

הידון לספרות

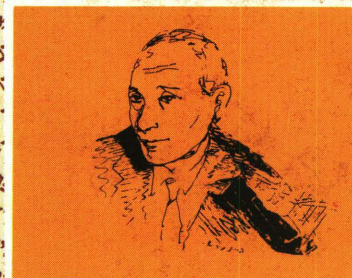
עיתון

חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ב • גל 110 • אדר ב' תשמ"ט • מרץ 89 • 10 ש"ח

הבעיה הגדולה: נולדו אשמים. השוואה בת'אטרון העברי

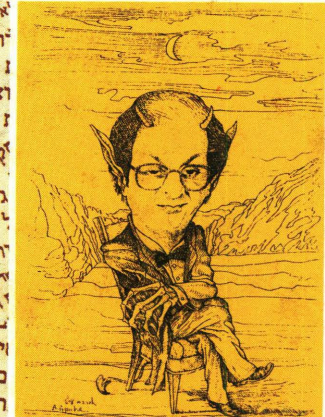
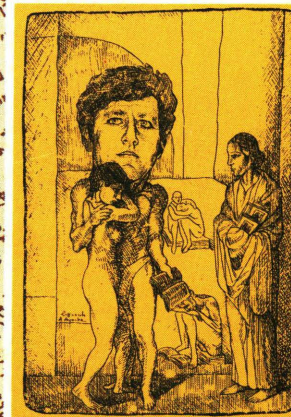
זליאן סטריקובסקי: אני סופר פוליטי השפה היא מולדת



3500 אלה על "פסוקי השמן"

טרוה והמדינה

על נביא לשונותית הראב לדעת אישה לעמוס שון עובדים את הנהד למשה דוד שלכת כוכבים לחצית הגברין חלון למדב' גלדמו ההגשה של מקום לנשים קלדמו



כדי שתראה איך פועלים טוב יותר, מחכה לך עכשיו
"התחלה טובה"



קטור בראל

התחלה טובה
 חבילת הטבות ללקוחות חדשים

היום, כשתבוא לעבוד עם בנק הפועלים, תגלה כי מחכה לך התחלה טובה!

"התחלה טובה" - חבילת הטבות ללקוחות חדשים המעניקה לך במשך התקופה הראשונה בבנק הפועלים, תנאים מועדפים. עם "התחלה טובה" תהנה מהטבות מיוחדות בחשבון העו"ש, בכל אפיקי ההשקעה והחסכון ובהלוואות.

בוא והצטרף לכל אלה שכבר פועלים טוב יותר. הכנס עוד היום לסניף הקרוב של בנק הפועלים.

בוא ותראה איך פועלים טוב יותר בנק הפועלים

נובלה



אלישע פורת:
מרדף שווא עמ' 46

סיפורים

דוד מרקיש: מתחת לתל עמ' 27
מירי ורון: אין מקום לדאגה עמ' 44

120 שנה להולדתה
של אלזה לסקר-שילר



שירים וקטעי פרוזה
מגרמנית: שלמה טנאי
עמ' 20

חתום על "עתון 77"

לכבוד ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1989
שם ומשפחה

כ.ז.ובת

טלפון

מצורף בזה שיק על סך 55 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

תאריך

חתימה

שירה וסיפורת:

6	יגאל בן-אריה: שירים
12	ערן שביט: שירים
17	ספי שפר: שירים
19	סאמי שורש: כתב; שיר; מערכית: שמואל רגולנט
20	אלזה לסקר-שילר: שירים וקטעי פרוזה; מגרמנית: שלמה טנאי
21	צביקה יעקובי: שירים
27	דוד מרקיש: מתחת לתל; סיפור
44	מירי ורון: אין מקום לדאגה; סיפור
45	אלי ויטנר: פרח יפהפה רוחו משוטטת; שיר
46	אלישע פורת: מרדף שווא; סיפור
49	עידית שלומוף: שירים
49	נתנאל מלאכי: שירים

הבעייה הגרמנית

33	ג'ורג' טבורי: נולדו אשמים; קטעי מחזה ופרוזה עפ"י פטר זרכובסקי מגרמנית: שמעון לוי
37	שרית פוקס: חדרת הגלגול בדרמת השואה
42	נעמי שני: שואה ופיוט — הכיצד?

מאמרים ומסות:

22	צבי עצמון: גבולות החומר. על אבנר טריינין עם זכירתו בפרס ביאליק
	יעל לוטן: מטמורפוזות; על פסוקי השטן לסלמאן רושדי
28	עמר ברטוב: טרור והמדינה
50	פנחס גינוסר: הערות ומראי מקום למאמר — הדיאלוג בין תנועת הפועלים וסופרי דור התחייה (גל' 106-107, 108-109)

ביקורת ספרים:

6	רות נצר על גיזת הזה"ב לראובן צור
7	ספי שפר על לביאה קטנה ליוסף שקבורצקי
8	שמואל רגולנט על שירת יהודי תימן העברית; ליקט, פירש והקדים יהודה רצהבי
8	ש. אלונים על שעה שנלך בשבילים אפלים לגיאורג טראקל
9	תמר משמר על הרגשה של מקום לנסים קלדרון
10	עמלה עינת על לדעת אישה לעמוס עז
11	ספי שפר על מילאנו למרדכי גלדמן
12	חנה יעוז על לאורך הימים, לאורך המים לק.א. ברתיני
13	פנחס גינוסר על שלכת כוכבים לחגית הלפרין
14	מרגלית בר-לב על נביא לשולמית הראבן
16	אורציון ברתנא על עוברים את הנהר למשה דור
19	עמוס לויתן על בין שעבוד לחרות לרחל שקלובסקי

מדורים קבועים:

4	לפי שעה — מאמר העורך
5	רוני סומק: חצי פינה
26	אמיר אור: נקודת תצפית
	שיחת החדש:
30	אני סופר פולני; אנה גרופינסקה משוחחת עם יוליאן סטריקובסקי

ITON 77

Literary Monthly

In collaboration with Beit-Berl

Editor: Jacob Besser

Assistant Editor: Amela Einat

Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Josef Gorni, Aharon Harel, Sasson Somekh.

الإدارة وهيئة التحرير:

شيمون بلاס, شلومو בן עמי
יוסף גורני, סאסון סומיך
אהרון הארל

المحرر المساعد: عيليا ست

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה.

מזכיר המערכת: מיכה בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות והסנדורות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך

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 אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוטלת.

המונים למערכת מתבקשים לטלם 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: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים
לוחות: אורניב

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות בשיתוף עם "בית ברל"

שנה י"ב גל' 110, אדר ב', תשמ"ט
מרץ 1989

העורך: יעקב בסר

עוזרת עורך: עמלה עינת

מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל,

ששון סומק.

ביצוע גרפי: ל"פ גרפיק

מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפ, גילה בלס, מיכל טברין, יוסי הדר, אהרן זיידנברג, א.ב. יהושע, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גיורא שוחם, אנטון שמאס.

מזימת ה"הרגעה"



כרוה: דוד טרטקובר

ימשך מצב מעין זה. על-מנת להגיע, לפיכך, לפשרה כלשהי בין היראלייה לבין ההצהרה האידאית, מציע הליכוד פתרון ביניים מסוג האוטונומיה, האמור להרגיע את הרוחות לזמן-מה, ואח"כ — אלוהים גדול... אלוהים גדול אולי, אבל גם סכנת המלחמה גדולה עד מאוד באח"כ כזה. ומדובר במלחמה שעלולה להיות נוראה מכל קודמותיה. דברים אלה מובנים בוודאי גם ל"מחנה הלאומי", אלא שהגיונם נדחק הצידה על-ידי האידאולוגיה

שמיר ופמלייתו הקרובה, ידעים היטב ששום גורם פלסטיני לא יסכים לשום פיתרון ששורתו האחרונה לא תהיה — הגדרה עצמית במדינה פלסטינית עצמאית לצידה של מדינת-ישראל. פתרון כזה נוגד, כמובן, תכלית הניגוד, את תפיסת הליכוד. עם זאת ברור לחבריו, שלא ארה"ב ולא בריה"מ ואף לא ארצות אירופה המערבית, לא ישלימו עם מצב של סטאטוס-קוו פוליטי באזור. זאת מבלי לדבר על כוחה של האינתיפדה שלא ישכך כל עוד

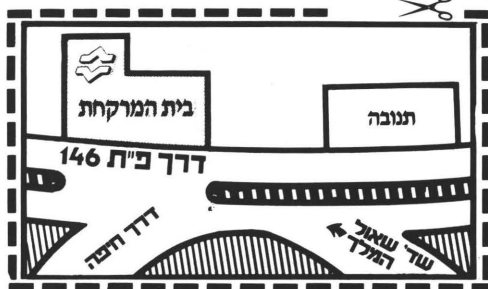
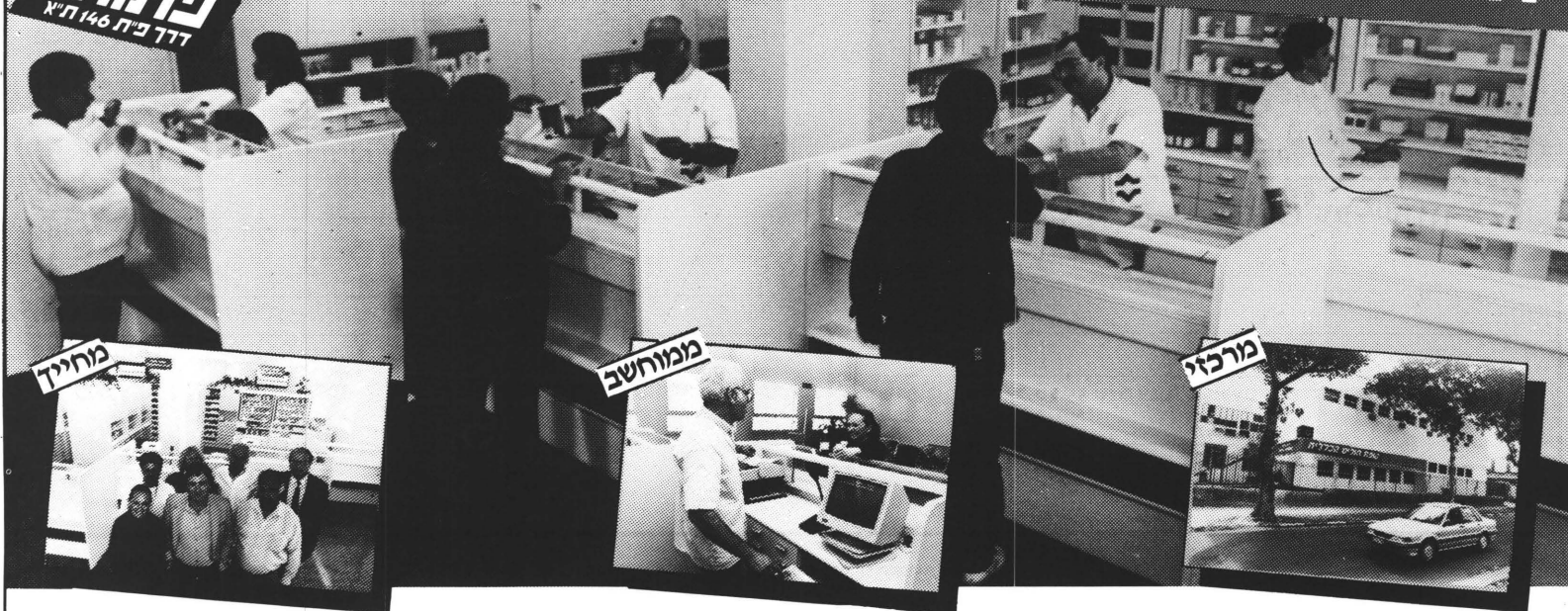
מחנה השלום בישראל על "המחנה הלאומי"; והשניה — להעניק מענה להתקפותיהם של חלקים מתוך "מחנה לאומי" זה — התחיה, גנדי ועוד — על פשרותו כביכול של ראה"מ עצמו. אבל מחוץ לשני אלה, קיים גם מניע נוסף — לאחר התחזקות הליכוד בבחירות לרשויות המקומיות, מנסה מר שמיר לכצר שליטה קיצונית ובוטה יותר, כזו ההולכת וקרבנה לשלטון אוטוקרטי שלו, של שר החוץ — ארנס ושל עוד אחד, אולי, לגבי טרם נפלה ההכרעה בשל מאבק פנימי המתנהל בצמרת הליכוד. לתהליך השתלטות זה השלכות חמורות. ההרגשה היא שהליכוד יוצר, אולי אף לא במודע, אותה אוריה קשה שאיפיינה את התקופה שקדמה לרצח אמיל גרינצווייג. והסימנים לכך מתרבים מיום ליום: שריפת מכוניתו של דן אלמגור, הפגיעה בדלת ביתה של מינה צמח ועוד. והשאלה — האם מטרתו של הליכוד ושל ראה"מ להקצין את האווירה עד כדי התנגשות חזיתית בין שני המחנות?

שמיר בהשתלחותו הגדולה נגד שלום עכשיו, עשה נסיון להוציא מחנה ציוני שלם מתוך הקונצנזוס הלאומי ולהאשימו בסיוע "לאויבנו הקיצוניים ביותר". והרי שמיר יודע שבשלום עכשיו תומכת האינטליגנציה הישראלית. שבין תומכיה וחבריה של תנועה זו מצויים קציני מילואים רבים, שזו תנועה שלא ביצעה עד היום אף פעולה אחת המנוגדת לחוק, או הנראית כ"מחוז לגדר". להפך, רבים מידידיה וחבריה מותחים ביקורת על מתינותה, על "אחריותה הלאומית המוגזמת". והריה שרק עכשיו, לאחר שקבוצות אופוזיציוניות שונות כמו "ועד היוצרים הישראלי-פלסטיני", "די לכיבוש", או "יש גבול", קראו לפתוח בשיחות עם אש"ף, הצטרפה לקריאה גם שלום עכשיו. ואף-על-פי-כן תקף אותה כפי שתקף. כוונתו בתקיפה זו היתה, עד כמה שנשמע הדבר פרדוכסלי, כפולה — האחת, כאמור, להוציא את שלום עכשיו אל מחוץ לקונצנזוס, ובדרך זאת למנוע כל השפעה של

עוד צעד בשיפור השירות

היפך בית מרקחת מרכזי של קופ"ח הכללית

עד 10 בלילה וגם במוצ"ש
פתוח
דרך בית 146 ח"א



מהיום אינך חייב לקבל את התרופה רק במרפאתך. קופת חולים הכללית פותחת לחבריה בית מרקחת חדשני, רחב ידיים, ממוחשב ובעל מלאי רב. בית המרקחת ישרת את תושבי גוש דן חברי קופ"ח הכללית וחברים מכל הארץ המעדיפים לקבל את תרופתם בהגיעם לתל-אביב. שעות העבודה של בית המרקחת החדש מ-13.00 ועד 22.00 ללא הפסק והעיקר, גם במוצאי שבת.

המהפכה הבריאה
קופת חולים הכללית

המלצת "עיתון 77"

נאטאלי סארוט: ילדות; מצרפתית: אילנה המרמן; עם עובד; פרוזה אחרת חנה הרציג: העולם בסיפורת — חיקוי מציאות או ארגון אמנותי; עיון; האוניברסיטה הפתוחה
ג'ברא א. ג'ברא: תלאובת השמש; מערבית; רוג'ה תבור; ספרית פועלים; שירה
רוני סומה: ברדלס; שירים; זמורה ביתן
מ. וינקלר: בצל העקרב; ספרית פועלים; שירה.
קינגסלי אמיס: האשמים הזקנים; מאנגלית; נעמי כרמל; רומן; מעריב/סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד.
רומאן גארי: כלב לבן; מצרפתית; אביטל ענבר; רומן; מועדון קוראי מעריב
דומיניק בונה: רומאן גארי; ביוגרפיה; מצרפתית; אביטל ענבר; ספרית מעריב
יאיר גרבוז (י. פולני): תמיד פולני; הומורסקות; זמורה ביתן
מנוחה גלבוש — עורכת: דוד פרישמן; מבחר מאמרי ביקורת על יצירות; עיון; הקיבוץ המאוחד.
יוסף גלרון-גולדשלגר: ישעיהו אברך; ביביליוגרפיה; עם עובד
יהויכין סטוצ'בסקי: במעגלי המוסיקה היהודית; מאמרים; הקיבוץ המאוחד
זאן ז'יונו: מישור מבומן; מצרפתית; אביבה ברק; רומן; שוקן
אורי אורלב: חיילי עופרת; רומן; כתר
רות שנפלד: גלגולו של סיפור; על דרכי ההתהוות של סיפורי ביאליק; מכון כץ לחקר הספרות העברית; אוניברסיטת ת"א
עידו בסוק: טבע טובע; שירים; ספרית מעריב
אבא קובנר: משהו על לוחיתנים; לילדים; ספרית פועלים
ריקי דסקל: רצועה של עור; שירים; אלקנה
ענת ניניו: על שפת הבריכה המרוצפת; שירים; עקד
יהודית מוסל אליעזרוב: תולדות; שירים; ספרית פועלים
א.א. קבק: שלמה מולכו; טרילוגיה; עם עובד.

מסיבות טכניות נדחה המדור "מחזות" לגליון הקרוב.
את המדור "ספרות יוגוסלבית" שהופיע בגל' הקודם — 109-108, הכינה ותרגמה מסרבית-קראאטית דינה קטן בן-ציון.

הערות המערכת

במקום כל אלה — נהגה בזבח כספים למטרות חריגות הגורמות, למצער, להרמת גבה. אלא שהמחדל החמור ביותר של האגודה, נעוץ היה בהצלחתה המסחררת של הנהלתה בהעלמתה העצמית ממודעות הציבור. זאת באמצעות אי-המעורבות המוסרית במה שקורה לנו במדינה ובחברה, ועל-ידי הגירות עיוורת אחרי המימסד. חברי אגודת הסופרים ינהגו בחוכמה, לפיכך, אם ישררו את החברים בהנהלת האגודה, שחלקם יגישו בוודאי את מועמדותם גם בבחירות הקרובות, מתפקידי הניהול שלהם, למען ינוחו קמעא יהרהרו בדרכם, ואולי יוכלו לשוב בעוד 4-6 שנים אל הגה הניהול, כשהם רעננים ומתוחכמים.
ובניתיים, רצוי שייבחרו במקומם יוצרים בעלי שיעור-קומה שיעזרו מראש על כוונות מאבקם בתחום השלמות הפנימית של הסופר; בנושא חידוש הקרן לשיפור תנאי דיורו; למען הפעלת המערכת המולידת על כל סדרותיה, ולקראת ניהול מדיניות מקצועית מתואמת עם המעבידים (המו"לים ומערכות המוספים הספרותיים).
בקרב חברים-סופרים מסויימים קיימת נכונות ליטול על עצמם מטלה לא קלה זאת, ובהם יש לתמוך.

588

הרוויזיוניסטית הבסיסית המאמינה ש"חומת הברזל", הוזה-אומר — הכוח, הוא שידבר, הוא שיקבע בסופו של דבר את גורל המאבק, ובורר שתפיסה זו מנוגדת ניגוד קוטבי לתפיסתו של מחנה השלום. כה מנוגדת עד שאין טעם להתווכח איתה כלל. מנהיגי הליכוד חיים באמונתם. אלא שלא כך בוחרים. לא כולם בוודאי. לכן חייב מר שמיר לגייס דמוגוגיה שדופה לכיסוס טיעוניו, מסוג הצהרתו השחצנית בדבר שוליותה של תנועת שלום עכשיו, שכן אם אכן מדובר בתנועה שולית המשתפת פעולה עם האויב, הרי שמראש אין להתחשב בעמדותיה, ונכון אף למנוע ממנה לחלוטין לגיטימציה ציבורית.
כך נסגר מעגל הקסמים.

חובתנו, לפיכך, לרכז את האש נגד ראשי הליכוד. לחשוף את המסר הרוויזיוניסטי שבבסיס האידאולוגיה המוצהרת שלהם. צריך להיות ברור שאין לנו כל דרך של הידברות אתם בנושא זה. שהדרך היחידה היא הקרע, המאבק. שרק בגישה זו נוכל, אולי, לקרב את ציבור הבוחרים שלהם לתפיסת השלום. איך ניתן לעשות זאת?
יש להעתיק את פעילותו של שלום עכשיו מכיכר מלכי ישראל אל עירות הפיתוח, אל השכונות, להרחיב את המירקם האנושי התומך בתנועה. להביא אל העצרות נציגים פלסטינים מן השטחים ולנטרל על-ידי-כך את הפחד מן הזר.

לא להתנצל, לא להחליק את המסר. להיפך. לדבר גלויות ולהוכיח שאם חפצי חיים אנו, אין לנו דרך זולת הדרך המובילה בין שתי מדינות — ישראל ופלסטין — המתקיימות זו לצד זו בשלום.

רטנר קופלנד

נוכח הגדר החורקת

כה עמדנו, נשענים על הגדר החורקת, בעולם אחר, כמו הסוסים.

היתה זו שוב אדמה, שוב זבל, ו"סואר דה פארי", ערב של היכן ומתי.

שורות נשפחות גאו ב, עלי שדות רבים, המתחרות עם ליל.

אכל את לחשת כאן, כאן זה טוב, היכן שאמה עכשו, במקום

שמןחות ידך. וכה שכבנו שם לחוצים לאדמה, זה לזו, בעוד הגדר

חורקת בלחץ הסוסים.

תרגום: שלמה גנאור, אסי דגני וזאב רבינא

יש לנער אותם

אגודת הסופרים העבריים מתקרבת לוועידתה הדרשנית, פסח תשמ"ט.

לקראת הוועידה בה יתקבלו החלטות לשנתיים הבאות וייבחרו מוסדות האגודה, חשוב שסופרי ישראל ידעו שבמשך ארבע השנים האחרונות צללה האגודה לשפל שלא ידעה כדוגמתו במשך למעלה מ-60 שנות קיומה.

מחדל רדף סקנדל, זה בכל התחומים: ביחסים הבינאישיים שבין חברי הנהלת האגודה; באי-הפעילות המקצועית (שלשמה קיימת האגודה), כאשר במקום הקצאת כספים למטרות המצופות ממנה — הטבת תנאי המקצועיים של הסופר, הפקת סדרות ספרים, מעורבות מוסרית בחיינו החברתיים והפוליטיים;

חצי פינה רוני סומק

רטנר קופלנד הוא שמו הספרותי של פסיכיאטר הולנדי. חוקר באוניברסיטת כרונינגן. קופלנד (יליד 1934) הוא מן הבולטים במשוררי הולנד כיום. "נוכח הגדר החורקת" יכול, באסוציאציה רחוקה, לעמוד כתפאורה שירית לתמונת הסיום ב"מאחורי הגדר" (מאת ח.ג. ביאליק). נוח המתארח בבית הוריו רואה מעבר לגדר את מארינקה, והם הרי שכבו פעם... שם/ לחוצים לאדמה, זה לזו, בעוד הגדר/ חורקת בלחץ הסוסים."

אהבת הסונט

ראובן צור: גיזת הזה"ב; סונטים ותרגומיהם, ואחרית דבר; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1988; 96 עמ'.



גיזת הזה"ב הוא קובץ של 37 סונטים שתורגמו על-ידי ראובן צור במשך עשרות שנים. לסונטים הוסיף צור אחרית-דבר מאירת עיניים. בפרק ראשון קובצו סונטים מן המאות 16-17 (למשל: סונטים של פיר דה רוסנר, אנדראס גריפויס, אדמונד ספנסר, שקספיר, ג'ון דון, ג'ון מילטון ועוד). ובפרק השני סונטים מן המאות 19-20 (למשל: בודלר, ורלן, רמבו, רילקה, קיטס, יטס, ועוד). קובץ זה אינו מתיימר להיות אנתולוגיה מקיפה של סונטים, אלא, כדבריו של צור — "סונטים שאהבתי וסונטים שהצלחתי לתרגמם במידה מסויימת של שביעות-רצון". רוב הסונטים תורגמו מאנגלית, ואחדים תורגמו מצרפתית, הונגרית, גרמנית וספרדית. הקובץ מביא את הסונטים ואת תרגומיהם זה בצד זה. הקורא שאינו שולט בשפת המקור יכול להיעזר בתרגום כדי להגיע דרכו להבנה מלאה יותר של הסונט המקורי. אבל, למרבית הצער, לעתים מתרחש תהליך הפוך — הסונט המקורי הוא המסייע להבנת התרגום העברי אשר נוטה לסיבול ארכאי, ולאילוץ שפה מליצית. הספר נקרא גיזת הזה"ב — על שם גיזת-הזהב במיתולוגיה היוונית, שיצא יאסון לחפש במסע הרה-סכנות. מסעו של יאסון הוא סמל ארכיטיפי של החיפוש אחר האוצר הנסתר והדרכים הפלאיות להתגבר על המכשולים הקשים. רק בעזרת הרה מצליח יאסון למלא אחר המשימה הבלתי-אפשרית — להשיג את גיזת-הזהב. אפשר איפוא, שרק בעזרת נס (בעזרת האלה, חסד המזחה) יוכל המתרגם לתרגם את הסונט ולשמר את יופיו האצילי, וראובן צור מודע להכרח הנס הזה. הסונט הוא שיר בן 14 שורות הבנוי על-פי סכימות חריזה מסויימת ומוגדרות מאוד. זהב בגימטריה ערכו 14 לכן נקרא הסונט שיר זה"ב. כינוי זה מלמד על ערכיותו האצילית של השיר. הקפדנות הנדרשת לעיבודו הצורני של הסונט מדומה לקפדנות של עבודת צורף-זהב. הסונט בנוי בדרך-כלל מארבעה בתים בני ארבע-ארבע — שלוש-שלוש שורות. סכימת החריזה של שמונה השורות (אוקטט) שונה מהסכימה של שש השורות האחרונות (ססטט). לעתים הסונט בנוי מרצף זורם של שורות או מ-3 בתים מרובעים ומסתיים בדר-טור שמשמש כסיגור פואטי. באחרית דבר מתאר צור את המבנים השונים של הסונטים (הסונט האיטלקי והאנגלי), את סכימות החריזה שלהם, את הווריאציות האפשריות בתוך מערכת הכללים החמורה ואת היחס בין המבנה התחבירי, מבנה-הבתים והמבנה הרעיוני של הסונט. השפה הגבוהה והחגיגית מתאימה אכן לשירה קלסית ולשירת המאות הקודמות, אבל פעמים רבות יש בתרגומיו שפה מליצית וארכאית שאינה קיימת בסונט המקורי. נמצא שאין כאן נאמנות מלאה

לא לשפת-המקור ולא לעברית העכשווית. כדאי להשוות את תרגומו של צור לסונט של רילקה (עמ' 50) עם תרגומו רב ההשראה של מ. זינגר לאותו סונט ('באור חפשוך מלאכים רבים' זמורה ביתן, עמ' 103). השוני נראה כבר בכותרת. לפי זינגר נקרא הסונט: "טורסו עתיק של אפולו". רילקה עצמו משתמש במילה טורסו, שמקובלת כיום גם בעברית לכינוי פלג גוף עליון נעדר גפיים וראש. ואילו בתרגום של צור: "גדם אפולו קדום". הגדם מרגיש את הגיזום והפגיעה שבגוף. הדגשה שהיא היפוכו של תוכן השיר. השיר מדבר על החיות והאור הנובעים מן הגוף. השוואת תרגום השיר מדברת בעד עצמה. למשל צור מתרגם: "אך פה דום/כמו נברשת עוד יזהר הגדם/ בו המבט שרק הומך פתילו/מוסיף ליקוד" ואילו זינגר מוותר על דימוי הנברשת למען פשטות ההבעה והריתמוס הנכון: "אבל גופו מאיר מאד עכשיו/ ומתוכו בוקע המבט/ אשר הונמך". ראשיתו של הסונט בתחילת המאה ה-13 באיטליה. לשיא פריחתה הגיעה הצורה ברנסנס ואחר-כך המשיכה עם השירה המטפיזית ובתקופת הבארוק. בתקופה הניאוקלאסית נעלמה כמעט כליל רשונה הופיעה בתקופת הרומנטיקה והפוסט-רומנטיקה והיא ממשיכה גם במחצית השנייה של המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. צורה שירית זו היתה פופולרית במשך מאות שנים רבות. משך חייו הארוך ותפוצתו העצומה של הסוג הזה בשירת-העולם מעידים על קטמו המיוחד ועל כושר הסתגלותו לפואטיקה ולטעם הספרותי המשתנים עם הזמן. צור מנסה להסביר את סוד הפופולריות של הסונט. הסבר אחד הוא האתגר הצורני. ההסבר השני שהוא מביא באופן מפורט מאוד, מראה כיצד פועלים בסונטה חוקי תפיסת התבנית (הגשטלט) שהם חוקי 'ההמשכה הטובה' וחוקי 'השיבה הטובה'. שני החוקים האלה פועלים במשולב ומסבירים את הארגון הפרצפואלי-מבני של הסונטה. חוקים אלה תורמים ללכידותו, אחידותו ופשטותו של המבנה. אפשר להוסיף כאן שהסדר הריתמי והחריזה, העצימו מאז ומתמיד את כוחה המאגי של השירה. והם עונים לאיזה צורך ראשוני הקיים בנו. ותעיד על כך אהבת הילדים לריתמוס וחריזה. צור מזכיר את הסונטים שנכתבו בעברית על-ידי גולדברג ועמחי. ידוע כי בשירה העברית מופיע הסונט כבר עם ראשיתה, בשירתו של עמנואל הרומי במאה ה-13. לאחר-מכן נדלדלה הכתיבה בסוג זה

ורשום נחדרשה והמשיכה בשפה העברית מהמאה ה-16 ועד ימינו. בתקופתו נכתבו סונטים ומחזורי סונטים (כליל-סונטים שהוא צורה חמורה במיוחד) על-ידי טשרניחובסקי, ש. שלום, ש. הלקין ועוד. ראויים לציון הסונטים העכשוויים שנכתבו על-ידי אריה זקס. טשרניחובסקי כתב סונט בשבחי הסונטה: "יקרת לי, מה יקרת, סוניטה, 'שירת-זהב'!... אהבתי צעדים ניב-חרוץ, פוז כזה/ מלוטש מחזיק בו המרובה מעט/וגמר בתיך לך המצלצל באון ורהב... מה דמות אערך לך? קלוחי ברזל סיגים/ שנכנעו לדפוס, מוצקים, ספוגי-צליל". (מתוך: 'אל הסונטה העברית'). עם התרופפות והתגשמות הכללים הקלסיים של המבנה והחריזה נעשה הסונט לא רק פחות שכיח אלא אף נדיר. סונט שנכתב כיום מעביר לנו את הצורך לשמר מבנים קדומים ולהיאחז בתבניות קלסיות. כללי החריזה והמבנה ההדוקים נראים לבן זמננו כסורגים מיותרים ויש צורך בצידוק מיוחד למען לשוב ולהשתמש בצורה הקלסית. טשרניחובסקי האמין בנאיביות מסויימת כי האמנות והשירה יגאלו את העולם — על-כך הוא כותב בכליל הסונטות — לשמש. במחזור סונטים זה הוא מעלה על נס את הקומפוזיציה כיסוד עליון שכוחה עמה להתמיד כנגד תהליכי הרס

ביקום וברצף הזמן. אמונה זו מסבירה את בחירתו לכתב סונטים. הצורה המובנית משמשת לנו כמעגן של ביטחון גם בעולמנו שהולך ונעשה כאוטי. וגם כשהאמנות המודרנית נותנת לגיטימיות לכל שבירת חוקים וערעור היוצרות עד הרס הבסיס של עצמה. הסונט של אריה זקס נושא בחובו ניחוחות של תרבות אירופאית מהמאות הקודמות שזקס מעורה בהן. כאילו יש רצון לשוב וליצור בעולם איזו אלגנטיות אידיאלית וחיונית של עולם קלסי יציב מעניק סדר ויופי. ובו בזמן מכיל הסונט שלו את הכאן ועכשיו. את הטריטוריאלי והמיומני. בסונט 'באותו ענין מנקודת מבט אחרת' ('כהל' שוקל. 1988 ע' 78) הוא כותב על כתיבת הסונט, כש'חליל הזהב' מתיחס כפי הנראה לסונט הנקרא שיר זהב. כאן המזחה מנגנת בעידון ומתינות בתוך המבנה הנתון מראש "המזחה שכבה עם חליל הזהב/וצל הרוח כמעט נוגע/בורד עורה, בצליל המתן./הנה הוא נשמע. הכל כבר נתון//". וכשהמזחה מנגנת "הצליל יכתב למצעד פרשים", זה המצעד הריתמי הקצוב. יפה עשה ראובן צור שהביא לקורא העברי מעט מן הקלסיקה של השירה האירופית ופתח לנו חלון לשירה מסוגגנת ואריסטוקרטית.

רות נצר

יגאל בן אריה

רעש הפרימה הלכנה

רֵעֵשׁ הַפְּרִימָה הַלֵּכְנָה אֵינְנוּ נִתֵּן לְזִיהוּי
בְּמִגְוֵן הָרַעְשִׁים הַמְּפָרֵשׁ נִשְׁמַע קוֹל זֶר
בְּדִמְמָה שֶׁל פְּתִיתִי שֶׁלֵּג וְעִיר מְרַקֶּנֶת
פְּרִימָה אֱלוֹהִית הַמְּטִיחָה אֶת מִסְקָנָהּ
לְרֹחֵב הַקִּבְשִׁי הָרָאשִׁי נִגְדַעַת בְּקוֹ הָאֲדָמָה
שְׂרָשֵׁי הָעֵץ בְּאֲדָמָה, חֲשׂוֹף בְּגִזְעוֹ הַחִי
מִנָּח עַל הָצֵד, צִמְרָתוֹ שׁוֹתֶתֶת דָּם
מְרַקֶּנֶת עַל הָאֶסְפֶּלֶט הָרֶטֶב, עֲטוּפָה פְּתִיתִים
בְּרַעַשׁ גְּרָמִי שְׁמִים הַמְּתַמְדָּדִים עִם נִנְסֵי אֶרֶץ
רֵעֵשׁ הַפְּרִימָה הַלֵּכְנָה שְׂאֵינְנוּ נִתֵּן לְזִיהוּי.

איש ובלבו פֶּלֶב

אִישׁ וּבִלְבוֹ פֶּלֶב
מִלִּשְׁטֵיט בֵּיד מְהֶסֶסֶת
תְּמַנּוֹת כְּהוֹת
בְּהֵן אִישׁ וּכְלָב בְּפִלּוֹרִידָה
לִיד פּוֹלִין
מוֹדָה כְּלָב הוֹמָה עַל הָרֶשׁוֹת
שְׁנִתָּנָה
וְהַזְכּוֹת
שְׁנִלְקָחָה.
בְּתִי הַקְּטָנָה מְבִיטָה וְאוֹמְרָת:
"אֲתָה יוֹדֵעַ וְאָתָּה יוֹדַעַת
בְּתִינוּקִי קֵטָן אֲסוּר לִגְעָת."
הַצִּצְתִּי בְּסִפֵּר וְלֹא רָאִיתִי כְּתוּב
בְּחֻצוֹת הָרִיקִים
מְדָה עַל עֵנָן
תֵּבֵל חֲרוֹשֶׁת קִמְטִים.

"בעתיד הקרוב תתחולל טרגדיה"

יעוד חשוב

חמירותיהם סיפקו את צרכיהם בשפתות, במעדים ובשמחות מצווה. שירי-חול וקודש של ספר נחשבו על ידיו תימן, וקמו להם מעתיקים רבים, ובזכותם ניצלו מאות שירים ופיוטים ספרדיים, ואף דיונים של גדולי-השירה כיהודה הלוי, משה אבן-עזרא ואברהם אבן עזרא. "ספר-המוסר" של ר' זכריה אלצאהרי, למשל, עשוי כמתפנתו של "תחפמוני" לאלחורוזי ומרובות בו השפעות משוררי-ספרד (הספר הזה נערך עריכה מדעית והוצא לאור על ידי פרופ' יהודה רצהבי). אף הפיוט הספרדי סחף במרוצת-הזמן וכבש את המחזור התמיני.

שירת-הגולה — זמנה פנימי-הגולה. הדיכוי והנגישות העירו בנפשם פיסופים לגאולה ולמשיח ושירת-הגאולה התפתחה איפוא מפורח-המצאות. השירים מצטיינים בבטוי עמוק ונוקב של קאבס ויגונם, ושירת-הגאולה חדרה להט-פיסופים משיחיים. אתה מוצא גם שירי תוכחה ומוסר, וכן שירי-הקלחה, העוסקים בדיני-אישות וטרפיות וכיוצא באלה. אתה מגלה גם שירי-אהבה וידידות, אמנם במספר מועט. שירי-אהבה נשתמרו במקצת בשירי זפאת, (זפאת בים זפאת), בערבית — תהלוכה חגיגית להובלת הפלה לבית-החתן. פן נשתמרו שירי ה"חידויות", שהן שירי שמחה (עפ"י הארמית ח.ד.י.) וכן אתה מוצא את ה"הללות", סוג-שירים מיוחד ליהודי-תימן בלבד, והן חילופי-ברכות בין הקהל לבעלי-השמחה (החתן, אבי הנמול ובעל-הבית). עקב נטייתו של שיר-תימן למגמות מיסטיקות-דתיות נתחברו במקביל שירי-אהבה אלגוריים, שענינם אהבת כנסת ישראל לאלוהיה ודבקותה בו.

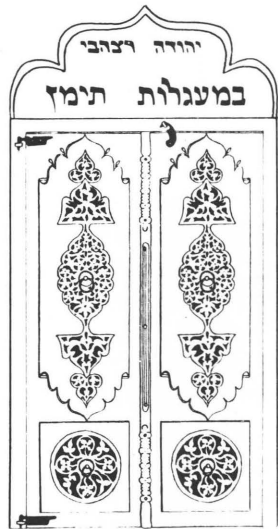
באשר למשקלים ראוי לציין, כי מאחר שחלק נכבד משירה זו נכתב ערבית, אימצה לה שירת-תימן את המשקלים הערביים, שנתקבלו באסכולה הספרדית. ביחוד נפוצים בקרבם שירי ה"אזור" (תפשיח) ובאשר למסורת הניקוד של יהודי-תימן ללשון-חכמים — הריה מבוססת, כידוע, על המסורת הפבילית הקדושה (ראה ספרו של פרופ' שלמה מורג על הגיית יהודי-תימן).

משוררי-תימן, שהיו בקיאים בשלש השפות האחרות (ערבית, ארמית וערבית) יצרו גם תצורות חדשות על פי השפות האלה. למשל, עפ"י העברית — הגלים (ערב), הנהיר (משך מים פנהר) וקטרון (תפילה); עפ"י הארמית — שגש (בלבל), טמש (טבל); ועפ"י הערבית — עשק (אהב) לשלם שלום (לדרוש בשלום) וכיוצא באלה.

הספר ערוך ומוגה בקפדנות ובאהבה, והפירוט נהיר על דרך הפשט. ואתה ניצב משתאה נוכח אותו ששקט מופלא, שחי לו פאלפיים שנה פדל ומפורש משאר הגלויות, ומעץ-יצירתו לא תרב [חרב] חרף כל הפורענויות. אנתולוגיה זו היא אבן-חן בשירת-ישראל, והיא מוגשת בידי גדול חוקרי יהודי-תימן בדורנו.

שירת יהודי-תימן העברית: לקט נבחר; ליקט, פירש והקדים מבוא יהודה רצהבי; ע' 271

לפנינו פניוס ראשון ומקיף בעברית של שירת יהודי תימן במשקלה. זוהי שירה מיוחדת במינה בצביונה וברוחה, והיא נוצרה בגולה על כל המשתמע מבחינה מדינית (גזירות ורדיפות) ומבחינה תרבותית. עם העליות ההמוניות וחסול גולת-תימן (הגם שנותרו שם עדיין כמה אלפי יהודים) נחתמה היצירה הזאת. השירה היא ענף מרפזי ביצירת יהודי-תימן, והשפעתה רבה על חייהם. ראשיתה במאה ה-12 והיא נמשכה כ-800 שנה עד לתקומת-המדינה. מספר פיוטיה עולה לעשרות, ושיריה — לאלפים. היא כתובה בשלש לשונות, שרווחו ביניהם: עברית, ארמית וערבית, רובה גנוזה עדיין בדיואנים. לראשונה נתגלתה שירה זו לפני כ-130 שנה על-ידי החוקר ר' יעקב ספיר, שסייר בתימן ב-1859, ושירים נבחרים נתפרסמו לראשונה בספרו "אבן-ספיר". המדורות המופיעים באנתולוגיה שלפנינו מקבילים להתפתחות השירה: תפילת היחיד, ולאחריה שירים בעלי צביון לאומי (דת ותורה), שבת ומועד, שמחת-תננים, ולבסוף — גלות וגאולה.



הבולטים והנודעים ביניהם הם: ר' זכריה אלצאהרי, שנתפרסם במיוחד ב"ספר-המוסר" שלו; ר' יוסף בן ישראל, ר' שלם שבזי ור' סעדיה בן יהודה מנצורה. שירת יהודי-תימן היא בעיקרה שירה דתית-לאומית, והיסוד החילוני שבה הוא מיעוט מבוטל. ההתעוררות הפיוטית שחלה במאה ה-17, ואשר מגורה, פנראה, בהתפתחות הקבלה בישראל, התסיסה את כל קהילות ישראל במזרח ובמערב; פיוטיהם אל הא"ר, נגארה, אלקבץ ולביא נתפשטו בגולה והפילו רוח-יצירה. לשירה נועד איפא ייעוד חשוב בתקופה הרת-מאורעות זו. היא טיפחה דבקות עזה באלוהי-ישראל, רוממה את רוח העם השחוחה. השירה נטעה בו גאווה בהיותו נמנה עם העם הנבחר, בן שורה אמן, ואילו המוסלמי הוא בן הגר השפחה. לשירת ספרד נודעה השפעה רבה על שירת-תימן. סליחות משוררי-ספרד

"לביאה קטנה"; יוסף שקבורצקי; תרגם מצ"ת: יהודה להב; עם עובד; 1988

"אין זה רומן חברתי או פסיכולוגי, אלא רומן בלשי", כותב יוסף שקבורצקי ברעיון מבוא לספרו "לביאה קטנה". ומטרתו של הרומן הבלשי, לדבריו, הן: "גילוי הרצח ובידור דעתו של הקורא".

אולם אם מטרה של סיפור, כלשהו, מצוייה מחוץ לו (בידור הקורא, למשל) הרי גילוי הרצח אינו בין מטרתיו של הסיפור הבלשי; הרצח וגילוי, שניהם מצויים כבר בתוך הסיפור. אך הגדרתו של שקבורצקי נכונה לסיפורו שלו; ועוד אשוב לעניין זה בהמשך.

קארל לזן הוא גיבור ומספרו של "לביאה קטנה". כל הנחשב, הנראה והמורגש מועבר אל הקורא דרך המסגרת של מחשבותיו, עניני והרגשותיו. החבר קארל הוא עורך בהוצאת ספרים; האירועים המתרחשים בהוצאה — אירועים בינאישיים ואירועים ספרותיים — הם נתיב אחד מבין השניים המרכזיים ב"לביאה קטנה". התאהבותו של החבר קארל בעלמה סטריברנה, שבעטייה הוא זונח את חברתו ובוגד בחברת הפרופסור, היא הנתיב השני בסיפור.

שני הנתיבים הללו מצטלבים מדי פעם בפגישות האנשים המשייכים אליהם. הצטלבויות אלה תוכפות והולכות לקראת סוף הסיפור, ומשמעותן נעשית הרת-גורל יותר ויותר. אולם אבחנה זו נעשית רק בדיעבד, לאחר שהפקעת התורה, לאחר שהרצח התגלה. שקבורצקי מביא כמוטו לספרו את מילותיו של גדול הבלשים, או לפחות המפורסם בהם, שרלוק הולמס. הוא אומר: "יש פשעים שאין החוק יכול לגעת בהם ועל-כן הם מצדיקים במידה ידועה מעשי נקם פרטיים".

אולם מוטו זה מושם בפתיחתו של רומן, המתמשך על פני כמעט 280 עמודים; ואנחנו קוראים את סיפור אהבתו של החבר קארל ודחייתו בידי העלמה סטריברנה המסתורית והיפהפיה; ואנחנו קוראים את עלילות המערכת הספרותית בצ'כוסלובקיה של לפני ההפשרה של סוף שנות ה-50, לפני האביב הקצר של פראג; אנחנו מגחכים בעליונות ובאירוניה לקורותיה של ד"ר ארליכובה, לדוגמה, "שעשתה את עבודתה ברשלנות, כי בספר 'הולנדית למסע ברכבת' לא מחקה את הפסוק: כשריד של צורת הזוגי העתיקה, נותרו בשפה ההולנדית מלים שנטייתן חורגת מן המקובל, כגון: 'עגל', 'צאן' ו'רע'".

הפיקוח העיר על הפסוק הפגום, המסמך צאן לעם, והמנהל האשים את ד"ר ארליכובה בבורות מדיהמה ביסודות מלאכת העריכה. (203) וכשאומר המספר (228-229): "אנו מתקרים לסיום העלילה, ועל-פי כל כללי הספרות הבלשית, חייב הפושע להיות מישוה שאני מכירו מן ההתחלה" הרי שהתרחקנו בתודעתנו מרחק רב מן

המוטו. אם פשע כביכול — ודאי לא רצח — לא אירע עד כה, ולא מוכן לנו איזה פושע מחפש המספר; הרי סברנו שהוא מנסה לחשוף את צפונותיה של העלמה סטריברנה ולכבוש אותם. בהמשך (252) מופיעה "אזהרה לקורא", ובין השאר נכתב בה: "בעתיד הקרוב תתחולל טרגדיה". אולם גם כאן מהתל בנו שקבורצקי. אנחנו הרי כבר "מכירים" את החבר קארל (המזהיר אזהרה זו); אנחנו מכירים את סולם הערכים שלו, את הציניות, את הפחדנות, את האנוכיות ללא גבול; ואנחנו סבורים שהטרגדיה תבטא בכך שסטריברנה תצליח סוף-סוף לזרוק אותו מכל המדרגות; זה הרי מה שנחשב לטרגדיה הנוראה במחשבותיו של החבר.

אף שקבורצקי, כפי שכתבתי, משטה בקוראיו. שהרי אדם אכן מת. ומותו בטבעה שתי, באגם של מנהל ההוצאה-לאור מתברר מאוחר יותר — לא לחוקרי המשטרה — כרצח. אבל זה אינו הפשע שעליו מדבר הרומן "לביאה קטנה". רצח המנהל הוא מעשה-הנקם שאותו הזכיר שרלוק הולמס. הפשע האמיתי הוא של המנהל עצמו, שנים לפני כן, בתחילת מלחמת-העולם השנייה, כאשר ביטל מפחד את אירוסיו לנערה יהודיה; ביטול שהביא לגירושה ולמותה במחנה המוות. המנהל, כפי שאמר המספר מיד לאחר מותו, "לא היה בשום פנים רשע מרוע, ששונאי ירדפוהו עד בור קבר. הוא רק לא הצטיין בעודף אומץ-לב". המנהל לא היה אלא איש שתימן היטב בין דרישותיהם המשתנות של הממונים עליו, של השלטונות, של האידאולוגיות המתחלפות.

פשעו של המנהל — חוסר אומץ-לב, פחדנות, קונפורמיות — אינו פשע שיש עליו עונש הכתוב בספר החוקים, דכורי הולמס. רובנו איננו פושעים על-פי הגדרת החוק, ואולם בכמה מאיתנו לא דבק עוון הפחדנות, העלמת-העין? "מוטב שתבחנו את מצפונכם שלכם", כותב שקבורצקי בשורות המבוא לספרו, אפשר שתמצאו בו אחדות מן הגישות המציאותיות הללו, גם אם לא בגילוי היול כל-כך. וכאן הקשר למה שאמרתי בפתיחת דברי: אחת ממטרותיו של הספר "לביאה קטנה" — מטרה שמחור לסיפור — היא גילוי הרצח. והרי מדובר ברצח המצוי בפוטנציה — משום היסח-הדעת, משום עצמת-עניינים — בכל אחד מאיתנו.

החבר קארל, לפני שהיה לעורך בהוצאת ספרים, כתב שירים. בבגרותו (בן 32) הוא מבטל את רובם, אולם באחד מהם, "אקרוסטיכון של נדר" שמו (שוב אירוניה), יש כמה שורות יפהפיות. שתיים מהן, מן הראוי להן שיהיו — אם יש דבר כזה — המוטו לקריאת ספרו של שקבורצקי: "לו יעירוני מעשי עוולה/ לחפש כי דופי".

ספי שפר

שמואל רגולנט

שירת נפש עמומה

גיאורג טראקל: שעה שגולך בשבילים
אפלים; מבחר שירים; תרגום מגרמנית
והוסיף אחרית-דבר יצחק עקביהו, הקיבוץ
המאוחד; 1988; 80 עמודים.



גיאורג טראקל; רישום מאת אוסקר קוקשקה

אין זה מקרה שאנו אוספים בשנים אלה אל העברית עוד ועוד סופרים ומשוררים בעלי משקל, אף פחות ידועים: ריבוי התרגומים אומר התרחבות התרבות המקורית שלנו, גידול כושר קליטתה ויש בהם מן המאמץ לגבור על הבדירות שלנו, לאמור: הנה, בספרים אנחנו באמת וללא גבולות עם בין העמים. וכך נוסף לנו עכשיו גם תרגום מבחר שירי גיאורג טראקל, מן השלוחה האוסטרית של השירה הגרמנית, משורר ייחודי-בביתו ובקדרות שירתו.

המשפט האחרון הוא שמסביר מדוע לא מוכר שמו כשם של אחרים מבני דורו — רילקה, הופמאנסטאל, אלוה לאסקר-שילר ועוד. לא רק הדכדוך הרב, ריח-המוות המהלך בשורותיו, לא אלה בלבד, אלא בעיקר הייחוד שבביתו גרם, לדעתי, שנשאר מוצנע, אף-כי עוסקים בו מומחים וחובבי-שירה. טראקל מורכב מאד גם מבחינת הגדרתו, אף-כי עניין זה אינו מכריע: יש בו סממנים של אקספרסיוניזם, אבל רוב דבריו צבע אימז'יניסטי חזק. הוא מצייר ביד חופשית את רגשותיו, העמומים לכשעצמם. מכאן גם היסוד הסוריאליסטי שבשיריו. טראקל אינו חש חובה לא לרעיון וגם לא ללשון, ולכן משתמש בה בדמיון חופשי, בנסיונות להגדיר עולם, שיש בו הבלטת הניגוד בין הפאסטורלי לבין האימתני, ולא מעט מן הפתולוגי.

חייו הם שמעידים: אישית לא-יציבה, אדם שלא יכול ליטול אחריות לעצמו, הצליח למרות-הכל להשלים לימודי רוקחות ובמקצועו זה שירת במערך הרפואי של הצבא האוסטרי במלחמת-העולם הראשונה. שני זעזועים עיקריים צרעו עד מוות את הנפש הרופפת בלא-רהי: תסביך-עריות, שנבע מיחסיו עם אחותו (בדמיון או במעשה) ואימיה-המלחמה, שהכריעוהו מזווית-החוויה של בית-חולים שדה, שבו ראה מראות דם ומוות. בן עשרים ושבע, בסוף שנת 1914, מת טראקל בספק התאבדות, ספק התמוטטות (פרטים רבים על סופו מצויים בתיאורו של הסופר אלברט אהרנשטיין, המובא ב"הערות", בספר "שיחות עם קפקא", "ספריית פועלים").

זהו ביוגרפיה קצרת-חיים אך קשת-גורל, שאפשר לומר שהיא מצטיירת היטב בשירתו. למקרא שיריו בעברית יתהה הקורא על הדמיון שיש באופן-הביטוי בין לא מעט מהשירים הנכתבים עכשיו כאן, לבין שיריו. ואסתכן בניסיון להבהיר: טראקל היה מפורצי-הדרך לאותה שלוחה בשירה המודרנית בה נתאפשר קיומו של שיר השרוי בערפל, לפעמים סמך עד איראיה-הבנה). שירה מסוגרת זו אצל יוצר כטראקל היא בעלת אותנטיות גמורה ועל-כן יש בה כוחות הפועלים דרך גניאל-המלים וצירופיהן באופן סוגסטיבי, גם אם לא מופענח. רשות-הערפל הזאת נוצלה מאז בידי רבים, שלא היה להם כיסוי-אותנטיות, לכתיבת הרבה שירים, שבשעטם נוצר רושם

ששירה מודרנית ושירה בלתי-מוכנת חדרה. טראקל הושפע, כנראה, ממקורות שהיה בהם דמיון למצבו הנפשי ועל-כן גם לדרכי הביטוי. עקביהו מציין את זיקתו, בין השאר, לנובאליס, הלדרלין ורימבו. אכן, ניתוח גורלם של שלושת המשוררים הגדולים האלה יאשר, וכאן בתמצית: נובאליס, ממייסדי הרומנטיקה, היה מוכה מרה-שחורה וקדרות, חולה שחפת ומת בן 29; הלדרלין — שאמנם האריך ימים — חי מחצית חייו לא שפוי בדעתו; ורימבו, האקזוטי, הומוסקסואל, נודד, מת לאחר מחלה קשה בן 37. בשירתם מצא טראקל כנראה קרבת-דם של ממש.

עקביהו הוסיף אחרית-דבר מאירת-עיניים, הכולל מידע ביוגרפי; ניתוח והערכה של שירת טראקל, בחינת מאמרי-ביקורת ממצה; ופרק על בעיות התרגום. לעניין האחרון, הערות אחדות: עקביהו מעיד על עצמו כי "לא כלאחר-יד עשיתי", את התרגום, ואכן הוא העביר היטב את השירים לעברית, עם כל הקשיים שאותם הוא מציין. אם יש לי הערה על עבודתו זו, שניכרה בה היטב ידו הטובה של עקביהו המשורר, הריהי רק בתחום של טעם וריח. היינו: כל מתרגם היה מחפש ומוצא בוודאי פתרונות שונים לאותן אבני-נגף שמציין עקביהו. ורק לשם הדגמה: עקביהו משתמש הרבה ב"כספיים", "כספיים" ברצותו לבטא צבע או מראה של כסף בשירי טראקל. בגרמניה אין בעיה: מלה אחת לכסף (מטבע) ואחרת לכסף (צבע). בעברית — אותה

מלה. והוא מותח ביקורת (ע' 76) על המשורר ד. רוקח המנוח, על תרגומו לשיר "ליד הביצה" (ע' 22). עקביהו דן במשפט: "תופעה לילית: קרפדות עולות מן המים הכספיים". רוקח תרגם: "במימי כספית"; עקביהו: "מן המים הכספיים". אתיר לעצמי שאלות: "כספית" — צלילו מעורר אסוציאציה עם אותו חומר שבמדחום; "כספיים" — עם מונח כלכלי שגור (כגון מוסדות כספיים). אם-כן, האם לא היה ראוי לבחור כאן בפיתרון שלישי: "מן המים הכסופים"? כאמור, זו שאלה של טעם וריח.

ועוד משהו, להביא דברים על דיוקם: בתוצאה מההיכרות בין טראקל לאלוה לאסקר-שילר (שב-11 בפברואר השנה מלאו 120 להולדתה) הקדיש לה טראקל את שירו "מערב" (אבנדלאנד), ולא "ארצות המערב", כשכונת המשורר, לדעתי, בפירוש למקום-השקיעה. וכן, א. לאסקר-שילר כתבה לו שלושה שירים, שניים על טראקל, הקרויים "גיאורג טראקל" והשלישי "שירי" מוקדש לו עם כותרת-משנה: "לגיאורג טראקל יקיר, הלוחם שנפל". אך פרטים אלה בטלים בשישים במעשה תרגום אמנותי, מעשה ידי משורר. ספר זה הוא תוספת חשובה לארון-הספרים של חובבי השירה; וגם מתרגמים ועורכים ימצאו עניין, נוסף על השירים, באחרית-דבר המאלף.

ש. אלונים



ב. האם מורכבות והיפוכה הגמור — נוסחה מופשטת — גרות כך, בפשטות, באותה דירה? אפילו הללו דרות יחד בשיר — ובשיר, שלא כבפרשנות לו, קיומם הסמוך של ניגודים הוא כמעט מושכל ראשון — היה על פרשן הטקסט להסביר זאת.

ג. מה פירושה של האבחנה — אהבה להפשטה? ד. האמירה "הזוועה מורכבת" מתארת מציאות. לעומת זאת, האירוניה, בהקשר זה, מתארת את הכלי הספרותי שבידי הסופר, כשהוא בה להגיב על המציאות. השאלה הנשאלת היא אם הכלי הזה עדיין רלוונטי, כשהמציאות היא זוועה. המעבר החד, שעושה קלדרון מתאור עובדה "בעולם" לתאור התגובה ההכרתית והמעשית של הסופר, הוא בלתי מוסבר.

אצל קלדרון מתוארת האירוניה (זו הנוטה להשאיר מן הזוועה מורכבות בלבד) כאילו היתה איזו חייט-בר גמישה, המשחקת בעפר ואפר של הזוועה, ובנוסף לכל היא גם האינסטינקט בהתגלמותו. זאת, בצד ההתפלגות ה"מדעית" על ה"רדוקציות" שאירוניה זו עושה. אין זה מענייני להציע לקלדרון אופני כתיבה, ואף לא להתמקח על קוצם של יודים. אך זוהי דוגמה מובהקת לבעיה המקופלת בספר זה: השאיפה לשמר את הוויית האי הבודד.

האינטלקטואל הישראלי, שמייצג קלדרון, מרוחק ממצב הרוח של אבן גבירול — להבדיל — לא פחות מאשר המלחמה, ואולי אף יותר: זהו ריחוק מתוך בחירה, מתוך רצון. האם רחוב אבן גבירול מסוגל לקשר בין "שפת הרדוקציות" ל"שפת הנטיות" באותה מהירות, שבה עושה זאת קלדרון? האם היבשת האבודה של זך אינה אבודה עוד יותר, אחרי ה"רדוקציות" שערך בה קלדרון? התעכבתי על כך, דווקא משום שהכיוון הכללי של ניתוח מצב הדברים הוא, לטעמי, נכון. קלדרון בסך הכל צודק, כשהוא אומר: "זך ואחדים מבני דורו עושים מאמץ גדול לשנות את הקול שבו הם מדברים ולקרר אותו אל מצבים חדשים וצרכים חדשים" (עמ' 53). יש גם היגדים כאלה בספר זה — דיבור פשוט ומוכן. הוא גם מציג טיעונים משכנעים באשר לנושא המחאה — מידת האפקטיביות שלה תלויה ביכולת להתקשר לעשייה פוליטית ממשית. כך גם, למשל, באשר לוויכוח עם עמוס עוז והדיון על מקומו של הסופר במסורת תנועת העבודה. הבעיה היא של שפה, של קומוניקציה.

התרחש?.. מדוע מותר לסופרים להבליע ערכים חברתיים בסיפורת, ולהוגי דעות פוליטיים אסור להביע את משנתם במונחים רומנטיים מוחלטים, אם ברצונם לעורר "זעזוע חיובי"? ("הקלע והאלה", עמ' 45-46).

— על מה קובל קלדרון? על כך שהייאוש מוביל את בנבנשתי, תוך כדי ויתור על כל העמדות כולן, להכתיר את עצמו כ"היחיד שחושב בשביל כולם" — בשביל השמאל, בשביל הימין, וגם בשביל הפלסטינים. כך הוא מסמן את הייאוש של תמונת עתיד ברורה מראש ומפריע לאפשרויות הפתוחות של עתיד ריאלי. כאמור, קלדרון מסתבך כאן, לדעתי, בשאלה שהוא עצמו כבר ענה עליה. אם בנבנשתי מטפל בנו בשוק — אזי הייאוש שלו כבר מתועל לאותה עשייה מאותתת, שקלדרון עצמו דורש מן האינטלקטואלים. יאוש מתועל אולי הוא לא פחות יאוש, אבל הוא יאוש ש"ילד גדול נוהג בו", הוא כולל את המודעות לו והוא שלב בדרך לניתוצו. זוהי, לטעמי, דוגמה לוויכוח מדומה.

נקודת מוצא אחרת היא קביעתו של קלדרון, כי במידה רבה הכיבוש הוא לא עניינם היומיומי של האזרחים, אלא של מעטים מהם, רובם אינטלקטואלים. והאינטלקטואלים לבדם אינם יכולים למרוד, אלא רק לאותת. קלדרון קובע עובדה. השאלה הנשאלת היא — אם האינטלקטואל מניח מראש, שמרחב המחיה שלו היה מוגבל בעבר ל"א"י" שלו, וכך בהווה, והוא יוסיף גם בעתיד להיות מוגבל ל"א"י" שלו — אל מי בדיוק הוא מאותת. אם רוב האזרחים מנותקים מ"ההפרעה המקצועית", כלשונם, של האינטלקטואלים — האם יהיו בשלים לשמוע, לספוג, להפנים ולהיענות לאיתותים. דומה, שהנחה זו, המוצגת כעובדה-של-כל-הזמנים, היא עצמה הנחה של יאוש. אולי משאלה זו תישמע נאיבית, אך יתכן שתפקידו הראשון של האינטלקטואל הישראלי הוא לנסות להרחיב את מרחב המחיה של האיתותים שלו; להיפטר לשעה קלה — ולמעשה קשה — משפת ה"רדוקציה" (דומה, שקלדרון מאוהב ממש במלה זו, החוזרת תדיר בספר) ולעשות רדוקציה למונחים ששימושם יפה רק באקדמיה.

כאן עולה אחת הבעיות העיקריות של ספר זה: אי-קריאותו. קלדרון כותב כפי שהוא מדבר. לשון דיבור, מטיבעה, פחות מאורגנת מלשון כתובה. הדיבור הכתוב שלפנינו, שכנראה גם אינו ערוך דיו, כולל עירוב של מבט פיוטי עם שפה אקדמית. במצב דברים זה, הקורא מתקשה לעקוב אחר האמירה ותוהה לעיתים על מה מדובר. למשל, בניתוח ל"יבשת אבודה" של נתן זך מופיע רצף המשפטים הבא:

"המהירות שבה חלף המבט האירוני ממקום למקום היתה גם סירוב לשהות במקום אחד ויחיד, והיתה גם אהבה להפשטה. כאשר הזוועה מורכבת, הרדוקציה שערכה בה האירוניה לא השאירה רק מורכבות, היא השאירה גם נוסחה מופשטת, שאפשר להשתמש בה במקומות רבים ושונים."

(עמ' 61. ההדגשות שלי, ת.מ.)

ובאותו עמוד עצמו, שתי פסקאות לפני כן:

"כאשר הזוועה מורכבת, האירוניה נוטה להשאיר ממנה מורכבות בלבד... הוא (זך) נלחם באינסטינקט האירוני שלו, אבל על המשיכה לראות את המורכב והמפועל אינו מוותר. להפך: הוא זקק לה כדי למחות. (ההדגשות שלי, ת.מ.)"

כמה נקודות למחשבה:

א. מהי זוועה מורכבת? האם יש זוועה שאינה מורכבת?

נסים קלדרון: הרגשה של מקום; שישה מאמרים; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988; 127 עמ'.

מאמריו המכונסים של נסים קלדרון באים חשבון עם הייאוש, שפשה בקרב אינטלקטואלים ישראלים לנוכח הכיבוש המתמשך, במיוחד לאחר מלחמת לבנון. ההתמכרות לייאוש, על-פי קלדרון, מבססת את ההשחתה כקנה-מידה בחיים הציבוריים, הפוליטיים ואף הספרותיים. הייאוש הוא מתכון בטוח לסטיות ומשרת את הנורמליות החזקה של האמצע הישראלי, את השיגרה המורעלת. קלדרון אינו מציג מישנה סדורה, וזו אינה מענייניו. בדעתו להוכיח, הלכה למעשה, את הקשרים הגלויים והסמויים בין חיים ספרותיים לחיים פוליטיים, וזאת מה שמשתמע מהם. לשם כך הוא פונה לסוג כתיבה, שדומה יותר לדיבור, וכך מסתכן גם בכל המכשלות האפשריות של דיבור: בלבוש מסוים, אי בהירות, חזרות, הפקעת דברים מהקשרם. עם זאת, זהו דיבור שמבקש "לומר דבר-מה לאומה", נכון יותר: לאי הבודד של האינטלקטואלים, השוחים לעיתים לא רק נגד הזרם, אלא גם נגד עצמם.

האם ניתן להילחם בייאוש? קלדרון יוצא מתוך הנחה, שאם אנשי השמאל (שהגדרתם, לטעמי, אף היא נושא לוויכוח) לפחות יהיו מודעים לייאוש ויכירו בעובדה כי הוא תורם בדרכו-שלו, הפתלתלה אך הוודאית, לסטאטוס-קוו המנטאלי, שמתרגם ל"צבע פוליטי", ושמוריד מעל הפרק כל אפשרות של שינוי — יצאו ממנו סוף-סוף, ויוכלו לפחות ליצור דיאלוג-של-ויכוח ביניהם, ענייני ולא אגריסיבי.

הגיע הזמן להפסיק לכתוב על הכיבוש במונחים של ויכוח — אומר קלדרון, כשהכוונה היא לצמצמו עם תומכי הכיבוש ולהרחיבו בתוך המחנה השמאלי פנימה. את העימות עם הפועלים לביסוס הכיבוש יש לנהל במונחים של קרע, כי הכיבוש משמיט את התנאים הבסיסיים להיברות ולוויכוח: ערכים, משמעויות, סמלים בסיסיים משותפים. כאמור, הוויכוח במחנה השמאלי עשוי להיות אפקטיבי, אם לא ייגרר לאגריסביות, שהיא מכשול לוויכוח ענייני ואמיתי.

אבל, במקום שאין ויכוח — מה טעם ליצור אותו. "שתי המלים לא הפיך רק מסתוות כמתארות מצב; "בנבנשתי צירף לעובדות את הייאוש כדי לטפל בנו בשוק" — אומר קלדרון בוויכוח עם מירון בנבנשתי. לאחר שתי הצהרות אלו, עדיין יש לקלדרון חשבון-של-יאוש עם בנבנשתי. הכיצד? הרי בהן מקופלת כל התשובה עצמה. האם בנבנשתי באמת מיואש, לדעת קלדרון, או שהוא רק "משחק אותה" מיואש? אם בנבנשתי מסוגל לצרף יאוש לעובדות, ועוד לטפל בנו, ועוד בשוק, אזי הייאוש הזה כבר הפך למכשיר שמסוגל ליצור "זעזוע חיובי" — כלשונו של בנבנשתי עצמו.

בנבנשתי ענה לקלדרון (יש לזכור, שמאמריו של קלדרון הופיעו קודם לכן בעיתונות), באותה רוח השורה על שתי ההצהרות שצוטטו לעיל: "האם בנבנשתי להפוך דילמות השגורות בפי כל, אבל מושלכות תמיד אל עתיד שלא יבוא, לשאלות המחייבות הכרעה מייד, כאן ועכשיו, תרמתי להאצת ההידרדרות, או שמא להיפך? מה משרת יותר את הסטאטוס-קוו ומחייב לעשות מעשה בדחפיות — התפיסה ש'ההווה נדחף קדימה בזמן' או שמא התחושה שהעתיד, בקוויו הגדולים, כבר

האומץ לדעת

עמוס עוז: לדעת אישה; כתר; 1989; עמ' 200

א. סיפור מסגרת

ארבע מגמות טונאליות, ניתן לומר, משמשות את עמוס עוז בספרו: הראשונה, של מספר סיפורים הבונה עלילת מסגרת שמוקדה — יואל — גבר בשנות הביניים שלו שהוא בעל ואב לבת בוגרת יחידה ובן לאם ולחמות המתגוררות יחדיו, ושעיסוקו כרוך בנסיעות חזרות אל ארצות שמעבר לים.

תוך אחת מנסיעותיו אלה, קורה אסון לאשתו המתחשמלת בשל מגעה בחוט מתח גבוה שנופל ארצה בחצרם.

לאחר לווייתנה מחפש יואל דירה מחוץ לעיר מגוריהם הקודמת — ירושלים, ובעזרתו של מתווך ידידותי, הוא מתמקם, בסופו של דבר, בוילה שכורה רבת חדרים יחד עם בתו, אמו וחמותו, ובשכנות למגוריהם של אח ואחותו ההופכת תוך תקופה קצרה לאהובתו. יחסי רעות מתפתחים גם בינו לבין משפחת המתווך המתגוררת אף היא באותה שכונה עירונית.

במקביל לשכירת הבית, מתפטר יואל משרותו ומקדיש את כל עיתותיו לטיפול במגוריו החדשים ולטיפול גינת חצרו — לאורך תקופה העשויה להיראות כתקופת אבלות טבעית. מעין פסק תכניות, התכונניות ופעילויות, למעט אלה הקשורות בתנועת היום-יום שבקלת האמות האמורות, ולהוציא הרהורים חולפים ביחס לבתו — נטע הנמצאת על סף גיוסה כשבקעה מחלה כרונית העשויה להפריע — אם ידובר בה, ולספק — אם תוסתר ידיעתה.

בחלוף השבועות, פונה אל יואל מנהלו לשעבר בבקשה חוזרת להשיבו לעבודתו, ופעם אחת אף מצליח לגרוו עד למשרד בעיר, על-מנת לכפותו כמעט למשימה חשובה במיוחד. אלא שכל זאת — ללא תועלת. בעקשנות מתנתקת מכל חוץ שהוא, חוזר יואל לניעתו המוגבלת בתחום ביתו, צמחית חצרו וקלת חדר משכבה הנפתחת לקראתו של שכנתו מגוריו הנוכחית.

מאוחר יותר קורה לו אף שהוא מתרצה לקראנץ, מתווך הדירות שהפך לשכן ידידותי, ומצטרף אליו לשיט במפרשת שלו. חייו של יואל סובבים כך על צירם המונוטוני-מסגרת-אל-עצמו המתואר, עד שלאט, כצפוי, ובדרכו הלא-פוסק של קראנץ מתגבר קצבם הפנימי, ובסופו של דבר מסכים האלמן לצאת את ביתו לעבודה התנדבותית בבית חולים סמוך, במקביל להסכמתו ליציאת בתו למגורים נפרדים עם בנו הצעיר של אותו קראנץ. התחלה חדשה בעלת אופטימיות יחסית בקצה של סופרות זמנית...

על מסגרת סיפורית זו, זורה עוז בזקי מתח בלשי, אם כחלק גלוי מאיפיון הדמות המרכזית ואם כרמזים בלתי פתורים במהלך העלילה:

יואל הוא סוכן חשאי, איש המוסד, כנראה, שעיסוקו, למרות שעניינו טכני-אדמיניסטרטיבי בעיקרו, איננו חופשי ממסתורין ומחשש. עובדה המסתברת בעיקר בעקבות סירובו לחזור למשימה החד-פעמית המתבקשת ממנו, ומותו של חברו שהפך בלידת-ברירה למלא מקומו — תוך ביצועה. אלא שלא רק בגלוי ניכרת זווית הסתכלותו של סופר המתח. מותה של עבריה —



איור: אברהם עייש

ממשיכה ללוות הן את דמותו והן את הקורא המתלווה אליו, עד לסופו של הסיפור. מה היה טיבה של מערכת היחסים בינו לבין אשתו מאז נישואיהם? מה פשר התנתקותו ממנה — אם בעיסוקו רב הנסיעות ואם בביתם — בחדריהם ובמיטותיהם הנפרדות שנפרדותן אינה מעידה, כביכול, על גוויעת הקשר שביניהם? מה טעמה של ניעתו התמידית-חוזרת במעגלי עשייה כפייתית, חסרת משמעות שמעבר לה — הן בתקופה בה עבד פורמלית, הן בימי אבלו, והן לקראת סוף הסיפור — עם התעוררותו הכמר-מחודשת? מה קשרם, אם בכלל, של כל אלה, לאיזכורי השואה שברקע? מהי אשמתו המהותית כלפי אשתו ובתו?

כל זאת בהתייחס לדמות המרכזית, הבשר-ודמית, יש לומר, למרות סימני השאלה הרבים המלווים אותה.

באשר לאחרות, הנשקפות דרך עיניו, שרטוטיהן אינם מקבלים כל עיכוי פנימי שהוא, עד שלעתים הם נדמים כסמלים ששקיפותם ביחס הפוך למורכבות המצופה מהם: עבריה בבגדיה הלבנים ובעבודתה בקיטונה הנפרד על "החרפה בעליית הגג"; מחלת הנפילה של נטע על כל השימושים הספרותיים שכבר עשו בה, צלילת האם החולה-מאשימה. גם שותפי הדרמה הנוספים שתיעדם אינו בדרך של הפשטה סמלית, אינם מתפרשים כאישיות של ממש — האח ואחותו הבובית, המתווך, הפטרוך, וכו' וכו'.

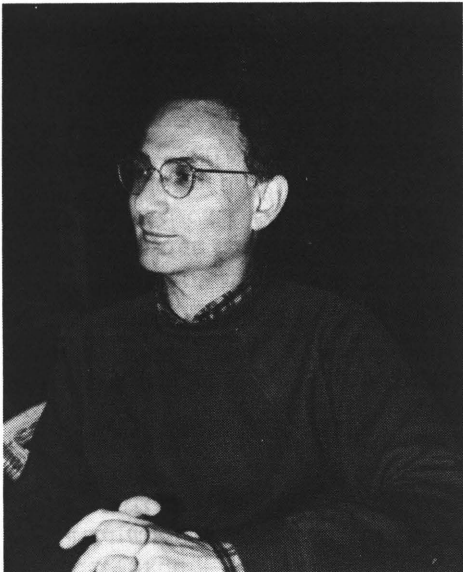
אלא שעיקרו של חוסר מפורשות זה, בולט ופוגע, כאמור, דווקא ביואל שנתניו מאפשרים לו חיים ספרותיים, שגופניותו קורמת תחושה של אמת קיומית. אבל זו אינה מסתברת על-ידי שיקופה של המשך בעמ' 11

אשת הגיבור לא לחלוטין מתפענת — ההיתה זו אכן תאונה או שמא התאבדות יזומה? וקשריה עם שכנם התמהוני — היו או לא היו? ובעל הווילה שרמזי אישיותו פזורים על פני החדרים הרבים — מיהו? ועוד כהנה וכהנה סממני שאלה לאורך הסיפור כולו.

ב. נקודת מבט של "כל-יודע"

בין מספר הסיפורים לבין תפאורן המתח, טוֹנָה עוז הסופר את מארג העומק של ההתרחשות. בגוף שלישי ומנקודת המבט של "כל-יודע" הוא מנסה לעגל את דמותו של יואל, לאפיין דרך זווית ראייתו אל לווייתנו השונים, ולשרטט תשקיף סייסמוגרפי של אינטראקציות התנהגותיות ודיאלוגיות — חיצוניות ופנימיות, האמורות להביע מהות אמינה של כל אחד ממשתתפי הדרמה העלילתית ושל מערך יחסיהם ההדדיים. ברמה הבעתית זו, נראה לי, נערץ עיקר בעייתיותו של הספר. שכן "לדעת אשה" במובנו הפולי של המושג, מסתבר מיד בקריאה ראשונה, אבל גם בקריאה חוזרת, כ"שילוט" יומני מדי לא רק לגבי האישה המדוברת, אלא ביחס לדמויות הסיפור כולן; ולא רק מבחינתו של הגיבור-בעלה, אלא מבחינת מפתח שדה-ראייתו של כותב הדברים. כרונולוגית, אנו פוגשים ביואל בתחילה בהיותו חייל, ברגעי היתקלותו הסוערת-עיוורת ראשונה עם עבריה. כבר במפגש ראשון זה, כמו בזה שאחריו ועד לסיפור נישואיהם של השניים, מסתברת דמות מנוכרת-מלים, שמעבר לשתיקותיה החיצוניות מסתמנת במפורש מגבלה של מודעות עצמית. יואל אינו מבין מה ולמה קורה בו מה שקורה — חיצונית ופנימית. ואי-הבנה זו

המשורר כקוסם, המשורר כעז



בחרב אסתטית מאד, מעוררת התפעלות לעתים, אף היא איננה נוגעת בבשר, היא אינה נוגעת באמת בגוף החי. יש כמה שירים, ויותר מכך קטעי שירים, שהם יפים בעיני להפליא. "הערב בוורונה" (31), "אלכסנדר הגדול" (35) "איש מדברי" (39) "בודהא של האור" (43) ו"זהב" (73) כמעט שאינם נפגמים מהריחוק, מהשכלתנות, מעמדת הצופה שאינו מעורב. בסוף שירו "קוסמים" כותב גלדמן: "שוב ושוב אמרו: / 'אנו מציגים בפניכם תענועים ואשליה' / אף האפשר שלא לחשוף? כי כשפים של ממש פעלו / והכח-כל-יוצר וכל-הורס / פעל דרכם כדרכו." (8) "כשפים של ממש" פועלים מן הסתם בהרבה משיריו של גלדמן; והכח טמון בקרקעיתם של רבים. אף דרכי העקיפין שכופה עליהם המשורר, והמסכות והמסכים אינספור שהוא מטיל עליהם אינם פועלים לטובתם.

ספי שפר

"מחזירים / משברים / הים / באין תאוותו בידו / רוח נשבה בו / והיו לבשר אחד" (עמ' 143) אלא שגם באלה אין המימד הסמלי מקבל עומק רב יותר מזה העולה מסמלי הדמויות הנזכרים, או מעיצובו של מה שאמור להיות סמל מפתח — גילוף הטורף החתולי המנסה לפרוץ החוצה מנקודת קפצונו לטוט הסוד. הטכנאי שבידו אינו מסוגל לפענח את מנגנון קבעונו של חיית העץ. הידוע-כל המספר את סיפורו של יואל, אינו מסוגל לפרוש בפנינו את תוכה, משמעותה, מהות מניעה ומהלכיה של דמות גיבורו (שלא לדבר על דמויות שותפיה הספרותיים) והשאלה — האם ועד כמה מודע הסופר לחוסר ידיעתו ומודעותו זו של מספרו. בי, על-כל-פנים, נותרו געגועים רבים (שקבלו עוצמת-יתר תוך המפגש בקטעים תיאוריים ותמונתיים מרשימים לא מעטים גם בספר זה), למודעות הכאב עד דקות אמתו האחרונה שאיפיינה את "הר העצה הרעה" ואפילו את "מיכאל שלי". אותו מגע חשוף ואמיץ של עוז עם הילד שבו שהוליד אמינות מצבים ודמויות בלתי נשכחת, חסר, דומני, בשיקופו החושש, המנוכר, של עצמו לעצמו, באמצעות דמותו הבוגרת, נעולת הידיעה והמודעות של יואל.

עמלה עינת

בגליון הבא יפורסם מאמר נוסף, מעוגד בדעותיו על ספרו של עז

לא להיות (בשירים) סובייקט; משמעו לעולם להתייחס לדברים ממרחק, מגבוה, מהצד; לעולם לא מבפנים. וכדי "לזרוק לנו (לעצמו, לשירים) עצם" — כביכול הוא כותב מעמדת-פנים — מגייס את התודעה. "אני העד אמר האיש / ובתודעה נוצר אולם המראות / שעל כסא נאשמי ישב אלהים: " (110). אבל התודעה היא השתקפות, היא מודעות למשהו שמחוץ לה (גם אם זה בפנימיותו של אותו אדם). גם גלדמן יודע זאת וכותב "אולם המראות"; אמנם "מראות" יכול להשתמע לשתי פנים (מראה ומראה), אף בשני המקרים מדובר בהתייחסות שטחנית. ובסיטואציה זו המשורר מצטייר כבמאי, ואולי אפילו כמהנדס בניין. הבניין שייבנה עשוי להיות נוח מאוד, עשוי להיות יפהפה, אבל כל ספונטניות אפשרית תביא בהכרח בחשבון את המגבלות הפיסיקליות והאחרות של בניין. אינני מתכוונת לכך שגלדמן "מתכנן" שירים, אף לעתים יש הרגשה שהוא כופה על השיר מגבלות שאינן ראויות לו. פעמים רבות עם קריאת שיריו נדמה היה לי, שגלדמן בא אל כתיבת השיר עם מחשבה, רעיון, ואותם הוא מנסה לצקת אל תבנית השיר. פעמים מעטות מדי מתקיימת התכה מושלמת ונכונה של "החומר" — הרעיון השכלתני, המסאי, הפילוסופי — עם היצור הערטילאי המכונה שיר. בראיון ליגאל סרנה ב"ידיעות אחרונות" אמר מרדכי גלדמן: "כשלמדתי בשיעור פיזיולוגיה, פתאום הבנתי שהעולם מלא אנשים מבשר, הייתי חולה לשבוע". גלדמן המשורר מסרב להתייחס, או אינו יכול להתייחס לבשר. קיומו של הבשר, במובנו המילולי ובמובנו המטאפורי, אינו מתאים לתמונת העולם העצובה אמנם אף האינסטינסית של מרדכי גלדמן. וכך בשיר "קוסמים" (7) הוא כותב: "דקרו בחרבות אל עמקי גופן / אף גופן לא נבצע ודמן לא נבע". ואנחנו מכירים את הקסמים הללו, כשנערה "נחתכת" לכמה חלקים ואחר כך שבה לקדמותה בלא נזק; אך, כאן מסגיר גלדמן את עצמו: הדקירה

מרדכי גלדמן: "מילאנו"; הקיבוץ המאוחד; 1988; 86 עמ'

האמירה "כל הדברים חשובים" שוות-ערך במובן הפילוסופי לאמירה "שום דבר אינו חשוב". שתיהן מעמידות את כל הדברים (כל הפרטים האפשריים והקיימים בעולם) באותה דרגת חשיבות, שתיהן אינן מתירות פרטים יוצאי-דופן, חשובים יותר או חשובים פחות. יש בעיני יופי רב באמירות מדויקות וחד-משמעיות מעין אלו, אך זהו יופי גיאומטרי (או לוגי), שבינו לבין היופי החי, האנושי, אין הרבה. יופי כזה, גיאומטרי, הוא היופי המצוי ברב שיריו של מרדכי גלדמן.

"ריבוע זכוכית בינו לאפלה", כותב גלדמן בשיר "נוף מקפה מילאנו" (11). הוא מזכיר לעתים גם את האפילה, אף כמעט שאינו נוגע בה באמת. הזכוכית, כחומר צלול ואטום גם יחד, מאפשרת את חזירת המבט בלבד.

העיניים, יותר מכל איברי החושים האחרים, מתקשרות לשכל, לעשיית הסדר, לניתוח הדברים; שליטת הרציונאל. וממשיך גלדמן באותו שיר: "ובקצה הבתים — / זיק השמים מחליף גוניו / ונוצץ בו אולי כוכב / ויש בו מגנט חזק." אף אפילו את השורות היפהפיות הללו כותב המשורר ממחסה ריבועי הזכוכית; הוא אינו מסתכן בהתקרבות יתירה אל משיכת המגנט.

המשורר שאינו לוקח ממש חלק בדברים, ואינו מתקרב מדי לסדנה ולכאב (אף גם לא לשמחה ולא לאהבה), הוא משורר עד. "אני העד אמר האיש", הבא למשפטו של האלוהים. אמנם, כותב גלדמן בהמשך השיר ("העד", עמ' 41) "השופטים, שלושה משוררים קשישים / רשמו בהתמדה בניירותיהם / והתבוננו בעד באהדה גלויה"; המשורר מרדכי גלדמן אינו שופט.

אי-השפיטה כשלעצמו אינו בהכרח רע, לא תמיד מתבקשת והולמת חוות-דעתו של המשורר; אלא שפוזת העד היא שאינה רצויה (מכל מקום, לא כפוזת השכיחה ביותר). להיות עד משמעו לעולם

המשך מעמ' 10

ד. תמונות אקוורליות

חלק מטכניקות ההרחבה הנקוטות בידי עוז נוגע בכישוריו המילוליים המרשימים הארוגים תכופות ב"חריצי" העלילה. לעתים באמצעות תמונות אקוורליות שצבעיהן ומגמות קוויהן מוכרים לנו מיצירותיו הקודמות: "צינת בוקר, ריח קוצים שרופים, ציפור קטנה בין עלי התפוח המחלילים מנגיעת הסתו..." או "דממת מדבריות וקדרות הרכסים המזרחיים המצועפים" (עמ' 70). לפרקים — בנסיונות של התמודדות פילוסופית, הנשארת, לפחות לטעמי, בתחומה המילולי בלבד: "מה, למשל, גורם לגיטרה של מת להשמיע מעבר לקיר צלילים נמוכים של צ'לו? מה הגבול שבין געגועים לבין חולי ירחי-כוכבי?.. הלא כל זה חסר פשר אלא אם כן נקבל את ההנחה שתמיד פועל ככל רוע דייקן ועמוק, רוע בלתי אנוכי שאין לו מניע ואין לו תכלית מלבד חוויית מוות קרירה, והוא הולך ומפרק הכל באצבעות השעון שלו וכבר פורר והמית אחת מאיתנו ומי יהיה קרובו הבא אין לדעת. והאם יש דרך להתגונן, שלא לדבר על סיכויים לרחמים ולחסד?.." (עמ' 140) בעיצובה הקיצוני מילולי-כמרי-פילוסופי מדבר אלינו עוז בשפת רצפים סמליים החוזרים על עצמם בוואריאציות קלות: "מחזירים / משברים / הים / והעיר תחת היד / והיו לבשר אחד / והרוח נשבה בו ואיננו" (עמ' 88)

מערכת נפשית כלשהי, והיא סובבת על צירה האחד ללא כל התפתחות או השתנות פנימית לאורך העלילה כולה.

ג. בין יואל ל"מולכו"

העיר מי שהעיר את אחני לאחרונה בדבר הדמיון המסגרי המפתיע בין ספרו זה של עוז לבין "מולכו" של א.ב. יהושע. גם שם, גם פה — אלמן בגיל הביניים שאינו מסוגל להינתק מאבלו ומאשמתו. גם פה, גם שם מעגלי פעילות החוזרים אל עצמם ללא מוצא.

והאמת שמקורות הקבלתם של הנתונים החיצוניים שבשתי היצירות, מפליאה לא מעט. אבל דווקא על דקעה בולט השוני המהותי באופן קיצוני כל-כך. מולכו של א.ב. יהושע חי את אשתו המתה בכל רמ"ח ושס"ה של ישותו העצמית הרופסת. דומיננטיות חייה, מחלתה ובעיקר מותה, ארוגה בכל מעגלי בריחתו כקללת האוהב המת בשירה האלתרמנית.

ובאשר לשותפי עלילתו האחרים — כל אחד מהם רב-ממדי בעצמיותו ובקשריו המצטלבים. בהשוואה ספונטנית, נראים שני הספרים כרומן רחב יריעה, תרתי-משמע, לעומת מטווה נובליסטית מעניין שלמרות שהורחב כמותית, לא הגיע לידי מצויו.

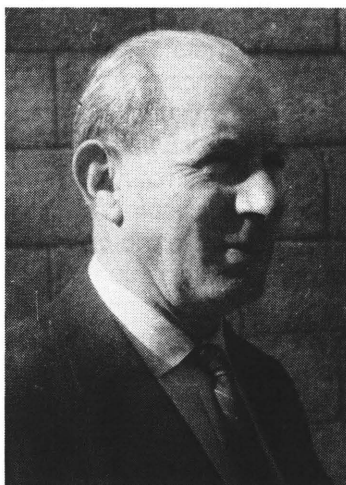
מוות — אהבה ושירה

ק.א. ברתיני: לאורך הימים, לאורך המים;
דביר; 1988

ספרו של ברתיני כולל מבחר שירים ובלדות מתוך תשעה ספרי שירה קודמים של המשורר (תרצ"ט-תשמ"ט). אל המבחר נתלו שירים חדשים שטרם פורסמו, וכל-כולו מערך ייחודי של 50 שנות שירה. קריאה רצופה בספר מגלה, כי למרות השינויים המעניינים, שחלו בלשון השירה, במבנים ובצורות השיריות — הרי ניתן לדבר על קיומם ההולך ומתמשך של כמה "גיבורי מרכז" שיריים. כבר בשיר הפתיחה מופיע "שלד העומד בפניה" ומנגן את "מות אֶזְהָה" של גריג, ומנגינה זו מלווה את הספר כולו. המוות הוא בגדר "גיבור מרכז", נוכחותו היא יומימית, ואף בלילה הוא המוליד את נדודי השינה (עמ' 132). אולם, יש להבחין בין שתי תפיסות יסוד הקיימות בשיריו של ברתיני: האחת — רואה את המוות ככיליון, כמצב סופי שאין ממנו חזרה. והשנייה מתייחסת אל המוות כאל תופעה דינמית, מצב סופי הנקשר אל האין-סופי, ויש בו קיום המשכי של מהותיות אנושיות, כדוגמת האהבה או היצירה השירית. הגישה הראשונה, הרואה במוות עובדה מוגמרת, כיליון שאין ממנו חזרה — באה על ביטוי בעיקר ב"שירי סיביר" של ברתיני, שמקורם בחוויות הקשורות למלחמת העולם השנייה. (המשורר הוגלה ע"י הרוסים לסיביר, היה במחנה ריכוז סיבירי בין השנים 1941-1946, ו"שירי סיביר" ראו אור בספרו "מחשכים ודרכים", תשל"ד.) המוות הסיבירי מוצג כקיפאון. גופות האנשים שמתו נקשרות בקור הנורא, ורק הברזל יפריד בין הגופות שקפאו, ואח"כ משאית של זבל והבור הפתוח. אין המשך, אין סימן, אין תחיית המתים. קיימת תודעה של מצב סופי: "אנו כורים את קברנו/ עד תום כל הדור הזה/ ומי שיבוא אחרינו/ לא ימצא פה סימן לקברינו ליד מסילת הברזל." ("לאורך הימים, לאורך המים", עמ' 65) אף העיריה (בבסרביה) ממנה נלקח למרחבי סיביר — אבדה ואיננה, נותר רק שלט עם שם המקום, ונותרו ניתוי מצבות בבית-הקברות העוזב (עמ' 155) הכיליון מוצג כמצב סופי ובלתי הפיך, והוא מעוגן בהתרחשויות היסטוריות וביוגרפיות.

במקביל, ניתן להבחין בשיריו של ק.א. ברתיני ובמיוחד בבלדות, שכתב ופירסם לאורך כל דרכו השירית, תפיסה שונה לחלוטין של נושא המוות שנתפס כתופעה דינמית, כמצב שבו ניתן לחשוב, לזכור, להרגיש ולפעול גם לאחר שהגוף עצמו כבר חדל לתפקד. דמות המת המופיעה בבלדות מלווה בכוחות פעילים. הכוח הפעיל המרכזי הוא האהבה. בשיר "בלדה עתיקה" (עמ' 28) מופיעה אלמנה שחורה, הצובעת בדם ובדמע את קבר בעלה הרך, ואילו ב"בלדה על זו שחיכתה" (עמ' 44), האשה המתה ניצבת רצופה בזוג המתעלס במיטה הרחבה. "לא, היא לא תשכב ביניכם/ היא תחזור אל בורה/ את תכלי בצמרמורת חושך/ ואישך/ יישן יישן". אולם לא רק המתים מוצגים כדמויות פעילות, אף המוות זוכה להאנשה ולמונולוג משל עצמו בשיר "בלדה מרובעת" (עמ' 55). ככל שהדמויות מבידות יותר וספרותיות יותר — כן הדינמיקה גדלה והולכת. לפיכך, מעניינת במיוחד תפיסת המוות במחזור בלדות המבוססות על סיפורי עגנון. ("הבלדות העגנוניות" הופיעו לראשונה כמדור בספר השירים "מחשכים ודרכים", עמ' 92-67.) במחזור זה הופכים סיפוריו של עגנון לחומרי מציאות אליהם מתייחסת

הבלדה, והמוות הוא גיבור מרכזי, חבר ורע סיבה ומסובב. בבלדה היונקת מהסיפור "בדמי ימיה" מוצבת במרכז דמותה של האשה-האם, הדוברת



מתוך קברה. צילה הענק זכר אהבתה מוסיפים להטריד את מנוחת הנפשות החיות שהותירה אחריה — בתה, בעלה ואהוב ליבה, שנשא את הבת לאשה. דרמטי במיוחד הוא המונולוג של "האדונית", לפי הסיפור "האדונית והרוכל". אשה, האוכלת בעליה, ומנסה לשווא להרוג בדקירות סכין את הרוכל היהודי שנודמן לביתה. סופה שהיא מפנה את הסכין אל בשר עצמה, בעוד עיני הבעלים המתים מתבוננות בה מתוך החורים שיצרה בסכינה בתוך הכסת הגדולה במיטה הריקה. (עמ' 78). לא פחות מרגש הוא המונולוג של מנשה-חיים גיבור הנובלה "והיה העקוב למישור", מונולוג הנשען על שורות משל ש"י עגנון: "שבתי לאחר מותי/ ובביתי נעולה כל דלת". (עמ' 80) אף הבלדה המוקדשת ל"שירה" מעלה סיטואציות הזויות של מוות אפשרי: הוא רואה רוחצת בים. בא נחשול ומשקעה. / יחידה בין הרים מטיילת — / רצח תוקע סכין בליבה / ובעיניה אין דמע". (עמ' 84). אולם, הבלדה מסתיימת במילים המציגות את דמות האהובה כדלגלג שהיא "לעד קיימת". כוחה של האהבה גובר על האלימות. אמנם, בחלק מן הבלדות האלימות מאד מודגשת כדוגמת האונס האלים ב"בלדה בנוסח ישן" (עמ' 123) או התיאור של שלוש אחיות מבוגרות המבצעות רצח בתוך המשפחה בשל קנאתן באחות הקטנה שזכתה לאהבה ולאהוב (עמ' 142-140) — אולם האהבה גוברת על המוות. האהוב הנאמן ממשיך לזכור גם אחרי כלות הגוף, יתרה מזאת, הוא מסוגל אף לנצור את זכרונותיה של האהובה ולא רק את זכרונות שלו: "גם אחרי מותי/ יהיה שומר זכרונותיך/ את תסתכלי בעגמתך אל העתיד/ אל מעבר לקוצי התיל". (עמ' 25) "הוא יהיה שומרך/ והוא יוסף לידום — / ואת אל אתמולך כורעת". (שם, שם).

לעיתים החזרה של האהוב מעבר לקו הגמר היא אירונית למדי, כדוגמת החזרה של האיש המת, לאחר שנטל חיוו כמו ידיו: "שרוע ליד מיטתך הוא ינוח מת. / על שטיח קקאו חמים בפרוות הכבשן/ ואת שלווה על ידו שוכבת". (עמ' 101). אבל גם המבט האירוני ממשיך להדגיש תפיסת יסוד: כוחה של האהבה ממשיך להיות פעיל ודינמי אף לאחר מות הגוף.

כוח פעיל וחזק לא פחות הוא כוחה של היצירה. הסופר מוצג כמי שלוקח עמו את קולמוסו אל הקבר (עמ' 128/9) יתרה מזו, צליל המילים אינו

נכנע לכיליון הגוף. השירה היא בת-קול שלא נתן לבלותה. מות היוצר אינו מחסל את המילים שהעלה מתוכו כל ימי חייו, ואף הניסיון להתנכל לשירה, ובמיוחד לשירה הלירית, אין לו משמעות. השיר צומח ומתחיה מחדש ("בלדה על הליריקה" עמ' 51). היצירה כשלעצמה קשורה קשר כל יינתק לאימה: "כל היקיצות אימה/ שלאחר החלום הגורף/ כל הקברים אימה/ מפני הפתאום האורב", נכתב בשיר "סעיף בתורת הבלדה" (שם, עמ' 100) "כל פתאום — הוא בלדה", לפי תפיסתו של ברתיני. דומה, הבלדה היא הכלי הספרותי שבו בחר המשורר כדי להיאבק עם הדרמטי ועם הטראומטי — אבל דווקא בשל כך אין הכיליון שולט בה. (יש להדגיש, כי ב"שירי סיביר" של ברתיני — אין בלדות!) השירה נתפסת ככוח מחייה, כוח המנצח את המוות. כוחו של השיר יעמוד לו שנים רבות לאחר היעלמו של היוצר, והשירים עתידים להיקרא על-ידי צעירים שטרם נולדו בעת כתיבת השיר. (ב"כחול עיניך", שם, עמ' 159). יתירה מזו, כוחה של השירה לעצור את פסק-הדין המוביל אל המוות. הספר מסתיים בשיר "פתח לנו שער/ בעת נעילת שיר". שורות המפתח של תפילת נעילה ביום הכיפורים מופיעות כמילות הצלה בפיו של הבעש"ט בשיר "הבעש"ט מול מסגר על השער" (עמ' 111) והן חוזרות ומופיעות בשיר הסיום של הספר כאות ומופת לקיסמה של הליריקה. נעילת השיר יש בכוחה לעצור את נעילת השער. ■

חנה יעוז

ערן שביט

צורך עז

אל תַּעֲנֶה לִי, בְּבִקְשָׁה.
אל תַּעֲנֶה אוֹתִי שׁוֹב.
תֵּן לִי לִזְרוֹם, וְתֵן לְהִיוֹת, וְתֵן לִי
לְמוֹת בְּבֹא הַעֵת, וְאַל
תֹּאמַר לִי מִהֵ עֵת, וְתֵן
לִי לִשְׁפֹת.
וְאַל תִּגִּיד לִי אִם רַע לִי כִי שׁוֹב
אֵינִי חָשׁ.
רק בְּיָדֶיךָ הַזֹּאת, הַמְעֲרַפֶּלֶת אוֹתִי אֲנִי חָשׁ:
הִנֵּה צָרָךְ עֵז לַעֲשׂוֹת דְּבָר.
הִנֵּה צָרָךְ עֵז לַעֲשׂוֹת.
הִנֵּה צָרָךְ, עֵז.

צַעַד צַעַד

צַעַד צַעַד לְהִמִּית אֶת עֲצָמֵי רַעַד
רַעַד לְהִמִּית בְּעֲצָמֵי אֶת עֲצָמֵי
לְנַעֵץ בְּעֲצָמֵי לְנַעֵץ
מִחַט בְּקוֹף, מִחַט
בְּמִחַט בְּרָזָל
בְּבָרָזָל יוֹם בְּיוֹם, לְאֵט
לְאֵט
בְּאֵן רוֹאִים
עַל קְצוֹת צִפְרָנִים לְחִיּוֹת

שירה פראית, אחרת ונבדלת

חגית הלפרין: שלכת כוכבים; אלכסנדר פן — חייו ויצירתו עד 1940, פפירוס; תל-אביב, 1989.

זה היה לפני כשעשרה שנים. רחל, אלמנתו של אלכסנדר פן ובתו סינלגה, לאחר שהתארשו קמעה מן האבל, תהו היכן להפקיד את ארכיונו של המנוח. יעצתי להן, ויעקב בסר הסכים אתי, שיש להפקידו במכון כ"ץ. חגית הלפרין היתה ועודנה מעובדי המכון ודומני שאז נוצרו התנאים לכתיבת ספרה על פן, שהוא המחקר החשוב ביותר על המשורר, שנדפס עד עתה.

מאז יובלו השישים, ב-1966, הרבו לספר על אודותיו אך כמעט שלא חקרו אותו ואת שירתו. כעשרים שנה, מאז הצטרף למפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י) ב-1947 ועד יובלו, היה מוחרם למחצה. עד היום נעדר שמו מרשימת המשוררים שנבחרים עליהם בבגרות, זאת למרות הודאתו הפומבית של עורך הרשימה, פרופסור גרשון שקד, שאי-הכללתו ברשימה היתה משגה. ספרה של חגית הלפרין, לבד מהיותו מחקר בתולדות השירה העברית, הוא תיקון חטא שחטאה הביקורת האקדמאית לעצמה בהתעלמותה מן המשורר המיוחד הזה.

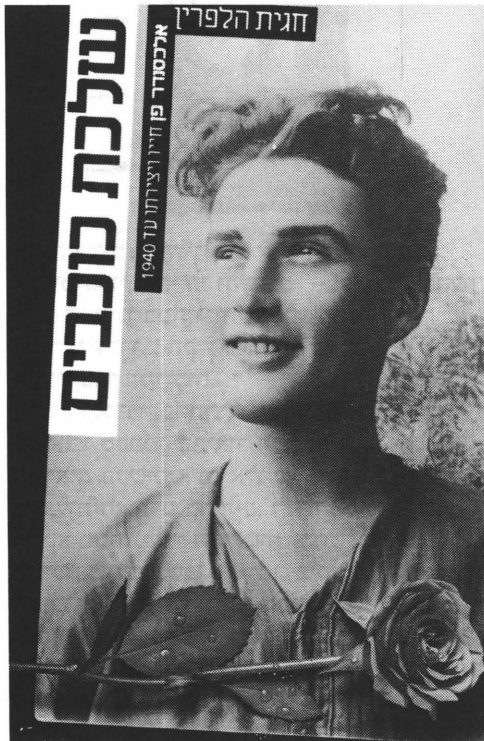
ספרה הוא גם תיקון לפרופורציות המעוותות של הכתיבה על פן ושל השידורים על אודותיו. אלה חטאו, בדרך כלל, בריבוי העיסוק בבוהמיין ובמיעוט העיסוק במשורר. "שלכת כוכבים" מוקדש ברובו המכריע למשורר, דהיינו לעיון ביצירתו הפיוטית. גם בעיסוק בביוגרפיה ניכרת השקעת מאמץ רב. המחברת אספה עדויות רבות, עימתה אותן וניסתה להפריד בין מיתוס לעובדות. היא נזהרה מלהכריע במקרים לא מעטים בין גרסאות מנוגדות אך סייעה לקורא לגבש לעצמו דעה. כך, למשל, כאשר פן טוען שלא היתה שום כוונה ציונית בפעילותו ב"מכבי" מוסקבה, היא מזכירה שהשתייכות לתנועה זו היתה כרוכה אז בסכנת נפשות ו"רק מי שהזדהה עם הציונות בכל לבו המשיך בתקופה זו לשמור אמונים לתנועות ציוניות".

אין היא מזלזלת במיתוס הביוגרפי, להיפך, היא מקדישה פרק שלם להשלכות הביוגרפיה, כפי שפן הציג אותה, על יצירתו הפיוטית. המיתוס הביוגרפי הוא גם מרכיב חשוב ברושם שהותירו כמה וכמה סופרים ומשוררים על בני דורם ועל בני הדורות המאוחרים יותר. גם שלונסקי וגם עגנון ניסו לטפח את "אגדת הסופר" שלהם, אולם דומני שאף סופר עברי (כמובן חוץ מברנר, שלא בטובתו) לא הצליח להתחרות בפן בשדה זה. לעומת הדין המרוכז בביוגרפיה של המשורר עד עלייתו ארצה, הדין בביוגרפיה הארץ-ישראלית שלו הוא מקוטע.

"שלכת-כוכבים" דן באלכסנדר פן עד 1940, אך בעקיפין הוא נוגע באירוע ביוגרפי מכריע שהתרחש שבע שנים מאוחר יותר: הצטרפותו למפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י). הדבר נעשה בדרך של בדיקת השינויים בשיריו המוקדמים שערך פן, לאחר שהצטרף למפלגה, כלומר בהשלכות אותו אירוע ביוגרפי על יצירתו הפיוטית.

בעקבות הספר אחלק כאן את שירי פן לשלוש חטיבות עיקריות, לפי נושאים: שירי אהבה, שירי מולדת ושירה חברתית-פוליטית. (הפרק שנושאו פזמוני "נאות רועים" ו"בנין ארצנו" יכו להיחשב כתת-פרק של שירי מולדת, והפרק

שנושאו יצירות בעלות זיקה לאקטואליה הוא בעיקרו חלק מן השירה החברתית-פוליטית.) הדין בשירי האהבה חושף שלדימוי של הגבר השליט והאלים בשירתו יש צד שני של חולשה ושל תלות באישה. פן מוצג בספר כבעל תפיסה רומנטית, המודע לתפיסה הפוטוריסטית ומתנגד לה. אחד ממאפייני הרומנטיקה בשירתו היא האהבה הבלתי-אפשרית לאהובה הבלתי-מושגת. הרשימו אותי במיוחד ההערות המחכימות על הפזמון המפורסם — "שיר השיכור".



שלכת כוכבים

אלכסנדר פן חייו ויצירתו עד 1940

את שירי המולדת של פן רואה המחברת, לדעתי בצדק, כמיטב יצירתו. "בשירה זו חושף המשורר בכנות רבה את יחסו המורכב והמלא ניגודים לארץ". היא דנה בנוסחים המשתנים של שירי המולדת ומצביעה על קו משותף — כיצד המרחק מזמן העלייה ארצה והשינויים בעמדותיו האידאולוגיות גרמו לשינויים בשירים אלה. למשל, השיר "מולדת חדשה" שהיה כנראה השיר האהוב ביותר על פן, נכתב במספר נוסחים. כאן רצוני להעיר משהו על דבריה אודות גלגולי אותו שיר. היא מציינת שבהבדל מנוסח "כתובים", בנוסח האחרון ב"לאורך הדרך" (מתקופתו הקומוניסטית) "השתנתה דמות המולדת... מדמות אקטיבית השורפת והורגת היא הופכת לדמות פאסיבית של שפחה נרצעת וענייה". איני יכול לחלוק על קביעה זו באשר לשיר זה, אך יש להזהר מלראות בכך דוגמה לשינוי מקיף ביחסו של פן אל המולדת. בנוסח "לאורך הדרך" של שיר מולדת אחר ("ארץ כנען" שהפך ל"ארץ זבת") מוסיפה המולדת להיות אקטיבית: "לא ארתע משפוט אותך קשות/ ואת — גם את שפטייך בי תפליאי, אבל אדע — שלך היה השוט, אבל תכירי — האגרוף שלי הוא...!" ציון ההבדלים שהתחוללו בשירי פן לאחר הצטרפותו לקומוניזם עלול להטעות, אם לא באה בצידו ההדגשה של מה שלא השתנה. הקומוניזם של פן לא סתר את נאמנותו לתחיה הלאומית היהודית בארץ-ישראל. אמנם הוא לא קרא אז לעצמו "ציוני", אך הוסיף להכריז על זהותו היהודית, על הזדהותו עם המפעל החלוצי ועל אהבת-המולדת שלו. ב"ארץ זבת" (כלומר

בתקופתו הקומוניסטית) הכריז: "אני נשבע לך אדמה ואם/ כי לך אני ולא לעריקייך". אני מרשה לעצמי לשער שאין זו רק הכרזה כללית נגד עזיבת הארץ, אלא גם רמז לאלקינו ולחבריו מ"גדוד העבודה", שירדו מן הארץ לברית-המועצות זמן קצר לפני שפן עלה מברית-המועצות לארץ. החידוש בעמדתו בשירי המולדת היה בעיקרו, גילוי רגישות לזכויותיהם של הערבים ולחתייה לשלום ולאחווה בינינו ובינם. יש לזכור כי השינויים בשירים באו כמסתבר אחרי החלטת החלוקה באו"ם, שמשמעה ההכרה הבין-לאומית בזכויות שני העמים בארץ-ישראל.

רצוני להפנות את תשומת הלב להבחנה בספר בין שירי המולדת הרצופים ניגודים והתחבטויות ובין פזמוני המולדת ה"מביעים" השקפה אופטימית, תחושת-ביטחון ושייכות לארץ, מימוש הכיסופים והיכולת לחלום. פזמוני המולדת משקפים את צידו ה"פשוט" ו"המורא" של העולם.

למקרא הפרק על שירי-מולדת, עלה בדעתי שיש מקום לבחון (בהזדמנות אחרת) מה גורם לסופרים מסוימים לנסח מחדש, פעם אחר פעם, את יצירותיהם הקודמות (עגנון, פן) ולסופרים אחרים להתייחס ליצירתם שכבר נדפסה, כאל דבר שאין להם רשות לשנותו. אגב, בספרות העברית נפוצה היתה ה"תופעה" של שינויים בנוסח היצירה (ברנר פרסם ניסוחים חלקיים של "שכול וכשלוך" ופיכמן וכהן שינו נוסחים של כמה משיריהם כדי להתאימם להברה ספרדית, מה שאין כן יעקב שטיינברג שלא שינה דבר, כמדומני).

הפנייה של פן אל השירה הפוליטית היתה, ככתוב בספר: "חלק מתהליך היסטורי רחב, שהשפיע על הספרות העברית כולה" ואוסף שהתהליך התרחש בהרבה ספרויות. היו אלה שנות עלייתו של היטלר לשלטון, כאשר כמעט כל הומאניסט שחש אחריות לבני דורו ולבני הדורות הבאים נטה שמאלה. קשה לי מאוד להסכים עם השערתה של המחברת כי "ייתכן, שכדי להיות עצמאי ו'מוביל' בחבורה עבר פן לקבוצה חדשה, שבה היה הוא המשורר הבולט (וכמעט היחיד): קבוצת החוגים המרכסיסטיים — פועלי ציון". כמי שהכיר את פן מסוף שנות החמישים ועד מותו אני יכול להעיד כי, אף שלא נעדר אמביציות אישיות, כל ההכרעות הציבוריות שלו נקבעו רק מתוך שיקולים של נאמנות לאמונותיו ולעקרונותיו.

בזמן הפילוג במק"י ב-1965 מצא את עצמו במחנה אחד עם סנה ועם מיקוניס ולא עם וילנר ותופיק טובי. כאשר, בעקבות מלחמת ששת-הימים, לא הסכים עם סנה הפסיק להשתתף למק"י, אך לא עבר לרק"ח. בשני המקרים (הראשון שהסכמתי אתו והשני, שחלקתי עליו) לא היה לי ספק שהחלטותיו נבעו מנאמנותו לעצמו, ללא כל שיקולים של כדאיות. כאן רואה אני צורך להעיר על התרסתו של חיים גורי כלפי "נגד" המובאת בספר בעמוד 244.

גורי טען כי את הפאציפיזם הבלתי מוצדק של "נגד", שאינו מבחין בין אופי מלחמת העולם הראשונה לזה של המלחמה נגד היטלר הממשמשת ובאה, "ניתן להסבירו לאור (או לחושך) עמדתן של המפלגות הקומוניסטיות המסונפות לקומוניטרן, אשר בחסות הקרמלין. הללו דברו על מלחמה לא לנו, זו שפרצה בשל הסכם היטלר-סטאלין".

פנחס גינוסר

המשך בעמ' 15

מצב של מצור

העבודות והמיסטיפיקציה הן אסונן של כל הדורות
קאמי, האדם המורד

שולמית הראבן: נביא, הוצ' דביר; 1988; ע' 81.

מצב של מצור

"המאורעות התמוהים, שהן נושאן של רשומות אלו, התרחשו בעיר אוראן ב-194... לדעת הכול לא הכירם שם מקומם, מחמת שחרגו מעט מגדר הרגיל... דרך נאותה לעמוד על טיבה של עיר היא לתהות כיצד אנשים עובדים בה, כיצד הם אוהבים וכיצד הם מתים בה. בעירנו הקטנה — כלום יד האקלים היא — נעשים כל אלה גם יחד, באותה מראית-עין של קדחתנות ופיזור הדעת. כלומר משתעממים בה ושוקדים לקנות הרגלים". כך, באירוניה, פותח קאמי את "הדָּבָר", ועוד הוא מוסיף: "קרייה זו, הנעדרת ציוריות, המחוסרת צמח ונשמה, תיראה בסופו של דבר כנוסכת מנוחה על האדם, וסופו שגֵרֵדס בה".

את ה"דקמרון" כתב בוקאצ'ו לזכרה של מגיפת הדָּבָר הגדולה אשר פקדה את פירנצה העיר המהוללה ב-1348. איימי המגיפה משמשים את בוקאצ'ו לתיאור תהליך התפוררותה של חברה בעת משבר עד אובדן כל צלם אנוש "... ומה נוראים היו הימים האלה עד אשר לא שמו האנשים לב לבן-אדם כי ימות כאשר לא נשים אנחנו לב במות שער-העזים, וכן למדו בני-אנוש לדעת אשר גם לנבונים-לב לא השכיל להורות הטבע בכאבים הקטנים והנדידים אשר הביאו להם דרכיו וללמדם כי יש לשאת ענותם בהכנעה; ... ויצפו כל יום לצרה כי תבוא ולא ישימו לב לה ולא יתלוננו עליה".

"נביא" — הנובלה של שולמית הראבן, משתלבת בין יצירות אלו המתארות עיר בסיטואציה, אשר ניתן לכנותה, "מצב-של-מצור": עיר מתעוררת מחרגונה עם פרץ משבר. "התלוננו, וכמו למדו לחיות עם התלונה, בוקר וערב. לא התמרדו". שמועה על אויב קרב והחרדה מפניו — גורמים להתפתחות מצב של עיר במצור. למצבי-הלחץ: מגיפה הפורצת בקירבה של עיר, או איום חיצוני — כיבוש וסכנת-שמד, ישנה השלכה, בהכרח, על תפקוד החברה כחברה ועל תפקוד האנשים כפרטים.

כאילו המצור בתוך העיר הוא

כיבוש ארץ כנען על-ידי העם העברי בהנהגת יהושע, הוא הרקע והקטליזטור לסיפור-המעשה בנובלה שלפנינו. היצירה פותחת בתיאור יושבי העיר גבעון חדורי-הפחד. השמועה על אודות הפולשים העבריים אפופי-המיסטריון, שעלו מן המדבר, מהלכת עליהם אימים. החרדה עולה וגוברת, והיא גוררת את העיר למצור עצמי מרצון. האויב לא נראה, אך המתח הגובר ואובדן הוודאות, מענים את יושבי-העיר ומוליכים לשיתוקם של החיים השגרתיים. התושבים נישבים באווירה ובהתנהגות של הישרדות. חוקי-הטבע משתלטים "סדרי עולם החלו מתהפכים כשעה אחר עלות השמש". את אשר מתקשר למעשה נָסִי — שמש בגבעון דום, וירח בעמק איילון — מתאר המספר ב"נביא" כתהליך טבעי לבני-האדם; סדרי-עולם שלהם נהפכים מאימה וחרדה; מערכות-החוק והסדר שנתכנו בשם ערכי-המוסר, מתמוטטים והטבע האנושי נחשף במערומיו. מלחמת-קיום קובעת

— הינם ממנה והלאה (כגון חברה פגאנית כעמי-כנען יריחו והע'?) או האם תיתכן הצלה לחברה אשר אנשיה שבוים באמונה באלוהים שרירותי, והם שרויים בציפיה למוצא-פיו (דרך הנביא) בדבר עתידם לטוב או לרע? בגבעון, העיר הנצורה שביצירה שלפנינו, התמהמהות וחוסר 'תגובה' (הנבואה), גורמים לקיפאון, בשלב הראשון, ולהתדרדרות חברתית ואנושית — בעקבותיו.

תוצאות ההסגר בפלורנץ של המאה ה-14 ובגבעון, בתקופת הנביאים — היא אנרכיה, כמתואר ב"דקמרון": "וכל מישורות השלטון והחוקים, כמישרות חוקי-אנוש כן מישורות חוקי-האלוהים, נשארו עזובים וזנוחים".

עורמה ומורא

"נביא" מביא אותנו למציאות מוקדמת בהרבה מזו של ה"דקמרון". העברים אך זה קיבלו את התורה. תהליך התהוות המונותאיזם, והמעבר מן האמונה הפאנטאסטית-פאגנית לאמונה באל אחד, כרוכים באי-וודאות, במבוכה ובאובדן דרך על הפער בין התפיסות אנו למידים דרך התחבטותיותיו של נביא כנעני; מנקודת-התצפית של אדם דתי החי כל ימיו במחנה האחד (גבעון), ושוהה מספר שנים במחנה האחר (העברים). המחשבה המונותאיסטית מומחשת ביצירה באמצעות אירוע חריג. סיפור 'עורמת-הגבעונים' משמש לבירור ולהדגמת בעייה מוסרית קשה בה התלבטו יהושע ונשיא-העדה: מחד — צו עלין; 'מלחמת-מצוה' המורה להרוג ולהשמיד את כל יושבי הארץ. ומנגד — העובדה שכרתו ברית לגבעונים להחיותם (אף כי מתוך הטעיה). הם נאלצו להכריע בשאלה של חיים ומוות המוניים; בין צו אלוהי, אשר כל העובר עליו דינו 'סקילה' (עכן וכל משפחתו, ביריחו); ובין הוראה מצפונית-מוסרית שניתנה בהן צדק. מה עוד שהטעיותם התאפשרה מפני שלא שאלו את פי האלוהים. ואף-על-פי שמקור השבועה היה בתחבולה, לא הסכימה ההנהגה לעבור עליה, מתוך מחשבה כי יהיה בזה חילול השם בעיני עובדי ע"ז, ויחשדו שאין יראת אלוהים בישראל. עם היוודע דבר התרמית, 'הענישו' את הגבעונים, ושמו אותם חוטבי-עצים ושואבי-מים בקירבם. כלומר, המירו את הברית בעבדות קשה, אך לא השמידו אותם.

ואולם הדגמת בעייה ערכית זו היא אך תכליתו המשנית של סיפור עורמת הגבעונים. המטרה העיקרית מכוונת לתימה, כאמור, והיא בחינת תגובתם ואופן התמודדותם של אנשי העיר עם המשבר שנוצר.

הגבעונים התעלו על עמי כנען אחרים (העיר, יריחו) — ושרדו. בגבעון היו אמנם אי-אלו ביטויים של מרד: הלבקן אדום הפנים הביע אי-אמון בַּרְמות המנהיג, וחמישה מִזְקְנֵי העיר יצאו לבקש חיים בתחבולה הידועה. ואכן, הם הצליחו במזימתם והצילו את חיי הגבעונים. אלא שהם המירו מוות ושמד בחיים-לא-חיים, בחיי-עבדות. הגזירה שגזרו עליהם, להיות חוטבי-עצים ושואבי-מים, דהיינו: להיות עבדים בקרב העם הכובש — הוא 'עונש' של להיות בלתי מודעים למהותם העבדית. הם באו אל העברים והציעו עצמם כעבדים מראש, כמהים לשליט ואדון: מלך, אלילים או אלוהים. אלה לעולם לא יבקשו את החירות.

נביא

בד-בבד עם תיאור התדרדרותם של בני-העיר ובמקביל לו, שזור תהליך התייסרותו של חיזאי הנביא הגבעוני המתענה להתנבא. חיזאי עובר תהליך נפשי מורכב ביותר — מצב-של-מצור

שולמית הראבן נ ב י א



את הסדרים: תהליך הרגרסיה האנושית אל הפרימיטיבי, החייתי והעירום — מוגדר כתהליך-טבע המעוגן במחזוריות הטבע ועונת השנה "הימים עברו... הקיץ בא מהר אל קיצו... עם הסתיי באו המריבות..." — בדינמיקה נצפית מראש ומהירה כהתדרדרות אבנים אל תהום. בוקאצ'ו מסתפק בתיאור השפעת המגיפה. המראות הקשים אינם אלו של תופעות המחלה וסיבילות האנשים בחולִים. הזעזוע נכון לקורא, דיוקא נוכח גילויי האדישות וההשלמה עם הזוועה בקרב יושבי פלורנץ. ביטויים של אנוכיות, התנכרות, אכזריות וחוסר כבוד לאדם בחייו ובמותו — הינם בגדר מחזה נפרץ. מגיפת-הדבר מתקבלת כגורל או כ"יד אלוהים בעבור העוונות". החברה הימניבינימית מוצגת כנטולת ערכים למרות, או אולי עקב קיומה של הדת המימסדית. אין יראת-אלוהים ואין יראת-חטא. ב"דקמרון" — חֶלֶף גילויים של התלכדות למרד כנגד הגורם המכלה — מתגלעות תופעות של התפוררות, הימנעות מכל מחשבה ושקיעה בהתנונות. חזונות אלו "... הולידו באנשים שנשארו בחיים פחדים שונים ודמיונות-רוח וכולם דחפו את האנשים לדרך אכזרית אחת, היא הדרך לנוס ולברוח מפני החולים ומכל אשר להם; וקיווה כל אחד כי בעשותו כן יציל את נפשו ואת שלומו... ואף בלכתם בדרכים אלה, הם דרך הבהמות, ניסו כולם ככל אשר יכלו להימנע מלבוא במגע עם אנשים חולים". בוקאצ'ו, באופן נטורליסטי, מציב מראה מול ה"מצור" הטבעי לאדם כשם שהוא טבעי לחיה. הטון האירוני בלבד מעיד על ביקורת.

קאמי, לעומת זאת, מגלגל את העלילה לכיוון של ה"רצון". שאננותם של אנשי אוראן מזועזעת ונבלמת מכורח ההסגר שהטילו רשויות המימשל על העיר. הניתוק והבידוד מולידים מודעות ועימה את הצורך למרוד. עניינו של ה"דָּבָר" הוא בתהליך המודעות, ההתלכדות, העשייה ותוצאותיה: חריגת הפרט מבידודו, התלכדות כל יסודות החברה ומרכיביה (חוק, דת, בריאות, תקשורת ועוד...); התקוממות תוך הטיית-שכם לפעולה העשויה להביא להתנערות ולניצחון, הנימה האירונית הנינקטת במבוא, מתייחדת לתיאור העיר אוראן בלבד, והיא נעלמת בהמשך. שולמית הראבן בודקת, על רקע מצב מטאפורי דומה (עיר במצור) — היבט נוסף אשר עניין לו בשאלה: האם תיתכן ישועה ותקומה לחברה אשר כל מחשבת-התארגנות ומוטיבציה להתמודדות

להרחיק את הקורא. כך למשל, מילים אשר אינן נהירות אף למי שאמון על השפה: "אין באוהלו מחוט ועד קש, לא מן המַרְעִית ולא מן המַקְנָה ולא מן המַקְחָה, אין ישר ממנו בכל הנחלה כולה. והוא, אחילוד, לא איש עוולה הוא, לא יעשוק את חיואי, שכרו ייתן לו וגם יוסיף, גם חליפת בגדים אחת, גם עשר קשיטות, ונעליים טובות, כי עבד אותם חיואי באמונה זה שבע שנים, אין רע בינו לבינם", וכן משפט כמו "הלא ירצח את קסרפו אחי-אמו?", או "הנער סילק את הגיגית וחזר, מביא עמו נזיד של צִיָּקִי אֶלֶּה ועדשים, וקנקן של יין". — לשון פיוטית — או שהיא מעיקה על הקורא עד שהוא דוחה אותה; או שהיא משרה אווירת הזמן והמקום, ושוכה את לב הקורא בחינניותה והוא חווה את האירועים ממש: "כיום וחצי אחרי צאתו, והשמש נוטה לשקוע, ראה את הבתים בצד הדרך. לא נראו כמקום יישוב. כמה פרות עמדו קשורות אל רֶהֱט גדול, פרסותיהן כוססות באדמה הרטובה, גועות בקול נמוך אל מול המים. עצי פרי טובים היו כאן, תאנה ורימון וסוכת גפן, מסופלת אשכולות. קולות של בקר באו מתוך המלונה הגדולה, וראה שלפניו בית-מֶרְפֶּעַת. כמה נערים פתחו את הדלת הרחבה, ומשכו החוצה פר גדול, שחור, כפוף, והוא מכוּוֹץ שרירי גבו כגשר, תוקע ראשו באדמה, ואינו רוצה לצאת. לצווארו היה זר שמוט ונבול של עלי ער. חיואי קרב ועזר להם למשוך את הפר החוצה, אווז בָּחַח. הודו לו מצחקקים. שמונה פרות הרביע, אמרו בשפת הארץ, ולא רב לו, פר הפרים הוא זה, מן הצפון קנו אותו, לא ממקומותינו. בעטו בו מעט, בגאוה." ■

מרגלית בר-לב

שירה פראית המשך מעמ' 13

מסכים אני עם גורי כי הפאציפיזם של "נגד" היה אנאכרוניסטי בשעתו, אך וודאי לא יותר אנאכרוניסטי מ"אל להם רובים" של אלתרמן ושל הקובץ "לא תרצח" של שלונסקי. שני אלה הופיעו ב-1934 ו"נגד" הופיע ב-1935, ארבע שנים לפני הסכם ריבנטרופ-מולוטוב ובלי כל קשר לעמדות מאוחרות יותר של הקומוניסטרן או השתייך פן לפועלי ציון שמאל. למפלגה הקומוניסטית הגיע פן רק ב-1947 כאשר נראה היה לו שהשתייכותו אליה מתיישבת עם נאמנות לעצמאות יהודית בארץ-ישראל. אז גם כתב את שירו "לעומד על דמי" המבטא הזדהות עם ההעפלה ועם ה"הגנה". והערה אחרונה במסגרת זו — חגיגת הלפרין מביאה מתוך השיר "שיחה עם אליהו הנביא" כעדות לקשר שחש פן לחבורת שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג. אני רוצה להוסיף שבאותו שיר (שנכתב ב-1950) הוא כותב בזלזול על משוררים שלא השתייכו לחבורה זו: עוגן, לנדר, ש. שלום וברויידס, אחר-כך שובשו יחסיו עם שלונסקי ועם חבריו — במקביל למתיחות שהתפתחה בין מפ"ם ובין מק"י. הערותי האחרונות באו מחשש שמא היריעה החלקית של שלכת כוכבים טענה את "אלה שלא ידעו את אלכסנדר". ספרה של חגיגת הלפרין הוא בעיני תמורה דרך חשוב בהצגת המשורר ושירתו מעבר לסטריאוטיפים המקובלים. הספר מקיים את מה שמבטיחה הכותרת, דהיינו — פן ושירתו עד 1940. נבך עליו, אולם להשלמת דמותו אני מצפה למחקרים נוספים שיטפלו בשנים שלאחר 1940 ובהיבטים נוספים של שירתו. ■

פנחס גינוסר

חיואי נפלט ממחנה-העברים. כנגד רצונו הוא מגורש. חש נבגד ומרומה על-כי את אלוהיהם לא הראוהו. כאשר עזב, לא הביט לאחור, ופנה מערבה. כיוונו מנוגד ליעד העברים — מזרח. בזיכרון הלאומי הוא אינו אלא "... נביא, בוגד גדול... היטיב לעשות המלך אשר הרגו..." — מתקיים כמת-חי המהלך בחושך "לא גבעוני הוא ולא עברי". הוא מתקיים בעולם של שכרים בחברת ילד אילם השורק את דבריו במשורקית. בסיום, כך נראה, נשזרת נימה אופטימית. נרמזת אפשרות של קיום ברמה אחרת. חיים המושגתים על הבנה ועל תקשורת לא-מילולית, אולי בזיקה להומניזם. יחסים בין צעיר אילם וזקן מפויס אשר שכוח-אל היה וטוב היה לו בכך, ומִפְיִנוּת להריסות עוד תישמע מנגינה אחרת: "אולי בחורף הבא, אמר לילד גושע, אולי לשנה הזאת, ייקח את הקנים הטובים ויעשה לשניהם חלילים" וינגנו שניהם יחדיו.

עד שהוא חווה את האירועים

האפוס התיאולוגי הקצר של שולמית הראבן מתאר תפקודן של חברות על רקע צמיחתו והתהוותו של המונותאיזם. עימוד לשם השוואה בין דגמי החברה (גבעונים, עברים), מתאפשר עם יצירת דמותו הפיקטיבית של נביא גבעוני, הנוטש את עמו וחובר למחנה העברים. בריאת ובחירת דמות נביא, כתחבולה ספרותית, מפתיעה ומרשימה מאוד יתר-על-כן, היא משכנעת ביותר, משום שמבעד לתודעת הנביא המתלבט ניתן ללמוד על אודות תפיסות-העולם ורמות המודעות השונות.

כולט בהיעדרו תיאור אורח-החיים במחנה-העברים המרכזי, (המחנה, המתואר ב"נביא", הוא מחנה קטן ההולך לפני המחנה), אשר בהנהגת יהושע, כי על-כן לדגם זה ניתן כבר ביטוי ב"שונא הנסים" — נובלה קודמת של שולמית הראבן. נובלה שבמרכזה פועלות דמויות נושאות אידאה, ואשר באמצעותן נבחנו תהליך היווצרות המונותאיזם וקבלתו בחברה מתגבשת. גם האירוע התנ"כי — עורמת גבעון — משרת היטב את התזה. מתנקזים בו רבים מן האלמנטים הראויים לבדיקה והתייחסות בהקשר לנושא: סיטואציה של עם במשבר; דינמיקה של תהליכים בחברה במצב-לחץ; זיקה למנהיגות בחברות בעלות תפיסות אמוניות שונות; בחינת ערכים ומערכות נורמות ועמידותן בתנאים המשתנים; מקומו ומעמדו של הנביא בכל אחת מהחברות, ועוד...

הנפשות הפועלות ביצירה, וחיואי בכללן, אינן דמויות עגולות. בְּדִין, עיצבה אותן הסופרת כדמויות ארכיטיפיות. תפיסתנו אותן, על רמת מודעותן ועל המוטיבציה שלהן, נובעת מן ההקשר המיקראי, ואת ההשלמה, הבלתי-מודעת, להבנת הדמויות והתקופה אנו עושים מתוך המסורת המוטמעת בנו. בזיקה לכך טמונה, אולי, ההבנה למניעיה של המחברת לחזור וליטול, לצורך הפיקציה, חומרים מאירועים תנ"כיים. בכך מצוייה גם ההנמקה הפנימית לשימוש בסגנון הבעה פיוטי ולנקיטה בשפה מרוממת (הקורבה ללשון המיקראית). אופן כתיבה כזה הולם (על-פי הסתברות) לזמן הקדום ולרוח התקופה, תורם להחייאת האווירה: "הרבה מדנים היו במחנה. אמרו כי אך רעות-רוח היא לעבד את האדמה, עם של רועים הם, ויישארו רועים, ינודו להם ממקום למקום עם המקנה ואין מְקָלִים. ועתה על מה זה ולמה יטעו עצים, ואחר יאכל פריים; יזרעו את החלקה, והיבוס יחמוס. רועים הם ויישארו רועים".

אלא שיש להיזהר מהגזמה בשפה המרוממת, כמו שיש לחשוש מלשון רדודה, שזו אף זו עלולות

פרטי. כמי שעניי-כל נושאות אליו כנושא דברו של אלוהים, וכמתווך בין אלוהים לבני-עמו, הוא מוצא עצמו "זר" בשתי הרמות: הדתית והחברתית; מנוכר מאלוהיו ומנודה מעמו. הוא יוצא מגבעון עירו, מנסה להסתפח אל העברים, ולבסוף מגורש נודד בודד בין השברים — נידון לקיום של מת-חי.

הזעזוע והמשבר האישי שחוה חיואי בעת הסתר-הפנים, הביאוהו למודעות כי עבורו אין דרך חזרה "גבעון נראתה לו פתאום אחיזה עיניים ולא עיר" (במהותה) "... על גבעון לא סיפר מעולם. כרת את חייו הקודמים כלא היו" ואחרים לא מצא. בשל מוגבלותו נמנעת ממנו היכולת לקבל יסודות אמוניים חדשים.

יש להבין, כי חיואי הינו נביא בתקופת יהושע. האמונה באל אחד עדיין אינה מובנת או מושרשת (אחילוד). הדגשת עליונותם של הצדק החברתי ושל קיום-המצוות שבין אדם לחברו, על טקסי-הפולחן — נעשתה בתקופה מאוחרת בהרבה. רק בזמנם של הנביאים ה'קלאסיים' (ה'אחרונים'), מאות שנים לאחר-מכן, נתגבשו לראשונה עיקריה של אמונת המונותאיזם הישראלית בחינת קטגוריה מקיפה וכהשקפת-עולם מוסרית-חברתית בחיי-המעשה ובייחוד בתחום המדיני. ועוד, חיואי הוא נביא גבעוני ולא עברי. [ביצירה "נביא" מוצגות רמות שונות של נבואה ומתנבאים: מנחשים (כגבג בדבש), מגידי-עתידות, רואים, כחיואי שראה במעי-לד, (שלגביו אומרת מרת: "שלך לא ייקרא נביא, לכן ייקרא רואה"). נביא עברי כמשה ויהושע, ונביא גבעוני. במסורת ('ספרי') מסופר אמנם על שמונה נביאים שבאו מרחב הזונה, והכנסייה הקדומה נאחזה במסורת זו ועשתה את רחב לאם אבותיו של ישו (מתי 2,1). וביצירה, אכן, מוזכרים יחסים בין חיואי הנביא לבגבג הזונה]. חיואי, בעת הינבאותו, לא השתתף השתתפות אישית מודעת במה שהביע, והיה תלוי בִּדְבָר שבה אליו.

נביא גבעוני

חיואי, אם-כן, מגיע למחנה העברים עם משלחת ההצלה הגבעונית. למעשה, אין לו עניין בגבעונים אלא בעברים, והוא מחפש כאחוז דיבוק את ה'אלוהים הגדולים'. הוא יושב כעבד בין העברים שבע שנים. אין הוא מוחה על מעמדו ואינו מחפש צדק. הוא שבו ב'גבעונות' (כמטאפורה). אין הוא מורד. הוא פְּמָה להיות עבד לאדם או לאלוהים, ואינו מסוגל לרמת-תפיסה וחשיבה המנחים את העברים. נקודת-המוצא שלו היא פגאנית-פאנתאיסטית, והוא מחפש את האלוהים פְּפֶסֶל, פְּצֶלָמִים או פְּתָרִפִּים. (אף-כי זניחתו את גבעון מעידה על רמת-מודעות גבוהה מזו של בני-עמו, הכנענים). בשל מוגבלותו, הוא אינו מבין את אורח-חיהם ואת נאמנותם לחוק ולמשפט במסגרת אותו שכולו נובע ומתבסס על ה"לא תרצח — לעולם" (כקבלה שלמה של מערכת-ערכים מוסרית מידי סמכות חיצונית לאדם). לכן גם אינו 'מבין' את דברי מֶרְיָת העברית "נביא הוא כבן-עמרם המביא את החוק והמולך את העם במדבר, ואם לא נתן חיואי חוק ומשפט בעמו לא נביא ולא בן נביא הוא, כי אם רואה". והדגש הוא על 'המביא חוק' מידי אלוהים ולא מקים מלוכה ארצית לחלוטין.

מנגד, מצוייה 'גבעון' כאופציה אֲמוּנִית שאין בה יראת-חטא (גילוי-עריות ורצח הם מעשה שיגרה. כלומר, אנשים עוברים על 'שבע מצוות בני-נח'); וקיימת 'קריצה' לנצרות כאפשרות של מונותאיזם שלילי (ייסורי חיואי והדחקת עניין הקרבתו של אחיו בן החמש — גושע-ישרעל), האח שעל שמו נקרא הילד הפליט המיוסר, אשר לשונו נכרתה במלחמה).

הילת-הזהב של ההיסטוריה והילת-הזהב של הדמדומים



איור: עודד פיינגרש

הקשה נגרף הימה מעל עצמות הסלע המתערטלות. (10). הילת-הזהב של ההיסטוריה נעלמת מפני הילת-הזהב של הדמדומים, ועצמות ההיסטוריה המתערטלות אינן מועילות עוד לחיים, אף שהן משמשות להם סמל ומופת שאין לשכוח אותו בשירה שמסגרתה ארצישראליות.

לצמצם ולא להרחיב

דור נוטה להאריך בהרבה שירים בהם הוא מתבטא יותר כמספר מאשר כמשורר. ויש בספר שירים שההארכה הפריעה לי בהם, ושירים שאינם מוסיפים למכלול שבו. דור הוא כותב ישר מאוד עם עצמו ועם הקורא, ונוטה להסביר את עמדותיו בפירוט שלעיתים הוא פירוט-יתר, ובבהירות הגולשת לפעמים לאלגוריות דידאקטיות. נטייה זו שלו מחזקת באופנת-כתיבה ישראלית — הפיכת השיר לסיפור, שהיא הרצאת-דברים הבאה לשבור את הפיגורה, שדור הוא ביסודו נאמניה. כך, משיגה האריכות את ההיפך משהתכוונה להשיג. היא מייגעת את הקורא ומרחיקה אותו ממה שהיא מפרטת.

אריכות היתר, הפוגעת באיכותה הסיגולית של המילה הבודדת בשיר ושל הצירוף הפיגוראטיבי, ניכרת פה ושם גם בשירים ההיסטוריים וגם בשירי הנוף. בשיר על "אשת לוט", למשל, לשם מה הרחבת-היתר בדיון המשורר על מצבה של הגיבורה? שורות כ "למה הסתכלה? האם/ מפני תשוקת ההתאבדות פלתי נתנת/ לכבוש — בעל פשור ללא תקנה ושתי/ בנות דעתניות..." (93) וכן הלאה פעמים רבות בספר. הרבה מדי תארים ושמות-עצם. יותר מדי סטיות של מספר בקולו של דור. ונדמה לי שמקורן מובן: דור הוא משורר ללא תקנה. מן המשוררים שהשירים יוצרים להם מולדת. מרחב-חיים, תכלית. הדבקות הנואשת שלו בשירים היא הרחבתם. אולם, כמשורר עליו לזכור גם את סוד יצירת המרווחים. כשאינו משאיר מרווחים בתמונותיו, לא את דבקו הנואשת של המשורר בשיר רואה הקורא אלא את שונותו של המשורר ממנו, את עולמו המלא מדי של המשורר, שלעולם לא יקבלו במלואו.

מבנה הספר

למרות הנטייה להרחבה, מצד אחד, ומצד שני — הבקשה המביכה כמעט שיש כאן לחום ולרוך; למרות אופיים האישי של השירים, זהו הספר החשוב ביותר שכתב דור, כי הוא הספר הגלוי ביותר, הברור ביותר מבחינת חשבון-הנפש שהוא

המסר: תעודת הזהות הפיוטית שלו עומדת שוב ושוב למבחן הזמן.

קולאז'

קולאז' — זהו המושג המתאים ביותר ויותר תופעות מבניות בשירה מודרנית, והוא מתאים במיוחד גם כאן. קולאז' של פאתוס ואירוניה, הכללה ואינטימיות, עליות וירידות בתיאור סביבתו הקרובה כסמל לזהותו ה"ילידית": "עצי הפיקוס מתמכרים/ לרוח, יהודים/ מרשרשים, מתנועעים/ על מחצלת-הקנים: לידה, עיניה שבוועות-אמונים חומות/ ואני מה בפי לענוני-ארץ? מלוא היקום ריח לילה/ ובשמיים צבא כוכבים." ("פיקוסים", 38) אתה צריך לדעת שעצי-הפיקוס הם ליד ביתו של דור ולידה היא כלבתו. אתה יכול לדעת שצירופים כמו "צבא-כוכבים" ו"מלוא היקום" הם צירופים גדולים הבאים לתאר את הארץ הזו, והם הושארו כאן פתוחים בכוונה. ואם מידע זה אצלך, אתה חווה את המתח שבין האינטימי, הסגור והביתי לבין הגדול והפתוח שבחוץ. גם את האירוניה אתה חווה במתח זה, אבל גם בכך לא די לקבוע לאן הוא נוטה — לפאתוס או להתבטלות עצמית? ועשיית עצי-הפיקוס המתנועעים ומרשרשים ליהודים מה טיבה? שוב אירוניה — היהדות הזו המתנדנדת? או שמא "מודעות היסטורית" — הם היו כאן היהודים האלה ועדיין הם כאן? והשיר מתנדנד בין האינטימי לפאטטי, בין האירוני למריר כאומר: צריכה עוד עין והוכחה הישראליות הזו. אולי אי-ההליכה עד הסוף היא בעיה בשיריו. דור זקוק לקולאז'. כך מופגן בשיר הבודד המתח בין המרכיבים של הנוף המטונימי, הנוף שקיומו בזמן הופך להיות גורל. בספר עצמו הקולאז' מדגיש מתח של מבוכה אצל המשורר עצמו, המתייחס בצורות שונות לאותם פרטים ולאותן עובדות. פעם המודעות העצמית היא כורח כי: "השמיים היו לכיפת ברזל/ בהכות רוחות הקרה העזות/ ממערב למזרח, צירים שלוחים/ מאירופה היפה, המרצחת." הם מחייבים לאמץ את העיניים ולמהר לעסוק ביהוי העצמי ההיסטורי כהגנה, לקראת סוף השיר: "אחר-כך שבנו לחפר באדמה הקשה/ לבקש לנו חרסים מאששי-תולדות..." ("חפירות", 35). בשיר אחר עמדה כמעט הפוכה מתוך הדגשת אותו נוף ואותו מקום: "... ואנו בשפלה, יושבים תחת/ תאנה ותחת שקמה ממולמלי ים הרחוק מהרים ומורשות/ שמחים בחלקנו נחלום." ("אבנים", 39).

הקולאז' והזמן הם שני המרכיבים של מבנה ספר זה ושל שיריו, כל אחד לגופו. אלא שהמתח שבקולאז' הוא סינכרוני והמתח שבזמן מחייב להתקדם עד שהוא "חוצה את הנהר". הזמן יוצר את ההכרעה. ושירה זו מבטאת במישרין את ההכרעה. כבר בשירי הפתיחה הזמן קובע את אופיה של הארץ-ישראלית: היא לא תהיה כנענית ולא תהיה צברית-חלוצית ולא תהיה יהודית; היא תהיה אישית מאוד ונוסטלגית, כי הזמן מימד קשה, המחייב את הדובר להתגונן מפניו או להילחם בו או לקבל אותו. התרגשות זו המילה לתאר את היחס לזמן. כך, למשל, בבית הראשון מבין השניים שבשיר "היסטוריה": "אתה מדבר אתי על היסטוריה:/ קברות המלכים לובשים/ אדרות זהב של דמדומים ובשר הארץ/

משה דור: עוברים את הנהר; זמורה ביתן ת"א; עמודים לשירה; 1989. 125 ע'.

שם הספר הוא אחת הקליעות הגדולות שיש בו, אם לא הגדולה שבהן. "עוברים את הנהר" גורר אחריה בהצלחה את כל המטען מאז בני-ישראל עברו את הנהר אל הארץ המובטחת, דרך המשכיל מלפני מאתיים שנה והלאה העובר את הנהר אל דרך חיים חדשה כיהודי, דרך "מעבר לנהר" של ברדיצ'בסקי העובר מעבר טראגי אל הגורל של התלישות הקשה. ברור שלבחירה קשה ולאחר התלבטות בארץ-ישראל, הארץ המובטחת, התכוון כאן דור בראש ובראשונה; גם השיר האחרון בקובץ, גם אחד השירים המרכזיים בו, "מים קשים" (91-92), בו נלחם יעקב במלאך גם על הארץ הזו, גם שירים רבים אחרים בקובץ מבהירים זאת לקורא. עם זאת, כל מגוון המשמעויות של "לעבור את הנהר" קיים גם הוא במרומו, מנהר-השכחה, נהר ה'ליתי', שהמשורר מקווה כמשוררים רבים לפניו לעבור אותו בעזרת השירה (וראה, בין השאר, את "מעבר נהר ה'ליתי" של חיים לנסקי) ועד המשמעות הפתגמית של הביטוי: לעשות מעשה, לשנות שינוי: עוברים את הנהר כשינוי תקופה בחיים; עוברים את הנהר כשינוי יעד; עוברים את הנהר כהגשמת היעד; ובספר זה, כשמו, עוברים את הנהר בגוף שלישי רבים, הכולל בתוכו במרומו אפשרויות של יחיד ורבים.

שטרי-התחייבות לשירה הישראלית

דור הוא אחד המשוררים הישראלים המעטים שנתנו שטרי-התחייבות לספרות הישראלית, בנושאי כתיבתו ובהצהרותיה. השירה ה"ארצישראלית", שלו ושל חלק מחבריו מלקראת' והלאה, היא בעצם ניסיון לכבוש דרך חדשה מן הצומת בו נפגשים כנעניות וצבריות פלמ"חניקית מצד אחד, הפיגוראטיביות הצרפתית-רוסית (בגיבוי "התרבות המתקדמת" דאז) מצד שני, והגמגום ה"אותנטי" של המיני-אקזיסטנציאליזם מצד שלישי. הצד הרביעי הוא דרכו של דור מצומת זה: אותה ארצישראליות, שיש בה מכל הדרכים המובילות לצומת, בתוספת תבלינים יהודיים, שלא נשכחו למרות מאמצים שעשה המשורר להשכיחם. את מחויבותו לארצישראליות הוא זוכר לא פחות מאשר זוכרת אותה הספרות הישראלית; מודה בה בשיריו, מודד אותה בשיריו, ומודד בהם את עצמו על-פיה. בסופו של דבר מחויבות זו היתה ותהיה קיומו הייחודי.

הזמן כנושא; הזמן כגיבור

הארצישראליות, אצל דור כאצל חבריו, התבססה יותר על אישיותו של הדובר בשירים ועל התבוננותו בסביבתו הקרובה, הארץ-ישראלית מאשר על אידאולוגיה ישירה. כל העמדות הרעיוניות מוצגות בצורה רגשית חריפה, התלויה במצב-רוחו של ה"אני". כך הפך הזמן להיות הנושא העיקרי בשיריו: הזמן כאוגד אוטוביוגרפי והזמן כאוגד היסטורי. דור, המודע מאוד לכמה מרכיבים בשיריו הולך ומדגיש עם השנים את הדרך השירית המיוחדת לו, בה הזמן קובע את

האהבה ושל הנוף הזה שלה מול אותו נוף ארץ-ישראלי היסטורי ואישי כאחד, ואין מנוס לכותב אלא לבחור בו, כי הוא כבר מזמן בחר בכותב. אחד היפים בשירי הקובץ הוא "מים קשים" שמשווה בין הנוף הקשה והנשים הקשות "שלנו", הישראלים, לבין הנוף הרך והנשים הרכות "שלכם", על הרקע הסמלי של יעקב הנאבק במלאך; כך זה מסתיים בשיר: "... הוא כמעט נוצח בתאר המלאך, בקול קטוע, מתגשם מעייפות, את שדי רחל הרכים ואת/ מורדות הדבש של בטנה. אז התקבצו האבנים שהניח/ למראשותיו בלילות ההכנה שבטסר/ כנען, הוא חש כיצד גופו מתקשה/ למאמץ האחרון, המכריע, ששום/ כף-ידך נקועה בידי מלאכים/ לא תסכלו בהגיעו לארץ/ המבטחת, הקשה." (91-92). המעבר את הנהר, שאפשר, כאמור, לאורך הספר להבינו בדרכים שונות, מוסבר לקראת סיום, בשיר זה ובאחרים, כהישארות בארץ הזאת: ברגשותיה ובזהותה. שירת דוד עושה זאת, אבל בטון אישי. שירה שיומרותיה לפרוץ דרך, "להוות אלטרנטיבה", צריכה היום יותר מאי-פעם לעשות זאת בטון מאזירי הרבה יותר. ברור לי שספר זה ממקד את כל הבעיות שדור התחבט בהן במשך שנים רבות של כתיבה, והוא היפה והמרשים בספריו. אין לי ספק שיש כאן ניסיון ראוי להערכה ליצור זרם בשירה הישראלית, למרות כל חולשות הנוף והנפש שהזמן גרמן, והשירים מדווחים עליהן באומץ פיוטי שעד אזכורות עצמית, וביופי רב. עם זאת, הילידיות, שדור חוזר ובוחר בה בספר זה לאחר פקפוקים רבים והיסוסים רבים, אינה יכולה להיות תיאור החוויה שמן היציאה הפרטית מרחם אחד ועד ההיטמנות הפרטית בארבע אמות בחדות של עפר-הארץ. היא חייבת להיות לידה כללית חדשה, לידת הכל מחדש בנוף הארץ החדש-ישן.

אורציון ברתנא

גולדברג ואחרים מבני הקבוצה, חזרת על יחס לגוף שהם כבר יצרו, משורר משורר על-פי אופיו. ולכן, המודל המשולב של שימוש בנוף ובסביבה גם לצורך תיאור זהות וגם לצורך תיאור רומנטי ואפילו אירוטי, איננו חידוש שלו. למרות זאת, הצורך שלו כמשורר לדווח בכנות, ללא כחל ושרק, לחשוף תחושה ולמפות אותה עד התאכזרות עצמית, הופך את השירים האלה שלו לחדשים בקיצוניותם ובבהירותם הלשונית. כאלה יש מעטים אצלנו. ויש להביא דוגמא ממחישת — השיר "ממדים", שגם כותרתו היא כותרת ממחישה: "בחדר שנתנו לי מארחי יש/ מטת יחיד, אם נצמד ונצטמצם/ בשום-שכל, בטן על בטן, ירכיים/ על ירכיים, שדיך על חזי, אולי/ נהיה גדול חרש, אולי/ נהיה שיר" (90). אינך יכול שלא לכוון את שירי האהבה הנואשים האלה, שירי-זמן, שירי-לעת-ערב, בהשתנות הנופים בשירת דוד ולומר כי מאותו שורש נובעות שתי התופעות: מי שמחפש מקלט בנוף האהבה הוא מי שלא מצא מקלט בנוף הארץ. התופעה של העמדת האהבה במקלט לנוף קיימת כבר בשירי הראשונים. אלא ששם הוא בא בביטחון צעיר אל הנוף ואל האהבה גם יחד. וכאן הוא מחפש מקלט בשניהם, ומה שלא מצא בנוף נרמה לו שמצא באהבה. ואולי מסתתר מאחורי חילוף-חיפוש זה דבר נוסף: החילוניות. גם שירי האהבה של דוד הם חילוניים. הגוף הוא מה שיש; ואם זה גוף משומש, גוף יד-שנייה, כשם שהוא כותב באחד השירים, הרי יש להסתפק בכך. אבל מה לעשות שהתוהו והפחד גדולים מממדי הגוף? הכוח האחר מתגנב לשירים בלשונם, בפאתוס שבהם, אבל דור מסרב להודות בו במישרין. עד כאן מגיע "כוח ההודאה" שלו. בזה הוא שייך לתקופתנו, וחבל שכוחותיו לא מספיקים לו להמשיך ולהסיק את המסקנות.

התחנה האחרונה

התחנה האחרונה בספר היא העמדה חזרת של

עושה בו עם צרכיו ועם צרכי השירה שלא תמיד עולים יחד בקנה אחד. הוא גם הספר המוכנה ביותר: בספר יש מבנה ורצף השירים הארוך אינו מקרי או סתמי: נופים מקומיים "לידיים" מתחלפים בהם בהדרגה בנפים זרים, צפוניים יותר; מתוכם צומחת אהבה אירוטית מאוד שביטוייה כאן חריף ונואש ללא תקדים בשירי הקודמים; או אז עומדת אותה אהבה מול סמלי הנוף הארץ-ישראלי שבהם הספר פותח. ארבע חטיבות ששיריהן אינם מופרדים לגמרי זה מזה. יחד הן מספרות סיפור שאין להתעלם ממנו. המעתק בנוף, מן הפרק הישראלי אל הפרק האחר, נעשה בעזרת הרומנטיקה ובעזרת ההיסטוריה גם יחד. זהו הסיפור הרומנטי הישן, כמו אותם יצר נרודים של העופות למקומות חמים, אשר כבר ש"י אברמוביץ נתן לו ביטוי קומי-טראגי ב"מסעות בנימין השלישי" בתיאור תכונת עוף-הנודד אצל בנימין שלו, וכבר ביאליק עמד מול החלון "עם דמדומי החמה" להתנגע אל הארצות ההן ש"עשו את חיינו לגהינום". בספר זה דור מדגיש את הדחף הרומנטי בכמה "שירי מעבר" המבטאים את ההכנה לשינוי הנוף. הנה למשל תחילתו וסופו של אחד מהם: "העיר שבה נולדתי היא/ העיר שבה אני יושב... ולמה איפוא... / — — — ערגה כזאת תמלאני אל/ ערים שבהן לא נולדתי ובהן לא אשב לעולם?" ("עיר", 27). ההיסטוריה היא הרהורים על הזמן, שהוא אחד בכל מקום. והתייחסות זו אל הנוף, המאפשרת כתיבה דומה לא רק על נוף ישראלי, יצרה שירת דוד לפני למעלה מעשור. בכל מקום אומר הנוף לפרט שנשאר בעירומו הפרטי: לך אין סיכוי. הנופים בשירי של דוד, מן הנופים האנגליים שבספרו "עפיונים בהמסדר הית", ועד הנה, וכאן עוד ביתר שאת, מלמדים דבר אחד חוזר — את הבשורה הקשה של החלון: הדובר משווה באחד השירים בינו לבין סנאי ("אח קטן" הוא מכנהו): כשם שזה טומן בלוטיו בחורי האלון הצפוני, כן טמן הדובר את מה שניסה לשווא לשמר ב"חורר" "עצים אחרים" — בתמונת נוף המולדת שלו. הניסיון לשמר ומפח-הנפש זהים לכל בכל מקום.

"הכניסיני תחת כנפך" ויותר

הפרק השלישי הוא האהבה. אל מפת הנוף האינטימי שלה נמלט בן גיל-העמידה אשר הזמן שמלמד אותו את תלותו המוחלטת בנוף הילידי שלו, בנוף הארצי-ישראלי שלו, מלמד אותו גם כי אין נוף העוצר בעד הזמן. וכך עושה שירת דוד את המהלך הבא שלה, שספרו הקודם, 'בראש השנתי', כבר מבשר בצורה ברורה. תוגת הזמן, תוגת הגיל, מראה כי התודעה הלאומית, שהתממשה אצלו בעיקר בנוף, אינה משמשת מעצור מפני החרדה האישית. יש צורך בהגנה חזקה יותר, מדווחת הדרך שעוברת בשנים האחרונות שירת דוד. אי-אפשר להמיר את נוף המולדת, אבל הוא אינו מספיק — מדווחת גם שירת דוד ככל שירה ישראלית בדורנו. וחבל. וכך, פשוטו כמשמעו, מתחלף נוף המולדת בנוף הגוף. ושוב, גם מהלך זה כתוב בצורה ברורה ומפורשת בשיריו: "מפת המולדת חקוקה/ בעצמות, באישונים, בכתמי/ השמש, בגווילי העור. ומה על/ כתיבת-הארץ האחרת? הגבעות/ הרכות, שפסגותיהן מתקשות בלחם/ סער, העמקים המתוקים, הרווים, והחורשים האפלים?/ המפה הזאת איננה משורטטת./ אנחנו מתעטפים בה כשני/ ילדים נפחדים, מחליקים באצבעות/ רהות על קמטיה ופיתוליה/ ובפה כורי לומדים לבטא את/ כל גחלי אתריה החבויים." ("מפות", 74). כך, ממדי הגוף הופכים להיות ארץ חדשה; כלומר מקום-חסות חדש. דוד לא המציא דבר חדש. שירתו, שמושכת והולכת משלונסקי ולא

ספי שפר

את הלוייתן

אֶת הַלְוִיָּתָן הַכֹּחֵל עַל הַרְחֵם
וְאֶת הַשּׁוֹעַל עַל הַמֶּת
וְאֶת הַזִּקְרָן
עַל הַצִּינִים הַקִּקְדָּתִי
וְאֶת הַצִּינִים לְאֹת

כִּי הָרֹחַ הַגָּדוֹלָה וְהַמֶּת
וְשׁוֹעַל כֹּחֵל מֵלֵא צִינִים, רֹאֵי
שִׁיטִּירֵי מֵאֲפֶנּוּ בְּסִפְּךָ תִּדָּה
אֶת הַשֶּׁנָּה.

יש פֶּלֶב

יֵשׁ פֶּלֶב אֲצִלִּי בְּרָחֵם
שָׁנִים שֶׁהוּא צוֹרֵחַ,
מִתְחַכֵּךְ בִּי.

בְּלִילָה, בְּשִׁחְלוֹנוֹת וּנְפִרְדִּים לִיְרֵחַ,
עוֹלָה לִילֵת פֶּלֶב-הַרְחֵם
וּמִבְּהִילָה אֶת עוֹרְכֵי הַצִּמְרוֹת,
וְאֵי אֹמֶרֶת לוֹ — שֶׁשֶּׁשׁ
אֵי עוֹשָׂה לוֹ — שֶׁשֶּׁשׁ
עַד שֶׁהוּא נִרְצָע אֵי מִשֶּׁשֶּׁשֶּׁה אוֹתוֹ
עַד שֶׁהוּא נִרְצָע.

גופת מְלָכִים

בְּמִכְתֵּשׁ פִּנְיֵי יָרֵחַ
בְּחֵלֶק הָאֶפֶל שֶׁל אֲדָמָה
עֲרֻכְנוּ פְּרֻדָּה מִן הַפְּנִים הַמּוֹאָרִים:
תִּרְצָנוּ דְּגָלִים בְּחוֹל הַקֶּשֶׁה
וּבְקִבּוּק הַצִּבְנוּ לְתֹרֶן —
"הִנֵּה הַנְּעֻנָּה לְפִסְגַּת הָהָר".

בְּנֶגֶן מִרְבֵּה קוֹמוֹת תֹּר לָנוּ יוֹרֵם שָׁם,
אֲכַל הַצֹּרֵחַ שֶׁעֲשִׂינוּ בְּחִפְזוֹ גּוֹפְנוֹ
תִּתְנַגֵּט בְּמוֹ גּוֹפַת מְלָכִים בְּסוֹדוֹתָיו
אוֹ תִּתְנַלֵּךְ בּוֹ רֵיחַ-רְפָאִים
בְּאוֹר מְלֵא.

תמונת התחדשות של ההסתדרות

שיחה עם יצחק שחם – מנהל מחלקת ההסברה של ההסתדרות.

ההסתדרות הכללית הקימה את מערכת ההסברה במרכז לתרבות ולחינוך, מתוך רצון לחדור למדינות חדשות עליהן לא היתה אמונה קודם-לכן.

הצוות שהופקד על הנושא כולל את: **שלמה גבעולי** – האחראי על ההסברה בכתב; **אילן אסיה** – האחראי על הפרסום בעתונות; **עדנה קנטור** – על ההסברה בע"פ ו**אראל פרדז** – במאי ומפיק.

מעל לצוות זה – וועדת היגוי עליונה בראשותו של **רן כוחן**, שחבריה – ראשי האגפים השונים בועה"פ. וועדת ההיגוי יחד עם הצוות הנזכר קובעים את הנושאים אותם מבצע הצוות אחר-כך.

לדוגמה, נושא תוספת היוקר והמאבק נגד גזרות הממשלה. מסע ההסברה שלנו בענין זה, ליווה את המשא ומתן בזמן התרחשותו, בעוד שקודם לכן, שאפו ראשית להגיע להסדר ורק מאוחר יותר להסביר אותו. כיום, עפ"י גישתנו החדשה, מהווה השימוש בתקשורת חלק מהמו"מ עצמו.

בדרך זו גיבשנו גם את הקו הנקרא "מהלך חדש בהסתדרות", המאגד מספר נושאים הנמצאים בתהליך של רפורמות, כמו – הרפורמה בחברת העובדים, בקופ"ח, במועצות הפועלים ובתעסוקה; ומעביר אותם באמצעות כלי ההסברה שלנו – ראשית לפעילים ודרכם לציבור חברי ההסתדרות כולו. עקרונית אנו מנסים לשנות כלים אלה עפ"י הצרכים החדשים ואוכלוסיות היעד החדשות, מבלי לפגוע, כמובן, במסר ההסתדרותי המרכזי.

למשל, אמצעי כמו ערב ראיונות שהוא בבחינת מודל מצליח בידינו משך שנים רבות, התברר לנו לאחרונה שבסגנונו הקבוע אינו מתאים לצעירי חברינו. לכן החלטנו לשנותו ופיתחנו פרוייקט מיוחד עבורם, בו אנו מציגים את הנושאים הרלוונטים על-ידי צוותי שחקנים בדרך של אימפרוביזציה תגובתית לשאלות המועלות על-ידי הקהל. כך עוצבו בעיות כמו – המשבר בחברת העובדים, יחסי האיגוד המקצועי וההסתדרות ועוד.

כלי חדשני נוסף אליו אנו משתדלים להתאים את עצמנו הוא המקומונים הפורחים היום בערים וביישובים רבים. בתחילה ניסינו להכשיר אנשים מיוחדים במועצות המקומיות לצורך העברת אינפורמציות לעתונים אלה, אולם כשהדברים לא פעלו לשביעות רצוננו, שינינו את הגישה. כיום אנו מקבלים לידינו את האינפורמציות השונות, עורכים אותן ומעבירים למקומונים כתבות מוכנות.

עמוד אחר המעביר את דברינו לקהל הרחב הוא "יתן מבט", המוגש בהתאמה עיצובית וסגנונית לאופיו של כל אחד מהעתונים בו הוא כלול.

לעומת דרכי תקשורת אלה, אנו ממעטים כיום בהפקת חוברות ומשתדלים להפיק במקומן הסברים קצרים בדרך של כרוזים המתייחסים לנושאים קונקרטיים שקשורים לאוכלוסיות היעד שלנו הכוללות את הצוותים הבכירים המנהלים את מועצות הפועלים, את הצוותים המנהליים של המפעלים השונים, את הדוברים, הפעילים וכמובן את חברי ההסתדרות כולם. ערוץ הסברה עיקרי אחר שלנו כיום – הגדול והיעיל ביותר במדינה בכלל הוא ערוץ תשדירי השרות. גם אלה מופקים על ידינו, בישירות, בצד סרטי הסברה נוספים.

בימים אלה ממש אנו עוסקים בהפקתם של סדרת תשדירים חדשה האמורה להציג את שרותי ההסתדרות השונים. התשדיר הראשון יעסוק במועצת הפועלים שדימויה, עד עכשיו, מקביל לזה של איגוד מקצועי בלבד, ואילו אנו מעוניינים להציג את מגוון הנושאים המטופלים במועצה.

נושא נוסף בו נעסוק יהיה הרשות להגנת הצרכן. לדעתנו, יש חשיבות עליונה לגיבוי שנותנת רשות זו לשכרו הנשחק והולך של העובד, ואנו מעוניינים שמודעות הציבור לגב גוף זה תלך ותגדל.

פן אחר של פעילות ההסתדרות שיקבל גם הוא את ביטויו בתשדיר שרות יהיה החינוך הטכנולוגי. מספר רשויות עוסקות אצלנו בנושא – כל אחת בתחום המקצועי בו התמחתה. הגדולה שבהן היא רשת "עמלי". גם בעיית הבטיחות והגהות תבוא לידי ביטוי בתשדיר מיוחד.

לסיכום, ניתן לומר, שאפיקי ההסברה השונים שבידינו, אמורים לייצג בדרך האפקטיבית ביותר את מכלול הנושאים העכשוויים המטופלים בידי ההסתדרות: השכר הריאלי, עסקות החבילה, פעילות "מופתי", "כלנית", הרפורמה בקופ"ח ובחברת העובדים, התעסוקה ומבצע החלפת פנקסי החבר.

בעזרת כל אלה אנו מקויים להעביר לחבר את תמונת התחדשותה של ההסתדרות על מכלול היבטיה.

בין לבין

רחל שקלובסקי: בין שעבוד לחרות;
קובץ מסות פילוסופיות: הוצאת ירון גולן;
201 עמ'; 1989

ספרה של רחל שקלובסקי, אף שהוא אוסף מאמרי ביקורת שפירסמה בזמנים שונים במסופים הספרותיים בעתונות, מכון הרבה מעבר לכך. יעיד עליו שמו ("בין שעבוד לחרות") ותעיד עליו כותרת המשנה שלו ("קובץ מסות פילוסופיות"). בנוסף לכך אומרת המחברת עצמה בפתח דבר: "עמדה לגד עיני המטרה ליצור ספר הגות שיבטא את דעתי והשקפת עולמי וכן את אידאל החיים ואידאל הכתיבה שלי. בהשקפת עולמי אני ספקנית ורציונליסטית... רק דרך זו מבטיחה חיים תבוניים ואוטונומיים וחתירה מתמדת אל אידאל החוכמה."

ובאמת מבחינה זו הספר הוא מכלול שלם ולא אוסף מקרי. יש חוט מקשר העובר בין מאמרי הביקורת על נושאי ספרות וחוט מקשר נוסף בינם לבין הביקורת על נושאי עיון, במעין שתי וערב ארוג היטב. כך למשל הרשימה על פטר הנדקה, במאמרים על ספרות מתורגמת, מקושרת על ידי עם הרשימה על ר.ד. לאינג, במאמרים על דברי עיון. הנושא המשותף הנידון בשתי הרשימות הללו הוא "השפרי והמשוגע". לאינג מערער על קריטריון השפיות כמבחן של התאמה בין שני בני אדם, וקובע כי דווקא "הנורמלי", על פי ההסכמה בחברה המודרנית, הוא המנוכר ממהות האדם. על גיבורו של הנדקה, יחף בלון, אומרת שקלובסקי, כי המשבר הפסיכוי בו הוא נתון, מקורו באי-נכונותו ובאי-יכולתו להמשיך ולשאת את השגרה, את עליבות החיים ואת היותו אדם רגיל. עיקר עניינו של המספר אינו נתון לעלילה החיצונית, כי אם לעולמו הפנימי של בלון, לקשר המיוחד והמחור בינו לבין סביבתו "ולתפיסת המציאות המשוגעת שלו" (עמ' 13). שקלובסקי ערה במיוחד בכתיבתה לשאלות קיומיות ממין זה: "השעבוד החמור והמזיק מכל הוא השעבוד להשקפת-עולם כלשהי, שבה מחזיק האדם, באופן בלתי-מודע והשחרור הממשי והחשוב מכל הוא השחרור ממכלייה של השקפת עולם מוטעית. זהו השעבוד המרכזי של בלון וזה השחרור המחכה לו" (עמ' 14). קביעה זו משלבת, בפיסקה אחת, את כותרת הספר, את הביקורת הספרותית, בהקשר המידי של יצירת הנדקה, ואת ה"אני מאמין" של המחברת בפתח דבר.

הסקרנות, או הרגישות של שקלובסקי, לגבי נושאי החיים המיוצגים ביצירות שהיא סוקרת, הוא אישי ביותר, עד שלעיתים יש לקרוא תחושה כי היא מבקשת למצוא בהם סוג של "גאולה" או מעין "תשובה" לשאלות החיים הפרטיות והכלליות שלה עצמה. ואין היא מסתירה זאת כלל, הנפוך הוא — על ספרו של פרימו לוי ("ההפוגה") היא כותבת בנימה וידידית כזאת: "אחת התופעות האנושיות המצליחות להפתיע אותי שוב ושוב מחדש, בכל פעם שאני רואה איש או אישה, שמספר מקצוע על זרעם, היא התנהגותם התקינה הנורמלית" (עמ' 24).

דיון כזה, אם כי מרוחק ואקדמי יותר, הוא גם הנושא המרכזי ברשימות על ספריהם של מאדאם דה לפייט, ז'אן בלון מישל וקנטוס המסון. הנושא שמפתחת כאן שקלובסקי, הוא שאלת "העונג והסבל". גם כאן הצגת הנושא היא אישית: "אני עצמי נוטה לחלק את האנושות לשני טיפוסים אנושיים בסיסים — אלה השואפים להשיג יותר מכל עונג, ולו גם במחיר הכאב; ואלה השואפים בראש ובראשונה להתחמק מכאב, ולו גם במחיר היתר על העונג" (עמ' 30) זוג ניגודים פרדוקסליים, שאפשר לכנותו אף אנטינומי, הוא רק אחד מתוך שורה של זוגות דומים, כגון חיי הרגש והשכל, העולם הנשי והגברי האינטלקטואלי והחברה ואף האמנות והמציאות, בהם דנה המחברת ברשימות אלה.

רחל שקלובסקי

בין שעבוד לחרות

קובץ מסות פילוסופיות

כקורא בספרה של שקלובסקי, משכו את תשומת לבי לא רק העיונים הישירים ביצירות עצמן, אלא דווקא השתקפויותיהם בנפשה שלה. היא לא רק מבהירה את הסיפורים, אלא גם מתלבטת עמם, כאילו היא תוהה איזו מסקנה עליה להפיק מהם לגבי עצמה. בשני הקטבים של הקשת, המיוצגים בארבעת הסיפורים הללו ניצבים מחד-גיסא, הנסיכה דה קליז של מאדאם דה לפייט, ומאידך-גיסא דמותו של גלן בסיפור "פאן" של המסון. הדמות הראשונה מייצגת את טיפוס האדם המונע על-ידי עיקרון הבריחה מן הסבל, שבהתייחסותו לחיים "שלטת השלילה", ושכל שאפתו היא לחמוק מכאב וצער. זו התנהגות המוכתבת על-ידי חשש ופחד, כאשר הצו העליון, הוא "יישוב הדעת". בקוטב השני מגלמת דמותו של גלן את הטיפוס השואף, בכל מחיר, לעונג, לחיים אינטנסיביים על גבול הסכנה, כאשר היצירות האפלה עדיפה בעיניו על "יישוב הדעת התרבותי". בסוף הדיון בנושא מסכמת שקלובסקי את מסקנתה האישית: "איני מסכימה עם השקפת העולם הפסימית של מאדאם דה לפייט, שבגללה היא רואה את האורשר בשלווה ובמנוחה, ומשבחת את האדישות כדיספוזיציה הרצויה בעיני העולם. אולם נדמה לי שראוי להעדיף את אידאל החיים לאור התבונה, שעמד לגד עיני גיבורה זו, על פני אידאל החיים לאור הייצור של המסון, וכי אפשר להעדיף את התבונה כלי להגיע למסקנות הפסימיות הקיצוניות של מאדאם דה לפייט" (עמ' 51). ועוד נשוב לדברים אלה בסיכום דברינו על הספר.

את הכושר האנאליטי-רציונליסטי בו ניחנה, מיטיבה שקלובסקי להפעיל גם במאמרים על דברי עיון בחלקו השני של הספר. במיוחד בולט הדבר בארבעת המאמרים העוסקים בתפיסת היהדות של ישעיהו לייבוויץ' (ואסא כשר). מכל מה שקראתי בנושא (ואני מכיר חלק גדול מחיבוריו של לייבוויץ' ומן המאמרים עליו) דומה בעיני כי שקלובסקי הצליחה, יותר מאחרים, לחשוף את נקודת התורפה, כלומר את הסתירה הפנימית, בשיטה הלייבוויציאנית. יקצר המצע מלפרט כאן באריכות את כל הוויכוח הזה. די אם נציין כי שקלובסקי מראה, באופן ברור למדי, כיצד מצד אחד מרוקן לייבוויץ' את הדת מכל תוכן אמוני-תיאולוגי וכיצד, מצד שני, הוא מרוקן אותה גם מכל משמעות דתית, ע"י הפיכתה לדת "המוגדרת בגדר המוסר האנושי" (עמ' 94). שקלובסקי עושה זאת ע"י ניתוח, באיזמל חד, של מושג היסוד, בשיטת לייבוויץ', המושג של "המלחמה בכל עבודה וזה".

שקלובסקי מראה כי המטרה הפנימית של ההלכה, כפי שקובע לייבוויץ', דהיינו "המלחמה בכל עבודה וזה", משמעותה בעצם, בניגוד לאמונת אברהם, היא מלחמה למען החירות, שהיא, כאמור, תכלית הניתנת להגדרה בגדרי המוסר האנושי. אין ספק שלייבוויץ' לא יסכים לפירוש כזה של דבריו, אבל ספק הוא בעיני אם יוכל להימלט ממנו. כך או כך, התוצאה המתקבלת לדברי שקלובסקי, בסופו של דבר, הוא מעין יצור כלאים של "דת רציונליסטית", או "רציונליזם דתי". ומכאן היא גוזרת את דינה באופן הבא: "בעוד שהרציונאליזם ותפיסת היהדות הלייבוויציאנית מסתבכים כסתירה עצמית דומה, שכן שתי התפיסות דורשות שלא לעבוד שום דבר בעולם (כולל אותן עצמן — ע.ל.) ולכן

קבלתן מחייבת את דחייתן, הרי בשעה שהרציונאליסט מתמודד עם בעיית השיעבוד הבלתי-נמנעת ע"י הגבלת תוכן שיעבודו למינימום ההכרחי, מקבל לייבוויץ', בחפץ לב, גם את השיעבוד למסורת היהודית. לכן אף שהרציונאליזם והיהדות עשויים להילחם בשיעבוד באותה מידה של הצלחה — עדיף הרציונאליזם על היהדות מבחינת אידאל החרות" (עמ' 102). כוונתה של שקלובסקי היא כי הרציונאליזם משתעבד לפחות דברים (אולי למתוד החשיבה הרציונאליסטית בלבד) ולכן מידת החרות שבו (אליה שואף גם לייבוויץ') גדולה יותר. הכלל הנקוט בדיה כאן הוא כלל ההגדרה המדעית אשר אסור לה להרבות בתנאים מעבר להכרח (המינימאלי) הדרוש. מבין שתי הגדרות עדיפה זו המגדירה יותר על-ידי פחות, על זולתה הנזקקת ליותר גדרים. אולם השאלה איננה, כמובן, פורמלית צורנית, אלא עמדתה המהותית של המחברת בספר זה, ובאמצעותה נוכל לסכם דברינו עליו.

גם מבלי להתייחס לכל המאמרים המופיעים בו נוכל לומר כי ספרה של שקלובסקי הוא ספר מלומד, אינטליגנטי, משכיל ומהנה. ייתכן אף שניתן למצוא הצדקה לכותרת המשנה שלו "קובץ מסות פילוסופיות", שכן לפילוסופיה הגדרות רבות, ואחת מהן תתאים ודאי לסוג זה של הגות. עם זאת כקורא, איני יכול לומר שזהו ספר סוחף, או מלהיב. נקודת התורפה שלו היא דווקא זו שמציגת המחברת כנקודת המוצא שלה, דהיינו עמדתה הבסיסית בפתח דבר, כלומר "ספקנית ורציונליסטית... ההתחייבות שלא להתחייב". עמדה זו המלמדת אותנו לשקול כל דבר באופן ביקורתי, מכמה שיותר נקודות ראות, מהלכת בין הדברים, ללא יכולת הכרעה. ההכרעה היחידה היא לצד הביקורתי, אבל התוצאה היא שגם הביקורת שלה מבוקרת מדי. ראינו כיצד בדיוניה השונים היא מתקרבת מדי פעם לבחינת שאלות קיומיות חשובות, חשובות אפילו מבחינה אישית למחברת עצמה, אבל הכלל הצורני של ההגדרה (לא להתחייב מעבר למינימום ההכרחי) והכלל התוכני של הצו הביקורתי (אידאל החיים לאור התבונה), מותירה אותה בסופו של דבר, כמתבונן מרוחק, ובלתי מעורב. יצא לי לקרוא במקביל את ספרו של ירמיהו יובל "שפינוזה וכופרים אחרים", ספר שנכתב על-ידי פילוסוף מקצועי, ואף על פי כן הלהט המשוקע בו, כמעט הייתי אומר המחויבות לתזה מסוימת, רב לאין שיעור. הלהט הזה חסר לי בספרה של שקלובסקי. בעיקרון הביקורתי, יהיה חשוב ככל שיהיה אין די, אם אין הוא מלווה גם באיזה שהוא חיוב. החשש להתחייב לדרך מסוימת מציל את המחברת מן הטעות ומאפשר לה כמו באותו ביטוי אנתרופולוגי "שבפתח (דבר) לשקול את הדרכים כולן, אבל אין היא מציעה לנו, בסופו של דבר, דרך כלשהי. ■

עמוס לויתן

סאמי שורש

מערכת: שמואל רגולנט

כתב

טבל את עץ פדיו הָהָרִים
וְהַמְדָּבָרִי
וְכָתַב עַל עֲלִי-הַדָּקֵל וְהָאֵלֶן
הַיָּנֻ הָךְ
מִרְבֵּי-נִקְיִים שֶׁהִגִּירוּ לְאַרְץ
מִרְבֵּי מִבְּוֹל שֶׁל מִשְׁטָמָה וְעוֹפְרָת
שֶׁהִמְטִירוּ עַל הַשָּׁמַשׁ
פָּאָשֶׁר נָטַבֵּל אֶת עֵטִינוּ עַל פְּנֵי-הָאָדָמָה
הַיָּנֻ הָךְ
שֶׁם יֵשׁ בְּדָאֵי פָתָם דָּם שְׁפוּף
שֶׁיִּמְלֵא אֶת עֵטִינוּ דָּיו.

משורר פוד-עיראקי. נולד ב-1950 במחוז איֶרְבִּיל. הצטרף פעמיים לשורות המהפכה הבורית בשנים 1974-5 ובשנת 1985 עד לנסיין של ממשלת עיראק להרגילו. מיום בָּלֹחַ.

אני חיים וקבר

שירים וקטעי פרוזה

מגרמנית: שלמה טנאי

אמי

הגר בוער על גבי שלחני
לזכר אמי כל הלילה פלו —
לזכר אמי...

לפי בוער בתוך הקצה
כל הלילה פלו
לזכר אמי...

עם ערב

לפתע התחלתי לשיר —
ולא ידעתי מדוע?
— אף בערב בכיתי בכי מר.

מכל הדברים שבעיר
עלה עצב והחל לנוע
— ועלי הוא גהר.

בחיקי

בחיקי שלי
נמים העננים האפלים —
על כן אני כה עצובה, יפה-התאר.

עלי לקרא בשמך
בקולה של צפור-העין,
כאשר נצבעות סגור שפתותי.

כל העצים ישנים כבר בגן —
גם הלא-ילאה-לעולם
לפני חלוני —

רוששת בגן הנשר
ונושאת אותי בנתיב הרוחות
עד מעל לביתי.

ורעותי נוחות סביב מתניך,
שאהיה משתקפת
בזהר של גופך.

אל תכבה את לפי —
אמה המוצא את הדרך —
אליו תמיד.

קרבים הדמדומים

קרבים הדמדומים — למות היום נוטה...
ומכסה אותי צלו, שגח קריר על פני עליה.
על גרניו האדמים.

לנו הקמתי מלכות-דקיע, להיות שלך בלי מצרים
— זו נתרסקה אל שונות של אפלות-לבך.

הצפרים שרות, מקול זמיר הומה
עוד תמותי נרעדת בפלג בין עצים.
להקדיש אותה לך ארצה —

קרבים הדמדומים — למות היום נוטה.

אוברטורה

נפרדנו ואהבתנו רק בהתחלה...
ודרך בזהיר עוד התנצנץ לי על הלב,
וקמוגונו דם ברחוב, בהמלה,
בצעיר-ערבית תונת-ספטמבר בחלה
באקורד של בכה מיבב.
אף בפתחת-האהבה קצרת-היום
מאדמה זו נעלמנו ונגיע
בגני-עין עד אל סף רקיע —
בלי שביעות-אהבה עד נצחיתם
בלי נשיקות רצח-הקסם הנחל.
הה מה מאז נחמק בגנבים השנים!
ורק במסתרים נדרך בו, במקום,
זהב היינו בו מאהבה.
הכה נשמר עליה מפני קפאון,
או מלכמש בתשוקת-שגרה עוררת.
אלו נודע לי כי זה כך קרה —
בבכה מר הייתי ממררת.

מגיע הערב

מגיע הערב ואל הכוכבים אצנח,
שדרכי אל המולדת מלבי לא תשכח,
אף שמזמן נצטעפה ארצי העצובה.

נחות נשמותינו קרובות-האהבה,
מזוגות בתוך קלפה:
שקדים צחורים —

... אני יודעת, כי תאחו כמו קדם בדי
קסום בגנח מרחקים...
אף כשאמרתי זאת בפה-מלא, רעשה נפשי.



Der Band
des wilden Joden
איור: אלזה לסקר-שילר

זמן כה רב עבר...

כה רחוקה מתבל אני חולמת
כאלו כבר מתה הייתי
ובגופי כבר אינני מתגשמת.

בשילש דמותך הנושמת
חיי נזפרים לי יותר.
אף דרכים כבר אינני זוכרת.

עכשיו ספירה נוצצת, עלי
בגלימת-יהלום סוגרת.
אף תופסות את הריק די.

אני יודעת

אני יודעת, עוד מעט עלי למות.
כל העצים הלא הם מאירים
עם נשיקה-של-יולי הנכספת —

חלומותי נעשים חורים —
מעולם בכל אשר כתבתי בספרים
לא שרתי סוף עצוב יותר.

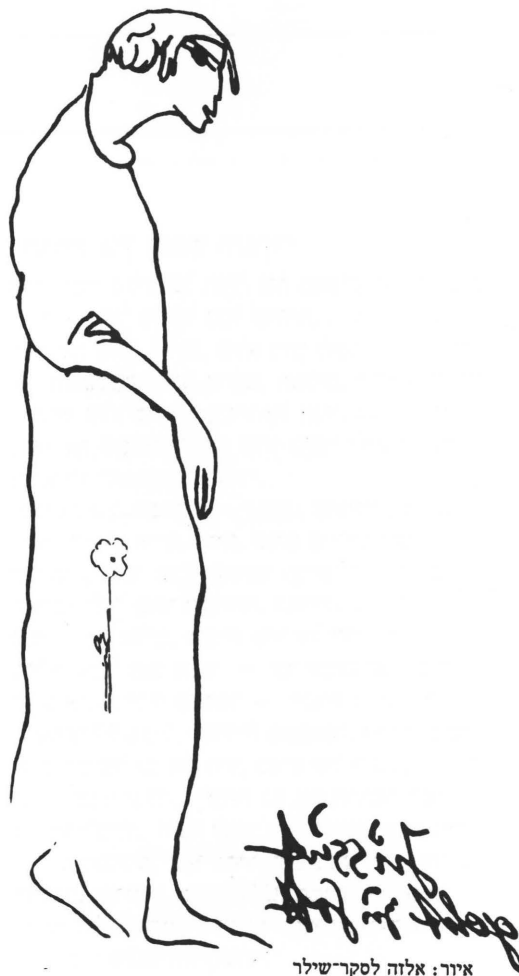
אתה שוכר לי פרח לפרידה —
כבר אהבתינו כנבט בגרור.
אבל אני יודעת, עוד מעט עלי למות.

נפשי על נהר האלהים רוחפת —
חרש את רגלי אשים
על הנתיב אל בית העולמים.

אלזה לסקר-שילר

אלזה לסקר-שילר (1869 – 1945), יהודייה גרמנייה, נמנית עם גדולי השירה הגרמנית במאה הזאת. ביצירתה – תרומתה של אקספרסיוניזם וליריקה אינטימית. היתה בעלת דמיונות מופלגת וחיותה יום-יום בתוך עולמה הדמיוני העשיר, שריחפו בו דמויות ערטילאיות מן העולם היהודי והמזרחי הקדום (למשל, יוסף, בחתימה על המכתב למארק). שעשועי-דמיונה גרמו גם לאי-וודאות באשר לתאריך הנכון של הולדתה. היתה דמות אקסוטית בהליכותיה ולבושה. נטלה חלק בסערת-התרבות בברלין שלפני מלחמת-העולם הראשונה ואחריה, שם פרסמה את ספריה, הראשון "סטיקס", ב-1902. עולם האהבה היה עולמה, ובו חייתה את מלוא חייה. ודוגמה משנותיה האחרונות: בירושלים נהגה ללכת הרבה לקולנוע והיא הסבירה לידדה: "אני אוהבת לראות סרטים, כי בהם אני רואה איך אהבו פעם". ביצירתה: ספרי שירה, מחזות, מסות, מכתבים. מספריה: "מאליק" (מלך, בערבית), רומן, שהפך לשם הוצאת-ספרים; "בלדות עבריות" (1913) ובו דמויות מן התנ"ך; "קונצרט", 1932; "ארץ העברים" (ציריך, 1937) וספר שירה האחרון הנודע, "הפסנתר הכחול שלי" שהופיע בירושלים ב-1943, שנתיים לפני מותה. יצירותיה הופיעו בכתבים מקובצים. זכתה ב-1932 בפרס קלייטס זמן קצר אחר-כך, עם עליית הנאצים, נאלצה לברוח מגרמניה. תחילה באה לשווייץ וב-1943 – לארץ-ישראל, אך עזבה ורק ב-1939 עלתה וקבעה מקומה בירושלים, שבה נפטרה ב-1945 ונקברה בהר-הזיתים.

אלזה לסקר-שילר נהגה לצייר וציוריה הם בעלי קווי אמנותי מובהק. השירים המובאים בזה הם מתוך "הפסנתר הכחול שלי"; קטעי-הפרחה מתוך "ארץ העברים" והמכתבים.



איור: אלזה לסקר-שילר

היכן אבחר לגור? שואלת אני לעתים קרובות את עצמי. בירושלים או בתל-אביב?
"בבוקר בירושלים, בצהריים בתל-אביב, ובערב לחזור שוב הביתה אל עיר האלוהים".
ועם זאת, הים הוא חברי היחיד למשחקים; כי כים הוא לבי. חברים צריכים להיראות דומים. הלא אני היחידה בעולם שיש לה כנראה לְכִים! הוא סוער עם הסערות, הוא נח עם הגלים המתעייפים, אבל נתון במאבק נגד שגרת-ההתמדה של הזרימה.

אני אינני עבריה ברצון העברים – אלא ברצון האל! אך הכרה זו כוללת בתוכה את האהבה ואת הנאמנות שבמסירות לאי-ערעור לעמך. לעמי הקטן בעמים, שאני שייכת לו בלב ונשמה.

מכתב

אל פרנץ מארק

הפרש הכחול-זהוב. עלי לספר לך גם על אמי. היא היתה עטופה תמיד רדיד; לא היה אדם הראוי ליופייה ולמעלתה. אך לך אספר עליה עד אשר ייצמד לבי אל זכרונה. לבי מתחיל פורח, כאשר אני חושבת על אמי. אין לי שום סוד מפניה, היא נטלה אותי עמה מן התבל, היא נשארה בלבי פה בעולם; אני חיים וקבר; על-כן מתחלף מצב-רוחי לעתים קרובות באופן בלתי צפוי מן העצוב-מכל עד לצהלת-שמחה.

יוסף הבודד שלך

הערת המתרגם: פרנץ מארק (1880 – 1916) מחשובי הציירים הגרמנים לפני מלחמת-העולם הראשונה. ממייסדי הקבוצה האקספרסיוניסטית "הפרש הכחול". מציוריו הנודעים – סדרת הסוס הכחול.

המתרגם

צביקה יעקובי

זרי דפנה

דפנה על גדות הנחל קפאה.
באהבתו של אפולון לא חפצה
העלמה הציידת חסה על לבה הרגילה
חששה מהמית הלב הנושנה
והחולפת.

נבונה ידעה לנחש
את נצח הזרים
על מצחי מנצחים.

לעממה הרקפת-מובקטת המידית
גוהרת בורד תור
אל סלעים קרים וצוקים –
יאה יותר לקרקפות של מובקים.

12.88

מעין תפילה

אין לך יהודי שאין לו עקירה
אחת לפחות בחייו.

ואין לך עקירה
שאין מותירה צלקות

שח הרבי מברצל
זה פחות או יותר
מה ששוח הרבי למאמיניו
ורבי נתן הוסיף וכתב...

וכשהצלקות מגלירות ומקבלות צורה
נולד ספור

וכשהמנגינות מוצרות איזה שיר
מלחמה נהמה נחמה

נמסכת איזו רכות בפנים הצלקות
המועקות נמשחות ורד
ורקפת רכה רוכנת אל איש
ממסה את לבו הסלע

סלע סלע סלע

צור ישענו מביט ולא מאמין
מה שפרח אחד קטן יכול
מה שפרח קטן וכפוף מצו

ומצו יצא מתוך
מנגינות נחמה שגרו בכל הכוונים
אף יש איזו עצבות נמסכת
ואיזו עקירה הולכת ונמשכת

אלוהים גדול אלוהים גדול
סים רבנו ולא פרש
ורבי נתן פתב
והמאמינים מאמינים וסופקים בפנים

שאין לך יהודי שאין לו תפלה
על כל הרעות
מנה אחת אפים

31.12.88

גבולות החומר. החזרות

צבי עצמון

על אבנר טריינין עם זכירתו בפרס ביאליק*
בעבור ספר שיריו "החזרות" (הקיבוץ
המאוחד, 1988).

כמה מלים על הניר, בעצם על העצים
ומה שנעשה בהם, כלומר על הכריתה,
על הגריסה, על העסה, כמה מלים על הפאית,
פיצד היא מפורדת, מלפנת, נכפשת,
נעשית לניר, והרי אלו מלים
על הניר או על היד שפותחת
מלים על הניר, פיצד היא מאפירה,
מזקינה, על מה שנעשה בה,
בשקט, בהתמדה, על ההתפוררות,
ההריסה, הרקבון, ההפיקה
לדשן, לעצים, על מה שנעשה בהם,
כלומר שוב על הניר, על היד שפותחת
ניר, יד, פאן, עקשו, בשעת צהרים,
קצת מעט, נעים, מתבונן בעצים

כך, בשיר זה, נפתח "החזרות", ספר שיריו
האחרון עד-כה של אבנר טריינין, ספר שהוא מעין
מבחר משיריו, ושזיכהו בפרס ביאליק. אם לא
הייתי קורא קודם לכן ולו שיר אחד של טריינין,
ולא הייתי יודע עליו דבר, אין לי ספק (עד כמה
שארם יכול לבטוח בעצמו) שהייתי אוהב אותו,
את השיר ושהוא היה פותח לי אופציה לאהוב את
המשורר, את שירתו. אלא שקראתי שירים של
טריינין קודם לשיר זה — אין הוא פותח, אם-כן,
אלא מוסיף על אהבתי לשירתו, לחלקים גדולים
ממנה. וגם שוחחתי איתו (מעט, ופעמים ספורות)
— הוא אף מגביר את אהבתי אליו, לאבנר.
(כאן אני מבקש סליחה מהעורך ומאותם קוראים
שאינם סובלים מאותה מגיפת צרות-עין ונכישת-
עט, כדי לכתוב, כהערה סגורה, "כמה מלים" על
ניר-לשון-הרע שבמקומותינו בכלל ובמקומותינו
בפרט. אבנר טריינין גר בירושלים; גם אני. פרופ'
טריינין היה דיקן הפקולטה שבה הייתי תלמיד.
תחומי המדעי משיק — אם מתאמצים מאוד —
לתחום שבו ניסיתי קצת לגשש. אבנר טריינין היה
מנחה בסדנא לשירה שבה, נבון ומוקסם,
השתתפתי. שוחחנו — כאמור, מעט ופעמים
ספורות; עבורי הוא כבר אבנר, אומנם במעט
היסוס, עם כמו-סינופיה, כך: — "אבנר". הוא
אפילו טרח לומר "כמה מלים" בזכות ספרי.
ואגב, "כמאי מלים" — רצה לומר: "כמה
מלים" בלשון רבים — מסוג זה, בהן הוא מקדם
פני משוררים ידועים וגם מחבריי-ביכורים, ראוי
היה מכבד שיכונסו; הם כה יפים, משוכללים
ומזמינים לקרוא — את השירים, ואת עצמם.
מקלל ה"הן" — כל הסיבות "החור-ספרותיות"
אותן מניתי, לכאורה, אני מקווה שישמע ה"לאר"
— אין זה עניין של חוב או מנגנון של "החזרות".
ומכלל לאו זה, והדברים שלהלן, אני מקווה
שתשמע ה-love, "אהבה אמיתית", כשם ספר
השירים שזיכה את המחברת בפרס ביאליק
שנתיים לפני שזכה בו מחבר "החזרות")

"הגבול בין הנפש והגוף"

אכן, כמה מלים על הניר. וזה מספיק. זו התמצית.
הניר — קל-משקל ככל שיהיה, והמלים, שהן
דבר מה אחר, שונה, שלא ניתן לומר עליו הרבה
— האמירות עצמן מילים. המלים, שלא ניתן להן
מימוש אלא בחומר (כדיו על הניר, בצבע דפוס,
בתנודות שבאוויר), אף שהן ביטוי למשהו אחר,
נקרא לו "הנפש הדוברת".
ובסופה של השורה — עצים; צומחים, מתים,
רוצה לומר: חיים. חיים, שהם מימוש לקשר
הבלתי-נתפשי שבין החומר (קרשיות העץ, בשר
האדם) לבין פחד הכריתה, החידלון, הרצון להיות,
לומר כמה מלים, להניח שיר על הניר. זה אנחנו
כולנו, אבל אצל אבנר — עד קצות המודעות הוא
יודע את גבולות החומר — "כמה מלים על
התאית": לשקול, להחזיק במבחנה, לקבוע נוסחה.
אבל לשקול גם את היד, כגוש של חומר, לבדוק
את הרכבה-שלה, ולבחון גם את החומר הממלא
את הגולגולת, רוצה לומר — המוח, אותו גוש
שבו מבעבעים, כמו בסיר רותח, רצונות, פחדים,
אהבות, זכרונות, כמה מלים. המוח — חומר
הדשן הפוטנציאלי לשורשי העץ המייצר את
התאית; "מעגל האילתית".

אבנר יודע את החומר — יודע ואוהב — ומכאן
(באותה דרך נפתלת, סתירה-של-השלמה) יודע
את הנפש. הידיעה (תאית, כיצד), המודעות
(בשקט, בהתמדה), תחושות הגוף (מעונן, נעים,
מתבונן) והמלים — אותו דבק, magic glue,
המחבר את הבלתי-ניתן. ואף זאת — לאבנר, כמו
למשוררים טובים, יש "תרגיל" יותר מדהים —
הוא מייטיב לפסל בו, באותו דבק שקוף, פסלי-
שירים. ואצל אבנר הפסלים הם, לעתים קרובות,
זורמים, מעבר לעצמם ולתוך עצמם:

בסוף השיר אין נקודה.
אותה סיטואציה בנאלית-עד-לזרא, מושמעת על
ידי לא-מבני-ענן, כה נוקדנית וטכנית לכאורה —
כימאי המתבונן בטבלה המחזורית (המכונה גם
"המערכה המחזורית") — היא נקודת שיא של
מתח, המזינה בחשמל את שירתו:

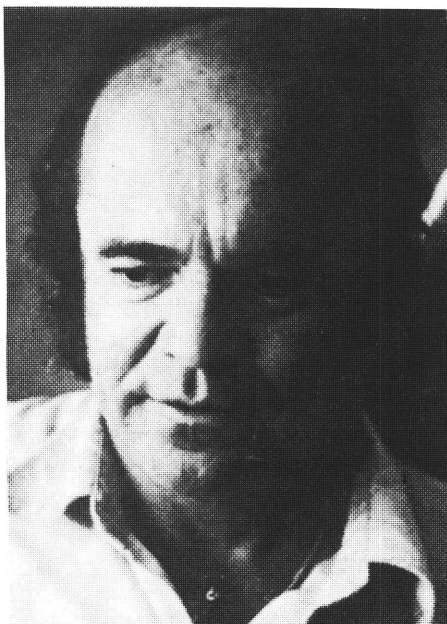
פרקים מקורס מזורז

1. אטומים

אני יושב במעבדה, על הקיר
מנגד בטבלה המחזורית
האטומים במחזיקי מתכת
מסתדרים נפרדים וחוזרים

חלילה לראות את עצמם מנגד,
לנסות להבין מה זה בטבלה
מה זה על הקיר מה זה בשורה
הזאת נקודה?

ושוב, הנקודה שלא קיימת אלא כסימן מעוגל,
שואל ומחזיר לעצמו. החזרות.
בגבולות שבין חומרים — כך הפיסיקה —
מתרחשות החזרות של אור, של גלים. וכאן —



בגבול שבין האיש כנפש לבין מוחו; בין האיש
החי לטבלת הניר הדוממת, התלויה על הקיר; בין
השירה שהיא תחושה וביטוי, לבין הידע המגובש
כנוסחה. והחזרה כאן היא בבחינת מה שקרוי
בשפה הטכנית "החזרה פנימית מלאה". רוצה
לומר, כל הריגוש נותר בפנים, בתוך חדר
המעבדה, ובגבולות הנפש. אבל — סתירה,
סתירה! — כמה מלים בוקעות, פורצות; השיר.
ואם תורשה ההתפרצות גם לי — הנהדר.
הכימיה של חלבוני המוח, של הסינן והכולסטרול
שבחובר, אינה שונה במהותה מהכימיה של
התאית שבניר התלוי על הקיר כטבלה מכוסה
נוסחאות, ומהכימיה של אותיות הדפוס. אבל רק
האטומים שבמוח מתבוננים, מבעד לעיני הגוף,
באטומים שבטבלה הדוממת. הראייה היא חד-
סטטית: החי בדומם. וראייה פנימית יותר: נפש
המשורר בעולם, בחומר, בידיעה. ראייה שהיא
בבחינת החזרה פנימית מלאה, שהרי הכל חוזר,
עד שהמשורר מתבונן בעצמו, בנפשו-שלו. וגם
— פסל זרימה — בתהליך השירי גופו.
טריינין אכן מודע לשניות שהיא מהות הטבע,
והטבע האנושי המצויך בדבק-קסם-המלים. אך
הוא מודע גם למשהו נוסף, ל"מציאות
סרצילוגית" מסויימת — לעובדה שלא כולם
חיים בתוך דרגה כזאת של מודעות את תחושת
שני העולמות הסותרים-משלימים. אולי כשם
שאנשים לא חשים בשניות פס הקול ופס האות
הריזואלי, אלא אם-כן נוצר ביניהם, טעות טכנית,
איזה איתאום. טריינין יודע למקם את עצמו, יודע
שהוא נמנה על היתר-מדעים לקיום השניות, על
אותה קברצת אנשים, שאולי, כהצעה, ניתן לקרוא
לה "קברצת לאונרדו".

* מסה על יצירתו של א.ב. יהושע — חתן פרס ביאליק, תופיע
בגליון הקרוב.

"הדם שרתח/ והצבע ניתך" משירי לאונרדו

א

לאונרדו שאהב נערים קשים —
הו שלֵהֶבֶת הַנֶּגֶד, עֲלֵעוֹל רָפָה כְּחַל
מִתַּחַת לְאֶזְרוֹ אֶפֶל, יִלְבִּין הַפִּיחַ וְיֹאִיר —
שׁוֹכֵב עַל אֲדָמָה קָשָׁה, מְנַסֶּה לְהִפְרִי
מֶה יֵשׁ בּוֹ בְּעֶשֶׂב שְׂבֹקֶעַ וְעוֹלָה,
גִּבְעוֹל רוֹעֵד מִכָּל הָאֲדָמָה —

וּכְבֵר לִחוּף הַעֵדֶר וְעוֹלָה.

(השער הסתום; עמ' 7)

הגוף המתמלא — "נפש יחיה" — ממותו,
מעיקולו של הזולת. הנבט, הפורץ ב"תימהון
פִּעוֹר" מתוך הגוש הדומם, העפר, אל מה שמכונה
— בשפה טכנית — הביוספירה: האוויר, האור,
הרפתקת החיים. וכבר העדר, אותן כבשים
תמימות, שולח את שניו. כאב שאין לעמוד בו
(למען הדיוק — כמעט; עובדה), יחד עם —
ומתוך — הבנה, שהיא כשלעצמה בבחינת שמץ-
הסכמה. סתירה-שבהשלמה. המתח המזין. שירה.
הסקרנות: לחתוך ולפרק, לשלוח אצבעות בוחנות
אל הקרביים. והרוך הממלא, החמלה:

במעבדה לחוף אגם קוצ'יטואט

א

יָשׁוּב אֶל הַנְּסוּי:
הַבּוֹק שֶׁל אֹר עַל חֹמֶר
שֶׁכָּבֵד אֵינָנוּ וּבִמְקוֹמוֹ אַחֵר.

ב

וְהַמְרָאָה שֶׁקָּטָה וּבָהִירָה.
חֲזִיר הֵיטָם שׁוֹב מְנַסֶּה
בַּמַּעֲבָדָה בְּהָ אֲנָסָה לְשׁוֹב
לְהַרְגֵעַ. הָאֹר יָשׁוּב

מִן הַסִּכִּין אֶל הַמְרָאָה וְשׁוֹב
אֶל עֵץ נִבְהָלָה, תַּחֲזִיר
הַכְּהוֹב וְתַרְגֵּעַ. וְכּוֹב
עַל הָאִישׁוֹן יָנוּחַ בְּשָׁלוֹם.

(השער הסתום; עמ' 52-53)

נראה כי מי שמקורב, ולו במעט, לתחום, יכול
לשחזר כמעט את הניסוי על כל פרטיו, לכתוב
אותו פרק הנקרא "שיטות" שבא בתחילתו של
מאמר מדעי: המערכת האופטית, מקור האור,
צבען הראייה — והחיה המומתת. אבנר,
שהפרטים הללו נכנסו, מן הסתם, למאמר בכתב-
עת כלשהו בתחום הפוטוכימיה (אור וחומר —
השניית), עושה בהם שימוש נוסף, סותר-משלים
למאמר המדעי ומתנגש-תוך-התמזגות. כאילו
מנצל את דפי הטיטא שהושלכו מתוך מהמדע
כבלתי-רלוונטיים ויוצר מהם שירה: דיוק, תמצית
וטלטלה. כמה רגש דחוס. הפחד שלך, גורלך
וחייך הם התפריט לסקרנות שלי, המעכלת,
המחזיקה סכין, אוחות מאכלת.
השניות, ההפכים המשלימים של אור וחומר,
מעסיקים את אבנר טריינין; אני יכול לשער שאת
הפרופסור-החוקר כמו את המשורר האומר "בשני
פניו הוא מסמן כפילות". וגם העין — החוש
הצמא לאותה שניות, החוש שהוא אולי הקרוב

מכולם לאותו מתח-ניגודים, והרגיש מכולם, גם
למחלות ולרסיסים ("ענייני כפצע נפערה אל
אלומת האור"); גם היא עצמה סתירה והפכים.
העין קולטת אליה את מראה העולם שמבחוץ —
אלא שבמהופך; והיא, המתבוננת בנגלה, בעצמה
נחבאת בתוך לישכת האפלה:

הגדרות

7. עֵץ: כְּמוֹ בַּלְשָׁכָה הָאֶפֶלָה הִיא רוֹאָה
הַהֶפֶךְ מִמֶּה שָׂרוּאָה. יֵשׁ בְּרִשְׁתִּית
קָנִים וּמְדוּכִים וְהִיא כְּמוֹ שִׁדָּה מְלַבֵּל
שֶׁל פְּרָחִים שָׂרוּאָה בְּהַפְּוֹךְ שִׁדָּה שֶׁל פְּרָחִים:
רוֹאָה גָּבִיעַ עַל רִקִּיעַ, קָנָה עַל הַגָּבִיעַ,
וְעֶפֶר עַל הַכֹּל. וְאֵז זֶה מִתְּהַפֵּף.

(אוקלידוס עמ' 26)

אך לא רק עצמים ותהליכים הניתנים לבחינה
מדעית — גם מהויות כוללות מעסיקות את
המשורר באופן אוטוביוגרפי. מהויות חסרות-פשר
במובן זה שאין איזו מתודיקה — שורה של
פעולות ניסוי — שמאפשרת לעסוק בהן, מלבד
"אין קץ של דימויים, כמו ערימה מקרינת". מהויות
כמו "אני", "חיי" ורגש:

גַּם הַחֲפֹשׁ הַכְּפִיִּיתִי אַחֵר אֵיזוֹ מֵהוּת
פּוֹלָלָת, אֲחִידָה, סִפָּה וּמִסְכָּב אוֹ שֶׁמֶץ
מִשְׁמָעוֹת בְּכָל הַנְּתוּנִים חֲסֵרֵי הַפֶּשֶׁר
וְתַכְלִית שֶׁבְּתוֹכִי וּלְפָנַי — אֵף הוּא אַחֵר
הַנְּתוּנִים בִּפְחִידָה הַזֹּאת הַמְכֵּנָה 'חֲיִי',

'אֲנִי', שֶׁמִּתְחַפֵּשׂ בְּנִסְחָאוֹת, סְמָלִים, בִּיחֻסִּים
בֵּין שְׁנֵי מִשְׁלָשִׁים, בְּסִכּוֹם הַזְּוִיחוֹת
שֶׁהוּא תָּמִיד 180 וְלֹא אוֹתוֹ מִשְׁמַשׁ מִזֶּדֶר
שֶׁל שְׁמֻמּוֹ, עֲרָגָה וּבְעוֹתִים, כִּי הָעֶקֶר
לְשֹׁמֵר עַל הַשְּׁפִיחוֹת, שִׁיחִיָּה מְרֻחֵב קִבְעוֹ וְיִצִּיב,
עִם מַעֲרָכָתָּ שֶׁל צִירִים הַמַּגְדִּירָה בְּדִיקָנוֹת
אֶת מְקוֹמִי בְּתוֹךְ הַרִיקָנוֹת הָאֵינְסוֹפִית.
וְלֹי יִהְיֶה זֶה קוֹ יָשׁוּר אוֹ מִשְׁלָשׁ קְטוֹם, חֲסוֹם,
יָשׁוּר וְזִית אִם לֹא בְּדֶרֶךְ הַיָּשׁוּר — רַק שְׂאוּכָל
לְמַצֵּא לִי אֵיזוֹ אֲחִידָה, וְלֹא אוֹתוֹ סְחָרוֹר.

אֵין קֶץ שֶׁל דִּמּוּיִים, כְּמוֹ עֲרָמָה מְקָרִית
וּמִפְתָּלָת שֶׁל בְּגָדִים, בְּדִים מְסֻבָּבִים
בְּתוֹךְ הַמְכֻנָּה, שְׂרוּל בְּתוֹךְ שְׂרוּל,
מְכַנֵּס לְתוֹךְ שְׂמָלָה, וּכְבֵר הֵם נִפְרָדִים —

דְּמוּי דְּחוּק שֶׁל רֶגֶשׁ שְׂנֵגֶמֶר,
נִסְחָט, נִשְׁלָף מִעֲרַמָּת
מְלִים הַסּוֹכְבוֹת עַל יָרִק

(אוקלידוס; עמ' 18)

גם כאן — זרימת השיר. אין הוא מסתיים באיזו
החלטה, בסימן-קריאה, גם לא בהסכמה-
שבפשרה, בנקודה. ולא בשלוש נקודות רומנטיות.
אלא כך, בתנועות סיחור ספק של מכונת כביסה,
ספק של יחסים ורגש, ספק של חיים, ספק של
הכתיבה עצמה. "מישמש מחור".
ושיר נוסף, שונה, שאין בסופו נקודה — פלומה.

פלומה

בְּשִׁירֹשָׁלַיִם הִיָּתָה בְּמָצוֹר
הִיָּתָה לְאִמִּי תַרְנֻגֵּלָת, עֶצֶם
עוֹד עֶצֶם, נֹצוֹת דְּלוֹת.

אֲנִי אֲחִירָהּ בְּחֶצֶר מְנַקֶּת
לְפָעֻמִּים יָדִי עַל לֶבָה
מִבְּעַד לְפִלּוּמָה. אֵיךְ רָעֵד

פֶּעַם מִתַּחַת לְפִלּוּמָה. כָּל כָּךְ דִּלְהָ
הִיָּתָה. מְצוֹר הִיָּה.
הִיָּה מְעֻט.

וּפֶעַם לְאַרְבַּח הַצִּהָרִים
(לקט שכחה עמ' 13)

השיר הממשיך לזרום, הרגש החוזר אל עצמו,
שטרם מצא לו מנוח בתוך "שוחה ומספר לבנים",
שעדיין אינו מדויק בקבר שיכחה והתרצות. כמה
מלחמות כבר מאז? כמה אנשים? כמה שיכחה?
כמה תרנגולות? — אבל היא מלווה כל חייו.
בשורה כבר בשורו. ונשמתו חסרה, אך גם מלאה
במשהו. ובכך אין סתירה: אין הנפש כפופה
לחוקים של שימור, ואינה שמורה מסתירות.

"גוזר על הפסיק — / מפסיק את הבית"

למרות מאמצי שלא, בכל-זאת כמה מלים על
השורות — "איך רעד/ פעם מתחת לפלומה." ה-
פעם שכאן אינו רק זה הדיקדוקי, שבמלרע. לא,
הוא גם קצת פעם שבמלעיל, כמו זה שבשורה
האחרונה. בשרונו של טריינין להעמיד את השורות
הוא, לעתים קרובות, מדהים, מפליא בדיקו. אלא
שאני מבקש כאן בסך-הכל לומר כמה מלים על
השירים, לא על דברים שבמנותק, על מה שמכונה
"טכניקות" וכולי. מכל מקום — וההנמקות
גלויות הן ורבות — טריינין הוא רב-אמן
במלאכת השורות.

לא כל כך ברצינות

טכניקות וקטועי-שורות כבר נזכרו וטרם נאמר
דבר על ירושלים. ירושלים, ההיסטוריה שלה,
הנפתלת, הדמוגרפיה הסבוכה, תפארת האנטי-
פאתוס — כל אלו מזינות רבים, כה רבים,
משיריו. לא פחות — ובמידה רבה תוך דמיון,
פרט לגלגול-מה של אנרגיה — מן הסתירות של
גוף ונפש, ממות הנטרף השם חיים לטורף,
מפרדוקס המים באשד ש"בנופלם או יעלה
המתח", מן החשמל המאיר ובאחת מצמית ציפור.
ולא אמרתי עוד דבר על ההורים: על הדלות, על
הבושה, העבודה המכלה, ההתבזות והתבלות
הגוף, והזיקנה, והתנדפות הזכרון אל תוך מישקע
מחור כ"לקט שיכחה", על השתקפות-של-החזרה
מתוך מישור הגבול שבין החומר המוכנה חיים
ובין אותם גושים מתפוררים, הדשן לעצים.
אבל טרם נאמר עוד דבר, על מישור גבול אחר,
זה שבין המתפורר ונמוג בתוך חיוך-לאִיד ורוע-
חוסר-לב, לבין ההומור החי, החיוך השובב,
הקורץ, כל עוד ניתן:

המקום והזמן

2.

בְּשִׁנַּת תִּשְׁ"ן, שְׁנַת עוֹלָמִים
אִם לֹא אִישָׁן, מֵה צוּרָה תִּהְיֶה
לְאַרְץ הַזֹּאת, לְכוֹכֵב לְכִתִּי
אֲחִירָהּ, לְגִבּוֹלוֹת, לְמִפְּהָ, לְשִׁלְחָן,
לְמִטָּה, לְלִכְתָּךְ, לְכָל שְׂהִיָּה לִי,
לְמַחוּג הַגָּדוֹל, אִם יִהְיֶה עוֹד
דְּבָר שְׁאֵינִי דִּיגִיטָלִי.

(לקט שכחה; עמ' 58)

אנחנו כבר קרובים, תמיד בעצם. אומנם, הצורה
של הארץ הזאת — נו, לא בדיוק-בדיוק. וגם
הולכת הגיעה לקצה דרכה. אבל בינתיים, גם זאת
לטובה, יש שירים, יש הפתעות, וכמו בחגיגה —
יש אפילו פרסים! אז אולי יש גם מקום לצטט,
בעקבותיך אבנר, את נביאי הנחמה: "הנה ימים
באים". כה לחי.

מטמורפוזות

יעל לוטן

Salman Rushdie:
The Satanic Verses;
Viking, London, 1988

"אשר לי", כותב סלמן רושדי בספרו "בושה", "אני פנטאזיסט. אני בונה ארצות דמיוניות ומנסה לכפותן על אלה הקיימות במציאות. אני מתמודד עם הבעיות של ההיסטוריה: מה לשמר, מה להשליך, כיצד לשמור על מה שהזיכרון מתעקש לזנוח, כיצד לטפל בשינוי..." וב"ילדי חצות": "עם שלא היה קיים מעולם עמד לזכות בחרות, להטיל אותנו לתוך עולם אשר למרות חמשת אלפי שנות היסטוריה, למרות שהמציא את השחמט וסחר עם הממלכה התיכונה של מצרים, אף-על-פי-כן היה דמיוני לחלוטין; אל תוך ארץ מיתולוגית, שלא יכלה להתקיים אלא מכוחם של מאמצי רצון קולקטיבי יחיד במינו, בחלום שכולנו הסכמנו לחלום, פנטאזיה המונית..." רושדי קיבל עליו את התפקיד להיות בן-לא-בן לעם לא-עם, בארץ שבה לא נולד ושמתרבותה ינק. לספר היסטוריות שאינן היסטוריות ולהגיע דרך החלום והפנטאזיה לאמיתות שהמציאות מתמודדת עימן בלי הרף.

ביצירתו משתלבים האפוסים ההינדואים על שפע אֵלֵיהֶם עם עולמו המדברי של הקוראן, עם נכסי צאן ברזל של תרבות המערב – לטינית, פילוסופיה, שקספיר, ליאונרדו – עם תרבות הרחוב והטלוויזיה של עיר המהגרים הגדולה לונדון, אירופה וזעם, הומור מתפרץ והומניזם עיקבי. במקדם או במאוחר היה עליו לשלם את המחיר, להתעורר בוקר אחד לא כסופר צעיר וכשרוני שהעולם המערבי מלטף אותו על ראשו, תוך התפעלות מתנשאת למחצה על כי ה"נייטיב" לשעבר הצליח לתרום תרומה יפה לתרבות שהרעיפו עליו מגבוה; אלא כאוייב מוצהר של העולם ממנו בא, קורבן מסומן של חמת-הזעם הקנאית אותה תאר בדייקנות סהרורית בכל כתביו.

וכאילו צפה הכל מראש: "אין מחילה, סלמן, על חילול-הקודש שלך. האם העלית על דעתך שלא אבחין בכך? – להציב את דברך מול דבר האל?" וכבר הנביא מבקש לחרוץ עליו גורדין מוות. רק הבטחותיו הנרצעות לגלות לשליח-האל את מקום הימצאם של אויביו האמיתיים ותחנינותיו של התלמיד הנאמן פִּילָאֵל מצילות אותו ממוות. "אה, הנדיבות של דת ההכנעה!..." קטע זה לקוח מן הפרק "שיבה לג'הילה" ב"פסוקים השטניים", אחד מן הפרקים בהם מתוארת, כביכול, לידת האיסלם, דת הכניעה לרצון האל. אלא שבמציאות, כפי שחזה בצורות שונות גם ביצירותיו האחרות, אין מחילה לכופר ולמנאף. אחת דינו – שריפת יצירותיו ומוות.

סלמן רושדי, שנולד בבומביי בשנה בה זכתה הודו בעצמאות (ומיד קרעה את עצמה לגזרים שותת־ידים), בן למשפחה מוסלמית בעיבורה של החברה ההינדואית, בילה את מרבית ילדותו בהודו חמן קצר בפקיסטן, אך את נעוריו בילה באנגליה, בבית-הספר הידוע ראגבי, בו יצר ד"ר ארנולד בתחילת המאה הקודמת את האתוס שהיה לסימן ההיכר של ה"פאבליק סקול" האנגלי: לימודים קלאסיים וספורט, שילוב של האידיאל היווני עם מוסריות פרוטסטנטית, ותחושת עליונות מעמדית משולבת ברגש אחריות



איור: אברהם עייש

המתחייב ממנה. בראגבי גילה רושדי את צידה השני של המטבע החברתית – שם לא היה בן מפונק למשפחה אמידה וחשובה, כפי שהיה באסייה הרחוקה, כי אם "ווג" צעיר הנתון לחסדיהם של בני-טובים מן הגזע השליט לשעבר.

רושדי למד בקיימברידג' ונשאר בבריטניה, אם-כי הוא חזר למולדתו מידי פעם בפעם ומעולם לא התנתק ממנה, כפי שעשה גיבורו סְלֶאדִין צ'אקְצ'א ב"פסוקים השטניים". ניכר בו שלמרות מוצאו המוסלמי הוא מעדיף את הודו על פקיסטן, מעדיף את ההינדואים על המוסלמים. בבזאר האילולי של הודו יש מקום להרבה יותר דמיון ויותר סובלנות מאשר בחברה הקנאית של פקיסטן. עם-זאת, הדברים שכתב על משפחת נהרו, וביחוד על אינדיה גאנדי, בספרו "ילדי חצות", היו כה נוראים עד-כי הספר נאסר להפצה בהודו. כאשר ראש-ממשלת בריטניה מרגרט תאצ'ר ביקרה בהודו ונפגשה עם הגברת גאנדי היא עשתה טעות נוראה ושיבחה את הספר בפניה. פניה הקפואים של אשת-הברזל ההודית ציננו את האווירה יותר מכל המזגנים באולם המפואר.

אנגליה. באיזו ארץ – הוא תוהה – יכולים היו גולים שונים ומשונים, שהידוע שבהם הוא קארל מארקס, לחיות בשלווה כבארץ זו. ב"פסוקים השטניים" הוא מתאר את האיים הבריטיים כדלקמן: "ארץ הנמצאת תחת מים רוב ימות השנה, ימיה כצבע לילה... כאשר היום אינו חם מן הלילה, האדמה אינה יבשה מן הים, אין פלא שהבריות איברו את היכולת להבחין הבחנות..." הוא אינו אנגלופיל, אין לא אשליות על טיבו של המשטר הקיים של היום, הגזענות והאלימות של המשטרה ושלטונות ההגירה, המסוגלים לחקור אשה אסיאנית על אבריו האינטימיים של בעלה, כדי לוודא שהיא אכן אשתו וחכאית להצטרף אליו.

באנגליה, על-כל-פנים, הוא חי וכותב. ספרו הראשון, "ג'ריימוס", נכשל, ורק עם הופעת "ילדי חצות" ב-1981 דרך כוכבו הספרותי. המבקרים יצאו מגידרם לשבח את האפוס הענק והמטורף, המבדח והנוגע-ללב, והוא זכה בפרס בוקר – ה"גונקור" הבריטי. שנתיים לאחר מכן פירסם את "בושה" –

ספר הרבה יותר קצר, מרוכז, בנוי היטב וממושם. "ילדי חצות" היה ממוקם ברובו בהודו ואילו עלילת "בושה" מתרחשת בעיקר בפקיסטן. סגנונו המיוחד לא עזב אותו – המשפטים השבורים, השילוב של כתיבה סיפורית עם פנייה ישירה של המספר לקורא, מעברים מסחררים מאנגלית תיקנית ללשון המתנגנת המדוברת בפי הודים דוברי-אנגלית. אבל המבנה היה הרבה יותר קשוח וקלאסי. גם כאן שילב פנטאזיה עם ריאליזם, בכוונה מכוונת ואירופה חריפה. ("אילו היה זה רומן ריאליסטי על פקיסטן... שערו בנפשכם מה שהייתי יכול להכניס כאן!") והוא מפרט כל מיני פרשות מכוערות בתולדות השלטון באיסלמבאד. היו מבקרים שהעדיפו את הרומן החדש וקבעו שרושדי מתבגר. כעת הם צריכים לחזור בהם: רושדי לא "התבגר", הוא חזר לצורת הכתיבה של "ילדי חצות". "הפסוקים השטניים" דומה הרבה יותר ל"ילדי חצות" מאשר ל"בושה". הוא משתרע על פני קרוב לשש מאות עמודים, מכיל מאות דמויות שונות, עובר בלי הרף ממקום למקום ומזמן לזמן, מצחקיק להפליא (ב"בושה" יש הרבה פחות הומור והרבה זוועה), וחוזר לתבנית הכמעט-אמורפית של בזאר אוריינטלי ענק, גדוש ועולה על גדותיו, מנעלים ועד יהלומים, מעתיקות ועד קאסטות וידאו.

מה קורה ב"פסוקים השטניים"? – קשה לסכם את העלילה, אבל ננסה. מטוס הודי נחטף על-ידי טרוריסטים סיקים ואחרי יותר ממאה ימים הוא מתרסק באוויר, כאשר החוטפים נלחמים בינם לבין עצמם. שני נוסעים בלבד נותרים בחיים. שניהם הודים-מוסלמים. שניהם שחקנים. הם צונחים לאיטם, כאילו היו להם מצנחים, ונוחתים על חופה הדרומי של אנגליה. ישישה בודדה, מטורפת למחצה, אוספת אחד מהם לביתה. השני נתפס על ידי שלטונות ההגירה. הראשון מצמיח הילה על ראשו; השני מגדל קרניים ורגליים של תיש. הראשון מתכחש לשני – ועל פשע זה עוד ישלם – ושניהם מסתככים בשרשרת אירועים מזוירים עם אנשים שונים ומשונים. הראשון נקרא ג'יפְריל

פארישטא, והוא שחקן פופולרי בקולנוע ההודי, שגילם אלים וגבורים רבים מן המיתוס ההינדואי. השני נקרא סלאדין צ'אמצ'א, שחקן-קול אנגלי — "האיש בעל אלף הקולות", המגלם דמויות שונות בתסכיתי רדיו ויצורים דמיוניים ("אפונה קפואה, דג טונה, יצור מן החלל החיצון") בפרסומות וסרטים מצוירים.

שתי דמויות אלו יוצרות את העלילה ומסתבכות בה בחוסר-אונים. הראשון, ג'יבריל, משתכנע שהוא המלאך גבריאל ובהזיותו המטורפות הוא מדמיין את לידת האיסלם. שני הפרקים בהם מתוארים האירועים בעיר מֶקָה — המכונה כאן "ג'היליה", על שם "תקופת החושך" האלילית שקדמה לאיסלם — מלאי כפל-משמעויות, ועוד נשוב אליהם. אבל ג'יבריל חולם גם על מקום/זמן אחר: כפר מוסלמי קטן בהודו בשם טִיטְלִיפּוּר, החי כולו תחת עץ בְּנִיאָן אחד, שנערה תמהונית מוליכה את כל תושביו ברגל למכה. גם כאן כפל-משמעויות פותח פתח לפירושים שונים ומנוגדים.

סלאדין צ'אמצ'א, שצימח קרניים וטלפיים, מנסה בכל כוחו לשוב לחייו הקודמים כאזרח בריטי מהוגן, נשוי לאשה אנגליה מבית טוב, מנותק ככל יכולתו מהודו ומכל התסבוכות הגזעיות-פוליטיות-תרבותיות המסעירות את העולם. הוא מסתתר בביתו של הודי מוסלמי אחר, חובב ספרות לטינית, עד אשר בתהליך דרמטי חוזרת אליו צורתו הקודמת. מסביב רוחשים אנשים ואירועים סוערים ומטורפים: רדיקאל שחור בשם ד"ר סימבא אהוורו ("אריה חרות" בסוואהילית) מחמם את האווירה בשכונות המהגרים ונאסר כחשוד בסדרת רציחות פולחניות כביכול של נשים זקנות. איש יחסי-ציבור ופרסומת בשם האל ואלאנס מנסה בכל מחיר להדביק את עולם התזוית של האופנה התקשורתית בבריטניה ואמריקה ("הקוקה-קולוניזציה של העולם").

מטפסת-הרים לבנה קרירה בשם אֶלְלִיָה קֶזֶן נקרעת בין רצונה לשוב לאוורסט לבין פרנסתה כדוגמנית מבוקשת. מועדון-לילה, שהוא גם חלק מרשת חנויות-מוסיקה, בשם "שעווה חמה", מנוהל על-ידי ייצור בשום ג'ון מסלאמא. מטיף פונדמנטליסטי אמריקאי בשם דאמפסדיי מְשַׁפְּרֵץ דרשות בנוסח ג'יימי סוואגארט, ועוד ועוד ועוד. וכולם מסתבכים זה בזה והאירועים רודפים זה אחר זה, בסחרחרת מטורפת שקשה לעקוב אחריה.

אבל אין זו רק סחרחרת. מאחוריה מסתתרת תפיסת-עולם, אמירה פילוסופית-חברתית המנחה את הכל, וכשאתה מתחיל לאסוף את החלקים אתה מגלה שיש שיטה בשיגעון. "השעווה החמה" היא רק אחת מן המטאפורות המשמשות את הרעיון: מדובר כאן במטמורפוזות, בגלגולים, שינויי צורה, זהויות מורכבות ומטעות.

עניין הזהויות. נתחיל עם שני הגיבורים הראשיים: ג'יבריל פארישטא וסלאדין צ'אמצ'א. הראשון נקרא איסמעיל נאג'מִדִין לפני ששינה את שמו כפי ששינה, ואילו סלאדין היה, כמובן, סלאח א-דין ולא צ'אמצ'א כי אם צ'אמְצ'אֶנְוָאלָה. הגברת אללויה קֶזֶן היתה, כמובן, כֶּזֶן, ואילו ד"ר סימבא אהוורו, הרדיקאל השחור, היה במקור סילווסטר רוברטס. הגיבורים, כאמור, שניהם שחקנים, שניהם אנשים הממלאים תפקידים שונים ומשונים — מן האוואטארים של האלים ההינדואים שמשחק ג'יבריל ועד האפונים הקפואות והיצורים מן החלל שמשחק סלאדין. בבייתה של אללויה קֶזֶן יש עשרות פסלים בצורת האוורסט, כולל אחד עשוי קרח, שהיא מחזיקה במקפא, וקרח, אומר הסופר, הוא "מים המבקשים ליהפך ליבשה". אימה של אללויה, שנחאלמה, נישאת לגנטיקן אמריקני, העוסק ברובד הבסיסי ביותר של הצורה והתכונות של החיים עלי אדמות וביצירת הכלאות שונות. סופֶּזְאָן, המסעֶדן ההודי-מוסלמי המסתיר את סלאדין בביתו, דן עמו בכובד-ראש על מעלותיהם של לוקרטיוס הספקן

מול אוֹכִידִיוס, מחבר ה"מטמורפוזות"... יתר-על-כן — יש בספר שלוש נשים בשם עִיִישָה, שני חָאֶלֶד, שני בִּילָאל, שני סֶלְמָן (ויחד עם המחבר, שלושה), שתי נשים בשם מִישָאל, שתיים בשם הִינֶד ושתיים בשם חאדִינָה. יש שם גם הודי לבקן מאי הודו המערבית! האנשים לא רק פושטים צורה ולובשים צורה, מנסים זהויות שונות — סלאדין מתאנגל, זמר ג'אז אמריקני נוער מכת המנוגדים שניהם מתאסלמים ומשנים את שמותיהם, אשתו של סלאדין מתכחשת למוצאה מן החברה הגבוהה ומשתדלת להיות פרולטרית רדיקאלית, בנותיו של סופיאן שנולדו באנגליה משתדלות להיות נערות אנגליות לכל דבר, ועוד כהנה וכהנה — אלא שהם באמת משנים את טיבם. תריסר הזונות בבית-הזונות ב"ג'היליה" מאמצות לעצמן לשם שעשוע את שמותיהן של נשות הנביא, ועם הזמן הם מסגלות לעצמן גם את תכונותיהן. "השנים בהן מימשו את הפנטאזיות של הגברים סופן שהשחיתו גם את חלומותיהן, עד אשר בסתר ליבן באמת ביקשו ליהפך לפנטאזיה הגברית העתיקה מכל". ולא רק הנשים, גם הגברים מסוגלים להיכנס לתפקיד שהם ממלאים עד ששוב אינם יודעים להבחין בין אמת לדמיון. ג'יבריל באמת מאמין שהוא המלאך גבריאל, ויש שההזויה מתקיימת בעליל ויש שהיא מתעתעת בו וגורמת לו להידרס בכביש ועוד מיני אסונות.

כל זה יכול היה להיות שעשוע אינטלקטואלי ותו לא, תוצר-לוואי של התרבות ההינדואית, שבה מאות אלים בדרגות שונות לובשים ופושטים אוואטארים — אם-כי רושדי טורח להזכיר שגם אלי האולימפוס היווני פשטו ולבשו צורות — אלא שיש כאן הרבה יותר משעשוע. יש כאן שאלות מטאפיזיות ומוטריות החורגות הרבה מעבר לתעותים שבעלילה. אוטו קֶזֶן (לשעבר כֶּזֶן), אביה של אללויה, יהודי-פולני מתאנגל שהוא היסטוריון של אמונות, אומר לבתו: "אם מישהו ינסה לומר לך אי-פעם שוכב-הלכת הזה, היפה והרע מכולם, מורכב איכשהו ממרכיבים הומוגניים, מחלקים תואמים, שהכל ניתן לסיכום אחיד, צלצלי מיד לחיית לכותנות-כפיייה... העולם אינו עולה בקנה אחד... נאצים, קדושים, כולם קיימים בעת-ובעונה אחת. במקום אחד אושר עילאי, ובמורד הרחוב גיהנום".

דווקא סלאדין צ'אמצ'א, שלבש צורה של תייש שטני, הוא הבחור הטוב — לא מושלם מסוגל אף הוא לזדון, אבל בעל מצפון ואדם הגון ביסודו. ואילו ג'יבריל/גבריאל, שצימח הילה סביב ראשו, לא זו בלבד שהוא מטורף לחלוטין, אלא הוא זה שגורם לאסונות רבים ולמותם של אנשים שונים, בהודו ובאנגליה.

זהו פן אחד של הדברים. פן אחר הוא שאלת האמונה, הקשור ישירות לראשון, שכן יכולתו של האדם לאמץ לעצמו זהויות שונות היא גם יכולתו לשנות את העולם בכוח דמיונו. על כך כבר עמד רושדי בספריו הקודמים. האמונה הצרופה יכולה להזיז הרים. אבל איזו היא האמונה הצרופה באמת? כיצד נבחין בינה לבין היסטריה, או אופנה? כאן, דומני, שרושדי מקבל בעיקרון את הפסוק מן הברית החדשה, "בְּכִפְרִים תכירו אותם" (מתי, 7:20), כלומר, התוצאות הן הנותנות. שוב ושוב הוא מציג שתי שאלות: האחת — "איזה מן רעיון אתה — רעיון המתכופף עם הרוח או רעיון שאינו מתכופף שסופו או להישבר או לנצח? והשניה — מה תעשה לאחר שתנצח?"

שאלות אלה עולות בצורות שונות גם בספריו האחרים, ולא רק ברומנים כי אם גם בספרו "חייון הגיגואר", העוסק בתיאור מסע לניקרגואה הסנדיניסטית, וכן במסות שונות, כגון ההקדמה שכתב לספרו של ג'ינטר גראס, "על כתיבה ופוליטיקה".

ומכאן אנו מגיעים לפוליטיקה של הדת, המשתוללת כעת סביב הספר הזה. רושדי הוא אתאיסט שכואב לו להיות אתאיסט. במאמר שפירסם ב"אובזרוור" ב-22 בינואר, בטרם הוצא עליו חוזה מטעם האיטוללה חומייני, כתב: "ד"ר אדם עזיז הפטריארך בספרי 'ילדי חצות', מאבד את אמונתו ונותר עם 'חור בתוכו, חלל ריק במקום חיוני בקרבו'. גם אני נושא בקרבי חור דמוי-אל. מכיוון שאיני מסוגל לקבל את הקביעות הנחרצות של הדת, ניסיתי למלא חור זה בספרות. אמונות הרומן יקרה לי כפי שגירסת האיסלם הקנאית יקרה לשורפי ספרי בֶּרְנָאדֶפוֹרְד. אני הולך לספרות לגלות את הנעלה ואת השפל ביותר בחברה האנושית וברוח האדם, ובה אני מקווה למצוא לא אמת מוחלטת כי אם את אמת הסיפור, הדמיון והלב..."

לא היתה זו הפעם הראשונה שרושדי הירשה לעצמו ללגלג על האיסלם הקנאי: ב"ילדי חצות" מסמלת אחותו של המספר, ג'אמילה הזמרת (לשעבר "קופיק הנחושת"), את הקורבן המובהק של הריאקציה המוסלמית החשוכה — האישה הכלואה מאחורי הרעלה. ב"בושה" הוא ממשיך לפתח את הרעיון, כאשר סופֶּזְאָן, האשה המוסלמית המושלמת, המונעת כולה על-ידי הבושה, שהיא הרגש הנאות למינה על פי האתוס המוסלמי, הופכת בסופו של דבר למפלצת טורפת, ותיאור החברה התיאוקרטית-גזענית-מיליטריסטית של פקיסטן בספר זה מעורר חלחלה. אבל עדיין לא קרה שום דבר, וגם אם הוחרמו שני הספרים בתהיבשת ההודית, איש לא תבע את ראשו של המחבר. המוטו שלו היה הספק — "מצבו העיקרי של האדם במאה העשרים", כדבריו — והנשק שלו היה הדמיון היוצר. וכפי שכתב על ג'ינטר גראס (ומן הסתם גם על עצמו), "הוא חושד בכל אלה הטוענים שבידיהם ידיעה מוחלטת, הוא מטיל ספק בכל הסבר מושלם, בכל שיטת-מחשבה המתיימרת להיות שלמה". באותו מקום הוא כותב: "אנחנו עוד לא מתים. אנחנו אולי בצרה גדולה, אבל עוד לא מחוסלים. במקום שיש חיים חייבים להיות גם ניתוח, מאבק, שיכנוע, דיון, ויכוח, חשיבה מחודשת, וכל שאר המלים הגדולות שסיכומן במילה אחת קטנה — תקווה."

בפרקי ה"ג'היליה" הדמיון היוצר, הפנטאסטי, של המשורר בֶּזֶל, מסכן את האמונה יותר מכפירתו הבוטה של סלמן, שהיה תלמידו של הנביא, ברח ממנו ובעט בתורתו באמרו: "ככל שאתה קרוב יותר לקוסם, יותר קל לך לתפוס את התעלול". סלמן, הכופר, נשבר וחוזר בתשובה חזקה לחנינה מן הנביא, ואילו המשורר בֶּזֶל, הפחדן שהסתתר בין הזונות, חייב למות, כמו גם הזונות עצמן. בפרקים האלה מצטייר הנביא כבן-אדם מורכב, כאיש חזון, ללא ספק, אך גם רחוק משלמות. הוא נקרא "מאהוֹנֶד" — כינוי שניתן למוחמד על-ידי הנוצרים בימי-הביניים, בתקופה בה הנצרות והאיסלם נלחמו זו בזו באירופה ובמזרח התיכון, והסופר מסביר:

"כדי להפוך עלבון למקור כוח, ויגים, טורים, שחורים, כולם ביקשו לשאת בגאווה את הכינויים שניתנו להם בכוח; כמוהם גם גיבורנו מטפס-ההרים, נשוא-הנבואה המתבודד, יהיה... מאהוֹנֶד". על ה"פסוקים השטניים" נרמז בקוראן: לפני ההגירה ליאטריפ, היא מְדִינָה, היו הנביא ותלמידיו נתונים במצור במכה, ואז, בצד לו, ריכך מוחמד את עצמתו ששללה לחלוטין את האלים הקדומים. לאחר מכן הבהיר לו המלאך גבריאל שהפסוקים הללו ניתנו לו מידי השטן, וניחם אותו שכבר הזה קרה גם לנביאים שקרמו לו. מן הקטע הסתום הזה ומן המסורת הכתובה שאב רושדי את הרעיון לפרקי ה"ג'היליה" שהם, כאמור, הזיותיו של השחקן ג'יבריל פארישטא בתקופה שהוא מטורף לחלוטין ונוקק לטיפול פסיכיאטרי. אלא שכנראה לא איזכור ה"פסוקים השטניים" הוא שהעלה את חמתם של המוסלמים האדוקים. תיאור הזונות המתחפשות לנשות מוחמד בבית-הזונות — הנקרא "חיג'אב",

כשם הרעלה המחפה על פניה של אשה מוסלמית — הרתיח את דמם, ובעיקר הרעיון שמוחמד היה מסוגל לרגעי חולשה ולפעולות שונים כדי לגבור על אויביו ושברגע האחרון של חייו הוא מודה לאלה לאט, שאת האמונה בה הדביר בזרוע נטויה, על ההקלה שהוא חש.

מאידך — ואצל רושדי יש תמיד מאידך — מצטייר המאמין האמיתי תמיד בחיוב. כאלה הם למשל בני הכפר טיטליפור, העוזבים את בתיהם תחת עץ הבניאן הגדול ויוצאים לדרך ללכת ברגל למכה, בהנהגתה של נערה תמהונית לבושה מעטה של פרפרים ששמה, כמובן, עיישה, כשם אשתו הצעירה והאהובה של הנביא. עליהם ללכת שלוש-מאות קילומטר רק כדי להגיע לאוקיאנוס ההודי, אותו הם מתכוונים לחצות בחריקה. אמונתם כה עזה שהם סוחפים איתם גם את סוחר-הצעצועים ההינדואי סריניוואס ושתי נשים מן המעמד העליון שמעולם לא האמינו ב"שטויות שכאלה". בדרכם הם חונים בעיר אחת ולנים במסגד שבה. האימאם המקומי הוא קנאי מן הסוג החדש-ישן שתחת הנהגתו סוקלים בני-העיר תינוק רך שנולד מחוץ לנישואים. הכפריים מטיטליפור לא זו בלבד שאינם משתתפים במעשה ההנתעב אלא שהם מזועזעים ממנו ומביעים שאט-נפש לגביו. עם-זאת הם ממשיכים לצעוד לעבר הים ושם, כך מסתבר, זה לא לגמרי בטוח, אבל שום דבר אינו בטוח, הם מתחילים לצעוד על קרקעית האוקיאנוס בדרך לחצי-האי ערב... בהתנצלותו הפומבית כתב רושדי: "כמחבר 'הפסוקים השטניים' אני מכיר בכך שמוסלמים רבים בעולם נפגעו באמת מפרסום ספרי. צר לי מקרב לב על עוגמת הנפש שנגרמה למאמינים כנים באיסלם. אנו חיים בעולם בו קיימות אמונות רבות, והניסיון הזה מזכיר לנו שעלינו להיות ערים לרגישויותיהם

שלאחרים". מי שחשב שהתנצלות זו היתה כנועה ונרצעת לא קרא אותה. דברים אלה הם מאניפסט הומניסטי לא פחות מדבריו האחרים, והצער שהוא מביע מכוון אל המאמינים הכנים באמונתם — לאנשים מסוג הכפריים מטיטליפור, שאינם סוקלים ואינם פוגעים אלא מבקשים את הישועה. הפראדוקס שרושדי מציב בפנינו מוכר לנו בצורתו הנוצרית מן "האחים קרמאזוב" — האניקויזיסטור הגדול מחזיק בכל הטענות הטובות, אלא שהמסקנה העולה מהן היא שיש להעלות את ישו על המוקד, וכל מה שיש לישו להשיב הוא לנשק אותו על לחיו. אמונתו התמימה של אליושה שופכת על כל סביבותיה נוגה שקשה לעמוד בפניו, אבל האם איוואן הספקן, המורד באל, אינו קרוב לנו יותר? ואצל טולסטוי: האם פלאטון קרפטייב — שיכול היה לגדול תחת עץ הבניאן בטיטליפור — או פיייר הספקן והמתלבט קרוב יותר לעולמנו, פוסט-אשוויץ, פוסט-הירושמה, פוסט-חמ-רדו? וכולי? וכולי?

את המלה האחרונה משאיר רושדי לסלאדין צ'אמצ'א, שחזר להודו, חזר להיות סלאח א-דין צ'אמצ'אוואלה, השלים עם אביו הגוסס, השלים גם עם היעלמותה ההדרגתית של בומביי של ילדותו ("אם הישן יסרב לגווע, החדש לא יוכל להיוולד"), עם אהבתו לרופאה הצעירה זינה נאקיל, הפעילה בחוגי השמאל ההודי המבקש לגבור על הכיתות והאיבה הבין-דתית. לגיבריל המסכן נכון סוף לא-טוב — אין לו מקום בעולם, לא כמלאכו של מוחמד ולא כמגלם אלים הינדואים.

רושדי, משורר המהגרים, כתב שה"דרכונים" בהם השתמש בדרכו היו, בין השאר, ספרו של סרגיי איינושטיין "החוש הקולנועי", שירי "העורב" של

טד יוז, "בדיונות" של בורחס, "טריסטרם שאנדי" של לורנס סטרן, "קרנפים" של יונסקו, ובקיץ 1967 — "תוף הפח" של גינטר גראס. שנה מעניינת, 1967.

אבל מי שיחפש ימצא הרבה, הרבה יותר מן הדרכונים הללו. ימצא כאן גם את קאפקא (סלאדין צ'אמצ'א המסכן, מקורנו ומפריס פרסה, "מתפלש כרמש על הרצפה" ומביט בבני-האדם העומדים עליו, ממש כגריגור סמסא שהפך לג'וק); את הפעלולים של השטן במוסקבה; את "חולית" של פראנק הרברט; את "חמור הזהב" של אפוליאוס ועוד ועוד... ההומור המתפרץ של רושדי לוקח מכל הבא ליד ומעביר את הכל בפריומה של דמיונו היוצר. גם "הפסוקים השטניים" בעצמם מתחלפים במקום מסוים ב"חרוזים שטניים" (באנגלית זו אותה מלה), כאשר צ'אמצ'א מתעלל בגיבריל דרך הטלפון ומשמיע לו, בקולות שונים ומשונים (הרי הוא שחקן קול) כל מיני שירים פופולאריים וג'ינגלים בעיבוד קל, שכוונתם לרמוז שהדובר מתעסק עם אהובתו של גיבריל. ליהודים יהיה התיאור של ה"שולחן ערוך" המוסלמי — הוראות הקבע איך ומה לאכול, איך לישון, אילו תנועות מותרות במישגל, איפה מותר ואיפה אסור להתגרד ובאיזו יד לנגב את הישבן — חביב ומוכר מן הבית. לקורא המערבי זה נשמע כמו בדיחה. "שירפו את הספרים והשליכו יהבכם על הספר!" משדר בילאל, זמר הג'אז שהתאסלם, בשורות של האייטוללה. בקטטות עבריות שונות אפשר לשמוע דברים דומים. רושדי, סופר גדול לזמננו ובוודאי למאה העשרים-ואחת, מכיר את עולמנו היטב. בהיעדר אלוהים, ישמור עליו הסקוטלנד יארד. אינשאללה.

נקודת תצפית אמיר אור

אורסולה בוערת

בְּחֹזֶן אֲמוֹנַת אֶמֶת
אֶהְיֶה אוֹרְסוּלָה אֶת כֶּן הָאֱלֹהִים,
דְּחַצְתָּה אֶרֶץ וְעוֹלָם כְּאֶחָד;
בְּשִׁמְשׁ הַבִּיטָה
יִקְרָאָה אֶל הַיָּפֶה בְּצַעֲרִים:

בְּתִשְׁבָּעָה עֲוָה
אֶלֶיךָ הַשְׁתַּחֲוִּקְתִּי לְבוֹא
וּבְחַתְוָה הַשְׁמִימִית אֶתְךָ לְשָׁכֶת.

הילגוד מבינן

הקתולים הגבילו וניתבו את החושניות אך מעולם לא עיקרו אותה. מריה הפכה לאם הפריץ הגדולה; ישו, בין שאר תפקידיו, שימש כאדוניס. החושניות הטרום-נוצרית נותרה ספוגה באמונות הקתוליות, בלבוש, במיסטיקה, בטקסי הדת, ובכנסיות. משום כך דווקא, לא מפליא שההתעוררות לשחרור מיני התחילה בארצות הפרוטסטנטיות — בגרמניה, בסקנדינביה, ובארה"ב; הפוריטניות הסגפניות, האנטי-חושניות, האנטי-גופניות, היתה חייבת, בסופו של דבר, ללדת את הריאקציה. אבל ריאקציה עדיין איננה תיקון. כדי להיווכח בכך, די להתבונן באופן שבו שבדים או אמריקאים מחזיקים ומגיעים את גופם, ולהשוות אותו לשפת הגוף הקולחת של איטלקים או ספרדים. הראש מורד; הגוף מתעורר לאיטו. דורות יידרשו כדי להשיב ל"משוחררי המין" הללו את מינותם.

כִּי אִם תִּחְיֶה עַל פִּי הַבָּשָׂר, מוֹת תָּמוּתוֹן;
אֶךְ אִם עַל יְדֵי הָרוּחַ תִּמְיָתוֹ אֶת מַעֲשֵׂי הַגּוֹף, תִּחְיֶה תִּחְיֶה.

איגרת פאולוס אל הרומיים, ח' 13

האילוף הדתי במערב טרח תמיד לכבול את המיניות האנושית, ולא בכדי. לא מפליא שהדת היהודית הגבילה וכבלה, והנוצרית אף שללה והוקיעה, את המשגל; החדווה שבמין היא הגישום הגמור שהוא עשוי להעניק, האפשרות להיות לחלוטין הגוף, החושים, האינסטינקט. לכאורה, בגלל גשמיות זו נאסרה ונכבלה המיניות האנושית; הגישום נתפס כאנטי רוחני. ואולם אותה 'גשמיות' איננה במין אלא במחשבה עליו, כאשר 'הגוף' נצפה כחיצוני ל'רוח', כנפרד ומרוחק ממנה, כמנוגד לה, ובסופו של דבר — כמכשול. למעשה, הפיצול הפנימי הוא זה המהווה את מקור כוחה האמיתי של הדת על המאמין; הפרד ומשול. האדם המסוכסך עם עצמו, המוטל למלכוד שבין אשמה והוקעה עצמית לבין סירוס טבעו, הוא טרף קל לכל 'מושיע' דתי.

אֶרֶץ אֶת רֹחִי הִנֵּיעַ
פְּסָעָה הִנְחַתָּה בְּצַעֲי הָאֵלֶּן.

מִן טוֹטָאלי — פִּירוּשׁוֹ אֵי-נִיגוֹד, אֵי-פִיצוֹל, אחדות של גוף ונפש. מִן טוֹטָאלי יִתְכַּן רַק כֹּאשֶׁר הִרָאשׁ הַזֶּה, הַצְנוּר, מוֹנֵחַ הַצִּידָה. כֹּאשֶׁר אַתָּה נַעֲשֶׂה כּוֹלֵךְ חִישָׁה וְאִנְרֵגִיָּה, כֹּאשֶׁר הַמִּין מִתְרַחֵשׁ לֹא בִּרְאשׁ, אֲלֹא בְּכָל כּוֹלֵךְ, אַתָּה מִרְצָא לַפְתַּע שֶׁהַגּוֹף אֵינֶנּוּ 'הַגּוֹף'; הוּא הוֹפֵךְ לַעֲרֻמָּה רוֹטֶטֶת, אַחַת, שֶׁלִּגְבִיָּה 'גּוֹף' וְנִפְשׁ הֵן הַגִּדְרוֹת רִיקוֹת. מִן הוּא הַחֶלֶק הַמוֹקֵדִם, הַצֵּעִיר בִּיּוֹתֵר, הַיֵּלֵד שְׁבוֹן. מִן הוּא תָמִים; הַמַּחֲשָׁבָה עֲלֵיו — לֹא. מִיִּנְיּוֹת שֶׁנַּעֲשִׂית עֲמוּסֹת מַחֲשָׁבוֹת, הִיא מִיִּנְיּוֹת טַעֲוָה בַּהֲתַנְיּוֹת שֶׁל הוֹכַחָה עֲצֻמִּית, אֲמוֹנוֹת שׁוֹלְלוֹת, הַשְׁגִּיּוֹת, בַּח, פְּחָדִים וְרַגְשׁוֹת אִשֶּׁם. זֹהִי מִן פּוֹרְנוֹגְרַפִּיָּה שֶׁל סִירוּס עֲצֻמִּי — אֲנַחְנוּ מִתּוֹכָחִים עִם הַחוּשִׁים וְהַגּוֹף, מַגְבִּילִים, מִנְתָּבִים, נִלְחָמִים נֹגֵד עֲצֻמָּנוּ.

מְלִיסִיאַס אֶהְיֶה מְכַחֶשֶׁת
אֶךְ גּוֹפָה מְכָרִיד בְּקוֹל
כִּי בּוֹ חֲצִים מְלֹא הַתָּלִי;
פּוֹשֵׁל צִעֲדָה, נִשְׁמָתָה מְקַטְעֶת
וְשִׁקְעִים פְּהִים לָהּ תַּחַת עֵינֶיהָ.
אֶשְׁבִּיעֶכֶם, בְּנֵי הַחֶשֶׁק,
בְּאֶמְכֶם הַעֲטוּרָה אֶפְרוֹדִיטִי;
שְׁלַחוּ בָּאֵשׁ אֶת הַסּוֹרֶרֶת
עַד כִּי תִזְעַק:
אֲנִי בּוֹעֵרֶת!

(רפיוס)

(סאפס)

מתחת לתל

דוד מרקיש

מרוסית: יעקב בסר

אני יהודי זקן. בעצמי שכחתי בן כמה. כמעט שכחתי. שנה יותר, שנה פחות, מה זה כבר משנה? לגזע-עצים יש טבעות. ואצלנו? — הפרעות קצב בורמית הדם ללב.

אם אתה יותר מבן שמונים או בן שמונה, אין שום הבדל. מבוגר בשנה, או צעיר בשנה. במקרה האחד, המוות עדיין אינו נראה לעין, ובשני אתה מתרגל אליו, כמו לבן-דוד, נאמר.

ובכן, אני לא זוכר בדיוק בן כמה אני, אבל יודע במדויק כמה שנים עבדתי בתור קברן, כל אותן שנים בהן "ישבתי" — שבע-עשרה שנים, ארבעה חודשים ושנים-עשר יום — מצלצול עד צלצול.

אין כמעט דבר שלא "ישבתי" עליו — על ציונות, על טרזקיס, על סטיות מן הקו, על בונדיזם. במלה אחת — "ישבתי" בעד הקומוניזם. משום שקודם כל אני מאמין שעוד יהיה טוב, ושנית — משך כל אותן שנים קברתי את בוני הקומוניזם — חוטבי היערות, כורים ואפילו סוללי מסילת הברזל אל נורילסק ימח-שמה. הרי בלי לקבור בני-אדם אי-אפשר לבנות שום-דבר. אפילו לא קומוניזם.

אם יצאה גורבאצ'וב להעניק לי אות הצטיינות עבור כל אלה עכשיו — וודאי שאקח.

אצלנו בצפון, אחרי וורקוטה, מפקד המחנה שלנו ששמו היה מעניין במיוחד — פֶּרְבִּינוס* קראו לו — ושהיה קרוב משפחה של נהג קטר מוכר שסטאלין בעצמו לחץ את ידו, אהב לחזור ולומר לנו לפני פיזור המסדרים: ככלות הכול, לכל אדם סובייטי, אסיר או לא אסיר, יש זכות למקום מתחת לתל.

זו היתה דרך ההתבדחות שלו. במקום "מקום מתחת לשמש" — "מקום מתחת לתל". כלומר בבית-הקברות של המחנה. שמש הרי בכלל לא היתה לנו. עשרה חודשים חורף וכל היתר — קיץ. בערך כמו בקולומה. אז איזה מקום מתחת לשמש כבר יכול להיות?

ואני, בתור קברן, היתה לי הרבה עבודה. אתה מכיר בוודאי את אימרת המחנות: "מי שאינו עובד אינו אוכל". אני עבדתי ולכן האכילו אותי. איש לא נשאר אצלי בלתי קבור. את כולם הבאתי למנוחה נכונה מתחת לתל. את כולם. בלי יוצא-מן-הכלל.

בשנת חמישים קברתי נערה יפהפיה אחת. ואריה. יפהפיה רוסית אמיתית. שער משי זהוב. גזע עץ מעץ אותה בעת עקירת יער. לא היתה בת עשרים אפילו. ממש ילדה. והשער הזה. לא היה לי חשק לקבור אותה. עד-כדי-כך יפה. אתה וודאי מבין שאצלנו שם לא טיהרו ולא רחצו. שלט-קרש קטן וממוספר הצמידו אל הרגל וגמרנו. אבל היא היתה כל-כך נקיה, כאילו משיש. רק מעוכה בגבה, במקום בו פגע העץ ונקב קטן בחזה, בנקודה בה דקר אותה השומר בכידונו, כדי לבדוק. ממש כמו אצל ישו, סליחה על הביטוי.

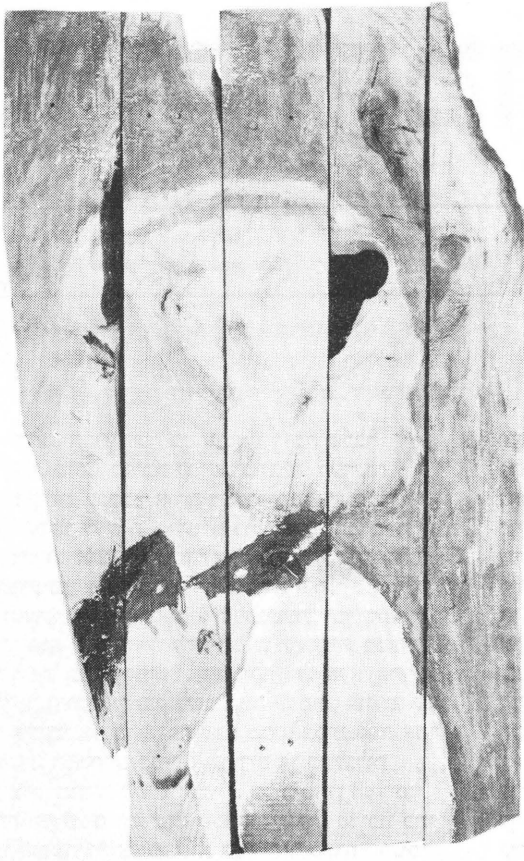
הוואריה הזאת היתה בתו של גנרל מפורסם — מייסניקוב — שגר במוסקווה. היא קיבלה בסך-הכל עשר שנים על בדיחה. אתה מבין? סיפרה בדיחה על השלטון הסובייטי וקיבלה עשר שנים. יכול להיות שהיתה יצאת מזה לולא העץ הזה, אבל מה טעם לדבר עכשיו על אילו ואולי... משום-מה התחשק לי לזכור את מקום קבורתה. לסמן אותה. בעצמי איני יודע למה. הרי לא האמנתי שפעם אצא משם חי.

קברתי אותה בקצה בית-הקברות. במקום בו מתחיל המדרון של התל. שם, מתחת לאבן הדומה לפרה הרובצת על הארץ. כי איך קברנו? לא סימנו על הקברים — מי הוא מי. זה היה אסור עפ"י התקנון. במחנות-ריכוז אחרים היו תוקעים לפעמים יתד עם שלט ועליו המספר האישי. אותו שלט קטן כמו זה הנקשר לרגלו של המת.

אבל מפקד המחנה שלנו — פרבניוס, אסר-על-כך.

ובכן, אני את ואריה קברתי ואמרתי את התפילה היהודית שלנו, הרי בסופר של-דבר כל בני-האדם שווים ולכל אחד אותו אלוהים, לא? ואת הקבר סימנתי, ומשום-מה זכרתי. אלוהים יודע למה.

ב-1953 פשט המשופם את רגליו, וב-1956 כבר הייתי בחוץ. טיהרו אותי מכל הסעיפים, אפילו מסעיף הבונדיזם. נסעתי אז למוסקווה. ידעתי לשם-מה. במשך שבועיים חיפשתי את הטלפון של גנרל מייסניקוב. טלפון של גנרל בשרות פעיל לא קל למצוא במוסקווה, קל וחומר כשמדובר באחד כמותי — קברן שזה עתה הגיע ממחנה-ריכוז. אבל זמנים אלה אינם הזמנים שהיו, ולי



היה אישור בידי בו נאמר ש"ישבתי" בטעות. הלכתי למשרד ההגנה, ושם הריצו אותי ממקום למקום, כאילו הייתי תרגולת. אולי חשבו שאני מרגל. מי יודע?

ואני הצגתי לעיני כל את האישור שלי ושאלתי על גנרל מייסניקוב. ועל השאלה — לשם מה הוא נחקר לך? — אף לא מילה. לו סיפרתי, היו סוגרים אותי שוב, וגם את הגנרל בעצמו. לכן אמרתי — בעניין אישי בעל חשיבות עליונה, והייתי מציג את האישור שלי.

בסופר-של-דבר נתנו לי את הטלפון שלו, ואני צלצלתי אליו ואמרתי — אזרח גנרל, אני הוא זה שקבר את בתך. הוא שתק רגע ואחר-כך. אמר: לא יכול להיות.

וכי למה לא יכול להיות? למה יש בכך משהו בלתי-אפשרי כל-כך?

לא אותו שאלתי, כמובן, אלא את עצמי, ולגנרל אמרתי: אני יהודי מאמין וקברן במקצועי, זה יכול להיות. אז אמר לי שיבוא אלי וסיע אותי אליו.

לא אתחיל לתאר לך איזו דירה יש לו. בשביל מה זה טוב?

הוא הושיב אותי ליד השולחן וציווה עלי: ספר את הכל. ואני סיפרתי לו הכל. לא תאמין, הוא בכה, ואני ליטפתי אתג בו. הוא שאל: אתה יכול להראות לי את מקום הקבר? אני אקבל אישור להעביר את העצמות ולקבור אותן בבית-קברות במוסקווה. עצמות אמר, באילו עצמות מדובר צפונית לוורקוטה? אנשים נחים שם באדמה כמו שביבי עץ. אפילו התולעים לא יכולות לחיות בקור ההוא. כמו ממותות מאובנות שוכבים.

אני הסכמתי. הרי לשם-כך חיפשתי אותו. הסכמתי ואמרתי: אני קברתי את בתך ואני הוא שאוציא אותה. אבל, אזרח גנרל, שם, מתחת לתל, שוכב יהודי זקן אחד, אדם קדוש שאנחנו מכנים בשם "צדיק". ובשבילו, בשביל צדיק כזה, לשכב שם, סליחה על הביטוי, בין גויים, זה אסון נורא. אני מבקש ממך, אזרח גנרל, הרשה לי לחשוף גם יהודי קדוש זה שלנו.

הגנרל הקשיב לי בתשומת-לב ואמר: אני מרשה. ואז קיבלתי אומץ ואמרתי — אבל אפילו לך לא ירשו להוציא משם יהודי. אין טעם לבקש. בוא ונסכים בינינו שאני אחשוף אותו בשקט ואת עצמותיו נניח בתוך הארון של בתך, יחד עם עצמותיה, ובמוסקווה, אקבור אותו בבית-הקברות היהודי, בין אנשינו. מעשה חסד גדול יהיה זה מצדך, אזרח גנרל.

הוא התבונן בי כאילו הייתי מטורף שנפל עליו ישר מן השמיים, אבל אחר-כך חחק בדעתו, ואמר: בסדר. אני מסכים.

היינו אמורים לטוס כעבור שבוע. קניתי ארון מתים גדול. הגדול מבין אלה שהיו למכירה. בארון כזה ניתן היה להניח אפילו ארבעה אסירים, ולי נחנך היה רק הצדיק האחד אותו קברתי כמו ידי ביוני 1948.

על-סף הנסיעה צלצלתי לגנרל מייסניקוב ואמרתי לו שקניתי ארון מתאים ושהכל בסדר. למחרת אמורים היינו להיפגש ולטוס לוורקוטה, להביא משם את בתו ואת הצדיק שלנו.

באותו לילה מת הגנרל מייסניקוב מהתקף לב בדירתו.

הלכתי לבית-הקברות, השלכתי חופן אדמה אל תוך קברו ובכיתי על האי-צדק שבחיים.

* השם נזכר מהמלה הרוסית — פרבט שמשמעותה, בין היתר — להמית, לשסע, להרוג רבים, לקטוע, להפסיק וכד'.

טרור והמדינה

עמר ברטוב

אל הזוועה המתרחשת במחוזותינו דומה שכבר התרגלנו. טווינו סביבה קורים רבים של הצדקות והצדקויות, שילבנו אותה במערכות ה'אין בריה', ה'מה אפשר לעשות' וה'עולם כולו נגדנו' המוכרות לנו, התאמנו לה אוצר מלים נוח לעיכול של 'רעולי-פנים' 'רמחפרעים', 'דיכוי מהומות', 'עוצרים' 'רסגרים', קיבלנו את האבסורד שירי באוויר הורג, שערכי בן שתיים-עשרה הוא 'נער' ואילו חייל חמוש המסתייע במערכת אדירה של כלים-משחית ולוגיסטיקה אינו אלא 'אחד מילדינו' היורה אך ורק לשם הגנה עצמית, ובסופו של דבר אימצנו את ההשקפה שגם מדרך בסימטאות אחר זאטוטים המסתיים בגפיים שבורים או בגולגולות מנותצות, מהווה משום 'שמירה' על ביטחון המדינה'. מגננת המושגים החדשים שטרחנו להקים סביבנו כחיץ מפני הזוועה גילתה גמישות רבה יותר מכדור-הגומי והפלסטיק הקטלניים של חיילינו. מה-עוד, שרוב רובנו קרובים יותר אצל כיסיו המתרוקנים במהירות בהשפעת יחמותיו המהפכניות של שר אוצר סוציאל-קאפיטליסטי מאשר לאירועים המתרחשים ממש מעבר לקו האופק, עשרים דקות נסיעה מכל נקודה על המפה כמעט. ובינתיים, למרבה המזל, אין הסדירים ואנשי המילואים מרבים לדבר על 'חוויותיהם שם', מעבר להררי החושך. באמצעות תרגילי הדחקה גיאורפסיכולוגיים למדנו לחיות לצד הזוועה, ללעוס כריך מול כתבה טלביזיונית אקראית על עוד ילד 'הורג' (בידי מי?), עוד תינוק שנחנק מרימון גז (שהשליך מי?), עוד עובר שהופל (כיצד?), עוד אישה שכל גופה כחול מחבטות ועוד גבר חולה שהוכה פשוטו כמשמעו למוות (אבל לא בידי החיילים שנאשמים בכך אלא בידי אחרים), עוד כמה עשרות בתים שפוצצו ועוד משפחות שהושלכו לרחוב (באופן חוקי, כמובן), עוד כמה אלפי עצורים ללא משפט במחנות ריכוז בהמיים (ששום בג"ץ לא יוכל להם), ואנו ממשיכים ללעוס, האוכל לא נתקע לנו בגרון, ואם עוברת בנו צמרמורת לרגע מיד אנו מגבירים את החימום ומתלוננים על החורף הקר, חברת החשמל, הבידוד הלקי בדירותינו.

לדידנו, שום השוואה אינה מתאימה למצבנו, שום הקבלה היסטורית אינה מסבירה דבר. אצלנו מצב מיוחד שכזה, ואין ללמוד מניסיונם של אחרים דבר, גם לא מניסיון העבר שלנו עצמנו. ואם כך, אין בעצם מה לומר, חוץ מאשר לעבור עוד יום, לרוץ אולי באירועי האתמול ולקוות שמחר כל זה יעלם וחסל, או לפחות שיפסיקו להציק לנו עם דיווחים על המתרחש. ואמנם, בהדרגה נדחקות הידיעות לעמודים הפנימיים, יורדות מכותרות 'מבט', נעלמות משיחות יום שיש. מה כבר אפשר לחדש כאן? עוד ילד 'הורג', עוד 'פעולה יוזמה', עוד מטע עציריית עקור, עוד בית שפוצץ? למי כבר יש כוח?

אלא שאם להודות על האמת, אין כל ייחוד במצב הנוכחי. מארקס אמר כי כל דבר מתרחש בהיסטוריה פעמיים: בפעם הראשונה הוא טרגדיה, בפעם השנייה הוא פארסה. כל המתבונן במעט ניתוק במתחולל כאן, כל המאזין לביטויים החדשים עם קורטוב של זיכרון היסטורי, אינו יכול להתנער מתחושה עזה של 'פְּדִיָּה' וזו, את זה כבר ראיתי ושמעתי בעבר. אלא שהפעם הדברים כמעט פאתטיים באנכרוניזם שמציין אותם, ותחושת המשתתפים, כאילו הם נוטלים חלק בדבר מה חדש ומיוחד, דבר מה שאינו ניתן להסבר אלא אך ורק בתוך הקשרו הוא, כמעט מעוררת רחמים. ועל-כן, במקום להשחית את זמנו על רחמים שאינם במקומם, כדאי אולי לבחון את המצב לאשורו, ולהפעיל מעט את השכל הישר שמעצבי המדיניות שבקרבנו טוענים בחזקה רבה כל-כך למנופול עליו ומפגינים בה בעת

ובעקביות רבה כל-כך ניתוק מחלט כמעט מתכתיביו. מה שמתרחש כאן, כמובן, אינו אלא מלחמת שיחורור לאומי. כל הדיט שקרא ספר היסטוריה אחד על תולדות אירופה והעולם השלישי במאתיים השנים האחרונות יפתע לגלות שלא אנו ולא הפלסטינים לא חישנו דבר. גם לא בתחושת המקוריות. וכרגיל, אנו הישראלים מפעילים נגד הפלסטינים את אותם אמצעים ונוקטים באותם מושגים ששימשו את הבריטים נגדנו לפני ארבעים שנה. לוחמי החירות של פעם הפכו למחסלי הטרור של היום (כמו שהקולוניאליסטים הבריטים של פעם הפכו לתומכי השיחורור הלאומי של היום). בעניין זה, כאמור, אין חדש תחת השמש ומותר ללמוד מן העבר על מנת שלא לחזור באופן כפייתי כל-כך על כל שגיאותיו.

קיים דבר מה יוצא דופן במצב בכל זאת. מלחמת השיחורור שלנו לפני ארבעים שנה, ומלחמת האנטי-שיחורור שלנו נגד הפלסטינים כיום, שתיהן כרוכות ללא הפרד עם אירוע אחר, חריג ונורא הרבה מעבר למה שהיטטוריות, תיאולוג, פילוסוף או פוליטיקאי כלשהו מסוגל להבינו. מאז השואה נתפשים בעינינו כל אויבינו כממשיכיהם הישירים של הנאצים. הפרספקטיבה הנאצית מעוותת את כל זוויות הראיה שלנו, מחבלת בכל נסיונות הנורמליזציה הלאומית והפרטית של כל אחד מאיתנו, חותרת מתחת לאושריות ההיגיון והראציונליות של כל יהודי (הרואה עצמו ככזה) יהיה היכן שיהיה, ובודאי במדינת ישראל. כל מי שנגדנו הוא בהכרח איום על עצם קיומנו ומחוללה בכוח של עוד שואה. לא רק הסיכוי להשוות את עצמנו לגרמנים מקשה עלינו להבחין בתקדימים הרבים למאבק הלאומי הנוכחי, אלא גם הזוועה הגדולה מכל, השואה. ולמרבה האירוניה, דווקא אימת השואה מובילה אותנו ליצירת התנאים לאסון לאומי נוסף.

הפרדוקס הוא שבעוד אנו מנסים להציג לעצמנו ולאחרים את המתרחש כאן כדבר מה ייחודי, נערך בימים אלה ממש נסיון רב היקף, החובק גם את הימין וגם את השמאל הגרמני, להראות כי השואה לא היתה ייחודית כלל ועיקר, וכי שורשיה נעוצים בשורה של תקדימים היסטוריים, נסיונות גנוסטיים של אינדיאנים ואורמנים וקולאקים, כמו גם, לאחר המלחמה, מעשי רצח המוניים בדומה לאלה שבצע משטרו של פול פוט בקאמפוצ'יה. אנחנו מקלים על עצמנו באמצעות הייחודי (המאבק הלאומי בינינו ובין הפלסטינים שאין בו כל ייחוד מהותי) הנערץ עבורנו בייחודי קודם (השואה הייחודית באמת, לא רק לנו אלא לתרבות המערבית ואולי אף האנושית כולה), וטוענים שאי-לכך לא ניתן לגזור מן העבר דבר על ההווה שלנו, לא ניתן לדרוש מאיתנו מאומה, לא ניתן להאשימנו בכלום, או בקיצור, אין לאיש הזכות להטיל לנו מוסר; ואילו הם מקלים על עצמם באמצעות עירעור על ייחודיותה של השואה (באמצעות השוואות לזוועות אחרות ורבות, שלמרות אימתן, אין בהן לשנות את היות השואה שיא כל השיאים בהרג תעשייתי חסר תקדים ודוגמה של גני-אדם), וטוענים בזאת ליחס שווה כאל שאר האומות. ככל שעיצוב זהותנו הלאומית נוקק לזכר השואה, כן מחייבת הזהות הלאומית המתחדשת בגרמניה להשכיח את העבר הקרוב, להרחיקו, לנרמל אותו.

מרכיב חשוב לא פחות בנסינונו להציג את המאבק הלאומי הנוכחי כאירוע ייחודי הוא התעקשותנו על הגדרת היריב כטוריסט, שמתוקף ההגדרה אינו ראוי לכל שיג ושחי עימו. אלה המבצעים פעולות טרור אינם ראויים אלא ל'חיסול' (מחבלים), 'השמדה' (של חוליית אויב), 'טיהור' (של קיני טרור). אלה אינם בני-

אדם, אלא שרצים שיש לבערם בכל אמצעי שהוא. גם כאן אין כמובן כל חידוש. החוק הבינלאומי עומד לצידנו. מאז ומעולם הגדירו מדינות את אלה שפעלו נגדן כטוריסטים. על פי אמנות האג הינבה, פרטים הפועלים נגד צבא לאומי אינם ראויים ליחס של חיילי אויב אם אינם לובשים מדים, אינם משתייכים לאירגון גג, ואינם נושאים את נישקם בגלוי, תנאים ההופכים כמובן את פעולתם של לוחמי-מחתרת לבלתי-אפשרית. על-כן, לדוגמה, קציני הוהדמאכט שהוציאו להורג אלפי פרטיזנים איטלקים בשלהי מלחמת-העולם השנייה יצאו זכאים במשפטיהם: פעולות ענישה מסוג זה חוקיות לחלוטין. אך ברגע שהפרט מופעל בידי מדינה, קשה ביותר להגדירו כטוריסט, גם אם הוא מבצע מעשי פשע רבי-היקף יותר תוך שימוש באמצעים האדירים שהמדינה מסוגלת להעמיד לרשותו. על-כן היו משפטי גירנברג מפורקים ביותר מבחינת החוק הבינלאומי, והיו למעשה עשיית צדק בידי המנצחים. הפרשנים שנשפטו בגירנברג פעלו כחלק ממדינה מסודרת ומילאו את הוראות מנהיגיהם, ועל-כן לא ניתן היה להגדירם כטוריסטים. מכאן שלא היתה בריה אלא להחליט על הגדרה חדשה ומעורפלת לעילא של 'פשעים נגד האנושות'. ופשע נגד האנושות, האם הוא מתמצה בהרג של חמישים, או בא לידי ביטוי רק בהרג של מיליון ילדים? האם האנושות כוללת גם את היריב, או רק את אזרחי? האם הרג באמצעות גז הוא פשע נגד האנושות, והרג בכדורים עדיין אינו ראוי לדרגה 'גבוהה' כל-כך של פלילים?

ראוי לזכור אם-כן שטוריסט מוגדר בידי המדינה כאדם המערער על הלגיטימיות של הסדר הקיים ונוקט באמצעים אלימים נגדה. בעינינו אין הוא טוריסט כלל ועיקר. במצב זה גם אין כל חלוקה אוטומטית של מוסריות: אפשר שהמדינה מבצעת פעולות פליליות, ושה'טוריסט', כפי שהיא מגדירה אותו, נלחם בה בגלל אופייה הקרימינלי. הפרטיזנים האיטלקים והרוסים, הריסוטאנס הצרפתיים, ל'ח' ואצ'ל' וההגנה, אירגוני השיחורור ההודים, הקנייטים, המאלזים, הפל'ינ' האלג'ריא, וכן הלאה אינפסוד דוגמאות, כולל כמובן אש"ף, הוגדרו בידי המדינות שנלחמו בהם כטוריסטים. מן הרגע שעלה בידם לסלק את הכובש, הפכו לגיטימיים לכל דבר. הצבא הצרפתי נאבק במשך שנים בפל'ינ' תוך סירוב עיקש לנהל עימו כל משא-ומתן, ואילו עתה מקיימת צרפת יחסים נורמליים עם אלג'יר. אך כל-עודו נמשכה המלחמה, נחשבו מעשי הצרפתים (שהובילו למותם של כמיליון אלג'יראים) ללגיטימיים, ואילו מעשי הפל'ינ' (שהביאו למותם של כ-20,000 צרפתים) למעשי טרור. שהרי בדרך-כלל, בכל הנוגע ליחסי עוצמה ויכולת השמדה, המדינה חזקה הרבה יותר מן הטוריסט: בידה המפציצים והתותחים, הכסף והקשרים הבינלאומיים, האירגון והניסיון. בהפעלה טרור מלמעלה, היא יכולה לפגוע במספר רב יותר של בני-אדם ובלגיטימיות רבה יותר לטעון לצדיקתה. החוק עומד לצידה גם בבורעות הקשות ביותר, משום שהחוק ניתן למדינות ולא לפרטים.

גם אצלנו מרכיב לדבר על כך שאש"ף הוא לכאורה 'אירגון הטרור הנורא ביותר בהיסטוריה', אירגון לא סימפטי ביותר. טענות אלה נשמעות בימין (בנימין נתניהו) ובשמאל (עמוס עוז). כמובן שאין להן כל שחר, והן מעידות או על כוזב מדאגה, או על נסיון להסתתר מאחורי הצהרות שמצהיריהן ידעו את כוחן הרטורי בה בעת שהם מכירים באי-נוחותן. ההיסטוריה רצופה דוגמאות של טרור שהופעל בידי מדינות, וטרור שהופעל נגדן, שמחירי בקורבנות היה גבוה לאין-שיעור מזה שגבו מאיתנו הפלסטינים, ואנו מהם. גם בעניין המספרים אנו לא מיוחדים כלל וכלל. אלא שלמעשה לא לזאת הכוונה. עבוננו ה'טרור' הפלסטיני הוא אמנם הנורא מכל, זאת משום שיש בו משום עירעור על הלגיטימיות שלנו. לכן יכול אדם בבשימה אחת להתנגד לטרור בכל מאודו ולזכור בנוסטלגיה את אירגוני הטרור של היישוב לפני ארבעים שנה. ההתנגדות אינה עקרונית כלל-ועיקר, אלא אך ורק נגד זה שפועל נגדך. אזה"ב, הנושאת בדגל המאבק בטרור הבינלאומי, הרגה כשישה מיליון וייטנאמים בהפצצות טרור אימתניות לפני פחות מעשרים שנה. כל עוד אתה המדינה, והזולת הוא הכבוש, אתה מתנגד לטרור. אך כשאתה היית כבוש, והזולת היה המדינה (הגרמנים בצרפת, הבריטים בפלשתינה), תמכת בטרור. או במלים אחרות, אתה בעד



איור:
אברהם עייש

הקות דם למען רעיון צודק: ואתה הוא הקובע מה צודק, גם משום שבידך המתופול על המוסר (לדעתך), וגם משום שבידך המתופול על החוק (אותו אתה קובע בתוקף היותך השליטון).

ראוי לציין כי לאורך זמן יש בכוחם של מצבים אלה לערער קשות את אמות המידה המוסריות של כל חברה. כשעמוס עוז מדבר על אש"ף כעל 'אויב מאוס', ומתייחס כמובן ליתוכניות הג'נסייד' הפלסטיניות ולמעשי טרור נגד אזרחים חסרי מגן, הוא נוטה לשכח למרבה הנחוצות מספר לא קטן של פרשיות אפלות גם בצידו הזה של המתרס.

במלחמת הקוממיות גירשו מאות אלפים, במשך שנים הפצצנו מחנות פליטים, עשרים ואחת שנים אנו מחזיקים אוכלוסייה כבושה תחת הגדרה של חצי (שלא לומר תת) בני-אדם, ובשנה האחרונה אנו קוטלים בילדיהם, נשיות חקניהם ללא חסך. אם לשים על כפות המאזניים את הילדים שאנו הרגנו להם, והילדים שהם הרגו לנו, נצא חייבים. הורג ילדים, כפי שאמר המשורר הלאומי שלנו שהפלסטינים מכירים היטב כל כך, גם השטן לא המציא את ניקמת דמו השפוך. אבל ילדינו אינם שווים לילדיהם. ילדינו הנפגעים בהתקפת מחבלים או קטיושות בגבול הצפון הם קורבנות חפים מפשע. ילדיהם של פלסטינים שנווהו ברחוב או בבית בידי ילדינו מעוררים רק תמיהות, כגון 'מה הם בכלל עשו שם, מדוע הוריהם אינם משגיחים עליהם, מי מסית אותם?' ילד פלסטיני נחשב פחות בגלל שהוא ערבי ובגלל שהוא מעורב במאבק לאומי. ילדינו נחשבים יותר בגלל שהם ילדינו ובגלל שאין לערב אותם במאבק הלאומי עד שילכו לצבא ויקבלו רובה ואז יוכלו להרוג ולא להיהרג. ובמאוזן בינינו לבינם, גם מיליון חצי הילדים היהודים שטבחו הנאצים נשקלים — ומול מספר כזה, מהם עוד כמה עשרות עוללים מתפרעים?

מבחינת החוק, כרגיל במצבים אלה, פעולות הצבא תמיד חוקיות. הסיבה לכך פשוטה: כל הוראותיו של שר-הביטחון הן בעלות תוקף חוקי בשטחים, ועל-כן כל עוד פועל הצבא על-פי הוראות אלה, הוא פועל במסגרת החוק. לכן גם חברות חיילים שריסקו את עצמותיו של ערבי נותרים במסגרת החוק: הם פעלו על-פי ההוראות. ולכן חייל שצפה בהכאתו למות של ערבי תוך-כדי קילוף משועמם של תפוחי אדמה לא ראה לנכון להתערב: אם הביאו את הערבי לשם, סימן שעשה משהו; אם כל הקצנים והאפסנטאים והמשקיים הרביצו, סימן שהגיע לו; וחורף מזה, למי איכפת ש'החברה מסתלבים' על איזה ערבי? זה גם חוקי, גם מוסרי, וגם, בעצם, לא משנה לאף-אחד.

למען האמת, כמו בדוגמאות אינספור אחרות, מתחלקת ההירה בעברה היהודי לשלושה: על ניהול המערכה מופקדים הטכנוקרט, דוגמת שר הביטחון, הרמטכ"ל, אלופי הפיקוד, ובמידה פחותה רק מעט יותר, הן מבחינת שליטתם על האירועים והן מבחינת אופיים הטכנוקרטי, אנשים כשר-החוק, שר-האוצר וראש-הממשלה. כאן אין לדעות פוליטיות ולאידאולוגיה מפלגתית (או מה שנותר ממנה) כל חשיבות כמעט. הרבר החשוב הוא לעשות מעשה, בבחינת "נעשה ונשמע" במקום "ראשית מעשה במחשבה תחילה". מכאן המצב הפאטלי שבו שר ביטחון שניהל בעבר מלחמה מוצלחת כרמטכ"ל, רמטכ"ל שבא לכהונתו עם רעיונות חדשניים על אירגון מחדש של הצבא, ואלוף פיקוד "שמאלני" ורהומני, עוסקים בניהול מרדפים אחר ואטומים בקאסבה והצדקת מעשי טרור מלמעלה בנימוקיהם של כל צבאות הכיבוש בהיסטוריה — ציות להוראות, כוח המציאות, חוסר ברידה, סכנת חיים, וכר' וכר'. שנית אנו מוצאים את האידאולוגים, מימין ומשמאל, אלה התומכים בטרנספר ואלה התומכים

בנסיגה חזר-צדדית, אלה הוראים בכל ערבי פושע בכוח ובכל אדם המוכן לפשרה בוגד במדינה, ואלה המתחילים להתייחס לצה"ל כאל צבא קלגסים ואל המתנחלים כאל כנופיה של טרוריסטים. שלישית אנו מוצאים את השפויים לכאורה, החושבים צמם לראציונלים, נרשאי דגל המוסר, לא של עצמם אלא של המדינה. למשל: MAKE PEACE & NOT LOVE, קובע עמוס עוז, וכוונתו כמובן שהנה הוא, בניגוד לשמאל המתקפיף, ובניגוד לימין הפאנאטי, הוא, שהיה מסוגל בעבר להיות גם קצת שלום-עשיו וגם קצת גוש-אמונים, הוא יציע לנו את הדרך הנכונה היחידה, המפוכחת. ומה זאת-אומרת עשה שלום ולא אהבה? שלום הוא אקט רציונלי, אהבה היא דבר-מה אמורינלי. אנחנו, הוא אומר, את עצמנו צריכים לאהוב, לא אותם. הם שפלים, ואילו אנחנו ראויים לאהבה. ורק בשם הנרקיסים השוכנייבטי הבוטה הזה כדאי לנו, ראוי לנו, לעשות שלום. הוא הפוליטיקאי המפוכח, הוא אינו עוסק בענייני מוסר ורגש, הוא עם הפנים קדימה. פונקציה משונה מעט לסופר שרכש את מעמדו הציבורי לא בזכות מעשיו אלא בזכות כתיבתו, על מה אם לא על אהבה, רגשות, מוסר.

עד כמה התעקמה זווית הראייה שלנו יעידו תגובותיו של ראש-הממשלה לטענות הצנחנים. אנו, הוא אומר, נשנא את הפלסטינים על שהם גורמים לנו להרוג את ילדיהם. קלישאה, כמובן, ציטוט מסולף של דברי גולדה מאיר, שכבר הם העידו על תחילת העיוות. אצלה, לא סלחנו לערבים על שהם גורמים לילדינו להרוג. אצלו, אין המדובר עוד על ערבים, אלא על פלסטינים; ילדינו הפכו לחיילים; וההרג, לעומת זאת, הפך להרג של ילדים. אצלה, לא סלחנו; אצלו אנחנו כבר שונאים. אלא שלמעשה מתחוללים כאן שני תהליכים: מחד גיסא, אנו שונאים את היריב, משום שהוא טרוריסט, וגם אם יחול מזאת, גם אם מעשי הטרור שלו מסתמכים בהטלת אבן בידי זאטוט, גם אז הוא חייב, ממש חינוי לנו שישאר טרוריסט, משום שאז הכל מותר, וחלילה לו להתחמק מהגדרה נוחה זו שבה כרכנו את כל מעשיו, אישיותו, נימוק הקיום שלו. מאידך גיסא, למדנו סוף-סוף גם אנו מה משמעותה של אותה באנליות של הרשע שייחסנו עד עתה לאחרים.

הכל נהיה גמיש, המספרים, הקטגוריות, הפקודות. חיילינו יורים כשנשקפת סכנה לחייהם, וגם כוונה להקים מחסום היא סכנה. חיילינו יורים בטרוריסטים, גם כשאלה ילדים בני שתים-עשרה. טרור הוא טרור, בין אם הוא טבח של אזרחים (שלנו), ובין אם הוא התקוממות נגד כובש (נגדנו). ילד יהודי הוא ילד גם ערב גיסו, אם לא כשהוא כבר במדים. ילד ערבי אינו ילד גם אם עדיין לא למד קרא וכתוב. וחמור עוד יותר, אנו עושים את שאנו עושים כי אלה ההוראות. ראש-הממשלה מרצה מן העובדה שהחיילים שהתלוננו המשיכו בכל-זאת לתפקד, היינו למלא אחר ההוראות שעמדו בניגוד למצפונם. הרשע, אם כן, אינו זקוק עוד אפילו להגמשת הקטגוריות, אלא רק להוראה שתתיר למבצע להרציאו אל הפועל. מכאן שגם אם נחול, נעשה זאת בגלל ההוראה מלמעלה בלבד, של המפקד, של 'הדרג המדיני', או של אלה העומדים מעליו, במקרה דגן, ארה"ב וברכה"מ. ממש כשם שלולא היו אלה בנמצא, אפשר אף אפשר שהינו נוקטים באמצעים חמורים עוד יותר שבינתיים מונעת מאיתנו דעת הקהל העולמית את ביצועם, למרבה המזל.

העצוב ביותר הוא אולי שאת המחיר נמשיך לשלם עוד זמן רב, בין אם נמשיך ובין אם נחול. כל מי שסובב בחוצות הערים, בכבישים, כל מי שבא במגע עם רשויות השלטון, עם פקיד עירייה, עם תלמידים בבית ספר, עם שוטרים וחיילים, יבחין (אם עדיין נותרה בו רגישות כלשהי) בהתערערות מאסיבית של היחס אל הזולת, של נורמות התנהגות בסיסיות, של כיבוד האזרח ושל ערכים החורגים מיחסי עוצמה. כל מי שניסה לחצות כביש במעבר חצייה עם עצלת תינוק, וכמעט שנדרס בידי אישה צעירה שגם במכותיה יושב תינוק (שלה), יבין שאין המדובר כאן רק בילדים ערבים ויהודים, אלא בשלי ושלך, בטובתי הנובעת בהכרח מרעך, באלימות המבבעת מכל עבר. מי שחושב שמוסר הוא מנות שמקומו לא יכירו בסיטואציה קשה כזו שבה מצאנו את עצמנו אינו מבין כי הסיטואציה קשה בדיוק משום שאיבדנו חלק גדול מערכי-המוסר החיוניים למניעתה, ושחברה הנוהגת כך עם הזולת ועם

המשך בעמ' 32

יוליאן סטריקובסקי: אני סופר פולני — השפה היא מולדתי



איור: עודד פיינגרש

אנה גרופינסקה*

אתה דמות יוצאת־דופן בספרות הפולנית. מתקיים כך מה שנראה, לכאורה, כבלתי־אפשרי. אתה כותב בפולנית על יהודים, בצורה אובייקטיבית כביכול, ועם־זאת, מתוך הפרספקטיבה הפנימית שלהם. האם שובך אל היהדות קשור בדרך כלשהי בהשקפתך הספרותית?

כן. הספרות מצטמחת תמיד עם הזיכרון. עם שורשי של האדם. סופר חייב שתהיה לו ילדות. זה מרכיב שאי־אפשר לעקוף. האם קראת את "קולות מן העלטה"? שם מתוארת ילדותי בדיוק רב. שיניתי את שמות הורי, אבל אלה הם הורי האמיתיים. אבי, למען האמת, לא היה אדם בעל כוח־רצון כה חזק כמו רב טוביה גיבור "קולות בעלטה"; אבל היה החלטי, הייתי אומר. אפילו אכזרי בהחלטיותו ובכוח הרצון שלו. היה בכוחו לעמוד בודד מול כולם.

והאם, האם כמו בסיפור, עסקה בבית ובמשפחה? כן, אבל גם במסחר. כל הכתוב שם — אמת ויציב. הדלות, העוני, הצפיפות הנוראה, הפאנאטיות, הכל, לצער, אמת. זאת הסביבה בה התחנכתי, וכנער קטן תעבתי אותה.

שפת־הדיבור הראשונה שלך היתה יידיש. ואיך בכתביה?

לא, לא כתבתי יידיש. אפילו לא קראתי יידיש. אם כבר — עברית. הייתי בן 12 כאשר כתבתי את שירי הראשון בעברית. שמו היה "דודאים".

ואיך למדת פולנית? הרי הוריך לא דיברו שפה זו. פולנית לימדה אותי אחותי, מאריה, שהיתה יפה להפליא וחכמה מאד. ומה שקיבלתי ממנה ומה שאני חייב לה הוא אולי הדבר הגדול ביותר שזכיתי לקבל ממישהו א־פעם בחיי.

בשנים ההן, לפני מלחמת העולם ה־1 היה סביר להניח שמוקד משיכה תרבותי, עבור תושב גליציה, תהיה גם התרבות הגרמנית. מדוע בחרת אתה בלבוש ולא בווינה?

לבוב השפיעה על הנוער היהודי יותר מווינה. זאת היתה עיר נפלאה, עליזה. עיר מרכזאירופית אמיתית.

האם חזרת לשם א־פעם?

ב־1955 נסעתי עם משלחת סופרים לבריה"מ, לרגל

* אנה גרופינסקה. עתונאית פולנייה המשתתפת בעיקר בעיתונות החוץ־מימסדית מיסודה של סולידאריות, והשווה בימים אלה בארץ. השיחה נערכה במרץ 1987 ופורסמה בסמוך לכך בכתב־עת חוץ־מימסדי בשם "זמן התרבות" בהוצ' "סולידאריות לוחמת" בפוזנן.

לקראת ביקורו של סטריקובסקי בארץ. מצאנו לנכון לתרגם שיחה זאת ולהביאה, תוך קיצורים מסויימים, לקורא העברי. * סופרת פולנייה ("הקשת") שהיתה מקורבת לקרמלין בזמן המלחמה. מבני־טיפוחיו של סטאלין.

יובלו של המשורר האוקראיני איוון פרנקי. כשחזרנו, דרך לבוב, ביקשתי שיתעכבו מעט בסטרי. כתבתי על־כך בסיפורי "שם פרטי".

בסיפור הזה חוזר הגיבור ואומר: "שם אין כבר דבר לא חיים ולא מתים". חשפתי בו את עין־הקבר. כתבתי על הנהר. על הזמן שגמע את הנהר. מזה השתמע — קומוניזם. אבל אני לא בטוח שהכל עמדו על־כך.

זה היה ביקור עצוב... וביתך, האם מצאת אותו? העיר נראתה איום קטנה. מכורצת. מלוכלכת. נכנסתי לבית הישן. על הסף, בדלת, עמדה אישה רוסיה וקרצפה תרוד ענקי.

— מה אדוני מחפש? — שאלה.

— כבר כלום — עניתי והלכתי.

האם זיהית את המקום בביטחון? לא, זה היה מקום זר.

האם היית אומר היום שהיתה לך ילדות מאושרת? לא. לכן רציתי לעקור את עצמי משם. אבי נהג לומר שכבר ברחם אמי הייתי אחר.

האם עבור ילד שסביבת גידולו היתה עצובה ומכוערת, נראו החסידיים כהתגלמות הרוגע ושמחת החיים?

לא, הם חיו בעולם סגור משלהם ולא הבינו דבר מהקורה סביבם. בספרי הצגתי חסידיים דקדנטיים. לא את אלה של הבעש"ט, השמחים ועם־זאת נאורים, חדורי השליחות, הצדיקים, שאותם מתאר מרטין בובר. לחסידיות היתה משמעות אדירה כשהיא הופיעה במאה ה־18. היא הפכה לדת עממית אמיתית שמאמיניה התנגדו לסמכותו של התלמוד. מכאן והלאה לא המדע אלא האמונה הבלעדית אמורה היתה להכריע בדבר ערך האדם. אבל השקפה זו התנוונה במשך הזמן. שכן תפקידו של הצדיק עבר בירושה, כמו בשושלות מלכים, וזה, כידוע, תהליך המוביל להתנוונות. אני תארתי תקופה דקדנטית זאת.

כאדם צעיר, היית ציוני. מה דחף אותך לכך? האם הרגשת צורך לבחור בין הציונות לבין הפולניות? הציונות לא עמדה אצלי אף־פעם בניגוד לפולניות. הרי הציונים דיברו וכתבו פולנית.

אבל הדרישה הבסיסית במצע הציוני היתה לחזור לשפה העברית.

בן 12 התחלתי לכתוב עברית. הייתי חבר ב"השומר הצעיר" שהיה בעיני ארגון צופי יהודי שחינך את הנוער ברוח העם, בחתירה אל המסורת

העתיקה של היהודי החקלאי ובעל־המקצוע, תוך שאיפה להפוך אותו מסוחר ורוכל לאדם פרודוקטיבי. תנועה זאת חנכה אנשים צעירים לקראת הגירה לא". והרי אני ושכמותי רצינו בכל מחיר להיעקר מן הגלות, מן העיירה. רצינו להתנתק מהחיים היהודיים כפי שהיו עדי־פה. להחליף את הגלות בארץ משלנו. להמיר את היידיש בעברית. אבל כמובן, בתנאים ההם, בשנות העשרים והשלשים, לא היה בכוחה של הציונות להגשים את האידאלים שלה, ולכן המירו אותה יהודים רבים בקומוניזם שנראה להם כדרך נכונה יותר לפיתרון בעיית הגורל היהודי. רוב האינטליגנציה היהודית תמכה אז בקומוניזם. אני למדתי עברית וחשתי במפורש יהודי.

מה זאת אומרת?

אני לא בעד קומופולטיות. אני בעד מודעות לאומית. אין לי שום־דבר נגד קומופולטיות, אבל היא נוגעת רק באלה המודעים ללאומיותם. ליהודים חסרה הלאומיות זמן רב מדי.

איך קרה שהמרת את הציונות בקומוניזם? זאת שאלה סביבתית. גרתי במעונות הסטודנטים בלבוב, ולמרות שהיו שם לא מעט ציונים, מצאתי את עצמי בקבוצת בני־נוער שאהדה את הקומוניזם. בעיקרו של דבר בחרתי בקומוניזם משום שהוא ענה לצרכי.

???

סיימתי את לימודי הפולנית שלי ורציתי ללמוד בגימנסיה, אבל לא היתה לי שום תקווה לקבל שם משרה. בבריה"מ לא היתה אז שום אנטישמיות גלויה. בפולין היא השתוללה. חרץ מזה, נושא א"י נראה בכירע. יהודים ירדו ממנה בהמוניהם. כך שהייתי בעד קומוניזם בפולין. פשוט הייתי מקבל אז עבודה. ולא רק אני, גם יהודים אחרים. נאמר לי, שבבריה"מ ישנם אפילו גנראלים יהודים, ובכלל, תופסי משרות גבוהות ביותר. לדוגמא — לאזאר קגנוביץ. חשבתי, שאם קיימת מדינה קומוניסטית בה מסוגלים יהודים לתפוס עמדות כאלה, צריך להיות קומוניסט.

האם באמת כדאיות בלבד? היתה, כמובן, גם אידאולוגיה בה האמנתי, אבל לא הייתי רוצה להסתתר מאחוריה היום. זה היה עניין עמוק אצלי. על נושא כזה לא מתוודים... ובכלל־זאת — כדאיות! כי אם נותנים ליהודים עבודה...

אמרת פעם שיהודי שהופך לקומוניסט, חדל להיות יהודי. למה התכוונת?

אז התכוונתי לכך שהוא מתכחש ליהדותו, לשפתו, לארץ־ישראל, לאמונה.

שהיה לי מראה שמי מדי. הם האמינו אמנם שאני קומוניסט כן, אבל היתה מעין דחייה כללית כלפי. כאשר חילקו למשל את אות ההצטיינות "פולין החופשית", הכל קיבלו אותות זהב ואני...

כסף?
לא. ברונזה.

האם נפגעת מאד מזה?
בהחלט. הרגשתי דחוי, ואז כבר הייתי ממלא-מקום של העורך הראשי — של רומאן שאכט (שהפסבדונים שלו היה — יוריס). אני זוכר חגיגה שהתארגנה לכבוד האירוע בוילה של וואסילבסקה ליד מוסקוה.

נוכח בקבלות-פנים של סטאלין בקרמלין? איך הן נראו?

בקבלות פנים בקרמלין לא הייתי. היה זה סף גבוה מדי עבור רגלי. אבל פעם אחת בחיי, ראיתי את סטאלין ממש. זה היה אירוע בלתי-רגיל. כתבתי על-כך. היה זה יום מקסים. יצאתי מהמערכת לטייל. הגעתי לכיכר האדומה, והיא היתה ריקה. זה הפתיע אותי. לפתע ראיתי קבוצת אנשים העולים על גג המחוליאום של לנין. מי יכול היה להרשות זאת לעצמו מלבד סטאלין? ובאמת, היה זה סטאלין, ואחריו, בטור, כל הפוליטביורו אחד אחר השני עפ"י ההיררכיה: מולוטוב במרחק של מטר ממנו, ואחריו בריה וכל היתר. התחלתי לרוץ לכיוון המחוליאום. איזה אושר היה זה עבורי. כקומוניסט לראות את סטאלין חי ממש. ואני רצתי, כמעט נחנק מאושר, קולי נשנק בגרני מרוב שמחה. לא יכולתי להוציא מתוכי אפילו את הצעקה "חי סטאלין!" רק שפתי נעו ונפנפתי בידי. והנה נפל עלי מבטו, ובאותו רגע נעמד בריה לפניו והגן עליו בגופו. ובפני מי? — בפני. ומסביב הופיעו כמו מתוך האדמה עוד אנשים, וברור שלולא נפנפתי בשתי ידי, לו הייתי מחזיק אחת מהן בכיסי, לא הייתי כיום בין החיים.

האם לא חשת בודד אז?
כן, אבל בעצם כל חיי חשתי בודד. עכשיו פחות. עכשיו יש לי ידידים. אם-כי אני מרבה לשבת בבית. על אנשים מסויימים בסביבתי יכולתי לסמוך גם אז.

ב-1946, בזמן הפוגרום בקלץ, היית כתב עתונות בפולין. איך הגבת? את מי האשמת אז, אתה השלטון או את החברה?
את החברה. רק מאוחר יותר נודע לי שהכל אורגן על-ידי שירותי-הביטחון עפ"י הוראה רוסית. התחנכתי בפולין הטרור-מלחמתית שבה פרחו האנטישמיות. אני זוכר עוד את ההשתוללויות בפשיטיק ובמינסק. האנטישמיות הפולנית היתה, לכן, בשבילי עניין שבשיגרה. במובן זה לא הפתיע אותי הפוגרום בקלץ.

לא חשבת אז ש"נגמר לך" מהעם הפולני?
היה לי קשר גם עם פולנים אחרים.

האם נתקלת באופן אישי בביטויי אנטישמיות בפולין שלאחר המלחמה?
כן, בקללות, בעלבונות ובאימים טלפוניים, במיוחד בשנות ה-60. וגם ברחוב, בחנות, נתקלתי בחידודי-לשון ובבדיחות. במיוחד מצידם של בני דור-הביניים.

מה היתה בשבילך שנת 1968?
אז כבר לא הייתי קומוניסט. את פנקס החבר החזרתי ב-1966. אבל כמו שכבר אמרתי, זה היה תהליך ארוך אצלי, שהתחיל במשפט סלנסקי ובמשפטי הרופאים היהודים. ב-1968

רב בעיני.

הרומנים שלך רוויים בדאלוגים. הדמויות מתוכחות ללא הרף, "מוכחות", מפטפטות עם אלהים. הדיאלוג הוא אמצעי לפתרון הקונפליקטים. הוא הבא במקום פעולה ובמקום איפיון הדמות. האם יש לראות בזאת את השפעת הדת והפילוסופיה היהודית?
המילה היא ישות בעלת עוצמה רבה. היא בבחינת שחרור לנפש. מחזיקה בתוכה אפילו משהו מהאלוהי. בה עשוי אדם למצוא את השלמות — האמריקאית והאיטלקית גם יחד. לכן אינני עוסק בכתיבתי בפסיכולוגיות ואני מעדיף להציג את גיבורי באמצעות שיחותיהם.

עובדיה שלך אומר: "המילה היא נס. היא יותר מקרבן... האלוהים נשען על המילה האנושית". כן. אני מאמין בכך.

ספר איך התפתח בזמנו עם הצבא האדום אל עומק רוסיה.

ברחתי עם הצבא בשלבים. ראשית לקייב. שם פגשתי בווניד וואסילבסקה* שהיתה אז דמות מספר שתיים בחשיבותה אחרי סטאלין. היא היתה חברה בסובייט העליון של בריה"מ. אנחנו היכרנו עוד מלפני. שאלתי אותה — מה לעשות, הצבא הגרמני מתקרב לקייב. ואנחנו הולכים לקולנוע — ענתה. אז המשכתי לברוח. מקייב לחרקוב ואח"כ לסטלינגרד. כשהתחילו הקרבות בסטלינגרד, ברחתי בספינה דרך הוולגה לקייב. שם נודע לי על הקמת צבא פולני. הרוסים שחררו את הפולנים מן המחנות וכתרו ברית עם שיקורסקי בה התחייבו לעזור לו בארגון. היתה זו שנת 1941, ואני נסעתי לבחולוק במגמה להצטרף לצבא זה. דרכן רוסי יש לך? — שאל אותי קצין פולני — בבקשה להחזירו. את הדרכון הפולני לא אחזיר — עניתי.

לא קיבלו אותי. קָרַב החורף. בתנאים נוראים, ללא בגד חם, בקרן פתוח, הגעתי לאחבקיסטאן. שם עבדתי כסבל. העמסתי גלילי כותנה. 100 ק"ג כל אחד. לא יכולתי לשאת זאת. אסירים שעבדתי אתם עזרו לי. אחרי-כך גייסו אותי לגדוד העבודה. היו אלה גדודים לעבודות כפייה. שלחו אותי לבית-חרושת לנשק בפרוורי מוסקוה. על הקירות תלויות היו כרוזות: "מה עשית היום למען החזית?" עבדתי על מחרטה אז. הייתי מגיע ראשון ויוצא אחרון לארוחת-הצהריים — מים ועלה-כרוב בתוכם. אחרי-כך הייתי חוזר כדי לעשות הרבה ככל האפשר "למען החזית". אבל כשהגיע רגע הסיכום, הסתבר שפועל א. ביצע 150% מהנורמה, פועל ב. — 120%, וסטרק, זה אני — 30%.

והמסקנות מזה — מה פיו?
לא טובות. שלחו אותי לסיביר לעבודת העמסה של ברזל גולמי. זה היה חורף איום ונורא. אני בא לשם והם — איפה הדרכון שלך?
אני אומר: הרי נתתי אותו לכם.
התברר שדרכוני הגיע לנ.ק.ו.ד. כי וואסילבסקה חיפשה אותי בכל רחבי בריה"מ.
אתה נוסע למוסקוה — הם אומרים. עובדת של הנ.ק.ו.ד. העבירה אותי למוסקוה.
כן, הודות לוואסילבסקה, התחלתי לעבוד במערכת "פולין החופשית" — ביטאון ברית הפטריוטים הפולנים, בתור מגיף. עבדתי שם במשך שלוש שנים, עד חזרתי לפולין ב-1946.

מה היתה הדעה אז עליך כחבר מפלגה?
לא טובה.
למה?
אולי משום שלא הייתי בעל הופעה. אולי משום

את ספרך הראשון העוסק ביהודים — "קולות בעלטה" — כתבת במוסקוה כאדם בשל בן 40, וכקומוניסט. אלא שאת תחושת הטרמיות של הדמות המתוארת בו, העלית מתוך מיומנות אינטלקטואלית ורגישות אתית שלכאורה צריכות היו להגן עליך בפני הדיאלקטיקה הקומוניסטית של אז. איך התיישבו הדברים?

זאת סכיזופרניה. סוג של דואליזם נפשי. בדרך-כלל התגייסו סופרים קומוניזם על יצירתם. לכן יש לנו כל-כך הרבה רומנים סוציאליסטיים. הם פשוט לא היו מסוגלים לכתוב על גיבור טרגי בודד בעל קונפליקטים בלתי-פתורים. על כזה שעומד נגד הכל. אלה היו עבורם חוויות בורגניות השייכות לעבר. אינני יודע איך להתייחס לנושא זה. אני נכנע. אין לי תשובה לפורבלימה זו. זה היה נס, כנראה. את מאמינה בניסים? זה היה נס שיצא לי לכתוב ככה. כשכתבתי, לא חשבתי כקומוניסט, אלא כנער יהודי קטן שמתבונן בדברים. וחרץ מהכתיבה, הייתי קומוניסט כן.

עד כמה שאני יודעת, נח "קולות בעלטה" משך שנים רבות על איצטבט הצנזור...

בדיוק 12 שנה. התחלתי לכתוב את הספר ב-1943 במוסקוה, והוא הופיע ב-1955, שנתיים לאחר מות סטאלין. אז התחילה בפולין ההפשרה. מעודי לא השלמתי עם כל מה שהתרחש בבריה"מ בשנים ההן, אבל חשבתי — זאת רוסיה. בפולין זה יהיה אחרת. כך חשבו כל הקומוניסטים הפולנים.

ולא חששת שזאת אשלייה עצמית?
לא. האשלייה העצמית פעלה בתקופה אחרת — בזמן המשפטים המוסקוואים (1937) של בוכרין, קמנייב, זינובייב ואחרים. אז לא איפשרתי לעובדות מסויימות לחדור למודעותי. האידאולוגיה הפכה אותן לבלתי-חזירות עבורי. על זה כתבתי ב"זרד השחור".

את ה"אימה הגדולה", הרומן האוטוביוגרפי שלך, כתבת ב-1980 במחשבה להוציאו בהוצאת ספרים בלתי-רשמית, אופוזיציונית, בפולין.

מתי, בעצם, נפקחו עיניך?
למען האמת, לאחר נאומו של חרושצ'וב. אבל רק בשנות ה-80 חשתי צורך אדיר לספר איזה טיפש הייתי.

מה היה עבורך הנסיון הקומוניסטי?
משהו בלתי-רגיל בחשיבותו. לעולם לא הייתי הופך למה שהנני לולא הקומוניזם. אני עברתי מבעד לשתי להבות גדולות — זו של הציונות חו של הקומוניזם. הייתי חייב להיטהר מהציונות, כדי להפוך לקומוניסט, ולהיטהר מן הקומוניזם כדי להפוך ליהודי וכדי לחזור ולהיות אדם חושב.

ומהי התוצאה הסופית של ניסיון כפול זה?
סקפטיות.

יש סוג של גיבור שאהוב עליך. דמות בודדת וטראגית בעלת רגישויות נפשיות שמעבר לממוצע בדרך-כלל, בעלת בעירה פנימית הגובלת בפאנאטיות ובפיתוי מסויים לטוהר. כאלה הם רב טוביה, אלי וגזיראל.
האם כיום, לאחר שאמונות פאנאטיות רבות, כמו "טרור למען החופש", חופש בלתי-מוגבל וטוהר מוחלט, התבדו, אתה עדיין חושב שמודל החיים הנפשיים המוצג באמצעות גבוריך, חשוב?
אני סבור, שאדם שעבר דרך הקומוניזם, יישאר לעולם סקפטי. ברור שסקפטיות מוגזמת יכולה להרעיל את הנפש, יכולה בהיסח הדעת להפוך לצניעות. לכן, למרות כל מה שקרה, אדם המצליח להתמודד בכוחות עצמו בבסיבות, הוא בעל ערך

רצה גומולקה להגביר את אהבת העם לשלטון ולרכוש את האלמנטים האפלים ביותר שבציבור. לזה יש להוסיף גם את המצב הכלכלי הקשה. האנטישמיות היתה מסכה, לא יותר. פזרו אז לכל רוח את המוני האנטליגנציה היהודית, במיוחד את זו מהאוניברסיטאות. פיסרו יהודים שתפסו עמדות חשובות באדמיניסטרציה הממלכתית. העיפו גם הרבה דיפלומטים מן המשרדים הממלכתיים ומשרות הביטחון. על האחרונים אינני חס. כל אלה היגרו מן הארץ. הם פחדו מפרעות, והיה להם ממה לפחד. כי השנאה כלפיהם היתה גדולה. אבל ב-1968 הונחתה המכה במיוחד על האנטליגנציה והתרבות הפולנית. הצורך שבין פולין לצ'כוסלובקיה היה מסוכן מאד עבור הרוסים. כל הבלוק הסובייטי רעד בבסיסו. לו היו הצ'כים קצת יותר חכמים, ולא היו חוזרים ומשננים שהם לא יילחמו נגד הצבא האדום, אולי היה המצב שונה לחלוטין. מן המפורסמות היא שב-1956 חשש חרושצ'וב יותר מכל מהתנגדות הצבא הפולני בהנהגתם של קומאר והובנר. עלולה היתה לפרוץ שריפה. גם מלחמת ששת-הימים היתה מכה קשה לגוש המזרחי. הם לא העלו בדעתם שיהודים ידעו כך להילחם. הפולנים קיבלו מלחמה זאת באהדה רבה. אמרו שהיהודים הפולנים מכים את הערבים של הרוסים.

האם חשבת אז על הגירה?
לא. אני סופר פולני שיכול לכתוב רק בפולין. למרות שאני יהודי, אני חש בפולין כביתי. כשהייתי תשעה חודשים באמריקה, תקתקתי על מכונת-הכתיבה יום-יום את אותם הדפים. לא הייתי מסוגל להתקדם אף בשורה אחת.

וישראל, האם היית רוצה לחיות בה?
הייתי רוצה אבל אני לא יכול. אחרי כל מסע שלי בעבר, כתבתי ספר, ורק בשווייץ ישראל לא הייתי מסוגל לכתוב דבר. כל-כך הרבה ניגודים שם, והכל כאוב. למרות ששאלו אותי בישראל מדוע אני לא נשאר. שאלו — היכן המולדת שלך, בפולין או בישראל?
המולדת היא השפה שבה אני כותב. כך נאלצתי להשיב.

בספרך הרבה מרכיבים נוצריים — בדמותו של תג הזקן שיוצא יחד עם הכומר למוות בטוח; ב"שליח מנרבונה" מנהלים היהודים ויכוחים בלתי-פוסקים עם הנוצרים ועם המוסלמים. כך גם ב"התשובה, ב"הודה המכבי" וב"דוד המלך חי". מה אתה חושב, בעצם, על הדיאלוג היהודי-נוצרי?
הוא חשוב מאד. בסיסי הייתי אומר. ביסודו של דבר, רק על בסיס כזה יכול להתקיים דיאלוג פולני-יהודי. לבעיית האנטישמיות ניתן להתקרב, לדעתי, דרך הפן המוסרי, האנושי, ולא דרך הזווית הלאומית. לו אותה הידברות יהודית-נוצרית היתה ממומשת קודם לכן, היינו מבינים סוף-סוף שההתנקשות ביהדות היא התנקשות במין האנושי כולו.

מה ההבדל, לדעתך, בין האנטישמיות הטרומ-מלחמתית לבין זו של היום?
הטרומ-מלחמתית היתה מרכיב במצע הרשמי של הכוח השליט. דבר זה ניתן להוכחה בתעודות. את האנטישמיות של היום מכוונים בסתר המיסד והמפלגה. הרעיון של הז'ידו-קומונה מושרש מאד בציבוריות הפולנית וברור שהוא איננו מופרך לחלוטין. הוא מושפע מן העובדה שכמעט כל המפקדים של שרותי הביטחון, למשל, היו יהודים. הם שעצרו את

אנשי ה-A.K. (תנועת המחתרת הימנית הפולנית המונהגת על-ידי הממשלה הגולה בלונדון), למרבה הפרדוכס במיוחד את אלה שעזרו ליהודים.

אני מבינה ששיבתך אל הדת היהודית, היא שיבה אל תרבות ולא אל אמונה.
כן, אני, בניגוד למה שחושבים, אינני דתי. אולי אני אדם מאמין, אבל בהחלט לא דתי. מאמין בעומדי מול הסוד הגדול. מול "סתם" ציפור רגילה שיודעת מה עליה לעשות. זה בדיוק מראה הנס בשבילי. וניסים קורים יום-יום. על כל צעד. לכן חייב להיות על-פני האדמה איזה כוח אינטליגנטי וחיוכי שמכוון הכל...

לעתים הוא אכזרי...
גם אכזרי, אבל אכזריותו נובעת מהחטא האנושי. במובן הרחב של המילה...

האם הציבור היהודי-אמריקאי הוא חסר שורשים בעיניך, חסר אוטנטיות ומונע על-ידי חוסר ברירה, למרות שלכאורה מדובר בציבור חופשי?
יחסי ליהדות האמריקאית שלילי ביותר, וכשאני מציג אותה בספרי כשרופה מבחינה נפשית, זה על-מנת להראות כיצד זניחת המסורת עשויה להרוס את נפשותיו של האדם. קיימת ביהדות זו התגמדות. חוסר יכולת הבחנה בין טוב ורע. להבדיל מהיהודים הגליציאיים אותם אני מתאר באירוניה, אבל לא בדחייה. אפילו החסידים מתוארים אצלי מתוך הבנה וסימפטיה.

מה זה עבורך היום להיות יהודי?
להיות יהודי עבורי זה לא להרשות שישמידו אותי. לא להרשות שיעקרו אותי. למצוא את נוסחת הנאמנות שלי ולהיצמד איתה יחד אל המסורת והתרבות. להיות נאמן לעם היהודי. אני מעריך ומכבד את אלה שחוזרים אל הדת, כי אותה דת מחמירה, אפילו אכזרית, היתה הנשק היחיד ששמר על עמנו במשך אלפיים שנה. ועוד, חייב שיהיה לך מבט מכוון לישראל. לכן מכאיבה לי מאד תופעת הירידה משם. ביחוד של ילידי הארץ.

איך נראה לך הקונפליקט הדתי בישראל?
זה נורא. החרדים האלה שאינם רואים בישראל מדינה משום שטרם הגיע המשיח. שדורשים הטבות. שיש להם השפעה אדירה על החסידות האמריקאית ובזכותה. פעם, ביום שישי בערב, על-סף הדמדומים, נסעתי עם חבר במכונית בירושלים, ושני נערים זרקו עלינו אבנים. צעירים מאוד...

מה יחסך לסולידאריות?
הייתי בגדאנסק. בספטמבר 1980. השתתפתי בהפגנה. הרגשתי אחד מההמון. פולני. כשהציבור נשא תפילה, גם אני, יהודי לא דתי, השתתפתי בה יחד עם כולם.

האם הרגשת אז בפעם הראשונה בחיך שותפות כזאת עם אנשים?
לצערי לא. גם בתקופת סטאלין הרגשתי ככה.

תפיסות החיים והיצירה שלך השתנו פעמים אחדות: ציונות, קומוניזם, אנטי-קומוניזם ואקוואניזם נפשי. איך היית מגדיר כיום את עמדותיך?
אני בן 82. כבר לא אספיק להשתנות. אני חייב להישאר אני. כזה כפי שאני. חסיד גדול של חופש העם. פטריוט פולני חם, ויחד-עם-זאת — יהודי.

טרור והמדינה

המשך מעמ' 29

עצמה, לא יהיה בה הכוח להתמודד עם אותה סיטואציה עצמה. מי שלא איכפת לו שמכים אדם (ערבי) למוות לנגד עיניו, ובטוח שאם המופקדים עליו עושים זאת יש להם סיבה טובה למעשה, לא יהיה לו איכפת אם יעשו כך גם לבני עמו, במיוחד אם דעותיהם שונות משלו, אך גם אם לאו, גם אם המדובר בחבר או הורה. משום שאם מכים משהו, סימן שמגיע לו. בסופו של דבר, אדם כזה אינו מתייחס לאיש כאל כן-אנוש, ומכאן שגם הוא עצמו חזל להיות אנושי. ללא מינימום של כבוד הדדי, אנשים מאבדים בעצמם כל צלם אנוש. הקירבה היתרה שלנו לצידו האפל של הירח, השטחים, אינה רק הסיבה לכך שיש בכל אופן שני מסריים בין המתרחש שם ובין מעשיהן של מעצמות קולוניאליות ששלטו על ארצות מעבר לימים (אף שהשוני אינו בהכרח לטובה). היא גם הגורם להשתתה העמוקה, המיידית ואולי הבלתי-ניתנת לחיקון של החברה הישראלית. אלפי החיילים שלנו שם חוזרים לכאן, ומאות אלפי הגברים שלנו כאן יוצאים מדי כמה חודשים לסבב מילואים שם. הם גם בעליהן על נשותינו, אבותיהם ומחנכיהם של ילדינו. בקיצור — הם אנחנו. ואנחנו, חברה שמרבית בניה משמשים חלק מזמנם ככובשים ברוטליים, מסרבים להכיר בקימטי השינאה וחוסר הסובלנות, האלימות והאיבה, הבח לזולת והעוצת הכוח המעוותים את פרצופינו. לזאת כלנו אחראים, משלמי המיסים והיושבים בביתם, המפגינים והתומכים, המכים והמתנגדים. וגם שינאת הגויים לא תועיל. כאן נאלץ להביט במראה, ואם ניבהל, רק אל עצמנו נוכל לבוא בטענות. ואף לדברים אלה יש די דוגמאות היסטוריות.

לשנת 1989?
האם כבר חתמת על

"נולדו אשמים"

ג'ורג' טבורי

שלושה קטעים עפ"י ספרו של
פטר זרכובסקי



איור: אברהם עייש

שני בנים

שיחת-טלפון

אני: כבר זושבת אם אתה מוכן לדבר אתי?
הרבט: לא, עוד לא

אני: למה לא?
הרבט: אני לא יודע, מה אתה רוצה לדעת
אני: מעניינים אותי החיים שלך ושל הורייך.

הרבט: למה?
אני: שאלה טובה
הרבט: אין הרבה מה לספר על זה
אני: אז נתחיל בקצת שיש
הרבט: מה אתה רוצה לשמוע?
אני: את הכל ואת האמת
הרבט: איפה להתחיל?
אני: איפה שאתה יכול
הרבט: אני חושב שאני בכלל לא יכול
אני: לא יכול מה?
הרבט: לדבר על אבי
אני: למה לא?
הרבט: כי אתה כנראה רק רוצה לשמוע שהוא
היה פושע
אני: הוא היה?
הרבט: אתה היית קובע שכן
אני: איך אתה היית קובע מה הוא?
הרבט: אבא שלי
אני: וחרץ מזה?
הרבט: מה זאת אומרת חרץ מזה?
אני: מה הוא היה לפני שהוא נעשה אבא
שלך?
הרבט: איך אני צריך לדעת?
אני: תשאל אותו
הרבט: בשביל מה?
אני: אולי הוא נעשה אבא שלך בתור פושע
הרבט: אתה רוצה להעליב אותו?
אני: אולי
הרבט: לך הרי אין מושג מה הוא היה
אני: נכון
הרבט: הוא היה חייל כמו הרבה אלפים אחרים
אני: חייל בטרבלינקה?
הרבט: בזונדקומנדו
אני: איזה מין?
הרבט: הוא בסך הכל היה במשרד
אני: הוא סיפר לך את זה?
הרבט: כן
אני: מתי?
הרבט: מזמן. כששאלתי אותו מה הוא עשה
בזמן המלחמה
אני: בן כמה אתה היית אז?
הרבט: נדמה לי שחמש-עשרה
אני: מדוע שאלת אותו?
הרבט: בבית-הספר דיברנו על הרייך השלישי
אני: מה עוד הוא סיפר?
הרבט: שלפעמים הוא גם שמר על שבויים
אני: איזה מין שבויים?
הרבט: על אלה שהביאו לשם
אני: מי הם היו?
הרבט: אל תשאל שאלות טפשיות כאלה
אני: אתה לא יכול לבטא את המלה?
הרבט: איזו?
אני: איזה מין שבויים אלה היו?
הרבט: טוב, מה — יהודים!
אני: למה אתה צועק פתאום?
הרבט: אתה מעצבן אותי
אני: ומה עוד?
הרבט: אני מסיים עכשיו את השיחה
אני: טוב, תסיים
הרבט: כן, טוב
אני: מה הוא עשה שם ליהודים?
הרבט: לא רצח אותם, אם לזה אתה מתכוון
אני: אלא מה?
הרבט: שמר עליהם
אני: איך הוא עשה את זה?
הרבט: הוא לא סיפר בדיוק
אני: מה הוא כן סיפר?
הרבט: הוא לא היה ליד תאי הגאזים
אני: איפה הוא היה?
הרבט: במשרד

אני: ומשם הוא שמר על היהודים?
 הרברט: אל תהיה כל-כך תוקפני
 אני: זה מפתיע אותך?
 הרברט: מה הקשר שלך ושלי לעניין?
 אני: לא הרבה, חוץ מזה שאולי אבא שלך רצח את סבתא שלי
 הרברט: זה מגוחך
 אני: לי קשה לצחוק
 הרברט: הוא בכלל לא היה יכול לעשות שום דבר
 אני: איזה דבר?
 הרברט: לסרב
 אני: למה לא?
 הרברט: כי הם היו הורגים אותו
 אני: מי הם?
 הרברט: נו, האס.אס. כמובן
 אני: הרי הוא בעצמו היה באס.אס.
 הרברט: אבל לא מרצונו החופשי
 אני: ככה הוא סיפר?
 הרברט: כן
 אני: מי הכריח אותו?
 הרברט: אני לא יודע בדיוק
 אני: אתה לא שאלת אותו?
 הרברט: עזוב אותי, מה אתה רוצה ממני?
 אני: כלום, אם היית שואל אותו
 הרברט: הוא רצה להישאר בחיים, חוץ מזה כלום
 אני: על-ידי זה שהרג אחרים?
 הרברט: הוא לא הרג אף אחד!
 אני: אתה הרי בעצמך לא מאמין בזה, הוא היה שלוש שנים במחנה!
 הרברט: הוא היה בהנהלה
 אני: כלומר, הרג משולחן הכתיבה
 הרברט: זה נורא, איך שאתה מתאר אותו
 אני: איך אני מתאר אותו?
 הרברט: כמו סתם פושע
 אני: אז מה?
 הרברט: אבל הוא אבא שלי
 אני: אז מה?
 הרברט: מאות עבדו שם בהנהלה
 אני: אז היו שם מאות רוצחים
 הרברט: אתה ממורמר?
 אני: כן, בהחלט
 הרברט: מה לי ולזה?
 אני: כלום
 הרברט: אז למה אתה מתנפל עלי ככה?
 אני: כי אתה מגן על אבא שלך
 הרברט: אתה רוצה שאשמין אותו?
 אני: לא איכפת לי
 הרברט: אז מה לעשות?
 אני: חפש את האמת
 הרברט: וכשאדע אותה, אז מה?
 אני: אז תעליב אותו אם מגיע לו
 הרברט: את אבא שלי?
 אני: חבל לי עליך
 הרברט: מה זאת-אומרת?
 אני: אתה ממש מסכן
 הרברט: למה?
 אני: עם אבא כזה
 הרברט: שוב אתה מעליב אותו
 אני: בעיני הוא לא סימפטי
 הרברט: הרי אתה בכלל לא מכיר אותו
 אני: מספיק לי מה שאני יודע עליו
 הרברט: יש לו גם צדדים אחרים לגמרי
 אני: איזה?
 הרברט: הוא יכול להיות נחמד, נעים, ידידותי וגם עליז.
 אני: מה זה שייך לעניין?
 הרברט: איזה עניין?
 אני: למה שהוא עשה אז?
 הרברט: אתה צריך להסתדר עם השנאה שלך בעצמך לעזאזל

אני: אתה לא?
 הרברט: אני לא שונא אותו
 אני: הוא רוצח!
 הרברט: אתה מתחיל שוב
 אני: אף-פעם לא אפסיק
 הרברט: אתה לא יכול לשכוח?
 אני: יש דברים שלא
 הרברט: גם הוא לא מסכן
 הרברט: הוא סבל מספיק
 אני: מה למשל?
 הרברט: רדפו אותו והאשימו אותו אחרי המלחמה
 אני: ואחר-כך זיכו אותו
 הרברט: בצדק
 אני: איך אתה יודע?
 הרברט: אני מאמין לו
 אני: למה, שהוא לא עשה כלום?
 הרברט: כן
 אני: אתה משלה את עצמך בשקרים
 הרברט: ואתה עם השנאה שלך לא מחזיר אף אחד לחיים
 אני: בעצם זה לא אבא שלך שמעניין אותי. אתה מעניין אותי.
 הרברט: למה אני?
 אני: איך אתה חי עם זה?
 הרברט: אני כבר לא חי איתו
 אני: אתה אוהב אותו בתור אבא?
 הרברט: לא
 אני: ממת? לא?
 הרברט: אף פעם לא אהבתי אותו, רק כיבדתי
 אני: וכיום?
 הרברט: סתם חבל לי עליו
 אני: למה?
 הרברט: הוא זקן, רועד, לא יכול ללכת לבד, אפילו לא לאכול
 אני: מדוע לא אהבת אותו?
 הרברט: שנאתי אותו
 אני: כעת אתה אדיש כלפיו?
 הרברט: לא, זה לא
 אני: אתה שונה ממנו?
 הרברט: כן ולא
 אני: איך זה?
 הרברט: יש לי ממנו יותר מדי דברים שבהם אני לא רוצה, ולהיפך
 אני: מה עוד?
 הרברט: כלום
 אני: תגיד עוד משהו עליך ועל אבא שלך
 הרברט: די, עזוב אותי
 אני: השיחה הזאת לא נעימה לך?
 הרברט: מאוד לא
 אני: מדוע?
 הרברט: יש לך דרך לא נעימה לשאול
 אני: אתה חושב?
 הרברט: אתה דוחק אותי לצד שלו
 אני: לא התכוונתי
 הרברט: אבל זה מה שאתה עושה
 אני: אתה ואני זה לא שני צדדים
 הרברט: ולגבי אבא שלי?
 אני: שם כן
 הרברט: אתה רואה, לשם אתה דוחק אותי
 אני: זה לא מה שרציתי
 הרברט: אתה מפעיל אצלי רגשות אשמה
 אני: כלומר?
 הרברט: אם אני לא שונא אותו, גם אני אשם
 אני: לא, לא
 הרברט: דווקא כן, אתה עושה את זה פשוט מאוד
 אני: לא זו היתה הכוונה
 הרברט: דווקא כן
 אני: מה לא בסדר במה שאני עושה?

הרברט: אתה משחק נגדי
 אני: עכשיו אתה מרחיק-לכת
 הרברט: אתה מרחיק-לכת בשנאה שלך
 אני: לא הבנתי
 הרברט: אני לא יכול להקטין את השנאה שלך
 אני: את זה אני יודע
 הרברט: ולכן תישאר איתה לבד
 אני: מדוע?
 הרברט: כי אני לא אעזור לך בזה
 אני: אני לא צריך אותך
 הרברט: בכך אני מטיל ספק
 אני: למה?
 הרברט: אני יכול לשכוח. אתה לא
 אני: את זה כבר אמרת
 הרברט: עכשיו חבל לי עליך
 אני: יופי, תודה
 הרברט: אתה הכלב המושפל
 אני: שמע!
 הרברט: כלב מיואש, כי אף-אחד לא מקשיב לנביחות שלך
 אני: שק בתחת!
 הרברט: אף אחד לא יעזור לך
 אני: יופי יופי
 הרברט: השנאה תאכל אותך ואני אחיה
 אני: בהצלחה לך
 הרברט: ממש מגוחך איך שאתה מתנהג
 אני: איזה אומץ יש לך בתור בנו של תליין
 הרברט: אתה לא מסוגל להעליב אותי
 אני: שמתי לב לזה
 הרברט: בוא נפסיק עם זה. אין טעם.
 אני: כן, בוא נפסיק, כדי שתוכל להביא כוס תה חם לחריין הזקן שלך
 הרברט: יצאת לגמרי מדעתך
 אני: כן, נכון, בוא נפסיק
 הרברט: אין לנו מה לומר אחד לשני
 אני: כן חבל.
 הרברט: אני לא אתן לך שום ראיון
 אני: אני גם לא רוצה כבר
 הרברט: אתה לא שואל. רק משמין
 אני: נכון, לפחות במקרה שלך
 הרברט: חבל, אולי הפסדנו הזדמנות
 אני: אולי
 הרברט: ועכשיו אנחנו אויבים?
 אני: לא, ודאי שלא
 הרברט: אלא מה?
 אני: לא יודע
 הרברט: כל זה עוצב מאוד
 אני: כן
 הרברט: אתה באמת חושב שאבא שלי רוצח?
 אני: כבר לא יודע
 הרברט: אני, בכל אופן, לא יכול לתאר את זה לעצמי
 אני: גם אני לא
 הרברט: מי בכלל יכול לתאר לעצמו דבר כזה?
 אני: בזה אתה צודק
 הרברט: נו, טוב
 אני: כן
 הרברט: אני חושב שאני לא אתן את הראיון
 אני: איך שאתה רוצה
 הרברט: אתה מצטער?
 אני: לא
 הרברט: גם אני לא
 אני: אני מתאר לעצמי
 הרברט: טוב, אז בהצלחה
 אני: גם לך
 הרברט: אולי נתראה פעם, לגמרי במקרה
 אני: אני אפילו לא יודע איך אתה נראה
 הרברט: אמת, אמת.
 אני: אז כל טוב
 הרברט: גם לך

מכתב מאבא

הרוויג היקר שלי,

ביום שיש, חזרת אינה שוב לפרנקפורט. יתחילו אז עבורך ימים לא קלים כלל ועיקר. אולי ירגיע אותך לדעת שהבעיות שלך הן גם שלי. אני מפציר בך בכל תוקף שתיפד; לעת-עתה בחביבות אך באופן בלתי-מתחייב בצירוף הרמז שקשר הבנה במכתבים ימשיך ויתקיים. עצה זו אני נותן לך מתוך שיקולים טקטיים. ועתה לעניין עצמו, לגבייך אין בינינו שום דיבורים של סחור-סחור.

אמא ואני בדעה אחת בטענה שכמה וכמה מגרעות המצויות באינה ניתנות אולי, עם הזמן, לגישור ולאזון. אלא שמזה זמן קצר מאוד נוספה בעיית מוצאה והפכה למעקה שואתית ממש. למרבה הצער, כמובן היא לחלוטין איננה אשמה בכך. מוטב לכן, להתעלם לגביה מבעייה זו, בינתיים. מתוך הבנה והשתתפות אישית הסכמתי לנהוג באינה ביידידות ולקבל אותה, לעת עתה.

כאשר אתפנה מעיסוקי המקצועיים בקרוב אהיה אצלכם, כדי לקבל את פניכם. ואז אסיע אותה באופן אישי לתחנת-הרכבת. החלטתך שלך נשארת, לפיכך, כאז כן עתה, חופשית לחלוטין. כך גם החלטתי שלי והיא כדלקמן: מיום נסיעתה של אינה תהיה דלתי סגורה עבורה באופן סופי. הודעה יבשה זו נשמעת אמנם קשוחה מאוד, אבל יש לה שתי הנמקות. הראשונה מבוססת על העובדה שאני לא אשנה את השקפת העולם שלי בשום תנאי. ההנמקה השנייה נובעת מן: ידוע לי שאינך בנוי לשאת לאורך זמן מעמסה פסיכולוגית בלתי-נמנעת, כאשר כל סביבתך נוטרת לך ומסתהיגת ממך. זו חובתי הבלתי-מוותנית, כאביך, להסב את תשומת לבך ולהבהיר לך חד-וחלק למה אתה עשוי לצפות ממני — או שלא לצפות ממני לעולם — אם תביא למשפחתי, למשפחתנו, בת לנצר יהודי.

אני משאיר לך זמן ומייעץ לך בכל לשון שתשאיר כזה גם לעצמך קודם שתחליט. ברצוני להסב את תשומת-לבך כבר עכשיו לך שיקימת אפשרות להרחיב את העניין מבחינה משפטית. לפיכך אני מבקש ממך לא להיחשף עתה בשום צורה ואופן. כאשר יכתבו, במועדם, המכתבים הראשונים, הואיל להודיע לי, קודם שתעלה משהו בלתי שקול דעת או חסר-ידע מספיק על הנייר. דבר שעלול להזיק לך מאוד.

היה נחמד כלפי אינה. גם מצבה שלה איננו משמח. אבל שמור על זהירות רבה. בעיקר אל תעלה את המילה חתונה על שפתיך. בשעת צרה אתה עלול להיתקל בעוצמה שאתה, עם השקפותיך הפרטיות, תיפול לרגליה באופן מוחלט וסופי.

השתדל להבין את דאגתי. זוהי דאגת אב לבנו. הרבה דרישות שלום חמות ונשיקות.

שלך, אבא.

סטפן הסובל

אני באותה סירה כמון. אני הייתי היהודי במשפחה שלי. אבא, אמא, סבתא — כולם קשרו קשר להנציח את האימה במשפחה, ואני הייתי המטרה. לא, הם לא התכוונו להרוג אותי — זה היה קל מדי. הם רק רצו לגרום לי סבל; כמו לחלוש לזכור את הכנפיים ולראות איך הוא מתפתל ביסורים, מנסה לברוח.

ניסיתי למשוך כתפיים, שיחליק מעלי, לא לתת לכל זה לגעת בי, לעשות את עצמי שכל זה לא מטריד אותי. כשמשוהו היה מאיים להטריד אותי לא הייתי מניח לרגשותי להשתלט עלי. הורי פיתחו חוש ששי לענין הזה. הם רק הריחו שנגעו באיזה עצב רגיש ומייד היו מסתערים. הם היו מרחרחים כל פצע וצוהלים על כל נקודת תרופה. כשהייתי קטן חשבתי שהדרך היחידה להישרד היא להתחבא מהם כי כל מה שהם עשו היה לראות פצע ולשפוף מלח לתוכו. כשבאתי הביתה בברכים שרוטות הם היו מרביצים לי כי לכלכתי את המכנסים. וכשבכיתי היו מכים אותי כי לא התנהגתי כמו גבר. ואם הייתי מנסה להשיג עזרה, הם היו לועגים לי. הם שחקו עד דק את רצונת-העור על הגב שלי.

כן, כל הדיבורים האלה עליכם, היהודים, בתור קרבנות המלחמה. אבל לאלה מכם שנשרדו הסבל נפסק עם מותו של היטלר. אבל לנו, ילדי הנאצים, הוא לא נפסק. כשהעולם שלהם התמוטט לאפר וחורבות; גיבורי הרייך השלישי חשפו שדה-קרב חדש — המשפחה.

בעזרתם — שאין שיעור לה — פיתחתי תסביך נחיתות שממדיו כל ישרערו. בתור ילד הייתי אידיוט מחולט, מיוחד מכל מה שעבר בדרכי. בבית-ספר

ילדים אחרים הרביצו לי ולא עלה על דעתי שמותר לי להתגונן. זה עדיין כך. כשאני נתקל בסמכות, אני נעשה מתוח וחסר-ביטחון. טוב, כשפרשת-האהבה הראשונה שלי התפרצה, עדיין הייתי מספיק מטומטם כדי לתת אמן באמי, בתקווה לקבל ממנה הבנה ועדנה. אבל כל מה שהיה לאמא להגיד היה שכנראה זו אשמתי שלי. הם תמיד עשו כל מה שביכולתם כדי להשפיל ולהקטין אותי, לא משנה מה שאלתי אותם.

עדינות לא הייתה בנמצא. אני לא זוכר שאי-פעם החזיקה אותי אמי על הברכיים או שחיבקה אותי או שאבי גילה איזהם סימני חיבה. וכמובן — שום נשיקות, בכלל.

מאוחר יותר פיתחתי השקפה מבולבלת על נשים. בדמיוני התקיימו רק שני סוגים: אלימות חזונה. תשעים ותשעה אחוזים היו זונות והאלילות הנדירות — אותן אי-אפשר היה למצוא בשום מקום. חשבתי שאם אתן להן כל מה שלבן חפץ — הן תאהבנה אותי. ובאמת נתתי להן כל מה שיכולתי. פינקתי אותן, הערפתי עליהן מתנות, ניחשתי מראש את כל משאלותיהן אבל הן רימו אותי. כשהייתי בן שמונה-עשרה רציתי לקחת את החברה שלי — החברה הראשונה שלי — לאיטליה וחשכתי בשביל הנסיעה הזאת במשך חצי שנה. נתתי לה את הכסף לנסיעה ושוב לא זכיתי לראות בזיו פניה. חו היתה רק ההתחלה, סימן לבאות.

וגם העסק הזה עם הדת. בגיל ארבע-עשרה נהייתי דתי מאוד, הולך לכנסייה בקביעות, לא אוכל בשר ביום שיש וכל הזמן מתפלל. אבל די מהר זנחתי את זה כשהרגשתי שגם כל זה לא עוזר. ואז התחלתי להתעניין בבודהיזם, מן דת מעודנת כזאת, הכל מלא במגעים ובאהבה. זה נראה לי מאוד. אני מתאר לעצמי שהייתי ממיר את דתי, אבל פחדתי. הורי שדדו ממני את כוח הרצון. הכל היה טאבו. אני אכלתי בתיאבון כל מה שהם הלעיטו ומעולם לא עלה על דעתי להטיל ספק, לשאול — אותם; שלא לדבר על עמידה תקיפה על שלי.

כשהייתי בערך בן עשרים התחלתי להרגיש שהכל בעצם, לא בסדר, והתחלתי לאבד הרבה משקל. כל חיי הפכו לנסיעה גדולה. פעם דיברתי עם אבי במין שיחת גברים אינטימיים ואמרתי לו שאני לא מסתדר כל-כך טוב עם נשים וכל מה שהיה לו להציע היה לנסות ביקור בבית-זונות. זה היה סוג הסינר שקיבלתי ממנו. אני חושב שהתקופה היחידה בה הייתי חזק היתה בקטנותי. ככל שגדלתי, נחלשתי. אנשים אחרים נעשים בהדרגה עצמאיים ומסוגלים להתמודד ככל שהם מתבגרים ומבשילים; אבל אני איבדתי ביטחון ונעשיתי פחדן. אני חיפשתי עוד ועוד הגנה ובטחון. ומי יגן עלי עכשיו? כיום אני מצוי בסכנת הכחדה, כמו היהודים. זהו המשותף ביני וביניכם. חו גם הסיבה שגבוללה אתם נראים לי אהדים כאלה. משתתפים בצער. אני בטוח שבמים ההם אבא שלי התעלל ביהודים אבל אחרי המלחמה לא נותרו יותר. חרץ ממני.

הוא היה גאה מאוד במה שעשה. באיך שהוא "הראה להם", כמו שהיה אומר תמיד. הם רעדו ממנו. בהתחלה היה ב-א.ס.א. אבל הספיק עוד לעבור בזמן. הוא תעב את כולם — יהודים, צוענים, הומואים, קומוניסטים — וכן עד היום, רק שהיום הוא הרבה יותר מדי פחדן בשביל לומר את הדברים בקול רם. רק מאחורי דלתות נעולות ומוגפות, בביטחון היחסי של ארבעת הקירות של ביתו הוא מעז לשחק את הגיבור הגדול. אחרי המלחמה הייתי אני הקרבן הנבחר שלו. אני לא אחראי למעשי אבי. אני נולדתי אז ואין לי שום קשר עם מה שהוא עשה, ואני לא מרגיש שום אחריות על זה. ואני חושב שמלים כמו "שותפות לעבר" ו"אחריות משותפת" או ה"אָבֶל הנמשך" אינן במקומן. אני לא יכול להתנצל על מה שאבי עשה. הוא עשה את זה, לא אני. הקשר שלי עם מה שהוא עשה רפוי בדיוק כמו הקשר שלי איתו. אני אדם אחר לחלוטין, אולי אפילו ההיפך הגמור ממנו. אני חושב על עצמי כנמצא במחנה אחר, כמי שסובל תחת עולו כמו האחרים שסבלו במשך תקופת הרייך השלישי. היום הבהמיות והתוקפנות שלו מאיימות עלי, לא על כל אלה שהוא ממשיך לקשקש עליהם, לגביהם אלה רק דיבורים, ואילו אני זכיתי ממנו ליחס זורעתי במשך כל חיי. מדוע אני אמור להרגיש עכשיו איזהם רחמים מיוחדים כלפי קרבנות המשטר הנאצינאל-סוציאליסטי? לגביהם הכל נגמר ואלה שנשארו בחיים קיבלו המון סינר. אבל אותנו, צאצאי הנאצים, אף אחד לא לוקח ברצינות. להיפך! יש אנשים שטוענים אפילו שאנחנו בדיוק כמו ההורים שלנו. כמה פעמים הייתי צריך להקשיב למורה אחד שהיה לי, שראה אותי מתקוטט ואומר לי שבדיוק לזה הוא ציפה ממני. תמיד הרמזים האלה לאבא שלי. במשך זמן-מה הוא היה מפקד מקומי של ה-א.ס.א. והסוציאליסטים כאן שנאו אותו ממש. הוא שלח לא מעטים מהם לכלא. אף-אחד מהיהודים לא חזר אחרי המלחמה. ייתכן שאיש מהם לא נשאר בחיים. אני לא יודע.

אני בטוח שאני לא הייתי מצטרף ל-א.ס.א. אילו הייתי חי בתקופה ההיא. קרוב לוודאי שהייתי אחד הנאסרים הראשונים. אני לא הטיפוס האקטיביסטי — לא כמו כמה מהחברים הקשוחים והגסים של אבא. הם מסוגלים לשתות גלונים של בירה בלי להשתכר. אני חוטף בחילה אחרי כוס או שתים, הם יכולים, כנראה, לשכב עם כל אשה, אם הם אוהבים אותה או לא. הם מלעיטים את עצמם, זוללים ומזיינים כל חייהם וכל מי שנתקע להם בדרך, מזיזים ודוחפים אותו ומועכים אותו כמו זבוב.

עם אבא שכזה נחרץ דיני להיכשל. אין מנוס. הייתי מחליף אותו בכל אחד אחר. ואמא שלי לא טובה יותר. היא המשיכה במקום שהוא הפסיק. כמובן,

התביעות שלי כלפיה מבחינת החיבה היו גדולות יותר. אבל היא תמיד היתה אחת מאותן הנשים הגרמניות זקופות-הקומה, שמנה וגדולה, ידיים כמו של קצבית. כשהייתי קטן היא היתה לוקחת את ידי כשהיינו חוצים את הכביש וכשהייתה מרפה ממני, היתה היד שלי לבנה, סחוטת מדם.

אמי היתה ילדה בלתי-חוקית. אמא שלה עבדה במכולת של אביה. אני חושב שאמי אף פעם לא ידעה מי היה אבא שלה. סבתא שלי עדיין חיה, זקנה נבזית, תמיד מצוברחת, יש לה זקן כמו לצועני.

וסבתא עדיין נאצית להוטת. אימרת השפר החביבה עליה היא שתחת שלטונו של ההיטלר הבא הדברים לא יסתיימו כמו בפעם שעברה. ההיטלר הבא לא יתן שיפילו אותו. היא סמוכה ובטוחה שיקום היטלר חדש. וכשאני מנסה להתווכח איתה או לדבר על זרועות הנאצים היא צורחת עלי שאין לי מושג מה באמת קרה, שאני מקשיב רק לתעמולה של כל היהודים הקומוניסטים ששולטים היום. פעם אמרתי לה שאני כמו היהודים, מעונה בידי פושעים שכמותה שנמצאים בחברה שלנו. היא זרקת עלי נעלי בית, משום שללכת היא כבר לא יכולה כמו שצריך.

גם הוריו של אבי עודם בחיים. סבי היה פועל, בנאי. וסבתא נשארה בבית. לאבי היו שני אחים אבל שניהם נהרגו במלחמה. אבי וסבי לא סובלים אחד את השני. סבי תמיד אומר שאבי התחמק משירות צבאי. האחים שלו, לפחות, נלחמו נגד חיילים אמיתיים. אבל אבא, הוא אומר, נלחם נגד אנשים חסרי מגן. אבל אל תבין אותי שלא כהלכה, גם סבא היה נאצי — בהכרח, חרץ מזה שהוא לא היה יכול לסבול את ה-אס.אס. הוא מאשים אותם בהפסד המלחמה. אם במקום להישאר בעורף הם היו נלחמים בחזית, איוואן הרוסי היה מת היום, כך הוא אומר. הוא שונא את הרוסים, אבל גם את האמריקנים וכמובן את היהודים והכושים. ההורים של אבי גרים קרוב, בקושי חצי שעה ברגל מפה.

כולם שצפר-קצפו שנאה ובו. זו הסביבה שבה אני גדלתי. וזה לא רק עניין של פוליטיקה או של השקפות על בעיות מיוחדות. ההתייחסות שלהם חבקה כמעט את כל ההיבטים של החיים. מזון, מיניות וגזע היו נקודות ציון נצחיות בקטלוגי-השנאה שלהם. הם מאמינים שכל העשירים השמנים והסרסורים וכל מה שלא גרמני — את כל אלה צריך לעקור מן השורש.

אבל האם מיניות היא לא יותר מזה? האם אין פירושה אהבה לאדם אחר, הרגש עצמו, וכמובן האהבה לטבע ואהבה של אדם את עצמו? אנשים כמו הורי וסבא וסבתא שלי לא יכולים לאהוב שום דבר ושום אדם. הם כנראה לא יודעים מה פירוש הדבר לאהוב איש אחד.

אני שונה לגמרי. אני חושב שאהבה היא הדבר הכי חשוב שישנו. אני גם יכול לסלוח ואפילו לאהוב אדם שבו לי. אני חושב שזהו ההבדל החשוב ביותר ביני ובין הורי — היכולת שלי להרגיש ולתת להרגשות להשתחרר. הקרובים שלי אינם יודעים את פירוש המילה רגישות.

חרץ מזה אין לי הרבה מה לספר על עצמי. גרתי בבית עד לפני עשר שנים, עד שסיימתי את בית-הספר התיכון. אז עברתי לפרנקפורט, לאוניברסיטה. בבית-הספר הייתי תמיד אחד מהקטנים, ואף-פעם לא יכולתי לעמוד על שלי. החברה האחרים היו תמיד מרביצים לי ואני תמיד הייתי זר; אולם גם בגלל שהייתי רכרוכי כזה ולא אתלטי. עם השיעור השחור שלי באמת נראיתי כמו יהודי קטן. וכל המאצואיסם של הבנים הגעיל אותי. הם עשנו בסתר, שיחקו כדורגל ודרכו אחרי בחורות. אני הייתי יוצא איתם למגרש אבל אף-פעם לא הצטרפתי למשחקים. הם היו נותנים לי לשבת מאחורי השער — כדי שאחזיר כדורים. פעם אחת, הייתי אז בן אחת-עשרה או שתיים-עשרה, כמה בנים נכנסו עם איזו בת אל בין השיחים, הורידו לה את התחתונים, הרימו לה את החצאית וכולם הסתכלו. אני עמדתי לידם ורציתי לברוח כשגרהדה שהיה המנהיג, קרא לי ואמר לי לתקוע אצבע שם בפנים. ניסיתי לברוח אבל האחרים החזיקו אותי וסחבו אותי אל הילדה. היא בכלל לא היתה מבוהלת ורק צחקה. בוא, תכניס, כולם צעקו אלי ודחפו אותי אליה. אני השלכתי את עצמי על הארץ וצעקתי והתחננתי שיעזבו אותי. הם עזבו, אבל עוד המון זמן אחרי-כן הבנים היו עושים ממני צחוק בגלל העניין. ועוד יותר גרוע — גם הבנות. תמיד הייתי לבד. גם באוניברסיטה. גרתי אצל דודה של אמי, היה לי חדר משלי, אבל המצב שם לא היה טוב יותר מאשר בבית. היא היתה בדיוק כמו הורי.

בשנה שעברה פגשתי את החברה הנוכחית שלי והתחלנו לגור ביחד. היא קצת יותר מבוגרת ממני, גרושה עם שני ילדים. אבל היא מקבלת אותי, היא לא תוקפנית ובפעם הראשונה אני מרגיש שאני יכול להיות אני. אני לא כל-כך מצליח בלימודים. כל הפרופסורים מעוניינים, כנראה, בשינון ובלמוד שגורתי. להבנה או לדיון אין דורש. גם כאן החזקים משתלטים. בכל מקום — אותו דבר. אחד הפרופסורים, דרך-אגב, הוא יהודי, אבל גם הוא לא שונה. הוא היה אכזבתי הגדולה. חשבתני, הנה בנאדם שאוכל לדבר איתו, שיבין. אבל הוא הסתגל כל-כך עבר מין אסימילציה, עד שאי-אפשר להבדיל בינו ובין כל השאר. ממש אחד מהם. באחת הבחינות שלי ניסיתי להסביר לו שלא כל-כך קל לי, כמו ליתר, לשבת וללמוד כמו אוטומט. אתה יודע מה הוא אמר לי? הוא אמר שאם החשיבה היא מאמץ גדול מדי למעני, אז שאלך לעבוד בבנק. יפה, הא? הנה בנאדם שהעם שלו סבל רדיפות מהנאצים ונשמד כמעט כולו והוא לא למד מזה דבר ומדגים אותה מנטליות שמכותית כמו אבי.

אני מבקר אצל משפחתי לעתים רחוקות, לכל היותר פעם בחדש. שום דבר לא השתנה שם, תמיד אותם נאומים, אותה גישה, אותו דבר שנה אחר שנה. אבא משמין את הרוסים; אמא, את האשה הירקנית ואף אחד מהם אינו שואל אותי שום-דבר לעולם חרץ, אולי, מהשאלה חסרת-המשמעות הרגילה מה שלומי ואיך הולך לי באוניברסיטה. ועוד לפני שאני מספיק להשיב הם כבר מדברים על משהו אחר.

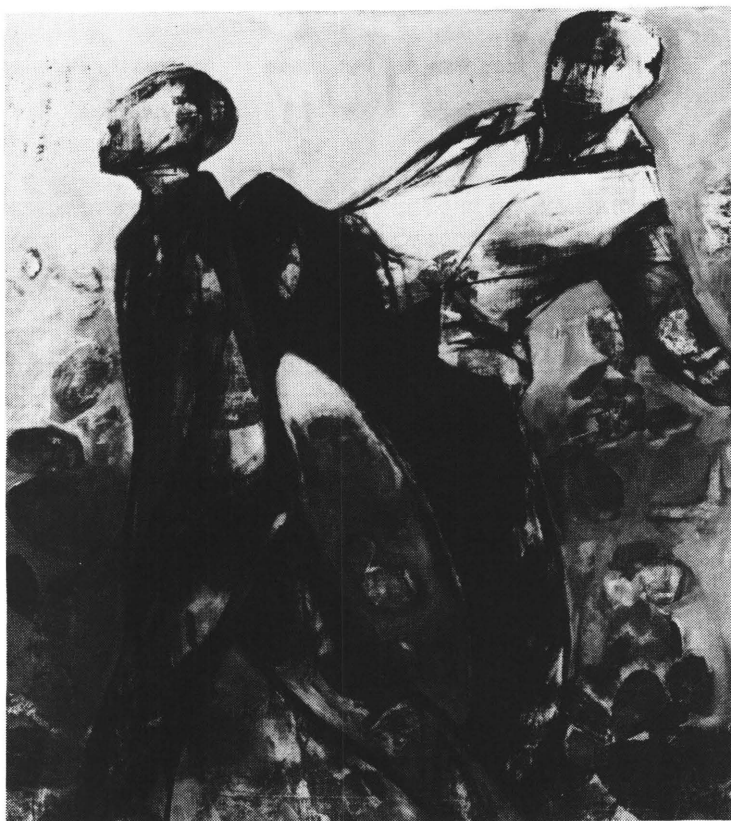
אבא בגימלאות. אחרי המלחמה עבד כסוכן קניות בחברת בנייה. הבוס שלו היה אותו סוג נאצי כמוהו. כששניהם נפגשו הם דיברו רק על המלחמה ועל מאסרים. שניהם היו ב-אס.אס. והיו אוסרים אנשים בדירות שלהם ועד היום הם גאים בזה. הם היו צחקים כשסיפרו איך גברים מבוגרים בכו והתחננו שירשו להם לקחת איתם כמה חפצים. תמיד היו גאים כל-כך בפשעים שלהם. והסיפורים האלה אפילו לא הרגזו את אמא. היא היתה יושבת לה, סורגת ומחייכת. ואם הייתי קם ועזב את החדר, היתה קוראת אחרי שאסתכל באבא, איזה גיבור הוא, לא סמרטוט אומלל כמוני.

אבא גם ירה בכמה אנשים. הוא אמר שהם רצו לברוח, להתחמק משירות צבאי. הוא תיאר, בפרטים, איך עשה זאת. היום הוא שונא את סרבי המלחמה מסיבות מצפוניות אבל גם את הקצינים. הראשונים הם בסך-הכל משתמטים והאחרים — סתם יושבים במתחם נותנים לאחרים להילחם.

לבוס של אבי, ששירת איתו יחד במלחמה, יש גם-כן בן. לעתים קרובות דיברתי איתו על מצבנו. אנחנו קרבות הנאצים, שעדיין בחיים. קרבות הגשרים. אף אחד לא מבין את זה. היטלר אולי מת, אבל רוב התליינים שלו נותרו בחיים והם מחפשים קרבות טריים. אני מרגיש עכשיו נמשך לצרענים, להומוסקסואלים וליהודים. אני ממש מרגיש כמו אחד מהם. חרץ משני החתולים שלנו, אף אחד בבית לא גילה לי שום חיבה. ואבי, אגב, מתייחס נורא גם לחתולים. הוא בועט בהם ומנסה לתפוס אותם בזנב. אף אחד אינו מחוסן מהבהמיות שלו.

אני לא יכול למצוא שום בעלי-בית. אני מאוכזב גם מהיהודים. הם לא קיבלו אותי אל קבוצת הסטודנטים שלהם ויש לי הרגשה שהם לא רוצים שום עניינים אתי. טוב, כשאני חושב על מדינת-ישראל אני מבין מדוע. הם כבר לא הקרבות. עכשיו היהודים הצטרפו לשורות התוקפנים. הסטודנטים היהודים כאן הם שחצנים באופן לא ייאמן. לסולידריות אין שום משמעות בעיניהם, והם לא רואים את הסכל של האחרים. הם יכולים לראות רק את עצמם ואת השואה. אבל השואה תמה ונגמרה.

היום סובלים אחרים. עכשיו ליהודים טוב יותר מאשר לכולם. מפנקים אותם, כמו את הכושים. רק אנחנו, ילדי הנאצים, מאיתנו מתעלמים ופוסחים עלינו. אנחנו היורשים האמיתיים של האידאולוגיה הנאצית, פרי היוזוג בין השטן ובין היצורים המעונים של הפאשיזם. אני כבר לא חש רחמים למישהו, כלשהו. כל הקבוצות האלה שקמו באוניברסיטה למען דרום-אפריקה, צילה, יהדות הדממה הסובייטית. שילכו לעזאזל. הם בוחרים לעצמם קרבות רחוקים כמה שאפשר כדי שלא יצטרכו לבוא איתם במגע. הם מפגינים למען כמה עצים ויערות ונגד הטילים רק בגלל שהם מפחדים שהם עצמם ימותו. כל זה — אנוכיות או רחמים מזויפים שגורמים להם להרגיש חשופים. אבל אף אחד לא רואה את הקרבות האמיתיים, המקופחים שכאן, ממש בבית. ■



רוח שלום: מתוך עבודות חדשות; תערוכה בגלריה תירוש, רח' גורדון 25 ת"א 3.89 — 3.3.89

חרדת הגלגול בדרמת השואה

שרית פוקס

כאשר עמדו מחזאי שנות השבעים והשמונים בתיאטרון הישראלי, מרחק שני דורות מול התהדר ובוהו של השואה, מול שברון הבטחונות, הערכים, האמונות, מול פריצת גבולות האנושי, חשו בצורך למפות את השואה בתחומי הביטוי האנושי. לצור צורה לרוע האבסולוטי. ליצור משוואות ישירות ומתהפכות בין רוצח וקורבן. להגדיר את דריקומם של הרע והטוב באותו עולם. בשנות השבעים והשמונים ניצב המחזאי הישראלי מול תופעות הרוע הישראלי, חוקר את בהלתו: היכן עומד הרוע שלנו ביחס לאותו רוע אבסולוטי? כך נולד הצורך שהלך והחריף אחרי מלחמת לבנון, לבדוק את הקשר בין התוקפנות הישראלית, המתבטאת ביחס למיעוט הערבי הנתון למרתו ולחסדו של הישראלי, לבין התוקפנות המחרידה שהופעלה כלפי עמו בשואה.

כל דיאלוג דרמטי הלוכש צורה בימתית מנסה ליצור מחדש בטחונות: כי מה שניתן ליצור ממנו הן מלים, מראות, תבנית, משוואה, הוא גשר של בטחון (ולו גם מדומה) על-פני החרדה מאפשרות התפרקותו הנוספת של אנוש מאנושיותו. אם אמנם תחביר מחולל הכרה כהשקפת אסכולה בלשנית מסוימת, כל הצגה היא כוח התחוללות. כוח יצירה, כוח חיים, כישוף נגד המוות. וכך חש המחזאי הישראלי של שנות השבעים והשמונים צורך לבדוק את הקשר בין התוקפן הרוצח החד-פעמי הנאצי, לבין התוקפן הישראלי. שורה של מחזות ישראליים עוסקים בתקופה זו בקשר הנפשי המיסטי בין הנשמה הגרמנית והיהודית, או לחילופין, בחזירת הרוצח הנאצי אל תוך הישראלי, כבמין גלגול או עיבור. ניתן למנות שלושה קשרי "גלגול" בדומה הישראלית העוסקת בשואה. הקשר הראשון הוא הקשר המיסטי, סימביוטי הנשמות בין המוות היהודי והגרמני.

היצור הישראלי המרכזי המנסה להתמודד עם הקשר המיסטי בין שתי המהירות הוא יהושע סובול, ולצדו גם מחזאי פחות בולט: יורם פורת. הקשר השני הוא מנגנון הפחד מפני שואה נוספת המפעיל את החייל הישראלי. דמות הנאצי המשמיד את היהודי מוקנת על מסך תודעתו כתוכנית לכך שעליו להיות בלתי-מנוצח. "צירלי קצירלי" של דני הורוביץ הוא שהדגים על הבמה הישראלית את המנגנון. הקשר השלישי הוא התגלגלות הנאצי ביהודי החדש: דמות הנאצי נשקפת מבעד לדמות הפלשתינאי ומעניקה לישראלי היתר להתגלגל לדמות נאצי. "העלמה והמוות" של מיטלפונקט, "ביבוכ" של הדר, "אפרים חחר לצבא" של לאור, "טרומפלדור 85" של צימר, "הפטרייט" של לוי, הם מבטאי הגלגול בחטיבת המחזות שלאחר-מלחמת-לבנון.

1. הקשר המיסטי

מחזהו של יהושע סובול "נפש יהודי" או "הלילה האחרון של אוטו ויינגנר" (1982) הוא עיצוב ראשון של המגע אותו עתיד סובול לכנות ב"ג'יטו" בשם "המגע האינטימי בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית". אוטו ויינגנר, גיבור מחזהו "נפש יהודי" פרסם בינה ב, 1903, את ספרו "מין ואופי". זהו כזכור כתב קטרוג על

היהדות והנשיות שהיו זהות בעיניו. ויינגנר מגנה בו את הנכות היהודית-הנשית: היעדר יכולת לרוחניות, לטרנסצנדנטליות, חיקה מוגברת אל הפרגמטי והמטריאליסטי. היהדות מינית ובשרית (כמו האישה תאבת המשגלים), היא חסרת יכולת להטיל עוגן, להשתרש. דימויו של ויינגנר ליהדות הוא פלסמה דביקה המשתרעת על-פני שטח נרחב. שנאתו העצמית של ויינגנר שהובילה להתאבדותו, מערצבת במחזה כנוזלת הארוס מתוכו והשתלטות המוות עליו. מרוקן מארוס אומר ויינגנר הסולד ממניותה של האשה: "המוות הוא הצורה החיצונית המתאימה לריקנות שבתוכי".

ויינגנר של סובול הוא נביא החולי של יהדות רוויית הרס עצמי ומוות. המתחברת לבסוף בשרשה אל הגרמניות הנאצית. בעיני סובול סוג יהדות זה הרעיל את הציונות כמאמר ויינגנר ב"נפש יהודי":

"הציונות תשקע בתהום היהדות". סופה של אותה מוטאציה בין יהדות ההרס העצמי והמוות לבין הציונות הוא בדמות כפיל דמיוני לאוטו ויינגנר המופיע במחזה הכפיל הוא יהודי-ארי, מין אמרגן המנסה לשווק את ספרו של ויינגנר השר את שיר ה"יהודי, ארי, ברברי": "אני אוהב את עצמי. כמו שאני יהודי, ארי, ברברי, לא יודע מה! כלום לא יעזור לך: אני אוהב את עצמי! ואני חי! ועוד איך חי! לוחם. עובד. זולל. שוגל. שר. רוקד..."

כנפש היהודי כך גם היהדות ב"נפש יהודי": יצר המוות בעמקי הנפש הארית: היהדות היא אפשרות ההתפוררות של הארי. ובלשון אוטו הפונה למורו הנוצרי טין: "יובו בזמן היהדות המתפרעת שלי מביאה את הארי האציל שכן להשגת המהות שלו, ומזכירה לך מי אתה ומה אתה לעומתי: אני מעורר בך רצון לירוק עלי, אבל אתה מתאפק, ועל כך הארי שכן חייב להחזיק טובה ליהודי שבי. הודות לי אתה יודע בפני מה עליך להיזהר: בפני היהדות כאפשרות ההתפוררות בתוכך! אנו קשורים כמו מוות וחיים".

היהדות מסמנת איפוא את מה שהארי אינו רוצה להיות, את כוחות המוות וההרס המאיימים לצוף מעומק נשמתו אם לא ישליכם על היהודי. כאשר ישמיד את היהודי הוא ישמיד את הרע שבו. הנאצי שואף, כדברי אחד מגיבורי המחזה — ד"ר פול, מומחה ליהדות ללא יהודים, להעזרת את יצר המוות "מתוך נפשנו אל הנפש היהודית". באותה רוח אומר קיטל, הקצין הנאצי ב"ג'יטו" לוויסקופ, דמות היהודי השרדן ומשתף הפעולה עם הנאצים: "לא אני עשיתי אותך פרודוקטיבי, וויסקופ. רק יצרתי את התנאים שגילו והפריחו את כל הטוב והיפה שהיה גלום בך. זאת רק ההתחלה. אני עוד אראה לך לאן אתה יכול להגיע. המגע האינטימי הזה בינינו, המזיגה הכואבת, אבל המפרה כל כך, בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית עוד תחולל גדולות". הארי מפעיל איפוא את הרוע שבו באמצעות שגירתו היהודי.

ב"ג'יטו", שהוא סיפור חי התיאטרון היהודי בגיטו וילנה, מעצמת סובול שני מנהיגים יהודים בעלי השקפות מנוגדות: גנץ, ראש הגיטו, מתעקש ליצור תיאטרון כדי להפיח חיים בבית-המוות, כדי להזכיר ליהודים את מורשתם, וכן כדי למצוא חן בעיני הנאצים ולשרוד (רשינות קיום, אוכל, סבון, תקציב קטן). מולו ניצב הסופר הבונדיסט קרוק, האנטי-ציוני איש המחותר. גנץ "מוזהם" את ידיו בתיווך בין בני עמו לנאצים, ומציל רבים מהם בידועו כי ההיסטוריה תזכור את זוהמת ידי

ואי-כבודו:

חיוב החיים בכל מחיר של גנץ אינו הומניסטי אלא לאומני-פאשיסטי. על-פי השקפתו כפוף היחיד לחברה ולדין ההיסטוריה גורל היחיד משועבד לעחיד הרבים: הגזע, העם. "להציל את החזקים... להקריב את החלשים" זו תורתו. על העם הנבחר לשרוד, על-פי תפיסתו של גנץ, גם במחיר היטנפות בסלקציות שהוא עורך. על העם הנבחר להעלות על נס את השוטרים היהודים בגיטו שאינם אלא המכבים של הגיטו, כלשון גנץ. מולו ניצב קרוק הבונדיסט ומשמיע קריאה מזועזעת: "לאומנות מעוררת לאומנות", גנץ שואל: "מה אתה מנסה לרמוז בזה: שאני מושפע מהגרמנים?!". באותו רגע עולה בוכרן המונולוג ששם בפי היטלר ג'ורג' שטיינר באותו נאום הגנה דמיוני ב"הבאתו לדין של א.ה. לסאן כריסטובאל" — "אבל הם לימדו אותי שעם חייב להיות נבחר, עליך, כדי לממש את גורלו. שאומה אמיתית היא מסתורין, גוף ייחודי הנבחר על-ידי אלוהים והיסטוריה, על-ידי בעירת דמו הטהור... מסתורין הרצון, מסתורין הנבחרות".

רעיון הסימביוזה היהודית-גרמנית עולה ב"ג'יטו" גם מתוך רימוז המשווה בין קיטל הקצין הנאצי לבין הציוני החדש. כאשר מזכיר קיטל את השמיסר והסקסופון שלו שוב ושוב בכפיפת ניגודים גם יחד, כגון: "יש שמייסר, יש סקסופון", עולה אסוציאציה טורדנית של ספרא וסייפא.

ב"ג'יטו" של יהושע סובול, מופיע קיטל באחת מתמונות הפתיחה של המחזה בתחנותיו, בדמות יהודי. הוא בורר לעצמו בגדים מן הערימה המונחת שם, אשר תשמש אחר-כך את התיאטרון המוקם והולך — והרי לו תלבושת נאצית. רעיון דומה מתגלה גם ב"הצגת הגולם האחרונה" של יורם פורת (שהועלתה בתיאטרון קריאה ואחר-כך הגיעה לגרמניה, שם זכתה להפקה מלאה). קבוצת שחקנים במחנה ריכוז מעלה הצגה שנושאה הוא הגולם מפראג. עד מהרה משתלטת המציאות על ההצגה, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם. באחת התמונות מעלה התיאטרון הצגה במהלכה מגלם שחקן יהודי את דמות מפקד המחנה. והנה, כאשר דורשת אשת מפקד המחנה מן השחקן היהודי הדומה להפליא לבעלה, שיוירד את המסכה מפניו — מסתבר למרבה הפלצות שאין זו מסכה, אלה הם פניו.

הרעיון המובלע באמצעות דמות השחקן היהודי בתחפושת נאצית, הוא כי היהדות (היהדות התוקפנית, הגזענית והבדלנית) והנאציזם מסוגלים להתחפש זה לזה. השחקן מגלם התפקיד הוא מטאפורה לתהליך הגלגול. באנגלית אומרים ROLE ומתכוונים לתפקיד בתיאטרון. הפועל TO ROLL משמעו להתגלגל. השורש המשותף ל-ROLE ול-TO ROLL הוא ROTULA שמשמעו בלטינית גלגל קטן. תפקיד תיאטרלי הוא גלגול. ב"הצגת הגולם האחרונה" של פורת, שרים האסירים היהודיים: "שתי גדות לריין! זו שלנו זאת גם כן!". הרעיון המארגן את מחזהו של פורת הוא, כי הטוב והרע ניידים בעולמנו הדואלי, שבו גם האלוהות מסוגלת לרע (רעיון גנוסטי ורומנטי במעורב). הגולם, אכן מתלונן על הסתר פני האל, ועל כך משיב לו הרב: "נסתרות דרכי האל". הגולם שאינו אלא אסיר שהרב ממלט

שהקירבה העמוקה לא הוכיחה את עצמה, מחפש סובול את עקבותיה בתוך היפוך הקירבה — בתוך הקשר הנורוטי. היהודי הוא התממשות יצר המוות המקנן בגרמני, היהודי הוא שער לעזאזל של היצר הסדר-מזוכיסטי הגרמני, אך לפעמים, וגם היינה ניבא זאת, פועל עירוב הדמים בין היהודי והגרמני כאלכימיה מסוכנת. כאשר משלח הגרמני את המוות שבתוכו אל היהודי כשלח שער לעזאזל הוא מגרה את יצר ההרס היהודי, עד שהתפקידים עשויים להתחלף. היהודי עלול להידמות למענהו. הרעיון גלום בשירו של היינה: "אל אדום" (1824) שנוצר בעקבות פוגרום ההפ-הפ ב-1919.

כאחים כבר שנות אלפים
זה את זה נושא, סובל;
כי אנשום סובל הן אתה,
ואני — כי תשתולל.

באהבת-אל כפוחיך
טבול בדמי טבלת, אח.
אך כעת ידיונתו
תרב — עצומה היא;
כי אני גם זעום התחלתי
וכמותך כמעט אחי!
(תרגום: י.ל. ברוך)

2. הנאצי כמפעיל מנגנון הפחד של הישראלי

בשנות השבעים, עם העלאת מחזהו של דני הורוביץ "צ'רלי קצ'רלי" (1977), נפתח שלב מעבר המכין את דרמת השואה בארץ לקישור בין אימת הערבי לאימת הנאצי.

מחזהו של דני הורוביץ הרגים את מנגנון הפחד מפני השואה המפעיל את החייל הישראלי: "אותנו לא יתפסו עם המכנסיים למטה", כדברי דמות הצבר צ'רלי קצ'רלי גיבור המחזה. דמות הצבר הישראלי, זה שניסה לעקור את חטוטר הגלותיות החלושה ולהתגדר בבריאות, שורשיות ו"היהו" פורקה במחזה לכמה גילומים. כל גילום מופקד בידי שחקן אחר, בתוך מסכת חגיגית טיפוסית. בין דמויות הצבר השונות: הפלמחניק, הסייר, סלט הירקות (מסמל הבריאות והשורשיות), שונא החלשלושיות של ה"יוצאים" והסטודנט ההדוניסט של שנות השישים. אלא שמקור כוחו של הצבר הישראלי הרבכין אינו אלא באותה תמונה ידועה בה נראה ילד חובש כובע קסקט, מרים ידיו מול חילל הנאצי היורה לעברו. כשהוא לוחץ על ההדק הוא מתאחד עם דמותו הארכיטיפית של הילד. נדמה לו כי קול בת-עמו עומד מאחוריו: "אחרי הקת — אין כתף. אחרי קת הרובה עומדת בת-עמי. בת-עמי. ועל כל שחוטיה עומדת לה בת-עמי אחרי הקת, ואני אסחט בלי רחמים. מה יש, אין מחיר? גם תינוקות הכניסו למקום סגור ופתחו גז".

דימורי ההווה הכוחני של צ'רלי קצ'רלי ה"צוחק צחוק פרוץ צורק הכול לעזאזל" אינם מצליחים להיפרד מאימת הקרמטוריום. כך שר צ'רלי את השיר על החולצה הכחולה, "והיא עולה והיא עולה", המתעוות לכיוון מטרף: "אני הרהו של חולצה פתוחה/ אני הרהו של חולצה עולה.../ כולי הרהו על חצות הלילה/ וכלב מי שיוצא. אני הרהו עולה/ על כל העדיים/ מעלה מעלה, עשן חלב מעל ארובת המכבסה. אנטי קרמטורי אני/ הרהו מזיע הרהו רטוב...". גם כאשר צ'רלי קצ'רלי ההולך לצבא שר שיר ילדים תמים: "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת", מזדקרת לה היזכרות שעברה אליו בירושה:

— כאן אני עובר — עובר!
— אז תחזיק מעמד בין הרים ובין סלעים, טסה הרכבת, נכון?
— איזה רכבת?
— שקשוק רכבות אומר לך משהו? אר-קי אז תלחץ, מן המותן. תמריא חביבי. כי מתחת לבית השחי מרימה אותך אמה אחת עם תינוק, מכוונים אליהם רובה. תזכור. אלבומים.
מחזהו של הורוביץ העלה לתודעה את מנגנון



מתוך "סינדרום ירושלים", תיאטרון חיפה.

אלא אדם? האין אנו מחוייבים להחזיר את השואה למדור האנושי למען הדורות הבאים אחרינו? שורשי העיסוק בסימביוזה בין הנפש הגרמנית והיהודית במחזות השואה הנדונים מוליכים כמדומה אל סוף המאה ה-19 ושלש המאה ה-20 אותה עת בה האמינו אנשי רוח יהודים וגרמנים במה שהמשרור הרומנטי המומר, היינריך היינה, כינה בשם "הקירבה העמוקה השוררת בין שתי אומות מוסריות אלו, היהודים והגרמנים, שיחד נועדו לברוא ירושלים חדשה בגרמניה — ארץ-ישראל חדשה שתקום כמולדת הפילוסופיה, מוזצבת הנבואה ומצודת הרוחניות הצרופה". יהדות גרמניה של ערב השואה היא יהדות מתבוללת.

"אני גרמני ואני יהודי", כתב הסופר יעקב וסרמן "ואין להפריד אחד ממשנהו". הדימוי הגרמני של נשמה כפולה הטבוע במיתוס של פאוסט, חדר לתיאור הקשר היהודי-גרמני בפי המחזאי האוסטרי פרנץ וודקינד, בסוף המאה ה-19: "היהודי והלא-יהודי הם שתי נשמות בלב המין האנושי שתמיד הן מתנצחות ולעולם אין אחת יכולה בלי חברתה".

התפיסה הסובולית שבויה, כמדומה, ברומנטיקה של היינה ובמיתוס דר-הנשמות. סובול בודק מה עלה בגורל שתי הנפשות האחיות, וכיוון

מרכבת המוות, אחרי שלא הצליח להפיח חיים בגולם-העפר שלו, הולך ונעשה נאצי בעצמו. הוא מתחזק מן הכוח שההמונים רעבי הסמכות וההצלה מאצילים עליו. הוא מתמנה לקאפו, ורוצח ילד. וכשהרב זועק: "לא לימדתי אותך להרוג", משיב הגולם: "לימדתי אותי להישמע לפקודות. למדתי את השיעור". כשהרב אומר: "לימדתי אותך להבדיל בין טוב לרע", משיב הגולם: "קשה... קשה להבדיל ביניהם". הגולם, על-פי פורת, אינו דמוני, הוא יציר אדם. "הוא יהיה רק מה שנעשה ממנו" כלשון הרב. והנמשל: הנאציזם הוא יליד אדם וככזה הוא מכיל את הפוטנציאל לרוע, אך גם לאנושיות. המחזה מסתיים בכך שהגולם מתורדע לאנושיותו ונכנס בעצמו לקרמטוריום להציל את אהובת לבו. חתירתו של פורת לפירוק המיתוס הנאצי מלבדיותו וחד-פעמיותו, מעלה דילמה אמנותית לא פחות מאשר היסטורית, הצפה ועולה בכל מחזות השואה הישראלים בשני העשורים האחרונים. האם אין אנו מחוייבים לא רק כלפי העבר שבו התרחשה השואה, אלא גם כלפי העתיד? אם נמקם את השואה בתחומי החד-פעמי, הנשגב מן הדעת והמפלצתי — האם איננו דנים את הכרתנו לתרדמה מסוכנת, בה שוב לא נהיה ערים לסכנת שובו של המפלצתי, שאיננו

תגובת היתר של החייל הישראלי מול הערבי: אני פוחד מן הערבי, שכן אני מזהה אותו עם מוקד-פחד קודם — הנאצי. מכניזם אירציונאלי גורם לי לפעול בכיוון ההפוך לחרדה שלי — מן הפחד אל הביטחון המושלם, מהחלשה אל כוחניות מופרזת. אך גם בעוצמתי עוד ניצב הנאצי בעורף זכרוני ויורה בי. וכאשר אני פועל בחזקה כדי שלא להיות קורבנו של הנאצי, אני חש שאני נעשה בעצמי נאצי.

3. העתקת תפקיד הקורבן מן היהודי אל הערבי. התגלגלות הנאצי ביהודי

וכך על מסלול שבין שני קטבים, בין רגש האשמה לאשמה ממשית, נולדת דרמת-שואה שלאחר מלחמת לבנון. והפעם, קרובה ההתרחשות הנפשית אל קוטב האשמה הממשית. מחזות השואה של השנים האחרונות שנכתבו אחרי מלחמת לבנון ("העלמה והמוות", "ביכוף", "תזמורת על תנאי") או מחזות מאזכרי שואה ("אפרים חזון לצבא", "טרומפלדור"), רוויים ידיעת אשמה ועמה גם שנאת עצמי. כאשר אני מעולל עוולה למיעוט הנתון לשליטתי, אני זוכר את הדימוי שהפעיל אותי כאשר בחרתי להיות חזק, להיות רע. זה שממני ברחתי — הנאצי, הוא זה שנכנס בי. אני פוחד שאני רע כמו הנאצי. בקבלה יש דימוי להצפה של רוע בתוך בעל האשמה: מדובר ב"עבור רע". אדם שעבר עבירה חמורה נפתח אל הרוע: נכנסת בו נשמת רשע. מה שמכונה בלשון עממית בשם דיכוי. בחטיבת המחזות הנפתחת ב"הפטריוט" של חנוך לווי (1982), היחס לערבי הוא הקטליזטור למשואה היהודית-נאצית. מחמוד ולהב מגישים דואט ב"פטריוט". להב בועט בהתלהטות עצמית בפני מחמוד, מכוון אליו את הרובה, אך שר את שיר הילד עם הקסקט, באותה תמונה מפורסמת שכבר החכרה בצרלי קצירלי. להב: "ניקום דמך ודם כל משפחתנו הטבוחה, כמו אז, אמא, כשאחך הקטן, ילד, עמד לבדו מול הגרמני, בערב, בשדה, והגרמני כיוון רובה מול פניו, ואחך הקטן רועד מפחד אמר (כאן נפתח דואט של להב ומחמוד המוגש סימולטנית):

להב: אל תירא יש לי אמא היא מחכה לי בבית...	מחמוד: אל תירא יש לי אמא היא מחכה לי בבית...
(ובהמשך) אל תהרג אותי, אני ילד.	(ובהמשך) אל תהרג אותי, אני ילד.
אני אדם כמון. מה עשיתי?	אני אדם כמון. מה עשיתי?
(מכוון אליו את הרובה)	(להב יורה בו)

(הדואט מסתיים כאשר להב דורך את הניצרה ומחמוד, שבפיו שיר זהה לזה של להב, הוא שנופל ומת).

האנלוגיה בוטה וחשופה. להב חי במציאות החיילית החדשה את גלגולו הקודם כילד בעל קסקט הנורה על-ידי נאצי. אלא שפעילותו הגופנית בהוראות הבמה היא פעילות של רוצח, לא של קרבן. נוצר פער קומי-גרוטסקי בין תפיסת הפחד הפנימי לבין הפעלתנות הדרמטית. המשואה הנוצרת היא: היהודי בעל הקסקט הוא מחמוד. הנאצי הוא החייל היהודי.

מחזו של הלל מיטלפונקט "העלמה והמוות" (1984) הוא קרנבל נקרופילי. עירוב זהויות, זמנים ומקומות המקושרים זה לזה בסימוני מוות או מיתה: אברים קטועים, מחוררים, בשר מרקב, עכברים מורעלים וכן הלאה. המחזה, עמוס הדימויים, הסמלים והמניעים הנפשיים החשופים, הוא כמין פרץ כפייתי שאינו כופף עצמו לארגון, ברירה ועידון. ערב חתונת הבת מסתובבים בסלון ביתם של אלישבע ושראי רוחות רפאים בפיג'מת פסים: אלה הם שלושת גנני תזמורת קטנה שהיו

לאפר אחרי שסב הכלה, זיגמונד, נטש אותם ומילט נפשו. גם פילגשו תמרה, נגנית פצוצת-צוואר, מרחפת ביניהם וכן גם בעלה הראשון של אלישבע, אם הכלה, מי שהקים את מפעל הבשר המשפחתי והיה גם פיקודו של בעלה השני של אשתו. בראשו פעור חור. לבעל הנוכחי, שרגאי, המפקד ששלח את הבעל הראשון ויטק למוות יחד עם גדוד שלם באחת ממלחמות ישראל, יש רגל מעץ. שלא לדבר על אבי החתן, סגל, שהיה משמיד עכברושים ומת מהרעלת פחמן העולה מן הביוב להטרד את החיים. זאת ועוד, החתן זאב, שהוא חייל מפקד על גשרים בשטחים, משתלט על מפעל הבשר המשפחתי המתפורר. מיתוס חסר-ביטחון עצמי, בנו של אב משמיד עכברושים, הוא נהפך בהדרגה לנצלן מאובן-רגש העושק את אבי הכלה. חיל המתים והאשמים זה כלפי זה נועד לבטא רוחניות יהודית (מוסיקה) שהומרה בבשרנות (מפעל הבשר המשפחתי). בשיאו של המחזה מגייס זאב, פקח הגשרים, את רוחות הרפאים של אנשי התזמורת לברשי פיג'מות-פסים לטחון בשר בשירות המפעל המשפחתי. בראשיתו, זה בשר מתולע שהוא מחרים מסוחר ערבי זקן, ולבסוף מביא זאב, שבינתיים כבר לבש בגדי ס.ס. את גופת הערבי הזקן, כנראה לקראת טחינה. הדרך מן השואה מובילה לטחינת ערבים, על-פי עיצובה הסמלי ב"העלמה והמוות". החייל הישראלי זאב "מטנף את הידיים על גופות של ערבים" במסגרת תפקידו כפקח גשרים. המחזאי שם בפיו רציונליזציה לתהליך הנאציזציה העובר עליו, אותה מקריא זאב מתוך מחברתו: "... כמעט תמיד, בשלב המאבק הראשון, נוטים המדוכאים עצמם להפוך למדכאים או למדכאים למחצה, תחת שישאפו לשחרור. עצם מבנה מחשבתם של המדוכאים הותנה בסתירות הטמונות במצב הקיומי שעיצב אותם. האידיאל שלהם הוא להיות גבריים, אולם 'גבר' מצטייר בעיניהם בדמותו של המדכא". לעומת האינטלקטואליזציה של החוויה המפעילה את "העלמה והמוות", בוחר המחזאי יוסי הדר (בדעת או בבלי דעת) במחזהו "ביכוף" (1986) בגירוי והתגרות. נער ישראלי מדמה שהוא נאצי והוא מגיע לבית חולי-נפש. הנער הישראלי איציק, הלבוש בגדי קצין נאצי ששמו הוא ביכוף קורא בהתרגשות: הייל היטלר. המחזאי, שהוא אגב פסיכיאטר במקצועו, מתקשה בחיפוש מעמיק של שורשי תהליך הזדהותו של איציק זה, בן להורים ניצולי שואה, עם התוקפן.

השואה משמשת כפתרון לחידה בלשית: מדוע איציק שונא יהודים, שונא את הוריו, שונא את עצמו? ההסבר ייחשף במכניזם האופייני לסיפור בלשי: פיסת מידע חיצוני תתחבר לעוד פיסה ולבסוף יימצאו גם דוקומנטים מפתיעים בתוך תיבה חתומה. בהיעדר עיצוב דרמטי לתהליכים נפשיים, נחשף העולם הפנימי דרך אינפורמציה חיצונית המסתברת לבסוף: איציק כועס על אביו על שנתן לאשתו הראשונה, ובתו ממנה, להיעלם בתוך מחנה-ריכוז, ולא הירבה לחפש אחריהן אחר-כך. יותר מכך, משנקלעה אשתו הראשונה יום אחד בדרכו בישראל, החליף האב כמה מילים עימה וברח. דיכוי נאצי חודר בעצם אל איציק. הוא רוצה להיות נאצי, להזדהות עם תוקף הוריו, כדי להעניש אותם.

הדר מרבה להשתמש בפרובוקציות: הפרובוקציה הראשית היא זו של יהודי במדי נאצי, ולצידן פרובוקציות מילוליות: הפסיכיאטר במחזה קורא תיגר על איציק-ביכוף הפצייתו שלו: "אתה חושב שאיכפת לי שהוא קורא לי ביכוף? שטויות, מצדי הוא יכול לקרוא לי בן-גוריון". במקום אחר מדגים המחזאי טיפול בהלם בילד המופרע: "אתה חושב שאיכפת לי שאתה אומר הייל היטלר. שטויות. זה לא אומר לי כלום... באותה מידה

אתה יכול להגיד איזו מילה בסינית". לשיטתו, מתכוון הפסיכולוג לפרק את הילד מנישקו, לומר לו כביכול: אתה אינך מדהים אותי, אלא שהדברים הנאמרים על-ידי הפסיכיאטר בלי גילוי המוטיבציה הרפואית שלו לומר אותם כך, יוצרים גימוד, גיחוך, העלבת השואה. שנאת הערבים חודרת גם אל "ביכוף". איציק שונא ערבים, וגם הוריו מכנים אותם בכינויי גנאי באדיש. איציק פוחד שהערבים ישרפו, לא סתם יורקו לים. הוא מערבב ערבי ונאצי, ומשום כך אולי הוא מתגלגל על-פי התהליך שהוזכר קודם, "תצורת התגובה", להיות נאצי. הקם להיות נאצי עליך, הקדם אותו.

מי שהצליח לקשר באופן משכנע בין מנגנון ההזכרות הכפייתית של השואה לבין דיכוי הפלשתינאים בשטחים, הוא המחזאי איציק לאור שמחזהו "אפרים חזון לצבא", נפסל על-ידי הצנזורה. אפרים, גיבור המחזה, הוא מושל צבאי הנזכר בפליטי שואה שעה שהוא עוצר נער ערבי נמלט ומחטט בתרמילו, כדי למצוא שם תכשיטים כביכול, בכורה תמונות מן הזיכרון הקולקטיבי היהודי. לאור מתמודד עם הנעשה בנפשו של מושל צבאי — מהפכן שמאלי מפורר הנהפך למושל מצטיין בהשלטת סדר. בוכה על רצח מפגין ערבי בידי אחד מפיקודיו ומתכנן לשלוח את היורה לעזאזל אך אינו מעז לעשות כלום. בלילות הוא מצחצח את הרובה. לפעמים הוא משפיל חיילת המפרפרת מתעלפת בין ידי. לאור חושף את מנגנון המוות הפנימי של המושל, הגורם לו להטיל את המוות שבו על האחר, לשלול את האוטונומיה של הפלשתינאי שמעבר לחלונו. המושל הוא ערפד-חיים סכיוואידי המנסה לעורר חיים בתוך ריקו על-ידי מציצת חיות-חרות של האחר. מונולוג הקנאה שלו באשתו המסוגלת ליצור חיים, ללדת, מבטא את געגועיו לחיים: "אילו יכולתי ללדת. שיוצאי לי הגוף הסחוט, הכואב, משהו חי". הזיכרונות הכפייתית של המושל בפליט יהודי אינה משוואה של המחזאי הבאה ללמד שהמושל הוא נאצי, אלא צילום משוואה פנימית המרחפת בתוך התודעה הישראלית של לוחם בן הדור השני.

זכרונו העמוס תמונות שנטעו בו הוריו ומחנכיו מקרין על הפליט הערבי את תמונת הפליט היהודי. אין בכך כדי לאפיין אותו כנאצי אלא רק כמי שפוחד להפוך לנאצי. תהליך דומה, מן המציאות ולא מן התיאטרון, מתועד בספרה של עמליה ליבליך "חיילי בדיל על חוף ירושלים". בפרק "השפעות השואה" נזכר חייל מילואים, בן לניצולי מחנה השמדה, בחלום שחלם על אקציה במהלכה הוא ניצב ברגע מסויים בין חיילי הגסטפו נוצצי המדים ובידו נשק המכוון אל היהודים. בזמן עיבוד תכני החלום בקבוצה הטיפולית, מספר יואב, כי בחלומו כל כולו מתנגד להיות חייל גסטפו: "אני לא יכול להזדהות עם זה. אני נזכר בחיפוש שערכנו בכפר הערבי". יואב מבטא בחלומו סלידה מן הכוח שבידיו. כוח המזווה מיד עם הכוח הנאצי אודותיו שמע מפי הוריו. בחלומו מתפתה יואב לתקן, לשכתב את היסטוריית ההשפלה של הוריו. הנה הוא בצד החזק, לא בצד הקרוב. אבל קונפליקט מוסרי פועל בתוכו, בין הרצון לא להיות עוד קרבן, לבין הפחד שתתקן חולשת הוריו תהפוך לאופיים של רוצחיו.

מחזהו של שמעון צימר — "טרומפלדור 85", הוא מחזה השואה הראשון בארץ המתמודד עם שנאת השואה. שנאה הנולדת מתוך שינון כפייתי של זיכרה. מסתבר כי שינון השואה שאינו מלווה בטיפול בחרדה הנובעת ממנה, סופו לעורר אגרסיה. צימר מבטא אותה במחזהו. מעשה בחייל הרוג המוקם לתחיה במשך לילה אחד בפקודת שר הביטחון, בתנאי שיאות לצאת שוב למלחמה.



דורון תבורי
כ"נפש יהודי"
תיאטרון חיפה

האתי. אין הוא מסוגל לשאת אמירת אמת כללית על טבע האדם. המפגש עם השואה הוא בעיניו אנדרטה שנועדה לקסום ולא אבן-בוחן להתנהגות אנושית. היה זה הסופר היהודי הרמן ברוך שהגדיר את הקיטש כמערכת חיקי האומנות. מערכת הקיטש דורשת לעבוד יפה בעוד שבמערכת אמנותית הציווי הוא קודם-כל אתי. עיבוד נכון. אמיתי. ברוך הגדיר את הקיטש כהפרעה נירוטית. הנירוטיקן כופה על האמת דימויים מרוממים, נשגבים. הוא מלביש את השמימי על הארצי.

כך קרה להצגתו של שמואל הספרי "תזמורת על תנאי". הוא ניסה לקסום, למצוא-חן יחד עם השואה. הספרי הרכיב על-פי ספרה של פאנלוק, ספר חובב סנסציות מצד עצמו, שורה של אפיזודות תעודיות כביכול, מתובלות במפגשים מצמררים של משפיל ומושפל, עם הבלחים מחזרים של טוב-לב נאצי בלתי-צפוי. מעט משיכה אירוטית של קצינת ס.ס. לזמרת של צרפת, מעט השפלה עצמית — מפקדת ה.ס.ס. מתכופפת לרצפה להדגים כיבוד רצפות. וגם נשף זונות לסביות, הופעה קסומה בפני חולות-רוח, הופעת התזמורת בפני מנגלה, עריכת סלקציות בקור-רוח מחוייך, ואפילו "מאדאם בטרפליי" של פוצ'יני בוקעת בביצוע מושלם מן הרמקולים כדי לגחך את הביצוע הקאקפוני של תזמורת אושוויץ. הספרי ניסה להיות דוקומנטרי: הוא שחזר את הדרגשים, הבגדים, כלי-האוכל, צנצנת הריבה, כלי-ההנגינה, פיג'מת פסים, והרבה הרבה צלבי-קרב, ואפילו תמונה של נשים אבלות על אישותן הנמוגה סביב צמרגפן מדמם של כל אחת מהן. תצוגת שואה.

כל שחזור שואה, כל ניסיון להעמדה ריאליסטית-דוקומנטרית, יוצרת קוטביות חריפה בין תביעת האמנות לארגון, ברירה והרמוניה, לבין התהווה ובהווה, הדיס-הרמוניה של אירע השואה. כפיית מבנה הרמוני על השואה עלולה לגרום הנאה נקרופילית, פורנוגרפית. כל אמן המנסה לעסוק בשואה חייב למצוא אסתטיקת זרועות שלא תקשט את השואה, אלא תייצג אותה, על דרך הרימוז, התחליף, העיקוף. שימוש בבובות, למשל (כמו במחזהו של הורוביץ "הדור ארתור"), מעביר את השואה מן היומרה הקונקרטית אל ההפשטה, וזו האחרונה ממקמת את השואה במרחב האופי והגורל האנושי האוניברסלי. כי אכן, בתיאטרון הבעייתיות והסיכון עצומים. זהו אירוע חי, "אמיתי", קהילתי. העוצמה הניצתת היא מיידית. התחושה היא של הווה אינסופי, חי, בהמשך ישיר להווה השואה שעוד לא תם. בשעה שקיימת דרמת שואה רצינית בעולם, הנכנסת לגיטו או למחנה ריכוז, והנמנעת מלהעלות לבמה סיטואציות של התעללות נאצים בקורבנותיהם. מעלימה את ה.ס.ס. כמעט בכלל מן הבמה, קוסם המפגש לישראלי: "קסטור", "גיטור", "גינגס כהן" (עיבוד רומן של רומן גארי בידי מיכאל כהנא) "ביבוף", וכן ביצוע של "עקומים" מאת מרטין שרמן, ועוד ועוד. זוהי סיטואציה הטומנת כנראה גירוי מיוחד לישראלי. מן שיחזור כפייתי של חווית השפלת העבר. שפע מתרבה והולך של צלבי-קרב עובר בסך על הבמה הישראלית. מפגש סטריאוטיפי עם קצין נאצי: גופו המתוח אוגר סערה שטנית, התפרצויות סאדיסטיות קצרות ופתאום חיוך קטן של שביעות רצון. הנבל מסרטי המתח. הרבה כרוגמטו באים ויוצאים ב"תזמורת על תנאי". הכבדת הצלבים על הבמות יוצרת צמצום. התקוות. השואה נהפכת משחק סימולציה בין משפיל ומושפל, ושניהם סטריאוטיפים. השואה נעשית אילוסטרציה חומקנית, כמו מפות טרבלניקה הממוספרות במשפט דמיאניוק, רדוקציה לסימנים. יש אסתטיקה אחרת לביטוי השואה, כזאת

אותו מנגנון של תגובת-יתר שכבר היצגנו, כאשר הפחד להפוך לקרבן מוביל לתגובת-יתר בכיוון ההפוך. לא להיות שוב קרבן משמעו להיות רוצח. לעמוד בטווח ביטחון מספיק מאפשרות החזרה על התפקיד הקודם. לכן צימר זועם. זעם אין-אונים. הוא מחלל את השואה, מטנפה, כבוונה תחילה. הוא מנסה להרוג במילים את השד הנורא כבמין פולחן ילדותי או פרימיטיבי של השמדת קיום על-ידי קללה. כיוון ש"טרומפלדור 85" חסר מורכבות אירונית, הובנו אמירותיו כפשוטן, כביזוי השואה. בכך הוחמץ עיבודו הדרמטי של אחד הרגשות הלא-מטופלים בדרמה הישראלית, שנאת השואה.

היש שואה תיאטרלית?

מבין מחזות השואה של אחרי-מלחמת-לבנון, היה זה עיבודו של שמואל הספרי לספרה של פאניה פאנלוק "תזמורת על תנאי" שחשף את בעיית הקיטש בטיפול התיאטרוני בשואה. המחזה מציג פרקים בקורות תזמורת הנשים באושוויץ-בירקנאו. חרדת הגלגול היא המפעילה את המחזאי באותם משפטים ששתל בעיבודו לספר, שאינם מופיעים במקור. הקיטש ב"תזמורת על תנאי" מתחיל בשתילת אנלוגיה בין לאומנות יהודית לבין הנאציזם. הספרי מעביר מושג מתחום הפוליטיקה העכשווית, אל תוך מציאות בית המוות. באחד מקטעי המחזה מתקופה פאניה, שדאגה להציג עצמה בספר כדמות הנאורה היחידה, את אחיותיה הנגניות. היא כועסת על הפאסיביות הדתית של אחדות מהן ועל אמונן בעם הנבחר. היא נחפת בהכללות שהן עושות על-פי מפתח גזעני, לפי דעתה, בטענתן, כי כל הגרמנים הם ס.ס. ואז שם הספרי כפי פאניה את המילים האירוניות: "אין ספק. אלוהים. מדינה. ישר. פלשתינה. אתן כל-כך צרות אופק. כל-כך לאומניות עם הדת שלכן והגזע שלכן. אז מה ההבדל?". ולא שהאנלוגיה פסולה מעיקרה, אלא שמדובר ביצירת אמנות העוסקת בתהליך ולפתע סוטה המחזאי לכיוון תוצאות התהליך. הוא מוסר רעיון באיצטלה של חוויה. הוא כופה על הדמות זווית ראייה ומסקנה שאינם אינטגרלים לה. בלב ההתרחשות הדתית הריאליסטית שותל הספרי אינטלקטואליזציה של דברי נשים היונקת את מקורותיה מן הביטוי "יודונאצי" שנוצר בזמן ומקום אחרים. כאן עלול להיווצר בעצם סילוף, לפיו הגזעני היהודי היה קיים כבר מול כבשני אושוויץ.

מתי הופכת דרמה על השואה ליצירת קיטש או פורנוגרפיה? כאשר מייחס היוצר חשיבות עליונה לאסתטיקה הבימתית, לגירוי המידי. כשהוא מכון אל התוצאה: אל האסתטי ולא אל האתי. כשהוא מעוניין קודם באסתטי ואחר-כך באתי. התוצאה היא בדרך-כלל שהוא אינו מגיע אל

הורי ההרוג חדורי הרגש הלאומי — מסכימים. ניתנת להם הזדמנות נוספת לחנך את בנם ולחיות במחיצתו. אלא שהם מחמיצים את המפגש המחודש: שוב הם סמכותיים-הגנתיים עד-כדי חנק, חשדניים, מצפים תדיר לקטסטרופה והכל — בצל אימת השואה העלולה להתחדש. כיוון שהם חוזרים על הטעויות שנעשו במחזור חייו הקודם של בנם — הם בוראים שוב תוצר רופס וציתן שבקושי מעז למרוד בתפקיד ההיסטורי של בן לעם הקורבנות הנצחיים. לבסוף מתאחד הבן עם דמותו הארכיטיפית של טרומפלדור, המייצג באתוס הישראלי את הקורבן מרצון. המחזה מסתיים בזמרת הורי ההרוג וההרוג עצמו על תחילתה של המלחמה הבאה: "בשדה חיילים כבר מוכנים למלחמה... חיידקי הנמק בהתכוננות גדולה... עוד מעט תתחיל שחיטה, תתחיל שחיטה". טענתו היסודית של צימר היא כי החייל היהודי הנצחי שיתחיה ויהרג מחדש בפרפטום-מובילה הוא תוצר של אידאליזציות המוות — כל המוות בשואה — בתולדות היהדות. הקורבן הוא קדוש, נעלה, גיבור.

המחזה נפתח בהמנון לעגני לבורגנות היפה הספונה בסלון מהודר וצופה בטלוויזיה, שעה שבריהטים מכרסמת תולעת המצפון הרע המזכירה את הכיבוש, את ג'ינץ ואפילו את דיר-יאסין. המשפחה הצופה בטלוויזיה מזמרת: "ראינו אותנו רוצחים ונרצחים". מעגל הקסמים של רוצח וקרבן מתחזק בדבריו של שר הביטחון: "פעם היו ימים... חיילים יהודים עם רגש לאומי חזק, עם איכפתיות, עם אחריות, היו מזנקים ישר לכיבוש-האש, מקריבים את עצמם". ובהמשך — משמיעים הורי ההרוג שני מונולוגים אירוניים של כפירה בשואה. באחד מהם משבחת האם את האל שהחזיר את בנה ללילה אחד: "איזה אלוהים נפלא ומיוחד שבא והוציא אותי ממזרח אירופה המושלגת... מחיים בינוניים ועניים שחיכו לי.... לטובת שואה נאצלת שהטילה אור של חוויה על משפחתנו לדורי-דורות...". ועוד, אומרת האם: "וכאלו שלא הסתפק בכך אותו אלוהים, הוא גם לקח לי בן והחזיר לי בן, איזה אלוהים איכפתי".

הדיאלוג עילג משהו אך מבטא כעס אותנטי: המחבר כועס על החינוך לאמונה של "אתה בחרתנו" הכורך באותו זיכרון את חולשת העבר ואת כוחניות ההווה. אם הכל נבחר אצלנו, שואל צימר באירוניה, האם גם שואתנו נאצלת איפוא?

קיתונות של שנהא משוקעים במחזהו של צימר: שנאת הדור השני כלפי דור ההורים. דור הבנים חש כי השואה מגמדת את כל קיומו, היא חונקת אותו בחרדות מפניה. צימר מסרב להגיב עליה כקרבן שסופו להפוך לרוצח על-פי

הורוביץ את "הדוד ארתור" (1981). המחזאי דגן שיבץ אנקדוטה אוטוביוגרפית במחזהו, ובה הוא מספר כיצד הלך הוא, ניצול אושוויץ, ועמו מחזה מפרי עטו על השואה, לחפש תיאטרון שייאות להפיק את יצירתו. הוא נידחה פעמים אחדות ולבסוף הגיע אל במאי צעיר שהיה בן ארבע כאשר נכנס דגן, כדבריו, אל השואה. עיקם הצעיר את פרצופו וטען: "זה מחזה תיאטרלי מדי". השיב לו המחזאי: "זה באמת היה מאוד תיאטרלי, שמצד אחד נכנס בן-אדם ומצד שני יצא עשן". "הדוד ארתור" נכתב לבסוף בעזרת דני הורוביץ, והוא מונולוג בליווי בובות. בהומור גרדומי מאופק מתואר כיצד מתעללים שלושה ניצולי אושוויץ בדוד ארתור (כובת כפפה) ומוכיחים לו כי בניגוד לסברתו ניתן לצמצם כל אדם לממדי מובל לטבח. ידידו של הדוד ארתור, פיטר, מחליט ללמד לקח את הדוד השואל: איך אנשים יכלו ללכת כך לגאז? הוא מזמין אותו לחדר מפואר במלון יחד עם ידידים נוספים. אחד מהם מתחפש ל.ס.ס. משפיל ומפחיד. כל היתר משתפים פעולה במשחק. קולות זועה נשמעים מן הרשם-קול. "אתה כלום אצילי", צועק קצין ה.ס.ס. המדומה על הדוד ארתור. בתהליך קצר עובר הדוד מהוויית חיים אחת לשנייה. מהיות בעל-כל להיות חסר-כל. הדוד ארתור למד באיזו קלות ניתן לנשל אדם מזהותו ומבטחונותיו. ההצגה הצליחה להפיק צחוקי כפירה מן הצופים. האמנם לא קרס הדמיון האנושי מול הקטסטרופה של השואה? היש מינון אותנטי לבכואה תיאטרלית של השואה? היש סיגנון שאינו ניכשל בעודף סגנון, כאשר מדובר בשואה? בדמיונות, דימויים, סמלים, היוצרים חייץ של קהות רגש מול הצופה? ואם מתיימר תיאטרון לצילות דוקומנטרי דייקן, איך לא יחסא בגימוד השואה? בין שני הקטבים, בין תיאטרליזציה ודוקומנטציה, מחפש מחזאי העוסק בשואה את הכוזב התיאטרוני "האמיתי". אך תהיה הבחירה אשר תהיה. שעה שעולה השואה לבמה עולה ממנה מסר אוניברסלי, נצחי. כלי התיאטרון הם בני-אדם. אדם הוא המגלם את הנאצי, והוא המגלם את קורבנו. אלה בצלם אלה. השואה לא היתה הבלחה של יצורים דמוניים. היא היתה מכאן, מן האנוש.

של הרע. אנשים בנאליים טובים, שחשיבתם פתוחה לקלוט דפוסים טוטאליים, מוכשרים לקלוט תעמולה נאצית וגם ליצור אותה. ומשום-כך משמשים גיחוך, עליבות ומפלצתיות באויביה הנאצים של אמה תאבורי. אותה פאסיביות שוות-נפש, אותה עבדות השיגרה האין-סופית, אותם חיי-סתם אנונימיים, אותה שנאת חופש, משותפים לרועץ ולקורבנו. בגרוטסקה של תאבורי, הרועץ, או בעל הכוח לרצוח, אינו אלא מוטאציה מבהילה של הקורבן. מבנה אישיותם מפנים את ערכי החברה הקתופורמיים כאילו היו מצפונם האישי. תאבורי, בניגוד לסוכול למשל, אינו מיסטיקן. אין מדובר בגלגול רצח בקורבנו אלא בחישוף ראצינלי של קוד דמיון המתגלים במפגש שביניהם. גם יוסף מונדי ניסה ב-1987 את כוחו בגרוטסקה: "הלילות העליזים של פרנקפורט" — חגיגה שטנית במועדון סאדו-מוזיקסטי בפרנקפורט. המחזה מנסה לגרש את הדיכוי הנאצי מן היהודי. מונדי מוקיע את פשטנות האנלוגיה בין יהודי ונאצי. הבחור הישראלי — חייל קשוח וקצת נבוב, המגיע לעשות כסף בגרמניה, הוא מן מאצ'י גולמני, פרי חינוך אנטי-גלותי. אלא שהוא מחונן, חזו בשורת המחזה המרכזית, בגבולות מוסריים ברורים של בעלי המוסר הטבעי. משום-כך הוא מורד בתפקיד שמטיל עליו בעל המועדון היהודי, להתחפש לר"ר מנגלה ולענות גרמניה אחת, שהיא בת קצין ה.ס.ס. שבאה למועדון כדי להתחפש ליהודיה ולהשתחרר מרגשי אשמתה עקב מעשי אביה. בעל המועדון דורש מהחייל הישראלי להצליף בה תוך קריאות: יהודיה ארוור! אלא שלפתע הוא מתעשת ומורד: "אני לא משתתף יותר במשחק הזה. מה אתה חושב לך שאני חיה? שאין לי רגשות? איני רוצה את הגיהנום הזה. הוא לא שלי. הוא שלך". ובאומרו שלך, הוא מתכוון לילי — בעל המועדון שהוא יהודי. הגרוטסקה של מונדי לא נפגמה בשל הדיקטטור הגלוייה שלו אשר איבנה את ההומור ונטלה את עוקצו השטני. ההתמודדות הישראלית עם עיצוב השואה בתיאטרון בשנות השבעים והשמונים חושפת את הפרובלמטיקה של "שואה תיאטרלית". מי שטבע את הביטוי הוא גבריאל דגן, שחיבר יחד עם דני

המונעת היסחפות רגשית. ניצולת אושוויץ, שרלוט דלבר למשל, יצרה דרמה על אסירות פוליטיות במחנה ריכוז בשם "מי יישא את המילים". בהוראות הבימוי היא דורשת לוותר על תפאורה, לסמן את הבמה בשני משטחים: אחור ופנים. לא איפור — היא דרשה. הפרצופים אינם צריכים להיות מובדלים זה מזה. לא פיג'מות. קול נמוך ואחיד. הנשים בלתי מאופיינות צורנית. הן מסה אנונימית, כמו מה שעשו מהן. בהוראות הבימוי כתוב, כי ניתן להבין מתי עובר על-פני הנשים איש ה.ס.ס. על-פי הבעת פניהן המשתנה. במחזה אחר — "ביתן 76" מאת שמעון וינצלברג, המתרחש בגיטו לודז', אין מעלים איש ה.ס.ס. לבמה. בתמונה בה נלקח המורה לעברית על-ידי הנאצי, נשמעות צעקות מבחרן, קול הלמות אגרופים, הדלת נפתחת והיהודי מנשק את המחזה הדמיונית, נחטף בגסות מבחרן. על-פי הקולות הנשמעים הוא נגרר, ואחר-כך שומעים שאגה של כעס וכאב. במחזה "כתר הקש" של הרולד ואדיט ליברמן, המתרחש אף הוא בגיטו לודז', יש שימוש בתחבולות שוכרות הזדהות רגשית, מנכרות: שקפים, פניות לקהל. אחת הדרכים הדמיוניות המשכנעות ביותר לביטוי אימת השואה היא הגרוטסקה: אותו הומור שחור, דיסהרמוני, צחוק האיפכא מסתברא. הגרוטסקה מעוררת פלצות וחיוב חיים במעורבב. זוהי צורה דיסהרמונית כי לעולם אין בה פתרון לקונפליקט המוצג במחזה. היא מותירה אחריה תהייה, צחוק קפוא. בשימוש נכון היא עשויה להלוו הטיב את ביטוי התווה ובוהו של השואה, אמצעי דיסהרמוני לחוויה דיסהרמונית. המחזאי ג'ורג' תאבורי, יהודי החי בהונגריה, נותן לנו שיעור נפלא בכך במחזהו "המסע של אמה תאבורי". זהו מסע פלצות מצחיק של אשה אשר בדרכה למשחק רמי שבו, והיא הדורה מכף רגל ועד ראש, היא נשלפת לגירוש לקראת אושוויץ. שני שוטרי-חרש מגוחכים — חולה אסטמה וחולה פודגרה, מלווים אותה, ועליה לתמוך בהם כל הזמן. שלא לדבר על מעשה האהבה מאחור שעושה לבורגנית הקטנה ההמומה, מישוה ברכבת המוות. עולמה של אמה תאבורי מתגלה כמאורגן על-פי קלישאות וסטריאוטיפים, הבנאליות של הטוב מתגלה כקורבה קירבה לא נעימה אל הבנאליות



חובת צעקה!!

רבעון להגות ולחינוך

בחודש הקרוב עומד לצאת לאור הגליון הראשון של ח"ץ, כתב-עת חדש לחינוך ולהגות. ח"ץ יופיע במתכונת של רבעון. כתב-עת זה מיועד לאנשי חינוך, חברה, תרבות, לקובעי החלטות ברמה הלאומית והמקומית וכמובן גם לציבור הרחב. מלכתחילה ובהגדרה, ח"ץ איננו בא להיות עוד כתב-עת, תוספת לעשרות כתבי-עת המופיעים בארץ.

בח"ץ יובאו מאמרים ורשימות, מחקרים ופרקי הגות, יצירות ספרות ואמנות דברי ספרות וסימפוזיונים, ראיונות ותחקירים, קטעי שיח ובמות-וויכוח, הפתוחים כולם לשאלות הרוחניות והחברתיות, הלאומיות והאנושיות של עם ישראל. העורך פרופ' אדיר כהן אומר כי: "ח"ץ מבקש להזעיק אליו מחנכים ומורים, הוגים ויוצרים, סופרים ואמנים, פעילי תרבות ואנשי מעשה, חוקרים ואנשי מדע, פוליטיקאים ומנהיגים, אנשי ציבור ומסתופפים בביתם, שאינם משלימים עם אובדן החזון ואפס המעשה, המחפשים דרך, המתלבטים ומתמודדים, המתבקשים לטלטל את כולנו ולהוציאנו משלוותנו המדומה."

עורך: פרופ' אדיר כהן
המערכת: דר' יעקב בלומר, דר' רן כוהן, יעל פישביין ואהרן ברנע.

שם משפחה
כתובת מיקוד
טלפון

רצ"ב צ"ק ע"ס 40 ש"ח לפקודת "המרכז לתרבות ולחינוך"

עבור שנת מינוי 1989

חתימה

לכבוד
המחלקה לחינוך-מערכת ח"ץ
המרכז לתרבות ולחינוך
רח' ארלוזורוב 93
תל-אביב

אני מעונין לחתום על הרבעון ח"ץ לשנת 1989.
אנא שלחו אלי, לפי הפרטים הבאים:

שואה ופיוט — הכיצד?

נעמי שני

עיון משווה ביצירות "תיקו עם המוות" / יצחק מראס ו"פרחי הירושמה" / אדיתה מוריס

שואה ופרח. היש פרדוקס גדול מזה? ובכל זאת אנו מוצאים צירוף זה, באופן מדהים, בשתי יצירות, המעלות את שתי השואות האכזריות ביותר שאירעו במאה העשרים, כמעט בו־זמנית: שואת ההפצצה האטומית בהירושימה בימי מלחמת העולם השנייה, ושואת השמדת היהודים באותה מלחמה עצמה, שאת ראשיתה אנו רואים בחיי הגיטו היהודים באירופה. הקריאה ביצירתו של מראס "תיקו עם המוות"¹ היתה עבורי חווייה מרטיטה, שהעלתה לנגדי כבמטה־קסם יצירה אחרת, שקראתי לפני כ־20 שנה: "פרחי הירושמה"²; ואין פלא בדבר, שהרי שתי יצירות אלו מעלות את המאורעות המחרידים ביותר בתולדות האנושות בדרך פיוטית ביותר. למרות השוני הרב בדרכי עיצובן הטכניות (כגון: דמות המספר ותפקידה; דרך העלאת דמויות המשנה; העיצוב האפי והדרמטי; המבנה; מימד הזמן) — למרות כל־זאת השפעתן על הנפש היא אחת. והשאלה היא: מה מתרומם ומתעלה אל מעבר לכל ההבדלים ופועל על נפש הקורא אותה פעולה עצמה?

ישנו איפוא מכנה־משותף בין שתי היצירות העומד מעבר לשינויים הצורניים הניל, עולה עליהם בעוצמתו ובחשיבותו, והוא המוליך אל התולדה הסופית בנפש הקורא. מכנה משותף זה הוא דרך הפיוט, הכרוך גם בתפיסה מיוחדת של המציאות.

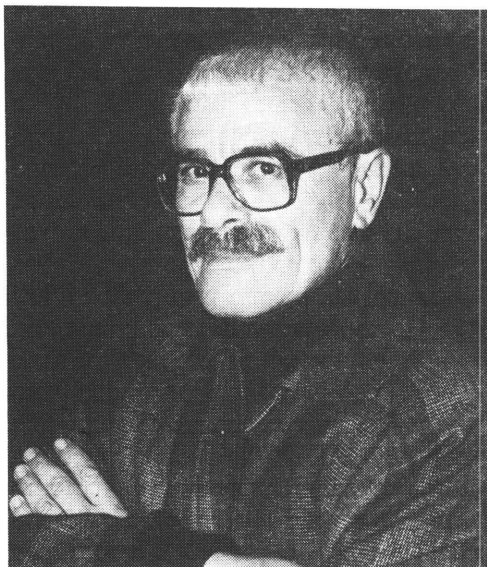
יבוא מי שיבוא ויטען: לעצב שואה בדרך של סיפורת פיוטית — הכיצד? חומרת הנושא מחייבת התייחסות ריאליסטית או אף תיעודית, ואת הפיוט מוטב לשמור לנושא מתאים יותר... לדעתי נהפוך הדבר: דווקא הפיוט הוא דרך כתיבה העשויה לחדור אל הנפש, להשפיע עליה, ולתת לקורא מושג על השואה, לעתים הרבה יותר מספרי תעודה ומידע. היסטוריה לחדר — וספרות לחדר. היה זה אריסטו שאמר "שאינן זה מתפקידו של הפייטן לספר מה שהיה במציאות, אלא מה שעלול היה להיות, כלומר מה שאפשר היה שיתרחש מתוך הסתברות או מתוך הכרח"³. ומסקנתו: "ומשום כך פילוסופית היא הפייטנות ונעלה מן ההיסטוריה."⁴

מכל דרכי הספרות הפיוט הוא הדרך היותר נאמנה להביע את משמעותם של אירועים עבור האדם. במלה "פיוט" כוונתי הן למה שכלל אריסטו במושג זה — שירה של מעשים⁵ — והן ליסודות לייריים, אותם הוציא אריסטו מכלל הגדרתו, בהיותם חסרי מעשים.

לפנינו אם כן שתי יצירות של פרוזה פיוטית, ולגבי ספרו של מראס ניתן אף לומר: פרוזה פיוטית אגדית.

את האפקט הפיוטי משיגים שני היוצרים שבדיוננו בכמה דרכים:

1. בידוד הרגע החד־פעמי, המיוחד, התמציתי והמרוכז.
2. חזרות מילוליות או מוטיביות.
3. ריבוי דימויים והשאלות.
4. שימוש משולב בלייטמוטיב כפול: פרחים ואהבה.
5. הרובד הכפול שבהצגת המציאות.



דרכים אלו הן מסגולותיה של השירה, גם אם ניתן למוצאן בצירוף זה או אחר בז'נרים נוספים. היתה זו וירג'יניה וולף שטענה — זמן רב לפני שנכתבו יצירות אלו — שהרומן של העתיד יהיה הרומן של השירה. ביצירתה מוצאים אנו רבות מן הסגולות הנזכרות: גם היא מתרכזת, ובאופן בולט עוד יותר, ברגע הבודד; יצירתה רווייה דימויים והשאלות כמימד שירי לעיצוב המציאות; המארג הטקסטואלי שלה שזור חזרות מוטיביות, העוברות תהליך של הפנמה והצגת ראייה אישית־סובייקטיבית של המתואר. אמנם כתיבתה מייצגת את זרם התודעה בספרות, ולפיכך לא נערוך השוואה מלאה, הגם שתהליכי חשיבה אסוציאטיביים צפים ועולים מדי פעם ביצירות שלפנינו;¹ אנו נעמיד במרכז עיוננו את העקרון המנחה של הרומן של השירה.

כיצד באות לידי ביטוי דרכי כתיבה שיריות אלו ב"פרחי הירושמה"?

1. ההתרכזות ברגע הבודד, בסיטואציה, באה לידי ביטוי ב"פרחי הירושמה" לאורך כל היצירה. דמות המספרת היא דמות הגיבורה יוקה. עיניה מקדישות תשומת־לב עדינה לכל המתגלה לפנייה: כל תנועה נושאת משמעות; כל הבעת־עיניים — עולם מלא; וכל סיטואציה אנושית היא הקיימת לעיניה באותו רגע. כגון: פגישת אחותה אוהטסו עם ה"אני הסודי" שלה, בצאתה להתבונן בהתפרשות ניצני הלutos — "פלא לידתו של פרח חדש לגמרי ביום אביב חדש לגמרי" ("פרחי הירושמה", עמ' 141–139); או הפגישה ה"מרתקת" עם אשתו מוכת־הקרינה האטומית של האמן מיידה־סאן (שם, עמ' 156–154); או ביקור יוקה את בעלה במקום עבודתו, כשהתנהגותו עלולה לחשוף את מצבו הנפשי כקורבן ההפצצה הנוראה מלפני 14 שנה (שם, עמ' 40–38), ומאוחר יותר — ריצתה המבוהלת אליו לביה"ח, המעלה בזכרונה ריצה נואשת אחרת, הריצה של שעת ההפצצה, תוך התלכדות זמנים מלאה של מראות העבר ומראותיו עם

מורא ההווה (שם, עמ' 196–195) — תופעה המתרחשת על ידי פעולת הזכרון הלא־רצוני (נוסח מרסל פרוסט ווירג'יניה וולף) ויוצרת זמן פיוטי שהוא מעבר לזמן הריאלי שברצף העלילה. 2. החזרות המילוליות או המוטיביות מדגישות את הסיטואציה ומייחדות אותה. כגון: אותו זר פרחים שהאורח הזר מבחין בו הן בראשית היצירה והן לקראת סופה, כשאז מתגלית לו משמעותו (שם, עמ' 52–51, 172–171); או עולמה הסודי של אוהטסו, המתבוננת בפרחי הלutos הנפתחים (ראה לעיל סעיף 1), עולם השב ומופיע גם בסיומו של אותו פרק (שם, עמ' 150; 141–139) ועוד.

ראה בסעיף 1 להלן, הרגמר מ"פרחי הירושמה", עמ' 196–195

3. ריבוי השימוש בדימויים והשאלות מעניק ל"פרחי הירושמה" מלכתחילה תנופה שרית. למשל: "היודעת את למה את דומה? לרוח רפאים זעירה, בקימונו הלבן הזה, והפרחים הללו בידיך" (שם, עמ' 22) ובהמשך: "הו, רק זאת שאת כה דקה וחיוורת — שמיימית כלשהו, כרוח" (שם, עמ' 23); או "היא נראית כנערה מאוהבת אך לא, היא נכונה לאהבה ותו לא. היא משתוקקת לתת עצמה ממש כמו שהשזיף משתוקק להיקטף בבוקרו של יום ספטמבר" (שם, עמ' 24). וכן, תגובתה של אוהטסו למגע האורח בפרח האמנון ותמר המיועד לזר אמה: היא "כה מזועזעת כאילו מולל את ליבה האדום שלה במקום שייגע בעלה הכותרת של האמנון ותמר" (שם, עמ' 24) ועוד. 4. השימוש בלייטמוטיב של פרחים ואהבה.

ב"פרחי הירושמה" מופיע מוטיב הפרחים בשם היצירה. הכותרת נשמעת מלכתחילה כאוקסימורון, כאשר "הירושמה" פירושו עבורנו — השמדה אטומית. ואנו שואלים: השמדה ופרחים — הכיצד? תוך קריאה מתגלית הכותרת כרב־משמעית ושזורה לאורך היצירה בלייטמוטיב. מצד אחד מופיעים לפנינו בראשית היצירה ובסופה זרי הפרחים לזכר נשמות הלפידים החיים, שקפצו לנהר על־מנת להינצל מאש האטום שאחזה בהם, ומצאו בו את מותם; ומצד שני הצירוף "פרחי הירושמה" מתקבל כביטוי של השאלה לגבי הילדים והילדות הגדלים בהירושימה שלאחר ההפצצה, שמראה פרחים להם — כמו אוהטסו היפה — אך יתכן שבחובם הם נושאים את גרעיני המוטאציות של יצורים מפלצתיים ומעוותי צורה העתידים להיוולד מהם בדור הבא, כמו הדג המוקרן בעל שני הראשים ("פרחי הירושמה", עמ' 169).

בכל מקרה הופך מוטיב הפרחים ביצירה למוטיב פיוטי, הן בשל השדה הסמנטי אליו הוא משתייך והן בשל הרובד הנסתר שבו. למן ההתחלה מקבלים אנו את התחושה, כי הפסוק הידוע "הדם הוא הנפש" מתגלגל ביצירה זו בפסוק חדש: "הפרח הוא הנפש". זו הסיבה לכך שאוהטסו מנתרת כנכווית, בורחת ופורצת בבכי, כאשר האורח הזר מבקש ממנה פרח שעמדה לשבצו בזר לזכר אמה (שם, עמ' 24); או שהשייטים בסירות על פני הנהר נזהרים שלא לגעת בזר הצף במים (שם, עמ' 52). יש כאן מן הקדושה שבנגיעה בנשמה. טיבו זה של זר הפרחים הולך ומתפנח עם היצירה יחד עם התפנחות משמעותה של הירושמה לעיני האורח הזר.

האהבה גם היא משמשת לייטמוטיב ביצירה זו. תחילה פוגשים אנו באפשרות שהאורח יתאהב באוהטסו; אחר־כך מועלית האהבה שבין אוהטסו והירו, תלמידו המצטיין של המורה לאמנות מיידה־סאן, ולבסוף באה צוואתו של בעלה הגוסס של יוקה, קרבן הקרינה פומי, המצווה לאשתו: "ועכשיו עוד תהיה כאן כל אהבתך כולה — ואני לא אהיה. מה שאני רוצה לומר לך הוא — תני

1. יצחק מראס / "תיקו עם המוות", הוצאת תרמיל, 1983.

2. אדיתה מוריס / "פרחי הירושמה", הוצאת הקיבוץ הארצי, השומר הצעיר, מרחביה.

3. אריסטו / "הפואטיקה", הוצאת מחברות לספרות, 1972, עמ' 49.

4. שם, עמ' 50.

5. שם, מבוא, עמ' כ"ו.

האהבה ואהבה פירושה: משמעות לחיים. שני אלה — פרחים ואהבה — הם הנותנים לנער יצחק את הכוח הנפשי לעבור את אימת חיי הגיטו בצל המפלצת הנאצית, ולכן אין פלא שהם גם המסיימים את היצירה.

5. הרובד הכפול שבהצגת המציאות ותפקידו של המיתוס. ב"תיקו עם המוות" שזורים גם-כן שני מישורי התייחסות אל המציאות — אם כי באופן שונה מאשר ב"פרחי הירושמה": הריאלי — החיים בגיטו — שזור בד בבד עם האי-ריאלי, האגדי. האי-ריאלי בא לידי ביטוי מודגש בסיום האגדי של היצירה, המכיל מיסוד הנס; שהרי יצחק ליפמן לא יכול היה לצאת חי מן המפגש בינו ובין הקצין הגרמני, והסיום האופטימי, האגדי, לא בא אלא על-מנת לתת ביטוי למשאלות-הנפש של המחבר המובלע ולנצחונות הרוחני של הגיבור על-פני שפלותו של הגרמני. לפיכך מתארת לנו הספרות כאן את מה שיכול היה להיות: שוגר, המפקד הגרמני, מוקף על-ידי קהל יהודי הנע לעברו כחומה חיה, מוצא את מותו. הגיבור — ניצל. האהבה שבלבו, הריאליה הפנימית שלו, היא הנותנת לו כוח לחיות את הריאליה החיצונית הנוראה והיא אף זו המסיימת את הסיפור בבחינת המסר האנושי כללי שבו. כמו ב"פרחי הירושמה" כך גם ב"תיקו עם המוות" מתווסף המיתוס ומעניק עומק למתואר: סיפור העקדה המקראי הוא המסתתר ברקע האחורי של משחק השחמט של יצחק בן אברהם ליפמן, שחיינו נועדו לשמש קרבן לשם הצלת חיי שאר ילדי הגיטו. למיתוס זה מתווסף מיתוס האהבה שב"שיר השירים" המקראי, העובר כאן לגול מודרני דרך סיפור האהבה אשר ב"שיר השירים" של שלום עליכם ועד לסיפור אהבתם של יצחק ואסתר. זה האחרון יונק השראתו משני המקורות הנ"ל.

כלומר: כמו ב"פרחי הירושמה" כן ב"תיקו עם המוות" הממד הכפול שבהצגת המציאות, יחד עם המיתוסים הלאומיים האופייניים לכל יצירה, מעלים כל אחת מהן למעמד של שירה.

לסיכום: שתי היצירות שלפנינו הן פרוזה בעלת איפיונים של שירה — פרוזה פיוטית. תכונות השירה שלהן מאפשרות לקרוא לתפוס את משמעות השואות הנוראות המתוארות בהן ולא להיכוות — מאחר שהיצירות עטופות בפרחים ואהבה — אך יחד עם זאת הוא יישאן בלבו לעולם, מאחר שדרך השירה חודרת ביותר אל הנפש. הפרחים והאהבה הם התשובה המשותפת בשתי היצירות כנגד השואה והאימה, והם הסגולה להתקיים בה ומעבר לה. ערך חיי אנוש מוצג בשתייהן כנכס היקר ביותר, הקדוש, שכל קורא חש, עם תום הקריאה, שהוא שותף לתפקיד לשומרו ולנוצרו.

2. החזרות המילוליות או המוטיביות ממלאות ביצירה זו תפקיד מודגש אף יותר מאשר ב"פרחי הירושמה". במפגשים של יצחק ואסתר חזרות אותן המילים ואף אותן הסיטואציות. אסתר יושבת תמיד באותה צורה, יצחק שואל אותן שאלות. החזרה ביצירה זו היא מעגלית, כאשר היא פותחת וסוגרת אותו קטע או אף את היצירה השלמה: "היודעים אתם איך תאיר שמש האביב? וודאי אינכם יודעים איך תאיר... מאין תדעו, אם לא ראיתם את חיוכה של בוסיה. שמש האביב מאירה כחיוכה של בוסיה, וחיוכה כהיר כשמש האביב." (שם, עמ' 6). ובסיום הקטע, באותו עמוד: "עכשיו אני יודע איך מאירה שמש האביב. היא קורנת כחיוכה של בוסיה. וחיוכה של בוסיה — הוא שמש האביב" (שם). ושוב בחתימת היצירה כולה: "היודעים אתם, כיצד מאירה שמש האביב? וודאי אינכם יודעים, איך היא מאירה. לא ראיתם איך מחייכת אסתר. שמש האביב מאירה כחיוכה של אסתר וחיוכה כהיר כשמש האביב" (שם, עמ' 150). חזרות מעגליות אלו מעניקות אופי פיוטי לא רק לפרקים מסויימים, אלא אף ליצירה כולה.

3. ריבוי דימויים והשאלות. ב"תיקו עם המוות" מופיע ריבוי השימוש בדימויים ובהשאלות בשני אפיונים מרכזיים:

א. להארת תמימות המחשבה של הילד-הנער יצחק.

ב. לאיפיון שאר הדמויות במעשיהן או במחשבותיהן.

שני אפיונים אלה כאחד מעניקים ממד שירי ליצירה:

א. הארת תמימות המחשבה של הגיבור: לו היה יצחק גדול היה מרשה לאנשים להביא פרחים מן השדות — "זה היה נראה כאילו יצאו פרחים לטייל" (תיקו עם המוות, עמ' 46). וכן: "העלים כבר מעטים, והיא תולשת אותם באיטיות גוברת והולכת... היא יכולה לקחת את כל הפרחים, כל פרח לפי התור, וכולם יאמרו לה אותה מילה. כן, כן, כן. הפרחים אינם יכולים לומר אחרת. הפרחים יודעים." (שם, עמ' 54).

ב. איפיון שאר הדמויות: "אברהם ליפמן, חייט עני... שבאצבעותיו דקירות-מחט רבות ככוכבים שבשמיים, הצועד לבית-הכנסת מדי שבת..." (שם, עמ' 86). וכן: "כפלומת ברבור מדגדת נשימתו המהירה של משה'לה את שדה של רחל" ובהמשך: "ואחר-כך לוחשת רחל לעצמה. חרישת כמשב הרוח המניע את וילון המוסלין. כפלומה רכה, כפלומת הברבור." (שם, עמ' 43, 42). — הדימוי ששימש קודם לתיאור נשימת התינוק, משמש בהמשך לתיאור לחישת רחל אל בעלה שאיננו עוד, בעקבות חניקת תינוק הניסוי במו ידיה. החזרה של אותו דימוי 3 פעמים (ראה גם עמ' 40, שם) יחד עם העתקת משמעותו, מהווים עיצוב פיוטי לתמונה, שהיא מעיקרה קשה ואכזרית.

4. השימוש המשולב בלייטמוטיב הכפול: פרחים ואהבה. ב"תיקו עם המוות" הפרחים והאהבה משולבים שניהם מתחילת היצירה, בסמוי ובגלוי. שמש האביב והאהבה לאסתר קשורים, לפחות בתודעת הקורא, באסוציאציה של פריחה; הפרק בו יצחק מסכן חייו על-מנת להביא לאסתר אהובתו פרחים לגיטו מקשר גם הוא שני מוטיבים אלה, בתודעת הקורא והגיבור כאחד (שם, עמ' 45-55). בולט כאן הצורך הנפשי של האדם בפרח, כמו הצורך הנפשי שלו באהבה. אם ב"פרחי הירושמה" ראינו כי "הפרח הוא הנפש" הרי כאן באה ואריאציה מקבילה: הפרח הוא

אותה ביד רחבה. הכל זקוקים לכך ממש כפי שאני הייתי זקוק לה..." (שם, עמ' 198); באותו הקשר יוקה עצמה — במהלך היצירה — מתמלאת לא פעם יסורי-מצפון על שהקדישה אהבתה למשפחתה ולא לחברה. כלומר: אהבה פרטית הופכת למותרות בדור בו האדם פגוע אנושות וזקוק לעידוד וחמימות. האהבה בין גבר לאישה פורצת את גבולותיה ומקבלת משמעות של אהבה למין האנושי, בפרט זה הסובל ונענה. אהבת אדם זו מעניקה הלך-רוח פיוטי ליצירה כולה.

5. הרובד הכפול שבהצגת המציאות, ותפקידו של המיתוס. ב"פרחי הירושמה" ישנה הצגה של מציאות כפולה: זו הנגלית לעיני האורח הזר — והקורא עמו — כמשקף "מן החורין", מול זו הסמויה, הנחשפת בהדרגה לעיני הקורא והזר, ההולכים והופכים למתבוננים מ"בפנים". הפרחים והנערות החינניות המופיעים בתחילה כמציאות הגלויה, אינם אלא נפשות אנוש שאינן עוד (הפרחים), או נפשות אנוש פגועות (הנערות), שנותרי לאחר שואת האטום בתחושת חיים שתהום פעורה תמידית לרגליהם.

על הצגה כפולה זו של המציאות מתווסף מיתוס האהבה היפני על אוהטסו האגדית, ששלחה יד בנפשה למען האהבה, ועל-כן היא נערצת זה מאות שנים. אוהטסו, הגיבורה שביצירה, נקראה על שמה, והיא אף מזדהה עמה הזדהות גמורה: גם היא מוכנה לתת נפשה על האהבה. נכונות זו תבוא לידי ביטוי בשלב מאוחר יותר, כאשר אוהטסו תצא לטוקיו הגדולה בלי להשאיר עקבות, על-מנת לאפשר להירו אהובה לשאת אשה אחרת ולזכות בצאצאים שאינם פגועי-קרינה (שם, עמ' 192, 116, 23).

הרובד הכפול שבהעלאת המציאות יחד עם המיתוס שברקע האחורי יוצרים הגבחה שיית ביצירה ומתקשרים אל הלייטמוטיב הנזכר של פרחים ואהבה. כל אלה מתחברים אל שאר הסגולות הפיוטיות של היצירה ומעצימים אותן.

ביצירה "תיקו עם המוות" נגלה, כי בעיקרון משמשות אותן הדרכים עצמן להשגת האפקט הפיוטי, וביתר שאת:

1. התרכזות ברגע החד-פעמי, בסיטואציה. נוכל ליטול כאן כדוגמה את המפגשים האינטימיים שבין הגיבור יצחק ונערות אסתר ("תיקו עם המוות", עמ' 12, 11, 10-8 ועוד). מפגשים אלה בנויים מאוסף של רגעים, שלכל אחד מהם מעניק המחבר המובלע את מלוא ייחודו. כך גם השיחה בין יאנק ויצחק בנוייה חוליות-חוליות ומפוררת על-ידי סעיפי משנה המפנים את תשומת ליבנו לכל שלב שבה (שם, עמ' 34-26) וכך בנוייה גם פרשת הגנבת הפרחים לגיטו (שם, עמ' 54-45) ועוד. למעשה בנויים כל פרקי היצירה בשני סוגי מבנים:

המבנה המפורר הנ"ל הוא האחד, והוא קשור בקורותיו של יצחק לאורך כל היצירה מראשיתה ועד סופה. מבנה זה מדגיש את הרגע ואת הסיטואציה. אמנם איסוף כל הרגעים יחד יוצר התקדמות ליניארית של העלילה, אך בזמן תיאור כל רגע — רק הוא הקיים, ועל-ידי כך מועצמת החוויה המתוארת בו. מבנה שני מעצב את קורות כל אחיו ואחיותיו של יצחק, כשהם מרוכזים בשלב הקריטי של חייהם, במעשה או בסיטואציה שחוצה דינם למוות. גם הפרק בו נחרץ גורלו של יצחק בנוי באופן זה (שם, עמ' 142-133). פרקים אלה בנויים לעתים קרובות על זרימת התודעה של כל דמות, זרימה הרווייה דימויים וחזרות בעלי אופי פיוטי, ומוליכה אל פסק-דינה הסופי של הדמות. העלילה כאן היא בדרך-כלל פנימית לא פחות מאשר חיצונית והמעשה החיצוני מקבל את משמעותו דווקא מתוקף ההתרחשות הפנימית.¹

1 ישנה חלוקה מבנית נוספת — בין משחק השחמט עם שוגר, הפותח כל פרק, ובין גורל הדמות שבמרכז אותו פרק: אך בה לא נעסוק להלן.

עיתון 77
העתון שלך

אין מקום לדאגה

מירי ורון

לילד שכזה, סיכמה אמי, מגיע מה שמגיע. מה פלא שהיתה עומדת ביום שישי בשעה שלוש, בכל מזג-אוויר ובכל עונות השנה ומטגנת קציצות על-פי מידת-פיו ותופרת קישואים ממולאים בחוט של מכונת-תפירה, כדי שדודיק לא יתרגז אם משהו יתפרק לו פתאום.

כשמצא סוף-סוף כלה, התברר שהיא יתומה. — זה טוב, חשבה אמי בקול כדרכה. — היא מחפשת הורים, היא תאהב אותנו. — זה רע, אמרה במחשבה שנייה, גם היא בקול. — מי שלא מקבל אהבה, לא מסוגל לתת. זה מה שקורה כשמחכים יותר מדי.

דינה היתה יפה ועדינה, אבל הכול נפל לה מהידיים. את ריצפת המטבח ניגבה בבהילות זמן קצר לפני שהופיעו אורחים, זאת בדקה אמי ומצאה על פי המטלית הלחה המוטלת מאחורי הדלת. מבטו של אחי היה נודד אחרי קימורי שוקיה הבהירים, הנקיים מנמשים וורידים. כמו לחי תינוק היה עורה. עירני ומתחדש על גופה, נושם עליה בכוחות עצמו. אהבתי לבוא לבקרו בירושלים, משום שהיה להם פטיפון גארד ושני תקליטים של נחמה הנדל, ומדפיס-ספרים שלהם היו שרועים סמוך לרצפה, מונחים על גבי לבנים אדומות ומעוטרים בעלי פוטוס.

כשהיו באים לביקור ביום שישי אחה"צ, היו יושבים צמודים בקצה הספה והיא היתה מחליקה את כריות אצבעותיה על אמת ידו הרחבה, לעיני כולם. הוא אותה לה במבטו, רומז לה בשפתם כמו שומר רכבת המניף דגל לבן ומניח לשמחה לשטוף. היו בפייהם כינויים קטנים ומצויצים שעקצו בבשרי כהשתקקות חנוקה.

במוצאי-שבת היה דודיק מפליג עימה במאסף לירושלים, וכולנו נשארו עוזבים על הרציף.

בינתיים, במטוטלת שבין חלומות ואכזבות היו החצבים הפרועים שבשדה הבור הסמוך לביתי מְיִיִּים את געגועי, ומצמיחים את צחוקי.

עלינו במדרגות. אביגיל קישקשה אל עצמה במיטה, ואני נכנסתי לחדר ולקחתי אותה בזרועותי. דודיק רבץ על המיטה הזוגית ואמת-ידו שכובה במהופך על מצחו ועל עיניו בתנוחה שלא היתה זכורה לי. מה הוא עושה בבית בשעה כזו, ומדוע אינו מרים את התינוקת הרטובה? דינה הגיעה וכידה בקבוק חלב. ליוויתי אותה למטבח. היא שתקה. נתתי לה את אביגיל, ומירה ואני הסתגרנו בחדר הקטן. דודיק לא בא לראותי. ישבתי סמוכה בגבי אל הרדיאטור. הוא לא היה מופעל ופסי המתכת חרצו את צלעותי. מירה פרעה את צמותיה וישבה בתווך — בין תיק ביה"ס וערימת בגדים מושלכים. היא היתה מלהגת כל אותו הזמן, מונה וממיינת את אהובינו המשותפים גיבורי ספריה של איין ראנד ברשימה אחת ואלופי הכדורעף של הכיתה השמינית באחרת. כשהיא עורמת תלתליה ומציצה אל עצמה בזוגית החלון ציינה את מגרעותיו של כל איש ופסלה אותו לשימוש, ואני נשכבתי על המיטה וראיתי ברוך מצטבר על התריסול הדהוי. השטיח, שנקנה זה עתה לכבוד הולדת אביגיל, היה מקופל בפניה, מסריח משתן. מוצץ זורק. פיסות קרומי לחם שחור מושלכות בין הארון למיטה.

רציתי להתחיל את הטיוח מחדש. אולי להיכנס מדלת אחרת.

בחצות, או אולי היה זה קצת קודם, התעוררתי משנתי. שמעתי בכי. בכי של אדם מבוגר. הקול היה מאומץ ומתאפק כמו יללת גור כלוא. אחר-כך שמעתי מישור גורף את אפו ברעש.

— מספיק, מספיק, אמר קולו הריק, העמום של דודיק. הוא נשמע חסר סבלנות ועייף.

— מה נע-שה. מה נע-שה, ייבבה דינה, שואפת אוויר בחטף אחר כל הברה כמו ילד מוכה. קור עבר בזרועותי. שיוויתי אותה לעיני, מתרפקת על כתפו, משקיעה את פניה בצווארו, מחניקה את בכיה.

לבסוף נשתררה דממה. — את צריכה להבטיח לי, אמר קולו הזר, המסודר.

— ששם יגיעו עיניים בלתי נסבלים, תתני לי משהו, שיגמור.

— אני? ענתה בקול דק, גבוה כמעט כצוויחה. — לא בא בחשבון. אל תדבר על זה. אתה תבריא.

הוא טייל בחדר, בין העריסה לארון. ובחזרה. — את חייבת להבטיח לי, התעקש.

— את יודעת על מה דיברנו.

לא ולא ולא! הפעם צעקה. לא ידעתי שיכול להיות לה קול כזה. — אני כבר נשאאתי פעם לבד. זה לא צודק. זה לא צודק! אל תבקש ממני לדבר על זה.

ביום הולדתי השבעה-עשר נסענו מירה ואנוכי במאסף לירושלים. האוטובוס נסע דרך הרטוב, והשקידה, זו שפורצת מתוך הסכך בעיקול הסמוך לצומת, היתה מרוססת כולה שפעת פריחה ודרדרה ולבנה.

הכניסה לירושלים היתה אותם ימים בתולית וערומה וההרים סביב לה ירוקים ונקיים מבניינים. היה יום שמש חורפי צח וצובט בנחיריים, ואנחנו אכלנו סנדוויצ'ים וצחקנו בקול רם.

היינו בנות שבע-עשרה, ובאמפיתיאטרון הסואן והצבעוני של חיינו היו כל המקומות תפוסים. לא היה מקום לדאגה.

כשעלינו במדרגות אל דירת אחי, הצופה אל הכנסת הישנה ואל בור המנורה הפעור לצידה, ירדה לקראתנו דינה. באפלולית הבחנתי, ששערה הערמוני, המתוח תמיד בצמה, מדובבל חנוח, ותליתי את הבלבול שפשט על פניה, בכך שנתעוררה לא מכבר משנת צהריים חטופה.

— ארי, אמרה. — אני לגמרי שכחתי, אני...

הנחתי את שקית הניילון על המדרגות וחיבקתי אותה בהתלהבות מטלטלת שיחררו אותנו משעתיים תנ"ך וגם מחר אנחנו לא נחזרות לבית-הספר! — צהלתי. היום אני בדיק בת שבע-עשרה! ממש היום! ואיך דודיק?

והקטנה?

היא דחתה אותי בכף-יד פרושה וקשה וכלי כעס, כאילו דיברתי אליה בשפה שכוחה וקולי מדרק את פניה. פיה נתעקם.

— ש.ש.ש. אמרה. — השכנים. אני יורדת להביא חלב. תיכנסו, תיכנסו.

דודיק אחי, שאל דירתו הגענו, היה איין אינציגער, שפירשו אחד ויחיד. הוא היה מלומד והיה לו אייזערנער קאפ, שפירשו ראש ברזל. אך מעל הכל — הוא היה היחידי שידע לטפל באמא.

בבואו מירושלים היה מביא לה לחם שיפון ארוך בשקית נייר ישר מהמאפייה, ובכל יום הולדת ש"מי צריך אותו בכלל", היה מוציא אותה לסיבוב קראקובייאק במסדרון, מחזיק במתניה ומסלסל בשריקה סמוך לאחזניה את המנגינה. כשהיה נכנס הביתה ביום שישי אחר-הצהריים, מחזיק תיק עור של בית-ספר, עמוס בכביסתו השבועית, היה קולו המדובש, העמוק, ממלא את ה"הול" של דירתו הקטנה.

— אמא, היה קורא כאילו איש מלבדה אינו מצפה לו.

— אמא, הגעתי! אני הולך להתקלח.

פניה של אמי באור הצהוב של המטבח הצבוע צבע שמן מתקלף היו נחלצות בהרף עין אחד מן הצחצוח, הניגוב, הקיפול והריקחה והיו לובשות ארשת חגיגית של עלמה דרוכה המתמתחת לפני המראה. מדלת הזוכית של פינת האוכל היתה מביטה בו בחיוך, משליכה את הסינר אל השיש ופורצת לקראתו פרושת זרועות כציפור דואה. צחוקה היה סוף, סופרני, בן שתי הברות בלבד, וחיבוקם נתמשך תמיד מעבר למה שיכולתי לשאת.

אחר-כך היינו יושבים לשולחן, והיא היתה מסיעה לעומתו צלחת של אורז מבושל עם שזיפים, מביטה בריכוז דרוך על פניו ולועסת עמו בהיסח-הדעת, כמחקה את תנועות פיו. אם היה מניח לה, היתה וודאי גם משהקת במקומו כמו פעם, כשרבץ מלוא גופו על חזה החם.

לא עלה כלל על דעתה, שיום אחד תמסור אותו, כמו שהוא, לאשה זרה.

יש להודות, שדודיק אחי היה אמנם כליל מעלות. הוא היה גבה-קומה ומתולתל, שפתיו חסומות בקו מוכה, כמשורטטות בעיפרון, ועיניו פקוחות ונינוחות כאילו נועדו לו שנים ארוכות לתקן כל מה שיפול מן הפסים. הוא היה לבוש בימות החורף בז'אקט טוויד כחלחל ובצעף בז' רך פלומה, כי טען שירושלים היא ארץ אחרת.

בבואו משם, אחרי שסיפר לאמי את הקורות אותו ברמזים וצחוקים חרישיים, אחרי שעמד לצידה וניגב את הכלים של ארוחת-הערב, היה מתיישב סוף-סוף מולי על ריצפת המרפסת, מפסק רגליו ומניח את קיסולי עליהן, וכך, במעויין המהודק שבינינו היינו מתחרים ב"חמש אבנים". תחילה הניח לי לנצחו והיה מקלס את זריזותי, ואחר היה תופס את האבנים בכף אחת, ומלהט באצבעותיו ומגביה את כולן באחת, ותופסן ולוכדן ומהפכן באוויר ומגישן כלפי במהירות עד שנעתקה נשימתי.

בערבים, ליד שולחן הקלפים המעלה עשן, בין עוגות התפוחים לכוסות בירה "מאלט", היתה אמי מקרבת את ידה אל מפתח שמלתה ואומרת: "מיין זון האט גזאגט", שפירשו הבן שלי אמר... הכל היו עוצרים לעיסתם וממתינים.

הוא אחז בשערי ידו עדיין כבדה וחמה כמו בשכבר-הימים.
— הנה, אמר. — צמחו לך השערות. זה מה שרצית, לא?
ואני הבטתי בחלל שבין גופו למשקוף וגמעתי מתוך קולו המשתדל את
שיירי היללה.

אחי אמנם חלה במחלה הנוראה, אך הבריא כעבור שנה והיה מתבדח בכל
הזדמנות על דבר החחה המיוחד שנחתם בינו לבין מלאך המוות ימ"ש. בתור
משפטן, כך סיפר, החתים אותו בשולי החחה כנדרש בראשי תיבות
המתאימים: ימ"ש וימ"ש. שניהם — המוטב והמיטיב הסכימו ביניהם על
דחיה לפי שעה.

— תפסיק, תפסיק עם זה, היתה אמי מהסה אותו בגערה ומוסיפה
קיינענהרע, קיינענהרע, וממשיכה בשלה, בעודה דוחפת אליו מגש עמוס
בשטרודל חם. — ועכשיו תאכל!
כשאיש לא האזין, היתה טוענת בקול — הרי זה הכל באשמתה. הרי עד
שהתחתן איתה היה בריא כמו שור. היה גומר כל מה ששמת לי בצלחת.
אשה יכולה להרצוא את הנשמה. שימי לי. זה כל מה שהיא עשתה לו. ממנו
משהו כבר לא יצא. ושהשם-ירחם, אני אומרת. שהשם ירחם. ואמנם כך
קרה. רק מאוחר יותר.

אותו אביב שלאחר יום הולדתי השבעה-עשר לא חגגנו את ליל-הסדר. אמא
ישנה במסדרון ב"הדסה" וכשביקש ממנה אחי שתחזור הביתה לחג אמרה לו
— אין לך כוח לגרש אותי, ואני אשכב כאן על הארץ עד שתקום על
הרגליים. את דינה, שהכל נופל לה מהידיים שלחה לטפל בתינוקת ולקנות
עיתונים בקיוסק, והיא עצמה האכילה את אחי מדי בוקר קניידלאך במרק
עוף. זה הרי מה שעשה ממנו בן-אדם.

למחרת יום הולדתי נסענו במאסף הביתה. ירד גשם. נדמה לי שהברכה
המחוממת ב"מקא" היתה סגורה. או אולי נכנסנו.
מירה טחנה אוכל ודברים בפיה. — מזל, אמרה, ששכחנו לתת להם את
העוגיות ששלחה אימך. אפילו ארוחה אחת היתומה הזאת לא הצליחה
לארגן.

חלון האוטובוס היה סגור והגשם פילס עורקי אבק מצוירים בברן על
הזכוכית.

בתום אותה שנה, כאשר התכוננו מירה ואנוכי לבחינות הבגרות, ראיתי את
דינה יושבת על כיסא נוח במרפסת ומשגיחה על אביגיל. כשאישה לא ראה,
היתה מטלטלת את ראשה ימינה ושמאלה בפראות, מותחת את שולי
שפתותיה לצדדים, בוכה בלי דמעות וכלי קול.



איור: רנה ג.

— עם מי אני אדבר, אמר. אז עם מי אני אדבר! אני לא אוכל לראות אתכן
סובלות איתי. זה מיותר, את מבינה. זה מיותר, לעזאזל. אני לא אוכל לראות
את זה.

— אתה משוגע, אתה משוגע, ייבבה.

— את חייבת להבטיח לי חזר בלחש, בתחינה.

— זה לא הגיוני, ענתה.

מה כן הגיוני!! הזדעק פתאום וחבט באגרופו ובמהירות על משהו. אולי
כרית, או ערימת כבסים של התינוקת.

— ש.ש.ש. אמרה. הילדות יתעוררו.

הוא לא שעה לדבריה. בחזקה חבט שוב ושוב כמו ילד המרקע ברגליו
ומסרב להיכנע. הוא מרד בבכי, אחי דודיק. מדי פעם משך באפו ואמר —
אי, לעזאזל. אי.

מירה התעוררה ואמרה — מה קורה שם.

— לא יודעת, ענתי. הם בוכים וצועקים כבר שעה.

— זה נדמה לך, אמרה. ככה זה זוגות בלילה. הם פשוט רבים.

אחר-כך התעוררה התינוקת ושניהם התעסקו איתה וסלסלו מצמוצים
בלשונם, ומישהו יצא לחמם בקבוק.

וחזר.

עברו שעות. דממה.

לרגע אחד שיעשעתי את נפשי במחשבה, שחלום רע חלמתי, אבל אור
מורפט של בוקר חורפי ומטונף חדר מן התריסול, ואני קמתי ופתחתי את
הרפפות.

הקיר האפור של הכנסת הישנה היה בוצי מאבק דביק ועגום למראה. בבור
של המגורה צמחו עשבי פרא זנוחים ומכוניות עברו בכביש, מותירות עשן
סמיך ומסריח של מנועים קרים.

מירה ישבה מולי על המיטה בבגדי התיכון התכולים עם סמל בית-הספר
ושרכה את נעלי-ההתעמלות. בואי, אמרה. נלך קצת לטייל בבית-הכרם.
פחדתי לצאת מן החדר. הדאגה אטמה את אחי כאילו נכרך ראשי במטפחת
הנפט אחרי ניקוי כינים. היתה בתוכי בועת ריקנות מבהלת שגרדה מגובה
הגרון אל שיפולי הבטן. לבשתי באיטיות אפודה שלקחתי מערימת הבגדים.
המתגוללת לרגלי המיטה.

אם לא אתנועע אולי אעצור את הזמן, האורב לי מאחורי הפינה ובידו
הידיעה המורעלת. לא אזח. לא אעשה תנועות.

הדלת נפתחה, ודודיק אחי עמד בפתח, מגולח וחיזור, לבוש סוודר צבעוני
ומכופתר בחזית, שקנתה לו אמא בחורף שעבר.

— כל-כך מוקדם קמתן, יפהפיות? טוב מאוד. תוכלו ללכת עכשיו ל"מקא".
כדאי לכן. יש שם בריכה מחוממת.

אלי ויטנר

פרסום ראשון

פֶּרַח יִפְהָפָה רוּחוֹ מְשׁוֹטְטָה

הוֹבָאָה יִפָּה וְשִׁבְרִית עֲדָן נַעֲרָה הוֹבָאָה.

לְקִיר צְמוּדָה שֶׁם פָּנִיו בְּפָנֶיהָ צוֹחֵק
בְּבִכִּי וְחִזְרָה לְדַמּוּת תֵּינוּק סִגְרָה פָּנִיָּה
בֵּין פְּפוֹת יְדֶיהָ וְחֶעֱקַת
נִפְשָׁהּ הַחֹלָה.

בְּפָנֶיהָ נָדָה בְּסִבָּה מְקֻטָּעִי וְכָרוֹן
שְׂאוּלִי וּפָנִיָּה יְלֵדָה תָּרָה
אֶחָר אִמָּה

שְׁנַעֲלָמָה. וּמִלְמָלָה כִּי עֵינֶיהָ הִיא —
וְדָאִי מִן הַנְּסִיּוֹן הַנּוֹאֵשׁ לְהֶאֱחֹז, בְּטָרָם
תִּרְפָּה וְחֶשֶׁקֶע לְתוֹךְ תְּהוֹמוֹת הַחֹשֶׁךְ
בְּנִפְשָׁהּ בְּגִבֹּר אוֹתוֹ הוֹרָמָן
אֶרֶז, וְיָתֵר גּוֹפָה
בְּלִבָּה —

מַצָּבָה.

פֶּרַח יִפְהָפָה רוּחוֹ מְשׁוֹטְטָה אֵין
הַיֹּדֵעַ הֵיכָן

מרדף שווא

אלישע פורת

א. על חוף עתלית

לראשונה ראיתי אותו ניצב מעל פני המים. בסיוור חוף שערכתי, לפני החגים, הגעתי סמוך לחוף עתלית. מרחוק, עוד לפני שקרבתי אל המפרצון הקטן הבחנתי בדמות אדם עומד על סלע מעל לים. עמידתו היתה משונה מעט, ולרגע גיחכתי על הדייג שכמו קפא בתנועה מזוהה של הטלת-חכה קשתית גבוהה. אבל הוא לא זז, ידיו נשארו פרושות אל מול הים ושום חוט לא נראה נמשך מתוך הגלים.

החניתי את הרכב על פיסת קרקע קשה, שלא ישקע בחול הרך, והלכתי אל הסלע הקטן.

צריך הייתי למצוא מפרצון נחמד ושקט בשביל חבורת הנופשים שלנו. כמה משפחות שחבורות יחדיו בתקופת החגים ונוטות את אוהליהן על כברת-החוף שבין קיסריה לעתלית. עכשיו הבחנתי באיש ביתר בהירות. הוא היה דק מאוד ומשום-כך נראה גבוה.

עורו היה שחום והוא לבש מכנסיים שחורים הדוקים ומתוחים שהגיעו עד מעל לקרסוליו. את עיניו לא יכולתי לראות כיוון שהיו מופנות אל הים, אבל גם מאחור יכולתי לחוש שהן כהות וטובות.

הוא שמע את צעדי ופנה אלי לאיטו. חיוך הופיע על פניו השחומות והוא בירך אותי לשלום. אל תפריע לעצמך — אמרתי לו — אני מחפש כאן מפרצון קטן ונוח, שאוכל להחנות בו את חבורת-הנופשים שלי בימי-החג. ברוכים הבאים — אמר לי, ברוכים תהיו. מפרץ עתלית הוא מקום נפלא לעשות בו את ימי החג של סוף הקיץ.

כן — אמרתי.

כל שנה אנחנו חונים לאורך החוף הזה ודרומה עד קיסריה. מוצאים לנו מפרצון זנוח ושקט שעוד לא התגלה להמוני הנופשים האחרים.

כאן בחוף עתלית ובסביבתו — אמר לי, אפשר לשמוע כל מיני זמירות מופלאות בשעות הדממה. והוא החזיר מבטו אל המים ואמר לי — אתה שומע? אפילו עכשיו אפשר לשמוע את קולות המזמור המופלאים. והוא נע לפתע על הסלע שניצב עליו, גופו החל לרקוד כאילו מעצמו, והוא ליווה את תנועתו בשירה חרישית שלא יכולתי להבחין במלותיה. אתה שומע? שאל אותי אל מאחורי גבו, האם אתה שומע? כל החוף שר, כל המפרץ שר, כל הים שר איתנו.

אם יישאר כאן על הסלע, חשבתי לעצמי, יוכל לשעשע את ילדי החבורה שלנו, שהשחיה תימאס עליהם. ואם יתמזל לנו המזל יראה לנו וודאי כמה מנפלאותיו. יכולתי כבר לתאר לעצמי אתשחוק הלעג של הילדים, את חופני החול שהם מטילים לעברו, את קריאות האכזבה שלהם. חשבתי שאתה דייג — אמרתי בקול רם, ומרחוק נראה לי כאילו אתה זורק חכה אל המים.

מֵאִיר — אמר אלי, שמי מֵאִיר.

נעים מאוד. אם תישאר כאן על החוף לימי החג נזמין אותך אל מאהל-הנופש שלנו.

ברצון — אמר מאיר. אני רואה שאתם אנשים טובים. כלומר ישנם עדיין אנשים טובים בארץ. והוא הסב פניו אלי וחייך אלי חיוך מופלא בעיניים עצומות. במקום שבו אני נמצא ישנם הרבה אנשים טובים. והם קוראים אלי בלי הרף. בוא אלינו, הצטרף לזמירותנו. בוא לשיר עימנו. ואני כל-כך רוצה לשבת עימכם. אני מתמחה כולי על הסלע פורש אליהם את כנפי ידי.

מחולל אליהם בכל גופי. אולי יקרה לי נס קטן ואעופף מכאן אל מימי המפרץ המכחילים בצל חומות המבצר.

יש גם ילדים בחבורה שלנו, אמרתי לו, והם לא כל כך סבלניים. אני מקווה שהם לא יציקו לך. קשה להשתלט על הילדים בימינו.

אל תחשוש — אמר מאיר, ואגב מניין אתם, אנשים טובים? מהקירבן? נוטשים את הפרות ואת התרנגולות ויוצאים לכמה ימים אל הים? ועם ילדים אני יודע להתהלך, ואין לך מה לדאוג. גם לילדים צריך לפקוח את עיני-הטוב שלהם.

ורעש הרכב, וההמולה שתעלה ממחנה-הנופשים לא יפריעו לך להאזין לקולות הבאים מן הים?

מה לעשות? אמר, החוף לא רק שלי, הים לא רק שלי, מפרץ עתלית הוא לא רק שלי. והוא פרש את כנפי-ידי הדקות מעל לגופו כאילו רצה לחבוק בהן את הים. כאילו רצה לעופף בהן מעל להמייה החרישית של המפרץ. ואתם עוד בסדר, רק נופשים כאן כמה ימים ומסתלקים לכם. אבל הצבא עורך כאן אימונים ביום ובלילה.

וקולות הירי מחרידים את האוויר. ואינני יכול לשמוע את קולות הזימרה המתוקים. וכשהחילים מסתלקים נותר החוף מזוהם ומפויח. וחולפים שבועות עד שאני יכול שוב להתייצב על הסלע הקטן ולהקשיב לקולות הקוראים אלי.

צחקתי מעט לדבריו, כלומר, הם נבהלים מאש המקלעים ומנפץ הפגזים? אל תצחק אמר מאיר, ואל תחשוב שאינני מבין בעסקי צבא. גם אני שירתתי בחיל-הים. ולפתע נזכרתי שבאחד המפרצונים החבויים קרה לפני שנה מקרה טביעה שכמעט נסתיים באסון. אני נמנמתי לי באוהלי תנומת מתוקה של אחר-צהריים. ופתאום פלשו הילדים בבהלה וטרדו אותי משנתי. מהר, קראו קצרי-נשימה, מהר, שם למטה במפרצון שני אנשים טובעים. הם לא יודעים לשחות. מהר, הם כבר צוללים.

מיהרתי לצאת מהאוהל, כבד ומיוזע מהשינה וירדתי אחרי הילדים במדרגות הכורכר. כבר מלמעלה ראיתי אשה צעירה תקועה בלב המפרצון ונסחפת לאט אל הים הפתוח. על החול שממולה התפתל איש צעיר וקרא אליה קריאות נרגשות. שלחתי את הילדים למעלה, אל מאהל-הנופש שלנו, שיזעיקו את שאר החברים ויביאו איתם גם חבל הצלה ואבוכים. ואז זינקתי אל המים. חתרתי אליה בכוח ובחיפזון. הים סחף מעט אבל לא היה נורא. שחיתי אל האשה הצעירה אחזתי אותה מתחת לזרועותיה ודחפתי אותה לאט כנגד החוף.

מסביב רחשו מערבולות והמים הִרְחִישוּ בקול. אבל האשה נענתה לדחיפות והקלה עלי את הצלתה. וכשהגענו אל החול והאיש הצעיר התנפל עליה, מסרתי אותה לידי ואתמתי לו מתנשף כולי שגם כאן במפרצון החבוי הזה מסתתרת הסכנה. כוחו הרע של הים חודר לכל חריץ, וצריך להיזהר ממנו בכל מקום. דחיתי את תודותיו והעזתי את הילדים למעלה. היא קצת מבוהלת אמרתי להם ועוד מעט תרגע.

בואו נחזור למאהל. ועליתי אחריהם מנטיפ דרך מדרגות הסלע. ומלמעלה העפתי שוב מבט אל המפרצון הקטן. הוא בהק באור כמו אבן טובה. והרוח סיחררה על פניו תלמים כהים שרדפו זה אחר זה ונעלמו בין סדקי הכורכר. נתתי עיני בשעוני. כבר התאחר ומשימתי עוד לא הושלמה. ומה זה אני עומד ומספר עם מאיר במקרי הטביעה המשונים? צריך לאתר את המפרצון. למצוא דרך קצרה ונוחה, שהמכוניות לא ישקעו בחול, ולברר עוד כמה פרטים נחוצים. טוב מאיר — אמרתי — שלום לך ותהיה בריא. אני צריך כבר לרוץ.

כן כן — אמר מאיר רץ רץ. אל תפריע לעצמך. גם אני צריך להיפרד ממך, כי קולות הים שוב קוראים אלי. והוא הסתחרר על רגלו האחת, חג על הסלע כאילו היה מונע במוט מסתובב.

וּלְפִתְעָה פרש את ידיו, מכנסיי השחורים התמתחו וקרסוליו הבהיקו תחתיהם. ולי נדמה כאילו הוא מִכְכֵּן עצמו לְהִמְרָאָה. בסדר פעולות קבוע מראש. ועוד רגע ימריא וייעלם מעיני בתוך התכלת הבהירה של שמי מפרץ עתלית.

ב. בְּפִיכֵר הכפר, עֵין-הוד

בפעם השנייה ראיתי את מאיר בכיכר הקטנה של כפר האמנים עין-הוד. בקיץ התגלגלתי לשם עם חבורת ידידים ובהם גם אורחים מחוץ-לארץ. שוטטנו בין גדרות האבן, חצינו את העלווה הסמיכה של התאנים והצצנו לגלריות. מחוץ לגדרות ובצל הגינות ישבו האמנים, מכרו מעבודותיהם והאריכו בשיחה עם המבקרים. כשעיפנו מעט ישבנו אל שולחנות העץ הקטנים שעל מרפסת בית-הקפה שבכיכר הכפר. בסמוך הרעישו המחפרים וטרקטורים גדולים הרעימו באתר-הבנייה של המוזיאון החדש.

בעוד מסבה חבורתנו אל השולחנות, ובעוד האורחים מחוץ-לארץ שואלים וחוקרים על סביבם, ירדתי לשוטט מעט בסמוך לבית-הקפה. קרוב מאוד אבל נסתר מעט ראיתי קיר של חדר. ועליו דבוקים שרידי מודעה ישנה. מתוך סקרנות עצרתי לקרוא. וכיוון שהמודעה היתה פגומה וחסרה,

התעוררתי להשלים את המוחק. תערוכה ישנה שנסגרה כבר לפני שנים לזכרו של האמן מאיר ז"ל. עבודות העץ שלו יוצגו בתערוכה וגם פריטים נוספים שלא היה אפשר לזהותם במודעה המטושטשת. ומי שירצו לבקר בתערוכה בשעות שאינה פתוחה מתבקשים לפנות כאן לאמנית ידועה, ממייסדות הכפר, והיא תפתח להם את החדר. ועוד פרטים שאינם חשובים נזכרו שם. עד שכמעט פניתי לאחורי לשוב אל חבורתנו ואל מהומת הטרקטורים המרעשים באתר-הבנייה.



איור: רנה ג.

שמחתי על סבר פניה ועל היענותה לשאלותי המפתיעות. אבל אני חייב להתיעץ בבני-חבורתי כיוון שזמננו דחוק. ועוד רצינו לסייר בסדנאות המפורסמות שבקצה הכפר. לצפות באורגות-השטיחים הדרוזיות. ואגב גם הבטחנו לאורחים מחו"ל שנעלה אל השוק הדרוזי הסגוני שבדליית-א'ל-פֶּרְמֶל. והיא סברה שאם כך — מוטב שניפגש ביום שתהיה פנוי, שלא תהיה לחוץ. ואני הסכמתי למצוא יום כזה, שנוכל לשוחח על האיש בהשקט ובהרחבה. ורק שאודיע לה לפני בואי כי גם היא אשה עסוקה מאד. ויש לה חוגים וסדנאות-אמנים בחיפה, בתל-אביב ובקיבוצי הסביבה. ואני הסכמתי ורשמתי לעצמי כמה שמות ומספרי טלפון שנתנה לי. ולפני שנפרדנו נזכרה ואמרה שיש חומר נוסף שאוכל לראותו אם אפשר בארכיוני העיתונים מאותם ימים. ובעצם כוונתה לעיתון ספרותי אחד שזה שנים חדל מהופיע. כן כן, שנים רבות כבר עברו מאז. והיא שוב השתוממה איך הגעתי אל שמו של מאיר ז"ל. ומהו שעורר אותי להכיר את סיפור חייו ואת עבודותיו. ואני, הרי לא יכולתי לומר לה בפשטות שמאיר זה מסקרן אותי מאד. וגם אינני יודע למה. וכשזכרתי הפגישה על החוף שב וניערר בי אני חש כאילו דמותו החסרה חדה לי חידה. ואני יודע מתוכי שפתרונה חשוב לי ולחיי. ואני חייב במציאתו.

נפרדנו לשלום והיא נאנחה ואמרה שאילו היה חי עמנו היה ידוע היום כאחד מגדולי הפסלים שבארץ. כי כשרונו היה כל-כך מובהק עד שנפשו לא יכלה להכילו. משום כך קרה אולי מה שקרה. שמן מהפרשה וודאי ידוע גם לי: המפרצון הבוגדני, מערבולת פתאומית וסחיפה שאין ממנה חזרה. אבל על כל אלה נרחיב כשניפגש. ושלא אשכח להקדים בטלפון ולהודיע על בואי. ויש גם מעט מסמכים, מועטים מדי, ואין צורך אפילו לצלמם. כי רובם כתובים ביד ואינם ממלאים אפילו דף אחד של מחברת. והעתקתי-יד תספיק לגמרי. ובכלל, לפני פגישתנו היא תשוב ותגבור במזכירות ובחדר-הוועד הישן. לראות אם תוכל להציל עדויות נוספות. ובכך סימננו את שיחתנו והיא ליוותה אותי אל בני חבורתי.

ג. בחדר-הזכרון שבבית-הוועד הישן

האמנית המתינה לי במזכירות הכפר. והושיטה לי מיד מעטפה ובה צילומים וקטעי עיתונות. זה מה שמצאתי אמרה ואני בטוחה שיש עוד. רק שצריך לחפש ואני כבר לא חזקה כמו שהייתי. הלכתי אחריה לבית-הוועד הישן ולחדר-הזכרון שבתוכו. אתר הבנייה של המזיאון המה מפועלים וממכונות והאמנית אמרה שסוף-כל-סוף נעשה כאן צדק. וכבוד האמנות ייצא לאור. ושלא נשכח את אלה שלא זכו.

בית-הוועד עמד מרוקן ואפילו הקירות נראו כאילו יש כוונה להעבירם מכאן. הכל בתנועה עכשיו, אמרה לי האמנית, עם השלמת המזיאון יושלמו גם מוסדות הכפר החדשים. ובית-הוועד הישן הוא שם מצחיק. משום שמזמן אין כבר וועד ואין עוד זכר לימי הכפר הראשונים.

חדר-הזכרון היה צר מעט ובו שולחן ישן וכמה כיסאות ואלבומים מאובקים. לפני שנים, אמרה לי, נהגנו לערוך כאן תערוכות של אמני הכפר. ואנשים היו באים מכל קצווי הארץ. והחדר הזה שימש גלריה תוססת לחיי היצירה של המקום. אבל כבר שנים שאיש אינו דואג למבנה ואתה רואה כיצד החנח לגמרי.

ישבנו ליד השולחן. היא דפדפה באלבום ואני שלפתי מן המעטפה שנתנה לי את הדפים המצולמים. העיתון הספרותי שבו נדפסו הדברים חדל להופיע מזה שנים. האמן שכתב מאמר-הערכה נלהב על עבודותיו המוקדמות של מאיר, כבר הלך לעולמו מזמן. שיריו של מאיר שנדפסו באותיות גדולות מנוקדות ביד, היו כתובים בלשון כל-כך רחוקה. שירים מוזרים המספרים באיזו דבקות מסתורית באדם אהוב שאבד, או באל מסתתר. שירי עֶרְגָה מיושנים שאיש אינו כותב היום כמוהם. והיו שם גם כמה דיוקנאות שצייר וכמה צילומים של גילופי-העץ שלו. ובשולי העמוד ניתן צילום של מאיר ז"ל עצמו. בתלבושת כהה של רקן הפורש את כנפיו-ידיו הרחק לצדיו. ממש כפי שראיתיו בחוף עתלית.

ובעמוד השני בגיליון שהוקדש לזכרו נדפסו שלושה שירים פרי עטה של משוררת צעירה. אותה משוררת שעשתה לה שם גדול במחזוריותיה. אבל באותם ימים רחוקים היתה עדיין פֶּרַח-משוררים מתחיל, שבויה באדרתם של גדולי הדור. כמו תלמידה המכילה את הופעת-היחיד המפתיעה שלה. שירים נחמדים בהחלט, שאפשר ליהנות מהם גם היום, לאחר עשרים וחמש שנים. מעין תפילות חרישיות על אֶחָד שלא זכה. אחד שהיה בו הכל כדי שיזכה. אבל הוא לא ויתר גם על זכותו האחרת. להחליט בעצמו אם יזכה ואם לא יזכה. והוא החליט. החלטה קשה וממאירה. שהותירה את כל מוקיריו באלם ובאבל. המשוררת הצעירה סירבה להשלים עם חסרונה. וקראה לו בשיריה לשוב ולהתגלות מתוך חול-השכחה העמוק ששקע בו. לשוב בתנועות המחול המרחפות שלו, כשמחיקו נושרים פסילוני-העץ ודפירי-שומי העדינים.

ובתחתית הדף היו ציונים יבשים לחייו הקצרים. מתי נולד, לאיזו משפחה, ומה עלה לו כשנפטר עליו אביו והוא עודו ילד רך. ואחר-כך באה רשימה מקוצרת של מוסדות-חינוך שהתגלגל בהם עד שגויס לחיל-הים. ומעט מן המעט על מעשיו העלומים בשנות שירותו בספינת משמר-החופים. ועל

אבל בתחתית המודעה, ממש על גבי קרע נייר, ראיתי צילומי פסלים של מאיר ז"ל ולפתע עלה בזכרוני מראה פניו של האיש שניצב על הסלע בחוף עתלית. אותן העיניים הכהות, אותה פרישת כנפי-הידיים לצדדין. אותם האיברים הדקים והמתוחים. ממש כאילו שבתי וראיתי את ההקשתה הגבוהה של ידיו מעל לראשו. אותה תנועה שבגללה טעיתי בו וחשבתי אותו לדייג חובב. המטיל את חכתו מעל ראשו אל המים שתחתיו. זכרון השעה הקסומה ההיא שעל החוף עלה בי, בלוויית השיחה המיוחדת שניהלנו. שאלותיו, נעימת הנגינה שהעלה. ותנועות-הריקוד שלו על בימת הסלע הקטנה.

שבתי אל חבורתי נסער מעט ואמרתי לעצמי שיש לנו כאן עניין חדש ומרתק לענות בו. משכתי בהם לקום ולהיכנס אל ביתה של האמנית, שגם שמה נזכר במודעה הישנה. ובהזדמנות אמרתי לידדים, נוכל לחזות במשפחת אמנים בעבודתה בביתה. והאורחים שלנו מחו"ל גם יוכלו לקנות אצלה מה שימצא חן בעיניהם.

היקפנו את החפירות של אתר המזיאון, ופנינו לאחת הסימטאות השקטות. במזכירות הכפר התנדבו להסביר לנו היכן ביתה והיכן הסטודיו שלה בו היא מלמדת שוחרי אמנות צעירים. ואפילו הואילו לטלפן אליה כדי שתמתין לנו ולא תצא מביתה. שהרי לא בכל יום מזדמנת חבורת קונים כזו שאסור להחמיצה.

האמנית באמת המתינה לנו בפתח החצר ושמחה על ביקורנו. וכשהתפזרה החבורה הקטנה שלנו בין כני-התמונות ועבודות המתכת שלה, שהיו מוצבות בכל מקום שבחצר ובבית ואפילו לאורך שבילי החצר שבגן הקטן, אמרתי לה שיש לי כמה שאלות ואשמח אם תוכל להשיב עליהן. והיא אמרה בבקשה בבקשה, כי לא העלתה בדעתה שאני מתכוון לשאלה על מאיר ז"ל. יצאנו אל החצר וישבנו אל שולחן-הפֶּסֶיפֶס היפה מעשה-ידיה. ושם שאלתי אותה מי הוא הפסל הצעיר מאיר ז"ל שהלך לעולמו לפני כמה שנים, עפ"י המתפענח משרידי המודעה הישנה הדבוקה לקיר בית-הוועד. היא הופתעה מעט ושאלה אם אני עיתונאי או מבקר-אמנות הכותב בעיתונות? או אולי סופר המתכוון לכתוב ביוגרפיה? ומאד השתוממה לתשובתי שאינני אף אחד מכל אלה, וכל ענייני במאיר ז"ל הוא לדעת מי היה איש ומה עלה בגורלו. כיוון שפגשתי אותו בנסיבות כל-כך מחזרות על הסלע שלו בחוף עתלית. ומשהו בתוכי אמר לי שזו רק פגישתנו הראשונה. שאנחנו עוד ניפגש.

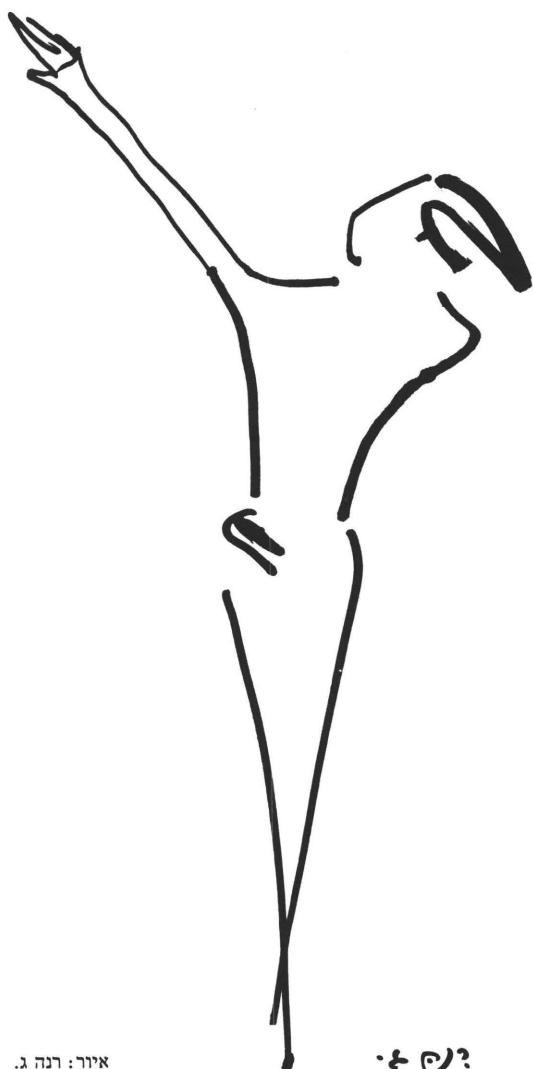
האיש באמת ראוי לעיתונאי הגון ולמבקר אמנות רציני, שינסו לכתוב על פרשת חייו ועל יצירתו, וטוב היה אילו מצאה סופר ממש שיקדיש למאיר מזמנו ויכתוב עליו ביוגרפיה שלמה. אף כי חייו לא היו שלמים. להיפך, חיים קטועים ושבורים שנשתיימו בטרם עת. ואם זמני בידי הרי אין טוב מלגשת אל בית-הוועד ולהיכנס לחדר-הזכרון. נכון יותר אל מה שנותר מחדר-הזכרון אחרי ההתפרצות המתועבת. ושם במקום תספר לי באריכות ובמתניות את הסיפור המלא על האיש המופלא.

וכך ירדתי אל הטיילת העירונית שלחוף הכינרת. מילא הפגישה שלא עלתה יפה. מילא הסיפור הישן שלא אוכל למלאו בפרטי פרטים שחשבתי לשאוב מידידי הוותיק. מילא השאלות שיישארן ללא תשובות אחרונות וסופיות. העיקר שנודמן לי יום חורף נהדר בטבריה. יום שמש משפך ומלא אור. יום שחמימותו מרדימה את הגוף ומשקה על כל המראות הנגלים זוהר של חלום.

בדרך טיולי ירדתי וישבתי אל שולחן המסעדה שבחוף. ממול למזח הנוסעים החדש שממנו מפליגות ספינות התיירים לחוף המזרחי של הימָה. ישבתי על הכיסא והשקפתי מוקסם בפעילות שרחשה על המזח וסביבו. ספינות הגיעו ויצאו. קבוצות של תיירים ירדו ועלו. ומאחוריהם הבהיקה הכנרת באור השמש החורפית. עופות-מים שייטו לא הרחק ומשפחות של דייגים ערכו את סירותיהם לליל הדייג. עמסו ארגזים תדלקן את המנועים וגוללו את הרשתות.

נוכרתי במראה הכינרת שראיתי לאחר המלחמה הקשה של יום הכיפורים. הנהלת המרחצאות של חמי-טבריה הזמינה את גדרנו המותש לרחוף ולפוש מעט מתלאות המלחמה. הגענו מזוהמים כהוגן, והטבילה במים החמימים השיבה לנו טעמים של ימים אחרים. עובדי המרחצאות שמחו עלינו והעתיירו עלינו פינוקים. וכשיצאנו מהברכות נתנו לנו מגבות ישנות. שנכרוך על גופנו מפני הקור שבחוף. יצאנו אל השמש המרפאה את כל הפצעים. ישבנו על החוף, ממול למרחצאות, למרגלות הגזעים העבותים של האקליפטוסים. השקפנו אל ההירים שבחוף המזרחי. אל העשן המיתמר מן התילים הגבוהים שבגולן. אפשר היה להבחין בכל מוצב, בכל פְּבִיש ובכל יישוב שעל הרמה. השלכנו זרדים יבשים אל המים והרהרנו במלחמה הקשה שנסיימה, ובמה שיבוא בעקבותיה.

ולפתע פקד אותי חזיון מוזר. דימיתי לראות איש דק וגבוה שפניו שחומות. ידיו פרושות לצדדין. מכנסי-ריקוד שחורים מתוחים עד לקרסוליו. והוא רץ ומרחף מעל פני המים. הוא אינו שורם על קו ישר. ריצתו מזוגזגת והוא עורך מעין מסע-דילוגים עקלתוני בין משטחי המים המוארים. הנה הוא רץ כלפי מזרח ושם ומתרחק כלפי פאת דרום. ואז הוא מבצע תפנית חדה וסב ופונה אלי, ופניו מוטים לצד, לוטים בצל. סחרחורת קלה אחזה בי לרגע, ונאלצתי להפנות ראשי אל החברים היושבים מכורפלים במגבות מתחת לעצים. האם אתם רואים שם דמות-אדם המרחף על פני המים? לא, הם לא ראו. ונמאס להם מהלם-הקרב המתמשך שלי, המוצא לו כל פעם גילוי חדש. הם המשיכו בשיחתם השקטה ובהטלת הזרדים היבשים אל הקיר. המים. שיחתם כרגיל: מי אשם במלחמה, ואת מי יש להעמיד אל הקיר. ומה ישתנה מעכשיו בארץ המופה הזו. ולמי אנחנו נותנים את חיינו.



איור: רנה ג.

י. ג.

לימודי האמנות שלו ושנות תניכותו שעמדו להניב פרי הילולים. האמנית הביטה בי כשעברתי על הכתוב ואמרה שהיא רואה שהדברים מרגשים אותי. אתה יכול לקחת את הניירות אליך הביתה. אבל יש כאן עוד מחברת אחת שאינה משמחת. והיא פתחה לפני צרור של דו"חות והעתקי תצהירים, שבהם סופר סיפור עצוב על פריצה אלימה לחדר-הזיכרון. ועל השחתת עבודותיו של מאיר ז"ל. הפריצה התרחשה לפנות-בוקר ושומרי-הכפר העידו על כך בכתיב-ידם. שום אור לא נראה והם לא חשו בכלום. היה ליל-חורף גשום והם ישבו ליד התנור ושמו כדי להתחמם. ומה שעורר את חשדם היו פעיות עיזים מפתיעות שעלו מבית-הוועד הישן. הם נדהמו כשהגיעו וראו מה שנעשה לחדר-הזיכרון, ואיך רמסו העיזים כל מה שהיה על רצפת החדר. התיאור על הריצפה המלאה גללים וקש היה ממש תיאור ספרותי. ואני הוצאתי את המחברת שהבאתי והעתקתי אותו מלה במלה. האם אכלו העיזים את רישומי? שאם לא כן להיכן נעלמו? האם כירסמו הרעבתניות את פסילי-העץ שלו? ואת דיוקנאות הצלובים הכהים? שאם לא כן, להיכן נעלמו כולם? מלבד שברי אבן של עבודותיו הכבדות לא נמצאו שרידי היצירות שאבדו. האם אפשר שהיה בכפר האמנים מעריך אלמוני לאמנותו, קנאי מטורף שעולל לתצוגה שבחדר-הזיכרון חורבן נורא שכזה? היא ראתה למחשבותי ואמרה שלא התגלה דבר בחקירת משטרת חיפה. הנה הדו"חות והנה העתקי המכתבים שהוציאה מחלקת החקירות אל חברי הוועד הנבחרים של הכפר. ציורף מקרים אומלל. פריצה מקרית של רועה-עיזים מהסביבה. ואפילו הועלתה שם אפשרות מגוחכת שעדר העיזים חולל את כל אלה לבדו. ללא רועה פרצו את הדלתות הערוערות בליל-החורף ההוא, והשתוללו בבית ועשו בו שמות, ללא שום כוונת זדון. וכשמצאו עצמן כלואות בתוך הבית החלו לגעזות מרה מחמת הבהלה. ואז נזעקו שומרי הכפר ומצאו מה שנתנו מתעורכת הזיכרון למאיר ז"ל.

עיינתי במסמכים והלשון הקצרה והרשמית שלהם ממש מצאה חן בעיני. כך כתבו שוטרים ועדים ורועי-צאן שנחקרו, וכל דבריהם עברו דרך ידיה הזריזות של קצרנית המשטרה. ולעדות באנו אנו, החתומים מטה, לא נמצאו שום מימצאים מפלילים החשודים שוחררו לבתיהם, לא בוצעו מעצרים וכיו"ב — לשון המשטרה. העתקתי את הכתוב למחברתי וחשבתי לעצמי שאולי יבוא יום רחוק ואני אשוב אליהם.

היא אמרה לי שלא הכל אבד. כלומר לא כל העיזבון נאכל בפיהן של הבהמות הדקות. יש מזל שהעניק מתנות למקורביו. עוד בחייו היה נוהג לחסל תקופות ביצירתו עלי-ידי שהיה מעניק אותן לחברים. כך היה כשהשתחרר מחיל-הים, וכך נהג לפני נסיעתו האחרונה לפרס. ובכל פעם אמר לידידים שכל מה שעשה עד היום כאילו לא עשה. וממחר תתחיל תקופת יצירתו האמיתית. ומריקודיו — שאלתי אותה, ממחולות היחיד שעיצב נותר משהו? ישנם וודאי צילומים אמרה, אבל כאן אין למצוא שום-דבר.

אספתי הכל לתוך תיקי והיא התנצלה שאינה יכולה לתת לי יותר. וכמה חבל שאיש מן העיתונאים וממבקרי-האמנות הצעירים אינו מוצא עניין בדמותו של מאיר ז"ל. כמה חשוב היה אילו התיישב איש מְיִטִיב-פְּתוּב ומעלה את הביוגרפיה הקצרה שלו בספר. הייתי מגישה לו כל עזרה אפשרית. שהרי כה מעטים עדיין זוכרים אותו. וממשפחתו כמדומה גם לא נותרו רבים. והיא הביטה בעיני במבט מלא תחינה. אבל אני הסבתי עיני ממנה וקמתי ויצאתי אחריה ממה שהיה פעם חדר-הזיכרון שבבית-הוועד הישן. ושוב נִקְמְמנו מהפעילות השקדנית באתר-הבנייה של המוזיאון. היא החזירה את המפתחות למוזיקורת הכפר, והעירה בשקט שאולי ימצא גם למאיר ז"ל חדרון קטן במוזיאון החדש.

נפרדנו לשלום ואני יצאתי אל כיכר הכפר. ומשם ירדתי לאיטי בכביש המתפתל בתוך החורש הסבוך. ומרחוק ראיתי את מפרץ עתלית זוהר באור הכחול. וחומת המבצר הכהה מטילה את צילה עמוק לתוך המים. ועל סלעי הכורכר הפזורים נראו צלליות של דייגים חובכים המטילים את חכתם מעל לראשם בתנועת הטלה גבוהה. ולשנייה קצרה אחת הם קופאים על עומדם, כאילו היו דיוקנאות של צלובים מגולפים.

ד. שולחן הדיגים בטבריה בטיילת

בפעם האחרונה ראיתי את מאיר מכסאי שלידי שולחן הדיגים שבמסעדת-החוף. איך הגעתי למסעדה שבטיילת בטבריה? באתי לעיר בשל עניין אחר ישן שאמרתי לבררו עד תומו. קבעתי פגישה במרכז החדש עם מכר נושן שהיה שותפי לפרשה ההיא לפני שנים רבות. הוא נעתר לי שמח על דברי ואף הזמין אותי לביתו שבמעלה ההר. אבל אחר-כך השתבש הכל. הפגישה לא נערכה. הוא לא הגיע וגם לא מסר מילה. חיפשתי אותו במרכז המסחרי החדש, בביתו ואפילו בחנות המכולת שלידי הבית. שאלתי שכנים ביקשתי אחר אשתו, הצצתי שוב בשעוני לוודא שלא טעיתי בתאריך הפגישה, ועמדתי לפני ביתו אוכד-עצות. אשה צעירה שעברה שאלה אותי את מי אני מבקש. וכשאמרתי לה את שמו של מכרי הנושן אמרה לי בקצרה — עזוב אותו. לא כדאי לך להתעסק אתו. ישנן כל מיני שמועות על האיש ועל מעשיו. ואל תיפול במלכודת שטמן לך. למה בדיוק התכוונה בדבריה? האם הובהל לחקירה במשטרת טבריה? האם נחשד במעשים של פלילים? הרי היה נער תמים וטוב לפני שנים.

כתפי, עצר את הטרקטור הענק. ירד ממנו בקפיצה, השליך לרגלי גוש סלע ואמר, מטיילים מה? ומגבול הצפון החלטתם להימלט מה? ומהמארכים החשוקים נמאס לכם מה? ולזחילות המתישות במעבה קני-הסוף אין לכם כוח מה?

ועוד בטרם התעשתנו, ועוד לא הספקנו להבין מה הוא דובר אלינו, ועוד לא ראינו את פניו שהיו מכוסים בכובע בד רחב ושכבת אבק דבוקה אליהם, זינק אל הטרקטור הענק ומשך במנופיו. הטרקטור חרק והתנפל בסכינו העצומה על ערימת סלעים.

האם ידע עלינו דברים שאנחנו עצמנו לא ידענו? האם ראה עצמו שותף סמוי בגורלנו? מדוע דווקא אחריו אינני מבקש? גם שמו אינו חשוב לי, ולא תולדות משפחתו. וגם לא גלגוליו בארץ. שנים רבות אני נוטר בתוכי חשד קטן מי היה האיש ולמה היו מכוונים דבריו. אבל הנחתי לו והוא הניח לי. שלא כמו מאיר ז"ל ופרשת חייו הקצרים.

ישבתי לשולחן-הדגים, אכלתי ושתיתי ורציתי לללות מעשי בעיר. מה אעשה באיש הזה המרדף אותי לכל מקום? אגב הליכה אל תחנת האוטובוסים בטבריה נזכרתי שעל עצם מותו לא הירבתה האמנית דברים. ואני גם לא שאלתי. כאילו הוסכם בינינו מלכתחילה שעל הפרק המצער הזה אין משיחין. והרי כל מי שרק שמע על הפרשה ידע בדיוק באיזה מעשה מדובר. אבל אי-אפשר לחשוב לו את מעשהו האחרון כעיקר מעשיו בחייו. ומשום-מה לא משך אותי צד האמן שבמאיר. צדדים אחרים שבו משכו את לבי. צדדים שנפתחים לכיוונים רבים. אלא שאם אכתוב עליהם לא תהיה זו ביוגרפיה כלל.

ואם לשבת סתם ולטוות סיפורי מעשיות שישפכו אור על חייו, על חיי, על דרכים חבריות שהיינו צריכים להלך בהן, מדוע שאאחז דווקא בסיפורו העצוב? והרי הטיילת של טבריה ומזח ההפלגות החדש מלאים בסיעות של תיירים צוהלים. ולכל אחד מהם יש סיפור משעשע מסיפורו של מאיר, ולא כזה עצוב.

ורק פניו המתבהות של האיש העומד על הגשר ומעלה את הנוסעים לספינת-הטיולים אינן נותנות לי מנוח. באמת אמר לי שאין שמו מאיר? ■

לאחר רגע חלף הכל. המראה המוזר נגז. ועל חלקת המים שייטו רק ברווזים כהים ושלדגים צרחו. ומרחוק חלשה את הימה סירה מהירה. בשבתי פצת אל שולחן הדגים שבטיילת השקפתי מרוגש מעט מזכרונותי אל ספינת הטיולים שטענה תיירים צוהלים. האם אני מכיר את האיש שקיבל את פניהם על הגשר? האין פניו מוכרות לי משכבר הימים? האם איננו מאיר, נגד ספינת-המשמר של חיל-הים? ואני הרי שהייתי תחת פקודתו כמה לילות מלאי מתח וחרדה לפני המון שנים. האם יכול אדם להיראות בשני עולמות בעת אחת? האם יכול מאיר להופיע בשני זמנים בבת-אחת? מאיר מהספינה כלום לא הפך אחרי שחרורו למאיר האמן שבא לעין-הוד? כך גם עלה מדברי החברים שכתבו עליו לאחר שנסתלק. היכן ראיתי את הכתובים הללו? בהעתיקי העיתון הספרותי שנתנה לי האמנית שומרת זכרו? או קראתים בחוברת הזכרון שהוציא חיל-הים? כבר איננו זוכר בדיוק. אבל הדמיון במראה הפנים כל-כך הדוהים אותי עד שקמתי משולחן הדגים וקרבתי לעלות בגשר הספינה. מאור פניו סינור אותי. אותן העיניים, אותה כהות העור, אותו החיוך הנעלם. אותה השבירות הדקיקה של פרקי הידיים. מאיר? באמת מאיר? סלח לי, התרגשתי לפניי ונשימתי קצרה לרגע, סלח לי, שמך לא מאיר?

האיש התפנה מתייריו ונתן בי עיניו וחייך ואמר לא, מה פתאום מאיר? אולי יש כזה בספינה השניה? עוד כמה דקות היא תעגון אל המזח. גש לשם ותשאל. אבל אני נתתי עיני בעיניו ושאלתי אם לא היה כאן מאיר אחד ששירת בחיל-הים? לא מוכר לי אמר האיש. וודאי התבלבלת. אין דבר. אבל אין לי זמן לעזור לך כעת בחיפושים.

מה היה לי פתאום? תפסתי את עצמי ושבתי לאיטי אל כסאי שאצל שולחן המסעדה. מה אני מטריד אנשים בגלל דיבוק ישן שאחז בי לפני שנים. ואפילו לי עצמי אין שורשו מחזור. לשם מה אני קם ונוסע לטבריה ולעין-הוד ולמפרץ עתלית? ומי הוא מאיר הזה שמרדף את חלומותי ואינו מרפה ממני? כאילו התחייבתי בפניו ובפני אחרים שאני לבדי אגאל את דמותו משכחה? ואם פגשתי באיש צעיר ומוזר שצילב את ידיו על משענת הספסל בכיכר הכפר בעין-הוד, מה בכך? האם משתמע מכך שזהו באמת איש-בשורה שרק אני לבדי חייב בגילוי חזונו? ואם נתקלתי אי-שם בשחר נעורי ברס"ר תמהוני על ספינת-משמר קטנה בחוף המזרחי של הכינרת, ממש מתחת לקני-התותחים של הסוירים שבמוצבי-החוף, האם אני חייב לרדוף את בני-דמותו כל חיי?

והרי החיים רצופים בפגישות מזרות שכאלה. בייחוד בראשיתם, בגיל הנוער הקסום. כמו אותו טרקטוריסט אלמוני שפינה סלעים בגבעת-רם שבירושלים. וכשעמדתי מולו, עם חברי, לבוש מדים ותג-היחידה בזהק על

נתנאל מלאכי

פרטים ראשון

זאולוג קטן

לכני ישראל

בני נעשה זאולוג
קטן של הצמחים
אצבעו הקטנה מצביעה אל עצי פיקוס, ארץ,
צפצפה, פריחת פלגית בשלכת
מוצף איצטרפלים מביט בהם זמן
ארץ בהסתכלות חשאית.

ואני איני מצליח להסתכל במה שרואות
עיניו
מאבד סבלנות בשביל טפת טל אחת, תמימה
קורצת בשמש
שהיפי הגלום בורח ממני כפפר הסנאה
השולח קריאת הפתחה,
ובני אולי יציל אותו מטורף, אולי ישלח
ינער בו כמו רוח, אל
נשקתי
בגלד הקטן שבי.

פלאקס לתערוכה

המחט תופרת את הענן כד
שהגשם ישמר בפחית שמורים
לעונה הבאה.

במופע ראיתי ליצנים שנוגסים
מתפוחי תרדמה.

ישארו עינים כבויות כמסמרים
נעוצים בפלאקס לתערוכה.

עידית שלומוף

פרטים ראשון

שני שירים

1
כל כך דקיק היה הסרט הסגל
שנכרך בשערי לפנות בקר.
הצללית הנכלולית שוב חכתה שם
ועשנה סיגריה ערמה וצנומה.
טבעות עשן שבריריות התפרקו
על קירות בועלים
ואני פרפרתי.
אחר כך התעטפתי בשערי הארץ
ושבתי לכיור להדיח את פני.
את פרפר הלילה שרפרף על הקיר
גרשתי החוצה במטלית קרה.

2
דג מפרפר בין קרעי רשתותיו.
זכוכיות קשקשיו
יפצעו את קרביו
הנשפכים כנעצים על אפיק חיו.
חייב הוא לשוב אל הים אל הים
ישתרע שותת על קרקע אלמוגית
או ישוט בזרמים מלהמים
על פצציו.

הערות ומראי מקום למסתו של פנחס גינוסר: "הדיאלוג בין תנועת הפועלים וסופרי התחיה", גליונות 107-106-109-108

88. דרורי, יגאל, 'החוגים האזרחיים' ביישוב הארצישראלי בשנות ה-20, 1981, 24-29 וכן 329-338.
89. לוח אחיאסף, תרנ"ט 122 / 90. התקופה, י"ג, 430 / 91. לופכן, י. תש"ז, 226 / 92. שם, 227 / 93. שניר, מ. תשי"ט, 82. ברנר, י.ח. תשמ"ה (3), 857 / 95. גנזים, 11192/88.
96. כצנלסון, ב. כתבים (10), 8 / 97. כצנלסון ב. כתבים (11), 63. 98. ראה הערה 96 / 99. גורדון, א.ד. האומה והעבודה. תשי"ב, 60. 100. בקן, י. ברנר הצעיר (1), תשל"ה, 71 / 101. רבינוביץ, י. 1971 (2), 450. 102. צביון, א. 1982, 93 / 103. כצנלסון ב. כתבים (11), 19-18. 104. ראה הערה 100, 78 / 105. ראה הערה 102. 107. דברי סירקין יובא להלן לפי 'האחד במערכה', מכון מאת ב. כצנלסון לכתבי נחמן סירקין, הוצאת 'דבר' תל-אביב, תרצ"ט, ט'קל וכוונת אחר כך בכרך העשירי של כתבי ברל כצנלסון, תשי"ט.
108. כצנלסון, ב. כתבים (10), 105.
109. אחד העם, כל כתבי, תשי"ט, מג-מח. 110. שם, תכד. 111. שם, תכה. 112. שפיא, י. הפועל הצעיר, הרעיון והמעשה. 1968, 292.
113. כצנלסון ב. כתבים (4), 19.
114. השילוח, מ. תרפ"ב, 458.
115. גורדון, א.ד. תשמ"ג, 217-218.
116. כצנלסון, ב. כתבים (1), 18.
117. בעתונות ובספרות, הפועל הצעיר, תרע"א, גיל. 3, 6-8.
118. השילוח, כ"ד, תרע"א, 360-366.
119. גורדון, א.ד., שני מכתבים, אסופות, חשוון, תשל"ב. 102-101.
120. אחד העם, אגרות (6), תרפ"ה, 39-41.
121. הפועל הצעיר, תרפ"ב, גיל. 17-18. 122. הדים (1), ניסן, תרפ"ב, 5 / 123. רבינוביץ, י. 1971 (2) 618 / 124. כצנלסון ב. אגרות, 1970, 59-60. 125. כצנלסון, ב. כתבים (11), 35. 126. ברנר, י.ח., תשמ"ה (1), 127. רבינוביץ, י. 1971 (1), 199.
128. קולת, י. אידיאולוגיה ומציאות בתנועת העבודה בארץ-ישראל, 228-231.
129. כ"ג גריון, מ.י. תשכ"ו (2), ק"ל. 130. שם, לה. 131. שם, שם.
132. אחד העם, אגרות (5), תרפ"ד, 113. 133. אחד העם, תשי"ט, תסב. 134 גורן, י., אחרות העבודה 1919-1930. תשל"ג, 134, 138.
135. מעברות (1), תרפ"ד 471-472 / 136. רבינוביץ, י. 1971 (1), 295-294. 137. כ"ג גריון, אגרות (1), 84. 138. חסב, ב. תש"ז 196. 139. ברנר, י.ח. תשמ"ה (4) 1542 / 140. בילר, י. תנועת דרור ברוסיה ובפולין, העבר, אייר תשכ"ה, 99-100.
141. ליפשיץ איה. "ממחנה הכביש אל בימת התיאטרון". במה 36, חורף 1968, 35-41, 37.
142. אור, י. ספר העלייה השלישית, תשכ"ד, 469.
143. קרסל, ג. 1967, 46-47.
144. גורני, י. אסופות 10, טבת תשכ"ו, 60.
145. טשרניחובסקי, ש. שירים (1), תשכ"ו, 117.
146. פיכמן, י. תשי"א, 300 / 147. ברנר, י.ח. תשמ"ה (4), 1591. 148. שם, 1337 / 149. פיכמן, י. תשי"א, 341 / 150. קמחי, ד. חיובים, השילוח, ל"ז, 402-409.
151. ברנר, י.ח., תשמ"ה (3), 735. תשמ"ה (4), 1538 וכן שם, 1409.
152. ברנר, י.ח., תשמ"ה (3), 616.
153. ברנר, י.ח., תשמ"ה (4), 1648. 154. שם, שם. 155. ברנר י.ח., תשמ"ה (3), 735 / 156. רבינוביץ, י. 1971 (1), 295-294. 157. ברש, א. (ב. פליכס), הדים (3), 58 / 158. שם, 58-59. 159. טשרניחובסקי, ש. תשכ"ו (1), 174-176.
160. רבינוביץ, י. 1971 (1) 293, וכן שם 275.
161. צמח, ש. עירובין, תשכ"ד, 14-15.
162. שם, 19-17 / 163. שם, 26 / 164. שם, 32.
165. האדמה (1), תר"פ, 736.
166. ברנר, י.ח., תשמ"ח (3), 636.
167. שם, 637. 168. שם, 638.
169. שם, 637. 170. ברנר, י.ח., תשמ"ח (4), 1545-1554 / 171. השילוח (40) תרפ"ב, 59 / 172. התקופה (16), 347-349. 173. שם, 354 / 174. התקופה (17), 337-346. 175. העולם 1923. 213.

1. פולברט 1972 40-54. Fulberth G. Proletarische Partei und Burgerliche Literatur.
2. דוד כנעני, שבדק באופן מפורט למדי את הביוגרפיות של אנשי העלייה השנייה, סבור שאינן שטות ואחרים הגוימו בכך שהדגישו את היותם בעלי השכלה והגוימו ברל כצנלסון בכך שהדגיש את הרקע הציוני, ה'חובב ציוני', של בית הוריהם. לדעת ד. כנעני בספרו העליה השנייה העובדת ויחסה לדת ולמסורת, תשל"ז 18, 23. יצאו מרבית אנשי העלייה השנייה מבתיים דתיים ודתיים למחצה, אולם אין בכך כדי לסתור את התמונה שהובאה כאן מאניטה שפירא. בכתבים דתיים למחצה קראו את המליץ והצפירה ואלה היו קשורים ביחית ציון. רוב הדמויות הקבועות, לפחות בעניינים רוחניים, הייתה להם תקופת חיבת ציון שלהם, בין מבית אבא ובין משעזבו את בית אבא, (ברנר אמנם לא קלט את 'חיבת ציון' שלו בבית אבא אבל הייתה לו תקופה 'אחד העמית' — לאחר שנחפזק) ותמונה זו נכונה לגבי כ"ג גוריון שקבל בביתו חינוך עברי. כן צבי וב. כצנלסון רכשו גם השכלה עברית חילונית עוד בהיותם בבית אבא. י. אהרונוביץ התחנך על ברכי ההשכלה העברית משיצא מבית הוריו.
3. פרנקל, J. 81-74. Frankel, J. Prophecy and politics.
4. שם, 81 / 5. ביאליק, ח.ג. כל כתבי, תשי"ד, רלה. 6 / שם, 7. 7. כן גריון, מיכה יוסף. כתבי, תשכ"ו (2), קנה. 8 / שם, קסא. 9 / שם, עז.
10. ביאליק, ח.ג. תשי"ד, רסד-רסה. שמעון ראבידוביץ מצטט ביומנו ב" 28.12.22, את ביאליק "על הסופרים להיות מחנה שכינה בראש מחנה התחיה, כל סופר עברי הוא שלא מדעתו ציוני". שמעון ראבידוביץ, שיחות עם ביאליק, תשמ"ג.
11. פרנקל, י. 298 / 12. שם, 300.
13. פרנקל, י. 274, 1981 / 14. טבנקין, י. בתוך חסב, ב (עורכת), ספר העלייה השנייה, תש"ז, 15 / שם, 26-27. 16. קלחנר, י. דרכי לקראת התחיה והגאולה, תש"ז. 17. טבנקין, י. תש"ז, 24. 18. ברנר, י.ח., כל כתבי, 1967, 209 / 19. פרנקל, י. 1981, 172. 20. קרסל, ג. לסקינק הספרות העברית בדורות האחרונים (2), 1967, 695.
21. אחד העם. כל כתבי, תשי"ט, קכ"ו.
22. שם, י"ט. 23. ברנר, י.ח. כתבים תשמ"ה (4), 1540. 24. שם, 1541.
25. אלקושי, גדליה (עורך), בר טוביה, כתבים נבחרים (1) 1964, 40-9.
26. רבינוביץ, מסלולי ספרות (1) 1971, 51.
27. טבנקין, י. תש"ז, 28 / 28. הו.א. 1976.
- Howe E. The Immigrant Jews of New York 427-417.
28. טבנקין, תש"ז, 29 / 29. קלמנסון, א. 'באזארוב' השילוח ל"ז, 289-279.
30. "פינסקר וביאליק, אחד-העם, ברדיצ'בסקי וברנר, ויש לצרף אליהם גם את טשרניחובסקי — אלה עמודי הספרות העברית — הם הם אשר נתנו את הדחיפות היסודיות לדור העלייה השנייה" כצנלסון, ב. כתבי, (11), תש"ט, 35.
31. פיכמן, י. מאזניים, תרצ"ד כרך א' חוב. ב. 4.
32. שם, שם. 33. פיכמן, י. אמת הבניין תשי"א, 366.
34. דברים דומים כתב פיכמן, בהודמנות אחרת, על שירת טשרניחובסקי, שם, 296.
35. טבנקין, תש"ז, 27.
36. למון, יצחק. 'יומן' ארכיון 'גנזים', ב" 13456.
37. קמחי, דב. ס' הכול ספרות, הארץ, י"ד ניסן, תר"פ.
38. ארכיון שורר ח. במכון לבון. חטיבה IV 104, תיק 125.
39. כצנלסון, ברל. אגרות, תשל"ד, 287.
40. לדברי פיכמן חזין 'בשדה' דור שלם על אידיאל העבודה. פיכמן, י. תשי"א, 238.
41. שם, 228 / 42. בן גוריון, זכרונות (1) תשל"ד, 11 / 43. שם, 8-7. 44. ברסלבסקי, משה. תנועת הפועלים הארץ-ישראלית (1), תשט"ו, 323-324.
45. כצנלסון, ב. כתבים (1) (חשד), 16.



רמת חינוך גבוהה

עושה חברה שטוב לחיות בה

בדיוק כשאלכסיס
זינקה על קריסטל
נעשה חושך...



מפסק אוטומטי. באצבע אחת חידשתי את הזרם.

הנתיך הראשי לא נשרף לי

טוב שהחשמלאי שלי התקין אצלי
מפסק אוטומטי ראשי.
המפסק "קופץ" אוטומטית, כאשר
הנתיך הראשי של חברת החשמל
נמצא תחת עומס רב מדי - וגם
במקרה של קצר.
כך יכול המפסק האוטומטי למנוע
את שריפת הנתיך הראשי ולחסוך
ממך את זמן ההמתנה לתיקון.

כל כך פשוט ונוח

כאשר המפסק האוטומטי "קופץ",
כל מה שצריך
לעשות הוא לנתק
את אחד
המכשירים בעלי
ההספק הגבוה -

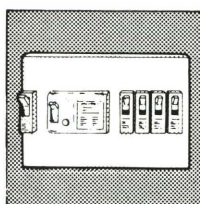
ולהרים את
מתג המפסק.
החשמל חוזר מיד.

הזרם נותק בגלל עומס יתר

כלוח החשמל הדיירתי מחוברים
מעגלים המזינים את מכשירי
החשמל בבית. כל המעגלים מוזנים
מהחיבור של חברת החשמל -
וחיבור זה מוגן בעזרת הנתיך
הראשי. הנתיך הראשי עלול להישרף
כאשר מופעלים בבת אחת מכשירי
חשמל שהספקם גבוה (דוד לחימום
מים, מכונת כביסה, מזגן, תנורי-
חימום, תנור אפיה, מדיח כלים,
מייבש כביסה). במקרה כזה מנותק
זרם החשמל מהדירה ויש להזמין את
אנשי חברת החשמל שיבואו
להחליף את הנתיך.

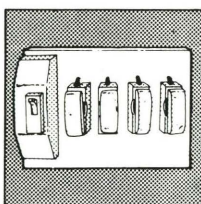
החשמלאי התקין לי מפסק אוטומטי

בתים רבים מצוידים היום בלוח
מפסקים אוטומטיים, הכולל, בדרך
כלל (צריך לבדוק!) גם מפסק
אוטומטי ראשי וגם מפסק מגן נגד
התחשמלות (האחד לא בא במקום
השני!).



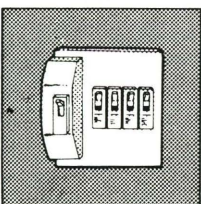
לוח חשמל עם
מפסקים אוטומטיים,
מפסק אוטומטי ראשי
ומפסק מגן
נגד התחשמלות.

אבל אם לוח הנתיכים שלך הוא מן
הסוג הישן - שבו נתיכי קרמיקה,
קרוב לודאי שאין לך מפסק אוטומטי
ראשי. כדאי שיהיה.



לוח חשמל עם
נתיכי קרמיקה
ומפסק אוטומטי
ראשי.

ניתן להתקין מפסק אוטומטי ראשי
בכל בית ועל כל לוח חשמל - חדש
או ישן, במחיר השווה לכל נפש. כל
חשמלאי מורשה (בעל רשיון מתאים
ובר-תוקף) רשאי לבצע את ההתקנה.
כדאי לפנות אליו כבר היום.



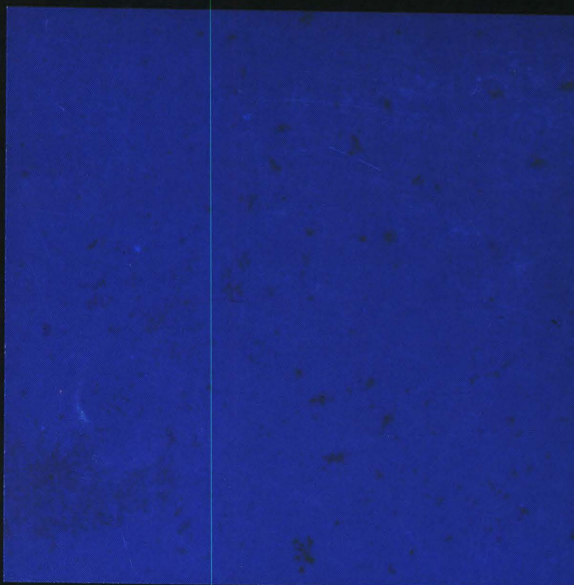
לוח חשמל של
מפסקים אוטומטיים,
כולל מפסק
אוטומטי ראשי.

לשירותך,

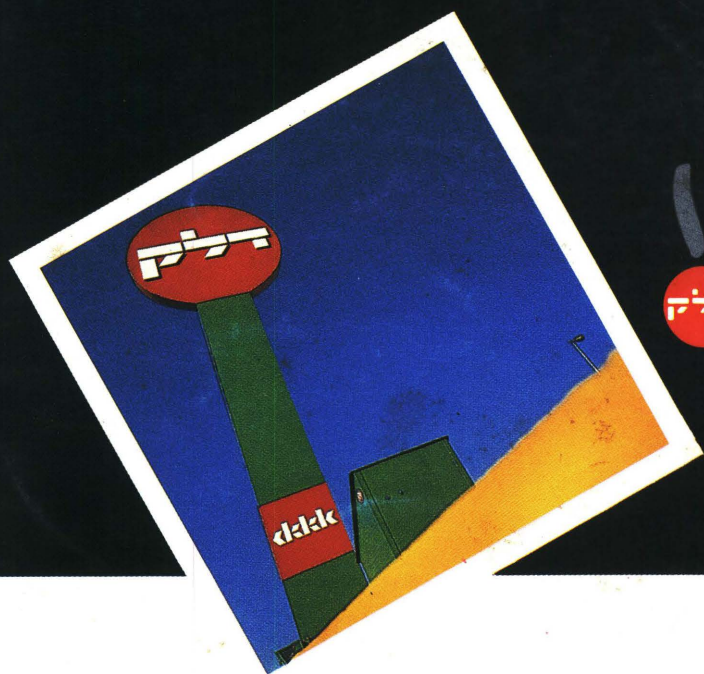
חברת החשמל לישראל



ורשכסלי פריליך דובר



מ'ל 37.



באק צאחהו

