מִטַּעַם 17

כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית

מארס 2009

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

مطـّـا عَم

مجلّة للأدب

والفكر الراديكالي

المحرر

يِتسحاك لاؤور

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

תודות לאלון גרבוז, ערן וולקובסקי, מלכה ליטוין, פטסי לנדא, מימי סלע, ליאור פרלמן

תודה מיוחדת לקרן לנדא

על העטיפה "צוער קטן" ציור על בד מאת ג'אגג שִׁיָאוֹ־גאנג (2000)

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.

אנטיגונה לא שואלת

כֻּלָּם יַעַד. אוֹמֵר הַשַּׂר. אוֹמֵר הָאַלּוּף. רָאשֵׁי הֶעָרִים.
הַמּוֹעָצוֹת. הָעוֹזְרִים. הַפְּקִידִים. הַנֶּהָגִים וּמוֹרֵי הַדֶּרֶךְ.

וּשְׁאֵלָה שֶׁאַנְטִיגוֹנֶה לֹא שׁוֹאֶלֶת –
"אָז מִי יִקְבֹּר?"

דוד לוין

תוכן העניינים

נצר ג'מיל שעת'	7	על הגופות (שיר), מערבית ג'יא רון-גלבע
יצחק לאור	10	שלושה שירים
נעמי ואלאס	12	שינה קצרה אחת (מונודרמה) מאנגלית מיכל ספיר
יעל נאמן	17	קיבוץ (פרקים מרומן)
ורד ריבקין	24	שלושה שירים
יָאנִיס רִיצוֹס	26	יְוָנִיּוֹת (שיר שני), מיוונית רמי סערי
גדעון עשת	30	שקט, החזיר רוצה עוד (מסה כלכלית)
חדוה הרכבי	38	דברים שתֵּאַרתִּי (שיר)
סמי ברדוגו	42	סיפור בריכה (סיפור)
ציביה ברקאי	51	בית-אל (שיר)
אורן יפתחאל	54	"ספר זה שאיננו אחד" (מסה)
תָאמֶר מסאלחה	72	זַמֶּרֶת המוות, או ילדי המזבלה (שיר)
צחי כהן	74	גזרים (שירים)
מיכל פאר	76	דחוף (סיפור)
אירים שני	79	דרך נמיר 81 (שיר)
בֵּי דָאוֹ	81	שני שירים, מסינית דן דאור
מישל הוקס	84	חומת האש הגדולה (מסה), מאנגלית אבי יוסף
יאנג לֶיָן	95	שני שירים, מסינית דן דאור
יוֹמִי בריישטר	97	קולנוע סיני ואילי נדל"ן (מסה), מאנגלית דפנה כרמלי
ג'וּאנג דזה	113	13 קטעים, מסינית דן דאור
יעקב ביטון	120	חמישה שירים
סטנלי כהן	123	על האוניברסיטאות בישראל (מסה), מאנגלית דנה לוביוסקי
דנה לוביוסקי	131	במעגל (שיר)

יורם נסלבסקי	133	ארבעה סיפורים
סילאן דלאל	135	שלושה שירים
היינריך פון קלייסט	138	התהוות מחשבות תוך דיבור, מגרמנית ע"ל קולינר
ליאורה בינג־היידקר	143	שני שירים
שמעון זנדבנק	144	רביקוביץ מתרגמת את ייטס (מסה)
דוד לוין	153	שלושה שירים
יעקב שי שביט	155	שלושה שירים
פיליפ לארקין	157	תשעה שירים, מאנגלית עודד וולקשטיין
המשתתפים בחוברת	165	

נצר ג׳מיל שעת׳

על הגופות

1
אִלּוּ הִרְשָׁה אֱלֹהִים לַמֵּת לִבְכּוֹת עַל עַצְמוֹ
הָיְתָה גְוִיָּתוֹ הוֹפֶכֶת לְסִירָה.

2
הַבֶּכִי עַל הַמֵּת אֵינוֹ מֵזִיז אֶת הַשָּׁלִו.

3
הַפִּתָּרוֹן הַיָּעִיל בְּיוֹתֵר לְהַפְרָחַת הַשְּׁמָמָה
הוּא לִקְבֹּר בָּהּ אֶת הַמֵּתִים.

4
הַמֵּת מַתְחִיל בִּבְכִיּוֹ בְּתוֹךְ הָאֲדָמָה
זֶה הַהֶסְבֵּר לִצְמִיחַת הָעֲשָׂבִים בְּבָתֵּי הַקְּבָרוֹת.

5
אָמַר חַקְלַאי:
הַפּוֹרְיָה בָּאֲדָמוֹת
הִיא זוֹ אֲשֶׁר שָׁבוּ אֵלֶיהָ הַגּוּפוֹת.

6
הוֹאִיל שֶׁלָּאֲדָמָה הַיְכֹלֶת לָשֵׂאת טֹהֲרָה וְטֻמְאָה
הִיא בּוֹלַעַת אֶת כָּל הַגּוּפוֹת.

7
הוֹאִיל שֶׁהַיָּם טָהוֹר כְּשֶׁלְּעַצְמוֹ
הוּא פּוֹלֵט אֶת מֵתָיו.

8
מֵחָכְמַת הַיָּם הִיא
שֶׁלְּגוּפוֹת הַטּוֹבְעִים יֵשׁ סִימָן מֻבְהָק.

9
הַנָּהָר חָכָם פָּחוֹת מֵהַיָּם
בַּטִּפּוּל בְּמֵתָיו.

10
עוֹרֵב הָאֱלֹהִים הָיָה חָכָם
בְּעִנְיָן זֶה.

11
הוּא הָלַךְ,
לְגַמְרֵי בְּמִקְרֶה הָפַךְ לְגוּפָה;
הַמִּקְרֶה הוּא חֹר מֵבִישׁ
בְּגַלְגַּל הַהַצָּלָה.

12
הַבְּצוֹת נִבְעָרוֹת מְאֹד,
וְהַשְּׁתִיקָה הַמְּסֻכֶּנֶת בְּיוֹתֵר
הִיא שְׁתִיקַת הַבְּצוֹת.

13
אִלְמָלֵי הִתְרַגְּשׁוּת הַיָּם וּמְלִיחוּתוֹ
הָיְתָה הַחָכְמָה אוֹבֶדֶת.

14
אֲבָל הַיָּם הוּא אוֹיֵב נִסְתָּר,
הוּא עָצְמוֹ, בְּעוֹדוֹ רוֹגֵעַ,
וְהִתְרַגְּשׁוּתוֹ חוֹשֶׂפֶת אוֹתוֹ.

15
הַיָּם הוּא אוֹיֵב עָז וְאָדִיב וְיָפֶה
הַמַּקְפִּיד לִמְסֹר אֶת הַגּוּפוֹת.

16
הַיָּם וְהַלָּשׁוֹן
שָׁוִים בְּתַפְקִיד הַפִּלִּיטָה
שׁוֹנִים בַּכַּוָּנָה וּבַשָּׁפָה.

17
יֵשׁ עוֹד הֶבְדֵּל:
הַיָּם פּוֹלֵט בְּחָכְמָה;
הַלָּשׁוֹן אֵינֶנָּה תָּמִיד בַּעֲלַת חָכְמָה.

18
הָעַיִן הִיא יָם
הַמִּתְנַקֶּה מֵעֶצֶם חָכְמָתוֹ.

19
הַלְּבָבוֹת בָּאֲדָמָה
בְּתוֹךְ רִמּוֹן;
דַּחְפּוֹר עַל הֶעָפָר
וַאֲרִיאֵל שָׁרוֹן בַּמָּטוֹס!

20
שֶׁלּוֹ – הַהוֹפָעָה בְּחָלָל הָרֵיק
שֶׁלִּי – הַיְרִידָה אֶל חֲלַל הַמַּרְתֵּף
שֶׁל הַלֹּבֶן – קֶסֶת הַכַּוָּנָה.

21
הוּא לוֹבֵשׁ כְּתֹנֶת צְחוֹרָה
אֲבָל אִמּוֹ חֲרֵדָה לָהּ
מִפְּנֵי כִּתְמֵי הַתַּפּוּחַ.

חאן יונס

מערבית גיא רון־גלבע

יצחק לאור

שלושה שירים

זיכרון

הִיא כָּתְבָה לִי אִימֵיל: "הֶהָרוּג הָרִאשׁוֹן, אָמְרוּ בַּבִּי־בִּי־סִי, בַּפְּלִישָׁה הַיַּבַּשְׁתִּית, הוּא יֶלֶד". פַּעַם קָטַפְנוּ יַחַד פֶּטֶל, לְיַד אוֹקְסְפוֹרְד, בִּתְחִלַּת הַסְּתָו בַּקֹּר. הַיָּד הֶאֱדִימָה. רָחַצְנוּ. אֶת הַדָּם הַזֶּה שׁוּם דָּבָר לֹא יִמְחֶה. (הַפַּעַם מֻכְרָחִים לִזְכֹּר)

שלום בית

יוֹם הַשִּׁשִּׁי. וַיְכֻלּוּ הַשָּׁמַיִם וְהָאָרֶץ וְכָל צְבָאָם וּמִשְׁפַּחְתֵּךְ גַּם מִתְכַּנֶּסֶת לְשִׁירַת הֶעָרוּץ, לֹא מְשַׁנֶּה אֵיזֶה, וּמְדַפְּדְּפִים בָּעִתּוֹן, לֹא מְשַׁנֶּה אֵיזֶה, שָׁלוֹם עֲלֵיכֶם מַלְאֲכֵי הַשָּׁרֵת, צַחֲנַת הַגְּוִיּוֹת מִתְבַּטֶּלֶת מִפְּנֵי רֵיחַ הַתַּבְשִׁיל, הַתָּא הַמִּשְׁפַּחְתִּי חָשׁוּב לְטִפּוּחַ סוֹלִידָרִיּוּת, כָּל פְּסִיכוֹלוֹג יְאַשֵּׁר אֶת זֶה (יְאַשְּׁרוּ גַּם פַּרְשָׁנֵי הַטֶּלֶוִיזְיָה, כָּרוֹזֵי הָאִטְלִיז הַגָּדוֹל) וְאַתְּ לֹא תִּגָּרְרִי לַוִּכּוּחַ, עוֹד מְעַט הַכֹּל יִגָּמֵר, יַתְחִיל וִכּוּחַ אַחֵר, עַל הַבְּחִירוֹת, אַחַר כָּךְ עַל הַרְכָּבַת הַמֶּמְשָׁלָה, אַחַר כָּךְ לִיגַת הָעַל, גְּבִיעַ הָאַלּוּפוֹת, עָמוֹס עֹז הָיָה בְּעַד הַמִּלְחָמָה עַד הַמֵּת ה־347, אוֹ עַד הַמֵּת ה־512, בּוּרְסָה, כְּרְסָה חֲדָשָׁה, הָהּ מֶרְסָה, מֶרְסָה מִשְׁפַּחְתִּית, אוּלַי תִּינוֹק חָדָשׁ, גַּם הוּא יִלְמַד לְזַהוֹת אֶת קוֹל הַגְּבוּרָה הַדַּקָּה בְּקוֹלָם שֶׁל סַבְתָּא וְסַבָּא וְדוֹד וְדוֹדָה עִם רֵיחַ הַתַּבְשִׁיל וְרִשְׁרוּשׁ הָעִתּוֹן וְקוֹל הַפַּרְשָׁן וּמַקְהֵלַת

הַצַּדִּיקִים וְהַדְּמָמָה עַל הַדָּם, הַדְּמָמָה עַל הַדָּם, בַּלֵּילוֹת מִתּוֹךְ
שְׁנָתָם, זַעֲקַת הַיְלָדִים שֶׁעוֹד לֹא נֶהֱרְגוּ, בְּכִי הָאָבוֹת שֶׁשָּׁרְדוּ
שִׁגְעוֹן הָאֵם הַחוֹפֶרֶת בְּמַקֵּל חִזְרָן גֻּמָּה לָטַעַת עֵץ בִּמְקוֹם לִקְבֹּר
אֶת בְּנָהּ אֲשֶׁר כֻּסָּה. אַל תִּגָּרְרִי לַזַּהֶמֶת הַלְּשׁוֹנִית, שְׁבִי מוּל יְלָדַיִךְ
מֶשֶׁךְ כָּל הָאַרוּחָה, הַצְחִיקִי אוֹתָם בִּפְרַצּוּפִים, קְרִיצָה, פְּזִילָה
שִׁרְבּוּב שְׂפָתַיִם, עִקּוּם הָאַף, אַל תַּקְשִׁיבוּ, יְלָדִים, אַל תַּקְשִׁיבוּ
וּכְשֶׁיָּשׁוּבוּ מִבֵּית הַסֵּפֶר, חַבְּקִי אוֹתָם, אֲבָל בִּדְקִי לָהֶם אֶת הָעֵינַיִם
כְּמוֹ בְּמַגֵּפַת צַהֶבֶת, אִם רוֹאִים לָהֶם כְּבָר דָּם. וְאִם יִשְׁאֲלוּ אוֹתָךְ
לָמָּה בָּכִית, שִׁירִי לָהֶם בְּלַחַשׁ אֶת הַשִּׁירִים מִיּוֹם הַשִּׁשִּׁי "רִבּוֹן
כָּל הָעוֹלָמִים, אֲדוֹן כָּל הַנְּשָׁמוֹת"

עצות

ליוסף

רַק בִּגְלַל הַזְּמַן, בְּנִי, אַל תִּהְיֶה גַּנָּן.
כַּמָּה זְמַן עַד שֶׁעֵץ אֶחָד פּוֹרֵחַ
תִּשְׁתּוֹל אוֹתוֹ עַל מַיִם וְעַל דֶּשֶׁן, עַד
יַכֶּה שֹׁרֶשׁ, יְלַבְלֵב, יוֹרִיק, עוֹנוֹת יַעַבְרוּ, עַד
פֶּרַח אֶחָד מֵנֵץ, כְּמוֹ דָּג זָהָב. רַק בִּגְלַל הַזְּמַן
בְּנִי, אֶל תִּהְיֶה בַּנַּאי. כַּמָּה זְמַן עַד שֶׁבַּיִת מוּכָן
תַּחְפֹּר יְסוֹדוֹת וְתִצֹּק טִיט וְגֶבֶס וְתָנִיחַ לְבֵנָה
אַחֲרֵי לְבֵנָה, בְּגַב כּוֹאֵב, בְּיָד פְּצוּעָה וּמְחֻסְפֶּסֶת
בְּעֵינַיִם צוֹרְבוֹת, מוֹדְדוֹת. חַלּוֹן תִּקְרַע בַּקִּיר
וְצֶבַע וּמַסְמְרִים וְאִזְמֵל, וְדָג זָהָב בַּחֶדֶר שֶׁל הַיֶּלֶד.
וּבִגְלַל הַזְּמַן, בְּנִי, אַל תִּהְיֶה אִשָּׁה. בִּדְמֻיָּהּ חַיָּה
מִתְעַבֶּרֶת, כַּמָּה זְמַן עַד שֶׁצּוֹמֵחַ בָּהּ, לְאַט לְאַט
נִרְקָם תִּינוֹק, וְעַד שֶׁהוּא נוֹלָד, בִּכְאֵב, יוֹנֵק, לוֹמֵד
לָלֶכֶת, לְדַבֵּר, אַבָּא, אִמָּא, פֶּרַח, פָּרָה, עֵץ, עָנָן
בַּיִת, גַּן, דָּג זָהָב, זְמַן, וְכַמָּה זְמַן עַד שֶׁהוּא נַעַר
בַּחוּר, הַכֹּל כָּל־כָּךְ אִטִּי, בְּנִי. הֱיֵה טַיָּס, דַּקָּה
וְהַכֹּל נֶהֱרָס, עֶבֶר, יֶלֶד, בָּחוּר, גַּן, בַּיִת
דָּג זָהָב. הֱיֵה טַיָּס, בְּנִי, מַכָּה וְנִגְמָר

נעמי ואלאס

שינה קצרה אחת

[באשיר, בחור לבנוני צעיר, בשנות העשרים המוקדמות, לבוש רגיל, חופר בור באדמה בעזרת את חפירה. הוא חופר בזמנים שונים במשך הסצינה אבל לעתים תכופות מפסיק בעודו מדבר אל הקהל]

בקצה הגוף שלה. כן. בקצה שלה. גוף. ישנן שש אצבעות טוֹות, הנקראות 'פטמיות', יוצרות מכונת טוויה, אין דומָה לה במורכבותה. כל אחת מן האצבעות, או הצינוריות האלה, יש לה בַּקָצֶה חורים קטנטנים, דרכם נשפך החוט. נשפך. אני אוהב את המלה הזאת. ואני אומר נשפך כי קורי העכביש הם בעצם נוזלים עד שהם באים ב. מגע. במגע עם האוויר. על כפות הרגליים יש טפרים קטנטנים, מוליכים את החוט, שלושה סוגים שונים. והטייסים. בואו אספר לכם על הטייסים: כשהם צעירים מאוד הם מטפסים עד לנקודות הגבוהות ביותר שהם מוצאים ואז הם פונים אל הרוח. ויש סוגים שונים של רוח. היום, למשל, זו רוח מסוג הרוחות שמשאירות מאחוריהן את צורות מטוסי הסילון. כשמטוסי הסילון נעלמים, הכסף שלהם נשאר תלוי באוויר, הדלק הקר שלהם צף כמו חוטים כחולים מעל העיר. לא עניין של יופי, אלא עניין של דיוק. כיוון שהעכביש עומד אז על קצות אצבעותיו, זוקף את האפיסטוסומה שלו, הבטן או הקצה, גבוה ככל האפשר באוויר ומשגר זרם של משי מפטמיות הטוויה הצעירות שלו. האוויר נוטל את החוט והטווה משחרר עוד ועוד עד שהוא ארוך דיו כדי לגרור את העכביש, ולשאת את כובד משקלו. אז העכביש מרפה – ומטיס את הכלי בבריזה. והעכביש אינו נתון לחסדי הרוח אלא מסוגל למשוך את החוט אליו או להאריך אותו וכך לעלות ולרדת באוויר.

[פולט קריאת התפעלות]

כלי הטיס הקטנטן והמושלם הזה יכול לנסוע למרחקים ארוכים, אפילו ללב ים, אולי להגיע לאדמה זרה. או אם לא שיחק לו מזלו, לטוות את החוט שלו על גל. גל.

ככה הם באו לקחת אותנו.

גל אחרי גל, הטייסים, מכסים את הקרקע. מכסים את הקרקע בארבעה. מכסים את הקרקע בארבעה מיליון. מכסים את הקרקע בארבעה מיליון פצצות מצרר. מכסים את הרחובות שלנו, את הגגות שלנו. הפצצונות הטילו את פירותיהן הנוקשים בכביש השבור. ולא אלוהים ברא אותן, כמו שברא את העכבישים, אלא ידיים: מלחימות, חותכות, מבריגות, מלטשות, מנסות. ואני למדתי. אני למדתי. עד לרגע של פטמיות הטוויה, העכבישים ונפלאותיהם. מכל התחומים שיכולתי ללמוד באוניברסיטת ביירות, בחרתי באנטומולוגיה כי לעכבישים יש שמונה עיניים מסודרות בשתי שורות בחזית ראשם. שמונה עיניים, תארו לעצמכם. שמונה הזדמנויות להיות עדים לאירוע אחד מזווית שונה.

היה קיץ. בשנת 2006. המטוסים המריאו לא רחוק מתל אביב ומחיפה, אולי אפילו מירושלים. והאויב שלי, אחי הטייס, משך והידק את הלילה החלק על פני הגן שלנו, כשאחותי ע׳אדה בחנה נמלה על אצבעה. היא הרימה את היצור אל פני. ׳תסתלקי!׳ אמרתי.

[הוא מחזיק בלהב האת ומדבר אליו כאילו היה אחותו]

׳תסתלקי, ע׳אדה!׳ אני קורא. ׳יש לי מחר מבחן, ילדונת! את לא יודעת כלום על עכבישים ובקרוב אני אדע הכל!׳ התנהגנו באכזריות זה אל זו, אחותי בת השמונה ואני, כי לגמרי אהבנו זה את זו. הפכתי דף בספר שלי, ספר על העכבישים. צפירות האזעקה נשמעו. העלונים צנחו. טוב ליבן של האזהרות: ׳אתם מצווים לפנות את כפריכם, מיד׳. לא היה לנו שום נשק בבית. אבל אה, הפלא, פלא אותן צינוריות טווייה קטנטנות, של הנוזל, של המגע עם האוויר.

זאת היתה התקיפה השניה. אמא שלי לא יכלה לחזור הביתה. היא היתה אצל אמא שלה, בטוחה, בצד השני של העיר. אבי היקר היה על הגג שלנו. רגליו היו בתחתית המדרגות. ולע׳אדה היתה נמלה בקצה גופה. בקצה גופה, על קצה האצבע. והיא שרה או בכתה, שרה או בכתה ואמרתי לה להפסיק אבל היא פשוט המשיכה:

[הוא שר, תחילה בערבית, אחר כך באנגלית]

נמלה קטנה, נמלה קטנה
בתוכך חי אלוהים.
קחי אותי אל ביתך,
השמים כבר לא כחולים.

אמרתי:

[הוא מדבר שוב אל להב האת]

'תשתקי. תשירי על עכבישים, ילדה טיפשה! לא נמלים. לא נמלים. נמלים לא יכולות להיות טייסים'.
הרעש של מטוסי הסילון הוא דממה. עד שהם גומרים. וכשהם גומרים, החסד סוגר את דלתו.

[סיים לחפור]

הלכתי להיות מומחה לחרקים. קראתי את כל הספרים באנגלית. ידעתי את שמותיהם הלטיניים של הדממה, של ילדות טיפשות, של המספרים המקיפים את המספר שמונה.

הפצצה שנפלה ונפלה לעבר הבית שלנו, הפצצה שיוצרה בנוואדה או בוויסקונסין או באינדיאנה, נחלמה לאוויר העולם ביום טוב של עמל וביום טוב של עבודה.

ואז נפגענו.

הלוואי שהייתי נולד עכביש. כליצרות. קיפול גחוני. חרירים. שמות כל כך רהוטים לחתיכות קטנות של הגוף. ועם שמונה עיניים. שמונה עיניים לראות את העולם מנקודות תצפית שונות באותה חצי שניה לפני המוות, כשהשמים צלולים כמו מזג אוויר קר, כשהשמש קטנטנה בגרוננו ואנחנו כורעים ליד קברינו אבל איננו יכולים לא לחמם את העפר, איננו יכולים לאסוף שוב את חלקינו, או להסביר את העדר האהבה של זרים, אותם מעולם לא פגשנו, רק את מה שנגעו בו.

אחותי ע'אדה ואני. לא החזקנו מעמד. לא. לא החזקנו מעמד ביחד. גופותינו הלכו לכיוונים שונים. היינו. מפוזרים. כן. 'נפלנו חלל', 'נפחנו את נשמתנו', 'לקחנו את עצמנו בידיים'. לא. החלק האחרון לא נכון. אולי... 'שבקנו'?

[הוא מניח עכשיו את האת ומדבר בטון חד אל הקבר]

אה, זה לא היה ככה, מה? הי, אני למדתי באוניברסיטה, אחותי. אני יודע דבר או שניים. אין לך חוש הומור, ילדה. ... אז תגידי לי את, איך היינו כשמתנו?

[מקשיב לתשובתה במשך כמה רגעים]

את פרחחית!

[הוא מקשיב לקבר]

בסדר! בסדר! [פעימה] ע׳אדה אומרת שיש לה שמונה עיניים. למרות שלא למדה באוניברסיטה. למרות שמעולם לא למדה על עכבישים! והיא אומרת שהיא ראתה שמונה דברים:

אחת: שאנחנו, שנינו, עמדנו זה לצדו של זה, בזרועות מלאות מים צלולים.
שתיים: שכשהפצצה נפלה לתוכנו, המים שלנו קפצו מאחיזתם.
שלוש: שהרוח תפסה אותנו כשהנוזל שלנו בא במגע עם האוויר.
ארבע: ששיחררנו את החוטים שלנו,
חמש: שיחררנו את קורי המלמלה שלנו בזמן שעוד נותר לנו.
שש: משהו משך בחוטים שלנו.
שבע: אז הרפינו.

[הוא מהסס]

מה הדבר השמיני שראית, ע׳אדה?

[הוא מקשיב]

הה. היא אומרת שלא תספר לי כי הרמתי את קולי.

[הוא יושב בקצה הקבר/הבור ובוחן את מלאכתו]

עשיתי בור טוב. אבל אולי לא רק בשבילנו. לא רק בשבילי ובשביל ע׳אדה.

[הוא מקשיב שוב לאחותו]

בסדר. את יכולה לקבל את אחד מעטי הדיו המיוחדים שלי אם תספרי לי. אבל רק אחד.

[הוא מקשיב שוב]

בעין השמינית, אחותי אומרת, היא לא ראתה כלום. בעין השמינית, באותו רגע, היא שמעה שיר. [לאחות] איך אפשר לשמוע בעין, טיפשונת? [הוא מקשיב] אה. ככה. אם כי אסור לי לספר לכם. עדיין. [הוא קורץ לקהל] אבל מותר לי לספר לכם מה היא אומרת שהיא שמעה. [הוא מקשיב. אחר כך הוא שר]:

עכביש, עכביש, ילד קטן.

[לקבר]

אה. סליחה. האוזניים שלי קצת הלכו מהפיצוץ.

[הוא מדבר אלינו]

זה לא 'ילד'. אני מנסה שוב:

[שר תחילה באנגלית, אחר כך בערבית]

עכביש, עכביש, חסד קטן
מי חי בעיניך?

זה היה כל כך מזמן.
זה היה רק אתמול.

שמונה פעמים ראיתי אהבה.
שמונה פעמים האהבה ראתה אותי.

מאנגלית מיכל ספיר

יעל נאמן

קיבוץ

היינו מאושרים

את הסיפור שלנו סיפרנו לעצמנו כל הזמן. בכפייתיות. רק בעל פה, רק אחד לשני. לפעמים התעייפנו עוד לפני שהתחלנו ובכל זאת סיפרנו במשך שעות. הקשבנו רוב קשב אחד לשני, כי בכל ערב בו סופר הסיפור, התחוורו לנו פרטים חדשים, גם שנים רבות אחרי שכבר לא היינו שם.

למשל, לא ידענו שאיתַי עבד עם הבוקרים. ושהם חיו בעבודה במובלעת של חיי כפר הונגרי בתוך הקיבוץ שלנו. לא ידענו שהפר נשחט לעיני כל, ושלוֹפֶס (״זין של סוס״) היה בִּרְכת בוקר טוב וערב טוב, גם לא ידענו שאיתי רכב על סוסה ברחבי הגבעות שלנו באין מפריע כבר כשהיה בן שש. הסיפורים סופרו רק בעל פה, בניגוד לכל התקנונים הכתובים. הם בקעו מבורות הממטרות בדשאים שהקיפו את חדר האוכל, מחרכי המבצר הצלבני שלנו, מהחריצים במדרכות האבן הצרות והיפות. את סיפורנו היינו מספרים בעיניים בורקות. אמרנו ״לא ייאמן שאת הפרות היו שוחטים על הרמפה, לעינינו, את ראשי התרנגולות היו מולקים, כאילו כלום״, אבל דיברנו כאילו היו אלה שנותינו היפות.

ואלה באמת היו שנותינו היפות, טבולות בזהב. דווקא כי חיינו בטמפרטורה מתחת לאפס מתחת לשמש נצחית. היינו דרוכים ומסוקרנים בכל יום מחדש. היינו ערים בבקרים וערים בלילות. רצנו ודילגנו ממקום למקום, ידינו דביקות משרף אורנים וחלב תאנים. כל כך קרובים היינו אחד לשני, כל היום וכל הלילה, ובכל זאת לא ידענו כלום אחד על השני. ולא ידענו כלום על עצמנו.

בעצם תמיד סיפרנו, עוד אז, בלילות ירח כתום, בבית הילדים. כבר אז סיפרנו יומם ולילה, כדי לישון, כדי לא לישון, יושבים במסדרון בפתחי החדרים, או על המיטות בתוך החדרים ומגזימים למוות את חופשותינו העירוניות עם המשפחות הביולוגיות שלנו (נסענו אמא ואבא ואחים. במשך שבוע היינו משפחה עירונית, לבושים בבגדי נסיעה חגיגיים שעברו בין כל הילדים הנוסעים לעיר). כשחזרנו,

כל אחד לחוד מדירת הקיבוץ ברחוב שינקין בתל אביב, סיפרנו על אותו קרקס מדראנו שכולם הלכו אליו. אלא שאותו ערב שבו היינו עם משפחתנו הביולוגית בקרקס לא דמה לערבים האחרים – באותו ערב אריות ברחו מהכלוב, לוליין נפל מהחבל, ככה אמרנו. סיפרנו אחד לשני סיפורים שבינם לבין המציאות לא היה דבר.

לפעמים, אחרי שעזבנו, ניסינו לספר את סיפורנו בקול אחד לעירוני. הוא צרם, גבוה מדי או נמוך מדי, התייאשנו באמצע. המלים נפלו חלולות כמו העיניים שנפלו ממסרגותיהן של אמותינו בשיחת הקיבוץ, שותקות לצד הגברים המדברים, כמו זיוף החלילית.

דיברנו ברבים. כך נולדנו, כך גדלנו מבית החולים ועד עולם. אופקינו משונים ועקומים.

מהרגע שהשתחררנו מבית החולים לא רק שלא ניסו להפריד בינינו, אלא, אדרבא, חיברו, הדביקו, הלחימו.

אבל הלחמת הביחד היא לא העיקר, גם אם לפעמים נדמה שזה העיקר, כשאנשים מספרים על ילדותם בקיבוץ. זה היה רק פועל יוצא של הניסוי בסוציאליזם (החלטה על הלינה המשותפת התקבלה ב־1918, וחלה על כל הקיבוצים, למעט כמה קיבוצים ותיקים – דגניה א׳, דגניה ב׳ ועין חרוד – שהתנגדו לה. ויתרו להם, כי הם היו שם קודם, עוד לפני השיטה והתקנונים).

הכוונה לא היתה להלחים, אלא דווקא להפריד, להפריד מכובדם המעיק של ההורים, מפינוקיהם ורצונותיהם הנכפים על הילדים עם חלב האם ואמביציות האב. להפריד ולגונן על הילדים מבורגנותה של המשפחה. עולם ישן עדי היסוד נחריבה, וממנו יצמח כעוף החול עולם אחר, צודק, שוויוני. זאת היתה הכוונה המוצהרת והתקווה לילד החדש שיצמח לאדם חדש. ולכן גם דברי הכיסופים של חלק מילדי הקיבוץ לשעבר למשפחה שלא היתה הם כיסופים למשהו שאין לנו שום מושג עליו, הם כיסופים נוסטלגיים, כמו יהודים בגולה לירושלים נניח.

כשהייתי בכיתה ב׳ ראיתי בפעם הראשונה מבוגר בפיג׳מה. זה היה אבא שלי שכנראה נרדם במשמרת שבה באנו לחדריהם יום־יום מחמש וחצי עד שבע ועשרים בערב, שעה וחמישים דקות (עד כיתה ז׳, בה גורשנו למוסד בעברון). בחמש וחצי נכנסתי לחדרם בלי לדפוק על הדלת (לא דפקנו על הדלתות בשום מקום, וגם דלתותינו שלנו היו פתוחות תדיר, אין הרי מה להסתיר, השמש בכל מקום, 24 שעות ביממה, והבתים רכוש כולנו ולא מאחז בורגני שיש לשמר ולבצר) והוא ישן במיטה בפיג׳מה. רצתי החוצה, הלומת דופק, וצעקתי שאבא

שלי מת. הוא מת. מישהו ראה אותי על המדרכה וניגש בחשש לראות. צבי נ׳ לא מת, צבי ישן. כך נראים מבוגרים ישנים: מוטלים בשקט על מיטותיהם, פניהם לקיר, גבם אלינו, לבושים פיג׳מה ענקית ומכוסים בשמיכת פיקה.

סיפורנו היה לכאורה עלילה בלבד. העלילה, שהיא השיטה, לא היתה מסונכרנת לא עם הילדים ולא עם המבוגרים. הורינו גרו מצדדיה, אנחנו מתחתיה. איש לא גר בתוכה, היא לא נועדה למגורי אדם, אלא לשאיפותיו וחלומותיו. אבל הורינו ואנחנו ניסינו לגור בתוכה, זה היה הניסוי. את השיטה שלנו אי אפשר היה לרָצות. יראנו מפניה, ידענו שלעולם לא נשיגה. עבדנו אותה יומם וליל, הוותיקים (הורינו) במאות השבתות שצברו להם פרי עבודתם הבלתי נפסקת. ואנחנו בשדה, בחדר האוכל, בבית הילדים. בכל מקום.

לא ידענו כלום על חיי מבוגרים, לא על עירותם ולא על שנתם. המבוגרים סבבו בכדור ארץ נפרד משלנו.

נענו אחד מול השני כמו בריקודי השורות בחדר האוכל. אנחנו בשמותינו הקבוצתיים־פרחוניים: נרקיס, כלנית, חצב. הם בשמותיהם הקבוצתיים, שמות הגרעינים המגשימים: 1 במאי, סטאלין, ניר, עמלים. אנחנו בשמותינו הרעננים מטל ומטר: יעל, מיכל, תמר. הם בשמותיהם שזה עתה עוברתו מהונגרית: ממרתה, פרדי וכו׳ לצבי, נעמי, אילנה.

חיינו ביקומים מקבילים, אנחנו בחברת הילדים, הורינו בוותיקים.

נענו זה מול זה בגושים גדולים, כמו להקות כנף, כמו עדרי זברות, תמיד בשתי קבוצות גדולות. למפגשים היומיים הלכנו יחד, מלווים אחד את השני, הילדים, בחמש וחצי לבתי ההורים הביולוגיים, ואחרי שעה וחמישים דקות, בשבע ועשרים, בחזרה, על אותם שבילים, ההורים מחזירים את הילדים לבתי הילדים.

ארוחת הערב שלנו היתה בבית הילדים. שלהם בחדר האוכל.

עוד לפני זה, כשרק נולדנו, הועברנו ישר מבית החולים לבית התינוקות, למטפלת התינוקות שחיכתה שם לאימהות. להנקות הן היו באות תמיד יחד, באותן שעות. מניקות אחת ליד השנייה. סינכרון השעות נועד להבטיח שלא יהיו ילדים שיקבלו יותר. לא פחות ולא יותר. גם להשכבות הם הגיעו בלהקות, ברבע שעה שהיה מותר. לא כולם היו באים. כי בכל בתי הילדים ההשכבות היו באותן שעות, וחוץ מזה רבים מהם היו עסוקים, בבניית הקיבוץ, בוועדות.

אנחנו נענו מולם עם אלומות בראש השנה, או בשירת דבורה בפסח, או בחד־גדיא, עוברים בין השולחנות הארוכים, הילדים החגיגיים. לזמנים מוקצבים, בכוריאוגרפיה מתוזמרת היטב באוגדני חג שהגיעו לכל קיבוצי השומר הצעיר

והותאמו בכל קיבוץ על ידי ועדת החגים. היינו חודרים לרגע לחיי הערב שלהם, במועדים וברגלים, ויוצאים משם בתופים ובמחולות, סוס ורוכבו רמה בים, בשירת דבורה עם הכוריאוגרפיה הייחודית של נירה נאמן (אבל כמונו ילדי הקיבוצים כולם, בהגדות השומר הצעיר, באותו זמן בדיוק), נענו מולם על הדשאים, בהצגות סיום ובחג הקיבוץ, שרנו "אנו בונים קיבוץ יפה, עוד לא ראיתם שכזה, עוד לא ראיתם שכזה". גם הם שרו, המבוגרים, שרו במקהלה בכמה קולות, רקדו ריקודים חסידיים שרקדו בכל הקיבוצים של השומר הצעיר בחתונות בלי רב (הזוגות נסעו לנהריה, לרבנות, התחתנו רשמית וחזרו לחגיגות, כדי שהרב לא ייכנס לקיבוץ, שהדת שלהם לא תיגע בדת שלנו) ארבעה זוגות מתחתנים, המבוגרים רוקדים, אנחנו עומדים עם זרים לראשינו, ענפים גדולים משמשים לנו לשער, לזוגות הילדים הנבחרים, ואנחנו שרים את קדיה מוֹלוֹדוֹבְּסְקִי, האשה העירונית שליוותה את חיינו בפסקול של מלים, כאילו מלותיה היו לחן מושלם של חיינו: "פתחו את השער, פתחוהו רחב, עבור תעבור בו שרשרת זהב: אבא, ואמא, ואח, ואחות, וחתן וכלה במרכבת קלה". שרנו, רקדנו, ניגנו בחליליות, במנדולינות ובמצילתיים, וכשנגמרה התוכנית האמנותית, היה חוזר כל אחד למקומו. הדשא מתרוקן, דלת חדר האוכל נסגרת אחרינו ואנחנו חוזרים לעולמנו הקטן, עם בתי השימוש הקטנים, המיטות הקטנות, השולחנות הקטנים, בכיתת נרקיס, מוקפים בחברת הילדים, מתחתינו כלנית ומעלינו אלה. היינו מאושרים. בלילות חלמנו על גיבורי אריך קסטנר שהקריאה לנו המטפלת מתשע עד תשע ועשרים בערב במסדרון, יושבת ומקריאה, רק קולה נשמע, אנחנו במיטות. נוריקו סאן, הילדה מיפן, היתה בדיוק בגילנו. לפעמים היו חלומותינו מסוכסכים, סיפורים מפחידים שסופרו נותרו תלויים מעלינו כמו ענן שחור, המטפלת אמרה לילה טוב והלכה, סגרה אחריה את הדלת, ואנחנו ערים. מבוהלים. כאילו סיכת דם המכבים שענדנו בחג, סיכה שאהבנו בכל מאודנו, חדרה את החולצות הלבנות שלבשנו בחגים, וננעצה בעורנו. וחיכינו שיהיה אור, שנוכל לרוץ בחוץ, מותר תמיד לברוח משיעורים, כמו במדינות נאורות שבהן לא שופטים אסירים שברחו מהכלא, כי טבעו של האדם לנסות לברוח מהכלא, להיות חופשי. בבריכת האגירה שלנו שטנו על קרשים באמצע הלימודים. לפעמים קמנו בלילה, ישבנו בפתחי החדרים, דיברנו, או שיחקנו, לא יכולנו להירדם. פעם הבערנו מדורה בחדר האוכל שלנו וחזרנו למיטות. עולמנו היה נטול אנשים מבוגרים.

לא ידענו כלום

למעשה, סיפור בריאתנו לא התרחש מעולם, סיפור בריאת העולם החדש. אולי דווקא משום כך סיפרנו אותו לעצמנו שוב ושוב. שפה כתובה לא היתה לנו וגם לא שפה לתרגם את חיינו לעירוניים.

חשבנו שהמונים יצטרפו אלינו. גרעיני השומר הצעיר, מתנדבים מעבר לים, פועלי כל העולם. לא ידענו שב־1960 (שנת לידתנו) נולדנו לכוכב שאורו מת כבר מזמן והוא נמצא בדרכו אל הים. לא ידענו שהתנועה הקיבוצית היתה בשיא יוקרתה בתקופת חומה ומגדל, בשנות השלושים. ושלפני הקמת המדינה ב־1947 עמד שיעור אוכלוסיית הקיבוצים מכלל האוכלוסייה היהודית בשיא של כל הזמנים והגיע ליותר משבעה אחוזים. ב־48′ היינו כבר בדרכנו למטה ובשנות השבעים – 3.30 אחוזים בלבד.

לא ידענו שכוכבנו מאיר רק את עצמו. חשבנו שאנחנו צומחים ובונים. אמנם היו עוזבים, אבל מההתחלה היו עוזבים. העוזבים אף פעם לא התגאו בעזיבתם.

אנחנו נולדנו בשנת 60′ בקיבוץ יחיעם, הקיבוץ הכי יפה בעולם, ירוק מאורנים-סגול מכליל החורש-צהוב מרותם, שנוסד ב־46′ על גבעה מתחת למבצר צלבני. נולדנו לכיתת נרקיס. היינו 16 ילדים בנרקיס. שמונה בנים ושמונה בנות. כיתה עדינה, רובנו בני זקונים של ההונגרים המייסדים, שבנו במילרע ובמילעיל עם גרעין ישראלי את יחיעם.

את שמות הילדים אמרנו בצורה מהירה ומחוברת, לפי סדר הגיל. והיה גם את סדר הא־ב של שמות המשפחה, הסדר הבורגני, שהיה מותר רק לזרים שאינם יודעים דבר, או לרופאים. נאמר, בתור לרופא שיניים, שהגיע מנהריה, או מהקריות, והכתיב למרים רון, האחראית במרפאה, בטון אדיש, את הבשורה שחזרה על עצמה שנה אחרי שנה: שבעה חורים, או תשעה, או שנים־עשר. כל כך הרבה חורים היו לנו וכל כך מעט ממתקים. ולכולנו פלטות ליישור השיניים שהתאים לנו האורתודנט שגם לו חיכינו בתור הא׳־ב׳ עד שמרים רון תקרא לנו ושגם הוא הגיע מנהריה, או מהקריות.

• • •

את השם נרקיס לא בדיוק בחרנו, למרות שבסופו של יום הצבענו בעדו פה אחד, בכיתה א׳. שם שהשתקף כל חיינו מבעד ללוח המודעות, מבעד לסימון הבגדים בקומונה, לכל כיתה הצבע שלה והספרה הרומית שלה, שלנו היה חום והספרה X.

כשבחרנו את השם עוד לא היינו אמונים על החוקיות. לא הבנו בעצם עד רגע הבחירה שהשם צריך להיות שם של פרח, או משהו אחר מהטבע. כשנולדנו, נרקיס, היו כבר כמאה ועשרים ילדים בקיבוץ, מחולקים לפי קבוצות גילאיות. וכך קראו לכיתות שלפנינו: סלע, חורש, רקפת, רימון, אורן, אלון ואלה – ובכל זאת לא הבנו. לא שמנו לב.

השמות שהצענו היו רבים ומגוונים ורובם התחילו ב"חבורה". "חבורת הנפץ", "חבורת הילדים מהיער" ושאר הרפתקאות. המטפלות כיוונו אותנו בעדינות ואחר כך בעניינים לעולם הפרחים עד שהתיישרנו ובחרנו נרקיס. אני לא זוכרת מה היה שם הפרח השני שעמד לבחירה, אני חושבת שהבנו שזה כבר לא משנה, נרקיס, או כלנית וחצב – השמות שבהם נקראו הכיתות שבאו אחרינו. הבנו שזה כמו לבחור לבן או גזר בצבע הסנדלים שצורתם אותה צורה.

בקיבוצים אחרים נבחרו במקביל אלינו אותם שמות. כולנו חלמנו על נוריקו סאן הילדה מיפן, לכולנו קראו מיכל או תמר או נטע מכיתת נרקיס, כלנית או חצב, בכל הארץ, בגליל ובנגב.

פישל היה הספר של הקיבוץ.

פעם בכמה זמן, לא ברור לנו באיזו תדירות, היה מגיע אלינו, לכיתת נרקיס, מנהריה פישל הספר. בינינו לבין עצמנו קראנו לו ד"ר פישל. אולי בגלל ד"ר צוריאל, הרופא של הקיבוץ, שהיה מגיע מנהריה, וגם ד"ר פולק שהחליפה את ד"ר צוריאל וגם היא הגיעה מנהריה, וד"ר ליבר רופא השיניים. חשבנו אולי שבנהריה כולם דוקטורים. אבל פישל לא היה דוקטור, הוא גם לא היה מהייקים שבנהריה. הוא היה פישל הספר, הוא גר במעברה, הצמודה לבית חולים נהריה.

שנאנו להסתפר, ובעיקר סבלנו משקריו של פישל. לא עלה על דעתנו שאפשר לשקר בלי לעפעף ועוד לחזור על אותם שקרים שוב ושוב. התספורת נעשתה על כיסא בכיתה. לא היו מבוגרים מסביבנו, ולא ברור לפי מה הלך התור. בכל פעם שהגיע תורו של ילד אחר, היה מונף עליו במהירות סדין כסינר, לא היה הרבה זמן לפחד, והיה ברור שאחרי כל ילדי נרקיס הוא הולך הלאה עם ציודו, לספר ילדים נוספים. אבל מאוחר יותר תמיד נודע לנו באורח מקרה, שכל בעלי המקצוע – רופאי השיניים, הספרים, הרופאים – הם לא רק של הילדים. הם של כל הקיבוץ. באים, עובדים בקבלנות וחוזרים.

בזמן התספורת, פישל שאל כל ילד מה הוא רוצה. בלונים? ממתקים? שינן את הבקשה בלבו (או ככה חשבנו) והבטיח להביא איתו בפעם הבאה. ככה בכל תספורת. ומעולם לא הביא. בכל פעם האמנו מחדש והתאכזבנו עד דמעות שגם בפעם הזאת לא הגיעו המתנות. פישל הרי בא מנהריה ושם יש את כל הדברים הטובים בעולם, הוא בטח שכח אותנו, כשעבר בין כל חלונות הראווה.

אבל פישל בטח שנא אותנו הרבה יותר מִשֶּׁשָּׂנֵאנוּ אותו, ולבטח לא היה לו כסף לקנות לנו מתנות. אנחנו אפילו לא יודעים אם היו לו ילדים משל עצמו. לא ידענו מאיפה באים רופאי השיניים שלנו מחיפה והקריות, חשבנו שכל העירונים עשירים, מיליונרים. לא ידענו שהם עובדים בקבלנות ושהם חיים במעברות.

בחליליות, מנדולינות, ומצילתיים טבענו בים הזיעה של עצמנו. נשרפנו בכתובת האש שבה היה כתוב: לציונות, סוציאליזם ואחוות עמים, כמו הלוגו של "על המשמר" שהגיע כל יום לתאי הדואר של הורינו. אבל לא קישרנו את זה לשכננו בינוח, הכפר הדרוזי שנשקף בקצה האופק מצדו המזרחי של המבצר. אמנם טיילנו לינוח, חוצים את הוואדי שלנו, נחל יחיעם, שומעים על הקטלבים ועל כליל החורש, ועולים במפגן של אחוות עמים להתארח בבית הספר הענק של ינוח. בינוח הוגשה לנו תמיד במבה אדומה, הממתקים שם היו בצבעים אחרים, והוזמנו לראות את כיתותיהם. במועדים אחרים הם הוזמנו אלינו לביקורי גומלין. כשהם הגיעו אלינו כיבדנו אותם בוופלים. שיחקנו כדורגל. ניצחנו אותם בהפרשים שסיחררו אותנו כמה ימים. ניצחנו אותם 1:13, או 0:12.

לא ידענו שבינוח חיים אלפי תושבים, שאין שם תשתיות, שהם מוכרחים ללמוד ביאליק. למרות שהם אמרו לנו. אבל אנחנו לא למדנו ביאליק, אז לא הבנו מה זה אומר. יותר מאוחר לא הבנו מה זאת עברית גבוהה ולא מה זה ערבית ספרותית. לא ידענו גם מה זאת עברית רזה או ערבית מדוברת. לא ידענו כלום. לא עברית ולא ערבית. ינוח היה שני קילומטרים מאיתנו, אבל שנות אור מאיתנו.

ולא ידענו דבר על שכנינו במעלות, חוץ מכך שצריך לעזור להם, פעם בשבוע שעתיים, מכיתה ז' בשיעורי בית. לא ידענו דבר על לבנון שמעבר לגבול.

לא ידענו כלום על קיבוץ כברי, שלמרגלותיו היינו חולפים בדרך לרופאים בקופת חולים בנהריה. כי כברי לא היו בשומר הצעיר.

כמו פקירים הלכנו, מבוגרים וטף, בצעדה של חיים על פני ירח שאיש לא רצה לגלות. האמנו שנקטוף כוכבים, לצד הפרחים, והכוכבים יאירו כאור זיקוקים את שמי כולם. את כל ארצות העולם. ופועלים ילכו אחריהם כאבוקות, ושוויון וצדק ירדו על העולם. רגלינו כאבו כל כך שהתרכזנו רק בצעדה עצמה. שכחנו עם מי עושים שוויון, עם מי כורתים שלום ולמי מגיע צדק. היו באים אלינו מתנדבים מכל העולם. הם הגיעו אלינו בחופשותיהם בין לימודים ללימודים, מלאי התלהבות לתת כתף מה שנקרא, לעזור בעבודה. שיחקנו איתם כדור עף, דיברנו את האנגלית השבורה שלנו, ניגנו בגיטרה, ניסינו לשכב על מיטת מים. הנה, העולם בא אלינו, בלונדיני כל כך, בהיר ומנומס. הם עבדו, הם התעניינו בחיינו ואז חזרו אל מעבר לים. אנחנו המשכנו בשלנו.

שני פרקים מתוך רומן

ורד ריבקין

שלושה שירים

פרידה

עַל כְּנָפֶיהָ אָנִיחַ אֶת שִׁיטוּטַי
וְאֶשְׁקֹט כְּדֵי לְהָאִיץ אֶת מְעוֹפָהּ.

בַּיּוֹם הָרִאשׁוֹן
אֵצֵא מִן הָעוֹלָם כְּמוֹ אֶל מִרְפֶּסֶת
לִבְדֹּק בַּמַּפּוֹת סִמּוּנִים מְדֻיָּקִים
שֶׁל הָאָרֶץ בַּקַּטְנוּת הַנִּכּוֹנָה.

לֹא אֲמַצְמֵץ כְּדֵי לִבְדֹּק אִם רָאִיתִי אֱמֶת
אוֹ בִּדְיָה; הָעַיִן יָפָה לֹא לְמַעֲשִׂים אֶלָּא לַחֲרָטָה.
הָעוֹלָם, כְּמוֹ הַחֲלוֹם, אוֹהֵב אֶת הַמַּגָּע;
אִם אֶהְיֶה רְחוֹקָה מַסְפִּיק – אֶגַּע.

אֲבָל הַכָּנָף אֵינָהּ מְפַסְפֶּסֶת דָּבָר
וְדָבָר לֹא מְעַכֵּב אוֹתָהּ.

השומעים

בְּאָזְנַי יִלְלַת הַזְּאֵבִים וְאַנְחַת הַשּׁוֹמְעִים.
אָנוּ שֶׁנּוֹתַרְנוּ חַיִּים, כְּדֵי לְהִשָּׁמַע מְגִיבִים
מָלֵא פִּינוּ מִלֹּא לִהְיוֹת.

לִמְדָה אוֹתִי הַשֶּׁמֶשׁ
וְהַמַּיִם הַזּוֹרְמִים בִּזְכוּתָהּ:
יוֹתֵר מֵהַקִּפָּאוֹן הָעַתִּיק
וְלֹא יִהְיֶה יָם לִטְבֹּעַ בּוֹ.

מִתְּחִלָּה נִגְזְרָה עָלֵינוּ חֵרְשׁוּת;
אֵין הֶחָבוּשׁ מַתִּיר עָצְמוֹ
רַק צוֹעֵק בְּלִבּוֹ שֶׁיַּפְשִׁיר הַיָּם.

ברכיים

שׁוֹשַׁנִּים לְעַטֵּר אֶת בִּרְכֵּי הַנּוֹפְלוֹת
וּמַיִם לִשְׁטֹף אֶת הַקּוֹצִים;
בִּמְקוֹם לְהֵחָשֵׁף, נִשְׁמֶטֶת הַכָּתֵף.

כְּתֵפַי רְחָבוֹת, זְרוֹעוֹתָיו נֶחָמָה;
בֵּינֵינוּ מַפְרִיד הַמַּבָּט הַפּוֹתֶה.
הַחַיִּים, הַחַיִּים, לְהַקִּיף אוֹתָם.

זְרוֹעוֹתָיו מְשַׁקְרוֹת – בְּתוֹכָן יִתְחַבְּאוּ
חַיָּלִים לְמֵאוֹת. הוּא מַחְבִּיא אוֹתָם לְיוֹם מִלְחָמָה
הַכְּתֵפַיִם מוּבָסוֹת לְהִכָּנַע לַבָּאוֹת.

יָאנִיס רִיצוֹס

יְוָנִיּוּת, שיר שני

כָּל אֵימַת שֶׁהָעֶרֶב יוֹרֵד עִם הַקּוֹרָנִית הַצְּרוּבָה
בִּקְצֵה הָאֶבֶן
יֵשׁ טִפַּת מַיִם אֲשֶׁר חוֹצֶבֶת מִקֶּדֶם בַּשֶּׁקֶט עַד
הַלְּשַׁד
יֵשׁ פַּעֲמוֹן תָּלוּי עַל דֹּלֶב עַתִּיק אֲשֶׁר צוֹעֵק אֶת
הַשָּׁנִים.

גְּצִים מִתְנַמְנְמִים בְּתַנּוּר הָאֲדָמָה שֶׁל הַשְּׁמָמָה
וְהַגַּגּוֹת מְהַרְהֲרִים מַה טִּיב פְּלוּמַת הַפָּז עַל
הַשָּׁפָה הָעֶלְיוֹנָה שֶׁל הַגֶּרֶן
– פְּלוּמָה צְהֻבָּה כְּמוֹ קֶלַח הַתִּירָס
הַמִּתְעַשֵּׁן בְּצַעַר הַשְּׁקִיעָה.

אֵם הָאֱלֹהִים מִשְׁתָּרַעַת עַל שִׂיחֵי הַהֲדַס בַּחֲצָאִית
רְחָבָה מֻכְתֶּמֶת בַּעֲנָבִים.
בַּדֶּרֶךְ בּוֹכֶה יֶלֶד וּמִן הַשָּׂדֶה מְשִׁיבָה לוֹ
הַכִּבְשָׂה שֶׁאִבְּדָה אֶת יְלָדֶיהָ.

צֵל בַּמַּבּוּעַ. קְפוּאָה הֶחָבִית.
רְטֻבּוֹת רַגְלֵי בִּתּוֹ שֶׁל הַמְּפַרְזֵל.
עַל מִשְׁטַח הַשֻּׁלְחָן הַלֶּחֶם וְהַזַּיִת,
בֵּין שְׁרִיגֵי הַגֶּפֶן עֲשָׂשִׁית כּוֹכַב הָעֶרֶב,
וְשָׁם גָּבוֹהַּ, סוֹבֶבֶת עַל שַׁפּוּדָהּ, הַגָּלַקְסִיָּה
מַדִּיפָה נִיחוֹחַ

שֶׁל קְדָל חָרוּךְ, שֶׁל שׁוּם וְשֶׁל פִּלְפֵּל.

אוֹי, אֵיזֶה כּוֹכָב שֶׁל מֶשִׁי יִהְיֶה נָחוּץ עוֹד
כְּדֵי שֶׁמַּחֲטֵי הָאֹרֶן יִרְקְמוּ
לְמַעְלָה, עַל הַכֹּתֶל הַצָּרוּב שֶׁל הַקַּיִץ,
"גַּם זֶה יַעֲבֹר",
כַּמָּה עוֹד תִּסְחַט הָאֵם אֶת לִבָּהּ
עַל שִׁבְעַת נְעָרֶיהָ הַשְּׁחוּטִים
עַד שֶׁיִּמְצָא הָאוֹר אֶת דַּרְכּוֹ בְּמַעֲלֵה נַפְשָׁהּ.

הָעֵצֶם הַזֹּאת הַבּוֹקַעַת מִתּוֹךְ הָאֲדָמָה
מוֹדֶדֶת אַמָּה־אַמָּה אֶת הָאֲדָמָה וְאֶת מֵיתְרֵי הָעוּד,
וְהָעוּד לְמִן אַפְלוּלִית הָעֶרֶב עִם הַכִּנּוֹר עַד הַשַּׁחַר
אוֹמֵר צַעַר־צַעַר בָּרוֹזְמָרִין וּבָאֲרָנִים,
וְהַחֲבָלִים מְדַנְדְּנִים בַּסְּפִינוֹת כְּמוֹ קַתְרוֹסִים
בְּעוֹד הַסַּפָּן שׁוֹתֶה יָם מַר מִגְּבִיעַ אוֹדִיסֵאוּס.

אוֹי, מִי יַחְסֹם אֵפוֹא אֶת הַכְּנִיסוֹת וְאֵיזוֹ חֶרֶב
תִּכְרֹת אֶת הָאֹמֶץ
וְאֵיזֶה מַפְתֵּחַ יִנְעַל אֶת לִבֵּךְ כְּשֶׁשְּׁתֵי כַּנְפוֹת
דַּלְתוֹ פְּתוּחוֹת לִרְוָחָה
וְהוּא צוֹפֶה בְּגִנּוֹת הָאֱלֹהִים זְרוּעוֹת הַכּוֹכָבִים?

שָׁעָה גְּדוֹלָה כְּמוֹ מוֹצָאֵי שַׁבָּת שֶׁל מַאי
בְּטָבֶרְנָה שֶׁל מַלָּחִים,
לַיְלָה גָּדוֹל כְּמוֹ תַּבְנִית פַּח עַל קִיר הַפֶּחָח,
גָּדוֹל הַשִּׁיר כְּמוֹ לֶחֶם בַּאֲרוּחַת עֶרֶב
שֶׁל דּוֹלֵה סְפוֹגִים.
וְהִנֵּה הַיָּרֵחַ שֶׁל כְּרִתִים גּוֹלֵשׁ בַּגַּלְגֶּלֶת,
גַּפּ גַּפּ, עִם עֶשְׂרִים טוּרֵי אַלּוּפִים בְּמַגְּפֵיהֶם
הַגְּבוֹהִים,
וְהִנֵּה אֵלֶּה הָעוֹלִים וְיוֹרְדִים בְּמַדְרֵגוֹת אָנַפְּלִי
מְמַלְּאִים אֶת מִקְטַרְתָּם בַּעֲלֵי חֹשֶׁךְ חֲתוּכִים

לַחֲתִיכוֹת גַּסוֹת,
בִּשְׁפָמָם קוֹרָנִית מֵרוּמֵלִיָה בְּזוּקָה כְּכוֹכָב
וְשִׁנָּם שֹׁרֶשׁ אֹרֶן נָעוּץ בְּסֶלַע הָאֵגֵאִי וּבְמִלְחוֹ.

הֵם נִכְנְסוּ לַבַּרְזִלִים וְלָאֵשׁ, שׂוֹחֲחוּ עִם הָאֲבָנִים,
כִּבְּדוּ בְּעָרָק אֶת הַמָּוֶת בַּגֶּלְגֹּלֶת שֶׁל סָבָם,
פָּגְשׁוּ בְּאוֹתָן גְּרָנוֹת אֶת דִּיגֶנִיס וְהִתְיַשְּׁבוּ
לִסְעוּדַת הָעֶרֶב,
בּוֹצְעִים אֶת הַצַּעַר לִשְׁנַיִם כְּפִי שֶׁבָּצְעוּ
עַל בִּרְכָּם אֶת כִּכַּר הַשְּׂעוֹרִים שֶׁלָּהֶם.

בּוֹאִי, גְּבִירָה מְלוּחַת עַפְעַפַּיִם, אַתְּ שֶׁבְּיָדֵךְ
פְּרוּטָה מְעֻשֶּׁנֶת
מִדַּאֲגַת הֶעָנִי וּמֵרֹב שָׁנִים –
הָאַהֲבָה מְצַפָּה לָךְ בֵּין צִמְחֵי הַקַּנַּבּוֹס,
בִּמְעָרָתוֹ הַשַּׁחַף תּוֹלֶה לָךְ
אֶת הַמֶּלֶט הַשָּׁחֹר שֶׁלָּךְ,
וְקִפּוֹד הַיָּם הַמַּר מְחַבֵּק אֶת צִפֹּרֶן רַגְלֵךְ.

בָּעֵנָב הַשָּׁחֹר שֶׁל הַכֶּרֶם רוֹתֵחַ הַתִּירוֹשׁ
אָדֹם כֻּלּוֹ,
רוֹתֵחַ הֶעָנָף בַּאַלּוֹן הַשָּׁרוּף,
בֶּעָפָר שֹׁרֶשׁ הַמֵּת מְבַקֵּשׁ מַיִם
כְּדֵי לְטַלְטֵל אַשּׁוּחַ,
וּמִתַּחַת לַקֶּמֶט שֶׁלָּהּ אוֹחֶזֶת הָאֵם בְּכֹחַ
סַכִּין.

בּוֹאִי, גְּבִירָה, גְּבִירַת בֵּיצֵי הַזָּהָב
שֶׁל תַּרְנְגֹלֶת הַבָּרָק,
בְּאַחַד הַיָּמִים, יוֹם תָּכֹל, תָּסִירִי אֶת הַמִּטְפַּחַת
וְתֹאחֲזִי שׁוּב בַּנֶּשֶׁק
שֶׁיַּהֲלֹם בְּמִצְחֵךְ בָּרָד שֶׁל מַאי,
שֶׁיִּשָּׁבֵר רִמּוֹן הַשֶּׁמֶשׁ עַל סִנַּר הַכֶּתֶנֶת שֶׁלָּךְ,

שֶׁתְּחַלְּקִי אוֹתוֹ לְבַדֵּךְ גַּרְגִּיר־גַּרְגִּיר לִתְרֵיסַר
יְתוֹמַיִךְ,
שֶׁיִּזְהַר מִכָּל עֵבֶר הַיָּם כָּל עוֹד זוֹהֲרִים
לַהַב הַחֶרֶב וְשֶׁלֶג אַפְּרִיל,
שֶׁיֵּצֵא הַסַּרְטָן לִלְגֹם שֶׁמֶשׁ עַל חַלּוּקֵי הָאֶבֶן
וִישַׁלֵּב אֶת צְבָעוֹתָיו.

מיוונית רמי סערי

אָנַפְּלִי הוא שמה הישן של העיר נַפְּפְּלִיוֹ, בירתה הראשונה של יוון המודרנית.
רוּמֵלְיָה הוא שם של איזור שכלל חלקים מבולגריה ומצפון יוון.
דִיגֶנִיס הוא שם המתייחס לדמות הגיבור האֵפִּי הביזנטי דִיגֶנִיס אַקְרִיטָס. לפי אחת מגרסות האפוס מת הגיבור רק אחרי מאבקו בכארון, נציג עולם השאול במיתולוגיה היוונית, מאבק שהתרחש בגורנות השיש.

גדעון עשת

שקט, החזיר רוצה עוד

חפשו את המלה 'משבר' בתוכניות הלימודים לכלכלה. לא תמצאו

יוזף שומפטר, כלכלן אוסטרו־הונגרי, שעם עליית הנאציזם היגר לארצות הברית, היה מן המבקרים החריפים של קרל מרקס ושל המרקסיזם. היה זה הוא שטבע את הביטוי "המרקסיזם הוא דת". הוא גם קבע כי "הרווח מייצג את התרומה של הקפיטליסט לייצור". שומפטר, קל להבין, לא היה איש שמאל בשום מובן, אם כי היה מצויד בעין בוחנת ובקול הומוריסטי כאשר תיאר את נפלאות הקפיטליזם.

שומפטר לא היה טיפש דיו לחשוב כי הקפיטליזם הוא שיטה כלכלית יציבה. את פרסומו "הרוויח" בזכות הטענה לפיה הקפיטליזם הוא משטר כלכלי תנודתי. הוא חשב כי בניגוד לקודמיו הוא מבין טוב יותר מדוע.

קודמיו – שומפטר מת ב־1950 – התווכחו רבות בשאלה מהו מקורו של חוסר היציבות הקפיטליסטי. הם לא דנו כלל בשאלה אם הקפיטליזם יציב. את התובנה הזאת סיפקו הכלכלנים המודרניים יותר. אלה יצקו את האשליה לפיה המשטר הכלכלי הרווח היום בעולם לא רק יעיל להפליא, אלא גם יציב. אם יש כֶּשל בקנה מידה עולמי, הרי הוא של האינטלקטואלים, שכלכלה היא עיסוקם, ואין הוא כשל של הקפיטליזם עצמו.

מה היה לנו?

אחרי מלחמת העולם השנייה החלה תקופה ארוכה, יחסית, של צמיחה כלכלית, התאוששות, עלייה ברמת החיים – בממדים שלא נצפו בעולם אי פעם. כלומר, בעולם שהוא אירופה המערבית, יפן וצפון אמריקה. העולם האחר לא ממש נלקח בחשבון באותם ימים. מדינת הרווחה המודרנית הוקמה ותיפקדה בהצלחה. העולם – בגבולות המצומצמים שצוינו – נראה כאילו התגבר על תחלואיו. בפינה מזרחית של אותו עולם, בברית המועצות, מזרח אירופה, סין וייטנאם ועוד כמה מדינות, הוקם משטר כלכלי מסוג אחר. מבחינת המערב,

האיום ה"סובייטי" נתפש פחות כאיום כלכלי ויותר כאיום פוליטי. כלכלה היתה רק אחת: הקפיטליזם בשתי הגרסאות שלו, גרסת ארצות הברית הימנית וגרסת אירופה המערבית – השמאלית. שמאלית לכאורה.

העניינים השתבשו באמצע שנות השבעים של המאה הקודמת. אחרי מלחמת 1973 ועליית מחירי הנפט, החל העולם המערבי לסבול מאינפלציה גבוהה יחסית. הניסיון לבלום אותה הניב אבטלה גדולה יותר עם הישגים מועטים בתחום המלחמה באינפלציה. בעיני כלכלני הימין – מילטון פרידמן הוא הנודע שבחבורה – היתה זו ההוכחה הסופית כי הניסיון של מדינת הרווחה – הקפיטליזם ה"שמאלי" – נכשל.

או־אז החל מאבק אידיאולוגי חריף בקרב הכלכלנים על מה ראוי ומה לא ראוי שיהיה. הוויכוח המרכזי התמקד בנושא אחד: תפקידה וגודלה של הממשלה. המתווכחים תמכו בקפיטליזם. זו הרי השיטה היחידה שהתקיימה ונמצאה יעילה ומתפקדת היטב. אבל מה וכמה ממשלה צריך? פרידמן וחבריו גרסו שכישלון הסטגפלציה (האינפלציה עם האבטלה) הוא כישלון התפישה הכלכלית של ה"שמאל" הקפיטליסטי, ולפיה צריכה הממשלה ואף יכולה לאזן כשלים שקפיטליזם "ימני" נֶטוֹ מייצר. הממשלה היא הכישלון, גרס הימין וניצח במאבק המחשבתי.

הניצחון לא ממש הורגש עד סוף שנות השמונים. עד אז חששו הפוליטיקאים מקפיטליזם־נטו (או בביטוי שטבע שמעון פרס – קפיטליזם חזירי). החשש היה שחיסול מדינת הרווחה ומעורבות בוטה של הממשלה יטו את העובדים המאורגנים לעבר הקומוניזם. מרגע שהקומוניזם הזה נפל – התירוץ כבר לא היה נחוץ. הניצחון בשדה המחשבה הכלכלית עבר במהירות לפוליטיקה האקטואלית. מרגרט תאצ'ר ורונלד רייגן, שעד אז נתפשו כקיצונים, הפכו למותג, לתפארת הקפיטליזם. ואם נחזור למוקד הוויכוח, אזי הכלכלן המצוי, בוודאי זה האינטלקטואל, התהדר בתרופה לכל מחלה: צמצמו את הממשלה בהוצאותיה, במיסים שהיא גובה ובהתערבות כמעט מכל סוג.

היו להם הוכחות לרוב: בהשוואה בין אירופה וארצות הברית נמצא כי שיעור האבטלה האמריקאי הגיע בערך למחצית מהשיעור האירופי – שם היה אחוז האבטלה בדרך כלל דו־ספרתי. רמת החיים האמריקאית נתפשה כעדיפה. החדשנות הטכנולוגית – כך סיפרו פרסי נובל ורשמי הפטנטים – בוודאי ובוודאי היתה עדיפה. אין פלא שאפילו מדינות "שמאליות" כמו ארצות סקנדינביה החלו בהליכי נסיגה ממדינת הרווחה וממעורבות ממשלתית.

הסיפור הזה לא נגמר גם אחרי המשבר הנוכחי. ועל כך – בהמשך.

צמצום מעורבות הממשלה וגודלה עבד מצוין גם משום שהאינטלקטואלים השמאליים לא הציגו חלופה של ממש. ביקורת על הקפיטליזם היתה להם. אפילו נוקבת. אבל מה האלטרנטיבה? הקפיטליזם הצליח כל כך בהעלאת רמת החיים, עד שחלקים נרחבים במגזר השכירים ויתרו על זכויות ההתאגדות למען הזכות לבונוס. האיגודים המקצועיים נחלשו מאוד, ובכמה מדינות הצטמצמו רק למגזר הציבורי. חוקים נגד שביתות כבר לא היו בגדר צורך שלטוני. לא היה מי שיכריז שביתה. לכל זה נלווה תהליך של הכנסת עובדים מהגרים ל"עבודות שחורות" – עובדים שלא זכו להגנה של איגוד מקצועי, ולא לזכויות איגוד־מקצועיות או פוליטיות כלשהן. העובד המאורגן, והאיגוד המקצועי של העובדים, התמקדו ב"מה שטוב לנו". והטוב שלנו הוא המשכורת. כל השאר – לא ממש מעניין ולא חשוב.

בראשית שנות התשעים, כאשר התברר סופית שגם סין האדומה קפצה הישר מקומוניזם לקפיטליזם חזירי החל הקרב על הדה־רגולציה. רגולציה (מעורבות ציבורית בהליכים מסוימים בשווקים הכלכליים) היתה הוויתור של הימין, בעד ההפרטה, מיקור החוץ וחיסול המגזר הציבורי. המגזר הציבורי אמור היה לפקח – לא לייצר. על פי התפישה הזאת אין צורך בבנק ממלכתי, אלא בפיקוח על בנקים פרטיים ויעילים; אין צורך בבתי ספר ממלכתיים – אלא בפיקוח על בתי ספר; אין צורך בתקשורת ציבורית – אלא בפיקוח על יצרנים פרטיים של תקשורת. וכן הלאה.

אלא שהפיקוח היה קוץ לא קטן. מה גם שלפי התיאוריה הכלכלית הוא ממש לא נחוץ. הרי המון פרסי נובל ניתנו לכלכלנים, שהראו בעזרת גרפים, משוואות ומתמטיקה סבוכה כי אין כמו מנגנון השוק החופשי כדי לפתור כל בעיה. לכן המסקנה ברורה וקלה: הלאה הרגולציה הקלוקלת. יותר ויותר מדינות פתחו בהליך מואץ של ויתור על הפיקוח למען היעילות הכלכלית המתגלמת בשוק החופשי שהוא – על פי המחשבה המנצחת – שוק תחרותי ויעיל.

נמשיך עוד רגע בעולם המחשבה הימני־קפיטליסטי. על פי המחשבה הזאת, לא רק שהממשלה צריכה להסיר את הפיקוח. הרי מנגנון השוק פותר הכל. מחירה של עגבניה הוא כמחירה של עגבניה אחרת. ואם השוק הכלכלי מתַמחֵר זבל במחיר פלטינה – מה לנו כי נלין. השוק יודע טוב יותר מכל כלכלן ותחשיביו.

כאן אנחנו מגיעים למשבר הנוכחי.

ה"ניו יורק טיימס" בדק את הסתבכותו של בנק סיטי באגרות חוב מגובות משכנתאות – הסממן הראשון להתנפצות הבועה האמריקאית. בנקים

למשכנתאות בארצות הברית, שהעניקו הלוואות לאנשים שסביר היה להניח כי יתקשו בהחזר, האמינו שהתרגיל יעבוד משום שמחירי הדירות עולים ויעלו. וגם אם פלוני יתקשה בהחזר המשכנתא, אפשר יהיה למכור את הבית לבנק ברווח. חיברו הבנקים קבוצות של משכנתאות כאלה כ"נכס פיננסי" שהיווה גיבוי לאגרות חוב אותן הנפיק הבנק ומכר לכל דורש – למשל לבנק הפועלים בישראל, שביקש להרוויח משוק הדיור האמריקאי הגואה והרווחי. וכך גם סיטי בנק האמריקאי. ובכן, מתברר כי מנכ"ל סיטי, שבינתיים הודח, כלל לא הבין את מהות ניירות הערך האלה. מה שלא מנע ממנו להאיץ בעובדי הבנק לרכוש אותם, ובכמויות גדולות, משום שהרווח היה גדול. הרעיון של לחשוב־לנתח־להבין־לדעת כָּשֵׁל אל מול פלאי השוק החופשי, עם מחיריו העולים והרווחים הגלומים בו.

גלומים? זו המלה. אין קפיטליזם, או כל כלכלה אחרת, בלי חשבונאות. פעם, כאשר מישהו קנה מניה היו רושמים בספרי החשבונאות את מחיר הקניה שלה. לימים הבינו הכל, כי זוהי טעות. מה איננו טעות? לרשום את המניה במחיר השוק שלה. נכון שזה הגיוני? בוודאי. השאלה היא לאיזה צורך.

והצורך של הרושֵם הוא לעולם – הרווח הפרטי שלו. אותו מנהל סיטי בנק השקיע את כספי המפקידים באגרות החוב ההן, משום שמחירן עלה. וכאשר מחירן עלה – הרווח הגלום גדל אף הוא, וכך גם שכרו של אותו מנהל נקוב במניות ואופציות ובונוס. ובקיצור, צמוד לרווח הגלום. כך משך האיש משכורת עתק שהיתה מוצדקת מאוד בהתחשב ברווח הגלום. היתה רק בעייה קטנה בכל הסיפור הזה: הרווח רק היה גלום. הוא אף פעם לא התקיים.

כך נרתם מקצוע לכאורה נייטרלי – החשבונאות – למחול הקפיטליזם והשוק החופשי שלו. רואי החשבון קבעו את הרווח במחירי שוק. והמנכ"ל המאושר רק גזר אחוזונים מהרווח החשבונאי הזה. מה לא בסדר כאן?

שום דבר לא היה בסדר כאן, אבל אף אחד לא קם. בעיקר לא מנהלי קרנות הפנסיה ושאר מנהלי החסכונות של הציבור – החוסך הקטן. ראשית, גם ה"ערך" של החיסכון עלה באותם ימים משום שהוא ננקב באותם מחירי שוק מנופחים. שנית – וזה העיקר – גם שכרם, הבונוס, האופציה, היה נקוב באותם רווחים גלומים.

היום אפשר למצוא בכל המעשייה הזאת נחמה קטנה אחת: מתברר שהם לא רק רוששו אותנו עם השטויות שלהם. גם הם עצמם קנו את הטמטום שמכרו לכולם. הם, חכמי העולם הפיננסי, שמו את כספם אצל Numero Uno בשוק הפיננסים – ברנרד מיידוף. הלה שיחק איתם במשחק הפונזי – בלשוננו, הפירמידה –

והם לא בדקו, לא ידעו, לא הפעילו רגולציה משל עצמם. והפסידו.

הנחמה – קטנה שבקטנות, משום שהמשבר עמוק שבעמוקים. נכון לרגע כתיבת מאמר זה, בתחילת 2009, רואים רק סימני משבר. משבר של אבטלה המונית, של עוני מרושש, של דיכאון כלכלי עמוק – אותו עדיין לא רואים. אולי גם לא נראה. כי ההבדל הגדול בין ימים אלו ל־1929 הוא שלמרות כל הטיפשות, למרות האידיאולוגיה הימנית, ולמרות ה"אמת הכלכלית" שכל כך טרחו להחדיר למוחנו, בכל זאת הלקח של 1929 נלמד ובא לידי ביטוי בריבית אפס (כלי כלכלי מרכזי שתפקידו להמריץ אנשים להשקיע ולצרוך במקום לחסוך), ובהזרמות ממשלתיות מאסיביות. בעיקר בהבנה שלקפיטליזם אין תקומה בלי ממשלה.

לפעמים עושה עימנו ההיסטוריה חסד הסברתי. לפני יותר משנתיים מונה בן ברננקי לנגיד הבנק המרכזי האמריקאי. את עבודת הדוקטור שלו עשה על משבר 1929. בעת המינוי, הוא נחשב למומחה לנושא ארכאי. אם נצא מהבוץ הזה ונחפש אדם אחד שעולם המחשבה שלו רלוונטי לעת כזאת, הנה ברננקי שמו.

ועד שנצא – נדשדש או נשקע, משום שחברו למשבר הנוכחי שתי התפתחויות אשר אינן בהכרח קשורות זו בזו:

הראשונה היא משברון קטנטן בראשית שנות ה־2000 – הקרוי משבר ההיי־טק. הוא התמקד בתחום מצומצם יחסית של הכלכלה ולכן חוסל במהירות יחסית. מאז החלה גאות פיננסית אדירה ומטומטמת. וכפי ששומפטר וקודמיו טענו – הוא היה מוּעָד ליפול. אולי מאוחר מששיערו, אבל הוא מועד ליפול.

ההתפתחות השנייה: היציאה ממשברון ההיי־טק לוותה במכונת המלחמה הכי צדקנית בעולם, זו שחיסלה את הצורר העיראקי סדאם חוסיין ומשטרו יצרן הכימיקלים, הפוספטים, הנשק הגרעיני והביולוגי, וכמובן, איך שכחנו, את ארגון הטרור העולמי אל קאעידה. הוצאות המלחמה המנופחות הצטרפו למעשה חשוב אחר שעשה הממשל הרפובליקאי בארצות הברית (ובעקבותיו מדינות רבות, כולל ישראל): הפחתת מסים, במסגרת צמצום הממשלה. הרעיון, לפיו מלחמה מממנים במיסים, פעם לחם חוק של כל כלכלן, נמוג לתוך עולם הדה־רגולציה. עכשיו מממנים מלחמה בגירעונות ובהלוואות בריבית נמוכה. וכך, למדורה הבוערת שפכו עוד ועוד דלק, והשמחה רבה.

מה עשה עולם המחשבה באותם ימים? היו אמנם כלכלנים שבתחילה נטו לומר כי אנחנו עסוקים בייצור בועה, אבל מהר מאוד נמצא הסבר טוב יותר: שינוי טכנולוגי. בעשור האחרון, ואנחנו הרי לא ידענו, נכנסו לשימוש מערכות

מידע חדשניות. אלה מטיבן מעלות את שיעור הרווח. ולכן, אם אנחנו רואים מחירים עולים של מניות בנקים, בנקים שהשקיעו באגרות חוב מגוּבּוֹת משכנתא – אין מדובר בבועה או באינפלציה. לא ולא. מדובר במהפך טכנולוגי שמצדיק עתה את המחירים הגבוהים. ואלה מצידם מצדיקים את הרווחים הגלומים, ואלה מצידם מצדיקים את הבונוסים. מה היינו עושים בלי המהפך הטכנולוגי, או לפחות בלי התירוץ שלו?

מפליא שבאותם ימים נזקקו בכלל לכלכלנים. שהרי אם השוק הוא הקובע, והשוק מגלם כל ידע, מי צריך לחשב משהו? מי צריך כלכלן? ובאיחור, מתברר כי באמת היה צורך בכלכלנים. הקפיטליזם נזקק להם. הם אלה שהצדיקו את הקמת המחראה במסווה של ייצור מזון לבני אדם. אלמלא הם, היה חשש שאדם־מן־היישוב היה מסתכל ואומר שזבל הוא זבל. לא יותר. השיטה נזקקה לפרופסורים לכלכלה כדי שיסבירו כי מה שנראה כמו זבל אינו אלא מזון איכותי, חיוני ובריא.

על פי הגדרות מודרניות, ההבדל בין ימין לשמאל בכלכלה הוא ביחסם למעורבות ממשלתית. אפשר, על פי אותן הגדרות מודרניות, להבחין בין השמאל והימין במידת המעורבות הציבורית בחיי הכלכלה. אפשר למתוח קו רציף בין שמאל "קיצוני", המצדד במעורבות טוטאלית של הממשלה, בתכנון מרכזי ריכוזי, ובין ימין "קיצוני" השולל מעורבות כזאת מכל־וכל – והפתרון הכלכלי הנאות הוא בתחרות חופשית. ב־1973 הוענק פרס האקדמיה השבדית למדעים לווסילי ליאונטייף. ליאונטייף זכה בפרס הודות לפיתוח "לוח תשומה־תפוקה" – כלי הכרחי למי שרצה תכנון כלכלי מרכזי. אבל התרומה הגדולה שלו היתה בכך שהראה כי תכנון מרכזי יכול להניב בדיוק אותה יעילות כלכלית שהשוק החופשי מתהדר בה. מבחינה תיאורטית יכולים קצות הימין והשמאל להתמזג בנחת.

באופן מעשי עניין זה מורכב יותר. אבל אפשר להסתכל על המחשבה הכלכלית דרך הקו הרציף העובר בין התכנון המרכזי לבין התחרות החופשית. אדם סמית (1723–1790), הכלכלן הסקוטי שהמציא את "היד הנעלמה", היה נציג בולט של הימין אשר נלחם בזמנו נגד העריצות הריכוזית של בעלי ההון ובעלי האחוזות בבריטניה. מילטון פרידמן (1912–2006), כלכלן אמריקאי מודרני, נלחם נגד השמאל (המתון, חשוב לציין), זה שצידד במעורבות קלילה של המדינה בכלכלה. כאמור כבר, אחרי נפילת ברית המועצות החלה קריסה של השמאל הכלכלי. הקריסה באקדמיה היתה מוחלטת. שם מלמדים רק כלכלת שוק חופשי ואת נפלאותיו. אבל גם בפוליטיקה, בחיים הממשיים, התפנית

הימנית הורגשה, אלא שכאן הפוליטיקאים היו זהירים. לא הכל קרס, על אף מעלליהם של טיפוסים כמו בנימין נתניהו, אהוד אולמרט וכל יקירי תנועת העבודה שמזמן לא ראו עבודה זולת עבודה בעיניים.

אלא שבימים המופלאים הללו הימין פשוט נאלם. בעיקר הימין בגרסתו הקיצונית. כמעט כל חסידי התחרות והשוק החופשי מקפידים על שתיקה. נתניהו, בדרכו לראשות הממשלה, מזגזג – לפחות מילולית – וממליץ לממשלה לתת ביטחון פנסיוני, אחרי שתרם תרומה חשובה לחיסול אותו ביטחון בימים הנהדרים שבהם ישב במשרד האוצר. ואולם, חפשו בימים אלה פרופסור אחד לכלכלה, שיאמר כי לממשלה אסור להתערב במשבר. הרי בכלל אין משבר. הרי "היד הנעלמה" תפתור הכל. בישראל מצאתי רק אחד, ישראל אומן, חתן פרס נובל לתורת המשחקים, שאינה כלכלה. בארצות הברית יש אולי אחד. כל היתר נאלמו.

אם יש משהו חביב במשבר הכלכלי הנוכחי הוא בהיאלמות זו של שופרי הימין (למעט כמה אנכרוניסטים, הדיוטות של תקשורת). השאלה המעניינת היא אם ההיאלמות היא גם היעלמות. זה כנראה לא קורה.

לא מכבר התקיימה באחת האוניברסיטאות פגישה בין סטודנטים לבין מוריהם. המפגש התנהל מחוץ לשעות הלימוד והשתתפו בו סטודנטים לכלכלה שאיכפת להם ועניינם בכלכלה לא מתמצה בעמידה בבחינה.

המורים היכו על חטא. על כך שלא אמרו את שראוי היה לומר בעת הגיאות. ועל שלא ראו את המשבר בהיווצרותו. ואמרו, ואמרו, ואמרו. מה לא עשו? לא שינו דבר בתכנית הלימודים. צאו למוסדות להשכלה כלכלית גבוהה וחפשו את המלה 'משבר' בתכנית הלימודים. לא תמצאו. כי המשכיל "בעת הזו" לא יודע. לא למד. לא מלמד. לא ילמד. מה כן למד, לומד, ילַמד? נכון, שוק חופשי תחרותי בלי משברים.

המציאות הכלכלית משקפת במלואה את הוואקום המחשבתי. אין מדינה בעולם שלא נוקטת היום צעדי המרצה כלכליים משמעותיים. כך אומצה הגישה ה"שמאלית" ולפיה השוק התחרותי ו"היד הנעלמה" אינם מסוגלים לחלץ את הכלכלה משיברה. אלא שכסף לחוד ומחשבה לחוד. הכסף המוזרם אולי יחלץ אותנו מהמשבר, אבל ההיאלמות, לא רק זו האקדמית, תבטיח את המשבר הבא. כי מה שמאפיין את ההתנהגות הפוליטית, כמו את ההתנהגות האקדמית, הוא הימנעות מוחלטת מהסקת מסקנות. אילו מסקנות? מסקנות שיתבססו על ניתוח המשבר הקיים במטרה למנוע את זה שיבוא אחריו.

לא זה המקום לדון במסקנות אפשריות כאלה. אפשר רק להדגים במה מדובר.

אחד ההסברים שהושמעו בשנה האחרונה נגע בעניין אנושי למדי: תאוות הבצע. על פי גרסה זו, המשבר צמח, התפתח ופרץ בגלל תאוות הבצע. לא, לא תאוות הבצע ההמונית. אם מסתכלים על כוח הקנייה של השכר האמריקאי עד למאיון העליון, שם שולט קיפאון בן עשור, למרות צמיחה כלכלית נאה (תלוי בעבור מי), מדובר בתאוות הבצע הניהולית, של אלה שאופציה היתה בשבילם מלה נרדפת לכסף. אִמרו לי למי היתה אופציה ואומַר לכם למי היתה תאוות בצע ממומשת.

כנגד גרסה זו של הסבר למשבר, אפשר לומר כמה מלים משמעותיות למדי. אבל לא בכך העניין. מה עשו, עושים ויעשו כל הטוענים כי המשבר נולד מהתאווה? האם ישיתו שכר מקסימום? האם יגבילו אותן אופציות ומניות שהאופציות רוכבות על גבן? לחזון הזה אין כרגע מועד.

יש כמובן עוד הסברים אפשריים למשבר ולתוצאותיו, כמו למשל הפיקוח על המגזר הפיננסי וגרורותיו – המגזר שבו נבטו זרעי הפורענות. אותו תחקיר של ה"ניו יורק טיימס" מצא את שמצא על המנכ"ל שלא מבין עניין. מסקנות? תשכחו מהן.

לכן ההיאלמות הימנית אינה היעלמות, בשום פנים ואופן לא. תנו לממשלה להזרים כל גרוש אפשרי לכל פינה בכלכלה. תנו לציבור לחלץ את הקפיטליזם ממכאובו. תנו ותנו ותנו. אחר כך הכל יחזור לקדמותו ונהיה עם שמח. גלובלי, כמובן.

9.1.2009

חדוה הרכבי

דְבָרִים שֶׁתֵּאַרְתִּ

א.

"הַכֶּלֶב מְלַקֵּק אֶת הַשִּׁמִיכָה. בַּמִּטָּה הַסְּמוּכָה, צִפּוֹר
עֲטוּפָה חֲלִיפַת פְּלָנֶל אֲדֻמָּה מִתְכַּוֶּצֶת
בַּחֹם שֶׁל הַדְּמָעוֹת.
אֲנִי סוֹפֶרֶת אֶת הַגְּנִיחוֹת שֶׁלָּהּ.
יוֹם אֶחָד הַצִּפּוֹר הַזּוֹ תַּשְׁחִיר,
תַּעֲצֹם אֶת עֵינֶיהָ
וְתָמוּת. חֵי־נַפְשִׁי, הַטְּרָגֶדְיָה שֶׁלָּהּ.
בְּעֶצֶם,
מַה אֲנִי יוֹדַעַת.

הַדֶּלֶת נִסְגֶּרֶת. אֲנִי יוֹשֶׁבֶת עַל הָרִצְפָּה כְּבָר שָׁבוּעַ,
נוֹעֶצֶת בָּךְ אֶת עֵינַי, מְסַלֶּקֶת אוֹתָךְ מִמַּחְשְׁבוֹתַי,
מַקְשִׁיבָה לְדָסְטִי סְפְּרִינְגְּפִילְד שָׁרָה אֶת 'טַחֲנוֹת הָרוּחַ שֶׁל מֹחֵךְ'.

מַשֶּׁהוּ בַּפְּנִיָּה שֶׁלָּךְ מַפְחִיד אוֹתִי. דּוֹחֶה אוֹתִי. מוֹשֵׁךְ אוֹתִי.
נוֹגֵעַ לִי בַּלֵּב. מְסַבֵּךְ לִי אֶת עַצְמִי. עִזְבִי אוֹתִי כְּבָר. הַנִּיחִי לִי.
בְּכֵנוּת: אֲנִי לֹא אוֹהֶבֶת אֶת הַמִּכְתָּבִים שֶׁלָּךְ. וְגַם,
הָעֹנֶג הַמַּכְאִיב שֶׁלָּךְ
לְהִתְיַשֵּׁב בְּאֵיזֶה עוֹלָם,
לְהִתְמַכֵּר לְצִבְעֵי הַקֶּשֶׁת בֶּעָנָן,
לָגַעַת עִם אֶצְבָּעוֹת פְּצוּעוֹת בְּ־ מַה שֶּׁבַּפְּנִים

אֲבָל אֲנִי חוֹשֶׁבֶת שֶׁאַתְּ בְּעֶצֶם כּוֹתֶבֶת לְאֵיזוֹ
שֶׁאוֹתָהּ אֶת מְדַמְיֶנֶת וְשֶׁאֵין לָהּ וְלִי

כִּמְעַט דָּבָר מִן הַמִּשֶּׁתָּף.
וְזוֹ סִבָּה נוֹסֶפֶת.
כָּךְ אוֹ כָּךְ, הַסִּרוּב שֶׁלִּי הוּא אֵיתָן וְחָמוּר:
אֲנִי מִצְטַעֶרֶת, אֲבָל אֲנִי מְבַקֶּשֶׁת
שֶׁלֹּא תִּכְתְּבִי לִי כָּךְ עוֹד.

שֶׁלָּךְ,"

ב.
הַשֶּׁמֶשׁ זוֹרַחַת מֵעַל הַדָּם בַּמִּכְתָּבִים.
כָּמוֹנִי מַעֲצָמָה בָּלָה, מְמָרֶרֶת אֵלַיִךְ:
אַל תְּגַלִּי אוֹתָם. אַל תְּגַלִּי אוֹתָם.
אַל תְּגַלִּי אוֹתָם לְעוֹלָמִים.

ג.
כָּל הַתְּרִיסִים מוּגָפִים. אִלּוּ יָדַעְתִּ עַד כַּמָּה
הַבְּדִידוּת הִיא עוֹלָם
לְלֹא נֶפֶשׁ חַיָּה.

ד.
לֹא אֶכְתֹּב לָךְ כָּךְ עוֹד. אֲנִי מַבְטִיחָה לָךְ.
סִלְחִי לִי. אֲנִי מִצְטַעֶרֶת. אֲנִי כָּל־כָּךְ מִצְטַעֶרֶת.
סִלְחִי לִי. לֹא אֶכְתֹּב לָךְ כָּךְ עוֹד.
אֲנִי מַבְטִיחָה לָךְ.

ה.
הֵרַמְתִּי רֶגַע. עָנָן גַּלְמוּד שֶׁמִּתְקָרֵב, כִּמְעַט שָׁבוּר,
תּוֹלֶה בִּי אֶת עֵינָיו

ו.
אֲנִי שָׁטָה בַּסְּפִינָה "אִיזָדוֹרָה הַיָּפָה",
שָׁטָה עִם שַׂקִּיּוֹת קֶרַח לְקָרֵר רוּחוֹת רְפָאִים דּוֹהֲרוֹת בְּחַדְרֵךְ,
עַל מִטָּתֵךְ, מִתַּחַת לַסְּדִינִים, בֵּין הַכָּרִיּוֹת, בָּאֲרוֹנוֹת, בַּמְּגֵרוֹת,
עַל הַשָּׁטִיחַ, בֵּין פִּרְחֵי הַגֶּרַנְיוּם,
שָׁטָה בְּלִבֵּךְ, עִם כָּל מַה שֶּׁטָּהוֹר וְתָמִים וְכַבִּיר

וְאָהוּב בְּעֵינַיִךְ, עִם הַמַּבָּט בְּעֵינַיִךְ, זַךְ פָּרוּעַ קוֹדֵחַ,
מֵזִיעַ עַל שִׂפְתֵי חֲבֵרְתֵּךְ הָאֲהוּבָה,
עִם שְׂפָתַיִךְ צוֹעֲקוֹת בַּהֲנָאָה עַל צַוָּארָהּ,
עַל סַנְטֵרָהּ,עַל כְּתֵפֶיהָ, עַל בִּטְנָהּ, בִּרְכֶּיהָ, יְרֵכֶיהָ
קַרְסֻלֶּיהָ, עַל גַּבָּהּ

ז.
נִזְכַּרְתִּי בָּאַחֵרוֹת, "הַפַּנְטַסְטִיּוֹת" שֶׁלָּךְ,
וְכֻלָּן מְכַתְּרוֹת אוֹתָךְ בָּעָצְמָה,
מְחַלְּקוֹת אוֹתָךְ בֵּינֵיהֶן, מַעֲנִיקוֹת לָךְ אֶת
אַרְבַּע רוּחוֹת הַשָּׁמַיִם

ח.
לְכָל אַחַת יֵשׁ אַרְבַּעַת רוּחוֹת הַשָּׁמַיִם שֶׁלָּהּ, אֲנִי מְהַרְהֶרֶת,
וְיָדִי מְצַיֶּרֶת יָם־שֶׁל־אֲנָשִׁים שֶׁנִּרְדְּמוּ עַל סַפְסָלִים, אֶקְסְטָזָה, עֶרְגָּה

ט.
כָּמוֹנִי מִתְרוֹעַעַת עַכְשָׁו עִם עֲדַת חֲתוּלִים יְרֻקָּה,
מִתְרוֹצֶצֶת מֵרְחוֹב לִרְחוֹב, מִצְטוֹפֶפֶת בָּאֲוִיר,
נֶהֱפֶכֶת לְגֶשֶׁם, זוֹרֶמֶת בַּגְּבָהִים, בַּטַּל, בָּאֲבָנִים,
בַּשְׁלוּלִיּוֹת, עוֹבֶרֶת לַצַּד הַשֵּׁנִי,
בֵּין מִכְתָּבִים שֶׁנִּכְתְּבוּ בִּטְרַנְס בְּשָׁלוֹשׁ לִפְנוֹת בֹּקֶר,
נִגְמֶרֶת בְּלֵב הֲרֵי־גַּעַשׁ שֶׁל דְּמָעוֹת עַד לֵב הַשָּׁמַיִם,
מִתְחַנֶּנֶת לְדוּ־שִׂיחַ

י.
עֲנִי לִי. עֲנִי לִי. עֲנִי לִי. עֲנִי לִי. עֲנִי לִי. עֲנִי לִי.
אֵין מִי שֶׁיָּכֹל לְהַגִּיד שֶׁאֲנִי לֹא מְאֻזֶּנֶת. אֵין מִי שֶׁיָּכֹל
לְהַגִּיד שֶׁאֲנִי לֹא הֶגְיוֹנִית. שֶׁאֲנִי מְדַמְיֶנֶת. שֶׁאֲנִי בּוֹדָה דְּבָרִים.
אֵיךְ אֶפְשָׁר. אֵיךְ אַתְּ יְכוֹלָה

יא.
תָּבִינִי: גּוֹרָלִי וְחַיַּי מֻנָּחִים בְּיָדַיִךְ מִדֵּי רֶגַע בְּרֶגַע, עוֹרְגִים
לְחִבָּה.

יב.
שָׁלוֹשׁ לִפְנוֹת בֹּקֶר. פֹּה וְשָׁם עוֹד מְאַבֶּדֶת אֶת שִׁוּוּי מִשְׁקָלָהּ צִפּוֹר יְרוּיָה.
אֲנִי שָׁטָה עַל הַסָּדִין הַקַּר, בֵּין יְלָלוֹת הָעֲשָׂבִים, בָּעֲרָפֶל שֶׁל הַלַּיְלָה,

יג.
שָׁטָה בִּמְעַרְבֹּלֶת־הַזָּיוֹת שֶׁל כָּל מִינֵי חוּלֵירוֹת, חוּלִיגָנִים,
סוֹטִים סִדְרַתִּיים, שָׁטָה בַּחֲצֵרוֹת אֲחוֹרִיּוֹת שֶׁל רוֹחָה׳לֶה
וְלֶאָה׳לֶה וְרִבְקָה, לְבוּשׁוֹת גּוּפִיּוֹת לְבָנוֹת, שֶׁכָּל הַלַּיְלָה
לִקְקוּ תַ׳זֹהֲמָה שֶׁל כָּל־מִינֵי חֲזִירִים הֲמוֹנִיִּים
וְשָׁמְרוּ אֱמוּנִים זוֹ לְזוֹ
כָּל הַלַּיְלָה

יד.
הַחֲלוֹם הַחוֹזֵר שֶׁלִּי, שֶׁאֲנִי נִצֶּבֶת בְּקֶרֶן רְחוֹב לִמְכֹּר
מָגָזִינִים שֶׁל "לָאִשָּׁה", קְלָפִים וְתַשְׁמִישֵׁי קְדֻשָּׁה,
וְאַתְּ בָּאָה.
"הַחֲלוֹם הַחוֹזֵר שֶׁלָּךְ, שֶׁאַתְּ עָפָה, וְאַתְּ רוֹאָה הַכֹּל" נִזְכַּרְתִּי בְּשׁוּרָה
מִתּוֹךְ סִפְרֵךְ "הַחוּלִיגָנִים" שֶׁיָּצָא לָאוֹר

טו.
אֲנִי אוֹהֶבֶת סַכָּנַת נְפָשׁוֹת. מְאֹד. לִשְׂחוֹת בְּסוּפַת רְעָמִים,
לַחְתֹּר בְּיָדַי בִּמְצוּלוֹת יָם גּוֹעֵשׁ בְּאִישׁוֹן לַיְלָה,

לְהִסְתַּכֵּל בְּגַל סוֹעֵר, לִרְקֹם עָלָיו אֶת מַגָּעֵךְ

טז.
אִלּוּ יָכֹלְתִּי לְהַגִּיד לָךְ דְּבָרִים שֶׁלְּעוֹלָם לֹא אַגִּיד

סמי ברדוגו

סיפור בריכה

אנחנו עומדים בשני טורים לפני השער האדום. ילדה רכה ובלונדינית לצידי. היא לא נרגשת כמוני על השעה הקרבה. חג שבועות נגמר והקיץ נותן סימנים ראשונים. לוקחים אותנו ללמוד לשחות. מובילים אותנו אל הבריכה של הכפר. לשם צריך לנסוע. השעה כמעט עשר־וחצי בבוקר. באחת־עשרה וקצת נצטרך לעמוד בתוך מים ולהקשיב למדריכה עם כתפיים רחבות. לפני יומיים עשו פיצוץ גדול במדינת עיראק. סביבנו לחשושים על המבצע החשוב. אנחנו רוצים שרק ייפתח השער. צריך להתכונן עכשיו למשהו שלא היה. עוד לא למדתי לעשות תנועות בעומק. יש בינינו מי שנראה מוכשר מאוד. אני מסתכל אחורה ועובר על ראשי הילדים. קשה לדעת מי מיוחד כאן. גם שערותַי צהובות, אולי הבולטות ביותר בשני הטורים. אנחנו בכיתה החמישית ועדיין אינני מפחד. גופי יכול להיחשף והחדשות שמביא חינוך בית הספר מעוררות התרגשות.

מבעד לשער הסגור אנחנו רואים את האוטובוס מפמפם בציפייה. כולנו מבקשים כבר לעלות, עורגים לתנועה האחרת שתיקח אותנו בנסיעה קצרה אל מים בצבע תכלת צלול. אין מקום מופלא יותר שאפשר להגיע אליו. בריכה, כמה טהורה המחשבה המרובעת והפשוטה שמים יש בה בסך־הכל. מתוחים ומצוידים כולנו. תיקים עם מגבת ובגדי־ים של בנים ובנות על גופינו. זאת מולי מותחת חזק יותר את החוט הוורוד של המשולשים ועושה פרח בצוואר. לי הכל מוכן מתחת למכנסיים הקצרים. חָלַק אהיה כמו כל הבנים האחרים שעומדים ממושמעים כמוני. עדיין יושבת עלינו הוראת המורים וקרני השמש מעצבות את רגלינו ונפשנו. מתישהו, בסוף השיעור, נתערבב. בינתיים אנחנו מסודרים וקפוצים. ואנחנו רוצים לשיר.

הורים גם נתנו שטר כסף שנקנה גלידה. מרשים לנו לבזבז מעט מאוד. פה הכל מתחיל למעשה. אבל מתי תבוא כבר המורה ותפתח את השער? מי ייתן לנהג האוטובוס את האות להכניס מפתח ולהפעיל מנוע? אולי ההתרחשות של עיראק

מעכבת אותנו אל הבריכה. גם אם חשוב מה שקרה שם, אז לנו דאגה אחרת על השעה המתחסלת. תנו לנו לשיר כבר בדרך הקצרה אל הכפר. עשר דקות ורבע שעה נמלא את גרוננו בחמישה שירים ויותר. כולנו בקולות גבוהים. אני השני בשנתון ועברתי מזמן את עשר. הבנים האחרים מפותחים ממני ומתחילים לחרוג בצלילם. שניים מהם מדברים על צבא ורובה, וגם כדורגל ודשא והַסְקַנְיָה שכתוב מקדימה על האוטובוס הרוטט. היכן הם עומדים בסדר השורות? הילדה שאיתי כל־כך טובה. גם אני מאורגן כמוה. לבד דאגתי להיות כזה.

לפתע, בראש הטורים, ניצבת המורה שלנו. היא בודקת אותנו במבטה, חיילים טובים שלה, שעוד שנה ייצאו מהחצר המופלאה הזאת ולא יחזרו. היא זקופה ושערה קצוץ. חולצתה נמתחת והיא אינה לובשת חצאית. עינינו נישאות אליה. תני מלה אחת, אהובתנו היקרה. אמרי לנו משפט שלם והוציאי אותנו אל הדרך הרטובה, די, אי־אפשר עוד שיחזיקו אותנו קטנים ונסערים מתחת לעצים חלשים, כשהשמש מבקשת לבשל אותנו, רגעים ספורים לפני שנזרוק את עצמנו לתוך הרטיבות. והיא יונקת את בקשתנו ויודעת שיגיעו עליה ימים קשים יותר. כמה שהמורה יפה ואיך אפשר שתיהרס צורת הגוף הנדרכת, העיניים הבהירות והקול שלעתים הוא כועס ומריר, אך בדרך אל ביתנו, כשמסתיים יום הלימודים ואנו נשרכים אחריה, קולה עדין כמו אמא לא אפשרית, דומה לנגינה שפורטת את הריש בסגנון בולט, כאילו רק בה היא משתמשת ואומרת ילדים, יְדָדִים יקרים אתם הרי לא שלי ולא שֶׁרִי ורוח חייבת לרומם אתכם רק קדימה וָדִדִימָה וָרִרִימָה וָרִרִיָרָה.

אבל המורה נעלמת. היא לא באה איתנו לבריכה. שניים מבוגרים, איש לא מוכר ומורה לא שלנו, תופסים את מקומה. הם מרימים רעש ביניהם ואנחנו בעקבותיהם, זזים בין הרגליים. יש לנו המולה בלב ונדמה שמראות הכפר מתקרבים אלינו. האם אנחנו טועים? האם עושים בשבילנו מהלכים? המורה הזרה אוחזת בידית השער. המבוגר השני זורק משהו על עיראק. הילדה שאיתי צוחקת. אני רוצה להעתיק את צחוקה ולשחרר קולות. גם לי לא חשוב הפיצוץ הגדול של הגרעין. האם טוב קרה שם או רע? אנחנו לא עושים שום דבר שאסור. גם הנהג והשפם שלו הלכו לקדמת האוטובוס. ידיו עדיין לא על ההגה אבל עיניו, נדמה לי, מבשרות את הדקות הבאות. הוא מבין שאי אפשר להחזיק אותנו יותר. הלוואי והיה מתרגש כמונו. פעם ראשונה שיעור שחייה במקום חדש ונקי. אנחנו ילדים שנמצאים קצת אחרי האמצע, עוד לא מסיימים את היסודי, עוד לא ממש גומרים את השנה ודוחים את קבלת התעודה. עושים לנו נפלא עכשיו, מרחיבים לנו את הנפש בספורט מגרה, נותנים לנו פינוק לא ייאמן.

אנחנו לא מרגישים שמרמים אותנו. שוב אני סוקר את הראשים אחורה ומעט קדימה. יש בתוכנו שלוש בנות גבוהות במיוחד ורזות להחריד. פניהן לא עליזות. מה מפריע להן עכשיו? הקלקול עוד לא הומצא בחצר בית־הספר. מימין אני רואה את גן הירק ששתלנו בסתיו עם מורה לחקלאות. מרגלית קוראים לה והיא צולעת ברגל, לובשת מכנסי ג׳ינס רחבים מאוד ושערה שחור יותר מהעורב שפעם הסבירה עליו. גם על שיטות הגידול הקטן היא לימדה אותנו. אפילו מחברת היתה לנו עם שורות ועטיפה של כיתה רביעית. עדיין, כמו כולם, ביקשה מרגלית שנכתוב בעיפרון. מילאתי רק עמוד וחצי במחברת. האות גימל תמיד בלטה עליה. אולי בגלל שהיא מדגישה לי את העקימות שיש במרגלית ששופעת בדיבור על שדה ופרחים. בסוף השנה יצאתי עם המחברת לקיץ ותלשתי את הדפים הלא משומשים. כל־כך קטן הייתי ובכל־זאת שיחקתי איתם והעמדתי פנים מול מבחנים שהמצאתי.

אני מסתכל על השיחים ליד הגדר. תיכף נהיה מעבר לה. ממש, ועוד רגע רגלינו כבר לא יעמדו ואפילו ירוצו לתוך הסְקַנְיָה של שנת שמונים, הרי לא נוכל להתאפק. האדמה לְפַנַי כמעט מעובדת. זה לא כפר כאן וגם לא עיר, אבל אנחנו מתאמצים להיות טבע. בגלל זה שומרים על ערוגות. יש אחד מבוגר שנותן בהן מים כמעט כל יום. אני רואה אותו מאז הכיתה הראשונה. כמה נמוך הייתי אז והוא רזה וארוך עם חיים גמורים כבר, משומש בכל הזמן שלו, האיש הזה שלפעמים באמצע השיעור נכנס ומוסר תה בכוס זכוכית למורה היפה שלנו.

ערוגה זאת מלה נכונה לנו. המציאו אותה לילדי הכיתה החמישית. היא מזכירה לנו עוגה שחורה עם ציפוי שוקולד נוזל וסוכריות מפזורות. אצלי ביום־ההולדת הביאו לכיתה עוגת תפוזים ופיזרו עליה אבקת סוכר. גם אותה הסכימו החברים לאכול ואפילו שברו בשיניים את העוגיות הארוכות שהבאתי מהבית כתוספת. בכיתה השלישית עשינו לכל האימהות כדורי שוקולד מגולגלים על קוקוס. הזמנו אותן בערב למסכת מרגשת של שירים נקרעים ושפתיים מנשקות לחיים. אחר־כך, כל תלמיד יצא עם אמו בחושך ועבר את השער אל הבית הפרטי. רובנו ירדנו בירידה, היו כמה שפנו שמאלה והמשיכו ישר לרחוב הראשוני ולבתים הוותיקים.

עכשיו כבר מתחיל להציק לנו. רק שלא יבטלו את הכפר ואת הבוקר הזה. הבריכה מחכה לנו ואנו כמהים אליה ומוותרים על הכריך עם הגבינה והבצל הירוק בתיק. רעבים אנחנו למשהו אחר. בואו נשמור על השקט. כדאי שנמשיך להיות הטובים, הרכים, המנומסים של הגיל הנמוך. ואז העיניים שלי נוסעות שוב אל הערוגות שסביב העצים הדקים. ניכוש העשבים ניכר היטב, גם ליד

הירקות שלא קטפנו. מרגלית הכריחה אותנו רק לטעת ולנקות אבל לא לקטוף דבר. עכשיו חובה להשקות יותר כי השמש הופכת לְתמיד בחודש הזה. אני רואה שאין דאגה, האדמה לחה ואנחנו עדיין שמורים כמוה. רק האקליפטוס הרחוק יותר חי בעצמו. הוא לא צריך אותנו, תקוע ומרומם ולבי לא יוצא אליו כעת. הוא יישאר כאן בזמן הקרוב, גם כשנעבור את השער ונטפס במדרגות אל מושבי האוטובוס. הצהלה מתגברת על כל דבר ונוטשת את הגזע והעלים המרהיבים. יהיה לי עוד זמן קצר לחזור אל האבא הזה של האדמה ושל החצר המתעוררת, שתיכף תהיה סוערת, כשייצאו עוד תלמידים וכיתות להפסקה השובבה.

אבל אנחנו רוצים את השקט של החצר ואת הגלים המלאכותיים של המים המחכים. ברקע של השעה יכולים לומר שוב עיראק ומבצע. ייתכן שאפילו מדברים על זה ולנו לא משנה דבר. העניינים שוקעים בראשנו והבוקר המיוחד משתלט על ההפרעות. והנה חורק השער. כולנו שותקים עם הזמזומים. האיש פותח את הברזל האדום כלפי חוץ. אני מיד מסתכל על הנהג והוא שם יד על ההגה. הבלונדינית שלצדי מביטה קדימה. היא מוכנה. אני מחקה אותה. זזים, נוסעים, הולכים, לבריכה. כל ילד זורק מלה אחת. יותר אי־אפשר לדבר. מלה. לא. יותר. עכשיו. זה. קורה. אנחנו. ילדים. אל. הכפר. באוטובוס. בשיר. שלנו. כולנו. כאן. לא. שם. בואו. יש. דרך. מתחילים.

סנדלים וכפכפי־אצבע, רגליים קצרות ומעט ארוכות, עור לא פצוע ולא מסומן, כל אלה מטפסים בבהלה מוגזמת את מדרגות הסְקַנְיָה, נוהרים פנימה אל הספסלים. אנחנו צועקים. שיחררו אותנו ואין פיקוח בדקות שבין השער האדום לבין חלונות האוטובוס. המורה והאיש מנסים להרגיע. הם בודקים שאין סכנה. אף־אחד מאיתנו לא נפגע. כולנו שומרים על עצמנו בגלל הבריכה. לא ניכנס אליה חבולים. לא נלכלך כחול באדום. כל ילד דוחף מעט את זה שלידו, הבנות נדחקות יותר, חלקן מרימות מרפקים ומראות את כוחן. אבל הן לא הורסות את האחדות בקולן הצווחני, הרי קולות כולנו דומים כל־כך. זאת הכיתה החמישית המוצלחת ביותר. אני רוצה חלון לידי אבל הכל נתפס. רק במעבר ובספסל הקדמי הארוך נותר מקום. אני הולך קדימה ומחייך לילדים המאושרים. הם מתיישבים נגדי ומתרוממים כמו במקפצה.

איזה מזל יש לנו. השמחים ביקום. לא שברו לנו הבטחה ושיעור הבריכה הראשון יתחיל. אחריו יהיו נוספים ואולי יבחרו מצטיינים. לא אהיה אחד מהם, לעולם לא אעמוד בראש סולם. קצת לפני ההצלחה אני שוקע, לא בדיוק מאה בציונים ובתעודות השנה. אבל טוב כך ורשות פדגוגית תמיד מעבירה אותי הלאה. אינני נשרך, שִׁכְלִי לא מפגר וגובהי הוא הממוצע המושלם. כיתתי האהובה

סופגת כמוני. דרוכה ומתיישבת, מכסה ספסלים, וזוקפת ראשים, מוסיפה פמפום למנוע הסְקַנְיָה החדשה. כזאת היא הקבוצה שלי בכיתה החמישית והבוגרת, סיימה מזמן את הרביעית והחלה לומדת כבר שנתיים שפה אנגלית זרה. בשנה השישית נדבר על זמן עבר. אני כבר יודע שצריך לשים אותיות אִי דִי בסוף הפעלים. תלמיד אחד סיפר לי שיבחנו אותנו על הטיות, ישימו לנו קווים ריקים ויבקשו שנשלים את הנכון.

בעברית לא דורשים את זה מאיתנו. אנחנו טובים בה גם ככה. ובכלל עכשיו, מה צריכה הכיתה שלי יותר מזה? המורה האחרת מתיישבת בספסל הארוך כמוני, אך היא בפינה ולא צמודה אלי. יש בינינו רווח של שלושה תלמידים לפחות. הלב שלי רוכב. כולנו לא רוצים לחשוף את התדהמה. מבוגרים נותנים לצעירים לעשות כֶּף בתוך החינוך השמרני. הם לא רואים את זרם הקול האמיתי שלנו, ונדמה לנו שאנו מרמים אותם ולא רוצים שיקבלו החלטה הפוכה. אי־אפשר כבר לעצור את הנסיעה המתממשת. אנחנו באמת נגיע אל הכפר, ניכנס בתוכו בכביש פתלתל ונראה מהחלונות את חומת הבריכה. כבר אז יעלה לנו ריח באף. מים יש להם ריח ברור, מים של בריכה אפילו חזקים יותר. הם אלה שבעצם מסמנים את ראשית הקיץ. עוד חודש יהיה חם אבל לא נישרף ולא נזיע יותר מדי. בבית שלי אשכב מדי פעם על הרצפה ואתקרר. הורי יוציאו מאוורר גבוה שיפעל בעיקר בצהריים. לפני הארוחה אצא למדרכה ואשב תחת הצאלון ששולח ענפים מהחצר שלנו. יהיה לי צל דליל אבל קרירות משובחת. על המדרכה עוד אראה את תלולית החול ואתפרשׂ לידה. חול ים צהוב ואבנים קטנטנות יידבקו לי בירכיים. אני לא יודע מי דואג להביא את החומרים האלה למקומנו. כך אנחנו מתקרבים לטעם המלח והשמן של המים הפראיים.

אך כמו כולם אני רוצה כבר את הבריכה. אני מעדיף אותה מכל. כמו דולפין קטנטן בא לי להיות בתוכה, כמו הסימן של המזל האחרון שקובע לי להיות המבוגר הראשון בשנתון. אין משמעות לכך בקרב הכיתה המאוגדת שלנו. קדימה, בואו נזוז כבר. יאללה, אל הכפר הקרוב כל־כך. נכון שלא תעצרו אותנו עכשיו. גם לא עיראק תחבל במשימה. יש לנו כוננות אחת בלב ואנו דוחים כל עבודה אחרת. חודש אחד בלבד ונסיים את השנה, ובמהלכו עוד יבחנו אותנו בחשבון ובעברית. יקבעו לנו קבוצות אלף בית וגימל וידרגו לנו את הכישרון הלימודי. שמעתי שבעברית ישאלו על סיפור של שלום עליכם. נדמה לי שקוראים לו הזקן. אין לי ספרים שלו בביתי. לא אוכל להתכונן לבחינה החשובה ומה שאקבל בקרוב יהיה הפתעה שלֵמה. באנגלית קוראים לזה אנסין. גם את זה אמר לי אותו חרוץ מהכיתה השישית. הוא יצליח לאורך כל השנים

שלו. גם כסף לא מעט יש לו במשפחה. טובה ושורשית המשפחה שלו למרות שהוא יורד כמונו בירידה ולא ממשיך על כביש בית־הספר ברחוב הוותיק.

רעש המנוע קרוב אלי יותר. נדמה לי שהוא משמיע קולות חדשים. נזוז סוף־סוף? אני לא פונה אל הנהג והשפם. יש בו משהו ערבי. בתוך האוטובוס כולנו נקיים. עוד מעט נהיה ממש מצוחצחים בגלל המים. לא הבאנו משקפות. נדאג לעצום עיניים מהכלור הצורב. המדריכה הרחבה תלמד אותנו לנשום נכון. שני ילדים הביאו סנפירים כחולים שבולטים בתיקים שלהם מאחור. מכאן נראה כאילו יש להם כנפיים מפלסטיק. אבל הם רק שניים והם יותר דומים לרוב, וגם אותי הם מזכירים. אם לא היתה איתנו המורה אז היינו עולם בלי הבדלים. האיש המבוגר השני נכנס לשבת ליד הנהג. הם מדברים ביניהם ואולי עיראק חוזרת להיות רצינית כל־כך. איזה יום חשוב מצאה לה המדינה דווקא עכשיו. מה היא כבר עשתה בחודש האחרון של הלימודים שלנו. כבר היה שבועות והבאנו ביכורים בסלים של קש. אמא שלי גם דחפה לי חציל שמן. אמרתי לה תביאי פירות, אפרסקים לבנים ושזיפים אדומים, אבל היא התעקשה שחציל הוא חלק מהחקלאות. בדרך לבית־הספר השמש פגעה בו והוציאה ממנו גוונים של סגול. הסל שלי היה יפה והתלמידים לא אמרו מלים קשות. הבנות בחרו לדבר רק עם עצמן.

יש לנו אחת שגית ואחת ענבר. שתיהן נמצאות איפשהו באמצע האוטובוס. הן יושבות ביחד, רזות בדיוק במידה הנכונה. חברות הכי טובות שתיהן. כל המורים אוהבים אותן, אף־פעם לא בינוניות ורק טוב מאוד שומעים עליהן, בעיקר בשיעור מולדת כשעשו שושנת רוחות מדהימה ומקורית. אבא שלהן עזר אחר הצהריים וחיבר איתן עץ וקרטון ביחד. צפון־מערב ודרום־מזרח עפו להפליא בין האצבעות שלהן. גם בתורה של ספרי שמואל א׳ וב׳ שגית וענבר בקיאות. בכיתה השלישית נדמה לי שאהבתי אחת מהן. עד היום אני מושך את כוונת האהבה שלי. עוד שנה אבקש להיות חבר שלה. אולי אנשק אותה מאחורי פח זבל ענק. בגיל עשר וקצת אינני יכול לגשת אליה ישירות. בינתיים אפשר להתנהג לידה רגיל. ככה מאוד נוח לי, בלי ענייני הלב ושליחת ידיים אל גוף זר.

גם במים נוכל להתנגש חופשי. לא רק בבנות אפשר לגעת. נעשה משחקים בין כולנו ונתערבב ברגליים, נרים צהלה ונקרא לכיתה החמישית שלנו המלכה. נכריז עליה שוב כאלופה. אנחנו הקבוצה הכי טובה שיש. תראו את אהבתנו. תסתכלו על החיבורים בינינו. אולי רק אחד נבדל בכיתה שלנו, אבל הוא ממילא לא כאן. הקיצוני הזה מתולתל מדי וגר בישוב שונה. נדמה לי שרק עם סבתא

ששמה מטפחת ראש צבעונית. יש לו אח גדול מדי, בעצמו כבר אבא עם ילדים. מוזר הילד הזה שנפל בטעות לכיתה שלנו. הוא גם לא לומד דבר ואפילו מורתנו היפה לא מבחינה בו. היום לא תהיה לו בריכה. אנחנו נישאר מושלמים בלעדיו. אין לנו מתחרים כרגע. הכיתות האחרות לומדות על כיסאות ואנחנו כבר מחוץ לגדר. אותנו בחרו ולא אותם. זאת שעתנו היפה ואנו לא מרגישים שתיגמר.

למבוגרים יש שעון ביד. אצלנו אף־אחד לא מסתכל על זמן. רק עשר דקות עברו, או שאולי שעה שלמה וכבר אחרי אחת־עשרה, ושעת הבריכה תסתיים לנו, וגם המדריכה תיעלם, ואולי עברו שעתיים וצהריים כבר בפתח, אבל איפה רעש ההפסקה? אלה הדקות הראשונות של בלבול חיי. כאן מתחילה המשמעות להתפרק. קצוות קצרות כמו שערות דקיקות שנובטות על העור בין הרגליים. וגם המורה מזיזה ראש לאחור. היא מסתכלת על השניים, הגברים, ולוקחת מהם הוראות. היא מבינה אותם. אני מבין רק את חברי היקרים. אחד איתן, אני קורא לו סתם. המורה הזרה מהפינה מיד משתיקה אותי. לפתע עולה במדרגות מורתנו המבורכת. כולנו דוממים. יש לנו אהבה בלי סוף. ילדים, היא אומרת, התנהגו יפה ושימרו על עצמכם. בוודאי שכך נעשה. לא נפר מלים שלה. אני מאחלת לכם לימוד מהנה ונסיעה טובה, היא ממשיכה ומסתכלת רגע על המורה היושבת, מהנהנת אליה בראש ושולחת מבט אחרון עלינו. כולנו רוצים לקום אליה ולעטוף אותה. הלשון והעור של מורתנו משקה אותנו חום. רק אנחנו זכינו לאשה הזאת. אם היתה לנו גם בבית איך היו נראים חיינו. מורתנו יורדת ואנו מביטים בה עומדת על המדרכה. לא ריש ולא דלת נשמע יותר. גם לא זוהר ועור מתוח ובגדים מגוהצים שאין בהם אפילו חצאית אחת. היא נותנת סימן של משהו ופתאום זז האוטובוס.

כולנו נבהלים מטוב ופחד. לא אמרנו להתראות ואנחנו נפרדים מהמורה. כבר עברנו עשרים מטרים מהשער האדום. יש תנועה בגלגלים וגם במרכז העצמות שלנו. הסְקַנְיָה נוסעת נפלא. שלושים תלמידים היא סוחבת בקלות. מישהו אומר משהו על קמ"ש. אינני מבין אותו. ייתכן וזה קשור בתחום המספרים, ואני הרי מעט מוגבל בהם. בוודאי יקבעו לי קבוצה שתיים בשנה השישית. ממנה זה ימשיך לשביעית ולשמינית. אני לא רוצה לחשוב על המקום ההוא. כרגע אנחנו לקראת עזיבה. אט־אט נרגעים הקולות. המורה ואנחנו מוודאים את הכביש המוכר עדיין. פחות ממאה מטר ונהיה מחוץ למקומנו. זוהי הדרך אל הכפר. בתוכו נמצאת הבריכה המופלאה. איזה מתח עושה לנו הנסיעה. הנהג המשופם ודאי רגיל בזה. רק לא להביט בו. כולם רואים קדימה ואני רואה אחורה. ככה הדברים לא נעלמים לי, רק מתרחקים.

הסיבוב החוצה מביא את התנופה. מהר יותר נוסעת הסְקַנְיָה ולנו מגיע כבר שיבוא הסימן. לשיר. עכשיו לשיר. לשיר אנחנו רוצים. לא סתם מחנכים אותנו בשיעורי זימרה. בשתי שורות אנחנו עומדים בנים ובנות ושרים על הגלבוע ועל הכרמל. קודם קוראים את השיר ואחר־כך מקשיבים לרוסייה שמביאה גם כלי נגינה. לפעמים אנחנו חוזרים לכיתה ומפזמים את המלים לעצמנו. כולנו פותחים פה, ואפילו שני בנים נועזים לא מעיזים לשתוק. ועכשיו הלב רוצה לשיר ולראות את כל ילדי הכיתה שמחים. בכיתה החמישית זה כל־כך מותר לנו. המורה הזרה עדיין לא נותנת את האות. אם לא תידבק לנקודה הזאת בזמן, אולי נפסיד את הגל. לשיר. לשיר עכשיו בבקשה. הצלילים מזדקפים בגרון. הלחן מבקש לפרוץ. המלים כבר נאמרות בראש. בעל־פה אנחנו אלופים. שיננו וחזרנו את השיר האהוב. שלוש בנות זזות ופתאום אחת קמה. הנה היא מבקשת לתת את הסימן הראשון. המורה הזרה צועקת לה לשבת. הכיתה שלי לא מבינה אותה. התלמידה מתיישבת וכולנו מרחמים עליה מעט. הכוונה שלה עברה אלינו. בא לי להיות הראשון. השיר על לשוני. האומץ עוד מלא בתוכי. אינני מתבייש בעצמי. רק עוד שנה וקצת ואתחיל להיעצר.

ואז אני פותח את הפה מול התלמידים. הם לפני מוכנים לַרגע, ולידי בספסל הראשון עולה קול של תלמידה ׳אדם חוזר וקציר יומו׳, ומיד אני מצטרף ׳צנוע הוא ודל׳, ומחצית הכיתה ׳ועל גבו צרות החול׳, והשאר עם כולנו, ׳עומסות לו כמגדל׳. וזהו, אנחנו שרים, אנחנו מזמרים את יפי המלים, וככה נדמה לנו שכתבו אותן בשבילנו, את שתי עיניה של בתו, וזה הבית הראשון, וכולנו גומרים אותו וזורמים אל הפזמון, אל השיר ואל הללויה, והעיניים נודדות החוצה ומקבלות את הדרך, נגיע אל הכפר בקול והבריכה רק תשפר אותנו, ובבית השני אנחנו ממשיכים, ללא זיוף וללא צרימה, כולנו תואמים, ׳בונה אדם את בנייניו מהבל וקלפים׳, תלמיד אחד אומר אבן וקלפים ולא מתקנים אותו, אי־אפשר כי חייבים שוב את הפזמון, הללויה בכל העיר, הללויה קולנית בתוך האוטובוס, ואין לנו אמא ואבא, ולא מורה ומדריך, רק אנחנו כאילו עפים ברוח שתיכף תשים אותנו על מים, ונשוט בם עם רבע שעה קפואה, שתהיה בה שמש כמעט בשיאה וצחוק מבטן לא רכה.

ובית שלישי רוצה לקרטע. יש בנים ואפילו בנות שרגע לא זוכרים. אני מיד שר גבוה יותר, ועוד כמה כמוני מושכים את הנתקעים, ׳פרושים ימי לפני האל׳, אנחנו מביטים בעיניהם ומוסרים להם את עצמנו, קחו את החבל וזיכרו כמונו, תהיו קשובים כי זה תיכף הסוף, והם באמת כאלה המפגרים החלשים, כי הנה הם מצטרפים אלינו וחוזרים אל הקצב הקודם, ׳אנעל בשקט את חיי׳, כולנו כבר ביחד, ׳ושיר חדש צעיר וחי׳, עולה אל גג הסְקַנְיָה ומשחרר את נשמתנו אל פתח הכפר, ובפזמון האחרון מרגישים את הירידה. מישהו אפילו מפסיק לשיר ומחפש את חומת הבריכה. רובנו עדיין הללויה ולי יש חשק לשיר נוסף.

אבל זהו הכפר. הנהג נוסע לאט יותר ורעשים מוזרים יש בינינו. נגמרה ההתרגשות ובא המפגש. המורה הזרה מזדקפת ומבקשת מכולם להישאר ישובים. התיקים שלנו נצמדים לידיים. באמת שהכפר יפה. הוא אחר מהמקום שלנו. יש פה מעט אנשים ובתים רק בגג רעפים. החצרות לא מגודרות. חברי איתן קולט את שלט הבריכה והחץ. הוא צועק הנה לבריכה הגענו. ליבנו דופק חזק יותר. הסְקַנְיָה עוצרת. המנוע משתתק ושומעים מקדימה שאריות רדיו וצפצוף חדשות. אחת־עשרה ממש עכשיו. פעולת הגרעין מחוץ לגבולות המדינה, אומר הקריין ופתאום כבה הרדיו.

עצרנו. שתקנו לגמרי. ישבנו וראינו את המורה יורדת ראשונה. שגית וענבר מחייכות באמצע. הן כבר מתות לרדת. הכיתה מחכה והאיש האחר שהיה ליד הנהג מצטרף אל המורה. הם עומדים על שביל לבן. מול החומה והשלט אנחנו לא יודעים מה לעשות. היא כאן. היא פה. הבריכה והשיעור והמורה עם הכתפיים. היא תלבש בגד־יד שלם בצבע כחול כהה. העור שלה יהיה שזוף במידה טובה. אני מסתכל על כיתתי האהובה ומנחש את המצטיינים של המים הרדודים והעמוקים.

׳אפשר לרדת׳, האיש אומר מפתח הדלת, ׳אבל לאט לאט, אחד אחד׳, אומרת המורה הזרה מאחוריו. וככה אנחנו. כמעט לאט לאט, לא בדיוק אחד אחד, יורדים אל השביל ומוציאים אבק ומשם ממשיכים אל שער הכניסה הירוק, עוברים אותו בלי לשלם ויודעים שהמבוגרים אחרינו. ואני לא ממש בסוף, יש עוד כמה לפני בתוך האוטובוס. כמוהם אני שם את התיק צמוד לבטן ומתחיל לרדת. בלי ברירה אני מסתכל על הנהג. הוא מעביר יד על השפם ומסתכל עלי חזרה. הוא החשוד שלי ואין למי להגיד את זה. הכיתה מתבלגנת לגמרי ובחוץ אני לא תופס אותה. גם אני עובר את השער הירוק ורואה את המים. בריכה נפלאה בצורה של ריש. אין הרבה שוחים. אני מתקדם אל הדשא. כיסאות הנוח פזורים ברזרבה. חלק מאיתנו כבר בלי בגדים. אני מוריד חולצה ומושך מכנסיים קצרים. עדיין הילדים מפוזרים. גם את המורה והאיש אני לא רואה. המים הכחולים בולטים במקום הזה. הם עושים לנו משיכה מטורפת. אני הולך מהדשא ומתחבר לשביל המרוצף, עובר את הטוש היבש ורואה כמה ילדים נעמדים ליד גדר מרשת. הם מקפצים במקום ומחכים למים, ואני לא יכול כמוהם ולא רואה את המדריכה, ואין שלט הצלה ואין מלים של הסברה, והרגליים הולכות לשפה ואולי הדג שבי רוצה לדבר, וככה מול העולם אני נזרק לתוך המים, נבלע לעומק המסוים, לא שומע את הצווחות ועוצם עיניים, מאבד את נשימתי ונאבק על הלב שלא יכול עם הזמן הקצר שנותר לו בטביעה הילדותית שלי.

ציביה ברקאי

בית־אל

גּוּף הָאָדָם הוּא הַשֹּׁרֶשׁ הַיָּחִיד שֶׁיֵּשׁ לִי.
גּוּף הָאָדָם הוּא הַשֹּׁרֶשׁ הַיָּחִיד.
וְהוּא לֹא מַחֲזִיר נְשָׁמוֹת לִפְגָרִים.
וְאֵין לִי גּוּף יְחִידָה, גּוּפָה, לְהַרְגִּישׁ
בְּתוֹכָהּ בַּעַל חָיָה. כֹּל מָה שֶׁהוֹפֵךְ אָדָם
לְחַי, נִשְׁאַב. אֲנִי הוֹלֶכֶת בְּלִי קְלִפָּה וּבְלִי
תּוֹךְ, בְּלִי כְּסוּת, לִישֹׁן, בְּלִי חֵיק, גֶּזַע לִבֵּךְ,
בְּלִי זֶה. מָה שֶׁאַתְּ לֹא מְבִינָה זֶה שֶׁגּוּף
הָאָדָם הוּא הַשֹּׁרֶשׁ הַיָּחִיד שֶׁלִּי. כְּמוֹ נַוָּד
אֲנִי מְחַפֶּשֶׂת שֹׁרֶשׁ בֶּטֶן לְהֵאָחֵז. בְּתוֹךְ מוֹץ
מִיצֵךְ הַטּוֹב הָיִיתִי מְבָרֶכֶת הַגּוֹמֵל עַכְשָׁו,
אַךְ גּוּפֵךְ אַף פַּעַם לֹא כָּאן, אֵינִי יוֹדַעַת
לָמָּה אֵינֵךְ, מֵהֵיכָן וְעַד לְאָן.
שֹׁרֶשׁ בַּיִת, אֲנִי הוֹלֶכֶת בְּלִי זֶה.
מֵאָז יָצָאתִי שְׁטוּפַת דָּם מִגּוּפָהּ
הַחַי וְהַבּוֹעֵר וְהַזּוֹהֵר בְּיֹפִי אֵין קֵץ
שֶׁל אִמִּי, מְבַקֶּשֶׁת אֶת יָדִי לַחֲזֹר עַד
שָׁם – מָקוֹם בּוֹ גּוּפִי לֹא קַיָּם, כִּי קָדוֹשׁ
הוּא. בַּחֲלוֹמִי חַיָּלִים לֹא עוֹלִים, לֹא
יוֹרְדִים. אֲנִי מוּל כִּיתַת יוֹרִים.
צַו הָאֵל מוֹרֶה לְרַגְלַי לְהִשָּׁאֵב, אָסוּר
לִבְרֹחַ, אָסוּר לְהִתְכּוֹפֵף. לָתֵת לָהֶם
לִירוֹת בִּי. אֲנִי וְהֵם בְּמַדֵּי צְבָא הֲגַנָּה
לְיִשְׂרָאֵל. בְּמִטְוְחֵי בֵּית־אֵל.

הָרַגְלַיִם טוֹבְעוֹת בַּאֲדָמָה
בְּעוֹדִי קָמָה.

יַלְדוּת שֶׁל דַּרְדַּסִּים; דָּם מָרוּחַ עַל
הַמַּשְׁקוֹפִים. לֹא תָּמִיד הַדָּם שֶׁלָּנוּ
וְהָיָה הַדָּם לְאוֹת עַל הַבָּתִּים וְנִכְרְתָה
הַנֶּפֶשׁ. וְהֶחְמִיצָה וְהִסְרִיחָה.
לֹא תָּמִיד הַדָּם הָיָה לָבָן כְּזֶרַע אַבְרָהָם,
לֹא תָּמִיד הָיָה מְצֻיָּר כְּשֶׁמַּרְקוֹ צָעַק
לַיָּם אִאִאמָּאלאַאלתֵּילְכִישוּבִיהַבַּיְתָה,
אִ-אִ-מָּ-א,
אֲנִי מַבְטִיחַ לִהְיוֹת יֶלֶד
אַמִּיץ, אֲנִי מִצְטַעֵר
אִ-מָּ-א, אַתָּה לֹא
אוֹמֵר לִי שָׁלוֹם? וְאָז
הָיָה שָׁלוֹם –
מִתּוֹךְ הַטֵּלֶוִיזְיָה –
הָיָה שָׁלוֹם –
כֹּל יַלְדֵי תֵּבֵל בָּכִינוּ הַבַּיְתָה. לַמֶּרְחַקִּים.
בַּיּוֹם בּוֹ גּוּפֵךְ יִבְגֹּד, אָבוֹא עַד בֵּית
הַאֵם, לְטַפֵּל בָּךְ, אִמָּא.
הַמָּקוֹם יִהְיֶה תָּפֵל וַאֲחוֹתִי תִּתְפַּלֵּל.
יְיָ הוּא הָאֱלֹהִים – אַחַת
יְיָ הוּא הָאֱלֹהִים – שְׁתַּיִם
– שָׁלֹשׁ
– אַרְבַּע
– חָמֵשׁ
– שֵׁשׁ
שֶׁבַע פְּעָמִים יְיָ הוּא הָאֱלֹהִים.
שָׁר צְבָאוֹת זֶה בֶּטַח אֱלֹהִים אֲחֵרִים.

בַּמָּקוֹם בּוֹ נוֹלַדְתִּי עוֹבְדִים אֱלִילִים גְּבוֹרִים.
הַשֹּׁרֶשׁ הַיָּחִיד שֶׁיֵּשׁ לִי הוּא חֲדַר בִּטְנֵךְ הַמִּתְקַיֵּם

הַרְחֵק מִמֶּנִּי, כְּאִלּוּ לֹא נוֹלַדְתִּי,
הַרְחֵק כָּל־כָּךְ מִמֶּךָּ.

(בְּתוֹךְ חֲדָרֵךְ אֲרוֹן הַקֶּבֶר. הַאִם אַתָּה נָח, אַבָּא, בְּתוֹךְ הָעֵדֶן? הַאִם יֵשׁ עֵדֶן
אַחֲרֵי הַקֶּבֶר, בִּתִּי? הַאִם אַתָּה עוֹד בֵּינֵינוּ, אָבִי? וּבְאֵיזֶה זְמַן
בְּדִיּוּק תָּבוֹא לְחַבֵּק, לְהִתְחַבֵּק, וּבְאֵיזֶה עוֹלָם).

אורן יפתחאל

ספר זה שאיננו אחד

שלטונו של הגיון ההפרדה בספרם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר, "משטר זה שאיננו אחד"

באוקטובר 2007 התנהל דיון בוועדת הכספים של הכנסת על הצעת מה שכונה "חוק הקק"ל", אותה הגיש ח"כ אורי אריאל מסיעת 'האיחוד הלאומי', מתנחל מבית־אל. הצעת החוק ביקשה לאפשר לקרן הקיימת לישראל להמשיך ולהגביל את החכרת קרקעותיה ליהודים בלבד. במסגרת הדיון, אליו הוזמנו גם שני פרופסורים, המזוהים עם הימין הדתי־מתנחל, התנהלו חילופי הדברים הבאים:

> אחמד טיבי: אפשר להעביר את החוק במועצת יש"ע, למה לשמוע כאן הערות שלנו?
> אורי אריאל: אתה יכול לפתח את זה?
> היו"ר גלעד ארדן: דווקא אתה, שבדרך כלל מגלה מתינות ובאמת פועל למען דו־קיום – לא מתאים לך, חבר הכנסת טיבי.
> אורי אריאל: ברשות היושב ראש, חברַי, חברי הכנסת, מכובדי כולם.
> אחמד טיבי: הפרופסורים פה...
> אורי אריאל: אדוני, אתה רוצה, סע לרמאללה וייתנו לך לדבר חופשי, למה פה?
> אחמד טיבי: אל תגיד לי "סע לרמאללה", אני פה לפניך.
> אורי אריאל: מאה אחוז. תיסע מתי שאתה רוצה, ורצוי שזה יהיה עכשיו....

חילופי דברים אלה – אפיזודה אחת מיני רבות המתרחשות תדיר בישראל – מדגישים משהו שהפך ל'טבעי', כמעט בנאלי, בשיח הישראלי: השייכות המלאה של יהודים, המתגוררים בשטחים הכבושים (מחוץ לגבולות המוכרים של ישראל), לאזרחות הישראלית ומוסדותיה. בו בזמן, מדגישים חילופי הדברים את נחיתותה המובנֵית של האזרחות הערבית ה"שייכת" פורמלית לתחומי ישראל "כאן", אבל משויכת מניה־וביה לישות עוינת וחיצונית "שם", זו המכונה "רמאללה".

העובדה שאורי אריאל, מההתנחלות בית־אל, מתגורר בצמידות לאותה "רמאללה", אליה הוא מגרש בהבל פה את אחמד טיבי, מחריפה עוד יותר את המתח בין שיח הזהות הגזעני לבין הגיאוגרפיה האתנית. בשיח הזהות 'ברור לכולם' היכן עוברים הגבולות האתנוקרטיים בין יהודים לפלסטינים, אבל בגיאוגרפיה שזורות האוכלוסיות זו בזו, גורם ההופך את הסדרת היחסים ביניהן למורכבת ומלאת סתירות. חשוב לזכור את הערבוב הזה כאשר ניגשים לספרם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר.

טיעונם המרכזי של אופיר ואזולאי, השזור לאורכו של ספר עב־כרס ועמוס זה, גורס למרבית הפלא, באותו אופן שבו גורס ממילא גם 'המובן מאליו' הישראלי, כי במרחב בין הירדן לים מתקיימים שני משטרים 'תאומים' – דמוקרטיה לאזרחי ישראל (יהודים וערבים כאחד), וכיבוש לנתינים הפלסטינים בשטחים. אלא שהכיבוש, לטענת המחברים, מונצח דווקא משום שהמשטר בישראל דמוקרטי, לכן הוא לגיטימי בעיני הציבור, והדמוקרטיה שורדת בעקבות 'הוצאת' הנתינים הפלסטינים לטיפולה של 'מכונת הכיבוש'. שני המשטרים, על פי המחברים, מנוהלים אמנם בסופו של דבר בידי מערכות הכוח הישראליות, אך אופן ניהולן כה שונה, עד שאין אפשרות להבינם כמשטר אחד, אלא כ'שני משטרים בתוך אחד'. לאורך השנים הוכפפו הפלסטינים למערכות הכוח הישראליות בתהליך 'הכלה תוך הדרה', המדגיש בו־זמנית את 'זמניות' הכיבוש ואת שונותו מדפוסי השלטון של הדמוקרטיה הישראלית, וכך מאפשרים למערך המעוות לקבל לגיטימציה: "למעשה מדובר בהבדל בין שני משטרים: משטר כיבוש בשטחים, ומשטר דמוקרטי־אתני בישראל עצמה" (עמ' 383), ועוד לפני כן: "הזמניות לכאורה (של הכיבוש), והדמוקרטיות של ישראל גופא, מעניקים למבנה הכפול לגיטימציה, בעיני רוב הישראלים ולפחות גם בעיני הממשל האמריקאי" (עמ' 280).

הטיעון ממשיך: מערכות הכוח לא רק בנו שני משטרים נפרדים, אלא גם ייצרו מצב של תלות הדדית בין שניהם. כל שינוי מבני במערך הנפיץ מאיים על המערכת כולה בהתרסקות ובהידרדרות לסכנות גדולות כגון מלחמה, טיהור אתני, מלחמת אזרחים, או לחילופין אובדן המדינה היהודית. סכנות אלו משתקות את כוחות השינוי, וכך מתקיימת המערכת 'הזמנית' ביציבות יחסית, ללא שינוי נראה באופק.

המשגה זו מנוסחת היטב ואפילו מפתה ביכולתה לפצח, כביכול, את סוד שרידותו של הכיבוש, ואת אדישות הישראלי לזוועותיו. שפע המידע הזמין על דיכוי הפלסטינים מקוטלג במדור 'חיצוני' ולכן אינו חודר את שריון היומיום

היהודי. הדחקה זו מאפשרת, על פי המחברים, את קיומם של שני המשטרים הצמודים – הישראלי ממשיך לקיים את הדמוקרטיה שלו, ואינו מעוניין לערער על השיטה הפוליטית המוצלחת, בעוד הפלסטיני, הנתון למשטר צבאי קשוח, אינו יכול לערער עליה.

לספר חמישה חלקים: לאחר הקדמה קצרה, שני חלקים מנתחים את הכיבוש בשטחים, ושניים מנתחים את המשטר הישראלי – הווה ועתיד. המהלך המתודולוגי הכללי הוא ניסיון 'לקרוא' את המשטר הישראלי מהשוליים למרכז, כלומר משטחי הכיבוש אל תוך 'ישראל גופא'. הספר מהווה דוגמה טובה לאקדמיה מעורבת, המסרבת להסתגר במגדל השן, לשבת בכורסא ולתת "לסיוט הגדול המתרחש סביב", להמשיך באין מפריע. עבודתם של אופיר ואזולאי – ממבקרי הכיבוש והחוקרים הביקורתיים המקוריים והעקביים ביותר בישראל – יוצרת מסגרת־על לניסוח דקדקני של התפתחות השליטה הישראלית בפלסטינים ובפלסטין. ואולם, למרות חשיבות הספר ועל אף התחכום המפתה של טיעוניו, קריאתו מעלה שאלות מטרידות, בעיקר בנוגע להגדרתה של ישראל כדמוקרטיה, להעלמת הנכבה כתשתית השרירה של המשטר בין הירדן לים ולהשלכות של הדיון הפילוסופי בפיצול כביכול לשני משטרים, כאילו מכונת הכיבוש איננה חלק ממדינת ישראל.

תוכן חלקיו הראשונים של הספר מאלף. הקורא נחשף כאן לניסוח מקיף ומעמיק (גם אם לעתים מפותל ומייגע) של תולדות הכיבוש ומיסודו, ול'דקדוק' המעצב אותו כיום. הארת הג'ונגל הביורוקרטי־כוחני־חוקי היוצר את חיית 'הכיבוש' היא כשלעצמה הישג חשוב. עבודת התיעוד של השניים מפרקת ביסודיות שני צירי מפתח של השליטה הצבאית – כלכלת האלימות והינדוס המרחב. הם מציגים אבחנה חשובה בין אלימות 'כבושה' ו'מתפרצת', ומראים כיצד יצרה ישראל מערך גיאוגרפי של 'הכלת הפלסטינים תוך הפרדתם', מערך המתאפיין בתיחום, הגבלה, ולאחרונה הפרדה וכליאה המונית. מערך זה מייתר את השימוש באלימות מתפרצת או במלחמה כוללת בנוסח ניסיונות השליטה הצרפתית באלג'יריה או זו הבריטית באירלנד, כיוון שזו עלולה להוביל לסחרור של טרור הדדי והאצת העלויות הישירות והעקיפות.

האלימות בשטחים לרוב 'מושעית' או 'כבושה', כלומר מרמזת על קיומה על כל שעל, אך נמנעת מבזבוז מופעיה המוחצנים עד למינימום ההכרחי. כך נתפס בציבור גם שלטונה הכפוי והגזעני של ישראל כ'ניסיון מתמיד להימנע מאלימות', וכך מקבל צה"ל לגיטימציה כ'צבא מוסרי'. מקור האלימות המתפרצת בשיח הישראלי הוא כמעט תמיד הנתין הפלסטיני הכבוש. בחלוף השנים, מעמיק

מערך האלימות את פעילותו בשטחים, ובמקרים רבים כבר אינו פועל לאכיפת החוק, אלא ל ה ח ל פ ת ו בכללים אותם קובעות המערכות הביטחוניות עצמן 'בשטח'.

תמהיל האלימות משתנה על רקע מדיניות ההפרדה, ההולכת ומעמיקה בין פלסטינים ויהודים בשנים האחרונות, על שיאיה המזוויעים בדמות מכשול ההפרדה ('הגדר') ודפוס השליטה בעזה לאחר ההתנתקות. 'נטישת עזה' והפיכתה למכלאה, כפי שמתארים המחברים בפרק החזק בספר, מדגימה שלב חדש בניהול המרחב הפלסטיני – הפרדה כפויה, כיתור והעלאת מינון האלימות־לשם־אלימות בכל 'שעת צורך'. אין זה צעד יוצא דופן, אלא סימן לבאות – מעין ניסוי כלים ענק, המעדכן את כלכלת האלימות וההינדוס המרחבי של הכיבוש, גם לאחר נטישת כל אופק של 'פיתרון', לקראת 'ההתנתקויות' הבאות האפשריות בגדה, חד צדדיות, או אפילו אלה שיגיעו אולי בהסכם כפוי.

מכונת הכיבוש עסוקה גם בהינדוס יומיומי של המרחב. במיטבם מתארים השניים את כרוניקת שבירתו של המרחב, ואיתו את האדם הפלסטיני. המחסומים, הגבלות שעות התנועה, הרישיונות, התורים ואי הוודאות הכרונית משסעים את חייו, זמנו, גופו וזהותו של הנתין הפלסטיני. אסטרטגיית ההפרדה הנוכחית, והימצאותה של מעין־ממשלה פלסטינית בעלת סמכויות מוגבלות, מעבירות גם את ניהולם של חלקים מקטעי החיים השסועים למצב של 'שלט רחוק' ישראלי, אך גם כזה הנתפס בציבורים מסוימים כמאפשר 'בנדיבות' לרשות הפלסטינית (או לחמאס בעזה) 'לנהל את חיי התושבים'. ברקע כבר הוגבלו 'חיים' אלה, כמובן, אל תוך 'כלובים' ביורוקרטיים, כלכליים, צבאיים ומרחביים אותם הציבה ישראל, בהופכה את הרעיון של 'פלסטין' למערך של גיטאות חלש ומכותר.

עבודתם של אזולאי ואופיר נעשית מתוך אימוץ מושגים וטיעונים של הוגים ידועים, בעיקר אירופאים, מהובס דרך פוקו ועד אגמבן. הספר עמוס שמות "עכשוויים", והוא נקרא לפרקים כאיזה מאמץ עצום לתרגם את הסכסוך הציוני/פלסטיני למונחי הדיונים האחרונים בפילוסופיה הקונטיננטאלית. בדיוק כאן מתחילים לבצבץ סימני שאלה. חלק מהמסגרות המושגיות לקוחות הישר מניתוחים ביקורתיים של חברות מערביות, והז'רגון הנלווה אליהם מיובא לזירת הכיבוש המתנחל שלנו. ההוגים האירופאים לא התיימרו כלל לספק מסגרות לניתוח המצב הקולוניאלי, וההתעלמות של שני הכותבים הללו מההבדל העצום בין תיאוריה ליישומה בהקשר קולוניאלי הופך להיות חלק מהמאמץ הגדול להעניק הכשר להפרדה בין מדינת ישראל לכיבוש. וכך, בנוסף לסרבול הלשוני המיותר, מחמיץ השימוש העודף בעבודותיהם של ההוגים האירופאים ממד

מרכזי בעיצוב היחסים בין יהודים לפלסטינים.

בהשראת הפוסט־סטרוקטורליזם טוענים אזולאי ואופיר כי מערך השליטה של הכיבוש הגיע למצב בו הוא "פועל בפני עצמו", כמערכת ביורוקרטית וצבאית אוטונומית, אשר אינה מכוונת להכרעה צבאית או לתכלית מדינית מוגדרת. כוחות הכיבוש עסוקים, לטענתם, בהכפפה אלימה של נתינים פלסטינים למערכת הישראלית, תוך שימוש באמצעי כפייה מגוונים, הפועלים מכוח ההיגיון השרירותי של עצמם:

ההסכמה הכללית והעקרונית של הציבור בישראל שהצבא עושה את המוטל עליו ויודע מה מוטל עליו... למערך יש אינרציה והוא ממשיך לייצר עוד ועוד אלימות מפני שאין איש שמסוגל או מעוניין להפסיק את פעולתו או לפחות להשהות אותה או לבחון תגובה שונה... (עמ' 313–316). צורת השליטה עצמה (ביש"ע) מעולם לא הוכרה כמטרה בפני עצמה ואין מחנה פוליטי כלשהו שהפך אותה לעניין שעליו הוא נאבק (עמ' 397)... את סדר העדיפויות של השלטון בשטחים קובע מערך השליטה שם ולא הציבור בישראל... אפילו לממשלה הנבחרת יש השפעה מועטה על התנהלות המערך הזה. (עמ' 436).

כאן שוב עולים ספקות. מה על הקשר, למשל, בין הכיבוש לאסטרטגיות אמריקאית ואירופאית של ניהול המזרח התיכון? האם אין לו מטרה גיאופוליטית? אבל נניח לפוליטיקה הגלובלית, האומנם פועל מערך השליטה הישראלית בפלסטינים ללא תכלית? האין הוא משרת מטרות ואינטרסים של גופים וקבוצות? האם נשכחו לפתע מקורות המים? 'העומק האסטרטגי'? האם נתנו דעתם על ייצוא הסחורות מישראל לגדה? הרי אפילו בשיאה של האינתיפאדה המשיכו חברות ישראליות למכור סחורות לפלסטינים. אזולאי ואופיר לא היו טועים כל כך אלמלא התעלמו במודע מגורמים כבדי משקל בתוך משוואת השליטה היהודית בשטחים, התעלמות עליה הם מצהירים בפתח הספר:

התיאור שאנו מציעים כאן מנתק את מערך השליטה מציר העלילה ההיסטורי שלאורכו נוהגים לספר את הכיבוש כפרק בתולדות הציונות... איננו תופסים את מערך השליטה כפרי תכנון של סובייקטים בעלי זהות ידועה (ישראל, הציונות, המתנחלים, האליטה האשכנזית, וכיוצא באלה...) (עמ' 22).

מעבר לסגנון המתריס, פתיחה כזאת בדיוק מאפשרת להצניע לכל אורך הספר את תפקידם של המתנחלים ושל הנרטיבים ההיסטוריים הדוחפים אותם ורבים אחרים בציבור הישראלי במעשה ההשתלטות הציוני על השטחים. אילו בדקו

השניים את תוכניות הלימודים בבתי הספר היסודיים הקושרות את המעשה הציוני לשטחים, למתנחלים, אילו נתנו את דעתם לאופן שבו הנערים המתגייסים לצה"ל מצוידים בהכרה הברורה שהשליטה שם היא מעשה ציוני מובהק. אבל הניתוק מ"ציר העלילה ההיסטורי", כל כמה שהוא נשמע רדיקלי, עושה כמובן את ההיפך, ומתעלם באחת גם מהטיהור האתני של 1948, משאלת הפליטים הלא פתורה והממשל הצבאי עד 1966, למשל, כיסודות העמוקים של המשטר הישראלי, וכמרכיבים בסיסיים של הבניית היחסים בין כוחות הביטחון לנתינים הפלסטינים, בתוך מדינת ישראל ומחוצה לה. יהא אשר יהא ההסבר למעשה זה, משפט המפתח המדבר על ניתוק של הכיבוש מתולדות הציונות הוא מוטיב החוזר לאורך הספר. באמצעותו מרוקנים המחברים חלק גדול מהיכולת לדון בטיבו של המשטר הישראלי, וכך מצטרפים, אולי שלא במתכוון, למקהלת הלל מערבית ל'דמוקרטיה הישראלית', ובזאת משכפלים את נקודת התורפה אותה ביקרו בשיח הציוני – הכשרת שרץ הכיבוש.

אפילו את ההתנחלויות, למרות שמדי פעם הן מוזכרות, אין הניתוח משייך ל"מערכת השליטה" הכובשת. מדוע? מנין הצורך הזה בתיאור סטרילי שאין לו סוכנים, אלא אותה ישות בעלת הילה פילוסופית, "משטר השליטה בפלסטינים"? משום שכך מתאפשרת המשגת כליאתם של הפלסטינים בתור 'משטר' נפרד, המנותק, כביכול, מהמעשה הקולוניאלי הציוני.

ואולם, ההפרדה בין התנחלות לכיבוש אינה אפשרית: שטחי השיפוט של ההתנחלויות מכסים היום כבר 44 אחוז מהגדה, ומאגר הקרקעות הזמין כ'קרקעות מדינה' עולה על מחצית משטחה. מי שמדבר על שני משטרים אינו מתייחס ברצינות של ממש ל ד י נ א מ י ק ת ה ה ת פ ש ט ו ת הלא נפסקת של כמעט חצי מליון יהודים־ישראלים בגדה המערבית. אלה לא רק מכתיבים בגופם ממש את פרקטיקות השליטה, אלא גם מנכיחים את הצבא, וגם את 'ישראל גופא' והמערכת הפוליטית שלה בלב השטחים ומסבכים את ההפרדה בין שני המשטרים הנפרדים כביכול. האם אין זה משטר אפרטהייד טיפוסי, המדרג את האוכלוסיות בצורה גזענית כדי לשמר את האינטרסים של הכוח הקולוניאלי? דו"ח "בצלם" 'אדמה שדודה' (בספטמבר 2008) מתאר:

> מתנחלים נוהגים לסלול דרכי סיור ולהציב מכשולים פיזיים על אדמות פלסטיניות הסמוכות ליישובם ונוהגים לגרש בכוח פלסטינים מאדמותיהם... תוך שימוש במגוון אמצעי אלימות... הרשויות אף מצטרפות אליהם... לא פעם בניצוחם של גורמים מקרב המתנחלים. ישראל אף הקימה מערך מכשולים פיזיים – גדרות תיל, דרכי סיור, אמצעי תאורה וחיישנים אלקטרוניים – סביב התנחלויות, הרחק

מבתיהן הקיצוניים, תוך צירוף בפועל של אדמות רבות לשטח ההתנחלות.

אינני מבקש להציף את הדיון במידע קשה זה, הידוע בוודאי לאזולאי ואופיר ולחלק מן הקוראים, אלא להדגים את הקושי של תפיסת השליטה בפלסטינים כמנותקת מהיגיון הייהוד האלים של השטחים אשר שורשיו נמצאים כמובן בייהוד האלים של ישראל־גופא, היא פלסטין של טרום 1948. בתהליך זה נשברה כבר מזמן ההפרדה המקובלת בין ישראל של 'כאן' והשטחים של 'שם' ונשברה גם הפרדה כלשהי בין דמוקרטיה־כביכול ובין כיבוש. ההתנחלויות הן הרחבה מתמדת של ישראל באמצעות צבאה המחוסן מכל ביקורת של ממש, שיפוטית, מוסרית, או אקדמית. אי אפשר לנתק בין ממלכת הצללים של הכיבוש וסוכניו – צבא, מתנחלים, שב"כ – לבין המדינה המעניקה לכל הסוכנים הללו לגיטימציה. החיים קלים יותר בעזרת תיאור כזה. זה נכון. הצללים מסולקים ממשטרה הדמוקרטי כביכול של המדינה 'גופא'. לניתוח שכזה עלול להיות תפקיד בהמשך ההכחשה.

ניתוח חלופי יראה, בלי קושי רב, שמדינת ישראל ממשיכה להיות הריבון בשטחים. רוב מרכיבי הריבונות המהותית – שליטה במעברי גבול, מרשם אוכלוסין, מערכת משפטית, שליטה קרקעית וביטחונית, כמו גם שליטה כלכלית ב'מרחב השקל' – עדיין נמצאים תחת מרות ישראלית. בנוסף, עתיד השטחים אמור להיחתך בידי הבוחר הישראלי, לא הפלסטיני. כלום אין זה מצב קולוניאלי קלאסי?

אפילו תיאורה של השליטה הצבאית בגדה המערבית אינו יכול בלי תיאור 'שרשרת הקשר' בין הצבא להתנחלויות, ובין ההתנחלויות למה שהמחברים קוראים לו הדמוקרטיה הישראלית. ראוי בהקשר זה לצטט את יגיל לוי, משום שניתוחו מדגים את שיטתיות הקשר בין המתנחלים לצבא, וכן בין 'הסיפור ההיסטורי' של הציונות המתנחלת לפרקטיקות השליטה העצמאית כביכול. לוי מתאר שלושה מעגלים בהם שזורות ההתנחלויות במערך הצבאי בשטחים:

> המעגל הראשון הוא ההגנה המרחבית... מדובר ביחידות מילואים, המתבססות על המתנחלים... מיליציות חמושות בשטחים... המעגל השני מורכב משישה גדודי חטיבת "כפיר", ולצדם מפקדות הצבא, לרבות המינהל האזרחי. פריסה קבועה של כוח צבאי בתוך קהילה אזרחית, שעליה הוא אמור להגן, מטשטשת את הגבולות בין המתנחלים לחיילים. הטשטוש הוא פיסי ותרבותי, שהרי מתנחלים רבים משרתים ביחידות אלה... המעגל השלישי הוא של יחידות אחרות, המתגברות את הפעילות בשטחים; בוגרי המכינות הדתיות וישיבות ההסדר מהווים שיעור גדול מחטיבות החי"ר, המבצעות לסירוגין פעילות בשטחים... ("הארץ", 5.11.2008)

ולתיאור הזה יש גם צד שני, המוזנח בדרך כל בתיאורים כאלו: מאות ההתנחלויות בשטחים, גזל הקרקעות, הרס החקלאות, ההשתלטות על מים, וההתפשטות המוניציפאלית והיישובית שלהן, מעניקים לצבא את אחת מפרקטיקות השליטה החשובות ביותר שלו בשטחים, השליטה אותה מתארים המחברים בצורה מקיפה ומפורטת כל כך. אם כך, לא ניתן להתכחש לשילוב ההדוק בין הצבא, המדינה גופא ו"מפעל ההתנחלויות", בשם הפנטזיה של "משטר שאינו אחד". לא מדובר בשני משטרים, ולא ניתן להפריד, כפי שעושים אזולאי ואופיר, בין נוכחותו של ח"כ אורי אריאל בבית אל לבין שכניו הקרובים ברמאללה, כלומר "אלה של אחמד טיבי".

בנקודות שונות בספר עולה כי גם אזולאי ואופיר מודעים לקושי שבהפרדה, וחושפים את קוראיהם לרטוריקה מבולבלת בעניין שני המשטרים. למשל, כך סונטים השניים בקוראים, שוב ושוב, על הנטייה הישראלית להוציא את השטחים מהמרחב הישראלי:

> השטחים הם מה שכל הזמן מוכנס לסוגריים, נשכח, מוכחש, אולי כדי לא להשתגע מגודל הטירוף, מעוצמת הרוע, מהאחריות והאשמה על מעשים שאנחנו מתנגדים להם... ובכל זאת נעשים בשמנו... צריך להכחיש את החוץ הזה כדי להרגיש נורמאליים, כדי לדמות שייכות לחברה חופשית ודמוקרטית.. כדי לחיות בשלום עם אנשים בצד השני של הקשת הפוליטית... (עמ' 27).

התיאור הזה לא היה תמוה, אלמלא חזרו המחברים על עצם המעשה הזה בכתיבתם־שלהם:

> ...עם מיסוד פרויקט הכיבוש, המשטר הישראלי הוכפל והתפצל לשני חלקים צמודים... הפיצול הזה מאפשר לשמור על 'ניקיון' יחסי של שתי צורות המשטר: שלטון חוק, כללי משחק דמוקרטיים.. בצד האחד, ושלטון צווים, רודנות צבאית ומכונת הפרדות מרחבית־אתנית בצד האחר. (עמ' 436–437)

קווים לדמותה של הדמוקרטיה הישראלית

את כל מה שנאמר על הקשר בין הכיבוש למשטר ההתנחלויות יודעים כמובן גם אזולאי ואופיר, אבל דווקא משום כך מעורר תמיהה הדיון שלהם בשני המשטרים. מה בדיוק מבהיר דיון כזה? למה להם להשתתף ב'הפרדה' הישנה כשנות הכיבוש עצמו? או שמא זוהי הפרדה ישנה יותר, שבה ישראל הגדירה את עצמה כדמוקרטית גם בין 1948 ל־1966, אבל הפעילה ממשל צבאי דרקוני שבחסותו רוכזו הערבים בגיטאות ונלקחו והופקעו רוב קרקעותיהם והועברו

לרשות המדינה ובאמצעותה לידי האזרחים היהודים? ההפרדה בין שני המשטרים חיונית גם למהלך הבא של המחברים – הגדרת המשטר בישראל כדמוקרטי. מדובר בעמדה אידיאולוגית ברורה, והיא המגדירה היום את השמאל הציוני: חוץ מהכיבוש הכל פחות או יותר בסדר. נפתור את הבעיות של 1967 והבעיה של 1948 תיעלם.

לצורך סילוק המכשול ה"קטן" של הדרת האזרחים הפלסטינים, גירוש שביצעה מדינה, בהליך צבאי וחקיקתי שנמשך על פני שנים (חוקים שהגדירו את המדינה ואת קרקעותיה כמדינה יהודית)[1], הם מאמצים – לא פחות ולא יותר – את הגדרתו של סמי סמוחה את ישראל כ'דמוקרטיה־אתנית' (עמ' 383). חלק מהקוראים אינם מכירים אולי את הספרות הסוציולוגית של ישראל, אבל אסור להתעלם מההפניה הבעייתית הזאת אל סמוחה, אשר הפך, מאז ימיו כחוקר ביקורתי של יחסים אתניים בשנות השבעים והשמונים, ליקיר הממסד האקדמי־שלטוני בישראל. (מאמצי הקבלה שלו, אגב, הוכתרו לפני שנה בהצלחה כאשר הוכרז כחתן פרס ישראל, ולא בכדי). על פי סמוחה, דמוקרטיה אתנית מעניקה העדפה ברורה ללאום האתני השולט, בעניינים הנוגעים לזהות המדינה, מרחביה הציבוריים, מדיניותה וסמליה, אבל גם שומרת על זכויות אזרח פרטיות שוות לבני מיעוטיה. בכך היא מאפשרת למשטר לקבל לגיטימציה דמוקרטית, ולשמור על יציבותו הפוליטית. במלים אחרות, סמוחה בנה 'תיאוריה' לכיבוס המוטו האידיאולוגי־הגמוני של 'מדינה יהודית ודמוקרטית'. אליו ואל סמוחה עוד נשוב בהמשך הדיון.

מכל מקום, כדי לחדד את האבחנה בין שתי קבוצות הערבים החיות תחת השליטה הישראלית, מבחינים אזולאי ואופיר בין 'שליטה' ל'נשלטות':

> אזרחים פלסטינים אינם כפופים למשטר הכיבוש... והיחסים שלהם עם השלטון ועם האזרחים היהודים שונים לגמרי מהלא־אזרחים בשטחים מפני שהם נהנים מן ההגנה שהאזרחות מספקת לנשלט... [לכן] אי אפשר לומר שהמאפיינים הדמוקרטיים של המשטר הישראלי הם בבחינת אפיונים חיצוניים ולא מהותיים. מדובר בהבדלים עקרוניים, שהדיפרנציאציות שהם יוצרים חוצות את כל הממדים של המשטר ושל מערך השליטה שלו וחודרות לכל תחום בחיי הנשלטים. (עמ' 383)

במלים אחרות, ההבדל המשטרי בין ישראל "בלי הכיבוש" לישראל "עם הכיבוש" נבחן אצל אזולאי ואופיר על פי עומק הדיכוי המשתנה של הפלסטינים. הפלסטינים בשטחים חשופים כנשלטים לפרקטיקות שליטה אלימות, כמעט ללא הגנה, בעוד הפלסטינים אזרחי ישראל מוגנים באמצעות החקיקה הישראלית

הדמוקרטית, לכאורה. כך הופך חוסנה היחסי של האזרחות הפלסטינית בישראל, אל מול הפקרתם של הפלסטינים בשטחים, לאחד הנדבכים המרכזיים בהגדרת ישראל כמדינה דמוקרטית. למהלך תמוה זה מצטרפים תיאורי הלל שונים למשטר הישראלי 'הנורמלי' כביכול, כמו למשל: "התנאי לחילופי שלטון סדירים במדינת ישראל, כמו בכל מדינה דמוקרטית, איננו רק קיומה של מערכת בחירות חופשיות, אלא העברה מסודרת של השלטון... חילופי השלטון בישראל עצמה מבטיחים את מימוש העיקרון הדמוקרטי..." (עמ' 436).

כמעט מיותר לציין שהתהיות מתגברות בשלב זה, ראשית כיוון שמקובל להגדיר משטר דמוקרטי על פי רמת השוויון האזרחי, או תוכן הזכויות אותן הוא מעניק, ולא על פי עומק הדיכוי של אוכלוסיות שונות הכפופות לריבון. שנית, אפליית המיעוט הפלסטיני מוגדרת בספר בצורה מעוררת תמיהה כ'מתונה ומוגבלת' (עמ' 436). ומצבם של הפלסטינים מוצג – לא להאמין – כדומה ל'חצר האחורית' הקיימת ברוב הדמוקרטיות המערביות, בהן שוכנים מהגרים ועובדים זמניים (עמ' 446). כך מאבדים הפלסטינים אצל המחברים את מעמדם כעם יליד, ובעל זכויות היסטוריות במקום, עם שעבר גירוש וקולוניזציה עמוקה.

כאן מתחלפים סימני השאלה בתמיהה מהולה בכעס: כיצד יכולה אזרחותם הנכה, הפצועה והמודרת של הפלסטינים בישראל להוות בסיס ל ה ג ד ר ת ה מ ד י נ ה כ ד מ ו ק ר ט י ת? יתר על כן, שטחיות הגישה ביחס למדינה הישראלית בולטת דווקא כאשר משווים אותה עם התיאור המעמיק של מערך השליטה בשטחים, שם טרחו אזולאי ואופיר לבדוק בדקדקנות "איך זה עובד".

על הדקדקנות הזאת הם מדלגים בקלילות בבואם לתוך מדינת ישראל, ופשוט פוסחים על ניתוח המשטר הישראלי: איך זה עובד בעמותות ובבתי הספר תחת פיקוח השב"כ? איך זה עובד בכפרים ה"לא מוכרים" שם 'אזרחים' חיים ללא מים? איך זה עובד בדיכוי המרחבי הנמשך? איך זה עובד בהשתלטות היהודית על השכונות הערביות של יפו, עכו, רמלה ולוד? איך זה עובד בעיצוב (היהודי) של תוכניות הלימודים בערבית? איך זה עובד בתקצוב הפיתוח של מערכת החינוך? וכדי לנסח את זה בצורה מושגית: העדפת נקודת המבט של המדוכאים, כאשר מדובר בשטחים הכבושים, נעלמת לפתע בחלק מרכזי זה של הספר, המחזיק כ־100 עמודים. בקפיצה נחשונית מקבלים המחברים את הדמוקרטיות של ישראל כמובנת מאליה בלי נקודת המבט של המודרים, של המדוכאים. כאן קודמת להדרתם ההנחה־מראש שמדובר בדמוקרטיה וב"חצר אחורית".

שלישית, וכאילו לא די, הם מוסיפים גם חטא על פשע, וטוענים, בכל מה

שנוגע לשאלת המשטר: "עד כמה שידוע לנו, השאלה עצמה עדיין לא נשאלה..." (עמ' 353), למרות שכבר למעלה מעשור מתקיים דיון סוער למדי בדיוק בשאלת המשטר, עם התייחסות לא מבוטלת לשטחים. הזלזול בידע הקיים מכשילה, בסופו של דבר, את שני הכותבים. הדיון שלהם לוקה לא רק בעיוורון אלא גם בחיוורון. קל לאמץ סגנון פוסט־סטרוקטורליסטי, קשה יותר לצאת מניתוח מפורט כזה בלי לחשוף את כל החולשות של אימוץ זה. השניים אינם טורחים לברר באמת את השאלות הקריטיות של שוויון אזרחי, מגורים, קרקעות, ניידות, הגבלות פוליטיות וסדרה של עשרות חוקים מפלים, הבונים את סך כל השלילה של המדינה הישראלית מנקודת ראותם של המופלים. ייבוא של ידע תיאורטי מערבי, שעניינו תולדות הדמוקרטיה המערבית, ייבוא כזה לא עובד כאן, כי הוא מצניע כמובן את הדיון בקולוניאליזם של ישראל בתחומיה־שלה.2

כל ניתוח, אפילו שטחי, של המשטר בישראל ימצא כי אין הוא ממלא אפילו אחרי הדרישות הבסיסיות ביותר, הבנאליות, של משטר דמוקרטי. גם אם נתעלם מהעובדה שלכ־40 אחוזים מהנתונים למרות המשטר אין זכות בחירה, עלינו לזכור כי הזכות להיבחר במדינת ישראל אינה כללית: מועמדים המתנגדים למשטר ציוני פסולים על פי חוק יסוד. אין בישראל הגנה של זכויות בסיסיות כמו שוויון או חופש הביטוי, חופש דת, איחוד משפחות או הזכות לגירושין. אין אפילו מראית עין של שוויון לביטחון אישי (מאז שנת 2000 נהרגו 43 אזרחים פלסטינים בידי כוחות הביטחון, לעומת אזרח יהודי אחד) ומהומות עכו של יום כיפור 2008 הם לבטח דוגמא מצוינת. והעיקר: אזרחיה הערבים של ישראל מנועים מרכישת מקרקעין ביותר מ־80 אחוז משטח מדינתם־'שלהם'; אלה זמינים אפילו ליהודי התפוצות הלא־ישראלים ולא להם.

יתר על כן, עקרון ההגדרה העצמית של המדינה הוא דתי־אתני ולא טריטוריאלי, כלומר עיקרון שאינו מאפשר שייכות מלאה, אפילו תיאורטית, לאזרחים לא־יהודים. למשל, בתשובתה לעתירה של 38 אזרחים אשר ביקשו לרשום לאום 'ישראלי' בתעודת הזהות שלהם, טענה המדינה: "הכרעה זו שמבקשים העותרים אינה משקפת, אינה מתיישבת ואף חותרת תחת יסוד הקמתה של מדינת ישראל". כדאי לקרוא זאת שוב: המדינה טוענת שזהות ישראלית (קרי אזרחית) חותרת תחת אושיותיה, לא פחות. האזרחות המשותפת והשוויונית היא לב המודל הדמוקרטי, אליו מבקשים גם אזולאי ואופיר להגיע, תוך דילוג על הפרטים הבעייתיים.

אין בישראל אזרחות שוויונית. מעבר לאפליית האזרחים הערבים ברוב תחומי החיים, יש ליהודים, גם כאשר הם חיים מחוץ לטריטוריה הריבונית (בתפוצות,

בשטחים), זכויות רבות יותר משיש למיעוט הערבי.[3] כל זה בלי להזכיר כלל את מחיקתם של המגורשים הפלסטינים שאינם נוכחים אפילו בדיבור על המדינה ממנה גורשו בניגוד לדין הבינלאומי.

נכון, גם דמוקרטיות מסוגלות לעוולות נוראיות: כלפי עניים, נשים ומיעוטים. אבל בשדות השיח הפוליטיים הנוכחיים, ובוודאי במזרח התיכון, המונח 'דמוקרטיה' נושא בחובו לגיטימציה פוליטית ומוסרית ברורה הפועלת במישורים רבים – בינלאומיים ("הדמוקרטיה היחידה במזרח התיכון"), תפיסת האליטות את עצמן כחלק מתהליך הגלובליזציה הנאור, ויצירתה של מכבסת מלים בלתי נלאית לתיאור מערכות השלטון הישראליות ("דמוקרטיה מתגוננת"). האם ייתכן שהמחברים באמת אינם מודעים להקשר מלבין ומעוות זה של תיאור המשטר כדמוקרטי? האם אינם יודעים שהם משתתפים בשיח הלגיטימציה של ישראל המדכאת את המיעוט הפלסטיני שלה?

מחקרים רבים על אזרחותם של הפלסטינים בישראל מתארים תהליך גזעני מתמשך של הפקעה, הדרה והגבלה מרחבית, כלכלית ופוליטית, יחד עם התגבשותה של תודעה אזרחית וזהות קולקטיבית ופוליטית פלסטינית. במקביל, תהליך גיטואיזציה מגביל למעשה את מימושה של האזרחות למובלעות 'ערביות' שוליות וקטנות במרחב הישראלי. למשל, השטח המוניציפאלי הערבי משתרע על פחות משלושה אחוז משטחי המדינה, בעוד האוכלוסייה מונה כ־18 אחוזים. מרחביה הציבוריים של ישראל הולאמו, עוברתו ויוהדו, בתהליך שלא נפסק אף פעם, תהליך נמשך,[4] ומעגלי ההשפעה והכוח נותרו סגורים, רובם ככולם, בפני האזרחים הערבים. במעברם לשטחים הכבושים, זכויות האזרח שלהם מושעות, לעומת יהודים הממשיכים להיות אזרחים מלאים, ואף מופלים לטובה. האם לכך קוראים "אפליה מדודה ומוגבלת"? אכן, רוב אזרחיה הפלסטינים של ישראל מוגנים פיזית יותר מאשר אחיהם בשטחים, אך טענה זו רחוקה מלהוות בסיס מספק להגדרת ישראל כדמוקרטיה, כאשר האזרחות הערבית ה"מוגנת" נחותה בצורה מבנית ועקבית מזו היהודית, ומנוטרלת מיכולתה לעצור את התהליך הקולוניאלי.[5]

הנה עוד דוגמה לשברירית האזרחות הפורמאלית, עליה בונים אזולאי ואופיר את ההמשגה הדמוקרטית־כביכול: בפגישת מחאה ציבורית שהתקיימה לאחרונה בעקבות תוכנית חדשה של משרד הפנים לאזור באר שבע שמוחקת 36 כפרים "לא מוכרים", היושבים ברובם על אדמותיהם עוד מלפני 1948, טען עלי אבו־שחיטה, ראש הוועד של הכפר אל־קריין:

> מצבנו הוא הגרוע ביותר מכל הקבוצות 'בין מאיה למאיה' (בין הים לנהר)... לאחרונה היתה כאן משלחת ישראלית־פלסטינית, וחבריה מהגדה נדהמו לראות את מצבנו אותו הם תיארו כגרוע יותר ממחנות הפליטים... שם אין לפחות פחד של גירוש והריסת בתים. ושם יש מים, חשמל וכביש...[6]

כן, תמיד אפשר להגן על הדמוקרטיה הישראלית באמצעות אותה קלישאה ליברלית, לפיה "דמוקרטיה אידיאלית לא קיימת בשום מדינה", ממש כפי שעושים המחברים. ואולם, התניות אלה, הידועות לכל חוקר, אינן מספקות הסבר לחריגות המבניות, העקביות והעמוקות שתיארתי כאן רק על קצה המזלג. חשוב להבהיר שתהליכים כעין־דמוקרטיים המתקיימים בציבור היהודי חשובים בהחלט להבנת המשטר והלגיטימציה שלו. ואין לי כוונה למעט מערכם של הישגים חשובים של המערכת המשטרית בישראל, למשל בנוגע לחוסנה של המערכת המשפטית, לחופש הביטוי, לחברה אזרחית תוססת, ולזכויות נשים, הומוסקסואלים וילדים.

אבל כל אלה, אפילו בקיומם, אינם הופכים את המשטר לדמוקרטי במסד המבני המובהק ביותר שלו – קו הממשק עם הפלסטינים. תהליכי הדמוקרטיזציה החשובים בקרב היהודים לא מנעו, ולעתים סייעו, לקולוניאליזם המייהד משני צידי הקו הירוק, ובדומה לתהליכים דמוקרטיים שהתחוללו בקרב אוכלוסיות דומיננטיות במצבים דומים, כמו הסרבים ביוגוסלביה המתפרקת, הפרוטסטנטים בצפון אירלנד, או הלבנים בדרום אפריקה שלפני 1994, לא הפכו משטרים אלה לדמוקרטיים.

כאן אנחנו שבים אל הבעייתיות העמוקה הכרוכה במושג "דמוקרטיה אתנית" של סמי סמוחה. נניח לביקורות החריפות שסמוחה ספג על ה"מודל" שלו (את הביקורת הזאת מסתירים, משום מה, אזולאי ואופיר מקוראיהם, למרות שפע הערות שוליים על כל מיני תיאורטיקנים אחרים). נניח גם לתמיכה החמה והמגמתית לה זכה סמוחה מצד "החזית האתנית החדשה" של השנים האחרונות: רות גביזון, מרדכי קרמניצר, אשר אריאן, אלי רכס, מני מאוטנר ובעצם רוב האקדמיה הציונית. כל אלה זינקו להיצמד למודל הזה בדיוק כאשר עלתה על הפרק שאלת השוויון האזרחי לפלסטינים בישראל. למרבה האירוניה, אפילו סמוחה נאלץ להודות לאחרונה כי המודל שלו – זה שהיו לו יומרות אוניברסאליות – נכשל ברוב המדינות בהן פעל (צפון אירלנד, אסטוניה, תורכיה או סלובקיה), להוציא את ישראל כמובן. וגם כאן סייג סמוחה בקול ענות חלושה את הרלבנטיות של המודל: ישראל היא דמוקרטיה, רק אם מוציאים את השטחים מהחשבון, וכמובן את הפליטים ואת השלכות הנכבה, וגם את הדת

והמוסדות היהודיים העולמיים וכו׳. מבקריו הרבים של סמוחה הצביעו גם על תפקידו האקדמי של המודל הזה לכיבוסו של פרויקט הייהוד ושל הקשר הישיר בין ׳דמוקרטיה אתנית׳ לסיסמת הפלאים ׳מדינה יהודית ודמוקרטית׳. האם לא הגענו לשורש הבעיה בניתוח של אזולאי ואופיר? האם לא הגענו אל המקום שבו ה״תיאוריה״ עומדת לרשות הפוליטיקה ולא לביקורת שלה?

בישראל בת ימינו, השימוש הצי(ו)ני בביטוי ״מדינה יהודית ודמוקרטית״ הולך ומעמיק. כל ערעור על אופייה היהודי של המדינה (למשל, מסמכי ״החזון״ של 2007, או דיבוריו של עזמי בשארה על ״מדינת כל אזרחיה״) נתפסים כאיום על ה׳דמוקרטיה׳, ומעוררים מיד פאניקה מוסרית. בסווגם את ישראל כ״דמוקרטיה אתנית״ (התשובה האידיאולוגית שכתב סמי סמוחה כנגד התביעות לדמוקרטיזציה של מדינת ישראל) נכנס ניתוחם של אזולאי ואופיר לתוך מעגלי האפולוגטיקה האקדמית והציבורית של המשטר הקיים בישראל.

אבל נניח באמת למשענת האקדמית הרעועה של סמוחה, רות גביזון ושכמותם. השאלה היא שאלה פוליטית ותיאורטית: האם ניתן בכלל להפריד בין ׳משטרים שונים׳ בתוך אותה מערכת כוח פוליטית? במדינות רבות קיימים אזורים או אוכלוסיות נגדם מופעלת מדיניות נפרדת, אך אפיונו של משטר צריך לנסות ולהמשיג את ההיגיון המרכזי הפועל בו, גם אם קיימים הבדלים בפרקטיקות השליטה במחוזות כאלה או אחרים שלו.

אפרטהייד אתנוקרטי

בחלק מרכזי של הספר מתעמתים אזולאי ואופיר עם מחקרַי, בהם טענתי כי בין הירדן לים קיים משטר קולוניאלי, אותו אפיינתי כ׳אתנוקרטיה׳. למשטר זה סממנים חלקיים ורדודים יחסית של משטר דמוקרטי, אך יש לו מבנה אתנוקרטי, כזה המעודד השתלטות אתנית בכל תחומי המפתח של עיצוב החברה. ההשתלטות האתנו־לאומית, והאופי האירופאי (אשכנזי) שלה, מהווים את ליבת הפרויקט ההגמוני. הפרויקט פועל במובן האלתוסריאני שלו, נתפס כמובן־מאליו שאינו מצריך הסבר, אבל גם כמערכת דכאנית המייצרת ניצול פוליטי וחומרי, תוך שימוש בייצוג מעוות של המציאות.

הציונות כפתה על כל המרחב הפלסטיני/ישראלי, בשלבים היסטוריים שונים, ולכן גם באופנים מעט שונים, משטר א ח ד , שעקרון העל שלו הוא ייהוד המרחב. עיקרון אתנוקרטי זה פועל כציר מכונן של רוב מערכות היחסים במרחב הישראלי/פלסטיני. מי שאינו יכול להפנים את האחדות הזאת, לעדכן

את הדימיון שלו באשר לאחדות הזאת, אינו יכול להתמודד עם הצלחת הכיבוש, עם הנצחתו, בתוך המערכות השלטוניות המייצרות נתינים של המשטר שהוא אחד, ומתחזה לשניים: בעיקר מערכת החינוך והצבא. 'המומנט הקולוניאלי' המאפיין מהלך זה מראשיתו כתנועה אתנו־לאומית של פליטים ('ציונות כמקלט'), דרך הפיכתו למדינה אתנוקרטית חזקה, לאימפריה מזרח תיכונית, ועד לשלבים האחרונים של 'התכנסות דכאנית' עיצב את המשטר תוך התנגדות אלימה של האוכלוסייה הילידה.

התקדמותו ההיסטורית של המשטר במרחב יצרה דרגות שונות של 'אזרחות' (כלומר חבילות זכויות ויכולות שונות) בתהליך שאותו צריך לכנות 'אפרטהייד זוחל'. ככל שקבוצת נתינים/אזרחים קרובה יותר לליבה הציונית, על מטרותיה, כך נמצאת אזרחותה במצב עדיף. במעגלים של נושאי התביעות מהמשטר הישראלי (לכן גם אזרחים בכוח) מצויים כמובן מיליוני הפליטים הפלסטינים, שמוצאם כידוע מישראל־גופא. אצל אזולאי ואופיר, בשל זווית ההסתכלות "מהשטחים פנימה", שאלת הנכבה והפליטים אינה שייכת לדיון על הגדרת המשטר. זהו עיוורון אנליטי ופוליטי מפליא ומטריד. הוא נוח מאוד למי שזקוקים ל"עמדה נגד הכיבוש", אבל הוא שטחי ומקומם בבואו לדון ב ה י ס ט ו ר י ה ש ל ה כ י ב ו ש . מדינת ישראל ההיסטורית ומשטרה מתחמקים מאזמל המנתחים, כאילו אמרו המחברים: 'הניחו לה, טפלו בשטחים הכבושים' וכך אולי, כמו בלעם, בא הספר לקלל ויצא מברך.

ושוב הגענו ללוז הדיון המשטרי: מודל האתנוקרטיה רואה בנכבה (הנמשכת) את הבסיס המכונן של המשטר המייהד – בכל השטח בין הנהר לים. מכאן ההתנגדות לשיבת הפליטים, מכאן הרס הכפרים וחלוקת השלל בין היהודים, ומכאן המשך ההגירה היהודית הבלעדית למרחב השליטה. לשון אחר: העניין לא הסתיים אי־אז, אלא יש לו דינמיקה פוליטית המשתתפת בהגדרת המשטר. מובן שללא דיון נאות על הנכבה של 1948 ובהמשך מיסודה הפוליטי והחוקי, אי אפשר להבין את המשטר הישראלי, קל וחומר לדמיין את תיקונו. עקרון הייהוד (ואחותו התאומה ה'דה־ערביזציה') מייצר את עצמו מחדש באמצעות שינויים מרחביים, פוליטיים וכלכליים, מרבד את האוכלוסיות היהודיות, וגם את הפלסטיניות וה'זרות', תוך שילוב דינאמי עם גורמים מבניים נוספים כגון מיקום, מעמד, מגדר ודת, ודרך התאמתו לגלובליזציה הכלכלית.

הבנה כזאת של המשטר רואה גם את המתרחש בתוך הקו הירוק כפרויקט נמשך של 'קולוניאליזם פנימי', המבקש למסד ולעגן את תוצאות 'הכיבוש הראשון', זה של 1948. גם במרחב זה, הדמוקרטי לכאורה, פועלים כוחות אתנוקרטיים

בתחומי הגירה, ייהוד, פיתוח ושליטה פוליטית־חוקית, אם כי בצורה אלימה פחות מאשר בשטחים, אבל – וזאת חשוב לציין – גם באפקטיביות גדולה יותר. הפלסטינים אזרחי ישראל מנועים מהתנגדות (הנחשבת בלתי חוקית) לאופייה המייהד של המדינה, ויתרה מזאת – הם מוצאים עצמם ממולכדים במערכת הקולוניאלית, כיוון שכל עוד נמשכת תמיכתם באחיהם בשטחים ובשיבת הפליטים, נמשך דיכויים במדינה היהודית והמייהדת. מכאן ברור הקשר הישיר בין מעמדם של הפלסטינים 'בפנים' עם אלה ש'בחוץ', בהיותם קורבנות של אותו משטר מייהד. מנקודת מבט זאת, 'הכיבוש' ואיתו גם 'תהליך השלום' מהווים חלק מהמאמץ למחיקת הנכבה, כלומר חלק ישיר של המשטר בישראל גופא.

מדוע אם כך מתקיים בכל זאת הבדל פורמאלי בין הערבים בישראל לאחיהם בשטחים? אין מדובר במצב עקרוני שונה, אלא בנסיבות ואילוצים היסטוריים: ב־1949, כשהיא מוצפת בפליטים יהודים, ביקשה ישראל להתקבל לאו"ם, לעגן את כיבושי תש"ח, ולחסום את שיבת הפליטים. במצב זה הסכימה לתנאי הבסיסי לקבלה לאו"ם – הענקת אזרחות פורמאלית לכל היושבים בטריטוריה הריבונית תוך הנהגת ממשל צבאי למשך 18 שנה. ב־1967, כשלא היה עוד אילוץ שכזה, וישראל כבר היתה מדינה חזקה וחברה מלאה ב'משפחת העמים', היא יכלה להרשות לעצמה כינון של משטר 'הכלה תוך הפרדה', אותו מתארים יפה אזולאי ואופיר.

לאורך השנים התפתחו תחת המשטר המייהד דפוסי שליטה אתניים מגוונים – כפי שמתארים לב גרינברג, אלינה קורן, אסעד גאנם, אמנון רז־קרקוצקין, ברוך קימרלינג ויהודה שנהב בעבודותיהם, המסתמכות בחלקן על פריצת הדרך הקונספטואלית של אלה שוחט ואליאס זוריק בשנים מוקדמות יותר – במסגרתם השלטון כלפי היהודים מוכתב על פי מהלכי קונצנזוס, תמרונים מכלילים, הטמעה, והסכמות רחבות המקבלות כולן – מהשמאל עד הימין – את 'הצורך' בהמשך תהליך הייהוד, כשהמחלוקות הפוליטיות 'העזות' בעניין נוגעות רק לעוצמתו ואכזריותו הרצויות של תהליך זה. בו בזמן פרקטיקות השלטון כלפי הפלסטינים מוכתבות בידי כוחות הביטחון (הצבא בשטחים; המשטרה בתוך הקו הירוק ושניהם בסיוע השב"כ), ומטרתן להגביל אוכלוסייה זו, כך שלא תפגע בהמשך הייהוד של מולדתה. כלומר השליטה ביהודים היא מתוך הסכמה, ובפלסטינים (משני צידי הקו הירוק) בצורות שונות של כפייה. כך ניתן להשוות את מצב האזרחים הפלסטינים ל'צבעונים' בדרום אפריקה – בעלי זכויות חלקיות, אך בוודאי לא דמוקרטיות.

האפרטהייד שלנו שונה במידה מסוימת מזה ששלט בדרום אפריקה, כיוון שהסיווג המרכזי הוא אתני (כלומר 'קשרי הדם') ולא צבע העור. ההתפתחות ההיסטורית של המשטר גם היא שונה מהמקבילה הדרום אפריקאית, ולכך השלכות חשובות שלא כאן המקום לדון בהן. אבל חלק גדול ממנגנוני הסיווג, האלימות והעיצוב המרחבי דומים להפליא לאפרטהייד המקורי. גם ההתנתקות מעזה, ואפילו אלה שיבואו כנראה בגדה, תואמות את תרחיש האפרטהייד, ביוצרן מובלעות 'אוטונומיות' בהן יוכלו בעתיד הפלסטינים 'לנהל את עצמם' במדינה מקוצצת, מכותרת, ענייה ומסוגרת, וכזאת שלא תפגע בהמשך הייהוד של רוב המרחב בין הירדן לים.

וכך, כאשר מנסים המחברים, לא בלי תוספות מפותלות של ז'רגון פילוסופי, לטוות יחד את שני החוטים המסרבים להתחבר – דמוקרטיה וכיבוש קולוניאלי, הם מחליקים לעבר אמירות סותרות. למשל, "הפרדת השלטון בישראל, הדמוקרטי ביסודו, ממערך השליטה הרודני בשטחים... יוצר אי יציבות כרונית..." (עמ' 396). אך מיד לאחר מכן הם טוענים, כמעט בלשון הפוכה: "שני המשטרים הנבדלים מהם מורכב המשטר הישראלי הם אם כך יציבים יחסית." (עמ' 436). ואם תרצו: ככלל, ההמרצה של הקורא להתנגד לכיבוש נעשית באמצעות אמונה לא רק בדמוקרטיה הישראלית, אלא גם ביציבותה.

השניים כמובן אינם לבדם: רוב־רובם של החוקרים היהודים רואים בישראל שבתחומי הקו הירוק – דמוקרטיה, אם גם פגומה. הם משתייכים בדרך כלל למי שמבקשים לשמר את אופייה היהודי של המדינה, ומתוך כך גם להפריד את הדיון המושגי בינה לבין השליטה על הפלסטינים בשטחים. לעומתם, קבוצה קטנה (אך גדלה) של כותבים, טוענת כי התהווה כאן משטר אחר – אתנוקרטי, קולוניאלי ו/או סוג של אפרטהייד, שהגיונו השתלט בהדרגה על המרחב בין הירדן לים. במשטר כזה ניתן, ואף רצוי, שחבר פרלמנט יהודי המתגורר בפלסטין (שאולי תהיה) יאיים מדי פעם על חבר פרלמנט ערבי בגירוש ל'רמאללה', כלומר מפלסטין (שהיתה) ל'פלוסטן' (המתהווה). הכל כמובן בשם 'הדמוקרטיה' הישראלית.

1 וראו סקירה מפורטת של מערכת החוקים המפלים של המדינה ביחס לאוכלוסייה הערבית, אורי דייויס "על מגנון האפרטהייד", **מִטַּעַם** 7, ספטמבר 2006

2 כך בקלות הם מדלגים על עבודותיהם החשובות של חוקרים כמו אסעד גאנם, חסן ג'ברין, לב גרינברג, אורי דייוויס, ג'ף הלפר, אליאס זוריק וראיף זרייק, רונית לנטין, גאזי פלאח, אילן פפה, ארז צפדיה, אלינה קורן, מנחם קליין, יהודה שנהב, ואחרים. חלק מהכותבים הללו אמנם

מוזכרים פה ושם בטקסט, אבל הנימה העולה מן המחקר של אזולאי ואופיר הוא "ראשוניותנו ויחידיותנו". וגם כאן הלוגיקה מעוותת: כיצד אפשר לנזוף בחוקרים על מיעוט המחקר וגם להתעלם מחלק גדול ממה שנכתב?

3 כך נמנעת במפגיע ובמכוון יצירתו של דמוס, ובלי דמוס, ברור לכל, אין דמוקרטיה.

4 וראו את האופן שבו פורקה "עיר הכרמל" שכפתה איחוד על דליית אל כרמל ועוספיה, ב־5.11.2008, אבל בקולות הימין וקדימה נשארה כפיית האיחוד הזה בתוקף על כפרים בגליל, "כי הם ערבים ולא דרוזים"

5 להמחשת חולשתה של האזרחות הערבית בישראל ניתן לרפרף על מספר כותרות של מחקרים אחרונים בתחום. ניזאר סולטאני כותב למשל על "אזרחים ללא אזרחות", אמל ג'מאל – על "אזרחות חלולה", שלמה סבירסקי ויעל חסון על "אזרחים שקופים", ועבודתי שלי מפרשת את הפיכת מעמד הפלסטינים בישראל ל"אזרחות גטו".

6 בכפר אל־קריין, בו מתגוררים כ־800 'אזרחים', הרסה המדינה לאחרונה ארבעה מבנים, כולל מסגד, והצמידה צווי הריסה לכל יתר בתי הכפר. מיותר לציין שהכפר "הלא מוכר' אינו זוכה לשירותים בסיסיים כגון מים, חשמל, כביש, סילוק אשפה או מרפאה.

תָאמֶר מסאלחה

זַמֶּרֶת המוות, או ילדי המזבלה

אֵין סֶלָמוֹת לַכּוֹכָבִים
הַדֶּרֶךְ זְרוּעָה שִׂיחֵי תַּיִל, מְטִילֵי צֵל דּוֹקֵר
פְּרִיחַת מָוֶת וּדְמָמָה.

אֵין סֶלָמוֹת לַכּוֹכָבִים וֱאֱלֹהָיו רוֹצְחוֹ
לֹא הִבִּיט מֵעוֹדוֹ בְּפָנָיו, בַּדֶּרֶךְ הַקְּמֻלָה,
שָׁפוּף, מִצְחוֹ נוֹשֵׁק
לָאֲדָמָה, זַמֶּרֶת הַמָּוֶת, עָשָׁן סָמִיךְ
זַמֶּרֶת הַמָּוֶת, רוּחַ מְקוֹנֶנֶת
זַמֶּרֶת הַמָּוֶת, דִּמְמַת מַסָּע
לְאֵל הַשַּׁעַר הָרָדוּם, לְשִׁכְחַת הַצֶּבַע,
לְחִסְפּוּס הַפְּלָדָה, אִשּׁוּר כְּנִיסָה

עֵץ זַיִת תָּשׁוּשׁ וְאָפֹר, מְבָרֵךְ בִּכְבֵדוּת: בָּרוּךְ בּוֹאֲךָ
מְלַקֵּט אָרוּר, שְׁדוֹת הַמָּוֶת, קֶצֶף הַתְּשׁוּקָה,
שְׁדוֹת הַמָּוֶת, שִׁירַת הָאָבְדָן, אַלְמוֹנִיּוּת הַפָּנִים
הַמְּפֻסָּלוֹת בָּאָבָק וּבִתְמָרוֹת עָשָׁן.
הִזְדָּרֵז! קוּם!
הַתְחֵל לִנְבֹּר!
אֶת רִקְבּוֹן קִרְבָּם תִּכְרֶה לְמִחְיָתְךָ
וְקֶבֶר רִקְבוֹנָם לָנוּ יִכְרֶה.

אֵין סֶלָמוֹת לַכּוֹכָבִים
זִמְרַת הַמָּוֶת, עָשָׁן סָמִיךְ, זִמְרַת הַחַיִּים

מַתֶּכֶת חֲלוּדָה, רוּחוֹת רְפָאִים שֶׁל קִדְמָה, זַמֶּרֶת
הַזְּמַן, תְּשׁוּקַת הַצְּרִיכָה וְחַד פַּעֲמִיּוּת
הַמּוּצָר, זִמְרַת הַלֶּחֶם, נְהַר הָעַצְבוּת

מְעַט עַד כְּדֵי לֹא לִחְיוֹת
מְעַט עַד כְּדֵי לֹא לָמוּת
זִמְרַת הַמָּוֶת, תְּשׁוּקַת הַיָּד לִלְחִישׁוֹת
קְלִלַת הַפְּלָדָה, זִמְרַת הַמָּוֶת, תְּשׁוּקַת הַלֵּב,
הַצִּפָּרְנַיִם בְּדַרְכֵי הַמָּבוֹךְ, בָּאֲדָמָה
הַגְּדוּשָׁה לֵב חָלוּד, דָּם שָׁפוּךְ,
הַקֶּמַח, וְהַהַמְתָּנָה, מִמַּחֲנַק
הַמָּצוֹר, מִבֶּהֱמִיּוּת הַתּוֹר, מִצַּוֵּי אַלּוּפִים,
מִצִּנַּת הָעוֹפֶרֶת, מִשְּׁרִירוּת לֵב
הַבַּרְזֶל, מִיֶּבֶשׁ הַלֶּחֶם, מִבְּדִידוּת
הַצִּינוֹק, מִקְּשִׁיחוּת הַסּוֹרֶג, אֲטִימוּת הַחוֹמָה

צחי כהן

גזרים

אָבִי קוֹרֵעַ אוֹתִי לִגְזָרִים
וּמֵהַגִּיהִנֹּם אֵינֶנִּי מֵפִיק תּוֹעֶלֶת.

אָבִי קוֹרֵעַ אוֹתִי לִגְזָרִים
הוּא נֶעֱדָר הַרְבֵּה מִן הַבַּיִת.

דְּרָמַת הָאָב תָּמִיד בְּקֶבָתִי.

אֲבָל אֶת הַמַּסָּע לְקֶנְיָה לֹא אֶשְׁכַּח.
הָיִיתִי
גָּבוֹהַּ, כְּגִ׳יְרָף
חָזָק, כְּאַרְיֵה
וְנָמֵר כְּמוֹ שׁוּעָל.

חוטים

אָדָם הַמְגַדֵּל כֶּלֶב
וְלֹא מְגַדֵּל יֶלֶד
עָלוּל לְהִנָּשֵׁךְ

אֲבָל יֶלֶד
הוּא הֶמְשֵׁכִיּוּת לְאַף
הַפִּינוֹקְיוֹ שֶׁלְּךָ,
כִּי הַחַיִּים יָפִים.

זמן

כְּשֶׁעוֹלֶה הַשַּׁחַר כֻּלָּם רָצִים
וַאֲנִי סוֹבֵל.
כְּשֶׁהַלַּיְלָה יוֹרֵד אֲנִי עָמֵל
כֻּלָּם יְשֵׁנִים.
אֲנִי הַשָּׁעָן הָעִוֵּר
לֹא לְהִתְקָרֵב אֵלַי.

שיר לאמא

לְהִתְרָאוֹת
גּוּפִי אֵינוֹ מֵנִיחַ
נַפְשִׁי הִגִּיעָה לַמְּנוּחָה
וּתְפִלָּתִי לְמַרְגּוֹעַ הַמָּוֶת
הִגִּיעָה.

תּוֹחֶלֶת הַחַיִּים אוֹכֶלֶת אוֹתִי.
בְּשָׂרִי אֵינוֹ בְּשָׂרֵךְ
מִשְּׁכָבִי יֹאמַר שָׁלוֹם לְכָל זָר.

וְהַקֶּדֶם,
הַבָּבוּאָה,
הַצֶּלֶם,
נִשְׁרָפִים.

עֶבְרֵךְ אֵינוֹ רוֹצֶה בָּךְ
עוֹד.
עֶבְרֵךְ רוֹצֶה מוֹת נִיקוֹטִין
גּוּפֵךְ אֵינֶנּוּ.

רַק הַטַּעַם שֶׁל לְשׁוֹנֵךְ
שְׁמִיכָתֵךְ
הַפּוּךְ שֶׁלָּךְ
יְלַוּוּ אוֹתִי אֶל הַמָּוֶת.

מיכל פאר

דחוף

הסיפור הזה חייב להיכתב מהר מהר בחוץ כבים האורות זה אחר זה רק הירח תלוי על חודו בלילה הנצחי הזה דמיינו מפה דמיינו ארץ אקזוטית מטבע זר אי מוקף ימים דמיינו עם דמיינו קיסר דמיינו רצח דמיינו מהומות עכשיו העבירו הכל לארצות הברית שם הכל מתחיל שם הכל ייגמר גם הסיפור הזה שהתחיל לפני ארבע שורות ימשיך בלילה הנצחי הזה סיפור מתחיל לא בשליח לא ברץ סיפור קיים עוד קודם במלה אולי באדם אולי בחווה בשמים בארץ ובכל אשר בם זוגות זוגות ברא אותם בארצות הברית שניים לא תרצח לא תנאף כבד את אביך ואת אמריקה הסיפור הזה מתחיל שם בשעה שבה כדור אולי שניים השתיקו את אובמה מי ירה איפה ירה מכונית פתוחה דאלאס גברת ראשונה קהל מחיאות כפיים לא היו כאן רקיעות רגליים רק אובמה בשקט לבד ירד במדרגות עלה במדרגות דיבר בטלפון שתק שרך את נעליו חייך מוקף סוללה אנשי ביטחון קוד נשיא אובמה מי ירה מהומות ברחובות וושינגטון סגורה תיל עוטף את ניו יורק מקצה אל ליברטי קלינטון מזילה דמעה התייעצויות בינלאומיות בית לבן ניחומים סיפור רץ מהר

אומרים אובמה

זה לא אובמה

המת לא מת זה כפיל אותו חיוך אותו מבט אותה אשה אותה מאהבת אותה אהבה לאוכל בריא שיניים לבנות רק שהוא זה לא הוא נתיחה שלאחר המוות דרמה גדולה ארצות הברית

אמריקה בשבילכם

עוצרת נשימה

המהומות מה איתן דמיינו חלונות ראווה מנופצים ספסלים מושחתים דירות בזוזות מכוניות הפוכות זגוגיות זגוגיות על הכבישים על המדרכות על גגות בתי המלון כלבים נטושים אמנות עוברת חיש מיד ליד יצירות מופת נבזזות

מוזיאונים גלריות פילים נסים על נפשם אנשים פצועים מתים גופות נאספות בצד כביש מהיר דם הרבה דם דמיינו נמר דוהר ברחוב חשוך בכי של תינוק צווחה והנה היא נקטעת גורד שחקים קורס אל תוך עצמו דוח מהיר נתיחה לאחר המוות במאת האחוזים אובמה זה היה בוודאות גמורה זה הנשיא שלנו

עולם שותק

קדימה קדימה הסיפור

בוש אולי תואם בוש קופץ על הבימה המיקרופון שלו הקול שלו סוללה אנשי ביטחון קוד נשיא הוא חזר הוא חזר הוא חזר מריעים לו צווי חירום אחד שניים שלושה עשרים ואחד צווי חירום בארבע דקות דיון צווים נגד שחורי עור אדומי עור צהובי עור נגד ערבים נגד התאגדויות נגד מחשבות רגשות וכל אשר בם הוליוווד נערכת מפיקים חולמים תסריטאים משכתבים את הסיפור מלהקים את וושינגטון אולי מרפי לנשיא הנרצח החיוך שלו יהיה שווה מיליונים האיש הזה רבותי שווה מיליונים מי ילוהק לרע לרעים מיהו הרע רבותיי מי הוא הרע בכל הסיפור הזה צו חירום הוליוווד מולאמת הכל לטובת המדינה רק

טובת המדינה

היא שנחשבת

המטבע האמריקאי עולה עולה עולה הבנקים מתפוצצים מרוב כסף שנעלם אפסים נמחקים זה אחר זה סחורות נמחקות היו יהלומים היה זהב היה פלפל שחור היה נפט הרבה שחור נשפך כאן בסיפור הזה ודם דמיינו דם אירופה מה איתה אירופה מהר מהר הגיבי לסיפור הזה כנסי באיזושהי צורה גם את לסיפור אולי רצח פוליטי אולי שוויץ גן עדן מותר לעושר אמריקאי מהומות תורכים הודים ניאו נאצים מזדקפים אירו צונח נכחד הלשון הצרה הארוכה של אמריקה בלעה אותו כמו זבוב לאירופה יש תרבות היסטוריה שפה לאירופה יש שורשים להחזיק אותה שלא תיפול יש לה גודאר פוליטי אדום הרבה אדום דמיינו וחושך

מדורות

מגיפות

האורות כבים זה אחר זה מיד תשרור עלטה בניתוח חירום מחובר פנס למצחו של בוש אולי תואם בוש למען יראה את המדרון שבו הוא צועד לבדו הסיפור חייב להיכתב מהר מהר

אני מכיר אנשים שמקשיבים לרוח משתולל בקירות בלילה הנצחי הזה ששומעים צופרי רכבות בערים ללא מסילות שתפרו לעצמם את העיניים כדי לא לראות את העיוורון אני מכיר אנשים שבלעו את כל האותיות עד שנחנקו

מהצד״י בלילה הזה אנשים שאהבו עד כלות את הנשיא אובמה ודאגו כמה שדאגו ביקשו להשיט אותו בספינת נוח להרחיק כמה שיותר להרחיק דמיינו ספינה דמיינו נוח דמיינו מרחקים דמיינו אהבה עכשיו העבירו הכל אל תוך מסך פלזמה צמצמו את הסיפור הזה חייב להיכתב מהר מהר אל פריים אחד רגע לפני שהכל מתחיל מסך שחור

איריס שני

דרך נמיר 81

כֹּבֶד הַזִּכָּרוֹן מוּאָט
הָאֶחָד בְּסֶפְּטֶמְבֵּר שְׁמוֹנִים־וְשֶׁבַע מְלַוֶּה אוֹתִי
שְׁמוֹנֶה־וַעֲשָׂרָה. אֲנַחְנוּ מְאַחֲרִים
לְיוֹמֵנוּ הָרִאשׁוֹן בְּתִיכוֹן חָדָשׁ, מִתְיַשְּׁבִים
בִּקְצֵה הַכִּתָּה. קוֹרְאִים לָנוּ הַקִּבּוּצָה
מִכְּפָר שָׁלֵם. (מִשִּׁשִּׁים נִשְׁאֵר עֲשָׂרָה,
הַנִּסּוּי הַחֶבְרָתִי לֹא יַצְלִיחַ, אֲבָל אֲנַחְנוּ
כְּמוֹ כָּל בְּנֵי הָאָדָם, אִם יִפְשְׁטוּ אֶת נְעוּרֵינוּ
יִוָּתֵר דָּם). בַּשּׁוּרָה הָרִאשׁוֹנָה יוֹשֵׁב
בְּנוֹ שֶׁל חֲבֵר כְּנֶסֶת חָשׁוּב (אָמְרוּ עָלָיו בַּטֶּלֶוִיזְיָה
שֶׁהָעִבְרִית שֶׁלּוֹ יָפָה בְּאֹפֶן חַד פַּעֲמִי). הוּא קוֹרֵא לָנוּ
הָהֵם מֵהַהַסָּעוֹת. (אֲנַחְנוּ הָהֵם מֵהַהַסָּעוֹת).
כֻּלָּנוּ מִתְבַּקְּשִׁים לְהַגִּיעַ לְלֹא תִּלְבֹּשֶׁת אֲחִידָה,
כִּי בֵּית הַסֵּפֶר חוֹתֵר לְשִׁוְיוֹן בֵּין כֻּלָּם.
(אַחַר כָּךְ יְסַלְּקוּ אֶת לִילִי שֶׁלָּנוּ
כִּי תִּגְנֹב מֵחֲנֻיּוֹת בְּגָדִים וְנַעֲלַיִם)
הַפְּסָקָה. שְׁאֵלוֹת. יֵשׁ גְּמַלִּים בִּכְפָר
שָׁלֵם? הַאִם אֲנַחְנוּ שׁוֹאֲבִים מַיִם בְּשָׁשׁוֹן מִן
הַבְּאֵר? תּוֹלִים כְּבִיסָה בְּחוּצוֹת הַכְּפָר?)

אֲנִי מְחַפֶּשֶׂת אֶת הוֹרַי, קוֹרֵאת בְּלִי קוֹל בִּשְׂמָם.
מְנִיחָה לַצְּלָלִים הַכֵּהִים לְכַסּוֹת אֶת הָעֵינַיִם.
יֵשׁ מַחֲסֵה בְּפִנַּת הֶחָצֵר, שָׁם מְפַכְּפְּכִים
מַרְאוֹת עֲמָקִים שֶׁל צֵל־שֶׁמֶשׁ (מִי יִגַּשׁ? מִי יְדַבֵּר?)

יָדַי לַחוֹת, תְּחוּבוֹת בְּתִיק אֹכֶל עִם הֶדְפֵּס
שֶׁל גּוּרֵי כְּלָבִים. אִמָּא הֵכִינָה סֶנְדְּוִיץ׳
נַקְנִיק־חַרְדָּל, הַחֲרִיפוּת נִמְסֶכֶת
בַּחֲלַל הַבֶּטֶן וְהַפֶּה, זֶה כּוֹאֵב
אֵינֶנִּי מַרְאָה. בְּקָרוֹב, בְּעוֹד שֵׁשׁ
שָׁנִים, הַכֹּל יִגָּמֵר, אֲנִי חֲזָקָה.
(אִלּוּ שַׁבְתִּי לַיּוֹם הַהוּא
לֹא הָיִיתִי מוֹצֵאת אֶת עִקְבוֹתַי)

בֵּי דָאוֹ

שני שירים

מפה שחורה

עוֹרְבִים קָרִים מְקַבְּצִים לְבַסּוֹף
אֶת הַלַּיְלָה: מַפָּה שְׁחֹרָה
חָזַרְתִּי – הַדֶּרֶךְ הַבַּיְתָה
תָּמִיד אֲרֻכָּה מֵהַכְּבִישׁ הַלֹּא נָכוֹן
אֲרֻכָּה מִן הַחַיִּים

אֲנִי נוֹשֵׂא עִמִּי לֵב שֶׁל חֹרֶף
כְּשֶׁמֵּי מַעְיָנוֹת וּגְלוּלוֹת דְּבַשׁ
מִתְגַּבְּשִׁים לְשִׂיחַ הַלַּיְלָה
כְּשֶׁהַזִּכְרוֹנוֹת נוֹבְחִים פֶּרֶא
קֶשֶׁת בֶּעָנָן צָצָה וְנֶעֱלֶמֶת בַּשּׁוּק הַשָּׁחֹר

שַׁלְהֶבֶת הַחַיִּים שֶׁל אָבִי כְּמוֹ אֲפוּנָה
אֲנִי בַּת קוֹלוֹ
סוֹבֵב פִּנּוֹת לְהַגִּיעַ כְּפִי שֶׁנִּדְבַּרְנוּ
אֲהוּבָה מִפַּעַם מִתְחַבֵּאת בָּרוּחַ
מִתְעַרְבֶּלֶת יַחַד עִם הַמִּכְתָּבִים

בֵּיג׳ינְג, הַרְשִׁי לִי
לִשְׁתּוֹת יַחַד עִם פָּנָסֵי הָרְחוֹב שֶׁלָּךְ
הַרְשִׁי לִשְׁעַר רָאשִׁי הַלָּבָן לְהַרְאוֹת
אֶת הַדֶּרֶךְ בַּמַּפָּה הַשְּׁחֹרָה
כְּאִלּוּ עִלְעוּל סוּפָה הֵעִיף אוֹתָךְ

אֲנִי עוֹמֵד בַּתּוֹר מִחַכָּה שֶׁהַחַלּוֹן הַקָּטָן
יִסָּגֵר: הוֹ, הַיָּרֵחַ הַמָּלֵא
חָזַרְתִּי – פְּגִישׁוֹת מֵחָדָשׁ
יֵשׁ תָּמִיד פָּחוֹת מִפְּרִידוֹת
רַק פַּעַם אַחַת פָּחוֹת

תשובות

שִׁפְלוּת הִיא תְּעוּדַת הַמַּעֲבָר שֶׁל הַשְּׁפָלִים,
אֲצִילוּת הִיא הַכְּתֹבֶת הַחֲקוּקָה עַל קֶבֶר הָאֲצִילִים;
תִּסְתַּכֵּל, בַּשָּׁמַיִם הַמְּזְהָבִים הָאֵלֶּה,
צָפוֹת מִתְעַקְּלוֹת בָּבוּאוֹת הֲפוּכוֹת שֶׁל מֵתִים.

תְּקוּפַת הַקֶּרַח נִגְמְרָה,
אָז לָמָּה יֵשׁ קֶרַח בְּכָל מָקוֹם?
כְּבָר גִּלּוּ אֶת כֵּף הַתִּקְוָה הַטּוֹבָה,
אָז לָמָּה בְּיָם הַמָּוֶת אֶלֶף מִפְרָשִׂיוֹת מִתְחָרוֹת?

בָּאתִי אֶל הָעוֹלָם הַזֶּה,
רַק עִם נֵיר כְּתִיבָה, חֶבֶל וְצֵל גּוּפִי,
כְּדֵי לְהָבִיא לִפְנֵי הַמִּשְׁפָּט,
אֶת הַקּוֹלוֹת שֶׁכְּבָר נֶחְרַץ דִּינָם.

אֲנִי אוֹמֵר לְךָ, עוֹלָם!
אֲנִי – לֹא – מַאֲמִין!
גַּם אִם מִתַּחַת לְכַף רַגְלְךָ כְּבָר אֶלֶף שֵׁמוֹת קָרְאוּ עָלֶיךָ תִּגָּר
פָּשׁוּט תַּחְשֹׁב אוֹתִי לַשֵּׁם הָאֶלֶף וְאֶחָד.

אֲנִי לֹא מַאֲמִין שֶׁהַשָּׁמַיִם כְּחֻלִּים,
אֲנִי לֹא מַאֲמִין בַּהֲדִים שֶׁל הָרַעַם,
אֲנִי לֹא מַאֲמִין שֶׁהַחֲלוֹמוֹת כּוֹזְבִים,
אֲנִי לֹא מַאֲמִין שֶׁלַּמָּוֶת אֵין גְּמוּל.

אִם נִגְזַר עַל הַיָּם לִפְרֹץ אֶת גְּבוּלָיו,
שֶׁכָּל מֵימָיו הַמָּרִים יִשָּׁפְכוּ אֶל תּוֹךְ לִבִּי;
אִם נִגְזַר עַל הַיַּבָּשָׁה לִנְסֹק אֶל עַל,
שֶׁבְּנֵי הָאָדָם יִבְחֲרוּ לְקִיּוּמָם שׁוּב פִּסְגָּה.

מַסְלוּלִים חֲדָשִׁים וְכוֹכָבִים זוֹהֲרִים,
נִרְקָמִים עַכְשָׁו עַל הַשָּׁמַיִם הַפְּנוּיִים מִמִּכְשׁוֹל;
אֵלֶּה הִירוֹגְלִיפִּים שֶׁל חֲמֵשֶׁת אֲלָפִים שָׁנָה,
אֵלֶּה עֵינֵיהֶם הַנְּעוּצוֹת שֶׁל אֲנָשִׁים שֶׁעוֹד לֹא נוֹלְדוּ.

מסינית דן דאור

מישל הוקס

חומת האש הגדולה

רבי מכר, צנזורה ואינטרנט בסין הפוסט־סוציאליסטית

ענני חורף

עַנְנֵי חֹרֶף עֲמוּסִים שֶׁלֶג, פְּלוּמַת כֻּתְּנָה מְעוֹפֶפֶת.
מְעַטִּים, אִם בִּכְלָל, הַפְּרָחִים שֶׁטֶרֶם נָשְׁרוּ.
גַּלִּים צוֹנְנִים שׁוֹטְפִים שָׁמַיִם תְּלוּלִים,
וּבְכָל זֹאת, נִשִּׁימָתָהּ הָעַדִינָה שֶׁל הָאֲדָמָה מְחַמֶּמֶת.
רַק גִּבּוֹרִים יְכוֹלִים לְהַכְנִיעַ נְמֵרִים וּפַנְתֵּרִים
וְדֻבֵּי פֶּרֶא אֶת הָאַמִּיצִים לֹא יַרְתִּיעוּ אַף פַּעַם
פְּרִיחוֹת הַשְּׁזִיף מְקַבְּלוֹת בִּבְרָכָה אֶת הַשֶּׁלֶג הַמִּסְתַּחֵרֵר;
פֶּלֶא קָטָן עָף, קוֹפֵא, נִסְפֶּה.

השיר הזה התפרסם בסין ב־1962. כתב אותו מאו טסה טונג. עשרים שנה לפני כן ניסח מאו את המדיניות הרשמית של הספרות במדינה הסוציאליסטית הסינית ב"שיחות בפורום ינאן על ספרות ואמנות". ב"שיחות" השתמש מאו במטאפורות פחות שיריות:

> צריך בסיס שממנו מצמיחים. קחו, למשל, דלי מים. מנין יתייצב אם לא מן הארץ? מאמצע האויר? מאיזה בסיס, אם כן, יצמחו הספרות והאמנות? מהבסיס של המעמדות הפיאודליים? מבסיס הבורגנות? מבסיס האינטלקטואלים הזעיר־בורגנים? לא, מאף אחד מאלה, רק מן הבסיס של המוני הפועלים, האיכרים והחיילים.

למשוררים ששמם לא היה מאו טסה טונג, הפואטיקה הזאת קיבלה ביטוי כמו זה בשירו של המשורר־פועל לי שו'אה־אאו ב־1972 (התרגום אינו עושה צדק עם הפרוזודיה הקשוחה של המקור):

אוֹתָם הָרֵי פֶּחָם בְּכָל מָקוֹם,
אֲבָל כַּאֲשֶׁר הַחֶבְרָה שׁוֹנָה, הַכֹּל שׁוֹנֶה.
כָּבוֹד הוּא לִי לִהְיוֹת כּוֹרֶה,
בְּכָל מָקוֹם אֵלָיו אֲנִי הוֹלֵךְ בְּמוֹלַדְתִּי, מְכַבְּדִים אוֹתִי.
הַכּוֹרִים הָאֲמֶרִיקָאִים סוֹבְלִים מֵאַפְלָיָה,
הֵם נִרְמָסִים בַּגֵּיהִנֹּם הֶעָמֹק בְּיוֹתֵר.
כַּאֲשֶׁר אֲנִי אוֹסֵף אֶת הַפֶּחָם בְּמַעֲמַקֵּי הַמַּחְפֹּרֶת,
אוֹר זוֹרֵחַ מְנַצְנֵץ בְּלִבִּי.
כַּאֲשֶׁר הֵם אוֹסְפִים אֶת הַפֶּחָם בְּמַעֲמַקֵּי הַמַּחְפֹּרֶת,
הֵם מֻקָּפִים לַיְלָה וּמִתְגַּעְגְּעִים לַשַּׁחַר...

השיר הזה מסתיים בדימוי פרוידיאני נפלא: הכורים הסינים קודחים דרך כדור הארץ ומגיחים בצד האחר כדי לשחרר את חבריהם האמריקאים. אמריקה נחדרת באמצעות מוט קידוח ענקי של הכורים הסינים. צורה יותר שירית מזו להגיד "זיינו את אמריקה" טרם נכתבה. במלים אחרות, המערכת הספרותית הסוציאליסטית לא היתה עקבית במיוחד, במונחי האידיאולוגיה שלה־עצמה. מאו טסה טונג אף פעם לא חשב לכתוב בצורות לא־קלאסיות או בלשון לא־קלאסית של האליטה, אותה לכאורה סילק.

ובכן, מה אנחנו חושבים על השיר הבא של יאנג צֶ׳יֶן, שנכתב לפני כמה שנים והתפרסם באחרונה באינטרנט בתרגום לאנגלית? ההתייחסות למגל ולפטיש והצבע האדום נראים כאילו הם נמצאים שם בשביל האפקט, אבל מהו האפקט אליו מתכוון השיר?

מפית נייר אדומה

הַחְזֵק בְּכַפְּךָ מַמְתָּק בְּמַפִּית נְיָר אֲדֻמָּה
הוֹסֵף צַעַד גֶ׳ז, בָּס שׁוֹקוֹלָד,
לְבַשֵּׁל חִיּוּךְ חוּם.

שְׁאַף אֶת הָאָרוֹמָה הַגְּבוֹהָה שֶׁל הַחֲצוֹצְרָה
גַּמְגֵּם צַעַד, בַּת זוּג מְמַצְמֶצֶת וְהַלַּיְלָה
הָרִאשׁוֹן עִם צֵל שֶׁל אָהוּב.

לֹא רַק זֶה אֲבָל הַחְזֵק אֶת כָּל זֶה בְּכַף יָדְךָ
חֲלֵב אֵם, וִיסְקִי, סִיגָר,
בַּיִת בַּפַּרְוָר, מַשְׁכַּנְתָּא, מְכוֹנִית גְּדוֹלָה.

מַפִּית נְיָר אֲדֻמָּה בְּכַף יָדֶךָ נוֹגַעַת בְּמַגָּל וּבְפַטִּישׁ
צוֹעֶדֶת לִצְלִילֵי מוּסִיקָה, עַל הַכַּרְטִיס צְלִיל גָּבוֹהַּ שֶׁל חֲצוֹצְרָה
מַחְרִישָׁה אֶת צֶבַע הַדָּם.

ומה נעשה במה שכתב מאו האן בתוך קובץ שראה אור לאחרונה באינטרנט עם תמונות רקע, טכנולוגיית פלאש, ומוסיקת רקע מפתה? כמו לי שו׳אה־אאו, הוא נראה ביקורתי ביחס לאמריקה כאשר הוא מבטא סוג של תחושת אחווה עם העם האמריקאי, אבל הנעימה שלו שונה לחלוטין:

יום השנה השלישי ל־11/9

[...]
מְפַגְּעִים מִתְאַבְּדִים מַפְּחִידִים
חוֹטְפִים מַפְּחִידִים
אַלְמָנוֹת בְּשָׁחֹר מַפְּחִידוֹת
טַנְקִים, מְטוֹסֵי קְרָב, טִילִים מָנְחִים, צוֹלְלוֹת גַּרְעִינִיּוֹת
וּמִלְחָמוֹת שֶׁיּוֹצְרוֹת אַלְמָנוֹת בְּשָׁחֹר כֻּלָּם מַפְּחִידִים
מַפְּחִידִים גַּם
אֵלֶּה שֶׁבְּשֵׁם הַמִּלְחָמָה בַּטֶּרוֹר
מַפְּצִיצִים, פּוֹלְשִׁים, טוֹבְחִים חַפִּים מִפֶּשַׁע
וְעוֹד יוֹתֵר
כָּל הַפִּטְרִיּוֹת הַשְּׁחֹרוֹת
הַמּוּכָנוֹת לְהִתְרוֹמֵם
דַּי בָּהֶן לִמְחֹק מֵאָה פְּעָמִים אֶת הָאֱנוֹשׁוּת
[...]
מֵאֲחוֹרֵי הַמָּסָךְ הַשָּׁחֹר שֶׁל 11/9
בִּשְׂדֵה הַקְּבוּרָה הָעֲנָק
אַלְפֵי רוּחוֹת רְפָאִים חֲדָשׁוֹת
מַבִּיטוֹת בַּהֲמוֹנִים הַבּוֹכִים
הַאִם אֵין שָׁם בְּשׂוֹרָה אַחֶרֶת
זוּלַת שִׂנְאָה
זוּלַת גְּמוּל
הַאִם אֵין לָנוּ בְּרֵירָה אַחֶרֶת
כְּלוּם אֵינֶנּוּ צְרִיכִים לְבַקֵּר אֶת שַׁחְצָנוּת הַטִּילִים הַבֵּין־יַבַּשְׁתִּיִּים
וְאֶת עֲרִיצוּת נוֹשְׂאוֹת הַמְּטוֹסִים

מה נחשוב על המבקר, אחד הפרופסורים החשובים לשירה מודרנית בסין, האומר כי הקובץ הכולל את השיר הזה הוא "יפהפה", הוא "מחשיב אותו מאוד" והוא סבור כי זוהי "פריצת דרך" לקראת "יצירתה של שירה חדשה לגמרי בסין"?

ולבסוף, מה עלינו לחשוב על הצנזור המתיר פרסום אינטרנט של השיר הבא, פסטיש וולגרי של השיר הפופולרי ביותר בתקופה הסוציאליסטית ("המזרח הוא אדום/ השמש זורחת/ המזרח הביא את מאו טסה טונג/ הוא מבקש אושר לעם/ הוא מושיע העם") מאת שו שיאנג־צ'ו, אחד החברים המובילים באוונגרד "אסכולת הזבל"?

הערצת הגבוה מתישה

הַמִּזְרָח הוּא שָׁחֹר, הַשֶּׁמֶשׁ רָעָה
סִין הֵבִיאָה אֶת אַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל
אַתָּה שָׁחֹר אֲנִי עוֹד יוֹתֵר מִמְּךָ
אַתָּה רַע אֲנִי עוֹד יוֹתֵר מִמְּךָ

נוֹלַדְתִּי כְּאִישׁ זֶבֶל
אָמוּת כְּרוּחַ זֶבֶל
אֲנִי אַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל
אַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל הִיא אֲנִי

כָּל כֶּלִי אַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל
אַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל הִיא כָּל כֶּלָה אֲנִי
אִם תִּרְצֶה שֶׁאֶפְרֹשׁ מֵאַסְכּוֹלַת הַזֶּבֶל
הַדֶּרֶךְ הַיְחִידָה הִיא שֶׁאֲנִי אֶפְרֹשׁ מִמֶּנִּי

אי שם, בין כל השירים הללו – הפחות פוליטי הוא זה של מאו טסה טונג – נחה הממשות של יצירת ספרות בסין בת ימינו, ממשות אותה מתארים יותר ויותר חוקרים ומבקרים כ'פוסט־סוציאליסטית'.

במונוגרפיה שראתה אור באחרונה, פרי עטו של שו'או־דונג ז'אנג, "פוסט סוציאליזם ופוליטיקה של תרבות: סין בעשור האחרון של המאה העשרים", מכיר המחבר במבוא לספרו בצורך לספק הגדרה של המונח "פוסט־סוציאליזם": "חפיפה מבלבלת של אופני ייצור, מערכות חברתיות וסדרים סימבוליים, כולם תובעים זכות לחיים של עולם בחיתוליו. הכוחות הסוציו־כלכליים והסוציו־פוליטיים מתאזנים בחלל הפוסט־סוציאליסטי באמצעות הקשר גלובאלי של שוק קפיטליסטי עולמי ושליטה אידיאולוגית; הם גם נכנסים למישור מאוזן יותר של מעורבות בגיבוי מנגנון המדינה הסינית, בעודם מניעים קפיטליזם ביורוקרטי ונושאים את המורשת המהפכנית והסוציאליסטית של סין המאואיסטית."

אבל באופן מהותי אני מסכים עם העמדה של שו'או־דונג: פוסט־סוציאליזם הוא מונח טוב כאשר מתייחסים למצב של חברות שמאפיינים אותן מעבר מהיר

לגלובליזציה מצד אחד ושרידים של שיטת עבר סוציאליסטית מצד שני. הנוכחות החזקה של שרידי סוציאליזם מבדילים את החברה והתרבות הסיניות מחברות אחרות, ואולי גם הופכים אותה למורכבת יותר מאשר התרבות של בריטניה, נניח.

המערכת הסוציאליסטית הסינית של הספרות היתה עד שנות השמונים עקבית בפיקוח על הייצור וההפצה של הספרות, אף כי היו יוצאים מן הכלל: למשל, מאו טסה טונג, שהותר לו לעשות מיליונים כתמלוגים ממכירת הספר האדום שלו. ספרו של פרי לינק "שימושי ספרות: חיים במערכת הספרותית הסוציאליסטית הסינית" (2000) מפרט כיצד הפסיקה המערכת הסוציאליסטית בסין להתקיים בשנות התשעים. את המידע על המערכת המסחרית משנות התשעים אני שואב מספרו של שויו קונג, "צריכת ספרות: רבי מכר ומיסחור הפקת הספרות בסין בת ימינו" (2005).

במשך שנות השמונים והתשעים, החליפה בהדרגה את המערכת הספרותית הסינית, שנשענה עד אז על סובסידיות נדיבות של המדינה, מערכת שעניינה היה רווח. כמות הסופרים שהועסקו בידי המדינה – צומצם עד למינימום. על חנויות הספרים הממלכתיות, שִין הֻוָא, השתלטו חנויות ספרים פרטיות והוצאות ספרים, אף שגם הן עדיין בבעלות המדינה, אלא שהן הפכו למיזמים תחרותיים. המדינה משקיעה עכשיו מעט מאוד כסף בספרות, אבל ממשיכה להפעיל פיקוח על טיבם ותכניהם של הפרסומים, בעיקר באמצעות "המינהל הכללי של העיתונות והפרסום". הפיקוח נעשה באמצעות המספר הרשמי של בתי ההוצאה ומספרי ה־ISBN[1] המונפקים לבתי ההוצאה. בסין, שלא כמו בארצות אחרות, פרסומים בלי מספרי ISBN נחשבים באופן אוטומטי לבלתי־חוקיים. ואולם, בתי הוצאה בבעלות המדינה מנצלים חורים בחקיקה ומוכרים מספרי ISBN למו"לים קטנים, שבדך כלל יש להם מערכת הפצה משלהם או רשתות מכירה משלהם. רוב רבי המכר מתפרסמים במה שקרוי "ערוץ שני" כזה.

הצורה העיקרית האחרת של פיקוח ממלכתי על תעשיית המו"לות נעשית באמצעות מערכת הצנזורה, ונראה כי פיקוח זה יימשך גם בעתיד. הצנזורה מערבת כמה סוכנויות ביטחון ממשלתיות וציבוריות כמו גם עורכים בבתי ההוצאה, המתקנים כתבי יד ומוחקים חלקים, ולא מתוך כוונה לשפר את האיכות הספרותית. באופן כללי, מאז שנות השמונים הפכה מערכת הצנזורה מממליצה למונעת. כבר אין אומרים לסופרים ולמו"לים מה ליצור, אבל הם נענשים, אם פרסום שלהם מוערך, בדיעבד, כפוגע או כלא־חוקי.

1 [ISBN, או בסימונו העברי, מסת"ב, "מספר ספר תקני בין־לאומי"]

מו"לים פיתחו ידע חשוב הנוגע להערכת סיכונים של פרסום יצירות רגישות כמו גם יתרונותיהם של פרסום כזה. במונחים של חשיפה תקשורתית, זהו ידע חשוב. כמה סופרים זינקו לפסגות של תהילה משום שספריהם נפסלו. אחרים שילמו ביוקר, כולל במאסר.

"הר הנשמה", "שנחאי בייבי"

שתי הדוגמאות הידועות ביותר לצנזורה בסין בשנת 2000 יכולות להיות חקר־מקרה מעניין ביחס ל"צנזורה פוסט־סוציאליסטית". באותה שנה היה לרב מכר רומן בשם "שנחאי בייבי", שכתבה הצעירה וֶיי הוּי. הספר מתאר בהתלהבות את סגנון החיים הנוצץ של האליטה העירונית הצעירה בשנחאי הקוסמופוליטית. הוא מייצר המוני הפניות לטובין מערביים, לספרות מערבית ולתרבות העממית המערבית. העלילה בנויה ממשולש אהבה כמעט וולגרי בין צעירה מופקרת ואסרטיבית, ושני אהוביה, אמן סיני חסר־אונים ומכור לסמים, אותו היא אוהבת בכל ליבה, ואיש עסקים גרמני, רב אונים מאוד ומכור לסקס, אותו היא אוהבת בכל גופה. הסקס עם הגרמני הופך ליותר ויותר סאדו־מזוכיסטי (היא מצטטת את השורות הדי־מצוטטות מאת סילביה פלאת' "כל אשה מעריצה פאשיסט/ מגף בפנים, אכזר/ אכזר הלב כמוך"). בסופו של עניין, מבינה הגיבורה שהיא מאוהבת בזר הבלונדיני, החבר הסיני מת ממנת־יתר, הגרמני חוזר אל משפחתו והיא כותבת ספר על כל מה שקרה לה.

מיליונים קראו את הספר בשקיקה. המו"ל (בערוץ משני) אירגן פרסומת רעשנית ויעילה. וֶיי הוּי אף היא מילאה את תפקידה והציעה הקבלות בין הרומן ובין חייה הפרטיים. בצעד אפשרי אולי רק בתנאים הפוסט־סוציאליסטיים תקפה ביעילות גדולה את מבקרי הספרות, שגינו את הספר שלה. הם מייצגים דור זקן, שבוי באובססיה הסוציאליסטית, אמרה, דור שהספרות היא בשבילו משהו נפוח ורציני. כאן זכתה לתמיכה מכמה מבקרי ספרות צעירים וחשובים בסין. הם שיבחו את הרומן וכתבו שהוא מייצג תרבות פוסט־מודרנית עירונית והגנו עליו כנגד מבקרי הממסד. אז העריכו, בתוך מערכת הפיקוח, שהפרשה כולה מושכת יותר מדי תשומת לב, ויי הוי מתחילה לתת דוגמא רעה מבחינת התנהגותה המוסרית והבוז למוסדות הספרותיים. הספר נפסל, ההוצאה בערוץ המשני נסגרה, על המו"ל נאסר לפעול במשך שנה, וקנס כבד הוטל עליו. מיד הפך הספר לרב־מכר בשוק השחור. הוא גם תורגם ללשונות מערביות רבות ונמכר עם הכתובת "נאסר לפרסום בסין" על הכריכה.

באותה שנה שבה שברה ויי הוי כל שיא במונחים של מספרי מכירות ותשומת לב תקשורתית, הצליח סופר סיני שחי בצרפת לקבוע קני מידה לספרות הסינית במונחים של הון סימבולי. גאו שינג־ג׳ֶיִן זכה בפרס נובל לספרות. הוא עזב את סין באמצע שנות השמונים, ואי אפשר כלל להשוותו לוֶוי הוי מבחינת המגמה הספרותית. כתיבתו קשה, ניסיונית, רצינית, כמעט אובססיבית ביחס לאוטונומיה ולאינדיבידואליות. הוא מתעסק בפרטי שפה, ומאריך מאוד בלשונו, כדי לטהרה מכל צורה של שיח פוליטי. הוא חי בבידוד, עובד לפרנסתו כאמן, ואת ספריו הוא מפרסם אצל מו״ל קטן בטייוואן. הוא סירב לפרסמם בסין, משום שלא היה מוכן לסבול שום צורה של צנזורה. עד לאותה שנה שבה זכה בפרס נובל, לא נפסל בסין אף אחד מספריו, להוציא אחד ממחזותיו, שהתפרסם אחרי טבח הרביעי ביוני, בטיאנאמן. אי אפשר היה להשיגם, חוץ מכמה עותקים טייווניים שרכשו הטובות שבספריות האוניברסיטאיות.

כאשר הודיעו על זכייתו של גאו שינג־ג׳ֶיִן בפרס נובל לספרות, איחרה להגיע, באופן לא טיפוסי, תגובתה של הממשלה הסינית. כל כך איחרה, עד שכמה אתרי חדשות, כולל עמודי בית של אי אלו עיתונים ממלכתיים, החלו כבר להדפיס, בזהירות, הערכות חיוביות על הקריירה שלו ועל יצירתו, עד שלבסוף הגיע פסק הדין: גאו זכה בפרס מסיבות פוליטיות, משום שהמערב רואה בו דיסידנט. הוא אינו ראוי לפרס, וחוץ מזה הוא בכלל לא סיני אלא צרפתי וועדת פרס נובל פסלה עצמה לעד. הוצא צו של הצנזורה שאסר על מו״לים בסין להדפיס את יצירותיו, ועל חנויות ספרים נאסר לייבא מהדורות טייוואניות של ספריו. חוקרים סינים, מבקרים וסופרים, אשר באותם ימים של שקט רשמי, הפגינו בבירור גאווה על הצלחתו, כמו גם רצון לקרוא את עבודתו ולדון בסגולותיה, נשמעו די מתוסכלים. מובן שהטקסט המלא של יצירתו הגדולה ביותר, הרומן ״הר הנשמה״, הופיע מיד באינטרנט. צריך לציין שקוראים סינים בדרך כלל לא התרשמו ורוב הסינים שאני מכיר (כולל רוב הפרופסורים לספרות סינית במערב) הסכימו עם ממשלת סין: גאו לא היה חתן ראוי. האם ויכוח פתוח יותר היה משנה את העמדה הזאת? קשה לומר.

מזווית טקסטואלית טהורה, הפסילה שהתרחשה כמעט באותו זמן, זו של ויי הו וזו של גאו שינג־ג׳ֶיִן איננה הגיונית כלל ועיקר. יצירותיהם שונות לחלוטין בסגנון ובמטרה. אף אחד משניהם איננו ביקורתי מאוד כלפי המשטר הנוכחי. לגאו יש שניים או שלושה דברים לומר על המשטר והאידיאולוגיה שלו בתחילת שנות השמונים, אבל הוא איננו מפורש מבחינה זו, כמו למשל הסופר מָא גִ׳ֶיִן שרומאן דומה מאוד שלו, ״אבק אדום״, הותר לפרסום בקיצורים ושינויים זעירים

מצד הצנזורים. וי הוי כותבת באופן פתוח מאוד על סקס, אבל בסין של המאה העשרים־ואחת כמעט שאין זה כבר טאבו, אפיגונים רבים שלה עשו כמותה ואף יותר ממנה, אבל יצאו מכל העניין בשלום. הסיבה היחידה לפעולת הצנזורים במקרה של וי הוי וגאו שינג־ג׳ֶיִן היתה שהשניים הצליחו, במונחים כלכליים או סימבוליים, וההצלחה הזאת איימה להפוך להון פוליטי – הליברליזם של שנחאי נגד הרשויות הסיניות במקרה של וי הוי; של האימפריאליזם המערבי התרבותי נגד העצמאות הסינית במקרה של גאו שינג־ג׳ֶיִן. אם במערכת הסוציאליסטית פסלה הצנזורה כל דבר שלא התיישר על פי הקו, תחת הצנזורה של המדינה הפוסט־סוציאליסטית היא פוסלת פרסומים רק בנסיבות קיצוניות, כאשר השוק והקהילה המקצועית מעורבים, ואי אפשר לסמוך עליהם שהתופעות יישמרו תחת פיקוח. מערכת דומה משמשת בעולם הספרות באינטרנט, שם מוצגים מאפיינים בולטים יותר של התרבות הפוסט־סוציאליסטית.

פורומים לדיון

רוב הכתיבה החדשנית והדיון הספרותי בסין, בעיקר על שירה, מופיע עכשיו בפורומים לדיונים אינטראקטיביים באינטרנט. אתרים ספרותיים מארחים דיונים המוקדשים לז׳אנרים, או לנושאים מיוחדים, ולעתים קרובות הם כוללים גם כתיבה בסגנון קלאסי, העוברת תחייה מפתיעה דווקא באינטרנט. בפורומים הללו יכולים רק חברים רשומים באתר להעלות את יצירותיהם, אבל חברים ולא־חברים יכולים לקרוא את היצירות ולחוות עליהן את דעתם. הערות על יצירה מתווספות אליה באופן אוטומטי, ויוצרות "שרשרת" דיון שלעתים קרובות מערבת גם את המחבר. אספקט זה של אינטראקציה ישירה בין מחבר לקורא הוא ההבדל העיקרי בין ספרות רשת וספרות מודפסת בסין. אספקטים אחרים של ספרות רשת, הנפוצים יותר במערב, כמו שימוש נרחב במולטי־מדיה והיפרטקסט מופיעים פחות בהקשר הסיני (אף כי אינם נעדרים, כמובן).

רוב הדיונים נמצאים תחת פיקוחם של המנחים, המבטיחים כי היצירות המוגשות לפורומים יהיו ראויות, ואם צריך, הם מוחקים תוכן לא ראוי, גם כזה שעלול לצוד את עיניהם של צנזורי האינטרנט. במקור, התירו הפורומים לחברים לראות את יצירותיהם על המסך כמעט מיד, אבל מנחים רבים נזהרים עכשיו יותר ומקרינים מסרים לפני הצגתם בפורום. המנחים אחראיים על שמירת החיוניות של הפורום, למשל באמצעות ארגון תחרויות, או בהצעות לנושאי כתיבה, ובאמצעות דיונים שונים. מנחים מעורבים לעתים קרובות גם בבחירת

היצירות הטובות ביותר המתפרסמות ברשת וידועות בשם webzine. רוב אתרי הספרות, בעיקר אלה המופעלים בידי קבוצות קטנות של שותפים־לעמדה, מפרסמים מגזינים כאלה, כדי להציג לראווה את מיטבם. מגזינים אלה בדרך כלל מתוכננים ונערכים בקפידה, בעימוד דומה לכתבי עת ספרותיים בדפוס, ואינם מוּעָלים לתגובות, אלא רק לקריאה.

לגבי רבים מן המשתמשים, פורומי דיון אינם יותר מחדרי צ'אט מעט יותר מכובדים, או מפגשים מקוונים, או סתם מקומות שבהם אפשר להתנסות בכתיבה כתחביב, ואולם אתרים רציניים יותר מנסים להקדיש את עצמם ליצירה ברמה גבוהה. הרשת יצרה גם קבוצות אוונגרד חדשות, בעיקר בתחומי השירה, ואלה מספקות מרחב לכתיבה אנטי ממסדית מזעזעת, שאינה יכולה להופיע בקלות בדפוס, כמו השיר "המזרח הוא שחור" שצוטט קודם.

צנזורה

רבות דובר בשנים האחרונות על מאמציה של המדינה הסינית לכונן צנזורה כוללת על האינטרנט, זו הקרויה "חומת האש הגדולה של סין". ככל שמדובר בספרות רשת, עקרונות בסיסיים של פיקוח מדינה אינם שונים מאלה הנוגעים לספרות נדפסת, והם נשענים על שלושה שלבים עיקריים: רישום, צנזורה עצמית לפני פרסום, והקרנה שאחרי פרסום. כמו במספרי ה-ISBN, כל הדומיינים הסיניים חייבים להציג מספר רישום שהרשות מספקת. חברי הפורום לדיון חייבים לחתום על הסכמה לא לשלוח תוכן בלתי חוקי, והמנחים ממלאים אותה פונקציה שממלאים עורכים בבתי הוצאה: מבטיחים ששום תוכן רגיש לא יתפרסם. עקרונית, המדינה יכולה לבדוק פרסומים מקוונים, להכריז עליהם כבלתי חוקיים, לסגור אתרים בעייתיים ולתבוע את האחראים. מאחר שקריאה שיטתית של כל אתרי האינטרנט היא בלתי אפשרית, אומרים שהמדינה מפעילה פילטרים אוטומטיים וגלאים של מלות מפתח כדי לאתר תכנים לא חוקיים. ואולם, במציאות, נראה כי צנזורי האינטרנט אינם יכולים לעבור גם על המספר העצום של האתרים אשר הגלאים מצליחים איכשהו לזהות. כתוצאה מכך, צנזורה שאחרי־פרסום יכולה להיות שרירותית מאוד. משום כך, רוב אתרי הספרות מעדיפים ללכת על בטוח, להבטיח ששום תוכן בלתי־חוקי לא יעבור את המנחים. בקיצור, פיקוח על ספרות הרשת נשען בכבדות על צנזורה עצמית והוא מתבסס על ההנחה שהאחראים לניהול האתרים לא מחפשים צרות.

ספרות רשת, תרבות ממלכתית ותרבות פופולרית

האינטרנט הוא המקום שבו מרכיבים שונים של התרבות הפוסט־סוציאליסטית מתערבים בצורה החופשית ביותר. רומן, שפסילתו זכתה לפרסום רב, "שָׁרַת את העם", מאת יֶן לִיֶן־קֶה, אפשר לקראו בגרסתו המלאה באתר מקומי של הממשלה בדרום סין, למרות שהורד מהמדפים בכל רחבי הארץ. באופן יוצא מן הכלל, הרומן נפסל מסיבות ברורות: הוא לעג למאו טסה טונג ולכן עבר על החוקים החמורים של סין בעניין השמצה; משהו שהמחבר והמו"ל בלי ספק ידעו לפני שהחליטו לקדם את הפרסום. באופן לא מפתיע, הגרסה האנגלית של הרומן התפרסמה כשהכתובת "נאסר לפרסום בסין" הופיעה על הכריכה, והמחבר, שדבר לא אונה לו, התקבל בחום בחוגים התרבותיים של המערב.

בעלייתה של ספרות הרשת דנים לעתים קרובות חוקרים ומבקרים בסין, והם משתמשים בשיח המזכיר לפרקים את ימי השיא של הריאליזם הסוציאליסטי: תפנית "לקראת העם". מאז ויתרה המדינה על ניסיונה להמליץ על תכני ספרות ולהופכה לחלק מן המנגנון התעמולתי שלה, היא נוטה לקדם את האפשרות הבטוחה האחרת: הצגת אמנות וספרות כמשהו עצמאי וא־פוליטי ולשמור עליהן ככאלו. באופן מעניין עניין זה תואם את השינויים בכלכלה הסינית מאז שנות השמונים. גם בסין הולכת הפנייה לעבר המודרניזם יד ביד עם פיתוח השוק הקפיטליסטי. ואולם, במקרה של סין, ישנה תמיד "שארית סוציאליזם", שאותה מייצגת במקרה זה ממשלה, אשר באורח פעיל מרתיעה אלטרנטיבות אמנותיות וספרותיות, בעיקר את אלו המחזירות לחיים את המונח 'עממי' כמשהו בעל כוח, המסוגל לאיים על האינטרסים שלה. אין זה מפתיע שבסין הפוסט־סוציאליסטית רוב הזרמים בספרות, בעיקר בשירה, אפשר לשייכם לקטגוריית "לקראת העם": המוטיב המרכזי בהם הוא מתקפה מושכלת על כל ניסיון להצמיד סטאטוס מתנשא כלשהו לשירה, או לספרות בכלל.

ביחד עם ה"פוליטי" וה"עממי" הזה, כמו גם ביחד עם השירה האוונגרדית, אפשר להבחין ברשת בצמיחה של יצירה לגמרי "בטוחה", בדרך כלל סנטימנטלית, המתבססת על מונחים של יופי ומשמעות, ומאפשרת הבעת עמדות על החברה בת זמננו, והיא משייטת הרחק מביקורת מאיימת כלשהי על המשטר. הייתי אומר שגם זהו פוסט־סוציאליזם: יצירה כזאת אינה עולה מעל למישור של "תרבות עממית" בחברות המערביות, אבל בסין מבקרים רציניים וחוקרים מגוננים עליה, מסיבות שאפשר לתארן כשרידים סוציאליסטיים: קשר

למונחים של שירה מעורבת מבחינה חברתית ביחד עם יופי צורני טיפוסי לעבר הסוציאליסטי.

האינטרנט הוא הסביבה המבטיחה ביותר ללמידת סין הפוסט־סוציאליסטית. טכנולוגיות חדישות משמשות הקשר סבוך של פיקוח מדינה, השתתפות עממית מלמטה ומסורת תרבותית ילידית. "שרידי הסוציאליזם" ניכרים בעמדות הסופרים, המבקרים, החוקרים והצנזורים הסינים, והם בדרך כלל הסיבה לכך שעניינים בלתי צפויים או לא הגיוניים מתרחשים בשדה זה. בניגוד לכך, תגובת המערב לפרקטיקות הללו צפויות לגמרי: מה שנאסר בסין זוכה לתשואות. על פי השמועה האחרונה מסין, מו"לים משלמים עכשיו לצנזורים כדי להבטיח שספריהם ייפסלו! ברוכים הבאים לעולם הנפלא של הפוסט־סוציאליזם.

מאנגלית אבי יוסף

יאנג לִיֶן

שני שירים

מכתב של גולה

אַתָּה לֹא כָּאן עִקְבוֹת הָעֵט הָאֵלֶּה
שֶׁרַק נִכְתְּבוּ, וְשֶׁהַסּוּפָה גִּלְגְּלָה וְהֵעִיפָה
רֵיקִים כְּמוֹ צִפּוֹר מֵתָה שֶׁחָגָה מִסָּבִיב לְפָנֶיךָ
הַיָּרֵחַ הַמִּשְׁתַּתֵּף בַּלְוָיָה יָד אַחַת שְׁבוּרָה
הוֹפֵךְ אֶת יָמֶיךָ לְאָחוֹר
הוֹפֵךְ אֶת הַדַּף הֶחָסֵר שֶׁלְּךָ
שֶׁאַתָּה כּוֹתֵב וּבוֹ בַּזְּמַן
יוֹדֵעַ לְהַעֲרִיךְ אֶת מַה שֶּׁאַתָּה עַצְמְךָ הִשְׁמַטְתָּ

כְּמוֹ קוֹל עַצְמוֹתָיו הַמִּפְצְפָּצוֹת
שֶׁל מִישֶׁהוּ אַחֵר שֶׁיָּרְקוּ כִּלְאַחַר יָד לַפִּנָּה
כְּמוֹ קוֹלָם הֶחָלוּל שֶׁל מַיִם מִתְחַכְּכִים בְּמַיִם
שֶׁמִּתְחַלֵּף כִּלְאַחַר יָד לִנְשִׁימָה
מִתְחַלֵּף לְאַגָּס כָּךְ שֶׁאִישׁ לֹא נִרְאֶה
הַגֻּלְגֻּלּוֹת עַל הָרִצְפָּה הֵן כֻּלָּן אַתָּה
מִזְדַּקֵּן בַּלַּיְלָה בֵּין שׁוּרוֹת הַסִּימָנִיּוֹת
הַשִּׁיר שֶׁלְּךָ עוֹבֵר אֶת הָעוֹלָם בְּהֵחָבֵא

ראי

אִלּוּ יָכְלָה הַמַּמָּשׁוּת לְהַתְחִיל מֵאַשְׁלָיָה
זְכוּכִית הָיְתָה הַנּוֹף הַיָּחִיד
דֶּלֶת נִפְתַּחַת קוֹל שֶׁל אַשְׁדּוֹת כַּסְפִּית

אַחֲרֵי פִּתּוּלִים שֶׁל יוֹם
יוֹם נוֹסָף בִּבְרִית עִם הַלַּיְלָה
נִפְתָּח בְּרִיסִים מִתַּחַת לַיָּרֵחַ
לְאַבְנֵי הַמַּרְצֶפֶת הָעֲגֻלּוֹת גָּוֵן צְהַבְהַב שֶׁל שְׁטָרוֹת חוֹב

חֶדֶר בְּתוֹךְ חֶדֶר
מְכִירָה פֻּמְבִּית מִתְנַהֶלֶת בְּלִי קוֹל
עַיִן וּדְיוֹקָן חֲצִי גּוּף מַחְלִיפִים צִפִּיּוֹת מֻרְעָלוֹת
נְמָלִים זוֹחֲלוֹת בַּקְּמָטִים הַשְּׁבוּרִים בְּזָוִית הַפֶּה
עֲשָׁבִים שׁוֹטִים צוֹמְחִים פֶּרֶא
רוֹדְפִים אוֹתָן עֲצָמוֹת יְבֵשׁוֹת בְּמַעֲמַקֵּי עוֹר
וַאֲדָמָה כְּמוֹ נָחָשׁ מִתְכּוֹנֵן לִשְׁנַת חֹרֶף
הַדָּם יַעַר שֶׁל עָלִים אֲדֻמִּים רוֹחֲשִׁים
עַל כָּל הֶאָרָה מִיתָה

בִּצָּה שֶׁל זְכוּכִית צִפּוֹר כַּסְפִּית מִתְעוֹפֶפֶת לְרֶגַע
גּוּפֵךְ רוֹכֵן פָּנַיִךְ מִתְקַשִּׁים מִתְאַבְּנִים
הַמָּבוֹךְ שֶׁפּוֹרְשׁוֹת הַשָּׁנִים גּוֹרְמוֹת לָךְ עַצְמֵךְ לָלֶכֶת לְאִבּוּד

אֲנַחְנוּ נִסְחָפִים מִתַּחַת לָאָרֶץ מִתַּחַת לְקַו הָאֹפֶק
פּוֹתְחִים לִרְוָחָה שְׁתֵּי עֵינַיִם
מִסְתַּבְּכִים בְּאַרְבַּע גַּפֵּינוּ כְּמוֹ דָּגִים
עוֹבְרִים בְּמִפְתַּח שֶׁל גֶּשֶׁר הָעוֹלָם תָּלוּי גָּבוֹהַּ מֵעַל לְרָאשֵׁינוּ
אֶת זֶה שֶׁרוֹאֶה אֶת עַצְמוֹ
אֶת זֶה צָרִיךְ לְהַחֲיוֹת לְמַעֲצֵבָה

מסינית דן דאור

יוֹמִי בריישטר

כינוי אחד לאמנים דגולים ולאילי נדל״ן

קולנוע סיני וסרטי קוּפָּה בעידן הפוסט־סוציאליסטי

בפרסומת טלוויזיה ששודרה בסין במרץ 2002, בא אמן לחימה לפונדק ומבקש תה לונג׳ינג. כשהוא מרים את ראשו ומגלה את פניו, מסתבר כי בתפקיד האמן משחק הבמאי פ׳נג שיאוגאנג. פרסומת זו היתה אחת מתוך סדרה שיצר ״מלך הקומדיה״ של הונג קונג, סטיבן צ׳או, כדי לקדם את בקבוקי התה של חברת וואחאחא, ״תה לונגג׳ינג שאינך צריך לחלוט״. היתה זו הפרסומת הראשונה שביים פ׳נג (יחד עם לי גנג) ושיתוף הפעולה הראשון עם צ׳או. הפרסומת מציגה בזעיר אנפין את מאפייני הזרם המרכזי בקולנוע הסיני העכשווי. הקטע המהיר, באורך 15 שניות, מבוסס על ז׳אנר פופולרי ועל כוחו של הכוכב. הוא מציג את פ׳נג שיאוגאנג כדמות מוכרת ושוות ערך לכוכב־על מהונג קונג, ומתרגם את מעמדו באופן ישיר ליכולת מכירה. סוגי מדיה שונים מתערבבים זה בזה ומעמעמים את האבחנה בין סרטים לבין פרסומות מסחריות.

החיבור בין קולנוע – הנקשר בסין לעתים קרובות לסדר־יום חברתי ופוליטי – ובין כוחות שוק בוטים עשוי להיראות צורם, ורבים החלו לראות קולנוע מסחרי כז׳אנר בפני עצמו. מי שמתמקד בהצלחה קופתית טוען שבקולנוע המסחרי פיתחה התעשייה הסינית זן המעדיף רווח ודוחק לשוליים נרטיב ואידיאולוגיה. טענות אלה מתחזקות באמצעות השפעתם הגדלה של גורמים כלכליים על תעשיית הקולנוע, למשל כניסתה של סין לארגון הסחר העולמי ב־2001, והקריסה הנוכחית של מערכת האולפנים בבעלות המדינה. סרטיו של פ׳נג שיאוגאנג, שפנו אל ההמונים, זוהו כגורם עיקרי בדרך למסחור, לצד התעניינותו של ג׳אנג אימוו בז׳אנר סרטי הבידור, החל בקומדיה ״ימים של אושר״ (2000) וכלה בסרטי אמנויות לחימה ״גיבור״ (2000) ו״מחול הפגיונות״ (2004). אפילו ה״ילד הרע״ של הקולנוע הסיני, ג׳אנג יואן, נסוג מן הביקורת החברתית הנוקבת נוסח ״בנים״ (1996) לטובת סרטים חלקלקים כמו ״תה ירוק״ (2003) ופרסומות לטלוויזיה.

ובכל זאת, אני טוען שמבקרים הפריזו בטענה שיש להגדיר סרטים מסחריים כמגמה נפרדת, אשר פנתה עורף למופת של רגישות ספרותית ומעורבות חברתית. הפקת סרטים, בין אם היא מסובסדת בידי המדינה ובין אם לאו, מוּנַעַת בעיקרה מתשוקה לתקשר עם קהל רחב. רגישויות ספרותיות לא נעלמו, גם אם מקורות ההשראה שלהם הועתקו. לא כדאי למהר ולפטור את הצהרותיהם של במאים מצליחים כמו פ׳נג שיאוגאנג וג׳אנג אימוו, הטוענים כי הם יוצרים סרטים אמנותיים. הסרטים הקרויים מסחריים מגלים תפישה מעשית בפנותם לקהל צופים רחב תוך עיסוק בסוגיות עכשוויות, כולל תחלואיו של המעבר המהיר לחברה צרכנית. במקום אחר הראיתי כיצד סרטים סיניים, מעבר לז׳אנר מובחן, עסקו בעיור לא מבוקר ובמיזמים נלווים של פינוי ובינוי. מאמר זה עוסק בנושא משיק: תגובת יוצרי הקולנוע לצריכת מותגים ולמסחור המופקר של סמלי מורשת תרבותית.

קולנוע מסחרי פותח אפשרויות חדשות לא באמצעות תכנים וצורות קולנועיות חדשות, כפי שנטען, אלא משום שמעורבותו היזמית של הבמאי מגדירה מחדש את הכוחות החברתיים שעמם הקולנוע נושא ונותן, וקובעת מחדש איך סרטים יחברו לסוגי מדיה אחרים. במערכת שבה במאים לא מזהים עוד עצמם כבני חסות של המדינה, הם יכולים לחקות את שיטות הפעולה של נותני חסות מסחריים, עד כדי התמזגות עם המערכת היזמית באשר היא. בעוד שהמחשבה המאואיסטית דרשה מאמנים ״להתאחד עם ההמון״, מתאחדים במאים עם גופי הפקה ושיווק מסחריים. יוצרים לוקחים על עצמם לא רק את הבימוי אלא גם את הפרסום ואת קידום המכירות, ותפקידם מתרחב הרבה מעבר למוצר האמנות המוקרן בבתי הקולנוע. מודל חדש של עשייה קולנועית הולך ומתהווה, והוא קרוב לצורות אחרות של שימוש יזמי בתרבות. אפשר למצוא סמליות מסוימת בכך שגם אמנים דגולים וגם אילי נדל״ן מכונים דאוואנ׳ר (dawan′r), מושג השמור למניפולטורים של השוק שהיקף פעילותם רחב.

המושג דאוואנ׳ר, ששורשיו בחוגים של שחקנים עממיים, התייחס במקור לאמנים מיומנים עתירי מוניטין. בדיבור עכשווי מציין המושג מנהלים בכירים היוצרים ומעצבים שווקים. ג׳ינג ואנג מציינת שה־דאוואנ׳ר החדש מתווך בין רבדי תרבות שונים, או לצורך העניין, בין מרקסיזם לקפיטליזם, לנוכח כוחות השוק. עם עלייתה של ״כלכלת התרבות״ באמצע שנות התשעים, הון תרבותי וכלכלי הפכו בני המרה זה בזה. רפרור תרבותי ניתן היה לפדיון כלכלי, בהעלאת ערכו הכספי של פרויקט מסחרי, ומתווכי התרבות הפכו לעלית רבת עוצמה. בנסיבות אלה, יוצרי סרטים – כעמיתיהם מפיצי המוסיקה או מקדמי מכירות

באמנות ובספרות – יכלו להרוויח מכישוריהם כמפיקי מוצרים בעלי כוח משיכה גדול ומקרבתם לחוגים האינטלקטואליים, כדי להפוך למתווכים עתירי השפעה. במאמר זה אבחן את המיצוב מחדש של עשיית סרטים במרקם התרבותי בסין, ואתמקד במיוחד בסרטו של פ'נג שיאוגאנג, "ההלוויה הכי גדולה בעיר", ובשמו הסיני "דאוואנ'ר" (2001). טענתי היא שהסרט מסמן את המפנה לתיווך תרבות, ואף מעיר הערה מרה על גבולותיה של היזמות המסחרית.

תפקידו של יוצר הסרט כמתווך תרבותי מבטל את האבחנה בין קולנוע מסחרי לאידיאולוגי, כמו גם בין סרט אמנותי למדיה מכוונת־שוק. תיווך תרבותי מתבצע הן על־ידי במאים שפניהם להצלחה קופתית והן על־ידי יוצרים עצמאיים. בחינה מפוכחת יותר של קולנוע כהון תרבותי עשויה גם להסיר את מעטה המסתורין מעל הקולנוע העצמאי. מבלי להקל ראש בכישרונם של במאי "הדור הששי" העצמאיים, במאים אלה נהנו מן ההילה שיצרו מתווכים מיומנים. הבחירה לכנות סרט אלטרנטיבי, אוונגארדי או חתרני הפכה לגישה שיווקית משתלמת שנותרה על מכונה, מעבר ליעילות האבחנה בין קולנוע מסחרי לעצמאי.

להכיר בערך הסחורה של סרטים, פירושו, באופן פרדוקסלי, להתעלם מעלותם. סרטים אינם יכולים להישפט באמצעות הצלחתם הקופתית. מחקרים ומדיה שמתמקדים בהוליווד מסתמכים על נתוני רווח כדי לטעון ש"שוברי קופות" הם ז'אנר בפני עצמו. לעומת זאת, ג'ונתן רוזנבאום הצביע על כך שרשימת רבי המכר משקפת אך ורק את כישורי השיווק של מפיצים מסוימים. מבחן הקופה עובד לטובת השיווק – בהוליווד, כמו גם במרכז העסקים של בייג'ינג, ואפילו במרכז השלטון ג'ונגנאנחאי – שיכול, ולעתים קרובות אכן פועל ומייפה את הנתונים כדי לקדם סרטים מסוימים. תשומת הלב לקולנוע המכונה מסחרי העניקה יתרון לסטטיסטיקות של מכירה ולמאזנים מסחריים, על חשבון חקר הצורה הקולנועית בעידן הפרסום המסחרי. משהחלו יוצרים קולנועיים לראות את עצמם כמעצבי מגמה, כיוונו את סרטיהם לא רק להצלחות קופתיות אלא גם לעיצוב של סדר יום כלכלי, התנסות ויזואלית, רשתות חברתיות וסביבה אסתטית. השדה החדש הרחיב את הגדרת הקולנוע וחייב להעניק תשומת לב רבה יותר לתפקידם של קולנועניים כמתווכי תרבות.

עלייתו של מתווך התרבות

את המודל העכשווי של תיווך תרבות אפשר למצוא בעסקי הנדל"ן המשגשגים של סין. החברה הבולטת ביותר היא סוהו־סין, שבבעלותם וניהולם של פאן

שה־אי ו־ג׳אנג שין. עלייתם של בני הזוג הפכה לאגדת סינדרלה מודרנית. מאז החלו בעבודתם ב־1998 עם מיזם דו־תכליתי (משרד זעיר, משרד בבית), השיקו בפברואר 2001 מכלול ובו 11 וילות ומועדון, שנודע כ״קומונה ליד החומה״. במקור תוכנן הפרויקט לכלול עד 50 וילות ולהימכר בכ־500,000 דולרים אמריקאיים לווילה, אולם הפרויקט לא הצליח כמתוכנן, והווילות מושכרות כיום כ״מלון בוטיק״. ובכל זאת, המיזם היה חיוני לביסוס שמה ויוקרתה של החברה. הבניינים תוכננו בידי 12 אדריכלים אסיאתיים לא מן המפורסמים ביותר בזמנו, והתוצאה היתה מכלול מודרניסטי ניסיוני. סוהו־סין הגישה את ״הקומונה ליד החומה״ לתערוכת האדריכלות הבינלאומית השמינית של הבינאלה בוונציה (2002), וג׳אנג שין זכתה בפרס מיוחד כנותנת־חסות לעבודות אדריכלות. חסרונותיו של המיזם וכישלונו המסחרי התגמדו ונשכחו לאור הכרת המבקרים והפרסום הבינלאומי.

המקרה של ג׳אנג שין ופאן שה־אי מדגים כיצד שחקנים כלכליים עושים שימוש בתרבות. אפילו פאן, לכאורה פרקטי יותר בין בני הזוג, הרחיב את הדיבור, בראיון שנתן לאחרונה למגזין ״תרבות״, על ההשוואה התרבותית בין רוסיה, סין ויפן. יוקרתו של פאן אף הפכה אותו לכוכב קולנוע, כשחקן הראשי ב״אספירין״ (2005). סוהו־סין חייבת חלק ניכר מהצלחתה לא לשיווק מוצריה עצמם, אלא לשיווק דימויה של החברה כמובילה בקביעת מגמות תרבות. המיזמים של החברה – ובכלל זה בניין סוהו שאנג דו בעיצוב סטודיו ״מעבדת האדריכלות״ ממלבורן וחטיבת מגורים בתכנון זאהה חדיד – עטופים בתהילה של מעצבי חוץ ובהכרה מטעם עולם האמנות הבינלאומי.

ג׳אנג שין ופאן שה־אי אינם אופייניים רק לדאוואנ׳ר מתחום הנדל״ן ואינם רק מקור השראה לעלית העסקים של סין; פעילויותיהם משפיעות גם על תפקידם החדש של קולנועים. ״הקומונה ליד החומה״ הוצגה בוונציה בווידיאו שצילמה במאית הקולנוע נינג אינג, אשר צילמה גם סרטי שיווק אחרים לסוהו־סין. הווידיאו הנוצץ בן 12 הדקות (הניתן להורדה מאתר האינטרנט של סוהו־סין או על די־וי־די לפי בקשה) קישר את מוצרי החברה עם המוניטין של נינג כבמאית של סרטי אמנות ותרם להצלחת המיזם בוונציה, וכך גם לערך השוק של החברה. האסתטיקה הפרובוקטיבית־קמעה אך בסופו של דבר קבילה של סוהו־סין – שבנתה למשל את הבניינים המודרניים הצבעוניים הראשונים בבייג׳ינג – הפכה לאחד הנכסים החשובים ביותר של החברה. בהרחיבם את פיתוח הנדל״ן לאופן חדש של ויזואליזציה של הסביבה העירונית, הסתמכו ג׳אנג שין ו־פאן שה־אי לא רק על עיצוב אדריכלי אלא גם על הצגה קולנועית.

מעורבותה של נינג אינג בפרויקט סוהו־סין איננה מובנת מאליה כלל ועיקר. הבמאית ידועה בעיקר בזכות טרילוגיית סרטי בייג'ינג שלה (1992; 1995; 2001), שבוחנים בביקורתיות שינוי עירוני בדיוק מהסוג שמקדמים ספקולנטים בנדל"ן. סרטיה דומים לקולנוע דוקומנטרי ומשמרים את הווי היומיום. הווידיאו של נינג על "הקומונה שליד החומה" עולה בקנה אחד עם הציפיות המסחריות. תנועת מצלמה אחידה ופסקול המורכב בעיקר ממוסיקה אלקטרונית מלווים מבוא קצרה לכל וילה, תצוגת אופנה שהתקיימה במקום, ומבט דרמטי על הקומונה בליל סערה. נינג אינג משמרת את האבחנה בין הגיחות המסחריות שלה לבין עשיית הסרטים האישיים שלה. היא איננה משתמשת בדימוייה כדי לקדם מכירות – בשונה למשל מפ'נג שיאונגאנג, שממזג את דימויו הקולנועי והאישי בפרסומות כמו זו לתה לונגג'ינג. עם זאת, שיתוף הפעולה של נינג עם סוהו מצביע על דרכים להרחבת שדה המשחק התרבותי של אנשי קולנוע.

יוצרי קולנוע יזמיים מסוגים שונים משתמשים בבקיאותם, במדיה ובסטטוס התרבותי שלהם כדי להוסיף יוקרה וערך כלכלי למוצרים מסחריים. הדוגמא הפחות צפויה מכולן היא אולי זו הקשורה ביוצר סרטי התעודה החלוצי וו וונגואנג. ביוני 2001 השיקה חברת "סיינו־אושן פיתוחי נדל"ן בע"מ" את מיזם "אושן פרדייז". קומפלקס מגורים זה, ליאפים של בייג'ינג, פורסם באמצעות הערך המוסף של תרבות, במקרה זה, "המרכז לאמנות מזרחית מודרנית". המיזם נבחר על־ידי *Beijing Evening News* כאחד מעשרת "כוכבי הפיתוח" לשנת 2001. כעבור חדשיים של מכירות מוקדמות, אירח מרכז האמנות את מופע האוונגרד "לרקוד עם מהגרי עבודה" של וון חוי. את תהליך ההכנה כולו והמופע הפומבי היחיד הנציח בעלה של וון, וו וונגואנג, בסרט דוקומנטרי בעל אותו שם. הסימביוזה בין וו, תומך קולני בשימוש בווידיאו דיגיטלי לעקיפת הממסד הקולנועי, מצד אחד, לבין פיתוח מסחרי מצד שני, מראה כי יזמות איננה זרה אפילו ליוצרי קולנוע עצמאיים.

הבמאים המסחריים באופן מובהק יותר הם אלה בעלי הכישורים הרבים לניצול כלכלת התרבות החדשה. ג'אנג אימוו למשל קישר באופן הדוק בין קולנוע לעיצוב הדימוי. ג'אנג קידם את הצעת בייג'ינג למכרז האולימפיאדה של 2008 בסרטון שפיאר את עיר הבירה כמקום בו חדש וישן נפגשים, כצומת עסקים, מרכז תרבות ופלא ארכיטקטוני. על־כך תוגמל בתפקיד הכוריאוגרף של טקס פתיחת האולימפיאדה. אותה מידה של התלהבות השקיע ג'אנג עוד קודם לכן בקידום סרטיו. ג'אנג היה מחלוצי השימוש בסין בסרטי תעודה של "מאחורי הקלעים", שאותם הפיץ לפני הסרט. "מחול הפגיונות" אף הושק

באירוע טלוויזיוני. לכן לא מפתיע ש־ג׳אנג גם שיתף פעולה עם אילי נדל״ן. אחד הממנים העיקריים שלו היה איש הנדל״ן ג׳אנג ווייפינג, ודיווחים אחרונים טוענים ש־ג׳אנג עצמו הפך לספקולנט נדל״ן.

בסביבה זו, שבה יוצרי קולנוע אינם מסתמכים עוד רק על תיווך תרבות אלא מקדמים גם את דימויים כדאוואנ׳רים, היה זה רק הולם שפ׳נג שיאוגאנג ייצור סרט של רפרור עצמי כמו ״ההלוויה הכי גדולה בעיר״, או בשמו הסיני, ״דאוואנ׳ר״.

המתווך התרבותי: היסטוריה קולנועית

פ׳נג שיאוגאנג מציג דיוקן חביב, אם כי סטירי, של הדאוואנ׳ר. ״ההלוויה הכי גדולה בעיר״ מתחיל בכך שבמאי הוליוודי מפורסם, דונלד טיילר (בגילומו של דונלד סת׳רלנד), מגיע לבייג׳ינג כדי לצלם גירסה חדשה ל״קיסר האחרון״ ולוקה בתרדמת. משאלתו של טיילר ל״הלוייה קומית״ נוגעת לליבו של הקולנוען יויו (גה יו), שמתכנן מופע מרומם נפש כיאה לבמאי בעיר האסורה. כדי לממן את האירוע מנצל הקולנוען כל הזדמנות לפרסום ישיר והשמת מוצרים. גופו של המנוח, לבוש בבגדיהם של נותני חסות, יוצב על גבי רהיטים של נותני חסות, כשהוא מוקף במוצרי־דמה של נותני חסות. האירוע, בו ינכחו ויופיעו כוכבי תרבות, הופך בדמיונו של הקולנוען למיזם מורכב. יחד עם חברו לואי ואנג (אינג דא) הוא מעלה בדמיונו הלוייה עמוסה במופעי אופרה ורוק, הופעות של כוכבי תרבות וסרט על טיילר, שיופק במיוחד בשביל האירוע. השניים משיקים את המיזם במסיבת עיתונאים בעזרת מולטימדיה ראוותנית, תוך שימוש במה שנקרא בעגת הפרסום eventizing, קרי הפיכת הפירסום לארוע בזכות עצמו. בדמיונם, מחשבים אחר כך המפיקים את מכירות הדי־וי־די מן האירוע ומתכננים להנפיק את החברה שלהם בבורסה האמריקאית. יויו משתמש במורשת התרבותית של בייג׳ינג כדי לשוות צביון אלגנטי להלווייתו של טיילר ולהופכה לרווחית.

מימוש התכנית הבלתי סבירה מגדיר את יויו כמתווך תרבות. בתחילה נראה כי ה־דאוואנ׳ר שלפיו נקרא סרטו של פ׳נג הוא טיילר. ״מהו דאוואנ׳ר?״ שואלים את יויו, ותשובתו, בהתאם להגדרה המילונית הישנה: ״כוכב מפורסם״. ואולם, טיילר אינו אלא ידוען, הגם שהמוניטין שלו מאפשר לבצע את תכנית ההלוייה של יויו. יויו, לעומת זאת, כמעט אינו ידוע אבל הופך ל־דאוואנ׳ר במובן החדש של המלה, משנות התשעים, בעוד שהעלילה עוקבת אחרי עלייתו למעמד של

מתווך תרבות. כמי שנשכר, במקור, כדי להפיק את הסרט הדוקומנטרי של "מאחורי הקלעים" (מסממניו של שיווק די־וי־די מושכל), ומורחק במפורש מהזכות לקבל החלטות, נושא ונותן יויו בעסקה שהופכת למורכבת יותר ויותר. גיבור "ההלוויה הכי גדולה בעיר" מזוהה מיד כגרסה עדכנית של ספק הפנטזיה היזמי משני סרטים קודמים, שניהם, כמו יויו, בגילומו של גה יו. "התחמנים" (*The Troubleshooters*, 1988, בבימויו של מי ג'יאשאן) היה אחד הסרטים האורבניים החדשים הבולטים של סוף שנות השמונים. סרט זה, שהיה הראשון להתבסס על טקסט של ואנג שו, הציג את חכמת הרחוב שזיכתה את הסיפורת של ואנג בתואר שניתן לתרגמו כ"ספרות צ'חצ'חים". העלילה נסבה סביב שלושה בחורים, תחת מנהיגותו של יאנג ג'ונג (גה יו), שברוח הרפורמות הכלכליות, מתחילים מיזם משלהם, 3T. שם החברה מקורו בסיסמה (בסינית) שמתארת את שלושת השירותים שנותנת החברה: הסרת דאגות, פתרון מצבים קשים וטיוח שגיאות. באפיזודה המפורטת ביותר, חברת 3T מסדרת ליוצר ספרות זולה פרס ספרותי. בעזרת הכסף שמשלם הסופר הכמה להכרה ציבורית, מביימים השלושה תצוגת אופנה חינם במרכז התערוכות העולמי, מופע שבסופו הם מופיעים בתפקיד של שופטים מלומדים ומעניקים לסופר את הפרס המיוחל. בו־ברגע שהופיעה כלכלת התרבות בשלהי שנות השמונים, מיהר הקולנוע וגיחך עליה.

המבצעים החלקלקים ב"התחמנים" בישרו את בואו של מתווך התרבות. אפיזודת הפרס הספרותי מתווכת בין תרבות גבוהה לנמוכה על ידי הכרה באופן כמו־מלומד בעבודותיו של סופר דחוי בגלל כתיבתו הנמוכה. הסופר אינו מתבייש בספריו הפופולריים אך משחר להכרת הממסד, ופה נכנסים לתמונה השלושה. (הניגוד בין הפרקטיקה לשאיפותיו של הסופר מודגש על־ידי כינוי העט שלו, ג'ה־צ'ינג, ככינויים של הסטודנטים שנשלחו לכפרים בזמן מהפיכת התרבות ושסיפוריהם, "ספרות חיפוש השורשים", שלטו בסיפורת באותה עת.) בריוני 3T מטשטשים עוד יותר את האבחנה בין תרבות גבוהה לנמוכה על־ידי הכללת טקס חלוקת פרס ספרותי כחלק מתצוגת אופנה – אירוע צרכני חדשני באותם ימים. האירוע גודש את מסלול התצוגה בדמויות אופרת בייג'ינג ודרמה מודרנית, ובכך רומז לדעיכתן של הצורות התיאטרליות המסורתיות והסוציאליסטיות. תוך זמן קצר מסתעפים מעללי ההתחזות של 3T גם לקולנוע. יו' גואן (ג'אנג גוולי) עובד כפעלולן, שמוכן לסכן את חייו כדי להפיק סרט סיני שישתווה לסרטי הפעולה מהונג קונג. תחנתו הבאה של מתווך התרבות, כך משתמע, תהיה הפקת סרטים מסחריים.

ואולם, שלושת היזמים אינם מצליחים לתרגם הון תרבותי לרווחים כלכליים;

תביעות משפטיות דוחקות אותם אל מחוץ לעולם העסקים ובסופו של דבר הם הופכים למובטלים. בציירו את המיזם ככישלון, מצדד הבמאי מי ג'יאשאן בנורמות החברתיות הקיימות. במאמר על אודות הסרט מתאר מי את השלושה כ"טיפוסים סוטים ותופעה חברתית מטרידה". ההתנגדות לשינוי באורח החיים מובהרת גם בפזמון הנושא, שמבצע זמר הרוק'נ'רול (ולימים המפיק המוזיקלי) ואנג די: "נהגתי לחלום על חיים עירוניים מודרניים / אבל אני לא יודע איך לומר מה אני מרגיש עכשיו / יש יותר ויותר גורדי שחקים מדי יום / לא קל לחיות כאן." השיר ממשיך לאחר נפילת הגיבור: "זמן הפרסומות בטלוויזיה מתארך / כאילו אי אפשר להיאחז ברגע הזהב ההוא / אתה לא יכול לעשות מה שאתה רוצה / ומה שאתה לא רוצה בא בצרורות". מלות הפזמון מתמקדות בפיתוח עירוני מהיר ובפרסומות טלוויזיה כסימפטום של שינוי בלתי רצוי. מי ג'יאשאן לוקח מ־ואנג שו את חלקות הלשון, הציניות ותחושת המחאה של הנוער העירוני, אך לא את הסימפטיה של הסופר לטיפוסים מסוג זה.

"התחמנים" הניח את היסוד לסרטים מאוחרים יותר על יזמים מתווכי תרבות והעלה את גה יו למעמד של כוכב. גה הופיע בסרטים האפיים של ג'אנג אימוו ו־צ'ן קאיגה, אבל לעתים קרובות יותר לוהק כבן בייג'ינג חצוף, בדומה לדמות שפותחה ב"התחמנים". כש־פ'נג שיאוגאנג עבר מן הטלוויזיה לקולנוע, ב"צד א', צד ב'" (1997), הוא הפך את גה יו לשחקן ראשי, וליהק אותו כמעט בכל סרטיו מאז. "צד א', צד ב'" מעבד מחדש, במובנים רבים, את העלילה של מי ג'יאשאן. ארבעה אנשי קולנוע מובטלים (ביניהם השחקן יאו יואן, אותו מגלם גה יו, והתסריטאי צ'יין קאנג, אותו מגלם פ'נג שיאוגאנג) מקימים עסק ושמו "יום טיול מהחלומות", שמטרתו "לאפשר לצרכנים לממש את חלומותיהם ליום אחד". כותר הסרט מתייחס לחוזה בין החברה ללקוחותיה, ומדגיש כיצד שעשוע מיתרגם לפעילות מסחרית. הפנטזיות של הלקוחות יותר מגוונות מאלה שב"התחמנים", מלקוח שחולם להיות גנרל פאטון לשחקנית מפורסמת שכמהה לאנונימיות (או כך לפחות נדמה לה בתחילה). היזמים מצביעים על השקר בתרבות הגבוהה ומעצבים את הפנטזיות על־פי ז'אנרים קולנועיים שונים: מוכר ספרים מככב בסרט מלחמה משלו, שעוצב על פי "פאטון" ההוליוודי, וטבח הופך לשחקן ראשי בדרמה היסטורית על תקופת ה־צ'ינג. ניכר בבירור כי הארבעה שואבים השראה מניסיונם בתעשיית הקולנוע, יוצרים תפאורות קולנועיות במהותן ומצטטים משפטי־מחץ מהסרטים (ובכך מטשטשים את האבחנה בין דמויות בדיוניות ובין הכוכבים המגלמים אותן). בעוד ששלישיית 3T לא מצליחה להיכנס לעסקי הקולנוע, רביעיית ה"טיול ליום מהחלומות"

הם ותיקי התעשייה שמוצאים אפיקים רווחיים עוד יותר לניסיונם וכישרונם הקולנועיים.

משמעותית ביותר לדיוקן הקולנועי המתפתח של מתווך התרבות העובדה שהיזמים ב"צד א', צד ב'" מוצגים באור חיובי. הם מתחשבים בלקוחותיהם עד כדי כך שבתגובה לגחמותיהם המתחלפות של הלקוחות נוצרים היפוכי תפקידים קומיים עם ספקי השירותים טובי הלב. הרביעיה מתנדבת לעזור לאלה שהמזל אינו מאיר להם פנים, ואפילו כשהם מספרים שקרים לבנים, הם דואגים להשלכות האתיות של דבריהם. הם נאמנים לציווי המאואיסטי "לשרת את העם" ומקריבים את מומחיותם (ואפילו את דירתם) כדי לתקן עוולות חברתיות. הרביעיה מהווה דוגמה מוקדמת לדמויות ב"עולם ללא גנבים", כגרסה הפוסט־סוציאליסטית של פרולטרים למופת.

דמויות חיוביות כאלה נדרשו לעיצוב סרטו של פ'נג, כהפקה אופטימית לחגיגות ראש השנה הסיני. למעשה, ניתן לייחס את הצלחתו המסחררת של פ'נג ועלייתו למעמד של מתווך תרבות לאופן שבו התאים לסין את המודל של "סרט לראש השנה". הטקטיקה השיווקית של השקת סרט קומי המיועד לראש השנה הסיני הפך לעניין שבשגרה בהונג קונג מאז "אודיסיאה סינית" (1994) בכיכובו של סטיבן צ'או. הרשות לקולנוע הביאה את המושג לסין עם הפצת סרטו של ג'קי צ'אן "מהומה ברובע הברונקס" תחת כותרת זו ב־1995. "צד א', צד ב'" היה סרט ראש השנה הראשון מתוצרת סין, ובעקבות הצלחתו החל פ'נג להפיץ סרטים פופולריים יותר ויותר מדי חודש ינואר, כולל ינואר 2001, בו הפיץ את "ההלוויה הכי גדולה בעיר". המסלול מ"התחמנים" ועד ל"ההלוויה הכי גדולה בעיר" מומחש בגלגול מחברת 3T ל־3W.com של לואי ואנג.

לאור שורשיו של הסרט בשושלת מוכרי־האשליות, הקומיקאים הידועים שמופיעים בו ומקורו בסרטי ראש השנה, עלילתו של "ההלוויה הכי גדולה בעיר" נראית כחגיגה מטפורית של הישגיו של פ'נג, אשר הפך לא רק לבמאי מצליח אלא גם לידוען תרבותי. יויו מתחיל כבחור ערמומי , שמזכיר את דמותו של גה יו בסרטיו המוקדמים, ומסיים בתפקיד דומה לזה של פ'נג שיאוגאנג, הווה אומר במאי סרטים המחפש ללא כחל ושרק רווח כספי ויוצר לעצמו נישת שוק ייחודית. כמו ה־דאוואנ'רים בתחום הנדל"ן, פ'נג הגיע למעמדו כמתווך תרבות בכך שהתעלה מעבר למכירת מוצרים ספציפיים. הוא אינו מסתמך רק על רווח ישיר מסרטיו אלא גם משתמש בעניין שסרטיו מעוררים כדי למכור את דימויו תמורת רווח ולקדם את חזונו התרבותי הרחב.

תרבות ההון

פ׳נג שיאוגאנג, בדומה להשתקפותו הקולנועית בִּיויו, עושה שימוש במעמדו כמתווך בין תרבות להון. המשימה מסתבכת כשהיא מערבת לא רק תרגום של תרבות להון אלא גם תרגום של תרבות אחת לאחרת. בתחילת המאה ה־21, בסביבה עסקית שמבוססת על השקעות זרות והפקות סרטים טרנס־לאומיות, מתווך התרבות ניצב בפני אתגרים חדשים. ״ההלוויה הכי גדולה בעיר״ עוסק במצב זה ומתייחס למגבלותיו של הדאוואנ׳ר.

מהר מאוד הבחינו המבקרים ש״ההלוויה הכי גדולה בעיר״ מלמד על מצבו של הקולנוע הסיני בדיוק בשעה שסין הצטרפה לארגון הסחר העולמי ב־11 בדצמבר 2001, עשרה ימים לפני צאת הסרט לאקרנים. העלילה מציגה צוות בינלאומי, בשיתוף פעולה טרנס־לאומי, סיטואציה חסרת תקדים לבמאי סיני. ההפקה המשותפת של האחים חוא־אי וסרטי טאי־חה המקומיים ושל אולפני קולומביה־אסיה, ב״ההלוויה הכי גדולה בעיר״, מציגה צוות סיני בעיקרו לצד שחקנים מארצות הברית ומהונג קונג. שוג׳ן ואנג מציינת שהשוטים מנקודת מבטם של לוסי ו־יויו בסצינת הפתיחה מהווים מטאפורה להיפוך יחסי העוצמה בין הבמאים הסינים וההוליוודים. הדומיננטיות האמריקאית הראשונית נסוגה לטובת שיתוף פעולה עם התעשייה הסינית, כשהיוזמה נמצאת בבירור בידי זו האחרונה. בהתייחסה להצלחה הקופתית חסרת התקדים של עשרה מיליון יואן, ואנג מצביעה הן על העלילה והן על הסרט עצמו כסממני תגובה לחרדה מהעסקים הדורסניים שקיבלו גישה לשוק הסיני עם הצטרפותה של סין לארגון הסחר העולמי. ואנג מתמקדת באמביוולנטיות של הסרט כלפי חדירתם של נהלים עסקיים, בעיקר ביחס לאכיפת זכויות היוצרים. הן דפוס ההפקה והן הנרטיב משקפים שינויים עכשוויים וצפויים באופן התנהלותה של תעשיית הסרטים בסין. למעשה, את הסרט כולו אפשר לקרוא כאלגוריה על תפקידו של פ׳נג שיאוגאנג כבמאי בשוק הולך ומתמסחר.

השמת המוצרים (הקרויה בסינית ״פרסום רך״) הכישרונית של יויו משקפת את אופן פעולתו של פ׳נג שיאוגאנג, שקיבל ביטוי מפורש כאשר הבמאי כרך יחדיו את סרטו ״טלפון סלולרי״ (2003) עם מסעי הפרסום של מוטורולה ו־China Mobile. מרגע שפ׳נג העלה את הרעיון של ״קומדיית הלווייה״, הוא חשב לעצמו ״האין זה כמו הפקת סרט? יש למצוא מוטיב, נותן חסות... כלומר לחשוב על חיינו עצמם כעל משחק״. בלי למעט בערכה של תובנה זו לגבי האופן שבו רואה הבמאי את העשייה הקולנועית, דיוקנה של מערכת

הפרסום, כפי שמצייר אותה הסרט, מראה גם את הקושי להתמודד עם אינטרסים מסחריים. למרות שהעלילה מציגה חברות ענק ידועות כנותנות חסות לתכניותיו של יויו, לא עלה בידיו של פ'נג להשתמש בשמות של חברות אמיתיות. אפילו החריגים הספורים, כמו BMW ו-Outback, לא הסכימו להיות מקושרים להלווייה. הפתרון נמצא בפרודיה הומוריסטית על שמות נודעים: במקום קוקה קולה (בסינית, Kekou kele) – קרייזי קולה (ובסינית Kexiao kele); במקום מנוע החיפוש sohu.com, שמשמעותו בסינית "שועל רודף" – sodog.com ("כלב רודף"). יויו מותקף על ידי בריון המסובב את זרועו בנסותו לקדם את המותג שלו למים מינרליים – לה־חאחא, שיבוש השם וואחאחא ורמז לעסקי המים המינרליים המזויפים בסין. מחד גיסא, אפשר לראות בשימוש המשחקי של פ'נג בשמות סממן של "מימיקרי", חקיינות שלפי הומי בבא מהווה אופן של התנגדות לאימפריאליזם תרבותי. מאידך גיסא, פ'נג מודה שנקט בפרפראזה זו רק לאחר שאולפני קולומביה הטילו וטו על הרעיון המקורי מסיבות משפטיות. פ'נג חש שחירותו הצטמצמה באופן קיצוני משהחל לשתף פעולה עם משקיעים זרים.

דפוסי הפעולה של הקולנוע הטרנס־לאומי החניקו את שנינותו המפורסמת של פ'נג, שאיפשר בדיחות ליודעי־דבר על סמלי תרבות סיניים אבל התרפס לפני הדפוס ההוליוודי. כך מציגות ההכנות להלווייה פרודיה על כוכבי מדיה סיניים – מוזכרים יחסיו של ג'אנג אימוו עם השחקניות גונג לי ו־ג'אנג דזה־אי, ומפוזרים שמות כמו הקומיקאים פ'נג גונג ו־ניו קון וכוכב הרוק דזאנג טיינשו. יויו זוכה למחמאה בלשון סגי־נהור כשלוסי מעודדת אותו לביים את המשחקים האולימפיים – עקיצה על סרטון הקידום הראוותני של ג'אנג אימוו לאירועי 2008. קומדית ההלווייה מוזכרת לראשונה לאחר שחברו של יויו, לואיס, מתפאר כי יוכל לביים הלווייה למלחים שטבעו בצוללת הרוסית קורסק. מהרחקת העדות משתמע שההלווייה הממוסחרת נתפשת כמהדורה עדכנית לטקסים לכבוד קדושי האומה. ההקבלה בין הבמאי המת, שארונו יוצב בעיר האסורה, ומאו, ששוכב חנוט מעברו השני של שער טיינאנמן, דומה לבדיחות פוסט־סוציאליסטיות אחרות ששמות ללעג את הפומפוזיות המאואיסטית. לעומת זאת, הבמאי האמריקאי מתואר כסמכות ללא עוררין. בה־במידה שהעלילה מסתמכת על ביטול זכויות היתר של טיילר על ידי יויו – תכנון ההלווייה בעוד הבמאי שרוי בתרדמת – מעשיו של הצלם הסיני הופכים ללגיטימיים משום שטיילר מתעורר ומסכים לרעיון היזמי של הצעיר. אף שטיילר מעביר ל־יויו את

בימוי הסרט, ומסביר שהצעיר ניחן בהשראה שהבמאי ההוליוודי איבד זה מכבר, יכולותיו של יויו כמתווך תרבות חייבות לזכות באישורו של טיילר.

ההיגיון שבליהוקו של ידוען אמריקאי כמודל לדאוואנ׳ר המקומי תמוה במיוחד לנוכח הטיוטה הראשונה של העלילה. הרעיון לסרט מקורו במפגשי שתייה והתבדחויות שגרתיים בין פ׳נג שיאוגאנג וחברו הבמאי צ׳ן קאיגה. צ׳ן סיפר לפנ׳ג על הלווייתו של אקירה קורסאווה ב־1998, שבה השתתף – הכבישים נפקקו בהמוני בני אדם שבאו לחלוק כבוד אחרון לבמאי האגדי. פ׳נג החל לפנטז בדיחה על הלווייתו של צ׳ן ואמר לחברו, ״סמוך עלי שאני אארגן לך הלווייה ראוותנית עוד יותר!״ בחודשיים הבאים, בכל פעם שנפגשו, המשיכו את הבדיחה ופיתחו אותה. פ׳נג אמר שיוכל לביים את ההלווייה כטרגדיה או כקומדיה, ובהדרגה פיתח תסריט שלם: ההלווייה תטופל כמוצר מסחרי ותשודר ברחבי העולם; יוקרתו של צ׳ן תשמש כדי למשוך כוכבים ומפרסמים ו״לעשות ים של כסף״. בהתחלה חשב פ׳נג רק על ארון הקבורה והפרחים, אבל ככל שהבדיחה התגלגלה והתפתחה הגביר פ׳נג את הפרודיה על נוהלי פרסום בכך שהוסיף מוצרים שאינם קשורים להלווייה. הדיאלוג החברי בין שני הבמאים ייצר פרטים דומים להפליא לעלילה הסופית של ״ההלוויה הכי גדולה בעיר״: צ׳ן קאיגה המת ישכב על מיטה איטלקית, לבוש בבגדי מותגים; מחצית שערו תהיה מרובבת קשקשים והאחרת חפופה בשמפו שיפורסם בצורה זו. כפי שדמותו של יויו משקפת את תיווך התרבות של פ׳נג, כך נוצרה דמותו של טיילר בצלמו של יוצר הסרטים הסיני.

בסופו של דבר, הסתיים המשא ומתן עם המשקיעים הזרים בליהוק שביטל את ההתייחסות לסצינת הקולנוע הסינית. אולפני קולומביה הביעו עניין בעלילה שהציע פ׳נג, אבל בעוד שהמקור הציב במאי סיני בתפקיד הראשי, המפיקים האמריקאים חיפשו כוכב בינלאומי. הם בחרו בדונלד סאת׳רלנד ובשחקנית ההונג־קונגית רוזלינד קוואן, הידועה בעיקר מהופעותיה לצד ג׳ט לי בסדרה ״היו זמנים בסין״, כדי להבטיח חשיפה בשוקי הונג קונג וטאיוואן. אין לראות שינויים כאלה ככפייה – פ׳נג הכיר בכך שקהל סיני יחשוב כי הגיוני יותר ללהק בתפקיד ידוען זר. יתרה מזו, קולומביה המשיכה פה דפוס של חיזוק שוק הקולנוע האסייתי, לאחר שכבר מימנה את ״זמנים משתנים״ של צ׳וי האק, בניסיון לסייע לבמאי ההונג קונגי להתאושש מחוסר־מעש חסר־תקדים בן־שנתיים. את ״ההלוויה הכי גדולה בעיר״ אפשר לראות גם כהכרה בכישרונו של פ׳נג. בנוסף לסאת׳רלנד, ליהק פ׳נג גם את פול מזורסקי, אחרי שהתרשם מדמות ה״איטלקי״ המוחצנת שלו. ועדיין ובכל זאת, למרות ש־פ׳נג

טוען ששיתוף הפעולה "איפשר לשועלים לקבל חוסן מן הזאבים, ולזאבים – את עורמת השועלים; עסקה משתלמת לשני הצדדים", ולמרות ש"ההלוויה הכי גדולה בעיר" מצייר תמונה ורודה לגבי יכולתה של תעשיית הקולנוע הסינית לפעול בשוק גלובלי, תהליך ההפקה מראה שכלכלת התרבות הסינית אינה יכולה להיתרגם בלי להתפשר על חיוניותה. יויו זוכה בהצלחה האולטימטיבית בשביל במאי סיני, קרי קבלת ברכתם של המפיקים ההוליוודים וניהול הפקה בינלאומית, ואולם הסרט מותיר ספק באשר ללגיטימיות של הגאג הפרסומי של יויו והשימוש חסר המעצורים בשרידי התרבות לשם קידום הסחר הגלובלי.

הסגנית של טיילר, לוסי, מייצגת את התמורה והסכנות האורבים למתווך התרבות המצליח. לוסי (רוזלינד קוואן) היא אזרחית זרה ממוצא סיני, מיומנת בתרגום מילולי, אבל נבערת בכל הנוגע למנהגים וביטויים מקומיים. היא מתאהבת בְּיויו והסרט מסתיים כשהם מתנשקים מחוץ למסך. יויו, לעומת זאת, מצליח לתקשר עם טיילר גם בלי לוסי, ואפילו בניגוד לרצונה. בין יויו וטיילר נוצרת אחוות גברים, ושיתוף הפעולה ביניהם מקבל את אישורו בכך שהם מתחלקים בלוסי. נניח למעמדה המפוקפק מהבחינה המגדרית; דמותה של המתורגמנית, שפועלת כאשת סודו של טיילר וכמטפלת של יויו, מדגישה גם את מגבלות האוטונומיה של יויו. חלקו האחרון של הסרט, כש־יויו מועבר למוסד פסיכיאטרי ומתקשר עם העולם החיצון באמצעות לוסי, מתברר כחלק מסרט חדש של יויו. ההיפוך המהיר בין מציאויות אלטרנטיביות דרך המשחק־בתוך־משחק לא רק מתייחס לכישלון הנרטיב, אלא מותיר גם רושם שאלא אם כן יבחר יויו להישאר בפנטזיה הסוליפסיסטית שלו, הוא יזדקק ללוסי. כדי להפוך את חוכמת התחמן שלו ושנינות הביטול העצמי בנוסח בייג'ינג להצלחה בינלאומית, תלוי מתווך התרבות בסוכן הוליוודי של תרבות הקולנוע הגלובלית.

בסביבת המדיה הסינית, שבה עקבו הצופים אחרי הפקות ראש השנה של פ'נג ושבה הפך הבמאי את הצלחתו לאטרקציה בפני עצמה, לא החמיץ הקהל הן את ההקבלה בין היזמות של יויו לבין העפלתו של פ'נג למעמד דאוואנ'ר והן את האמביוולנטיות של מעמדו מול מפיקי הוליוד. הסרט הולם את מרחב המדיה של סין שלאחר ההסכם עם ארגון הסחר העולמי, בין היתר משום שהסרט מציין את מה שנתפש כמשבר בתעשיית הקולנוע, קורא למניפולציה יצירתית של כלכלת התרבות החדשה, ומציע שינויים לא רק בדפוסי ההפקה והצפייה בקולנוע אלא גם בצריכת מותגים ואפילו בדפוסי פעולה במרחב העירוני.

מרחב והון תרבותי

הקישור השכיח בין יזמים קולנוענים לשימוש מסחרי במרחב מעלה תהיות בדבר הדמיון בין במאים ויזמי נדל"ן בפעולתם כמתווכי תרבות. מה הביא את נינג אינג ואת וו ונגואנג לחבור לבוני אדריכלות ראוותנית ומגורים ליאפים? מה משמעותו של הקישור, ב"ההלוויה הכי גדולה בעיר", בין שאיפותיו של יויו הבמאי להנפיק את חברתו בבורסה ובין הפנטזיות שלו על עיצוב פרויקט למגורים? למה אלגוריית הרפרור העצמי של פ'נג על הפקת סרטים מתמקדת דווקא בשימוש במרחב באופן שלועג לסמליה של בייג'ינג? אפשר להסביר את הקישור בעלייה המסחררת בערך הקרקעות ותנופת הבנייה של העשור האחרון, תנופה שהשפיעה עמוקות על אספקטים רבים של הכלכלה והתרבות בסין. דפוסי ההתנהגות והז'רגון של עולם הנדל"ן חדרו לתחומים אחרים. יתר על כן, קולנוע הוא במידה רבה מדיום מרחבי, והמשיכה הקולנועית למקומות כמו "הקומונה ליד החומה" או העיר האסורה מובנת מאליה. ועדיין, טענתי היא שמעבר למוטיבים כלליים אלה, שיתוף הפעולה בין יזמי נדל"ן לקולנוענים מקורו בהבנה הולכת וגדלה של מרחב כהון תרבותי, ובמעורבות הגדלה של סרטים בעיצוב ערכו התרבותי של המרחב בעשור האחרון.

משנות התשעים המוקדמת, התמקדו סרטים רבים בנוף העירוני המשתנה של בייג'ינג, כשהם מתארים ניכור אורבני ורוויים בנוסטלגיה. בספרי הבא אני מראה כיצד התייחס "הקולנוע העירוני החדש" לדפוסי התפישה של העיר, שהונחו בידי אמנים, מקבלי החלטות פוליטיים, יזמים ומתכננים מקצועיים. לאור "ההלוויה הכי גדולה בעיר" והקישור בין קולנוע ופרסום כצורות שמייצרות הון מתרבות, יש לתת את הדעת על חשיבותה של העיר האסורה.

תהליך הפיכתה של העיר האסורה לאתר צילומים אופייני לטרנספורמציה במשמעותם האידיאולוגית, הכלכלית והקולנועית של מרחבי בייג'ינג. הפעם הראשונה שבה הופיע מתחם הארמונות בסרט היתה ב־1987, בסרטו של ברטולוצ'י "הקיסר האחרון". ברטולוצ'י הבין את ערכה השיווקי של העיר האסורה ושיכנע את הרשויות לאפשר לו לצלם במקום, מה שאכן הגדיל מאוד את כוח המשיכה של הסרט. עשור לאחר מכן נפתחה העיר האסורה לאירועי תרבות מצולמים, החל בקונצרט של יאני במאי 1997 (לאחר הופעתו בטאג' מאהל); "טורנדוט" של פוצ'יני בניצוחו של זובין מהטה ובבימויו של ג'אנג אימוו בספטמבר 1998; וקונצרט של לוצ'אנו פאברוטי, פלסידו דומינגו וחוזה קרראס ב־23 ביוני 2001. אירועים אלה קידמו את דימויה הבינלאומי של בייג'ינג כמרכז תרבות. במקרה של שלושת הטנורים, כוון האירוע באופן

ספציפי לקידום סיכוייה של העיר לזכות באירוח האולימפיאדה. אירועים אלה, שקיבלו את אישורה של רשות המורשת התרבותית של בייג'ינג, יצרו תמונות קולנועיות בשירות מטרות כלכליות ופוליטיות.

ההלווייה המדומה בעיר האסורה מותחת את הדפוסים הקיימים עד קצה גבול האמינות. "ההלוויה הכי גדולה בעיר" מביא עד אבסורד את היחסים בין שלטון, מרחב עירוני, פרסום מסחרי ותעשיית הקולנוע. הסרט מנצל את האפקט הקומי של תיאור מצבים בלתי סבירים שבכל זאת מתיישבים עם המציאות. הוא מציע סיכום של אירועים קודמים: טיילר מצלם מחדש את "הקיסר האחרון", ג'אנג אימוו יביים את "טורנדוט" ולואי ואנג יפיק מופעי בידור בנוסח מופעי הטלוויזיה הראוותניים של ראש השנה. השימוש המסחרי במרחב איננו בלתי סביר: פרסומאים כבר קיבלו גישה לארמון ב־1996, כאשר לנד־רובר השיקה שם את הקמפיין הפרסומי שלה. למעשה, העיר האסורה הפכה לאתר צילומים כה פופולרי לפרסומות וסרטים עד שפקידי מדינה טענו לאחרונה כי יש לווסתו באורח קפדני יותר. גם האיסור משנת 1999, על הצבת לוחות מודעות פרסום בכיכר טיינאנמן, הורחב ב־1 באוקטובר 2004 לאתרי עתיקות נוספים בבירה, ואפילו לכלי רכב הנכנסים לכיכר טיינאנמן. הצורך בחקיקה מדגים כמה עמוק חדרה תעשיית הפרסום לאתרים של מורשת תרבותית וסמלי מדינה. כמובן, עבור מפרסמים, הצגת מוצר בסביבה של סמלי מסורת ועוצמה היוותה פיתוי גדול. אבל המנהיגים מצידם חשו ככל הנראה מידה דומה של אי־נוחות נוכח הקישור בין יוקרה תרבותית, כוח קנייה וסמכות פוליטית, אשר הוצג לראווה בדיוק באותם מקומות בהם ניכסה המדינה מחדש סמלי תרבות. כיאה לדאוואנ'ר, פ'נג שיאוגאנג לא רק מגיב על תופעות תרבותיות אלא גם צופה אותן מראש ומעצב את משמעויותיהן.

סרטו של פ'נג שיאוגאנג, כמו המיזם של יויו, מסתמך על היוקרה התרבותית והקולנועית של העיר האסורה המפורסמת. כשטיילר מחפש השראה לאחר המשבר שעבר, הוא מתכנן הפקה מחודשת של "הקיסר האחרון" של ברטולוצ'י. גם פ'נג שיאואגנג בוחן מחדש את "הקיסר האחרון" ושב לעיר האסורה כדרך לרענן את תעשיית הקולנוע הסינית. בדומה ל־יויו, שאינו מסתפק ב"קומדיית הלווייה" באולפן קולנוע, פ'נג שיאוגאנג מבקש בארמון אות לאותנטיות. "השתמשתי בעלילה כדי להתנתק מדימוייו של ברטולוצ'י ולהציג את העיר האסורה בדרך חדשה", אומר פ'נג ומציע שימוש מסחרי נועז עוד יותר באתר המוכר; בכך מעלה פ'נג בדרגה את ההשלכות של הפקות תרבות ומחזק את מעמדו כמתווך תרבות.

"ההלוויה הכי גדולה בעיר" מסכם דפוסי פעולה קולנועיים ופרסומיים שהשתמשו באתרים של בייג'ינג, וכן אופנים שבהם תיווך תרבות מסתמך על שימוש במרחב. הסרט שונה מיצירות רבות של "הקולנוע העירוני החדש" שמתארות אתרים כנתונים בתהליכי בנייה, מכירה והריסה. ובכל זאת, הדגש על העיר האסורה המתוירת, המנותקת לכאורה מחיי העיר, חושף את השינוי האורבני באופן חריף אפילו יותר. כאתר היסטורי מוכר, הארמון משומר בצורה כמעט מושלמת (עם תוספות כמו דוכן של רשת הקפה האמריקאית "סטארבאקס"); עם זאת, הוא מוצע להשכרה, כנדל"ן מן השורה, כאתר צילומים לסרטים או למסעות פרסום. "ההלוויה הכי גדולה בעיר" מתאר את העיר האסורה כ"אתר הצילומים היקר בעולם". מעמדה התרבותי מעלה את מחירה והופך אותו לאסימון בהימור גבוה המערב הון, קשרים חברתיים ועוצמה פוליטית. יויו – ופ'נג שיאוגאנג עצמו – מבדלים את עצמם מן הפרסומאים ובמאי הקולנוע שמשתמשים באתרים נגישים ומנופפים ומתרברבים ביכולתם לרתום אפילו את המרחבים הכי פחות נגישים לכלכלת השוק.

במעמדו זה, כמתווך תרבות, פ'נג ממנף את היוקרה של המיזם המהפכני שלו וכך הופך את עצם עשיית הסרטים למטאפורה לחזונו על מורשת התרבות של בייג'ינג. הדימוי של הקיסר האחרון – או ליתר דיוק של הילד המשחק את התפקיד בהפקה של טיילר – כשהוא שותה קולה, נראה, על פניו, משעשע. אך התמונה היא גם ראיה ליכולתו של פ'נג להפוך על ראשה את האותנטיות של "הקיסר האחרון", וחשוב עוד יותר, להבהיר כי הסמכות שלו – כמו של ג'אנג אימוו בביימו את "טורנדוט" – מקורה בהפצת הדימוי של העיר בת־הכלאיים כייצוג של בייג'ינג החדשה.

המקרה של פ'נג שיאוגאנג מדגים את חוסר התוחלת, בסין של המאה ה־21, בסיווגן של הפקות תרבות כמסחריות ומטומטמות או חתרניות במפגיע. חגיגת הצרכנות אינה משחקת בפשטות לידי המדיניות של דנג, לפיו "להתעשר זה דבר להתפאר בו". כאשר במאי פרסומות הטלוויזיה וה-MTV וו ארשאן טוען ש"צילום פרסומות משרת את העם", הוא אינו סתם עושה פרודיה על הציווי המאואיסטי "לשרת את העם" אלא מתייחס למעמד חוזי חדש בין יוצרי הסרטים לקהלם. קולנוע, מרחב ומסחר בסין בת ימינו חברו לקישור בין יצירת דימויים, עיצוב שוק וזהות תרבותית.

מאנגלית דפנה כרמלי

ג׳ואנג דזה

13 קטעים

[עץ גדול]

הֻוֵי שֶׁה אמר לג׳ואנג־דזה: ״יש לי עץ גדול. אנשים קוראים לו שו. הגזע שלו מסוקס ומיובל, והוא לא מתאים לחבל־בנאים; ענפיו מפותלים ועקומים – והוא לא מתאים למחוגה וסרגל. אילו עמד בצד הדרך, לא היה הנגר נותן בו מבט. דבריך היום, אדוני, גדולים וחסרי תועלת, ואין איש שלא ידחה אותם.״

אמר ג׳ואנג־דזה: ״האם לא ראית מעולם חתול בר או גירית? רובצים ואורבים לטרף, מזנקים לימין או לשמאל, למעלה או למטה, עד שהם נופלים ברשת, ומתים בפח יקוש. ולעומת זאת היאק – גדול כמו ענן תלוי בשמים. הוא מסוגל להיות גדול, אבל לא מסוגל לתפוס חולדות. והנה לך, אדוני, יש עץ גדול, ואתה מקונן שאין בו תועלת. מדוע לא תשתול אותו בארץ אין־בה־כלום, בערבות ריק מרחבים, תשהה לצידו באפס מעשה, ותירדם תחתיו בלא דאגה״.

[גוף אחד]

ארבעת האדונים סֶה, יו׳, לִי ולָאי שוחחו ואמרו: ״מי מסוגל לחשוב את האין לראשו, את החיים לעמוד השדרה שלו, ואת המוות לעצם הזנב שלו? מי יודע שהחיים והמתים, הקיימים והנשכחים, כולם גוף אחד? האיש הזה יהיה חבר שלנו!״ ארבעתם הסתכלו זה בזה וחייכו, איש מהם לא התנגד בלבו, וכך הם נעשו חברים.

עד מהרה נפל מר יו׳ למשכב, ומר סֶה בא לשאול לשלומו.

״מופלא הוא יוצר הדברים! איך הוא עשה אותי עקום כל כך – חטוטרת בגב, וחמשת הצינורות מעליה, הסנטר בטבור, הכתף מעל הראש, וחוליות הצוואר מצביעות לשמים. משהו השתבש אצלי במיזוג היִין והיאנג.״

בלב פנוי מדאגה ובאפס מעשה קירטע אל הבאר והסתכל בבבואתו. ״אהה!

יוצר הדברים ממשיך לעקם אותי!"

"זה מרגיז אותך?" שאל מר סה.

"לא, מה יש כאן להתרגז? נניח שהוא יהפוך בהדרגה את כתפי השמאלית לתרנגול, אז אקצוב בה את הלילה; או את כתפי הימנית לאבן־קלע, ואז אצוד בה ינשוף לצלייה; או את עצם הזנב שלי לכרכרה, ואת רוחי לסוס, אז לא אזדקק עוד לשום כלי רכב אחר. יתר על כן, כשאדם מקבל את חייו זה הרגע שלו, ובאבדו אותם הוא זורם עם הדברים; מי שיודע למצוא לו שלווה ברגע ומקום בזרימה, הצער והשמחה לא יכולים לחדור אליו. זה מה שהקדמונים קראו 'להשתחרר מהכבלים'. ומי שלא יכול להשתחרר, הדברים כובלים אותו עוד יותר. וחוץ מזה, כבר מזמן ידוע שהדברים לא יכולים לגבור על השמים, אז מה יש לי להתרגז?"

לא עבר זמן רב ומר לאי חלה; הוא חירחר והתנשף ועמד למות, ואשתו וילדיו עמדו מסביב ובכו. מר לי בא לשאול לשלומו ואמר: "די! תסתלקו! אל תפריעו לתמורה." הוא נשען על הדלת ואמר למר לאי: "גדול הוא מחולל התמורות! מה הוא עומד לעשות ממך? לאן הוא רוצה לשלוח אותך? יעשה ממך כבד של עכברוש? רגל של זבוב?"

"בן שהוריו אומרים לו ללכת – הולך, אם למזרח ואם למערב, אם לדרום ואם לצפון. רק פקודתם לנגד עיניו. הִיין והיאנג לגבי האדם הם יותר מאב ואם, והנה הם דוחקים בי למות, ותהיה זו עזות פנים מצדי לא להקשיב להם, מה הם אשמים? הרגב הגדול העמיס עלי צורה, הלאה אותי בחיים, הבטיל אותי בזיקנה, מניח לי במוות. החיים היו טובים בעיני, ומאותה סיבה המוות טוב בעיני. אילו היה הַחָרָש הגדול בימינו מתיך מתכת, והמתכת היתה קופצת וצועקת, 'אני מוכרחה להיות מוֹ יֶה',[1] ברור שהחרש היה חושב אותה למתכת לא מוצלחת. יצא לי במקרה צורה של בן אדם, ואילו אמרתי, 'רק בן אדם, רק בן אדם!' מחולל התמורות בוודאי היה חושב אותי לאיש לא מוצלח. הרי השמים והארץ הם כור היתוך גדול, ומחולל התמורות חָרָש גדול, אז לאן לא ייתכן שאלך? אשקע בשינה עמוקה, ופתאום אתעורר."

1 חרב מהוללת שנקראה על שם אשתו של חרש חרבות גדול בסוף המאה השישית לפנה"ס. סיפור מאוחר (מאה רביעית לספירה) עליה אפשר למצוא ב"המלומד והזונה: אנתולוגיה של סיפורים סיניים" (כתר, 1995).

[כמה גדול הים]

עונת מי הסתיו הגיעה, מאות נחלים נשפכו אל הנהר הצהוב, והזרימה המוגברת התפיחה אותו כל כך שמהגדה האחת לא היה אפשר להבחין בין סוס ופרה על הגדה השנייה. לבו של רוזן הנהר התרונן, והוא חשב שכל יפי העולם מתמצה בו. הוא זרם עם המים מזרחה והגיע לים הצפוני; השקיף למזרח, וכשלא ראה את קצה המים, לראשונה נפלו פניו. רוזן הנהר שלח מבט רחוק לעבר רוֹ,[2] נאנח ואמר: "הפתגם העממי, 'שמע מאה דברים על הדרך, וחשב שאיש לא ישווה לו,' עלי הוא נאמר. יתר על כן, שמעתי פעם אנשים ממעיטים בשמעו של קונפוציוס, ומזלזלים בצדקתו של בּוֹ אִי,[3] ובהתחלה לא האמנתי להם; אבל עכשיו שאני תופס כמה קשה לשים לך גבולות, אם לא אבוא להיות תלמיד בשעריך, יבולע לי, לעד אהיה ללעג בעיני אנשי הנתיב הגדול."

"עם צפרדע בבאר אי אפשר לדבר על הים הגדול," אמר רוֹ מן הים הצפוני, "שכן היא כלואה בין קירות הבאר; עם יבחושי קיץ אי אפשר לדבר על קרח, שכן הם מוגבלים לעונה אחת; עם מלומד צר מבט אי אפשר לדבר על הדרך, שכן הוא כבול לתורתו. ואילו אתה, משיצאת מבין גדותיך, ראית את הים הגדול, והבנת כמה אתה עלוב, איתך אפשר לדבר על המארג הגדול. ממקווי המים העולם, אין גדול מהים, ריבוא הנהרות זורמים אליו – איש לא יודע מתי זה ייפסק – והוא לא מתמלא; מימיו מתנקזים לוֵי לוֹ – איש לא יודע מתי זה ייגמר – והוא לא מתרוקן. הוא לא משתנה באביב ובסתיו, הוא לא מכיר שיטפונות או חורבה, ואין לאמוד פי כמה הוא גדול מהיאנגצה או הנהר הצהוב. אבל מעולם לא ראיתי בזה סיבה להיחשב גדול בעיני, שהרי גופי נמצא בין השמים והארץ, ומקבל את הצ'י שלו מהיִין והיאנג, ודומה אפוא לאבן קטנה או עץ קטן על הר גדול; וכיוון שאני בין המכירים בקטנותם, איך אני יכול להיחשב גדול בעיני?! אם מודדים את השטח שמבפנים לארבעת הימים בהשוואה לכל מה שנמצא בין שמים וארץ, האם הוא לא דומה לחור נמלים בשדה בוץ רחב ידיים? ואם מודדים את מדינות המרכז בהשוואה לשטח שבפנים לארבעת הימים, האם הוא לא דומה לגרגר אורז בממגורה ענקית? כשמציינים את מספר הדברים בעולם מדברים על 'ריבוא', והאדם אינו אלא אחד מהם. בתשעה המחוזות שבהם בני אדם גרים, דגנים למאכל צומחים, ויש תנועה של סירות וכרכרות, איש אחד לא תופס אלא מקום אחד, האם זה לא דומה לקצה שערה על גופו של סוס? מה שחמשת

2 האל של הים הצפוני.

3 איש מופת שהיה מוכן למות ברעב ובלבד שלא ייאלץ לשרת שליט רשע.

הקיסרים מסרו, שלושת המלכים נלחמו עליו, אנשי המוסר חששו בעטיו, אבירי האחריות עמלו בשבילו – הכל איננו אלא זה. בּוֹ אִי ויתר על זה ועשה לעצמו שם, קונפוציוס דיבר על זה ונחשב משכיל; הם נחשבו גדולים בעיניהם – האם הם לא דומים בזאת לך, שלא מכבר חשבת שאתה הגדול במקווי המים?״

[כשכוש בזנב]

ג׳ואנג דזה ישב על גדת הנהר פּוּ ודג בחכה, ומלך צ׳ו שלח אליו שניים משריו לומר לו: ״אני מבקש להפקיד בידיך את ניהול ממלכתי.״

ג׳ואנג דזה החזיק בחכה, ובלי להפנות את מבטו אמר: ״שמעתי שבצ׳ו יש צב אלוהי שמת כבר לפני שלושת אלפים שנה, והמלך נוצר אותו בארמונו, עטוף בד בתוך תיבת קנים. הצב הזה, מוטב לו להיות מת, שיכבדו את עצמותיו המשומרות, או להיות חי ולכשכש בזנבו בבוץ?״

״מוטב לו לחיות ולכשכש בזנבו בבוץ,״ אמרו שני השרים.

״לכו לכם!״ אמר ג׳ואנג דזה, ״אני אכשכש בזנבי בבוץ.״

[ראש ממשלה]

הֻוֵי שֶׁה שימש כראש ממשלה בליאנג, וג׳ואנג דזה הלך לבקר אותו. מישהו אמר להֻוֵי שֶׁה: ״ג׳ואנג דזה בא. הוא רוצה להיות ראש ממשלה במקומך.״ למשמע דבריו נמלא הֻוֵי שֶׁה אימה וסרק את המדינה שלושה ימים ושלושה לילות.

ג׳ואנג דזה בא אליו ואמר: ״בדרום יש ציפור שנקראת יו׳אן־צ׳ו, שמעת עליה? הציפור הזאת יוצאת מהים הדרומי ועפה אל הים הצפוני, ולא עוצרת אלא על עצי וו־טונג ולא אוכלת אלא את פרי הלֶיֶן, ולא שותה אלא מהמעיינות המתוקים. ינשוף אחד מצא פגר רקוב של עכברוש, וכשהיו׳אן־צ׳ו עפה מעליו הרים את עיניו ואמר לה ׳עופי עופי מפה!׳ האם אתה רוצה להעיף אותי מהמדינה ליאנג שלך?״

[מלקקי טחורים]

במדינת סונג היה איש בשם צאן שאנג, ומלך סונג שלח אותו כשגריר לצ׳ין. כשיצא לדרך קיבל מרכבות אחדות, אבל הוא מצא חן בעיני מלך צ׳ין, וזה העניק לו עוד מאה מרכבות. כשחזר לסונג פגש את ג׳ואנג דזה ואמר לו: ״לגור בסמטה צרה בכפר עלוב, במצוקת רעב ומחלה, לקלוע את סנדלי בעצמי, צמוק גרון וצהוב פנים – בזה אני לא מצטיין. אבל לזכות בהכרה מאדוני ריבוא מרכבות ולחזור ממנו עם מאה – בזה אני טוב.״

"כשמלך צ'ין חולה הוא קורא לרופאים." אמר ג'ואנג דזה, "מי שמנקז שלפוחית או מייבש מורסה מקבל מרכבה אחת, ומי שמלקק לו את הטחורים מקבל חמש; ככל שהוא מטפל בו נמוך יותר ככה גדל מספר המרכבות. האם טיפלת לו בטחורים אדוני? איך קיבלת כל כך הרבה מרכבות? תסתלק מכאן!"

[הגולגולת]

ג'ואנג דזה היה בדרכו לצ'ו וראה גולגולת חלולה שהתייבשה אבל שימרה את צורתה. הוא נגע בה בשוטו ושאל: "האם הגעת לזה משום שחמדת את החיים ואיבדת את התבונה? או משום שהיתה לך יד בהרס של מדינה והוציאו אותך להורג בגרזן? או משום שעשית משהו רע, והבאת קלון על אביך ואמך, אשתך וילדיך? או משום שנספית ברעב ובקור? או משום שמלאו ימיך?"

הוא גמר לדבר, לקח את הגולגולת, עשה אותה כר לראשו ונרדם. בחצי הלילה הופיעה הגולגולת בחלומו ואמרה: "מהפטפוטים שלך דומה שאתה מאבירי הפולמוס. אני חושב על מה שדיברת, וזה הכל מעמסות החיים, כשמתים זה איננו. אתה רוצה לשמוע את דברי על המוות?"

"אכן," אמר ג'ואנג דזה.

"למתים," אמרה הגולגולת, "אין אדונים ממעל, ואין משרתים מתחת, וגם אין עניינים של ארבע העונות; השמים והארץ הם אביב וסתיו בעיניו – נחת ורווחה שאפילו שמחת מלך שפניו לדרום[4] לא עולה עליהן.

ג'ואנג דזה לא האמין לו ואמר: "אילו שכנעתי את שר הגורל להחזיר את גופך לחיים, לתת לו עצמות, בשר ועור, להשיב אותך לאביך ואמך, אשתך וילדיך, ידידיך ומכיריך, היית רוצה בזאת?"

הגולגולת קימטה את מצחה ואמרה: "איך אני יכול לוותר על שמחה של מלך שפניו לדרום ולשוב לעמול ולהתייגע בין בני האדם?"

[איפה הדרך]

החכם מהעיר המזרחית שאל את ג'ואנג דזה: "מה שנקרא דרך, איפה הוא נמצא?"

"אין מקום שהוא לא נמצא," אמר ג'ואנג דזה.

"התשובה מתקבלת, בתנאי שתדייק."

"הוא נמצא בצרצר ובנמלה."

4 המלך (או המארח) יושב תמיד ופניו לדרום, ונתיניו (או האורח) פונים לצפון.

״מה, כל כך נמוך?״
״הוא נמצא ביבלית האורז.״
״מה, עוד יותר נמוך?״
״הוא נמצא באריחי חרס.״
״מה, הכי נמוך?״
״הוא נמצא בחרא ובשתן.״
החכם מהעיר המזרחית לא השיב.

[כתם]

ג׳ואנג דזה השתתף בלוויה וכשעבר ליד קברו של הֻוֵי שֻׁה פנה לאחור ואמר לתלמידיו: ״בעיר יִינג היה איש שטיפת סיד, דקה ככנף זבוב, הכתימה את קצה אפו, והוא ביקש את הנגר שֻׁה להסיר אותה. הנגר הניף את הגרזן בשריקת רוח וחתך. הכתם נעלם לגמרי, האף לא נפגע, והאיש מִיינג עמד, ודבר לא ניכר בפניו. יו׳אן, שליט סונג, שמע על זה, קרא אליו את הנגר שה ואמר: ׳אולי תנסה לעשות את זה עלי.׳ ׳פעם הייתי מסוגל לחתוך ככה,׳ אמר הנגר שה, ׳אבל החומר שלי כבר מת מזמן.׳ מאז שמת הֻוֵי שֻׁה, אין לי חומר לעבוד עליו, אין לי עם מי לדבר.״

[הקָפָּה]

משפחתו של ג׳ואנג ג׳ו היתה ענייה. הוא הלך אפוא לממונה על הנהר לבקש דוחן בהקפה. אמר לו הממונה: ״כמובן. ברגע שאקבל את המסים מאחוזתי אלווה לך שלוש מאות זהובים. מקובל עליך?״

פניו של ג׳ואנג ג׳ו האדימו מכעס והוא אמר: ״בדרכי הנה שמעתי מישהו קורא, פניתי להסתכל וראיתי דג כסיף בחריץ שהותירו גלגלי הכרכרה. ׳דג כסיף!׳ אמרתי לו, ׳מה אתה עושה פה?׳ והוא השיב: ׳אני שר הגלים של הים המזרחי, אולי יש לאדוני ספל מים להחיות את נפשי?׳ ואני אמרתי לו: ׳כמובן. אני נוסע עכשיו דרומה לארצות וו ויו׳אה, ומשם אני אפנה אליך את מי הנהר המערבי. מקובל עליך?׳ פניו של הדג האדימו מכעס, והוא אמר: ׳איבדתי את סביבתי הקבועה ואין לי איפה להיות. בלי ספל מים לא אשאר בחיים. אם זה מה שאתה אומר, כי אז מוטב שתחפש אותי בחנות לדגים מיובשים.׳״

[לתפוס]

מכמורת היא אמצעי לתפוס דגים, ברגע שתופסים את הדג שוכחים את המכמורת; מלכודת היא אמצעי לתפוס ארנבות, ברגע שתופסים את הארנבת שוכחים את המלכודת; מלים הן אמצעי לתפוס רעיונות, ברגע שתופסים את הרעיון שוכחים את המלים. איפה אמצא איש ששכח את המלים, כדי להחליף איתו מלים!

[אפליה]

כשגו׳אנג דזה עמד למות רצו תלמידיו לערוך לו לוויה מפוארת. ״השמים והארץ יהיו לי ארונות חיצוני ופנימי,״ אמר ג׳ואנג דזה. ״השמש והירח – לוחיות האיחד [ג׳ייד], הכוכבים והמזלות – פנינים וחרוזים, ריבוא הדברים – מתנות הפרידה. הלא כל מה שנחוץ ללוויה כבר מוכן, ומה יש עוד להוסיף!״

״אנחנו מפחדים שהעורבים והדיות יאכלו את אדוני,״ אמרו התלמידים.

״למעלה יאכלו אותי העורבים והדיות,״ אמר ג׳ואנג דזה, ״ולמטה – הנמלים והערצבים. לקחת מאלה ולתת לאלה, מה האפלייה הזאת?״

[תיפוף על גיגית]

אשתו של ג׳ואנג דזה מתה. הֻוֵי שֶׁה בא לביקור תנחומים, ומצא את ג׳ואנג דזה יושב על הארץ בפישוק רגליים, מתופף על גיגית ושר.

״היא חיה איתך,״ אמר הֻוֵי שֶׁה, ״גידלה את ילדיך, הזדקנה ומתה. די בכך שאתה לא בוכה, אבל לתופף על גיגית ולשיר, זה לא מוגזם?!״

״לא כן,״ אמר ג׳ואנג דזה. ״כשהיא התחילה למות, אני, כמו כל אדם, לא יכולתי שלא להתאבל! בחנתי את ראשיתה וראיתי את שורשה באין חיים, ולא רק באין חיים, אלא באין צורה, ולא רק באין צורה אלא באין נשמה. במערבולת שבין העמום והמעורפל משהו השתנה ונהיתה נשמה, הצ׳י השתנה ונהיה צורה, הצורה השתנתה ונהיו חיים, ועכשיו היה עוד שינוי, והיא הלכה אל מותה – כמלווה את ארבע העונות: אביב וסתיו, חורף וקיץ. היא ישנה שְׁלֻוה באולם הענקי, ואני באבלי הלכתי ובכיתי, ואז תפסתי שאני לא מבין נכון את הגורל, ולכן הפסקתי.״

מסינית דן דאור

יעקב ביטון

חמישה שירים

הצור תמים פועלו

הַתְּמִימוּת מַתְחִילָה עִם הַקַּדִּישׁ
הַחוֹל מְהַדֵּק לַגָּרוֹן וְהַשַּׁיִשׁ חוֹתֵם הִלּוּלָה
לִשְׁתּוֹק הַרְבֵּה
רַק דּוֹגָן יָכוֹל
גַּם לְהַבְרִיא בְּלִי שֶׁסִּפְּרָה מַחֲלָה
וְנִסְחֲרָה עַל גְּלִימַת מְרַפְּאִים
וְנֶחְרְזָה קִינַת גּוֹסְסִים.

גַּם בַּחֶנֶק שֶׁהַגּוּף הִכְחִיל בּוֹ
נִדְמֶה שֶׁאֵלּוּ רַק הַשָּׁמַיִם מֵעֵינָיו לִפְנוֹת עֶרֶב
בְּיוֹם חוֹל.

הסיד

לְאַט הַסִּיד חוֹפֵר בַּחֲשֵׁכָה
בַּיִת מִתְעָרֶה
כָּתֵף בֶּטוֹן שְׁמוּטָה
נְעוּלָה חֲצַר יַלְדוּתֵנוּ
אַבָּא
רַק מַפְתֵּחַ לְהַשְׁחִיז אֶת הַבְּדָיָה
אִמָּא
רַק כִּתְמֵי רִבָּה, לְכַבּוֹת אֶת הַכִּירָה

עַל הַגָּדֵר שִׂיחֵי הַפֶּטֶל מְכַסִּים
צֵל אָדָם יוֹצֵא מִן הָעֵצִים
הַחוֹל מוֹשֵׁךְ פֵּרוֹת נָפְלוּ
בִּקְצֵה הַשְּׁבִיל
בַּשַּׁעַר עוֹמֵד הַדָּוָר.

העיר

צֶמֶר
תִּפְסוּ אֶת הַכְּבָשִׂים כֻּלָּן
הַגְּרוֹנוֹת עַל עֶרְיָה גְּדוֹלָה תָּמִיד
מִי יַעֲטֹף?
אֵיפֹה הַלֵּילוֹת נִגְמָרִים וְאָבִינוּ מְלַטֵּשׁ הָרוּחַ?
הָעִיר? אֲנִי
בָּנִיתִי אוֹתָהּ
כָּל אֲרֻבּוֹתַי נוֹחֲרוֹת בּוּז לְמִשְׁמַע הַשְּׁאֵלָה
הָאִין זוֹ תַּעֲשִׂיָּה כְּבֵדָה מַסְפִּיק – הָאֲנִי
הַהֶסְפֵּד יֵאָמֵר מִפִּי נִדּוֹן כְּמוֹתֵנוּ
בְּאוֹתָן הַיָּדַיִם שֶׁחָנְקוּ בָּנִיתִי
הַסּוֹפְרִים כּוֹתְבִים עִיר אַחֶרֶת מִלִּבָּם
בְּדוּיָה מֻפְקֶרֶת עַל מִשְׁאֲלוֹת פְּחָדִים
גַּם כְּלָבִים רָצִים בָּהּ הָפוּךְ בַּקּוֹלָר
אֵזוֹר תַּעֲשִׂיָּה לֹא הַכְּבִישִׁים
וְהַמְּסִלּוֹת מְחַבְּרִים אֶת מִגְדְּלֵי הַצָּפוֹן
לְתַעֲנִית הַדָּרוֹם
הָאֲדִישׁוּת מְאַחֶדֶת אֶת כֻּלָּנוּ
הַפַּרְעוֹשִׁים נוֹבְרִים בָּאַדֶּרֶת, כָּךְ עוֹבְרוֹת הַשָּׁנִים
לִפְנֵי הַחֹק בְּמַחֲנָק
בְּמַעֲשֶׂה חַיִּים קָטָן יֵשׁ תִּבּוּסָה הַנִּטְפֶּלֶת לָנֶצַח
כָּךְ הַסּוֹפְרִים
כְּכָל שֶׁתִּגְדַּל הַסִּפְרִיָּה נֵדַע רַק עַל הֶקֵּף הַמְּבוּכָה
עַל קֶרֶן אוֹר אַחַת תִּחָרֵז כָּל הַשִּׁירָה וִיגִיעָתֵנוּ

תַּרְחִיק אֶל דֹּפֶן נֶפֶשׁ הֲמוּמָה
מַסַּע צְלָמִים נִפְרָד
אָנָּא סְבַךְ רָאשִׁי אַל תַּעֲלֵנִי עוֹלָה
קָצַצְתִּי בְּכָל הַנִּטִיעוֹת פָּשְׁתָּה צַהֶבֶת
חִוֵּר עָמַדְתִּי בְּעוֹר אֲבִי
מַצְבִּיא הָרוּחַ חוֹלֶה
עָטַפְנוּ אֶת כָּל בְּשָׂרוֹ בְּלֶחֶם
הָיִינוּ נוֹצְרִים אֶת הַשָּׁעוֹת בְּסַד הַלֵּב.

פנס

עַמּוּד. חַשְׁמַל.
פָּנָס. נִדּוֹן.
הֲפוּגָה לַצִּפּוֹר בִּמְעוֹפָהּ
וּלְאִישׁ הוֹלֵךְ בַּחֲשֵׁכָה
כָּאן הַלְמוּת
וְכָאן טְפִיחוֹת
מִי חוֹצֶה בְּשֶׁקֶט אֵד מִדְבָּר?
מִי מַשְׁקֶה לְעַצְמוֹ וּמַסְפִּיק
בָּאוֹר לִזְרֹעַ?
אֵיךְ נִצְמַח בַּחוֹלוֹת הָאֲרֻכִּים שֶׁל הַלֵּב?

רפת

וְהָיוּ נֶאֱסָפִים גְּדוּד זְכָרִים בָּרֶפֶת
צוֹבְטִים בָּעֲטִינִים דּוֹקְרִים בְּקַלְשׁוֹן
וְיַלְדָּה קְטַנָּה יָשְׁבָה עַל הֶחָצִיר
עַד שֶׁנִּשְׂרַף עוֹרָהּ.

סטנלי כהן

הממשות הווירטואלית של האוניברסיטאות בישראל

ישנו רעיון מטופש – המרומם לכדי מתודולוגיה בקרב כמה אינטלקטואלים "רדיקליים" – ולפיו רק אלו המשתייכים לקבוצה חברתית מסוימת (נשים, יהודים, הומוסקסואלים, נכים) ראויים לחקור, לבקר, להבין או אפילו לדבר על אותה קבוצה. יהודים ישראלים הנהיגו זה מכבר גרסה בוטה יותר של רעיון זה: לא רק שעל כל מי שמעביר ביקורת על ישראל להיות ישראלי או יהודי (ועדיף יהודי "אוהב עצמו"), אלא עליו גם לחיות בישראל ממש – לשרת בצבא, להיות הורה לבן בצבא, לחוות באופן אישי את ה"סכנה הקיומית" – כדי שיוכל לדבר במידה של סמכות על החברה הישראלית.

המסה שלי נפתחת בהערה אוטוביוגרפית לא בגלל הדרישות הללו, אלא משום שאני סבור שמאפיינים מסוימים של החיים האקדמיים בישראל אכן נהירים יותר לאנשים שעבדו זמן מספיק הן באוניברסיטאות ישראליות והן באוניברסיטאות אחרות כדי להשוות ביניהן. ההשוואות הרלבנטיות ביותר הן עם מסגרות אחרות שבהן מעומתת אוניברסיטה ליברלית על־פי הדגם האידיאלי עם אי שקט פוליטי ועם התנגדות אפשרית לערכי הליבה שלה. הגדרה עמומה זו נועדה להוציא מהדיון אוניברסיטאות הנמצאות במדינות סוציאל־דמוקרטיות יציבות (למשל, קנדה, שבדיה או ניו זילנד), ולכלול בו מקרים הכוללים טווח רחב של נסיבות: החל ממקרים שבהם גורמים כמו גזענות או אורתודוקסיה דתית מוליכים להתפשרות על ערכים אוניברסיטאיים, דרך מקרים שבהם נערכת התקפה ישירה יותר מצד משטרים לא דמוקרטיים הרואים באוניברסיטאות איום אידיאולוגי, וכלה במקרים הקיצוניים ביותר (כמו המקרה הקלאסי של החונטות באמריקה הלטינית), בהם מפעילה המדינה אלימות כדי לכפות נאמנות מלאה של האוניברסיטה וחברי סגל.

ההתנסות הראשונה שלי עם אוניברסיטאות היתה כסטודנט לתואר ראשון באוניברסיטת ויטווטרסטראנד (Witwaterstrand) ביוהנסבורג בין השנים 1956–1959, שנים של פעילות פוליטית אינטנסיבית בקמפוס ומחוצה לו.

חייתי באנגליה בין 1963 ל־1979, בשלוש השנים הראשונות כדוקטורנט בבית הספר לכלכלה של לונדון (LSE), תקופה של שביתות־שבת, חרמות ומאבקים אחרים על מעורבות האוניברסיטה בקשרים עם גורמים צבאיים. לאחר מכן לימדתי באוניברסיטאות של דורהאם ואֶסֶקס. ב־1979 עברתי לירושלים יחד עם משפחתי במסגרת שנת שבתון. נשארנו שם שש־עשרה שנים נוספות שבהן עבדתי במכון לקרימינולוגיה בפקולטה למשפטים של האוניברסיטה העברית. חזרתי לבריטניה ולבית הספר לכלכלה של לונדון (LSE) ב־1997. במשך תקופה זו ביליתי שנתיים במצטבר בכמה אוניברסיטאות אמריקאיות.

כשהתחלתי ללמד בישראל, ציפיתי כנראה שרוב עמיתי ידמו למקבילות הליברליות שלהם בדרום אפריקה. אני זוכר שהשתתפתי (בערך ב־1982) בכינוס בקמפוס שנועד למחאה נגד סגירה – אחת מרבות – של אוניברסיטת ביר זית, האוניברסיטה הפלסטינית ברמאללה, הנמצאת רק במרחק עשרים קילומטרים מהקמפוס הירושלמי. פחות מעשרים איש (מתוך סגל אקדמי בן 1,200 איש) טיפטפו באותו ערב פנימה; יכולתי לזהות כמעט את כולם כחברים בשמאל השולי, שעמו נמניתי כעת גם אני. סוגיות ליברליות מהותיות – חופש אקדמי, חופש ביטוי, חופש תנועה – היוו חלק מהשיח הישראלי ה"פנימי" על זכויות אזרח, אבל לא חלו על השטחים הכבושים. אפילו כאשר הורחב הדיון לנושא של זכויות אדם, לא גובשה כל יוזמה לפעולה קולקטיבית מעשית בעניין. הטענה המושמעת במסגרת הרטוריקה נגד החרם על האוניברסיטאות בישראל, לפיה האוניברסיטאות הישראליות נאבקו באופן פעיל כדי להגן על אוניברסיטאות פלסטיניות, היא פשוט שקר.

נותרת חידה בת שלושה חלקים. 1. אם מתעלמים (!) מתקופות המאבק הציוני שקדם להקמת המדינה ומהשנים הראשונות להקמתה, אנשי אקדמיה ישראלים היו עדים לארבעים שנות דיכוי מתמשך והפרת זכויות אדם נגד פלסטינים החיים תחת כיבוש צבאי בלתי חוקי. ללא כל שחיקה ממשית בדימויה העצמי, הכשירה התרבות הפוליטית בהדרגה עינויים, מעצר מתמשך ללא משפט ("מעצר מינהלי"), יחידות הוצאה להורג ("מתסערבים") ועונשים קולקטיביים כמו עוצר, הגליות, הריסות בתים, ומצור של הרעבה על עזה. 2. במשך כל התקופה הזאת, נותרו בעינם קווי המיתאר של הדמוקרטיה הליברלית בשביל יהודים ישראלים (ובאופן רשמי בשביל ערבים אזרחי ישראל). כמו אזרחים רגילים אחרים, אנשי האקדמיה יודעים בדיוק מה מתרחש. יתר על כן, יש להם זכות חוקית פורמאלית והזדמנויות ממשיות לפעילות פוליטית בעלת סיכון נמוך. 3. מדוע, אם כן, היה היקף פעילותם כל כך דל?

חידה זו חורגת מעבר לזירה הפוליטית הגלויה. כל המרכיבים של אוניברסיטה נורמלית נמצאו במקומם בהר הצופים – סטודנטים, קורסים, סילבוסים, ספריות, מחלקות, פקולטות – אבל מעת לעת חשתי תחושה מעורפלת של פרנויה, כאילו משהו לא בסדר. הוקל לי כשגיליתי כי לא היו אלה רק הפנטזיות האוטיסטיות שלי. מבקרים ועולים חדשים, נתקפו גם הם לפעמים בתחושה כי אלו אוניברסיטאות וירטואליות, כאילו הם על סט בהוליווד וביום המחרת יתעוררו כדי לגלות שהכל נלקח משם, שהמקום כולו ריק. התחושה היתה כמו בסרט שתוכנן לפרטיו ובו אין כיבוש, אין אינתיפאדה והאוניברסיטה שוכנת בניו זילנד. אני זוכר טקס הענקת תארים בפקולטה למשפטים. שר המשפטים המוזמן דיבר על הערך המוחלט של שלטון החוק. ממש מחוץ לאוניברסיטה, אפשר היה להריח את ריח הגז המדמיע באוויר ולצפות בעשן המסתלסל ומגיע מהכפר עיסוואיה הסמוך, שנמצא תחת מצור של מג"ב.

בטרם אפנה לחיפוש אחר תבניות כלליות, אספר לכם סיפור נוסף.

כרמי גילון כמשל

בנובמבר 2007 קיבלתי מאגודת הידידים של האוניברסיטה העברית בבריטניה עלון ובו הוכרז על "שבוע סגן הנשיא" בלונדון. סגן נשיא האוניברסיטה החדש לקשרי חוץ, כרמי גילון, היה מוקד המשיכה העיקרי. העלון היה כתוב בסגנון קיטשי תפל. מר גילון – ראש השב"כ לשעבר, שגריר ישראל לשעבר בדנמרק – הוצג כדובר בעל "עבר צבעוני" המבשר עתיד רב־גוני לאוניברסיטה. הלוגו שלו, שהודפס על גבי העלון, היה כזה של משקפת ספורטיבית, כאילו השב"כ נוטל חלק במשחק ריגול רומנטי.

ואולם, משקפת אלגנטית אינה סימן ההיכר של גילון, שהצטרף לשב"כ באמצע שנות השבעים, עבד בשורותיו עד 1988 ולאחר מכן קודם לתפקיד ראש אגף ההדרכה. ב־1993 מונה גילון לראש אגף מינהל, וב־1995 מונה לעמוד בראש השירות. הוא אולץ לעזוב את תפקידו שנה לאחר מכן (בשל הכשל הביטחוני של אי מניעת רצח יצחק רבין).

בתקופה שבה שימש גילון בתפקיד הבכיר ביותר בשירות, הגיעה מדיניות העינויים של עצירים פלסטינים והתעללות בהם – לשיאה. עד שפסק בג"ץ נגד שיטות אלו ב־1999, קיבלו חוקרי השב"כ היתר רשמי להפעיל "לחץ פיסי מתון" נגד עצירים. שיטות אלו תועדו רק במדריכים ממשלתיים סודיים, ואולם היו ידועות היטב מכמה מקורות (כולל עדויות בבתי משפט שמסרו בכירי השב"כ

עצמם). הן כללו חסך בגרייה ובשינה, כבילה ממושכת בתנוחות מכאיבות (כמו "קשירת בננה"), כיסוי הראש – כמעט עד לחנק – בשקים מטונפים, אילוץ עצירים לכרוע בתנוחת צפרדע, וטלטול אלים. במשך תקופת כהונתו של גילון נעשה שימוש בשיטות חקירה אלו באופן שגרתי, גם אם לא שיטתי – כנגד אלפי פלסטינים בכל שנה בתקופה שבין 1987 ל־1994. רובם הגדול שוחרר מאוחר יותר ללא כתב אישום. נעשה שימוש באמצעים חריפים ואכזריים יותר ("מוגברים") כנגד חשודים "כבדים", באישורו האישי של גילון. באפריל 1995 טולטל עציר למוות, פשוטו כמשמעו, במתחם משטרתי בירושלים.

לאחר עזיבת השירות היה גילון מעורב זמן מה במיזמים עסקיים וציבוריים שונים (כולל ראשות "מרכז פרס לשלום", פרויקט של פטרונו הפוליטי, שמעון פרס). ביולי 2001 מונה גילון לשגריר ישראל בדנמרק. מחאה כלשהי הובעה מצד קהיליית זכויות האדם הבינלאומית, ונשמעו קריאות לממשלה הדנית לדחות את מינויו של גילון, או לישראל לבטל את מינויו. "שירות דיפלומטי", כתב ארגון זכויות האדם Human Rights Watch "אינו צריך להיות מקור להזדמנויות עבודה ונסיעה עבור אחראים לעינויים או לתמיכה בהם". ארגון אמנסטי דרש שהממשלה הדנית תעצור את גילון על־פי אמנת האו"ם נגד עינויים. קריאות אלו נדחו (הממשלה הדנית טענה, באופן שגוי, כי גילון מוגן על־ידי חסינות דיפלומטית) והוא החל לכהן בתפקידו בקופנהגן. בכמה ראיונות שנתן בתקשורת הדנית הצדיק גילון במפורש את עברו, העריך כי 100 חשודים עונו בהוראתו האישית והציע כי מאחר שבית המשפט העליון קבע שפעולות אלו הן בלתי חוקיות, יש להעביר חקיקה חדשה כדי לעגן אותן בחוק.

גילון סיים את תפקידו כשגריר ב־2003 ושב לישראל. ביוני 2007 הכריזה האוניברסיטה העברית על מינויו כסגן נשיא לקשרי חוץ. התפקיד כולל גיוס כספים וייצוג האוניברסיטה בנושאים בינלאומיים כמו כנסים מרכזיים, תוכניות לחילופי מרצים וכו'. עשרים־ושבעה חברי סגל שלחו מכתב לנשיא האוניברסיטה, בו מחו על כך שהמינוי עומד בסתירה לערכיה ההומניסטיים של האוניברסיטה. מחלקת יחסי הציבור של האוניברסיטה העברית השיבה כי גילון הוא מינוי ראוי לקהילה האקדמית "מבחינת אופיו, אישיותו ומדיניותו". לא התקיים כל דיון ציבורי בעת המינוי או אחריו. אין לנו מנוס אלא להניח כי מינויו של רב אמן עינויים לתפקיד בכיר באוניברסיטה נתפש כנורמלי לחלוטין.

כיצד ניתן להבין את המינוי מלכתחילה? וכיצד אפשר להבין את אדישות חברי הסגל והסטודנטים (אגב, הם היו באופן עקבי ימניים יותר מסגל ההוראה)? תגובת אקדמאים ישראלים לביקורת מן הסוג הזה חושפת תמיד "שיח כפול": תמימות

פגועה ("מה לא בסדר עם המינוי הזה?") אבל גם התמרמרות צדקנית ("אנחנו יכולים לעשות מה שאנחנו רוצים"); הצהרת אמונים לערכים אוניברסליים וגם הכרזה על המצב המיוחד "שלנו"; רגישות לדעת הקהל העולמית אך גם מחווה של חוצפה ("להכניס להם").

חוסר מרחק

אני שייך לדור שהושפע ישירות (או באמצעות אוסמוזה תרבותית) מהפוליטיקה של שנות הששים. במיטבה הרומנטי, הובילה מורשת זו לדאגה ראויה לסוגיות של יושרה ולגיטימיות. יושרה – נגעה בניסיון לדבוק בחיי היום־יום באידיאולוגיה הפוליטית הציבורית שלך וברגישותך המוסרית. אין הכוונה לניסיון "ליישם" סיסמאות ילדותיות על כך שהאישי הוא פוליטי, אלא לניסיון למצוא, בעולם של סתירות בלתי אפשריות, מידה של עקביות בין מה שאתה אומר למה שאתה עושה. לגיטימיות נגעה בהימנעות משיתוף פעולה – גם אם באופן פסיבי – עם מוסדות ומעשים שהעניקו מעטה של קבילות לבלתי קביל. אתה מוודא, למשל, שהמימון למחקר או לכנס שלך אינו מגיע ממקור שיש בו דופי, ושייעשה שימוש בשמך כדי לזכות באמינות.

שני העניינים הללו מצריכים שמירת מרחק מסוים מבעלי השררה, ומודעות לכך שנוכחותך הפסיבית עשויה להוות צורה של שיתוף פעולה. בכך שאתה מושך תשומת לב לנוכחותך – במקום לחשוב לעצמך מחשבות של התנגדות בארבע אמותיך – אתה מבהיר כי שיתוף הפעולה שלך אינו מובן מאליו. דרך חשיבה כזאת על חופש אקדמי זרה לחלוטין לרוב אנשי האקדמיה הישראלים. במקום להשתמש במרחב הדמוקרטי העומד לרשותם כדי לבטא מרחק מבעלי השררה, הם מקדמים באופן פעיל יצירת תלות עתידית שלהם.

להלן מספר אנקדוטות שיאיירו את הנאמר.

פרופסור למדע המדינה, שעורך מחקר על עמדות פלסטיניות ביחס לאינתיפאדה, משיג "נגישות" למקורות שלו – עצירים המעוכבים לחקירה – הודות לכך שהוא מגיע לבוש מדים לכלא בעזה במסגרת תפקידו כקצין מודיעין במילואים.

שר המשטרה – הנושא באחריות לטבח בהר הבית כמה חודשים קודם לכן (1990) – מוזמן לפתוח את הכנס השנתי של האגודה הישראלית לקרימינולוגיה.

הפרקליט הצבאי הראשי מלמד קורס בבית הספר למשפטים.

האוניברסיטה העברית מזמינה כל שנה (אחרי מיון) אנשי סגל היוצאים לשנת שבתון לתדרוך במשרד החוץ כחלק ממאמץ ההסברה.

במאי 1991 בחרה הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית לדיקן את הפרופסור מנחם מילסון, שבשנים 1982־1983, במסגרת תפקידו כראש המינהל האזרחי בשטחים הכבושים, היה אחראי באופן אישי לסגירת אוניברסיטת ביר זית.

אין לי שום טענות נגד העיקרון הליברלי של חופש אקדמי. זכותן של האוניברסיטאות הישראליות לקבל החלטות כאלה. הסוגיה העומדת על הפרק היא שיפוטן המוסרי. אף אחת מההחלטות הללו לא היתה צריכה להתקבל. אך הן התקבלו, מהסיבה הפשוטה שהאוניברסיטאות הישראליות תמיד היו "שטחים כבושים", תלויות במדינה מכדי שיוכלו ליישם את המודל הליברלי.

בדרך זו, היו האוניברסיטאות הישראליות קשורות באופן הדוק עם הפרויקט של בניית האומה, במיוחד בעשורים הראשונים של האוניברסיטה העברית, אשר הוקמה בשנת 1927. לפי דף הבית הנוכחי שלה באינטרנט: "הרעיון להקים אוניברסיטה של העם היהודי בארץ ישראל היה שזור בחזון הציוני מראשיתו".

בהקשרו ההיסטורי, הסנטימנט הזה ניתן להבנה. אבל הופעתו בנייר עמדה בשנת 2008 אינה תואמת בדיוק את טענתה השגורה של האוניברסיטה לפיה היא לחלוטין א־פוליטית, ומחויבת באופן בלעדי לערכים אקדמיים. וכיצד מרגישים סטודנטים ואנשי סגל ערבים ב"אוניברסיטה של העם היהודי"? למעשה, כל האוניברסיטאות הישראליות הן פוליטיות ולאומניות יותר ממה שהיו רוצות לחשוב על עצמן. אוניברסיטאות פלסטיניות הן כמובן פוליטיות הרבה יותר (ונעשה בהן שימוש פוליטי); אוניברסיטאות כמו ביר זית רואות עצמן במפורש כחלק מן המאבק לשחרור. האוניברסיטאות המוסלמיות השונות הינן אידיאולוגיות עוד יותר. אמת המידה שלי היא עקבית, למרות שהיא מבוססת כמובן על שיפוט ערכי: אוניברסיטאות א מ י ת י ו ת הן אלו הקרובות ביותר למודל הליברלי. מונחים כמו "אוניברסיטה לאומית", "אוניברסיטה קומוניסטית", "אוניברסיטה דתית" (מוסלמית, קתולית, מורמונית או יהודית) – כולם אוקסימורונים.

יחד עם זאת, הביטוי הברור והקיצוני ביותר של מעורבות המדינה הוא ככל הנראה חדירה של אינטרסים צבאיים וביטחוניים לתוך האוניברסיטאות הישראליות. שלושה עניינים גלויים לעין: 1. נוכחותם של מכונים, תוכניות ומרכזי לימוד צבאיים, אסטרטגיים וביטחוניים גדולים ורבי השפעה, המעורבים

במחקר אקדמי, בגיבוש מדיניות ובהוראה; 2. הסוד הגלוי של סוכני שב"כ המסתובבים בקמפוס ומבצעים מעקב ואיסוף מודיעין, במיוחד בנוגע לסטודנטים ולארגונים ערביים; 3. ההשפעה שיש לשירותם הצבאי של סטודנטים וחברי הסגל (כמעט כולם גברים) כחיילי מילואים לתקופה בת חודש לפחות בכל שנה. דמיינו פרופסורים למשפטים שכותבים מאמרים על חוסר הלגיטימיות של הכיבוש והאכיפה המופרכת של "שלטון החוק" שלו, בעודם משרתים במילואים כשופטים ותובעים במערכת המשפט הצבאית. זהות מפוצלת שכזאת היא חלק מתרבות ההכחשה הרחבה יותר.

תרבות ההכחשה

הכחשת העוולות והפגיעות נגד הפלסטינים מובנית לתוך התרבות הישראלית. יש נושאים שאנשים לא רוצים לדעת עליהם, ואחרים ידועים ובלתי ידועים בה־בעת. קיים צורך, כפי שמנסח זאת כריסטופר בּוֹלָאס, "להיות חף מהכרה מטרידה".

האוניברסיטאות, למשל, הפגינו התעלמות מדעת ביחס למשמעות הכיבוש, תוך העמדת פנים, אפילו אחרי שלושים או ארבעים שנה, כי מדובר ברגע זמני וחולף. חלק מהשמאל הליברלי טען באופן מעוות, כי אפילו הכרה בכיבוש לבדה תהווה הודאה במעמדו הקבוע. מחלקות לסוציולוגיה – שברוב המדינות מהוות מקור למחשבה ביקורתית ורדיקלית – השתתפו אף הן בעיוורון זה. קשה להאמין, אך עד כה לא היה כל מחקר סוציולוגי, או תוכנית לימודים, שהכיבוש עמד במרכזם. בין אם משיקולים פוליטיים או משיקולי קריירה, היה "נקי" יותר להפוך את הנושא ל"תת־סיפי".

אנשי אקדמיה ישראלים ליברלים חיים בסתירה קשה בין ערכיהם האוניברסליים המוצהרים לבין מודעותם לזוועות המחריפות סביבם. דרך אחת ליישב את הקונפליקט הזה היא לפרוץ את השורות ולצאת מתפקיד הצופה־מהצד לטובת התנגדות ואקטיביזם. הפתרון ההפוך הוא לחזור אל החיק הבטוח של הקונסנזוס. אתה מכחיש באופן פומבי את מה שאתה יודע באופן אישי וממחזר את הקלישאות המנטרלות: "במקומות אחרים יותר גרוע", "הם התחילו", "טוהר הנשק". ישנה גם האופציה השלישית של 'גלות פנימית' שמדברים בה רבות. כלפי חוץ אתה מסכין עם המצב, אבל בתוכך אתה מנתק את עצמך מהמתרחש. אצל חלק מהישראלים (ואני מכיר הרבה חברים כאלה באקדמיה) ישנה התנגדות פנימית אמיתית: בושה ביחס לממשלתם, חשש לגבי העתיד, תחושה עמוקה של

חוסר אונים ופטליזם. כל זה מעודד את הנסיגה לחיים הפרטיים. אצל אחרים, לעומת זאת – כמו אצל הרבה מהלבנים בדרום אפריקה שכביכול התנגדו בחשאי לאפרטהייד לאורך כל הדרך – יש משהו מן הפוזה: מתחת לאדישות המזויפת באמת היתה אדישות.

ישנן סתירות נוספות. גילויים על פגיעות ב ה ו ו ה זוכים להכרה נרחבת כאמיתיים. איש אינו מטיל ברצינות ספק בדיווחי ארגוני זכויות האדם הרציניים על הזוועות. ואולם "גילויים" ביחס ל ע ב ר , בייחוד בנוגע לגירוש הפלסטינים ב־1948 (ואזכורו בהקשר של טיהור אתני) מאיימים הרבה יותר, ומוצבים מיד בשיח הכפול של ידיעה אישית ואי ידיעה ציבורית.

יש סיבוך נוסף להכחשה: ההבדל בין מה שניתן להגיד בתוך ישראל ומחוצה לה. המתח בין הישראלי החזק (שלא אכפת לו מה אחרים חושבים) לבין היהודי הגלותי הדחוי (המנסה תמיד לרצות אחרים), יוצר שתי אפשרויות מנוגדות לחלוטין. מצד אחד, ישראלים הנמצאים בביתם משתמשים בחופש הביטוי כדי להיות גלויים זה עם זה וביקורתיים ביחס לממשלתם. ואולם, ישנן עכבות פנימיות לדיבור גלוי מדי בחוץ־לארץ. אקדמאים בשבתון או פעילים בסיבובי הרצאות, החורגים מעבר למקובל בהשמעת ביקורת בחו"ל על ישראל, מקוטלגים מיד כ"מלשינים" המסגירים את אנשיהם לאויב. נראה כי המגמה ההפוכה נפוצה יותר: אקדמאים ישראלים בחו"ל מציגים עצמם לעתים קרובות כרדיקלים – מתוך שכנוע פנימי אמיתי, או מאחר שזה הכיוון אליו נושבת הרוח – ואולם הם קונפורמיסטים יותר בבית. דוגמה מאלפת מהווה אהרון ברק, שבהיותו דיקן בית הספר למשפטים באוניברסיטה העברית, ומאוחר יותר נשיא בית המשפט העליון, זכה להוקרה בארצות הברית על תורת המשפט הליברלית שלו (ולאותות הוקרה מ"ייל" ומ"הארווארד"), בסתירה חדה לרקורד המשפטי הסמכותני והביטחוניסטי שלו בישראל.

ייתכן שתחושת המיאוס הנוכחית מן המצב הפוליטי בישראל תוביל לשינוי בקרב האוניברסיטאות הישראליות. חלק מהאקדמאים יבינו כי במקום להשקיע מאמצים בניסיון להפוך מיד ל"רלבנטים" בשירות האינטרסים של ממשלות עתידיות, עליהם לסגת, להקיף עצמם בכמה תעלות מגן ולנסות להגדיל את המרחק שלהם מבעלי השררה. מהלך כזה עשוי לסייע להם להתגונן מפני התווית של בידוד בינלאומי, ואולם – חשוב מכך בהרבה – הוא עשוי להעניק להם חוסן נגד אותם כוחות אפלים בישראל אשר רק מחכים להורות להם מה דורשת נאמנות אמיתית למדינה.

מאנגלית דנה לובינסקי

דנה לובינסקי

במעגל

א.

כְּשֶׁקָּטַנְתִּי מְאֹד
עָמַדְתִּי בַּמַּעְגָּל
הִבַּטְתִּי סְבִיבִי
וְרָאִיתִי פִּתְאוֹם
רַק אֶת אַבָּא שֶׁלִּי.

ב

אֵיזֶה סִפּוּר זֶה הָיָה בֵּינֵינוּ:

הוּא הֶאֱכִיל אוֹתִי בְּשַׂר/ לִוְיָתָן לִמַּדְתִּי אוֹתוֹ לְהָקִיא/ פַּרְפָּרִים הוּא מָרַח אֶת עוֹרוֹ בְּשֶׁמֶן/ מְכוֹנוֹת תָּפַרְתִּי מִפְּרָשִׁים/ מִבִּגְדֵי הַבֻּבּוֹת בָּלַעְתִּי/ מַצְפְּנִים בִּשְׁבִיל/ הַבַּרְזֶל הוּא צָד בַּחֲנִית לְבָבוֹת/ צְפַרְדֵּעִים שָׁלַחְתִּי לוֹ נְשִׁיקוֹת בִּכְתָב/ יְתֵדוֹת הוּא קָלַע לִי צַמָּה/ מִקּוֹצִים שֶׁל קִפּוֹד/ הוּא צִיֵּר לִי/ עֵינַיִם חָתַכְנוּ/ תּוֹלָעִים לִשְׁנַיִם טָעַמְנוּ/ יַחַד קֶרְקְבָנֵי כְּלָבִים הוּא/ חָתַךְ בְּמַשּׂוֹר אֶת נַעֲלֵי/ הֶעָקֵב נִסִּיתִי לִרְדֹּף/ אַחֲרֵי צִפּוֹרִים הוּא מָשַׁח/ אֶת חָזִי בִּמְחִית/ שִׁנֵּי פִּיל בְּסוֹד/ גִּדַּלְתִּי דַּג בְּמֵי הָאַסְלָה/ הוּא עָשָׂה לִי דִּיגִידָן־דִּיגִידָן דִּיגִי־דָן־דִּיגִי־דָן וְיָדַעְתִּי/ אֲנִי הַמָּשִׁיחַ וְהוּא הַחֲמוֹר/ וּכְשֶׁכָּל זֶה בָּא/ אֶל סוֹפוֹ הוּא/ הִדְבִּיק לִי לִירָה שְׁטֶרְלִינְג בְּמִקּוֹם/ הָעַיִן הַשְּׁלִישִׁית הוּא/ הֶחְזִיק אֶת גַּפַּי בֵּין מְלְחֲצֵי בַּרְזֶל שֶׁלֹּא/ יִתְחַלֵּף/ הָאֹשֶׁר הַזֶּה.

א.

הוֹשַׁטְתִּי יָד – הוּא הוֹשִׁיט לִי יָד
הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ – הוּא סְחֵרֵר אוֹתִי סְבִיבוֹ
הוּא סְחֵרֵר אוֹתִי סְבִיבִי – הִסְתַּחְרַרְתִּי סְבִיבוֹ
הֵרַמְתִּי יָדַיִם – הֵרַמְתִּי רַגְלַיִם
אִבַּדְתִּי אֲוִיר – אִבַּדְתִּי מַיִם
אִבַּדְתִּי אֲוִיר – אִבַּדְתִּי מַיִם
הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים – הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים
הֶאֱדַמְתִּי בַּפָּנִים – הֶאֱדַמְתִּי מִבִּפְנִים
מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם – מַה שֶּׁאֲנִי רָאִיתִי שָׁם
שׁוּם דָּבָר לֹא הֵכִין אוֹתִי לַזֶּה מֵעוֹלָם.

יורם נסלבסקי

ארבעה סיפורים

פחד

סוד ידוע הוא שניצב העולם על חוד סיכה, ורק באורח פלא מתמיד בעמידתו השברירית, המחשבת להתערער עם כל זעזוע. ואף זאת ידוע, שדבר אינו נמלט מן העולם, ורק קרני הפחד חומקות באין מפריע, כאילו ביקשו למצוא מחסה באיזו עין חיצונית, נבוכות מכדי לראות שעין כזאת אינה בנמצא. אהה! אילו אך שמרנו על דממה, כי אז היינו מבטיחים לעולמנו יציבות־מה. אלא שאותו פחד מונע מאיתנו בדיוק זאת, שכן ככל שגובר הפחד כך אנו מרבים בדיבור, וככל שמרבים בדיבור כך רבה השכחה, אנו שוכחים את פחדנו ומוסיפים לדבר ומיד עטים לאסוף את המלים שפוזרו על מנת שנוכל, בעת הצורך, לשוב ולאומרן. והנה קורה לאחרונה שמזדמן לי לפגוש אדם שמדבר ואינו חדל, ולפתע מאבדים דבריו את מובנם וכאילו איני יודע עוד מה לעשות במלים הפוגעות בפנַי ככדורי צמר רכים. ניכר שבן שיחי מבחין במבוכתי, שכן צחוק רע מתגלגל מתוכו, צחוק נורא שדי בו לטלטל את העולם, להוציאו משיווי המשקל, ולפתע אני נזכר בפחד וכל אותן מלים שנותרו בי אצורות מתפרצות באחת בשטף של דיבור. יש שאני מדמה כי הגיע היום שבו אנו יוצאים לרדוף את פחדנו, לענותו, להבטיח ששוב לא ישימנו ללעג.

אחרי המלחמה

אחרי המלחמה ניגש אלי חייל שזרועו נקטעה. הוא הצביע בידו האחרת על הגדם ואמר, השארתי אותה שם, ומיד הוסיף: הם לקחו אותה. הוא הביט בי עוד רגע כמבקש זיק־השתתפות, אז פתח את תיק החיילים שהיה שמוט על כתפו, ובתנועה שהעידה כי אפשרות כמוסה היא זו המונחת על הכף, שלף גיליון קלף רגיל למראה. זה, אמר, שווה־ערך. עיינתי בתעודה, שאמנם העידה כי שוות ערך

היא לזרוע שאבדה. החייל, שעקב אחר הרשמים שטבעה בי קריאת הגיליון, המתין בדריכות כמצפה לדבר־מה. הבנתי את טיב העסקה שעלתה בדעתו, אך בשום אופן לא הייתי מוכן לסוג זה של מקח וממכר. תאר לך, אמרתי, שהייתי מסכים להמיר את זרועי בתעודה זו, הרי מיד היה מופיע חייל החסר את רגלו ובידו תעודה, וכי יכולתי לנהוג איפה ואיפה? דקות ארוכות עוד הוספתי לדבר על לבו, ולשם כך הצגתי טיעונים ונימוקים ככל שהיו לאל ידי, אך לשווא. החייל סירב להתרצות. עמדנו ברחוב, השעה היתה שעת ערביים, שמש אדומה שלחה אצבע כפופה אל פני.

האוריינט הקדוש

לפני שנים אחדות ביקרתי בהודו. אך דרכה רגלי על האדמה וכבר עמדתי על השוני המופלא שבינינו לבין אנשי הארץ הקדושה: יותר מאשר לבני אדם דומים הם לכדי ענק, רחבים בתחתיתם, עגולים וכבירי ממדים, ופיהם נפער במרומי קדקודם. הבדל המין ניכר על פי צבעם, שכן הנשים הן כדים צבעוניים ואילו הגברים צבועים בצבעי חול. אם תטפס ותציץ אל לועם לא תבחין אלא בעיסה בצקית מתערבלת במחשכים. לא אחת, כאשר ניגשתי אל מי מהם כדי לקשור שיחה של ידידות, נאלצתי לסובב סביבו שעה ארוכה בניסיון שווא למצוא את צד הפָּנים. לבסוף נקשתי בעדינות על דופן הכד, ובסבלנות מרובה המתנתי שיתפנה. כשסופסוף נפנה אלי התנצל מכל לב, או כך פירשתי זאת אני, ואמר שהוא עסוק כעת, וגם אחרי כן, כשיתפנה, ממילא לא יוכל להיות לי לעזר. סבבתי ימים רבים בין הכדים הגדולים, למדתי להכירם היטב, אם כי מאותה מידת ריחוק שכפו הנסיבות. כששבתי לארצי סיכמתי את רשמי המסע בפני מכרַי. אמרתי: אכן מקום קדוש הוא האוריינט. אנשיו רחבי לב עד מאוד, פניהם נשואות השמיימה.

אגן הים השקט

הזוהר הצפוני החריב את כלכלת השמש של אגן הים השקט. זוהי קונספירציית הרעש, אמרתי, אבל הם שתקו. תראו, אמרתי, אני ילד! ופשטתי ידַי לצדדים. הוצאתי מטבע מכיסי והטלתי אותו אל הכביש. הראשון שיעבור – יתפוצץ, קראתי. פתאום כולם זקנים כל כך.

סילאן דלאל

שלושה שירים

שימורים

סִפּוּר עַל זוֹ שֶׁרוֹצָה לָלֶכֶת לְאִבּוּד,יוֹם אֶחָד.
עַל נְזִירוֹת שֶׁרַגְלֵיהֶן שְׁפִיפוֹנִים חֲלָקִים,
עַל רַעַל בְּיָרָק.
קוּרִים צְעִירִים מִצְטַנְּפִים צְמוּדִים
בִּנְפִילוֹת קְטַנּוֹת, בִּטְבִיעוֹת אֶל תּוֹךְ הַחוֹל.
כַּרְטִיסֵי בְּרָכָה מְחַכִּים עַל הַמַּדָּף,
מַרְאוֹת מְקֻשָּׁתוֹת בִּקְמוּרָיו שֶׁל פְּלַסְטִיק כָּסוּף.
...
הֶחָלָל מִתְמַלֵּא קְטִיעוֹת שְׁלֵוּוֹת כְּמוֹ טִפְטוּף עָדִין.
(לֶאֱכֹל אֶת הַמָּחָר הַזֶּה)
בִּקֶּר רָטֹב נִפְלָט מִן הַמַּזְגָּן בֵּין הַפִּתָּחִים,
חֲבִילוֹת מְאַחֲרוֹת לְהַחְלִיק עַל הַשִּׁטָּפוֹן.

פִּרְכּוּסִים, עֲוִיתוֹת גְּרוֹנִיּוֹת עֲמוּמוֹת,
זוֹ דֶּרֶךְ קָשָׁה לוֹמַר נָעִים.
...
פּוֹרֶשֶׁת בִּרְכַּיִם מוֹדוֹת עַל הָעֵשֶׁב הָאָפֹר,
נְמוֹגָה עַד כְּדֵי הֶעְתֵּקִים מִנְּיָרוֹת עִתּוֹן, תָּוֵי דְּיוֹ עַזִּים
לְמִתְאָר, קְדוֹשִׁים שֶׁל חוֹל. הָאֹפֶק, הוּא נִפְרָם וְנִרְדָּם
בְּסִיּוּמוֹ שֶׁל חֲצִי גִּלָּיוֹן.

וְיֵשׁ לִי רְשִׁימַת הֶסְבֵּרִים מְלֵאָה
עַל כַּמָּה מִתְבַּגֵּר הָיָה הַמִּשְׁפָּט

לֹא הָיְתָה זוֹ הַשְׁתִּיקָה שֶׁל הַשֶּׁקֶט
הָיְתָה זוֹ הַשְׁתִּיקָה שֶׁלִּי עַצְמִי.

כַּמָּה נָכוֹן.
...
הָעֲקֵבוֹת עוֹד רְצוּפוֹת בִּקְלִפּוֹת בֵּיצִים
וְהֵן אֵינָן וְאֵינָן וְאֵינָן.
טִיּוּל שֶׁל אֶתְמוֹל בַּלַּיְלָה,
פְּסִיפָּס שֶׁקָּרָאתִי לוֹ יָם שֶׁל סַרְדִּינִים.
יָדַעְתִּי מַה הַטַּעַם.

עוֹד לִפְנֵי שֶׁפָּתַחְתִּי אֶת הַפֶּה
הַכּוֹכָבִים נֶעֱלְמוּ.
כָּכָה זֶה.

פטוניה

לִפְנֵי שְׁנָתַיִם נִקְרֵאתִי עַל שֵׁם פֶּרַח
(לָרִאשׁוֹנָה בְּחַיַּי)
שָׁכַבְנוּ אָז בַּגִּנָּה וְאוּלַי
צָלַלְנוּ אֶחָד לְתוֹךְ הַשְּׁנִיָּה
אֲנִי לֹא בְּטוּחָה, הִקְשַׁבְתִּי לְסֶקֶס פִּיסְטוֹלֵז
עָמֹק בָּרֹאשׁ אֲבָל
נִרְאֶה לִי שֶׁהוּא
שָׁמַע אֶת הַזָּאוּנְדְּס
וְזֶה לֹא בְּאֱמֶת הָיָה חָשׁוּב כָּל כָּךְ,
רַק פְּסִיק קָטָן וְשָׁקֵט בִּבְרֵכָה בּוֹהֶקֶת
וּגְדוּשַׁת עָלִים צָפִים,
רַק שֶׁהִרְגַּשְׁתִּי בְּאוֹתוֹ רֶגַע
שֶׁיֵּשׁ בִּיכָלְתִּי לֶאֱחֹז בְּכָל
הַקְּטַנִּים הָאֵלּוּ,
לְכַוֵּץ אוֹתָם
וְלִנְשֹׁם.

לעבור

לֹא תּוּכַל לַעֲבֹר
אוֹתוֹ מִבְּלִי לַחֲצוֹת אוֹתוֹ
אוֹ שֶׁנַּגִּיעַ אֵלָיו
וְנִשְׂרֹף
אוֹתוֹ
עַד שֶׁיִּשָּׁאֵר בַּחֲתִיכוֹת
מְפֻחָמוֹת, מְפֻזָּרוֹת
צָפוֹת (דָּגִים חוֹלִים)
עַל שְׂפַת הַנַּחַל,
וְנִשְׁתֹּק יַחַד אִתָּם.

שׁוֹכֶבֶת וּמַשְׁחִירָה אֶת
הֶחָלָל הַקָּטָן בִּנְשִׁימָתָהּ
הַכְּבֵדָה
מַבִּיטָה לְמַעְלָה, שִׁיר עֶרֶשׂ
עַל הָאֲדָמָה הַיְּקָרָה
שֶׁנִּלְקְחָה מֵחִבּוּקֵי הָאוֹהֵב.

מִשֶּׁחִבַּקְתִּי אוֹתְךָ בְּזִכְרוֹנִי
עָלַי לְקַלֵּף כָּל שְׁאָר
וּשְׁאֵרִית
מִבֵּין אֶצְבְּעוֹתַי
(קְרוּמֵי שְׁחִיָּה עֲדִינִים)
פֶּן תּוּכַל אַתָּה
לְהִתְקַיֵּם כָּאן.

היינריך פון קלייסט

על התהוותן ההדרגתית של מחשבות תוך כדי דיבור

ידידי היקר, איש המחשבה: אם יש דבר־מה שברצונך לדעת ואינך מצליח להגיע אליו באמצעות חשיבה, אני ממליץ לך לשוחח על הנושא עם המכר הבא שתיתקל בו. אין צורך שיהיה זה אדם מבריק, וגם איני מתכוון שעליך לשאול אותו לדעתו בנושא: כלל וכלל לא! במקום זאת, עליך לספר לו תחילה על העניין בעצמך. אני מתאר לעצמי שאתה פוקח כעת עיניים גדולות ומשיב לי, שבעבר יעצו לך שלא לדבר על דברים שאינך מבין אותם לאשורם. יש להניח שבמקרים אלו דיברת מתוך כוונה ללַמד אחרים, ואני רוצה שתדבר במטרה ההגיונית ללמד את עצמך. כך תוכל אולי לשמור על שני כללי החכמה הללו, כללים שונים למקרים שונים, זה לצד זה. הצרפתים אומרים, עם האוכל בא התיאבון, והמימרה לא תאבד מתוקפה אם נאמר כפארודיה: עם הדיבור בא הרעיון.

לעתים קרובות אני יושב אל שולחן עבודתי ועובר על מסמכי, ומנסה לגלות נקודת מבט שתסייע לי לפתור בעיה סבוכה. לרוב אני מביט אל האור, כנקודה הבהירה ביותר, בעודי משתדל להבהיר לעצמי את מהותי הפנימית. או שאני מחפש, כשאני מתמודד עם בעיה באלגברה, את המשוואה ההתחלתית, המבטאת את הבעיה הנתונה, שבעזרתה אוכל לאחר מכן לפתור את הבעיה בקלות, בעזרת חישוב פשוט. והנה, ברגע שאני מספר על כך לאחותי היושבת מאחורי ועוסקת בעבודתה, אני מגלה דברים שייתכן כי לא היו מתבררים לי גם לאחר שעות ארוכות של הרהורים. זה לא שהיא אומרת לי אותם ישירות, מכיוון שהיא אינה מכירה את החוקים ולא למדה את אוילר[1] ואת קסטנר[2]. וזה לא שהיא מובילה

1 לאונרד אוילר (Leonhard Euler), מתמטיקאי ופיסיקאי שוויצרי, 1707–1783.

2 אברהם גוטהלף קסטנר (Abraham Gotthelf Kästner), מתמטיקאי גרמני, 1719–1800, התפרסם בזכות חיבור ספרי לימוד ואנציקלופדיות, כולל "יסודות המתמטיקה" ו"ההיסטוריה של המתמטיקה".

אותי, בעזרת שאלות מנוסחות במיומנות, אל הנקודה החשובה – למרות שכזאת כבר אירע. אבל משום שבכל זאת יש לי רעיונות מעורפלים כלשהם, הקשורים איכשהו לדבר אותו אני מחפש, לאחר שאני רק מעז להתחיל לדבר, הצורך למצוא סיום כלשהו לדברים שהתחלתי לומר ולבטא את רעיוני המבולבל בבהירות מאלץ את מחשבותַי להתפתח תוך כדי דיבור, עד שלמרבית הפליאה, הידיעה מתגבשת עם סיום דברי. אני מתבל את דברי בצלילים בלתי ברורים, מאריך יתר על המידה בהגייתן של מלות הקישור, משתמש בתמורות במקומות שאין צורך בהן ונעזר בתחבולות אחרות כדי למתוח ולהאריך את השיחה, ובכך אני מרוויח את הזמן הדרוש לייצור רעיוני בבית המלאכה של ההיגיון. אין דבר המסייע לי יותר בתהליך זה מתנועה קלה של אחותי, המרמזת שבכוונתה לקטוע את דברי: הניסיון מבחוץ להשתלט על השיחה, הנמצאת כעת ברשות הכרתי, שגם כך מאמצת את כוחותיה, גורם לה להתרגש עוד יותר, ולמתוח את גבול יכולותיה עוד יותר, בדומה לגנרל גדול בעת צרה ודחק. על רקע זה אני מבין אילו מעלות היו למשרתת של מולייר בעיניו, כיוון שאם, כפי שהוא טוען, הוא אכן האמין בשיפוטה יותר מאשר בשיפוטו־שלו, הדבר מעיד על מידת־ענווה מצדו שאני מסרב להאמין בקיומה. נוכחותם של אחרים מעניקה השראה משונה לאדם המדבר באוזניהם. מבט אחד המודיע לנו שרעיונותינו המבוטאים־למחצה הובנו עשוי להעניק לנו את היכולת לבטא את מחציתם השנייה במלואה.

אני מאמין שרבים הם הנואמים הגדולים שלא ידעו מה הם עומדים לומר עד לרגע שפתחו את פיהם. אך השכנוע שעושר המחשבה הדרוש יצמח בטבעיות מנסיבות נאומם, ומידת התרגשותם כתוצאה מנסיבות אלה, העניקו להם די תעוזה כדי לקחת את הסיכון ולפתוח בדברים.

הדבר מזכיר לי את "תשובת המחץ של מיראבו", שבעזרתה "נפטר" משר הטקס, לאחר כינוס האסיפה הלאומית האחרון שערך המלך ב־23 ביוני. כשציווה המלך על חברי האסיפה להתפזר, חזר שר הטקס לאולם הדיונים לפני שחברי האסיפה התפזרו, ושאל אותם אם קיבלו את צו המלך. "כן", ענה מיראבו, "שמענו את צו המלך" – אני משוכנע שבעודו פותח את דבריו באמירה אנושית זו, לא חשב עדיין על הכידונים שיסיים בהם: "כן, אדוני", חזר ואמר, "שמענו אותו". אפשר לראות שלא היה לו מושג ברור מה בכוונתו לומר. "אבל מה מעניק לך את הזכות", המשיך, ולפתע נמצא לו מקור לשפע רעיונות נפלאים, "להטיל עלינו פקודות? אנו נציגי האומה!" – זה הדבר שהוא היה זקוק לו! – "העם הוא זה הפוקד, ואין הוא זה המקבל פקודות" – התקרב לפסגה של תעוזה מופרזת – "וכדי להסביר את כוונתי בפשטות גמורה" – כעת

מצא לראשונה ביטוי לאותו אי־ציות, שנפשו התכוננה אליו – "לך ואמור־נא למלכך, שלא ננטוש את מקומותינו אלא אם יכפו זאת עלינו בכידונים". ומיד לאחר מכן התיישב, שבע רצון מעצמו, על כיסא. כשחושבים על שר הטקס באירוע זה, אי אפשר לדמותו בשום מצב זולת פשיטת־רגל נפשית גמורה. לפי עיקרון דומה לזה הקובע שכאשר גוף במצב חשמלי נייטרלי נכנס לאטמוספרה של גוף חשמלי טעון, נוצר פתאום המטען החשמלי המנוגד, השלילי. וכמו שהמטען החשמלי בגוף הטעון מתעצם באמצעות פעולת גומלין, כך הופך אומץ־ליבו של הנואם שלנו, באמצעות תבוסת יריבו, לתעוזה חוצבת־להבות. ייתכן שרטט קל של השפה העליונה, או התעסקות דו־משמעית בחפת השרוול, הובילו בסופו של דבר לתפנית במהלך העניינים בצרפת. אנו קוראים, שברגע ששר הטקס הסתלק לדרכו, עמד מיראבו והציע: 1. שהאסיפה תסמיך את עצמה כאסיפה מכוננת לאומית, ו־2. שהסמכתה לא תהיה ניתנת להפרה. כיוון שפרק את מטענו החשמלי, כמו בקבוק קלייסטיאני (בקבוק ליידן), הפך שוב נייטרלי, ולפתע הסתלק אומץ־לבו ופינה מקום לפחד מפני מערכת בתי המשפט של שָׁאטֶלֶה ולנקיטת אמצעי זהירות.

זו התאמה משונה בין תופעות העולם הפיסי והמוסרי, הנשמרת, אם מבקשים לעקוב אחריה, גם בפרטים הקטנים. אך נניח כעת לדימויים ונחזור לענייננו.

גם לה־פונטיין נותן דוגמה מצוינת לגיבוש הדרגתי של מחשבה שנקודת הפתיחה שלו נולדה בשעת מצוקה, במשל שנקרא les animaux malades de la peste [החיות של מגיפת הדבר]. במשל זה, השועל נאלץ ללמד זכות על האריה, מבלי שיידע היכן יימצאו לו תימוכין להגנה זו. המשל ידוע ומוכר היטב. מגפה משתוללת בממלכת החיות. האריה מכנס את החיות החשובות ומסביר להן, כי עליהן להקריב קורבן כדי לפייס את זעם השמים. חוטאים רבים יש ביניהם, ועל החוטאים הגדולים ביותר למות כדי להציל את השאר מכליה. לכן הוא מציע שכל אחד מהם יתוודה בפניו על חטאיו. הוא, מצדו, מודה שבהתגבר עליו הרעב, חיסל כמה כבשים. וגם את הכלבים, כשאלה התקרבו אליו יתר על המידה. וכן, אירע פעם, ברגע של אנינות־טעם, שזלל את הרועה. אם אף אחד אינו אשם בחולשות גדולות יותר, יהיה הוא מוכן למות. "אדוני", אומר השועל, המבקש להרחיק מעליו את רוע הגזירה, "אתה כה נדיב־לב. מסירותך האצילית דחפה אותך רחוק מדי. וכי מה בכך, לחנוק כבשה? או חיה שפלה כמו כלב? וגם באשר לרועה", ממשיך הוא ואומר, "וזו הנקודה העיקרית: אפשר להגיד" – למרות שהוא עדיין אינו יודע, מה יאמר – "מגיע לו הגרוע ביותר", הוא אומר בתקווה שמזלו הטוב יזמן לו דבר־מה לומר, וכעת הוא מסתבך. "Etant [בהיותו]", הוא

ממשיך – ביטוי גרוע, אך הוא מסייע לו להרוויח זמן – "[חלק de ces gens la מכל האנשים האלה]". ורק כעת הוא מגיע למחשבה שתשחרר אותו ממצוקתו וש-[תעשה רושם אדיר qui sur les animaux se font un chimerique empire על החיות], ומוכיח שהחמור – צמא־דם שכמותו! (הזולל לו עשבים), ראוי לשמש קורבן, וכולם מתנפלים עליו וקורעים אותו לגזרים.

דיבור כזה הוא לאמיתו של דבר מחשבה בקול רם. רצף הרעיונות וביטוייהם מתקדמים זה לצד זה, והלך הרוח עולה בקנה אחד יחד איתם. במצב זה השפה אינה כובלת, אינה דומה למכשול העוצר את תנועתו של גלגל הנפש, אלא נעה יחד איתו, כגלגל נוסף על אותו ציר.

המצב שונה לגמרי כאשר השכל כבר סיים את תהליך המחשבה לפני תחילת הדיבור. כיוון שאז השכל מוגבל רק לביטוי המחשבה, ועניין זה רחוק מלעורר התרגשות, אלא גורם להשפעה הפוכה, להרגעה. וכך, כשרעיון מבוטא מתוך בלבול, אין זה אומר כלל שהוא גם נחשב באופן מבולבל. ייתכן מאוד, שהרעיונות המבוטאים באופן המבולבל ביותר נחשבו במיטב הדיוק והבהירות. בהקשר זה, לעתים קרובות קורה, בנסיבות חברתיות, כששיחה קולחת מעוררת הפריה מתמדת של התודעה ברעיונות, שאנשים שבדרך־כלל אינם מצטיינים בביטוי מילולי, אלא מסויגים לרוב בדבריהם, נתקפים לפתע פרץ הבעה, משתלטים על השפה בכוח, ומפיקים דברים חסרי כל מובן. כן, ולאחר שמשכו אליהם כעת את כל תשומת הלב, הם ממחישים באמצעות מחוות של מבוכה, כי הם עצמם אינם יודעים כלל מה התכוונו לומר. ייתכן מאוד שחשבו על משהו מרשים ומדויק בהחלט. אבל השינוי הפתאומי בפעילות, מעבר השכל מחשיבה להבעה, מקהה אותה התרגשות שהיתה נחוצה לאחיזה במחשבה כמו גם לביטויה. במקרים כאלה חיוני ביותר שהשפה תעמוד לרשותנו בקלות, כך שנוכל לפחות להעביר למלים את מה שחשבנו זה עתה ואיננו יכולים לבטא בו־זמנית תיכף ומיד לאחר מכן. ובכל מקרה, יש יתרון לאדם שמחשבתו ניחנה בבהירות שווה לזו של יריבו אך הוא מדבר במהירות רבה ממנו, משום שהוא מצעיד גדודי־חיילים רבים יותר אל המערכה.

את הצורך בהתרגשות מסוימת של השכל, אפילו כדי ליצור מחדש רעיון שכבר היה ברשותנו, אפשר לראות לעתים קרובות בזמן בחינה, כשמציגים לשני אנשים בעלי ראש פתוח והשכלה, ללא הכנה מראש, שאלות כגון מהי המדינה? או מהו הרכוש? כשאותם צעירים נמצאים בחברה, שבה התנהלה במשך זמן־מה שיחה על־אודות המדינה או הרכוש, ייתכן שכלל לא יתקשו במציאת הגדרות הולמות, בעזרת השוואה, הנגדה וסיכום הרעיונות. אבל בעת בחינה, בהעדר

הכנה מתאימה של השכל, יתבטאו בהיסוס. ורק בוחֵן שאינו פיקח יסיק מכך, שהם אינם יודעים. כיוון שאין אלה אנחנו היודעים, זהו מצב מסוים שלנו שיודע. רק לאנשים בעלי נפש פשוטה והמונית, שרק אמש שיננו לעצמם מהי המדינה, ומחר כבר ישובו וישכחו זאת, תהיה כאן תשובה מוכנה. ייתכן שבחינה ציבורית מספקת את ההזדמנות הגרועה ביותר להציג את עצמך באור חיובי. אני מתעלם מכך שבחינות כאלה מעליבות ופוגעות באנשים רגישים, ושמרגיז להתמודד עם חמור־גרם משכיל כזה, הבוחן את הידע שלנו כדי לקבל אותנו, אם התוצאה היא 5, או לסלק אותנו אם התוצאה היא 6: כל־כך קשה לנגן בשכל האנושי ולהפיק ממנו את הצליל המבוקש, הוא מזייף בקלות רבה כל־כך בידיים מגושמות, עד שגם המומחה הגדול ביותר לטבע האדם, הבקי והמיומן ביותר באמנות יילוד המחשבות, כפי שקאנט כינה אותה, מסתכן בשגיאות חמורות בגלל אי־היכרות מספקת עם הנפש הצעירה שהופקדה בידיו. אגב, אנשים צעירים אלה, אפילו הבורים הגדולים ביותר ביניהם, ישיגו ברוב המקרים ציונים טובים, משום שדעתם של הבוחנים בבחינות ציבוריות משוחדת מכדי שיוכלו לשפוט מתוך חירות. בנוסף לכך שהם חשים בחוסר ההגינות שבשיטה כולה – אנו מתביישים לצוות על אדם אחר שירוקן בפנינו את ארנקו, אך איננו מתביישים כשמדובר בנפשו – הבוחנים עצמם נאלצים לעמוד במבחן קשה. ייתכן שלעתים קרובות ברצונם להודות לאלוהים שהם יכולים לצאת מהבחינה בלי לחשוף חולשה שעלולה להיות מביכה יותר מזו של הנבחן הצעיר, שזה עתה יצא מאולם הבחינות.

מגרמנית ע"ל קולינר

ליאורה בינג־היידקר

על גג העולם

גָּבוֹהַּ עַל גַּג הָעוֹלָם הָלְכוּ הַדֻּבִּים הַשְּׁחֹרִים.
וַאֲנִי הָיִיתִי הַפַּרְפַּר שֶׁרִפְרֵף בִּכְנָפָיו
וַאֲנִי הָיִיתִי הַפַּרְפַּר שֶׁהֵבִיא אֶת הַשֶּׁלֶג לְסִין.
וְאַחַר כָּךְ בָּאוּ יָמִים וְלֵילוֹת לְבָנִים
וּמִישֶׁהוּ צָעַק מְאֹד
וַאֲנִי הִתְחַנַּנְתִּי שֶׁמִּישֶׁהוּ יִשְׁתֹּק
וּבַסּוֹף – הַשְּׁתִיקָה נִשְׁאֲרָה. עָבָה יוֹתֵר
מִשְּׁתִיקוֹת שֶׁל שְׁלָגִים וּשְׁכָבוֹת
לֹא נְמֵסוֹת שֶׁל זְרָמִים
תַּת־קַרְקַעִיִּים
תַּת־עוֹרִיִּים, וּבָהּ נִכְלְאוּ כְּנָפַי,
וְלֹא יָדַעְתִּי עוֹד
הָלְכוּ הַדֻּבִּים הַשְּׁחֹרִים,
רַק אֶחָד מֵהֶם קָפַץ אֶל לֵב הַשֶּׁלֶג
וּנְפִלָּתוֹ הָרַכָּה בִּקְצֵה הַמֶּרְחָב.

בחדר השני

הַיָּם שֶׁבּוֹ טָבַלְתִּי
הִכְחִיל אֶת הַחֲלוֹם, אִיקוֹנָה צְרוּפָה
וּבָהּ אֶפְשָׁר הָיָה הַלּוֹךְ וָשׁוֹב
כְּמוֹ בְּשָׂדֶה חֲרִישִׁי, הָיֵינוּ שָׁם
וְהַיָּם, שֶׁהוּא עֹמֶק וְגַם
קְנֵה הַמִּדָּה הַיָּחִיד
שֶׁאֶפְשָׁר לִהְיוֹת בּוֹ בְּלִי
הַכֹּבֶד שֶׁעָלָיו נִשְׁעַן הַגּוּף, בַּבְּקָרִים
וְקָשֶׁה עַל הַמַּרְפֵּק וְקָשֶׁה בֵּין הַשְּׁכָמוֹת
וְלִזְכֹּר שֶׁאַתָּה מְחַכֶּה לִי בַּחֶדֶר הַשֵּׁנִי

שמעון זנדבנק

הפתיל והפקעת: דליה רביקוביץ מתרגמת את ייטס

דליה רביקוביץ המעיטה לתרגם שירה. נראה שהעניין לא משך את לבה, וחטיבת תרגומי השירים המעטים שהשאירה וכללה בספרה "תהום קורא" (1976) היא שוליית לגמרי לגוף יצירתה. שלושה־עשר התרגומים הכלולים ב"תהום קורא" מהווים מבחר מקרי לחלוטין: שני שירים של ת.ס. אליוט (אחד מהם חלקי מאוד), אחד של אדגר אלן פו, שלוש בלדות סקוטיות. לעומת זאת יש אחידות ביתר השבעה: כולם של ויליאם בטלר ייטס ושישה מתוכם לקוחים ממחזור שירים אחד, שירי "ג'יין המשוגעת" מתוך קובץ מאוחר של ייטס, Words for Music Perhaps (1932) – שם שבתרגום העברי נשמטה ממנו המלה perhaps והצטמצם ל"מלים למנגינה".[1]

ברור שההתמקדות בייטס אינה מקרית. כאן, שלא כמו בשאר התרגומים, ניכרת נטיית־לב או אף פרויקט תרגומי אפשרי. ונשאלת השאלה למה ייטס – ולמה ג'יין המשוגעת דווקא.

ג'יין היא אחת המסיכות שייטס הרבה לעטות, בין השאר כדי לברוח מן האישי, או לכרוך את האישי בעטיפה בלתי־אישית. "אני רוצה", הוא כותב על שירי הקובץ הזה לידידתו אוליביה שייקספיר, "שיהיו לגמרי רגש ולגמרי בלתי־אישי". את ג'יין המשוגעת הרכיב, כנראה, משתי דמויות שבמציאות, האחת "מרי המטורללת" (Cracked Mary) שהיתה משוטטת שנים לפני כן בשדות אירלנד ורואה בדמיונה פרשים שמימיים על סוסים לבנים דוהרים בלילות אל דלת בקתתה; והשנייה אשה זקנה שגרה סמוך לאחוזת ליידי גרגורי, ידידתו של ייטס, והיתה, לדבריו, "הסאטיריקנית המקומית, נוראה מאוד" ו"בעלת כוח דיבור חצוף עד לא ייאמן". ומעבר לשתיים אלה הוא כותב באוטוביוגרפיה שלו: "בדבלין ראיתי לעתים קרובות נשים זקנות מהלכות בראש זקוף וגוף כחוש, מדברות עם עצמן בקולי קולות, מטורפות משתייה ועוני [...] הן היו דמויות מרומנס. דה וינצ'י צייר נשים שנראו כך והחזיקו את גופן בצורה כזאת".

המסיכה ה"לגמרי בלתי־אישית" הזאת היא אפוא "לגמרי רגש", ביטוי של אנרגיה אישית מאוד: פרץ רגשות תוקפניים שמילאו את ייטס באותו זמן, תוצאה, כמו שהוא מגלה לאוליביה שייקספיר, של מצב בריאותי רופף שהיה מלווה תסכול מיני עז. מכאן הדגש הגלוי של תשוקה פיזית במחזור שירים זה, הסובב סביב שלוש דמויות: ג'יין עצמה, ג'ק אהובה, והבישוף. ג'יין היא שמייצגת את הגוף מול הסגפנות המיובשת של הבישוף, נציג הרוח ה"מורם מעם", הגוער בג'יין על אהבתה לג'ק ה"תרנגול הנפוח" (על זה ראו להלן) . ג'יין מוחה:

וְאַף לֹא הָיָה עוֹד בִּישׁוֹף כְּשֶׁהֶחְרִים
אֶת גֶ'ק הַסּוֹכֵן הַמְּשׁוֹטֵט בַּכְּפָרִים
(כָּל הַיֶּתֶר מָצְאוּ מְנוּחָה בְּקִבְרָם)
וְהוּא שֶׁאַף כֹּמֶר פָּשׁוּט לֹא הָיָה
נוֹפֵף בְּסִפְרוֹ וְצָעַק כִּכְרוּכְיָה
שֶׁחָיֵינוּ כְּדֶרֶךְ חַיָּה עִם חַיָּה.
נַפְקָנִית וְהָאִישׁ הַמּוּרָם מֵעַם. (עמ' 328)

במפורסם בשירי המחזור, "Crazy Jane Talks with the Bishop", שדווקא אותו לא תירגמה דליה רביקוביץ, מטיף הבישוף לג'יין לבנות את ביתה בשמים "ולא בדיר מזוהם", והיא עונה לעומתו שהטהור והמזוהם כרוכים זה בזה ושהטהור זקוק למזוהם. ובהמשך השיר, בניסוח נועז ופראי: "האהבה בנתה ביתה בפֶתח הצוֹאה".[2]

ובכן, אם חוזרים לרביקוביץ, למה דווקא ג'יין המשוגעת? קודם כל מפני שג'יין היא מסיכה "לגמרי בלתי־אישית" שמאחוריה "לגמרי רגש". והרי לא מעט מסיכות בלתי־אישיות ועמוסות רגש מופיעות בשירי רביקוביץ. יצירתה שזורה דיוקנאות של נשים, שהן היא ולא היא: האשה שקר לה, שלא זזה מהבית ומתעטפת במשהו ונחנקת ורוצה וניל ("כל השירים עד כה", עמ' 135), או האשה הזעירה ששוכבת על הגב ושולחת יד או שתיים בתנועה חסרת ממש (עמ' 222), או האשה שמחזיקה תמונה קטנה ו"בתוך העיגול הפנימי היא נקרעת" (עמ' 224). המשוגעת של ייטס, שבוערת באהבה לג'ק אבל גם "עומדת על טעותה", השוכבת עירומה ונחבאת במסתור ורוחה המתה ממשיכה ללכת אחרי ג'ק, משתבצת באורח טבעי בפורטרטים של ה"משוגעות" של רביקוביץ עצמה, אולי כמין תשליל שלהן: כאילו הסבילות הילדותית־נשית וההסתגרות הפרנואידית שלהן נועדו להגן עליהן מפני האש הבוערת בג'יין, שהיא גם בעירה פנימית בתוכן, המאיימת לשרוף אותן עצמן.

מצד אחר יכולה הגישה הפמיניסטית לשירי רביקוביץ, שקנתה לה מהלכים

בשנים האחרונות, לשפוך אור נוסף על הבחירה בג׳יין המשוגעת.[3] על־פי גישה זו תצטייר הבחירה בג׳יין כבחירה בנשי־הדחוי בניגוד לגברי־הפטריארכלי שבדמות הבישוף. רביקוביץ, יאמרו בעלי הגישה הזאת, חשה קרבת־נפש לג׳יין מפני שג׳יין היא האשה שקוראת תיגר בשם מלאוּת החיים על העריצות הלוגוצנטרית הצחיחה. באמצעות ג׳יין יכולה רביקוביץ ״לשלח קללות על ראשו״ ו״לירוק בפניו של ההוא״ – של זה ש״נופף בספרו וצעק ככרוכיה / שחיֵינו כדרך חיה עם חיה״, כלומר של זה המכפיש את הגוף הנחות־כביכול ולא יודע שאהבה שאין בה נשמה וגוף גם יחד נדונה להישאר חסרת סיפוק (אינני בטוח שהדברים ברורים בגרסתה של רביקוביץ: ״האהבה אינה / יודעת שובע / אם נגרע ממנה מה / הגוף או הנשמה״ – עמ׳ 331).

בין יתר ההכפשות שלו הוא קורא לג׳יין ״נפקנית״ (ב״ג׳יין המשוגעת והבישוף״, עמ׳ 328). כך על־פי תרגום רביקוביץ. וזוהי, צר לי לומר, טעות מוזרה. במקור אומר הבישוף ״coxcomb״, מלה שפירושה המקורי כרבולת, ולימים התייחדה למצנפת דמוית־כרבולת של מוקיון, ולבסוף לאדם מטורזן ומנופח, מין תרנגול נפוח. הבישוף מתייחס כאן לא לג׳יין אלא לג׳ק וקורא לו ״תרנגול נפוח״, בעוד הוא עצמו – בין שכך הוא קורא לעצמו או שכך קוראת לו ג׳יין באירוניה – ״האיש המורם מעם״ (באנגלית the solid man, סולידי או מהימן יותר מאשר ״מורם״). הפזמון החותם כל בית הוא אפוא ״התרנגול הנפוח והאיש המורם מעם״, ולא כרביקוביץ ״נפקנית והאיש המורם מעם״. השניים שג׳יין מעמידה זה מול זה הם ג׳ק ה״תרנגול״ והבישוף ה״מורם מעם״, ומה שקורה במהלך השיר הוא שהפזמון, תוך שהוא חוזר, מתהפך במובלע והצמד מחליף תפקידים: ג׳ק המת, ה״ברוש הרענן״, הוא המורם מעם או המהימן, ואילו הבישוף הצועק ככרוכיה ועורו מקומט כרגל של ברווז הוא־הוא התרנגול הנפוח. איך נשתרבבה לכאן טעות כזאת (ואף לא תוקנה שנים אחר כך, ב״כל השירים עד כה״)? שהרי לא רק במלה עצמה מדובר, אלא במבנה השיר כולו: היפוך התפקידים מרכזי לשיר – נציג הממסד ה״רוחני״־כביכול שהופך במובלע לתרנגול נפוח, ונציג הגוף והאהבה שעולה לדרגת ״מורם מעם״ – וזה עיקר ההפסד עקב טעותה של המתרגמת.[4]

הייתי רוצה לעבור למשהו שנראה לי מרכזי יותר. כוונתי לשאלת הקשר בין תרגומיו של משורר, אפילו כשמדובר בגוף קטן של תרגומים, ושירתו המקורית – וכבר נגענו בשאלה הזאת כששאלנו מה לדליה רביקוביץ ולג׳יין המשוגעת דווקא. בדיקה מקרוב של אחד התרגומים, ״ג׳יין המשוגעת וג׳ק איש המסעות״ (עמ׳ 332), עוררה בי כמה מחשבות נוספות בעניין זה.

את המחשבות האלה אפשר לסכם – אם להקדים טענה לראייה – כלהלן: המודוס או הסולם השירי של ייטס עובר מודולציה, ולו גם דקה, בנוסח של רביקוביץ. השיר המתורגם הוא במודוס או סולם אחר מן השיר במקור. ועוד: המודולוציה שהשיר עובר בתרגום מצביעה אולי על מגמה של התפתחות בשירתה של המתרגמת עצמה.

תאמרו: ואיזה שיר מתורגם לא עובר מודולציה ממין זה או אחר? הבדלי מילון, תחביר, תרבות, מסורת וכו׳ כופים שינוי סולם קיצוני יותר או קיצוני פחות על כל טקסט, כשהוא עובר משפה לשפה. אבל מה שנראה לי מעניין בתרגום ״ג׳יין המשוגעת וג׳ק איש המסעות״ הוא שההבדלים הדקים מצטרפים כאן יחד למגמת שינוי מכוון, לא־מודע כנראה, שאינו נכפה באמצעות הבדלי השפות. הבחירות התרגומיות של רביקוביץ, מדעת או שלא מדעת, מצביעות אם כן על העדפות פואטיות, ומכאן חשיבותן האפשרית להבנת הפואטיקה של שירתה־היא ואולי, כאמור, להבנת מגמה מסוימת ששירתה עוברת משלביה המוקדמים לשלביה המאוחרים יותר.

מבחינה מסוימת יש קרבה בין הפואטיקה של רביקוביץ לפואטיקה של ייטס. וכבר אמרנו שהשימוש במסיכות, גם אצל ייטס וגם אצל רביקוביץ, מעיד על מגמה אימפרסונלית משותפת. ״כל האישי נרקב חיש־מהר״, כותב ייטס באחד המבואות לשיריו, ״יש לארוז אותו בקרח או במלח״. והאריזה, לדעת ייטס, היא קודם־כול המיתוס. ״האימפרסונליות״, כותב עליו מבקר אחד, ״מתגלית לא מחוץ לעצמך, אלא ברובד נפשי עמוק ואפל יותר מזה שבו שולטות המחשבה וה׳השקפה׳ המודעות; ברובד שבו, כפי שהיה מבטא זאת ייטס, נפשו של הפרט נהיית נפשו הכללית של השבט״.[5] והיכן מתגלית נפשו של השבט אם לא במיתוס – אם במיתולוגיה האירית הקדומה, שייטס עשה בה שימוש בשירתו המוקדמת, ואם במיתוס שהמציא לימים בעצמו. את המיתוס הזה המציא באמצעות ״הכתיבה האוטומטית״ של אשתו, ניסח אותו בספרו ״חזון״ (A Vision), ועשה בו שימוש – לא בלתי בעייתי, בגלל האזוטריות שלו – בשירתו המאוחרת.

ב״ג׳יין המשוגעת וג׳ק איש המסעות״, כמו בשירי ג׳יין המשוגעת בכלל, אין שימוש מובהק באותו מיתוס פרטי, לרווחת הקורא, שאינו צריך הפעם לכתת רגליו בין דפי הספר ״חזון״ כדי להבין במה מדובר. אבל עם זאת המיתוס הזה קיים כרקע חשוב להבנת השיר. הנה השיר במקור:

Crazy Jane and Jack the Journeyman

I know, although when looks meet
I tremble to the bone,
The more I leave the door unlatched
The sooner love is gone,
For love is but a skein unwound
Between the dark and dawn.

A lonely ghost the host is
That to God shall come;
I — love's skein upon the ground,
My body in the tomb –
Shall leap into the light lost
In my mother's womb.

But were I left to lie alone
In an empty bed,
The skein so bound us ghost to ghost
When he turned his head
Passing on the road that night,
Mine must walk when dead.

והנה השיר בתרגומה של דליה רביקוביץ:

ג׳יין המשוגעת וג׳ק איש המסעות

יָדַעְתִּי, בִּפְגֹשׁ מַבָּטֵי לֶהָבָה
הָיָה כָּל גּוּפִי מְרַטֵּט
אַךְ כְּכָל שֶׁאֶפְתַּח אֶת דַּלְתִּי לַבָּא
כֵּן יַקְדִּים אַהוּבִי לָצֵאת,
כִּי אַהֲבָתִי הִיא פְּתִיל לֹא נִטְוָה
בֵּין אֹפֶל וְשַׁחַר נוֹבֵט.

וּבְבִדִידוּתָהּ הָרוּחַ שָׁבָה
אֶל כֵּס אֱלֹהִים רֵיקָם
אֲנִי שֶׁהָיִיתִי פְּתִיל אַהֲבָה
בִּימֵי חַיַּי בָּעוֹלָם,
אֲזַנֵּק מִקִּבְרִי אֶל הָאוֹר שֶׁנָּבַע
בְּרֶחֶם אִמִּי הַחַם.

וְאִם לְבַדִּי נוֹתַרְתִּי לָנוּחַ
בְּתוֹךְ אֲפֵלַת הַמִּטָּה
הַפְּתִיל אָז קְשָׁרָנוּ רוּחַ אֶל רוּחַ
כְּשֶׁהוּא בְּלֵילוֹת עֲלָטָה
הִפְנָה אֶת רֹאשׁוֹ בְּלֶכְתּוֹ בַּדֶּרֶךְ,
וְרוּחִי תַּהֲלֹךְ לְאַחַר מוֹתָהּ.

האימאז׳ החוזר בכל שלושת בתי השיר הוא ה-skein, פקעת או סליל, ובנוסח דליה רביקוביץ ״פתיל״. הפקעת בגרסאות שונות – gyre, cone, spindle ועוד – ממלאת תפקיד חשוב ב״חזון״ ובשירתו המאוחרת של ייטס. זהו אימאז׳ של ספירלה המופיע בלבושים שונים – מדרגות לולייניות, סביבונים, מערבולות – ובהקשרים שונים, בעיקר של מהלך ההיסטוריה, אבל גם בתחום הפסיכולוגי־אישי. בשיר שלפנינו מופיע האימאז׳ בהקשר של אהבה, ובבית השלישי הוא כורך את האוהבים יחדיו: ״הפתיל אז קשרנו רוח אל רוח״ בנוסח רביקוביץ (הניקוד ״קָשַׁרנו״ ב״תהום קורא״, וכן ב״כל השירים עד כה״, הוא בלי ספק טעות, וצריך להיות ״קְשָׁרָנו״). נוסח זה כמו שאוב מן המלים הבאות מתוך ״חזון״:

> Some times individuals are […] joined by a bond so powerful that they form a common gyre […][6]
> (״יש שאינדיבידואלים [...] קשורים בקשר חזק כל כך שהם מהווים ספירלה משותפת [...]״).

למה דווקא ספירלה? לא אנסה להיכנס לעובי הקורה של הסמל העשיר הזה. די אם נאמר, תוך התעלמות מן הפרטים הטכניים של הקוסמולוגיה והפסיכולוגיה הייטסיות, שיש כאן בין השאר המחשה של המעגל המתרחב של החיים בדרכם מעלה, אל מעבר לחיים הארציים; או הדרך המתקדמת ובה בשעה חוזרת על עצמה, הליכה במעגל ואותה שעה גם מעלה־מעלה; או, בעקבות תקדימים מיתיים ופילוסופיים רבים, המערבולת שבמוצא החיים ובאחריתם. מכל מקום, אין ב״פתיל״ שבנוסח רביקוביץ, שהוא ״חבל דק שזור מחוטים״ (אבן־שושן), כדי לבטא את התנועה הספירלית הזאת. רביקוביץ חשבה אולי על ״פתיל חיים״, ואולי גם על הקשר האפשרי בין פתיל ופיתולים. אבל בחשבון אחרון נדמה לי שהיא מוותרת, מדעת או שלא מדעת, על הקשר בין השיר ומערכת הסמלים האזוטרית של ייטס. היא מתרגמת אותו מתוך קריאה תמימה של מי שלא יודע, או בוחר לא לדעת, כמה עשיר ומורכב נהיה השיר כשמיישמים עליו

את הסיסטמה של ייטס. ואפשר להוסיף, כדוגמה נוספת להעשרה כזאת, את השורות מן הבית השני של השיר, "אזנק מקברי אל האור שנבע / ברחם אמי החם", ולהסמיך אותן לשורות הבאות מתוך "חזון":

> The Spirit is […] the light, and at last draws backward into itself, into its own changeless purity, all it has felt or known […] This fourth state, pure light to those that reach it, is that state wherein the soul [...] is united to the blessed dead, (pp. 220, 223)
> ("הרוח היא [...] האור, ולבסוף היא שואבת לתוכה, לטוהר הבלתי־משתנה שלה, כל מה שהרגישה או ידעה [...] מצב רביעי זה, שהוא אור טהור למי שמגיע אליו, הוא המצב בו הנשמה [...] מתאחדת עם המתים הברוכים").

אולי, אילו היתה מודעת לקשר הזה, היתה רביקוביץ מקפידה לתרגם "האור שאבד", כמו במקור, ולא "האור שנבע".

נדמה לי שבהתעלמות מן הקשרים האלה עם מחשבתו של ייטס, ובעיקר עם כל מה שמשתמע מן ה"סליל", מסיטה רביקוביץ, ולוּ גם כמלוא נימה, את מרכז הכובד של השיר מן השדר הפילוסופי, לא משנה מה ערכו לעצמו, למשהו קונקרטי, מצומצם, רגשי יותר – וגם מעורפל יותר. ולא הייתי קופץ למסקנה כזאת אלמלא אלמנטים אחרים בתרגומה שתומכים, כמדומה, במסקנה הזאת:

1. שלוש פעמים מחליפה רביקוביץ לשון הווה, או תנאי, בלשון עבר: I tremble הופך ל"ה י ה מרטט"; love's skein upon the ground הופך ל"ה י י ת י פתיל אהבה"; were I left הופך ל"לבדי נותרתי". ברור שהחילוף הזה הופך מצב כללי לנרטיב בעבר, הופך הרהור לסיפור.[7]
2. פעמיים מחליפה רביקוביץ שם־עצם מופשט, love, בנטיית הכינוי שלו ("אהבָתי") או בנגזר אישי שלו ("אהובי"). שינוי הטון הכרוך בכך ברור, וגם הוא פועל בכיוון צמצום הכללי לאישי והמופשט לקונקרטי.
3. השמטת מלים קטנות כמו but ו–so גורמת למחיקת קישורים רעיוניים בשיר: הקשר הסיבתי "כי" בין שורות 4–5 בבית הראשון מיטשטש עקב השמטת "רק" ב"אהבתי היא פתיל": האהבה היא ר ק פתיל (מוטב סליל) ועל כ ן היא "תקדים לצאת". ובבית השלישי, הפתיל קשר אותנו זה לזה כ ל כ ך עד שגם אחרי מותי אמשיך להלך אחריו (הרי הוא, גם אחרי מותו, "סובב על סביבו" על אדמות – ראו "ג'יין המשוגעת והבישוף"). ה"כל כך" שנשמט מטשטש שוב את הקשר בין הדברים.

טשטוש קישורים רעיוניים, קונקרטיזציה של המופשט, הפיכת לשון הווה כללית ללשון עבר סיפורית – כל אלה חוברים יחד, עם ההתעלמות משיטתו

הרעיונית של ייטס, לחולל את השינוי שהשיר עובר בידיה של רביקוביץ. השינוי הוא דק, והקסם הלשוני־מוסיקלי של התרגום מחפה עליו, או יותר נכון מסב את תשומת־הלב ממנו. ולמען האמת, לא ברור לי אם אמנם צריך לשמור במדוקדק על מחשבתו האזוטרית של ייטס. אבל נדמה לי שעצם שינוי הטון, הדגש העדין ברובד האישי־נרטיבי על חשבון השדר הרעיוני, הוא לא בלתי־מעניין.

באיזו מידה תורמת חשיפתו להגדרת הפואטיקה של רביקוביץ?

מבחינה מסוימת, ותוך התחשבות בהבדלי הפרופורציות, אפשר להשוות את מעמדו של ייטס המוקדם בשירה המודרנית למעמדה של רביקוביץ בשירתנו בשנות הששים, אצל שניהם בלט אלמנט ארכאי, "פיוטי", שלא עלה לכאורה בקנה אחד עם הרגישות המודרניסטית. "בניגוד בולט לדרישה ללשון פשוטה ונמוכה, לחרוז חופשי, לטון פרוזאי ולהתמקדות ב'אדם הקטן'", כותבת חמוטל צמיר, "הצורות והמבנים בשיריה של רביקוביץ בולטים בשמרנותם ובלשונם הארכאית, והם גדושים במוטיבים מיתיים, בנוסחי השבעה כמעט־מיסטיים וברמיזות אין־ספור למקרא ולמדרש".[8] ואילו הנורמות החדשות, כמו שביטא אותן בייחוד נתן זך במסתו הידועה "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", קרובות במידה רבה לאלה של עזרא פאונד, שעמדו בשעתן בניגוד דומה לשירתו המוקדמת של ייטס. פאונד, שהגיע ללונדון ב־1908, היה משוכנע שייטס הוא המשורר החשוב ביותר בלשון האנגלית אבל סגנונו מיושן, והוא קיבל עליו להרחיק את ייטס מן ההפשטות והדקדנס של סוף המאה ולגייס אותו לשורות המודרניזם. וייטס נענה לו: הוא "עוזר לי לחזור למסוים ולקונקרטי", הוא כותב על פאונד לידידתו ליידי גרגורי.

זך לא קיבל עליו להרחיק את רביקוביץ מן הארכאי שבה. הוא ידע שאפילו רכבת אצל רביקוביץ אינה "קריעת חלון לעצמֵי העולם המודרני", אלא הופכת ל"דמות קדומים מיתית". ואם לא קיבל עליו להרחיק אותה מן המוטיבים המיתיים ונוסחי ההשבעה והשיבוצים המקראיים, הרי זה, לדעתי, מפני שחש שבחשבון אחרון היא מבטאת למרות כל זאת את ה-rapport עם המציאות שחיפש הוא עצמו בשירה, "מציאותו הביוגרפית של המשורר או ראיית־הסובב שלו".[9]

תחושה זו של זך זוכה לאישור בהמשך דרכה של רביקוביץ, כשהיא מתנערת במידה רבה מן הארכאי ונוטה ללשון פשוטה ולחרוז חופשי, לביטוי הרבה יותר ישיר של מציאותה הביוגרפית וראיית הסובב שלה. ייטס, לעומת זאת, מִטעמים שלא כאן המקום לדון בהם, ממיר מיתולוגיה אחת באחרת, את סיפורי אירלנד הקדומה בקוסמולוגיה של "חזון", ואם הוא שפוי יותר מכדי לקבל את

הקוסמולוגיה הזאת כלשונה, מכל מקום הוא רואה בה "ארגונים סגנוניים של הניסיון (stylistic arrangements of experience) שאפשר להשוותם לקוביות ברישומים של וינדהם לואיס ולאליפסות בפסלים של ברנקוזי".[10]

משהו מן "הארגונים הסגנוניים" האלה מצאנו בשירי ג'יין המשוגעת, בעיקר בספירלה (הדומה במידת־מה לאליפסה של ברנקוזי). דליה רביקוביץ, לעומת זאת, בדרכה החוצה מן המיתוס אל ה-rapport הישיר עם המציאות, שומטת את ה"ארגונים" האלה בדרכה. בכל זאת היא נטועה – כאן כמו גם בהמשך דרכה – במודוס הבלתי־אישי, ומכאן הבחירה בשירי ייטס דווקא ובמסיכה של ג'יין דווקא. אבל הישירות האישית של רביקוביץ המשוררת הולכת ומבקיעה לה דרך והיא מסתמנת באותם שינויים דקים שייטס עובר בידה של רביקוביץ המתרגמת.

1 תרגומי השירים נדפסו שוב ב"כל השירים עד כה", הקיבוץ המאוחד, 1995. כל מספרי העמודים להלן מתייחסים למהדורה זו.

2 ראו תרגומי, "ג'יין המשוגעת משוחחת עם ההגמון", בוויליאם בטלר ייטס, "מבחר שירים" (הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, 2000) עמ' 81.

3 וראו טל פרנקל אלרואי, "'באה – הלכה', על האירוניה אצל דליה רביקוביץ ועל הקריאה הרווחת ביצירתה כקריאת 'הורה מגונן'" **מִטַּעַם** 6 (2006); תמר הס, "פואטיקה של עץ־תאנים: פנים פמיניסטיים בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", "מכאן" 1 (מאי 2000): 27-43; חמוטל צמיר, "בשם הנוף. לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים" (כתר ואוניברסיטת בן־גוריון, 2005) פרק 5.

4 טעות נוספת נפלה במלה אחרת, journeyman, שהוא כינויו החוזר של ג'ק בכמה מן השירים. רביקוביץ מתרגמת "איש המסעות" (עמ' 332), או "הסוכן המשוטט בכפרים"(עמ' 328), או "סוכן משוטט" (עמ' 330), כנראה מתוך הנחה שהמלה מקורה ב-journey. אבל בעצם מקורה ב-journée הצרפתי, ופירושה "שכיר־יום", או ליתר דיוק מי שסיים את הכשרתו כשוליה והוא מוסמך לשמש שכיר־יום. גם כאן יש הפסד כלשהו, אף כי אין בו כדי לפגוע בשירים עצמם. ובכלל אין אולי עניין של ממש בטעויות לקסיות כאלה.

5 C.K. Stead, *The New Poetic* (N.Y, 1966) pp. 33-34.

6 *A Vision* (London, 1962), p. 237.

7 הדבר בולט עוד יותר בתרגום "ג'יין המשוגעת והבישוף"; שם מצאתי 7 פעמים לשון עבר במקום הווה.

7 צמיר, שם, עמ' 149.

9 ראו מאמרי "עולם על דרך ההיעלמות: על שירי דליה רביקוביץ", "המעורר" 4 (קיץ 1998) עמ' 131.

10 *A Vision*, p. 25.

דוד לוין

שלושה שירים

זה הרגע זה המזח

זֶה הָרֶגַע. זֶה הַמִּזַּח. חָמְרֵי הַבִּנְיָן. פַּח הָאַשְׁפָּה
מִכָּאן לְכָאן תַּפְלִיג. כָּאן יְיַחֵל הַפֶּה "עוֹד. עוֹד".
כָּאן תִּרְצֶה לִהְיוֹת נִתְפָּס וּמוּחָשִׁי
וְיִהְיֶה לְךָ צִלּוּם מִשְׁפַּחְתִּי
וּמָקוֹם בּוֹ אַתָּה נִסְתָּר מֵעַצְמְךָ.
כָּאן תַּעֲדֹר בַּנֶּעֱדָר. תַּצִּית תְּשׁוּקָה בִּתְשׁוּקָה.
תִּהְיֶה לְךָ נְגִיעָה
וּכְאֵב הָאַהֲבָה יִפְרַח
וְיִתְקַבְּעוּ דְּבָרִים, כִּבְיָכוֹל
הֲבָנוֹת שְׁקֵטוֹת
מַטָּלוֹת וְזִמְזוּם
וְיִהְיֶה לְךָ רֶגַע מֻשְׁלָם
זִמְזוּם וְנִמְנוּם
וְאַתָּה תֹּאהַב אֶת זֶה
אֶלֶגַנְטִי תִּקְרָא לְזֶה.

מתחת לדובה גדולה

מֻפְקָר לְחַסְדֵי עַצְמִי מִתַּחַת לְדֻבָּה גְּדוֹלָה
מָקוֹם עֵשֶׂב מֵרִים רֹאשׁ מַרְבֶּה לַחַשׁ מוֹבִיל
לְשִׂיחֵי רֹתֶם וְסַמְבּוּק עוֹלִים בִּשְׁבִיל צַר
לְאֶצְבְּעוֹנִיּוֹת דְּבֵקוֹת בַּתָּלוּל.
רוּחוֹת לֹא בּוֹחֲשׁוֹת. צִפּוֹר לֹא מְצַיֶּצֶת

עֲנָנִים לֹא דוֹחֲקִים. עֵינַי נוֹחֲתוֹת עַל גַּגּוֹת
לוֹטְפוֹת מְצוּדָה. גוֹמְעוֹת נָהָר פּוֹגֵשׁ בְּיָם צְפוֹנִי
רִבּוֹא סְלָקִים רוֹשְׁפִים סוֹבְבִים דֻּבָּה גְּדוֹלָה מֵעַל רָאשִׁי.
שָׁעָה רָמָה נוֹכַחַת. שָׁעָה שֶׁיֵּשׁ לָהּ נוֹתֵן בַּסֵּתֶר. אֵין לָהּ עֶרֶב
שָׁעָה שֶׁאַף מַלְאָכִים פּוֹתְרֵי חֲלוֹם אֵינָם יוֹדְעִים בָּהּ. אֵין –
לֹא יִהְיֶה כְּמוֹתָהּ – כְּמוֹתֵךְ עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה. מִכָּאן לֹא מַעְפִּילִים
לֹא מְהַגְּרִים. תָּם הַמֵּרוֹץ. כָּאן לֹא מְצַעֲפִים דַּעַת בְּאַשְׁלָיָה –
לֹא מְנַת צִלִּי שֶׁלֹּא עָלָה יָפֶה וּמֶלְצַר מַחְלִיפָהּ.
הַיָּדַיִם חֵמֶת חֲלִילִים. הַקּוֹל רֹאשׁ פִּנָּה. תַּחֲנָה מֶרְכָּזִית. נַחֲלַת בִּנְיָמִין.

האמֵן כדרך שאתה מאמין לכאבך

רְאֵה מַה קֶּבֵץ בָּהּ.
אַל תְּחַפֵּשׂ לֹא דְּמוּי לֹא מַקְבִּילָה.
הֵם לֹא מִן הָעִנְיָן הַזֶּה.
אַל תְּבַקֵּשׁ לַעֲמֹד עַל הַתְּמוּרוֹת
אַל תִּשְׁאַל מַה קָּדַם לְמַה.
רְחַק מֵהִזְדַּהוּת. פַּנֵּה גּוּפְךָ מִיְּדִיעָה. הִנָּעֵר מִשְּׁמוּעָה.
אַל תִּתָּפֵס לְנֶחָמָה.
הֵם לֹא מִן הָעִנְיָן הַזֶּה.
אל תְּנַסֶּה לְהָבִין. אַל תַּשְׁלִיךְ מֵעַצְמְךָ
צַמְצֵם כֶּלְךָ לִנְקֻדָּה.
הַבֵּט בַּסְּדָקִים. בַּבְּקִיעִים.
הַאֲמֵן כְּדֶרֶךְ שֶׁאַתָּה מַאֲמִין לִכְאֵבְךָ.
הֱיֵה מִן הָעִנְיָן הַזֶּה
הַיֹּפִי הַנּוֹפֵל הַזֶּה.

יעקב שי שביט

שחיית שחרית

גּוֹנֵי הַחֹשֶׁךְ.
כִּמְעַט כִּמְעַט הַלַּיְלָה מְפַנֶּה אֶת מְקוֹמוֹ לַיּוֹם.
כַּנַּחַל הָעוֹרֵג אֲנִי נִשְׁאָב אֵלֶיךָ
כָּרוּחַ הַמְּלַחֶכֶת אֶת חוֹפְךָ.

הַשַּׁחְיָן שֶׁל פִּיקָאסוֹ אֲנִי עַכְשָׁו
זֶה אֶרֶךְ הַגַּפַּיִם, שְׁנָתַיִם לִפְנֵי שֶׁנּוֹלַדְתִּי
מִתְמוֹדֵד מִדַּת אָדָם עַל מַצָּעֶיךָ.
אַתָּה רוֹגֵעַ
וְאִם אַתְּמִיד אוּלַי אַגִּיעַ אֲפִלּוּ עַד קַפְּרִיסִין,
עַד אָז,
אוּלַי כְּמוֹ דָּאלִי גַּם אָרִים קְמְעָה אֶת כְּסוּת עוֹרְךָ
לְהַרְאוֹת לַאֲהוּבָתִי אֶת הֶלֶדֶת וֶנוּס –
הֲרֵי אֵלֵי הַבַּיִת רַק אֵלֵי הַבַּיִת הֵם.

הַדְּמָמוֹת עוֹד מְרִיעוֹת, אֲבָל
אֲנִי שָׁב וְהוֹפֵךְ פָּנַי לִשְׂחוֹת הַבַּיְתָה.
מֵעָלַי, עוֹדָן שְׁחֹרוֹת כַּלַּיְלָה רַק עֵינֵיהֶן רוֹשְׁפוֹת,
צִפּוֹרֵי עֲנָק בְּמִרְוָחִים קְצוּבִים
יוֹרְטוֹת דַּרְכָּן אֶל עֵבֶר מַסְלוּלֵי הַנְּחִיתָה
וּמִמּוּל עַל הַטַּיֶּלֶת גַּחְלִילִיּוֹת מְהֻנְדָּסוֹת
מְכַבּוֹת בְּבַת אַחַת פָּנָסֵיהֶן.
וְרַק הַיָּם.

בְּמַשְׁבֵּי מַחְשְׁבוֹתַי הַיָּם הוּא
גַּם הַשִּׂיחַ וְהַשִּׂיג אוֹדוֹתָיו.

קַו הָרָקִיעַ כְּנֶגְדִּי כְּלוֹנְסָאוֹת עֲנָק קוֹדְרִים
הַנְּעוּצִים בִּשְׁמֵי הָעִיר
מוּל כִּסּוּפֵי יָרֵחַ שֶׁל תַּמּוּז
מוּל זֹהַר רְאשׁוֹנִי מַוְרִיד וּמִתְאַדֵּם לוֹ לְאִטּוֹ
עַד שֶׁהָאָדֹם גָּרוֹם מַצְהִיב וּמִתְבּוֹלֵל
כְּמוֹ הֵד צִיּוּר שֶׁל ג׳קְסוֹן פּוֹלוֹק.

עַכְשָׁו
כְּשֶׁהַצָּהֹב גּוֹלֵשׁ אֵלַי מֵעֵבֶר לַחוֹמָה
אֲנִי חוֹתֵר, נִשָּׂא עַל נְהָרַת הַשֶּׁמֶשׁ
הַמִּשְׁתַּפֶּכֶת אֶל הַיָּם,
וּכְבָר אֲנִי מַמְרִיא אֶל תּוֹךְ הָאוֹר – אֵיזוֹ
שִׂחְיָה שֶׁלֹּא הָיְתָה כָּמוֹהָ
שִׂחְיַת חֶמְדָּה!

חורף

מַמָּשׁ בִּשְׁעַת טְרוֹם שַׁחַר זוֹ הַחֲבִיבָה עָלַי פָּסַק הַגֶּשֶׁם
וּכְבָר אֲנִי דָּחוּף לְהִתְפַּעֵם מִסַּעֲרוֹת לִבְּךָ הַחָרְפִּיּוֹת

אֶת לַחַשׁ חֲלוֹמוֹת הַקַּיִץ הִטְבַּעְתָּ בִּי מִכְּבָר
עִם זְהַב הַבֹּקֶר הַמְּרַצֵּד בַּמְּצוּלוֹת.
צָלוּל אַךְ לֹא שָׁקוּף, שׁוֹלֶה אֶת טְמוּנוֹתַי מִסְּפוּנוֹתֶיךָ,
לְךָ אוֹתִי קָרָאתִי שׁוּב וְשׁוּב כְּמוֹ שֶׁאִמִּי קָרְאָה אֶת סִפּוּרֶיהָ לִי
יֶלֶד עַל הַדֶּשֶׁא בְּנַהֲרַיִם
וּבִכְחֹלֶיךָ נִקְרְאוּ לִי רְמָזִים שֶׁל תּוֹבָנוֹת שֶׁעוֹד תָּבֹאנָה

עַכְשָׁו מִשֶּׁהִגַּעְתִּי גְּשָׁמִים שׁוּב נִתָּכִים אֲבָל אַתָּה
עוֹד מַעֲבִיר עַל מִדּוֹתֶיךָ מוּל הַהֵלֶךְ הַנִּפְעָם לוֹ עַל עָמְדוֹ
וַאֲנִי מִדַּת אָדָם אֲנִי מוֹדֵד לְךָ
הַיָּם

רְאֵה, שְׁחֹר הֶעָנָן נִבְקָע וּכְבָר אַתָּה נִמְשָׁח לִי
בְּגוֹנֵי יָרֵחַ

פיליפ לארקין

תשעה שירים

אמא, קיץ, אני

אִמִּי, שֶׁרְעָמִים הֵם בִּשְׁבִילָהּ אוֹיְבִים
מְרִימָה כָּל יוֹם קַיִץ וּמְנַעֶרֶת
אוֹתוֹ בְּחַשְׁדָנוּת, שֶׁמָּא אוֹרְבִים
בּוֹ נְחִילִים שֶׁל עֲנָנִים שְׁחוֹרִים;
אַךְ כְּשֶׁחֲמִימוּת אוֹגוּסְט נִשְׁבֶּרֶת
וּמַתְחִילִים גְּשָׁמִים, וּכְפוֹר פָּרִיךְ מְחַדֵּד
אֲוִיר עָזוּב־מִצְפּוֹרִים,
מַבָּט הַקַּיִץ הַמֻּדְאָג שֶׁלָּהּ נוֹדֵד.

וַאֲנִי בְּנָהּ, יְלִיד־קַיִץ וּלְיָמִים
אוֹהֵב־קַיִץ, מֵאָז־וּמֵעוֹלָם
חָשׁ הֲקָלָה אַחֲרֵי שֶׁהֶעָלִים נֶעֱלָמִים;
לְעִתִּים קְרוֹבוֹת מִדַּי יְמֵי הַקַּיִץ מַזְכִּירִים
תְּמוּנוֹת שֶׁל אֹשֶׁר מֻשְׁלָם
שֶׁאֵינִי יָכֹל לַעֲמֹד נֶגְדָּן: עָלַי לְחַכּוֹת לְיָמִים
פָּחוֹת עַזִּים, פָּחוֹת עֲשִׁירִים, פָּחוֹת בְּהִירִים:
יָמִים שֶׁל סְתָו, יוֹתֵר הוֹלְמִים.

אוגוסט 1953

הליכה

עֶרֶב בָּא לָרֵדֶת
עַל הַשָּׂדוֹת, עוֹד לֹא נִרְאָה כְּמוֹתוֹ,
אֵינוֹ מַדְלִיק שׁוּם מְנוֹרָה.

מִשֶּׁיִּי מִמֶּרְחָק, אַךְ בְּהִמָּשְׁכוֹ
עַל הַבִּרְכַּיִם וְעַל הֶחָזֶה
אֵינוֹ מֵבִיא שׁוּם נֶחָמָה.

לְאָן נֶעֱלַם הָעֵץ שֶׁמִּסְמֵר
אֶרֶץ לְשָׁמַיִם? מַה זֶּה תַּחַת כַּפּוֹתַי,
שֶׁאֵינִי יָכֹל לְהַרְגִּישׁ?

מַה מַכְבִּיד אֶת יָדַי מַטָּה?

פברואר 1946 (?)

חלונות גבוהים

כְּשֶׁאֲנִי רוֹאֶה בָּחוּר וּבַחוּרָה
וּמְנַחֵשׁ שֶׁהוּא דּוֹפֵק אוֹתָהּ וְהִיא
לוֹקַחַת גְּלוּלוֹת אוֹ שָׁמָה דִּיאַפְרַגְמָה,
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁזֶּה גַּן־עֵדֶן

שֶׁכָּל הַזְּקֵנִים חָלְמוּ עָלָיו כָּל חַיֵּיהֶם –
הַנְּדָרִים וְהַמֶּחֱוֹוֹת נִדְחָקִים הַצִּדָּה
כְּמוֹ קוֹמְבַּיִן שֶׁעָבַר זְמַנּוֹ,
וְכָל הַצְּעִירִים מַחְלִיקִים בְּמוֹרַד הַמַּגְלֵשָׁה הָאֲרֻכָּה

אֶל הָאֹשֶׁר, לְאֵין־קֵץ. אֲנִי תּוֹהֶה אִם
מִישֶׁהוּ הִסְתַּכֵּל עָלַי, לִפְנֵי אַרְבָּעִים שָׁנָה,
וְחָשַׁב, בֶּטַח אֵלֶּה הַחַיִּים;
לֹא עוֹד אֱלֹהִים אוֹ לְהָזִיעַ בַּחֹשֶׁךְ
בִּגְלַל הַגֵּיהִנֹּם וְכָל זֶה, כְּבָר לֹא צָרִיךְ
לְהַסְתִּיר מַה חוֹשְׁבִים עַל הַכֹּמֶר. הוּא

וְהַכְּנוּפִיָּה שֶׁלּוֹ יַחְלִיקוּ בְּמוֹרַד הַמַּגְלֵשָׁה הָאֲרֻכָּה
כְּמוֹ צִפּוֹרִים מִזְדַּיְּנוֹת. וּמִיָּד

בִּמְקוֹם מִלִּים בָּאָה הַמַּחְשָׁבָה עַל חַלּוֹנוֹת גְּבוֹהִים:
זְגוּגִית לְמוּדַת־שֶׁמֶשׁ,
וּמֵעֵבֶר לָהּ, אֲוִיר כָּחֹל עָמֹק, מַרְאֶה
לֹא כְּלוּם וְהוּא בְּלֹא מָקוֹם וְהוּא לְלֹא קֵץ.

12 בפברואר 1967

השוטים הזקנים

מַה הֵם חוֹשְׁבִים, הַשּׁוֹטִים הַזְּקֵנִים,
מַה הָפַךְ אוֹתָם לְזֶה? הַאִם הֵם מְנִיחִים
שֶׁכָּכָה הֵם יוֹתֵר מְעַנְיְנִים
בְּפֶה שָׁמוּט וּמְרַיֵּר בַּשֶּׁתֶן שֶׁל עַצְמָם לֹא מַצְלִיחִים לִזְכֹּר
מִי הִתְקַשֵּׁר הַבֹּקֶר? אוֹ שֶׁלְּדַעְתָּם הֵם רַק צְרִיכִים
לִרְצוֹת וְהַכֹּל יַחְזֹר אָחוֹרָה לַיָּמִים שֶׁרָקְדוּ כָּל הַלַּיְלָה אוֹ הָלְכוּ לַחֲתֻנָּה
שֶׁלָּהֶם, אוֹ הִכְתִּיפוּ נֶשֶׁק אֵיזֶה בֹּקֶר בַּקֹּר?
אוֹ שֶׁהֵם מְדַמְיְנִים שֶׁבְּעֶצֶם כְּלוּם לֹא הִשְׁתַּנָּה,
וְשֶׁמֵּאָז־וּמֵעוֹלָם הִתְנַהֲגוּ כְּאִלּוּ הָיוּ שִׁכּוֹרִים אוֹ נָכִים,
אוֹ בִּלּוּ יָמִים בַּחֲלוֹמוֹת שְׁטוּחִים נִמְשָׁכִים,
עוֹקְבִים אַחַר הָאוֹר הַנָּע?
וְאִם הֵם לֹא חוֹשְׁבִים כָּךְ (אִי־אֶפְשָׁר שֶׁהֵם חוֹשְׁבִים כָּךְ), שִׁתִּיקָתָם מְשֻׁנָּה:
לָמָּה הֵם לֹא צוֹרְחִים?

בַּמָּוֶת אַתָּה מִתְפָּרֵק: הַחֲלָקִים שֶׁהָיוּ אַתָּה
מְאִיצִים הָלְאָה זֶה מִזֶּה, לְתָמִיד
בְּאֵין מִי שֶׁיִּרְאֶה. אֱמֶת, זֹאת רַק מִיתָה:
כְּבָר הָיִינוּ שָׁם, אֲבָל אָז מַשֶּׁהוּ עָמַד לְהַשְׁלִים,
מִתְעַרְבֵּל בְּמַאֲמָץ סְגֻלִּי וּמַתְמִיד
עַד הִפָּתְחוֹ שֶׁל פֶּרַח אֶלֶף הֶעָלִים
שֶׁל הֱיוֹתֵנוּ כָּאן. בַּפַּעַם הַבָּאָה כְּבָר לֹא תּוּכַל לְהַעֲמִיד פָּנִים
שֶׁמַּשֶּׁהוּ אַחֵר עָתִיד לָבוֹא. וְאֵלֶּה הַסִּימָנִים הָרִאשׁוֹנִים:

לֹא לָדַעַת אֵיךְ, לֹא לִשְׁמֹעַ מִי, אֵין עוֹד כֹּחַ לְבֵרֵרוֹת.
מִסְתַּכְּלִים עֲלֵיהֶם וְרוֹאִים שֶׁהֵם הוֹלְכִים עַל זֶה:
שֵׂעָר אֵפֶר, יְדֵי קַרְפָּדָה, פַּרְצוּף שְׁזִיף מְיֻבָּשׁ שׁוּרוֹת־שׁוּרוֹת –
אֵיךְ הֵם יְכוֹלִים לְהִתְעַלֵּם מִזֶּה?

אוּלַי לִהְיוֹת זָקֵן פֵּרוּשׁוֹ חֲדָרִים מוּאָרִים
בְּתוֹךְ רֹאשְׁךָ, וּבְתוֹכָם אֲנָשִׁים, עוֹשִׂים מַה שֶּׁעוֹשִׂים.
אֲנָשִׁים שֶׁאַתָּה מַכִּיר, אַף שֶׁשְּׁמוֹתֵיהֶם אֵינָם זְכוּרִים
לְךָ מַמָּשׁ. כָּל אֶחָד מֵהֶם עוֹמֵם, חוֹלֵף
כְּמוֹ אָבְדָן מוּשָׁב מִשִּׁכְחָה, פּוֹנֶה מִדֵּלֶת מֻכֶּרֶת,
מֵנִיחַ מְנוֹרָה בִּמְקוֹמָהּ, מְחַיֵּךְ מֵאֵיזוֹ מַדְרֵגָה, שׁוֹלֵף
סֵפֶר מֻכָּר מִן הַמַּדָּף; אוֹ לִפְעָמִים הַחֲדָרִים
לְבַדָּם, כִּסְאוֹת וְאָח בּוֹעֶרֶת,
הַשִּׂיחַ נְשׁוּב־הָרוּחַ בַּחַלּוֹן, אוֹ יְדִידוּת קְלוּשָׁה שֶׁצִּיְּרָה
הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַקִּיר אֵיזֶה עֶרֶב בּוֹדֵד עָצוּר־מִגְּשֶׁם שֶׁל אֶמְצַע קַיִץ. שָׁם הֵם גָּרִים:
לֹא כָּאן וְעַכְשָׁו, אֶלָּא הֵיכָן שֶׁפַּעַם הַכֹּל קָרָה.
בִּגְלַל זֶה הֵם מְעוֹרְרִים

רֹשֶׁם שֶׁל הֶעְדֵּר הָלוּם, מְנַסִּים לִהְיוֹת שָׁם
בְּעוֹדָם כָּאן. כִּי הַחֲדָרִים מִתְרַחֲקִים וְהוֹלְכִים, מְנִיחִים
אַחֲרֵיהֶם קֹר לֹא־מְסֻגָּל, בְּלָיָה מַתְמֶדֶת
שֶׁל נְשִׁימָה נֶעֱצֶרֶת, וּגְחִינָתָם בַּתַּחְתִּיּוֹת
שֶׁל צוּק הַכִּלָּיוֹן, הַשּׁוֹטִים הַזְּקֵנִים, לְעוֹלָם אֵינָם נִדְרָכִים
לָחוּשׁ עַד כַּמָּה הוּא קָרוֹב. מִן הַסְּתָם זֶה מַה שֶּׁמַּחְזִיק אוֹתָם שְׁקֵטִים:
הַפִּסְגָּה הַמְּלַוָּה אֶת מַבָּטֵנוּ בְּכָל אֲשֶׁר נִפְנֶה לִהְיוֹת
לָהֶם הִיא אֲדָמָה עוֹלָה. הַאִם לְעוֹלָם אֵינָם קוֹלְטִים
מַה גּוֹרֵר אוֹתָם אָחוֹרָה, וְאֵיךְ זֶה יִגָּמֵר? לֹא בַּלַּיְלָה?
לֹא כְּשֶׁבָּאִים הַזָּרִים? לְעוֹלָם, אַף לֹא פַּעַם יְחִידָה
בְּכָל מַהֲלָכָהּ שֶׁל הַיַּלְדוּת הָאֲיֻמָּה הַהֲפוּכָה? טוֹב.
עוֹד נֵדַע.

12 בינואר 1973

שירת בוקר

עוֹבֵד כָּל הַיּוֹם, גּוֹמֵר אֶת הַלַּיְלָה חֲצִי־שִׁכּוֹר.
מְקִיץ בְּאַרְבַּע לַאֲפֵלָה דּוֹמֶמֶת, אֲנִי בּוֹהֶה.
בְּשׁוּלֵי הַוִּילוֹן יֹאחַז בְּבוֹא הָעֵת הָאוֹר.
עַד אָז מַה יֵּשׁ שָׁם בֶּאֱמֶת אֲנִי רוֹאֶה:
מָוֶת לֹא־נִלְאֶה, קָרוֹב יוֹתֵר בְּיוֹם אֶחָד
עוֹקֵר כָּל מַחְשָׁבָה מִלְּבַד
אֵיךְ וְאֵיפֹה וּמָתַי אֲנִי אָמוּת.
חֲקִירָה עֲקָרָה: וּבְכָל זֹאת הַפַּחַד
לָמוּת, וְלִהְיוֹת מֵת
שָׁב וּמַצְמִית בְּעוֹד הֶבְזֵק.

הַמַּחְשָׁבָה מִתְרוֹקֶנֶת מוּל הַבֹּהַק. לֹא מֵחֲרָטָה –
טוֹב שֶׁלֹּא נַעֲשָׂה, אַהֲבָה שֶׁלֹּא נִתְּנָה, זְמַן בָּלָה
בְּלֹא שִׁמּוּשׁ – וְלֹא מֵאֻמְלָלוּתָהּ
שֶׁל הִצְטָרְכוּת לִשְׁהוּת כֹּה אֲרֻכָּה לְשֵׁם גְּמִילָה
שֶׁל חַיִּים יְחִידִים מֵהַתְחָלוֹתֵיהֶם הַטּוֹעוֹת, טִפּוּס שֶׁלֹּא נִשְׁלָם
אֶלָּא מִן הָרֵיקוּת הַמִּשְׁתָּרַעַת לְעוֹלָם,
הַכְּלָיוֹן אֵלָיו אָנוּ הוֹלְכִים בְּבִטָּחוֹן
וּבוֹ נֹאבַד תָּמִיד. לֹא לִהְיוֹת כָּאן,
לֹא לִהְיוֹת בְּשׁוּם מָקוֹם,
עוֹד מְעַט; אֵין יוֹתֵר נוֹרָא, אֵין יוֹתֵר נָכוֹן.

זֹאת דֶּרֶךְ מְיֻחֶדֶת לְפַחֵד; אַתָּה נוֹאָשׁ
מִתַּחְבּוּלוֹת. הַדָּת,
מַחֲזֶמֶר אֲכוּל־עָשׁ,
נוֹצְרָה לְהַעֲמִיד פָּנִים שֶׁלֹּא נָמוּת, עֲדַת
מִתְחַכְּמִים נִפְּחוּ לָנוּ אֶת הַשֵּׂכֶל עִם "יְצוּרִים
רַציוֹנָלִיִּים אֵינָם פּוֹחֲדִים מִמַּה שֶׁלֹּא יָחוּשׁוּ בּוֹ", עִוְּרִים
לְכָךְ שֶׁזֶּה שֶׁאָנוּ פּוֹחֲדִים מִפָּנָיו – לֹא מַרְאֶה לֹא קוֹל לֹא מַשָּׁב,
לֹא מַגָּע אוֹ טַעַם אוֹ רֵיחַ, אֵין עִם מַה לַחְשֹׁב
אֵין עִם מַה לְהִתְקַשֵּׁר מַה לֶּאֱהֹב,
הַרְדָּמָה שֶׁמִּמֶּנָּה דָּבָר אֵינוֹ שָׁב.

וְכָךְ זֶה נִשְׁאָר בִּשׁוּלֵי הָרְאִיָּה,
כֶּתֶם קָטָן מִטֶּשְׁטָשׁ, כִּפּוֹר מִתְעָרֶה
בָּעוֹרְקִים מֵאֵט כָּל דַּחַף עַד דְּחִיָּה.
רֹב הַדְּבָרִים עֲשׂוּיִים לֹא לִקְרוֹת לְעוֹלָם: זֶה יִקְרֶה,
וְהַהַכָּרָה בְּכָךְ מִשְׁתּוֹלֶלֶת
בְּכִבְשָׁנָהּ בְּכָל עֵת שֶׁנִּשְׁלֶלֶת
מֵאִתָּנוּ חֶבְרָתָם שֶׁל אֲנָשִׁים אוֹ מַשְׁקָאוֹת. הָאֹמֶץ יָפֶה
רַק לְהַשְׁקִיט פַּחֲדָם שֶׁל אֲחֵרִים. לֵב שֶׁל גֶּבֶר
אֵינוֹ פּוֹטֵר מִקֶּבֶר.
הַמָּוֶת אֵינוֹ מַבְדִּיל עֲמִידָה שֶׁל כָּבוֹד מִבֶּכִי רָפֶה.

לְאַט מִתְחַזֵּק הָאוֹר, וְהַחֶדֶר לוֹבֵשׁ צוּרָה.
זֶה עוֹמֵד מוּל הָעֵינַיִם כְּמוֹ אָרוֹן, מַה שֶּׁאָנוּ יוֹדְעִים,
יָדַעְנוּ מֵעוֹלָם, מֵאֵין בְּרֵרָה
לְלֹא הַשְׁלָמָה. אַחַד הַצְּדָדִים
יֵאָלֵץ לִפְרֹשׂ. בֵּינְתַּיִם מַכְשִׁירֵי טֶלֶפוֹן נִדְרָכִים לְטַרְטֵר
בְּמִשְׁרָדִים נְעוּלִים, וּסְבַךְ עוֹלָם שָׁכוּר וְלֹא־מַרְגִּישׁ עוֹמֵד לְהִתְעוֹרֵר.
הַשָּׁמַיִם לְבָנִים כְּמוֹ חֵמָר, לְלֹא שֶׁמֶשׁ.
עוֹד נוֹתְרָה עֲבוֹדָה מֵאֶמֶשׁ.
דַּיָּרִים כְּמוֹ רוֹפְאִים עוֹבְרִים מִדֶּלֶת לַדֶּלֶת.

29 בנובמבר 1977

הדבר הראשון

הַדָּבָר הָרִאשׁוֹן שֶׁהִכָּה בִּי
בְּפִכָּחוֹן מוֹחֵץ:
הַזְּמַן הוּא הֵד גַּרְזֶן
בְּעֶצֶם עֵץ.

1943–1944

למה חלמתי עלייך אמש?

לָמָּה חָלַמְתִּי עָלַיִךְ אֶמֶשׁ?
עַכְשָׁו הַבֹּקֶר מְסַלֵּק שֵׁעָר מִמֵּצַח שֶׁמֶשׁ
אֲפֹרָה, וְזִכְרוֹנוֹת טוֹפְחִים עַל פְּנֵי הַבַּיִת כְּמוֹ סְטִירוֹת:
שָׁעוּן עַל מַרְפֵּק, אֲנִי בּוֹהֶה בַּעֲרָפֶל חִוֵּר
מִבַּעַד לַחַלּוֹן.

דְּבָרִים רַבִּים כָּל כָּךְ שֶׁדִּמִּיתִי לִשְׁכֹּחַ, לְוַתֵּר
חוֹזְרִים אֵלַי בִּכְאֵב מוּזָר יוֹתֵר:
כְּמוֹ מִכְתָּבִים מְמֻעָנִים לְמִישֶׁהוּ
שֶׁעָזַב אֶת הַבַּיִת לִפְנֵי שָׁנִים רַבּוֹת.

1939

ובכל זאת

וּבְכָל זֹאת – אֲבָל אַחֲרֵי הַמָּוֶת אֵין עוֹד "וּבְכָל זֹאת".
עַכְשָׁו, מִשֶּׁהִשְׁגַּחְנוּ עַל מוֹתְךָ וְדָאַגְנוּ לִשְׁרֵפָתְךָ
אֵינִי יָכֹל לַעֲרֹךְ אֶת "מִשְׁנָתְךָ"
כְּדֶרֶךְ שֶׁסִּדַּרְתִּי אֶת שֶׁלְּחָנְךָ וְצִיַּנְתִּי
בְּלוּחַ הַשָּׁנָה יָמִים שֶׁלֹּא תִּרְאֶה.
"הַמָּוֶת לֹא נוֹגֵעַ בָּנוּ," נוֹעַזְתָּ לוֹמַר
בֹּקֶר אֶחָד בֶּחָצֵר וּבָא כְּחֶתֶף מַר
הַפַּחַד, צָעִיר וַחֲשָׁאִי הִכָּה
בִּי שֹׁרֶשׁ וְכֹה
וָכֹה, בִּרְבוֹת יָמִים רֵיקִים,
הוּא כְּבָר מַגִּיעַ לִפְרִקוֹ. וּבְכָל זֹאת – כִּי
בַּחַיִּים עוֹד יֵשׁ "וּבְכָל זֹאת" –
מַה יֵּשׁ לִי לְקַוּוֹת, מִלְּבַד זֶה שֶׁצָּדַקְתָּ?

כסף

מִדֵּי פַּעַם, הַכֶּסֶף פּוֹנֶה אֵלַי בְּתוֹכֵחָה מָרָה:
לָמָּה אַתָּה נוֹתֵן לִי לְהֵרָקֵב בַּמְּגֵרָה?
אֲנִי כָּל הַסֶּקֶס שֶׁלֹּא הָיָה לְךָ, כָּל הַהֲנָאוֹת
שֶׁיִּהְיוּ שֶׁלְּךָ בִּמְחִי כַּמָּה הַמְּחָאוֹת.

אָז אֲנִי מִסְתַּכֵּל עַל אֲחֵרִים, מַה הֵם עוֹשִׂים עִם הַשִּׂטָרוֹת:
מַה שֶּׁבָּטוּחַ, הֵם לֹא שׁוֹמְרִים בַּמְּגֵרוֹת.
כְּבָר יֵשׁ לָהֶם עוֹד בַּיִת, עוֹד מְכוֹנִית, עוֹד אִשָּׁה:
כֶּסֶף זֶה חַיִּים, זֹאת הַהַרְגָּשָׁה.

כֶּסֶף וְחַיִּים, שְׁלוּבֵי־זְרוֹעַ, בְּפַרְהֶסְיָה:
אֶל תִּדְחֶה אֶת נְעוּרֶיךָ עַד צֵאתְךָ לְפֶנְסְיָה.
וְאֵיךְ שֶׁלֹּא תִּשַּׂחֵק עִם הַמַּשְׂכֹּרֶת
מַה שֶּׁיִּשָּׁאֵר יַסְפִּיק בְּקֹשִׁי לְתִסְפֹּרֶת.

אֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת הַכֶּסֶף שָׁר. זֶה כְּמוֹ לְהִתְבּוֹנֵן מֵחַלּוֹנוֹת
אֲרֻכִּים לְמַטָּה, אֶל עִיר שָׁדֶה: הַשְּׁכוּנוֹת,
הַשִּׁכּוּנִים, הַתְּעָלָה, הַכְּנֵסִיּוֹת עִם הָעִצּוּב
הַמְּצֻיָּץ לְהִשְׁתַּגֵּעַ בַּשֶּׁמֶשׁ הַשּׁוֹקַעַת. כָּל כָּךְ עָצוּב.

19 בפברואר 1973

מאנגלית עודד וולקשטיין

המשתתפים בחוברת

יעקב ביטון מפרסם את שיריו ב**מִטַּעַם**, בקביעות, מאז גיליון 9; שיריה ותרגומיה של **ליאורה בינג־היידקר** התפרסמו ב**מִטַּעַם** 12 ו־13; ספרו האחרון של **סמי ברדוגו**, "יתומים", ראה אור ב־2006; פרופ׳ **יומי ברייישטר** מלמד ספרות וקולנוע סיניים באוניברסיטת סיאטל; **ציביה ברקאי** נולדה ב־1979 בהתנחלות בית־אל והיא חיה בתל אביב; האנתולוגיה המלאה "ג׳ואנג דזה", המיוחסת ל**ג׳ואנג ג׳ו**, פילוסוף סיני בן המאה ה־3 לפנה"ס, תראה אור בקרוב בהוצאת "חרגול"; המשורר הסיני יליד 1949, **בֵּי דָאוֹ**, חי בגלות מאז 1987; **דן דאור**, מתרגם ומו"ל, תירגם מאנגלית את "משהו רענן" מאת פ"ג וודהאוס (חרגול, עם עובד); זהו פרסום ראשון לשיריה של **סילאן דלאל**, ילידת 1987, הלומדת צילום בבצלאל; **מישל הוקס** הוא פרופסור לסינית באוניברסיטת SOAS בלונדון; שיריה של **חדוה הרכבי** התפרסמו בגיליונות 11, 12, 15 של **מִטַּעַם**; המחזאית, התסריטאית והמשוררת **נעמי ואלאס** מקנטאקי, ארה"ב, חיה בבריטניה; **עודד וולקשטין** מכין את תיק פלאנרי אוקונור לחוברת **מִטַּעַם** הבאה; המתרגם וחוקר השירה **שמעון זנדבנק** מפרסם דרך קבע את תרגומיו ב**מִטַּעַם**; פרופ׳ **אורן יפתחאל** מלמד באוניברסיטת בן גוריון ועובד כמתכנן במועצה האזורית לכפרים הלא־מוכרים בנגב; הקרימינולוג הנודע **סטנלי כהן**, בעת שלימד באוניברסיטה העברית, השתתף בייסוד הוועד נגד העינויים בישראל; **צחי כהן** בן ה־34 חי בחולון; פרופ׳ **דפנה כרמלי** מלמדת אנתרופולוגיה באוניברסיטת חיפה; **פיליפ לארקין** (1922–1985) הוא הבולט במשוררים האנגלים בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה; שיריה של **דנה לובינסקי** התפרסמו בגיליונות **מִטַּעַם** של השנה האחרונה; **דוד לוין** מפרסם את שיריו דרך קבע ב**מִטַּעַם**; גם המשורר הסיני **יאנג לִיֶן**, יליד 1955, חי בגלות מאז 1989, ואף הוא, כמו בי דאו, שייכים לדור שצמח בעת "המהפכה התרבותית" ונרדף בסין גם בגלל שירתו ה"מעורפלת"; זהו שירו הראשון הרואה אור של **תָאמֶר מסאלחה**, בן נצרת, והוא נכתב עברית; סיפוריה ושיריה של **יעל נאמן** התפרסמו בחלק גדול מגיליונות **מִטַּעַם**; סיפוריו של **יורם נסלבלסקי** התפרסמו בגיליונות 12, 15, ו־16 של **מִטַּעַם** ובקרוב יקובצו בספר בהוצאת "פיתום"; בין שלל תרגומיו של **רמי סערי** יש למנות את "על העמוד

היציב", מאת פרננדו פסואה, הוצאת כרמל (יחד עם פרנסישקו דה קושטה ריש); **מיכל ספיר** שוקדת בימים אלו על הביוגרפיה של סבה, פנחס ספיר; מאמריו הקודמים של **גדעון עשת**, פרשן כלכלי ב"ידיעות אחרונות", התפרסמו ב**מִטַּעַם 7** ו־**13**; כל סיפוריה הקודמים של **מיכל פאר** התפרסמו ב**מִטַּעַם**; את מסתו על המחשבה והלשון כתב **היינריך פון קלייסט** ("מיכאל קולהאס") ב־1805; **ע"ל קולינר** תירגמה את מסתו של פסבינדר על דבלין (**מִטַּעַם 15**) והיא חיה בברלין; גם המשוררת **ורד ריבקין** מפרסמת את שיריה דרך קבע ב**מִטַּעַם**; הפרק הראשון של הפואמה "יווניות" מאת **יאניס ריצוס** (נכתבה בין 1945 ל־1947) התפרסם ב**מִטַּעַם 16**, ואת המשכיה נביא בגיליונות הקרובים; המחנך **יעקב שי שביט** פירסם משיריו ב**מִטַּעַם 12** וספר שיריו האחרון "כל נחלי נמשכים מן הים והים עודנו מלא", ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב־2006; **איריס שני**, ילידת 1975, למדה ספרות עברית באוניברסיטת תל אביב; שיריו של **נצר ג'מיל שעת'**, המשורר מגטו עזה, התפרסמו ב**מִטַּעַם 16**.

היו מנויים על מִטַּעַם!

אנחנו מתקיימים רק הודות למנויים
עזרו לנו להמשיך ולהוציא כתב עת לספרות
ומחשבה רדיקלית, עצמאי וחופשי

הגיליונות הבאים של **מִטַּעַם** יכללו מסות מאת **גיל אנידז'אר** על ציונות וספרות עברית; **יוחאי בקרמן** על הפרטת הקיבוצים; **אלן באדיו** על הפוליטיקה של הממשי; **דפנה בירנבוים־כרמלי** על ישראל כמדינה מעודדת הפריה ומקשה על אימוץ; **ג'ון ברג'ר** על פורטרטים עתיקים מעמק הפיום; **ניב גורדון** על ההרג בפלסטינים מאז שנת 2000; **אנטוניו גראמשי** – מכתבים מבית הכלא; **דן דאור** על אנדרטאות וזיכרון; **ג'מיל דקוואר** על שובו של ה"טרנספר" למרכז המפה הפוליטית בישראל; **יצחק לאור** – "תנו קצת דם ודַי": השמאל־של־המדינה וטבח עזה; יצחק מלמד על כישלון מדעי היהדות; **מישל פוקו** על הולדת הרפואה הציבורית; **מרסל פרוסט** – "בעקבות הזמן האבוד" בתרגום **הלית ישורון**; משלים ואנקדוטות מאת **היינריך פון קלייסט**; **אדריאן ריץ'** על שירה ומעורבות פוליטית; תיק **פלאנרי אוקונור** (תרגומים חדשים ומסה), תיק **פייר פאולו פאזוליני** (תרגומי שירה, פרוזה ומסות), תיק **ברטולט ברכט** (תרגומים חדשים ומסות) ועוד ועוד, וכמובן שירה ופרוזה, מן המיטב.

מִטַּעַם 19 יוקדש לביוגרפיה של **חנוך לוין**, במלאת עשור למותו.

את **מִטַּעַם 17** נציג בסינמטק של תל אביב (רח' הארבעה)
ביום ד', 18.3.2009, ב־19:30.
אחרי דיון קצר, יוקרן סרטו של פ'נג שיאוגאנג
"ההלוויה הכי גדולה בעיר" (סין, 2001, כ"ע).
הסרט נדון במאמר על הקולנוע הסיני העכשווי בגיליון זה.
הכניסה למנויי **מִטַּעַם** והסינמטק – חופשית.

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:
'**מִטַעַם**' ־ 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 _____