

עיתון 77

גליון 7-346 • אייך-סיון תשי"ע • מאי 2010 • 40 ש"ח



ייסוריו וגדולתו של תומאס מאן (א) - גל אורן
טוני סופראנו - קדוש או סיוט - אדמיאל קוסמן

עוד משתתפים: ג"ב אמנון דוד **אדלר** מרים איתן
 יהודית אוריין יעקב אלגים **פטרוניוס ארביטר** רועי
 אוניקובסקי **ורד אריאל-נהרי** נות בראל **יוסי ברנע**
 יערה בן דוד **מרלנה בראשטר** חגית בת אליעזר אלן
 גינסברג יובל גלעד **רון גרא** משה גרנות **שולמית**
 חוה-הלוי מרדכי הרטל **לאה הרפז** רוברט וייטהיל-
 בשן **עינת יקיר** עמוס לויתן **כרמית מירון** רוני סומק
 אריה סיון יובל פז **עודד פלד** דינה קומנסקו **ענת**
 קוריאל תומר רוזמן **שלום רוזנברג** שמעון רוזנברג
 יהודית רונן אמנון שביט **עדנה שמש** ברוך תור-רז
 שולמית תור-רז

פרס ישראל לאריה סיון

"לחיות בארץ ישראל";
 תלמה אדמון, נורית
 גוברין, יובל גלעד,
 משה דור, רפי וייכרט,
 תמר רודנר



שלומית וברוך תור-רז

שנינו

שירים



היינריך היינה

אינטרמצו לירי

ושירים אחרים



עומדים לראות

אור

ב- ספרי
עתון 77

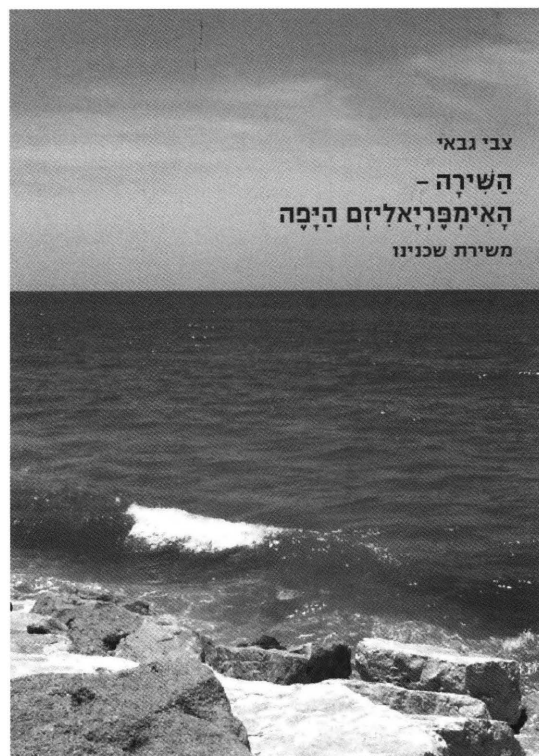


צבי גבאי

השירה -

האימפריאליזם היפה

משירת שכנינו



לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77, ת"ד 51208 ת"א 67137

אבקש מנוי לשנת 2010-2011 - שם ושם משפחה

טלפון

כתובת

מזורפת המחאה על-סך 280 ש"ח לשנה כולל משלוח



ציור השער: רוני סומק
עמ' 7

על אריה סיון

- רפי וייכרט: אריה סיון כמשורר תל-אביבי 20
תלמה אדמון: יחף על החול 21
נורית גוברין: אין בני אדם בחדריהם 22
יובל גלעד: יומיומי כמו חול 23
תמר רודנר: על גבינה ואהבת ציון 24
משה דור: לב שולח דם 25

מאמרים

- אדמיאל קוסמן: טוני סופראנו - קדוש נוצרי או סיוט
בורגני? 28
גל אורן: ייסוריו וגדולתו של תומאס מאן (א, ייסוריו) 32

מדורים

לפי שעה

- חצי פינה - רוני סומק: דינה קומנסקו, מרומנית:
מרלנה בראשטר 11
אמריקה שרה - עודד פלד: אלן גינסברג 26
מצד זה - עמוס לויתן על **הים לא כמוני** מאת שלום
רצבי, על ספריהם של יהודה שנהב ואבינדב בגין ועוד 38
תיאטרון: כרמית מירון על "גטו" מאת יהושע סוברל
ועל "ימי שלישי עם מוריי" מאת מיטש אלבום 51
המלצות 'עיתון 77'

שירה

- אריה סיון 4
ג"ב אמנון (פרסום ראשון) 5
רוני סומק 7
שולמית חוה-הלוי 10
לאה הרפז 13
תומר רוזמן 18
רוברט וייטהיל-בשן 19
שמעון רוזנברג 31
ורד אריאל-נהרי 31
דוד אדלר 36
ברוך תור-רז 37
שולמית תור-רז 37
מרים איתן 37
יעקב אלגים 42
חגית בת-אליעזר 43
ענת קוריאל 43

סיפורת

- שני קטעים מתוך **סטיריקון** מאת פטרוניוס ארביטר,
מלטינית: רועי אוניקובסקי 44
מרדכי הרטל, ההיריון הבא יהיה במינכן (קטע) 46

ביקורת ספרים

- אמנון שביט על **הדבר היה ככה** מאת מאיר שלו 6
שלום רוזנברג על **האדם דיסלקטי** מאת עקיבא קונונוביץ 6
יובל גלעד על **שישה סיפורים** מאת רן יגיל 8
יהודית רונן על **אנאם, ימי הזוהר**, מאת אביבה ברושי 9
יובל פז על **תקביקת ציפור מרוקאית** מאת ארז ביטון 10
יוסי ברנע על **הכפרים שישנם ואינם** מאת חיה נח 11
יערה בן דוד על **אלגריה** מאת שמעון שלוש 12
עינת יקיר על **מכשפות** מאת רחל חלפי 12
משה גרנות על **הפרעות קשב** מאת גד קינר 14
נוית בראל על **חוט מושך מן הלשון** מאת אלמוג קהר 14
עדנה שמש על **הכתובים הסודיים** מאת סבסטיאן בארי 16
יהודית אורין על **אמן הסיפור הקצר** מאת מאיה ערד 17
רון גרא על **והים אנה ילך** מאת רנה לי 18

גליון 7-346 • אייר-סיון תש"ע • מאי 2010 • 40 ש"ח

עיתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser

Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Levitan, Assaf

Meydani, Tamar Mishmar, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit

Peleg, Shalom Ratzabi, Arie Sivan, Sasson Somekh,

Rony Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד התרבות והספורט

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות

המערכת והמינהלה: טל': 03 5618271

ת"ד 51208 ת"א 67137

iton77@actcom.co.il

www.iton77.com

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן,

אסף מידני, תמר משמר, שרון סומך, רוני סומק, אריה

סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב

שי שביט

רכות מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, טלי שורצשטיין

בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיורא שוהם

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד. טקסטים רצוי לשלוח בקובץ וורד, מצורף.

אריה סיון

מים במדבר

בְּאֶשֶׁר הַמָּקָל הַמִּפְצֵל עוֹצֵר
עוֹמֵד גַּם בְּעֵלְיוֹ, אֹמֵר
בְּמָקוֹם הַזֶּה בְּאֶמְצֵעַ הַמִּדְבָּר
יֵשׁ מֵאָגֵר עֵנֶק שֶׁל מַיִם:

הַמָּקָדֶח הַנֶּכֶחַ
יִגְיַע אֶל הַמַּיִם הַחַיִּים
לְמִרוֹת שִׁכְבוֹת הָאֶבֶן הַמִּקְשׁוֹת
עֶרְפֵן לְעֵמֶתוֹ
דְּגִמַת דְּעוֹת קְדוֹמוֹת.

כָּאֵן, יֹאמֵר הַהִיסְטוֹרִיוֹן,
קְבוּרוֹת הָאֶמְזוּנוֹת עַל קִשְׁתוֹתֶיהֶן. הֵן
לְחֻמוֹ בְּכָל כַּחוֹתֶיהֶן
בְּמָה שֶׁהִתְקַרֵּב אֶל פֶּתַחֶיהֶן, אִים
לְהַפֵּךְ אֶת הַיִּתְרִים הַמִּתּוֹחִים עַד קֶצֶה
הַגָּבוֹל
לְמִיתָרִים שֶׁל נֶכֶל אוֹ כְּנוֹר.

מתוך המחזור 'קטעים ים תיכוניים'
("עתון 77" גל' 163-164, אוגוסט 93)

מתוך המחזור

'על החיים ועל המוות'

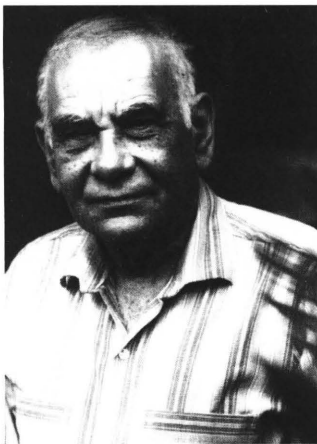
1

אֶל תִּתְרַגֵּשׁ. זֶה אֵינְנוּ
מִיִּטִּיב עִם לַחֵץ דָּמָה.
הַתְּמַסָּר לְמִי־מְנוּחָה
וְשִׁחָה בָּהֶם
עַד טַפְתָּם הָאֲחֵרוֹנָה

2

בְּאֶשֶׁר תִּטְמֵן בְּעֶפֶר
אֶחָד מִמְּלֹוֹיָהּ יֹאמֵר:
כִּמָּה קָר לוֹ עֶכְשָׁיו, כִּמָּה קָר.
אֵלּוֹ הָיִיתָ יָכֹל לְדַבֵּר, הָיִיתָ אֹמֵר:
לְעוֹלָם, אֲבָל לְעוֹלָם,
כִּבֵּר לֹא יִהְיֶה לִּי קָר.

אריה סיון (בומשטיין) נולד בתל-אביב בשנת 1929, למד בגימנסיה "שלוחה", ובשנת 1947 הצטרף לפלמ"ח ולקח חלק במלחמת העצמאות. שירת הראשון נכתב בעומדו בתצפית על תל בעמק בית שאן, ונדפס ב'דבר'. ב-1950 פנה ללימודי לשון עברית וספרות באוניברסיטה העברית בירושלים, אז גם החל לכתוב שירים ברציפות. היה ממקימי חבורת "לקראת" (עם משה דור, נתן וך



צילום: מוטי קיקיון

ובנימין הרושובסקי-הרשב). במקביל לכתבת השירים שימש מורה ללשון וספרות בבתי ספר תיכוניים. זכה בפרס ברנר (1991), בפרס ביאליק (1999) ובפרס ישראל לשירה (2010). ספריו:

שירי שריון (ירושלים: עכשיו, תשכ"ג); **ארבעים פנים** (דר, 1969); **נופל לך בפנים** (ספרית פועלים, 1976); **אישורדים** (ספרית פועלים, 1981); **לחיות בארץ ישראל** (עם עובד, 1984); **חיבוקים** (עם עובד, 1986); **ארץ מעלה** (הקיבוץ המאוחד, 1988); **כף הקלע** (הקיבוץ המאוחד, 1989); **אדוניס** (עם עובד, 1992); **גבולות החול** (הקיבוץ המאוחד, 1994); **דייר לא מוגן** (הקיבוץ המאוחד, 1998); **ערכין: מבחר 1957-1997** (מוסד ביאליק; הקיבוץ המאוחד, 2001); **השלמה** (קשב לשירה, 2002); **חוזר חלילה** (קשב לשירה, 2004); **קטועים** (קשב לשירה, 2007); **על חול ועל ים: שירי תל-אביב** (קשב לשירה, 2009) ❖

עוד על אריה סיון ושירתו, עמ' 20

הגליון הזה מייחד מדור למשורר אריה סיון, ממקימי חבורת "לקראת", חבר מערכת 'עתון 77' וזוכה בפרס ישראל לשירה לשנה זו 2010. סיון, מוותיקי המשוררים, מבכירי המשוררים התל אביבים והמשוררים הארצישראלים; משורר מעורב, שאינו מתלהם, אירוני ומעודן, ומסקרן תמיד. "המקדח הנכון" הוא כותב, במילים פשוטות ונכונות "יִגְיַע אֶל הַמַּיִם הַחַיִּים" ('קטעים ים תיכוניים'). תודה גדולה לרפי וייכרט ולתמר רודנר, על הסיוע ועל הנכונות.

*

לרגל חמישים וחמש שנה למותו של תומאס מאן, תופיע [בשני חלקים] מסה נרחבת וחדשנית של גל אורן: "ייסוריו וגדולתו של תומאס מאן" שעניינה האמביוולנטיות ביחסי תומאס מאן והיהודים. בגליון זה: ייסוריו.

אדמיאל קוסמן כותב הפעם על גיבור הסדרה הטלוויזיונית, המאפיונר טוני סופראנו: מדוע הוא מעורר את הזדהותנו, מאספקט פסיכולוגי, חברתי ותיאולוגי.

תרגומו של רועי אונקובסקי לפרקים מתוך הרומן **סטידיקון** של פטרוניוס ארביטר (60 לספירה) מתחבר - אם נרצה או לא - לתמונה חברתית של תרבות הדוניסטית, ושיפוט מוסרי בהחלט יחסי. כמו טוני סופראנו, כמו המציאות העכשווית.

ואם בסוג של ביקורת חברתית עסקינן, עודד פלד מביא מבחר תרגומים של אלן גינסברג, ממובילי שירת "דור הביט" המחאתית של שנות השישים.

*

עמוס לויתן מקדיש דיון לספרו האחרון של שלום רצבי, **גם הים לא כמוני**, ומנסה, על קצה המזלג, לפענח את הטקסט המורכב, המרובד והעמוק של מי שבא חשבון עם עצמו, עם אמונתו העומדת למבחן ועם אובדן גדול.

עוד בגליון זה: שירה, סיפורת, ביקורת ספרים, וכל המדורים הקבועים.

קריאה מגוונת ומהנה

עמית ישראלי גלעד, מיכאל בסר



עד הייתי למכאובי אנשים
אודים מצלים מנפש
תמימי הרוח כאבק נשוכים
חשוכים ממקום ומקול

נסתלקו ימי עדינים
מטבעים בנהר הרגילים
מי שאינם חורשים תלמי רשע
בערי מסכנות נרדמים

אל שופט ואל שוקל הדרך
וצדק כעין מתגלגל
אשר לעדיני הרוח
מבט ומלה להם



ושוב חומק אל המלים
כאלו הן תחלפנה את תני פניך ואפך
מחביא אותך בשירי, בשורתי
שפא מתבייש לגלותך בתוך הלב
ושוב נופל לי הלשון על לשונך
עיניך אותיות
שפתך אותיות
לחיך אותיות
כלום לא אדע אי פעם
מה כותב אותך במחברתי?
ושוב נלחץ אליך ומרפה
נושם את המרחק בין מקלדת לבשר
האם נותר שריד בין גבר לאשה?



משוטט בין שברי רחובות
לפנים היתה בי בת צחוק
עם עצמי מתהלך והרגלתי שפך
לפנים הייתי לי רע
תועה במעקשים וברגשי אנשים
נפלט ממבוך הדרכים
יושב אדם, כך יושב לו אי שם
סתור ופרוץ ונדהם



פשוט לכתב פשוט
כי אם לא כן
כיצד נדע?

שגברים גאיונים מטפחים זקנים
שהלב בעל דבב-לחיים
איש בכסא גלגלים גלה לי אשרי
צער צר והשאיר אותי

פשוט לראות פשוט
כי מה בצע לאישון?
להתכנץ על חטאת אנוש
להבהל על פח יקוש

נורא הנסיון להשיב
עלה שנשר באביב
אני זועק אל העץ בין השמשות
פנים באות חרישיות



רוח הצפון מלבין מחלפותי ופורס את לבבי
משבי אור מן הרחוק נושאים בדידות אל בדידותי
סחרחרת זרמים ובהלת פרצים
עצרו!

מי מכס הוא לי?
רב הגל והמשבר את החוף שטף
ילד פלא שנטרף מחסה רדף
הנני בין חגוי הסלע חבוי בלב נקי
לחשו זאת אל הרוח שנשקני ועלה
בלכתו שרק שיר על אהבה

"הפרזות ותוספות, מחיקות ושיפורים"

מאיר שלו: **הדבר היה ככה**, הוצאת עם עובד 2009, 226 עמ'

כאשר יצאו לאור הרומנים הראשונים של מאיר שלו - *רומן רוסי* (1988), *עשוי* (1991) ו-*כימים אחדים* (1994), הם הוזכרו לרבים מקוראיו את הסגנון הפנטסטי-ריאליסטי של גבריאל גארסיה מארקס, בצורות העשירים של הדמויות והסיפורים, שמשטשים בהם תדיר הגבולות בין מציאות ודמיון.

בשיחה שהיתה לי פעם עם ידיד קולומביאני על **מאה שנים של בדידות**, הוא הציע: "בוא לקולומביה ותראה שכלל לא מדובר בדמיון - הכל מציאותי כאן". זו גם התחושה המתקבלת כשקוראים את ספרו האוטוביוגרפי (הראשון מבין שלושה) של מארקס, **לחיות כדי לספר**, בו הוא חולף ברכבת על פני חוות הבננות היחידה לאורך הדרך ששמה נכתב על השער - מאקונדו - המילה שכבר בילדותו משכה את תשומת לבו, ושנהפכה בעקבות ספריו למילה נרדפת למקום נידח וקסום. כשהוא מספר את תולדות התאהבותה של אמו במברקן של העיירה, ועל מסעותיה בעקבות האהבה הזו לאחר שמשפחתה החליטה למנוע את נישואיהם בכל מחיר, מבין הקורא שגם עליית **אהבה בימי כולרה** אינה בדיה מושלמת.

מאיר שלו עצמו סיפר, בסדרת הרצאותיו באוניברסיטה העברית שכונסה בספר **בעיקר על אהבה** (1995), כי "התהליך של ההיזכרות ושל עיבוד הזיכרון הוא מהותה של היצירה אצל סופרים רבים... ההיזכרות אינה סתם שליפת מידע מן המאגר באופן טכני, אלא תהליך מורכב יותר, שמעורבים בו גם יסודות של שינוי ושכתוב... כל מי ששמע את עצמו מספר לילדיו וזכרונות מימי עלומיו, יודע היטב מה פירושו של הזיכרון היצירתי הזה" (עמ' 201).

שלו, צעיר ממארקס בעשרים שנה, טרם התיישב לכתוב את זיכרונותיו ואת "הסיפור הגדול על המשפחה הגדולה שלי". את זאת, הוא אומר בראשית דבריו ב**הדבר היה ככה**, יעשה אולי בעתיד, "כשהיה זקן יותר ומתון יותר ואמיץ וסלחן יותר" (עמ' 13-14). בינתיים הוא מסתפק בסיפור קטן מתוך שלל הזיכרונות הללו: הסיפור על אודות סבתא טוניה ושואב האבק - "הסוויפר" - ששלח לה גיסה מארצות הברית, על אפו ועל חמתו של בעלה, סבא אהרון.



זהו אכן סיפור קטן, נטול עלילה כמעט, שלכאורה אין הצדקה לקיומו העצמאי בספר. אלא שמעבר לעלילתו הרוזה, אשר שלל עלילות משנה ואנקדוטות מהזיכרון המשפחתי הקולקטיבי מרפדות, מעבות ומאריכות אותה (לעתים יתר על המידה), מהווה הספר מעין הדגמה לדבריו של שלו על תהליך היצירה. יותר מהסיפור שבו, מעניין לקרוא אותו כמין "מאחורי הקלעים" של *רומן רוסי*. גיבורת הסיפור היא סבתו של מאיר שלו, טוניה בן-ברק, חלוצה מאנשי העלייה השלישית, שהלם העלייה, הארץ והנסיבות (היא נאלצה להינשא לאלמן אחותה הבכורה) הובילו אותה להתגייס למאבק אינסופי וחסר תוחלת בכלל.

סיפור שואב האבק ששלח לה מאמריקה גיסה, ישעיהו "הבוגד הכפול" (שבגד הן בסוציאליזם והן בציונות), ושאוּפֶסן במחסן זמן קצר לאחר שהחלה להשתמש בו, התגלגל, ב**רומן רוסי** לסיפורו של הכסף ששלח הדוד יוסף, "הקפיטליסט הבוגד", לסבתו של המספר, פייגה, כדי לקנות בו מקרר חשמלי, שבעלה, מירקין הסבא, סירב בכל תוקף להשתמש בו חרף הפצרות חבריו. המקרה הקומי המתואר בסיפור של סבתא טוניה ב**הדבר היה ככה**, נהפך, בסיפור הבדיה שנרקה ממנו, לטרגדיה של סבתא פייגה, שמתה צעירה וסחבה בלוקים של קרח עד יומה האחרון, גם כשהיתה חולה וחלשה. ואילו שיגעון הניקיון של סבתא טוניה ורדיפתה הבתלי פוסקת אחר האבק והבוץ התגלמו, ב**רומן רוסי** בדמות אחרת, קומית הרבה יותר, דמותה של ריבה ביילין, החלוצה מגדוד העבודה שהיתה לאשתו של מרגוליס הכוורן, שגדלה בבית עשירים באוקראינה והיתה "משוגעת גמורה בענייני ניקיון". מסתבר שכל מנהגיה של ריבה זו - החדרים הסגורים בפני כל, הרהיטים המכוסים, "שפשוף ידיות הדלתות במשחות מירוק ובמיץ לימון", המקלחת הנעולה ושליחת בני המשפחה להתרחץ בשוקת של הפרות או במכבסה - כל אלו לא בדיה היו, אלא מציאות החיים בביתה של סבתא טוניה. גם שואב אבק קיבלה ריבה (מבעלה, לא מהגיס באמריקה), וגורלו היה זהה לגורל "הסוויפר" של סבתא טוניה. רק את השם טוניה נתן שלו, באירוניה, לצרתה של ריבה, אהובתו הראשונה של בעלה שעזבה אותו בצעירותם, אך שבה אליו ברבות הימים, כששניהם מאסו בבני זוגם.

הכל, אם כן, מציאות, וצריך רק לדעת איך לספר אותה. כשם שברוך, המספר ב**רומן רוסי** מלקט סיפורים מכל אנשי הכפר ושומע גרסאות שונות שלהם, כך מספר שלו ב**הדבר היה ככה** - כי לכל אחד מהסיפורים במשפחתו יש "כמה גרסאות, ובכל אחת מהן הפרזות ותוספות ומחיקות ושיפורים" (עמ' 14). רבים מהסיפורים הנלווים הללו מצאו את מקומם, בגרסה זו או אחרת, ב**רומן רוסי** או ברומנים אחרים שלו.

מלבדם, רווי הספר בתיאורי שפת הדיבור של גיבוריו ובשלל ביטויים של סבתא טוניה, שהמשפחה כולה משמרת אותם עד היום. שם הספר עצמו מקורו באופן שבה הייתה סבתא מתחילה כל סיפור שלה, ומתלווים אליו "אל תקרצקין לי", "הוא כבר

איננה", "כשבתיה תבוא" ו"אתם לא תירשו אותי בחיי". את המילים "אתה פונית אלי?" הגתה סבתא טוניה שנים רבות לפני ששמו אותן בפיו של רוברט דה נירו ב"נהג מונית". אני תוהה אם גם "הבעד והבנגד", שליוו את גיבורי *יונה ונער* לכל אורכו, מקורם בביטוי פנימי של משפחתו שלו ובן-ברק, אף שאינם נזכרים כאן. לכל משפחה יש ביטויים פרטיים משלה שעוברים מדור לדור, ושלו מצליח לקרב את קוראיו אל משפחתו בזכות האזכורים הרבים של שפתה.

ב**רומן רוסי** חזה שלו "מבקרים רבים באים אל הכפר שלנו... לראות את מפעלם המלבלב של האבות המייסדים". חזונו התגשם במהרה: בזכות הצלחת ספריו של שלו פועלים בנהלל מזה שנים שני עסקים המארחים תיירים במושב ובסביבתו, בסליק, בצריף ובמגדל המים, ומבקרים רבים אכן באים. **הדבר היה ככה** נפתח באירוע שבו הוזמן שלו לשאת דברים לרגל חנוכת הסליק המשופץ באחד מהם, ומשם ממשיך להוביל את קוראיו לסיור מודרך באותם אתרים, רק מנקודת מבטו האישית שלו. הנה כך מיטשטשים שוב ושוב הגבולות שבין מציאות ודמיון.

הדבר היה ככה אינו רומן גדול, הוא בקושי סיפור קטן. לעתים הוא ממחזר יותר מדי סיפורים שכבר קראנו בספריו הקודמים של שלו. ובכל זאת, במעט תיבול חדש, הוא מאפשר לנו להציץ ולהתחבר דרכם אל עולמו - עולם חייו וסיפורי משפחתו, ועולם היצירה של הסופר, הוזכר, מלקט ומעבד את אותם סיפורים כדי ליצור מהם עולמות חדשים, בדויים. ♦

אמנון שביט

דיסלקציה, נבואה ושירה

עקיבא קונונוביץ: **האדם דיסלקטי**, הוצאת גוונים 2009, 77 עמ'

כמה הערות כמין פירוש על ספרו החדש והמשמח של עקיבא קונונוביץ, **האדם דיסלקטי**, שבו עשה המחבר עבודה נפלאה בשבילנו, עבודה על הדיסלקציה... באחד מסרטיו של וודי אלן מופיעה דמות בשם OTO שקשה מאוד להפוך את שמה, כי איך שלא תקרא לה - מתחילתו לסופו, או מסופו לתחילתו - תקבל אותה תוצאה. אבל עקיבא ק' לקח את הדיסלקציה ועשה מין היפוך. קדם לו בכך ר' נחמן מברסלב, בסיפור על שבעת הקבצנים. הרעיון המהפכני של הקבצנים - עיוור, חירש, אילם, גיבן, גידם, חוגר ופיסה - הוא שהמום של כל אחד מהם מציין דווקא יתרון, וביחד הם יוצרים "קומה שלמה". עקיבא ק' נטל את האדם הסובל, הדיסלקטי, כדי לומר לנו באמצעותו דבר והיפוכו... כך לכל הפחות למדתי מהשיר הזה: כולנו דיסלקטים. כשאנחנו מסתכלים על המציאות, איננו רואים את המציאות נכונה.

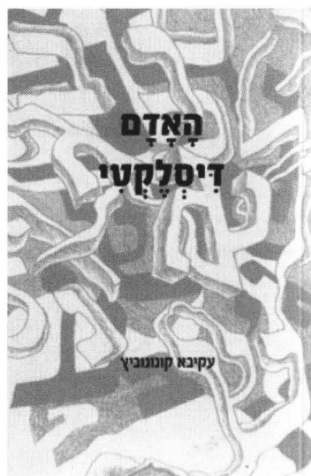
על גב ספרו הוא מביא בית מספר הקודם הקולר והקול: -- למה אני/תמיד נשאר כיתה/למה? //

קול מורה/באצבע חד סטרית: -
- כי אינך יודע לקרוא/לאור אתה
קורא מרור, /לבן - נבל/לשחר
אתה קורא שחור...

הרעיון המרכזי הוא שאנחנו רואים
את הדברים לא בדיוק בצורתם
הנכונה. אני חושב שעקבא ק'
מסתכל על העולם ורואה אותו
אחרת. זהו אחד מן הקסמים
שבשירה; יש הרבה קסמים
בשירה, ואחד הקסמים העמוקים
הוא בעובדה שאתה יכול לבטא
דברים שאי אפשר לומר במילים.
נאמר על זה הרבה מאוד

בפילוסופיה. לעתים אנחנו דורשים מזולתנו לבטא
דברים שאיננו יכול לומר: תסביר לנו ממה אתה
סובל... תגיד לנו איזו מין מצוקה יש לך... והמשורר
אומר את זה. אבל כאן נעשה דבר נוסף. המשורר
מתעלם מהעולם כמות שהוא; הוא מביט בעולם
ורואה דברים אחרים, וחלק מן הדברים הללו הם
באמת דברים נפלאים.

בדברים שעל גב הספר כותב א"ב יהושע "העברית



נענית לך... זה הרבה יותר
מזה. השפה מצליחה להבהיר
את העולם הזה שעקבא ק'
רואה. אולי אביא כאן דוגמה
אחת (ויש הרבה דברים
נוספים שהייתי מבקש
לגביהם מעקיבא, שנשב
ונראה אם אנו מבינים אותו
דבר). למשל, משחק נפלא
בין צלם אלוהים לבין צלם...
הוא שואל באחד השירים -
מתי אדם מתחיל להיות
קיים? ומשיב: "ונברא"
אם צילמו הצלם" (עמ' 69).
כלומר הצלם במידה מסוימת

יורש את תפקיד הבורא. הוא מעניק את צלם אלוהים
למי שהוא מצלם אותו.

בשיר אחר הוא מפליא לשחק בין "כאן ושם" (עמ'
29). אני תמיד חשבתי שהילד חי בעתיד, ואילו
הוא אומר לנו שהילד חי "כאן", בעוד שאנחנו
הוקנים חיים "שם". וזה מעניין: "כאן" מסתיים
בנון סופית פתוחה, ו"שם" מסתיים במם סופית
סתומה, כמו סוף החיים.

אני רוצה להזכיר לו שיש פסוק בישעיהו שבו
מופיעה מם סופית באמצע המילה: "ותהי המשרה
על שכמו וייקרא שמו פלא יועץ אל גיבור אביעד
שר שלום: לסרבה המשרה ולשלום אין קץ" (ט' ו').
חכמים הסתכלו על מם זו כעל סוג של דיסלקציה.
לדבריהם ביקש הקב"ה לעשות את חזקיהו למשיח.
אמרה מידת הדין: דוד המלך שאמר לפניך שירות
ותשבחות לא עשיתו משיח. חזקיהו שלא אמר שירה
תעשה משיח? מיד נסתתמה המם. והרי לנו קשר
בין דיסלקציה, נבואה ושירה.

ויש עוד מקום אחד מוזר בתורה: הפסוק "ויהי בנסוע
אהרון..." (דברים י' ל"ה) הנתון בין שתי אותיות
נו"ן הפוכות וחז"ל דרשו על זה דרשות יפות, כאילו
דיסלקטי שם אותן...

והעיקר, בשירים הללו יש אהבה שאנחנו צריכים
להרגיש, אהבה עזה למשפחה, לנכדים, לאנושות,
למרות שהוא רואה את הסכנות. יש גאולה לכל מה
שבתוכנו, באמצעות השפה.

שלום רוזנברג

על פי דברים שנשא פרופ' רוזנברג בהשקת הספר
במרכז תרבות העמים, ירושלים



רוני סומק

מות החליל

לזכר חליל אלוהב

כל ימיו גָּרַר מְרִיצוֹת מָלֵט
לְמַלֵּא נְקִבִּים לְאַרְךָ גּוֹפּוֹ.
כְּשֶׁמַּת, נִשְׁפּוּ שְׁפָתֵי הָעֵץ
בְּלוֹז תְּהוֹמוֹת.

רן יגיל: שישה סיפורים, הוצאת עמדה
2010, 116 עמ'



שישה סיפורים

רן יגיל

השנים, אשר. זמנים טובים, התחלתי לפנות אל עצמי... כל הכתיבה היא בעצם מעין מסע, מסע עצוב אל קצה הרחוב. לא משנה אם זה רחוב מעופש בלופטין או בבוטשאטש, או סמטה צדדית ביפו או בנווה צדק. לעזאזל, איך העז קריב לכתוב שאני סופר של נופים שקטים כשהלב נשרף במחשכים? חם היום כל כך וכמה חול באוויר, מחנק... למה התכוון עגנון כשאמר כי ההבדל בינו לביני הוא ביחס לאגדה - הוא הופך את המציאות לאגדה, אני את האגדה למציאות?" (עמ' 62).

כתיבתו של יגיל מתייחדת גם בהיותה בעלת מוסר-השכל, כתיבה הבאה לחנך. כיום כתיבה כזו "דידקטית" היא שם נרדף לכתיבה רעה, לא איכותית. אבל לא תמיד היו כך פני הדברים - הסידור היווני כתב שירה דידקטית שבאה להנעים לקורא וללמדו על עבודת השדה, טולסטוי כתב בסוף ימיו ספרות תחייה דתית, כך גם ספרות המשלים והאגדה וכו'. הסיפור המצחיק "תורה קלי קלות" עוסק בילד בן ארבע היודע בעל פה את כל התורה והתלמוד, ומבקש שיעריצו אותו. האם פונה לרב בשאלה מה לעשות עם הילד בעל פני הבוגר. הסיפור "מלמד" אותו שהידע והשליטה בעל פה אינם בהכרח מביאים אדם לכדי אמונה.

גם הסיפור "סנגורם של ישראל בתל-אביב" הנו דידקטי, ומבוסס כנראה על סיפור אמיתי: על יהודי מאמין ופנאטי שהצית למוות זונות בבית-בושת בתל-אביב. אבל בסיפור פוגש המצית יהודי מאמין שמשכנע אותו שלא לעשות את המעשה. נוצר ביניהם דיאלוג של שניים הרואים בתל-אביב סדום ועמורה: "אני מסכים איתך. הכל כאן מזוהם. זו עיר יהודית שאין בה דבר יהודי. ילדות קטנות מוכרות את גופן עבור בצע כסף... הפקרות מכל עבר. אוכלים שפנים וחזירים לא עלינו ושרצי ים, ירחם השם. חושבים שהם אדוני הארץ ולא שומרים על שביעית. לא מבינים שהם רק השוכרים, ובעל הבית יעביר את השכירות למישהו אחר אם לא יעמדו בחוזה" (עמ' 104-103).

אמנם כתיבתו הדידקטית של יגיל גולשת לעתים לדידקטיות יתר, על חשבון עומק הדמויות. קצת קשה להאמין לדיאלוגים בסיפור זה, המתנהלים בנחת בשעה שבה אדם מצוי על סף מעשה טירוף. כך גם בסיפור היפה "הלחשן", העוסק בדמותו של לחשן בתיאטרון. דוד טננבוים, יהודי דתי וערירי, מאוהב בשחקנית תיאטרון נערצת. הוא עובד שם כל חייו, לוחש בכל פעם שמישהו שוכח את הטקסט. כשבעל התיאטרון גס-הרוח מפטר אותו, השחקנים שוכחים את הטקסטים והתיאטרון עומד על סף קריסה עד שדוד מוחזר. מוסר ההשכל הנו שאסור לשכוח את הלב על חשבון הכסף וכו', אבל חסר בסיפור תחום הקיים ב"מסע עצוב אל קצה הרחוב". אבל כאמור, קובץ הסיפורים בכללותו הנו מפגן כוח ספרותי מחושב היטב ומרגש כאחד, ערוך יפה בידי המשורר יהודה ויזן.

הספר חונך סדרה חדשה של ספרות יפה, "דחק" שמה. זוהי סדרה המתעדת להוציא כותרים איכותיים בהפקה זולה אבל מכובדת, מעין "מלחמת גרילה" בהוצאות הספרים הגדולות וברשתות. קוראי

ואמור: טהור אני" (עמ' 11). נוצרת הודעות פרדוקסליות בין החזיר הטמא, אבל המבוזה והלכוד, ובין היהודי הכלוא. ובהמשך: "רעם החזיר בצחוק אדירים, נחיריו נתמלאו עשן וחטים שלו הרעידו לצדדין, עד שדומה שיעקרו מן המקום וינעצו בבשר" (עמ' 12). כאן כבר מתערבבות המציאות וההזיה בכתיבה פיוטית מרגשת. יגיל לוקח על עצמו בסיפור זה אתגר גדול, להחיות את דמותו ההיסטורית של רבי עקיבא, ומצלח.

סיפור הנסב על עולם הספרות - "מסע עצוב אל קצה הרחוב" - הוא סיפור מבריק העוסק בדמותו של הסופר והעורך משה ברש, הקובע פגישה עם ש"י עגנון הגדול. הוא רוצה לספר לו על חלומו להקים מוסד לקיבוץ כתיבי הסופרים, "גנוזים", אבל גם לשתף אותו בייאושיו. עגנון המוכשר והעסוק מתייחס לברש בכבוד, אבל אין לו כוח לשמוע על מצוקותיו. ובכך "מאגיש" יגיל את הסופר הגדול של הדור (כפי שהוא עושה גם לביאליק, בסיפור "ליוותי את ביאליק ברחובות תל-אביב"). וכך מתואר עגנון מנקודת המבט של ברש: "עם כל היות עגנון כבד, הוא תמיד דאנדי שכוה. הכל הולך לו קל. את כל הש"ס נושא על כתפיו והמקטרת בפיו כאילו זה כלום, עצם של תרנגולת, והוא אף פעם לא מזיע..." (עמ' 47). ברש מנסה לשתף את עגנון בייאושיו מההווה הקלגסית המתפתחת בישראל הצעירה, ומחיייו הפרטיים. ברש אומר "...קצי קרב". עגנון משיב "רק רגע, אשר, אתה חולה במשהו רציני..."; וברש משיב "אין לי רצון לחיות, פשוט ככה". עגנון: "ממתי רשאי יהודי להחליט בעצמו מתי יבוא קיצו? זה לא בידיים שלנו ואל לך לדבר כך". חוסר ההקשבה של עגנון, או, בימי ראשית המדינה, הוא גם חוסר ההקשבה של המדינה הצעירה לחלשיה: מהגרים מזרחים, ניצולי שואה, פלסטינים וכו'. ואת כל זה תופס יגיל בדיאלוג אמין בין שני סופרים, על כוס קפה.

הסיפור מסתיים במונולוג מרגש של ברש: "עגנון הלך. טוב שהלך... צנטרליזמוס שכוה פגשתי רק אצל אורי צבי. מה יצא לך מכל הכתיבה הזאת כל

שישה סיפורים, הקובץ החדש של הסופר, העורך והמבקר רן יגיל, הנו לטעמי ספרו הטוב ביותר (לצד נקישות ורמזי אור, שהתבסס על פרשת חייו של המשורר הדגול והנשכח נוח שטרן). הפואטיקה הייחודית של יגיל משלבת המור עממי עם רצינות ותודעה היסטורית, לשון דיבורית עם לשון פיוטית. ההומור בספריו שואב מהעממיות היידישאית, וגם מזו של "הגשש החיזור", והרצינות מחיבור עמוק עם מסורת הספרות העברית לדורותיה. (יגיל, יחד עם המשורר עמוס אדלהייט, הם מייסדי ועורכי כתב העת 'עמדה', שמשמיתו העיקרית היא יצירת רצף היסטורי בין ספרות ימינו לזו של תחילת המאה העשרים). יגיל הוא צייר דיוקנאות אוהב אדם, כש"גיבורי" סיפוריו הם בדרך כלל לוזרים, אנשים משולי החברה, ומאירים בנידחותם את חוליי התקופה. כמו כן כתיבתו מתייחדת בניסיון (יהודי?) להוריד את השאלות הגדולות של הקיום לרמת היומיום, ומציאת יופי ביומיום זה.

שישה סיפורים עוסק בעולמות הקרובים והמוכרים ליגיל: עולם התיאטרון (על העטיפה מופיע תצלום של שחקן התיאטרון משה חורגל, סבו של הסופר), עולם הספרות, ועולם האמונה היהודית. אבל בעיקר זהו ספרו היהודי ביותר של יגיל, באשר הסיפורים מנסים לברר מה פירוש הדבר להיות יהודי מאמין בישראל של שנות האלפיים. אין מדובר בעיסוק באמונה בסגנונו של כתב העת 'משיב הרוח', שהביא עמו גל של משוררים טובים אבל 'חמודים' מדי, שאמונתם מושרשת בעולם הדתי המהוגן. ה"יהודי" של יגיל הוא תלוש, מחפש אמונה, חי בריזמית בעולם החילוני, ושואל שאלות. יהודי זה מזכיר לי את לוי, שחקן התיאטרון היידי וחברו של פרנץ קפקא, שהרבה ללכת להצגות של תיאטרון זה. גם קפקא עצמו עסק, אולי מבלי דעת, בעמדת היהודי בעולם חילוני ומסתאב, כשעמדת הדחי חברתית משמשת נקודת הודעות, ואולי אפשרות ניסוח חדש של היהודי בן זמננו.

הסיפור הפותח את הקובץ - "באחד, ספר עקיבא" - עוסק בדמותו של הרב שעונה על ידי הרומים עד צאת נשמתו. הסיפור מתרחש בימים האחרונים של חייו, וכתוב בסגנון זרם-תודעה, בשפת הזמן ההוא. אלו מחשבותיו של אדם מעונה, שהמציאות והדמיון מתערבבים במוחו: "עוד מעט יבואו קלגסין שלרומי שוב ליקח אותי. פני נשואות אל תקרת האבן ובגני צואין. לאורך גבי נתנו שרטת בעור, והפכה זו פצע שותת... לא ידעתי שאני בקיסרין, כלוא... רק המחשבה האחת שבחוץ, לא הרחק מכאן, גם הים הגדול, מחמיצה את הלב..." (עמ' 7). ובהמשך רואה הרב מחלון תאו חזיר, והוא הווה ומדמדם: "ראיתי מחזה מוזר, ממושט, שלשוה קלגסין גוררים חזיר-בר גדול - חיה נערצת ברומי... אני מביט בו, והוא מביט בי. מבקשים לבזות אותי. חזיר, פשוט טלפך

העלילה המקדימה, המובילה לעלילה העיקרית, נפתחת ב־1959 בהתרחשות אנושית קודרת: רהנה, אם לשני ילדים קטנים שזה עתה התאלמנה, עומדת בבית העלמין הקודר ליד מצבת בעלה שאותו אהבה ושהיה העוגן הרגשי והכלכלי בחייה והיא אותה "בכפות ידיהם העגולות של 'ילדיה' (עמ' 11). היא עורכת עבורם טקס פרידה מאביהם המת ובמידה מסוימת גם ממנה, האם החיה, מאחר שהם עוברים להתגורר עם דודם ודודתם חשוכי הילדים בלהור הרחוקה שבמערב פקיסטאן וזאת על־סמך פסיקה נוקשה ואכזרית של בית המשפט ובניגוד לרצונה. "בית המשפט" (היא מכה על חטא על שלא הצליחה ל"ארגן" כסף כדי לשחד את השופט) מצא את האלמנה בלתי ראויה להעניק ביטחון וחינוך דתי ותרבותי "נכון" לילדיה (היא העזה, רחמנא ליצלן, לקחת אותם לצפות בסרט קליאופטרה, שאינו ראוי, על־פי דברי הדוד, "לילדים רכים". עמ' 12). ניתוקם מאמם וממורת פקיסטאן ומעברם אל מערבה, הוא שזורע את זרעי ה"פורענות", שתובילם בהתבגרותם להקדיש את עצמם למען הצלחת המאבק לעצמאות בנגלהדש.

רהנה, המתייסרת ברגשי אשמה על שלא השכילה לסכל פסק דין זה, נחושה להשיבם הביתה ואף מצליחה בכך. היא אשה חזקה, אמיצה ואם מסורה, המפצה אותם עם החזרתם, תודות ליוזמתה, באהבתה ובהיענותה חסרת הגבולות למאווייהם האישיים, הקשורים באופן בלתי נפרד למאוויים הלאומיים. המשפחה עוברת טלטלה רגשית קשה ומתבגרת אל החיים, תוך מסע אל תחנות מגוונות ותוך יצירת קשרי אהבה, ביניהם אהבת רהנה אל "המייג'ור", ממפקדי המלחמה לעצמאות בנגלהדש, גבר מרשים המסמל גם את המדינה החדשה.

הזיקה הבלתי נפרדת בין הממד האישי לממד הלאומי עוברת בספר ימי הזוהר כחוט השני. האהבה לילדיה ואהבת הגבר מניעות ומטלטלות את הסיפור, שסיומו נוגע בשמחה גדולה: "התייפחות, קשה כמו גוש מלח, התנחשלה בגרונה. היא עצרה אותה, והדמעות זלגו ללא מעצור, אבל בטרם ירדו אל מתחת לסנטרה לכדו אותן ידיו, מורחות אותן בעדינות על לחייה, כמו חמאה" (עמ' 261). האהבה אל הגבר היא גם האהבה אל המדינה החדשה. בהקשר אחר, אפשר היה להתייחס לביטויי אהבה אלה כאל תיאורים בנאליים, אך על רקע שפת הספר, המדויקת והיבשה לעתים, בולטת החרירה הסגנונית, המעצימה את השיא: המפגש בין מימוש האהבה האנושית לבין מימוש האהבה למולדת.

בסופו של דבר, חשיבות הספר היא בצורה הנפתח אל פיסת ארץ מרוחקת ואל היסטוריה לאומית־פוליטית לא מוכרת, תוך כדי היכרות עם תרבותה, עם טעמיה ועם ניווחותיה האקוטיים. הספר מעניין והוא מואר ומוער בלא מעט הבהרות קצרות ומדויקות, המסייעות להבנת מאפייניהם של החיים בבנגלהדש ובכללם העולם החברתי, דתי וגסטרונומי של החברה בבנגלהדש - הארץ של בנגל.

יהודית רונן



ביקורת זו שאולי יסתקרו לדפדף בספר בחנויות הספרים וגרים מחוץ לתל־אביב, עלולים להתקשות; כי להוצאות הקטנטנות אין אפשרות לדחוף ספר שאין לו פוטנציאל מכירתי מוכח. אבל לספרות הטובה אין בררה אלא "לרדת למחתרת", להילחם על נפשה, בעולם הולך ומתמסחר, במדינה ישראלית שהולכת ומכחיזה את ה"יהודיות" שבה, במובן העמוק של המילה.

יובל גלעד

חלון אל בנגלהדש

תמימה אנאם: ימי הזוהר, מאנגלית: אביבה ברושי, הוצאת שוקן 2008, 278 עמ'

גבולותיהן של לא מעט מדינות עוצבו באופן שרירותי ולעתים אף מלאכותי בעת המעבר לעידן הפוסט־קולוניאלי. התוויית הגבולות שיקפה מגוון של סיבות ושל אינטרסים מקומיים, קולוניאליים וניאו־קולוניאליים. לעתים, נקבעו קווי הגבול בהתנהלות מקרית או אף רשלנית. עיצוב המפה המדינתית־לאומית באזור היבשת התת־הודית וביתר דיוק במרחב הענק בשטחו שנשא את השם פקיסטאן בשלהי שנות ה־40 של המאה העשרים, נעשה אף הוא ללא התחשבות מעמיקה בכל הקשור לרצף הגיאוגרפי, לזיקה בין חלקי האוכלוסייה, למורכבות החברה, להיעדר אידיאולוגיה מלכדת, לפערים הכלכליים החריפים, לאי־השקט החברתי־פוליטי ולעוינות בין המאפיינים האתניים, התרבותיים והאחרים, השונים בין שני חלקיה של אוכלוסיית המדינה החדשה.

ב־1947 תם עידן הקולוניאליזם הבריטי באזור והוכרזה עצמאות פקיסטאן, ששטחה התפרש על שתי "אונות" ענק: פקיסטאן המזרחית ופקיסטאן המערבית. ביניהן השתרעה הטריטוריה ההודית, שהפרידה, אם כי לא באופן טוטאלי, בין שני חלקי פקיסטאן (ראו מפת התמצאות בפתח הספר). שיבוש הרצף הגיאוגרפי בין שני האזורים ובין אוכלוסיותיהם, נוסף על השוני בממד הפסיכולוגי, הרגשי והתרבותי של כל אחד מהם (לדוגמה, במזרח פקיסטאן, לימים בבנגלהדש, הייתה שפת המקום בנגלית בעוד שבמערב פקיסטאן שפת המקום היא אורדו), החריפו את הניכור ואת האהבה בין שני חלקי אוכלוסייתה של פקיסטאן. אל קו שבר זה התנקזו מצוקות קיום ותרעומת קשה של אוכלוסיית מזרח פקיסטאן, שחשו כאזרחים סוג ב' במדינתם ושהתלוננו על אפליה כרונית וקיפוח נמשך בהקצאת משאביה הכלכליים של המדינה. המרידות הכלכלית־חברתית התנקזה לאפיקים פוליטיים והובילה, כעבור כעשרים שנה מאז הקמת פקיסטאן,

לסכסוך אלים בין שני חלקיה. החברה שבמזרח פקיסטאן התגייסה למאבק אלים להשגת עצמאות וב־1971, בתום כשנה של מלחמה אכזרית, קמה מדינת בנגלהדש, שמחקה מן המפה את השם מזרח פקיסטאן. ייסוריה של החברה הבנגלדשית לא תמו עם העצמאות: רעב, אסונות טבע קשים ובמיוחד שיטפונות המונסון, מצוקות כלכליות ועוני משוע, כמו גם אי־יציבות פוליטית והפיכות צבאיות, המשיכו להעיק על אוכלוסיית המדינה, שרבים ממנה היגרו אל בריטניה. משנות התשעים של המאה העשרים חל שיפור במצבה הפוליטי והכלכלי, אך ראוי לציין כי התקופה שלאחר העצמאות אינה רלוונטית לעלילה המתרחשת בין דפי הספר ימי הזוהר.

רהנה האק, אלמנה הודית מכלכותה, שעברה עם נישואיה לגור בדאקה - בירת מזרח פקיסטאן ולימים בבנגלהדש, היא גיבורת הסיפור. דאקה היא זירת העלילה המרכזית, אך גבולותיה נפרשים גם אל עבר להור שבפקיסטאן המערבית, אל כלכותה שבהודו, שם נולדה רהנה למשפחה אריסטוקרטית ואמידה שירדה מנכסיה והתפרקה, בהותירה את רהנה עם זיכרונות להתרפק עליהם ועם אחיות המרוחקות ממנה, גיאוגרפית ורגשית, ואף אל עבר לונדון האירופית והאם הקולוניאלית, אליה הגיע בעלה של רהנה, איקבאל העשיר, כדי לייבא מכונות ווקססול נחשקת. איקבאל לא שכח להביא עמו "מעיל צמר שחור מ'הרודס', שעון זהב משובח מתוצרת רולקס [1]קופסה עגולה של שוקולדים מובחרים" (עמ' 142). פיננקים חומריים אלה, לאחר העוני הקשה שחוותה בהתבגרותה, מרמזים על המחזוריות בחייה של רהנה (ובמטאפורה גם לחיי החברה הבנגלית). חיים אלה מתנהלים בין עושר לעוני ומשתלבים בהשלמה בחייה, ללא התחבטויות נפש מייסרות וללא קריסה נפשית. הדלות המכה בה אחר מות איקבאל בעלה, גם היא אינה שוברת את רוחה. אמונתה באללה מעצימה את כוחותיה ומסייעת לה להשלים עם גזרות החיים ויש כאן אמירה, גם אם לא מפורשת לערך החומרות בחברה הבנגלית.

מהפכת הקטיפה

ארז ביטון: **תמביסרת ציפור מרוקאית**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2009, 94 עמ'

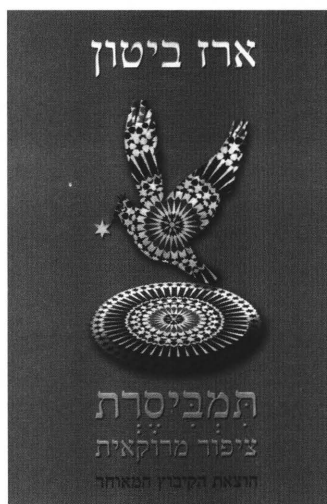
ארנסטו צ'ה גוארה אמר: "המהפכן האמיתי מונחה על ידי רגשות אהבה חזקים. אי אפשר להעלות על הדעת מהפכן אמיתי בלי תכונה זו". דומה כי הגדרה זו הולמת היטב את דמותו של המשורר ארז ביטון, שספר שיריו החדש רואה אור בימים אלה, זיהויו של ביטון כמהפכן נובע מהיותו ראשון המשוררים, יוצאי עדות המזרח, אשר נתן ביטוי לכאבם של בני דורו המהגרים, שעם עלייתם לישראל נקלעו למשבר זהות כואב ביותר. הימים, ימי ראשית

המדינה; מדיניות כור ההיתוך רַקמה אריג תרבותי אחד שעל תוויתו הוטבע הצירוף: 'הצבר החדש'. לא ניתן היה להפוך ישראלי אמיתי מבלי להתנער מיסודות מורשתה של המולדת הישנה ומסמליה. בשיריו ביקש ביטון להשמיץ את קולות הסבל - תוצרי של קונפליקט הזהות, ולבטא את מה שלא הוגדרה היטיבה לתאר עוד קודם: "את זה הכאב של שתי המולדות". ביטון, שכבר בילדותו ראה את עתידו כמשורר, משרטט באחד מהמאותה ששיריו את מקומה של האהבה במציאות החיים הכואבת: "בבית-חינוך עיוורים/ היה הילד נוטף-האף/ מפסל בלבו/ אהבה גדולה [...]

בבית-חינוך עיוורים/ היה הילד נוטף-האף/ צובר בשארית שמיעתו/ הדים של קול/ לעשות מהן/ סימפוניות אהבה גדולות".

ברבים משיריו של ביטון ניתן ביטוי עז לנושא היחסים בין הדורות, על רקע ההתמודדות עם קשיי הקליטה בארץ. בשירו 'פיגומים' הוא כותב: "על סף חצי בית בארץ ישראל / עמד אבי/ מצביע לצדדים ואומר:/ בהריסות האלה/ נבנה פעם מטבח/ לבשל בו זנב לווייתן/ ושור הבר/ ובהריסות האלה/ נקים פינת תפילה/ למצוא מקום/ למקדש מעט./ אבי נשאר בסף/ ואני כל ימי/ מציב פיגומים/ אל לב השמים". שיר זה מתמצת בשלמות את התנפצות החלום הציוני עבור מי שקיווה לעלות לישראל ולבנות בה את ביתו. ההכרח להסתפק בהריסות "חצי בית בארץ ישראל", לא מרפה את ידי האב מלדבוק בחלום. בסופו של דבר, הוא נאלץ לוותר על הגשמת משאלתו, ואת מקומו תופס בנו המתייסר ה"מציב פיגומים אל לב השמים", כלומר מקדיש את חייו למימוש מורשת אביו והשבת כבודו, אף אם מדובר בעשייה הנידונה לכישלון.

בשיר 'דברי רקע ראשוניים', מתרפק המשורר על זיכרונות ילדותו שהיו ליסודות עולמו הבוגר. הוא מתאר את סגולותיהם המבורכות של הוריו: "אמי



אמי/ שהרחיקה רעות/ באצבעות צרדות/ בהלקאות חוה/ ובשם כל האמהות./ אבי אבי/ אשר עסק בעולמות/ אשר קידש שבתות בערך נקי/ אשר היה בקיא מאין כמוהו/ בהלכות בית כנסת", יחד עם שאיפתו הטבעית להתרחק מהשפעתם עליו. הוא מחפש דרך ייחודית לעצב את עולמו על פי הבנתו: "אני אני/ שהרחקתי עצמי/ הרחק אל תוך לבי/ שכשהכל היו ישנים/ הייתי משנן/ הרחק אל תוך לבי/ מיסות קטנות של באך/ ביהודית/ מרוקאית". זהו מרד מרוכך, משום שאין בו התכחשות למסורת המזרחית הישנה של ההורים, אלא ניסיון לשלב אותה עם חומרי העולם המערבי החדש.

בשיר מאוחר יותר, 'תיקון הריחות', מוותר ביטון על הלשון המוקפדת, ומנסח את רעיון השינוי המתחולל בו בשפה דיבורית חופשית המתובלת באירוניה משועשעת: "מה אתם רוצים ממני, / טעם ערק וריח זעפרן צורב, / אני כבר לא אותו הילד [...]. עכשיו חברים/ אני לומד לאכול גלידה מבדולח [...]. עכשיו/ נשים בטעם תות-שדה/ מלמדות אותי להריח כריכות של שקספיר/ מן המאה השבע-עשרה/ מלמדות אותי לשחק בחתול סיאמי/ בתוך סלון ירוק". מכאן מתחדד הקונפליקט בין עבר להווה, בין אמת לזיוף, בין ביתיות לזרות, בין מזרח למערב - במה שיתגלה בשירים נוספים כיחס של

משיכה-דחייה לתרבות הישראלית.

'שיר קנייה בדיונגוב', מהמוכרים שבשיריו, הוא דוגמה לסכסוך הפנימי בו נתון המשורר. הוא רוצה מאוד להשתלב: "קניתי חנות בדיונגוב/ כדי להכות שורש". הוא מקווה שכך יוכל למצוא מקום לצד יושבי בית הקפה המיתולוגי "רוול" - מעוז הבורגנות התל-אביבית של שנות החמישים. "כשהאנשים ברואל פונים אלי/ אני שולף את השפה/ מילים נקיות, / כן אדוני, / בבקשה אדוני, / עברית מעודכנת מאוד". למרות זאת, הוא חש שאין בכוחו של המילים הנכונות לפתוח את דלתות החברה הנעולות בפניו. לכן "בשעה אפולולית/ בחנות בדיונגוב/ אני אורז חפצים/ לחזור לפרברים/ לעברית האחרת". סיום השיר אינו מבהיר אם מדובר כאן בהפסד שמקורו בויתור ותוצאתו היא מידור לשוליים, או אולי דווקא בניצחון שכולו בחירה גאה בחזרה אל המקורות התרבותיים האוטנטיים.

האוטנטיות של ביטון, אשר העניקה לו במידה מכרעת את תואר המהפכן, התבטאה בניסיונו להציב את השוליים במרכז, זאת תוך שזירת ביטויים מהשפה הערבית אל תוך לשון השיר העברי. בשיר 'תקציר שיחה' כתב: "מה זה להיות אוטנטי, / לרוץ באמצע דיונגוב ולצעוק ביהודית מרוקאית./ אנא

שולמית חוה הלוי

מודעת אבל

בַּצֵּעַר רַב וּבִיגוֹן קוֹדֵר
אָנוּ מוֹדִיעִים עַל לָכְתּוֹ
(בְּלֹא עֵת לֹא נֹאמַר)
שֶׁל בָּנֵנוּ – לֹא אָבִינוּ, סָבֵנוּ
דוֹדֵנוּ הַיָּקָר נָדָב
שֶׁכָּךְ נִקְרָא כִּי גַם
אָבִיו נָפַל בְּאָבּוֹ כֶּךָ מִמֶּשׁ
כִּכֵּן, לֹא כָאֵב, וְנָדָב נוֹלָד
לְאַחַר לָכְתּוֹ לְלֹא עֵת

עֲכָשׂוֹ עַל שֶׁעַר שְׂרוּט
מִלְבֵּן מַנִּיר
עַם מִסְגֶּרֶת שְׁחוּרָה
סְפוֹר שֶׁל שְׂכוֹל שְׁלֹא נִגְמַר
סְפוֹר שֶׁל גְּבוּרָה שֶׁחָבַל
מִקְפֵּל בָּהּ

מן אלמגרב אנא מן אלמגרב". אף על פי כן, מתברר כי גם בכך אין משום פתרון למשבר הזהות המעיק: "ובכל זאת טופחת שפה אחרת בפה עד פקוע חניכיים/ ואני נופל בין העגות/ אובד בבליל הקולות".

תמביסרת ציפור מרוקאית מאגד את שלושת ספריו הקודמים של ארז ביטון: **מנחה מרוקאית** (1976), **ספר הנענע** (1979), **ציפור בין יבשות** (1989), וכולל חטיבה נוספת בת 25 שירים מעודנים מאוד שנכתבו בשני העשורים האחרונים; אלה עוסקים בגן העדן האבוד של ילדות המשורר בעיר לוד על דמויותיה הייחודיות, ביחסיו עם ילדיו על רקע מלחמת המפרץ, בהרהוריו נוכח מצבו הבריאותי המתערער ובכמיהתו "רק פעם אחת לישון שנת תינוקות עד הבוקר".

אף שארז ביטון הוא נושא דגל המרד המזרחי בשירה העברית, הוא השכיל ביצירתו להישאר נאמן לסגנון דיבור-שירי צנוע, שקול, מכבד ועטור אהבה. הגם שמדובר בשירת מחאה הנובעת ממעמקים של תסכול וכאב, הוא העדיף להביע את זעמו ברכות. עם הקריאה בספר היפה הזה, מהדהדות מילות הסיום של השיר 'חתונה מרוקאית', כעין הזמנה חמה לבוא בשערי לבו של המשורר: "הנה לך כרטיס/ בוא היכנס/ אל מהומות החוה/ שלא המית אף פעם". ♦

יוכל פז

קפקא גם בנגב, ולא רק מהדמיון

חיה נח: הכפרים שישנם ואינם, הכפרים הבדואים הלא מוכרים בנגב, הוצאת פרדס 2009, 204 עמ'

ספרה הממוקד והצנוע של חיה נח, פעילה פוליטית בפורום לדו־קיום ושוויון בנגב, מבוסס על עבודת המאסטר בנושא הכפרים הבלתי מוכרים בנגב, במסגרת המחלקה לגיאוגרפיה באוניברסיטת בן גוריון.

בצדק רואה אורן יפתחאל את הספר כ"מחקר שיטתי וראשון מסוגו לסוגיית התכנון והקרקעות הערביות באזור עומר ובאר שבע. תוך בדיקה היסטורית מדויקת, קושר הספר את תהליך ההתיישבות היהודית מאז שנות החמישים ועד גלי הפרבור של השנים האחרונות, עם הנישול ומניעת ההכרה והפיתוח בקרב הבדואים, הנמצאים בשכנות ליישוב" (עמ' 14).

בשנת 2003 מנתה האוכלוסייה הבדואית בנגב כ-140 עד 150 אלף איש, ומתוכם 55% מכונים "לא מוכרים" (עמ' 19). חלקם אף קיימים בשטח עוד בטרם הקמת המדינה ועל פי מפקד בריטי משנת 1943 עיבדו אז כשני מיליון דונם בנפת באר שבע (עמ' 63; הסבר לאי רישום אדמותיהם; עמ' 115). על אבסורדיות מצבם של הבדואים, כותבת נח שחוק הבנייה והתכנון גרם לשמיטת הקרקע "מתחת למעמדם המשפטי של הכפרים אשר לימים הוצמד להם הכינוי 'לא מוכרים'. כפרים אלה, שחלקם כבר התקיימו טרם הקמת המדינה, לא נכללו בתוכניות אדמותיהם סווגו בתוכניות כאדמות חקלאיות - ולכן לא הותר לבנות בהן" (עמ' 37). במילים אחרות, את סיפור "הטירה" יכול היה קפקא לכתוב גם בנגב, ולא רק מהדמיון.

בצניעות וביושרה כותבת נח: "דבר קיומם של הכפרים הלא מוכרים במרחב הנגב אינו בגדר חידוש או סוד גדול אך רבים בוחרים להתעלם ממנו. גם אני חיתי שנים לצד כפרים אלה מבלי לדעת דבר על האמיתות ובעיקר השקרים שנרקמו סביב חייהם הדלים בחצר האחורית של עומר השבעה והירוקה. כמו רבים וטובים נחשפתי לדמוניזציה של הבדואים ולשימוש הלא תמים בלשון המשמשת לתיאור התפשטותם, והשתלטותם במרחב" (עמ' 15). אכן הבורות והדמוניזציה הם מאפייני הידע על הבדואים והתקשורת היומית המסקרת את "התפשטותם", כ"סרטן" מסוכן, בנייתם "עשרות אלפי מבנים לא חוקיים", במציאות תכנונית שאינה מאפשרת להם לגיטימציה, וייחוס כוונה ליצור "רצף טריטוריאלי" מבאר שבע לחברון ולישוע הפלסטינית, ומכאן גם הדיפתם לשולי האזרחות של "המדינה היהודית הדמוקרטית", שאינה חופנת משפטית או מעשית את כל אזרחיה (על היווצרות הבעיה, עמ' 20), כמצופה ממדינת לאום טריטוריאלית.

למעשה זהו ספר מחקר על שלושה מקרי בוחן,

שלושה כפרים לא מוכרים בתחום השיפוט של עומר, אחד שתושביו נעקרו מאדמותיהם לאזור הסייג (משולש דמיוני בין באר שבע, ערד ודימונה) השני הוא של תושבים חיים על אדמותיהם, והשלישי הוא של אנשים שגורשו מכפריהם, עברו לאזור אחר, ועם בניית העיירה לקיה הוחזרו למקום מגוריהם, המצוי כיום מחוץ לתחום שיפוט העיירה (עמ' 71-114).

נדבך נוסף למחקר נבנה תוך ההשוואה לתושבים ילידים במדינות "העולם החדש", כניו זילנד אוסטרליה וקנדה (עמ' 22-26), והתייחסות למודל האתנוקרטית תוך הצגת גישות שונות למשטר המקרקעין בישראל (עמ' 26-27).

הפרק הראשון פורסם עניינית את גישת המדינה לבדואים מאז שנת 1948, תוך הארת "זמניות" המעבר לאזור הסייג, שכיסתה על נישולם מאדמותיהם (עמ' 30), והיתה בבחינת ראשית החטא כלפיהם. נח מביאה את טענת מנחם הופנונג כי "במשך למעלה משנה פעל הממשל הצבאי שהוקם באוקטובר 1948 (החודש בו היתה צריכה להתכנס האספה המכוננת על פי החלטת האו"ם) ללא בסיס חוקי מוגדר. רק בינואר 1950 הוענקו למושלים הצבאיים סמכויות של מפקדים צבאיים עפ"י תקנות ההגנה, שעת חירום" (עמ' 31).

המעוניין ללמוד על מהות הפרוצדורות "החוקיות" של המדינה לנישול הבדואים, יכול למצוא מידע

חשוב בתת הפרק "החוק בשירות הלאמת קרקעות הערבים" (עמ' 31-40). תת פרק חשוב נוסף הוא "בתי המשפט והפסיקה בשירות המדינה" (עמ' 40-47), שממנו מסתבר כי "עצם הישיבה הממושכת על הקרקע אינה מקנה להם כל בעלות עליה" (עמ' 41), חומר אקטואלי למחשבה בתחום אחר.

לצד השבחים המגיעים לספר מצד התוכן, מצד הצורה יש להעיר כי נספחיו כמעט אינם ניתנים לקריאה בחלקם (עמ' 129-130, עמ' 134, שלא לדבר על עמ' 141), בשל גודל האותיות או מפות שאינן ברורות דיין (עמ' 132, 134). בנוסף יש לציין שמידע מעניין ואף חשוב ניתן היה לשבץ בספר גופו ולא כנספח, כמו למשל נספח 9: "קונפליקטים קרקעיים בנגב" (עמ' 135-136), נספח 11: "עומר - רקע על היישוב והרחבת תחום השיפוט" (עמ' 150-154), כמו גם הפרסום הראשוני של עתירת א-צאנע נגד שר הביטחון (נספח 20 עמ' 158). חסר בעיני גם מפתח שמות ומקומות, אם כי הספר שופע הערות שוליים. אך אלו ליקויים טכניים, כאמור. ככלל, יש חשיבות רבה לספר, לחזון הנגב שהוא מציג: "הנגב הוא אזור רחב ידיים, שכל מי שחפץ לחיות בו יכול למצוא את מקומו... (תוך) הענקת מקום לכולם, תוך שוויון אזרחי, הקצאת משאבים שוויונית וכבוד הדדי" (עמ' 17).

יוסי ברנע

חצי

דניסה קומנסקו

מרומנית: מרלנה בראשטר

v לחבר שביקש שאקדיש לו את השיר

זֶרַע הַנֶּצֶחֹן לֹא זֶרַע בְּתוֹכִי.

יֵשׁ צִמְחִים הַמִּשְׁתַּרְשִׁים

בְּכֹס מַיִם,

עֵזִים כִּישׁוּעִים,

חֹפְרִים בְּתוֹךְ סֻלְעִים

עוֹרְפֵי עָרִים,

נוֹגְעִים בְּשִׁמְיִם וְלֹא בְּאֶדְמָה.

הֵן, הָאֲנָשִׁים הַגּוֹעֲשִׁים

לְקֻקְתִּי הַמּוֹן אֶפֶר

עַד שֶׁבִּכְנִי זֶרְחָה שְׁמֶשׁ

וּמֵאֵז אֲנִי זוֹהֶרֶת

וְזוֹהֶרֶת

בסוף השיר מתוארת שמש זורחת בבטן. לפנייה, מבלי שנאמר, מתוארים אגרופי החושך. זהו שיר על מתעקשים, על נרקיסים הפורחים מתוך ביצה. דניסה קומנסקו צריכה רק כוס ומעט מים כדי לתאר בכזאת עוצמה את השורשים שנולדים עם חלומות על שמים.

רוני סומק

"משק העצב מול נחמת הרוח"

שמעון שלוש: אלגריה, הוצאת כרמל
2009, 59 עמ'

אלגריה, ספר שיריו החדש של שמעון שלוש, כולל מקבץ מרתק של נוכחויות שונות, הנעות על הגבול הדק שבין יש לאין וחובקות את הווייתו השברירית של הדובר. המילים "כלות המראות" החותמות את השיר הפותח הן ביטוי לאופיה המיוחד של שירה זו, הנוגעת בקונקרטי וחומקת ממנו לאמירה אישית, חד פעמית וצלולה, נוגעת בכאב ומניחה לו לומר את עצמו מבלי לבטוש בו ועוברת הלאה, נענית לזרם החיים הנושא אותה.

ההצהרה "אני מלך" בשיר הפותח אוצרת בתוכה מצב קיומי מועדף. מלך הוא אחד ויחיד וכזאת היא גם בדידותו הצרופה, אך לא המעיקה, הטבועה בתחושת החלופיות. "המראות" בתחילת השיר הן במובן של תמונות, ובסופו הן במובן של שם עצם, המשקף את התמונות שבזיכרון.

זוהי שירה הנותנת פתחון פה לתהליכים נפשיים, שבהם שותף הזולת. יש כאן דיאלוגים שתוקים וטעונים, שהם בעצם מונולוגים של הכותב, עם דמות ה'אני' או ה'היא', ש"עכשיו מלא לה כמה שנים של שתילות". לא הנמנע חשוב למשורר. לא עובדת היותו היא העיקר, אלא הפועל היוצא ממנה. "זו רק רוח ערב. שפה / נטולת דיבור", נאמר בשירו הארספואטי והלחן את פריי שותק. אף שאין כאן שירה חשופה וישירה, עולה ממנה לא אחת הווידי הנוקב המהול בחשבון נפש. הכאב קיים, אבל הוא נעדר טרזניה ומרירות, ואפשר לומר שהחוט המקשר בין השירים הוא "משק העצב מול נחמת הרוח".

שמעון שלוש יודע את סוד הריחוק מנושאים 'גדולים' כמו מוות, למשל. במקום התעלמות או העצמה הוא בוחר לטפל בו ברמה האנושית, באנינות טעם. דיבורים אקסלוסיביים על המוות הם פריבילגיה השמורה לרחוק ממנו, למי שלא התנסה בו ממש. לכן הוא מבקש, כמעט מפציר: "אל תדבר איתי על מוות". אני קצת אקזיסטנציאליסט הערב, / שוקע במעבולות בלי תחתית".

השירים עוברים את מדורי הלילה המלנכולי "משי שחור" עם "נודדי הלילה" בכפר שאול עד הגיעם בשער האחרון ל"שמש בלילה", המאירה תמונה סוריאליסטית של חתונת מהגרים מאתיופיה. אבל תחושת הלילות עדיין דומיננטית, גם כשהדובר "עסוק בשמחה" ו"מוצא עיר מקלט" לטייל עם עגלת תינוק בחוצות ירושלים, ומדי פעם "מיקים עוד לילה עזי" לנתק את עצמי מן המגע / כדוכיפת לילה".

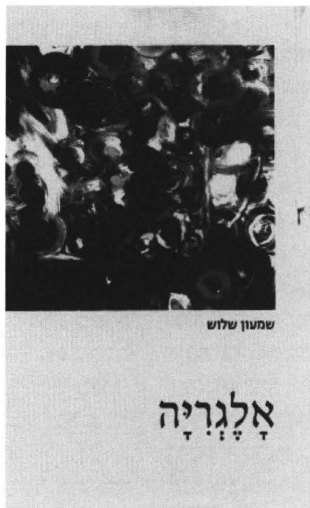
שם של ספר הוא תעודת זהות שלו, וכזה הוא שם הקובץ "אלגריה", שפירושו שמחה. מעניין לעקוב אחר התהליך המוביל לאלגריה - בחלק האחרון בספר - שהיא שיאו. לשמחה קדמו שני שערים,

שכותרותיהם מגידות עורב ויונה על השתמעויותיהם: 'העורבים עברו מכאן', מדובב את העורבים מן העבר, החוזרים לפקוד מחדש, וכעת "נפתחים קולותיהם בפפצה" כמו כל שעה אחרת. השער השני - 'אחרי היונה' - דן בעצמי מול העולם, בהעדר בית, בזמן החמקן והמשתנה, באהבה ובכמיהות הנשורות בו. אחרי יונת המבול "שוב פתחתי דלת / באהבה", והביקור בקבר האם אלגריה, בשיר הפותח את שירי השער האחרון, ממנף אותם "לבדק הבית, / למהלומות של שלום".

לא הדיבור על, אלא הדבר עצמו הוא הממקד את שלוש: "ולא דיברתי על זה" / הייתי אהבה. ומושא האהבה הוא דמות הא'אף', הממוגת בתוכה אם ואהובה כאחד: "בך נפתחים הפלגים", "בגופך חתמתי געגוע". שלוש אינו מכיר בגבולות הזמן ובגבולות הנוכחויות השונות בשיריו. אין כמעט חציצה בין הזהויות, מכיוון שהגיבור המרכזי בשירים הוא הרוח, הרוח המביטה "בתמהון יתמות / ודרכה למרחק". ממנה ומן הסטיכיה הרגשית לשה הלשון ישות שירית רווית שתיקות טעונות, שאינה נענית להכרח פרשני מסיר צעיפים. תחושות של נתק, ריחוק, ניכור ובדידות עוברות דרך אמירה מטונימית כמו: "החלונות קובעים מבט קשה / של אי אמון", או דרך מסגנת מוקפדת, כדוגמת השיר היפהפה הבא: "כמו שהייתי לבד / ועכשיו נחמת ערבים / המולת העצב / גם השיבה הבלתי מתפשרת של החורף / וכל המראה שבכוחי לייילד / כתמי שרב מן הקיץ / מתחת לשברי ימים / ובך נפתחים הפלגים".

ראוי לציין שמוטיב הריחוק והקרבה ביחס לעולם ולזולת דומיננטי למדי בקובץ, כדוגמת השיר בעל הכותרת האמביוולנטית 'קרוב מפני העולם, רחוק מהישג ידי'. שלוש רואה או יוצר השתקפויות של הריאלי והגשמי בסמלי ובמטאפיזי, ולהפך ("רוחשים עלי מדורים / נפשיים). מעבר לאמירה השירית הלירית "הלילה ייתמרו עצים" מסתתר עין מוחשי "שלא טיפסתי עליו / מעבר לזוכית / והוא לא שייך לי" על תפוחו / ומפלתו / מליל מושלג". אבל לצדו קיים גם עין נפשי דמיוני, כמטונימיה למשאת נפש שלא מומשה.

נוגע ומרגש הוא השיר 'לאן את מדייקת כל כך' לזכרה של המשוררת מירי בן-שמחון, שנספתה בתאונת דרכים, ובו מתגלה הקרבה הרוחנית שחש כלפי מי שהיתה "שופה אל תווים פנימיים קולניים ממני" / לאתר את המלים שקשורות אותי אליך". הדובר מתאר מפגש של תואם נדיר בין עולמות כתיבה משיקים, שהיסוד הסטיכי והמרדני משותף להם: "עכשיו אני יודע יותר טוב / שהיינו מחוברים בחלום". יותר משהוא כואב את עצם מותה והעדרה של בן-שמחון, זהו שיר שעיקרו כאב על אובדן



קשר רוחני בין שתי בדידויות, וסימונו טבוע בתחושת אשמה על התמצת הדיאלוג השירי: "מדוע לא אספתי אותך מתא טלפון / בקור?"

המיוחד בספר, בעיקר בחלקו האחרון, הוא הלשון עתירת ההקשרים המפתיעים. המשורר מפורר את המבנה התחבירי ויוצר מקבצים לשוניים מקוריים ואוטנטיים, אם גם אוטריים לעתים: "אלה התרים מבדילים ריחוקים מנופים בדויים / אל מעשי המתקברים". בשיר 'שדותי רחוקים להשיב', אחד המרגשים בקובץ, אמירה רעננה ומקורית המתייחסת לדמות האם: "מי שם

לב שהקרבותי למענך הרים של / שפיות פלגה?" האהבה לאם אלגריה שמתה זה מכבר נשמרת במלוא עוצמתה, ומשדותי הרחוקים ממנה בזמן ובמנטליות גומל לה הבן בצרור פרחים מטאפורי. יפה ומכמר במיוחד הוא המשכו הווידי של השיר, המעצב מצב נפשי מתמשך ופותח צוהר לקשר החזק, שמעבר לגבולות הזמן: "עת ששוטטתי לתור את מוראותי / ביקשתי שתמשחי אותי. / יר הייתי לך, / מלכותי / יפי הנפש / והתקדך". המלכות כאן מתחברת להצהרה "אני מלך" בשיר הפותח את הקובץ, מלך המושך אחריו את שובל עברו ותרדותיו, והדרכים פרושות לפניו - מקריאת העורב אל השמחה שבלב.



יערה בן-דוד

רחיפה בגובה נמוך

רחל חלפי: מכשפות, הוצאת קשב לשירה
2009, הקראה: חנה מרון, 57 עמ'

בשנת 1979 ראה אור בהוצאת י' מרכוס ו'עכשיו' הספר **נפילה חופשית** - קובץ שיריה השני של כלת פרס ביאליק לשירה, רחל חלפי, שכלל בתוכו מחזור שירי מכשפות (שאף פורסם לפני כן בכתב העת 'פרווה'). שלושים שנה מאוחר יותר, ולאחר צאת המהדורה המורחבת של שישה קובצי שירה מקלעת השמש (ב' 2002), ועם אחרית דבר של דן מירון ב' 2005), רואה אור הספר הנפלא **מכשפות**. למחזור ההוא של '79 נוספו מכשפות לרוב, ונוסף לו אף נדבק חדש ומופלא בפני עצמו: דיסק שבו מקריאה כלת פרס ישראל, השחקנית חנה מרון, את המכשפות הללו בקולה, אחת-אחת.

אלא שבספר **מכשפות** של רחל חלפי אין אפילו מכשפה אחת. תחת השם "מכשפה", המתפצל בקובץ השירה הזה לאינספור זהויות - "מכשפה שלא ריפדה את חייה", "מכשפה מובסת", "מכשפה מתלוננת ליד חלון", "מכשפה שמוכרחה לרפא", ועוד -

הקול החומק של השיר הפוגש בקול הבשל, הצרוב מכאב ומחוכמה ומחריפות ומתוקפנות ומחמלה ומשנים ומעוד כל כך הרבה דברים של מרון, והוא מהמפגשים היפים שידעו המשוור והשחקן ושתועדו. כל אחת כל כך צלולה בכלי העבודה שלה עד שמתקיים במפגש הזה היפוך: חלפי נהפכת לשחקנית ומרון למשוורת. וכששומעים את מרון מקריאה רוצים לומר אפילו יותר מפעם אחת "את צודקת". רוצים לומר "את צודקת, את צודקת, את צודקת". מתי לאחרונה אפשר היה להסכים ככה, ועוד לאור יום, עם מכשפה? ♦

עֵינַת יָקִיר

לאה הרפז

ללא ידיים

היא כְּבוֹלָה בְּתוֹךְ גּוֹף מְמָאן

לְלֹא יָדַיִם לַגָּעַת

בְּפָנִים הַפְּרִיךְ

הַמְסַרְבֵּר לְקִמּוֹל.

זֶה לֹא יָכוֹל לְהִיּוֹת אִמְתִּי

צִיּוֹן צִפְרִים בְּעֵמֶק הַדְּמָמָה

שֶׁל לֵילָה הַמְּמָאן לִסְגָת

בְּפָנֵי זְרִיחָה מִהַסָּסֶת

מִמְבָּט מְלֻכָסֵן מִפְקֵד עַל הַיּוֹת הַגּוֹף

בְּבִקְרֵי הַפִּילִיפִינִית הַקְּטָנָה מוֹצִיאָה אוֹתָהּ

עַל הַכֶּסֶף הַמְתַּגְלָגֵל לְשֶׁדְּרָה

בְּצִהָרִים מְחִזְיָה לְבִיתָה אֶת הַגּוֹף הַמְּמָאן לְמַחֵל

וּבְעֶרְבָּר?

וְאֵי שְׂאֵצָה דְּרָפִי מִשֶּׁם לֹא שֵׁם

רוֹצָה לְעֶצֶר, לְתַהוֹת

מֶה מְסִתֶּר בְּגוֹף

לֹא עוֹצֶרֶת

כִּי הָעֶרֶב הוּא זָנְבוֹ שֶׁל יוֹם נוֹסֵף

הַנּוֹפֵל שְׂדוּד

לְפָנֵי בֹא הַנְּחֻמָּה.

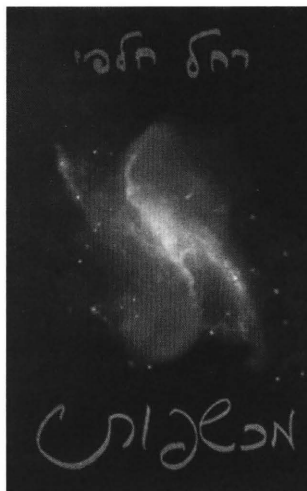
מטה. אם לדמיין את הרגע הזה, מבחינה פיזית ממש, הרי שסופו של כל שיר הוא תחילתו של הצעד הבא אצל המכשפה של חלפי: על פניו, אם מכשפה עומדת על סף תהום - היא יכולה לעוף מעליו, אבל לנוכח הטרוניות והפיתיון והאפרוריות הקיומית עולה השאלה האם המכשפה של חלפי יודעת בכלל לעוף? האם היא יודעת בכלל להשתמש במטאטא שימוש "קלאסי", לא-פונקציונלי, מלא רהב וקסם? קשה להשיב. אולי ידעה פעם.

בינתיים שכחה. נדמה שכל כוחות הכישוף שניחנה בהן נדדו אל הלשון, וכעת הם רובצים בין הרצון הנחוש לשמץ הנחוש:

"מילים שאיבדו בי את כוח הנביטה / את צליל המעיין / את ביישנות הבתולין / את רם הריגוע / את בושם התינוק המופלא / - נשברות לי בפה בשיניים / ואם הן לא נשברות / אני שוברת אותן / להוציא לעולם לשון / להוציא מתוך כאב ההריסות / ניחוח נשימה" (מכשפה שוברת).

לעומת המצופה, המכשפות של חלפי, העומדות על סף תהום, צוללות בדרך כלל מטה, קורסות אל תוך עצמן, במעין "בחירת אין-בררה" שכזו. כל שיר הוא בעצם האפשרות להביט במכשפות ברגע הזה של הנפילה התופשית, של הצלילה מטה. ובדרך כלל - במעין טכניקת מטריקס לירית - הן נותרות באוויר, ונהפכות דווקא ברגע הזה לפנינה ביד. ולפעמים, כשהן קורסות אל הקרקע - אם יש שם קרקע - נדמה שהן מסתובבות עם המטאטא הלא-פונקציונלי מבחינה מכשפית וחוזרות הביתה. משום שעוד מפגש מקורי ומפתיע ומתקבל מיד על הדעת בכוח השירה וקורע לב לכן הוא המפגש בין המכשפה לבית. זו השירה הדומסטית של המכשפות - שירת השיבה המובסת הביתה. המכשפה רוצה לצאת מהבית, כל שירתה מבקשת את זה, היא מתלוננת על הבית, שהפך אותה חסרת מעוף, אך אט-אט מסתבר כי התלונה והייסורים הם הדרך היחידה לצאת ממנו, המעוף היחיד שנותר לה. הטרוניה היא-היא המעוף, ואיזה מעוף מופלא הוא. "מה אני יודעת על חיי? / אני מנסה לעוף כלומר / להעמיק / אבל אין לזה סוף. ראיית / חוזרת על עצמה במעגלות מכתרת אותי. / אני מעניינת את עצמי פחות מתקרבת אל / חומרייסוד מטאטא חדש מדי שנה - / זיכרונות עפים כואבים. / השערותי נופלות אחור. מה טעם / בהשערות?" (מתוך 'א. מכשפה רוצה לומר מילה', משירי שלישיית המכשפות השותקות).

למקרא כל שורה כמעט רוצים לומר "נכון", "נכון מאוד", "את צודקת". וכששומעים את חנה מרון מקריאה את השירים הללו מקשיבים לנס, הנס של



מסתתרים שמות רבים אחרים, הקשורים כולם, באופן ישיר ועקיף, לקיום אפרורי, חסר, נאנק, אך גם מלא עוצמה ככזה. אז למה בכל זאת "מכשפות"? דווקא. השנים עושות דבר, מוחקות את החלקים הבלתי-אמצעיים של הזהות. אדם לומד להשתמש במה שהוא פונקציונלי, ולהשתמש בזה בלבד. בתוכו הולך ונפער בור, כל צעד/מעשה אל עבר הפונקציונלי פוער עוד מרחב בבור הלא-פונקציונלי שבקיומו. באה חלפי, וממפה את הלא-פונקציונלי הזה, נותנת לו קול ושמות רבים, המתכסים כולם

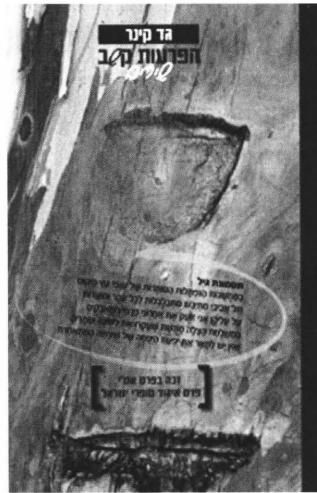
תחת מטריית השם הרב-שימושית "מכשפה". והמכשפה, מתוקף היווצרה תמיד כ"תוספת" למערך הקיום האנושי, מביאה עמה, כמי שיש לה שהות והתנהלות אחרות בזמן ובמרחב, את כל הלא-פונקציונלי הזה, אך היא עושה את זה באמצעות הפונקציונלי: אם בדרך כלל תפקידה להאיר על החלקים המופשטים, האפלים, הנוצצים והמודחקים בנפש, באה חלפי ומנערת את האבק מעל המכשפה דווקא על ידי הוספת מעבה חדש של אבק לדמותה, משום שהמכשפה של חלפי אינה נוצצת מכישוף, אינה בוהקת ממזימה, להפך - היא נציגות הביורוקרטיה, כאבי הרגליים, העבודה הסיזיפית שיש לעשות (לכבס, לנקות וכדו'), המרמור על אי-המימוש העצמי והראומיזם. כל אלה, ושאר תקוות שווא ווידויים קשים, אוחזים ידיים, וברגישות הלשונית הנדירה של חלפי, שטבולה תמיד בהומור עמוק, מתחולל בהם ה"פ" הזה, והם מצליחים לעוף, חרף האבק הליטרלי והמטאפורי המלווה אותם.

אבל איזה מן מעוף זה? רחיפה בגובה נמוך: רחיפה טרוטה, כזו שיכולה להישמט ואף נשמטת כל רגע מטה, לא בגלל אסונות גדולים, לא בגלל עונשים כבדים, פשוט בגלל עייפות גדולה, לעתים אפילו עצבות. כי במכשפות האלה יש יושר מכמיר לב: "אתם שומעים 'מכשפה' / ורואים גלימה שחורה מתנפנפת / מטאטא מטאטא את רוחות השמים / תעופה בניע הורת הקטנה / רצון היכול להזיז יבשות / אין לכם מושג. / הגלימה נקרעת ברוחות וצריך לתפור כל יום. / הרגליים חולות קישיון. / מטאטא הקסם מנקה כל היום / טינופת. ובלילה צריך לכבס אותו / ולתלות לייבוש. / הרצון הנחוש אין בו שמץ נחושת. / הוא יצוק עייפות ועיסת נייר שהתקשתה. / נבון הוא חזק אבל נשבר בקלות. / ההחלטות שלי הן מחול שדים / של כן חבוק בלא כן מוכה בלא / כן מובס בלא לא מובס בכך. / הכוונות הטובות מתנפחות, וילון ברוח, / אבל הווילון הדק בלוי מחורר. / ו-כן, אני עצמי מחוררת למדי. / ויש לי גם רבמטיזם" (מכשפה למעשה).

שירת המכשפות של חלפי היא שירה של התפכחות. היא שירה של עמידה על סף התהום והתבוננות

מעבר לבהלה

גד קינר: הפרעות קשב, ספרא 2010, 126 עמ'



יופי של סרקום - זהו היגד אוקסימורוני, אמנם, אך איני מוצא טוב ממנו לאפיין את קובץ השירים הרביעי של גד קינר **הפרעות קשב**; כמעט כל אחד משירי הקובץ מגדר בציפורניים את פצעי הקיום האנושי, כמעט כל שיר מבליח אל המוות השוכן בנו, מינקותנו, אשר כל הצלחותינו המדומות אינן מסוגלות להשכיח - לא אותו, לא את בליית הגוף והנפש שלפניו: "כשיקראו לקרוב והוא קרוע/ כדי לזהות אותך/, הוא יקלל אותך בלבו/ ששכח להחליף את חולצתו/ האהובה" ('כשיקראו לקרוב', עמ' 116).

הסרקום נוצר כאן מהשילוב בין ההלם מהחובה המצמררת לזהות את גופתו של קרוב שהלך לעולמו - מצד אחד, ובין הרחמים העצמיים הקטנוניים של מי שנאלץ להקריב את "חולצתו האהובה" בעטיה של אותה חובה עצמה - מצד שני.

דוגמה נוספת: אין תייר שיעז לזנוח, ולבו לא יתרונו למראה הארמונות, התעלות שעליהן הוואפורטו והגונדולות, כיכר סן מרקו המעטירה, המסכות המרהיבות בקרנבל. וגד קינר מתאר זאת כך:

"כמו הגווייה בשיעור האנטומיה של רמברנדט מוטלת/ בעורקים מבותרים, דם לבָה זורם עכור בתעלות, וכנפי/ המבטים של אוהביה עטות על גבולתה המפורססת בתאווה/ רופאים ששכחו את הגוססת בניתוח לב פתוח..." ('זנוח', עמ' 82).

סרקום? כן, אבל כל כך קולע! יופי של סרקום! כל מי שפורש מהכיכר המרכזית ונשאב אל הסמטאות הצרות של ונציה, איננו יכול שלא להסכים לדימוי המרטיט בשיר הזה. אין כמעט משורר שלא הקדיש מיצירתו להתמודדות עם עצם הכורח (העונג, הצער, החשש, התרוממות הנפש וכו') ליצור ספרות. כמעט כל כותב הוציא תחת ידיו יצירה ארס-פואטית, וישנן רבות כאלה, אבל באמת, מעולם לא נתקלתי בדימוי מצמרר כמו זה שלהלן: "שירים עושים מארס נחשים/ אשר הכישו את עצמם// שירים עושים גם משלדים/ של אמהות מחוללות./ ראשו הערוף של בנן הוא שיר./ גם חלציו המסורסים..." ('שירים עושים', עמ' 13).

לא מדובר כאן בכאב היצירה, "הלידה הכואבת" שבכתיבת השירים, אלא על אורגיה של עינויים ומוות, אשר בסופו של דבר מצטבעת בפאסאדה נלעגת של פסטיבלי שירה, שעל פי רוב הם זירה של נעיצת שיני ארס זה בזה.

השיר החזק ביותר בעיני בקובץ הוא 'נוקטורנו מודרטו לבית פרוסטטה' (עמ' 38), שם, בתבנית של מונחי מוסיקה מתואר בלי רחמים מגוון מבהיל חיים מתנוונים בבניין אחד: ארבעה שכנים חולים, עכבר קיטע, ירקן בעל ריאה אחת ("שמנגן עליה

חומרי הריאליה עצמה מדכאים - אובדן התמימות, גסיסת האהבה, ניוונו הגופני והנפשי של האדם, נוכחות המוות. עם זאת, משום כשרונו והדרך המרתקת בה הדברים מובאים, אפשר לחוש התפעלות, אם לא התעלות. יש בשירתו שורות שנחרתות עמוק בזיכרון בשל ייחודן ויופיהן. למשל: "בשנייה המתוקה ההיא של המוות הקטן/ סגירת התיק, האהבה, מחוסר ראיות והיעדר/ גופה" ('היעדר גופה', עמ' 31).

וגם: "כשהבוקר מוטל על אדני החלונות והרצפה שותת/ את חלב אורו הצחור/ המחמיץ לאט..." ('הלילה שמעתי בראשונה', עמ' 49).

שירתו של גד קינר ספוגה במכמניה של תרבות העולם; על כן אוהב השירה המשכיל ימצא בקובץ שלפניו, כמו בשלושת הקבצים שקדמו לו, את אשר אוהבי השירה מחפשים מאז ומעולם: חתירה אל האמת בכלים לשוניים הולמים ביותר.

❖ **משה גרנות**

"לא לפחד לומר: יש לי עֶבֶר"

אלמוג בהר: חוט מושך מן הלשון, הוצאת עם עובד 2009, 142 עמ'

קוראי שירה רבים הניגשים אל ספר שירה מצפים למצוא בו את קלסתר הדמיון של המשורר. הם מצפים לפגוש במשורר המשמש כלי נגינה לרשמי, למאוויו ולחזיונותיו. השירים, לפיכך, אמורים להתוות עקבות של רגש, לחפור בנימי אישיותו של המשורר, לחג סביב עולמו הפנימי. רוב הפעמים כששואלים חובבי שירה על מהות השירה, הם עונים במונחים של ייצוג נרקיסי של המשורר, או ניסיון לייצג את מה שכאילו אין לו מילים. ואכן רוב ספרי השירה העברית שרואים אור בימינו עונים על הצפיפות הללו. הן נובעות, אולי, מתוך תפיסה מאוד מסוימת של שירה. על כך ששירה אמורה להיות ביטוי "טהור", "נקי" ו"נשגב" לרגשות אנושיים. התפיסה הזו קשורה גם למושג התמוה "השירה", שלמרבה הפליאה לא פס מן העולם גם אחרי מאה שנות מודרניזם. מנגד, רואים אור מספר מועט יחסית של ספרי שירה מאת משוררים שמיטיבים להתבונן החוצה אל ארשת המציאות הנגלית בפניהם, אל אנשים ורגשות שסביבם, ולא דווקא נובעים מתוכם. משוררים כאלה מרגישים בכתיבתם את החובה החברתית - ואפילו המוסרית - להתחבט בשאלות של זהות, כשה"אני" מוצב תמיד אל מול זולת כלשהו (משפחתו, המוצא העדתי שלו, השכונה, העיר והמדינה שבה הוא חי ועליה כותב). כשהם כותבים "אני", מרחפת תמיד האפשרות ל"אתה" כלשהו הניצב לעומתו, מגיב

בארבע סיגירות", פגר מוטל באמצע העיר, ואפילו בצליל התעלסותם של הצעירים אין נחמה: "...משגלם של השכנים/ הצעירים מלמעלה מזרזף רעל אל ורידי".

כידוע, המקרא איננו מכיר בקיומו של עולם הבא; אדם בא מן העפר, והולך אל העפר. מימי המקרא ועד היום, התשובה לארעיותם של חיי אדם היא הולדת ילדים - הברכה הראשונה המוזכרת בספר בראשית - שימשיכו את קיומו לאחר מותו. גד קינר מלגלג לאשליה זו:

"אני הבבואה במסדרון/ בה אבי המת לא רואה/ את עצמו...// כבני שלא העז/ לחבוש בפורים את/ מסכת/ המוות/ של פני" ('גנאלוגיה', עמ' 67).

רבים המביטים אל ילדותם כאל גן עדן אבוד מן הסתם משום שהזיכרון הוא סלקטיבי, אבל אצל קינר הילדות היא הונאה: בלונה פארק של הילדות, תמיד יורדים מעל הסוס בבכי מר בשעת נעילה: "בחוף מתנגן אביב כמו תקליט חורק בלשכת/ הקרוסלה שבלונה פארק המצהיל ילדים/ ומונה כשעון חול את זמנם האוול..." ('לונה פארק', עמ' 74).

אף ברגעים האינטימיים ביותר של האהבה (שהיא בקובץ הזה הנחמה היחידה), חודרת אימת החידלון אל התודעה: "אני מצמיד אותך אלי באהבה גדולה/ כדי שסיירת המוות שתבוא/ לשחרר אותך/ תיאלץ לירות בשנינו" ('עוד בטרם', עמ' 118). הליבירו איננו רק מקור להנאה ולהתעלות הנפש, אלא גם מקור למבוכה ('אירוע נקודתי' עמ' 17; 'ארוסוף' עמ' 21 ואילך; 'היעדר גופה' עמ' 31; 'סופאנטזיה' עמ' 34), ואף לאכזבה: "כמו אחרי מסיבה עליזה/ אני ניתק מגופך כאונה/ בניתוח לובוטומיה..." ('כמו אחרי מסיבה עליזה', עמ' 24); הרפיון המדכא שאחרי מעשה האהבה מתואר בשיר זה בדימוי מפעים לב של איבר המין המדומה למטפחת המונפת מול רכבת חולפת, שלא נותר ממנה אלא עשן.

לאה גולדברג ציינה פעם שקבצן על מדרכת הרכוב יעורר בנו רחמים ולעתים סלידה, אבל אותו קבצן, כשהוא מצויר בידי צייר מחונן, תורעף עליו יפעה מלכותית. כך אני חש ביחס לשירתו של גד קינר:

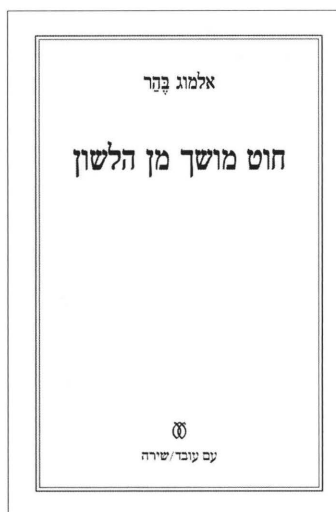
פעמים קנתי לי רגעים של שקט במחיר איבת דורות, אבל בזמנים אחרים גם ויתרתי על לילות של אהבה בלי כל סיבה, אולי מפחד."

באופן מפליא, ובזכות ריבוי שירי הסוד והעבר, נדמה הספר השני כאילו היה הוא ספר הביכורים, בעוד שספר הביכורים ניהן באופי בוגר ומפותח כאילו נכתב בידי משורר מנוסה ומשופשף. לגבי "ובפני מי אתה עתיד ליתן דין וחשבון", מנפק בהר בספרו החדש מגוון תשובות ותשובות לכאורה. נדמה שבעצם הפנייה אל אלוהים מברר בהר לעצמו את יחסיו עם האל, שלמרות האמונה בו מעורר שאלות. אלוהים נוכח בספר הזה כבר למן השיר הפותח. בהר מעמיד את האפשרות של "בלי אלוהים": "ואבין שכמה ימים כבר חלפו בחיי/ בלי אלוהים/ [...] וסדרם של הדברים לא יופרע/ [...] ורק אני אלטף את במדקרות את לבי/ מנסה אם יש שינוי בכאב". אלוהים שב ומופיע ברבים משירי הקובץ, ולא תמיד ברור בדיוק מדוע ולשם מה, למשל כשבהר מגדיר את אלוהים כך: "האלוהים הוא קפיצת שירה/ מן הערות אל החלום", או: "אלוהים הוא מקומו של עולם/ והעולם אינו מקומו". בשיר אחר השירה מוצגת כתוצר אלוהי: "בהתעטף עלי נפשי את ה'/ אני רוצה לכתוב שירים רבים/ נוכח הבית ונוכח עמל הרחובות/ ונוכח הרעב הזה שלא חדל/ מאז ההשתחויה בבית הכנסת ביום/ הכיפורים".

יפים במיוחד השירים שבהם מייצג בהר דמויות מקראיות, כגון שיר בשם 'אלוה מנהעסרה' שבו דובר איוב על סבלו, שולל את האמרה התלמודית "איוב לא היה ולא נברא אלא משל היה" (מסכת בבא בתרא) ומצהיר: "אני איוב הן קלתי, קלתי, לא משל הייתי, לא נמשל, ראיתי שטן ומתהלך בארץ כנגדי וישבתי בתוך אפר חיי/ עיף מן העור המת, מבדירות הלב". או שיר הקרוי 'עקדת ישמע' אל' הכתוב כמעשייה קורעת לב בחורוים: "וכשכרע תחת מאכלת המדבר הכבדה/ לא שאל בן האמה איה השם לעולה/ רק ראה איך אמו נשאת בודדה/ ובכה עליה את לבו בלי אומר מילה".

למרות החשיפה האישית הגדולה יותר מאשר בספר הראשון, בהר חושף מהרהורי יותר מאשר מלבו, וישנם שירים שנדמה שהנמען שלהם הוא מישוה הבקי מאוד בסצנת השירה הישראלית הדוים, כגון: "הדין על מרחב הכתיבה של שדרות" שבו מספר בהר על המשורר שמעון אדף בן העיר שדרות, שהיה נגן בלהקה בשם "אצולת הכאב": "הכאב בשדרות הוליד בו/ אצולה חדשה, ששכחה את זכויות האבות/ אך לא את כאבם, ובדרכו לתל'אביב יכול היה/ לומר: 'אין לי דבר שלם משל עצמי'". הנטייה של אלמוג להרחיב עד-מאוד בכל נושא, ולכתוב שירים ארוכים, מפורטים ורוויים שורות, לפעמים עודפות (העודפות לא תמיד מנומקת) גורמת לכך שאל הספר הזה צריך לגשת כשם שניגשים לספר הגות. זהו ספר שנמעניו הם קוראי שירה סבלניים, שיהיו מוכנים להתארח ארוכות במרחבי המחשבה של בהר, וזו מורכבת מכל מה שקרא וראה, שמע וזכר והכריח את עצמו לזכור.

נוית בראל



הגמרא והפיוט, לא כמעריך אלא כמי שרואה עצמו מוכרח להמשיך את דרכם הלכה למעשה. באחד מסיפוריו כתב בהר על בחור ישראלי שבוחר להתחיל לדבר במבטא עיראקי כשל סבו. במסה "חלומות באספניה" (שנדפסה באנתולוגיה תהודות זהות: הדור השלישי כותב מזרחית, עם עובד תשס"ז) מספר גֶּנֶן על ההתנגדות שלו לשכוח את העבר: "ודימוי אחד גורא עלה בהרהורי לבי ולא הניח לי. דמייתי כי תרבות שלמה, בת דורות רבים מספור, הצטמצמה והצטמצמה עד שבסופה נמצא לה רק צאצא אחד. ואותו בן אחרון לשושלת החברה של התרבות הספניולית היה, כך חששתי, סבי. ועתה, לחשתי לעצמי, איחרתי את המועד, לא הקשבתי לו בחייו והוא לא ידבר אלי במותו. ובמותו מתה התרבות כולה, ושפתה. [...] אנחנו, המזרחיים [...] הלא-אֶסְלָאִים, מזרחיים למחצה או בחלוקות של רבעים, אשר גדלו בישראל הראשונה, בערים המבוססות [...] נועדנו לשמש כהוכחה הניצחת לכך שאין ומעולם לא היתה בעיה. ההוכחה לכך שאף פעם לא היו דיכוי, אפליה או גזענות שיטתיים בארץ הזאת, ושהשד העדתי הוא יציר דמיונם של אנשים הזויים, ולא דבר-מה חי ובעט ועכשווי". לגבי "ולאן אתה הולך", לעומת זאת, נותרת השאלה פתוחה. לא ברור מה בדיוק לש גֶּנֶן מתוך החומרים שמרכיבים את זהותו האישית ואת זהותו כמשורר ומה נוצר מכל זה (מלבד השירים, כמוכן). נדמה שמבחינתו הדרך חשובה יותר מאשר המטרה. לא בכדי הכילה כותרת הספר את המילה "צימאון" שהעידה על הרצון העז לחיפוש ולבירור. עם זאת, בניגוד ל-צמאון באדות, בחוט מושך מן הלשון רבים יותר הם השירים האישיים, שמתוכם נגלה אלמוג הגבר הצעיר, שמספר באופן גלוי על חוויות אינטימיות יותר כגון ניסיונותיו עם נשים, משברי אמונה ועל ילדותו. בשיר שכתוב כקטע פרוזה, לא מנוקד ולא מחולק לבתים, מונה בהר מעין 'רשימת מכולת' של אירועים שקרו לו, ועושה זאת כמי שכותב אוטוביוגרפיה בשלהי חייו: "שתיתי דמעות של נעור שאהבתי, וכל פעם שאחת מהן עוזה אותי עזבתי אני אחרת כנקמה. [...] כל פעם שאשה התפשטה לפני הופתעתי, גם אחרי שנים. כמה

אליו וקיים לצדו. השירים שלהם אינם מציגים תמיד זיקוק צלול של מחשבה, אלא פעמים רבות רק בדיקה של רגש או ניסיון לחשוב, שקשה לנסח אותו ואפשר רק לנסות להציבו גם אם בסוף הוא קורס לתוך השיר.

אלמוג גֶּנֶן (יליד 1978) הוא אחד מן המשוררים הללו. גֶּנֶן הוציא לאור שלושה ספרים במהלך כשנתיים בלבד: את ספר השירה צמאון באדות (עם עובד תשס"ח), את קובץ הסיפורים הקצרים אנא מן אל יהוד (בבל תשס"ט) ואת ספר השירה הנדון כאן חוט מושך מן הלשון (עם עובד תש"ע). בשני הספרים שקדמו לספר שיריו החדש, התגלה גֶּנֶן כמשורר הכותב בתחושת מחויבות אדירה למעשה הכתיבה ומידת תפקודו של המעשה הזה בעולם. הכתיבה עבורו איננה רק אפשרות להביט בעצמו ולברר את עצמו לעצמו, כי אם הזדמנות לבחון את המקומות, הניגונים והאנשים שהפכו אותו למי שהוא. השאלות שגֶּנֶן מפנה אל העולם מאפשרות לו להבין את העולם, והשירים מבחינה זו הם דיאלוג יותר מאשר מונולוג. ולא זו בלבד שהוא מפרסם ספרים ברצף מרשים, אלא הוא גם מצליח להציג בספריו מהלך שלם של חשיבה ושל תפיסת מציאות, שמתפתח, מסתעף ומתרחב מספר לספר.

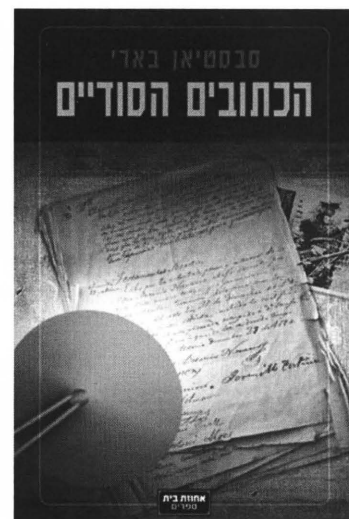
כששני ספרי שירה מאת אותו משורר רואים אור באופן כה תכוף האחד אחרי משנהו, מעניין במיוחד לדבר על היחסים ביניהם. בשני הספרים נגלה משורר צעיר ומשכיל (בהר חוקר ספרות, שמתעניין במיוחד בזהות מזרחית ובמסורת הפיוט. את עבודת התזה לתואר השני שלו כתב על המשוררת אמירה הס ילידת בגדד), שרואה עצמו בעת ובעונה אחת חוליה בשתי שרשרות דוריות: בשרשרת האחת הוא נצר לשבט המשוררים בכלל, והמשוררים המזרחיים בפרט, שממשיך לכתוב שירה בעברית, השפה שבה נכתבו מזמורי תהילים, שיריהם של משוררי ימי הביניים כמו ר' יהודה הלוי ושלמה אבן גבירול ושירה עברית חדשה כגון זו של יהודה עמיחי וארז ביטון. בשרשרת השנייה הוא נצר לשבט שתי המשפחות של שני הוריו, משפחות שהמזרח והמערב משמשים בהן בערבוביה, הספניולית והעיראקית, המסורת, בית הכנסת ושאלת הקיום של האלוהים, כל אלה נוכחים אצל אלמוג כעיקר ולא כטפל, כעמוד התווך של הזהות ולא כקישוט, מטאפורה או משל. בספר הראשון כמעט לא היה שיר שלא פנה אל מורה או הורה רוחני, דמות מקראית או אדם קרוב. בהר חי את הדואליות הזו, שבין רעננה (העיר האשכנזית המבוססת שבה גדל) לבין ירושלים (העיר שבה למד באוניברסיטה, ונפתח אל המוסיקה הערבית, אל הנוכחות המקיפה של אלוהים והאמונה ואל התורות הפוסט קולוניאליסטיות וכינון הזהות), שבין העיראקי לייקה, שבין המאמין לאתאיסט, במידת חיות ודבקות כזו, שעשויה להיראות מתמיהה לקורא שאינו מבין אותה ועד כמה היא אותנטית עבורו.

האופציה האלמוג-בהרית לכינון זהות היא אופציה של שימור ושל "דע מאין באת". בהר מחיה בכתיבתו את שפתם של סביו המתים ואת שפת התלמוד,

מה שאפשר לעשות במאה שנה או ביום אחד

סבסטיאן בארי: הכתובים הסודיים,
מאנגלית: שרון פרמינגר, הוצאת אחוזת
בית 358, 2009 עמ'

דרך סיפור חייה של רוזאן מקנולטי, אירית צלולה בת מאה הספונה בבית משוגעים שגורלו נחרץ להיהרס, מספר לנו סבסטיאן בארי את קורותיה של אירלנד. זהו מעין דואט בין קולה של רוזאן הכותבת יומן סודי בערוב ימיה לבין קולו של ד"ר גרין, פסיכיאטר, שמתפקידו להחליט מה יעלה בגורל המטופלים לאחר הריסת בית המשוגעים. האם תותר רוזאן אל חיק הקהילה או תועבר לבית משוגעים אחר? למרות האמפתיה שבארי רוחש לדמותה של רוזאן על סיפור חייה העגום והמקומם, המשופע בגברים - רובם ככולם נציגים מובהקים של החברה האירית המתפוררת ודתה הכפייתית - הנה שוב גורלה מונח על כף המאזניים ומישהו אחר, ולא היא, יקבע מה יהיה טיבו, הגם שלא נותר לה זמן רב



בעולם הזה.

ככל שהסיפור הולך ונפרש, כן הולכים שני הקולות האלה ונשזרים זה בזה ביותר ממובן אחד. ראוי שלא אפרט את מהות החיבור (המפתיע והמאכזב בו זמנית) ביניהם, כדי לא לחבל בהנאת הקריאה. כאמור, בין יומנה של רוזאן לבין הדו"ח של ד"ר גרין הנמסרים לנו חליפות, נחשפות מאה שנים בחייה של אירלנד.

ראשית, אפתח ואומר שהתולדות האלה, הנפרשות על פני מאה שלמה בידי בארי בתחילת המאה העשרים ואחת, זוקקו ותומצתו בוורטואוזיות לקורותיו של יום אחד בידי ג'יימס ג'ויס, כבר בתחילת המאה העשרים. בסיפורו הנודע 'אוליין', למשל, בקובץ **דבלינאים**, קיימים כל חוטי השתי וערב שמם ארוגה אירלנד של תחילת המאה שעברה: הקרע בין הפרוטסטנטים והקתולים, הבורות והבערות, העוני המחפיר, השיתוק האישי שהוא משל לשיתוק הלאומי, היחס הגברי המתנשא בחסות הכנסייה והכפפתה של האשה לחוקים פטריארכליים שרירותיים, שבשמם לא תהיה לה תקנה, גם לא עצמאות על רוחה, גופה או עתידה. בהקשר זה, מעניינת הקריצה החוזרת ונשנית של בארי בכיוונו של ג'ויס: שמו המלא של האחרון, ג'יימס אוגוסטין אֵלְוִינסֵן ג'ויס, היה בוודאי לנגד

עיניו כשהעניק לכומר גונט - דמות מפתח ב-**הכתובים הסודיים** בגלל ההשפעתו ההרסנית על גורלה של כל משפחת מקנולטי, את השם אלויסיוס מרי גונט. רוזאן מתארת את הכומר הקודר כך: [הוא] "נראה אפוף קדושה, טהור, מנותק, כאילו הוא מנותק מההיסטוריה של אירלנד עצמה". זהו מוטיב חוזר בכתביו של ג'ויס שראה בכנסייה רעה חולה שהתנהלה במנותק מאורחיה של אירלנד אבל כפתה עליהם את הפועל-היוצא מהשקפת עולמה, דהיינו את עוניים, עליבותם וחוסר התוחלת של חייהם.

בסיפורו של ג'ויס, משאת נפשה של אוולין (שגם לה לא היה מגן, ואילו אמה המתה ככל הנראה היתה משוגעת באמת) היא לברוח מאירלנד עם אהובה המלח אל בואנוס איירס הרחוקה. דמותה השברירית של אוולין עלתה במוחי מיד כשבארי שם בפי ג'ין לאוול - האחראי אף הוא למר גורלה של רוזאן, אם כי לכאורה רק בעקיפין - את המילים הבאות: "אני הולך למקום אחר, רחוק מהארץ המחורבנת והמסריחה הזאת, עם שבועת הנאמנות המזורגגת שלה והמתים שהיא בגדה בהם".

בסיפורו של ג'ויס, אוולין נשבעת שבועת אמונים לאמה המתה, מתחייבת להישאר בבית אביה ולעזור לו לטפל באחיה. בשל שבועתה זו היא מקריבה את סיכויי היחיד לחיים חדשים. ג'ק, דמות נוספת ב-**הכתובים הסודיים** - היה 'מלח בצ'י הסוחר הבריטי כשהיה נער, וכבר הפליג לכל נמל שבעולם". מנגד, פרנק, אהובה של אוולין, הוא מלח צעיר שסוד קסמו בסיפורי מסעותיו בימים. וכמו בסוף העגום של 'אוליין' שבו היא נותרת שבויה בנכותה הנפשית, לוקה בשיתוק שמותיר אותה על עומדה, ללא תקווה לעתיד מעבר לים, גם אצל בארי, משותקים רוב חייה של רוזאן, לאחר שהאשמה בבגידה בבעלה ונישואיה הותרו על כורחה. לסיום נקודה זו, יוליסס נחשב המשכו של **דיוקן האמן כאיש צעיר** ו-**הכתובים הסודיים** הוא המשכו המוצהר של "איפה אניאס מקנולטי"; ובעוד מסעותיו של ליאופולד בלום נחשבים לפרודיה על האודיסאה של הומרוס, ספרו של סבסטיאן בארי מתייחס אל **אניאס** של וירגיליוס.

לא רק רוחו של ג'ויס מרחפת מעל לרומן של בארי. דרות בו בערבוביה גם איקונות ספרותיות שמכבידות לעתים על הקריאה. כשרוזאן עומדת מתחת למגדל שממרומו משליך אביה פטישים ונצוצות כדי ללמד אותה על חוקי הכבידה, היא אומרת "ככה הרגשתי, כמו הסצנה הזאת במחזה הישן 'המלך ליר', שבה החבר של המלך מדמיין שהוא נופל מצוק". היא כותבת ביומנה, "עכשיו הדרכים כאילו מתפצלות לשני שבילים ביער, והיער שקוע בשלג כל כך עמוק, שיש רק לובן" - ארמוזים ברורים, במשפט אחד, לשני שירים מפורסמים של רוברט פרוסט.

גם איש הפח ("איש המתכת", בלשוננו של בארי) מהקוסם מארץ עוץ משמש כעין מגדלור עוועים לרוזאן בדרכה לפגישה ליד הים, ואי אפשר שלא להיזכר בחלילן מהמלך כשאמה של רוזאן אומרת "אני לא יכולה, כי אז הם ימצאו אותי. הם ילכו

אחרי הקול וימצאו אותי... התולדות, התולדות ימצאו אותי". במהלך הקריאה תהיתי יותר מפעם אחת בשביל מה לו לבארי כל הגודש הזה. די לנו בקולה הצלול של רוזאן המהלך עלינו קסם, ואין הוא זקוק לארמוזים מספרות העולם.

כוחו של **הכתובים הסודיים** נמצא בכתובתו המעודנת של בארי, בקולה הברור של רוזאן ובעינה הבוחנת, כתיבה המשופעת בדקות אבחנה ובדימויים יפים. בכל זאת קשה להתחמק מהתחושה שהכותב אינו סומך על כישורי הקריאה של קוראיו ולעתים הוא לועס עבורם את נמשלי דימויו עד דק: לא די שרוזאן ספונה בבית המשוגעים, טום, בעלה, מציין ללא צורך כי "כל אירלנד היא עכשיו בית משוגעים אחד גדול"; ועוד שתי דוגמאות: בארי אינו מניח לקוראיו להקיש בעצמם על חיי אירלנד מדימוי הפטישים והנצוצות. הוא כותב מפורשות, "הוא ראה בדת הפרוטסטנטית מכשיר רך כמו נוצה, שנקסד הפוליטי הישן הפך אותו לפטיש שינפץ את הראשים של אלה שהתאמצו לחיות באירלנד, שרובם היו קתולים מיסודם"; כך גם דימוי החולדה, שכבר הוזכר למעלה ומופיע בספר בהקשרים רבים למדי. למשל כשאביה של רוזאן מאבד את משרתו כקברן הוא נעשה ללוכד חולדות או כשרוזאן אומרת ש"חולדות הבושה פרצו מבעד לקיר שבנתי בזהירות אין סופית במהלך השנים והתרצו בחיקי".

די שבארי בוחן את מהותו המתעתעת של הזיכרון - אם כי הוא אינו מתאפק וגורע שוב בכותבו שד"ר גרין דן במאמר שכתב בנושא "גרסאות של זיכרון" - ועומד על טיבם של זיכרון היסטורי לעומת זיכרון אישי; בוחן מה המכניזם של זיכרון טראומתי ותוהה יחד איתנו באיזו גרסה ראוי לדבוק. בארי נותן דוגמה מאלפת לעניין זה בתיאורה הפיוטי של רוזאן את "ניסוי הפטישים והנצוצות". כך היא זוכרת ממרחק השנים (וההדחקה?) את טיב עלייתו של אביה של המגדל ואולם מאוחר יותר אנו מתוודעים לאמת אחרת, אכזרית לאין ערוך: אליבא ד'האב גונט, אביה של רוזאן הוצא להורג בתלייה על פעמון המגדל לאחר שנמשח בופת ופיו נסתם בנוצות, כי נחשד ש"פגע ביעדים של תנועת המרי". אגב, גם הפסיכיאטר, שגדל כילד מאומץ באנגליה, מתאונן ש"מבלבל מאוד להיות אירי בלי שמץ מהסממנים והזיכרונות הייחודיים" (האיריים - ע"ש).

אבל חולשתו העיקרית של הספר היא אחרת. פרק הסיום מחמיץ את הלב, תרתי משמע, אף שהוא, הלב, הולך שבי אחרי סיפור חייה של רוזאן ודמותה הטרגית. בפרק האחרון מתגלות כמה עובדות שהן הן אותו גילוי מפתיע ומאכזב שאי אפשר לפרט את טיבו (ספוילר, ספוילר!) עובדות שכמוהן כחליפה הדוקה מדי על גוף מפואר. ובכל זאת, אפילו פגימה זו אינה גורעת מהחינוניות ומהאנושיות של רוזאן מקנולטי וד"ר גרין או מהחמלה שאנו חשים כלפיהם במהלך הקריאה. פגימה זו בוודאי תסולח לו לסבסטיאן בארי, אולי כי בלעדיו לא היו נפתרות כמה מחידות חייהם של גיבוריו. ❖

עדנה שמש

מאיה ערד: **אמן הסיפור הקצר, הוצאת חרגול פלוס (עם עובד) 2009, 453 עמ'**

הסיפור הקצר מת (בינתיים). אין לי הסבר לתופעה הזאת, החדשה, הרלוונטית, שתוצאתה מככבת בסטורי רבי המכר. אנחנו הקוראים הבתרים טלוויזיוניים, לוקים בקוצר רוח ובאובדן סבלנות. גם במאה הקודמת הודו מבקרי ספרות כי הם פוסחים על תיאורי הטבע - הפיסו' - שהיו בבחינת הכרח לא יגונה ברומנים המכובדים. אנחנו, בקצב החיים הפוסטמודרניים, מותנים לעכל רק יצירה בת חמישים דקות פלוס פרסומת. בניגוד לניבויים מן העבר, איננו חברת פנאי ולא אצולה מתבטלת. כולנו כבולים בעבודה ועשייה ומי שמתמסר למטלה מטעמי פרנסה או קידום, יעריב בעבודתו עד לשעות המאוחרות. כזה הוא, למשל, הירקן והפרקליט ובעל הפיצוץ. ואילו אותם מבורכים שעתותיהם בידיהם, חברת הפנאי של זמננו, יעדיפו למתוח חבלים ביאכטה שלהם, או לגלוש בחורף בשלגי שוויץ, במקום להתייחד עם רומנים כרסנניים. אפילו התיאטרון בן ימינו מסתפק בהפסקה אחת ולא בשתיים, ולעתים ידלג על הפסקה בכלל. לכן ההיגיון אומר לי כי הזיגור ההולך את הסוציולוגיה העכשווית הוא דווקא הנובלה, או הסיפור הקצר, שהקורא יכול לסיים ברכבת מחיפה לתל-אביב. אז מה קרה? דומה שאת כישרון הכתיבה האירופי מיצתה המאה התשע-עשרה הן ברומן רב-הכרכים, כדי למלא את לילות החורף הארוכים, והן בסיפור הקצר לשעת נים לא נים בעת מנוחת הצהריים. וכמה גואים געוגעי למופסן, לציכוב, לסומרסט מוהם, לאוהנרי, לדיימון ראניון ולכל אותן אנתולוגיות משכרות של מבחר הסיפור הקצר. היום זה ז'אנר גווע. מניסיוני כלקטורית בהוצאת ספרים למדתי שכתבי יד של סיפורים קצרים נדחים על הסף, כאילו הכל קשרו כנגדם קשר, באשר היותם קשים לשיווק, ואין להם דורש. והגורעים בסיפורים הקצרים הם אלה שיש בהם פואנטה, שבנעורינו היו יהלומי הכתר.

והנה, בתנאי המציאות המתוארת כאן, נחת עלינו מזמן לזמן רומן בן 600-700 עמודים שכל הנשים מתמוגגות ממנו בעקבות הביקורת. ואני תמהה מאיפה יש לאנשים זמן ל-700 עמודים רצופים בין העבודה, הילדים והטלוויזיה. ואז מתגנב אלי חשד מכוער שאיש אינו מסיים את הספר אבל ניתן לרכוש אותו בקלות, לשוחח עליו בהכללות, בסיוע רשימות-עזר עיתונאיות וכך לתרום לפופולריות שלו. האם מישו מכיר מישו שסיים לקרוא את יונתן ספרן פוירר האחרון?

*

מאיה ערד, הסופרת העבריי המוכשרת, מתגוררת בארה"ב ומרצה בלשונות בסטנפורד, אינה מתחככת בסופרים הישראלים הנודעים, מה שהופך אותה שונה וייחודית הן מבחינת התמטיקה והן

מבחינת המשלב הלשוני הקולח - היא פשוט אחרת. לא מתווכחת עם תולדות הספרות העברית, עם סמליה, עם הציונות, אלא רק מעצבת דמויות אינדיווידואליסטיות. כולן - כל אחת בדרכה שלה - הן בודדות, כושלות, השולחות משושים מהקונכיה שלהם לעבר התקרבות לאחר שאינה צולחת.

אמן הסיפור הקצר הוא רומן, כך מודפס על המעטפת, ויש לו גיבור, בעצם אנטי-גיבור, אחד בשם אדם טהר-זהב, שאף הוא מסימני הרומן. ובכל זאת זה לא בדיוק רומן - וכאן סוד ערמומיותה של כותבת הספר - שהוא למעשה קובץ סיפורים קצרים, כמה מהם נהדרים, ולא ממש רומן. הסופר, הגיבור, משתוקק לכתוב רומן משום שהנחה המובלעת אצל כל כותב היא שהסיפורים הקצרים הם אטוידים



שמבשילים בסוף לכלל כתיבת רומן. הדרך היא, לרוב, לימוד בסדנאות לכתיבת סיפור קצר, אחר כך פרס בתחרות הסיפור הקצר באחד החגים בעיתון 'הארץ' ורק אחר כך מסתערים על כתיבת רומן, כי הוא גולת הכותרת.

הרומן של מאיה ערד משובץ סיפורים קצרים עצמאיים, שהרי אדם טהר-זהב מסוגל רק לכתוב קצרות, ויחד עם זה, מה שקורה לו, מתואר בפרקים שהם עצמם סיפורים קצרים. "התכנסות" הוא גם שם פרק ברומן וגם סתם סיפור קצר. עוד סיפור מבריק: טהר-זהב מלמד בסדנתו על הסיפור הכי קצר בעולם, סיפור ידוע של המינגווי: "למכירה נעלי תינוק שלא נלבשו". כשמתחילים אותו בשיעור, מסבירה אחת הסטודנטיות הנואלות, שהן נמכרות משום שההורים קיבלו עוד זוג נעליים קטנות במתנה. והרי הפסקה הקצרה הזו היא סמל ודוגמה למתח המתסכל השרוי בין הכותב לבין הקורא הבער. אחרי תגובה מייאשת ממין זה, מתפתה הכותב לכבות את הלפ-טופ לעולמים.

אבל ערד כתבה כאן לא רק רומן של סיפורים קצרים על גיבור אחד ושלוש נשים. זוהי גם מסה השוואתית חכמה על הסיפור והרומן, וכך בתחום נדיר ובערמומיות נבנו כאן נדבכים, ז'אנר שזור בתוך

ז'אנר, ספר נרטייווי, עיוני, קונצפטואלי, רפלקטיבי וארס פואטי. אני לא מכירה עוד יצירה עם קונסטרוקציה כזו. כמו היה הרומן כד עתיק שהתנפץ לפרגמנטים ציוריים העומדים בפני עצמם ומודבקים מחדש לכדי כד שלם של רומן. כל סיטואציה היא סיפור קצר עצמאי שבו מתבלטת דמות אחרת, ההולכת ומתעגלת, ויחד עם זה היא מלווה במחשבותיו והרגשותיו של אדם, כשהרעיון "יותר רע מזה כבר לא יכול להיות" הוא בפירוש לא נכון. לכל מצב רע יש רע ממנו. הפסימיות המוחלטת עושה אותו לרתוע, חששני, חרד מסירוב, רווק ערירי, עקר בעל הערכה עצמית ירודה במיוחד. בכל מחמאה הוא רואה ביקורת; כשבחורה מתחילה איתו הוא מחפש את התועלת שתפיק מהקשר. רגע קצר של חדווה הופך לפרי מרורים. הנה אסנת, זו היפה שאהב בגימנסיה, מזמינה אותו להרצות על סיפורי המפורסם "משקית ת"ש" בכיתה, מה שמביא עליו רגע נדיר של אושר; אך למרבה צערו, מסתבר שזו דווקא אסנת השנייה, המכוערת. הגיבורים משוחחים בלי קול, אוהבים, שונאים, מקללים, לא מפרגנים, וכולם שרויים בתסכול, שהרי החלו את חייהם מצטיינים, מובטחים, והם מסיימים אותם בלי להגשים דבר. אפילו האשה הגדולה, האהובה והנערצת עינב מיטל, שאדם לה כאסקופה נדרסת, והיא אחראית על היסוד העיוני המצוין בספר, מנסה להתקבל באוניברסיטת תל-אביב כמרצה מהמניין, אבל נדחית.

ואדם, שכתב בעבר כמה סיפורים נפלאים לוקה, כאמור, בהערכה עצמית נמוכה, המקבעת אותו באלם כתיבה. מיטל עינב הענקית והכושלת משמשת מרכז חייו, והרומן (המקרטע) שלו עמה אף הוא לא יותר מסיפור קצר בחייה.

קשה להתאפק מלגלול כאן את מיטב סיפוריה הקצרים במקום לנתח את כתיבתה. למשל, הסיפור "אומסק" הוא מהסיפורים המטלטלים שקראתי בחיי, והוא בנוי על שתי חבטות: אשה ישראלית עקרה נוסעת לאומסק לבחור לה ילד לאימוץ. רגשות הדחייה שלה ממראה היתומים המאוותרים, האופייניים להורות הישראלית, מעוררים חמלה אין קץ (וזו החבטה הראשונה). בבית היתומים היא פוגשת זוג אמריקאי קתולי, הורים לשלושה-ארבעה ילדים, שבאים במיוחד כדי לאמץ את היצור שאף אחד לא ירצה לקחת. זאת החבטה השנייה, הגדולה. "החיים מחקים את האמנות אפילו אם במקרה הוזה האמנות היא רק סיפור קצר" (עמ' 332).

יהודית אוריין

לב מתנשם, קשור בקולר

רנה לי: והים אנה ילך, הוצאת כרמל 2010



רנה לי
...והים אנה ילך?
שירים

שלכנור דוד/ כי האמת מרה כעטרה/ וכמוה ממאירה.... שנים אחר כך כתבה לי שיר נוסף על שאול (בקובץ שירי ערער שיוזכר בהמשך) - 'נר לשאול'. כאן בשירי "הערער", מופיע הדימוי המשובח: "עטופה כמו דג בקרעי צתונים משומשים, דג חי שנקנה רק על מנת שיומת לכבוד שבת..." (עמ' 102). החיים הם מסע סיופי, שהכל בו זמני וחולף, "של שקשקי בינתיים במי אפסיים". ב-1980 יצא הספר **שנות צהריים** שבו נכלל השיר 'הזמן הירוק' (עמ' 149):

"הזמן הירוק עבר. / מחוגי זרחן קורצים לעברו / ויורים חציהם הלאה, הלאה. / איך שאדמה זאת אינה נלאית אפילו לרגע / איך שהיא חומקת חרש חרש / ו..... / ואנו מוסיפים לרדוף אחריה / עד אפסי השדות הצהובים; / נושא הזמן מעסיק את לי, והשיר הפותח את הספר אכן נקרא: 'הזמן שלי'.

ב-1995 יוצא הספר **הרחק מכף התקווה הטובה** ('רשפים'), שבו נכלל השיר 'ספר חיי' (עמ' 115): "ספר חיי הולך ונכתב / מימין לשמאל ומשמאל לימין / אך פעמים יכני פחד / שבלידעת, את אט, / הוא מוחק עצמו מצד אל צד / ומשני הקצוות גם יחד".

בשנת 2000 יצא הקובץ **שירי ערער**, על חיים שהפכו צחיחים עם השנים, על דוד הזקן שהפליא לנגן וחדל (עמ' 88), שהיה אדמוני יפה עיניים והיום עפעפי כבדים ומורדים כמסכים, ובמקום בקשת הוא אוזח בשלט־רחוק, משוטט בין התחנות, מחפש מקום לחנות: "ורע לי, ומר לי, דומה, כי כבר נגמר לי, / ודוד שלי / זקן ושבע ימים / לא עוד בא בלילות".

בקובץ זה נכלל גם השיר 'טיול בשניים' (עמ' 86), שבו לבה של הדוברת קשור בקולר ככלב זקן, לא מפני שהיא חוששת שיברח, אלא משום שהוא כל כך כבד ומתנשם.

השירים הראשונים בספר הם שירים חדשים, שנכתבו בשנים האחרונות, ולקובץ חדש זה קראה בשם **על קוצר**: "על קוצר ידי עכשיו נוסף גם קוצר נשימה / שלא לדבר על החיים / ההולכים ומתקצרים בשעטה ממוטטת. / בין פעימות הלב הנחלשות, מפעם לפעם, / אני חשה בחשך כיצד אני מתמעטת".

חלוף הזמן נוגע גם בשירים על זוגיות ואהבה, זו שהיא כבר "בלי שניים", על "היחד שהוא תולדה של פחד" (עמ' 23), על ההורים, על השיר המורד שהתרחק והתנתק "וחי בלעדי - / כילדי" (עמ' 10), ועל הזמן (השיר הפותח את הספר, עמ' 7) שהוא קרוב רחוק, מחוץ לה ובתוכה, חולף ועומד בו בזמן: "גדל איתי אך כבר השיג אותי מזמן - / המזור מכל שהיה הכי גדול / כשהיה קטן". שירתה של רנה לי מגלה אהבה לשפה, שליטה בה

ספרה החדש של רנה לי **והים אנה ילך**? כולל בתוכו כשלוש מאות שירים, בחלקם חדשים מן השנים האחרונות ובחלקם מבחר מרשים מקובצי הספרים הרבים שהוציאה לי במשך השנים. זוהי שירה עם לב, שאינה מתפשרת. שירה שהיא - כפי שרנה לי בעצמה אומרת, באחד משיריה שלא נכלל בקובץ: "הכל! / ובלבד שלא תהיינה בי / ידיהן הכסויות של פשרות לאות / ארוכות האצבעות וחסרות המרפקים..." ('פשרות', אל פרוזי השמש, יבנה 1971).

בספר שיריה הראשון **כשדרה לילית** (מחברות לספרות, 1960) פגשתי בהיותי ילד. ידידת משפחה הביאה את הספר לאמי, אשר לא חדלה מלקרוא בו. לימים כבר יכלה לדקלם את השיר 'וצר לי' (בספר החדש, עמ' 283):

"...וצר לי על שלא הבנת לרוחי / בשלחי אותך מעל פני לראשונה. / הפצתי כי אחרת תאהבני... / חלמתי כי תחלוץ עמי / זהב חמה, רו כוכב ברום, / רוח אביבית, וריחות שדה. / הפצתי כי תאהב אותי / בעצב העמוק של הנשמה / ולא על פני חיוך חולף בלבד....."

כשבגרתי, למדתי אף אני שיר זה בעל פה, ובהמשך למדתי שירים נוספים (אשר אינם נכללים בספרה החדש). כמו למשל: "אהבתי יונה פצועה / שנטשה קנה / לבלי שוב / בדר נותרתי / עם מזמור עצוב". או השיר 'געגועי': "געגועי שטים אליך / כסירות מפרש / על פני נהרות תוגה... / געגועי עפים אליך / כעדת יוני צחור / בהתפרצן מסגור הכלוב... / געגועי נישאים אליך". ליריקה אמיתית, נפלאה, שקשה למצוא כמותה בשירה העכשווית.

בשנת 1965 הופיעה ספרה השני **ימים של בלי**, גם הוא בהוצאת מחברות לספרות. על הכריכה האחורית כתב ישראל זמורה: "משוררת לירית במהות שירה, שעצבות זרקה בה, בעודה צעירה ובראשית דרכה...", וממליץ: שימו לב למשוררת הצעירה המודיעה היא עצמה: אל נכון כבר סתיו..."

משירי הסוף והאינסוף, עמ' 242: "הרוח הרטיטה את תנוכי העצים / וגועה באזניהם - / כיצד אפשר להמטיר אהבה / בלי חשך / על און זוגית ערלה?" איוז מטאפורה נפלאה וחדשנית: "תנוכי העצים" והרוח גוועת באזניהם. אהבה ממטירים אבל היא נופלת על אוזן זוגית ערלה, וזו אכזבה נוראה. כמה יופי יש בפשטות הזאת.

ב-1971 יצא ספרה **אל פרוזי השמש** בהוצאת 'יבנה', שבו מופיע לראשונה השיר 'קינה לשאול', המלך שכל כך הודתה עמו (עמ' 199); וכאלה הן מילות הסיום: "הלך לבו שלי / אחר צלילי תרמית /

על בוריה, ובקיאות במקורות. מתוך שירים על מה שאמר הנחש לחוה (עמ' 30):

"בין דיבור ללחישה, / המתיק דבריו לאשה"; "כך פיתה והוסיף / עוד ועוד להחניף -"; "על חמאת מחמאות / היש אשה שלא תמעד?!"

השימוש במצלולים מטאפוריים מדויקים מענג, למשל: "חמאת מחמאות", כך גם צירופי הלשון: "נחמה למצער... נחמה מצערת" (עמ' 8), ועוד, ועוד. זהו ספר שיש בו מן הקתרזיס, והוא מביט באירוניה קלה ובחמלה על החיים ההולכים ומתמוזערים; הדוברת מצלמת

בפיקחון רגעים רגעים ואנשים קרובים קרובים, ההולכים ומתמעטים ואט אט נעלמים.

את בדידות האדם הצועד לבדו ברחוב יום יום באותה שעה, ואפשר לכוון על פיו את השעון, בעת ששתי נשים על הגזוטרסה לוגמות קפה וחושבות כמה האיש בודד; אבל "אפילו לא עולה על דעתן / שאיש זה הצועד למרגלותן / אינו כלל לבדו / כי המון רב של מחשבותיו / תמיד איתו" (עמ' 62). מה שנשאר לו לאדם הן המחשבות, ואלה רודפות ואינן מניחות. כאן במחוזותינו, לצערנו, משורר שאין לו חבורה, שאינו נתון ביחסי "שמור לי ואשמור לך", איננו קיים. רנה לי - הנדירה בשירתה האצילית, החכמה והפשטה, כשאול נחבאה אל כליה. ומי, מלבד אוהבי שירה טהורה באמת, שמע עליה?

רוצו וקנו את ספרה הנפלא: **והים אנה ילך**?! ❖

רון גרא

תומר רוזנמן

גילוי חמה

הַכּוֹכָבִים הֵם חֲזֵרִים

שֶׁנִּקְבּוּ בַסֶּכֶה.

הַיָּרֵחַ נִקְבַּ בְּמִבְרֵג.

הַשֶּׁמֶשׁ בְּסִפֵּין מִטְבֵּחַ.

בין הפירטים

על ארץ החלון:

מכתב מצהיב בכתב יד רהוט,
בקבוקון בשם,
רמזי הניחות מאויר החור;
עלון בפסטלים מימיים.
שמלתה נושנה וקרועה,
ופניה צבות;
והוא שוב מלפתה,
והוא עדין בוער בתוכה.

משם היא רואה, מעבר לחצר,
אל החולות, אל הים, ובדרך למקום
המדמין, את זה שהיא חולמת עליו.
צללית אניה,

תרון צף בקו האפק
ולא זו, לעולם לא זו.

ועל גדת המפרץ ילדים מופיעים
מהמים, טועמים מקרירות
האוויר; והיא, בין האלונים ובין
הקברים ואטומה בקריאותיהם,
כורעת ליד מצבה, ידיה
ללבה משפלות, עיניה
עצומות. קורי עכביש נמתחים
אליה מענף, והיא מתקנת
את צעיפה. עורב באתנחתא.
רובץ על-יד. שרשי ענק
מתעוותים מתוך העפר, והיא בלבה:
פואב להם מהחוף.

אצות, אבני בזלת, בולדרים
פזורים. ספינת מפרש ללא
סימני חיים מעגנת
באר המאפיר.

סירת הצלה בוקעת צללים.
משוטטים מתוחים על המים,
חבויים מעבר לערפל,
בעשן הכחל.

מאבן הגיר ומקרחת

היער היא מופיעה בהסח
הדעת.

שער ברזל, ואריות מגרניט
נצבים זה מול זה, או כרובים או
ספינקסים נושפים באזני כונסים
חירות שאין עליהן מענה.

ואחר-כך האנדרטות תוקפות וטורפות
את חלשי האורחים. אלת
החכמה נעמדת באמצע
המגרש, ידיה פרושות, והיא
נאנחת בתאוה, אנא
הצליחה נא.

אגם קובלט מתקופת הקרח
האחרונה, חרשת הדס, הרים
בזקפה להפליא ולשמים
ריח היחול, ריח הערפל,
ריח נקבי וריח זכרי בשזור עמק,
חומת שיש,
גיד שורר יחידי מגזע נכחד.

זוג הדסים, נחש כחל
חובק יונה
למות,
דשא על צוקי גיר,
האירוסים השחורים,
נטיפי מלח שלופים מהצוקים על המפרץ.

ישובים בשכול רגלים על חרטום הספינה,
זרועותיהם משתלבות,
רוח מערב דוחפת בכיוון החוף,
לא החוף שממנו הפליגו.
הבנינים בעיר הקרבה מגבבים כגופות,
עשרות שנים שוטטו ובלי ציוד,
עודם בלבוש יום צאתם.

היא חולמת על דבריו:

את עומדת מולי על המזח,
השמים מכתמים במשאלות שלא התמלאו,
זרעותי אליך פרושות,
בגלימתך הפרומה את לוחטת,
ורד מזמין את לי.

מעץ המילה,
מזבוב קבור בענבר,
אני בזה מתנזר מכלם,
מהרוח השחורה משרשרת הבשמים,
מים שאינו אלא דיו,
מעננים, מהאור,
אני מתנזר מכלם.

אני מבין את לשון הסלעים
ואת השמים,
שהם פצע אנוש.

שמש שוקע וצף על האפק,
פלח תפוז.

פרסת סוס מטבעת באדמה,
סתר הירח אדם
מצנע בתבה נעילה.

נשטמו נעוריו מחור שבבים,
ועכשיו הוא מסגיר את עצמו
להשגחה פרטית.
הוא פונה ומשליך את קביו בשלג,
צועד חצי צעדה
ונופל.

סירת משוטטים בורחת מספינת האם,
דגל מתנופף כגרב גדול,
גלגלת ועצמות מצלבות.

הוא שוב לחלומה.
ושם הוא מבחין במפרץ הנורד
ובסירת המפרש המתקרבת
להסיעו אל הים הגדול.

משם היא רואה, מעבר לחצר,
אל החולות, אל הים, ובדרך למקום
המדמין, את זה שהיא חולמת עליו.
צללית אניה, תרון צף בקו
האפק, ולא זו, לעולם לא זו.

פרק מתוך הפואמה "חומרי גלם"

אריה סיון כמשורר תל-אביבי

ילידי). ללכת בתוך שורותיו של סיון פירושו לחוות את העיר באופן האינטימי ביותר. באחד משיירי כתבתי שהעיר ואני הננו מטונימיה ואמירה זאת חלה שבעתיים על תל-אביב של סיון ועל המשורר עצמו, חתן פרס ישראל.

לא בכדי השתמשתי בפועל "ללכת". הוא מאפיין רבים מן השירים הללו: "אני הולך בעקבי הילד שהייתי" ('בשכונה הישנה') או "שוב ושוב אני מוצא עצמי צופה/ ליום ההוא, שבו אלך/ ביפו לבדי, ברחוב/ שהקשתות עליו בנוסח מזרחי ישן" ('אני מוצא עצמי'). בספר שיריו *קטועים* (קשב לשירה, 2007) מופיע שיר מכמיר לב שבו מפגיש המשורר את ההווה עם עברו. משהו בפרוזאיות של נימת השירים, בכנותם ובדיוקם מצליח תמיד לחמוק מן הנוסטלגיה והסנטימנטליות הדביקות, איננו נכנע לרחמים עצמיים, מאזן אותם באירוניה (ראו 4 השורות האחרונות), ומציב, בפני המשורר ובפנינו, מראה צלולה ואמינה:



אני בעגלתי, נוסע
בשדרות הקרן הקימת. עיני
קולטות ומזהות נופים ומקומות:
משק הפועלות כבר מאחור
והנה קרית מאיר, גבולה המזרחי של עיר הילדתי.
אבל משהו איננו מסתדר לי בתמונת הרחוב.
הוא רחב מדי, והנתיבים למכוניות רבים מדי
ואין בו עגלות, העגלות שבהמות מביתות
מגלגלות ברעש אפיני.
האם אני רואה, או רק הוזה? כל השטח מגדל
אספלט ובניינים
במקום המרחבים שהשתרעו מפאן ועד שרונה.
חסר לי רק, אני חושב,
שהאשה מאחורי אינה אמי
אלא מטפלת, פיליפינית או תאילנדית,
שהבטוח הלאמי הצמיד אלי.

כשמדברים על משוררים תל-אביבים עולה על הדעת, בדרך כלל, השושלת הפטריארכלית הבאה: נתן אלתרמן, דוד אבידן, מאיר ויזלטיר, רוני סומק. התמונה, כמובן, עשירה בהרבה, גם דורית וגם מגדרית, וכוללת עשרות משוררים ומשוררות שתרמו ועודם תורמים לפניה השיריים של העיר. אין ספק שאריה סיון תופס מקום של כבוד בממלכה זו.

עשרות משיריו הוקדשו לעיר שבה נולד ואשר לחוף ימה שיחק כילד. הוא מתאר את אנשיה ואת בתיה, את מפותיה הגלויות - ים, חול, רחובות, אתרים - ואת מפותיה הסמויות שבתחום המיתוס והרגש. דרך העיר ובאמצעותה הוא מתמודד עם זיכרון השואה, כמו בשיר המצמרר 'מונולוג לגברת הרמן מרחוב הירקון' או בשיר הארוך 'תל-אביב בשנות הארבעים הראשונות'. הוא מתאר אירועים בעברה שקדמו ללידתו ומודד את חייו ואת זקנתו על רקעה כמו שאדם רואה את תמורות ימיו בפניה של אהובה או כלשונו בשיר 'שוב ברחובות ההם': "אני יודע בעל-לב את כל פצלי הטיח בבתים/ ואת הולדת הסדקים ואת ימי החלודה/ בברזילים הנחשפים, / אני מכיר כל פח בחצרות ואת החתולים...". הוא יודע את עונותיה המטאורולוגיות - למשל, את הסתיו ב'עוד סתיו בתל-אביב' ואת הקיץ ב'עיר אוכלת צליה' - וגם עונותיה המיניות אינן זרות לו, כמי שחוה את התבגרותו המינית בחיקה. הוא חש קרבה גדולה אל אנשיה הפשוטים, משוגעים ופגועים, ניצולים ומנוצלים. גם מאורעות האינתיפאדה הראשונה וחלק משיירי השכול שלו בוקעים מתל-אביב הנבנית, מסעדותיה, משרדיה, בתיה והנשקף מחלונותיהם: "רק הבתים/ אינם נחים. הם מתפתחים/ יפה מאוד. מהם רבי-קומות: חמש-עשרה וגם עשרים/ דקי גורה הם ותמידים/ והזוגיות שוברות/ את פני השמש לגזרים" ('שיר ילדים').

סיון זוכר את גן הילדים שלו בשדרות הקרן הקימת ומחפש את עקבות האיש שהיה ברחוב לסל בשיר 'בשכונה הישנה': "אני הולך בעקבי הילד שהייתי/ לאורך הגדרות ברחוב לסל/ ומתעכב על מקומו המשוער של כל עמוד גדר/ בשכונת הפועלים לשעבר". הוא מתאר את האקזוטיקה ברחובות הקישון והכרמל ופונה, בערוב ימיו, אל החול שיקבל אותו באהבה: "זכור לי חסד ילדותי, אהב אותי/ כפי שאהבתיך בהיותי/ ילד רק בחמוקיק" ('אל החול').

לכן, הגדילה לעשות תמר רודנר, אחות המשורר וחוקרת שירתו, כאשר בהגיעו לגבורות (ובשנת המאה להיווסדה של העיר תל-אביב) ערכה מבחר משייריו התל-אביביים המובהקים כל כך (על ים ועל חול, קשב לשירה, 2009). מבחר זה מאפשר לראות עד כמה סיון הוא בראש וראשונה משורר תל-אביבי, הרבה לפני שהוא משורר ילידי או ארצישראלי (אבידן, למשל, היה משורר תל-אביבי בלי להיות משורר

יחף על החול

ממה עשוי עפר הארץ של סיון המסנן אותו לתוך כפות ידי הנרגשות? הוא עשוי מקודש הארץ הנכספת, והוא מכיל אותו חול ים לוחט של ילדות, ופרודות משמעותו הן גם החומר שממנו ברא אותנו האל ואשר אליו נשוב; וללא ספק עפר הארץ הוא גם האובך הישראלי המעייק והאבק ה"דק מן הדק" של אדמת הלס הנמוגה מתחת לכפות רגליים יחפות. בבית האחרון של השיר ממחיש סיון בתיאור חד-פעמי את ההתנדפות האבקית מתחת לכף רגל יחפה: "...אוויר נפלט אל על/ בפטריית-עלעול שמתחתיה חול/ דק מן הדק, כמעט אבק, מתחת לכפות רגליים יחפות."

עפר ארץ ישראלי הוא גם "גל עפר בין חורבותיו של כפר". איזה כפר? ערבי, קרוב לוודאי. המשורר יודע לראות בעברו את הבחור הצעיר שיכול היה לישון "שנת ישרים" על ערימת חורבנו של האחר, עפר החורבות היה ככר למראשותיו. והנה, עוד עפר מתולדות הארץ עולה בדעתו של סיון בשהותו בלונדון, והוא חושב להגיש אותו למלכה בארמון בקינגהם, "עפר מארץ המנדט לשעבר".

סיון מצפה להקלה בהגיעו אל הדשא האנגלי, אך כמותו אני נפעמת מן הירוק השבע מתחת לגשם שנוזה כערפל, ובו-בזמן משתוקקת לשמוע את הגשם הנדיר מכה בזעף בגינה החרוכה שבחזית הבית בישראל. "אם האמנתי כי הלחץ שתואר לעיל/", כותב סיון, "ירגע בי על דשא של פארק מצל/ טעיתי".

המשורר הזה מקים בי השראה. שנים אחדות לפני שנולדתי לקח לו הרגשה שאני התנסיתי בה זמן רב אחרי כתיבת השיר, וסיתת ממנה בניין פואטי סגפני מבחון ועשיר מבפנים, כהרגלו.

אל הבית האחרון, החותם את האנליזה הכימית של עפר ארץ ישראל, נאספים סמלים עם משמעויות מעיקות. "נפש הומיה" מן ההמנון הלאומי שומעת בעפר "כמו קונכיה" את קול חיבוטה הלא נשמע של יונה בתוך באר שנסתם עליה הגולל, את "האוויר המתמלט מחדריו של בית מתמוטט", ואת האוויר הנפלט מתחת לרגל יחפה בחול הדק מן הדק. כל אלה צלילים לא נשמעים, רק נראים ומוחשים. רשימת אינוונטר, רוחשת תנועה ודוממת, המונה יונה שלא תעוף עוד, באר שלא תוסיף לתת מים, ובית שהתמוטט, תסתכם במגע רגל יחפה בחול. בחזרה להתחלה שבהתחלות. או לסוף הסופים.

באירופה, בחבל דורדון הצרפתי, גחנתי על שדה והעליתי בידי גוש אדמה כהה. רווי היה בתוכו וקליפתו סגרה עליו בזיחות הדעת. ריח זר ומדושן עלה ממנו. זה מרתק מאוד, אמרתי למשורר. רוכב אופניים צרפתי, שעיתותיו בידיו, עצר לשוחח עמי ואדמתו חמימה בכף ידי. הוא התפעל מן הנתון הזה, שישראל היא מכורת. שתקתי נוכח קריאותיו הנרגשות. ולמשורר אמרתי: מה אני יודעת? את טעם עפר הארץ בפי אני יודעת.

אותו הגבר הכותב את שיריו בתוך שרב הארץ, והאבק דבק בפתחו נשימתו, עומד לאורך השנים, או יושב רכון אל שולחן הקפה, ביני לבין אבי. לא כקיר מפריד. להיפך, כרקמת חיבור שמתאחה היטב אל שני הקצוות הנוהמים אהבה וזעם.

מה שיש בו בשיר, וגם מה שאין בו, רק הקורא מוצא. אריה סיון, משורר מודע, אומר זאת: "מה שאין בשיר אולי יש בקוראיו/ על פי מידותיהם//". ("מה שאין בשיר", מתוך דייר לא מוגן). שירתו של סיון, בן דורו של אבי, גם היא יליד חוף הים הזה, מדברת אלי בקולה של האמת הקשה. אני אוהבת את המוצקות הזאת של הפיכחון. אבא דיבר אלי במילים מקוממות. הרי כל כך קל לאבד את האמון בין הפאתוס הפלמחאי, שבו שוררו באוזני הילדה, לבין הציניות, הלאות והנרפות, ששטמו לדפים נכדיהם של לוחמי תש"ח.

על כן רוב הזמן אני אילמת ואין בי אמון. סיון, שהשיר שלו תמיד מדבר אלי גברית (אני כנגדו אשה, נקבה, או מה שלא יהיה החומר שממנו נהייתי. עפר שמתובל אחרת), משאיל לי כבר שנים את קולו. אני משתאה על שונותו המופלאה. הוא אומר לי: אני לא מבטיח הבטחות. הוא אומר: הרי מנת הייסורים היא נתון מובן מאליו. בואי נקרא לה בשם, בואי נפריד אותה פירורים פירורים, בואי נראה מבעדם. ופעמים רבות מתברר הפסיפס הפנימי בבסיס הדברים שסיון חושף בפני: "...מה שאיננו יכולים לקלוט מן העולם/ אולי נמצא כבר בתוכנו/ וברגע לא צפוי/ כמו רוח מפתיעה מאופק שנפתח פתאום// יתפוס אותנו מבפנים// ערימה של אבנים// שיד אוספת// לפסיפס" (שם).

כדי לחוש אמון ואף קרבה נחוץ רק הדהוד של תחושה מדויקת. סיון מספק את התחושה עצמה וממקם אותה באזורים של משמעות. הוא מחדד את געגועי לאבי ונותן אותם מכשיר יצירתי בידי בשיר 'אבי מת' (בקובץ השלמה); הוא מפרש לי את אהבתי לאחי (שיחיו עד מאה ועשרים ובעצם לנצח) המקיפה אותי בתמוכות מייצבות ב'מי שאין לו אח' (ב'דייר לא מוגן). מתוך איננות אחיו של המשורר אני שמחה ב'יש הרב שלי. ועם זאת אני חווה עמו את החסך המתמיד בישות האחרת, אני השלמה, האחרת שהייתי אמורה להיות.

אני חשה בחריפות את אמירתו של סיון כשהוא מדבר - בנימה הפרוזאית הכמעט יובשנית האופיינית לו - על מה שהיה ואינו וגם על מה שישנו ודבק בנו בלית ברירה. עפר הארץ, כפי שהוא מופיע בשיר שבו בחרתי להתמקד, סיון הולך יחף על החול כאן. הוא נולד ובגר בתל-אביב. וכשהוא מדבר בשפת החול שלו כפות רגלי צורבות. נולדתי וגדלתי על אותו חוף, דרומית לעיר שסיון עדיין מרבה לטייל בה בשיריו. ומן החוף הזה אני מוצאת עצמי טסה עם המשורר ללונדון ב'עפר מארץ ישראל' (מהקובץ כף הקלע), ומרגישה ש"גם ככלות כל הבדיקות בנמל התעופה בלוד/ נותר אתי עפר של ארץ ישראל/ בחרצי העור וגם בתוך בית החזה...//"

"אין בני אדם בחדריהם"

על שירו של אריה סיון: 'תל-אביב, תרע"ז'

המתח המלווה את שירתו של אריה סיון בין האישי לציבורי, בין הלירי לחברתי ובין המוצנע לישיר, קיים גם בשיר זה, שיש לקרוא אותו בכמה קולות בעת ובעונה אחת. הרושם הראשון של אידיליה נסוג מפני הרושם העמוק יותר של גירוש, פליטות, עולם ריק מאדם. הרושם הראשון של שיר היסטורי, על גירוש תושבי תל-אביב במלחמת העולם הראשונה על ידי התורכים,¹ מתחלף בתחושה של שיר אקטואלי, פוליטי המבטא את האידיאולוגיה של הכותב, על רקע המציאות של זמנו.²

השיר ממחיש את מיטב מאפייני שירתו של אריה סיון: אידיליה המתגלה כאי-אידיליה; נוסטלגיה מתוקה, המתהפכת בקריאה החוזרת ומתגלה כהיתממות אירונית מרה. הרקע ההיסטורי הרחוק, הוא מקבילה של המציאות האקטואלית הקרובה. את ההשוואה הפוליטית כופה השיר על הקורא, גם מתוך ההקשר התוך-ספרותי אבל בעיקר מתוך השיר עצמו. הטון הוא שעושה את השיר.

אריה סיון הוא תמיד משורר מעורב הנותן ביטוי על דרך השיר לעמדותיו ולביקורתו החברתית והפוליטית. ביטוי זה בא לא פעם על חשבון הליריות של השיר מצד אחד ועל חשבון הבהירות הרעיונית שלו מן הצד האחר. כשגוברת הליריות - העמדה הפוליטית אינה ברורה דיה, במיוחד ממרחק הדורות; כשגוברת האידיאולוגיה - קיימת סכנה של השטחה וחד ממדיות.

לכאורה, שיר היסטורי, המתרפק על מה שהיה, שיש בו געגועים "על החולות" של פעם, שאפשר היה ללכת עליהם "ברגל יחפה". לכאורה, מציאות של טבע מוחלט: "רק ים ובקר צח, והררי מלכומיות".³

אבל כל זה הוא רק לכאורה. למעשה, זהו שיר ביקורתי על קבלת אחריות. או ליתר דיוק על אחריות, שממנה "נפטרים לפתע" בעיר הצעירה עם "הבתים שלא מכבר הגיעו למצוות".⁴ ההתרחשות נעשית בעולם "ריק": "אין בני-אדם בחדריהם", עולם של "מה טוב היה להיות אז בית ריק בתל-אביב". שיחורר מוחלט מן המציאות האנושית.

תיאור אידילי, כביכול, זה, מבוסס, על ציוריו המפורסמים של נחום גוטמן, שחברו לסיפורו, כיצד נשאר לשמור על תל-אביב הריקה - "אלה היו ימים נהדרים" - בלוויית הציור המתאר אותו שוכב באמצע הכביש ברחוב הרצל, קורא בספר, בחברת הציפורים והלטאות.⁵ השיר הוא אנטי-תזה לציור זה, אבל בעת ובעונה גם מדגים אותו. הטון האירוני מהלך בשיר מוליך את הקורא להבין אותו כשיר בעל משמעות הפוכה. כאותה אפשרות בלתי אפשרית המוצגת בשיר: "והבתים [...] לו רק יכלו לנוע ממקומם / היו [...] / מתגלגלים ומתהפכים". לפי קריאה אירונית מרירה זו, אין כאן געגועים, ולא התרפקות, אלא קינה מרה על "הליכה בגולה", על בתים שנשארו ריקים, על טבע "ביום נקי כזה של חול בהיר" אבל ללא אדם. ההקבלה שהקורא מתבקש לעשות היא בין "הלכה תל-אביב בגולה",⁶ לבין

תל-אביב, תרע"ז

בניסן ה'תרע"ז הלכה תל-אביב בגולה.
מה היה בתל-אביב אז שילך בגולה?
שלשה-עשר, אולי שלשים בתים
שחללם בהיר, כמו הבקרים
שבאו אל העיר.
והבתים, שלא מכבר הגיעו למצוות
לפתע נפטרו מאחריות: אין בני אדם בחדריהם
רק ים ובקר צח, והררי מלכומיות.
לו רק יכלו לנוע ממקומם
היו הולכים על החולות ברגל יחפה
מתגלגלים ומתהפכים. מה טוב היה
להיות אז בית ריק בתל-אביב
ביום נקי כזה של חול בהיר
ושמש בדרכה מן ההרים אל תוך הים.



נחום גוטמן, בין חולות וכחול שמים

מציאות הקיימת ברקע האקטואלי, בתודעתו של הקורא בן-הזמן. הגולים נהפכים למגלים.

עם זאת, הליריות של השיר, גוברת על האידיאולוגיה שבו והוא יכול להיקרא גם כפשוטו. הבטה, עם יותר משמץ של הומור ממרחק השנים, על ההיסטוריה הרחוקה, שבה, תל-אביב "הקטנה" שהיו בה "שלושה-עשר, אולי שלושים בתים", "שלא מכבר הגיעו למצוות" - "הלכה בגולה".

השיר מייצג את אי-המובנות הבסיסית המובנית בשירתו של אריה סיון. הוא מעיד על החמקמקות הקבועה של שיריו, שאינם ניתנים

יומיומי כמו חול

אריה סיון: על ים ועל חול - שירי תל-אביב, הוצאת 'קשב' לשירה 2009, 57 עמ'

הקורא בשירי אריה סיון, חתן פרס ישראל הטרי, יכול ליהנות משני עולמות: גם מהסיפורים המקומיים שהוא טווה ביד אמן, וגם מדמותו של דובר מאופק ועדין, המשמש מורה דרך לקיום צנוע ויומיומי כמו חול. האסופה הנוכחית, שנערכה בידי תמר רודנר, מכנסת את שירי תל-אביב של המשורר. הדובר בשירים הנו מעין מדריך תיירים למקומות וזיכרונות מעיר חוף, שבה הוא מתבונן בצניעות של בעל-חיים: "הייתי מדמה עצמי לפרד או חמור כזה, / סובב על ציר העיר / שבה נולדתי... ומעלה מי ים מעומק לא נחשב, / מי ים מרתם החולות..." (ילד היתה בתל-אביב).

אם תל-אביב של מאיר ויזלטיר היא עיר חושנית, אסקפיסטית, גיבוב מענג וחסר זיכרונות, וזו של אבות ישורון היא עיר של רגעים מטאפיזיים נוסקים מבניינים, יונים ועצים, הרי זו של אריה סיון היא מלכות חול, עיר ים של זיכרונות ילדות. חול על ריבוי האינוסופי מקושר בדרך כלל עם חולין, עם יומיומיות. וליומיומיות יש יחסי ציבור די גרועים, היא נתפסת כמשהו מדכדך בניגוד לכל שבירת שגרה מרגשת. אבל שירי תל-אביב של סיון מלאים אהבה ליומיום על גילויי המקומיים: "אין לי טענות, רק בקשות, בעצם / בקשה אחת אליך, חול: / זכור לי חסד ילדותי, אהוב אותי / כפי שאהבתיך בהיותי / ילד רך בחמוקין" (אל החול); או "אבי לפתע מת, בלי שאדע / למה ציפה ממני, מה / רצה שאהיה. / בילדותי הייתי בא איתו אל שפת הים / חופר בחול עד מים / וממלא את דלי הפח, ומעלה לו, שיראה. / אולי אקח לי דלי כזה / ארד אל שפת הים, אחפור בחול / ומן המים ישתקפו לי פני אבי..." ("אבי מת"). זוהי שירה נטורליסטית, שבה האדם הוא פרט קטן בטבע (פראי או עירוני).

שירת סיון כתובה בלשון יומיומית, שירים נרטיביים, שכל שורה בהם מוסיפה אינפורמציה מדודה, ובונה סיטואציה רטורית בהירה, בעוד סתיו בתל-אביב מייטיב המשורר לתפוס את העיר על רקע חילופי העונות: "באוקטובר, נובמבר, נרגעת העיר. הים מחזיר / את רצועות

החול שלו אל שפיותה, / מוחה ממנה, כמו בספוג מרגיע, / את עקבות התאוות של יולי ואוגוסט. / הכבישים לובשים שוב את הופת הקרירה והקשה / והעיר אז מתירה לשערה / לצמות בבתי שחיה ועל רגליה / כמשוגעת השכונה, זו שהיתה / פונה אל הנערים שנמשחו בקיץ על

החוף במלח חם / קוראת להם מתוך קרעיה, שיבואו ויראו / לה מה שלא ראו בקיץ על הים". זוהי שירה מקומית במיטבה, שצמחה מבית מדרשה של חבורת 'לקראת' בשנות החמישים והשישים. ועוד שיר התופס את תמצית רחובותיה הקטנים של תל-אביב: "אני יודע בעל-לב את כל פצלי הטיח בבתים / ואת הולדת הסדקים ואת ימי החלודה... אני רואה שאמות לא טבול, לא כחול / מזרחה מרחוב הירקון".

וב'שיר ילדים', המתאבל על מות חיילים, נפרשת תפיסתו של סיון את ההיסטוריה האנושית כארוגה בתולדותיו של מקום: "אנשים עלו על החולות האלה שלחוף הים, / בנו בתים, ובבתים / הולידו ילדים. קראו לזה לבוא / אל המנוחה: / הילדים היחפים בחול הרך, / הים עובר בהם כמו חוט שני כחול / והרוחות אורגות מסכת קיץ בשערם. / גדלו הילדים, הלכו למלחמות, / חזרו אל הבתים שעל החול תמונות

קטנות: / שש-על-תשע, עשר- / על-עשרים. עכשיו / כולם נחים. באשר הם מונחים, / נחים. רק הבתים / אינם נחים. הם מתפתחים / יפה מאד. מהם / רבי-קומות: חמש-עשרה וגם עשרים / דקי גזרה הם ותמירים / והזוגיות שוברות / את פני השמש לגזרים". כמה יפה האפיון בשיר זה, שבו ההיסטוריה הציונית כולה נתפסת בתיאור אחד פשוט - "אנשים עלו על החולות... הולידו ילדים..."; והילדים, פרי שאיפה לנורמליות ולחיים, הלכו למלחמות ו"חזרו אל הבתים שעל החול תמונות קטנות" - ניסוח חומרי פשוט שמתמצת את האובדן כולו, את החלופיות האנושית שמשאירה אחריה רק בתים בעיר חול.



מלקולמיה. פורח בתחילת האביב. מתואר כ"צמח בר צנוע ונחבא אל הכלים בעל יופי עדין". לימים ספר של ס' יזהר *מלקולמיה יפיפיה* (1998) עם תמונת הפרח על העטיפה. 4. הספירה מתחילה בשנת 1904. 5. נחום גוטמן ואהוד בן עזר: *בין חולות וכחול שמים*, הוצאת יהושע בורנשטיין ויבנה, תש"ס/1980, עמ' 160-162. אין ספק שהסיפור והציור היו ידועים לאריה סיון, שכלל ילדי תל אביב של אז קרא בשקיקה את סיפוריו, שפורסמו בהמשכים ב'דבר לילדים'. למעשה, גם האידיליה בפי נחום גוטמן היא מדומה, כיוון שברקע שלה גירוש תושבי תל-אביב מבתיים ובתוכם גם בני משפחתו. 6. על פי הפסוק ביחזקאל ג' 15: "ואבוא אל-הגולה, תל אביב, הישבים אל-נהר-פְּכָר". אין אפשרות במסגרת זו לנתח את השימוש המתוחכם והחתרני, שעושה המשורר בפסוק זה, ליצירת המשמעות הכפולה של השיר.

"להיתרגם" לניסוחים אידיאולוגיים-פוליטיים ישירים. תמיד מרחפת מעליהם תחושה מעיקה, בלתי-נוחה של משהו בלתי-פתור, שלא נאמר עד תום. השיר תמיד גדול מכל מפרשיו.

אישוריים, הוצאת ספרית פועלים, תשמ"א/1981, עמ' 13. כונס: ערבון. מבחר שירים 1997-1999, הוצאת מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, תשס"א/2001, עמ' 70.

הערות

1. הגירוש: פסח תרע"א.
2. כנראה, כתגובה על מלחמת ששת הימים והוויכוח על "השטחים".
3. מלכומיה. פרח בר סגול, חדר-שנתי, ממשפחת המצליבים. השם והכתיב המקובלים:

השלמה

על אהבת גבינה וציון

אהבת גבינה

לזכר ציפורה בומשטיין-דשא

בְּקִיץ 1937, אִם אֵינִי טוֹעָה
דּוֹדָתִי, אֲחוֹת אָבִי, שֶׁהִיְתָה אַחֲרָאִית
לְחַיֵּיהֶם שֶׁל הַשְׁתִּילִים
(שֶׁתִּילִים רַכִּים שֶׁבִּצְבָצְבוּ בְּעִצֵּי הַגֶּן
הַבוֹטָנִי שֶׁל הָאוּנִיבֶרְסִיטָה)
לְקַחָה אוֹתִי אֶתָּה
אֶל מַעְלָה הַר הַצּוֹפִים
וְשָׁם, מוֹל הַמְדַבֵּר חֲרוֹף הָאוֹר,
עֲזַרְתִּי לָהּ לְהַשְׁקוֹתָם
וְשָׁם שֶׁדָּלָה אוֹתִי, צְפוּרָה דּוֹדָתִי,
לְאֶכֶל גְּבִינָה
גְּבִינָה רַכָּה וְלִבְנָה.

בְּשָׁנָה הַהִיא כָּבֵר קָרָאתִי אֶת כּוֹתָרוֹת הָעֵתוֹנִים
וְאֶת הַשְּׁמוֹת שֶׁנֶּעֱטָפוּ בְּמַלְבָּנִים שְׁחֹרִים
שֶׁל הַיְּהוּדִים שֶׁנֶּהְרָגוּ בְּסִפְיָנִים וּכְדוּרִים
וּבִסְפָּה בֵּין הַשְׁתִּילִים הַסִּירָה דּוֹדָתִי אֶת עֲטִיפַת הַנִּיר מִן הַגְּבִינָה
וְאֵנִי דְּמִיתִי לְעֶצְמִי
שֶׁהָעֲטִיפָה הִיא הַמַּחְצָה בֵּינִי לְבֵין שָׂדֶה
שֶׁמַּעוֹלָם לֹא נִתְמַלָּא
מִפְּנֵי שֶׁלֹּא הָיוּ לָהּ יְלָדִים
זֶה קָרָה לִפְנֵי לְמַעְלָה מְשֻׁשִׁים שָׁנָה
וְאֵנִי עוֹדֵנִי חִי, וְאֵנִי
אוֹהֶב גְּבִינָה.

לכאורה, שיר על גבינה. למעשה - סיפור חניכה עדין, רווי ארוטיקה, ובעיקר דרך הניגודים הסמויים והגלויים.

הדודה ציפורה (שכונתה בפינו בשמה המקורי 'פייגלה'), היתה בת הוקונים בשבעת האחים והאחיות בומשטיין, שאביו של המשורר (שהוא גם אבי) היה אחד מהם.

מגדוד העבודה בכביש טבריה צמח הגיעו שלוש מהאחיות, סוציאליסטיות וצמחוניות מושבעות, לירושלים. שם, בקומה החמישית, בדירה הצופה אל קולנוע 'אוריון' (מקום שמופיע לא אחת בשירי הירושלמיים של סיון), חיו שלושתן יחד משך כמה וכמה שנים. כל אותן שנים חיכתה ציפורה לארוסה מאיר, שהיה פליט פוליטי - קומוניסט שגורש מארץ ציון ירושלים בידי הבריטים. אחרי קום המדינה הוא שב לארץ והתאחד עמה, אך איחר - תוך הציפייה בלטה פייגלה ללא פרי בטן.

כל האחיינים היו מאוהבים בדודה ציפורה, שהיתה מגיעה לתל-אביב, אפופה בריחות פריחה, חובקת עיתון רטוב גדוש זרים צבעוניים - היא היתה בוטנאית, אחראית על השתילים הניקיות, שבצבצו בעריסות העציצים בסוכת הגן הבוטני הצעיר באוניברסיטה הצעירה על הר הצופים, ואת כל הרוך האימהי החבוי בבתוליה הערתה מהמשפך אל השתילים הרכים - שיגדלו.

בסיטואציה המונצחת בשיר 'אהבת גבינה' (אלוזיה אפשרית לאהבת ציון) מוצא הילד בן השמונה את עצמו עם דודתו בסוכה המוצלת, מחופים מחום הצהריים ומחומו היבש והתורך של המדבר שמסביב. ובאותה סוכה מתבונן הילד בדודה הקולפת את נייר העטיפה* וחושפת את גבעת הגבינה הלבנה והרכה, ודמיונו המתעורר מדמה את הגבינה לשד הלבן והרך הספון בבגדיה של פייגלה הצעירה, והוא חווה חוויה ארוטית וראשונית - נוכח חפיסה של גבינה.

הגבינה הבתולית וההתעוררות התמה והבוסרית של הילד עומדים בניגוד משווע גם לסביבת האקלים העוינת וגם למסגרות הרבועות שמקיפות, בשחור בוטה על העיתון הלבן, שמות של "היהודים שנהרגו בסכינים וכדורים" (תקופת ה"מאורעות", המרד הערבי).

וכאן, בבועה הפסטורלית הקטנה, הדודה "משדלת" - כדרכם של הצמחונים - את הילד לאהוב גבינה, וגבינת 'תנובה' הופכת בבת אחת לדימוי ארוטי יחיד במינו בספרות - שד לבן ובתולי, שלא נמלא (וגם לא יימלא) חלב.

קרוב אל הסיום, בין כל הניגודים הדרמטיים (שחור-לבן, חשוף - מבוצר במסגרת, פסטורלה - פרעות), נרמזת אולי פרודיה על ניגודים: אחרי הניגוד המובלע בבית האחרון (חי עדיין מול ההרוגים):

"ואני עודני חי, ואני

אוהב גבינה"

צירוף כזה מעלה אי-שם אזכור מרומז לבדיחה המוכרת ש"היו שני אחים, אחד היה פקיד, וגם השני אהב גבינה" - ניגוד שאינו ניגוד ואינו לא-ניגוד, אמרת נונסנס, שמכניסה - אולי - לשיר הקטן-גדול הזה אנטי קלימקס מרומז, באירוניה סיונית אופיינית.

מה שבטוח - מאז ועד היום המשורר אוהב גבינה. וגם שדיים.

* עד לפני זמן לא רב נעטפה גבינה רכה של תנובה בנייר דק, לבן ולת.

לב שולח דם



אריה סיון, 1949

לחיות בארץ ישראל

לְחַיּוֹת דְּרוֹךְ כְּמוֹ רוֹכֵה, הָיִד
אוֹחֶזֶת בְּאֶקְדָּח, לְלֶכֶת
בְּשׁוֹרָה סְגוּרָה וְחִמּוּרָה, גַּם לְאַחַר
שֶׁהִלְחִיִּים נִמְלְאוֹת אֶבֶק
וְהַבֶּשֶׂר הוֹלֵךְ וְסֹר, וְהָעֵינַיִם מִתְקַשּׁוֹת
לְדָבֶק בַּמָּטָרָה.

יִשְׁנֶה אִמְרָה: אֶקְדָּח טָעוֹן
סוֹפוֹ לִירוֹת. טָעוֹת.
בְּאַרְץ יִשְׂרָאֵל הַכֹּל יָכוֹל לְקָרוֹת:
נוֹקֵר שָׁבוֹר, קָפִיץ חָלוּד

אוֹ הוֹרָאֵת בְּטוֹל בְּלִת־צְפוּיָה

כְּמוֹ שְׁאֲרֵע לְאַבְרָהָם בְּהַר הַמּוֹרִיָּה.

עם השיר הנהדר הזה, מועט המכיל מרובה, צריך להתייחד בדממה, הרחק ממהומת ההמון. הוא מדבר בעד עצמו. מלב אל לב. מדם אל דם.

בשיר "כ"א בתמוז תרס"ד" שעניינו קבלת הידיעה על מות הרצל, כותב אריה סיון: "ובארץ ישראל / קפצו כמה מילידי המושבות על סוסייהם / ודהרו: בני ראשון / התפרצו אל החולות עד שעצר בהם הים / ובני גדרה דהרו מזרחה, להרים / במהירות, כמו מבקשים היו / להיקרע מן החלום בעוד מועד". מה שעוצר את בני המושבות הם הגבולות הפיזיים של הארץ שבתוכה נולדו וגדלו. אבל סיון מוסיף גם היבט פסיכולוגי לדהרה המטורפת הזאת, הכמיהה להיקרע מן החלום הציוני, שאין בו ממשות של אדמה וצומח ואבנים אלא דיבור, שבכל היותו נשגב ומלהיב, אינו אלא דיבור.

זהו הצד הילידי של שירת סיון, אשר לרצונו או שלא לרצונו - כי הוא איננו מתכחש לדברי-הימים שלו, ובוודאי לא לטרגדיה היהודית שאין מושלה - הוא מבצבץ בין השיטין של יצירתו.

סיון הוא משורר ילידי בכל נימי נפשו. רגליו נטועות בחולות אשר על שפת הים התיכון, אלה שעדיין שרדו ואלה שכוסו במבני הענק המסתירים את קו האופק. שם, בתחומי הולדתו וצמיחתו, מצויים הרחובות ההם "אשר הוליכו את רגלי / הרחובות המוכרים לי בעיניים עצומות / כמו לב שולח דם, יודע / שלבטח יחזור אליו, כעת חיה" (לו היתה תל-אביב). עכשיו, כשהמשורר הנפלא הזה הוכתר בפרס ישראל על מפעל חייו הפיוטי, והוא בן שמונים ואחת, אולי הגיעה השעה להידרש, לעומק ולא רק לשטח, לתפיסת היצירה הזאת שהיא "הלב שולח הדם" של סיון ורָעִיו לתחושה. כן, דווקא עכשיו, בחברה המתפוררת, אובדת הוהות העצמית, שְׁכוּרַת החומרנות ומרוסקת הלשון, הדורסנית והמדכאת, הַמְחַפֶּה כעשב שוטה על עפר המולדת המורעל.

בשיר מרטיט, 'לחיות בארץ ישראל', המוקדש לזכר חותנו, "חלוץ, מפקד ואב שכול", מתמודד אריה סיון עם חידת המְכוּרָה המטורפת שלנו:



עודד פלד

אמריקה שרה

גורו

כפר טטון

שֶׁלֶג הַר שְׁדוּת
נִבְטִים מִבְּעַד לְכַנְפֵּי שְׁקוּפוֹת
שֶׁל זָבוּב עַל שְׁמֶשֶׁת הַחֲלוֹן

שממה

עֲכָשׁוּ תוֹדְעָה צְלוּלָה
כְּמוֹ רִקִּיעַ חֹר מְעֻנָּה.
הִגִּיעַ הַזְּמַן, אִם כֵּן,
לְהִתְבַּיֵּת בַּמִּדְבָּר.

מָה עָשִׂיתִי אִם לֹא
לְנֹדֵד עִם עֵינֵי שְׁלִי
בְּעֵצִים? אִז
אֶצֶר: אֵשׁ,
מִשְׁפָּחָה, וְאַחֲפֹשׁ
שְׂכָנִים.

אוּ שְׁאַלְךָ לְאַבּוֹד מִבְּדִירוֹת
אוּ מִחֶסֶר מְזוֹן אוּ
מִפְּגִיעַת בָּרֶק אוּ דָב
(מִכְרָח לְאַלֵּף אֶת הָאֵיל
לְלִבֵּשׁ אֶת הָדָב)

וְאַצֵּר אוּלֵי תְמוֹנֹת
נְדוּדִים, תְּמוֹנֹת מִקְדָּשׁ
זַעֲיָרָה בְּשׁוּלֵי הַדֶּרֶךְ לְאוֹתֵת
לְעוֹבְרֵי-אֶרֶץ שְׁאֲנִי חִי
כָּאֵן בַּמִּדְבָּר
עַר וּבְבֵית.

הַיָּרֵחַ הוּא שֶׁנַּעֲלָם
הַכּוֹכָבִים הֵם אֵלֶּה שֶׁמִּסְתַּתְּרִים לֹא אֲנִי
הָעִיר הִיא הַנְּמוּגָה, אֲנִי נִשְׁאָר
בְּנַעֲלֵי הַשְּׂכּוּחוֹת
בְּגֶרְבֵי הַסְּמוּיִים
זוֹ קְרִיאַת פְּעֻמּוֹן

תבורכנה המוזות

עַל רִדְתָּן אֶרֶצָה,
מְחוֹלְלוֹת סָבִיב שְׁלַחַן הַכְּתִיבָה שְׁלִי,
מְכַתִּירוֹת אֶת רֹאשֵׁי הַמְּקָרִיחַ
בְּזֶר עָלֵי דְפָנָה.

יום-יום

יָשַׁב הָלְאָמָה
בְּמִטָּה
עִם קִנָּה בְּמִבּוֹק
לְגִירוֹד הַגֵּב
שְׁנֵי הַתּוֹתְבוֹת
בְּכּוֹס
מִים גְּדוּלָּה
עַל אֶדְנֵן הַחֲלוֹן
שְׁטוּף הַשֶּׁמֶשׁ

עדין לילה. השעון הישן מתקתק,

שתיים וחצי. צרצור צרצרים

ערים בתקרה. השער נעול

מצד הרחוב בחוץ – אנשים ישנים, שפמים,

עירם, אך לא תשוקה. כמה יתושים

מעוררים גרוד, המאורר חג לאט –

מכונת מרעימה על אספלט שחור,

שור נוח, צפיה באויר –

הזמן רובץ מקשה אחת בארבעת הקירות הצהבים.

איש לא נמצא כאן, ריקנות נמלאת

שריקות רכבת ונביחות כלבים נענות במרחק גוש בנינים.

פושקין יושב על המדף, כל

כתבי שיקספיר ובליוק שטרם נקראו –

הו רוח השירה, אין טעם לבקר אצלך

בעודי מקשקש בריק זה המרהט במטות

תחת מראה סגלגלה בוהקת – לילה

משלם לישינים להתמוסס באפלה

שלוה, ולנוח בה שמונה שעות –

נעור אל אצבעות מכתמות, מרירות בפה

וראות להוטות לסיגריה,

מה לעשות באצבע רגל גדולה זו, זרוע זו

עין זו בקלקוטה הגועעת ברעב לזהות מלאה

רוחשת שלדים וסוסי קרונות חשמלית זועפים

בנצח – מזיעה בשנים רקובות –

רילקה יכול היה לפחות לחלם על אוהבים,

רגוש החזה העתיק ורעד הפרס,

האם זה הפל? והחלל המכוכב רחב-הידים –

אם הרוח משתנה החמר נושא

בפחד בערפו של אדם – אבל עכשו

מפץ גדול של בנינים וכוכבי-לכת

מבקיע את חומות השפה ומטביע אותי

לעד תחת כבד הגנגס שלו.

אין מפלט אלא דרך מות בפנקוק וניו-יורק.

העור מסתפק בהיותו עור, זה כל

שהצליח להיות אי-פעם, אף שזעקות הכאב בפלטה

גורמות לו למאס בעצמו, חלום גלי

מת לחסל את סבלו המהלל –

להותיר חיי אלמות לשוטה מתיסר אחר,

ולא להתקע בקרן-זווית של היקום

נועץ מזרק מורפיום בזרוע וזולל בשר.

מאנגלית: עודד פלד

אלן גינזברג [1926-1997], המשורר היהודי-אמריקני, היה מחשובי היוצרים במאה העשרים הסוערת ורבת-התפוכות, אב-טיפוס של האמן הפוליטי, "גיבור תרבות" מובהק, ואחת הדמויות המרתקות ויוצאות הדופן במפת הספרות העולמית. גינזברג, בן לאב מורה ומשורר לירי ואם מהגרת מרוסיה, שהיתה פעילה בתנועות סוציאליסטיות בשנות השלושים, ינק את חלב המרי הפוליטי עוד בילדותו. הוא למד תקופה קצרה באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק, ממנה סולק בשל מריחת כתובות בגנות נשיא המוסד, ועבד אחר כך לפרנסתו כשוטף כלים, ימאי, רתך, שוער לילה, מבקר ספרים, ועוד. באוניברסיטה פגש לראשונה את הסופרים ג'ק קרואק וויליאם בארו. ידידות זו הפכה לקשר אמיץ, רצוף עליות ומורדות, שבמהלכו הרבו השלושה, מעצבי ודוברי דור הביט, יחד עם משוררים ואמנים אחרים [גרי סניידר, לורנס פרלינגטי, מייקל מקלור, גרגורי קורסו ואחרים]

במסעות פנימיים, באמצעות שימוש בסמים מרחיבי תודעה, ובנדודים חסרי מנוח ברחבי ארצות הברית ומחוצה לה: מקסיקו, קובה, דרום אמריקה, טנג'יר, מזרח ומערב אירופה, הודו ויפן.

גינזברג היה מחובר מראשית דרכו למסורת המרד הספרותי האירופי. הוא הושפע מן הסוריאליזם הצרפתי ומן הרומנטיקנים האנגלים, ובייחוד מחזיונותיו המיסטיים של ויליאם בלייק, אך מקור

מימין לשמאל: אלן גינזברג, בוב דילן ומייקל מקלור

ההשראה הגדול שלו, צורנית ותמטית, היה וולט ויטמן, המשורר הלאומי של אמריקה; "אני משמיע את צריחתי הברברית מעל גגות העולם," כותב ויטמן בפרגמנט מס' 52 של "שירת עצמי"; אבל אם אצל ויטמן זוהי צריחת שמחה משוחררת של מי שטווה במאה התשע-עשרה את חזון הבנייה של "העולם החדש", הרי שגינזברג סוגר את המעגל בלילה שלו, ויוצר אלגיות זעם של נביא חורבן. הקובץ לילה ושירים אחרים, שראה אור ב-1956, לאחר ניסיון כושל של השלטונות לעכב את הפרסום בשל "פגיעה בנורמות המוסר החברתית", הוסיף את מחברו לקדמת הבמה הספרותית. "תפסו חזק את שולי שמלותיכן, גבירותי, המסע הזה עובר בגהינום," כתב ויליאם קרלוס ויליאמס בהקדמה לספר. ואכן, בשורות רחבות, מחולקות לקבוצות נשימה באמצעות מקפים מפרידים, יצר המשורר אודיסיאת תופת של חלקאי ונדכאי אמריקה, שעוצמתה פרצה את גבולות השפה ודיברה אל דור זועם ברחבי העולם כולו. גינזברג שכלל וגייש את הטכניקה שלו בפואמת המופת הבאה שלו, 'קדיש', בה הספיד את אמו, נעמי, תוך שהוא מתרגם את שיעוניה הפרטי של האם, שלו עצמו ושל אנשים קרובים לו, לטירוף האוניברסלי של התקופה. אחר כך באו שירים אחרים, שהפכו אף הם לקלאסיקה: 'סופרמרקט בקליפורניה', 'אמריקה', 'תכריך לבן', 'תעתיק של מוסיקת עוגב', 'על קבר אפולו', 'חמנית סוטר', 'שיר אהבה על נושא של ויטמן', ושורה ארוכה של שירים קצרים, אימו'יסטיים בחלקם, המשקפים את השפעות הבודהיזם, הון בודהיזם ושירת ההייקו היפנית. הוא החיה את "מיתוס הרחבות" של וולט ויטמן - מסורת לא פופולרית במיוחד בשירה האמריקנית, הנוטה עד היום למודל הדיקנסוני, דהיינו, השיר הקצר והדחוס, המבוסס על תבניות תחביריות הרמטיות מאוד - והרים "מבנים גדולים, מבוססים על שורות רחבות וקבוצות של נשימה ארוכה וחופשית" [כהגדרתו], תוך שילוב מעניין של שפת דיבור ומקצבים מוסיקליים שונים. בשורות רחבות, דוהרות בקצב סטקטו, ושורות ברצפים צפופים של דימויים חזותיים מהירים, קולנועיים כמעט, הוא עשה ניסיון מרתק להדביק את קצב החיים/קצב הדיבור היום-יומי המסחרר במחצית השנייה של המאה העשרים. גינזברג היה יוצר פורה מאוד והשאיר אחריו קרוב לחמישים ספרים: קובצי שירה, מסות, רשימות, ראיונות, חליפות מכתבים ויומני מסע.

טוני סופראנו - קדוש נוצרי או סיוט בורגני?

מחשבות על סדרת הטלוויזיה "סופראנוס"

באחרונה מרבים לדבר על העשור האחרון כעשור שבו חלה צמיחה מפתיעה של תעשיית הסדרות הטלוויזיונית, שנגסה נתח עצום ממה שפעם היה שייך באופן בלעדי לתעשיית הקולנוע. סדרות הטלוויזיה הגדולות היו מהגורמים המרכזיים לפריחתה של תרבות ביתית זו, שגרמה לפיחות משמעותי במעמדם של אולמות הקולנוע העירוניים.

ברצוני לדון כאן באחת הסדרות שהיו אחראיות בעשור האחרון למהפך תרבותי זה: "הסופראנוס". לדעת רבים היא החשובה מביניהן, ולכל הפחות ניתן לקבוע במידה רבה של הסכמה כי היא נמנית עם המשובחות שביניהן. "הסופראנוס" ריתקה אליה מיליוני צופים מדי שבוע, ואף הוכתרה ברוב המשאלים לסיכום העשור הטלוויזיוני האחרון כבכירת הסדרות אי פעם. יוצריה ומשתתפיה זכו בשלל פרסים נחשבים, ובנוסף זכתה הסדרה לשלל ניתוחים, מאמרים, ביקורת ופרודיה (כולל סצנה בסדרה "משפחת סימפסון"). סצנת הסיום, בסוף העונה השישית, שהותירה שאלות רבות פתוחות, זכתה לאינספור פרשנויות ומאמרים רבים נכתבו על הסדרה מהיבטים פוסטמודרניים ואחרים. "הסופראנוס" היתה לחלק מהתרבות האמריקאית וצברה פופולריות עצומה גם ברחבי העולם, וזאת למרות שיבוצם הרווח של דיאלוגים בשפה נמוכה, ניבולי פה וגסויות רחוב, ולמרות האלימות הברוטלית שהצופים נחשפו אליה בסצנות רבות.

אני סבור שדיון בסדרה ישפוך אור גם על סדרות איכותיות אחרות שמוצגות כיום על המסך הקטן; ויותר מכך, יש ביכולתו להסביר מהיכן נובע כוח המשיכה העצום שנודע אף לסדרות הנחותות יותר - המתויגות בדרך כלל כמלודרמות טלוויזיוניות.

כמה מילות רקע על "הסופראנוס": יוצר ומפיק הסדרה הוא דייוויד צ'ייס. את האפיוודות כתבו תסריטאים שונים, אך הסרטת כל שש העונות של הסדרה נוהלה תחת ידו הקפדנית של צ'ייס, הידוע כמפיק המעורב בכל פרט מפרטי ההפקה. השחקנים המרכזיים קנו שם ותהילת עולם בהופעתם בסדרה - ג'יימס גנדולפיני, המגלם את טוני סופראנו, אידי פאלקו, בתפקיד אשתו של טוני, כרמלה סופראנו (שני האחרונים, אגב, זכו בפרסים נחשבים על משחקם בסדרה).

להלן תמצית סיפור הרקע, למי שאינו בקי בפרטי הסדרה: טוני סופראנו, הגיבור הראשי, הוא במישור אחד בעל ואב מסור במשפחה אמריקנית טיפוסית, וחיייו מתנהלים לכאורה למישרין. אלא שיש צד האפל לחייו, שבו הוא מתפקד כראש מאפיה איטלקית, באופן הברוטלי ביותר שאפשר לדמיין.

חשוב לומר שטוני סופראנו איננו מפוצל לשני בני אדם שונים, במעין סכיזופרניה קיצונית האהובה על יוצרי סרטים רבים, אלא מעוצב כדמות שבה שני הצדדים השונים של אישיותו מתערבבים זה בזה. גם כשהוא מחסל את מתנגדיו הוא אחוז לבטים קשים ורגשות אשם; אלא שדמותו הגסה והברוטלית יכולה להתפרץ ולהטיל פחד מצמרר על סובביו גם

ברגעים הבנאליים ביותר של חיי היומיום - ביחסיו עם אשתו או מול אמו או ילדיו.

עיצוב הדמות המורכבת של הגיבור הראשי מתאפשר באופן זה, משום שהוא, המוצא עצמו במחצית חייו בראש פירמידה של המאפיה האיטלקית בניו ג'רסי - איננו טיפוס אפל, פרוורטי או צמא דם, שהגיע למעמדו בזכות קהות חושי - אלא משום שנקלע ל"עבודה" זו כביכול ביד הגורל; כלומר, הוא נכנס לתוך עולם הפשע כמעט באופן טבעי כיורשו של אביו, שהיה גנגסטר איטלקי (כמתואר בסרטי המאפיה של שנות השלושים).

לרגעים אף נדמה כי בעת מילוי תפקידו במשימות הפשע הללו, סופראנו אינו אלא סוג של פקיד בורגני קטן, המתקשה לפגוע בזכויות עקב רגישות נפשו, המצטיירת בסדרה זו כשבירה ופריכה למדי (בצד אחד בלבד שלה. פן זה מתגלה באופן מיוחד ביחסו לבעלי חיים, לברווזים ולסוסים למשל).

להתנדדות בין שתי הקצוות השונים יש ביטויים מוזרים ביותר בשגרת חיי היומיום של הגיבור. כך למשל, לפעמים, במהלך אירוע משפחתי, כשכולם מתרווחים על שפת הברכה בוויילה המשפחתית, נסגרות בלחישת עסקאות רצח סביבות בין אנשי המאפיה בעודם זוללים נקניק עסיסי ומחליקים בעדינות על ראשו של אחד הילדים המתרוצצים סביב. אבל הביטוי הבולט ביותר של התנדדות זאת הוא בכך שסופראנו עצמו איננו יכול להשלים בין שתי פניו השונות כל כך - והוא נאלץ לפנות לטיפול פסיכולוגי. כאן נכנסת לתמונה דמותה המורכבת של גיבורת המשנה - שמתברר בהמשך כי איננה משנית כלל - הפסיכולוגית - ד"ר ג'ניפר מאלפי (גם היא ממוצא איטלקי), שמתאהבת בסופראנו ועומדת בניסיון קשה ביחסיה המקצועיים איתו.

על מה בעצם מדברת הסדרה? איזו בעיה היא מעלה לדיון? ובכן בניגוד למה שיכול הצופה להסיק ממבט שטחי, שהסדרה עוסקת בפיצול פסיכולוגי בנוסח ד"ר ג'ייקל ומיסטר הייד - מתברר לו, ככל שהוא נכנס לעומקה של הסדרה, כי לא בכך העניין. טוני סופראנו איננו אדם חלש במיוחד מבחינה פסיכולוגית, ולא רק הוא כאדם פרטי מתיישב לפנינו על ספת הפסיכולוג; כי אם זאת: תרבות שלמה מיוצגת בדמותו. אפשר אפילו לטעון כי חלק מסוד ההצלחה העצומה של הסדרה נובע מכך שהיא מייצגת משבר העובר על מיליונים רבים בחברה המערבית המודרנית - ואין כמו אמריקה, ארץ המהגרים, לבטא שבר זה.

כדי להבהיר את דברי, אספר כאן על ויכוח קטן שהייתי עד לו לאחרונה בין מי שייצג בדבריו עמדה מודרנית ובין מי שטען דברים בשם הפוסטמודרניזם, והגדיר עצמו כדקונסטרוקציוניסט. הוויכוח נסב על המאבק של קבוצות רבות באירופה כנגד מילת פגנות הנהוגה עד היום בקרב אלפי משפחות מוסלמיות, גם בין אלו החיים בארצות אירופה כמה וכמה דורות. המודרניסט הסביר את נקודת המוצא המוסרית למאבקו במנהג המילה, בעוד שהפוסטמודרניסט ראה במאבק התנשאות קולוניאלית מערבית, על מנהגי התרבות האחרת.

על הפרק עומדת אפוא קושיה סבוכה: האם נכון יהיה לטעון לרלטיוויזם מוסרי כה קיצוני, כזה שישאיר מקום לקהילות "אחרות", שבהן יתבצע מה שלעניינו המערביות נראה כעוול משווע והתלת מוס?

הרי ברור לכל שאם אדם פרטי בתוך ביתו שלו היה "ממציא" טקס כזה, בכל מדינה ברחבי תבל, היה נשפט בכל חומרת הדין על התעללות אכזרית. עולה אפוא השאלה: האם העובדה שמיליוני מוסלמים ברחבי תבל נוהגים לעשות כך מכשירה את העוול הנורא?

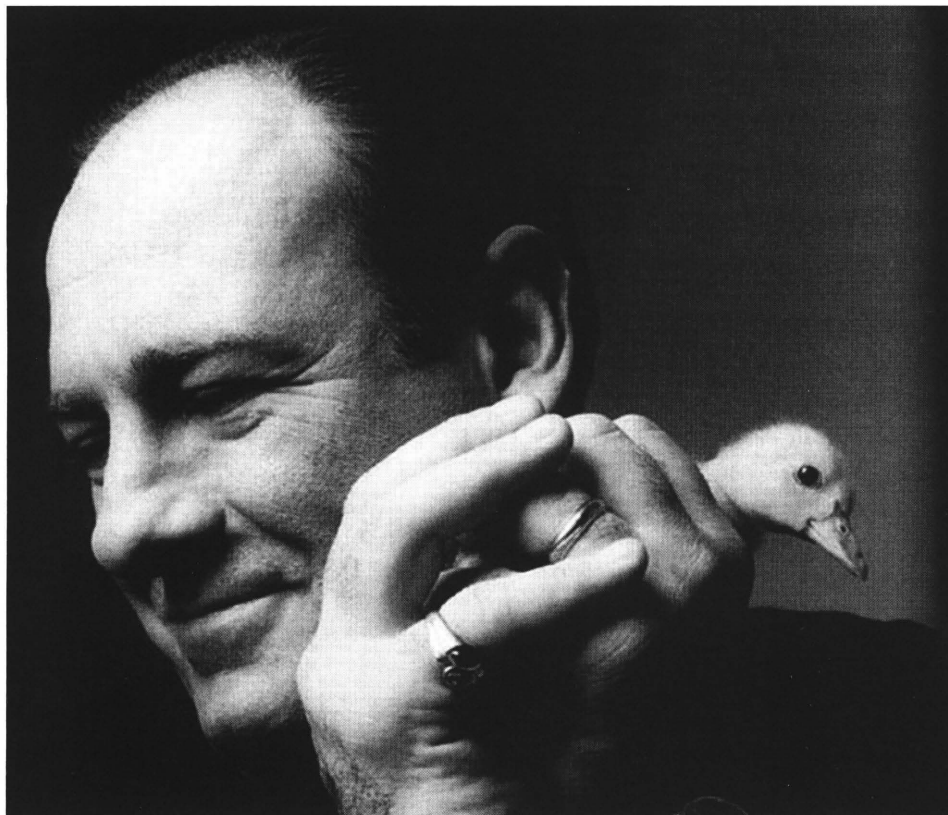
דוגמה זאת היא אחת מני רבות; כמובן שאין לה קשר ישיר למה שמתרחש בחיי הגנגסטר האמריקאי טוני סופראנו - אבל אם חושבים על כך,

על ציפיייתי לסיום "טוב" של הפרק - שמשמעותו כמובן - חיסולו של מתנגד זה או אחר בידי טוני סופראנו. כיצד נולדת ההזדהות הזאת? התשובה לכך נעוצה לדעתי במישור הפסיכולוגי, והיא מלמדת משהו עמוק על האופן שבו פועלת ההזדהות הרגשית שלנו, הקשורה בטבורה במושג האינטימיות. לפי הבנתי, חוש הביקורת שלנו פעיל באופן אובייקטיבי כלפי עצמנו וכלפי האחרים אך ורק כאשר אנחנו מסוגלים להתבונן בתופעה "מבחוץ", ולשפוט אותה ללא מעורבות רגשית. משום כך - אם לא היו יוצרי הסדרה חושפים אותנו לעולמו הפנימי המתלבט והמתייסר של הגיבור, היינו חשים תיעוב מיידי כלפי האכזריות המופגנת שלו כראש מאפיה.

הרי שזה בעצם הציר שסביבו נעים כמעט כל פרקי הסדרה: העימות בין שתי מערכות שונות של ערכים, שבא לידי ביטוי באופן כמעט טרגי בחיי מהגרים העוברים מן הפריפריה אל המרכז. טוני סופראנו גדל כילד למשפחת מהגרים איטלקית, שהביאה איתה ליבשת החדשה עולם ערכים שונה מאוד מזה שמיוצג באתוס האמריקאי, הפרוטסטנטי (בגוון קלוויניסטי), שהצליח להציב את האומה האמריקאית במרכזה של ההתפתחות המערבית. בקרב המהגרים כמו משפחת סופראנו - שבאו בחלקם הגדול מדרום איטליה, מפפרים ומחוזות של בערות גדולה ועמדות קתוליות מקובעות - המאפיה אינה נחשבת כנופיית פשע במובן המקובל היום. לגביהם אין המאפיה אלא מעין צבא שכירים, מוסד הפועל ברשיון החברה שסביבו (פחות או יותר) ככל מוסד אחר, כדי לספק לה שירותים מסוימים.

באופן זה, למשל, עיסוקו המרכזי של טוני סופראנו הוא במה שקרוי "פרוטקשן", כלומר הגנה על סוחרים מפני גנבות ופריצות לבתי עסק. אמנם בתי עסק אלה נאלצים לשלם לו עבור ה"הגנה" גם אם אינם רוצים בכך, אך כך היה מקובל "במולדת הישנה" (ואגב, מצב זה עדיין קיים בחלקם ניכרים באיטליה המודרנית, ממש בימינו אלה).

טוני סופראנו רואה אפוא את פעילותו כלגיטימית. מבחינתו - כפי שהוא אומר במפורש לד"ר מאלפי - הוא מפקדו של צבא קטן. הוא נדרש גם לפעולות אלימות ואף לרצח כאשר ארגונו "נאלץ" להילחם בקבוצות מאפיה אחרות על שליטה באזורים מסוימים. מלחמה זאת איננה נתפסת אם כן בעיני סופראנו כפעילות קרימינלית טהורה; וזאת כאמור, לא משום שהוא אדם חולה ומעורער בנפשו, אלא משום שהוא באמת רואה במאפיה מוסד שיש לו מקום משלו (בחברה שממנה הוא בא). ואולם, טוני סופראנו הוא גם תוצר של החינוך האמריקאי. חלומו הגדול (שמתגשם רק בחלקו במהלך פרקי הסדרה), הוא לראות את בתו ואת בנו מסיימים את לימודיהם באחת המכללות הטובות ומוכשרים לעבודה בתחום מקצועי מכובד ככל האפשר. ברור אפוא שמנקודת המבט הזאת הוא מודע היטב לכך שפעילותו האלימה והרצחנית היא פשע מעוות ובלתי מוסרי. לקרע תרבותי זה יש



טוני סופראנו (ג'יימס גנדולפיני) וידיד

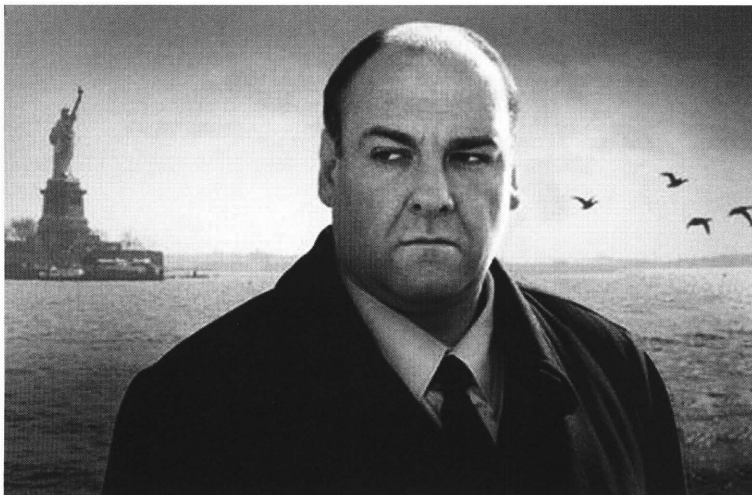
ההפתעה הנגרמת לנו, הצופים, היא, שבמהלך הצפייה מתפתחת תחושה בלתי נמנעת כמעט של הזדהות איתו. טוני אינו עושה רושם של טיפוס אפל במיוחד או בלתי שפוי. כמונו, הצופים, הוא נקלע למצבים שבהם נכפית עליו (בבית ובעבודה) התנגשות ערכים של שתי תרבויות שונות. ההזדהות אף מתעצמת בשל העובדה שהיוצרים בחרו לחשוף בפנינו באופן כה פתוח את עולמו הפנימי המתייסר והנבוכ. משקל גדול במיוחד בהקשר זה יש כמובן לעובדה שהמצלמה ממוקדת באופן כה אינטנסיבי בעמדת ה"מצין" - ו"מצותתת" לשיחות האינטימיות שהוא מנהל עם ד"ר מאלפי בקליניקה שלה.

הצופה פוגש את סופראנו לרוב כשהוא ב"נעלי בית" (אגב, לעתים גם באופן ליטרלי) והדבר מעורר, כאמור, תחושת אינטימיות חזקה - שמולידה הזדהות מפתיעה בעוצמתה, במיוחד במקרים שבהם היינו מצפים מעצמנו להחזיק בעמדות מוסריות מוצקות יותר. נקודה נוספת היא - שיוצרי הסדרה נמנעו, באופן מחוכם ביותר, להעמיד מול סופראנו בעימותיו השונים, מבית ומחוץ, דמות בעלת חוט שדרה מוסרי; דמות חזקה, שיכולה היתה - לאור ההשוואה עמה - לצבוע

כמובן השלכות פסיכולוגיות קשות: מתברר שטוני סופראנו ברגעים מסוימים נוטה לקחת את הדברים ללבו עד כדי כך שהוא נתקף סחרחורת קשה ומתעלף דווקא היכן שאסור לו להתגלות ברגעי חולשתו. מסיבה זאת הוא נאלץ, כאמור, לפנות לטיפול פסיכולוגי, שהוא מעין טקס ריפוי שאמאני מערבי - שכמובן איננו מקובל בקודים השוביניסטיים של המאפיה האיטלקית.

התנגשות התרבויות השונות מייצרת בסדרה כר נרחב לעלילות רבות, שכל אחת מהן עוסקת בתחום שונה: משפחה, דת, אלימות, סטאטוס חברתי, מיניות, מוות, דיכאון, פשע ומאבקים בין הדורות. ה"סופראנוס" נידונו כבר במאמריהם של חוקרי הקולנוע מזוויות שונות, אולם אני מבקש להוסיף לדיון נקודת מבט תיאולוגית, שכמדומני לא הועלתה עד כה.

ראשית, ראוי להעיר שהסדרה מציבה במרכזה שאלה מוסרית קשה מאוד לצופה. העובדה שעליה העירו רבים היא שיוצרי הסדרה מצליחים ליצור אצל הצופים הזדהות חזקה עם הגיבור הפושע. אני יכול להעיד באופן אישי כי מצאתי עצמי במהלך הצפייה כמה וכמה פעמים תוהה



אותו בגוון האפל של הרוע.

עובדה מדהימה היא, שבכל שש העונות של הסדרה, שכללה עשרות דמויות משנה, הוצגו כולן כחסרות חוט שדרה מוסרי של ממש. כך הכומר המקומי, הסובל מחסך מיני ומפעיל דרכי פיתוי מוזרות כלפי נשות הקהילה; כך גם אשתו של טוני, קתולית חסודה, המודעת לכך שסכומי העתק הנדרשים לניהול חיי הפאר בוילה המשפחתית - תורמים למאבקי דמים בין הכנופיות השונות.

השאלה העומדת במרכז הסדרה - ואם נרצה אפשר לקשור אותה לשאלה הקלאסית הנשאלת מאז ספר איוב המקראי - היא אפוא שאלת הגמול. שאלת ה"רשע" - טוב לו? באופן מוזר מציגים יוצרי הסדרה את הפושע שבמרכזה כמי שההשגחה העליונה דואגת לחלצו כמעט תמיד מצרה.

גם "השגחה פרטית" זו מוסיפה גופך של בלבול מוסרי, שכן מתעוררת בצופה לעתים תחושה מוזרה, שמא מוצג לפניו קדוש נוצרי כלשהו, שהאל נחלץ להצילו מידי אויביו.

כך למשל, גובר המתח באחת מנקודות השיא של העלילה כשמשחרר מהכלא פושע מסוכן (ריצ'י אפריל), שלא די בזה שהוא איננו מתייחס בכבוד לטוני סופראנו הוא גם מחזר אחרי אחותו הבעייתית, ואף מתארס עמה - ובכך מסכל את חיסולו בידי אחיה. המתח גובר והולך, משום שריצ'י זה גורם לטוני סופראנו פיק ברכיים ממשי, עד כדי התעלפויות פומביות מביכות. הצופה חש שעניבת החנק והולכת ומתהדקת על גיבורו, ואז לפתע באה הישועה מ"שמים": באחד מרגעי החולשה שלו, מתייחס ריצ'י בזלזול גם ותוקפני אל האחות, ואף סוטר לה על פניה. בתגובה ספונטנית של זעם היא שולפת אקדח ויורה בארוסה השוביניסט; לטוני לא נותר אלא לסלק את הגופה ואת העדויות המרשיעות (דבר שהצופה עד לו אינספור פעמים בסדרה, כולל ניסור הגופות במשור חשמלי וקבורתן במקומות נידחים).

כיצד אם כן אפשר להסביר את מבחינה סוציולוגית את המשיכה החזקה של ההמונים אל דמותו של המאפיונר האלים טוני סופראנו, שהוא לכאורה ההפך הגמור מכל מה שהבורגני הממוצע שואף אליו - לפחות ברמה המוצהרת - מבחינת עולם הערכים שלו?

נדמה לי שהתשובה טמונה בכך שטוני סופראנו איננו אלא גילום נסתר של כל אחד ואחד מאיתנו. בסיפור הזה, סופראנו מייצג בעצם אותנו, הצופים בדרכה של חיו, דהיינו - אותם מיליוני האנשים שמול המסך הקטן. סופראנו מספר לנו את הסיפור שלנו על עצמנו.

זאת אני מסיק בעקבות טענתו הידועה של האנתרופולוג האמריקאי קליפורד גירץ, שמיתוס הוא הסיפור שמספרת החברה לעצמה על עצמה. רעיון זה ניתן אפוא להעברה גם לרמה הפסיכולוגית והספרותית - ומאפשר לטעון שהצופה ב"סופראנוס" מספר בעצם שוב ושוב את הסיפור שלו על עצמו - לעצמו.

אני סבור - בעקבות התהליך שאני עצמי עברתי במהלך הצפייה בסדרה - שהצופה מזהה את עצמו עם טוני סופראנו גם משום, כאמור, מנגנון ההזדהות בעקבות האינטימיות המיוחדת שנוצרת בין הצופה לדמותו; אבל גם משום שטוני סופראנו הוא עבורנו מעין ייצוג סימבולי כללי, המעלה באופן מתוחכם את האגו שלנו כגיבור על הבמה - ומציג לנו אותו ביחסו אל העולם.

למה כוונתי? במישור אחד של הדברים הכוונה היא לכל החלק האפל והמודחק, ל"צל" שבנו. לאותו מרתף אפל של "פשעים" שאנו - ורק אנו - מכירים ויודעים; מרתף שאנו מנהלים בסתר כנגד החוק הסימבולי של המשפחה המהוגנת הממוצעת. והוא מאחסן את כל מה שנחשב

משונה, חריג, בלתי נאות ואף אסור ממש; בכלל זה רגשות, מחשבות ומעשים שאנחנו בדרך כלל מדחיקים אפילו מעצמנו (ובכל אופן מעדיפים שלא לחשוב עליהם יתר על המידה). חלקים "אפלים" אלו, שמתבטאים בדמיונות סדיסטיים, ברגשות שליליים כגון קנאה, שנאה וכדומה; בפנטזיות אלימות ופנטזיות מיניות אסורות, בזלילת יתר, באוננות ובבגידות שונות - כל אלו מתגלמות, לטענתי, על ה"במה", בגלוי, בדמותו של טוני סופראנו.

אך במישור עמוק יותר אפשר כמדומה לומר, כי השורש של מכלול התופעות שנמנו לעיל אינו אלא אחד: האגו. האגו של כל אחד ואחד מאיתנו; ובכך כוונתי לא לאגואיזם גרידא, אלא לתופעה חובקת-כל בנפשו של כל אדם ואדם, הרואה את העולם דרך המשקפיים האנוכיים מטבעם של היותנו בני אנוש. במשקפיים אלה נתפס העולם בדרך אחת ויחידה - כנע אך ורק סביב הציר של קיומנו האישי, הקודם לכל. אנו נמשכים אל החומר האפל הזה - שבמיטבו מיוצג בסדרות מעולות כ"סופראנוס", ובמרעו - במלודרמות תוצרת דרום אמריקה, משום שבכך מוצג לעינינו על הבמה אותו גורם - ה"טוני סופראנו" שבכל אחד מאיתנו; גנגסטר אלים המפנטז על כוח אומניפוטנטי שמאפשר לו לחסל את מתנגדיו (דהיינו, כל מי שמאיים עליו בעצם תביעתו האינסופית להקדימו ולתפוס את מקומו).

ויותר מזה: כולנו שותפים לפנטזיה על "השגחה פרטית" שתגן עלינו מ"שמים" ברגעים הקשים; שכמו שמקובל בסדרות המתח - תבוא הישועה ברגע האחרון מן האין, ותציל אותנו מידי שונאינו.

מובן אפוא מדוע כאשר הפכו יוצרי הסדרה את הגנגסטר, הרוצח האכזרי שחיסל עשרות אנשים, טוני סופראנו, לדמות אינטימית עבורנו (ושעל כן הוא יכול מעתה לתפקד עבורנו ב"נעלי הבית" שלו כייצוגו של האגו שלנו בפני העולם), נמחק מאיתנו באחת כל אותו מנגנון מוסרי בסיסי של בן התרבות שבנו - ואנו חשים הזדהות ספונטנית עזה עם הגיבור.

אגב, ראוי אולי לסיים רשימה זאת באנקדוטה שתאשש את הטענה שעלתה כאן. לאחר שידור הפרק האחרון של הסדרה, שמסיימה הפתוח עולה אפשרות סבירה שטוני סופראנו יועמד למשפט וירצה שנים רבות בכלא - פרצו תהלוכות ספונטניות של אורחים זועמים ברחבי ניו ג'רסי, שבמהלכן נופצו במחאה בקבוקי בירה וחלונות ראווה. כך עשו, משום הזדהותם העמוקה עם דמותו של טוני סופראנו.

השעות בהן מסרבות עיני להעצם

אלה השעות בהן מסרבות עיני להעצם:

1

הן עוקבות אחר דמי העובר
מתון ומחשב, כדעתי,
בצנורית אל השקית
התופחת לאטה בכרית.
הן חותרות לחקר את מנהרות הכאב,
למצא הנאה – כשקשוק במעוות קטנות –
כשפני האחות תמהות
על מבטי הנעוץ במחט החודרת את עורי.
ואני מאמץ להרים את ערפי מן המטה.

2

זה שנים אני תמה למה לא שאלת,
בטרם עצמת את עיניך, פנהוג,
מדוע התעקשתי להישיר מבט
אל תוך פניך בשעת האהבה,
והרי לא בקשתי לבחון פליות ולב,
רק לצלל במחט אור
אל תהומות
הענג השקוף שבפניך,

בשעה שידי תחת ערפך
התחפרה אל תוך הכר עמך.

3

פעת, עוד נותרות בי עינים,
והלואי שלא תדענה שבעה.

בבושקה

שבץ נא

במשחק המלים
שאנו משחקים
יש לנו את כל האותיות
למרות זאת
איננו מצליחים להרכיב מהן
אותנו.

עיר גדולה
רחוב קטן
בנין ישן
דירה שקטה
חשך גדול
מטה קרה –
ובתוך כל אלה
אני
סגורה.



לאורן

על מן בית

לסבי וסבתי ז"ל,
לחנוכת מעונם החדש

כניסה
ארז, ברוש, גפן, דקל
כפר הרחמים
הדס, ורד, זית
נתיב השמים
חרוב, טליה, יסמין
כפר החסד
כרכם, לטם, מרגנית, נרקיס
נתיב השחקים
סחלב, ערבה, פעמונית, צבר
כפר הגאלה
קנמון, רמון, שקד, תמר.
מעגל נסגר.
יציאה.

רחובות ניר זרועי כוכבים
מקפלים בתוכם את דרכנו
בין שוכני עבר
לשערי האינסוף
אנו חבוקים
בין שמים מעננים
לתנועת ראשית היום
אתה בא אלי
נוגה בי את אורה הלכן.
אלהים
כמה אהבה יש במקום הזה
וכמה זמן.

פריז, מאי 2008

מתוך הספר אני מקשיבה העומד לראות אור ב'ספרי עתון 77'

ייסוריו וגדולתו של תומאס מאן

חלק א' - ייסוריו

יחסו של תומאס מאן ליהדות עבר גלגולים רבים והיה נגוע באמביוולנטיות. מחקרים רבים בנושא מכתמים את מאן באנטישמיות ארסית אך ספק אם הדברים נכונים. עם ציון חמישים וחמש שנים למותו של גדול הסופרים הגרמנים במאה העשרים, ומהגדולים שבסופרי אירופה, נראה כי הגיע הזמן להעמיד את הדברים על דיוקם, מתוך הסתכלות חדשה על המכלול הנתון.

צעדים ראשונים

פאול תומאס מאן נולד ב־6 ביוני 1875 בליבק שבקיסרות הגרמנית לתומאס יוהאן היינריך מאן, סוחר תבואה אשר נבחר לסנאט של עיר הרפובליקה ליבק וכיהן כסגן ראש העיר; וליוליה, בתו של גרמני בעל מטעים בברזיל שנישא לאשה ממוצא פורטוגזי-אינדיאני. יוליה ניגנה בפסנתר ובמנדולינה והשפיעה רבות על טעמו המוסיקלי של בנה ועל יחסו למוסיקה, אשר בא לידי ביטוי ברוב המוחלט של יצירותיו, ובמיוחד ביצירתו החשובה **דוקטור פאוסטוס** שנכתבה לעת זקנה.

הנער שתייעב את בית הספר ונשר מלימודיו ללא תעודת בגרות, הצליח לרכוש השכלה רבה וענפה כאוטודידקט. בצעירותו הושפע רבות מגיתה, ניטשה ושופנהאואר, וכן מהאופרות של ריכרד ואגנר. בשנת 1897 פרסם את קובץ סיפוריו הראשון בשם **אדון פרידמן הקטן**. ב־1901 פרסם את **בית בודנברוק**, רומן מופת שזיכה אותו באיחור אלגנטי בפרס נובל לספרות ב־1929, במה שהיה לפרק הזמן הארוך ביותר בין סיבת הזכייה לעצמה בכל תולדות הפרס.

"מפעלו הספרותי (של מאן) פורץ מעבר לגבולות הלאום ואחרי גתה... הוא מרחיב את גבולות הסיפור הגרמני ונותן לו תוקף עולמי" כתב עליו ברוך קורצווייל לאחר מותו ב־1995.

בית בודנברוק נחשב לאחרון הספרים הקלאסיים של המאה התשע-עשרה; זאת מפני שאף כי נכתב בראשית המאה העשרים, הוא מעוגן כל כולו במסורת הכתיבה הריאליסטית מבית מדרשם של באלזאק וטולסטוי. מאן אף העיד על הספר בגאווה לא מסותרת כי הוא "אולי הרומן הנטורליסטי הראשון והיחיד בספרות הגרמנית" אשר נטתה עד כה לכיוון הפנטסטי. כעבור כשנתיים פרסם מאן שתיים מיצירותיו המוצלחות ביותר, הנובלות **טריסטאן וטוניו קרגר** (1903), בהן הציג לראשונה באופן מושלם את עיקרי 'הפרובלמטיקה המאנית' שלו המביעה את המתח בין שני סוגי ההווה האנושית - האמן מחד, והבורגני מאידך. פרובלמטיקה זו עוברת כחוט השני בכל יצירותיו עד האחרונה שבהן.

משפחה

בשנת 1905 נישא מאן לקטיה פרינגסהיים, יהודייה, בתו של המתמטיקאי הגרמני הנודע אלפרד פרינגסהיים; לזוג נולדו שישה בנים ובנות שנחשבו למשפחת האצולה הספרותית של גרמניה, וביניהם: קלאוס מאן, מחברו של **מפיסטו**, אחד הרומנים הראשונים שהתמודדו

עם הרייך השלישי והנאציזם ושזכה לפופולריות עצומה. אריקה מאן, שייסדה ביחד עם קלאוס את הקברט הפוליטי המפורסם "מטחנת הפלפל" (Die Pfeffermühle), ומי שערכה את כתבי אביה לאחר מותו. וגולו מאן, מחשובי ההיסטוריונים הגרמנים וזוכה פרס גתה לשנת 1985 (בו זכה גם אביו שלושנים וחמש שנה לפניו), שספריו ההיסטוריים המורכבים ועם זאת השווים לכל נפש נמכרו במיליוני עותקים.

לשיטתו של מאן, "אין אסון גדול לסופר מהצלחה כבירה של יצירתו הראשונה", ולכן גזר על עצמו הימנעות מכתובת רומנים עד שנת 1909 שבה כתב את הרומן השני שלו **הוד מלכות**. במכתב שכתב לאחיו היינריך בזמן עבודתו על הרומן, הגדיר מאן את כתיבתו כ"משחק ילדים", והוסיף: "אני בן 30 כעת, הגיע הזמן לחשוב על יצירת מופת", וזו לא איחרה לבוא. בשנת 1912 ראתה אור הנובלה **מוות בוונציה** שנחשבת להישג האסתטי הגדול ביותר של מאן. באותה שנה חלתה אשתו של מאן בשחפת והתאשפזה בסנטוריום בדאבוס שבשווייץ. בדאגתו הרבה לשלום רעייתו, התגורר מאן בפנסיון בקרבת הסנטוריום במשך שלושה שבועות כדי לשהות בקרבתה. שם גם התחיל בכתיבת סיפורו הטרגי של האנס קסטורפ, שלימים יהפוך לרומן הגרמני החשוב של המאה העשרים ולפורץ דרך במבנה הרומן, **הר הקסמים** שמו.

יהדות, ספרות, תרבות - ומאן שביניהם

משך כל תקופה ארוכה זו, מימי האימפריה הגרמנית שאליה נולד מאן, דרך מלחמת העולם הראשונה ועד קריסתה של רפובליקת ויימאר, מחשבותיו על היהודים בפרט ועל היהדות בכלל היו מושפעות מהלכי הרוח של התקופה הבורגנית ומרחשי החברה הגבוהה אליה השתייך. סטריאוטיפים ישנים דבקו ביהודי, שזכה לשוויון זכויות מלא ומעמדו בחברה הגרמנית היה לרוב גבוה, ואלו שימשו בסיס לאותה אנטישמיות קלה, כחלק מעניין תרבותי גרידא, בה לקתה אותה חברה. בספרה **זיכרונות שלא נכתבו** כותבת קטיה כי בבית מאן היה "משהו אנטישמי וקונסרבטיבי - כך התנהלו הדברים בגרמניה דאז". ב־1895, כשעזר לאחיו הסופר הנודע היינריך מאן, בעל הדעות הריאקציוניות, לערוך את הירחון האנטישמי 'דאס צוונציגסטע יארהונדרט' (המאה העשרים, Das Zwanzigste Jahrhundert), לא ציפה מאן להינשא דווקא לקטיה פרינגסהיים, בת לשחקנית יהודייה שהתנצרה ולאב יהודי שמשפחתו הומרה לפרוטסטנטיות (הוא עצמו נשאר יהודי). אך מעלותיה יוצאות הדופן, שלא ראה באף אשה אחרת, לא אפשרו לו לוותר עליה. גם משפחתה העשירה והמכובדת נעמה בעיניו, למרות יהדותה. בישיבתו אצלם במסיבות התנה נזכר בהתרגשות כיצד ממש כך התקיימו האירועים בביתו שלו, אז בצעירותו, לפני שאביו חלף מן העולם וביחד עמו הפירמה וכל אותה תרבות-עבר של ליבק הארכאית. ברם, לאחר פגישתו עם קלאוס, אחיה המוסיקאי של קטיה, ועם משפחתה, הוא כותב לאחיו היינריך כי "[קלאוס הוא] גבר צעיר נעים ביותר, מטופח היטב, מחונן, מתחשב, בעל סגנון צפון-גרמני. שום מחשבות על יהודיות אינן עולות בחברת אנשים שכאלו; הכל טוב סביב התרבות. שוחחנו על נושאים מגוונים - אמנות, המוסיקה שלו, אחותו". וכך גם עם אביה של קטיה, אלפרד, אשר מאן ראה בו אב בשל חביבותו, תרבותיותו והערצתם המשותפת לואגנר.

להמשך הדיון אקדים לציין כי במשך כל ימי חייו, ראה מאן את הספרות כמדיום להעברת רגשותיו, ככלי אוטוביוגרפי. עם זאת הקפיד בדרך קבע, לרקום את דמויותיו הספרותיות על בסיס מודלים חיים, ובכך הצליח להעלות את חמתם של האנשים שתיאר ביצירותיו. כך הפכו ספריו לביוגרפיה של הדור, מעבר לאישיותו של מאן עצמו. ("אין אדם חי את חייו האישיים בלבד, כיצור יחיד, אלא, מדעת או שלא מדעת,

פשוט יהודייה נמוכת-קומה ומכוערת בשמלה אפורה סרת טעם. על אוזניה התנוצצו יהלומים גדולים" ממש כמין שמצא את מינו, ניגודים משלימים, ויריעת הדוגמאות רחבה לאין שיעור. במובן מה ניסה מאן לגונן על עצמו מפני האשמות באנטישמיות במסות "פתרון השאלה היהודית" משנת 1907, שבה הציג את עצמו כ"פילושמי נחוש ונטול ספקות" (שזהו אגב שקר גמור בהתחשב בדברים שכתב ביומניו). בהמשך המסה, ממש כמו הוא מאשש את הדברים שכתב לאחיו היינריך על קלאוס פרינגסהיים, הוא כותב בין נימוקיו בעד היטמעות היהודים באירופה כי "בהחלט אין שום הכרח שתמיד יהיו לו ליהודי חטוטרות של שומן, רגליים עקומות וידיים אדומות מסחר-מכר, שיפגין חזות של ברייה חסרת בוש ואכולת צער, ובכלל ישמור על היבט מטונף מזור. אדרבה: טיפוס היהודי, כפי שהוא מופיע בספרים, זה של הזר, המעורר חוסר אהדה בפיסיות שלו... כבר נעשה לאמתו של דבר נדיר, ובקרב היהודים הזוכים ליתרונות כלכליים כבר יש כיום אנשים צעירים... המציגים מידה של חינוך טוב, אלגנטיות, ניקיון ותרבות גופנית..."; הווי אומר, מאן לא התגבר על אותה אנטישמיות תרבותית שהיתה נחלתו אלא להיפך. תרבותיותם של היהודים שימשה כעין מעטה להסתיר את יהדותם הבלתי רצויה.

שינוי כיוון?

האם יש לראות באנטישמיות הקלה והתרבותית של מאן ובדמויות היהודיות שהציג בספריו ביטוי למשהו ארסי כמו אותה אנטישמיות בוטה של דוסטויבסקי למשל? אלמלא מאורעות העתיד הקרוב, היינו יכולים לסמוך ידינו על השערה שכזו, ולומר כי לא רק שמאן היה, לא משנה באיזו מידה, אנטישמי בחייו, אלא הוא גם הביא את הדברים לידי ביטוי בספרותו. אז כל התירוצים בדבר "אנטישמיות תרבותית" ו"אהבת ניגודים" היו עולים בתוהו. זאת ועוד, אהבתו העצומה לתרבות הלאומית הגרמנית והשקפותיו הפוליטיות השמרניות בתקופת מלחמת העולם הראשונה, ודאי שהיו עומדות לו לרועץ. בנקודה זו ממש, בשנת 1930, נראה שאין עוד פסגה לכבוש. כשמאחוריו ספרי הגות ומחקר, רומנים שנחשבו קלאסיים עוד בחייו, וגולת הכותרת של פרס נובל לספרות. בעת הזאת, צומחים ועולים ניצניו הראשוניים של הנאציזם שנוצר כבבואת הפאשיזם, מקרב אלו אשר להם הקדיש מאן אך לפני שנה את פרס נובל ("לבני עמי ולארצי הפגועה"). אין ספק כי מאן חש כלפי הנאצי-פאשיסטים, עוד בטרם עלו לשלטון, סלידה מוחלטת. ועל כך יעידו, שוב באותה דואליות המרתקת בין ספרותו לחייו החיצוניים, הנובלה מאריו והקוסם, העבודה על יוסף ואחיו, ביקורו ביישוב הציוני, ו"הנאום הגרמני" (Deutsche Ansprache) שנשא בברלין - כולם ב-1930.

מאריו והקוסם נכתב מלכתחילה כניסיון מכוון ומודע להתחקות אחר



תומאס מאן

גם את חיי תקופתו וחברת-זמנו" כותב מאן ב**הדר הקסמים**. הדוגמה המאלפת ביותר בעניין הוא הרומן **בית בודנברוק**, שכמעט כל דמויותיו נכחו בפועל ממש במעגל חייו של מאן בליבק. דוגמה נוספת: **הדר הקסמים** עיצב מאן את דמותו המבדחת והנוגעת ללב של מינהאר פיפרקורן לפי מתארו של המחזאי הגרמני הנודע גרהארד האופטמן, אותו העריך מאוד. מאן נפגע כאשר האופטמן שמר על ריחוק ממנו לאחר שקרא את הכרך השני של הספר.

אלמנט נוסף וחשוב בספרות של מאן הוא הצורך הקבוע ליצור ניגודים ברורים ולעתים אף קשים מנשוא, כחלק מהמתח הפנימי שהכילה רוחו שלו. וכדרכו המחוכמת, הוא הפליא לעשות זאת במספר מישורים, ביניהם גם התפאורה שאפפה את חיי הדמויות, שהיוותה גורם חשוב, על כל צורותיה. כך אצל טוניו ב-טוניו קרגר אשר במקביל להשלמתו הטרגית וההדרגתית עם העולם הסובב אותו הוא עובר במסעו מן הדרום (מינכן) שנתפס כלוהט וסוער אל עבר הצפון (דנמרק) הקר והמאוזן. כך אשנבאך ב-מוות בונצציה אשר מעשה כה פעוט כצביעת השיער ורענון הפנים משחרר בו נחשול תאוותני. "עכשיו יכול האדון להתאהב בלי שמץ חשש" אומר לו הספר ומוביל אותו היישר אל עבר התהום.

שני אלמנטים מרכזיים אלו, הזיקה הביוגרפית של הדמויות הספרותיות לאנשים שהכיר בחייו ומשמעות התפאורה, מצאו את ביטויים בהתאם גם בגילום דמויות יהודיות בספריו של מאן. היהודי, שמסמל את כל מה שזר, נוכרי ובמקרים רבים אף דמוני, שימש מדיום מצוין, כאמצעי ספרותי, להעברת תחושות 'האמן המרוחק מהחיים' של מאן עצמו. כך בדוגמה הקלאסית של הישועי המומר נאפטא ב-הדר הקסמים, שרעיונותיו האירציונליים מתנצחים לאורך היצירה עם גישתו ההומנית של הפדגוג האיטלקי סטמברני - התנצחות הנגמרת בהתאבדותו. נאפטא, מלבד יהדותו, תואם בחזותו למבקר הספרותי היהודי הקומוניסטי גיאורג לוקאץ'. לוקאץ' עצמו הבחין בחוכמתו כי למרות הדמיון המפליא בתווי הפנים, הרי שבממד הרוחני פעורה תהום בינו לבין נאפטא; "מדוע אבוא אליו בטרניה", אמר אז לעיתונאי שנדרש לעניין, "אם נטל את אפי או את פי בשביל הנפאטא שלו? הריני אסיר תודה לו על כל כך הרבה דברים. זה כאילו היה בא אלי ידיד ואומר 'שכחתי את קופסת הסיגרים שלי, תן לי סיגר'. כך השאלתי אפוא לתומאס מאן את פני".

כך גם מתאר מאן את התאומים היהודים, האח והאחות המתבודדים שיחסי העריות ביניהם, בסיפור השערורייתי "גוע ולזונג", שנוצרו ממש כבני דמותם של התאומים קטיה וקלאוס פרינגסהיים - אלא שהסיפור מעולם לא התרחש במציאות. לעתים השתמש מאן בדמויות יותר 'שטוחות' של יהודים, ללא רקע ביוגרפי, כדי להציג ניגוד כלשהו. כך בסיפור "לואיזון" שבו "הרופא הצעיר, יהודי קטן-קומה בעל זקנקן שחור ופנים מפיקות כובד ראש" קוטע את כל תענוג-המחולות בהכריזו על מות הרקדן במילה האחרונה בסיפור - "סוף". כך ב"התשוקה לאושר" בו מציג מאן את הברון הגוי מכות-הכסף פון שטיין ואת אשתו ש"היתה

טבעו של הפאשיזם ולחשוף את המנגנונים הפסיכולוגיים ואת יסודות היפנוזות ההמונים העומדים ביסודו, המתגלמים בדמותו של הקוסם. עיקר העניין בסיפור נמצא בכך שמאן כתב אותו בנבואיות מפליאה כבר בנצוציו הראשונים של הנאציזם. מאן סיים את הסיפור ברציחתו של הקוסם בידי המלצר העדין מאריו, ובכך רמז בבטחון חסרת תקדים שאין דרך להיאבק באותם כוחות רשע ולנצחם אלא באמצעות מאבק אלים.

לכתיבת החלקים המתקדמים של הרומן הענק יוסף ואחיו, המגולל באריכות בלתי מצויה ובאהדה רבה את הסיפור המקראי הקדום, קדמה נסיעת מחקר למצרים ולארץ ישראל במאס 1930. במהלך המסע הפליגו תומאס וקטיה לכל אורך הנלוס עד אסואן, שם ראה מאן כל שביקש לראות לצורך המשך עבודתו. ממצרים נסע הווג לארץ ישראל. אולם עוד בקהיר חלתה קטיה בדיונטריה ונשארה זמן מה בבית החולים במצרים. מאן נסע בגפו לארץ ישראל, שכן התחייב להרצות בירושלים. כעבור זמן מה חלה גם הוא באופן חמור. כאשר הצטרפה קטיה למסע נאלצה לשהות בבית החולים הגרמני בירושלים בשל מחלתה ממנה טרם הבריאה סופית. לאחר מכן הצטרף אליה למיטת חוליה גם מאן עצמו, שמחלתו החריפה.

בבית החולים ביקר אותו הסופר ר' בנימין כנציג אגודת הסופרים העברים. שם סיפר מאן, שהיה תשוש לגמרי, שהתרשם עמוקות מן המעט שהספיק לראות. בירושלים שמע על האוניברסיטה העברית הצעירה מפי יהודה לייב מאגנס, ובסוד הספרייה הנבנית הביא אותו שמואל הוגו ברגמן. גם בקיבוץ קריית ענבים ביקר, ובתל אביב "עיר ובה רחובות יפים וטכניקה אירופית", נפעם למראה "שוטר, נהג וראש עיר, גם סופר ומנקה רחובות שיהודים הם, יהודים הדוברים וכותבים עברית, עוסקים בספורט והולכים לאופרה עברית". ובכל זאת נותרה בבני הווג תחושה של התמצה. גם המפגש המיועד עם ביאליק לא יצא אל הפועל. מסע זה מלמד הרבה על יחסו של מאן ליהדות. במסה "פתרון הבעיה היהודית" שנכתבה בצעירותו, כתב כי הוא "מאמין בכל תוקף שהגירה המונית, כמו זאת שעליה חולמים הציונים... היא קרוב לוודאי האסון הגדול ביותר שיכול לקרות לאירופה שלנו". בנימה 'חיובית' כמובן שלל אז מאן את הציונות שכמו ניסתה לחטוף את כל האינטלקט היהודי-אירופי לתחומה. הרבה גורמים מאז שינו את דעתו של מאן, וביניהם גם השיקול הלאומי היהודי ועליית הנאציזם. בריאיון ל'דבר' שנה לאחר קום המדינה אמר כי "למותר לחזור ולהטעים את רגשות אהדתי הרבה לרעיון הציוני בפרט בשעה זו, לאחר שרעיון זה נתגשם בחיים. הן את רגשותי אלה הבעתי באוזניכם עוד בשנת 1930, בימים שבהם לא היה הדבר מן הדברים המקובלים. היה זה לאחר ניצחונם הראשון, או השני, של הנאצים בבחירות הכלליות בגרמניה".

ב"נאום הגרמני" שנשא בברלין כחצי שנה לאחר אותו ביקור בארץ ישראל, יצא מאן נגד הנאציזם על כל גווניו וצורותיו (באופן פחות תקיף עשה כן גם ב-1932), וניתח את הסכנות בעקבות ניצחונותיהם הגדלים של הנאצים. אבל בשל הפסימיות התרבותית שלו, בשל דאגתו לנוכח התפוררות האידיאלים והערכים ההומניים של המאה התשע-עשרה והמרתם ברגשות הפרועים, הגסים והפרימיטיביים של חברת המונים, העריך מאן הערכה פשטנית מדי את משמעותה של פריצת הדרך של המפלגה הנאצית. לדעתו אין הנאצים מציעים אלא "פוליטיקה בסגנון גרוטסקי עם פיתויים של צבא הישועה, התפרצויות רגש המוניות, צלצול פעמונים בדוכני תצוגה, הללויה, וחזרה כדרך הדרווישים על סיסמאות מונוטוניות עד שהכל מעלים קצף על פיהם". הוא תהה על מקורותיה של תופעה זו, ושאל האם "המודל של צייתנות פרימיטיבית, טהורת דם, פשוט לבב ותבונה, אחידת שורות, כחולת עיניים וכנועה, הפשטנות הלאומית המושלמת הזו" יכול להתממש

ב"עם מתורבת, כְּשֶׁל ורב ניסיון כמו העם הגרמני". הנאום, שנקטע פעמים רבות על ידי מתפרעים נאצים ועורר מהומה חדשותית גדולה, לא הוביל באופן מפתיע את הנאצים למחיקתו הטוטאלית של מאן. מאן נתפס בעיני הציבור כאישיות הספרותית החשובה ביותר בגרמניה וזכה לפופולריות עצומה יחד עם המחזאי גרהארד האופטמן (שחבר לבסוף לנאצים בשתיקתו). השלטונות ניסו פעמים רבות, גם אחרי התבטאות זו, להסיט את מאן אל 'דרך הישר' ובעצם להציב אותו במעמד 'הסופר הלאומי' של גרמניה החדשה על כל הפיתויים הכספיים והמעמדיים שהדבר מציע. ואין להכחיש, מאן אכן התלבט, משך זמן רב, יש יאמרו זמן רב מדי. את החלטתו הסופית הביא לידי ביטוי רק ב-1936. נגיע אליה בהמשך.

ייסוריו וגדולתו

אולי יופתע הקורא, אך שלושה גורמים אלו עדיין לא הובילו לשינוי מקיף והחלטי במחשבותיו של מאן על היהודים עד 1933, ועד בכלל. הם אמנם קידמו אותו צעד גדול ומשמעותי אל עבר התנערותו המחוללת מאותה חשיבה אנטישמית ישנה, ומביטול סופי של כל היבטיו 'החיוביים' של המשטר העולה, אך עדיין ניתן לראות בכתבי גנויו, הלא הם יומניו (שפורסמו עשרים שנה לאחר מותו, לפי צוואתו), כמה וכמה התבטאויות הצורמות את האוון. למשל, נרמזות הסכמה עם החקיקה האנטי-יהודית מאפריל 1933 (אף שתייעבו כבר אז כלפי היטלר וכלפי החרם על היהודים ב-1 באפריל אינו מוטל בספק). וכך כתב ביומנו ב-4 באפריל: "כלום לא מתרחש בגרמניה, אחרי ככלות הכל, משהו חשוב ומהפכני בסגנון מפואר? ואשר ליהודים... עצם זה שנפטרנו מהסילוף המתייחר שעשה אלפרד קר [יהודי, מגדולי מבקרי התיאטרון בגרמניה] לניטשה; גם לא הדה-יודיזציה של מערכת המשפט". וב-9 באפריל: "... עם כל זה, האם לא ייתכן שמשוהו בעל חשיבות עמוקה ומהפכנית מתחולל בגרמניה? היהודים... אחרי ככלות הכל לא אסון הוא... ששליטת היהודים במערכת המשפטית באה אל קצה". אמביוולנטיות זו, אותם שרידים של אנטישמיות תרבותית טיפוסית (ובמובן מסוים קצת ילדותית - אם כי בהחלט לא אנטישמיות נאצית המבוססת על רעיונות גזעיים או דתיים) המתנגשים עם אמירות פומביות ומעשים נחרצים בשבח היהדות ובהתנגדות לנאציזם, באה לקצה רק כעבור עוד שלוש שנים.

מספר אירועי ביניים כוננו את התפנית החשובה ביותר בגישתו של מאן לנאצים. הראשון שבהם היה סדרת הרצאותיו מה-10 בפברואר 1933 בשם "ייסוריו וגדולתו של ריכארד ואגנר" בו הציג את דמותו האגדית של ואגנר, הנערץ על היטלר, ביפוייה ובכיעורה גם יחד. למחרת נסעו תומאס וקטיה לחופשה בת שלושה שבועות בהולנד, אלא שהם לא ציפו שממנה לא ישובו לגרמניה, אלא רק לאחר שבוע-עשרה שנה, וגם אז לביקור קצר. באחד מגיליונות אפריל של העיתון 'מינכנר נויסטה נאכריכטן' ראה אור מכתב גלוי בשם "מחאה מינכן, עירו של ריכארד ואגנר" שכל כולו היה מכוון נגד מאן והרצאתו המדוברת. על המחאה היו חתומים כל בעלי השם במינכן, משר החינוך והתרבות הבווארי ועד ריכארד שטראוס. רק חודשיים לפני כן זכתה הרצאתו של מאן לתשואות, אף מידי ריכארד שטראוס עצמו, אך שרפתו של הרייכסטאג (27 בפברואר) ולאחר מכן עלייתם של הנאצים לשלטון (5 במאס) גרמו לשינוי קיצוני בתפיסותיהם הפוליטיות של רבים מאנשי הרוח של גרמניה. 'מחאה' זו היתה אות לבאות.

לפי מצב הדברים לא היה מאן יכול עוד לחזור לגרמניה בשום פנים ואופן, אלא אם יצהיר כי טעה בהשקפתו, וכי נוכח בינתיים לדעת, שיש לו עניין רב בהתחדשותה של גרמניה. הנאצים לא החמיצו את הזדמנות הפז וחזרו והציעו לו שלל מנעמים שאין כדוגמתם אם רק

הרומן הגרמני נעשה בינלאומי". דבר שנתפס בעיני קורדי כשליילי, כלא גרמני בייסודו ולכן יהודי.

"אך צא וראה: אחי [היינריך] ואני שותפים בחלק ניכר מאותו 'שינוי', מאותה 'בינלאומיות', כמו וסרמן, ואנו איננו יהודים. אולי היה זה טפטוף של דם לטיני (וגם שווייצי שירשנו מסבתנו) שאפשר לנו לעשות זאת. האיכויות ה"בינלאומיות" של היהודים, הן הצד הים-תיכוני-אירופאי שבהם. והן באותה המידה גרמניות [הדגשה במקור]. אילולא הם [היהודים], הגרמניות לא תהיה גרמניות, אלא רפיון טוטאלי חסר תועלת [...]"

ואשר לאלו שנשארו בגרמניה: "להיות פולקי אין פירושו להיות גרמני. אבל שנאת היהודים של הגרמנים או של המנהיגים הגרמנים אינה מכוונת, במובן הגבוה, נגד אירופה וכל הגרמניות הנעלה; היא מכוונת, כפי שמתברר יותר ויותר, נגד היסודות הנוצריים הקלאסיים של המוסר המערבי. זהו ניסיון... לערער את קשרי התרבות. ניסיון זה מאיים לחולל ניכור איום, טעון כוחות רשע, בין ארצו של גתה ובין שאר העולם."

במילים אחרות: מדובר במהפך של ממש. מאן, שעד 1933 נהנה מנוכחותם של היהודים כל עוד המשיכו לעטות על עצמם מעטה של תרבותיות, מזהה אותם כעת עם התרבות עצמה; ממאן האנטישמי-תרבותי, שהתחתן עם יהודייה ואהב את משפחתה בעיקר משום ש"שום מחשבות על יהודיות אינן עולות בחברת אנשים שכאלו; הכל סובב סביב התרבות", הוא מצהיר: "אילולא הם, הגרמניות לא תהיה גרמניות, אלא רפיון טוטאלי חסר תועלת."

אם הרהור כפירה קל עובר בראשו של הקורא, הבה נמחהו כליל: מאן לא הרוויח דבר מהתנגדותו לנאצים. השנה היא 1936. הנאצים נמצאים בכל כוחם מכל הבחינות. גרמניה משגשגת כלכלית, עקרונות הנאציזם ניטעים בלב האזרחים והאולימפיאדה נרשמת כהישג תעמולתי עצום - לא רק בשל ההישגים הספורטיביים אלא בעיקר בשל טשטוש דעת הקהל בנוגע לסבל היהודים. רבים הגיעו למסקנה כי ישנה הגומה רבה בתיאור המעללים הנאציים ביחס ליהודי גרמניה - ולא יהיה זה תומאס מאן שישנה בעת ההיא את דעתם. מאן אף כותב ביומנו ביום פרסום מכתבו הפומבי אל קורדי, "זהו הדבר החשוב ביותר מזה זמן רב - ההרגשה שהכיתי מכה קשה את המשטר העלוב ממלאת אותי תחושת סיפוק. הם ינסו לנקום בי בכל דרך שיוכלו - שיהיה". והם אכן נקמו: בתוך חודשים אחדים, כל בני משפחת מאן שעדיין לא נשללה מהם האזרחות הגרמנית, איבדו את אזרחותם ונעשו בני-בלי-בית. ב-19 בדצמבר הודיע דיקן הפקולטה לפילוסופיה של אוניברסיטת בון למאן ששמו "נמחק מרשימת הדוקטורים של כבוד". והגרוע מכל: ספריו נאסרו בשנית להפצה ברחבי הרייך - הפעם באופן סופי.

ולא שעד כה נח על מי מנוחות: כבר ב-1933, עם הגירתו שהיתה מלווה בקשיים רבים, נבזזו בתיו והוחרם רכושו (כולל כספי פרס נובל), הוא נאלץ להתפטר מהאקדמיה הפרוסית לאמנויות עקב דרישת הנאצים ל"הצהרת נאמנות" שסירב לה בתוקף, וספריו נאסרו למכירה בפעם הראשונה. אם כן נשאלת השאלה - מדוע כבר אז לא יצא חוצץ סופית נגד הנאצים? התשובה טמונה בעונש האחרון. מאן אמר פעמים רבות לידידיו, הן בעל פה, הן במכתבים ואף חזר על כך ביומניו, כי הקשר עם הקורא הגרמני הוא החשוב לו ביותר ועליו אינו מסוגל לוותר. המצב ב-1933 לא היה עדיין כה נורא, לכן הרשה לעצמו למשוך עוד קצת את החבל כל עוד ספריו ימשיכו להימכר בגרמניה. כאשר בעקבות דבריו, כבר ב-1933, נאסרו ספריו למכירה, הוא סילק את השתתפותו בעיתון האנטי-פאשיסטי 'די זאמלונג' (Die Sammlung, שבעריכתו בנו קלאוס) כאקט פומבי, ובכך זכה לחנינה מ"המשרד

יסכים. עתיד נטול דאגות לא נראה באופק. והרהור בדבר גלות ממושכת, ואולי אף גלות עד, הילך עליו אימים. מאן חש עצמו גרמני טוב והיה קשור אל הלשון הגרמנית ואל מסורת התרבות הגרמנית בעבותות חזקים מכדי להתייבש מול צורת הקיום החדשה ללא הסתייגויות נחרצות ביותר. מאן עדיין לא הכריע בשאלת מיליון הדולר.

לאחר מכן נסע הוג מהולנד לשווייץ (לא לפני שוודאו כי שלום לילדים הגדולים שנותרו במינכן) ומשם אל סאנארי-סיר-מר שבדרום צרפת, שם דאגו להם ידידים לבית, והם הצטרפו לקבוצה הגדולה של אימיגרנטים אינטלקטואלים גרמנים, יהודים ושאינם יהודים: היינריך מאן, ליאון פויכטוואנגר, רנה שיקלה, ברטולד ברכט ועוד. מצרפת נמשך מאן חזרה לשווייץ שם קבע את מושבו בקיסנאכט, לצורך חינוך הילדים באקלים גרמני. בתחילה נהג מאן במושבו החדש בהבלגה בנוגע לקריעת קרע מוחלט גם גרמניה. הוא רצה מאוד שקוראיו הנאמנים יוסיפו לקרוא את יצירותיו. סבור היה שעצם הקריאה תניא רבים מליפול לזרועות הפאשיזם. ברם, עד מהרה נוכח לדעת שהדבר אינו אפשרי, שכן נשקפה סכנה שמא יטענו לאהדתו אנשים שאינם ראויים לכך, ושמא לא ירצו להגדירו כמהגר, אלא כחלק מהסופרים של גרמניה החדשה. הדבר היה יוצר בלבול, ולכן לדעתו אסור ואווילי יהיה להניח לכך לקרות. ואז הגיע הקש ששבר את גב האמן.

אחרי מות קדושים אמור

אחרי מותו של המו"ל היהודי סמואל פישר (מי שגילה את מאן לעולם הספרותי ונהג בו כבר בראשית דרכו בכבוד השמור לסופרים הגדולים ביותר. מאן במקביל לא חדל מעולם להכיר לו טובה ולהעריכו) נקט חתנו, גוטפריד ברמן, צעדים להוצאת חלק מן החברה מתוך הרייך. "הוצאת ס' פישר" (S. Fischer Verlag) תישאר בגרמניה, בידיים אריות. בית ההוצאה החדש "ברמן פישר" - ועמו כמה מן השמות הגדולים של הספרות הגרמנית (מאן, דבלין, הופמנסטל, וסרמן, שניצלר) - היה מוכן להתחיל לפעול בציריך. ואולם ברמן טעה טעות גדולה בכל הנוגע להכנסת האזרחים של השווייצרים. המו"לים השווייצרים העיקריים התנגדו למעבר, והעורך הספרותי של 'נויה צירכר צייטונג' (Neue Zürcher Zeitung), אדוארד קורדי, לא ברר במילים: הספרות הגרמנית היחידה שהיגרה, כתב בינואר 1936, היא ספרות יהודית ("שכירי העט של תעשיית הרומנים"). ברמן פישר עבר לווינה. הפעם הגיב מאן קשות. המכתב הגלוי שלו אל קורדי שהתפרסם ב'נויה צירכר צייטונג' היה העמדה הפומבית החשובה הראשונה שלו מאז ינואר 1933, וכוון במודע, תוך ידיעת כל הסיכונים הכרוכים בכך, להוסיף את שמו באופן סופי לסופרי האמיגרציה, לצאת חוצץ נגד הנאציזם, ולעמוד כמליץ יושר אמיתי ליהודים. אהדה שבבסיסה שינוי מחשבותי מקיף (עליו נתעכב בהמשך). מאן הסב את תשומת לבו של קורדי אל הגלוי והברור: הן יהודים הן לא-יהודים נמצאים בין הסופרים הגולים.

"זהו בטבע הדברים שתלות יהודית [בספרות הגרמנית] אמורה להיות גבוהה מספרית בתנועת האמיגרציה; עובדה זו נובעת הן מטבעה הסוחף של הפילוסופיה הגזענית של הנאציזם-סוציאליסטים והן משאט-הנפש שהרוח היהודית חשה כלפי כמה מוסדות מדינתיים של זמננו. אבל רשימת הסופרים שלי ... מראה שאי אפשר לדבר על יהודים בתור חלק ניכר של הגולים הספרותיים [...]"

"זה לא מכבר, בקשר ל...ביוגרפיה של וסרמן, דנת אודות תהליך האירופיזציה של הרומן הגרמני... דיברת על שינוי הסוג של כותב הרומנים הגרמני שנתגלה ככישרון אצל סופרים כמו יעשוב וסרמן [היהודי], והדגשת שבשל סגולת האיכות הבינלאומית של היהודים

זוד אדלר

מבעד להינומת הארון

סקיצה לתמונה בלתי שלמה

הכל נע בדומיה של יד
הכל נע
הכל מרחף
גם רגלי אנשים תלמדנה
על ההרים
עצי-שיר
עשבי-תהלה.

איש בלי פרצוף. אשה
הפוכה
ידיה פשוטות
(רגליה לא נראות)
אך נקל לשער שגם הן
פרושות כשתי מפרשיות
שוקקות או לא)
עיני עגל לה נאחזות
כמו בתקרה
ראיתי ברומא
אשה כעורה וסרת-טעם
נזם זהב כמו לה
ראיתי ברומא
ברחוב לא חשוב
לא זוכר
אם היא המרחפת
או נשמתה מבעד
לגרזן המתוח
והפה הפתוח.

מבעד להינומת הארון
מבעד לשקט הקרוע
מבעד לים השסוע
מבעד לכל אלה
פנינה.

בעונות המעבר

בוא אבוא
אך רק בעונות המעבר
אעבר על פי דרכי
כמו בעל כנף
אדאה
ללא התחייבות
עמקה
אם בכלל
אמצא מנוח
לאצבעותי פסוסות הצפרניים.
בחרף קר מדי
הרוחות בלתי צפויות
אינן לרוחי
לטעמי
בקוץ חם מדי
והלחות
אויבת דביקה ועקשנית
עוכרת שלווה
מניסה כל שעת חסד
מטרידה ומחרחרת.

עד שעניי נבטות לפתע
בברק מוזר
ולא ידירותי
ממראת השרותים.

אם אבוא יהיה זה רק בעונות המעבר.

«

הממלכתי לקידום הספרות הגרמנית, שאישר כי יצירותיו יכולות לעלות גם על שולחנות הנאצים המהדרים שבמהדרים. היה זה אחד מצעדיו הכושלים של המשטר הנאצי להחזיר את 'הבן האובד' 'הביתה'. חנינה זו זיכתה את מאן בקיתונות של בוז בעיתונות (ב'דבר' הגדילו לעשות וכתבו כי "תומאס מאן הרכין ראש, התרפס, התאבד"). אך מאן המשיך עם האמת שלו, שפרצה במלואה ובגדולתה בפעם הראשונה ב-1936. אמת זו עתידה מעתה והלאה לזרוח במלוא העוצמה מעל שמי אירופה שמכרה את נפשה לשטן.

חלקו השני של המאמר: "גדולתו של תומס מאן" - בגליון הבא

רשימת ספרות נבחרת

ספרים

הרינגטון מיכאל, *המהפכה שבאקראי* (דימויים של אנדרלמוסיה), עם עובד, 1965
כהן יונתן, *כפעם בפעם - מחקר ביצירות תומאס מאן*, תג, 1997
מאן קטיה, *זכרונות שלא נכתבו*, תל-אביב, 1979
פרידלנדר שאול, *גרמניה הנאצית והיהודים שנות הרדיפות*, 1933-1939, תל-אביב, 1997
קורצווייל ברוך, *מסכת הרומן והסיפור האירופי*, תל-אביב, שוקן, 1973
רייך רניצקי מרסל, *החיים והספרות*, אור יהודה, דביר, 2004
Hayman Ronald, *Thomas Mann - A Biography*, New York, 1995
Mann Thomas, *Diaries 1918-1939*, New York, 1982
Mann Thomas, *Letter of Thomas Mann 1889-1955*, California, 1970
Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann and his family*, Great Britain, 1989

מאמרים ועיתונות

אלשטיין חנן, "הוא ריחרח אותו קלות, כמבקש להיוודע את כוח הקנייה שלו", 'הארץ', 17.08.2005
דרומי אורי, "תומאס מאן איש הרוח והנאציזם", 'פרוזה', 1985
לוי זאב, "הדמות של הדמות - על דמויותיהם של שני יהודים ביצירותיו של תומאס מאן - גיאורג לוקאץ' וארנולד שנברג", 'מאזניים', 1988
פינברג ענת, "האשה האנרגטית שעמדה מולי ריתקה אותי, לא הספל שממנו שטה תומס מאן", 'הארץ', 21.08.09
פראדקינה יווגניה, "תומאס מאן הבלתי-ידוע", 'האומה', 1989
רביב אלכסנדר, "האם היה תומאס מאן אנטישמי?", 'מאזניים', 1997
"תומאס מאן מלמד זכות על עצמו", 'דבר', 16.11.1933
"תומאס מאן עושה חשבון עם משטרו של היטלר", 'דבר', 10.2.1937
"תומאס מאן על שלילת אורחותיו", 'דבר', 31.12.1936

גל אורן (19) מפרסם במוסף הספרותי "שבת" של 'מקור ראשון'. כותב ועורך ותיק בויקיפדיה העברית. זוכה פרס זלמן שז"ר להיסטוריה (2009) ובציון לשבח מנשיא המדינה בתחרות "מדענים צעירים" של מוזיאון המדע בירושלים (2010). מסיים את לימודיו לקראת תואר ראשון במדעי המחשב.

□

אני אוהב אותך עדין
אפילו שאת עכשו כפקעת רקפת
טמונה באדמה –
מקרינה יפי לא גלוי לעין
רק בשבילי.

□

לבנות וארכות היו אצבעותיה של אמי:
לכל אחת מהן היתה נפש משל עצמה
ושם ויעוד.
היתה אמי מכנסת אותן יחד כראש משפחה,
יושבת בראש השלחן ומאזינה לקובלנותיהן.
ואחר, היתה אמי מרשה לכל אחת מהן
ללשון את לחיה,
לטל נשיקה חרישית מאצל שפתיה
ולפרש, אצבע אצבע למלאכת יומה הקשה.

□

שנותי – בשביל אשר הותרת אחר לכתך –
הן עוללות המזינות אותי
כנשיקותיה
בישבנו במרפסת הקטנה
לעיני עגבניות מאדימות בערוגתן.

אז הפקדת כפך בכפי
עד שהקצת לקול זמרת הבלבל
ועתה – עד סוף חלומי.

□

המבקשים עקבותי
חפשוני
בסמטאות הבדירות,
בערוצי-היסורים,
על קרקעית באר הדממה.

ואני

נאחזת בשולי-חלומך.

□

חלומותי
כרותי אברה,
כיונים בסופה.

להגיע...

□

אל תתמה, לבי,
לעצבות בשורותי.
כאביך בן,
ענבלים
רוטטים.

בת הים

זה לא קרה על גשר מהלל
עם פנסי גז וערפל וגרבות גרבות וכל השאר
סתם חוף בוגרשוב
לקראת השקיעה ולא בעונה.
בלי שופט אסיר חרטה
ורק זוגות מתעלסים בעניניהם.

על החול הלח הניחה סנדלים
ארנק ושמשיה
היה משהו דרמטי בכניסתה
כאשר הפשילה את שמלתה
ומיד פלסה דרפה
בידים נחושות בין קצף הגלים
זקופה ומהירה
כאלו רוצה להשיג את השמש לפני שקיעתה
כמו שכל לבן, מלכותי
אט אט נמכה קומתה
עד שנותרו רק ראש וקרינולינה
ראש וקרינולינה
מפרש לבן ומאזן למים
נקדה לבנה משיטת לקראת שמש אדמה
ושקיעה

חמדנים מאכזבים ימצאו מכתב בארנקה
"סליחה", כתוב שם,
"הלכתי להזהיר את בנות הים
מפני היבשה".

מצד זה עמוס לויתן

ניגשים לקריאת השירים עצמם מתגלים מלוא העומק והמורכבות שלהם. תשעה שירים יש בספר ושבעים ושישה שירים, וכל שיר מצריך עבודת פענוח מעמיקה. הטקסט של רצבי משופע במקורות יהודיים מוכמנים ודורש בקיאות כדי לחשוף אותם. זהו חלק מן הקושי והעונג של הקריאה בשיריו, כי בניגוד לכתיבה מעמיקה פחות ונפוצה יותר, רצבי לא עוסק סתם בשיבוץ פסוקים מן המקורות, אלא חי ומחיה אותם מחדש. הבה ננסה לראות כיצד בא הדבר לידי ביטוי בנקודת הפתיחה של הספר בשיר הראשון בשער הראשון 'בתוך מעשה האהבה', וגם נתרשם מהמראה הגרפי של השיר (להלן 8 מתוך 16 שורות השיר):

לבקש אותך בכל נפש

ומאוד

יכול רק מי

שאיבד אותך. אני שהקפתי עצמי במשפטים מסוגגנים, שהאמרתי
[אלוהים במילים פתוחות]

למרחקים כמו קונכיות, שלבשתי מחוות וגינונים, שהגדלתי מאוד
[את המראות הבאים]

לפני

כדי לא לפגוש בך, כך סתם, במפגיע באמצע הרחוב,
עומד עכשיו נכלם מאוד. וכמו בתפילה לעני כי יעטוף...

מבחינה צורנית אנו רואים כי השיר פורע כל תבנית סדורה. שורות קצרות וארוכות, נעדרות חריזה פורמלית, והנענוות אך ורק לריתמוס הפנימי שלהן. עם זאת מבחינה תמטית הוא סדור להפליא. מבלי לנסות למצות את כל האמור בשורות הללו (ממילא לא הכל גלוי לפני), דומני שלא אטעה אם אומר, כי השבר בעולמו החזוי של רצבי, שהוא גם חניך האוניברסיטה (פרופ' לתולדות עם ישראל באוני' תל אביב) וגם חניך הישיבה (נצר למשפחת רבנים במרוקו מצד אמו וצאצא ליוצאי תימן בעליית "אעלה בתמר" מצד אביו) נחשף כאן לפנינו בכל עוצמתו כשהוא נתון בין שתי תפילות: "קריאת שמע" שבפתח השיר, ו"תפילה לעני כי יעטוף", שבסוף הקטע הנוכחי. קריאת שמע ("ואהבת את אדוני אלוהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאורך...") אליה רומזות המילים הפותחות את השיר "לבקש אותך בכל נפש/ ומאוד" היא חלק מתפילת החובה שמתפלל היהודי המאמין פעמיים (או שלוש) ביום, ואילו "תפילה לעני כי יעטוף ולפני השם ישפוך שיחו..." (תהילים קב) היא תפילת רשות הנאמרת בשעה של גזרות וייסורים קשים. חומרת השעה בשיר שלפנינו מוכפלת בו בעת שאנו מבינים שמי שמבקש "בכל נפש" את מושא בקשתו ורוצה "לשפוך לפניו שיחו", הוא לא מבקש אלוהים תמים, אלא מי שאיבד אותו בעבר. אין זו בקשתו של "התם" הניצב לראשונה לפני אלוהיו, אלא בקשתו של "החכם" שכבר היה שם פעם: "לבקש אותך בכל נפש/ ומאוד/ יכול רק מי/ שאיבד אותך". ולכן השבר של נפשו החצויה גדול הרבה יותר (וזאת מתאר גרפית משפט הפתיחה המחולק לארבע שורות).

האמונה בשלב הקודם, מסתבר, לא היתה מעמיקה. היתה זו אמונה של "משפטים מסוגגנים", של מילים גבוהות: "האמרתי אלוהים במילים פתוחות/ למרחקים כמו קונכיות". רצבי מתכתב כאן עם הפסוק בדברים (כ"ו י"ח): "את יהוה האמרת היום להיות לך לאלוהים... ויהוה האמירך

עמוק מני ים

עם הופעת ספרו של שלום רצבי **גם הים לא כמוני** (כרמל, 2009) כתב עליו בני ציפר עורך מוסף 'תרבות וספרות' של 'הארץ' במדורו "יומן" (06.11.09) ברשימה מעתירת שבחים:

"יש ואחרי שנות חיפושים קורה הקסם והנבל שמחזיק המשורר משמיע כמו מאליו את הצליל הנכון, האבסולוטי, והיד הולכת אחרי מה שמצווה עליה הכלי לנגן. זה הדבר שקרה למשורר שלום רצבי בספרו האחרון...

מבחינה צורנית הגיעה שירתו בספר זה למצבה הטבעי, היא מסרבת לציית לשום צורה חוץ מאשר לאורך הנשימה של עצמה."

על המבנה הפנימי של הספר הוא כותב:

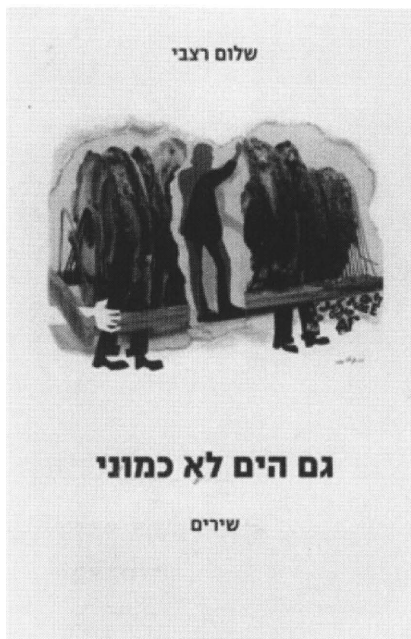
"המנגנון המפעיל את השירה הזאת הוא מנגנון של פניות חוזרות בתחינה אל 'את' או אל 'אתה' שיואל להתמוג עם הדובר בדרך אחת ויחידה שיודעת השירה: דרך ההתאכזבות המתמדת מן האפשרות שתיתכן בכלל ההתמוגגות המיוחלת הזאת. ההתאכזבות הזאת היא השיר. כתם שחור על נייר בצבע האפר שמשאירה אחריה האש שבערה רגע וכבתה מיד כשהמשורר ביקש לתופסה בידו."

לא במקרה נוקתי לקטעים הללו לפתוח בהם את דברי. שכן ספרו של שלום רצבי, הוא אכן ספר מופלא, אך גם ספר קשה הדורש הכרות קרובה עם כתיבת מחברו (ציפר מעיד על עצמו שהוא עוקב אחריה כבר שנים).

מבקרת אחרת המלווה את כתיבתו של רצבי במשך שנים, יערה בן-דוד, כותבת על גב הספר החדש:

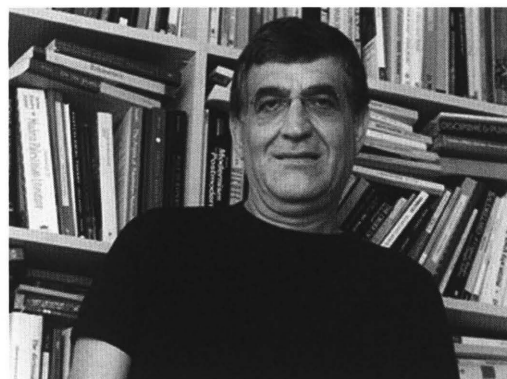
"ההתמודדות עם הריק וההתאיינות, התעייה והחיפוש, הבדידות החשופה מול האל - הם מסימני שירתו של רצבי בכלל... בספר זה מתבטא הדבר בשניות שבין היש לחולף, שבמרכזו דמות האם המתה, החוצה הלך ושוב את הגבול הדק בין חיים למוות, ומוסיפה להתקיים מכוח המילה הכתובה והאהבה לאין קץ. אלא שכאן ההתאיינות מוכפלת, שכן האם בהסתלקותה כמו נוטלת עמה גם את בבואת בנה שנאצלה ממנה."

דברי פרשנות נבונים מסייעים לנו להבין יצירות ספרות מורכבות, ויצירתו של רצבי היא בהחלט מסוג היצירות הדורשות תוספת הארה והערה. מבחינה זו הדברים שלמעלה הם רקע כללי בלבד, ורק כאשר



בין אשמה לאין מוצא

ספרו של יהודה שנהב במלכודת הקו הירוק - מסה פוליטית יהודית (עורך: ניר ברעם, עם עובד 2010) הוא ספר זורע ייאוש הן בדיאגנוזה שלו, אשר לה מוקדשים ארבעת פרקיו, והן בפרוגנוזה שלו, בעמודי האפילוג שבסופו. הספר עשיר בטרמינולוגיות ("הפרדיגמה של 1967", "הפרדיגמה של 1948", "זמן ממורחב", "אנומליות פוליטיות" וכדומה), בהערות (התופסות רבע ממנו, אף שהן מיותרות בסוגת המסה), ובאילנות גבוהים (בנימין, פוקו, מרכוז ואחרים) בהם נתלה המחבר, אבל גם החזות ההדורה הזו אינה מצילה את הקורא מתחושת מועקה וכדור. מצד אחד, הניתוח של המחבר מוסיף נדבך לחומת האשמה והדה-לגיטימציה של ישראל כמדינת אפרטהייד גזענית; מצד שני, נפסלת הנסיגה אל הקו הירוק וכן הפתרון של שתי מדינות לשני עמים. מה שנותר הם הרעיונות של "ברית שלום" מלפני כמאה שנה בדבר קיומו של מיעוט יהודי נסבל בתוך "מרחב משותף" בעל רוב ערבי מהים עד הירדן.



יהודה שנהב, צילום: יהונתן שאול

א.

חלקו הביקורתי של הספר, שהוא עיקרו, מכון נגד השמאל הציוני-ליברלי-אשכנזי שקידש את הקו הירוק ואת הפתרון של שתי מדינות לשני עמים. שנהב קורא לכך "הפרדיגמה של 1967", שהמחזיקים בה סוברים שכל הרעות החולות - כיבוש והתנחלויות - ייעלמו ברגע שניסוג מן השטחים בחזרה אל קווי 67.

פרדיגמה זו משמשת, לדבריו, אליבי למחנה הליברלי לנקות בה את מצפונם ולהטיל את עוולות הכיבוש על דתיים, מזרחים, רוסים ואחרים, המכונים בפיו "ישראל השלישית", שהלכו להתנחלויות, בין השאר, כדי לשפר את רמת חייהם ושהפינוי יעשה להם עוול גדול. מושג אחר לאותו עניין הוא "זמן הקו הירוק" אשר "מגדיר תורת מוסר שלפיה ישראל בגבולות 1967 היתה דמוקרטיה מוסרית וצודקת". עמדה זו, המכחישה את העיוותים הפנימיים ששררו בה ומעתיקה אותם "החוזה" אל השטחים, הוא מכנה בשם "הנוסטלגיה החדשה": נוסטלגיה ביחס לישראל של ההתיישבות העובדת, לתחושה של צדקת הדרך, לישראל אירופית ולישראל יפה (עמ' 28).

דומה שבדברים אלה גבר שנהב, חבר "הקשת הדמוקרטית המזרחית", על שנהב הפרופסור, באשר יצר הפולמוס משיאו לנקוב בשמותיהם המפורשים של רבים מחסידי אותה נוסטלגיה. עיתונאים כמו ארי שביט, יוסי שריד, נחום ברנע, דן מרגלית ונוספים; משפטנים כמו רות גביון, אהרון ברק, מרדכי קרמיניצר ונוספים; פוליטיקאים כמו יוסי ביילין, אהוד אולמרט, אהוד ברק ונוספים; כל הגנרלים של המועצה לשלום ולביטחון; הסופרים א"ב יהושע, עמוס עוז ודויד גרוסמן, שכולם חוטאים בה.

שנהב מונה ארבע קבוצות ("אנומליות פוליטיות" בשפתו הסוציולוגית) המערערות על הפרדיגמה של 1967: פליטי 48 בשטחים שבעיניהם 1967 לא היתה כיבוש אלא דווקא "רגע של שחרור ופתיחת המרחב"; אנשי ארץ ישראל השלמה; אנשי "ישראל השלישית" (כנזכר למעלה); וקבוצות רדיקליות מקרב ערביי 48 שאינם מקבלים את הקו הירוק.

היום להיות לו לעם סגולה". כלומר, אתה רוממת את אלוהיך והוא רומם אותך. איך שלא נפרש זאת, היתה זו עסקה הדדית של נוחות ולא מעשה של אמונה עמוקה: "...לבשתי מחוות וגינונים, הגדלתי מאוד את המראות הבאים/ לפני/ כדי לא לפגוש בך כך סתם, במפגיע, באמצע הרחוב". בעצם היתה זו אז יותר השתמטות מאמונה ומפגישה אמיתית במסווה של מילים גבוהות וריקות. ולכן, הוא "עומד עכשיו נכלם מאוד. וכמו בתפילה לעני כי יעטוף/ חופן בכפות הידיים את הפנים שילכו לפני עוד שנים ערומות ממבט..."

למעשה מכאן ואילך (שורות 9-18) עד סופו של השיר, מחפש הדובר בו דרך אל מפגש מחודש ובעל משמעות עם אלוהיו. אולם הדרך קשה ומסובכת. שורה 9 ("חופן בכפות הידיים את הפנים שילכו לפני") ובהמשך שורה 11 ("מיישן את הפנים שנותרו מאחורי שדודות") מתכתבות עם פסוקים בספר שמות ל"ג (ובמקומות אחרים) העוסקים בשאלה הקשה של מפגש עם פני האלוהים. כזכור, משה דורש כי אלוהים ולא מלאך יוליך את בני ישראל במדבר: "אם אין פניך הולכים אל תעלנו מזה..." אלוהים נענה לדרישה זו אולם אז מבקש משה גם לראות את פניו ולכן, כידוע, אלוהים מסרב: "לא תוכל לראות את פני כי לא יראני האדם וחי".

מתברר כי מפגש חיצוני עם הישות האלוהית, כפי שאולי נדמה שהיה אפשרי בשלב קודם, הוא בלתי אפשרי בבחינה מעמיקה של הדברים. עם זאת הדובר בשיר איננו מוותר עליו מכל וכל, גם אם עליו לברוא ולהוליד אותו מתוכו בכל יום מחדש: "כי יום אחרי יום/ רגע אחרי רגע/ להמציא אותך זה כמו בעל כורחי לילד אותך/ בצירים ובכי". הדובר בשיר "דולה יש מאין" את אמונתו ויוצר דבר "מוחשי יותר ממה שרואות שתי עיניים, קרוב יותר מגוף" במעין יום כיפור יומיומי, בשורה החותמת את השיר: "צופה אל ישועתי, בשעת נעילת שער פתח שער".

עד כאן השיר הראשון בלבד. אם נחזור רגע לדבריה של יערה בן-דוד על הספר אשר "מרכזו דמות האם המתה" נבין טוב יותר את עומק המשבר האמוני והאישי ששיר זה, וכן שאר השירים בהמשך, מתמודדים עמו.

לא אוכל לעסוק באופן דומה בספר כולו וברצוני לסיים רק בהערה על שמו. שם הספר לקוח מן השיר בעמוד 26 הנפתח בשורה: "גם הים לא כמוני, אליך וממך נמלא" ונחתם בשורה: "והים אף הוא לא ביני ובינך".

שתי שלילות הן, האחת אומרת "הים לא כמוני" והאחרת אומרת "והים לא ביני ובינך", המתכתבות עם שני שירי קינה משירת ספרד. השורה הפותחת מזכירה את שירו של רשב"ג (1021-1058) "כאבי רב": "הים אני אם תנין אלוהי/ וכי ברול עצמי נחושה?/ אשר כל עת יסבוני תלאות/ כאלו הם מסורים לי ירושה" (המסתמך מצדו על איוב "הים אני אם תנין כי תשים עלי משמר" איוב ז יב); והשורה הסוגרת את שיר הקינה "הים ביני ובינך" של שמואל הנגיד (993-1056) על מות אחיו, שנמנע ממנו להיות בהלווייתו: "הים ביני ובינך / ולא אטה לחלותך/ ולא ארוץ בלב חרד/ ואשב על קבורתך?".

ספרו של רצבי מסתיים בשיר על מות אמו 'עכשיו משמתה לה אמי' הרווי אזכורים הן לאיוב והן לשיר השירים ("היא חיכתה/ לו/ ממטמונים והוא בא. באהבה/ קצותיו טל, ידי מור/ עובר" עמ' 108), כאשר המוות שהיא מחכה לו הוא דודה, אהובה.

אם שוזרים את כל אלה יחד הרי מצד אחד הספר הוא שיר כאב עמוק מני ים ("גם הים לא כמוני") על מות אמו של המשורר, ומצד שני, אפילו הים לא יפריד בין אהבתם ("והים אף הוא לא ביני ובינך"). צירוף סמלי ושירי רב כוח.

בטווח ארוך הוא סבור יובילו אנומליות אלה לקריסתה של פרדיגמת 1967.

ב.

קשה אולי יותר לעיכול מן "הפרדיגמה של 1967" היא "הפרדיגמה של 1948" (או: "שאלת 1948") שביחס אליה מאמץ שנהב במלואו את הנרטיב הערבי-פלסטיני. (באחד המקומות הוא מציין שהוא מזדהה עם מטרות ארגון "זוכרות" הפועל להפצת תודעת "הנכבה" ולמען "זכות השיבה" [עמ' 144]). מעניין המודל הפסיכולוגי מאחורי תפיסה זו: אנו אשמים ב"נכבה", אולם אם נכיר באשמתנו ונסכים ל"שיבה" כמעשה של תיקון, תימחק אשמתנו. ייתכן ששנהב הרואה עצמו גם יהודי-ערבי [וראה ספרו *היהודים-הערבים*, עם עובד 2003] חש אשמה גדולה ודחיפות רבה בצורך בפתרון זה.

כיום מתרבים הקולות בציבור בישראל לכלול גם את הנרטיב הפלסטיני בצד הנרטיב היהודי, ובצדק, כי קשה לחשוב על פיוס בין שני העמים בלעדיו. אולם מה שקורה בפועל, וכך בספרו של שנהב לפחות, הוא שהנרטיב הפלסטיני דוחק את הנרטיב היהודי (ואסור שהכותרת "מסה פוליטית יהודית" תטעה אותנו, כפי שנראה להלן) ובא במקומו. ולראיה, שנהב כמעט אינו מדבר על הסכסוך היהודי-ערבי כסכסוך לאומי (בן למעלה ממאה שנים), אלא מתעקש להגדירו במונחים גזעניים (או "מוגזעים" כלשונו). הוא צודק בכותבו שהסכסוך לא החל ב-1967 אבל מתעקש לעגן אותו דווקא ב-1948 ולא במועדים קודמים (כמו הצהרת בלפור, מאורעות תרפ"ט, המרד הערבי הגדול, או תוכנית החלוקה מ-1947). הוא בוחר בשנת 1948 בתור "נקודת האפס" כי בה אפשר להכיל, כדבריו, גם את ההיסטוריה הפלסטינית של "הנכבה" (עמ' 150). שנהב המלין בדרך כלל על השתקה, הכחשה והדרה של "ההיסטוריה", מטשטש את "ההיסטוריה" שקדמה ל-1948 כאילו עד אז לא היה בפלסטינה מיעוט יהודי שנאבק עם רוב ערבי על אותה כבדת אדמה, אלא רק "מרחב משותף" שבו חיו יהודים וערבים בדו-קיום (מרחב שישמש לו אבן פינה לחזון העתיד, וראה להלן). בפועל שלט במרחב הזה המנדט הבריטי, שמיד עם הסתלקותו פרצה מלחמה גלויה בין העמים. אולם לכל זה אין זכר בספר. שנהב מתחיל את ההיסטוריה מהגרע שישאל ניצחה בתש"ח וקמה המדינה היהודית, שבה נהפך מיעוט יהודי לרוב העוסק מאז בהפליה, הפקעה, נישול, גירוש, טיהור אתני וכדומה. כאילו המדינה היהודית ירדה משמים ולא היתה תולדה של מלחמה קשה שממנה יצאה חבולה ומוכה.

וכך הוא כותב באחד המקומות: "תקנות מוגזעות מצויות בלב הפרויקט המדינתי מאז 1948 עת פיתחה ישראל מערכת קולוניאלית משוכללת של שליטה בפלסטינים שנותרו בישראל אחרי המלחמה... הדגם שנוצר בשנת 1948 הפך את ישראל למדינת גזע הלכה למעשה" (עמ' 85). וכן במקום אחר: "המרווח בין ליברליות לגזענות בקרב ליברלים יהודים בישראל, הוא דק מאוד. אחרי ככלות הכל. הפרויקט הליברלי יהודי מושתת על הריסתם של 400 כפרים פלסטינים ועל 11 ערים שהתרוקנו מרוב תושביהן הערבים" (עמ' 136). ועוד הרבה.

שנהב אומר כי אין מחלוקת על העובדות (הנ"ל), אלא רק על הפרשנות. אבל הפרשנות שלו חד-צדדית ביותר. בעודו מלין על מחיקת "זכר 1948" מהמפה, הוא מוחק ממנה את "זכר 1947", דהיינו, את החלטת החלוקה, פלישת צבאות ערב, ומלחמת העצמאות שכלל לא היה ברור מראש מי ינצח בה, וגם הניצחון הזה עדיין לא הבטיח כלום משום שמלחמה זו טרם נסתיימה עד היום, כפי שגם הוא אומר (עמ' 20). כשהוא מדבר על "הפרדיגמה של 1948", הוא בעצם מדבר על תביעה לשוב אל מה שקדם ל-1948 בטרם קמה מדינת ישראל. "האנומליות הפוליטיות" המערערות במקרה זה על "הפרדיגמה של 1948" הם "פליטי

48" הדורשים את זכות השיבה; "ערביי 48" (ערביי ישראל) הדורשים הכרה בזכויותיהם הלאומיות; וכן "מחנה פוסט ציוני הכולל נציגים של השמאל הרדיקלי ושל הורם הדמוקרטי מקרב המתנחלים" (168).

שנהב סבור כי בעיית 48 במתכונתה זאת ניצבת בפתח וכי המציאות תניח אותה לפנינו מבחירה או מכורח, כאשר יגיע מסלול האלימות לשיאו. במסקנה זו מחזיקים, לדבריו, הן השמאל והן הימין הרדיקלי בישראל. לפיכך הוא סבור כי "החזרה לזמן של 1948 תאפשר מפגש בין יהודים לפלסטינים על ידי כיוול משותף של השעונים ועיצוב דפוסי שליטה חדשים, לא חד סטריים, כפי שהם מעוצבים בזמן של הקו הירוק" (עמ' 149).

ג.

פרק ה"אפילוג" עוסק בקווים כלליים באותו "כיוול משותף" של פתרון אפשרי בין העמים. הוא מוכתר בכותרת משונה במקצת: "שיבה אל זכויות היהודים", אשר כמו כותרת המשנה של הספר כולו - "מסה פוליטית יהודית" - מסתירה דבר מה שאינו נאמר במפורש ושצריך לחלצו מבין השיטין. כאשר מדובר ב"שיח הזכויות" האוניברסלי על זכויותיו של מישו, זה תמיד החלש, הנרדף, או המיעוט הזקוק להגנה. ובאמת, כאשר שנהב עובר לדבר על המודלים השונים של הפתרון המוצע, שבכולם עתידים היהודים להיות מיעוט, הוא מקדים לכך פסקה על "זכויות היהודים" תחילה:

"אם תעוצב פרוגרמה בעבור המרחב כולו, היא תוכל להיות מעוגנת בחוקה... מאחר שזכויות היהודים מובטחות כיום באמצעים צבאיים אלימים, נשכחה השאלה שצריכה לשמש בסיס לחוקה: הזכויות של היהודים עצמם, שיהיו כך או כך מיעוט במרחב" (עמ' 159).

במילים אחרות, מה ששנהב אומר הוא שבמצבנו הנוכחי זכויות היהודים היום (בישראל ובשטחים) מובטחות בכוח הכידונים. אבל בעתיד, כאשר יהיו היהודים מיעוט במרחב, צריך יהיה לעגן את זכויותיהם בחוקה, כדי שיהיו מוגנים תחת חסות כלשהי שתבטיח את ביטחונם.

שנהב מציג מודלים שונים, שהמשותף לרובם הוא "המרחב המשותף" בין הירדן לים, שבו יחיו זה בצד זה יהודים וערבים, כולל פליטי 48 ששיבתם היא חלק מרכזי בהסדר, ושב מטבע הדברים היהודים יהיו מיעוט. לדעתו, חזרה לקו הירוק אינה אפשרית עוד ואינה רצויה, הן בשל "משק הזהויות שהשתנה" (קרי: "ישראל השלישית"), הן בשל העובדה שאנו חיים היום בעולם "פוסט חילוני", כלומר בעל צביון דתי או מסורתי שלא יאפשר פינוי התנחלויות. "הפוליטיקה החדשה תונע על ידי קואליציה של אנשי שמאל וימין דמוקרטים המאמינים בחלוקת מרחב אחד לעומת הפתרון העקר של שתי מדינות" (עמ' 154).

שנהב יודע שהוא עוסק בחזון אוטופי, ואחד מפרקי המשנה של ה"אפילוג" אף נקרא "האוטופיה של חלוקת המרחב". הוא כותב שם: "יש משהו אוטופי ברעיון של חברה צודקת, שוויונית, רב-לאומית, דמוקרטית רבת צבעים, ליברלית ואוניברסאלית. אין ולא היתה מעולם, מסגרת פוליטית אמיתית כזו" (עמ' 154). אבל אינטלקטואלים, הוא מוסיף בהסתמכו על מרכוזה (עמ' 166), צריכים לעסוק בכך תוך התעלמות מהעובדות הכובלות של המציאות. (סתירה זו בין תלמודם של אינטלקטואלים לבין אמונתם הפוליטית היא בעייתית ונוגעת בשורשי המשבר, אבל לא נרחיב עליה כאן).

שנהב משרטט כמה מודלים אפשריים לחלוקת המרחב. מודל של מדינת כל אורחיה בכל המרחב; מודל של שוויון בחלוקת הריבונות, משהו בדומה לשתי מדינות לשני עמים, אך בחלוקה אחרת של הגבולות והמשאבים; ומודל (שבו הוא מצדד) של "דמוקרטיה הסדרית או הסכמית" שבה זכויות לאומיות ודתיות של העמים יבואו לידי ביטוי בחלוקת

אוטוריטה כלשהי בבואו לקבוע את קביעותיו הגורפות. נהפוך הוא, הוא פוטר את כולם כחסרי חשיבות: "אנו ממשיכים בשגרה הרדודה שמייצרת עוד ידע שנצבר וממשיך להיצבר, ידע שאינו פותר ולו סתירה אנושית אחת" (עמ' 81). הוא בו לדעת ולחוכמה האנושית, לספרות ולאמנות שנצברו בעמל דורות: "הצורך בוודאות מייצר את הקתדראלות המפוארות של ההכרה האנושית - פילוסופיות, דתות, אמנויות; כל אלה מושתתות על אותה אשליה... סוף כולן התנגשות במציאות וקריסה" (עמ' 80).

הוא מכיר רק מילה אחת "אלימות" כדי לתאר את קורות המין האנושי מראשיתו עד היום, ואינו יודע דבר על קונפליקטים בונים (בפסיכולוגיה), על מלחמת מעמדות (בחברה), על עימותים דיאלקטיים (בהיסטוריה) וכדומה. בכל אלה מופעלת מידה מסוימת של אלימות, או כוחנות, אשר עד שנגיע לימות המשיח, חוששני, נודקק לה, כי בלעדיה, כמו בלעדי יצר הרע, אין, כידוע, חיים. הבעיה, אם כן, אינה אלימות בתור שכזאת, אלא איך היא מופעלת ולאיוזה מטרות. מה שנכון גם לגבי ה"אחרות" וה"שונות" שאבינדב בגין סבור שהן מקור כל הרע והיה רוצה לבטלן לגמרי, בעוד שהן בעצם מקור יופיו וגיוונו של העולם.

יש, אפוא, לא מעט אלימות סמויה גם בדברי בגין עצמו, כפי שמלמדת בבירור טעות פרוידיאנית אחת שנפלה בקטע 55 בעמוד 79 בספרו, שם נכתב: "ללא שינוי של ממש בתודעה האנושית לא ניתן להביא להסתה של אינטליגנציה זו מדרך האבדון". ברור שכונת הכותב היא "להסתה", אבל בתת התודעה שלו כנראה חשב על "הסתה".

עמדה מגובשת

מעט לעת נופל לידי גיליון של הביטאון לספרות 'עמדה'. החוברת האחרונה, מס' 21, המוקדשת ל"אוונגרד עברי" היא תיבת פלאים קטנה. מושקעת, מוגהת, חפה מטעויות, ערוכה לתפארה. אפילו הפורמט (החדש?) שלה, שממדיו, נדמה לי, שונו קמעה, תואם להפליא את כף היד וכה ידידותי למשתמש. טרם קראתיה כולה, אבל המעט שהספקתי הקרה לפני כמה פנינים אמיתיות. למשל ה"פרולוג" של רן יגיל ל"מונוגרפיה על הסופר יצחק אוורבך-אורפז", שעתידיה, אולי, להיכתב: "אני נפגש עם יצחק אוורבך-אורפז בקפה לנדזור. הוא מתיישב קרוב לזכוכית, סמוך לדלת הכניסה. תמיד חיפשתי חלון, הוא אומר. להסתכל מי בא, לראות מי עובר ולברות, אם ארגיש צורך ללכת מכאן". כמה נכון ומדויק. ובעקבותיו הסיפור של רן יגיל "המכונת", אחד מסיפוריו הנפלאים, שהוא מלאכת מחשבת של מספר בשל הידוע מה הוא מבקש וכיצד

המרחב למרחבים לאומיים קטנים ולקהילות דתיות ואזרחיות במתכונת של קנטונים.

אין טעם להיכנס לבידור הפרטים (יש עוד וריאציות רבות): שני בתי נבחרים, ראש ממשלה יהודי וסגן ערבי, ולהפך, בירה משותפת וכדומה. ברור שהקשיים בכל המודלים הם עצומים ודרוש רצון טוב (אולי של מלאכים) כדי ליישם. אולם ראוי להדגיש כי מה שמנחה אותו, שיהיו אלה פתרונות לא אלימים, אם כי הוא עצמו מטיל ספק באפשרות שכזו: "בניתוח האוטופי שהצעתי השארתי מחוץ לתמונה את ממד הכוח... זו עמדה פרדוקסלית בעבור סוציולוגים המאומנים בזיהוי מבני כוח בכל פעולה" (עמ' 163).

ובאמת, החשש מפעולה כוחנית אלימה, היה גם חששם של חברי "ברית שלום" בשנות השלושים של המאה הקודמת - הפרופסורים מרטין בובר, יהודה לייב מאגנס, עקיבא ארנסט סימון, גרשם שלום, שמואל הוגו ברגמן ונוספים - עליהם הוא מסתמך, שמסיבה זו התנגדו להקמת מדינה יהודית עצמאית בארץ ישראל.

ההיסטוריה לא שעתה להצעותיהם, אולם נבואותיהם הקודרות עדיין תלויות מעל ראשינו. מאגנס חשש כי "מדינה יהודית משמעה מלחמת דורות באזור"; בובר סבר "כי אם תקום מדינה יהודית היא תיאלץ לנהוג במיליטנטיות ובטוטאליטאריות"; גרשם שלום הזהיר כי "לא יהיה אפשר עוד להציל את התנועה (הציונית) מיד הכוחות (המשיחיים) שנמכרה להם... או שהיא תישטף עם האימפריאליזם או שתישטף עם המזרח המתעורר" (עמ' 162).

אף כי הנבואות הקודרות הללו מטילות צלן עלינו, עדיין איננו יודעים לומר בוודאות כלשהי אם הדרך האחרת של "ברית שלום" היתה בכלל אפשרית אז, או אם היא אפשרית היום. מי שמבקש לסלק את "ממד הכוח" מהפתרון ההיסטורי המוצע על ידיו, צריך לסלק אותו לא רק מן "המרחב המשותף" לשני העמים, אלא גם מן העולם כולו, או לפחות מן האזור סביבו (סוריה, חיזבאללה, חמאס), לבל ייפול "המרחב המשותף" טרף לכל האורבים לו על גבולותיו.

לפיכך אני חוזר בתום דברי אל המילים בהן פתחתי. הספר הזה נעדר תקווה והמסר שלו מייאש. מה שמעלה בלב הרהור, שמא עם קטן, בסיטואציה שבה אנו נמצאים לפי העובדות והפרשנויות שהוא מציג, לא יכול ולא צריך בכלל לשאוף למדינה ריבונית משלו. זו פריבילגיה של אומות גדולות וחזקות בלבד, שיכולות גם להעניק זכויות אדם מלאות לכל תושביהן וגם לא לחשוש מכרסום בכוחה של אומת הרוב. לכן, אולי בכלל צודקים נטורי קרתא השוללים ריבונות יהודית ופונים לבקש חסות אצל בעלי הבית האמיתיים באזור, ערפאת, הניה ואחמדיניג'אד?

הבנאליות של הטוב

מבחינה מסוימת ספרו של אבינדב בגין **סיום הסכסוך** (אחוזה בית, עברית וערבית, 2010) דומה לספרו של יהודה שנהב ללא המעטפת המדעית למדנית שלו. משותף לשניהם איזה חזון אוטופי בנאלי על עולם אוניברסלי שכולו טוב. אלא שעליבותה של האוטופיה הזאת נחשפת יותר בגרסה הלא מלומדת והלא מדעית של בגין הצעיר, שכולה קלישאות ומשאלות לב של מתבגר. למשל:

"כל גישה שמבדילה אותנו מן האחר מובילה לאלימות, כל גישה שרואה בני אדם כשונים מולידה אלימות, כל הזדהות עם תרבות מובילה בהכרח לאלימות" (עמ' 17). וכן הרבה לאורך ספרו. אבינדב בגין לא מתיימר אפילו להסתמך על ידע קודם כלשהו, או על

איך אוריד את עיני מצמרת הדקל
ועיני ילד כשרוכי לשון כפה השמים
אמי האכילה אותי שמש מטרפת
והייתי קיסר הסהר היורה ברומא
גרשתי את רומא וחטפתי טילת רזה
ועשיתי לה אלה חדרים ומרפסת
אז הנצו קמורי פנסיה והיינו כצדיקים
המשתטחים במחרוזת שוארמה בנשף
הולדנו אלה רצי גלים יונקי גלה זכה
הוא אחד משדיה החמים של טבריה
אשר הרעיף עלינו רוח אביונים
הקפיץ אמנון צלוי לארוחת הבקר
וכמתוך מחבת נצור של מים היה מבקש
להתקנר ושוב לשחות אבל אני ראיתי
יונת צהרים נוקרת עצמה לכבודי.

"עזוב", לוחש לי ים הפלא
"אני אגם קטן בשבר הפוליטי –
אל תוסיף דבר מעבר ליפעה
פן תגרע מנעם החג שהפיקה חפשתך"

היה איש, הוא אומר, הולך על מים
קדושים שנסוגו מפאת כפירה
עכשו, הוא אומר, מהלכת אצלנו אגדה

שההיסטוריה תטביע גם את מי
שהולך לו על הדם ואני

אומר הזמן מנוע ים מושך בסללום מפאר,
מימנים נפנה לו גב, כמתכחשים לספנה
המעלפת במרוץ גלישה אולת כחנו צפה
עד אם יאזל הדלק בגלהד קולנו
הוסף נא רוח ונגלגל שירה

עכשו, כשערפל דקיק רובץ
ועל בטנה השטוחה מהבהבת אדוה מנמרת
עכשו, כשצמרת הדקל קדה בגבה שפתי
כמרחק נגיעה מסנדלי האצבע שלי
עכשו, כשאני חובק רגשות מינרליים
ובספא של הנפש נחה עלי רוח פחם
בוה הרגע קיסר סוגר לי חלון
ואומר שלום לה, אדוני המלך,
בוא שכב גם אתה עם הטילת שלי
היה בנה המאמץ לשעה של כנרת
שלנו, הוי – עמרים,
ביום הלדתנו – יחדי נשבעתי:
אני על המנגל לא אנפנה!
רוח רוח, בבקשה – נפנפיהו!



למרבית כתבי העת והבמות הספרותיות המצויות... "דברי טעם נכוחים.
ואידך זיל גמור.

נ"ב: ממש עם הורדת המדור לדפוס הגיעה לידי בדואר מעטפה תפוחה
מאת גבריאל מוקד ובה כמה ספרים בהוצאת 'עכשיו' (ובהם גם 8
מטאנוואריאציות מאת גבריאל מוקד ותרגום של יהודה ויון לסוויני
אגוניסטס מאת ת"ס אליוט, שאליהם אתיחס בעתיד) וכן צמד דפים
הנושא את הכותרת: "מצע הברית הניאו-מודרניסטית" (מיסודם של
כתבי העת 'עכשיו', 'עמדה' ו'כתם'). הנושא רחב משאפשר יהיה
לתמצתו בתזכורת זו, אבל הוא מחזק את דברי למעלה בדבר הצוות
הרציני והעמדה המגובשת של 'עמדה', בין אם מסכימים לעמדתם ובין
אם לאו.

להוליד לשם בבטחה את גיבורו (מתקן אופנועים במוסכים של רחוב
המסגר, המתמודד עם המיתוס של סזיפוס מאת קאמי). נהניתי גם
מהשירים היפים של עמוס אדלהייט ושל נויט בראל, ומהסאטירה
הנשכנית "ארנבת הפח" של אמנון נבות.
כאמור לא קראתי הכל, אבל מה שמרשים יותר מכל, הוא הגרעין
המגובש של המערכת - עמוס אדלהייט (עורך אחראי), אריק א' ורן
יגיל (עורכים) - הנושאים כבר כעשור שנים את כתב העת על שכמם.
התמדה זו נותנת את פירותיה. מרגישים שיש כאן צוות רציני, בעל
מחשבה עקבית. רק מתוך עמדה מגובשת כזאת הם יכולים לומר ב"עמדת
פתיחה" בפתח החוברת: "הגיליון הנוכחי של 'עמדה' עומד בסימן
התבצרות בחזית אוונגרד עברי של איכות ועומק המהווים אנטי-תזה

הקבלה

כלפי – הפלכ היחיד בשבילי
בטוחה שלא אחפש לי אחר בשבילים

הרגשת היחידות יקרה ונדירה:
מלאות רגשית ומתיקות הכרה
גם עקצוץ דאגה
ופראות של מפגש מחדש

זה מזכיר שהיה האחד
באביב בגרותי
שהסתיר מעיני את כל הגברים

אז שקע

רצועת השתיכותי נתקה

אך עודני חיה
והיצר מטיף
עוברת מיד ליד
בחפשי תחליף
זה מתיש ומביש
כי הרי אין בלתו

טהר תמימותי נקבר אתו

התחדשות

שירי האחרונים – כה אישיים
שחייבת להראותם לה – החדש באישים

שתקרא בשקיקה בין חביקה לנשיקה
בחמדת הגלוי בין חמוק לפסוק
ותשמע קריאותי מהדף ומהגוף
ותתור צפונותי לפי כתב החדה
כמעצמה חדשה על מפת כבושיה

מילים לחברה חדשה

הבקר צעדתי בפארק
עם חברה חדשה.
מבין השיחים פרצו צפרים מאדמות,
בקולות צפצופים.

מפתעת מההדדיות שבין החלום שלי
למציאות שלך.
כמו קבול חללן של שתי כפות ידים
המעגלות זו כלפי זו.

כשהגענו הביתה, הגשם התחיל
לטהר את הפתחים.

עוד מעט נוכל לראות
מה נגלה
באור השטוף.

הסתיידות

שתי זקנות מטילות לאטן בקניון:
אחת רגזנית,
שנייה שותקת,
מתנהלות זו אחרי זו מחלון לחלון,
לפענח זמנים אחרים,
כל אחת מהפנה הקבועה שלה.

הרגזנית נזכרת
איך לפני שנים,
חכתה לחברתה כל כך הרבה זמן
עד שעש בקע לו דרך
התה שהכינה.

מול המזרקה, רגשותיהן נעים בשטף:
מתפרצים או נבלעים בבת אחת,
ללא נגינת בינים,
במעגליות סגורה.
כבר שנים טיולן מתקדם
לעבר ההסתיידות והפנות מתקבעות:
רגז, שתיקה.

פטרונים ארביטר

מלטינית: רועי אוניקובסקי

סטיריקון

הקטעים המובאים להלן לקוחים מתוך "ייסורי האוהבים", מהנהדרות שבחטיבותיו המעטות של הרומן בן המאה ה-1 לספירה **סטיריקון** אשר השתמרו והגיעו לידינו. בשני המקרים מדובר בסיפורי תשוקה קומיים שמגולל המשורר יוצא הדופן אאומולפוס, בפני מי שחי האהבה שלהם סבוכים ומרים; ולכן, אולי, לבד מלענג את השומעים, נועדו גם להקל על צערם.

ר"א

האלמנה מאפסוס

אאומולפוס, הפרקליט אשר נחלץ לעזרתנו ואבי ההרמוניה הנוכחית, חשש שמא השעות היפות תסתיימנה בלא סיפורים, ולכן החל לדבר על הפכפכות הלב הנשי: באיזו קלות הנשים מתאהבות, באיזו מהירות הן אפילו שוכחות את ילדיהן, שאין בנמצא אשה כה טהורה עד כי תשוקה לזר אינה עשויה להוביל אותה לטירוף. סיפורו, הוא המשיך, אינו שב אל הטרגדיות הקדומות או אל הנודעות שבדמויות הדורות הקודמים. המעשה אירע בתקופתנו, והוא יספרו אם נרצה בכך. ומכיוון שהעיניים והאוזניים כולן הופנו לעברו, הוא פתח בסיפור: "אותה אדונית בת אַפְסוֹס¹ היתה כה ידועה בטוהרה, שאף נשים בנות ארצות אחרות באו לחזות בה. וכאשר היא קברה את בעלה, לא היה לה די בנהגי האבלות המקובלים - בצעידה אחר הארון בשיער פזור ובהכאת החזה החשוף בפני הקהל, כי אם אף הלכה אחר המת אל קברו. הגופה הונחה בכוך, כמנהג היוונים, והיא שמרה עליה וקוננה ימים ולילות. היא עינתה עצמה וביקשה לגווע ברעב, והוריה, כמו שאר בני משפחתה, לא יכלו להניאה מכך. לבסוף היו אלו אנשי הרשות אשר נתקלו בסירוב העיקש והניחו לה. הכל בכו על האשה יוצאת הדופן, אשר נשאה בצום כבר חמישה ימים. לצד האדונית האבלה ישבה שפחתה הנאמנה. זו בכתה עמה, ובכל עת שהמנורה היתה נכבית, היתה שבה ומדליקה אותה. בעיר לא דובר אלא בכך, והאנשים כולם סברו כי זה הנו המופת האמיתי הראשון לטוהר ואהבה.

באותם הימים, מושל הפרובינקיה הורה לצלוב מספר גנבים בקרבת הכוך בו האדונית קוננה על המת. וכך, בליל יום המחרת, בעודו שומר שאף גופה לא תורד מהצלב ותובא לקבורה, הבחין אחד החיילים באור המרצד בין הקברים ושמע את אנחתה של האבלה. בהיותו אדם ולכן בעל חולשות, הוא השתוקק לדעת במה מדובר. הוא ירד, אם כן, אל הכוך, ולנוכח יופיה הנדיר של האשה, קפא במקומו, נסער כאילו ניצבה לפניו מפלצת או רוח רפאים. אולם כאשר הוא השגיח בגופה ובדמעוניה של האשה ובפניה השרוטות, התחוויר לו כי היא

לא יכלה לשאת את הפרידה מהמת. הוא הביא אל הקבר את ארוחתו הדלה, והחל להפציר באבלה לבל תדבוק בכאב חסר הטעם ובאנחות אשר בכוחן רק לבקע את חזה. הוא אמר כי על כולם לעשות את דרכם אל אותו הסוף, אל אותו בית אחרון, ודברים כגון אלו, המרגיעים לבבות מיוסרים.

אולם האשה סירבה להיענות לדברי הנחמה, וכעת אף הכתה בעוצמה רבה יותר על חזה, תלשה את שערתיה והניחה אותן על גופת המנוח. החייל לא נסוג, כי אם ניסה באותן מילות נחמה להביא את נערותה לאכול, ולבסוף, נוחח היין הכניעה. תחילה היא הושיטה יד מובסת לעבר כל שהוצע לה באדיבות רבה, ואחר, משהמסקה והאוכל השיבו לה את כוחותיה, החלה לתקוף את עקשנות אדוניתה. 'איזו טובה תצמח', היא שאלה, 'אם תרעבי למוות, אם תקברי עצמך בעודך בחיים, אם תגועי בטרם אלות הגורל קראו אותך אליהן?'

'האם את מאמינה כי אפר המתים או רוחותיהם נותנים דעתם על כך?'²

'האם לא תשובי לחיות? האם לא תתפכחי מאותה אשליה בה הנשים שוגות, ותהני מהדברים הטובים שהחיים מציעים כל עוד את יכולה? הגופה הרי הנה כבקשה שתוסיפי ותחיי.'

אנחנו תמיד מקשיבים ברצון כאשר דוחקים בנו לאכול או לחיות, וכך היה גם עם אותה אשה - לאחר מספר ימי התנזרות, היא לא התעקשה עוד, ואכלה בתאוה לא פחותה מזו של נערותה, כיבושו הראשון של החייל.

אתם ודאי יודעים איזה פיתוי מתעורר עם תחושת השובע. ובכן, דברי החלוקת באמצעותם עלה בידי החייל לשוב ולנטוע באדונית את הרצון לחיות, שימשו אותו כעת בהסתערותו על טוהרה. בעיני האלמנה הצנועה הצעיר לא נדמה נטול יופי או חסר השכלה, ושפחתה, בבקשה לסייע לו, אמרה שוב ושוב:

'האם אף בלִבֶּךָ תאבקי?'³

אין טעם להתעכב על כך - האלמנה החליטה לבסוף כי גם חלק זה של גופה רעב דיו. החייל, אם כן, השיג שני ניצחונות. הם שכבו בלילה בו נכרתה בריתם, ובלילה הבא ואף בליל היום שאחריו. קודם לכן, כמובן, דלתות הקבר נסגרו, כדי שהבאים אל המקום - בין שיהיו ממכריה ובין שיהיו זרים - יסברו שהרעיה הנאמנה מתה בורעות בעלה.

יופיה של האשה וחשאיות המעשים הסבו אושר לחייל. הוא היה קונה אוכל ככל שידו השיגה, ומביאו אל הקבר מיד עם רדת החשכה. במהרה, הוריו של אחד הצלובים הבחינו כי השמירה אינה קפדנית כשהיתה, ובאחד הלילות הורידו את גופת בנם וקברו אותה. למחרת, כאשר החייל ראה שאחת הגופות נעלמה, התחוויר לו שהעדרותו נוצלה, וחרד מפני העונש הצפוי לו, הוא סיפר לאשה על שאירע, ואמר כי הוא אינו מתכוון להמתין לגור דינו של השופט - חרבו שלו תביא את סופו הראוי. בקשתו היחידה היתה שהאשה תדאג לגופתו, שתניח למאהב להיקבר עם הבעל.

אולם רוך לבה של האלמנה השתווה לטוהרו. 'אליס', היא קראה, 'אל תרשו כי בפרק זמן כה קצר יהיה עלי לחזות בגופותיהם של שני האנשים היקרים לי ביותר! אפילו העלאת המת על הצלב עדיפה

2 אלו הם, בשינויים קלים, דבריה של אנה לאחותה, דידו מלכת קרתגו, בפתחת הספר הרביעי של האפוס 'אינאיס' מאת ורגיליוס.

3 השפחה שבה ומצטטת מתוך הספר הרביעי של 'אינאיס'. הפעם זהו טור 38.

1 הגדולה והמפוארת בערי הפרובינקיה הרומאית אסיה.



בעיני על מותו של החי'. לאחר דברים אלו, היא הורתה לחייל להעלות את גופת בעלה מתוך הארון ולקבוע אותה אל הצלב שנותר ריק. החייל פעל על פי עצתה של האשה הנבונה, ולמחרת האנשים תהו כיצד עלה בידי המת לעלות על הצלב.

המלחים צחקו, וטריפיינה הניחה בחיבה את פניה שטופות הסומק על כתפו של גיתון. ליכס, לעומת זאת, כלל לא צחק. הוא הניד את ראשו בכעס ואמר: "אם המושל היה איש צדק, הוא היה משיב את גופת הבעל אל הקבר, וקובע את האשה אל הצלב." הדילה, אני בטוח, שבה ועלתה במחשבותיו, וכן מעשה הביזה שאירע על הספינה עם הסתלקותה. אולם ההסכם מנע את העלאת אותם העניינים, ומלבד זאת, האווירה העליזה לא הותירה עוד מקום לכעס.

4 ככל הנראה, הדילה הנה רעייתו של ליכס.

אהבהבים בפרגמום

[אאומולפוס] "כאשר צורפתי לצוותו של הקוֹרִיסטור¹ באסיה² שוכנתי בביתה של אחת המשפחות בפרגמום³. שמחתי לגור שם לא רק בשל הידורו של הבית, אלא אף בשל בנו יפה התואר של המארח. הגיתי תוכנית שתרחיק כל חשד מלבו של האב - בכל עת שנושא היחסים עם נערים יפי תואר עלה בשעת הארוחה, הייתי מתמלא זעם כה נורא ומסרב באופן כה נחרץ לשמוע את הדברים הלא מהוגנים, שהאם חשבה שאני נמנה עם הפילוסופים. כעת הייתי מלווה את הנער אל הגימנסיום⁴, מפקח על לימודיו, מלמד אותו ומייעץ לו, עומד תמיד על המשמר שמא סוטה יכנס אל הבית. [...]

באחד מימי החגים נחנו לנו בחדר האוכל - החגיגות שהתמשכו מאוד הותירו אותנו עייפים מכדי לפרוש לחדרינו. בערך בחצות התחורר לי שהנער עדיין ער. נשאתי תפילה בלחישת מהוסס: 'הו, ונוס, אמרתי, אם אנשק נער זה מבלי שהוא ירגיש בכך, מחר אני אתן לו שתי יונים'. בשומעו מהו מחיר ההנאה, הנער החל לנחור. וכך, בעוד הוא שקוע בשינה מדומה, קרבותי והרעפתי על פניו מספר נשיקות. הייתי מרוצה מהתחלה זו, ולמחרת קמתי מוקדם והבאתי לנער מלא הציפייה שתי יונים מובחרות, מקיים בכך את שבוועתי.

בלילה הבא נקרו לי אותן נסיבות נוחות, אולם בקשתי היתה שונה. 'אם ידי הרעה, אמרתי, תלסף את הנער מבלי שהוא ירגיש בכך, אני אתן לו עבור סבלו שני תרנגולים קרב קשוחים'. לשמע אותו נדר, הבחור יפה התואר קרב אלי בעצמו. אני מניח שהוא חשש שמא ארדם. מיד הסרתי דאגה זו מלבו - שיקעתי עצמי בהכרת גופו, עוצר רק לפני השיא. למחרת, הבאתי לו את שהבטחתי, והוא התמלא אושר.

אף הלילה השלישי העניק לי את שביקשתי. נעמדתי [...] לחשתי על אוזנו הקשובה של הישן: 'הו, אליים בני אלמוות, אם תשוקתי לבחור הישן תתממש במלואה, עבור אושר זה אני אתן מחר לנער סוס מקדוני נפלא. וכל זאת בתנאי אחד - שהוא לא ירגיש בדבר'. שנתו של הבחור מעולם לא היתה כה עמוקה. וכך, תחילה ליטפתי בידי את חזהו הלבן כחלב, אחר כך הרעפתי עליו נשיקות, ולבסוף כל

1 האחראי על תחום הכספים בפרובינקיה.

2 כאן הכוונה לפרובינקיה הרומאית אסיה.

3 בירת הפרובינקיה.

4 קומפלס אשר יוחד לפעילות ספורטיבית. מוקם על פי רוב מתוך לעיר.

כמיהותי היו לאחת.

בבוקר היום הבא הוא התיישב בחדר השינה שלו והמתין לביקור שכבר נהפך שגרתי. אתה מתאר לעצמך שלקנות יונים ותרנגולים קל הרבה יותר מלקנות סוס. ומלבד זאת, חששתי שמתנה יקרה כל כך תעורר תהיות באשר למניעי מחוותי. שבתי אל בית מארחי לאחר הליכה בת מספר שעות, ולא נתתי לנער אלא נשיקה. הוא כך את ידי סביב צווארי והביט סביב. 'אדוני, הוא שאל, איפה הסוס? [...]

מכיוון שהפרכתי את אמונו, הדלת אותה עלה בידי לפתוח נסגרה בפני. ועם זאת, במהרה שבתי אל דרכי הקודמות. כעבור ימים מעטים, נסיבות דומות הובילו אותנו אל אותה הסיטואציה. כאשר שמעתי את נחירותיו של האב, התחלתי להפציר בבחור שיסכים כי נחדש את ידידותינו. הבטחתי לפצות אותו, אמרתי את כל אותם הדברים שיצר גועש מכתוב לומר. אבל הוא כעס מאוד, ולא אמר דבר מלבד זאת: 'לך לישון, או שאני אספר לאבא'.

אולם אין בנמצא דבר אותו אדם חסר מעצורים אינו יכול להשיג. בעוד הוא שב ואומר: 'אני אעיר את אבא, אני אעיר את אבא, קרבותי אליו, ולמרות התנגדותו הרפה לקחתי את שרציתי. הוא הפיק הנאה מסוימת מהתנהגותי הרעה, ולאחר שמשך שעה ארוכה קבל על שהולכתי אותו שולל ועל שהבאתי עליו את לעגם ובוזם של חבריו ללימודים בפניהם הוא התפאר בעושרי, הוא אמר: 'אבל אני לא אתנהג כמוך. אם אתה רוצה, עשה זאת שוב'.

פגיעתי נשכחה, התפייסתי עם הנער, ולאחר שהתענגתי על חסדו שקעתי בשינה. אבל הבחור היה בשיא פריחתו, בגיל בו התשוקה אינה יודעת גבולות, ולא היה לו די בסיבוב השני. הוא העיר אותי משנתי, לכן, ושאל: 'אתה רוצה?' מילוי המטלה, כפי שניתן לצפות, לא היה בלתי נעים. ובכן, לאחר התנשפויות רבות וזיעה מרובה איכשהו עלה בידי להכריעו; הוא קיבל את מבוקשו ואני שבתי לישון, תשוש מפאת ההנאה הממושכת כל כך.

לא חלפה שעה והוא החל לטלטל אותי. 'למה שלא נמשיך?' אז, מכיוון שהוא העיר אותי פעם אחר פעם, התמלאתי זעם, והשבתי לו במילותיו שלו: 'לך לישון, או שאני אספר לאבא.' ❖

ההיריון הבא יהיה במינכן

הטלוויזיה דולקת ומושתקת, ולהפתעתו הוא מוצא את עידית יושבת בכורסה כשראשה פונה לכיוון דלת הכניסה, עיניה עצומות, פיה פתוח לכדי רווח צר ופולט נחרה חרישית. שנתה קלה, וכדי לא להעיר אותה הוא נועל באטיות את הדלת ומתחיל ללכת על קצות אצבעותיו לעבר חדר השינה, כשלפתע היא פוקחת עיניים, ובאור הקלוש מבטיהם נפגשים. אף שעיניה אפופות שינה נשקף מהן מבט חקרני, וכדי לחמוק ממבט עיניה הוא מתכופף ומניח מידו את המזוודה. למה אינה במיטה, משהו קרה לנוגה, חולפת בראשו מחשבה מבעיתה, ולרגע הוא כמו קופא על מקומו. ובמקום שינשק את אשתו פונה בבהילות לחדרה של בתם ומציץ פנימה. לשמע נשימותיה השקטות נרגע, וחוזר לסלון.

בשובו ממסעותיו הוא רגיל למצוא את עידית ישנה במיטה על צדה השמאלי כשידיה מושטות לפניו ומונחות זו על גבי זו כמו שומרת על חציה של המיטה הריקה עד שיחזור. הוא מתפשט ומתיישב על המיטה. מיד כשמרגישה עידית בנוכחותו היא מושכת את ידיה, מתהפכת ומפנה לו את גבה. כשכולו עוררות ותשוקה הוא נצמד לגבה החם. היא מתחפרת ומשתעשעת בתוך שנתה המתוקה, כשפתאום מרגישה את אצבעותיו מלטפות על כתפה ורעד מענג עובר בגבה. חוטמו נתחב בשקע בין ראשה מכוסה התלתלים לצווארה החם ומריח אותה, או אז היא נענית לתנועות גופו, מסתובבת לאטה ונשכבת על גבה כדי לאפשר לשפתיו לרפרף על גופה. ובעוד כפות ידיו מגששות ושוקעות בשיפולי בטנה, מטלטלות ומענגות אותה, היא מתמסרת לו אבל גם לא נותנת לעצמה להשתחרר לגמרי מקורי השינה. מתנשף, כשהבל פיו מדגדג את אוזנה, ספק עייף ספק מיואש, הוא נכנע לתשוקתו, מניח לה וחוזר לשכב בחלקת המיטה שלו. "הטיסה התאחרה. ואת, לא הצלחת להירדם במיטה?" שואל הצעיר, וכמו מתעלם ממבטה העוין הוא מצמיד נשיקה ללחייה החמה.

כמחפשת תנוחה נוחה יותר עידית מזיזה את גופה מצד לצד, ומותחת את רגליה. ההבעה הקשוחה שעל פניה מתחלפת במבט שכמו אומר, "יקירי, הלילה אני לא אהיה לך טרף קל". אבל מה היא זוממת, השעה מאוחרת, והמחשבה כי בטרם ייקח את נוגה לבית הספר בכל זאת כדאי שיספיקו לישון ולו שעתיים שלוש מדריכה אותו לחוות בידו מין תנועה אבירית המזמינה אותה לבוא אחריו לחדר השינה. אלא שהצעירה שכמו השלימה את מכסת שעות השינה הדרושה לה,

מתעלמת מרמזיו ונשארת נטושה בכורסה כשעיניה נעוצות בתקרה. אותו העייפות הכריעה מזמן, ולמען האמת גם הכמיהה לגופה, וכשכולו תקווה שעיקשותה תתרכך הוא מודיע בקול רך, "אני הולך להתקלח."

התנהגותה מפתיעה ואינה מפתיעה. כי בפעמים האחרונות כשחזר מנסיעותיו עידית קידמה את פניו בנויפות ובצעקות, ובלבו התעוררה דאגה כנה באשר לאיתנות נישואיהם. פעם סירבה לשבת יחד איתו ולאכול ארוחת בוקר, פעם אחרת סירבה לקחת יום חופשה כדי שיבלו יחד, ובפעם האחרונה כשחזרו ונפגשו פיה הפיק שפע של כינויים ילדותיים, שהדהימו אותו, כמו "סוכן מעופף שלי", "סוכן כפול, לאן אתה מתעופף", "מיקי הסוכן המתמיד". אבל מעולם, הוא חוזר ומשחזר לעצמו את התקפי הזעם שלה, מעולם לא מנעה עצמה ממנו. מתוך תקווה שמדובר בכעס חולף, תלה את התנהגותה ביום ההולדת שחגגו זה לא מכבר לנוגה, מה שכמובן היווה תזכורת צורבת לעובדה שלבתם כבר מלאו שמונה, ועדיין נותרה בתם היחידה. אבל הלילה כשחיכתה בסלון כאילו ארבה לי הגוימה, קובע הבעל האוהב והמאוכזב ומסכן את צווארו. אינה שמחה שחזרת? מאסה ב? היא חושבת שפגישות עם לקוחות, שבקושי מקשיבים לי, הם תענוג צרוף?

והלא עוד לפני שהחליט לעשות הסבה מהוראה לעבודתו הנוכחית נועץ בה. לשמע הרעיון להפוך למשווק של תוכנות לומדה במדינות אירופה עיניה כמו קפאו ומבטה אבד. שתיקה מורטת עצבים השתררה ביניהם, אחר כתפיה כמו התכווצו, לפתע התרוממו מעט וצנחו. הבעל ראה בכך מין אישור, אמנם מסויג, אבל לעניות דעתו היה זה בהחלט אישור לתוכניתו. כשהחל את לימודי הערב המייגעים הוא אפילו שאב עידוד מאותה תנועת כתפיים. אז מה השתנה בינתיים?

והוא מתכופף להרים את הסבון שהחליק מידיו. אכן, הוא נכון להודות, יש משהו אנוכי בהתנהגותו. תאוותו לגופה אינה יודעת שובע ואינה יודעת שעה, אבל מעולם לא התייחס אליה כאל מובן מאליו. כל מי שעניו בראשו, והלא עידית - בהחלט עיניה בראשה, יאשר שרעבוני לגופה רק מוכיח על נאמנותי לה. הוא שוטף את גופו מהסבון, מתעטף במגבת ויוצא מהמקלחת. בדרכו לחדר השינה הוא שומע את קולה הסמכותי המגיע מהסלון, "מיקי ברושי, מחר בבוקר אתה בא איתי להברמן."

"למה, את בהיריון?" מתפרצת מפי הבעל התשוש מין קריאת שמחה, ומרוב התרגשות הוא רץ לחבק אותה, מדלג על קצות אצבעותיו, ובדרך המגבת נושרת מגופו.

"על זה נדבר בבוקר", איתנה בסירובה היא הודפת אותו בקרירות מעליה.

וכמו שמיקי מתעלם ומענג את גופה, אבל מיד מפנה את גבו ונרדם, הפעם עידית חוזרת ונרדמת על הכורסה בסלון ומתנחמת במחשבה, שלמרות עייפותו מהטיסה הארוכה, בשעות הספורות שנותרו להם עד לבוקר הוא לא יצליח לעצום עין.

"אז את בהיריון?" כאילו כל הכעסים על שאמש זנחה אותו לישון לבדו במיטה הרחבה נסלחו, מקדם מיקי את פניה של אשתו המגיעה מהאמבטיה בחיוך שובב וסקרן, מניח מידיו את עיתון הבוקר, ועוקב במבטו אחר הבעות פניה. אף שישנה בכורסה, פניה רעננות. והיא לבושה חולצה לבנה עם כתפיות בצבע תכלת מבריק ופרח בצבע תואם מעל מפתח הלב. האם הפגישה עם ד"ר הברמן כל כך דחופה, שעוד לפני שלקחת את נוגה לבית הספר היא כבר מוכנה לצאת,

שלה לפני כשנתיים לא זכור לו שנקלעו לוויכוח כה נוקב, ועוד על מותו שלו. מיקי ממשיך לשבת ליד השולחן במטבח, עיתון הבוקר פרוש לפניו, והחיוך כמו קופא על פניו.

"אבל מאיפה, תגידי, מאיפה, לכל הרוחות, הוצאת את כל זה?" הוא מצליח לגמגם, מסתכל בעיניה ורואה בהן מבט מזוגג, קם בכבוד מהשולחן, וכשהוא פוסע ברגליים כושלות אל הכיור אפילו הליכתו הציפורית על קצות האצבעות מגושמת. הוא מזוגג מים לכוס וביד

משתומם הבעל. אבל משהו בתנועותיה העצורות בכל זאת מזכיר לו, שהכעסים שפיוזה סביבה אמש ובנדיבות עודם שרירים ונפיצים, וגם אם יש בהם כדי לרמוז על ההיריון המיוחל מצווה עליו להתנהל מולה במשנה זהירות.

על השולחן מחכה לה ארוחת בוקר מפנקת. אתה משרה נינוחות, אתה משדר מכובדות, אתה מעניק לנוגה ביטחון, אני אוהבת אותך מיקי יקירי, היתה רוצה לחבק את צווארו בשתי ידיה ולהדביק נשיקה ארוכה על שפתיו. ובשל כל אלה אני מקנאה לך. אנא סלח לי שהלילה קצת התעללתי בך. אבל כדי שלא יפרש את התנהגותה כהתרככות שמקורה ברגשות אשם, היא מושיטה לו בנימוס את לחיה. הוא מתכופף אליה ומנשק אותה. במה חשו שפתיו, בהסתייגות שלה או בתשוקתה?

"נשמע מה יש להברמן להגיד," היא משחזרת את סקרנותו. הרופא הקשיש וגבה הקומה הוא ידיד ותיק של המשפחה. על קרבתו אליהם תעיד העובדה שכשעידית נולדה, נשאלה האם הטרייה, לצורך הנפקת תעודת הלידה, לשם האב. הד"ר מיהר לחלץ את היולדת ממבוכה גדולה, ובעצמו הלך וסידר את המסמכים. את הסיפור הזה שמע מיקי מאשתו באחד הלילות כשהתקשתה להירדם.

באותם שבועות עידית עברה טיפולי פוריות במרפאתו של ד"ר הברמן, ומצב רוחה עלה וירד חליפות כמו נתון היה ברכבת הרים. משום שהיה שותף פעיל לטיפולים, מיקי שם לב לעובדה, שמספר ביקוריה במרפאה עולה על מספר הטיפולים. "לא מפריע לך שאדם שמכיר אותך מינקות גם יחטט לך בתוך הקרביים?" לא יכול היה לנסח בצורה קולעת יותר את התרעמותו על בחירתה ברופא המטפל. כי בכל פעם שחזרו הביתה היתה הצעירה סחוסה ונסערת, כאילו נעזרה ברופא להיאבק לא רק בגופה המסרב להעניק לה את האימהות הנכספת, אלא גם את סגור לבה היא פותחת בפניו, ובשיחותיהם היא מעבירה את מחשבותיה במין כור מלכך. אצל הבעל הצעיר התחזקה ההרגשה המטרידה, שביחסים בין אשתו לרופא קיים איזה אי שוויון שאינו ניתן לאיזון. ומאז נוגה נולדה, למרבה תסכולו, מחויבותה של עידית לרופא רק העמיקה.

"שהד"ר יפתיע אותנו?" הוא תובע הסבר לאמירה המעורפלת של אשתו, ומשום השתוקקותו לשמוע תשובה ברורה אינו נוגע בספל הקפה המתקרר.

"על מה לדעתך אנחנו משוחחים?" נענית האשה לתחקורו של הבעל כאילו זמן רב הצטברה בה מועקה, ומשנפלה לידה ההזדמנות לשפוך את מר לבה היא מתכוונת לנצל אותה עד תום, "על זה שבכל פעם שהסוכן המתמיד שלי מתעופף, אצלי נולדת תחושה מחורבנת, שזו פגישתנו האחרונה. שלעולם לא נחזור ונתראה. מיקי, בימים ובלילות שאתה לא כאן, בכל פעם שהמעלית נעצרת בקומה שלנו אני מרגישה שבעוד רגע יצא ממנה שליח שידפוק בדלת, וכשאפתח הוא ימסור לידי מברק המודיע על מותך. או שהטלפון יצלצל ואשה בקול שבור תודיע בשפה זרה שנהרגת. עכשיו אתה מבין למה לפני כל טיסה אני מתקלחת, מתלבשת יפה, משתדלת להכין לנו ארוחה נחמדה, אנחנו משיקים כוס יין, ואני נפרדת ממך לא לפני שאני מתמסרת לך. מיקי, בכל פעם אני משקיעה את עצמי בטקס הענוג והעגום הזה, מקפידה לא לטעות ולא לחרוג ממנו, כי אני פוחדת שתמות. אני יודעת, אני יודעת, עכשיו תגידי שהסיכוי להיהרג בכבישים גדול יותר מהסיכוי להיהרג בתאונת מטוס. אבל אתה לא רק טס, אתה גם נוסע במוניות, באוטובוסים, ברכבות."

דבריה החשופים והבוטים מהממים אותו. מאז היריון הנפל האחרון



"מינק", ציור: עודד ישראלי

רועדת מניח אותה לפניו, חוזר למקומו, ואומר לעצמו, שמתחת לדברים הישירים והמבהילים של אשתו בכל זאת חבויה אהבתה אליו.

"בוא נעזוב את הפרנויות שלי, וקח את נוגה לבית הספר," מתעשתת האשה ובקול ענייני מזכירה לבעלה את חובותיו כאב. תוך התעלמות מופגנת מכוס המים שהניח זה עתה לפניו, היא תופסת בספל הקפה ולוגמת ממנו לגימה אטית.

למרות סערת הנפש המטלטלת אותו מיקי הולך לחדרה של נוגה, והאם שומעת אותו מעיר בעדינות את בתם. השניים הולכים לחדר האמבטיה, ובסבלנות רבה הוא עוזר לילדה לצחצח שיניים ולהתלבש, הולך למטבח ומוציא מהמקרר גביע פריילי ואורז אותו בתוך שקית ניילון, אינו שוכח לצרף גם כפית פלסטיק, מוסיף חטיף במבה וממלא בקבוק מים, לוקח את נוגה לאמבטיה ומבריש את שערה המתולתל, בודק אם הופעתה נאה, לוקח את הילקוט, ושניהם יוצאים

לעבר בית הספר. השניים הנותנים ידיים וחוצים את הכביש באור בוקר כחול בוהק של ראשית הסתיו ממלאים אותה אהבה.

"מה יש לנו לחפש אצל ד"ר הברמן?" מנסה האב, שבינתיים חזר מליוויה של בתם לבית הספר, לנצל את היותם לבד כדי להכניס איזה סדר בתוך הכאוס שמשליטה אשתו. משמעותו רוויית המרידות של המשפט ברורה: כצעד ראשון של השתחררות מרופא הנשים המרחח כמו כלב רועים את סבתא אדלה, את אמא שלך ואותך, מצאי לעצמך רופא נשים אחר.

עיית הכירה ביניהם. ערב אחד חותנתו לעתיד חשה כאבים בבטנה. בלי לחשוב פעמיים הבת הועיקה את הברמן. עם היכנסו של האיש הגבוה בעל החוטם הארוך לדירתה של רחל, התחלפה אווירת חוסר האונים ששררה במקום בהרגשה שמכאן ואילך יש מי ששולט במצב. הרופא התעניין מה אכלה האשה המכווצת והנאנקת מכאבים, ולשמע המפרט הניע ראשו מצד לצד, הוציא מתיקו מזרק, ובזריזות נעץ בזרועה זריקת הרגעה. לאחר שנרדמה דרש מהבת ומהארוס להשגיח על האם לבל תכניס לפיה מאכלים מטוגנים, מלוחים או עתירי שומן. כשהרופא דיבר מימי לא יכול היה שלא לשמוע בקולו תקיפות מהולה בדאגה כנה. לפני שעמד ללכת, ביקש החתן המיועד לשלם תמורת הביקור, שלח את ידו לכיסו כדי לשלוף את הארנק, אבל ארוסתו הניחה את ידה על ידו.

"לא צריך לשלם?" שאל בפליאה, כשהתמונה בה הרופא מלטף במין קרבה יתרה את מצחה החיוור ומכוסה הזיעה של רחל ולוחש משהו באוזנה קודם שהזריקה טשטשה את הכרתה, נחרתת בזיכרונו. **"הברמן הוא כמו אבא בשבילי."** הוא יילד את אמא, **"הפתיעה הצעירה את ארוסה בנימת דיבורה הטבעית, ונשיקת התודה שהדביקה ללחיו של הרופא לפני שהלך לדרכו על שמילא את ציפיותיה במלואן, כמו קיבלה משמעות חדשה.**

"מה את עושה בימים אלה במרפאה?" מקשה מימי, המום מפעולותיה הנמרצות של אשתו מאחורי גבו. **"מספידה אותי, או מתייעצת אם להיכנס להיריון? בכל הכנות, עידית, בשני המקרים את לא סומכת עלי. ואיך שלא מסתכלים על זה, הקשרים שלך עם הד"ר סבוכים מדי."**

לו רק רצתה היתה יכולה להשתיק אותו. בקלות. די אם תזכיר את הימים האחרונים של ההיריון עם נוגה, כשבמפתיע הציץ שייצאו לנופש. **"בצפון שקט עכשיו, ואפילו תפוסת הצימרים מלאה, ועד ללידה יש לנו זמן. למה לא נחגוג לפני שהמשפחה מתרחבת?"** קוצר רוח, ובעיקר תחושת בטן אמרה לה להישאר נאמנה להנחיות הרופא, ולחכות בבית לצירי הלידה. אבל כבר אז עמדה על דעתו המסויגת של בעלה מהברמן. רק מתוך רצון לפייס את בן זוגה, כך הסבירה לעצמה מאוחר יותר, נכנעה לו. וכמו שכתוב בספרים, שעתיים לאחר שהשתכנו בחדר במלון נתקפה צירים, ומימי הבהיל אותה לבית החולים הקרוב.

אלא שבאותה שעה ממש הצוות הרפואי היה עסוק בניתוח קיסרי של יולדת אחרת, לכן לא התפתה אליהם אף לא מיילדת אחת. מרוב כלבול כשנוכח להתקשר להברמן עידית כבר נלקחה לחדר ניתוח.

כשאובחן אצל נוגה קושי בדרכי הבליעה האם הצעירה השתוללה מכעס, והעלתה בליל של רעיונות, לעתים סותרים, איך להעניש את בית החולים. דרישתה להגיש תביעה משפטית, כמובן בסיועו של ד"ר הברמן, חזרה ונשנתה. **"ואם הוא לא יספיק, נגייס רופאים**

מומחים מחוץ לארץ," צעקה, ולראשונה נדמה לו ששמע בקולה של עידית אכזבה מהרופא הכרוך אחר המשפחה, ואפילו זלזול. משפט כזה עלול להסתבך ולהתארך, פנה מימי להיגיון של אשתו, והתיק הרפואי של הלידה עלול להיחשף ברבים, וכדרכה העיתונות תבחש. בנימוקים אלה ואחרים הצליח לבסוף להניא את עידית מכוונותיה. **"מאיפה כל ההספדים האלה על מותי באים לך,"** חוזר הבעל ותובע את עלבונו מאשתו המשתעשעת באפשרויות השונות באשר לסופו הקרוב.

"ואם אספר לך תבין?" היא עונה בכעס, וכעבור רגע כשבעיניה הכחות ניצת מין זיק המבשר את העלאתו של זיכרון ישן היא זעה בכיסאה וממשיכה, **"הייתי כבת שנתיים, כשאלכס, אחיה של אמי, נסע להשתתף באולימפיאדה במינכן. לפני הנסיעה הצטלמנו. נשארה תמונה אצל סבתא. אלכס מחזיק אותי בידיים, אמא עומדת לצדי ומחבקת את שנינו. במעומעם אני זוכרת, שיום אחד אמי הוציאה אותי מהגן מוקדם מהרגיל והחזירה אותי הביתה שם חיכתה סבתא. אמא וסבתא נדבקו למסך הטלוויזיה ונצמדו לטרנזיסטור. אחרי ימים מסויטים, כך סיפרו לי כשבגרתי, אירע האסון. לי זכורות זעקות השבר של אמא ושל סבתא. בשבילי הפרידה מאלכס היתה פרידה לנצח. עכשיו אתה מבין למה בכל פעם שאתה טס אני כמו מתה?"** הווידוי על דודה הנערץ גורם לאשה הצעירה לחוש הקלה על ששיתפה את בעלה בסוד כמוס, שהיא עצמה אינה יודעת מדוע נשאר קבור במשפחתה עד עתה. ולאחר הרהור נוסף משתלטת עליה שביעות רצון מסוג אחר, שביעות רצון על שהצליחה להדהים אותו. היא נועצת בו מבט בוחן; האם כנותה החלקית תדבק גם בו, והוא מצדו יספר לה על מעשיו האמיתיים באירופה?

על פניו המאדימות כסלק של מימי מתפשטת הבעה של עלבון כשהוא מישיר מבט אל עיניה הכהות, **"כאילו לא מספיק שאני לא יודע למה הד"ר מסתובב לכן בין הרגליים, פתאום את שולפת דוד שנרצח? במינכן?!"** הוא משתתק. האם עידית שלפה את הדוד מקברו כדי להצדיק את הימנעותה ממנו? מהנשקף מעיניה הוא מבין, שהיא מרגישה כמי שהביסה אותו, והוא מחליט להשיב מלחמה, **"אבל איך זה שלא השתתפתן בטקסי הויכרון לדוד הזה?"**

"לא כל דבר אני יודעת להסביר," היא עונה, ולראשונה בבוקר המתוח הזה נשמעת בקולה נימה של חוסר ביטחון.

"עידית, אנחנו משפחה. ולגבי דברים שקשורים אלי אני זכאי אם לא להסבר ואם לא לשיתוף או לפחות ליידוע," הוא תובע את עלבונו. אבל משום שאינו בטוח אם זה העתוי הנכון להציג לאשתו תביעות חד משמעיות, התחילה שבקולו גוברת על התקיפות. **"בקשר להיריון אין לך מה לדאוג, אני לא רוצה ילד נוסף,"** היא מבטלת את השערתו הקודמת. **"אני פוחדת שהמום של נוגה תורשתי. 'מום? לנוגה יש מום? מה פתאום מום?' מתקומם הבעל על הביטוי החדש והמוגזם, לדעתו, לקושי ממנו סובלת בתם. 'נכון, קשה לה לבלוע, אבל לקרוא לזה מום? תורשתי? וממי בדיוק ירשה אותו? עד היום לתומי חשבת, שאת מאשימה אותי שלפני הלידה לקחתי אותך למלון בצפון,"** הוא מתפרץ, ומעביר בעצבנות את ידו על כרסו הקטנה. **"ובלי להניח לה שהות לענות הוא ממשיך, 'ואת זה מי הכניס לך לראש?' ופתאום מרגיש החמצה. כי במקום לשדל את עידית לשכב איתו הוא נסחף לתוך ויכוח מעיק ועקר, ומלהיט אצלה את היצרים הלא נכונים.**

הטלפון מצלצל. הווידוי המפתיע על רציחתו של אלכס, שנשלף כמין שפן שנועד להסוות את קנאתה לבעלה ובעת ובעונה אחת גם

בימת קדם כל כתבי שושנה שבבו בבימת קדם - הוצאת ספרים



רחוק החלומות - קובץ
סיפורי שושנה שבבו, הוצאת
מורח 19, גיליון מיוחד 2009



אהבה בצפת, 2000 *



מריה - רומן מחיי
הנזירות בארץ, 2001

מריה רומן מחיי הנזירות בארץ

זוכה פרס
ספרות מופת
לשנת 2001
מסעם שר
התרבות

בת־טובים ערבייה־נוצרייה מחיפה קוראת תיגר
על המעמדות הנוקשה ומתאהבת בבן־עניים,
אבל נסחפת במלכודת הנזירות. ספר שעורר
סנסציה בשפורסם לראשונה ב־1932.

מתוך הספר:

זה עתה, לאחר שבתה שנתיים במנזר, נפקחו עיניה
לראות בשניאתה הנדולה. כמה שניסתה לרמות את
עצמה, כי מצאה את פתרון חייה במנזר - לא עלתה
בידה. השקר שנשאה בחובה היה בולט, חי וגשמי,
והזכיר לה בכל רגע את חטאתה.
נתעתה בדרכה, הרהרה בעצב. יצאה מן הפח ונפלה
אל הפחת. אין בכוח המנזר להשכיחה את שניאתה.
להפך, בכל רגע הוא מזכירה בשל מה באה הנה
ובשל מי הקריבה את חייה. איך זה האמינה כי
במנזר לא תישא בשקר.

להזמנות: (רב-קווי) 03-5224906 פקס: 03-5224899

הספר "מריה": מחיר מיוחד 50 ש"ח (במקום 75 ש"ח)
גיליון מס' 19 - קובץ סיפורי שבבו: 30 ש"ח
ספר + גיליון כתבה: מחיר מיוחד 70 ש"ח

נא לשלוח המחאה ע"ש בימת קדם לבימת קדם, מאפי 22, תל־אביב 63434

* הספר "אהבה בצפת" אול (נפרסם לכשתצא מהדורה נוספת)

לגרום לו להתוודות על מעשיו כמו נשכח, והצעירה
פותחת בשיחה נינוחה עם אמה. צחוק משוחרר שפורץ
מפיה ממלא את חלל המטבח, והבעל מבין שהם מוזמנים
לארוחת בוקר בבית החמות. ואם בימים שנותרו עד שישבו
וימריא לאירופה הוא עדיין רוצה לזכות בגופה, רצוי
שישפר את מצב רוחה. לכן, עוד לפני שאשתו חוזרת
בקול רם על ההזמנה של אמה הוא מקדים ומהנהן בראשו
במרץ. ואף שסקרנותו לשמוע מה יש לרופא לספר להם
בוערת בעצמותיו, בכל זאת ביקור בביתה של רחל מהנה
אלף מונים מאשר שהות במרפאה, שם הטיפולים שעדיית
מקבלת רק מתישים וסוחטים ומרחיקים אותה ממנו. אולי
באמת הגיע הזמן, עוברת בראשו מחשבה חדשה, להשלים
עם היותה של נוגה בת יחידה. אלא שאין לו האומץ
לבטא את הדברים בקול רם. בארוחה עליה טרח והמונחת
על השולחן אפילו לא הספיקו לגעת, והוא גורף את
הסלט לתוך קערה, מכסה בצלוחית ומחזיר למקרר.

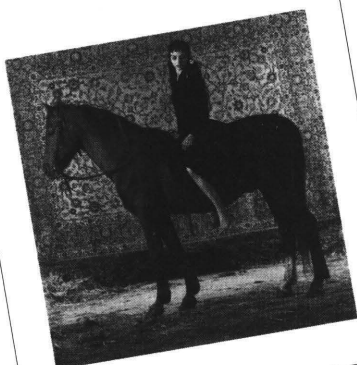
אין זו הפעם הראשונה שמיקי מתוודע לכישוריה יוצאי
הדופן של חמותו, ומכל מקום, עתויה של ההזמנה אינו
מפתיע אותו. האשה מאופקת ומעודנת, תכליתית, ובעיקר
בעלת חוש תזמון נדיר. כך למשל, נכונותה לקחת את
נוגה ליום יומיים אליה כדי לתת להם זמן לעצמם לעולם
באה בעת של התלהטות היצרים ביניהם. את צנצנת הריבה
ואת כלי הזכוכית ובו החמאה הוא מחזיר למקרר, ואת
פרוסות הלחם - לתוך שקית ניילון.

האם גם הפעם, כמו היתה זכוב על הקיר, לשמע בתה
המייסרת את בעלה בשל היעדרויותיו, נטרדה והתקשרה
אליהם כדי לקטוע את הריב, מחמיא הסוכן של תוכנות
הלומדה לחמותו - ומצטער על שאשתו לא ירשה תכונה
זו מאמה - אלא שלפתע שרוב שמו של אלכס המת
לוויכות העקר הקפיץ אותה ממקומה, לכן הקדימה
והזמינה אותם אליה לפני שיסעו למרפאה, כדי לנזוף
בבתה על עצם אזכור שמו של אחיה. ובאמת, תוהה הגבר,
מדוע הדוד הזה הועלם מן המשפחה? ואם עדיית אכן
מעריצה אותו, כפי שמשמע מדבריה, למה נתנה את
ידה להשתקה? אם כך, בביקור הזה אצל רחל הוא מתכוון
לנצל את רצונה הטוב כדי לתבוע ממנה שתואיל לא רק
לכבד אותם בארוחת בוקר, אלא גם לפתוח את תיבות
הפנדורה המאוחסנות בדירתה: את תיבתו של ד"ר הברמן,
שכמו כלב רועים שהולך שולל, מתייסר על שלידתה של
נוגה נגולה ממנו. וכמי שהפיק לקח מר מהאובדן הזה
מנסה להמריץ מאחורי גבו של הבעל את בת טיפוחיו
להיכנס להיריון נוסף, כשהפעם מובטח לה ליווי הצמוד
והנאמן. ואת תיבתו של אלכס, שמא נרצח במינכן בני
משפחתו כמו משקיעים כל מאמץ להשכיח את זכרו. אולי
יהיה באוורורן של תיבות אלו כדי לשפוך אור על
מחשבותיה הקודרות של אשתו ולקרבה אליו, מייחל
החתן. [קטע מסיפור]

מתוך ספרו של מרדכי הרטל ההיריון הבא יהיה במינכן העומד
לראות אור ב־ספרי עתון 77

עתון 77

מי מפחד מוירג'יניות
נשים כותבות נשיות
עורכת: תמר משמר



ניתן להשיג
בחנויות הספרים
או במערכת
'עתון 77'

03 5618271
iton77@actcom.co.il

www.iton77.com

תיאטרון

כרמית מירון

תיאטרון בצל המוות

"גטו" מאת יהושע סובול, התיאטרון הקאמרי, בימוי: עמרי ניצן, תפאורה: רוני תורן, תלבושות: אורנה סמורגנוסקי, מוסיקה: יוסי בן-נון (בהצגה מושמעים שירים מקוריים שנכתבו בגטו)

"פעם אחת ישבו ר' יהודה ור' יוסי ור' שמעון. פתח ר' יהודה ואמר: כמה נאים מעשיהם של אומה זו (הרומאים)! תיקנו שווקים, תיקנו גשרים, תיקנו מרחצאות! ר' יוסי שתק. אמר ר' שמעון בר-יוחאי: תיקנו שווקים - להושיב בהם זונות, מרחצאות - לעדן בהם עצמם, גשרים - ליטול מהם מכס. נשמעו הדברים למלכות. אמרו: יהודה שעלה - יתעלה, יוסי ששתק - יגלה לציפורי, שמעון שגינה - ייהרג!" (מאגדות חז"ל)

סובול, שהסתמך בכתובתו על דוקומנטים מקוריים מהארכיון הווילנאי, השכיל להפוך את העובדות המצמררות למחזה חי, נושם ומעורר אימה, בעיקר בעומק העברת "המספרים הסטטיסטיים", למשל, הדיאלוג המזעזע בין יושב הראש המשטרה היהודית גנס לקצין הנאצי: זה דורש 5000 יהודים למחנות המוות, וזה מנסה לשכנעו "להסתפק" ב-1000.

הבימוי המדהים ביופיו הטרגי של עמרי ניצן והביצוע המעמיק והמרגש של השחקנים הפכו את הצגת "גטו" לחוויה מצמררת ומעוררת למחשבה, הצגת חובה. אותי, למשל, עדיין מטרידה השאלה בדבר הצגת התיאטרון בגטו וילנה: האם היא עזרה ליהודים אם לא? ושאלה נוספת בעקבותיה: למה גטו וילנה לא נלחם?

סובול לא נוגע בבעיה זו, שהיתה מובנת לחלוטין לשלטון החיסול הגרמני. זאת כמובן גם הבעיה המסובכת שעמדה בפני ראש היודנראט היהודי יעקב גנס.

גטו וילנה היה מוכן יותר מן האחרים להתגוננות בנשק או לבריחה ליערות. היה ברשותם נשק, והיו להם קשרים עם הפרטיזנים ביער והבטחה למורי דרך בעלי ניסיון והכשרה צבאית. הגרמנים, שהבינו כי מאבק פיזי עלול לגבות מהם מחיר כבד מדי, החליטו לחסל את הגטו על ידי פילוג מבפנים, ובאמצעות פעולות תרבות כהקמת תיאטרון, או ספרייה, שפעלה גם בזמן האקציות הקשות ביותר. ראש היודנראט יעקב גנס (בביצועו המצמרר של נתן דטנר) שיתף פעולה עם הגרמנים בהקמת התיאטרון, הספרייה

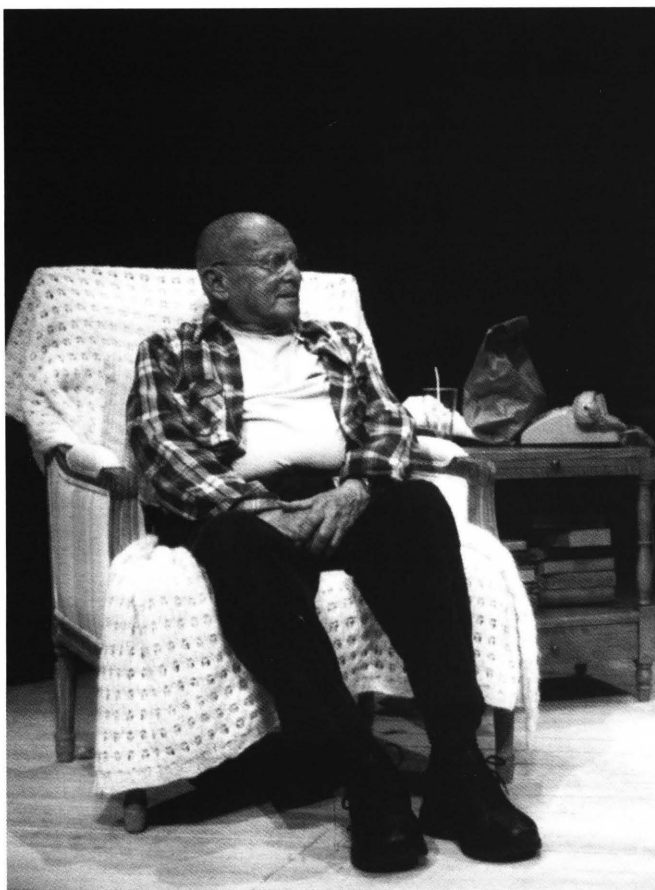


"גטו", אתי טיראן ואניה בוקשטיין, צילום: ז'ראר אלון

והתזמורת, ובכך סייע להרדים את ערנותם של יהודי וילנה. ואכן, גטו וילנה לא נלחם.

אך בנקודה מורכבת זו ובמעמד האמביוולנטי של השוטרים היהודים בשואה, עדיין לא נאמרה המילה האחרונה, ואולי אין זה הוגן לדרוש

המחזה "גטו" הועלה לראשונה בתיאטרון העירוני חיפה בבימויו של גדליה בסר ב-1984 ושוב ב-1998 בבימויו של סובול עצמו. בין שתי הבכורות הועלתה כשבועיים תיאטראות, גם באירופה ובארצות הברית, וזכתה להצלחה מטאורית (בעיקר בגרמניה) ולפרסי הוקרה רבים.



"ימי שלישי עם מורי", יוסי גרבר, צילום: כפיר בולטין

בעקבות צפייה בתוכנית, מחליט תלמידו לשעבר, שדרן הספורט המצליח מיטש אלבום, לשוב לבקר את מורי ולדאוג לשלומו (אחרי נתק של 16 שנה). הפגישות הללו בין התלמיד לשעבר לבין המורה הגוסס, הניבו את הספר "ימי שלישי עם מורי" שבעקבותיו נכתב המחזה (אם איני טועה הופק גם סרט). הסכמתו של מורי לשוחח על מחלתו נבעה מרצונו לסייע לבני האדם להכיר במצבם המיוחד ולדעת כיצד להתמודד איתו, אלא שלא תמיד כוונת הלב והוצאתה לפועל משתלבות היטב במציאות הבימתית. מבחינת הבימוי, הנטורליזם העיקש לא היה הכרחי כדי להציג את הנתונים הקשים של המחלה המתפתחת. די בסצנה אחת להעניק את הרושם המועז. הרעיון המסתתר מאחורי המחלה האיומה חזק דיו, אם הוא מבוצע באורך רוח והעמקה, כדי לגלות לעינינו את הקשיים הרבים הכלולים במאבק. כמו כן, הדיבורים האינסופיים על מוות, השימוש בביטויים גסים, בוטים ופרובוקטיביים כדי להפוך את האימה לחוויה יומיומית, גדשו לתחושת את הסאה ואת גבולות הטעם הטוב. ביטויים כמו "לנגב לי את התחת" וכדומה להם לא הוסיפו להבנה ולהעמקת הרצון ללמד לקבל את המצוי ולהופכו לרצוי. גם לא המשפט השחוק "מי שלומד איך לחיות - יודע גם איך למות ומי שלומד איך למות - יודע גם איך לחיות" - רעיון שחכמינו ידעו לנסחו בבחירות ובתמציתיות: "החיים והמוות נתתי לך - הברכה והקללה ובחרת בחיים. למען תחיה אתה וזרעך".

אפשר היה לסיים את הרשימה בפסוקים האלה, אך ברצוני להוסיף כמה מילים על המשחק ועל השחקנים: יוסי גרבר כמורי, הצליח להפיק אומץ, כאב ושמחה מהתפקיד המורכב והתובעני. יפתח קליין כמיטש, התלמיד שהצליח בחייו אך מבין את ריקנותם רק מול המוות, השכיל לגלם דמות משכנעת כנה ואמינה. חביבה היתה לירן ספורטה כאשתו של מיטש, בעלת הקול הנאה והמשחק המאופק.

ואסיים בדבריו של מורי שוורץ בספרו השני מחשבות על החיים: "לעולם לא מאוחר לפתח עניין ומעורבות או לעשות דברים חדשים".

ממחזהו המעולה של סובול לתת תשובה. בוודאי שאין הצגת תיאטרון חייבת בתשובות, אך אולי אפשר היה לחדד מעט יותר את השאלות והלבטים. הפקה זו של הקאמרי היא אחת הטובות והחשובות שעלו לאחרונה על בימותינו. המסר הדרמטי, הפחד, הידע שמביא איתו הקהל המעודכן היטב בפרטי הזוויה והיודע את הסוף המר של שחקני התיאטרון, על הבמה ובחיים, כל אלה הועצמו בכוח בימויו של ניצן והשחקנים הנפלאים.

איתי טיראן בתפקיד הנאצי חובב התרבות, היורה בשחקנים לפני שהוא עצמו בורח מן הרוסים, השכיל לגלם ברשע עטוף מחלצות אלגנטיות את גודל הזוויה. דטנר, בתפקידו של גנס ראש היודנראט, שיחק בעוצמה וברגישות את היהודי השולח את בני עמו למוות בטוח ומנסה להדחיק את האמת האיומה. רמי ברוך גילם היטב סוחר יהודי המנסה לעשות עסקים גם בפתח הגיהנום. אלי גורנשטיין המצוין, גילם את הספרן ומנהל "יומן האירועים", היחיד שהבין את ההשפלה שביצירת חיי תרבות "לפני שנשלחים למשרפות". אניה ביקשטיין הקסימה וריגשה בהופעתה המצמררת כ"זמיר הגטו", אך הדהימה במשחקה המקצועי חני פירסטנברג, הבובה שאומרת את האמת גם בפני השליט הנאצי. ובל נשכח את גדי יגיל כ"אימפרסריו" והמספר, השריד מהתופת. הצגה מרשימה ומועזעת.

ציפייה ואכזבה

"ימי שלישי עם מורי" תיאטרון חיפה בשיתוף "הקאמרי", מאת ג'פרי הטצ'ר ומיטש אלבום, תרגום: רבקה משולח, בימוי: משה נאור, תפאורה: לילי בן נחשון, מוסיקה: רן בגנו, תלבושות: אורן דר

בתזמון מופלא ואולי מתוכנן, בשבוע שבו עלתה בכורת המחזה "ימי שלישי עם מורי", הופיע בעיתון 'העיר' ריאיון עם השחקנית הנפלאה רוזינה קמבוס. הריאיון נסב על מחלת הסרטן שבה לקתה.

הנושאים, כאילו משיקים: מורי שוורץ, גיבור המחזה, לוקה במחלה סופנית ומשוחח עליה עם תלמידו מיטש. גם קמבוס (איחולי בריאות עד 120!) משוחחת בגילוי לב על המחלה ועל חייה.

אך רב ההבדל בין השניים, בהתנהלותם, ביחסם אל המחלה ואל החברה, ואל הניסיון להבין את מצבם כדי להילחם בו באומץ ובעקביות. ההבדל ניכר כבר בתחילת הדרך, כאשר מורי מספר לתלמידו המבוגר על תגובתו לדברי הרופא, שבישר לו על מחלתו; הוא שאל מיד - "כמה זמן נותר לי?" ואילו רוזינה קמבוס משיבה לשאלת העיתונאי - "שאלת את הרופא כמה זמן נשאר לך?" - "איך אפשר לשאול משהו כזה; כמה זמן אתה נותן לי? אי אפשר. ואני גם לא רוצה לדעת! למה לי? אתה חושב שאני אחיה יותר טוב אם אדע שזה חצי שנה או שלוש שנים?"

וכאן ההבדל העקרוני בין השניים. מורי שוורץ שבמחזה מדבר על המוות והשחקנית מדברת על החיים, על עבודתה בתיאטרון.

המחזה "ימי שלישי עם מורי" מבוסס על סיפור אמיתי: מורי שוורץ, חוקר ומרצה לסוציולוגיה באוניברסיטת ברנדייס, לקה במחלת ALS (טרשת עמוד צדי בלשד השדרה). הוא מתראיין אצל השדרן המפורסם טד קופל ב'נייטליין' הפופולרית, בשלוש תוכניות בנות מחצית השעה, שם מציע מורי איזון משלו בין הגוף לנפש. לאחר מכן נהפך המורה החכם והצנוע לדמות לאומית מפורסמת ומעוררת תקווה.

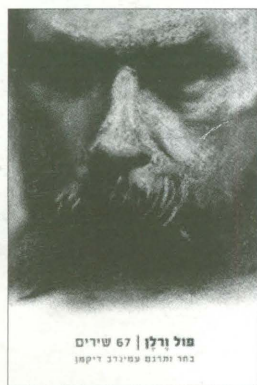
מורי הסכים להופיע בטלוויזיה משום מחלתו הסופנית, כדי לסייע לאנשים לדבר בפתחות על המחלה הקשה, על הניוון הגופני שהיא מחוללת ועל המוות, שכולם מגיעים אליו במקדם או במאוחר.

לדעתו של מורי, בכל מצב טמונה אפשרות לצמות, להתפתח ולמצות את החיים, לפתח עניין ומעורבות בתחומים חדשים וגם לשאוב הנאה במקומות ובמצבים הכי פחות צפויים.

ממצמצות" (פריחה, עמ' 136).

פול ורלן: **67 שירים**, בחר ותרגם עמינדב דיקמן, הוצאת כרמל 2010, 180 עמ'

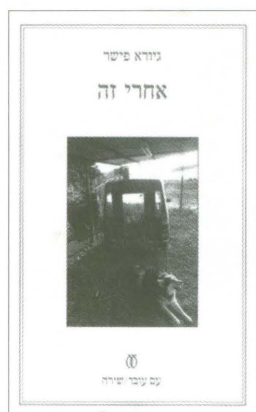
"הפאון הזקן העשוי מחמר / צוחק לו בתווך בין הדשאים, / צופה, אל נכון, את הסוף המר / הצפון לשלוות אותם רגעים // שהובילו אותי והובילו אותך - / שני צליינים מזי מרת-שחורים - / עד זו השעה, העוברת אי-כך, / הלוך ורקוד לקול טמבורים" ('הפאון', עמ' 72).



פול ורלן | 67 שירים
בחר ותרגם עמינדב דיקמן

עצמים / מתעוררים אל תוך / ודאות נוכחותם החולפת". (מתוך 'בוקר', עמ' 15).

גיוורא פישר: **אחרי זה**, עם עובד שירה 2010, 119 עמ'
"אני ישן / לבי ער, אורב לאשתי / בקצה השינה ממתין / לפסק הדין של עיניה. / ורק לאחר ששמע אנחה / שאין בה כאב / ולא חרטה / רק שבר רועד של ערגה // נרדם גם לבי / ונרגע" ('אשתי מביטה בי', עמ' 120).

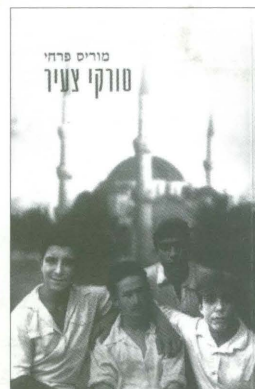


גיוורא פישר
אחרי זה

ועונתי הבטחה לספק לי / בסגריר ובחמסין. תהיי לי מקודשת, אמרת, וגם אני אמרתי, קדוש, קדוש, קדוש / תהיה לי בקדוש קדשי החולין, כשאתה תעבוד לפרנסתי ואני אכתוב / שירה על קרנות המזבח" ('קדוש, קדוש, קדוש', עמ' 11).

מוריס פרחי: **טורקי צעיר**, מאנגלית: יפתח הלרמן, הוצאת כרמל 2010, 275 עמ'

רומן אישי; דרך חוויותיהם של נערות ונערים מתבגרים בטורקיה במלחמת העולם השנייה, מתואר העולם הרב תרבותי וידוע הסבל, של יהדות טורקיה.



מוריס פרחי
טורקי צעיר

אתגר קרת: **פתאום דפיקה בדלת**, הוצאת זמורה ביתן 2010, 179 עמ'
קובץ הסיפורים החמישי של אתגר קרת. דפיקה בדלת ושרשרת כניסות נואשות ומבדחות, מאלצות את המספר, באיזמי אקדח או סכין, לספר סיפור. כתמיד אצל קרת, היאוש מחויך. למשל, סיפור שבו אנשים מבקרים אצל השקרים האומללים שפיוזו במשך שנים, כדי להתנחם ולנחם, ועוד.

שמעון אדף: **כפור**, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2010, 285 עמ'
סיפור בלשי פנטסטי, הנמסר ב-145 פרגמנטים; במציאות אפוקליפטית בתל-אביב עתידנית, תוקפת מגפה מסתורית את גופם של תלמידי ישיבה. החכם שנשלח להביא מזון, שב עם גויה צעירה, ומשורר שלא עבר סמיכה לפייטנות מוקע כמורד. העלילה מבוימת כסרט בידי המשורר הצעיר דורון אפללו, החי בבית הוריו בעיירה מבוא ים ומתאבל.



כפור
שמעון אדף

ליאור שיר: **המתאהבת המהירה**, הוצאת גוונים 2010, 63 עמ'
"שוב אני תפוח שלם / ושוב מקלפים אותי / גם מבפנים / כל מיני תופעות מתרחשות, / תולעים ופטירות / מאפלות / וזאבים חוטפים את ידי / ואת ראשי. / איש אינו מרחם עלי מספיק כדי להמיתני. / וכך למדנו: / למות זה יותר קל / מאשר לחיות / אני בסדר-אתה בסדר" ('אני בסדר אתה בסדר', עמ' 8).

יונתן ברקאי: **דריח קצר**, הוצאת אבן חושן 2010, 62 עמ'
"בימי חג ומועד / אני יושב בתיאטרון / בקופה ריקה / ומוכר כרטיסים / רק לעצמי" (בימי חג ומועד) עמ' 62.

אסף מליח ושאוול שי: **מכאבול לירושלים**, הוצאת מטר 2009, 373 עמ'

אל קאעידה, הג'יהאד האיסלאמי העולמי והעימות הישראלי-פלסטיני. על הזיקה שבין ארגוני הטרור הפלסטינים לג'יהאד העולמי בעבר, בהווה ובעתיד. ניתוח כתבי השיח הפלסטיני עבדאללה עואם, שהשפיע על צמיחתו של בן לאדן ופעילותו.

שלמה אביו: **מעין הבטחה**, הוצאת קשב לשירה 2010, 68 עמ'
"לתוכי נדדה יערה / יונת אלם רחוקים - / לתוכי נדדה יערה. / הרים קורסים לעברה / לא יוכלו לעצרה - / גם קול רעם וברקים: יונת אלם רחוקים / לתוכי נדדה יערה" ('יהודה הלוי', א' עמ' 7).

מרגרט ג'ורג': **אני, הנרי השמיני**, מאנגלית: צילה אלעזר, הוצאת אחוזת בית 2010, 994 עמ'
אוטוביוגרפיה בדיונית של הנרי השמיני, שליט אנגליה במאה ה-16. חייו מלאי הסתירות והסערות, התשוקות והפחדים, מילדותו עד מותו. ויל סומרס, ליצן החצר המלכותי מלווה את סיפורו של הנרי בהערותיו השנונות, ובכך מוסיף רובד לאישיות העולה מפרקי היומן ומעמיד בספק את אבחנותיו הפרנואידיות לעתים של המלך.

אירווינג לייטון: **תמיד על סף דמעות**, מאנגלית: מכביט מלכין, יואב ורדי, עברית ואנגלית, 159 עמ' הוצאת כרמל
"חתלתול בן-חלבי / מכורבל / על ענף / של עץ תפוח // פריחה ענקית / עד אש / עיניו הירוקות /

נורית זרחי: **עצמות ועננים**, מבחר 1966-2008, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק 2010, 285 עמ'
מבחר משירתה של נורית זרחי המקיף למעלה מ-40 שנה של כתיבה; דן מירון בחר את השירים וצירף מסה. "הבית הרעב נוגס בבית השבע. / כל כך הרבה שנים מאז הילדות, / כמו קיץ בחורף, בטחתי בהזדקקות. / הנחתי אותה כאוון על שבלול האהבה" ('יותר מנשימה', מתוך 'הנפש היא אפריקה', עמ' 155).

ישראל אלירז: **כשבח הדברים החולפים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2010, 123 עמ'

חמישה פרקי שירה המתרחשים בחמשת פרקי היום השונים, מבוקר ועד אחרי חצות; השירים מלווים ברישומיה של קתרין בול. "עלינו למתוח את הבוקר, אהובה, הוא יספיק בדוחק ליום כולו. // אני רואה איך

אברהם סוצקבר: **חרות עלי לוח**, ספרית פועלים 2010, 54 עמ'
ספרו העברי הראשון של סוצקבר שפורסם בראשונה לפני למעלה משישים שנה. תרגמו מיידש: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, עזרא זוסמן, רפאל אליעז, פסח גינצבורג ואביגדור המאירי.

ענת לויט: **עירומה על גב סוס במונגוליה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2010, 76 עמ'
ספר שירים חמישי, ומסע שירי בן 30 שנה; שירים חדשים, ושירים ישנים שנערכו מחדש: "את שארי, פסותי