הירחון לספרות

עתון 77

שנה י"ח ● גליון 178 ● חשון-כסלו ● תשנ"ה ● נובמבר ● 1994 ● 14 ש"ח

● חברה ● ביקורת ● תיאטרון ● אמנות ●

על "השיבה מהודו" –
ידידיה יצחקי

איך לתרגם מרוסית ולָמָה –
יוסף גורי

שירה פוליטית אמצעי טיפולי – ניצן יניב

איקארוס

בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר
יֶלֶד בְּצֵאתוֹ לָאוֹר.
בַּהַפְגָּנוֹת נֶגֶד קִיסִינְגֶ'ר, שֶׁחִיֵּב אֶת יִשְׂרָאֵל לָסֶגֶת,
נִרְאוּ לָרִאשׁוֹנָה צְעִירִים חוֹבְשֵׁי כִּפּוֹת סְרוּגוֹת,
רֹאשִׁית גּוּשׁ אֱמוּנִים.
בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר מַבְהִיל
יֶלֶד אִיקָארוֹס שֶׁלִּי

רָצִיתִי לְהַגְבִּיהַ אוֹתְךָ מֵעַל כָּל יֵשׁוּת פּוֹלִיטִית
יֵשׁוּת פּוֹלִיטִית הַגְּדוֹלָה מִכָּל פְּחָדַי,
בִּכְפּוֹת הַתְּמָרִים כַּפּוֹתֶיהָ בְּקַרְנוֹת הַשָּׁמַיִם תֹּאחֲזוּ.
אִיקָארוֹס הַקָּטָן שֶׁלִּי
גּוּשׁ קָטָן מִדַּי וְקֶשֶׁר טוֹטָאלִי
בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר
לָשֶׁבֶת לְמַעֲנְךָ סְפוּנָה בַּבַּיִת, לֶאֱהֹב יְלָדִים,
אֵיךְ קוֹרְאִים לְשִׁכְבוֹת הַחִתּוּלִים הָאֵלֶּה, מִסְּבִיב
יֶלֶד אֱמוּנִים שֶׁלִּי, קֶשֶׁר טוֹטָאלִי
לְהָנִיחַ לְךָ לִגְדּוֹל
עוֹד יוֹם, עוֹד יוֹם, עוֹד יוֹם.

מאי 1994

שירה, סיפורת והמדורים הקבועים

8 538010 001783
₪14.00

מתוך: "ואין תסריט שהילד יהיה לחוד והחייל יהיה לחוד"
– יאירה גנוסר

קטעים על שלום ומלחמה

לפי שעה

א.

יום, לאחר ועידת קזבלנקה, לאחר חגיגת השלום עם ממלכת ירדן, לאחר לחיצת היד המפורסמת ביותר – רבין־עראפת, לאחר אוסלו והסכמי קהיר, אבל גם לאחר הרצח במערת המכפלה, וגם לאחר עפולה וחדרה, ולאחר חטיפתו ורציחתו של נחשון וקסמן; לאחר כל אלה, נקראת הפואמה של יאירה גנוסר – העוסקת אמנם "רק" במלחמת יום הכיפורים – כיצירה מיתית; המשקע שבה ילווה אותנו כל ימי חיינו, וגם את הדור שיבוא אחרינו.

יש בה חשבון נפש של אם שאיבדה את ילדה, בטרם נעשה מודע לעובדה שהוא קיים! והיא מגדלת אותו לאורך כל ההיסטוריה שלה – שלנו.

יש ביצירה זאת משהו קשה, מסעיר, המעמיד בפני הקורא שאלות ביחס לעצמו, לסביבתו, למנהיגות שהלך אחריה. לתשומת לבך, הקורא, אל תפסח!

ב.

מחזור השירים של סטוואן טונטיץ, בתרגומה של דינה קטן בן ציון, מעביר את המיטב שבשירה הזאת, את הקשה והכואב, היישר משדות הקרב של מה שהיה פעם יוגוסלביה.

אנו, בהליכתנו לקראת מציאות אחרת, מציאות של שלום, כפי שהיינו רוצים שזה יהיה, לא חופשיים מזכרונות ימים של מלחמה, שעברנו כאן ושעיצבו כאן את חיינו במשך דורות.

את יתר מכמני הגיליון הזה יגלה הקורא בכוחות עצמו.

ג.

"מתי הם ילמדו?"... כפי שזה נשמע בשירו הידוע, שיר השלום המרגש ביותר, של פיט סיגר הבלתי נשכח... הם כנראה לא ילמדו לעולם. תמיד כאשר יתרחש מה שנקרא בפיהם ביזיון באחד מקטעי הפעילות של צה"ל, הם ימצאו את הש.ג. התורן וילבישו עליו את התיק עם כל החרפה והאשמה.

והוא באמת אשם. כי הוא זה שעומד חשוף מול האש. לרוב הכתבנים והמקטרגים לא הזדמן להימצא בתוך עורו של החייל הניצב מול המוות, לא בעיתון, כי אם במוצב, ועליו להחליט, לסכן את חייו או לנסות להצילם. השאלה הפילוסופית־מוסרית הנצחית, ניצבת בפני הילדים בני השמונה עשרה והעשרים כמעט מדי יום. וכשאין הם חשים לצידם את דמות המפקד הבוגר, שלוקח אחריות, לא רק על ביצוע המשימה, אלא גם על חייו של החייל, לא המ"מ, שהוא בן גילם כמעט, אלא את המ"פ, את המג"ד, הסמח"ט, המח"ט, וכו', השאלה הנצחית נעשית קשה יותר ויותר...

הכנת החייל לאותו רגע מכריע, אולי הגורלי, המפריד בין החיים לבין המוות, היא המשימה הקשה והאחראית ביותר של המפקד, שהוא גם מחנך, גם מעצב דמות, עתים גם האב, האחראי לחוסן המצפוני נפשי של החייל.

התהליך הזה, חשיבותו אינה נופלת מן האימון החיילי־מקצועי, שהוא חשוב בפני עצמו. הקטע הזה הוזנח מזמן בצה"ל. שנים רבות אין שמים על השאלה שהחייל שואל עצמו ללא הרף "למי אני עמל?" הוא גם מוסיף: "ולשם מה?"

כן, קיימת מפקדת קצין חינוך ראשי, אבל, כמי שמכיר את צה"ל היטב, אני אומר בבירור, זה לא זה... פשוט לא רציני.

ההתמודדות על בניית דמות הלוחם מתפרשת על תחומים רבים, אישי־מצפוני כאמור, ואידיאי־לאומי כללי. הרי ברור, שבחברה שעיקר הערכים שלה מתמקדים סביב לאקסיומה: "חטוף לפי יכולתך", "אם לא תדאג לעצמך, איש לא ידאג לך", "כל אחד לעצמו"; באווירה מוסרית־חברתית כזאת, יש מה לעשות לטובת הש"ג. הוא איננו אשם. האשמים הם רבים. האחראי לביצועיו של החייל בחפירה הוא המפקד. הוא צריך לתת את הדין.

ד.

ובאותו הקשר. אנו גולשים לאט ובבטחה אל התקופה הפוסט־מלחמתית. הכוונה היא למלחמה ממש, מדינה מול מדינה, או מדינות מול מדינה. ולעומת זאת אין אנו יוצאים עדיין מן התקופה בה יתקיים הטרור באינטנסיביות משתנה. המצב הזה יחייב את החברה כולה ואת צה"ל, על אחת כמה וכמה, לערוך לעצמם ספירת מלאי רוחני. במלים אחרות, המיתוסים שליוו את חיינו עד כה, יתחילו להתפוגג, ומיתוסים אחרים יתפסו את מקומם.

כל השאלה היא, מה יתפוס את מקומו של מיתוס הלוחם העז, החלוץ! איש המדע? האמן? הסופר? המשורר? גיבור התרבות?

לסיכום, יש להעמיד בפני החברה, בעיקר בפני הדור המתבגר, יעדים חדשים לכיבוש. בתחום האמנות, המדע, היצירה במובן הכולל. כשהמטרה היא להפוך את ארצנו למקום שבאים אליו על־מנת להימצא קרוב ככל הניתן, לערש היווצרות כל החדש, המרתק, המשמעותי, בתחומי רוח האדם.

אצלנו זה יכול להתקיים. כי יש לנו את כל הנתונים לכך, במקורותינו העתיקים והחדשים כאחת. ■

טיפ

אין פרלמנט בלי פטפטת, כנראה, גם לא של לונדון. (יום שבת, צהריים, ערוץ 2). אביגדור פלדמן, דוד אבידן, ש. שפרה, לילך לחמן, נסים קלדרון, דיברו; הנחה, ירון לונדון, כמובן. על מה בעצם, קשה להגדיר. כללית, על שירה. ניסו לאבחן מה עושה כותב השירה לשפה. במקום לקחת טקסט, להקרין, כדי שעיני הצופה ישזפוהו, ולבדוק את פעילות הלשון בטקסט עצמו בהשוואה עם פעילותה ברחוב והשתנותה במשך הזמן, מה עשו? קראו טקסטים תוך השתנקות מרוב שביעות רצון עצמית ותענוג הגובל עם אורגזמה ממש, מבלי שהצופה יבין מה הם בעצם רוצים. נושא הדיון, בעיקרון, חשוב מאוד. אבל איך? תוך ניפוח חזה ובטן אבידני? גמגומים לא ברורים של הגברת לחמן? טקסטים כנעניים, אנכרוניסטיים של ש. שפרה, המכחישה את עצם קיומה של הכנעניות בשירה, מלווים בז'סטיקולציה עשירה אבל לא עוזרת ל"הבנת הנקרא" של קלדרון? גלגולי עיניים פילוסופיים השמיימה תוך חזרה בלתי פוסקת של פוליטיקת הלשון והלשון הפוליטית וחזור חלילה?

צריך היה מישהו להשמיע אמת פשוטה ההולכת בערך כך: המשורר מתמודד בשירו הלירי עם חוויה שהיא בעיקרון רגשית. והיא בלעדית שלו, וגם אצלו היא חד פעמית, על־כן היא "מצווה" עליו ליצור מערכת לשונית ההולמת רק אותה. משום שמדובר באירוע רגשי אחד ויחיד מסוגו, אין הביטוי הסטיגמטי, הרוֹוח, הולם אותו, בא המשורר ויוצר לו מערכת לשונית, סגולית, יחידה, שרק היא מסוגלת לחבור לאירוע הרגשי הנדון. הנה כך נוצרת לשון חדשה, אחרת, שמשורר, כלומר השירה, שניים החבורים זה בתוככי זה, הם מולידה. ■

נ.ב.

בתקווה שכמו "חדרים", גם כתבי עת אחרים יקבלו תשדיר שירות חינם אין כסף בתוכניות הבאות.

עדין ברזני

שירה

סטוואן טונטיץ': שירים; מסרבית קרואטית: דינה קטן בן־ציון 5
אסתר אייזן: שיר 9
רות לאופר: שירים 11
יוסי הדר: שירים 15
יאירה גנוסר: פואמה – ואין תסריט שהילד יהיה לחוד והחייל יהיה לחוד 16
לאורה בן־יצחק: שירים 29
נעמי יפתח: שיר 36
עדינה: שירים 39

סיפורת

פרץ דרור בנאי: כפתורי שוקולד 38
שוהם סמיט: Big In Japan, גוואדלופה 40

שיחת החודש

אהוד בן עזר על *"הלילה שבו תלו את סרג'נט מורטון"* 28

ביקורת ספרים

אריאלה בהלול־דימנד על *"געגועי לקיסינגר"* לאתגר קרת 6
לאה גלזמן על *"געגועים לאולגה"* לאהרן מגד 7
אברהם בלאט על *"שקפים"* לצבי לוז 8
רות לאופר על *"אבן"* לשמואל שתל 9

מסות מאמרים ורשימות

צבי רפאלי: במחוז הוודקה הגואלת – מניקולאי נקרסוב עד ונדיקט ירופייב 10
יוסף גורי: נסע לטולה עם המיחם שלו... – על תרגום ניבים רוסיים לעברית 12
ידידיה יצחקי: "אין מוות בלתי נמנע"; על *"השיבה מהודו"* לא.ב. יהושע 20
ניצן יניב: שירה פוליטית כאמצעי טיפולי 30
יאיר מזור: ציפור רבת יופי על תקן של ציפור נצורה ולהיפך – (סוף) 32
רות לבנית: תגובות 37

מדורים קבועים

לפי שעה – יעקב בסר; עדין ברזני: טיפ 2
המלצות 4
חצי פינה: רוני סומק (שרון דולין) 8
קולנוע – רונית כהנא על "גו פיש" 27

הנרי מאטיס, איקארוס, 1947 (עמ 18)

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1994

שם ומשפחה _____

כתובת _____

_____ טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 120 ש"ח עבור 11 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

עתון 77

שנה י"ח ● גליון 178 ● חשון-כסלו ● תשנ"ה ● נובמבר ● 1994 ● 14 ש"ח

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר
עורכת משנה: עמית ישראלי־גלעד
ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
איור: מיכאל בסר
מועצת המערכת: יצחק אוורבוך־אורפז, גילה בלס, נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל - עמותה

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול־אמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש

גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת־רוזמרין בע"מ
עטיפה: אורניב

ITON 77
Literary Monthly
Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas, Sasson Somekh,
Ziva Shamir
Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
Management and Graphic Design:
Michael Besser

המליצת עתון 77

שמעון מרקיש: *3 דוגמאות: איסאק באבל, איליה ארנבורג, ואסילי גרוסמן*; מרוסית: עימנואל ביחובסקי; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 166 עמ'
"ספרות יהודית רוסית – האמנם?" זו השאלה הנשאלת לגבי שלוש המונוגרפיות שכתב שמעון מרקיש – אזרח ישראל ומרצה לספרות רוסית באוניברסיטת זינבה.

נטליה גינצבורג: *קולות הערב*; מאיטלקית: מירון רפופורט; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה; 1994; 213 עמ'.
שלושה רומנים קצרים: "כך זה קרה"; "קולות הערב" ו"הדרך אל העיר". במשפטים קצרים, לקוניים, שוטחת נטליה גינצבורג שלושה מונולוגים של נשים, בהם האהבה מוחמצת, או, שלמעשה, לא היתה קיימת. הנשים של גינצבורג מוגבלות־שבויות בתבנית הציפיה לגבר הגואל – שאינה מתגשמת. מומלץ מאוד.

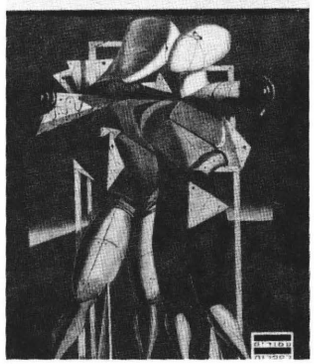
אדגר הילזנראט: *הנאצי והספר*; עברית: עודד פלד; הוצאת תג; 1994; 334 עמ'
סיפור שואה יוצא דופן ובעייתי. רוצח המונים נאצי מתחזה לקורבנו – אותו רצח – סַפָּר יהודי, וזאת במדינת היהודים! הוסיף אחרית דבר: נתן זך.

אלישע פורת: *קפיצה משולשת*; ספרית פועלים; הוצאת הקיבוץ הארצי־השומר הצעיר; 1994; 130 עמ'
קובץ סיפורים חדש של מספר ותיק, חבר קיבוץ עין החורש. בקובץ יח' סיפורים, (שחלק מהם פורסמו בעיתון זה).
מספר, שהוא גם משורר, עוסק בסביבתו האנושית הקרובה, בלשון שאיננה לשון דיבור; יחד עם זאת, איננה מתנתקת מן הקומוניקטיביות הבין־אנושית. התוצאה היא, כתיבה נקיה, המעבירה בדייקנות חוויות אמת.

טוני מוריסון: *המדת*; מאנגלית: ניצה בן ארי; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1994; 270 עמ'
רומן עתיר תִּשבחות של כלת פרס נובל לספרות.
חמדת היא התינוקת שהומתה על־ידי אמה, סת', שפחה נמלטת, כדי למנוע את הישנות הגורל של חיי עבדות.
חמדת היא גם נערה הנאספת אל ביתה של סת' ומשתלטת על חייה; היא גם רוח הבת המתה.
נשים בבית רדוף רוחות עבר וסיוטים. הפנטסיה היא חלק טבעי מהמציאות; "בעולם הברוטאלי של הספר תלויה זהותו של אדם לא רק בסיפור שהוא מספר על עצמו ושאחרים מספרים עליו... סיפור הזהות הוא סיפור של חורים ומחיקות". (גב העטיפה). מצמרר.

אלכס אפשטיין

הכלב שדיבר (על המלחמה)



חמוטל בר־יוסף: *מבוא לספרות הדקאדנס באירופה*; ספריית "אוניברסיטה משודרת"; הוצאת משרד הביטחון; 1994; 160 עמ'
סדרת הרצאות (הכוללת תרגומי שירה, סיפורת ומניפסטים – מצרפתית, אנגלית, גרמנית ורוסית) המבהירות מהו דקאדנס; מה ההבדל בינו לבין הרומנטיקה והסימבוליזם – כמושג וכתנועה בספרות ובאמנות, וכן השפעותיו על הספרות העברית וספרות היידיש.

חוה פנחס כהן: *מסע איילה*; ריתמוס, סדרה לשירה; הוצאת הקיבוץ־המאוחד; 1994; 79 עמ'
ספר שיריה השני של חוה פנחס כהן (שלראשונה פרסמה שיריה בעיתון 77). תמונות שהן לעיתים כמו טבע דומם, שתמיד איזו רוח פורעת אותן, במובן הקונקרטי והמטפורי. שירה הנטועה במציאות נשית (גם אימהית) ויומיומית כמו במקורות העבר והיהדות. ראשוניות ארצית, גם ארוטית ורוחנית מצטרפים לפואטיקה ייחודית ורבת רבדים.
"הֲנִיחִי אֶת גֵּב הָאַגָּן / הֵירָכַיִם כְּמוֹ מַגָּשׁ עָמוּס, לְאַט / לְאַט עַל הַמַּצָּע הַקָּשֶׁה וּשְׁאֵי עַל הֶחָזֶה אֶת כֹּבֶד הֶחָלָל / שֶׁאוֹמֵר מְלֵאוּת כְּמוֹ פָּרֹכֶת / כּוֹכָבִים עַל קְטִיפָה /

אלכס אפשטיין: *הכלב שדיבר (על המלחמה)*; הוצאת זמורה ביתן – עמודים לספרות; 1994; 138 עמ'
שלושים ושניים סיפורים קצרים, חלקם אף קצרים מאוד. עירוב של זמנים וסוגי מציאות עם פנטסיה; רוסיה, ישראל, אפריקה, היום, לפני שנים ואולי בעתיד. שורשי הסיפורים הקצרים נטועים בתרבויות ומיתוסים שונים. יפה במיוחד הוא הסיפור הארוך – יחסית – "שָׁנִיס".

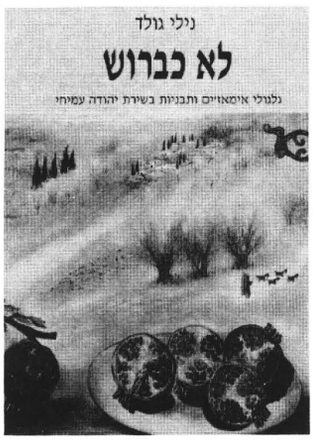
עורכים: ד"ר יהודה אילוני ושלמה טנאי; *רקדיש הם לא יגידו*"; הוצאת רשפים; 1994; 243 עמ'
היינה על יהודים, יהדות וחירות.
ההיסטוריון, ד"ר יהודה אילוני והמשורר, שלמה טנאי, שניהם מ"נאמני היינה", קיבצו את מכתבי היינה על יהודים ויהדות בכל תחומי כתיבתו.
"לראשונה מופיעים במרוכז דברי היינה בנושא שאהב וכאב, שגרם לו גאווה ודאבה, שעימו התמודד כל חייו, שקשה היה לו עימו ולא יכול בלעדיו: היותו יהודי". (גב העטיפה)

עופרה עופר: *לשתות תה עם מלכת אנגליה*; ספרית מעריב; 1994; 128 עמ'
שלושה עשר סיפורים, בהם "הזמן הוא חומר, הוא גורם. עבר והווה משמשים בעירבוביה" (גב הספר); אופן השימוש בזמן מעמיד את חומרי המציאות במבחן ובפרספקטיבה אירונית.

גיל הראבן: *הסיפור האמיתי*, הוצאת זמורה ביתן; 1994; 164 עמ'
מיכל, כתבת לענייני מדע במקומון תל־אביבי, פוגשת את אחיה למחצה, דניאל – פסיכולוג שפיתח שיטה מהפכנית – לצורך ראיון.
בשיטת "הסיפור האמיתי", נכתבים עבור הפציינט קורות חייו כטקסט – כרומן. קולח.

חנוך ברטוב: *רגל אחת בחוץ*; הוצאת עם עובד / ספריה לעם; 1994; 455 עמ'
רומן חניכתו של נחמן, נער שגדל במושבה קטנה, וממנה הוא יוצא אל העולם הגדול – כלומר – מחוצה לה. סיפורו מוגש על רקע חיי היישוב בשנות השלושים ומלחמת העולם השניה. ניתן לראות ברומן חוליה מקשרת בין שני הרומנים של ברטוב – "של מי אתה ילד" ו"פצעי בגרות".

רפי וייכרט: *מיטה*; הוצאת "עכשיו"; 1994; 64 עמ'
שיריו של רפי וייכרט עוסקים במתח שבין האורבני והחולף – לנצחי.
דם מבטאים שאיפה לתיעוד ולהקפאה וסוג של חרדה מפני הזמן הזורם והמכלה.
"וְהַיָּד שֶׁמּוּנַחַת לְרֶגַע עַל צַוָּארֵךְ/
הִיא סָפֵק לְטוּף סָפֵק טְרוּנְיָה,/
לְהַפְקִיעַ דְּמוּי מִן הַזְּמַן הַמַּמִּית".



נילי גולד: *לא כברוש; גלגולי אימאז'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי*; הוצאת שוקן; 1994; 224 עמ'
נילי שרף־גולד, בניגוד לביקורת הרווחת, מתעמקת בפואטיקה המאוחרת של עמיחי (סוף שנות השבעים ואילך), בה היא רואה יצירה שוות ערך לזו המוקדמת (שנות החמישים והשישים).
כמו כן, בוחנת ד"ר נילי גולד את יצירת עמיחי כמכלול, ומנתחת את גִלגולי האימאז'ים והתבניות שבה.

סטוואן טונטיץ׳

מסרבית־קרואטית: דינה קטן בן־ציון

בלהה

רְחוֹבוֹת מְנֻפָּצִים צְעָדִים מְנֻפָּצִים.
כְּלוּבִים מְנֻפָּצִים שֶׁל צִפֳּרִים וְחַיּוֹת־טֶרֶף קְטַנּוֹת הַמְּכֻנּוֹת בְּנֵי־אָדָם.
בַּחוּרִים מְנֻפָּצִים בִּמְכוֹנִיּוֹת מְנֻפָּצוֹת.
גֻּלְגֻּלּוֹת מְנֻפָּצוֹת בְּבָתֵּי חוֹלִים מְנֻפָּצִים.
מַחוֹת מְנֻפָּצִים עַל הַשֶּׁלְחָנוֹת הַמְנֻפָּצִים.
צְחִקּוּק יַלְדָּה מְנֻפָּץ בַּמַּרְתֵּף הַמְנֻפָּץ.
עֲבָרִים מְנֻפָּצִים בְּרִחְמִים מְנֻפָּצִים.
אֻמָּהוֹת מְנֻפָּצוֹת עַל קְבָרִים מְנֻפָּצִים.
נְשִׁימוֹת מְנֻפָּצוֹת בַּאֲוִיר מַמְלַכְתִּי מְנֻפָּץ.
לֵב מְנֻפָּץ עַל מִפְתַּן הַבַּיִת הַמְנֻפָּץ.
מַחֲשָׁבוֹת מְנֻפָּצוֹת בְּפִחֵי זֶבֶל מְנֻפָּצִים.
אֱלֹהִים מְנֻפָּץ בְּמִקְדָּשׁ מְנֻפָּץ.
אֲדָמָה מְנֻפֶּצֶת תַּחַת כַּפַּת שָׁמַיִם מְנֻפֶּצֶת.
אֲנִי, הַמְנֻפָּץ.

משהו לאכול

יַלְדּוֹנֶת, שֶׁחֲלוֹמוֹת הַמִּין עוֹד לֹא מִתְרוֹצְצִים
וּמַלְהִיטִים אֶת מַה שֶּׁתַּחַת חֻלְצָתָהּ,
שֶׁהַמִּקְלָט נִמְאַס עָלֶיהָ כָּל־כָּךְ,
מִתְגַּנֶּבֶת מִדֵּי יוֹם אֶל חֲמֵשׁ־שֵׁשׁ דִּירוֹת,
מִתְכַּבֶּדֶת אִם יֵשׁ בַּמָּה,
מַטָּה אֹזֶן לְשִׂיחַת בַּעֲלֵי־הַבַּיִת,
לְצַד מִי הֵם נוֹטִים וּבְמִי מְצַדְּדִים
וְאַחַר־כָּךְ מְסַפֶּרֶת אֶת זֶה לַשָּׁכֵן שֶׁלָּהּ הַשּׁוֹטֵר
שֶׁמֵּבִיא לָהּ דֶּרֶךְ־קֶבַע מַשֶּׁהוּ לֶאֱכֹל,
וְלִפְעָמִים גַּם טַבְלַת שׁוֹקוֹלָדָה שְׁלֵמָה.

מאורע

בָּעִיר הַנְּצוּרָה,
כְּתֹם שְׁלֹשָׁה חֳדָשֵׁי חֲרָדַת מָוֶת, יְסוּרֵי רָעָב,
הִתְרוֹצְצוּת מֵהַמִּטָּה אֶל הַמִּקְלָט,
הָאִשָּׁה – וַדַּאי בְּהַשְׁרָאַת שׁוֹכֵן מְרוֹמִים –
לַיְלָה אֶחָד, עִם שַׁחַר, בִּקְרוֹא הַתַּרְנְגוֹל,
מִגּוּף בַּעֲלָהּ קִלּוּחַ חֲדָוָה וְחֶמְדַּת תְּשׁוּקָה הֵפִיקָה
בְּכָרְיוֹת אֶצְבְּעוֹתֶיהָ הַמְחֻשְׁמָלוֹת,
וְשָׁקְעָה, מְאֻשֶּׁרֶת, בְּשֵׁנָה עֲמֻקָּה.

הַבַּעַל קָם מִן הַמִּטָּה,
בַּאֲרֶשֶׁת־חַג, לְאוֹר הַנֵּר, הִתְקַלַּח,
בַּאֲרֶשֶׁת־חַג הִצִּית סִיגָרִיָּה אַחֲרוֹנָה
וְחָשַׁב לֹא בְּלִי הִתְלַהֲבוּת מְסֻיֶּמֶת
שֶׁמְּכוֹנַת גּוּפוֹ עוֹד רְאוּיָה לִשְׁמוּשׁ,
שֶׁאוּלַי חָמְרֵי הַבִּנְיָן שֶׁלָּהּ לֹא בְּהֶכְרֵחַ נְתוּנִים כָּל־כֻּלָּם בִּרְשׁוּת הֶעָפָר
וְכִי אֶפְשָׁר לוֹמַר שֶׁגַּם לְחַיָּיו
יֵשׁ עוֹד, פֹּה וָשָׁם, מַשְׁמָעוּת כָּלְשֶׁהִי.

הצוֹאָה והננסים

מִתַּחַת לַמִּפְתָּנִים הַכְּסוּפִים
מִתַּחַת לַחֲלוֹנוֹת הַזְּהֻבִּים
גּוֹאִים הַרְרֵי הַצּוֹאָה
בְּדַרְכָּם אֶל הַזֶּנִיט.

בְּקוֹל מַחֲרִישׁ אָזְנַיִם עוֹלוֹת מֵהֶם
נְבוּאוֹת נַנָּסִים עַל בְּרִיאוּת וְעָתִיד,
הַבְטָחוֹת מַרְקִיעוֹת שְׁחָקִים
הַמְשַׁלְהֲבוֹת אֶת בְּנֵי הָעָם הָאֱלוֹהִי
לְהִסְתַּעֵר וּלְהִתְהַדֵּר בִּתְהִלָּה יָאָה.

מִסָּבִיב גְּוִיּוֹת כְּחֻלּוֹת־שְׁחוֹרוֹת.
זְוָעָה.

מִרְבָּע

עוֹלָמוֹ שֶׁל אֱלוֹהִים הוּא בּוֹר אֵימָה וָקֹר,
לוֹעַ אֱלוֹהִי פָּעוּר לִרְוָחָה;
הַנֶּפֶשׁ הִיא מַחֲלָה מִדַּבֶּקֶת, שְׁחוֹרָה מִשְּׁחוֹר
מוֹרֵה דַרְכֵּנוּ הַדָּם – עִסָּה מִתְנוֹצֶצֶת, סְמִיכָה.

סטוואן טונטיץ׳ (Stevan Tontic) יליד 1946, בוגר פילוסופיה וסוציולוגיה באוניברסיטת סראייבו. משורר, מסאי, מתרגם ועורך. עבד בבית ההוצאה לאור "סוויטלוסט" בסראייבו. פרסם 9 קבצי שירים ואנתולוגיות שירה מקומית ומתורגמת. כיום מתגורר כפליט בגרמניה. כל השירים לקוחים מקובץ שיריו *"כתב יד מסראייבו"*, שראה אור ב־1993.

כלאחר יד מהכובע יצא תינוק

אתגר קרת: *געגועי לקיסינגר*; הוצאת זמורה ביתן; עמודים לספרות; 1994; 159 עמ'

דבר אחד ודאי וברור בקריאת הסיפורים האלה: שום דבר אינו מובן מאליו והכול מובן מאליו. השאלה רק – מבעד לאיזה משקפיים בוחר הקורא להביט ומאיזה נקודת אחיזה באי־המציאות הוא מתחיל – בבואו לקרוא בסיפוריו הקצרים של אתגר קרת.

156 עמודים, 49 סיפורים קצרים. וכיוון שהכול כביכול מובן מאליו, הרי ממילא נכתבים הסיפורים במהירות עצומה. הוא, המספר, הרי לא צריך להתעכב ולהסביר את עצמו לנוכח אי הבהירות וההשתאות הגדולה שחש הקורא. תרצה תקרא, לא תרצה, לא. וגם אם הסקרנות תגבר על הכעס, וגם אם העניין בסיפורים לא ייתן לך להפסיק לקרוא בהם – לא בטוח שאם תעצור ותנסה להיזכר מה קדם לפיסקה בה אתה נמצא עכשיו – תצליח.

קרת דוחס בסיפור פיסקאות עמוסות במידע וברעיונות ומשתמש במלים יומיומיות לעטוף בהן פרטים חריגים: "ליום ההולדת החמישים ואחת שלו קנינו לאבא פייפ. אבא אמר תודה, אכל מהעוגה שאמא הכינה, ונישק את כולם. אחר כך נכנס לאמבטיה להתגלח... יש אנשים שיודעים צרפתית או איטלקית, כל מיני שפות... כשאבא שלי גמר לעבור על כל החלקים בפנים שלוש פעמים הוא התחיל לעבוד על העורף שלו הסכין לא היה בנוי לזה, וחצי מהזמן היה צריך לבזבז על לשלוף ממנו את השערות העבות שהפריעו ללהבים. ...חברה שלי פעם ביקשה ממני שאני אגיד לה שאני אוהב אותה בשפה אחרת, אקזוטית... ניסיתי, שפת ה־בית? שפת האגוזים־בגוזים? אם אגיד פעמיים? ... זה לא היה מספיק טוב ... בסוף היא זרקה לי בראש איזה מאפרה כבדה עם סמל של חברת ביטוח ... על העורף אבא שלי עבר חמש פעמים ... הסיבה שרצה לבנות את הבקתה הזו ביער בסקנדינביה היתה בעיקר בגלל השקט ... כשאני ואחי היינו בוכים כשהיינו תינוקות זה היה מציק לו כל כך שלפעמים פשוט רצה לחנוק אותנו ..." ("שפה זרה" עמ' 81־82).

אתגר קרת משחק בתובנתו של הקורא ומפזר בכל פעם קוביית משחק נוספת, שונה מקודמתה. בסיפור אחד, קצרצר ככל שיהיה, נשלפות ונזרקות קוביות המשחק על גבי שולחן העלילה, בזאת אחר זאת, שונות במהותן; אמת עם בדיה, מציאות עם דמיון, ואלה ערוכים כמובנים מאליהם, שזורים האחד בשני באמנות ונזקקים לשפת דיבור יומיומית משובצת בתאריכים ושמות, על מנת לאמת את הבדיה הנוצרת: "אמא שלי שגם בגיל חמישים ושלוש עדיין נשארה יפהפיה מהממת ... אבל כשהלכה הרגליים שלה כבר לא הסכימו להתרומם את כל הדרך למעלה. בצילומי הרנטגן יכולת, אם התאמצת, לראות תולעים שחורות קודחות לה בכל הכליות." ("יומולדת בלי קוסם") עמ' 18.

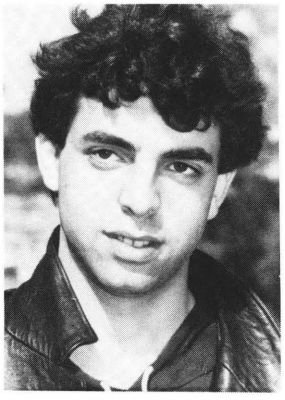
צריך לקרוא את הסיפורים האלה בקריאה אחרת. להיות מוכנים להתרחשויות פנימיות שלנו בזמן הקריאה. ההנאה שבקריאה נוצרת על ידי הזעזוע. אם לא היית יודע שזה בדיוני היית צורח וכועס: הוצאת תינוק מת מהכובע, בהצגת יום־הולדת של זאטוטים, עלולה למוטט ולקומם גם את הקורא הקשות. אבל בפועל, מצליח קרת להסיט את גודל האכזריות וההתעללות, ואתה הקורא תוהה, אולי מעוות פניך להבעת גועל ומנסה למרוד אבל עובר את זה...

קרת מצליח להכניס אותך הקורא ולסחוף אותך איתו אל תוך נפשו הכותבת. אין אלה מלים רצות על הנייר בלבד. הקורא חש מעין שותפות לחוויותיו של קרת. ואתה מגיב בהבנה ובתחושת קירבה לסיטואציות המתוארות.

קרת עושה זאת בכישרון רב, כלאחר־יד הוא מספר שמתוך הכובע יצא תינוק מת ולא שפן. בשפה פשוטה מאוד, בלתי אמצעית, נקיה מכל מטפורה, הוא מסיר את כל המחיצות בין הקורא והמלה. נוצרת תחושה כל־כך ברורה שהמעשים והמחשבות שבסיפורים אמיתיים נכונים ומסתדרים בסדר הבריאה. קרת כאילו אינו עושה עניין מההוויה ומהאירועים אותם הוא מתאר. כדי לשחק באמינות העלילתית הוא מכניס את עצמו ולוקח חלק פעיל במשחקי העלילה שהוא יוצר, ואותך הקורא מקרב בכך שהוא מגיש לך את הסיפור ללא יומרה מילולית. כתיבתו בגוף ראשון יוצרת תחושה שהוא אינו מסתיר דבר ואינו כופה עליך. הוא מניח לך את אפשרות הבחירה – תרצה – תצטרף, לא תרצה – לא; כל זה בנחת, וללא מתחים.

מדי פעם, בשעה שהייתי נאלצת להשתהות מעט ולהניח לעצמי ממגע עם הסיפורים הקצרים, אך החודרים במינון גבוה אל רקמת הבטן העדינה, העלתי בדעתי שקרת יצר לו סיפורים, על מנת שיהיה לו במה לשחק. המסַפֵּר שניחן בנפש מורכבת וברגישויות קיצוניות אינו יכול להסתפק במה שהחיים מגישים לו והוא בורא לעצמו את צעצועיו כראות עיניו ולפי הצרכים האישיים שלו. כך הוא יכול למלא את הסיפורים בכל מחשבה או רעיון, גם כאלה שעלולים להיות חריגים ושונים בצורה קיצונית. המסַפֵּר נמצא בכל הסיפורים, כמו לוקח אחריות ובעלות עליהם. הם שלו. הוא אכן מציג אותם לקורא, אבל ברור שהשימוש העיקרי או הראשוני נעשה קודם כל לצרכיו שלו.

כך הוא גם יכול להרגיש ביטחון ועמדת כוח, שייתכן שבחיים



היומיומיים אינו יכול. כאן הוא שולט בממלכה שלו ומוגן.

ואם המשל הוא משחק בצעצועים, אז כילד סקרן ורגיש – יצר, שיחק ועבר למישחק אחר. ובהתאם, הסיפורים קצרים מאוד וכולם מאותו הסוג. המשחק יוצא הדופן, האירוע המהול באמיתות ובבדיה ותמיד עטור בהילה של עצב או מצב קיצוני קשה אחר. שאם לא כן, הרי לא היה יוצר לו את משחקיו אלה, אלא מאמץ את הצעצועים הרגילים, מנת חלקם של רוב האנשים.

אצל אתגר קרת מותר הכול. למראית עין הוא שובר את כל כללי המשחק המותרים. אבל המסגרת הסיפורית נשארת קבועה. הסיפורים הקצרים מתחילים סיפור־אירוע או תיאור מצב חריג. אחר־כך הוא מפתח את האירוע ולקראת סוף הסיפור מגיעה הפואנטה, המפנה, המופיע בשתי דרכים הפוכות זו מזו: הוא מציג בסופו של הסיפור פרט חריג ביותר ביחס לנורמות ההתנהגות המקובלות, או לחילופין, הוא מסיים את הסיפור, שכל כולו שונה וחריג, בסיום מאוד שמרני ואפור. בכל מקרה, מה שבא אחרי תיאור הארועים, מהווה סיום קיצוני, הדורש מהקורא לא להיות אדיש ולהתייחס אל מנת הציניות שקרת מגיש לו.

סיפוריו של קרת הופכים את המציאות לאבסורדית, שבה החיים מתנהלים לפי קוד אכזרי או ציני מוקפד. מצד שני, הסיפורים נכתבים בשפת יום יום. אתגר קרת שואב אל סיפוריו אירועים ודמויות הקשורים בכל אחד מאיתנו, בחלק זה או אחר של חייו, אלא שהוא הופך את האירועים והדמויות המוכרים האלו, לשונים בצורה קיצונית מהנורמה המקובלת. לנוכח מנה כה גדולה של אבסורדיות ציניות ואף אכזריות, נותר לקורא או להזדעזע ולהתמלא בחילה לנוכח חוסר הכבוד שרוחש המספר לערכים כמו "מקודשים", או להתרגל – עד כמה שזה "מזעזע" – לנורמת ההתנהגות האחרת המצויה בסיפורים.

בסיפור "שֶׁמֻּתוּ", לדוגמה, מתקבצים מאפיינים רבים של סיפורי קרת: "בחופש חנוכה ההורים שלי שלחו אותי לשבוע בפנימיה. כבר מהרגע הראשון שנאתי להיות שם." כתיבה בסגנון פשוט, בחירת מלים יומיומיות וסיפור על אירוע שכל אחד מאיתנו מכיר. בקטע קצר נקבצים כמה סטריאוטיפים: פנימיה בחופש, אמא שמבינה ומקשיבה יותר מאבא; גם אם לא נחווה באופן אישי, הרי הסידור הכפוי של פנימיה או קיטנה בחופש, מוכר לכולנו. וכשהילד מצלצל להוריו והאמא היא המתייחסת ברצינות לבקשת הילד, זה ברור: "אנחנו כבר באים לקחת אותך, תחכה לנו בחדר שלך קר ואתה משתעל" (עמ' 71). הסיפור זורם בנחת, אפילו אכזבת הילד ממה שאינו מתיישר עם רצונו עדיין אינה מפתיעה. רק אחרי שהקורא כבר מבין את תבנית הסיפור וקצב הסיפור אף הוא נהיר לו, מגיע השינוי. ראשית בסגנון ובקצב; במהירות רבה בבליל מלים שאמנם גם הן יומיומיות אך אינן מתאימות למודוס הסיפור כפי שנכתב עד עתה: "שקרנים בני זונות הלוואי שימותו" (עמ' 71). כאן מתחיל בעצם השינוי בכיוון הסיפור ובהדרגה מחזיר אותנו קרת לסימנים שהיו בתחילת הסיפור וייתכן שלא נתנו עליהם את הדעת. (מדוע לפנימיה דווקא בחנוכה הרי זה חופש קצר? ומדוע הם לא הגיעו בזמן, והמשפט שאומרת האחות "מסכן קטן כנראה הוא הרגיש את זה" מקבל משמעות ותשומת הלב מכוונת גם אליו.) עכשיו הסיפור זורם ברמת משמעות אחרת. גם היא מובנת ומוכרת.

בזהירות ובהדרגה משחק אתגר קרת ברגשות הקורא. כתיבה על תאונה המתרחשת דווקא באותו זמן בו הבן הקטן מחכה להוריו, שיוציאו אותו מהפנימיה, עלולה להניב תוצאה שעל גבול הבנליה המסוכנת; על גבול הקיטש שבו אין אפשרות חזרה, אין אפשרות להשתכשך בתחכום או להתעלל בקורא בממזריות עדינה. אבל קרת אינו יכול להתאפק. הוא חייב לנסות ועושה זאת בהצלחה. הוא אינו גולש לקלישיאות ונעצר שם. הוא מכוון את הסיפור ואת הקורא אל השתעשעות אכזרית מעט, וכאילו שואל מה אפשר לעשות מקטע בנלי כל כך. מתעכב על תיאור הסטירה שחוטף הילד־המספר מאחיו על כך שקילל את הוריו כי לא הגיעו; וממשיך ומחזיר אותנו לריאליה היותר ארצית וללא גוון של מתקתקות: "הגענו לדירה שבה גר. הוא בדיוק השתחרר מהצבא ושכר דירה עם שותף" (עמ' 72). ומסיים את הסיפור: "אמא ואבא אתה יודע... ניסה עוד פעם והפסיק. בסוף לשנינו נמאס... אז הלכנו למטבח והוא הכין לי חביתה מקושקשת" (שם). והסוף השונה והפשוט כביכול, שאינו מתאים להתפתחות התוכנית של הסיפור אך מתאים מאוד לכתיבתו של קרת, מחזיר את הקורא באופן סופי לתעתועים, לדמיון ולמציאות שקרת מערב ועושה בהם שימוש בכל סיפוריו. ■

אריאלה בהלול־דימנד

לצחוק על הכול, או לבכות על הכול?

אהרון מגד: *געגועים לאולגה*; הוצאת עם עובד – ספריה לעם; 257 עמ'

געגועיו של גיבור הרומן, אלברט גירון, לאולגה, דמות מציאותית והזויה כאחת, שהוא פוגש בה (?) פעמיים בלבד במהלך הסיפור, אמורים לבטא משהו החורג בגדול מכיסופי אהבה אבודים של גבר לאשת חלומות לא מושגת.

אולגה, על "מכתביה" – מפצח הקורא במהירות ובקלות רבה מדי את תבנית הסיפור – אינם אלא ביטוי סמלי למשהו בסיסי, מהותי ואוניברסלי המאפיין את מצבו הפרטי של הגיבור: המדובר בנושא הנצחי של חיפושי הנשמה אחר תיקונה וגאולתה (בלשון הקבלה), תיקון המותנה במפגש הנדיר, החד־פעמי עם נשמה תאומה, בת זוגה וכפילתה של נשמת הגיבור, שהאני האחר, הכמוס והאמיתי שלו נרמס על־ידי החיים "ברגליים גסות" (למשל עמ' 213, 251). חיפושים אלה מציינים ברומן שלפנינו בשקיפות מוגזמת וצפויה את נסיונו הנואש לשבור את מעגל הזרות, הבדידות והלבַדִיוּת "בעולם הגדול, העגול", כפי שהוא אוהב לומר, ולבטל את תחושת הריק הקיומי, שחומרתה מחריפה לעתים קרובות, דווקא בהיות אדם מוקף עד מחנק בטבעת משפחתו, בכלוב חבריו ובחוג מוֹדָעָיו ועמיתיו למקום העבודה.

אלברט גירון, זמר אופרה פוטנציאלי מתוסכל, מצויר כמעין אַדַפְּטַציה ישראלית ממוּזֶרת של אקאקיי אקאקייביץ גוגולי טיפוסי (עמ' 198). הוא חש עצמו כבור סופג של השפלה, נכנעות ושעבוד למלאכתו ולממונים עליו במשרד לגביית מסים של העיריה, המגלה לפתע, בתסמונת מובהקת של גיל מעבר, או משבר "אמצע החיים" גברי, את ההחמצה והבזבוז המשוועים של חייו עד כה.

תהליך מתמשך של דכדוך, תסכול ונבילה מבשיל בו את ההחלטה, אף היא לא בלתי ניתנת לניחוש, לממש את עצמו ב"כתיבת רומן", ליצור לעצמו בלשון המטפורה הגוגולית "אֶדֶרֶת" משלו, להשאיר – כהתבטאותו השַבְּלונית – "חותם בעולם" (עמ' 25).

תסביך העליבות־גדלות ותחושת הבינוניות, הנמושתיות ונמיכות הרוח מאיימים על שלוות נפשו ונורמליותו ומולידים בו את המשאלה "המעשית" ההרואית־גרוטסקית כאחת להמיר את ה"סבל השפוף" המשפיל ומעכיר הנשמה, בו הוא שרוי, ב"סבל הגדול, האצילי" המזכך והמקנה תהילה, בדומה לסבלם של העולים על המוקד בשם אמונות או אידיאות גדולות, או להתנסותן של דמויות טרגיות ענקיות מן הספרות (עמ' 49). משבריותו של אלברט המעוצבת בסיפור באמצעות סממנים קליניים מובהקים של מניה־דיפרסיה על תנודותיה הקיצוניות – מרוממות־רוח לנפילה – סובבת סביב ציר המשאלה הקיומית־פילוסופית, שהרבו לכתוב עליה בז'אנרים שונים, "לחיות חיים אחרים"; לחשוף בבני אדם וכן בספרות או באמנויות האחרות, את "התום האצילי" ולגלות (איך לא?) את סוד "הכישרון לאושר" המתמצה בנוסחה של היכולת "להעניק, לא לקבל" (עמ' 216).

למותר להזכיר, שמגד יודע "לספר סיפור". עלילת הרומן כתובה ונקראת בשטף ובזרימה קלים, בדרך המזכירה סגנון רַבי־מכר, בלא שיתבעו מן הקורא מאמץ של התעמקות והשתהות אינטלקטואלית, או רגשית.

המיומנות הנאראטיבית בולטת בעיקר בתיאורי נופים, קטעי הווי ואירועים "קולקטיביים", אך ברוב הדיאלוגים בין הדמויות ובמונולוגים הפנימיים היא "תסריטית" (במובן השלילי), רדודה וחלקה. חולשת הרומן, מעבר לשאלת חשיבות הנושא המטופל בו, היא בעיצוב הדמויות, בעיקר דמות הגיבור, בתפרים גסים ובולטים היוצרים תחושה לא נוחה, לא מחמיאה, של מלאכותיות ואי אמינות. הדפוס הפואטי החוזר על עצמו הוא דפוס של פיזור רֶפְלֶקסיות או השחלתם־הדבקתם של חיבוטים, הבזקי־הגות ושברי רעיונות נגועים בחיטוט פילוסופי כביכול, ספק רציניים ספק נלעגים; זאת תוך הישענות מופרזת על ציטטות ומובאות משל יוצרים והוגים שונים, מבעל־המקרא וסנקה ועד לניטשה וכמובן קירקגור.

לשון אחר, נוכחות הסופר וקולמוסו (או ידו המושכת בחוטי בובותיו־דמויותיו) גלוּיָה וצפוּפָה מִדַי, והיא עלולה להתפרש גם על־ידי קורא הדיוט, כניסיון לחפות על קוצר־יד אמנותי באמצעות הפגנת התמצאות ומלומדות בתחומי הדעת והאמנות השונים ("לבוריס דנילו היו דעות נחרצות בכל עניין: בפוליטיקה, בספרות, בטבע האדם, בכלכלה... עמ' 167). גם העמסתן־שזירתן של "בעיות ציבור" גדולות אחדות אל תוך הרומן, האמור לעסוק במשברו של היחיד בתוך סביבה אורבנית זעיר־בורגנית, לוקה במאולָצוּת ובשטחיות. (מתבקשת כאן, למשל, השוואה ליצירותיו של יעקב שבתאי, שנכתבו על נושא דומה, השוואה הפועלת לרעתו של מגד). כך נשתלת בו הסוגיה היהודית־ערבית באמצעות דיאלוגים קולניים ואלימים בין אלברט גירון לבתו דנה, המעוצבת כסטריאוטיפ של אינטלקטואלית בוהמית שמאלנית ו"יפת־נפש", אשר ה"בְּצֶלֶם" שלה מסוגל לראות רק את קורבניותם וסבלם של הערבים הפלסטינים העשוקים. הנושא נרמז גם בתיאור המפגש הקצר בין אלברט לַנער הערבי רפַה־השכל המועסק בהוסְפִּיס "הַר האושר".

בדיאלוג זה מייצג דווקא הגיבור הגברי הנמצא במהלך של יקיצה רגשית ואינטלקטואלית מתוך בינוניות, רְדִימוּת ושגרת המחשבה, את הגישה הנפוצה הרֵיאַל־פוליטית ו"נְצִית" של הישראלי הממוצע. כן מנסה מגד לשלב ברומן מעין שרטוט דְיוקן סוציו־תרבותי קולקטיבי אוהד ואפולוגטי של העליה הבולגרית האיכותית, החיובית ומלאת שמחת החיים, שנקלטה כאן בעיקר בעשוריה הראשונים של המדינה. עליה זו מיוצגת בספר על־ידי משפחתו של אלברט גירון: הוריו, ובעיקר שתי דודותיו, ניקי ורוזה, וכן ידיד המשפחה, רופא השיניים הד"ר בוריס דנילו, המתוארים בדרך צבעונית ומשעשעת.

בהקשר זה נזכרת, אגב, בשמה, על גבול ז'אנר כתבת הדיוקן העיתונאית, דמותו המוכרת של הרב הבולגרי של יפו ושל קבוצת מכבי יפו, הרב בכר, שנהג ללוותה ולעודדה גם בשבתות ובחגים.

דמויות ה"בולגרים" החיוניות וטובות הלב מעוצבות כאנטיתזה לפינקלשטיין למשל, הבוס האשכנזי הדורסני וה"שטני" של אלברט גירון. גם הוויכוח היהודי־נוצרי "מוּזָרָק" בעקיפין אל עורקי הרומן, וברמת עיבוד וטיפול פופולרית וחסרת עומק, במסגרת תיאור חיפושיו של הגיבור אחר שלוות הנפש וגאולתה, באמצעות האפיזודה של "בריחתו" מביתו־כֶלאו והשתהותו בהוספיס "הר האושר", של המסדר הפרנציסקני שלמראשות הכנרת. התאכסנותו הזמנית בהוספיס מאפשרת לו, כצפוי, מפגש רוחני מתסיס לשעה קלה עם טקסטי מפתח מן הברית החדשה (הדרשה על ההר, על המוטיבים הישועיים המפורסמים שלה: "אשרֵי עניֵי ארץ... אשרי הנרדָפים... אשרי ברי לבב...") גם שיחותיו עם אם המנזר, כמו אזכור ה"דרשה לציפורים" של מייסד המנזר, הסגפן והמיסטיקון הנוצרי פרנציסקוס הקדוש, מתוארים – ללא שמץ של אירוניה – כְּמתחברים ישירות אל משאלת הגדלות המַרְטִירוֹלוֹגית ואל כיסופי הישועה האישיים של אלברט. "נוצריותו" הטבעית והזדהותו עם המבוזים, "הנרמסים, אבק האדם ועלומי השם" באה לידי ביטוי באחד ה"מכתבים" מאולגה, שהוא כותב ושולח לעצמו. "לבי יוצא אל עלגי הלשון, כבדי השפה, המהססים, שאין להם מנחם, אין עוזר, אין מושיע. הם הם הנשמות התועות", או "אשרֵי עלגי הלשון, המגמגמים, המהססים, שלשונם לא רהוטה, לא גאֵיונית כי להם מלכות השמים" נאמר במכתבים אלה, שבאמצעותם מעביר המסַפר מסרים אתיים ואַרס־פואטיים לא מגובשים, ספק רציניים, ספק הומוריסטיים בניסוחים כמו־ישועיים (עמ' 222־223). תיעוד תהליך נסיונו של הגיבור לפרוץ את שְבִי המסגרות המקובלות, "הנורמליות", מסתייע בניסיון הסגנוני המעניין כשלעצמו, לשלב בסופי הפרקים קטעי פרוזה אסוציאטיביים בשיטת המונולוג הפנימי של זרם התודעה. קטעים אלה אמורים לשבור ולהגביה כאחת את מודוס הכתיבה העלילתי־ליניארי הכללי ולהעניק לתיאורים שבבים של תחכום ומורכבות.

ואכן, לעתים, יוצר הדבר אפקט צורני־תוכני המנטרל את הפער הצורם והמעורר גיחוך בין כובד הראש התמטי ורצינות בעייתיותה של דמות הגיבור לבין סגנון הכתיבה הקלישאתי של הסיפור בכללותו, שאינם משתלבים אורגנית.

לחילופין, חסרה לאורך הרומן כולו זווית של ריחוק אירוני והתייחסות קריצתית מצד המספר ביחס לגיבורו, שעם כל הטרגיות שבמצבו הוא אגוצנטרי, ילדותי, נלעג ומעורר גיחוך, בייחוד כשהוא ממלא את ה"אַגְרוֹנִים" שלו בביטויים, בניבים ובמשלים, שהוא מקבץ מכל הבא ליד, כדי שישמשוהו כ"חמרי־גלם" לכתיבת רומן החיים שלו (למשל עמ' 150).

הקורא לא יכול שלא לחשוד במספר שמא הוא מצַנֵר בדרך זו את שעשועי הדמיון הלשוני ותרגילי המחשבה הטיוטָתיים שלו עצמו, והוא מתקשה להחליט (כמאמרו של סֵנֶקָה המצוטט בסֵפר), אם עליו "לצחוק, או לבכות" על התיאור כולו.

"כל החלומות נרמסים תחת רגליה הגסות של הבינוניות החוגגת" (עמ' 47־48) כותב אלברט גירון ביומנו. באופן אירוני יש לאמירה זו גיבוי בסיפור בינוני, אם כי קריא (מדי) המשקף אולי התרוקנות משאבים, הידלדלות מעיינות ולבטים אמיתיים של יוצר ותיק ופורה כאהרון מגד. ■

לאה גלזמן

בסימן הרשומון

צבי לוז: *שקפים*; ספרית־הפועלים; 1994; 169 עמ'

זה התחיל בספר *"נפשו בכפו"*, כאשר צבי לוז הציג שבעה דוברים שהעלו שבע גירסאות בנוגע למעשה התאבדות של חלוץ עברי מסתורי, בראשית תקופת ההתיישבות בארץ. זה נמשך בספרו החדש *"שקפים"* כאשר "החזרה בתשובה" משמשת כמושא לאינטרפרטציה סיפורית, ושבע נפשות מתגייסות על מנת להגיע לפשר חזרתו בתשובה של ד"ר עמרם בן מנחם ולמניעיו. צבי לוז, היושב עד היום בדגניה ב', כבר נטש מזמן את המסכת הסיפורית על "אגדות המקום"; האיש שבשדות נדרש למדשאות הקמפוס. מספרו *"שומר רוח"* הוא מחזיר אלינו את ד"ר אבשלום נהיר, איש האוניברסיטה, כדי שיספר על הטלטלה הנפשית של חברו, ד"ר עמרם, החוזר בתשובה, פעולה שבעיני העולם החילוני היא חורגת מהאקלים הקיים.

אפלטון האתונאי, דחה את רעיון הכפרה על החטא וסייג אותו כתגמול של העונש, ואילו הרב קוק, מצא בו את היסוד הקוסמי של שיבה, עת אדם בחטאיו מנתק את עצמו מן הכוליות. ניסו זאת פרנץ רוזנצווייג, מרטין בובר, שמואל הוגו ברגמן, ורק נתן בירנבאום מצא את הדגם הנורמטיבי של ההתחדשות.

גם אבשלום נהיר, שניצב בין כתבי הרב קוק לבין סיפורי יוסף חיים ברנר לא מוצא את נפשו, ואילו ד"ר עמרם בן מנחם עבר את הרוביקון; סביבו מתנהל סיפור רב־קולי, שמטרתו לברר מהי האמת החבויה מאחורי המציאות, דרך שבע נקודות תצפית הבנויות על פי עקרונות הרשומון. שבע העדויות, מציבות שבעה פירושים למעשהו של החוזר בתשובה כשכל עדות משקפת את אופיים של מוסרי העדות וקשריהם עם הגיבור. בחלקן אף סותרות העדויות זו את זו, ואכן "מצב רשומוני" מבטא אירוע בחיים, המעורר השקפות מנוגדות כשכל אחד מן העדים טוען ופוסח על הסעיפים ללא הכרעה חותכת.

בגירסה הראשונה, מספרת רונית, אשתו של החוזר בתשובה, על מבוכת בעלה ועל חוסר הביטחון שלו. תמיד חיפש את כנפי הָאֵם שתגונן עליו. רונית סבורה שהחזרה בתשובה מעידה על כשלונה כאשה, אך גירסתה משקפת אותה עצמה ולא את החוזר בתשובה.

הגירסה השניה, נמסרת מפי יאירה, אשתו של העד המתאר. זו גורסת, שהחוזר בתשובה פגום באופיו ומוכן להניח ליצר לגרום להרס עצמו וסביבתו כאחת. לכאורה, הרי החזרה בתשובה היא צעד רוחני רב משמעות – הנובע מתחושת קוצר ידו של אדם המביאה אותו למסירת הסמכות העליונה לידי כוח עליון. לדעת יאירה, נובע הצעד מכך שהאיש לא ידע לאהוב, כי היה אדם נוורוטי שחיפש לו מפלט במושא עליון. גירסה זו מגנה את החוזר בתשובה.

גירסה שלישית נמסרת מפי הרב הירש, שהחזיר את עמרם בתשובה. משנתו של הירש ברורה: "סוף סוף תכירו בבנליות שבייאוש, כמו שאומרים בסגנונכם... אין הנפש סובלת ריקנות בשעה שיש במה למלא אותה" (עמ' 70).

כך מטיח הרב, ומכוון כנגד תורות האבסורד והאקזיסטנציאליזם: "אצלנו אין רפיון ידיים של נבוכים..." המסקנה המתבקשת מהכרה באל – היא – אקט החזרה בתשובה.

הגירסה הרביעית באה מפיו של משורר, המעיד שעמרם הניח אינטואיטיבית הַנַחַת אָב, שבכל המעשים ובכל התופעות טמונים סודות שיש לחתור ולהגיע עדיהם. כך היה עמרם עומד ליד החומות בירושלים ומשקיף להר ציון וקורא מזמורי תהילים, או יוצא למדבר סיני לחפש את עקבות יוצאי מרים, ואם חזר בתשובה – סימן הוא שמצא את מבוקשו – את ההתגלות. לכן נמנע המשורר מלחרוץ את הַדִין.

הגירסה החמישית באה מפיה של דניאלה אביבית, פרופסורית פמיניסטית, שהיתה לה פרשה ארוטית עם עמרם לפני חזרתו, מתוכה למדה על רגשי אשמה עמוקים הרבודים באישיותו. לדעתה "החזרה בתשובה" היא מושג שקבע אריסטו ב"פואטיקה" – קתרזיס – המביא את נפש האדם למירוק ולפורקן. תרי"ג המצוות לפיכך הן מערכת של טיהור והתקדשות. דניאלה אינה מגנה את עמרם על מעשהו הערכי, אלא על העוול שגרם לאשתו.

הגירסה השישית שייכת לפרופסור ידיד, יוסף שטרן, מומחה לתקופת "ההשכלה", שגם הוא מעין חרדי שהתפקר, חזר וחבש כיפה. שטרן תופס את "החזרה בתשובה" כסוג של מרד נגד האקטואליה, מעין מחאה היסטורית, ועמרם הוא האיש אשר היה לו האומץ לקום בפומבי, לבעוט בהוויה היומיומית ולשאת עיניים כלפי שמים.

הגירסה השביעית, זו של הדיקאן פרופ' באום, בוחנת את תולדות חייו של ד"ר עמרם, החוזר, אשר נולד בשכונת בורוכוב, במעוז תנועת העבודה, שם אמורים היו להשלים את המהפכה המדינית במהפכה החברתית. פרופ' באום מציג את עמרם כאיש שראה את מגבלות ה"אני" וציפה לאיזה ייעוד אימננטי שיביא סיפוק – לא רק לשאיפות אישיות – אלא לסדר עולם. ברם, המציאות הארצישראלית איכזבה אותו, ולפיכך, העתיק את חזונו לאספקטים מיסטיים־אמונתיים. אין זו מהפכה בנוסח אביו הסוציאליסט, כי אם טלטלה לעבר המסורת, שהיא המהפכה העמוקה ביותר, שבאה לשלב את הממשות הארצית עם החזון האידיאלי.

כך נע הרשומון של צבי לוז, כדי לבחון קריטריונים של חיים וערכים, ועדיין הם נשארים כחודים בודדים ובלתי ארוגים, כי עצם המעשה מונח ביסוד הסתירות והניגודים שבין הגירסאות השונות. כך נסחף גם אבשלום נהיר, המספר, למערבולת של נפשו המסתחררת.

ד"ר עמרם מצא אצל הרב הירש בבני ברק את המצוות והמושכלות בחזקת אקסיומות שאין לגביהן שאלות כלל, ואילו החילוני המודרני, אבשלום נהיר, החציף ואמר: "לְהָ, כבוד הרב, יש תשובה ודאית לפני כל שאלה, ואצלי השאלה קודמת, מסרבת לקבל את הוודאות שבתשובה, אלא אם כן היא ברורה מאליה" (עמ' 73).

ד"ר אבשלום נהיר וד"ר עמרם בן מנחם, קולגות וידידים שאת שניהם פקד איזה מבוך השתנות נפש: אבשלום נהיר, גיבור "שומר רוח" הסתכסך עם עצמו עד אשר ירד לערבה, שם זכה להתגלות האש שרוממה את רוחו ושם נשלמה בגרותו, שהחזירה אותו לחיק המשפחה. לעומתו נהה ד"ר עמרם כבר בנערותו אחרי המיסטיקה עד כי חשב להשתקע בהימאליה. ברם, הוא הפך לשכלתן ואקזיסטנציאליסט, עד אשר גידל זקן, חבש ברט והחליף את צביונו. צבי לוז ביקש לתהות על האידיאה של "החזרה בתשובה" על ידי אלטרנטיבות שונות, אך היא נותרה בעיניו חידתית, ובכך נעוצה בעצם הדרמה האמיתית של *"שקפים"*, בהיותה חושפת את שורשי הקיטוב החברתי והתרבותי בישראל של ימינו.

ב*"שקפים"* מפרק צבי לוז את הנתונים לפרודות, כדי להרכיבם מחדש ולהסיק מסקנות, אך המצב האנושי נותר נוקב וטראגי בעמידתו של אדם על דעתו ועל קיומו, בהאבקו עם עצמו ועם משפחתו, כאשר הוא מתפתל במחשבותיו ומשחק בגורלות. כמו בספר *"נפשו בכפו"* שם העלה צבי לוז שבעה דוברים כדי לתהות על הילת החזון הציוני, כך ממשיך המחבר בספר *"שקפים"* להתמודד עם המשנה הרעיונית של "החזרה בתשובה" בשאלות רוח ונפש.

ביקש ד"ר אבשלום נהיר לחדור לסוד "החזרה בתשובה" כדי לסגור את הסוגריים לגבי בעיות של דת ומסורת, אך בסופו של דבר הוא שב ופותח את הסוגריים לדרמה אישית, לסיטואציה אפית חדשה העשויה להתפתח ברומאן חדש, בבאות. ■

אברהם בלאט

רוני סומק — **חצי פיוט**

שרון דולין

מאנגלית: קובי אור

מדבר חורפי

גַּם אֲנַחְנוּ הָיִינוּ מְוַתְּרִים
עַל הַבְּכוֹרָה תְּמוּרַת נָזִיד
עֲדָשִׁים בַּמִּסְעָדָה הַמְפֻרְסֶמֶת
בְּמִצְפֵּה רָמוֹן, אַחֲרֵי טִיּוּל מַקְפִּיא
בְּמִדְבַּר חָרְפִּי.

בְּתִמְנָע רָאִינוּ שְׁתֵּי
דְּמֻיּוֹת חֲרוּטוֹת:
הוּא מַצִּיעַ לָהּ
שׁוּב וְשׁוּב, עַד אֵין קֵץ,
צַלַּחַת כָּלְשֶׁהִי,
פָּחוֹת אוֹ יוֹתֵר
כְּמוֹ שֶׁאַתָּה
מַצִּיעַ לִי.

לְנִינֵי הַנִּינִים שֶׁלָּנוּ
כְּאֵלֶּה יִהְיוּ הַסִּימָנִים שֶׁנִּשְׁאִיר:
עַל קִיר
הַבַּיִת שֶׁל שְׁנֵינוּ,
שֶׁעוֹד לֹא בָּנִינוּ,
שְׂרִיטוֹת
שֶׁבְּקֹשִׁי נִרְאוֹת.

שרון דולין. משוררת ניו־יורקית, החתימה את הנגב בדרכון השירי שלה.

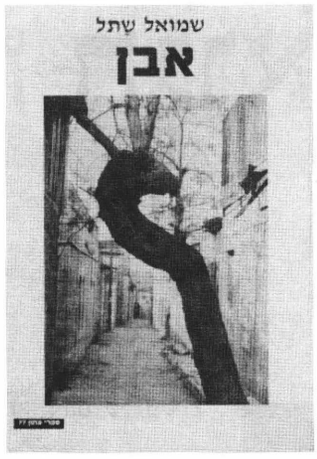
"מדבר חורפי" הוא קו האורך ממצפה רמון לתמנע. קו הרוחב הוא קו החוויה שחורט המדבר במי שחוצה אותו לראשונה.

"אבן שוחקת עם רוח"

שמואל שתל: אבן; ספרי עתון 77; 1994

האבן "השתלית" באוסף השירים הקשה והמשובח "אבן", היא מהות כוללת. היא חומר הבניין ש"גלומים היו בה / כל הפסלים / עד שבא עליה פסל אחד / ופסל את כל האחרים / ועם נתז מפסלת אחרון / שרד / רק הפסל הזה / שלא ידע את אמו / ולא הכיר את אחיו" (עמ' 6). בשיר ארס פואטי מובהק זה, מתאר המשורר (שאינו נוכח בשיר) את מלאכת יצירת השיר, או בהרחבה, את מלאכת היצירה, ההגשמה, ההפיכה של החומר, על הפוטנציאל הגלום בו, למשהו אחר, למהות אוטונומית, שעומדת כשלעצמה, וממילא אינו מכיר דבר ממה שמעבר לה. השיר "אנדרטת השחף" הפותח את הספר, אף הוא – כרבים אחרים בספר – שיר ארס־פואטי חזק, אימאז'יסטי מבחינה מסוימת, שבו נמשלים היוצר (ויצירתו) לאנדרטה. היוצר, "חוקר שחפים תמה, / היכן בן שחף, שחף חי צורח" (עמ' 5). אבל השיר, ברגע שנכתב, כבר אינו אבן גולמית, הוא "בטון יצוק" "על חוד עמוד כפוף בסער / קפאו כנפיים / ניצב / פרוש־ידיים / היוצר" (שם). אם האבן שבשיר הקודם היתה, בראשיתה, החומר הפוטנציאלי ליצירה, הרי שכאן בשיר הפתיחה, האבן היא השיר שכבר נכתב, והפך תוך כך למשהו שכבר איננו שייך לחיים. עתה השיר הוא אבן, אנדרטה לעצמו ולמשוררו. מעגליות בעיתית זו שבה האבן היא המקור והסיבה ובה בעת התולדה שלה עצמה, מלוה את רוב שירי הספר. האבן השתלית אינה רק חומר, היא גם מה או מי שרואה ויוצר את החומר "אבן נִבֶּטֶת מתוך עיניו" (עמ' 7), וגם מה שנוצר מהחומר, או מה שהיוצר רואה בחומר. כך, האבן השחורה בשיר הנושא שם זה היא "דמעת ענק ראשית... מוחשית ככאב בכף ידי" (עמ' 26). והאבן היא גם אבן החוסמת את הבאר, עד שלא ניתן לגלגלה ולבוא עד עומק הדברים, והיא גם "אבן מְרַאֶשֶׁת" שחוני המעגל זקוק לה כדי להניח את ראשו, והיא גם תלולית ש"אבניה נובטות" מעצם טבען, "טבוע בבשרי / מעפרי ללוש / אותי / בדמותך / לי / בן" (עמ' 30). ועיתים יותר משהאבן־אבן, היא רוח: "אבן שוחקת עם רוח / הרתה ותלד לרוח / פֶּרח חִוֵר מעיניה / אקטוף (עמ' 32).

שירת האבן של שתל נראית לעיתים אימאז'יסטית, אך מהר מאוד היא מתפתחת בכיוון שמזכיר את ה"קורלאטיב האובייקטי" של אליוט. העימות בין האובייקט לסובייקט, בין החומר לרוח, בין הגוף לנפש – אם תרצו, מלווה את ספרו של שתל לכל אורכו; והוא שמפיח באבן מחשבה, כלומר חיים. מבחינה זו אפשר לראות



בשירה שלפנינו שירה פילוסופית לכל דבר. אך אין זו פילוסופיה צרופה המנתקת עצמה מהגשמי ומהיומיומי. להפך, היומיומי הוא המזין את הרוחני וזה מצידו מקיים את היומיומי. כמו האבן ש"הרתה ותלד לרוח".

גם בשירים שבהם אין האבן מוזכרת, מופיע תיאור חי, כמעט יומיומי, ועם זאת עדין וציורי המוביל את הקורא בדרך ה"קורלאטיב האובייקטיבי" אל הלך הרוח והמחשבה של הכותב, ואל מה שמעבר. כך בשיר הנפלא "צפור ערבית" (עמ' 37), שמתחיל בחלודה, עובר אל צפור ערבית ומסתיים בשורות המרשימות "רק בכי צפור עלי רפיון הַתֵּיל, / ברזל מחליד השב אל עפרו." כך גם בשיר "ים" שבו המים "אינם יודעים כי לא יעלו דבר / שאינם יודעים כי לא ימלא מהם", (עמ' 12). בכמה משירי הספר צועד המשורר "מעבר" לקורלאטיב האובייקטיבי כמעט עד הסימבוליזם. כך בשיר נשמה: "עיני עצומות / אָזְנַי אטומות / מדמות / את הדממה" (עמ' 54). מה שמזכיר את הפרח ה"נעדר מכל הזרים" של מלראמה ואולי אף מחזיר אותנו הרחק הרחק אל אפלטון המנסה להגיע לעולם האידיאות שמעבר לחושים.

האני שבשירה כזאת הוא בהכרח מוצנע. בחלק מהשירים אינו מופיע כלל, ובאלו שבהם הוא מופיע, הוא אינו העיקר, כי אם חלק ממכלול; לכל היותר, הוא זה שמלקט מ"תוך העפר והאפר" את השברים, ליצור מהם כד ש"את שברו לא אמצא" וכמה שהכד כבר כמעט שלם הוא נותר בלתי מושלם "ועל תיקונו לא בא" (מתוך עמ' 55).

והאם לא כך השירה? והספרות בכלל? והחיים? ומדוע, אם כך, טרח פרוסט כל חייו לתקון ולתקן שוב ושוב את יצירתו האחת – *"בעקבות הזמן האבוד"*?!

קשה לסכם. האבן של שתל נקלטת בקריאה ראשונה כאבן שלמה, קשה, כבדה, אולי יותר מכל, כאבן שיש לגוללה מפי הבאר כדי לגלות יותר. בקריאות חוזרות (והספר הזה בהחלט מחייב אותן) האבן הזאת מתפרקת לאוסף אבנים טובות, שנצרפות, מתגבשות ושבות להיות אבן שלמה, שהיא אבן, והיא אני, ואתה והחיים והשירה. בעצם כל מה שתהיה קשוב ונכון למצוא בה – תמצא, שהרי "הכול קבוע והרשות נתונה..." ■

רות לאופר

אסתר אייזן

יד

בְּיָדְךָ הַמּוּשֶׁטֶת, כָּךְ, כִּמְעַט
אֶגַּע – בְּיָדִי
הַמִּתְחַזֶּה. כִּי רֶבֶן נִגְרְפוּ
בְּזֶרֶם מֵצַר הַכְּאֵב הַנִּדְחָס
בֵּין זוֹ הַמּוּשֶׁטֶת לְזוֹ הַשְּׁמוּטָה

בְּכָל שַׁרְווּלֵי הָרוּחַ
שֶׁל הַזְּמַן
לֹא נִמְצְאָה לִי יָד, שֶׁתּוֹלִיךְ.
עוֹד לִפְנֵי שֶׁלָּמַדְתִּי צַעַד רִאשׁוֹן – נָתְנוּ בְּיָדִי – תַּפּוּחַ
אָמְרוּ: לְכִי
אִתּוֹ –
הַשָּׁלֵם, הַמָּלֵא עַצְמוֹ מֵרֹב –
סֹמֶק לֶחְיוֹ, גּוּמָה עִם תַּבְלִין קִינָמוֹן בְּשׁוּלֵי שְׂפָתָיו
שֶׁל אַחִי, (שֶׁנִּמְצַן כְּתִיבָתִי
רִאשׁוֹנָה.) – גַּם
רָצִיתִי לָלֶכֶת
לִנְגֹּס צִיפָּתוֹ עַד מֶתֶק גּוּף וְגַרְעִין, שֶׁטּוֹב
הָיָה אֵלַי
וּמִמֶּנִּי –
כַּמָּה מִתְרַחֵק וְחוֹזֵר
בִּקְלִפּוֹת זִכָּרוֹן רוֹתֵם.

וְיָדְךָ – כִּמְעַט
נוֹגַעַת – כְּמוֹ בַּקַּפָּלָה הַסִּיסְטִינִית (מִלִּפְנֵי שֶׁחִדְּשׁוּ הַצְּבָעִים) –
הַסֵּדֶק פּוֹלֵחַ יָדוֹ, בִּירֵכוֹ בָּא
כְּמוֹ בָּרָק הַפּוֹעֵר בֵּין יָדוֹ לְבֵין גּוּפוֹ, בֵּין גּוּפִי
בֵּין יָדִי וּבֵין יָדְךָ

במחוז הוודקה הגואלת

צבי רפאלי

מניקולאי ניקרסוב עד ונדיקְט ירופייב

נשים כה רבות אהבוני,
גם אני אהבתי לא אחת
על כן כוחות אופל לימדוני
לסבוא י"ש כדי שכחה?

בלילות השכרות עד אין גמר
בם העצב מורגל הילולים!
תולעת עיני מכרסמת
כמו היו הן עלים כחולים?

(סרגיי יסנין, מתוך *"וידויו של חוליגן"*, מרוסית: יעקב בסר)

חת היצירות הייחודיות של ניקולאי אלכסייביץ ניקרסוב (1921-1978), *"למי טוב ברוסיה"*, היא בחזקת אנטי־אפוס על אודות החלכאים והנדכאים אשר המשורר תוהה על קנקנם והם כמסיחים לפניו את מר גורלם. הפואמה הפיקארסקית, השנונה והסרקסטית, סובבת סביב קבוצת נוודים, איכרים, צמיתים חסרי כל – הפוגשים בנדודיהם אחים לצרה – מוז'יקים מזי רעב, יחפנים, כמרים מדולדלים ואף בעלי אחוזה שירדו מנכסיהם. גיבורינו שואלים אותם בדרכם, למי טוב ברוסיה – והתשובה האחידה היא – לאף אחד.

בעלי האחוזה כמהים אל תור הזהב של האתמול, כאשר שלטו ביד רמה באריסיהם; ובאשר למוז'יקים, דבר אחד טוב בחייהם: המשקה הטוב במחוז הוודקה הגואלת. תחילת הפואמה מחקה את הניב העממי של יושבי קרנות ובאי ירידים בעיירות שכוחות אל ברוסיה; היא פותחת בפרולוג רחב יריעה מ"פלך הרעב" ו"מחוז הדלפונים"; והנה נקרתה בדרכם של הנוודים להקת ציפורים אשר הביאה להם דלי וודקה, שישמח את לבם וירווה את צמאונם.

מאותו הפרק ועד סוף הפואמה, דלי הוודקה הוא נכס צאן ברזל, סביבו מרקדים כולם. אריסים, קשישים כצעירים, יראי שמים, בעלי שררה, כולם אחוזים בדיבוק של הטיפה המרה.

"בכפר עשר חנויות עם וודקה, בית מזרח אחד ואף מרתף יינות מארצות הריין", ככתוב באחד הפרקים. ברם, המתואר ביצירה איננו שיר תהילה לי"ש, אלא מעל פני השטח בלבד. נס הוודקה איננו אלא מסווה פוליטי בוטה ולוחם על מנת לחמוק מציפורני הצנזורה ומגזרותיהם של פקידי הרשות הצארית.

בשנות הארבעים מצטרף ניקולאי ניקרסוב אל החוג הספרותי של בילינסקי ומשתף פעולה עם יוזמי התיקונים החברתיים כצ'רישבסקי ודוברולוב. באחד השירים הליריים הוא כותב: "יום אפל. כמוכה רעב המבקש נדבת לחם אכמה למות בחסד אלוה. אבקשנו מידי קרובים ורופאים, אויבים וצנזורים.

בקול אזעק: הצילו, עמי רוסיה! רחמו, בני ארץ מולדתי..." (תרגום חופשי)

וכך, במחוז הוודקה הגואלת מאז ימי ניקרסוב, סובבים שיכורים.

ייתכן, כי אלמלא שתי כוסות שמפניה, שלראשונה בחייו, גמע אקאקי אקייביץ' מ*"האדרת"* של גוגול, לא היו גונבים בדרך את אדרתו החדשה. גלריה עתירת שתויים מאכלסת את סיפורי רוסיה: *"בשפל"* לגורקי, סיפורים ומחזות של צ'כוב, ואקסטזת שכרות ב*"וידויו של חוליגן"* של סרגיי יסנין.

ברם, נדמה כי כל הנזכר כאן, הוא כאין וכאפס לעומת *"מוסקבה פטושקי"* מאת ונדיקט ירופייב (עם עובד – 1994).

המונולוג של ונדיקט ירופייב, הוא מן הסאטירות האפלות ביותר שקראתי מעודי. *"מוסקבה־פטושקי"* התפרסם לראשונה בכתב־העת הרוסי "עמי", שיצא לאור בישראל ב־1971.

בברית־המועצות נאסר הספר לפרסום עד ימי ה"פרסטרויקה" ויצא שם לאור לראשונה ב־1989. ירופייב, שיכור מועד, נפטר בגיל 52 ממחלת סרטן הגרון.

הספר הדק, בתרגומה הנפלא של נילי מירסקי, שמזכיר את תרגומי המופת של שלונסקי, הוא אפוס שכרות כרונית, הנישא ברכבת, בדרך ממוסקבה לפטושקי.

העלילה, ראשיתה ואחריתה הינן מעין "פרפטום מובילה" בחיי שיכור המתפלש בקיאו. הוא מצטייד במסעו הסתמי במשקאות למכביר, מתגלגל על המדרגות במישורת הרכבת ובין שולחנות המסבאה שבתחנות. הוא פוגש שיכורים כמוהו, בני בלי בית, שהדבק המקשר ביניהם הוא חסד הוודקה, השרי, היין האדום ומשקאות אחרים. וניצ'קה, כך מכנה ונדיקט את עצמו, מגלגל

ונדיקט ירופייב

עם עצמו שיחה, וכן עם מלאכי השרת מהם הוא מבקש סיוע במציאת שרי. ואילו המלאכים הטובים שולחים אותו למזנון התחנה. השכרות מביאה לבחילה, שעליה ניתן להתגבר בשתיית משקאות נוספים, וחוזר חלילה.

וניצ'קה, ממשיך לשוחח עם עצמו במעין דיאלוג מפוצל לשניים ובינתיים משטח את פילוסופיית חייו שהיא אנרכיסטית ואנטי־בולשביסטית. הוא מחרף ומגדף את סדרי בראשית, את המשטר הסובייטי, את "קדושת" הקרמלין, המוסדות של האומות המאוחדות ומשטרים טוטליטריים ודמוקרטיים באשר הם.

בנסיעה הארוכה והמייגעת, משמשים מציאות ודמיון בערבוביה, כאשר מבעד למלל האינסופי, שבעגת שיכורים, מבצבץ לעיתים משהו אניגמטי. הגיגיו, שכאילו נפלטים לריק, משקפים את השכלתו הגבוהה, גם אם הם מערבים מין בשאינו מינו.

כך, תוך הזיות בדיוניות, מעלה וניצ'קה את דמותו הרומנטית של מאנפרד ללורד ביירון, בעוד שהאריניות – אלילות הנקם המיתולוגיות – סובבות סביבו רצוא ושוב. כב"דליריום טרמנס" – מצב שכרות סופני,

מופיעים לפניו חלומות בלהה בהקיץ: "כשהשכרות מסתלקת מן הלב, מגיחים הפחדים והתודעה מתנודדת. אם היה לי עתה משקה, בטח לא הייתי מתפרק ומתפורר ככה... לא רואים עלי שאני מפורק?" במלים מבולבלות, באורח ביזארי כמנהגו, פונה וניצ'קה במעין וידוי חושפני לפטרוס הקדוש. על אף תחושת היגון והאובדן, הסיפור משופע, כבהסח הדעת, בנימה לירית צרופה ומרגשת, כאותו בכי של השרוי בגילופין – המאבד אומנם את זהותו השפויה – אך מבעד למלמולו נשמעת שירת בדידותו.

"הנה אדם מתבודד לו כדי לבכות. לא שהוא בודד מלכתחילה, אלא כשאדם בוכה, הוא פשוט לא רוצה שיהיו עדים לדמעותיו. וטוב הוא עושה, שהרי מה נעלה יותר מיגון שאין לו ניחומים..."

בדרך הארוכה ומלאת התלאות ממוסקבה לפטושקי, עברנו נוכח ייסורי השיכורים של ונדיקט ירופייב. יכולנו עוד להתעכב קמעה אצל *"שטן ממוסקבה"* של בולגאקוב ואולי אף אצל התרסותיו נגד המשטר של זושצ'נקו, ואולי אף למשמע זעקתו הפוטוריסטית של מאיקובסקי; אך היריעה קצרה.

המלאכים, בני שיחתו של וניצ'קה, אינם המלאכים המרחפים של רילקה. ייתכן, כי הם מלאכיו של לאזיק רויטשואנץ, של איליה ארנבורג. למרות שהוסיף לשמו – שואנץ – את הקידומת רויט (אדום), גורש לאזיק מברה"מ בשל אנחה אנטי־סטליניסטית! כאשר הוא גוסס, מבוזה ומוכה על־ידי שוטרים עברים, ליד הכותל המערבי המקודש, יורדים ועולים בסולם הזיותיו הסופניות מלאכי השרת, עד אשר יחזיר את נפשו לאלוהיו.

אך נשוב לענייננו, אל ונדיקט ירופייב ואל ספרו *"מוסקבה פטושקי"*. המבקר זורין, כרשום במובאות, מתאר את תגובת בני דורו לספר: עבורם היה זה ספר הפולחן של שנות ה־80 כשם ש*"יום אחד בחיי איוואן דניסוביץ"* של סולז'ניצין היה בשנות השישים.

וניצ'קה, כנראה, לא הגיע לפטושקי שאיננה אלא אידיאה פיקטיבית. לפטושקי, אין מגיעים לעולם; שעריה נעולים כשערי הטירה אצל קפקא. וכב*"משפט"*, מקיפים את וניצ'קה בריונים: "אחד התחיל להטיח את ראשי בחומת הקרמלין. הרגשתי שאברי מתפוצצים מכאב הדם הזורם על הפנים ולתוך הצווארון."

להג השכרות על הגלוי והחבוי שבו, מחזיר אותי אל *"וידויו של חוליגן"*, לשני בתים מאחד השירים (שאני מביא שלא כסדרם הכרונולוגי):

"על עצמי קצת קצת אחמול – עוד
גם על כלב נידח באין גג.
הדרך הזאת אתמול – עוד
הובילה אותי לפונדק.

בני שדים, על מה זה תריבו?!
האינני בן ארץ־רוסי?
כל איש מאתנו הקריב
את מכנסיו בעבור כוסית".

(מרוסית: יעקב בסר)

וניצ'קה, לא רק את מכנסיו מכר בעבור כוסית. גם את נפשו וחייו; בחדר מדרגות זר, נותר וניצ'קה נים לא נים, כשכיב מרע, בבדידותו התהומית;

"מלאכי מרום! הם עולים במדרגות! מה אעשה? מה אעשה עכשיו, כדי לא למות, מלאכים!"

והמלאכים צחקו, כשם שצחקו בעלותם על הסולם, נוכח ייסוריו של לאזיק רויטשואנץ ליד הכותל המקודש.

ואחר־כך תקעו בריונים, אולי המלאכים עצמם, אולי שליחיהם, מרצע בגרונו של וניצ'קה (רמז למחלת סרטן הגרון של המחבר), וכל שנותר לו הוא להאחז בפנטסמגוריה שלו, בתפילת השיכורים; בקשת רחמים מאלוהיו, שאף הוא התפלל בשעתו על הצלב לבוראו: אלי, למה עזבתני! ■

רות לאופר

עץ, סרק

הָעֵץ הַזֶּה שֶׁלְּחָן
מַכֶּה אֶת שָׁרָשָׁיו
בַּגֵּיאוֹלוֹגְיָה הַחוֹרֶצֶת אוֹתִי
פְּנֵי הַשֶּׁטַח מִתְעַוְּתִים בִּי
מִפַּחַד תְּהוֹם רַבָּה

הָעֵץ הַזֶּה הָיָה
צַמֶּרֶת הָיִתִי מְסַפֶּרֶת לָהּ
נוֹפִים נוֹטְפִים
עָסִיס שֶׁל צִפִּיָּה

הָעֵץ הַזֶּה
הָיָה
נָגוּעַ בְּגַרְזֶן

■

אַתָּה שֶׁל הַמֵּתִים.
שֶׁל הַמִּלִּים הַמַּסְתִּירוֹת
פָּנִים. זֹאת הָאַהֲבָה
שֶׁנִּכְרְתָה
בֵּינֵינוּ, הָפְכָה תְּלֵי
פְּרִיחָה
בְּאֶרֶץ חֲרוּלֵי שָׂפָה
בְּדוּמִיָּה עוֹקֶדֶת
חֲרִיבִי מְקֻדֶּשֶׁת
לְכָזָב
הַיְדִיעָה

אחרי הקריאה

הוֹ אֱלֹהִים שֶׁלִּי קַנָּא
עֵגֶל זָהָבִי לִבִּי
מָלוֹן אֲרָעִי לְנָאוּפֵי נַפְשִׁי
זְקִיפֵי מִשְׁחַק הַמְּלָכִים
שֶׁל אַהֲבָתִי וְאִיּוּנָהּ
נִטִּיפֵי עֶלְבּוֹנָהּ

הַשֶּׁקֶט שֶׁפָּשַׁע בִּי

ספר שיריה של רות לאופר *"בלבן כבד המסע"*, עתיד לראות אור בימים אלו, בהוצאת צ'ריקובר.

נסע לטולה עם המיחַם שלו

או

תבן אתה מכניס לעפריים?

יוסף גורי

על תרגום ניבים רוסיים לעברית

שרכי התפתחותן של הרוסית והעברית שונות הן בתכלית השינוי. הרוסית התפתחה בצורה טבעית: במאה ה־14 התפצלה הלשון הרוסית העתיקה לשלוש לשונות: רוסית, אוקראינית וביילורוסית, ומאז קיימת התפתחות רצופה של הרוסית במשך שבע מאות השנים האחרונות כלשון דיבור וספרות כאחד. אשר לעברית, הרי כשפה מדוברת היא, כידוע, שבה לתחיה לפני מאה שנים בלבד.

על אף השינוי הניכר בגורלן ההיסטורי של הרוסית והעברית וגם במבנה הלשוני שלהן, תולדות התרגום מרוסית לעברית משתרעים על תקופה ארוכה למדי: מתרגום שירו של הסופר וההיסטוריון הרוסי הנודע נ' קראמזין "על אהבה" בידי הסופר העברי והיידי אברהם גוטלובר (בקובץ *"ספר פרחי האביב"*, יוזפוב, פולין, 1837) ועד ל*"מוסקבה פטושקי"* מאת ו' ירופייב בתרגומה של נילי מירסקי (1994); מתרגום שירו של קראמזין עברו מאה חמישים ושבע שנים.

איש עדיין לא סיכם את הפעילות התרבותית הגדולה הזאת. נכתבו מאמרים בודדים בלבד.

תרגום ניבים של שפה כלשהי מהווה תמיד קושי מסוים, לפעמים קושי ניכר, משום שצירופים כבולים רבים הם פיגורטיביים, בעלי עומס ריגושי, לעתים בעלי גוון לאומי־תרבותי. יחד עם זאת ברוסית ובעברית יש מספר ניבים די גדול שהם אקוויוולנטים מוחלטים, כלומר הם חופפים זה את זה גם במשמעם וגם בהרכבם הלקסיקלי. למשל:

1. בזיעת אפיו	v pote lica[1]
2. קול קורא במדבר	glas vopijuščevo v pustyne
3. קודש הקודשים	sviataja sviatyx
4. בישל דייסה	zavaril kašu
5. פשט עורו	sdiral škuru
6. נעשה לו חושך בעיניים	v glazax potemnelo
7. תפס את השור בקרניו	vzial byka za roga
8. שירת הברבור	lebedinaja pesnia

האקוויוולנטים המוחלטים האלה בשתי השפות הם תוצאה של השפעה לשונית־תרבותית הדדית בתקופות היסטוריות שונות:

א. השפעת ניבי המקרא על הרוסית המודרנית (הדוגמאות 1־3); יש ברוסית של ימינו למעלה ממאה עשרים בבואות (תרגומי שאילה, קאלקים) כאלה.

ב. חדירת צירופים כבולים סלאביים לעברית מסוף המאה שעברה עד לאמצע שנות החמישים של המאה הנוכחית, לעתים קרובות באמצעות היידיש (הדוגמאות 4־6); בעברית המודרנית ישנם כ־400־500 בבואות מסוג זה.

ג. היווצרותם של בבואות "בינלאומיות" הרווחות בשפות רבות בעולם (דוגמאות 7, 8).

הופעתם הבו־זמנית כמעט של שני תרגומים חדשים ל*"אבות ובנים"* מאת איוון טורגנייב – בנוסף לשני התרגומים הישנים[2] שימשה לי עילה לכתיבת מאמר זה. כדי לצמצם את החומר לבדיקה התמקדתי בעיקר בתרגום אידיומים. האידיום לצורך שלנו הוא צירוף כבול שמשמעו הכולל איננו פונקציה של סכום משמעי מרכיביו. לדוגמה, 'מן הפחת אל הפח' משמעו 'מצרה לצרה'.

המשימות העומדות בפני מתרגם בעת העתקת אידיום רוסי לעברית מסובכות הן: עליו להעביר את תוכנו הסמנטי, לדאוג שרמתו הסגנונית תהיה אדקוואטית בעברית, לשקף את ציוריותו ובעת הצורך – את סגוליותו הלאומית־תרבותית. לשם כך על המתרגם לדעת רוסית ועברית על בוריין, להכיר את תולדות שני העמים ואת תרבותם.

מה הם הפגמים העיקריים בהעברת האידיומים הרוסיים לעברית? מה יכול ללמוד מהם מתרגם מתחיל?

א. אי־התאמה במשמעות המילונית

הסיבה העיקרית לאי־התאמה כזאת היא אי־ידיעת פירושו של האידיום הרוסי על־ידי המתרגם. באופן כללי אפשר לחלק את המתרגמים העבריים מרוסית לשלוש קבוצות: א. אנשים שנולדו עוד באימפריה הרוסית (רוסיה, פולין, ליטה ועוד), התחנכו על ברכי התרבות הרוסית והגיעו לא"י; ב. אנשים שרכשו את הלשון הרוסית בישראל (אלה המיעוט); ג. אנשים שהגיעו למדינת ישראל בגיל בית־ספר תיכון, סיימו כאן את בית הספר ואת האוניברסיטה.

הטעויות בהבנת הביטויים הרוסיים הן בדרך כלל אצל נציגי שתי הקבוצות הראשונות. למשל: lovil na slove – לא 'בלע כל דיבור' (ו' אקסיונוב. *"תפוזי מאדוקו"*. תרגם ח' פלג, 1965, עמ' 61), כי אם 'גילה סתירות בדברי פלוני'; delal bolšyje glaza – לא 'היה נבוך' (א' קוזנצוב. *"באבי יאר"*, תרגם שלמה אבן־שושן, 1968, עמ' 16), כי אם 'עמד ותהה, פער פיו'; maxnul rukoj – לא 'הניף יד בביטול' (תרגומו של ארד ל*"אבות ובנים"*, עמ' 132) ולא 'נופף ידו ביאוש' (תרגום מירסקי לרומן זה, עמ' 134), כי אם 'התייאש, 'נואש'; u nevo guba ne dura – לא 'לא טומן ידו בצלחת' (תרגום מירסקי לרומן זה, עמ' 42), כי אם 'יש לו טעם טוב, משובח'.

הדוגמה האחרונה והדוגמאות האחרות מצביעות על כך, שאם אין בלשון המטרה

אידיום חופף או חליפי, צריך לתרגם את האידיום המקורי בצירוף מלים חופשי או במלה בודדת.

ב. אי־התאמה ברמת הסגנון

תרגום אדקוואטי צריך להתחשב בצד הסגנוני של לשון המקור. בתרגומים העכשוויים הליקויים בתחום זה הולכים ופוחתים. לפני דור התבטאו הפגמים בנטיה להעתיק אידיום רוסי תת־תקני או תקני באמצעות מקבילה עברית מרובד סגנוני גבוה יותר:

svernut' šeju (komu-nibud') – לא 'למלוק את הראש' (ו' נקראסוב, *"בעיר מכורה"*; תרגם י' סערוני, 1955, עמ' 58), כי אם 'לקרוע לחתיכות'; roga im oblomajem – לא 'נכניס צווארם לעול' (ב' פסטרנק, *"דוקטור ז'יוואגו"*; תרגם צ' ארד, 1969), כי אם 'נשבור אותם'.

הקושי במציאת מקבילה סגנונית אדקוואטית נובעת מן העובדה, שמבחינה סגנונית העברית הישראלית פושטת צורה הרבה יותר מהר מן הלשון הרוסית. ועוד: ברוסית האידיומים הארכאיים שייכים לרמה העל־תקנית; לעומת זאת בעברית ההיצמדות למקורות של העברית הקלאסית ו"רמת סגנון גבוהה" אינן בהכרה עולות בקנה אחד.

ג. מילוליות מיותרת בהעתקת האידיום

תרגום מילולי של האידיום (או מבחינה בלשנית: בבואה, תרגום־שאילה) הוא פרי יצירתו של המתרגם, ביטוי עברי חד־פעמי, אך יחד עם זאת ביטוי פוטנציאלי שבמשך הזמן עשוי להפוך לחלק אינטגרלי של הדיבור העברי. כדי שצירוף לשון כזה יהפוך לנחלת הכלל, המתרגם צריך להקפיד על הנורמות של הלשון העברית, להיות בעל חוש לשוני וטאקט תרגומי.

בזמנו לעג א' פושקין לתרגום המילולי של הביטוי הצרפתי entre chien et loup בפי האצילים הרוסים (שהתחנכו על ברכי הלשון הצרפתית ותרבותה). פירושו של ביטוי זה הוא 'בין הערביים,' 'בין השמשות', ברוסית sumerki. הנה קטע מתוך *"יבגני אונגין"* (פרק 4, בית 47) ולידו תרגומו לעברית בידי א' שלונסקי:

Lubliu ja[3] druželskije vraki
אוהב רעים בשיח־בלע

I družeskij bokal vina
וכוס של ידידות רבה

Poroju toj, što nazvana
בשעת היום לה שם נקבע

Pora mež volka i sobaki,
בין־זאב־לכלב, כי יאה לה,

A počemu, ne. vižu ja.
על שום מה? איני מבין.

האידיום pora mež volka i sobaki לא השתרש ברוסית.

האידיום הרוסי ההיתולי do svad'by zaživiot פירושו 'אל דאגה, הצרה (בדרך כלל לא רצינית) תחלוף במהרה'. אידיום זה מועתק לעברית החדשה (כמעט) מילולית: 'עד החתונה זה יעבור'. וכך תרגם גם א' שלונסקי, בשינוי מסוים: 'עד יום החתונה יחזור לאיתנו' (ק' סימונוב: *"ימים ולילות"*. 1945, עמ' 306).

אבל לפעמים המתרגמים מעתיקים בצורה מילולית אידיום רוסי שיש לו אידיום חליפי, אידיום מוכן בעברית: krajem uxa תורגם 'בקצה אוזנו' (ק' פאֶדין: *"קיץ מופלא"*, תרגום ח' בן־אברהם, 1953, עמ' 292) בשעה שקיים אידיום אדקוואטי 'בחצי אוזן' (כמעט אותה תמונה).

תרגום מילולי לוקה לפעמים בחוסר שקיפות סמנטית והוא פסול, כי אינו מובן לקורא: paxnet kerosinom – לא 'הוא הריח את הנפט באוויר' (א' טרץ: *"המהפנט"*; תרגם נ' מן, 1966, עמ' 118), כי אם 'ריח שרפה עלה באפו', 'המצב טמן בחובו סכנה.'

מילוליות מיותרת של אידיומים רוסיים בולטת בתרגומו של צ' ארד ל*"אבות ובנים"*. נשווה את תרגומו לתרגומי מירסקי, אשר בניגוד לארד אינה חוששת להינתק מן המקור והיא מסוגלת למצוא בעברית וגם ליצור מקבילות עבריות ציוריות ונועזות ויחד עם זאת מדויקות:

božja korovka
[על אדם שקט, בלתי מזיק, שאינו יודע לעמוד על זכויותיו]
ארד: פרת משה רבנו (עמ' 148)
מירסקי: כבשה תמה (עמ' 161)

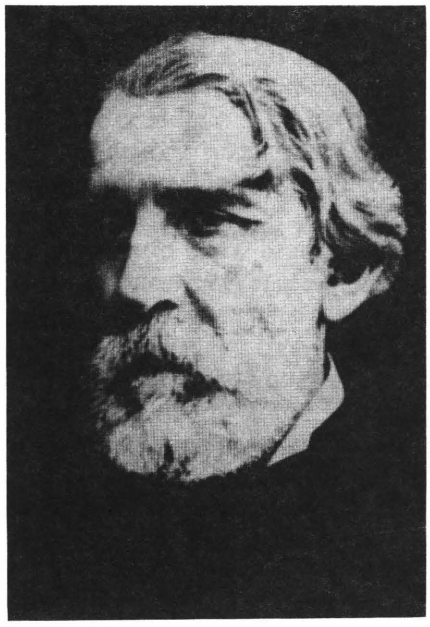
zarasti moxom
(עתה אומרים obrasti moxom)
[לפגר, לא להתקדם]
ארד: שלא יצמח (עלי) טחֶב (עמ' 114)
מירסקי: לא לשקוט על השמרים (עמ' 115)

pet' Lazaria
[להעמיד פני מסכן ולהתלונן על הגורל המר]
ארד: להעמיד פני לָעזר המסכן
מירסקי: לפזם פזמוני־מסכנות

bol'šoj svet
[החברה הגבוהה]
ארד: העולם הגדול (עמ' 187)
מירסקי: הטרקלינים ההדורים

babuška nadvoje skazala
[עדיין לא ידוע אם זה יהיה כך או אחרת]
ארד: סבתה ניחשה כן־ולא (עמ' 54)
מירסקי: הנבואה ניתנה לשוטים (עמ' 54).

בחירותיה של מירסקי "מרוויחות" יותר בקונטקסט, ולא כפי שהן מובאות כאן, במנותק מן המשפט.



איוון טורגנייב

ד. פגמים בהעתקת אידיומים לאומיים־תרבותיים

אידיומים המכילים אלמנטים לאומיים־תרבותיים משקפים את ייחודו של העם הדובר אותה לשון, את סגולותיו ההיסטוריות, האתניות וכו'. למשל, האידיום הרוסי laptem ščі xlebat' (מילולית: לאכול חמיצת־כרוב בנעל־לכש), שמשמעו 'לחיות חיי עוני ובורות', מכיל שם נעלי איכרים רוסיות טיפוסיות מן העבר ושם מאכל רוסי לאומי. האידיום propisat' ižicu (מילולית: לכתוב "איז'יצה" בכתיבה תמה), שמשמעו 'הִלקה', 'העניש', מכיל את שמה של האות האחרונה באלפבית הקירילי, שהוצאה מן השימוש במאה ה־18. המושג 'להביא דבר למקום, שהוא מצוי בו בשפע', מובע ברוסית ובעברית באידיומים המשקפים את עברם של דוברי שפות אלה:

jezdil v Tulu so svoim samovarom
תבן אתה מכניס לעפריים?

השווה באנגלית: to carry coals to Newcastle

המושג 'בעבר הרחוק מאוד' מובע כך בשתי השפות:

בימי מתושלח pri care Goroxe
(מילולית: בתקופת הצאר גורוך[4])

ב*"דוקטור ז'יוואגו"* מופיע האידיום kazanskaja sirota (מילולית: היתום מקאזאן) פעמיים, והמתרגם צ' ארד מעתיק אותו בשני אופנים: 'יתום עלוב' (עמ' 168) ו־'העמיד פני חושם' (עמ' 329). תולדות האידיום הרוסי הזה קשורים בכיבוש ממלכת קאזאן בידי הצאר איוון האיום ב־1552 ומשמעו 'מתחסד, מעמיד פני מסכן' (ראשי הטטרים מקאזאן העמידו פני עניים שאין להם כסף לשלם את המסים הכבדים). שני

תרגומיו של ארד אינם נכונים מבחינת ההעברה של המסר הסמנטי; חושם (על־פי שמו של שוטה מופלג באגדה עממית) הוא כינוי גנאי לבטלן ולשוטה לא יוצלח. מלבד זאת, השימוש בכינוי היהודי־עממי "חושם" בפיו של הדמות הרוסית ב"דוקטור ז'יוואגו" צורם קצת את האוזן...

ומה בדבר תרגום jezdil v Tulu so svoim samovarom ו־pri care Goroxe לעברית? הכול תלוי בקונטקסט, ומתרגם שיש לו טעם ספרותי וחוש לשוני יידע כיצד לנהוג.

קורה גם שאידיומים רוסיים נייטרליים מתורגמים באמצעות אידיומים עבריים לאומיים־תרבותיים. שלונסקי מתרגם xot' glaz vykoli (מילולית: אפילו תנקר את העין) שמשמעו 'חושך ואפלה', בצירוף 'חושך מצרים' (ק' סימונוב: *"ימים ולילות"*; 1945, עמ' 175).

שלונסקי אינו נרתע בתרגומיו משימוש באידיומים ובצירופים שגורים אחרים הלקוחים מן התרבות והפולקלור היהודי. שלונסקי גילה נטיה זו, בין היתר, בתרגום *"יבגני אונייגין"*. אולם הודות לטעמו הטוב לא הגדיש שלונסקי את הסאה ולא סילף את דמותם הרוסית של גיבורי הרומן. יתר על כך, באמצעות מטבעות לשון עבריות מובהקות הצליח שלונסקי להשיג תחושת אמינות סגנונית־אמוציונלית.

לדוגמה, על מצבותיהם של לארין ולנסקי מופיעות כתובות בזו הלשון:

Smirenny grešnik, Dmitrij Larin,
Gospodnij rab i brigadir,
Pod kamnen sim vkušajet mir.

ושלונסקי תרגם:

פה נח שפל־ברך דמיטרי לרין,
אלוף ועבד־אלהים,
נפשו צרורה בצרור חיים
(פרק 2, בית לו).

ועוד:

Vladimir Lenskij zdes' ležit...

שלונסקי:

פה נח ולדימיר לנסקי ז"ל...
(פרק 7, בית 6).

אירוניה פושקינית טבועה בשני קטעים אלה, ובעזרת הנוסח היהודי הטיפוסי על גבי מצבה (תנצב"ה וז"ל) הצליח שלונסקי לבטא אירוניה זו גם בלשון המטרה – העברית.

אם כי מאמר זה דן בתרגום אידיומים, קשה להתאפק ולא להעמיד זה מול זה, ולו על קצה המזלג, את ארבעת התרגומים של *"אבות ובנים"* לטורגנייב, שנעשו בידי מנחם פוזננסקי ב־1918 (הלאה בקיצור פ'), בידי יעקב עדיני ב־1960 (בקיצור ע'), בידי צבי ארד (א') ונילי מירסקי (מ') ב־1994. באופן שרירותי לקחתי לבדיקה את ההתחלה של פרק שמספרו "עגול", פרק 20. לצורך השוואה בחרתי משם 4 מלים וצירופי מלים:

אלכסנדר פושקין

tarantas

פ': עגלה, ע': עגלת צב, א': טרנטס, מ': עגלה. בפרק הראשון (עמ' 9) ארד מביא הערת שוליים שבה הוא מסביר מה זה טרנטס (כרכרה מחופה וכו'). הדבר הזה נותן לו אפשרות להשתמש במונח זה לאורך הרומן. 'עגלת צב' מופיעה במילונו של אבן־שושן, אבל מונח זה אינו אומר דבר לקורא בן זמננו. סתם עגלה גם לא טוב, כי הטאראנטאס מיועד להעברת נוסעים. עדיפה על כולן בחירתו של ארד.

vojennyj siurtuk

פ': סורדוק צבאי, ע': זיג צבאי, א': מקטורן צבאי, מ': מקטורן צבאי. סורדוט בא מ־siurtuk שהרוסית שאלה מהצרפתית. ברור שבימינו לא סורדוט ולא זיג מצויים בשימוש. אבל גם מקטורן צבאי אינו שגור; מוטב מעיל צבאי.

ax!

פ': אוי, ע': אָח, א': הו, מ': אה. מערכת מלות הקריאה בעברית המודרנית טרם התגבשה, ומכאן חוסר האחידות. בנוסף למלות הקריאה מן המקורות (אוי, הוי, אבוי, הֶאָח, אָח ועוד) הופיעו בעברית החדשה אוּף, פּוּ, בְּלה־בְּלה, יוּ, אוּאַאוּ, איכס ועוד, השייכות ברובן לרובד התת־תקני. ה־ax הרוסית מביעה פליאה, שמחה. ה־אָח המקראית הביעה כנראה צער. מלבד זאת יש לה הומונים במשמעות brother. בכל זאת מלה זאת עדיפה, לדעתי, על האחרות. אבל מדוע לא הו? ("הו, יוליה" לאפרים קישון...).

sarknul nogoj

פ': מלל ברגלו, ע': שפשף ברגלו, א': רשרש ברגלו, כמקובל בנימוסי הפגישה, מ': שיפשף את רגלו בריצפה. הצירוף הזה מציין פעולת נימוסין, שהיתה נהוגה ברוסיה במאה ה־19 וקודם לכן, של הקשת עקב בעקב בזמן שמברכים מישהו/מישהי, קדים לו או לה (רק על־ידי גברים!). 'מלל ברגלו' (במקרא) משמעו אחר: שפשף, חיכך ברגלו; לא מתאים גם 'שפשף את רגלו (או ברגלו) ברצפה'. יתרונו של תרגום ארד במקרה זה, שיש לו הסבר לפעולה הזאת שלא מובנת לזר, אבל "רשרש" מפריעה. עדיף אולי: הקיש עקב בעקב להביע את ברכתו ל־.

ובכן, סקרנו ארבעה פגמים עיקריים בתרגום אידיומים רוסיים לעברית: אי־התאמה במשמעות המילונית, אי־התאמה ברמת הסגנון, מילוליות מיותרת בהעתקת האידיום, פגמים בהעתקת אידיומים לאומיים־תרבותיים.

לפני דור היה הבדל מסוים בין תרגום הספרות הרוסית הקלאסית לעברית ולאנגלית: בשעה שהרבה מתרגמים מרוסית לאנגלית סבלו עדיין מ"מחלת הילדות" של אי־הבנה מספקת ברמה של מלים, הגיע כבר התרגום מרוסית לעברית למדרגה גבוהה יותר: המתרגמים התלבטו כבר בענייני סגנון, בבעיות דקדוק (האספקטים של הפועל הרוסי, הבעת הקטנה וחיבה בעברית, מבנים תחביריים ועוד) ובבעיות לקסיקליות ספציפיות (תרגום מֶחסרים, מטפורות, הסלנג ועוד). עתה חוסר הבנה של מלה או צירוף רוסי מצד מתרגמים לעברית הוא בדרך־כלל נדיר (ברוך השם, יש כבר את מי לשאול בסביבה...). על־אף ליקויים מסוימים – שהיו תמיד בתרגום (ותמיד יהיו?), מתרגמי פרוזה אחדים מרוסית לעברית מסוגלים להביע את העיקר: את סגנונו האישי של המחבר, את ייחודו הספרותי, את הריתמוס הפנימי של יצירתו. ■

הערות

1. כאן והלאה המילים והביטויים הרוסיים מובאים בתעתיק לטיני.
2. א.ס. טורגניב: *"אבות ובנים"*; תרגם מנחם פוזננסקי, יפו, תרע"ט;
א.ס. טורגנייב: *"אבות ובנים"*; מרוסית יעקב עדיני, מעריב לעם 1960;
אי.ס. טורגניב: *"אבות ובנים"*; מרוסית צבי ארד, דביר הוצאה לאור 1994;
איוואן טורגנייב: *"אבות ובנים"*; מרוסית: נילי מירסקי. הספריה החדשה 1994;
על מקומו של *"אבות ובנים"* בספרות הרוסית, על דמויותיו ומקצת על תרגומו לעברית ראה: חמוטל בר־יוסף ("ידיעות אחרונות" 29.4.94), יורם ברונובסקי ("הארץ" 3.6.94).
3. תרגום המלה vraki באמצעות "שיח־בלע" אינו מתאים; הכוונה לסיפורי־בדים, המצאות, בילוף...
4. דמות מהפולקלור הרוסי.

יוסי הדר

מתוך – עכשיו באו אל ביתי ימים אחרים

■

עַכְשָׁו בָּאוּ אֶל בֵּיתִי יָמִים אֲחֵרִים
עוֹטֵי־שֶׁקֶט. לְמַה הֵם
מְרַמְּזִים הַיָּמִים הָאֵלֶּה. שֶׁקֶט הָרוּחַ
מַזְכִּיר אֶת הַמָּוֶת. הָיוּ
בְּתֵל־אָבִיב שְׁנַיִם, יְדִידַי
שֶׁכִּלּוּ אֶת נַפְשִׁי
אֵיפֹה הֵם וְאֵיפֹה קְצִירָם.
לָקְחוּ
הָלְכוּ. שְׁנֵיהֶם יַחַד רָחֲקוּ.
מִשֶּׁרָחֲקוּ
רָחֲקוּ.

יָפִים הָיוּ יְדִידַי וְכֹל שֶׁהָיָה
לָהֶם הֵגֶה בְּהֶגֶה מִלִּים
לִידִידַי, עֶרְגַּת נַפְשִׁי
שֶׁנִּבְטָה מֵהֶם.
יָפִים הָיוּ יְדִידַי
הַשְּׁנַיִם, כֹּה יָפִים. נוּגִים הָיוּ בְּחִנָּם
כֹּה נוּגִים. רוֹחֲשִׁים הָיוּ עִמִּי.
כְּמֶרְקָחָה וְהַיּוֹם
סָתְמוּ הַמִּלִּים וִידִידַי
עוֹד נוּגִים וַאֲנִי עָצֵב.

■

עֶדְנָה צְרוּפָה הָיְתָה יְצוּקָה
בְּכְלַל גּוּפֵךְ. בִּכְלַל גּוּפֵךְ
הָיְתָה יְצוּקָה עֶדְנָה וְהַשֵּׁכָר
נִמְסַךְ בַּאֲבָרַיִךְ הַמִּתְפַּתְּלִים כְּאִלּוּ
נִתְּכְנוּ לְהָכִיל אֶת כָּל הַצּוּף
הַמְּפַכֶּה בַּחֲשֵׁכָה
אַחַר כָּךְ, מָזַג לְתוֹכָם, הָאוֹר
הַצָּעִיר, חֶדְוָה
בְּהִירָה
וְאֵי שָׁם הָיָה
צְלִיל נוּגֶה מוֹבִיל
אֶת קוֹלֵךְ.

■

זוֹ הַפַּעַם אָסִיר מֵעָלַי אֶת
כַּתָּנְתִּי וְאֶשְׁאַר עֵירוֹם
בּוֹשׁ אֲנִי
גּוּפִי
כָּמֹהַ לְיָמִים שֶׁהָיוּ, יוֹדֵעַ
לְסַפֵּר אֶת עֶרְגַּת הַלַּיְלָה
וְאֶת רַחַשׁ הַיָּדַיִם הַמְּלַטְּפוֹת
וְאֶת הַוָּרֹד אֲשֶׁר בַּמִּלִּים

וְאִם
הַבּוּשָׁה בָּאָה הִיא בָּאָה
עַל עֶצֶב הַבְּדִידוּת שֶׁהֶסְתַּר
עַד עַתָּה וְעַל שֶׁנּוֹתַרְתִּי
לְבַדִּי
טֶרֶף
וְאֵין בִּי אֶלָּא אֶת כְּאֵב
עַצְמִי.

■

פִּתְאֹם בְּאֶמְצַע הַיּוֹם הִתְאַוִּיתִי
שֶׁיִּפָּתַח לִי אֹשֶׁר חָדָשׁ. לֹא זֶה
אֲשֶׁר הָיָה לִי. לֹא זֶה אֲשֶׁר הָיָה
לָךְ.

הָעִנּוּג
הַקָּבוּעַ הֵעִיר בָּנוּ תַּאֲוָה
כְּתָמִיד
וְגַם מַגַּע הַגּוּף הַנָּעִים הָיָה
נָעִים וּכְמֵאָז נָשַׁמְתִּי בְּגַבִּי כְּפִי
שֶׁאַתְּ נוֹשֶׁמֶת.

אַחַר כָּךְ הָיְתָה דְּמָמָה, תִּקְוַת
הַהֶגֶה עָמְדָה בַּשֶּׁקֶט וַאֲנַחְנוּ
שְׁנֵינוּ יָדַעְנוּ אֶת הַהֶמְיָה
לֹא הָיָה לָהּ רֵעַ.
גַּם כַּאֲשֶׁר נָדְדָה מִמֶּנִּי
אֵלַיִךְ, נוֹתְרָה
יַתְמוּתָהּ.

■

כְּמוֹ שִׁקּוּי נִמְסָךְ בִּי
עֶצֶב
גַּם
כַּאֲשֶׁר בָּאת אֶל חֶדְרִי לַחֲרֹז עִמִּי
מַחֲרֹזֶת גּוּפוֹתֵינוּ, גַּם אָז הָיִיתִי
מֵצֵר עָלָיו.
אֲפִלּוּ תַּעֲנוּגוֹת הַגּוּף שֶׁהֵבֵאת
לְמַלֵּא כּוֹסִי הַחֲלוּלָה, לָצֶקֶת
בַּעֲדִינוּתָם הַמְּשַׁכֶּרֶת אֶת שִׁבְרֵי גּוּפִי
עָמְדוּ סְפוּגִים עֶלְבּוֹן וְדִמְעַת עֵינַיִם נִצְנֶצָה
סְתוּרָה בְּחֶבְיוֹנָהּ.

לוּ יָכֹלְתִּי לִהְיוֹת לְבַדִּי
הוֹזֶה אֶת עוֹלָמִי בְּפִנָּה שְׁזוּרַת צֵל
מִצְטַנֵּף בָּהּ, אֲנִי וְצֶלַע הַנּוּף שֶׁהֵבֵאת
לִשְׁעַת הָעֶרֶב הַזֹּאת.

■

בְּבָתֵּי הַקָּפֶה שֶׁל תֵּל־אָבִיב יוֹשְׁבִים יְדִידַי
וְגַם מִי שֶׁפַּעַם הָיוּ יְדִידַי וְגַם
מִי שֶׁכִּמְעַט הָיוּ וְגַם מִי שֶׁלֹּא הָיוּ
כֻּלָּם יוֹשְׁבִים בְּבָתֵּי הַקָּפֶה.
חִכִּיתִי לַיּוֹם שֶׁתִּיבַשׁ מֵהֶם הָעִיר
וַאֲנִי אָבוֹא לִגְמֹעַ אֶת סוֹדוֹתֶיהָ.
הָיְתָה לִי פַּעַם אֲהוּבָה, צִפּוֹר חֶמֶד
בָּעִיר הַזֹּאת. לֵילוֹת הָיוּ אֲבָרַי
אֲרוּגִים בְּתוֹכָהּ. שׁוּד שָׁדְדוּהָ לִי.
גַּם הִיא יוֹשֶׁבֶת עִם יְדִידַי
כְּסוּת פָּנֶיהָ כְּפִי שֶׁהָיְתָה וְרַק נִנְגַּס
הַחִיּוּךְ.

ספרו של יוסי הדר מופיע בימים
אלה ב"ספרי עתון 77"

יאירה גנוסר

ואין תסריט שהילד יהיה לחוד והחייל יהיה לחוד

בְּנִי הַשֵּׁנִי מֵיטִיב לְמַלֵּא אֶת הֶחָלָל הָרֵיק
בַּסִּפּוּר הַיָּשָׁן בְּיוֹתֵר
שֶׁנִּשְׁמַע תָּמִיד כְּאִלּוּ הוּא נוֹלָד
מַמָּשׁ בְּרֶגַע זֶה, שֶׁמֶשׁ מְגִיחָה מִבִּטְנִי.
הוּא מַשְׁפִּיעַ עָלַי.
כָּל יְקִיצָה הוּא כָּבֵד. בִּי כֹּחַ מָוֶת מִתְוַכֵּחַ עִם תְּמִימוּת
שֶׁיָּרַשְׁתִּי בְּהֶסֵּח הַדַּעַת: מוֹדֶה אֲנִי לְפָנֶיךָ,
חַי, שֶׁהֻחֲזַרְתָּ בִּי נִשְׁמָתִי.

ב־1973, בְּמִלְחֶמֶת יוֹם הַכִּפּוּרִים,
אָבַד בְּנִי הַשֵּׁנִי בְּצֵאתוֹ לָאוֹר.
מַדּוּעַ אָדָם מוֹרֵד? כְּדֵי לִמְצֹא יִפִּי
בַּחַיִּים, אוֹ בַּמָּוֶת.
מַה מָּהִיר מִן הָרוּחַ? הַמַּחֲשָׁבָה.
זֶהוּ סִפּוּר הַחַנִּיכָה שֶׁל נִסִּיכָה
מַה יָּכוֹל לְכַסּוֹת אֶת הָאֲדָמָה, הַחֲשֵׁכָה.
מִי רַבִּים יוֹתֵר, הַחַיִּים אוֹ הַמֵּתִים?
הַחַיִּים, כִּי הַמֵּתִים כְּבָר אֵינָם אִתָּנוּ.

הוֹפָעָתָהּ הָאַחֲרוֹנָה שֶׁל ג'וּלִייֶטָה מָסִינָה
1921־1994
הָיְתָה בְּהַלְוָיַת בַּעֲלָהּ, הַבַּמַּאי פֶדֶרִיקוֹ פֶלִינִי.
בַּת 73 הָיְתָה ג'וּלִייֶטָה מָסִינָה שֶׁל הָרוּחוֹת
וַאֲנִי בְּ־73 אֵם צְעִירָה
יוֹלֶדֶת בֵּן שֵׁנִי.

א. קולות בקולנוע:
סְלָעִים צוֹפִים בָּנוּ בְּשֶׁקֶט, לְלֹא עֲצוֹת, עַל אַף הַנִּסָּיוֹן הָרַב
כָּל יוֹם מַכֶּה הַמָּוֶת וַאֲנַחְנוּ חַיִּים כִּבְנֵי אַלְמָוֶת
וְאֵין תַּסְרִיט שֶׁהַיֶּלֶד יִהְיֶה לְחוּד וְהַחַיָּל יִהְיֶה לְחוּד.

ב. "עֶרֶב מֶשְׁלָג אֶחָד בְּ־1973 טַיַּלְתִּי בְּמֶרְכָּז שְׁטוּקְהוֹלְם עִם אִוָּה בְּהִירַת הַשֵּׂעָר
חֵבֵרְתִּי הַשְּׁבֻדִּית. עֶרֶב יוֹם כִּפּוּר אוֹ שֶׁלֶג לְבָנוֹן, מִתַּחַת לַשֶּׁלֶג הַטָּרִי
הָיָה קֶרַח. נָפַלְתִּי וְשָׁבַרְתִּי אֶת קַרְסֹלִי.
מֵאָז 1973 נִדְרַשׁ דֵּי זְמַן עַד שֶׁיָּכֹלְתִּי שׁוּב לְהִתְהַלֵּךְ
וּכְדֵי לְהִתְקַיֵּם וּלְהִתְמוֹדֵד עִם הָעֶצֶב, חָשׁוֹפָה לַפַּחַד וְלַמָּוֶת,
הִתְחַלְתִּי לִכְתּוֹב אֶת הַסִּפּוּר עַל הַבֵּן הַשֵּׁנִי.
בַּבֹּקֶר הַשְּׁלִישִׁי תֵּיכֶף אַחֲרֵי הַקָּפָה זֶה יָצָא:
הוּא מַגִּיחַ גִּיחוֹת חֲדָשׁוֹת לְמֶרְכַּז הַתּוֹדָעָה.
הַבֵּן שֶׁנּוֹלַד מֵת בְּמִלְחֶמֶת יוֹם הַכִּפּוּרִים.
הַיֶּלֶד הַשֵּׁנִי שֶׁלִּי מִתְבַּגֵּר חַיָּל נֶעְדָּר
אֲנִי נֶאֱלֶצֶת לְסַפֵּר אֶת הַסִּפּוּר שׁוּב וְשׁוּב".

ג. פרופ' ליבוביץ:
Annos horribeles לְמִלְחֶמֶת יוֹם הַכִּפּוּרִים אֲנַחְנוּ אַחֲרָאִים. שָׁלוֹשׁ
שָׁנִים לִפְנֵי הַמִּלְחָמָה סָאדָאת הִצִּיעַ לָנוּ שָׁלוֹם, בְּפֵרוּשׁ הִצִּיעַ לָנוּ,
שָׁלוֹם, אִם רַק נִסְתַּלֵּק מִן הַתְּעָלָה, אֲבָל אוֹתָהּ מְטַמְטֶמֶת וּמְרַשַּׁעַת
שֶׁשָּׁלְטָה אָז בְּמִדִּינַת יִשְׂרָאֵל, הִכְרִיזָה שֶׁאֵין עַם פַּלֶסְטִינִי. וְאוֹתוֹ
אָדָם אֲשֶׁר בְּאוֹתָהּ שָׁעָה הָיָה דְּמוּת רֶפְרֶזֶנְטָטִיבִית, מֹשֶׁה דַּיָּן,
אָמַר בְּפֵירוּשׁ שֶׁהוּא מַעֲדִיף שָׁארֶם אַ־שֵׁיך בְּלִי שָׁלוֹם עַל שָׁלוֹם בְּלִי
שָׁארֶם אַ־שֵׁיך. זֹאת אוֹמֶרֶת, שֶׁמִּדִּינַת יִשְׂרָאֵל אֵינֶנָּה מְעֻנְיֶנֶת
בְּשָׁלוֹם, אֶלָּא בְּכִבּוּשִׁים. Annos horribeles אֵין תַּסְרִיט שֶׁהַיֶּלֶד יִהְיֶה לְחוּד
וְהַחַיָּל יִהְיֶה לְחוּד. אַלְפֵי אָחֵינוּ וּבָנֵינוּ שֶׁנֶּהֱרְגוּ בְּאוֹתָהּ מִלְחָמָה
נִרְצְחוּ בִּידֵי גּוֹלְדָה וּמֹשֶׁה דַּיָּן.
זֶה, פָּשׁוּט, נִשְׁאָר פָּתוּחַ.

ד. חיים גורי:
Horribil dictu נוֹרָא לְהַגִּיד, אֲבָל בַּשִּׁירָה דּוֹר בּוֹ הַשִּׁיר הַנָּכוֹן מְדַבֵּר
כְּשֶׁהָרֶגֶשׁ דּוֹעֵךְ. חוֹדֵר שִׁיר לְלֹא רֶגֶשׁ, לֹא גֶּדֶר אֶלָּא כְּרוּתָה,
אֲפִילוּ הַזּוּקִית לֹא תִּטַּפֵּס עָלֶיהָ.
שִׁיר מִינִימַלִיסְטִי, בְּלִי אוֹפְּצִיָּה לַפּוֹאֶמָה שֶׁל הָרוּחַ וְאַחְיוֹתֶיהָ.
לֹא לִשְׁאוֹל שְׁאֵלוֹת וְלֹא לִפְתּוֹחַ חֶשְׁבּוֹן בִּקְנֵה מִדָּה גָּדוֹל.
הַיּוֹם אִי אֶפְשָׁר לִכְתּוֹב שִׁירֵי עִיר יוֹנָה,
לֹא לְהַזְכִּיר אֶת צַדִּיק בְּדִינוֹ הַשֶּׁלַח, אַךְ תָּמִיד מְקוֹמִיּוּת נִמְשֶׁכֶת,
לְפִי שָׁעָה בְּסֵפֶר אַחֲרוֹן שֶׁל גּוּרִי, הִנֵּה עוֹד אִשָּׁה שְׁחוֹרָה, יָפָה מְאֹד.
כְּמוֹ בֵּירוּת. עוֹבֶדֶת אֱלוֹהִים אַחֵרִים, חֲרֵבָה לְמֶחֱצָה, הוֹלֶכֶת וּמַאֲפִירָה.
וְיֵשׁ פֹּה רַק סִימָן קָלוּשׁ לְהַפְסָקַת הָאֵשׁ, לַהֲפוּגָה קְצָרָה.
זוֹ רַק הֲפוּגָה, אֲנִי יוֹדַעַת, זוֹ רַק הֲפוּגָה
שׁוּב יָבוֹאוּ הַבַּחוּרִים וְיֵלְכוּ אַמִּיצִים וּבַפְּלָקָט הַסָּגוּר יִתָּלוּ

ה. אסטריד לינדגרן סופרת ילדים. (אום בילבי).
לֹא אֶחְשׁוֹשׁ לַעֲסוֹק גַּם בַּפֶּשַׁע וּבַמָּוֶת, בַּפַּחַד וּבָרֶשַׁע. סִפּוּרִים שֶׁמִּצְטַלְּמִים
וְהַקּוֹלְנוֹעַ יַגִּיעַ לַאֲנָשִׁים. בִּשְׁנוֹת הַחֲמִשִּׁים, אַחֲרֵי מִלְחֶמֶת הָעַצְמָאוּת,
גָּרְסוּ שֶׁיֵּשׁ לְהִנָּתֵק מִסִּפּוּרִים בְּסִגְנוֹן
אַגָּדוֹת הָאַחִים גְּרִים וְלָשִׂים אֶת הַדֶּגֶשׁ עַל חִזּוּקִים וּבִטָּחוֹן לַיֶּלֶד.
אֲנִי לִינְדְגְּרֶן חוֹשֶׁפֶת שׁוּב אֶת הַיֶּלֶד לַפַּחַד וְלַמָּוֶת.

בִּילְבִּי שֶׁלִּי יַלְדָּה רְגִילָה שֶׁנִּחְנָה בִּתְכוּנוֹת קְסוּמוֹת מְסֻיָּמוֹת.
מְדֻבָּר בְּמִפְגָּשׁ בֵּין יֶלֶד לְבֵין דְּמוּת מִיתוֹלוֹגִית, אֲמִתִּית אוֹ מְדֻמְיֶנֶת.
בִּילְבִּי, אֶפְשָׁר לוֹמַר, הִיא מְכַשֵּׁפָה (מֵהַסּוּג הַטּוֹב)
שֶׁמִּסְגֶּלֶת לִגְבּוֹר עַל שׁוֹטְרִים גְּבַרְתָּנִים וּלְטַפֵּס עַל קִירוֹת.
וְאֲמִיל, אֲמִיל חַבִּיבִי [חביבי] הוּא בְּעֶצֶם בִּילְבִּי מִמִּין זָכָר.

מִדְבָּר בְּמִפְגָּשׁ בֵּין יֶלֶד לְבֵין דְּמוּת מִיתוֹלוֹגִית, אֲמִתִּית אוֹ מְדֻמְיֶנֶת.
תּוֹשְׁבֵי הַכְּפָר עוֹרְכִים מַגְּבִּית בֵּינֵיהֶם כְּדֵי לְטַרְנְסְפֶּר אוֹתוֹ,
בִּלְבַד שֶׁיִּפָּטְרוּ מֵעָנְשׁוֹ שֶׁל זֶה.

ו. שִׁמְעוֹן פֶּרֶס: אֲנַחְנוּ לֹא רוֹצִים לִהְיוֹת הַשּׁוֹטְרִים שֶׁל הָעָם הַפַּלַסְטִינִי.
יְשַׁעְיָהוּ לֵיבּוֹבִיץ: אֲנַחְנוּ מוֹסִיפִים לִהְיוֹת.
פֶּרֶס: אֲבָל אֲנַחְנוּ מְנַהֲלִים מַשָּׂא וּמַתָּן כְּדֵי לָצֵאת מִזֶּה
אִיסְטְרִיד לִינְדְגְרֶן: סְטִיג וְאַלְבִּין מִתְחָרִים כָּל הַזְּמַן.
רַק כְּשֶׁהֵם שְׁנֵיהֶם אָכְלוּ תּוֹלָעִים חַיּוֹת וְשָׁבְרוּ רֶגֶל וְיָד
בְּנִסָּיוֹן לְהוֹכִיחַ מִי יָכֹל לִקְפּוֹץ הֵכִי גָּבוֹהַּ, הֵם מְבִינִים כַּמָּה מְגֻחֶכֶת הַתַּחֲרוּת
תּוֹדָה שֶׁהֵאַרְתִּ יַלְדוּת עֲגוּמָה, כָּתְבָה לִי אִשָּׁה עַל פֶּתֶק שֶׁתָּחֲבָה לְתוֹךְ יָדִי.
הִיא רָצְתָה שֶׁהַיֶּלֶד יִהְיֶה לְחוּד וְהַחַיִל יִהְיֶה לְחוּד.
לֵיבּוֹבִיץ: לֹא זָזְנוּ אַף סַנְטִימֶטֶר אֶחָד.
גּוּרִי: הַשִּׂנְאָה לֹא תִּכְלֶה, אַל תִּדְאַג, תּוּקַד אֵשׁ תָּמִיד.
מוֹרִי וְרַבִּי נָתָן זַהּ: רֶגַע אֶחָד שֶׁקֶט, אָנָּא, אֲנִי רוֹצֶה לֹאמַר דְּבַר מַה שִׁיר הוּא לִי וְכוּחַ פְּרָטִי עִם אֶרֶץ הַמֵּתִים,

מלחמת יום הכפורים

אִמְּךָ בְּמַעֲצַר בֵּית הַחוֹלִים, אָבִיךָ קִבֵּל שִׁחְרוּר קָצָר
לָעֹרֶף, בָּא לִשְׁכַּב אִתָּה, לֹא לְהִתְאַבֵּל. עַל מַה יֵשׁ לְדַבֵּר.
כְּשֶׁחָלְפוּ שְׁמוֹנֶה שָׁנִים
אִמְּךָ שָׂמְחָה כִּי הָיְתָה לָהּ יֶלֶד הַלֵּילוֹת לִלֹּא יָמִים
בְּיוֹם הַכִּפּוּרִים
נָפַלְתָּ מֵאוֹפַנַּיִם. זֶהוּ, נָפַלְתָּ בִּרְחוֹב רֵיק
אָבִיךָ וְאִמְּךָ לֹא קָמוּ לְהָרִים אוֹתְךָ
נָפַלְתָּ, אָמַרְתִּי, דַּי. אֶפָּטֵר מִמְּךָ וּמֵאָבִיךָ.
וְאַתָּה הִגַּעְתָּ אֵלַי בַּבֹּקֶר מִתּוֹךְ הָעִתּוֹן הַיּוֹמִי
בִּשְׁעַת טֶלֶוִיזְיָה בָּאתָ, בִּיצִיאָה לַקּוֹלְנוֹעַ הָיִיתָ,
מֵגִיחַ גִּיחוֹת חֲדָשׁוֹת לְמֶרְכַּז הַתּוֹדָעָה
בַּטֶּלֶפוֹן אָמַרְתָּ לִי חִדְלִי. הַיּוֹם חוֹלֵף. אַל תָּזוּזִי.
אַתְּ אַל תַּעַזְבִי אוֹתִי.

אַל תָּזוּזִי. אַתְּ אִמָּא שֶׁכּוּלָּה, אָז אַל תַּעַזְבִי אוֹתִי,
כָּאן אֲנִי נָכוֹן וְאַתְּ לֹא תִּמָּלְטִי,
נֶעְדָּר וְשָׁלֵו אֲנִי רוֹבֵץ נָכוֹן בַּמַּאֲרָב
אֲנִי לְךָ בַּעַל הַחַיִּים בִּשְׁמוּרַת הַלֵּב, שְׁמוּרָה קְטַנָּה מֻגְבֶּלֶת.
אֲנִי לְךָ בֵּן שֵׁנִי. אֲנִי רוֹבֵץ נָכוֹן בַּמַּאֲרָב.
עֶשְׂרִים שָׁנָה וְשָׁנָה אֲנִי מַמְתִּין וְנֶעְדָּר.

ז. צעיר נעדר מרחוב מודיליאני

חַיָּל בֶּן עֶשְׂרִים שָׁנָה וְשָׁנָה
– מָתַי עָלִיתָ? כַּמָּה זְמַן אַתָּה פֹּה?
אֵיפֹה אַתָּה גָּר עַכְשָׁו? לְאָן עָבַרְתָּ?

אִמָּא, מִשּׁוֹרֶרֶת, אַל תַּמְצִיאִי מִלִּים.
כַּמָּה זְמַן אַתְּ קוֹבֶרֶת אוֹתִי בַּבֶּטֶן?
בְּמִלְחֶמֶת יוֹם הַכִּפּוּרִים יָלַדְתְּ אוֹתִי מֵת
פִּתְאֹם אֲנִי חַי לְךָ?
"לֹא בָּאתִי לְכָאן הָעֶרֶב לְפַרְנֵס אֶת בְּדִידוּתֵךְ"
אֲנִי עוֹלֶה עַל הַמָּסָךְ בַּטֶּלֶוִיזְיָה בְּיוֹם הַזִּכָּרוֹן
שִׁבְעָה עָשָׂר אֶלֶף חַיָּלִים אַלְמוֹנִים, אֲנִי לֹא מַכִּיר אוֹתָם.
לֹא בָּאנוּ לְכָאן הָעֶרֶב לְפַרְנֵס אֶת בְּדִידוּתְכֶם
קָבַרְתֶּם אוֹתָנוּ. זֹאת תְּעוּדַת הַזֵּהוּת שֶׁלָּנוּ.

לָמָּה זֻלְדָּה אָמְרָה שֶׁלְּכָל אִישׁ יֵשׁ שֵׁם?
אֵין לָנוּ שֵׁם, אַתְּ יוֹדַעַת, אֵם, אַתְּ יוֹדַעַת שֶׁאֵין לִי שֵׁם
אֲנִי עָשִׂיר בְּכִנּוּיֵי מַחְתֶּרֶת
מַה הָיָה שְׁמוֹ שֶׁל רָץ הַמָּרָתוֹן לַמָּוֶת?
אֲנַחְנוּ רָצִים בְּתוֹךְ הַזְּמַן
מֵעֵבֶר לְנַהַר הַלֵּיתֶה אֲנַחְנוּ רָצִים
בַּלֵּילוֹת הַשְּׁחוֹרִים שֶׁל יֵאוּשׁ
בְּנֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה וְשָׁנָה חַיָּלִים אַלְמוֹנִים הִגַּנּוּ,
בְּלִי מַדִּים, "לְעוֹלָם לֹא נִהְיֶה זוּג זְקֵנִים רוֹעֲדִים"
אָמַר הֶעָתִיד – הֲרוּגִים? אָמַר הַהוֹוֶה
וְלִי אַחַת הִיא
אִם אֲנִי אוֹ הוּא הַהוֹרֵג.
לְעוֹלָם לֹא נִהְיֶה זוּג זְקֵנִים רוֹעֲדִים
אִמָּא, אֲנִי הָרָץ עַל יָדֵךְ, דַּבְּרִי

הָרוּחַ מַכָּה בֵּין כַּפּוֹת הַתָּמָר כְּהִמְנוֹן גָּבוֹהַּ
סְבִיבֵךְ וּסְבִיבִי אֵימָה וְצַלְמָוֶת
כַּמָּה זְמַן קָבַרְתְּ אוֹתִי בַּבֶּטֶן
כְּשֶׁאַתְּ שׁוֹמַעַת הַתִּקְוָה אַתְּ סוֹגֶרֶת טֶלֶוִיזְיָה
כִּי הִמְנוֹן הַתִּקְוָה הוּא שִׁיר אִינְטִימִי לַחַיָּל הַמֵּת
מָתַי תְּשַׁחְרְרִי אוֹתִי בַּלֵּבָב פְּנִימָה?

בְּנִי הַשֵּׁנִי, הַבֵּן הַיָּלוֹד לִי,
אֲנַחְנוּ בְּמִלְחֶמֶת הַמִּפְרָץ, אַתָּה בֶּן שְׁבַע עֶשְׂרֵה וָחֵצִי,
לֹא חַיָּל אַתָּה לֹא חַיָּל, לֹא, לֹא חַיָּל,
לְיַד פַּחִית שְׁתוּיָה שֶׁל קוֹקָה קוֹלָה
אַתָּה הַנֶּפֶט, רָחוֹק בּוֹעֵר הַנֶּפֶט בּוֹעֵר רָחוֹק,

י. אֲנַחְנוּ בְּמִלְחֶמֶת הַמִּפְרָץ, אַתָּה בֶּן שְׁבַע עֶשְׂרֵה וָחֵצִי,

יא. תְּקוּעִים בֵּין יְשִׁימוֹן בְּרֵאשִׁית לְדוּמִיַּת הַנֶּצַח
לֹא שָׁאַלְתִּ אוֹתִי לָמָּה, לָמָּה, אִם תֶּחְסַר לָךְ מַתְּנַת הֶלֶדֶת,
אֶת חַיַּי וּמוֹתִי אֶתֵּן לָךְ. לָמָּה חָשַׁבְתְּ שֶׁזֶּה יִפְיִי?
חָשַׁבְתְּ שֶׁהַיֹּפִי מֵעִיר הֶעָרָה עַל יֹפִי?

לְיַד פַּחִית שְׁתוּיָה שֶׁל קוֹקָה קוֹלָה
אֲנַחְנוּ בְּמִלְחֶמֶת הַמִּפְרָץ, אַתָּה בֶּן שְׁבַע עֶשְׂרֵה וָחֵצִי, אַתָּה
גַּעְגּוּעִים יוֹצְאִים לָאוֹר, מֵאִיר הַדֶּלֶק בְּכַנְפֵי צִפּוֹר,
הָרֹאשׁ מַבְרִיק שָׁחֹר, הָרֹאשׁ טָבוּל בַּדֶּלֶק, לְאֹרֶךְ צַוָּארָהּ נוֹטֵף הַדֶּלֶק
כֹּהֶה נוֹטֵף הַנֶּפֶט וַעֲדַיִן הִיא חַיָּה.
צִפּוֹר שְׁטוּפַת דֶּלֶק. הִיא מַרְשִׁימָה אוֹתִי,
לְיַד פַּחִית שְׁתוּיָה שֶׁל קוֹקָה קוֹלָה
מִטַּלְטֶלֶת צִפּוֹר הַשְּׁמוּרָה בְּצִפּוֹר הַנֶּפֶט
נוֹטְפִים עַל צַוָּארָהּ לֵילוֹת כֵּהִים
נֶעְדָּרִים בָּהּ חַיָּלִים אַלְמוֹנִים

אֲבָל אֲנִי אַחֶרֶת, אֲנִי אִשָּׁה עַל הַקַּרְקַע,
מְסֻיֶּגֶת, צוֹפָה בַּמִּתְרַחֵשׁ עַל הַמִּרְקָע, כִּמְעַט מוּגֶנֶת.
שָׁם עוֹלֶה הַבֵּן הַשֵּׁנִי,

רַק הוּא מֵת, לֹא אֲנִי.
הַצִּפּוֹר הַשְּׁמוּרָה לְתוֹךְ צִפּוֹר הַנֶּפֶט תָּבוֹא
לְהִתְגַּלְגֵּל לְיַד פַּחִית שִׁתּוּיָה שֶׁל קוֹקָה קוֹלָה,
בֵּן שֶׁנִּי מְנַסֶּה לְהִתְגַּלְגֵּל, לָצֵאת, מוֹשֵׁךְ חִיּוּת
נוֹצוֹתָיו לֵאוֹת וְנוֹצוֹתָיו מְלֵאוֹת רַחַשׁ מָוֶת וְחִיּוּת מִתְלַבֶּטֶת
וְרֶגַע אָרוֹךְ כְּטַוָּס שָׁחֹר הוּא מַגְבִּיהַּ נוֹצוֹת
כְּאִלּוּ הַצֵּלֶם וְאַנְשֵׁי הַתִּקְשֹׁרֶת עוֹד לֹא הֶחְלִיטוּ
מַהוּ "CLOSE" בַּטֶּלֶוִיזְיָה מַצָּב סוֹפִּי, סָגוּר, אוֹ קֶטַע יָשִׁיר, פָּתוּחַ מִדַּי,
קָרוֹב מִדַּי? TAKE TWO

י. יְשַׁעְיָהוּ לֵיבּוֹבִיץ: בְּשַׁעְתּוֹ אֶפְשָׁר הָיָה לִמְנוֹעַ, לֹא גּוּשׁ אֱמוּנִים
הִתְחִיל בַּזֶּה אֶלָּא הַקִּבּוּץ הַמְּאֻחָד.

יא. שִׁמְעוֹן פֶּרֶס: הַמְּשׁוֹרֵר מַכֶּה עַל חֵטְא.
"וְהוּא מַכֶּה עַל חֵטְא". לְגַבֵּי גּוֹלְדָה אֲנִי לֹא חוֹשֵׁב שֶׁהָיְתָה מִרְשַׁעַת כְּפִי שֶׁאַתָּה אוֹמֵר. יָכוֹל לִהְיוֹת שֶׁהִיא טָעֲתָה, מַה שֶּׁסָּאדַת בִּקֵּשׁ אָז זֶה שֶׁנְּפַנֶּה אֶת הַתְּעָלָה שֶׁשָּׁם חֲדָשִׁים נַתְחִיל לְפַנּוֹת גַּם אֶת יְהוּדָה שׁוֹמְרוֹן וְעַזָּה, בְּעֶצֶם לְלֹא מַשָּׂא וּמַתָּן הַקֹּשִׁי הָיָה שֶׁהוּא בִּקֵּשׁ מֵאִתָּנוּ לְהַתְחִיל בַּתְּעָלָה וְלִגְמוֹר בִּירוּשָׁלַיִם וְכָל זֶה מִתּוֹךְ הַכְּתָבָה שֶׁל לוּחַ מַטָּרָה וְלוּחַ זְמַנִּים. הַשָּׁלוֹם לֹא יַעֲנֶה אֶת הַכֹּל וְאִי אֶפְשָׁר לָקַחַת אָדָם לְפִי הַכְּרָזוֹתָיו כִּי לִפְעָמִים הַהַכְרָזוֹת זֶה חֵלֶק מֵהַמַּשָּׂא וּמַתָּן עַצְמוֹ.
נָתָן זַךְ: הַשִּׁיר הוּא חֵלֶק מֵהַמַּשָּׂא וּמַתָּן עַצְמוֹ,
הוּא הָלַךְ וְעָבַר עַל פָּנַי:
רִיק כְּמוֹ אֶבֶן, קָשֶׁה כְּמוֹ צִפּוֹר,
– בְּנִי, בְּנִי, לֹא יָדַעְתִּי שֶׁאַתָּה, בְּמִדָּה כָּזֹאת, אִתִּי.

יב. לֵיבּוֹבִיץ: הִנֵּה הַסֵּמֶל שֶׁל מְדִינַת יִשְׂרָאֵל
(שׁוֹלֵף תְּמוּנָה וּבָהּ חַיָּל צַה"ל חָמוּשׁ מוּל יֶלֶד עֲרָבִי) פֶּרֶס: זֶה לֹא סֵמֶל. זֶה צִלּוּם. לֵיבּוֹבִיץ: זֶה הַסֵּמֶל שֶׁל מְדִינַת יִשְׂרָאֵל. פֶּרֶס: אֲנִי לֹא מַסְכִּים אִתְּךָ. צִלּוּם. אֲנִי לֹא חוֹשֵׁב שֶׁהַחַיָּל הַזֶּה שֶׁבַּצִּלּוּם יִגַּע בַּיֶּלֶד.
לִינְדְגְרֶן: פִּיאָה הַקְּטַנָּה נִשְׁלַחַת לְהָבִיא קֶמַח בְּעִצּוּמָה שֶׁל סְעָרָה קָשָׁה.
בַּדֶּרֶךְ חֲזָרָה הִיא מַתְחִילָה לִמְרוֹד.

יג. לֵיבּוֹבִיץ: לֹא. הוּא לֹא יִגַּע בּוֹ. אֲנִי בָּטוּחַ בְּמֵאָה אָחוּז שֶׁהַחַיָּל הַזֶּה לֹא יִגַּע בַּיֶּלֶד הַמַּבִּיט בּוֹ.
גּוּרִי: אֲנִי עָשִׂיר בַּחֲבֵרִים מֵתִים. סְלָעִים צוֹפִּים בָּנוּ בְּשֶׁקֶט.
לְלֹא עֲצוֹת, עַל אַף הַנִּסָּיוֹן הָרָב.
שִׁמְעוֹן פֶּרֶס: אֶת הַסְּצִינָה הַזּוֹ אֲנַחְנוּ רוֹצִים בְּהֶחְלֵט לְתַקֵּן וּלְשַׁנּוֹת.
הִיא כּוֹאֶבֶת לִי כְּמוֹ לְךָ. גַּם אֲנִי רוֹצֶה שֶׁהַיֶּלֶד יִהְיֶה לְחוּד
וְהַחַיָּל יִהְיֶה לְחוּד. שִׁמְעוֹן פֶּרֶס: אֲנִי רוֹצֶה לִמְנוֹעַ מַגָּע כָּלְשֶׁהוּ
בֵּין הַחַיָּל שֶׁלָּנוּ לְבֵין הַיֶּלֶד הָעֲרָבִי.

יאירה:

בְּנִי הַשֵּׁנִי מֵיטִיב לְמַלֵּא אֶת הֶחָלָל הָרֵיק
בַּסִּפּוּר הַיָּשָׁן בְּיוֹתֵר
שֶׁנִּשְׁמַע תָּמִיד כְּאִלּוּ הוּא נוֹלָד
מַמָּשׁ בְּרֶגַע זֶה, שֶׁמֵּשׁ מְגִיחָה מִבִּטְנִי.
מְקַוֶּה לְהָפֵר אֶת הַכְּלָלִים שֶׁקָּבְעוּ הָאֵלִים
כָּל יוֹם מַכֶּה הַמָּוֶת וְהַבֵּן חַי כְּבֶן אַלְמָוֶת
וּמִשְׁתַּמֵּשׁ בְּשֵׁרוּתֶיהָ שֶׁל סוֹפֶרֶת סְתָם, כּוֹתֶבֶת שׁוּרוֹת אֵלֶּה,
רַמָּאִית מִקְצוֹעִית. וּמִהֵי הָרַמָּאוּת הַגְּדוֹלָה בְּיוֹתֵר?
כָּל יוֹם מַכֶּה הַמָּוֶת וַאֲנַחְנוּ חַיִּים כִּבְנֵי אַלְמָוֶת.

מָדוּעַ אָדָם מוֹרֵד? כְּדֵי לִמְצֹא יִפִּי
בַּחַיִּים, אוֹ בַּמָּוֶת.
מַה מָּהִיר מִן הָרוּחַ? הַמַּחֲשָׁבָה.
מַה יָּכוֹל לְכַסּוֹת אֶת הָאֲדָמָה, הַחֲשֵׁכָה.
זֶהוּ סִפּוּר הַחֲנִיכָה שֶׁל נְסִיכָה
מִי רַבִּים יוֹתֵר, הַחַיִּים אוֹ הַמֵּתִים?
הַחַיִּים, כִּי הַמֵּתִים כְּבָר אֵינָם אִתָּנוּ.

■

אֵיךְ יָצָאתָ הַיּוֹם?
יָשַׁבְתִּי בְּכִנּוּס שָׁלוֹם עִם עֲרָבִי פַּלֶסְטִינַאי
בּוֹגֵר סוֹרְבּוֹן, שָׁפָם מְחַיֵּךְ, חָלִיל בְּדוּאִי,
הוּא הֶאֱשִׁים אוֹתִי כִּי נוֹלַד בְּאַרְבָּעִים וּשְׁמוֹנֶה
כְּשֶׁמָּטוֹס יְהוּדִי עָבַר אִמּוֹ יָלְדָה אוֹתוֹ מְבֻהֶלֶת בְּרִדְתָּה גּוֹלֶשֶׁת מֵעַל לַגָּמָל.

וְאָז פָּרַצְתָּ מִתּוֹכִי בּוֹכֶה וַאֲנִי עָצַרְתִּי אֶת הַבֶּכִי. נוֹאֶשֶׁת,
מְאֻפֶּקֶת, לֹא שְׂמֵחָה לַהֵד שֶׁלְּךָ אֶצְלִי בַּלֵּבָב פְּנִימָה

יָכֹלְתִּי רַק לוֹמַר לַעֲרָבִי הַמְחַלֵּל שֶׁאֲנִי מְקַנְּאָה בְּאִמּוֹ
לָהּ יֵשׁ קַנְּאִי חַי וְלִי הַבֵּן הַשֵּׁנִי נֶעֱדָר מִלְּחָמוֹת
לֹא קַנְּאִי חַי לֹא חָכָם סוֹרְבּוֹן רַק סַרְבָּן מֵאֵנֵס
וְהַסִּפּוּר הַזֶּה אַרְכָּאִי וְנִמְאָס עָלַי. מָדוּעַ אָדָם מוֹרֵד? כְּדֵי לִמְצֹא יִפִּי
בַּחַיִּים, אוֹ בַּמָּוֶת. מַה מָּהִיר מִן הָרוּחַ? הַמַּחֲשָׁבָה.
מַה יָּכוֹל לְכַסּוֹת אֶת הָאֲדָמָה, הַחֲשֵׁכָה.
מִי רַבִּים יוֹתֵר, הַחַיִּים אוֹ הַמֵּתִים?
הַחַיִּים, כִּי הַמֵּתִים כְּבָר אֵינָם אִתָּנוּ.

יד. בֵּן שֵׁנִי לִי,
אַתָּה לִי אוֹת הַתּוֹבָנָה
בְּעִמְקָא דְּלִבָּא הַמָּוֶת חוֹתֵם בַּבָּשָׂר הַחַי.
אֲשַׁדֵּל אוֹתְךָ, וְלוּ בִּכְדִי:
אִם תֵּצֵא לָאוֹר תִּהְיֶה רֶגַע פַּרְפַּר ג׳ינְגֵל בַּאֲוִיר,
אוֹ שִׁיר חוֹלֵף עַל קִבּוּץ בֵּית הָעֲרָבָה שֶׁחַי רַק תֵּשַׁע שָׁנִים,
בֵּן, אֲנָשִׁים נְבוֹכִים. יֵשׁ בַּקִּיּוּם מִמַּהוּת הַתִּקְשֹׁרֶת
הוּא רֶגַע בַּאֲוִיר,
הוּא הָאֲוִיר לִנְשִׁימָה. צַר לִי,
זֶה הַקִּיּוּם הַקָּצָר. וּמְלֵא הָאֲוִיר נְשִׁימוֹת
אֲנִי חַי, אֲנִי בַּאֲוִיר. אֲנִי עוֹלֶה. זֶה לֹא מְדֻיָּק. יֶלֶד,
אַתָּה לֹא נוֹלַדְתָּ מֵת
שְׁלוֹשָׁה יָמִים נָשַׁמְתָּ חַי בָּאִינְקוּבָּטוֹר, בַּמַּחְתֶּרֶת.
הָיָה לְךָ אֲוִיר, הָיָה לִי בֵּן שֵׁנִי.
אָמְרוּ כֵּן, כֵּן וְלֹא אָמְרוּ, כֵּן וְלֹא, לֹא, אָמְרוּ, הוּא אֵינֶנּוּ.
שְׁלוֹשָׁה יָמִים זְמַן קָצָר דּוֹחֲקִים לַמַּחְתֶּרֶת וְשָׁם, בִּתְנָאֵי הַמַּעֲצָר,
נִבְגֶּדֶת בַּמַּעֲצָר הַפְּנִימִי תִּוָּלֵד תּוֹבָנָה.
בְּמַחְתֶּרֶת עֲמֻקָּה נִבְגֶּדֶת תִּוָּלֵד תּוֹבָנָה. אָדָם חוֹתֵר לְתוֹבָנָה.

ירכתי פינת הדגל

בֵּין אֶרֶץ הַמֵּתִים לְאֶרֶץ הַחַיִּים, יֶשְׁנוֹ נָהָר עַתִּיק. נָהָר עַתִּיק בֵּין יַבָּשׁוֹת,
נְהַר הַלֵּיתֶה שְׁמוֹ. בְּתוֹךְ נְהַר הַלֵּיתֶה מַפְלִיגָה תְּנוּעָה שֶׁל מִשּׁוֹטִים
לְתוֹבָנָה חוֹתֵר הַבֵּן. וְהוּא חוֹתֵר בְּמִשּׁוֹטֵי סְפִינַת נְהַר הַלֵּיתֶה
בִּשְׁתֵּי יָדָיו חוֹתֵר בְּמִשּׁוֹטָיו כְּמוֹ חוֹפֵר מַחְתֶּרֶת פְּנִימָה.
בִּשְׁתֵּי יָדָיו חוֹתֵר בְּמִשּׁוֹטָיו חוֹפֵר מַחְתֶּרֶת פְּנִימָה.
בַּלֵּבָב פְּנִימָה הוּא חוֹתֵר לַתּוֹבָנָה הָעֲמֻקָּה
שֶׁתְּחַבֵּר בֵּין אֶרֶץ הַחַיִּים לְאֶרֶץ הַמֵּתִים.

שנה מעוברת

צוֹם רַמָּאדָן פּוֹתֵחַ בָּרַדְיוֹ אֶת קוֹלוֹ הַקּוֹרֵא וְנִמְשָׁךְ
קוֹרֵא וְנִמְשָׁךְ לֹא לִי, לֹא בְּקוֹלוֹ, לֹא בְּמִצְוֹתָיו,
כִּי אֲנִי לֹא מַאֲמִינָה. שָׁלוֹשׁ קְלֶמַנְטִינוֹת זוֹהֲרוֹת
עוֹבְרוֹת מֵחֲנוּת הַיֵּרָקָן לְאִשָּׁה הַקּוֹנָה אוֹתָן
לִהְיוֹת בְּעֵינֶיהָ אִשָּׁה מֻקֶּפֶת שְׁלוֹשָׁה תַּפּוּזִים,
לִהְיוֹת בְּעֵינֶיהָ אִשָּׁה נֶאֱהֶבֶת.

■

מַה גּוֹרֵם לִבְנֵי תְּמוּתָה מְנֻכָּרִים לָנוּעַ כַּאֲחוּזֵי תְּזָזִית
כְּדֵי שֶׁבְּנֵי תְּמוּתָה אֲחֵרִים, מְנֻכָּרִים לֹא פָּחוֹת,
יָשִׂימוּ לֵב אֲלֵיהֶם?
וּמַה גּוֹרֵם לִבְנֵי תְּמוּתָה לַעֲשׂוֹת לַבָּנוֹת הַקְּטַנּוֹת חוֹרִים בָּאָזְנַיִם
אַחֲרֵי לֵיל יָרֵחַ מָלֵא

כובע חורף ושתי רקפות

אוֹתִי מִגְּבַעַת מִלּוֹנְדוֹן עוֹשֶׂה אִשָּׁה נָאָה,
יִפִּי לְךָ הַכּוֹבַע, לוֹחֵשׁ לִי בַּעַל
הַמּוֹנִית הַנִּינוֹחָה
מְבִיאֵנִי לִנְקֻדַּת הַיַּעַד
אוֹמֵר לִי בּוֹאִי, נִשְׁתֶּה קָפֶה,
אָז תַּשְׁאִירִי טֶלֶפוֹן, הֶחָדָשׁ הַזֶּה מַצִּיעַ לִי,
גַּם אַחֲרֶיךָ, בֵּן שֵׁנִי,
וְעוֹד הַצָּעָה פְּרוּעָה הוּא מַצִּיעַ
בִּשְׁדֵרוֹת רוֹטְשִׁילְד, בְּיוֹם הַהֻלֻּדֶת,
וְהֶרֶף עַיִן הַדָּדִית, מִמֶּרְחָק בָּטוּחַ, אֲנִי
תּוֹדָה, בְּלִי קָפֶה.

בַּת שֵׁשׁ בַּשְׁדֵרָה פֹּה נָגַסְתִּי תַּפּוּחַ וְנָשְׁרָה לִי שֵׁן.
עַל בֶּהָלַת הֶחָלָב אָחִי צָחַק: מַזָּל טוֹב,
שׁוֹטְרִים אַנְגְּלִים הִכְרִיזוּ עֹצֶר וַחֲבַרְתִּי וַאֲנִי הֵעַזְנוּ
לְהַגִּיעַ בְּחָצֵר אֲחוֹרִית מֵהַבַּיִת שֶׁלִּי לַבַּיִת שֶׁלָּהּ.

קוֹלְנוֹעַ רִאשׁוֹן שְׁדֵרוֹת רוֹטְשִׁילְד הֲכִי טוֹב רוֹאִים
בְּשׁוּרָה רִאשׁוֹנָה שִׁלְגִיָּה וְשִׁבְעַת הַגְּמָדִים,
זֶהוּ סִפּוּר חֲנִיכָה שֶׁל נְסִיכָה
הַחֲבֵרִים שֶׁל אָחִי אָמְרוּ הָאָחוֹת הַקְּטַנָּה שֶׁלְּךָ אַמִּיצָה
הִיא לֹא מְפַחֶדֶת מֵהַמְּכַשֵּׁפָה.
יָשַׁבְתִּי אִלֶּמֶת גְּאֶה בְּשׁוּרַת הַקּוֹלְנוֹעַ
שְׁתֵּי הָאָזְנַיִם שְׁתֵּי רַקָּפוֹת.
אָחִי הָאַבִּיר רָכַן לְהַסְבִּיר: זֶה לֹא נָכוֹן שֶׁהִיא אַמִּיצָה,
הִיא רַק קְטַנָּה וְלֹא מְבִינָה כְּלוּם.

איקארוס

בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר
יֶלֶד בְּצֵאתוֹ לָאוֹר.
בַּהַפְגָּנוֹת נֶגֶד קִיסִינְג׳ר, שֶׁחִיֵּב אֶת יִשְׂרָאֵל לָסֶגֶת,
נִרְאוּ לְרִאשׁוֹנָה צְעִירִים חוֹבְשֵׁי כִּפּוֹת סְרוּגוֹת,
רֹאשֵׁית גּוּשׁ אֱמוּנִים.
בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר מַבְהִיל
יֶלֶד אִיקָארוֹס שֶׁלִּי

רָצִיתִי לְהַגְבִּיהַּ אוֹתְךָ מֵעַל כָּל יֶשׁוּת פּוֹלִיטִית
יֶשׁוּת פּוֹלִיטִית הַגְּדוֹלָה מִכָּל פְּחָדַי,
כַּפּוֹת הַתְּמָרִים כַּפּוֹתֶיהָ בְּקַרְנוֹת הַשָּׁמַיִם תֹּאחֵז.
אִיקָארוֹס הַקָּטָן שֶׁלִּי
גּוּשׁ קָטָן מִדַּי וְקֶשֶׁר טוֹטָאלִי
בְּלִי לְטִיפָה, בְּלִי מַבָּט, רַק צַעַר
לָשֶׁבֶת לְמַעַנְךָ סְפוּנָה בַּבַּיִת, לֶאֱהֹב יְלָדִים,
אֵיךְ קוֹרְאִים לִשְׁכֻבוֹת הַחִתּוּלִים הָאֵלֶּה, מִסָּבִיב
יֶלֶד אֱמוּנִים שֶׁלִּי, קֶשֶׁר טוֹטָאלִי
לְהָנִיחַ לְךָ לִגְדּוֹל
עוֹד יוֹם, עוֹד יוֹם, עוֹד יוֹם.

מאי 1994

"אין מוות בלתי נמנע"

ידידיה יצחקי

אברהם ב' יהושע: *השיבה מהודו*; רומן בארבעה חלקים; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; תל־אביב תשנ"ד (1994); 446 עמ'

א. חכמת החיבור

בים כבר עמדו על מבנהו היפה להפליא של *"השיבה מהודו"*, ואיני בא אלא להוסיף מעט משלי לכל מה שכבר נאמר.[1] מרבית קוראיו של הרומן ציינו בסיפוק רב את הקריאות הרבה שלו. הרומן אכן יוצר ציפיות, שהקורא נדרך לקראתן בכל אחד מחלקי הספר, אך בסופו של כל אחד מהם, הן מוטות לכיוון בלתי צפוי, הבונה מחדש את ציפיות הקורא בחלק הבא. מבנה מרתק זה מושך את הקורא אחרי סיפור המעשה והוא אכן נבלע בקריאה מהירה. אני, שכרבים מעמיתי קראתי ברומן פעם ופעמיים, ושבתי אליו בשלישית, יכול להעיד, שבקריאה שניה ושלישית, לאחר שהציפיות העלילתיות באו על סיפוקן, מצאתי את קריאתי מעוכבת במידה רבה מאוד בפרטיו של הרומן, באבני הבניין שלו, המשולבים זה בזה באמנות של ארכיטקטורה ספרותית משובחת, ובצורך לנסות להבין את המשמעויות הצפונות בסיפור, ברבדיו השונים.

"השיבה מהודו" בנוי מארבעה חלקים, שכל אחד מהם מחולק לחמישה פרקי משנה. ראוי לשים לב, ששלושה מארבעת הרומנים הקודמים של א"ב יהושע, *"המאהב"*, *"מולכו"*, ו*"מר מאני"*, בנויים מחמישה חלקים, ואילו*"קנטטת הגירושין"*, שהוא הנוסח המלא של *"גירושים מאוחרים"*, מצטרף מעשרה חלקים, אולי הכוונה היא לכפולה של חמש. התבנית האמנותית של ארבעה פרקים איננה נדירה באמנויות; היא מציינת, בדרך כלל, שלמות מחזורית, כיוון שארבע הן עונות השנה ורוחות השמים, וארבעה הם יסודות החומר. הזמן והמקום לפיכך, נתפסים לנו בשלמות מרובעת. גם המדע בן זמננו מתאר את היקום בארבעת ממדי המרחב והזמן, צירופם של מרחב וזמן הוא אכן נושא רב חשיבות ב*"השיבה מהודו"*. התבנית המחומשת, שכאמור שימשה את יהושע ברומנים הקודמים שלו, באה כאן לגילוי בפרקי המשנה של כל חלק וחלק. אם הנחנו שהתבנית המרובעת מציינת סגירות או שלמות מחזורית, הרי שבתבנית המחומשת מסומן פתח להתחלה

לאמיתם של הדברים הולך הגיבור לגילוי עצמו, להשתחררות מהתאהבות כובלת. אל אהבה שיש בה חירות

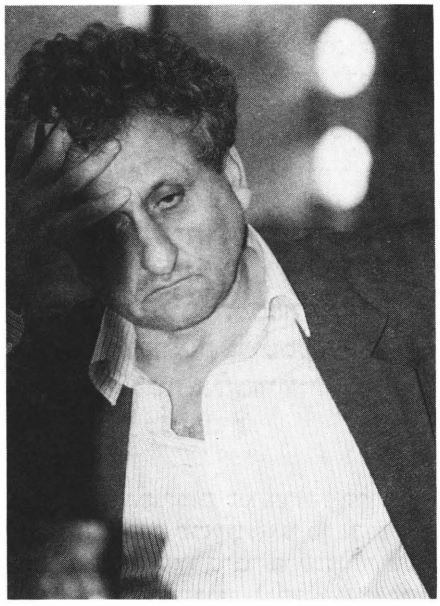
חדשה, ויש בה, אם כן, יסוד אופטימי, יותר משיש, בדרך כלל, בצורה המרובעת.

צורה מורכבת זו אכן תואמת את מהלכו של *"השיבה מהודו"*. החלוקה הכפולה, לארבעה חלקים ולחמישה פרקי משנה בכל חלק, בונה מהלך כפול, דיאלקטי, של העלילה. המהלך הגלוי מוליך את הסיפור לקראת סוף טראגי של חוסר מוצא, המחזיר את הגיבור לנקודת המוצא שלו, למצב של בדידות, אי היכולת להישאר לבד, אבל עם מודעות טראגית למצבו. א"ב יהושע אמנם סיפר, שמלכתחילה היה בדעתו להביא את גיבורו להתאבדות מחמת האהבה הנכזבת, ויש לכך הרבה רמזים בגוף הרומן. אבל תוך כדי כך, אנו נרמזים, שוב ושוב, ברובד הפנימי של הסיפור, שלאמיתם של הדברים הולך הגיבור לגילוי עצמו, להשתחררות מהתאהבות כובלת, אל אהבה שיש בה חירות. בכל חלקי הרומן נמצא שהעלילה מפתחת ציפיות שאינן מתממשות כפשוטן. הציפיה שבנג'י יתאהב בעינתי, הנרמזת פעמים אחדות במהלכו של החלק הראשון, הנושא את הכותרת "התאהבות", מתממשת, על פי דרכו של הרומן, בסוף הפרק החמישי של החלק הראשון: אחרי השיבה מהודו, מתאהב בנג'י בדורי, אמה של עינתי. אכן, קריאה זהירה של החלק הראשון תראה שהתאהבות זו איננה מתרחשת לפתע פתאום, אף על פי שמלים אלה, "לפתע" ופתאום, חוזרות פעמים רבות בחלק זה של הרומן. רמזים רבים, שאינם גלויים עדיין לפני המספר עצמו, מרמזים לקורא על מה שעומד להתרחש בסופו של המסע. בחלק השני, הקרוי "נישואים", נמצא מהלך דומה. בחלק זה מדובר הרבה על נישואיהם של איל והדס, ורק בסופו אנו מגיעים לנישואים הלא צפויים, החפוזים במקצת, של בנג'י עם מיכאלה, אף־על־פי שרמזים לכך מצויים לאורכו ולרוחבו של החלק השני בשפע רב. מותו של לזר מגיע כהפתעה לקראת סוף החלק השלישי, הקרוי "מוות", אם כי, גם כאן, רמזים רבים לכך מצויים כבר בחלק הראשון של הרומן. החלק האחרון, הקרוי "אהבה", סוגר באותה דרך עצמה את הרומן כולו. מצד אחד מוליך הרומן את גיבורו לקראת יאוש גמור, לבדידות קשה ובלתי נסבלת, שסופה אבדון, אבל בד בבד עם מהלך זה, הולך הגיבור ומגלה לעצמו את עצמו, לקראת קבלתה של אהבה גואלת למיכאלה,[2] הנחשפת, אם גם לא במפורש, בסופו של הפרק החמישי – בחלק הרביעי, האחרון. אבל רמזים לכך מצויים במידה לא מעטה גם בחלקיו הקודמים של הרומן. אנו רואים, אפוא, שתבניתו של הרומן תואמת היטב את תוכנו, ובמיוחד את המהלך הכפול, הגלוי והנסתר של העלילה.

אבני הבניין הקטנות יותר הבונות את הרומן – ההקבלות והניגודים, הרמזים המטרימים, האפיונים של דמויות ומצבים, הארמזים הספרותיים – לא רק שהן משולבות במהלכו של הסיפור באמנות רבה, הן גם נושאות, במידה רבה, בנטל המשמעות העולה מהרומן. כך, למשל, השימוש החוזר במלה "אידיאלי", בה נוקט חישין כשהוא ממליץ על בנג'י בפני לזר, כמועמד לתפקיד הרופא המלווה במסע להודו (עמ' 13), והכול חוזרים עליה שוב ושוב במהלכם של הפרקים הראשונים, וזאת על אף היות בנג'י תחליף, ממלא מקום בלית ברירה. במלה זו ישתמש בנג'י בינו לבינו כשהוא חושב על מיכאלה כמועמדת "אידיאלית" לפתרון בעיית הנישואים שלו (עמ' 209). וכך ביחס לעבודתו כמרדים (עמ' 199), וביחס לשליחותו ללונדון (עמ' 253). גם לזר מכונה, בנאום ההספד שנושא עליו חישין, "איש אידיאלי" (עמ' 342), ועוד. בכל המקרים הללו מדובר בפתרון תחליפי, לא במימוש "אידיאלי" של שאיפות, וכפי שנראה, זהו אחד מנושאיו המעניינים של הרומן. מהותו של המסע לכלכותה כמסע בשאול, מומחשת בכך שהבית ששכרו לזר

ואשתו בבוד־גאיא מתואר כ"גן עדן קטן" (עמ' 82), בניגוד חריף לתיאורה של כלכותה כ"גיהנום" (עמ' 83 ועוד), ול"שאול" של תחנת הרכבת בדלהי (עמ' 55). מוטיב הנהרות, שבנג'י נמשך אליהם שוב ושוב במסעותיו בהודו (עמ' 95 ועוד), מתגלה כביטוי מטפורי לזוגיות המשוחררת של מיכאלה ובנג'י (עמ' 227), וגם סמל לנושא המרכזי של גלגול נשמות, על גילוייו השונים, המבטא, כפי שנראה בהמשך הדברים, שאיפה אל המוחלט שבתוך השתנות תמיד, שכן הנהר שומר על מהותו תוך התחלפות מתמדת של מימיו. מוטיב הבטן עובר ברומן גלגולים רבי משמעות, החל בניתוח הבטן של האשה הצעירה בראשיתו של הרומן, על הדימום הפנימי הגורם למותה של המנותחת, ומרמז גם לדימום הפנימי של עינתי בוראנאסי (עמ' 108), עם כל המורכבות הכרוכה בכך, ועד לאפיונה החוזר ונשנה של דורי בבטנה העגלגלה, ולהריונה של מיכאלה, הנקשר גם הוא לבטנה של דורי (עמ' 266). אפיון הדמויות המרכזיות נעשה באמצעות סימן היכר בולט מאוד, החוזר כלייטמוטיב בצמוד לדמות לאורך הרומן כולו. כך הבטן העגלגלה עם הרגליים הארוכות והיפות, ו"החיוך האוטומטי" המאפיינים את דורי,[3] רעמת השיער המתולתל והאפרפר המאפיינת את לזר, והעיניים הגדולות והמאירות המאפיינות את מיכאלה; אבל סימנים אלה יוצאים מגדר סימן היכר חיצוני, בהיותם גורם קומוניקטיבי, או גם גורם משיכה ארוטי לגבי המספר. גם הקבלות אחדות מאפיינות קשרים בין הדמויות, כמו למשל "הזוג הסימביוטי", המשתכן בדירתו הישנה של בנג'י, ומהווה בבירור רב הקבלה גרוטסקית לזוגיות הסימביוטית של דורי ולזר, וכן גם הזוג אדלר, "שנראו מתואמים מאוד ביניהם" (עמ' 431), ואולי גם הזוג נקאש, שהיו "כמו תאומים זהים" (עמ' 436).

פרטים מוטיביים כאלה מעניקים לסיפורו הרציני של בנג'י משמעות גרוטסקית, לעתים אירונית. כך השימוש העקיב, הרצוף בתואר "בלתי אפשרי" להתאהבותו של בנג'י בדורי, כשהוא מלווה בתיאורו של החיזור הילדותי שלו אחריה לאורך הרומן כולו. התפשטותו של בנג'י לפני דורי כדי לגרות אותה, מעשה שהוא חוזר עליו פעמיים (עמ' 174, 286), ממחיש זאת היטב, ומודגש בהקבלה היפוכית להתפשטותה של מיכאלה לפני בנג'י, כדי למשוך אותו למשכב (עמ' 262). לא מקובל שגברים יגרו נשים על ידי חשיפה, אבל הם נמשכים למערומים נשיים ומגורים על ידם, מעשהו של בנג'י הוא, לפיכך, מעשה ילדותי, אולי גם נשי, ומכל מקום חריג ונלעג, בעוד שמיכאלה הבוגרת והמנוסה נוהגת לפי המקובל, אם כי במידה של נועזות.



גרוטסקה מסוג אחר מצויה בתיאור מחלתו של לזר ודרך גילויה, כשהוא בא לבדוק מכשיר רפואי בבית החולים בלונדון. הסיטואציה המקובלת מתהפכת גם כאן, החולה בודק את המכשיר, ולא נבדק על ידו (עמ' 288). מידה ניכרת של גרוטסקה מצויה גם בעצם תיאור המסע להודו, והוא מתמצה באדישות היחסית של הזוג לזר לגורל בתם, שאין בהם שום גילוי של חרדה וקוצר רוח בכל הנוגע לעצם מחלתה של עינתי, והם מוצאים בעצמם די כוח ואורך רוח כדי לטייל בנחת, לערוך קניות ולדאוג לבטנם, כאילו שהם נמצאים במסע תיירותי, ולא במסע הצלה. ואפילו נראה כאילו לזר מוטרד מענייני בית החולים שהשאיר מאחור, יותר משהוא מוטרד ממחלת בתו.

הגרוטסקה נחשפת היטב לקראת סופו של הרומן, כשהסבתא יוצאת להודו בעניין דומה, להביא משם את נכדתה החולה, והיא עושה זאת תוך שלושה ימים, במסע תכליתי ועניינים ביותר. ודאי שיש גרוטסקה בתפיסת הזיקה שבין בנג'י לדורי ולמיכאלה במונחים של גלגול נשמות. גם בכך יש עיצוב כפול פנים של הרומן, כי במישור העלילה מספר בנג'י את סיפורו ברצינות רבה, ללא שמץ הומור. הממד הגרוטסקי, הרווי בהומור אירוני עמוק, מצוי, כדרכה של אירוניה, בזיקה שבין המחבר המשתמע לקורא המשתמע, במישור המשמעות.

ב. סיפור השוליים

אך נראה שעיקר יופיה של התבנית האמנותית ברומן מצוי דווקא באותם חלקים בעייתיים, המקדימים את מרבית פרקי המשנה של הרומן, ומודפסים באות נטויה. טקסטים אלה מתארים סיפור אלגורי מקביל לסיפור העיקרי, המאפיין על דרך הסמל את הסיטואציות האפיות שבכל אחד מחלקיו של הרומן. יופיים של טקסטים אלה איננו רק בעצם היותם ובדרך עיצובם כשהוא לעצמו, אלא באופן שבו הם משתלבים במהלכו של הסיפור העיקרי ומחלחלים לתוכו, תוך שהם מאירים אותו בשוליו, ומעניקים לו בכך ממד נוסף, רב עניין.

סיפור השוליים נמסר כפניה של המחבר המשתמע אל הנמען, כדי לשתף אותו, כביכול, בתהליך חיבורו של הרומן. בחלק הראשון יש בו גם השלמות לסיפור העיקרי, מנקודת ראותו של מספר נעלם, אבל ברוב המקרים, מתמקד סיפור השוליים בהמחשה סמלית של הסיטואציות בהן נתונים הגיבורים. הן מתוארות בסמלים, המייצגים מערכות יחסים שבין הגיבורים; מושג מופשט המציין סיטואציה שאליה אומר המחבר להוליך את גיבוריו: "מסתורין", "התאהבות", "נישואים", "מוות", "אהבה"; כל מושג ומושג מקדים את הצגתה של הדמות המסמלת אותו, כדמות שעולה בדמיונו של המחבר המשתמע, כשהוא מבקש להמחישו. (מושגים אלה, גם משמשים ברובם כותרות לארבעת חלקיו של הרומן). הדמויות המסמלות מוצגות באמצעותה של ישות הנקראת "הוא", ולאחר מכן גם "אנחנו", ופעמים היא מזוהה עם בנג'י. הן עוברות מטמורפוזות על פי צרכי הסיפור, ומופיעות גם בסיפור העיקרי בנקודות מפתח כדמויות ברקע, כאילו היו נציגי הגורל עצמו. הדמות המכונה "מסתורין", מתוארת כקרוב משפחה חולה נפש – איש רזה וחיוור במשקפי מתכת סדוקים, כוס תה מונחת לפניו, בעל דעות חריגות על מהלך הזמן, המסתתר לעתים מאחורי המקרר הישן. הוא מופיע בדמות ההודי שברכבת מדלהי לוראנאסי (עמ' 56־55), שנזכר גם בהספדו של חישין על לזר (עמ' 343), וחוזר ומופיע במלון ברומא, לאחר ההתאהבות בדורי, כדמות מסתורית של איש שיושב ליד המקרר במטבח המלון, קורא במחברת של ילדה קטנה, עזובית, הנמצאת עמו (עמ' 118). בהמשך נמצא אותו בדמותו המסתורית של קרוב המשפחה מאנגליה (עמ' 253), שמסייע בידי הסבתא, אמו של בנג'י, בתכנון מסעה המסתורי להודו (עמ' 444). בפרק השני, לאחר שנקרע לגזרים בידי העופות המייצגים "נישואים", הוא מתגלגל בעורב, ומופיע בדמות זו בסיפור העיקרי בסוף החלק השני, כשבנג'י מחליט להתחתן (עמ' 223). לקראת הסוף חוזר "מסתורין" לחזותו הקודמת, תוך ויתור על שגעונו הישן. הוא עובר גם כאן מטמורפוזה, חזותו משתפרת, ובמקום להיות אביה של "התאהבות" הוא נעשה לבעלה האוהב.

"הילדה העזובית" שהזכרנו היא גלגולה של אותה ילדה אלגורית המכונה "התאהבות", עזובית גם כן, בעלת צוואר דק, שפע תלתלים, וחיוך משוחרר. יש בה אולי רמז לדורי, כי היא מתאפיינת ב"שומות קטנות"

(עמ' 100), במקביל לדורי, שיש לה "נמשים גדולים" (עמ' 29), אולי גם לאמה של דורי, ש"מפת נקודות החן שלה היתה שונה לגמרי" (עמ'155), שתפקידה בתהליך ה"התאהבות" היה ניכר מאוד. אפשר שהיא נרמזת בדמותה של הבודקת הבטחונית הצעירה, "לבושה חולצה צחורה, עם סמל שתלוי בסיכת בטחון על הכיס" (עמ' 31), כאותו "סמל ילדותי ופשוט תלוי בסיכת ביטחון על לבה" (עמ' 75) של "התאהבות". בהמשך אפשר שילדה זו מתלכדת עם דמותה של מיכאלה, בעלת השיער המתולתל, דקת גו ומשוחררת בכל דרכיה, ונעשית לבת זוגו ולאהובתו של האני המספר, המתלכד עם דמות המסתורין. היא מחלחלת אל תוך הסיפור עצמו בדמות בנותיו של הרופא בכלכותה, לבושות במדי בית־ספר (עמ' 93), וכן גם בדמותה של השמרטפית הקטנה, בת לאב לא ידוע, עם ראש תלתלים, אשר בנג'י בודק ומתקן תרגילי חשבון במחברתה, והיא זו המשלחת אותו לפגישת האהבים האחרונה שלו עם דורי (עמ' 364). אולי היא זו המופיעה גם בדמות "אחות חדשה שלא הכרנוה קודם, שפניה צחים כפני מלאך" (עמ' 328), שנכחה בניתוח שהעסיק את חישין בעת שלזר עמד למות; ואולי היא מבשרת את הופעתה של "התאהבות" בסוף הרומן כאחות. אבל נראה לי, שיותר מכל, היא משקפת, כשהיא מחלחלת לתוך הסיפור העיקרי, את דמותה של עינתי: עזובית כלשהו, וכמוה מאופיינת בפניה היפים והטהורים (עמ' 73, 84, 240, 393, 439 ועוד), ובמיוחד בעיניה הירוקות (עמ' 73, 96), שהוא גם צבע עיניה של האחות שבפרק הסיום של הרומן: "קרן האור, המתנפצת בעיניה כמו נגעה באיזמרגד" (עמ' 446). ועוד, בפגישתה האחרונה עם בנג'י בפאב נמצאה לו עינתי כשהיא "יושבת בפינה ליד מקרר גדול ולפניה כוס מלאה חלב" (עמ' 439), כאותה עזובית, שנמצאה מלכתחילה בסמוך למקרר הישן והרועש, ובסוף החלק הראשון, במטבח המלון ברומא, ישבה "ליד המקרר העצום" כשבנג'י בא לשם כדי לשתות כוס חלב (עמ' 118). עינתי היתה, כמובן, דמות מרכזית ביותר בתהליך ההתאהבות של בנג'י, ומלכתחילה היה אמור להתאהב בה. אבל האם התאהב בה בסופו של הרומן כשהוא "מתפרץ לחלום" בקטע האחרון של סיפור השוליים, ולוחש, "שבור בכאב האהבה, יקירתי, אהובתי"? (עמ' 446), האם אפשר שעינתי ומיכאלה מתמזגות בסיפור השוליים לדמות אחת? אכן, זיקתו הנסתרת של בנג'י לעינתי נרמזת ברומן כמה פעמים, בין היתר גם בפיג'מה שלה, שנמצאה במיטה שבסלון (עמ' 239), מה שמזכיר שמיכאלה לא נשארה בדירה זו בביקורה הראשון אצל בנג'י, כי לא היתה לה שם פיג'מה (עמ' 231).

אבל אפשר להניח גם שאין התלכדות, זהות, בין דמויותיו של סיפור העיקרי לדמויות שבסיפור השוליים, ועינתי, שאיננה תופסת מקום רב במהלכו של הסיפור העיקרי, משמשת בו דמות של "מבשר גורל", בין

קריאה זהירה יותר תגלה, שריאליזם זה אינו אלא העמדת פנים, המכסה על תפיסת מציאות גרוטסקית, עם הפלגות אל בדיוניות פנטסטית

יתר הדמויות המגלמות בסיפור העיקרי את "התאהבות". כפי שראינו, אם כן, נצטרך לוותר גם על הרעיון בדבר התלכדותה של מיכאלה עם "התאהבות", ושל בנג'י עם דמותו של "מסתורין", או אולי גם עם "הוא", המתאהב, המחזר אחרי "התאהבות" (עמ' 75), ובסוף הרומן "מקיץ מהחלום" כדי לזהות את אהובתו (עמ' 446).

זוג עופות הטרף המסמל "נישואים" מופיע כבר בהודו, "בבית החולים לציפורים" (עמ' 52), ומרמז לזיקתם לדמות "המסתורין", שנושא אותם בסיפור השוליים כשהם קשורים זה לזה בשלשלת. הם מופיעים בסיפור העיקרי בחתונה של איל, כשאמו מברכת את בנג'י ב"בקרוב אצלך" (עמ' 206), ומלווים את מיכאלה ובנג'י כשהם מתייחדים על הצוק. אחר־כך, בהתעלסות השניה שלה עם בנג'י, משמיעה מיכאלה "שתי צעקות קצרות, שהזכירו בעל כנף נשנק" (עמ' 229). העופות שבסיפור השוליים מעלים בסמל את אחד הנושאים המעסיקים את הסיפור העיקרי באינטנסיביות רבה: שאלת היחס הדיאלקטי שבין החירות לתלות שבזוגיות, בנישואים ובאהבה. פסלון האל ההודי – שיווה, המסמל בסיפור השוליים את "המוות" – מופיע גם בסיפור העיקרי: מיכאלה מקבלת אותו מעינתי כשי לנישואיה (עמ' 251), ושיבה שוברת אותו (עמ' 379).

דמויות סמלניות אלה של סיפור השוליים, מוצבות בגופו של הסיפור העיקרי בנקודות מפתח, כמבשרות גורל או כצופות למה שעתיד לקרות. בכך הולך הרומן בעקבותיהם של אגדות וסיפורי עם, העשירים מאוד בדמויות של "מבשרי גורל" שונים ומשונים, ובעקבותיהן של יצירות ספרות, תיאטרון וקולנוע לא מעטות, בהן, למשל, הנובלה *"מוות בונציה"* של תומס מאן, בה מופיעה דמות המסתורין, מבשרת המוות, בכמה נקודות מפתח של הסיפור, כשהיא מגולמת בשלוש או ארבע דמויות, המופיעות ונעלמות כלעומת שבאו. כך גם דמות "המשולח" ב*"הדיבוק"* של אנסקי, וכן מלקיאדס ב*"מאה שנים של בדידות"* של גרסיה־מארקס, ודמויות דומות בסרטי מתח של היצ'קוק וכיוצא בהם. סיפור השוליים מספר, אם כן, בצופן אנטי־מימטי, פנטסטי, מטאריאליסטי, על המהלכים הנפשיים, הלא מודעים, של גיבורי הסיפור העיקרי, המתקיימים בכיוון המנוגד למהלך הסיפור הסובייקטיבי של בנג'י, ובמידת מה גם מוליכים אל העתיד, חושפים מה שיארע שנים לאחר תום האירועים שבסיפור העיקרי.

אפשר לשאול אם טקסטים אלה אמנם נחוצים לסיפור העיקרי, ואם הם מוסיפים לו משהו, שאם לא כן, הם מיותרים וגורעים מאיכותו של הסיפור; ואם אין הם פוגמים, בשונות הבעייתית שלהם באחדותו האמנותית של הרומן. נראה לי, שכל עוד מדובר ברובד הסיפור כפשוטו, כפי שמספר אותו בנג'י לפי דרכו, סיפור שוליים זה אכן איננו דרוש כלל. אבל, כפי שראינו, סיפור השוליים קשור היטב לסיפור העיקרי מהבחינה המבנית, שכן דמויותיו והסיטואציות שלו מחלחלים אל גופו של הרומן בכמה וכמה נקודות מפתח, ומהבחינה הרעיונית הוא מכוון למשמעויות הצפונות ברבדים העמוקים יותר של הרומן; במיוחד במה שנוגע במהלך המנוגד לכיוונו של הסיפור העיקרי, לסיפור ההיחלצות מההתאהבות "הבלתי אפשרית" ולקבלת האהבה העמוקה והאמיתית, ואולי גם להשתמעויות אחרות הצפונות ברומן.

ג. מציאות ובדיה מופלגת

מאז הופיעו סיפוריו הראשונים של א"ב יהושע בקובץ *"מות הזקן"*, לא חדלו מבקריו מלתהות על היחס שבין המציאות הבדיונית המתוארת בסיפוריו לבין המציאות הריאלית, הממשית. היו שראו בסיפוריו התרחקות לא רצויה מהריאליה וגינו אותם בשל כך, ואחרים שיבחו אותם על הנוסח הלא ריאליסטי שלהם, אבל היו גם מבקרים, קורצווייל (1982) למשל, ששיבחו את יצירתו של יהושע דווקא על "הביטוי האותנטי" שהיה בהם למציאות הישראלית הקונקרטית, ואחרים שגינו אותם על סילופה של מציאות זו. כך למשל גינה שלמה צמח (1965) את הסיפור "תרדמת היום" על שמתוארת בו יציקת גג בטון ביום גשם. כך נמצא גם ביחס להמשך יצירתו של יהושע, בלבן (1977) למשל, תוך הנחה שמדובר ברומן ריאליסטי, גינה את "המאהב" מאוד על יחס לא נכון למציאות, ואילו שקד (1985), על יסוד אותה הנחה, שיבח אותו, ולאחר מכן גם את הרומנים המאוחרים יותר של יהושע, על ביטוי נאמן למציאות של אותם ימים.[4] הביקורת בעיקרה הבחינה אמנם בממד גרוטסקי ביצירת יהושע, אבל, בדרך כלל, לא הכירה בו מאפיין דומיננטי, שכן גורם זה איננו מתיישב, כמובן, עם הבנתם של רומנים אלה כיצירות

ריאליסטיות. הביקורת, בהכללה, העדיפה להטעים את הגורמים המתייחסים למציאות הממשית, המצויים בשפע רב ביצירתו המאוחרת של יהושע, ולא התייחסה, לדעתי, במידה הראויה, לגורמים שעשויים להפקיע יצירות אלה מהמוסכמה הריאליסטית. אכן, רומן שעניינו בבעל המביא מאהב לאשתו כדי שיאהב אותה במקומו (*"המאהב"*), או רומן המספר על בעל שמפקיד את אשתו בידי גבר אחר לשלושה ימי ניסיון (*"מולכו"*), וכן רומן שאחד המונולוגים שלו נישא בפיו של כלב (*"קנטטת הגירושים"*), ורומן המשנה לצרכיו עובדות היסטוריות, ועושה בסיפורי המיתולוגיה כבתוך שלו, במגמה גרוטסקית ברורה (*"מר מאני"*), אינם יכולים להיחשב רומנים ריאליסטיים.

נראה שתפיסה דומה מאפיינת גם את עיקר הביקורת על *"השיבה מהודו"*, לחיוב ולשלילה. הרומן אכן מעמיד פנים של סיפורת ריאליסטית לעילא, הוא מרבה בפרטים ובפרטי פרטים, המתראים כאמינים ביותר, באשר לדמויות, למעשים, לרקע, וכך גם ביחסי אנוש וברגשות. רבים ציינו לטובה את אמינות התיאור של המסע בהודו, את התיאורים הנאמנים של הנוף, האווירה, את הדחיסות האנושית האופיינית להודו, וכיוצא בהם. לעומתם, אחרים גינו את הפירוט המופלג בו מתוארים ברומן ההליכים הרפואיים, מהם שעמדו על האמינות הנמוכה של תיאורים מקצועיים אלה. גם תיאורם של יחסי אנוש וסיטואציות אפיות שונות העלו שאלות של אמינות ריאליסטית. מכל מקום, גם דברי השבח, גם דברי הביקורת מבוססים על הנחה שמדובר כאן ברומן ריאליסטי מובהק. קריאה זהירה יותר תגלה, שריאליזם זה אינו אלא העמדת פנים, המכסה על תפיסת מציאות גרוטסקית, עם הפלגות אל בדיוניות פנטסטית.

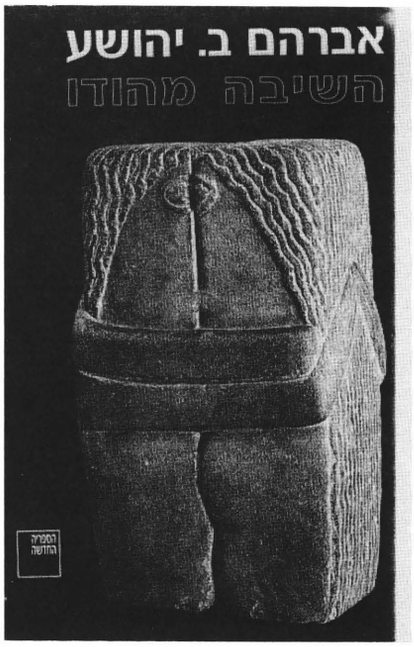
הבדיה המופלגת מרומזת בבירור בסיפור השוליים,[5] החורג מכָל מוסכמה ריאליסטית. דמויותיו הן סמלניות במפורש, מופיעות במפתיע במקומות מוזרים ובהקשרים משונים, ועוברות גלגולי צורה מפליגים ביותר בסיפור השוליים עצמו, ואף מחלחלות אל תוך הסיפור העיקרי במשמעות סמלנית ברורה, כדמויות מבשרות גורל, כפי שראינו. גם הסיפור העיקרי כשלעצמו רחוק מאוד מלהיות סיפור משכנע, מנקודת ראות ריאליסטית. סיפור על נישואיו לאשה אחת, כדי לאפשר התאהבות "בלתי אפשרית" באשה אחרת, והסברתה של התאהבות זו בגלגול נשמות, אינו נושא ראוי לסיפורת ריאליסטית. אבל בעיקרי הדברים, הריחוק מהריאליזם ניכר באופיו הגרוטסקי, האירוני של הסיפור. האירוניה והגרוטסקה כשלעצמן, נבנות בהכרח ממערכת כפולת משמעות, והן מבוססות על עיוות כזה או אחר של הממשות, כדי להבליט היטב את הנלעג שבה. ב*"השיבה מהודו"* נמצא סיטואציות גרוטסקיות, שמתרחקות מהריאליה רק בהטעמה נלעגת של המתרחש, כמו שילוחה של מיכאלה לדירתה לאחר ההתעלסות, כיוון שלא היו לה פיג'מה ומברשת שיניים (עמ' 231), מה שבא להבליט את המבוכה שבנג'י נקלע לתוכה עקב התאהבותו האמיתית במיכאלה,

ב*"השיבה מהודו"* ישנן כמה מקבילות לסיפורים קודמים מיצירתו של יהושע, כפי שהן נמצאות גם ביצירות אחרות משלו

כפי שנראה בהמשך הדברים. אבל במקומות אחרים אין הרומן נמנע מעיוותים עמוקים יותר של הממשות, לשם האפקט הגרוטסקי, נושא המשמעות שאליה מכוונים הדברים. כך למשל, ניתוח הלב שעבר לזר, שכמה מומחים ביקרו, שלא בצדק, את אמינותו המקצועית, מתואר במגמה ההיפוכית, אירונית, המאפיינת סיטואציות רבות ברומן. הניסיון ליצור מצב "אידיאלי" לניתוח, גורם בסופו של דבר לכך שהחולה המכובד והמטופל נשאר ללא טיפול קרדיולוגי מקצועי צמוד, כך שהיעדר אבחנה מוסמכת של מצבו הקליני גורם למותו; כדברי בנג'י: "רק אסור שמרוב פרופסורים גדולים וחשובים הוא ילך פה קצת לאיבוד" (עמ' 322). יש בתיאורם של הניתוח והטיפול שאחריו אי דיוקים מסוימים במה שקשור בנהלים מקובלים, אבל דווקא הם בונים את הממד האירוני שבסיטואציה; אירוניה ספרותית מאוד, כמובן.

ד. מקבילות לסיפורים קודמים: "שלושה ימים וילד"

ב*"השיבה מהודו"* ישנן כמה מקבילות לסיפורים קודמים מיצירתו של יהושע, כפי שהן נמצאות גם ביצירות אחרות משלו.[6] כך למשל מזכירות הרכבות המרובות שנוסעים בהם בנג'י והלזרים בהודו את "מסע הערב של יתיר"; המסע אל החתונה בקיבוץ מזכיר במידה רבה את "חתונתה של גליה", אמנון, שאיננו גומר את עבודתו האוניברסיטאית, ומועסק בינתיים כשומר לילה, הגיע לכאן ככל הנראה מ"מול היערות"; הנושא של טיפול בחולים ושאלות רפואיות, וכן גם נושא בית האבות והעברתה של האם לשם עולה גם ב*"מולכו"*; תיאורה של ירושלים בשלג, וכן גם הקשר בין סב לנכד, שמחליף את הקשר שבין אב או אם לילדם, קיימים גם ב*"מר מאני"*, אם גם בעוצמה רבה יותר. מוטיב כף הרגל הנשית הקטנה והמצודדת מופיע רבות בסיפוריו של יהושע. ב*"השיבה מהודו"* נמצא גם אי אלה אלוזיות ל"חתונתה של גליה"; כך למשל מתאר בנג'י את כלכותה "שהיא המדרגה התחתונה של העולם בכל מה שקשור בעוני ובסבל האנושי" (עמ' 92), ב"חתונתה של גליה" קובל המספר: "אני במדרגה התחתונה לאושר" (*"כל הסיפורים"* עמ' 52). "חתונתה של גליה" מספר על מסע להשגתה של השלמות שבאהבה, וב"מסע הערב של יתיר" באה לביטוי השאיפה לנצחיות שבאהבה ובמוות,[7] נושאים מרכזיים מאוד ברומן. אבל נראה שזיקה מיוחדת, שיש בה תשתית מהותית, מקיים *"השיבה מהודו"* עם הנובלה "שלושה ימים וילד". גם לנובלה זו מצאנו ברומן לפחות אלוזיה אחת: "נחש קטנטן ינסה להפתיע אותו בעשב הנמוך" (עמ' 179) המרמזת אולי לנחש הקטן שמצא צבי ב"שלושה ימים וילד", אבל ההקבָלה לנובלה זו עמוקה ורחבה הרבה יותר.[8] ההקבלה בין שתי היצירות ניכרת קודם כל במערך הדמויות. בשני הסיפורים מאוהב רווק צעיר באשה נשואה, וכיוון שמושא אהבתו איננו זמין לו, הוא מקיים יחסים עם אשה אחרת. לאשה זו יש מחזר, שהוא גם ידידו של הגיבור, וכך נוצרים בשתי היצירות שני משולשים בעלי קודקוד משותף. ב"שלושה ימים וילד" מאוהב דב בחיה, הנשואה לזאב, והוא חי עם יעל, שצבי אוהב אותה. ועוד, במרכז המשולש דב־חיה־זאב מצוי הילד יאלי, ובמרכזו של המשולש דב־יעל־צבי מצוי הנחש, כהבחנתו של מרדכי שלו (1968). ב*"השיבה מהודו"* מאוהב בנג'י בדורי, הנשואה ללזר, ומתחתן עם מיכאלה, שאמנון אוהב אותה. במרכזו של המשולש הראשון, בנג'י־דורי־לזר מצויה עינתי, שכמו יאלי, הנמסר לטיפולו של דב כשהוא חולה, ב"שלושה ימים וילד", גם היא חולה, ונמסרת לטיפולו של בנג'י; ובמרכזו של המשולש השני והמשולשים האחרים הבנויים עליו, כפי שנראה בהמשך, מצויה הילדה שיבה. ומעניין, שחיה מאופיינת בנובלה, (כשדב בא לבקר אותה כשהיתה בהריון) ב"רגליה המתוקות, הדקות, תחובות במגפיים גבוהים, כרס נוראה, עצומה", וברשלנות רבה (*"כל הסיפורים"* עמ' 134). כך גם דורי, שרשלנותה, רגליה הארוכות והיפות, ובטנה השמנה מאפיינים אותה לאורך הרומן כולו, ובמיוחד בפגישתם לאחר ליל ההתעלסות הכפולה, בה דורי היתה לבושה "חצאית צרה מדי, שחשפה את הכרס הבולטת בכיעור שאפילו רגליה הארוכות והחטובות, הנתונות במגפיים גבוהי עקב, לא כיפרו עליו" (עמ' 391). יש דמיון מובהק בין יעל מהנובלה למיכאלה מהרומן. שתיהן מתוארות כלא יפות, לשתיהן גוף צנום, ארוך וגרום (עמ' 210; *"כל הסיפורים"* עמ' 148), ומתאפיינות בעצמאותן, וזאת מלבד מערכת היחסים הדומים שביניהן לבין בנג'י ודב, עליהם נעמוד בהמשך. ויש הקבלה מעניינת גם בין אמנון ברומן לצבי בנובלה. דב מתאר את צבי כמי ש"אינו מתיירא כלל מעסקי מתמטיקה [...] יכול אני לשוחח עמו על



רעיונות רבים, על התפוצצות השמש, על אנרגיית האור, על הזמן היחסי המתעתע" (*"כל הסיפורים"* מעמ' 154). אמנון, במקביל, כותב דוקטוראט בפיסיקה, הוא בן שיחו של בנג'י על ספרו של הוקינג *"קיצור תולדות הזמן"*, ועל נושאים של מרחב וזמן בממדים הקוסמיים שלהם (עמ' 152).

מערכת הדמויות ברומן עשירה הרבה יותר משהיא בנובלה. כל משולש רומנטי ברומן נושא על גבו כמה משולשים נוספים, בכעין תבנית מרחבית. המשולש של בנג'י־דורי־לזר הוא רק חלק ממערכת מורכבת יותר, בה משתתפים גם חישין, המאוהב כנראה גם הוא בדורי, הגברת קולבי, המזכירה הנאמנה של לזר, המאוהבת ב"פטרון" שלה ובאשתו, במקביל להתאהבותו של בנג'י בדורי ובבעלה, ואולי גם הסבתא, אמה של דורי, שיש לה חלק נכבד בהתאהבותו של בנג'י בדורי – לכולם יש זיקה מובהקת לעינתי ולמחלתה. למשולש האחר, בנג'י־מיכאלה־אמנון, קשורים קודם כל הוריו של בנג'י, שיש להם זיקה מיוחדת לשיבה, לאחר שהם יוצרים קשר הדוק מאוד עם מיכאלה, ומבטיחים בכך את שיבתו של בנג'י אליה. הזוג איל־הדס, ועמם גם אמו של איל, שבנג'י היה מאוהב בה בנעוריו, ובוודאי חגית ובתה – השמרטפית המתוקה שהגיעה לסיפור מסיפור השוליים – כולם קשורים בסיפורה של שיבה. בגיאומטריה המיוחדת, המתקיימת גם במרחב וגם בזמן, תהיה מיכאלה גם חלק מהמערכת הראשונה, שכן היא היתה זו שהניעה את הסיפור כולו, בכך שזימנה את בנג'י למסע הגורלי להודו. אבל על אף מורכבותו הרבה של מערך הדמויות ברומן, לעומת פשטותו היחסית שבנובלה, אין ספק שביסודו של הרומן מונח המבנה הבסיסי של הנובלה, לאמור, שני משולשים בעלי קודקוד משותף.

עניינו של "שלושה ימים וילד" הוא במסע לשחרור מהתאהבות אובסיבית, בלתי אפשרית, אל הכרה באהבה אמיתית, שלא הגיעה למימוש מלא בגלל אותה התאהבות ישנה. ב"שלושה ימים וילד" מתאר דב את אהבתו לחיה ברוח זו במפורש: "התאהבתי בה באורח קשה, מתייסר, אבוד מראש. אך מזמן כבר ויתרתי עליה; לפעמים דומה שוויתרתי מראש [...] מתוך עצלות, בלי ספק, עדיין אני מחזיק את עצמי מאוהב בה" (*"כל הסיפורים"* עמ' 131). התאהבות זו מונעת אותו מלהכיר באהבתו את יעל, אף על פי שמערכת היחסים ביניהם מעידה על אהבה אמיתית:

אף על פי שאין אהבה בינינו, מה גדולה ההבנה. הנה, יש ואנו נתקלים זו בזה ברחוב ירושלמי הומה, בשעות אחר הצהריים, ביום מיוגע. הנה, רק אמש לפתנו זה את זו, ועתה בלא להידבר, אנו מתנכרים, עינינו נפגשות, וכבר אנו חולפים בלי מלה. כל כך חמלה גדולה יש לנו לפעמים זו על זה. (שם עמ' 149).

אהבה זו נבנית לאט, צעד אחר צעד. היא מתחילה אמנם "מן הסוף", מהמשכב בטיול של חובבי הטבע, אך למחרת הם שבים "אל ההתחלה", ומאז הם "חברים" (שם). כוונתו המוצהרת של דב להמית את יאלי, היא החצנה ספרותית של רצון תת מודע, כהבחנתו של מרדכי שלו (1968), אבל מטרתו של רצון זה, מאחר שהאהבה לחיה איננה אפשרית, היא להתלכד עם הזוגיות של חיה וזאב: "העובדה המופלאה שלא היו מרפים ממני, שאי אפשר היה עוד להרפות ממני, שהיו נצמדים אלי, מקיפים אותי, כאילו בנם טמון בקרבי" (שם עמ' 168). הכישלון מביא את דב להכרה באהבתו את יעל, דווקא בשעה שיעל יצאה לטיול של חובבי הטבע, ואיננה מצויה לו באותו זמן. יעל היא זו המסומלת בקוצים המוגדרים בסופה של הנובלה כ"צמח דבש", וכך היא נתפסת מעתה גם לדב. דבש, כזכור, הוא אחד המוטיבים המרכזיים בנובלה.

גם ב*"השיבה מהודו"* התאהבותו של בנג'י בדורי היא "בלתי אפשרית". יתר על כן, בנג'י, גם אם אין הוא מכיר בכך, חש באובסיביות שבהתאהבות חסרת שחר זו: "התעקשתי לכנות אותה בלבי אהובתי" (עמ' 142), הוא אומר, ובהתעקשות זו הוא נשאר עד שהוא מכיר שהתאהבותו בדורי היתה "שגעון האהבה שבחרתי לי", ולא מסתורין שנכפה עליו (עמ' 406). הוא מודע לבעייתיות שבמצבו: "בגלל ההתאהבות החדשה שנפלה עלי, שתצריך בוודאי השתחררות איטית וקשה, יידחה בינתיים קשר אמיתי שיוליך לנישואים אפשריים" (עמ' 130). פרשת השתחררות איטית וקשה זו היא, כנראה, עיקר סיפורו של הרומן. מצד שני, תיאור פגישתו עם מיכאלה מעיד על התאהבות אמיתית: "עיני לא מרפות מן הצעירה [..] כמו ברק זיהיתי אותה [...] בתנועה כה חיננית וכה מדויקת שכאב מתוק פילח את לבי" (עמ' 207). וכן: "היא התאדמה מאוד[...] דווקא ההסמקה העדינה הפתאומית הזאת, שקרנה מסביב לעיניה המאירות [...] נגעה אל לבי בנועם שבה, עד שלא התאפקתי [...] ובעדינות נגעתי בתלתליה" (עמ' 213). אהבה זו מתחילה בהתעלסות בצל המצוק (עמ' 216), שאחריה הם מחפשים את דרכם זה אל זו, כמו ב"שלושה ימים וילד", אבל בגלל התאהבותו העיקשת, בנג'י איננו מכיר באהבתו למיכאלה, ומחפש הסברים אחרים ליחסו אליה: "היא מוצאת חן בעיני[...]משום שאיני רוצה וגם איני יכול להתאהב בה, שהרי הלב בוער עדיין בהתאהבות" אחרת (עמ' 218). תיאור נישואיהם דומה לזה של מערכת היחסים בין דב ליעל בנובלה: "אין אנו שתי נשמות הקושרות ביניהן קשר נצחי, אלא רק שני נהרות זורמים, שבטוחים כל אחד בעומקו ובעצמאות האפיק שלו, ועל כן אין חשש שמימיהם יתערבבו קצת אלה באלה" (עמ' 227). אבל כיוון שהתאהבותו בדורי היא בלתי אפשרית, הוא מבקש, כל עוד לזר חי, להתקשר אל הזוגיות של דורי ולזר, ולאחר שהוא מת לתפוס את מקומו. כשלונו מביא אותו לרצון למות, ומיכאלה אמנם מזהירה אותו על כך: "אין שום דבר, בנג'י, שכדאי למות בגללו" (עמ' 405). שיבתה של שיבה, שעליה הוא משליך את אהבתו למיכאלה, מחזירה אותו לחיים ולאהבתו האמיתית. הוא מכיר בכך שיציאתה של מיכאלה להודו לא היתה בשבילו השתחררות, אלא רק היעזבות (עמ' 407). גם כאן, כמו ב"שלושה ימים וילד", חלה שיבתו של בנג'י לאחר שמיכאלה יצאה להודו, ואיננה מצויה לו באותו זמן.

ראוי עוד לציין, בהטעמה רבה, שפרק הסיום ב"שלושה ימים וילד" נקרא בשם "שיבה".

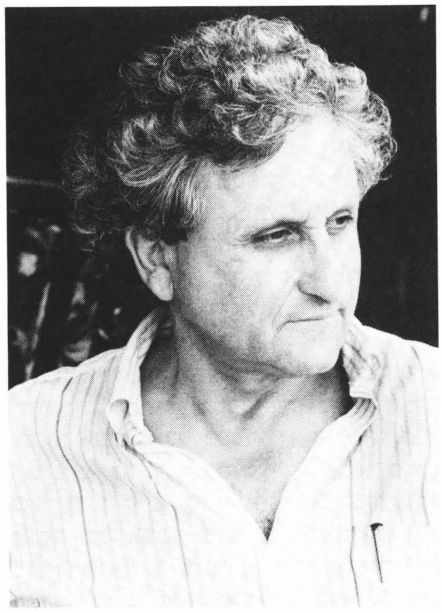
ה. פשר *"השיבה מהודו"*: הכחשת המוות

עכשיו, על יסוד תבניות אלה שראינו ברומן, נראה שאפשר לגשת להצעת פשר ל*"השיבה מהודו"*. הפשר המוצע כאן איננו טוען לתקפות מוחלטת או לבלעדיות. צדקו המבקרים שהראו אפשרויות של הבנה פלורליסטית בפרשנותו של הרומן.[9] יש בו תשתית ברורה מהמיתוס של אדיפוס, כפי שמראה שקד,[10] ויש בו ביטוי לסבל האנושי על גילוייו השונים, והצגת עימותים בינאריים לשם ביטולם הדיאלקטי, המתמקדים בניגודים שבין מזרח ומערב, חומר ורוח וכיוצא באלה, כדעת ניצה בן־דב. זהו סיפור התבגרות, המספר על החלצות מהבדידות ולימוד היכולת לאהוב, כפי שמתארת זאת בתיה גור, מסע אל הזולת כתפיסתו של איל מגד, סיפור על המסתורין שבאהבה, כפי שסבור אורציון ברתנא, והמתח שבין נפרדות להתלכדות,

כהבחנתה של דורית הופ. אבל נראה לי שנושאים שונים אלה, שכאמור אכן מצויים ברומן, מצריכים עדיין גורם מלכד, מכנה משותף שיצביע על אחדותו האמנותית והרעיונית של *"השיבה מהודו"*, בתוך הריבוי והשפע. שכן קשה לתאר שעניינו של הרומן מתמצה בהיותו וריאציה על המיתוס של אדיפוס, ונראה שיש בו, על אף הפשטות הנראית לעין של הסיפור כשלעצמו, שפע של אמצעים אמנותיים, והתפרשות על מצע רחב, מכדי שנוכל להניח שכל עניינו בסיפור אהבה, ריאליסטי בבסיסו, או גם פסיכולוגי במהותו, אם כי אין ספק בכך, שבין הגורמים המפעילים את הרומן מצוי גם הגורם הפסיכולוגי. נראה לי שהמפתח הזמין ביותר להבנה מעמיקה של הרומן נתון בדמויות השוליים, במיוחד בזו המכונה "מסתורין". הוא מתואר כ"קרוב משפחה נשכח במוסד עזוב של חולי נפש" דבק בשיגעון "שכדור הארץ דומם תמיד במקומו, וכל שעה סופית לעצמה ודבר מעולם לא הלך לאיבוד" (עמ' 32), לאמור, הזמן לגביו מצוי בקיום מתמיד, לא משתנה; וכן: "מכיוון שנכרת מקרבו הלא־מודע הוא נהפך למסתורין, אבל מכאן שגם ההומור אבד לו, ורצינות נוראה הפכה לחמצן של חיותו" (עמ' 51). "כריתת הלא מודע", הוא עירוב של מונחים מתחומי הכירורגיה והפסיכואנליזה, ולפיכך הוא תיאור דמיוני, אך בעל משמעות סמלנית, ככל הנראה. הלא־מודע, כפי שפרויד (1966, עמ' 186־195) מסביר אותו, אכן חסר ממד של זמן, שכן כולו עבר, גם מקורו של ההומור הוא, לפי פרויד, בלא מודע. אפשר שיש כאן רמז למצע פסיכולוגי של הרומן, אך אפשר גם שיש כאן יחס אירוני, או גם גרוטסקי, לפרשנות פסיכולוגיסטית ריאליסטית, שכן תפיסת הזמן המשונה, שנחשבה ביחס ל"מסתורין" כשיגעון "עתיק יומין", שהצריך אשפוז במוסד לחולי נפש, היתה הכוח שמשך את הצעירים להודו, כדברי עינתי: "מה שמושך שם בעיקר זה ההרגשה של הזמן[...]לפעמים נדמה שם שכדור הארץ הפסיק להסתובב, או שאפילו אף פעם לא התחיל להסתובב, וכל שעה היא כזאת לעצמה, כאילו סופית, ולכן גם שום דבר לא הולך לאיבוד" (עמ' 395). המסתורין אכן מופיע בהמשך בזיקה דו־משמעית לפסיכולוגיה; "אל תנסי להסביר לי את הפסיכולוגיה המקולקלת שלי[...]כאן יש משהו אחר לגמרי, שאני קורא לו, תסלחי לי, מסתורין" (עמ' 172). יחס דו־משמעי מעין זה מתגלה גם בדבריו של לזר, על מיטת חוליו; "שיוציאו בבקשה את עסקי הנפש אל מחוץ לבית החולים" (עמ' 324). וכך גם חישין, שתומך ברעיון של עירוי הדם שביצע בנג'י, אבל "בעיקר מבחינה פסיכולוגית" (עמ' 138). גם "מחלתו המסתורית" של פרופסור לוין מצביעה בכיוון זה. וראוי להזכיר, שהחלמתו של "מסתורין", בכוח האהבה, מתבצעת כניתוח עומק ללא חיתוך, בו מושתל מחדש "הלא מודע" (446), שדומה מאוד לאנליזה פסיכולוגית.

אפשר להסביר הרבה מהסיפור העיקרי על יסוד הבנה פסיכולוגית של המתרחש. עניינו העיקרי של הרומן, ההתאהבות "הבלתי אפשרית", עשויה להסתבר בכך, שמרד הבן של בנג'י (ילד טוב ירושלים בן 29, קשור מאוד בהוריו, נשמע להם, מתייעץ אתם, מיידע אותם בכל, "טס בהתמדה ובמדויק אל המטרה שהוריו בייתו אותו עליה", (עמ' 437), מרד שאמור לבטא את אי שביעות רצונו מאורחות חייהם ומהזוגיות הקרה שלהם (עמ' 446), מתבטא לאו דווקא בהתאהבות אדיפאלית באם אלטרנטיבית, כפי שהציעו כמה מבקרים, אלא בכך שהוא מסרב למלא את משאלתם העמוקה ביותר של הוריו, להינשא ולהוליד להם נכד. לפיכך הוא "מאוהב" בבדידות של עצמו, אין לו חברה, הוא מרבה לאונן (עמ' 52, 151 ועוד). לפיכך, כשהוא מוצא את עצמו מתומרן להתאהבות של ממש בעינתי, שעשויה להביא אותו גם לנישואים, לשביעות רצונם של הוריו, הוא בוחר, בחירה לא מודעת, "מסתורית", בהתאהבות בלתי אפשרית, כדי שלא יצטרך לממש את ההתאהבות האפשרית, כפי שהיו הוריו רוצים. ראוי לציין את הילדותיות שלו, המתבטאת גם בהתנהגותו, כפי שכבר ראינו, גם באופן תפיסתו את המציאות כהשלכה של סרטי קולנוע (עמ' 41, 46, 52, 94, 125, 142, 276, 285, 425 ועוד), מה שעשוי ללמד על כך שגם תפיסתו את האנשים סביבו היא השלכה של תמונה אידיאלית, פרפקציוניסטית של דרך הבנתו את עצמו ואת הוריו. עם כל זאת, ספק רב אם רק בזה נוכל למצוא את עיקר הפשר של *"השיבה מהודו"*.

נשוב אם כן אל דמות "המסתורין"; "שגעונו" מתבטא בתפיסת העולם כמהות שאיננה משתנה לעולם. הזמן מצוי ביחידות נבדלות, המתקיימות זו לצד זו, ושום דבר בהן איננו אובד לעולם. יש ב"שיגעון" זה, קודם כל, הכחשה של הזמן הזורם תמיד, לפיה עשויים זמנים שונים להיות קיימים זה לצד זה. אילו אמנם היו כך פני הדברים, היתה התאהבותו של בנג'י בדורי, מעבר לפער הגילים שביניהם, אפשרית בהחלט. את הטשטוש של פער הזמן מתאר בנג'י, בהומור לא אופייני לו, כ"קיצור תולדות הזמן" (עמ' 167). הכחשת הזמן היא "שיגעון" המבטא שאיפה לשלמות אין־סופית, נצחית. בנג'י אכן מתואר כפרפקציוניסט, או פדנט המבקש שלמות, תכונה שבגללה אין הוא יכול להיות מנתח, שכן זה נזקק להחלטות מהירות ולאילתורים, והמציאות הלא שלמה,



צילום: אבי פלדמן

המשתנה תמיד, מצריכה פשרות אין קץ. כבר ראינו שאחד המוטיבים המעניינים שברומן הוא בוויתור על שאיפות ורציות, ובחירה בתחליפים, המתראים באורח אירוני כ"אידיאליים". מקורה של שאיפה זו לשלמות נצחית הוא בחרדת המוות, שאמנם איננה מקבלת ביטוי ישיר ברומן, אך ניכרת בהכחשת המוות, שהיא גם הכחשת הזמן, לאורך הרומן כולו, בכמה צורות ואופנים.

הגילוי הראשון ברומן של ההתכחשות למוות, הוא בעצם המסע להודו, ובדרך תפיסתו של בנג'י את המציאות ההודית, תפיסה ששמה דגש חזק על פולחן המוות שלה, אבל מתעלמת מהמחלות, מהעוני, מהרעב, מאלפי הגוויות. הוא מכוון היטב אל המשימה שהוטלה עליו, הצלת נפש אחת, מבלי שמצא לנכון להשאיר בהודו את תיק התרופות, כ"מחווה אנושית לסובלים באמת" (עמ' 141). אין ספק שיש כאן בחירה. בנג'י העדיף להתעלם מהמוות השולט בהודו, שאיננו נתון לשליטתו הרפואית, ולהתמקד בתפקידו כרופא מערבי בחולה היחידה הנתונה לשליטתו. אשר לרשמיו מהודו, הוא בחר במיתוס המבטיח חיי נצח בדרך של גלגול נשמות.

בנג'י סבור ש"בשביל רופא אין מוות שהוא בלתי נמנע" (עמ' 354), אבל לפי המציאות הלא מושלמת גם ברפואה יש מוות שהוא "מסתורין" (עמ' 136), ו"יש מסתורין גם ברפואה" (עמ' 435). בנג'י מבקש אם כן, תחליפי נצח, שיאפשרו להמשיך ולהכחיש את המוות. רעיון גלגול הנשמות, שעלה במסעו להודו, עשוי לשמש לכך היטב. משיכתו של בנג'י לנהרות (עמ' 87), "ההתאהבות" בהם (עמ' 95), כפי שניסח זאת הוא עצמו, וכפי שזה מתואר בחלק הראשון במידה רבה מאוד, הם מטפורה ברורה לגלגול נשמות,[11] שהוא קיום של נצח במציאות משתנה תמיד, כפי שכבר ראינו. גלגול נשמתו של לזר בבנג'י, הוא

כמובן ביטוי לרגשי אשם וחרדה מפני נוכחותו של המוות, ואוזלת ידה של הרפואה. בהמשך נמצא בהרדמה, שבנג'י עוסק בה, בחסותו של נקאש, איש המזרח,[12] המחשה של תהליך התחיה שברעיון הגלגול. ההרדמה מתוארת במטפורה של "המראת הנפש", לאמור, מעין מוות זמני, והיקיצה ממנה כ"הנחתה", החזרה של הנפש לגוף שחזר לחיים. הזוג נקאש אכן מתכנן את מותו בהרדמות אידיאלית, בנג'י מבקש לעצמו מוות מעין זה גם כן.

בקשת השלמות והנצח פונה גם אל המדע. הקוסמוס, המתואר בספרו של הוקינג, אמור להיות נצחי, אבל בספרו *"קיצור תולדות הזמן"* מעלה הוקינג תיאוריה על אפשרות של קץ היקום, תוך כדי התכווצותו עד לנפח של אפס, ומסה אין־סופית. בנג'י מעלה תיאוריה מוזרה, לפיה עשויה רוח האדם להביא את היקום להתכווצות, בזמן ובמרחב, לשם התחלה חדשה (עמ' 188), ובכך הוא מביא אל המדע המערבי רעיון מזרחי, הודי, לפיו חייב האדם להשתתף במעשי הבריאה של האלוהים (אולסבנגר עמ' 1956, 16),[13] "לתקן את הפגמים והרשלנויות של בורא עולם בכבודו ובעצמו" (עמ' 309), שהוא תפקידו של הרופא המנתח, לפי בנג'י. ואולי יש כאן הד למיתוס ההודי, לפיו נחרב העולם בידי שיווה, וחוזר ונברא מחדש. שיווה, אל המוות, מבטיח אם כן גם לידה מחדש, גילגול הנשמות מבטיח קיום נצחי, המכחיש את המוות, ואולי מתקיים בכפיפה אחת עם המוות: "מחשבות המוות רק עינגו את הנוסע הקשיש. מאחר שמאום אינו אובד ביקום הזה, הרי הצלחתה של הטבילה בנהר הקדוש רק תבטיח את לידתו מחדש בתנאים טובים בהרבה" (עמ' 56). רוח האדם אמורה אם כן להכחיש את המוות או לנצח אותו. הוקינג האיש הוא דוגמה מובהקת לנצחון הרוח על המוות, אבל תפיסתו של הוקינג, המניחה ראשית ואחרית ליקום, וממילא גבולות לקיום האדם, שונה מזו של ההודים, וזה ניכר ברומן היטב, בהומור המאפיין את ספרו (עמ' 152) ואת הופעתו בברביקן שבלונדון (עמ' 302), לעומת "המסתורין" חסר ההומור, המייצג את תפיסת הנצח כפי שניתן לחוש אותה בהודו.

כידוע, לפי תפיסת האקזיסטנציאליזם, הבדידות הקיומית בה נתון האדם היא תולדה של חרדת המוות. אי היכולת להישאר לבד היא, לפיכך, ביטוי נוסף להכחשת המוות. הזוגיות, ההתאהבות, הנישואים, האהבה הם דרכי מוצא מהבדידות הקיומית. הבדידות בצורותיה השונות אכן זוכה לטיפול רב ברומן. "אי היכולת להישאר לבד" (שהיה שמו הראשון של הרומן), המאפיינת את דורי עד למות לזר, ולאחר מכן גם את בנג'י, שאיננו יכול להישאר לבד לאחר שאיבד את רעיון גלגול הנשמות, ונעזב ממיכאלה ומשיבה, מעומתת עם הבדידות שבנג'י בוחר בה בראשיתו של הרומן כדרך חיים מצד אחד, ומצד שני עם עצמאותה של מיכאלה, שאינה חוששת מהבדידות, אדרבא, היא מבקשת "את התענוג להישאר לגמרי לבד" (עמ' 301). מעבר לזה, מעומתת הבדידות גם עם הזוגיות הבעייתית של דורי ולזר, המעלה שאלות של תלות וחירות, וזאת כנגד הזוגיות של הורי בנג'י, ושל בנג'י ומיכאלה, שיש בהן מפלט מהבדידות, עם הבטחה של חירות. בסופם של הדברים, האהבה היא שמשחררת את המספר מאימת הקיום ומאימת המוות.

נושאים אלה שראינו ב*"השיבה מהודו"*, אימת הקיום ואימת המוות, בדידות וניכור, תלות וחירות, מעסיקים רבות מיצירותיו של א"ב יהושע באינטנסיביות רבה – מעבר להיותם מאפיינים גם את הספרות המודרנית בכללותה – ב*"השיבה מהודו"* יש להם גוון גרוטסקי, כפי שכבר ראינו, אולי גם פארודי. יהושע איננו רחוק בכך מדרכו ברומנים הקודמים שלו, שהצטיינו בהומור שהתבסס על תפיסה אירונית של המציאות. בכך, נראה לי, הולך יהושע בעקבותיהם של קפקא ושל עגנון, שתיארו בעיות קיום קשות ומרות מאין כמותן, בהומור קל, שכיסה על תהומות ההוויה שהעלו בסיפוריהם. קפקא ועגנון, מנציגיו המובהקים ביותר של המודרניזם בספרות העולם ובספרות העברית, היו מורי דרכו של יהושע בראשית צעדיו בספרות.

אין זו אלא כניסה אחת אל *"השיבה מהודו"*. הרבה גורמים ברומן עדיין מבקשים פירוט והסבר, נושאים שנגענו בהם ברפרוף ראויים לעיון מעמיק יותר. כאלה הם, למשל, נושא המוות וגילוייו, שאלת החירות כניגוד לחובה, שמרבה להעסיק את יצירתו של יהושע מראשיתה. לעיון נוסף ראוי, ללא ספק, עניין ההשלכות שמשליך בנג'י, על המציאות ועל הדמויות הסובבות אותו, נושא שנגענו בו בנגיעה קלה בלבד. הרבה זיקות, קישורים, הקבלות, מוטיבים ואלוזיות, שמקנים לרומן את יופיו האמנותי, ומוסיפים לו מורכבות מעניינת, לא נזכרו בסקירתנו, והם ראויים למחקר נפרד. הרקע החברתי, האקטואלי, המוצנע היטב בין שורותיו של הרומן, ושעניינו עשוי להיות, דרך משל, בגורמי נהירתם של בני נוער בישראל ומחוצה לה אל ארצות אקזוטיות ואל תורות של מסתורין; או גם יחסים בין אישיים במעמד הבינוני הגבוה בחברה הישראלית עשויים לשמש נושא מרתק לעיון מעמיק. גם לשונו המיוחדת של הרומן, השומרת על סגנון ספרותי של השפה העכשווית התקנית, עם איפיונים קולוקוויאליים, התואמים את לשונו של המספר, מצריכה מסה נפרדת. ■

הערות

1. על תבניתו של הרומן דיבר א"ב יהושע בראיון עם יעקב בסר, וראה גם במסותיהם של עמוס לויתן וענבר מאירי.
2. השווה לדעה אחרת, במסתו של ברתנא.
3. אין זה מן הנמנע שהבטן העגלגלה ו"החיוך האוטומטי" מתארים זיקה לפסלי אלות אהבה קדומות, בהן מובלטים אברי הפריון, בטן ושדיים, ולעתים קרובות נסוך על פניהן חיוך סתמי. ועוד: אפרודיטי, אלת האהבה היוונית, מתוארת באודיסיאה כ"מנעמת החיוך" (שיר שמיני, 362). האם אפשר אם כן שהשם דורית גזור מ"אפרודיטי"?
4. תפיסה אחרת, במידת מה, של הרומנים של יהושע, על החומרים הגרוטסקיים שבהם, אם גם לא שונה במהותה מתפיסתו האופיינית כפי שבאה לביטוי במסותיו על הרומנים של יהושע, מציע שקד במסתו "מוכרחים ממש להתאהב?", על *"השיבה מהודו"*.
5. כמה מבקרים אכן התעלמו מקטעים אלה, או "ביטלו" אותם במפורש. ראה למשל אצל אלי הירש.
6. ראה על כך גם במסתו של ברתנא.
7. על פשרם זה של סיפורים אלה ראה בספרי, יצחקי, 1992.
8. זיקה דומה לזו שאנו מבקשים להראות בין *השיבה מהודו* ל"שלושה ימים וילד" קיימת בין *המאהב* ל"יום שרב ארוך, יאושו אשתו ובתו". ראה סדן־לובנשטיין 1981.
9. ראה למשל במסתו של הולצמן.
10. במסתו מבליט שקד גם את הגורם הריאליסטי שברומן, ההופך, לדעתו, הוא עצמו למסר, ומציע גם פשר אפשרי של התמודדות הרפואה המערבית עם כוחות האיון של המזרח. ראה גם במסתו של אלתר, העומד על הסיפור האדיפאלי שבתשתית הרומן, ומעבר לו הצטלבות של יסודות קיומיים המגדירים את מקומו של האדם בהוויה.
11. בתרבות ההודית משמש הנהר סמל לנפש: "כל הנהרות הולכים אל הים, ובהיאספם לים אין מימי הנהרות יודעים אי מזה נהר באו; כן הנפשות בהאספן בנפש העילאית אינן יודעות אי מזה גוף יצאו" (צ'האנדוגיא אופאנישאד), ראה (אולסבנגר 1956, 29.) והשווה לאמרתו של הרקליטוס האפל (1951, 31); יורדים הבריות לתוך אותם נחלים עצמם – וזרמי מים שונים וחדשים ישטפום. וגם נשמות מתאדות ועולות מתוך הלחות.
12. גם מחליפו של נקאש הוא איש המזרח לפי שמו, דוקטור ג'ובראן (385).
13. זהו רעיון מרכזי ב*בהגודגיטה*, שירת המבורך, מהאפוסים של ההינדואיזם, לפיו חובת המעשה חלה על העושים בלא קשר לתוצאות מעשיהם. הוא מובע בצורה תמצית ביותר בחרוז מ"ז של השיר השניה (בתרגום אולסבנגר, 1956, עמ' 49):
רשותך היא רק המעש ולעולם לא פרותיו:
אל יניעך פרי־מעש ובאי מעש תדבק.
בתרגום חופשי משמש פסוק זה מוטו להשיבה מהודו.

ביבליוגרפיה

אולסבנגר עמנואל (מתרגם), 1956, *בהגודגיטה*, שירת המבורך (ירושלים: מוסד ביאליק)

אלתר אורי, 1994, "תמונה קוסמית של קיום האדם", *הארץ*, ספרים 6.4

בושס הדה, 1994, "המסתורין של *האהבה*", הארץ 4.4

בלבן אברהם, 1977, "המאהב: דעה אחרת", *ידיעות אחרונות*, 15.4

סוף בעמ' 43

הבה נתאחד בנות

גו פיש (Go Fish); בימוי: רוז טרוש; תסריט: רוז טרוש וגוויניֶבֶר טרנר

סנונית ראשונה בגל סרטים הומואיים־לסביים מסחריים, שעתיד להגיע אלינו בקרוב. המדובר בקומדיה רומנטית־לסבית, שזכתה בפרס ראשון בפסטיבל סנדאנס בברלין, הוקרנה תחילה בפסטיבל הקולנוע בירושלים ואחר־כך הופצה להקרנה בבתי הקולנוע בארץ.

העלילה פשוטה: חבורת לסביות המנסות לזווג בין שתיים, מקס (גוויניבר טרנר) ואיליי (ו.ס. ברודי), עד שהשידוך עולה יפה.

זה סרט פשוט עד פשטני, שנעשה בשחור־לבן, בתקציב דל (עצמי בחלקו הגדול), על־ידי שתי תסריטאיות־מפיקות, רוז טרוש וגוויניבר טרנר, לשעבר זוג בחייהן הפרטיים; סוג סרט שבקולנוע ההטרוסקסואלי כבר מזמן לא עושים (פרט, אולי לאריק רוהמר). הדמויות משתייכות לחבורת נשים בשיקגו, שהלסביות היא עולמן, ומדובר בעולם סגור מאוד, עם קודים לשוניים משלו. בסרט מוצגת גם מה שמכונה בז'רגון הלסבי "קבוצה להעלאת התודעה" – המצטיינת, אם יורשה לי לומר, ברמה אינטלקטואלית השואפת לאפס.

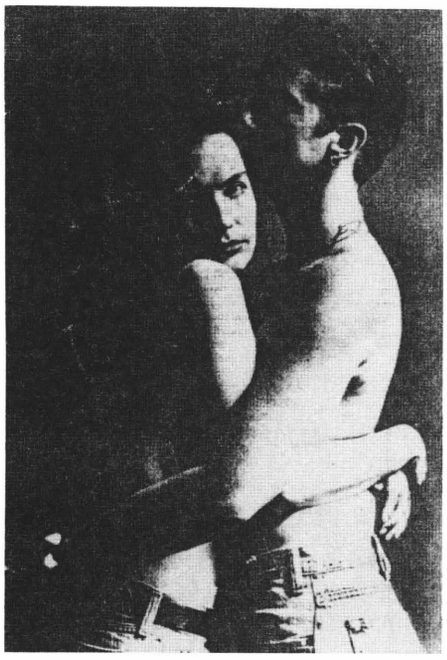
יש בסרט כמה גימיקים (כגון תמונת ראשי ארבע נשים על המסך, המדסקסות פעמים אחדות בהתקדמות הקשר בין שתי הגיבורות הראשיות) שחלקם נחמדים למדי וחלקם פחות. יש בו קטעים קומיים, אבל גם שטחיים ומשעממים והוא אינו מתמודד עם מה שנראה לי בעיות אמיתיות של קבוצה שהיא חריגה בחברה, עם קונפליקטים ורגשי אשמה (שהם קיימים, מה לעשות).

מאוד לא אהבתי את הסגירות, את עולמה הכמעט נטול קונפליקטים ממשיים, חיצוניים או פנימיים, של החבורה הלסבית, וזאת פרט לעימות בין אחת הגיבורות לאִמָּה ולאחִיָּה. באחת משתי הסצינות הבודדות שבהן מוצגים קונפליקטים פנימיים (בשניה מדמיינת הגיבורה נישואין אפשריים) שוכבת אחת הדמויות, דַרְיָה, עם גבר ומדמיינת שחברותיה עורכות לה מעין משפט קבוצתי. הקונפליקטים בסצינות אלה מוצגים באופן קליל למדי ולא מחייב, ונוטה, כמובן, לצד הלֶסבִּי. באופן זה, הסרט כמעט אינו מקיים קשר עם העולם החיצוני ובכך הוא בּוּעָתִי ולא אֲמִין.

מתיקותה ויופיה של הגיבורה מקס, קצת מצילות את המצב, אך לעומתה, זוגתה איליי נראית כאחותו התאומה של ג'ון לנון, ומכוערת בהתאם. (ועוד יותר כאשר היא מפקירה את שערה הארוך לתִגלחת כסחנית).

בסרט גם כושית אחת גברית, קֶיָה, מורה בקולג', המעבירה את הסדנה להעלאת התודעה, ועוד אחדות, שרובן לא ממש מומלצות על ידי לתחרות משחק (וגם לא לתחרות מלכת היופי).

אם נביט במכלול, דהיינו, במבחר הלא גדול של סרטי קולנוע שנעשו על החוויה הלסבית, ברצוני להזכיר לטובה את הסרט "שמעתי את בנות הים שרות" ("I've heard the mermaids singing"). סרט קטן, מקורי ונפלא (וגם משעשע לא פחות) של פטרישיה רוֹזֶמָה הקנדית מ־1987, שהוקרן בסינמטק תל־אביב וכן בכבלים; סרט, שבלי יותר מדי הצהרת כוונות ולהג אידיאולוגי, תיאר את החוויה הלסבית, מנקודת מבטה המקורית של הגיבורה (שילה מקרת'י הנפלאה), מזכירה מבולבלת וקֶצת מוזרה, המתאהבת בבוסית שלה, בעלת גלריה, שלה קשר אהבה עם מישהי אחרת.



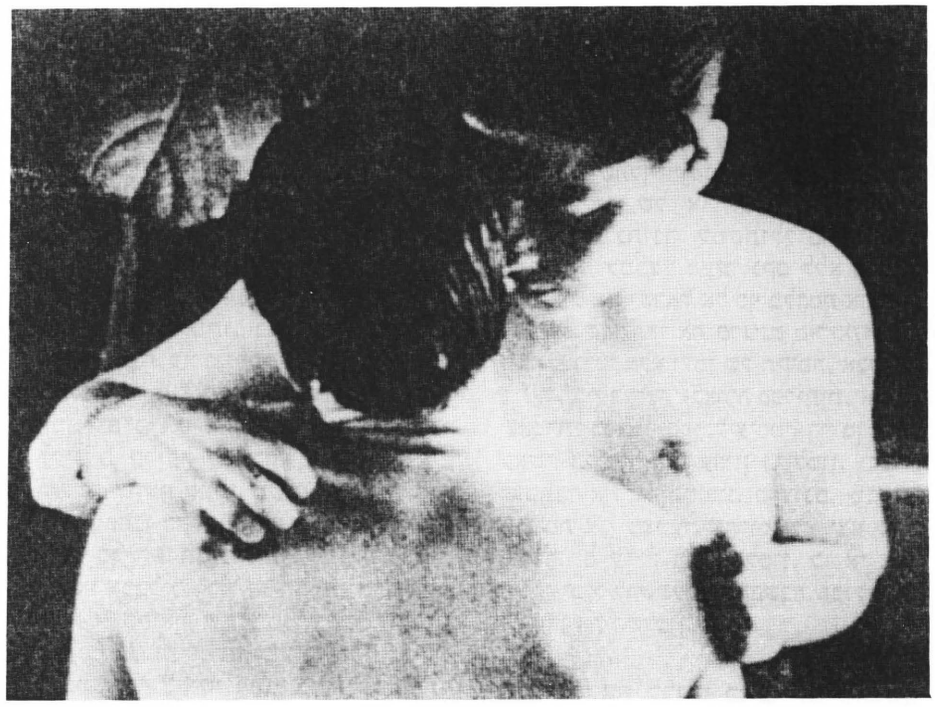
בהקשר זה ברצוני להזכיר גם את "מסיבת נישואים", קופרודוקציה אמריקאית־טיוואנית מ־1993 בבימוי אֶנְג לִי, שעניינה זוג הומוסקסואלי. הסרט, שהוקרן לפני כשנה בסינמטק תל־אביב וזכה להצלחה רבה, משקף תמונה משכנעת של זוגיות הומוסקסואלית וכן את הקונפליקטים של בני הזוג ביחסיהם עם הסביבה – במקרה זה, ההורים של אחד מהם – הבאים מטיוואן לבקר את בנם והוא וחברו נאלצים לערוך הצגה הטרוסקסואלית מזויפת.

אם נחזור לסרט שלפנינו, "גו פיש", אני נוטה לייחס את הבדלנות, הסגירות והניסיון להציג עולם לסבי אוניפורמי, חסר קונפליקטים, כביכול, לשני דברים עיקריים: הן ליחס החברה ההטרוסקסואלית, שעבורה להיות "גיי" זה כבר פחות או יותר נסבל, אבל להיות לסבית זה כנראה, עדיין, בחוגים רחבים יותר או פחות, מוקצה מחמת מיאוס; והן לחברה הלסבית עצמה, שאולי דבר זה משתקף בה בבלי דעת – והיא מגינה על עצמה בטכניקה אופיינית למשטרים טוטליטריים – הצגת הדברים כ"חיוביים בלבד"; או, במלים אחרות: הבה, נתאחד, בנות, נטאטא את כל הקונפליקטים והבעיות מתחת לשטיח, וכאשר תצמח שם ערימה נחמדה גבוהה מספיק, נעביר אותה לבית השכן, כי לנו, חברות, אין בעיות!

אני חושבת שכאשר תגיע החברה הלסבית, בכל אופן זו שהסרט מתיימר לַיצֵגָה, לשלב שבו היא תַתִּיר לקונפליקטים הלא פתורים לעלות על פני השטח ותרגיש שאפשר לעשות גם סרט "לא נחמד", זה יהיה אולי הזמן שבו היא תעשה סרטים יותר מעניינים. (וגם תתבגר).

אפשר לשבח את צמד היוצרות על ההעזה הקולנועית אך לא הרבה יותר מזה. ■

רונית כהנא



אהוד בן עזר עם אהוד בן עזר

על הלילה שבו תלו את סרג'נט מורטון;
הוצאת "ידיעות אחרונות; ספרי חמד"; תל־אביב; 1994

על עטיפת ספרך נאמר שהוא מתאר קורות לילה אחד בשלהי תקופת המנדט הבריטי, באחוזה כפרית בארץ־ישראל. האם השתמשת בחומרים ובמחקר היסטורי על התקופה, לצורך כתיבת הרומן?
לא היה צורך. זוהי תקופה שאני מכיר אותה מ"ידע אישי". הייתי כבן אחת־עשרה, בקיץ 1947, תקופת התרחשות הרומן. הרומן אינו מחקר היסטורי, אבל במידה רבה הוא חורץ דינה של תקופה, חריצת־דין שכמובן תקפה רק בתחום העיצוב האמנותי. אם יישכח הספר – לא פעלתי כלום. אם ייזכר – אולי יבינו את התקופה באמצעותו. זו דרכה של הספרות, גם אם יש אנשים, שתוכנו של ספרי מרגיז אותם.

מי, למשל?
יוצאי אותן המחתרות, שמכונים בספר גם בשם "טרוריסטים", כפי שאכן נקראו אז. אבל הכוונה שלי בספר לא היתה לפגוע במישהו מהם אישית, או לתקן סילוף היסטורי של מקרה ספציפי. הדמויות שלי ברומן בדויות כולן, אבל הן משתתפות במציאות היסטורית שאכן התרחשה, ושכך ראיתי אותה והבנתי אותה ולא שיניתי דעתי עליה מאז ועד היום. אני בן למשפחת איכרים מפתח־תקוה, שראה במו־עיניו איך תנועת העבודה משכתבת לטובתה את תקופת העליה הראשונה, ואיך הליכוד בתורו משכתב לטובתו את "תקופת המחתרות", כך שיש לי בהחלט מקום טוב באמצע.

מה מיוחד באותה תקופה שבה מתרחש ספרך, קיץ, שלהי 1947?
זו היתה צומת של יהודים, בריטים וערבים, של פליטי שואה ומעפילים, של מאבק פנימי מר בתוך היישוב היהודי בין מתונים לקיצונים, ושל מאבק המתעורר בכל חריפותו בין יהודים לערבים, ערב מלחמת 48', ועדיין כולם חיים יחד, בלי גבולות, תחת שלטון אחד, בריטי, שהולך ומתפורר, ולאחריו שום דבר לא יהיה כמו שהיה.

אתה אומר שהרומן כתוב בצורה חדשנית, שונה מספריך הקודמים.
התחלתי בכך עוד ברומן הקודם שלי, רומן דוקומנטרי לנוער בשם *"ג'דע"*, סיפורו של אברהם שפירא, שומר המושבה. אלא שכידוע ספרות לנוער נחשבת כחלק מהספרות העברית ומתייחסים אליה בקני־מידה ספרותיים רק כאשר גאון כותב אותה, ואני לא גאון.
"הלילה שבו תלו את סרג'נט מורטון" כתוב בצורה מאוד חסכנית, קורקטית. כולו מתרחש בזמן הווה, ומתואר בו רק מה שהעין רואה והאוזן שומעת. לא תמצא בו הכללות, פירושים, זרם־תודעה, סמלים, מטפורות, פסיכולוגיה, או הרצאות היסטוריות. האסתטיקה של כתיבתו מניחה שהקורא מספיק אינטליגנטי להבין כל דמות רק על־פי התנהגותה ודבריה, ואין צורך להסביר ולפרש לו. וכך, למרות שהרומן מכיל רק כמאתיים עמודים, ומתרחש כולו בלילה אחד – יש בו עשרות דמויות שכל אחת מהן היא עולם בפני עצמו, שונה לחלוטין מהאחרות, וניצבת במלוא מוחשיותה בפני הקורא.

גם ברומן החדש שלך יש פורנוגרפיה?
הסיבה שאני ידוע כסופר ארוטי, היא אולי הרומנים *"השקט הנפשי"* ו*"הנאהבים והנעימים"*, שאני מחשיב אותם מאוד ומקווה שבבוא היום יזכו להערכה הראויה להם. אך יש כיום מבקרים שמבלי לקרוא ספר חדש שלי מגדירים אותו, בצורה "פאבלובית", כ"עוד ספר פורנוגרפי של בן עזר", וזו ה"משבצת" שלי בספרות העברית.
אכן, גם ברומן החדש שלי יש ארוטיקה, לעיתים חריפה ומוזרה, אבל היא אינה העיקר, וזאת אולי משום שאינני סבור שבתקופתנו הקורא מוצא בספר גירוי מיני. לשם כך יש תמונות מצולמות, סרטים, וידיאו וכבלים. סף הגירוי היום הוא כה גבוה – שתיאור של מישגל בספר – שפעם הרטיט לבבות ומטה, מעורר היום גיחוך. אנשים כבר בקושי מתגרים או מסתקרנים אפילו למראה מישגל כהלכתו בסרטים הכחולים. ההתפתחות הזו אולי אפילו טובה לספרות, שהעיסוק שלה במין יכול להיות רק רק הומוריסטי, או באיזה סגנון חדשני, וזאת מאחר שתיאור ארוטי מפורט נראה נלעג בהשוואה להמחשות של סרטי הפורנו. כמובן, כאשר סופר חשוב כותב ארוטיקה, הוא אינו נחשב כפורנוגרף. אבל אצל סופר שאינו חשוב, אפילו שמץ ארוטיקה נחשב מיד פורנוגרפיה.

על עטיפת הרומן נכתב כי כאשר זכית בשנת 1991 בפרס היצירה על־שם לוי אשכול, קבלת הפרס לוותה בשערוריה, לאחר שראש־הממשלה דאז סירב לחתום לך על תעודת הפרס והחרים את הטקס, בגלל ביקורת פוליטית שלך על אופיו של הטרור היהודי בתקופת המנדט. האם היה לכך קשר לרומן שעוסק באותה תקופה?
נכון, ראש הממשלה דאז לא חתם, וגם החרים את הטקס, בגלל מאמר שפירסמתי באוגוסט 1990 ב"הארץ" ושמו היה: "כש'הפורשים' בשלטון". כתבתי בו כי רק בזכות מדיניות ההבלגה של "היישוב המאורגן" קמה מדינת ישראל כפי שאנו מכירים אותה, וכי אילו התגברו בשעתם "הפורשים" – היינו עלולים כבר ב־1948 להיות כלבנון, ארץ של מלחמת הכול בכל; וכי יש יותר נציגים בממשלה של הליכוד לאנשים שהלך־רוחם הוא עדיין בסגנון "הפורשים" של אז, שאהדתם הגלוייה והנסתרת נתונה למשתוללים היהודים ברחובות, למבצע מעשי נקם ללא הבחנה, למביאים את ישראל אל סף מלחמת אחים.
"הלילה שבו תלו את סרג'נט מורטון" אינו רומן פוליטי אלא רומן של תקופה, אבל הוא מתאר, בין השאר, ובצורה ספרותית, את מה שאמרתי במאמר הפובליציסטי. הרומן נכתב כאשר הליכוד היה עדיין בשלטון, ודבריו שיכתבו את ההיסטוריה כרצונם. מבחינה מסוימת אני מצטער שהרומן לא יצא לאור כאשר הם עדיין היו בשלטון, כי אז אולי הייתי יכול להשתעשע במחשבה שבגללו הם הפסידו את השלטון.

מדוע קראת לרומן בשם "הלילה שבו

תלו את סרג'נט מורטון"?

כדי שאוכל לדעת אם מי שמתווכח איתי על תוכנו של הספר, גם קרא אותו.

איך?

זאת יכול לדעת רק מי שקרא.

והאם קראו אותו?

כמה קראו איני יודע, אבל קנו יותר מאלף עותקים. חלק מהאנשים שהחלו לקרוא את הספר, גם ידידים שקיבלו אותו ממני – נאלמו ונעלמו, כנראה כדי שלא לעמוד בצורך לומר לי את דעתם האמיתית על ספרי. חלק אחר דווקא שיבחו את הספר, ואמרו שהוא יותר קריא ויותר מעניין ממרבית הרומנים החשובים שהתקשורת עסקה בהם השנה, ושהם אינם מבינים כיצד היה אפשר להתעלם ממנו כמעט לגמרי; לדבריהם, אילו היה כותב אותו סופר חשוב ומתוקשר היטב – הביקורת לא היתה חדלה לדוש בו, ולמצוא בו חידושים, שאולי רק בעוד כמה שנים הפרוזה העברית תגיע אליהם.

גם ספרי *"המחצבה"* הקדים את דורו. כאשר הופיע ב־1963, רוב הסופרים בני דורי עדיין

עסקו באוננות עגנונית־קפקאית, ובזו לריאליזם.

ואיך אתה מסביר את היחס לכתיבתך?

גם לאחר שלושים שנה ויותר, מאז הופיע ספרי הראשון *"המחצבה"*, ולאחר כשלושים ספרים, בהם לילדים ונוער – אני לא נחשב כחלק מהספרות העברית. שום ספר לא נכתב על אודותיי. שום מחקר. כאילו אינני קיים.

סופר חלש ממני היה אולי כבר משתתק ופורש. לא אני. זה מצער אותי אבל אינו משפיע במאומה על פוריות כתיבתי.

הספקתי להשלים רומן נוסף, *"שבעה ימים בפודרטוגל"*, ואני מקווה שיצא לאור השנה. אני עומד עתה בעיצומה של כתיבת הביוגרפיה של אסתר ראב, *"ימים של לענה ודבש"*, שתכיל כאלף עמודים, כולם התרחשויות, ואין בה שום מלל ספרותי מהסוג האהוב על קובעי הטעם הספרותי בארץ, שאיש מהם לא קרא את הרומן האחרון שלי. איני סבור שאי־פעם נכתבה ביוגרפיה מפורטת כזו על סופר עברי. היא מתחילה עם ראשית משפחתנו בארץ, תקופת זמן של יותר ממאה שנה.

הספקתי להתקין כרכים אחדים מעזבונה של אסתר ראב, *"כל הפרוזה"*, *"כל המכתבים"*, ו*"כבר פגשתיך פעם"*, חליפת המכתבים בינה לבין ראובן שהם. אלה הם מאות עמודים ערוכים ומוכנים לדפוס, כל אחד ספר חשוב לעצמו, בינתיים במהדורות מחשב בלבד, שחלקן כבר העמדתי לרשות המחקר הספרותי.

את כל העבודה הזו אני עושה ללא שום סיוע ציבורי (כל בקשותיי נידחו עד כה), וכאשר הכנסתי מתמלוגים על ספריי קטנה מאוד, משום שאני סופר שיש לו כיום לא יותר מאלף קונים לספר חדש שלו.

חתמתי לאחרונה על חוזה לכתיבת רומן ביוגרפי לבני־נוער על משה דיין, ואני מקווה להתחיל בו מקרוב, בד־בבד עם סיום הביוגרפיה של אסתר ראב.

אני חושב שגורלי הספרותי דומה במקצת לזה של אסתר ראב. וראה איך שירתה עומדת כיום, טריה ונפלאה גם לאחר עשרות שנים, ולאחר שנשכחו רבים מאלה שבתקופתם כתבה, ושאולי בגללם גם נשתתקה לפרק־זמן.

אני מאחל לעצמי שגורל יצירתי יהיה כזו של אסתר, ושל נחום גוטמן, שני אלה, שכל כך זולזלו והושכחו בשעתם, ועל ידי מי, אתה זוכר? איפה משכיחיהם כיום? ■

ליאורה בן יצחק

במדבר

בֵּין חוֹמוֹת עִיר נָבָטִית
בָּקַעְתָּ מִתּוֹך עַצְמְךָ
כְּמִמְצָא אַרְכִיאוֹלוֹגִי נָדִיר.

זְרִיחָה בְּהִירָה
מְגָרֶשֶׁת צְלָלִים הָרוֹדְפִים אַחֲרַי
זוֹרֶמֶת בְּדְמָמָה הָלְאָה
כָּמוֹךָ חוֹדֶרֶת לְתוֹך נַקְבּוּבִיּוֹת הָעוֹר
הַאִם אַתָּה שׁוֹמֵעַ
אֶת פַּעֲמוֹנֵי הַבֹּקֶר מְצַלְצְלִים בְּאָזְנַי
כְּשַׁיֶּרֶת הַגְּמַלִּים עַל הָהָר
רְאֵה, אֵיךְ צִלְלֵי הַבֹּקֶר מִתְעַרְטְלִים אֶל הֶהָרִים
וּפְקַעַת אוֹר מִתְפַּקַּעַת וּנְמַסָּה
בְּמוֹרְדוֹת גּוּפִי
כִּבְרֵאשִׁית
בְּרִיאַת הַיּוֹם הַחָדָשׁ מְשַׁמַּחַת אוֹתִי
אֲנִי יוֹדַעַת אֶת הָאוֹר
מְהַלֵּךְ יָד בְּיָד עִם חֲשֵׁכָה נִסְתֶּרֶת
מֵאֵין רוֹאֶה
אֲנִי אוֹהֶבֶת לָשֶׁבֶת לְצִדְּךָ
חֲשׂוּפָה
כְּשֶׁיָּדֶיךָ סוֹכְכוֹת מֵעָלַי
כְּכַפּוֹת תָּמָר
אֲנִי מַלְכָּה בְּעִיר נָבָטִית
הַאִם אֲוִיר צָלוּל מְבַעְבַּעַת בִּי הָרוּחַ
כְּחוּטֵי שָׁנִי אוֹרֶגֶת מַלְמְלוֹת שְׂפָתַי

שירה פוליטית כאמצעי טיפולי

ניצן יניב

הסיכוי של שירה לחדור את מסך השיגרה שיוצרים מטפלים ומטופלים לנוכח האינתיפדה

מטרת המאמר הנוכחי היא לעמוד על תפקיד השירה הפוליטית כאמצעי ביבליותרפי לטיפול בתלונות על־רקע האינתיפדה. שינויים בהגדרות פסיכולוגיות מקושרים לשינויים ברוח הזמן החברתית־היסטורית, בעוד ששירה היא אחד המבשרים הראשונים של שינויים אלו. במלחמות קודמות החל תהליך, שהגיע לשיאו במלחמת לבנון, בו שירה פוליטית יצרה אמירות בקרבת זמן לאירועים, ויצרה אפקט חברתי מיידי, ובכך סייעה להתערבות פסיכולוגית סמוך לאירוע; אבל באינתיפדה לא נוצרה תופעה דומה בהקפה. חוסר הבשלת משמעויות חברתיות־פוליטיות חדשות, מנציח הרגלים אוטומטיים קיימים ביחסי מטפל־מטופל, כמו הכחשת אפקט האינתיפדה. קריאה בשירי הקובץ *"שירה פוליטית על מלחמת לבנון"* מעלה אפשרות ליצירת תהליך ביבליותרפי להתמודדות עם תלונות־על־רקע האינתיפדה, תוך שימוש בשירים שנכתבו בזמן בו אירועים קוטבו ביתר בירור. לשיטה כזאת יש סיכוי לחדור בעד האוטומטיות של השיגרה, תוך ניצול כוחה המיועד של שירה פוליטית לחדור את מסך השפה.

כמה דברים ככה

להיות סגור בחדר. ומבחוץ
את אבא אמא אחים אחות.
בגלגל העין יש מקום לטיפה אחת. אם שתיים.
אחת נשארת. אחת נשברת.

אתה עובר שואה עצמית. שנאה פרטית. לא מדברים.
על זה. מסע דילוגים סופרים תל־אביב פולניה שם שרפו
את היידיש יידן ואת היידיש בחזרם
אמר "מה טוב שקמת את עצמך"

אבות ישורון

המשורר בדומה לשאר הציבור שרוי בתוך החיים על מערכותיהם ההיסטוריות והפוליטיות השונות, אבל מעמדו שונה הודות לכוחו להשפיע על הלשון. המשורר עוקר ביטויים מלשון הרחוב, משליכם למרחב המדיני ויוצר בכך אפקט פוליטי. כוחו הוא בהפרת הרגלים אוטומטיים של הציבור לגבי שימוש ברבדי לשון ובצירופים של צלילים ומלים שלא בדרך מקובלת. השירה הפוליטית מפירה את השימוש האוטומטי בלשון, מטעינה אותה במשמעויות חדשות, ויוצרת אמירות החודרות דרך מסך השיגרה בחדות חסרת תקדים[2].

מלחמת לבנון שהוציאה יוצרים רבים אל זירת השירה הפוליטית, העמידה מגוון רחב של שירה פוליטית. יוצר בולט היה אבות ישורון המנוח, שקטע משירו[3] מובא כפתיח. השיר מדגים את יכולת השימוש במושגים טעונים כמו "שואה", על־מנת להתריע על המתרחש אותה עת בלבנון.

שירה פוליטית שנוצרה אז התייחסה גם לתפקידו של הפסיכולוג:

אתה יכול לדרוש קונסיליום, לבחון היטב את כל הצילומים
להזמין מומחה ביופסיות, לקבוע תור התרחשות כל
עוד זה ניתן זה אנושי, בארועים משפחתיים וימי הולדת.
להעזר בפסיכולוג, עובד סוציאלי ומתנדבת שעברה כבר על גופה.

("לכרות ברית")[3]

צבי עצמון

מצבו של הפסיכולוג, כמתואר בקטע משיר של צבי עצמון, דומה יותר למצבו של הכלכלן מאשר למצבו של המשורר, בכך ששניהם מציבים אילוצים וגבולות לדרגות החופש שיוצרים החיים הפוליטיים בהתהוותם המחודשת. בעוד ששירה פוליטית יכולה להתחלחל ממוראות המלחמה והשימוש האוטומטי בצירופי מלים, מקשיב הפסיכולוג לאוסף הצלילים ועוקב אחרי שיבושי הנוסחה, אך לא בהכרח יחפש צופן מילולי חדש, לאחות את מסך האוטומטיות שנסדק.

השירה יכולה לצלם מצב נתון בעיצומה של התהוות, בקרבת זמן לאירוע לפני שיתמסמס ויתפוגג רושם רעידת האדמה הרגשית. לעומת הפסיכולוגיה, שירה אינה זקוקה להשפעת תגובתה הכללית של התרבות על מנת לשנות דפוסים קיימים[4]. כמו המשורר, כך גם הפסיכולוג מיטלטל בין אילוצים סותרים, בין הרצון להשפיע

אבות ישורון

ולפעול ישירות על עמדות הציבור, על־ידי השמעת עמדות בעלות מגמתיות ברורה, לבין הנאמנות לצופן פואטי, על מנת לאפשר דרך השקיפות המושגת, עבודה על מרכיב רגשי חסר. ההתלבטות המתמדת של איש המקצוע בין קטבים אלו המושלכת החוצה, מולידה לעיתים פתרונות יצירתיים[5].

מלחמת יום כיפור, לצד קיבוע תפקיד השירה כמקדימה תהליכים פרופסיונליים, קבעה דפוס נוסף של הכחשת הצורך ביצירת תודעה סובייקטיבית־קולקטיבית חדשה. הכחשת הצורך ביצירת תודעה סובייקטיבית חדשה, שהחלה אז, מגיעה כיום, בתקופת האינתיפדה, לביטויה המלא. הסבר כזה לתפקיד השירה הפוליטית הינו, לדעתי, רק הסבר חלקי לתופעה, מדוע כיום משוררים אינם מבשרים שינוי, שפסיכולוגים אינם ששים ליישמו, על מטופלים שאינם נזקקים (עדיין) לעזרה, בעקבות האינתיפדה.

לדעתי צריך ההסבר לבוא מזווית פסיכולינגוויסטית שונה, של הסבר מהות ההרגלים האוטומטיים של השפה, אותה היתה צריכה שירה פוליטית להפר, ובכך יחד עם אמנויות אחרות, לבשר את שינוי רוח הזמן.

בניגוד למצבי לוחמה קודמים, הרי שהאינתיפדה לא יצרה עדיין צירופי מלים מוגדרים ומובחנים, בהם הפרה חדה של הצירופים בגבולות המקום והזמן, תיצור

היפוך של רוח הזמן. לכן אין כאן מקום ליצירת משמעות ראשונית חדשה, כתוצאה מצירופם המחודש של התווים והצלילים[6].
חוסר התגובה הפוליטית של מייצגי התרבות המקומית, ובעיקר של המשוררים הפוליטיים, רק מחדד את הדילמה שלנו כמטפלים, עקב הטשטוש בגבולות הזמן, המלים והחוויות, שמקשה עלינו לחדור אל המועקה המצטברת בחוויה הלירית של היחיד. תחושה שאנו כפסיכולוגים מהווים חלק ממערכת השואף לטפל בתוצאות פעולתה, אך חסרי־אונים מכדי לתווך ביצירתה הראשונית של משמעות חלופית הנדרשת לטיפול כזה. מנסיוני למקד את הקיום הנוכחי שלי כמטפל באזרחים, שהם גם חיילים, סביב ההרגשות שלי – כדי להבין ולהתחבר אל סוג הקיום המוכחש המכונה בתואר אינתיפדה – אני מוצא את השירה הפוליטית על כל מגבלותיה, כזרז להתלבטות מתמדת בין קטבים. ההתלבטות המולידה פתרונות יצירתיים כפתח לעבודה על מציאות חדשה, כהצעת שהם.

דילמה של משורר

מה יעשה משורר,
החושד כי המלך שלו אינו אלא שד?
ישב לשולחן, יכתוב שיר טוב
בו ירחיק, יעשיר וישכלל עדותו
ויתן בו ביטוי ברמז העשוי
במינון מדויק של גילוי וכיסוי־
כמצוות אמנות השיר הנכון
לזוועה הזוחלת בו על גחון
כמו נחש צפעוני?

אריה סיון[7]

כמו המשורר מוצא את עצמו הפסיכולוג בדילמה, כיצד להמחיש לעצמו למטופל ולסביבתו, את הלחצים והחרדות הפועלים על היחיד והחברה. דילמה האם כדוגמת השיר של אבות ישורון בפתיח המאמר, אנו צריכים לחכות לכשל המוסרי של הדור הבא, או יכולים להשתמש בפער שבין הקטבים המטפוריים המוצגים בדילמה השירית, ליצור טווח בו נמקד את החוויה הלא מעוכלת הזאת. טווח עבודה שאינו צריך דווקא להתמקד בבירור הפער שבין תחושת הצורך והחובה לתחושה האישית, אלא יכול לברר את המרכיב החסר בפירוש המציאות כפתיח לתובנה מחודשת[8].
נראה לי כי השימוש בקובץ שירים דוגמת *"שירה פוליטית על מלחמת לבנון"* על כל בעיות האתיקה הנובעות משימוש כזה, יכול לשמש כביבליותרפיה ופתיח לעבודה טיפולית. לדעתי הנחת היסוד של הביבליותרפיה, על אפשרות התמודדות עם מציאות לא רצויה במסגרת דמיונית מוגנת, מתקיימת גם במקרה של שירה פוליטית.
האפשרות להתמודד עם מצב הלחץ של

דליה רביקוביץ

האינתיפדה, גם אם מטפלים ומטופלים אינם מזהים אותו בדור הזה ככזה, באמצעות ספרות, יכולה להיות פתח לשחרר כוחות מודחקים ובלתי מודעים ולהגיע לתובנה רגשית וקוגניטיבית.
במסע הפסיכותרפויטי ישנם מצבים בהם קיימים חומרים אותם מביא המטופל לראשית הטיפול, אשר אינם בהלימה למסע הנפשי אותו החל לשרטט המטפל. ניתוח רגשות באמצעות בירור התייחסות הפרט להתנסות ספרותית, יכול להיות פתיח לתהליך הקתארטי[9].
שימוש בשירה פוליטית המובאת על ידי פונה על רקע של בעיה תפקודית, עם בוחן מציאות תקין, יכול לשמש להגדרה של מוקד טיפולי ראשוני לא מאיים, תוך שימוש בתכונות שלו כהרכב מילולי המאפשר לעבור חומות של שתיקה, לחדירת גבולות קיימים, ובכך לשחרר לראשונה באופן מבוקר ומוגן כוחות מודחקים ובלתי מודעים, שישמשו כקלט מועיל להמשך המסע הטיפולי.
אדגים זאת ביצירה ספרותית שגבלה בעת פרסומה באמירה פוליטית, ועברה בהמשך ללב הקונסנזוס; כוונתי ל*"הזמן הצהוב"* של דוד גרוסמן[10]; ההתרגשות שעורר פרסום הספר בערב יום העצמאות 1987, ערב פרוץ האינתיפדה, הוכחשה אז על־ידי רבים. כיום אנו יודעים כי אולי אפילו תפיסת הזמן הצהוב, רגע לפני אדום, יכלה להיות פתח לתהליכים שהיו מכינים אותנו טוב יותר למציאות האינתיפדה. אולי דווקא אצל פונים עם מחושים רגישים יותר, היתה הצגת הספר כחלק מסיפור החיים, סמן של תהליכים רבים.
את ההסבר הפשוט ביותר איך לתכנן עבודה טיפולית הכוללת שימוש בשירים כמו אלו המצוטטים במאמר, מצאתי אצל ברטולד ברכט. ברכט אמנם כתב את הערותיו בנעימה אירונית המתייחסת להקשר אחר, אך הן מצביעות בדיעבד על התואם בין תוכן השיר לבין הרגשות אותם הוא מבקש לערער.
"השיעור הראשון (סליחות) פונה ישירות אל רגש הקורא. מומלץ שלא לקרוא מזה יותר מדי בבת אחת. גם רצוי שרק אנשים בריאים מאוד ישתמשו בשיעור זה שנועד לרגשות.
השיעור השני (בקשות־תרגילים רוחנים) פונה יותר אל התבונה. יתרון יצמח מקריאה איטית חוזרת ונשנית, לעולם לא בלי תמימות. מן האמרות החבויות שם, וכן מההוכחות הישירות, אפשר להסיק מספר מסקנות על החיים.
בשיעור השלישי (כרוניקות) רצוי לעלעל בזמנים של אלימות גסה. (בזמנים כאלו רצוי להאחז בהרפתקאותיהם של גברים ונשים נועזים בחלקי עולם זרים. זאת מציעות הכרוניקות, המוגשות בצורה פשוטה כל־כך עד שהן מתאימות גם לספרי קריאה של בית־ספר יסודי). בהצגת הכרוניקות מומלץ לעשן: לתמיכת הקול אפשר ללוותו בכלי־מיתרים.
השיעור הרביעי (תהילים ושירי מהגוני) הוא הדבר המתאים לשעות של עושר, תודעת הבשר ויהירות. (ועל־כן הוא בא בחשבון בשביל קוראים מעטים בלבד. הללו יכולים בהחלט לכוון את השירים במקסימום של קול ורגש, אבל בלי מימיקה). יש שעות של היזכרות ושל אירועים שהקדימו לבוא...
...לאחר קריאת השיעור הקודר מעט על שעות היום הקטנות של המתים, יש להוסיף ולקרוא את פרק הסיום.
בכלל מומלץ לסיים כל קריאה במחזור הדתי בפרק הסיום."
הסברו של ברכט שנועד במקורו לזמן ומקום אחר (ואולי זהה) הוא הקדמה אפשרית לקריאת שירה של דליה רביקוביץ "רחיפה בגובה נמוך"[12], שנכתב גם הוא במקור בהקשר למלחמת לבנון. כל אחד יבחר את התאמת השיר לשיעור הברכטיאני המתאים. לסליחה, תבונה או יהירות. אני בחרתי אותו כפרק סיום למאמר זה. ■

רחיפה בגובה נמוך

אני לא כאן
אני מעל רכסי הרים פרועים ואיומים
בפאתי מזרח
עניין שאין צריכים להתעכב עליו
אפשר בטלטלה עזה וברחיפה
לחוג במהירות הרוח.
אפשר להסתלק ולדבר על לב עצמי:
אני דבר לא ראיתי.

והקטנה עיניה רק חרגו מחוריה
חיכה יבש כחרס
כסיד קשה לפתה את שערה ואחזה בה
ללא קורטוב חמלה.

דליה רביקוביץ

סוף בעמ' 43

ציפור רבת יופי על־תקן של

יאיר מזור

חלק ב (המשך מהגיליון הקודם)

כמו שאצל דן פגיס, "ככלות הכול נשאר הכפר הגיבן מעבר לשנות המוות" ("שיבה מיותרת", *שהות מאוחרת*), כך אצל רביקוביץ והורביץ: ככלות הכול, נותר חלום הנסיקה על מסלול הנחיתה, מקורקע או רסוק אברים. מי שראה ציפור רבת־יופי, בעצב למד לדעת עד כמה היא היתה נצורה: הכנף היפה היא תמיד הכנף הכפותה, הנס של סינדרלה קורה רק אצל אחרים, והבובה הממוכנת שבה ולומדת בדרך הקשה, עד כמה נורא להיות מריונטה, ואפילו באור האפור והקר של טרם שחר. סינדרלה, כמה חבל, לא גרה יותר אצל רביקוביץ' או אצל הורביץ, היא בעצם מעולם לא גרה אצלם.

וכאשר מלקטים את כל הנתונים הרביקוביצ'יים והפוגליים אשר ניתן לאתר ולאבחן בשכבות הטקסט של הורביץ, נמצאים כבר בנקודת פתיחה לגמרי לא רעה, לקראת אינטרפרטציה ספציפית יותר, מפצחת יותר, של שירת יאיר הורביץ. נכון: נקודת פתיחה בלבד. לא יותר מנקודת זינוק ארכימדית נוחה. לא לשכוח, בבקשה. אך לאור הקביעות הקובלות ומתלוננות על האטימות, לכאורה, שמאפיינת את שירת הורביץ ועל הסרבנות,כביכול, שהיא מפגינה כלפי אינטרפרטציה פוטנציאלית, אותה נקודת זינוק מקנה מקדם־יתרון לא מבוטל. זאת ועוד. זיהוי הזיקות הפואטיות החזקות אשר שירתו של יאיר הורביץ מפגינה כלפי הפואטיקה של דוד פוגל, מזה, והפואטיקה של דליה רביקוביץ מזה, ואבחון מתח המשיכה והדחיה אשר שירת פוגל מפגינה במיוחד כלפי הפואטיקה האלתרמנית, ובמידה פחותה אך בהחלט נוכחת כלפי ה"ארס־פואטיקה" של נתן זך, תורמים למיפוי הפואטיקה של יאיר הורביץ ברצף האבולוציוני של השירה העברית החדשה, ובעיקר בכל הכרוך במיקומו על מפת הקונפליקט הפואטי בין אסכולת פוגל לבין אסכולת אלתרמן.

אלא שזו באמת ראשיתו של דבר. שכן, כאמור, עיקרו של דבר הוא העמדת מודל אינטרפרטציה, אשר ישכיל לפצח את "סרבנותו" של השיר ההורביצי, ולערטל את המשמעות העלומה והעמומה לכאורה, המסתתרת מעבר למסווה־הקסם האסתטי האפידרמי של הטקסט. יתרונה במקומו של התרומה הפרשנית הנספחת לאיתור נטיית הפואטיקה של הורביץ לזו של פוגל ושל רביקוביץ, ורתיעתו הסלקטיבית מזו של אלתרמן, קל וחומר התרומה הפרשנית הנספחת עוד למיפוי פואטיקת הורביץ בזירת מרכזי הכוחות של השירה העברית החדשה. אך אין בכך להביא את המחסור על

לא פחות מארבעה מודלים פרשניים שונים נתבעים כדי להענות לכל הטווח הטריטוריאלי של פואטיקת הורביץ

תשלומו. מודל אינטרפרטציה ספציפי אינו בר־המרה או נתון המאפשר עקיפה. וכבר נאמר: תובאנה כאן רק אבחנות מבוא, כמעט חטופות, יותר על־תקן של קורדינאטות אורך ורוחב שאינן פטורות מפירוט.

בעוד שמנחם פרי טוען כי עקרון ארגון חומרי השיר של הורביץ אינו מעוגן בתמונה אלא במשמעויות המופקות ממנה (מחמת הטענה ששירו של הורביץ אינו שחזור חוויה אלא בבחינת שחזור רצף התגובות לחוויה), קובעת צילה אברמוביץ[13] כי עקרון ארגון חומרי השיר ההורביצי נתבע להענות לעובדה שהשיר אינו מאפשר מסגרת הקשר אחת, אלא כמה וכמה מסגרות הקשר, המצטברות ונערמות בצורה סימולטנית, בלא שהאחרונה תדחה את קודמותיה (כרווח בשיר המתהפך לביאליק, כפי שהיטיב להראות מנחם פרי[14]).

אני נוטל כאן את החירות לטעון כי שני המודלים הפרשניים האמורים, תקפים אך חלקיים בעת ובעונה אחת. תקפותם מופגנת בהחלתם המשכנעת על שירים משל הורביץ. מאידך, חלקיותם כרוכה בעובדה שהם מעמידים ומכתיבים דפוס־פרשני אחד לכל גוש שירתו של הורביץ, ומתוך כך הם אינם "מכסים" את מלוא הטווח של הטריטוריה הפואטית של הורביץ. ללמדך, מורכבותה של פואטיקת הורביץ תובעת יותר ממודל אינטרפרטציה אחד. ובאמת, לא פחות מארבעה מודלים פרשניים שונים נתבעים כדי להענות לכל הטווח הטריטוריאלי של פואטיקת הורביץ, ולהגיב באורח מלא על כל מכלול מורכבויותיה. שני המודלים של פרי ואברמוביץ, הם כאמור, תקפים בלא ספק: בעוד שפרי אינו מחפש אחר עקרון הארגון של הטקסט בתמונה (ב"סיפור" שהשיר מספר) אלא במשמעויות המופקות ממנה (ומטעם זה פרי אינו חותר לקראת אבחון קשרי נביעה בין חוליות הטקסט, כרווח בסיפורת), אברמוביץ אינה חותרת לאיתור מסגרת הקשר אחת, אלא כמה מסגרות הקשר המעוגנות בשיר במסלולים סימולטניים. וכאמור, העובדה שהאינטרפרטציות (של פרי ואברמוביץ) המצייתות לשני המודלים האלה מפגינות כשרות משכנעת, מעידה על תקפותם של שני המודלים. אך מורכבות פואטיקת הורביץ, קוראת כאמור, לשני מודלים נוספים לפחות. אותם שני מודלים פרשניים, מוצגים כאן, כאמור, בקצרה, בראשי פרקים בלבד, מתוך החלתם על שני טקסטים של הורביץ. אף כאן: אין אותה החלה בבחינת אינטרפרטציה מלאה, המתייחסת לכל חוליות הטקסט, אלא הדגמת תפקודו התקף של המודל.

המודל הפרשני האחד, מיועד לשיר ההורביצי אשר ניתן לכנות אותו שיר חוויה ואווירה כאחת. סוג מובחן זה של שיר אינו מבקש "לספר סיפור", אף לא לדווח באורח נראטיבי־סיבתי על חוויה, אלא לתרגם ולשגר באורח ורבאלי את התחושות ואת האווירה הכרוכות בחוויה ייחודית, חד־פעמית, חוויה שאינה מעוגנת בהכרח באירוע קונקרטי או בנסיבות דמויות־מציאות. כביכול, יש כאן חפיפה לדפוס הטקסטואלי ההורביצי המתואר אצל פרי. אלא כביכול ולכאורה בלבד. שכן, פרי מדבר, ראשית, על שירתו כולה של הורביץ, ושנית, הוא טוען, כי ניתן לארגן את כלל התגובות לחוויה במסגרת הקשר רציונלית־מתרצת אחת. לא כך בדפוס ובנוסח השירי האמור. בשיר החוויה־האווירה, הורביץ נמנע במכוון ממסגרת הקשר רציונלית־מתרצת, שניתן להעמידה על עיקרון נביעתי או מטפורי שהוא. כאן עקרון ארגון חומרי הטקסט הוא מטונימי (ולא טמפורלי) בלבד. ללמדך: השיר מקבץ רצף של חיוויים, תיאורים, אמירות, תמונות, קטעי תמונות ואפילו

ציפור נצורה, ולהיפך

שביבי תמונות, שתכליתם האחת היא לשדר תחושות הכרוכות בחוויה שהיא ולשחזר את האווירה המלווה אותן תחושות ומשועבדת לה. יש כאן, אפוא, מה שמכונה באנגלית "אפקט הדומינו": חוויה ייחודית וחד־פעמית משחררת אשכול של תחושות ואותן תחושות משגרות, מגרות ומפיקות אווירה ספציפית. והקשר המשולש שבין החוויה לבין התחושות לבין האווירה הוא קשר מטונימי, לפי שהתחושות והאווירה הן גרורות של הגרעין החווייתי, וממילא נקשרות בו בקשרי שיוך מטונימיים. לפיכך, אל לקורא להרתע מן העובדה שרצף החיוויים, התמונות, האמירות וקטעי התמונות, נתפס באשכול שרירותי של אלמנטים ושביבי אלמנטים המשוללים כושר התקשרות הדדית. שכן, הטקסט נמנע במתכוון מלטפח מכנה משותף בין אשכול האלמנטים, כי זו דרכו לדווח על חד־פעמיות החוויה והתחושות הנספחות אליה, וזו דרכו להמחיש באורח מילולי את האופי החמקני, הייחודי, החולף, המתפוגג למגע של אותן תחושות ואותה אווירה. זו דרכו של הטקסט לומר באורח ורבאלי כי אופיין הייחודי של החוויה, הרגשות והאווירה, דוחה התנסחות ורבאלית שגרתית, הגיונית או מובנת בדרך נביעתית. ובכן, פרדוקס כאן: הטקסט מטפח ניסיון לנסח במלים את מה שהוא טוען שלא ניתן לנסח במלים. והדרך היחידה לנסח במלים את אשר לא ניתן לנסח במלים היא לסטות משגרת הלשון והתחביר, לוותר על קשרי נביעה בין אברי הטקסט, או לפסוח אפילו על קישורים מטפוריים אפשריים, וליצור רצף צפוף של צירופים, שהנמקתו האחת היא שימור רישומה של חוויה חמקנית וחד־פעמית המפיקה תחושות ואווירה שאין לשחזרן בדרך ורבלית רווחת ובלשון שגורה.

ומכאן, מודל האינטרפרטציה ה"מתביית" של אותו פלח של אוכלוסיה פואטית בשירת הורביץ, מכתיב ומנתב אחר חיפוש משהו השונה ממסגרת הקשר המיוסדת על ארגון חומרי הטקסט לפי מפתח סיבתי, או מטפורי. אותו מודל אינטרפרטציה תובע, אם כן, קשב סבלן למפתח המטונימי על־פיו אבריו השונים של הטקסט "מתכתבים" זה עם זה, מתחברים זה עם זה. איתור אותו מפתח מטונימי מבטיח את אבחון החוויה הייחודית והחד־פעמית המעוגנת בקרקעית הטקסט, ומתוך כך יתאפשרו עוד זיהוי ומיפוי התחושות והאווירה המופקות מאותה חוויה פיגומית. באורח זה קולע אותו מודל פרשני לעיקר השיר. שכן, עיקר השיר אינו במשמעות רעיונית או סמנטית אחרת, אלא בשחזור ובשיקוף אשכול תחושות חושניות ובטווייתה של אווירה שאינה ניתנת להתנסחות ברמה הסמנטית של הטקסט.

מודל האינטרפרטציה הרביעי הנתבע לצורך "פיצוחה" של שירת הורביץ הוא הקונבנציונלי שבארבעה, לפי שהוא מתכתב ומתחבר עם הפלח היותר שגרתי שבאוכלוסיית שירי הורביץ. אותו פלח של אוכלוסיה שירית, מפגין לכאורה דפוסים אסתטיים המעוגנים גם בשאר גושי שירתו של הורביץ. לאמור, שכנות בין חיוויים והתנסחויות המפיקים קסם ביופיים המפעים, לבין רושם של הצטברות אלמנטים שהם משוללי קישורים הדדיים, מביכים בחסך שבמכנה־משותף ביניהם. מעין מפגשים מן הסוג של החוש השישי: נוכחותו של המפגש אכן מופגנת, אך לא פחות נוכח הוא החסך ביכולת להגדיר את אופיו ומשמעותו המפגש, ולתרגם את החושניות שבו לטרמינולוגיה של התנסחות סמנטית. ברור שזה יפה, אך מה הוא שיפה, ומה מפיק את היופי, שוב אינו ברור ובהחלט אינו מובן. אלא שכל זאת לכאורה, לכאורה וכביכול בלבד. שכן, אותו פלח אוכלוסיה שבשירת הורביץ, אשר כביכול ולכאורה אינו שונה משאר האגפים שבשירת הורביץ, הוא בכל־זאת יוצא־דופן, ודווקא מחמת דיוקנו הקונבנציונלי. כלומר, הרושם הראשון של החסך במכנה משותף בין גושי הטקסט השונים המאכלסים את רצף הטקסט, הוא רושם מוליך שולל. אכן, גם בשלוש האוכלוסיות האחרות של שירת הורביץ אפשר לאבחן מכנה משותף. אלא שכאן המכנה המשותף הוא פשוט יותר, שגור יותר. לא עוד מכנה־משותף המושתת על התקשרות מטפורית בין גושי הטקסט (מודל א': פרי), לא עוד מכנה־משותף המושתת על הצטברות סימולטנית של צרור מסגרות ארגון והקשר שונות (מודל ב': אברמוביץ), ולא עוד מכנה־משותף המושתת על עקרון התקשרות סמנטי, במפלס־האבסטרקטי היותר־שיאי (מודל ג': מזור). כאן מכנה משותף המושתת על התקשרות "שגרתית" בין גושי הטקסט, על עיקרון של עקיבה נביעתית. כלומר, גושי הטקסט השונים מתלכדים יחד על בסיס סיבתי, הם "מספרים סיפור" אשר ניתן לשחזר, לאבחן ולנסח את החוקיות הסיבתית המלכדת את יחידותיו. מכאן: הרושם הראשון משולל־ההתקשרות בין גושי הטקסט השונים שבשיר, אינו אלא קליפה אפידרמית, מעטה עליון מטעה, מעין קרום אשר צריך לקלף אותו, ומתחת לחסך המביך במכנה משותף, נחשפת מערכת קישורים נביעתית המנמקת את התקשרותם של גושי הטקסט השונים.

ובכן, באינטרפרטציה כמו באינטרפרטציה. המודל הרביעי האמור, מציית לצד היותר קונבנציונלי שבשירת הורביץ, אשר רק מחמת קליפתו הקרומית מוליכת־השולל, דיוקנו הקונבנציונלי אינו מעורטל לעין, ותובע תהליך ממושטר וממושמע של פרשנות מוקפדת. כך, אפוא, הַחָלָה נכונה של מודל הפרשנות הרביעי הנתבע על־ידי שירת הורביץ, מכתיבה תהליך אינטרפרטציה קונבנציונלי, במהלכו יש להשיל את הרושם הראשון של תופעת העדר ההתקשרות בין גושי הטקסט, לערטל את מערכת הקישורים הנביעתית המארגנת את אוכלוסיית גושי הטקסט, ומתוך כך לשחזר ולנסח את המשמעות הפיגומית של השיר החבוייה מאחורי קליפתו האפידרמית המתעתעת.

ועכשיו, שני המודלים הפרשניים הנוספים המוצעים כאן, יוצגו באמצעות "הצגת־תכלית" קצרה, במהלך החלתם על שני שירים משירת הורביץ. וכאמור, לא מוצעת כאן אינטרפרטציה מפורטת של השירים, אלא רק הפגנה של פעולת שני המודלים הפרשניים היעילים לצורך אינטרפרטציית השירים. זאת ועוד. שני השירים אשר נבחרו לצורך "הצגת־תכלית" קצרה זו, מפגינים השפעה מאוד מפורשת של שירי דוד פוגל ודליה רביקוביץ על שירת יאיר הורביץ. באורח זה מוצע כאן צומת בו מצטלבים ומשיקים שני כיווני הפרשנות ההולמים את שירת הורביץ: הפרשנות הפנימית, מתוכה, והפרשנות

החיצונית, מצד זיקתה הסלקטיבית לפואטיקות שמחוץ לטווח הטריטוריאלי שלה.

השיר הראשון אשר על הפרק הוא "אפל וממוזג" (מתוך: *"נרקיסים למלכות מדמנה"*).

עַל סִפֵּי הַמַּיִם יָגוֹן הַיּוֹם כָּבֶה,
סַמָּיו וּשְׁשׁוֹנוֹ, אֶל צְרוֹר נָקוּב.
אִישׁ צְרוֹרוֹ מְעַט
קוֹרֵא מִכְתַּב הַשֶּׁמֶשׁ עַל מִפְתָּן בֵּין חוֹל וָיָם.
יֵשׁ קוֹשֶׁת לִבּוֹ אֶל נוֹף שְׁקִיעָה,
אָפֵל וּמְמֻזָּג קוֹוֶה קַשְׁתּוֹת זְרִיחָה.

באמת, צריך הקורא להיות חירש, שוטה וקטן כאחד, או לפחות משולל רגישות שירית, כדי להחמיץ כאן את הפגנת הגילויים הפוגליים. "יגון היום הכבה", בדידותו הדוממת של אותו איש שצרורו מעט ונקוב, וישיבתו על מפתן השקיעה המשדרת תדר של עצב כוסס והסר־סוף, האווירה המבטאת ויתור ועגמומיות גלמודה, כמו מתיקות דקדנטית הנושאת סממנים צ'כוביים בוטים, ההכנעה המלנכולית, הטון החרישי של תחושת אין־האונים, ניחוחות האחרית של fin de siecle – כל אלה ועוד שבים, משגרים ומשדרים בשיר: פוגל, פוגל, ועוד פעם פוגל. כמו למשל השורות הבאות משל פוגל, שהן באמת מבחר מקרי. אחד מתוך מבחרים אפשריים אחרים: "על אבן אנוּחָה / בצידֵי אוֹרחוֹתָי", "על שפת הכרך אֵשֵׁבָה / עֲיֵיף אֵשֵׁבָה", "וְרָחַב לִבֵּנוּ / וְנֶעֱצַב מְאֹד", "יָגוֹן עָמוֹק וְעָרֵב", "תּוֹך רוּחַ דוֹאֵבָה / אָנוּ צופים לְאָחוֹר", "כַּפֵּינוּ הָרֵיקוֹת / נִפְרוֹשׂ חֲרֵדִים / אֶל כֹּל עוֹבֵר", "עֶרֶב שׁוֹתֵק אַט יָפַק / בְּעַד הַחַלּוֹן", "תַּחַת תְּלִי צְלָלִים זָרִים / אֵצֶל דְּמָמָה שְׁחוֹרָה שְׁחוֹרָה / אֶשְׁכַּב / וְלִבִּי יִכְאַב / יִכְאָב", "נַפְשִׁי רָוָה זְהַב הַשְּׁקִיעָה / סוֹלְדָה חֶרֶשׁ", "שׁוֹשַׁנֵּי עֲבָרֵי אַט מַחֲוִירוֹת", "כְּנַף בדידות כֵּהָה / רוֹעֶדֶת עַל פָּנַי", "בִּשְׁעַת דְּמֻדוּמִים / עַל עַרְפַּלֵּי סְתָיו אֲפוּרִים / יִסְעוּ חֶרֶשׁ מֶנִּי, חֶרֶשׁ / הַנְּעוּרִים", "עַל גֵּוִי הָרוֹעֵד / אַט יְטַפֵּס הַלַּיְלָה" ועוד. ועוד הרבה. כל־כך הרבה.

אלא שגם בכך מספיק. גם בכך מספיק כדי לראות איך הורביץ לא רק כותב הורביץ אלא אף איך הורביץ משכתב את פוגל, איך הוא מתרגם את פוגל להורביץ, ואינו מנסה כלל להסוות את הקונקורדנציה הפוגלית המאומצת.

השיר, כאמור, הוא שיר חוויה־אווירה מובהק. הוא מבקש, אפוא, למפות ולנסח אשכול של תחושות וסוג ספציפי של אווירה, הנלווים לחוויה ייחודית וחד־פעמית. אכן, אפשר לשחזר בשיר סיטואציה קונקרטית: איש היושב על חוף הים בשעה של שקיעה. אלא שלא הסיטואציה היא כאן העיקר (קל וחומר מחמת ממד השגרתיות השחוקה הכרוך ומעוגן בה) אלא החוויה הייחודית והחד־פעמית הכרוכה באותה סיטואציה, המופקת ממנה, ומצבור נתוני התחושה והאווירה המצטרף לאותה חוויה. ומכאן, נתוני המציאות הבדויה אינם מתארגנים ברצף הטקסט על־פי עיקרון נביעתי, או מטפורי, אלא על־פי עיקרון מטונימי: כל פרטי המציאות (הדמויה) המרפדים את רצף הטקסט, הם מטונימים לאותו אשכול תחושות ולאותה אווירה שהם בבחינת תוצר־לוואי של החוויה המדווחת בשיר. הצטרפותם החד־פעמית של אותם פרטי המציאות המשוחזרים בשיר, מתיימרת לתרגם לטרמינולוגיה מילולית את אותן תחושות ואותה אווירה שהן מעבר למלים, את אותן תחושות ואותה אווירה המתחילות

בעוד שהשפעת פוגל על הורביץ מופגנת יותר בשירתו הפחות "עלילתית", השפעת רביקוביץ על הורביץ נוכחת באורח מואץ יותר בשירים "העלילתיים"

במקום שבו נגמרות המלים. באורח זה השיר מבקש לדווח באורח ורבלי תחושות ואווירה שהן מעבר לוורבליות, תחושות ואווירה ייחודיות, חד־פעמיות, חמקניות וחולפות, דקות שבדקות, מתפוגגות־למגע. תחושות ואווירה שעוגמת־לב וחדווה־חרישית, עגמומיות מעיקה ותחושה של הקלה ושחרור מאחריות משעבדת, עושות בהן במעורב. תחושות ואווירה בהן עצב כוסס ושמחה חרישית נמסכים יחד במשוואת־רגש אחת. ולמרות העדר ההתקשרות הנביעתית בין חוליות הטקסט, ובאמת, בעיקר מחמת אותו העדר, מתאפשרת בשיר התקשרות מטונימית בין גושי הטקסט, לפי שכל אחד מהם בדרכו, משקף ומשדר איזשהו פלח של אותה מערכת מורכבת של רגשות ואווירה, בה סתירה הדדית מפיקה אחדות משכנעת. מבחינה זאת, הפוך בתכלית הוא טיבו הגנטי־פואטי של השיר "אור חלוני סוגר" (מתוך: *"עונת המכשפה"*).

הַשָּׁמַיִם נְקִיִּים הָיוּ
וְצֵל מִן הַגַּנִּים לֹא הֵבִיט,
בַּמַּכְוֵה שֶׁמֶשׁ עֶדְנָה רָחֲבָה רְחֲבָה.
וּבְאוֹר יְתוֹמוֹת עֲטַרְתָּהּ דּוֹלֶקֶת.

שֶׁדִּבְּרוּ בָּהּ הַגַּנִּים
נִשְׁקְפָה בְּחַלּוֹנִי וְאוֹר חַלּוֹנִי סוֹגֵר,
נִפְלָאָה מְאֹד שֶׁחַלּוֹמָהּ בְּחַלּוֹנִי
וּקְנוֹקָנוֹת הֵינוּמָתָהּ מַהֲוָיַת צֵל נְקִיּוֹת.

לַאֲשֶׁר מַלְבּוּשֶׁיהָ בּוֹעֲרִים
שִׁיר הַשִּׁירִים.

למרות שהשפעת פוגל אינה פגה בשיר זה, מופגנת ממנה יותר השפעת דליה רביקוביץ, ואין תופעה זו נטולת הנמקה: בעוד שהשפעת פוגל על הורביץ מופגנת יותר בשירתו הפחות "עלילתית", השפעת רביקוביץ על הורביץ נוכחת באורח מואץ יותר בשירים "העלילתיים" של הורביץ, זאת מחמת העובדה שתופעת העלילה הנביעתית, שמופגנת בה התפתחות מעפילה לקראת נסיקה־שיאית (שהיא בדרך־כלל anti-climax מייסר), מסתמנת בשירת רביקוביץ במינון "תלול" יותר מאשר בשירת פוגל והשיר האמור אינו מראה אחרת.

הפתיחה "הסיפורית" של השיר ("השמיים נקיים היו / וצֵל מן הגנים לא הביט"), פתיחה "המבטיחה" ראשיתו של סיפור אשר עתיד להיות מסופר במהלך השיר, היא פתיחה מאוד־מאוד רווחת בשירת דליה רביקוביץ. כמו למשל: "הלילה חזרתי בסירת מפרשים" ("ארץ רחוקה"), "קצף הים פרפר ככנפי ציפורים" ("גבעות מלח"), "כשצלצלו הפעמונים ויבב המואזין" ("טלטלה"), "החזן היה קורא פרקי תהילים" ("תפילת אשכבה לאחר אחת עשרה שנה") "ציפור צייצה כמשוגעת" ("שאון המים"), "הַתּוּת הקטן פִּיֵּז בתוך השלהבת" ("חורף קשה"), "הוא נעלם כשוך הקיץ בנהר" ("חידה פשוטה"), "בשנות המלחמה הפרועה / יצא סוכן בשליחות סודית" ("מלחמה בזנזיבר"), "הצבא הגדול כבש את הים" ("בגלל המלך"), "לפנות בוקר / נפל מטוס במגרש" ("מסעותיו החדשים של זאב הים"), "באחד הימים נהרג חיל" ("ימים בלתי ברורים"). ועוד. וכל הדוגמאות האלו לקוחות מספר אחד בלבד של דליה רביקוביץ (*"חורף קשה"*). וגם השמש (אצל הורביץ) שכמו משתלטת על כל הטריטוריה השמיימית ("במכווה שמש עדנה רחבה רחבה") מאוד מעלה על הדעת, כמעט מהדהדת, את הנוכחות המאוד שכיחה של שמש דומיננטית דומה בשירת רביקוביץ; כמו למשל: "ותזרח לנו שמש כחולה כים / תזרח לנו שמש חמה כמו עין..." ("המערב הכחול"), או "והאור הלך מסביב שוטף כנהר לנבוע / וגלגל העין את גלגל החמה חמד" ("חמדה"); ועוד. וגם זאת. לא סתם שמש דומיננטית, אלא שמש לוהבת כמכוות אש: שמש זו הפולשת מפורשות לשיר ההורביצי האמור, היא שמש בהחלט טיפוסית לשירתה החושנית / הנשית כאחת של דליה רביקוביץ (ראה למשל: "ואדמת הגבעה כנחושת אדומה / וענפי האילן אדומים בחמה / וברוב תאווה שואפים את חומה" ("תקופות השנה"). השורה השירית הבאה בשירו האמור של הורביץ – "וקנוקנות הינומתה מהזית צל נקיות" – אינה יכולה שלא להזכיר את שורתה השירית של דליה רביקוביץ: "כמו זמורה חבולה שהיא עוד אחוזה בקנוקנת" ("בובה ממוכנת"). קל וחומר השורה, "לאשר מלבושיה בוערים",

שהיא שורה תאומה לתיאורי הבגד הבוער – על ביטוייו הארוטיים הבוטים – בשיר "הבגד" לדליה רביקוביץ. והחושניות השזורה בדמות הנשית בשירו של הורביץ (קל וחומר מכוח אזכור "שיר השירים"), המשוקעת בהקשר של קיפוח ויתמות ("ובאור יתומות" וגו'), אף היא מהדהדת את הארוטיקה הדבקה בדוברות או בדמויות שבשירת רביקוביץ, אשר לעולם אינה מנותקת מהקשר שיש בו קיפוח, או יתמות, או לכל הפחות כאב כולא וכוסס. ההצטברות הסימולטנית, בטקסט הנתון של הורביץ, של טביעות אצבעות פואטיות רבות כל־כך, השולחות במישרין לשירת רביקוביץ, אינה יכולה שלא לשוב ולאשר ולאשש את הנוכחות המשפיעה של רביקוביץ המופגנת בשירת הורביץ. וכאמור, דפוסו הספציפי של שיר הורביצי זה, מתנה ומכתיב את מודל האינטרפרטציה הרביעי הנתבע ל"פיצוח" חידתה של שירת יאיר הורביץ. ואותו מודל פרשני רביעי מיוסד על הסברה כי באותו פלח מובחן שבשירת הורביץ, "הקסם האטום" של הטקסט אינו אלא מעטה עליון מטעה, קליפה אפידרמית אשר מאחורי החידתיות הבלתי־מפוענחת לכאורה שלה, מקובע מבנה־סיבתי מוצק ומוקפד, שרשור עלילתי־נביעתי מובהק. כלומר, מעבר לקרום הטקסטואלי העליון הקסום והמתעתע, נתון "סיפור" בעל נתונים סיבתיים הניתנים לחשיפה ולניסוח.

אפשר לשחזר בשיר את הסתמנותם והתנסחותם של שני מוקדים אשר סביבם מתארגנת ו"מסתדרת" האינפורמציה הטקסטואלית כולה, על־פי עיקרון עלילתי־נביעתי. המוקד האחד הוא השמש, והמוקד השני הוא האשה החושנית, ובין שתיהן נקשרת הקבלה הדוקה (כמקובל בשירת החשק העברית בספרד, בימי־הביניים, המקבילה את האשה הנחשקת לשמש). ואותם שני מוקדים, השמש והאשה, מפגינים דיאלוג־דיאלקטי־הדדי, המיוסד על יחסים סימולטניים של חשיפה ונסיגה. כלומר, בעוד שבראשית השיר (בית א') נחשפת השמש לבדה, והאשה עושה עדיין ב"מצב־צבירה" חסוי והסוי, בהמשך השיר (החל מבית ב') נחשפת האשה בהדרגה, ואילו השמש נסוגה בהדרגה סימולטנית, עד כי בסוף השיר (בית ג'), נחשפת האשה לחלוטין, וכמוה דרסטית נסיגת השמש (להוציא אזכורה העקיף בתיבה "בוערים"). לאמור, יש כאן תנועת מטוטלת ממושטרת היטב: בראשית השיר, השמש חשופה והאשה חסויה, בהמשך השיר נסוגה השמש באורח חלקי, לעומת האשה ההולכת ונחשפת, ובאחרית השיר, האשה היא החשופה, והשמש היא החסויה. נוכחות האשה בשיר נחשפת, ובאחרית השיר, האשה היא החשופה, והשמש היא החסויה. נוכחות האשה בשיר נחשפת, אפוא, בהדרגה. מ"מצב־צבירה עוברי", למצב של חשיפה מוחלטת, בעוד שהשמש עוברת תהליך הפוך, ונסוגה בהדרגה מעמדת חשיפה מוחלטת, לעמדה חסויה ומוסווית.

עם זאת, המשא והמתן האנלוגי בין השמש לבין האשה הנחשקת, אינו משא ומתן בין שוות. שכן, לא שרירותית או משוללת משמעות היא העובדה, שעם חתימת השיר ואחריתו, השמש מפנה לאשה את מרכז הטקסט: בעוד שהשמש נושלת, נושרת, נדחקת ל"ירכתיים" של הטקסט, האשה נחלצת מעמדתה החסויה וההסויה בראשונה, מן השוליים הספיחיים של השיר, ומאכלסת בסיום השיר את מלוא נפח הטקסט. ללמדך, השמש אינה אלא על תקן של בבואה מטפורית לאשה הנחשקת, השמש היא המאייך (vehicle) של האשה הנחשקת, ועובדה זאת מתערטלת באחרית השיר, כאשר מתחוורת באורח מוחלט משוואת־הכוחות שבין השמש לאשה.[15]

הנסיגה של השמש מפני האשה, אינה הנסיגה היחידה בשיר. מחרה אחריה נסיגה נוספת והיא נסיגת ההשתמעויות השליליות שפרנסו ואכלסו את הבית הראשון ("צל", "מכווה", "יתומות"), ונכרתו מן הבתים השני והשלישי, מהם הן נפקדות כליל. מופקת כאן, אפוא, קורלציה הדוקה בין שני מפלסים טקסטואליים: המעתק בנקודת הכובד מן השמש אל האשה, משתקף במעתק מקביל מהשתמעויות שליליות (הכרוכות בשמש) להשתמעויות חיוביות־חושניות (הכרוכות באשה הנחשקת).

אותה קורלציה הדוקה מתעדת תהליך מובחן של התעדנות: החום הכרוך בכוויה ובסכנה השופע מן השמש, הופך אצל האשה לאור בוער, אכן ("לאשר מלבושיה בוערים") אך שוב אינו בחזקת סכנה. שכן, העובדה שהמלבושים הבוערים מעוגנים כאן בהקשר "שיר השירים", מתפקדת על־תקן של "וסת־מסנן", או "פילטר", המרכך ומנמיך את מפלס־הסכנה: למרות הלהט הארוטי הבוטה המתחבר עם אזכור "שיר השירים", ההקשר החיובי הכרוך בארוטיקת "שיר השירים" (למרות סבלה ומכאובה החולפים של האהובה), הוא מובהק ואינו בר־הכחשה. האיזכור הכפול של "הגַנים" בשיר ("וצל מן הגנים"; "שדיברו בה הגנים"), רחוק מלהיות חסוך איכויות סקסואליות. ראשית, האלוזיה הישירה ל"שיר השירים": דודי ירד לגנו, לערוגות הבושם לרעות בגנים" (ו'; ב'), "היושבת בגנים" (ח'; י"ג). והקישור ל"שיר השירים" מתעשת עוד משום הקרבה המובהקת שבין "נשקפה בחלוני" שבשיר, לבין "מי זאת הנשקפה כמו שחר" שב"שיר השירים" (ז'; י'; ו'ר' כאן תמיכת המצלול: "בחלוני" / "שחר"; קל וחומר חיבור השחר שב"שיר השירים" לחמה שבשיר האמור). החיבור הארוטי בין גנים לבין חום החמה ניתן לאיתור עוד אצל דוד פוגל: "בבית / עוד יעמדו הגנים לבדם / כמלפנים. / בשרב צהריים יכבד משאם..."

אף איזכור ההינומה ("הינומתה") המתכתבת היטב עם הינומת־כלה, תומכת ומבצרת ביתר־שאת את המפלס הסקסואלי שבשיר. אלא, שכאמור, למרות הארוטיקה הבוטה הרתוקה לפסוקית "מלבושיה בוערים", נגרע במפגיע "מפלס־הסכנה" (הנוכח בתחילת השיר וכרוך במכוות השמש ו"באור יתומות"), משום ההקשר השופע ל"שיר השירים", בו הלהט הארוטי מסולק מסכנה, למרות "מפלסו השיאי".

כך אפוא, שני מוקדי העניין שבשיר, השמש והאשה הנחשקת, מעוגנים במארג עלילתי מאוד מוגדר, במהלכו מתהפכים היוצרות באורח מוקפד וממושטר: השמש, שכבשה את המרכז בתחילת השיר, נסוגה מפני האשה הנחשקת בהמשך השיר, נדחקת לירכתיים הספיחיים של הטקסט, בעוד שהאשה הנחשקת הולכת ונחשפת, הולכת ונחלצת מהשוליים הרכים של השיר, ו"מתנחלת" במלוא טווח־נפח הטקסט. אל תראוהו, אפוא את השיר, שהוא משולל משמעות סמנטית הניתנת להתנסחות דקה ומדויקה: לכאורה, לכאורה וכביכול בלבד. מעבר למעטה העליון של חושניות חמקמקה וקסם "סהרורי" אשר אינם מאפשרים את שחזורה של משמעות ממשית, ניתן לאתר מבנה עלילתי־נביעתי מוצק ומנומק כאחד, ומשמעות ממושמעת ושרירה לא פחות. ומכאן, למשמעת הפואטית הממושטרת השולטת בשירת יאיר הורביץ כולה: ניתן, אם כן, לאבחן בה ארבעה פלחים מובחנים, אשר לכל אחד מהם חוקיות הדוקה ומנומקת משלו; וכל אחד מהם ניתן להתנסחות סמנטית ולפיצוח אינטרפרטציוני באמצעות אחד מארבעת המודלים הפרשניים, ההולמים ותואמים את טיבו האסתטי. נכון. יש כלל ויש יוצאים מן הכלל. ויש סטיות־תקן לא מעט. כך למשל, הציפור רבת היופי בשיר האחרון בו דובר ("אור חלוני סוגר") אינה בהכרח על תקן של "ציפור נצורה", אשר כנפיה שמוטות, או גדועות, כמו ברוב שיריו של יאיר הורביץ. כאן, היגרעותם ההדרגתית של גילויי השלילה (מתחילת השיר ועד אחריתו) משדרת ומאותתת אולי, סטיית־תקן בחוקיות הפואטיקה ההורביצית: הציפור רבת היופי נחלצת אולי ממצור, ומפלס־סיכויי נסיקתה גבוה ממפלס־סיכויי התרסקותה. אולי, אכן, לא בהכרח: אך בכל־זאת אולי, ואולי אפילו כנראה.

אלא שסטיות־התקן אינן מסלקות את תקפותו של הכלל: מאחורי כל זה, מאחורי שירתו עמומת המשמעות כביכול של יאיר הורביץ, מסתתרת שיטה ממושטרת ומחשבה תחילה. מוקפדת ומנוסה. והפעלה יעילה של ארבעת המודלים הפרשניים, יכולה להוכיח כך ובהחלט לא אחרת. הציפור היא ציפור

רבת יופי, והציפור היא ציפור נצורה, והציפור היא ציפור המצייתת לארבעת מודלים של אינטרפרטציה, התובעים צותתות קשובה לטקסט והחלה נכונה.
ועכשיו, עכשיו אני מבקש רשות להתום כאן במשהו אישי.
תקופה לא ארוכה לפני מותו של יאיר הורביץ, כנראה, או אולי, בסוף 1987, כבר איני זוכר, נפגשתי איתו בפעם הראשונה שהיתה גם הפעם האחרונה. נפגשנו ברמת־השרון אשר המארח התעקש לקרוא לה "המושבה", מטעמים שרק ותיקי רמת השרון כנראה יודעים. זה היה בערב קיץ אחד, כמו שכתוב אצל אלתרמן, עם "ריח שרפות רחוקות", וישבנו בגינה מאוד סימפטית של בית המארח. בית שהיום בוודאי יקראו לו וילה, אבל פעם קראו לו בית חד־קומתי והוא באמת ניראה כמו בית חד־קומתי, בהחלט לא כמו וילה. אמרתי שהיה ערב קיץ נעים? אמרתי. ובכן, ישבנו במעין חצי גורן, כמו פעם, בתנועת הנוער, ויאיר הורביץ הקריא לנו פרקים מספר סיפורת מיועד שלו (אשר איני בטוח מה עלה בגורלו, כדאי לבדוק). והוא הקריא על תלאותיו של חולה־לב ישראלי, המתדפק על דלתות קפקאיות של ביורוקרטיה ישראלית, ליתר דיוק, של המוסד לביטוח לאומי, כדי שיכירו בו כנכה, לצורך הנחות כלשהן, או קיצבה כזו או אחרת. לא זכור לי בדיוק. ומריצים אותו מפקיד לפקיד ומלבלר למנהל חשבונות, ועורמים לפניו טופס על גבי טופס על־גבי טופס, ואומרים תבוא מחר, היום כבר סוגרים בשתיים, תבוא בעוד שבוע, תבוא בעוד חודש, אולי שלמה כבר יחזור מהמילואים (הגיס שלו רק צריך לזרוק מלה או שתיים), ואם לא, אז אסתי בטח תשוב מחופשת לידה, וגו', וגו', ועוד פעם וגו'. וידועים הדברים. ויגעים לא פחות. הסיפור היה אמור להיות קומי, לא בדיוק הגשש החיוור של ניסים אלוני והקפיטריה בטבריה, יותר בכיוון של רוח ההומור של קשיי היום שבסיפורי שלום עליכם. אותי הסיפור לא הצחיק. ואני חושב שהסיפור גם לא הצחיק את האחרים. ההומור קירטע לא מעט, היה הומור מסורבל, כזה שמסביר את עצמו ואף פעם לא יוצא לו בדיוק. אולי אפשר לכנות אותו הומור מיוזע. אבל בכל זאת, הומור מיוגע ונוגע־ללב כאחד, נוגע־ללב כמו יאיר הורביץ שכתב אותו, וכמו יאיר הורביץ אשר הקריא אותו, באותו ערב קיץ, ברמת השרון, בחצר הבית החד־קומתי, ועם ריח שרפות רחוקות. ובכן, כמו שמצטטים את מלכת אנגליה, ויקטוריה, כך נידמה לי, אנחנו לא היינו משועשעים. אבל כולם השתדלו לחייך בנימוס, במקומות הנכונים. בכל זאת: יאיר הורביץ יושב ומקריא לנו. הסיפורת לא היתה אף פעם האלמנט הטבעי של יאיר הורביץ. ספר הסיפורת האחד והיחיד שפרסם מעודו, *"יונייקה"*, לא עשה ולא עושה חסד עם משורר רגיש ומרגש זה. אבל אני מניח שהיה לו מותר: מותר גם למשורר נפלא כל־כך, לכתוב משהו לא כל־כך נפלא, ומותר לו לשבת ולהקריא אותו בערב קיץ ברמת השרון, לאנשים מנומסים וסבלנים, שאהבו כל כך את שירתו, ואהבו אותו לא פחות. אני, כאמור, לא הכרתי אותו, אבל שירתו היתה כבר בשבילי סיפור אחר. ואותה תמיד אהבתי. ומאוד.
וכך ישבנו שם באותו ערב, ערב קיץ בלי יונים, ובכל־זאת, ערב קיץ יפה. והוא הקריא, והמשיך והקריא, והשתדל לשעשע בכל מאודו, ואנחנו ישבנו, והשתדלנו בכל מאודנו להראות משועשעים.
ודווקא החיבור הזה של משורר כל־כך רגיש וסיטואציה מעט פתטית אליה הוא נקלע; דווקא החיבור הזה היה בעיני נוגע ללב עד־מאוד. ואני חושב שדווקא אותה סיטואציה מעט־פתטית, עשתה חסד מיוחד, חולף אך נוכח כאחד, עם אותה רגישות נואשת וכובשת השמורה עם שירתו.
ובאותו ערב לא ראיתי ציפור רבת יופי. אבל באותו ערב שמתי לב לסגול הרועד. ■

הערות

13. צילה אברמוביץ; שם (ר' הערה מס' 1), עמ' 2-3.
14. מנחם פרי: *המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק*; סימן קריאה והספרות; תל־אביב; 1976.
15. על תופעה דומה בשירה המקראית כבר עמדתי במאמרי:
Yair Mazor: "The Lord Is My Shepherd - Or Is He My Host"? *ZAW* (Zeitschrif Fur Die Alttestamentliche Wissenschaft); vol. 100; No 3 (1988); pp. 416-420.
16. ר': *כל שירי דוד פוגל* (דן פגיס, עו'); אגודת הסופרים; תל־אביב; 1966; עמ' 81.

נעמי יפתח

פרסום ראשון

עוד מעט

עוֹד מְעַט אֵלֵךְ
אַחֲלִיק מַטָּה
אֶגְלֹשׁ בִּנְתִיב פְּרוּד בַּדֶּרֶךְ
הַמּוֹלִיכָה אֶל הַיָּם.

וְאַחֲרֵי שֶׁאָסִיר מֵעָלַי רְדִידִים תּוֹאֲמִים
אֵרֵד אֶל צִנַּת הַמַּיִם.
כְּעַקְרָב
זוֹקֵף בַּחֲנִינָיו
יְשַׁלַּח גּוּפִי אֶצְבְּעוֹתָיו
יְלַכֵּדֵן לְמִקְשָׁה
מְשׁוֹטִים צָרִים עִם זְרוֹעַ אֲרֻכָּה
וְעַיִן אַחַת קְבוּעָה
מִגָּבֹהַּ

שׁוּב תִּרְאֶה
חֵן מָהִיר מְשַׁרְטֵט פַּס בּוּעוֹת
בְּלֵב יָם כָּחֹל
יָכוֹל.

בְּכֹל נְשִׁימָה תּוּסַט עַיִן
יְמִינָה, לִרְאוֹת
שַׁלְמַת מַיִם
רוֹעֶדֶת
אֵינְסוֹפִית כְּחַלְחֲלָה
נוֹשֶׁקֶת בִּרְךְ צְעִיף אַוִּיר שָׁקוּף
וְזֶה
עוֹנֶה בְּחִבּוּק רוֹגֵשׁ
לוֹטֵף בִּרְן פְּרֻדוֹת מַיִם גְּדֵלוֹת

מִתְאַחֵד
לְאֶחָד.

וְגוּפִי,
עֵינָיו מֵישִׁירוֹת מַבָּט
לְפָנִים, יַמְשִׁיךְ, בְּלִי קוֹל
לְמַעֲשֶׂה אַהֲבָה לֹא בָּרוּר אִם אֵינוֹ
יָכוֹל.
שֶׁמֶרֶם הֶחְלַטְתִּי אִם הוּא חֵלֶק מִמֶּנִּי אִם אֵינוֹ
אוּלַי מַעֲטֶפֶת דַּקָּה
אוֹ שֶׁמָּא פִּתִּילַת יַהֲלוֹם
עָלֶיהָ נִשְׁעָן הַמִּבְנֶה כֻּלּוֹ.

משפחת השכול

בטקס הפגישה בערבה בין ראש הממשלה שלנו ובין המלך חוסיין היה רגע אחד שגרם לי התרגשות גדולה. זה היה רגע־המפגש בין ההורים השכולים משני המחנות היריבים: איך צעדו זה לקראת זה, איך דיברו איש עם אחיו, איך החליפו מחנות ביניהם. כמוהם הרגשנו באותו רגע כי למשפחה אחת הם שייכים, היא משפחת השכול.

נושא השכול מלווה אותנו, כידוע, מזה שנים. הטלוויזיה מוליכה אותנו אל משא המשפחות השכולות, אל טקסי הקבורה והאֵבל. במידה שבני־אדם מסוגלים לשתף עצמם בצער של אחרים, אנו עושים זאת.

הטלוויזיה היא המורה הגדול של העם – ולפעמים אני תוהה לְמה היא מחנכת אותנו. כל גילויי האבל אמיתיים הם, אך הם קשורים בתנאי: שתהא זו משפחה יהודית, אחת משלנו. ימים ספורים לפני אותו מפגש היסטורי בערבה קרה מקרה מצער, וטיל שלנו פגע בשוגג בבית מגורים בלבנון. הבית קרס, היו קורבנות, ביניהם נשים וילדים. אמת, אנו התנצלנו. לא היתה כוונה לפגוע בבית כזה, ואנו הצטערנו מאוד. אך כמה מיעטו העיתונאים והשדרים שלנו לטפל במקרה, לתאר את פרטיו, להמחיש את הצער על הקורבנות ההם! אכן, הם לא היו יהודים, הם לא היו משלנו, ובתוך זמן קצר הדבר נשתכח מן הלב.

הנה על כן היה אותו מפגש בערבה, בין המשפחות השכולות שלנו ושלהם, כה מרגש וכה מיוחד. יותר מכל מחווה אחר הוא מסמל את סוף עידן המלחמות ואת תחילת עידן השלום.

על ילדי תימן האחרים

אילו לפחות לא נקראו בשמות יפים כאלה, נועם, מנוחה ונחלה! מדברים אנו באותם מושבים נידחים, דרומה לקריית־גת, שראינו ביומן־השבוע באחת השבתות של ראשית הקיץ. מושבים שמאומה לא גדל בשדותיהם, שקוצים עלו בחצרותיהם, שכל הצעירים נטשו אותם ונותר קומץ של זקנים, מיואשים וחסרי־אונים, שרק אירוע אחד מאיר בכל חודש את שממון חייהם: הופעת המכונית של הביטוח הלאומי, המחלקת לכל איש את קצבת הזיקנה שלו.

יישוב אחד, כך נאמר בכתבה, הוא של יוצאי מרוקו והיישוב השני של יוצאי תימן. עוד זכורה לנו היטב המהומה שעורר הרב משולם בעניין התינוקות של ילדי תימן שכביכול נחטפו ונמכרו. כמה קל לעורר גלי שנאה, כמה קל להפנותם דווקא אל האנשים המסורים והנאמנים, עובדי הקליטה, שעבדו במעברות של אותם ימים, לילות וימים. אבל הבה נדבר הפעם על ילדי תימן האחרים: הלא גם לזקנים שבמושבים הנידחים האלה היו בנים ובנות. מן הסתם עזבו את בית ההורים, התפזרו בארץ, בנו איש את חייו כיכולתו. מן הסתם יש להם דירה, הכנסה כלשהי, אי פה אי שם יש בוודאי גם מכונית. אז איפה אתם, ילדי תימן? הגם בכם נתקיים הפתגם העממי שיכולה אם אחת לכלכל שמונה ילדים, אך שמונה ילדים אינם יכולים לכלכל אם אחת?

ודאי היו שגיאות בתכנון שהביאו לשקיעת המושבים האלה. ודאי היו סיבות סוציולוגיות שגרמו לעזובה. ובכל זאת השאלה אינה מרפה: איפה אתם, ילדי תימן? איפה אתם, כל יתר בני העדות? לא הכול זה "הממשלה". גם לכם יש אחריות. למה לא תבואו מפעם לפעם, לעקור קוצים, להביא קצת עידוד, לתת כתף?

הכוכב שהתמהמה

במוצאי שבת אחד ראיתי (תשאלו איפה? כמובן, בטלוויזיה!) שלושה יהודים חסידים שעושים שבתם חול. אני מאלה הסבורים שהשלום חשוב יותר מכל שיקולים של סטטוס קוו בענייני דת. אך המחזה ההוא מבייש היה.

זה אירע, כאמור, במוצאי שבת, בתחנה המרכזית בירושלים. תור עצבני ועייף חיכה לחידוש התחבורה. משפחות עם ילדים, אנשים מכל גיל שאצה להם דרכם לשוב לבתיהם. הנהגים כבר עמדו הכן, יש שישבו ליד ההגה. שני כוכבים כבר נראו בשמים. אבל הכוכב השלישי, כנדרש לפי ההלכה, עדיין התמהמה.

ובינתיים התרוצצו בתחנה שלושה יהודים חרדים. הם גערו בעומדים בתור, הם זעמו על הנהגים, ובעיקר שפכו חמתם על צלמי הטלוויזיה והדפו אותם בגופם, בכוח ממש. וחשבתי בלבי: מבחינתם הרי השבת לא יצאה עדיין, הרי היא עודנה כאן, שבת המלכה, שניתנה למנוחה ולמרגוע. והנה שלושה אלה עושים שבתם חול כדי לכפות קוצו של חוק הלכתי על מי שאינם מעריכים כלל את מאמציהם.

ויש רצון לומר להם, לשוטרים אלה של הקדוש־ברוך־הוא: סמכו קצת על ריבונו של עולם, שיידע לנהל את ענייניו. הוא כבר יוציא את הכוכב השלישי. ואתם שובו לבתיכם, סיימו את יום שבתכם בנועם, לוו את השבת בצאתה. אל תעשו שבתכם חול!

על יאנוש

אפשר להבין את הקושי להינתק מרמת הגולן. זה חבל ארץ יפה ורחב־ידיים, רוח עזה נושבת בו, רוח קדומים. אי־פה אי־שם ניצבות בו מצבות־אבן גדולות ועתיקות, שרידים של תרבות מגאלוליטית, היא

תרבות האבנים הגדולות, כפי שהסביר לנו בשעתו המדריך מן החברה להגנת הטבע. אין היא מיושבת בצפיפות, אולי מעולם לא היתה. כאן אין שדה נושק לשדה, אבל חיו כאן בני אדם ונאחזו באדמה הזאת. בשנים הראשונות אחר מלחמת יום כיפור נתקלה עינו של המטייל בשרידי כפרים שנחרבו במלחמה ותושביהם ברחו.

צר לנו לעזוב את הגולן, וגם עלבון יש כאן. הלא הסורים בנו כאן בונקרים וכיוונו את קני התותחים אל היישובים שלנו, והיום מתנשאות בגולן לא רק מצבות עתיקות אלא מצבות שהוקמו לזכר הבחורים שלנו שלחמו ונפלו במקום הזה. גם גמלא העתיקה שסודה נקבר עמה, גם המצבות הטריות, גם המתיישבים שעמדו בתנאים קשים, כל אלה קרובים הם לנו. ובכל זאת, "העם" איננו עִם הגולן. שנים רבות הוא היה בשליטתנו ו"העם" לא נהר אליו, לא הפריח אותו. כל מניין המתיישבים בו, לכל יישוביהם, מגיע ל־13,000 איש, כמניין עיירה קטנה מאוד בתחום המדינה. אבל הגולן נהפך לסיסמה, לסמל. כל־כך קל להיות פטריוט גדול בזכותה של מדבקה קטנה, או כרזה של בד על שמשת החלון.

המחנה הטוען ש"העם עִם הגולן" הוא אכן קולני יותר, מאורגן יותר, עשיר בכרזות ובמדבקות. ואנו השייכים למחנה האחר, שהשלום חשוב בעינינו יותר מהרבה דברים חשובים, יותר מן החקיקה הדתית ויותר מן היישובים בגולן, מרגישים שנהדפנו לדפנסיבה, כביכול מחכים אנחנו לאיזה כוח נגדי, מסתער, בעל־תוקף. אפשר לומר שמחכים היינו, בלי דעת זאת, ליאנוש בן־גל.

הקשר בין "מחכים" ובין "יאנוש", יש לו כמדומה קצת היסטוריה. באחד הנאומים המתלהמים של מנחם בגין, קרא בהתרסה מול פני האויב המאיים עלינו מצפון: "אדרבה, תבוא, יאנוש ורפול מחכים לך!" זה היה מזמן, אינני זוכרת את זהותו של המאיים, גם ביחס לרפול אינני בטוחה, אולי היה זה אחר. אבל יאנוש היה שם, זה בטוח.

והנה הופיע יאנוש, במכתב חריף ותוקפני בעיתון "מעריב", ולא חסך מאנשי הגולן את שבט ביקורתו. מיד קמו נגדו הנתקפים ואחד מהם יצא להתמודד עמו בפומבי. זו זכותו, מותר לו. אך מה שאינו מותר לו הוא להשתמש בטיעונים פסולים, כביכול בא אדם היושב לו בנוחות בווילה בקיסריה ומטיף מוסר לאנשים שעמדו בקשיים וגידלו את ילדיהם בקור ובגשם ולא נטשו את הרמה הזאת.

גם לפני־כן, בימי מלחמת יום כיפור, היו אנשים שלא נטשו את הרמה הזאת, ויאנוש בן־גל היה ביניהם. את הימים ההם תיאר אחר־כך עיתונאי שהיה שם, רנן שור. ברשימה בכתב־עת "מוניטין", שכותרתה: "בחורה לעמק הבכא", מספר שור איך הטיל יאנוש בן־גל, בשעות ההכרעה הקשות, את "הקלף האחרון" שלו, את גדודו של משולם רטס. הוא מביא את דבריו של יאנוש עצמו:

"כאשר הסורים פרצו, ב־9 באוקטובר, את העמדות שלנו, הזעקתי את רטס והכוח שלו. היתה לי בשבילו משימה קשה והחלטתי שעלי להסביר לו אותה אישית. נסעתי אליו עם הנגמ"ש... הראיתי לו על המפה לאן להגיע, ותיארתי לו את המתרחש, הוא הסתכל על המפה והתבונן בי.

'יאנוש,' אמר לי בשקט, 'אתה נותן לי משימת התאבדות.'

הקול נתקע לי בגרון. 'כן, רטס,' אמרתי לו. 'זאת משימה מסוכנת מאוד ואני צריך אותך שם. אני מפקפק אם אחרים יסכימו לזה. הם בוודאי יהיו מודעים לסיכון פחות ממך, וגם פחות זהירים.'

'אני אעשה בשביל יאנוש.' השיב לי. 'אבל שתדע, בשביל אף אחד בעולם לא הייתי עושה דבר כזה... גם אילו הרמטכ"ל היה אומר לי הייתי מסרב. בשבילך אני אעשה את זה, אבל תגיד לי רק דבר אחד.'

'מה,' שאלתי.

'זה באמת־באמת חיוני?'

'חיוני,' אמרתי לו. זה היה הרגע הכי קשה שלי במלחמה."

יאנוש, אשר שכל את הטובים ברעיו, לא הזכיר כל זאת בשעה שדיבר קשות עם מתיישבי הגולן. אבל לנו, וגם להם, ראוי לא לשכוח זאת. ■

רות לבנית

כפתורי שוקולד

פרץ־דרור בנאי

ה התחיל בקסם המוזר שפקד אותו בשעות אחר הצהריים לאחר שסיים כתיבת שיר בהנף מחשבה אחת שעלתה בו אודות ש׳ הרחוקה, וגעגועיה אליו שהתבטאו במכתב מיוחד הנושא את ניחוחות סין שקיבל ממנה עוד בשעות הבוקר, ונמשך בספל הקפה החריף שתובל בהֵל, ואשר לגם אותו בלוויית שקדים עטופים בשוקולד, אותם כרסם בד בבד עם הלגימות המהבילות. וכוס המים הכמעט קפואים שגמע כהרגלו לאחר הקפה והשקדים ניקו את גרונו והמריצו אותו לצאת לדרכו.

היא, געגועיה, מכתבה המבושם בניחוחות סין והשיר עם טעם ההל, השקדים, השוקולד ורוויון המים המושלגים התמרכזו בראשו גם כאשר התלבש בחופזה, התבשם וירד כמנהגו חמש דקות לפני השעה ארבע אחר הצהריים להמתין לה שתבוא לאסוף אותו אל מקום עבודתם המשותף במרכז הקהילתי.

עוד בדרך צפו שניהם בענני הבושם שהתמזגו יחדיו (הַבְּלוּ שִׁיפּ שלו והקשֶׁרֶל שלה). מאחר שהטייפ שלה ניגן את שירת "ברברה סטרייסנד" המהפנטת, השתיקה והקשב עטפו אותם כליל לאורך כל שלוש דקות הנסיעה מביתו ועד למרכז הקהילתי.

אולם בפיסת המרחק שעבר מרחבת החניה עד למרכז, קלטה זווית עינו את תבערות התשוקה הדוממת שנפוצה מכל איבריה שחוללו ופיזזו בלכתה.

היות שבאותו אחר הצהריים התנועה במרכז הקהילתי היתה דלילה מאוד, פנוי היה לעבור על השיר להגיהו ולכותבו פעם אחר פעם עד לנוסח הרהוט ביותר, וכשמעט נחה עליו דעתו, מצא שהיא מפזזת סביבו כאיילה על אפיקי מים. ומגניבה מאש תשוקתה מבטים אל הדף שחבקו ידיו. והוא משהבחין בסקרנותה הדלוקה והלוהטת הניח בין ידיה את השיר על כתבו המסולסל.

תחילה התייחדה עם עצמה ועם השיר בחדר עבודתה, ומשבוששה להשיב לו את מניית הרוח המסולסלת שלו סבר שהיא עסוקה. והיות שגורלו פינה לו את הרגע ובכלל, חש אליה משום שסבר שיוכל לחלק עמה את העומס המדומה. וחמק בשקט לתוך חדרה, למצוא את האיילה רכונה על מעיין השיר כשהיא גומעת אותו שוב ושוב. ומהעוויות פניה קרן זוהר חשוד וקטלני. אך משחשה בנוכחותו הפנתה אליו מבט ענוג שנעץ בצמרמורת בשרו, ואמרה: "שיר יפה מאוד, וארוטי מאוד, זה שוב לאותה ש׳ הירושלמית שאתה מקלס תמיד את פלאי יופיה?"

והוא בתנודת ראש קלה השיב בהן משוך בחיוך מתקתק של שביעות רצון. הושיט יד ונטל את נוסחת הקסמים ושוב לחדר עבודתו.

איכשהו טרף השיעמום את ארבע שעות העבודה שבמהלכן פעמים אחדות באה אליו האיילה וחזרה מבלי לפצות־פה, אבל כל הזמן שקדי עיניה בהקו ושפתיה נמרחו במתח החיוך המבטיח והרחב. ובעשרה לשמונה לערך כאשר ניגנה לו את מרש ההסתלקות מהמרכז בהסבירה שאין לה סבלנות לחכות עוד ושממילא אין אף חיה בסביבה ואף חיה לא מתעתדת לבוא אל העיינה בעשר הדקות הבאות.

נראה שלא היה זקוק להסבר ולשכנוע מיוחד ונוסף. ולכן אסף את תיקו, כיבה את האורות נעל את החדר ונילווה אל פיזוזיה כשהוא מבחין שהיא חולפת על פני המדרגות ומסדרון היציאה ממש בריקוד.

השקט שבחוץ נמהל באפלולית שמתיקותה המסתורית איימה עד להטריף. וצעדיהם על המשעול שבין מפלסי המדשאות נשמעו כמנגינת רוק שהרקידה את הלבנה שעמדה בפאתי הברושים שבמזרח. ניחוח נעים של קציר דשא והשקיה פרח סביב וייתכן שאותה הליכה עד למכונית נמשכה נצח שלם והוא לא ידע.

קולה הנעים כצליל "פסק־זמן" בפי איילות הפירסומת כמו העירו מחלום: "הדלת פתוווחה אתתתה יכוווול להיכנסססס". אמרה כשהיא עדיין מחוץ לרכב שהבהיק לעומת בגדיה השחורים. ופניה המנומשות נשטפו ושטו באור העמום והמיוחד ששט עד אליה מגבהים. ועמו צהלת הילתו המלאה של ירח אפריל. ועוד טרם שהשתחלה אל תוך הרכב העבירה יד ענוגה בין תלתלי הדבש שעיטרו את ראשה, עישתה את חולצת הטי שלה כשאצבעותיה מתעכבות שניות ארוכות ובולטות על כריות חמדת חזה. ואם לא פרמה כפתור ודאי שלא הצליחה לרכוס אותו בתנאי שזה החפץ שביקשו אצבעותיה לחולל.

המנוע כבר נהם בעדינות ובעודו מפנטז על חמדות סין הרחוקה ועל ממתקיה, היא יישרה את המראה לאחר שהיטתה אותה בכדי לבחון את פניה היטב היטב. והיה נדמה לו שביקשה להדגיש עליהן קו קטלני במיוחד. אך גאלה אותו מייסורי מחשבותיו בהפעילה את

הטייפ ותוך כדי גרירת ידה בחזרה משכה מתא הקסטות שקית קטנה מלאה בכפתורי שוקולד. "רוצה". ומבלי להמתין למענה הושיטה לעברו שניים ורוקנה אחדים אל מגרסת פיה בהשמיעה קולות עונג לחים ושורקניים. "הם נהדרים. רוצה עוד?". "לא תודה השוקולד מרגיז את דמי לפעמים!" השיב.

עתה כבר נח ההגה בחיקה וידיה תמרנו את העיגול במיומנות, אך חזה הזקוף ופלחי שפתיה ליוו בתואם רק את שירתה של "יודית רביץ".

מעולם לא ארכה דרך המשעולים הפתלתלה והקצרצרה כפי שארכה בערב המסקרן ההוא. ודומה שהמכונית שטה כגונדולה בזרם נהר עצל.

– "זו הקלטת החדשה שלה, מה אתה אומר עליה?".

– "אה! היא נהדרת. בכלל היא מהטובים שיש לנו".

– "אתה יודע שהייתי לפני שבוע בהופעה שלה ויצאתי ממש טרופה והמומה. המוסיקה, הקול, הליווי, הכול ביחד זה משהו מגניב עד הסוף".

– "כן הכול אצלה מדליק. הכול סקסי ומושלם. כשזה סקסי זה בהחלט סקסי וחשים בזה אין מה להגיד".

– "יש משהו בשירה שלה, בקול ובטקסט שמאוד מתחבר לנשמה, זה יוצר תשוקה ומתח".

–"זה לא רק זה. הכול אצלה מקרין סקס החל מהנעליים ועד לשורשי השערות ובאופן די ממזרי ומושלם, וזה מקור המתח".

וכפי הנראה ששניהם לא שמו־לב שדרך שלוש הדקות נסתיימה איכשהו, וכבר נעצרה המכונית כמו מאליה במקום שבדרך כלל נהגה להורידו.

עברה דקה ועוד אחת ושניהם היו קשובים מאוד ל"יודית רביץ". עד שקולה העורג הפר את הקשב והחליף את המוסיקה המרגינה במוסיקה מרגינה אחרת. "יש לך מקום אחר שהיית רוצה שנתעכב בו?

אולי הבקשה־הפצרה הזו, אולי נימת הקול שהיה בו קמצוץ של תחינה לדיסקרטיות ואולי ערגתו לניחוחות סין, המוסיקה ואף ייתכן שהכול ביחד פרעו כבר את רגשותיו והפקיעו אותו מעצמו לחלוטין. וייתכן שמשום כך השיב אוטומטית: "אולי ניסע לחוף הים, בטח נהדר שם עכשיו".

והיא. כמעט בגערה התפרצה לעברו: "מה פתאום חוף הים אני כבר מאחרת מאוד הביתה, תחשוב על משהו קרוב כאן, ועוד בעלי מחכה לי הערב, הוא עלול להרוג אותי".

ושוב נימת הקול, שפת הגוף, המבטים, "יודית רביץ" ואולי הכול ביחד יצרו במוחו מערבולת שיכול היה לחמוק ממנה רק במחשבה על ניחוחות סין הרחוקה על ש' ועל געגועיה אליו, על מכתבה ועל השיר שכתב בעטיו. ולכן ירה לעברה "טוב בפעם אחרת" וחמק בחופזה מן הרכב שהתמהמה שניות ואחר זינק מן המקום.

ומתוך שהיה ראשו שרוי במערבולת מוחלטת של מחשבות על ההבטחה שפרחה ומערבולת על געגועיה של ש' וניחוחות סין, שכח שהוא עומד לחצות כביש סואן ביותר. אף לא טרח להביט לשמאלו כמתבקש ורק שמע חריקה וצפירה עזה שקטעו את המערבולות שהיה מוצף בהן. וכל הרגעים שחלפו מן הדקה ההיא ועד שהתעורר כעבור ימים אחדים בבית־החולים, היה שרוי במערבולת של ריסוק צלעות ושברים שלמזלו התברר לו שיצא מהם שלם וכל העניין תלוי כרגיל בזמן ובמזל שכבר פרס לו מפרוסתו. והנהג שבא לבקרו אמר לו לאחר שיחת נימוסין קצרה: "תהרוג אותי ולא אדע על מה חשבת שעה שחצית, הרי לא הסתכלת בכלל וכאילו שנדדת לסין או משהו כזה, פשוט נראית לי מהופנט ומרחף והדבר היחיד שנותר זה ללחוץ בכל הכוח על הברקס ולשנינו יש מזל גדול שזה נגמר כמו שזה נגמר. ובטרם לכתו הושיט לעברו חבילה קטנה ואמר: "הנה קח הבאתי קסטה חדשה של 'יודית רביץ' ומשהו מתוק. שקית כפתורי שוקולד כאלה אתה יודע". וסימן בשתי אצבעות לאות עיגול וחמק מן החדר כשחיוך מסתורי ורחב מתמלט מתוך עלטת הפחם הסבוכה של חורשת שפמו האדיר. ■

עתון 77

עדינה

מלבד נסיכות

אֶצְבְּעוֹתַי מַדִּיפוֹת רֵיחַ זֶרַע
חָרִיף כְּצִמְחֵי מֶנְטָה בִּבְקָרִים קָרִירִים
כְּשֶׁאֲנִי מְתַקֶּנֶת אֶת סֵדֶר הַשְּׁמִיכוֹת וְהַכָּרִים
קְפָלִים מִתְפַּזְּרִים
אֶל תּוֹךְ שָׁטִיחַ צַמְרִירִי
כַּעֲדָשִׁים.
מִלְּבַד נְסִיכוֹת אִישׁ לֹא יַרְגִּישׁ.

גיבנת

לִבְנַת בִּנְיָן חַדַּת זָוִיּוֹת שֶׁבָּלַעְתִּי
גָּרְמָה לִי לִזְקֹף אֶת גַּבִּי בְּעַל כָּרְחִי.
בְּלִי הַיְכֹלֶת לְהִתְכּוֹפֵף
בְּלִי הַיְכֹלֶת לְהִתְפַּתֵּל
בָּרַחְתִּי נְשׁוּכָה
אֶל תּוֹךְ הָעֶרֶב.

אַחַת מִפִּנּוֹת הַלְּבֵנָה בָּלְטָה מִגַּבִּי.
"גִּבֶּנֶת"
צָעֲקוּ אַחֲרַי יְלָדִים בָּרְחוֹב
"גִּבֶּנֶת".
לֹא עָנִיתִי.
קוֹלִי נִסְדַּק מֵהַזָּוִיּוֹת הַקָּשׁוֹת
וּפָנַי נִבְקְעוּ כַּמֶּלֶט.

קוביות מתוקות

מַכְנִיס אוֹתִי לַקַּפְסָה שֶׁנִּבְנְתָה לְפִי מִדּוֹתֶיךָ
אֲנִי מַתְאִימָה אֶת רָחְבִּי לְרֹחַב הַקַּפְסָה
גַּם אֶת מִדַּת אָרְכִּי
וְאֶת מִדַּת הִזְקָקוּתִי לְחֹמֶץ
לְמִדַּת הַחֹמֶץ הַמָּצוּי בַּקַּפְסָה.
אֲנִי נַעֲשֵׂית זָוִיתִית בַּפִּנּוֹת. יְשָׁרָה בַּפֵּאוֹת.
נֶאֱרֶזֶת בִּיעִילוּת. מִתְאַכְסֶנֶת בְּקַלּוּת
וְזֶה עֲדַיִן לֹא מְסַפֵּק אוֹתְךָ.
אַתָּה מְצַפֶּה שֶׁאֶחֱרוֹץ בִּי חֲרִיצִים
וְאַהֲפֵךְ לַחֲפִיסָה קוֹמְפַּקְטִית מִשּׁוֹקוֹלָד.

אַתָּה תְּלַמֵּד אוֹתִי לִהְיוֹת
קְבִיּוֹת שְׁקֵטוֹת, מְתוּקוֹת וְרַכּוֹת
שֶׁנֶּאֱכָלוֹת בְּעֶרֶב עָנֹג וְקָרִיר.
כְּשֶׁרָמַת הַסֹּכָּר תֵּרֵד בְּדָמְךָ
תָּמֵס בְּפִיךָ כַּמָּה קְבִיּוֹת וְתֵרָגַע.
כָּךְ אַתָּה מְהַרְהֵר לְעַצְמְךָ.

ספר שיריה של עדינה, *"שירים קרובים"* פורסם ב־1992.
היא עוסקת בפיסול קֶרָמִי.

Big in Japan

שוהם סמיט

כיך ששמעתי את הצלצול העיניים שלי דהרו החוצה כמו שתי מכוניות של מכבי אש. האריה של טרומפלדור שאג איתי מהקיר של הדלת "טוב למות" כשהרבצתי זינוק קרבי החוצה, דורס בדרך את כל המישקפופים שבדרך לספריה צועקים אחרי "קוזוואוקמוטוקוזוואוקמוטוקוזוואו.."

לא כפת לי. במגרש שמשחקים עליו סטנגה וכדורגל וטקסים של יום הזיכרון והשואה מצאתי אותה בקלי קלות. השערות הכתומות שלה משתולולות בין הבנים מג־3, החנפנים, שנותנים לה את כל הפנדלים והקרנות. לפני כל בעיטה מסדרים גבעה חצית עם שפיץ לכדור, שיחכה בשקט, כמו יצחק מעקדת יצחק, עד שרגל אלוהים בנעלי אדידס עם פקקים, תפוצץ לו את המוח ותטיס אותו בטיל לירח להשקיף עלינו משמה.

קומוניסט זה השקפת עולם. לקומוניזם יש דגל אדום כמו החולצה שקרעו לי. זה בכלל לא קללה ולא צריך להעלב מזה. כל אחד צריך שתהיה לו השקפת עולם, אמא שלי אמרה, אבל אנחנו לא קומוניסטים ומי שחושב כך בכלל לא יודע מה שהוא מדבר.

אמא שלי יודעת הרבה מלים של מבוגרים. "מיזנטרופי כמו אבא שלו" אני שומע אותה אומרת בטלפון.

בחדר טבע יש שלושה אקווריומים וכל מיני דגים מזן טרופי וגם דג חרב באקווריום לגמרי לבד שאולי בחופש הגדול ירשו לי לקחת הביתה. אמא שלי כבר הסכימה. אפילו קנינו לו אוכל מיוחד בקופסאות פיציות מהחנות חיות. כל פעם שאנחנו עוברים לידה אני נעמד שמה להסתכל בגורים החדשים. אני דופק להם על החלון שיקומו אבל הם תמיד ישנים. אמא חושבת שהם דפקטיבים, צער בעלי חיים שימותו תוך יומיים ועדיף כבר לקחת כלב רחוב שלא עולה כסף. אם אני אהיה עשיר אני אקנה את כל החיות בחנות. את הקופים אני אשחרר באפריקה ובכל השאר אטפל בעצמי, כמו דאקטארי. אמא אומרת שאין טעם. יביאו חיות חדשות ואפילו אם אני אקנה את כל החנות המוכר ישר יקנה לעצמו חדשה. וחוץ מזה אי אפשר לטפל לבד בכל כך הרבה חיות, "אתה ודג חרב בחופש הגדול זה כבר מעל לראש".

אבא שלי לקחת את הרגליים שלו והשאיר לה ילד עם עיניים עקומות.

בהתחלה היה לי פטנט כזה, לפני שאני הולך לישון אני מדביק עליהן סלוטייפ שקוף ומושך ככה, למעלה שילמדו להתיישר, כמו הנשים משבט פדאאונג מבורמה, מהעולם המופלא ארבע, אלה שמשחילות כל שנה טבעת בצוואר עד שהוא נהיה צוואר ג'יראפה. וכתוב שם, שאם נמר מתקיף אותן, יישברו לו מזה השיניים. אולי הייתי מצליח ליישר אותן, אבל אחרי כמה זמן זה צובט אותי בעור מסביב, אז אני עוצם אותן חזק, ולא נרדם.

ודווקא היא אף פעם לא שמה לב. לא רואה, מרוב חוטים ג'ינג'יים שמסנוורים אותה וגם את הבנים שמזיעים עליה במעגל כמו הדבורים שמסביב לברזיה, שאסור לי לשתות ממנה גם אם אני צמא. אם יעקצו אותי אני יכול למות. כל האוויר יצא ממני בפסססססס. עד שאני אעשה רך כזה, כמו כדורגל מפונצ'ר. יזמינו לכבודי אמבולנס עם סירנה מיוחדת לטיפול נמרץ וכל הנהגים יזוזו הצידה.

כמעט יצאו לי דמעות כשחשבתי איך אני לא אהיה יותר ואיך אמא שלי תהיה עצובה עד בלי די ולגמרי לבד בלי בעל וילד מזן טרופי, אבל הצלחתי להתאפק, כמו יצחק. אני יודע שהוא התאפק כי בתורה שלי לא ציירו לו דמעות.

ככה הצלחתי להתאפק עד הצלצול השני. בבת אחת, כולם נשאבו לתוך הדלתות של הבניין ואני הרגשתי איך שהאף שלי מתחיל לשאוב נזלות מלמטה.

רצתי אחריה אפילו שלא ראיתי כלום. כבאים בחליפות נגד אש השפריצו לי מהעיניים, אבל הידיים היו חופשיות לגעת. שלחתי אותן קדימנית לתוך הראש שלה. לתוך השערות הכתומות. בחצי שניה ראיתי איך הן מפוזרות על האספלט, ורצתי, רצתי, רצתי עליו עד הבית.

באמצע פליפר היתה דפיקה בדלת. ישר ידעתי שגילו אותי. שלושה שוטרים שיצעקו "יואנדראסט הנזאפ" ויחזיקו אותי בכוח, שלא אברח להם בדרך למאסר עולם, כמו קוזו אוקמוטו האמיתי.

כשראיתי שזאת היא תיכף ומיד נורא שמחתי שהיא לא מתה, אפילו שהיתה סגולה מרוב יוד. זה בטח נורא שרף. זה שורף אפילו אם שמים בעדינות. אמא שלה באה להראות לנו מה נהיה ממנה. העמידה אותה באמצע הסלון, מתחת למנורה, כאילו היא בפסטיבל שירי ילדים שיש בחנוכה. באמת הפרצוף שלה היה נפוח כמו סופגניה ועל לחי אחת היתה לה קצת ריבת תותים מיובשת.

אמא שלי אומרת שהיא מדברת אלי. אני לא מקשיב.

אני אפילו לא יודע איך קוראים לה. אני לא יודע איזה צבע יש לעיניים האלה, אפור או תכלת פעם ראשונה אני רואה אותן מקרוב.

הן מסתכלות עלי.

בטלוויזיה פליפר צוחק. פתאום אני שומע שגם אנחנו. ■

גוואדלופה

הקרה בגוואדלופה אשר באוקיאנוס השקט. הר הגעש של גוואדלופה, זמם להתפרץ כל רגע.
יתפוס הקורא מחסה בצל המלים וימתין לפיצוץ עד יסתבר שאין מדובר בהר געש סתם אלא באשה גוואדלופית, פקידה במקצועה ועצבנית מאוד.
הבוס שלה. התחת שלו התרחב כמו שוליים של סומבררו כשפקד להדפיס, ומיד לשכפל, לחורר, לקלסר, וקפה, נס עם שניים סוכר, זה הכול, ושלא תעשה מזה סיפור.
אבל גוואדלופה, נמאס לה שאומרים לה כל הזמן מה לעשות והפיוזים שלה קיפצו למרומים, ממש כמו בוב בימון, באוויר הדליל של מקסיקו סיטי.
כדי שהיא והעצבים שלה יוכלו לבלות כמה דקות בפרטיות, היא סגרה את דלת חדרה. ניגשה לפינה – איפה שצמחו חלון ונופים שוויצרים ושלג באוגוסט, על לוח שנה. היתה לה כבר תוכנית בראש. היא לא היתה צריכה לפתוח שום מגרה.
מתחת לשוויצריה עמדה מכונת הצילום המכונה "זירוקס". היא הרימה את המכסה, לקחה כיסא, טיפסה ונשכבה על הזכוכית. כל מיני אברים נשפכו לה לצדדים. היא אספה אותם וסידרה, שהכול ייכנס לפורמט. את המכסה הורידה על עצמה בעדינות, כמו שסוגרים ארון מתים או מכסים תינוק. אז היא לחצה על "on" ועצמה עיניים, חזק חזק, שלא להסתנוור.
מרוב שעצמה את העיניים נרדמה. מרוב שנרדמה לא שמעה את הצירים של המכונה חורקים וגם לא ראתה את עצמה נולדת. עצמה שנולדה מהזירוקס היתה דומה מאוד לעצמה. אותה פקידה, אותו חיוך, אותו חיתוך דיבור, מה יש לומר? קופי. מאתיים אחוז היא.
העיניים שלה כבר היו פקוחות, המציאות מסביב עטפה אותה בלבן, כבר היתה משוכנעת שהיא בגן עדן או בשוויצריה, עד שקלטה – שהלבן זה הלמעלה של הקירות, התקרה היתה כל־כך קרובה, מיד נעור בה חשק להחטיף לה נשיקה. מה יש? גם אי משתוקק לפעמים לאבד גבולות.
מפלס המותניים שלה עלה במטר לפחות. הברך שלה הציצה בחור המנעול. אגנה הרחב, אחד מכמה עקבי אכילס שטיפחה, הוכפל גם הוא. מזל שהזירוקס מגדילה הכול בפרופורציה ולא כמו שקורה בדרך כלל, שאם משהו קצת גדל ישר גם התסביך שלו גדל בטור הנדסי.
האשה הזאת, שיצאה מהזירוקס, המלה הכי נכונה לתאר אותה תהיה מונומנט.
כל זה מה שהתרחש מעבר לדלת הסגורה ונשמע כמו יום לימודים ארוך, לא לקח יותר מכמה שניות. הזמן הוא סכיזופרן מופלא, הזמן הוא מאני. הזמן רץ והדלת נפתחה לקראתו.
איזה בידור שזה היה להשקיף כך מלעלה על המצב. הבוס שלה, ננס מבועת בכסאו, זעיר כמו מזל"ט שיצא משליטה. ננסי. אפילו אם היה גובר על שיתוקו וקם, לא היה מגרד לה את קצה הקרסול.
הוא צפה חרד ברגליים שצעדו לקראתו. "רק לא לאבד את העצבים בדרך", שיננה לעצמה, "לשמור על קור רוח", ללכת לאט ובלאט והס פן יעורו רחמיה וכל התוכנית תלך.
כשהגיעה אליו הרימה אותו בצווארון הלבן שכבר היה ספוג זיעה קרה. הוא קילל את עצמו ובכה בלי קול, למה היה צריך להיות כזה אקסלוסיבי ולהשקיע הון בנוף ובשמים, ומה היה רע במשרד הקודם, כאילו ששמים יש רק בקומה ארבעים ושתיים. הרגליים שלו ציירו מערבולות קטנות באוויר. הוא היה בטוח שזהו.
אלא שלפקידה היו בשבילו תוכניות אחרות.
"חכה חכה," אמרה, זה עוד לא הסוף. הוא הרגיש את היד שלה, זאת אחזה בצווארו, מקרבת אותו אל פניה. מביטה בו עין בעין כמו שעשה לצ'יוואווה שלו כשהיה גור, ומשאיר את הקקי שלו על השטיח.
עכשיו, אמרה, תוך כדי מסע אל הזירוקס, אני הולכת לעשות אותך "כזה קטן".
אמרה ועשתה. זה היה מאוד פשוט. כל הכפתורים כבר היו מכוונים, צריך היה רק לשנות את האחוזים מהגדלה להקטנה, וללחוץ. לפני שסגרה עליו את המכסה עוד הספיקה לשמוע משם כל מיני קולות שהבטיחו לה מניות הטבה, מונופול בלעדי, ריבית דריבית ועוד כאלה צמדים של מלים מהסוג שחושב שאם הוא זוגי אז העולם בכיס שלו. היא ניסתה לדמיין לעצמה את ההרגשה, איך זה, כשהעולם תופח בכיס המכנסיים, כמו זין, אם הייתי גבר, אמרה לעצמה, בטח זה מה שהייתי חושבת. היא לא ידעה להסביר איך זה, פתאום, נורא שמחה שהיא אשה ולא איש.
היא נשמה עמוקות ולחצה. וחיכתה.
עד שיצא, מה שיצא, משהו בגודל של עיפרון נובע. אצבעות זעירות ואפוֹן ליליפוטי, פדחת, קרחת, בוהקת. ננס מתוק, כמעט שֶׁכְּפלה לה ממנו תריסר. מזל גדול שנצמדה לתוכניתה המקורית. פנתה וישבה, גודשת את כורסת העור, בזמן שהוא, צעצועון מנהלים קינטי, הונח בינות לניירות על השולחן. אותה שעה עמדו גדודי מלים על כבש לשונה, דרוכות לקפוץ, כצנחנים לקראת הלא נודע, בעוד עיני הבוס צופות ביד ואיך היא מתחילה לזוז, להתפתל אליו כמו אנקונדה. הוא ידע שזה הסוף, שהחיים שלו עומדים להפוך לפירה. עכשיו, חשב, אראה אותם עוברים ממול.
ובאמת זה מה שקרה. כל חייו העלובים עברו לפניו פריים פריים וזה בהחלט לא היה סרט מתח. עכשיו הוא היה מוכרח להודות, בסך הכול, היו לו חיים די דלים.
חוץ מזה היו שם המון קטעים שלא מצאו חן בעיניו ובאוזניו. מי שאמר שהסרטים אילמים שיקר או מת, עובדה, הבוס שמע טוב טוב את הנביחות של הצ'יוואווה. נזכר, איך השתין לכבודו, מאושר, כל ערב כשחזר הביתה. ואיך שהוא, במקום לשמוח חזרה, היה תוקע את החוטם המבריק של הצ'יוואווה בשלולית ואומר לו פויה. ואיך שהצ'יוואווה היה נעלב אבל מנסה בכל זאת ללקק לו בלחי, ואיך

שהוא לא היה נותן לו, אפילו שזה היה נעים, כי זה לא חינוכי. רטיבות חמימה נזלה במורד לחייו. הוא חשב על הצ'יוואווה שלו, שיישאר בלעדיו, מי ידאג לו. הוא ידע שהוא נראה נורא לא מקצועי ואפילו מטופש כשהוא בוכה אבל זה לא שינה לו. עכשיו כבר לא היה לו אכפת מכלום. הראש שלו התרוקן מכל מה שהיה בו, בעיקר מספרים ועובדות. אילו רק היתה מזדמנת לכאן פיה טובה, חשב בלבו, כזאת בלונדינית עם שרביט ומשאלה, הייתי מבקש ממנה ללטף את הציוואווה, פעם אחרונה ודי.

היה פעם איש חכם שאמר "הכול מים" ובא איש אחר, חכם אפילו יותר ואמר "הכול זורם", שניהם צדקו. האי גוואדלופה היה שרוי עדי צוואר באוקיאנוס, הבוס הזליג את דמעותיו, וגוואדלופה הפקידה?, גם היא פקד אותה דבר מוזר.

נחשול מתוק של רוק הציף את פיה. רוק זה לא צחוק. גם לא מלים. כל המלים הלא יפות שעמדה לשפוך על ראש הבוס, נמסו כהרף. מה פה קורה? נבהלה, היא מאבדת שליטה? איה הפטזיות שצייר דמיונה הדמוני, איך היא משכיבה אותו על השולחן ותולשת לו רגל אחרי רגל, וגם את כל שאר האברים, אחד אחד, או - וזה יכול להיות אפילו עוד יותר נחמד - לאלץ אותו להדפיס לה התנצלות בכתב, בדילוג ממקש למקש. מה השתבש, שפתאום כל הרעיונות האלה לא נראו לה כל כך מופלאים?

היא ישבה לה בכורסה, פקידה מגודלת, אחות לעוג מעשתרות, חנוקה מרגשות, ואיך יכלה לנחש, שגם לבה הכפיל עצמו. פתאום התחשק לה לחפון אותו בכף ידה וללטף.

הבוס שעיניו אמנם היו עצומות, הביט במציאות בעיניים פקוחות, ידע שאין פיות טובות. לא בגוואדלופה ולא בכלל. הוא חלם שהוא הצ'יוואווה של עצמו ואיך שמלטפים אותו וגם שהוא, זה הוא שמלטף את הצ'יוואווה. צמרמורות של אושר הרעידו אותו. נחלים של רוך זרמו לו בגוף. אחר־כך הוא הרגיש שהוא מרחף, שמכסים אותו, אחר כך היה אור גדול, מסנוור, שחודר גם עיניים עצומות. אמאל'ה, הוא חשב באימה זה בטח האור הזה שמדברים עליו, זה שרואים בקצה המנהרה של חושך, לפני ש... הוא לא רצה לומר את המלה.

"אתה יכול לפתוח עיניים", שמע קול רך. לא היה לו שום מושג אם לפניו גן עדן גיהנום או לימבו, או מיי גוד, הוא חשב, ידעתי, אלוהים הוא אשה.

"על החיים ועל המוות", הוא קרא ופקח אותן, בבת אחת. מצא את עצמו שנית, מול אותן רגליים שואפות אין סוף. אוי איזה סיוט, נמאס לו, רצה לאמא, שתקח אותו על הידיים, עצם אותן בחזרה. וכשפקחן, כמה מוזר, חזר הנוף להיות מוכר, שוויצריה קטנה בלוח שנה, בחדר הפקידה, על הקיר. אבל הוא לא היה בטוח, וכבר פחד לא להרגיז, לכן החליט לבדוק את העניין בקצרה, מתוך עיפעוף. הוא עיפעף את מבטו על כיסא. קיווה שאם ינסה להתיישב עליו היא לא תהרוג אותו. הוא התיישב. קצת מוזר היה לו לשבת בכיסא שלה, על השולחן היו מונחים כל מיני דפים להדפסה, הוא זיהה את כתב היד של עצמו.

"הכול הסתדר," חשב לעצמו, הרגיש כאילו הוא חוזר הביתה.

אלא שאז, אימה וחיל מהזן הכי מבהיל שיש, תפסו אותו, ומה עלה בדעתו, המשתבשת והולכת? אם הוא הולם את הכסא והכיסא אותו, והפקידה גדולה והוא פצפון משמע־החדר הצטמק. הוא היה מיואש ומותש. הוא החליט לעצום את העיניים ולא לפתוח אותן שוב, לעולם.

הפקידה ידעה שעליה לפעול במהירות, עכשיו תורה לקטון בחזרה. היא לחצה על הכפתור הימני, עד שבחלון הופיעו הספרות חמש ואפס וסימון של אחוזים. הפעם בגלל שהיתה כזאת ענקית, לא היתה צריכה לטפס לשום מקום, רק לגהור מעל הזירוקס, ללחוץ על "on" ושוב הפעם, לחכות לאור. ולצאת ולחזור, אל עצמה.

יש שמאמינים בפיות, ויש שמאמינים בזירוקס. הבוס לא האמין למראה עיניו. החדר, לגמרי בסדר, והוא והיא, כלומר הפקידה, כפו בידה, ענוגה, ולגמרי בגודל טבעי.

יאמין כל אחד למה שיחפוץ. זה קרה בגוואדלופה אשר באוקיאנוס השקט. ■

שוהם סמיט, ילידת 1966. גרה בתל־אביב, בוגרת בצלאל במגמת עיצוב תעשייתי.

סוף מעמ' 26

בן־דב ניצה, 1994, עימות בין מזרח למערב, *מעריב*, 25.3

בסר יעקב (מראיין), 1994, "עם א"ב יהושע: מן 'אי היכולת להשאר לבד' עד *'השיבה מהודו'*", *על המשמר*, 15.4

בר־תנא אורציון, 1994 א, "כדור הארץ דומם במקומו וכל שעה סופית לעצמה ודבר מעולם לא אבד", *על המשמר*, 8.4

-, 1994ב, "חילוץ האהבה מן ההתאהבות", *על המשמר* 15.4

גור בתיה, 1994, "על הצורך לזרום", *הארץ*, 8.4

הולצמן אבנר, 1994, "קסמי השטף הזורם", *הארץ*, 1.7

הופ דורית, 1994, "חתך מוכן לתפר", *מאזניים* ס"ח, 9־10,

הירש אלי, 1994, "מבנה ארכיטקטוני של נשמה תועה", *העיר*, 25.3

הרקליטוס האפל איש אפסוס, 1951, *מאמרות*, תירגם, ביאר והקדים מבוא יצחק מן (מרחביה: ספרית פועלים)

לויתן עמוס, 1994, "מסתורין על שולחן הניתוחים", *על המשמר*, 8.4

מאירי ענבר, 1994, כל מִבנה הוא מִבדה", *דבר*, 22.4

מגד איל, 1994, "10", *זמן תל־אביב*, 1.4

נגב אילת (מראיינת), 1944, "סוף סוף אני כותב רק על אהבה", *ידיעות אחרונות*, *7 ימים*, 18.3

סדן־לובנשטיין נילי, 1981, *א"ב יהושע, מונוגרפיה* (תל־אביב: ספרית פועלים)

פרויד זיגמונד, 1966, *כתבי* -, כרך ראשון: מבוא לפסיכואנאליזה (תל־אביב, דביר)

צמח שלמה, 1965, *שתי המזוזות, מסה וביקורת* (רמת־גן: מסדה)

קורצווייל ברוך, 1982, *חיפוש הספרות הישראלית* (רמת־גן: אוניברסיטת בר־אילן)

שלו מרדכי, 1968, "שלושה ימים וילד", *הארץ*, 15.11

שמיר זיוה, 1994, "הניתוח לא הצליח - החולה חי", *ידיעות אחרונות*, 22.7

שקד גרשון, 1985, *גל אחר גל בסיפורת העברית* (ירושלים: כתר)

-, 1994, "מוכרחים ממש להתאהב?" *ידיעות אחרונות*, 1.4

סוף מעמ' 31

ביבליוגרפיה

1. ישורון, א': *"כמה דברים ככה"*; "דבר", 13.5.83.
2. *"זאין תיכלה לקרבות ולהרג"*: שירה פוליטית על מלחמת לבנון; תל־אביב; הוצאת הקיבוץ המאוחד 1983.
3. עצמון, צ': *"לכדות ברית"*; "ידיעות אחרונות" 10.12.82.
4. Leahey, T.H.: (1987) *"A history of psychology"*; New Jersey; Prentice-Hall.
5. שהם, ש"ג: *הליכי טנטלוס*; תל אביב; הוצאת גומא; 1977.
6. witgenstein, L: (1961) *"Tractatus logico philosophicus"*; London; Routeledge
7. סיון, א': דילמה של משורר; "ידיעות אחרונות"; 1.10.82.
8. Bar-On, D: 1991; Facthood of facts; *Unpublished*; Ben-Gurion University
9. כהן, א': *"סיפור הנפש"*; קרית־ביאליק; אח; 1990.
10. גרוסמן, ד': *הזמן הצהוב*; תל־אביב; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1987.
11. ב. ברכט: *גלות המשוררים*; תל־אביב; הקיבוץ המאוחד; 1978.
12. רביקוביץ, ד': *רחיפה בגובה נמוך*; חדרים 3; 1982.

ניצן יניב, פסיכולוג, דוקטורנט במחלקה למדעי ההתנהגות באוניברסיטת בן־גוריון בנגב בבאר שבע.

בקרוב:

בהוצאת **ספרי עתון77**

ספרי השירים של

• ברוריה כהן •

• אילן בושם •

יוסי הדר

יופיע בקרוב:
בספרי עתון 77

עכשיו באו אל ביתי ימים אחרים

שירים

אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

עתון 77

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

* ספרות עברית – מה שקורא
* מיטב הספרות העולמית
* הכרות עם ספרויות האיזור
* מעורבות חברתית

המתנה היפה ביותר