם מעולם החיים באמצעות גירושם לגטאות ולמחנות ריכוז; ועוד בטרם הפעילו את תאי הגזים, הם בחנו בקפידה את הקרקע וגילו לשביעות רצונם הרבה כי לא היתה ארץ בעולם כולו, אשר דרשה אותם. העניין הוא שמצב של העדר מוחלט של זכויות נוצר והתקיים לפני שהזכות לחיים עצמם הוטלה בספק.

באותה מידה נכון הדבר, ואפילו באופן אירוני מסוים, גם ביחס לזכות לחופש, הנתפסת לעתים בתור המהות עצמה של זכויות האדם. אין ספק כי מי שמצויים מחוץ לתחום החוק נהנים מחופש תנועה רב יותר מכפי שזוכה לו עבריין הנכלא כחוק, או שהם נהנים מחופש ביטוי במחנות הסגר של ארצות דמוקרטיות יותר ממה שהיו זוכים לו תחת משטר עריצות רגיל, שלא לדבר על ארץ טוטליטרית.[4] ואף על פי כן לא ביטחון פיסי – סמוך אל שולחנה של סוכנות סעד ממשלתית או פרטית – ולא חופש הדעה משנים כהוא זה את העדר הזכויות הבסיסי של מי שנדחקו אל מחוץ לטווח החוק. התארכות חייהם נובעת מצדקה ולא מזכות,

4 אפילו בתנאים של טרור טוטליטארי, מחנות ריכוז היו לעתים המקום היחיד שבו התקיימו עדיין שרידים מסוימים של חופש מחשבה ודיון. על חופש הדיון בבוכנוואלד ראו David Rousset, *Les jours de notre mort*, Paris, 1947, passim; על "איים של חירות," "חופש המחשבה" ששרר בכמה מאתרי הכליאה הסובייטיים ראו Anton Ciliga, *The Russian Enigma*, London, 1940, p. 200.

שכן אין חוק אשר בכוחו לכפות על האומות להזין אותם; חופש התנועה, אשר כלל לא ברור אם היה להם אי־פעם, אינו מעניק להם זכות מגורים, שאפילו העבריין הכלוא נהנה ממנה כמובן־מאליו; וחופש הדעה שלהם הוא החופש של השוטה, שכן מחשבתם, תהא אשר תהיה, איבדה לגמרי מחשיבותה.

נקודות אחרונות אלה משמעותיות ביותר. הפגיעה הבסיסית בזכויות האדם באה לכלל ביטוי קודם כל ויותר מכל בשלילת מקום בעולם, מקום ההופך דעות למשמעותיות, ופעולות – למשפיעות. דבר־מה בסיסי לאין ערוך יותר מחירות ומצדק, שהם זכויות האזרח, מוטל על הכף, כאשר ההשתייכות לקהילה, שאל תוכה נולד אדם, שוב אינה מובנת־מאליה, ושאי־ההשתייכות אליה שוב איננה עניין שבבחירה, או כאשר אדם מצוי במצב אשר בו היחס, שאותו הוא מקבל מאחרים – אלא אם ביצע עבירה – היחס הזה אינו תלוי במה שהוא עושה, או אינו עושה. נסיבות קיצוניות אלו, ולא שום דבר אחר, הן־הן מצבם של בני אדם, שנשללו מהם זכויות האדם. הם מנועים לא מן הזכות לחופש, אלא מן הזכות לפעולה; לא מן הזכות לחשוב ככל העולה על רוחם, אלא מן הזכות לדעה. זכויות־יתר למקרים ספורים, אי צדק לרובם הגדול, חסדים ואבדון נקצבים להם בשרירותיות ובאקראי ובלא קשר למה שהם עושים, שעשו או אפשר שיעשו.

רק עם הופעתם של מיליוני בני אדם, אשר איבדו זכויות אלה, ושוב לא יכלו להשיבן לעצמם בגין המצב הפוליטי העולמי החדש, רק אז התוודענו לקיומה של הזכות לזכויות (פירוש הדבר חיים במסגרת שבה אדם נשפט על פעולותיו ועל דיעותיו) ולקיומה של הזכות להשתייך לסוג כלשהו של קהילה מאורגנת. הצרה היא שאסון זה התרחש לא בגלל העדר ציוויליזציה, או בגלל נחשלות, או סתם רודנות, אלא בכך שמצב זה שוב אי אפשר לתקנו, דווקא מפני שלא נותרה עוד, ולו גם פינה אחת "לא מתורבתת" בעולם, ומפני שאנו חיים זה כבר, בין אם נאהב זאת בין אם לאו, בעולם אחד ויחיד. רק במצב של אנושות מאורגנת עד תום יכולה להיווצר זהות בין אובדן הבית והמעמד הפוליטי, לבין גירוש מן האנושות מכל־וכל.

מה שעלינו לקראו בשם "זכות אדם" נחשב קודם לכן לאפיון כללי של המצב האנושי, אשר שום רודן לא יכול היה להפקיעו. אובדנה של זכות זו גורר איתו אובדן של משמעות הדיבור (והאדם, מאז אריסטו, הוגדר כיצור בעל יכולת דיבור ומחשבה), ואובדן כל הקשרים האנושיים (והאדם, שוב מאז אריסטו, נחשב ל"חיה פוליטית," כלומר מי שעל פי הגדרה חי בקהילה), במילים אחרות, אובדן של משהו מן המאפיינים המהותיים ביותר של החיים האנושיים. במובן מסוים היה זה גורלם של עבדים, ולפיכך אריסטו גם לא מנה אותם בין בני

אנוש. פגיעתה הקשה ביותר של העבדות בזכויות האדם לא היתה בשלילת חירותם של בני אדם (שלילה כזאת מתרחשת גם בנסיבות רבות אחרות), אלא בכך שהִדירה קטגוריה מסוימת של בני אדם גם מן המאבק למען החירות – מאבק אפשרי תחת רודנות, ואפילו בתנאים המייאשים של הטרור המודרני (אם כי לא בכל סוגי הקיום במחנות הריכוז). פשע העבדות נגד האנושות לא החל עם ניצחונו של עם אחד על אחרים ועם הפיכת אויביו לעבדים (גם אם היה זה מצב רע דיו), אלא כאשר נהפכה העבדות והיתה למוסד, שבו בני אדם מסוימים "נולדו" חופשיים ואילו אחרים "נולדו" משועבדים, מצב שבו נשכחה העובדה כי האדם הוא אשר שלל חופש מבני אדם אחרים, וכאשר מקור ההצדקה לפשע יוחס לטבע. ואולם, נוכח אירועי הזמן האחרון, נוכל לומר כי בכל זאת אפילו עבדים השתייכו לסוג כזה או אחר של קהילה אנושית. לעבודתם היתה דרישה, השתמשו בה וניצלו אותה, וכל זה קיים אותם והחזיקם בתחום האנושי. הפירוש של היות עבד היה ככלות הכל ניחנות באופי מובחן, במקום מסוים בחברה – יותר מאותו עירום מופשט של היות אנושי ואנושי בלבד. אם כך, אסונם הנורא של מספרים גדלים והולכים של בני אדם לא היה באובדנן של זכויות מסוימות, אלא באובדנה של קהילה, הרוצה ומסוגלת לערוב לזכויות באשר הן. התברר כי האדם יכול לאבד את הקרויות "זכויות אדם" מבלי שיאבד את תכונתו המהותית כאדם, את כבודו האנושי. רק אובדנה של הקהילה הפוליטית עצמה משמעה היה גירוש אל מחוץ לאנושות.

הזכות התואמת אובדן זה, שמעולם אף לא הוזכרה בין זכויות האדם, אינה יכולה לבוא לכלל ביטוי בקטגוריות של המאה השמונה־עשרה, מכיוון שהוטמעה בהן ההנחה כי זכויות אלה נובעות ישירות מ"טבע" האדם – ולפיכך אין הבדל רב, אם טבע זה מדומה למונחים של חוק־טבע, או למונחים של יצור, אשר נברא בצלם אלוהים, או אם מדובר בזכויות "טבעיות" או בציוויים אלוהיים. הגורם המכריע הוא שזכויות אלו וכבוד האדם שהיה משוקע בהן היו חייבים להישמר בממשותם ובתוקפם, גם אילו רק אדם אחד ויחיד התקיים על פני האדמה; אין הזכויות תלויות בריבוי האנושי והן חייבות להישאר תקפות גם כאשר אדם אחד בלבד מגורש אל מחוץ לקהילת בני האדם.

כאשר לראשונה הוכרזו זכויות האדם, הן נתפשו כזכויות שאינן תלויות־היסטוריה או אינן גזורות מזכויות יתר שההיסטוריה העניקה לשכבות חברתיות מסוימות. העצמאות החדשה היתה כבוד־האדם עצמו שהתגלה מחדש. מתחילה היה כבוד־אדם חדש זה בעל אופי מתעתע למדי. זכויות היסטוריות הומרו בזכויות טבעיות, "טבע" תפס את מקום ההיסטוריה, וההנחה הלא ממוללת

היתה שהטבע זר, פחות מן ההיסטוריה, למהות האדם. הלשון עצמה של הכרזת העצמאות האמריקאית ושל הצהרת זכויות האדם - זכויות ש"אינן פקיעות", ש"הוענקו בלידה", "אמיתות מובנות מאליהן" - רומזת על אמונה בסוג של "טבע" אנושי, כפוף לאותם חוקי צמיחה כמו אלה של היחיד, ואשר ממנו אפשר לגזור זכויות וחוקים. ייתכן שכיום אנו מוכשרים יותר לשפוט את משמעותו המדויקת של אותו "טבע" אנושי; יהא אשר יהא, הוא הראה לנו פוטנציאלים שלא הפילוסופיה ולא הדת המערביות, אשר במשך יותר משלושת אלפים שנה ניסו להגדיר שוב ושוב אותו "טבע", העלו אותם בדימיונן או חשדו בקיומם. ואולם, אין זה רק - אם אפשר לומר זאת - שהממד האנושי של הטבע הפך להיות מפוקפק בעינינו. מאז למד האדם לשלוט בו במידה כזאת עד שהֶרס כל החיים האורגניים על פני האדמה בכלים תוצרת האדם נהפך לנתפש ולאפשרי מבחינה טכנית, הוא עצמו נעשה מנוכר לטבע. מאז החדיר יֶדע עמוק יותר של תהליכי הטבע ספקות עמוקים באשר לקיומם של חוקי טבע כלשהם, לבש הטבע עצמו צביון מאיים. כיצד אפשר לגזור חוקים וזכויות מיקום, אשר ככל הנראה אינו מכיר לא את הקטגוריה האחת ולא את האחרת?

בן המאה העשרים השתחרר מכבלי הטבע באותה מידה שבה השתחרר בן המאה השמונה־עשרה מן ההיסטוריה. היסטוריה וטבע הפכו זרים לנו באותה מידה, כלומר, במובן זה ששוב אי אפשר לרדת לעומקה של מהות האדם במונחים של אחת מן הקטגוריות הללו. מצד אחר האנושות, שלגבי דידם של בני המאה השמונה־עשרה היתה, במונחים קאנטיאניים, לא יותר מאידיאה מוַסֶתֶת, נהפכה כיום לעובדה שאי אפשר לעקוף אותה. מצב חדש זה, שבו ה"אנושות" קיבלה על עצמה את התפקיד אשר יוחס בעבר לטבע, או להיסטוריה, פירושו בהקשר זה כי הזכות לזכויות, או זכותו של כל אדם ואדם להשתייך לאנושות, חייבת להיות מוגנת ומובטחת בידי האנושות עצמה. אין כמובן ביטחון שהדבר כלל אפשרי. שכן, בניגוד למאמצים ההומניטריים בעלי הכוונות הכי טובות להשיג מגילות חדשות של זכויות אדם מארגונים בין־לאומיים, צריך להיות ברור כי רעיון זה חורג מן הספֶרָה העכשווית של החוק הבין־לאומי, הפועל עדיין במושגים של הסכמים הדדיים בין מדינות ריבוניות; ולעת עתה, ספֶרָה מעל לאומות אינה קיימת כלל. יתרה מזאת, אין סיכוי שדילמה זו תיעלם, אפילו אם תוקם "ממשלה עולמית." ממשלה עולמית כזאת היא אמנם בגדר היתכנות, אבל אי אפשר שלא לחשוש כי במציאות תהיה דבר־מה שונה מאוד מן הגרסה שאותה מנסים לקדם ארגונים בעלי נטיות אידיאליסטיות. הפשעים נגד זכויות האדם, שבהם מתמחים משטרים טוטליטאריים, מקבלים תמיד את צידוקם בתירוץ שהזכות היא שוות

ערך לַטוב, או למועיל בשביל השלם, בשונה מחלקֵי השלם (המוטו של היטלר "צודק [או זכות] - מה שטוב לעם הגרמני" הוא בסך הכל הגרסה הוולגָרית של תפישת החוק, המצויה בכל מקום ואשר, למעשה, תישאר בלתי־יָשִׁימה כל עוד יבלמו אותה המסורות הישנות שעודן פעילות בחוקות). תפישה של חוק, המזהה את מה שצודק (what is right) עם הטוב - בשביל היחיד, או בשביל המשפחה, או בשביל העם, או בשביל המספר הרב ביותר - הופכת לבלתי־נמנעת מרגע שאמות המידה המוחלטות והטרנסצנדנטיות של הדת, או של חוק הטבע מאבדות את סמכותן. ומצב זה אינו יכול להיפתר, כאשר היחידה שעליה חל ה"טוב בשביל" גדולה לפחות כמו המין האנושי עצמו. שכן סביר למדי, ואף מצוי בתחום האפשרויות הפוליטיות המעשיות, כי ביום מן הימים אנושות ממוכָּנֶת ומאורגנת למשעי תחליט באורח דמוקרטי למדי - כלומר בהחלטה של רוב - כי לטובתה של האנושות כולה, מן הראוי לחסל חלקים מסוימים מתוכה. כאן, בתוך בעיותיה של מציאות עובדתית, אנו נתקלים באחת הסתירות העתיקות ביותר בפילוסופיה המדינית, שיכלה להישאר נסתרת מן העין כל עוד תיאולוגיה נוצרית יציבה סיפקה מסגרת לכל הבעיות הפוליטיות והפילוסופיות, ואשר לפני ימים רבים הנחתה את דבריו של אפלטון כי לא האדם, אלא האל, חייבים להיות מידת כל הדברים.

עובדות והרהורים אלה מציעים כעין אישור מר, אירוני ומאוחר לטיעונים המפורסמים שהציב אדמונד בֶּרק נגד "ההצהרה על זכויות האדם" של המהפכה הצרפתית. דומה שהם תומכים בקביעתו כי זכויות האדם הן "הפשטה" (abstraction), וכי נבון היה הרבה יותר להסתמך על "מורשת מחייבת" של זכויות, שאותן מורישים לילדים, כפי שמעניקים להם את החיים עצמם, ולתבוע זכויות אלה כ"זכויותיו של האנגלי" ולא אותן זכויות אדם שאינן פקיעות.[5] על פי בֶּרק, הזכויות שאנו נהנים מהן נובעות מ"נבכי האומה," ובמובן זה לא חוק הטבע ולא ציווי אלוהי, גם לא מושג כלשהו של רובספייר על האנושות בתור "הגזע האנושי", או "ריבון האדמה כולה", דרושים בתור מקור החוק.[6]

תקפותו הפרגמאטית של המושג של בֶּרק נראית כזו שאינה יכולה להיות מוטלת בספק נוכח ניסיוננו הרב־גוני. לא זו בלבד שאובדן זכויות לאומיות בכל צורותיו כרוך באובדנן של זכויות האדם; שיקומן של זכויות האדם, כפי שמוכיחה

5 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 1790, edited by E. J. Payne, Everyman's Library

6 Robespierre, *Speeches*, 1927, Speech of April 24, 1793

הדוגמה בת הזמן הזה של מדינת ישראל, הושגה עד כה רק באמצעות תיקונן של זכויות הלאום, או כינונן. תפישת זכויות האדם, המבוססת על הנחת קיומו של בן אנוש בתור שכזה, התמוטטה ברגע שבו נתקלו בפעם הראשונה מי שהטיפו לתפישה הזאת בבני אדם שאיבדו אמנם את כל התכונות האחרות והקשרים המיוחדים - חוץ מזה שנותרו בני אדם. העולם לא מצא שום דבר קדוש בעירום האבסטרקטי של היות אדם. ולנוכח התנאים הפוליטיים האובייקטיביים, קשה לומר כיצד יכלו מושגי האדם, שעליהם מבוססות זכויות האדם - שהוא נברא בצלם אלוהים (בנוסחה האמריקאית), או שהוא נציג האנושות, או שהוא מעגן בתוכו את התביעות המקודשות של החוק הטבעי (בנוסחה הצרפתית) - כיצד הן יכלו לסייע בפיתרון הבעיה.

ניצולי מחנות ההשמדה, אסירי מחנות הריכוז ומחנות המעצר, ואפילו בני המזל, בהשוואה אליהם - חסרי־האזרחות, יכלו לראות, אפילו בלי טיעוניו של בֶּרק, כי העירום האבסטרקטי של היות אדם ותו לא, היה האיום הגדול ביותר שריחף עליהם. משום כך ראו בהם פראים, ומפחד להיחשב לחיות, הם דבקו בעקשנות בלאומיותם, הסימן האחרון לאזרחותם מן העבר, כקשר המוכר האחרון שחיבר אותם אל האנושות. חשדנותם כלפי זכויות טבעיות, והעדפתם את הזכויות הלאומיות, נובעת בדיוק מהבנתם כי זכויות טבעיות ניתנות אפילו לפראים. ברק כבר הביע את חששו כי זכויות טבעיות ש"אינן פקיעות" יאששו אך ורק את "זכותו של הפרא העירום,"[7] ויסיגו בכך את האומות התרבותיות למצב של פראות. כיוון שרק לפראים לא נותר במה להיאחז זולת בעובדה המינימאלית של מוצאם האנושי, בני אדם דבקים בייאוש גדול עוד יותר בלאומיותם לאחר שאיבדו את הזכויות וההגנה שלאומיות זו פעם העניקה להם. נראה כי רק עברם, עם "המורשת המחייבת" שלו, יכלו להעיד על העובדה שעודם שייכים לעולם המתורבת.

כאשר יצור אנושי מאבד את מעמדו הפוליטי, צריך לחול עליו, בהתאם למשמעויות של זכויות האדם המוּלָדוֹת ש"אינן פקיעות," אותו מצב בדיוק, שעליו באו לענות ההצהרות בדבר זכויות כלליות כאלה. ואולם, בפועל מתרחש ההיפך הגמור. נראה כי אדם שאינו אלא אדם איבד את עצם התכונות שאיפשרו לבני אדם אחרים להתייחס אליו כאל אדם כמותם. זו אחת הסיבות לכך שקשה הרבה יותר להרוס את אישיותו המשפטית של פושע, כלומר אדם הנושא באחריות למעשה, שתוצאותיו קובעות עתה את גורלו, מאשר להרוס

7 מבוא של פיין לספרו של ברק.

את האישיות המשפטית של אדם, אשר נשללו ממנו כלל החובות האנושיות הרגילות.

טיעוניו של בֶּרק מקבלים אפוא משמעות נוספת כאשר בוחנים את מצבם האנושי הכללי של מי שהוצאו לגמרי אל מחוץ לקהילה פוליטית כלשהי. ללא קשר ליחס אליהם, ויהיו אשר יהיו חירויותיהם או הדיכוי שלהם, הצדק או אי־הצדק, אשר הם מושאיו, בני אדם אלה איבדו כל אותם חלקי עולם וכל אותם הבטים של הקיום האנושי - תולדותיו של עמלנו המשותף, פריו של המעשה האנושי המשותף. אם הטרגדיה של שבטי פרא נעוצה בעובדה שהם שוכנים בחיק טבע בלתי־משתנה ושאין ביכולתם להשתלט עליו, ועם זאת הם תלויים למחייתם בשפיעתו או בדלותו, עד כדי כך שחייהם ומותם אינם מותירים אחריהם כל סימן, ואינם תורמים דבר לעולם משותף, כי אז אותם בני אדם חסרי זכויות מושלכים אל מצב מוזר ביותר של טבע. ללא ספק אין הם ברברים; אחדים מהם נמנים דווקא עם השכבות היותר מלומדות של ארצותיהם; ואף על פי כן, בעולם שחיסל כמעט לגמרי את שבטי הפרא, הם נראים כסימניה המבשרים של נסיגה אפשרית מן הציוויליזציה.

ככל שהציוויליזציה התפתחה, ככל שהעולם שיצרה השתכלל, ככל שבני אדם חשים נינוחים ומבויתים יותר בתוך המעשה האנושי - כך גוברת עוינותם כלפי כל דבר שלא נוצר בידם, כל דבר שרק ניתן להם ובאורח מסתורי. בן אנוש שאיבד את מקומו בקהילה, את מעמדו הפוליטי במאבקים של ימי חייו, ואת אישיותו המשפטית, ההופכת את פעולותיו וחלק מייעודו לשלמות לכידה, נותר רק עם אותן תכונות, היכולות, בדרך כלל, לבוא לידי ביטוי רק בספֵרָה של חיים פרטיים, ואשר על כן הן חייבות להישאר לא־מתאימות - התקיימות גרידא, בכל הנוגע לענייני ציבור. קיום גרידא זה, דהיינו כל מה שניתן לנו באורח כה מסתורי מעצם לידתנו, כולל צורת גופנו וכישורי שכלנו, אפשר להתייחס אליהם כראויים רק באמצעות אקראיות לא־צפויה של ידידות וחיבה, או באמצעות חסד האהבה, שלגודלו אין שיעור, האומר ביחד עם אוגוסטינוס, "Volo ut sis" (אני רוצה שתהיה/שתהיי), מבלי להיות מסוגל לתת סיבה כלשהי לקביעה כל כך מוחלטת שאין נעלה הימנה.

מאז היוונים, ידענו כי חיים מדיניים מפותחים למשעי מצמיחים חשד סבוך־שורשים כלפי אותה ספֵרה פרטית, עוינות עמוקה נוכח אותו נס טורד מנוחה המוּכָּל בעובדה שכל אחד מאיתנו עשוי כפי שהוא - יחיד, מיוחד, ולא־ניתן לשינוי. תחום זה של הינָתנות (givenness) בלבד, המושלך בחברה המתורבתת אל הספֵרה הפרטית, מהווה איום מתמיד על המרחב הציבורי, משום שהמרחב

הציבורי מבוסס על חוק השוויון באותו היגיון מסקני, כפי שהמרחב הפרטי מבוסס על חוק השוני והשונות האוניברסליים. שוויון, בניגוד לכל מה שמוכל ומעורב בקיום גרידא, אינו ניתן לנו, אלא הוא תוצאה של ארגון אנושי, כל עוד עקרון הצדק הוא המדריך ארגון זה. איננו נולדים שווים; אנו נעשים שווים מתוקף היותנו חברים בקבוצה ומכוח החלטתנו לערוב הדדית איש לזכויותיו השוות של רעהו.

חיינו הפוליטיים מבוססים על ההנחה כי יש בכוחנו ליצור שוויון באמצעות ארגון, מכיוון שהאדם יכול לפעול בתוך עולם משותף, לשנותו ולבנותו, בצוותא עם השווים לו ורק עם אלה השווים לו. הרקע האפל של הינתנות גרידא, הרקע הנוצר מעצם טבענו הייחודי והבלתי־ניתן לשינוי, מתפרץ אל הזירה הפוליטית כמו הזר, אשר בכל שונותו, המובנת־מאליה כל כך, מזכיר לנו את מגבלותיה של הפעילות האנושית – הזֵהוֹת למגבלותיו של השוויון האנושי. הסיבה לכך שקהילות פוליטיות מפותחות להפליא, כגון ערי המדינה הקדומות או מדינות האומה המודרניות, מתעקשות תדיר על הומוגניות אתנית, נטועה בתקוותן לחסל ככל האפשר את ההבדלים ואת עצם השונות, הנוכחים תמיד, אלה אשר בעצם קיומם מעוררים שנאות, חשדנות ואפליה מטומטמות, מכיוון שהם מצביעים בבהירות רבה כל־כך אל אותם מרחבים, שבהם אין אדם יכול לפעול ושאותם אין הוא מסוגל לשנות, כלומר, על מגבלות המעשה האנושי. ה"זר" הינו סמל מבעית של השונות בתור שכזאת, של האינדיבידואליות בתור שכזאת, והוא מצביע לעבר אותם עולמות, שעליהם אין לאדם שליטה ושאותם אין הוא יכול ליצור ואשר על כן הוא מפתח כלפיהם תשוקת הרס. אם אין רואים בשחור החי בקהילה לבנה אלא שחור ולא שום דבר אחר, מאבד הלה מניה־וביה, יחד עם זכותו לשוויון, גם אותה חירות פעולה שהיא אנושית במהותה; כל מעשיו יוסברו עתה בתור מסקנות "הכרחיות" מתכונות "שחורות" כלשהן; הוא הופך לסוג בעל־חיים הנקרא אדם. דבר דומה מאוד קורה למי שאיבדו את כל תכונותיהם הפוליטיות המובהקות ונעשו יצורי אנוש גרידא. אין ספק, כל מקום שבו חיי הציבור וחוק השוויון שלהם הינם מנצחים מוחלטים, כל מקום שבו הציוויליזציה מצליחה לחסל או לצמצם עד למצער את רקעה האפל של השונות יגיע, ככלות הכל, לכדי התאבנות גמורה וייענש, אם אפשר לבטא זאת כך, על חטא השכחה כי האדם הוא רק אדון העולם, לא בוראו.

הסכנה הגדולה שמסמן קיומם של בני אדם אשר הודחו אל מחוץ לעולם המשותף היא בכך שהם מושלכים, בלב־לבה של הציוויליזציה, אל הינתנותם

הטבעית, אל שונותם ותו לא. חסרים הם אותו משווה אדיר של הבדלים, הנובע מהיות אדם אזרח של קהילה כלשהי ואף על פי כן, מכיוון שאין הם מוּרְשים עוד לקחת חלק במעשה האנושי, הם חוזרים ומשתייכים לגזע האנושי באותו אופן ממש שבו בעלי חיים שייכים לסוגים מסוימים של עולם החי. הפרדוקס הכרוך באובדן זכויות האדם הוא, שאובדן זה מתרחש ברגע שאדם נהפך לבן אנוש כללי - ללא מקצוע, ללא אזרחות, ללא דעה, ללא מעשה, שבאמצעותו הוא יכול לזהות ולייחד את עצמו - ושונה באופן כללי, ושאינו מייצג דבר, זולת האינדיבידואליות הייחודית המוחלטת שלו, אשר מעצם היותה מנועה מביטוי בתוך עולם משותף ומפעולה בעולם זה, היא מאבדת כליל את משמעותה.

הסכנה בקיומם של בני אדם כאלה היא כפולה: ראשית וכמובן־מאליו, מספריהם הגדלים והולכים מאיימים על החיים הפוליטיים שלנו, על מעשה המרכבה האנושי, על העולם שהוא תולדת המאמץ המשותף והמתואם שלנו, כמעט באותה מידה ואולי אף באופן מבעית יותר מכפי שאיתני הטבע איימו בעבר על קיומם של הערים והכפרים, שאותם הקים האדם. סכנת החידלון המאיימת על הציוויליזציה לא תבוא ככל הנראה מבחוץ. הטבע אוּלַף ושוב אין ברברים מאיימים להחריב את שאין הם יכולים להבין, כפי שהמונגולים איימו על אירופה במשך מאות שנים. גם עלייתם של משטרים טוטליטריים היא תופעה השייכת לציוויליזציה שלנו, לא חיצונית לה. הסכנה היא שציוויליזציה גלובלית זו שכולה מרושתת עלולה לברוא מתוכה ברברים מכוח הדחתם של מיליוני בני אדם לתנאים אשר למרות מה שנראה לעין הם תנאים של ברבריות.[8]

מאנגלית עדית זרטל

8 לגירוש זה מכלל האנושות יש תוצאות רדיקליות הרבה יותר מאלה של מנהג ההוצאה אל מחוץ לחוק בעת העתיקה ובימי הביניים. הוצאה אל מחוץ לחוק, ללא ספק "הגורל המפחיד ביותר שהחוק היה יכול להשית," שחשפה את חייו של מי שהוצא אל מחוץ לחוק לרצונו הטוב של כל מי שנפגש בדרכו, נעלמה במקביל לכינונה של מערכת יעילה של אכיפת חוק ובסופו של דבר הומרה באמנות הסגרה בין אומות. בראש ובראשונה היא היתה תחליף למשטרה, ונועדה להכריח פושעים להיכנע ולהתמסר. ימי הביניים המוקדמים היו מודעים לסכנה הכרוכה ב"מוות אזרחי". לגירוש בתקופת האימפריה הרומית המאוחרת היתה משמעות של מוות כנסייתי אבל הוא הותיר בידי האדם, שאיבד את חברותו בכנסייה, חופש מלא בכל שאר המובנים. מוות כנסייתי ומוות אזרחי נעשו זהים רק בתקופה המרובינגית, והגירוש שם "[היה] מוגבל בפרקטיקה כללית להשעייה או לביטול זמניים של זכויות החברות, שהיה אפשר לזכות בהם מחדש." ראו את המאמרים "Outlawry" ו־"Excommunicationb" בתוך *Encyclopedia of Social Sciences*. כמו כן ראו את המאמר "Friedlosigkeit" בתוך ה־*Schwizer Lexicon*.

יצחק מלמד

בין קדיש לקדיש

בִּסְבִיבוֹת הַשָּׁעָה
שְׁתַּיִם וְאַרְבָּעִים
[הָיָה, הוֹוֶה, הוּא] מִתְעוֹרֵר לוֹמַר
תִּקּוּן חֲצוֹת [חַיִּים]

שֶׁאָז
[אִלְּמוּת]
דּוֹבֶרֶת
מַחְשָׁבָה

אור לט׳ סיוון ה׳תשנ״ה

את העומד

אֶת הָעוֹמֵד
בִּקְצֵה הַמִּסְדְּרוֹן
מַכִּיר אֲנִי

לִפְנֵי שִׁבְעִים שָׁנָה
לִוָּנִי לְכָאן
אֶל פְּנֵי הַחוֹל

כָּעֵת
מֵאִיץ בִּי הָאָדוֹן
לְהֵחָפֵז

אֵינִי נוֹטֵל עִמִּי דָּבָר

גַּרְגֵּר
גַּחֶלֶת
אֵינִי נוֹטֵל עִמִּי קוֹלָב
בְּמִזְוָדָה רֵיקָה

רַק שֶׁלֶד
כַּף יָדִי שֶׁהִכְּתָה כָּאן עַל בֶּטֶן
אִמָּהּ
מֻנַּחַת לִימִינִי שְׁקוּפָה

הִנֵּה
טַל.

קריה דלתתא

אַךְ קִרְיָה שֶׁל מַטָּה מְסֻדֶּרֶת כַּהֲלָכָה (sehr geordnete)
שְׁדֵרוֹת אֲרֻכּוֹת, רְחוֹבוֹת וְתַנּוּרִים
וְאֵוֶונִי אַחַת - סָאלִי מָיֶיער שְׁמָהּ - הַהוֹלֶכֶת
מִצִּירִיךְ עַד בּוֹאֲכָה פּוֹלִין
לְצִדָּהּ מַעְיָנוֹת מְפַכִּים, פְּרָחִים (Blumen) וְאִילָנוֹת (Baüme)
מֵעֵת לְעֵת מִתְפַּצֶּלֶת הַשְּׁדֵרָה,

וּבְכָל עֵת - פֶּרַח וְעַיִן
וּבְכָל עַיִן - זַרְזִיפֵי אָדָם.

וְצִדֵּי הָרְחוֹבוֹת בְּתַנּוּרִים מוּאָרִים
וְאֵד
עוֹלֶה מִן הַתַּנּוּרִים

רֵיחַ קְטֹרֶת [אָדָם]
מַרְאֶה הַתַּנּוּרִים מַרְאֶה מִזְבֵּחַ
וְכֹהֵן מְנַסֵּךְ בּוֹ יֵינוֹת [אָדָם] וַחֲלָבִים
אִשֵּׁה רֵיחַ נִיחוֹחַ הוּא לְאֵלַת הָאָרֶץ (Palestina).

מַרְאֶה הָאִילָנוֹת מַרְאֶה [אָדָם]

שְׁקוּפִים הַפְּרָחִים
וְנִימִים קְטַנּוֹת הוֹלְכוֹת בֵּין הַפְּרָחִים
מַחְשָׁבָה מְטַפֶּסֶת בְּרֹאשׁ כָּל אִילָן
מִלִּים עוֹלוֹת מִן
הַגַּן
הֲבָרוֹת קְטוּעוֹת

בִּנְשֹׁב הָרוּחַ מִתְמַלֵּאת הַשְּׁדֵרָה מַנְגִּינוֹת עַתִּיקוֹת

וְקָמִים שׁוֹמְרֵי הָרְחוֹבוֹת לְהַסּוֹת אֶת אֲסַפְסוּף הָעֵצִים
בִּתְחִלָּה נוֹזְפִים
וְאַחַר כָּךְ מְאַיְּמִים
לְבַסּוֹף רוֹמְזִים אֶל הַמַּשּׂוֹר הַחַשְׁמַלִּי.

[כִּי בְּעֵת חֲצוֹת
מִצְּעָד צְבָאִי עוֹבֵר בִּשְׁדֵרוֹת בֶּן־גּוּרְיוֹן.
הַשַּׁרְבִיטָן מְסַמֵּן תְּנוּעוֹת בָּאֲוִיר
הַחֲלִילִים שׁוֹרְקִים,
לְקוֹל מִצְהֲלוֹת הַתֹּף קוֹרְסִים בָּתֵּי הַמִּטְבָּחַיִם.
בְּאִחוּר שֶׁל חֲמִשִּׁים שָׁנָה
תִּזְמֹרֶת צַהַ"ל מְשַׁחְרֶרֶת אֶת טְרֶבְּלִינְקָה].

אבי, אבי

אָבִי, אָבִי
אֵיכָה שָׁתַק אָבִי
אֵי הָרֶכֶב
וְאֵי הַפָּרָשִׁים

רַק רוּחַ אָבִי
אָבִי רַק רוּחַ

תמוז התשנ"ט

תמר גטר

רוגטקה

למ. פסטרנק

1. תביעה קטנה

נוסח תביעתו של מר ל. עשוי היה לעורר קורת רוח גדולה, לו נפל לידיו של עורך דין מקצועי. בנאדם מאורגן, כך מגישים, היה ממלמל לעצמו ואולי גם מוסיף טפיחה קלה, באצבע ואמה, על הנייר; הנה, אזרח למופת; אינו אנאלפבית גמור וניכר כי הוא חושב עלינו; אפשר להתחיל לעבוד. להשתגע, לא מלמדים בבית־הספר איך לחבר מכתב פשוט, היה ממשיך ומפליג בעניין גם בקפיטריה אל מול עמיתה - שכן מדובר בעורך דין שאינו רק מקצועי אלא גם בעל לב - היום, לעומת זאת, קיבלתי לידי את תביעתו של מר ל. ... שפתיים תישק. היה פורש בפניה את תיקו של מר ל. כאילו בהירותו היא הישגו הפרטי - מה אני אומר - כאילו ביום שכזה השמים עצמם נפתחים אל עומק לא ישועער, לסיכוי חדש. וזו היתה עונה לו: הראש־הראש, צריך להתחיל עם זה כשהם קטנים, בכך כל העניין, שלא מלמדים כלום בבית הספר. ושוב היו טופחים על הנייר ואפילו חובטים בו מעט מתוך התלהבות שבהערכה, ומן הדין שהיו גם מסכמים, זה המצב.

ואכן, למר ל. היו ידיעות לא מבוטלות בכתיבה משפטית וגם דקדוקיה הגרפיים לא היו זרים לו, אף כי בלטה אצלו נטייה כלשהי לפתרונות מרווחים, שלא לומר מהודרים, ואולי אפילו חגיגיים משהו, שחרגו פה ושם מן הנדרש בנוסח מקובל. בראש תביעתו, באמצע הדף, ברווח נאות מן השוליים, ניצב התאריך. מתחתיו, משוכים מעט ימינה ומעט שמאלה, ניצבו שמות התובע והנתבעת באות מובלטת, לא האחד מתחת לשני, כיאות, אלא זה כנגד זה, בתפזורת אותיות מדויקת ומוקפדת הרבה מעבר למתאפשר על פי ברירת המחדל במחשב. ההידור היה אמנם תמוה במקצת, כאילו היו זוג עומד להינשא או להודיע על הולדת צאצא

ולא תובע ונתבעת. על כל פנים, ברווח קל מן האותיות המובלטות ובסדר יורד בדיוק רב למטה מאלה ניצבה כותרת התביעה ופרטיה נמסרו מתחת כלהלן: לתובע, נכתב שם, יש מבנה ברח' - -, בגוש - -, בחלקה - - והוא מפרט, כיאות בסוגריים, כי מדובר במחצית המערבית, הנמצאת בחלק הדרומי של החלקה. לנתבעת, מספר מר ל., יש מבנה בצד המזרחי של אותה חלקה. כדי שתהיה השקיפות מרבית צירף מר ל. בכוכבית הפנייה אל מוצגו הראשון, סימנו א' - מפה משנת 1949, שנה לאחר קום המדינה, הוסיף שלא לעניין במתיקות נסלחת. על גבי מפה זו אשר הוצמדה בסיכת ביטחון גדולה, יחד עם שאר המוצגים אל גוף המכתב, סימן מר ל. באדום את כל תוספות הבנייה שחלו במבנה מאז הקמתו, תוך שהוא מציין בשתי שורות נפרדות, אף אלה מסודרות היטב, האחת מתחת לרעותה, כי היו אלה, מצידו, תקרת אסבסט גלי שעונה על עמודים, ומדרגות יורדות לדירת מרתף. הקיר המזרחי של המבנה שלו, כותב ל., היה גלוי מאז היווסדו, ונשאר שם פתח לניקוז מי הגשמים מן החלקה של הנתבעת לחלקתו. רעיון זה בא לידי ביטוי באורח שאינו משתמע לשתי פנים באמצעות המקום המסומן באות A במוצג א', המפה, המקנה מבט עילי על המצב, וכן בשרטוטי שטח נוספים - מוצגים ב' וג' במסמך. את פתח הניקוז החיוני הזה, כותב מר ל., סתמה הבנייה החדשה של הנתבעת אשר בשנת -- הוסיפה לעצמה קיר עשוי בלוקים, ההולך ונמשך מעמוד הבטון B לכל אורכו של הקיר המזרחי ובצמוד למבנה שלו, והקימה לה מבנה מגורים חדש C.

השואה העתידית - כצפוי - מים, רק מים, כבר נרמזת בעליל במוצגים ד', ה' וו'.

ו' הינו תצלום והאחרים תרשימי עיפרון משוכללים, כמעט אמנותיים לפי דעתי, של אותו כותל מזרחי בעייתי. כדי להדגיש את חומרת המצב צירף מר ל. גם את מכתבו העתיק בנושא, מוצג ז', שהובהל אל העירייה בסמוך למועד אותה בנייה פירטית. כתוצאה ממנה נשאר חריץ בין קיר הבניין שלו לבין הבניין שהקימה שכנתו. תרשים החריץ הוא בוודאי המושקע גם אם לא המדויק מבין רישומיו של מר ל. אבל אותו לא צירף אל תביעתו. במקומו בחר בתצלום; הוא מוצג ו' הנזכר.

ובחריץ זה באמת מחלחלים להם מים שאין להם מוצא אחר אלא אל תוך הקיר הצמוד, של המבנה שלו. אם לא די בזאת, כותב ל., הרי בעת הבנייה נגרם נזק לגג המבנה שלו, כך שבשנים הבאות, כתוצאה מחלחול המים, גם מן החריץ וגם מן הגג, נרטבו הקירות גם במטבח וגם בחדר האמבטיה, ואלה נשארו רטובים ומבאישים עד אמצע הקיץ, קייצים רבים, הוסיף בסוגריים, כדי להטעים

את עניינו ובה־בעת לא להכביד מדי, שהרי ברור מאוד כי מדובר בשואה, אשר הווייתה היא עתידה, ועתידה הווייתה.

מוצגים ח׳, ט׳, י׳ וי״א הם תצלומי פנים. גם כאן, כמו בשאלת החריץ (מוצג ו׳), חכך מר ל. היטב בדעתו מה ישרת את עניינו טוב יותר, תצלומים או רישומים, ושוב בחר בראשונים, תוך ויתור על עצמו ועל תאוות הציור שלו - על כן נראה כי היה זה ויתור מדעת ממש - לטובת הערכה נכונה על נכונותו האפשרית של עורך־דין עמוס תיקי תביעות קטנות, עייף, משועמם, גם אם מקצועי ובעל לב, להיפתח באורח נקודתי אל סיפורו הרגיל ביותר לכל הדעות.

ברי כי מר ל. הבין לאשורו שאין הוא יכול להגיש תביעה אשר כולה תיק רישומים, מדויקים, אמנותיים ככל שיהיו; על כן צירף רק אחדים מהם: הכותל המזרחי מזווית כזו ומזווית אחרת... מאחר שיש יחס חם לרישום כתלים במדינה זו, אמר לי, וזה כבר יוציא לָעורך־דין את העין, הוסיף בהומור הרוסי שלו, חציו שנינה, חציו עברית גבולית, תוך שהוא מחליק בידו, מותח ופורש ושוב מותח היטב את תרשימו בתוך המעטפה הגדולה וכורך סביבה גומייה רחבה.

אבל בשביל העיקר, החריץ שבין הבניינים ומצב פנים הבניין שלו, לא צירף רישומים ובמקומם שלח תצלומים. אחרי ככלות הכל מדובר בבית־משפט ומעט מאוד יועיל אם יחשוף חודו של עיפרון בפני אלה אשר עניינם הוא קוצו של יוד. לא, עליו להפריד בין רגשותיו העמוקים אל המבנה אשר בנה בנעוריו, לא־לא, בילדותו ממש, במו ידיו, תוך שהיא נשדדת ממנו - באכזריות, אני יודע, זה היה אכזרי - ומורידה עליו בגרות של טרם זמנה, עליו אפוא להפריד בין רגשותיו לבין צורתה הנאותה של תביעתו. כך חשב מר ל. וכך עשה.

חדים עד כאב התצלומים המצורפים, עד כדי מוזרות אפילו; כה חדים, כה פלסטיים, עד כי אי אפשר שלא לחמוד גם אותם כיצירות של ממש. לו הוצגו בפומבי, היו, ללא צל של ספק, זוכים במקום הראשון באחת מן התחרויות הרבות והתכופות בנושא ״החורבה״ אשר בהן אני מרבה לבקר גם אם בלי שמחה; מה יש לדבר...

תצלומיו של מר ל. חושפים לעין חורבה גמורה; טיח התקלף, עובש התהווה והשחיר, אריחים בקעו להם משיבוצם וכן הלאה... בזה העניין, כאן, אף אני פטור. תצלום אחד הגון של הרס שווה אלף מלים, שלא לדבר על רישומים, וידויים, והתרשמויות למיניהן; קל וחומר כוחו של תצלום כזה כאשר מדובר בהרס עצום ממדים, אבל אני חושב: עניין נקודתי, לעזאזל, מאות אלפי עניינים נקודתיים... מיליוני תצלומים, עדויות מן השטח - כן־לא, מה יש לדבר... אבל רק לחשוב על הנפח, על ההיקף של ההרס - אני מתכנס אל הדיכדוך הקבוע

שלי; כל־כך קשה, לעתים ממש בלתי אפשרי, לא ניתן - והרי זו רעה חולה ממש - לחשוב, לחוש משהו, באופן נקודתי. איך עושים זאת כאשר ההרס הוא הנגע האזורי אשר הווייתו היא עתי--

לא. לא, עיני הרואות, כאן מדובר במר ל. לבדו: תביעה קטנה, שכני, שכנתו, שכני שלא היתה לו ילדות, שאף פעם לא שיחק ושהוא גם תלמידי בקורס לרישום; פנסיונר בין ילדים. יום־יום הוא יושב על כיסא, כאן למטה, מכונס בעצמו ושקט, מתבונן ישירות בחורבתו ורושם אותה בשקדנות שעות על גבי שעות. אחר כך הוא נכנס פנימה, אינני רואה אותו יותר אבל אני יודע, הוא בחדר אמבטיה או במטבח, יושב, מסתכל, רואה, חושב ורושם. התכשיט שלי, הוא אומר, ובלי להתכחש למציאות...

ומר ל. הבין בחוש כי אין לו מה לשלוח תיק רישומים למחלקה לתביעות קטנות.

כפי שניתן לתאר, ואף אמנם התרחש בפועל - הדייר ברח. מר ל. כותב - הוא נטש את הדירה. וזו נטושה מזה שנים, הוסיף, גם זאת בסוגריים, שגם עליהם לא יפסחו עו"ד או עו"דית שראשם על כתפיהם, עיניהם קבועות כראוי בחוריהן, וליבם נכון על מקומו.

מכאן ואילך מבקש מר ל. את השבת הסדר על כנו והוא מפרט את דרישותיו מן הנתבעת: תיקון הגג, סתימת החריץ שבין הקירות שלה ושלו, כדי למנוע חלחול מים וכפי שיקבע איש מקצוע, הרחקת מילוי האדמה שנערמה לצד הקיר שלו ויצירת ניקוז למי הגשמים, טיח על כל הקירות שנבנו, ופונים לחצרו, פיצוי על עוגמת נפש, הוצאות לתיקון הנזק שנגרם למטבח ולשירותים, פיצוי על הפסד שכר דירה, ועוד פיצוי על מיסי הארנונה ששולמו לעירייה, למן הזמן שבו ננטשה הדירה ואיש לא רצה לגור בה יותר. מר ל. פירט בטור נאה את כל הסכומים, מועדים לביצוע, ובצידם רשימה חדשה של תשלומים וקנסות שהוא מבקש להטיל על שכנתו אם לא תיאות לפצותו על כל הפסדיו המצטברים. הוא חתם את מכתבו בבקשה לדיון מהיר בתביעתו.

2. התרנגולת והעיוור

העיוורים, כידוע מיטיבים לחוש והחירשים - לראות. גתה ושילר עבדו יחד, ויחד שאלו אבל באיזה חוש חושב העם? הם נדברו, דיברו, עזרו זה לזה, יכלו לכתוב. יחד היה להם חוש משותף ושפה אחת. גתה ושילר עבדו זמן מה ב'ראש אחד', או ראש בראש, או עין בעין, ובכל מקרה באותו סוג של שיתוף אשר פעם, בזמנם, נהגו לכנותו ב'צוותא חדא'. ואילו העם, ללא כל צל של ספק, העם עבד

ופעל בראש אחר, בלי חוש, אפשר לומר. מצב עניינים זה אינו מוזר כלל, אני חושב, שכן עם, אין לו ראש וכתוצאה מכך גם אין לו חוש.

התרנגולת אינה עיוורת ואינה חירשת. היא יושבת על מוט לא עבה, חשה ורואה מעט, ואז היא פורחת. כנפיה לא נועדו לטיסות גדולות, או ממושכות. בעצם, היא מנתרת לה מן המוט. פרישת הכנפיים המשונה הזאת שאין בה מן המעוף, לא מבחינת המעשה ואף לא מן הבחינה האנטומית, אפשר שאינה באה אלא למנוע מן התרנגולת חבטה קשה בקרקע שעה שהיא בוחרת להיפרד מן המוט; טפריה הקצרים, המחוברים אל שרירים חזקים ומוצקים, מחפים על אותן כנפיים לא מוצלחות. עוד קודם לכן ברור כי אין היא טובה בקפיצת מוט, לא מלמטה למעלה ולא מלמעלה למטה, ובכלל חוש הכיוון אינו מפותח אצלה מעבר לנדרש, כלומר תוואי המזון על פני הקרקע. אבל איזה מוט, מה קרקע, ואיפה היום התרנגולות?

בכל זאת יש לי זיכרון: אני זוכר שגם לאחר שמלקו את ראשה המשיך גופה להתרוצץ בכל הכיוונים. אלא שלפני - בכל הכיוונים פירושו היה מזון, ואחרי - בלי שום חוש חש, הלך גופה ואזל תוך כדי ריצת עיוועים. גם היא, התרנגולת שלי, רק אורחת פורחת על כדור אפל היתה.

העיוור יושב בקצה שורת הברושים, מיטיב לחוש. הוא אינו שייך לעמים. קשוב, נסוג לאחור. דומה כי אוחז בו השבץ. ראשו נתפס בעווית על כתפיו, אחוריו מתהדקים. אין, גם לא היה לו אח, אף לא אח אחד במלחמות האחים. וגם במושב לצים אף פעם לא ישב. הוא היה יחיד. אפילו מאוהב אף פעם לא היה. לא היה איש רבים. באלם נפנה לאחור, וגווע. הדבר התרחש בקצה שורת הברושים על יד בית־הספר לאחיות, ושם, אשה עם ואל אחותה, כולן פיטפטו, ישובות על אחוריהן, בהפסקה. השמש האירה הכל יפה מאוד. מישהו ראה אותן. טוב לראות אותן יחד, כולן בלבן. גם אני ראיתי אותן יושבות שם על הגדר בסמוך לשורת הברושים.

מכתבו של מר ל. לא הגיע אל הרשויות, והסדר לא הושב על כנו. המים מטפטפים והאריחים, שורה אחר שורה, מתבקעים לאיטם משיבוצם, שהיה יפה ומדויק להפליא בשעתו, בשעה הגזולה של הילד ל., השעה שאיש מעולם לא הבחין בה, ואשר לעולמי־עד לא ייוודע עליה לשומאדם. נהרס כליל השיבוץ שהיה מושלם עוד יותר ממכתבו על כל מוצגיו. מר ל. שכח לשולחו.

3. הבריון

בִּרְיוֹן וּפְצָצָה בְּיָדוֹ הופיע בְּהַר. עוד ירד גשם. טיפה וקרן אור הצטלבו וכך הופיע

לו בתוך מתז צִבְעֵי הַקֶּשֶׁת. מרוב הבוהק שלאחר הגשם, משפעת האור שהציפה את ההרים, אזלו באחת הצְבָעִים, דהו כלעומת שבאו. הראות היתה חדה עד כאב. הבריון עם הפצצה שלו הופיע, ובו ברגע היה זה מוֹפָע אָבוּד; הוא עמד שם באור הגדול עם הפצצה ביד. מאין, לא ברור, הגיחו אנשים חמושים ולפני שהצליח הבריון לזוז ימינה או שמאלה, תפסו אותו, תלו אותו על עץ חרוב, שרפו וברחו. עתה מצויה שם גוויה. פגר, אמרו שתי נשים בכעס ומירדו בבכי שעה שהתירו בעמל רב את החבל מעל צווארו. אדווה וגליה שמותיהן. נח לו קשקש אחד לבן על אחד משיפוליו של הבריון ההרדי הזה. מי שמת, אמרה גליה, זה מהשכל שהוא כאילו נחצב, לא מאבן אלא... אלא כאילו ממתכת... ואדווה ענתה לה בקול מרוסק; תרדי מזה, זה אבקן.

ג׳יפים וניידות הגיעו. אמבולנס. הו, כן, כל הסיפור מחדש: איך שוב הוא מופיע בהר. הר אבני, הר של טרסות; איך מופיע שם בריון של הר טרסות ופצצה בידו. הוא יורד בהר, טרסה טרסה, רגל אחר רגל, כל רגל טרסה. אפילו לא הרים אבק, פוסקת אדווה בחימה שפוכה, וגליה גם היא פולטת מלים אל תוך האוויר הצלול גם עתה, לאחר השריפה: לא פלא, הרי ירד גשם. ריח מתקתק תלוי באוויר. יהודי, היא מוסיפה, כן, רק לא יונה צלויה! דמעות זולגות על לחייה, ״כי שקט הוא רפש, הפקר דם ונפש למען ההוד הנסתר!״...

אז הוא יורד בהר ועולה בגרדום, והוא מורד בגרדום ושוב עולה בהר, טרסה אחר טרסה, מפל של טרסות של הר אבני בתוך מתז צבעי הקשת... המון הר בהר מופיע; כי הוא מופיע.

היה בחור אחד שבור מפרקת בבור, בעכו. שומר לא היה עליו, גם לא העליון, ואמו מתה, רחוק, לוחשת לאיש בקסדה: גם בני בריון, עם פצצה בידו הוא יופיע בהר...

אני הצצתי שמה אל תוך הבור הריק. כמעט נשבר אפי, עוד רגע והוא נתקע ממש בעצם החזה מרוב שהשתוחחתי להביט מטה אל תוך הבור; גוב ריקבון ועפר...

לו בא רגע של תבונה - עב אחד מעל בתוך השמים הזכים וחוגה גבוהה־גבוהה מרחפת שם. לשניות מסודרים האבקנים על הסלע, שוב נחים להם אחדים על גוויית הבריון, עד בוא משב.

אני כאן, יושב, מדמיין דברים, כמו בתורנות.

הנה חבל התלייה, אומרת גליה, לא נשרף.

4. מלה בהולנדית

כמו שאתם רואים, אומר הכתב ההולנדי ודוחף את כל ראשו אל תוך המצלמה, הבנאדם נתלה ונשרף כליל, עוד קורבן ב.... הלכתי משם. נסעתי העירה. פגשתי מכר, איש בעל קרקפת נאה, מסודרת, אחד שהוא חי, ואמרתי לו; אז נו, תגיד מלה אחת בהולנדית. נגיד תגיד: 'קייזר קגראכט'. או אולי תגיד: 'כרונינגן'. הבחור החי אומר לי 'קכחחככחח'...

עזוב, אמרתי, בוא נעזוב את זה לגמרי, בוא במקום ספור מרצפות, מכאן, ועד לפאנל, ואז לך, אני אומר לו, לך על שפת הפאנל, עד החלון. שם תיתקל בווילון ועליו דגם שזור שפותח באנטיוכיה על פי דגם יווני לא שגרתי, שנעשה מדגם עתיק עוד יותר שחמדה גבירה מאיתקה במטפחתה של שפחתה השחורה - טוב, מה אתה רוצה, אמרתי, כשבריון תקוע בהר שלנו ועוד רגע הוא מתפוצץ. בהר שלהם, הוא מתקן אותי במתינות. אנו עוזבים את בית־הקפה ועוברים לדירתו.

כבר יש תמונה על המרקע, שאלתי, אז מה אתה רואה? כלום, ענה לי, Nothing?, כן, שום דבר. גאר נישט, גאר ניכטס, גאר קיין נייטס, 'קכחחככחח'...

יש מדיניות כזו, מוצדקת אולי; לא להראות תמונות זוועה. אולי בהולנד רואים?

אבנים מתגלגלות; בריון־טרסה, בריון־טרסה. לאבה. אולי זו עיסה רותחת? כן, זו עיסה רותחת; זה הזעם, הזעם הכאילו נעלה הזה, בכל הוד דמדומיו הרווי. ונניח, אני מדמיין, נניח מקצה המזרח נפרשת לה איזו כנף גג, כמו פגוש, והוא עף טס, מעצמו, אולי הגג גופו, כולו, מתרומם, ובעצם אולי גם חצר הבית איתו, יחד נוסקים, תולים עצמם למעלה בכל צבעי הקשת, נקבעים שם גדולים ככוכבי הדובה -

והרי גם אז תשאל מחדש איך עלה, איך הם עלו, איך הם עולים, אומר לי מכרי, 'קכחחככחח'... 'כרומוגן'! עכשיו כמעט הצליח לו.

ילדו נכנס לחדר בו אנו יושבים שעה שאני כולי כבר אחוז בלהה. התכשיט הקטן עולה על ברכי, הוא כורך את זרועותיו הקטנות על צווארי, ריחו ריח סבון ופירות. אני אינני יודע את נפשי. זכור את דורית מארץ עוץ, אני מנסה את מזלי אצלו, ראה עשרים־ואחת תמונות מחיי דורית. מנין ברחה? לאן חזרה? מי נקבע שם בשמים גדול כדובה? זה הבית, והנה הבית "- נחת בחבטה וקבר תחתיו מכשפה בנעלי הכסף -". זה הבית? שואל הקטן. כן, זה הבית, ובבית נולד בן בריון, פצצה בידו והוא יעלה בהר, טרסה אחר טרסה, בריון של הר בן־זונה, לא יונה, לא יונה צלויה, לא מדרך של גדי... והרבה אבק (צבעוני) נטחן כאן בין

השמשות...

תעזוב את הילד, זועק מכרי, יצאת מדעתך!

משרי שכם נופלת עלי עליצות משוגעה, מהוללה, מול שומרי הר הבית אני צועק: איזו אהבה איומה; מזדייני הארץ, מזייני ארץ. שכבו לכן, הבנות, עם כל שרי שכם, הסתדרנה בשורות, פסקנה, טרסה אחר טרסה... ושומרי הר הבית עם הגבנונים הענקיים; התרמילים, השקים, הספרים הקדושים, גם הם יבואו, יהיו שם, ביחד עם אצולת ירושלים, כנען, וכל תפארת שבזייה, ביחד עם נמרוד המטומטם...

עלי להיפטר מן התמונה, כי התמונה זוועתית, והיא רודפת אותי: פצצה בידו, שגב דמדומים מר, עולה הבריון בהר. בצבעי הקשת ראו את שלמה בן־יוסף, עולה ברינה לתלייה שהפכה לו לסנה, וגו׳ וגו׳. וירושלים דגולה ומעוטרת בצבעי הקשת. כך כתב אורי צבי גרינברג בלבוב, בח׳ בטבת תרצ״ט, ביום השנה הראשון לעלותו לגרדום של שלמה בן־יוסף.

לא יונה, לא זונה, לא בונה, לא קונה, לא לקרוא, לקרוא, טוב, לקרוא – אבל רק לקרוא.

5. גלויה מצרפת

ביום דומה באה גלויה מצרפת וזה לשונה:

״גלויה זו אני כותב בעת טיול בעיירות קטנות בעמק האואז, בעיירה אובר שבה מת ואן גוך, ואת הכנסייה שלה צייר ובבית הקברות שלה נקבר. אבל שם לא מכרו גלויות, על כן, ממנזר סמוך, אני שולח מה שנשאר מן הכנסייה הענקית שלו, שנהרסה עד היסוד אחרי המהפכה, לאחר שנמכרה על ידי הממשלה ליזם שפירק אותה ובנה לו אחוזה נאה מאבניה ... וגו׳. – את המנזר עצמו הפך לבית־חרושת לכותנה, אבל בימי נפוליון השלישי שב המנזר להיות אתר ממלכתי מכובד. הגלויה צולמה ביום יפה, בראות חדה עד כאב, אבל אני ביקרתי שם ביום אפרורי וגשום, שהיה אף על פי כן, יום מאוד יפה״.

6. רוגטקה

יש כאן מישהו שיודע לבנות רוגטקה טובה וחזקה, אז בבקשה שיגיד איך לבנות אותה ומה צריך ואתם יודעים... תודה מראש. אני מת לבנות אחת!

ממה שאני זוכר אתה צריך לגלף לך צורה של רוגטקה, מעץ עדיף, או שפשוט תמצא ענף בצורה הזו. ואז תיקח פנימית כדורגל, או אופניים עדיף, ותקשור את זה עם כמה גומיות או מה שלא יהיה, ובשביל הדבר שאיתו מחזיקים את האבן

הכי עדיף זה לשונית של נעל קטנה, לא חשוב, העיקר משהו של איזה רגל ישנה, אם אתה יודע על מה מדובר (אתה צריך לעשות בה שני חתכים בשביל להשחיל את החוט מגומי הפנימית). זהו, ואל תוציא לחברים שלך עין.

לא קיבלת עצה טובה. רגל ישנה - מה זה בכלל? קח מלה ממני: תכין לפי ההיגיון. קח ת'רגליים הכי חדשות שלך וצעד לכיוון הכלובים הירוקים של המיחזור (הדברים האלה עם הבקבוקים בתוכם). תוציא בקבוק ליטר־וחצי קולה או מי־עדן או ספרייט או פאנטה או פריגת, אבל הכי־הכי מומלץ זה של אייס טי. קיצור תחתוך אותו ככה שיישאר רק החלק העליון (שייראה כמו משפך), ברכות! סיימת את שלב 1. עכשיו לשלב 2: קח בלון וסלוטייפ. תחתוך קצת מהחלק הישר של הבלון ותגרום לו להיתפס על הפיה של הבקבוק. קח את הסלוטייפ ותביא אותה בליפוף טוב - סיימת את שלב 2! שלב 3: השלב הכי מסובך... קח משהו קשיח... מומלץ גולה מברזל (כמו גולה של עכבר בלי הציפוי גומי) תכניס אותה לבלון... ותיהנה! תזכור לא לכוון על בני אדם\חיות, זה מסוכן חושילינג.

עכשיו לסיפור: הבית שלי נמצא על מין גבעה ומתחתיה יש מדורגים. קיצור יש כביש שהוא במרחק של בערך 50 מטר. יום אחד ראינו (אני ואחי) שיש שם את הטנדר של השכן החולה־נפש שלי (הוא אוסף מקררים! סכנה לציבור!) והחלטנו לראות אם נצליח לפגוע בו. בהתחלה השתמשנו עם גולה רגילה (זכוכית) והיא פגעה בצמיג של הרכב (50 מטר!) דפיקה רצינית ביותר בטנדר שהבהילה את הכוסאמא שלו! הוא קפץ כמו מטורף והתחיל לצרוח ! פעם שנייה שהורדנו ממנה את הגומי... הגולה טסה!

לי יש רוגטקה יותר טובה. בבית הכנסת יש שיחים כאלה שצומחים עליהם דברים ירוקים כאלה... בכל אופן, הדברים האלה מושלמים בשביל זה. אז רציתי להסביר. אז ככה: לפי מה שאני זוכר קוראים לזה פלאג. אני לא חושב שזה חרס. אבל זה נראה בדיוק כמו. ניפצתי עם זה כמה חלונות של מכונית נטושה. פשוט לקחתי בקבוק קולה רגיל. חתכתי את הקצה שלו (המשפך), ושמתי גומייה. יצא מעין רוגטקה כזאת. בטוח אתם מכירים. לקחתי חתיכה מהפלאג, משהו בגודל של בורג קטן (למשל כמו שיש במארזים של המחשב). שמתי במקום אבן. ברוגטקה. וזה ניפץ את השמשה. ממש עשה חור, וממש ניפץ!

חשוב לציין שבלי הרוגטקה זה לא היה מצליח. כי מהירות הזריקה של אדם ביחס לגודל הקטן של הפלא שהחזקתי זה היה פשוט חלש. (לאלה שמתכחשים למציאות, ושואלים את עצמם ורוצים להגיד שגם אבן יכולה לעשות את זה, בבקשה מכם, פשוט תחסכו את זה, כי זה לא!)

תשמעו עוד סיפור: לפני איזה חצי שנה פיצצו את המכונות שתייה בבצפר שלי. ראיתי שאריות של פלאג - אין - אולי עכשיו, אחרי שעבר הרבה זמן מאז האשכול - אין - מישהו יודע למה זה קורה? כי זה באמת היתה חתיכה קטנה, ושמשה של מכונית זה דבר שתאמינו לי לא קל לנפץ. חשבתי אולי בגלל שברגע ששני העצמים האלה (זכוכית ופלאג) נפגשים, נוצרת סתירה כל־כך גדולה בין השניים שפשוט הזכוכית מתנפצת.

ומה אני חושב? אני חושב כי בעבור מהימנות עליונה צריך שזה יהיה מופק ממוצרי עידן החלל העדכניים ביותר. כך אני חושב: רצועות חזקות של לאטקס ניתוחי יעניקו שנים של ביצועים ברמה, במיוחד אם הסוגר המתקפל של מפרק כף היד יהיה עשוי כך שיעניק דיוק עליון בזכות אחיזה חיובית ויציבה ביחס למטרה מכוונת היטב. הרוגטקה שאני חושב עליה היא בעלת עוצמה כבירה...

עלי לייצר עם הילדים רוגטקה, מלאטקס, ואחרי זה אלמד אותם לרשום את הגומייה המדובללת הזאת. אני הולך לתפוס אותם קצר, לא עם חבל, אלא עם נייר ועיפרון. הם יזיעו, הם יתלהבו, הם ייכנסו לאמביציה! ואז, הו, הם יקרעו לעצמם את העיניים על הרישומים האלה! יהיה מעצבן אבל מעניין. אצלי הם ילמדו גם לחוש וגם לראות; אני יודע בדיוק איך צריך להתחיל איתם כשהם קטנים. אני הולך לארגן לי יהו- קטנים, מקצוענים, בלי יונים ובלי קומזיץ. ומר ל., מה שהוא כבר יעשה עם רוגטקה... החוג לציור שלי הולך להיות פצצה!

7. מכתב מגרמניה

מי מיטיב לחוש דברים מדניאל רוטמן־רגב? תמיד היינו ראש בראש ואנאלפביתים לא היינו. רגב נולד בנס־ציונה וגדל בקריות. אביו היה חרט ואימו לימדה בבית הספר לאחיות. לאחר שירותנו הצבאי ברח מן הארץ. לעולמים, אמר לי, ביום שעזב, ותרשום לך, ווייט טראש של מדינת ישראל עוזב.

אני אמור, כך הוא כותב לי, להיבחן ביום ב׳, אצל שני ראשי משמרת, שלפני כמה שבועות, בכניסתם למרכז האינפורמציה, בירכו את אנשיהם במועל־יד. ראש המחלקה איים עלי במשפט דיבה, כאשר אמרתי לו שזה חסר טעם. פניתי לראש ההסתדרות הציונית - מאהב של תלמידה שלי לעברית לשעבר, ומכיר את מועצת המנהלים של שדה התעופה, וכך הדבר לובש צורה. מה שמעניין בכל זה הוא, אם העובדות יוצרות את העלילה, או שלעלילה דינמיקה משלה -

מעולם לא הצלחתי לעקוב ממש אחר סגנונו המקושת והנוגה של חברי דניאל.

מעניין איך זה ייגמר, הוא כותב. וכך הוא ממשיך: חוץ מזה, קרו דברים

מוזרים שעולים עכשיו מן התקופה בה הייתי בציילון. תאמין? קיבלתי הצעת נישואים מצ׳אנדאני, פקידת הקבלה מבית המלון באנורדאפורה. היא רוצה לבוא עם שני ילדיה הקטנים, מנישואיה לשתיין, שכשלו, ולהיות בשבילי משהו בין אשה לשפחה... מצורף בזאת עותק מכתבה של צ׳אנדאני:

מיסטר דניאל רוטמן־רגב היקר,

חושבת עליך, על הקטנים ואני. טוב כולנו סובלים בגרמניה שלא סובלים בגלל כסף טוב ובית עם אוטו. חושבת חתונה, אני מסדרת מבשלת מנקה הכל. צריך נייר. תחשוב. תגיד.

באהבה עם נשיקה,

לדני מצ׳אנדאני

הרעיון מעניין אותי, הוא כותב, כי זו אהבה ממבט ראשון. ׳מעניין אותי׳!, אפשר לחשוב שמדובר באיזה מסמך, ולא בזוג עומד להינשא! שמץ חגיגיות לא היה ברוטמן אף פעם, והידור - יוק. רישולו לעומת זאת תמיד עורר בי תימהון גמור; באמת, כך מודיעים על חתונה?

בעצם לא, הוא כותב, עלי לדייק: מדובר בסך מבטים ספורים שחלפו בינינו בלובי של מלון אשר נחנך בידי הגברת בנדרנייקה ב־1949. ובלובי יש גומחה. ובגומחה יושבים רואי חשבון המחשבים הכל בראש, כמו סופריו של פרעה... ועוד בגומחה הזו עצמה יושבת לה אשה זקנה בסארי והיא מכבה ומדליקה את המאוורר. יושב שם גם מנהל המלון בחליפת חאקי והוא זה המחייג את כל שיחות החוץ כי עובדיו - חבורה נבוכה -

הם נבוכים, ממשיך רגב בשורה חדשה, כאשר עליהם להפעיל את המרכזיה; קופסת עץ עם שנים־עשר מתגים מתחילת המאה, ואני אתחתן איתה! כי באנורדאפורה מצאתי כל מה שזכרתי מהילדות שלי בשכונת ה׳רכוש הנטוש׳ בקצה שורת הברושים. ככה קראו לה. וגם כי אצל אמא שלי היתה קופסת שימורים עם מכסה של פלסטיק כמו לצ׳אנדאני, וגם ארנק של פלסטיק שדומה לקופסת שימורים. וכשראיתי חברים של צ׳אנדאני נוסעים עם האופנוע לתוך הסלון, ידעתי שאין ממני בן נאמן למולדת, למשרד החינוך, ולחיבור הסקר ׳חוויותי מאושוויץ׳: אני מתחתן, אני מתחתן, אני מתחתן, אני מתחתן, אני מתחתן! אני משאיר את הברכה במועל יד ואת הטיפול בה לראש ההסתדרות הציונית שהוא מאהב של תלמידה שלי לשעבר, לעברית, ומכיר מהקנייפה את מועצת המנהלים של שדה התעופה, וכך הכל לובש צורה, וכך הכל לובש צורה -

כך כתב לי - מה אני אומר? - כך שורר לי רגב־רוטמן; חרוזים! גראמן־גראמן, חוס'ן־כויל'ה... בכל זאת נרגש וחגיגי. דניאל שכה חפץ להשיב סדרים על כנם, מכל המקומות בגרמנ- שם שחטו את אב--

שיהיה קצת סדר בדברים, אמר לי כשטילפנתי לברך אותו לרגל נישואיו הקרובים עם צ'אנדאני, אפילו אם לא יחרוג ממידתה של קופסת שימורים קטנה, הוסיף בפחי נפש. ומה עלה בגורל תביעתו של מר ל., שאל אותי כדי להחליף נושא. דניאל תמיד התעניין בפרטי הפרטים של כל האירועים הקטנים המקיפים אותי. הפעם נמלאתי חשדות; בן־חור מאוהב, הולך להתחתן, מה פתאום שיזכור, עכשיו, את קירותיו ספוגי המים של מר ל.? שכח, אמרתי לו, שכח להגיש את התביעה, תאמין? טירוף, אמר רגב, לא ייאמן, יצירת חייו היה המכתב הזה, וכל השרטוטים והרישומים האלה והצילומים, ומה עם המים? נו, באמת, מה עם המים, אני עונה לו.

דניאל לא התחתן עם צ'אנדאני ממש כשם שמר ל. לא הגיש את תביעתו לבית המשפט לתביעות קטנות בתל־אביב.

בריון מבוהל אפוף הילה, מדמדם נקמה, שואף תהילה, מסתובב על ההר עם פצצה. שומר, שומיש, שומדם. אבקן פורח. דפיקות רציניות ביותר בתיקרה, בקירות, ברצפה, בטנדר, מבהילות את הכוסאמא - סובב־סובב לו כדור אפל בצוותא חדא. נפוליון השלישי - דגם עתיק לשפחה -

לו היתה שם השתיקה, היתה החוגה מצלצלת במרום.

8. מכתב לרגב

שלום דני,

אל תאכל לעצמך את הלב בענין צ'אנדאני. אתה לא חייב להציל את העולם. בכלל לא! תפסיק גם לשלוח לה כספים, אתה לא רוטשילד וגם לא אמא תרזה, רק קצת סנטימנטלי ובעיקר חסר תקנה. חשבת שאתה מאוהב, זה כל מה שקרה לך. מותר, מותר. בנאדם, רד מזה! בכלל כל הדברים המוזרים האלה שקורים לך, זה בגלל שאתה מסתובב בעולם בלי מטרה. אני מציע לך מטעם הרב הגדול פרס נובל להומניזם ואהבת אדם באם תמצא לך זוג, זוג אחד של שדיים תוצרת הארץ, אחד ישעיהו ואחד ירמיהו, ותהגה בם יומם ולילה, הרבה כסף תקבל ישירות מידי מלך שבדיה, תגיד, לא טוב יותר מאלילה הודית?

בינתיים, עם קצת שמחה לאיד, או יגון... סיפר כאן היום בעיתון המומחה לעברית, ואני מעתיק לך מן העיתון בשביל שגם אתה תשמח או תבכה, שהשם 'תל־אביב' במובנו המקורי בספר יחזקאל אינו אלא "תל הרוס לצמיתות". זהו

זה, דני. וכך כתוב שם בהמשך: "מקור השם הוא אכדי, 'תל אבובי', ומשמעו בשפה זו 'תל הריסות מתקופת המבול', כלומר, עי חרבות שומם, נידח, שאין לו תקומה – כך שעוד צל מעיב על האוטופיה הלבנה שלנו: – "קריאת שם העיר שעליה גאוות המפעל הציוני על שם קללה נמרצת, מין "יחרב ביתך".

ועכשיו גם חופרים כאן תעלה, ואחרי זה עוד תעלה, ואז מתחברים לתעלה ההיא ומגיעים הישר אל מתחת לכותל... והשאלה היא מה ירימו קודם, את המקדש הבא או את 02, 03, 04, 09...?

האביב מגיע, דני, בוא הביתה קצת. נפתח טִיש בַּתֵל, נשב, נדבר, "כּה אֶכְסוּף". אכיר לך את הילדים בחוג לרישום שאני עושה, קטני הארץ אבל חכמים מחוכמים. אני הולך ללמד אותם לעשות רוגטקה (לאטקס!), ואז, במקום ציפורים – ציורים! מה אתה אומר על הטריק הזה?

בינתיים אנחנו מתאמנים ברישום מעגלים ביד חופשית. צ'או.

9. שלושה מכתבים קצרים:

ברלין:

אני סנטימנטלי אבל אתה תסדר לעם את הראש.

תיזהר עם הלאטקס, זה לא חומר ידידותי.

ישעיהו וירמיהו?

תל־אביב:

זה לאטקס ניתוחי.

ישנן בנות, ישנן בנות...

ברלין:

כל שכן. במיוחד אל תקרב לילדים לאטקס מאובק בעמילן או קמח תירס – זה רע!

כל זמן שהנֵייר דוּלֵיק אֵפְשֶׁר לתקן...

דַאנְק אִיךְ דִיר

10. המורה לכימיה, סבטלנה בראטיבירסקי; אלופת העולם ברישום עיגול מושלם ביד חופשית; שישה ימי תגובות על וידיאו

ראשון:

– עצום, עשתה מה־זה־סדר על הלוח! אנה־מארי.

- עָגול רצח! ברברה.
- סתם חתיכת אפס! אלן.
- כל הענין שזה לא חתיכה! מפחיד. ג׳ורג.
- חור, אבל מוציא ת׳עין לנשמה! נעמי.
- לאונרדו דה וינצ׳י ניצח פעם בתחרות במילאנו בה צייר עיגול מושלם ביד
- חופשית. איתן.
- אני בטוח שהוא הוציא את הלשון כשהוא רשם אותו. איוון.
- אני שמעתי שזה היה דווקא מיכלאנג׳לו שעשה את זה בשביל לנצח את דה
- וינצ׳י. חואן.
- הראשון היה ג׳וטו... אם כבר. לא קשה. לוצ׳יה.
- הבעיה היחידה היא להביא את הקו לסיום אחורה איפה שהוא התחיל.
- פאבריציוס.
- מושלם, אבל לא שימושי ביומיום. ולאדיסלאב.
- טיפה סוטה בסיבוב למעלה, אבל הורס. אמילי.
- מוזר; חסר־ערך אבל כביר. יוקו.
- לפני מותו ארכימדס אמר ״אל תחריבו את העיגולים שלי״. דימיטרי.
- לקחה אותו בסיבוב אחד! קרל.
- אני רוצה מדידות שייעשו בידי קבוצה בינלאומית בעלת סמכות לקבוע את
- הלגיטימיות של דבר כזה, ובלי קונצים. לארי.
- אתה מטומטם והעיגול מטמטם! ז׳אן־ז׳אק.
- דפקה עיגול! האריס.
- כל אחד צריך להיות טוב במשהו. אנדרו.
- עצוב נורא... חבל על הזמן. לבקו.

שני:
- זהו, אז ככה נראה עיגול!!! אנג׳לו.
- מולוטוב! סרגי.
- לצייר עיגול מושלם הוא לא רק סימן לכישרון אלא גם לאי־שפיות. נורברט.
- שמעתי שוואן־גוך ידע לרשום עיגול מושלם. אלכס.
- חתך ת׳אוזן, לא קשור לעיגול מושלם. זיו.
- הכל קשור. אלכס.
- הוא התעצבן מזה שרעדו לו הידיים. מולי.
- הבנאדם לא הצליח לשים קו אחד במקום, אז הוא שם הרבה. מלינקוב פייר.

- אם רעדו לו הידיים איך הוא חתך את האוזניים? יומי
- או שאתם לא הגיוניים או שאתם לא יודעים את העובדות. יש כאן מישהו
- שיודע את העובדות? אדי.
- חתך אוזן אחת ולא בגלל הקווים אלא בגלל העורבים. קורי.
- מה זה? אינה.
- הוא צייר בשדה והעורבים צרחו והפריעו לו. נמיר זיאד.
- זה מופרע, בלי רוגטקה, אז במקום זה הוא הוריד ת׳אוזן? סוניה.
- רק אידיוט הולך לצייר בשדה בלי רוגטקה. פיט.
- למה בכלל הוא צייר בשדה? סוניה.
- חיפש שלמות. פאבל.
- לנו אמרו שהוא חיפש את המציאות. בינג׳י.
- בשדה?! סוניה.
- עזבו, סתכלו ת׳עיגול הזה על הלוח. הווארד.
- אין מה להגיד זה עובד. צ׳ינו.
- שיגעון, ניסיתי בקנה־מידה יותר קטן בלי הצלחה. וחוץ מזה הייתי אתמול בתאונת מטוס אם למישהו אכפת בכלל לשמוע. מארסל.

שלישי:

- איזה סימטריה! לילי.
- טהור, מבריק, תחת! דניס.
- דינמו! אמיל.
- בראבו, תנו לממזרה חתיכת פַּי. קארל.
- למען האמת, הוא לא פרפקטי. מצטערת, הוא פשוט לא. תגידו שזה עיגול לא
- רע, אבל אל תקראו לזה מה שזה לא. פיונה.
- אי אפשר בכלל לרשום עיגול מושלם, מאחר שיהיו לו אינסוף צדדים. ראול.
- כי לעפר באת ואל העפר תשוב... שילה.
- הלך שיעור כימיה. גוידו.
- מה הרעיון? פאוול.
- לטחון ת׳בנים, מה חשבת? שלי.
- פצצה! מורן.

רביעי:

- שחור על שחור, זה שם הבלוף: מתחיל בפעולת הסחה עם הסמרטוט הנה והנה על הלוח השחור, ועוד עושה את זה כזאת אחת שהיא יפה מכל צד. ואז היא הורידה אותו, הושיטה יד לכיס, הוציאה משם חוט שחור עם טייפ שחור בקצה, הסתירה מהצד, מהר הדביקה את הטייפ ללוח, חטפה את הגיר ואת הקצה הרפוי של החוט ביד, מתחה, השעינה את כף־היד על הלוח, וככה ביצעה את העיגול שלה ותלשה מיד את החוט והטייפ ביחד, מחביאה בחזרה בכיס. פריץ.
- אכזרי. מת על זה. עיגול מושלם הוא רוע. מרטין.
- אוי, אלוהי, חתולה... ביל.
- אני חושב שהעולם מגיע לסוף הדרך. ז׳אקו חאלד.
- לא דייקה. מארק.

חמישי:

- למה העיגולים שלי נראים כמו צימוקים? מושיק.
- תחיו! אלברטו.
- אני יכולה לעשות יותר טוב. טולי.
- אני יכול לרשום שני עיגולים מושלמים בחצי הזמן. נוימן משה.
- שונא. כאילו שיש כוח מסתורי. איש לא יכול לרשום עיגול מושלם, לא ביד
- חופשית, לא באמצעות מחוגה, וגם לא בעזרת מכשירי לייזר, לעולם. לסלי.
- עיגול מושלם היה פותר את העוני, את המלחמות, את אסונות הטבע, את
- הטרוריסטים ואת כל הסבל הבלתי נחוץ. פראנקה.

שישי:

- תזכרו מה יודעים לעשות הלוויתן והדולפין; שאין בנמצא בכלל כוח שיכול לחוג עיגול יותר מושלם. ואלה זנים בסכנת הכחדה. מירנדה.
- ״מתוך שלא אחזתי בך מעולם, הריני אוחז בך אחיזה של ממש״, זמר גרמני לא ידוע מתוך ״רשימותיו של מלטס לאורידס בריגה״ מאת ריינר מריה רילקה. ל. ג׳ק.

לא שיערתי, ידעתי, כי ל. ג׳ק הוא מר ל., שכני ותלמידי. כמורהו, כמורה לרישום בכלל, הרגשתי צורך להוסיף הערה משלי:

תרדו מההצגה, ילדים ודעו, מתחילה אין צורך מיוחד בעיגול הזה, אז אל תבואו ותגידו לאנושות רק אמן ״יכול״ לעשות את זה, או אפילו אמן ״לא יכול״

לעשות את זה... כי אין דבר כזה, עיגול מושלם משורש כף־היד. לא קיים. המורה לכימיה העיפה את הכתף שלה בתנופת סיבוב. זה כל הטריק. כל אחד יכול לעשות את זה עם מעט מאוד אימון, וזאת כל האמת הפשוטה מאוד.

חודש תמים כתבו לי ילדים מכל העולם שאני מטומטם. אני לא מצליח להיכנס איתם ראש בראש. כל זמן שהנֵיר דוֹלֵיק אֵפְשֶׁר לת׳קן... כתב לי רגב פעם נוספת.

11. חריץ

חריץ צר, צורתו משפך (וגם היה משפך!), נשאר בין קיר הבניין של מר ל. לבין הבניין שהקימה שכנתו. מר ל. סחב פרוז׳קטור גדול והעמידו שם, מול החריץ, מעט מן הצד. כך אני מסודר, לא תלוי בשמש, אמר לי, והפרוז׳קטור באמת האיר הכל יפה מאוד. מר ל. התיישב על שרפרף קלוע והתבונן ארוכות אל תוך העיפוש. בערב דפק על דלתי והציג בפני שלושה רישומי עיפרון ובהם משטחים מושחרים, אחידים, זהים כמעט, ועליהן מרקם צפוף, שחור אף הוא, של צורות גיאומטריות מפורקות, אוטונומית כל אחת מהן, כאילו נזרק מהן הבניין, נורה החוצה, גם הבניין שלו וגם של שכנתו; זכר אין לבניינים הצמודים. גם פתח אין, אין פתחים; פנים חשוך ומנותק מכל חוץ רשום על גבי הניירות הכהים. בזווית מוטה, בגלל הכהות, לא רואים דבר.

לא, ברור, דבר כזה אי־אפשר היה להגיש לבית המשפט!

באמת, נראה היה כאילו בכלל אין הוא רושם חריץ, אלא עצם לעצמו, אולי חפץ מתכתי, חלק, ובעצם את חלקיה של מכונה כלשהי; דגם עתיק, אבטיפוס של מכונה, משהו מחוץ לכל פס ייצור, אשר האופן בו יורכבו במציאות אינו תואם את אופן הצגתם האקראי על הנייר המגלה לעין כיווני מבט שונים ללא קשר לפונקציה ממשית או פוטנציאלית של מכונה כזו. הצל, הצללים - מובן - נובעים ממקור אור מלאכותי. ומה זה? אני שואל אותו, הוא עונה לי ברהיטות: ניתוח שיטתי של צורות ללא התייחסות לתפקוד הבניין או לתנועת האדם בו. אני מתבונן במר ל. באלם. מי בכלל יכול להידחק בחריץ הזה שבין הבניינים?! ואיך יש כאן חריץ אף שאין הוא חורץ דבר, וגם אינו ׳נחרץ׳, וכו׳ וכו׳. מה כאן בין לבין? אני שואל אותו. מר ל. מושך בכתפיו. אני שב להשפיל את עיני אל הדפים: נקודת המבט של רישומיו איננה אנושית, ובמיוחד אין היא מתעניינת בפרספקטיבה. מה שמביא ומה שקובע את החריץ של מר ל., הוא מה שנולד מקצב הרישום עצמו; תנועת היד, שוויון החזרה של תנועתה, פעם אחר פעם, הוא זה שמשחרר את כל הגופים המוזרים הללו. מר ל. מבחין בקורת רוחי

העצומה. חשוב לציין שבלי הפרוז׳קטור זה לא היה מצליח, הוא אומר לי, ויש גם שמות הוא מוסיף במין ביישנות, מורך לב אפילו. הראשון, הוא מפרט, שמו "ירח הורג", השני: "הרג הירח", והשלישי: "רצח הירח".

אני מביט בו הלום ונסער; זהו תלמידי הזקן, מר ל. שמות, אני ממלמל, שמות יפים, אמור דבר אחר; ואין לך שום דרך אחרת לתאר את החריץ הזה? הקבלנים, הוא אומר לי, קודחים חורים ברקמה הדהויה של השכונה, וכך נוצרים בשבילי מקומות עם עומק פנימי.

אני מסתכל על מר ל. בעין חדשה לגמרי.

הוא מזמין אותי אל תוך חורבתו ומצביע בפני על הקיר המשותף אותו חולקים חדר האמבטיה והמטבח. קיר זה סבל במיוחד מן השיטפונות וסדק עמוק פרם אותו מן התיקרה ועד הרצפה. וזה החריץ הבא שלי, קורא מר ל., הטבעי! הוא שמח כילד: ראה, הוא אומר לי: אפשר להציץ דרכו, מן המטבח לאמבטיה ומן האמבטיה למטבח.

12. טיול

צעדנו, דניאל רגב־רוטמן ואני, לעבר שורת הברושים. הוא, עדיין מאוהב, מדוכדך ויגע מן הסיפור ההודי שלו, שפרטיו המרובים, בהם אנו דשים עד אין קץ, כבר חודרים אל תוך חלומותי, ואני, מלא רוגז ומסוכסך עם עצמי, כי גס כבר ליבי באלילה זו, בשם צ׳אנדאני ובכל חבורת האופנוענים הברבריים שלה, שהיא עצמה הזמינה לסלון שלה, תיפח רוחה שכך סיבכה את חברי המסובך ממילא, ובנוסף, אני חרד לקורס שלי שעליו פרנסתי: שבעה, שבעה תלמידים פרשו!

היחיד, מר ל. לבדו, שאב הנאה מתרגילי העיגול. שעות ישב ועמד ושוב ישב מעל הניירות שלו, בקצה הכיתה. נראה כי הוא מכור לעניין וגם מתענג עד אין קץ. זה לא העיגול לעצמו, אמר לי, יש לזה ממד... ממד אוטופי, צריך להיתקל בגדר... של עצמך, הוסיף לאחר שיקול דעת, כדי לעמוד מחוזק מול האי־סדר. ואז צחק ממש, בצחוקו הרוסי המתגלגל: ממילא הכל תל הריסות אחד גדול מאז המבול. אני מתבונן במר ל. בעין קרועה לרווחה. אבל השיעורים שהעברתי בנושא העיגול המושלם נחלו כישלון חרוץ. השיממון היה מוחלט. לאף ילד, ובמיוחד לי, בכלל לא היה ברור למה צריך להשתלט על העניין הזה, שהוא מיותר כליל. כזו אימה הפילו עלי הילדים, עד כי שכחתי מה בכלל רציתי. היה לנו מלאי עצום של נייר. בתחילה ישבו כולם בסדר ושקט מופתיים, בצוותא, על ארכובותיהם, קשובים ופקוחי עיניים כסופריו של פרעה, ורשמו עיגולים.

ואז פתאום פקעה סבלנותם. נמאס להם. טיסני נייר החלו להתעופף בכיתה לכל הכיוונים, חלקם הגדול כוון אל מר ל. אף שרק הצחיקו אותו, לפרקים הטיס אותם במשובה בחזרה אל שולחיהם, אני נמלאתי זעם נורא: בריונים, חוליגנים, אפסים, קראתי לעברם, ורק הגדלתי את שמחתם. היתה מהומה. הורים נזעמים טילפנו אלי ודיברו איתי על הכסף שאני חולב מהם בשביל ללמד את ילדיהם לצייר אפסים וכן הלאה וכן הלאה. יצאת מדעתך, לא יכולת להמציא משהו נידח יותר, צעקה עלי אם אחת, מלומדת, זה קורס רישום, או מה זה, שים קומקום, שים לימונים! והיו גם אלה שאמרו כי עלי להתבייש. יש לתרגיל הזה ממד אוטופי, גימגמתי, אבל שפופרות הטלפון נטרקו בפני.

בלי לחכות לאביב הגיע דני לבכות את חייו על כתפי. כך אנו יושבים לנו, ראש אל ראש, בקצה שורת הברושים, ובכל זאת איש־איש לעצמו, גם אם לא ממש שייכים לעצמנו, שותקים זמן רב. חוגה אינה מצלצלת במרום אף כי השמיים פתוחים לעומק עצום והשמש מאירה ישירות את בניין בית־הספר לאחיות. אף שלא שופץ מזה עשורים, הוא נראה עתה לבן, מולבן כליל באור השמש הטרום אביבית הזאת, מסמא עיניים, כל כך לבן. אז פנה אלי דני בקולו השקט, החיוור, תוך שהוא מחבר עניינים בסגנונו המקושת שאין שני לו: רד מעניין הרוגטקה, זה לא יילך, איפה התרחש הרצח, אתה זוכר? שם, אני תורע בפניו, קם ופונה ללכת במורד שורת הברושים.

ינואר־אפריל 2008

יעקב ביטון

ארבעה שירים

ושיוויתי ה׳ לנגדי תמיד

הָעוֹבֵר עָלֵינוּ

הַיְלָדִים - רַק שְׂחוֹק וְדָם
יֵשׁ הַנּוֹשֶׁה הַלּוֹקֵחַ גַּם

הַכֵּלִים הָרֵיקִים - עֲבָדֶיךָ

עֲלִיַּת קִיר קְטַנָּה:
מִטָּה שֶׁלְּחָן כִּסֵּא וּמְנוֹרָה
הַדֶּלֶת סְגוּרָה
בַּעַדְךָ
אַל תַּמְעִיט, יַגְבִּיל כְּבָר הָעוֹלָם.

הָעוֹבֵר אֵלֵינוּ
אֶת כָּל שְׂדֵה הַחֲרָדָה הַזֹּאת
אֶל אָבִי רָאשִׁי
עַל בִּרְכַּיִךְ אִמִּי
מַה לַעֲשׂוֹת לָךְ?
אַל תַּשְׁלוּ אוֹתִי
גַּהֲרוּ עָלַי לְעוֹרֵר אֶת בְּשָׂרִי הַחַם.

מהגר חלום

אֲנִי עוֹמֵד לִפְנֵי מִטָּתֵךְ
וְעוֹרֵם עָלַיִךְ מִזְּרוֹת עוֹר סְגוּרוֹת

מַמְשִׁיךְ וּמְהַדֵּק בְּכָל הָרְצוּעוֹת
(אַרְגָּזִים שֶׁל מְהַגְּרִים, בַּסְּרָטִים)
עַד שֶׁכִּסִּיתִי גַּם אֶת עֵינַיִךְ
וְהֵיכָן שֶׁהָיָה הַפֶּה יוֹנֵק
נוֹצֵץ עַכְשָׁו אַבְזַם בַּרְזֶל גָּדוֹל
בַּחוּץ הָרְחוֹבוֹת רֵיקִים, לֵיל חֲרָבוֹת
וְנִשְׁאֲרָה תֵּבָה אַחֲרוֹנָה
הַתֵּל מָלֵא
גּוּפֵךְ חָנוּט
זָכָר וּנְקֵבָה עוֹבְרִים
לְמַטָּה בַּמִּדְרָכָה
הַיָּדִית כְּבָר לַחָה
נִשְׁאַרְתִּי עוֹמֵד זְמַן אָרֹךְ
לִפְנֵי פְּרֵדָה
וְנִיחוֹחַ הָעוֹר עוֹלֶה
נִשְׁמְטָה לִי הַמִּזְוָדָה וְנִפְתְּחָה
גַּם הַוֵּשֶׁט לְהַפְרִישׁ בְּלַחַץ
אֶת כָּל אֲרוּחוֹת הַמָּחָר.

הילולת היום

בָּרְחוֹבוֹת
חֶרֶשׁ מִתְעָרִים זֶבַח וּמַקְרִיב
בֵּין מֶרֶץ הִלּוּלַת הַיּוֹם לְמַאֲרַב
הַחֲשֵׁכָה יֶשְׁנָהּ שָׁעָה קַלָּה
שֶׁל תְּמִימוּת אַגַּב
מִתְדַּפֵּק הַשָּׁאוֹן
עַל גְּרוֹנוֹת תְּהוֹם וְנִבְלָע

הֶעָרִים הַבְּצוּרוֹת צוֹלְלוֹת
יְלִידֵי הָעֲנָק מוֹעֲדִים
זוֹ שָׁעָה שֶׁאֵין בְּתוֹכֵנוּ מַכֶּה אֶחָד
וְסֹמֶק חֲבוּרָה אַחַת נֶחְבֵּאת
כָּל אֶחָד לְעַצְמוֹ מַסְפִּיק

וְנוֹפֵל מִיָּד יִתָּמֵךְ בְּמִסְעַד יָדַיִם טוֹבוֹת
וְאִשָּׁה שֶׁפָּנֶיהָ מַכְחִילוֹת פָּחוֹת
וְאִשָּׁה מַכְחִילָה וּפָנֶיהָ פָּחוֹת
וְשָׁם שֶׁנָּסוֹג בְּעֶרְיַת הַבִּטָּנִים
וַחֲגוֹרָה נִמוֹחָה לְמַרְאֶה הַגּוּפִים הָרַכִּים
וְיַלְדָּה בַּהֲלִיכַת מַמְתַּקִּים
וּמַגָּף מַגָּף אֶחָד שֶׁאֵינוֹ בִּשְׁחוֹרִים.

שָׁעָה אַחַת
שָׁעָה אַחַת
וּבָאִים
הַזְּקָנִים מְכֻסִּים בְּצֶמֶר וְכֻתְּנַת נִחוּמִים
וְצִנַּת הַבָּנִים מַפְשִׁירָה עַל לַהֶבֶת הֲבָלִים
וְזוֹנוֹת הַשּׁוֹרְפוֹת בַּשָּׂדוֹת דַּחְלִילִים וְרוֹעִים
וְשֵׁפֶל הֶעָשָׁן וּמְגַלֶּה מִפְּנֵינוּ עֲוִית וּמַחֲנָק
וְנוֹבֵל הָעוֹר לִקְרִיאַת מַאֲבָק
וְחוֹלִים מַדִּיחִים בָּרוֹפְאִים לְהַגְדִּיל בְּנַפְשׁוֹת מַעֲנָק

בתינוק

בַּתִּינוֹק תִּשָּׁפֵט תְּמַת הָעוֹלָם
גּוֹהֲרִים עָלָיו כָּל אַנְשֵׁי הַשְּׁפֵלָה
וּבָאִים מִן הָהָר בְּסַלִּים וּזְרָדִים
וּמֵהַיָּם יַחְזְרוּ כָּל הַטְּרוּפִים
בְּתִינוֹק אֶחָד
וְעוֹרוֹ הַזָּרוּעַ קַדְמוֹנִי כּוֹכָבִים
אָנָּא
הָצִיפוּ בָּאֲדָמוֹת מֵי שָׁפִיר
אִמָּא
גַּלִּי לִי פִּטְמָתֵךְ
קַמָּאִית
כִּי הַשָּׂרָף כָּבֵד עַל שִׂפָתֵינוּ
מְשֻׁגָּן בְּעִירָה וּשְׁתִיקָה
וְאֵינִי יָכֹל לָהֶם.

שמואל שוחט

נסיעה לירושלים

לָחוּץ נָסַעְתִּי אֵלַיִךְ לִירוּשָׁלַיִם,
לִמְעוֹנוֹת הָאֶלֶף,
לָמַדְתִּי בִּיוֹלוֹגְיָה וְהָיָה חֹרֶף, וְהָאוֹטוֹבּוּס
הִסְרִיחַ מִקְלֶמֶנְטִינוֹת וּמִנּוֹדוֹת.
אֲנִי לֹא זוֹכֵר אֶת מִסְפַּר הַחֶדֶר, אֲבָל
חִכִּיתִי לָךְ לְיַד הַדֶּלֶת,
יָרַד גֶּשֶׁם וְאַחַר־כָּךְ בָּרָד וְלֹא הָיְתָה
בַּזֶּה מוּזִיקָה עַד שֶׁלֹּא הִגַּעְתְּ.
לֹא הָיִיתִי עָלוּב בִּכְלָל, רַק
מְאֹהָב, וְאַתְּ קִבַּלְתְּ אוֹתִי וְקִבַּלְתְּ
אוֹתִי וְקִבַּלְתְּ, וְיוֹתֵר מִזֶּה
לֹא הָיִיתִי צָרִיךְ וְגַם לֹא אַתְּ;
בַּבֹּקֶר יָרַד עוֹד גֶּשֶׁם וְאַתְּ
נִשְׁאַרְתְּ בְּמִטַּת הַבַּרְזֶל וְחָרַקְתְּ
שִׁנַּיִם כְּדֵי שֶׁלֹּא יִשְׁמְעוּ בַּחֶדֶר
שֶׁלְּיָד;
אַחַר־כָּךְ נִרְדַּמְנוּ עַל
שְׁלוּלִית זֶרַע, וַאֲנִי חָלַמְתִּי שֶׁאַתְּ
הוֹלֶכֶת בַּבֹּץ
מִגִּבְעַת־רָם לַהַלְוָיָה שֶׁל
אַנְדְּרֵי טַרְקוֹבְסְקִי;
אֲנִי כְּבָר לֹא יָשֵׁן
עַד 12 בַּצָּהֳרַיִם, בְּגִילִי בִּצּוֹת
הֵן מִחוּץ לַחֹק, אֲבָל אָז

רַצְתִּי לָאוֹטוֹבּוּס וְאַתְּ הִתְלַבַּשְׁתְּ
מַהֵר לַלִּמּוּדִים, אִחַרְתִּי
לְהַכֹּל
וַעֲדַיִן הָיָה זְמַן מִתְחַדֵּשׁ
בַּחֲלַצַי;
אַף פַּעַם לֹא סִפַּרְתִּי לָךְ שֶׁחַיֶּלֶת
חִיבֵּ"ה חִיְּכָה אֵלַי
לִפְנֵי שֶׁחָזַרְתִּי לְחֵיפָה.
לַמְרוֹת הַגֶּשֶׁם וְלַמְרוֹת שֶׁהָיִיתִי
שָׁבֵעַ נָגַעְתִּי בַּיָּד הַצוֹנֶנֶת
שֶׁלָּהּ;
לֹא הִתְקַשַּׁרְתִּי לַמִּסְפָּר
שֶׁנָּתְנָה לִי, הַיּוֹם בֶּטַח יֵשׁ
לָהּ סֶלוּלָרִי וְאוֹצַר
מִלִּים, אֲבָל
אַתְּ, מַה אִכְפַּת
לָךְ הַיּוֹם מִסֵּדֶר הַפְּרָטִים
אוֹ מֵהַחַיֶּלֶת, דּוֹפֵק
לִי הַלֵּב כְּשֶׁאֲנִי מִסְתַּכֵּל
בַּמַּפָּה,
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁבְּבְּלוֹקבַּסְטֶר
בְּסָאן־דְּיֶגוֹ
אֵין סְרָטִים שֶׁל טַרְקוֹבְסקִי.

יונתן סואן

ארבעה שירים

לקצינת המבחן שלי (עמליה)

בְּשָׁעוֹת חֲרִיגוֹת אֵלֶּה, שִׁימִי לֵב לָאֹפֶן שֶׁאֶפְשָׁר לְהַקְדִּישׁ גַּם סֵרוּב: אֲפִלּוּ
נִדְמֶה שֶׁאֵין דֵּי עֹרֶף
לְהַפְנוֹת אֶל הַנּוֹכְחוּת הַנִּשִׁילָה בְּיוֹתֵר שֶׁל – נַגִּיד
קְרוּם בְּתוּלִים, אוֹ יוֹתֵר מִדַּי אִינֶרְצִיָּה
אֲפִלּוּ לְסַכֵּל מֶטָפּוֹרָה (לְהָמִית בִּירִיָּה אֶת אַיֶּלֶת הַדֹּאַר),
וּמֵעַל לְכָל זֶה
חֹרֵינוּ מְסֻנָּפִים זֶה לַזֶּה וּמִי שֶׁמַּתְחִיל לְצַיֵּת
מַתְחִיל מֵהַנִּשִׁימָה הָרִאשׁוֹנָה שֶׁלּוֹ וּבְסוֹף כָּל זֶה
אִי אֶפְשָׁר לָקַחַת מִמֶּנּוּ אֶלָּא אֶת הַהַתְמָדָה
בַּפִּכָּחוֹן, כָּךְ
שֶׁאֶת הַסֵּרוּב בִּשְׁמוֹ שׁוֹמְרִים לַגְּרוּעִים בְּיוֹתֵר. אֲבָל
שִׁימִי לֵב לָאֹפֶן שֶׁבּוֹ חֲגָבִים
מִתְאַבְּדִים כְּלַפֵּי מַעְלָה

כל האוננויות

.1
מִכָּל הָאוֹנְנוּיוֹת, הֲכִי אֲנִי זוֹכֶרֶת
אֶת הַהִתְחַכְּכוּת
בְּצִדּוֹ הַקֵּהֶה שֶׁל הַחֹק:
הָאֹפֶן שֶׁבּוֹ פִּי הַטַּבַּעַת לֹא
יָכוֹל לְהָכִיל וְלוּ
גַּם אֶת הַמִּלָּה
חֲקִירָה.

.2
אוֹ לְחַלּוּפִין אוֹתוֹ סְעִיף פָּחוֹת וּפָחוֹת מוּבָן לְאָדָם לֹא מְאוֹנֵן –
"בַּעֲוֹוֹן שׁוֹטְטוּת":
עָלָיו הָיִינוּ נֶאֱסָרִים בַּלַּיְלָה
וּבַבֹּקֶר
עַל לֹא עָוֶל
מִשְׁתַּחְרְרִים, שֶׁפִּרוּשׁוֹ
רָצִים אֶל הַחַפּוּת
שֶׁהָיְתָה לָאו דַּוְקָא
מִפֶּשַׁע

וּלְבַסּוֹף הַכְּנִיעָה:
לְהַזְנוֹת אֶת הַיֶּדַע הַזֶּה בִּפְנֵי
מִי
שֶׁחֹרָיו לֹא נִשְׁחֲתוּ מֵעֹנֶג בַּדְּפָנוֹת
אֶלָּא מַה?

דמייני

דַּמְיְנִי לָךְ חִפּוּשׂ קַדְמוֹן
בַּעֲרַמַּת אָדָם: הַאִם אַתְּ מוֹצֵאת מַשֶּׁהוּ
שֶׁהָיָה לְדַעְתֵּךְ הוֹלֵם
גַּם אוֹתָךְ?

יותר ויותר

יוֹתֵר וְיוֹתֵר
אֲנָשִׁים רוֹתְמִים אֶת הַדַּרְבָּנוֹת אֶל הַכַּפְכַּפִּים.
אֲבָל מִצִּדָּהּ
הָאֲדָמָה, בְּיָמִים אֵלּוּ
נַעֲשֵׂית
פָּחוֹת וּפָחוֹת נוֹחָה לַמַּפְרִיסִים:
גְּדִילִים גְּדִילִים נִקְרָשִׁים אֵלֶיהָ עֲוֹונוֹתֶיהָ
כָּךְ שֶׁמִּכָּל מַסַּע הַהֶרֶג הַזֶּה אֵינֶנּוּ זוֹכְרִים אֶלָּא אֶת הַמִּקְצָב –

אייל ויצמן

ללכת דרך קירות*

"ילדי הפלא" של צה"ל במעבדת מחנה הפליטים בלאטה

את התמרון שערכו יחידות צבא ישראליות בזמן ההתקפה על העיר שכם באפריל 2002 תיאר מפקדם, תת־אלוף אביב כוכבי, כ"גיאומטריה הפוכה", או בפרשנותו, כארגון מחדש של התחביר העירוני על ידי סדרה של פעולות מיקרו־טקטיות. החיילים נמנעו לרוב מלהשתמש ברחובות, בדרכים, בסמטאות או בחצרות מהם מורכב תחבירה של העיר, וכן בדלתות חיצוניות, בחדרי מדרגות פנימיים ובחלונות המייצרים את הסדר הבנייני. תחת זאת פרצו חורים בקירות משותפים, בתקרות וברצפות ונעו בהם לאורך דרכים אופקיות ואנכיות, כשהם "מכרסמים" את דרכם בתוך המרקם הצפוף וההמשכי של העיר. לתיאור צורה זו של תנועה, שנעשה בה שימוש בקרבות רבים לאורך ההיסטוריה בשטחים בנויים, שָׁאַל הצבא דימויים מעולם החי המתייחסים להתנהלותן של קבוצות בעלי חיים – "תנועה בנחיל" (התנחלות) ו"שריצה". תנועה זו ביקשה להגדיר מחדש פְּנים כחוץ ותפנימים (interiors) ביתיים כרחובות. ניווט במבוך הזה של נתיבים תלת־ממדיים נעשה תוך שימוש בתצלומי אוויר, במערכות GPS ובריסוס הכתובות "כניסה" או "יציאה" מעל פרצות, שזה עתה נקרעו במרחבים ביתיים. לשיטתם של כוכבי ושל קציני צבא אחרים, התנועה התלת־ממדית דרך קירות, תקרות ורצפות פירשה, קיצרה והרכיבה מחדש את התחביר האדריכלי ואת התחביר העירוני גם יחד. במובן זה אפשר לומר כי הצבא פירש את האסטרטגיה הישראלית של "ללכת דרך קירות" כתפישה של העיר לא רק כאתר הלוחמה, אלא ככלי הלוחמה עצמו.

* הערת המערכת: מאמר זה, אחרי שהופיע כבר בכתב העת האנגלי *Radical Philosophy*, התקבל לפרסום בכתב העת "תיאוריה וביקורת", שהעבירו, משום מה, ובניגוד לכל רטוריקה על "חופש אקדמי", כדי לקבל את תגובת... צה"ל. אחרי התנהלות מייגעת, משך המחבר את מאמרו מכתב העת ושלחו ל**מִטַּעַם**.

אקדמיות עירוניות

לדברי הגיאוגרף סטיבן גרהאם, מאז סיום המלחמה הקרה התכונן "שדה אינטלקטואלי" בינלאומי, "עולם צללים של מכוני מחקר ומרכזי הכשרה צבאיים עירוניים", שתכליתו לעיין מחדש בלוחמה בשטח בנוי (Graham 2005; 2006). "עולם הצללים" הזה כולל בתי ספר, מכונים למחקר עירוני ומרכזי מחקר, וכן מנגנון לחילופי ידע בין צבאות שונים באמצעות כנסים, סדנאות ואימונים משותפים. בניסיונם להבין את העיר, עוברים אנשי צבא קורסים מזורזים בנושאים כגון תשתית עירונית, ניתוח מערכות מורכבות וטכניקות בנייה, ונעזרים במגוון תיאוריות ומתודולוגיות שפותחו במוסדות אזרחיים להשכלה גבוהה. רשימות הקריאה של כמה מן המוסדות הצבאיים בזמננו כוללות עבודות שנכתבו מסוף שנות השישים של המאה ה־20 ואילך (בין השאר כתבי ז'יל דלז, פליקס גואטרי וגי דֶבּוֹר), וכן פרסומים מאוחרים יותר על אורבניות ואדריכלות, פסיכולוגיה, קיברנטיקה ותיאוריה פוסט־קולוניאלית ופוסט־סטרוקטורליסטית. לדברי הגיאוגרף האורבני סיימון מרווין, "עולם הצללים" הצבאי־אדריכלי מניב בימים אלה תוכניות מחקר אורבניות משופעות תקציבים יותר מכל התוכניות האוניברסיטאיות גם יחד (Marvin 2002). גם אם נכונה הטענה כי המרחב לביקורתיות הצטמק במידת־מה בתרבות הקפיטליסטית של תחילת המאה ה־21, הרי ללא ספק הוא עולה כפורח בצבא.

בהתאם לאופנות בינלאומיות אלה הקים הצבא הישראלי במשך שנות התשעים מכונים וצוותי חשיבה, שמשימתם היתה להמשיג מחדש את תגובת הצבא, מבחינה אסטרטגית, טקטית וארגונית, למה שנודע לימים בתור "מלחמה בעצימות נמוכה". מבין המכונים האלה בלט המכון לחקר תורת המערכה (מלת"מ), שהוקם ב־1996 בהנהלתם של שמעון נוה ודב תמרי, שניהם קציני מילואים בדרגת תת־אלוף. מלת"מ העסיק לא רק קצינים בדימוס אלא גם חוקרים צעירים, רובם דוקטורנטים לפילוסופיה ולמדע המדינה מאוניברסיטת תל־אביב. כל הקצינים שעברו הכשרה במכללה לפיקוד ולמטֶה חויבו להשתלם בקורס המרכזי במלת"מ. כך נבנתה שפה צבאית חדשה סביב מושגים טכנו־תיאורטיים.

בצעד שנוי במחלוקת נסגר מלת"מ במאי 2006. סגירת מלת"מ והביקורת שנשמעה אחרי מלחמת לבנון השנייה על השימוש שיצר בתיאוריה מאפשרות לנו לחשוב מחדש על מערכת היחסים בין התיאוריה הפוסט־מודרנית לפרקטיקה הצבאית בלוחמה עירונית בעת האינתיפאדה השנייה. מרבית התיאוריות שמלת"מ השתמש בהן שאבו ממקורות פוסט־סטרוקטורליסטיים, ועל כן מבקש מאמר זה לחשוב על מגוון הדרכים שבהן תיאוריות מסוג זה עשויות לתפקד בהקשר

הצבאי – כשהן מוצאות מחוץ להקשרן האתי־פוליטי. האומנם יצרו תיאוריות אלה, המבוססות על גישה חתרנית ואנטי־ממסדית, תפישה צבאית חדשה, המאפשרת הפעלת כוחות צבא בשטחים שנכבשו ב־1967? האם, לחלופין, היא קשורה לקונפליקטים פנימיים בתוך הצבא עצמו? מה באה שפה תיאורטית זו לתאר, איזו "מציאות" היא מחפשת ליצור ולתקשר, מה היא מבקשת להסתיר? המאמר יבחן את **השפה** הצבאית הזאת עצמה, ואת מה שאימוצה יכול ללמד אותנו על הצבא כמוסד ועל הקונפליקטים הממסדיים בתוכו. בבסיס המאמר ניצבת ההנחה לפיה דרושה הבנה של המערכת הצבאית ושל התפתחותה, וכן של שינויים בהיגיון האופרטיבי של מערך השליטה בשטחים, כדי לחדד את הביקורת עליהם.

בראיון שערכתי עמו כמה חודשים לפני סגירת מלת"מ הסביר תא"ל (מיל.) ד"ר שמעון נוה את ההיגיון המנחה את המכון. הוא טען כי "ג'נין היה כישלון גמור של צה"ל, הנזק שההרס הזה גרם לצה"ל היה גדול מזה שנגרם לפלסטינים, הוא נתבצע בידי חיילים חסרי ניסיון במידה קיצונית, שנתקפו בהלה והפסיקו לחשוב."[1] בהערה אחרת ציין כי הצבא ממשיך לפתח את הטקטיקה שננקטה בשכם ובמחנה הפליטים בלאטה, וכי הוא מקדיש את עבודתו ל"קידום יעילותם של מבצעי צה"ל." הוא סיכם את משימת המכון שלו כדלקמן: "אנחנו דומים למסדר הישועים. אנחנו מנסים ללמד ולהכשיר את החיילים לחשוב... הקמנו בית ספר ופיתחנו תוכנית לימוד שמאמנת אדריכלים אופרטיביים."[2] הרמטכ"ל לשעבר, משה יעלון, הסביר מה היתה לגבי דידו חשיבות מלת"מ: "השיטה של הערכה מבצעית המשמשת כיום בפיקודים המרחביים ובמטה הכללי פותחה בעבודה משותפת של מלת"מ... מלת"מ גם עבד עם האמריקאים ולימד אותם את השיטות שפיתחנו" (Glick 2006). את הדברים האלה מאשר קולונל משנה דיוויד פִּיר (Pere) מחיל הנחתים האמריקאי, העסוק בימים אלה, יחד עם אחרים, בחיבור ספר ההדרכה של הדוקטרינה המבצעית של חיל הנחתים. הוא מאפיין את תרומתו של מלת"מ לצבא האמריקאי באופן הבא:

לנוה ולמלת"מ נודעה השפעה עצומה על השיח האינטלקטואלי ועל הבנת הרמה

1 הראיונות עם שמעון נוה נערכו כדלקמן: ב־15 בספטמבר 2005, ב־7 במארס 2006 וב־24 בספטמבר 2006 נערכו ראיונות טלפוניים; ב־11 באפריל 2006 וב־22–23 במאי 2006 נערכו ראיונות במלת"מ שבמחנה גלילות. כל תמלילי הראיונות הועברו לאישורו של נוה. כל ההפניות לראיונות שיובאו להלן מתייחסות לאלה שצוינו לעיל.

2 ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 15.9.2005; ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 7.3.2006; ראיון עם שמעון נוה במלת"מ שבמחנה גלילות, 11.4.2006; ראיון עם שמעון נוה במלת"מ במחנה גלילות, 22-23.5.2006; ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 24.9.2006.

המבצעית של המלחמה בארצות הברית. חיל הנחתים האמריקאי הזמין מחקר... המבוסס בעיקרו על [עבודתו של] שמעון (שם).

לדברי פיר, הבריטים והאוסטרלים משלבים אף הם בדוקטרינות הרשמיות שלהם מושגים שפותחו במלת"מ.

במשך האינתיפאדה השנייה, ובייחוד בסדרת הפשיטות על ערים פלסטיניות שנערכה באביב 2002 ושכונתה "חומת מגן", הצטבר ניסיון בתחום פיתוחן של צורות חדשות בהתקפות קרקעיות ואוויריות. ההתקפות כוונו כלפי סביבות אורבניות פלסטיניות: עיר מודרנית ברמאללה, מרכז עיר היסטורי בקסבה של שכם, עיר דת בינלאומית בבית לחם ומחנות פליטים בג'נין, בבלאטה ובטול כרם. ההתקפות האלה עוררו עניין בצבאות זרים, ובייחוד בצבאות האמריקאי והבריטי בעת שנערכו לכיבוש עיראק.[3] למעשה, במבצע "חומת מגן" נהפכה הגדה המערבית למעין מעבדה ענקית של לוחמה בשטח בנוי, במבצעים ניסויים שהובילו למותם של מאות בני אדם ולהרס תשתיות בהיקף נרחב.

נוה הסביר מהם התנאים שהביאו את צה"ל לשנות את שיטות הלוחמה שלו:

אף שכל כך הרבה מושקע במודיעין, לוחמה עירונית עדיין בלתי צפויה לחלוטין ופעמים רבות תוצאותיה נראות מקריות... קרבות לא יכולים להיות מתוכננים לגמרי, לפיקוד אין מבט כולל, החלטות צריכות להתקבל על בסיס של הסתברות והזדמנות, ואלה יכולות להילקח רק במקום ובזמן אמת.[4]

לדברי נוה, קטגוריה מרכזית של המבצעים החדשים בשטח בנוי היא התנועה בנחיל. למעשה, זהו עקרון יסוד בתורה הצבאית האמריקאית מאז ראשית המהפכה בתפישה הצבאית בשלהי המלחמה הקרה, ובייחוד בתורה של לוחמת רשת (Network Centric Warfare) המגדירה את שדה הפעולה הצבאית כרשת הטְווָיה באמצעות טכנולוגיות ידע. המונח "נחיל" מתייחס לפעולה מתואמת, המאורגנת ברשת שיחידותיה השונות פועלות באופן עצמאי למחצה, אבל בסינרגיה כללית. המונח "נהירה בנחיל" הוא רכיב מרכזי בניסיונותיהם של כוחות הביטחון הישראליים לאמץ את שפת ה"דה־טריטוריאליזציה" ולהפוך את ה"ליניאריות" הארגונית והטקטית שלהם, כפי שהם מכנים זאת, ל"אי־ליניאריות". התפתחות זו מבוססת על ההנחה ש"כדי להילחם ברשת נחוצה רשת", בניסוחם של ג'ון ארקילה ודיוויד רונפלד (Arquilla and Ronfeldt 2001, 15; Ronfeldt et al. 1998).

3 Henkin 2003; Huggler 2003; Middle East Newsline 2004.

4 ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 7.3.2006.

אף שטכניקת הנחיל הופעלה בהצלחה בקרבות רבים במשך ההיסטוריה (גם אם לא כונתה כך), השימוש שעושה הצבא במונח נחיל נגזר מעקרון האינטליגנציה המלאכותית הנקרא "אינטליגנציה נחילית" (Swarm Intelligence). על פי עיקרון זה, היכולת לפתור בעיות נעוצה בפעולת הגומלין ובתקשורת בין סוכנים לא מתוחכמים יחסית (נמלים, ציפורים, דבורים, חיילים) בלי פיקוח מרכזי או בפיקוח מזערי. המונח "אינטליגנציה נחילית" מתייחס אפוא לאינטליגנציה הכוללת והמשולבת של מערכת, ולאו דווקא לאינטליגנציה של החלקים המרכיבים אותה. המערכת עצמה היא זו שלומדת באמצעות פעולת הגומלין של רכיביה, באמצעות הסתגלותם למצבים חדשים ולסביבות משתנות.[5]

אף כי מהומת הקרב מפגינה תמיד דפוסים לא ליניאריים, והפרדיגמה המודרנית של המלחמה כבר מתירה לרמות מסוימות של אי־ליניאריות לחלחל למבצעים ולמבנים צבאיים, הצבאות מוסיפים עדיין לנסות ולמַשמֵעַ את כאוס הקרב באמצעות מבנים ליניאריים יציבים. השינוי לכאורה של הפרדיגמה הצבאית מליניאריות לאי־ליניאריות הוא בעיקרו רטורי, והוא מוסבר בשלוש רמות: מרחבית, ארגונית וזמנית.

במונחים מרחביים, נשענים מבצעים ליניאריים מסורתיים על גיאומטריה מוגדרת באמצעות מחסומים, גבולות וקווי אספקה. דוקטרינה צבאית ליניארית נוטה להדגיש הבחנות בין חזית, עורף ועומק, התקדמות, נסיגה, פריצה, חדירה וכיתור. כך, צבאות מודרניים מזכירים לעתים קרובות מכונות כבדות ומורכבות, הפועלות בהתאם למכניקה הניוטונית המיועדת להתמודד עם הטריטוריאליות של מטרותיהם: תמרון, כיבוש והשתלטות על שטח. שיטת הנחיל, לעומת זאת, מפעילה כוח צבאי דיפוזי המחולק ליחידות קטנות ורבות, עצמאיות למחצה אבל מתואמות, הפועלות בו בזמן ללא כיוון משותף גלוי לעין.

במונחים ארגוניים, במקום שרשרות היררכיות וליניאריות של פיקוד וקשר, נחילים הם רשתות רב־מוקדיות בעלות צורת תקשורת אופקית, המאפשרת לכל "יחידה אוטרקית" (בניסוחו של נוה) לתקשר עם אחיותיה בלי לעבור דרך פיקוד מרכזי. את הלכידות הפיזית של היחידות הלוחמות מחליפה "לכידות מושגית". נוה סבור כי "צורת תמרון זו מתבססת על הינתקות מכל ההיררכיות, כאשר פרקטיקת הפיקוד ברמה הטקטית היא שמתאמת את הדיון," וטוען כי הנחיל מבוסס על "שיח פראי, לא מוסדר..."[6] הקשר בין היחידות השונות בכוח הצבאי

5 Bonabeau et al. 1999; Edwards 2000; Arquilla and Ronfeldt 2001.

6 ראיון עם שמעון נוה במלת"מ שבמחנה גלילות, 11.4.2006.

התוקף אמור ליצור, אליבא דנוה, "קהילת פרקטיקה... [שבה] מפקדים מבצעיים וטקטיים תלויים זה בזה ולומדים את הבעיות באמצעות בנייה הדרגתית של נרטיב הקרב."[7]

נוה מכיר בכך שאי־אפשר להשיג ניצחונות ברורים וסופיים במלחמה נגד ארגוני גרילה: "ללא יכולת להגיע להכרעה, היתרון העיקרי של מבצע טמון בעצם שיפור המערכת [הצבאית] כמערכת" (שם). ככל שארגוני גרילה נעשים מורכבים יותר ובלתי חדירים ברובם, כן מתמעטים המידע והמודיעין שאפשר להפיק לפני הקרב, ולעתים קרובות אף מתהפך היחס בין מודיעין למבצע צבאי. הפשיטות אינן מתבססות ברובן על מידע מודיעיני שנאסף בעוד מועד; תחת זאת, הפשיטות עצמן הופכות לדרך של הפקת ידע על המערכת של האויב. "פשיטות הן כלי מחקר... הן מעוררות את האויב לחשוף את צורתו הארגונית... רק משה'צורה' הזאת מופיעה אנחנו יכולים לפעול על פיה ונגדה... הפעולה מולידה מודיעין" (שם).

באמצעות הנמכת סִפֵּי קבלת ההחלטות לרמה הטקטית המיידית, ובאמצעות עידוד של יוזמה מקומית, יכולים חלקים שונים של הנחיל להמציא תשובות לעימותים לא צפויים ולמצבים המתפתחים במהירות - כלומר לכל צורות אי הוודאות, המקרה והאפשרויות הבלתי מבוקרות, שכונו בפי קרל פון קלאוזביץ חיכוך.[8] למעשה, ניכרת הנטייה לפזר את הפיקוד בקרב כבר בתיאורי המלחמה שסיפק קלאוזביץ מן התקופה הנפוליאונית.

תמרון הנחיל נתפש בצבא גם במונחים זמניים. לוחות זמנים צבאיים מסורתיים מתבססים על זמן ליניארי: הם מבקשים לפעול בהתאם לרצף עקיב וקבוע של אירועים, המגולם ברעיון "התוכנית המבצעית". במונחים צבאיים מסורתיים, רעיון "התוכנית המבצעית" מרמז על כך שפעולות מותנות מראש, במידה מסוימת, בהצלחת יישומן של פעולות קודמות. נחיל, לעומת זאת, מבוסס על פעולות בו־זמניות, שלמרות התלות ביניהן אין הן מותנות מראש זו בזו. הנרטיב של תוכנית הקרב מומר במה שהצבא מכנה בשם גישת "ארגז הכלים". על פי גישה זו, מקבלות היחידות את הכלים הדרושים להן כדי להתמודד עם מצבים ועם תרחישים נתונים, אבל אינן יכולות לחזות את הסדר הממשי של השתלשלות האירועים.

7 שם.

8 Clausewitz [1832] 1976, 119–121; Paret 1986, 197, 202; De Landa 1991, 71, 78–79.

ההתקפה על מחנה בלאטה

הממסד הביטחוני הישראלי ראה תמיד במחנות הפליטים הפלסטיניים את מקום ההתנגדות הפלסטינית האלימה ובאותה מידה גם את התשתית העירונית־חברתית המייצרת אותה. מחנות הפליטים הובנו בדמיון הגיאוגרפי הפשטני הישראלי כ"חורים שחורים" שהצבא חושש להיכנס לתוכם, והם התפתחו כמובלעות אקס־טריטוריאליות במערך השליטה הישראלי. אכן, הקוד הצבאי שניתן למחנה ג'נין, שבו פעלו קבוצות ההתנגדות המבוססות ביותר, היה "גרמניה". בין אם נשאל קוד זה מן התיאור האמביוולנטי של ה"ברברים" אצל טאקיטוס ובין אם נשאל מתיאורו של המשטר הנאצי, הוא מבטא את הפחד הישראלי מפני ה"רוע". מאז תחילת כהונתו כראש ממשלה, במארס 2001, לעג אריאל שרון בעקביות לצבא על חששו להיכנס אל מחנות הפליטים: "מה הבעיה עם בלאטה, היה שרון אומר למופז. למה אתם לא נכנסים" (דרוקר ושלח 2005, 218). שרון מעולם לא התעייף לספר לקציני הצבא איך בראשית שנות השבעים "עשה סדר" במחנות הפליטים של עזה, בעזרת שילוב של התקפות קומנדו, חיסולים ובולדוזרים (שם).

הטקטיקה של הליכה דרך קירות שנקט הצבא בהתקפות על ערים פלסטיניות ב"חומת מגן" היתה כבר חלק מתורת הלחימה הטקטית הישראלית במקרים של לוחמה זעירה או במבצעי מעצרים, כאשר עלה החשד שדלת הבניין ממולכדת. ואולם, בתור השיטה המרכזית של תמרון צבאי רחב היקף נוסתה השיטה לראשונה בפשיטה על מחנה בלאטה בכניסה המזרחית של שכם, פשיטה שתוכננה ונוהלה בידי אביב כוכבי, אז מפקד חטיבת הצנחנים, בתחילת מארס 2002, כמה שבועות לפני "חומת מגן". שיטה זו לא התפתחה בעקבות השפעות תיאורטיות, אלא מתוך צורך טקטי. כמה מאות לוחמי גרילה מכל הארגונים הפלסטיניים החמושים, שעליהם הושתתה ההתנגדות, חסמו את הכניסות למחנה הפליטים, הציבו חביות מלאות מלט, כרו תעלות וערמו שברי אבנים. רחובות מולכדו בחומרי נפץ מאולתרים ובמכלי בנזין. חלק מן הכניסות לבניינים הגובלים בדרכים אלה מולכדו אף הן, כמו גם תפנימיהם של אי־אלה מבנים בולטים או חשובים מבחינה אסטרטגית. כמה קבוצות גרילה עצמאיות וחמושות בנשק קל התארגנו לאורך הדרכים הראשיות ובצמתים החשובים במחנה. בתדרוך שערך כוכבי לפני הפשיטה הסביר לפקודיו את הבעיות הניצבות בפניהם במבצע הקרוב. הפלסטינים "מכינים את הבמה למופע ראווה של לוחמה, בו הם מצפים מאתנו שנציית, בזמן תקיפת המובלעת, להיגיון שהם קבעו [את חוקיו]... שנבוא

במערכים ממונעים בסגנון הישן, בשורות לכידות ובטורים מרוכזים המתאימים לסדר הגיאומטרי של רשת הרחובות" (כוכבי מצוטט אצל Naveh 2006, 81-88). אחרי שניתח את המצב ודן בו עם קציניו, כלל כוכבי את הפסקה הבאה בפקודת הקרב שלו:

> נבודד לחלוטין את המחנה, בשעות היום, כשאנחנו יוצרים רושם כי עומד להתבצע כאן מבצע כיתור שיטתי... [ואז] נבצע תמרון פרקטלי כשאנחנו נוהרים בו בזמן מכל הכיוונים ודרך ממדים שונים של המובלעת... כל יחידה משקפת בדרך פעולתה הן את ההיגיון והן את צורת התמרון הכלליים... התנועה שלנו דרך הבניינים דוחקת [את החמושים] אל הרחובות והסמטאות, ושם אנחנו צדים אותם (שם).

לפני ההתקפה ניתק הצבא את החשמל, את הטלפונים ואת המים במחנה הפליטים, הציב צלפים ותצפיתנים על ההרים ועל הבניינים הגבוהים המקיפים את השטח והטיל סגר על העיר ועל המחנות המקיפים אותה.[9] החיילים שהשתתפו בפשיטה יצאו לדרכם מן ההתנחלויות הר ברכה ואלון מורה, הצופות על שכם, ומספר רב של יחידות צבא קטנות נכנסו בו בזמן למחנה מכל הכיוונים, כשהן מתקדמות דרך קירות בתיהם של אזרחים במקום לאורך הדרכים שבהן ציפו להן. בצורה זו הצליחו להשתלט על מרחב המחנה, אך איפשרו לחמושים לסגת לכיוון הקסבה של שכם.

התיאור הבא של השתלשלות האירועים מוקדש לאלה המניחים כי תנועה דרך קירות היא צורה עדינה יחסית של לוחמה: החיילים נאספים מאחורי קיר. בעזרת חומרי נפץ או פטיש כבד הם פורצים בקיר חור גדול דיו, דרכו יוכלו לעבור. את הסתערותם דרך הקיר מקדימים לפעמים השלכת רימוני הלם או ירי אקראי לתוך מה שלעתים קרובות איננו אלא חדר מגורים בו נמצאים יושבי הבית. לאחר שהחיילים עוברים דרך הקיר המשותף, הם מחפשים בין יושבי הבית "חשודים" ומרכזים את היתר, נועלים אותם באחד החדרים ומאלצים אותם להישאר שם עד השלמת המבצע - שעלול להימשך ימים אחדים - לעתים קרובות בלי מים, שירותים, מזון או תרופות. לפי דיווחיהם של ארגוני זכויות אדם, עשרות פלסטינים נהרגו במרוצת התקפות כאלה ("בצלם" 2002, 4; Amnesty International 2002, 3).

אם הצבא מציג את המעבר דרך קירות כתשובה "אנושית" להרס שמחוללת

9 לפחות שמונים פלסטינים נהרגו בשכם בין 29 במארס ל־22 באפריל 2002. ארבעה חיילים ישראלים נהרגו במבצע. וראו למשל ידיעה של עמירה הס ב"הארץ", 11.4.2002: "75 הרוגים פלשתינאים בשכם. התושבים מפנים גופות". הס גם דיווחה כי "ברוב חלקי שכם עדיין אין חשמל ומים, זה שבוע ימים".

הלוחמה המסורתית בשטח בנוי וכחלופה "אלגנטית" להרס בסגנון ג'נין, הוא יכול לעשות כן משום שהנזק אשר שיטה זו גורמת מסתתר בתוך הבתים פנימה. החדירה הלא צפויה של המלחמה למרחב הפרטי של הבית היא אחת מן הטראומות וצורות ההשפלה העמוקות ביותר, כפי שעולה מרבות מעדויותיהם של אזרחים בפלסטין ובעיראק. עיישה, פלסטינית שרואיינה בידי כתב ה־*Palestine Monitor*, בנובמבר 2002, תיארה כך את החוויה:

> תאר לעצמך - אתה יושב בחדר המגורים שלך הכל־כך מוכר; זה החדר שבו צופה המשפחה יחד בטלוויזיה אחרי ארוחת הערב... ולפתע, הקיר ההוא נעלם ברעם מח־ריש אוזניים, החדר נמלא אבק ושברי לבנים, ודרך הקיר נשפכים חיילים בזה אחר זה, צועקים פקודות. אינך יודע אם הם מחפשים אותך, אם רצונם להשתלט על הבית שלך או אם הבית שלך רק נמצא בדרכם למקום אחר. הילדים צורחים, מבוהלים... אפשר בכלל להתחיל לדמיין את האימה שחווה ילד בן 5, כאשר ארבעה, שישה, שמונה, שנים־עשר חיילים, שפניהם צבועות שחור, התת־מקלעים שלהם מכוונים לכל עבר, [ושה]אנטנות המזדקרות מתרמילי הגב שלהם גורמות להם להיראות כמו חרקים ענ־קיים מכוכב אחר, פורצים דרך הקיר? (Segal 2002).

בהצביעה על קיר אחר, המוסתר עכשיו מאחורי כוננית ספרים, הוסיפה: "ומכאן הם יצאו. הם פוצצו את הקיר והמשיכו לבית שכֻּנֵנו" (שם).

נוהה חורי שִׁיחזרה דיאלוג שניהלה עם חייל ישראלי שפרץ מבעד לשברי קיר ביתה:

> כנסי פנימה, הוא פקד באנגלית שבורה והיסטרית. פנימה! - אבל אני כבר בפנים! נדרשו לי כמה שניות להבין שהחייל הצעיר הזה הגדיר מחדש כפנים כל דבר שאינו גלוי, מנקודת מבטו בכל אופן. היותי "בחוץ" בתוך ה"פנים" הטרידה אותו (Khoury 2004).

הצלחת הצבא "לכבוש" את מחנה הפליטים בלאטה בתחילת מארס 2002 הובילה כנראה את פיקוד המרכז לאמץ צורת תמרון זו בתכנון ההתקפות על הקסבה של שכם ועל מחנה הפליטים ג'נין, שהחלו ב־3 באפריל 2002, עם "חומת מגן". חייל ישראלי שריאיינתי סיפר לי על תחילתו של הקרב בג'נין. ההתקפה החלה כאשר בולדוזרים הגיעו למעטפת החיצונית של המחנה ופרצו חורים בקירות החיצוניים של הבניינים. נושאי גייסות משוריינים נסעו לאחור לתוך הבניינים ופרקו את החיילים לתוכם. משם ניסו החיילים להתקדם מבית לבית דרך קירות:

> לא יצאנו בכלל מהבניינים וכל הזמן התקדמנו בין בתים... חצבנו כמה עשרות דרכים מחוץ למחנה אל תוך מרכזו... היינו כולנו - כל החטיבה - בתוך הבתים של הפלסטינים,

אף אחד לא היה ברחובות. במשך כל הקרב בקושי העזנו לצאת החוצה... המטה שלנו ומחנות השינה שלנו היו בחללים החצובים בבניינים האלה... אפילו הרכבים הוכנסו לאזורים חצובים בתוך הבתים.[10]

מאחר שמגִיני המחנה הפלסטינים נעו מבעד לקירות ולפתחים שנבחרו מראש, מרבית הלחימה התרחשה בתוך בתים פרטיים. כמה בניינים נהפכו למעין עוגות שכבות – החיילים הישראלים נמצאו בשכבה העליונה ובזו התחתונה, והפלסטינים נלכדו בתווך. ללוחם פלסטיני שנלכד בכוונֶת ההתקפה הישראלית על שכם באפריל 2002 נדמה היה שהישראלים "נמצאים בכל מקום: מאחור, בצדדים, מימין ומשמאל... איך אפשר להילחם כך?" (מצוטט אצל Henkin 2003).

בדיקה שערכה האדריכלית הפלסטינית נורחן אבוג'ידי אחרי ההתקפה בשכם ובבלאטה מלמדת כי ביותר ממחצית מן הבניינים במרכז הקסבה נפרצו דרכים באמצעות פעירת אחד עד שמונה פתחים בקירותיהם, ברצפותיהם או בתקרותיהם. הדבר יצר כמה נתיבים מצטלבים אקראיים, שלהערכתה לא העידו על התקדמות קווית פשוטה אלא על תמרון כאוטי ללא כיוון ברור (Abujidi 2005). כזכור, ההתקפה על ג'נין, שבאה לאחר כמה כישלונות צבאיים ישראליים, הסתיימה בהרס של מרכז המחנה. גם בשכם פוצצו ונהרסו כליל בניינים רבים, בהם בניינים היסטוריים כמו הח'אן העות'מאני ומפעלי הסבון ההיסטוריים נבולסי וכנען. ארמון עבד אל־האדי, הכנסייה האורתודוקסית ומסגד אל־נאצר גם הם נפגעו קשות.

נקרו־טקטיקה

הקסבה של שכם היתה אתר של ניסוי רדיקלי אחר. לפני התקפה זו הביעו קציני צבא את תסכולם מן העובדה ש"כיבוש" מהיר של מחנות פליטים פלסטיניים, כמו זה בבלאטה, גרם לכך שהחמושים נעלמו, אך הופיעו מחדש אחרי נסיגת כוחות הצבא. בסוף מארס 2002, בתדריך מבצעי בפיקוד מרכז ובהכנה ל"חומת מגן", התעקש כוכבי על הצורך להתרכז בהרג החמושים במקום לאפשר להם להיעלם או אפילו להיכנע. כוונתו של כוכבי היתה שאין טעם עוד לתפוס שטח ולשלוט בקסבה, אלא יש להיכנס, להרוג כמה שיותר מחברי ארגוני ההתנגדות הפלסטיניים ורק אז לסגת. העיתונאי אמיר אורן תיאר את הדברים כך:

לקראת כניסתה של חטיבת הצנחנים לקסבה של שכם נדרש כוכבי גם להרוג ולא

10 ראיון עם חייל ישראלי, 4.9.2002.

רק לכבוש. הפעם בוצעה המשימה במלואה, ולאחר ימים רצופים וקשים של לחימה, כאשר ביקש דובר החמושים להיכנע ולהתמסר לצה"ל, התייעץ כוכבי עם מפקדו, תת־אלוף גרשון (ג'רי) יצחק, החליט לסרב והמשיך בלחימה. רק בבוא פנייה נוספת, לאחר שעתיים, נעתר וקיבל את הכניעה (אורן 2004).

שיטה זו נקראה "נוהל אלמנת קש": קבוצה אחת של חיילים מוצבת בהיחבא בתוך בית השולט בתצפית ונמצא בטווח ירי על אזור אחר של העיר, שבו מבצעת קבוצת חיילים אחרת פעולת גירוי המפתה את הפלסטינים לצאת מבתיהם. בצורה זו, נורים הפלסטינים ונהרגים לפני שיש להם אפשרות להיכנע (לימור ושלח 2007, 203). אסטרטגיה זו נראית כתרגום צבאי להנחיות הדרג הפוליטי. במאי 2001, כחודשיים לאחר שנכנס לתפקידו, כינס ראש הממשלה אריאל שרון את הרמטכ"ל שאול מופז, את ראש השב"כ אבי דיכטר ואת סגניהם לפגישה דחופה בחוות השקמים. שרון היה מפורש ובוטה: "צריך שהפלסטינים ירגישו שכואב להם... הם צריכים לקום כל בוקר ולגלות שיש להם עשרה או שנים־עשר הרוגים, בלי שיבינו איך זה קרה. אתם צריכים להיות יצירתיים, אפקטיביים, מתוחכמים" (דרוקר ושלח 2005, 213).

למחרת נשא מופז דברים בכנס מפקדי שדה בגבעת התחמושת. אחרי שווידא כי דבריו אינם מוקלטים, אמר שהוא רוצה "עשרה הרוגים בכל יום, בכל גזרה של חטיבה מרחבית" (שם, 213–214). כשהוא מדלג על שרשרת הפיקוד, צלצל אחר כך אל מפקדי השדה בטלפונים הניידים שלהם. "אני רוצה," אמר בביקור בחטיבת גולני, "לקום כל בוקר ולשמוע שפעלתם והרגתם" (שם, 220). הלוך רוח של הרג בלתי מבוקר שרר באוויר. לפי פקודותיו המפורשות של מופז, הרג של אזרחים נחקר רק לעתים נדירות, וחיילים שהרגו אזרחים הוענשו לעתים רחוקות בלבד. נוה ציין בפני כי בתקופה זו –

אנשי הצבא החלו לחשוב כמו פושעים... כמו רוצחים סדרתיים... הם מקבלים שטח ולומדים אותו במשך חודשים, הם לומדים [להכיר] את חברי הארגון העוין שאותם התבקשו להרוג, את חזותם, את קולם [בהקלטות של שיחות טלפון], את הרגליהם... כמו רוצחים מקצועיים. כשהם נכנסים לשטח הם יודעים איפה לחפש את האנשים האלה ומתחילים להרוג אותם.[11]

ההנחות הצבאיות הן כי נכסיה העיקריים של ההתנגדות הם אנשיה – לוחמים עתירי ניסיון ומנהיגים פוליטיים, פעילים ומגייסים – וכי אם יהרגו את האנשים הללו, המפרנסים את ההיגיון הארגוני של לוחמת הגרילה, לא תצליח "מערכת

11 ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 15.9.2005.

הגרילה" להסתגל ולהתפתח, תִּטֶּה לחזור על שגיאותיה ותיעשה פגיעה יותר לפעולות עתידיות. מעשי ההרג הללו הם אפוא, על פי אל"מ (אז) גל הירש, קצין אחר שהשתתף בהתקפה, "מהלך מבצעי שנועד לקעקע את ההיגיון של פעולות האויב" (Hirsch 2003). בלי האנשים האלה, סבורה מערכת הביטחון הישראלית, ייהפכו הפלסטינים לסובייקטים צייתנים יותר של השליטה הישראלית. מסתערבים או חיילים במדים מנהלים מבצעי הרג בגדה המערבית כמעט מדי לילה. הצידוק המשפטי השגור ביותר למעשי ההרג המתבצעים בפשיטות על הקרקע בגדה המערבית הוא שהקורבן "התנגד באלימות למעצר" (אין זה אפשרי כמובן כאשר מעשי ההרג מתבצעים מן האוויר), אבל לא תמיד מאפשרים הכוחות הקרקעיים לחשודים בהשתייכות לארגונים מזוינים להסגיר את עצמם, ולעתים קרובות הם אף מנסים למנוע מהם לעשות זאת. לפי נתונים שפירסמו ארגוני זכויות אדם, הרגו כוחות הביטחון של ישראל מראשית 2004 ועד מאי 2005 157 בני אדם בפעולות שהוגדרו "מבצעי מעצרים".

במשך ההתקפה על שכם התעלם כוכבי מבקשות הפלסטינים להיכנע והמשיך להילחם ולהרוג עד שמופז פקד עליו להפסיק את המבצע.[12] רק הלחץ הבינלאומי שהופעל על ישראל בעקבות ההרס בג'נין הוביל להפסקת המבצע. גל הירש, בעצמו בוגר הקורס במלת"מ ואז ראש אגף מבצעים בפיקוד מרכז, התגאה בכך ש"במשך 24 שעות איבדו [הפלסטינים] יותר משמונים מהחמושים שלהם ולא הצליחו אף פעם לזהות את המקום שבו היינו" (Catignani 2005, 65). אחרי ההתקפה צילצל שר הביטחון בנימין בן־אליעזר לטלפון הנייד של כוכבי ובירך אותו; ברכת "כל הכבוד" נוספת הגיעה מאריאל שרון (דרוקר ושלח 2005, 218). על פי נוה, טען כוכבי לאחר מכן כי אילו התיר לו הממסד הפוליטי להמשיך להילחם, חייליו היו הורגים מאות.[13] המבצע בשכם הוכתר בהצלחה גם על פי מספר ההרוגים הפלסטינים וגם כהדגמה לכך שכוחות הכיבוש יכולים להיכנס לכל מקום שהם חפצים. כוחותיו של כוכבי אכן המשיכו להדגים זאת כאשר מאז נכנסו לשכם ולמחנה הפליטים בבלאטה עוד שמונה פעמים בצורה דומה. סימון אנשים כמטרות צבאיות נהפך אפוא לא רק לרכיב של המערכה הישראלית נגד לוחמת הגרילה והטרור הפלסטיניים, אלא לעצם מהותה. ה"נקרו־טקטיקה" (טקטיקת ההרג) הופכת אפוא על פיהן את מטרות המלחמה המסורתיות. הצבא אינו הורג חיילי אויב במטרה להשתלט על שטח אסטרטגי שבו הם מחזיקים,

12 ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 24.9.2006.
13 שם.

אלא משתלט זמנית על שטח אסטרטגי כדי להרוג את אויביו. הרג איננו תוצר לוואי של התמרון הצבאי,[14] אלא תכליתו. ההיגיון הזה, העומד מאחורי מבצעי הכיבוש, הוא הסיבה העיקרית, אם כי לא הבלעדית, לדרישות שנשמעו לאחרונה להעמיד את כוכבי למשפט בבית דין לפשעי מלחמה.[15]

גיאומטריה עירונית הפוכה

כמו קצינים רבים בצבא קבע, במשך הקריירה הצבאית שלו יצא כוכבי לחופשה משירות פעיל לצורך לימודים. הוא התכוון ללמוד אדריכלות, אבל לבסוף למד פילוסופיה באוניברסיטה העברית בירושלים. לאחר מכן למד בקורסים של מלת"מ. באחד מראיונותיו הרבים בתקשורת הישראלית טען כוכבי כי הפרקטיקה הצבאית שלו מושפעת במידה רבה משני התחומים (קוטס־בר 2005). בראיון שערכנו עימו, נדב הראל ואני, ב־2004, בעת שהיה מפקד חטיבת הצנחנים, הסביר את העיקרון שהנחה את המתקפה בשכם. מעבר לתיאור הפעולה, הראיון מעניין גם בשל השפה בה בחר כוכבי להשתמש. מסמך זה מספק תיאור נדיר של הקשר בין תיאוריה לפרקטיקה:

> החלל הזה שאתה מסתכל עליו, החדר הזה שאתה מסתכל עליו הוא פרשנות שלך. עכשיו, אתה יכול למתוח את גבולות הפרשנות שלך, אבל לא עד אינסוף, אחרי הכל, זה הרי פיזיקה, מאחר שהוא מכיל בניינים וסמטאות. השאלה היא איך אתה מפרש את הסמטה. האם אתה מפרש את הסמטה כמו כל אדריכל וכל מתכנן ערים, כמקום שעוברים דרכו, או האם אתה מפרש את הסמטה כמקום שאסור לעבור דרכו? זו פרשנות שלך. אנחנו פירשנו את הסמטה כמקום שאסור לעבור דרכו, ואת הדלת כמקום שאסור לעבור דרכו, ואת החלון כמקום שאסור להסתכל דרכו, כי בסמטה מחכה לנו נשק ומאחורי הדלת מחכה לנו מטען. כי האויב מפרש את החלל בצורה הקלאסית ואני לא מעוניין לציית לפרשנות הזאת וליפול למלכודות שלו. לא רק שאני לא רוצה ליפול למלכודות שלו, אני רוצה להפתיע אותו! זוהי מהות המלחמה. אני צריך לנצח. אני צריך להגיח ממקום לא צפוי. וזה מה שניסינו לעשות.
>
> לכן בחרנו בשיטה של הליכה דרך קירות... כמו תולעת שמתקדמת תוך כדי כרסום, מגיחה בנקודות מסוימות ואחר כך נעלמת... מגיעים מאחור והולמים באויב שחיכה לנו מעבר לפינה... מאחר שזו היתה הפעם הראשונה שניסו את השיטה הזאת

14 זִכרו את דברי לידל הרט כי "הגישה העקיפה", שעליה המליץ בלוחמה טריטוריאלית, עשויה במיטבה להביא לניצחון על ידי תמרון והצבה וללא קרב (Liddell Hart 2003).

15 תת־אלוף אביב כוכבי לכד את תשומת לבה של התקשורת בפברואר 2006, כאשר הפרקליט הצבאי הראשי המליץ לפניו לא לצאת ללימודיו המתוכננים במכללה הצבאית הבריטית מחשש שיועמד לדין בבריטניה באשמת פשעי מלחמה. למאמר המייחס לכוכבי פשעי מלחמה, ראו Gordon 2002.

[בקנה מידה כזה], בזמן המבצע עצמו למדנו איך להתאים את עצמנו לחלל האורבני הרלוונטי, ובאופן דומה איך להתאים את החלל האורבני הרלוונטי לצרכינו... נקטנו בדבר המיקרו־טקטי הזה [של הליכה דרך קירות] והפכנו אותו לשיטה, והודות לשיטה הזאת אנחנו מסוגלים לפרש את החלל כולו בצורה שונה!... אמרתי לחיילים שלי "חבר'ה! זה לא נתון לשיקול דעתכם! אין דרך אחרת לנוע! אם עד עכשיו הייתם רגילים לנוע לאורך כבישים ומדרכות, תשכחו מזה! מעכשיו הולכים דרך קירות![16]

הדגשת הצורך "לפרש" מרחב ואף לפרש אותו מחדש כתנאי להצלחה בלוחמה עירונית מדגימה את ההשפעה של השפה התיאורטית הפוסטמודרנית והפוסט־סטרוקטורליסטית. מלחמה, לפי השפה המנוקה והמתוחכמת של כוכבי, היא עניין של קריאה ושל דה־קונסטרוקציה מושגית של הסביבה האורבנית הקיימת, אפילו לפני תחילתו של המבצע.

בהתייחסותו אל הצלחתו של כוכבי, הסביר נוה כי "בשכם, הצבא החל לחשוב על לוחמה עירונית כבעיה מרחבית". בדבר השפעתו של מלת"מ על יצירת הטקטיקות הללו הוסיף נוה: "באמצעות הכשרתם של אי־אלה קצינים בכירים מילאנו את המערכת בסוכנים חתרנים... אשר שואלים שאלות... כמה מן הקצינים הבכירים אינם מתביישים לדבר על דלז או [על האדריכל האמריקאי־שווייצרי ברנרד] צ'ומי."[17]

שאלתי: "למה צ'ומי?" – שהרי בדפי ההיסטוריה של האדריכלות שמור לצ'ומי מקום של כבוד כאחד האדריכלים הרדיקלים של השמאל. נוה השיב:

הרעיון של פירוק, המגולם בספרו של צ'ומי *Architecture and Disjunction*, נעשה רלוונטי לנו... גישתו של צ'ומי לאפיסטמולוגיה היתה אחרת; הוא ביקש להינתק מידע שמקורו בנקודת מבט אחת ומחשיבה ממורכזת. הוא ראה את העולם מבעד למגוון של פרקטיקות חברתיות שונות, מנקודת מבט המשתנה כל העת... [צ'ומי] יצר דקדוק חדש; הוא עיצב את הרעיונות שמהם מורכבת החשיבה שלנו.[18]

"צ'ומי? למה לא דרידה ודקונסטרוקציה?" – הוספתי ושאלתי.

הגנרלים שלנו הם אדריכלים... צ'ומי המשיג את היחס בין פעולה למרחב וייצוגו. *The Manhattan Transcripts* שלו (Tschumi 1994) סיפק לנו כלים לשרטוט תוכניות מבצעיות באופן שונה משרטוטם של קווים פשוטים על מפות. צ'ומי סיפק אסטרטגיות מועילות לתכנון מבצע. דרידה כנראה מעורפל מדי לקהל שלנו. יש לנו

16 ראיון עם אביב כוכבי בבסיס צבאי ליד תל־אביב, וידיאו: נדב הראל וזוהר קניאל, 24.9.2004.
17 ראיון עם שמעון נוה במלת"מ במחנה גלילות, 11.4.2006.
18 נוה שוקד בימים אלה על תרגום לעברית של ספרו של צ'ומי, *Architecture and Disjunction*, ראו Tschumi 1977.

יותר מן המשותף עם אדריכלים; אנחנו משלבים תיאוריה ופרקטיקה. אנחנו מסוגלים לקרוא, אבל אנחנו גם יודעים לבנות ולהרוס, ולפעמים – להרוג.

בהרצאה שבה נכחתי, הציג נוה טבלה המזכירה את "ריבוע הניגודים" המתווה קבוצה של יחסים לוגיים בין טענות מסוימות המתייחסות לצבא ולמבצעי גרילה. בביטויים כגון "שוני וחזרה – הדיאלקטיקה של הַבנָיָה ומבנה", "מהויות מנוגדות חסרות צורה", "תמרון פרקטלי", "מהירות" לעומת "קצב", "מכונת מלחמה", "אנרכיסטים פוסטמודרנים", "מחבלים נודדים" וכן הלאה אפשר לזהות הד ללשונם של דלז וגואטרי.[19] ההפניות לכתבי דלז וגואטרי מדגימות את השינוי הרטורי בחשיבה הצבאית בתקופה זו. אף שהושפעו מתורת המלחמה, התרכזו דלז וגואטרי באלימות ובהתנגדות לא מדינתיות, שבהן המדינה עצמה וצבאה הם האויבים המרכזיים.

בתשובה לשאלתי "למה דלז וגואטרי?" הסביר נוה:

> הפקנו תועלת מכמה מן המושגים שפותחו ב-*A Thousand Plateaus*...[20] המאפשרים לנו להסביר מצבים בני זמננו בדרך שאלמלא כן לא היינו יכולים להסבירם. היא [השפה] מאפשרת פרובלמטיזציה של הפרדיגמות שלנו... חשובה מכל היא ההבחנה שעליה הצביעו בין מרחב "חלק" למרחב "מתולם"... [המְשַקְפים, בהתאם] את המושגים הארגוניים "מכונת מלחמה" ו"מנגנון ממלכתי"... בצה"ל אנחנו מרבים עכשיו להשתמש במונח "להחליק מרחב" בשעה שאנחנו מתייחסים לפעולה במרחב, כאילו היה חסר גבולות. אנחנו מנסים ליצור מרחב פעולה כך שגבולות אינם משפיעים עלינו. אפשר בהחלט לחשוב על שטחים פלסטיניים כעל [שטחים] "מתולמים", מאחר שהם מוקפים בגדרות, בחומות, בתעלות, במחסומי דרכים וכן הלאה... אנחנו מבקשים לעמת את המרחב ה"מתולם" של הפרקטיקה הצבאית המיושנת, המסורתית [האופן שבו פועלות רוב היחידות הצבאיות כעת] עם "חלקות", המאפשרת לנו לנוע במרחב חוצה גבולות ומחסומים. במקום להוביל ולארגן את כוחותינו לפי גבולות קיימים, אנחנו מבקשים לעבור דרכם.[21]

שאלתי את נוה אם הליכה דרך קירות היא חלק מאותו רעיון. הוא הסביר כי "התנועה דרך קירות היא פתרון מכני פשוט, המחבר את התיאוריה לפרקטיקה. פריצת גבולות מגדירה את מצב ה'חלקות'".

19 שמעון נוה בדיון לאחר הרצאה שנשא במסגרת התערוכה "Territories Live" בגלריה בצלאל בתל־אביב ב־5 בנובמבר 2004. ראו גם Deleuze 1995; Deleuze and Guattari 2004.

20 Deleuze and Guattari, 2004

21 ראיון עם שמעון נוה במלת"מ שבמחנה גלילות, 11.4.2006.

"להפשיט את הקיר מקִירִיוּתוֹ"

בלוחמת המצור של העת העתיקה, סימנה החומה החיצונית את קעקוע ריבונותה של עיר־המדינה. "אמנות" המצור עסקה, בהתאם, בגיאוגרפיות היקפיות של חומות העיר ובפיתוח הטכנולוגיות המורכבות שנדרשו לפריצתן. לוחמה בת זמננו בשטח בנוי, לעומת זאת, נדרשת יותר ויותר לשיטות של הסגת הגבולות, המגולמים בקירות המרחב הפרטי והבית עצמו.

כהשלמה לטקטיקה צבאית הכרוכה בשבירה פיזית של קירות ובמעבר דרכם, מומצאות שיטות חדשות כדי לאפשר לחיילים לא רק לראות דרך קירות אלא גם לירות ולהרוג דרכם. החברה הישראלית Camero פיתחה התקן הדמיה נייד, המשלב הדמיה תֶרמית ומכ"ם בטכנולוגיית פס אולטרה־רחב (UWB), אשר בדומה למכשירי אולטרה־סאונד מסוגל ליצור הדמיות תלת־ממדיות של יצורים חיים המסתתרים מאחורי קירות או מחסומים אחרים (דאר וחרמוני 2004; גולן 2002). גוף אנושי מופיע על המסך כמקור חום מעורפל הצף (כמו עובר) בתוך חומר צלול ומופשט, שכל העצמים המוצקים המצויים בתוכו – קירות, רהיטים, חפצים – מתמוססים אל תוך המסך הדיגיטלי. כמו כן, לכלי נשק היורים כדורים בקוטר של 5.56 מ"מ מתוספים כאלה היורים כדורים בקוטר של 7.62 מ"מ – כדורים היכולים לחדור דרך לבני מלט ללא סטייה גדולה של הקליע. מכשירים מחוללי שקיפויות מסייעים ביצירתו של עולם רפאים צבאי דמיוני ו"נזיל" לאין גבול, המזכיר משחקי מחשב, שבו נעשה חלל העיר בר־ניווט כמו הים.

הרצון "להפשיט" ולעבור מֵעֵבֶר (מבחינה מושגית) לקיר עצמו מסביר את העניין שהצבא מגלה ברעיונות פורצי גבולות בתיאוריה ובאמנות של שנות השישים והשבעים. למעשה, הטכניקה של הליכה דרך קירות גורמת לנו לחשוב על מה שהאמן האמריקאי גורדון מטה־קלרק (Matta-Clark) כינה "להפשיט את הקיר מקיריותו" (Wodiczko 1991; Hatton 1999, 71). מ־1971 ועד מותו ב־1978 עסק מטה־קלרק ב"הרס יצירתי" של בניינים נטושים בגישה שנקראה "אנארכיטקטורה" (Anarchitecture). בגוף העבודה, שנקראה "חיתוכי בניינים" (building cuts), הוא השתמש בפטישים, באזמלים ובמסורים, כדי לפעור חורים דרך תפנימים של בנייני מגורים ותעשייה (Lee 2001). אפשר לפרש את עבודתו כניסיון לחתור תחת הסדר הדכאני של החללים הביתיים ותחת הכוח וההיררכיה המובְנים בהם.

נוה הזכיר גם יסודות קנוניים אחרים של תיאוריה אורבנית, כגון הפרקטיקות הסיטואציוניסטיות של dérive (שיטה של שוטטות בעיר) ושל détournement

(הסבת אובייקטים ובניינים נטושים לצרכים שונים מאלה שלהם נועדו במקור). את הרעיונות האלה הגו גִי דֶבוֹר וחברים אחרים בקבוצת האמנים Situationist International במסגרת אסטרטגיה שנועדה לקרוא תיגר על ההיררכיה הבנויה של העיר הקפיטליסטית ולנתץ את ההבחנות בין פרטי לציבורי, בין פנים לחוץ ובין שימוש לתפקוד, אגב החלפת המרחב הפרטי במשטח ציבורי חסר גבולות. נוסף על כך, התייחס נוה לעבודתו של ז׳ורז׳ בָּטָאי, שביקש להיחלץ מ״כתונת הכפייה האדריכלית״ ולקרוא דרור לתשוקות אנושיות מודחקות. טקטיקות אלה פותחו כדי לפרוץ את מגבלות ״הסדר הבורגני״ כפי שהוא מובנה בעיר המתכוננת והבנויה. האלמנט האדריכלי של הקיר – קיר ביתי, עירוני או גיאופוליטי (כמו זה שחילק את אירופה) – הוצג כדבר מוצק וקבוע וכהתגלמות הדכאנות של הסדר החברתי והפוליטי.

בהתאם לכך, הפרקטיקה הצבאית של הליכה דרך קירות – ברמת הבית, העיר או המדינה – מקשרת את התכונות החומריות של המבנה לתחביר של הסדר האדריכלי, החברתי והפוליטי. טכנולוגיות חדשות שפותחו כדי לאפשר לחיילים לראות דרך קירות, ללכת ולירות דרכם מתמודדות לא רק עם חומריותו של הקיר, אלא גם עם עצם מהותו. משהקיר חָדֵל להיות מוצק מבחינה חומרית או מושגית, או בלתי חדיר מבחינה משפטית, קורס התחביר המרחבי הפונקציונלי שיצר – ההפרדה בין פנים לחוץ, בין פרטי לציבורי.

חרף ההבדלים החשובים בין עמדותיהם, לדידם של בטאי, צ׳ומי והסיטואציוניסטים, אסטרטגיות חדשות של תנועה לאורכה של עיר ולרוחבה נועדו לחתור תחת כוחה הדכאני. בידי צבא הכיבוש הישראלי, לעומת זאת, טקטיקות המתעצבות בהשראת הוגים אלה מוצגות כבסיס להתקפה על עיר ״אויב״ תחת מצור. מעתה המדינה היא שמבקשת לפתח ולאמץ מכונות מלחמה נודדות ועובדת אתן כאילו היו מחוץ למבנה.

תיאוריה קטלנית

״איתות״ ו״הסלמות מבוקרות״ מתוחכמות הופעלו בשם רציונליות שהתעלמה משיקולים פוליטיים, תרבותיים ומוסריים. השימוש הצבאי בתיאוריות למטרות אחרות מאלה שלשמן נוצרו דומה גם לדרך שבה תיאוריות פרוגרסיביות ופורצות דרך אחרות יושמו בשיטות ניהול פוסטמודרניות וכאינדיקציות ליעילות בתרבות הטכנולוגית.

דמות החייל־המשורר־הפילוסוף היא כמובן חלק מן המיתולוגיה של הציונות. בשנות השישים, כאשר הפכה ההשכלה האקדמית לתחנה שגורה בקריירה

הצבאית בצה"ל, נדרשו לפילוסופיה רבים מן הקצינים הבכירים ששבו מלימודים בארצות הברית, למשל, בעת שתיארו את שדה הקרב (בייחוד בהתייחס לקרבות של 1967), בהתאם למושג ה"התפשטות" השפינוזאית. מדעי הרוח שנתפשו ככלי הנשק החזק ביותר במאבק נגד האימפריאליזם, מנוכסים אפוא תדירות כנשק רב־עוצמה של הכוח הקולוניאליסטי. המקרה שלנו הוא דוגמה מצמררת במיוחד למה שטען הרברט מרקוזה כבר ב־1964, כי ככל שגוברת השתלבותם של ההיבטים השונים של החברה, חזקה על ההגמוניה של הכוח שתבלע גם את הסתירה ואת הביקורת ותהפכן לכלים אינסטרומנטליים לביצועיות (מרקוזה [1964] 1969).

בכל האמור לעיל אין כמובן משום ייחוס אשמה לתיאוריה או ליוצריה. אין זו גם מטרתי לתקן טעויות או הפרזות בקריאה ובפרשנות הצבאיות של תיאוריות ספציפיות אלה, אלא לבחון את מגוון הדרכים שבהן פועלת תיאוריה, המוצאת מהקשרה האתי־פוליטי, בתחום הצבאי.

השימוש המעשי בתיאוריה והצורה שבה היא משפיעה על טקטיקות צבאיות קשורים לשאלות כלליות בדבר הקשר בין תיאוריה לפרקטיקה. לעומת זאת, אם הטקטיקות החדשות של הצבא הן פרשנות ישירה של תיאוריות פוסט־מודרניות, אפשר היה לצפות כי תהיינה שונות באופן רדיקלי מטקטיקות מסורתיות יותר; ולא כך הוא. הגם שהמושג נחיל ומושגים אחרים הנגזרים מן התיאוריה הפוסט־סטרוקטורליסטית אכן מצביעים על כמה שינויים מבניים בארגון הצבאי, הטענות כאילו ההתפתחויות האלה הן בבחינת שינוי מקצה לקצה מופרזות ברובן ולעתים קרובות מופשטות מהקשר היסטורי. תיאורה של המלחמה כחדשה וכחסרת תקדים, או הטענה שהאסטרטגיות הצבאיות מושרשות עמוק בפילוסופיה עכשווית או עתיקה, מדגימים איך השפה עצמה עלולה ליהפך לכלי נשק בשדות המאבק העכשווי וכן את מערכות היחסים הבין־ממסדיות המזינות אותה.

למעשה, הטקטיקות החדשות המועלות עתה על נס אינן אלא המשך של רבים מן התהליכים שהיו חלק ממבצעים צבאיים בשטח בנוי לכל אורך ההיסטוריה. עובדה זו כשלעצמה מעמידה בספק את מקומה של התיאוריה כמקור לשינויים בפרקטיקה הצבאית. המגִינים על הקומונה הפריזאית, ממש כמו מגִיני הקסבה של אלג'יר[22] ומגִיני הִיו, ביירות, ג'נין ושכם, ניווטו בעיר בקבוצות קטנות

22 כפי שאפשר לראות בסרטו הקלסי של ג'ילו פונטקורבו (Pontecorvo) מ־1966, "הקרב על אלג'יר", שהפך בינתיים לחלק מתוכנית הלימודים בצבא האמריקאי.

ומתואמות באופן רופף שנעו דרך פתחים וחיבורים בין בתים, מרתפים וחצרות, כשהם מנצלים דרכים חלופיות, מעברים סודיים ודלתות שנקבעו ברצפות.[23]

דפוסים דומים אפשר לזהות גם בלוחמתם של צבאות ממלכתיים בשטח בנוי. משהבין כי אינו מסוגל לפקח על כיסי ההתנגדות של הצבא האדום המפוזרים ברחבי סטלינגרד, ויתר הגנרל ואסילי איוונוביץ׳ צ׳ויקוב (Chuikov) על הפיקוח המרכזי על צבאו. לימים ניתחו את התוצאה ותייגו אותה כ״התנהגות הולכת ומתגבשת״ שבה פעולת הגומלין בין היחידות השונות, המפלסות את דרכן בינות להריסות העיר ומבעד לקירות הבניינים שנותרו על תִּלם, יצרה את מה שמומחה צבאי אחד כינה בשם ״מערכת מסתגלת מורכבת״, שהפכה את רישומה הכולל של הפעולה הצבאית לגדול יותר מסך חלקיה (Walters 2003). בדומה, כפי שטוען האדריכל שרון רוטברד (2005, 178), רעיון ההליכה דרך קירות הומצא מחדש שוב ושוב כמעט בכל קרב בשטח בנוי שהתנהל במהלך ההיסטוריה בתגובה לתנאים מקומיים. השימוש הראשון בו בפלשתינה נעשה באפריל 1948 בזמן כיבוש יפו בידי האצ״ל. כדי לנתק את שכונתה הצפונית של יפו, מנשיה, משאר חלקי העיר, חצב האצ״ל ״תעלות עיליות״, כפי שכינה זאת, לאורכו ולרוחבו של מרקמה הבנוי הרציף של העיר, הניח בהן מטענים ופוצץ אותם (Runkle 2003, 297).

טכניקת התנועה דרך קירות תועדה לראשונה בכתב ביומן המלחמה של המרשל תומא בוז׳ו, *La guerre des rues et des maisons* (Bugeaud 1997 [1849]), שתיאר את הטקטיקות שננקטו נגד המתקוממים בקרבות הרחוב המעמדיים בפריז של המאה ה־19:

> האם הבריקדות חזקות מכדי שה־tirailleurs [יחידת הרובאים שרוב אנשיה גויסו במושבות צרפת] יפילו אותם? אז נכנסים לבתים הראשונים הגובלים ברחוב משני צדדיו, וכאן החבלן מועיל מאוד מאחר שהוא משיג במהירות את המטרה. עולים לקו־מה העליונה ומפוצצים בשיטתיות את כל הקירות, ובסופו של דבר מצליחים לעבור את הבריקדה (שם, 56).

הטענות בדבר ניתוצן של היררכיות אנכיות, הנשמעות ברבים מן הצבאות בני זמננו, אף הן מופרזות במידה רבה. מעבר לרטוריקה של ״ארגון עצמי״ ושל ״שיטוח היררכיות״, רשתות צבאיות מוצבות ברובן בתוך היררכיות מוסדיות מסורתיות חזקות. ההתנהלות הלא ליניארית בנחיל מתבצעת בקצה הטקטי של

23 בהשראתם נעו מאוחר יותר כוחות הביטחון – דרך תקרות וקירות – בסרטו הקלאסי לא פחות של טרי גיליאם (Gilliam) מ־1985, ״ברזיל״.

מערכת מוסדית ליניארית במהותה (Bishop 2004). אי־ליניאריות מרחבית מושגת מאחר שהצבא הישראלי עדיין שולט בכל קווי האספקה הליניאריים - הדרכים בגדה המערבית ואלה המחברות אותה לבסיסים הגדולים בתוך ישראל, כמו גם המחסומים הליניאריים הרבים שהקימה לאורכה ולרוחבה. אי־הליניאריות המרחבית ממוקמת, אם כן, בקצה הטקטי של מערכת שהיא ליניארית במהותה. למעשה, מה שהצבא מכנה "רשתות" (networks) - כינוי המרמז על שיתוף פעולה לא היררכי בין יחידות מפוזרות - צריך מבחינה טכנית להיקרא "מערכות" (systems), שהן מבנים מפוזרים, אך הנתונים לשליטה מרכזית.

הטענה בדבר אי־הליניאריות ברמת הזמן אף היא מוגזמת: גישת "ארגז הכלים" אכן הבנתה מחדש את התנהגותן של יחידות קטנות בשדה הקרב, אך היא מיושמת בעיקר ברמה הטקטית והמיקרו־טקטית, בעוד שבכל מבצע כללי מוסיפים לשמור על קו זמן ברור.

יתרה מזו, דומה כי טכניקות ה"התנחלות" וההליכה דרך קירות "מוצלחות" יחסית, מבחינה צבאית, כאשר האויב חלש למדי ואינו מאורגן. בשנות האינתיפאדה, דימו כוחות הכיבוש את התקפותיהם על אזרחים חסרי ישע ועל ארגונים פלסטיניים חמושים בנשק מאולתר, בבתיהם הרעועים, ל"קרבות", והתפארו בהישגיהם כהישגים צבאיים רבי־משמעות. זו אחת הסיבות לחוסר היכולת שהפגינו אותם חיילים בקיץ 2006 בלבנון, בשעה שניצבו מול לוחמי החזבאללה החזקים והמאומנים יותר.

שניים מ"ילדי הפלא" של צה"ל, בוגרי מלת"מ, ותיקי ההתקפה על בלאטה ועל שכם ב־2002, תא"ל אביב כוכבי (מפקד אוגדת עזה) וגל הירש (מפקד עוצבת הגליל, אוגדה 91) כיכבו בכישלון הצבאי של 2006 בלבנון. כוכבי, שפיקד בתחילת קיץ 2006, על ההתקפה על עזה, ממשיך לטעון כי "אנחנו נחושים ליצור כאוס אצל הפלסטינים, לפעול במקום אחד ואחר כך באחר, לעזוב את המקום ואחר כך לשוב אליו... ולהשתמש בכל היתרונות של 'פשיטה' במקום כיבוש..." (גרינברג 2006). אף שהתקפותיו של הצבא בעזה הביאו להרג של מאות בני אדם ולהרס תשתיות חיוניות, הן לא הצליחו להחזיר את החייל החטוף ולא הפסיקו את אש הקסאם.

הרטוריקה של "'פשיטה' במקום כיבוש" שימשה גם את הירש בתחילת ההתקפה על לבנון. הוא ציווה על גדודי מילואים שסופחו לפיקודו, ושלא הורגלו בשפה של מלת"מ, "להתנחל" או "לְהִשְׁתַּבְּלֵל". בפקודת המבצע של ניסיון ההשתלטות על העיירה הלבנונית בינת ג'בייל, שלאחר מכן צוטטה בלעג, כתב הירש את שרשרת ההוראות המסובכת הבאה: על הכוחות לבצע "הסתננות

רחבת היקף בחתימה נמוכה, התנפלות, התייצבות מהירה על השטחים השולטים ויצירת מגע קטלני עם השטחים הבנויים ('נחילים') תוך יצירת הלם ומורא, הקפאת מרחב הפעולה ומעבר לשלטנות תוך פירוק מרחבי־שיטתי של תשתיות אויב (כיבוש)" (לימור ושלח 2007, 198). ואולם, הקצינים הכפופים לו לא הבינו את כוונתו, נותרו אובדי עצות ותהו מה עליהם לעשות. אחרי המלחמה הואשם הירש ביהירות, בעודף אינטלקטואליות ובניתוק מן המציאות ונדחק להתפטר מן השירות הצבאי. אלוף פיקוד צפון לשעבר, עמירם לוין, שערך את אחד התחקירים הפנימיים בצה"ל לאחר המלחמה, טען כי קבוצה מקצועית נטלה לעצמה את המונופול על הידע, על המחשבה ועל הפיתוח, וסיכם כי "צריך לזנוח באופן מיידי את תפיסת ההפעלה ושפתה" (שם). שמעון נוה, בהתבוננו בתוצאות מלחמת לבנון, הודה כי "המלחמה בלבנון היתה כישלון ויש לי חלק עצום בו. מה שהבאתי לצבא נכשל" (רפופורט 2006). לוחמי החזבאללה עצמם תימרנו כנחיל דרך ההרס של כפרי דרום לבנון ועיירותיו ונעו במחילות תת־קרקעיות ובבונקרים שהכינו מבעוד מועד. הם למדו את תבנית תנועתם של החיילים הישראלים ופגעו בהם בנשק חודר שריון בדיוק ברגע שבו נכנסו אל תוך בתים לבנוניים ונעו דרך קירות, או ביצעו נוהל "אלמנת קש", שהיה כעת מוכר, כפי שלמדו בשטחים הכבושים.

מאבקים ממסדיים

כפי שתיארתי קודם לכן, הצבא אינו נזקק לדלז כדי לתקוף את שכם. אכן בהקשר של המלחמה, כפי שסינן כבר בסרקזם פול הרסט, מכונות מלחמה פועלות על בנזין ופחם (Hirst 2005, 4) ו"גופים נטולי אברים" מציינים נפגעים ולא ארגונים מופשטים. ובכל זאת, במקרה שלפנינו התיאוריה סייעה לצבא להתארגן מחדש וליזום שינויים באמצעות שפה חדשה שסייעה להביע, להסביר, להצדיק ולהפיץ רעיונות שנוצרו בתחום הניסיון הצבאי והידע הפרקטי. אם נניח לרגע להשפעה האופרטיבית של תיאוריה פרקטית, נוכל לבחון מה מלמד השימוש הצבאי בשפה תיאורטית על הצבא עצמו כממסד ועל המאבקים המתנהלים בתוכו.

בהקשר זה, אחת מתשובותיו של נוה לשאלותי ראויה לתשומת לב מיוחדת. כאשר שאלתי אותו על אי־ההתאמה בין הבסיס האידיאולוגי של התורות בהן הוא אוחז לבין הדיכוי הצבאי של הפלסטינים הנגזר מהן, השיב:

> עלינו להבחין בין הקסם ואפילו הערכים המסוימים [המגולמים] באידיאולוגיה המרקסיסטית לבין מה שאפשר לשאול ממנה לתועלת הצבא. תיאוריות לא רק חותרות לאידיאל חברתי־פוליטי אוטופי שאיתו אנחנו יכולים להסכים או לא להסכים, הן גם

מתבססות על עקרונות מתודולוגיים, המבקשים לשבש את הסדר הפוליטי, החברתי, התרבותי או הצבאי הקיים ולחתור תחתיו. נטייתה של התיאוריה לשבש[24] היא ההיבט השמיש לנו בתיאוריה ובו אנחנו משתמשים... התיאוריה הזאת אינה מחוברת לאידיאלים הסוציאליסטיים שלה.[25]

כאשר מזכיר נוה את המונחים "לשבש" ו"ניהיליסטית", התיאוריה מתפקדת לא רק - ואולי אף לא בראש ובראשונה - ככלי במאבק הכוחות עם הפלסטינים, אלא ככלי ביחסי הכוחות בתוך הצבא עצמו. בהיותה קריאת תיגר על החשיבה הצבאית הקיימת, התיאוריה הביקורתית נהפכת מבחינת הצבא לאמצעי לשינוי ההיררכיות הפנימיות של המוסד ונהגיו. באופן דומה, כאשר היא מתאבנת לכלל עיקר אמונה, היא עשויה לפעול בה במידה לשימור היררכיות מוסדיות והמונופול שלהן על ידע.

בשנות התשעים, כאשר הצבא האמריקאי - כמו צבאות מערביים אחרים - עבר שינויים ממסדיים וטכנולוגיים במסגרת מהפכת התקשורת והמִחשוּב, בעידודם של ניאו־קונסרוטיבים דוגמת דונלד רמספלד, הוא נתקל בהתנגדות עזה בתוך הכוחות המזוינים. על רקע מאבקים מוסדיים פנימיים דומים בצה"ל, נוצלה התיאוריה לניסוח ניתוח ביקורתי של המערכת הקיימת ולקריאה לשינויים. בראיון עמי הסביר נוה כיצד פעלה התיאוריה הביקורתית בוויכוח הזה: "אנחנו משתמשים בתיאוריה ביקורתית בראש ובראשונה כדי לערוך ניתוח ביקורתי של מוסד הצבא עצמו - של יסודותיו המקובעים והכבדים..." (שם).

בעקבות סגירת מלת"מ ב־2006 והשעיית שני מנהליו, נוה ותמרי, שבועות ספורים לפני פרוץ מלחמת לבנון, התפתח מאבק פנימי בצבא - שהיה מושגי בה במידה שהיה היררכי - בין קצינים שהיו מזוהים עם מלת"מ ושנוה היה מעין גורו שלהם, וקצינים שהתנגדו לו, לשיטותיו ולשפתו.

באופן רשמי, השעיית נוה ותמרי היתה תגובתו של הרמטכ"ל דן חלוץ לפרסום טיוטה מוקדמת של דוח מבקר המדינה מיכאל לינדנשטראוס על מצב בתי הספר הצבאיים. טיוטת הדוח מתחה ביקורת על כך שהלימוד במלת"מ התנהל בעל פה, בהרצאות ובסמינרים, בלי שפורסם ספר או לקסיקון מונחים שיכול היה לאפשר לתלמידים להבין את הטרמינולוגיה המורכבת והעמומה. משום כך נותרו המונחים מעורפלים ועמדו "בסכנה של פרשנויות שונות ובלבול..."[26] חלקים אחרים של הדוח האשימו את נוה ואת תמרי באי־סדרים ניהוליים -

24 במקום אחר מדבר נוה על "יכולתה הניהיליסטית של התיאוריה".
25 ראיון עם שמעון נוה במלת"מ שבמחנה גלילות, 22-23.5.2006.
26 חוקרים פוסטמודרנים נוטים בדרך כלל לראות בהאשמה מעין זו מחמאה.

האשמות שמהן נוקו לאחר מכן (רפופורט 2006; Glick 2006).

סגירת מלת"מ נבעה בחלקה מן העובדה שמוסד זה היה קשור בקודמו וביריבו של חלוץ, משה יעלון, שהציב את מלת"מ במרכז תהליך השינוי של הצבא. חלוץ לא התעמת ישירות עם המושגים ועם השיטות התיאורטיות שיוצרו במלת"מ, אבל את הביקורת על מוסד זה ניסח יעקב עמידרור, לשעבר מפקד המכללה לביטחון לאומי. עמדתו של עמידרור כלפי שליטה טריטוריאלית היא ניגודה הברור של עמדת מלת"מ. הוא חזר וטען ש"אין דרך להילחם בטרור ללא שליטה בשטח" (עמידרור 2006ב), ועל כן התנגד תמיד לנסיגות מהשטחים הכבושים. באשר למלת"מ, הוא האמין ש"מורכבות תיאורטית" עומדת בניגוד מוחלט להיגיון האופרטיבי של הכוח:

> טוב שהמכון נסגר, כי הוא היה אסון לחשיבה הצבאית. [הוא דיבר] ממבו ג'מבו במקום בשפה בהירה... השפה העמומה והחשיבה [שקידם] אינה רואה אמת או שקר בשום טענה – כמיטב המסורת הפוסטמודרנית – שהחדיר [המכון]. אני ממש מקנא בכל מי שירד לעומק הדברים שנשגבו ממני (עמידרור 2006א).

לדעת נוה, עמידרור מדגים את הבעייתיות של הצבא "באידיאליזציה של אמפיריות צבאית, דחיית הערכים של לימוד תיאורטי ובדיקה ביקורתית... חוסר סבלנות לשיח מושגי, התעלמות מתיאוריה כתובה וחוסר סובלנות לשיח פילוסופי".[27] בלי להתחשב בסיבות אחרות, נוה הציג את השעייתו כ"הפיכה נגד מלת"מ והתיאוריה" (רפופורט 2006).

יש איפוא הלימה בין הפרדיגמות הצבאיות המבצעיות החדשות לבין עמדות אסטרטגיות המצויות בזיקה לשאלות מדיניות. נוה, וכמוהו רוב עמיתיו לשעבר במלת"מ, תמכו בנסיגת ישראל מרצועת עזה וגם בנסיגה מדרום לבנון עוד לפני שהתבצעה בשנת 2000. נוה גם תומך בנסיגה מן הגדה המערבית. למעשה, עמדתו הפוליטית מזוהה עם זו של השמאל/המרכז הציוני.

ואולם, אין לטעות ולראות בקצינים ה"שמאלנים" חלופה מבטיחה לברוטליות של הצבא בכללותו; ייתכן אף שההפך הוא הנכון. השוואה בין שתי התקפות שנערכו ב־2002 על ג'נין ועל שכם יכולה לחשוף את הפרדוקס ההופך את השפעתם של הקצינים האינטלקטואלים ה"דה־טריטוריאליים" להרסנית יותר: אמנם נזקו של חור בקיר אינו גדול כמו הריסתו המוחלטת של בית, אבל אם כוחות הכיבוש לא יכולים היו להיכנס למחנות הפליטים בלי להרסם – כפי שעשו בג'נין, שם עורר ההרס מחאות בינלאומיות חריפות – סביר להניח שהיו מפסיקים

27 ראיון טלפוני עם שמעון נוה, 24.9.2006.

לתקוף אותם, ובכל אופן לא היו תוקפים אותם באותה תכיפות שבה הם עושים זאת כיום, כמעט מדי לילה. ההיגיון המיליטריסטי של השמאל הציוני, המתגלם במכונים כמו המלת"מ, העניק לממשלה פתרון טקטי לבעיה פוליטית.

אחד היעדים המרכזיים של הטקטיקות החדשות שפיתח מלת"מ היה לשחרר את ישראל מן הצורך להיות נוכחת פיזית באזורים הפלסטיניים, אבל בלי לוותר על שליטתה הביטחונית בהם. לפי נוה, פרדיגמות מבצעיות אלה מבקשות להמיר את הנוכחות בשטחים הכבושים ביכולת לנוע בתוכם ולחולל בהם "אפקטים", היינו: לערוך בהם "מבצעים צבאיים כגון התקפות אוויר או פשיטות קומנדו".[28] צוות חשיבה צבאי מקביל הגדיר זאת כארגון מחדש של מבנה הצבא וכאימוץ טקטיקה חדשה, ש"נועדה לשמר את השליטה הביטחונית בשטחים הפלסטיניים שיפונו" (יערי ואסא 2005, 9–13).

מטעמים אלה טען נוה כי "יהא אשר יהא הקו עליו יסכימו [הפוליטיקאים] להקים את הגדר, זה בסדר מבחינתי... אבל כל עוד אני יכול לעבור את הגדר הזאת. אנחנו לא צריכים להיות שם, אלא... לפעול שם... הנסיגה היא לא סוף הסיפור."[29] הערתו של נוה "כל עוד אני יכול לעבור את הגדר..." מרמזת על נסיגה מותנית, שיכולה להתבטל ברגע שבו היא מתבצעת. במובן זה, "הקיר המדינתי" (החומה) הומשג במונחים דומים לאלה של קירות הבתים הפלסטיניים: כתיווך שקוף וחדיר המאפשר לחיילי הצבא לעבור דרכו ב"חלקות".

כאשר כוכבי טוען כי "מרחב הוא רק [שאלה של] פרשנות", וכי תנועתו דרך המרקם הבנוי של העיר ולאורכו מפרשת מחדש יסודות אדריכליים (קירות, חלונות ודלתות), וכאשר נוה טוען כי יקבל כל גבול כל עוד יוכל לחצותו – שפתם התיאורטית מסיגת הגבולות מרמזת לכך שעניינה של המלחמה כבר איננו הרס המרחב, אלא "ארגונו מחדש". אם קיר הוא רק המסמן של "קיר", המציין את קנה המידה של סדרים פוליטיים, הרי שהפשטתו מ"קיריותו" הופכת אף היא לצורה של ארגון מחדש. "הגיאומטריה ההפוכה", ההופכת את העיר על פיה, הטורפת את מרחביה הפרטיים והציבוריים, מרמזת למבצעים צבאיים שהשלכותיהם חורגות מעבר להרס חומרי וחברתי. כעת היא תנכס גם את "המדינה הפלסטינית" אל תוך תפיסות הביטחון הישראליות ותחשוף אותה להשגות הגבול התכופות, המבקשות להפשיט את קירותיה מקיריותם.

מאנגלית איה ברויר

28 ראיון עם שמעון נוה במלת"מ שבמחנה גלילות, 22–23.5.2006.
29 שם.

ביבליוגרפיה

אמיר אורן, "בדרך לתבערה גדולה", "הארץ", 26.3.2004.

"בצלם", 2002. "חומת מגן: עדויות חיילים, עדויות פלסטינים",
(http://www.btselem.org/Download/200207_Defensive_Sheild_Heb.pdf)

"בצלם", 2005. "לא לוקחים שבויים: הריגתם של פלסטינים מירי אנשי כוחות הביטחון במהלך 'מבצעי מעצרים'", ירושלים,
(http://www.btselem.org/Download/200505_Take_No_Prisoners_Heb.pdf)

יאיר גולן, 2002. "מרכיבי היכולת ללחימה בשטח בנוי", "מערכות" 384 (יולי): 96–97.

חנן גרינברג, "מפקד אוגדת עזה: אנו יוצרים אנדרלמוסיה מקצועית", ידיעות אחרונות, 7.7.2006,
(http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3272337,00.html)

צורי דאר ועודד חרמוני, "פיתוח ישראלי: מעכשיו כבר אפשר לראות אפילו דרך קירות", "הארץ", 1.7.2004.

רביב דרוקר ועפר שלח, 2005. בומרנג, כתר, ירושלים.

ידידיה יערי, וחיים אסא, 2005. "לוחמה מבוזרת: המלחמה במאה ה־21", ידיעות אחרונות, תל־אביב.

יואב לימור, ועפר שלח, 2007. "שבויים בלבנון: האמת על מלחמת לבנון השנייה", ידיעות אחרונות, תל־אביב.

הרברט מרקוזה [1964] 1969. "האדם החד־ממדי: מסה על השחרור", ספריית פועלים, מרחביה.

יעקב עמידרור, 2006א. "אסון לחשיבה הצבאית", "מקור ראשון", 2.7.2006.

יעקב עמידרור, 2006ב. "אין לחימה בשלט רחוק", "הארץ", 4.7.2006.

חן קוטס־בר, "בכיכובו", "מעריב", 22.4.2005.

שרון רוטברד, 2005. "עיר לבנה, עיר שחורה", בבל, תל־אביב.

אמיר רפופורט, "דן חלוץ הוא בלוף, ראיון עם שמעון נוה", "מעריב": מוסף יום הכיפורים, 1.10.2006.

Nurhan Abujidi, 2005. "Forced to Forget: Cultural Identity and Collective Memory/Urbicide – The Case of the Palestinian Territories, During Israeli Invasions to Nablus Historic Center 2002–2005," Presented to the workshop "Urbicide: The Killing of Cities?" Durham University.

Amnesty International, 2002. Shielded from Scrutiny: IDF Violations in Jenin and Nablus, November 4, 2002, (http://web.amnesty.org/library/index/ENGMDE151432002)

John Arquilla and David Ronfeldt (eds.), 2001. *Networks and Netwars: The Future of Terror, Crime, and Militancy.* Santa Monica Ca.: RAND.

Ryan Bishop, 2004. "The Vertical Order Has Come to an End: The Insignia of the Military C3I and Urbanism in Global Networks," in Bishop, R., Phillips, J. and Yeo. W. (eds.), Beyond Description: Space Historicity Singapore, Architext Series, London and New York: Routledge, pp. 60–78.

Auguste Blanqui, [1866] 1972. *Instructions pour une Prise d'Armes*. Paris: Societé encyclopedique française, (www.marxists.org/francais/blanqui/1866/instructions.htm)

Eric Bonabeau, Marco Dorigo, and Guy Theraulaz, 1999. Swarm Intelligence: From Natural to *Artificial Systems*. Oxford: Oxford University Press.

Marshal Thomas Bugeaud, [1849] 1997. *La Guerre des Rues et des Maisons*. Paris: J.–P. Rocher.

Sergio Catignani, 2005. “The Strategic Impasse in Low–Intensity–Conflicts: The Gap between Israeli Counter–Insurgency Strategy and Tactics during the Al–Aqsa Intifada,” *The Journal of Strategic Studies* 28: 57–75.

Carl von Clausewitz, [1832] 1976. On War, eds. and trans., Michael Howard and Peter Paret. Princeton: Princeton University Press.

Manuel De Landa, 1991. *War in the Age of Intelligent Machines*. New York: Zone Books.

Gilles Deleuze 1995. *Difference and Repetition.* New York: Columbia University Press.

Gilles Deleuze and Felix Guattari, 2004. *A Thousand Plateaus*, Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Masumi. New York and London: Continuum Books.

Sean Edwards, 2000. Swarming on the Battlefield: Past, Present and Future. Santa Monica Ca.: RAND.

Brian Hatton, 1999. “The Problem of our Walls,” *The Journal of Architecture* 4: 65–80.

Yagil Henkin, 2003. “The Best Way into Baghdad,” *The New York Times*, April 3, 2003.

Gal Hirsch, 2003. “On Dinosaurs and Hornets – a Critical View on Operational Moulds in Asymmetric Conflicts,” *RUSI Journal* 148 (4) (August): 60–63.

Justin Huggler 2003. “Israelis Trained US troops in Jenin–Style Urban Warfare,” *The Independent*, March 29, 2003.

Caroline Glick, 2006. “Halutz’s Stalinist Moment: Why were Dovik Tamari and Shimon Naveh Fired?” *Jerusalem Post*, June 17, 2006.

Neve Gordon, 2002. “Aviv Kochavi, How Did you Become a War Criminal?” April 8, 2002 (www.counterpunch.org/nevegordon1.html)

Stephan Graham, 2005. “Remember Falluga: Demonizing Place, Constructing Atrocity,” Society and Space 23: 1–10.

Stephan Graham, 2006. “Cities and the ‘War on Terror’,” *International Journal of Urban and Regional Research* 30 (2): 255–276.

Nuha Khoury, 2004. “One Fine Curfew Day,” Miftah, February 11, 2004, (http://www.miftah.org/Display.cfm?DocId=3119&CategoryId=20)

Pamela Lee, 2001. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta–Clark*. Cambridge Mass.: The MIT Press.

Basil Henry Liddell Hart, 2003. *Strategy: The Indirect Approach* (Third revised edition and further enlarged). London: Faber and Faber.

Simon Marvin, 2002. “Military Urban Research Programs: Normalising the Remote Control of Cities,” Paper delivered to the conference, Cities as Strategic Sites: Militarisation Anti–Globalization and Warfare, Centre for Sustainable Urban and Regional Futures, Manchester.

Middle East Newsline, 2004. “US Marines uses Israeli Tactics in Falluja Baghdad,” Middle *East Newsline 10* (November), vol. 6, no. 418.

Shimon Naveh, 2006. “Between the Striated and the Smooth: Urban Enclaves and Fractal Maneuvers,” *Cabinet Magazine* (July): 81–88.

Peter Paret, 1986. “Clausewitz,” *Makers of Modern Strategy*, From Machiavelli to the *Nuclear Age*. Oxford: Oxford University Press.

David Ronfeldt, John Arquilla, Graham Fuller, and Melissa Fuller, 1998. The Zapatista “Social Netwar” in Mexico. Santa Monica, Ca.: RAND.

Benjamin Runkle, 2003. “Jaffa, 1948, Urban Combat in the Israeli War of Independence,” in

Col. Antal, J. and Maj. Gericke, B. (eds.), *City Fights*. New York: Ballantine Books, pp. 289–313.

Sune Segal, November 2002. “What Lies Beneath: Excerpts from an Invasion,” Palestine Monitor, (www.palestinemonitor.org)

Bernard Tschumi, 1977. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Bernard Tschumi, 1994. *The Manhattan Transcripts*: Theoretical Projects. London: Academy Editions.

Eyal Weizman, 2007. *Hollow Land: Israel’s Architecture of Occupation*. London and New York: Verso Books.

Krzysztof Wodiczko, 1991. *Public Address*. Walker Art Centre, Minneapolis, Published in conjunction with an exhibition held at the Walker Art Center, Minneapolis, October 11, 1992–January 3, 1993, and the Contemporary Arts Museum, Houston, May 22–August 22, 1993.

דִּמְעָה לַיָּמִין

עמוס קושניר

ארגמן

זֶה דְּבַר הַתַּנִּים
לְעֵת עֲלוֹת בְּאַפָּם רֵיחַ מֶלֶךְ:
כַּוְּנוֹת הָאֲרִי יְדוּעוֹת וּרְאוּיוֹת
אֲבָל מַעֲשָׂיו אֵינָם רְצוּיִים

הִנֵּה תַּמּוּ יוֹם קְרָב וְעַרְבּוֹ.
גֵּאֶה וּמוּבָס בָּא שָׁאוּל הַמֶּלֶךְ
אֶל גֵּיא חִזָּיוֹן: בּוֹהֶה חֲלִיפוֹת
מִשִּׁכְמוֹ וָמַטָּה – בְּחַרְבּוֹ הַשָּׁבָה
אָחוֹר, אֶל יָדוֹ הַשְּׂמָאלִית הַדּוֹאֶבֶת,
וּבְטוּרֵי גֵּיסוֹתָיו הַנָּסִים תֵּל אֲבִיבָה

עוֹד מְעַט הַכֹּל יִגָּמֵר:
מִבֵּית הַמִּדְרָשׁ דְּרַבִּי נָתָן
אֶל גַּל נִבְלוֹת הַגִּבּוֹרָה הַנּוֹאֶלֶת
תֶּשְׁלַךְ, רְטוּשָׁה, גּוּפַת יוֹנָתָן
וּנְחִירֵי רַמָּכוֹ בְּדַם אֶלִיפֶלֶט

שִׂישׂוּ שִׂישׂוּ הַתַּנִּים
שִׂישׂוּ וְשִׂמְחוּ לִבְשׂוּ חַג:
יֵשׁ דָּם חָדָשׁ בֵּין עִשְׂבֵי הַבָּשָׁן
רֹאשׁ מֶלֶךְ חָדָשׁ עַל טוּר זֶמֶר יָשָׁן
מְרַפֵּד בַּעֲצָמָיו אֶת חוֹמַת בֵּית שָׁן

מקהלה עליזה (מכתב לבוֹ)

אֲנִי קוֹרֵא לַשֵּׁרוּתִים הָהֵם עַל שִׁמְךָ
אֲנִי קוֹרֵא לָהֶם שֵׁרוּתַי בּוֹ לְזִכְרְךָ
כִּי בַּשֵּׁרוּתִים הָהֵם הִכַּרְתִּי אוֹתְךָ

וְעַכְשָׁו כֻּלָּם בְּמַקְהֵלָה בְּמַקְהֵלָה:
לַתֵּימָנִי הַזֶּה יֵשׁ בְּעָיָה
הַתֵּימָנִי הַזֶּה נִרְאֶה כְּמוֹ אִשָּׁה

יֵשׁ בָּנוּ גֶּרָעוֹן
זֶהוּ מְעָוָת לֹא יוּכַל לִתְקֹן

אוֹי לָנוּ כִּי נִגְרַעְנוּ
אוֹי כִּי רַב צַעַר לָנוּ

בְּשַׁבַּזִּי כֻּלָּם שׁוֹאֲלִים עָלֶיךָ
(אֲפִלּוּ הַסַּפָּר) בָּרְחוֹב שֶׁל הוֹרֶיךָ
אוֹמְרִים כֻּלָּם שֶׁמִּתְגַּעְגְּעִים אֵלֶיךָ

וְעַכְשָׁו כֻּלָּם כַּפַּיִם כַּפַּיִם:
הַתֵּימָנִי הַזֶּה הוּא לֹא נוֹרְמָלִי
לַתֵּימָנִי הַזֶּה יֵשׁ בְּעָיָה הוֹרְמוֹנָלִית

יֵשׁ בָּנוּ שִׁבְרוֹן
זֶהוּ מְעָוָת לֹא יוּכַל לִתְקֹן

אוֹי לָנוּ כִּי הָשְׁבַּרְנוּ
אוֹי כִּי בָשָׂר לָנוּ
אִמָּא שֶׁלְּךָ לֹא מְבִינָה לָמָּה וְאֵיךְ
לְךָ אֵלָיו לְאָמְסְטֶרְדוֹמְוֵעַמוֹרָה שֶׁלּוֹ לֵךְ
אֲנִי לֹא יְדַבֵּר אִתּוֹ אֲפִלּוּ הָעוֹלָם יִתְהַפֵּךְ

יֵשׁ בָּנוּ פֵּרָעוֹן
זֶהוּ מְעָוָת לֹא יוּכַל לִתְקֹן

אוֹי לָנוּ כִּי נִפְרַעְנוּ
אוֹי כִּי רַע רַע לָנוּ

וְעַכְשָׁו כֻּלָּם בְּיַחַד
עַל הַתֵּימָנִי הַזֶּה אֵין פַּחַד
הַתֵּימָנִי הַזֶּה אוֹכֵל בַּתַּחַת

דוד לוין

לפעמים אצבעות ידך

לִפְעָמִים אֶצְבְּעוֹת יָדֶךָ קְנֵה אֶקְדָּח לְרַקָּתְךָ.
יֵשׁ הִגָּיוֹן בַּדָּבָר.
הֶגְיוֹן שִׁוְיוֹן הַנֶּפֶשׁ. הֶגְיוֹן חֲרִיפוּת הַבֶּהָלָה. הֶגְיוֹן הַתָּאִים הַבָּלִים.
הֶגְיוֹן שִׁעָרָה הַכָּסוּף אָסוּף שֶׁל הַמּוּסִיקָה. שִׁעָרָה הַצּוֹלֵל נָמוּךְ
בְּכָל סִמְטוֹת הַגּוּף מוֹצִיא שֵׁד מִבַּקְבּוּק.

לִעִתִּים צִפָּרְנֵי יָדֶךָ עָמֹק בְּצַוָּארְךָ רוֹצִים חֵתֹךְ.
יֵשׁ הִגָּיוֹן בַּדָּבָר.
הֶגְיוֹן הַחַיָּה הַנֵּעוֹרָה. הֶגְיוֹן שְׁבִירוּת הַבִּדֹּלַח. הֶגְיוֹן הַקֵּץ בֵּן בְּרִית הַדְּמָמָה.
הֶגְיוֹן שִׁעָרָה הַפָּזוּר כָּסוּף שֶׁל הַמּוּסִיקָה. חוֹבֵשׁ־לוֹפֵת אֲוִיר
עַד צֵאת נְשִׁימָתוֹ הָאַחֲרוֹנָה.

עומד ליד הדלת מסרב לשבת

עוֹמֵד לְיַד הַדֶּלֶת מְסָרֵב לָשֶׁבֶת
אָבִי
וַאֲנִי אֵינִי קָרֵב
וְהוּא כְּאָז, גַּל שׁוֹבֵר רֹאשׁוֹ בַּחוֹל, יָמָיו עַל הַפָּנִים
וַאֲנִי לְמַעַן הַעֲלוֹת חִיּוּךְ עַל שְׂפָתָיו – "מַה לְּכֹהֵן בְּבֵית קְבָרוֹת.
מַה לְּךָ שׁוּב בְּאֶרֶץ גְּזֵרָה" וּמִיָּד –
"אֵין יוֹם בּוֹ אֵינְךָ שׁוֹבֵר אֶת לִבִּי וְעַכְשָׁו שֶׁאַתָּה יוֹדֵעַ, שֵׁב"
וְהוּא עוֹמֵד
מִקְטֶרְנוֹ חוּם. כּוֹבָעוֹ אָפֹר וּמַבָּט לַח נִדָּף נוֹבֵט מֵאֲרֻבּוֹת עֵינָיו
וּצְלִיל כּוֹבֵשׁ אֶת פִּי "אֵין יוֹם בּוֹ אֵינִי אוֹחֵז בְּיָדְךָ. וְאַלֶּנְבִּי

וְהֶרְבֵּרְט סָמוּאֵל וּמַבָּט בְּפְרִישְׁמָן וְעַכְשָׁו שֶׁאַתָּה יוֹדֵעַ, שֵׁב״
וְהוּא עוֹמֵד וְהוּא מֻחְלָט
וַאֲנִי אֵינִי קָרֵב, שֶׁכֵּן אֵינִי יוֹדֵעַ מַה עוֹשָׂה הֵעָדְרוּת מֵחַיִּים
וּצְלִיל כּוֹבֵשׁ שׁוּב אֶת פִּי –
״מַה אַתָּה מְבַקֵּשׁ לָדַעַת. מַה בָּאתָ לוֹמַר
שֶׁאֵינִי יוֹדֵעַ. בּוֹא שֵׁב״
וְהוּא עוֹמֵד וַאֲנִי אֵינִי קָרֵב
עֵינַי עַל נַעֲלָיו.
הוּא בֵּן אַרְבָּעִים וְתֵשַׁע וַאֲנִי בֵּן שִׁבְעִים
וְהוּא בִּלְתִּי נִתָּן לְתִקּוּן
וּבַחוּץ גֶּשֶׁם מְשַׁבֵּשׁ עָלִים וּמְכוֹנִיּוֹת צוֹפְרוֹת
וּמֵעֵבֶר לַקִּיר מַיִם יוֹרְדִים בַּשֵּׁרוּתִים
וְהוּא מְאַבֵּד עִנְיָן. עֲקֵבָיו נְסוֹגִים.
כְּנָפָיו שַׁרְוּלִים וְאֵין לוֹ מַבָּט לְאָחוֹר
וּצְלִיל כּוֹבֵשׁ אֶת פִּי ״בּוֹא שׁוּב!
מָתַי יָדַעְתָּ חֶפְשָׁה מַהִי. מָתַי הִתְעַכַּבְתָּ לְיַד עֵץ
לַעֲמֹד עַל טִיבוֹ. מִנַּיִן שְׁנוֹתָיו. מָתַי הֵרַמְתָּ רֹאשׁ לִרְאוֹת עָגוּר.
הֵטַלְתָּ מַיִם עַל דֶּשֶׁא. לֹא בָּטוּחַ אִם רָאִיתָ אֵי פַּעַם זוֹנָה.
מַה רָצִיתָ לִשְׁאֹל. לוֹמַר לְבִנְךָ בְּכוֹרְךָ מִמְּקוֹמְךָ.
עַל מַה לְהִתְנַצֵּל. לֹא חוֹשֵׁב שֶׁיָּדַעְתָּ אֵי פַּעַם עַל אֵיזֶה תַּחַת
עוֹמֵד הָעוֹלָם. בּוֹא שׁוּב! אַזְמִין נַגָּנִים״
אַךְ הַמִּלִּים חֲלוּלוֹת. לֹא חוֹצוֹת אֶת הַכְּבִישׁ
וְהוּא גַּל שׁוֹבֵר רֹאשׁוֹ בַּחוֹל
חוֹזֵר לְמָקוֹם בּוֹ אֵין מִכְשׁוֹל.

יצחק לאור

השיח של האדון ומות השירה, המקרה של אבידן

אף ששירתו היא סימפטום מרכזי של המודרניזם המאוחר בשירה העברית, לא זכתה הפואטיקה של דוד אבידן לתשומת לב מספקת, גם לא בעידן הכתיבה המסכמת את "דור המדינה". דומה כאילו המשורר הייחודי הזה נע כיום בין היותו חלק ממלמול ספק־אקדמי ספק־ז'ורנליסטי על "מהפכת שנות החמישים" לבין תחייה כלשהי שיש בקרב קוראים צעירים למאצ'ו־המת (במקביל ללגיטימציה שיש למיניות של נשים ומיעוטים אחרים עוד בחייהם).[1] וצריך לומר את שבחיו הכמעט־נשכחים: אין עוד משורר עברי שידע לעשות כמוהו שימוש יפה כל־כך בשחור־לבן: "אֲבָל שִׁטוּ בְּךָ. רַקָּפוֹת שְׁחֹרוֹת פּוֹסְעוֹת אַחֲרֶיךָ עַל הַמִּדְרָכָה" ("משהו בשביל מישהו", עמ' 132). השחור והלילה ממלאים תפקיד מאיים, מענג, אבל כמותם גם הלובן:

> הַפְּסָגוֹת דִּרְדְּרוּ מַפָּלֵי־אֲבָנִים.
> וּנְיָר יֵשׁ לָבָן כְּמוֹ תַּכְרִיךְ. הַנְּיָר
> הוּא כָּל מַה שֶּׁשָּׁיַר, כָּל מַה שֶּׁשָּׁיַר. (עמ' 21)

ושוב הלובן כסוג של יופי, יופי אחר: "... וְהַבֹּקֶר נוֹפֵל/ כְּמוֹ מִמַּצְנֵחַ לָבָן וְקָרִיר. וְהַבֹּקֶר/ בִּקֶּרְקַעִ בָּהִיר וַאֲפִלּוּ יָפֶה" (עמ' 37). בתוך הדימויים הללו מסתתר הממשי, שאינו מצייר את "העולם", שאינו מצטייר כשום עולם. הממשי של אבידן בוקע אי משם, מתוך חוויות חשיכה וזוהר.

1 במידה מסוימת, הייתי שמח אילו נקראה המסה הזאת כהמשך למסה על דליה רביקוביץ, שהתפרסמה בגיליון הקודם של **מִטַּעַם**. ואולי גם להיפך, כהקדמה למסה ההיא. תראו ותחליטו. היא נכתבה מתוך אהבה לשירת אבידן ואולי גם מתוך געגוע לאיש, אבל גם מתוך דחייה עמוקה למראה כל מיני אוהדי אבידן שהלצותיו התפלות עוררו בהם תמיד הערצה מטופשת, למשל גבריאל מוקד וטיפוסים אחרים.

קולנוע שחור לבן

יש קרבה עזה בין השחור והלבן, האור והחשיכה, לבין נוכחות הקולנוע בשירתו המוקדמת של אבידן:

בָּא הָאוֹר הַסּוֹפִי וְסִלֵּק כָּל סָפֵק וְהוֹתִיר
רַק אֶת בֵּית־הַקּוֹלְנוֹעַ לָבָן וְלוֹהֵט בַּשֶּׁמֶשׁ.
וּמִי שֶׁיֵּשׁ לוֹ מַה לְהַסְתִּיר
בַּל יֵרָאֶה בַּשֶּׁמֶשׁ.
וּמִי שֶׁאוֹהֵב בַּל יַעֲלֶה לָעִיר. (עמ׳ 58)

כאן החושך מכסה על כולם, ואילו האור הוא אכזרי, הוא נועד רק ליפים ולאמיצים, למי שיכולים לעמוד בָּאמת, כי האור מגלה את האמת, משום שהאמת היא פיזית אצל אבידן והיא קשורה בכריזמה המינית שלו, וזו בנויה מדגם קולנועי מאוד, לפעמים מערבוני, של גיבור. אם יש אירוניה בשירים הללו, היא מצויה קודם כל בהתעלמות גמורה ממושגי הגבורה המקומיים, ובאימוץ גמור של אידיאל גברות "זר", קולנועי.

הַמַּרְאוֹת הַמְּשֻׁכְלָלוֹת, אָמָּנוּת הַצִּלּוּם, תַּעֲשִׂיַּת
הַקּוֹלְנוֹעַ וְכָל שִׁכְלוּל אֶפְשָׁרִי, שֶׁיָּחוּל
בְּאַחַד מִתְּחוּמִים אֵלֶּה אוֹ בְּכָל
תְּחוּם אַחֵר, מְאַפְשְׁרִים לְךָ, יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר לְקוֹדְמֶיךָ, לְהַשְׁקִיף
עַל עַצְמְךָ מִבַּחוּץ. (עמ׳ 162)

אבידן מזהיר את הנמען לא לאבד את ׳צלמו הנועז׳, ובסופו של דבר גם רומז על מה שעלול לקרות למי שיחדל להתעקש ויילך, כשגבו אל האחרים

...אַל
תְּאַבֵּד מֶרְחָק, פֶּן תִּמְעַד וְתֹאבַד
בַּשֶּׁלֶג, אִם יִהְיֶה שֶׁלֶג, וּבַמִּדְבָּר,
אִם יִהְיֶה מִדְבָּר. (שם)

לבד מן הדימוי המערבוני, אופציות הסוף הן תמונות קולנוע. שתיהן אינן "מכאן", שייכות לנוף שאיננו חלק מן היומיום שלו. הנה הגיבור המערבוני:

אֶחָד הָיָה נָמֵר זָקֵן וּמְמֻשְׁקָף
וְלֹא גָּמִישׁ וְלֹא טוֹרֵף וְלֹא חָזָק.
הוּא נָשַׁךְ אֶת הָרוֹבֶה וְאֶת הַקַּת וְהָרוֹבֶה יָרָה וְלֹא פָּסַק.
וְאֵי מִשָּׁם סָגְרוּ עָלָיו מִכָּל הָעֲבָרִים... (עמ׳ 10)

מה הפיק דוד אבידן מהקולנוע המפורש והמתחזה לדימוי קונקרטי? ובכן,

כבר כתבתי בגיליון הקודם של "מטעם" על עניין משותף לזך ולאבידן, בעניין חיפוש אחר נופים שאינם "מקומיים". ההקשר הוא אותו הקשר מודרניסטי: הניסיון לבוא אל השיר באמצעות לשון וחומרים אחרים (מראות, צבעים) שאינם מתמסרים בקלות ל"משמעות".

אֵשׁ הַיַּעַר כְּבֵדָה וְיָמֶיהָ רַבִּים.
בְּשׁוּלֵי הַמְּהוּמָה הֶעְפִּילוּ
לוֹחֲמִים אַחְרוֹנִים אֶל הָהָר הַלָּבָן.
אֵשׁ הַיַּעַר כְּבֵדָה, אֵשׁ אוֹכֶלֶת.
אֲרָיוֹת חֲרוּכִים שָׁעֲטוּ מִסָּבִיב
כְּמוֹ סוּסִים בַּקִּרְקָס, עַד הַבֹּקֶר
הֵצִיף אֶת הַכֹּל הַמַּבּוּל הַבָּהִיר
שֶׁהִשְׁלַךְ מִגְּבָהִים. (עמ' 21)

הדימוי הרחב הזה מזכיר בחלקיו חלום (בעצם כמו סצינה קולנועית טובה). ובהמשך: "לָמוּת – מַשְׁמָע לִרְאוֹת לְמֶשֶׁךְ רֶגַע־שֶׁל־גְּסִיסָה...", ועכשיו באה סדרה ויזואלית של דימויי מוות, כל כולה 'קולנוע':

אֶת כָּל הָאָרֶץ הָיָפָה שֶׁמִּתַּחְתֶּיךָ, הָעֲמָקִים
הֵם בֶּאֱמֶת, אִפּוֹא, רַק חֵלֶק מִשְּׁלֵמוּת, אָמְנָם
אֵינְסוֹף שֶׁל חֶסְרוֹנוֹת, אֲבָל כֻּלָּהּ
יָפָה וּרְחָבָה וַאֲהוּבָה, לְפָחוֹת
כְּשֶׁמַּבִּיטִים עָלֶיהָ מִן הַגַּבַּהּ... (עמ' 33).

בתיאור המוות, כלומר בתיאור מותו־שלו, הופך אבידן את האַין ליש מילולי, והיש המילולי הזה מתיימר לכסות על פני האין. הוא הופך את אינאונותו למקור של עצמה, מסרב להודות באי יכולתו לגבור על האין.

אבל זה איננו הדבר היחיד שאבידן "לוקח" מהקולנוע. עולם הדימויים שלו, כמו של קוראיו, זקוק לייבוא מערבי של "תמונות עדכניות", משהו בעל ממד "אוניברסלי", ביחד עם דברים אחרים שהקולנוע מעניק לו: דימויי שחור־לבן, דימויי חושך־אור, וגם הנאה אנטי־תרבותנית (קולנוע נתפש שנים רבות מאוד כמשהו נמוך), כמו דימויי הג'אז שלו. הוא אינו רוצה לכתוב על תל אביב הקטנה, שבה חי ופעל. אבידן נזקק, אם כן, לקולנוע, כדי להיות במקום אחר. הקולנוע מאפשר לו לדבר ברצינות גמורה, באמצעות דימויים מ'שם', כאילו גם הוא 'שם', ולא רק צרכן של קולנוע 'כאן', רחוק מ'שם'. הנה תיאור מפורש של סרט קולנוע וביחד עמו גם הפקת ההון הפיוטי מן הסרט הזה:

הַרְחֵק שָׁטְפוּ חֲצוֹצְרוֹת נוֹצְצוֹת אֶת הַדֶּשֶׁא הֵחָם.
וְסוּסִים אֲפֹרִים הִזּוּ אֶת קִצְפָּם עַל הַמֶּתֶג.
וְהָיָה שֵׁם צְרִיפְעֵץ מָאֲרָךְ מִקּוֹרוֹת מוּצָקוֹת
וְגַם גֶּדֶרְתַּיִל.

(וְכַמָּה רָצִינוּ תָּמִיד שֶׁיִּהְיֶה זֶה אֱמֶת,
וְכַמָּה צִחְצַחְנוּ תָּמִיד חֲצוֹצְרוֹת וְכַמָּה
הָיוּ הַקּוֹרוֹת מוּצָקוֹת
וְגַם גֶּדֶרְתַּיִל.)

וְשָׁם הָרַכֶּבֶת עוֹבֶרֶת מִפַּעַם לְפַעַם,
וְרֵיחַ־הָאֵשׁ מְגָרֶה אֶת רַגְלֵי הַסּוּסִים,
וְהַדֶּשֶׁא נִרְעָד בַּמַּשָּׁב הַקָּלִיל, יֵשׁ מָקוֹם
שֶׁאֶפְשָׁר לְהַגִּיעַ אֵלָיו אִם רוֹצִים בֶּאֱמֶת,
וְאוּלַי לִרְאוֹתוֹ מֵרַאשְׁצוּק כְּמוֹ בְּסֶרֶט־קְרָבוֹת הוֹלִיבּוּדִי –
הַיָּדַיִם שְׁלוּבוֹת לְפָנִים וְהָעַיִן בּוֹחֶנֶת... (״משהו בשביל מישהו״, עמ׳ 48)

ההתמודדות המפורשת עם ההזייה הקולנועית מגיעה, כמובן, לכדי רצון להיות שם, בתוך המקום ההוא, וההודאה בחוויה הילדותית הקולקטיבית (״כמה רצינו״), מקבלת אפילו ממד נוסטלגי, בעזרת מעין פזמון חוזר

(וְכַמָּה רָצִינוּ תָּמִיד שֶׁיִּהְיֶה זֶה אֱמֶת,
וְכַמָּה זִלְזַלְנוּ בַּזֶּה לְעִתִּים וְכַמָּה
הִסְעִיר הֶעָשָׁן אֶת רַגְלֵי הַסּוּסִים
וְגַם גֶּדֶרְתַּיִל.)

הממשי של אבידן

ובכל זאת, לא הרצון להיות בתוך העולם המוקרן הוא העניין, לא הגעגוע ל׳שם׳, ואפילו לא זכייתו של אבידן בחלק־ונחלה ב׳מרכז׳ היקום, כלומר הדיבור על הקולנוע כאילו הוא חלק מהנוף השירי המובן־מאליו שלו, ולא שלנו. לא כל אלה הם העיקר, אלא הממשי, הסיוט ההופך לישות אחרת: המוות הבא על המשורר חסר האונים, שאינו יכול להתמודד עם הסוסים (בסרט הזה):

מַרְגִּישִׁים בְּבִרּוּר אֵיךְ הַרְחֵק הָרַכֶּבֶת עוֹבֶרֶת,
וְרַגְלֵי הַסּוּסִים מִתְפָּרְצוֹת אֶל הַצְּרִיף, וְלָרֹב
יֵשׁ בִּפְנִים אֲנָשִׁימוּזָרִים מֵאֵיאֶרְצָאַחֶרֶת. (שם, עמ׳ 49)

האור – עמוס קיום, רק השינה היא מפלט ממנו, אבל השינה באה בקושי, גם אצל אבידן הצעיר:

יֵשׁ יוֹתֵר מִדַּי
דָּם בָּאוֹר.
יֵשׁ יוֹתֵר מִדַּי
אוֹר בַּדָּם
וּפָחוֹת מִדַּי
חֹשֶׁךְ בָּאָדָם.
יְשַׁן, אָדָם,
וְאַל תִּדְאַג.
נָמֵר שָׁחוֹר
עוֹד בְּךָ יִשְׁאַג. (עמ׳ 206)

הממשי אצל אבידן מציץ מתוך חוסר האונים של החולה. דימויי המחלה רובצים מתחת ליפי התיאורים של הלילה כמין התגברות על אינאונות זו, ולפעמים גם מתוך ידיעה שאי אפשר לו להתגבר על הכיליון הזה:

בְּקָרוֹב תִּשְׁכַּח אֶת כָּל הַמִּלִּים.
אֶת כָּל הַמִּלִּים שֶׁצֵּרַפְתָּ אֵי פַּעַם.
לַיְלָה יַחְלֹף לְיָדְךָ כְּסָנִיטָר,
כֵּהֶה וְיָעִיל, יָעִיל וְכֵהֶה,
בְּבֵית חוֹלִים עָשֵׁן... (עמ׳ 174)

בית החולים ובעיקר קוצר הנשימה מושקע אצל אבידן בתחום המטאפורי, אף פעם לא במטונימיה, אף פעם לא כפיסה של ממש מהמציאות של השיר, או של הנרטיב.

דְּרוּשָׁה נְשִׁימָה אֲרֻכָּה, אֲרֻכָּה מְאֹד, לְאֵלֶּה,
שֶׁהֶעָתִיד הִשְׁאִיר אוֹתָם מֵאֲחוֹרָיו לִזְמַן בִּלְתִּימֻגְבָּל, לְלַקֵּט
עֲצָמוֹת יְבֵשׁוֹת וּלְהָפִיחַ בָּהֶן רוּחַ מִלִּים, לְמַטָּרוֹת
שֶׁעוֹד תִּוָּדַעְנָה...

אֲבָל דְּרוּשָׁה נְשִׁימָה קְצָרָה, מַפְחִידָה בְּקָצְרָהּ, כְּדֵי
לִגְלֹשׁ בִּתְנוּעָה נִמְהֶרֶת אַחַת אֶל
תַּחְתִּית הַמְּעַרְבֹּלֶת... (עמ׳ 176)

כל כמה שתיאורי האסטמה נחבאים מתחת לתיאור הסופרמן, יש כאן עדויות למחלה. חוסר האונים של החולה מיתרגם לשירה יפה, המקום בו הוא הופך את חולשתו לכוח:

אָז נִדְהַר בִּרְחוֹבוֹת חֲנוּקִים, כְּמוֹ סוּסִים,
וְהַדֶּרֶךְ,
מִתַּחְתֵּינוּ נוֹשֶׁמֶת

וְנָרוּץ עַד הָאוֹר
וְנִמְעַד, גּוֹסְסִים,
וְנַזְרִיעַ נָשִׁים בַּכְּכָר מוּל הַשֶּׁמֶשׁ, (שם, עמ׳ 16)

הדהירה החנוקה ברחוב זוכה אמנם לכל מה שהקורא יכול לעקוב אחריו, ל״אלתרמניות״, להגבהה־הנמכה, כלומר לפארודיה, ובעיקר לפנזטיית הכוח כשאבידן מדבר בגוף־ראשון־רבים. האירוניה נוצרת משום שלא מדובר בקולקטיב, אלא בחבורה ״יוצאת מן הכלל״, גברתנית, מדהימה, כמו סוסים, ולא סתם סוסים, אלא סוסים מזריעי נשים לאור יום, אבל בלב הדימוי, לבד מהמיניות ה״מדהימה״, ולבד מהשימוש באירוניה של הדהירה וההזרעה, נמצאת הריצה החנוקה, כמעט ההיפך מכל מה שהוצג לפנינו באמצעותה.

בחיקה של האסטמה, בסבל התקפיה, כתב אבידן על המוות. אין זה מאמר על האסטמה של אבידן, אלא מאמר על האינאונים ואימת המוות והפיכתם לשירה. ה״ידע האובייקטיבי״ שלי נעזר בהיכרות עם פרטים מסוימים בחיי אבידן, וגם על ההיכרות שלי־עצמי עם הסבל של האסטמה כמו שסבלו ממנה מי שסבלו ממנה אי־אז בסוף שנות החמישים, הששים והשבעים, ומתוך ידיעה שמוקדם יותר, בשנות הארבעים והחמישים המוקדמות, היה הטיפול אפילו נורא יותר. הקוראים המצוידים במשאף ונטולין, או במשאפי אבקה, אינם יכולים אפילו לתאר את עוצמת הסבל עד להזרקת האדרנלין לוריד, בבית החולים, עם החום המתפשט בגוף כמו אש, אחרי שעות של חנק ואימה. אחר כך ההסעה במיטה לחדר שבו מגיעה אט אט השינה כתוצאה מהתרופה הזאת, ואחר כך גם היקיצה בראש כבד ואור מסנוור. חלק מחוויות הל־ס־ד שאבידן דיווח עליהן, ועד היום מעיד עליהן בהתרגשות של שותף לאיזו לקיחה אחת מנחם בן, הן משניות. מתחת לכל אלה ניצב ידע האדרנלין של אבידן. נכון, הוא לא כתב על המחלה, והשאיר את תסמיניה כמטאפורות. אבל בשורות הללו מצוי, לטעמי, המיטב שבשיריו, הודות ליכולת להפוך את העולם לגוף, לתודעה של סחרחורת, לסנוורים וחשיכה, לאימת מוות, הנראית כמו המוות עצמו. השיר ״בדיחה״ נפתח כך:

כְּמוֹ אַמְבּוּלַנְס טָעוּן גּוּפוֹ שֶׁל אִישׁ יָגֵעַ
דּוֹהֵר אַדְרֶנָלִין בְּתוֹךְ דָּמוֹ הַחַם.
אִם לֹא נִגְמֹר מִיָּד אֲנִי עוֹד אֶשְׁתַּגֵּעַ.
מַמָּשׁ מוּזָר אֵיךְ אִישׁ עִוֵּר כָּלְכָּךְ קוֹלֵעַ
אֶל עַפְעַפֵּי־הַשַּׁחַר חֲתִיכוֹת פֶּחָם. (עמ׳ 14)

הנה המקור לקונקרטיות המצוינת של המוות. נכון, מאסטמה לא מתים, בדרך

כלל. אבל תחושת המוות הקרב חזקה מאוד. יתר על כן, החושים מחודדים מאוד, שום טשטוש, עד לזריקת האדרנלין וגם לאחריה, לזמן מה, שום טשטוש חושים. ובכל זאת, בשורות הללו מתהפך התפקיד: האיש הפסיבי לא נתקף בכתמי פחם, אלא יורה אותם. היפוך זה מצוי בלב המעשה השירי של אבידן. המוות התוקף מתואר כהתקפה של קרבנו, האינאונות מיתרגמת לכוח.

הִשָּׁאֵר בְּמָקוֹם אֶחָד. אַל תָּזוּז.
בְּקָרוֹב אַצִּיג לְפָנֶיךָ אֶת בֶּטֶן הָאֲדָמָה,
אֶת הָאֵשׁ הָעֲמֻקָּה, הַשּׁוֹרֶפֶת מִמֶּרְחָק אֶת שָׁרְשֵׁי הַכֵּלִים
אֵלֶיךָ, אֶת הַמַּיִם הַבּוֹדְדִים וְהָאֲפֵלִים, שֶׁמְּלַוִּים אוֹתָהּ
כְּמוֹ תַּנִּים רְעֵבִים, אֶת הַגַּרְעִין הַצּוֹרֵב
שֶׁל הַפְּרִי הַגָּדוֹל הַזֶּה (עמ׳ 142)

הממשי הוא חוויית המוות, ותרגומה לעוצמה שירית.

הָנִיחוּ לִי לִהְיוֹת מוּמְיָה. הָעִירוּ אוֹתִי
אַחַת לְאֶלֶף שָׁנִים בִּזְרִיקַת אַדְרֶנָלִין מְרֻכֶּזֶת, וְאָז
אֶשְׁרֹף מֵחָדָשׁ אֶת רוֹמָא, אֲדַוֵּחַ עַל הָאֵרוּעַ
בְּפָנִים חִוְרִים וּבְלֵב נִפְעָם, אֲסָרֵס מֵרֹאשׁ
אֶת כָּל הַלּוֹחֲמִים הַבַּרְבָּרִים, שֶׁיַּעֲלוּ עָלֶיהָ, אֶבְעַל
אֶת נְשׁוֹתֵיהֶם הַצְּעִירוֹת, כְּדֵי שֶׁיִּהְיֶה
מַה לִּשְׂרֹף וּמַה לְסָרֵס כַּעֲבֹר
אֶלֶף שָׁנִים נוֹסָפוֹת. יֵשׁ לִי
סַבְלָנוּת לִמְשִׁימוֹת אֲרֻכּוֹטְוָח (עמ׳ 202)

שימו לב לפנזטיה של הכוח: אני מת - הזריקו לי אדרנלין - אני חי - אני מלא חיים - אני ממית - אני החזק מכולם - אני אשרוף את העיר - אני אסרס את הגברים - אני אשכב עם הנשים. חוסר האונים מיתרגם לתיאור של מוות, ומתוך המוות צומח הרצון לעוצמה. הרצון לעוצמה הוא אדיפאלי מובהק: להיות אב גדול, אדון, מסרס, שוגל.

לָמוּת -
מַשְׁמָע לִרְאוֹת לְמֶשֶׁךְ רֶגַע־שֶׁל־גְּסִיסָה
אֶת כָּל הָאָרֶץ הַיָּפָה שֶׁמִּתַּחְתֶּיךָ, הָעֲמֻקִּים
הֵם בֶּאֱמֶת, אִפּוֹא, רַק חֵלֶק מִשְּׁלֵמוּת, אָמְנָם
אֵינְסוּף שֶׁל חֶסְרוֹנוֹת, אֲבָל כֻּלָּהּ
יָפָה וּרְחָבָה וַאֲהוּבָה, לְפָחוֹת
כְּשֶׁמַּבִּיטִים עָלֶיהָ מִן הַגֹּבַהּ, כְּשֶׁהָאוֹר
קוֹפֵא בָּאִישׁוֹנִים בְּבַתְאַחַת כְּמוֹ יַהֲלוֹם מְפֻלָּא

מֵחֲלוֹמוֹת־יַלְדוּת אוֹ אַגָּדוֹת־שֶׁל־גַּמָּדִים, כְּשֶׁהַגִּסִיסָה
הִיא הַמַּצָּב הַוַּדַּאי הַיְחִידִי בַּבִּיוֹגְרַפְיָה הַקְּצָרָה שֶׁלְּךָ, וְהַמַּבָּט
צָלוּל וּמְפֻכָּח וְאַחֲרוֹן. וְאָז לַשְּׁוָא
פּוֹרְחוֹת פִּתְאוֹם יָדֶיךָ הַמֵּתוֹת
בְּמִין תִּקְוָה מְטֹרָפָה לַחְזֹר, לַחְזֹר לְמַטָּה. (עמ׳ 33)

מכאן פתוחה הדרך אל הפנטזיה הטכנולוגית, כבר בשירה המוקדמת, אותה תחרות בלתי פוסקת בין לשון המשורר לעולם הטכנולוגי, הלשון ה״בלתי אישית״. הנה האסטרונאוט לפני ההמראה, הסופרמן של עידן הטכנולוגיה, ונציגה בתל אביב הקטנה:

עֶשֶׂר, תֵּשַׁע,
שְׁמוֹנֶה, שֶׁבַע,
שֵׁשׁ, חָמֵשׁ,
אַרְבַּע, שָׁלוֹשׁ,
שְׁתַּיִם, אַחַת. עַכְשָׁו
זֶה הִתְחִיל. זֶה כְּבָר בִּפְנִים, מָהוּל לְלֹאתַקָּנָה בַּדָּם, מֵנִיעַ
שַׁבְשֶׁבֶת מְהִירָה בְּתוֹךְ קַפְסַת הַגֻּלְגֹּלֶת, מַמְטִיר
שִׁדּוּרִים דְּחוּפִים עַל מֶרְכַּזְהָעֲצַבִּים, תּוֹבֵעַ
דו״חוֹת מְדֻיָּקִים עַל הַתְּגוּבוֹת, תְּגוּבוֹת מְדֻיָּקוֹת עַל הַדּו״חוֹת, שִׁכְחָה
מִיָּדִית. (עמ׳ 112)

אבל קיראו את הדימוי הזה גם כְּמָה שעובר עד שהאדרנלין מגיע, מהמקום ומהרגע שבו חדרה המחט, יחד עם החום הפושט בגוף, והלאה, עד המראות, והיציאה לחלל. החומרים המכסים על החוויה הם הפנזטזיה של המאצ׳ו, של הסופרמן, של הטכנולוג, איש המחשבים, הטייס, טייס החלל, החולש על מערכות מידע ומלים. ואין כאן שום דבר שאינו מופיע בכל שירה, הפיכת חולשה לכוח, אלא שבתוך מלאכת השירה הזאת, בורא אבידן את עצמו כמיתוס, ומכאן גם חיותו הנשארת עימנו. ״עַכְשָׁו״, הוא כותב באחד משיריו היפים,

יוֹרֶדֶת עָלֶיךָ, לְמֶשֶׁךְ שְׁעַת־חֶסֶד קַלָּה מְאֹד,
הַגְּאֻלָּה הַסִּיוּטִית הַמֻּכֶּרֶת מִדַּי,
כְּמוֹ, נַנִּיחַ, סִפִּינַת־חָלָל מִמַּעֲרֶכֶת־שֶׁמֶשׁ אַחֶרֶת.
בְּבַתְּאַחַת אַתָּה מוּאָר כֻּלְּךָ בְּאוֹר יְקָרוֹת,
כָּל הָאִי, כָּל הַיַּבָּשָׁה הַמְּיֻתֶּרֶת הַזֹּאת,
וּלְרֶגַע נִדְמֶה לְךָ, שֶׁתּוּכַל לְהַמְרִיא
תּוֹךְ דַּקּוֹת מְעַטּוֹת בְּלִבַּד יַחַד עִם
כְּלִי הַטַּיִס הַנִּפְלָא, שֶׁנָּחַת עָלֶיךָ

וְשֶׁיִּתְרוֹמֵם בְּעֶצֶם מַחְדָּשׁ בִּזְכוּתְךָ בִּלְבַד.
אֲבָלֹא. (עמ׳ 243)

ואחרי ההמראה הנפרדת מגוף נינוח, ואחרי החוויה הלקוחה מהעולם המדע־בדיוני, של ספק צניחה חופשית ספק התבוננות פסיבית לגמרי בעולם ענק, באה ההקלה

אֲבָל אַל יֵאוּשׁ.
הֲרֵי הַמִּדְבָּר הַלַּח עֲדַיִן חַי וּפוֹעֵם.
בְּבֶטֶן הָאֲדָמָה מַתְחִילִים הַכֹּחוֹת הַמְּזַיְּנִים
לְהִתְאַרְגֵּן מֵחָדָשׁ.
קְלִפַּת הָאִי הַנִּפְצֶלֶת נוֹשֶׁמֶת בִּמְתִינוּת
כִּמְעַט בְּאוֹתָהּ מְתִינוּת, מְהוּלָה בְּמֶתַח שֶׁל סַקְרָנוּת נוֹזְלִית,
בָּהּ גּוֹאִים הַמַּיִם מֵחָדָשׁ... (עמ׳ 244)

שימו לב לרגיעה החוזרת ביחד עם הנשימה המתונה. ובכל זאת, בשיר מאוחר מאוד העניין הזה נוכח כבר קצת אחרת:

ב־17 בְּיָנוּאָר 1991 הִתְעוֹרַרְתִּי ב־02:45 מֵחֲלוֹם נֵאו־סוּרְיָאלִיסְטִי בִּתְחוּשַׁת־מַחְנָק קַלָּה
לֹא רְצִינִי קְדָם־הֶתְקֵף קַצֶּרֶת שֶׁדָּכָא מִיָּדִית עַל יְדֵי שְׁאִיפַת וֶנְטוֹלִין וּשְׁאִיפַת שְׁתֵּי אַטְמוֹסְפֶּרוֹת
שֶׁל מְכַל חַמְצָן בֵּיתִי וּמִיָּד הִדְלַקְתִּי אֶת הָאוֹרוֹת לְמוֹרַת רוּחָהּ שֶׁל דַּפְנִי שֶׁרָצְתָה לִישֹׁן
(״המיפרץ האחרון״, עמ׳ 21)

ההתקף ״דוכא מיד״, בידי המשורר. אפילו ההיזקקות לחמצן (טיפול שניתן בשנות התשעים רק לחולים קשים), מתורגם למשהו סופרמני, טכנולוגי, תא טייסים (״שתי אטמוספרות״), שליטה על חלל גדול: ״הדלקתי את כל האורות״. המחלה אמנם מיוצגת, בפירוש, אבל הפיצוי על כך מגיע בתיאור עוד יותר מאצ׳ואיסטי.

הכוח והציות

ככלל, השירה בספר ״המיפרץ האחרון״ ״משוחררת״ מהצורך לעמוד בקריטריונים אסתטיים של שירה. מה משמעות השחרור הזה? משמעותו, בקריירה השירית של משוררים, שהם ״מאבדים עניין״ בקריטריונים שהדריכו אותם קודם לכן, קריטריונים שנמצאו תמיד, בצורה כלשהי, מחוצה להם. מתחילת דרכו חש אבידן ברע נוכח ההגבלה על חירותו השירית, באמצעות קוד אסתטי כלשהו. כבר בספר האהוב ״משהו בשביל מישהו״, הוא אומר:

הַצָּרָה הִיא, שֶׁעַד שֶׁאֲנִי מַגִּיעַ לִכְלַל כְּתִיבָה,
אֲנִי מְשַׁמֵּשׁ, בְּלֵית בְּרִירָה, בָּמַת־מִשְׁחָק
לְאִינְטֶרֶסִים כָּל־כָּךְ מְנֻגָּדִים,
שֶׁאִלּוּ יָכֹלְתִּי לְהִפָּרֵד זְמַנִּית מִגּוּפִי –
הָיִיתִי נִמְנָע בְּהֶחְלֵט מִלְּשַׁמֵּשׁ לָהֶם קָהָל.
[...]
עֶצֶם הָאֶפְשָׁרוּת, שֶׁמִּישֶׁהוּ מַפְעִיל אוֹתִי, וְאוּלַי אַף
מֵטִיל בְּתוֹכִי בֵּיצֵי זָהָב, כְּדֵי שֶׁאֲשַׁמֵּשׁ
לָהֶן מַדְגֵּרָה כְּמִדַּת יָכֹלְתִּי, הִיא פְּגִיעָה קַטְלָנִית בָּאֲנִי־הַמְּבַקֵּר (עמ' 195)

זהו עניין רגיש והוא כולל בתוכו הרבה התנערות מההכחשה שמשוררים לוקים בה בעניין חירותם וצייתנותם לכללים האסתטיים. גם כאשר מדובר במשוררים נועזים, או חוצי גבולות, או פורצי דרך, מדובר תמיד בציות למערכת של כללים אסטתיים. אף אדם אינו ממציא שפה. אף משורר אינו קובע את כל הכללים. אבל אבידן, כבר בשנות השבעים, מאס באיזה צורך "לרמות", כלומר לעשות שירים, בשם ערכאה כלשהי.

שִׁיר הוּא דָּבָר
שֶׁאֲנִי קוֹבֵעַ שֶׁהוּא שִׁיר
לְאַחַר שֶׁאֲנִי כּוֹתֵב אוֹתוֹ
כְּשִׁיר אוֹ כְּלֹא־שִׁיר
אֲבָל מְפַרְסֵם אוֹתוֹ כְּשִׁיר
וְעַכְשָׁו תִּקְבְּעוּ מֵחָדָשׁ מַזֶּשִׁיר. (שירים שימושיים, עמ' 17)

במקור מַפְנָה כל מלה בשיר להערת שוליים מלאה אירוניה, הנובעת מן העובדה שאין צורך כלל בהערות שוליים כדי לנמק את מה שנאמר. השיר הוא המרכז, הוא הקובע את הכללים. לנימה הזאת של "אני המשורר" – במקרה דוד אבידן – נלווית גם הנימה הכמעט הפוכה "אני דוד אבידן" – במקרה גם משורר.

האם שירה יכולה להתקיים בשלב כזה של מיאוס? אני חושב שלא. טובי המשוררים יכולים למאוס בשלב מסוים בצורך לציית, אחרי קריירה ממושכת, שבה הם משתכנעים כי הם אלה שקבעו לעצמם את הכללים (מאמינים לפֶּטיש של האמן המשוחרר). אבידן קובע כי זהו שיר, משום שהוא משורר חשוב. הוא משורר חשוב משום שבמשך שנים כתב שירה שהביקורת שיבחה, התווכחה, והוא התאמץ להתכתב איתה. זה בדיוק המקום לקרוא בשירו של אבידן "הפוליטיקאים של הלשון", משום שכאן באה לידי ביטוי, יותר מכל, ההזדהות הגמורה של המשורר עם האמונה בעליונותו הלשונית, על אף שעליונותו הלשונית הזאת תלויה לגמרי בלשון השלטון.

"הפוליטיקאים של הלשון"

כך נפתח השיר שריגש כל־כך הרבה אנשים, שהפך משוררים (גם משוררים שמאליים כמו אהרן שבתאי) לגאים כל־כך במין הימנון לכוחם:

אֲנָשִׁים כָּמוֹנִי וְלֹא כָּמוֹךָ
קוֹבְעִים אֶת הַפּוֹלִיטִיקָה שֶׁל הַלָּשׁוֹן
בְּכָל מָקוֹם בַּגָּלַקְסְיָה הַסֶּמַנְטִית,
בְּכָל מָקוֹם עַל פְּנֵי כַּדּוּר הָאָרֶץ
וּמֵחוּצָה לוֹ. (דוד אבידן, "אבידניום 20", עמ' 217)

ההבדל בין "אני" ל"אנחנו", שהשיר פותח באמצעותו, הוא הבדל בין המשורר ואנשים כמותו – משוררים אחרים ומומחים אחרים ללשון המתקדמת – שהשיר הופכם ל"קואליציה אוונגרדית", לבין הקוראים, האמורים להבין את מצבם הפסיבי. המשוררים הללו, כלומר אלה שכמו אבידן מצוידים ביכולת מופלאה:

הֵם מַאֲזִינִים לָרֶטֶט הָרַךְ, הַסָּמוּי, הַתַּת־אָטוֹמִי,
שֶׁל הַזִּמְזוּם הַחֲשָׁאִי, הַחוּץ־לוּגִי, הַמֶּטָּ־פְּסִיכּוֹלוֹגִי,
הַתַּת־מַדָּעִי וְהַסּוּפֶר־דִּקְדּוּקִי. (שם)

ובהמשך

אֲנַחְנוּ אַחֲרָאִים לְכָל מַה שֶׁקּוֹרֶה בַּלָּשׁוֹן בְּכָל רֶגַע וְרֶגַע,
כִּי אֲנָשִׁים כָּמוֹנִי וְכָמוֹךָ הֵם הַפּוֹלִיטִיקָאִים שֶׁל הַלָּשׁוֹן.
אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים, אֵיךְ יְדַבְּרוּ בְּעוֹד עֶשֶׂר, עֶשְׂרִים, מֵאָה, מָאתַיִם,
עֲשֶׂרֶת־אֲלָפִים שָׁנָה. (שם)

כאן נעלם ההבדל בין הקוראים למשוררים, לטובת הבדל חשוב יותר, ההבדל בין המשוררים לאנשים אחרים שיש להם כוח. מעל לבורגנות הגדולה, מעל לבעלי ההון, מעל לשכבה הטכנולוגית המנהלת, מומלץ לקבל את המשורר והמשוררים האחרים כשליטים, שהרי כל מה שהקורא עשה בחייו נקבע מראש בידי המשוררים.

אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים אֶת מַנְגְּנוֹנֵי־הַהַכְוָנָה שֶׁלְּךָ,
מְכַוְנְנִים אֶת מַנְגְּנוֹנֵי הַקֶּלֶט־וְהַפֶּלֶט. (שם)

וגם כאן, הפעילות האנושית, כמו הפעילות של המשורר, באה לידי ביטוי בלשון ה"טכנולוגית", כלומר לשון השלטון. הכוח הזה, שיש למשוררים (ולמומחים אחרים של הלשון) נעשה למרות חולשתם. "אֵין לָנוּ כֶּסֶף, אֵין לָנוּ כּוֹחַ, אֵין לָנוּ שִׁלְטוֹן."

ההכרזה על החולשה אינה צריכה להפתיע. דימויי הכוח שעד כה, כמו גם

ההכרזות הבאות, כולם מתכוונים לאנשים שאבידן הוא נציגם, אולי אפילו נציגם היחיד, כלומר מי שהלשון של השיר הזה היא לשונו, ולכאורה הלשון הזאת, בדיוק זאת – הלשון הטכנולוגית, הקיברנטית, הצבאית, האסטרופיזית, הביורוקרטית – היא הלשון של אבידן: שימוש בטרמינולוגיה כוחנית, מדעית, טכנולוגית, קיברנטית, אדמיניסטרטיבית, ובקצרה, ירושת המודרניזם הפוטוריסטי.

הירושה הזאת, מקץ ששים שנה, איננה מהפכנית ולא מורדת. להיפך. היא מדובבת את הקפיטליזם המאוחר: לשונו אימפרסונאלית, מלאה בביטויים בעלי אופי "גלובלי", לשון בעלת אובייקטים, צוברת אובייקטים. היתרון היחיד שיש ל"אנחנו" של המשוררים על פני יתר הנתינים והשליטים בעולם הקפיטליסטי, שמתאר אבידן, הוא היותם ראויים לשלוט משום שהם מכירים טוב יותר את לשון השליטה. מדובר רק בתיקון קטן לעוול: המשוררים המסוימים, בעלי הלשון של אבידן, כלומר הלשון של הניהול והמדע, צריכים שידרוג. נקמת המשורר העני והחולה? לא. נחמתו.

ואולם, הכוח/שלטון הוא אימפרסונלי. הניסיון לאחוז בו אינו הופך אותו לפרסונלי. להיפך. והרי אבידן אינו מסוגל לומר: "אין לי כסף, אין לי כוח, אין לי שלטון". אשר על כן, גם את ההכרזה על חולשה־כתבוסה הוא ממיר בהכרזה על חולשה־כניצחון. "עַל כָּל אֵלֶּה וּתַרְנוּ לְטוֹבַת הֶיוֹתֵנוּ / הַפּוֹסְקִים הָרִאשׁוֹנִים וְהָאַחֲרוֹנִים בִּתְחוּם הַפּוֹלִיטִיקָה שֶׁל הַלָּשׁוֹן." קודם הופיע המוחלט כמה שאין לו שום חוץ, שום דבר מעבר לו, שום דבר שאינו נתון לשליטת הלשון של המשוררים, או המומחים ללשון. מכאן ואילך מתוארת האליטה האמיתית כחזקה יותר מכל שלילותיה:

> אֲנַחְנוּ לֹא שׁוֹלְטִים בַּבַּנְקִים, בַּתַּעֲשִׂיּוֹת, בַּחַקְלָאוּת, בַּמֶּמְשָׁלוֹת, בַּמִּפְלָגוֹת, בַּתַּשְׁתִּיּוֹת הַצְּבָאִיּוֹת וְהַמִּשְׁטַרְתִּיּוֹת.
> אֵין לָנוּ מָמוֹן, מְנַהֲלִים, הַשְׁפָּעוֹת אַדְמִינִיסְטְרָטִיבִיּוֹת עַל אֲנָשִׁים אֲחֵרִים,
> אֲבָל אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים אֶת הַתְּעוּפָה הַמַּתְמֶדֶת, הָעַל־מְהִירָה, שֶׁל הָרְחָשִׁים הַלְּשׁוֹנִיִּים בְּכָל רֶגַע נָתוּן, בְּכָל שָׂפָה וּבְכָל מָקוֹם. (שם, עמ' 218)

השליטה מתאפיינת במונחים של עליונות על פני כל מה שנראה לנו וידוע לנו כשליטה בעולם, משום שהשליטה בלשון היא השליטה האמיתית בעולם והיא נעשית, שוב, במונחים הלקוחים מהטכנולוגיה הדיגיטלית השולטת בעולם בלאו הכי.

> אֲנַחְנוּ מֶגָלוֹמָנִים יוֹתֵר מִמִּיקְרוֹמָנִים
> אֲבָל אֲנַחְנוּ הַרְבֵּה פָּחוֹת מֶגָלוֹמָנִים מִמְּךָ,
> מִשּׁוּם שֶׁאֲנַחְנוּ יוֹדְעִים עַל הַשָּׂפָה הַרְבֵּה יוֹתֵר מִמְּךָ

מִבְּלִי שֶׁתִּהְיֶה לָנוּ אֲפִלּוּ אַלְפִּית הַבִּטָּחוֹן, שֶׁיֵּשׁ, מִשּׁוּם־מַה, לְךָ. (שם)

האירוניה של שיח האדון

שמא כל מה שנאמר ב"הפוליטיקאים של הלשון" אינו אלא אירוני? איך נוכיח שלא? אי אפשר להוכיח שלא. לכן השאלה הזאת מעניינת אולי את הפילוסופים של הלשון, אבל היא ממש לא מעניינת בקריאת שירה. בכל דיון על אירוניה יש לשאול את השאלה 'אירוניה, מאיזה צד?' מצד השיח של האדון או נגדו? לשון אחר - לא לאקאן ולא נעליים - ההתרחשות הלשונית מתרחשת במישור של ההגמוניה או מחוצה לה. גם האירוניה של המשורר מתבצעת על רקע של סמכות לשונית, "סדר סימבולי". הלשון יכולה על נקלה להתגלות כלשון הסדר או כלשון שאיננה לשון הסדר. השופט הכותב את גזר הדין כותב בלשון האדון. גם העיתונאי המדווח על גזר הדין מדווח בלשון האדון. האזרח המספר לחברו על החלטת השופט, יכול לעשות זאת בלשון האדון (החוק, הסדר, הנימוקים) ויכול לעשות זאת בלשון אחרת, שאינה מקבלת את לשון האדון. המשורר והסופר יכולים לבחור צד. רובם בוחרים בצד של האדון. הנה פתיחה של שיר, הצריכה מן הסתם סוג של הומור אירוני בתחומי "השיח של האדון".

יֵשׁ לְהָטִיל עֹנֶשׁ מֵרָבִי עַל גְּנֵבַת רֶכֶב
מַאֲסַר־עוֹלָם עִם עֲבוֹדַת־פֶּרֶךְ
בְּמִקְרִים מְסֻיָּמִים עֹנֶשׁ־מָוֶת
מַעֲצַר מִנְהָלִי לְכָל הַמִּשְׁפָּחָה
עַד דּוֹר עֲשִׂירִי ("שירים שימושיים", עמ' 51)

האם זוהי אירוניה נגד חסידי "החוק והסדר"? לא. מה מצחיק כאן? ההעזה לומר את מה ש"אסור לומר". כיוון שמכוניתו של פלוני נגנבה (כמו שמתאר המשך השיר), מאחל המשורר לגנב שתבוא עליו רעה. הקללות רצופות מינוחים הלקוחים מהשיח המשפטי. מקצת העונשים שמציע הדובר לקוחים מדיונים פומביים באותן שנים מוקדמות של הכיבוש ("עונש מוות למחבלים", "מעצר מינהלי"). ההיפרבולה בשיר מבטיחה את האירוניה. (הרי איננו יכולים לחשוב על מעצר מינהלי לעשרה דורות). ההומור הזה הוא הומור של מי ש"מרשה לעצמו" לשבור טאבו, מהכיוון של "שיח האדון". הדיבור נעשה מכיוון החוק. אין כאן אירוניה על החוק או על השיח. השיר אינו אומר שמעצר מינהלי איננו מוסרי. להיפך, הוא מציע להחיל אותו גם על מי שגנב מכונית. ברור שהשיר אינו לועג לחסידי החוק והסדר. מותר לי לדבר כך, כי את המכונית שלי גנבו, זו ההתרסה האבידנית: תביעה לזכויות יתר במסגרת התשוקה לכוח, וגם אם

מדובר ב"חוש הומור", זהו הומור מצד האדנות. התשוקה לכוח מופיעה אצל אבידן כמבחן לשימוש בו. הנה קטע מהשיר המפורסם והמוקדם "אין עלית רוחנית בארץ הזאת":

... אֲנִי מִשְׁתַּעֲשֵׁעַ בָּרַעְיוֹן
לִכְתֹּב פַּעַם מִשֶּׁהוּ חֲסַר הוּמוֹר לַחֲלוּטִין, מִשֶּׁהוּ
עַל אַכְזָרִיּוּת צְרוּפָה, עַל נַעֲרֵי דָם
נַיָּדִים וַאֲבוּדִים, עֲצוּמֵי עֵינַיִם, חַדִּים וּקְפִיצִיִּים, חַסְרֵי זִכָּרוֹן, נְכוֹנִים
לְהָמִית.... ("משהו בשביל מישהו", עמ' 155)

בינתיים האכזריות היא רק אופציה של כתיבה על רוע והכוח להיות רע גמור עוד יגיע; בינתיים זוכה האכזריות רק לפיתוח, לייצוג, לדימויים ולמטאפורות, כולם בתוך התשוקה לכוח, הכוח [לרצות] להיות רע, והרע הזה זוכה, כמובן, לייצוג באמצעות התכניות לעתיד. לכאן קשור ההומור של אבידן, להפתיע את העולם באי המוסריות. האם רק ניטשה־למתחילים מהדהד מן השורות הללו, אולי מעט פרויד, ואולי ביטוי אחר של תוקפנות א־סוציאלית:

אַתָּה, שֶׁנּוֹעַדְתָּ לִשְׁלֹל אֶת הָעוֹלָם, אַתָּה
שֶׁהַשְּׁלִילָה הִיא אוּלַי הָעֲרֻבָּה הַיְּחִידָה לְקִיּוּמְךָ,
אַתָּה תּוֹפֵשׁ אֶת עַצְמְךָ בַּנּוֹרָאָה שֶׁבַּקַּלְקָלוֹת:
אַתָּה חוֹמֵל (שם, עמ' 173)

כאשר המשורר מבדל את עצמו מן האחרים, הרי זה כאשר הם אינם עומדים בסטנדרטים שלו.

בְּשִׁלְהֵי קַיִץ 1962, סָפֵק עַלְסָף
סִדְרַת חַמְסִינִים מְעוֹדֶדֶת וְסָפֵק עֶרֶב
עוֹנַת הַגְּשָׁמִים הַקְּרוֹבָה, אֲנִי מִסְתַּכֵּן בַּהַצְהָרָה, שֶׁלֹּא
תַּאֲדִיר, כַּנִּרְאֶה, אֶת פּוּפּוּלָרִיּוּתִי: אֵין
עִלִּית רוּחָנִית בָּאָרֶץ הַזֹּאת. (עמ' 151)

העלית בשיר היא עלית שיש בארץ אחרת, והמשורר הוא חלק ממנה. כאשר אבידן מתאר את חייו במונחים "עתידניים", תואר שנהג לייחס לעצמו, התואר הזה הוא אותו קנה מידה אידיאולוגי ל"מודרני" (ושום דבר בדברים הפרובוקטיביים הללו אינו חורג מהאובססיה הישראלית של המודרניזציה). אחרי "גליליאו" של ברכט, צריך באמת להיות מרוחק מאוד מההתרחשות האמנותית, כדי לא להיות אירוני על הפנטזיה הטכנולוגית ועל מושגי "העתידנות" שלה. אלא שאצל אבידן זהו קנה מידה להבדל בינו לבין הסובבים אותו. הם מפגרים. הוא מתקדם כמו המדע. האם מקרה הוא שהדימוי הוא קולוניאליסטי? לא. המדע בישראל

נתפש תמיד כחלק מהיתרון על פני הילדים:

אֵין זֶה אֶלָּא טִבְעִי וְעַלְטִבְעִי גַּמְיַחַד
לִפְעֹל, לְמָשָׁל, כְּמַעְבָּדָה־אָטוֹמִית־נַיֶּדֶת
בִּסְבִיבָה מִדְבָּרִית אוֹ בְּתוֹךְ ג׳וּנְגֶל,
תּוֹךְ שְׁמִירָה עַל יְחָסִים הוֹגְנִים
עִם הַיְלִידִים, הַחַי וְהַצּוֹמֵחַ. (״שירים בלתי אפשריים״, 007)

ובהמשך אותו ספר אוונגרדיסטי כותב אבידן כמה משבחי הארץ הזאת:

אֶרֶץ הַבְּהֵמוֹת הַגַּסוֹת בְּסִינָרֵי־מִטְבָּח
אֶרֶץ הַבְּהֵמוֹת הַדַּקּוֹת בַּתִּלְבּוֹשׁוֹת אֲחִידוֹת
אֶרֶץ הַבְּהֵמוֹת הַגַּסוֹת וְהַדַּקּוֹת בְּשִׂכּוּנִים גַּסִּים בַּעֲלֵי
קִירוֹת דַּקִּים
אֶרֶץ שֶׁמִּדְבְּרוֹתֶיהָ עָרִים וְעָרֶיהָ מִדְבָּרוֹת
[...]
אֶרֶץ שֶׁנָּעִים לְקַבֵּל מִמֶּנָּה גְּלוּיוֹת וּמִכְתָּבִים (עמ׳ 94־92)

כל כמה שיש במרירות של השיר הארוך הזה ממד של סלידה ממשית מהארץ, כמעט בלי אירוניה, ועם הרבה זעם, הרי כולו טובל באותה תלונה על המסים הגבוהים, על חוסר היעילות, על הפרובינציאליות, שאיננה נחלת חלקן של ארצות מפותחות יותר, מין אפרים קישון (בלי הפטריוטיות בשורה המסכמת).

אבידן מנסח את הפוזיציה, ואם תרצו - הוא הפוליטיקאי של הלשון בשירות האידיאולוגיה השלטת: אנחנו במיטבנו נהיה מערב מפותח. ההכחשה של המרחק או של ההבדל משותפת ליוצרים ולקוראיהם, בעיקר קוראיהם מהאינטליגנציה ומהאקדמיה, החיים את הפנטזיה הזאת של ״היות שם״ בצורה הרבה פחות ביקורתית מ״הישראלי הממוצע״. המשורר המובהק של ההכחשה הזאת הוא אבידן. (בקוטב האחר ניצב, כמובן, חנוך לוין[2].)

2 ״מקרין הסרט,/ הַחְשֵׁך את האולם/ שלא נראה אחד את השני,/ ולא ניאלץ/ להביט זה בזה בעיניים. // ועכשיו,/ הראה לנו סרט,/ שיהיה מרתק,/ ויהיה קל ומלא צבע,/ ויהיו בו אנשים יפים ומאושרים,/ לבושים היטב,/ ובחורות יפות וערומות,/ ובתים מוקפי גנים/ ומכוניות מבריקות ומהירות.// ואנחנו נשב בחושך/ ונביט אל האור,/ ונטביע בו למשך שעתיים/ את הצער והעלבון של חיינו,/ ונדמה בליבנו שאנחנו האנשים היפים/ ואנחנו הבחורות היפות והערומות/ ושלנו הם הבתים מוקפי הגנים/ והמכוניות המבריקות והמהירות.// סרט קולנוע,/ פס רוטט של אור,/ בך תלויה כל תקוותנו,/ ובך, מקרין הסרט,/ היושב מעל לראשינו,/ והנותן לנו, תמורת עשר לירות לאיש,/ שעתיים של חיי אמת,/ בתוך השקר של חיינו.״ (חנוך לוין, ״קרום״, בתוך ״סוחרי גומי ואחרים״, עמ׳ 44־45).

הַזְכָּרִי בַּמְּרוֹמִים

ספרו האחרון של אבידן, "המיפרץ האחרון" (1991) ראה אור בהוצאה עצמית. השירים בספר לא היו רק ביטוי אישי הזוי. חלק מהם התפרסם חודשים לפני שהספר ראה אור - ב"מעריב", "ידיעות אחרונות" ו"על המשמר". יתר על כן, התירוץ שמוצאים כדי לפטור את הספר הזה כתסמין לליקוי נפשי איננו רלוונטי. לכאורה יכול היה אבידן לכתוב במצבו אז גם מחזורי הערצה לסדאם חוסיין. עובדה שהוא כתב מהצד הצוהל של המלחמה, מהצד שבו צהלו גיבורי התרבות של ישראל. אי אפשר לברוח מהספר הזה רק משום שהשירה לא היתה טובה. ועוד: העיסוק בספר המביש הזה לא נועד לכסות על עוצמת שירתו המוקדמת אלא לסמן משהו אחר: אין לשירה קיום בהזדהות של המשורר עם השיח של האדון.

בינואר 1991, מקץ חמישה חודשי הכנה, תקפה ארצות הברית את צבא עיראק, בשורה של הפצצות כבדות על מרכזי הערים ומרכזי אוכלוסין, מקורות מים, כבישים, מרכזי קניות ובתי חולים. בעקבות המלחמה הופעלו, בהנהגת ארה"ב, סנקציות בין לאומיות על עיראק, סנקציות שנמשכו עד כיבושה הסופי בידי האמריקאים ב־2002. תחת הסנקציות, עוד לפני התוהו ובוהו עתיר הדם של אחרי הכיבוש האמריקאי, הפכה עיראק למדינה נחשלת, מוכת תחלואים. תמותת התינוקות בתחומיה הגיעה ל־40,000 לשנה. בתוך ההרס של עיראק, תחת הסיסמאות של החופש והפלת סדאם חוסיין, כמעט נשכחו הסנקציות וההתשה האיטית של הארץ ההיא. מכל מקום, המקום הדומם ביותר ביחס לביקורת נגד הסנקציות היה ישראל. הן נתפשו כ"טובות ליהודים", כמו כיבושה של עיראק, כמו פירוקה, כמו הזוועה המתחוללת שם עכשיו.[3] אבידן מת ב־1995. איש חולה, עני ובודד. ארבע שנים לפני כן, כמו יגאל תומרקין, חיים באר, יורם קניוק, יצחק אורפז ושאר להגני השבט, גם הוא התלהב מן המלחמה ההיא. הוא באמת התרגש להיות בחזית אחת עם האמריקאים. הרי הקריירה השירית שלו היתה רצופה בדימויי מלחמת־כוכבים ומטוסים מהירים ואסטרונאוטים. הוא כבר כתב איזה שיר ארוך שהיה מין "נאום בחירות לנשיאות ארצות הברית־של־סינמריקה" ("שירים שימושיים" עמ' 13), הוא כתב על גלקסיות ואולי חשוב מזה: הוא כתב

3 נראה כי הגיע הזמן לסכם את הפובליציסטיקה הישראלית ערב המלחמה הנוכחית בעיראק, כדרך שעשה היטב משה צוקרמן לגבי המלחמה הראשונה נגד עיראק בספרו "שואה בחדר האטום", 1993, הוצאת המחבר. מעטים הספרים הפוליטיים שקראו כמוהו, בצורה מבריקה כל־כך, את מה שעבר על אירופה וישראל עשור מאוחר יותר והפך לחלק מהנוף הפוליטי "המובן מאליו".

שיר פוליטי רב־עוצמה בעקבות הפלישה הסובייטית לצ׳כוסלובקיה ב־1968, שום אירוע פוליטי אחר לא עורר באבידן כזאת חמת זעם, שיר הנפתח בשורה ארוכה: ״ובכן הוא חזר באוגוסט 1968 מדבר רוסית פולנית גרמנית הונגרית מונגולית״ (עמ׳ 32). ובהמשך אמר: ״חופש־דיבור הוא חופש־תקשורת וחופש־תקשורת הוא כושר־תקשורת וכושר־תקשורת הוא חברה מערבית״, עד ההמלצה להטיל פצצה גרעינית על ברלין (המזרחית, כמובן). שום דבר מהדברים הללו לא זר לליברל הישראלי: זיהוי עצמו עם המערב, עם ארה״ב, עם הדמוקרטיה המערבית נגד שאר העולם. שום דבר מהדברים הללו לא נפרד משיח האדון הישראלי. אבידן נתן להם ביטוי בשירים.

כבר ציטטתי את השורות על התקף האסטמה ש״דוכא מיידית״. תיכף לאחר מכן, לאחר תיאור ההתקף, מתוארת מלאכת הכתיבה כמו השתתפות מתוחכמת מהבחינה הטכנולוגית בהתרחשות קוסמית (זהו לילה במלחמה):

וְאֵיךְ שֶׁהִתְחַלְתִּי לְתַקְתֵּק...
דָּמְמָה מְכוֹנַת הַכְּתִיבָה הָאֶלֶקְטְרוֹנִית בְּאֶמְצַע הַמִּשְׁפָּט וְחָשַׁשְׁתִּי לְרֶגַע מֵהַפְרָעָה חַשְׁמַלִּית אֲבָל הַתֶּקַע יָשַׁר / וּמַה שֶׁחָלַמְתִּי הָיָה בָּעֵרֶךְ זֶה נוֹצַר מַצָּב שֶׁל שִׁפּוּט עֶרְכִּי לְגַבֵּי צִלּוּמֵי רֶנְטְגֶן / אִינְפְּרָא־רָדוּם שֶׁל / חֲלוֹמוֹת קוֹרְמִים שֶׁלִּי... (״המיפרץ האחרון״, עמ׳ 21)

הספר נפתח בשיר מלחמה שמח:

הָלְכוּ יָד בְּיָד לְהַכּוֹת בָּאוֹיֵב מָרְדְּכַי וְהָמָן
וּבָאוּ הַדֶּלֶת וְדֶלֶת הַבַּיִת פְּתוּחָה
חָדְרוּ אֶל הַשֶּׁטַח בְּרֶגֶל דּוֹהֶרֶת בְּיָד הֲפוּכָה
עֵינַיִם בָּרֶגֶל רַגְלַיִם בָּרֹאשׁ וְרֶגֶל בַּיָּד
לְהַכּוֹת בָּאוֹיֵב וְלִטְבֹּחַ אוֹתוֹ
מִיָּד (״המיפרץ האחרון״ עמ׳ 5)

השיר הבא מסתיים אף הוא בהבטחה מנוטרלת מכל רגש של חמלה: ״וְהַיָּד שֶׁיָּצְאָה לַהֲלֹם / לֹא תִּבְלֹם״. בשיר אחר שכותרתו ״שש על שבע״ וכותרת המשנה שלו היא ״חרוזי תפילין״ נאמר:

תִּישַׁן, סַאדָם, לְעוֹלָמִים
יִהְיוּ לֵילוֹת, יִהְיוּ יָמִים.
הַחַיָּלִים מְנַמְנְמִים,
הַחֲלוֹמוֹת הָאֲיֻמִּים,
הַמַּפְּצִיצִים, הַתַּנְחוּמִים,
אַנְגְּלִית בָּרֹאשׁ לְעוֹלָמִים. (עמ׳ 9)

השורה האחרונה בשיר מצטרפת להזדהות עם הנשיא האמריקאי אז, ג׳ורג׳ בוש

(האב): לכל אורך הספר משתמש אבידן בתעתיק לא נכון של סדאם חוסיין ואף טורח לנקד את התעתיק הלא־נכון, כדרך שביטא את שמו בוש (האב) באותם ימים. באחד השירים הבאים הוא כותב באותה נעימה של לעג:

הָלְכוּ שִׁבְעָה טִילֵי יְרִיחוֹ לְבַגְדָּד
שׁוּם טִיל לֹא סָטָה מִמַּסְלוּל לֹא בָּגַד
הָלְכוּ חֲבֵרִים בְּהִלּוּךְ מָהִיר
הָלְכוּ לִבְלִי שׁוּב לְכַסּוֹת אֶת הָעִיר
הִמְרִיאוּ לְמַטָּה מַכָּה מִשָּׁמַיִם
וְאַלְלָה יִלֵּל בַּמִּסְגָּד כְּבָר יוֹמַיִם
וְרַק בַּמִּדְבָּר עוֹד מוּחַמַּד צוֹוֵחַ
שֶׁכָּל הָעוֹלָם הַמּוֹדֶרְנִי רוֹצֵחַ
יָרְדוּ עָלֶיךָ בְּשֵׁם אֲדֹנָי
יָרַדְנוּ אַתָּה לֹא יָדַעְתָּ מָתַי
יָרַדְנוּ שְׁקִטִים כְּשׁוֹכְנֵי־עָפָר
אֲנַחְנוּ טִילִים שִׁבְעָה בְּמִסְפָּר

מה שחשוב לי כאן איננו העניין הפוליטי (כלומר הזדהותו של אבידן עם האמריקאים), ואפילו לא הגזענות הגסה ("וְאַלְלָה יִלֵּל בַּמִּסְגָּד כְּבָר יוֹמַיִם/ וְרַק בַּמִּדְבָּר עוֹד מוּחַמַּד צוֹוֵחַ"). כל אלה שייכים לסדר הלשוני הישראלי, ואין כאן שום דבר שאינו מתרחש בשיחות סאלון, בחברותא של קצינים בכירים, אנשי עסקים, שדרני טלוויזיה, כמו גם בצרחות במגרשי הכדורגל, הזוכות לגינוי צבוע בערכאות האחרות. נכון, מעניין לאתר את המקומות בהם שירי הסופרמן של אבידן מגלים פחד מפני הטילים שנורו לעבר מרכז הארץ. גם מעניינת העובדה שהוא נחלץ ל"הגנה פטריוטית" על הישארות בתל אביב ("לֹא לִפְחֹד לֹא לִנְטֹשׁ אֶת תֵּל אָבִיב אֲנַחְנוּ מַעֲצָמָה עוֹלָמִית מַסַּע־הַגְּבוּרוֹת יִמָּשֵׁךְ לָעַד", עמ' 15), ובעצמו כותב מקצת השירים במלון בירושלים, על פי עדותו־שלו בשולי השיר. נוגעת ללב גם דאגתו לבנו הקטן תר, באחד השירים. ויכול להיות שכל ההתקפים האופוריים הללו הם תגובה לפחד המלחמה, ואף על פי כן אין בכך די כדי להתעסק בהם.

הספר משלים מהלך: ההזדהות עם הטכנולוגיה בתור ביטוי עליון לכוח והכוח בתור ביטוי עליון של האדם. בהזדהות שלו עם הטכנולוגיה הציג את עצמו אבידן כמי שברא את הכוח, ולכן הציע מעין מפגש פסגה בינו לבין העוצמה האמריקאית: הם מביאים את כוחם הצבאי, והוא מצידו מביא לפסגה את עוצמתו הלשונית.

זֶהוּ שִׁיר פָּרוּץ חוֹדֵר דֶּרֶךְ פְּרָצוֹת נִפְרָץ אֶל הַיָּם וְאֶל הַמִּפְרָצִים וְאֶל הַמִּפְרָץ
מַטַּח־מִלִּים הַשָּׁבוּעַ הַמְעַנְיֵן בְּיוֹתֵר בְּתוֹלְדוֹת הַמֵּאָה
שָׁבוּעַ מְמַסְטֵל פָּתוּחַ לְאֶפְשָׁרְיוֹת פּוֹתֵחַ רָאשֵׁי־נָפֶץ אֶפְשָׁרְיוֹת פְּתוּחוֹת (עמ׳ 15)

ובהמשך הזיבול הארוך הזה, ממשיך העניין לעבר הגזענות הפרובינציאלית של משורר יליד רחוב גאולה בתל אביב:

עִירַאק הִיא רַק בַּגְדָּד כָּל הַשְּׁאָר כְּפָרִים עֲיָרוֹת עֶדְרֵי־צֹאן בְּאֵרוֹת־מַיִם רֵיקוֹת בְּרָדָה שׁוֹחֶרֶת־שׁוֹאָה.

הקיצוניות של סוף השורה מאפילה על הכל. ושוב חוזר מקומו של המשורר כנציג־שותף של העוצמה האמריקאית:

מִי שֶׁמַּאֲשִׁים אֶת הָאֲמֶרִיקָנִים בְּרַכְרוּכִיּוּת כְּדַאי שֶׁיִּזְכֹּר שֶׁרַק בְּאַרְצוֹת־הַבְּרִית לֹא נוֹתְנִים
לַאֲנָשִׁים הִזְדַּמְּנוּת חוֹזֶרֶת

עכשיו אנחנו חוזרים להשוואה בין מלאכת השירה לוושינגטון:

וּלְבַסּוֹף שְׁתֵּי מִלִּים עַל פּוֹאֶטִיקָה כְּדֵי לֹא לְהִפָּרֵד עַל יָבֵשׁ אָז מִלִּים הֵן מַעֲצָמָה עוֹלָמִית הֵן יוֹצְרוֹת מַצָּבִים וּמְבַטְּלוֹת אוֹתָם וּמְזִיזוֹת צְבָאוֹת יָמִים יַבָּשׁוֹת כֶּסֶף גְּוִיּוֹת מִלִּים אֲחֵרוֹת

המגלומניה הזאת, ההשוואה של כוח המשורר עם כוחה של המעצמה התוקפת בטכנולוגיה של המאה הבאה, המגלומניה של המשורר, המאמין בכוחן של המלים, היא המעניינת אותי כרגע:

הָעוֹלָם נִבְרָא בְּמִלָּה וְהָעוֹלָם יִמָּחֵק בְּמִלָּה אֲבָל רַק זֶה שֶׁאָמַר יְהִי אוֹר וַיְהִי אוֹר יֹאמַר יְהִי חֹשֶׁךְ וַיְהִי חֹשֶׁךְ הוּא לֹא יֹאמַר כִּי הָאוֹר נִתְחַבֵּב עָלָיו יַחַד עִם צְלִילֵי הַשָּׁפָה בָּהּ אָמַר מַה שֶׁאָמַר

אלוהים שברא את העולם בעברית ייתן לנו לנצח, כמובן, ולנו, פירושו אנחנו והאמריקאים:

וּבֵינְתַּיִם שֶׁקֶט לָתֵת לַצְּבָאוֹת לַעֲבֹד הַזְּמַן קָצָר וְהַמְּלוּכָה מְרֻבָּה וְצָרִיךְ לִחְיוֹת עִם זֶה כִּי אִם לֹא אָז עִם מַה
[...]
וְהַחְזִיקוּ אֶצְבָּעוֹת אֲנַחְנוּ כָּאן אֲנִי כָּאן וְעַכְשָׁו וְהָלְאָה
בְּשִׁיא־הַמְּהִירוּת וּבַבּוֹזְמַנִּיּוּת וּבַמַּחַץ הַנִּקְדָּתִי וּבְחָכְמַת הַדּוֹרוֹת וּבַחַדְטִיטָתִיּוּת
וּבַמִּלָּה הָרִאשׁוֹנָה וְהָאַחֲרוֹנָה (עמ׳ 18־19)

הדימוי הנרקיסיסטי והזיהוי בין הטכנולוגיה המלחמתית של ארה״ב לאבידן ובין שניהם לעולם כולו נגד אללה, כל אלה חשובים מאוד. הנה צהלת השמחה:

וּבְבִסִיסֵי חֵיל הָאֲוִיר הַיִשְׂרְאֵלִי צַהֲלָה אַחֲוַת־עַמִיתִים מְהוּלָה בְּתִסְכּוּל קוֹל מַעֲקָב בִּקָרְתִי קִנְאַת טַיָסִים
מְחֻרְמָנִים עַל הַמַצָב בִּשְׁמֵי בַּגְדָד הָיוּ מֵתִים לְזַנֵק לְשָׁם עוֹד בַּחֲצוֹת וַאֲפִלוּ עַכְשָׁו
ב־06:30 וְדֵי בָּרוּר
שֶׁאִלּוּ הָיָה חֵיל הָאֲוִיר לוֹקֵחַ אֶת הַמַטָלָה עַל עַצְמוֹ הָיָה הָעִנְיָן קָצָר אֶלֶגַנְטִי וְסוֹפִי לֹא פָּחוֹת
[...]
וּמוֹנִיוֹת "קַסְטֶל" וְ"אִיכִילוֹב" פּוֹעֲלוֹת כָּרָגִיל כָּל מַכְשִׁירֵי־הַקֶשֶׁר בִּפְעֻלָה מִי שֶׁרוֹצֶה לָבוֹא אֵלַי מֶזְמָן אוֹ מֻזְמֶנֶת
לְאוֹרְגְיָה לְסֶאנְס לִטְרִיפּ לְמִלְחֶמֶת־עוֹלָם שְׁלִישִׁית לְכָל דָבָר מְמַסְטֵל מְעוֹרֵר מַחְזִיר־נָשִׁים לִתְמוּנַת־הַמַצָב הַגַבְרִית
שֶׁנּוֹחֶתֶת וּמַמְרִיאָה וְנוֹחֶתֶת וּמַמְרִיאָה וְנוֹחֶתֶת וּמַמְרִיאָה כְּמוֹ חֲדִירוֹת וִיצִיאוֹת שֶׁל זַיִן גָדוֹל הַזְכָרִי בַּמְרוֹמִים (עמ' 22)

הסיום המקראי הוא המקום הכי אירוני בטקסט, כמובן. לא הפאליות היא העניין, אלא המקום שממנו בוקעת האירוניה. זוהי האירוניה של האדון. דוד אבידן לא יכול היה לכתוב יותר שירה, משום שמשלב מסוים בקריירה שלו זיהה את עצמו עם השליטה, ושליטה אינה מתקיימת מחוץ לשיח של שליטה. שליטה אינה כותבת שירה. היא זקוקה לגרונות חלולים דרכם היא אומרת את מה שנאמר בלאו הכי במקומות אחרים.

דִּמְעָה לַשֵּׁם אֵל

חדוה הרכבי

לייקה, כלבה שנטרפה נפשה

זֶה מוּזָר, יוֹם אֶחָד הָיִיתִי זְקֵנָה
וַאֲנָשִׁים הָיוּ מַבִּיטִים בִּי בְּאֹפֶן מוּזָר
בִּגְלַל שֶׁהָיִיתִי זְקֵנָה, מְרוּשֶׁשֶׁת
וְלֹא יְעִילָה.
וְהָיְתָה לִי כַּלְבָּה.
וְהָיִיתִי נוֹתֶנֶת לָהּ אֹכֶל.
כָּכָה הִרְגַּשְׁתִּי שֶׁמִּישֶׁהוּ זָקוּק לִי.
לַיְקָה, כַּלְבַּת צַיִד שְׁחֹרָה שֶׁלִּי, קִצְרַת־רוּחַ שֶׁלִּי,
מַבְרִיקָה וַעֲלוּבָה שֶׁלִּי,
אוֹטוֹרִיטָה שֶׁלִּי,

יְפַת־תֹּאַר אַחַת,
רוֹבֶצֶת עֲרֻמָּה תַּחַת כִּפַּת הַשָּׁמַיִם,
מִזְדַּקֶּפֶת, מְזַנֶּקֶת לָאֲוִיר,
מִשְׁתַּלְשֶׁלֶת מֵהָעֲנָנִים,
מִתְקַפֶּלֶת בֵּין הַסְּדִינִים,
מַבִּיטָה בִּי מִקָּרוֹב,
מַקְדִּישָׁה לִי תְּשׂוּמֶת לֵב,
מַקְשִׁיבָה כְּשֶׁאֲנִי מְדַבֶּרֶת אֵלֶיהָ אוֹדוֹת
אֵיתָנֵי טֶבַע גְּדוֹלִים מִתְגוֹדְדִים בַּחֲלוֹנוֹת,
מְחַיֶּכֶת,

מוֹשִׁיטָה לִקְרָאתִי אֶת מִצְחָהּ, אֶת עֵינֶיהָ, אֶת צַוָּארָהּ, אֶת כַּפּוֹת רַגְלֶיהָ.
פִּתְאוֹם הִיא מִשְׁתַּנֵּית: כְּבָר עוֹשָׂה סִיבּוּב שָׁלֵם, עוֹבֶרֶת לַצַּד הַשֵּׁנִי, יוֹצֵאת מִגִּדְרָהּ,

מִתְרוֹצֶצֶת עַל קְצוֹת הַבְּהוֹנוֹת, עַל הַמִּדְשָׂאוֹת,
בֵּין הַבִּנְיָנִים הַגְּבֹהִים,
מַמְשִׁיכָה לִנְהוֹת אַחֲרֵי כָּל דֶּלֶת פְּתוּחָה,
מְחַפֶּשֶׂת חֲתִיכַת קֶרֶן־אוֹר,
מְחַפֶּשֶׂת אֵיפֹה בְּדִיּוּק הַטֶּרִיטוֹרְיָה שֶׁלָּהּ,
עִם אַלְפֵי מַלְאָכִים שְׂכִירֵי־חֶרֶב שֶׁלָּהּ,
עִם אַלְפֵי נְבִיחוֹת בְּאִישׁוֹן לַיְלָה שֶׁלָּהּ,
עִם רְבָבוֹת הֲרֵי־גַּעַשׁ שֶׁל דְּמָעוֹת עַד לֵב הַשָּׁמַיִם.

לַיְקָה, כַּלְבָּה־שֶׁל־עֶרְגָּה שֶׁלִּי, וְגַם
כְּשֶׁכְּבָר הָיְתָה יוֹרֶדֶת עַל בִּרְכֶּיהָ מִתְחַנֶּנֶת לְמִלָּה. אַחַת. אוֹ שְׁתַּיִם,
מְשַׁוַּעַת לִתְשׁוּבָה, פְּצוּעָה מִכְּאֵב,
מְדַמֶּמֶת עַל הָאַסְפַלְט,
מַטְבִּיעָה אֶת עַצְמָהּ בִּשְׁתִיקָה.
גֶּשֶׁם יוֹרֵד עַל שְׂפָתֶיהָ הַטְּהוֹרוֹת.
וְגַם לְאַחַר שֶׁנִּטְרְפָה נַפְשָׁהּ.
אֲנִי מִתְיַשֶּׁבֶת עַל חֲתִיכַת אֲדָמָה רְטֻבָּה,
פּוֹתַחַת אֶת הַמִּזְוָדָה
וּמַתְחִילָה לִנְבֹּר.

בְּסַךְ הַכֹּל רָצִיתִי לָגַעַת בַּחֲפָצֶיהָ הַקְּטַנְטַנִּים שֶׁל לַיְקָה
שֶׁנֶּאֱסְפָה בַּסִּמְטָאוֹת שֶׁמֵּאָחוֹר, בְּתוֹךְ גִּיגִית הֲפוּכָה,
מְכֻסָּה נְיַר צֶלוֹפָן, כְּמוֹ אָז,
לִפְנֵי אֶלֶף שָׁנִים, מוּזָר,
זֶה מוּזָר, יוֹם אֶחָד, כְּשֶׁהָיִיתִי זְקֵנָה,
וְהָיִיתִי צוֹלַעַת בֵּין הַחֲדָרִים,
בַּמִּסְדְּרוֹן,
לְיַד הַמִּטְבָּחוֹן,
בְּתוֹךְ הַחֲרִיצִים בָּרִצְפָּה,
לֹא מוֹצֵאת אַף אֶחָד,

מְנַסָּה לְהִנָּצֵל,
נֶאֱחֶזֶת בַּבַּרְזְלִים,

מְטַפֶּסֶת עַל מַשְׁקוֹפִים
מִתְיַשֶּׁבֶת עַל הַמִּפְתָּן,
שׁוֹתֶלֶת פִּרְחֵי מַהְפֵּכָה־שֶׁל־אַהֲבָה,
רוֹחֶצֶת אֶת הַיָּדַיִם שֶׁלִּי,

מְלַקֶּקֶת אֶת הַפְּצָעִים שֶׁלִּי
וְצוֹחֶקֶת

אודי לזר

הניאנדרתל עם מכונת הכתיבה

הַצִּפּוֹרִים אֵינָן מְאֹהֲבוֹת בְּעַצְמָן
לָכֵן הֵן מְלֵאוֹת שִׁירָה גְּדוֹלָה

רַק תַּפְסִיק עִם הַסְּרָטִים הַמְּכֹעָרִים שֶׁלְּךָ, הִיא אָמְרָה

הָעוֹרְבִים עוֹמְדִים מִקְּצֵה הָאַנְטֶנָה עַל זְכוּתָם
לְהַכְרִיז עַל שֶׁמֶשׁ רִאשׁוֹנָה

כֻּלָּם חוֹשְׁבִים שֶׁאַתָּה מַשֶּׁהוּ, רַק אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁאַתָּה מַנְיַאק, הוּא אָמַר

דָּבָר רִאשׁוֹן עָלִיתִי לְמוֹנִית שֵׁרוּת עִם קַבְּצָן שֶׁהִכַּרְתִּי
וּמָתַי נַפְסִיק עִם הַסַּמִּים, שָׁאַלְתִּי אוֹתוֹ
כְּשֶׁיִּגְדְּלוּ לִי שְׂעָרוֹת מֵהַמֵּצַח, אָמַר

תֵּצֵא מֵהַחֶדֶר, אֲנִי רוֹצֶה שֶׁהַמְּשֻׁגַּעַת הַזֹּאת תָּבִיא לִי בַּיָּד, אַבְרָהָם הַמְּשֻׁגָּע אָמַר

אוֹתוֹ קַבְּצָן רַגְלוֹ הָיְתָה חֲבוּשָׁה וְאָחִיו - גַּם הוּא קַבְּצָן -
סִפֵּר לִי שֶׁנִּדְרַס לַמָּוֶת בְּאָלֶנְבִּי. מְכוֹנִית עָלְתָה עַל הַמִּדְרָכָה
אֵיךְ קוֹרָה כָּזֶה דָּבָר, שָׁאַל.

יוֹתֵר טוֹב שֶׁלֹּא הָיִיתִי בָּאָה לָעוֹלָם, אָמְרָה אִמִּי, אֲבָל
בִּשְׁבִילְךָ וְאָחִיךָ וְהַנִּכָּרִים זֶה הָיָה כְּדַאי

הַקַּבְּצָנִים הָהֵם נֶעֱלְמוּ זֶה מִכְּבָר מִדִּיזֶנְגּוֹף סֶנְטֶר
אֶפְשָׁר לְהַגִּיד שֶׁהֵם הֶחְלִיפוּ יָדַיִם

אַתָּה מַגִּיעַ לִי בְּדִיּוּק לַמָּקוֹם, בְּדִיּוּק לַמָּקוֹם, הִיא לָחֲשָׁה

יָא אֲדֹנָי, אֵיךְ כֻּלָּנוּ קַבְּצָנִים שֶׁל הִכָּנְסוּת וִיצִיאָה
כּוֹלֵל הַצִּפּוֹרִים וְרַקְדָנֵי הַטְּרַנְס. הַכֹּל כּוֹלֵל בְּזֶה
וְהַפְּרוּטוֹת נֶעֱרָמוֹת בְּסֵתֶר. הֵן עוֹבְדוֹת בִּשְׁבִילֵנוּ.

אֲנִי חוֹסֵךְ לַפֶּנְסִיָּה, אָמַר דּוֹדִי מִשֶּׁלָּם וּמֵת.

אַתְּ הָאִשָּׁה שֶׁל חַיַּי, יָדַעְתִּי לְעַצְמִי, בִּשְׁבִילֵךְ בָּאתִי
לָעוֹלָם. זֶה רַק הֶגְיוֹנִי שֶׁהָיִינוּ חַיָּבִים לְנַתֵּק. אַתְּ
אִשְׁפַּזְתְּ אֶת עַצְמֵךְ, אֲנִי כִּמְעַט. כִּמְעַט.

תָּבִיא לִי שֶׁקֶל! תָּבִיא לִי שֶׁקֶל! צָרַח עָלַי פְּסִיכִי אֶחָד בַּתַּחֲנָה שֶׁל קַו חָמֵשׁ.
נָתַתִּי לוֹ עֶשֶׂר וְהוּא שָׁאַל אֵיךְ מַגִּיעִים לַלּוּנָה פַּרְק. הוּא לָבַשׁ וֶסְט מְצֻעֲצָע
וּמַגָּפַיִם שֶׁהִזְכִּירוּ לִי מַשֶּׁהוּ, בֶּאֱמֶת אֲנִי לֹא יוֹדֵעַ מַה.

בָּאָה לִי מִלָּה לְמַצָּב קִיצוֹנִי בֵּין הַחֹמֶר לְבֵין הָרוּחַ: אַנְדּוֹנִימִי.
הִיא בָּאָה עִם מַנְגִּינָה וּבַית שָׁלֵם בְּאַנְגְּלִית, זֶה הוֹלֵךְ כָּכָה:
Andonimi, come back in through me
Rejoice yourself as someone else
Rejoice yourself as someone else
Come back in through me
Ta na na na na

אֲנִי לֹא מֵבִין בְּדִיּוּק מַה זֶה אוֹמֵר, אֲבָל זֶה קוֹלֵעַ, בֶּאֱמֶת.

מישל פוקו

הכליאה הגדולה

השיגעון, אשר הרנסנס שיחרר את קולותיו, אבל גם שיעבד את אלימותו, נידון בידי העידן הקלאסי לשתיקה, במכה משונה אחת.

במהלכה של הטלת הספק, מציב דיקרט את השיגעון בצד החלום ובצד כל אופני הטעות. האם אין האפשרות הזאת, של השיגעון, מאיימת לשלול ממנו את בעלותו על גופו, כשם שהעולם החיצון עשוי להופיע בטעות, או כשם שהתודעה עשויה להירדם בחלום? "איך אכחיש שידיים אלה וגוף זה לי הם, זולת אם ארצה, אפשר, להידמות לאותם המטורפים שמוחם מבולבל ומעונן מן האדים השחורים של המרה במידה כזו, שאינם פוסקים מלהכריז שהם מלכים, בשעה שהינם עניים מרודים, או שהם לבושים זהב וארגמן, בשעה שהם ערומים לגמרי; ויש והם מדמים בנפשם שאינם אלא כדים, או שגופם עשוי מזכוכית."[1] ואולם, דיקרט אינו שולל את סכנת השיגעון באותו אופן שהוא עוקף את אפשרות החלום או הטעות. מטעים ככל שיהיו, החושים אינם יכולים לשנות אלא אותם "דברים שקשה לתפוש אותם ושנמצאים במרחק רב מאתנו"; כוח האשליות שלהם מותיר תמיד שארית של אמת, "שאני נמצא כאן, יושב על־יד התנור, עטוף שמלת בוקר."[2] באשר לחלום, הוא עשוי, כמו הדמיון אצל הציירים, לייצג "סירנות וסטירים באופן משונה ורחוק מן המציאות"; ואולם, הוא אינו יכול ליצור או להרכיב מעצמו אותם דברים "פשוטים עוד יותר וכוללים עוד יותר," אשר ארגונם הוא המאפשר את הדימויים הפנטסטיים: "לסוג זה של דברים שייך הטבע הגופני בדרך־כלל, והתפשטותו." אלה מטעים באופן כה זניח, ועל כן מבטיחים לחלומות את דמיותם לאמת - ציונים הכרחיים של אמת, אשר עליה אף החלום אינו מסוגל לוותר. לא השינה עמוסת הדימויים ולא ההכרה הברורה, בה מתעתעים החושים, אינן מסוגלות לגרום לספק להקצין את נטייתו להכללה; גם אם נודה כי עינינו מטעות אותנו, "נשער־נא אפוא עתה שאנו ישנים", האמת

1 רנה דיקרט, הגיונות על הפילוסופיה הראשונית, תרגם יוסף אור, מאגנס, תשל"ו, עמ' 30.
2 שם.

לא תגלוש ותאבד כך סתם בתוך הלילה.

במקרה של השיגעון המצב שונה; אם סכנותיו אינן מתפשרות, לא על המתודה ולא על מהותה של האמת שלו, אין זה משום שמשהו מסוים, אפילו במחשבתו של המשוגע, אינו יכול להיות שקרי; אלא משום שאני החושב, אני אינני יכול להיות משוגע. כשאני מאמין כי יש לי גוף, האם ודאי לי שאני מחזיק באמת יציבה יותר מזו המאמין בה זה המדַמֶּה כי גופו עשוי זכוכית? בוודאי, משום ש"אלה הם משוגעים, ואף אני הייתי מוזר ומשונה לא פחות מהם, אילו עשיתי כמעשיהם." אין זו ההתמדה של האמת אשר מבטיחה את המחשבה כנגד השיגעון, כשם שאיפשרה לה להיפטר מטעות, או להיחלץ מחלום; אי־האפשרות להיות משוגע הוא המהותי לא למושא המחשבה אלא לסובייקט החושב. אנחנו יכולים להניח כי אנחנו חולמים ולהזדהות עם סובייקט חולם על־מנת למצוא "סיבה כלשהי להטלת ספק": האמת מופיעה עדיין, כתנאי האפשרות של החלום. מאידך גיסא, איננו יכולים להניח, אפילו רק כתרגיל מחשבה, שאנחנו משוגעים, כי השיגעון הוא בצדק תנאי האי־אפשרות של המחשבה: "אני הייתי מוזר ומשונה לא פחות."[3]

בכלכלת הספק, קיים חוסר איזון יסודי בין השיגעון מצד אחד והחלום והטעות מצד שני. מצבם שונה ביחס לאמת ולזה המחפש אותה. על חלומות או אשליות אפשר להתגבר בתוך המבנה של האמת; אבל השיגעון מודר בידי הסובייקט המטיל ספק. ממש כשם שעוד מעט יסולק זה שאינו חושב, זה שאינו קיים. בזמן שעבר מאז המסות של מונטיין, התקבלה החלטה מסוימת. כשמונטיין פגש את טורקוואטו טאסו, שום דבר לא הבטיח לו כי המחשבה כולה אינה נגועה בחוסר־תבוניות.[4] וההמונים? "המון העם המסכן המתפתה להאמין באווילויות"? ואיש המחשבה, האם הוא מוגן מתעתועים כאלה? גם הוא עצמו "ראוי לרחמים". ואיזו תבונה עשויה להפוך אותו לשופט השיגעון? "התבונה לימדתני, כי לפסוק בהחלטיות שדבר־מה שקרי הוא ובלתי אפשרי הרי זה בבחינת מתן יתרון לעצמך כמי שיודע את תחומיהם ואת גבולותיהם של הרצון האלוהי ושל עוצמת הטבע מולידנו; ועוד למדתי, כי אין בעולם אווילות גדולה יותר מאשר לצמצם אותם למידת יכולתנו ושיפוטנו."[5] במאה השש־עשרה עדיין מסמן השיגעון, מבין כל צורותיה של האשליה, את אחת הדרכים השגורות ביותר כדי להטיל ספק.

3 שם.

4 [כל ההתייחסויות של פוקו לדיקרט, מונטיין וטאסו, יזכו לתיאור והארות במסה על החיבור הזה של פוקו, בעמודים הבאים הערת המתרגמים]

5 מישל דה מונטיין, "המסות, ספר ראשון", תירגמה אביבה ברק (הומי), שוקן, 2007, עמ' 223.

לא תמיד אנחנו משוכנעים כי איננו חולמים, אף פעם איננו בטוחים שאיננו משוגעים: "כלום לא נזכור מה רבות הסתירות שאנו חשים בהן בשיקול דעתנו אנו?"[6]

ובכן, ודאות זו נרכשה עתה בידי דיקרט והוא אוחז בה בחוזקה: השיגעון לא יכול עוד להטרידו. יהא זה שיגיון להניח כי אנחנו נתונים לשיגיונות; כניסוי מחשבה, השיגעון מפליל את עצמו, ועל־כן מסולק מן הפרויקט. כך נעלמה סכנת השיגעון מהאופן בו פועלת התבונה. סכנה זו מסולקת מתוך ביטחון עצמי מלא, לפיו אין היא יכולה להשתוות למלכודות אחרות, כמו הטעות, עם סכנות אחרות, כמו האשליה. הספק של דיקרט גובר על קסמי החושים, חוצה את מחוזות החלום, כשהוא מונחה תמיד לאורם של הדברים האמיתיים; ואולם, הוא מסלק את השיגעון בשמו של מטיל הספק, זה שאינו יכול לאבד את תבונתו, כשם שאין הוא יכול לא לחשוב ולא להיות.

הפרובלמטיקה של השיגעון - זו של מונטיין - משתנה בדיוק אז. זה קורה, ללא ספק, באורח כמעט לא מורגש, אבל החלטי. הנה הוא, השיגעון, ממוקם לו באזור בידוד ממנו יחולץ, גם זאת באופן חלקי, רק עם "הפנומנולוגיה של הרוח". האי־תבונה של המאה השש־עשרה יצרה מין סכנה פתוחה, אשר איומיה יכלו תמיד, ובצדק, להפליל את נתוני הסובייקטיביות והאמת. נראה כי מתודת הספק הקרטזיאנית מעידה על כך שבמאה השבע־עשרה נרקם קשר נגד הסכנה הזאת, והשיגעון הוצב מחוץ לתחום חלותה [של המתודה], שם הסובייקט מחזיק בזכויותיו על האמת: התחום שהוא, בשביל המחשבה הקלאסית, התבונה עצמה. מעתה נמצא השיגעון בגלות. אם קיימת אפשרות שהאדם יכול תמיד להשתגע, הרי זה משום שהמחשבה, כביטוי לשלטון הסובייקט, המציב לעצמו את הכורח לתפוש את האמיתי, אינה יכולה להיות מטורפת. מותווה קו חלוקה, שבקרוב יהפוך לבלתי־אפשרית את החוויה המוכרת כל כך ברנסנס - של תבונה לא־סבירה, של אי־תבוניות סבירה. בין מונטיין לבין דיקרט התרחש איזה אירוע: משהו הנוגע להופעתו של איזה רציו. אבל ראוי היה שסיפורו של רציו, כמו זה של העולם המערבי, ימצה את עצמו בהתקדמותו של "רציונליזם"; הוא חתום, בחלקו הגדול, למרות שהוא סודי יותר, מאז אותו [זרם מחשבה] אשר דרכו הוחדרה האי־תבוניות לאדמתנו, על־מנת להיעלם בתוכה, ללא ספק, אך גם כדי להכות בה שורש.

מצרפתית חיים דעואל לוסקי וענת מטר

6 שם, עמ' 226.

חיים דעואל לוסקי וענת מטר

סיפורי בדים

בעקבות "הכליאה הגדולה" למישל פוקו

האורג הוא שיוצר את הדיבור, והאדם לובש את מילותיו. האורג מקשיב לסבו... - שנושף מלועו את הדיבור המקודש, מושך וקושר יחדיו את חוטי החיים - ומוסר את דברו לבני־האדם באמצעות האריג וכתב־הסתרים הצפון בו... הוא לא יסגיר את סוד האריגה ולא יוריש אותו אלא למי שקנה את רזי הידע ונעשה ראוי לו. הודא ברכאת, "**החורש במים**"

.1

העמודים המתורגמים כאן מתוך ספרו הראשון של מישל פוקו, "שיגעון וטירוף: היסטוריה של השיגעון בעידן הקלאסי"[1], נטוו יריעות על־גבי יריעות. את הטקסטורה הצפופה הזאת ננסה לפרום מעט. פוקו פירסם את ספרו בשלוש מהדורות שונות. הראשונה ראתה אור בפריס בשנת 1961 וכללה כ־600 עמודים. השנייה הופיעה בשנת 1964, והיתה מהדורה מקוצרת. השלישית, מ־1972, חזרה לגודל המקורי אבל עברה שינויים בהקדמה ובנספחים. תרגומו הראשון של הספר לאנגלית - ובעקבותיו התרגום הקיים לעברית - נשען על המהדורה המקוצרת.[1] במרץ 1963 נשא דרידה הרצאה בפריז[2] שנסבה כולה סביב שלושה עמודים בלבד מתוך הכרך העצום. שלושת העמודים הללו נשמטו לאחר מכן מן המהדורה המקוצרת של 1964, ועל כן אין הם מופיעים גם בתרגום העברי של הספר. אלה העמודים אותם הבאנו לכאן.

דרידה פותח את הרצאתו בהצהרה ענווה על חובו העצום לפוקו. הוא מציג את עצמו כתלמידו וכמעריצו של פוקו, אך מזכיר מיד כי מחובתו של

1 Michel Foucault, *Histoire de la folie a l'âge classique suivi de mon corps, ce papier, ce feu, et la folie*, l'absence de l'œuvre, Paris: Gallimard, 1972, pp. 56-59

התלמיד להתווכח עם מורהו. ואכן, המאמר תוקף בחריפות את התיזה שמציע פוקו בכל הנוגע לקריאה הנכונה של מהלך מסוים אותו מבצע דיקרט. מטרתו המוצהרת של דיקרט היתה "להביא את הטעמים שבכוחם להניענו להטיל ספק בכל הדברים בכלל... מאחר שספק זה משחרר אותנו מכל המשפטים הקודמים למיניהם."[3] לשם כך הוא פותח בתהליך של הטלת ספק טוטלית בכל מקורות הידע: תחילה דיון בהטעיות החושים, דרך האפשרות שהסובייקט מצוי במצב של חלום, ולבסוף אפילו המצאתו של שד נכלולי, אשר מטרתו היא להטעות, בתחבולות שונות, את הסובייקט המבקש נקודת אחיזה ודאית. סופו של התהליך הוא ביסוסה של ודאות אחת שאין לקעקעה: קיומו של החושב מובטח בדיוק מתוך כך שהוא מטיל ספק, כלומר חושב. "אני חושב, ובכן אני קיים" – Cogito, ergo sum.[4]

פוקו, הקורא בדקדקנות את ה"הגיונות", קובע כי בעת הטלת הספק הטוטלי, דיקרט אינו שוקל כלל את האפשרות שהוא משוגע. חושיו עשויים להטעות אותו, ייתכן שהוא חולם – אך אין לו ספק שאין הוא משוגע. עניין זה אינו מקרי, קובע פוקו. הוא נוגע לאופי החקירה הפילוסופית, התבונית, ולהיסטוריה הקונקרטית של היחס לשיגעון.

על אבחנות אלה של פוקו חולק דרידה. הוא סבור כי דמותו של השד הנכלולי מייצגת את נוכחותו המתמדת של איום השיגעון בפני התבונה, וכן סבור הוא כי ממילא אין שחר לרעיון ההדרה, משום שלתבונה אין "חוץ" אליו אפשר להדיר, או לחלופין לערוג. לכאורה, אם כן, נסבה המחלוקת בין פוקו לדרידה על שתי שאלות ממוקדות: ראשית, האם הקוגיטו כולל בתוכו את השיגעון, או שהשיגעון הוא מין "אחר", נגיש או בלתי נגיש לתבונה ההגמונית; ושנית, מהו הקשר בין מעמד האחר במהלך התבוני של דיקרט ב"הגיונות" לבין התגלגלות הקוגיטו מחד גיסא ואחרות השיגעון מאידך גיסא בתרבות המערבית המודרנית. ואולם, הסיפור שנגולל כאן מצביע על כך, שהמחלוקת עמוקה ורחבה הרבה יותר: היא חושפת את המזג השונה של שני הפילוסופים, את ההבדלים היסודיים ביניהם, ולמעשה, היא מציבה זו מול זו שתי צורות מחשבה פרדיגמטיות. תגובתו הישירה – והתקיפה – של פוקו על הביקורת של דרידה הופיעה רק במהדורת 1972 של הספר,[5] ואף היא לא חתמה את הוויכוח. להיפך: למעשה, הפכה מחלוקת זו עצמה למין שד נכלולי, שיש להתמודד עמו ולהביסו שוב ושוב.

בקטע המתורגם כאן מציג פוקו לראשונה שינוי חשוב, אותו הוא מאתר בראשית המחשבה המודרנית, במעבר מן הרנסנס לעידן הקלאסי (כפי שמכונה המאה השבע־עשרה אצלו ואצל הוגים צרפתים אחרים). ברגע ההוא, טוען פוקו,

החל ההסגר של השיגעון, מאז נכלא והושתק. בעוד שברנסנס היווה השיגעון חלק מהחיים החברתיים, היבט אחד מני רבים של האנושיות, הרי בעידן המודרני סולק מראה המשוגע והשיגעון כליל מן המרחב הציבורי: מאז אין המשוגעים רשאים לשאת בתפקידים שונים במערכות המדינה (חינוך, צבא, פוליטיקה, משפט); הם מודרים, מושמים מתחת לזכוכית מגדלת, המגבילה את הווייתם ואת עולמם. במקום להקשיב להם, כולאים אותם ומטפלים בהם. בראשית התקופה המודרנית הם מושלכים לבתי הכלא ביחד עם עניים, עבריינים ומתנגדי משטר, ומאוחר יותר הם מטופלים בכלים מדעיים המשחזרים־ממשיכים את הכליאה בלבוש "הומניסטי".[6]

.2

האצבע הפורמת כבר מושכת בחוט הראשון:
והשתיקה תרשום אף היא
את המלה, את הַנֶּהִי.[7]

אלה מילותיו של טורקוואטו טאסו (1595־1544). ב"היסטוריה של השיגעון" מחזיר לנו פוקו את זכר טאסו, משורר הרנסנס הגדול, אהוב הרומנטיקה, בעזרת מונטיין (1592־1533), אף הוא איש הרנסנס; טאסו הוא הקלף אותו מבקש פוקו לשלוף נגד דיקרט (1650־1596), מחולל המודרניות. פוקו צודק: לא זו בלבד שמונטיין שב וציטט מחרוזיו של טאסו לאורך כל כרכי המסות שלו, אלא שבניגוד להרגלו – מונטיין מיעט לצאת מגבולות צרפת – אף טרח ונסע לפרארה כדי לפגוש את המשורר הנערץ. ובכל זאת, עיון במסות של מונטיין מבהיר לנו כי פוקו טווה מעשיות. הוא מצטט אמנם מן המסות, מתוך הפרק "אווילות היא לבסס את האמיתי ואת השקרי על שיפוטנו",[8] אבל בניגוד לרושם המתקבל מן הטקסט של פוקו, טאסו עצמו אינו מוזכר בפרק ההוא, אף לא במלה אחת. עניינו של מונטיין הוא ביקורת על היהירות והדוגמטיות שלנו, ה"תבוניים", הסבורים כי המפתח להבנת סודות הבריאה מצוי בכיסנו, או בשכלנו. הסודות הם סודות, וכאלה יישארו, אומר מונטיין – חתומים. יכולתנו להכירם אינה גדולה מזו של המאמינים בחלומות, בכישוף ובמאגיה. אמנם מונטיין, המטיל ספק – ספק קיצוני – בכוחה של התבונה להובילנו לאמת, מעמת אף הוא את הרציונליות עם האי־רציונליות, אך תפקיד המעוננים אינו זה שפוקו מועיד להם: ערעור ביטחונם העצמי של ה"שפויים" ביחס לשפיותם, הצגת המחשבה כנגועה בחוסר־תבוניות. מונטיין מבקש, בפרק האמור, לערער את ביטחונה של השפיות בכוחה לחרוג מעבר לעצמה, אל האמת המוחלטת. טעותם של אלה הסבורים כי כושר השיפוט שלהם עולה על זה של האווילים טמונה בכך שהם מאמינים כי

יתרונם מאפשר להם להכיר בבהירות "את תחומיהם ואת גבולותיהם של הרצון האלוהי ושל עוצמת הטבע מולידנו."[9] לא רק טאסו, אפילו שיגעון של ממש אינו מוזכר בקטע שפוקו מצטט.

ואולם, למרות ההטעיה שבפסטיש, פוקו לא בדה את פגישתו של מונטיין עם טאסו, ואזכור הפגישה אכן מופיע במסה הארוכה והנודעת שכתב מונטיין, "להגנת ריימונד דה סבונד".[10] במבוא למסכת מציין מונטיין כי ספרו של דה סבונד על התיאולוגיה הטבעית, אותו תירגם לבקשת אביו, מגיע בעיתו, בתקופה שבה "חידושיו של לותר" צוברים אוהדים ונראה כאילו הם עלולים להוליך לאתיאיזם. גלימתו של מונטיין אף היא תפורה שכבות־שכבות: הגנת המסורת והדת, דרך הפנייה לריימונד דה סבונד, לא נועדה לביצור האמונה בעלמא, אלא, ממש כמו בפרק ממנו מצטט פוקו, לחשיפת היוהרה הטמונה בפרוטסטנטיזם ובאתיאיזם, המעמידים את האדם, כתבוני וכבעל כוח שיפוט עצמאי, בעמדת יודע־כל וכבעל שליטה מוחלטת. הסכנה הגדולה, מציין מונטיין, שנים רבות לפני הולדת דיקרט, היא האשליה הטמונה בכוח השיפוט של הפרט: מהרגע שהתקבל ההיתר להפעיל שיפוט עצמאי ביחס לעיקרי אמונה אחדים ולתוקפה של המסורת, סלולה הדרך בפני כל אדם לסילוקו של מה שלא עבר את אישורו. חטא היוהרה, יוהרתו של הבוטח בשיפוטו התבוני, השכלתני, אשר אינו מושפע מן המסורת, מן הרגש, מן הדברים שלמד וקיבל, הוא החטא המרתק את מונטיין, את רכיביו הוא חושף ומטיל אל האש.

הנה, למשל, היומרה, שהוזכרה כבר, להכיר את האמת. קטע ארוך ב"להגנת ריימונד דה סבונד" לועג למדע הטובל ביומרה הזו: "הו, אלוהים, כמה עיוותים, כמה טעויות מצויות במדע העלוב שלנו! אשגה אם אומר שהוא תופש ולו דבר אחד לאשורו." כבר אפלטון, כך מזכיר לנו מונטיין, הבין כי הטבע אינו אלא שיר חידתי:

> ואמנם הפילוסופיה איננה אלא שירה מתוחכמת. מנין שואבים חכמי העת העתיקה את סמכותם, אם לא מן המשוררים? והראשונים היו עצמם משוררים וכך הם גם מתייחסים לפילוסופיה. אפלטון אינו אלא משורר חסר גבולות, וכל מדעי הרוח מתהדרים בסגנון הפואטי. כשם שהנשים משתמשות בשיני שנהב במקום שבו שיניהן הטבעיות חסרות, ובמקום צבען האמיתי הן מזייפות צבע מחומר זר; כשם שהן מכינות לעצמן ישבנים מלבד ואריגים ובשר מכותנה, ולעיני כל, ובידיעת הכל, מתייפות ביופי מזויף ומושאל, כך עושה המדע. (לחוק שלנו עצמו, כך אומרים, יש פיקציות לגיטימיות שעליהן הוא מבסס את האמת של הצדק שלו).[11]

נשמע מוכר? אכן, דרידה, ב"תוקף החוק", מצטט את הסיפא של פיסקה

זו, ומבהיר את חשיבות מילותיו של מונטיין בהצבתן של "הנחות היסוד לפילוסופיה ביקורתית מודרנית, ואפילו ביקורת של האידיאולוגיה המשפטית, קילוף משקעיהם של מבני־העל של החוק, הנחבאים ומשקפים בה בעת את האינטרסים הכלכליים והפוליטיים של הכוחות השליטים בחברה."[12]

האם הרחקנו לכת? כיצד קשור הוויכוח בין דרידה לבין פוקו על מונטיין, דיקרט והשיגעון לדיונו של דרידה, בעזרת מונטיין, במבני העל של החוק? שפע החוטים הפך לפלונטר. דרידה מתיר אותו בשבילנו בעזרת פילוסוף צרפתי אחר, פסקל. הוא מזכיר לנו שפסקל מצטט את מונטיין, בלי להזכירו בשמו, כאשר הוא כותב:

> ... פלוני אומר שהצדק אין כל עצמו אלא סמכותו של המחוקק, אלמוני - תועלתו של הריבון ופלמוני - המנהג שבימינו. ובוודאי הוא זה: על־פי השכל לבדו, שום דבר אינו צודק כשלעצמו, הכל מתערער ברבות הימים. המנהג הוא הקובע את היושר כולו, רק על שום שהוא מקובל; זהו היסוד המסתורי של סמכותו. כל המתחקה על שורשו שם אותו לאל.[13]

היסוד הזה, אותו מכנה דרידה "מיסטי" (וגם "ויטגנשטייני למדי") מצביע לדעתו על חוסר התוחלת - ועל היוהרה - בפנייה אל מעבר לגבולות השיח, אל המקום שבו נעלם האריג כליל. שם נעלמת המשמעות; שם בקשת האמת, הוודאות, ההצדקה, ההיגיון, אבל גם הספקנות והשיגעון, כל אלה חסרי פשר, ממש כמו אדני הצדק והחוק. רגע הכינון של כל אלה,

> לעולם אינו רגע הארוג במרקם ההומוגני של היסטוריה כלשהי, שכן הוא קורע אותו בהחלטה אחת. [...] שום שיח מצדיק אינו יכול ואינו צריך למלא את תפקיד המטא־לשון ביחס לפרפורמטיביות של הלשון המכוננת או של הפרשנות הדומיננטית שלה. כאן נתקל השיח בגבולותיו [...] זו שתיקה הסגורה בתוך המבנה האלים של המעשה המייסד [...] שתיקה זו אינה חיצונית ללשון. במובן זה הייתי מתפתה לפרש, מעבר למתן ביאור גרידא, את מה שמונטיין ופסקל מכנים **היסוד המיסטי של הסמכות**.[14]

והרי לפנינו העתק של טענת דרידה כלפי פוקו, אשר קריאתו בדיקרט שואפת אל אותו רגע של כינון קורע אריגים כאשר הוא מבקש לנתץ את המבנה האלים של המעשה הקרטזיאני המכונן. שתיקת השיגעון סגורה כבר בתוך השיח, סבור דרידה, ואין שחר לניסיונות למללה באיזו טריטוריה דימיונית, ארכאית או חיצונית. רק בתוך השיח עשויה השתיקה, כדברי טאסו, לרשום את מלותינו. דרידה, המגן על דיקרט מפני פוקו, האוחז במונטיין, פונה עכשיו אף הוא למונטיין, כדי לתקוף את בקשת הראשוניות של דיקרט; אבל בכך הוא תוקף, למעשה, את פוקו. לא דיקרט, אלא מונטיין, העמיד את הנחות היסוד

לפילוסופיה הביקורתית המודרנית, והנחות אלה קשורות לגבולותיו של השיח.

החוק במהותו ניתן לדקונסטרוקציה, בין אם משום שהוא מיוסד - כלומר בנוי - על שכבות טקסטואליות שניתן לפרש ולעשות בהן תמורות (וזו ההיסטוריה של החוק - התמורה האפשרית וההכרחית, ולעתים שיפור החוק), ובין אם משום שהיסוד האולטימטיבי שלו אינו מבוסס, מעצם הגדרתו.

במהותו החוק הוא מה שעומד על קו התפר, על סיפו של האירוע, ארוג בהיסטוריה אך טומן בחובו את אפשרות היעלמותה תוך כדי התרחשותה - אפשרות יציקתה לחוק. מהותה של קבלת החוק כרוכה ביחסי התורשה של השפה: מה שנוצר בה כנוהג לשוני בהווה עובר כחוק אל העתיד. כך גם ה"שיגעון". הוא נושא עדות למה שאי אפשר להעיד אותו, אי אפשר לנכס אותו, למלל אותו. הוא עומד על גבול השיח, לא מעבר לו. דבר אינו מצוי מעבר לו. ובדיוק לכן הוא נדון ל"שתיקה הסגורה בתוך המבנה האלים של המעשה המכונן". דרידה מבקש גזירה שווה: כשם שהשיגעון מושתק, כך גם התבוניות שדיקרט שאף אליה. התבוניות אינה ניתנת להכרה משני צידיה, משום שאין לה צדדים כלל. דרידה מבקש לפרק כך את הלוגוצנטריזם הדכאני של התבונה הכתובה, על מנת לנסות ולהעמיד פילוסופיה שתימנע מהסתרת האמת. לכן בדיון שלו בחוק, כמו בדיונו בשיגעון, בהצבעה על אלימותה של המלה בשיח הצדק או במחווה כלפי המשוגע, הוא מצביע על אפוריה כפויה. המרקם ההרמוני של היסטוריה מזמין את הרגע הבא לקרוע בו חלל. פוקו ביקש להציג את החלל הזה כ"דברו" של המשוגע, ולאפשרותה של הצגה כזאת מתנגד דרידה.

ואולם, מבחינת פוקו, כתיבתו הגניאלוגית מצביעה על האופנים בהם ההיסטוריה של השיח התבוני יצרה מחדש שוב ושוב את השיגעון. מטרתה איננה לחשוף את האמת האונטית של הטירוף, כפי שסבור דרידה, אלא להציג את האפיסטמולוגיה ותנאי היסוד של השיח התבוני עצמו, ובכך להפר את ההרמוניה ההיסטורית בה נתון היה עד כה. פוקו חוזר למונטיין משום שהוא מאתר בעמדה הפרה־קרטזיאנית שלו את אפשרותה של מחשבה אשר אינה מוכתבת בידי הדיכוטומיות, המאוחרות יותר, בין תבוני ולא תבוני, שכל וחושים, סובייקט ועולם. עמדתו של מונטיין מבקשת לראות את המחשבה ואת התבוניות כחלק ממכלול בלתי מסווג, לא כהווייה ולא כחומר. פוקו מעריך את העמימות הזו, שכן במבט לאחור, היא מאפשרת את מה שנראה לו מתאים לאונטולוגיה שלו: העמדת ההתגלות החושית והתובנה השכלית ללא היררכיה מטפיזית.

.3

אך להיכן נעלמה הרישא של אותה פיסקה יפה מתוך המסה "להגנת ריימונד דה סבונד", זו הפותחת בפנייה למשורר אפלטון? המסה, כך הטעמנו, מפרקת וממוסמסת את יהירותו של כוח השיפוט התבוני, העצמאי. מונטיין חושף בה את העובדה שאמת שרירותית מוצגת כאמת ודאית. השירה, כידוע, אינה מתהדרת בהשגת אמת ודאית, אך הפילוסופיה שעושה כן עוטה מחלצות מזויפות. אין מרחב הבנה ידוע עומד מאחורי הטיעונים הפילוסופיים, ולכן החוק המבוסס על הפילוסופיה גחמני בדיוק כמו חוק השירה. אחד מטיעוניו של מונטיין נגד השכלתנות הגאה מצביע על הישגיה הדלים.[15] מונטיין מונה את האי־יציבות, האי־ודאות, הצער, הדאגה, השאפתנות, הקנאה, המלחמה, הבגידה והכזבים כמיסים שאנו משלמים תמורת תהילת התבונה ופאר השיפוט. הוא מתאר את רגישות היתר הידועה כמלנכוליה וקושר אותה לשיגעון. בשלהי הרנסנס נכרכה המלנכוליה בשמותיהם של אנשי שם, מדענים ואמנים. בכך היא היוותה מעין עדות לגאונות וגדלות נפש, כפי שאפשר לראות בציורו המפורסם של דירר, "מלנכוליה I" 1(1514), או בסיפורי התקופה על אודות נסיכים ומלכים מלנכוליים. הדיון הפוקויאני אינו מסגיר את העובדה שמבחינה זו, היו השיגעון והמלנכוליה מיוחדים ומודרים לא פחות מאשר בעת החדשה, גם אם הדרה זו היתה "מיוחסת". על כל פנים, בהקשר זה - ולא במסגרת הטלת הספק ברציו עצמו, או ביכולתו להגיע לאמת, ואף לא בהקשר של הענקת יכולות מחשבה למשוגעים ויצירת מקום לתבונה לא־תבונית - מעלה מונטיין את שמו של טורקוואטו טאסו.

ובכן, מיהו טורקוואטו טאסו? המשורר בן סורנטו בילה חלק גדול מנעוריו בחצרות אורבִּינוֹ, רומא וונציה, למד פילוסופיה ושירה בפדואה, שם גם פירסם, ב־1562, את ספרו הראשון "רינאלדו". אז עבר לפרארה, כתב את ה"הגיונות על אמנות השירה", מסות פילוסופיות ביקורתיות, את הדרמה הלירית "אמינטה" ואת יצירתו המוכרת ביותר "ירושלים המשוחררת", פואמה בעלת טונים מטאפיזיים על מסע הצלב הראשון, אשר את הטיוטה שלה חתם ב־1574, בהיותו בן שלושים, כשהוא נערץ ומאושר.[16] ואולם, חברים אשר הצביעו על כך שהפואמה בוגדת בעקרונותיו הפילוסופיים מן ה"הגיונות", סכסוכים בחצר הדוכס, ובעיקר בריאותו המידרדרת, הובילו לאשפוזו הראשון. מלנכוליה, פרנויה והתפרצויות רוגז ודיכאון ליוו אותו מאז, כל חייו. כשאלה החריפו, נאסר בבית החולים סנטה אנה בפרארה. בניגוד לדימוי השגור - זה המקום להיזכר בפוקו ובהיסטוריה שלו - חייו של טאסו בבית המשוגעים היו "מרופדים" יחסית, למרות היותו

כלוא. הוא התכתב עם יוצרים חשובים בארצות אחרות, אירח כמה מהם בחדריו – כך גם את מונטיין, מן הסתם – וכתב לא רק מכתבים ארוכים, עדויות על מצבו הנפשי, אלא גם מסות פילוסופיות ואתיות. את השירה זנח אז כמעט לגמרי. הכליאה הגדולה באה לידי ביטוי בעיקר בהפקעת זכויות היוצר שלו: "ירושלים המשוחררת" פורסמה אז, סוף סוף, ללא רשותו, וזכתה להצלחה מסחררת, עניין שהגביר את חשדנותו ואת פחדיו, מה גם שאת הרווחים על שבע המהדורות גרפו אחרים. קבצים משיריו הליריים נערכו מבלי שיכול היה לחוות את דעתו עליהם. את השנים האחרונות של חייו, לפני מותו והוא בן חמישים־ואחת, העביר בנדודים וסבל. כתביו מאותה תקופה נחשבים חסרי כל ערך. דמותו המיוסרת היוותה מקור השראה ליוצרים רומנטיים רבים: שלי, שאטוברייין, סמואל רוג'רס ואחרים עלו לרגל לפרארה כדי לבקרו בסנטה אנה; גתה הנציח אותו במחזה (1790) וביירון – בפואמה (1817), דוניצטי הקדיש לו אופרה (1833) וליסט – פואמה סימפונית (1849); דלקרואה צייר פעמיים את "טאסו בבית החולים סנטה אנה בפרארה" (1824 ו־1839) ובודלר הקדיש לציורו של דלקרואה שיר (1868). ואן־גוך, בציירו את דוקטור גאשה עוטה הבעה מלנכולית (1890), העמיד לנגד עיניו את דיוקנו של טאסו, כפי שהציגו דלקרואה, כמודל. הגאונות, הייסורים, המלנכוליה: עכשיו אלה כלולים בסימנו של טאסו, כאילו היו אחוזים יחד תמיד. הנה דוגמה לניתוחו של דרידה את המנהג ההופך לחוק, בהקשר היסטורי ותרבותי: טאסו כדימוי הפך ל"חוק" עבור התרבות הרומנטית של המאה ה־19. אף אחד מהיוצרים שהזכרנו לא בדק לאשורו את הקשר בין מצבו הבריאותי של טאסו לבין איכות יצירתו בתקופות חייו השונות. טאסו "התאים" לצורכי ההתפייטות הרומנטית על השראתם האלוהית של אחוזי השיגעון, על הקשר בין מלנכוליה ליצירה, על המידה הטובה של האמנות.

אבל מה לפוקו ולרומנטיקה? האם מונטיין, אף הוא דמות נערצת על הרומנטיקנים, הוא הגשר? נחזור אם כך אל מונטיין, ונמשיך לפענח את כתב הסתרים הצפון מאחורי התווית 'טאסו'. כך שוזר מונטיין את טאסו באריגו:

> מהו שמטיל ברגיל את הנשמה לאי־שפיות, אם לא זריזותה, חדותה, ערנותה – בקיצור, עיקר כוחה? ממה עשוי הטירוף המעודן ביותר, אם לא מן החכמה המעודנת ביותר? כשם שמתוך חברות גדולה נולדת אויבות גדולה ומחלה קטלנית מבריאות גמורה, כך נולדות המאניות הגדולות והפרועות מתהפוכות הנפש הנדירות ומלאות החיות: מה זעיר המעבר מאלה לאלה! בפעולותיו של הלא־שפוי אנחנו רואים כמה מתאים לשיגעון לחבור לפעולות הנמרצות ביותר של נשמתנו. מי אינו יודע מה אפסי הוא המרחק בין השיגעון למעופה מלא התשוקה של הנפש החופשית?.. אפלטון אומר

שנפשות מלנכוליות הן המעולות והממושמעות ביותר; ובדומה לכך, אין מועדות מהן לטירוף.

נפשות לאין ספור נהרסו בדיוק בשל כוחן ועושרן. מה אדיר הוא השינוי אשר חל זה לא מכבר באחד האנשים הגאוניים והשקולים ביותר, אדם שעוצב בידי השירה העתיקה והטהורה, יותר מכל משורר איטלקי אחר מזה שנים רבות - בשל אופייה מלא החיים וחסר המנוחה של נפשו! האין לו סיבה להודות לחיות הרצחנית הזו של נשמתו? לברק שעיוור אותו? לחדות ולדיוק של שכלו, אשר שללו ממנו את השכל? למרדף הזהיר והיסודי אחר המדעים, המרדף שהוליכו אל הטיפשות? לכושר הנדיר בתרגול השכל, אשר הותירו ללא תרגילים וללא שכל? כשראיתי אותו בפרארה במצב אומלל כזה, מנסה לשרוד, לא מודע לעצמו או לעבודותיו, אותן הוציאו לאור לא מתוקנות ולא ערוכות, מול עיניו אך בלי ידיעתו, מה שהרגשתי היה יותר רוגז מאשר חמלה.

מונטיין עומד כאן על הקירבה הגמורה בין השכל במיטבו - הגאונות - לשיגעון. יותר מקירבה: ההליכה אל הקצה, החיות והנועזות המאפיינות את הגאונות, התשוקה אל הדיוק והחדות, אל הביטוי הרציונלי האולטימטיבי, כל אלה מזמנות ממש את הטירוף. אכן, לא רק טאסו, גם אפלטון אינו מופיע כאן - ולכל אורך חיבורו של מונטיין - לחינם. הרי אי אפשר לקרוא את הקטע הזה ולא להיזכר ב"פידרוס", שם מקדים אפלטון את פוקו בציינו כי "גם קובעי השמות מהקדמוניים לא ראו בשיגעון עניין מכוער או מגונה". ומדוע? כי "טובות שאין למעלה מהן מביא לנו השיגעון - אותו שיגעון שאינו אלא מתת אלוהים". אפלטון מונה שתיים מהן בקצרה, ורק אז מגיע לשיגעון יציר המוסות (מוזות): "מי שמגיע את פתחי השירה בלי שיגעון המוסות, ומאמין שיוכל להיעשות משורר הגון מכוחה של אומנות, הלה לא יתקדש בסודה, ושירתו - שירת המיושב בדעתו - תחשך לפני אור שירתם של אחוזי השיגעון."[17]. השיגעון פותח בפני אפלטון את הדיון בנשמה בת־האלמוות וב"מה שמחוץ לשמים". והנה, "שום משורר ממשוררי העולם הזה לא תינה עד כה, ולא יתנה להבא, את המקום שמעל לשמים כפי שמן הראוי לתנותו. והנה כך טיבו... במקום הזה שוכן היש שאין לו לא צבע ולא צורה ואין למששו."[18] כך הגענו, דרך מונטיין, אל המכלול הבלתי מסווג אליו מכוון פוקו! "והנה, כל אותו סיפור," אומר אפלטון, "מסתכם בזה: מי שרואה את היופי שבכאן, וזוכר מתוך כך את האמיתי, כנפיו של זה מתחילות לצמוח, והוא מבקש להניען ולהתרומם, אך איננו יכול. והנה כציפור יביט אל על ויתעלם ממה שלמטה, ומשום כך יגנוהו שהוא נתון במצב של שיגעון; ומכל האמור קודם הוכח לדעת, שהשראה אלוהית זו הרי היא טובה מאין כמוה, לפי מהותה ומוצאה, הן לבעליה הן למי שניתן לו חלק בה."[19]

והרי מונטיין הזהיר אותנו, באותה רישא בה פתח הסעיף הנוכחי: אפלטון אינו אלא משורר, והפילוסופיה איננה דבר זולת שירה מתוחכמת.

כעת דומה ששני הקצוות הללו – מונטיין הרנסנסי ופוקו הפוסט־מודרניסטי – מציעים לנו לשוב לקריאה נוספת ברומנטיקה, אולי אפילו לגלות את טאסו ואת אפלטון ב"ביקורת כוח השיפוט" של קאנט, בשורשי מושג הגאון. האם החיבור הרומנטי של גאוניות מלאת השראה יחד עם מלנכוליה, כמצב נפש השומר על היצירה מפני השפעות זרות־חיצוניות, אינו מקדים את פוקו ומעמיד באור אחר את הוויכוח בינו לבין דרידה, כוויכוח מאוחר אודות מעמדו של האמן ותפקידה של האמנות ביחס לפילוסופיה? פוקו שואף לחרוג אל מעבר לגבולות השיח, אל המקום שבו השיגעון והגאונות קרובים זה לזה ולמושא התשוקה הנעלה ביותר, לאמת שאינה ניתנת להיאמר, בוודאי שלא באמצעי הביטוי העומדים לרשות התבונה. אבל אם כך הדבר, האין פוקו נופל בפח הרומנטי של התשוקה אל הכמוס־תמיד? שהרי מהי תשוקה זו, אם לא הרצון לשלוט בו, או במלים אחרות לתקשר אתו? האין מונטיין המפוכח, הכואב, בדברו על השינוי הזעיר במצבו של טאסו – מגאון למשוגע – מזהיר את פוקו בדיוק מפני הרומנטיקה הזאת?

ודרידה? דרידה מצליח לכתוב חיבור ארוך, עמוק ויפהפה על "פידרוס" מבלי להתייחס כמעט לשיגעון המוזות. מיד אחרי ניתוח סצינת הפתיחה של הדיאלוג, הוא מדלג אל הדיון במושג הכתב ומנתח אותו בדקדקנות ואדיקות.[20] האם זהו מקרה? מובן שלא. ב־1984, שנה לערך לפני מותו מאיידס, חזר פוקו למחלוקת בינו לבין דרידה, בהרצאות שנתן בקולג' דה פרנס. פול אלן מילר, בנתחו את ההרצאות הללו, מבהיר כיצד סונט פוקו בדרידה, שגם במקרה של קריאה באפלטון, ממש כמו בפרשו את ספרו של פוקו עצמו, בחר להתמקד רק בטקסט חלקי – אמנם ביותר משלושה עמודים – ולהתעלם מן המסר המורכב של השלם.

"בית המרקחת של אפלטון" (המתייחס רק לכמה עמודים מתוך החיבור של אפלטון) מעוות את "פידרוס", קובע פוקו, משום שקריאת כל הדיאלוג של אפלטון חושפת את העובדה שאין בו שום קדימות לכתב ביחס לטרום־כתב, למחשבה שבעל־פה.[21] גם כאן, התהום הגדולה הפעורה בין פוקו לדרידה איננה אלא שאלת אפשרותו של הטרום־פילוסופי, או המבט החוץ־פילוסופי, או מן הזווית ההפוכה – שאלת יכולתה של הפילוסופיה להכיל את אחרותה: את השיגעון, את האמנות, את השתיקה, את המוות. עתה מגולמת שאלה זו בניסוח אחר, כשאלת אפשרותה של השלמות בכלל, ושלמותה של היצירה בפרט. מבחינת דרידה, לגיטימי לגמרי להתמקד בשלושה עמודים מתוך ספר עב־כרס;

אין שום בעיה לקרוא פסקאות אחדות מדיאלוג אפלטוני, מבלי להתייחס לדיאלוג ה"שלם". גישתו זו של דרידה אינה מנותקת מעמדתו ביחס לשאלה על אפשרות השלמות; למעשה היא גילום שלה. מעיד על כך דרידה עצמו, במבוא ל"בית המרקחת של אפלטון": "ההכרעה שבכל קריאה מזמנת תמיד הפתעה לאנטומיה או לפיסיולוגיה של ביקורת הסבורה שבידיה שליטה על משחקה, שביכולתה לסקור באחת את כל חוטיה."[22] דרידה אינו מאמין במשמעות הדרישה הזאת, למשש או לסקור את האריג השלם, דרישה המתעלמת מן ההכרעה בכל קריאה. תפישת הביקורת העומדת ביסוד שתי הפרשנויות ה"חלקיות" שלו - מאמרו על פוקו ודיקרט, וחיבורו על "פידרוס" - מודעת לכך ש"הסוואת המארג, אפשר שיידרשו מאות בשנים עד שתיפרם יריעתה."

.4

והרי גם אפלטון עצמו אינו עוצר בשיגעון המוזות. בתחילה הוא ממשיך אל שיגעונן של הנשמות המשתוקקות, האוהבות, אשר השראתן - כך הוא קובע בשם אפרודיטי וארוס - היא הטובה ביותר; אבל מיד אחר כך הוא חוזר בו מן הטוטאליות שאיפיינה את להט נאומו בשבח השיגעון ומזכיר לנו כי "בלבול הדעת", אפשר למצוא בו גם דופי, בצד הטובות "שאין דומה להן". כאן זורחת הדיאלקטיקה. זה הזמן לשוב לראשית הצירים, לרגע הקרטזיאני.

מונטיין הלך לעולמו ארבע שנים לפני לידתו של ממציא הסובייקט, מחולל המודרניזם, דיקרט, אשר בנה "פילוסופיה שלמה ממחשבות צרופות, שאינן שאולות מן האמונה או הניסיון, כפי שנדרש מאז מכל פילוסופיה אמיתית... לו מגיע הכבוד, לייסד את האוטונומיה של הפילוסופיה; היא לא היתה עוד צריכה להתחנן אצל התיאולוגיה על הרשות לחשוב." כך תיאר את דיקרט היינה, ב־1852.[23] צרפת, כך מעיר היינה האירוני, "הרעשנית, ההומה, הפטפטנית, לא היתה מעולם קרקע מתאימה לפילוסופיה, וזו אולי אף פעם לא תצמח בה, כך הרגיש דיקרט, ועבר להולנד... רק שם יכול היה לשקוע עמוק כל־כך במעמקי החשיבה, עד שתפס אותה בקרקעית תודעתו העצמית, ובאמצעות המחשבה אימת את קיום התודעה העצמית במשפט המפורסם: Cogito, ergo sum." בדיוק סביב הקוגיטו הזה צומח, כזכור, הוויכוח הצרפתי כל כך שלפנינו. האם האני החושב, בקרקעית תודעתו העצמית, יכול להיות משוגע? האם באפשרותו להכיר בעצמו כמשוגע? בעמודים המתורגמים כאן טוען פוקו שעבור דיקרט, "אני החושב, אני אינני יכול להיות משוגע"; "השיגעון מודר על־ידי הסובייקט המטיל ספק. ממש כשם שעוד מעט יסולק זה שאינו חושב, זה שאינו קיים."

זוהי, על־פי פוקו, ההדרה שמחוללת את המודרניות; כינונה של המחשבה המודרנית מתאפשר בזכות הדיכוטומיה, אשרור הסובייקט והדרת האחרות. דרידה, כאמור, כופר בתיאור הזה.

צודק פוקו, כך סבור דרידה, בטענתו כי "המטורפים שמוחם מבולבל ומעונן" לא מאיימים על שפיותו של דיקרט. האיום עמוק ועקבי יותר, ומופיע במסכת הגיגיו של דיקרט בדמותו של השד הנכלולי, "איזה מלאך רע שהוא גם ערום ורמאי, גם בעל יכולת, ושהוא משתמש בכל התחבולות שבידו כדי להתעותני".[24] כל מה שהוטל בספק עד אליו – כולל ההשערה שאני חולם – היה לא הרבה יותר ממשחק מקדים פשוט, טבעי, יומיומי, מסבר את האוזן. ואולם, כאשר אנחנו מגיעים, בעזרת השד הנכלולי, ל"שלב הספק הפילוסופי, המטאפיזי והביקורתי הטהור,"[25] לשלב בו מבקשת הפילוסופיה להכריז על אי־תלותה בתיאולוגיה, מאיימת התבונה להפוך באמת לעפר ואפר. השיגעון, אם כן, לא רק שלא הודר בידי דיקרט, אלא התגלה כסוכן סמוי, המכרסם כתולעת בתוך המחשבה המערבית המודרנית: את השד הנכלולי אי אפשר להכחיד, מכיוון שמקורו הוא הספק הרציונלי עצמו. בתוך התבונה עשויים ההיגיון והשיגעון חוט אחד.

חוט אחד הוא חוט אחד. ממש כשם שהשיגעון אינו מלופף סביב החוט של ההיגיון, אלא הוא חלק ממנו, אין השיגעון יכול להדיר את ההיגיון: כל שיח, גם שיח מטורף, נושא בחובו את הנורמליות. כך סבור דרידה. ובלהט הוויכוח הוא שוכח כי עמודים ספורים לאחר הצהרת הקוגיטו ב"על המתודה", מספק לו דיקרט ראיה מסייעת, במסגרת העמדתה של דיכוטומיה אחרת. ההנגדה בין ההיגיון האנושי לשיגעון האנושי מחווירה לעומת ההנגדה בין האדם לחיה – הנגדה חיונית מאין כמוה לדיקרט:

> כי דבר ראוי לתשומת־לב רבה הוא שאין לך בני־אדם – בלא להוציא מן הכלל אף את המטורפים – מטומטמים כל־כך וטיפשים כל־כך, שלא יהיו מוכשרים לצרף יחד מלים שונות, ולסדר מהן מאמר שבו יביעו את מחשבותיהם; ולעומת זה, אין לך בעל־חי אחר, כל־כמה שיהא שלם ומחונן מטבעו, שיוכל לעשות דבר כזה.[26]

הלשון, הלשון. אין שתיקה, לא שתיקה גמורה. גם לא למטורף. ועם זאת, "באופן פרדוקסלי", ממשיך דרידה לדקור, "מה שאני אומר כאן הוא לגמרי פוקויאני."[27] השיגעון כ"העדר יצירה", בלשונו של פוקו, השיגעון הזה מחויב, מצד אחד, לשתיקה, אבל מצד שני הוא מהווה את גבולה של העבודה, את גבול השיח: ההיעדרות אינה יכולה להיות מיוצגת בשיח, אבל היא נפערת בתוכו. פוקו עצמו, בניסיונו לייצג את המשוגע, להביאו לדיון, חוזר לתוך הלוגוס, כך מבליע דרידה.

האם פוקו מכחיש? לא בדיוק, בין היתר משום שהוא מבקש להחזיר את דרידה מפסגות המטאפיזיקה אל התנאים ההיסטוריים הקונקרטיים, אל השאלה הפוליטית. פוקו מצביע על מסורת המחשבה, שתחילתה בדיקרט, כעל זו שיצרה את המסגרת ההגיונית אשר רק מתוכה אפשר לחשוב את האמת, ושרק דרכה יכול החושב להכיר את עצמו כ"סובייקט" חושב, ובכך להדיר כל אמת שאינה בנויה־מראש בהיגיון אליו מוכפפת המחשבה. בדיוק משום כך אין דיקרט יכול להניח "ברצינות" כי הוא משוגע, וכי סובייקט יכול להיות משוגע: הוא מפריד בחדות – ממש כמו פוקו עצמו, ובניגוד לדרידה – בין השיח הפילוסופי לזה החברתי. במאמר התשובה שלו, "גופי, נייר זה, אש זו", מונה פוקו אחד לאחד את כשלי הקריאה של דרידה בטקסט הקרטזיאני, ומטרתו אחת: כיצד זה ייתכן שקורא רגיש כמו דרידה, קשוב כל־כך לטקסטים, לוקה בכשלים כאלה? אין זה מקרה, טוען פוקו, וממיר את הטון האירוני, המחויך, בלעג גלוי ומר. דרידה הוא הנציג העילאי של המסורת, המצמצמת פרקטיקות של שיח לעקבות טקסטואליים, זו המתענגת על הפילוסופיה אך נמנעת מלהציבה בתוך שדה הכוח הממשי. ולא בכדי:

> לא אטען כי מה שחבוי כאן, בתוך ה"טקסטואליזציה" הזאת של פרקטיקות השיח, הוא מטאפיזיקה; המטאפיזיקה בה"א הידיעה או הסגירה [cloture] שלה. אלך הרבה יותר רחוק: אומר כי מה שאפשר לראות כאן בבירור הוא פדגוגיה קטנה, קבועה היטב מן הבחינה ההיסטורית. פדגוגיה, המורה לתלמיד שאין דבר מחוץ לטקסט, ושבתוכו, בתוך סדקיו, רווחיו ושתיקותיו שרויה שארית המקור; ושעל־כן אין שום הכרח לחפש במקומות נוספים, אלא כאן – לא במלים, כמובן, אלא במלים־תחת־מחיקה, בסבכה [grille] שלהן – נאמר "מובן ההווייה". פדגוגיה הנותנת, בניגוד לכך, לקולו של האדון, המורה, את השליטה ללא מצרים, המאפשרת לו לחזור על הטקסט עד בלי די.[28]

שורש הוויכוח, שהפך לקרב בין "המורה" ל"תלמידו", יכול להיתפשׂ עתה כשאלה על מהות הממשי, כיצד הוא ניתן, כיצד יש לגשת אליו, כיצד לא לחמוק ממנו – לא לעבר המטאפיסיקה ולא אל המטאפורה.[29] דרידה מרמז על כך שפוקו מתרחק מן הממשי וזולג לעבר רומנטיקה אנטי־קונקרטית, מטאפורית. בהשתמשו בטאסו כבדימוי, ממש כמו במאה התשע־עשרה, הוא מדובב את השותק ומדבר בשם המשורר המשוגע – למרות (ובעצם בשל) רצונו העז לכבד את שתיקת האחרות. פוקו מאשים את דרידה במחיקת הממשי, הנובעת מרצונו לכבוש אותו, להשתלט על כולו – רצון שמקורו באדנותה האימפריאליסטית של המטאפיסיקה המערבית, המשרתת היטב את היררכיית הכוח האקדמית. (והיינה ה"מרקסיסט", המחייך בספקנות כלפי אפשרותה של פילוסופיה צרפתית, מה

היה הוא אומר על המאבק ה"פטפטני" הזה?)

בהקשר זה מעניינת העובדה שגם פוקו וגם דרידה כתבו בהערכה עצומה על משוגע קונקרטי בן ימינו: אנטונן ארטו (1896־1948). ארטו, שאושפז בגלל מחלת נפש בין השנים 1937 ל־1946, מהווה בשביל שניהם דוגמא לזה המצליח לחשוב בהיותו משוגע, זה המסמן גבול, ומצביע על הפריכות והדינמיות של כל גבול: בין התבונה לשיגעון, בין הפילוסופיה לשירה, בין המטאפיסיקה לממשות. ארטו איננו "משורר משוגע" כמו טאסו, ואן גוך או גויה; הוא פילוסוף משוגע שאת עבודתו קוראים שני הפילוסופים ועליה הם מגיבים כאל אתגר המטשטש, משגע ופורע את מחשבתם שלהם, "בגבולה". פוקו מסרב לקרוא את יצירתו של ארטו כביטוי לאחרותו - אלא רק כביטוי לשיטת השיגעון שלו. ואילו דרידה מציב את ארטו על ספו של שער היציאה מן המודרניזם, כמי שמחשבתו שבויה, מצד אחד, בדיכוטומיות המסורתיות (כגון התהוות והווייה, דינאמיות וסטטיות, הצגה וייצוג), ומצד שני קוראת עליהן תגר.

.5

שלוש שנים לאחר פרסום התגובה על ביקורתו של דרידה, בראשית 1975, הרצה פוקו בקולג' דה פראנס. בהרצאות אלו הכיר פוקו בדמיון במעמדם של השיגעון והחלום - בהיסטוריה המודרנית הקונקרטית, אם גם לא כְּמה שהתקיים בתוך טיעונו הספקני של דיקרט. על־פי תיעודו המפורט של פוקו, השיגעון הפך באופן רשמי למחלה במאה התשע־עשרה, עם עליית הפסיכיאטריה ודרישת מערכת המשפט לחוות־דעת מומחה לצורך חוקי העונשין. הפסיכיאטר המומחה הוא שאמור לסווג בביטחה דיכוטומית את המקרים המובאים לפניו, ולהבחין "בין מחלה לאחריות, בין סיבתיות פתולוגית לחירותו של הסובייקט המשפטי, בין תראפיה לעונש, בין תרופה לענישה, בין בית חולים לבית סוהר."[30] "מערכת הצדק" גורסת כי עליה לשמוט מידיה את המשוגע, לסלקו מתחום שיפוטה. אך מיהו המשוגע? "משוגע הוא אדם אשר אצלו התיחום, יחסי הגומלין או ההיררכיה בין הרצוני ללא־רצוני מעורערים."[31] "כתוצאה מכך," ממשיך פוקו, "ציר החקירה הפסיכיאטרית אינו מכוון עוד בהתאם לצורותיה הלוגיות של המחשבה." שיח האמת מודח לטובת שיח הסובב סביב שאלות על רצוניות, אוטומטיות ואינסטינקטיביות. היפוך אפיסטמולוגי זה כרוך, היסטורית ומושגית, בהדבקתו של השיגעון לחלום, בתפישת המשוגע כדומה למי שנתון במצב של חלום. על־פי התפישה החדשה, מה שמאפיין את החולם איננו טעותו ביחס לאמת, אלא העובדה כי הוא אינו אדון לרצונו, כי הוא נתון לשליטתם הבלעדית

של תהליכים לא־רצוניים. במלים אחרות, הזהות במעמדם של החלום ושל השיגעון מופיעה בעת המודרנית, רק כאשר המניע האפיסטמולוגי של דיקרט מוחלף במניע משפטי־פוליטי. במצב כזה נפתח פתח להשתלטותה הטוטלית של הפסיכיאטריה, קובע פוקו, משום שאוטומטיות מצויה, לפחות בכוח אם לא בפועל, בכל מקום. אין היא מאפיינת רק אחרות, מוזרות, שיגעון, הזיות וטירוף־חושים. מן הרגע שנעלם העניין ביחס לאמת, נפתח בפני הפסיכיאטריה העולם כולו, כל צורות ההתנהגות. "תודות לסילוק מעמדו המועדף של השיגעון, או האשליה בדבר מעמדו המועדף של השיגעון... אין עוד צורת התנהגות אנושית אשר לא עומדת, בדרך כזו או אחרת, בפני חקירה פסיכיאטרית."[32] בשלב זה נמחק הפער בין השיגעון ליתר צורות ההתנהגות האנושיות, ובכך גם נסגר מעגל במחשבתו של פוקו. במקום שנעלמות הדיכוטומיות, מפציעה האופציה של דרידה, גם אם היא מוכחשת.

שנים מאוחר יותר, ב־1991, חזר גם דרידה למחלוקת עם פוקו. גם הוא עשה זאת דרך דיון בהיסטוריה של הפסיכולוגיה, אלא שחזרתו שלו מפורשת. במאמר "עשיית צדק עם פרויד: ההיסטוריה של השיגעון בעידן הפסיכואנליזה"[33] – המחווה לפוקו מתנוססת כבר בכותרת – הציב דרידה את השתיקה ואת המחשבה על העדר היצירה, על השיגעון, כחלק מהגיונה העמוק של הפסיכואנליזה הפרוידיאנית. הפעם מוצבים אלה כמוליכים את הפסיכואנליזה לאַפּוֹרְיָה. מכאן יכול דרידה לסלול את דרכו חזרה אל הגיונה של המטאפיזיקה בכלל ולזו של דיקרט בפרט. מה שניצב הפעם מעבר לגבול הדיבור איננו השיגעון, אלא המוות. המאמר נחתם בשתיקה, שתיקתו של המורה המת פוקו. השתיקה אותה מֵזמן דרידה, האפּוֹרְיָה שהוא מבקש להכיל במחשבתו על הפסיכואנליזה, משמשת כהודאה בכך שפוקו מסרב להסתלק ממחשבתו – אשר כמו השיגעון, כמו השד הנכלולי, כך גם המחשבה הפילוסופית הפוקואנית אינה יכולה להיכחד. עליה להופיע – ולו גם כשתיקה רועמת – בתוך הפילוסופיה של דרידה, משום שהיא נובעת מאותו מקור עצמו.

פתחנו בטענה שהמחלוקת בין דרידה לפוקו חושפת את המזג השונה של שני הפילוסופים, את ההבדלים היסודיים ביניהם, ולמעשה, מציבה זו מול זו שתי צורות מחשבה פרדיגמטיות. אנחנו מקווים כי עתה ברור שטענה זו, למרות נכונותה, גם מוליכה שולל. סיפורי הבדים מובילים, בראש ובראשונה, להבנה כי המחשבה הדיכוטומית – מי צודק: פוקו או דרידה? – אמנם נושאת איזו אמת מפתה, אך זו מתעתעת, מוגבלת, מולידה כל מיני שדים נכלוליים. בעוד

פרימה ראשונית הצביעה על פוקו החוץ־פילוסופי כממשיכו של מונטיין ועל דרידה המטאפיסי כמגינו של דיקרט, נוכחנו כי החוטים מצטלבים: עמדת היסוד האנטי־דיכוטומית של מונטיין ודרידה דוחה את השבר האפיסטמולוגי, המקובל על דיקרט ופוקו. אצל שני הראשונים נבלעת האחרות הניצבת על הסף תוך שהיא דוחקת תמיד איזה גבול, אשר דבר אין מאחוריו. האחרות נבלעת, אך מירקם ההיגיון, בתוכו היא נספגת, משתנה עם בליעתה. פוקו, המתיימר לכתוב את ה"ארכיאולוגיה של השתיקה" - של השיגעון - זקוק לדיכוטומיה הקרטזיאנית על מנת לאושש את סגירתה של הרוח האירופית ב"הגיונות", ובעצם, בהיגיון האחד המוביל אותה. מטרתו היא לאפשר לבעלי הגיונות אחרים לדבר - בשפתם, כרצונם. המשוגע שלו מצליח לערער את המציאות משום שהוא בוחר בהדרה: הוא מסרב להשתתף באירוע העולמי של המודרניות ותובע להכיר בייחודיותו, השונה כל כך מן האוניברסליות של הקוגיטו הקרטזיאני. אבל עד כמה מחויב החזון הפוליטי הזה לתפישת העולם הרומנטית? עד כמה, דווקא בשם הממשות, שולטת בחזון הזה המטאפורה? גם הסוגיה הזאת, ניסינו לרמוז, אינה קלה להתרה. סימנו של טאסו - עם תיווכם של מונטיין ושל פוקו ובלעדיו - ממחיש את הדיאלקטיקה, ושמא האפוריה, הנדרשת כאן. לעומת הוויכוח שהתנהל בשנות השישים והשבעים של המאה שעברה, אנחנו מבקשים לעמוד על אי יכולתנו להפר - לפרום - את חוקיהם של כל הפילוסופים הטווים, אשר עיצבו את שפת המחשבה שלנו. היום, יותר מתמיד, יש בכוחנו להימנע מהענקת עדיפות־מראש לחוק כזה או אחר. טעותם של פוקו ושל דרידה כאחד היתה, בסופו של דבר, קבלת הדיכוטומיה פוקו־דרידה, תוך התכחשות לעובדה שכל אחד מצדדיה הפך לשד הנכלולי של זולתו, לאובסיה המוכחשת שלו, העולה תמיד מתוך הגותו, מאיימת עליה, פורעת בה פריעה. קבלת האופן שבו שזורים זה בזה אפלטון וטאסו, מונטיין ודיקרט, פוקו ודרידה כנתון, כחוק, איננה בשום פנים הצעה לקבלה לא ביקורתית של אוסף עמדות סותרות, רק משום שמישהו הגה אותן; היא התרעה מפני קהות.

> כל גליל שהורדתי מאותם גלילי אריגים - אותן פנינים יקרות המציאות - פרשתי לרווחה על הרצפה, מתבונן בו מרחוק, סובב ובוחן אותו מכל זווית שנפל עליו האור, כמעט בוכה מאושר ומפליאה, בטרם אהין לגשת למשש אותו... ואז הייתי מתפשט, ומתעטף בבד לכל הלילה... הייתי מריח אותו, ושומע מתוכו את רשרושו. מצמיד אותו אל עורי ומשחזר את זיכרון העבר שלו. כמו חזרתי וקראתי את זכר עברו מתוך עמקי תכונותיו ומרכיביו, עמוד אחר עמוד, מלה אחר מלה, אות אחר אות. (הודא ברכאת, "החורש במים")[34].

1 Michel Foucault, *Histoire de la folie a l'âge classique suivi de mon corps*, ce papier, ce feu, et la folie, l'absence de l'œuvre, Paris: Gallimard, 1972.
"תולדות השיגעון בעידן התבונה", תרגם אהרון אמיר, כתר, 1986. ממש לאחרונה פורסם באנגלית תרגום אנגלי של המהדורה המלאה:
Michel, Foucault, *History of Madness*, Trans. By J. Murphy and J. Khalfa, London and New York: Routledge, 2006.

2 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness", *in Writing and Difference*, Trans. Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1978, pp. 31–63. (זהו נוסח שונה אך במעט מן ההרצאה)

3 רנה דיקרט, "הגיונות על הפילוסופיה הראשונית", תרגם יוסף אור, ירושלים: מאגנס, תשל"ו, עמ' 20.

4 הניסוח המפורסם הזה לקוח דווקא מספרו של דיקרט, "על המתודה". תרגם יוסף אור, ירושלים: מאגנס, תשל"ה, עמ' 39.

5 Michel Foucault, "Mon corps, ce papier, ce feu", dans *Histoire de la folie a l'âge classique*, pp. 583–603.

6 בשאלות, כיצד אפשר להקשיב לשיגעון המושתק, ואם אפשר להשתחרר משפתן של הפסיכואנליזה, הפסיכולוגיה והרפואה, המסוגלות לטפל רק במה שהמדע הכשיר מראש כאובייקט "בר טיפול", איננו דנים במאמר. שאלות אלה זכו לדיון המשך מרתק. ז'אן פרנסואה ליוטאר (Lyotard), למשל, מראה עד כמה חורגות השאלות משיח השיגעון־תבוניות של פוקו, משום שהן מהוות רק היבט אחד של שאלת ה"דִיפֶרֶנְד" (Différend), העוסקת באי היכולת לשמוע את מי שאינו יכול להופיע בשפה אותה אנחנו מוכנים לקבל כקומוניקציה רציונלית. מבחינת ליוטאר, הדיפרנד נוכח ביחס לכל חריג מושתק, החל בבן התרבות הזרה, ה"פרימיטיבית", וכלה בחיה, אך בעיקר ביחס לאוד העשן, קורבן המשרפות, שעדותו אינה יכולה להישמע. ראו:
Lyotard, Jean-François, *La Différend*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1982

7 E'l silentio ancor suole / Haver prieghi e parole

8 מישל דה מונטיין, המסות, ספר ראשון, תרגמה אביבה ברק (הומי), תל אביב: שוקן, 2007.

9 מונטיין, שם, עמ' 223.

10 Montaigne, "Apologie de Raymond de Sebonde", *Essais*, Livre II, Ch. XII מופיע באתר: http://www.bribes.org/trismegiste/es2ch12a.htm

11 התרגום מן המסה "להגנת ריימונד דה סבונד" שלנו. השורות האחרונות בפיסקה זו לקוחות מתרגומה של הילה קרס לתוקף החוק של דרידה. ראו הערה 12.

12 ז'אק, דרידה, "תוקף החוק", תרגמה הילה קרס, תל־אביב: רסלינג, 2007, עמ' 67־66.

13 שם, עמ' 65.

14 שם, עמ' 68־67.

15 אין הכוונה בכך לפקפוק בהישגיו הטכנולוגיים של המדע, אלא לגימודם מן הבחינה האקסיסטנציאלית. אפשר שזרע הביקורת המוסרית את המדע, על הישגיו המפוארים והמכוערים, טמון אף הוא כאן.

16 מעט מכל זה ניתן בתרגום לעברית. ראו: טורקואטו טסו, "ירושלים המשוחררת", תרגום יוסף האובן (נבו), תל אביב: ירון גולן, 1997.

17 אפלטון, "פידרוס", תרגם י. ליבס, תל־אביב: שוקן, 1975, עמ' 376־375.

18 שם, עמ' 379.

19 שם, עמ' 382.

20 "בית המרקחת של אפלטון", תרגם משה רון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002.

21 Miller, Paul-Allen, "The Art of Self-Fashioning, or Foucault on Plato and Derrida", *Foucault Studies*, No 2, May, 2005, pp. 54-74.

22 "בית המרקחת של אפלטון", עמ' 18.

23 היינריך היינה, "לתולדות הדת והפילוסופיה בגרמניה", תרגם יהודה אילוני, "כתבים נבחרים", תל אביב: הוצאת רשפים, 1997, כרך ב', עמ' 162. עמדתו של היינה ביחס לדיקרט תובן היטב על רקע חיבורו "האסכולה הרומנטית" (1836), בו הוא משלח את לשונו החריפה בין היתר באחים שלגל, "מנהליה" הפטריוטיים של "האסכולה העממית־גרמנית־נוצרית־רומנטית", המשוללים "קרקע מוצקה של פילוסופיה, של שיטה פילוסופית" ("האסכולה הרומנטית", שם, עמ' 138).

24 דיקרט, "הגיונות", עמ' 38.

25 דרידה, "Cogito and the History of Madness", עמ' 52.

26 דיקרט, "על המתודה", עמ' 69. ואולי דרידה יודע היטב מדוע אין הוא פונה לטקסט הזה לעזרה, שהרי מוסתרת בין קפליו חרב פיפיות: במקום שהוא עוזר לדרידה "להרוויח" את המטורף, הוא מדיר את החיה. בניגוד לדיקרט הדיכוטומיסט, דרידה סולד מהדרה כזו, ובכך - גם בכך - הוא קרוב מאד לגישתו של מונטיין. בכלל, מעניין להתחקות אחר הדרך בה שוזר דרידה בתוך הגותו את תובנותיו של מונטיין, כפי שרמזנו גם לעיל. אבל הנול - הנול הוא קרטזיאני.

27 דרידה, שם, עמ' 54.

28 פוקו, 1972, עמ' 602.

29 והרי שני הווקטורים האלה מתכנסים לאחד; או כך לפחות טוען דרידה במאמרו המפורסם "מיתולוגיה לבנה". המאמר מופיע בספרו *Marges de la Philosophie* מ־1972.

30 Michel Foucault, *Abnormal*, Translated by Graham Burchell, New York: Picador, 2003, p.32.

31 שם, עמ' 157.

32 שם, עמ' 160.

33 Derrida, Jacques, "To do Justice to Freud: The History of Madness in the Age of Psychoanalysis", *Critical Inquiry, 20*, Winter 1994, pp. 227-266.

34 תרגום רנה פלסר, תל אביב: אנדלוס, 2006.

נוית בראל

שני שירים

בְּרָכָה

רַק דְּבָרִים טוֹבִים. אִחוּלֵי נָחָשׁ שֶׁאַתְּ מְגַלְגֶּלֶת בְּלָשׁוֹן קַלָּה
מְסוֹבֶבֶת אוֹתִי, רְפוּיָה, שֶׁכָּכָה יִהְיֶה לִי טוֹב.
הָעַיִן רָעָה שֶׁלָּךְ מַרְקִידָה אֶת הַקִּירוֹת. עֵין
חַשְׁמַל מִתּוֹךְ הָאֵשׁ. בַּחֶדֶר הַזֶּה יָבוֹא סוֹף הָעוֹלָם.
אֲנִי עוֹד אֶשְׁמַע מִמֵּךְ. לֹא אֶמָּלֵט. בְּרַעַשׁ גָּדוֹל
יֵהָרְסוּ הָרִים, יִפְּלוּ הַמַּדְרֵגוֹת, כָּל חוֹמָה
לָאָרֶץ תִּפֹּל.

הסיפור הזה

אַתְּ מְכַוֶּנֶת אֶל מַשֶּׁהוּ בַּמַּבָּט. לֹא בָּרוּר. אֶל הָרֹאשׁ שֶׁלִּי
הַגָּלוּי, שֶׁמַּחְזִיר אֶת הַשֶּׁמֶשׁ וְאֶת הָעֵנְיָן הַפְּרָטִי שֶׁלָּךְ בּוֹ אוּלַי. בּוֹאִי
תִּגְנְבִי אֶת הָאוֹר הַזֶּה. דַּבְּרִי. אָבְדָה לָךְ הַלָּשׁוֹן?
אוּלַי אֶל הַמֵּצַח. חוֹתַם הַכִּבְשָׁה הַשְּׁחֹרָה שֶׁל שְׁתֵּינוּ.
אַתְּ מַרְגִּישָׁה שֶׁמִּשְׁתּוֹלֵל בְּתוֹךְ הַמֵּעַיִם
בַּמְּקוֹמוֹת הַפְּעוּרִים? הַצִּפּוֹר יְכוֹלָה לָשִׁיר
אֲבָל הִיא שְׁקֵטָה. אֲנָשִׁים הִתְפַּלְּלוּ לְגֶשֶׁם גָּדוֹל
לֹא לַטִּפְטוּף הֶעָלוּב הַזֶּה.

עירית כץ

שקופה

הַטַחַב מִתְפַּשֵּׁט בַּסְּפָרִים
מִתְרוֹצֵץ בֵּין אוֹתִיּוֹת כְּמוֹ
עֵינַיִם, אַתָּה נִגָּשׁ אֶל הַמַּדָּף
עוֹבֵר עַל הַשֵּׁמוֹת אוּלַי
כְּרִיכָה רַכָּה בְּרֵיחַ דְּפוּס כְּבָר
מְבַשֶּׁמֶת אֶת הַבַּיִת. כְּשֶׁתַּרְטִיב
אֶת הָאֶצְבַּע בְּרֹק, לִפְנֵי שֶׁתַּהֲפֹךְ
אֶת הַדַּף, אוֹפִיעַ מוּלְךָ שְׁקוּפָה
דְּהוּיָה, נִרְדֶּפֶת כְּמוֹ מִלָּה
תָּמִיד אֶפְשָׁר לַחְזֹר, לִכְתֹּב
פִּתְקָה, לִבְחֹר צִטּוּט
אוֹ לְכַסּוֹת אָבָק
לִשְׁכֹּחַ בַּלַּחוּת

טל ניצן

הסהרורית

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

פַּעַם הִתְדַּפְּקָה דַּאֲגַת אִמִּי וְאָבִי
עַל הַקִּירוֹת, סִמְּנָה אֶת הַקָּצֶה
שֶׁאַחֲרָיו אֶפֹּל. עַכְשָׁו
כְּשֶׁהַכֹּל מִשְׁתַּתֵּק

נִשְׁמָע הַחַשְׁמַל
טָס וְצוֹעֵק בַּצִּנּוֹרוֹת.

למשל

הָיִיתִי כּוֹבֶשֶׁת אֶת פָּנַי בֵּין שָׁדָיו שֶׁל
לוֹחֵם הַסּוֹמוֹ. הָיִיתִי נֶחְבֵּאת
בֵּין עֲמָקָיו וְהַרְרָיו.
וְהוּא הָיָה אוֹסֵף אוֹתִי בְּלֹא אַהֲבָה וּלְפִיכָךְ
בְּלֹא הַכְּאָבָה. לֹא בַּהֲבָנָה וְלֹא בְּהִפּוּכָהּ
שֶׁל הֲבָנָה.
וְלֹא הָיָה שׁוֹתֶה מִלִּים מִפִּי
מַכְפִּיל אֶת נְשִׁימוֹתַי
רוֹאֶה בִּי פָּנִים כָּאֵלֶּה אוֹ אֲחֵרוֹת –
הָיָה בְּקֹשִׁי חָשׁ שֶׁבָּאתִי בִּבְשָׂרוֹ.

אלפרד דֶבְּלִין

ברלין, אלכסנדרפלאץ

שני קטעים מתוך הרומן

כאן בהתחלה עוזב פרנץ ביברקופף את בית־הסוהר טגל, שחיי ההבל הקודמים שלו הובילוהו אליו. הוא מתקשה למצוא שוב את מקומו בברלין, אבל לבסוף הוא מצליח בכל זאת, והוא שמח על כך, ומעכשיו הוא נשבע להיות אדם הגון.

בקו 41 העירה

הוא עמד לפני שער בית הסוהר טגל והיה חופשי. אתמול עוד ניכש בחלקת תפוחי האדמה עם האחרים, בבגדי אסיר, עכשיו יצא במעיל קיץ צהוב, הם שם מנכשים, הוא חופשי. הוא הניח לחשמלית אחרי חשמלית לעבור על פניו, נלחץ בגבו אל החומה האדומה ולא זז. שומר השער עבר לידו פעמים אחדות, הראה לו את הרכבת שלו, הוא לא זז. הרגע הנורא הגיע [נורא, פרנץ, למה נורא?], ארבע השנים חלפו. שערי הברזל השחורים, שכבר שנה הוא מסתכל בהם בבחילה גוברת [בחילה, למה בחילה], נסגרו מאחוריו. שוב הוציאו אותו החוצה. בפנים ישבו האחרים, ניסרו, מרחו לכה, מיינו, הדביקו, היו להם עוד שנתיים, עוד חמש. הוא עמד בתחנה.

העונש מתחיל.

הוא התנער, בלע את רוקו. הוא דרך לעצמו על הרגל. אחר כך לקח תנופה והתיישב בחשמלית. ממש בין האנשים. זזים. בהתחלה זה כמו אצל רופא שיניים, כשהוא תופס את השורש בצבת ומושך, הכאב גובר, הראש עומד להתפוצץ. הוא סובב את ראשו לאחור אל החומה האדומה, אבל החשמלית דהרה איתו הלאה על הפסים ורק ראשו עוד פנה לעבר בית הסוהר. הקרון עשה פנייה, עצים, בתים הפרידו עכשיו ביניהם. רחובות הומים צצו לקראתם, זֶשטראסה, אנשים עלו וירדו. משהו זעק בתוכו באימה: זהירות, זהירות, זה מתחיל. קצה

אפו קפא, המולה הכתה בלחיו. "חדשות הצהריים", "ברלינר צייטונג", "נוֹיסטֶה אילוּסטרירטֶה", "פּוּנקשטוּנדֶה נוי", "עוד מישהו משלם?" השוטרים לובשים עכשיו מדים כחולים. הוא ירד מן הקרון בלי שישגיחו בו, הנה הוא בין אנשים. אז מה קרה? כלום. ראש זקוף, חזיר מורעב שכמותך, קח את עצמך בידיים, או שתחטוף את האגרוף שלי בפרצוף. מהומה, איזו מהומה. איך שהכול מתנועע. המוח שלי ממש לא משומן, הוא כבר התייבש לגמרי. מה זה כל זה. חנויות נעליים, חנויות כובעים, נורות, מסבאות. אנשים צריכים נעליים, לא, אם הם מתרוצצים כל כך הרבה, גם לנו היתה סנדלריה, אם לא איכפת לך. מאה חלונות ראווה מצוחצחים, אז מה, שיבריקו להם, הם לא יפחידו אותך, הרי אתה יכול לנפץ אותם לרסיסים, מה קורה לך, הם פשוט מצוחצחים. ברוֶנטאלֶרפּלאץ הרימו את המדרכה, הוא צעד עם כל האחרים על לוחות עץ. מתערבים בין האחרים, והכול מסתדר, בחור, ככה לא תרגיש כלום. בחלונות הראווה עומדות בובות בחליפות, במעילים, בחצאיות, בגרביים, בנעליים. בחוץ הכול מתנועע, אבל - בפנים - אין שום דבר! זה - לא - חי! יש פרצופים צוהלים, הם צוחקים, הם מחכים על אי התנועה מול אשינגר בזוגות או בשלשות, מעשנים סיגריות, מדפדפים בעיתונים. עומדים להם ככה כמו פנסי רחוב - ומדי רגע מתאבנים יותר ויותר. ממש מתאימים לבתים, הכול לבן, הכול עץ.

פחד תקף אותו כשהלך במורד רוֶנטאלרשטראסה ובמסבאה קטנה ישבו גבר ואשה ממש ליד החלון: הם מזגו לעצמם בירה מקנקנים ישר לגרון, כן, אז מה, אז הם שתו, היו להם מזלגות והם שיפדו חתיכות בשר לפה, ואחר כך הם שלפו את המזלגות מהפה ולא שתתו דם. אוי, עווית כיווצה את בטנו, אני לא מסוגל להיפטר מזה, לאן ללכת? והתשובה היתה: העונש.

לחזור הוא לא יכול, החשמלית הביאה אותו רחוק מדי, שחררו אותו מבית הסוהר ועכשיו הוא צריך להיכנס לכאן, עוד יותר עמוק לכאן.

את זה אני יודע, נאנח בלבו, שאני מוכרח להיכנס לכאן וששחררו אותי מבית הסוהר. הרי היו מוכרחים לשחרר אותי, ריציתי את העונש, יש סדר, הפקיד ממלא את חובתו. ואני גם נכנס, אבל אני לא רוצה, אלוהים, אני לא יכול.

הוא השתרך לאורך רוֶנטאלרשטראסה ועבר על פני כל־בו טיץ, אחר כך פנה ימינה לזוֹפיֶנשטראסה הצר יותר. הוא חשב, הרחוב הזה יותר חשוך, איפה שיותר חשוך יהיה יותר טוב. את האסירים שמים בצינוק, במאסר יחיד ובתאים משותפים. בצינוק מופרד האסיר ביום ובלילה משאר האסירים. במאסר יחיד שמים את האסיר בתא נפרד, אבל בשעת הטיול, הלימודים או התפילה הוא מצורף אל האחרים. הקרונות המשיכו לדהור ולצלצל, חזיתות הבתים חלפו על

פניו בזו אחר זו בלי הפסקה. ועל הבתים היו גגות, הגגות התנדנדו על הבתים, עיניו תעו למעלה: שהגגות רק לא יחליקו למטה, אבל הבתים עמדו ישר. אנה אלך, אומלל כמוני, הוא נגרר לאורך קירות הבתים. אין לזה סוף. איזה מטומטם אני, בטח אפשר להשתחל כאן איכשהו, חמש דקות, עשר דקות, אחר כך שותים איזה קוניאק ומתיישבים. עם הישמע הצלצול המוסכם יש להתחיל מיד בעבודה. מותר להפסיק רק בשעות המיועדות לאכילה, לטיול וללימודים. במשך הטיול על האסירים לצעוד בזרועות מתוחות, ולהניע אותן לפנים ולאחור.

היה שם בית, הוא התיק את מבטו מהמדרכה, הדף דלת כניסה ומתוך חזהו התנהם אה אה עצוב. הוא שילב את זרועותיו, זהו ילד, כאן לא תקפא. דלת הרחוב נפתחה, מישהו דישדש ועבר לידו, נעמד מאחוריו. עכשיו הוא נאנק, עושה לו טוב להיאנק. בימי הצינוק הראשונים הוא תמיד נאנק ככה, שמח לשמוע את קולו, זה היה משהו, לא הכול היה אבוד. רבים עשו את זה בתאיהם, אחדים בהתחלה, אחרים יותר מאוחר, כשתקפה אותם בדידות. אז התחילו בזה, זה היה לפחות משהו אנושי, זה ניחם אותם. כך עמד האיש בכניסה לבית, לא שמע יותר את הרעש הנורא מן הרחוב, הבתים המטורפים נעלמו. בפה קמוץ הוא גנח ועודד את עצמו, ידיו קפוצות בכיסי מעילו. כתפיו במעיל הקיץ הצהוב שפופות בהתגוננות.

איש זר נעמד ליד האסיר המשוחרר, התבונן בו. הוא אמר: "קרה לך משהו, אתה לא מרגיש טוב, יש לך כאבים?" עד שההוא הבחין בו ומיד הפסיק לגנוח. "אתה מרגיש לא טוב, אתה גר פה בבית הזה?" זה היה יהודי עם זקן גדול ואדום, איש קטן במעיל, כובע קטיפה שחור לראשו ומקל בידו. "לא, אני לא גר פה." הוא חייב לצאת החוצה, היה לו טוב בכניסה הזאת. ושוב מתחיל הרחוב, חזיתות הבתים, חלונות הראווה, הדמויות הנחפזות במכנסיים או בגרביים בהירים, כולם כל כך ממהרים, כל כך טיפ־טופ, כל רגע מישהו אחר. הוא נמלך בלבו ונכנס שוב לאחת הכניסות, אלא ששם פתחו את השערים לרווחה כדי לאפשר לעגלה לעבור. מהר לבית השכן, לפרוזדור צר ליד חדר המדרגות. שום עגלה לא תיכנס לכאן. הוא נאחז במעקה המדרגות. ובשעה שנאחז בו, הוא ידע שהוא רוצה לחמוק מהעונש [הו פרנץ, מה אתה מנסה לעשות, הרי לא תצליח], בטח שהוא יצליח, הוא כבר יודע איפה יש מוצא. וחרש התחיל שוב במוסיקה שלו, הגניחות והנהמות, ואל הרחוב אני לא יוצא יותר. היהודי האדום נכנס שוב לבית, בהתחלה הוא לא גילה אותו בחדר המדרגות. אז שמע אותו מזמזם. "תגיד לי, מה אתה עושה פה? אתה מרגיש לא טוב?" הוא התנתק מהמעקה, יצא לחצר. כשאחז בכנף הדלת ראה שזה היהודי מהבית הקודם. "לך כבר מכאן! מה אתה

רוצה מהחיים?" "נו, נו, שום דבר. אתה נאנק ונאנח כל כך, מותר לשאול מה קרה לך. ומחרך הדלת שוב הבתים המעצבנים, האנשים המתרוצצים, הגגות המחליקים. האסיר המשוחרר פתח את שער החצר, היהודי מאחוריו: "נו, נו, מה כבר יכול לקרות, זה לא כל כך נורא. נעמוד גם בזה. ברלין גדולה. איפה שחיים אלפים, יחיה עוד אחד."

היתה שם חצר חשוכה בין קירות גבוהים. הוא עמד ליד פחי הזבל. ופתאום הוא התחיל לשיר בקולי קולות, שר לקירות. את הכובע הסיר מראשו כמו נגן של תיבת נגינה. הצליל חזר אליו מן הקירות. זה היה טוב. קולו מילא את אוזניו. הוא שר בקול רם כל כך, כמו שאף פעם לא הותר לו לשיר בבית הסוהר. ומה שר, מה הידהד מן הקירות? "עולה קריאה כפרץ רעם". מלחמתי ונמרץ. ואחרי כן: "יוּ־וי־וה־לֶה־רה־לֶה־רה" מאמצע שיר אחר. אף אחד לא שם לב אליו. היהודי קיבל את פניו בשער: "שרת יפה. באמת שרת יפה. יכולת לגרוף זהב עם קול כזה כמו שלך." היהודי הלך בעקבותיו לרחוב, תפס בזרועו, משך אותו הלאה בדיבורים אינספור, עד שפנו לגוֹרמַנשטראסה, היהודי והבחור המגודל, רחב הגרם, במעיל קיץ, שחשק את שפתיו כאילו ביקש לירוק את מרֵרתו.

חדשות מקומיות

זה היה בברלין בשבוע השני של אפריל, כשמזג האוויר כבר נעשה לפעמים אביבי, וכפי שהעיתונות ציינה פה אחד, מזג אוויר נפלא זה של חג הפסחא פיתה רבים לצאת לחיק הטבע. בברלין ירה אז סטודנט רוסי בשם אלכס פרנקל בארוסתו האמנית בת ה־22 וֶרה קמינסקאיה, בפנסיון שלהם. אומנת בת אותו גיל, טַטיאנה זַנפטלֶבֶן, שהצטרפה לתוכניתם להתאבד בצוותא, נבהלה ברגע האחרון מהחלטתה וברחה מן המקום, בראותה את חברתה שוכבת על הרצפה ללא רוח חיים. היא פגשה בסיור משטרתי, סיפרה לשוטרים על החוויות המחרידות של החודשים האחרונים והובילה אותם למקום שוורה ואלכס שכבו בו פצועים פצעי מוות. המשטרה הפלילית הוזעקה, המחלקה למקרי רצח שלחה שוטרים למקום האסון. אלכס וורה רצו להתחתן, אך התנאים הכלכליים לא איפשרו את הנישואים.

בנוסף לכך, טרם הושלמו הבירורים בסוגיית האחריות לאסון החשמלית בהֶרשטראסה. עדויות האנשים המעורבים ונהג החשמלית רֶדליש עדיין נבדקות. חוֹות הדעת של המומחים הטכניים עדיין לא נמסרו. רק לאחר שיתקבלו ניתן יהיה לגשת לבחון אם מדובר באשמת הנהג שלא בלם בזמן או שמא צירוף אומלל של מקרים הוא שגרם לאסון.

בבורסה לניירות ערך התנהל מסחר שקט. השערים נקבעו ברמה יציבה יותר בציפייה לפרסום הרייכסבנק האמור להצביע כל רגע על תמונת מצב משופרת כתוצאה מצמצום שטרות הכסף במחזור ל־400 מיליון מארק וצמצום יתרת השטרות המסחריים ל־350 מיליון. ב־18 באפריל לקראת השעה 11:00 פורסמו ברדיו השערים הבאים: אי גֶה פארב 267־260.5, זימֶנס והאלסקֶה 299־297.5; דֶסאוֶר גז 203־202, צֶלשטוֹף־ואלדהוֹף 295. למניות הנפט הגרמניות היה ביקוש מה בשער של 134.5.

ונחזור לאסון החשמלית בהֶרשטראסה: משתפר מצבם של כל הפצועים קשה בתאונה.

עוד ב־11 באפריל שוחרר העורך בראון בכוח מכלא מוֹאביט על ידי קבוצת אנשים מזוינים. זו היתה סצינה מסרטי המערב הפרוע, החל מרדף, הנשיא המכהן של בית המשפט הפלילי העביר מיד הודעה על כך לממונים עליו במשרד המשפטים. בינתיים נמשכת גביית העדויות מעדי הראייה ומן הפקידים המעורבים בדבר.

עניין מועט מזה מגלה הציבור בימים אלה בפנייתו של בית־חרושת אמריקאי לייצור מכוניות, מן החשובים בארצות־הברית, לקבל הצעות מחברות גרמניות מבוססות לייצוג בלעדי מונופוליסטי של מכוניות בנות שישה עד שמונה צילינדרים בצפון גרמניה.

ולבסוף, לידיעת הציבור, ואני פונה במיוחד לדיירי אזור החיוג שטיינפלאץ: בתיאטרון רנסאנס בהארדֶנבּרגשטראסה הועלתה בערב חגיגי הצגת ה־100 של המחזה המקסים "נסיך־לב", המשלב הומור קליל עם משמעות עמוקה יותר. המודעות קוראות לתושבי ברלין לסייע להצגת היובל להעפיל לשיאים קופתיים גבוהים עוד יותר. אלא שכאן יש להביא בחשבון שיקולים נוספים: ניתן אמנם להזמין את תושבי ברלין באופן קולקטיבי, אך ייתכן שנסיבות שונות ימנעו אותם מלהישמע לקריאה. קודם כל, ייתכן שחלקם נסעו וכלל אינם יודעים על קיומה של ההצגה. ייתכן שהם אפילו נמצאים בברלין, ובכל זאת אין להם הזדמנות לראות את כרזות התיאטרון על עמודי המודעות, כיוון שהם, למשל, חולים ושוכבים במיטה. בעיר בת ארבעה מיליון תושבים זה יכול להיות ציבור ניכר. עם זאת, ניתן להודיע להם באמצעות הפרסומת ברדיו בשעה שש בערב שההצגה "נסיך־לב", אותה קומדיה פריזאית מקסימה, המשלבת הומור קליל עם משמעות עמוקה יותר, מועלית כבר בפעם ה־100 בתיאטרון רנסאנס. אבל הידיעה יכולה לכל היותר לגרום להם מפח־נפש על כך שאינם יכולים לנסוע להארדֶנבּגרשטראסה, שכן, אם הם באמת רתוקים למיטותיהם, הם אינם יכולים

בשום אופן לנסוע לשם. בתיאטרון רנסאנס, כך נמסר לנו ממקורות מוסמכים, אין שום אמצעים לקלוט מיטות חולים, שניתן היה להעביר לכאן באופן זמני באמצעות אמבולנסים.

ואין להתעלם גם משיקול נוסף: ייתכן שיש בברלין אנשים, ובלי ספק אכן ישנם כאלה, הקוראים את המודעה של תיאטרון רנסאנס, אך מפקפקים באמיתותה, לא באמיתות קיומה של המודעה, אלא באמיתות ואפילו בחשיבות תוכנה, כפי שהוא נמסר באמצעות הדפוס. הם יכולים לקרוא בתחושת אי־נוחות, הסתייגות וסלידה, אולי אפילו בכעס, שהקומדיה "נסיך־לב" היא קומדיה מקסימה, את מי היא מקסימה, את מה היא מקסימה, במה היא מקסימה, מה פתאום רוצים להקסים אותי, לא ביקשתי שיקסימו אותי. ייתכן שהם יחשקו שפתיים למחשבה שהקומדיה הזו משלבת הומור קליל עם משמעות עמוקה יותר. הם לא רוצים הומור קליל, ראיית החיים שלהם רצינית, רוחם עגומה, אם גם נאצלת, לאחרונה היו כמה מקרי אבל במשפחה. הם גם לא נותנים שיערימו עליהם בעזרת המידע שמשמעות עמוקה יותר משולבת באותו הומור קליל – למרבה הצער. שכן לפי דעתם לא ניתן כלל לבטל או לנטרל את השפעתו המזיקה של ההומור הקליל. משמעות עמוקה יותר חייבת לעמוד בפני עצמה. הומור קליל יש לחסל, כפי שקרתגו חוסלה בידי הרומאים, או כפי שקרה בצורות אחרות לערים אחרות, שכבר לא יכולים להיזכר בהן. יש אנשים שכלל אינם מאמינים במשמעות העמוקה יותר החבויה בהצגה "נסיך־לב", שאותה משבחים עמודי המודעות. משמעות עמוקה יותר: מדוע משמעות עמוקה יותר ולא עמוקה? האם עמוקה יותר עמוקה יותר מעמוקה? כך הם טוענים.

ברור כשמש: בעיר גדולה כמו ברלין אנשים רבים מטילים ספק, דופי וביקורת בדברים רבים, ובכלל זה גם בניסוחה של המודעה שהזמין מנהל התיאטרון בכסף מלא. אין להם שום עניין בתיאטרון. ואפילו אם הם לא מזלזלים בו, ואפילו אם הם אוהבים תיאטרון, בעיקר את תיאטרון הרנסאנס בהארדֶנברגשטראסה, ואפילו אם הם מודים שבהצגה הזאת יש שילוב של הומור קליל עם משמעות עמוקה יותר, הם לא רוצים לקחת חלק בזה, כי הערב יש להם פשוט תוכניות אחרות. בכך עלול מספר האנשים שיזרמו לעבר הארדֶנברגשטראסה, ואולי אף יאלצו את המפיקים להעלות הצגות מקבילות של "נסיך־לב" באולמות אחרים בסביבה, להצטמצם במידה ניכרת.

ואחרי מסע לימודי זה באירועים ציבוריים ופרטיים בברלין ביוני 1928, אנו שבים אל פרנץ ביברקופף, אל ריינהולד ואל מגיפת הבנות שלו. יש לשער שגם להודעות אלה יש רק חוג קטן של מעוניינים. אין בכוונתנו לדון בגורמים

לכך. אבל זה לא ימנע אותי, מצדי, מללכת בעקבות האיש הקטן שלי בברלין, המרכזית והמזרחית, הרי כל אחד עושה את מה שנראה לו נחוץ.

• • •

אבל ביער הלכו להם לבדם מיצֶה וריינהולד, ציפורים קטנות צייצו ופטפטו חרש. צמרות העצים מעל התחילו לשיר.

עץ אחד שר לו, אחר כך שר עץ אחר, אחר כך שרו שניהם, אחר כך הפסיקו לשיר, אחר כך שרו מעל ראשי השניים.

קוצר ישנו ומוות שמו, מאל עליון כוחו יבוא, את החרמש ישחיז כעת, הלהב ישסף היטב.

"באמת, כמה שאני שמחה להיות שוב בפריינואלדה, ריינהולד. שלשום, אתה יודע, היה נורא נחמד, נכון שהיה נורא נחמד." "רק קצר מדי, פרוליין. בטח היית עייפה, אני דפקתי אצלך בדלת, את לא פתחת לי." "האוויר גומר אותך, וגם הנסיעה וכל זה." "נו, וזה לא היה קצת נחמד גם כן?" "בטח, למה אתה מתכוון?" "אני מתכוון, כשמטיילים ככה. ועוד עם כזאת גברת נחמדה." "גברת נחמדה, בחייך. אני לא אומרת אדון נחמד." "זה שאת יוצאת אתי -" "כן, מה עם זה?" "טוב, אני חושב לעצמי, ממני אין הרבה מה לצפות. זה שאת יוצאת אתי, פרוליין, תאמיני לי, זה באמת משמח אותי." בחור זהב. "אז אין לך בכלל חֶברה?" "חברה, מה שהיום כבר קוראים חברה." "נו, באמת." "נו, טוב. יש כל מיני. את לא מכירה את זה, פרוליין. לך הרי יש חבר, סולידי כזה, והוא עושה בשבילך משהו. אבל בחורה, כזאת שרק רוצה לבלות, אחת כזאת אין לה לב." "סתם אין לך מזל." "את רואה, פרוליין, מזה התחיל כל העניין - נו, של החלפות הנשים. אבל על זה את הרי לא רוצה לשמוע." "אוף, תגיד כבר. איך זה הלך?" "את זה אני יכול לספר לך בדיוק, ואת גם תביני את זה עכשיו. אפשר להחזיק אשה יותר מכמה חודשים או כמה שבועות אם היא לא שווה כלום? מה? אולי היא אחת שמסתובבת ברחובות או שאולי היא לא שווה כלום, לא מבינה כלום, מתערבת בכל דבר או אפילו שותה?" "זה באמת מגעיל." "את רואה, מיצֶה, ככה זה היה אצלי. וזה מה שקורה. הרבה לכלוך, פסולת, גועל נפש. כאלה שמוצאים בפח הזבל. את היית רוצה להתחתן עם דבר כזה? אני, אפילו לא לשעה. טוב, אז מחזיקים קצת מעמד, אולי כמה שבועות, אחר כך זה פשוט לא הולך, אז היא מוכרחה ללכת, ואני שוב יושב לבד. זה לא יפה. אבל כאן יפה." "וקצת גיוון יש בזה גם כן?" ריינהולד צוחק: "למה את מתכוונת, מיצֶה?" "נו טוב, הרי אתה רוצה גם אחרות?" "למה לא, סוף סוף כולנו בני אדם."

הם צוחקים, הם הולכים שלובי זרוע, האחד בספטמבר. העצים לא מפסיקים לשיר. מזמור דרשה ממושך.

לכל, לכל זמן ועת לכל חפץ תחת השמים, לכל אחד שנתו, עת להיוולד ועת למות, עת לנטוע ועת לעקור נטוע, לכל, לכל זמן, עת לחנוק ועת לרפוא, עת לפרוץ ועת לבנות, עת לבקש ועת לאבד, לכל זמן, עת לשמור ועת לבזבז את הזמן, עת לקרוע ועת לתפור, עת לחשות ועת לדבר. לכל זמן. על כן ידעתי שאין טוב כי אם לשמוח. טוב כי אם לשמוח. לשמוח, בואו לשמוח. אין טוב תחת השמש כי אם לצחוק ולשמוח.

ריינהולד אוחז בידה של מיצֶה, הוא הולך לימינה, איזו זרוע חזקה יש לו. "את יודעת, מיצֶה, האמת היא שלא היה לי אומץ להזמין אותך, מאז הפעם ההיא, את כבר יודעת." ואנחנו כבר הולכים חצי שעה, לא מדברים הרבה. מסוכן ללכת הרבה זמן ולא לדבר. אבל מרגישים את הזרוע הימנית שלו.

איפה אני מושיב כבר את החתיכה המתוקה, משהו מיוחד, זאתי, או שאולי אני שומר אותה לאחר־כך, צריך לעשות חיים, אולי אני סוחב אותה אתי למלון ובלילה, כן בלילה, בצאת הכוכבים." "יש לך המון צלקות על היד, וגם כתובת קעקע יש לך, גם על החזה, נכון?" "נכון. את רוצה לראות?" "בשביל מה אתה צריך כתובת קעקע?" "תלוי איפה, פרוליין." מיצֶה מצחקקת, מתנדנדת בזרועו: "אני יכולה לתאר לעצמי, גם לי היה אחד, עוד לפני פרנץ, מה שהוא צייר על עצמו, יותר טוב לא להגיד." "זה כואב, אבל זה יפה. את רוצה לראות, פרוליין?" והוא מניח לזרועה, פורם במהירות את כפתורי החולצה וחושף את החזה, הנה. סדן, ומסביבו זר דפנה. "עכשיו תכסה את עצמך בחזרה, ריינהולד." "הנה, תסתכלי בו כמה שאת רוצה." הלהבה בתוכו, התאווה העיוורת, הוא לופת את ראשה, לוחץ אותו אל חזהו: "לנשק, את, לנשק, חייבת לנשק." היא לא מנשקת, ראשה נשאר לחוץ תחת ידיו: "תעזוב אותי." הוא עוזב אותה. "אל תקחי את זה ככה." אני הולכת מכאן." איזו נבלה, אני כבר אתפוס אותך בגרון, איך שהממזרה מדברת אלי. הוא מכפתר את החולצה. אני עוד אתפוס אותה, היא עושה את עצמה, רק בלי לחץ, בעדינות, בחור. "לא עשיתי לך כלום, אני כבר מכפתר. ככה. נו, לא פעם ראשונה שאת רואה גבר."

מה אני בכלל עושה פה עם הטיפוס הזה, הרס לי את התסרוקת, הוא פשוט פרא אדם, אני מסתלקת. לכל זמן. לכל. לכל.

"אל תהיי כזאת, פרוייליין, זה היה סתם רגע כזה. שנייה אחת, את יודעת, יש בחיים של בן אדם רגעים כאלה." "זה לא אומר שאתה צריך לתפוס אותי ככה בראש." "לא לכעוס, מיצֶה." אני כבר אתפוס אותך במקום אחר. החום הפרוע

שוב עולה. אני עוד אתפוס אותה. "מיצֶה, נעשה שוב שלום?" "נו, אז תתנהג כמו שצריך." "מסכים." שלובי זרוע. הוא מחייך אליה, היא מחייכת אל העשב. "לא היה כל כך נורא, מה, מיצֶה? אנחנו רק נובחים, אנחנו לא נושכים." "אני שואלת את עצמי, בשביל מה יש לך שם סדן? יש כאלה שיש להם שם אשה, או לב או משהו כזה, אבל סדן." "נו, מה את חושבת, מיצֶה?" "כלום. אני לא יודעת." "זה סמל האצולה שלי." "סדן?" "כן. בשביל להשכיב עליו מישהו." הוא מגחך אליה. "אתה כזה חזיר. כבר יכולת לשים שמה מיטה וזהו." "לא. סדן יותר טוב. סדן יותר טוב." "אתה נפח?" "קצת גם נפח. אחד כמוני עושה הכל. אבל את זה עם הסדן את לא מבינה נכון, מיצֶה. אלי אסור להתקרב יותר מדי, פרוילייין, אחרת תיכף נשרפים. אבל לא צריך לחשוב שאני ישר נושך, ואותך בטח שלא. אנחנו מטיילים פה כל כך נחמד, וגם הייתי רוצה לשבת קצת באיזה מחסה." "אתם כולכם כאלה, אצל פּוּמס?" "זה תלוי, מיצֶה, אצלנו לא מלקקים דבש." "נו, ומה אתם עושים שם בכלל?" איך אני מכניס אותה לאיזה מחסה, אף אחד לא עובר פה. "אה, מיצֶה, את זה את צריכה לשאול את פרנץ שלך, הוא יודע הכל בדיוק כמוני." "אבל הוא לא מספר." "זה דווקא טוב. ערמומי הבחור. יותר טוב לא לספר." "אפילו לי." "מה את רוצה לדעת?" "מה שאתם עושים?" "ואני אקבל נשיקה?" "אם תספר לי."

אז עכשיו היא בזרועותיו. שתי זרועות יש לבחור. ואיך שהוא יודע ללחוץ. עת לכל חפץ, עת לטעת ואת לעקור נטוע, עת לבקש ועת לאבד. אין לי אוויר. הוא לא עוזב. כמה חם. עזוב כבר. אם הוא ימשיך ככה עוד כמה פעמים, אבוד לי. אוי, לא, הוא עוד צריך להגיד לי מה קורה עם פרנץ, מה פרנץ רוצה בעצם ומה קרה שם בכלל ומה הם חושבים. "עכשיו תעזוב אותי, ריינהולד." "בבקשה." והוא עוזב אותה, עומד, צונח לרגליה על האדמה, מנשק את הנעל שלה, הוא ממש משוגע, מנשק את הגרביים שלה, ממשיך למעלה, את השמלה, את ידיה, עת לכל חפץ, עד לצוואר. היא צוחקת, מנפנפת סביבה: "לך, לך ממני, בחייך, אתה ממש משוגע." איך שהוא מתלהט, צריך לשים אותו מתחת למקלחת. הוא מתנשם וגונח, הוא מנסה להתחפר בצווארה, מגמגם משהו, אבל אי אפשר להבין מה, עוזב מעצמו את צווארה, הוא כמו שור. זרועו מונחת על זרועה, הם הולכים, העצים שרים. "תראי, מיצֶה, יש כאן מחסה נחמד, ממש בנוי בשבילנו – תראי. מחסה לסוף שבוע. מישהו בישל כאן בפנים. אולי ננקה קצת. אחרת המכנסיים יתלכלכו." שאני אתיישב או לא. אולי ככה הוא ידבר יותר. "נו, מצדי. על מעיל היה לי יותר טוב." "חכי רגע, מיצֶה, אני מוריד את הז'קט." "נחמד מצדך."

והם שוכבים להם במורד העשב, היא דוחפת ברגלה קופסת שימורים, היא

מסתובבת על הבטן, מניחה בלי חשש את זרועה על חזהו. הגענו. היא מחייכת אליו. כשהוא פותח את החולצה והסדן מופיע, היא לא מסבה את ראשה. "עכשיו תספר לי קצת, ריינהולד." הוא מושך אותה לחזהו, הגענו, יופי, הנה הבחורה, הכל בסדר, בחורה על רמה, סוג א', אותה אני אחזיק אצלי הרבה זמן, פרנץ יכול לצעוק כמה שהוא רוצה, לפני זה הוא לא מקבל אותה. וריינהולד מחליק למטה, ומושך את מיצה עליו, כורך את זרועותיו סביבה ונושק לפיה. הוא נצמד, בלי מחשבות, רק עונג, תאווה, פראות, ועכשיו כל תנועה מוכתבת מראש ושיעיז מישהו לבוא ולעצור בו. אצלו משהו נשבר, נסדק, ואין שום סופה או מפולת אבנים שתעצור בו, זה פגז מעופף שנורה מתותח. את כל מה שעומד בדרכו הוא חודר, מסלק הצדה, והלאה, רוצה הלאה, הלאה.

"אבל לא כל כך חזק, ריינהולד." הוא גורם לי חולשה; אם אני לא לוקחת את עצמי בידיים, הוא ישיג אותי. "מיצֶה." הוא ממצמץ אליה, אבל לא מרפה ממנה: "נו, מיצקֶה." "נו, ריינהולד." "מה את כל כך מסתכלת עלי?" "שמע, זה לא יפה מצדך, מה שאתה עושה לי. כמה זמן אתה מכיר את פרנץ?" "פרנץ שלך?" "כן." "פרנץ שלך, הוא באמת עוד שלך?" "אז של מי?" "נו, אז מי אני?" "מה זאת אומרת?" היא רוצה להסתיר את ראשה בחזהו, אבל הוא דוחף את ראשה למעלה: "אז מי אני?" היא משליכה את עצמה עליו, לוחצת על פיו, הוא שוב מתלהט, גם אותו אני קצת מחבבת, איך הוא מתמתח, מתלהט. שום זרנוקי מים, שום צינורות ענק של מכבי אש לא יכולים לכבות את זה, הלהבה פורצת מהבית, מתפשטת מבפנים. "טוב, עכשיו תעזוב אותי שוב." "מה את רוצה, ילדה?" "כלום. להיות איתך." "נו, את רואה. אז גם אני שלך, נכון? רבת עם פרנץ?" "לא." "את רבת איתו, מיצֶה?" "לא, אבל ספר לי עליו משהו, אתה מכיר אותו מזמן." "אני לא יכול לספר לך כלום עליו." "אוף." "אני לא מספר כלום, מיצֶה." הוא לופת אותה, מפיל אותה לצדו, היא נאבקת בו: "לא, אני לא רוצה." "אל תהיי עקשנית, ילדה." "אני רוצה לקום, נורא מתלכלכים כאן." "ואם אני בכל זאת אספר לך משהו?" "כן, זה טוב." "מה אני מקבל אז, מיצֶה?" "מה שאתה רוצה." "הכל?" "נו - עוד נראה." "הכל?" פניהם צמודים זה לזה, מלוהטים; היא לא אומרת כלום, אני בעצמי לא יודעת מה לעשות, משהו מבזיק בו, מרוקן ממחשבות, אין יותר מחשבות, אובדן הכרה.

הוא מזדקף, לרחוץ את הפנים, פוי, היער, כן, מתלכלכים פה. "אני אספר לך משהו על פרנץ שלך. אני מכיר אותו מזמן. תשמעי, הוא באמת טיפוס מוזר. מהמסבאה אני מכיר אותו, ההיא בפֶרנצלאוֶר־אלֶה. מהחורף שעבר. הוא היה מוכר עיתונים ואז הוא הכיר שם מישהו, כן, את מֶק. שם הכרתי אותו. וישבנו

שם ביחד, ועל הבחורות כבר סיפרתי לך." "אז זה נכון?" "אלא מה. אבל הוא הרי טמבל, הביברקופף הזה, הטמבלקופף, הוא לא יכול להתפאר בזה, זה בא ממני, מה את חושבת, שהוא זה שסידר לי את הנקבות? אוי אלוהים, הנקבות שלו. לא, אם זה היה תלוי בו, היינו הולכים לחיל הישועה, כדי שאני אתקן את דרכי." "אבל אתה לא מתקן את דרכיך, ריינהולד." "לא, את רואה. אתי זה אבוד. בי צריך להשתמש כמו שאני. זה בטוח כמו ביטוח, ואין מה לשנות פה. אבל אצלו, מיצֶה, אצלו אפשר לשנות. הסרסור הזה שלך, מיצֶה, ואת דווקא חתיכה נחמדה. תגידי, ילדה, איך הגרלת טיפוס כזה, עם זרוע אחת, כזאת ילדה נחמדה, הרי את יכולה לקבל עשרה על כל אצבע? "נו, תפסיק לקשקש כבר." "נו, טוב, האהבה עיוורת בשתי העיניים, אבל דבר כזה! את יודעת מה הוא מחפש אצלנו עכשיו, הסרסור שלך? עכשיו הוא רוצה לשחק אצלנו ראש גדול. ודווקא אצלנו. קודם הוא רצה לשלוח אותי לספסל החוזרים בתשובה, חיל הישועה, זה לא הלך לו. ועכשיו." "לא. לא יפה להשמיץ אותו ככה. את זה אני לא יכולה לשמוע." "פוצי־מוצי, בטח, זה עוד פרנץ האהוב שלך, פרנצל המתוק שלך, מה?" "הוא לא עשה לך כלום, ריינהולד."

לכל זמן, לכל, לכל. איזה טיפוס נורא, שיעזוב אותי כבר, לא רוצה יותר לשמוע ממנו, שלא יספר לי כלום. "לא הוא לא עשה לנו כלום, גם לא יילך לו כל כך מהר, מיצֶה. מספר חזק מצאת לך, מיצֶה. הוא סיפר לך פעם משהו על הזרוע שלו? מה? הרי את הארוסה שלו, או לפחות היית! בואי הנה, מיצקֶה, אוצר מתוק שלי, אל תעשי את עצמך." מה אני עושה עכשיו, אני לא רוצה אותו. עת לטעת, ועת לעקור, עת לתפור ועת לקרוע, עת לבכות ועת לרקוד, עת לספוד ועת לצחוק. "די כבר, מיצֶה, מה את צריכה את הנאד נפוח הזה. את המותק שלי. אל תעמידי פנים, רק בגלל שאת אתו, זה עוד לא עושה אותך רוזנת. תשמחי שנפטרת ממנו." "תשמח אתה, למה אני צריכה לשמוח." "ועכשיו הוא יכול ליילל, עכשיו אין לו יותר מיצֶה." "נו, עכשיו מספיק, ואל תלחץ אותי ככה, בנאדם, אני לא מברזל." "לא, מבשר, מבשר יפה כזה, מיצֶה, תני לי כבר את הפה החמוד שלך." מה קורה לך, בנאדם, תפסיק ללחוץ אותי. ואל תעשה לך שום אשליות. ממתי אני מיצֶה שלך?"

החוצה. השארתי את הכובע בפנים. הוא ירביץ לי, אני רצה. וכבר – הוא עוד לא קם מהמחסה – היא צועקת, צועקת 'פרנץ' ורצה. וכבר הוא קם ורץ אחריה ומשיג אותה בפסיעה אחת, הוא בחולצה בלבד. הם נתקלים בעץ, שוכבים. היא בועטת, הוא עליה, סותם לה את הפה: "את צועקת, נבלה, את שוב צועקת, למה את צועקת, אני עושה לך משהו, את שותקת או לא? הוא לא ריסק לך את כל

העצמות בפעם ההיא. תיזהרי, אצלי זה אחרת." הוא מסלק את היד מפיה. "אני לא צועקת." "יופי, ככה טוב. ועכשיו את קמה וחוזרת יפה לשם ולוקחת את הכובע שלך. אני לא משתמש בכוח עם נשים. בחיים שלי לא עשיתי את זה. אבל לא כדאי להרגיז אותי. עכשיו לכי."

הוא הולך אחריה.

"אין לך מה לעשות רושם עם פרנץ שלך, אפילו שאת הזונה שלו." "אני הולכת מכאן." "מה זאת אומרת הולכת, נפלת על הראש, את לא יודעת עם מי את מדברת, ככה את יכולה לדבר עם הנאד נפוח שלך." "אני - אני לא יודעת מה לעשות." "ללכת למחסה ולהיות ילדה טובה."

כשרוצים לשחוט עגל, קושרים לו חבל לצוואר, הולכים איתו לספסל. ואז מרימים את העגל, מניחים אותו על הספסל וכופתים אותו היטב.

הם צועדים למחסה. הוא אומר: "תשכבי." "אני?" "רק תעיזי לצעוק! ילדה, את מוצאת חן בעינַי, אחרת לא הייתי בא לפה, אני אומר לך: אפילו שאת הזונה שלו, את עוד לא רוזנת. אל תעשי עניינים אתי, את שומעת. זה עוד לא הצליח לאף אחד. ולא חשוב אם זה גבר או אשה או ילד, בדברים האלה אני רגיש. את יכולה ללכת לשאול את הסרסור שלך. הוא כבר יספר לך. אם הוא לא יתבייש, זה. אבל גם ממני את יכולה לשמוע. לך אני יכול לספר, כדי שתדעי מי הוא. ואיזה צרות את מחפשת כשאת מתחילה אתי. גם הוא רצה פעם, מה שמסתובב לו כאן למעלה בדלעת שלו. אולי אפילו להלשין עלינו. פעם הוא עמד שומר, כשאנחנו ביצענו איזה עבודה. ופתאום הוא אומר שהוא לא משתתף, הוא בן אדם הגון. אין לו חורים בגרביים, לזה. אז אני אומר לו, אתה מוכרח להשתתף. ואז הוא מוכרח לבוא איתנו למכונית, ואני עוד לא יודע מה לעשות עם הבחור, תמיד היה לו פה גדול, אבל רגע אחד, מאחורינו מגיעה מכונית גדולה, ואני חושב לעצמי, עכשיו נראה אותך, חביבי, אתה עם הטמטום שלך להיות הגון. והחוצה מהמכונית. עכשיו את יודעת איפה הזרוע שלו."

ידי קרח, רגלי קרח, זה היה הוא. "עכשיו את שוכבת כאן ומתנהגת יפה, כמו שצריך." זה רוצח. "כלב רשע שכמוך, מנוול שכמוך." הוא זורח: "את רואה. עכשיו תצעקי כמה שאת רוצה." עכשיו את תעשי מה שאומרים לך. היא צורחת, היא בוכה: "כלב שכמוך, רצית לרצוח אותו, עשית אותו אומלל ועכשיו אתה רוצה גם אותי, חזיר שכמוך." "כן, זה מה שאני רוצה." "חזיר שכמוך. אני יורקת עליך." הוא חוסם את פיה: "נראה אותך." היא כחולה, מושכת בידו: "רוצח, הצילו, פרנץ, פרנץ, בוא."

עת! עת! עת לכל חפץ. עת לחנוק ועת לרפוא. עת לפרוץ ועת לבנות, עת

לקרוע ועת לתפור, עת לכל. היא מתפתלת, מנסה לחמוק ממנו. הם נאבקים במחסה. הצילו, פרנץ.

את העניין הזה צריך לסיים, נעשה קצת נחת לפרנץ שלך, יספיק לו לכל השבוע. "אני רוצה ללכת." "היא רוצה ללכת. היא לא היחידה שרצתה ללכת."

הוא כורע מעל גבה, ידיו סביב צווארה, האגודלים בעורף, הגוף שלה מתכווץ, מתכווץ. עת, עת להיוולד ועת למות, עת להיוולד ועת למות. לכל.

רוצח את אומרת, ואותי את עוד מפתה לבוא לפה, ואת אולי חושבת שתמשכי אותי באף, ממזרה, אז את לא מכירה את ריינהולד.

כוח, כוח, קוצר ישנו ומוות שמו, מאל עליון כוחו יבוא. עזוב אותי. היא עוד מתפתלת, היא מפרפרת, היא בועטת לכל הכיוונים. את הילדה הזאת נרדים יפה, אז יוכלו הכלבים לבוא ולאכול את מה שיישאר ממך.

הגוף שלה מתכווץ, מתכווץ הגוף שלה, הגוף של מיצֶה. רוצח היא אומרת, זה ילמד אותה, זה בטח בא ממנו, מפרנץ המתוק שלך.

אז חובטים באלה בעורף הבהמה ופותחים את שני עורקי הצוואר בעזרת סכין. את הדם אוספים בגיגיות מתכת.

השעה שמונה, היער חשוך למדי. העצים מתנדנדים, מתנודדים. היתה עבודה קשה. היא עוד אומרת משהו? הפסיקה לצפצף, הזנזונת. זה מה שיוצא לך כשאתה יוצא לטייל עם נבלה כזאת.

לכסות בזרדים, לקשור ממחטה על העץ הקרוב, כדי למצוא שוב בקלות את המקום, איתה גמרתי, איפה קרל, צריך להביא אותו הנה. אחרי שעה ארוכה חוזר עם קרל, איזה רכיכה הבחור הזה, רועד כולו, קיבל רגליים קרות, ועם טירון כזה צריך לעבוד. חשוך לגמרי, הם מחפשים בעזרת פנסי כיס, הנה הממחטה. הם הביאו אתים מהמכונית. קוברים את הגופה, חול למעלה, זרדים למעלה, רק לא להשאיר טביעות רגליים, בנאדם, כל הזמן לטשטש, תעמוד זקוף, קרל, אתה מתנהג כאילו שעכשיו תורך.

"אז הנה לך הדרכון שלי, דרכון טוב, קרל, והנה לך כסף, ואתה מתנדף עד שהאוויר יהיה נקי. כסף תקבל, אל דאגה. הכתובת כרגיל אצל פּוּמס. אני נוסע חזרה. אותי אף אחד לא ראה, ולך לא יכולים לעשות כלום, יש לך אליבי. זהו זה, קדימה."

העצים מתנדנדים, מתנודדים. לכל, לכל.

מגרמנית ניצה בן־ארי

ולטר בנימין

משבר הרומן

מבחינת האֶפִּי, הקיום הוא אוקיאנוס. שום דבר איננו אֶפִּי יותר מן הים. ודאי שאפשר להתייחס לים באופנים שונים. למשל, לשכב על החוף, להקשיב להסתערות הגלים, ללקט את הצדפים, אותם הם פולטים. כך עושה הָאֶפִּיקוֹן. אפשר גם להפליג בים, ליעדים רבים וגם לא לשום יעד. אפשר לצאת להפלגה, ושם, בחוץ, סביב־סביב, לא לראות אף פיסת אדמה, אלא ים ושמים מצטלבים. כך עושה מחבר הרומנים. הוא הבודד, האילם באמת. האדם האֶפִּי רק נח. באפוס נח העם מעמל יומו, מאזין, חולם ומלקט. מחבר הרומנים פרש מן העם וממה שהעם עושה. מקום הולדתו של הרומן הוא הפרט בבדידותו, זה אשר אינו יכול לבטא את דאגותיו החשובות ביותר בכושר הבעה מופתי, שאין לו במי להיוועץ וגם לעוץ עצה אינו יכול. לכתוב רומן משמע לייצג עד לקיצוניות את מה שאינו ניתן להשוואה בקיום האנושי. כל מי שחושב על היצירות ההומריות או על יצירתו של דנטה יכול לחוש במה שמבדיל את האפוס המובהק מן הרומן. במהותו שונה החומר של האפוס ממה שמהווה את הרומן. מה שמאפיין את הרומן, לעומת כל צורות הפרוזה האחרות – אגדה, סאגה, משל, מעשיה קומית – הוא שהרומן אינו נובע מן המסורת בעל־פה וגם לא חוזר אליה. ואולם, בעיקר נבדל הרומן מהסיפור המייצג במסורת הפרוזה את הצורה האֶפִּית בטהרתה. אכן, שום דבר אינו תורם לסכנת היאלמותו הפנימית של האדם, דבר אינו ממית את רוח הסיפור ביסודיות כזאת, כמו ההתרחבות חסרת הבושה של המקום אותו תופסת קריאת הרומנים בחיינו. ולפיכך, זהו קולו של המספר־מלידה, הנשמע כאן בהתנגדותו למחבר הרומנים: "גם אינני רוצה לדבר על כך, שאני חושב על שחרור היצירה האֶפִּית מהספר ל... מועיל, מועיל יותר מכל לשפה. הספר הוא מות השפות הממשיות. הכוחות היצירתיים החשובים ביותר של השפה חומקים מן היוצר האֶפִּי אשר רק כותב." פלובר לא היה מדבר כך לעולם. תיזה זו היא של דבלין. בעניין זה פירסם דו"ח מקיף ביותר בשנתון הראשון של מדור השירה באקדמיה הפרוסית לאמנויות, ו"המבנה של היצירה האפית" שלו מהווה

תרומה מלומדת ותיעודית למשבר הזה של הרומן, המתחיל עם כינונו־מחדש של האֶפִּי, אותו אנו פוגשים בכל מקום, אפילו בדרמה. מי שיחשוב היטב על ההרצאה הזאת של דבלין לא יצטרך להטריח את עצמו לסממנים החיצוניים של המשבר, התעצמותו של האפי הרדיקלי. המבול השוצף של רומנים ביוגרפיים והיסטוריים יחדל להפתיע אותו. התיאורטיקן דבלין, רחוק מאוד מהשלמה עם המשבר הזה, ממהר להקדימו, והופך אותו לעניינו־שלו. ספרו האחרון מלמד כי התיאוריה והמעשה שלו חד הם.[1]

ואולם, שום דבר אינו מאיר עיניים יותר מהשוואת העמדה של דבלין עם עמדתו בת הסמכא של אנדרה ז׳יד, כמו שהתגלתה באותה מידה רק באחרונה ב״זייפני המטבעות״, יושמה באותה מידה של החלטיות, באותה מידה של דיוק, ואף על פי כן מנוגדת בכל. במשחק הגומלין בין התודעות הביקורתיות הללו בא לידי ביטוי, באופן החד ביותר, המצב הנוכחי של האֶפִּי. בפרשנותו האוטוביוגרפית לרומן האחרון שלו מפתח ז׳יד את תורת ״הרומן הטהור״. כאן הוא מציב לעצמו כמטרה, באופן ההחלטי ביותר שאפשר להעלות על הדעת – לחסל כל נרטיב ישיר, ליֶנֶאָרִי, פָּרָטַקְטִי (כל מאפיין עיקרי של האפוס) לטובת תחבולות מתוחכמות, נובליסטיות. עמדתן של הדמויות ביחס למסופר, עמדתו של המחבר ביחס אליהן והטכניקה שלו אמורים להוות מרכיב של הרומן עצמו. בקיצור, ״הרומן הטהור״ הזה הוא בעצם פנימיות טהורה, אין הוא מכיר בשום חוץ, ומבחינה זו הוא מהווה קוטב קיצוני מנוגד לעמדה האפית הסיפורית. אידיאל הרומן של ז׳יד הינו – בניגוד גמור לדבלין – הרומן ככתיבה טהורה. הוא אולי האחרון המקיים את השקפותיו של פלובר. ואין זה מפליא למצוא בהרצאתו של דבלין את המענה החריף ביותר שניתן להעלות על הדעת גם להישג זה של פלובר. ״הם יספקו כפיים בייאוש כאשר אני מייעץ למחברים לא להירתע משימוש ביסודות ליריים, דרמטיים, אפילו רפלקסיביים בנרטיבים שלהם. למרות זאת אני דבק בעמדתי.״

עד כמה הוא עושה זאת בלי להירתע, מעיד אבדן העשתונות של כמה מקוראיו נוכח ספרו האחרון. והנה, נכון שרק לעתים נדירות נקטו בנרטיב באופן כזה, רק לעתים נדירות ערערו גלים גבוהים כאלה של אירועים והרהורים את שלוות הקורא, מעולם לא הרטיב אותו עד לשד עצמותיו קצף השפה המדוברת הממשית. אבל לשם כך לא נחוץ להשתמש במונחים טכניים, לדבר על ״דיאלוג פנימי״, או להפנות את הקורא לג׳יימס ג׳ויס. למעשה, יש כאן עניין אחר לגמרי.

1 מכאן ואילך עוסק בנימין ברומן של דבלין ״ברלין אלכסנדרפלאץ״ [כל ההערות של המתרגמת]

העיקרון הסגנוני של הספר הינו המונטאז׳. פרסומים זעיר־בורגניים, סיפורים שערורייתיים, אסונות, סנסציות מ־1928, שירי עם ופרסומות ניתכים מן הטקסט הזה. המונטאז׳ מפוצץ את מסגרת הרומן, פורץ את גבולותיו, מהבחינה המבנית, כמו גם מהבחינה סגנונית, מפנה את הדרך לאפשרויות אֶפיות חדשות. קודם כל מהבחינה הצורנית. החומר של המונטאז׳ בהחלט איננו שרירותי. מונטאז׳ אותנטי מבוסס על תיעוד. במאבקו הפנאטי נגד יצירת האמנות הפך הדאדאיזם, באמצעות התיעוד, את חיי היומיום לבעל־בריתו. הוא היה הראשון שיצא, אם גם בהסנות, בהכרזה על שלטון היחיד של האותנטי. סרט הקולנוע ברגעיו היפים ביותר נעשה כאילו כדי להרגיל אותנו לאותנטי. ואילו כאן, בפעם הראשונה, הוצב האותנטי בשירות הנרטיב. פסוקים מקראיים, סטטיסטיקות וטקסטים של להיטים, אלה הדברים שדבלין משתמש בהם כדי לשוות אותנטיות לנרטיב. הם תואמים את צורותיו של נוסח החרוזה באֶפי המסורתי.

כה סמיכה היא מלאכת המונטאז׳ הזאת עד שקול המחבר נשמע בקושי. הוא שימר לעצמו את ההקדמות לַפְּרקים, הדומות לבלדות־רחוב. מלבד זאת לא דחוף לו להישמע (אף כי ישמיע את דבריו לבסוף). מדהים כמה זמן נשרך הוא אחר דמויותיו, לפני שהוא מסתכן בקריאת תיגר עליהם. בנחת, כראוי לאֶפיקון, הוא ניגש אל הדברים. כל מה שקורה – גם אם באופן הפתאומי ביותר – נראה כאילו הוכן היטב מראש. עמדה זו זוכה להשראתה מהדיאלקט של ברלין – שתנועתו איטית. שכן הברלינאי מדבר כבקיא ויודע־כל ומתוך אהבה לצורה שבה הוא אומר זאת. הוא נהנה מזה. בין אם הוא מגדף, לועג או מאיים, הוא עושה זאת בנחת, בדיוק כמו שהוא אוכל ארוחת בוקר. גְלַסְבְּרֶנֶר הדגיש את הברלינאית בצורה דרמטית.[2] כאן היא מושגת עכשיו בעומק האפי שלה; ספינת חייו של פרנץ ביברקופף עמוסה בכבדות, אבל אף פעם אין היא נתקעת בקרקעית. הספר הוא אנדרטה לברלינאית (Berlinisch), משום שהמספר לא ניסה לגייס את אהדתנו לעיר על בסיס נאמנות אזורית כלשהי. הוא מדבר מתוכה. ברלין היא המגאפון שלו. הדיאלקט שלה הוא אחד הכוחות המופנים נגד טיבו המאופק של הרומן הישן. שהרי הספר הזה בוודאי איננו מאופק. יש לו מוסר השכל משלו, הנוגע אפילו לברלינאים. (״אברהם טונלי״ מאת טיק כבר שיחרר כבר את הדיאלקט הברלינאי מכבליו, אבל איש עוד לא העז לרפאו).[3]

2 אדולף גלסברהר (1810־1876) היה עיתונאי רדיקלי שכתב וינייטות סטיריות וקומיות על חיי ברלין בדיאלקט המקומי.

3 לודוויג טיק (1773־1853) סופר רומנטי גרמני חשוב, שכתב בין היתר את ״סיפור חייו המצוין של הוד מעלתו אברהם טונלי״ (1798)].

כדאי לעקוב אחר ההחלמה במקרהו של פרנץ ביברקופף. מה קורה לו? – אבל תחילה: מדוע קוראים לרומן "ברלין, אלכסנדרפלאץ" ו"הסיפור אודות פרנץ ביברקופף" הוא רק כותרת משנה. מהי אלכסנדרפלאץ בברלין? זהו המקום שבו, מזה שנתיים, מתחוללות התמורות האלימות ביותר, פעילות בלתי פוסקת של מנופים וקורנסים, הקרקע רועדת ממהלומותיהם, מטורי האוטובוסים והרכבות התחתיות, מעי העיר הגדולה, החצרות האחוריות סביב כיכר כנסיית גיאורגיוס, כאן הן נחפרו לעומק רב יותר מבכל מקום אחר, ויותר מבכל מקום אחר השתמרו כאן בשלווה אזורים משנות התשעים [של המאה התשע־עשרה], במבוכים שאיש לא נגע בהם, סביב רחוב מרסיליוס (היכן שפקידי משטרת־הזרים מצטופפים במגוריהם), סביב רחוב הקיסר (היכן שלעת ערב מטופפות הזונות כימים־ימימה). זה איננו רובע תעשייתי; קודם כל מסחר; בורגנות זעירה. אחר כך התשליל הסוציולוגי שלו: הנוכלים המגייסים את אנשיהם מקרב המובטלים. ביברקופף הוא אחד מהם. הוא עוזב את המוסד לעבריינים 'טֵגֶל' כמובטל, זמן־מה הוא שומר על הגינותו, עוסק במסחר בכמה קרנות־רחוב, נושר ומתחבר לכנופיית פומס. אלף מטרים בלבד, זהו רדיוס השליטה של כל הקיום הזה, המסובב את הכיכר. כיכר אלכסנדר מושל בהוייתו. שליט איום, אם תרצו. מלך אבסולוטי. כיוון שהקורא שוכח כל מה שבקרבתו ומחוצה לו, הוא לומד להרגיש את קיומו במרחב הזה וכמה מעט ידע עליו קודם. שהרי הכל שונה ממה שמדמה לעצמו הקורא, השולף את היצירה הזאת ממדף המהגוני. פשוט אין לו הטעם של "רומן חברתי". אף אחד כאן אינו לן בלילה מתחת לעצים. לכולם יש תמיד חדר. ולעולם גם אין פוגשים אותם כשהם מחפשים חדר. דומה שאפילו האחד בחודש איבד את מוראו סביב אלכסנדרפלאץ. האנשים הללו בודדים, זה כן. אבל לכל הפחות הם בודדים בחדריהם. מה זה? מה הולך כאן בעצם?

שני דברים. משהו גדול ומשהו מגביל. משהו גדול: בדידות בעצם איננה מה שמוריץ הקטן דימה קודם לכן לעצמו. לפחות הבדידות הממשית – בניגוד לזו שפוחדים מפניה בסיוטים. לא רק בני אדם, אלא גם עוני ואומללות מוכרחים להתאים את עצמם לאורך השמיכה, ועליהם לראות כיצד יוכלו להתמודד במידת האפשר. אפילו סוכניה, אהבה ואלכוהול, מורדים לפעמים. ושום דבר איננו עד כדי כך גרוע, שאי אפשר לחיות עימו לזמן מה. בספר הזה מגלה לנו הבדידות את צידה הקליל. היא מסבה עם בני אדם לאותו שולחן, אבל השיחה לא נקטעת בגללה, מתרווחים על המושב וממשיכים להתענג. זוהי אמת, שהנטורליזם החדש של המדרגות האחוריות מתעלמת ממנה. לכן צריך היה להופיע ספר גדול, כדי להשיב לה את כבודה. מספרים על לנין, שרק דבר אחד שנא בצורה

פנאטית יותר מאשר את הבדידות עצמה: לכרות איתה ברית. למעשה יש בכך משהו בורגני; לא רק בצורות הקטנוניות והמרושעות של הרישול, אלא גם בצורות הגדולות של החוכמה. במובן זה הסיפור של דבלין הוא בורגני, ובמקורו הוא כזה - כלומר בדרך מגבילה הרבה יותר מאשר באידיאולוגיה ובכוונה. מה שצף ועולה כאן מחדש בצורה מכשפת ובלי שאיבד מכוחו, זהו קסמו הגדול של צ׳רלס דיקנס, אשר אצלו בורגנים ופושעים מתאימים אלה לאלה בצורה נהדרת כל־כך, מפני שהאינטרסים שלהם (כל כמה שהם מנוגדים) דרים יחד בעולם אחד, אותו עולם. עולם הנוכלים הזה זהה לעולם הבורגני; דרכו של פרנץ ביברקופף לסרסרות ולזעיר־בורגנות איננה יותר ממטמורפוזה הרואית של התודעה הבורגנית.

הרומן, אפשר היה להשיב לתיאוריית ״הרומן הטהור״, הוא כמו הים. מקור טוהרו במלח. מהו אם כן המלח של הספר הזה? דינו של המלח באֶפִּי כדין המינרל: הוא הופך את הדברים אליהם הוא מתחבר לבני־קיימא. והמֶשֶך, באופן שונה לחלוטין מאשר ביצירות ספרות אחרות, הוא אמת המידה של האפי. המשך, כלומר לא בזמן, אלא אצל הקורא. הקורא האמיתי קורא את האפי כדי ״לשַמֵר״. והוא לבטח ישמר שני דברים מן הספר הזה: את הסיפור על אודות הזרוע, ופרשת מיצֶה. איך קורה שמשליכים את פרנץ ביברקופף מתחת למכונית, וכך הוא מאבד את זרועו, ואיך זה שלוקחים ממנו את חברתו ורוצחים אותה? זה מוסבר כבר בעמוד השני של הספר. ״מעקב קשוב אחר הדברים האלה עשוי להועיל לרבים, שכמו ביברקופף חיים בעור אדם, ושקרה להם מה שקרה לו כלומר שהם מבקשים מהחיים יותר מאשר את לחם יומם.״ במקרה זה לא מדובר באוכל טוב, כסף או נשים, אלא במשהו גרוע הרבה יותר. מה שהחוטם הגדול שלו מתאווה אליו, הוא פחות מוחשי. רעב לגורל מכלה אותו, בכך העניין. האיש הזה מוכרח לצייר על הקיר, בכל פעם מחדש, את השטן; לכן אין להתפלא שהלה מגיע, בכל פעם מחדש, כדי לקחת אותו. כיצד ניתן להשביע את הרעב הזה לגורל, להשביעו אחת ולתמיד, ולפנות מקום להסתפקות בלחם יומו, כיצד הופך הנוכל לאיש חכם, זהו טיבו של מהלך האירועים. בסופו של דבר מאבד פרנץ ביברקופף את תחושת הגורל שלו, ״ראש נקי״ כמו שהברלינאים אומרים. דבלין הפך את התבגרותו של פרנץ שלו לבלתי־נשכחת באמצעות תחבולה גדולה. כמו שהיהודים מגלים לילד, עם הגיעו למצוות, את שמו השני, אשר עד אז נשאר חסוי, כך מעניק דבלין לביברקופף שם פרטי שני. מכאן ואילך יהיה פרנץ קרל, העובד עכשיו כעוזר לשוער בבית חרושת. העניין נעלם מעיניו של דבלין, אף שהוא מכיר היטב את גיבורו - על כך איננו מוכנים להישבע. כלומר

בנקודה זו הפסיק פרנץ ביברקופף להיות מופת, ובעודו בחיים עבר לשכון בגן העדן של גיבורי רומנים. תקווה וזיכרון ינחמו אותו בגן עדן זה, בתא השוער הקטן, על כישלונו בחיים. ואולם איננו עוקבים אחריו לתאו. זהו החוק השולט ברומן: ברגע בו עזר הגיבור לעצמו, הוא חדל לעזור לנו. ובה במידה שהאמת הזאת מתגלה בגדולתה הבלתי מתפשרת ב"החינוך הסנטימנטלי" של פלובר, אנחנו סבורים כי סיפורו של אותו פרנץ ביברקופף הוא "החינוך הסנטימנטלי" של הנוכל. השלב הקיצוני ביותר, המסחרר, האחרון, המתקדם ביותר של רומן החניכה הבורגני.

1930

מגרמנית לאה מור

ריינר ורנר פסבינדר

ערי האדם ונשמתו

לפני כעשרים שנה, כשהייתי רק בן ארבע־עשרה, אולי כבר חמש־עשרה, מוכה בייסורי גיל ההתבגרות, נפל לידי - במהלך מסעי הלא־אקדמי בספרות העולם, מחויב רק לאסוציאציות אישיות - ספרו של אלפרד דבלין, "ברלין, אלכסנדרפלאץ".

תחילה, אם לומר את האמת, הספר בכלל לא מצא חן בעיני. הוא לא גרם לי אותם "וָואו" ו"בום" שגרמו לי ספרים בודדים אותם קראתי עד אז. להפך: העמודים הראשונים - אולי 200 העמודים הראשונים - שיעממו אותי באופן מייאש כל־כך, עד שהנחתי את הספר בצד מבלי שהגעתי אל סופו, די משוכנע שאף פעם לא אמשיך לקרוא בו. מוזר! לא רק שוויתרתי על השפעה של אחת מיצירות האמנות המלהיבות והמהנות ביותר, אלא - ואני מאמין שאני יודע מה אני אומר - גם חיי, ודאי לא במלואם אך בהחלט בחלקם, אולי בנקודות מכריעות, ככל שאני יכול לראות עד היום, היו משנים את מסלולם, אילולא "ברלין, אלכסנדרפלאץ" של דבלין בראשי, בבשרי, בגופי כולו ובנשמתי, ואתם יכולים לצחוק לי כמה שתרצו.

למעשה, במשך פרקים רבים, לאורך מספר רב של עמודים, דבלין -אולי מתוך פחדנות, או מתוך בושה מסתורית, העומדת בניגוד לתפיסות המוסריות של זמנו ומעמדו, ואולי מתוך פחד לא־מודע שהשפיע עליו בדרך אישית כלשהי, מתחמק במשך פרקים רבים לאורך מספר רב של עמודים מהנושא שלו, או מוטב לומר: מהנושא האמיתי של ספרו. פגישתו של ה"גיבור", פרנץ ביברקופף, עם יתר "גיבורי" הספר, ובייחוד המפגש עם ריינהולד, מפגש שעתיד לקבוע את המשך חייהם של שני הגברים הללו מתרחש במהדורת הכיס בת 410 העמודים בעמוד 155, כלומר אחרי יותר משליש ספר ובאיחור של 150 עמודים לפחות, כך נראָה לי בזמנו, בקריאה הראשונה. אגב, התרשמותי לא השתנתה במהותה עד היום, על אף שבאופן טבעי היא פחות גורפת. מכלילה. מדוע בעצם המשכתי,

למרות כל זאת, ולגמרי למזלי, בטוח, לאחר שסבלתי בקריאת השליש הראשון של "ברלין, אלכסנדרפלאץ" כמו שכבר סיפרתי, בשעמום יותר מאשר בסערת רגשות או בהתלהבות, קריאה בבת אחת, ומוטב בליעה, זלילה או שאיבה. וגם ביטויים אלה אינם חזקים דיים כדי לתאר את הקריאה הזאת, שלעתים קרובות ובאופן מסוכן חדלה להיות קריאה, ונהפכה לחיים, לצער, לייאוש, לפחד.

למרבה המזל, ספרו של דבלין טוב מדי, והוא מאפשר לשקוע בו, או ללכת בתוכו לאיבוד. שוב ושוב נאלצתי להתמודד עם עצמי ועם הממשות שלי, כפי שאני מאמין שכל קורא נאלץ לעשות לגבי עצמו ולגבי ממשותו, ולנתח את הממשות השונה של כל אדם. אגב, הייתי שמח להציג אותו קנה מידה אל מול כל יצירת אמנות. ייתכן ש"ברלין, אלכסנדרפלאץ" עזר לי להכיר בתביעה זו מן האמנות, לגבש אותה ולבסוף אף להחיל אותה על עבודתי־שלי. נתקלתי ביצירת אמנות שהיתה לה לא רק היכולת להציע מעין עזר לחיים, אלא, ועל כך עוד אספר, ביצירת אמנות המסייעת לפיתוח תיאורטי מבלי להיות תיאורטית; מאלצת לפעולה מוסרית מבלי להיות מוסרנית; עוזרת לקבל את השכיח כבסיסי ובמלים אחרות כקדוש, מבלי להיות שכיחה או קדושה או להציג את עצמה (שלא בצדק) כדיווח על הבסיסי, וכל זה מבלי להיות אכזרית, דבר שיצירות ברמת חשיבות כזאת משיגות לעתים רחוקות מאוד.

אבל "ברלין, אלכסנדרפלאץ" לא רק סייע לי במעין תהליך הבשלה אֶתי. לא, הוא היה בשבילי, בהיותי תחת אֵימי גיל ההתבגרות, גם עזר אמיתי, חשוף וקונקרטי, לחיים, שכן באופן טבעי, כשקראתי אז את הרומן של דבלין, צימצמתי אותו לבעיות ולהתלבטויות האישיות שלי והפשטתי אותו לסיפורם של שני גברים שמעט החיים שלהם בעולם הזה יורדים לטמיון, ואין באפשרותם לאזור אומץ ולו כדי להבין, שלא לדבר על להודות, כי הם מחבבים זה את זה בדרך מיוחדת, אולי אוהבים זה את זה, משהו מסתורי קושר אותם זה לזה, יותר מכפי שנחשב להגון בין בני אדם.

כלל לא מדובר כאן על מיניות בין אנשים מאותו מין. אין ספק שפרנץ ביברקופף וריינהולד אינם הומוסקסואלים - הם אפילו לא נתקלים בבעיות מסוג זה. במובן הרחב, אין בספר דבר המצביע על כך. אפילו לא יחסיו המיניים הברורים של ריינהולד בכלא עם צעיר אחד, ואין זה משנה בכמה שמחה מתאר דבלין את מערכת היחסים הזאת. לדעתי אין בינה לבין כל מה שהתרחש בין פרנץ לריינהולד כל קשר. לא. מה שהיה בין פרנץ לריינהולד אינו יותר ואינו פחות מאהבה טהורה, שהמוסכמות אינן מאיימות עליה. כלומר, זה בדיוק מה

שהיה ביניהם, אך מובן ששניהם, ריינהולד יותר מפרנץ, הם ישויות חברתיות וככאלה מן הסתם אינם מסוגלים להבין וודאי לא לקבל אהבה זו, פשוט להיכנע לה, להיות עשירים יותר ושמחים יותר מרוב אהבה, דבר שממילא קורה לאנשים לעתים רחוקות מדי.

ובעצם, איזו משמעות יכולה להיות בכלל בעיני מי שגודל וחונך פחות או יותר כמונו, לאהבה שאינה מובילה לתוצאות מוחשיות, שאינה הופכת לדבר שניתן להציגו, להפיק ממנו תועלת או להשתמש בו? אהבה כזאת חייבת, כמה עצוב ורע לאהבה, אהבה כזאת חייבת, לאלה שלמדו כי אהבה היא דבר שימושי, או לפחות מועיל, בצורה חיובית ושלילית גם יחד - הלא גם מן הסבל למדנו ליהנות - אהבה כזאת חייבת להיות מפחידה, פשוט מפחידה, בעיני אנשים כאלה, ובכאלה אני מתכוון כמובן לכולנו, לכל אחד ואחד מאיתנו.

בערך כך, או לפחות בדומה לזה, היה עלי לקרוא את "ברלין, אלכסנדרפלאץ" אז, באותה קריאה ראשונה. ואם להתבטא באופן ספציפי, קריאה זו סייעה לי להתגבר על פחדי המייסרים, שכמעט הפכו אותי לנכה, הפחדים שמא איאלץ לוותר על תשוקותי ההומוסקסואליות, לוותר על צרכי המודחקים. קריאה זו עזרה לי לא להיות לגמרי חולה, מזויף, חסר תקווה, עזרה לי לא להישבר.

כחמש שנים לאחר מכן קראתי את "ברלין, אלכסנדרפלאץ" בשנית. בפעם זו דבר לגמרי אחר הדהים אותי, עורר אותי להיפתח לחוויה, ושוב עזר לי להבין טוב יותר מה הוא ה'אני' - חוויה שעזרה לי לא לעשות דבר בלתי מודע, שבשפת רחוב אוכל לכנותו "לחיות חיים יד־שנייה". בקריאה שנייה היה לי ברור יותר ויותר, מעמוד לעמוד, תחילה מתוך פליאה, אחר כך יותר ויותר מתוך בהלה, ולבסוף מתוך התרגשות כזאת עד שכמעט נאלצתי לעצום עיניים ולאטום אוזניים כדי להדחיק, היה לי ברור יותר ויותר שהחלק הגדול ביותר בי, התנהגותי, תגובותי, הרבה מהדברים שהייתי לעצמי ומה שחשבתי עליו כעצמי, לא היה שונה כלל מאותו דבר שדבלין מתאר ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ".

כך הפכתי, באופן לגמרי פשוט ולא־מודע, את הפנטזיה של דבלין לחיי שלי. בכל זאת, היה זה הספר שעזר לי להתגבר על המשבר המפחיד הבא ולעבוד על משהו שקיוויתי כי בסופו של דבר יהפוך, פחות או יותר, למה שנקרא זהות, אם דבר כזה בכלל אפשרי בתוך כל הטינופת המבולגנת הזאת.

לאחר מכן ראיתי את הסרט "אלכסנדרפלאץ" של פיל יוצי, שהיה בעיני, כשלעצמו, סרט טוב מאוד, בכלל לא סרט רע. ואולם, הסרט השכיח מצופיו לגמרי את ספרו של דבלין. בין הספר לסרט אין שום קשר. מובן שכל אחד מהם,

גם סרטו של יוצי, הוא יצירת אמנות עצמאית העומדת בפני עצמה. אך כיוון שקולנוע הוא בכל זאת המדיום איתו אני מזדהה יותר, החלטתי אז כי יום אחד, ומדוע דווקא יום אחד כבר אינני יודע, אולי כשאהיה מסוגל להתחיל לנסות, כשאהיה מוכן ביום מן הימים להעז, אנסה להפעיל את האמצעים הקולנועיים שלי על "ברלין, אלכסנדרפלאץ" של דבלין, ובכך לתעד את עיסוקי בסוג הספרות המיוחד הזה.

נדרשו לי יותר מעשר שנים כדי להגיע לכך. וגם היה עלי לעשות את הסרט, אחרת מישהו אחר היה עושה אותו, אילו המתנתי זמן רב יותר. ואולם, מבחינה כרונולוגית, בעבודות רבות שלי שנעשו בעשר השנים האחרונות, שילבתי, אפשר לומר, ציטוטים מספרו של דבלין. ואז, משום שנעשה עלי סרט, צפיתי בכל סרטי במשך שלושה ימים רצופים, בזה אחר זה. ושוב - והדבר הפתיע אותי מאוד - הבנתי שבעצם יש בעבודותי הרבה יותר ציטוטים משנדמה היה לי, ורובם לא מודעים.

כשקראתי את הספר פעם נוספת, רציתי לדעת בצורה מדויקת יותר מה טיבו של הקשר ביני לבין ספרו של דבלין. זה היה לי הרבה יותר ברור ומובן, אבל חשובים ביותר היו ההכרה וההודאה שבעקבותיה, כי ספר זה, יצירת אמנות זו, קבעה את מהלך חיי.

ברור לי שכל מי שלא קרא את "ברלין, אלכסנדרפלאץ" ישאל כעת איזה מין סיפור, שיכול היה להשפיע עד כדי כך, השפעה כמעט קיומית, על קורא בודד, השפעה יוצאת דופן ללא ספק שיש ליצירת אמנות בודדת. אם להשיב בכנות על השאלה ביחס לעלילת "ברלין, אלכסנדרפלאץ", עלי להודות שהעלילה בכלל לא מדהימה. אפילו להפך. סיפורו של מוביל הרהיטים לשעבר פרנץ ביברקופף, המשתחרר מהכלא ונודר לחיות מעתה והלאה כאיש הגון ואינו מצליח להתמיד בכוונתו, הוא יותר מין אוסף של סיפורים קטנים המתרחשים בזה אחר זה, בברוטאליות שלא תיאמן, וכל אחד מהם יכול היה לשמש ככותרת הוולגרית ביותר באחד הצהובונים הצעקניים ביותר. לכן, עלילת "ברלין, אלכסנדרפלאץ" איננה הדבר החשוב ביותר שבו, כמו בכמה ספרים גדולים אחרים בספרות העולם. ייתכן שהמבנה שלו יותר מגוחך מזה של "דבקות" מאת גתה - הדבר הכי חשוב בו הוא פשוט: האופן שבו מסופרים הפעולות הבנאליות להחריד והדברים שלא ייאמנו. ומתוך איזו עמדה כלפי הדמויות שבעלילה חושף אותן המחבר בפני הקורא, בעוד שמנגד הוא מאפשר לו ללמוד עד שהוא רואה אותן, חשופות במלוא בינוניותן, מתוך חיבה אדירה, עד שלבסוף הוא אוהב אותן.

בנקודה זו אנסה לספר בפשטות את העלילה עצמה. כפי שאמרתי קודם, מוביל הרהיטים לשעבר פרנץ ביברקופף משתחרר מהכלא, שם ישב ארבע שנים משום שהרג במקצף ביצים את חברתו לשעבר אידה, שירדה למענו לזנות בתקופת השפל הכלכלי של שנות העשרים בברלין. בתחילה סובל האסיר המשוחרר מאימפוטנציה, ממנה הוא נפטר בכמעט־אונס של אחות קורבנו, וכך הוא כשיר להתחיל מערכת יחסים עם לינה הפולניה, בצורה שמאפשרת לה לחשוב כי מדובר באהבה וגורמת לפרנץ להישבע להיות אדם הגון, מעתה והלאה, כל עוד... נו, מילא.

מצב העניינים העסקיים בכי רע, כל הניסיונות ליצור בסיס יציב נכשלים, בין אם מדובר בסיכות עניבה, בספרות ארוטית או בעיתונים לאומניים שמעוררים בעיות עם חבריו לשעבר הקומוניסטים, איתם שיתף פעולה פעם מכיוון שחיבב אותם. בסוף נשארים לו רק שרוכי הנעליים, אותם אנשים תמיד צריכים, והוא מוכר אותם יחד עם הדוד של לינה שלו, עד שהדוד מנצל את כל האמון שפרנץ נותן בו, סוחט אלמנה אחת שפרנץ גרם לה אושר ומקבל בתמורה קצת כסף, וגם מאיים עליה. פרנץ, המתעקש להאמין כי בני האדם טובים, נפגע עד כדי כך שהוא פורש מהעולם ומחברת בני האדם, לא עושה דבר מלבד שתייה לשוכרה במשך שבועות רבים, אך לאחר מכן הוא בכל זאת חוזר לחיים ולבני האדם.

ואז הוא פוגש מישהו. שמו של המישהו ריינהולד, מין פושע קטן, אך בכל זאת מקסים באופן לא רגיל. כל כך מקסים, שפרנץ עושה איתו עסק מיוחד. הוא לוקח מריינהולד הזה את הבחורות, מפני שהן נמאסות על ריינהולד מהר כל כך, הנקבות האלה, זה כמעט חולני. בהתחלה ריינהולד מוכרח להשיג אותן ולא משנה מה, ואז פתאום, סתם ככה, הוא רוצה להיפטר מהן, ובכל זאת קשה לו, יש לו בעיות עם זה. אבל פרנץ - ריינהולד יודע שמשום מה הוא מוקסם ממנו והוא חושב שהוא קצת סתום - לוקח אותן ממנו. קודם אחת, אחר כך את השנייה, אבל את השלישית הוא כבר מסרב לקחת. ריינהולד צריך ללמוד להישאר זמן רב יותר עם אחת, מפני שהתנהגות כזאת בריאה יותר ואחרת זה חולני, ומשום שפרנץ רוצה אולי לעזור לריינהולד: להיות בסדר? כמו שצריך. וכשהוא לא יכול להבין את זה בהתחלה ונעלב ממנו, פרנץ ביברקופף מבין שאין מה לעשות, ככה זה.

זמן קצר לאחר מכן קורה שפרנץ משתתף בעסק שהוא חושב אותו להובלת פירות רגילה אבל פתאום מסתבר לו שמדובר בגניבה. מעמידים אותו לשמור, הוא רוצה לברוח, אבל לא מצליח. בסיום הגניבה, פרנץ יושב עם ריינהולד במכונית,

ופתאום ריינהולד מרגיש שעוקבים אחריהם. והפחד מהמעקב מתערבב בזעם של ריינהולד על פרנץ. ואחר כך, לפני שהוא מספיק להבין מה קורה, ריינהולד זורק את פרנץ החוצה מהמכונית. פרנץ נדרס בידי המכונית הבאה שעוברת, ונדמה שהוא מת. אבל פרנץ ביברקופף לא מת, הוא רק מאבד את זרועו הימנית. חברתו לשעבר אווה והסרסור שלה מטפלים בו עד שהוא חוזר לעצמו, בלי הזרוע הימנית הוא חוזר העירה, מכיר איזה פושע קטן וסוחר בשבילו בסחורות גנובות שמכניסות רווח בטוח. ואז אווה מביאה אליו בחורה שהוא מכנה בחיבה מיצֶה, והיא - כפי שמסתבר אחר כך - הולכת לעבוד בתור זונה בשביל פרנץ. הוא מקבל את העניין, ובמשך זמן מה השניים מאושרים. אוהבים. אבל ריינהולד מתערב בקשר, פוגש את מיצֶה כמה פעמים, עד שבסוף הוא הורג אותה. פרנץ נעצר בגלל הרצח הזה, מוכנס למוסד לחולי נפש, שם הוא נהפך לאזרח מועיל לחברה בתהליך ארוך וממושך של "קתרזיס הפוך". הוא כבר לא מקרה מיוחד. הוא רוצה להיות נציונליסט אמיתי, עד כדי כך הרס אותו מקרה ריינהולד. עד כאן סיפור העלילה.

מה הפך את הסיפור הזה, סיפור של לא יותר מרומן בגרוש, שפרטיו אינם יותר מרשימת כותרות צהובונים, לגדול כל כך? מובן מאליו שזה ה"איך". ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ" מתוארים הרגשות, התחושות, רגעי השמחה, המאוויים, הסיפוק, הכאב, הפחדים, אי הידיעה, שנראים סתמיים ביותר, של האנשים חסרי החשיבות ביותר. מה שנחשב בדרך כלל "קטן" מתואר בממדים שהאמנות מעניקה בדרך כלל למה שנחשב "גדול". האנשים שדבלין מספר עליהם ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ", וכמובן שבמיוחד הגיבור, פרנץ ביברקופף מוביל הרהיטים לשעבר, אחר כך סרסור, מכֶּה־למוות, גנב, ושוב סרסור, ניחן בחוסר מודעות מדהים המשולב בדמיון ובכוח סבל שלא ייאמנו, ברמה שרוב הדמויות בספרות העולם, ככל שאני יודע, אינן ניחנות בה, בין אם מדובר בדמויות של אינטלקטואלים מתוחכמים או מאהבים גדולים, אם לציין רק אחדות.

ראשית, אני סבור, ודי משוכנע בכך, שיחסו של דבלין לדמויותיו, אותם יצורים אומללים וחסרי חשיבות מבחינה אובייקטיבית, הושפע (גם אם דבלין הכחיש זאת פעמים רבות) מתגליותיו של זיגמונד פרויד. לכן סביר להניח ש"ברלין, אלכסנדרפלאץ" הוא הניסיון הראשון להגשים את הידע הפרוידיאני באמנות.

שנית, דבלין מוסר כל פיסת התרחשות, נדושה ככל שתהיה, כתהליך מלא משמעות ואדיר בפני עצמו, כחלק ממה שבעיקר רק נראה כמיתולוגיה מסתורית,

ומצד שני כפרשנות של רגעים דתיים, נוצריים או יהודיים.

כאדם שהמיר את דתו מיהדות לקתוליות, היו לדבלין יותר בעיות עם הדת מאשר לרוב האנשים. אולי זו הסיבה לכך שהוא ניסה לשלוט בבעיות האלה באמצעות חיפוש אחר הייחודי ברגעים היומיומיים והרגילים ולספר אותם ככאלה.

בפשטות, פירושו של דבר שאף רגע בעלילה, אפילו כשהוא לגמרי ממלא את עצמו, אינו עומד כשלעצמו, אלא מהווה גם רגע בעלילה שנייה, בלתי־נגישה ומסתורית, חלק מרומן שני בתוך הרומן, או אולי אפילו חלק ממיתולוגיה פרטית של המחבר, אבל בקשר לזה איני רוצה להתחייב ולהגיע לידי החלטה כרגע.

שלישית, ישנה טכניקת הסיפור שדבלין המציא בשביל "ברלין, אלכסנדרפלאץ", ואולי רק בחר בה. אגב, אני מניח לשאלה אם המציא או לא המציא, ואיני חושב שהיא חשובה בכלל, מכיוון ששאלה חשובה בהרבה היא אם סופר בחר באמצעי המתאים למטרותיו, ולאו דווקא אם הוא גם זה שהמציא אותו. זה יכול להעסיק את חוקרי תולדות הספרות, בעיני הקורא אין זה ממלא שום תפקיד, התמזל מזלו לקרוא ספר שהמחבר מצא לו צורה הולמת - את זה ללא ספק עשה אלפרד דבלין ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ". ולגבי השאלה אם דבלין הכיר או לא הכיר את "יוליסס" של ג'יימס ג'ויס לפני שכתב את "ברלין, אלכסנדרפלאץ", הלא אין בכוחה של התשובה להפוך את ספרו לטוב יותר או רע יותר. חוץ מזה, אני יכול לתאר לעצמי בקלות מצב שבו שני סופרים ממציאים טכניקת סיפור חדשה וכמעט זהה, כמעט באותו זמן, למה לא. כמו בהיסטוריה עצמה, גם בהיסטוריה של הספרות אי אפשר להסביר כל תופעה מתוך עצמה בלבד. ואני מקווה שמסתורין זה יישאר תמיד בגדר מסתורין.

אני מוצא שיותר מהשאלה אם דבלין הכיר את "יוליסס" מרגש הרעיון שהשפה ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ" מושפעת מקצב הרכבות שחלפו ללא הפסקה מול חלונות חדר העבודה של אלפרד דבלין. דברים כאלה, בעיקר רעשי העיר הגדולה, המקצבים המיוחדים שלהם, הטירוף של ההלוך־ושוב הנצחי, מעצבים את השפה ומשפיעים עליה. ומהחיים המודעים בעיר גדולה, מהקשב לכל מה שהוא בפועל החיים בעיר גדולה, מגיעה ללא ספק טכניקת הקולאז' שדבלין משתמש בה כאן, באחד מהרומנים הבודדים על עיר גדולה שנכתבו אי פעם. פירושם של חיים בעיר הגדולה הוא שינוי מתמיד בתשומת הלב המוקדשת לצלילים, לצורות, לתנועות. וכך משתנה הטכניקה בכל אחד מחלקיקי הסיפור, בדומה לשינויים בתשומת לבו של תושב עיר גדולה, מבלי שהסיפור יאבד את עצמו כמרכז.

דברים רבים ומדויקים יותר על סגנון הסיפור המיוחד של דבלין יאמרו אחרים. אני יכול רק להצביע על כך שדבלין כתב דברים נוספים, יצירות אמנות נוספות, שאולי יהיו משמעותיות יותר לדורות הבאים, שאולי ייחשבו בעתיד לחשובות יותר, כפי ש"ברלין, אלכסנדרפלאץ" חשוב לנו כיום. ואני יכול רק לקוות שיקראו את דבלין יותר, הרבה יותר מכפי שהוא נקרא היום.

למען הקוראים. למען החיים.

מגרמנית ענבל קולינר

איאן בורומה

פסבינדר מביים את דבלין

במידה רבה את הרומן הגדול של אלפרד דבלין, "ברלין, אלכסנדרפלאץ", שהתפרסם ב־1929, אי אפשר לתרגם. הרבה ממנו כתוב בדיאלקט של מעמד הפועלים הברלינאי בשנים שקדמו למלחמת העולם השנייה. מתרגם יכול להתעלם ממנו, כמובן, ולהשתמש בשפה מדוברת רגילה, אבל אז תתמסמס תחושת המקור. אמנם, הוא יכול להשתמש במקבילה הקרובה ביותר - ולאמץ, למשל, בתרגום לאנגלית, סוג של ניב ברוקליני - אבל גם זה יעורר לחיים את המילייה הניו יורקי של דיימון ראניון, לכל היותר, ולא את המילייה הברלינאי המפוקפק של דבלין.[1] מחזה כמו "אופרת הקבצנים" מאת ג'ון גיי, שעלילתו מתרחשת בלונדון של המאה ה־18, עובַּד אמנם בהצלחה בידי ברטולט ברכט וקורט וייל ליצירת מופת שזירתה היא ברלין הוויימארית, אבל כאן לא היה תרגום; היה זה עיבוד, שהוחלפו בו גם המקום והזמן.

פרנץ בִּיבֶּרקוֹפְּף, גיבור הרומן של דבלין, הוא סרסור, לא מהסוג הרע, אבל הוא נתון להתקפות זעם פתאומיות ובלתי נשלטות. את אחת הבחורות שלו, אידה, היכה במקצף ביצים. אבל לא כך מתחיל הסיפור האפי של דבלין: הוא מתחיל כאשר ביברקופף משתחרר מכלא טגל בברלין, משותק מפחד בגלל הצורך להמשיך את חייו בתופת העירונית. אז־אז הוא פוגש יהודי עני ומזוקן, המנסה לנחמו בעזרת מעט חוכמה יידישאית, חוזר לאיתנו באמצעות מפגש מיני מחוספס עם אחותה של אידה, ומוצא מהר מאוד בחורה חדשה, את לינה הפולניה.

הפעם, נודר פרנץ ביברקופף, הוא יהיה איש הגון, ein anständiger Mentch; הפעם ירחק מפשע. אלא שאין הוא יכול. ובמלותיו של דבלין: "אף על פי שמבחינה כלכלית מצבו די טוב, הוא מסתבך במאבק קשה עם משהו שבא

1 יוג'ין ג'ולס (Eugene Jolas), שתירגם את הרומן בשנת 1931, היה איש מעניין, אמריקאי שהכיר את ג'יימס ג'ויס והיה פעיל בחוגים מודרניסטיים בפאריז. אבל התרגום שלו אינו מספק - הוא בחר להשתמש בסלנג אמריקאי.

מבחוץ, משהו הפכפך, נראה כמו גורל."[2]

ביברקופף רוצה להאמין בטוב האנושי. אבל אותו חלק של העיר שהוא מכיר - בעיקר הרחובות הגרועים סביב אלכסנדרפלאץ ("אלכס") הפרולטארי במזרח ברלין - שוחק אותו. הוא נענש על האמון הנאיבי שלו באחרים.

גורלו של ביברקופף - תוצאה עגומה של עסקים עלובים, קטטות שיכורים, פשעים קטנים ורצח - הוא החומר של רומן זול או סרט גרוע. ברגעי מפתח בסיפור הזה הוא נבגד בידי מי שהוא תופש כחבריו הקרובים ביותר. למשל אוטו לידרס, דודה של לינה הפולניה, הנותן לו חלק בעסקיו למכירת שרוכים מדלת־לדלת. ביברקופף מקיים יחסי מין עם אלמנה, אחת מלקוחותיו - מבחינה גופנית הוא דומה לבעלה המנוח - ובתמורה לרגע אחד של נחמה היא נותנת לו טיפ שמן. אחרי שהוא מספר ללידרס על מזלו הטוב, הולך לידרס לשדוד אותה. כאשר ביברקופף שומע על כך, הוא הולך להשתכר. ובכל זאת, הוא סומך על חברו ריינהולד, עבריין יפה תואר שאינו מסוגל להישאר עם אותה אשה למשך יותר משבוע־שבועיים, ומתעקש להעביר אותן הלאה, בזו אחר זו, לביברקופף. מאחר שביברקופף מתחיל לחבב את הנשים הללו, הוא חדל מן העסקות השפלות, וריינהולד נפגע.

עד מהרה מתומרן ביברקופף להשתתף בשוד, וריינהולד כמעט הורג אותו בדחיפה ממכונית המילוט, בתקווה שיידרס. ביברקופף שורד, אבל מאבד יד אחת. חברה חדשה, מיצֶה, עוברת לחדרו, מעבירה לידיו את הכסף שהיא עושה ברחובות. ריינהולד, מרשעות, קנאה ובוז, מבקש להרחיק את מיצֶה מביברקופף. כשהיא עומדת בפני ניסיונותיו, הוא חונק אותה. ביברקופף, הנאשם ברצח, משתגע באופן זמני אבל אינו מורשע, ומשתחרר כשהוא שפוי יותר, מתון יותר ונתון פחות להזיות. במלותיו הלאקוניות של דבלין: "מוצעת לביברקופף משרת עוזר לשומר במפעל בינוני. הוא מקבל אותה. אין עוד מה לספר כאן על חייו."

הגדולה ברומן של דבלין איננה בעלילה - הבחין בכך ריינר ורנר פסבינדר במאמרו על הספר - אלא באופן שבו הוא מספר אותה. פרנץ ביברקופף הוא אחת הדמויות הספרותיות העשירות בעולם המודרני, והוא נחקק בזיכרון כמו ווצק, אובלומוב או מאדאם בובארי. אנחנו זוכים להכירו לא רק מבחוץ, כברלינאי שמן ושרירי, בן מעמד הפועלים האוהב שנאפס, בירה ונשים, אדם "לא פוליטי", מן המבקרים הקבועים בבארים ובאולמות הריקוד הזולים שבסביבת "אלכס", אלא גם מבפנים, באמצעות זרם בלתי פוסק של מונולוגים פנימיים, המלאים

2 [הציטוטים מהרומן בתרגומה של ניצה בן־ארי, הספריה החדשה, 1987, אלא אם צוין אחרת]

בחלומותיו, חרדותיו, בלבוליו, תקוותיו והזיותיו.

לעתים קרובות השוו את דבלין לג׳ויס, ו״יוליסס״ הוזכר מדי פעם כמודל שלו. ואולם דבלין הכחיש זאת תמיד. הוא כתב: ״למה שאחקה מישהו? השפה החיה שאני שומע סביבי מספיקה, והעבר שלי נותן לי את כל החומרים שאני זקוק להם״. מצד שני, כשקרא את ג׳ויס, אחרי שהתחיל לכתוב את ״ברלין אלכסנדרפלאץ״, אמר כי יצירתו של האירי ״הפיחה רוח במפרשי.״[3] למעשה, שני הכותבים, בני זמנם של פרויד ויונג, ניסו לעשות דבר דומה, לשבור את המחסומים בין ההתנהגות המודעת לדחפים הלא־מודעים, באמצעות נבירה במאגמה הרותחת של חייהם הפנימיים והכאוטיים של גיבוריהם.

בפסקה טיפוסית, מדבר ביברקופף אל עצמו: ״אתה נשבעת, פרנץ ביברקופף, להישאר אדם הגון. ניהלת חיים מטונפים, נדרסת, ולבסוף גם רצחת את אידה וישבת על זה, וזה היה נורא. ועכשיו? אתה באותו מקום, לאידה קוראים מיצֶה, זרוע אחת כרתו לך, תיזהר, עוד מעט גם תתחיל להשתכר, והכל יתחיל שוב מחדש, רק שהפעם יהיה יותר גרוע, וזה יהיה הסוף. שטויות, מה אני אשם, בעצמי נדחפתי להיות סרסור? שטויות, אני אומר. אני עשיתי מה שיכולתי, עשיתי כל מה שהיה באפשרותי... אתה עוד תגמור בכלא, פרנץ, מישהו עוד יתקע לך סכין בבטן. שינסה. קודם הוא יטעם את שלי.״

ביברקופף איננו היחיד בספרו של דבלין ההופך פנים לחוץ. כל הדמויות המרכזיות - ריינהולד, מיצֶה, לידרס, עבריין בשם מק, אווה, המאהבת לשעבר של ביברקופף ורבות אחרות - מגלות את פנימיותן בתערובת של דיבור ברלינאי מחוספס ומחשבות פנימיות. ובכל זאת, אלה לא רק הדמויות האנושיות שהמודע שלהן, או הלא־מודע שלהן, נפתח בפני הקורא, אלא גם המטרופולין עצמו. ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ בנוי כקולאז׳ של דמויות, לעתים שרירותיות, המבליחות אל הקורא כאילו שעט בחשמלית ברחובות השוקקים, דרך פרסומות, כותרות עיתונים, שירים פופולריים, בארים, מסעדות, בתי מלון, שלטי ניאון, חנויות כלבו, חנויות משכון, מלונות זולים, שוטרים, עובדים שובתים, זונות, תחנות רכבת תחתית וכך הלאה. שוב, פסבינדר ניסח זאת היטב: ״הרעיון שהשפה ב׳ברלין, אלכסנדרפלאץ׳ הושפעה מהקצב של רכבות הפרברים, ה־S-Bahn, שהמשיכו להתגלגל לאורך היצירה של אלפרד דבלין מעניין יותר מהשאלה אם דבלין הכיר את ׳יוליסס׳.״

קולאז׳ של רשמים רגעיים, מקוטעים, כדרך לתאר את המטרופולין המודרני,

3 מצוטט במהדורת הכריכה הרכה מ־1965 של ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״.

איננו ייחודי לדבלין, כמובן. הסרט הדוקומנטרי הניסיוני של וולטר רוטמן, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* שנעשה ב־1927, עשה בדיוק את זה, באמצעות מונטאז׳ של דמויות – מהיר וקאקופוני כמו העיר עצמה. כך עשה גם ג׳ורג׳ גרוס (George Grosz) בציורי ברלין שלו, שאינם מסתפקים בשבירה של נוף המטרופולין לערבובייה של רשמים, אלא הופכים את תושבי העיר לשקופים, כאילו אפשר היה לראות דרכם עד לתשוקותיהם הכמוסות ביותר, בדרך כלל מהסוג המיני האלים. ובדרכיהם השונות גם פיקאסו, בראק ואחרים עשו זאת, שברו את נקודת המבט באמצעות קוביזם סינתטי.

דבלין מצרף את קול המספר שלו, הכל־יודע, לטלאים־טלאים של דיבור, שירים, דו״חות משטרה, מחשבות פרטיות, פרסומות ורעשי כרך אחרים. הקול שלו מורכב כמו הקולות של דמויותיו. לפעמים הוא דידקטי, כמו בטקסטים התיאטרליים של ברכט, או אנליטי יובשני כמו אנליזה של רופא. בעצם דבלין עצמו היה רופא, ועבד כפסיכיאטר בברלין, שם שמע הרבה סיפורי פשע ממקור ראשון. לפעמים קולו אירוני, אפילו סרקסטי, ובדרך כלל הוא נתון להרהורים מטאפיזיים, מצטט מהתנ״ך, במיוחד מסיפורי איוב ועקדת יצחק. הַקְרָבה היא אחת התמות הגדולות של דבלין: מוות כתנאי הכרחי ללידה מחדש.

דבלין היה בנו של סוחר יהודי משטטין. כאשר היה בגלות באמריקה ב־1941 המיר את דתו לקתוליות – אחרי שהושפע, כך אמר, מקריאת קירקגור, ובאופן מפתיע יותר, שפינוזה. השאלות של גורל ושל בחירה אישית, על מקומו של אדם ביקום אימפרסונלי הנשלט בידי כוחות סמויים מהעין, טבעיים וגם טכנולוגיים ופוליטיים, הן מוטיב פילוסופי חוזר לאורך כל סיפור נפילתו של ביברקופף וגאולתו בסופו של דבר.

איך לתרגם את התבשיל הספרותי הכביר הזה לסרט? הניסיון הלא־זניח הראשון נעשה ב־1931, בידי פיל יוּצִי (Piel Jutzi) לתסריט שכתב ביחד עם דבלין עצמו. את תפקיד ביברקופף גילם היינריך גיאורג, אחד השחקנים הנערצים ביותר באותה תקופה. ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ של יוצי דומה מעט לסרט הדוקומנטרי של רוטמן, על צילומיו הנהדרים. ואולם, השכבות הרבות של הרומן האקספרסיוניסטי של דבלין אינן יכולות להידחס לתוך 89 דקות של סרט עלילתי. גיאורג היה שחקן נהדר, והסרט הוא מסמך יקר ערך על האופן בו נראתה ברלין, אבל העושר של הרומן אבד.

כאשר פסבינדר עשה את גרסתו הטלוויזיונית בת 16 השעות ל״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ ב־1980, עירו של דבלין ברובה כבר לא התקיימה, נהרסה בהפצצות בעלות הברית, תחת אש הארטילריה הסובייטית ומשקולות הברזל

של מזרח ברלין. המעט שנותר במזרח הוסתר מאחורי חומת ברלין, ולכן נותר מחוץ לתחום בשביל פסבינדר וצוותו. גישה דוקומנטרית היתה בלתי אפשרית בעליל. ואפילו אם היה זה אפשרי לבנות מחדש את אלכסנדרפלאץ, פסבינדר הרגיש כי אפשר לדעת טוב יותר איך באמת נראו הרחובות מתוך סוגי המפלט שאנשים יצרו לעצמם - הבארים אליהם הלכו, האופן שחיו בדירותיהם וכו׳.

פסבינדר שיחזר את העיר בכעין תפאורת תיאטרון, מוגבלת לכמה חללים פנימיים - החדר של ביברקופף, הבאר השכונתי שלו, הדירה של ריינהולד, תחנת רכבת תחתית וכמה רחובות שנבנו באולפן במינכן. מאחר שמבטים פאנורמיים או אפילו שוט ארוך של העיר היו בלתי אפשריים, העדיף פסבינדר פרטים, קלוז־אפ, מסגרות של חלונות, שלטי ניאון מהבהבים, שולחנות בארים וגרמי מדרגות, טכניקה המוכרת לנו מאופרות סבון אמריקאיות.

הסרט של פסבינדר הופק, למעשה, במהירות ובמחיר נמוך, בפילם של 16 מ״מ. כפי שמציינת סוזאן סונטאג, אורך היצירה, הכוללת 14 אפיזודות, מקרב אותה מאוד לתרגום קולנועי של הרומן. לצופה, כמו לקורא של הרומן, יש זמן להשקיע את עצמו בסיפור, להכיר היטב את הדמויות, לחיות אותו כפי שהוא. ההגבלה של מגוון אתרי הצילום (בספר מתגורר ביברקופף במקומות שונים, לא באחד, והוא מבקר בכמה בארים) היא עוד מאפיין רווח של אופרות סבון; בתוך זמן קצר אתה מתחיל להכיר את המקומות האלה כאילו היית שם פעמים רבות בעצמך. בדרכים מסוימות, הצורה הדחוסה של אופרות סבון קרובה יותר לתיאטרון מאשר לקולנוע, ולכך יכול להיות יתרון - כמו ביצירת המופת של פסבינדר. היא מסוגננת מאוד, ומצליחה לשלב תיאטרליות ואינטימיות המתאימות במיוחד לנימת הנראטיב של דבלין.

פסבינדר קרא לראשונה את הרומן הזה כשהיה בן 14, אחוז במה שהוא מכנה ״התבגרות מינית כמעט רצחנית״. מבולבל בקשר להומוסקסואליות שלו, בלא אב שנטש כאשר הנער היה עדיין צעיר מאוד, ונתון לאימתו של גיל ההתבגרות, הוא קרא את ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ לא רק כיצירת אמנות אלא כספר היכול לעזור לו להתמודד עם חרדותיו. לכן צימצם אותו בקריאה ראשונה לתמה שבוודאי נמצאת שם, אם כי נראה שאיננה מרכזית כדרך שפסבינדר הפך אותה: היחסים האלימים, הסאדו־מזוכיסטיים, תמיד אינטימיים, בין ביברקופף לריינהולד. פסבינדר רואה טוהר באהבת ביברקופף לחברו, טוהר מסוכן, אפילו מאיים, אבל יקר־ערך למרות הסבל הרב המעורב בו, או אולי בגלל הסבל הזה. קריאת הספר סייעה לפסבינדר הצעיר להתמודד עם שדיו־שלו. בחייו כמו בסרטיו, אהבה בדרך כלל מתערבת באלימות: שני בני זוג שלו התאבדו.

ביברקופף, אדם השקוע בחיפוש אחר אהבה בעולם שפל, היה מבחינות מסוימות האני האחר של פסבינדר. התייחסויות לרומן של דבלין מופיעות גם בכמה מסרטיו המוקדמים. בסרטו העלילתי הראשון, "אהבה קרה ממוות" (1969), פסבינדר מגלם בעצמו סרסור בשם פרנץ, שיש לו מאהבת־זונה בשם יוהאנה (האנה שיגולה), אבל רגשותיו העמוקים יותר נתונים לעבריין הקטן ברונו (אוּלִי לומל). משחקי הכוח, הקנאות, אכזריות האהבה וחייהן הפנימיים המורכבים של דמויות השוליים, כל אלה הם שיקוף של "ברלין, אלכסנדרפלאץ".

פרנץ צץ פעם נוספת ב"אלוהי המגיפה" (1970). כמו ביברקופף, פרנץ זה, שאת תפקידו מגלם הארי בָּאר, מנהל כמה רומנים עם נשים אחרי שחרורו מהכלא. אבל שוב, היחסים האינטנסיביים ביותר שלו הם עם גבר אחר, עבריין אלים בשם "גורילה" (גונתר קאופמן). בסרט "פוקס וחבריו" (1975), אחת הפעמים הבודדות, בהן התייחס פסבינדר בגלוי לעולם ההומוסקסואלי, הוא ממלא תפקיד של עובד בלונה פארק בשם פרנץ ביברקופף הזוכה בלוטו ומנוצל ברשעות בידי קרוביו, מאהביו וחבריו. השם הגרמני של הסרט, Faustrecht der Freiheit ("זכות ראשונית לחופש"), מרמז באופן ישיר יותר לאחת התמות המופיעות גם ברומנים של דבלין: מאבק ההישרדות של גבר הרוצה להיות הגון בעולם של אדם־לאדם־זאב.

פסבינדר עשוי היה לשחק את ביברקופף ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ", אבל הוא העדיף לבחור בגונתר למפרכט (Günter Lamprecht) שתפקידו בסדרה הזאת היא מן ההופעות הבלתי נשכחות בתולדות הקולנוע. ראשית, הוא נראה בהתאם לתפקיד: גדול וגולמני כמו דב קרקס, ופני הפודינג שלו הם דימוי של מבוכה, אלימות מרוסנת רק בקושי ותמימות מתוקה. הרבה מהסרט מצולם בקלוז־אפ, וכל תחושה מתועדת. סרסור שיכור המעריץ בריון אחר ומכה את אהובותיו בדרך כלל איננו דמות כובשת במיוחד, אבל פסבינדר, באמצעות ההופעה של למפרכט, מציג דימוי מעורר חיבה של ביברקופף. הסיפור ברוטאלי, אבל הוא מסופר בהרבה רכות. אנחנו לומדים לאהוב את המפסידן העצוב.

אם ביברקופף הוא הדמות הקרובה לאיוב, הנבחן פעם אחר פעם באמצעות אסונות פראיים יותר ויותר, ריינהולד, המגולם יפה בידי גוטפריד ג'ון הוא דמות־שטן, בהמה, אבל בהמה מרתקת, אפילו מפתה. גם ג'ון מצולם פעמים רבות בקלוז־אפ, בדרך כלל מזווית צדדית ונמוכה החושפת את הרוע הערמומי שלו. כפי שבדרך כלל קורה בחיים, המגבלה הפיסית הקטנה שלו – גמגום – מוסיפה משהו לקסם המסוכן שלו. ריינהולד מתואר בספר כצנום ופראי, איש בעל עיניים עצובות ו"פרצוף ארוך, גבוה, צהוב" ההולך "כאילו כפות הרגליים

נדבקות לו כל הזמן מאחור". בסרט ג'ון הולך וכושל כמו זוחל על שתיים; כמי שבכל רגע עלול לנשוף כמו נחש.

ההופעה הנפלאה השלישית היא של ברברה סוקווה (Sukowa) בתור מיצֶה, הנערה הפרובינציאלית שבאה לברלין "כדי לעשות חיים" ונהפכה לזונה של ביברקופף. המניירזם שלה - ליקוק האצבעות כדי להחליק את הגבות, הקפיצה הצוהלת לחיקו של ביברקופף, הפלירטוטים המלווים בצחקוקים, התקפי הצווחות ההיסטריות - הם תווי היכר של זנותיות תמימה, אם יש כזאת. לבושה בלבן, היא נראית כמו גילום התמימות, המחכה שיעלו אותה קורבן בעולם הרשע הזה. כשריינהולד משכנע אותה לצאת איתו לטיול ביער ההנזל־וגרטל החשוך ומבשר הרעות, הוא פושט את חולצתו כדי להראות לה את קעקוע הסדן שלו. למה סדן, היא רוצה לדעת. "בשביל להשכיב עליו מישהו," הוא משיב. "כבר יכולת לשים שמה מיטה וזהו," היא מציעה. "לא," הוא אומר, "סדן יותר טוב. סדן יותר טוב". "אתה נפח?" היא שואלת. "קצת גם נפח... אלי אסור להתקרב יותר מדי... אחרת תיכף נשרפים".[4] אבל היא מתקרבת. היא מפלרטטת עם ריינהולד, ואז מקללת אותו. ריינהולד חונק אותה בחמת זעם.

בתרכובות האמוציונליות האלה, קשה לקבל את האיזון המדויק בין ברוטליות לשרמנטיות, בין מתיקות לחשיבות עצמית, בין תמימות לשובבות. פסבינדר וצוות השחקנים שלו מבריקים בדרך שהם מצליחים לבטא את כל הרגשות הללו ביצירה שהמבנה שלה הדוק, פורמלי ואסתטי כל כך. פסבינדר יצר כל פְּריים בעין של צייר, והפעיל את שחקניו כמו אמן של תיאטרון בובות. כמעט כל הסצנות מצולמות באור מלאכותי: הצהוב של פנסי הרחוב והזרקורים בוהק בערפל הלילה; האפור והירוק־שרוף של תחנות הרכבת התחתית המחניקות; הכתום והחום בבתי הדירות. הצבעים הבהירים היחידים החודרים את העגמומית מקורם בשלטי הניאון. והשמש - היא מאירה לעתים רחוקות בלבד. כדי להקנות לאור עמעום בסגנון שנות ה־20 של המאה הקודמת, כמו בסרטיו של יוזף פון שטרנברג, כיסה פסבינדר את עדשת המצלמה בגרביון. היערות מצולמים דרך ערפל. ובפנים הבתים מוארות הסצינות לפעמים דרך וילון של מחזירי־אור אשר מאוורר מנענעים אותו כדי לערבל ולרכך את האור עוד יותר.

באמצעות דחיקת דמויותיו לחללים מתוחמים, ממוסגרים באמצעות אדני חלון או מוטות ברזל, צפופים מרוב רהיטים וחפצים בחדרים הפוכים או משתקפים במראות, יצר פסבינדר תחושה של קלאוסטרופוביה, של אנשים

4 מתוך התרגום החדש של ניצה בן־ארי המובא בגליון זה.

כלואים במטרופולין. אפשר שהושפע מהבמאי דאגלס סירק אשר נהג להשתמש באפקטים דומים ופסבינדר העריץ אותו. גם הציורים של מקס בקמן, המתארים אנשים דחוקים בעליות גג צרות או באולמות ריקודים זעירים עשויים להיות מקור להשפעה. בשוט האחרון של ביברקופף, לפני שהוא משתגע, אחרי שהוא מבין סוף סוף מה עשה חברו ריינהולד לאהובתו מיצֶה, הוא צוחק בהיסטריה דרך סורגי כלוב הציפורים התלוי מקורות חדרו (את הדיירת המקורית של הכלוב, ציפור שיר, מוחץ ביברקופף המיואש למוות).

פסבינדר לא גילם את תפקידו של ביברקופף. הוא שיחק את דבלין. הקריינות היא בקולו של פסבינדר, רך, אירוני ונאמן לחלוטין לספר. אבל הסרט רחוק מתרגום מילולי של הטקסט. פסבינדר עשה את הסיפור שלו. ראשית, הוא הוסיף דמות שלא היתה בגרסה של דבלין: גברת בסט, בעלת הבית הנאמנה־תמיד, המבינה, האוהבת אהבה עיוורת, ובחום אימהי. היא הנוכחות המנחמת, המוכנה תמיד לסלוח, לנקות, לארגן דברים. גברת בסט היא גם די חטטנית. כמו ביברקופף שלו, פסבינדר עצמו נמשך מאוד לדמויות אימהיות, בראש ובראשונה לאמו, ליזלוטֶה (לילוֹ) פַּמְפַּייט ששיחקה בכמה מסרטיו, כולל "ברלין, אלכסנדרפלאץ" (אשתו השקטה של מנהיג כנופייה). ב־1970 הוא גם נישא לאחת המוזות שלו, הזמרת אינגריד קאוון. אחר כך נישא לג'וליאן לורנץ שהיתה רק אחרונת הנשים המסורות אשר עשו הכל – מקניית מוצרי מכולת עד חיתוך סרטיו.

יחד עם זאת, החריגה החשובה ביותר מהטקסט המקורי היא ניסיונו של פסבינדר לטעון את היחסים בין הגברים – במיוחד את אלה שבין ביברקופף לריינהולד – בארוטיות. במאמר פרי עטו מבהיר פסבינדר כי "פרנץ ביברקופף וריינהולד אינם הומוסקסואלים – הם אפילו לא נתקלים בבעיות מסוג זה, במובן הרחב". אבל באפיזודות האחרונות והסוערות של הסרט, כאשר ביברקופף שוכב בבית החולים לחולי נפש וריינהולד בבית הכלא, שם הוא מתאהב בחברו הפולני לתא, מפרש פסבינדר את מה שבספר בקושי נרמז. בספר, לריינהולד יש רגשות חזקים כלפי הפולני. על אף שלא בלתי אפשרי לדמיין זאת – אין רמז לכך שהרגשות הללו הם פיזיים. בסרט, המצלמה מתעכבת בחושניות על פני גופו העירום של הפולני כאשר שני הגברים מתנשקים על המיטה.

האפילוג של הסיפור, כשבראשו של ביברקופף עובר גיהינום, מתואר בספר לפרטיו. לביברקופף יש חזיונות של מוות הקוצר בו. בסרט זהו ריינהולד, עירום עד מותן ובמגפי עור שחורים, המחזיק את הגרזן, ובמקום אחר, שוט שבעזרתו הוא מצליף בביברקופף, בעוד גבר אחר, זוחל על ארבע, מוכה בידי בלונדינית פראית. החיזיון הזה נראה פחות כמו החיזיון של דבלין ויותר כמו אורגיה בבאר

סאדו־מאזוכסיטי בברלין של שנות השבעים, רושם המתחזק באמצעות המוזיקה של לו ריד וג׳ניס ג׳ופלין במקום זו המלנכולית של פר ראאב המנוגנת בחלקים הקודמים של הסדרה. ושם, כשהוא מתבונן בפורענות הסאדו־מזוכיסטית, מוסתר למחצה מאחורי דלת, נמצא פסבינדר עצמו, במשקפיים כהים ומעיל עור. הרעיון, ללא ספק, היה להוסיף לעדכנות הסרט, להראות כי דקאדנטיות פוליטית ואלימות מינית אינן פחות רלוונטיות לשנות השבעים מאשר לשנות העשרים. אבל האפקט הוא שיבוש מוזר של ממד הזמן בסצינות, שאינן א־זמניות אלא דווקא טיפוסיות לסצינת התיאטרון המחתרתי ממנה צמח פסבינדר בשנות הששים.

אולי הגזים פסבינדר באפילוג ההזוי הזה, אבל גם אם כן, עשה זאת באומץ וברוב הדר, באקדחים רושפים. כמה מהכוונות הוויזואליות של פסבינדר הן פיתוחים מבריקים לדמיונו של דבלין. הדימויים הדתיים, למשל, הנוכחים בצורה מוחשת ברומן, שהוא, אחרי הכל, סוג של פסיון, מסוננים באמצעות השקפת העולם הייחודית לפסבינדר בחלק האחרון של הסרט: ביברקופף ממוסמר לצלב, והנשים שהרג או זנח צופות בו; ריינהולד חובש כתר של קוצים; ובסצינה מרשימה במיוחד מערסלת גברת בסט בתור הבתולה מאריה בובה של ביברקופף כשסרט נאצי לזרועו. רמז, אולי, לכך שביברקופף, כאשר יחזור לשפיותו, ייעשה לאיש קטן ולגמרי נורמלי, ולכן, כדבריו של פסבינדר, ״בלי ספק יהפוך לנאצי״.

דבלין לא היה יכול לדעת מה יזומן לגרמניה רק שנים אחדות אחרי שהרומן שלו ראה אור. אבל רוח הרפאים של ההיטלריזם כבר ריחפה על פני היצירה שלו. ביברקופף והחבורה שלו הפגינו בוז גמור לפוליטיקה, במיוחד לפוליטיקה של הסוציאל דמוקרטים, שנצמדו לקצוות האחרונים של רפובליקת ויימאר. הפגישות הפוליטיות המתוארות ברומן, של אנרכיסטים וקומוניסטים, טומנות בחובן אלימות. פסבינדר, כמובן, כבר ידע מה אירע, ורומז על העתיד באמצעות גדודים של חולצות חומות הצועדים בסצינת ההזיה האחרונה של ביברקופף. אנחנו גם שומעים את ״הורסט וסל״ הנאצי מתנגש ב״אינטרנציונל״ הסוציאליסטי. זהו אכן סיום הולם לסרט. הרומן, אומר פסבינדר, ״הציע אפיון מדויק של שנות העשרים; בשביל מי שיודע מה בא אחריהן, קל למדי לזהות את הסיבות שאיפשרו לגרמני הממוצע לאמץ את הנאציזם.״

פסבינדר מסיים את המאמר שלו, שנכתב ב־1980, בתקווה שיותר אנשים יקראו את הספר הנהדר של דבלין – ״למען הקוראים. ולמען החיים״.

מאנגלית קרן דותן

דִּמְעָה לַמֶּרְכָּז

מאיר ויזלטיר

תגובה למאמרו של יצחק לאור, "אין דבר כזה אדונית"

כמקפצה לדבריו המעניינים על הפוליטי בשירי דליה רביקוביץ - ובעיקר על השיר הנהדר "קרני חיטין" (מִטַעַם 14) - יצחק לאור רואה לנכון ליצור הנגדה תיאורטית חדה בין השיח הפוליטי אצלה לזה של משוררים אחרים. הוא עוסק בהרחבה בהיבטים של הפוליטי גם בשירים שלי, שאותם בחר לצייר (לפחות במאמר זה) כחלק בלתי נפרד מ"שיח האדון" הישראלי. על כך ביקשתי להעיר כמה הערות.

אך בפתח הדברים אני נאלץ להתעכב על עניין משני לכאורה. יצחק לאור מצטט בשלמותו (עמ' 118) שיר נטול שם שלי שגילה דווקא באנתולוגיה דו־לשונית של שירה ישראלית שראתה אור באיטליה, ומספר לקוראים כי שם "התפרסמו שירים של ויזלטיר, חלקם נפלאים, כולם טרם התפרסמו בארץ." (הדגשה שלי - מ.ו.) נקודה זו, שהיה חשוב לי לפרסם שיר זה בטורינו, אך לא בתל אביב, נראית לו הרת־משמעות, והוא חוזר ומתעכב עליה ומפרש אותה: "יש לעניין זה סיבות רבות, חלקן מעוררות כבוד. אחת מהן, לא הטובה שבהן, יכולה לסייע לנו לראות עד כמה עמדה זו של 'שותפות במערב' מקנה למשורר נוכחות אדנותית, או במקרה זה נציגות אירופה בעברית (ואין זה בלתי שייך לעניין, שאת השיר הזה ביקש המשורר לפרסם באירופה..." - כך מסופח השיר בקלות אל "שיח האדון" של ויזלטיר.

אלא שכל העניין כולו הוא טעות מביכה - לא ביקש, לא אדנות ולא נעליים. שיר זה (כמו "שירי האהבה היפים" בהמשך) כולם שירים ישנים ובהחלט התפרסמו בארץ, ומזמן. הם נכתבו בראשית העשור הקודם, והמתרגם לאיטלקית פשוט מצא אותם בספרי "מחסן" (ינואר, 1995). משובת הגורל: השיר הפוליטי הזה, המערבב את הקטור נסיך טרויה מן האיליאדה עם חייל אמריקאי במוגדישו, סומליה, נדפס בעמ' 118 גם ב"מחסן" (מחזור שירי האהבה נדפס שם בעמ' 85־69).

יש להניח שלאור קרא את השיר הנ"ל בעבר, שכן ב"מחסן" הופיע בפרק "גלגל המאה", לא הרחק משיר בשם "גלגל המאה", שלאור כתב עליו רשימה

ב"הארץ". העובדה שכל זה נשכח ממנו לכבוד תזה על המדיניות האירופית המדומה שלי הפליאה אותי. אולי ככה זה כאשר התזה קודמת להתבוננות בשיר ומקבלת זכויות יתר.

במאמץ לשייך אותי ל"שיח האדון", לאור קורא אחדים משירי כאילו מקומם "בין המיינסטרים של זך לזה של אבידן". בכך מוחמץ ההבדל (ואפילו הניגוד) ביני לבין זך בתחום שבו דן מאמרו: במקום להבדיל בין ה"כאן" וה"שם", המקום הזה (שהוא קומי) וההם (המאפשרים פאתוס וטרגדיה) – השיר שלי נוטה לערבב, לערבל ולבולל אותם.

כך, בשיר "הוראות לשיר ערש", אין שום "אירוניה על המקום הזה", כטענתו. האימהות עם "ערש הפלסטיק מן הדגם האחרון" אינן מקומיות במיוחד. גם, אך לא במיוחד. הן גם דוגמניות מז'ורנלים זרים. השיר מערבב בכוונה את תל־אביב עם אירלנד ומציע לאימהות בכל אתר לספר לתינוק מיתוסים איריים, כמו ייטס. ההנגדה בשיר מוקדם זה (שנכתב בהשפעת קריאה מרובה בשירי ייטס) אינה בין "מקומי לאירופי", אלא בין תעשייתי, מלאכותי ואופנתי לבין טבעי, קמאי ו"אותנטי", והאירוניה בשיר מתרוצצת בין אלה.

כך גם בשירים שמביא לאור כדוגמה ל"לעג גדול" למקומיים בשם אירופה או "התרבות המערבית". לא שאין מבט אירוני (או לגלוג, אם תרצו) בשיר "קריאה חוזרת בפלוטארך" – אך בעיקר לעבר פלוטארך הגדול עצמו. כן, כן. שוב אני מערבב, ומשתמש בדמותו של קיבוצניק בעל מזג אינטלקטואלי כדי להמחיש לעצמי את פלוטארך כפי שהבנתי אותו בקריאה חוזרת – כישרון קרתני, היושב כל ימיו בדלפי וחולם את המניפולציה הגדולה של כרך האישים המקבילים שלו.

בשיר "סונטה לפעמים מקבת", הגיבור מוצג כמי שלא נענש ולא ייענש על רציחותיו, אלא יוצא לפנסיה בחווה חקלאית. אשתו אינה מתאבדת אלא משתגעת לה לאיטה, והוא ממשיך לגדל ורדים. השיר נכתב לאחר מלחמת 1967, ונמסר למוסף הספרותי כבן־זוג ל"פלוטארך". העורך, בנימין תמוז, ראה בו אלגוריה שקופה לאלוף ישראלי וסירב להדפיסו.

שיר אחר, המצוטט בהרחבה בלי לנקוב בשמו (שם האמור להשפיע על אופי הדיון) הוא "יום־ההולדת ה־30 של פקידה במשרד הביטחון". לאור אומר עליו: "וגם לו [לויזלטיר], כמו לזך במטולה, יש פקידה עלובה" (עמ' 117). ממש נעלבתי בשם הפקידה "שלי". היא שונה מאוד מהקייטנית של זך, הנופשת במטולה. ניתן לה קול חזק (מונולוג ארוך בן 50 שורות), ולא 3־2 שורות מפוהקות, והיא אינה "עלובה" – היא מורדת. היא עומדת (או לפחות מפנטזת) להתנקם על

הכל ולשרוף את המשרד (בסיגר הפאלי של הבוס!). היא חיה חיי עבד, אבל היא מתקוממת. לפחות בפנטזיה היא תחסל רשימה ארוכה של דברים, ולאור מונה אותם – אך נעצר בדיוק לפני פריטים רבי־משמעות מבחינת הנושא שלו – תעודת־הלידה ו – "וְאֶת סֵפֶר שִׁירָיו שֶׁל נָתָן/ שֶׁנָּתַן לִי בְּאַהֲבָה". מעניין מיהו נתן זה ולמה? (השיר נכתב ב־1964) אולי הוא קשור לדיון?

הפקידה ממשרד הביטחון אולי אינה אנטיגונה, חייה המאוסים אינם מתעלים לגבהים טרגיים – אבל מי אמר שחייה או חיינו "מאוסים משום שאיננו שם"? השיר אומר זאת? ואולי השיר מביא סיבות אחרות לגמרי למיאוס מהחיים, מעבר לבעיה האירופו־צנטרית.

לא אכחד: איני מתפעל מן התאווה או התיאבון לשייך את הנגיעה של שירַי בפוליטי לשיח האדון. אין אני שווה נפש לטיעון זה, ואני סבור כי מלאכתו של מי שירצה להפריך אותו תהיה די קלה. אם חייבים לארוז אותי באריזה לאקאנית, בין שיח האדון לשירה של העבד הייתי בוחר בשיח המהגר, או בן המהגרים או שניהם.

מי שאין לו צורך דחוף לאשש תזה תיאורטית מוכנה מראש, יראה שאין דמיון בין הגישה של זך לזו שלי בכל הנוגע למוטיב "נופים זרים". הדומה היחידי הוא חיצוני לשירים, ביוגרפי. זך נולד בברלין והגיע לפה עם הוריו בגיל 6־5; אני נולדתי במוסקבה והגעתי לפה עם בני משפחה בגיל 8. כאן תם המשותף. בשירתו המכוננת של זך משנות החמישים והששים, לא תמצאו שירים החושפים את השנים הראשונות בחייו. הן מכוסות. אצלי זה ההיפך. מהרגע הראשון תמצאו שרטוטים ביוגראפיים וכמה שירים על ילדותי המוקדמת בנוסח סימבולי – אך מפורש וחושף. יש בשירי נושא פיקרסקי־אוטוביוגרפי קבוע, חוזר ונשנה. זה המפתח לנופים זרים בשירי – וכי מה רציתם, שאתכחש לביוגרפיה שלי? שאעמיד פנים שנולדתי מהים של נתניה? במידה מוגבלת נולדתי מחדש מן הים של נתניה; והגבול הזה קיים, והוא מפורש ומסומן בשירים. קיים בהם מוטיב כזה, נושא כזה – עלילותי במחוזות אחרים. בילדות, וגם בנסיעות.

ועוד משהו: דליה רביקוביץ "שייכת" ל"דור" שנות החמישים ואילו אני לשנות הששים. אבל זה לא מדויק. מבחינת ההבנה של "מה שהיה", ה"דורות" הללו הם עניין מכשיל. בין תאריכי הלידה שלה ושלי מפרידות רק חמש שנים, ושנינו הדפסנו שירים ראשונים בגיל 18. דליה אומצה בידי חבורת עמיחי־זך־אבידן, אבל נבדלה מהם כמעט בכל, ודמתה יותר לחבורת שנות הששים (מסיבות שונות, שלא כאן המקום לדון בהן, לא היה לה מה להרוויח בהצטרפות לחבורה שלנו). בכל הנוגע לטבילת הידיים בחומרים פוליטיים מלוכלכים ממש,

הקדמתי אותה וגם את האחרים.

לאור מעגן את ציטוטיו משירי רביקוביץ בכרך "כל השירים עד כה", ובכך מיטשטשת העובדה כי השיר המרשים "קרני חיטין" נכתב בעקבות מלחמת ששת הימים, ונדפס ב"הספר השלישי" (1970). בסתיו 1967 נכתב ופורסם שירי "אש אלוהים על ילדים", ומשתלם לקרוא אותם זה לצד זה. שניהם נכתבו בפרספקטיבה של כיבושי 1967, ועל כן יש בהם זעם טרי. יחד איתם כדאי גם לקרוא את שירי "המורדים שלי" (נכתב ב־1960 ונדפס ב־1962). מה לעשות, אני כתבתי שירים פוליטיים "מנקודת המבט של העבד" ("הספד אינטלקטואלי", "מסעו של האובליסק" ואחרים) כבר בשנים הראשונות של העשור ההוא. הערה זו לא באה לגרוע מגדולתה של דליה רביקוביץ או מהשיר "קרני חיטין" – לא אחת הבעתי הערצה לשירתה, וגם לשיר זה.

ובעניין אחר, שמאמרו של לאור נוגע בו: איש לא יוכל לשנות בדיעבד את העובדה שספרות מודרנית בעברית, עברית כלשהי, לא נולדה בין נתניה לפרדס חנה אלא בתחום המושב, באודסה, בוורשה וכו'. עלילותיה של התפתחות תרבותית זו (כמה דורות שם וכמה דורות כאן) אינן רק חלק מסכסוך הדמים המכוער והמתמשך שאנו מבוססים בו עד צוואר. על כן יוסיפו להשתייך איכשהו גם – גם – לאירופה, אם נרצה ואם נמאן. אם ג'ויס יכול לאמץ את יוליסס אל ליבה הקלטי הנורדי של דבלין, אני (ואחרים, גם משוררים סורים) יכולים לגרור את גיבורי האודיסיאה והאיליאדה לתל אביב או למוגדישו.

אין לי שום יצר להתנצח עם קביעתו של לאור כי כתבתי "כאיש המודרנה המערבית" או כי "חלק גדול משירתו צריך להיקרא על רקע המודרנה הזאת כולל הבעייתיות של העמדה הזאת." אני רק הייתי מוסיף "להגנתי" כי מן הרגע הראשון לפעולתי בשירה, תפישתי את השירה המערבית לא היתה נלהבת ונאיבית, למרות שראיתי בה נקודת מוצא שאי אפשר בלעדיה.

אין זו סיבה מספקת לעשות אותי כמין טומי לפיד המנוח, שדיבר בשם התרבות האירופית. מעולם לא דיברתי בשם אירופה, ואין לי שום חשק לדבר מגרונה. לעומת זאת, תרבויות יהודיות מעורבות בתרבויות אירופיות משחר היותן. סדרי המשנה רוויים השפעה יוונית ומלאים דיאלוג ועימות עם תרבויות יוון ורומי. ועוד קודם לכן היתה ספרות הלניסטית מרובה בעברית ויהודית ביוונית. סיפורי האלים והגיבורים של היוונים הם – והיו תמיד – חלק בלתי נפרד משלולית חמימה זו שאנו משכשכים ונמשיך לשכשך בה, האגן המזרחי של הים התיכון.

בכלל, העולם הגדול הוא די קטן, ובמאה החדשה המרחקים התקצרו עוד

יותר. התרבויות מעורבבות ומתערבבות, לא מדובר בגלקסיות רחוקות. לפני כארבעים שנה כתבתי:

הָעוֹלָם הוּא כּוֹכָב קָטָן,
נוּרָה שֶׁל אַרְבָּעִים וַאט,
מְטוֹסִים כְּפַרְפְּרֵי־עָשׁ
עוֹבְרִים מִצַּד אֶל צַד. (קח, עמ׳ 39)

עדיין אני סבור כך.

המשתתפים בחוברת

את הפרק המפורסם על "זכויות האדם", הלקוח מתוך ספרה של **חנה ארנדט**, "תולדות הטוטאליטריות", התירה לנו לפרסם סדרת "קו אדום" – הוצאת הקיבוץ המאוחד, שם יופיע הספר במלואו; **דניאל בהר** הוא סטודנט לשפה וספרות ערבית באוניברסיטה העברית; המבקר **איאן בורומה** מפרסם את מאמריו ב"ניו יורק רוויו אוף בוקס"; ביוני 2008 זכה **יעקב ביטון** בפרס "טבע"; **ניצה בן ארי** היא כלת פרס טשרניחובסקי לתשס"ח; **ולטר בנימין** לא התקבל לעבודה באוניברסיטה ולפיכך התפרנס מכתיבת מאמרים; שירים מאת **נוית בראל** התפרסמו ב**מִטַעַם 12**; **איה ברויר** עובדת כמתרגמת וחיה בתל אביב; סיפורה הקודם של **תמר גטר** התפרסם ב**מִטַעַם 14**; תרגום הרומן של **אלפרד דבלין**, "ברלין, אלכסנדרפלאץ", ראה אור בראשונה ב־1987; ספרו של **חיים דעואל לוסקי** "הקדמה לפילוסופיה של פני השטח", ראה אור בהוצאת רסלינג; שיריה של **חדוה הרכבי** מתפרסמים דרך קבע ב**מִטַעַם**; **מאיר ויזלטיר** מכהן כפרופסור באוניברסיטת חיפה; גרסה רחבה יותר למחקרו של **אייל ויצמן** אפשר למצוא בספרו *Hollow Land*, שראה אור בהוצאת Verso; הציירת **יעל ורטהיים** בת ה־24, שעבודותיה מפארות גיליון זה, וציור שלה מתנוסס על העטיפה, לומדת ב"בצלאל"; תרגומיו של **שמעון זנדבנק** מתפרסמים דרך קבע ב**מִטַעַם**; ההיסטוריונית **עדית זרטל** עורכת את כתבי חנה ארנדט שיראו אור בעברית; האדריכלית **עירית כץ** חיה ועובדת בלונדון; שיריה הראשונים של **דנה לובינסקי** התפרסמו ב**מִטַעַם 14**; גם שיריו של **דוד לוין** מתפרסמים דרך קבע ב**מִטַעַם**; שיר קודם של **אודי לזר** התפרסם ב**מִטַעַם 12**; סיפורו של **מֻחַמָּד אַלמאע'וט**, "ספריית העתיד", התפרסם ב**מִטַעַם 6**; **לאה מור** כותבת באוניברסיטת בוֹכוּם את עבודת הדוקטור שלה על הֵגֶל; **ענת מטר** היא מייסדת העמותה למען האסירים הפלסטינים ויושבת הראש שלה; **יצחק מלמד** כתב את עבודת הדוקטור שלו על שפינוזה; שירים ותרגומים של המשוררת **טל ניצן** הופיעו בכמה חוברות **מִטַעַם**; סיפורו הראשון של **יורם נסלבסקי** התפרסם ב**מִטַעַם 12**; זהו פרסום ראשון לשיריו של **יונתן סואן**, אמן בן 22, החי בתל אביב; מסה מאת **מישל פוקו** "מרקס, ניטשה, פרויד" ראתה אור ב**מִטַעַם 13**; סיפור מאת **ריינר ורנר פסבינדר** התפרסם ב**מִטַעַם 12**; מסה על **פאול צלאן** ומבחר משיריו התפרסמו ב**מִטַעַם 5**; **ענבל קולינר** נולדה ב־1980 בתל אביב וחיה בברלין; זהו פרסום ראשון לשיריו של **עמוס קושניר**, בן 50, שחי בירושלים ועובד במחקר; שיריו הראשונים של המשורר האלמוני **שמואל שוחט** התפרסמו ב**מִטַעַם 14**.

יש דברים שאינם מתיישנים

אבל חיי המדף בחנויות הספרים בישראל – קצרים.
לכל מי שחיפש את החוברות הקודמות של מטעם, אנו מציעים כעת לרכוש את עשרת הגיליונות הראשונים במחיר מוזל

מִטַּעַם 1 שירה: מאיה קופרמן, יעל נאמן, דליה פלח; פרוזה: אוריאן זכאי, יצחק לאור; מסות: תמי ישראלי ויערה שחורי, גבריאל פיטרברג, אילן פפה, עודד שכטר; תרגומים: חוליו קורטאסר, פרנץ קפקא, עדניה שבלי, עוז שלח

מִטַּעַם 2 שירה: שי דותן, יצחק לאור, אהרן שבתאי, נתלי-מון שפונט; פרוזה: לאה איני, תמר וייס, אסף שור; מסות: ג'ודית באטלר, נעמה גרשי, יצחק לאור, ענת מטר וגדעון פרוידנטל, עודד שכטר; תרגומים: מחמוד דרוויש, לודוויג ויטגנשטיין, אליאס ח'ורי, אאוג'ניו מונטאלה, פרנץ קפקא, עוז שלח (אזלה, בינתיים אין להשיגה זולת לרוכשי הסט כולו)

מִטַּעַם 3 שירה: רונן אלטמן-קידר, אלישבע גרינבאום, הילה להב; פרוזה: לילך גליל, יצחק לאור, יעל נאמן; מסות: דניאל בויארין, נעמה גרשי, חסן ח'דר, ענת מטר, דרור משעני, טל פרנקל-אלרואי, אלינה קורן, אמנון רז-קרקוצקין; תרגומים: ברטולט ברכט, ניקנור פארה, פרנץ קפקא, עאידה שאמי

מִטַּעַם 4 שירה: אלי אליהו, שרון אס, רוני הירש, שמעון צבר, הילה להב, שז; פרוזה: לאה איני, דיתה גרי, יצחק לאור; מסות: יצחק לאור, יואב מחוזאי, אפרת נחושתאי, סיגל נאור-פרלמן, אילן פפה, ג'קלין רוז; תרגומים: סרגון בולוס, קורט שוויטרס

מִטַּעַם 5 שירה: נדב אברך, סרגון בולוס, רוני הירש, עודד כרמלי, הילה להב, נמרוד מתן, פאול צלאן, אהרן שבתאי; פרוזה: איתמר אורלב, יצחק לאור, דפני ליסבונה, יעל נאמן, עדניה שבלי; מסות: ג'ון ברגר, ז'יל דלז, חיים דעואל לוסקי, אריאל הנדל, שמעון זנדבנק, יצחק לאור, רויאל נץ, סיגל נאור פרלמן, הרולד פינטר, יואל רגב, דפנה רז

גיליונות 1 עד 10 במחיר מבצע
40 ₪ לגיליון [+ 5 ₪ דמי משלוח]

גיליונות 1 עד 10 במחיר מבצע

בחוברות אלו תקראו את מיטב המסות, הפרוזה, השירה – מקור ותרגום – הנכתבות בעברית, ללא פשרות, ללא פזילה לעבר המסחור של הספרות וההגות

מִטַּעַם 6 שירה: יאיר אסולין, יצחק לאור, הילה להב, פרימו לוי, ליאור שטרנברג; פרוזה: מוחמד אלמאע'וט, לילך גליל, ישראל יעקב רה-האן, יעל נאמן, מיכל פאר; מסות: אשיל במבה, נועם חומסקי, ענת מטר, סיגל נאור פרלמן, טל פרנקל-אלרואי, אלינה קורן

מִטַּעַם 7 שירה: אלי אליהו, יאיר אסולין, אוואן בולנד, שי דותן, יצחק לאור, הילה להב, ורד ריבקין,ריינר מריה רילקה, נועם שדות; פרוזה: לאה איני, יעקב ישראל דה-האן, יואב רוזן; מסות: נאאל אלטוח', אלן בדיו, קרלו גינצבורג, אורי דייויס, לין חלוזין-דברת, יצחק לאור, גדעון עשת

מִטַּעַם 8 שירה: ג'ררד מנלי הופקינס, הילה להב, דוד לוין, נמרוד מתן, גלית סליקטר, רון קורדונסקי, ורד ריבקין, אדריאן ריץ', אהרן שבתאי, נועם שדות, יודית שחר; פרוזה: מעין איתן, פרנציסקה גרסטנברג, יעל נאמן, מיכל פאר; מסות: זיגמונט באומן, עמירה הס, עדית זרטל, אבות ישורון, יצחק לאור, אבי לובין, רשא סלטי, שירה סתיו, גיש עמית

מִטַּעַם 9 שירה: יאיר אסולין, יעקב ביטון, ברטולט ברכט, לידור יעקב, הילה להב, יעל נאמן, טל ניצן, רחל פרץ, מארינה צווטאייבה, ורד ריבקין, נועם שדות פרוזה: מעין איתן, מיה גורן, יעקב ישראל דה האן, גידי דישון, מיכל פאר, מסות: תומר גרדי, אורי דייויס, נועה חזן, ליבי סאקסטון, עבד עזאם, אילן פפה, ג'קלין רוז

מִטַּעַם 10 שירה: ת. ס. אליוט, יעקב ביטון, יונתן הירשפלד, גילי חיימוביץ', לידור יעקב, דוד לוין, שירה סתיו, ורד ריבקין; פרוזה: נעה יָדֶלין, גלית סליקטר, עדניה שבלי, נועם שדות, מירי שחם; מסות: ג'ודית באטלר, ח'אלד ג'בראן, ג'ון דוגארד, אבי לובין, ענת מטר

להזמנת החוברות שילחו המחאה לפקודת עמותת "השכמה"
על סך 45 ₪ x מספר הגיליונות שברצונכם לרכוש

גיליונות נוספים למכירה

ניתן לרכוש גם את גיליונות 11 עד 14 של מטעם

מטעם 11 שירה: שרון אולדס, אלי אליהו, יעקב ביטון, ליאור גרנות, מחמוד דרוויש, יונתן הירשפלד, חדוה הרכבי, הילה להב, דוד לוין, טל ניצן, ורד ריבקין, אהרן שבתאי, נועם שדות; פרוזה: גילי בן אוזיליו, לילך גליל, אביגיל גרץ, יצחק לאור, סיגל נאור פרלמן, לוק סנטה, מיכל פאר, רחל פרץ, מירי שחם; מסות: ז'אן איפוליט, איתן בלום, יצחק לאור, סיגל נאור פרלמן, זיגמונד פרויד

מטעם 12 שירה: גליה אבן-חן, פאיז אלסרסאוי, יעקב ביטון, רון בן טובים, נוית בראל, נמרוד בר-עם, א. ברק, חדוה הרכבי, הילה להב, דוד לוין, אודי לזר, נורברט לָנְגֶה, שבתאי מג'ר, לורן מילק, איתן קלינסקי, כרמית רוזן, יעקב שי שביט, נועם שדות, יודית שחר; פרוזה: דייב אגרס, עידן אלמוג, אורית וקסלר, יעל נאמן, יורם נסלבסקי, ריינר ורנר פסבינדר, אורי שוורץ; מסה: עודד וולקשטיין, עמנואל ולרשטיין, שמעון זנדבנק, נועה חזן, דורון ליבנה, גיש עמית, חנה ש. קולר, עדניה שבלי

מטעם 13 שירה: ג'ומעה אל-דסארי, שאול אלוש, עבד אלעזיז, אבראהים אל-רוביש, אנאס אלעילה, יעקב ביטון, ליאורה בינג-היידקר, שי גטריידה, הילה להב, דוד לוין, עבד-אלרחים מוסלים דוסט, ורד ריבקין, נועם שדות, צדיק תורכסתאני; פרוזה: ראג'י באטחיש, מחמד עלי-טה, מרגן פארן, מרסל פרוסט, יואב רוזן; מסות: חיים הנגבי, פול וקסלר, סיגל נאור-פרלמן, גדעון עשת, מישל פוקו, אילן פפה, זיגמונד פרויד

מטעם 14 שירה: ג'ורג' אופן, טל אזרד, מאיה אנג'לו, יעקב ביטון, סיגל בן-יאיר, ג'ק גילברט, לואיז גליק, לנגסטון יוז, דנה לובינסקי, דוד לוין, ראג'אא נאטור, טל ניצן, עלמה סיון, גלית סליקטר, שירה סתיו, מרגו פארן, רוברט קרילי, שמעון רוזנברג, ורד ריבקין, שמואל שוחט; פרוזה: תמר גטר, בן גרשוביץ, אליהו זהבי, זיאד ח'דאש, חורחה לואיס בורחס, אלחי סלומון, מיכל פאר, מירי שחם; מסות: ג'ורג'ו אגמבן, חנה ארנדט, אייל וייצמן, יצחק לאור, אבי לובין, גבריאל פיטרברג

להזמנת החוברות שילחו המחאה לפקודת עמותת "השכמה" על סך 65 ₪ x מספר הגיליונות שברצונכם לרכוש

את ההמחאה שלחו לכתובת: מטעם, ת.ד. 24105, תל אביב 61240

הבטיחו לעצמכם את קבלת **מִטַעַם** לביתכם בדואר.
המחיר למנוי ל־4 גיליונות - 220 ₪ [50 ₪ לגיליון + דמי משלוח]
הנחה של כ-30% ממחיר הגיליון בחנויות הספרים [69 ₪]

ניתן להזמין את החוברות גם באמצעות כרטיס אשראי
התקשרו לטלפון 050-6371242
או שלחו פקס למספר 03-6441427

למשלוח בדואר: צלמו דף זה, מלאו את פרטיכם האישיים ושלחו בדואר לפי הכתובת:
'מטעם' ־ ת.ד. 24105 תל אביב 61240 דוא"ל לבירורים: admin@mitaam.co.il

.....

טופס הזמנה

לכבוד **'מִטַעַם'** - ת.ד. 24105 תל אביב 61240
נא לשלוח אלי 4 גיליונות רצופים של **'מִטַעַם'** החל מגיליון מס'_____.

❑ רצ"ב המחאה על סך 200 ש"ח + 20 ש"ח דמי אריזה ומשלוח (סה"כ 220 ש"ח) לפקודת עמותת "השכמה".

למשלמים בכרטיס אשראי:
נא לחייב את כרטיס האשראי ❑ ויזה ❑ דיינרס ❑ ישראכרט ❑ אמריקן אקספרס
על סך של 220 ש"ח (כולל 20 ש"ח דמי משלוח)

מספר הכרטיס ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐☐☐

בתוקף עד ☐☐ ☐☐ מס' ת.ז. ☐☐☐☐☐☐☐☐☐

שם פרטי _____ שם משפחה _____

רח' ומס' בית _____ יישוב _____ מיקוד _____

טל' _____ טל' נייד _____ דוא"ל _____

תאריך _____ חתימה _____