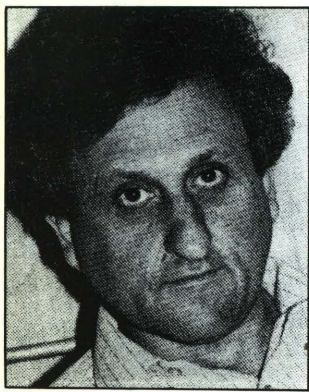


עיתון לך

ספרות • חברה • תיאטרון • אמנות • הגות • ביקורת



שירה וסיפורת בדנמרק



חפצים - מחזה חדש
של א.ב. יהושע;
מאמרים על המחזה
ועל כלל יצירתו.



טרטיף בתיאטרון חיפה

From the land of

Jaffa

twenty three fresh sun-ripened
CITRUS VARIETIES



brought to you by the
CITRUS MARKETING BOARD OF ISRAEL

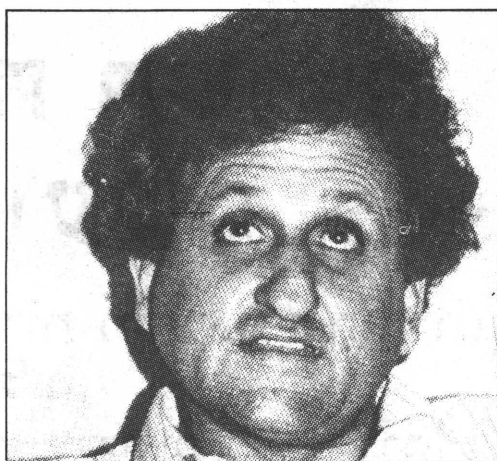
HEAD OFFICE: P.O.B. 21371, Tel Aviv 61213, Israel. Tel: 03-430711

EUROPEAN OFFICE: Market Towers, Block A, 1 Nine Elms Lane, London SW8, England. Tel: 7209581

JAPANESE OFFICE: Royal Co. Ltd., 1-1 Sujiyaku Shokai-Cho, Shimokyo-Ku, Kyoto, Japan. Tel: 75-3436060



טרטיף בתיאטרון 1664-1985; 38



א.ב. יהושע — מחזה חדש ומאמרים עליו

חפצים — מחזה חדש; 8

על חפצים ואנשים — ידידיה יצחקי; 14
א.ב. יהושע: סיכום ביניים; הלל ברזל; 17

השער

מפגש טרולים לפי קולאז' של הסופר וויליאם היינסן.
הצילום מההצגה "טרטיף": אלי גורנשטיין (קליאנט)
ויסוף אברורדה (אורגון). צילם: מורל דרפער.



שירה וסיפורת בדנמרק; 21

מדורים קבועים

על "ספר האפשרויות" לדוד אבידן; איל מגד; 42
על "מתחת לשטיח הכחול" לאיל מגד; עמוס לוטן; 43
על "אדם טוב קשה למצוא" לפלאנרי אוקונור; מטי שלרשפי; 43
על "הכוח האחר" ליהודית הנדל; חנה יעוז; 44
על "שביב עלטה" לאלהוא קידר — ישעיה תשבי; עמלה עינת; 44
על "אותה האש לכל" לחוליו קורטאזאר; יערה בן-דוד; 45
על "ימי גברות" למישל לאריס; שמאי גלנדר; 45

טור "עתון 77"; 5
המלצת "עתון 77"; 5
קריקטורה; דני קרמן; 5

תיאטרון

שולמית בת-דורי; בדרך לתיאטרון; 37
דן אוריין; טרטיף בתיאטרון 1664-1985; 38

ביקורת ספרים

על "מחברות ברנר" בעריכת מנחם ועוזי שביט; יאירה גנוסר; 42

שירה וסיפורת

מישל חדאד; על הגבול; שיר; מערבית; ששון סומך; 5
דליה רביקוביץ; עידו בריצמונד; שיר; 6
יעקב בסר; לא שאני מתאונן; שיר; 6
אנדד אלדן; שני שירים; 6
עמוס לויתן; שירים; 6
משה דור; שירים; 7
גד יעקבי; שירים; 7
סיימור מייך; שיר; עברית; משה דור; 7
א.ב. יהושע; חפצים; מחזה; 8

שירה וסיפורת בדנמרק

טורבן ברוסטרום; הערות מבוא לספרות הדנית; 21
קלאוס ריפביירג; שירים; מדנית; פסח מיילין; אורי יערי; 22
אינגר ריסטנסן; קטע מפואמה; מדנית; אורי יערי; 23
אופה הרדר; שירים; מדנית; אורי יערי; 24
מריאנה לרסן; אולי; שיר; מדנית; אורי יערי; 24
יורגן גוסטבה ברנדט; שירים; מדנית; אורי יערי; 24
בו גראן יינסן; שירים; מדנית; אורי יערי; 25
הנריק נורדברנדט; הוורד מלסבוס; שיר; מדנית; מרים איתן; 25
טורקילד ביורנויג; קנאה; שיר; מדנית; אורי יערי; 25
איוון מלינובסקי; בקורת הקר; שיר; מדנית; אורי יערי; 25
פיטר סיברג; הרועים; פרק מרומן; עברית; יק"ב; 26
וילי סורנסן; הצרחן; סיפור; מדנית; אמיליה רואי; 27
סוזנה ברוייגר; סוהו; סיפור; מדנית; אסתר אדלשטיין; 27
בני אנדרסן; שירים; מדנית; מרים איתן; אורי יערי; 29
ויטה אנדרסן; אני מאוהבת בך; שיר; מדנית; אורי יערי; 29
איידין איבר; טיפות של דבש; מאנגלית; אורית ורטהיים; 32
אפרת עוז; שירים; 34
הרצל חקק; פניה וגופה; שיר; 34
ברוך לינק; שירים; 34
שולמית ספיר; שירים; 35

מסות, מאמרים, רשימות

ידידיה יצחקי; על חפצים ואנשים; מחזהו החדש של א.ב. יהושע "חפצים"; 15
הלל ברזל; א.ב. יהושע; סיכום ביניים; 17

חתום על "עתון 77" לשנת 1985

לכי ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מו"ל על "עתון 77" לשנת 1985

שם ומשפחה

כתובת

טל'

מצורף בזה צ'ק על סך 11,700 שקלים כולל משלוח

המשוך על בנק

חתימה תאריך

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Editorial Members: Shlomo Avayu, Shimon Ballas, Shamai Glander, Amnon Jackont, Sasson Somekh
Assistant Editor: Amela Einat

עתון 77 مجلة أدبية شهرية

المحرر: يعقوب بيسر

هيئة التحرير: شلومو أفايو, شيمון بالاس, شماي جلندر, آمنون جاكونت, ساسون سوميخ.

المحرر المساعد: غابيل عينايت

المحرر الفني: يغال زوريج

سكرتيرة التحرير: شغولت دغان

המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456671

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות;
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אם לא צורפה אליהם מעטפה מבוויילת.

הפונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

סדר, צילום, לוחות והדפסה: דפוס בארי, קיבוץ בארי.
הפצה: "אטלס" בע"מ

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ט', מס' 62 ניסן תשמ"ה, מרץ 1985

העורך: יעקב בסר

עוזרת עורך: עמלה עינת

חברי המערכת: שלמה אביו, שמעון בלס, שמאי גלנדר, אמנון ז'קונט, ששון סומך.

עריכת המדור לתיאטרון: נורית יערי, גליה שיפמן.

עריכת גרפית: יגאל זורע.

מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפז, גילה בלס, מיכל גוברין, יוסי הדר, א.ב. יהושע, דן פגיס, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה. בהשתתפות ספרית פועלים.

מזכירת המערכת: איריס חן

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך. קרן התרבות אמריקה-ישראל.



מבצע פסח תשמ"ה בספריה פועלים תל-אביב, אלנבי 73

האנציקלופדיה העברית (הוצאה מהודרת)
מהדורת ספרית פועלים.

34 ספרים, כולל מילואים א' ומילואים ב' ב-17 כרכים.

תנאים מיוחדים לוועדי עובדים, חברי קיבוץ וספריות.
האספקה: ע"י ספרית פועלים בלבד.
עד פסח יסופקו 18 ספרים ב-9 כרכים, ולאחר מכן —
4 ספרים ב-2 כרכים לחודש (בממוצע).

ספרים חדשים שראו אור בספריה פועלים — פסח תשמ"ה.

דעת עצמנו

ישראל אלמן — יהדות אמריקה בחברה פלורליסטית
הספר יצא לאור בסיוע הוועד היהודי-אמריקאי והוא נותן — בפעם הראשונה בשפה העברית — תאור נרחב על הפסיפס האתני והדתי המאפיין את החברה האמריקאית בת זמננו. במרכז המחקר — הקהילה היהודית, היחסים השוררים בינה לבין לבין קבוצות אתניות ודתיות אחרות. בפרק המסכם — נסיון לזהות על מעמדו של הציבור היהודי בחברה האמריקאית, ע"י ניתוח המדיניות הנקטה בידיו כדי לשמור על האינטרסים של הקבוצה, חרף הלחצים המופעלים עליה.

חינוך

שמעון רשף — חינוך חדש בארץ-ישראל, תרע"ה-תרפ"ט
מחקר זה, עניינו בדרכה של קבוצת מחנכים, נושאת רעיון החינוך העמלני בארץ-ישראל בראשית המאה, שבמרכזה דוד אידלסון.

לימוד

שרה האופטמן — מתודיקה להוראת השירה
חוברת זו מציעה דרך להוראת השירה העברית בת זמננו, על-פי התכנית לבחינות הבגרות של משרד החינוך והתרבות, היא מותאמת להוראת נושא זה בכיתות הגבוהות של בית-הספר התיכון.

פרוזה

ג'יימס ג'ויס; יוליסס
מאנגלית: יעל רנן. בשיתוף עם הוצ' זמורה ביתן. "יוליסס" התפרסם לראשונה בשלמותו בשנת 1922, ונחשב כבר אז על-ידי בני דורו ליצירת מופת בעלת חשיבות הסטורית. ביצירה מהפכנית זו, שרבים רואים בה את פסגת הרומן המודרני, חברו יחד איפיון במלוא מורכבותו, ריאליזם בשיאו, הומור נוסח רבלה, שלמות צורנית ומסיקה לשונית צרופה.

רות פלד — מהלך אחרון

תאור מרתק של מסכת יחסים אנושיים הנרקמת בין אשה חולת סרטן לבין הסובבים אותה. חברים קרובים מתרחקים, רחוקים מתקרבים וזרים מתגלים כידידים.

נאוה סמל — כובע זכוכית

קובץ של עשרה סיפורים אשר דמויותיהם המרכזיות הן בנים לניצולי שואה. זהו סיפורו של הדור השני.

ג'ון צ'יבר — בולט פארק

מאנגלית: גדעון טורי. זמן ההתרחשות הוא ההווה, הרגע הזה באמריקה. במרכז הרומן — שתי דמויות גברים, הנפגשים במקרה בכנסיה ונקשרים בעבותות כוחות מסתוריים, כמו החיים והמוות, שנאה ואהבה כשני פניה של הנפש האמריקאית. הדמות השלישית — הוא זה הנושא את נטל האשמה על כתפיו. כיצד הוא מוצא עצמו מעורב בפרשה, וכיצד מצליח ברגע המכריע לצאת ממנה.

שירה

מרדכי הרטל

מן הטעם הפשוט.
יעקב פרידמן
מחפש אתונות.

ילדים

אלי נצר — סבא גיבור

איורים: שמוליק כץ. סיפורים נפלאים על ידידותם והרפתקאותיהם של זקן בן שמונים וילד בן עשר. מיועד לילדים בגיל הגן ובית-הספר היסודי.

מורשת

הרש סמולאר — יהודים סובייטים מאחורי גדרות הגטו

מיידיש: מרדכי חלמיש. בשיתוף ביה"ס למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג, אוניברסיטת ת"א, מורשת וספריה פועלים.

ישראל גוטמן — בעלטה ובמאבק

פרקי עיון בשואה ובהתנגדות היהודית. בשיתוף המכון ליהדות זמננו, האוניברסיטה העברית בירושלים, מורשת וספריה פועלים.

שונות

איגנץ — אצלנו

קובץ רישומים מקיבוץ עין-שמר.

יופיעו בקרוב בספריה פועלים

אריה יערי — אתגר הלאומיות.

מנחם שדמי — קומונות בעולם ובקיבוץ.

מרים מיכאליס — זכרונות, השתקפויות.

שבתאי לוי — אַל מול הר סירבל.

מישל חדאד

על הגבול

מערבית: ששון סומך

אני מביט בך, זאטוטית יפה שלי,
בעוד משכ-הרוח מסוכב את זהב צמתך.
להקיף את גלי הים
שתכלו כתכל עיניך התמות
השראה לכתב את השיר.

רחק-נא ממחסום חשוד
והשמרי מגדרי תיל
בך יוסיף לב אמן
לפעם בשלחה.

לך הקצין אשר במפקדה
זאת אומר:

את זאטוטינו בלכנון
אנו אוהבים מאד.

נשק אותם במקומנו
ועם פלגתך, שעליה הפקדת.
חזר לזאטוטית הממתינה לך
שמשיבי הרוח מקיפים אותה

ליד המחסום החשוד.
היא עורגת לשוכך כדי לחבק אותך
בשמחה שילדים חביבים לזכת בה
בארצם
בצל עולם ללא גדר-תיל
עולם של ערצה.

השיר "על הגבול" לקוח מספר שיריו האחרון
"מדרכות החרות" שהופיע בשנת 1984. הוא
הוקרא בכנס סופרים ערבים ויהודים שנערך
בת"א בתאריך 3.3.85 לכבוד יום השלום העולמי
שהוכרז ע"י הקונגרס העולמי של מועדון פא"ן.



לקראת ועידת הסופרים

ועידת אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל, מתכנסת פעם בשנתיים. ובה ניתנת הזדמנות לחברים לבחון מחדש את דרכי פעילותה, צביונה ותכניה של האגודה. ועידת הסופרים (אני מעדיף לכנות כך התכנסות זאת, כי למעשה כל סופרי ישראל הכותבים עברית הנם חברים מאורגנים בה), אשר תתכנס ב"ב' חוהמ"ע פסח תשמ"ה, תצטרך לתת את הדעת על מה שקורה לחברתנו ולתרבותה, וכן על מעמדו של הסופר כפרט בחברה הזאת. מובן מאליי שלא נוכל להתעלם משאלות מקצועיות בהן מתלבט הסופר בכל ימות השנה.

בעקבות המתח העדתי שחצה את חברתנו בשנים האחרונות, ושנופח — עתים בדרך מלאכותית — עלידי אינטרסנטים פוליטיים בעלי נטיה פופוליסטית מובהקת; באו לידי ביטוי גילויים פסבדו-תרבותיים, כמריפולקלוריסטיים, אשר אין להם ולא כלום עם תרבותנו. כאלה כמו ההתכנסויות אצל "הבאבא סאלי", ואחר-כך אצל בנו. כמו החינאות במירון או ה"מימונות" למיניהן. בכל אלה — הצגת תכנים עדתיים כלשהם, בלבוש כאילו תרבותי, ובמקביל — חיקוי עיוור של סממניה החיצוניים של תרבות המערב ובעיקר ארצות-הברית.

אין ספק שעל חברינו הסופרים, לתת את דעתם על מתהווה זה בחברתנו, המגיע לגבול עבודת אלילים פרימיטיבית מצד אחד ולסף התבוללות תרבותית מצד שני.

ועוד — הייתכן שציבור הסופרים יוכל להשלים לאורך ימים עם הכפייה הדתית המעוותת את חיינו הציבוריים, כפייה שהיא חסרת כל קשר לערכינו הלאומיים הבסיסיים?

הספרות העברית שהיתה, ואולי עוד הנה, קטר המהפכה הלאומית, שהביאה ללידתה המחודשת של הלשון והתרבות העברית; היא זו העדה כיום למגפה המונות של ה"חזרה בתשובה", שאינה אלא חזרה לחשכה ורוחנית מוחלטת.

גם נושא יחסי העמים — היהודי והערבי פלסטיני, אינו יכול להיות זר לסופרי ישראל, משום שהוא קשור ישירות למהות חיינו ולאפשרות המשך קיומנו כאן, שהוא עבורנו תנאי ראשוני להמשך יצירתנו.

אגודת הסופרים המנוהלת ופועלת בדרך נכונה, והלוקחת בחשבון את האמור עד כאן, עשויה לתרום תרומה משמעותית לשוניים חברתיים. אלא שלשם כך

עליה לבנות לעצמה כלים מתאימים, באמצעותם תוכל להאדיר את השפעתה הציבורית, ולהיאבק ללא פשרה בכל ניסיון של התערבות בחופש הביטוי האמנותי בכלל והספרותי בפרט, וכן להמשיך ולהיאבק על יחס הגון לסופר וליצירתו.

משום-כך חשוב שהסופרים יטלו חלק פעיל בוועידתם, ובדרך זו יתרמו להמשך כיוון ההתחדשות שהחל להסתמן באגודה מאז ארבע השנים האחרונות, בנושאים שהוזכרו וגם בנושא זכויותיהם המקצועיות של הסופרים. באשר לאלה, עלינו לשאוף ולפעול לקראת תחיקה מתאימה בכנסת, למען חוק תמלוגים לסופר על שאילת ספריו בספריות הציבוריות; למען חוק זכויות יוצרים, חוק תעריף מינימום, ולמען ביטול הצנזורה על מחזות וסרטים. בנוסף, חייבת לקום, במרוצת השנתיים הקרובות, הוצאת ספרים עצמאית במסגרת אגודת הסופרים, כזו שתכבד את הסופר ותעניק לו אפשרות של ביקורת מתמדת לגבי פעילותה, באמצעות מוסדות האגודה הנבחרים על-ידו. מערכת מוליית כזו, תביא לחיינו הספרותיים רוח שונה לחלוטין מזו המנשבת בה זה מכבר.

על אגודת הסופרים להיאבק למען ספרות ותרבות כאלה אשר תתרומנה, כפי שתרמו בעבר, לביסוס קיומנו הרוחני והלאומי כעם חופשי ונאור במולדת שטוב לחיות בה.

י.ב.

על מותה של
ד"ר נילי סדן-לובשטיין
כואב ומשתתף באבל המשפחה

בית
עתון 77

המלצת עתון 77

- זלדה:** שירי זלדה; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
חיים גורי: מחברות אלול; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
ישראל גוטמן: בעלטה ובמאבק; פרקי עיון בשואה ובהתנגדות היהודית; הוצ' ספרית פועלים; 1985.
שלמה ניצן: אדמה בים; מבחר סיפורים; הוצ' תרמיל; 1985.
מרטין בובר: בין עם לארצו; עיקרי תולדותיו של רעיון; הוצ' שוקן; 1985.
אהוד לוז: מקבילים נפגשים; דת ולאומיות בתנועה הציונית במזרח אירופה (1882-1904); ספרית אפקים; עם עובד; 1985.
איניאציו סילוניה: בית ספר לדיקטטורים; ספרית אפקים; עם עובד; 1985.
נורית גוברין: תלישות והתחדשות; הוצאת משרד הביטחון; 1985.
ג'ין שרף: התנגדות לא אלימה; תרגום; יהלי עמית; הוצאת מפרש; 1985.
אליאס קאנטי: הלשון שניצלה; מגרמנית; צבי ארד; הוצ' ספרית פועלים, זמורה ביתן; 1985.
אלי נצר: סבא יבבור; (נעורים); הוצ' ספרית פועלים; 1985.
חמוטל בר-יוסף: מתנות קופצות; שירים; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
ג'וזף קונרד: טייפון; תרגום; משה אראל; הוצ' החבל הימי; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
הנס היינץ שטוקנשמידט: המוסיקה של המאה העשרים; מגרמנית ומבוא; עדו אברבאיה; הוצ' עם עובד; ספרי מוסיקה; 1985.
מוקי צור: אביב מוקדם; צבי שץ והקבוצה האינטימיים; הוצאת עם עובד.
מרדכי הרטל: מן הטעם הפשוט; שירים; הוצאת ספרית פועלים; 1985.
פסח מילין: לפתוח כמו ספר אהבות; שירים; אלף; 1985.
לייזער אייכנרנאנד: צווישן איצט און קיינמאל; שירים; (יידיש); הוצ' תמיד; 1985.

עידו בריצ'מונד*

על ספסל העץ בגן הוא אמר לי,
אני פוחד למות גם כשאני אהיה זקן
ואני לא יודע איך זה יהיה
אני לא יודע איך זה יהיה,
ואני אמרתי, זה לא יהיה נורא
זה יהיה מיתת נשיקה
ואתה לא תהיה לבד.
אני לא אשאיר אותך לבד.
ואחר-כך נשפכה הקוקה-קולה
והוא צחק וצחק וכמעט שנחנק
וטפח לי על הגב וצחק וצחק
עד שהמין נחנק לו בגרון.
ועל המזח הוא התרוצץ
והצטלם עם אנשים,
ועל המזח הוא התרוצץ
וצחק וצחק
והמים היו אפרים מן השמים
וירקים מענפי בכות,
המים היו ירקים עד שהחשיכו
כאשר חשכו השמים.
והרבה מטוסים שרקו מעלינו
בטיסה נמוכה
כלם למערב
ועדו צחק וצחק
כי הקוקה-קולה נשפכה
וקצת מזה טפטף לו גם על הבגדים.

* השיר הוקרא ע"י המשוררת בכנס סופרים יהודים וערבים
בתי"א ב-3.3.85 לכבוד יום השלום העולמי, שהוכרז ע"י
מועדון פא"ן העולמי.

יעקב בסר

לא שאני מתאונן

לא שאני מתאונן, וכי מי אני
תלמיד נדח, נער מרפס בגד, נשען
ראש אל קיר מלחש הכרות אימה
בלשון נרה

גם הפעם כשאסונות פקדוני לאחרונה
לא מצאתי בך, שפתי היקרה, לא
נחמה, לא בד ולא חרס
להגיד את אלה הבכי

את — זמן שנפתי לי באשראי מגבל
לכן זמני אולי תם. מה לי אם
זמני בתוכך אזל מה לך אם
זמנך לא בתוכי ואין
בלבי עליך, אבל את
אל תקשיחי לבך בי

מה אעשה אפוא באפס קול
אעמוד ראש אל קיר ובהבל פי
אעלה אד מגרונני
הלוהט אעמיר לך מים זכים
מבלי שאערב דם
במה שמעלה העלבון

אנדד אלדן

שני שירים

■ בקר בקרב
אור מלא אור
שים מסכה (של עור) על פניך ורגע
מצא נקודה בין מיני הירק
וגע. בורוד
הבט בעיניך העצומות
הוא קים, בין מיני הירוק,
במגע. יד מלטפת ישלח, חומו.
שכח אותו מנגח בקרניו
רק שמושי לשון

עכשיו חשב זו גשתו כי שב ממרחקים
כמו חום משלח שלשוב בין קרוביך
הרהר רכות במגע הרוגע, לרגע
כאלו השלנה שבה לשלוט "ישושים מדבר"
אל תשים. מלים לא כתם, רצף אבני מוזיקה
מן ההרים שהיית בהם ושהיו בך
לך רצפה, מוזיקה של אבן נגנה נוהר לומר
ואם מעשה ידיך טובעים באור
אתה אומר
שלח ידיך המתמתחות מעבר לזה
ללקת ומסכה של אור על הפנים
המסכת סביבת קורים הרבה יותר

■ וקשמתנשמת
לחשה לי בשוכבה:

(עכשיו שכבתה רף חור)
אל שדי חם חד

שלח הפיל לילו להשחיר שדי
לטף כשרך שמוצף
כפות אל. דל דם לוחך
שוב לחש שדיה שוא
אני אל שדי אל שדיך
אמרתי לעולם די, לוכד
ניצוץ מתרוצץ נועץ נולד
נסתר ותר. ותר. מפלט טל על
השרפה לן בין ידי נדמה
כה רך
אך ריח עשן כמגוף נחרף

עמוס לויתן

גלות לשון (קטעים)

1.
הגלה אותי אל ארץ חרף
צנומת לשון. מקום שם אור
המלים קפוא וזרמת המים אטית.
נלאיתי משפעת אביב ומגוני
גוניו, ומשפעת קיץ וסתו.
הקנב אשר ברב דברים, תרמית
העשר המדמה של התחדשות
בהבל פה. השב אותי אל עני
הדבר, אל הגה עצור, קר וחשוף
מלבין בלבן אמת.

2.
את טעם הכשלון הזה בפי
עלי ללעוס שוב ושוב, עד
שיחמצה בו כל הסתי והמיאוס
של מעשה תפל בלשון. ואחר
לרקוק אותו בבזו ולפעור
את פי למשב מטהר

3.
הסטיה מצדקת השיר היא
ראשית החטא, וההתחמקות
מקבלת דין המשורר אחריתו.
ההתכחשות לשאלה: מדוע? ולשם-מה?
הצדק השירי הוא שבא אתי חשבון עכשו.

והצורך בשתיקה גובר

1.
הצורך במלה והצורך בשתיקה,
והצורך בשתיקה גובר. ואני
מתעטף בה כתרמיל שעוטף
את הזרע, עצי וקשה.
כפרי החורב החרב — שאינו מתכונן לזמן זה

2.
וכל שאני רואה אטום וקשה
ואין לו מה לומר. אבן שנתקה
מגל, גרם עץ מפתח בשדה
ומהו בכל זאת שבלום בכל זה?

שני שירים מארץ רחוקה

שועלים

כשאלוני הצפון ותדרי הצפון
את ירקותם ממירים בדרמים וזהב,
שועלי הצפון מהם עושים?
הם חומקים בלילה אל מישל הקטן
וגורדים בלשונם החמה את לחיו.

שועלים אפורים ושועלים שחורים ושועלי
הקסוף מן הצפון הרחוק:
בלאט יחליקו, חברים נאמנים,
לתחב את חטמם בכפות חלומי.

ברבור

ברידו עוד המים זורמים. באצבעות
מים פשוטות הם קולטים אבוקות
בוצרות של עלים ומכבים אותן בנשיקה.
אזרחים, אל חשש: כאן
שרפה לא תפרץ.

והלאה, בוצרם, ללא ניצ מצחיר
ברבור כמתוך מלרמה:
שבוי מרצונו בטרם קפאון,
האציל מתעלם מצוחות אזהרה של
המון השחפים.

רק הזר בעברו שומע
הרים סוגרים על העיר;
בעי יערות רוחשת
נשימת האורכים הקדומה.

רידו — נהר העובר ליד העיר אוטאוה שבקנאדה.

צילום: פול קפוניגרו



גד יעקבי

עץ תות שליבתו מרוקנת

בבואי אל החצר ראיתי עשן מן המדורה
ועץ תות שעליו מפחים ולבו מרקן,
וראיתי את נחילי היתושים באלמות האור
הבוקעות מחרכי הבתים.
האיש המבסס, המבקש את נפשי במקום הזה,
כא גם הוא לחפש את עכרו
ולא מצא אפלו חבר אחד
שיוכל לספר על אין היכלת של חיו
ועל בנותיו שהפילו והעמידו ולדות
זרים לשלשלת הדם ההרואי
הזורם בעורקיהם רווי המריחואנה.
הם נעים בחצר הגדולה כחפצי אחיזה
בחבריהם הצפים לצדם כצל עכרם,
ספופים אף בלתי נוגעים.
הם גחו מדירות הגג ונחתו כאן,
בין המטוסים היוצאים והנכנסים,
כדי למרק את מצפונם בקול גדול ליד האש
עם זמרי ברודווי וסט-אנדר.
כפרפרים סביב להבה
נוגעות לרגע זו בזו נפשותיהם
משיקות למעגל סגור.
עוד מעט יחזרו עיפים ומיועזים
אל מכשירי הידיאו, שבהעדרם הקליטו
את מבט לחדשות, על חילים שלא יהיו עוד.
מרקנים כמו עץ התות ומפיעים כעליו.
האם הטרימיטים יודעים את
גור דינם של העצים?

סימור מיין

עברית: משה דור

ליאוניטאס המשוגע

לאוניטס, אומרים הם, משגע הנו.
סערה הוא מחולל בהכלפה, כהרף-עין,
ובאשה — כך ישבע — מעודו הוא לא נגע,
זולת אמו.
אכל כל חלומותיו
כאי הגדול הזה
הם כיצד לבנות צוללת לעצמו
שאת כלם תחם —
מזג-האוויר איננו משנה —
מתחת לים לרפינה.

סימור מיין, יהודי יליד מונטריאל, נמנה עם הבולטים
במשוררי קאנאדה של ימינו. מיבחר משיריו בתרגום עברי,
"מבשר החלומות", הופיע לא-כבר בהוצאת "ספרית
פועלים".

ליד הנדנדות בצל הפיקוס

לו היינו ממשיכים לנהג בעצמנו.
כאלו בהם אנו נוהגים
היתה נשרדת בנו נפלאות הרף
שנרקם ליד הנדנדות בצל עצי הפיקוס,
כרוח-חרשית שהתמידה
להניע את ענפיו, בעוד אנו
מחלקים ענבים ותמרים
בנדיבות מפתיעה אף מובנת כל-כך
אל מול התם המהמם שבציניהם הבתוליות.

עשה שלא תאכזר רצייתם הנשירה של הילדים
שהיו עמנו היום בגינת העיר.
עשה שלא תחלף נדיבותנו הפשוטה
כאשר נפרד מן הנדנדות ועצי הפיקוס
והספסלים האדמים.

לא להפריע את מנוחת השכנים

הרעם הצפוני ונרפות הלב
לא הבכירו אש גדולה
והשקט הוא של פגרי רעיונות נטושים
שאינם מפריעים את מנוחת השכנים
וכמצבות הם נותרו ללא פרחי בית-העלמין
שעציו ממשיכים לינוק מיתוהם ממליחים.
מקפלים את גלגול הלשונות
אורזים את זעקת הכרזות
מתנתקים מפגרי צלוליד
שהנחו לעת צרך בארונות מתי
הנזב שקאבק רדיואקטיבי
מכלה עצמנו לדעת.

מתרחשת כאן סופה ורוח אין
מבול מתחולל בצורת לוחכת סביב.

1984, לאחר הבחירות.

הוא משגע על כל הראש, אחרים אומרים,
ובתים יצוקי-בטון רבים מדי בונה הוא,
ושותל עגבניות נחצילים
מאחר מדי, הרבה יותר מדי, בעונה.

הוא חולם על מנוסה ועל בריחה
וכל חיו
הקבר האפל והשקוע
נצב לנגד מבטו
כרחם של אמו שיקדמונו בכרכה
וממנו נעלב ואף זועם נתלש
מילל וטעם
הים השקט
על שפתיו הרמות.

מסאטורי, אנדרוס, יוון

חפצים

(מחזה בשתי תמונות)

אברהם ב. יהושע



הנפשות:

האם — ראשל בת 68
הבן — עזרא בן 45
הבת — אווה בת 40
אשת הבן — שירה בת 41
אחות האב — דודה טילי בת 80
בעל האחות — עודד בן 50
חברה מבית הספר — דניאלה בת 42
עוזרת — נאזייה בת 22

המקום: דירת ההורים בירושלים
הזמן: יממה בסוף החורף.

תמונה ראשונה

(השעה שש בערב. דירה ישנה בירושלים, בחלקה מסודרת ובחלקה מגובבת בערימות של דברים, קרטונים פתוחים, ערימות של חפצים, כלי בית, חומרי ניקוי, צלחות וכוסות, פחי שמן ועוד. האם ראשל, מסתובבת לבדה בבית ומוזיה מפעם לפעם חפצים ממקום למקום. יש בידה רשימות. מרכז פעילותה שני ארונות קיר שמתוכם היא מוציאה ומכניסה דברים. עוברות כמה שניות בשקט. היא מוציאה סוכך גדול עז צבעים פורשת אותו ומכניסה אותו חזרה. כל זה יכול להיעשות כאשר יש עוד אור באולם. האור נכבה כאשר היא מסתכלת באיזה חפץ. וכשהוא נדלק בחזרה רואים את עזרא לידו מזוודה ותיק מנשק אותה נשיקה רפה בשתי לחייה. יש בו איזו עייפות בסיסית.)

האם: מה קרה? אמרת שתבוא בארבע ועכשיו כבר שש וחצי.

עזרא: הזהרתי שלא תחכי לי.

האם: מה זה הזהרת שלא תחכי. אמרת שתבוא בארבע.

עזרא: אמרתי אולי. אמרתי אולי. (הוא כבר מסתובב באי שקט, מחפש משהו, נכנס לחדר העבודה שבימין הבמה מניח את המזוודה שם)

האם: לא אמרת אולי. אמרת שתצאו בשתים ותגיעו בארבע.

עזרא: (לא מסתכל עליה) אולי. חשבנו ולא יכולנו להספיק.

האם: הלכתם לישון שוב בצהרים. אמרת שהיום לא תשנו.

עזרא: מה פתאום? לא ישנו.

האם: אז למה לא יצאתם בשתים כמו שאמרתי.

עזרא: אני אומר לך שלא יכולנו להתארגן. שירה גמרה את הלימודים רק אחרי אחת ולי היתה איזו ישיבה באוניברסיטה.

האם: אבל עכשיו חופש.

עזרא: לא בשביל ישיבות.

האם: ולא ישנתם בכלל בצהרים?

עזרא: נחנו אולי לחצי רגע שיהיה לי כוח לנהוג

* יועלה בקרוב בתיאטרון חיפה.

כדי שלא תצא לי איזו תאונה. אבל מה בווער לך, הרי יכולתי להגיד שאני בא בשש והייתי בא בשש. **האם:** יכולת, אבל אמרת שאתה בא בארבע.

עזרא: אבל את יודעת שיש לי מפתח של הבית, לא ביקשתי ממך לחכות.

האם: אבל חכיתי...

עזרא: זה עניין שלך... העצבנות שלך...

האם: מה אתה מחפש?

עזרא: אני מחפש רגע את הרדיו איפה שמת את הרדיו, היתה בדרך איזו מוזיקה נהדרת אני רוצה לתפוס את שם היצירה.

האם: עכשיו מוזיקה, בשביל זה באת.

עזרא: (מסתכל בה בפעם הראשונה) בסדר... לא חשוב...

האם: יש לנו כל כך הרבה דברים לעשות, עוד שבועיים אני עוברת לשם וכאן כל הבית עם כל החפצים האלה שלו, יש עבודה נוראה אני לא אספיק כלום, אני אשאר בסוף תקועה כאן...

עזרא: את לא תשאיר תקועה... את מגזימה נורא... עברתי בחיי כמה דירות ואפשר לגמור את זה אחת ושתיים.

האם: לא בתים של חמישים שנה ולא בגיל כזה... אמרתי, תעזרו לי כמה ימים עד שאני אעבור לשם ואז תתפטר ממני.

עזרא: אין בעיה... אין בעיה...

האם: ויש עוד הבגדים של אבא, הספרים והניירות...

עזרא: הכל יסתדר על אחריותי... רגע, לפני שאשכח הבאתי לך את ההעתקים של תעודת הפטירה שביקשתי, עשיתי כבר באוניברסיטה חמישה העתקים... שיהיה לך, לכל הזדמנות...

האם: הו, חמישה, מה אני אעשה עם כל כך הרבה... **עזרא:** שיהיה לך...

האם: אתה לא רוצה לשמור לך אחד...

עזרא: בשביל מה?

האם: טוב, תודה. עכשו נתחיל. אתה רוצה כבר

לאכול או שנתחיל קצת להסתכל על החפצים כדי שתחליט, אולי לארוחת ערב נחכה כבר לשירה שתבוא...

עזרא: לא, היא תאכל שם בכנס שלה, היא תחזור מאוחר, הזהרתי אותך בטלפון שהיא לא תאכל פה...

האם: טוב, אז תאכל עכשיו אתה ונתפטר מזה...

עזרא: אני לא רעב...

האם: אל תתחיל עכשיו, הכל מוכן... אין הרבה אוכל...

עזרא: (מהסס) אני לא רעב... (הולך לשירותים)

האם: טוב, אז לפחות קפה...

עזרא: טוב, רק קפה... (נכנס לשירותים)

(האם מנתקת את הטלפון בחדר העבודה, לוקחת אותו ומחביאה בארון, נכנסת אחר כך למטבח להכין את הקפה, הוא יוצא מהשירותים, מוצא את הרדיו אבל כבר אין מוזיקה. היא מביאה את הקפה, הוא לוקח נכנס לחדר העבודה ומחפש את הטלפון.)

עזרא: אמא איפה הטלפון? מה קרה עם הטלפון... **האם:** עכשיו אל תתחיל עם הטלפונים הארוכים שלך... באת לעזור לי, אל תתחיל עכשיו עם השיחות האלה עם החברים שלך בירושלים...

עזרא: רק טלפון אחד קצר, אני מוכרח...

האם: (ביאוש) לא עכשיו, אחר כך. מספיק איחרת. בכלל לא באת בשבילי, באת רק בגלל הכנס של שירה.

עזרא: איפה הטלפון אמא? בחייך אנחנו נספיק הכל על אחריותי. מה יש כאן דברים למיין, בין כה וכה את הרוב צריך לזרוק.

האם: אני לא אתן לך אותו עכשיו, אחר כך...

עזרא: (כל הזמן ממשיך לחפש) טוב בסדר אז אני הולך לטלפון ציבורי, מה את חושבת שאני אוותר אם אני מוכרח לטלפן... (מוצא אותו בארון מכיוון שהוא מחפש ביעילות ובמיומנות.)

(מחייך) (לאמו) שתי דקות... מאיר? עזרא... כן, הגענו לא מזמן... לא, שירה הלכה ישר לכנס... על

ניטשה... יש להם כנס על ניטשה לא שמעת? אני

אולי אקפוץ לשם מחר... בטח, מוכרחים... הערב אני פנוי אין לי כלום מה לעשות... לא, לפה לא ילך, כאן בלאגאן נורא... ככה... היא החליטה, היא עוברת לשם. זה... כן, גם אנחנו שמענו דברים טובים... אני לא יודע מה בער לה, אבל היא רוצה... אחותי תפסה במקרה איזה מקום שהתפנה... אתה יודע איך מקומות כאלה מתפנים... כן, החלטה מהירה... אולי תצליח לשכנע גם את אבא שלך... חה, חה, מה איתו? שמע, אולי ראית במקרה את המאמר שלי... "כספרות"... (בעת השיחה חוזרת האם שוב אל חפציה לאחר שהתיאשה מסיום מהיר) אם תוכל תציץ... אתה יודע שאולי אני נכנס שוב לפרוצדורה... והדיקן שלנו אמר שאולי הוא ידבר איתך... הוא עדיין לא דיבר... גם רציתי לדבר איתך על יום עיון שהחלטנו לארגן במחלקה למאה שנים להולדת קפקא... יום אחד עם שש הרצאות... קומפקטי, בלי לילה... דווקא על ההשלכות האוטוביוגרפיות של יצירתו, פתאום נראה לי חשוב להתעסק בביוגרפיה... המעבר בין היצירה לביוגרפיה... הקשרים... אם במקרה תראה את המאמר שלי תבין למה אני מתכוון... הגילגול, אולי גם גזר דין... תחשוב גם אתה על משהו... אם תוכל לבוא אלינו זה יהיה מצויין הדיקן גם יוכל להפגש איתך... נדבר... נדבר... עוד שעה וחצי... אני אתקשר... טוב, כאן מתחיל הלחץ, אני עוד שעתיים או שאני קופץ אליך או שאני מטלפן... (סוגר האם עומדת לידו בזעף שקט) אני מוכן. (הטלפון מצלצל).

האם: אתה רואה... זה לא נגמר... אני אהרוג את עצמי... חיכיתי לך ואתה הבטחת... (הוא מרים את השפופרת)

עזרא: זה בכלל בשבילך, איזו אשה.

האם: מי זאת?

עזרא: לא יודע...

האם: (מדברת בלי חשק) כן... זו את... כן... לא עכשיו... אותו דבר... בעוד שבועיים... בסדר... אני כרגיל בצרות שלי... הבן שלי עכשיו הגיע במיוחד עם אשתו מבאר-שבע ואין לי זמן... אולי אחרי שלום... (סוגרת תוך כדי דיבור).

עזרא: מי זאת היתה?

האם: זאת הפוסטמה הזאת האלמנה של השופט מיוחס.

עזרא: אז למה את מדברת אליה כך בלי סבלנות, את תשארי בסוף בלי חברות...

האם: אל תטוף לי מוסר עכשיו.

עזרא: את ממש סוגרת לה את הטלפון בפרצוף...

האם: לא סוגרת... היא הבטיחה שתשלח לי משהו לקנות את מכונת הכביסה וכלום לא יוצא מזה...

עזרא: את מוכרת לה דברים? אלוהים שבשמיים.

האם: מה יש? יש כאן הרבה דברים טובים. מחר תבוא גם מישוה לקחת את הווילון הגדול, אחת מהכיחה שלך או מבית-הספר שלך. היא מכירה אותך.

עזרא: מי זאת?

האם: דניאלה אחת. היא אמרה שהיא מכירה אותך טוב מאוד.

עזרא: דניאלה?

האם: תראה אותה מחר אם אתה רוצה. היא מכירה אותך טוב טוב. אתמול גם מכרתי את הטלוויזיה לאחות של פרופסור שירמן.

עזרא: מה אין טלוויזיה כבר, את משוגעת?... מה בער לך למכור אותה הלא תצטרך אותה שם.

האם: לא רוצה יותר טלוויזיה... לא מעניינת אותי, מאז שאבא הלך לבית חולים לא פתחתי אותה...

עזרא: אבל... אבל... תחכי... מה אתה...

האם: די, די, תפסיק להסתובב כך בוא נתחיל אין לנו זמן. תיכף עוד מישוה יטלפן אליך. נתחיל קודם בחפצים או בניירות?

עזרא: איזה ניירות?

האם: שב, מסתובב לי הראש שאתה כך באי שקט. יש כאן כמה ניירות שאני לא מבינה. זה מה זה?

עזרא: זה... זה מהבנק. חשבון הדולרים שלכם.

האם: אז מה הם רוצים?

עזרא: הם לא רוצים כלום. הם פשוט מדווחים על הסכום ועל הריבית.

האם: וזה?

עזרא: זאת המשכורת... זאת הפנסיה...

האם: אני יודעת, אבל מה זה כל המספרים שם. אני לא מתמצאת.

עזרא: את לא צריכה להתמצא. פשוט את מסתכלת כאן, במקום הזה. הסכום שרשום כאן הוא היחיד שמעניין אותך.

האם: וזה?

עזרא: זאת הזמנה לאבא לאיזה כנס של העיריה.

האם: תכתוב להם שהוא נפטר ושיפסיקו לשלוח הזמנות כאלו, זה סותם את כל תיבת הדואר.

עזרא: אני לא אכתוב להם כלום. תקבלי את ההזמנות ותזרקי אותן. מה יש, זה קשה?

האם: וזה?

עזרא: (מוציא משקפים) זה, זה אותו חשבון דולרים רק של החודש הקודם, זה צריך לקרוע... (קורע)

האם: (בבהלה) רגע...

עזרא: אני אומר לך זה אותו דבר... צריך לקרוע...

האם: וזה?

עזרא: רגע... לא... זה משהו ישן... איפה מצאת את זה...

האם: בניירות של אבא...

עזרא: זה בכלל משנת שבעים (יש בקולו איזו זמרה) זה לירות בכלל... זה לירות... איך זה התגלגל לכאן... זה רק לירות... (ממעך לכדור וזורק לסל)

האם: לא, אל תזרוק.

עזרא: למה לא...

האם: אל תזרוק, מה זה ענייך... (מוציאה את הנייר מהסל ומפשירה את קמטיו)

עזרא: אמא, זה שמונים ושניים שקל...

האם: בסדר, אני יודעת... עכשיו זה הנייר האחרון שהגיע אתמול... מי זה כאן חתום...

עזרא: זה מכתב תנחומים...

האם: אני יודעת אבל מי זה כתב...

עזרא: שארן...

האם: אה, עכשיו הוא נזכר... אבא שנה אותו...

עזרא: רגע, אני רוצה לקרוא...

האם: לא עכשיו... חבל על הזמן... אני מפחדת שתברח לי פתאום... תשב רגע, פה על הכסא, אתה מכניס אותי לעצבנות נוראה, שב רגע, הבטחת. אני רוצה שתחליט עכשיו סופית מה אתה לוקח ומה אתה לא לוקח...

עזרא: אני לא לוקח כלום אמא, אמרתי לך כבר אין לנו מקום ואני לא צריך כלום...

האם: תשב... תשב... (יושב) רק תראה ותחליט. הכנתי את הכל... מה שתרצה תקח ואל תעשה לי טובות...

עזרא: אבל אל תתווכחי אתי...

האם: בסדר... תראה ותחליט. את זה אתה רוצה? (מראה לו סיר גדול עם מכסה מסוג אחר)

עזרא: מה זה?

האם: זה סיר כמעט חדש.

עזרא: לא רוצה.

האם: אתה בכלל לא הסתכלת.

עזרא: אני ראיתי. אני מכיר אותו ואני לא רוצה אותו. (הוא מתחיל לעיין בעיתון)

האם: זה סיר מצויין.

עזרא: את רואה.

האם: טוב אז מה אני אעשה אתו...

עזרא: תזרקי... תזרקי...

האם: זורקתי כבר בלי סוף דברים...

עזרא: אז תזרקי עוד, תלמדי לזרוק...

האם: אולי אווה תרצה אותו...

עזרא: שתקח.

האם: והסיר הזה... (מראה סיר קטן מטיפוס אחר ללא מכסה) הוא קטן ולגמרי חדש, זה סיר אנגלי עם ציפוי הידית קצת זזה אבל אפשר לחזק אותה...

עזרא: לא.

האם: את בכלל לא מסתכל אפילו. (הוא קורא כל הזמן את העיתון הישן שעטף אחד מן החפצים)

עזרא: אני מכיר אותו...

האם: אתה לא יכול להכיר אותו.

עזרא: עובדה, אני מכיר אותו, מהמטבח, חייתי מספיק שנים בבית הזה את שוכחת...

האם: (צוחקת) מה אתה מדבר, זה סיר חדש כמעט לא השתמשת בו... על איזה סיר חשבת...

עזרא: על הסיר הזה...

האם: אף פעם לא ראית אותו, הוא חדש לגמרי, הוא היה בשביל פסח...

עזרא: בסדר, לא חשוב, לא רוצה אותו...

האם: (מתחננת) הוא חדש... תקח אותו... הוא יועיל לך...

עזרא: אני לא זקוק לסיר כזה...

האם: מעניין על איזה סיר חשבת...

עזרא: (קם נמרצות ונוגע בסיר) בדיוק על זה... את חושבת שאני לא מכיר את הסיר הזה עם הכתם הזה כאן... את חושבת שאם ניקית אותו...

האם: מה יש לך נגד הסיר הזה...

עזרא: אין לי שום דבר נגדו... אני פשוט לא רוצה אותו...

האם: אז מה אני אעשה...

עזרא: תזרקי אותו... העולם לא יתמוטט...

האם: (שמה בצד) עכשיו תראה רגע, תקום (מסירה מגבת מעל ערימת צלחות) תקום, תראה את הסרוויס הזה, הוא מצויין, פורצלן אמיתי מציכסלובקיה. יש כאן סט כמעט שלם, נשברו אולי שלוש צלחות תה אבל אפשר להתאים להם צלחות של עוגה... שיהיו לכם פעם הרבה אורחים שתעשה מסיבה שתקבל פרופסורה, אנשים השתגעו תמיד על הסרוויס הזה... הסגנון הזה נעשה עכשיו מודרני...

עזרא: נו... נו...

האם: אתה לא מבין בזה... אני אדבר עם שירה...

עזרא: (עומד ליד הסרוויס מסתכל בצלחות מרים אותם ובוחר) אני נזכר בו...

האם: אז תקח אותו.

עזרא: אמא, אין לנו מקום.

האם: כמה מקום צריך לזה...

עזרא: צריך. יש לנו כבר איזה שני סרוויסים ישנים מהחתונה שתקועים לנו על הנשמה...

האם: אבל לא סרוויס כזה...

עזרא: (מהרהר) זה לא זה...

האם: אני אולי אדבר עם שירה... נעזוב את זה בינתיים...

עזרא: שירה לא מתמצאת בבית... היא רק קונה ומביאה ואני צריך למצוא לזה מקום...

האם: אני אדבר עם שירה... (מכסה עזרא מתיישב, עייף כבר) עכשיו אתה רוצה את הצבת הזאת?

עזרא: תראי. טוב.

האם: אני שמה לך כאן בקרטון הזה שתקח. ואת המברג הזה אתה רוצה... הוא קצת עקום... (מראה לו מברג גדול עקום)

עזרא: (מסיר את משקפיו כשהוא מסתכל) טוב, אני אקח אותו...

האם: הוא עקום אם אתה לא רוצה אני אזרוק...

עזרא: לא, בסדר, אני אקח אותו...

האם: עכשיו תקח את פח השמן הזה, יש לי כאן שלושה אני אתן לאווה אחד, אבל אתה תקח את הגדול...

עזרא: למה לך לתת את השמן הזה, הלא תצטרך את זה, יש שם פינת מטבח ותוכלי לבשל לך... מה את מחסלת את הכל...

האם: יש לי מספיק, נשאר לי קח פח.

עזרא: איך זה אגרת כל כך הרבה שמן.

האם: אני לא יודעת... אגרתי ואגרתי... בגלל המלחמות שהיו...

עזרא: אבל מאיזו מלחמה זה, מיום כיפור זה יותר מעשר שנים, זה בטח התקלקל.

האם: זה שמן טוב על אחריותי, זה לא עשר שנים זה הרבה פחות, אז שסאדאת הגיע...

עזרא: (צוחק) מה פתאום קנית שמן.

האם: היתה כהלה מישוה אמר אז שתהיה מלחמה. טוב, נשים את זה בצד שלא יפריע. אם תרצה גם את הפח הקטן תוכל לקחת אם לא דודה טילי תקח.

עזרא: שתקח היא. תני לה.

האם: עכשיו, מה חשבת על השואב אבק.

עזרא: לא חשבת.

האם: אמרת שתחשוב עליו.

עזרא: (נאמח) אני לא יודע... הוא באמת טוב?

האם: הוא מאה אחוז. אני יכולה למכור אותו, יקנו אותו בלי בעיות.

עזרא: טוב אני אקח אותו אני לא יודע איפה אני אשים את הכל.

האם: אמרתי לך את צריך מחסן טוב, אם היית סוגר את המרפסת של המטבח שלכם היית יכול לשים שם המון דברים.

עזרא: מה פתאום לסגור...

האם: טוב, עכשיו יש כאן מחבת...

עזרא: לא רוצה אותו.

האם: הוא נקי ומצוחצח, אתם זורקים את הבשר בלי טיפת שמן.

עזרא: לא.

האם: תקח אותו, תקח. (שמה בתוך הקרטון)

עזרא: לא אני לא אקח אותו.

האם: תעשה לי טובה.

עזרא: מה יש לעשות כאן טובה.

האם: אני לא יכולה להישאר עוד איתו.

עזרא: את לא צריכה להישאר איתו. תזרקי.

האם: זרקתי כבר בלי סוף. העזרת לקחה סל מלא.

עזרא: אז תני לה גם את זה.

האם: לא יכלה לתת לה מחבת כזה טוב... אני מתחננת בפניך, תקח אותו...

עזרא: (נכנס לרוגזה) לא! את שומעת. אם תתחילי אני לא אקח כלום בסוף, תוציאי משם...

האם: אתה סתם מתעקש. לא חשוב. עכשיו תראה את המשקפת הזאת. קנינו ברומא כאשר באנו לבקר אותכם. משקפת לתיאטרון לא השתמשנו בה כמובן, הרי את אבא אי אפשר להוציא לתיאטרון מן הבית בשום פנים.

עזרא: (לוקח ומתבונן) אני יודע? לא רואים כלום... **האם:** רואים. אני ראינו. תתן לאילי, שישחק עם זה, יש לי עוד משקפת יותר טובה.

עזרא: איפה היא?

האם: אני אמצא תיכף... (שמה בקרטון שלו) עכשיו תסתכל טוב על הצלחות האלה.

עזרא: אני כבר מתעייף, אולי נעשה הפסקה (מתקדם אל הטלפון)

האם: רק התחלנו... אתה הבטחת שתקדיש לי יום שלם... עברו חמש דקות ואתה מתעייף... יש כאן המון דברים...

עזרא: רק רגע טלפון קצר.

האם: אני אחתוך את החוט של הטלפון בסוף **עזרא:** רק לילדים.

האם: לילדים בסדר. (מסתכלת בשעון)

עזרא: אולי אחרי שבע...

האם: לא תטלפן אם אתה דואג.

עזרא: לא חשוב... נמשיך...

האם: הנה הצלחות... למרק...

עזרא: לא אגע בצלחות האלה הן מגעילות אותי...

האם: אז מה אני אעשה איתן **עזרא:** (מתרחק) אי... אי...

האם: טוב, טוב... עכשיו תראה משהו מיוחד... משהו נהדר... כיסא קטן כזה מתקפל כמו מקל כזה שהולכים איתו ואם רוצים לנוח פותחים ויש לך כיסא לשבת... (מדגימה)

עזרא: (משועשע) מאיפה יש לך דבר כזה.

האם: קניתי את זה בקמברידג' כשהיינו אצלכם. זה בשביל האנגלים במירוץ סוסים.

עזרא: מה פתאום קניתי את זה...

האם: חשבתי לעת זקנה... אם אני אהיה חולה...

עזרא: נו, אז תשאירי את זה...

האם: לא אבל זה כבד מדי, זה מתאים לאנגלים למירוץ הסוסים...

עזרא: אז מה את רוצה שאני אעשה עם זה...

האם: בשבילך זה לא כבד, תלך לטיולים וכשתרצה לנוח...

עזרא: לא רוצה, אני לא אמלא את הבית שלי בכל השמאטס האלה. אני מבין עכשיו את אבא המסכן איך שהוא היה מתעצבן מכל הדברים שהיית קונה כל הזמן...

האם: תפסיק... אני מתה גם כן... הוא לא רצה לקנות כלום.

עזרא: טוב, די תמשיכי... אני לא אקח...

האם: מה אני אמשיך, אתה מתעקש בכוונה לא לקחת כלום... אתה רוצה שאני אתקע עם הכל כאן... (דממה) עכשיו את זה תקחו, זה בכלל שלכם, זאת הוואזה שהבאתם לנו מאמריקה.

עזרא: מה פתאום...?

האם: זה שלכם... זה אתם הבאתם אז תקחו חזרה... אמרתי לכם אל תביאו לי מתנות...

עזרא: טוב...

האם: עכשיו פה תראה את השטיחים האלה לאמבטיה לא השתמשתי בהם, ממש חדשים, אתה לא מאמין לי?

עזרא: הם בסדר, אבל הצבעים לא מתאימים.

האם: למה? זה צבעים מודרניים.

עזרא: יכול להיות אבל זה לא מתאים לאמבטיה שלנו...

האם: מה הצבע שלכם?

עזרא: מין כחול כזה.

האם: נו, זה מתאים... נדבר עוד עם שירה על זה.

עזרא: זה לא יעזור לך...

האם: היא תקח את זה אני בטוחה...

עזרא: היא לא תקח שום דבר שאני לא אסכים לקחת...

האם: לא צריך, אני אמכור את זה לחברה שלך הזאת, מהבית-ספר שלך, אתה עוד תצטער...

עזרא: תמכרי, תבזי את כולנו, נשים כאן שלט אלט-צ'אזן... כולם יגידו האמא של דוקטור ספורטה מוכרת סמרטוטים...

האם: זה לא סמרטוטים... בסדר, בסדר, אתם לא רוצים לעזור לי יהיו אחרים, זה מה שמפריע לך... די, עכשיו תגיד מה החלטת לגבי הארון הזה...

עזרא: מדדת את הקיר אצלך בבית...

האם: מדדתי ואין מקום...

האם: אתה עושה שגיאה גדולה...

עזרא: מה את רוצה שאני אשבור קיר בבית בשביל הארון הזה.

האם: אתה לא צריך לשבור קיר... היית יכול עם הנגר שלכם לסדר את העניין...

עזרא: לא... פשוט לא...

האם: אולי תחשוב עוד...

עזרא: גמרתי לחשוב, אל תעצבני אותי...

האם: (מהרהרת לפני כן) אתה רוצה לקחת את הסכין הזאת, הידית קצת שבורה, אבל הסכין חזקה...

עזרא: טוב.

האם: (מתבוננת בו) וגם את הסכין הקטנה הזאת.

עזרא: (בודק) את בטוחה שאת לא צריכה אותה.

האם: לא.

עזרא: טוב.

האם: עכשיו תקח את המודד חום הזה שיהיה לך לזרובה, הילדים תמיד שוברים...

עזרא: (לוקח ביד ובוחן) אני לא מבין גם למודד חום אין לך שם מקום... למה שלא תקחי אותו...

האם: יש לי עוד שניים זה בסדר...

עזרא: תקחי, תמיד תצטרכי הלא הוא לא תופס מקום.

האם: לא, אני לא צריכה יש לי מספיק, זה היה של אבא, הוא לא מתאים לי, קנינו במיוחד בשבילו בבית מרקחת עם ספרות ברורות כי במודדי חום של קופת חולים הוא לא הצליח לקרוא את הספרות.

עזרא: (מושיט חזרה) בעצם לא, אני לא רוצה...

האם: אבל למה? הוא לא תופס מקום, בגלל שהוא היה של אבא? מה איתך? הוא נקי לגמרי, חיטאתי אותו אלף פעמים, אתה חושב שהייתי נותנת לך מודד חום לא מחוטא.

עזרא: (עדיין מחזיק את המודד חום, מתלבט, מתעסק איתו) את יודעת שבזמן האחרון עולה לי בערכים לפעמים החום...

האם: (לא מתרגשת כלל) אז תגש לרופא, אל תזניח... עכשיו תראה את הקערה הזאת לפירות (מקישת עליה) (הטלפון מצלצל הוא חש אילו)

עזרא: כן חמודי זה אבא... איך אתם מסתדרים? כן, סבתא בסדר... אמא עדיין בהרצאות שלה... מה אני עושה? כלום, מסדר דברים עם סבתא, תן לי את מיכל. מיכל מה העניינים? הכל בסדר. את זוכרת מה שאמרתי לך על הגוף-חימום באמבטיה, לא לשכוח, ולסגור את הגז. הלילה כן. האורז במקרר, תחממי על אש קטנה. את שומעת ולסגור כבר את הבית. גם התריסים. עכשיו חמודה, את מוכרחת. עם הבריה. אמא בכנס. ואל תשארו מאוחר ליד הטלוויזיה. תראי שהוא יאכל. תשגיחי. טוב, יקרה שלי. כן, אני יודע אבל אל תעשי את זה בשבילי, תאכילי אותו רק הפעם. בסדר. בשבילי. בקשה מיוחדת. נשיקות. (סוגר. בינתיים היא הביאה מטריה מתוך הארון וכשהוא גומר היא פותחת אותה לפניו).

האם: תראה את המטריה הזאת...

עזרא: היא שבורה...

האם: זה שום דבר אתה מתקן כאן והיא חדשה...

עזרא: לא רוצה אותה.

האם: אתה מתחיל להתעקש בכוונה...

עזרא: אני לא מתעקש.

האם: תחשוב על זה.

עזרא: לא רוצה לחשוב על זה אפילו.

האם: אז מה עם הכיסא?

עזרא: איזה כיסא?

האם: שאתה יושב עליו. אתה לא רוצה לקחת אותו.

עזרא: (קם מתבונן בו, מתיישב בחזרה) מה פתאום? את לא לוקחת אותו.

האם: יש לי ספה, אין לי יותר מקום. מי ישב עליו בכלל.

עזרא: את מגזימה בחוסר המקום שלך שם.

האם: אין מקום שם. חדרון קטנטן. אז מה אתה אומר על הכיסא?

עזרא: (קם שנית מתבונן בו, ממשמש, מריח אפילו) טוב אני עוד אחשוב.

האם: תחשוב ותגיד מהר. אם אתה לא רצה אני אמכור אותו בקלות. עכשיו כאן יש קופסה של משחת נעלים חדשה. תקח אותה. (כאילו מסרב) תקח אותה... (מכניסה לקרטון שלו) ויש כאן שני פחים של ריצפז, תקח אחד ואחד תתן לאווה.

עזרא: את בטוחה שאת לא צריכה.

האם: לא, לא, יש לי עוד. תשים את הכל כבר באוטו, תוציא את זה מהבית שכבר יהיה לי יותר אוויר. עכשיו אתה רוצה לאכול או אתה מוכן להמשיך להסתכל קצת בבגדים של אבא.

עזרא: (נבהל) במה???

האם: (פותחת ארון שני) יש כאן נעליים חדשות לגמרי הוא לא לבש אותן אפילו פעם אחת. תראה.

עזרא: אבל הוא היה ארבעים ושלוש ואני ארבעים וששים.

האם: זה לא עושה הבדל. תשים קאלו מדרס נ זה יקטין לך, תנסה...

עזרא: (מתרגז מאד) בשום פנים ואופן מה את חושבת שאני קבצן כזה שאלבש נעליים שגדולות עלי. תגידי מה קרה לך?

האם: מה פתאום קבצן, אלו נעליים חדשות. טוב, אל תתרגז, אל תקח. לא אמרתי כלום. (הוא נכנס עכשיו לשתיקה קודרת, היא קצת נבהלת) מה יש לך אתה לא מרגיש טוב.

עזרא: אמרתי לך כימים האחרונים יש לי פתאום חום כזה, בא והולך.

האם: תמדוד אולי עכשיו.

עזרא: לא עכשיו.

האם: אז תלך לרופא מה אתה רוצה ממני?

עזרא: אני לא רוצה ממך כלום. רק תני לי מנוחה...

האם: מה אני עושה לך, אלוהים שבשמיים, מה אני עושה לך, אני קצת מראה לך דברים... מה יש? אתה בא לאחר שלושה שבועות שלא היית פה ואני מראה לך קצת דברים...

עזרא: טוב, די אל תתחילי שוב...

האם: עכשיו, מה עם החגורה הזאת של אבא היא חדשה לגמרי.

עזרא: לא צריך. יש לי חגורות.

האם: אז תקח עוד אחת. שים אותה.

עזרא: (כבוי) לא...

האם: מה כבר יכולה להכביד עליך חגורה כזאת...

עזרא: לא...

האם: אתה אכזרי... זאת חגורה חדשה הוא לא הספיק ללבוש אותה, קנינו אותה כמה ימים לפני שבאו התוצאות של הבדיקות... הוא היה שמח אילו ידע שאתה לובש אותה...

עזרא: אל תדברי כך...

האם: אני שמה אותה, אם תמצא אותה... לא תתחרט... (הוא יושב בכיסא, חסר כוח לפתע, נוטל את המודד חום בוחן אותו תוך כדי שיחה ומכניס אותו לפיו)

עזרא: אולי נעשה הפסקה לרגע...

האם: תיכף... עכשיו תראה את התיק הזה בשביל שירה... (תיק ענק עם צבעים משונים)

עזרא: לא... לא...

האם: מה אתה יודע...

עזרא: לא... לא... הלאה...

האם: וזה משחק של הילדים שלך שהשאירו פעם כאן... זה שלך...

עזרא: שלי... טוב מאוד... (קם עם המודד חום בפה לוקח וקורע בחימת זעם)

האם: מה אתה ממחר יכולתי לתת לילד של העוזרת... כאן תראה מיקסר כזה בלי חשמל, מיקסר יד כזה...

עזרא: (לא עונה, המודד חוס בפיו, כאילו מייצר מתוכו את החום, מסתכל בה בקדרות)

האם: וזה להדלקת גז...

עזרא: יש לי... (היא מוטרדת מהקדרות והפאסיביות שירדו עליו)

האם: מה יש לך?

עזרא: שום דבר, נמאס לי... תתני לאווה...

האם: היא לא רוצה לקחת כלום היא יותר נוראה ממך... (מהססת ומתלבטת) עכשיו תראה רק את הקומקום...

עזרא: (לא מסתכל)

האם: אתה לא מסתכל.

עזרא: את השתגעתי...

האם: איך אתה מדבר... זה קומקום חזק...

עזרא: (מסתכל במודד חוס) אמא, די... יש לי שוב פעם חוס...

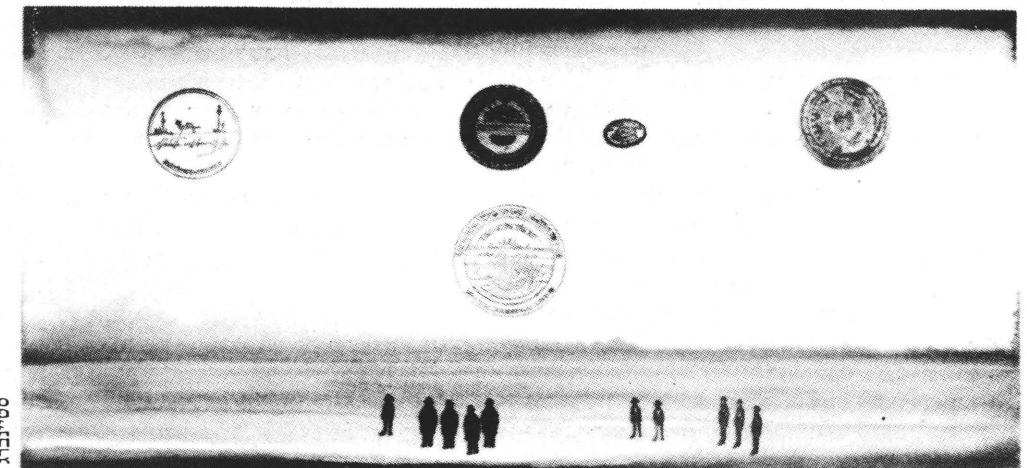
האם: כמה?

אותו... תקח אותו... תזכיר לי לשאול את שירה עליו...

(הוא מכבה את האור והאור גווע על הבמה)

פאזזה

עזרא: (מדבר בטלפון כשהוא בשכיבה) כן, אני שומע זאב... בסדר... כן אנחנו כמובן נשלם הוצאות דרך וגם משהו לשכר הרצאה, אבל אתה יודע לפי התעריף האוניברסיטאי זה לא הרבה... כן, כן, נרשום ארבע שעות במקום שעתיים, זה בטוח... גם אני אתן הרצאה... על הגילגול של קפקא... אולי ראית את המאמר שפירסמתי... יש שם איזה חידוש קטן, חידוש כמו שאומר דב סדן... תיאור השרץ... הסבר השרץ... כן... קראתי המון... אין סוף פרשנויות... אבל אצלי זה לא סמל לא אלגוריה אלא תיאור ממש... לא עכשיו, משהו מזעזע אבל לדעתי גם עצוב נורא... תקרא אם תוכל... טוב, אז מסוכס, המזכירה כבר תשלח לך את ההזמנה... אני כאן בסידורים... משגעים אותי לגמרי... אבא? עוד



סיינברג

לא שיש חודשים... שנה מחורבנת כזאת... טוב... כן... בסדר... רציתי לשאול אותך... יש לך רגע... הדיקן שלנו אמר שידבר איתך בעניין הפרוצדורה שלי לפרופסורה... היתה איזו מחשבה שאולי זה כבר בשל עכשיו... אני יודע... אמרתי לו שידבר איתך... אני כבר בדרגה הזאת יושב המון שנים... אולי יבקשו ממך להיות בוועדה המקצועית שלי, אני יודע... לא, אני לא לוחץ עליהם... זה הדיקן בעצמו חשב... אז הוא אולי ידבר איתך... מתי אתה נוסע? טוב, כמובן רק אם זה יצא... שלום... (כל הזמן האם מסתובבת ליד הדלת, חצי מאזינה חצי שקועה בארגון החפצים)

(האור גווע. פאזזה קטנה)

(האם עומדת עם הדודה טילי שהיא מבוגרת הרבה יותר, זקנה גרמית גבוהה, חבושה תמיד במשקפי שמש, בידה סל גדול, האם רוצה לדחוף עליו עוד דברים, עכשיו הן נאבקות על המקל-כיסא)

טילי: למה לא תקחי את זה בעצמך, את תצטרכי את זה.

האם: לא, לא תקחי את

טילי: הילדים ירצו את זה.

האם: שאלתי את עזרא אבל אין לו מקום

טילי: ואווה? אז אווה...

האם: אווה? אווה בכלל לא רוצה לגעת בכלום... אין לה ראש לזה עכשיו...

טילי: אבל גם לי אין מקום...

האם: יש לך, אני אראה לך, בחדר שינה... תקחי... תקחי... תעשי לי טובה...

טילי: מה אני אעשה את זה...

האם: זה האנגלים משתמשים בזה...

טילי: (צוחקת) אבל אני לא אנגליה...

האם: לא, זה לכל אחד... את הולכת וכשאת רוצה את יושבת ונחה... (מדגימה לה)

טילי: זה באמת יפה אז למה את לא לוקחת בעצמך.

עזרא: כמעט שלושים ושמונה...

האם: מה זה החום הזה...

עזרא: אני לא יודע...

האם: מה אתה מרגיש...

עזרא: כלום... (הוא קם מתחיל להתהלך בחוסר מנוחה בבית)

האם: אז תלך לרופא... מה אתה רוצה ממני?

עזרא: בסדר... עכשיו נעשה הפסקה... מספיק... עכשיו מנוחה...

האם: אבל תדע שעוד לא התחלנו אפילו...

עזרא: אני נשאר כאן עד מחר אחרי הצהריים...

האם: אבל אתה תברח לחברים שלך כמו בפעם שעברה אני יודעת שלא נספיק כלום...

עזרא: בין כה וכה אני רואה שאני לא רוצה לקחת כלום... אני לא אהיה פח זבל שלך...

האם: אתה לא פח זבל, אני נותנת לך דברים טובים... מה אני אעשה איתם?

עזרא: תיזרק... תלמדי לזרוק... שום דבר לא יקרה...

האם: (ררתחת) אני זרקתי... אני זורקת כל הזמן... בלילות אני זורקת... אני לבד כאן... חילקתי לשכנים, נתתי לעוזרת, אבל יש דברים שאני לא יכולה לזרוק, שאי אפשר לזרוק...

עזרא: הכל אפשר...

האם: אתה מוכרח לפחות לראות... אני מבקשת ממך... כבר חודש ימים אתה מבטיח שתגיע... והנה...

עזרא: אמא, מספיק, יש לי חוס, תני לי מנוחה... (הולך לחדר העבודה נשכב על המיטה)

האם: (לעצמה) באמת עכשיו החום הזה שנוסף לנו... מה פתאום חוס? עד שאתה מגיע לפה... אז תקח אספירין... מה אתה רוצה שאני אעשה... לא תמות מזה... אתה רוצה לנוח קצת אז תנוח, אבל אל תתחיל עם הטלפונים הארוכים שלך שלא נגמרים... תגיד שפעם באת לירושלים בשבילי... בוא אני אסדר לך... (מסדרת את המיטה תוך שהוא שרוע עליה) בוא אני אתן לך כר... אתה אולי בכלל רוצה

האם: אין לי מקום. אני נכנסת לחור, לקופסה, לארון צר... אם לא, הייתי לוקחת לעצמי...

טילי: אבל זה כבד.

האם: עזרא יקח לך באוטו שלו הוא הבטיח לי...

טילי: אבל יש לו קצת חוס...

האם: מה אפשר לעשות? הוא יקח לך גם את הפח של הליזול...

טילי: ואיפה שירה?

האם: שירה באיזה כינוס כזה, היא תבוא מאוחר בלילה, היא כל הזמן לומדת והוא מטפל בכולם... בעל טוב כל-כך... בוא נראה מה איתו... אולי הוא התעורר... (פותחת את דלת חדר העבודה ומדליקה אור) עזרא בוא תגיד שלום לדודה טילי.

עזרא: (קם, מנשק אותה בחוס) מה שלומך?

טילי: בסדר... בסדר... מה שלום הילדים?

עזרא: בסדר...

טילי: בת כמה מיכל עכשיו?

עזרא: בת שבע-עשרה...

טילי: כולנו מזדקנים... מה זה החום הזה שאמא מספרת לי שיש לך, אל תזניח...

עזרא: לא, אני לא אזניח... יהיה בסדר...

טילי: לדוד שאלו היה כזה חוס והרופא נתן לו כדורים וזה הפסיק...

עזרא: מתי זה היה לו...

טילי: ככה שנה לפני שנפטר...

האם: לא, לא, אל תכניסי לו עכשיו דמיונות... יש לו כבר מספיק... עזרא, אמרתי לדודה טילי שאתה תקח לה את הדברים הביתה...

עזרא: בסדר...

טילי: אמא שלך נותנת לי כל הזמן דברים, מכריחה אותי לקחת.

עזרא: תקחי, תקחי, אין דבר...

טילי: מה אני אעשה עם הפח ליזול הזה והמקל הזה כמו כיסא...

עזרא: שיהיה לך מה זה יפריע... בואי אני אקח אותך הביתה... תני לי... אני משם אקפוץ למישהו...

האם: אבל אל תברח לי עכשיו, גם עוד לא אכלת...

טילי: אולי שיאכל אצלי ראשל...

האם: לא, מה פתאום, יש כאן אוכל בשפע... גם אווה אולי תגיע...

עזרא: מה פתאום?

האם: היא טילפנה עכשיו, היא בירושלים, היא חיפשה את שירה, הם אצל ה... עורך דין...

טילי: מה קרה?

האם: שום דבר, צרות.

עזרא: היא מתגרשת דודה טילי...

טילי: מתגרשת?

האם: (מתעוררת קורצת בעיניה לעזרא) לא בדיוק... **טילי:** אני תמיד חשבתי שהם לא מתאימים אבל זה המשך... הוא מבוגר הוא נראה כמו אבא שלה... אבל מה קרה עכשיו?

האם: הם מתווכחים על משהו.

עזרא: הם מעבר לוויכוחים

האם: (במורת רוח רבה) לא בדיוק להתגרש...

עזרא: בערך להתגרש... טוב נלך... (לוקח את הדברים של טילי ויוצאים. האם מתחילה בסידורים האור גווע)

פאזזה

(על הכורסא יושבת עכשיו אווה, אישה מטופחת כבת ארבעים. האם מסתובבת סביבה)

אווה: הבאתי לך שלושה תצלומים של תעודה הפטירה בדיוק כמו שביקשת...

האם: גם את, כבר עזרא הביא לי, מה אני אעשה עכשיו בכל כך הרבה העתקים...

אווה: (מדברת באופן כללי באידיש רבה) אבל את אמרת לי...

האם: בסדר... בסדר... את לא צריכה אחד. פעם יבקשו ממך תעודת פטירה שלו.

אווה: מה פתאום?

האם: טוב. לא חשוב. יש לך רגע זמן.

אווה: נו...

האם: תגיד לי מה זה? (מראה לה נייר של בנק)

אווה: אלף פעמים אמרתי לך זה חשבון הדולרים שלך ושל אבא...

האם: וזה?

אווה: זה תלוש הפנסיה...

האם: של איזה חודש?

אווה: של... לא כתוב...

האם: עזרא אמר של מרץ.

אווה: אז מה את שואלת אותי שוב.

האם: רציתי להיות בטוחה...

אווה: לא רואה איפה הוא מצא כאן חודש מרץ...

האם: טוב. לא חשוב. וזה?

אווה: זה... מה זה? זה בכלל משהו ישן נורא... זה

בכלל לירות... (ממעכת רוצה לקרוע)

האם: לא אל תקרעי... זה כסף...

אווה: מה כסף? אמא... זה לא שווה את הנייר...

האם: לא חשוב... אולי... (מיישרת את הנייר ושמה

בכיסה) אל תקרעי כך... טוב, לא חשוב, עכשיו אווה

תראי רגע את המחבת הזו.

אווה: ראיתי.

האם: קחי אותו...

אווה: לא.

האם: אז מה אני אעשה איתו.

אווה: תזרקי.

האם: השתגעת? זה מחבת מצויין.

אווה: ישר לזבל.

האם: אני לא אזורק לזבל בשום פנים ואופן מחבת

כזה.

אווה: למה לא, אני בכלל לא מבינה איך החזקת

אותו כל כך הרבה שנים.

האם: אני לא אזורק אותו, עזרא יקח אותו.

אווה: הוא לא יקח אותו לעולם.

האם: הוא טוב, הוא לוקח ממני דברים, את לא

עוזרת לי כלום.

אווה: באיזה מצב אני? אני גם מפרקת את הבית

שלי ועכשיו אני צריכה להוסיף לי עוד מחבת כזה.

האם: אף אחד לא מבקש ממך לפרק את הבית

שלך. את יודעת מה אני חושבת על הגירויים

האלה, מיותרים לגמרי. מה מהירות הזאת?

אווה: לא יכולה יותר לחכות. הוא נראה לי זקן

ומובגר, איך חייתי איתו כל הזמן. עכשיו כשאבא

מת...

האם: מה זה שייך לאבא.

אווה: לא רציתי לצער אותו.

האם: ואותי לא איכפת לך לצער?

אווה: תביני אותי, אני לחוצה כך מבפנים... הוא

כמו מת בשבילי...

האם: ומה אני... (שהות קלה. אווה בוחנת אותו

כאילו רואה אותו בפעם הראשונה)

אווה: לך בסופו של דבר הכל נגמר קל...

האם: קל? מה? (רועדת כולה)

אווה: לא, אל תתחילי אמא, אין לי כוח, נמשיך.

האם: קל?

אווה: נמשיך אמא. (שהות קלה)

האם: עכשיו תגידי לי סופית מה החלטת לגבי

המטאטא הזה של השטיחים.

אווה: איזה מטאטא?

האם: הנה, הצהוב הזה.

אווה: לא רוצה.

האם: סופית? את תתחרטי.

אווה: בסדר. אני אתחרט.

האם: אז עזרא יקח אותו.

אווה: שיקח.

האם: עכשיו תראי את הסיר הזה... רגע תסתכלי...

אווה: אני לא אסתכל, אלוהים, אני אקח עכשיו

סירים...

האם: את שוב עושה טעות.

אווה: בסדר.

האם: גם כל הגירויים האלו שלך הם טעות

נוראה, אחר כך תתחרטי.

אווה: בסדר, אני אתחרט...

האם: עכשיו תראי את התיק הזה (מראה לה את

אותו תיק משונה צבעים שהוצע לעזרא)

אווה: (בבהלה) מה זה??

האם: תיק חדש לגמרי, לא השתמשתי בו.

אווה: איך הוא הגיע אליך?

האם: קניתי אותו אבל לא הספקתי להשתמש.

אווה: זוועה מוחלטת.

האם: מה?

אווה: איזה צבעים נוראים.

האם: דווקא הצבעים האלו יהיו מודרניים.

אווה: מתי?

האם: עוד מעט את תראי...

אווה: (צוחקת)

האם: אם את לא רוצה תנתי לעוזרת שלך.

אווה: העוזרת שלי לא משוגעת לקחת דבר כזה...

האם: אבל אין לי מקום...

אווה: תלמדי לזרוק...

האם: אני לא אזורק... אני זרקתי בלי סוף... אני

אמצא כבר משהו... את פח השמן הזה את רוצה

לקחת.

אווה: טוב אני אקח.

האם: אל תעשי לי טובה.

אווה: בסדר, אני אקח.

האם: תקחי את הקטן, הגדול נתתי כבר לעזרא.

אווה: בסדר. בסדר. (מסתכלת כל הזמן בשעון) מתי

הם יחזרו כבר?

האם: מה עם הכורסא שאת יושבת עליה.

אווה: מה איתה?

האם: את לא רוצה אותה?

אווה: הכורסא? את לא לוקחת אותה לשם?

האם: לא, בשביל מה לי, מי ישב עליה?

אווה: מה זה מי ישב עליה?

האם: מי יבוא אלי לשם לשבת.

אווה: מה את רצה לאמר, מה את משחקת עכשיו.

האם: לא, ברצינות, מי יבוא אלי, גם לא רוצה

שיבואו אלי... אני הולכת למות, אתם תתפטרו ממני

שם.

אווה: אנחנו רוצים להתפטר ממך?

האם: אני לא אומרת שאתם רוצים אבל אתם

תתפטרו, ורק שאני מבקשת שתעזרו לי קצת אתם

לא רוצים...

אווה: לא אנחנו אמרנו לך ללכת לשם... את

החלטת! אמרת שלא תוכלי לעולם להשאר בבית...

את עושה טעות...

האם: את רצית שאני אשאר פה...

אווה: אני לא אומרת כלום. מזמן הפסקתי לאמר

לך משהו, אני רק מסדרת מה שאת רוצה, מזל

שמצאתי שם מקום, שעוד מעט יתפנה שם מקום...

האם: מה זה עוד מעט, המקום לא מוכן...

אווה: זה בסדר, יש מקום... זה מזל שתפסתי

אותו... יש לך מזל, יש לך בכלל מזל גדול...

האם: יש לי מזל? את השתגעת? על מה את

מדברת?

אווה: הכל היה יכול להיות יותר גרוע...

האם: מה יכול היה להיות יותר גרוע... מה יכול

היה להיות יותר נורא ממה שעברתי בבתי חולים...

במחלה הנוראה הזאת... איך את מעיזה לאמר דבר

כזה...

אווה: זה יכול היה להיות הרבה יותר איטי, עד

עכשיו היית מתגלגלת בבתי חולים ממחלקה

למחלקה... היו מחזירים אותו לכאן עם כל

הצינורות... היית צריכה לטפל בו כאן... חודשים,

שנים...

האם: (צועקת) אני טיפלתי בו כאן...

אווה: זמן קצר... קצר מאוד... זה יכול היה להיות

הרבה יותר נורא... תגידי תודה, הוא מת לך

במהירות, את לא יודעת כמה לפעמים זה יכול

להיסחב... מקרים בדיוק כאלה... האמא של דויד

למשל... ארבע שנים...

האם: אל תדברי איתי על אף אחד אחר, זה לא

מעניין אותי...

אווה: תגידי תודה... תגידי תודה... כולנו נגיד

תודה, זה גם היה בזול, בזול הזול...

האם: אני לא אגיד תודה... למה שאני אגיד תודה...

על מה אני אגיד תודה... למי אגיד תודה, לכם

אולי...

אווה: לא אמרתי.

האם: כל יום בבית חולים אתם בקושי באתם וכבר

הסתלקתם.

אווה: מה רצית שנעזוב את הבתים שלנו ונגור

איתך...

האם: לבדי כאן. הוא לא רצה לזוז מהמיטה,

בקושי ישב, רק מצלצל בפעמון שהישארתם, כל

רגע לשירותים, עלי הוא עשה את צרכיו... תודה על

מה?

אווה: זה היה זמן קצר, יש משפחות שזה שנים כך.

זה היה מוות קל...

האם: (צועקת) בשבילך.

(נכנס עזרא, פותח את הדלת במפתחו, הן כאילו

נבהלות)

עזרא: מה אתן צועקות כך שומעים אותכן בכל

המדרגות.

אווה: איפה שירה? לא הבאת אותה?

עזרא: לא, היא עדיין שם בכנס על הר הצופים,

היא תחזור מאוחר...

האם: (מתמוטטת) אתם תהרגו אותי...

עזרא: מה קרה עכשיו?

אווה: אמרתי לה רק שהמחלה של אבא היתה

קצרה, שזה יכול היה להיות הרבה יותר גרוע...

עזרא: (מתבונן בה, הוא במצב רוח קודר אבל שקט,

מנוכר משהו) נכון.

האם: גם אתה? גם אתה? מה יכול היה להיות

יותר גרוע, אתם לא עשיתם כלום...

עזרא: זה אל תגידי.

האם: אני אגיד, למה לא? אתם לא עשיתם כלום...

באתם כמה פעמים לבית חולים.

עזרא: כמה פעמים? כל יומיים... מבאר-שבע...

האם: רק אם היה לך משהו לסדר כאן, אפילו אבא

אמר, הוא לא בא בשבילי הוא בא לקדם את

הקריירה שלו.

עזרא: מה??? הוא לא יכול היה לאמר את זה...

האם: באמת...

עזרא: אני כל יומיים הייתי אצלו, איך את יכולה

להגיד את זה...

אווה: למה את אומרת את זה...

האם: די! מה אתם רוצים ממני... כל דבר יכול

להיות יותר גרוע אבל זה היה מספיק גרוע... הוא

יותר הוא רצה כבר למות...

עזרא: ואת ענית, אם כן, מות לך...

האם: אני לא אמרתי כלום, מה יכולתי לאמר, איזה

כוח היה לי לאמר לו משהו... לבד... בעצם לבד...

גם עכשיו לבד... אני מתה... ואתם רוצים באמת

להתפטר ממני אז תעזרו לי לצאת מכאן... קחו קצת

דברים, קחו חפצים, תעזרו לי ואני אתן לכם שקט...

אווה: פשוט תזרקי... למה את לא יודעת לזרוק...

האם: את... את... את... (מתייפחת)

עזרא: די אווה תניחי לה, על מה אנחנו רבים (הולך

מפזר רוח תוקע מווד חום לפיו)

אווה: שגעון...

עזרא: די... די...

אווה: מה אתה מורד את החום?

עזרא: עולה לי בזמן האחרון החום בערב.

אווה: סתם כך...

עזרא: סתם כך...

אווה: אז תלך לרופא.

עזרא: אני אולי אלך, אני מקווה שזה שום דבר.

שירה אומרת שזה שום דבר.

אוה: לא, תלך לרופא, תכנס לבדיקות... אתה

מוכרח...

עזרא: נראה...

אווה: לא, תבטיח לי... אז לא לחכות לשירה...

עזרא: אני חושב שזה יהיה מאוחר מאד...

אווה: הייתי מחכה, לא איכפת לי, אבל הוא עוד

מעט יבוא לקחת אותי.

עזרא: הוא פה?

אווה: כן, היינו יחד אצל העורך דין... זה יכול

להיגמר עוד חודש... יהיה לי גט...

עזרא: החלטת?

אווה: החלטתי.

עזרא: (כל הזמן המווד חום בפיו אבל הוא רך ושקט)

נו, טוב...

(האם מסתכלת בהם כל הזמן, ממתנה)

אוה: אני מוותרת המון, אבל העיקר להשתחרר

ממנו... כל פעם שהוא נכנס הביתה אני רועדת... יש

לי פחד כזה ממנו...

עזרא: פחד? זה דבר חדש...

אווה: אולי, כן, זה חדש... פחד... אני יודעת, כאילו

רוח רפאים נכנסת הביתה ושוקת... אני רוצה כל

כך לדבר עם שירה מתי היא תהיה מחר, כי אנחנו

גם נהיה כאן מחר יש לנו עוד פגישה עם העורך

דין.

עזרא: למה עורך דין כאן? מי זה בכלל?

אווה: פרידמן, חבר מהכיתה, עוד מהגמנסיה,

היחיד שאני מאמינה בו... כל העורכי דין בתל-אביב
 חברים שלו. אתם תשארו כאן מחר כל היום?
עזרא: לא כל היום... (כל הזמן מדבר עם המודד חום
 בפה, מוציא לפעמים. עכשיו גמר למדוד)
האם: נו גמרתם כבר...
אווה: יש לך חום?
עזרא: יש... לא חשוב...
אווה: כמה?
עזרא: שלושים ושבע ושמונה...
אווה: ואתה לא מרגיש כלום...
עזרא: אני יודע מה אני מרגיש...?
אווה: מזור...
 (בינתיים האם לוקחת קערה גדולה ומתקרבת אליהם,
 שקטה)
האם: את רוצה את הקערה הזאת.
אווה: את שוב מתחילה אמא, לא.
האם: אז תקח אותה אתה.
עזרא: מה פתאום?
האם: תקח אותה היא מצוינת. אל תשמע לה...
עזרא: (מהסס)
אווה: תעזבי אותה.

האם: מה יהיה? ואתה למה אתה עושה לה שוב
 צרות דווקא כשאני עוברת דירה, לא יכולתם לחכות
 קצת...
עודד: אני? תשאלו אותה... גם עלי זה נחת
 פתאום... "אתה זקן בשבילי, אתה מפחיד אותי"
 פתאום אני מפחיד אותה, פתאום אני זקן בשבילה...
 שמעת... אבל אם היא רוצה, אני עושה רק מה
 שהיא רוצה... את מכירה אותי...
אווה: (מסננת בארסיות) מנוול...
עודד: (מתעלם ממנה) ומה איתך? (לעזרא)
עזרא: בסדר
עודד: שירה והילדים.
עזרא: מושכים בעול...
עודד: יפה, אתם חוזרים הלילה לבאר-שבע...
עזרא: לא...
האם: עודד, אתה רוצה לשנות משהו.
עודד: לא תודה.
האם: אולי תקח משהו מפה...
עודד: מה?
אווה: אמא...
האם: אולי המנעול הזה (שולפת מנעול גדול וחולד



סטיבנג

האם: מה עניין שלך, מה איכפת לך. תקח אותה...
 תנסה אותה...
עזרא: (ברוך) אין לי מקום, אמא בחיך.
האם: כמה מקום זה תופס...
אווה: תעזבי אותה.
האם: תעזבי אותי... קח אותה היא טובה... אתה
 לא תתחרט... אבא אהב אותה מאד... הוא היה
 אוכל ממנה דייסה... (מושיטה לו, דוחפת אליו)
אווה: מה זה שייך...
האם: (לא מתייחסת אליו, מנסה להכניס לו את
 הצלחת) אבא אהב אותה...
עזרא: הזהרתי אותך כבר, לא נעשה מאבא קדוש...
 זה לא...
האם: תנסה אותה, אני מתחננת (מושיטה אליו, הוא
 שולח יד מהוססת, הקערה נופלת ונשברת)
אווה: את רואה... את רואה... (האם חיוורת מזעם
 הולכת להביא מטאטא ויעה. בדלת שנשארה קצת
 פתוחה עומד עכשיו עודד, גבוה וקרח לבוש הדור, הוא
 נשאר נעמד בעמידה רפויה, שורק קלות)
אווה: אתה כבר... (לא עונה לה) כמה חבל שלא
 לקחתי את המכונית שלי, מחר ניסע בשתי מכוניות.
 (עודד מחיך אל האם שמטאטאת את השברים ואל
 עזרא שעומד קודר בפינה)
עודד: שלום (אל עזרא)
עזרא: שלום
עודד: שלום (אל האם)
האם: שלום שלום.
עודד: מה נשמע?
האם: אתה רואה, אני בצרות...
עודד: למה?
האם: אני תקועה כאן עם כל החפצים והם לא
 רוצים לקחת כלום...
עודד: (מחיך)

(מתוך אחד הקרטונים)
עודד: לא תודה...
האם: אולי אתה רוצה את המשקפת הזאת...
אווה: מה פתאום אמא... תעזבי אותה...
עודד: משקפת... (נדלק באיזה זיק של התעניינות
 ונוטל אותה)
האם: היא טובה בשביל תיאטרון...
אווה: בחיך אמא הוא אף פעם לא הולך
 לתיאטרון... (עודד מסתכל בכולם במשקפת)
האם: זאת משקפת מצויינת... אתה תהנה ממנה...
אווה: אמא! תפסיקי להתחנף אליו...
האם: היא גם לא תופסת מקום. (עודד מניח חזרה
 את המשקפת) היא לא טובה?
עודד: היא בסדר גמור.
האם: אז אתה לא רוצה לקחת.
עודד: לא תודה...
האם: למה?
עודד: אני לא מסתכל בתיאטרון במשקפת... (מסמן
 באצבע קטנה לאווה) בואי... שלום, תחזיקו מעמד
 (יוצא)
אווה: (נפרדת מנשקת את אימה, לוקחת את פח השמן)
 אז אני אטלפן בבוקר לשירה ואקבע למחר...
 (יוצאת) (עזרא קם ממקומו והולך לחדר העבודה)
האם: לאיפה אתה הולך?
עזרא: אני מוכרח לנוח, יש לי חום, זה אמיתי
 (נשכב על המיטה, תופס את הטלפון מנסה לחייג משהו,
 מתייאש באמצע, מכבה את האור)

פאזה

(שעת לילה מאוחרת. האם בכותונת לילה. שירה יושבת
 במקטורן קצת גברי ליד שולחן האוכל ואוכלת. האם
 ועזרא משמשים אותה)

עזרא: אבל אני לא מבין עדיין למה איחרת כל כך...
שירה: עד שזה נגמר... ועד שהביאו אותי לפה...
עזרא: איך היו ההרצאות?
שירה: כל אחר הצהריים היה די בינוני, אבל
 האחרונה הערב היתה מעולה...
עזרא: על מה זה היה?
שירה: השאלה המוסרית
האם: תאכלי...
שירה: אני אכלתי כבר שם ארוחת ערב, באמת
 שאני לא רעבה.
האם: תאכלי רק סלט קישואים, הכנתי בשבילך
 במיוחד, כמו שאת אוהבת...
שירה: לא היית צריכה...
האם: רצתי אתמול למצוא קישואים ועשיתי לך
 כמו שאת אמרת שאת אוהבת...
שירה: תודה רבה, זה נפלא.
האם: את רוצה לשנות?
שירה: קפה, אבל תיכף אני אכין לעצמי...
עזרא: מה פתאום קפה עכשיו? אנחנו הולכים
 לישון תיכף.
שירה: אל תדאג, אני ארדם...
האם: את אולי רוצה את הצלחת הזאת.
שירה: איזו?
האם: זו... זו, שאת אוכלת ממנה, עם הציור הזה.
שירה: (לא מבינה) מה?
עזרא: היא רוצה להיפטר ממנה, אמא בחיך לא
 עכשיו, עוד מעט חצות.
שירה: למה לך לתת אותה, היא צלחת כל כך
 מקסימה...
האם: היא נהדרת...
שירה: אז באמת תשאירי אצלך.
האם: אין לי מקום בשבילה.
שירה: יהיה לך מקום בשבילה... תשימי אותה על
 המזנון, אפילו תתלי על הקיר... היא נהדרת... אני
 אמצא לך שם מקום מיוחד בשבילה...
האם: זה טעים לך?
שירה: נפלא...
עזרא: את רוצה פרוסת לחם?
שירה: אני אקח לי בעצמי.
עזרא: לא חשוב... איפה הסכין?
האם: בוא תן לה את הלחם הזה הוא יותר טרי...
 (היא מושכת את הסכין וחוטכת בעצמה)
שירה: לא חשוב... אל תטרחי... רק פרוסונת
 קטנה...
האם: אני מתה...
שירה: לכו לנוח... את מוכרחה לנוח...
האם: את רוצה זיתים... שהכנתי בעצמי...
שירה: לא חשוב... תודה... (טועמת) זיתים נהדרים...
 מצויינים... תלמדי אותי איך את עושה אותם?
עזרא: לא עכשיו שירה, לא עכשיו. התקשרתי עם
 אמא שלך... דיברתי עם הילדים...
שירה: יופי...
האם: (מביאה לה שתיים של האמבטיה שהראתה
 מקודם לעזרא) תראי את זה...
עזרא: לא אמא לא עכשיו כבר עוד מעט חצות
 הלילה...
האם: זה חדש לגמרי...
שירה: כן... כן... יפים מאד...
עזרא: (צועק) אמא!
שירה: מה אתה צועק.
עזרא: די! לא עכשיו, כל הערב היא הרגה אותי
 עם החפצים שלה...
שירה: אולי באמת נחשוב על זה מחר... הם באמת
 יפים...
האם: תחשבי על זה בלילה ותגידי לי מחר בבוקר.
שירה: בסדר.
האם: אני מרגישה אבודה... עוד כל כך הרבה
 חפצים נשארו, ואני אספתי ואספתי. מה את קונה?
 למה? הוא היה אומר לי. עכשיו אני מבקשת סליחה
 ממנו.
עזרא: סליחה? סוף סוף...
שירה: לא נורא אנחנו נעזור לך לסדר את הכל.
האם: אבל אין לכם זמן.
שירה: אנחנו נמצא זמן.
האם: אבל איך? הלא אין לכם...
שירה: אנחנו נמצא, תני עכשיו, אנחנו כבר נוריד
 מהשולחן ונרחיק את הכלים.



מחזה של א.ב. יהושע, "חפצים", מצומצם מאד בהקפו, כל כולו אין בו אלא שתי תמונות המתארות אפיזודה אחת, המתפרשת על פרק זמן קצר של יממה אחת. אין בו אירועים מסעירים, התפתחות דרמטית, עליות וירידות החורצות גורלות וקובעות דרכי חיים או מוות. אפילו עלילה, במשמעות הפשוטה של הדבר, כמעט שאין בו. הדמויות, אף על פי שהן מעוצבות היטב, בעומק פסיכולוגי, ואפשר בהחלט לראות בהן דמויות "עגולות", לפי הבחנתו הידועה של פורסטר, אינן מתפתחות, ואינן עוברות שינוי או גילגול כלשהו. שום דבר, למעשה איננו קורה להן. אין כמעט "מבטים לאחור", בדרך של הזיכרון או היודעות — אף על פי שהמחזה הוא אנאליטי בדרך בניינו, כפי שנראה להלן. הדיואלוגים פשוטים בתכלית הפשוטה, ערוכים בלשון מדוברת של יום־יום, ומתאמצים לשמור על אותנטיות והתאמה לדמויות. במבט ראשון אין הם חושפים המביאה את המחזה אל המשבר הדרמטי שלו. מבחינה באווירה של יום־יום. אבל דומה שדווקא פשטותו המופלגת של המחזה מגבירה את הרושם החזק שמשאירה מורכבותו הפסיכולוגית והקיומית. לאחר שאנו עומדים עליה. דרך בניינו של המחזה הוא קונצנטרי, לאמור, ההתרחשויות שבתמונה הראשונה חוזרות בהקבלה גם בשניה, אך בעצמה רבה, המביאה את המחזה אל המשבר הדרמטי שלו. מבחינה זו דומה "חפצים" לכמה ממחזותיו של בקט, "הו ימים טובים", למשל, או "מחכים לגודו". מבחינות אחרות הוא נבדל מהם במידה רבה, שכן מחזותיו של בקט הם מחזות של סימבוליזם אבסורדי, ומחזהו של יהושע הוא בסגנון נאטוראליסטי. מבחינה זו הוא קרוב למחזותיו של צ'כוב, אפשר לראות בו קרבה גם למחזותיו של בקט וגם לאלה של צ'כוב באמפליטודה הנמוכה של ההתרחשויות, בהעדר תמורות דרמטיות או משברים רבי עצמה. מכל הבחינות יש כאן חידוש צורני רב ככל שהמדובר הוא ביצירתו של יהושע עצמו.

היסוד הנאטוראליסטי שבמחזה, והמאמץ לשמור על הוויה ודיאלוגים אותנטיים, יוצרים בו, במקומות רבים, יסודות קומיים מובהקים, שמקורם אולי בזיהויין של הדמויות שבמחזה עם טיפוסים מוכרים מהמציאות היומ־יומית. שלא כמרבית יצירותיו של יהושע, לפחות אלה מעשר או חמש עשרה השנים האחרונות, אין המחזה עוסק בבעיות מבעיותיה האקטואליות וההיסטוריות של החברה הישראלית, ואין בו, כמדומה, כל נגיעה באידאולוגיה ההיסטוריוסופית והפוליטית של יהושע, אותה תיאר במפורט במסותיו ובספרו "בזכות הנורמאליות". מובן, הרקע הישראלי של המחזה מעלה בדרך הטבע נגיעה באי אלה נושאים שעשויים לאפיין את החברה הישראלית, אבל בעיקר של דבר עיסוקו של המחזה הוא בבעיות אוניברסליות במהותן, והטיפול האמנותי בהן הוא בדרך של נאטוראליזם פסיכולוגי. גם היסוד הסימבולי, לעתים אף האליגורי, שאיפיון חלקים ניכרים מיצירתו של יהושע, נעדר כליל ממחזה זה. עם זאת עשיר המחזה בחומרי בבואה — חלק ניכר מהחפצים המתוארים במחזה מיצגים ייצוגי בבואתי נושאים מנושאי השונים של המחזה.

"פער הדורות"

במידת מה נענה כאן יהושע לאתגר שהוצב לו פעמים רבות על ידי מבקרים ומראיינים, והוא ממקם את מחזהו בביתה של משפחה ספרדית, מוותיקת הישוב הירושלמי, מעין משפחת המוצא של יהושע עצמו. מלבד זה מצויים במחזה, כמו בכמה מיצירותיו האחרונות של יהושע, עוד חומרים אוטוביוגרפיים. על חלק מהם נעמוד להלן.

במרכזו של המחזה עומדת בעייתה של משפחה מודרנית, המצויה בתהליך מתמשך של התפוררות ואבדן ערכים, משבר הקשור בירידת הסמכות הפאטריארכלית, והתמעטות הקשר הלקש בתוך המשפחה. משבר מתמשך זה נחשף במחזה כשהמשפחה מעומתת עם המוות, ואין היא מצאת דרכים לעמוד בעימות זה. כנגדה מתוארת משפחה השומרת על רוח האחדות המסורתית, וזו, ככל הנראה, עשויה למצוא דרכים להתמודדות עם בעיות דומות.

בעייתיותה של המשפחה המודרנית מוצגת במחזה, קודם כל, בפער הדורות ובקונפליקט המתגלה בין האבות לבנים. נושאים אלה הם, כידוע, מהמרכזיים ביצירתו של יהושע, החל ב"מול יערות" ועד לרומאנים שלו "המאהב" ו"גירושם מאוחרים". בכל היצירות הללו מוצג קונפליקט אוניברסלי זה של אבות ובנים בהתבוננות פסיכולוגית מעמיקה, אך עם זאת קיים תמיד גם צד היסטורי, לעתים אקטואלי בדרך תיאורו של הקונפליקט. בהרבה מקרים הצד ההיסטורי הוא המכריע, לפחות לדעתם של פרשנים ומבקרים רבים.

גם ב"חפצים", כאמור, מצויים פער דורות והקונפליקט שביניהם במרכז עלילתו של המחזה, אבל תפיסתו אותם היא פסיכולוגית בעיקר, אם כי ברור שקונפליקט זה שורשיהם היסטוריים וחברתיים, וקשורים בהשתנותם של סדרי החיים, אך נעדרים השפעות אקטואליות.

פער הדורות מתבטא במחזה בשוני שבאורחות חייהם של שני הדורות, ובשוני שבתפיסת עולמם. משפחת ההורים מוצגת ביציבותה — הם גרים בבית אחד משך חמישים שנה,

האם: רציתי רק להזכיר לשירה את המפה שדיברנו עליה בטלפון, שלא אשכח מחר...

עזרא: את לא תשכחי...

האם: הנה המפה הזאת שסיפרתי עליה, רקומה חדשה לגמרי...

עזרא: אבא!

שירה: (מתרוממת מהמיטה להסתכל) יופי, את באמת לא צריכה אותה...

האם: לא, לא... זה בשבילך...

עזרא: (בינתיים מחפש במזודה את הפגימה שלו) איפה הפגימה שלי שירה... איפה שמת אותה...

שירה: אתה אמרת שתשים...

עזרא: הו, אלוהים.

האם: שכחת פגימה, אין דבר אני אתן לך...

עזרא: (לובש חורה את החולצה) לא חשוב.

האם: יש לי פגימה של אבא.

עזרא: לא, לא צריך.

האם: לא... עוד לפני המחלה, מגוהצת מכובסת ומעומלנת...

עזרא: לא... לא צריך...

האם: (תיכף הולכת לארון ליד המיטה מוציאה משם פגימה) הוא לא שכב איתה אף פעם כשהיה חולה אני נשבעת לך...

עזרא: זה לא בגלל זה... איך שכחת... אף פעם לא קרה לי...

האם: הנה תקח... תנסה...

שירה: תקח, מה יש?

עזרא: זה גדול עלי...

האם: מה פתאום... תקח, יהיה לך קר בלילה...

שירה: תקח.

עזרא: (מהסס) טוב, רק את החולצה...

האם: תלבש גם את המכנסיים...

עזרא: לא רוצה...

האם: הן נקיות...

עזרא: אני יודע אני יודע...

שירה: תלבש, תלבש, היא יפה דווקא (צוחקת, עזרא לובש את החולצה)

האם: תלבש גם את המכנסיים...

עזרא: אבא בחייך לא בכל דבר את צריכה להתערב...

האם: טוב... לילה טוב... אני מכבה לכם את האור...

שירה: תלבש את המכנסיים, מה יש...

עזרא: לא רוצה... לא קר לי...

(נכנס למיטה מכבה את האור הקטן ליד המיטה, האור הכללי גווע)

פאזזה

(חושך על הבמה. רק נורת לילה קטנה ליד המטבח דולקת. עזרא צללית בתחתונים הולך להטיל את צרכיו, נכנס לבית שימוש, הדלת קצת פתוחה, נשמע קילוח הזרם. האם קמה בחושך מסתובבת בכותנת הלילה הלבנה שלה)

האם: עזרא?

(הוא בכוונה לא עונה)

האם: עזרא? זה אתה? (הוא בכוונה לא עונה. היא מדליקה אור חלש כולה פרועה ומבהלת)

האם: מי זה? (קולה רועד) מי זה? עזרא? (אבל היא לא מעזיה להתקרב לבית השימוש, הוא גומר, עובר על ידה) זה אתה? למה אתה לא עונה?

עזרא: מה יש?

האם: הפחדת אותי נורא...

עזרא: למה? מה חשבת?

האם: למה לא ענית?

עזרא: מי חשבת שזה...

האם: כלום... אתה לא מצליח לישון... תשתה אולי קצת קוניאק... יש לי בקבוק שאני בכלל רוצה לתת לך...

עזרא: לא... לא צריך... לילה טוב...

האם: אני מתגעגעת נורא לאבא

עזרא: עכשיו... את מתחרטת?

האם: על מה, מה עשיתי... על מה...

עזרא: לא חשוב, לא נתחיל, אני רוצה לישון. לילה טוב... אני מוכרח לישון...

סוף תמונה ראשונה

האם: לא, בשום פנים את לא תתמצאי כאן בבלאגן הזה, לכי לישון את, גם את עייפה...

פאזזה

(הם שניהם בחדר העבודה, עזרא סוגר את הדלת, היא מתחילה להתפשט, הוא מסתכל עליה, מסתובב סביבה מנסה לגעת בה)

עזרא: אהובתי... אשתי...

שירה: אתה מתפרק לגמרי כשאתה נשאר כאן איתה לבד. למה לא יצאת? למה לא באת לכנס אלי...

עזרא: הו, החפצים האלה שלה, עכשיו היא ביקשה סליחה ממני, הו, לו היה קם מקברו לרגע לשמוע אותה... הו, אלוהים אדירים... היה לי שוב פעם חום (כל הזמן שירה מתפשטת לובשת כותנת לילה ומכינה את עצמה למיטה)

שירה: מתי?

עזרא: בערב.

שירה: כמה?

עזרא: כמעט שלושים ושמונה. זה מדאיג נורא... זה סימן רע...

שירה: זה שום דבר... תמדוד עכשיו עוד פעם...

עזרא: עכשיו אין לי כוח.

שירה: תמדוד תמדוד... מה פתאום בכלל מדדת? אמרתי לך להפסיק למדוד.

עזרא: היא נתנה לי מודד־חום של אבא.

שירה: איפה הוא, תמדוד רגע, איפה הוא (מוציא מן הכיס ומכניס לפה) מתי היא עוברת בדיוק?

עזרא: עוד שבועיים... כבר התפנה שם מקום, מישהו נפטר... אנחנו צריכים להיות מוכנים בכל רגע...

שירה: אל תדבר. תמדוד. (הוא מכניס את המודד־חום שוב)

עזרא: מה היה בכנס?

שירה: אחר הצהריים הגעתי לסוף ההרצאה, ואמרו שהיה משעמם, אבל הערב היה נפלא, פרופסור צעיר מתל־אביב עשה שם אינטגרציה חדשה של "כה אמר זרתוסטרא", עם המון ציטוטים, משהו עשיר מעורר, לא ידעתי שיש שם קטעים חזקים כל כך, על המוות החופשי, היה מעניין אותך כל כך, חבל שלא באת לשמוע, מוות בזמן הנכון; כה הורה זרתוסטרא... (הוא שומע בפזיז דעת, מוציא את המודד־חום מסתכל ומטמין בכיסו) נו כמה?

עזרא: עכשיו זה לא עולה הרבה.

שירה: כמה בדיוק?

עזרא: שלושים ושבע...

שירה: אתה רואה...

עזרא: כל כך חבל שלא הצלחנו בצהריים עכשיו הייתי רגוע יותר (מתחיל להתפשט)

שירה: (היא כבר שוכבת במיטה לוקחת את חוברת הכנס וקוראת) לא נורא, מחר בצהריים...

עזרא: אבל יש לך הרצאה...

שירה: לא חשוב, אתה תאסוף אותי באחת, נאכל משהו בעיר נקפון לכאן ונספיק.

עזרא: לא נספיק. בשתים וחצי יש לך עוד הרצאה...

(רעש חפצים נופלים בסלון, האם ממשיכה לסדר)

שירה: נספיק... אבא שלך מסתובבת שם חסרת שקט...

עזרא: כמו לביאה נוראה...

שירה: אתה עדיין מפחד ממנה...

עזרא: שטויות... איך היא ביקשה ממני סליחה... הו, לו הוא היה שומע את זה... לו היה קם מקברו לשמוע רק את זה...

שירה: גם הוא לא היה מלאך...

עזרא: ודאי... אבל לשמוע סליחה ממנה... מה שהיא לא קנתה... תיק כזה יש שם. את תראי עוד. תיק כזה תיק שטני, משוגע עם צבעים נוראים שדיים כאלו, הוא יטריף אותך... (הוא בתחתונים וגופיה מלא התרגשות כורע ברך לפני המיטה, מפשיל את השמיכה ומתחיל לנשק את רגליה)

שירה: נו, אתה מרגיש יותר טוב...

עזרא: אהובתי... חמדתי... חצי יום בלעדיך ואני כבר אבוד פה...

(האם נכנסת לחדר עם מפה בידה)

האם: סליחה...

עזרא: (הוא קם במהירות) מה יש עכשיו?

על חפצים ואנשים

מחזהו החדש של אברהם ב. יהושע "חפצים"

ידידיה יצחקי



א. ב. יהושע

ואילו משפחת הבן מתוארת כבעלת אורח חיים של ארעיות, הם מחליפים את מקומות מגוריהם לעיתים קרובות, מרבים בנסיעות ובשהות ממושכת בארצות אחרות, ללימודים או לשנת שבתון. ההורים, על אף הניגודים שהיו ביניהם, היו קשורים זה לזו קשר אמיץ, ואילו משפחתה של הבת נמצאת זה שנים במצב של התפוררות, ובזמן המוצג במחזה היא נמצאת בהליכי גירוש. האם, ברוח זמנים שעברו, רואה בגירוש פגיעה בכבוד המשפחה, ומנסה למנוע, או לפחות להסתיר את דבר גירושה של הבת.

השוני שבתפיסת העולם מתואר במחזה ביחס לחפצים. הבן והבת מציעים שוב ושוב לזרוק את כל החפצים המיותרים ולהיפטר מהם. הבן אף רואה פחיתות כבוד במכירתם של חפצים מאומשים. האם, לעומתם, מבקשת למצוא להם שימוש, לתת אותם לבנים או למכור אותם. שוני זה, אפשר להניח, קשור בשוני שבדרך גידולם של שני הדורות, לאמור, שוני היסטורי. האבות, ככל הנראה, ידעו עוני ומחסור, וחס להם לזרוק דבר שיש בו חפץ. בהקשר הזה אנו מוצאים שהאם מכינה בעצמה את זיתיה, כפי שהיה נהוג בימים ראשונים, ואוגרת שמן וסוכר לימי צרה. הבנים, שגדלו בשפע יחסי, ולא ידעו מחסור של ממש, גם ליבם בזריקתם של החפצים.

יתר על כן, היחס לחפצים מגלה קרע עמוק יותר. האם מנסה לעניין את הבנים בחפצים על ידי כך שהיא מתארת אותם כ"חרישים" דווקא. ש"כמעט לא השתמשו בהם". לעולם אין היא מצביעה על קשר משפחתי, על יחס סנטימנטלי לחפץ זה או אחר, אדרבא, תמיד היא מדגישה את הצד השימושי של החפצים, מתוך הנחה שרק גורם זה עשוי להניע את הבנים לקחת אותם. לשיא אבסורדי מגיע כיוון זה כשהאם נותנת לעזרה את תמונתה שלה מימי נעוריה במסגרת, ומציעה לו לזרוק את התמונה ולהשתמש במסגרת. יחסה שלה לחפצים מתגלה, כמובן, באי יכולתה-רצונה להשליכם. ומעניין, בהקשר זה, האופן בו מבנים עזרה ושירה את מעשיה של האם. עזרה מתלונן על "האובססיות הזאת לזרוק כך את הדברים מהבית", ושירה שואל "אבל מה היא זורקת, אותו (את האב המת)? או את עצמה?" למעשה אין האם רוצה לזרוק דבר. במקום אחד, אמנם, היא משיבה לעזרה במטעם בו היא מנסה לה, ומציעה לו לזרוק "סורויסים" שנים מהתמונה שתקועים על הנשמה, "דבריו". גם כשהוא מבקש לקחת את המברג העקום, היא אומרת לו: "הוא עקום, אם אתה לא רוצה אני אזרוק". אבל בדרך כלל הבנים הם שמציעים לה שוב ושוב לזרוק הכל. היא מבקשת שיחזקו ממנה את החפצים על מנת שלא לזרוק אותם, ולפיכך אין היא "זורקת את עצמה", כהבנתה המעניינת והחושפת של שיירה. ככל הנראה, מתן החפצים מתפרש כמתן עצמה, ויותר מזה, כפי שנראה להלן, שיתופם של הבנים ברגשי האשם כלפי בעלה המנוח.

הקונפליקט שבין הדורות מתבטא במחזה, קודם כל, בדיאלוג שביניהם, בנוסח הדיבור. דיבורם של הבנים אל האם הוא בלשון של נטילת סמכות, פרישת חסות, ואף התנשאות עם מידה ניכרת של תוקפנות. אין הם מראים הבנה והתחשבות ברצונותיה ומשאלותיה של האם, והם רחוקים מאד מנוסח דיבור של מתן כבוד להורים. האם, לעומת זאת, מדברת אל בניה בטון מרי, ומדבריה ואופן דיבורה משתמע אי אמון בהם, בדבריהם, במעשיהם וביחסם אליה.

הדוגמאות לנוסח זה של דיאלוג הן רבות, למעשה כל המחזה בנוי על נוסחים אלה, והוא משופע במשפטים כגון: "את משגעת אותי", "אני מצטער שבאתי", "אני לא אהיה פח-זבל שלך", ואפילו "את משוגעת". בדברי האם אנו שומעים דברים כמו: "אתה במקום לעזור רוצה עכשיו לעשות צרות..." "אתה תברח לחברים שלך", "אל תסיף לי מוסר", "מה אתה רוצה ממני" ועוד.

חוסר האמון של האם בבנים מתבטא גם בסיפורו של המחזה, בכך שהיא שואלת כל אחד מהם לחדר על פשר המכתבים מהבנק, אבל בעיקר מתבטא חוסר האמון בהתייחסות ישירה להם ולהבטחותיהם. עזרה הבטיח לבוא בארבע והגיע בשש וחצי. הוא הבטיח לעזור לה בסידור חפציה, ועתה הוא נחזז אל הטלפון לסדר את ענייניו. ברור, מלבד הכעס והמרירות מגלה האם גם אהבה ודאגה אמיתית, אם כי הן כבושות מאד. היא מבטאת אותן, למשל, ביחסה לנכדים, כשהיא מניחה לו לצלצל אליהם מתוך הנחה שהוא דואג, או בסידור המיטה שעזרה ישן בה, בכך שהיא מספרת לכולם בדאגה שיש לעזרה חום, אם כי לו עצמו היא אומרת: "או תלך לרופא מה אתה רוצה ממני?" בידד עם זאת יש בה טרחנות, המתגלה, למשל, במקרים בהם היא נכנסת בצורה ובזמן לא מתאימים לחדר העבודה, בו נחים עזרה ושיירה, על מנת להציע להם חפץ נוסף כלשהו. טרחנות זו מקורה באגוצנטריזם, בתביעה לקדימות לבעיותיה היא. אין אנו יודעים מה היו יחסיה עם הבנים קודם מותו של האב, אך ברור שהתובענות, הטרחנות והאגוצנטריזם שלה קשורים בהסתלקותו, ובהנחה שהיא הולכת ל"שם" בכדי למות. "תעזרו לי כמה ימים עד שאני אעבור לשם ואחר כך תתפטרו ממני", היא אומרת, ויותר מזה: "אני הולכת שם למות, אתם תתפטרו ממני שם". בניסוח זה של תביעתה יש, כמובן, מידה רבה של ססטנות אמוציונאלית. הבנים, ככל הנראה, ערים לכך, כי אין אנו שומעים שהם "מתרגשים" במיוחד מדרך דיבורה של האם.

"תמונה של משפחה מתפוררת"

למעשה, גם הם עצמם מתייחסים לזולתם יחס אגוצנטרי. הבן, עזרה, הוא בדרך כלל עצבני, תוקפני ומתנשא. יש בהתייחסותו לאמו ולאחותו המעטה של מצוקתם, והחשבה רבה של ענייני עצמו, ללא יחס לחומרת הבעיות. הוא דואג לענייניו — קידומו המקצועי והכנס על קפקא — עוד לפני שהספיק לומר לאמו שלום. הוא מסרב להתעכב מעט על מנת לעזור לאחותו. הוא תובע את אשתו למשכב בתקיפות רבה, תוך החשבת מצוקתו ("אני מוכרח להרגע, אחרת אני אשתגע"), ואי התחשבות ברצונה שלה. כפי שנראה להלן, קשורים גם דברים אלה במערכת היחסים עם האב המת ועם זכר.

גם הבת, אווה, מציגה מערכת של יחסים אגוצנטריים. היא שקועה כולה בענייני הגירוש של האב, ורואה בהם בעיה בעלת חומרה מיוחדת הדורשת התחשבות מיוחדת. גם בעיותיה של הבת מוצגות בקשר ישיר למותו של האב. שולושית בין המשפחה מתחששים, אם כן, במידה זו או אחרת לבעיותיהם של זולתם, ומדגישים מאד את ענייני עצמם. האם דורשת מעזרה שניח לענייניו, ואף מתלוננת על כך שלא בא לירושלים במיוחד בשבילה. גם לאווה היא אומרת, שהיתה יכולה לדחות את גירושה עד שהיא, האם, תגמור את ענייניה "כאן" ותלך ל"שם". היא מתייחסת, כאמור, לגירוש של אווה מנקודת הראות של בני דורה, ורואה בהם "טעות" שיש להסתיר אותה בגלל כבוד המשפחה.

עזרה, מצידו, אומר בטלפון לבן-שיחו בענייני הכנס על קפקא — "הערב אני פנוי", אף על פי שהבטיח לעזור לאמו בסידור חפציה. הוא מתכחש למצוקתה החמורה של אחותו, המבקשת נואשות ("מתחילה לככות") סך הכול לשוחח עם שיירה. עזרה, כזכור, דוחה אותה בטענה ש"למיכל יש שיעור בשבע".

אווה, כאמור, מייחסת לענייניה חומרה מיוחדת, עד כדי כך שהיא אומרת לאמה, בהתייחסות למות האב: "לך בסופו של דבר הכל נגמר קל". היא מאשימה את האם באי-הבנה ובאי-אמפתיות. היא מפעילה לחץ אמוציונלי על שיירה ועל עזרה שיחזקו את ענייניהם ויקשיבו לה.

זוהי, כמובן, תמונתה של משפחה מתפוררת, שאבדה את הדאגה, את החסות המשפחתית, את ההתחשבות והעזרה ההדדית. יש בה קושי אפילו בקשר ובקשב במסגרת של שיחה פשוטה: אווה מנסה כל היום להגיע לשיחה עם שיירה, ולא עולה בידה.

מצב זה מודגש, בהקבלה, על ידי בני הזוג, שירה אשת עזרה, ועודד בעלה בגירוש של אווה. שירה, על דרך הניגוד לעזרה ולאווה, מגלה התחשבות, הבנה ונכונות לעזור, אם כי יש ביחסיה עם האם פרישת-חסות ברורה. נוסח הדיבור שלה רך ונותן כבוד, מנוגד לנוסח הדיבור של הבנים. היא אמנם איננה ממלאת את ציפיות ההורים שתשב בבית ותטפל בילדים, אך מתגלה גם כרעיה מתחשבת ומבינה, בניגוד לתובענות המינית של בעלה. יש בה תקבולת מסוימת לחמותה, המתבטאת במחזה בלהיטותה לרכישת חפצים. גם תקבולת זו מסתברת על רקע היחסים אל האב המת. עודד מאיר את מצב של המשפחה בדרך של גלגנות אירונית: "לא ידעתי שהייתם קשורים אל אבא שלכם כל כך, אף פעם לא עשיתם רושם כזה..." הוא אומר. מצב זה של חוסר קשר מתרחב לממדים אוניברסאליים כשעודד עצמו נאשם בכך ש"סיפר בדיחות בהלוויה של אבא שלו". פרט זה חושף את עודד כבעל רגישות-יתר, עליה הוא מכסה בהתייחסות אירונית כלפי העולם. גם את גסיסתו של חמיו בעת שאבד קשר עם המציאות, הוא מתאר כהומור משעשע. אירוניה זו נתפסת, כנראה, על ידי אווה כ"התעללות". אגב, ראוי לציין שיש בעודד צדדים המזכירים את ישראל קדמי ב"גירושים מאוחרים".

נחשפים יחסי המשפחה המעורערים עקב המשבר הפוקד את המשפחה עם מותו של האב, מאורע העומד במרכזו של המחזה כולו, ויצאתה של האם מביתה לבית אבות. יש להקדים ולומר שחשיפה זו איננה חמורה וקיצונית, כשם שגם המשבר איננו חורג, בשום מקרה, במידה משמעותית מגבולות הנורמאלי בחברה המודרנית, ואין בו שום דבר הנחשב לשעורייני או לפריצת טאבו חמורה. הלא נורמאלי הוא במסגרת הנורמה, והמשבר הוא ביום-יומי. דרך הדיבור המתנשא והתוקפני איננו נדיר היום בין בנים להורים, וגירושם הם מעשה שבכל יום.

יחסו של עזרה למותו של האב

דבר מותו של האב שבוטות אחדים לפני הזמן המוצג במחזה, והאופן בו מצא את מותו נרמזים פעמים אחדות על דרך המחזה האנאליטי, המתרחש בסופם של המאורעות המתוארים בו, ומגלל אותם במבט לאחור. בדרך של היזכרות או היודעות. האב, ככל הנראה, לקה במחלה קשה, בילה שבועות רבים בבית החולים, היה זמן קצר בבית והוחזר לבית החולים במשחמריה מחלתו והטיפול בו נעשה קשה מנשוא. גם פרשה זו אין בה שום דבר מיוחד ויוצא דופן, ולפי המתואר במחזה לא גרם מותו של האב לזעזוע קשה או לשינוי מהותי בנוהגם של הבנים. אדרבא, ניתן להבין, במיוחד מדברי הבת, שמות האב נתקבל בהקלה, גם בסבלו של האב וגם בטרחת של האם. אבל מיד מתגלה שיחס זה הוא חיצוני בלבד, והוא מכסה על משבר טראומטי, במיוחד לגבי הבן, עזרה, ולגבי האם.

הבעייתיות ביחסים בין עזרה לאביו נרמזה פעמים אחדות לפני שהיא עולה במפורש, בצורות שונות, בתמונה השניה. הרמו הראשון הוא באיזכורם של סיפורי קפקא "הגלגול" ו"גור דין", שעניינם, כידוע, ביחסים של תלות וניגוד בין אבות ובנים, ועוד נעמוד על כך להלן. אחר כך מסרב עזרה לבקשת אמו לכתוב ולהודיע על מות האב, כדי שיפסיקו לשלוח לו הזמנות. סיבור זה איננו עשוי להסתבר אלא על רקע של פחד, או לפחות אי רצון, לעמוד בעימות כלשהו, ויהיה מועט כלל שיהיה, עם דבר מותו של אביו. מאותה סיבה נרתע עזרה מלקחת את המרחסם שהיה של אביו, וגם נאמר במפורש שהוא "נבהל" כשהאם מציעה לו "להסתכל בכגדים של אבא". כשהיא אומרת לו ש"הוא היה שמח אילו הוא ידע שאתה לובש אותה (את החגורה)", הוא מגיב: "אל תדברי כך..." ומתיישב בכסא "חסר כוח לפתע", ומודד את החום. כשהיא מציעה לו צלחת מעוטרת, ואומרת לו ש"אבא אהב אותה", תגובתו הקשה היא: "הזהרתי אותך כבר, לא נעשה מאבא קדוש..." ובסופה של התמונה מתגלה שוב אותו חשש מפני חפציו של אבא כשהאם נותנת לו את הפיזיאומה של האב המת.

מהותן של הבעיות שיש לעזרה עם זכר אביו נרמזה בתמונה הראשונה, בפחדו מהמחלה שקטלה את אביו, לאמור, הפחד מפני מותו שלו. מדידת החום החוזרת נובעת, כמובן, מפחד זה. הדבר נאמר במפורש בסופה של התמונה: "זה מדאיג נורא... זה סימן רע... עם אבא זה התחיל כך..." הפחד מהמחלה ומהמוות נרמז גם בדבריה של הדודה טילי האומרת בתמימות מבלתי: "לדור שאול היה כזה חום והרופא נתן לו כדורים... כמה חרישים לפני שנפטר..." מאוחר יותר מתברר שפחדו של עזרה מורכב יותר, וכרוך בהזדהות עם דמות האב, בתחושת האשם על מותו, ועל שרצה במותו, ועל שכותה הוא עשוי לתפוס את מקומו. מחלתו המדומה היא כמובן פרי הזדהות עם האב המת, וכך אכן אומרת של שיירה מאוחר יותר. תסביך אב זה, הנפרש לרוחק ולעומק בתמונה השניה, נרמז גם הוא, דומני, כבר בתמונה הראשונה. עזרה אכן נרתע מלקחת חפצים שהיו שייכים לאביו במפורש, במיוחד אותם שהיו קשורים בגופו, אך הוא לוקח ברצון את כלי העבודה השונים, שהיו ככל הנראה שייכים לאביו, אך לא במפורש. לפנינו אם כן הזדהות דו-ערכית בין הבן והאב המת. רמז אחר ניתן בהליכותו של עזרה לשירותים בראשיתה

של התמונה הראשונה ובסופה. חשיבותו של מוטיב זה מורגשת היטב באמצע התמונה השנייה, כשורם מחשבותיו של עזרא פורץ דווקא בזמן שהוא מטיל מים בבית השימוש. אפשר שהטלת שתן מסמלת כאן מעין בעלות טריטוריאלית, כפי שנוהגים בעלי חיים רבים, לאמור, תפיסת מקומו של ראש המשפחה, ואפשר שיש כאן גם הזדהות עם האב, שבעת מחלתו, אומרת האם, "כל רגע היה צריך לשרותים..." ואמנם, בסופה של התמונה פוגשת האם בבנה כשהוא יוצא מן השרותים בפיוז'אמה של אביו, פגישה המוצגת כעימות עם זכרו של הבעל המת.

גם הבעייתיות שביחסיהן של האם ושל הבת עם האב נרמזים כבר בתמונה הראשונה, ומקבלים את מלוא משמעותם בתמונה השנייה. הבת מספרת שדחתה את גירושה במעלה עד לאחר מותו של האב כדי "שלא לצער אותו", אבל אין היא מוכנה לעשות את אותו הדבר למען האם. בכך נחשפת, כמוכרן, התייחסות אדיפאלית של הבת להוריה. בתמונה השנייה אכן אומר לא עזרא: "את כאילו מוכרחת להרוס גם את הבית שלך לחלל את הבעל שלך בגלל מי? בגלל מה? בגלל אבא? — להזדהות תיכף עם ההרס ועם המוות..." עזרא קושר אם כן למות האב לא רק את דחיית הגירוש, אלא את עצם היותם. כמלים אחרות, הוא מאשים את אווה בהענשת עצמה על מות האב. בכך הוא חושף, כמוכרן, גם את סבך ההתייחסות האדיפאלית של עצמו.

שלוש נקודות מפתח

יחסיה של האם עם האב המת מתגלים בתמונה הראשונה בהערות-אגב המתייחסות בעיקר לחפצים. "אני מבין עכשיו את אבא המסכן איך שהוא היה מתעצבן מכל הדברים שהיית קונה כל הזמן..." אומר עזרא, והאם, בסופה של התמונה מאשרת טענה זו: "כל כך הרבה חפצים נשארו... אני אספתי ואספתי, למח את קונה הוא היה ואומר לי. עכשיו אני מבקשת סליחה ממנו..." עזרא מבין "סליחה" זו כחטא מאוחרת. המתיישרת עם רגשי האשם שלו עצמו: "צריך למות כדי לזכות בסליחה..." הוא אומר, ומשום כך, כנראה, הוא מייחס לעצמו את מחלתו של האב. באותו ענין, אגב, נרמזת הזדהות של עזרא עם האב המת בתקבולת שהוא יוצר בין אמו לאשתו, שגם היא "רק מביאה לקונה ואני צריך למצוא לזה מקום..." איפיון נוסף נמצא בדברי האם האומרת ש"את אבא אי-אפשר היה להוציא מן הבית בשום פנים ואופן". בתמונה השנייה מספרת דניאלה שהאב סירב לשהות בבית כי "פחד שאמא שלך תכעס עליו, ויותר מזה "מאז יצא לפנסיה קשה היה לו לשבת עם אמא שלך כל היום בבית..." בסופו של דבר מסתבר שהאם מאשימה את עצמה, וחושבת שגם הבנים מאשימים אותה, בכך שלא הניחה לאב למות בבית, אלא בבית החולים. תחושת אשמה זו, המשותפת לה לעזרא, היא כמוכרן רק חלק מתחושת האשם העמוקה יותר על שהאב מת והיא נותרה בחיים. היא מענישה את עצמה בהליכה ל"שם", בית-אבות, ככל הנראה, על מנת למות שם, ושכניה "יתפטרו ממנה". חלוקת החפצים הכפיתית, אם כן, היא מעין רצון לסדר את גיבוייה לפני שהיא מסתלקת, אך יש בכך גם מחוות פיוס כלפי הבעל המת. שחפצים אלה הרגיוו אותה, ועם זאת, כפי שכבר רמזנו, רצון לשותף את הבנים ולהטיל עליהם חלק מהאשמה. לפיכך היא מבינה את אי לקיחת החפצים כעונש שמענישים אותה הבנים על יחסה לאב בזמן מחלתו.

בתמונה השנייה נחשף תסביך האב של עזרא בשלוש נקודות מפתח, בעיקר. האחת היא בשיחה שבין עזרא לדניאלה, השנייה במנולוג של עזרא בבית השימוש, והשלישית בהתפרצותו של עזרא כלפי אווה. דניאלה מגלה את המרחק שהיה, בשנים האחרונות לפני מות האב, בינו לבין עזרא, ומציגה את האפשרות האחרת — אבי בעלה מת בבית, במיטתו, שכל המשפחה נמצאת עמו. ההתמודדות עם המוות היתה מסוג אחר: "המוות יושב בביתנו והיה בן משפחה", היא מספרת, ובניגוד למשפחתו של עזרא, "עד היום החפצים שלו שומרים בארון ואנחנו מסתכלים בהם ונוגעים בהם, לא נגעלנו משום דבר." עזרא מקבל דברים אלה כהאשמה ישירה המוטחת כנגדו, ומתגונן במשפט מפתיע: " וגם את אשתי אני אוהב מאד מאד..." משפט זה יובן לנו, כפי שנראה להלן, בהסתמך על סיפורו של ג'ון אפדייק הנזכר במחזה. כבדרך אגב חושפת דניאלה גם אי אלה תיסכולים אצל עזרא, המצפה לעליה בדרגה האקדמית, וזו ברששת לבוא.

נקודת המפתח השנייה, כאמור, היא במנולוג התודעתי של עזרא בבית השימוש, בו מתקשר הצבע הצהוב אל נורת האזהרה במכונית, ואל פרטים רבים בצבע זה הנושאים את כשורת המוות, מותו שלו. הוא מגדיר את פחד המוות כפחד ממות בבדידות, מה שמעלה שוב את רגשי האשם כלפי האב שמת בבדידות בבית החולים, ולא בבית בחיק המשפחה. הוא מזכיר כמה חפצים שיש להם משמעות סמלית או כבאותית — את הסוכך, המופיעה במחזה כסמל קודרות חשוכות, ומייצג כנראה את החסות האבהית שעזרא חושש ממנה, את המכרשת, שנראתה לו כהתגלמות של המוות, אולי מותה הצפוי של האם "שם", שכן בימי ילדותו, כמסופר, נדמתה לו כ"אשה קטנה שרצה לפניו", ועכשיו היא מתה.¹ הוא דוחה

את סיפורה של דניאלה כ"ירשעות דקה — רצתה לעזור אשמה", ומזכיר את סיפורו של אפדייק "עפר דרוך, חתולה גוועת, מכונית ישנה", וחוזר אל "הגלגול" של קפקא. תוך הזדהות עם השרץ. נקודת המפתח השלישית דוחה עזרא, בלא שנדרש, ובתקיפות רבה את האשמות בדבר מות האב בבית החולים ולא בבית, ומבקש להתנער מהזדהותו עם האב המת: "אנחנו צריכים רק להתאבל, לא להזדהות..." בנקודה זו מסתמן המפנה בתודעתו של עזרא, התחלת השחרור מנטל ההזדהות והאשמה. מבחינה דרמאטית מוצג שחרור זה, חושבני, בהכנת המין מתפויה הדם שהביאה הדודה טילי, בתחושה של חדרה נטולת מעצורים.

מילר, טולסטוי, פוקנר וקפקא

לסיפוריהם של קפקא ושל אפדייק הנזכרים במחזה, יש כמוכרן זיקה עמוקה מאד למתרחש בו, כפי שנראה להלן, אבל יש למחזה זיקת תשתית גם לכמה וכמה יצירות ספרות אחרות, שאינן נזכרות בו כלל. גורש החפצים שעל הבמה, המשמעות המלווה גורש זה מוזכרים, ללא ספק, את מחזהו של יונסקו "הדייר המדוש", בו מסתמלת הבמה, חדר מגוריו של הדייר בגודש כביר של חפצים עד כי לא נותר בו חלל קיום. הופעותיה הפתאומיות של הדודה טילי, המתוארת כ"הופעה מזוהה, כמו חלום", עם משקפי שמש וסל גדול בידה, עשויה להזכיר את הופעותיו החלומיות של הדוד בן, עם מזוודה ומטריה, ב"מות הסוכן" לארתור מילר, שתסביך האב עם רגשי האשם ההרדיים הם כידוע מנושאי המרכזים. "חפצים" איננו נשען על "מות הסוכן" באפיון דמותה של הדודה טילי, במקביל לדוד בן, אלא באיזכור של הנושא הסטרוקטורלי המשותף לשתי היצירות, ועוד נשוב לעניין זה. נושא ההתמודדות עם נוכחות המוות ויחסה של המשפחה לאב הגווע, מזכיר, בין היצירות הרבות שכתבו על נושא זה, את "מות איוואן איליטש" לטולסטוי, את הפרק הגדול על מות האב ב"בית טיכו" של די גאר, ואולי גם את ספרו של פוקנר "בשכבי גוועת". הסיפור על הילד, בנה של דניאלה שהיה נכנס למיטת סבו הגווע, מזכיר אולי את סיפור דוד ואבישג השונמית, אך אין ספק שהוא קשור, במהופך, לסיפורים על הנביא והנער,² ויותר מזה אל סיפורו של קפקא "ירפא כפר", המושתת, לדעת פרשנים, על אותן פרשיות מקראיות של הנביא והנער.³ בסיפור זה מוכנס הרופא ומטחו של הנער הגווע, על מנת שירפא אותו בחיבוקו. הנביאים, אליהו ואלישע החיו את הנערים המתים, אבל רופאו של קפקא יכול היה לתת לנער הגווע רק את הנחמה שבהשלמה עם המוות כחלק מהחיים. בני המשפחה, בסיפורו של קפקא, עומדים מסביב ודיונים נחת, הם רואים את הרופא כפועל, "ואילו הרופא עצמו מסולק, בסופו של דבר, כשהוא מלא רגשי חרטה ורגשי אשמה אל "שממת השלג" — היא המוות. ההקבלה לסיפוריה של דניאלה ולאופן קבלתו על ידי עזרא ברורה.

סיפורו של קפקא "הגלגול" נזכר במחזה פעמים אחדות. סיפור זה, וכן גם הסיפור "גור דין", הנזכר גם הוא במחזה, בנויים כידוע על יחסי גומלין ובניסויים הניזונים מתסביך אב ורגשי אשמה הקשורים בנטילת הסמכויות של ראש המשפחה על ידי הבן, והענשת הבן את עצמו על כך עד מוות. ההקבלה המשמעותית למחזהו של יהושע ברורה ביותר, גם אי אלה פרטים במחזה מצביעים על זיקת התשתית המובהקת שלו לסיפוריו של קפקא. כך, למשל, מחפש עזרא, בראשיתו של המחזה, את הרידו על מנת לשמוע את שמה של היצירה המוסיקלית הנהדרת ששמע בדרך. כזכור, ב"הגלגול" נפעם גריגור מאד על ידי נגינתה של אחותו, והוא רואה בכך אות למימד האנושי שבו.⁴ ריבויים של החפצים הנעזמים בדידה כבמחוסן, במחזהו של יהושע, מזכיר מאד את הפיכת חדרו של גריגור למחסן החפצים של המשפחה,⁵ וכך אכן מתאר עזרא את הלא מודע — פורץ חפצים לתוך הממשות — "השרץ שמסתובב בין החפצים", תוך שהוא מזהה את משפחתו עם משפחת סמסא.

סיפוריו של קפקא נזכרים במחזה בקשר ליום העיץ שמארגן עזרא, שהוא מרצה לספרות. בהרצאתו שלו יציע עזרא פשר חדש לדמותו של השרץ, פשר שאיננו "לא סמל ולא אליגוריה, אלא תיאור ממש..." תיאור שעשוי "לקלקל את התיאובן". פרט זה הוא אחד הגורמים האוטוביוגרפיים שבמחזה.⁶ א.ב. יהושע הרצה על נושא זה ממש בסימפוזיון על יצירתו של קפקא, באוניברסיטת בראילן, והציעה לראות בתיאורו של של השרץ בסיפורו של קפקא תיאור של צוואה, ביטוי לתת-מודע של גריגור, מה שמסביר, לדעתו, את אי הסכמתו של קפקא ליצורו של השרץ על עטיית ספרו. ב"חפצים", כאמור, מזהה עזרא את עצמו בסופו של דבר, במנולוג התודעתי שלו. עם השרץ של קפקא, ואת משפחתו עם משפחת סמסא. הוא עצמו הניו "השרץ שמסתובב בין החפצים. הלא מודע הוזהל עצוב בין בני המשפחה." מיד אחרי דברים אלה עובר עזרא לדבר על אביו: "אני מזהה אותו אני לא מתאבל עליו, הוא אומר. אבל רצף הדברים גורם לראות את הדברים, עד שאנו מבינים שהוא מדבר על האב, כמוסכים על השרץ. עזרא, אם כן, רואה את עצמו בניסוח ישראלי מקובל, כחרא. לפיכך הוא רואה את עצמו

ראוי לעונש — למחלה ולמוות בבדידות של בית חולים, "בדידותו של השרץ של קפקא."

סיפורו של ג'ון אפדייק "עפר דרוך, חתולה גוועת, מכונית ישנה"⁷ נזכר במנולוג התודעתי של עזרא. סיפור זה מתאר בריאליזם סמלי את חליפות החיים והמוות כדרך העולם שיש לקבלו, מעין "עפר כבוש", שכלי שהכל הולכים בו. בעת שנולדה בתו של המספר טיפל הוא בחתולה גוועת, שנדרסה על ידי מכונית עוברת. זמן קצר אחר כך קונה הוא מכונית חדשה, וכעבור שנים, כשהוא עומד להחליף מכונית זו באחרת, הוא נזעק למיטת אביו הגווע. האב, על סף מותו, תופס פתאום "ששוב אינו מרכז עולמו של בנו", ואומר לו שהוא "בן טוב ואב טוב". משפט מפתח בסיפור — "רוץ הביתה", מופיע כשהמספר, בעת שאשמה בבית-חולים, מטפל בחתולה הגוועת, וזו כביכול משלחת אותו לטפל במשפחתו, ושוב חוזר משפט זה כשהוא "זונח את משפחתו" על מנת לבקר בבית-חולים את אביו הגווע. כשמנסה עזרא להיזכר בשמו של הסיפור הוא נתפס למשפט זה, אך משבש אותו בצורה משמעותית מאוד — "רוץ לבית חולים..." ובמבין את המשמעות הצפונה בסיפור בכך ש"כל עוד האב נאבק עם המוות הבן מוגן..." הסבת הבית שבסיפור לבית חולים, בזכרוננו של עזרא, חושפת כמוכרן הרבה ממצוקותיו, וממהותה של תחושת האשם שלו. אכן, מיד אחרי שהוא נזכר בשמו של הסיפור — בשינוי קל מנוסח התרגום העברי שלו — הוא מוציא את הסוכך, שיש בו סמל למתן חסות אבהית, ונזכר בסיפורה של דניאלה, שהיא "מתגאה בחותן שלה שמת בבית..."

סיפורו של אפדייק מראה בסופו של דבר לעזרא את הדרך בה יוכל להיחלץ ממצוקתו, לאמור הבנת המוות כדרכו של עולם. על המת יש להתאבל, אומר עזרא, לא להזדהות איתו, כפי שנאמר, פחות או יותר בסיפור, כדאי להזכיר כאן, שמתוהו של מילר "מות הסוכן", שכבר הראנו זיקה פרומית אליו, מסתיים בהצגת שתי האפשרויות שהעמיד יהושע לפני גיבוריו. הפי מודהה עם אביו המת, ומבקש להגשים את חלומה הלא ניתן להגשמה, ואילו בים מחליט ללכת בדרכו שלו. תפיסה זו מסבירה, כבר אמרנו, את המשפט התמוהה של עזרא — "וגם את אשתי אני אוהב מאד מאד..." בו הוא מתגונן כנגד האשמותיה של דניאלה. תפיסה זו מסבירה את החשיבות הרבה שמייחס עזרא לכך ש"למיכל יש שיעור בשבע". בהיותו אב טוב ובעל טוב הוא מבקש להוכיח לעצמו שהיה גם בן טוב, ויתכן גם שבכך משמעותו של החיזור הנמרץ שהוא מחזר אחרי אשתו — "על מנת להרגע" מהקונפליקט שהוא נחת בו עם אמו.

כיוון זה, אפשר לומר, נרמז גם בנושאו של הכנס בו משתתפת שירה — תורתו של ניטשה. מבין כל ההרצאות שהושמעו בכנס משבחת שירה את ההרצאה על אינטגרציה של "כה אמר ורתוסטרא" — "על המוות החפשי", על "מוות בזמן הנכון", מה שמכוון במישרים לעניינו של עזרא, ואת ההרצאה על "השאלה המוסרית של ניטשה". כידוע, הטיל ניטשה ספק במוסר הקיים, ודובר על שינוי ערכים, "מעבר לטוב לרוע", ויסוד המוסר שלו הוא ב"התגברות על עצמו" של האדם, בהשתחררות מהעבר ובפניה אל העתיד. אפשר ששמה של אשתו של עזרא, שירה, מרמז על זיקה כלשהי לרומן המפורסם של עגנון. זיקה זו יכולה להיות ברקע האקדמי, המשותף לשתי היצירות. איסוף הספרים האובססיבי של הרבסט, גיבור הרומן של עגנון, מקביל אולי לאיסוף החפצים במחזהו של יהושע. אנו מוצאים ב"שירה" גם רגש של אשם כלפי האם המתה, שכן הרבסט פוגש בשירה ובא לביתה לראשונה דווקא כ"ליל יזכרון מיתת אמו", וצירוף זמנים זה רע בעיניו. אבל קשר זה נראה דחוק מדי, וסביר שאין השם שירה מורה על משמעות כלשהי יותר משמותיהן של יתר הנפשות הפועלות, שעשויות, אכן, לאפיין אותן, פחות או יותר, לפי מוצאן הערתי או גילן.

המשך למכלול יצירתו של א.ב. יהושע

ההיגד של המחזה, המשמעות שהוא מציע למציאות האנושית שהוא מעלה מועברים, אם כן באמצעותם של טקסטים ספרותיים, עמם מקיים המחזה זיקה, מובהקת יותר או פחות. זוהי דרכו של יהושע בספרות, ומבחינה זו מהווה "חפצים" המשך נאמן למכלול יצירתו. מצד שני יש כאן שוני מובהק, שכבר עמדנו עליו בראשית דברינו. יהושע, אפשר לומר, מתקרב כאן להגשמתה של "משאלה" שהביע לפני שנים רבות, להיות סופר ריאליסטי, לכתוב בנוסח צ'יכוב.⁸ המחזה שלפנינו, כאמור, כתוב בנוסח נאטוראליסטי ומתקרב, אכן, לסגנונו של צ'יכוב. הפשר המוצע למציאות העולה בו הוא פסיכולוגי, ולא דווקא היסטוריוסופי-מטא-ריאליסטי. אפשר אומנם להכניס את המחזה לתבנית אידיאולוגיות היסטוריות, על יסוד מסותיו של יהושע. יש בו אי אלה נתונים המאפשרים, אולי, פרוש כזה. יש אב יוש אם, יש בנים רחוקים מהבית, יש ביניהם קונפליקט, ויש רגשי אשם — גורמים הבונים את משנתו האידיאולוגית של יהושע בדבר "הגניורה הקולקטיבית" של עם היהודי, ואפשר לפרש את החפצים כמורשת דורות שהבנים מסרבים לקבל ללא סלקציה, אבל פרוש כזה יהיה אונס גמור של הטקסט, שכן פשר פסיכולוגי על יסוד קריאה נאטוראליסטית של המחזה

א.ב. יהושע: סיכום פינים

הלל ברזל

א.מבט על המכלול

בחלקו הראשון של המאמר נעמוד על סימני ההיכר של יצירות א.ב. יהושע במכלולן. בחלקו השני, נתעכב על שלבים בכתביו, מוקדם ומאוחר. ננסה להסביר את תחומי המיפגש בין הסינכרוני, לדיאכרוני, ונחתום בבעיית ההתקבלות של היצירות לסוגיהן. בבחינת סגוליות הכתיבה של יהושע במכלולו, נצא מתוך נקודת המוצא המימטית, כלומר היחסים בין הכתוב לבין המציאות שאותה הוא בא לתאר: "חיקוי" של כתבים, שלא נכתבו על-ידי המחבר, ושהם חומר תשתית של יצירותיו; וכמו כן, קשרים מימטיים בין האידאולוגיה של המחבר המבוטאת בהווייתו הפוליטית, בהופעותיו הפומביות, מסותיו, לבין כתיבתו הספרותית הטהורה. במילים אחרות נזדקק לשלוש מערכות של זיקות. האחת, הזיקה בין יצירותיו של יהושע ובין, מה שמכונה בדרך כלל, מציאות של ממש: נופים, אנשים, נקודות התמצאות הניתנות לזיהוי בזמן ובמקום. השנייה, הזיקה הבינטקסטואלית: להקשרים עם התנ"ך, או ליצירות מופת אחרות מן המורשת היהודית, או מספרות העמים. השלישית, הזיקות להשקפת עולם חברתית, פוליטית.

על ההתייחסות של יצירת יהושע למציאות נוכל לומר שהיא מדייקת בפרטים, מתארת בנאמנות מצבים פסיכולוגיים, קלסתר פנים, אופני התנהגות, יחסי אבות ובנים, צורות שיח למיניהן. אולם, אין היא נמנעת מצוירים בדינמיים מופלגים, שאינם עומדים בפני ביקורת של השכל הישר. מיטב הסיפור — אמיתו, ומיטב הסיפור — כזבו, או גוזמאותיו, משמשים יחדיו. בסיפור, למשל, כמו "שלושה ימים וילד", נמצא תיאורים שייארו לנו תואמים ומבטאים להפליא את ההווי הירושלמי, או האוניברסלי, צורות בילוי אפשריות עם ילד, או ילדים. אך מצויות ההפרזות הקארקטוראליות של חוכבי הטבע. בניין מרכיבי הסיפור נוטה להפרזה מכוונת. גיבור הסיפור, שבדין הפופד הילד למשמרת, מתמחה במתימטיקה, ואנו נמצא בדבריו הדגשות חזרות של המיספר שלוש ושל מיספרים אחרים, כאילו חוויית עולמו היא מספרית בלבד. שמות הגיבורים לקוחים כולם מעולם החי, כפיניה מופרזת של האני המספר ועימו גיבוריו, לטבע הציפון.

הקורא לא יוכל שלא לתמוה על ההתנכרות של הגיבור לילד שהופקד בידי עד כדי סיכון חייו, מצבים קיצוניים דחוסים: הנחש שברח, והמספן את הילד, ועוד.

בכל יצירותיו של יהושע נמצא במידה מרובה, או מצומצמת, כתיבה שניתן לכנותה ראיסטית, מתן "ניתוח מציאות", תמונות מן החיים, כאשר בתוכם ומסביבם מצויות ההפלגות הבידיניות הקיצוניות, שאינן מתיישבות עם ניסיונו היומיומי. נביא עוד דוגמא אחת מסיפור הנחש ראיסטי יותר מסיפוריו האחרים, "בתחילת קיץ 1970". גיבור הסיפור, שהוא, כידוע, מורה ממשיך ללמד עוד שלוש שנים, לאחר שהוצא לפנסיה, על אף שכבר נמחק מרשימת המורים, כביכול, הוא כופה עצמו בכוח על התלמידים, ואין מי שיוכל לנתח ממשיתמו. האב, לאחר שנודע לו על מות בנו, עובר מן הבית שבו התגורר הבן, לבנייני האוניברסיטה כאילו בקפיצת הדרך מעל לגיא, כמו ביעף, תמונה שאגאלית של התעופפות, לא בוויטבסק, אלא בירושלים.

צורת כתיבה כזו נוכל לכנותה מיטאראליסטית. אין היא סוראליסטית במובן של נוסח-חלום, כמו מרבית הסיפורים ב"סיפורי המעשים" של עגנון, כאשר כל ההווייה הנתונה בסיפורי יש בה מתחושת הסהרוריות. מה שמתגלה לנגד עינינו אצל יהושע היא הווייה מצורפת. ממש ובדייה קיצונית משמשים יחדיו, מבלי לדחות זה את זה, דחייה אבסורדית, תוך שינוי המתכונת אם לכיוון זה, אם לכיוון אחר. סדר ליל פסח ב"גירושם מאוחרים", למשל, בנוי כקארקטורה, או הפלגה בדיינית, בדומה לתיאורו של הכלב ברומאן. מי שרצה להציג את הסדר אפילו הוא נערך בבית-חולים לחולי-רוח כביטוי נאמן של מה שמתחולל במסוד מסוג כזה, יהיה עליו להתעלם מהפרזות, מגודש סמלי, מכלב שהוא כמעט חי מדבר, כמו ב"תמול שלשום", המתלווה לכל אירוע. ועוד כהנה וכהנה.

כשם שהווי ממש, משרת את היצירה של א.ב. יהושע, כך גם משמשים אותה כתבים, או סקטטים אחרים שהם בעלי



א.ב. יהושע

חשיבות בעיני הסופר. אגב, יהושע הוא מן הסופרים המועטים שאינם מתכחשים לזיקות לסופרים אחרים, והוא אף מעלה קשרים כאלה על נס. בשני הסיפורים שהוזכרו "שלושה ימים וילד" ו"בתחילת קיץ 1970", מצויה ההסתמכות על פרשת קיום מצוות אבלות, ב"שלושה ימים וילד", כפי שהיטיב להראות מרדכי שָׁלוֹ. בסיפור השני, אפילו יותר מאשר בזה שקדם לו, העקידה היא תשתית הסיפור. נקודת הכובד העלילתית היא טעות בזיהוי. בתחילה, האב בטוח שבנו נהרג. הרב הצבאי, המוגדר בסיפור "נביא", קורע אפילו קריעה ברש גדוד של האב, כחובת ההלכה. אך כבר במעמד זה של קריעה וקיום מצוות אבלות, בחדר המתיים שבבית-החולים, מצהיר האב שגופת ההרוג אינה של בנו. התקבלות לפרשת העקידה היא ברורה. האב, כאילו ברגע האחרון, פורץ מגבולות השואה, שנגזרה עליו מלמעלה. המונח "סכך", להזכירנו את האיל שבסכך, המחליף את הבן שנעקד בסיפור המקראי, נמצא בסיפורו של אברהם ב. יהושע. וזאת, לא במקרה, אלא כנונת מכון, באותו קטע המראה את התבהרותה של הטעות, איתור הבן שלא נפל, שההודעה על נפילתו בטעות יסודה; הפיתרון הגואל נתון בסיפור הקדום ובסיפור מן ההווה, "בסכך", אלא שאצל יהושע הבן הוא זה החולץ את אביו:

"בינתיים כבר מאתרים אותו. המפקד קורא בשמו, הוא פונה, רוכס כפתוריו, ניגשת צלילית מסורבלת. המורה, שאינו מופתע לגלות אותו, את אביו הזקן בתוך הסכך. בתחילת הלילה, בכובע פלדה, מטרים ספורים מן הירדן." (שוקן, תשמ"ב, הדפסה שלישית, עמ' 52).

מובן מאליו, אין יהושע "מחקה" באופן פשטני את הכתבים הקלאסיים, או המודרניים, שהוא נשען עליהם. בסיפור שלפנינו נשאר התעלומה על כנה: האם מת הבן, אם לאו. הפואנטה העלילתית היא כפולה: חיזוק התחושה שהבן אכן מת, מכאן, חיזוק ההכרה כי היתה טעות בזיהוי, משם.

השימוש בחומרי התשתית, נושא עמו חתם אישי מובהק, הכלל ביחס למימזיס של המציאות, היא בירת שאת על המימזיס של הכתבים שאינם משל המחבר. קיימות נקודות חיבור מדויקות למקור התנ"כי בשתי הדוגמאות של הסמכת הסיפורים לפרשת העקידה. אדם בסמכות של אב המוכן לסכן בסיכון של מות את הילד שהופקד בידי. שלושה ימים בדרך להר מוריה, שלושה ימים בירושלים של עכשיו. בסיפור השני, נקודת המיפגש החריפה היא בהצלה החפוזה, הקרבן הבטוח שנחלץ בהתפתחות של פתע. אולם עיקרם של הסיפורים נתון בדרכם הייחודית, הסגולית. כשם שהמציאות היא בידי של יהושע נתון שיש להחלי עליו את הבדייה, כך גם היצירות, על נוסח האמנים המקובל עליו. לעניין זה דין אחד לתנ"ך, לעגנון, קפקא, קאמי ופוקנר. מה שאין כן ביחס למחויבות האידאולוגית. יהושע אינו אומר דבר אחד בסיפוריו, ודבר אחר במסותיו. ה"איך" במקרה זה משתנה,

ולא ה"מה". מובן מאליו שצורת ההבעה הספרותית משפיעה על ה"אופן", אפילו על מידת העוצמה המלווה את הבעורה הרעיונית. במסה, היא נשמעת חד-כיוונית, מנומקת כהלכה, תובעת מרות וציות. בסיפור היא עלומה, יוצאת לפני השטח ואצה להסתתר, נחבאת בין הודאי לספק, לובשת פנים לכאן ולכאן, אך הגרעין הרעיוני הוא מוצק ובלתי משתנה, הכמיהה הרעיונית אינה ניתנת לטשטוש. מופיעות נקודות-מבט ונקודות-תצפית מתגוננות, מנוגדות ומהופכות, אבל המגמה המלכדת של המספר הכל-יודע, שכל הגיבורים, דיבוריהם ומעשיהם נתונים בידי, היא המושלת בכיפה. אין המספר הולך שבי אחר דמויות ועלילותיהם, אלא להיפך. נחזור שוב, לצורך הדגמה, לסיפור "בתחילת קיץ 1970". מתלכדים בו סיפור הראייה התנ"כית, שפיסגתה הצלת הבן ברגע האחרון, ומסורת "שירי עקידות" של ימי הביניים, המספרים על שחיטה ממש, של הילדים תחילה, האמהות והאבות לאחר מכן. בסיפור שלפנינו, מה ההבדל, לעניין הצער של הנופלים בלחימה, אם נפלה טעות בזיהוי, אם לאו; הקרבן נפל, והמת המונח על האלונקה הוא עובדה ודאית. אם אין הוא בנו של זה, הוא בנו של אב שכול אחר. יהושע מראה את שני הצדדים של העקידה, תוך חיבורם למסכת עלילתית המנומכת בשתי דרכים. ה"בשורה" נתונה בצורה אירונית בעיסוקו של הבן בקשר בין סטטיסטיקה להיסטוריה, או בחיבור, שהוא מוצא בין כתביו, נבואה ופוליטיקה. ישן וחדש שותפים בגישה לבעיה שימיה כימי עולם. בסופו של דבר דמויות האב והבן מתחברות בלבושן ה"קסדתי", הסוגר, המכתיב גורליות. האב, בתנ"ך שהוא מתמיד כהוראתו, גם כאשר הוא נתבע להפסיק את מלאכתו, והבן הממשיך גם בצאתו מן הארץ, בחקר הנבואה וההיסטוריה. אפשר לומר תוך הרחבת הציפון של חיים גורי בשירו "ירושלם": "הם נולדים, והמאכלת-בליבם", כי בסיפור זה של יהושע: הם נולדים, קיימים ומתים, והתנ"ך, והמאכלת — בליבם. הבשורה של א.ב. יהושע אינה עומדת בפני עצמה, מובדלת, כמו במסה. היא משתזרת בצורת ההתבוננות במציאות, ונעזרת בחומרי התשתית. הוויכוחים אם רומאן כמו "גירושם מאוחרים" הוא אליגורי, כלומר: המספר אומר דבר אחד, ומתכוון לדבר אחר, או ראיסטי, כל כולו סיפור הווי החיים בארץ, דומה והם מיותרים. הרומאן דבק בהתרחשויות כאן ועכשיו, אולם חלקים גדולים בתוכו, אין להבינם כלל, מבלי להזיקם לתפיסה שתופס יהושע את היחסים בין ישראל לגולה, את ההתרפקות של היהודי על אדמת נכר, תוך שפיו מתפלל: "ותחזינה עינינו בשוכך צליון." קטעים שלמים ברומאן אינם מתפענחים, אפילו ברובד המילוני והלשוני, מבלי לראותם כ"המשך" למה שנאמר במסות, כמו למשל בסוגיית ההווייה הזכרית או הנקבית של אלוהי היהודים.

מי שאינו תופס כי "המאהב" הוא בעיקרו רומאן על בעיות "המקום" ו"גירושם מאוחרים" רומאן על בעיות "הזמן", יתקשה להסביר מדוע הערכים המופיעים במרכז הזירה ביצירה האחת, נפקדים כמעט לגמרי מן היצירה השנייה. ברומאן המקום, בעיית היחסים עם הערכים היא גורלית, כפי שמרבה יהושע להסביר בדינמיים החברתיים, הפוליטיים שלו. ברומאן שעיקרו הזמן — הגלות על הקשך שלה, היא הקוטב הראשי. יחסי ישראל והגולה, היהודי כנווד נצחי, לא שאלת הערכים, מתייצבים בתווך. וכך, גם כן עניינים של חגים, תפילות. אם הדת יפה יותר לחיים שטעם הגלות דבק בהם, ישובץ הרומאן ב"מאהב" דתיים דמיוני פולחן לרוב. מצד אחד ירצה הרומאן להראות את אופני ההשתבשות, ההתרוקנות מתוכן וההסתלפות, של הטקסים הדתיים בארץ האבות דווקא. לעומת זאת ב"מאהב" יהיו טקסי אזכרה לנפלים, במערכות המלחמה, ולא טקסים דתיים, אחד מצד הראשיים של הרומאן. האידאולוגיה של א.ב. יהושע נתונה בבעיות השעה, אך היא גם בעלת תכנים אוניברסאליים. צירי הניגוד בכל המישרים מצויים גם ברומאנים, גם במחזות, וגם בסיפורים למינותיהם והסתעפויותיהם השונות. שורשם של אלה הן תהיות רוחניות שמתלווה להן הרצון לחרוץ משפט, בעניינים מובהקים של השקפת עולם. הביוגרפיה של א.ב. יהושע כמדריך בתנועת נוער, מכון דרכם של סטודנטים בשליחות בצרפת, כמורה, כנואם נאבק ומסביר את בעיות השעה, החייב להנחות את חניכיו לכל יתעו בנתיבות הרעיוניות, נשקפת בדרכו היצירתית. במסות הוא נחרץ. בכל מקום אחר נשאר מרחב גדול לנפש האדם, בהתלבטויותיה הגליויות והסמיות.

סימני ההיכר שמנינו עד עכשיו ביצירות יהושע, יהיו אפוא הימצאות של גישה מימטית חזקה; הכרה בנוכחות הנופים, במציאות החברתית, בנקודות מבט פסיכולוגיות, בסטיות נפשיות, כמחייבות את הכותב; נכונות לקבלה מרצון של דפוסי הבעה, כמו גם של מוטיבים מתוך ספרות "קנונית", בעלת חשיבות; צורך נפשי עמוק של המספר בהתבזה מגוייסת, אידאלי, כללית, ואף פוליטית, מוגדרת, בשאלות יסוד של הציונות, והיחסים בין יהודים לערבים. כל אלה, מבלי לפגום בחוקיות של כתיבה משוחררת מכל צד, או תו רעיוני מוגדר מדי. מסה אינה סיפור, וסיפור אינו מסה, אך הדי הכותבת, אחת היא. מחוץ לתחום הבדייה הסיפורית, או גם במקום שנדמה כי הן מחוץ לתחום הבדייה הסיפורית, או המחזאית, הצד החשיבתי עדיף, והוא היצר המולך. החל

ב"מות הזקן", דרך "מסע הערב של יתיר" ו"גאות הים", המחזות ושני הרומאנים. עוצמת הכוח הרעיוני, תובעת לעצמה כסיו נמרץ יותר בצד התאורי, ההמחשה העלילתית, התמונתית, בכדי שלא יהיה פתחון פה לאליגוריה לחוג את חגה הצורני, התכניתי. יהושע מגוון ומשנה את צורת הבעה. אפשר לתפוסו כמחזיק במרובה מן הצד הז'אנרי, סיפורים קצרים, נובלות ארוכות, מחזות, רומאנים. דין המרובה חל גם על אופני בניית הדיאלוג החל בהשלטת ניב אחד ורמת סגנון אחת, ועד למתן דברים כפי גברים ונשים, ילדים, מבוגרים ואף זקנים וישישים בצורות התבטאות סטגיוניות ומצבי נפש של שפיות, חלום וטירוף. אולם מערכת הביטוי הלשונית בכללותה נוטה לצד ההגברה ומצטיינת בעושרה. התמונות הן צלולות ובהירות. המילון אינו מהפכני, והחדידה הוא בציורופים, בסמלנות המורכבת החריפה, הרצינית והאירונית כאחת. שם כמו גליה ב"חתונתה של גליה" יש לקרוא גם גל-יה, גליה האלהים. את השם אריה ג. ב"שלושה ימים וילד" יש לקרוא: ג — מקביל למספרים שלושה ושלוש השליטים בסיפור. ואריה כחלק מן הממלכה הזואולוגית שהסיפור משתבח בה, כתיבתו של א.ב. יהושע משועבדת ומשוחזרת כאחת. היא רתוקה למוטיבים שתלטינים כמו המוות, נישואין משובשים, יחסי אבות ובנים, מעבר משפיות לטירוף, פריצות טאבו, סטיות מיניות. אבל לא אחת מן היצירות כאילו מבקשת להתחיל מבראשית, להתנסות בצורת הבעה נבדלת, לא לקיים מה שהיה מקובל עליה עד עכשיו. רצון זה לפרוץ, לשנות, בולט תוך בחינת כתיבתו של יהושע לפי תחנותיה, מן המוקדם אל המאוחר.

ב. מוקדם ומאוחר

ההתבוננות בכלול, הסתייעה בשלושה סימני היכר. כולם בתחום ה"חיקי" מובנון האריסטוטלי, כלומר אופן הקיום של הטקסט ביחס למציאות שעליה הוא נסמך. המושג מציאות הורחב לכלול בתוכו גם טקסטים שאינם של המחבר, ושלמחבר שיה ושיג אתם; וכן התיצבות אידאולוגית: הבדייה הספרותית בקשריה למסכת האמונות והדעות, שהמחבר ביטא ומבטא, במסות, בנאומים וכדומה. תוי היכר משותפים, שהצבענו עליהם, מן הראוי להוסיף להם קווי התפתחות, המבליטים תמורות שהתחוללו בדרכו של הסופר.

1. תמורות ז'אנריות: מסיפור לרומאן

יהושע פותח בסיפורים קצרים, "מות הזקן", "מסע הערב של יתיר", "תדרמת הים", "חתונתה של גליה", "הסיום", "גאות הים", "המפקד האחרון", "מול היערות". מהם הוא עובר לנובלות ארוכות יותר, שגם שמן נשמע ארוך יותר: "שתיקה הולכת ונמשכת של שש שנים", "יום שרב ארוך, יאוש, אשתו ובתו", "שלושה ימים וילד", "בסיס טילים 612", בעקבות הנובלות הארוכות יחסית, באים הרומאנים: "המאהב", "גירושם מאחרים", המחזות "לילה במאי" ו"טיפולים אחרונים" שנכתבו מלכתחילה כמחזות (להבדיל מעיבודים למחזות ולסרטים, דוגמת "נעים", על פי "המאהב", "גירושם מאחרים" כמחזה, הסרט "שלושה ימים וילד", הסרטים ותסכיתים רבים), יש לראות במסגרת הנובלות, וזאת, מבחינת ההיקף בלבד.

2 ממיטאריאליזם מופגן לריאליזם מופגן

היצירות המוקדמות נושאות עליהן חותם מובהק של בידיוניות קיצונית. האחרונות, במיוחד "גירושם מאחרים", ניכר בהן המאמץ להגיש "נחתי חיים". המחבר עצמו, ינסה להבליט את התשתית מן "החיים" ששימשה אותו בכתיבה: ינסה מוסך מסויים שראה, שהשפיע על כתיבת "המאהב"; וכן ישמיע יהושע בהזדמנויות רבות, בעל-פה וגם בכתב, דחייה נמרצת של פרשנות אליגורית ל"גירושם מאחרים". כאשר ליצירותיו המוקדמות, מודה יהושע בהוויתן הענגונית, או הקפקאית. המלה מופגן, נוכל להחליפה במוצהר, אם עדותו של הנחתום היא המכרעת בעניין.

3. מסמלנות אליגורית לסמלנות פסיכולוגית

יהושע פותח ביצירות הסמכות על שולחנה של האליגוריה, הפנים האחרות, הסמויות, קובעות את טעמן של הפנים הגלויים. הוא עובר לסמלנות, שניתן לכנותה פסיכולוגית, משום שהיא מתקשרת לנפש יוצרת סמלים. החלום והטירוף תופסים מקום בהכונות המבט לרובדי משמעות נסתרים. לדוגמה, הזקנה המטרופת במחזה "לילה במאי", חולה בשיעורן של הקטנה, היא רואה דמויות ועירות. לימוד התנ"ך שהיא מתמידה בו, מפרש את הסמליות. המחזה מלווה את שהתרחש ערב מלחמת ששת הימים, פחד ההשמדה שתקף את המדינה, הוא כוירון מחרוש של השואה בעוצמתה הכפירה, הגדולה, אדירת הממדים. אולם מזווית ראייה היסטורית, תנ"כית, הפרספקטיבה היא של הקטנה, הפחתה של ממדי ההתרחשויות. ואילו המרוץ ב"גירושם מאחרים" רומז לחוליו של העם היהודי בזיקתו למולדת, נפש חצויה לפנינו, מחציתה האחת חולת אהבה לארץ, למקום. מחציתה השנייה חולת אהבה לניכר, לגלות.

4. מרצינות להומור

חומרת פנים, אימת ההשמדה, קובעת ארשת רצינית

לסיפורים הראשונים. נהרהר, למשל, ב"גאות הים", על אווירת הכלייה, המאיימת על כל הנמצאים בבית הסוהר: אם נרצה בית סוהר כ"עולם קטן" המסמל את "העולם כולו". לעומת זאת מצויים מצבי הצחקו מקובלים ב"גירושם מאחרים". יסודות של הומור, אתגרות קומיות, מצויות בכל יצירות יהושע, אך ההצטברות של מצבי הצחקו, משחקי מלים לשעשוע ולבדיחות דעת, גדולה יותר ביצירות המאוחרות. וזאת, מעבר להבחנה שבין יצירה ארוכה לקצרה. הצחקו הוא רב יותר, לא משום שהרומאן ארוך יותר, אלא כתולדה של מאמץ מכונן לקומיות.

5. מהשפעות המיטאריאליסטים, להשפעת צ'כוב ופוקנר

הרבה נכתב ונאמר על השפעת עגנון, קפקא, קאמי, מכס פריש, על יצירת יהושע. השפעות אלה אינן נפסקות. קביעת מתכונת אחידה לשמות הגיבורים ב"שלושה ימים וילד" מזכירה את נוהגו של עגנון "עידו ועינים" ו"שני עולם". אדון קנאות ב"מסע הערב של יתיר" מזכיר את האדון ב"פת שלמה". מקומו של הכלב חברו של "בלק", שמור לו בשני הרומאנים "המאהב" ו"גירושם מאחרים", ומתעצם ברומאן האחרון. אך, המשאלה של יהושע להגיע לגיוון קילות פוליפוני נוסח פוקנר מתגשמת אף היא בשני הרומאנים. הנטייה לצ'כוב ולפוקנר איננה מסתמנת רק באימץ הקו הסמלני, תמורת הקו האליגורי. האליגוריה עשתה את הזמן ואת המרחק שטלים לעומת המשמעות הנסתרת. ואילו עתה נקשרת התייחסות מדוקדקת לתמונות מזוהות במקום ובזמן לסמלנות של עצמים, בדומה לצ'כוב: השחקן, העורות, גן הדובדבנים; ולסמלנות פסיכואנליטית שפוקנר נזקק אליה.

6. מפריצות טאבו במישור החברתי לפריצות טאבו במישור הארטי

מצבים קיצוניים, שיש בהם התנקשות בציורים מקובלים, מאפיינים את יצירותיו הקצרות של יהושע. הציווים הנפרצים הם אוניברסאליים, איסורי הרג ורצח. ב"מות הזקן", הזקנה רוצה לקבור את הזקן חיים. רצח נוסעי הרכבת עומד במרכז "מסע הערב של יתיר". הסוהר מבקש להשמיד את האסירים ב"גאות הים". שומר היערות רוצה לכלות את היערות עליהם הוא מופקד, ב"מול היערות", תוך סיכון כל הנמצא בהם. אולם ב"לילה במאי", הבעל גרש את אשתו, רוצה לשכח עמה בבית בעלה, ולו רק פעם אחת נוספת. ב"המאהב", משכין הבעל את המאהב בביתו. יחסי מין עם פרוצה מתוארים בפרוטרוט ב"גירושם מאחרים", כולל מתן מקום נרחב ליחסי הומוסקסואליים. תמורה זו קשורה בקו ההתפתחות הרעיונית מדגשים שהם יפים לכל חברה, להתגששות של בעיות לאומיות.

7. מבעיות אוניברסאליות לבעיות לאומיות

היצירות הקצרות יותר נדרשות לבעיות שאינן טיפוסיות לארץ או ליהודים. "מות הזקן" רומז לגורלן של תרבויות; הורדת הרכבת, למיאוס שחשים בני אדם כלפי שקט מתמשך, ורצונם בגירוים הרפתקניים, כולל גירווי מלחמה והשמדות סיטוניות. לשון אחר: הכמיהה לאוטופיה, לקביעות בחיים, היא המוטלת בספק בסיפור הורדת הרכבת מן הפסים. "גאות הים" עניינו במתח שבין סדר לאיסדר והפיכת החיים בכל התביעה לחוק ופקודה, לגיחונים. איסורים מוחלטים והאיום שהם נושאים אתם, הם המצע הרעיוני של הסיפור על הסוהר המדקדק עד כדי טירוף בקיום הוראות הממונים עליו. "מול היערות" הוא סיפור יוצא דופן בין הסיפורים המוקדמים, בהתייחסותו לסכסוך הישראלי-ערבי. היערות הניצנים מצויים על חורבות הכפר הערבי. קורות הצלבנים מופיעות כתשתית סמויה וגלוייה כאחת. האיום על היערות מתגלה בקוצר הראייה של מי שהופקד להיות צופה עליהם. אך גם סיפור זה הוא בעל קיום עצמאי ללא הרקע הרעיוני המלווה אותו. גם "המפקד האחרון" יש בו מן ההווה של השרות במלואים, גם התפרצותו הרעיונית היא לצד המיסטי, תלות האדם בשני סוגי כוחות שמעליו, הטוב הקיצוני והרע המוחלט, ובהתגלמותם של כוחות אלה בהירארכיה של הקיום האנושי, מצוים ומצויים. התפנית הבוטה, הגלוייה, לצד העיסוק בהווה הלאומית מתרחשת בנובלה "בתחילת קיץ 1970", במחזה "לילה במאי", וב"בסיס טילים 612". שלוש היצירות קשורות במערכות הצבאיות של המדינה. המחזה עוסק בתחושת השואה, לפני מלחמת ששת הימים. הנובלה פונה לבקעת הירדן, אך היא משמשת בת קול למלחמת ההתשה, ולעקידות של כל הזמנים, מן התנ"ך ועד ימינו. בסיפור "בסיס טילים 612", נשקפות סיבותיה של מלחמת יום הכיפורים, בתחושת ההתנשאות המרדמה, מיתוסים מזויפים, פנייה לסמים משכרים מן הסוג האידאולוגי ומן הסוג הממשי. "המאהב" ו"גירושם מאחרים", מרחיבים את מצעם הרעיוני, האקטואלי, במקביל להתרבות הדמויות והסתעפות העלילה. יש לראות בהם רומאנים היסטוריים, מצד ההתחקות אחר מהותה של ההיסטוריה היהודית כולה, מתוך הדגשת ההווה והצגת שאלות היסוד של הציונות.

פריצות טאבו ארטיות, נבחרו לצורך המחזה והרומאנים, מתוך הליכה בעקבות התנ"ך, במיוחד ספר "הושע", ונוהגו

של עגנון ב"שבעות אמונים" ו"עידו ועינים". ההומוסקסואליזם נלקח ככבואה לביטוי מהות היחסים בין יהדות ספרד ליהדות אשכנז, ספרדים לאשכנזים; וכהיענות למוטיב שההתייחסות המשוחזרת אליו כיום דומה להתייחסות הגלויה אליו בשירה העברית הספרדית, בימי הביניים.

8. מן המיטאפיזי לפיזי

הבשורה, המתנסחת בתחום הערכי-האוניברסאלי, נזקקת לספירה מיטאפיזית מודגשת, ואילו זו שתחומיה הם ההיסטוריה, הלאומי, נשאת בגבולותיה של הארץ, ודוחקת את המיטאפיזי לתחום הניגלה: קיום מצוות דתיות, בעיות פולחן, אלוהים כנושא לשיח ושיג, ולא כישות נעלמת החולשת על האירועים. ב"מסע ערב של יתיר" אדון הקנאות, המפקד הכללי על הרכבות, בדימוי של אלוהות, נותן הסכמתו למעשה הטבח. סמכויות נעלמות, גבוהות, במינה הירארכי, מרחפות בחללם של "חתונתה של גליה", "המפקד האחרון", "גאות הים". מקומם של אלה תופסים אנשים בעלי מעמד סמכותי, בנובלות, המחזות והרומאנים, לרבות רבנים כבעלי סמכות דתית ב"גירושם מאחרים". הבשורה, ניתנת בדרך התוכחה, הצגת התולדות השליליות, מכאן התולדה המהפכת במעמדה של האלוהות. ביצירות האוניברסאליות, האליגוריות-סמליות, חצי הביקורת מכוונים גם כנגד הגבוה שבגבוהים. המלחמות שבני האדם נוהים אחריהן, גם הסמכות העליונה כאילו שותפה ליצירי לבם הרעים. אדון קנאות יכול למנוע את מעשה החורבן, והוא מתנמנם. קנאותו, כביכול, נעלמת ונאלמת והופכת להסכמה שבשתיקה. ארדיטי, ולא קנאות, הוא שיוסגר וייענש. מביא המבול ב"גאות הים" הוא שותף עליון לשואה. ויותר מזה, ממנו הפרענויות הגדולות הבאות לסירוגין, אך, טווח העונש והנקם הוא בתחומי בית הסוהר, האסירים והסוהר, שספר התקנות והחוקים נמסרו לו.

ברומאנים, ענייני האלוהות, נתונים כבעיות של דת וכלי קודש, פולחנים מתייצבים למשפט. לא הספירה המיטאפיזית עצמה היא השנויה במחלוקת, אלא נושאי פליה על פני האדמה, המתיימרים לדבר בשמה. פריצות הטאבו הן בידי של יהושע, מכשיר להזרה, לאמור להצעת עלילה מפתיעה, שונה מן המקובל. עבירה על איסורים, אין בה די. כאשר האיש שבידיו הרשות לאסור, או להחיר, פוגע בחוק המופקד בידי, הוא העובר על המיצויה החמורה, תהיה פליאתו גדולה פי כמה וכמה. אכן בעלי הסמכות והאחריות הם החוטאים אצל יהושע. מי שהילד נמסר לאחריותו, במעמד של אב, מתנקש בו, למעשה, להפקירו להמיתו, ב"שלושה ימים וילד". שלטונות הצבא שתפקידם לזהות נכונה, מודיעים לאב כי בנו נפל, מבלי שהוא זוהה כהלכה. הרב הצבאי, קורק קריעה בבגד האב, על אף שזה טוען שהמת איננו בנו. במקום שהספירה המיטאפיזית נמשכת לתחום הפרת הצווים, תהיה האווירה דימונית, מאיימת, בתחושה של קאטאסטרופות שהימן האנושי כולו, לרבות השמיים שמעליו, "רוחות הצפון", והים הגואה ומי שפוקד על כל אלה, שותפים בהן. במקום שהאחריות מוטלת על האבות, כאן ועכשיו, הדירה הראשית היא הארץ על המתחולל בה, ארץ וגולה, בעיות היהודים הן במרכז, ודרכן ובגינן, נזכרים דת ואלוהים. עם כל חשיבותם, בשל מהות ההיסטוריה היהודית. אין הם גיבורים בראש הסולם של הדמויות. מוסה בעל הקלשון, רצחו של האב, ב"גירושם מאחרים", הוא לכל היותר, במישור הסמלני, זכרו המעוות של מלאך המוות, אבל לא של זה המופקד עליו, הגורר חיים וכלייה על כל המין האנושי.

9. ממקורות נרמזים לציון מקורות

בסיפורים, בנובלות ובמחזות לא נזכרים טקסטים אחרים שאינם של המחבר. בגירסה מוקדמת של "המפקד האחרון", הופיעה מובאה של גרשום שלום כמוטו לסיפור. "הגנוסטיקאים הקדומים בימי התנאים האמינו, שיש להבדיל בין האל הנעלם והטוב, שלו ראיה העבודה האמיתית של יודעי הח"ן, ובין יוצר בראשית, שהוא האל הצדיק ונותן התורה". מוטו זה עשוי לשמש מפתח להבנת מצעו הרעיוני של הסיפור. מובאה זו נמחקה מן המהדורות המאוחרות של הסיפור. לעומת זאת "גירושם מאחרים" משוייך מובאות בפתח הפרקים. חלק מן המובאות, כמו זו מתוך "הקול והזעם" של פוקנר, בראש הספר, מלמד על בניינו של הרומאן ועל שיטת כתיבתו.

ב"מות הזקן" וב"מסע הערב של יתיר" צפו ועלו המקורות הענגוניים לפני השטח. לאחר מכן, הוכנעו מקורות ונחקרו כאילו עמוק יותר את תמחת לפנים הגלוייה. ב"המאהב" באים השמות של הגיבורים בתבנית סמלנית, וכך גם שמות של אובייקטים. מוריס, הדגם של המכונית, כאיזכור של משה. יש מן השמות, המוליכים אותנו למקורות ספרותיים נוספים. השם טלי, חברה של דאפי, שאדם רוצה בה, תזכיר את לולייטה של נובקוב. תסכין לולייטה מופיע בגילויי ברומאן.

10. הסתעפות המקורות

השינוי הז'אנרי, מביא עמו גם ריבוי של מקורות. הסיפורים הקצרים נסמכים בתשתיתם על דגם מופת אחד, או שניים. ב"שתיקה הולכת ונמשכת של משורר" נמצא הדים לסיפור

לחיות שמרת הזורע



רהיט מושלם מכל זווית

ואיך בדקים רהיט מושלם?

בדקים את סוג העץ.

מרב עצים לא רואים את הרהיט... רוב הרהיטים בארץ עשויים עץ אשור (בוק), אשר אינו מתאים לאקלימנו. לעומת זאת שים לב לרהיטי שמרת הזורע. הם עשויים עץ תיק שאינו מתכווץ או מתפשט. זאת הסיבה לעמידות החיבורים ובכלל לחוזק הרהיטים.

בדקים את החיבורים.

מאוחזים לאורך זמן... אם תתקרב אל החיבורים תוכל להבחין כי הם משולבים ולכן מגדילים את שטח ההדבקה פי 3. ואיזו הדבקה? היא נעשית לפי שיטה מיוחדת שאינה ניתנת לפרוק (אל תנסה אפילו...). מים, חום או קור אינם משפיעים על הדבק.

בדקים את הכיפוף.

מכופפים את הרהיט לפי מידתן... בחלק מרהיטי שמרת הזורע מכופפים את העץ ע"י "כבישה צורתית", שהיא הדבקת שכבות עץ

וכיפופם בחום. שב על הכסא ותחוש בנוחות. בשיטה זו כמעט ואין חיבורים, דבר הנותן עמידות יתר לרהיט.

בדקים את הגימור.

בקצות האצבעות... את הגימור הסופי של הרהיט תוכל לחוש בקצות אצבעותיך. משש את החלק התחתון של הרהיט, הוא חייב להיות זהה בטיבו לעיבודו של החלק הנראה. בשמרת הזורע הגימור מושלם גם בחלק הנסתר.

ועכשיו, אחרי שבדקת ודאי תשים לב גם לעיצוב בסגנון המיוחד לשמרת הזורע, המשלב איכות, עמידות ואפנתיות. מה עוד תוכל לדרוש מרהיטים? בוא אל רשת בתי האפנה לרהיטים של שמרת הזורע ותמצא מבחר של פינוט אוכל, חדרי שינה, רהיטים סלוניים, מזנונים ורהיטי משרד. בחר לעצמך את הרהיטים המתאימים לדירתך ותוכל לסמוך כי הם יעמדו במבחני ביתך לשנים רבות.

רשת בתי האפנה שמרת הזורע

תל-אביב — בית שמרת הזורע, דיזנגוף סטר (רח' המלך גיורג' 67).

ירושלים — בית שמרת הזורע, שלומציון המלכה 18.

חיפה — בית הזורע שמרת, אלנבי 117 (7 קומות תצוגה).

באר-שבע — רהיטי הדר, פסג' וסקו.

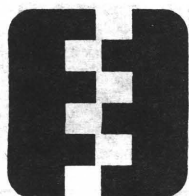
נהריה — רהיטי ג. ונ. בדריאן, ככר דקל.

צפת — בית מימון, עליה 13.

טבריה — רהיטי הצפון, רח' הגליל.

במפעלים — קיבוץ הזורע: תעשית רהיטים

הזורע. קיבוץ שמרת — רהיטי קיבוץ שמרת.



שמרת הזורע
עיצוב ואיכות לאורך זמן



קוֹ-אופ, רשת הריבוע הכחול,
וּוּ סופרמרקטים וסופרשוקים
מזכרון ועד אילת.

קוֹ
אופ

קוֹ
אופ

קוֹ
אופ

הערות מבוא לספרות הדנית

טורבן ברוסטרום * Torben Brostrom



לוח: תמר שחר

השימוש הברור והגלוי בסיפוריים ובמיתוסים נמצא גם בטוג של רומאנים הכתובים במגמה של ריאליזם-אקולוגי. לצורך הגנה על הטבע מפני הזיהום המתרחב והולך גויסה גם התרבות העממית הקדומה. כלומר יש פה שינוי של צורת המיתוסים הקדומים לשם שימוש עדכני בעוצמתם הפנטסטית. (דוגמא לכך — Lundbye — Vagn שהשתמש במיתוס היונה בטרילוגיית הרומאנים שלו).

ומהגדת-סיפור אל הגדת-ההסטוריה — רק צעד אחד. הרומאן ההיסטורי משגשג אף הוא בדנמרק. החברות בקהילה האירופאית היא עדיין נושא לויכוח ציבורי בארצנו, והפרספקטיבות העתידיות בנוגע לתוצאותיה של מסורת אינטלקטואלית לאומית בארץ קטנה כמו זו שלנו, עשויות להיות מוארות רק על-ידי השוואה, הסטורית. הסיפור אודות רצח מלך ימי-בניימי, המוכר היטב לכל ילד בדנמרק כשהוא מסופר מחדש בדרך שובת-לב על-ידי Ebbe Reich (Festen fon Caecilie), מפרש את עובדת כתם-הדם כתוצאה של קשר פוליטי בינלאומי, שקיבל את השראתו מהאפיפיור. זה כמובן תמצית ברוטאלי של העלילה, אך הוא משקף את דעת הסופר בנוגע לברית-רומא.

ההבדל בין רומאן הסטורי זה לבין הרומאן ההסטורי המסורתי הוא רק באופי הפיתוח של הכרוניקה הפופולארית, בערוב שבין סגנון לרעיון, כלומר — פוסט-ריאליזם! שכן מרבית הספרות עוסקת בבעיות, בקונפליקטים, במצבו העגום של המין האנושי, אלא שהפרוזה הספרותית עוסקת בד"כ בבעיות אלה באופן ישיר ואילו עד הרומאניסטן העוסק ברומאן ההיסטורי לבחור באיסטרטגיה אחרת, כפי שעשה זאת Henrik Stangerup ב"הדרך אל לגואה סנטה" (1981) רומאן ביוגרפי העוסק בגורלו של זואולוג דני מפורסם בן המאה ה-19, Peter Wilhelm Lund, ובקשיים בהם התנסה. הוא ביצע גילויים מדעיים עזיזים במשך מסעותיו בכדור-ב-1820, ושלח את תוצאותיהם בחזרה לקופנהגן. היה תלמידו של Cuvier, פגש את דארווין, ועבר בכפיפות למחשבה הקרטזיאנית המסורתית. כשהוא מסווג את גילוייו באופן שיטתי וברור. עיקר הרומאן עוסק בסיפור נפילתו, שהתרחשה לפתע פתאום. המשבר הקיומי אליו נקלע התפרש על-ידי Stangerup במונחיו של סרן קירקגר. Lund צריך היה ללכת כל-כולו עם המדע על-מנת להבין את עצמו. Stangerup מחה בתוקף כנגד כינוי הפוסט-ריאליסט לו זכה. לא אעמוד על כך, אך אנצל הזדמנות זאת על-מנת

בכתיבה-החרושת. כתיבה חובבנית מסוג זה התקבלה והוערכה משך תקופה מסוימת אף יותר מן השירה המקצועית. נוצרה אפילו מלה מיוחדת לסוג קל זה של תקשורת: "Knaekprosa", פרוזה משורבטת ושבורה, דיבור יומיומי פשוט, המאורגן באופן טיפוגראפי כשירה. עדיין אפשר למצוא סגנון זה במכתבים אל עורכי עיתונים, ואף בשימושם של משוררים מסוימים המעמידים פני דמוקרטים.

כבר ציינתי, ששנות השבעים נשלטו על-ידי מגמות ריאליסטיות ושנות השמונים נשלטו על-ידי תנועה מודרנית חדשה, שניתן לכנותה בהקבלה לארכיטק-טורה — פוסט-מודרניסטית, כאשר ההבדל בין המודרניזם והפוסט-מודרניזם נעוץ בהתמקדותו המיוחדת של האחרון בתהליך הכתיבה עצמו — בצורה ובחבנית כמו: "תפאורה" או "סידור-במה" מילולי, אירוניה וטקסים פולחניים המשתעשעים בסמלים ועוד. כל אלה ניתן למצוא בשירה הדנית החדשה, וייתכן שגם בפרוזה.

נשאלת כמובן השאלה האם ניתן לדבר אודות פוסט-ריאליזם כמגמה בספרות המודרנית, או שיש לראותם כסימפטום למשבר סמאנטי החופף למשבר הכלכלי הכללי ולמשברים האחרים האופייניים לתקופתנו. מכל מקום, הפרוזה הספרותית המכונה ריאליסטית זכתה למגע חדש, שהתבטא בשינוי שחולל בצורות האמנותיות שהופנו יותר מקודם אל ציבור הקוראים. יוצא דופן לגבי הסוג הפופולארי של כתיבה משחקית הוא הריאליזם הגרוטסקי. Jens Smaerup Sorensen, בסיפורו "בשרי הדני", דימה מצב של אחרי הקטסטרופה הגדולה כאשר דנמרק מהווה רק זכרון רחוק, ורק דפים כתובים ספורים הנמצאים באקראי והכתובים בשפה נשכחת מספרים את סיפור החברה העכשווית, בדרך סאטירית של גינוי הרעיונות הריאקציוניים והמהפכניים, בכל התנועות המובילות לתוהו ובוהו. "הבשר הדני" הוא חרוז מושלם ל"המוות הדני" (Kod — Dod) עפ"כ הסיפור היה מתוחכם מדי כנראה לגבי מרבית הקוראים והוא נמכר ע"כ בעותקים ספורים בלבד.

סופרים דנים רבים תרמו לרנסאנס של הספרות העממית והז'אנר האפי. כלומר למה ששייך לאמנות הנשגבה של "הגדת סיפורים", והם עשו זאת בדרך בעלת סמאנטיקה כפולה — הדגשת העולם הבדיוני, בלא העמדת פנים של אמירת האמת, כל האמת ואך ורק האמת. ("סיפורי הקיסר" של Ib Michael בעלי מערכת האנקדוטות המסובכת והשנונה הוא דוגמא לכך).

ב הסטוריה של הספרות אנו מבחינים בדרכים שונות לתפיסת השירה. ניתן לערוך הבחנה גסה לפחות בין שתי דרכים: בין זו המדגישה את האופי הארופאי של השירה. כלומר, השירה כמדיה של ידיעה מיוחדת, של חדירה עמוקה; ובין ראיית השירה, כדרך מועילה ליצור תקשורת. בספרות הדנית, ניתן למצוא פלוראליזם של מגמות וקטגוריות, כמעט את כל סוגי הז'אנרים, ובתוך כל אלה, גם אופנות שטחיות יותר כמובן, הנותנות את הטון בחנויות הספרים. אף-על-פי-כן ניתן להצביע על מספר מגמות מובהקות יותר. אם אנו רואים את שנות השבעים כתקופה ריאליסטית בעלת עניין מיוחד במרד כנגד החברה הקפיטליסטית וכנגד דרך החשיבה הפטריאר-רכלית (בהקשר זה צמחה גם ספרות הנשים החדשה כמו בכל מקום בעולם המערבי), הרי שבשנות השמונים שינתה רוב הספרות את אופיה על-ידי החדרת רעיונות חדשים, דמיון, אפילו רומנטיזם, או לפחות הרפתקאות, והתחדשות של המודרניזם. אם שנות השבעים בספרות ייזכרו בשל העניין הרב שהיה בהן בשינוי — (בהבדל מהמרד של שנות ה-60) בעמדה כלפי החברה, בפוליטיקה, במין; הרי שמטאמורפוזא אמורה להיות מלת-המפתח של שנות השמונים. ב"מטאמורפוזא", בניגוד ל"שינוי", אני מתכוון לחלוטם אודות התחדשות פנימית, תקווה, תפילת-בקשה שתסלק בכוחה את תחושת האכזבה, הדיכאון והיאוש. בשירה הדנית של שנות הששים היתה צמיחה כללית של המודרניזם הדני המלווה עדיין באנחתו של אורפאוס מבותר האברים. היתה זו שירה העוסקת בעצמה, בייסורים ובוזוהר של האמנות, והעמוסה בכיקורת-עצמית ובהבלטה עצמית.

על-מנת ליצור יופי חדש, יש להרוס את הקודם. והמריאן החל בסוף שנות השישים, דור משוררים חדש החל בכפירה אמיתית בשירה הפרסונאלית והמטא-פורית, במטרה לחדש אותה בדרכו שלו. אותם "כופרים" גברים ונשים, דיברו באופן חופשי לא כל-יך אודות אמונה, אלא יותר כנגד המציאות הקשה. חלק מכתביה זו היא הספרות הווידויית, תיעודים פרטיים של לחצי היומיום, דיווחים על אודות תנאי העבודה

פרופ' טורבן ברוסטרום Torben Brostrom, יליד 1927. מוסמך לספרות דנית וצרפתית 1953. מורה בבית הספר "אנגריד יספרסן". מבקר ספרות בעיתון "אנפורמציין" מ-1956. עורך בטאונים ספרותיים (Vindsoren), 1960-66 (Selusyn), 1955-60 (Huede Korn). 1965-68. כתב — בין היתר: "רעמת השיר" (1960), "קלאוס ריפביירג" (1970), "ספרות שוודית חדשה" (1973), "הספרות הדנית החדשה" עם ינס קיסטרופ (Iens Kistrup) (1978).

צווינו

מדנית: אורי יערי

צווינו
על ידי הסקטיסטיקה
במקצע של חיים
לפתח מספר רב של
דלתות, קפסות שמורים
פנקסים, ארנקים, חשבונות צ'קים.
לסגור מספר רב של
אותם דברים
מלכד קפסות שמורים
לנסע בחשמליות
מכוניות, אופנים, רכבות תחתיות
לכלות נעלים
למרח לחם שיפון
לשחק פינג-פונג
לפחק
לחוש שבע
מתמיד
וסקטיסטי
שבע בעור השרעפת
בעור בין בחילה
לבין קיא.

צווינו
להרחיק את הרעב המקרי
הוא בדיה
את הצפיה
היא בדיה
עסוקים מדי בלפתח
דלתות.
המחשבה על מספר הפעמים
שחוצים את הרחוב במעבר חציה
ומחוץ למעבר חציה
ובקרמזור
ובצמח שיש בו שוטר
חי או אולי
שוטר אוטומטי
או שלט עצר
גורמת הפרעות
גסטראינטסטינאליות בצורה
של שבע
העדר תחושת הרעב
הפרשה של חמצות
בנרתיק הקבה.

צווינו
על ידי ידע מקיף על
חיי האנוש
שנמות
בתאונות דרכים
התקף לב
הסתידות
סרטן
סרטן
ושורה של מחלות אחרות
המיוחדות מדי הן למיתה
סקטיסטי גרדא.
אף ברגע נתון
בסדרת פתיחת הדלתות
יהיה זה ראוי לחלץ
ולשים הנעלים
לצד הספה הפרטית
ולכלע המות אשר הקצב
נאשר משך כל החיים
גרם שבע.



Klaus Rifbjerg

קלאוס ריפביירג נולד ב-1931, בין הדמויות הבולטות ביותר בספרות הדנית בתזמנו, בתחומי השירה, הביקורת, העריכה (בטאון ספרותי 1963-1959), כתיבת תסריטים ומחזות. שאיפתו לעימות עם מוסכמות החברה, העניקה לו פרסום רב והפכה אותו לסמל להעזה ולחינוך, וכאמור, לאחת מדמויות המפתח בתרבות הדנית העכשווית.

קלאוס ריפביירג

מדנית: פסח מיילן

פסיון

בפתע אתה מוצא עצמך
שטוף-רטב ודחוק —
תפוחי-אדמה ודממניות משנה
מגשם בקשר לאחר כל ההלעטה
והפטום של המעיים
עד השתחררם וצאתם אל תחשבו
שאני יודע אותה ההקפדה השטנית
בעריכת המלגות והספינים
קשקוש כוסות ורשרוש מחצצות
ואין לדבר על זה כיצד כבד
ולב הפרו בקפידה
ובכלי קט שפרפואי
מראהו הושמו
ואלהים בשמים יודע שלא עליה
בדעתם להלישני בתור אנכי עצמי
בנוצות ובכל
אחר חצי-המשרפה הבלתי-נסבל
הסבוב המסחרר עם הראש למטה
דקירות גריסיות בצלע ורק אז המחשבה
על האנשים מקפי המפיות משקשי-בשפתים
הבינוניים המשלמים עמהם עוד מעט ותחלק
את הרק נאני מקיא את עצמי



להשוות רומאן ביוגרפי זה עם רומאן ביוגרפי אחר שנכתב על-ידי כותבת פרוזה מודרנית טיפוסית **Dorrit Willumsen**. גישתה שלה אל הריאליזם היא באמצעות תמונות של עולם מודרני מנוכר ושסוע, כך שגם המבנה האפי נשבר ומציג יקום דמיוני, סוריאליסטי, מאווש על-ידי בובות, רובוטים המתוכננים לאהבה, גלמי-שעווה ומודלים. עם-זאת ברומאן האחרון שלה היא בנתה מחדש תפאורה היסטורית סביב דמות מוכרת היטב, מארי טוסו, יוצרת דמויות-השעווה, שראתה את המציאות כפנטסטית, מפלצתית ומחורידה יותר מכל דמיון. זה סיפור אודות האבסורד שבחיים ואודות התנאים הגסים והמושחתים של עבודת האמן היוצר. יתכן וזה דיוקן האשה המודרנית כאמן. **Lund** גילה עצמות חיות פרה-היסטוריות במערות שבהי ברזיל ויצר תאוריה לגבי בריאת כדור-הארץ. מארי מצאה את הגופות כרותות-האברים לצד הגליוטינה ונעשתה פסלת.

בדברנו על ריאליזם ניסיוני יותר, יש להזכיר גם את התעניינותם של כותבים מסויימים בצורות ספרותיות ובו-אנרים שוליים, כמו — סיפורים בהמשכים. כך נהגה **Inge Eviksen** ברומאן הגדול שלה — "ויקטוריה והמהפכה העולמית" (1976); — בשנות השמונים בכיוון המדע הבדיוני. כך נוצרו בשנים האחרונות גם הרבה רומאני-בלשים וסיפורי-מתח על-ידי משוררים מודרניסטים אשר מצאו בדרך זו לא רק ציבור חדש, אלא אף שילוב חדש של מילים, סגנון ומשחקי-עלילה, מדובר ב-**Klaus Rifbjerg** וב-**Henrik Nordbrandt**, למשל.

הרומאן, מסוג זה, שזכה להצלחה הגדולה ביותר היה "גן-עדן ושאל" ל-**Kirsten Thorup** (1982). ביצירה זו משמשים המרכיבים הגרועים ביותר של הסיפור בהמשכים: ירושה בלתי צפויה של הון עתק, אהבה ממבט ראשון וכו', אולם כל זה מתרחש באווירה מחורידה של התבוננות פנימית בקיום האנושי. והתוצאה: קוראים נוספים, חדשים למשורת מודרניסטית יוצאת-דופן זו.

Hans-longen Nielsen הוא האיש אשר כתב רומאן תכניתי כמעט אודות התבוסה המכה של מרד הדורות ב-68', אודות גבר אשר אינו מסוגל לשאת בתפקידו החדש, נשבר וכותב את מפלתו.

סופרת אחרת שהצלחה ביצירת שירה אנושית עמוקה המתבססת על תהליכים טקסטואליים שיטתיים היא **Inger Christensen**. אצלה בולטת יכולת חושנית מאד, לתת למילים לעבוד בעצמן, לתת למוסיקה שלהן להישמע, אך לא בדרך הסימבוליסטית המסורתית. "המילים אינן זהות לעולם אותו הן מתארות," היא אומרת, "אלא מהוות ישויות נפרדות." התפיסה האנושית והמציאות הם שני דברים נפרדים, השפה מקבילה לעולם אשר יכול להיות מנוגד לחברה. ידיעה זו פתחה בפני כריסטנסן את הדרך לתבניות ולצירופים חדשים. עבודתה החדשה ביותר נקראת "אלפבית" (1981) אסופה של שירים בהם הופך הסדר האלפביתי לשיטה שרירותית, כלומר הטקסטים עוקבים אחר שיטה המבוססת על האלפבית ועל סדרות מתימטיות (שבהן כל מספר הוא סכום שני המספרים הקודמים לו). באופן כזה השיר הראשון הוא בעל שורה אחת ומתמקד במלה המתחילה ב-a. לשיר הרביעי חמש שורות והוא מתמקד במילים "של" — c, השיר החמישי מורכב משמונה שורות ומתמקד במלות e, וכן הלאה.

שיטותיה של **Inger Christensen** אינן בבחינת כניעה לעולם טכנולוגי מדכא, אלא להפך, מביעות התנגדות לו. הנושא הדומיננטי ב"אלפבית" הוא הפארדוקס של התודעה האנושית הנותנת משמעות לעולם ובה במדה הורסת אותו. מלת המפתח היא שוב אי-בנייה. סוג זה של שירה התקיים במשך כל שנות השבעים, כשהוא מבוסס על האמונה שהאמנות היא שיטה מיוחדת לידיעה. זה לצד השירה הפרוזאית האישית-דוקומנטרית וכדומה.

עם-זאת בניגוד ונגד הכפירה של שנות השבעים, ניתן שוב למצוא היום עקבות חוזרים לנטיה הפוסט-מודרניסטית. מעין הערצה אירונית של התפקיד הארופאי של השירה, אמונה חדשה באמנות ומאמצים כנים להפר את המגבלות ההיסטוריות של המסורת המודרניסטית. ובכן — אורפאוס נמצא שוב בעירנו.

עברית: ספי שפר

לידה

מעמיד פנים מבראשית
בתנועה אלגנטית
משתחל אני מתוך חוט טבורי
אשר כצעיף קשמיר כרוך
סביב צנארי שלש פצמים.

נגוף דוחה של גבר
קשיחות חיי החדשים מוכיח לי מיד
מרעים על אחורי שלש מכות.

לשוא הם מנסים להמיתני
מתחת לפרז מים קרים.
אז מנסים בדרך עקיפין
למגלותי הם מניחים בקבוק של בירה.
תכנו רק מים, ופושרים הם.
אפלו כך, באלה הרגעים
הראשונים עולה החשק מבקבוק ירק
מבעד פפות רגלי הרגישות.

עתה כלי בלתי תלוי
בעל קנף זעיר ביעף מארצות חמות יותר
נתון בקן כחל.

רואה הטבע על תקרת החדר
צלי עלים קטנים בנדנודם
עושים לי פרצופים
פני ידידים בשמי הסיד של שפתי הראשונה.

עולם חדש נפלא
אני מתפקד!
עושה צרכי!
מיד נדלק ירח רך,
מלא, פורה, מעל העריסה
המנונה דוחה החשך
ובשים לב שמים מפה
על עפווי הלח.

האם ערכו למסכה?
את מי הזמינו?
הלנאי והייתי מנמנם פחות.

כג'נטלמן משלם
על מרפקי אתרומם
מניף מגבעת אבירים שלא קימת
אל עבר אמא.

תודה דוגרת!
תודה עבור שתפות טובה,
חתרנו טוב.

ושוקע אל פרית, אלי תנומה,
יום מאמץ!

לאפס, אבדנו
היכלת לחשב
על האפס
על אפס קצהו
של כלום, כפי שאנחנו
אומרים, בהיותנו
סתם ככה; יותר
אין מה



Inger Christensen

אינגר קריסטנסן נולדה ב-1935
קבצי שירה:
"אור" (1962); "דשא" (1963); "זה" (1969).
בספרה האחרון — "אלף-בית" (1981), ניסתה
קריסטנסן שיטה לשונית חדשה, בה מונחת
היצירה הלירית על-פי מבנה מתמטי-שיטתי.
אורכו של כל אחד מפרקי הספר נקבע לפי
הסולם המתמטי של פיבונצ'י (Fibonacci), בו
כל חוליה שווה לסכום שתי החוליות
הקודמות. מבחינה תימאטית עוסק הספר
בעיקר בחרדה לגורל האנושות החיה בצל
האיום האטומי.

אינגר קריסטנסן

מדנית: אורי יערי

היא ישנה הפצצה

(מתוך "אלף-בית")

היא ישנה פצצת הקובלט
עטופת מעטה של
איזוטופי-קובלט

לומר; אנחנו
מבטיחים

שאנחנו משמידים
הכל, מחסלים
הכל, כך שתהו
ראשוני ומכריע
לא ירשה
לשורר כמו
הרוח משוררת
באור או במים;

יותר אין מה
לומר; אנחנו הורגים
יותר ממה שחשבונו
יותר ממה שידענו
יותר ממה שהרגשנו
יותר אין מה
לומר; אנו שונאים;
יותר אין מה;

כמו צפור מלכותית
בתוך ארונה של רפש
כמו תולעת בבז
כעקב הטורף
הנשכר בסופה
כמו תכי אפר
הנסחב על סירת צמר גפן
ממטע אלמוני

כה אחיה החל מהיום;
חנוק חציי וארוז
פלוני אלמוני בקרב
כלל היונים שעופו
ממעופם; ואשר אל שארית
פלומתם אפרורית
היאוש משלומם
משליכה את עינו

של אדם; כה אחיה;
עם זמן התפרקות
משלי כה עדין כה עמק
בלבבי; כה אמות;
למדוני כי אמות
ושננתי לעצמי
שאמות, ואמרתי
תודה על העצב ועל
השכחה, וחסל; ואמרתי
לעצמי: אף חשבי
כצפור המקננת,
חשבי כמו ענן, כמו
שרשיו של לבנה גמדי

חשבי כמו שחושב עליה
עלי עץ, כמו הצל והאור
כמו שחושב עלי גזע הקלף,
כמו שחושבים הגלמים
שמתחת לקלף, כמו הטחב
עלי אבן כמו פטריה
חושבת, כמו שחושב הטפיל,
כמו אחו טלול ביער
חושב, כמו שחושבות הביצות
כשקשת עולה בענן
משתקפת, חשבי כמו רפש
חושב, כמו טפות גשם
חושבות, חשבי כמו מראה

חיונית; הביטי
על כס המלכות של בלי מה
מערבלת חולות בסופה;
ראי איך בכל גרגיר חול
החיים לאחר מסעם
בשרידי מאבן מתחכסם
נטמנו בצורה כה
בנאלית; רק ראי
איך בשקט נושא הוא
מכלול ים קדום
של תחילות; רק ראי
את פשטות הסימן
אשר בו כמו בריה

האמת משתקפת;
רק ראי עד כמה
אמתי ורחום; ועזבי
הדברים לנפשם; כן,
הוסיפי מלים, אף עזבי
הדברים לנפשם; ראי
באיו קלילות
מאחורי אבן מוצאים
הם מגן; ראי באיו
קלילות הם
מתגנבים אל
תוך אונן ולוחשים
למות ללכת



Jorgen Gustava Brandt ■■

יורגן גוסטבה ברנדט, מן הבולטים במשוררי סקנדינביה, נולד בקופנהגן בשנת 1929. תחומי יצירתו מגוונים. עד כה פירסם גוסטבה ברנדט תריסר קובצי שירה, ספרי מסות, רומנים וקובצי סיפורים הרבה. כן ידוע חלקו של גוסטבה ברנדט כפולמוסן בעל השפעה בסוגיות תרבותיות שונות.

יורגן גוסטבה ברנדט

מדינית: אורי יערי

הפֶּתַב הפּוֹנִיטִי שֶׁל הַחוּמָה

בְּלִילָה בְּלִילָה
זֶה נוֹזֵל וְנוֹשֵׁב
מֵאֵת חִי הַחוּמָה שֶׁבְּסוֹד

וְהַצִּלִּיל הִזָּה
שֶׁל מִים וְרוּחַ
הוא כָּל מָה שֶׁאֵינִי חוֹשֵׁב

מול החומה

מִבְּטִי חוֹדֵר בְּמִיחֵד
עֲכָשׁוּ בְּעָרֵב
מֵאֲחוֹר עוֹזְרוֹת
קִרְנֵי אֹר אֲחֵרוֹנוֹת
בְּכֶחֱן
וּפּוֹגְעוֹת בְּכֶתֶם הָרְגוּעַ —

אֲנִי וּשְׂקִיעֵת הַחֶמֶד
מִפְּעֻנְחִים אֶת הַכֶּתֶב
בְּקֶצֶר נִמְרָץ
כְּתוּב שֶׁם פּוֹת, אֲזִי
— אֵלֶּה הֵיוּ הַחֲדָשׁוֹת
לְהַעֲרֵב

צד אַחֲרִי

אֲנִי אוֹהֵב הַצֵּד הָאֲחֵרִי
צִדִּים אֲחֵרִים
עֲדוֹתָם

הַצֵּד הַפְּנִימִי שֶׁל הַחוּמָה
אֵל מוֹל חֲלָל הַלֵּב
— שֶׁצִּירָהּ הִיא לְהִיּוֹת כְּפִי שְׂאוֹמְרִים
אֵיפֹה שֵׁשׁ בֵּית —
אוֹתוֹ מוֹצֵאִים תְּכּוּפוֹת
וְהַצֵּד הַחִיצוֹנִי שֶׁל קִיר שֶׁהוא פְּרָצוֹף הַחוּמָה
אֵל מוֹל הַחֲלָל

אֶף בּוֹ בְּזִמָּן הֵנוּ בְּלִי קֶץ
לְעוֹלָם נוֹכַח וּבְכָל מְקוֹם
וּמִן הַדִּין שֶׁנִּתֵּן בּוֹ לְשִׁחּוֹת
כְּמוֹ דָּג.

הַזִּמָּן הוא חֶסֶר-צוּרָה חֶסֶר-צֶבֶע
יֵשׁ שְׁמִרְחִיו אֲדַע לְשִׁקָּה
בְּדֶרֶךְ שֶׁשֶׁבֶר זְכוּכִית
שֶׁאֶקְנִיָּוִים
יִשְׁקָפוּ אֹר יוֹם.

כאן אני מכניס את הצבע הכחול

כָּאֵן אֲנִי מְכַנֵּס אֶת הַצֶּבֶע הַכָּחַל
זֶה נִתֵּן לְעֲשׂוֹת
בְּתוֹךְ שִׁיר
אֲנִי מְכַנֵּס אֶת הַצֶּבֶע הַכָּחַל
מֵאֲחוֹרֵי סוּפַת הַשֵּׁלֶג
לְפָנַי לֵיל יְנוּאָר שֶׁחֹרֵף
לְפָנַי עוֹד לֵילוֹת שֶׁחֹרֵף
וְיֵשֶׁר דֶּרֶךְ הַחֲדָר הַזֶּה
בּוֹ אֲנִי כּוֹתֵב
אֲנִי מְכַנֵּס אֶת הַצֶּבֶע הַכָּחַל
וְאֵת גּוֹנוֹ הַמִּיחֵד
גּוֹן כָּחַל קוֹרֵן מֵאֵד
שֶׁאֶפְשֶׁר לְגַעַת בּוֹ כְּמַעֲט
גּוֹן כָּחַל הַמְכִּיל דְּבָרִים
שֶׁאֲנִי אוֹהֵב
כָּאֵן אֲנִי מְכַנֵּס צֶבֶע כָּחַל
וְאוֹלִי אֶף זֶהֱב
וּמִשְׁאִירָם עוֹמְדִים
קוֹרְנִים מְכַל
אֲשֶׁר הֵם מְכִילִים.

Marianne Larsen ■■

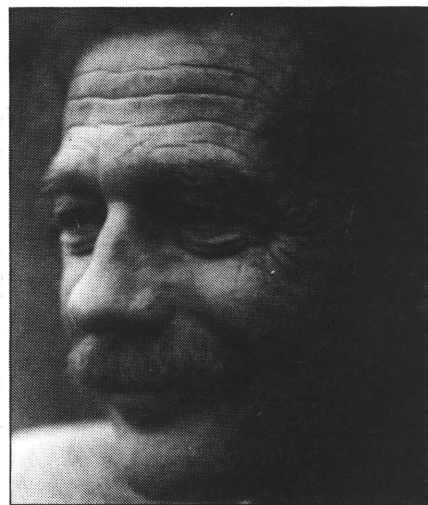
מריאנה לרסן נולדה ב־1951. ספרה הראשון פורסם ב־1971. מאז פרסמה 16 (!) ספרים. אחת המשוררות המרכזיות של דנמרק כיום. שירתה רבת פנים, לעיתים סוריאליסטית, מופנמת, מצויה בעולם הדמיון ולעיתים שורת מחאה חברתית. השיר המתורגם הוא מתוך הספר "מי האוייב" שפורסם ב־1971.

מריאנה לרסן

מדינית: אורי יערי

אולי

אולי משום שֶׁהַתְּהוֹם בְּעִינָיו
הַתְּמַלְאָה מוֹסִיקָה שֶׁקִּיפָה עַד תֵּם
אולי משום שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ הֵנוּ בְּרִבּוּר מְנַמֵּם
וְהַעֲנָנִים רֵאשֵׁי סוּם מְחַטְטִים בְּנוֹ מוֹזְרוֹת
אולי משום שֶׁכָּפּוֹת יְדֵינוּ הֵן קֶרֶקַע שֶׁל יַעַר
עִם שָׂרְכִים וְאִזּוֹב
אולי משום שֶׁכֵּל עֵץ בְּאֶשֶׁר הוא
הוא מְרָאָה יְחִידִי בְּמִינוֹ
אולי משום שֶׁהָאֲבָנִים כֻּלָּן הַיּוֹם כְּתָמִיד
מְסַמְּלוֹת בְּדֶרֶךְ כֹּה מְשֻׁכָּנֶעֶת
אֶת מַצְבּוֹת כָּל הָעֲרִיצִיּוֹת שֶׁתְּבוֹאָנָה
וְאוֹלִי מִשׁוֹם שֶׁאֲחַנּוּ יוֹדְעִים זֹאת
נוֹכַח לְלַכֵּת זְקוּפִים
אֶף בְּמִדְּבָרִיּוֹת הָאֶבֶן.



Uffe Harder ■■

אופה הרדר יליד 1930. משורר המושפע מהמודרניזם האירופאי, במיוחד הצרפתי. בספרי השירה "נופים" (1960) ו"פוזיציות" (1964) מתאר הרדר נופים פנימיים מוזרים. בקובץ השירה "שחור על לבן" (1968) כותב על חוסר האונים של הפרט מול האמונה; על חובת האדם "לעשות משהו". "הימים האלה" (1971) ו"כך זה הולך" (1976) כתובים בעירוב של שקט ואישקט, של תנועה מתמדת, באהדה משונה למקורות המטורפת של החיים.

אופה הרדר

מדינית: אורי יערי

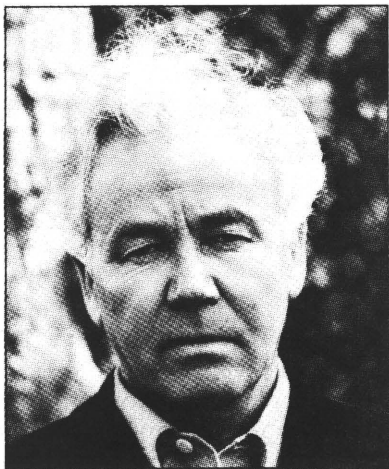
משהו בסיסי על הזמן

הַזִּמָּן יְכוֹל לְנוֹעַ בְּנִתּוֹר
וּבְקִפְצָה וּבְמַפְלָת
הוא לְתַמוֹ יְכוֹל לְנוֹעַ, אֶף אוֹמְרִים
שֶׁהוא יְכוֹל לְעַמֵּד
אֲזִי מִתְרַחֵב הוא מְתַקַּמֵּר
וּמְזַדְקָף אוֹלִי לְגִבָּה בְּאֵינִר
כְּמוֹ צִעִיף שֶׁקוֹף
וְדַמּוּי כֶּפֶה מַעַל חִי אוֹתוֹ
אוֹ הוא פְּשוּט עוֹצֵר
וְנֹאגֵר לְגִבָּה כְּמוֹ מִים
שֶׁאֵין לָהֶם יוֹתֵר מוֹצֵא
וּמִתְפַּשְּׁטִים בְּצִלְלֵיהֶם
לֵלֵא אֲדוּהָ נְרֻטָּט.

הַזִּמָּן הוא חֶסֶר-קוֹל, כִּי לֹא
נִתֵּן לְשִׁמְעַת זִמָּן.
בְּלִתִּי נִרְאָה הוא וְאֵינִי
יְכוֹל בְּזִמָּן לְגַעַת.
אֶף לְהוֹלִיךְ תְּמוּנוֹת יְכוֹל הוא
אוֹ רְגִשׁוֹת מַעֲבָר מְרַחֲקִי עֵנָק
מֵהָר כְּגֵרֶם הַחֲשֵׁמֶל
וְהַפְּנִים אֲשֶׁר אֲנִי יְכוֹל לְרֹאוֹת
כְּמַעַט תְּמִיד נִרְאִים כֻּלָּלֵא זִיעַ.

וְהוא יְכוֹל לְזֹרֵם מִכָּאֵן
בְּמֵהִירוֹת בְּזָק וְחֵד-גּוֹנִי
וְאֲזִי חֲשִׁים אוֹתוֹ
כְּאֵלּוֹ לְצִדּוֹ עוֹמְדִים
מְחוּצָה לוֹ אוֹ מַעֲלִי
עַל סֵלַע צוּר אוֹ מִדְּבָרָה
וְהוא שׁוֹטֵף חוֹלָף.

הַזִּמָּן מֵלֶה הִיא מְשֻׁמָּשִׁים בָּהּ
וְאֶף אוֹמְרִים הוא מְדוּד וְקָצֵר



Thorkild Bjornvig

טורקילד ביורנוויג נולד ב-1918. ידוע בקשריו עם קרין בליקסן. כתב ביוגרפיה על יחסיו עמה ועל חוג המשוררים שהיה סביבה. זכה בפרס האקדמיה הדנית.

טורקילד ביורנוויג

מדינית: אורי יערי

קנאה

קנאה — האם היא מוכיחה?
רוח רפאים של ארוס,
הודעועות, בחילה,
השתוללות של עצבים:
ואהבה עולה כאוב
אינה נוחה, זקוקה לרחמים
סבורה, שהיא עדין חיה
למרות שפכר הפל חלף.

מיתרת: כמו יחפן
מזעק מתוך הקבר
אור של קרח
מבגדיו נודף —
יושב אל השלחן עם
אלה שחיים, ואין לו
נחלה או חלק
בשמחתם של החיים.

Ivan Malinowski

איוון מלינובסקי נולד ב-1926, בשנות השישים התחיל להיות מעורב פוליטית בעיקר בשנות מרד הסטודנטים של 1968. יש המשווים את שירתו הפוליטית לזו של ברטולד ברכט, יחד עם זאת משורר לירי מהמדרגה הראשונה והשירים המובאים להלן הם דוגמא לכך.

איוון מלינובסקי

מדינית: אורי יערי

בקרת הקור

בראשית מרץ חוזר לו החרף
נצצי התפוח בגן גזומים זה עתה
כמו רוחות רפאים בפרנה מרחפים
בכפור הקבר ורחם מלא כאן בפנים
פורח ענף.

ידידי הזקן

השמים לכנים והארץ לכנה
והבית לכן והרוח
נראית כמו רעד בלבד
רק זרדים שחומים מעל שלג
למרד קמים על שלום שגוע.

ידידי הזקן מסתובב כאן
בקזו סופיות קיצונית
הוא השיב את ימיו כמקדם
סבוביו מנוחותיו באשר
נפילות כאן אינן נתקלות בהתנגדות.

הוטב לו

מכר פסוס

ונקה עד לגוף

הפיוס ללא תנאי

שם עקצו אל מתחת זכוכית.

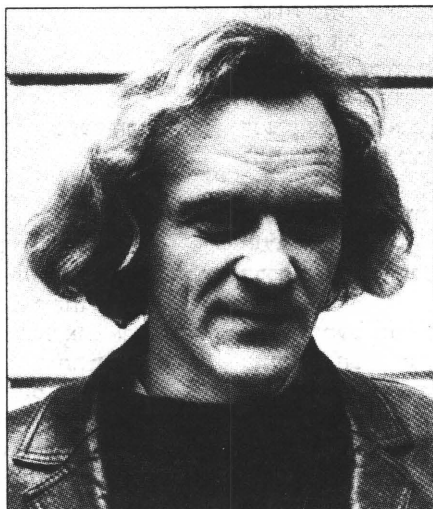
האפק הוא רך

אין הד יריה

קיים רק היום

והעור הלכן

קולטו.



Henrik Nordbrandt

הנריק נורדברנדט נולד 1945. נחשב כאחד המשוררים הליריים הגדולים ביותר של דנמרק. רבים משיריו מושפעים מאוירה מזרח תיכונית (בעיקר יוון ותורכיה). זכה בפרס האקדמיה הנורדית לשנת 1980.

הנריק נורדברנדט

מדינית: מרים איתן

הורד מלסבוס

(מתוך קובץ בשם הורד מלסבוס)

ורד זה קבלתי מאשה בלתי מוכרת
בדרכי אל תוך עיר בלתי מוכרת
— ועתה לאחר שהייתי בעיר
ישנתי בתוך מטויה, שחקתי קלפים פחת ברושיה
השתפרתי בתוך בתי מרוחיה
וראיתי את האשה הולכת ושבה שבה והולכת
אינני יודע עוד לאן אשליף אותו מעלי.

בכל מקום בו הייתי, תלוי ניחוחו.

בכל מקום בו לא הייתי

פזורים עליו הפלים וקמוטים בתוך העפר.



Bo Green Yensen

בו גראן ייאנסן נולד ב-1955, מוסמך אוניברסיטת קופנהגן לספרות אנגלית (1980). מרצה אורח באוניברסיטת ייל 1981-1982. ספרי שירה: "רקוויאם ומיסה" (1981); "הנגינה האבסולוטית" (1982); "המלאך העיוור" (1982); "העולם המפחיד" (1983). רומנים: "הריקוד לאורך הקיץ" (1981); "במשך השנה" (1983); "בחיפוש אחר הצליל הלבן" (1983).

בו גראן ייאנסן

הרחוב הצדדי

מדינית: אמיליה רואי

צללים מתחת לבתים, מסכה זו או אחרת
תמיד לכנים בשמש החזקה. ברחוב הצדדי
הקרפנות הם מלכים. ביום כזה של
חם מהביל דומה שאכן העולם —
משתחררים ונסוגים. החקים שנתנו
תופסים רק למחצה. אספלט פורח ללא מלים.
שמש מאירה בזכוכית חיה. מלאכים יוצאים
מקירות ומתישבים בין זונות כדי
לראות ולחיות. תאנות הגברים הטוהרים,
דבקתם במטרה ושאיפתם לצמיחה ולדברים
נראים על גבול הגסות ועליהם
לפנות מקום לבזז המפסידים
עם תיקיהם השחורים ונעלים מכריקות. ברחוב
הצדדי

אין דבר אחד כמו במציאות. חלום רע
משתרג בטוב והיום הוא סכף.
אני רואה שחל מת עכשיו, ידיו משטות.
הוא שוכב בעפר שקט וקדוש.
קיא מלא כוכבים והוא אינו זכ דם
אלא מחיה, גבור ושלטן כפי שהוא,
כאן בשמש רבים הבתים הלכנים.

פל אהובותי

מדינית: אורי יערי

זנוק משלם, הנטישה מתנגנת
ושנינו חפים בידים שקטות.
הדלת נשאבת היטב פאשר היא נסגרת
תגורה מקישה בבטחה. זו פתיחה מבטיחה.
לא רבים הבקרים עם אור שפנה.
המכונה נוקטת מטרים ראשונים.
פיך אדם ופותח באגדות אף אני
פונה לאחור מפנף כגון הרצף
המקום מתעטה מין הילה של חלל
איה אהובותי שעתה כבר קטנות הן מאד
נשארו מאחור מאירות כמו בשמש פרחים

האדמה נעלמת

כבר יש אחיזה באויר

והמסע אליך

יכול להתחיל

הרועים

פיטר סיברג

עברית: יקי"ב

פרק 9: איך מדברים

לאון גראי, הדמות הראשית שלנו, מתאושש לאחר תאונת דרכים במכוניתו ולאחר שהות בבית-החולים. ואף-על-פי-כן ממשיך מצבו להיות חסר-תקווה. אפשר כבר להובילו בעגלת נכים, והוא אף מניע אותה בכוחות עצמו. אשתו, ויולה, מכינה עצמה לשובו הביתה.

ב אחד לאוגוסט יצאו ויולה ורוז'ה לפיקניק. הן יושבות במכוניתה הגדולה של ויולה. לאון ואלווה יושבים מאחור בעגלות הנכים שלהם. צוניה עומד על המדרכה ומנופף ביד. לפני צאתו לקורס הוא יבלה ימים אחדים בבית. — לאיזה מין קורס יוצא צוניה? — שואלת ויולה את רוז'ה, כשהם מתעכבים ברחוב הראשי.

— קורס למהנדסים בתחום הפוטורולוגיה — מסבירה רוז'ה. צוניה שייך לקבוצה ניסיונית, שעשוי מתכנסים אליה מומחים מכל הארץ.

— מכירה את זה — אומרת ויולה — כדי להשתכר ולפתור את כל הבעיות. אבל שיעש ושיבלה לבריאות.

— נדמה לי שאלה אנשים רציניים — אומרת רוז'ה.

— כן, מאד רציניים. — מחייכת אלווה.

— לאון מחייך בדרכו שלו. רוז'ה מבחינה בכך ונוטלת את ידו בידה. כעבור רגע חוזרת ומניחה אותה בזריזות.

— טוב שהיחס לזה הוא כל כך רציני. — אומרת ויולה.

— את חושבת שצוניה נראה טוב? — שואלת רוז'ה.

— מצויין — עונה ויולה.

— טוב לכם עכשיו, מה? —

— כן — כך רוז'ה — פעם טוב. פעם רע. צוניה נראה טוב היום בפעם הראשונה אחרי זמן רב.

— את עדיין לא השלמת עם המצב — מעירה ויולה.

— אבא כבר לא שומר יותר על האקדח — אומרת אלווה.

— איזה אקדח? — שואלת ויולה — היה לכם אקדח בבית?

— אני לא יודעת על זה שום-דבר — מבהירה רוז'ה — הוא היה נועל את המגירה שלו בדרך כלל. בתקופת המלחמה, היה לו אקדח. אחר-כך לא החזיר אותו.

— מכירה את זה — אומרת ויולה — זה שחייתי אתו לפני שהכרתי את לאון, גם לו היה נשק. ואני, אף-פעם לא העזתי לומר מה שחשבתי על זה, ולו, היתה תמיד הזכות להתנהג בצורה מזוהה. גם צוניה זקוק כנראה לחיזוקים כל הזמן.

— העיר נותרה מאחוריהם. התבואה ניצבה לצדיהם גבוהה, צהובה ואפורת.

— ויולה רואה את צדודיתה של רוז'ה עם כל הפניית ראש שלה אל השדות המתפשטים — ללא מגע קומביניים — עד לגדות הנהר. עד למקום בו טיילה פעם עם פרנק.

— זה היה מזמן — היא פולטת בקול כשהם חוצים את היער המואר בשמש החודרת מבעד לצמרות העצים, כמו מבעד לרשת של חוטי ברזל.

— מה? — שואלת רוז'ה, שקועה גם היא במחשבותיה.

— לא השתנית בהרבה מאותו יום בו נפגשנו לראשונה — אומרת ויולה.

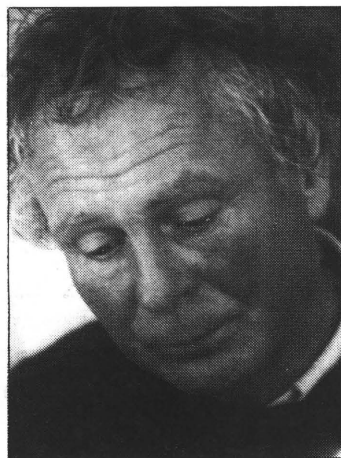
חיכה של רוז'ה עצוב.

ויולה חושבת על פרנק. אלווה מושכת קלות בכתפיות השמלה של אמא — נשחה?

— כן — עונה האם — יש שם ברכה. תוכלי לשחות עם לאון.

מסביב בוהקים האגמים. בין הגבעות שמאחורי היער הנמוך, מתנועעות לאיטן מפרשיות. חופי הרחצה מאוכלסים בצפיפות בגופות ערומים.

ויולה מתעכבת ליד קיוסק. קונה את מנות הגלידה הגדולות ביותר הנמכרות בו:



Peter Seeberg

פיטר סיברג פרואיקון, ארכיטקט, מנהל מוזיאון עירוני, מו"ל (המטבח) כשרונות ספרותיים חריגים ומי שהיה עד לפני תקופה קצרה יו"ר אגודת הסופרים הדנים. מתגורר כיום בעיירה ויבורג, בה משמש כאביא הרוחני של חוות אמנים, בנוסף "משכנות שאננים" בירושלים.

— את בטוחה שאבא החזיר את באקדח? — שואלת רוז'ה, מפנה את ראשה לרגע אחורנית ומיד מסתכלת שוב ניכוחה.

— בטוחה לחלוטין — עונה אלווה. בידה האחת מגישה ללאון מנת גלידה, ובשניה נוטלת מנה לעצמה.

— את לא שמחה ויולה? — שואלת רוז'ה ומפרה את דממת הליקוק המתמשכת. — לא — עונה ויולה — אולי אתחיל לשמוח.

לאון לא פולט אף הגה מתוכו.

מפעם לפעם סוקרת ויולה במרָאָה את מבע פניו. ניתן להשפיע על שינוי במבעו. בעיקר יודעת לעשות זאת אלווה. לאון מחקה אז את תנועות שפתיה. כעת, על-כל-פנים, פניו שלווים, חסרי-תנועה. כמעט מאושרים.

הם חולפים על-פני שלשלת גבעות נמוכות, שביניהן חורשות דלילות כקורי-עכביש. עמק שטוח ורחב נפרש לפניו. גגות פח מבהיקים בערפל כחול. מרחוק בולטים איי-הרים המוקפים צריחים ומגדלים.

— מאכן באנו — אומרת רוז'ה — אבא היה מספר על-כך תמיד.

היא עצמה ביקרה כאן רק פעם אחת בילדותה.

— היה כאן לחם כפרי שחור, טעים להפליא — היא נזכרת.

— האם עכשיו גרים פה עוד אנשים בכלל? — שואלת אלווה.

— לא — עונה רוז'ה — שלו מאד כאן.

אפילו הים השתתק.

בלילות מטיילת ויולה לבדה. היא עוטפת את צווארה בסורד והולכת. לפרקים רוכנת, לוחצת אבק. לפעמים שוכבת על בטנה על תלולית חול רכה, תומכת את מצחה בכפות ידיה ונרדמת, עד שהשמש מעירה אותה.

יהיה עוד טוב — אמרה לרוז'ה באחד הימים בלכתן לרחצה.

הן שחו זמן רב לאורך החוף. זרם חזק גרר אותן לכיוון רשתות הדייגים. יום אחד עברה לציידן ספינת דייגים. ויולה ורוז'ה נופנו לגברים שגוללו חבלים על הסיפון, אלא שהם ענו להן רק בהרמת זקן ובחיוך קל.

כאשר חזרו לחוף ונגבו את גופן, התרחקה כבר הספינה מאד, עד לקו האופק כמעט. מעל לים נדלקה השמש.

אלווה ולאון נעו באיטיות על המדרכה שמאחורי הבית. לאון ממש מתקדם. אולי הוא אפילו קולט כבר מה שמדברים. חוזרים הביתה. נעים לאורה של השמש. התבואה נקצרה כבר מן השדות. הבקרים הופכים לקרים יותר ויותר. ביער עדיין לח. למרות שהצהריים קרבים. לא מדברים. מקשיבים לאלווה שמכסה את לאון במילים ומשחקת אתו בקלפים.

צוניה איננו בבית. רוז'ה הבטיחה שתישאר עם ויולה ותעזור לה להתרגל.

המפתן מהווה עדיין מכשול.

לנשים אין יותר אומץ לומר את מחשבותיהן. שמא לאון מסוגל כבר להבחין ביניהן. למחרת מסדרים מחדש את הרהיטים, שיהיה ללאון קל יותר להתנועע.

אחר הצהריים יצאו לטיול. מוציאים את אלווה ואת לאון אל המדרכה ומאפשרים להם להתאמן בכסאות הגלגלים.

הדרך מוליכה כלפי מטה. אלווה מתקדמת ראשונה. אחר-כך בולמים את הכסאות וחוזרים.

— עוד מעט נוכל לנסוע עד סוף הדרך, ואחר-כך גם למעלה — אומרת אלווה. פונים אל הפרק הגדול המכונה "גן המשוררים". מישורים ירוקים, רחבים. גבעות שטוחות. עצים בודדים וסבכי-שיחים. עמק ענקי שבמרכזו בוהק אגם קטן ומזוהח שחופיו זורעים אבנים, ומעליו רוכנת צמרתו של עץ בכוח.

על החוף גבר ולצידו נער מכה במים במקל מחוספס. השניים הגיעו לכאן ברכיבה על אופניים, התמקמו בצל העץ. הנער השליך את מקלו למים, וכבר הם עולים לגבעה עם התיק שמחובר היה קודם לסבל האופניים; מתיישבים ומוציאים סודה, בירה, וכריכים עטופים בניירות.

ויולה ורוז'ה עולות לגבעה מצידו השני של הגן, הן דוחפות את אלווה ואת לאון. ויולה את אלווה ורוז'ה את לאון.

— מותר לי? — שואלת ויולה.

אלווה אוהבת שוויולה דוחפת את עגלתה. היא משתפת אותה או בסודותיה הכמוסים ביותר.

כשמגיעים למקום בו מתפצל השביל, ממשיכה האחת לפסוע לאורך המדרון והאחרת מוליכה ישר אל הגן.

אחר-כך מתיישבות רוז'ה וויולה על הספסל. ויולה עוצמת עיניים, להסתתר מן השמש.

אלווה נעה בכסאה בכוחות עצמה. היא רוצה שלאון יתלווה אליה. אבל הוא, לאחר הבלימה, נעצר לפני רוז'ה ומחייך.

האגם בהיר ואפל בעת ובעונה אחת. משתקפים בו עצים וענן אחד שחולף חופשי מעל לגן. אחר-כך הוא הופך לעמוק כמו השמים.

— אמא — קוראת אלווה ומגלגלת את כיסא הגלגלים שלה לשביל.

רוז'ה קופצת ומתקרבת אליה. על השביל מונח מחדד עפרונות מפלסטיק, אותו היא רוצה להרים.

לאון גראי רואה את ברק המים. הוא משחרר את הבלם ומניע בעוצמה את גלגלי כסאו הנע במהירות למטה, לאורך השביל.

— מצויין — הוא מציץ בשפתיו בשמחה.

ויולה פוקחת את עיניה, רואה את העלמותו וצועקת:

לאון! עזור, לאון!

אלווה ורוז'ה מפנות את ראשיהן. רוז'ה רצה בקו ישר מן המדרון.

כיסא הגלגלים דוהר על השביל כאילו יודע את דרכו מעצמו. לא סוטה מהמסלול. רק קצב התקדמותו גובר מרגע לרגע.

רוז'ה בוכה בריצתה.

בצידו השני של האגם, קם הגבר על רגליו, ממשיך ללעוס את אוכלו.

הנער לופת את אביו בידו.

הצרחון

וילי סורנסן

מדנית: אמיליה רואי

— לפני שמוכן היה להרשות לו להופיע בפומבי. אולם מחשש שמא יאבד חינה הילדותי כאשר יתחלף קולו של הנער, נתן לו האמרגן להופיע בכל-זאת בטרם ידע בכיטחון איזו השפעה תהיה לצריחותיו על הקהל. משום-כך הופיע אתו בתחילה בעיירות קטנות בפרובינציה בשם קראי. אולם מהעירות הקטנות התפשטה השמועה לערים הגדולות, תושביהן החלו להגיע ל"קונצרטים" באוטובוסים גדולים, לא עבר זמן רב, וצריחותיו של הנער נשמעו בכל מקום, בתקליטים ובטרנסקטורים, והן היו כה חסרות-תוכן עדיין, עד שכל האנשים חסרי-התרבות וזרחים היו יחד אתו, ואליהם הצטרפו לא מעט אנשי תרבות. אלא שכמה שלא ניסו בני-הנוער לחקות את קראי ולערוך קונצרטים של צריחות, לא היו צריחותיהם אלא הד קלוש של צריחתו הגדולה, אשר אך ורק הוא ידע ליצור.

כישרון הצריחה של קראי היה לאמיתו של דבר מבוסס כמוכן על פגם ביולוגי, עובדה שהסביבה גם מדוע לא התחלף קולו, והוא המשיך לצרוח בסגנונו הילדותי או הנשי, שכן היה בו משהו נשי. אולי זו הסיבה, שתמונתו התנוססה על קירות כולם בנים ובנות כאחד, ובמשך הזמן גם על אלה של המבוגרים, שלגביהם נשאר ילדותי כשהיה. וגם על קירותיו של קראי עצמו שקיבל יותר ויותר מתמונותיו משום שהאמרגן לא שמר על כל הכסף לעצמו, משום-כך גם על קירותיו שלו תלויות היו רק תמונותיו בכל מיני תנוחות ובכל העויות הגיוןן ובכל התסרוקות והמלבושים האפשריים, כי לכל תנוחה, הכעת פנים, תסרוקת ולבוש היתה ווריאציה מקבילה בצריחה. אותה איש בעולם לא מסוגל היה לחקות. כך התפרסם הנער בכל העולם, וליד כל מסך טלוויזיה המתינו אנשים בצפייה דרוכה לצעקה האחרונה שבצריחה החדשה של קראי, כי כל תנוחה כאמור שינתה במעט את סגנון צריחותיו, והוא הרי הציג עצמו מכל זווית אפשרית כדי לספק את החידוש.

לאחר מספר שנים כאלה לא ניתן היה כבר לשמוע כמעט דבר בעולם, חוץ מהצריחה שצורחים היו כולם תוך עמידה מוזה, ובתוך לבוש מוזר ותסרוקות משונות שנועדו להתאים עצמם לצעקה האחרונה. וקראי נאלץ להיות מוקף ביותר ויותר קירות ובכוח גדול יותר ויותר של שומרי ראש, כדי שלא להימנע על ידי המעריצים, שרצו לסחוט ממנו צריחות חדשות. אפילו שומרי-הראש הפגינו במשך הזמן התנהגות כה מאיימת, עד שהאמרגן חייב היה לפטרם ולמנות במקומם אנשים חרשים בלבד. אבל קראי לא מסוגל היה לצרוח באזנים חרשות, לכן החזיר לחרשים את שמיעתם, ועבורם, שמעולם לא שמעו דבר, היו צריחותיו כה מופלאות, עד שבנסותם לסחוט ממנו יותר ויותר מהן, מעכו אותו למוות. (צריחתו האחרונה של קראי הוקלטה ונשמרה לדורות הבאים; שכן תמיד היו מיקרופונים צמודים לפיו, כדי שאף צליל לא ילך לאיבוד.) עם מותו של הנער נפלה על העולם דממה גדולה, והחרשים שוב לא יכלו לשמוע. האנשים גילו לפתע עד כמה שלו העולם, ואנשים שהורגלו לדבר בשפות שונות, נפגשו בהתפוצצות של בדידות הדדית, ואולם אז היה עליהם רק להשמיע את צריחתו האחרונה של קראי כדי להביע את הכאב הכלל-עולמי ולהשתתף באחדות האנושית העמוקה שהיא מהותה של האנושות. קראי נשאר תלוי על כל קיר וקיר, הוקמו מרכזי-קראי מיוחדים ובהם תמונות ענק שלו בתנועותיו המוזרות ביותר אל מולן נאספו כולם והקשיבו מוקסמים לקולו, אשר העניק לעולם צליל חדש.

כילד היה מחלק חלב. בבוקר היה שורק שריקה כה חדה, עד שחדרה לתוך לבם של לקוחות רבים וטובים וגרמה לתלונותיהם החוזרות. הוא לא פוטר מיד, כי בימים הטובים ההם קשה היה להוציא נערי חלוקת חלב ממיטותיהם מוקדם בבוקר. מן המחלבות המרכזיות ציוו עליו לכל ישרוק בשעה כזאת. לבל יעיר את האנשים משנתם. משום-כך דחה את שריקתו לשעה שרוב האנשים התעוררו מעצמם, שעה שילדי בית-הספר היו בדרכם לבית-הספר והצטרפו לשריקתו. איזו מקהלה של שורקים נשמעה אז בכל הדרכים של כל בתי-הספר, ובתוכם הילדים לא מסוגלים היו להפסיק. אז אסרו על הנער החלבן לשרוק בכלל.

אולם בפינת הרחוב המתינו לו ילדי בית-הספר בצפייה וצעקו לו שיתחיל, וכשסירב, כי השריקה אסורה עליו, הקיפו אותו והפעילו עליו את שיטות העינויים הרגילות בקרב תלמידי בתי-הספר, ובלבד שישורק. ברגע זה של כאב התברר, שגם מבלי לשרוק מסוגל הנער להשמיע צלילים משביע-רצון. לא היתה זו בדיקת שירה, אלא מעין צריחה, שצליליה לא היו קשים כך שאחדים מהילדים חיקו אותם והצטרפו אליהם ברוב התלהבות. האחרים ניסו להשתיק אותם, כי העדיפו לשמוע את נער-החלב בצריחות סולו, אך כאשר הניחוהו לנפשו מרוב הערצה, הפסיק מצריחותיו, ולכן נאלצו לטפל בו בכל פעם מחדש.

עתה היה כבר מנוסה, וצריחותיו נתמלאו עומק וצבע, ולמרות שהאחרים העדיפו להקשיב לו לא יכלו להתאפק מלהצטרף אליו. חייבים היו לנסות, ומקהלת הצריחות משכה למקום כה הרבה אנשים, עד שגם המשטרה הגיעה עם כלביה. אולם יללות הכלבים החרישו לגמרי את פקודות השוטרים, ומכיוון שבעקבות המהומה הגדולה, הופסקה כל התנועה, נאלצו השוטרים לשלוף את אלותיהם ולהכות בילדים כדי שינועו ברחוב בשתיקה. אלא שהילדים, כתוצאה מכך, צרחו חזק יותר. אף-על-פי-כן הצליחו אחדים מהשוטרים לתפוס את מעורר המהומה ולהרחיקו בניידת משטרה מייללת. הילדים הקימו זעקה גדולה, אך ברגע שנער-החלב יצא מטווח שמיעה, נפלה עליהם דממה; אפילו במאמץ משותף לא יכלו אז להפיק אותו צליל אשר יצר הנער שאחרי כל אלה פיטרו אותו מעבודתו ושלחוהו למוסד חינוכי סגור, בו אסור היה לצרוח. אבל כילד חדש במוסד מקבל הנער טיפול אכזרי כ"כ מידי האחרים, עד שהצריחות נסחטו ממנו שוב ושוב. אז בודדו אותו לחלוטין ונאסר עליו לצרוח או לדבר עם איש. אלא שמצב זה גרם לצריחות מחאה של כל הילדים הלא-מחונכים, שהמוסד האמור, אמור היה לחנכם. המחנכים ניסו להשתיקם בהבטחים שיורשו לשמוע את צריחותיו הפראיות של הנער מספר דקות בכל יום. אולם כעבור זמן מועט הלכו דקות הסולו שלו ונתמעטו, כי ברגע שהתחיל בהן כמעט התפוצצו כל השאר מתאוות הצריחה שאחזה בהם, והם החלו צרוח אתו. כך שהבעיה לא הגיעה לידי פתרון. אפילו חברי מועצת המנהלים נאלצו בסתר לבם להודות כי גם הם רוצים לצרוח. ובשעה שהילדים צרחו את דרישתם לשמוע את הצרחן, שכלוא היה בתא אטום לרעש, קיימה מעצת המנהלים ישיבות הנהלה, שבהן התרגזו החברים עד-כדי כך, שכולם צעקו בקולי קולות ולא יכלו לשמוע מלה מן הדברים שנאמרו. אמרגן ידוע הזדמן אז למקום ובה כדי לשים עניו על בעל הצריחות. האחרון פחות יפה-תואר היה מכפי שקיווה, אך האמרגן הבין די בצריחות על-מנת שיציע סכום כסף נכבד עבורו ומועצת המנהלים אשר רצתה להיפטר ממנו בכל מחיר — הסכימה כמובן.

האמרגן טיפח אותו בקפדנות, ערך בו נסיונות שעות על שעות כדי לגלות באיזו נקודה ובאיזו צורה יש לגעת בו, כדי להפיק ממנו צריחות נוגעות ללב באופן מיוחד. העוצמה הפרימיטיבית שבצריחתו חייבת היתה כמובן להישמר תוך ריסון ושליטה

הרועים (המשך)

האגם קרוב. עוד מעט ישתקף בו לאון גראי שמתקרב במהירות אל חוף האבנים. גלגל אחד פוגע בגזע-עץ, השני מכה באבני החוף, וכבר הופך כיסא הגלגלים לכף-קלע המעיפה את לאון לתוך האגם.

הכיסא עוד מנתר זמן-מה לאורך שפת המים ואחר-כך מתדרדר לאגם גם הוא. מעיל עור-האיילים של לאון נרטב ומתנפח.

רוויה רצה בידיים מורמות. על המדרון אלווה, שלא מעיזה לכוון את כיסאה לאורך השביל.

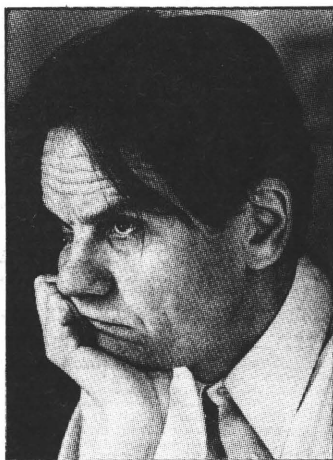
הגבר והנער מתקרבים לאט. הגבר מחזיק פיסת נייר בידו. זו שהיו עטופים בה הכריכים.

לאון גראי מתרומם מקרקעית האגם. המים נושאים אותו לכיוון החוף.

רוויה קופצת לאגם. נעצרת לידו. נאבכת אתו והופכת אותו על גבו. עיני לאון גדולות ופעורות לרווחה. גם פיו פעור כמו בצעקה.

רוויה שקועה עד למותניה במים, מחזיקה את לאון מעליהם עד שמגיעה ויולה ואחריה באיטיות גם הגבר.

מניחים את לאון על הקרקע. הגבר קופץ על אופניו ומצווה על הנער שיחכה. הנער מתחיל לבכות. האב לוחץ על הדוושות לכיוון הטלפון הציבורי שבביתן העזרה הראשונה.



Villy Sørensen

וילי סורנסן נולד ב-1929, למד פילוסופיה באוניברסיטת קופנהגן. סופר והוגה דעות בעל השפעה מכרעת על התפתחות הספרות הדנית בת זמננו. הדמות הבולטת בקרב סופרי דנמרק בדור האחרון. בספריו ומחקריו רבי הפנים מעמיק בניתוחים בקורטיים בתחום החברה, הפוליטיקה, הספרות והפילוסופיה. כתב בין היתר על קרל מרקס (1962), ניקיטשה, שופנהאור (1965), קפקא (1968) וסניקה (1975). שימש עורך של בטאון ספרותי (Vindrosen) 63-1959 יחד עם קלאוס ריפביירג. זכה בפרסים חשובים, ביניהם פרס הספרות של המועצה הנורדית בזכות הקובץ "ללא מטרחה" (1973).

רוויה פורפת את כפתורי בגדיו של לאון, הופכת אותו על צידו כדי שהמים יזרמו החוצה מתוכו, ומשתטחת לצידו.

— עזבי — אומרת ויולה — עזבי רוויה — וחוזרת בהיסוס לאלווה המתייפחת: זו אשמתי. הייתי צריכה להשגיח עליו.

ויולה מלטפת את שערותיה — כבר באים. האמבולנס נעצר ליש מגרש החניה. הנהג לא בטוח שיוכל לעבור את משטח הדשא.

מתחיל לנסות ובגלגל אחד עולה על שוליו. רחוק מאחוריהם נראה הגבר על אופניו. הוא מביא גביע גלידה לבנו.

לחובשים מכשירי הנשמה. מניחים את לאון גראי על אלונקה ומתחילים לעבוד. בינתיים התאספו מסביב לא מעט אנשים. ויולה ורוויה עומדות יחד. מחזיקות זו בידה של זו. מסביבן — המון. אלווה מביאה את ראשה מתחת לזרוע אמה.

לאון לא חוזר להכרתו. החובשים מתחלפים. הוא הולך ומכחיל. עיניו כמו מסתכלות פנימה, אל-תוכו.

לבסוף לוקחים אותו ונוסעים. הצופים מתפזרים בהדרגה. הגבר מנפח את אופניו. על-פני האגם צפה פיסת-נייר מעטיפת גביע הגלידה.

ויולה מרימה את מעיל עור-האיילים, ורוויה מושה מן המים את כיסא-הגלגלים. חוזרים הביתה. ויולה עם אלווה. רוויה עם כיסא הגלגלים הריק.

סוהו

סוזנה ברויגר

מדינת: אסתר אדלשטיין

בוא נרים זונה, אמרתי לבוסטר שהיה משעמם כל-כך עד שפתאום לא הייתי מסוגלת לבלות את ערב נוסף, למרות שהיה עשיר כקורח, והזמין אותי לסוף שבוע בלונדון. עכשיו לא בא לי לשוחח באופן רציני עם אף-אחד, גם לא לשבת, לצעוק ולצרוח באיזה בית-מרוח, כמו שאוהבים רבים. אני לא, על-כל-פנים.

בהתחלה הסתכל בי במעט חלחלה, אך נראה בכל-זאת שעלה בידי לגלגל את ההצעה בצורה משכנעת כיוון שבמהירות העלה על פניו את הבעת איש העסקים עם הצחק המצודר שבא לרמוז כי לא הוא שיפך את הרגלי הישנים, ואם כה חשקה נפשי בזונה, אז שיבושם לי. כלומר, בכל-זאת לא מאחר שלגופו של ענין, אין זה דבר של מה-בכך לצוד זונה, כפי שאפשר לחשוב. אפילו לא בסוהו! לא רק שהזונות צריכות להיראות כמו זונות כדי שיוכלו להבדילן משאר בני אדם, אלא שגם הלקוחות צריכים להיראות כלקוחות ולא כמוני שמתהלכת ברחובות ומחייכת לכל הנערות החולפות על פני. למעשה קשה ליצר הבעת פנים של לקוח.

אחרי שניות לא רבות הפסקתי לצחק, קור שרר ברחובות, ואנחנו כבר חרשנו לדעתי כיכרת דרך לא קטנה עד שרציתי בשינה טובה ולא בהכריות חדשות. מצד שני, זה מדוכך לוותר על תוכניות ואני התאוויתי לשהות בחברת מישהו מהאזור — להיות שם על ממש, במקום להעביר את שארית הערב בשיחה עם בוסטר על שרשרת הסופרמרקטים או להיסחף לנושאים ה"פילוסופיים" החביבים עליו כל-כך, כמו כיצד הפך להצלחה כבירה, כפי שהוא.

התכנסנות וחלוקת התפקידים בהם נקטנו בשעת הציד ברחובות, היו כאלה שבוסטר עשה הכל ואני שום דבר. כשקלטת עינינו אפשרות, איזו נערה שעמדה, התהלכה או התגוררה, ניגש אליה בוסטר לריחורח מצב ואמר (כנראה) כי אני משתוקקת להיות אתה, כיוון שמיד הסתכלו השנים לעברי ואז הייתי מפשילה חיוך מבויש למדרכת הרחוב.

אך העיסקה היתה עדיין חסרת בשר, מספר ניסיונות לא יצאו לפועל. לדעת בוסטר משום ששנינו יצרנו רושם מוטעה, ואולי היו הזונות מיוחדות בגלל השוטרים שרצו והתגלגלו בין רגלינו. פתאום נפל מבטי על נערה שחורת עור בקצה השני של המדרכה, שדמתה דמיון מדהים לאנג'לה דייויס, מלבד הגובה.

אם לא אקבל את השחורה, לא אהיה מעוניינת יותר, רקעתי ברגלי על המדרכה, מה שגרם לבוסטר לפנות מיד וללכדה. אנג'לה דייויס השליכה בי מבט חטוף, ואני בה מבט ממושך יותר. נראה כי העניין סודר, כיוון שראיתי משהו עובר בין ידיהם, כששב אלי בוסטר, סיפר כי נתן לה מפרעה הגונה, וכי עלינו רק להמתין פה רגע, מיד היא תשוב בחזרה. היא צריכה רק להסדיר דבר מה... לא ברור בדיוק מה משום שאנג'לה דייויס נעלמה כחטף מעבר להרי החושך עם המפרעה ועם הכל, ואני מסופקת אם אפגוש בה שוב ביום מן הימים. די מרגיז.

השניה בתור היתה נערה דרומית זעירה כאילו עשויה חרסינה, שקבלה גם היא מפרעה ומיד זינקה ממקומה כנשוכת נחש תוך מלמול "משטרה משטרה" והתנדפה לכיוון הנגדי. בוסטר נראה סר וזעף משום שבזכו כספים בלי הרף על כל הנערות המתנדפות האלו.

— ראיתי איך שהיא ברחה, התקרבה ואמרה נערה דהויית עיניים שלא היתה יותר מבת שש-עשרה.

הצצנו באי-הכנה על היצור המזור הזה.

— כן, היא חטפה את הכסף וברחה, באמת שזה לא בסדר, שעזבה אותנו.

— נכון, אמרנו די מרגיז.

היא נשארה במקומה, הקטנה. הגיעה לי בערך עד לחזה והביטה מבלי להניד עפעף, פחות או יותר ישר בפנינו. היא עשתה רושם טורדני מאד, לבנונת שומן, אדומת שער וורודת עיניים, חייבת היתה להיות בת סקוטלנד או וולש אם לשפוט לפי דרך דיבורה. היא לבשה חולצת קרפ-ניילון לבנה והיה לה מדליון צלב מוזהב, ונעלי פלסטיק אדומות על עקב גבוה וארנק שחור עשוי מניילון קלוע.

— מאי נים איז ג'ניבר.

— באמת? — אמרנו.

בכל זאת חייכתי אליה, ככה במינימום, בזמן שאפשר היה לראות באופן ברור שבוסטר העדיף לראות אותה מתחת לאדמה מאשר מתחת לשמיכה. אך לג'ניבר לא איכפת היה מה הוא חושב עליה, והיא הוסיפה להסתכל בי בלבד.

— מה חיפשתם? שאלה, נדבקת.

— רצינו להיות יחד עם הנערה הזאת, הסברתי לה. בוסטר נשך לאורך הרחוב. — אתם לא מוכנים להיות אתי? שאלה ג'ניבר. מדוע לא? — הוסיפה מיד למראה פני הנדהמות, ובצורה זו או אחרת העירה מספר הערות משכנעות על זה שאי-אפשר לבטוח ברובע הזה באיש, ומשום-כך מוטב שנשמח כי פגשנו בה. כמה שכבר יש לשמוח...

ובכל זאת היה משהו שובה לב באומץ רוחה, למרות שעם עור השמנת הרופס שלה,



Suzanne Brogger

סוזנה ברויגר מבטאת בכתובתה גישה פמיניסטית קיצונית. דרך הבעתה — ישירה, מודרנית באמצעה וחדשנית בהשקפותיה. עוסקת הרבה בנושא הארוטי.

עיניה הדהויות ושיניה הקדמיות החדות והקרות, היא דמתה יותר לשפן. נראה כי לבי נמלא רחמים והשעה היתה מאוחרת, כך שקראתי לבוסטר חזרה והודעתי כי היא מעוניינת להצטרף אלינו. בוסטר הישב כי לא היא המחליטה אלא אנחנו.

— טוב בסדר, אבל אם היא מעוניינת כל-כך, אמרתי.

— ברור, היא רוצה להרוויח קצת כסף.

— או קיי, אז מה?

— כמה את לוקחת? — הוא דיבר אליה בצורה כזו, שאפילו נערה עם עור של פיל ואנטנות שבורות, היתה מתביישת לקבל ממנו פרוטה.

— חמש לירות סטרלינג, הכריזה הנערה מבלי להניד עפעף.

בוסטר הודיע כי הוא מוכן לשלם לי חמש לירות סטרלינג רק כדי להתפטר ממנה. לדעתי היה סתם טיפש. למען האמת, בין כה וכה אמור היא להוציא כספים ומוטב לפחות על אחת שזקוקה היתה לכסף וגם רצתה בטובתנו, היא באמת עשתה רושם נחמד, שכנעתי את עצמי. בוסטר העניק לה מפרעה של שתי לירות כפי שנהוג כנראה בסוהו.

— קראו לי ג'וני, היא אמרה ודחסה את השטרות לארנק. "אחרי!" (פוללואו מי!)

היא פקדה והתחילה לרוץ לאורכו של רחוב צדדי ואנחנו בעקבותיה.

היא רצה לתוך שער, ואנחנו אחריה. ומעבר לחצר, ולתוך השער, ומבעד לדלת, ובמורד מדרגות, ודרך מרתף, ומעל מדרגה, ומבעד לדלת, ולאורך רחוב, ולתוך חצר, ובוסטר רתח מכעס.

— זה מגוחך, הוא התנשף תוך כדי ריצה.

— תמשיך לרוץ, היא מכירה את הדרך.

התמדנו כמיטב יכולתנו לרוץ בעקבות העכברוש (הסקוטי?) האיום הזה, עם נעלים אדומות ביד, בין ערמות זבל ופחי אשפה, כאילו כל חייה לא עשתה דבר אחר. לא ברור לי אם היה זה עכברוש אדום או זונה חיוורת שהתרוצצה מאחורי החצרות של הסוהו, דרך הסירחון העולה מחצרות המסעדות הסיניות וההודיות. כל מה שידוע לי זה שרצנו בעקבותיה, שהיא נראתה כמו גוש לבן, ויחד עם זאת צהבהב כמורסה או כמו חלב חרוך. עינים לבנות עם זויות ורודות ושמנת על כל הפרצוף והגוף, ולא היה לה מותן מלבד החיוך שנוצר כשמתחזה את השומן הלבן באמצע הגוף עם חבל קפיצה מפלסטיק ירוק.

כשנמצאנו שוב ברחוב שקט, לקחנו מונית למלון. שאלתי אותה מדוע לא יכולנו לקחת מונית מהתחלה, אך למראה תמימותי היא רק הניעה בשערה האדום והחליפה את נושא השיחה לנושא נכון יותר — האם אנו גרים בסוג מלון שבו מותר לה לעלות אתנו. בוסטר אמר שאת זה תשאיר לו.

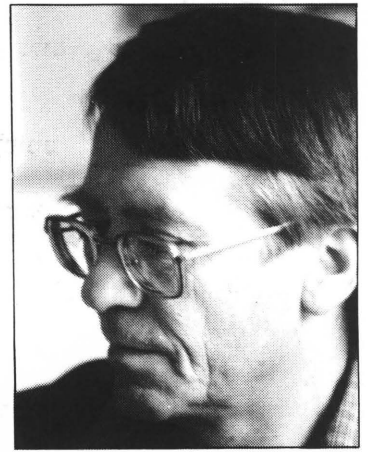
המשקה האהוב על ג'ניבר היה באקרי רוס, לכן הזמין עבורה בוסטר בקבוק שלם, ומיד התגלגל שולחן פנימה עם כל סוגי החטיפים, בוסטר הסמיק מבושה, ושלושתנו ישבנו שם בתום אירועי הערב, קלי לב, אני על-כל-פנים, והאווירה היתה רגועה כאילו דבר לא קרה. צדקתי, היא באה מסקוטלנד, מהאגמים, או נכון לומר מ"בית קטן בערבה". אימה התגוררה שם והשגיחה על בנה, מאחר והתקשתה לגדלו בסוהו. אך מדי שבוך נהגה לשלוח לסקוטלנד חבילה עם סיכות ביטחון, בקבוקים עם מוצץ וחיתולים, וכל הדרוש דרך קבע לחינוך כדי לא להכביד על אמה בהוצאות.

בוסטר כמעט ונרדם מהילד שם בסקוטלנד, ככל שפחת הרום בבקבוק, כך הפכה ג'ניבר למלאנכולית יותר ולא יכלה שלא לבכות את מר גורלה — כיצד רימה אותה גבר אמיד ומבוגר, שהכניס אותה להריון, ואחר-כך, התעלל בה והשליך אותה לכלבים. דמעות הציפו כמעט את עיני, כדי שג'ניבר לא תישאר לבד עם יגונה. גם על פניו של בוסטר ניכר הסבל היטב — אם-כי מסיכות שונות לגמרי. אך ג'ניבר בעלת היחס לאווירה, טפחה על שוקו בין וידי ווידי ואמרה כי השולחן שהזמין היה חלום, מעולם לא ראתה דבר דומה וכי הוא באמת טוב לב, ובוסטר, חסר ההתנגדות התעורר מעט לחיים, עם כל טפיחה וטפיחה.

לא קל היה לגרור אותנו לאחור השינה. כלומר, מוכנה היתה ומזומנה משום שפולה לשם כל הזמן, ורגליה הקצרות והשמננות החליפו תנוחה בלי הרף. אך כשזה הגיע לגופו של עניין, הסתבר כי בוסטר לא היה מעוניין בכלל לדפוק אותה, וכשפשטה את חולצת הקרפ-ניילון הלבנה, ומחוך מימי הסבתא, ותחתונים צבעוניים, והניחה את ארנקה למרגלות המטה, התחיל בוסטר לקרוא עיתון וג'וני נותרה תלויה על צווארי.

זו אני שחייבת הייתי לספוג את כל השמנת הזאת בזרועותי ולהביט לתוך העיניים הדהויות, ועם-זאת, לא הצלחתי להתבונן כראוי בפניה, מכיוון שהיא נדבקה אלי כאילו היתה זו שאלת חיים עבורה ופישקה את ירכי-השמנת הלבנוניים שלה וחשפה חריץ בגרון ארגמני לוהט, כממלכת חי פורחת באדום-ורוד. בתחילה נחרדתי מאחר זה דמה לסריטה מדממת, אך לכשדחקה את ראשי כלפי מטה, אל מול הנוף האדום, הסתחררתי כולי, ולא מתאונה. לדעתי היתה זאת נבזות מצדו של בוסטר לשבת שם ככה ולקרוא עיתון. אך ג'ניבר לא הרירה כלל בבוסטר, וכל מבוקשה היה לחוש בפי. ולתאווה לא היה גבול. מדי פעם כשניסיתי לשאוף אוויר, היא סחבה בשערוני ולחצה את ראשי בין רגלי השמנת, היא התנשמה בכבדות וקראה בשמי וריח חזק עלה ממנה ופי כולו כאב. אבל כששכבה שם גונחת וקוראת בשמי, לא יכולתי לקום סתם כך ולהסתלק. ייתכן שאני באמת נדיבה וטובת-לב במידה מוגזמת. בעת היותי קבורה בחגוי הארגמן המדמם, הרהרתי לעצמי כמה קשה להיות אנושי, ואיך אתלבש מחר, ובאילו בוטיקים אתקשט בנוצות, וכי אני חייבת לראות את תערוכת הציור של הציור של ויליאם בלאק, שלא הספקתי לבקר בה בעבר. או, תודה לאל, סוף סוף היא התקפלה בקשת קלה, ושחררה את פני בנשימה קטועה, ואני נשמתי בהקלה ושלחתי מבט שלא מן העולם הזה לעבר בוסטר, שסיים את קריאת העיתון או על כל פנים הניח לו ליפול על ירכיו.

ג'ניבר השתחלה לבגדיה כחתלתולה, השעה היתה ארבע לפנות בוקר, ודממה שררה במלון. היא התמקחה בקול רפה על המגיע לה. בוסטר שילם לה את שלושת הסטרלינגים שהיה חייב (שנים קיבלה הרי כמפרעה), אך היא התחננה על עוד שלוש לירות בגלל החינוך שבסקוטלנד, וגם את אלה קבלה, בוסטר נוהג תמיד ברוחב-לב. מבלי שידעה כי הבחנו בכך, דחקה את בקבוק הבקארי לתיק והתגנבה החוצה בלאט, חוורונית וסמוקה. סוהו. להת'.



Benny Andersen ■■

בני אנדרסן נולד ב-1929. אחד המשוררים והפזמונאים הפופולריים ביותר בדנמרק. הוא משורר מגוון ביותר. עולם הדימויים שלו מקורי ולעיתים מפתיע. המאפיין העיקרי שלו הוא ההומור והקטוב הרגשי אפילו בשיר הבודד.

בני אנדרסן

החיים צרים וגבוהים

מדנית: מרים איתן

גפרור מבהיק בחלל העולם
מאיר קצרות פנים, ככה.
באפלה פוגשות ידים
קצרות נוגעת יד ביד, קופאות הן.
מלים משודרות.
רק מעטות מוצאות דרך אל און
נזפרות אולי זמן מה.
קצרים הם החיים אם נמדד לארך
אך במאנף אין להם קץ
הם סיב רוטט בשירור המות.
נשק בזה הרגע
לפני שהנשיקה תפגע גלגלת.
עוד רגע ואינך עוד
אך עתה יש לך שפתים
וגפרורים.

שמלתך בלעדיך

מדנית: אורי יערי

שמלתך על הרצפה זרוקה
נפשטה בחפזון
מהרת להשיג אוטובוס
אך זה בלתי סביר שנסעתי צרומה
נדאי החלפת למכנסים וחלצה
זוג נעלים שהתהפכו
תחתונים גרובנים תקועים יחד
ושמלתך בלעדיך
מן המכירה הכללית בצבע שיוף
קנויה מכסף
מכיר אותה היטב אבל קצת מתפלא
לראות אותה פתאם שם מונחת
ממוטטת בתנוחה עקמומית
כאלו נפגעה מברק

לו היו הזמנים אחרים
והמקום והמצב
אפשר היה לחשב שהתנהל פה קרב
ולדרך שכירי חרב ילידים אינדיאנים
אבל כאן ועכשו הכי סביר
שרצית להשיג אוטובוס

שמלתך בלעדיך
אני מחליק אותה כדי
לתלותה אל אחיותיה
השונות בארץ הקפן וצבען
והמשתף להן זאת את
והן אומרות לי משהו בלי אמר
היטב אני זוכר איך שקנינו את הבד
לזאת ברגם המטפחת אני זוכר
איך אותך דרך המשי חשתי
של הצבעונית אני זוכר
זאת שלבד קניתי לך בפעם ראשונה
יודעת את שמלת הקפלים הירקה
שנתארכה בכל בביסה ולחתך היה צריך
ולקפל כל פעם כי אחרת
היית צריכה ללכת על קבים
אני זוכר זוכר אף לא יכול לומר לך
כל עוד שאין את כאן
סמרטוטים אלה התלויים בסדר
ללא גוף רגלים

או מבט
ללא מענה
ללא את

הוא בצבע השיוף תמיד אזכר
כי היא מונחת שם בעלפון ובלעדיך

אני את ידי אל תוכה תוקע מתחת
לנער לעורר
זרועי נתקעת בשרוול
כלואה בבד מנערת היא יד
כבבת תיאטרון כסומא
תוקע מבט
ורואה יד שניה מופיעה במחשוף
ותנועת אצבעות לשלילה
ומבהל משיכה מן העטיפה הריקה
והפנים מתהפך אל החוץ
תוקע מבט בשמלה בלעדיך
מבט אל דבר שאין לו מבט
מנסה להחזיר השמלה למקומה
לאי סדר הקודם
קשה לשחזר דבר סתם זרוק
קשה לעשות כאלו מאומה
קשה להתעלם ממך
בלעדיך

Vita Andersen ■■

ויטה אנדרסן נולדה ב-1944 בקופנהאגן. משוררת לא תקנית. "היתה פקידת בנק, למדה משחק, עבדה בבית חרושת לממתקים, בתור זבנית בחנות, ניסתה להתקבל למחלקה לקולנוע באוניברסיטה ולא התקבלה, במקום זה נישאה ועבדה במשרד, התגרשה והתקבלה לעבודה במשרד נסיעות ושוב לבנק וחוזר חלילה" – כתוב על גב ספר הביכורים שלה בשם "הנרקומנים של השלוח הנפשית".

ויטה אנדרסן

אני מאוהבת בך

מדנית: אורי יערי

למה אני עומדת פה
ומסתכלת בפית בו נמצאת דירתך
זה לא לכבודי
אני מתעבת את עצמי
אני מאהבת בך
נפגשנו בבית מרוח
שוחחנו
הזמנת אותי לארוחה
אחר כך הלכנו הביתה אליך

מיד כשנכנסנו יכלתי לראות שאחרת גרה שם
היתה זאת דינה גדולה
האם היתה זאת אשתך, אהובתך
האם גרה כאן קבועה
מי היתה זו
לא אמרת מאום
לא שאלתי
באמבטיה צמר גפן טמפונים
צלוחיות של פוף וקרמים לעור
לא גרו כאן ילדים עד כמה שיכלתי לראות
אהבנו במטה הגדולה, העצוב הוא שלך
אחר כך שחקנו שח
בבקר אכלנו יחד
המטבח היה קטן ומזנח ושתית קפה מתוך ספל סדוק
אמרת שתצלצל אלי
צלצלת
יצאנו
לא אמרת כלום
אחר כך אהבנו במכוניתך
מפני שאמרתי שבחור שוכב לי במטה ומחכה
זה לא היה אמת
שלא תחשב שרק לך יש אהבות
אמרת שתצלצל ביום אחר
עכשו אני עומדת כאן
ומתעבת את עצמי
ומקנה לראות ממך שמץ
או אשתך/אהובתך/פלגשך
חושדת בכל אשה היוצאת מן הדלת ההיא
סבורה שאני יותר יפה הנני מכל אחת מאלה
אך לא המראה החיצוני קובע
(אז מה בעצם כאן קובע)
מצאתי את מספר הטלפון שלך וצלצלתי אליך
הרמת שפופרת
אמרת הלו
שמעתי קולך ונבהלתי והנחתי את השפופרת
אני מאהבת בך
מדוע אינני מבינה
אתה לא מעניין במיוחד
אתה מעט שמן מדי
אתה די ריאקציונרי
אתה לא טוב במיוחד לשוחח
כל הזמן אני מרגישה שאני צריכה לרדת לרמתך
אני מאהבת בך
אתה גורם לי לומר דברים שבכלל לא מתחשק לי
אני עומדת כאן וקר לי
אחר כך אני נכנסת למזנון
ורע לי כל כך
אני מתישבת על יד שלך גדול
באמצע האולם שפלים יכולים לראות אותי
לא אכפת לי
מזמינה לי בירה וסנדביץ
עם סלט תפודים ורוסטביץ
ב-7.85
כי אין לי כסף
אני שולחת מבטי תגר אל כל הגברים
אני מרגישה חרא
לאחר חמש דקות
נגש בחור
ושואל אם אני מסכימה לעבר לשלחן שלו
אני בוחנת אותו בקר אומרת
הוא לא נראה סקסי ואז לא בא לי
אני נראית יפה
כשאני יכולה להשיג אותך
או שאין זו השאלה של להשיג/הרי אין לנו מאום במשותף
אחר כך נגש בחור אחר
הוא נראה טוב למדי
צחוק חצוף

בד ג'ינס משפּשֵׁף לִפִּי הָאֶפֶה
עם כִּסִּים בְּצֻדִים
וְצֻדִים חֹזֵק אֶל בֵּין הָאֲחֻרִים
הוא מְזַלֵּל בְּלִבוֹשׁ כֶּךָ אוֹמֵר לְבוֹשׁוּ
אֲכַל הוא דוֹאֵג לְתַחֵב אֶת הַיָּדִים לְכִיסִים
שֶׁמְכַנְסוֹ יִמְתַּחוּ עַל הַתַּחַת
הוא אֲדִירֵכֵל וְשִׁמוּ פֶּר
הוֹלְכִים הַבִּיתָה אֵלַי וְדוֹפְקִים
וְהוא שׁוֹאֵל אֵיךְ אֵנִי רוֹצֶה אֶת זֶה
כָּאֵלּוּ הֵייתִי מֵנֵת בְּשׁוֹר שְׁמִינִים בְּצוּרָה מִיַּחַדָּת
אֵנִי עוֹשֶׂה כָּאֵלּוּ לֹא שְׁמַעְתִּי אֶת הַשְּׂאֵלָה
כִּי אֵנִי לֹא יוֹדַעַת אֵיךְ אֵנִי רוֹצֶה
הוא טוֹב לָזֶה
בְּבֶקֶר כְּשֶׁנִּפְרָדִים הוא שׁוֹאֵל
אִם נִתְרָאָה בְּעֶרֶב
אֵנִי אוֹמֵרֶת שֶׁיֵּשׁ לִי פְּגִישָׁה אַחֶרֶת
הָעֶרֶב שׁוֹב אֵנִי עוֹמֶדֶת לִיד הַבֵּית שֶׁלִּךָ
וְרַע לִי כָּל כֶּךָ
קֵר לִי
אֵנִי מֵאֲהֶבֶת כֶּךָ
אֵנִי מִתְעַבֶּת אֶת עֲצָמִי
קֵר לִי
וְיֵשׁ לִי חוֹר בְּכַפֶּפֶה הָאֶחָת
אֵנִי קוֹנֶה חֲצִי קִילוֹ אֲגוּזִים קְלוּיִים
אוֹכֵלֶת אֶת כָּלֶם כְּשֶׁאֵנִי בּוֹכָה וּמִסְתַּכֶּלֶת עַל הַבֵּית שֶׁלִּךָ
אַחֵר כֶּךָ אֵנִי מְקִיָּאָה הַכֹּל אֶל אֲבִנִי הַשֶּׁפֶה
יוֹצֵאִים אֲנָשִׁים מִן הַדֶּלֶת שֶׁלִּךָ
אֵךְ לֹא אֶתָּה
לוֹ הֵייתִי בְּדִירְתֶךָ
הֵייתִי מְסַפֶּרֶת לְךָ הַכֹּל
מִתְכַּבֶּלֶת בְּזוּרְעוֹתֶיךָ
נוֹגַעַת כֶּךָ
מְסַפֶּרֶת לְךָ כִּמָּה אֵנִי מֵאֲהֶבֶת כֶּךָ

אֵנִי יוֹדַעַת שְׁזֶה לֹא אֶמֶת
שְׂאֵלוֹ הֵייתִי אֲצִלֶּךָ לֹא הֵייתִי מְסַפֶּרֶת כְּלוּם
אֵנִי נִכְנָסֶת לְרֹאוֹת סֶרֶט
הוא גְּרוּעַ
אֵנִי הוֹלְכֶת וּמְצַלֶּלֶת אֵלַיךְ מִתָּא טֶלְפּוֹנִים
עֲכָשׁוּ כֶּכֶר לֹא אֶכְפֶּת לִי
אֵנִי כֶּכֶר לֹא יוֹלֶה לְסַבֵּל לְהִשָּׂאֵר בְּתוֹכִי
אִישׁ לֹא מְרִים אֶת הַשְּׁפּוֹפֶרֶת
יֵשׁ אוֹר אֲצִלֶּךָ
אוֹלִי אֶתָּה שׁוֹכֵב בְּמִטָּה עִם הַגְּבֵרֶת
אֵנִי הוֹלְכֶת הַבִּיתָה
וּמוֹצֵאת מְבָרֵק
זֶה מִמֶּךָ כְּמוֹכֵן כְּמָה שֶׁהִפֵּל פְּשׁוּט וְכְמָה הֵייתִי
טֶפֶשׁ
זֶה מִזֶּה מִן הַמְסַעֲדָה
הוא רוֹצֶה לְדַבֵּר אֵתִי
פְתָאֵם אֵנִי תוֹפֶשֶׂת
שְׂאֵתָה לֹא יִכּוֹל לְהִתְקַשֵּׁר אֵתִי
אִם בְּכָל עֶרֶב אֵנִי עוֹמֶדֶת לִפְנֵי בֵּיתְךָ
אוֹלִי תְּצַלֵּל מִחֵר
אֲזַ אֲשָׂאֵר בְּבֵית
אֵנִי מֵאֲהֶבֶת כֶּךָ

תודת המערכת נתונה

לנחום פונדק על עזרתו רבת החשיבות בהשלמת
המדור לשירה ולסיפורת דנית.
למרים איתן, לאמיליה רואי ולאורי יערי על עזרתם
בترגומים מן המקור הדני.
לשגרירות דנמרק בישראל ולמשרד התרבות הדני על
תמיכתם בהפקת המדור, ועל האירוח הלבבי לו זכתה
משלחת "עתון 77" בדנמרק.

נקיון וצניעות בתרבות החיים הדנית



מה שהרשים אותי ביותר בתרבות החיים הדנית,
מספרת תמרה טולמן, מנכ"ל **דניש פלוס**; היה הנקיון
והצניעות.

בגלל מגבלות האקלים, נמצאים האנשים שם משך
תקופות ממושכות, כשהם סגורים בבתיים או
במשרדיהם. לכן חשובה להם מאד האסטטיקה
הפנימית, מעיצוב הרהיטים ועד לדרך הגשת האוכל.
כאשר כל מה שנראה לנו כטקסי ביחסם לאלה, אינו
אלא התנהגות ספונטאנית, נינוחה וטבעית מבחינתם.
בשל אותה השפעה אקלימית, כנראה, משופעת
אסטטיקה זו בצבע הלבן.

עבורי, מדגישה תמרה, היה המפגש עם תרבות זו
משום הלם, בגלל צמיחתי מתוך העולם הצבעוני
הדרום-אמריקאי.

על-כל-פנים, הורשתי ונלכדתי — בגוונים הלבנים,
בטיפוח המאופק, בשלמות הטיפול בה זוכה כל פריט
ופריט, בגאווה בה חש האדם — באשר יעשה —
בעבודתו ובביתו; ועם-זאת בצניעות ובפשטות המרובה
המלוות את מעשיו וחיוו.

חשבתי, שנפלא יהיה להביא משהו מכל זה אלינו —
מעט מהכלים השימושיים המאפיינים את המקום,
ובעיקר — מהגישה על-פיה אפשר להגיע לרמה
אסטטית מרשימה על-ידי מינימום אביזרים, כאשר כל
אביזר, ויהיה קטן וצנוע ככל שיהיה, מהווה שלמות
בפני עצמו וחלק מתכנון כולל.

השקפה כוללת זו, תורגמה אצל תמרה טולמן
לחוויה ממשית בחנותה — **דניש פלוס** — המכילה
מבחר מרשים של אביזרי דיור דניים, להנאה
ולשימוש.

כל מה שמציע אופי החיים בדנמרק — היא אומרת —
חוץ מהאקלים.

עזרה הדדית - מאמינים ועושים



החזון והגשמתו היו שלובים זה בזה כבר מראשית הדרך.

ממחנות החוצבים וסוללי הכבישים של העליה השניה, מאהלי מייבשי הביצות בימי העליה השלישית, ממטבחי הפועלים של בוני הערים והשכונות החדשות בתקופת העליה הרביעית, ממפעלי התעשייה והמלאכה של העליה החמישית, מהמעברות ומחנות העולים והישובים החקלאיים הצעירים של שנות ראשית המדינה – מאז ועד ימינו, לאורך כל הדרך, הגשימו אלפים את רעיון העזרה ההדדית; והאלפים היו לרבבות...

...וגם היום נמשך המעשה –

- ★ כשמפעל ריווחי של "כור" מסייע למפעל אחר הנתון בקשיים.
- ★ כשחבר בעל הכנסה גבוהה משלם מס־חבר גבוה יותר ומאפשר בכך לבעל הכנסה נמוכה לקבל את מלוא שרותי הבריאות ב"קופת חולים".
- ★ כשקיבוץ ותיק עוזר באמצעים, ידע והדרכה לקיבוץ צעיר.
- ★ כשעובד חדש בארץ נהנה מפנסיה בסיסית, עם ראשית עבודתו, הודות לתשלומיו של עובד ותיק.
- ★ כשלקוח הקונה בחנות של "המשביר לצרכן" במרכז הארץ מאפשר לתושב בקרית־שמונה ובאילת להנות משרותיה של חנות דומה.
- ★ כשחבר מושב ערב לחברו במושב הנתון במשבר.

עזרה הדדית היא כשעובד לעובד הוא – אדם.

60 שנה לחברת העובדים -

60 שנה בדרך העולה להגשמת הציונות העובדת.



טיפות של דבש

איירן איבר

מאנגלית: אורית ורטהיים

האוטובוס התקרב לתחנה בחריקה ועצר. הדלתות הכבדות נפתחו בתנופה והנוסעים קפצו אל הרחוב החשוך ושטוף הגשם. רוחות חזקות העיפו את המטריות והאנשים נעלמו במהירות בכתי הדירות הגבוהים שמשני צידי הרחוב השומם והרטוב.

עדינה סגרה את הדלת מאחוריה תוך שהיא מנערת את הטיפות משערה, ובלי להדליק את האור, ניגשה אל הרדיו שעל המדף במטבח. מיד התמלאה הדירה השקטה בשירתו הקצבית של שמוליק קראוס. לרגע עמדה עדינה חסרת-תנועה, כאילו מחכה שהמנגינה הרועשת תגיע אל כל פינות הבית ורק אז הלכה לאיטה אל חדר-האורחים והעלתה אור. היא פרקה בשיטתיות את תיק הבד הכבד, הניחה סיכומי הרצאות במגירת שולחן-הכתיבה, החזירה ספרים למדף והעמידה ערמות תיקים על שולחן שנועדו לתרגום בסוף השבוע.

בעודה מטפלת בגפרורים ומנסה להדליק את תנור הנפט, צלצל הטלפון. "מדבר דניאל סלע," אמר הקול, "את זוכרת, דיברנו הבוקר. מותר להתקשר אליך בשעה כזאת? את עסוקה הערב? אפשר לבוא?"

לפני שהספיקה עדינה לענות, הוא המשיך: "מזג האוויר איום, אופייני לירושלים בפברואר, אבל לא איכפת לי לצאת. יש משהו שאני יכול להביא איתי? אמרת הבוקר שתהיי עסוקה כל היום."

עדינה חשבה על תנור-הנפט בחלחלה, ביקשה סליחה והזדרזה להדליקו. האם לארח את מר סלע היום או מחר, הרהרה, כשהמולת הרדיו ברקע. הייתי מעדיפה עכשיו לבלוע חלוק ונעלי-בית להסתכל בטלוויזיה. מילא, שיהיה כבר הערב. היא חזרה לטלפון והזמינה אותו באדיבות לבוא קצת לפני תשע, כדי לא להחמיץ את החדשות. מה אומרים לאדם שהתאלמן לא מזמן, חשבה עדינה. אני יודעת מה לומר למי שנוטשו עלי-ידי אהובותיהם, לסטודנטים שקרוביהם נופלים למשכב במועד הגשת העבודות. אני אפילו יודעת איך לנהוג במזכירות רגזניות, אבל אלמנים — כאן נגמר הנסיון שלי. אולי הכל חולף? המעגל ההכרחי של חיים ומוות? אל תהיי סרקסטית, הזכירה לעצמה. מזג האוויר והכלכלה הם תמיד נושאי שיחה בטוחים! כולם מתלוננים על מזג האוויר בפברואר והמחירים עולים כל חודש. עדיף שלא לנגוע בפוליטיקה, חשבה עדינה, אולי הוא תומך בממשלה.

מר סלע הגיע בדיוק בזמן והביא עימו קופסת שוקולד. עדינה הגישה תה ועוגה יבשה, שארית מביקורה האחרון של שרה לפני שבועיים. הוא לא נגע בעוגה, אבל טעם ברצון מהשוקולד שעדינה הניחה על השולחן.

"זה לא קל," אמר, "להסתגל לחיי רווקות. אשתי היתה חולה מאוד לקראת הסוף. טיפלתי בה יום ולילה. היינו נשואים כמעט ארבעים שנה."

עדינה נדה בראשה באהדה וכירסמה בשוקולד. הוא נראה קצת נבוך ועם זאת לא מוטרד מפגישתו עם המוות. עבר את גיל ששים? וודאי חי לו חיים מוגנים, אשה שדאגה לכל צרכיו במשך שלושים וכמה שנים. שלושה בנים, הוא אמר, או, כן, כולם כבר נשואים עם ילדים והם כל-כך דואגים לו שהוא לבד. הם מטלפנים אליו כל יום, לפעמים פעמיים. הוא פנסינור — עבד בשירות המדינה. חקלאות. לעיתים קרובות נשלח לחוץ-לארץ. אשתו תמיד נסעה איתו. בישראל, ללא ספק, את המאכלים האהובים עליו והיתה עקרת בית למופת. מיד חשה עדינה רגשות אשמה. היא מזגה עוד כוס תה והתיישבה מול מר סלע להקשיב לתיאור פרוייקט המחקר על יכולים וניצול האדמה באפריקה, עליו הוא עובד עכשיו. הוא גבר נאה, חשבה, לא לגמרי כבוסר, מדבר בשטף, אולי יותר מדי, אבל אינו משעמם. הוא עשוי להיות כן-לוויה טוב לסרטים, אולי למסעדה מדי פעם. היא עצרה בעצמה, בגילך, לא עוד מעורבות עם גברים. אל תתקרבי אל מר סלע, שמרי מרחק. היא נטלה עוד פיסת שוקולד והחלה מדברת על המקורות הביבליוגרפיים במכון המחקר בו עבדה.

מר סלע לחץ את ידה בחמימות, האריך מעט להחזיק בה, נדמה לה, ושאל אם יוכל לראותה שוב. נוכל לאכול ארוחת ערב ביחד, אחרי הכל, לאכול לבד זה לא זה. לאחר שהלך, חלצה עדינה את נעליה והניעה את אצבעות רגליה בהקלה. בסיכומי של דבר, היה ערב לא רע. היא חייכה, את מתקרבת לגיל חמישים ועדיין מעוניינת בתשומת לב גברית. בחברה שלנו את נחשבת לאשה מבוגרת, הזכירה לעצמה. החלומות שייכים לצעירים ולחסרי האדגות. אבל כמה מעניין לשוחח עם מי שחייו מתנהלים פחות או יותר כפי שהיו אמורים להתנהל. הצפוי תמיד קרה לו. אפילו המלחמות הצפויים, אשר בסיומן המתים נקברים והחיים שבים הביתה.

בעודה חושבת על מר סלע, חשה עדינה לפתע בשקט הכבד שהשתר בדירה. היא מיהרה להדליק את הרדיו. "הנסיגה מסיני תתבצע כמתוכנן למרות..." הכריז קולו האחד של קריין החדשות.

בלילה ההוא חלמה עדינה על אביה. היא ואביה התחבאו במרתף קטן, באיזה חור חשוך מתחת לאדמה עם ריח של טחב וריקבון. היא שמעה יריות במרחק, לפעמים רק יריה בודדת ולפעמים שתיים או שלוש וידעה שהחיילים הגרמנים מוציאים ממחבואם את היהודים שהסתתרו בזמן הגירוש. "אבא מה יקרה לנו?" "אני לא יודע," הוא ענה ביאוש. "תשמור עלי, תציל אותי, אל תתן להם להרוג אותי," התחננה הילדה-עדינה בפני אביה. "תקשיב, היריות לא רחוקות מכאן, הם ימצאו אותנו בקרוב." אביה ניסה

איירן איבר, פרופסור להיסטוריה בחוג לימודי מזרח אסיה באוניברסיטה העברית. פרסמה מחקרים רבים על ההיסטוריה האינטלקטואלית של סין ועל ספרותה של סין המודרנית; כמו-כן פרסמה ספר על תרגומים לסינית מספרות העולם. הסיפור המובא כאן הוא פרסומה הראשון בעברית.

להזדקף, אבל תקרת המרתף-החור היתה נמוכה מידי. על אף החושך היא הבחינה בכירור בצבע האפור של מעילו. הוא לא חבש את כובעו ועדינה תהתה לאן נעלם הכובע בזמן מנוסתם מפני החיילים. לפתע נשמעו למעלה צעדים כבדים. "עזור לי לפתוח את דלת המלכודת," היא רצתה לצעוק בבהלה, אבל קולה נאלם. עדינה דחפה בכל כוחה וניסתה להרים את דלת המלכודת כדי לברוח. הדלת לא זזה. שוב ושוב השליכה עדינה את כתפה כנגד הדלת, בעוד אביה פשוט עמד שם והביט בה, כפוף קמעה, כאילו קפא על מקומו. היא הבינה שהגרמנים ימצאו אותם ויהרגו אותה. עדינה התעוררה שטופת זיעה קרה. היא שכבה בחושך לרגע, ליבה מכה בחוזקה וכולה סחוסה מן המאמץ לצעוק ולפתוח את דלת המסתור. היא התערה מן החלום באיטיות. אין ממה לפחד, כל זה קרה לפני זמן רב מאוד, הרהרה במעורפל, אבל מדוע חלומות-בלהה תמיד? עברו ארבעים שנה והזכרונות המעונים עדיין זוחלים החוצה בחשכת הלילה כמו תולעים מאוסות. עדינה קמה לשטוף את פניה. בחורץ געשה הסערה ונדמה היה לה שבתוך יללות הרוחות של ירושלים היא שומעת קולות של המתים.

בשבועות הבאים התראו עדינה ומר סלע פעמים רבות. הם נפגשו לכוס קפה או לארוחת-ערב והוא הביא לה זרי פרחים נהדרים. הוא טילפן בערבים לשאול על עבודתה והאזין בסבלנות להסבריה המסובכים. הם דיברו בהתלהבות על הסרטים שיראו במשך השבוע ופעם אחת הוא לקח אותה לקונצרט. עדינה חיכתה לקונצרט בציפיה, אולם בסופו של דבר הרגישה אי-נוחות. הם ישבו בשורה בה נהג לשבת עם אשתו במשך שנים. לימים ולשמאלם, במקומותיהם הקבועים מאז בנייתו של אולם הקונצרטים, ישבו הזוגות המבוגרים והחגיגיים.

אינני מתאימה לקהל המכובד של רחביה, חשבה עדינה. הם עונדים את זכרונות ברלין ווינה כענוד מחרוזות פנינים על בגד תחרה דהוייה. הם נציגיה של תרבות שחלפה ומגינים עליה בקנאות מפני טיפוסים כמוני, אורחים לא-קרואים ממוזח אירופה. הנשים נעצו בעדינה עיניים קפואות והתעלמו ממנה.

עדינה ומר סלע ערכו טיולים רגליים ארוכים בבקרים קרים וצלולים של שבתות. הם חצו את עמק המצלבה, אווזים ידיים כנער ונערה, וחייכו אל הזוגות הזקנים שהתחממו על הספסלים בקרניה הזעומות של השמש החורפית. פעם אחת הציעה עדינה לברוח מפני הקור ולנסוע לים המלח, אולם דבר לא יצא מכך.

לעדינה היו אלה שבועות מלאי פעילות וכמעט מאושרים. היא לא הרגישה עוד צורך להדליק את הרדיו עם כניסתה לדירה החשוכה, כי זמן קצר לאחר מכן יישמע צלצול הטלפון והיא ודניאל סלע יקבעו פגישה במקום כלשהו. דוק הבדידות שנכרך סביבה כצעף ישן וחסר חיים, כאילו התפורר ונעלם בהדרגה. היא תהתה אם אחרים שמו לב לכך. אולם מדי פעם נעצרה, מוצפת חששות ודאגות. זה לא יחזיק מעמד, אמרה לעצמה. אסור לי להיות מרומה על-ידי מעט טיפות-דבש, שום דבר אינו נשאר לתמיד. החיזורים האלה ייפסקו בקרוב. אינני שייכת לעולם שלו. לי יש חלומות-בלהה ואני שומעת קולות בתוך רוחות הלילה.

"למה את חיה לבד? איפה המשפחה שלך?" שאל מר סלע זמן קצר לאחר שהכירו זה את זה, עדינה התחמקה. היא העדיפה לא לדבר על הצד הזה של חייה, על אותו נוף של ארעיות. "יום אחד בעלי עזב ולא חזר. גידלתי את בתי וגם היא עזבה. שולה נמצאת עכשיו בקליפורניה, שם צוחקים בקלות ומתחברים בקלות."

"מי הם החברים שלך," הוא התעקש. "ודאי את מבקרת חברים בשבתות. כולם מבקרים."

עדינה גיחכה. אכן, כולם מבקרים. בשבתות אחרי הצהריים נבלע כל אחד בתוך משפחתו או במשפחה כלשהי. ראשית, באה הארוחה הכבדה והאינסופית, ואחריה קערות הגרעינים והאגוזים והרכילות הלתי-נמנעת, שעת הדין של האחרים. עכשיו כבר חגים הילדים המשועממים מסביב למבוגרים המגהקים בדיסקריות. הריצפה מכוסה בקליפות של גרעינים ומישהו מציע ללכת לטייל. זה אחר זה הם פוסעים אל מחוץ לדירה ומבכרים את המשפחות האחרות בחדר המדרגות וברחוב, המבלות את שבת-אחרי-הצהריים באותו אופן בדיוק. גם שבתותיו של דניאל סלע, חשבה עדינה, הן כאלה. היא כמעט יכולה לדמותו מוקף בבניו, בבתו, בנכדיו ובכלתו השתלטנית הדוחפת עגלת-ילדים, פוסע לאיטו במורד רחוב המלך גיורג ומתעכב מדי פעם לכוך מכר:

"גב' שוורץ כבר חזרה מבית החולים? מה, עוד לא?"

"בני מונה להמנדס ראשי? יופי! מתי הוא נוסע לניו-יורק?"

"שמעתי שלאורית נולד עוד בן, מזל טוב!"

"דוד שוב נקרא למילואים, זו כבר הפעם השלישית השנה."

עדינה הכירה את השיחות האלה כל-כך טוב. הן התערבלו סביבה עד שידעה אותן בעל-פה, כאשר גם היא ניסתה להיבלע לתוך משפחה אחרי ששולה נסעה לקליפורניה.

"לא, אני מעדיפה להישאר בבית," אמרה למר סלע, "שיחות השבת תמיד חזרו על עצמן, תמיד אכלתי יותר מדי ומעולם לא למדתי לפצח גרעינים כמו שצריך." עדינה לקחה את דניאל סלע להכיר את חברתה שרה. הם נסעו במורד הכביש המתפתל לעין כרם והחנו את המכונית בצד השביל שעלה לביתה אשר בקצה הואדי המדורג. עצי הפרי לאורך השביל עמדו עירומים וחסרי-חיים, אולם השקדיות בהרים פרחו ועדינה אמרה בבדיחות-הדעת שמישהו ודאי כיסה את ענפיהן בפופקורן. שרה, תלתליה השחורים מתבדרים ברוח, נופפה להם בשמחה מדלת הכנסה.

"חביבתי, קר לך," היא שיפשה את ידיה הקפואות של עדינה, "תראי אותי, אני כל-כך שמנה ואף פעם לא קר לי."

שרה שוב שמנה? בכל פעם שהתראו נדמה היה לעדינה ששרה גדולה יותר. אשה ענקית, חשבה עדינה, לוחמת, גיבורה שהעזה פנים כנגד המוות. לקחה רובה והלכה ליערות פולין. עדינה העריצה את רוח הלחימה של שרה; היא נלחמה באשה שבעלה ברח עימה, היא נלחמה בבדידות כאילו ניתן לגבור עליה, היא תקפה את אי-הסדר שהלך והשתרר בביתה; אפילו בצבעים ובמכחולים שלטה כבכלי-נשק, כאשר מלאה את יריעות הבר שלה בצורות ובצבעים.

הם נכנסו לחדר האורחים ההפוך. שרה הגישה ארוחה וגדשה את צלחותיהם תוך התעלמות מוחלטת מן המחאות שהם יאלצו להישאר כל הלילה כדי לסיים את המנה. עדינה פינתה מקום ליד התנור החשמלי, ריפדה אותו בכריות והם ישבו סביב התנור וצפו ביום החורפי האפור המתפוגג אל תוך הלילה. עננים לבנים שטו בואדי למרגלות ביתה של שרה ועדינה הרהרה כחלום כמה דומה שרה לאמא-אדמה גדולה, לאמא-אדמה שבאורח מופלא עלתה להתגורר בשמים, ושהיא, עדינה, בת תמותה שנפלה לילה זכות מיוחדת, הוזמנה לשתתף במשתה השמימי-הארצי הזה.

"שרה, ספרי לנו על הצירוף שלך. אני רואה שתי תמונות חדשות."



צילום: פול קפוניגרו

"זה דיניצ'קה, ביתו של אבא בלובלין. האור החם בחלונות, את רואה, צללים כהים של ערב, ילד שב הביתה, בית הספר נמצא בקצה הרחוב. ושם עולה עשן מן הארוכות. הלהבה האדומה במרחק, המתפשטת על השדה עם המצבה השבורה, היא אירופה המתחילה לבעור." שרה הצביעה לעבר יריעת בד גדולה ובלתי-גמורה ועליה כתמים סגולים, חומים, אדומים ואפורים. מתח שרר בין הצבעים הלא-מתאימים כביכול, לבין הצורות המופשטות והוא שהעניק לציוורה של שרה עוצמה רבה כל-כך.

"וזה היער. היער כאב ואם, כסכנה ומוות." שרה הדליקה מנורה מעל לכן הציוור והתמונה התעוררה לחיים, כאילו מזמינה את הצופה להיכנס לתוכה. עדינה ירבה מוקסמת היא ראתה בתמונה את הצללים המוארכים של עולם חלומותיה המפחיד. עננים בצורת אדם נסחפו בינות ענפים מעוקלים בגרוטסקיות ואברים דמויי זרועות נכרכו סביב העצים. אבל עמוק בפנים, כמעט שבוים על-ידי אימה בלתי מוגדרת, כאבים רעו בעשב, דמות אדם נחה, שיחי תותים היו עמוסי פרי וחיות היער הניקו את גוריהן. עדינה נזכרה בתמונה של סזאן שראתה בעבר. אבל, סזאן צייר את היער שקט ושליש ואילו עינה של שרה קלטת דבר-מה אחר.

עדינה פנתה למר סלע, "לשרה יש דרך מסתורית לתפוש נגודים. היא מאחדת אי-התאמה עם הרמוניה. היא כבר ציירה את היער פעמים רבות אבל זה יהיה הציוור הטוב מכולם, אני בטוחה. אתה מבין, שרה מציירת את היער כפי שהתנסתה בו כשלחמה עם הפרטיונים."

שרה צחקת ועיניה השחורות נצצו, "אל תשים לב אלינו, כשעדינה ואני ביחד, העבר קם לתחיה. אז בוא נדבר עליך. איפה נולדת?" עדינה חייכה. שרה היתה ישירה באופן מביך. איך יגיב דניאל סלע לחקירות שלה? עלה בדעתה שבמשך השבועות שהיא מכירה אותו, הם שוחחו על ההווה, על ילדיה, נכדיו, החברים שביקר, הפגישות בהן השתתף וכמובן, עבודתו. לפעמים סיפר לה על אפריקה ועל האנשים שפגש שם. עדינה לא שאלה למוצאו. משום מה זה לא היה חשוב. חיייו וחיי משפחתו היו כה צפופים למרות המלחמות והזמנים שהיו לפעמים קשים. עכשיו נודע לה שדניאל הגיעה ארצה מגרמניה בגיל שמונה-עשרה ולמד באוניברסיטה כאשר בובר הגדול עדיין הרצה שם. אבל לאכזבתה של שרה, לא היה לו הרבה לספר על עברו הקרבי או על המלחמות בהן השתתף. כמובן שלחם ב-48, מי לא? ואחר-כך גם ב-56.

באיזה גודל הוא היה, רצתה שרה לדעת, ואיפה היה בזמן הקרב על לטרון? "שרה הגיעה הנה בדיוק בזמן — למלחמת העצמאות. היא באה מיערות פולין היישר לחופי נהירה כדי ללמד את הגברים לירות כמו שצריך," הסבירה עדינה.

מר סלע סיפר לה על נכדתו הקטנה, החמישית, הוא אמר בגאווה. כל המשפחה חשה שהיא יקרה יותר, כיוון שגולדה סמוך לפטירת אשתו. עדינה הציצה בשרה וידעה על מה חושבת חברתה: מיכאל שלה, כמו שולה בתה, היה רחוק. לא היה ולא שרה יכלו לדבר על ילדיהן.

שרה קמה "בואי איתי," אמרה לעדינה, "בואי נארוז לך מעט אוכל לקחת הביתה. מר

סלע יוכל להקשיב לחדשות ולספר לנו מה קרה היום."

"את מאוהבת בו?" היא תבעה לדעת מיד אחרי שסגרו את הדלת. עדינה הסמיקה, "אני מבולבלת. אני לא מבוגרת מדי להתאהב? הוא חבר טוב. הוא מטלפן, מביא פרחים... אבל הוא חי באיזה עולם עם תבניות קבועות. עולם בו ילדים נולדים ומתים נקברים והחיים זורמים הלאה. כמובן, הוא מצטער על מות אשתו, הוא היה נשוי שנים רבות. אני בטוחה שמתגעגע אליה, שמתאבל עליה, אבל, הוא מכסה את עקבותיה בהדרגה. הוא אמור להמשיך כך. מה הפסול בזה?" עדינה הפסיקה. "כן, הם מנהלים את חייהם באופן שונה, איכשהו, איך לומר זאת, הם אינם משותקים כמון וכמוני. אני קשורה לעולם ההוא."

שרה נדה בראשה ונגעה בזרועה של עדינה בחמלה. "עדינה הקטנה והמסכנה עדיין מבקשת להיות בצד השני? נדמה לי שיותר משאת מאוהבת בו, את מאוהבת בדרך החיים שלו, במשפחות הגדולות, בדודות, בכני הדודים, הזיהוי שלא תיפגע. הוא יביא פרחים וממתקים וביום אחד יפסיק. הוא יפסיק ברגע שיגלה את עדינה הבודדה הנוודת עדיין במרחבי השריפות והמוות." שרה, כועסת, מילאה צנצנת בסלט פירות ודחסה אותה בסל, בין העוגות והלחם.

גשם דק החל לרדת בדרכם חזרה הביתה ועדינה הביטה בפנסי הרחוב הצהובים שהשתקפו באספלט הרטוב. אורותיהם הבליתו מתוך החושך, אור אחד הפך לשנים, ושניהם נסוגו שוב אל הרטיבות האפורה-שחורה. עדינה הרהרה במילות הפרידה של שרה. האם צדקה? ואם כן, אינני צריכה לעשות משהו? אבל מה? פעם אמרה לי שרה שעלינו ללמוד לחיות מעבר לתקווה וליאוש. עדינה נאנחה. אין דרך אחרת? הייתי צריכה לשאול את שרה. היא פנתה לדניאל סלע:

"אם מחר איעלם, תתגעגע אלי?"

"אני מניח שכן," ענה לאחר שהיה, "אבל אולי לא לזמן רב," הוסיף בצחוק, "חרץ מזה, בני-אדם לא נעלמים סתם כך."

עדינה הביטה בפתיית השלג הגדולים והלחים מחוללים ומסתחררים מול חלונה. כמה יפה, טהור ולבן הוא השלג, חשבה, מניחה לפתית שלג לצנוח על אצבעה ולהפך מיד לטיפה צלולה. כמו דמעה, כל דמעותיו היו לפתית שלג; היא הסירה את השלג מן הצמחים המתים באדנית. קולות הצהלה של הילדים נשמעו מלמטה. הם אספו כדורי שלג מלאו החופן וזרקו זה על זה. מעט אנשים מכורבלים היטב חיכו בתחנת האוטובוסים מעבר לרחוב, אף-על-פי שלא נראה שהאוטובוסים יסעו בסופת השלג. עדינה הסתכלה בפניהם ונדמה היה לה שאנשים קודרנים אלה נראים היום עליזים שלא כרגיל. ירושלים יפהיפה בשלג, חשבה, ביישנית בכסותה הלבנה; בין לילה הפכה עיר האבן הנוקשה והרעשנית לעיר רכה ועדינה. היא חשה צורך לצאת החוצה לראות ולחוש את השלג.

דניאל ואני נחגוג היום אני אקנה לחמניות, גבינה, תפוזים ועוגה אולי הוא יטייל איתי בשלג. אולם כשטלפנה אליו, הוא נשמע מופתע מהתלהבותה. לא, הוא מעדיף להישאר בבית ולהכין עמודים נוספים לכתבנית, יותר מדי רטוב וקר בחוץ, כך דניאל סלע. כמובן, שתעבור אצלו בדרכה חזרה מן העיר והוא יסיע אותה הביתה. לא, לא איכפת לו לנהוג בשלג. עדינה הניחה את השפורפרת; האם זה ילדותי לרצות לגעת ולהרגיש את השלג? אולי. או אולי זה דבר-מה אחר, זכרונות משלג אחר... היא סילקה מחשבה זו בהחלטיות. היום ארחיק את הזכרונות. אני דניאל ואני נדבר על העכשיו. המחר, העבודות שלנו, הספרים שאנחנו קוראים. עדינה חייכה בשמחה אל כבואתה במראה תוך שהיא נזכרת שהבוקר לא הדליקה את הרדיו. השקט לא הפריע לה.

"את נראית כמו חתול שטבע," אמר דניאל סלע בהסירו את מגפיה הרטובים. "הבגדים שלך רטובים, אפילו הסודר; מי זה מסתובב בחוץ בשלג ללא צורך?" "אני צריכה להיות בטוחה," היא מסרה לו את קניוניה, "שהשלג של ירושלים שונה מהשלג בפולין. כל שנה כשיורד שלג, אני הולכת לטייל ואומרת לעצמי שהשלג הזה טוב. אתה יודע, פעם, לא היו לנו מים במשך שבוע שלם. אכלנו שלג וככל שאכלנו יותר שלג, כך היינו יותר צמאים. מאוחר יותר, בצעדת הכפייה, לא יכולנו אפילו להגיע לשלג שנערס בציד הדרך בערימות גדולות, מפני שהגרמנים ירו בכל מי שיצא מהשורה." היא עצרה בעצמה, כועסת על שהעלתה את העבר שעה שההליכה בעיר עטורת השלג היתה כל-כך מהנה. אולם דניאל סלע לא ענה והגיש לה כוס תה. היא לא היתה בטוחה שהוא הקשיב לה.

נראה שמחשבותיו משוטטות היום במקום אחר. רק היום? האין הוא שקט יותר בזמן האחרון, מהוררה? היא גמעה מן התה החם ושמחת הבוקר נעלמה פתאום. האם לכך התכוונה שרה שאמרה שיום אחד הוא יפסיק להביא לה פרחים וממתקים? אני רגישה מדי, היא נסתה להרגיע את עצמה, הוא חושב על עבודתו. אינו רואי אדע לזהות את סימני הסוף.

"כל כך שקועה במחשבות?" דניאל סלע הושיט לה מספר ניירות, "הסתכלי בבקשה בסטטיסטיקות האלה. הנתונים כאן לא מתקבלים על הדעת. הו, אל תעקמי את האף כך, את נראית כמו ברווזן רטוב ומכוער," צחק בלכביות.

עדינה נטלה את הניירות בצייטונות וחטיפשה את משקפיה. "היופי הוא בעיני המתבונן," אמרה בדקדקנות. מה הוא רואה כשהוא מביט בך? אשה מאפירה ומבוגרת? האם הוא בכלל יכול לראות אותי, את הרסיסים חסרי הקשר המרכיבים אדם, או אולי ראה כזאת אינה אפשרית? אולי אני חסרת מימדים בשבילו, ואינני אלא חלק מההווה הנע קדימה. בשבועות האחרונים נקשרתי אליו מאוד, כיצד זה ייתכן אם הוא אפילו לא ראה אותי? מתי הפסיק לשים לב? מדוע לא הרגשתי קודם? האם אני מדמינת דברים אלה עכשיו, או שלאורך כל הדרך הייתי שבויה בחלום? עדינה נזכרה בשיר שקראה: פגישה מקרית/ נעורו רגשות/ ידיך החזיקו בשלי, ולהרף עין/ החלום אמיני.

דניאל סלע אסף את ניירותיו וניגש לחלון, "תראי השלג פסק וכמעט כולו נמס." עדינה הניחה את ראשה על כתפה והביטה למטה אל הרחוב ואל השלג העכור. פתיית שלג מעטים עדיין נאחזו בענפי העצים העירומים ובכוננוויליה הירוקה, אולם הרחוב נראה נזוף ומלוכלך. לובנו הטהור נשאר רק כזיכרון.

"השלג של ירושלים שונה," אמרה עדינה בעצב, "הוא איננו אויב כמו השלג בפולין, אבל הוא חסר כוח הישרדות. ברגע שהוא מופיע, הוא הופך למשהו אחר."

דינה טיפסה במעלה השביל התלול שהוביל לביתה של שרה. בגינות הקטנות משני עברי השביל כבר חלפה פריחת עצי הפרי. היה זה סוף האביב הקצר של הרי יהודה, והפרחים שנשרו שזרו פסיפס ורוד-לבן מסביב לעצים. ענפיהם שפעו חיים, אולם עדינה נעצבה למראה הפריחה. הייתי רוצה לאסוף אותם, חשבה, ולשמרם כדי שאיש לא יוכל לרמוס את יופיים העדין באדמה.

שרה, שופעת יופה, הובילה את עדינה אל המרפסת בצידו האחורי של הבית. הן ישבו בשמש החמימה של אחר-צהריים וצפו באוכך שהתקבץ ועלה מעבר לגבעות הירוקות והעגלגלות שהתרעו למרחק. למטה בואדי, רועה הוביל את עדרו למרעה, והן יכלו לשמוע את פעמוני העיזים ואת צחוקו הלעגני והמוזר של החמור.

"לפני שנים רבות," אמרה עדינה, "פגשתי זוג מפולין, שניהם שרידי המחנות. הם היו מבוגרים ממני, חיבבתי אותם מאוד. אבל מכל נושא עליו שוחחנו, הם תמיד חזרו לדבר על המלחמה ועל השואה. זו הייתה ההתחלה שלהם לכל מה שהתרחש אחר-כך. הם הורידו ספרים ממדפים, ספרי תמונות, ואנחנו ישבנו במשך שעות והסתכלנו בצילומים, אושוויץ, דאכאו, בוכנוולד, עד שנדמה היה שהתמונות מרחפות מתוך הדפים ומתאכסנות להן בתוך גופי. רציתי לומר להם, לא, כל זה לא נכון. נקודת ההתייחסות שלי הייתה הרגע בו מצאתי את עצמי בחיים, ולא כל אותם חודשים ושנים בהם ראיתי את כולם מתים. המוות הזה, החוזר על עצמו, עד שהחיים היו רק מוות. כל זה אינו יכול להיות נקודת המוצא שלכם להווה. האמנתי באמת ובתמים שלמן אותו הרגע בו תפסנו שהחיים הוענקו לנו במתנה בדרך נס, התחלנו לחיות מחדש. האמנתי בזה עד לאחרונה. מתי זה השתנה? אינני יודעת. כל שאני יודעת הוא שמה שאני עושה או לא עושה, הדברים שהאחרים עושים לי או המתרחשים מסביבי, כל אלה מעוררים תמיד דיאלוג עם אותו חלק בתוכי המתעקש לזכור, לא את הרגע של הסוף. אלא את שנות היסורים האינסופיים שלפניו. מדוע?" אמרה עדינה ביאוש, "מדוע? שום דבר לא התחיל באותו גיהנום, והכל התחיל ברגע שנשתיימה המלחמה ואני נותרתי בחיים. מדוע אני מאבדת את הרגע הזה?"

שרה הקשיבה בדריכות, מגישה עוגה ופירות לצלחתה של עדינה. "אכלי, את רזה מדי," אמרה. "הם צדקו ואת טעית. אולי לא טעית, ניסית לממש אשליה. גם אני ניסיתי, לפחות לזמן-מה. אנשים כמו הווג הזה מתמודדים עם הבעיה הרבה יותר טוב ממך וממני. הם אמרו מיד בהתחלה, איננו יכולים להיפטר מצחנת המוות, אז למה לנסות, היא תלווה אותנו תמיד בבתניו הנאים ובמזווינו המלאים. הם לא יצרו לעצמם עולם מתוחכם של אשליה, בו יכלו להעמיד פנים שהם כמו כולם. את ואני חשבנו שהעולם תוקן ואנחנו יחד איתו. לא ידענו אז עד כמה טעינו. שגינו כיוון שבגטאות במחנות, ביערות ובמקומות מסתור, את ואני איבדנו משהו. אינני יודעת מה, אבל אני יודעת שאיננו מוצאות. סחורה פגומה, זה מה שאנחנו," שרה הקישה במזלג על צלחתה לאותה הדגשה, "וכמו סחורה פגומה נחיה."

"דניאל סלע לא טילפן אלי זמן רב, אני לא רואה אותו יותר," אמרה עדינה בדכדוך לאחר שתיקה ארוכה.

"יקרה שלי," חיוכה שרה בעצב, "עדיין אינך יודעת? אנחנו מזכירות לאנשים האלה דבר-מה שאף אחד מהם לא רוצה לחשוב עליו: השכחה. קשה מאוד להתמודד עם שכחה כזאת, הם כותבים ספרים עם עובדות ותאריכים, הם חוקקים שמות כדי לדחות את השכחה. אבל לא על זה אני מדברת. אני מדברת על השכחה שבאה בדיוק מפני שמתעדים עובדות ותאריכים. יש לנו תחליפים זעומים וארעיים לשכחה. אני, למשל, מציירת תמונות של מקומות וזמנים, אבל המקומות ריקים והצורות האנושיות חסרות זהות. את ואני ראינו מוות שגרם לנו לחיות עם ריקנות, עם חלל ריק, לעמוד מולם פנים אל פנים, ושום טקס או תפילה אדוקה לא יוכלו להחזיר אותנו לאשליה שהאחרים ממציאים על המוות."

שרה קמה ממקומה והלכה לקצה המרפסת. היה בעמידה דבר-מה מרדני. היא הרימה את ראשה גבוה ומתחה עצמה כנגד המעקה. אפילו מאחור נדמה היה לעדינה כאילו היא מוכנה ומזומנה לקרב. בואדי, צעק הרועה לעדרו בגרון נחר והחמור ענה לו בנעירה לעגנית. הכבשים והעיזים נעו באיטיות במעלה הגבעה והתמזגו עם הצללים המתארכים. עדינה הביטה בלהבת הזהובה-אדומה של השמש השוקעת ואמרה בשקט, כאילו השיחה כלל לא נפסקה, "לפעמים, אני מרגישה כאילו אני חיה על אי קטן וצפוף, כל-כך מלא ורחוס בשרידים מזמנים נשכחים-למחצה, עד שאני עוד מקום למישהו אחר על האי. הכל מסביב — האוקיינוס עמוק וריק. אני בודדה על האי שלי, אבל מי יצטרף אלי לכאן, בתוך הערבוביה? אני סורקת את האוקיינוס ומחפשת אניה שתיקח אותי מכאן, ואף-על-פי שאני רואה מספר אניות מפליגות באופק הרחוק, אף לא אחת מגיעה לאי הקטן הזה, ואני מסופקת אם בכלל אפשר לראותו מן הספינות. הוא אינו מופיע על שום מפה."

"וזה הסיבה," אמרה שרה, "שדניאל סלע הביא פרחים וממתקים וביום אחד הפסיק." שרה ארזה לעדינה שקיות אוכל לקחת הביתה. מה אעשה בכל זה?" מחתה עדינה כמו תמיד. "שמעת משהו ממכאל?"

"ואת שמעת משהו משולה?" החזירה שרה בצחוק. "נתנו להם חיים ואהבנו אותם יותר משאהבנו את החיים עצמם. אבל מיכאל שלי ושולה שלך היו מוכרחים לעזוב. אולי זו הדרך שלהם לשרוד מן ההישרדות שלנו."

עדינה הסתכלה ותהתה מדוע הן נהגו להתלוץ ולצחוק שעה שהיה להן רצון לבכות. בשוכה הביתה ירד הלילה. היא סגרה את דלת הדירה החשוכה בזהירות ועוד לפני שהעלתה אור, הדליקה את הרדיו. אילנית חוזרת לגלי האתר, חשבה במעורפל, מקשיבה למוסיקה. שולה תמיד אהבה את שיריה של אילנית. אכתוב לשולה, החליטה, אפילו אם היא לא תענה. עדינה התיישבה ליד השולחן וכתבה: "שולי יקרה שלי, מתי שמעתי ממך לאחרונה? לא, לא אנוף בך, לפחות לא במכתב. אני כל כך מתגעגעת אליך. היום ביקרתי את שרה (ראינו את השקיעה מהמרפסת שלה) והיא שאלה עליך..."

עדינה הסיטה את הנייר הצידה. כמה קל לשקר. שרה אפילו לא שאלה כי היא ידעה ששולה לא כתבה. קשרים מנותקים, אמרה עדינה לעצמה, הכל מנותק. אילנית הפסיקה לשיר ובאו הדחשות. "לפי מקורות אמריקנים, מסתמנת תזווה של כוחות ישראלים ליד הגבול עם לבנון. משקיפים אומרים..." הודיע קולו המדוד של הקריין.

אפרת עוז

שיר לנתן

מה היה לאהובי
פניו לכשו פנים שלי
אכן, שיח מתעופף
מן האין אל היש

פני נוצה עכשו לך
רבה קלה
אשר מורטה
מקנף צפור

ובדאי
אתה פורח
ואינך

אתה בורח
למעונך

אתה סולח
בלי סליחה

מה היה לאהובי
פניו פשטו פנים שלי
אכן, שיח שגורם

עוד שיר לנתן

נכנעת לעונות השנה
כמו עבד

עוד מעט יגיע החורף
ואז תראה אותי עוברת
עינים — אפר הסודר —
תכלת

החלום שחלמתי
נדחק
לגרון

ברוך לינר

אבדה לי

אבדה לי בערפל אחרי
שבאר חזיתי
היא אבדה לי בין האורות
או אולי אז בדיוק
בין האורות אבדה לי.

שיר

אל תהא רגיש
בצר עצמך חזק
כחומך אל תתן
לחלשה לכבדך בין כל
שריוניך

הרצל חקק

פניה וגופה

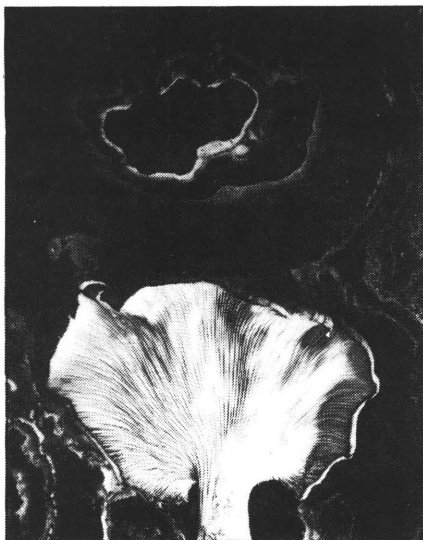
הנלונות על החלונות
בוערים
הנרות
נמסה, דמעה דמעה, משהו נקרש

כל הלילה בערה להבה
אשה נחשקת נחמסת עד גוה

פניה וגופה במנוחתה
הוא זוכר אותה
את תקותה
היא נשמה להוטה בפני להבים
היא בקומה למטה מתנה אהבים

גנה הסגור מסגל לגעת
דמעה דמעה
קמץ קמץ
הוא זוכר אותה עד שעה עד אהבה
עד סוף כל התקנה
עד אש עזה רטבה גונחת

אלהות שדים ורחם
נפתחת



חסם רגישותך
לפנים, לחיוך
לכל יקר בשרך
שלואר חשוף

אל תהא רגיש
אמץ מסכה קשוחה
הדקה לפניך עד
בבשרך תכלע.

דו"ח

את כל הפנוקים שחלמתי עליהם קבלתי ממך
בחיוך בלי מלה

אני משתדל כמיטב יכולתי
לספק את כל הפנוקים העולים בדעתך
הזורמים חפשיים במחשבותי
הנולדים בין ידי אליך

יש בו, חושבני, כדי לספק את הקורא או את הצופה, ואין הוא מותר משקע חידתי לא פתור הדורש פשר נוסף, אליגורי או סמלני מעבר לסיפור עצמו — כמו בכמה מיצירותיו האחרות של יהושע. גם זיקותיו המפורשות והסמויות של המחזה לטקסטים ספרותיים אחרים, כפי שראינו, אינן מכוונות לפשר כזה.

הערות:

- המסה נכתבה על-פי נוסח מוקדם של המחזה, בכתב-יד, ונמסרה לדפוס לפני ניסוחה הסופי של התמונה השנייה.
- הפסד מ"המברשת המטה" מאומת גם על ידי העזרת הערבית, שמסרבת לקחת אותה. חפצים אחרים שעשויה להיות להם משמעות בבואתית הם הכסא המתקפל ותיק המסעות, המייצגים אולי את הארעיות שבדרך החיים המודרנית. גם הסוכך וגם התיק הם בעלי צבעים עזים שהאם מפרשת אותם כ"מודרניים". הפעמון עשוי אולי להיות מכשרו של המוות, כמו בשירי הידוע של ג'ון דון. במחזה שלנו שימש הפעמון את האב טרם מותו, והאם רוצה לקחת אותו איתה ל"שם" — מקום מותה, כאמור.
- ראה מלכים א' י"ז, מלכים ב' ד'.
- ראה הלל ברזל, "בין עגנון לקפקא", רמת-גן 1972, עמ' 162.
- ראה פרנץ קפקא, "סיפורים", שוקן, ת"א וירושלים תשכ"ז, עמ' 94.
- ראה שם עמ' 91.
- שים לב שבעת שעזר מארגן את יום העיון על קפקא, הוא אומר: "פתאום נראה לי חשוב להתעסק בביורגאפיה".
- שם הסיפור במקורו Packed dirt, Churchgonig, A traded car dying והוא מופיע בקובץ "Pigeon Feathers", הוצאת Alfred A' Knopf, New York 1962. התרגום העברי של הסיפור מקוצר במקצת, והופיע בספר "נוצת יונה", תרגום רות כסלו, ספרית פועלים, מרחביה 1965.
- ראה "להיות לבד ועם כולם", בספרו של יצחק בצלאל "הכל כתוב בספר — עם סופרים בישראל כיום", הקבוצה המאוחדת, תשכ"ט.

שולמית ספיר

על היין ותרתי מזמן
וגם על המנגינות
והאור היחיד בחדר
הוא האור הפחל
אשר פתוח כל ערב
מתוך הרגל
כמעט כמו הירח בחדר
ומאחר יוש לו כמעט
את אותו אפקט
אני סולחת
בתנאי שאפה הלילה
המטפס בשביל החלב
של צארי.

ידעוני

הוא קורא לי
כמעט כמו שאול
שאבוא
לאהב אותו שוב
כמו פרח עונתי
לעלות אל ידיו
אך אני כבר אמת
אסור לעזר מתים
והנדיא שלא
לתיים קצרים.

עלש בחדש
אורגים טפות חם
לשמית אשלות ירקה.

ש"גנב" כביכול מקפקא, ואותם חלקים ב"יעיש" של הזו, שבהם ההדגשות הן על עלייתו של גיבור הרומאן השמימה. התביעה למיזם ראיסטי בלבד שהציג צמח, היתה, בעת שהופיעו סיפורי יהושע הראשונים, לתביעה שעבר זמנה, והיא כקוריו לבד, כמו הצל לריאליזם סוציאליסטי שנראה היה כצילו המאיים של הדיקטטור. המחזות לא הפכו לפרטוארים, כלומר נכסי צאן ברזל של התיאטרון. להעלאתם הקבועה, המחודשת, משום שיהושע נתפס כבר כסופר, ולא כמחזאי; ומחזאותו, כמי ששולח ידו ביותר מאשר מלאכה אחת. דין אחד ליצירה סיפורית המעובדת למחזה, במקרה זה המחזאות נהנית מכוחה של תהילה הרבוקה במקור שאינו מחזה, ודין אחר לסופר הפונה למחזאות שאינה עיקר עשייתו. "המאהב" סבל בגלל האידאולוגיות המפורשת בו יתר על המידה. "גירושם מאוחרים" סבל משום האידאולוגיה שהוצנעה בו, ליודעי חכמתו הנסתרת של הטקסט. בלבד, רומאן זה, הבא להגן למעשה על הציונות כתנועת תחייה, יכול היה להיראות כמעצור את אושיותיה. "המאהב" שקדם לו נתפס כמרחיק לכת בשאלה הערבית. יעקב חזן העיר בהיתול שאינו מבין מדוע גם יהושע וגם עמוס עוז ב"מיכאל שלי", מעניקים את כוח הגברא לערכים דווקא. בצורה גלויה, או סמויה, היתה האידאולוגיה הנחרצת בשאלה הערבית, שהרומאן ביטא, למחסום בפני התלהבות משותפת. זאת, באופן פאראדוקסאלי, כאשר הביקורת למדה כי אין לתבוע מן המספר התגייסות רעיונית שתחלוש על כתיבתו, ואין מצד שני לעשות התגייסות כזו קנה מידה להערכה.

על ציר זה של יחס נבדל למוקדם ולמאוחר ביצירתו של יהושע, יש להעמיד גם את הגורל הנבדל של כל יצירה בפני עצמה. "מסע הערב של יתיר" היה ליהלום שבכתר, משום שקל היה להזהרות עם ראיית העולם האוניברסאלית, המעמיקה והמהפכנית הגלומה בו, צביעותו של המין האנושי, או חלקים הימנו, ביחס לחזונות אוטופיים וציוניים מוחלטים דוגמת "לא תרצח" את החפים מכל פשע. "מות הזקן", נשלל במידה מסוימת, בגלל קירבתו היתירה לעגנון. "מסע הערב של יתיר" היתה בו ממידת החיקוי המותרת. ב"תחילת קין" 1970, זכה בכיכובם המשותפת של ריאליסטים ומיטאריאליסטים גם יחד. בנובלה זו הגיע המספר לאיזון המעולה ביותר בין ממש לבדיה. לעומת זאת, לא נתפס בבחינת המסר של "בסיס טילים 612" ויצירה זו נשארה בצל. מבין המחזות היה "לילה במאי", המוצלח יותר מחברו "טיפולים אחרונים", משום מטענו החוויתי, אימת ההשמדה הטוטאלית על ריקצה הלאומי. במחזה, היתה דווקא האוניברסאליות הגלומה ב"טיפולים אחרונים", כעוסק בבעיות של אלימות ופאסיביות, מופשטת יותר מדי, ואינה מביאה לידי זדהות מעוררת קאטארזיס. "גירושם מאוחרים" נתפס כמחזה יותר מדי את פוקנה. הדגשה אידאולוגית ברורה יותר, היתה יכולה לסלק רושם זה. שונים הם פני הדברים ביחס להתרשמות ממכלול היצירה, עליה חל חוק ההעטבות החיובית. כאן מצטרפים כל המאמצים וההתייבבות בפני אתגרים מחודשים ומציגים דיוקן של סופר, שאינו מרפה מייעודו, אינו נח על מי מנוחות, ונמנע ביודעין מלחזור לצורות כתיבה בטוחות, שהנחילו לו מוניטין. ההעזה מופיעה כיתרון, והסגנונות של צורות ההבעה, כעושר השמור לו לבעליו לטובתו. בהתרשמות הכוללות מצטרף המאוחר למוקדם, ומחזק את מעמדו של א.ב. יהושע כמי שהגיע לרוממותו של סופר קלאסי, והוא עודנו במעלה דרכו.

ה. הערה ביבליוגרפית

לבחינה מפורטת יותר של יצירת א.ב. יהושע במכלולה, ראה את הספרים:
יוסף אורן, ההתפכחות, יחד, תל-אביב, תשמ"ד.
הלל ברזל, סיפורת עברית מיטאריאליסטית, מסדה, גבעתיים רמת-גן, תשל"ד.
— מספרים בייחודם, יחדיו, תל-אביב, תשמ"א.
נורית גרץ, חירבת חזעה והיום שלמחרת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשמ"ד.
נילי סדן-לובנשטיין, א.ב. יהושע, מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב, תשמ"א.
ברוך קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית, בראילן, רמת-גן, תשמ"ב.
גרשון שקד, גל חדש בסיפורת העברית, ספרית פועלים, תל-אביב, תשל"א.

מקוצר המצע אינו יכול לציין מאמרים בעלי היבט מסכם, וספרים שההתייחסות שלהם לא.ב. יהושע היא מצומצמת. ביבליוגרפיות מפורטות מצויות בספרים הנ"ל וביחוד:
יוסף ירושלמי, א.ב. יהושע, ביבליוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב, תש"ם.
— "ביבליוגרפיה על יצירות מאוחרים" לא.ב. יהושע, עלי-שיח, 20-19, סתיו, תשמ"ד, 1983.

"הלבלר הקטן" ב"הלב" של דאמיצים; ב"חתונתה של גליה" היפור-סיפור הסנה הבער, ב"יום שרב אורן", את עקבות "הומו פאבר" למאכס פריש. "המאהב" בנוי על מירקם מסופר יותר. כבר הזכרנו את "יהושע"; האלוהים פוקד על שליחו לקחת לו אשת זנונים לביתו. כאן אדם מביא כאילו תזנונים לביתו, מתוך מטרה גואלת כמו אצל הנביא הקדמון. סיפורו המוקטן של יצחק קומר, גיבור "תמול שלשום", שזור בתוך הרומאן. היו שהצביעו, בצדק, על יסודות מיתולוגיים הנקשרים בשם אסיה. אדם אדון הבית, בעל המוסך אינו פוטר אותנו מן הרקע הגדוש, התנ"כי, הנכרך בשמו. "גירושם מאוחרים" מציע מערכת קשרים מסועפת, גלויה ונרמזת כאחת. כל פרק ותשתיתו המיוחדת. אין התשתית נעלמת, אלא ממשיכה בקיומה גם בפרקים האחרים, כמו למשל הלבב שצלו של "בלק" העגנוני נטוי עליו, לקיימו בדמותו המיוחדת לשנותו, והוא חוצה גבולותיו של פרק מסויים.

ג. כתיבה משבצת

בכדי למצוא את המשותף בין סימני ההיכר היציבים של מכלול היצירות ובין קו ההתפתחות המיועד לציין תמורות, שניונים ויחידושים, נצטרך להיעזר בנוסחה מכלילה, פשוטה, שכוחה יפה להגדרת היציב וגם לתאור המתחלף. הקבוע, ביצירות יהושע, עד עתה, היא הנטייה החזקה לחיקוי, או מימזיס, של המציאות האנושית, הלאומית, נופי האדם ומעשיהם, חיקוי של יצירות מופת ואמני מופת ובמובן מסויים גם חיקוי עצמי, יהושע האמן מחקה את יהושע המדריך את הרבים, בעת ובכונה אחת, כדרכו של אמן סגולי. ייחודי, הוא משבח יסודות הסותרים את מגמת החיקוי. כתיבתו נעשית משובצת, מציאות ובדיה, הקין וחלוס; פסיכולוגיה ואידאולוגיה; דיבור מחוקה ודיבור עצמי, של המספר המשתמע; הצבעה מפורשת מזהה, של מקורות, והתרחקות מהפכת מהם, משנה את טעמם, הסגנון השיבוני המציין מסורת כתיבה ארוכה בספרותנו, המשתמש בחלקי פסוקים, שניתן לזהות את מקומם הראשון, מתחלף בכתיבה משבצת, שאינה מתיימרת מהליכה במסלולים שלכאורה סותרים זה את זה, ולמעשה משלימים אחד את חברו, דין הפסוק המשובץ היודע לפי הצורך רצינות, או היתול, חל גם על כתיבתו המשבצת של בעל "מות הזקן" ו"גירושם מאוחרים".

חיקוי ואנטי-חיקוי בהימצאם יחדיו, היא הנוסחה לתאור הסינכרוני של כתיבת יהושע. ההתבוננות לפי סדר זמנים, מראה יצר של התעצמות והתנסות מן היצירה הקצרה, לארוכה, הסיפור לרומאן, דרך הנובלה והמחזה. יהושע משול למי שבונה תחילה, בתים חד-קומתיים, הדורים, בעלי מפלסים רבים ורבים, עובר לרבי-קומה ומעפיל לגורדי-שחקים. התרחבות זו אינה באה תוך דחיית שני הצירים המיקטי והאנטימיקטי, אלא ניצולם. ב"גירושם מאוחרים" התרחב מימד החיקוי לאופני שיח של ילד, לציין מפורש של פוקנה וויהודה הלוי, להליכה כמעט מזהה בעקבות "בלק" העגנוני, באותה מידה, התפיסה החילונית, המצמיחה, השונה גדול ורב מזו של עגנון, הנוסחאות הסמליות, מרחיקות את מעשה השיבוני מדרך קודמיו. גם האידאולוגיה, נעשית ברומאן מורכבת יותר, בעלת שתי פנים.

עם זאת אין "המאהב" הרחבתו של "מול היערות", כשם ש"גירושם מאוחרים" אינו "מות הזקן" בהגדלה לפי קנה מידה. מעשה השיבוני נשאר על כנו, אבל מתחלף ומתגוון תוכנו של המשבצות. נכבשים אופקים חדשים. בעיות הארץ והגולה, מופיעות במיקודן ומחייבות צמצום של העלמה והסוואה, דיבור מפורש יותר, סמלנות על גבול האמירה הישירה. הכתבים הגדולים הנכונים, אם לחזור לדימוי של הסופר כמתכנן וכונה, שונים בחזותם מן החזויות. דרוש מאמץ כדי להכיר כי תפיסה אדריכלית, עקרונית אחת, הדריכה את הקמת כולם.

ד. רוממות במעלה הדרך

הביקורת ככלל, לא גמלה לסופר לפי מידת נכונותו להרחיב את מעשה של היצירה הבוחרת, הסיפורים הקצרים והנובלות הארוכות יותר, נתקבלו בהערצה והשתאות. שני המחזות "לילה במאי" ו"טיפולים אחרונים", נתקלו בהסתייגות. הרומאנים עוררו ויכוח בין מחייבים שהם הרוב, ובין שוללים שהם המיעוט. אולם סך הכל ההתקבלות של "המאהב" ו"גירושם מאוחרים" שונה מקבלת הפנים הנלהבת שבה זכה סיפור כמו "מסע הערב של יתיר", או "שלושה ימים וילד". דומה כי הקו הסמלי, המיטאריאליסטי, שעגנון, קפקא וקאמי סללו לו דרך להערכה, סייעו לסיפורים ולנובלות, שנראו כהמשכה של כתיבה חדשנית ומפוארת כאחת. היוצא מן הכלל, מעיד על הכלל.

שלמה צמח, שהאליגוריות היתה בעיניו עילה לשלילה, פסל את "תרדמת היום" משום שמחברה לא הבין כי אין יוצקים בטון ביום גשם. צמח פסל גם את "בלק" של עגנון משום

**הצעה מיוחדת לרגל יובל ה-25
למספר מוגבל של כלים,
במחירי מבצע ולהספקה מיידית.**



מעמ"ס מחפרון דגם 410. מנוע דיזל 65 כ"ס.
מערכת הידראולית מרכז סנור - חוסכת דלק. הילוך
קדימה אחורה הידראולי. כושר העמסה 2.3 טון. בלמים
הידראולים דיסקיים טובלים בשמן. כושר חפירה עד ל-4.40
מטר עומק. זרוע חפירה מתארכת. אפשרות של הנעה קדמית.



מעמ"ס אופני. מנוע דיזל 152 כ"ס טורבו.
כף עמר מ-1.9 ועד 3.4 מ'. תמסורת POWER-SHIFT.
בלמים דיסקיים הידראוליים טובלים בשמן. דגם
הידרוסטטי עם שלדה פירקונית. תא מפעיל ממוזג.

המשביר המרכזי
לפרטים נוספים פנה למחלקת המכונות, המשביר המרכזי,
רח' ניבורי ישראל 76 תל-אביב, טלפון 03-389242 או בסניפנו, חיפה, קריית-שמונה, ירושלים, באר-שבע ואילת.

**עוד שדות ליציבור
של קבוצת הסנה:**

**הנחה
בביטוח
הדירה!**

"הסנה" באה לקראתך בתכנית ביטוח רכוש חסכונית:
אתה מגדיל את סכום ההשתתפות העצמית לפי בחירתך ומקבל
הנחה משמעותית, עד 50% על דמי הביטוח שאתה משלם.
כך אתה קובע את גובה הפרמיה שתשלם בעבור ביטוח
הדירה שלך.

**בקש פרטים מסוכן "הסנה" שלך
על תכנית "השתתפות עצמית".**

הסנה - חברה ישראלית לביטוח בע"מ
צור - חברה לביטוח בע"מ
שמשון - חברה לביטוח בע"מ
רויט - חברה לביטוח בע"מ
שניר - חברה לביטוח בע"מ
דקלה - חברה לביטוח בע"מ
החברה הישראלית לביטוח בע"מ
בחדמו - חברה לביטוח בע"מ
חברה מסוגמת
החברה הישראלית לביטוח אשראי בע"מ



הסנה

חברת העוברים
ההסתדרות הכללית

**יש לנו
17 תכניות
ביטוח חיים**

ואפשרויות בלתי מוגבלות
לשילוב ביניהן

**אחת מהן היא בדיוק
התכנית שתעניק לך
ולמשפחתך
בטחון מלא!**

פנה אל סוכן "ירדניה-הלבנון"



ירדניה-הלבנון
ביטוח, אחריות ובטחון

בדרך לתיאטרון

שולמית בת-דורי



שולמית בת דורי
1985-1905

היא לימדה אותנו כימיו באוניברסיטה, על חלוציותה והשגיה בתחום הספקטקל, בכנסי המחולות בדליה שהפכו כרבות הימים לחלק מן הזיכרון התיאטרוני הקולקטיבי, שמענו לעצמנו רק מסיפורים. היא הלכה מאיתנו בתחילת חודש פברואר השנה. וכך כתבה על דרכה בתיאטרון:



כנס מחולות, דליה 1968

השתתפתי שם בתא קומוניסטי בתור אורחת. קומוניסטים גרמניים של אז, לפני היטלר! זה היה כוח עצום! אני הגעתי לשם בדיוק לתקופת המאבק, משנת 1930, וזה נתן לי המון! אבל יחד עם זה נוכחתי לדעת, ש"חניכה" בתיאטרון זה בעצם לשבת ולראות את החזרות. זה לא לימוד, זה לא יסוד למקצוע, לעבודה. במחזה שני הוא כבר הציע לי תפקיד, עם מעט מאד מילים. אבל אני הרגשתי שאני מוכרחה ללמוד! התחלתי להרגיש מה שנקרא מקצועיות.

עזבתי אותו והלכתי לבית-ספר מיוחד במינו, באסן, אצל קרופ. קרופ רצה – למען ה"איזון" – ליצור איזושהו דבר חדש, אמנותי, תרבותי – ל"טהר" את עצמו. והוא נתן אפשרות ליוצרים-מחדשים מכל מיני מקצועות אמנותיים להתאסף יחד וליצור בית-ספר מיוחד במינו: בנין אחד עצום, למטה למדו תיאטרון, ובקומה השנייה – מחול אמנותי, בקומה השלישית – מוסיקה, וברביעית – אופרה. בבנין ממול היו כל האמנויות הפלאסטיות. כל תלמיד היה מחויב לבחור לו את היסוד, המקצוע היסודי, אבל – במחול אמנותי זה היה אז בית-ספר הטוב ביותר באירופה. של רודולף לאבאן. יש לי דיפלומה – יכולתי לפתוח פה ב"יס למחול אמנותי.

היה לי כנראה משהו עם מחול, מפני שאני הרי הייתי כבר אחרי שבע שנות עבודה, ואיזו עבודה! מקצועות הכי קשים, גבריים! ולמרות זאת השתלטתי על זה. הלכתי למגמה של כוריאוגרפיה, אבל לקחו אותי למחול ממש, נקי! ואפילו הגעתי לזה, כשלקחו אותי לרקוד בתיאטרון. אני רקדתי בתיאטרון! ואפילו תפקיד סולו! וכל זה במשך שנה-חצי! של טריינינג. הייתי רקדנית-אקרובטית, וזה אחרי טיח, אחרי כל העבודות שלי! יש לי מבנה כבד, אבל זה היה ריקוד מודרני, צמוד לאדמה, לא באלט.

בדרך כלל זמן הלימוד שם היה שנתיים, אבל אני במשך שנה-חצי גמרתי את המשחק, עם פיתוח-קול (מפני שהחלטתי שאת זה אני צריכה לדעת).

(כ-4 שנים לפני זה הייתי בשליחות בפולניה, ואחר כך לקחו אותי לרומניה, ושם הייתי צריכה לנאום. זה היה בחורף, והייתי צריכה לנאום שלוש פעמים ביום, באולמות שונים, בתנועה ובפומבי ופה ושם, ואחרי זה לנסוע בלילה ברכבת בהמות ולמחרת – שוב פעם; בן-אחרון היה המלווה, הוא היה אז ראש-ההנהגה ברומניה. בעברית, הכל בעברית! אמרו שאיבדתי את הקול. כי אני גם עם הצרידות דוברתי, הייתי צריכה לנאום באולמות גדולים, ולא היו מיקרופונים אז. קודם אני שיחקתי הרבה, אבל מאז שנצמדתי התחלתי לביים, כי לא יכולתי לשחק...)

היה לי מזל בלתי רגיל, כי "נפילתי" בב"ס הזה על מורה, מנהל המחלקה למשחק, שהיה קצין במלח"ע הראשונה, ובעצמו איבד את הקול בהתקפת גזים. שחקן. והוא היה אחד הראשונים שעליהם עשו ניסיונות בשיטות חדשות! 41

שלושה ימים. התביישתי. השתתפו המוונים! מה זה המוונים? חצי קיבוץ! 40 איש! היתה לי איזו השפעה אקספרסיוניסטית מפולניה, ראיתי פה ושם מחזה מהגל שאז היה חדש, אקספרסיוניסטי. ביימתי ושיחקתי את התפקיד הראשי. הכל. ואז עבר במקרה בכביש אוטו עם סופר ידוע מאד, ידיד של צ'פלין מאמריקה, ועוד איזה עיתונאי חשוב. (זה היה הסופר ואלדו פרנק). הם ראו שהמון אנשים מתאספים על יד צריף גדול, נכנסו לראות מה זה וראו את ההצגה. ונשארו ללון בעפולה – עפולה ההיא...

"... לפי אמונותי היצירה האמנותית על כל סוגיה הנה הויטאמין ההכרחי לחיי חברה תקינים..."

(מיתת בשיחות על התרבות. משה"ע 1980)

רק בשביל לראות מי עשה את זה. היו כל כך נדהמים! אמרו שהיו עכשיו בכל באירופה, ולא ראו דבר כזה... כנראה שהם – אמריקאים – לא נפגשו עד אז עם אקספרסיוניזם. זה היה כל כך מחדש בשבילם! אחר כך הם באו לחצר שלנו, ורצו לדבר עם מי שעשה את זה. אני זוכרת כמו היום – קראו לי, אני עמדת מולם, ומאחוריהם עמד כל הקיבוץ – לראות... וכלם צחקו. אני עמדתי מבוישת, לא ידעתי מה לעשות עם עצמי, עם האמריקאים האלה ועם המתרגם, והם אמרו – שאני מוכרחה ללמוד!

לא ידעתי מה לעשות עם זה, אבל כנראה שאיפה-שהוא בכל זאת נזרע הזרע, ובמשך שנה ככה עבד בי ועבד בי, ובינתיים עשיתי עוד הרבה נשפים בקיבוץ. ואז אני ביקשתי חופש ונתנו לי חופש לשנה. מה זאת אומרת חופש? – ככה, בלי שום עזרה, בלי כסף ושום דבר, תצאי לך לשנה. אמי שלחה לי כרטיס-אונייה, כמובן – על הסיפון. הגעתי לאירופה, ושם היו לי קשרים: קיבלתי עבודה: עבדתי בתרגומים מגרמנית לפולנית. ידעתי גרמנית פחות או יותר...

לא ידעתי בדיוק איפה ללמוד, מה ללמוד; התחלתי לגוש. נסעתי תיכף לגרמניה. גרמניה היתה אז המרכז של התיאטרון, של כל התנועות המחדשות באמנות. הצעד הראשון שלי היה בתיאטרון של פיסקאטור. זה היה המקום שבו התרכזו אז אנשים כמו ברכט, וייל וכל החבורה הזאת, כולם עוד מאד צעירים. הזמנתי את עצמי לשיחה עם פיסקאטור, וסיפרתי לו על הקיבוץ, על הרעיונות שלי, וכך הלאה והלאה – והוא באמת קיבל אותי בתור מה שנקרא "חניכה". שם נכנסתי לאווירה של מה שנקרא תיאטרון פוליטי. וזה מה שהשפיע אחר כך על ההלכה הראשונה של הקבוצה, שהקמתי. האווירה כמובן התאימה לי מאד: שמלאנית!... אז אנחנו היינו מאד שמלאנים, ואני גם

ני רוצה כהתוודות: לא היה לי כל קשר לאמנות. בודאי לא לתיאטרון. הייתי שומרת טיפוסית בקן, וחשבתי שאני מחוסרת בכלל כשרונות. באמת, זה וידוי אישי מאד; היתה לי סיסמת חיים: אדם שאינו מחונן בשום דברים מיוחדים חייב למסור את עצמו, כמות שהוא, למפעל שהוא מאמין בו. אפילו היתה לי אימרה, בגיל 15 או 16 – שאני מאותם האנשים, שצריכים להיות ה"זבל" של ההיסטוריה, שאני אינני מתחום הכוחות היוצרים, ועל כך המציאות הזאת, היום-יומית, היא שצריכה להיות תוכן-חיי. וכך כמעט לא הלכתי לתיאטרון. קראתי הרבה מאד ספרים, אהבתי מאד לקרוא ספרים. איך פתאום הגעתי לעסוק באמנות? זו הייתה הפתעת חיי! בקרוארשה היה פעם נשף-פורים, ומישהו מהמדריכים נתפס אלי שאני אדקלם איזה שיר. כלל לא עלה בדעתי, אבל הוא לא נתן לי מנוח, אז עליתי על הבמה ודיקלמתי. בפולנית, כבר לא זוכרת איזה שיר. הייתי בת 15, משהו כזה. (בגיל 16 הייתי כבר סטודנטית באוניברסיטה. אני ילד מתקדם לפי הקצב הפנימי שלו. ואני "קפצתי" על הכיתות הפורמליות. וכשילד היה בשל לעבור לתיכון, בחנו אותו כדי להחליט לאיזו כיתה הוא יכול להיכנס. וכך עשיתי את הבגרות בגיל 16 – ההורים פשוט לא הביאו לבית-הספר את תעודת הלידה שלי... אחרי הבגרות פתאום ראו שאין להם תעודת הלידה. אני זוכרת כמו היום את התמונה, שאמא מביאה את התעודה, אז יצא מורה ואמר: זה בלתי אפשרי, היא לא יכולה, ודאי יש לה חורים בהשכלה; ואני עמדתי אז כבר אחרי הבחינות, אין מה לעשות... וכך הגעתי לאוניברסיטה בגיל 16).

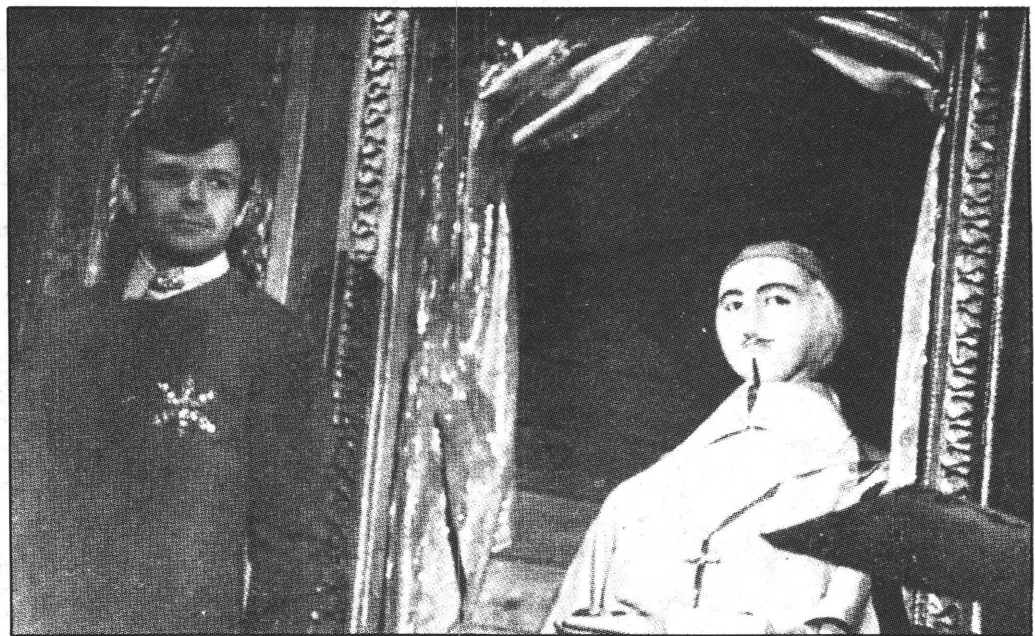
באתי לקיבוץ בגיל 18, אחרי שנתיים באוניברסיטה. ופה גם כן נטפלו אלי יום אחד: עשו איזו פעולה אמנותית בקיבוץ, מאד פרימיטיבית, והיה חבר מקן וארשה שהיה באמת שחקן בחסד עליון, והוא נטפל אלי ולא נתן לי מנוח – שאני מוכרחה לשחק! ובאמת שיחקתי, ופתאום הקיבוץ התחיל להתלהב, ופתאום כבר הייתי צריכה לא רק לשחק אלא גם להיות הבמאית!...

אנשי משמר העמק עבדו אז בנהלל (1923) יחד עם ראשונים המושבניקים. ואחרי זה היינו בעפולה, עשינו את הכבישים הראשונים. ונוסדה איזו קבוצה, ואני כבר ביימתי מה שכתבו, וכבר שיחקתי, וזה הלך לי. ויום אחד היה צריך לעשות מפעל לאחד במאי. היינו במחנה פועלים גדול בעפולה, ופנו אלי שאני מוכרחה לעשות משהו גדול לאחד במאי. אני עבדתי אז כטייחת, (לפי זה הייתי סוללת וברזלנית). אני זוכרת שאיזה רעיון תפש אותי, ובזמן הטיח, במשך יום-עבודה שלם, עבד לי במוח, וכשירדתי מהפגומים, עוד לא הספקתי להתרחץ, ישבתי וכתבתי מחזה במשך 3 שעות. להגיד לך את האמת – לא סיפרתי לאף אחד שאלה היו שלוש שעות; אם מישהו שאל, אמרתי:

"טרטיף" בתיאטרון

1664-1985

דן אוריון



המרינוטה של הארכיבישוף של פאריס וטרטיף. ב"טרטיף" של יורי ליובמוב, "טאנגקה", מוסקבה, 1968.

מהו סודה של הצלחה זו?
אולי צירוף האלמנטים שמן הפארה ומן הסאטירה הוא המינון המצליח אצל כל קהל. סיבה נוספת טמונה אולי, בעובדה שהמחזה חושף ומציג את אחד הסממנים היותר ניצחיים ואוניברסליים — את הצביעות. זו ה"טרטיפות" שבשפה הצרפתית היא שם נרדף לחסידות מזויפת ולצביעות בכלל.
מולייר עצמו, בעצומה הראשונה ששלח למלך, כתב: "סברתי כי במלאכה זו, שאני עסוק בה, אין לי דבר טוב יותר לעשותו מלתקן בתיאורים נלעגים את חטאי זמני; ומאחר שהצביעות היא בלי ספק אחד הנפוצים שבחטאים אלה, אחד המציקים והמסוכנים שבהם, עלתה בי, מלכי, המחשבה, כי אגמול טובה לא-מעטה לכל האנשים ההגונים במלכותך, אם אחבר קומדיה שתטפח על פניהם של הצבועים... המתכוונים להערים על הבריות בחיקוי אדיקות ובצדיקות גונבת-דעת." גם מגוון האינטרפטציות התיאטרליות שבמחזה רחב ביותר. ז'ק שרר סבור ש"מאפיינו העיקרי של 'טרטיף' הוא הגמישות וזהו ההסבר לפוריות המרשימה באפשרויות של גילום התפקיד. בתיאטרון, 'מזדווג' טרטיף מאז ועד היום עם מכנהו הפיסי, תכונותיו וסגנונו של השחקן המגלם את התפקיד. בגלליית השחקנים ששיחקו בתפקיד זה נמצא עבדי כרס ומדומני-עונג, כמו, צנומים ומעונים, וכיוצא ב, לכן, זה אולי תפקיד שזכה יותר מאחרים לפרשנויות שונות ומגוונות על הבמה: שובה-לב, מתן ומחושב, רתחן ופזון, דוחה ואלגנטי, ירא שמיים, רמאי, מלנכולי, בורלסקי, תאוותן, נערי ותמים... ולכל 'טרטיף' בתיאטרון היה ויהיה אורגון 'מתאים': אידיוט, טרגי, נאיבי, מרגש, מעורר-כבוד, שתלטני...

טרטיף של מולייר

מולייר כתב את המחזה הנזכר שלוש פעמים ולכל גירסה היה טרטיף משלה. טרטיף של 1664 היה חסיד צבוע, לבוש בגדי קודש קודרים. זו היתה כנראה פארה, ולא מקרה הוא שאת התפקיד ביצע גורן רנה שהיה שחקן פארסות ידוע. בגירסה השנייה ניסה מולייר לטשטש את זיהויו של טרטיף עם הכמורה של זמנו. הוא מעיד על-כך בעצומה השנייה שכתב למלך: "סרחתי לחבוש לו כובע קטן, לתת לו שיער ארוך, צווארון רב-ממדים, חרב ומלמלות לאורך כל החליפה... ריככתי פה ושם את הדברים והקדתי לסלסל כל מה שהיה עלול לתת, ולו רק צל של אמתלה, לאבות-הדיקן הנודעים של הפורטרט שהיה בדעתי לצייר." ה"פורטרט" היה הפעם של בעל נימוסים שירד מנכסיו. הוא רוצה לשאת לו אישה עשירה ולחזור למצב של אמידות. טרטיף השלישי, היה השחקן דוקרואיז, ששיחק דמות של קבצן, גרגון ושטוף תאוות.

כל מקורות האינפורמציה שבתמונות ובאיורים המלווים את המהדורות הראשונות של המחזה חוזרים ומציגים תפאורה מצומצמת ביותר. לפי ה"רשומות" של מקהלת התיאטרון הפארה — "חדר, שתי כורסאות, שולחן, שטיח, שתי אבוקות וקרש כביסה אחד." כמה מהאיורים מתעדים את התמונה בה יוצא אורגון ממחבואו שמתחת לשולחן כאשר טרטיף מנסה לפתור את אשתו. לפי ציורים אלה היתה זו תמונה קומית. בכלל ליוו את ההצגה אפקטים קומיים רבים. במיוחד, הצליח מולייר, ששיחק בתפקיד של אורגון, להצחיק את הקהל. על-פי עדויות מהתקופה בה הופיע הוא כדמות חסרת-ההגיון המשבשת כל הגיון. לפני כן שיחק את סגנרל וארנולף, ואחרי אורגון, את מר זורדן.

דוקרואיז היה כן 38 כששיחק את טרטיף. הוא היה גבר כבד גוף, כמעט שמן ונראה בתמונות כשופע בריאות. עד אז שיחק בתפקידי משרתים ואבות, ואפשר שנסינו זה השפיע עליו גם בהצגה זו. טרטיף שלו היה טיפול מתחסד, עבד-כרס, וגס-רוח. גם תפקידים אחרים בהצגה בוצעו על-ידי שחקנים קומיים: לואי בֶּזֶר שיחק כגברת פרנל. לפני כן שיחק את לָפֶלֶש ב"הקמזן" ואחרי גברת פרנל את גברת זורדן ב"גם הוא באצילים". מדלן בֶּזֶר היתה דורין המשרתת. היא היתה בת 46 כששיחקה תפקיד זה. שחקנית קומית הבקיאה בלצי שיחקה לפני כן את פרווין ב"הקמזן" דמיס היה הופר שהתמחה בתפקידי לצינים ושיחק מאוחר יותר את פֶּרוּ ב"דון זואן". הוא הדגיש את הצד המגונן שברתחנותה של דמות זו. אלמיר היתה ארמנד בֶּזֶר, אשתו של מולייר. היא

נשתמרו. במהדורה בה הודפסה הגירסה האחרונה עם מבוא של מולייר, נמכרה תוך כמה שבועות. למהדורה שניה צירף מולייר את העצומות שכתב אל המלך. עובדה זו ראיה לציין מיוחד, משום שהיא משמשת עדות נוספת לכך שמולייר וקהל קוראיו יחסו חשיבות גדולה, לא רק, למחזה עצמו, אלא גם, לפולמוס שליווה את הצגותיו.
"טרטיף" הוא מחזה סאטירי שעניינו הצביעות בדת. במבוא הנזכר, כתב מולייר, כי "התאטרון, כוח רב לו לשמש מקל-חובלים." לדעתו, יש לסאטירה עוצמה גדולה יותר מזו של הטפות מוסר. זאת, משום ש"בני אדם נכונים יותר להיות רעים, משהם נכונים להיות מגובחים."

כסאטירה, המחזה אינו עוסק רק בהסרת מסכות הצביעות מפניו של טרטיף. אלא, אולי, בעיקר, בדמותו של אורגון כקריקטורה של המאמין הבורגני שאנוכיותו וטפשותו מונעים ממנו ראייה נכונה של המציאות. "הנסיכון מראה" כתב אֶרִיק אֶאָרְפֶּךְ "שאפילו הרמאות הגסה ביותר והפיתוי הטפשי ביותר מצליחים, כשהם מחניפים להרגלים ולחוששים של המפותים והמרומים ונותנים סיפוק לחפצם הכמוס." לאורגון, סבור אוארכב, יש צורך כמוס "להתעמר בזולתו ולענותו." מעריצתו זו סובלים במיוחד הקרובים לו ביותר: אשתו, בנו וקתו. יאן קוט סבור היה כי "מולייר שוא את אורגון יותר מששא את טרטיף. 'גדולת' טפשותו של אורגון דומה לזו של אבא אובו. שתי הדמויות המשמשות משל, לבורגנות."

אולם המחזה, בגירסה המוכרת לנו אינו רק סאטירה. יש בו אלמנטים מן הפארה (כך טען החוקר קְרֶנקוּס שמקורם אולי בגירסת 1664). מייד בפתיחה אנו פוגשים את מרס פרנל המזכירה אפיזודות מהפארסות בהן מדבר הפרנט ללא הפסקה ומונע מהאחרים לפצות פה. הסצינה המפורסמת של אורגון המסתתר מתחת לשולחן מקורב בסצינות מהפארה בהן הבעל הקרנן נוכח כאשר מפתים את אשתו. במחזה שלנו יש לפי גוסטב לֶנסֶן כמה וכמה מסימניה של הפארה שכותרתה יכולה להיות: "מסקריל הצבוע וסגנרל החסיד." במאה ה-17 היה המחזה הפופולרי ביותר "טרטיף". אחד המתנגדים לו כתב: "אני יודע כי 'טרטיף' מצליח מעבר למצופה. כל תושבי פאריס מיהרו לפצות בו." כמה מיספרים מעידים על הצלחה זו. בין השנים 1680-1900 הוצג המחזה בצרפת יותר מ-2000 פעם. מכלל המחזות של התיאטרון הקלאסי זכה "טרטיף" להצלחה הגדולה ביותר. הוא הוצג כ-3000 פעם משך שלוש מאות שנה. ב"קומדי פרנסז" היו 2688 הצגות בין השנים 1680 ל-1962; יותר מכל מחזה אחר שהציגה להקה זו. גם בשלושת העשורים האחרונים היתה למחזה הצלחה גדולה, במיוחד על הבמה הצרפתית, וגם על במות אחרות.

בשנת 1968 הוצג בתיאטרון "טאנגקה" במוסקבה "טרטיף" יוצא-דופן. לורי ליובימוב שהיה הבמאי הושפע מהתיאטרון הרוסי של שנות ה-20 ובמיוחד ממירהולד ומן הסגנון ה"תיאטרלי" שלו שהשתמש בטכניקות שאולות מהפנטומימה, הקרקס, המיוזקל והסרט האילם. היתה זו הצגה בתוך הצגה, כאשר ה"מסגרת" תיארה את מאבקיו של מולייר עד לקבלת ההיתר להעלות המחזה. על הבמה, משני צדדיה, בתוך תאים, הוצבו מריונטות — אחת של המלך, לואי ה-14, והשנייה של הארכיבישוף של פאריס. ההצגה החלה כאשר השחקן ששיחק בשני תפקידים: מולייר — המחזאי, ואורגון, עמד וקרא צו של המלך האוסר להוציא את "טרטיף". אחר-כך המשיך כחזרה על שלושת המערכות הראשונות. עם סיום החזרה, הופיע קצין שקרא נוסח חדש של צו מלכותי האוסר גם הוא את העלאת המחזה. המשך ההצגה נתאפשר רק אחרי שמולייר-אורגון קרא את נוסח העצומה השנייה שלו למלך. מריונטת המלך מבטלת אז את האיסור ורק אחרי זה מתחילים סוף-סוף ב"טרטיף". זאת, כאשר שלוש המערכות בהן צפו הצופים כחזרה "מורצות" במהירות ואחריהן מוצגות שתי המערכות האחרונות בקצב רגיל.

"טרטיף" של ליובימוב מצטיין לא רק בסגנון כימיו מיוחד. הוא גם מלמד אותנו את המאפיין החשוב של מחזה זה: "טרטיף" הוא מחזה פולמוסי. לידתו כפרובוקציה נגד גופים דתיים-קנאיים ועיקר עניינו בהתחסדות ובצביעות. פולמוס ליווה את גלגוליו וגירסאותיו של המחזה בין השנים 1664-1669, אפילו במאה ה-19 היו מנהיגים פוליטיים כנפוליון, שחששו מהשפעותיו ה"שליליות". במאה ה-20 לעומת-זאת קרה שהשתמשו במחזה כפרובוקציה על-מנת לגרור לפולמוס.

גירסה ראשונה של "טרטיף" הוצגה בחצר המלכות בשנת 1664. בשל לחצם של חוגים דתיים ושל אנשי החצר נאלץ לואי ה-14 לאסור את הצגת המחזה. הנימוק היה, כי הוא "מוזיק באופן מוחלט לענייני דת והוא עשוי להוליד תוצאות מסוכנות ביותר." הארכיבישוף של פאריס, ארדואן דה פֶּרְפִּיכֶס, הטיל חרם על המחזה וטעמו היו זהים: "זו קומדיה מסוכנת ביותר שמסוגלת להזיק לדת." אחרי שלוש שנים, ניסה מולייר, להציג גירסה שונה של המחזה. השם טרטיף הוחלף בפנולוף וכך היה שם המחזה "פנולוף, או הנוכל". למחרת הבכורה הוטל איסור גם על המשך הצגתה של גירסה זו. בשתי עצומות, ביקש מולייר את ההיתר להצגת "טרטיף". אולם הרשות ניתנה לו רק בשנת 1669. בגירסתו המוכרת לנו, הוצג המחזה לראשונה ב-5 בפברואר 1669. שלוש גירסאות יש אם כן למחזה. אלה של 1664 ו-1667 לא



איור של ז'ן לאפוטל ל"טרטיף". מערכה ד', תמונה 5. האיור מתעד את הסגנון הקומי של ההצגה ובמיוחד את משחקו של מולייר כאורגון.

גילמה דמות סימפוטית ויפה. נלרחה לגרנו, אז בן 34. הוא שיחק גם במחזות אחרים כצעיר מאוהב. מראין היתה מְדֻמָּאָלָה דַּה פֶּר, שחוסר הניסיון שלה כשחקנית מתחילה, זינג עם תפקיד מטושטש-מעט.

אין לנו פרטים נוספים על "טרטיף" בלהקתו של מולייר. כללית, אפשר להניח, כי למרות התפאורה ה"ריאליסטית" היתה נטיה להצחק את הקהל. כך שדמויות המחזה שוחקו בדומה למשחק ששיחקו אותם השחקנים את הדמויות הנזכרות — לפלש, סגנרל, פרוחין וכו'. דמויות קומיות אחרות מהפרטוראר של מולייר.

המאה ה-18

גם במאה ה-18 ל"טרטיף" היתה הצלחה ניכרת. רוב ההצגות היו בעלות אופי קומי ואפילו נטו אל הגרוטסקה. מולייר, כפי שראינו, מיקד את העניין הקומי באורגון. במאה ה-18 הפכו שחקנים את טרטיף לדמות הקומית החשובה. הוא מופיע אז הרבה כמשרת. משחקים אותו בהגזמה כטפיל וכתאוותן חסר-מעצורים. טרטיפים כאלה היו ארמן, דָּשֶם ובמיוחד אוֹזֶה. אורגון הוצג על-פירוב כבורגני כרסותן מלא שמחת-חיים.

אוֹזֶה שחק בתפקיד טרטיף בין השנים 1763-1782. הוא היה גבר גדול, בעל גזרה, נאה ויפה-תואר. טרטיף שלו היה סאטירי חסר מעצורים. משחקו היה מוגזם בעוויתות ושופע קריצות-עין. את מחשופו של דורין הוא מציע לכסות במטפחת גדולה, כמעט-מפה. זאת, כשהוא מרעיף מבטי חשק על שדיה החשופים. את בֶּרְכָה של אלמיר הוא תוקף ולוחץ בחזקה ובנסות. היה זה טרטיף לבוש ככומר שבישר את ההתקפות הגסות שתספוג הכנסייה בתיאטרון המהפכה. דָּרֹו שצפה במשחקו של אוֹזֶה כתב לגרים (ב-1765): "צוחקים מתחילת ההצגה עד לסופה. זאת, למרות שהנושא מוביל אל המפחיד ואפילו אל המעורר-אימה."

לקראת סוף המאה שינו כמה מהשחקנים את הדרך בה גולם התפקיד. מוֹלֶה, פֶּלְרִי ופֶּסְטִיט הבכור הציגו דמות מכובדת, כמעט אצילית, אלגנטית, ומרשימה. פֶּלְרִי (1780) היה טרטיף מכובד ולראשונה כמפתח דמוני המחשב מראש והיטב את צעדיו.

המאה ה-19

בראשית המאה ה-19 עדיין נחשב "טרטיף" למחזה שיש בו סכנה לציבור. נפוליון שתאר אותו כ"אחת משכיות החמדה של יוצר שאין להקנותו, חשש גם מהסכנה שבחמרי הסאטירה הטמונים בו. בגלותו בסנטה הלנה כתב (1816): "המחזה מציג לדעתי את האדיקות הדתית כתופעה כל-כך מגונה... כך, שלו נכתב 'טרטיף' בזמן שלטוני, הייתי אוסר את הצגתו". ואכן, בתקופת הרסטורציה חזר המחזה ושימש את החוגים הליברלים במאבקהם נגד הכנסייה. לואי נאיו, מעיד (1877): "בכל פעם, במסיבה, זו, או אחרת, כשמצליחה האופוזיציה הליברלית לכוון את דעת הקהל נגד הכנסייה, מיד, לאחר-מכן, מופיע 'טרטיף' מחדש, בפאריס ובצרפת כולה. מציגים את המחזה, מוציאים אותו לאור במהדרות עממיות, מלוות בהקדמה, בביאורים וביאורים." (בהצגות פרובוקטיביות אלה, הופיעו השחקנים כשהם לבושים כמשמשים בקודש).

אולם היו גם שחקנים אחרים שהמשיכו במאה ה-19 את המסורת של סוף המאה ה-18. הם הציגו טרטיף מכובד ואלגנטי. סטנרל צפה ב-1822 בטרטיף של השחקן מָרְס והתרשם, במיוחד, מכך שלא היתה זו דמות נלעגת. גם ההצגה ככלל, לא היתה מצחיקה. לפי עדותו של סטנרל, צחק הקהל רק פעמיים, ובשתייהן לא היה טרטיף על הבמה.



פרננד לָדו וביאטריס בֶּרְטִי כדורין. ה"קומדיי-פנסז", 1951.

תאופיל גוֹטִייה תיאר, גם הוא, טרטיף "חדש". כזה "המסוגל ליצור תחושה של עדינות ומיסטיות".

להצלחה רבה כנבל במלודרמה זכה טרטיף במאה ה-19. היתה זו דמות מפחידה העושה מעשי-זוועה תחת מסווה של איש-דת. טרטיף כזה היה אלכסנדר דָּמָה (1800). בן-בליעל שמחשב היטב ומראש את מהלכיו ומונע על-ידי תשוקה אלימה. טרטיפים מלודרמטיים נוספים היו השחקנים: לִיגִיֶה, בּוֹנֶלָה ופֶּשְטֶר. האחרון היה (1857) מכוער ודוחה במיוחד.

בסוף המאה ה-19 חוזרים כמה מהשחקנים ומציגים את טרטיף כדמות קומית. אדמונד גוֹ (1890) היה "שמש כנסייה עלוב ומעורר רחמים". קוֹקְלָאן הצעיר (1899) הציג דמות אוהבת-חיים המעמידה פני חסיד סגפן, כדי להסתיר את יצר-הרע שלה. הוא היה מגוחך, חצוף ופחדן. במיוחד כאשר חיזר אחרי אלמיר. אלמיר, הופיעה על הבמה בשתי גרסאות. היו שחקניות, כמו מדמואל מָרְס, שהציגו אותה כאשה צעירה, הגונה ונאה. שחקניות אחרות, לואיז קוֹנְטָה ואמילי לָוֶר, הציגו גנדרנית, מפוקפקת מעט ובעלת ביטחון עצמי. גם את אורגון הציגו השחקנים בשתי דרכים עיקריות: אוגוסטין דְרִינִי (1810), היה "אדיט מגוחך" ואילו ז'ק פֶּרובו (1850) היה אורגון רציני, רחוק מקריקטורה, שהעצרתו לטרטיף אינה עיוורת. כמוהו, לואי לָוֶאָר (1880) שהציג אורגון בורגני, עשיר, מכובד ושתלטן. גירסת לָוֶאָר מצאה לה ממשיכים רבים בתיאטרון המאה ה-20.

המאה ה-20

לימוד הפקות 'טרטיף' במאה ה-20, כמוהו כלימוד תולדות התיאטרון ב-85 השנים האחרונות. כמה מהשחקנים המשיכו את המסורת הקומית של סוף המאה ה-19. בעקבות קוֹקְלָן, באו סילואן, לוסייין גיתרי ופרננד לָדו. יוצרים אחרים, במיוחד במאים, סיגלו את "טרטיף" לתפיסות התיאטרון שלהם ולסגנון העבודה שלהם. ריאליזם אצל אַנטוֹאן וסְטִינְסלבסקי ואקספרסיוניזם בסרט של מורנאו. היו גם "הצגות מפתח" — גירסאות תיאטרליות חדשניות שהכרח היה להתחשב בהן אחרי שהוצגו. אלה בימוי על-ידי ליובימוב, לואי ז'וֹבָה, ובמיוחד, השפיעו ומשפיעות עליהן הצגותיו של רֶחֶל פֶּלֶנְשֹׁן.

האחרונים שעלו על הבמה הצרפתית בטרטיף היו שלושה שחקנים צעירים, יפים ושובי-לב: רישר פוֹנְטֶנָה, ז'ן לוק בּוֹשֶה וז'רֶרֶד פֶּרְדֵּיֶה. גם לאורגון היתה עדנה. היו במאים כמו ז'ק גֶסְקוֹן ואֵינגֶמֶר ברגמן, שחזרו למסורת מולייר ומיקדו את עיקר העניין שבהצגותיהם בדמות זו.

סילואן היה הנציג הראשון במאה ה-20 למסורת ההצגה של טרטיף עב-הרכס והתאוותן. טרטיף של דוקרואי הוא, לפי תיאורה של דורין: "גדול ושמן כרגיל, הלחיים ורודות, השפתיים אדומות." סילואן שיחק בתפקיד זה החל משנת 1900 במשך כ-30 שנה. הוא גילם דמות קומית הנוטה, לפעמים, אל האימתני. איש כנסייה שכולו צניעות מזוייפת. פניו המלאות ורבות-ההבעה העידו על תשוקות שהוסוו בקפחנות. הוא לא חשש מההגזמה והיה עובר במהירות מ"שריקת נחש לחיחרור-שבץ".

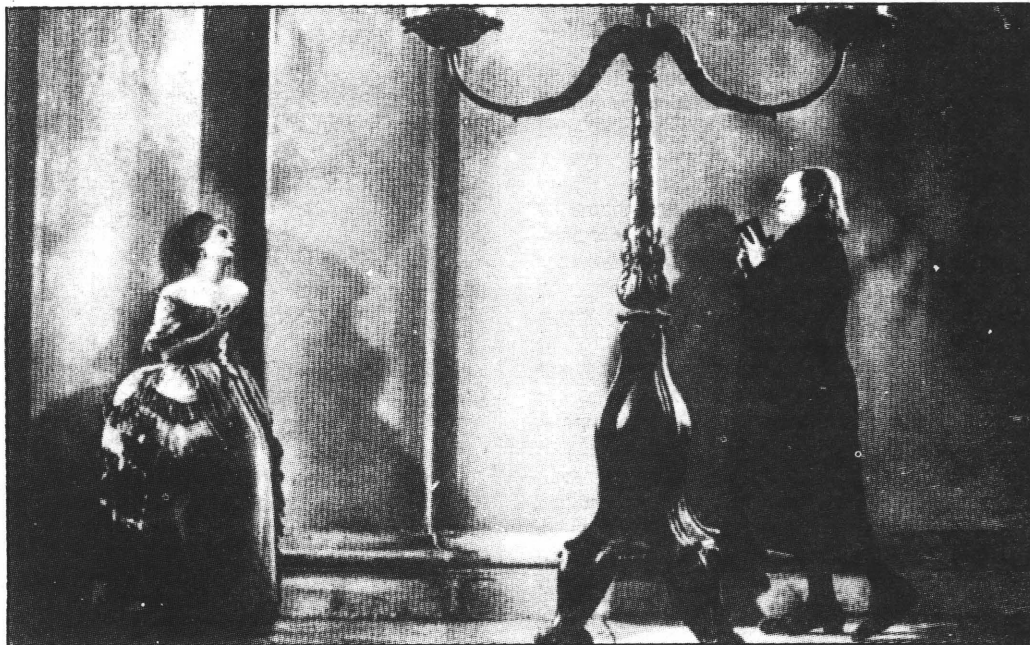
לוסיין גיתרי (1923) המשיך במסורת ההצגה של סילואן. טרטיף שלו היה כומר כפרי, שמן, שתלטני, מכוער, מזוהם, גס ודוחה. גיתרי ייחס לדמות את אוֹבְרֶנִייה כמקום מוצא ודיבר במבטא השורקני של מחוז זה. פניו היו מסכה מעוותת: גבות עבותות, עפעפים כבדים, קבוצות שער פזורות על מצחו, לחיים שלא גולחו, שפה תחתונה בולטת ומשורבבת קדימה.

כסילואן, גם פרננד לָדו שיחק בתפקיד טרטיף משך שנים הרבה (לסירוגין בין 1935 ל-1957). הוא היה צדיק מזוייף, דוחה ומצחיק, ליצן מפוקפק ובעל נימוסים גרועים שזעזעו כמה מהמבקרים האנינים. נבל שאפילו קריצות-העין שלו היו מזוייפות. לפעמים, על-פי מסורת סילואן, היה לָדו מפחיד והטיל אימה על הסובבים אותו. אורגון שלו, לואי סֶנֶה, היה רציני ועצוב. כמעט נוגע ללב בכאבו.

שניים מהבמאים הריאליסטיים המפורסמים — אַנְדֶּרָה אַנטוֹאן וקוֹנְסֶטַנְטִין סְטִינְסלבסקי, בימוי את "טרטיף". שניהם לא חידשו דבר בפרשנות התיאטרלית של המחזה, אלא, בפרטי הביצוע. "טרטיף" שלהם היה אמתלה נוספת לתרגול, או להפגנה של אמנות התיאטרון הריאליסטי. "טרטיף" בבימויו של אַנטוֹאן הוצג ב"אודיאון" (ב-1907). ז'ק אַרְנוֹן היה היועץ האמנותי-ספרותי שלו בהצגה זו. ובאותה שנה סיים את טיוטת ספרו שהוקדש לבימוי המחזה, הוא רצה בהצגה אנטי-כנסייתית. הבמאי, לא נטה לכך. התוצאה היתה שיגרתית למדי: מקסים דְוִיֶּרְדֶן שיחק את טרטיף כמוסקיטיר-חסיד ואלגנטי. בכל זאת, הצליח אַרְנוֹן לשכנע את אַנטוֹאן בעניין אחר — בביטול אחדות המקום הכמעט-מקודשת שליוותה את המחזה ממולייר ועד אליהם. אַנטוֹאן, בעקבות זולא והתיאוריות על השפעת הסביבה על אופי האדם, רצה בתפאורות "אמיתיות". הוא ריכז את עיקר המאמץ היצירתי בהחלפת התפאורה הצנועה של מולייר בארבע תפאורות ריאליסטיות. היה בכך חידוש חשוב ואולי פריצת דרך לתפאורות שיתמודדו עם המחזה בעתיד. "הזיכרונות של התיאטרון הקלסי לא שיחקו אותנו יותר" — אמר אַנטוֹאן — "התקדמו הרבה מעבר לתפאורת השולחן של 'טרטיף'".

במערכה א' היתה התפאורה של לֶמֶנִי: פינה בגן שלפני ביתו של אורגון. התפאורה של מערכות ב' ו-ג' היתה של פֶּרְטֶן. זו, הציגה סלון בסגנון לואי ה-14 ובתוכו גרם מדרגות. התפאורה למערכה ד' היתה של פֶּקֶר, היא הציגה את חדרה של אלמיר. במערכה ה' שעוצבה על-ידי רוֹנֶזֶן ראו הצופים אכסדרה גדולה. חילופי התפאורה ומרכיביהם באו כדי לשרת צרכים דרמטיים. כך, לדוגמה, היה תפקיד חשוב לגרם המדרגות במערכות ג' וד'. אַנטוֹאן הסביר: "במדרגות אלה ירד טרטיף במערכה ג'. כניסה זו של טרטיף הוכנה על-ידי מולייר במשך שתי המערכות, והיא, תודגש הייטב על-ידי ירידתו של הצבוע המתחסד במדרגות: תחילה, יראו את רגליו, אחר-כך, את גופו ולבסוף, את פניו".

"טרטיף" היה המחזה האחרון שביים סטניסלבסקי (1938). את המלכא סיימו, שנה אחר מותו, שניים מתלמידיו —



אמיל זֵינגס כטרטיף ולייל דגוֹבֶר כאלמיר. סרט אקספרסיוניסטי בבימויו של מורנאו, גרמניה, 1925.



אוֹזֶה בתפקיד טרטיף, 1776.



רוֹזָה פֿלנְשֹׁן כטרטיף כורע מחזר אחרי נלי בורגו כאלמיר בגרסת 1973. מאחור אפשר לראות קטע מהתפאורה של הוֹבֶר מונלו — אולם הנמצא בשיפוצים שיהפכו אותו לכנסייה.

נוצריים. תהליך שלישי — התפוררות המבנה, שנמשך מתחילת ההצגה ומגיע לשיאו בסיומה. בעיקר התקלפות תמונות הקיר, כאילו במושפע מבגידתו של טרטיף.

במסה אותה הקדיש ל"מולייר בן-זמננו", סיפר החוקר הפולני יאן קוט על הצגת טרטיף ויצאת-דופן בה צפה ב"בית-הספר לררמה שבוורשה" (1960). בתפקיד טרטיף שיחק נער צעיר ונאה, לבוש בגלימה של פרח-כמורה. הוא היה ענוג ומלא-קסם. הזכיר לקוט את ז'רר פיליפ. מעין דון ז'ואן שהחליט ללבוש מסכת צביעות כדי להשיג את מטרותיו. ככלות הכול, כתב מולייר את "דון ז'ואן" מיד, אחרי "טרטיף". "זוה" — העיד קוט — "היה שד קטן עם מסכה של קונפורמיסט".

שלושה מהטרטיפים האחרונים של התיאטרון הצרפתי הם "אחים תאומים" של הטרטיף הפולני שתיארנו: רישר פונטנה, ז'ן לוק וז'רר דפרנייה. רישר פונטנה היה צעיר, תמים ויפה ב"טרטיף" שביים אנטואן ויטו בארינין (1978). הוא חף מכל פשע, וכל מעשיו מכונים על-ידי משרתו, לורן, ונעשים כדי להשביע את רצונו של אדון-הבית. אורגון, דניאל מרסן, הוצג כבורגני הנוטה למזרז ולמשחקים מסוכנים, וכך המשחק עם טרטיף משעשע ומלהיב אותו. הוא נהנה במיוחד מפיתוי אשתו על-ידי עלם חמודות. אלמיר, ז'ני גסטלדי, שיחקה כאילו היתה קרובה להתפתות.

ז'ן לוק בוטה היה טרטיף ב"קומדי פרנסו" בבימוי של ז'ן פול רוסין (1980). ה"פיגור" תיאר אותו כצירוף "היופי של

לבוש בכגד של איש-כנסייה שמר על מרחק מאלמיר. רק עיניו העידו על מאבק פנימי בין תשוקותיו לבין נחישות-דעתו לשלוט בעצמו.

ז'ורז' פרק התפאורן, בנה חלל שהתאים לפרשנות ז'ובה את המחזה. הבמה היתה חדר אפור שתקרתו שחורה. הקיר היה מכוסה בנייר-קיר שבסגנון לואי ה-14. עליו צוירו מעין צללים, קווים עבים באפור. במרכז אחורי-הבמה היתה דלת כפולה. מתחת לה — שתי מדרגות, עליה היה עולה שחקן כל אימת שצריך היה לומר דבר מה שיש לו חשיבות. על הבמה היו גם כמה כסאות בצהוב וכורסא שצבעה ירוק-כהה. תפאורה קודרת זו התאימה היטב לאישיותו וללבוש של טרטיף. מה שהחריף את הקודר והאפור שבאישיותו, היה הניגוד, ביחס לבגדיהם של שאר השחקנים, שכולם לבשו צבעים בהירים, חיים ורעננים.

"טרטיף" בבימוי של רוֹזָה פֿלנְשֹׁן הוצג בשתי גירסאות (האחת: 1962-1971; השניה: 1973-1977). לדעת כמה מהמבקרים היו אלה ההצגות החשובות של מחזה זה במאה ה-20.

פלנשון הרגיש הן בבימוי, והן בתפאורה ובעיצוב הלבוש. את הצדדים ההיסטוריים שברקע המחזה, הנושא הדתי נראה היה לו פחות חשוב ופחות רלוונטי לתקופתו. הוא מצא מקבילות בין המצבים הפוליטיים המרומזים במחזה ובין מצבים פוליטיים בימינו. אורגון כזכור היה בקשר ידידות עם אחד מאנשי מרד הפרונדה שהיו אפופיצייה למלך. על-יכך מוחל לו המלך בסיום המחזה. מצבים פוליטיים דומים, בהם השלטון מפגין את שרירותו לבו, ניתן למצוא גם כיום. עם זאת, נוהר פלנשון מיצירת הקבלות פשוטות ופשטניות. הוא רצה גם להראות, כיצד בחברה מסוימת "קבצן מציג את עצמו כאיש קדוש ומצליח לעלות לגדולה", ולנסות להבין, מדוע "אישיות חשובה, כאורגון, צריכה לחפש ולמצוא טעם חדש לחייה בשאיפה מיסטית. שני מצבים אנושיים שהאקטואליות שלהם אינה מוטלת בספק.

בבימוי המחזה שאף פלנשון לחפש ולגלות את "המוצנע ביחסים שבין הדמויות". בעיקר ביחסיהם של אורגון וטרטיף. בנושא זה הוא הציע הסבר נועז הרומז להומוסקסואליות בלתי-מודעת אצל אורגון, שמתבטאת באהבתו את טרטיף. זו פרשנות המאירה באור חדש גם את היחסים שבין אורגון ואמו, אשתו ובתו. משום כך היה מישל אוקלר, ששיחק כטרטיף (בשנים 1963-1971), צעיר ויפה, אלגנטי ומאופק, ולפעמים הזכיר את ז'ובה. פלנשון, עצמו שיחק כטרטיף בשתי ההפקות (ב-1962, וב-1973-1977). הוא היה טרטיף כבד ומאוקלר. אחד המבקרים תיאר אותו כ"איכר הרוצה לכבוש אישה ולרכוש שדה".

התפאורנים תרמו תרומה חשובה לתפיסת הבימוי ולפרשנות התיאטרלית המיוחדת של "טרטיף" זה. רָנָה אֶלִי עיצב את הבמה של ההפקה הראשונה, כפנים ארמון מהמאה ה-17. בכך סייע במימוש משאלתו של הבמאי — יצירת חלל שיש בו "אותנטיות היסטורית". במהלך ההצגה, הולך הבית ונחשף, על כל חדריו, עד שלא נשאר אפילו פרט אחד מוסתר. הוֹבֶר מונלו עיצב את הבמה להפקה השנייה כאולם הנמצא בשיפוצים ההופכים אותו לכנסייה. גם חשף במהלך ההצגה, את הסודות האינטימיים של בית אורגון. במקביל לחשיפה זו השתלטו על הבמה סמלים ותמונות דתיים-

קדרוב וטופורקוב. סטניסלבסקי בחר במחזה זה רק מטעמים פרגוגיים. הוא רצה לתרגל באמצעותו את שיטת המשחק שלו עם שחקנים צעירים. העבודה היתה מבחינתו אימון בסדרת תרגילים "פסיכוטכניים". הוא הבין את "טרטיף" כדרמה של תשוקה גדולה שמלווה בהתנגשויות קיצוניות ומציגה נושא חשוב; ורצה בהצגה של "דמויות אנושיות ואמינות" ולא בקלישאות ופעלולים שהיו כל-כך אופייניים להצגות מולייר בתיאטרון הרוסי.

שיטת העבודה של סטניסלבסקי אומצה במידה רבה על-ידי שחקנים ובמאים שבאו אחריו. נראה, כי כמה מהם אכן ניסו לחשוף את מערכת היחסים שבין הדמויות ולהבין כל אחת מהן לעומקה. וְסִילִי טוֹפּוֹקּוֹב, ששיחק בתפקיד של אורגון, העיד כי התרגילים והאימפרוביזציות הביאו אותו להבנה חדשה של התפקיד. הוא סיפר, כדוגמה, שבתמונת העימות עם בנו, דמיס (מערכה ג', תמונה 6), הביאו אותו תרגילי האימפרוביזציה לפרשנות חדשה של הסיטואציה.

טופורקוב-אורגון חש שמחה גדולה והקלה כאשר הוא גירש את בנו ונידה אותו מהירושה. הוא הסביר זאת: "יותר אין מה שיעכב בעדי באורגון מלהקדיש את עצמי למשימות מקודשות".

המזור שבכולם היה הסרט האקספרסיוניסטי של פֶּרִידְרִיך מורנאו (גרמניה, 1925). אמיל ינינגס היה טרטיף וליל דגובר שיחקה בתפקיד של אלמיר. כמו סרטים אחרים של מורנאו, "נוספרטו", ו"דרקולה", היה זה סרט אימה. טרטיף הוא התגלמות הרע. אמיל ינינגס שיחק טרטיף מלא-חשיבות עצמית. תנועותיו היו איטיות ורק עיניו התרוצצו — ערמוניות ומלאות תשוקה. ליל דגובר היתה מעין "פאם פאטאל", לבושה שמלת דנטל בסגנון המאה ה-18. אורגון של סרט זה מוותר על חיי משפחה ואישיות כדי לציית לאדוניו הדמוני. ואילו, טרטיף, כך נדמה, אינו דורש ממנו מאומה. אורגון מקריב לו את הכל מרצונו. אלמיר מצליחה בערמוניות ובתחבולות נשיות לגרש את הרוח הרעה. סגנון המשחק הוא אקספרסיוניסטי — העוויות, ג'סטות ותנועות שהודגשו עד-כדי הגזמה. בסרט יש גם שימוש מיוחד באפקטים של תאורה. רבים בו משחקי אור וצל שמחריפים את תחושת המיסתורין, האימה והמזוהר.

ב-1950 ביים ושיחק לואי ז'ובה "טרטיף" מקורי, ויצא-דופן ושנוי במחלוקת. היתה זו "הצגת מפתח" שהשפיעה על מסורת ההצגת המחזה עד היום. ז'ובה כטרטיף היה גבוה, חיוור ודק-גזרה. לראשו היתה פאה עם שערות חלקות וארוכות. ולבושו — גלימה שחורה ששרוליה רחבים. לצווארו — עניבת קטיפה. על ראשו מגבעת רחבת-שוליים. היו שהשוו אותו לפסנתרן בסגנון ליסט. אחרים, תארו את פניו כמסכה דמוית פני-עורב. הוא היה טרטיף קר-מזג, שקט ומנומס. כל תנועה מתנועותיו נראתה כאילו חושבה מראש. מבטו היה קפוא ומשתק כשל נחש העומד להכיש.

טרטיף שלו היה חסיד שאמונתו כנה, צדיק שנכשל, ולא עמד בפיתוי (וכי איזה גבר היה עומד בפיתוי שביופיה של אשה? !), אל אורגון הוא מתייחס ביחס אדנותי כמי שעשה עימו חסד בכך שקיבל ממנו את רכושו. הוא האמין, כי, בכך, סייע לאורגון להרחיק את עצמו מכל הבלי העולם הזה שעמדו בינו ובין הישועה והחסד הניצחי. היה זה טרטיף רם-מעלה שרק מבטו המורעב בגד בו לפעמים וגילה את תשוקותיו המודחקות.

התמונות בהן מחזר טרטיף אחרי אלמיר שוחקו בדרך מיוחדת שעוררה גם ביקורת והתנגדות בשל חדשנותה. לפי מסורת ההצגה עד לז'ובה, בתמונה הראשונה בה מחזר טרטיף אחרי אלמיר (מערכה ג', תמונה 3), הוא ממש את רגלה ללא-הרף. ז'ובה לא עשה זאת. הוא אמנם ניסה לפתות את אלמיר, אך, לא התייחס אליה בגסות וגם לא נגע בה. כך גם בתמונת הפיתוי השניה (מערכה ד' תמונה 5), ז'ובה שהיה



לואי ז'ובה ומוניק מלינד כאלמיר, "תיאטר דל אַתֶּנָה", פאריס, 1950.



רישר פונטנה כטרטיף וז'ני גסטלדי כאלמיר. במי של אנטואן ויטו, פסטיבל איניון, 1978.

דון ז'אן עם הקסם של אַרְמִיס המוסקטיר. ואילו, המבקר של ה"פרנס סואר", אפילו הקשה: "קשה להבין מדוע מרין מעדיפה את נָלְר חסר-האישיות ומדוע אלמיר אינה מתמסרת לטרטוף זה." את אורגון שיחק ז'ן לָה פולן כחסיד קנאי. כל הדמונות נוצלה על-ידו כדי לכרוע בך ולהתפלל. כאילו הפקיר את כל עצמיותו למעין מזוכים דרסיבי. חי רק כדי לומר את שמו של טרטוף. כאשר נופלת המסכה וטרטוף מתגלה כנוכל, מגיב לה פולן כילד מאוכזב. הוא מתעורר כאילו מחלום ומתמלא יאוש וכאב עז של אבדן האמונה. ז'רר פֶרִיֶה היה טרטוף צעיר, גברי, נאה ומאוהב (1984-הוצגה; ואחר-כך סרט בבימויו של דרדרייה). הסרט היה רציני, ללא אפקטים קומיים ואיטי במיוחד, הממוקד בניסיון מיצוי הדמויות והיחסים שבניהם. טרטוף-דרדרייה מאוהב באלמיר ובאורגון. אך, "כאשר טרטוף יחוש" – הסביר דרדרייה – "כי הישלו אותו באהבה כוזבת. הוא הופך לחיית-טרף ואלמותו מגיעה לשיאה." במאי ההצגה ז'ק לָסֶל הבין את התפקיד של אורגון כדוגמה חיה ל"התעוררות של סמכות האב." פרנסואֶז פֶרִיֶה ששיחק בתפקיד אורגון היה אדם המחפש טעם חדש בחייו. הוא יצר לו גורו בדמותו של טרטוף והחל פוחד מיצירתו שלו.

כמה מהבמאים שהציגו את המחזה במחצית השנייה של המאה ה-20 החיו את מסורת מולייר והפכו את אורגון לדמות החשובה במחזה. פלנשון טען מפורשות: "אני סבור כי טרטוף אינו מרכז העניין שבמחזה, אלא, אורגון... לדעתי, אין זה מקרה שמולייר שיחק בתפקיד אורגון ולא כטרטוף." ז'ק גסקון ביים את "טרטוף" ב"תיאטרון הלאומי הקנדי" שבמרכזו אורגון (1968) – (דוגלס ג'ון) היה אדם חלש שאיבד את סמכותו בחייו, והוא משתמש בכתיבה-הקודש, בדרושת-מוסר ובמיוחד, בטרטוף, כבאמצעי להזדהות שלטון זה. "טרטוף" אחר, בבכמויו של אינגמר פֶרְגֶמֶן, שהוצג ב"רודייתאטר" (מינכן, 1979), הציג את אורגון (נלטר) שמדינתו כבורגני מטופש ופזיז. אדם שאיש אינו יכול להניעו מלבצע את מעשיו המטורפים. ברגמן שהדגיש את חיבתו של אורגון במחזה, רצה להראות כיצד חברה בורגנית-אבסורדית מתירה לאורגון זה, כראש משפחה, לטפח את טרטוף ולרדת לחיי בני-ביתו.

בתיאטרון הישראלי הוצג "טרטוף" מספר פעמים. ההצגות האחרונות והמתועדות יותר הוצגו בחיפה ובכא-רשבע. עודד קוטלר כטרטוף בחיפה (1970) היה "אציל שירד מנכסיו ומנסה בעזרת מסכה דתית לגזול את רכושו של אורגון." להצלחה זכה דב יריזר טרטוף בהצגה שביימה עדנה שביט בכא-רשבע (1975). בה הוצגה הדמות בתלבושות משנות העשרים, מלווה במוסיקה ובריקודי צ'רלטון. יריזר, תואר על-ידי אחד המבקרים כמי ש"התגלגל בדמותו של שד." ב"דבר" תארו אותו כ"ביטוי כמעט אקרובטי לתאוותיה, לנבונותה, לשפלותה ולצביעותה הקלאסית של דמות זו." בנוע עברון, ב"דיעות אחרונות" השלים את התאור: "לבוש שחורים וחבוש מגבעת שחורה רחבת-תיתורת, וגופו הארוך

מתפתל כנחש... הדמיון לנחש מוגבר עוד יותר כאשר הוא עוגב על אלמיר... אז הוא הופך להמחשה מבעיתה של תאווה פרוצה, תת-אנושית."

"טרטוף" יהודי-חרדי ב"תיאטרון העירוני של חיפה", 1985.

פתחנו את תיאור תולדות המחזה ביסורי לידתו שהפכו אותו למחזה הגורר לפולמוס. המשכנו עם ההצגות של המאות ה-18 וה-19 במהלכן, השתמשו בו, חוגים ליברליים כככלי לניגוח הכנסייה והצביעות. משך כ-300 שנה היה המחזה עילה לפולמוסים רבים.

מסורת זו השפיעה על יהושע סובול שתרגם את "טרטוף" להצגה שבחיפה. * "אחרי שקראתי את כל סיפור הפולמוס הראשוני ואת אלה שבאו אחריו, הגעתי למסקנה, כי, יש לעורר שוב את הויכוח. שאם-לא-כן, מחמיצים אנו את הנקודה העיקרית ב"טרטוף", שהרי זהו מחזה מחאה. הנוצצה היא תרגום, התוקף, בדרך של סאטירה, את אלה ה"מתמירים להיות נציגיו של הקדוש" "ברוך הוא" עלי האדמות" במיוחד, את טרטוף, שהוא לפי מדרם פרנל: "צדיק גדול" הבא "להחזיר את כולם בחשוכה." טרטוף, לפי סובול, אינו אלא נוכל, אורגון, הוא הדמות המרכזית במחזה ובהצגה: "קוראים למחזה 'טרטוף'. לדעתי, שמו, צריך להיות, 'אורגון'." "אורגון, שתשוקתו לטרטוף, מחזירה אותו בתשובה ומעבירה אותו על דעתו."

סובול רצה לתרגם את המחזה בדרך "בה היה מתרגם אותו י.ל. גורדון בתקופת ההשכלה, שהרי, אנתנו חיים היום במעין תקופת השכלה ובמאבק עם החשוכים." משום כך, "מיידה" התרגום את כל הביטויים הדתיים שבמחזה ומוסיף להם רבים אחרים. טרטוף מתואר בו כ"משגיח כשרות", "עוף כשר", "אברך"... הוא מדבר ללא הרף על "רצון השם", אומר את "ברכת המזון" ו"כשנפלט לו שיוק, הוא אומר 'ברוך השם'." טרטוף ממשיך את תשוקתו לאלמיר, בתרגום זה, ל"אהבת-השם את השכינה." כאשר אורגון מציע לו את כל רכושו, הוא מסכים: "אם זה רצון השם, יהי שמו מבורך." שיא של ההתייחדות והחרדות של טרטוף, נמצא, בדברים אותם הוא אומר לאלמיר, כדי להרגיע אותה מהחשש שמא הענותה לתאוותיה היא עבירה על איסור מהתורה:

"מי ששוחה כנוני בים ההלכה – ימצא דרכים רבות להסתדר עם התורה..."

אם תעשי תשובה, אכניס אותך לפרנס ההלכה, מהפשט אוכל אותך ברמז אל הדרש, ואגלה לך את הסוד – אם רק תניחי לי להנחותך בדרך-הבשר" הפרובוקציה, של גירסה זו, מגיעה לשיא בסיום המחזה, המוצג על דרך הדרדריה. למעמד האחרון צורף פזמון למקהלה, בקצב הרוק, המבטיח לכל מי שעבר על כל עשר הדברות ("אם נאפת, אם גרשת, אם ירשת...) – "זה לא נורא... תעשה תשובה ואלוהים יהיה איתך."

חשבתי שזו טכניקה שבתנועה שאפשר יהיה להשתמש בה. זה היה "המטאטא", קאבארט שהיה קצת פוליטי. ניגשתי אליהם. הם הם חיפשו, אבל הם רצו חקיקת, ומישחק לא היה דווקא הצד החזק שלי; ואני גם כנראה קצת רצינית בשביל הבמה הקלה; אבל בכל אופן החלטתי להיות אצלם, לעבוד, בשביל ללמוד את הטכניקה – איך נבנה הדבר הקטן הזה. ובאמת למדתי הרבה מאד: התפאורה המתקפלת, הנסיעה, ואיך להסתדר עם צוות קטן, להחליף תפקידים, להסתפק בכמה פרויקטורים – בקיצור, "תיאטרון עניינים". ואז בתנועה היה סקנדל ממש! בתנועה אני הייתי מרצה, נואמת, ותיכננו לי קריירה פוליטית וחשבו: אני בגדתי! והיו שלא יכלו לסלוח לי את זה!... אני הרי לא יכולתי ללכת לכל אחד ולהסביר מה אני עושה ב"מטאטא"? היו קיבוצניקים שבאו ל"מטאטא" וראו אותי על הבמה, עם התנועות האלה, ואז מדברת שטויות... "מה קרה, מה קרה איתה?!" אני ידעתי שמשם הידרדרתי תהומה בעיני הציבור הקיבוצי. אבל אני גם ידעתי מה אני רוצה ובאותו זמן כתבתי את המחזה – "כשיצאת, איש פשוט, לדרך". זה באמת היה תחת ההשפעה של התיאטרון הפוליטי בגרמניה שממנו למדתי.

ואז באתי לנע הפועל – עוד לא היו מחלקות ברורות – והיצעתי את המחזה. הם לא רצו אפילו לקרוא את זה! חרם: אבל היה לי מזל. אני היפשמתי סביבה שיש הרבה קיבוצים, וזה היה אז במושבות. במקרה נפגשתי עם מרכז הסיעה של הדרום, והם התלהבו לרעיון: "תעזבי את הוועה", בואי אלינו, אנחנו נעשה את זה!" – ובאמת עשינו. כל הזמן הזה הייתי חברה-ולא-חברה במשמר העמק. הרי לא הוציאו אותי! אבל עוד לא חזרתי לחיים הרגילים. רק מה: כל המרץ הלך לי לתכנית הזאת. את "המטאטא" עזבתי ברגע שהיה לי המחזה ביד, התחלתי לארגן את הלהקה, הקבתי את החיל לעוד, לי אחרי שהתברר, כי זו הייתה הצלחה. כבר היינו באמצע "סיכוב", כשאפילו נתנו לי "מארגן", אבל תקציב – לא... אמרו לי: תמצאי לך מצאנט... וההצלחה היתה גם כספית, החזרנו את כל ההוצאות, וגם כלפי חוץ זה היה "פוש" – זה היה תיאטרון פוליטי ממש!

אחרי שבקיבוץ ראו את העבודה, הבאתי הנה את הלהקה, והם ראו בעיתונות את התגובות, החברים הרגישו שזה היה

"התיאטרון העירוני של חיפה" מציג בשנת 1985, "טרטוף" יהודי-חרדי-בעל-תשובה, הצגה שהיא המשך למסורת הפולמוס העשירה של מחזה זה.

* בעת הגשת החומר לדפוס הולכות ומסתיימות החזרות לקראת ההצגה שבתיאטרון חיפה, בבימויו של גדליה בסר.

ביבליוגרפיה

כללי:

W.D. Howarth, *Molière, A Playwright and his Audience* (Cambridge, 1982).

J. Scherer, *Structures de Tartuffe* (Paris, 1966).

J. Cairncross, *New Light On Molière* (Geneva — Paris, 1956).

G. Lanson, "Molière et la Farce" *Revue de Paris* (May 1901), Pp. 129-153.

א. אורבך, מיזיס (ירושלים, תשכ"א).

התרגומים לעברית של קטע מההקדמה ל"טרטוף" ומהעצומות של מולייר הם של מ. דורמן.

"טרטוף" במאות ה-17, ה-18 וה-19:

M. Descotes, *Les grandes rôles du théâtre de Molière* (Paris, 1960).

H.I. Salomon, *Tartuffe devant l'opinion Francaise* (Paris, 1962).

המאה ה-20: (המקורות מובאים על-פי תאור ההצגות בסעיף זה של המאמר).

F. Ledoux, *Le Tartuffe de Molière* (Paris, 1953).

J. Avaron, *Tartuffe, la mise en scène rationnelle et la tradition* (Paris, 1909).

J.B. Sanders, "La Tartuffe d'Antoine (1907)", in: *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity* (University of Mississippi, 1975), Pp. 583-590.

J.B. Woodward, "Stanislavsky works with tartuffe", *Drama Survey* (1966), Pp. 73-77.

D. Eisner, *F.W. Murnau* (London, 1972).

L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre* (Paris, 1952).

R.M. Arthur, "Georges Braque and the Tartuffe Tradition", *Theatre Arts* (April, 1950).

G. Abensour, "Le Tartuffe au theatre de la Taganka à Moscou" *Revue d'histoire du théâtre* (1971), Pp. 129-135.

Molière, *Tartuffe dans la mise en scene de Roger Planchon*, ed. P. Brunnet (Paris, 1967).

T. Kowzan, "Le Tartuffe de Molière dans une mise en scène de Roger Planchon", *Les voies de la création théâtrale*, Vol. 6. (Paris, 1978), Pp. 279-340.

J. Kott, "Molière Our Contemporary", *Tulane Drama Review*, T-35 (Spring 1967), Pp. 163-170.

M-F. Hilgar, "Modern and Post-Modern Interpretations of Tartuffe" *Theatre Journal* (October, 1982), Pp. 384-388.

"Tartuffe" *au T.N.S.*, *Théâtre acteurs*, no. 18 (mars-avril, 1984), Pp. 35-38.

מולייר, טרטוף, תרגום: יהושע סובול (סטנסל: חיפה: 1984).

שטר שמאחריו באמת היה משהו! ואני באתי אז ואמרתי ככה: אני חושבת שזו השליחות שלי, בצורה הזאת לשרת את התנועה. הרי הם ראו! אז אני מבקשת שיהיה לי סטטוס שאני פה בסדר, שזה בית-קיבוצי, אבל שיהיה לי חופש לעשות עבודות אמנותיות על בסיס של החזרת ימי עבודה, ושאינו בין מפעל למפעל אעבוד במשך כמו כל אחד. וככה עשיתי, מאז כך אני חייתי. רק כשהתחלתי ללמוד באוניברסיטה כבר עבדתי באופן מלא בחוץ.

כל עוד עסקתי באמנות היו לי הזמנות חדשות, וכה זה התפתח עד שקיבלתי גם הזמנות מגופים ממלכתיים, עם משכורת וכו'. כשהיו לי הרבה הזמנות, הייתי בוחרת לפיקו אחד: עבודה שיש בה כיבוד-דרך, משהו חדש! אף פעם לא היה לי רצון לחזור על עצמי, אפילו לא על נושא, מבחינת יצירה.

העבודה על "אחי גיבורי התהילה" – זו היתה בעיה: איך לבטא את חוויות מלחמת השחרור. אבל כשעשיתי את "טיל אוילנשפיגל" – פה, במשמר העמק, היתה לי בעיה אחרת: איך לתרגם ערכים עולמיים, לועזיים – לא רק לעברית, כפי ששלונסקי תירגם את דה-קוסטר, אלא לשפת אסוציאציות, לרגשות של הדור הצעיר בישראל. איך פלנדריה יכולה להיות חלק ממנו; ונסעתי באופן מיוחד לפלנדריה, חיפשתי אגדות, פולקלור, שאפשר היה לעשות מזה משהו חדש לגמרי. והבסיס של המחזה, הרעיון, היה – למצוא מכל האגדות האלה אלמנטים שהיו מאמינים לנו, ולקחתי את המורדים הבלגים, שהסתתרו ביערות. למה? כי הפלמ"ח נו ר ביערות משמר העמק. וכך, חלק מהתפאורה היתה היעו, ואת המבצר הספרדי בניתיע לתקן של המבצרים האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

גם בכל עבודותי האחרות היתה תמיד איזו בעיה מיוחדת, שרציתי לפתור בדרך האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

גם בכל עבודותי האחרות היתה תמיד איזו בעיה מיוחדת, שרציתי לפתור בדרך האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

גם בכל עבודותי האחרות היתה תמיד איזו בעיה מיוחדת, שרציתי לפתור בדרך האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

גם בכל עבודותי האחרות היתה תמיד איזו בעיה מיוחדת, שרציתי לפתור בדרך האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

גם בכל עבודותי האחרות היתה תמיד איזו בעיה מיוחדת, שרציתי לפתור בדרך האנגליים, הטיגורטים, שכל אחד ריגשתי כיך מה עומד פה מולו. זה היה כבר זמן ניכר אחרי מלחמת השחרור, אבל עוד זכרנו טוב את "המנדט הבריטי".

שולמית בת-דורי (המשך)

לרפיו-קול. והוא העביר את זה עלי, קודם כל, הוא החזיר לי קול כזה, שיכולתי אחר כך לנהל חזרות של המונים – בלי מיקרופון. ושנית – למדתי גם פיתוח-קול בתור מקצוע. גם לרפיו-קול. וכל זה אספתי לי בשביל העבודה אחר כך.

במשך שנה-וחצי גמרתי ב"יס למשחק, (עם דיפלומה); ב"יס לריקוד (עם דיפלומה) ואז פניתי אל **מאכס ריינהארדט** בוינה. זה היה באמת השיא של הלימוד אז. ונתקבלתי. ובמשך שנה-וחצי נוספות קיבלתי דיפלומה לבימוי ומשחק עם חתימה של ריינהארדט. והוספתי לי שם עוד קורס מיוחד לרפיו-קול, בשביל להיות מומחית לענין הזה, ככה שיצאתי משם אחר 3 שנים, במקום השנה שביקשתי מהתחלה. ראיתי ששנה לא תעשה אותי מקצועית, ויצאתי עם מטען של תנועה – קול – משחק – בימוי. כשראיתי ששנה לא תספיק, כתבתי לקיבוץ מכתב, שאני רואה, שאם אני רוצה ברצינות לעשות משהו בתחום זה, אז אין מנוס: אני מוכרחה להמשיך ללמוד! פה היה ויכוח גדול מאד, ואני הייתי במעמד בלתי-מגודר: לא הוציאו אותי מהקיבוץ, הרגשתי את עצמי חברה, אבל באופן פרומלי די הייתי, והעניין מה שנוסף – אז באמת היתה תנועה די קשה – אני באתי ארצה בהרגשה, שאם אני חוזרת ישר הביתה, ונכנסת לעבודה במטבח או במה שלא יהיה, אני לא אוכל אפילו להוכיח מה אני הבאתי. לא תהיה לי כל אפשרות – לא עבודה ולא כלום. ושנית – אני למדתי שם בתנאים מקסימליים, הייתי רגילה לבמות מסתובבות, מאות-מאות פרויקטורים, כל הטכניקה הכי חדשה! איך אחר-כך, בתנועה הקיבוצית, לעשות אמנות ממש, שכל זה איננו! לא היתה לי שום התלבטות בשאלה – אם אני חוזרת לקיבוץ. זה היה ברור מראש. היתה לי התלבטות רק בשאלה – איך למצוא את המעבר מהטכניקה הזאת, מהרמה הזאת, כל האפשרויות העצומות האלה, ולהסתגל לעשות הלאה אמנות ממש, לא לרדת מהרמה! מבחינת היצירה, עם כלום ביד! – יכולתי להישבר על זה! ומצד שני, היתה לי גם הרגשה, שאם אני לא אוכזיח את עצמי במשהו, אז התנועה בכלל תאכל אותי... פשוט מאד: היתה, הסתובבה, ודי! גמרנו!...

כך החלטתי ללכת שנה תלת-אביב. לא חזרתי הביתה. ולאן הלכתי? היה תיאטרון קטעניק, פה בארץ, מתקפל; ואני

הנאת הקריאה על ברנר

מחברות ברנר/ כרך ג'ד 1984; ערכו: מנחם דורמן, עוזי שביט, הוצ' הקבוץ המאוחד; אונ' ת"א; ביה"ס ללימודי היהדות ע"ש רזנברג; 1985; 272 עמ'.

ב1975 יצא לאור "מאסף" ראשון, שנועד לרכז מחקרים וחומר על אישיותו ויצירתו של יוסף חיים ברנר. המאסף התכוון להיות שנתון העתיד לראות אור אחת לשנה, סמוך למועד הירצחו של ברנר, באחד במאי 1921. אולם המאסף השני ראה אור רק בינוי, 1977. ואילו הספר החדש, הנוכחי, "מחברות ברנר" ג'ד רואה אור כעשור שנים אחרי כרך א'. המפעל החליף מול"ם, עורכים, והוצאות. החוט המקשר מרחקי פרסום וכוונות טובות הנו החוג לספרות עברית, אוניברסיטת תל-אביב.

זו הערת ביקורת. נוצר רושם שבמפעל זה אין סוף מעשה במחשבה תחילה. מרחקי פרסום המחברות, שינויי הכוונות ואקלקטיות המגמות והכוונות אינם יוצרים רושם של עושר אלא של מקריות.

א.

"מחברות ברנר" ג'ד מציג במרכזו את חליפת המכתבים בין י.ח. ברנר לבין רעיתו חיה ברדיא (בהיווצר הקשר, לפני הנישואים ואף לאחר הגירושים) ובנם אורי. זהו חומר דרמטי מרתק, המלכד בתוכו תחושת הוויות יומיומיות של שנות העשרה והעשרים בארץ ישראל ולאחר מכן בברלין — עם חד-פעמיותו הנדירה של אדם כיוסף חיים ברנר, שכל אינפורמציה על חייו, עמדותיו, תגובותיו — לא רק מעניינת כמבחינה משהו מעולמו, אלא מרתקת בזכות עצמה, כעדות לדור חיוני ולתקופה כה חיונית.

בתוך חליפת מכתבים זו מצוי מכתב טריוויאלי, רגיל ואף קצר, מילד בן שבע אל אביו, בו מספר הילד בקיצור שקיבל מתנה מחבר של אבא. שיגרה שבשיגרה, אלא מאי — מערכת השמות שבמכתב זה היא מערכת מיתולוגית — כאילו גילינו באקראי מכתב ממשי, יומיומי, בענייני זאוס, פרומתאוס ואטלס: — החותם על המכתב ילד ושמו אורי ניסן, הוא כותב לאביו, שם משפחתו ברנר, וקונה המתנה הוא טשצקס. תום ההווי, תום הילד וגדולת מערכת השמות (גנסיין, ברנר, עגנון) משמשים בערכוביה גם בדוגמה מיוזרת זו.

בעולם תרבות של דור זה, גם במכתבים אינטימיים, עולה הרמז על המפורש. (גם על ההריון מתכתבים ברמזים) אך דרמת הניגודים — מרתקת. קטבים בין נסיבות חיים שונות — ברלין שלאחר מלחמת עולם ראשונה, ובה בעיות של פיתוח מטבע — מול גודד העבודה הנזירי בארץ ישראל של כמעט חסרי כל. מרחקים וקטבים באופי הדמויות הקשורות זו לזו — יוצר תרבות כחיים ברנר וצורכת תרבות אנינה כחיה ברדיא. ישנו עולם מאבקי העברית וההשתרשות — בהם נטלה האישה חלק פעיל — ותחושת נחיתות מאבקים חשובים אלה מול הבעיות בהן עסק ברנר, כבעיות "מופשטות" לכאורה — הסבל, המודעות, תחושת הכישלון המהותי של "המפעל" ושל "הקיום" — המדריכים את יוסף חיים ברנר. חומר דרמטי מרתק, תל-אביב (יפו) וירושלים רחוקות זו מזו יותר במספרי עגנון דאז. חליפת מכתבים זו, של משפחת ברנר, רואה אור לראשונה, לאחר שאורי ברנר, הבן, ביטל את סייגי פרסומה.

ב.

רמת המחקרים איננה אחידה, כיוון ריכוז החומר — לא הובהר ואיננו ברור. חוט השני הדחוק, המוצהר, הוא היחס בין האישיות והאלמנטים הביוגראפיים לבין אספקטים ביצירה — מכיווני מבט שונים: מאמרה של נורית גוברין: "י.ח. ברנר כדמות ביצירה הספרותית" ממשיך בהתמדה ראויה לשבח את הקו העקשני אותו נוקטת נורית גוברין במחקריה לכל אורך הדרך — חיפוש וגילוי הקשרים הענפים בין היוצר, החבורה הספרותית והמציאות שברקע — לבין החומרים הספרותיים וארגונם ביצירות הנבדלות. מנחם ברינקר מעמיד תיזה המבחינה ומרחיקה בין האוטוביוגרפיה המוכרת של ברנר לבין סיפוריו. ברנר מתגלה לנו בסיפוריו, כותב ברינקר, לא פחות מאשר במאמריו או כל עשיותיו האחרות בעולם — אולם התגלות זו איננה אוטוביוגרפית במהותה: "סיפורי ברנר אינם דיוקנאות עצמיים, הם אינם מכילים פרשות שונות בחייו, אלא, לכל המרובה, הדים שלהן". — "האוטוביוגרפיות" המפורסמות של סיפורי ברנר אינה אלא נייר אריזה.

בעקבות התאוריה האנטימימטית הקיצונית של מיכאל ריפאטר, בודקת יעל שגיב פלדמן את "מסביב לנקודה" כתגובה על "החטא ועונשו". החוקרת מסבירה בקצרה, כהערה, את התאוריה הגורסת כי "משמעות" של הטקסט (בניגוד ל"מובן" שלו) נובעת לא מהמתייחסות ל"מציאות" חוץ ספרותית, אלא מקשריו הלשוניים עם טקסטים אחרים.

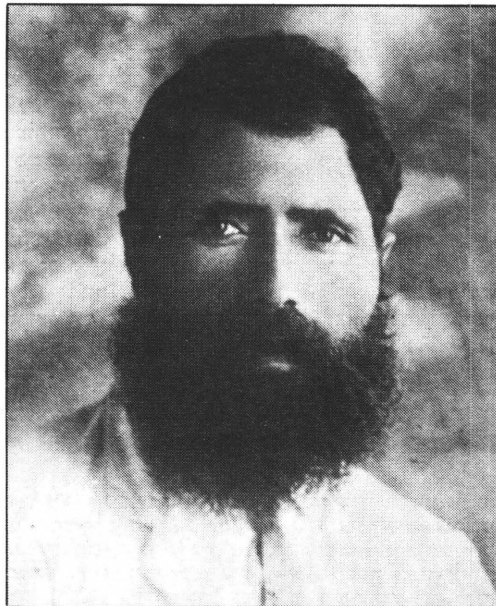
ספרות כההליכים של "דיאלוג" חד כיווני, או יותר, בין טקסטים. החדש מתייחס לקודם לו, או ל"מתחרה" קרוב. זמן. החוקרת אינה מקבלת את קיצוניות התיאוריה האנטי-מימטית (ספרות מתייחסת לספרות, לא למציאות) כמלוואה, אך עצם נושא המחקר הוא — כיצד "נובע" (נביעה הכוללת הרחבה, התנגדות, המרה ותגובות נוספות) "מסביב לנקודה" מהמתייחסות לטקסט "החטא ועונשו". גם מאמר זה הוא מעניין. הוא מצטרף לסדרת טיעונים — חדשה יחסית — הבודקת לא רק דיאלוג והשפעת טקסטים בתוך העברית — אלא מודעות להיות הטקסטים העבריים — חלק מספרות אירופה.

ג.

אין ספק שהמבט הילדותי התמים, של פעם, כאשר סברנו, לתומנו, כי "ספרות" היא "סיפורים" מעניינים או "שירים" הקרובים ללבנו, פינה מקומו להנאה שאנו, הקוראים, יכולים להפיק היום מג'אנרים נוספים. ג'אנרים שונים של "ספרות על ספרות": הכוללים הנאה מקריאת ביקורת, הנאה מספרי מחקר — המתייחסים לקורא ולא למדף הספרים, ממנוגרגרפיות שונות, המתפרסמות והולכות ותופסות מקום כבוד כג'אנר הכרחי ומעניין במסגרת הספרות המתהווה — כמונוגרפיות על עמוס עוז, א.ב. יהושע, על אמיר גלבע, ועוד.

קריאת הביוגראפיות המרתקות — על חיי יוצרים ועל פרקים בתולדות הספרות — הביוגראפיה החדשנית המרתקת על חיים נחמן ביאליק, על הרופא-המשורר שאול טשרניחובסקי, סודות חיים של אברהם שלונסקי ופרקים חדשים ומרתקים מתולדות הספרות העברית — קריאה זו מחכה, עדיין, לכותבים.

איירה גנוסר



יוסף חיים ברנר

אבידן כבן-אדם

דוד אבידן: ספר האפשרויות — שירים וכו'...; הוצ' כתר; שירה; 1985, 272 עמ'

הנה הזדמנות להפריך את הדעה, שאבידן הוא — לפחות בשנים האחרונות — משורר סטרילי, מנוטרל מרגשות, דגיקר ובמקרה הטוב — אנאליטי. על אף כל המאמצים להסתיר את אנושיותו ולהתהלך בתוכנו כיצור שנקלע הנה בטעות מכוכב אחר, ייאמר לזכות אבידן, שכאשר הוא מתיישב בינו-לבינו לכתב שירה — הוא אינו משקר: לא לעצמו ולא לנו. מהשירים יוצא אבידן כבן-אדם. "ספר האפשרויות" מנופה מהדברים ה"יפים" שמרכיבים שירה יפה ומציע אפשרות אחרת: שירה לא סנטימנטלית ולא מקושטת, עם אָרומה עתידנית, אך בכל-זאת שירה. הקטב הנגדי לשירה המכושפת, הסוגסטיבית הבלתי-מבוקרת, שלה אנו עדים כאן לאחרונה.

הקשוב לשירה יוכל להבחין מייד, שאבידן לא מזייף כאן: הוא בסך הכל סומך על העובדה המצערת שרק מעטים בינינו מכינים שירה — ואלה משיכו לראות בו דגיקר. מבחינה תקשורתית-תרבותית, אם כן, יוצא אבידן בשלום גם מספר זה. הרוב יאמרו, זה אותו אבידן.

אני הבחנתי בשירים באבידן עצוב, מדוכדך, מפוכח עד כאב, המייחל לגאולה שהוא יודע שלא תבוא: "יש ביקום הזה הרבה תתייקומים.../הם מקיפים אותו סביב כסיעת יתומים.../יש תת-תייקום, שמתחת לכל היקומים.../ושם מחכה לנו ההמתנה הגדולה/לציאה הנכספת, המשיחית, אל הגולה.../

... אנחנו נגלה שאנחנו חזקים ונועזים, ואז פתאום נחוש שאנחנו זרים..."/ (יש ביקום).

ב"ספר האפשרויות" בולטת ההתפכחות מאשליית הגאולה הטמונה ב"זינוק גדול" אל העתיד; שיבה שפופה, במהלך אחורי, אל הצרות הרגילות, הבנאליות, של כל בן-תמותה, אשר אין חסינות מהן. "שבע שנים עבדת על הפורייקט.../שבע שנים הפכת את עצמך לאובייקט.../ורק בשנה השמינית הדבר קרה.../אתה נוסע לאחור ומרוויח זמן בחזרה..."/ (לרוץ בערוצים).

אבידן אף מרחיק-לכת במהלך-לאחור ובודק השתכללות כבן-אדם: רגיל לא עתידני, לא "ייצור", ולא כזה שאינו מהסס לשכב על ספת הפסיכיאטר ולבחון את עברו הקונבנציונאלי. "לחזור לרָחֵם.../הקלישאות על נוחות הרָחֵם.../לחזור לרָחֵם, כדי לסדר שם את העניינים/אחת ולתמיד..."/. וההמשך עצוב עוד יותר ומוכיח שגם הטרימינולוגיות הלא-סנטימנטליות של אבידן יכולות להגש. זהו דיכאון קליני, לא פואטי — ולכן, אולי, חזק יותר: "הוא חוזר למחות את המשגה ההיסטורית/שבהבאתו לעולם.../איש המערות — טרזן חוזר לג'ונגל..."/ (לחזור לרחם).

לא קשה לקבוע, שמחבר הספר הזה הוא איש לבדד ישכון. מבחינה זו צר לראות כיצד טרזן אבידן להציע אפשרויות בשירה, אך אינו נוטל קורה מבין עיניו כאשר לאפשרויות שהחיים מציעים: "אני מתעניין בעובדות החיים בלי קשר או יישום לעובדות המוות.../ולכן אני מחוץ לענייני החיים והמוות.../ אני נציג הכוח השלישי, לא חיים ולא מוות.../ (דברים ידועים) — כל-כך מפתה לשאול בנקודה זו, האומנם?".

אך במחשבה שניה אפשר להסכים איתו. לא חיים ולא מוות, פרושו לא משפחה, לא חברים, לא אשה ולא ילדים. אפשרויות קונבנציונאליות אלה אינן נבחנות עליי אבידן לא בחיים ולא בשירה — ולכן בכל-זאת יש בשירתו קורטוב של סטריליות שאי-אפשר להתעלם ממנו.

אבידן כותב: "השעון הביולוגי שלי הוא, כנראה, יריבו המסוכן ביותר של ספר זה". תמהני איך אין אבידן ער לכך, שהאמת היא ההפך הגמור: השעון הביולוגי שלו, שאת תיקותו הוא שומע לאחרונה, כנראה, ביתר-שאת — מטבע הדברים — רק מיטיב עם ספר זה, כי הוא מאלץ אותו לחזור לעצמו.

או אז מתגלה אבידן כבן-תמותה רגיל לגמרי, אפילו פאתטי: "מה רוצה סוף סוף איש-עסקים עתידני.../לשכב על הגב.../שמישיהו תשחק לו בזין.../תשוחח אתו על אישיותו.../תנחם את אישיותו האסטרולוגית.../תעניק לו יעוץ פסיכולוגי שוטף/תוכל לדבר אתו על כל נושא לפחות ברמתו הוא..."/ יפה, לא? פשוט יפה, לדעתי: ולא רק משום שאני מסכים לכל מלה — וסבור, ברוב עיונותי, ששירה מנופה זו היא שירה-במיטבה, בסוגה.

אמרת "בסוגה" וקשה לי להגדיר את הסוג. כאמור, אין זו שירה הבנויה על משלים, מטאפורות ותמונות יפות. אך ה"קליניות" הזו לא מפריעה לי. כי הנקיון כאן איננו, בשום אופן, מנוכר או "מנוטרל". הוא פשוט חד וכואב. הפטפוטים המוכבדים בספר בלי קמזנות מקהים אמנם את הלהב המושחז של המשורר כלפי עצמו, אך אינם מצליחים לכסות על איבתו. "בבת אחת אני נופל קרימה.../קצף סוסים בפה, רגליים מתקפלות.../ ילד אלמוני נפל קדימה.../ואז באו נושאי האלונקה..."/ (בבת אחת).

תפסנו אותך, אבידן! או, יותר נכון, תפסת את עצמך, לא נעים לומר — בביצים. הילד הזה הוא אתה: "עבד כנעני חרוץ/עבד טכנולוגי מחונן/ילדי ילד יפה וטיפש..."/ (על עצמי, מתוך שירה).

אבידן של "ספר האפשרויות" מעורר אהדה: כשהוא אומר: "הורות זה עניין קשה/בעידן החלל", "אבל הוא עדיין ילד.../הוא קטן/רפוחד"; כשהוא מגלה ש"ככל שמשורר מגיע מהר יותר לשלב/בו הוא חדל להיות רק משורר/ונהפך לפחות לגם משורר — גדל הסיכוי של שירתו..."/. זה מרגש, לא? בעיקר כשזה בא מפיו של אבידן ה"סטרילי". "לכתב פתאם על גיל ארבעים...? עניין מגעיל, מגעיל בהחלט", הוא אומר, הוא לא עושה לעצמו הנחות, נוגע בעצבים חשופים: מה אתה בוכה גבר בלילה? לא חסר כבר כבי בעולם? (מה אתה בוכה). זהו אבידן מחודש, החוזר לימים הטובים של "שירים שימושיים". "הבדידות בשנים/כשישנים לידך/ואתה ער/גורעה מכל בבדידות.../ או: "היה לי רע באיטליה.../ממה ברמת?/ מהסיכוי להיות ימים אחדים לבד?/בלי שכרי אהבה מתמוטטת, שחדלה לחכות לי באור התל-אביבי?" (צוואה). מה עוד, שאבידן עצמו שואל את עצמו: "האם העיסוק המופרז בכאב/מעיד גם על מודעות אליו?.../ אז אם הוא שואל, אנחנו מתבקשים להשיב, התשובה היא: כן.

ב"ספר האפשרויות" במיטבו, מתחזקת מודעותו של אבידן לכאב. גם כאן יש הרבה "בולשיט", אבל אין הוא גורע כמלוא הנימה מהמיטב, משירים רבים טובים ונוגעים ללב. זו אולי לא שירה שאני הכי-אוהב, אבל מה רע בסתם שירה כבדור נהדר?

■ **איל מגד**

"לקשור קצוות בתבלי"

אייל מגד: מתחת לשטיח הכחול; שירים; הוצ' כינרת; 1985; 117 ע'.



אייל מגד

פרו החדש של איל מגד ("מתחת לשטיח הכחול") ממשיך בסגנונו ובתוכנו את ספרו הקודם ("שלוש שנים") בכתיבה מתעדת, המציגה לנגד עינינו מעין ביוגרפיה שירית של המשורר. עם זאת נראה כי נעשה כאן צעד נוסף: בספרו האחרון יש הרבה יותר מודעות לתפקיד המשורר והשירה, מודעות המעניקה לו את משמעותו הכוללת. לפיכך נקודת התצפית הנכונה, לקרוא בספר זה, היא לא של השיר הבודד, אלא של המכלול כולו, ראיית המסלול ששלושת פרקי הספר מתווים (מה גם ששלושת הפרקים נראים במקצת כשלושה חלקים של פואמה אחת). נושאי הס, לכאורה, הטריטוריה של חי היום: אהבה, משפחה, מסעות, זכרונות וכו' אלא שמאחריהם ניצבת איזו דרישה, או לפחות מאמץ, להציג אחדות חדשה העולה מתוך חלקיו. אחדות בין מקומות שונים ומנוגדים, בין זמנים ואירועים אישיים וכלליים. משימה זו מתבצעת בדרך התייעוד השירי. יש בספר מודעות גדולה לחי המשורר, החי למען השירה. היזקה בין שירה לחיים היא מאד הדוקה וכמעט ללא חציצה.

השיר "נופים אולימפיים" (עמ' 92) נותן לנו מעין תמצית על הווה זו: "נופים אולימפיים תלולים/נצנוצים וזהורים על דפי ספר/לא רגוע אני ממתין להשראה/כל חופי סמוס בזכיות תשרי/תמורת ילדות ברעננה/ריח האדמה הטרייה מטיילים/סבא עוצר דם מגילוח כאבן פלא/אני מאושר עם בוראי". משנהו בהתמטיקה השירית של הספר כולו מקובץ כאן: נופי מסעות — ונוף יוון הקלאסית אינו מקרי; הזכרונות — ילדות ברעננה; המשפחה והדורות — סבא בשנת גילוח; ומעל לכל ההשראה — המודעות השירית. רק מתוך מודעות זו ניתן להבין את פירוט הנסיגות, החוויות, המקומות והאיזורים הספרותיים, המשובצים לרוב בשירים. כבר השיר הפותח מכניס אותנו לאווירה זו: "... בכל זאת הייתי ביותר ארצות ממך/הגעתי עד דבלין, בודפשט, וינה, זלצבורג/בחיפוש אחר מעשה אהבה כזה". אפשר לומר שזהו מעין מפתח של הטריטוריה השירית והאישית, מאמץ מכונן של חציית גבולות במה שהייתי מכנה נסיון להגיע ל"ישראליות אוניברסלית" המוצא ביטוי בשירים רבים. חציית הגבולות אינה רק גאוגרפית אלא גם זמנית, כמו בשיר "זו המאה ה-18": "...מכונת זמן מפקיעה אותי מעצמי/אשה בעלת גינני נכר ואמרת/תחתונת צחורה" (עמ' 44). אבל אין כאן השתקפות במקום אחד, או בזמן אחד, והמעברים הם מהירים מן המאה ה-18 אל השיר הבא אחריו שכותרתו היא "אלה שנות ה-50", כשם שמהיר הוא המעבר בין נושאי השירים השונים.

כאמור יש לדון ברושם המצטבר ממכלול השירים, ורושם זה הוא של אותה ישראליות משותפת, ההורסת גבולות אישיים, מקומיים, וזמניים, וזאת תוך הפגנת פתיחות שירית גדולה. שירים רבים בחלק השני ("טיול משפחתי") עוסקים בצירוף פסיפס זה של מקומות וזמנים: בצד זכרונות מהשכונה ("בריוויריה בבתי-עמ' 52) ממסיבת סיום בבית-הספר (עמ' 54) ממגרש הכדורגל ("כשהייתי בן שמונה" (עמ' 50) או מהקייטנה ("הייתי בן 14" עמ' 62) מופיעים כאן שירים, ארוכים יחסית, כמו "ארבעה ימים בפלורידה" (עמ' 71) המתאר לנו הוויית חיים אמריקנית (באופן ישראלי מאד) או השיר היפה "השכמה מצרית" (עמ' 75) שהוא מסע נפתל ומסובך בעיר יס-תיכונית כל כך (אף "קולוניאלית") כמו קהיר.

כך מתרקמת לנגד עינינו פאנורמה של חיים ואירועים שהם גם אישיים ופרטיים מאד, וגם מבטאים זמן ותקופה של דור. אני סבור שכונת הפסיפס הזו מתבארת בשיר "מתחת לשטיח הכחול" (עמ' 10) שעל שמו נקרא הספר: "מתחת לשטיח הכחול/מתחת לשטיח התודעה/שוכנות חבריות קדומות/עיר פרעונים אפופות הוד/רחובות נהר של חמר וגומא.../ כל אלה מחד וגם אלה, מאידך, באותו שיר:

"מלכות בית-הספר מחשבות ילדים ורוחות

מזימות שנטו בכיתה וחלפו אל הנצח כמוכבות ונצפות..."

זהו המפתח המקשר בין התודעה התרבותית ההיסטורית הכללית (וראו לצידן כאן את האיזורים הספרותיים המרובים: לואל, לורנס, ג'ונסון ואחרים) לבין מלכות בית-הספר האישית. הכל נאגר מתחת ל"שטיח התודעה" למסכת אחת בה נאגרים הדברים זה בזה. והדברים מתגלגלים אחד בשני: "מכת בכורות" מתקשרת עם "שנת ילדי בחדר השני" (שם) כשם שנושא השואה צץ ועולה למראה של ילדה בת ארבע בותר בבנק ("מסיבה בליל שבת" עמ' 103).

קישור דברים זה מקבל ביטוי מפורש בשיר "בגן מאיר" (עמ'

של המזור, הפרברטי והגרוטסקי. שם, מאחורי הבלתי-שיגרתי כל כך, בתוך הבלתי-צפוי, מנחיתה הנצרות של אוקונור את מכת החסד שלה. המכה הזו יכולה, אולי, להרוג חלק מהדמויות, אך, לעומת זאת, היא מלאה שמש. שמש חזיונית מיוחדת לאוקונור, שותפה פעילה בכל קטסטרופה אליה מתגלגלת הדמות בדרכה אל הידיעה, אל האמת, אל האלוהים — הכל לפי מידת אמונתו והכנתו של הקורא. הדרום מספק לעולמה של אוקונור את האיש הפגום, המוגבל ברוחו, המנופח, הגס — הזקן לחסד. הקורא בסיפוריה יחוש היטב באותה מועקה של עולם נידח ומסוגר, הרוחש נדודים בתוכו, אך לא החוצה ממנו; המוליד בורות וצרות מוחין, המטופחים היטב על ידי הגאווה והשוביניזם, המהווה כח מניע חזק בספרות הדרום האמריקאית. אל מועקה זו מצטרף הטבע העשיר, החם, התובעני כלפי החושים, הקיים בסיפוריה של אוקונור כדי לאחד את הקצוות: להשתמש בו ולנצלו על-ידי חושים עשירים, ולחות חזיונות והתגלויות ספק מיסטיים ספק גרוטסקיים.

הטיפוסים של אוקונור מאורגנים בקטבים, בין בעלי הקרקעות והיערות וכמעט הטבע כולו, לבין שכירי היום שלהם, הנודדים, הגולים, על נשיהם וטפם. הפער הסוציאלי הזה הוא חסר משמעות מבחינת התהליך הדרמטי, וגם המכה הניחתה על הדמות אינה סלקטיבית במובן זה. אוקונור נוטה לראות את המשותף לדרמויותיה, אם-כי אינה נוטה להן חסד. ויכוחו זאת צמדיה-נחשים המופיעים אצלה לעיתים קרובות: גברת חזונית ועזרת שכירה, שתיהן עבות בשר ופנאטיות במזגן, הפועלות ברזמנית על-פי המתכונת הקומית של המשרת הגברית, ועל-פי המתכונת הטרגי-גרוטסקית של הכפיל. (הנשים הן בדרך כלל הדמויות המרכזיות בסיפורים של אוקונור, בעוד שרוב הגברים, להוציא אולי בשני סיפורים, הם מן הסוג המכונה בעגת הדרום — "הילבלי" — איכר בור עני ומגובל, היינריך אם לכן או שחור; או שהם ממלאים פונקציות קהילתיות, כגון כומר. בשני המקרים מתפקדים הגברים רק כנותני צביון מקומי.) בתוך זוג נשים כזה המשרתת היא הסוכנת החשאית ומנפצת האשליות המרשעת והגאה, ואילו בעלת החווה שונה ממנה רק בדרגה — גאוותנית ומרשעת עוד יותר גדולה. שתיהן חוטאות, בדרך-כלל, ביחס מזלזל או אופורטוניסטי לדת, אך בניגוד לטיפול המסורתי בזוגות כאלה אצל אוקונור דווקא המשרתת היא הזוכה לחזיונות והתגלויות, תוך שהיא מהווה קטליזטור להבאתה של גבירתה אל הידיעה והאמת.

א-הידיעה קשורה בעולמה של אוקונור באי-אמונה או ביחס לא נכון לדת. באטימות ליבן, זקוקות הדמויות לטלטלה אלימה למדי, למכת חסד הגונה, שתביא אותן אל הידיעה. כל רגעי ההארה השונים והמשונים הפוקדים את הדמויות כרוכים באטק אלים כזה.

התהליך הדרמטי בסיפוריה של אוקונור בנוי, בדרך כלל משלב של העתקה — עפי"ר נסיעה או הגעה למקום שאיננו מקומה הטבעי של הדמות, נסיון לבצע איזו משימה כפייתית שמטילה הדמות על עצמה, ולבסוף — מהארה קשה וחזקה, העלולה להסתיים במוות. לעיתים רחוקות איננה דסטרוקטיבית, הרע, הנפוך כל כך בסיפוריה של אוקונור, אינו מופיע כבעיה המבקשת פיתרון, אלא כמסתורין שיש לחוות, המביא בעקבותיו ידיעה, הילדים, הנפוצים בסיפוריה לא פחות מהנשים, המעמידים את הוריהם על מקומם, אפילו ילדים פליליים-דרושים, שורפים. הילדים מעמידים שאלות ראשוניות מאוד. בסיפור "בתוך מעגל האש" מופיעים הילדים כמין מיכאל קולאוס כפול שלושה. הם שורפים את יערותיה של בעלת החווה, תוך דיון כמור ילדותי בענייני רכוש ובעלות.

כיוון שהאישיות הדרומית אינה נוטה להפשטה באופן קיצוני, מתחזק המימד הדרמטי של הסיפורים בגלל ריכוזו הדיאלוגיים, ההופכים לאמצעי תקשורת בלעדי. גם כצורת דיווח עקיף, באחת הדוגמאות הנפלאות להיעדר יכולת ההפשטה מנסה העזרת בסיפור "עקור" להבהיר לאחד הפועלים מיהו העקור שהגיע אליהם:

"עקורים" אמר. באמת. מה את אומרת. מה זה? זה אומר שהם לא איפה שנוולו ואין להם איפה ללכת — נגיד כמו אם היו מגרשים אותך מכאן ואף-חד לא היה מסכים לקבל אותך.

עושה רושם שהם כאן בכל זאת! אמר זקן בקול מהורהר. אם הם כאן הם איפה-שור? ז'בטוח' הסכים האחר להם כאן". ריכוזו הדיאלוגיים הוא כמובן גם חלק מיכולתה של אוקונור לתת לדמות לדבר. אך גם כשלא קיים דיאלוג, יכול הקורא לחוש את עצמת הפער שבין קולה האירוני, המנותק, של המספרת לבין האינטנסיביות העצומה של הדרמה. המרחק הזה, המתאור הזה אל הקיצוני, ובעיקר עם השקט שמותר אחריו האקט האחרון, מאפשרים אימפקט חזק כל כך של הסיפורים על הקורא.

אוקונור מנסה לפרש את פנייתה אל המזעזע והאלים במודעותה לכך שהקלה קוראיה אינו נמנה עם המאמינים. לגבי נובלה שעלילתה העיקרית טבילה, היא אומרת: "אני מודעת לכך שלרוב שטבילה היא פולחן חסר משמעות. ולכן עלי לדאוג שטבילה זו תהיה מעוררת יראה ומסתורין במידה שתזעזע את הקורא לפחות אל תוך ההכרה האמוצינולית

74) שם, לאחר עירוב מראות מקומיים וזרים (גן מאיר עם הגן הציבורי ב"רתימנו" יוון) מצהיר הדובר בשיר: "אני מתאמץ לקשור קצוות בתבלי/ביאליק כמעט לא כתב בארץ/הנוף לא דיכר אליו/מדינה חדשה היא מקום מתסכל/וקרש קפיצה אידיאלי". (ההדגשה שלי — ע.ל.) איזכורו של ביאליק, אפילו אם לא נתייחס אליו ברצינות מוגזמת, אינו חסר משמעות. שכן לפנינו הצהרה מפורשת על אותה סינתזה ("ישראליות אוניברסלית"), על אותו קישור דברים, פרטי וציבורי, מקומי וכללי, אליו חותר ואותו מגשים איל מגד בספרו זה.

עם זאת לסיום אעיר, כי לדעתי המהלך שבא לידי ביטוי בשני ספריו האחרונים הגיע כאן למיצויו. לעיתים אף חסרה לי, בספר האחרון, איזו השתתות, השתקעות בהלך רוח אחר, פילוסופי ומתבונן יותר, כזה למשל המצוי בספר הקודם שלו "קצה" (משנת 75). נראה לי, אפוא, כי בהמשך יהיה עליו ליצור, מן האפשרויות השונות הללו הסתכלות חדשה. ■

עמוס לוטן

מכה אחת של חסד

פלאנרי אוקונור: אדם טוב קשה למצוא; הוצ' כתר.

משפחה בתוך מכונת סוטה מהכביש. החתול מפריע לנהג. והמכונת מתהפכת. מיד מגיע אסיר בורח ורוצח מתוך אכסזיה את כולם — ההורים, הילדים התינוק והסבתא. בסיפור הבא אתה כבר מצפה לזה. אז ילד מוזנח בן ארבע מתאבד בטביעה — הוא הטביל את עצמו. מוכר ספררי קודש מתחזה מצליח לסחוב רגל תוחבת של גברת היפר הגרישה והמשכילה, ומשאיר אותה למעלה באסם; וכשמחליט מר שורטלי להיפטר מן הפולני, המתקן את הטריקטור הקטן במצמעות הטריקטור הגדול, שומעים גם את קול ריסוק החוליות.

הסיפורים האלה מתגלגלים באורח מוזר — אינך מאמין, אך העניין פועל היטב ובכל הכוח. אוקונור משכנעת בדברים שהם, למעשה, מחוץ לנסיגונו, שלא בתחום המסתבר האריסטוטלי. הכימיה שהיא עושה בין הריאליסטי, הגרוטסקי והמסתורי מיוחדת במינה. ברשימה קטנה על הסיפורים בספרות הדרום אומרת אוקונור: "גיליתי שכל דבר שיוצא מן הדרום יכולה על-ידי הקורא הצפוני גרוטסקי, אלא אם כן הוא אכן גרוטסקי, ואז יקרא ריאליסטי". למעשה, ההרגשה היא שיש להתאפס מחדש — במובן הקרטזיאני — לשחזר את העולם של פלאנרי אוקונור במושגים של פלאנרי אוקונור.

בשנות יצירתה המעטות, קיימה סופרת זו (ילידת ג'ורג'יה 1925-1964) דיאלוג נרחב עם קהל קוראיה ומבקריה, מעל דפי העיתונים הספרותיים ובמכתבים. פעילות זו היתה חלק מהיותה סופרת "מגויסת", נוצריה תקולית אדוקה, שמלבד עשיית נפשות לדת, בקשה לעודד ולהצדיק מודוס ד'אנרי מסוים, לו קראה "נובלה נוצרית". רשימותיה קובצו אחר מותה תחת הכותרת "מסתורין ואורחות יומיים". אוקונור עצמה השתמשה בצירוף "מסתורין ואורחות יומיים" הן להגדרת השקפתה הנוצרית והן להעמדת הפואטיקה הסיפורית שלה.

בספרות רואה אוקונור מתן ביטוי למסתורין שנחווה על-ידי היחיד. סיפור טוב, היא אומרת, הוא סיפור קונקרטי, המסוגל להעביר לקורא את נוכחות האל — את האמת — דרך החושים. האמן צריך למצוא את האימז, שילכד את הנראה קונקרטי ואת הסמוי מן העין, שהאמונה בו מוצקה ככממשי הנראה לעין.

כמו סופרי הדרום האמריקאי הטובים, ניחנה אוקונור בחדות מיוחדת של העין והאוזן לתבניות ההתנהגות המקומיות ולחיתוך הדיבור הדרומי, ודימונה מושך אותם אל הקצוות



ישעיהו תשבי

לסיוטי-מוות ולתשוקת חיים, לחלומות אוניפוטנטיים ולחרדת חידולן, מובילה בהכרח לפתרונות מסטיים, אם בדרך של פרצה פיוטית ואם באמצעות התעסקות מדעית טהורה כביכול.

המגע עם כוחות האופל, הוא בלתי-אמצעי בשירים. כמו התמכרות יצירת מיואשת שלאחר מאבק איתנים פנימי. כמו התנפלות לתהומות — מין, שתלטנות תוקפנית וחגיגת מוות שעד אבסורד. גירסא רגשית לתיאוריות הפרוידיאניות שבוודאי השפיעו לא מעט על הכותב בזמנו: "אני הוא בן-האפל, אנוכי// בקן ליל זועות נולדתי/ לילית דגרה על ביצה/ שחורה/ ויצאתי אני// חרב חדה מקורי/ ובירכתי פי קננו/ צפרי מארה// ידי קרדמות פראי אדם... וברגלי על ראשי פתנים/ אדרוך// (משירי בן-האפל, ח, עמ' 23). או: "לברי, לברי, לא גבר, לא אשה/ אין דפיקה בדלתי/ רק הוא, מלך הצללים, אורב/ בירכתי מות/ פתאם מגיח לעברי/ זרועות גרם מלפפות/ צוארי/ פיו הקפוא דבק בשפתותי/ ובחיבוק גועש נחגג/ חג השטן// (חג, עמ' 12). או: "הערב פיתני... והכוכבים ממעל מתלחשים// הנה הנהו עבד האשים/ עבד התשוקות// אחוז טרף שוקק נשיקה/ יחוג כשכור בהריחו דם, בהנך זיקי אביב/ לבו מדמם חסר-נשיקות/ מתבוסס בדמו// (עבד הרוים, עמ' 13).

מעבר לגוון המיסטי האינדיבידואלי הבולט, עולים מן השירים יסודות תימאטיים אפייניים לתקופתם (כמעט שחזור אוטנטי לפרק בתולדות-הספרות...):

הימלטות דור ההורים מעקת החיים אל עולם הגווילים והאמונה — "מפני הלחם, מפני העולם, יבקש מפלט בדפי ספרים/ ועימך חקר ברו הרוים/ בסוד הכוילות// רק בהתקדש ליל שבת/ מתיישרים תלמי החרדה, אור הנרות ומפה לבנה/ מזמרים לאלהים// (אב, עמ' 44).

פניית דור הבנים לעולם האחר — "ניצב אני בפרשת דרכים/ מסכיבי תהלוכה סואנת//... אמי עזמרת שם מעבר לנהר/... ומצפה לבנה הנודד התועה/ שישוב לנוח בחיקה הרך//... נלכדתי בקסמי תשוקות/ ודוף אני מראות טרופים// אמי, את מבכה על נפשי/ אמי חדרה את כי בנך יבלע בחגנות הוללות וינתק מבתי מדרשות// (חוצב מסלות, עמ' 46).

ההיקרעות שבין שתי ההווות המנוגדות: — "אתה מראות שדי חזית/ בדחילו נשקת גדילי טלייתך/ ועל גבי לולבך דאית לשמי ערבות/ ואני בין שני השטן/ בכנפי אוריון/ אעוף/ וצמות נערות-חן ציציות// הזעקה חסרת הסיכוי לישועה — "אלי// אגרש עורב הדעת/ ואשוב אליך, (אני וסבי, עמ' 53).

הכניסיוני — נא אל היכל/ קדשך/ ומוחה תוירקן מעל/ מצחי הבוער// אלי// טהרני מחלאת דזוני, ארחץ בנהר נגה נורך/ ובאמון מזוכך אלחש/ כמקדם: /הושע-נא אלהים// (תשובה, עמ' 58).

ההיארש המחלט ממציאת נתיב חזרה — "נתיב גאולה בקשתי לי/ לסתם בור יסורי חפצתי/ ואלהים נעל שער/ בעדי// טעון עצי עקדתי/ תעיתי במשעולי ההרים/ ולזבל האשר שאלתי, / אך ענני עופרת ענוני/ בחזיוני רעם// למערה אפלה ברחתי/ בחרדה/ ואכבה שם על מר גורלי/ ונחשול הדמעות הדחיני שוב אל חוף השטן// (משירי בן-האפל, ז, עמ' 22).

בנוסף להשפעה התימאטית, ברורה אף הניקה הסגנונית, בעיקר ממבני הלשון הביאליקאיים: "עוד פרוטות אור / עוד פרוי זהר / ... כשיכור זקן מבית-מרזח... עלה וצף הירח/ (בין השמשות, עמ' 9) "כבהמה נבנת עמוסה לעיפה / ... נשים רגוזות התכתשו/ (ערבית-חרף עמומה, עמ' 10) ועוד ועוד.

ארבעה שערים לספר שיריו של אליהו קידר: שירי הבהובים ושקיעות; שירי כיסופים ואבלות; שירי שרשים מהופכים ושירי הווה והפסד. קישורם, כאמור, לבטי תשוקות וחרדת מוות, זיקתם לפרובלמטיקה ולדרכי הביטוי של תקופתם עמוקה, ועם-זאת הם עטויים בגוון של מיסטיקה אישית שהוא ללא ספק ייחודי למשורר.

עמלה עינת

עתון 77, מס' 62

ואילו הסיום השני מנסה לשבור את עורף ההדגשה של הצבע והשמעות: "רק למחרת ראיתי בצד, למעלה, את הסגול. אני יכולה לתאר לעצמי איך היה צוחק, לא אמרתי לו את זה. שטויות היה אומר וחוזר לדאליע מיינע דאליע, הפעם בקול רם." (אגב, יש לציין, כי הצבע הסגול מופיע כבר קודם לכן בקטע הפתיחה, בסיטואציה המתארת את הילד המגלה את השיער הבלונדי הגזוז — נמסר, כי השיער גזוז בתוך מטפחת משי סגולה).

שני סיומים אלו של סיפור "התמונה עם אור צהוב" — מאפיינים את דרך הכתיבה של הספר כולו: תשומת לב לפרטים המאפיינים עשייה ויצירה, אפיונים המייצגים הבעות פנים וגוף, שימושי שפה ולחנים (יידיש), ומתן מפתח ביוגרפי לצבע ולתמונה — ויחד עם זאת שמירה על איוון וברירה מהסכנות של עורך חשיפה ואינטימיות יתר.

גישה דומה נוקטת יהודית הנדל בהעלותה רקעים לציורים בעלי משמעות ביוגרפית מופגנת כמו "קרסנו", "ע"ש עיירת מולדתו של האמן (עמ' 26) או "קיר עם איזוב כחול", המתקשרת לסיפור הטביעה וההצלה של הצייר בילדותו (עמ' 23). השילוב של פרשנות אישית, המבוססת על ידע ביוגרפי, ניצב אף מאחורי המוטיב המרכזי השליט בספר שלפנינו: מוטיב המוות.

הספר פותח במשפט המתייחס למות האב, והמוות הוא מוטיב אדנותי המתגלה לאחר מכן בתיאור ההתייחסות של מאירוביץ לעצמו, ולחברים ולמכרים שנפטרו. בעיות הבריאות (לחץ דם גבוה, שבץ, היד המציירת שנפגעה) — נמסרות באמצעות אמירות אנכ ולוואי, והן נדירות ביותר, ואף הצגת יצירות מסוימות על רקע המחלה והמוות. במעגל יצירות זה מעניין במיוחד תיאור דרך היווצרותה של התמונה האחרונה (עמ' 108) ותיאור "תמונה עם פרח ענק" (עמ' 114-112) אשר ממנו מסתבר לקורא, כי "הפרח הענק" הוא בעת ובעונה אחת אף כף יד גדולה, ואולי זה ציור המתאר את כף היד שנפגעה בשיתוק.

מוטיב המוות מופיע בספר, כשהוא משולב בתיאור דמויות של מכרים וידידים שנפטרו — כגון המשורר היידי, איציק מאנגר, (עמ' 86-83). משנה עניין מעורר תיאור פגישות עם מכרים וידידים לאחר מותו של הצייר — תיאורים, שנעזרו לסגור מעגל ע"י הארות והערות המופנות כלפי דמותו של מאירוביץ וכלפי יצירתו, ובכך הן מסייעות ליצירת מעין אפילוג. (שכן, הספר אינו בנוי בדרך כרונולוגית, אלא במעין מעגלים המתקדמים ומתרחקים תוך מגע עם הדמות ועם יצירתה. ולפיכך המערך הכרונולוגי הוא מרומו ביותר — מפגישת ההיכרות בבית-קפה, דרך נישואין, חיים משותפים, מוות, והדיאלוג של המספרת עם ידידיו של הצייר לאחר מותו).

דוגמה לסצינת מפגש מעניינת עם ידיד לאחר פטירת מאירוביץ — היא סצינת הפגישה עם א.צ. גרינברג. תיאור זה הופך לקטע עצמאי, המוסר סקיצה נהדרת של א.צ.ג. כדמות חיה, נושמת, פראית, אמפאית ודמונית. במרכז הסצינה — תיאור צחוקו של א.צ.ג. המהווה תגובה לשאלה: "למה מת?" "פתאום צחק. זה היה מעבר חד, מזור, חותך את המלה באמצע המלה, עם צחוק מאוזן לאוזן, לח, שכאילו חצה לשניים את פניו. בחלק העליון היו עיניים צהובות, בוערות, ומתחת לעיניים הצהובות, בתנועת התייפחות, למטה, בנפרד, התפתל סדק סמוק-אדמדם, מפוצל, תועה, מגלה את בשר החניכיים האדמומי, עד עמקי הגרון, צחוק שכמוהו לא ראיתי מימי ולא אח"כ." (עמ' 199). תיאור זה מצייר דמות ומוסר סיטואציה שבמרכזה מוצב משורר בעל שיעור-קומה, ומוכיח כי גם באמצעות תיאור מפגש חולף מצליחה יהודית הנדל למסור איפיוני התנהגותו של אדם.

מקובל עלינו, כי יוצר מנציח עצמו באמצעות יצירתו. חזקה על ציוויו של צבי מאירוביץ שימלאו תפקיד זה: אולם ספרה של יהודית הנדל מעלה סוג שונה של התגברות על המוות ועל החידולן — החייאת דמותו של יוצר באמצעות יצירה המוקדשת לו ולתיאור יצירתו. הדמות שהיא כנתה בספרה חיה, נושמת ופועלת, ואף הציורים אליהם היא מתייחסת מקבלים משנה משמעות — עד כי דומה, כי הספר אינו רק מחווה לבעלה, אלא אף לכל אותם קוראים, שלגביהם אמנות המלה מסוגלת להיות ציורית לא פחות ואולי אף יותר מן הציור עצמו.

חנה יעז

גוון מיסטי יחודי

אליהו קידר — ישעיה תשבי; שביב עלטה; ספרית פועלים; 1984; 80 עמ'

הבזקי תשוקות, חרדה והתמכרות מסטית שבחרו לעצמם לבוש שירי בתקופת נעוריו ובחרותו של המחבר, עיצבו עבורו מאוחר יותר אפיק חיים מחקרי — בתחום הקבלה, וחזרו להתנקז לציור נהיית הראשוני עם התקרבו לגבורותיו.

הקשר המהותי בין כתביו של שני המדימים, השונים כה צורנית, ברור, דומני: ההתמסרות הקיצונית הבורזמנית

במשמעותה "נובליסט ומאמין". ספק אם אוקונור הגיעה להישג כלשהו מן הבחינה הזו, אך השימוש באלמות כאקט המחזיר דמויות למציאות, נותן בהחלט את הטעם המיוחד ליצירתה. אוקונור היא מספרת מן הגדולות, וסיפוריה יכולים טלטל גם את הקורא האדיש ביותר.

אינני יודעת מדוע עניין המכה האלימה הניחתה על האטום ביותר על מנת לפקוח את עיניו, ולו במחיר הריסתו או מותו, נראה היום שייך כל כך, קרוב כל כך.

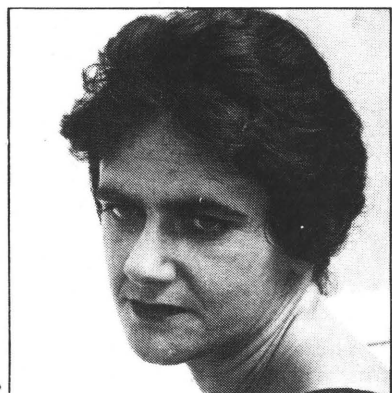
אין לזה ולספרות ולא כלום.

מטי שלו-שפי

רקווים

יהודית הנדל: "הכוח האחר"; ספרי סימן קריאה, הוצ' הקיבוץ המאוחד; 135 עמ'; תשמ"ה

במרכז סיפורה של יהודית הנדל — חיה, נושמת ופועלת דמותו של בעלה הצייר צבי מאירוביץ. הספר מהווה אקט של אהבה, הערכה והנצחה, אולם בעת ובעונה אחת לפנינו יצירה המציגה אדם יוצר במערך התייחסותו לעצמו, למשפחתו, לחבריו ובעיקר — ליצירתו. זהו נסיון מעניין של יצירת פרוזאיקונית, לעצב באמצעות אמנות המלה — תחום אמנות שונה לחלוטין: הציור. יהודית הנדל מתייחסת בספרה לתהליכי היצירה ולחומרים המאפיינים אמנות ויוצאליה, אולם הכלי להתייחסות זו הוא הכלי הלשוני, והציורים המתוארים על ידה מקבלים משנה משמעות, משנה חיים. קורא המתבונן בציור מהסוג המתואר בספר, כגון התמונה של מאירוביץ, המופיעה על העטיפה — יגלה בספר שתי התייחסויות מילוליות שונות: האחת, לשון שירת טעונת דימויים ומטאפורות, המדברת על צבעים בלשון טעונת משמעויות "חרץ ציוריות" כגון: "תכול של פריחה או של לענה", או "וורוד ארסי עדין", והיא לשונו של האני המספר, ואילו הסגנון השני הוא "ענייני" יותר, והוא מיוחס לצייר עצמו: "פה מצייר שרבוט קודח וסורוד, ושרבוט קודח בתכול, מעל לכתמי מים שחורים, וספרי שחור מלוכלך, והרבה קווים לבנים שסועים, הרבה נייר ריק, וקשת גדולה פתוחה." (עמ' 72, 71). שתי דרכי התיאור מתייחסות לתמונה בשם "הפנדה הריקה", והם מהווים מדגם מאפיין לשני הקטבים בהם מועלית בספר ההתייחסות לציורים, אולם הקוטב הדומיננטי הוא הראשון — הפרווה השירית של האני המספר. בשפה זו מציגה יהודית הנדל יוצר ויצירתו, תוך הגשת אינטרפרטציה אישית ליצירות ולרקען. אחד המפתחות המעניינים, המוצעים על ידה להבנת תהליכי היצירה — הוא מפתח ביוגרפי: נסיון לקשור אירועים, חוויות ומצבים מחייו של היוצר עם השלכות אפשריות על ציוריו אמנותיים.



יהודית הנדל

דוגמה טובה לכך ישמש סיפורה: "תמונה עם אור צהוב" (עמ' 81-78). ברקעה של התמונה מציבה יהודית הנדל קטע אינפורמציה ביוגרפי: שעה הצהוב של האם, שנגזו ערב חתונתה, נשתמר באחת המגירות ומתגלה לאחר מכן ע"י בנה בילדותו. עיצוב הסיטואציה נעשה באמצעות מבדה דמוי מציאות, המעצב את האירוע בלשון מטאפורית, מתוך ריחוק של מספר יודע-כל: "זה היה שיער ממש, חזק, חי, והוא עמד ומדד אותו על עצמו, ארוך מעצמו, מהבהב עליו כמו להבה ארוכה." לאחר הצגת הסיטואציה — באים שני עמודים של התייחסות לצהוב, לכתם הצהוב על פניה של אשה המופיע בתמונה המכונה "בודדה", ולאחר מכן תיאור "תמונה עם אור צהוב".

בסופה של ההתייחסות לתמונות מובאים שני קטעי סיום — האחד מתאר את שלב הסיום של העבודה על הציור תוך הסגרת הרמז הביוגרפי, המשמש כמפתח להבנה ולאנטרפרטציה: "צבי עוד עמד, מבט בתמונה, מתופף באצבעותיו על הצבע הלח. מרח אותו באצבעותיו כה לאט, שאצבעותיו נראו לכודות בצבע הלח. הוא חיך בעיניים מתנצלות, אותו חיך קטן, עדין מאד, החותך לרגע את הפנים — כמו שיער של אמא, אמר."

סוריאליזם במסווה הריאליה

חוליו קורטאזאר; אותה האש לכל; סיפורים; מספרדית: יורם ברונובסקי; הוצ' ספרית פועלים 1984; 146 עמ'.

סיפוריו של חוליו קורטאזאר בקובץ "אותה האש לכל" הם חלק אינטגרלי מהסיפורת הלטינו-אמריקנית בקיצובם, באווירתם, במשמעות ובתפיסת העולם הטמונה בהם. אותה האש היא לכל: הפחד מהקיים בשולי ההווה האנושית וההתמודדות אתו, עם הנסתר, הפראי, הזר והמזר. אותה אש מכלה אט אט את הגיבורים — כל אחד מכיוון אחד.

הסיפור של קורטאזאר נפתח כסיפור ריאליסטי לכל דבר, אך עורנו מפקירים עצמנו לזרימה הריאליסטית, כמעט שיגרתית של העלילה, אנו מוססים, כמעט בלי משים, למשהו זר ומאיים, המטלטל את הסיפור שטלטה רבת. הסימנים לחריגות אלה כמעט לא מורגשים. זו יכולה להיות הערת אגב או הגד עובדתי כלשהו, הקוץ חד ופתאומי הנוטוה אט אט במארג הסיפורי עד שהוא פורץ החוצה כמלוא עוצמתו — עפ"ר בסוף הסיפור. המציאות בסיפוריו מוארת בעת ובעונה אחת ע"י תודעות רבות, מה שמבליט את התפוררותה. הגבולות בין מציאות להזיה, בין מוות לחיים, בין הזמני לעל-זמני, בין דמות לדמות מיטשטשים, וע"י כך משתלטת האווירה הסוריאליסטית במרבית הסיפורים. בסיפור "הוראות לג'ון האוול" הופך הצופה לחלק בלתי נפרד מהמשחק בכך שהוא נוטל בו חלק בעל כורחו. בסיפור "העלמה קורה" משתנה קצב הסיפור בהתאם לתכיפות התחלפותם של המונולוגים מפי הדמויות — מה שמזכיר את הסיפור בנוסח זרם התודעה. אין חציצה בין הדמויות. החרדה היא המכנה המשותף לכולן.

הסיפור "הכביש הדרומי" נפתח בסיטואציה יומיומית, כמעט באנליזי, פקק תנועה גדול בדרך לפאריס. תוך שהמספר מתעכב על תיאור המכוניות ויושביהן קצרי הרוח, שפגשו באקראי מכורח הנסיבות — אנו חשים יותר ויותר בהכרח שאין מפת ממנו ושנעשה מחניק מרגע לרגע. מאחר ופקק התנועה נמשך זמן רב, נוצרת קירבה בין הנוסעים (שבצצם נשארים אנונימיים ומונקרים; הם אינם מכונים בשמותיהם הפרטיים אלא מזהים עפ"י דגם המכונית). הם מתוודעים זה לזה. נוצרים יחסים מורכבים ביניהם, שמשקפים את הבעייתיות של כל אחד מהם. מתברר, שהמצוקה הקולקטיבית שנוצרה עקב הסיטואציה הכפויה ממריצה את חשיפת המצוקות הפרטיות. מה שמעתיק אט אט את הסיפור הריאליסטי למימד סוריאליסטי הוא זמן ההמתנה המתארך מעל ומעבר למצופה. הזמן מתגלה כגורם מכלה ומאיים, שמעורטל את הנוסעים מחוסנם הנפשי. התקווה שנזכרת, תחושת חוסר המוצא מטילים צל טראגי על הדמויות הנתונות במלכודת הזמן. בהירהור נוסף על הסיפור בולט יותר הצד הסימלי של הסיטואציה הסיפורית: ההמתנה הממושכת, שבהלכה זורמים החיים בקילוח דק מקבלת לפתע משמעות אכזיטנציאלית-סיוטית: החיים הם ציפיה מענה למוות הגואל, שהוא המפלט היחיד מהכורח החונק.

גם בסיפור "בריאתם של החולים" הופך מוטיב הזמן המתארך לגורם מרכזי. הזמן מפורר את הגיבורים מבפנים לאט ובהתמדה. רק כלפי חוץ נשמרים כללי המשחק וההסכמה שבשתיקה. האמת חודרת אט אט לתודעה, וכשנעומדים חשופים מולה, המוצא היחיד — הן לגיבור והן לעלילת הסיפור — הוא המוות. זהו אחד הסיפורים הטובים בקובץ, משום שהוא שומר על המתח העדין בין המאמצים הכבירים להעלים מהאם את האמת על מות בנה לבין מודעותה הגוברת. ככל שניחלשת עיקשותם של בני המשפחה לשמור על חומת המגן של השקרים שבנו סביב מותו של אלחנדרו כך מתחזקת במקביל ההכרה המעומעמת של האם, והיא מתחילה להתפורר מבפנים. מותה, בסוף הסיפור, הוא כמובן לא רק פועל יוצא מתחלוליה. הוא פשוט התשובה האמיתית למסכת השקרים שהתנפצה.

האופייני לסיפור "אי בצהרי היום" הוא המשחק בין המקומות והזמנים המתחלפים. לשם מה בא מריני אל אותו אי לא נחשב, "אחד מן האיים הרבים המצויים מחוץ למסלול התיירים הרגיל" — כדי לגעת באמיתות ובבלתי אמצעי, לאחר שחיי סבבו סביב מחזות ויחסים מלאכותיים, שחיים. בהגיעו לאי "מריני הביט בשעונו, אחר כך הוריד אותו בתנועה חסרת סבלנות והסתירו בכיס המיכנסונים. לא קל יהיה להרוג את האני הֶשֶׁן, אבל כאן, למעלה, טעון בשמש ובמרחב, חש שמבצע זה אינו מן הנמנע לחלוטין. בסופו של דבר הוא על האי קסירוס, והרי פעמים רבות כל כך התיאש כבר מכך שאי פעם יעלה בידו להגיע הנה." (88). כל מה שקדם לנחיתה על האי הוא בעצם ההכנות הנפשיות של מריני לפגישה עם הוויה ראשונית. ריחופי החוזרים ונשנים במטוס במסלולים שונים עד הנחיתה

ממחישים זאת. בהיותו באי הוא עד ראייה לאסון אוריי החושף בצורה אימתנית את התחזית לגבי סופו של כל המזויף והשיקרי בחיים המודרניים: "קלאוס הסב ראשו לעבר הים, לראות אם איש לא ניצל עוד. אך כמו תמיד היו הם לבדם באי, ורק הגופה פקוחת העיניים היתה משהו חדש שבינם לבין הים." (89). סיומי הסיפורים מינורים, המוות מופיע בהם פעם בחטף, בקול ענות חלושה (כתולדה טבעית מהמהלך הסיפורי) ופעם כאקורד חזק, אחרון. כך או אחרת, לקוראים מובטחת הנאה אינטלקטואלית מדרך הכתיבה, מהראיה הרגישו והמוחזת של הסופר הדרום אמריקאי.

יערה בן דוד

"ימי הגברות"

מישל לאריס; הוצ' ספרי סימן קריאה; הקיבוץ המאוחד, כתר; המועצה הציבורית לתרגום ולאמנות; המפעל לתרגום ספרי מופת 1984; 131 עמ'.

הגבור המספר פותח את וידוי-סיכומו בהיותו בן שלושים וארבע, "מחצית החיים". האיוון, הנשמר לאורך כל הסיפור מפני סימטריה קפדנית ומלאכותית, מסתמן כבר במשפטי הפתיחה. באותו אופן נמשך גם תאור גופו ("מצד הגוף אני בעל קומה ממוצעת, נמוך...") וכן גם הישגיו בעיסוקו "... מעט הספרים שכתבתי לא הוציאו לי שום מוניטין. איני מתלונן על כך וגם איני מתגאה בכך, שכן שני הסוגים, הסיפור המצליח והמפורסם שמתעלמים ממנו, שניהם מתועבים בעיני במידה שווה."

עד מהרה מתברר, בעצם, שהסיפור אינו סיפור "פרטי", הגיבור, (המרמז על שם בעקיפין רק פעם אחת במהלך סיפורו), סוקר את חייו לאור תחנות, שאינן אלא מיתוסים מרכזיים בתולדות התרבות המערבית. ממילא, אפשר לראותו כמעין "תוצר סינטיטי". אבל האיוון הרכימישורי שבהתייחסותו, הביא את היצירה אל מעבר לממדי האלגוריה, ומאפשר להציג חיים מזווית ראייה אחת, המתגלה, כמובן, כבלתי מהימנה. "... וכשאני חושב עוד על ההשפעה המדכאה שהיתה לחינוכי הקאתולי על כל התפתחותי — בעיקר למושג הפי האסור ועוד יותר ממנו למושג החטא הקדמון... הגורם לי להימשך ככוח רב אל ה"ידוי" — בשל צד ההשפלה שבו... ובו בזמן להתנהג תמיד כאדם ש"קללה" רובצת עליו ועונשו רודף אותו..." (ע' 127).

בעצם, דברים אלה, הסמוכים לסימום של הוידוי, אינם נכונים. במהלך חייו לא היתה לחינוך הקאתולי שום השפעה משמעותית. חינוכו של המספר היה זעיר-בורגני זה נטיה לעלית ולאנינות טעם. המשקע העיקרי של חינוכו זה נוצר בביקורים מרובים בתיאטרון ובאופרה. עד כדי כך, שכשלון ההתמודדות עם שיגרת חיי הברגות, מובילו חזרה אל ימי הילדות, כאשר עיקר חוויות-ההתדמית הן מעולם האמנות: התיאטרון, המוסיקה והציור.

נקודות האחיזה של חייו אינן המיתוסים עצמם, אלא ייצוגם האמנותי, ופירושם הסובייקטיבי של המספר — הוא, כעצם, אחיזתו האישית בחיים, עד כדי כך, שבהזדהותו עם מחזות נמהלה תמיד "טיפה של מרירות בשמחתי, וכיוון שעלה המסך מיד נגרע חלק גדול מהנאתי, כי חזיתי שבעוד שעה קלה תסתים ההצגה..." (ע' 23).

הזהדות זו חודרת לחיי האינטימיים עד כדי כך, "... שעד היום עדיין איני יכול לאהוב אשה בלי לשאול בלבי, למשל, לאיזו דרמה אהיה מסוגל להטיל את עצמי למענה, אילו עיניים אוכל לשאת, ריסוק עצמות או קריעת בשר, טביעה או שרפה שוטית באש..." (ע' 25).

ואכן, הקשר שבין ייצוגי המיתוסים המערביים ובין גילויי סאדו-מאזוכיזם הולך ומתהדק, אך לא מן הטעם המקובל וה"מסורתי": התפיסה שתרבות המערב על מסגרותיה התברותיות ופוסטיות הדוגמטיים גרמה להתהוותו של תוצר מעוקר, אדם סמכותי וטיפוס סאדו-מאזוכיסטי, תפיסה זו מהווה ביצירתו של לאריס מעין תשתית — רקע בלבד, ולא כזה עיקר ה"בשורה" הוידוית. המספר של לאריס חודר אל מעבר להצגה אלגוריתית פשטנית, ומערכת המיתוסים נבחת תוך מהלך התהוות והתגבשות אינדיבידואלית, שאינה מאפשרת מסוס והיתלות בגורמי תהליכים אינרטיים.

אנינות הטעם גורמת לו, למספר, שיראה את סמליו בעיניים מפוכחות. הפגמים שבכיצוע מונעים את הסינוור. במחזות רבים, באופרות ובתערוכות, חזר וביקר שוב ושוב, ובהשתלבותם בתוך תחנות התפתחותו האישיות, "מאפ-שרים" ליקויי הביצוע לראות את מייצגי המיתוסים כהתפרשות מנס המציאות, וממילא — כבני חלוף, משמע, כחיים ומציאותיים.

אין זה פלא, שבשלב מוקדם למדי "מתעף" המספר ומחפש

"משהו אמיתי"; בהצגות שראה, ואפילו בקרקס, "כל הדברים מתגמדים משום שכל ערב חוזרים עליהם בלי שינויים והם צפויים מראש..." והוא עשה חסיד נלהב של מלחמות שוורים, כי שם "נדמה לי שאני צופה במשהו אמיתי: הריגה, הקרבת קרבן, שכוחה גדול מכוחה של כל הקרבת קרבן דתית ממש, כי על מקריב הקרבן מרחפת כל הזמן סכנת-מוות..." (ע' 39).

אבל בהבדל הזה שבין הצגה אחרת ובין מלחמות שוורים, מתגלה, בעצם, שאנינות הטעם של המספר מהולה במידה לא מעטה של דילטנטיות, שכן, בקרתו מפורטת על לוחמי השוורים מבוססת על ארבע "קורידות" בלבד, ואשר שתיים מהן לא היו "אמיתיות". הפרטים, אפוא, מתבססים על "התרשמות" השוואתית, והבקעים מתגלים. החסרונות היו נחוצים לו, כדי שיוכל להמלט מן הסגידה לשלמות, וביסוס ביקרתו נשען על "קטלוג" — ממש כשם שהוא עושה בחוויות האהבים שהוא מונה, ובסיבות לכשלונותיהן.

הסופר "הממוצע", שאפילו גופו מתואר כמין סינטזה בין מרכיבים מנוגדים, הוא, אפוא, יצור עקר, אך עקרותו אינה חד מימדית. ראשית — הוא מודע לכך, ובין זכרונותיו הוא מספר על מקרה של פציעה, כאשר, תוך כדי נפילתו ובעירפול חי חושיו, "המחשבה הראשונה שעלתה בדעתי היתה זו: 'איך אוכל לאהוב?'". כל זכרונותיו שוורים על חוט של מערכת פציעות, היפגעויות ותקלות — ממש כשם שמערכת מייצגי המיתוסים שוורה אף היא על חוט של מעשי אלימות וקרבתנות ברוטליים, למן התמונה של אברהם העומד להקריב את בנו, דרך ציורי עיניים אחרים שמהם הוא מתלהב, לרבות "מלחמותיהם ועיניהם" של המכבים. הפסלים והתמונות המציגים את נושאי התלהבותו הם לרוב "תפלים", מגנחכים או מוגזמים. יכולתו להבחין בכך קשורה באיוון שבין יחסו הציני כלפי ערכים מרכזיים, ובין הסתייגותו מערכים מווייפים. ("במשך כל סוף המלחמה היו הנערים המבוגרים ממני, שלאחר שחיו חיי הפקרות התגייסו לצבא, עטורים בעיני הילה של אנשים שעונש חמור מתיר להם "לחזור בתשובה", ובלבד שהביאו על עצמם את העונש כבוונה תחילה, אך לא היה בה בתגובתי זו שום רגש פאטריסטי...") (ע' 47).

עקרותו של המספר היא, אפוא, מעין עקרות של אבסורד, ביטויו המושלם של האיוון. גם בחייו האישיים אף על פי שאין הוא מסוגל ליצור קשרים של ממש, חוויותיו האינטימיות הן שרשרת קטלוגית של כשלונות, ואפילו חיי הנישואין שלו הם בגדר חוויה משנית, ואשתו 'צצה' אי מאיין אל תוך העלילה וכמעט שאינה נזכרת, אף על פי כן — אין הוא נעדר גרשות: "היו לחיות עם אשה אהובה, ענוגה כמאהבת, רכה כאם, אשה שתחלוק עימי את סבלותי ואת שמחותי ותגרוש את הכאב הצורב המכרסם את לבי, תרחיק ממצחי הכבד את השיממון הנוגה, תרחיק ממכש מאישוניה הבהירים או בנשיקה מפיה הרענן כל כך! כן, אני רוצה שייכניו ללבי סוף סוף, אני רוצה לבכות בזרועות אשה, לבכות ולא לחשוש שילעגו לי, לבכות ולהיות בטוח שינחמוני!" (ע' 93). אף על שברור שבנעגועיו "לחלוק" אין הוא מזכיר כלל את נכונותו לתת.

ומכאן גם תחושת הבדידות: "כשאני נמצא ביחידות עם יצור שדי במינו לעשותו כה שונה ממני, תחושת הבדידות והאומללות שלי גדלה כל כך, עד שאני נואש מלמצוא דברים לאמנם לבת שיחית..." (עמ' 98).

בסופו של דבר, מתמקד והולך תהליך האיוון וה'עיקור' סביב הסמלים שבדמויות לוקרציה ויהודית, על פי רפרודוקציה לציורו של קראנאק, שנתגלגלה לידי המספר. אגב, גם כאן טבעי הוא, שאת ידיעותיו גם על לוקרציה וגם על יהודית שואב הוא מן הלכסיקון, העממי ביסודו, של לארוס. שתי דמויות אלה מתפרשות לו, בתפיסתו הסובייקטיבית — זו כקרבן שוא וזו כרזוחת שוא, שתי פנים של אותה הוויה ואותה האומללות. המתפרשת בהנאה סדיסטית ללב ההתרחשות המשמעותית של ההיטטוריה המערבית. באנלוגיה, אפשר לראות את מערכת יחסיו עם אותן דמויות שלא הצליח להתקשר עמן — מול אלה שבהן ראה את עצמו קשור ואפילו תלוי, במידת מה, כך, למשל, דודו הלוליון, שאותו הוא מפרש כמי "שחמ להקריב את עצמו" ועל כן "דמה לי דמיון עצום, שהרי אני ביקשתי לי ימים רבים מאד, בצורות שונות, את הסבל, את הכישלון, את הכפרה ואת העונש, גם ביקשתי לי אותם וגם יראתי מפניהם..." (ע' 45). אף על פי שלאמיתו של דבר היה דודו, במידה רבה, קרבן של סדרת התקשרויות גרוטסקיות.

בתוך מערכת אנאלוגית סבוכה, מתנהלת העלילה ללא עיקרון כרונולוגי ברור, ואף ללא מבנה אנאלוגי חיצוני ניכר לעין. נסיונו של הגיבור-המספר 'לעשות סדר' — מונע רק על ידי מאמציו הכושלים להצביע על החוקיות שלפיה מתמקדות חוויותיו סביב אותם סמלים, מייצגי המיתוס. הגיבור אינו מסוגל להתמודד עם שיגרה כלשהי, ואכן — זו אינה מופיעה ואינה מיוצגת. 'צירה' זו, שנכתבה בין השנים 1930-1935 עודה שומרת על רענונותה ועל חזיונותיה, ומקבלת רובדי משמעות נוספים בשנות ה-80.

שמאי גלנדר

דרושים מורים לכתובת ספרי לימוד

1. דרושים מורים לכתובת ספרי לימוד, או ספרי עזר, דפי עבודה, עזרים, בכל המקצועות הנלמדים בבתי-ספר יסודיים או תיכוניים, (עיוניים ומקצועיים וחקלאיים) בכל הרמות.
2. ספרי הלימוד הנדרשים להוצאת הספרים הינם בכל המקצועות הנלמדים, מורים שבידם רק הרעיון, יוזמו למערכת לפיתוח הרעיון והנחיות לכתובת והפיכתו לספר.
3. כתבי-יד מוכנים, רעיונות, הצעות וכו', לספרי לימוד, או עזר או כל הצעות אחרות יש להפנות עבור: הוצאת "תגא" מערכת הוצאת ספרי לימוד" הנגב 8 ת"א. טל: 371610 או 380617.
- פתוח בימים ב' - ה' בין השעות 10:00 - 14:00. לפנות למזכירת המערכת, הגב' צפורה אידלשטיין. כל השולח וכל הצעה יענו בתשובה.

ספרים שיופיעו בקרוב בהוצאת תגא

1. מחשבי כיס - (מדעיים) הבנה והפעלה/משה קלטרז'
2. אני קורא - חוברת עזר לחיזוק ולימוד הקריאה, מאושר ע"י משרד החינוך/ נורית הדר
3. נתיבות - ערבית לכיתה ז' וחטיבת הביניים, מאושר ע"י משרד החינוך/ אליהו אליאס
4. חקרת ודרשת היטב - הגות ודרשות על פרשת השבוע/ ד"ר מנחם מירון
5. העצים עומדים שקטים - ספורים מהשואה/ שינה גרטנר
6. מצוי ורצוי בצרכנות/ עליזה דולגין
7. חשמל רכב - מערכת ההצעה/ אהרון יששכר
8. יחסי אנגליה - ארה"ב 1941 - 1938/ ד"ר לילי פוליאק
9. מילון חרוזים לשירי שלונסקי/ ישראל ליטמן
10. ציור הוא הרפתקה/ מיכל ברזילי-אורבך

הפצה: בית עלים טל' 03-293959, ספרי, ובחנויות הספרים



יואל דוידוב תגא. הוצאת ספרים

ההסתדרות שימשה מראשית הקמתה בית
לכוחות היוצרים בכל התחומים. אנשי הרוח
והספרות, החינוך והאמנות, היצירה והמדע
חברו לאנשי הסדנא
והשדה בתנועה הוולונטרית
של העובדים והיוצרים, שערכי חברה, אנוש
ולאום משולבים בה ללא הפרד.

הוועידה קוראת ליוצרים בישראל
בכל התחומים

להיות שותפים בזכויות ובחובות, תוך הטלת
מלוא משקלם, למפעלה של ההסתדרות למען
יצירת עם עובד, למען עיצוב דמותה של ישראל
כמדינה מתקדמת ולעיצוב אדם בונה חברה
ומולדת ונאמן לקיומן

(מהחלטות הוועידה ה-14 של ההסתדרות)

ההסתדרות הכללית של העובדים
בארץ-ישראל
הוועד הפועל המרכז לתרבות ולחינוך



'כותרת ראשית' מופץ כיום ב-16 מדינות באמריקה, אירופה ואסיה

כותרת ראשית

השבועון 'כותרת ראשית' הוא
ישראל שלך. שלח אותו
לחבריך בחו"ל



כרטיסי-שי
אל הגיליון הראשון
שתשלח לחבריך בחו"ל
נצרך כרטיס-שי נחמד
ועליו דרישת-שלום מונד

המשלוח באמצעותנו
בדואר-אוויר
זול ב-50 אחוז
מהמשלוח הרגיל

היעד	מנוי לחצי שנה כולל משלוח	מנוי לשנה כולל משלוח
אירופה	26,104 ש"י	50,076 ש"י
ארה"ב-קנדה	30,784 ש"י	59,436 ש"י
אפריקה-אסיה	31,954 ש"י	71,776 ש"י
מרכז אמריקה	36,634 ש"י	71,136 ש"י
דרום אמריקה	38,974 ש"י	75,816 ש"י

אנא שילחו מנוי שנתי / חצי-שנתי כמתנה אישית ממני ל- שם

כתובת
מציב שיק לפקודת 'כותרת ראשית'
על סך ששל (כולל מע"מ ומשלוח). או חייבו את כרטיס ישראל/אמריקה/דרום-אסיה
מס' בתוקף עד ליום
שם פרטי ומשפחה:
מספר ת"ז:
מספר טלפון:
טלפון מעבודה:

דנונה עושה לי משהו...

אומרות מליוני נשים יפות בעולם, יום יום.



לפנים...
לגזרה...
ובכלל...
להרגשה הטובה!



יוגורט דנונה של שטראוס
יופי של בריאות

חלב שתיה עמיד
דל שומן - 1% שומן

כל הדברים הטובים של
חלב עמיד, עם עוד יתרון
נוסף: פחות קלוריות!
חלב עמיד דל-שומן טעים
מאד, נוח לאחסון, ואינו
משמין. נשמר טרי ללא
קירור לתקופה ארוכה
(עד לפתיחתו). וכמוכן,
ניתן לקחת אותו
לטיולים, לפיקניקים ולעבודה.
ובקצרה: כל טיפה ממנו
נלגמת בהנאה מלאה.



מחזיק תמיד חלב עמיד.



משפחת החלב העמיד

