

שבתון

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ל' • גליון 315 • חשון תשס"ז • אוקטובר 2006 • 28 ש"ח



יעקב אברמסון, אמיר אור, חלי אברהם-איתן, נגה אלבלך, אלמוג בהר, יערה בן-דוד, אלברט בן-יצחק יעקב, יוסי ברנע, לירוי ג'ונס, יוסי גמזו, אמירה הס, יעקב וקסלר, יהודית כפרי, אוולין כץ, עמוס לויתן, צפרירה לידובסקי כהן, ציפי לידר, אורנה לנגר, יוסף (טומי) לפיד, עמית מאוטנר, שבתאי מגיר, שנדור מזאי, כרמית מירון, רוני סומק, צדוק עלון, עודד פלד, ששון צחייק, אדמיאל קוסמן, חגית קזיניץ, יהודית רונן, אשר רייך, דליה רק, שלמה שפירא

בימים אלה יתקיימו ברצף שני פסטיבלים לשירה, הפסטיבל הבינלאומי השביעי במשכנות שאננים בירושלים, והפסטיבל הבינלאומי לשירה "שער", מטעם הליקון, בתל אביב-יפו. לכאורה, ימים טובים לשירה. בפועל, למרות הפסטיבלים ולמרות כתבי העת החדשים, מתקשה השירה לקבל את מקומה הראוי, וספרי שירה עדיין נדחקים למדפים שוליים בחנויות הספרים, ועדיין המבחר המוצג בהן תמיד קטן מהראוי. 'עתון 77' מאז ומתמיד הקדיש מקום נדיב לשירה, בעברית ובתרגום לשפות שונות, משל משוררים ידועים יותר וידועים פחות, וגם פרסומים ראשונים. הפעם, הרחבנו מעט את המצע.

נקודת מבט: בגב הגליון מוצגת עבודה של הדס קידר שהוצגה בתערוכה "הווה עכשיו". בגליונות הבאים, נמשיך לארח עבודות מהתערוכה.



נמשכת ההרשמה

לסדנת קריאה וכתובה ב"עתון 77"

בהנחיית אורית אילן

(מחזור שני)

"בעיני הסופר, אין ההבחנה בין כתיבה לקריאה כה מובהקת. שתי הפעילויות חדשות ממנו עדנות ומכונות ליזמי שאין להסבירו [...] והירות קשובה למקומות שבהם הדמיון מחבל בעצמו [...] מדעות למאבקו, השלוא או המיוזע, על השגת משמעות ויכולת להביעה."

[טוני מדיסון]

סדנה ייחודית, המשלבת קריאה בטקסטים מגוונים [שירה, פרוזה, הגות וטקסטים חוצי-ז'אנרים] עם כתיבה של המשתתפים. מטרת הסדנה: ליצור סביבה אוהדת ומאתגרת של משוב, ביקורת והתנסות בכתיבה; לחדד את הדיוק, הקשב והמודעות של המשתתפים בתהליכי הקריאה והכתיבה; להעמיק, לשכלל ולהעשיר את המפגש שלהם עם טקסטים, עם העולם, ועם עצמם.

אורית אילן כותבת, חוקרת ומלמדת לימודי תרבות, יהדות וספרות ומנחה סדנאות כתיבה וקריאה.

לפרטים: "עתון 77" 03-5618271, iton77@actcom.co.il



פסטיבל זלצבורג (עמ' 40)

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנ"י לשנת 7-2006

שם ושם

משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

מצורפת המחאה על-סך 250 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

מצד זה - עמוס לויתן על **זהויות במדים** מאת אורנה ששון-

לוי, על ספריהם של טוביה ריבנר ואריאל הירשפלד ועוד 32

פסטיבל זלצבורג - אורנה לנגר (המשך מהגליון הקודם) 40

תיאטרון - כרמית מירון על "גן הדובדבנים" ועל שלוש

קומדיות קצרות של ציכוב 42

שירה

עמית מאוטנר

אדמיאל קוסמן

ששון צחייק

אשר רייך

אוולין כץ

חגית קזיניץ (פרסום ראשון)

צדוק עלון

שלמה שפירא

אמירה הס

אמיר אור

שבתאי מגיר

יעקב וקסלר

יוסי גמזו

חלי אברהם-איתן

ציפי לידר

סיפורת

נגה אלבלך - שרוולים, למדוד 60 שניות

מאמרים, רשימות

יעקב אברמסון - אהבת נפש, עוזר רבין ויעקב שבתאי

צפירה לידובסקי כהן - תרזה נגד שונרה, דליה רביקוביץ ויונה וולך

דליה רק - העובדות כובלות והבדיון משחרר, על ספריו של חיים באר

ביקורת ספרים

יהודית כפרי על **מחוז לאופק, מעבר לרחוב** מאת חנוך ברטוב

יערה בן-דוד על **קדיש לאבא** מאת רות נצר

רוני סומק על **כשהבלוודינית נושבת** מאת מוטי ריקלין

אלמוג בהר על **בין שמואלוף לבין חזו** מאת מתי שמואלוף

יעקב אברמסון על **קרקס בתל-אביב** מאת יעקב שבתאי

אלברט בן יצחק יעקב על **בוריס פסטרנק, מבחר**, בתרגום מירי ליטווק

יוסי ברנע על **מאוריצי גוטליב, אמנות, היסטוריה, זיכרון**, מאת

עזרא מנדלסון

יהודית רונן על **בוא אלי לאימלשיל** מאת עוזיאל חזן

מדורים

המלצות 'עתון 77'

חצי פינה - רוני סומק: שנדור מזאי, מהונגרית: יוסף (טומי) לפיד

עודד פלד - אמריקה שרה: לירוי גיונס

שנה ל' • גליון 315 • חשון תשס"ז • אוקטובר 2006 • 28 ש"ח

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled, Dorit Peleg, Jacov Shai Shavit

Vice Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

עמותת מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט.

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות.

המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 16452 ת"א

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.

www.iton77.com

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בשר

עורכים בפועל: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך,

רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג,

עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכזת מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפ, גילה בלס, משה

דור, נתן זך, אב. יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוטלת וממוענת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. רצוי לצרף דיסקט, בתיאום עם המערכת. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש. טל': 5618271 03

ואחרים.

אמיר גלבע: הכל הולך, רישומים יומניים בעונה מאוחרת, הוצאת קשב לשירה 2006, 139 עמ'

שירי ספרו האחרון של המשורר וגם שירים שטרם פורסמו. השירים בכתב ידו של גלבע, כולל הערות והארות, תצלומים ורישומים. "הנוסע הגדול! אין עוד פה גדול/ שיצחק/ לא נסעת אתה/ בערים לא חדרת/ אתה בערים לא/ העפלת אתה/ בהרים לא פקדת/ אתה הקברים רק/ חלומיך אתה קבורים" (8.3.84, עמ' 43).

איתן איתן: האדמה הקורנת, הוצאת קשב לשירה 2006, 141 עמ'

מבחר של המשורר שהלך לעולמו ב-1991. משה דור, העורך, העמיד מבוא לספר. "והבן אדם נעשה דק/ הולך מעטף אוויר קריר ומחשיך// בלכתי קדימה יחזיר העולם" ('בן אדם', עמ' 101).

אנדר אלדן: שנים שמעו שירה, מבחר שירים 1955-2005, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2006, 157 עמ'

"כאשל פורח מלבין שעה/ שערי תפילותיך ננעלו/ שערי דמעותיה לא ננעלו/ מחשיכים שעה שעה שעה/ והאור מפרפר בחריצים תחת ריסיה" ('כאשל פורח', עמ' 115).



ואין תכלה לקרבות ולהרג, שירים ממלחמת לבנון, מהדורה מחודשת, ערכו: חנן חבר ומשה רון, הוצאת הקיבוץ המאוחד קן אדום 2006, 144 עמ'

מהדורה מחודשת של הספר שראה אור לראשונה ב-1983. בין המשתתפים: מאיה בז'רנו, ח"ג ביאליק, נתן זך, אנטון שמאס, רוני סומק, וולט ויטמן, יאיר הורוביץ, דליה רביקוביץ

יהודית כפרי: **זושה, שירים, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2006, 46 עמ'** מחזור שירים שנכתבו בעת כתיבת הרומן הביוגרפי **זושה - מעמק יזרעאל לתזמורת האדומה**. "ל...ורק מקצות השפתיים המתרוממות קמעה/ של הטוסקנית/ אפשר היה לגחש/ ולראות/ כמה מוטב היה להיות/ לפני חמש מאות שנה/ אשה חיה, נושמת, איטלקיה, מול מכחולו של לאונרדו/ ולא יהודיה לוחמת" ('מול המונה ליזה', עמ' 42).



יוסי יזרעאלי: **שירי הקיום של מרת זנגביל, הוצאת ריתמוס סדרה לשירה, הקיבוץ המאוחד 2006, 76 עמ'** "נשקפת מבעד רעד חלון היא/ מחבבת את עצמה, חיבוק/ שמפוגג אותה כמו שלולית של אד/ על שמש וכומו שלילת רשיון" ('חיבוק', עמ' 50).

נסים אלוני: רוח, חייל טורקי, הוצאת הספריה הקטנה הקיבוץ המאוחד 2006, 108 עמ'

הוצאה מחודשת של הספר בן ארבעה הפרקים, שכתב אלוני במחצית השנייה של שנות החמישים. על סלמון קבילי, נער בשכונה דרום תל אביבית, בשנים של מלחמת העולם השנייה.

יורם שפר: **ימי מילואים, הוצאת גוונים סדרת זהות 2006, 248 עמ'** בימי שירותו במילואים, מחליט רון להקליט בסתר את שיחותיהם של חבריו ליחידה. על בסיס השיחות שהקליט בלילות השמירה, הוא כותב ספר שתמציתו הווי ישראלי: ויכוחים, התלבטויות, עקיצות; אלה נקטעים

באירועים דרמטיים ובלתי צפויים.

יהושע קנז: **בין לילה ובין שחר, הוצאת הספריה הקטנה הקיבוץ המאוחד 2006, 102 עמ'** נובלה. מחנה של שביעיסטים דג"ע, במעבר שבין נערות לבגרות. שיא הנובלה בשערורייה, עם הופעתו של הנער פסח בעירום ובזיקפה בצריף הבנות.



בשמת חזן: **מים הפוכים, הוצאת ספריה פועלים הקיבוץ המאוחד, סדרת ספ 2006, 156 עמ'** סיפוריהן של חמש נשים שביניהן קשרי משפחה וחברות, סביב יום החתונה של אודי ומירב.

זאביק לופאטה: **עיר עירומה, הוצאת ידיעות אחרונות 2006, 166 עמ'** ספר ביכורים. אוסף של סיפורים קצרים - סיפוריהם הגדולים של האנשים ה"קטנים", כתובים בסגנונם של הסופרים האמריקאים העכשוויים. מבט מעמיק וחומל על מי שבשולי החברה ההישגית.

אילה יפתח-ולבה: **מי ראה את המזג אוויר, הוצאת גוונים 2006, עמודים לא ממוספרים**

סיפור ילדים. מעין משל; לפני צאתו למסע עם חבריו, יוצא ג'ורף צעיר וסקרן בעקבות מזג האוויר, ומגלה שכולם עושים הרבה רוח. אייר: פרץ ויינרייך.

מאתייה ריקאר: **זכוכות האושר, מצרפתית: דן דאור, הוצאת חרגול עם עובד 2006, 303 עמ'** ריקאר, ביולוג צרפתי ונזיר טיבטי

(ממחברי הנזיר והפילוסוף), מאמין שלמרות היות הסבל נתון, יש דרך להעשות מאושרים, משום שהאושר נתון בתוכו של כל אחד. ריקאר בקי בכתבים בודהיסטיים ונפגש עם גדולי רוח כדאלי לאמה. הוא משלב מתובנותיהם עם מחקרים נוירולוגיים ופסיכולוגיים ועם טכניקות מדיטציה.



זידיי סמית: **על היופי, מאנגלית: קטיה בנוביץ, הוצאת זמורה ביתן 2006, 446 עמ'**

ד"ר הווארד בלזי, מומחה לרמברנדט, עומד מול משבר משפחתי. החיים עם אשתו השחורה קיקי, בה בגד עם עמיתה לעבודה, ועם שלושת ילדיהם המתבגרים - אינם פשוטים. התאהבות הבן הבכור בבתו של מונטי קיפס, מומחה שחור לרמברנדט ויריב מקצועי ואידיאולוגי, מסבכת את התמונה. מחווה ספרותית לאהוזת האווארד של פורסטר.

צ'יו סיא-לונג: **מותה של גיבורה אדומה, מאנגלית: יעל אכמון, הוצאת ינשוף 2006, 400 עמ'**

מבט על סין העכשווית דרך עלילה בלשית. צ'ן דאו, בלש צעיר ואמביציוזי במשרת שנגחאי ומשורר רגיש וחובב ציטוטים, עומד מול חקירת רצח של אשה צעירה, "גיבורה אדומה" של המפלגה הקומוניסטית.

מייקל מרשל: **האדם הזקוק, מאנגלית: נטע ידיד, הוצאת ינשוף 2006, 360 עמ'**

מרשל חוזר אל העולם האפל והמורבידי שיצר בספרו הקודם **אנשי הקש**. וורד הופקינס יוצא בעקבות אחיו התאום, רוצח סדרתי אכזרי בעל תיאוריות דרוויניסטיות.



הרואה בשושנים

ואני שמרים בעיר,
חרבי בין ירכי בלילות.
ואסובבה ואבקשה את שאבתה נפשי,
את משכבי בלילות.
ואשגיחה בך, אחות קטנה.
ושדים אין לי. ואת
דגולה ואימה,
היושבת בגנים כטירה חתומה,
שמום אין בך אך בלבך חומה.
עיני בך רושפות רשפי אש, ותפת
תטפנה שפתותי:
מה נעשה לאחתנו? מה נעשה בך,
וכמו מוקש נתעקש
להתפוצץ מרב מגע?
מה נעשה לאחתנו? מה נעשה בך?
הנה מארב שעשיתי לי בין השיחים,
לראות בשושנים, להציץ מן התרקים.
רפידתו עלים ותוכו רצוף תאוה.
ונשכב בו
ולבכנו כלה אליה, אחותי,
ואפשיט את שלמתיך באחד מעיני,
ואפשט חרש על עורך, ופלש
אתפילש בריחה,
וארביץ בך וארביץ בך את שישים גבורי
עד ירתקו כחותיך, אחותי קלה,
שמאלי תחת לראשך וימיני תבריחה,
ואצור עליך, על מגדל
צוארך אסמן טריטוריה, כתם צח ואדם.
בין חמוקי ירכיך, יונתי בחגוי הסלע,
אעורר את האהבה
ואעורר את האהבה
ואדגל עליך אהבה, עד שתחפץ
או עד שיפיות היום ונסו צללים
ויתמק החלום
ונעבר.

1. (מכתב לאהובה:)

את כתבת קצקוע
שאלפתי על גופי
בסוד. איך אתה לך
עמך, בחירת עורי
הבלתי הפיכה. איך
אמשיך הלאה ואת
חרוטה בי לבלי חרטה.

2. (מכתב תשובה מאהובה:)

כך: בבגדיך הארפים, אהובי. הארפים
כגלות הארפה
עקבת שתיקותיך
אליה יצאה נפשי
חשוכה אל
מתחת בגדיך הארפים
על עור פרנאי מאור.

שיקום

כמו שסוגרים שמורת טבע
להניח לנפשה כדי לצמח, כך אני
מניח לזיפים שעל פני, להדשיא דשא.
מזניח שערי, לפרע.
ולא מתאים בגדים. ומשלח שוב
את הרגלי הנכתרים להתרבות בר:
שותה מהפה. לא מוריד את קרש האסלה.
מתחזק.
איני חייב לאיש.
עלבו בי וקטפו בי ושרפו בי והרגו בי,
ועכשו נא לא לדרוך עוד עלי.
נא לא לשבת על צבעי הטרניים.
נא להתרחק, כאן בונים.

כמה מילים אישיות על ספרו החדש של חנוך ברטוב

"אין לנו רשות לשפוט את מי שהיה בידי הנאצים. אנחנו יכולים רק להשתאות ולהעריץ את אלה שהיו בידיהם ולא נשברו."

ובהקשר זה מזכיר חנוך את מבצר ברנדונג בבבלגיה, ששימש כלא של הגסטפו, אחד הזוועתיים באירופה, שהתבצעו בו חקירות בעינויים שקשה לתאר.

בכלל זה נחקרו בעינויים גם חברי "התזמורת האדומה" לרבות היהודים דוד קאמי, מירה והרש סוקול, וושה פוזנסקה ואחרים. תוכלו, אם יהיה לכם כוח, לקרוא תיאור מפורט על החקירות האלה בספרים על "התזמורת האדומה". מוזרה, קשה ומרגשת היתה לי הפגישה הזאת של הגורל היהודי שיצר חנוך בספרו, בין פורט (מבצר) תשע בליטא לשם נשלחו יהדי קובנה להשמדה, לבין מבצר ברנדונג בבבלגיה.

ולבסוף מילה על שלושת הבנים הלוחמים של משפחת רבינוביץ'-אלחנן. בעיקר ליוותה אותי ההרגשה שזה לא צודק. כל כך גורא לא צודק שמשפחה שעברה זוועות כאלה שם, תאבד גם בן כאן במלחמה על ישראל. הרגשה מטופשת, כי מה פתאום אני מצפה לצדק מההיסטוריה.

וכשחנוך סיפר בספרו על הבן רבי, דמות מופלאה באמת, ועל הקרב האחרון שלו בבית עפא, והזכיר את חרתיה וחתה הסמוכות, אני נזכרתי בספר שיריו הראשון הנהדר של אבא קובנר *פרידה מהדרום* ובו שיר שכולו חרתיה וחתה, ושיר אחר שיש בו שורה שלא הבנתי כשקראתי לראשונה את הספר הזה כנערה צעירה מאוד: "לראשונה בחייו ראה דמבם פרחים / קרועים בנחיריו". אבל כשגדלתי רק מעט כבר הבנתי שרק כשהוא נפל על האדמה הזאת יכול היה לראות כך את הפרחים. להלן הבית האחרון של השיר הזה, שגם גדר התיל נזכרת בו, ושייתכן שהוא נכתב ממש בעקבות הקרב על בית עפא, עם גדר התיל שנאלצו הלוחמים לעבור עליה ולמות עליה שם, כפי שסיפר לנו חנוך בספרו.

זע. זחל. התיל נחצה עד עיניו
רקפת שותקה דבקה בלחיו - רעים
לאן נפתל השביל האחרון המאיר?
ולראשונה - ראשונה בחייו - ראה דמבם פרחים
קרועים בנחיריו.

ספרו של חנוך ברטוב מגולל דילמות ואירועי חיים קשים ואף קשים מנשוא, ועצובים מאוד. ובכל זאת, בהפיכתם לסיפור ובהוצאתם לאור כספר יש גם שמחה גדולה מאוד.

ואולי בגלל האלכימיה הזאת שבה הופכת לעיתים האמנות את הקשה והכואב והרע מכל רע לשמחה גדולה - האמנות קיימת בכלל.

תודה לחנוך על הספר הזה.

יהודית כפרי

(על פי דברים שנאמרו בערב לכבוד צאת הספר)

זאת, אין זה יומן או ביוגרפיה או אוטוביוגרפיה במובן המקובל - אלא זוהי ספרות. ומה שעושה אותה לספרות הוא שורה של דרכי מבע וארגון הטקסט, שלא אעמוד עליהן עכשיו, אבל שתוצאתן היא יצירה שמשלבת מחקר עם אמנות. נתקלתי בצורת הכתיבה הזאת בספרו הנפלא של חורחה סמפרון *המסע הגדול; במונטקו של מקס פריש*; באל *מה שנמוג של נורית גרץ*, בסיפור



על *אהבה וחושך של עמוס עוז* - כל אחד והווריאציה המיוחדת לו, כי זהו ז'אנר שמאפשר וריאציות רבות. ביני לבין עצמי אני מכנה סוגה זאת רומן ביוגרפי, בדגש שווה על שתי המילים; או לעתים תיעוד ספרותי באותו דגש כפול.

ספרו של חנוך כתוב ב'ז'אנר הזה. אני מוכרחה להודות שבשלב זה של חיי זהו אחד הז'אנרים הספרותיים הכי אהובים עלי, והספר הזה של חנוך הוא אחד מספריו הכי אהובים עלי.

אחת הדילמות שמלווה אותנו לאורך מרבית הסיפור, תחילה כמעט בהיחבא ולבסוף מאוד בריש גלי - היא תופעת היוזנראט בגטאות. מכת החשמל שהרעידה את חנוך, כפי שהוא מספר בספר, כשהתברר לו שאבי המשפחה, יצחק, היה ב'יודנראט של גטו קובנה, הרעידה גם אותי. הפתאומיות שבה הוא מספר זאת, יחד עם תמונת האיש הזה יצחק בסוף אותו הדף, שבמצעד המוות שוכב בשלג ומבקש את נפשו למות, כי אין לו כוח לחיות עוד, וזעזעה אותי. כל כך הרבה שנים שפלטנו אותם, כפי שחנוך מעיד גם על עצמו בספרו, אבל כבר כל כך הרבה שנים אנחנו מתביישים ששפטנו אותם. החברה שלנו בגרה. וספרו של חנוך הוא אחת העדויות לכך.

לעצמי אימצתי בעניין זה נוסחה מאוד ברורה מתוך ספרו של ז'יל פרו על "התזמורת האדומה":

חנוך ברטוב: *מחוצ' לאופק, מעבר לרחוב*, הוצאת זמורה ביתן 2006, 287 עמ'

ביולי השנה ראה אור ספר חדש של חנוך ברטוב *מחוצ' לאופק, מעבר לרחוב*.

הספר יפה מאוד בעיני, ושמחתי על כך פעמיים. פעם אחת מפני שתמיד משמח לקרוא ספר יפה מאוד, ופעם שנייה מפני שאני זוכרת את חנוך מימי נעורי הרחוקים בקיבוצי עין החורש, שבו היו הוא ואשתו יהודית ז"ל, חברים במשך שנים אחדות. מאז שמורה לשניהם פינה חמה בלבי, ליהודית שכבר איננה, ולחנוך שעדיין איתנו ועדיין יוצר ספרים יפים כל כך.

הספר מספר את סיפורה של משפחת רבינוביץ'-אלחנן, סיפור אמיתי וקשה, שתחילתו בגולה ובשואה, המשכו בארץ ישראל של שנות הארבעים ובמלחמת השחרור שבה נפל רבי, אחד משלושת בניה של המשפחה, וסיומו בימינו אלה. אומר מעט מלים מההרבה שיש להגיד על הספר. הדבר הראשון שבא לי להגיד שזהו ספר מרגש מאוד. בכיתי יותר מפעם אחת במהלך הקריאה, ואני לא בוכה בכל ספר. אבל לא רק בכיתי. גם נסחפתי עם הסיפור של המשפחה הזאת, שסיפורה הוא מקרה פרטי אחד של הסיפור היהודי הגדול במאה העשרים והעשרים ואחת. וגם הרהרתי בדילמות שמעלה הסיפור, ובדרך הסיפור המיוחדת. וגם נזכרתי.

אתחיל מדרך הסיפור. ברגע מסוים במאה העשרים התפתח בספרות היפה ז'אנר חדש. לפני כן היו לספרות כללי כתיבה קבועים וברורים פחות או יותר. ניקח לדוגמה את לב טולסטוי. הוא, כסופרי דורו האחרים, יצר עולם של דמויות בדויות ושל סיפור בדוי, שהוא עצמו אינו קיים בו. מהביוגרפיה שטרואה כתב עליו אנחנו יודעים שכמה דמויות וקטעים במלחמה ושלום, למשל, לקוחים למעשה מחייו של טולסטוי. אבל הוא הסווה באמנות הן את המקורות הביוגרפיים, והן כל רמז ישיר לסופר וחיו ולתהליך הכתיבה עצמו.

אבל ברגע מסוים במאה העשרים מופיע כאמור ז'אנר ספרותי חדש, פוסטמודרניסטי, אם תרצו, שמתאפיין, בניגוד לרומן הקלאסי, במידה גדולה של חופש לכתוב על פי כללים פחות נוקשים, ומאפשר פחות מִבְדָּה ויותר מציאות. ריאליה לכאורה ללא מסווה. האנשים נקראים בשמותיהם האמיתיים ומתוארים אירועי חייהם האמיתיים. מובאים לעיתים מכתבים, תעודות, ציטוטי שיחות, טקסטים מספרים אחרים וכיוצא באלה. הסופר עצמו מתהלך בין דמויותיו, משוחח איתן וחושף בספר גם את עצם תהליך הכתיבה. ובכל

שירים לאבא

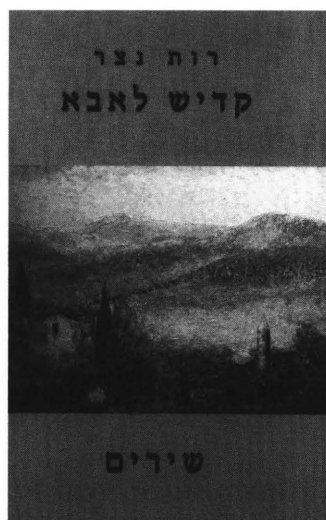
רות נצר: קדיש לאבא, הוצאת כרמל 2006, 92 עמ'

קדיש לאבא הוא קובץ שירים מרגש על דמות האב, המת החי, שנכחותו הקבועה בחיים שלאחר מותו מזכירה נטייה בולטת בכתיבתה של רות נצר - חריגה מן האישי-הקונקרטי אל הרוחני-מטאפיזי. בהבדל ממרבית הכותבים על אב ואם בתוך מכלול שירים העוסקים גם בתמות אחרות, ייחודו של הספר בכך שכולו מוקדש לאב, ומסכת חייו נפרשת אט אט מנקודת מבט משתנה בזמן של הבת, המעמיקה להתבונן בו דרך התמונות מן המציאות ומן האלבוים.

השיר הפותח 'אקורד' מסכם בכאב את חייו ומותו, שהם עבור הבת 'יריית פתיחה' הקודחת לעומק וחושפת חיים תחת 'מגלב הזמן'. על הבת, המתמודדת עם ההעדר, מעיבה התחושה שלאביה נעשה עוול בכך שנענש כמו פרומתאוס. שאלה אחת כבודת משקל נשאר תלויה באוויר "היכן האש?"

ההתבוננות הכרונולוגית באלבוים התמונות מעמדת עבר והווה, תום ופיקחון, וראשיתה במשקפיים ה"מעגלים לי / את הפנים // כמו בתצלום מאז - המשקפיים העגולים // של אבא שלי". החופפים להרמוניה שבקוסמוס: "והשמש / גדולה ועגולה // וככה העולם". המשכה של ההתבוננות הרטרופקטיבית הוא תמונת התינוק העירום על השמיכה - ומיד נוצר החיבור: "אחרי שבעים שנה / אראה את גופך העירום / בהישמט מעליך / חלוק בית החולים".

עולם העבר התמים והשלם, המיוצג על ידי האב האידיאליסט בעל הנפש הפיוטית, ניבט גם מתמונת האח והאחות בילדותם ("משום מה אני מדמה / יונה חרישית מרחפת מעל התמונה"), מתצלום האב, "עלם אלגנטי מעודן", הנוסע ברכבת מגרמניה למרסיי בדרך לארץ ופניו מסגירות געגועים להוריו שנשארו מאחור. עדשת המצלמה נחה על "חלון תמים / לבדו זורע בשדה" ועל תצלום של ילדה קטנה עם אביה. בבגרותה הוא מצטייר בעיניה כ"ספקן בודד / עיקש וסבלני... חותר אל האמיתי" בצירורו, כשהוא מנסה ללכת בעקבות סזאן. "מעבר לזמן", במבט לאחור, מזדהה המשוררת עם ההבעה בדיוקן שהיא משרטטת: "אתה רואה אותי / -יתומה / מביטה / ביתום". נוכחותו התמידית של האב בזיכרונה עולה מצירוף גוף ארצישראלי שצריך בנעוריו לפני עלותו לארץ ובו חקוק פסוק מהמקורות, שלאחר מותו הוא לובש אצלה משמעות אחרת. מתנגנים בה גם קטעי אופרה ששר, במיוחד הקטע הטרגי ב'דולי הפנינים' של ביוה, המרמז על סבלו העתידי ומותו. הדוברת שבה ואוחזת בזיכרון כלחם חוק, כדי להנציח יופי חיצוני ופנימי אך גם כאב בלתי נדלה, כמו למשל ב'פרמיה': "אוחזת בו כפי שאוחזים



כיכר / לחם ארוכה מתחת בית השחי, לגנוס / בו לעת מצוא" - ואני נזכרת בשירו הידוע על עמיחי: "זכר אבי עטוף בנייר לבן / כפרוסות ליום עבודה". בשירים המתארים את האב בתחנות חייו השונות משתהה המבט על פרטים קונקרטיים בדמותו הפיזית: עיניים, כפות רגליים, "כפות הידיים / ציפורים מתות", "פה תועה", "עורף סמיך". שיער לבן דואה. / מעטפת פנים תופחת", תנועות ושתיקה רווית מילים. במחלקה הסיעודית כמו נסגר מעגל הזמן, כשבתולותו המוחלטת בסביבתו חוזר האב לינקותו: "תינוק בן שבעים ותשע" שננטש. כשהבת משדלת אותו לאכול ("עכשיו נשים סינר נייר / שלא יזל מהפה על הצואר"), מתחלף הדימוי הגרוטסקי והמכמיר של התינוק בדימוי אכזרי: "אֶחָזוּ כמו חיות מחמד / ברצועה לצוארו / במסלול הציות המתדמה / לאנושי". כשם שאי אפשר להתנער מקיומו המתמיד של האב המת בחיי בתו, כך אין להתעלם מכך שהפרספקטיבה של הזיכרון נוגעת גם בדור הסבים: "המתים עומדים מאחורי גבנו. / לכן משני צדי / עומדים מחרישים / הבלתי נראים - אביו ואמו". אך בהבדל מהבת הערה לנוכחותם הנמשכת בחייו, האב החולה המרוכז בסבלו "עיוור מראות את מבטם המלווה". המעגל נסגר כשעיני התכלת הפקוחות, המזכירות תמונות ילדות, מוקפות עכשיו "חוט של חסד". הן נותרו לפליטה "כמו שתי בריכות / שהגדים נמלטו מתוכן / ועובון". מבטה של הבת מתמקד במתרחש ההווה ובמשוער: "מה ראה אבי בעיני רוחו ברגעיו האחרונים?" והיא עונה בשאלה טעונה משמעות: "האם ראה את המלאך נאחו בסבך? / האם ראה את המלאך שנגע ברכו?" הרגע האחרון הוא "הרגע העתיד להישאר בזיכרון" של הבת. היא מניחה, שבאותו הרף שבין קיום להתאיינות הספיק אביה "לשאול עצמו / אם זאת שלוה".

המבט עוקב אחר כליון הגוף (שהוא "חלל כניסה ויציאה למעבר הנפש"). מכאן והלאה מוסט הדגש מן הפיזי אל המטאפיזי: הנשמה עוברת את המחיצה האחרונה בין חיים למוות בידיעה שהחיים הם "פרוודור מבוא שנכנסים בו / ועוברים דרכו".

האזכורים מהמקורות נעשים תכופים יותר בתיאור היפרדות הנשמה מן הגוף: הולך "הלך ונכה / נושא אלומותיו / משיב לאלוהיו מה שנותר מגופו" - זו אלומתו שנתת בידו - / כמו מי שמחזיר חובו לשיעורין". מחאת האב כלפי האל הנוטש עולה שלב כשהוא משיל את נעליו "לא מפני הצו האלוהי / אלא מפני רגליו הנפוחות מבצקת", ולבסוף גם מסיר מעליו את סמלי הדת - הכיפה, התפילין והטלית.

עכשיו מתמקדים השירים באבל, בהעדר, בהנצחה בזיכרון, בהרהורים ובשאלות הנוקבות: "ואחרי הבכי צריך כל אחד / לעשות חריץ בחזהו / בעבור שיהיה שם נר". גם לאחר הסתלקותו מתגלה האב בצניעות, כשהוא מופיע בחלום ונראה תמך "על שום שעושים עניין ממותו / של מי שלא החשיב עצמו בחייו / קל וחומר במותו". במוותו מתאחדת דמותו עם הטבע: "ספינות התכלת של עיניו יפליגו הלאה מזה / ורעמת השיער הלבן תצמח כשקדיית מעמקים". בעולם המתים הבדידות אינה קיימת, שכן מתחת לאדמה "הם שולחים שורשים זה אל זה". קיומם של המתים מונצח בנרות הנשמה "כדי שייטיבו לראות. / שלא יפחדו בחשכה". השירים נעים מן הקונקרטי והמוחשי אל המופשט והרוחני. יפה בעיני השיר האב שהוא מארג של אסוציאציות: "רימון פצוע / גופל גלוי עיניים / בלב מאפליה // בסוד מרכבה / תינשא נשמה / אל סתר מדרגה".

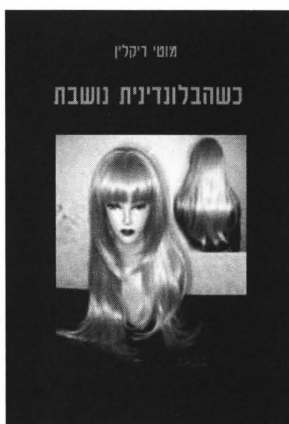
אלבוים התמונות של האב מכיל את הטוב והרע, היפה והמזעזע. הזיכרון מחבק גם תמונות קשות ומסרב לנפותן, מנסה ב"תפת המלים" לעכב את היעלמו. יום הולדתה של הבת, שחל בשבת הוא גם יום מותו של אביה, מה שהופך אותו לציר מפגש כבד משקל בין חיים למוות. חיבור מרובד ומעניין נוסף עולה מהשיר "עריסה": עכשיו הבת היא / האם הנושאת / את האב-הבן / שהורד מצלב העקדה // כובשת ראשו בחיקה / מנענעת עריסה". מחאתו האילמת של האב כלפי האל מחלחלת בדרך אחרת בהתרסתה של הבת בשיר 'קדיש בת': "גם אני רציתי להגיד קדיש.... ולא נתנו לי". היא מתעלמת מן האיסור ואומרת קדיש: "שפתי נעות / - קולי לא יישמע", אבל השיר נחתם ב"קולי יישמע" - לא רק קולה של בת אבלה וכואבת, אלא גם קולה של אשה המוחה על סייגי ההלכה הנוקשים.

קדיש לאבא של רות נצר הוא דיאלוג רב גוונים ורגיש בין בת לאביה, החוצה את הגבול הדק שבין החיים למוות ובין הפרטי לסמלי. ההתרפקות על דמות האב, שעשויה גם לייצג עולם שחלף ואיננו, מוכרת היטב עוד משירת שנות השישים. ציור הגוף היפהפה על העטיפה, מעשה ידיו של מאיר נויפלד, אביה של המשוררת, מייטיב להמחיש את דמותו המיוחדת, שהשפיעה רבות עליה ועל יצירתה.

יערה בן-דוד

ועוד משהו על חדר החושך

מוטי ריקלין: כשהבלונדינית נושבת, ספרי 'עיתון' 77, 2006, 64 עמ'



שירים. הנה, למשל, השיר 'סיפורים מהקפריסה':
"בכל שעה, מדישנות / ועגלגלה, מתמלאת
הקפריסיה, / כמו מחבת, בקשקוש פרצופים,
שדגים מבטים, ממעמקי הכיסאות הכחולים.
וכשמבטך קופא, כמו הזמן / בצילום, ובחדרי החושך
של / הלב, מצלצלים טלפונים, אני חולף לידך /
ולא אומר מילה".

ריקלין מתאר את קשקוש הפרצופים, את השמן
הרותח במחבת המטאפורי וגם את המבט הקופא
כמו זמן. אפשר לעקוב אחרי תנועת המצלמה,
להצניח את העדשה על פני הבחורה וללמד אותנו
שיעור בקלוז-אפ, אפשר למחוק את התרגום מגוף
הסרט הזה ('ולא אומר מילה'), אבל אי אפשר שלא
לשמוע את אוושת הלבד באותו מבט. הרצון לרהט
את הסלון הרועש בכמה כורסאות שקט משלים את
הטון של הספר הזה, שבא מאהבה. איך אמר וודי
אלן: "האם המין מלוכלך? רק אם הוא נעשה
כהלכה".

רוני סומך

מקסים של סימני מורס מעמדת ה-D.J. זהו הרווח
שבין הבר ל-B והתחושה הבובתית הזאת לא מאבדת
לרגע אף צעד מדוד על רחבת הריקוד.
אבל לא כדאי להסתפק בקריאה כזאת. כדאי גם
לקרוע את עטיפת הצלופן ולגלות טונות של בדידות
בפינות הקרטון של האריזה. ריקלין לא ממנה
להראות זה, אבל התחושה הזאת מנוקדת בכמה

ברגע הראשון יכול כשהבלונדינית נושבת, ספרו
של מוטי ריקלין, להיקרא כדו"ח אינטימי על מצב
שוק הבשר בעיר החסאים תל אביב. המילים
מעורטלות ומערטלות. שדי הבחורות מדומים
ל"כדורי מוקה", הבלונד עובד שעות נוספות,
העברית מתערבבת באנגלית והעיניים מסנוורות
מהפרווקטורים של הקליפ המצולם בזמן אמת.
ריקלין אינו מנסה לעדן. זיון הוא זיון, תחת הוא
טוסיק ו"אפרייל", בהכתבות עם ת"ס אליט, "הוא
החרימן בירחים". הבחירה לא לחפש במילון את הצד
המהוגן יותר מתלתלת עוד יותר את הבלונד. וכך
בקריאה שבה משקפי השמש מסמנים את המרחק
שבין הטבור לברכיים, נשמעים השירים כאיתות

מיומנו של "אקטיביסט שירה"

מתי שמואלוף: בין שמואלוף לבין חזו, הוצאת ירון גולן 2006, 48 עמ'



שמואלוף יש תשוקה להיסטוריה, להיסטוריה
האחרת שתכתב כנגד ספרי ההיסטוריה של משרד
החינוך ותכיל גם את משפחות שמואלוף וחזו, את
יהודי עיראק, סוריה ופרס, את המזרחים בארץ בני
הדור השלישי, ואת סיפור המרד שלהם ושל.
היסטוריה, שאם לא יכתבו אותה ההיסטוריונים,
אזי יכתבו אותה המשוררים, בשירי התנגדות
להיסטוריונים ובאחיזה בזיכרון כמחאה.

שמואלוף מודיע לקוראיו על תיקון שהוא עורך
דרך השירים, תיקון שהוא פנימי למשפחה אך קשור
בשל כך בקשרים עמוקים למצב הישראלי, עד שהוא
כמעט נוגע למצב המדיני: "היום אני מלקט את
חרוץ ההיסטוריה של אבותי / רחוק מחגיגות
התכשיטים המקומיות / ואוסף את אבני התן של
הזכרון, שצללו לאבוד / באקינוס הבושה"
(באמת, עמ' 11). הויתרונות שהיו פעם אבני חן,
והיום כבר אינם נמכרים בחנויות התכשיטים של
המקום הזה, אבדו ויש ללקט אותם חרוז חרוז. מתוך
הליקוט מתגלות תמונות ראשונות של העבר:
"במבט ישיר אל הצלקות של ההיסטוריה / אני מגלה
שהפצעים לא הגלידו / רק הצעקות השתקו /
והאסירים עדין יושבים ומתכים / שההיסטוריון הנכון
יבוא ויאיר / את אגמי הקמעות של הקדוש ברוך
הוא" (ההיסטוריון הנכון, עמ' 45).

כפי שהצעקות מודיעות כי יש מי שצועק או לפחות
צעק, כך מגלה ההשתקה כי יש מי שהשתק,
הצללקות מגלות כי יש מי שפצע, האסירים מגלים
כי יש מי שאסר, וההיסטוריון הנכון חושף את אלפי
ההיסטוריונים ה"לא נכונים". ההיסטוריה שנגנבה,
שנעלמה, שבלעדיה אי אפשר לכתוב שירה גדולה,
מאלצת לכתוב שירה כמחאה, מול הגנבים, ולא
מול עצמנו, ולא מול עברנו ולא מול עתידנו. אבל
השירה מאפשרת גם את התורה פנימה אל המשפחה
כאלטרנטיבה להיסטוריונים החיצוניים: "וגם אם

לעתים שירה באה במקום מעשים אחרים, במקום
בו המעשים האחרים חסרים, והיא מנסה למלא את
החלל שנפער במציאות. ואז היא עומדת מול או
כנגד, בהתנגדות אשר אינה מוכנה להיוותר אילמת,
ומצביעה על מקום הפצע: על חזירתה של המדינה
אל תוך הזיכרון האישי והמשפחתי, אשר הותירה
רקמת געגועים קרועה; על "משרד החינוך העקר",
אשר נתן לאמו ולאביו של המשורר "חינוך של
עבדים" (עמ' 38, "יש מילים מכעיסות"); על
ההחלטה ש"אֲרָסִים ופְּרָחֹת לא עוֹבְרִים / לְכֶתֶה י'
" אשר נשמעת באוטובוסים (עמ' 43, "אלוהים לא
מרחם על הארסים והפרחות"); על כך, שגם פנתר
שחור יודע כי רק ב"עוד ארבע מאות שנה תיפול /
החומה"; ועל כך שהרצון "לשחרר / את האחים
המזרחים מן המסכה" לא מצליח (עמ' 19, "הבעיה
האשכנזית").

השירה היא מקום ההתנגשות. גם מול השירה
האחרת, של ביאליק והומרוס, של דוד אבידן ונתן
ן, אבל גם מול ההיסטוריה. וההיסטוריה היא מקום
ההפסד הגדול. היא אשר ניצחה את הוריו של
המשורר ואת קהילת הוריו, ומאיימת לנצח אותו.
ההיסטוריה בה"א הידיעה סירבה להעניק למי שאינו
שותף בשלטון את הזכות לכתוב היסטוריה לעצמו,
ומסרבת עד היום אפילו להעניק לו את הזכות לספר
סיפור (בכנסת, בבית הספר, בטלוויזיה, בספרים,
אבל גם ברחוב ובחלל הבית ובחלל הנפש). ולמתי

הרפי לבגד נהרסה, / ולמרות שאני דובר את
השפה, / עכשו אני יודע שחיי הם תתיכת חשכה
של היסטוריה / התלויה / על וו, ספור אור ירח של
סבתי" (סיפור אור ירח, עמ' 30).

שמואלוף בספרו מהסס אל מי לפנות: אל בני
המשפחה, אל בני הקהילה המזרחית המתגבשת (להם
הוא מבקש לומר: "אתם אחי מהרגע שלא היה לכם",
עמ' 19, "הבעיה האשכנזית"), או אל המדכאים,
ובתוכם מי ששמואלוף מגדיר כ"גנבת הגדולה
מכל", הציונות, שלאחר מסע אל תוך בטנה הוא
יכול להצהיר: "אני עובד במס ההכנסה של דפי
ההיסטוריה החסרים לי, / ואת יפיה של אשתי לא
קניתי בארץ מפרת, במטבעות / גדולים, חסרי
ערך, / אלא מצאתי אותו באלבום תמונות ישן של
סבתי / העיראקית, / בךמות אמי, כשהיתה צעירה,
לבישה בבגדי הכובש / האירופאי" (מסע אל תוך
בטנה של הגנבת הגדולה מכל - "הציונות", עמ'

של אתיקה, מעולם לא הוכרע. וכדאי, לדעתי, להאזין לקריאתו של שמואלוף ליצור קהילה ספרותית אשר אינה אדישה למה שקורה מחוץ לבתי הקפה; כן יש טעם בקריאתו ליצור קהילה ספרותית מזרחית של סופרים, משוררים, מבקרים וקוראים הקוראים אלו את אלו, ומנסחים אגב קריאתם וכתבתם פואטיקה מזרחית חדשה-ישנה, אולי פואטיקות מזרחיות רבות.

אלמוג בהר

הגרסה המלאה של המאמר הופיעה בחודש יולי באתר האינטרנט של קבוצת "כתובת" בירושלים:
<http://www.poetryplace.org/mati-about.html>
 ספר שיריו הראשון של אלמוג בהר שיעורי כאב יראה אור בהוצאת עם עובד.

אדמיאל קוסמן

הליכה

סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי אֵינְטוּ דְּהָ לֵיִט.
 סֵטֶפֶּ, סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי אֵינְטוּ אֵיט.
 סֵטֶפֶּ אֶזְ אֶ הִירוּ. יֵס, נוּ פֶּאֲנִיק,
 יֵס, מִי דִיר. סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי
 אֵינְטוּ דְּהָ לֵיִט. סֵטֶפֶּ אֵינְטוּ
 אֵיט. סֵטֶפֶּ נוּ פִיר. הוּ, מִי

דְּרִלִּינְג. סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי אֵינְטוּ
 דְּהָ לֵיִט. סֵטֶפֶּ אֶזְ אֶ הִירוּ. יֵס,
 מִי דִיר. סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי אֵינְטוּ
 דְּהָ לֵיִט. סֵטֶפֶּ, נוּ פֶּאֲנִיק. סֵטֶפֶּ
 נוּ פִיר. סֵטֶפֶּ אֵינְטוּ אֵיט.
 סֵטֶפֶּ, סֵטֶפֶּ,

סֵטֶפֶּ בִּי סֵטֶפֶּ. יֵס, יֵס, קוֹמְפֶּלִיטִלִי. יֵס מִי
 דִיר. סֵטֶפֶּ אֵינְטוּ דְּהָ לֵיִט. סֵטֶפֶּ דִּירֶקְטָלִי
 אֵינְטוּ דְּהָ לֵיִט. סֵטֶפֶּ
 וּיֵב מִי. הָאֲנֵד בִּי הָאֲנֵד. סֵטֶפֶּ
 נוּ פֶּאֲנִיק. סֵטֶפֶּ נוּ דֶרֶד. גֶּאֶסֶט
 סֵטֶפֶּ וּוִית' מִי.
 אֵינְטוּ דְּהָ וּוִילֶד.

סֵטֶפֶּ, הוּ סֵטֶפֶּ אֵינְטוּ אֵיט. סֵטֶפֶּ מִי
 דְּרִלִּינְג. סֵטֶפֶּ אֶזְ אֶ הִירוּ. סֵטֶפֶּ אֶזְ אֶ
 גֶּאֶיִינְט. סֵטֶפֶּ בִּי סֵטֶפֶּ. סֵטֶפֶּ וּוִית' מִי.
 סֵטֶפֶּ, מִי דִיר. קוֹמְפֶּלִיטִלִי קוֹוִאִיִּט.
 בִּי נוּ פִיר.

12, 'לא', ודרך הכנסת השפה המזרחית האחות, הערבית המדברת על "שהידים" בטלוויזיה, ואילו בבית "אֶמְאֶשְׁלִי מְדַבֶּרֶת עִם סִבְתִּי בְּשָׁפָה / הֶעֱיִרְקִית" (עמ' 35, 'בין אום-כולתום לבין אמיי'), הערבית שחדרה אל העברית במסווה של סלנג ואומרת: "אֶשְׁפָּרָה... בְּדֶלֶק... עֵינֵי... פֶּאֲדִיחָה" (עמ' 12, 'לא'). אבל אין בכך לפתור את הפיצול שבין האקדמיה לבית, ובין הרגע בו "שירה מזרחית דיברה על זהות", והרגע בו "זהות מזרחית כתבה שירה" (עמ' 23, 'ערב שירה אשדודית, במרחב של סמי שלום שטרית'). כ"אקטיביסט שירה" (עמ' 17, 'ברכת יום ההולדת של אקטיביסט שירה ידוע') ופעיל תרבותי (שמואלוף עבד ב"קשת הדמוקרטית המזרחית", וכעת הוא משמש כעורך כתב העת 'הכיוון מזרח', ומפרסם מאמרי ביקורת תרבות), שמואלוף נמצא בין המקום המדבר על "זהות מזרחית" קיימת, כותבת שירה, ואשר יש לתבוע את כניסתה לתוכניות הלימוד הממלכתיות, לבין המקום המודע של ניסיון לכתוב זהות מזרחית חדשה דרך השירה.

אחד הפתרונות של שמואלוף למתח שבין הישן והחדש בזהות המזרחית (והשילוב ביניהם בפרויקט "השבת עטרה ליושנה"), הוא בבניית שושלת משוררים מזרחים, אשר מצד אחד שותפים בויכרון העבר התרבותי המזרחי, ומצד שני מכוננים יחד את הזהות המזרחית החדשה בעמידתם כנגד המרכז הישראלי האנטי-מזרחי, בייצוג השתיקה וההשתקה בתוך המשפחה המזרחית הנשברת, בעיצוב מקומם בין הערביות ליהדות, בין המזרחיות לאשכנזיות, בין הדתיות למסורתיות ולחילוניות. השושלת הפואטית של מתי שמואלוף מתחילה במובן הזה בארז ביטון של מנחה מרוקאית, וממשיכה דרך ברכה סרי, סמי שלום-שטרית (וודרכו השירה האמריקאית השחורה) ומואיז בן-הראש (קִינֵת המהגר).

האם כל משורר מזרחי כותב שירה מזרחית? האם כל משוררת אשה כותבת שירה נשית? כן ולא. כן, כי בסופו של דבר אין דגם אחד של שירה מזרחית (או שירה אשכנזית), של שירה נשית (או שירה גברית), וכל יוצר חדש הבא מתוך הקהילות הללו מגוון את הדגמים הקיימים. אבל גם לא, כפי שמדגים שמואלוף בבחירתו להתייחס בעיקר לשושלת המזרחית המודעת למזרחיותה של שירתה, ולא למשוררים מזרחים אשר "השתקפונו".

שירתו של שמואלוף אינה עומדת לבדה, ואין היא מבקשת לעמוד לבדה, כיצירה בודדה, בשדה השירה. שמואלוף מבקש לשוחח עם השושלת הספרותית המזרחית הקודמת לו, ולהרגיל את הקהילה הספרותית לקריאה באותה שושלת, ולקריאה בו כהמשכה של השושלת; שירתו מבקשת להיקרא על ידי משוררים, ותיקים וצעירים, כדי להעניק להם כלים למחשבה מחודשת על השירה, וכדי לקדם את הניסיון של יצירת פואטיקה מזרחית חדשה-ישנה; ושירתו מבקשת להיות שותפה ביצירתה של קהילה מזרחית, פויטית ופוליטית.

הוויכוח הישן-נושן על השירה, האם היא אסתטיקה לשם אסתטיקה, או שיש בתוכה גם מקום לשאלות

שמואלוף מסמן בספרו החדש דרך של חיפוש אחר פואטיקה מזרחית. פואטיקה שאינה מזרחית רק במובן הפוליטי, במחאתה על מצב חברתי-כלכלי-תרבותי, פואטיקה שאינה רק ציפוי דק של מאגר סמלים מצומצם של המזרח, המצוי בתחום אוצר המילים המערבי, כגון המאכלים, הקללות, אלף לילה ולילה, העראק, העוד ואום-כולתום, פואטיקה מזרחית שאינה מתקשרת עם עצמה רק דרך ההוגים הפוסט-קולוניאליים מן העולם השלישי הפועלים במערב. שמואלוף שואל: "מִדּוּעַ בְּרָכָה סְרִי וְחִבִּיבָה פְּדִיָּה לֹא נִפְגְּשׁוּת / בְּעֵדְנָה אֶל מוֹל תִּבְּה סְתוּמָה / מִדּוּעַ שָׁנָה - שְׁטִרִית - שׁוּחַט לֹא נִכְנָסִים לְחֶפֶת / שִׁירַת הַמְּזֻרְחִיּוֹת הַפְּזוּרָה עַל / רִצְפַּת הַדְּכוּי כְּמוֹ כּוֹס שְׁבוּרָה / שֶׁכָּל חֶלְקָהּ נוֹצֵצִים..." (עמ' 18, 'ליצור אסתטיקה מזרחית'). שמואלוף שואף לאחד בין החלקים השונים של המזרחיות ולהכניסם תחת "חופת שירת המזרחיות", אבל המזרחיות אולי אינה אחדות, והבקשה ליצור "אסתטיקה מזרחית" עדיין חזקה יותר מקיומה הממשי של אותה אסתטיקה, והרמזים הפזורים הדוקרים המכוונים אל אותה אסתטיקה הם זכוכיות שבורות, ואיך יפגשו שוב זכוכיות שבורות ליצור כוס שלמה.

בשיר הראשון בקובץ מכריז שמואלוף על ההסתערות, ומכין אליה את קוראיו: "הִגִּיעַ הַזְמַן לְזִמְר הַדְּכוּי לֹא הִסְמִים / הָאֲדָמָה לֹא מְזֻרְחָתִיכֻנִית / הָעַם מִבְּקֵשׁ לְכַתֵּב שִׁיר אֲנֶאֱלֶפְבִּית / שְׁחָר מִתּוֹךְ מְחִילוֹת לְבָנוֹת / מְלִים נִקְרְעוֹת בְּכֶלֶא / קוֹמוּ הִתְחַבְּרוּ לְמֶרֶד בְּשָׁפָה / אֲנַחְנוּ קָמְנוּ / בֵּין תְּרֻבוֹת הָאוֹתִיּוֹת הַגּוֹעֲזוֹת שֶׁהִקִּיפוּ אוֹתָנוּ / בְּמַעֲבְרוֹת לֹא מְנַקְדוֹת / אֲנַחְנוּ הָעֵבֶד וְהַשִּׁפְחָה שֶׁל הוֹמֶרוֹס וּבִיֶּאֱלִיק / קוֹרֵאִים מְזֻרְחִית, כְּנָגֵד וּמַעֲבֵר, סוֹג שֶׁל / אֶפְשָׁרוֹת שֶׁל יִשְׂרָאֵל שֶׁל ה' (עמ' 7, 'זוה לא ציטוט, זה אות צורב על צווארי'). אבל קשה לכתוב שירים אנאלפביתיים, ולמרות הרצון הבווער להכריז על אנאלפביתיות כנגד האותיות הגזעניות, בשיריו של שמואלוף בולטת הקריאה האקדמית בכתבי הוגים מזרחים כיהודה שנהב, אלה שוחט וסמי שלום-שטרית, וכן ההיכרות עם פוקו ודרידה.

דילמה זאת של ייצוג המזרחיות קיימת לא רק בשירה, אלא גם בפרווה, ואפילו בפוליטיקה; התרבות המזרחית אשר קדמה למדינת ישראל היא תרבות עשירה, שכללה רכיבים אליטיסטיים רבים, ויעידו על כך אוצרות שירתה המורכבים אשר הוסיפו להתפרש ולהיכתב עד המאה העשרים; בארץ נתפסת העילגות כמייצגת את המזרחיות על ידי הלא-מזרחים, תפיסה אשר הופנמה אצל חלק מן המזרחים (ולמשל מרבית הסטנד-אפיסטים המזרחים), ומשמשת את חלקם למחאה אנטי-ממסדית ואנטי-אליטיסטית בעלת עוצמה גדולה (וראו ספריהם של דודו בוכי וקובי אוז, והמקרה הייחודי של ספרה החדש של שרה שילה שוים גמדים לא יבואו).

אחד מניסיונותיו של שמואלוף להתרחק מן המזרחיות האקדמית נעשה דרך הכנסת העברית המזרחית הפופולרית, "כְּפָרָה... מִתְּקָן... נִשְׁמָה" (עמ'

סיפורי יעקב שבתאי - ההיבט המחויך

יעקב שבתאי: קרקס בתל אביב, הספריה
הקטנה 2006, עמ' 124



בנעורי הפיצה אחת מחברות התקליטים הגדולות תקליט בשם The smiling Bach, שכלל מבחר של מנגינות תזמוריות של המלחין הגדול. זה ודאי היה טריק שיווקי מוצלח, שכן הוא אפשר מחד התחברות אל המוסיקה, לפחות הפופולרית, של המלחין הגדול ומאידך גיסא, אולי גם פתח צוהר למוסיקה הרצינית יותר שלו, למי שרצה בכך והיה מסוגל.

הספר החדש-ישן של יעקב שבתאי קרקס בתל אביב הוא במידה רבה תרגיל שיווקי דומה, ולכן ראוי להיקרא מבחינה שיווקית - "שבתאי - ההיבט המחויך". מצד אחד כלולים בו אחדים מסיפורי הידועים ביותר של יעקב שבתאי, אחד מהם גם עובד למחזה מצליח ("נמר חברבורות") ומצד שני המפגש המחודש עם הסיפורים יכול לעורר עניין והוא מוביל אותנו לרומנים הגדולים זיכרון דברים וסוף דבר שנכתבו לאחר מכן. יתר על כן, הקובץ שלפנינו מעורר מחדש עניין לגבי החידה שעדיין לא נתפסנה עד תום: סוד המעבר מן הפואטיקה של סיפורים "פשוטים" לכאורה לפואטיקה של הרומנים המורכבים, שללא ספק יצרו משהו חדש ומהפכני בסיפורת הישראלית.

שבעת הסיפורים שנבחרו לספר לא נבחרו לפי הקריטריון של "הטובים בסיפורי שבתאי", אף שכולם סיפורים מעניינים ובכולם מתגלה שבתאי כמספר ממדרגה ראשונה. הקריטריון שהנחה את המו"ל, לדעתי, היה תמטי, שכן כל הסיפורים יכולים להיכנס תחת הכותרת "סיפורי הדודים והשכונה", שהיא תל אביב הקטנה ואילו את הסיפורים האחרים, לרבות הסיפורים המשפחתיים, ביוגרפיים וסיפורי המסע דחה בינתיים המו"ל לספר השני שהוא מתכוון לפרסם מאוחר יותר (מ. פרי ידיעות אחרונות' 11.8.2006).

שלושת סיפורי הדודים "הדוד שמואל", "נמר חברבורות פרטי ומטיל אימה" ו"הדוד פרץ ממריא", ושלושת סיפורי השכונה "מודל", "הצעת נישואין" ו"צ'ארדש" הם למעשה וריאציות על נושא אחד. בסיפורי הדודים עומדת במרכז הדמות שהמציאות הארץ ישראלית מאתגרת אותה בצורה ריאליסטית (הדוד שמואל), בצורה קומית-היפרבולית (הדוד פינק), או בצורה סוריאליסטית שיש בה מן הקומי-טרגי (הדוד פרץ). בשלושת סיפורי השכונה הדמויות הן יותר קורבן של החברה או של עצמן. ההתבוננות של המספר מכוונת יותר אל היסוד הקומי-היפרבולי. אם הדבר מובן לגמרי בסיפור כמו "נמר חברבורות" ("קרוב לשנה ענש דודי פינק את העולם ואת שליחותו זו מילא בחסידות ובקנאות קנאיבל שנעשה צמחוני"; עמ' 28); הדבר פחות צפוי ב"מודל", שבו הדעת ניתנת גם לצד הסאטירי,

השכונה במלחמה, הנושא הנצחי של הקיום הישראלי, עם התקבלותה על ידי אנשי השכונה בחנות המכולת של עקיבא. הבדבדיות מפגישה כאן את המזעזע - נפילתו של הבן עם הנמוך והיום יומי, הקלישאות על המלחמה והקיום בארץ: "ארץ אוכלת יושביה", "הקס להורגך השכם להורגו" וכו', עם התודעה הנמוכה של החנווני, שמאופיינת כולה בהחמצות. זיכרון משגל ראשון עם אהובה שלא היה לו המשך, הכישלון ביצירת קשר אמיתי עם בנו, ולהבדיל, על חשבון מי לוקוף עלותם של 20 גרם גבינה צהובה שנפרסו בטעות.

כל הכרוניקה נרשמת בריתמוס הסימולטני, המתגלה בראייה רטרופקטיבית כבר כמבוא לסכניקה החדשה של סיפורת ברומן הנקרא באותו שם "זיכרון דברים", כבר במשפט הפתיחה המפורסם שבו מופיעים הגבוה והנעלה והיום יומי והנחות לגבי גולדמן שתודעתו כמובן גבוהה מזו של עקיבא: "אביו של גולדמן מת באחד באפריל, ואילו גולדמן התאבד באחד בינואר, ודווקא בשעה שנדמה היה לו שהנה, בכוח ההינתקות וההתכנסות, נפתח לו עידן חדש והוא מצא לעצמו ראשית תיקון באמצעות ה'בולוורקר' ואורח החיים המבוקר, ובעיקר באמצעות האסטרונמיה ותרגום הסומנונים". ■

יעקב אברמסון

יעקב אברמסון עוסק במחקר יצירתו של יעקב שבתאי (ראה עמ' 17)

ששון צחייק

שני אנשים קטנים

פֶּנֶס שֶׁל רְחוֹב
הָאֵיר אוֹתָם.
- שְ�נֵי אֲנָשִׁים קְטָנִים
אֶפְלוּ לֹא פֶקֶח
שִׁירָשָׁם לָהֶם דֹּחַ
עַל עֲמִידָה
בְּאוֹר צֶהָב.
גַּם לֹא מוֹכֵס
שִׁיגָבָה מִסִּבֵּדוֹת.

לִבְד
הַשְׁחִיר הַלֵּילָה
וְנָשָׁב בְּהֶבֶל פִּיו
עַל אוֹר צֶהָב.

להתנהגות הצבועה של הסביבה, מאשר למותה-התאבדותה של האשה הצעירה ("צריך לסלק את הילדים זה רע בשבילם"; עמ' 124) ולהתנהגות האכזרית של הילדים שהציקו לה עד מוות.

להיבט המחויך והסלחני תורמת בעיקר נקודת התצפית המרוחקת של המספר, המשקיף ממרחק על התנהגות הדמויות, אולי משום שהן שייכות לדורות קודמים ולזמן עבר. הדוגמה המרשימה ביותר ניתנת בסיפור "הצעת נישואין", שבו מוותר המספר על פעלתנות היתר של הדמויות (הדודים, למשל) ומתרכז רק בסיפורה של אפיוודה אחת לכל פרטיה - הצעת נישואין של הרש מוישה מ"חברא קדישא" לסבתא הטובה שהתאלמנה. לקורא ברור מלכתחילה שאין להצעה שום סיכוי להתקבל, אבל השלומיאליזם המתבטאת בהתנהגות הגסה של הרש מוישה, הפורצת מבעד לגינוני הנימוס שעטה עליו, מוכרחה לעורר צחוק בקורא.

אין ספק שבין הסיפורים "הדוד פרץ ממריא" הוא השלם ביותר ובו הגיעה אמנות הסיפור של שבתאי לשיאה, ולא במקרה קיבל עליו את פרס הרבעון 'קשת' ב-1969; אם כי מפליא שאותו רבעון דחה את סיפורו המפורסם האחר "נמר חברבורות פרטי ומטיל אימה" כשנה לפני כן.

אבל הערך המוסף של כל הספר הוא דווקא בסיפור הקצר "זיכרון דברים". סיפור זה, שהוא גם האחרון מבחינת זמן כתיבתו (אגב מדוע לא צוינו זמני כתיבתם של הסיפורים, במיוחד משום שלא נערכו לפי סדר כתיבתם?), שבו ישנו מעבר ברור מן הסגנון המאפיין את הסיפורים לסגנון של הרומן זיכרון דברים. עניין זה מחזיר אותי לפתח דברי. הייתי מאפיין את השינוי, שוב בהשאלה, במונחים מוסיקליים כמעבר מכתובה מונופונית לכתובה פוליפונית. אין אני מתייחס כאן רק למעבר ממשפטים קצרים למשפטים ארוכים ומכתובה בפסקאות ארוכות - עליהם עמדו כבר קודמים בעבר (בעיקר משה רון), אלא לאותו "ריתמוס של סימולטניות" המאפיין את כל הסיפור. הבדבדיות מפגישה כאן את הידיעה על נפילת אחד הבנים של

בקבוקים

אוזניים

1.

מתפקעים משדים הזוממים להפלט החוצה
בזהות אוליגרכית. בקבוקי מולוטוב שנטשו את
המפלגה הקומוניסטית, שוחים במי אידיאולוגיה חפשית.
בקבוקי פלסטיק שמודככים בבקבוקי זכוכית,
מתפוצצים באוטובוסים כדי לזכות בבתולות הגיהנום.
אנשים מבקבקי אלכוהול, שמכונות טסות במחם
במהירות מפרות או להפך. בקבוקי אינטרנט שמדברים
בצ'טים. יינגים בעלי תאר אקדמי בבקבוקולוגיה, משתכרים
מעצמם. בקבוק חולני שצעיף התמיד פרוץ לצוארו.
בקבוק רומנטי המשוו ליד שתכנים בו פתק אהבה
ותשליכו למטתה של בקבוקיה חטובה. בקבוק ששוי בקבוקים
מחפש יגנית שמבינה בבציר. בקבוקים סתומי ראש וחסרי הבנה
למצב הנזיל בעולמנו,
זוכים לגלגול חדש.

ששומעות אותו דבר בזמנית ומשתעממות. אוזנים
שמאזנות בשמועות, ולהפך. שידועות על עצמן
רק מה שהן שומעות. און מקיר שומעת את קריסתו היציבה,
החרישית של עתידנו. כי אכן העם מאסה בבונים.
אוזנים שאינן קשורות לימות המשיח עורכות
שביתת אוזנים: לא מאזינות, לא רואות, לא מדברות.
תנוכים בטוחים שהזולת הוא רק עגיל בשבילן.
אוזני נעלים שחושבות שהן פלפונים.
אוזנים שנרדפו קשות על שהן אוזנים
ועד היום סובלות מתסביכי הדורות.
אוזני המן שחולמות על אזרחות אירנית, עוד שומעות
את זעקות עשרת בניו על העץ ואט אט נאכלות משמחה לאיד.

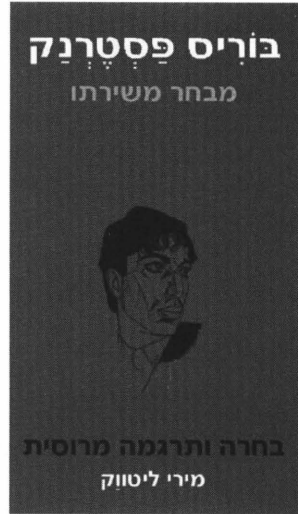
2.

מתוך להיפך, מחזור שירים שיופיע בסידרת ריתמוס, הקיבוץ המאוחד

מתלחששות זו עם זו על מצב המזרח המתעורר.
ברייב המשפחתי: און אחת מתייחדת בגלל עולות
שנגרמו ליהודים, והשניה מכחישה את העבדות.
לעמיתן, אוזנים מכפתרות ההולכות ברחובות בפסיעות און
אינן רוצות יותר לשמע על העבר, ולהפך. אוזני גדי
שנולדו במזל טלה, רוצות להיות מזל שור.
אוזנים הבטוחות שהן זן נבחר של קונכיית שהתפתחו
לפני שהיינו כאן ועל כן הן מקבלות דמי אבטלה.
שעובדות בתחנת רדיו פיראטית וסובלות מלקווי שמיעה
ומתרגלות להקשיב רק לרחשי עצמן.
אוזנים הקשורות לאינפוזיה כדי ליצר קשר עם המשיח.
אוזני עובדות מודיעין, מוסד או C.I.A, הקולטות מרחוק
את שקיעתה האטית של אירופה. כי הנה דמים באים:
רחש אפוקליפטי מתממש
מעבר לפנת העולם.

קוסמופוליט רוסי ויהודי

בוריס פסטרנק: מבחר משירתו, מרוסית: מירי ליטווק, הוצאת גוונים 2006, 76 עמ'



ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, עמוד 45.
להיות איש מפורסם - זה לא נאה,
זה לא מה שנושא אל הפסגות.
אין צורך לאסוף תיק ביקורות עבה
וכתבי יד לשמור באוצרות.

וכדומה. מירי ליטווק הצליחה בכל אלה. בתרגומה, לא הולך לאיבוד המקור עם כל היופי שיש בו, והיא השכיחה לשמור על הטקסט ועל הקונטקסט, על פנימיות הרוח ועל הפעימה המיוחדת של פסטרנק. עכשיו אני יכול לומר שקראתי את פסטרנק בשפת הקודש.

כן, המשורר הוא השפה שאנחנו משתמשים בה. כלי שבונה ציוויליזציות. וחבל שהמשורר של היום לא יכול להיות גורם השפעה כמו שדרן הטלוויזיה. אנחנו, הצרכנים של החברה המודרנית, מקבלים אינפורמציה על כל מוצר צריכה חדש, אבל פחות ופחות מתעניינים בספרי שירה. וגם זה דיכוי, לכן, השפעתו של משורר גדול בכל זאת מצילה את העולם. כך גם פסטרנק. בזמנים אפלים הוא הפיק חמצן רגשי בעבור חברה, שניסתה לבנות עולם של צדק ושוויון ובמקום זאת הרסה, בציניות ובבורות, אידיאלים של דורות. מטרת היצירה היא התמסרות, ולא פרסום או מחמאות. בוש לאיש חסר כל חשיבות להיות נושא שיחה בפי בריות.

הזמנים מתחלפים, אך מה שנכתב נשאר. ועבורנו המשורר הופך למיתוס, שאנו יודעים עליו קצת ובעצם לא יודעים כלום. פסטרנק התנגד לסטלין ולא פחד לפקפק בשלטונו, בזמן שכולם היללו בקול אחד את האושר והעושר שהביא השליט הגאון. פסטרנק כתב:
"נדמה, האושר העתיק אורח כאן. / נדמה, היער מערסל, שקוע בחלום. / מאושרים אינם חשים את נהירת הזמן..."

פסטרנק לא עשה עניין מזה שהוא יהודי, אבל בזמנים שזה לא היה נוח - הוא לא התכחש לכך. הוא היה יהודי שכתב ברוסית ואהב את השפה הזו כשפתו. "רק בתקופה של רדיפות ושנאה כלפיו גיליתי שפסטרנק יהודי, כי הייתי בטוח שהוא רוסי". כתב המשורר גנדי אייג (מתוך שיחה "תכליתו של המשורר"). בזמנים שפחדו להתקרר לפסטרנק, מצא אייג אומץ להתייצב לידו ולתמוך בו ככל שהיה מסוגל.

באבולוציה הספרותית טבע פסטרנק קוד חדש, שעוד צריך לפענח. הוא היה יהודי קוסמופוליט. המצפון שלו נשאר נקי בזמנים הכי צבועים. הוא סירב לחתום על מכתב נגד קומוניסטים ליברלים (אף אחד מהם לא נשאר בחיים) וסטלין, לא ברור משום מה, סלח לו. הוא היה יהודי וגם אידיאליסט שאהב את כל העולם. לב טרוצקי היה מאושר מכך שאיכרים רוסים היו בטוחים שהוא, טרוצקי, רוסי ושדווקא לגני יהודי. יש פרדוקס בעובדה, שהיהודים של רוסיה, למרות כל הצרות והאנטישמיות, בסופו של דבר הצליחו להיות יותר רוסים מהרוסים. היהודים השתלבו בכל התחומים של התרבות הרוסית. בין חמישה חתני פרס נובל של רוסיה היו שני יהודים - בוריס פסטרנק ויוסף ברודסקי.

"אל למו"לים זרים להירתע מלפרסם את ספרי בגלל החשש לחיי. כתבתי אותו כדי שיפורסם וייקרא. זוהי משאלתי היחידה," אמר בוריס פסטרנק. עם ששולט בו דיקטטור וכנגדו לא ניצב משורר - הוא עם בצרה. גם דמוקרטיה שבה אין מקום למשורר - מאבדת את משמעותה. משורר אמיתי כותב ומסמן את המפלט הרגשי של החברה. המילה שהמשורר משתמש בה מחוללת פלאים. בוריס פסטרנק נולד ב-1890 והלך לעולמו ב-1960. הוא זכה בפרס נובל לספרות ב-1958 על יצירתו "ד"ר זיוואגו", אך השלטון הקומוניסטי מנע ממנו את קבלתו. היומנים, הספרים, המכתבים והזיכרונות לא מגלים לנו עליו הרבה, כי חלק ניכר מחייו נותר טמון במעבדה של המשורר, במקום שעבודתו נפסקה. בוריס פסטרנק הוא עידן לעצמו בספרות העולם, ועכשיו, תודות לסופרת והמתרגמת מירי ליטווק, יצא לאור מבחר משירתו בשפה העברית.

פסטרנק היה משורר, שגם אחרי מותו ממשיך, באמצעות ספריו, להתנגד לכל עריצות וממשיך לעורר בחברה המודרנית את הערכים ההומניים. השירים שלו מוסיפים לשמש מופת להשפעה ולחיקויים רבים, במהלך חילופי הזרמים והאופנות. פסטרנק היה יהודי קוסמופוליט, שאהב את העולם כולו ונשאר להיות אחד בשביל היהודים ואחד בשביל האחרים.

שירים שלי! לרוץ! כן, מהרו!
אני כל כך זקוק לכם עתה;
ליד הבית שבקצה שדרה עצור,
שם רצף הימים נתקע,
שם ריק החדר, העמל עקר,
נאנחים וממתנים, הזמן שם נעצר.

"סימבוליזם, אקמאיזם, פוטוריזם... מה הם הורגונים האלה?" שאל פסטרנק ('סוברמניק' 1922 גיליון 1). בכתיבתו יכול המשורר לשלב קטבים שונים לגמרי, המטאפורות שלו רוויות פילוסופיה (פסטרנק למד פילוסופיה בגרמניה אצל פרופ' הרמן כהן וויתר על לימודיו למען השירה). המשורר ניצב מול הכאוס המתפשט באימפריה הכי גדולה בעולם. הוא משורר. לא פוליטיקאי ולא מבקר. הוא הכותב: נטפי הגשם משתקעים באשכולות ומאחר מאד, עד אור ראשון מטפטפים שבירי שירים מן הגגות, נושפים בחרוזים בועות סבון.

על שירת פסטרנק נכתבו דוקטורטים והפואטיקה שלו מגלה ומסתירה הרבה סודות. פרופ' חמוטל בר יוסף כתבה: "יש משוררים שקל יותר לשייכם לזרם ספרותי זה או אחר, ויש משוררים שזיקתם לזרמים מוכרים מורכבת יותר..." (מגעים של דקדנס

הכתיבה היא תהליך של חשיפה. דהיינו, מין גילוי של האמת. לפיכך, המשטר והשלטונות ניסו לנתק את המשורר מהקורא שלו. רוב חובבי השירה באמת לא ידעו על האוצר של שירת פסטרנק. כתוצאה מכך, בין הכותבים ובין הקוראים היו כאלה שאפילו גינו את מה שלא הכירו ולא קראו. "הרוב" היה מוכן לטרוף ולתקוף אותו. פסטרנק אמר בשעתו לעיתון 'לה מונד' כי ספרו "ד"ר זיוואגו" ספג ביקורות קשות, למרות שהמבקרים אפילו לא קראו אותו! אולם תחת מכש הדיכוי של המשטר, וברגעים הכי קשים האלה, נולדו גם שיריו הנפלאים ביותר, כמו השיר המוקדש לאהובתו, אולגה איוונסקאיה, 'שלכת':
את - אושר שבדרך לכליה,
כשהכאב גודש כל מעשה
כי תעווה בימי חבויה,
והדבר מושך אותנו זה לזה.

גם אחרי מותו (1960) נרדפה איוונסקאיה על ידי המשטר הסובייטי ונגזרו עליה שמונה שנות מאסר (יחד עם בתה). בבקשת החנינה כתבה: "אם בוריס פסטרנק היה יודע על מאסרי... הוא היה עלול למות שוב". למעשה ישבה איוונסקאיה במאסר פעמיים, בשל אהבתה לפסטרנק. הוא אף ויתר על פרס נובל בתקווה שיפסיקו לרדוף אותה, אך לשווא.

תרגום טוב הוא נדיר, כי לתרגם את פסטרנק זו משימה שאי אפשר לבצעה במלואה. יוסף חור, המשורר הצ'כי, ניסה פעם לתרגם את שירו הידוע של פסטרנק 'אחותי החיים', ונתקע כבר בשם השיר. "החיים" ברוסית הם נקבה ובשפה הצ'כית הם זכר (כמו בעברית). ובכלל, התרגום דורש, חוץ מכשרון, משהו נוסף, שיאפשר לו לא רק לעבור את מסכי הדקדוק, היפוכי המשמעות, גזירת המילים והפעלים

אוולין כץ

שני חופים

אותה שמש משזיפה
פני בחופי אותו הים.
אותם גשמים מצליפים
חדה על פבסים תלויים
בירכתי אגן ים התיכון.

פה במזרח מזלדתי.

שם על קירות בתים
בפרברי "תוניס הירקה",
פורח לבן תיסמין.
שוקים צוהלים בשלל דגה
קוצו למטילים בטלים
בשאון קולות וצבעים.

תפוזים אדמים, תמרים דבשיים
על דוכנים, בארגזים, עודם
משכרים בריחות מציפים.
תפוח קביות עליזות של שש-בש
עוד נבלע בין לגימות לימודה
ולהט שחקני הביולוט.

לפי שוכן פה במזרח
שם פרחי גרניום אדמים
עוד נוטפים אגלי געגועים.

קן אבן

בקן אבן בצל אילנות
נדמו האב וגם האם.

מעל, עבים סבוכים,
אלה של היום צונח פניו
בתנומה אדישה, ארכת נצח.

מתוך הספר שיר מנוקד באור העומד
לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

מפגש

המבט שצץ על הפנים
החיוך שחושף שנים
מלבישים עליה
שריון של גיל.

ולי אין מגן
רק חולצה בלבן בונהק
רק פסים שחרים לעינים
בנשיות
מפתים
ובפניה אוטמים
הלמי נפש חבויים.

לגמתי לגימות ועוד לגימות קטנות
של יין אדם כדם נפשי
פתחתי בלגימות קטנות
רכסני תכנים צלוקים.

ולי אין מגן
רק חיוך לוכד ומבקש
עם אדם מהול
בין וזיתים
בין קטעי מלים
לטיפות לא מבטיחות
והלמי נפש רוגשים.

איפורים

פכס פיון לבשו ונדם ענבים סותו (בראשית מ יא)
באברתו יסך לך ותחת פנפיו תחסה (תהלים צא ד)

אולי הסבר לא יועיל, למה
לעטף שירים בסות יהרה
של להג מלים?

כמו לחיץ פנים בבריחי מסכה
או לצנף מבטי נפש באפורים.
בטויי שפתי, המתנשאים
חוסים על סער הדפים.

בחיו של משורר חייב להיות גבול מסוים בין
הספרות לחיים. פסטרנק טען שחיים פרטיים
ועובדות ספרותיות הם שני דברים שונים.
המשורר צריך להיות כאדם רגיל ולא להזדהות
לגמרי עם דמויותיו. עליו לדעת להתנתק מהן.
לדבריו, אי יכולת לעשות כן, היא הסיבה
העיקרית להתאבדויות בקרב אמנים.

הזמן זרם והודקן, פריך כמו קרח
סטן הכורסאות חרק, נמס.
פתאום, כה קולנית, שותקת את ונעצרת,
והחלום החריש, כמו הד פעמונים, והס.

האמן ברוסיה, במשך כל ההיסטוריה שלה, היה
אובייקט לרדיפות אם לא אהב להתכופף. בוריס
פסטרנק לא פחד להיות שונה.

סטלין הצעיר גם כן כתב שירים (אדולף היטלר
התחיל כצייר). את העובדה שלא היה לסטלין
כישורן, כך אומרים, גילה לו דווקא פסטרנק.
סטלין חדל לכתוב. לפני כן, פרסם ב-1915 שיר
'בוקר'. אבל כדיקטטור נשאר מאוד נחוש בכל
מה שהיה קשור לאמנות, והיה מומחה בהשמדת
כל מה שלא תאם את טעמו. בין קורבנותיו הרבים
היה גם הבמאי והשחקן ו' מיירהולד (1874-
1940) ואשתו השחקנית זינאידה רייך. הגה בית
מהשיר 'לבני הווג מיירהולד', שכתב פסטרנק:

הוא נדחק בין כוכבי הלכת
הנתונים באקראי בבריאה,
והוביל ביד מרפרפת
לבמה שחקנית צעירה.

בספטמבר 1957 הוא כותב: "הגעתי לכלל מסקנה
שמה שכתבתי לא יכול להיחשב כייצירה
מושלמת. זוהי בסך הכל טיוטה לעבודה עתידית".
זאת חשיפה מסוכנת של יוצר. לא כל אחד יכול
לעבור את המחסום הזה. המשורר אנדרייב לקה
בלבו בעקבות התקפה של אחד ממנהיגי
המהפכה, לב קאמנב, שכתב עליו כי הוא
"אימפוטנט שכלי ונכה אידיאולוגי". אנדרייב
הלך מתנות לחנות כדי לקנות את כל ספריו
ולהשמידם, ומת על ספה של חנות ספרים.

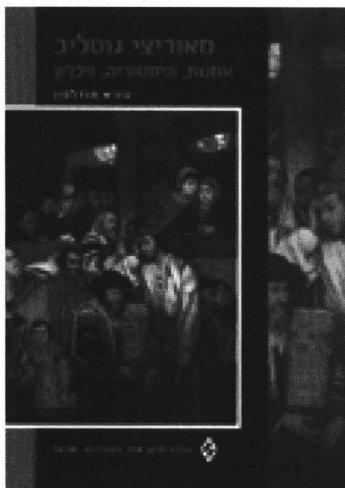
המשורר הקולומביאני לאונל קסטיליו קרא
משיריו בתוכנית טלוויזיה בעיר קלי שבדרום-
מערב קולומביה. הוא מת בשידור חי, אחרי
שמישהו בקהל הגיב בשלילה על שיריו.

בברלין קרוי אחד הרחובות בשם Boris-
Pasternak-Weg (דרך בוריס פסטרנק). מותו
של משורר הוא טרגדיה לא רק של השירה. גם
השפה מאבדת משהו רב ערך בהתפתחותה.
המיעוט כותב את הספרות העולמית הגדולה.
למיעוט הזה שייך בוריס פסטרנק, המשורר
הקוסמופוליטי. יש לי חשק לכתוב היהודי. רק
ב-1987 התליטה אגודת הסופרים במוסקבה
לטהר את פסטרנק מכל אשם. הם לא הצביעו
על כך פה אחד. אולם הוא לא זקוק להגנה
המאוחרת והמיותרת הזאת.

אלברט בן יצחק יעקב

מאוריצי גוטליב - יהודי או פולני?

עזרא מנדלסון: מאוריצי גוטליב, אמנות, היסטוריה, זיכרון, מרכז ולמן שז"ר לתולדות ישראל 2006, עמ' 284



לאופולד פילכובסקי: "גוטליב היה פורץ הדרך ולפניך חבים לו יתר האמנים היהודים המתארים את החיים היהודיים חוב אדיר..." בפרק השלישי מגדיר מנדלסון 'אמנות יהודית': "מלאכתם של

אמנים ממוצא יהודי, שלא רק תיארו את החיים היהודיים אלא אף ביקשו לקדם מטרות יהודיות". מנדלסון טוען, בהתאם להגדרתו זו, "כי גוטליב היה מראשוני האמנים היהודים שהביעו את רעיון האוניברסליזם. החל במחצית השנייה של המאה התשע עשרה תיארו אמנים יהודים מחזות של פיוס בין קבוצות אתניות שונות, רעיון שאף גוטליב היה מסור לו [...] בעיני אחדים היתה זו השקפה יהודית במידה רבה, אידיאל שורשיו נעוצים במשנת הנביאים" (עמ' 202).

אולם מעבר לדיון ההיסטורי-אמנותי, יש לשבח גם את מגוון התמונות ואיכותן, הן של גוטליב הן של בני תקופתו והן של ממשיכי דרכו. אגב, עובדה מעניינת העולה כאן היא כי לגוטליב היה אח, אף הוא צייר, ושמם לאופולד. בצירוף של לאופולד מופיעה דמות אם יהודייה, כמקובל בצירורי התקופה. חיבור האלבום עם המחקר ההיסטורי הופך אותו הן לספר עזר משמעותי למתעניין בתחום האמנות והן לתשורה נאה לאוהבי מאוריצי גוטליב.

יוסי ברנע

ההיסטוריון עזרא מנדלסון, שהלך לעולמו בשנה האחרונה, הותיר אחריו ארבעה ספרים שחיבר ושנים עשר ספרים נוספים שערך. כמו כן היה שותף בעריכת השנתון החשוב *Studies in Contemporary Jewry*. ספרו על הצייר מאוריצי גוטליב נכתב במקורו באנגלית ותורגם כהלכה לעברית בידי אורי שפיר. הספר, שהוא למעשה מחקר היסטורי, יצא במתכונת אלבומית מרהיבה, והוא מציג תצלומי צבע ושחור לבן באיכות טובה פרי ידיו של הצייר הגאון, שהלך לעולמו והוא בן עשרים ושלוש שנה.

גוטליב נולד בשנת 1856 בדוהוביץ, עיר קטנה במחוז גליציה שבאימפריה האוסטרו-הונגרית. אמן נוסף שיצא ממנה הוא הסופר והאמן ברונו שולץ, שנרצח בידי הנאצים בשנת 1942. אמן אחר הוא הצייר אפרים משה ליליין.

למרות שלא הונצח בעיר (השייכת היום למערב אוקראינה), גוטליב נחשב כאמן ידוע, לא רק יהודי אלא פולני. הוא קבור בקרקוב, בבית הקברות היהודי החדש, תחת מצבת זיכרון מרשימה שעליה כתובת בפולנית, עובדה המגדירה זהות.

הספר מטפל בזהותו של האמן היוצר גוטליב, וכך מציג המחבר באחד המקומות את הסוגיה: "בכתיבה הפולנית המוקדמת על אודות גוטליב נעוץ אפוא פרדוקס. מצד אחד, בתור 'אמן יהודי-פולני' צריך היה להבין את יצירתו על רקע יהדותו וכך אמנם נעשה. המבקרים הפולנים, כמו המבקרים היהודים, התעניינו בעיקר ב'עבודתו היהודית', והסכימו בזה שיהדותו הכתיבה לו את נושאי עבודותיו... מצד אחר, כדי שיתקבל כ'יהודי מכובד', כיהודי שהוא גם 'פולני אמיתי', נדרש גוטליב להתעלות על יהדות זמנו ובמיוחד על יהדות פולין" (עמ' 162).

הסוגיה האם היה גוטליב צייר יהודי או פולני, נקשרת לביוגרפיה האישית שלו. עליה כותב מנדלסון את הדברים הבאים: "רשאים אנו אפוא להניח כי כבר בשנות העשרה המוקדמות שלו חי מאוריצי מחוץ לתחומיה של ההלכה היהודית. ידוע לנו כי דבר זה לא הוביל לקרע של ממש בינו לבין הוריו. אף ניתן לומר בביטחון שהידע שלו בנושאים יהודיים לא היה מרשים במיוחד" (עמ' 30).

מאחר שהזהות היהודית הוגדרה על פי הזהות היהודית, כלומר ההלכה, נשאלת השאלה - אם לא היה מאוריצי גוטליב בעולם היהודי, באיזה עולם אחר חוץ מהפולני יכול היה להיות? לדעתו של מנדלסון, גוטליב נתפס כאמור כאחד מאבותיה של 'אמנות היהודית'. בשנת 1920 כתב

חצי

היה

שנדור מזאי

מהונגריה: יוסף (טומי) לפיד

אחרי השואה

לְמוֹת בְּמִטָּה זוֹ לֹא מִיתָה
עֲבוֹר דּוֹדָה נִימָן,
אֶלָּא סִימַת שׁוֹנָה, מוֹזָרָה,
שֶׁהִגְדֵּל הָעֵנִיק לָהּ,
כְּאֵלּוֹ מִתָּה כְּנוֹצְרִיָּה.

"המתים באדמה", כתב יהודה עמיחי באחד משיריו "שכבו בערב ובשתי. / אני רוצה למות על מיטתי".

נזכרתי בשורות האלה שקראתי על דודה נוימן בשירו החזק של שנדור מזאי (משורר וסופר יהודי הונגרי שחי בבודפשט).

הצורך שלה למות על מיטה הוא איות של המילה 'הישרדות'. הצורך הזה נולד בחדר הלידה הנורא שנקרא שואה. המיטה עבורה היא כמו עלייה בדרגה ודודה נוימן מרגישה שהיא הולכת למות כנוצרייה.

יתכן שבאמירה הזאת הגניב שנדור מזאי אירוניה דקה, אירוניה שבה צחוק הגורל חושף משהו מאותן שיניים שנעצו בבשר העם היהודי במלחמה הנוראה ההיא.

רוני סומק

צדוק עלון

חגית קזיניץ

פרסום ראשון

כדרך

צרופות

כדרך שְׁבַה חוֹבֵק הַמְכַנֵּס אֶת הַגּוֹף
כדרך שְׁבַה מֵתָאִים הַכְּתָב לַכְּתוּב

כדרך שְׁבַה מֵתָאִימָה הַשְּׁמֶשׁ לְאוֹרָה
כדרך שְׁבַה מֵתָאִים הַקְּלָמוֹס לְגִיר

כדרך שְׁבַה מֵתָאִים הַעֲכָשׁוּ לְעֵבֶר
כדרך שְׁבַה מֵתָאִים הַרְחֵם לְעֵבֶר

כדרך שְׁבַה חוֹבֵקֶת הַנֶּפֶשׁ אֶת הַגּוֹף
כדרך שְׁבַה מֵתָאִים הַגֶּשֶׁר לְנֶהָר

כדרך שְׁבַה מֵתָאִימִים הַשְּׂדִים לִפְנֵי הַיּוֹנֵק
וכדרך שְׁבַה לּוֹפְתוֹת יָדֶיךָ אֶת אֲזוֹר חֶלְצִי.

אתמול

אתמול
בְּעוֹבְרֵי לֵיד בֵּית הַכְּנֶסֶת בּוֹ נוֹהֵג אָבִי לְהִתְפַּלֵּל
רְאִיתִי כִּי מִסְפֵּר הַמִּתְפַּלְלִים הוֹלֵךְ וּמִתְמַעֵט,
וְחִשְׁבֹּתִי לְעֲצָמִי
הִנֵּה בְּמַחֲלֶה הַשָּׁנִים
בָּהֶם פִּסְעֹתִי מִיִּלְדוּת לְנַעֲרוּת
וּמִנַּעֲרוּת לְבַחֲרוּת
וּמִבַּחֲרוּת לְגִבְרוּת
הִתְעַרְפְּלָה אֲצִלִּי הַהִבְחָנָה הַקְּדֻמוֹנִית
בֵּין הָאֲמוּנָה בְּתִפְלָתוֹ שֶׁל אָבִי
וּבֵין הָאֲמוּנָה בְּאָבִי הַמִּתְפַּלֵּל.

הַמְעִיל הָעֲשׂוֹי מִבְּד גַּם
הַמְצַח הַגְּבוּהָ
הָעוֹר הַמְחֻסָּפֵס
הַכֶּלֶב הַנִּלְוָה
הַשְּׂרוּוֹלִים הַמְפֻשְׁלִים
וְהַזְרוּעוֹת הַחֲשׂוּפוֹת

לְעֵתִים הַצְרוּפוֹת נִלְוֹת לְאָדָם
עוֹד מֵרַחֵם אָמוֹ,
וּלְעֵתִים הֵן מִצְטָרְפוֹת אֵלָיו עִם אוֹרְחוֹת חַיִּיו,
לְעֵתִים הֵן כַּמְנַגֵּנָה שֶׁהָאָדָם מִפּוֹם לְעֲצָמוֹ
וְאֵין אִישׁ יוֹדֵעַ
וּלְעֵתִים הֵן חֲרוּשׁוֹת בְּעוֹרוֹ הַחִיצוֹנִי.

יֵשׁ יָמִים בָּהֶם אָנִי רוֹאֶה
כִּי לְאַנְשִׁים יֵשׁ צְרוּפוֹת
וְיֵשׁ יָמִים שְׂאִינִי רוֹאֶה.

לְעֵתִים אָנִי רוֹאֶה כִּי גַם לְקַרְקַע יֵשׁ צְרוּפוֹת.

פנים

פָּנִים לְתַמָּם
פָּנִים לְתַמָּם
בְּלִילָה לְתַמָּם
וְאֲנִי, לְפִי פָּנֵי הַדְּבָרִים,
חֲשַׁבְתִּי לָאֵן?
לָאֵן הוֹלֵךְ הַלִּילָה וְתָם
וְלָאֵן פָּנֵינוּ הוֹנוֹת
מִנֵּין תִּפְתַּח הַטּוֹבָה
וּמֵהוּ הַחֲשׁוֹבֹן.

□

אֲדוּוֹת חוֹל
אֲבָנִים קְטַנוֹת שְׁכוּבוֹת
עַל גֶּבֶן
פְּשׁוּטוֹת אֵיבָרִים
מִבִּיטוֹת בְּכּוֹכְבִּים
עַל פְּנִיָּה
אוּרוֹ הַחֹר
שֶׁל חֲצִי יָרֵחַ
מִקְפּוֹת חוֹמוֹת
סְלָעִים
שֶׁלֹּטְפוֹ בְּרוּחוֹת הַזֶּמֶן.

□

חֲלוֹן הַסַּגְרִיר
תְּנוּרַת הַחֵם
הַקֶּפֶה, גִּיחוֹחַ
הָעֵתוֹן
הַסֶּפֶר
לֶחֶם הַקְּלוֹי
אֲשֶׁמֶת חֲטָאִי
הַשְּׁעוֹת הַחוֹמָקוֹת בְּזַחֲלָה
מִתַּחַת לְסֶף הַדִּלֵּת.

תיאמת

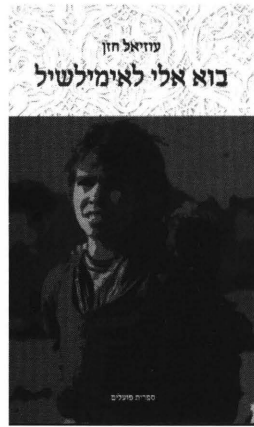
חֲשֶׁךְ עַל פְּנֵי תְהוֹם
וְאֵת שֶׁם בְּתוֹכִי הַמֵּים
הַקְּדֻמוֹנִים
אֲדִירַת כֶּחַ
סִנְפִּירֶיךָ בּוֹחֲשִׁים
בְּמִטְמוֹנִים
הַבִּיטִי לְאַחֹר
קָמוּ לְהַרְגֵּךְ.

מתוך *בהמולת היום והלילה אני שוכח וזוכר* העומד לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

חגית קזיניץ היא אמנית רב תחומית

חיי הפּרָפּרים

עוזיאל חזן: בוא אלי לאימילשיל, הוצאת הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים 2006, 192 עמ'



הספר היפה הזה הגיע אלי בעיתוי אופטימלי: זה עתה שבתי ממסע במחוזות הברבריים של מרוקו, מוקסמת ונפעמת מיופיו של הטבע - הדקליות הירוקות על רקע הכפרים הטובלים בוורוד מעושן, שמית השמים הכחולה העוטפת ישן וחדש במדינה רבת-הניגודים, צהוב החוליות המסמא, המינרטים המרובעים המיוחדים למסגדי המקום, הקסבות העשויות בוך והבולטות בסגנון בנייתן המסורתית המיוחד ועוד ועוד. עיתוי זה לא רק שהחיה עבורי את צבעיהם ואת ניחוחותיהם המשכרים של הכפרים הפּרָפּרים ושל תושביהם, אלא העניק לי גם את היכולת להעיד על נאמנותו של מחבר הספר, עוזיאל חזן, למראות, לקולות, לערכים ולאורח החיים של אוכלוסייה מיוחדת זו. מיהם הברברים? מהו ייחודם? וכיצד נארגים חייהם בין צמחי החרציות, הפרגים האדומים נוטפי המורפין, העמקים הפוריים והפסגות המושלגות בסיפור **בוא אלי לאימילשיל**?

שתי קבוצות אתניות חיות באזור המגרב (צפון אפריקה), אשר כולל את המדינות לוב, תוניסיה, אלג'יריה, מרוקו ומאוריטניה. הקבוצה האחת היא של הברברים, תושבי האזור מקדמת דנא והאחרת, קבוצת הרוב, היא של הערבים, שהגיעו לאזור החל במאה השביעית. אלה האחרונים איסלמו את הברברים, שריכוזיהם העיקריים נמצאים במרוקו ובאלג'יריה. אם להתייחס לברברים שבמרוקו, אליהם מתייחס הספר **בוא אלי לאימילשיל**, הרי שהם מונים כשליש מסך האוכלוסייה המרוקאית, שגודלה הוא כשלושים מיליון נפש. רוב הברברים חיים באזורי האטלס והריף - אזורים הרריים, הקשים באופן יחסי למעבר. עובדה זו סייעה לברברים לשמור על מורשתם התרבותית ולדבוק בדפוסי חיים מסורתיים, בכלל זה שפתם המיוחדת - שפת התמאזיט, הווכה לעדנה בשנים האחרונות.

הספר, הבוחן חוויית חיים מרכזית בחייהם של צעירי הברברים ולמעשה בחיי האוכלוסייה הברברית בכלל, מתאר פיסת חיים המתקוות אל חגיגת השידוכים השנתית באימילשיל - אירוע מעצב חיים, תרתי משמע. תוך כדי התפתחות העלילה, מתייחס הסיפור גם לשינויים החלים בקרב החברה הברברית בעקבות חשיפתה להשפעות "העיר הגדולה", הלוא היא העיר האדומה מראכש, וכן בעקבות חשיפת חברה זו לתיירות החוץ הגואה. כפרי הברברים ופסטיבל אימילשיל הפכו לאחד היעדים האטרקטיביים ביותר עבור התיירים, שביניהם תופסים הישראלים מקום נכבד. עוזיאל חזן, יליד הרי האטלס, אשר עטיפת הספר מלמדת אותנו כי הוא "חוקר וכותב רבות על הברברים", ממקד את עלילת הסיפור במשפחה ברברית קטנה - אם שהתאלמנה בצעירותה ושתי בנותיה הילדות-הנערות, החיות בכפר קטן ששמו טונפיט, הנמצא "במרומי החר הגבוה, המשקיף על

זאידה, שיופיה בולט במיוחד, נחשבת "ריוקה זקנה", שכן היא כבר בת חמש עשרה בעוד גיל הנישואים הרצוי בחברה שבה היא חיה הוא כשלוש שנים קודם. היא עצמאית, דעתנית וחכמה ומתקשה למצוא את בחיר לבה. רבים המחזירים אחריה ואחד מהם אף מוצא את מותו בנסיבות מעורפלות, לאחר שאהבתו הנואשת אינה נענית. זאידה יוצאת לעיר האדומה והגדולה כדי לרכוש השכלה וזאת תודות למעמדו רם המעלה של דודה בצמרת הממשל המקומי. רק בשובה אל כפר מולדתה, כעבור שש שנים, היא מרגישה בשלה להיענות לאהבתו של מוניר, אותו הכירה בחגיגת השידוכים באימילשיל טרם עזיבתה לעיר הגדולה. תהפוכות הגורל ונפלאותיו מאחדות ביניהם ודווקא אחותה הבוגרת ממנה בשנה, שכה תפצה להינשא, מתגרשת מבעלה וזוהי את חייה לבדה ללא ילדתה שעליה נאלצה לוותר תמורת הסכמת בעלה לפרידה. **בוא אלי לאימילשיל** הוא סיפור מעניין וכתוב היטב. הוא בראש ובראשונה סיפורה של האשה הברברית, אך בה בעת גם סיפור החברה הברברית וסיפור המדינה המרוקאית כולה.

גם מקומם של היהודים אינו נפקד מן העלילה, שכן חייהם וחי הברברים היו שזורים בלא מעט מקרים זה בזה. צורף הזהב היהודי והסוחר היהודי ארוגים במרקם החיים באזור. אלה הובילו גם לקשרים אנושיים חמים. מבטי אהבה אף נָצְתו בין זאידה לבין אנדריי, בנו של מר קדוש, היהודי האמיד, אשר אירח את זאידה בבית משפחתו בעת לימודיה במראכש. אולם מבטי הערעה ההדדיים בין שני הצעירים לא הבשילו ולמעשה, פרשה זו הסתיימה בחטף עם אירוסי אנדריי לעלמה גרציה טוליננו. האם חששה של משפחת קדוש מרומן שכזה האיצו את קיום האירוסין בין אנדריי לגרציה? זאידה חוזרת לכפרה ומממשת קשר רומנטי ישן. היא "אוהבת את מוניר אהבה שלמה, נקייה כשמים האלה, כמרחבים האינסופיים שלנו". הסדר שנדמה היה כי עומד הוא להשתבש, הושב על כנו ומי הנחל וחי הברברים ממשיכים לזרום כימים ימימה. ■

יהודית רונן

שלמה שפירא

ובאחרית הקשיים

ובאַחֲרִית הַקְּשִׁיִּים

דוֹלָבִים אֲנַחְנוּ

צְרִיכִים הָמוֹן מִים

צְרִיכִים הָמוֹן אוֹר

צְרִיכִים הָמוֹן חֵם

צְרִיכִים הָמוֹן צְפָרִים מְצִיצוֹת

צְרִיכִים הָמוֹן סֶעֱרָה תְּרִישִׁית

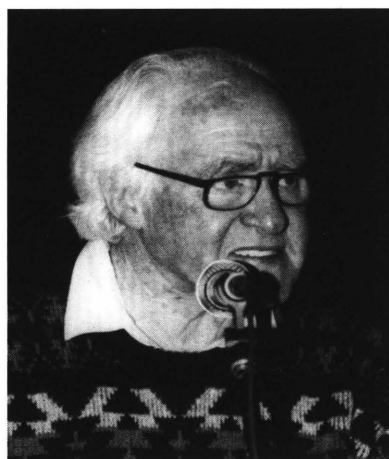
אֶצֶל כָּלֵנוּ בֵּיתָךְ וְלִחְוֶדְךָ.

עוזר רבין

ליענק'לה שבתאי

יעקב אברמסון

- - - להיות
מבט הנשמה, לראות חיים
פני נשמת אח יקר מאח שמעךשו
בנשמת בוערות, בהלה מפכה ומשקה
אותי אור חיי נשמות בנהרה שאין קץ לנהרה.
ונפשי יודעת מאד, איך עכשו עיניך רואות את מותי
ואיך על חיי נעצבות ואותי אהבות. פניך הישרות, הגלויות,
האור המתקן שמכל תנועה בך זרח. - עד מתי
לא נפגש - ידי אל ידיך שלוחות, וידיך נחות
בידי. נפשותינו השתים
בקולות-לב ממעמקים שותקים
שרות, בנגינתן, נפש את נפש מחיות. השיחות נמשכות
וכבר למדה נפשה, החיה שבעתים, את נפשי
אתה ללכת ידיים בידיים
נשמה עם נשמה.



עוזר רבין



יעקב שבתאי

אי אפשר לסיים את הדיון באהבת הנפש שבין רבין לשבתאי מבלי להתייחס גם לקשר הבין-טקסטואלי בין השיר והרומן סוף דבר. מאיר, בן דמותו של שבתאי ברומן, חווה במסעו תהליך איבוד הגופניות באליוזים של הנפש, ב"שהות הנכלמת", ובאותו רגע עולה "ממעמקי גופו... שירו של עוזר רבין כאחד מבלי שזכר גם מילה אחת ממנו כאילו התקיים השיר כישות טהורה" (סוף דבר, עמ' 218); ואילו עוזר רבין "מנבא" לפני הופעת הספר, באחת הטיוטות של השיר, שנכתבה הרבה לפני כן: "שם תכתירני - כמו אז - להיות בספרך..."; ורבין מוסיף כעבור שנים הערה: "אז לא ידעתי עדיין את השי היקר - הצפון אך לי - בחובה של שירת החלום שהיא מעל לפרווה ומעל לשירה וממזגת את שתייהן שבסוף דבר" (17.10.1993). עוזר רבין לקה בלבו לאחר שסיים את כתיבת השיר. הוא הלך לעולמו לאחר 17 שנה, ב- 9.5.1999.

במלאת עשרים וחמש שנה למותו של יעקב שבתאי

ב 4.8.1981 נפטר בפתאומיות יעקב שבתאי והוא בן ארבעים ושבע בלבד. שירו של עוזר רבין שהוקדש לשבתאי נתפרסם בידיעות אחרונות ב- 22.1.1982. את הקשר בין השניים ראוי לתאר כאהבת נפש הדדית, שתחילתה ב- 1961, שנים לפני שהחלה לנבוע הפרווה של שבתאי, והיא קשורה למחזה שכתב שבתאי (עם איתן גלעד) ליוכל מרחביה - "משחק של זמן". רבין, שהיה בעבר חבר מרחביה והיה קרוב לשנתו הארבעים, הלך מיד שבי אחר אישיותו וכשרונו של יעקב שבתאי בן העשרים ושבע. מאז היו השניים בקשר של ידידות עמוקה, שהלכה והתהדקה משחזר שבתאי להתגורר בתל אביב. מותו של שבתאי היה לרבין אבדה קשה וכבדה. הוא ביקש לבטא את הקשר שלו לשבתאי בשיר, אבל מעוצמת הכאב והועזוע היה מוצף מבחינה רגשית. אלמנתו של רבין, רות, מעידה שעבד על השיר יומם ולילה במשך חודשים. עשרות הטיוטות לשיר, שהשאר אחריו, הן עדות לקשיים ולהתחבטויות של רבין, עד שצלחה מלאכתו. השיר עצמו עוסק ב"העדר" וב"יש" של הידיד. ה"העדר" של גופו מונע ממנו לפגוש בו ממש ולשוחח איתו, וה"יש" של נשמתו ממשיך להתקיים ב"מבט הנשמה" ומשקה את הדובר בשיר ב"הילה מפכה ומשקה... שאין קץ לזוהרה". מכאן פורצת הועקה - "עד מתי לא ניפגש", והסיום עומד כולו בסימן הפגישה הוודאית, שתתקיים לאחר המוות: "איתך ללכת ידיים בידיים/ נשמה עם נשמה".

מבחינה צורנית ומבנית השיר כתוב כשיר מודרני, שיש בו זרימה בלתי פוסקת, כמו "הנהרה שאין קץ לזוהרה". שורותיו מתארכות ומתקצרות ומשפטי מורגנים בפסיחות, וגם ארבע הנקודות שבו אינן עוצרות את זרימתו. הוא מתחיל משתיקה (---) ובמילה אחת - שם הפועל "להיות" - בשורה הראשונה, מילה שקובעת למעשה הן את ההגדרה והן את המוסיקליות הנפלאה של השיר, המושגת באמצעות החרוזה הפנימית, האסוננסים, והשימוש התכוף בצורת שם-הפועל. השפעה של ימי הביניים מורגשת גם היא בשיר בשימוש במושג "הישארות הנפש" והאבחנה בין "נפש" לבין "נשמה", כנראה בהשפעת הפילוסופיה של הרלב"ג.

על הבולבול והרגליים העקומות

אולי בגלל צורתן המיוחדת של רגלי
לא ידעתי ללכת במציאות
המציאות התעקמה לי דוקא אז
כשצמחתי בלבול נפשי
יפה תאר.

הייתי רוצה להיות הומוסקסואל לפחות.
במיוחד שהייתי הומוסקסואל מעצמי
אבל פחדתי שיש בי קנאת פין
וגם לא רציתי שיעשו לי ברית מילה.

אבל הבלבול הזה שלי, שמש לאחרים
מחסה
כנפי שכינה
בין שתי רגלי תקעתי הבלבול שלהם
ממש בין הרגלים שלי

שמך הזכריות שבי
היתה רק חותמת שפם קטנה על פני
זכר לחלום שהייתי צריכה להוליד בן
בינתיים גדלתי להתחתן ולהתגרש
תחת מטריה אחת
נמצאתי נמצאתי מצאתי
היינו אבר מהמם
הוא מלא פי בקשיחותו
כשהשמיץ קול מבית תוהו
וטפטף אל תוך פי ולשוני
עבודות חיים
אזירה מחשמלת מכשפת
של ארץ
עוצרת את כל האנשים מלכת
בקוריקולום ויטה של החיים שלהם.

חלק מפואמה

בנבכי מעמקים אסורים
עולם שדים קפא
בתוך פתמי הדיו של מבחן רושף.
ולא נגזרתי לשנים
רק גלח שער ראשי
עת נתחה נפשו באיזמל ויצאה ממנה
תפוזת
בגדל קלמנטינה
כדי שאהיה כמו התפוזות
או הולנסיות של ארץ ישראל.

השיפוע

פרצתי חלונות הנפש
שפצתי מרצפות רקיבות ומעלות עכש
בית משכן לרוחי שפצתי
ברהוט צתיק רהטתי
מעון לה לא הייתי
והיכל אינני
בית בשת לא הצלחתי להיות
ויוצאת ממני מרפסת
אבל הבית סגור ומסגר
הקולות הבוקעים ממני
הם שקט דממה
של שני אנשים מפגמים אשר חיים בתוכי
וצומחים עם הזמן
נכנעים לכח.

אמיר אור

מחמד

מביט בו: חיה של זכרונות שורד ערמומי
פוסע מרחרח סכון, טרף, חושניות, מרחב.

אני נכנס - והוא שלי. יוצא - ושוב
מוציא אותו לחפשי.

מחשבה שלי איך היית לבשר?
חי-מחמד שלי בוא גלף החוצה -

אני נותן לו קצת אכל קפה, סיגריה
מוציא אותו לטיול במורד הגבעה,

זורק לו מה שזורק פעם כאב פעם ענג
כמו עצם לכלב תאב לציד.

הוא מושך חזק אבל אני
אל רב-אניים, בזבזן גופים מועד

מפתח לאבד גם את האחד הזה -
ואוחז בו ברצועה, אוחז בו ואוחז,

אוחז עד שאוחז ונכנס והוא שלי -
והנה אני שוב, לבוש בפשר,

פוקד כמו רוח
את יערות הזכרון.

מתוך הספר מוזיאון הזמן העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

תמונה 3: ראי

ואם העולם היה מתחיל מן הבואה הזאת
ממפל האור על המאחור האטום

חדר בתוך חדר עין בתוך עין
על פני המחשבה המצחצחת -

האם היית רואה
תנועה מול תנועה
ים ויבשה עצים, חיות מאורות בשמים
פנייה הנזילים במורד המראה
תשוקה רועדת מול תשוקה רועדת
ודגים שוחים בחורף
אל הים?

תמונה בתוך תמונת הרוח
הנופלת

כנפים חובטות לשוא בהשתקפות האויר
וסוף סוף המכה המפץ הגואל -

בקיעים אצים במשטח הזכוכית
דם מציף את סדקי המבט

שירות ארכות מתפשטות אל האפק
עמים נודדים אל ספרי הלמוד

אמא וילד וחרב מתהפכת

הזמן נשבר
רסיסים -

אם תמשיך להביט כל כך
תפסיד את העקר לא תספיק לתפס

את עגולי האדוות המתפשטים בראי
את פכפוך הבליעה שעובר בו עכשו

את פני המים השבים אל השקט.

שבתאי מגיר

עודד פלד

אמריקה שרה

לירוי ג'ונס

(אימאמו אמירי באראקה)

זוהי ההבהרה עליה דיברתי פעם

השיחה הפתוחה אותו. לבדו, אתי,
ליד המים (זריחות מנהר,
אכל אתה תנצל. עומד שם
וסופר מיתות. זו שלי, וזה מה שרציתי
שתאמר, רוי, אתה תמות במהרה).

והכל-הכל כשורה, עד הערב, והצפרים
התעופפו. עציהן מתנועעים ריקים ליד
הנהר. וכל זה בריאה. יותר מאשר
רעיונות. יד פשוטה ונאה שהאיש
הושיט. יותר מכפי שנוכל לאבד, ועדין
דברנו באהבה על 'עצמנו'.
המכחול שקע מאחורי השקט. היה
זה ג'ונגל, ילדים מתים בהרף מחשבה.
ישבנו מביטים, והרוח שנתה
את האש, זו הפכה כחלה ושרנו לאט.

למי שיך מח זה? הדרך
בה תנוע אהבה. אני אוהב אותך, אני
אומר זאת חרש, ללא תנועה. לאבד אותך,
או לשבת, להאחז בחוטי האור
הקרועים, רוח וצפרים, חגות
מעל המים, דממה או מות.

הופיעו אצלי המילים

לפני שנים לא הרבה
הופיעו אצלי המילים
ללא אדרתן הרגילה.
ברכתין וחקרתי לשם בואן.

אחת אמרה - קדשה
אחת אמרה - משא
אחת אמרה - טול

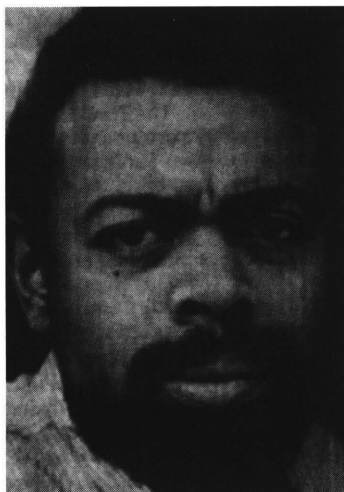
עמדתי פעור ומסחרר
אמרתי - איך?

אחת אמרה - הכה
אחת אמרה - חכה
אחת אמרה - בכה

אחר כך כלנו עמדנו שותקים
שעה ארוכה

דלתות

אני שומע את הקול של ויקי, שהיא אמא שלי
קוראת אל הדלת הסגורה 'סבי, אתם צריכים משהו?'
ואני מביט בדלת הסגורה של החדר של גיב,
שהוא הבן שלי ואני שומע את הצחוקים
ואני רואה את אמא שלי מתיכת מעבר לדלת הסגורה
של החדר שלי, ואני וחברה שלי מתיכים
ואילת, שהיא אשתי, מתקרבת אלי ושואלת
'אתה נהנה?' ואני מתבק אותה והיא אותי
ואני אומר 'כן' ואחר כך אנחנו הולכים
אל החדר שלנו, וסוגרים את הדלת.



ליריו ג'ונס (אימאמו אַמירי באַראַקא)

ייסורים. כמו עכשיו.

אָני בתוך מִשְׁהוֹ
שְׁשׁוֹנָא אוֹתִי. אָני מִשְׁקִיף
הַחוּצָה מִצִּינִי. מִרִּית
אֵלֹו צִלִּילִים מִעֲפָשִׁים חוֹדְרִים
לְנִשְׁמָתוֹ. אוֹהֵב אֶת
נִשְׁוֹתָיו הַעֲלֹבוֹת.

חֲרִיצִים בְּמַתְכָּת, לְשֹׁמֵשׁ. בְּמִקּוֹם בּוֹ
עֵינֵי יְשׁוּבוֹת, סוֹבְבוֹת, בְּאוֹר הַקָּרִיר
הַבּוֹק אֹר, אוֹ גּוֹף נִקְשָׁה
מִתְחַכֵּךְ בִּי, אֲשֶׁה, גָּבֵר,
בְּלֹא צֶל, אוֹ קוֹל, אוֹ מִשְׁמַעוֹת.

זֶה הַשֵּׁטַח הַמְּסֻבָּר (גּוֹף,
שֵׁם תָּם הוּא כָּלִי-נִשְׁקָה).
הַפְּשָׁטָה. מִגָּע. (לֹא שָׁלִי.
אוֹ שְׁלֵקָה), אִם אֶתָּה הַנִּשְׁמָה שֶׁהִיָּתָה
לִי שְׁנִטְשֵׁתִי בְּהִיּוֹתִי עוֹר
וְאוֹיְבִי נִשְׁאֹו אוֹתִי כְּאִישׁ מֵת
(אִם יָפָה הוּא, אוֹ רַחֵם).

זֶה עֲשׂוֹי לְהִיּוֹת כְּאֵב. (כְּמוֹ עֲכָשׁוֹ, כְּשִׁגּוֹפוֹ
כְּלוֹ מִיֶּסֶר אוֹתִי). זֶה עֲשׂוֹי לְהִיּוֹת זֶה. אוֹ
כְּאֵב. כְּבֹאוֹתָה שְׁעָה שֶׁפָּרְחָה מִמֶּנִּי לְתוֹךְ
הַיַּעַר הַהוּא.

אוֹ כְּאֵב, הַתּוֹדָעָה
בְּתוֹנִיעָה לְוִלְיָנִית כְּסוּפָה מִסְתַּחֲרֶרֶת כְּלָפִי
הַשֵּׁמֶשׁ, גְּבוּהָה אֶף מִכְפֵּי שְׁזָקִים הַעֲלוֹ בְּדַעְתָּם
אֶת מִקּוֹם הַמַּצָּאוֹ שֶׁל אֱלֹהִים. אוֹ כְּאֵב. וְהַאֲחֵר.
הֶ-כֵּן. (בְּתוֹךְ סִפְרִי, אֶצְבְּעוֹתָיו. הֵן
פָּרָחִים צֶהָבִים נְבוֹלִים וְלֹא הֵיוּ יְפוֹת
מִעוֹלָם). הֶ-כֵּן. אֶתָּה, נִשְׁמָה אֲבוּדָה, תֹּאמַר
"יִפִּי. יִפִּי, מִתְרַגֵּל, כְּמוֹ הָעֵץ.
הַנֶּהָר הָאֲטִי. שֶׁמֶשׁ לְבָנָה בְּמִשְׁלִי הַרְטָבִים.

אוֹ, הָאֲנָשִׁים הַקָּרִים בְּרוּחַ סוּפָה. אֶקְסִטְזָה. גּוֹף
אוֹ נִשְׁמָה. הֶ-כֵּן. (גְּלִימוֹתֵיהֶם מוֹעֲפּוֹת. קַעְרוֹתֵיהֶם
רִיקוֹת. הֵם מְזֻמְרִים בְּעַקְבוֹתֵי, לֹא בְּעַקְבוֹתֵיהֶם). גּוֹף
אוֹ נִשְׁמָה, מִשְׁחָתִים בְּמִדָּה שְׁוָה. שֵׁם הַמַּעֲנָה נֶעַ מִהָר מְדִי.
(שֵׁם אֱלֹהִים הוּא הָאֲנִי, בְּסוּפוֹ שֶׁל דְּבָר).

אוֹרִיר קֵר נִשְׂא מִבְּעַד לְעֵינַיִם צְרוֹת סוּמוֹת. גּוֹף,
מִתְכָּת חֲמָה לְבָנָה. זוֹהֶרֶת כְּמוֹ הַיּוֹם וְשִׁמְשׁוֹ.
זוֹ אֶהְבֶּה אֲנוֹשִׁית, אָנִי חֵי בְּפָנִים. שְׁלֵד גְּרָמִי
שֶׁאֶתָּה מְזוּהָה כְּמַלִּים אוֹ רִגֵּשׁ פְּשׁוּט.

אֶךְ אֵין לוֹ רִגֵּשׁ. כְּמוֹ הַמַּתְכָּת, הוּא חָם, לֹא,
נִתֵּן לְאַהֲבָה.
הוּא צוֹרֵב אֶת הַדְּבָר
שֶׁבְּתוֹכוֹ. וְהַדְּבָר הַהוּא
צוֹרֵחַ.

מֵאֲנִגְלִית: עוֹרֵד פֶּלֶד

ליריו ג'ונס - יליד 1934, ניו ג'רזי. מחשובי המשוררים, הסופרים והמחזאים האפרו-אמריקאים. ג'ונס סיים תואר ראשון באוניברסיטת הארוורד, ולמד אחר כך פילוסופיה וספרות גרמנית באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק, לפני שהפך לדובר רדיקלי של האפרו-אמריקאים. בשלב מסוים הפנה עורף למשוררי ואמני הגריניץ' וילג' ולאמירה הרומנטית האישית שנתן לה ביטוי בספר שיריו הראשון, *מבוא לפתק התאבדות בן עשרים כרכים* (1961), התגרש מאשתו הלבנה, אימץ לעצמו ב-1965 את השם אימאמו אַמירי באַראַקא כחלק ממחויבותו לאפרו-אמריקאיות, וייסד בניוארק מרכז קהילתי אפרו-אמריקאי, "בית נשמה". במשך תקופה מסוימת ניהל את התיאטרון הרפרטוארי של הארלם. הוא הצליף בזעם בלבנים בשני מחזות בני מערכה אחת: "הולנדי, העבד" ו"בית השימוש" (1964). המרירות והתסכול מוצאים ביטוי גם ברומן שלו, *מערכת התופת של דנטה* (1965), בו הוא משווה את משכנות העוני של ניוארק למדורי התופת. יגון וזעם, שלובים ברובד לירי המבטא ערגה לנשמת האדם השחור ומהלל אותה, מאפיינים את קבצי השירה הבאים שלו: *המרצה המת* (1964), *מאגיה שחורה* (1969) וספרים רבים אחרים. האוטוביוגרפיה שלו ראתה אור ב-1984.

תרוה נגד שונרה

שונרה

דמות האשה בשיריהן של דליה רביקוביץ ויונה וולך

צפרירה לידובסקי כהן

שונרה היתה לבנה וורדה פְּעוּגַת מֶאֱכָל;
היא היתה בלונדון, היא היתה במוסקבה,
כל הימים שלה היו דומים לשבת
עם הרבה עֲנִינִים, אֲבָל גִּנְתָּה פֶּרְחָה מִיּוֹם לְיוֹם.
בְּרֶדֶת הַגֶּשֶׁם דָּלַף הַבֵּית מִתּוֹךְ גֵּג שֶׁל זְכוּכִית.
היא נִגְשָׁה לַחֲלוֹן וּמִישָׁהוּ חֲכָה לָהּ.
הוא קָרָא מִכְתָּב אֲבָל הָיָא בְּלִבָּהּ אֶת דַּעְתּוֹ.
אִז הִנִּיחוּ וְנָשַׁק אוֹתָהּ כְּעוֹגַת מֶאֱכָל.
זֶה הָיָה בְּבִקְרָא בְּשָׁעָה מְאֻחָרֶת
וְהָיָא מִצְמִץ בְּשִׁפְתָיו כָּל הַיּוֹם, כָּל הַיּוֹם.
שונרה הִנִּיחָה מִפִּיתָ עַל בְּרִכְיָהּ וְהִתְנָה מְלָקֶקֶת עוֹגַת וָגִיל.

שונרה ב

שונרה הִלְכָה לְשִׁכְשֵׁךְ בְּשִׁלּוּלִית שֶׁל מִי-זָהָב,
בְּשָׂדוֹת הַטִּירָה עָבְדוּ אֲכָרִים חֲבוּשֵׁי קַסְדוֹת.
בֶּן הַדָּפֶס הֶעֱמִיד שׁוֹמֵר מִיָּחָד לְשׁוֹנְרָה,
עֵינֵי הַשׁוֹמֵר קָדְרוּ מִתַּחַת מִצְחַת קוֹבָעוֹ.
צֶל הַשִּׁיחִים נָפַל עַל הַמַּיִם וְהַסּוּף הִסְתַּתֵּר
כְּתָמֵי הַשִּׁיחִים הִגִּיעוּ אֶל שׁוֹנְרָה הַלּוֹךְ וְהַמּוֹג.
שונרה עֲצָמָה אֶת עֵינֶיהָ בְּתוֹךְ הַשִּׁלּוּלִית הַשְּׂקֵטָה.
אוֹלֵי נִרְדְּמָה לְשָׁעָה אֲבָל שׁוֹנְרָה אֵינָנָה טוֹבַעַת.

הדמות העולה הן מ'שונרה' והן מ'שונרה ב', של רביקוביץ היא פרוטוטיפ של אשה "מתוקה, תמימה, ילדותית ופסיבית", כפי שמציינת לילי רתוק. מן השיר 'שונרה ב', למשל, עולה מיד בעיני רוחנו דמות דמי-מיתולוגית של נערה ידועה ומוכרת: זוהי דמותה של נסיכה קסומה השוכנת בטירה ומוגנת היטב מכל רע על ידי "בן הדוכס" - מן הסתם אותו נסיך-מושיע אגדי, אשר לו מחכה ומצפה כל נערה נאה וחסודה מאז ומעולם, הוא ולא אחר. הפרוטוטיפ הנשי הזה, שהקורא מזהה בטקסט לאלתר, הוא תוצר תרבותי שאנחנו סופגים בילדותנו מסיפורי מעשיות לילדים כמו סינדרלה, היפהפייה הנרדמת, ועוד. סיפורים אלה, כפי שטוען הפסיכולוג הידוע ברונו בטלהיים, יש להם השפעה מרחיקת לכת על התפתחותם הנפשית של בנים ובנות, על הדימוי העצמי הן של הגבר והן של האשה, על ציפיותיהם, על היחסים שביניהם, ועל מקומם בבית ובחברה.¹ יחד עם זאת, גם אם הדמות המעוצבת בשיר זה נראית מוכרת למדי, בסיפורה של שונרה אין בעצם שום דמיון למבנה העלילה של מעשייה ארכיטיפית, שהרי אין בסיפור הזה שום זכר לנערה מקופחת, מושפלת או מנוצלת הזוכה למהפך בגורלה המר בזכות יופיה וסגולותיה המיוחדות. במילים אחרות, הדרך מלאת החתחתים אל הארמון הניצבת במרכזה של עלילת המעשייה הקלאסית ומעצבת את מהלכה נעדרת משירה של רביקוביץ. אבל היא בלי ספק מעסיקה את לאה גולדברג, למשל, בשיר 'לכלוכית' (1949), שהוא השיר העברי הראשון שבו שזורת משוררת עברית את דמותה המפורסמת של סינדרלה בשיר מחאה נשי (חיה שחם, נשים ומסכות, עמ' 173).

העיסוק האובססיבי בחוויותיה של האשה והניסיון לעצב אותן ב"קול אחר", לאמור, בקול שונה מזה שבו מוצגת האשה בקנון "הגברי", הוא מן ההתפתחויות המעניינות ביותר בתולדות הספרות העברית הנכתבת בידי נשים בעשורים האחרונים. היסודות הפואטיים של ספרות ענפה זו הונחו בסוף שנות החמישים בתחום השירה עם הופעתה של דמות נשית דמי-מיתולוגית בשיריה המאופקים של דליה רביקוביץ והתחזקו בשירת יריבתה הסוערת, יונה וולך. למרות ההבדלים הבולטים ברוח שירתן של שתי המשוררות הללו, אפשר בנקל להצביע על קשר סימביוטי ביניהן. לילי רתוק, למשל, בספרה מלאך האש: על שירת יונה וולך (1997), טוענת כי שירתה המוקדמת של רביקוביץ השפיעה על וולך והותירה את חותמה על עיצוב הפרסונות השיריות המאכלסות את ספרה הראשון של וולך, דברים (1966). כך טוען גם יאיר מזור במאמרו "העזה, הוועמת וזו שהעזה, שנתנה את האות: שירתן של דליה הרץ ויונה וולך בהקשר משווה של שירת דליה רביקוביץ" (עיתון 77, 220, 1998), מאמר שבו חושף מזור את היסודות המשותפים לשירת רביקוביץ, הרץ וולך ואת השפעתה של הראשונה על שתי האחרונות.

וולך לא ניסתה להעלים את עקבות הדמות הנשית שעיצבו קודמיה, רביקוביץ והרץ כאחד. שמו של קובץ שיריה הראשון, דברים, רומז ישירות אל השיר 'דברים' החותם את ספרה של הרץ מרגוט (1961). כמו כן, ניתן בהחלט למצוא התכתבות מעניינת בין הדמות הנשית שאותה מעצבת רביקוביץ והדמויות הנשיות בקובץ דברים של וולך. למשל, השיר תרזה של וולך נראה כ"שיר-תשובה" ל'שונרה' של רביקוביץ, כפי שרתוק מיטיבה להראות (מלאך האש, עמ' 66). יחד עם זאת, עימות בין שני השירים הללו יורה לנו שאם אמנם וולך מגיבה לשירת רביקוביץ, תגובתה היא תגובה קנטרנית, אפשר אפילו לומר הסתערות חתרנית, ודמות האשה שהיא מעצבת היא ניגוד גמור לתבנית האשה שאנו מוצאים בשירת רביקוביץ המוקדמת.

לכלוכית

עִיפּוֹת הַדְּרָכִים מְצִינָה וְסוּפָה
וְיָרֵחַ קָפוּא בְּרָקִיעַ -
אֵיךְ בְּשֶׁלֶג עֵמֶק לְכִלּוּכִית יַחֲפָה
לְפִתְחוֹ שֶׁל אֲרָמוֹן תִּגְיֶעַ?

הֵן רַגְלֶיהָ קָטְנוֹת, הֵן רַגְלֶיהָ כּוֹשְׁלוֹת,
אֵין מִפְּלֹט, אֵין מַחֲסֶה מִנְּגֵד,
וְצוּפוֹת בָּהּ עֵינַיִם כָּל הַלֵּילוֹת
בְּעֵינֵי אִמָּה הַחוּרָגָת.

וְהָרִים שׁוֹרֵק בֵּין עֲנָפֵי הַתְּרֹזוֹת:
"כִּי יָאֵה לָךְ וְכִי נָאֵה לָךְ.
קִבְּצָנִית שְׁכֻזָּאת, לְכִלּוּכִית שְׁכֻזָּאת
חֲשֵׁקָה בְּבֶן-הַמָּלְךְ!"

וְקוֹרְעִים אֶת שׁוֹלֵי שְׁמֵלֶתָה הַשִּׁיחִים
וְנִצְבוּ הָרָרִים שֶׁל קֶרֶחַ.
הַתֵּרֵד עִם אוֹר-בֶּקֶר דְּמַעַת מְלָאכִים
עַל עֲקֻבוֹת הַדְּמָיִם בְּדֶרֶךְ?

השיר 'לכלוכית' של גולדברג עמד בלי ספק לנגד עיניו של רביקוביץ, ממש כפי ששירו של ח"נ ביאליק על "תרזה יפה ועבותה... העומדה כל היום מול המראה" ומצפה נואשות לנסיך חלומותיה, עמדה לנגד עיניה של לאה גולדברג. 'שונרה ב' של רביקוביץ מכיל מוטיבים דומיננטיים מ'לכלוכית' של גולדברג: רגליים יחפות, שיחים, מחסה, שקיעה או טביעה. סיפורה של שונרה בעצם מתחיל במקום שסיפורה של לכלוכית מסתיים. שונרה כבר הגיעה אל הארמון הנכסף, לאמור אל המקום שבו מובטח לכל נערה אושר ועושר בחיקו של הנסיך האוהב. הבעיה היא, שבניגוד לציפיות, שונרה זכתה אולי בעושר (שהרי היא משתכשכת בזהב!), אך בוודאי שלא באושר, ואין הא בהא תליא. הארמון שאליו הגיעה, הוא טירה חשוכה שבה היא כלואה כאסירה מבודדת, וכל צעדיה, בלשונה של רביקוביץ בשירה 'בובה ממוכנת' הם "מדודים וקצובים". שונרה אמנם איננה מוכה ומושפלת כמו אותה "בובה", אך השקפת העולם הרביקוביצית בנוגע לדמותה הקלאסית של האשה "המתוקנת" ניכרת היטב בשני השירים כאחד: בשני המקרים מדובר באשה ילדותית, מפונקת ומוגנת, החיה בשעמום נורא תחת חסותם של גברים השולטים בחייה ומכתיבים לה את דרכיה.

צל וקדרות מעיבים על השלולית המוזהבת שבה שונרה מבקשת לטבול באווזות שהותרה מן הלול. כשמוטיב הצל מעיב על השיר כולו והחושך סוגר עליה, שונרה, כפי שמעיד סוף השיר, עוצמת את עיניה - אולי כדי להימלט אל עולם החלומות הנפלאים שלה ולהרחיק מעליה את המציאות הכובלת שאליה נקלעה. כמו רבים משיריה המוקדמים של רביקוביץ, גם גיבורת השיר הזה חיה בעולם פגום לחלוטין, שאין בו שמץ של חמדה, והיא מוצאת את רגעי הרגיעה החולפים באמצעות נסיגה אל עולם התענועים והדמיון אשר מרחיקים אותה לשעה קלה מן המציאות הקודרת מבלי לסכן את מעמדה, ואולי אף את עצם קיומה ("שונרה איננה טובעת").

שירה של רביקוביץ 'שונרה' פותח באותו עולם חלומות מלא חמדה שהשיר 'שונרה ב' איננו מפרט. שונרה זו, ספק אשה בת זמננו, ספק עלמה ויקטוריאנית או שמא נסיכה רוסית אצילה מבית הצאר, היא נערה לבנה ורודה ברכותה ומתיקותה אשר חיה בעולם שכולו כביכול הצלחה ותענוגות. חיה מלאים בנסיעות ובהרפתקאות בעולם הגדול ("היא היתה בלונדון, היא היתה במוסקוה"). בקונטקסט שירה של רביקוביץ, עלינו להניח כי היא דווקא יודעת מדי יום ביומו "חמדה מאין כמוה" משום ש"כל הימים שלה דומים לשבת", הידוע בכינוי "חמדת ימים", ומשום שהיא חיה לה במין גן עדן פורה, שהוא סמל תרבותי של מקום להשתכר בו בעונג ומיני תפנוקים. ואולם, מי שמכיר את השיר 'חמדה', השיר שבו מופיע הביטוי "שם/או ידעתי חמדה מאין כמוה" שלוש פעמים, יודע שהחמדה שעליה משוררת רביקוביץ בשיר המרוםם הוא אין לה דבר וחצי דבר עם העולם הזה, תאוותיו וסיפוקי הנפש שלו. להפך: היא, כלומר תחושה של חמדה, מוחשת רק בעולם שבו שולטים מראות מעולם החלום וההווה, עולם שבו "בדי האילנות היו מתעצמים לגבוה... והאור הלך מסביב שוטף כנהר לנבוע... וכו'". עולם מופלא זה הוא העולם הזוהר שאליו מנסה שונרה להפליג בפתח השיר. אלא שהמציאות האפורה וקודרת כעננים המתרבים אורבת לה ומאיימת על בית החלומות שהיא מנסה להסתגר בתוכו ועל גג הזכוכית השקוף המאפשר לה להמריא ממנו והלאה. כיוון שגג של זכוכית איננו רק שקוף אלא גם שביר, הגשם היורד וסודק אותו מנפץ את הברוה שבה כלאה שונרה את עצמה ומחזיר אותה אל המציאות ואל הסכנה האורבות לה מבחוץ. נמצא שם זה ש"חיתה לה" והיה אמור, על פי האגדות, לשאת אותה על כפיו אל אושרה. אך עיניו של העלם הלז אינן נשואות בכמיהה אל החלון שבו היא מופיעה. "הנסיך" הזה, וכאן על הקורא לשים לב היטב לדקדוק המשפט, הוא בחור רציני השקוע לגמרי בענייניו החשובים: בקריאת "מכתב". לאמור, לא המכתב האינטימי שהיא כתבה לו או הוא לה, אלא מכתב בלתי מיודע, כפי הנראה מסמך כלשהו. הוא עסוק בקריאתו של מכתב זה עד שהוא מבחין בשונרה, ואז דעתו המיושבת מתבלבלת עליו לחלוטין. הוא עוטה עליה כעל מאכל תאוה שאין לעמוד בפניו, והמפגש הארוטי ביניהם ממתיק את שארית יומו. אבל לא את יומה של שונרה. ממש כמו שירה של רביקוביץ 'בובה ממוכנת', גם השיר 'שונרה' נחתם בדמותה של אשה, שהיא מנוצלת, מובסת ומתוסכלת; אשה אשר משלימה עם גורלה ואיננה מפגינה שום רגש של עוגמת נפש, זעם או מרירות.

הסיום התבוסתני של השיר הזה הוא דוגמה מובהקת לדרך המחאה הנשית בשירה של רביקוביץ. המחאה הנשית בשירתה מוצגת תמיד בדרך האירוניה המאופקת השולטת בפואטיקה של בני דורה, לאמור, בשירת שנות החמישים של נח, אבידן, ועמיחי, והיא מקרינה אמפתיה רבה כלפי גורלה של הדמות המתוארת בה, בדומה ל'לכלוכית' של לאה גולדברג (ר' שחם, עמ' 173). היא זועקת מן השורות החותמות את שיר המחאה הקלאסי של רביקוביץ, 'בובה ממוכנת': "והיה לי שיער של זהב והיו לי עיניים כחולות / והיתה לי שמלה מצבע של פרח שבגן / והיה לי כובע של קש עם קישוט דובדבן". המחאה הזאת זועקת גם מן השורה החותמת את השיר 'שונרה': "שונרה הניחה מפית על ברכיה והיתה מלקקת עוגת וניל". העלילה שרביקוביץ מעצבת בשירה היא דרמה אירונית מובהקת משום שבאותה שעה שהיא חותמת את גורלן הנורא של גיבורותיה, היא מציגה גורל זה באור מגוחך ואבסורדי לחלוטין. זה שהגיבורה עצמה איננה מבינה, או יודעת, או רוצה לדעת על מצבה העגום, וחוזרת בסופו של דבר לאותה התנהגות שתוביל למחזור נוסף של ניצול, אם לא אלימות, מעלה ומעצים את תחושת





דליה רביקוביץ

האירוניה העולה מן השירים הללו ומשרת את מטרתם החתרנית. גם שמה של גיבורת שני השירים מצביע על קול המחאה האירוני של רביקוביץ המוקדמת. כחיית בר, 'שונרה' היא ארכיטיפ ידוע של אשה יצרית, סוררת ומורה. יתר על כן, באגדה של פסח, שונרה היא כידוע חיה אגרסיבית, שבאה ואוכלת את הגדי התמים שקנה אבא בתרי וזוין. לעומת זאת, גיבורותיה של רביקוביץ הן נשים כנועות הכלואות ב"חד-גדיא", שהוא כינוי הלצי לבית סוהר, הווה אומר, במסגרות תרבותיות נוקשות הכופות על האשה לכבוש את יצריה המולדים ולחיות את הדמות הקלאסית של אשה תמה, נאה וחסודה. לא כן גיבורותיה של יונה וולך.

תרזה

לא לצאת כי
לא להכנס
לרתך בזהירות מְסִיב לָפֶה
מֵאֲחֹרֵי כָּל וִילוֹן
עַל מִטָּתָה יָשׁוּב בְּנַחַת
מִי
הַמִּכְתָּב:
אֶת יוֹדֵעַת
אֶהְיֶה שׁוֹפֵעַת
אֲבֵל הָדָם שֶׁלָּךְ כֹּל כֵּן מֵתוֹךְ
נִיר בְּרוֹחַ
עֲלֶה גָדוֹל וּמִנְמָס לְרוֹחַ
אֲחֵרֵי שֶׁתְּרֹזֶה מִשְׁמַנֵּת אֶת הַסְּקָטִים
הִיא שׁוֹכֶבֶת לְמֵרָאשׁוֹתֵי הַנְּרוֹת וְקוֹרֶצֶת.

בין תשוקתה אל אותו גבר לבין הגנה עצמית, שהרי היא רואה נכוחה כי יותר משהוא "אוהב" אותה, אותו גבר מבקש למצוץ את דמה (היינו, לנצל אותה) ושהתפתות לו עלולה להרוס אותה. זאת, כפי שטוענת לילי רתוק, למדה תרזה מגורלה של שונרה. היא למדה את המחיר הנורא שמשלמת האשה כשהיא נחשבת ל"עוגת מאכל" - היינו, לאובייקט של סיפוק תאוות בשרים ותו לא.

מסקנה זו, למרות סבירותה, עדיין אין בה שום רמז למהפך שעושה וולך בעיצוב דמות האשה בשירת הנשים העברית. שאלת השאלות, לכל מי שמבקש לבחון את צמיחתה של וולך מתוך השורשים הרביקוביציים שלה, היא - הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה כל עוד רוחה בה. ואם אמנם היא באמת פוחדת, עוד יותר משונרה, מן הפיתוי המיני, מדוע בוחרת תרזה להישכב לה למראשותי הנרות, כשתוצאות המעשה הזה ברורות לה מראש? ואם אנחנו כבר בסוף השיר, מן הדין שנבחן את הדמות החותמת את "שונרה" ונשווה אותה ל'תרזה'. שונרה, עצורה ועצובה ועדיין מלאת ערגה, היא דמות קלאסית של "אשה מכובדת" לכל דבר, עם מפית על ברכיה, המוצאת בלית ברירה את סיפוקה מליקוק חושני של עוגת וניל מתוקה. לעומת זאת, בתמונה החותמת את השיר 'תרזה' אנחנו מוצאים נערה נעריה ושובבה על סקטים שהיא שימנה במו ידיה. זוהי, אם כן, נערה הפורצת את כללי ההליכות המקובלים על בנות מינה ומכינה את עצמה היטב למעשה של התהוללות. תוך כדי כך היא גם קורצת אלינו, הקוראים, ורומזת לנו לאלתר שלא לראות אותה כדמות של אשה קורבנית מתוך איוו טרגדיה קלאסית עתיקת יומין, אפילו אם כך נראים הדברים.

כמו רבים משיריה המוקדמים של וולך, 'תרזה' הוא שיר מורכב ואניגמטי, שאין תוכו כבד. ראשית עלינו לשים לב לכך שסיפורה של תרזה מועבר אלינו בשני קולות שונים. בתחילת השיר, וולך מכניסה אותנו ישר לתוך מוחה הקודח של תרזה. אנו עדים לדיאלוג פנימי המתרחש במוחה ואשר לאיש מן החוץ אין גישה אליו - בוודאי לא למספר החיצוני המופיע פתאום בשתי השורות האחרונות של השיר ומתאר לנו בנאמנות מה שהוא רואה, לאמור, התנהגות מוזרה ביותר של נערה שאת פשר מעשיה בהחלט קשה לו להבין. כך גם לנו, הקוראים. אלא שאנו - שהיינו עדים למתרחש בנפשה - יודעים בלי שמץ של ספק, מה ששום עד מבחוץ אינו יכול לשער, כלומר, שההחלטה לשכב בין הנרות ולהיראות כקורבן היא תעלול שובב, בפירוש תפקיד תיאטרלי, אשר תרזה בחרה לשחק מרצונה התופשי ואחרי התלבטות קשה.

הטקטיקה הדו-קולית הזו שבה נוקטת וולך מיני וביה גם בשירים אניגמטיים אחרים מן הקובץ הראשון שלה, *דברים* ('ניזטה', 'ססיליה', 'אנטוניה' וכו'), קודם כל מערערת את דפוסי החשיבה

הכיצד אותה תרזה ש"למדה את הלקח של שונרה", כפי שטוענת רתוק, משמנת בסוף השיר את הסקטים שלה, אבל לא בורחת על נפשה

השיר 'תרזה' של וולך, כפי שמציינת לילי רתוק (מלאך האש, עמ' 8-67), מכיל מספיק מרכיבים טקסטואליים המעידים על כך שהשיר 'שונרה' של רביקוביץ היה לנגד עיניה. רתוק מצביעה על יסודות משותפים כמו חלון, וילון, מכתב, האשה כטרף. כדאי אולי גם להוסיף את העובדה שהשיר 'תרזה', כמו 'שונרה', נפתח במילים הרומזות לאשה כבולה או מבוצרת ("לא לצאת כי / לא להיכנס"). ואולם כאן מתחילה גם ההנגדה. שלא כשונרה, מסתבר לנו לאלתר כי תרזה איננה מבוצרת בעולם של תעתועים ואיננה כלואה בביבר של זכוכית (נוסח המחזאי האמריקאי טנסי ויליאמס), המאפשר לה, לשעה

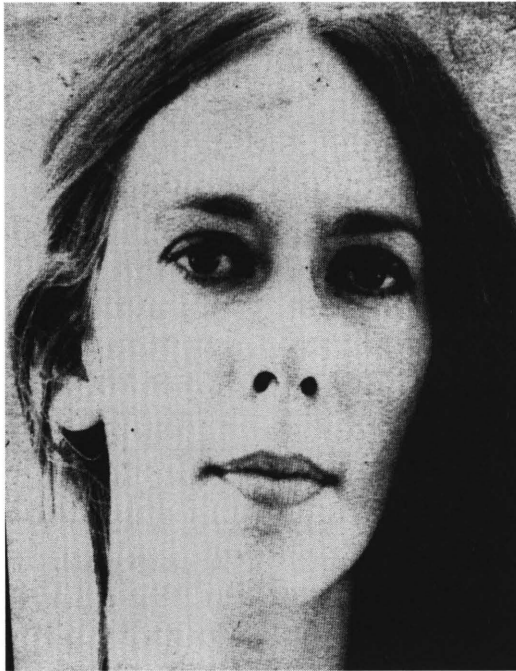
קלה לפחות, לחיות בעולם פרטי ענוג הרחק מן המציאות המתסכלת. המילים: "לא לצאת כי / לא להיכנס" הן בעצם מעין פקודה אשר תרזה מפנה אל עצמה בשעה שהיא מציעה מבעד לחלון אל תוך חדרו של גבר שאחריו היא עוקבת (מבעד לוויילון הדק) ושאתו היא מן הסתם כמהה לדעת חמדה. יש להניח כי הבעיה של תרזה היא שהיא נקרעת

ה"אודיסיאה", זו שכולם רואים בה טרף קל, שומרת מכל משמר על קור רוחה, על כבודה ואצילותה.

אם האשה בשירה של רביקוביץ היא לעולם "בובה ממוכנת" הלומדת להתקיים בכבוד בעולם הגברים האכזר, וולך מנסה להחזיר לאשה את כוחה, את עצמיותה ואת אנושיותה, גם כשהיא משתמשת לצרכיה באותם חומרים מיתיים שרביקוביץ, ולאח גולברג עוד לפניו, הניחו ביסודה של שירת המחאה הנשית. אין שום ספק בכך שלאח גולברג, דליה רביקוביץ, ומן הראוי להוסיף לרשימה זו את דליה הרץ, מייצגות גל חדש של משוררות עבריות, שהבינו לפני וולך עד כמה משפיעים אגדות ומיתוסים עתיקי יומין על החשיבה והתרבות של ימינו. שתי הדליות בעיקר, חשפו את כוחו השתלטי וההרסני של המיתוס ככוח מכוחות הטבע שאין לעמוד בפניו, והן,

כל אחת בדרכה היא, מנסות לפתח אסטרטגיות של קיום בתוך המציאות האנתרופית המקובעת הזו. וולך לעומתן יוצאת לנפץ את המיתוסים האלה ולהציע אלטרנטיבה לסיפור הפטריארכלי שיצר את דמותה הכנועה של האשה ושואף לשמרו מכל משמר. תרזה היא מן הדמויות שיצרה, המדגימות הלכה למעשה איך סיפורה של אשה הולך ומתהפך, מתהפך והולך, מתפורר בשוליים, ובסופו של דבר משנה דמות ותדמית. המגמה החתרנית של וולך מתחילה בשמה של הגיבורה. השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקזוטית מארץ רחוקה, כפי שביקורת וולך סוברת. במסגרת השירה העברית החדשה, כל קורא מלומד הפוגש דמות שירית בשם זה חושב מיד על "תרזה דימון" - האצילה המשקיפה מבעד לחלון ומספרת לנו בקולה של לאה גולדברג על אהבה זרה שחוקי החברה הנוקשים מונעים ממנה לממש. באותה מידה, אין הקורא המלומד יכול להתעלם מן העובדה שחוק מן השיר 'תרזה', זו שבה אנו דנים כאן, בקובץ שירה הראשון של וולך **דברים**, קובץ שבו אך 24 שירים, יש עוד שיר ששמו 'דונה תרזה'. דמות האשה בשיר זה, כפי שטוענת רות קרטון-בלום³, איננה דמות כנועה ומנוצלת, אף לא למראית עין. היא מעוצבת בדמותה של תרזה מאבילה, או

תרזה הקדושה, דמות מיתית-נוצרית ידועה מן המאה השש עשרה אשר הצליחה להתגבר על עמדות מיסוג'ניסטיות ששלטו בזמנה, והגיעה לעמוד בראשו של מגזר גברים, ואף לשנות את הליכותיו. אבל אותה תרזה, שהיתה גם סופרת מחוננת אשר כתבה בפתיחות נועזות על חוויות נפש וחיזיונותיה (והיתה מאושפזת בשל כך), ידועה ברחבי העולם לא בזכות מעשיה ואישיותה, אלא בזכותו של הפסל האיטלקי הדגול ג'ובני לורנזו ברניני, אשר עיצב את דמותה בפסל מפורסם מאוד, וקונטרורסלי מאוד, המכונה "האקסטזה של תרזה הקדושה". פסל זה, אשר ניצב עד עצם היום הזה בכנסיית סנטה מריה דלה ויטוריה ברומא, מתאר את המפגש של תרזה עם שליח האלוהים - חוויה דתית לכל דבר - כאקסטזה ארוטית מלאה כאב וסיפוק נפש כאחד.



יונה וולך

הקונוונציונלית לפיה אנו מניחים כי יש קורלציה לוגית מוחלטת בין מחשבות הפרט לבין מעשיו: אור אדום גדלק - עוצרים. מריחים סכנה או השפלה - בורחים. האם זה הגיוני? כן. אך האם ההיגיון הבריא הזה הוא המנחה הבלעדית, או אפילו העיקרית, בהחלטות הקשורות לעולם הרגש של הפרט? בוודאי שלא. תרזה מעורבת רגשית עם הגבר שעליו היא משיחה עם עצמה. היא איננה פתיה, או אובייקט תמים לפיתוי וניצול כשונרה. היא נשכבת למראשותי הנרות למרות ואף על פי שהיא יודעת לקרוא את האמת בין השורות המנומסות של המכתב המונח על מיטתו ולמרות שהאינסטינקטים הבריאיים שלה אומרים לה לשמן היטב את הסקטים ולברות.

לפנינו, אם כן, אחד ההבדלים הבולטים שבין וולך לרביקוביץ: אם לנקוט בלשונה של הביקורת הפמיניסטית, האמריקאית

בעיקר², עלינו לומר שיש משהו דפנסיבי, ולפיכך תבוטני, בשירת המחאה הנשית של רביקוביץ, למרות האירוניה והסרקזם שמביעה המשוררת. הדמות הנשית המעוצבת בשירה היא זו של אשה קלאסית הנכנעת לגורלה, ובריחתה אל עוגת הווייל או אל עולם החלומות היא אלטרנטיבה להתמודדות עם העולם הגברי המדכא, ללא שום ניסיון לשנות את מעמדה של האשה ואת האידיאולוגיה, או הטקסטולוגיה, המכתיבות את זהותה. עמדה תבוטנית זו זועקת יותר מכל משירה הנפלא של רביקוביץ 'היונה'. וולך, לעומת זאת, שואפת להציג מודלים של אשה השוקלת את מעשיה ויוצאת להתמודדות פרונטלית עם המודל הפטריארכלי של האשה ועם דמותה הקורבנית שהתבססה בתרבות. חוץ משמה האקזוטי, אין שום זכר בשיר 'תרזה' לדמות הקלאסית

שמצאנו בשירה של רביקוביץ. תרזה היא הלכה למעשה דמות של אשה אקטיבית אשר מסרבת להסתגר בעולמה ולהיכנע לגורלה. נחושה בדעתה לחשוף את האמיתות הכואבות של החיים ולהיחשף בעצמה אליהם, תרזה חודרת בדרכה הזדונית אל עולמו של הגבר ומסירה מעל פניו את המסכה הרומנטית הנפוצה של הנסיך המופלא שכולו אהבה טהורה וכוונות טובות. באותה שעה עצמה היא מסירה גם מעל פני האשה את מסכת הטהרה והתום ומציגה את שניהם, הגבר והאשה

כאחד, במערומי היצרים והמאויים הבוטים ביותר שלהם. תרזה של וולך היא נערה "שרוצה" במרכאות כפולות, ממש כמו 'אנטוניה', דמות אחרת בקובץ **דברים**. היא נערה ש"הכמיהה מחלישה אותה", כמו את "כריסטינה" מאותו קובץ, והיא גם "כיפה אדומה" כמו "ניזטה" המופיעה גם היא שם ומתוארת כ"כל דבר שאתה בוער לטרוף במתח". אבל מיהו ה"טורף" הגדול בשיר 'ניזטה', למשל? למרות שמו המלכותי של הגיבור בשיר זה, "פרדריק" אין בדמותו של הגבר הזה שום זכר לנסיך-הקסם על הסוס הלבן המוכר לנו מאגדות הילדים שעליהם גדלנו. פרדריק הוא גבר פתטי שאיבד לחלוטין את ראשו ברגע "שראה את ניזטה" ונמצא משתרך אחריה "מתעלף מרוב כיסופים", כל זה בשעה שהיא, הנימפה - נימפומנית כביכול - על פי שמה הרומז לנימפות מן

השם 'תרזה', כמו כל השמות הזרים האחרים בשירתה המוקדמת של וולך, איננו רמז פשטני לאשה קלאסית או אקזוטית מארץ

דמותה של קדושה נוצרית מתמסרת המוכנה לחוויה ארוטית-כואבת מהדהדת כמובן מן השורה האחרונה של השיר 'תרזה' ונראה כי השאלה שמוותר השיר הבלתי פתור הזה היא האם תרזה של וולך, ממש כמו תרזה של ברניני, היא אמנם אשה קדושה או, להבדיל, קדשה. או שמא אין הקדושה, הנתפסת כמושג רוחני נעלה וטהור, נעדרת יסודות ארוטיים כפי שהיה מקובל פעם בטקסים הפולחניים של דתות קדומות ואשר תורת ישראל נלחמת בהם מלחמת חורמה (דב' כג 18).

ההתחברות האינטרסקטואלית לעיצובה הארוטי של אשה רבת פעלים וקדושה מוסיפה להפריד את דמות האשה של וולך מזו של רביקוביץ. יתר על כן, נראה כי ברגע שוולך מגלה עד כמה המעשה האמנותי - אם זה פסל או סיפור או מעשייה לילדים - משפיע על דרכי החשיבה האנושית, בעצם מעצב אותה וקובע אותה כאמת שאין עליה עוררין, ברי לה שמי שמעצב דמות אשה כ"שונרה" או כ"בובה ממוכנת" מסתכן בהנצחתן של דמויות של נשים מתוסכלות, דהויות ודחיות במקום לערער את מעמדן של דמויות כאלה או לנתן אותן מיסודן. אם וולך אמנם מתחברת אל שירת המחאה הנשית של רביקוביץ, המטרה שלה איננה להגדיל את תמונת הקיפוח, או להשתרין נגד התקפה חוזרת של אלימות, כפי שטוענת לילי רתוק, אלא לרדת אל המקורות הקאנוניים שמהם צמחה דמות של אשה "לבנה וורודה כעוגת מאכל", לחשוף את המניפולציה הגברית של הטקסט הפטריארכלי שיצר אותה, ויותר מכל דבר אחר לשטש את הדמות הזאת, אפילו למחוק או לשחוק אותה מכל וכל. כמו הפמיניסטיות הפוסט-סטרוקטורליסטיות הצרפתיות שפעלו בזמנה מעבר לים (ג'וליה קריסטבה, הלן סיקסו, לוס איריגריי), וולך קוראת תיגר על היסודות הסימבוליסטיים המקובעים של לשון התרבות ועל מערכת האמונות והדעות שהיא מקדשת, והיא שואפת לכתוב את סיפורה של האשה בלשון דינמית שתביע מצבים אנושיים סובייקטיביים, חד-פעמיים, ובעיקר רב-משמעיים.

לאורך הקורפוס השירי שלה כולו, וולך מגלה חוסר סבלנות משווע כלפי מה שהיא מכנה במקום אחר "בובת הסיפורים המכוונת"; "בובה מכוונת" זו היא בלי שום ספק תגובה לשיר 'בובה ממוכנת' של רביקוביץ. בשיר זה, שהוא משיריה המאוחרים ('חתך רוחב', מופע עמ' 42-48), וולך מלגלת על כל דמות ספרותית המזכירה אף ברמז את "היפהפייה הנרדמת" על הוורסיות המודרניסטיות המגוחכות שלה: "היפהפייה הקטטונית", "הפרנאודית", "הסכיופרנית", "הגורונית", "המאנית-דפרסיבית" וכו'. יחד עם זאת, 'חתך רוחב' בשום אופן איננו בא להביע מחאה נשית על דרך האירוסיה המקאברית המבעיתה. מה שיש בשיר הזה הוא הומור מקאברי קטלני המבקש להרוס את המסגרות הסיפוריות המעצבות שוב ושוב דמויות מיתולוגיות של אשה "לבנה וורודה כעוגת מאכל", אשר עיסוקיה כוללים לרוב רקמת גובלנים ואריגת שטיחי קיר, לעולם לא עיסוקים גבריים כמו שימון או ריתוך, למשל. מ'תרזה' ועד 'חתך רוחב', שירתה וולך שואפת לנתן מכל וכל את מודל האשה הפסיבית, התמימה, המנוצלת. תרזה שלה איננה תמימה, ובוודאי לא פסיבית. ואם היא אשה שתוקה, הרי זה משום שבחרה לשתוק. ולא לאחר מעשה ובעדינות, כמו שונרה, אלא לפני מעשה, באלימות משוועת, ומתוך כוונה ודונית שאליה רומזת הקריצה החותמת את השיר.

נראה לי שהדבר החשוב ביותר שוולך עושה בחומרים המיתולוגיים שלפניה, הוא עיצובה של אשה שוחרת מזימות ומלאת זימה. תרזה שלה איננה יכולה לעמוד בקסמיו של הגבר שמאחורי הווילון, גם כשהיא מגלה את כוונותיו "הבלתי מוסריות" (במושגי החברה

המקובלים, כמובן) והיא תעשה כל דבר כדי שלא להבריא אותו ממנה. סגירת הפה ההרמטית של תרזה היא, לדעתי, מעשה אלים ונועז, שתכליתו להציל את תרזה לא מן הגבר שאותו היא חומדת, אלא מעצמה. תרזה משתיקה את עצמה בכוח כדי שלא תוכל לפתוח את פיה ולדבר אל אותו גבר אותם דברים נדושים בדבר אהבה, כבוד עצמי, התחייבות מוסרית, פגיעות וכו' וכו'. היא סוגרת את פיה בכוח כדי שלא תתפתה לצעוק את הצעקה הפמיניסטית הוולגרית השכיחה, זו המתרעמת בקול גדול על ניצול מיני ושפיכת דמה של האשה. המחאה הפמיניסטית היוצאת מעיצובה המיוחד של תרזה כדמות אנדרוגינית מובהקת, תכליתה לשטש לחלוטין את התדמיות הקונוציונליות של האשה המיתית (כלומר: תמה, רכה וכו'), ולבטל את הדיכוטומיה שבין המהות הגברית והמהות הנשית בתרבות בכללה (כלומר: גבר=פעילות - אשה=סבילות; גבר=יוזמה - אשה=חוסר-יוזמה; גבר=חשיבה לוגית - אשה=חשיבה אמוציונלית, וכו'). יחד עם זאת, אין בכוונתה של וולך לעצב באבן קשה דמות הפוכה של אשה חזקה, קשוחה, או גברית בנוסח הפמיניזם הרדיקלי. דמות שכזאת ודאי שאיננה מתיישבת עם התמונה הפסבדו-רומנטית של תרזה הנשכבת לה בסוף למראשותי הנרות וקורצת. ביטול המסגרות הסטרוקטורליות שבהן כבולה האשה והרחבת הנפח של דמותה, הן אך טקטיקות קונסטרוקטיביות, שמטרתן לערער מוסכמות ספרותיות וחברתיות "בורגניות", בלשונה של וולך, אשר החברה האנושית נוטה לקבלן כטבעם האורגני, האינהרנטי, המוחלט של הדברים מבלי להציע שום דמות חלופית ברורה של אשה "מסוג אחר" (רביקוביץ, 'בובה ממוכנת'). עוד בצעירותה ומראשית דרכה, וולך השכילה לאבחן אמיתות פוסטמודרניות מובהקות הטוענות כי המציאות שמעבר למסגרות התרבות היא ששום אדם, באשר הוא אדם - אם הוא גבר או אשה - איננו ניתן למיון או מיסוגר על סמך נתונים ביולוגיים-מגדריים. כמשוררת, היא האמינה כי תפקידה הוא לעצב דמויות אנושיות חיות "בזמן ההיות" ובמה שהיא מכנה "שפת טבע" - שהיא הניגוד הגמור לשפת התרבות - היינו, בשפה הנובעת מתת הכרתו של היחיד ומעצבת מה שהדובר רואה בעיניו שלו, או מרגיש בלבו שלו בלי להיות משועבד למה שהיא קוראת בשיר 'חתך רוחב' "טעות", אבל במשמעות האוטורית ביותר של המילה. המילה "טעות" בתלמוד הירושלמי (סנהדרין) פירושה "אלילים", ובשיר זה היא משמשת כחוליית קישור אינטרסקטואלית לכל אותם אלילים מיתיים, במובן הרחב של המילה, ולמסגרות הסיפוריות המכניות שבהן הם נטועים. כוונתה היא, כמובן, לאותם גיבורים וגיבורות מן הקנון הקלאסי, כולל מעשיות לילדים, ולאותן מסגרות סיפוריות שאותן סופרים וסופרות, משוררים ומשוררות, אמנים ואמניות, חוזרים ומפעילים שוב ושוב וחוזר חלילה - בשעה שכל אדם חי, כל פרט לעצמו, הוא והיא כאחד, הם לעולם מנגנון אנושי יחיד, מיוחד במינו וחד פעמי.

הערות

1. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1975.
2. See, for example, Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, 1977.
3. Ruth Kartun Blum, *Profane Scriptures: Reflections of the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Poetry*, 1999.

יעקב וקסלר

תמונה של עולם

איה?

אדם הולך בדרך,
אדם תוהה בדרך,
אדם שומם בדרך.
אדם אוהב בדרך...
איה... אי הדרך?

סובבת, סובבת הדרך.
ריקה הדרך, נוטה הדרך,
צופה הדרך, עולה הדרך,
ומצפה... וקוראה... ותפלה...

שממה הדרך...
איה... איה אדם ילך בדרך?

אדם אוהב בדרך,
ולצדו הדרך...

עיני תינוקות

כנצוזות אור מרצדות...
בתהומות אין קצים...
עיני תינוקות.

כאגמי תכלת צמקים...
כצלילי פלגים זכים...
עיני תינוקות.

מקרינות חלומות ורזים,
משלחות נשמות ונימים,
מסתירות נצח תכלת רקיעים,
עיני תינוקות.

צדי דרכים.

משעולים יתומים משעל, קרנות של צלמות אלמת.
ורועף וחוזר הנגון הישן, ומרחפת תכלית בינותם,
וחורטת בשלט ולוחשת באבן,
ונסתרת הרוח רוחפת מוחקת,
ופחה בתזוים ומפים בסלעים,
ורטשי אבנים מנגפים ושורטים...

נ ו פ ו ש ל ע ו ל ם .

ויש ידים לכל, ויש גם קרקע לרגלים,
ויש אחיזה בדבר, ולעתים גם סליה כלשהיא,
כה או כה ואל קצה הדרך תגיע...

ת ל ל ו ש ל ע ו ל ם .

ויבש הלב, ונחר הלב,
ומשוטט בדשאים, וחומק ועובר ומרטיט בשלגים,
ועודנו נשא בודד וחרב, מתגרד באבנים וקוצים...
ר י ק נ ו ת ש ל ע ו ל ם .

ותבל בשלה.
הולכת סובבת ושבה חזרת,
ראשיתה וסופה, דרכה ומרוצתה סתומים כהויתה...
ס ו ד ו ש ל ע ו ל ם .

ועוד יש נסתר וצפוי בעולם,
וחומק בנופו, ופושע בריקנותו,
ורוחף בחללו, ומרטט ולוחש בסודו,
ונשא ועוצר וזועק וקורא...
ק צ ו ש ל ע ו ל ם .

העובדות כובלות והבדיון משחרר

בין חבלים לנוצות מאת חיים באר

דליה רק

הביוגרפיה נכפפה לריבונות של הבדיון, ולכן עליו לזקק את החוויה ממסכות הדמיון, ולהעביר אותה ללא כחל וסרק ליצירה האוטוביוגרפית. בכתיבה האוטוביוגרפית הוא נאלץ, לדבריו, לפדות את הסצנה משביה המלאכותי והמעוות לצורך האמנות **בנוצות**, ולהחזיר אותה למישור החיים **בחבלים**.

עיון משווה בדמויות מקבילות ובסצנות חופפות בשתי היצירות, הבדיונית והאוטוביוגרפית, מצביע על השונה מתוך הדומה. הסופר משאיל למספר **בנוצות** פרטים אוטוביוגרפיים היוצרים אותנטיות, אבל אינו מזהה עצמו עם המספר. על מנת להרחיק את המספר הבדיוני מדמותו הממשית של הסופר הוא יוצר דמות משנית ומקבילה למספר. דמות משנית זו היא חיים רכלבסקי, כשמו של חיים באר הסופר, ששינה את שם משפחתו כדי לכלול בשם המשפחה את הוריו: ב - ברכה אמו, א - אברהם אביו, ר - רכלבסקי. המספר **בנוצות** מספר על חברו חיים ואומר: "ילדותו של חיים וילדותי שלי היו שזורות ופתוכות זו בזו למן היום שהוא בשלהי מלחמת השחרור, כאשר אבא ואני ביקשנו מחסה בביתם מפני הפגזה פתאומית של הלגיון" (עמ' 157). חיים רכלבסקי הוא בן גילו של המספר, לומד באותה כיתה, גר באותה שכונה, להוריו יש חנות מכולת בדומה להורי המספר, ובבגרותם הם נפגשים בצבא באותו תפקיד.

דמותו של חיים רכלבסקי מעוצבת בהתאם לנושא המרכזי של היצירה: החלום ושברו. "חיים היה ילד רך משוח בשמן, שתחושת ייעור, אשר נטעו בו הוריו, ובייחוד אמו, מאז היוולדו, מדריכה אותו בכל מעשיו" (**בנוצות**, עמ' 158). אבל החלום נגזר "סר חינו מלפני מוריו והוא החל להידחק אל השוליים, ומוקיריו לפנים הביאו אותו כמשל וכשנינה למאמר הבריות על ילד-הפלא שבגר - הנה, כך אמרו, הלך הפלא ונשאר הילד" (**בנוצות**, עמ' 159). חיים חלם להיות כימאי גדול: "בבוא היום, הפליג חיים בהרהורים, יהיה כימאי, ומי יודע אם לא יעלה בידו לגלות יסוד חדש" (**בנוצות**, עמ' 163). אבל "פינוי האוסף ואחסונו בעליית הגג - עד שיוחלט מה ייעשה בו - ציין את קץ העידן הכימאי בחייו של חיים" (**בנוצות**, עמ' 165).

בדומה להקבלה בין המספר לחיים רכלבסקי יש הקבלה בין הורי המספר להוריו של חיים. **בחבלים** מתייחס המספר לתחבולה פואטית זו ומציין שהיא נועדה לתת לבדיון את המרחב שלו ללא המגבלה של המציאות הביוגרפית. הוא חושש שאמו תכעס על דרך עיצוב דמותה ודמות האבא **בנוצות**. כמו כן, אנשים המכירים את הדמויות בממשות ישו בין היצירה לבין המציאות. כדי שהמציאות וההתחשבות באנשים סביבו לא יפריעו לו במעשה האמנותי החופשי, הוא נוקט בתחבולה, בעצת אמו, וכותב **בנוצות** על ההורים "כדמויות משנה לא חשובות במיוחד" (**בחבלים**, עמ' 324). אמו מציינת בדבריה, שהדמויות הבדיוניות אינן הדמויות במציאות הממשית: "אני ואתה יודעים שאבא הוא לא אבא ואמא היא לא אני" (**בחבלים**, עמ' 323). שילוב הדמויות המקבילות משחרר את הסופר ממחויבות לאמת הביוגרפית, יוצר אותנטיות, ועם זאת המסר אינו מצמצם לדמות מסוימת אחת אלא מתרחב לטבע האנושי בכלל. יחסי הגומלין בין דמותו של אביו של המספר ובין אדון רכלבסקי יוצרים תחושה של פתיחות ומרחב של דמות המשוהחת עם בת דמותה, מעין דו-שיח בתודעת הדמות: "מעולם לא שמעתי את אבא משיח בה וגם עם קרוביה המעטים נמנע מלהיפגש, רק פעם אחת ויחידה, בשעה שישבו הוא ואדון רכלבסקי לבדם בחצר, באפלה הקיצית, ואכלו ענבי מוסקט שב זכרה וניעור לחיים" (**בנוצות**, עמ' 44). גם האמא ובת דמותה גברת רכלבסקי משלימות האחת את רעותה, שתיהן חדות לשון, חכמות, מעשיות ובמצב של מריבה עם בעליהן: "מעשיה של הגברת רכלבסקי היו למורת-רוח לבעלה. הוא היה מתלחש עם אמא

ה אם לא כל ניסוח, גם של משהו שקרה באמת, הוא פחות או יותר בדיוני?" כותב פטר הנדקה.

ובכך כולל הן את הבדיה והן את האוטוביוגרפיה בתחום האמנות. דיון בכתיבה אוטוביוגרפית ובכתיבה בדיונית יכול להפנות אותנו לשני רומנים של חיים באר, בהם הוא משתמש בחומרים זהים אך בנוסח שונה: **נוצות** **בחבלים**.

נוצות הוא רומן בדיוני הכתוב בטכניקה אותנטית של העלאת זיכרונות ילדותו והתבגרותו של מספר-גיבור בגוף ראשון. **בחבלים** הוא רומן אוטוביוגרפי הכתוב גם הוא בדרך של העלאת זיכרונותיו של המספר מילדותו ועד לבגרותו ולהגשמת ייעודו כסופר. צורת הבדיון האותנטי של **נוצות** מחייבת תחבולה אמנותית שתקרב את האמנות אל המציאות, ואילו דרך הכתיבה של **בחבלים** בזאנר האוטוביוגרפיה מקרבת את המציאות אל האמנות. בשתי היצירות משתמש הסופר בחומרים ביוגרפיים דומים. בכתיבה הבדיונית הסופר יכול לתת דרור לדמיון המשחרר, להפית חיים בדברים שלא בדיוק קרו לו ולהלביש מסכות ועיוותים לדברים שקרו לו. לעומת זאת ביצירה האוטוביוגרפית הוא מוגבל רק לסיפור חייו, כבול לעובדות מזוקקות ללא תזוית הדמיון. היטיב להגדיר זאת צוקרמן, האלטר אגו של פיליפ רות, בדבריו אל הסופר: "נראה שאין לך לב - או דם - לעשות באוטוביוגרפיה מה שאתה חושב לחיוני לחלוטין ברומן".

ג' גוסדורף מציין שהאוטוביוגרפיה היא קריאה שנייה של חוויות חייו של הסופר; אפשר להרחיב אמירה זו ולראות באוטוביוגרפיה גם כתיבה שנייה של חוויות הסופר. באר משתף את הקורא במעשה הכתיבה האוטוביוגרפי ומרגיש כגנב הגונב משל עצמו, כשהוא כותב באוטוביוגרפיה על אותה חוויה שכתב בבדיה, ומתוודה: "את ייסורי גוויעתה ומותה של אמא, שהענקתי בפחותי לדמות האם בספר, אשר אל כתיבתו שבתי לאחר פטירתה, ביקשתי עתה לחלץ משם ולהעתיקם לכאן, אל מקומם הראוי" (**בחבלים**, עמ' 330). מתוך דבריו אלו ניתן להבין שהסופר רואה את היצירה האוטוביוגרפית כמקום הראוי לאירועים ביוגרפיים, אך ברגע שהטמיע את האלמנט הביוגרפי ביצירה הבדיונית,



חיים באר במערכת 'עתון 77', שנות השמונים, צילום: מיכאל בסר

ואומר כי התנהגותה הקנטרנית של אשתו, ושפע הטובה שהיא משפיעה על הפילוסוף האדמוני אינם מאהבת המן אלא משנאת מרדכי - ובדרך זו היא נפרעת ממנו" (נוצות, עמ' 167).

דמויות מקבילות אלו בנוצות ממלאות תפקידן בהתאם לרוח היצירה ולאו דווקא מתוך נאמנות למציאות. דמותם של שני האבות הן דמויות חולמות בדומה לדמויות הגברים ביצירה, ואילו האמהות הן המעשיות בדומה לנשים ביצירה. ביצירה האוטוביוגרפית מפצה המחבר את הוריו, דמויותיהם תופסות מקום חשוב והופכות להיות מרכזיות וחלק מעיצובו של הסופר כאדם וכאמן. חשיבותם של ההורים מתבטאת בעיצוב דמויותיהם על החיובי והשלילי שבהם ותרומתם להגשמת ייעודו.

שתי חוויות שהטביעו חותמן על חייו של באר חוזרות בבדיה ובאוטוביוגרפיה: האחת מספרת על ביקור פקחי משרד הקיצוב בחנות המכולת של האב, השנייה מספרת על מות האב.

ביקור פקחי משרד הקיצוב בחנות המכולת של האב בנוצות מסמן את מותו. בעקבות הביקור איבד האב את טעם החיים והפך לאדם בודד ומאוכזב: "יושב במקומו ואור השקיעה על פניו" (נוצות, עמ' 22). כיון שבנוצות

מועלה אבסורד קיומו של האדם, שאינו יכול להגשים את חלומו, ממחישה האפיוודה את אוזלת ידו של האב. שני חלומותיו, למצוא את קבר בנו, ולהוכיח שענפי האקליפטוס הם ענפי הערבה, נגוזו. באר מציג בהקשר זה את דמותו של הקברן ריקליס, ומעצים את תחושת השבר בעזרת אוצר מילים הקשור למוות. הוא אף מדגיש את הדממה המשתלטת על הבית, ומשתמש בארמו לאגדה על מתי מדבר, באמצעות המילה ארכובה, ולפואמה 'מתי מדבר' של ביאליק, העוסקת במרד האדם, שם שולטת דממת המדבר. ארמו זה מחזק את מצבו של האב שרצה למרוד אבל נשאר כבול, הוא מתואר כשפטי הצל של סורגי החלון על פניו, כמו שמתי המדבר מתוארים "ככפותים ברצועות שחורות של צללי הרמחים".

סצנה דומה של ביקור פקחי משרד הקיצוב חוזרת בחבלים אבל ברוח שונה. הסצנה מתוארת מתוך

תחושת החיים וההמשכיות, כיון שנושא האוטוביוגרפיה הוא החיים. באר רואה בסצנה זו חוויה שהקרינה על סיפור חייו ומסעו להגשמת ייעודו. אמנם גם בתיאור בחבלים מופיעות מילים הקשורות במוות, אבל הוא מרגיש את החוט המקשר אותו עם החיים שלפני הולדתו לשתי הילדות שהיו לאמא, ילדות שהיו הראשונות לקדמו בטרם לידתו ו"התוו מסביב לעריסתו את המעגלים שלהן" (חבלים עמ' 109). בעקבות הביקור יש דיבורים ועשייה, לעומת הדממה בנוצות: אמא "שלחה את מארתה באותו קליינט אלמוני וכפוי טובה, שהלך לאכול קורצה אצל המלכות וטפל עליה ועל אבא שיש להם יד בעסקי השוק השחור..." ואבא "מלמל שוב ושוב כי בסופו של החיפוש המדוקדק היה שללם של הכאלערעס לא יותר מקופסת פח ובה רוטל שקדים..." (חבלים עמ' 110). אמנם החיפוש גרם להתקף לב, אבל אבא ממשיך במטבח בשיקוי

הסופר מפקיע את האירוע מהמרחב הביוגרפי כדי לתת לו משמעות נוספת במרחב סמלי, העוסק באדם המורד, מאבקו לחירות ודיכוי

הפלא שלו. ניתן לראות שהקו המנחה ביצירה האוטוביוגרפית הוא דיוק בדיווח קרוב ביותר למציאות הממשית, שהובילה את הסופר להגשמת ייעודו. ביצירה הבדויה בעלת האלמנטים הביוגרפיים השלד הביוגרפי עובר טרנספורמציה, הסצנה הביוגרפית מושאלת לאביו של המספר שאינו הסופר, או שסיפור שתי הילדות מושאל לילד שנפטר. הסופר מפקיע את האירוע מהמרחב הביוגרפי כדי לתת לו משמעות נוספת במרחב סמלי, העוסק באדם המורד, מאבקו לחירות ודיכוי.

סצנה נוספת המופיעה בשתי היצירות היא מות האב. נוצות עוסק בחלומות האדם שאינם מתגשמים ומסתיימים במוות, ולכן מדגיש מות האב את סופיות האדם, בניגוד למחזוריות ולאינסופיות של הטבע. בתיאור מותה של האם יש הקבלה והתייחסות לעונות השנה ומחזוריות היום והלילה בביטויים רבים כמו: "בחורף האחרון לחייה" (נוצות עמ' 59), "היתה מייחלת לבוא האביב" (נוצות, עמ' 60), "באחד הבקרים בשלהי אדר" (נוצות עמ' 61), "בצהרי היום שבדקים בו את החמץ" (נוצות, עמ' 63), "באותו יום בערב", "בצהרי יום קיץ מוכה שמש" (נוצות, עמ' 64).

ההבדל בין הטבע הנצחי לאדם בן התמותה בולט בתיאור הפריחה בטבע: "בחצר, מול חלונה, פרח השקד פריחה לבנה, פתאומית" (נוצות, עמ' 61). הפריחה מנוגדת לגוויעתה של האם הנזכרת בסצנה זו בהליכה עם אביה בשלג. הרצון לראות קשר בין האדם לטבע וההכרה שאין הקבלה ביניהם, העץ פורח, האביב בא, אבל אמא עומדת למות, מעמיד את האדם באופן אירוני במקומו, במוגבלות של חייו החולפים. כוחו של הזמן הגובר על האדם מודגש לא רק בציון העונות המשתנות ושעות היממה, אלא גם בסמליות של השעון המורה על אחרית הימים, שעון שהאם ראתה בילדותה ומוזכר בסצנת המוות. תיאור המוות ממשיך בסצנה של טוהרת האם בחדר המתים, התיאור מפורט ביותר כשהוא כולל את תיאור המטהרות, הבכי שלהן, המעשים של המספר, קריעת הבגד, ותיאור האם המתה. כל אלה הם חלק ממוטיב המוות ביצירה, הפעולות והמעשים בסצנה מנסים לחפות על הכאב של אובדן אם. הכאב מודגש באופן מטאפורי בתמונה של "ציפור מתה והשלג הולך ונערם עליה וקובר אותה תחתיו" (נוצות, עמ' 62).

בחבלים מתגלים החיים מתוך סצנת המוות של האב. היצירה האוטוביוגרפית עוסקת בחיים, ולכן כאשר משתמש הסופר באופן מטאפורי בתמונת הציפור בחבלים, התמונה שונה. בנוצות הציפור מתה בשלג, ואילו בחבלים זוהי ציפור חיה, דרור מעופף "עבר את החדר לאורכו ויצא בעד החלון שממול" (חבלים, עמ' 332). המספר מתאר בסצנה של המוות בחבלים את הליכתם של האב ובנו אל מעמד ברכת החמה בהר ציון, ביום שבו משלימה השמש את מחזורתה הגדול ושובה למקומה ברקיע לנקודה שנתלתה בו ביום הרביעי לבריאה. זהו

שני שירים אחרי המלחמה

א. בלדה על יושבי המקלטים

גבורה איננה העדרו של כפור הפחד כי אם האמץ להודות בו בלי להדל מהנקת תינוק בוכה ברעם הבזמים, או אשוחם של נפגעי החרדה בולריאן, או הצמדת ישיש אסתמטי לקצה משאף גואל על סף ההשגקות, או פברוקו של שביב חיוך כוזב לילד ברעד בפרקינסון כתלי המקלטים.

גבורה איננה רק מסע-האלגות האימתני ההוא, הפלל לא וירטואלי בו מעמדת פלוגה ג' מגולגני עם המרה במסותיה – פנוין של אלגות שמונת מיתיה הטריים מאותו בית בבית ג'ביל בכסות החשך כי אם גם זאת של מי שבנה נשלח לבקו"ם באוטובוס, אבל מחזר לה בארון.

הנערים המטוחים בארטיילריה מול משגרי מרון א-ראס את זעמם ובני-גילם המפציצים יומם ולילה ממטוסייהם בשמי הקיץ הרותחים בבצל-כפ, בצור ודאחיה את קניה של משטמת-הסגורים צמאת-הדם והחובשים המחלצים תחת אש-תפת את רעיהם ונפגעים בה הם עצמם, לא מן הים נולדו כי אם מאותו ערף שהוא פיום זירת-חזית לכל דבר ומתקפה וקשי-ערפה של אותה אמה שבצלמה וכדמותה בראה אותם.

כי שום גבורה אינה נולדת יש מאין ושום ענף אינו מנץ בלי שרשיו ואותו זרם-חלופין של חם היחד המתגלה בעתותיה הקשות של האמה הזאת הקמה משסעיה כאיש אחד פתאם נחשף בכל לפיה



סיפור של תחייה, של זריחה, של קשר האדם לטבע ולבראיה.

כיון שהכתיבה האוטוביוגרפית היא בעלת אופי דיווחי ושכלתני יותר מן הכתיבה הבדיונית, מנסה המספר למצוא הסבר הגיוני לתיאור האם הקוראת לו "אבא" לפני מותה וחוזרת למחזות ילדותה בשפת היידיש. בתהליך גוויעתה של האם והסבל שלה ושל כבן הסועד את אמו, מוצא המספר את האבסורד שבחיים. בהקשר זה הוא נזכר בצירור הרוח של הגיאומטריה של רנה מגריט, המציג מבוגר בעל פני תינוק, נושא תינוקת שפניה פני אשה מבוגרת. ציור זה מעביר בו כאב חד, הוא רואה את עצמו המטופל באם גוססת, ומציין את המצב במציאות המודרנית, בה הבנים חשים עדיין כילדים וצריכים לסעוד את ההורים החולים שהרפואה האריכה את חייהם באופן מלאכותי.

החזרה על אותן סצנות ודמויות ביצירותיו השונות של הסופר מאפשרת עושר של נקודות תצפית וראייה רחבה, מעמיקה ומגוונת של חוויות

של אהבת-אדם גולשת על גדותיה התזקה מכל קטיושה וקסאם.

פתאם שומעים את מנגנון-האזעקה המצטלצל כמין רפלקס-כריזה פבלובי בו מנתץ את כל ממ"ד-קטנות-הנפש אותו אזכור שבטי של שתפות-גורל. פתאם הערף קשה-הערף הזה יש בו, כמו איהו "דוקא" עז מכל צפירת סירנות, איזו אלכימיה, גם פלאי, מטמורפוזת בה עם שלם הופך למשפחה אחת.

פתאם כמו עור צפוד מקרע ומחלקת מתגהצים קמטי הריב והמדון בלטיפתן של אצבעות אותו שיאצו המעלה באוב מעמק האמה את היפים שבגדירי פרחי הטוב ששום בודלר לא יעלה על קצה הדעת את לבלובם הלא-צפוי כמו גשמי-קיץ של הערבות והגדיבות והאכפת.

גבורה איננה העדרו של כפור הפחד. היא כבויש וחבוש, כמו שטף-דם לפוף חוסם-עורקים מפלא ששמו תוחלת, שתינוקות באפלת המקלטים יונקים אותה, כבר מעתה, בין בום לבום, כחלב-אם, כמין זריקת-חסון מורשת שבה מכתב ה-D.N.A ששמו עז-רוח את החצפה להיות, להיות ולא להדל...

החיים, כפי שאומרת אמו של באר לבנה: "מי שכותב יכול להיות את חייו מחדש" (חבלים, עמ' 328).

הערות

1. ח' באר, נוצות, תל אביב 1988 (1979). ח' באר, חבלים, תל אביב 1998.
2. ז'אנר האוטוביוגרפיה נדון במסגרת עבודתי, ז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטוי ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות - עיון משווה, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור בהורכת פרופ' רינה לפידוס, המחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר-אילן, 2002.
3. פ' הנדקה, אומללות שמחה בחלקה (תרגמה א' המרמן), תל אביב 1980, עמ' 19.
4. פ' רות, העובדות: אוטוביוגרפיה של סופר (תרגמה ד' לוי), תל אביב 1992, עמ' 152.
5. J. "Conditions and Limits of Autobiography" G. Gusdorf, New Olney (ed.), Autobiography: Essays Theoretical and Critical Jersey, 1980, pp. 28-48.
6. ח'נ' ביאליק וי"ח רבניצקי, ספר האגדה, תל אביב, עמ' תריו.
7. ח'נ' ביאליק, כל שירי ח'נ' ביאליק, תל אביב, תשל"ג, עמ' 340-349.

ב. החיילים שלא חזרו על רגליהם משדות הקרב

לחיילי הסדיר, המילואים, המשפחות
השכולות וכל מפגיני המחאה

החיילים שלא חזרו על רגליהם משדות הקרב
כי אם נשאו בין הגבעות הבוערות
צמודי חוסם-עורקים בידי חובש שהוא עצמו מקרב
לצלפיו של האויב בסערות-
קרבות מרזן-א-ראס, בינת ג'ביל ושאר שמותיו ואתריו
של מר המות ברקסים ובמדרון
עם החלוץ המתחרף באש את גפשו נערי
והחזרו באלנקה או בארון, -

החיילים אשר נתנו את היקר מכל יקר
על חרשותם של פוקקי אונם במוך
ששש שנים טמנו ראשם בחול הרהב העקר
של התפף והבסדר והסמוך, -

החיילים שמלחמות הגנרלים לא מלאו
את ימ"חם ביום-פקדה ממש במאום
ואח"מי חלם שישו עכשיו על חטא ולא ילאו
(איש על חזה שונאו) לצד לא יחיים, -

החיילים המפלאים האלה, מלח המלחים
של ארץ-דם זו האכלת את יושביה
הם התשלוש הכי מפקע על אבדנם של ערכים
שפמו מצוף בים - כל השומטם טובע.

הם התשלוש המר מכל על דיאגנוזת העדרה
של מנהיגות-אמת, לא דילים וקומבינות,
ששום סליחות (גם באול) לא יכפרו על שעררה
לוא גם אחת בלבד, שבשטים תלבין עוד.

והם פעת גדול צדוקיה של תנועת המתאה
שאוי לה, אוי אם תתבובזו לה אימפוטנטית
או תתפרק לה לגורמיה בלי לתפס כי השעה
קוראת לי ח, לתמורת-א מ ת אותנטית.

כמה עלגות הן המלים שבשפתנו
מול אלמותה של הדממה המרעמה
יותר מכל מטחי-כבוד בחלקיותנו

את החובה לחיות אחרת, לא בבין של עד עכשיו
של ראש קטן וברוך גדול אולי פי שנים
כי אם במלא אחריותו של עם עושה חושבים ושב
אל עצמותו שהיא דריכות פקוחת עינים.

שהיא ההפך הגמור מהיות לא-שם-קצוץ
של אשליית שאננות וזחיחות-דעת
שאם אוכל בה קנה מדה נותר בה רק קנה רצון
עליו חולמת יד אויבנו הגודעת.

החיילים נכי-הגוף האלה, הם או חבריהם
שלעולם לא יודקנו יותר מכתבת
תאריכי מותם החקוקים על שיש מצבותיהם
ושזכרם יפריד תמיד את חק-הכבוד, -

כל הפצועים או הגדועים שאין הלב משכיל לקלט
את העדרם שלעולם לא יעדר פה,
שאין תמורה להם ואין שוה-ערך לא במעלות-
קדושים ולא בתהום רגבם המדרדר פה
באת קברן, זה המצאי להם מנוחה לא נכונה
לא בעתם, לא בגילם ולא בצדק,
הם, שמול פני המלחמה החזקה וחרונה
יצאו בשמה של אהבה בלתי נמדדת
לאותו ערך שהפך חזית מבהקת תוך שעות
ומסירותם לו היא גם אלפא גם אומגה,
זו שעליה משלמים בבנק הדם והדמעות
במזמנים של הנורא מכל: הרגע
בו מורדים הם לעיני אבות-אומרי-קדיש-על-בנם
שלא כסדר הדורות, אל בור פתות -

אני שואל עצמי אם אנו ראויים לקרבנם
ולא תמיד, אני מודה,
אני בטוח.

הצבאיות, בהפער האדמה
בכל בתי-עלמין שלנו, יום ולילה
כלעותיו של איזה מלך לא-ידע-
שבעה בעמק מלכות האדם שלא די לה
ביצחקינו העולים לעקרה
מול תנחומינו הפוזבים לאב ואם, אשה או בן:
"שלא תוסיפו דאבה עוד לעולם"
שעה שכל כוויי השכול, כבברזל המתלבן,
שוב לא ידעו דבר אחר זולת אבנם.

כי אם רבים אנו תמיד סביב בור הקבר
הרי מיום-שנה לזה שאחריו
באים פחות - אמת מרה אבל נוקבת -
כעריקים הנמלטים משדה הקרב.

וחרף כל שירי-העם והמולדת
כל משפחה, ביגון בניה ובכים,
מיום ליום יותר פצועה, יותר בודדת
בעוד אנחנו נוהרים לשפת הים.

בעוד אנחנו, בפועה ההדוניסטית
של פאב או באר או מזללה או דיסקוטק
עוצמים עינינו בפומפי סומה, אוטיסטית
מול פצצת-זמנו של וזוף מתקתק
אותות-חרום של סלם ריכטר המפגיע
והמתרה בנו כי איש אינו חסין
מענש אי קריאת הכתבת שהתריעה
על ה"מנא" וה"תקל" וה"פרסין".

החיילים שלא חזרו על רגליהם משדות הקרב
כי אם נשאו בידי חובש קרבי או חבר-
אחים לגדוד-או-לפלוגה בין אש נ"ט למארב
אל המסוק אשר המתין להם מעבר
לגיהנום - הם שנתנו את פציעתם או חייהם
במחיר חיינו החכים להם עד נצח
(אם יש מין נצח שבוה בשדות הזמן המתלהם
ומתרוקן כשעון-החול או דם מפצע)

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

ניתנת כאן, לעובדה שהחיים הם הזכות הגדולה ביותר שיש. חרף פרק היסטורי בספרה (פרק שני), נראה כי ששון-לוי חוקרת את מושא מחקרה במנותק מכל הקשר, המערכת הצבאית בעלמא. כאילו שמה את התופעה הנחקרת בסוגריים מבלי לשאול מה לפניה ומה לאחריה, לשם מה נוצרה ולאיזה תכלית נועדה מלכתחילה?

זהו הכשל הנוסף של "התיאוריה הביקורתית" בכלל. מילת הקסם של תיאוריה זו, האמורה לתרץ כל קושיה, היא המילה "הבניה": "תפיסות מגדריות הראו שזהויות של נשים וגברים הן תוצר של הבניה חברתית" (עמ' 10), כותבת ששון-לוי ומונה בהמשך מקצת מהאילנות הגבוהים שבהם היא נתלית: "ג'ודית בטלר צעדה צעד נוסף בטענתה כי אין כל זהות אותנטית וקוהרנטית (לגברים ולנשים) למשל, כשאשה בוחרת לנעול סנדלים עם עקב גבוה, היא מסמנת את עצמה כאשה. זהות מגדרית היא סדרה של פרקטיקות המעוצבות תוך כדי יחסי גומלין" (עמ' 11). "גישתו של הסוציולוג רוברט קונל היא כי גבריות (כמו נשיות) היא הבניה חברתית תרבותית המובנית בתוך ההיסטוריה" (עמ' 12). "בורדייה טען כי נשים כמו גברים הפנימו את המבנה של שליטה

"הפרמידה" ההיררכית המשקפת ומשעתקת ריבוד חברתי על פי מגדר, מעמד, אתניות ותפקיד בצבא (עמ' 2-3).

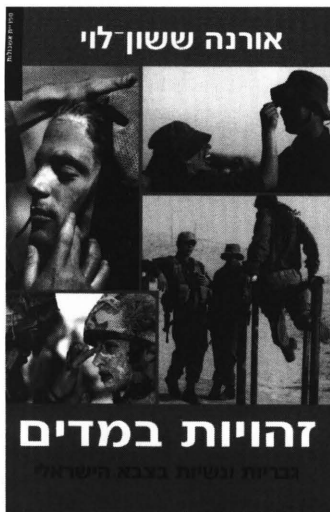
אגדות על צבא וגבריות

יש ספרים צפויים, אשר כבר לפי שמם, חזותם, הכיתוב שעל גבם ודף היחצנות הנלווה אליהם, ברור לך שיצאו מאותו תנור אפייה של לימודי תרבות ומגדר הפולט עשרות מהם לשוק מדי חודש. העניין היחיד שיש אולי בכתיבה עליהם, הוא בהצבעה על התבנית האחידה הזאת, היצוקה באותה לשון עגה המשעתקת (מילה חביבה עליהם בהקשר אחר) זה את עבודתו של זה גם אם הנושא כל פעם שונה. כזהו גם ספרה של אורנה ששון-לוי *זהויות במדים - גבריות ונשיות בצבא הישראלי* (הוצאת מאגנס/ הקיבוץ המאוחד, תשס"ו). במה עוסק הספר ומהי, בתמצית גמורה, מסקנתו? כותבת המחברת ב'פתח דבר':

הספר בוחן לעומק ארבע קבוצות על פי המגדר ועל פי התפקיד הצבאי: חיילים קרביים, חיילים בתפקידי צווארון כחול, חיילות בתפקידים קרביים וחיילות בתפקידי צווארון לבן. מהמחקר עולה, כי במהלך השירות הצבאי מתכוננות בקרב קבוצות שונות של חיילים תפיסות נבדלות של גבריות, של אורחות ושל הקשר ביניהן. אולם אף על פי שכל קבוצה מעצבת זהויות מגדריות ואורחות נבדלות, כל הזהויות מתעצבות מתוך דיאלוג מתמשך עם הגבריות ההגמונית של החייל הקרבי. החייל הקרבי, הנתפס כמגלם את הגבריות ההגמונית ומזוהה עם 'אורחות טובה', ניצב אפוא בראש

מפתיע! לא כן? המחברת הכותבת את ספרה, כדבריה, מתוך עמדה פמיניסטית מפורשת (כלומר, שוויונית ואנטי מיליטריסטית), ומתוך מתודה מחקרית שנועדה לחשוף בקיעים בעמדת הקבוצות השונות כלפי המערכת, חושפת את העובדה שבארגון הצבאי החייל הקרבי נתפס בכל זאת כמגלם של "הגבריות ההגמונית" וניצב בראש ההיררכיה. היתה זו הפתעה גדולה הרבה יותר היתה מגיעה למסקנה הפוכה. שכן, אז היה זה סימן שאין עוד צורך בצבא ואפשר לפרקו לאלתר.

דומה שאמת פשוטה זו נסתרת מעיני הכותבת (ומעיני משבחיה, כצפוי, יהודה שנהב ב'ספרים' ויצחק לאור ב'תרבות וספרות' ב'הארץ'). זהו הכשל הידוע בשם disregarding of the obvious דהיינו, התעלמות מהעיקר. שיאו של כשל זה בהתעלמות מהעובדה "הפשוטה, החותכת" (כדברי אבידן) שחיילים קרביים משלמים בחייהם בעת מלחמה יותר מחיילים אחרים, וראה מלחמת לבנון השנייה שאך נסתיימה (נספח 1 להלן). מספרה של ששון-לוי אפשר להתרשם שלהיות חייל קרבי זו אך פריבילגיה הכרוכה בזכויות-יתר, ואילו להיות חייל לא קרבי זה הפלייה הכרוכה בזכויות-חסר. אלה כמובן הבלים, אם נותנים את הדעת, שאינה



גברית, ולכן הוא מוטבע גם במוסדות, בתכונות בדבריים" (עמ' 13). והיא מסכמת: "יש לשאול אילו פרקטיקות מבנות את הזהויות הגבריות ובעיקר אילו אינטרסים משרתות זהויות אלה". "הבניה" בניגוד למושגים כמו "התפתחות", או "השתנות", ששימשו את המחקר "הבלתי ביקורתי" (כלומר הלא שיפוטי) הקודם, כאילו מבקשת לומר שיש לנו כאן עניין עם משהו מלאכותי, מניפולטיבי ומתוכנן מראש. התפיסה או המחשבה המסתתרת מאחוריה היא לא רק שהכל הוא "הבניה", אלא ש"הבניה" זו היא

לחלוטין עניין של בחירה שרירותית ואינטרסנטית, ולפיכך היא אחראית לכל אי הצדק שבעולם מאז ועד היום. מעולם לא הייתי מרקסיסט אדוק, אבל ההשקפה המרקסיסטית ההפוכה, ששום דבר איננו שרירותי ושהכל הוא כורח התפתחות היסטורית, נראית לי כבר רציונלית הרבה יותר. (וראה נספח 2 להלן). המרקסיסט אומר לנו שללא משטר העבדות ביוון, לא הייתה הדמוקרטיה המודרנית אפשרית (כשם שהשלב הסוציאליסטי, לפי התיאוריה לפחות, לא ייתכן ללא שלב קפיטליסטי קודם). חוקרי מגדר ותרבות, לעומת זאת, תובעים להחיל אמות מידה פוסט-מודרניות (של צדק, שוויון ואחרות) באורח רטרואקטיבי על תקופות קודמות מבלי לנסות אפילו להבין את האילוצים של כל תקופה. ג'ודית בטלר (דלציל) אינה מוכנה, למשל, להכיר באילוצים ביולוגיים כלשהם, וגבריות ונשיות בעיניה הן עניין של החלטה גרידא (וראה קוויר באופן ביקורתי, רסלינג). לא פלא שהיא מטיפה גם לשינוי טוטאלי של מסגרות המשפחה, ההורות, החינוך וכדומה, מבלי לתת את דעתה על צרכי החברה וסיכויי עתידה.

אורנה ששון-לוי אינה מרחיקת לכת עד כדי כך, אבל גם לה ברור שדומיננטיות גברית בצבא לא נועדה אלא לשרת אינטרסים גבריים (אשכנזיים) באמצעות הדרת נשים, מזרחים ומהגרים (ולא כדי לשרת איזה צורך קיומי כללי של המדינה). וכך היא אומרת במילותיה שלה:

הספר חושף אפוא את האופן שבו הגבריות ההגמונית משתתפת בעיצובן של היררכיות מגדריות ואזרחיות בישראל. מידת המרחק או הקרבה אל הגבריות הקרבית מהווה מדד לקבלת זכויות סמליות וחומריות. קבוצות שאינן משתייכות או אינן קרובות לגבריות הגמונית זו, אינן מודרות ממוסד האזרחות, אולם הן משולבות בו באופן מבודל. המדינה משמרת את מעמדה של הגבריות ההגמונית ואת המבנה הריבוני של הצבא על ידי הפעלת תהליכים דואליים של הכללה ודחיקה לשוליים בו-זמנית. הגיוס האוניברסלי לצבא מגדיר קבוצות חלשות (נשים, מזרחים ממעמד נמוך, דרוזים ובדואים) כגברים מספיק כדי להיות אזרחים בתחום הביטחון, אולם הצבתן בתפקידים פריפריאליים, משמרת את המבנה הריבוני האזרחי. המכניזם של 'הכללה מוגבלת' משמר את המבנה ההיררכי של הצבא ואת כוחן של הקבוצות החזקות מבלי להסתכן בהתקוממות מגדרית, אתנית, או מעמדית (עמ' 5-6).

לפנינו, אפוא, כדבריה, לא רק העדפה לא

עניינית של החייל הקרבי, אלא גם הערמה מפלה של האחר החלש. ברגע שכך הגדירה את מטרת מחקרה, מצאה גם דרכים להוכחתה (ובזאת עוסקים ארבעה פרקי הראיונות שבספר). מבלי להיכנס לפרטים אומר בפשטות כך: בהנחה שמסקנותיה הן אמת לאמיתה, שזו היא המציאות ויש לה הוכחות מוצקות לכך - מדוע שלא תעמיד אותן למבחן בג"צ (כפי שעשתה, למשל, "הקשת הדמוקרטית המזרחית" בפרשת אדמות הקיבוצים) ותתבע את הצבא והמדינה על הפליה מכוונת? ייתכן שראוי להתמודד עם אמירות כגון אלה (וכמו האמירה של הסוציולוג צ'רלס טילי המובאת בספרה כי "המדינה היא פשע מאורגן") לא רק במגדל השן של האקדמיה, אלא במישור המשפטי הפומבי.

המתודה המחקרית הנקוטה בידה, היא סובייקטיבית ותלויה, כדבריה, באמונותיה של החוקרת. שלוש הדרכים שהיא מונה (המעגל הפרשני, המתודה הפמיניסטית, ודרך הגוף) מנסות להסיק את השלם מן החלק. כלומר, כיצד ובמה כפוף הפרט למערכת (כפי שחקר פוקו בתי חולים ובתי סוהר על מנת ללמוד "כיצד מצדיקים משטרי שליטה את עצמם") ולעולם לא להפך. אני סבור שבלא להבין את הגיונה הכולל של המערכת, ספק אם ניתן להבין את התנהגותה כלפי הפרטים.

וכך, נידונים אנו לקרוא שוב ושוב כי הצבא לא נברא אלא למטרה אחת בעיקר, לשם שימור השליטה הגברית בחברה: "ניתוח ניהול הגוף והרגש מאפשרים לנו לעמוד על דרכי ההבניה של נשיות וגבריות בצבא ולחשוף את המנגנונים המשמרים את השליטה הגברית" (עמ' 25). אנו שומעים שוב ושוב על רצון הגברים בשליטה (ועל רצון הנשים בשוויון?), קלישאות שרק מעמיקות סטריאוטיפים קיימים. המחקר כולו מתבסס על ראיונות עם 65 חיילים בלבד (52 גברים ו-13 נשים). היא עצמה אומרת כי מחקרה "אינו כמותי ואינו מתיימר להשיג ייצוג סטטיסטי מדויק" (עמ' 26). בקבוצת החיילים הקרביים ראינו 20 חיילים בלבד מהחילות השונים (למשל, 1 מגולני, 2 מהצנחנים). מה שאינו מונע ממנה לאפיין את החילות הללו כדלהלן: "בגולני מדגישים יכולת פיזית והתנגדות לסמכות... ואילו בצנחנים מודגשת שליטה עצמית, השכלה וערכים. לעומתם, המודלים של הטייס, הסיירת והשריון שונים לגמרי". כל זאת כדי להסיק את המסקנה ש"אין שום דבר טבעי או הכרחי בהיותו של הלוחם... אלא הם גוונים שונים של הבניות גבריות" (עמ' 50). במקום לחזור שוב ושוב ולהסיק את "ההבניה" המובנית מראש (בראשו

של החוקר/ת), אפשר להגיע למסקנה אחרת, שאין כאן שום הבניה, אלא התנהגות פונקציונלית הנובעת מצרכי התפקיד. אבל פתרון פשוט זה לא יעלה על דעתה של ששון-לוי הנחושה להוכיח את הנחותיה. אם קבוצת הקרביים היתה המעורבת ביותר מבחינה אתנית (5 מזרחים, 9 אשכנזים, 6 ממוצא מערבי) וקשה להוכיח בה הדרה של מזרחים, לפחות לא בדרגי הפיקוד, הרי היא בכל זאת תוסיף לחפש וגם תמצא "חלוקת עבודה אתנית מעמדית" בקרב החוגרים הלא קרביים. למרות שהמחקר העיקרי בנושא היה מחקרו של סמי סמוחה משנת 1983, למרות שהצבא מסרב מאז לספק נתונים על התפלגות אשכנזית-מזרחית בצבא; למרות שגם היא מודה כי "יש ייצוג נכבד למזרחים במטכ"ל וכבר היו שלושה רמטכ"לים ממוצא מזרחי", לא תוותר ששון-לוי על טענותיה העקרוניות ותשאף לחלץ אותן מפי מראייניה. לשם כך נוצק כל ראיון לתוך איזו מסגרת מחקרית קודמת שאותה הוא אך מאייר. למשל, דברי החייל יונתן (עמ' 60) כאיור למחקר של מאירה וייס; דברי החייל גיא (עמ' 61) כאיור למחקר של ראובן גל; דברי החייל עומר (עמ' 63) כאיור למישל פוקו וכן הלאה. כלומר מחקר מובנה מראש החוקר/ת.

מבלי להימנות עם אחד מחמישים ושניים המראיינים הגברים שלה, אני יכול לומר לה כי שירותי הצבאי בסדיר ובמילואים, לפני שנים רבות אמנם, היה עבורי סיוט אחד גדול, וחשבתי אז שאחד היתרונות בלהיות אשה הוא שקל לה יותר להשיג ממנו פטור. השירות הצבאי, בעיני לפחות, נתפס פשוט ככורח, שבשל נסיבות היסטוריות נושאים בו בעיקר גברים. בדיעבד, כל המשרתים, על כורחם, מנסים להפיק ממנו את המרב לעצמם, אולם אני בטוח אם דווקא החיילים הקרביים (המסכנים את עצם חייהם) הם הנהנים הגדולים ממנו, ולא בעלי הצווארון הכחול, כמו החייל אשר בספרה (עמ' 126), שהשיג לבסוף את מבוקשו להיות ספר צבאי סמוך לבית. לא במקרה נעדר מספרה כל זכר לעגה צבאית כגון "חמשוש" - חופשת סוף שבוע (חמישי, שישי, שבת) בבית, או קל"ב - שירות קרוב לבית; או "שבוע/שבוע" - שבוע בצבא שבוע בבית, שהוא ההסדר עם הטבחים בצבא, עגה המצביעה על יתרונם של החיילים הלא-קרביים דווקא, מכיוון שאינה תואמת את מטרות מחקרה. לכן כל מי שאומר/ת כי לגברים, ובעיקר לחיילים הקרביים, יש אינטרס גברי בשימורו של השירות הצבאי, פשוט אינו/ה יודע/ת מה הוא/היא סח/ה. אשר לעניין המיליטריזם, ברור שצריך להילחם

בו. אבל מי שרואה בו עניין מגדרי ומטפח קלישאות כגון "גבריות שווה מיליטריזם ונשיות שווה פציפיזם" רק מאדיר סטריאוטיפים חלולים.

נספח 1: "מפת החללים החדשה"

הכרוניקה הלא בדוקה של מלחמת לבנון 2006 (ואני הולך לצורך האילוסטרציה בלבד בעקבות דברי הקצ"ר אלוף שטרן) אומרת כי רוב הנפלים במלחמה זו, קרי החיילים הקרביים שנהרגו בה, היו מן הפריפריה: ערי פיתוח, ערי ספר, התנחלויות, מושבים, קיבוצים, יישובי מיעוטים וכדומה, שבלט בהם חלקם היחסי של עולים מבר"מ ועולים מאתיופיה. זאת בניגוד לתזה של ששון-לוי לפיה מקום כבוד היו צריכים לתפוס בה דווקא יוצאי ערים מבוססות בגוש דן. לפיכך, אחת משתיים: או ש"הגבריות ההגמונית" החדשה אינה מה שהיתה, או שכבר איננה כל כך "הגמונית", כפי שמרמזות גם תוצאות המלחמה. בכל מקרה, נראה, שהתזה של ששון-לוי אינה מעודכנת עוד והיא עומדת על כרעי תרנגולת.

נספח 2: חברה מטריארכלית באי צ'גו

בעודי עוסק בספרה של אורנה ששון-לוי, יצא לי לקרא בגיליון 7 ימים של ידיעות אחרונות (11.08.06) כתבה בשם "בת הים הגדולה" המספרת על חברה מטריארכלית בת ימינו באי צ'גו, הגדול שבאי דרום קוריאה (מרוחק כ-450 ק"מ מסיאול). פרנסת האי היא על פירות-ים, המושגים ברובם בצלילה לקרקעית הים. תחילה עסקו בכך גברים, אך במאה התשע עשרה השתנו פני הדברים כאשר נשים החליפו אותם בתפקידי צוללנים עד שהשתלטו כליל על התחום. מספר העיתונאי ניצן פרו: "המיומנויות שלהן מדהימות. הן עוטות חליפות גומי ומשקפי צלילה, ללא בלוני חמצן. הן מסוגלות לעצור את נשימתן ליותר משתי דקות וצוללות לעומק של עד 15 מטרים... עוסקות בכך נשים בנות 50, 60, 70 ואפילו 80 שנה". התברר כי "הגוף הנשי בנוי טוב יותר מן הגוף הגברי להתמודדות עם הלחצים האדירים במעמקים, וכי נשים מתאימות יותר לצלילה גם משום שאחוז השומן הגבוה בגופן עוזר להן להתמודד זמן ממושך יותר עם המים הקפואים".

כתוצאה מהשתלטותן על הענף, נעשו הנשים המפרנסות, השליטות ומקבלות ההחלטות

במשפחתן ובחברה כולה. יום טוב שבו הן מעלות ברשתן קונניות, חלזונות, שבוללים וקיפודי ים, הנמכרים לסוחרים יפנים, עשוי להכניס לכיסן -2000 דולר, סכום עתק בכל



צוללנית בצ'גו

מובן. הגברים נשארים בבית ומגדלים את הילדים. אם נולד בן זהו יום תוגה, אם נולדת בת זהו יום שמחה. וכן הלאה, כמו במשטר פטריארכלי רק להפך.

אורנה ששון-לוי היתה אומרת, כי אין כאן שום דבר טבעי וכי זה הכל הבניה. יופייה של הכתבה העיתונאית התמימה שהיא מראה לנו בפשטות גמורה, כיצד אילוצים ביולוגיים וכלכליים, פשוטים כמשמעם, הם היסוד לכל תופעה אנושית וחברתית. ואידך זיל גמור (באוניברסיטה).

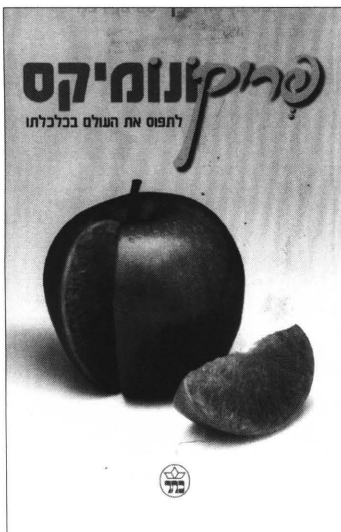
אתנחתא אינטלקטואלית

אתנחתא אינטלקטואלית מן הדיון דלעיל, עשוי לשמש לנו ספרם של סטיבן לוויט וסטיבן בנדר פריקונומיקס (כתר, מאנגלית: ורדה יערי, עריכה מדעית משה פרל, 2006) שכותרת המשנה שלו היא "לתפוס את העולם בכלכלתו". בניגוד לסוציולוגיה המגדרית המובנית כל כך ושהכל בה לגמרי צפוי, שום דבר ממש לא צפוי בחשיבתו של סטיבן לוויט. לוויט, שהוגדר על ידי ה'ניו יורק טיימס' בתור "הכלכלן הצעיר המבריק ביותר באמריקה", אינו עוסק בשאלות שהיינו מצפים מכלכלן לעסוק בהן: "מה משותף למורים ולמתאבקי סומו?", "מדוע סוחרים סמים גרים עם אמם?", "איפה הפושעים כולם?", אלה הם חלק משמות הפרקים בספרו. לוויט אינו כלכלן טיפוסי,

אבל הוא מיישם את כלי הניתוח הכלכליים המשוכללים כדי לעסוק בשאלות שטרם נשאלו ולהשיב עליהן תשובות מפתיעות. מכאן נגזר גם שם ספרו באנגלית (שנכתב עם כתב ה'ניו יורק טיימס' סטיבן דבנר) freakonomics המורכב מהמילה freak - מוזר, ומהמילה economics - כלכלה.

לדעתי, בניגוד למה שכמה כבדי הראש עשויים לסבור (וכבר קראתי עליו מאמר מזלזל מאת אריאל רובינשטיין, פרופסור לכלכלה באוניברסיטת ת"א, במוסף 'ספרים'), אין זה ספר אנקדוטלי, אלא ספר מקורי לחלוטין, שמקוריותו איננה מציינת לשום שיח מוכר ולכן קשה לבליעה לאיני הטעם האקדמי.

נדגים זאת מתוך ההקדמה הקרויה "הצד הנסתר של הדברים", המדגימה את גישתו של המחבר. ובכן, מסופר בה כי בתחילת שנות התשעים הנושא המדובר ביותר בכלי התקשורת באמריקה היה החרדה מפני התגברות הפשיעה. עקומת שיעורי הפשיעה לסוגיה טיפסה באופן תלול בכל הערים האמריקאיות הגדולות. כל המומחים הסכימו שהיא האיום הגדול ביותר מבית על החברה האמריקאית. הקרימינולוג ג'יימס אלן פוקס חיבר בשנת 1995 דוח מיוחד לממשל שבו ניבא כי בעשור הבא יוכפל שיעור מעשי הרצח המבוצעים בידי בני נוער. הנשיא קלינטון הכריז, כי "אם לא תשתנה המגמה,



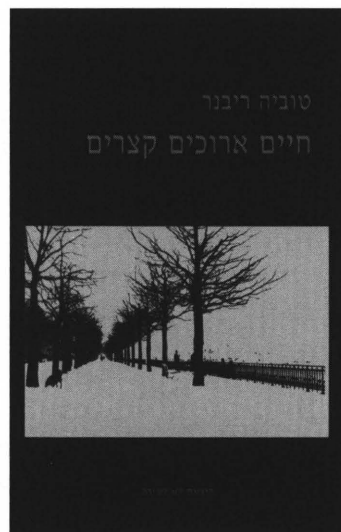
תשתלט אנדרלמוסיה על ארצנו." ואז - כותב לוויט - החל שיעור הפשיעה לצנוח במקום לעלות. היתה זו צניחה עקבית ורצופה בכל רחבי המדינה שאיש לא צפה אותה. במקום ששיעור מעשי הרצח בידי בני נוער יכפיל את עצמו, כפי שצפה ג'יימס אלן פוקס, הוא צנח ביותר מחמישים אחוזים בתוך חמש שנים. בשנת 2000 היה שיעור מקרי הרצח בארצות הברית הנמוך ביותר זה 35 שנה, וכן חלה ירידה

פרוזה של משורר, שירה של מבקר

מונחים לפני שני ספרים העוסקים בפרקי חיים של מחבריהם: **חיים ארוכים קצרים** מאת המשורר טוביה ריבנר (הוצאת קשב לשירה 2006, 158 עמ') ו**דישומים של התגלות** מאת המבקר אריאל הירשפלד (הוצאת חרגול/עם עובד 2006, 212 עמ'). מעניין כי דווקא ספרו של המשורר כתוב בפרוזה מדודה, יבשה משהו, וספרו של המבקר כתוב בפרוזה פיוטית ומתפעלת. כאילו נהנה כל אחד מהם לכתוב בלשונו של חברו.

1.

טוביה ריבנר הולך בפשטות בעקבות הזיכרון החי כפי שהוא פוקד אותו. אין זה זיכרון כרונולוגי שיטתי, מה גם שמעודו, כדבריו,



לא כתב רשימות יומן ולא העלה על הכתב שיחות על נושאי ספרות ששוחח עם חבריו, ועל כך הוא מיצר, אלא זיכרון מבעבע: "זיכרון מנכית, בועט. קופץ קדימה ואחורה כחפזו. כך כתוב הספר הזה שלא נוצר בשום כוונת מכוון" (עמ' 156).

עם זאת נושאו העיקרי, הטמון כבר בשמו, "חיים ארוכים קצרים", כלומר חלוקת החיים והזמן שכל מה שנותר מהם הוא זיכרון, מחלחל בכותרת בין דפיו. "כל החיים אינם אלא זיכרון. גם מה שאנו מכנים הווה איננו אלא זיכרון. כי כל מה שחווים ברגע שמודעים לו, כבר הוא בגדר זיכרון. המציאות היא מה שאיננו יודעים" הוא כותב (עמ' 9-38). לעתים דווקא לשונו המדווחת עובדות גרידא מצליחה להעביר תחושות אלה בעוצמה רבה. למשל: "אמי היתה בת 43 כשנרצחה. אבי בן 56 וחצי. בתי תהיה השנה בת 57. אני בן 82" (עמ' 77). ובמקום אחר: "לודוויג שטראוס (משורר ומורה ידידו

בכל תחומי הפשיעה האחרים. המומחים שלא צפו את הירידה, ניסו עתה להסבירה. חלק תלה זאת בשגשוג הכלכלי, חלק בחוקים מחמירים לרישוי כלי ירייה, חלק באסטרטגיות שיטור נוקשות כמו בניו יורק. לווית כופר בכל ההסברים הללו, שהפכו לדעה רווחת בתקשורת. לדבריו, וכאן נעוצה מקוריותו, הגורם אשר תרם יותר מכל לירידה משמעותית בפשיעה נזרע עשרים שנה קודם לכן, והוא קשור באשה צעירה מדאלאס בשם נורמה מק'קורווי. כמו "אפקט הפרפר", שתגודת כנפיו ביפן מחוללת סופת הוריקן באמריקה, כך השפיע המקרה של נורמה מק'קורווי באופן דרמטי על מהלך האירועים מבלי שהיתה כלל מודעת לכך. נורמה היתה צעירה בת 21, אלכוהוליסטית, חסרת השכלה ומכורה לסמים, שכל מבוקשה היה לבצע הפלה לאחר שבעבר כבר ילדה פעמיים ומסרה את ילדיה לאימוץ. בטקסס אסר החוק על הפלות ואת עניינה אמצו אנשים בעלי השפעה שהפכו את תביעתה נגד התובע של טקסס הנרי וייד לתביעה ייצוגית. העניין הגיע בינואר 1973 לבית המשפט העליון של ארצות הברית שפסק לטובתה והתיר הפלות בכל רחבי המדינה.

ולווית שואל: איך השפיע, אפוא, תיקרו נגד וייד דור שלם מאוחר יותר על ירידת שיעורי הפשיעה המשמעותית ביותר בהיסטוריה? ולווית משיב: מיליוני הנשים שבחרו לבצע הפלות בעקבות תיקרו נגד וייד, היו נערות עניות ולא נשואות, שסיכוי ילדיהן, אילו נולדו, להידרדר לעולם הפשע היו גבוהים מן הממוצע. תיקרו נגד וייד מנע את לידתם. גורם זה היה בעל עוצמה ותוצאתו הדרסטית ניכרה כעבור שנים: כאשר הילדים שלא נולדו היו אמורים להיות בשיאו של גיל הפשיעה שלהם, החלו שיעורי הפשיעה לרדת. והוא מסכם: "לא חוקי הפיקוח על כלי ירייה, לא הכלכלה האיתנה, ולא אסטרטגיות שיטור חדשות עצרו את גל הפשיעה. תרמה לכך העובדה שמאגר הפושעים הפוטנציאליים הצטמק באופן דרמטי. אם כן, כמה פעמים הוזכרו ההפלות החוקיות בדברי המומחים בנושא, שגלגלו את התיאוריות שלהם לפתחה של התקשורת? - אפס" (עמ' 18).

הדוגמה הזאת אהובה עלי משום שהיא מסרבת לחפש את המטבע מתחת לפנס. אני סבור שכך מתגלות רוב התגליות החשובות, בעוד מחקרים המחקים זה את זה נערמים להם על זה מבלי לחדש דבר.

הספר מלא בדוגמאות כאלה, ומפליאות במיוחדות אלה העוסקות בהשפעה המהפכנית של האינטרנט.

של ריבנר - ע.ל.) הסתלק ב-1953 בן 61. לאה גולדברג ב-1970 בת 59. גם עגנון הלך לעולמו באותה שנה. גם אלתרמן. בן 60. אני היום בן 82" (עמ' 122). אף שזכה ל"חיים ארוכים" יותר משלהם, אנו חשים כי גם חייו שלו בסופו של דבר הם "קצרים" והצער על כל אלה, בנוסף לרגש התוגה על רצח משפחתו והסתלקות חבריו, עמוק.

טוביה ריבנר מרבה לספר על משפחתו וחיו ועל האסונות הלא מעטים שפקדו אותם. הוא נולד ב-1924 בברטיסלבה, סלובקיה, למשפחה יהודית אמידה. הוריו, אחותו, סבו, דודו ולא מעטים מחבריו, נספו בשואה, בעוד הוא, בוכות סרטיפיקט שנרכש בעוד מועד, נחלץ ברגע האחרון והגיע ב-1941 עם קבוצת נערים לקיבוץ מרחביה בפלשתינה א"י, שבו הוא חי עד היום. אשתו הראשונה, עדה, נספתה בתאונת אוטובוס. בתם, מרים, חיה כבר שנים רבות באיסלנד. הוא נישא בשנית לבת עין-חרוד, הפסנתרנית גלילה, ונולדו להם שני בנים. עקבותיו של הבן הצעיר, מורן, אבדו בעת טיול בדרום אמריקה, ואילו הבן הבכור, עידן, נעשה נזיר טיבטי החי בנפאל.

על אף כל זאת החיים המסופרים בספר מצטיירים כחיים עשירים, מענגים, ואפילו טובים למדי. ריבנר זכה לנסוע הרבה בעולם ולהתחכך עם גדולי שם והוא מרבה לספר על כך ולעתים אף להתהדר בכך. שוב ושוב הוא חוזר, אם בפועל ואם בזיכרון בלבד, אל בתי המשפחה האמידים בברטיסלבה ובשטטין ואל החיים הזעיר בורגניים הנוחים שלפני מלחמת העולם, עליהם מעידים גם הצילומים הרבים שבספר. הוא מזכיר הרבה את המחזאי השוויצרי פרידריך דירנמאט שנעשה ידידו ואת סוגי היינות (סט. אמיליון, פרמי קרי, יין שאבלי, ועוד) שלמד לשתות בחברתו. הרבה ערים בעולם הישן והחדש, הרבה מוזיאונים, בתי הוצאה ואולמות קונצרטים, נושרים מבין דפי הספר. אולם מעבר לעניין האנקדוטי, טמון בכך משהו מהותי השייך לזהותו כאדם וכמשורר. ריבנר מרבה להתלבט בשאלה עד כמה הוא אירופי ועד כמה ישראלי. את שיריו הראשונים בארץ כתב בגרמנית וגם השתייך לחוג יוצאי תרבות גרמניה בירושלים, שכלל אישים כמו ורנר קראפט, אריה לודוויג שטראוס, דן פגיס, לאה גולדברג, גרשם שלום, מרסין בובר ואף ש"י עגנון, שאת כולם הכיר. עברית התחיל לכתוב רק לאחר אסון האוטובוס ואת שירו הראשון (בשם העט ט' בן משה) פרסמה לאה גולדברג ב'דבר' ב-1950. הוא מודה כי "מאז ימי נעורי חביבי עלי מכל עונות השנה הסתיו האירופי", עם זאת הוא מציין כי בעוד שבאירופה הוא "זר באורח לגיטימי" הרי

"בישראל הוא זר שלא בדין", ומתמרמר על כי לעתים פונים אליו בתל אביב כאילו היה תייר. הוא מדגיש כי הוא ישראלי מעורב, "גם אם לא חתם על עצומות ולא יצא בהפגנות", אך תמיד נקט עמדה. אמנם לא רצה להיטמע ולהיות צבר כדן בן-אמון, אבל "הייתי רוצה שיוכרו בי 65 שנות חיי בארץ".

"זרותו הכפולה", או "שייכותו הכפולה", מולידות בסופו של הספר גם קצת טינה ותסכול. טוביה ריבנר, שזכה להוקרה ולשם באירופה, לא זכה לה, לדבריו, באותה מידה בישראל (אם כי תמיד היה משורר מוערך ונחשב). על כך הוא כותב: "אגיד אפוא כי שירי לא זכו בארץ לקבלת הפנים שהיו ראויים להם... אם יש צדק בדברי, הרי זאת הבעיה של הביקורת ולא הבעיה שלי... מעולם לא עשיתי דבר למען הפצת שירי וההזנחה של 'ספריית פועלים' היתה גם למורת רוחי וגם מקובלת עליי" (עמ' 149). בשנים האחרונות מצא לו בית ב"הוצאת 'קשב' לשירה" ועורך מסור, רפי וייכרט, לספריו.

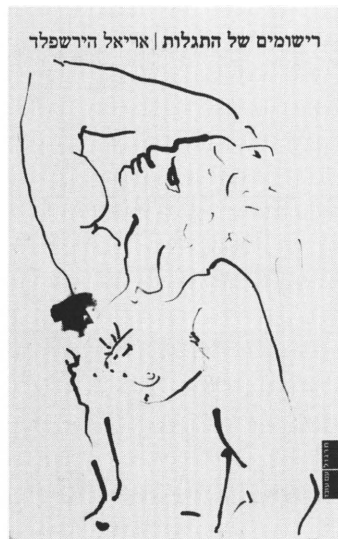
חבל רק, לטעמי, שדבריו של טוביה ריבנר, שהיה גם פרופסור לספרות באוניברסיטת חיפה, על שירה וספרות ממש מצומצמים ביותר. הוא אומר כי אימץ לו את גישתם של שני חבריו-מוריו, ורנר קראפט ולודוויג שטראוס, אך לא מרחיב הרבה מעבר לאמירה כללית על חשיבות הצורה, "אשר מקנה ליצירה את תוקפה". גם משיחותיו עם דן פגיס (השנה ימלאו עשרים שנה למותו בגיל 56) אנו לומדים על שירתו בעיקר דרך דבריו על האיש עצמו: "החיים היו לי חשובים מהשירה. לדן - אני חושב היתה השירה חשובה מהחיים. שירתו היתה קשה וצלולה ומלוטשת כיהלום. מעולם לא השגתי את הנוקשות החדה הזאת" (עמ' 119). לעומת זאת זכה בחיים ארוכים, ואנו מאחלים לו עוד שנים ארוכות של יצירה.

2.

אריאל הירשפלד המשורר (ובספר מובאים גם כמה משיריו) הוא משורר זוטר למדי (ובוודאי בהשוואה לטוביה ריבנר), אבל אריאל הירשפלד מבקר השירה ואוהבה, ואריאל הירשפלד מחברם של **דיושומים של התגלות** הוא משורר מעולה (ובוודאי בהשוואה לחיים ארוכים קצרים). במכתב למוסף 'ספרים' (6.9.06) כבר העירה רחל חלפי בתגובה לביקורתו של שמעון זנדבנק על ספרו של הירשפלד, כי זנדבנק מגדיר שלא בצדק "היפרבולות" ו"הפרזות" כל "מה שמצוי מעבר לשדה הרגשי המוכר לנו". והיא תוהה: "האם צריך באמת לכנות כל מה שנוגע בנו בעוצמות גבוהות של חישא, הרגשה, והיפעלות,

כמוגזם?"

לדעתי, צודקת רחל חלפי. הירשפלד, ברוב הרישומים שבספר אמנם "מגזים" כביכול, אבל זו "הגזמה" במקומה, החושפת אותנו לתחושות והרגשות שאלמלא היא, לא היו כלל מתעוררות בקרבנו. בפרק הסיום ("נעילה: רישומים של התגלות") הוא אומר כי "התגלות איננה דווקא כניסה רועשת של אל או אלוהים אל שדה



הראייה" (מה שמכונה אפיפאניה, השם הלועזי של ספרו), אלא "התגלות היא היחשפות של משהו שהיה מכוסה מאיתנו" אם בשל הרגל, פחד, עיוורון וכדומה. הוא מונה הגדרות נוספות, אבל ניתן להסתפק בזו. ההתגלות, הוא מסביר, מתרחשת בתודעה ועל כן נשענת על מילים ולשון. וזו, מעצם טבעה, מוצאת את ביטוייה המתומצת והאינטנסיבי ביותר בשירה.

האינטנסיביות הרגשית הזו, היא כמדומני, גם המיילדת של ספר זה. בדף הפותח אותו נאמר: "שישים יום אחר מות אהובתי ישבתי לכתוב את הדפים האלה... ידעתי ואני יודע היטב שהיא איננה. ובכל זאת הם נכתבו אליה". (כוונתו לאשתו, הסופרת בתיה גור, שמתה ב-19 במאי 2005 ממחלת הסרטן).

ואכן, האינטנסיביות הגדולה של האהבה (המאוחרת), היא המאפיינת אותם, אפילו כשהוא כותב על תקופות רחוקות של ילדותו (המוקדמת). כל נושא כמעט עליו הוא כותב, אם זה שיר של חזי לסקלי, אם זו אופרה של מוצרט, אם זה פרח הנורית, אם זה מתכון לגפילטע פיש, אם זה על אביו הנגר, אם זה על כפילו במדריד, אם זה על שירת הציקדות בקיץ, מתגלה באורו של זרקור חזק בעל מתח גבוה ועוצמה של אלפי ואט. אין דרך להראות זאת אלא בדוגמה טובה, ואני בחרתי באחת מני רבות, לאו דווקא דרמטית, אבל נוגעת

ללב, מתוך הפרק 'אוזלת יד' שבו הוא מספר על ידיה של אמו הוקנה (בבית המשפחה בפרדס חנה):

ידה הוקנה מונחת על ידי. יד העשויה תבונה טהורה. יד שכולה ידיעה לעשות. לשתול. לרקום. לפרוש, לקלוע צמה, לתקוע מסמר, לעקור זוהמה מתוך ביב, לקפל כבסים, לסרוג, להתפית כרים וכסתות, ללוש בצק דק ולמלאו תפוחים וצימוקים וסוכר וקינמון, לצייר, לחבוש פצעים, לשאת הרבה דברים, לעדור, לתקן קרעים, ליצור כדי חומר, להכין כופתאות, חמיטות, לביבות, ריבות, אטריות, צלי וממולא, לחתוך את הלחם באוויר, לרחוץ, למרק, לארוז, לגזום, והכל מתוך ידיה הטיב לגדול ולצמות. הכל תפח היטב, נפרש, נקלע, התנקה, קופל, נסרג להפליא, נרקם, תוקן ונבנה היטב. הכל היטב מאוד ... ידה הוקנה מונחת על ידי. אינה יכולה עוד לאחוז בסכין או במחט, ואינה מגיעה אפילו לידי שלי האוחזת בה" (עמ' 30).

קטע סמך יזהרי כמעט באיכותו. ולא אוכל שלא להזכיר לסיום את אחד הפרקים הראשונים בספר, 'מחשוף' שמו, שבו הוא מספר על היכרותו הראשונה עם בתיה גור. היה זה בסמינר של יונה פרנקל באוניברסיטה העברית. בקיר המזרחי של הכיתה ישבה אשה אחת ועישנה. היא לבשה שמלה כתומה חומה, ושערה היה ארוך מאוד, דבשי ונוצץ. היא היתה יפה מאוד. והתחשק לו (לאריאל הירשפלד) לבקש ממנה סיגריה. בהפוגה הראשונה בשיעור, זינק בחיפזון אל המושב שלידה: "ואז נגלה לי המחשוף. מחשוף נדיב מאוד שנפרש מעל שדיים נדיבים, משולש מתעגל של בד דק מכווץ, כמעט שקוף, שתחם את המורד המתון, הנהדר ביותר שראיתי מעודי..." וכן הלאה, לאורך כשני עמודים שלמים שבסיומם כתב: "מהרגע שנגלה לי המחשוף בא אלי ממנו שפע שמעולם לא נגרע... ומן הרגע שנגעתי בו לא נמוגה ההתגלות ממנו" (עמ' 7-26).

מוצא חן בעיני, שביסוד ההתגלויות כולן עומדת התגלות נשית, חושנית, רבת יופי. ■

ציפי לידר

חלי אברהם-איתן

□
אל תסתכל בקנקן הַתָּה
ניחות הנענע
גשם סגל יורד הערב
פְּרָחֵי הַגִּרְנִיּוֹם מְעוֹלָם לֹא
חִיכּו חִיוֵךְ אֶחָד
שֶׁל גְּעוּרִים
וְלֹא יִחִיכּו עוֹד

□
מִכְבֶּסֶת הַמָּלִים
אֲבָדוּ עֲצָמָן לְדַעַת
שְׁתִּיקַת הַכְּבָסִים
פּוֹשֶׁטֶת יָד לְבָאָר.
לִצְאָת מַמְעָל הָאֲנִי

□
הָאֵם אֲנִי
פֶּרֶפֶר
מְשִׁי בְּחִלּוֹם עֵשׂ הַפְּרָחִים
אוֹ עֵשׂ לִילָה בְּחִלּוֹם
פֶּרֶפֶר מְשִׁי

פְּרָחֵי הַמָּה
פְּרָחֵי אוֹלִי

בחבלי משפט

צִפְרִים בְּסִבָּה-עֵץ
נְהַלְמוֹת
נְהַלְמוֹת
נְהַלְמוֹת
עַל סָף
אֶרֶץ
וְיוֹשְׁבֶיהָ.

שְׁלֹשׁ שׁוֹפְטוֹת בְּעֵלְיוֹן
אוֹרְחֵי-דִין וְעוֹכְרֵיו
בְּצוּאָר עֵתָק

עֵתִיר דְּנִידִי וְלֹא-דְנִידִי
מוֹרֶם מַעַם.
מְשָׁמִים יִשְׁמַע דִּינָא
אֶרֶץ תִּירָא
וְתִשְׁקֹט
וְלוֹ לְאֶרְבָּעִים שָׁנָה
תַּתְעִטֵּף בְּרוּחַ
צֶדֶק.

בְּעֵלְיוֹן
רוּחַ-אָדָם
נִגְזֹרֶת
לְפָסוֹת
וְקוֹל רַעַם
לֹא נִשְׁמַע
בְּרָקִים לֹא הֵאִירוּ תִּבְלָה
וְהֵאֶרֶץ לֹא רָגְזָה

שְׁבִילוֹ בְּמִים רַבִּים אוֹבֵד
בְּאַרְצָנוּ
מִפְּלֵה יוֹשְׁבֵיהָ

אוֹלֵי יֵשִׁים בְּאַלְהֵים
כֶּסֶל
וּכְאִיּוֹב יֹאמַר:
"אֵם שְׁמָתִי זָהָב כֶּסֶלִי,
וְלִכְסֵף אֲמָרְתִּי
מִבְּטָחִי"

וְתִשְׁקֹט

רוּחַ אָדָם אוֹבֵדֶת
בְּמִשְׁפָּטִי-סֶרֶק
בְּטִיסַת מָלִים חִלּוּלוֹת
מִמְרוֹמֵי-דוּכָן

אם ובת

שִׁירַת צִפְרִים
בֵּין כְּפּוֹת דֶּקֶל
מוֹל חִלּוֹן רָחֹב
וְלֵב פְּתוּחַ
לְקַלֵּט אֶת הַמֶּשֶׁב
וְדַעַת צוּמַחַת

תְּמוּנָה מִבֵּית-צִלְלִים יֶשֶׁן
יִלְדָה עֲצָבָה עַל סֹפּוֹ
מוֹצֵאֵת נְחֵמָה
בְּרַחֲשֵׁי-הַגֵּן
בְּצֵל-הַיּוֹת
כּוֹלָאָה בְּדִידוֹת
בֵּית שׁוֹקֵק
מִשְׁפָּחָתִיּוֹת

"אִשָּׁה בּוֹנָה בֵּית"
נִבְּאוּ חַז"ל
וְעֵתִידָה לֹא נִחְוָה

אִם וּבִתָּה
רְכוּנוֹת אֶל סִפְרִים
בְּסִפֶּת עוֹר רָחֶבָה
יוֹנְקוֹת מְשִׁנֵּי עוֹלָמוֹת
סֶפֶר
וְטִבַּע
וְקוֹ שֶׁל אוֹר
נִמְשָׁךְ בִּינִיָּהוּ.

צִפּוֹר פּוֹרַחַת
מִקֵּן בְּנוֹי עַל חִלּוֹנִי
כְּאוֹרְחַת-פֶּתַע
נִצְבֶּת עַל אֶדֶן
מְעִירָה בְּתוֹכִי
צִפְרֵי-יִלְדוֹת כְּחִלּוֹת
כּוֹזְרוֹן-דְּבָרִים
בֵּין אֲמִי
וּבִינִי

שרוולים

נגה אלבלך

מאכילה אותו ואת עצמה לפי סדר קבוע. אחר כך היא מושיטה לפיו את הפרי ואפילו מנגבת את הסנטר במפית, אם נזל לו. אחרי כל זה עוד נשאר להם זמן להפסקה. בתום יום הלימודים הייתי באה כדי לשאת עברו את תיק הספרים. הוא צעד עם חבריו, בנפרד ממני. אני והספרים היינו מחכים לו בבית. אני נזכרת עכשיו איך ערב אחד צלצלה דעה לביתנו. היא הודיעה שחלתה ולכן לא תגיע מחר לבית הספר. יומיים אחר כך צלצלה שוב ואמרה שהבריא.

שרוול של מעיל גשם כחול

הטיול של פסח הצית את הדמיון מכיוון שכלל לינה באוהלים. בלילה החל לרדת גשם שוטף. חלק מהאוהלים קרסו והילדים כולם רצו בבהלה אל האוטובוסים. קריאותי לא נשמעו מבעד לשאון הגשם ורעש המנועים. האוטובוסים יצאו, בדרכם להחזיר את הילדים להוריהם. משהו אמר שראה את בני עולה גם הוא על אחד האוטובוסים. אני המשכתי לחפש. לבסוף עליתי אל האוטובוס האחרון. ברחבת בית הספר התרוצצתי כמו דג קטן. בתוך המולת הילדים והוריהם לא מצאתי את בני. אחד הנהגים הציע לקחת אותי חזרה אל המאהל הנטוש, בדרך הגשם שכך מעט. אני רצה בין האוהלים קוראת "ישי, ישי". קול ילדתי עולה חלש מאחד האוהלים הממוטטים. אני פורמת את היריעות, מוצאת מתחתן את בני ומחבקת אותו בכל גופי. הוא אינו רטוב למרות שמעיל הגשם הכחול שלו מוטל על הארץ לידו, רק פניו שטופות דמעות. בקול קרוע סיפר כיצד רץ עם כולם אל האוטובוס, כיצד נזכר ששכח את מעילו באוהל וחזר בריצה וכיצד, בעודו מנסה לגרור את המעיל בשיניו, קרס לפתע האוהל ולכד אותו בתוכו. מתוך האוהל הוא שמע אותי יושבת באוטובוס המתרחק.

שרוול של תלבושת אחידה

- נכון שההערכות הפסיכולוגיות טובות...
- הוא בוגר מכל בחינה, קטעתי את דבריה, הידע שלו עולה על בני גילו, גם מבחינה מוטורית הוא יציב, המשכתי.
- מה יקרה למשל אם הוא ירצה ללכת לשירותים?
הירידה המיידית לפרטים הפתיעה אותי.
- אני אהיה איתו כל הזמן, אני אלווה אותו לאורך כל היום. תראי, אמרתי, זו רק שאלה של רצון טוב.
- זו לא רק שאלה של רצון טוב, בכיתה יש ארבעים תלמידים והמורה לא יכולה לתת תשומת לב כל כך מיוחדת לילד אחד במהלך השיעור או ההפסקה.
- אבל הוא לא זקוק לתשומת לב מיוחדת.
- קשה לי לראות אותו משתלב בכוחות עצמו בשיעורים.
- מדוע?
- מפני שהוא לא יוכל לכתוב, מפני שהוא לא יוכל לדפדף, מפני שהוא לא יוכל להצביע.
- רק תנו לו לשבת בשיעור ולהקשיב.
- איך הוא יעשה שיעורים, איך הוא יעשה בחינות?
- אני אעזור לו, הוא ייבחן בעל פה.
התשובות שלי היו נחרצות. השיחה שתכננה בקפידה יצאה משליטתה.

וד כשהיה תינוק, הייתי פורמת את השרוולים ותופרת את הפתח שנפער, שלא יחדור הקור בימי החורף לבית החזה הקטן. השרוולים שמורים עמי, בוודאי לא כולם, במדף העליון בארון, בתוך שקית גדולה עליה כתובת ישנה "לילית אופנת נשים".

שרוול חולצת טריקו

כשהיה בני בכיתה השביעית, אמר לי יום אחד בשעת ארוחת הצהריים:
- אמא, ממחר לא תצטרכי לבוא עוד לבית הספר להאכיל אותי, ממחר דעה תאכיל אותי.
שמתי בפיו כפית של אורז: דעה מהכיתה שלך?
הוא הנהן בראשו.
- אני לא חושבת שזה רעיון טוב. הייתי שלוה לגמרי.
- אמא, אני מבקש ממך לא לבוא עוד לבית הספר באמצע היום. דעה תאכיל אותי.
שתקתי.
- כל הילדים רואים אותך כשאת באה, עם השקית הקבועה ביד.
- אני בטוחה שכל הילדים מבינים.
- אני לא רוצה שתבואי יותר. דעה תאכיל אותי.
הרגשתי את קולו כועס ומתחנן, ויותר מהכל - קובע עובדה חדשה. טוב. לא הכרתי את דעה אבל סמכתי על בני וביקשתי ממנו שאם דעה תשכח - שיוכיר לה, ושאלה היא תשכח יותר מפעמיים - שיגיד לי.
את שידורי יום העצמאות העבירו בטלוויזיה בשידור חי. על הבמה עמדו צפופים הרקדנים. הם ידעו שכל המדינה צופה בהם וכשהתחיל השיר הנכון ביצעו את הריקוד באמונה, ברגש. כיביתי את המכשיר. רציתי מאוד לשמוע קול של שכשוך מים או הלכתי לשטוף את הכלים.
הוא סיפר איך הם יושבים בהפסקה הגדולה בכיתה הריקה, דעה מוציאה את הכריך שלו מהשקית השקופה, מוציאה גם את שלה,

לאחר כמה שנים, שינו את המסלול של קו 13 ועברנו לקו 26 המפותל. הייתי מחכה באוניברסיטה עד לשעה הקבועה של ארוחת הצהריים. קופסאות האוכל המבושל הוחלפו עם הזמן בכריכים. בני עומד בכיתה ומלמד תלמידים צעירים. הם מסתופפים בידענותו, מבקשים את קרבתו. בערב, בבית, אני רוחצת אותו באמבטיה.

שרוול של גופיית תינוק

ביום חורפי ילדתי את בני היחיד. בני נולד ללא ידיים. עטוף ושקט הבאתי אותו הביתה, ידי חלשות, קולי האילם נוהם פנימה אל בטני נהמות עצובות ואסורות. הבעל, הוא לא יכול היה לשאת את מראה הילד הפגום. הבעל, הוא ביקש לעזוב והבטיח לכלכל אותנו ביד נדיבה. אכן, בני ואני מעולם לא ידענו מחסור.

זה נחמד איך שהלוטרה שוכבת על גבה בתוך המים. ראיתי איך שהיא שוכבת על הגב בתוך המים ומפצחת אגוז. כשהיא מחזיקה אגוז על הבטן ומנסה לבקע אותו באבן, היא נראית כמו איש קטן המתעסק במשהו בינו לבין עצמו. האיש הקטן אינו שם לב שכולם מסתכלים וחושבים - כמה ריכוז הוא משקיע באגוז הקטן הזה. אבל הלוטרה רעבה, והריכוז הזה - הוא שמאפשר לה לפצח את האגוז ולאכול אותו, הבטן משמשת כצלחת. בלילה, כשכל הקולות היו כשריקה חזקה, מתכתית, מבלי שניתן יהיה לשיר איזה תו, להכניס בדוחק קול אנושי, צליל נקישת האבן על קליפת האגוז הרגיע אותי. תנועות רגליים נמרצות ועליות של תינוק היו קוטעות את השריקה, בבוקר.

ראו, הוא אוזן צעצוע ברגליים ומרשרש בו בהנאה, מנסה לקרבו לפיו בתנופה, ללא הצלחה. אני רואה הכל, גם את המאמצים שלו להתהפך מהגב אל הבטן בעזרת תנופת גופו הקטן. השריקה החזקה תמיד מתחילה בחלש.

אני רואה את בני שוכב על הבטן, ישבנו מורם והוא דוחף את גופו העגלגל בעזרת כריות כפות הרגליים. הוא מחליק על גחונו, מתקדם. כתולעת ללא מפרקים. ניסיתי לזחול כך בעצמי. הקושי הגדול מתמקד בצוואר, שצריך להיות מתוח כלפי מעלה בזמן שביית החזה צמוד לרצפה.

קובייה: קוביית פלסטיק גדולה שעטפתי בספוג רך, מסביב כרכתי בד נוקשה ואל הבד חיברתי שתי רצועות ארוכות. הקובייה קשורה לבני לאזור החזה והוא מחליק בעזרתה ברחבי הבית, ממשש בלשונו את זוויות הארון, טועם בהנאה רגליים של כיסא.

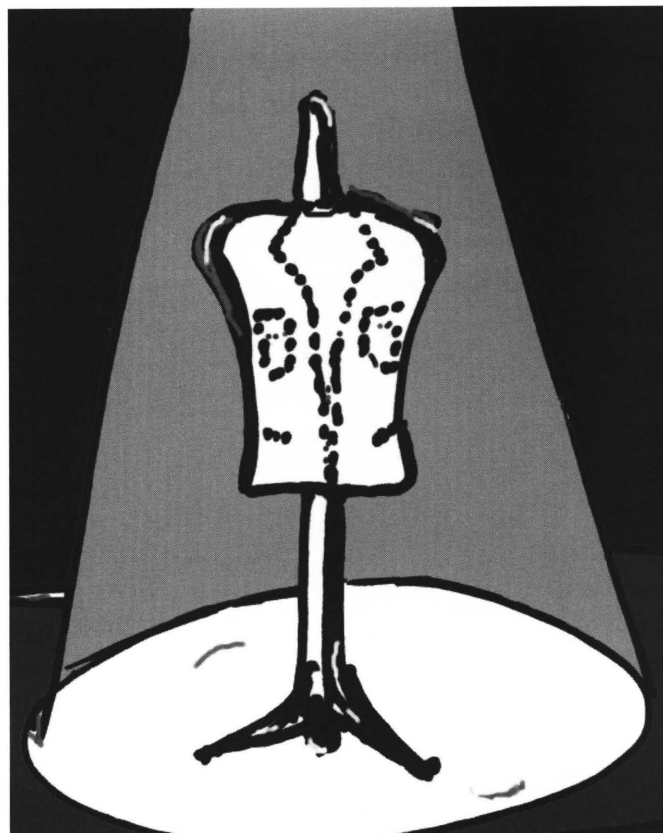
ראו איך הוא יושב ומנסה להתרומם, כל גופו נתמך במצח הנדחק אל הספה. ראו איך הוא עומד וצוהל. כמה הוא שמח בחברת הילדים, גם בשעה שהוא מתבונן בהם עולים ומטפסים. שרקתי פומון.

שרוול לבן

שאוריד גם את השרוול השני? שאלתי ומרתה צחקה. לאחר שפרמתי את השרוול הלבן נותרה שמלת הכלולות של מרתה לא מאוזנת. משונה היתה - צדה האחד בעל שרוול עדין, רקום, צדה השני מחוסר שרוול, כאילו חסרה לה יד, לשמלה. כאילו יש לה רק יד אחת, לשמלה.

שאלתי: שאוריד גם את השרוול השני?

מרתה צחקה.



היא גייסה קול רך ואמרה:

- תראי, אני לא בטוחה שאני מבינה את הרצון שלך. יכול להיות שמבחינתו הוא ישתלב טוב יותר במסגרת אחרת.

- איזו מסגרת?

היא שתקה.

- מאוד לא הייתי רוצה להפריד בינו לבין החברים שלו מהגן, אמרתי בשקט.

- יש לו חברים?

קמתי וניפצתי את כל החינוך שהיה תלוי על הקירות, את כל המחזורים הממוסגרים שהביטו בשחור ולבן עלי ועל המנהלת. לבסוף היא אמרה:

- אם אין לך התנגדות, הייתי רוצה לדבר עם הגננת שלו. כעבור שבוע נאמר לי: אנו קוצבים תקופת ניסיון של חודשיים. בסמכות בית הספר יהיה להחליט בתום התקופה אם בנך יוכל להמשיך אצלנו או שיצטרך למצוא לו מסגרת אחרת.

שרוול אדום עם פסים צהובים

הכנתי לו חולצה לבנה מגוהצת, אבל הוא התעקש ללבוש חולצה אדומה עם פסים דקים צהובים. מה היה לי להתווכח איתו, הוא כבר לא היה ילד.

לבמה הוא עלה עם חבר קרוב, שלקח עברו את התעודה. היו מחיאות כפיים.

עיפרון צהוב: את העיפרון הצהוב היה מחזיק כאשר הקצה המחודד בתוך חלל הפה והמחזק שבקצהו משמש אותו לדפדף בספרים, להקליד במקלדת. ראיתי אותו יושב רכון אל המקלדת, מניע קלות את עורפו ועובר מאות לאות, כמו יונה לוקטת גרעינים. התאפקתי.

למדוד 60 שניות

פולחן מוצרט

המשך מגליון קודם

פסטיבל זלצבורג חוגג 250 להולדתו של ילד הפלא

אורנה לנגר

על הסכסוך הישראלי-פלשתיני באספקלריה של זלצבורג; על המודרניות בשפתו הצלילית הייחודית של מוצרט; על שלושה נערים בהליקופטר; ועל מקור הקרואסון

המודרניות המייחדת את שפתו הצלילית הפלאית של מוצרט, המשופעת בדיסוננטים שנשמעים כהרמוניים לאוזן, מושכת מלחינים רבים בני זמננו להלחין סיומות לפרגמנטים של יצירותיו הבלתי גמורות. שישה עשר מלחינים הוזמנו לחבר במיוחד לפסטיבל יצירות שיקשרו את העבר להווה. המלחינה הישראלית חיה צ'רנובין הלחינה המשך משלים ל"זאידה" - זינגשפיל שהלחין מוצרט בגיל 22 ולא הספיק להשלימו. הוא מתאר בו את הפער בין תרבות המזרח לתרבות המערב באמצעות זוג אירופי הנמצא בשבי המזרח; צ'רנובין מתארת ב"אדמה" זוג אוהבים, ערבי וישראלי, המנסה לטוות קשר אך דובר בשפות מקבילות. היא ממשיכה את הפרגמנט המוצרטי בהאירה היבטים שונים של חירויות וגבולות.

מתוך מגמה להאיר את יצירתו של מוצרט מכל צדדיה הועלו השנה כל יצירותיו אף אלו שהלחין בגיל 12: למשל, הטרילוגיה "Irrfahrten" (היינו אודיסיאה של נדודי תעיה), יצירת בוסר בה אין עדיין לדמויות עיצוב של אופי מגובש.

זוהי הפעם הראשונה שהפסטיבל היוקרתי בזלצבורג גלש למעין "בינתחומים": על אותה במה הוצגו מחול, נגינה בתזמורת קאמרית מצומצמת ומעין אופרה בתוך אופרה, בצדה האחר של הבמה. הפרגמנטים המוצרטיים כשלעצמם היו קסומים ביופיים, רמת השירה לא היתה אחידה אם כי מרבית הסולנים היו משכמים ומעלה, והמחול היה סותר ונועז ברענונותו. על הבימה התקיימת מעין "מעבדה" בה נחקרה השאלה מהו בדיוק פרגמנט! למותר לציין שהקהל הצמא לחידושים (כן, גם בזלצבורג!) יצא מגדרו, אם כי בלטה בעיצוב הטרילוגיה דווקא המגושמת והמרובעת היסודית בה בוצע כל רעיון. באולם השיש הנוצץ והקר שנבנה באכסדרת האוניברסיטה, הועלה "חלומי של סקיפיו", יצירה קסומה שהלחין מוצרט בן החמש עשרה ובה הוא מתאר כיצד נקרע סקיפיו בחלומי בין אלת התשוקה לאלת המוסר. למן השנייה הראשונה טרח הבמאי מיכאל שטורמינגר לנפץ את טוהר שירתו של הטנור המקדוני הצעיר בלגוני נקסוקי בעטותו על גיבורו תחתונים בלבד - אמנם צחים מכל צחור, אבל בכל זאת, תחתוני כותנה! בחלום זה יש מכל טוב: סופן לחוץ קמעא אך בעל נוכחות של אנה קובלקה בתפקיד הרעייה, שירה גדושה באי ניקיונות של "המפתח" - ברנרדה בודרו, תמונה קבוצתית של המשפחה עם

נם ירצה אדם למדוד 60 שניות ולא ימצא שיעון בין חפציו או כל אמצעי אחר למדידת זמן, יוכל לדקלם בקול את הקטע הבא. מומלץ לקרוא בקצב דיבור רגיל ושגרת:

באחד מסופי השבוע, עת ביליתי עם ילדי בגן השעשועים השכונתי, פנתה אלי ילדה בלונדינית כבת חמש. היא ישבה על המתקן המתנדנד בצורת סוס ואמרה לי: "אני יכולה להתנדנד חזק מאוד על הסוס". חיפשתי סביב ואיתרתי את אביה, איש צעיר ממוצא רוסי, אשר ישב משועמם על אחד הספסלים וקרא עיתון. היא המשיכה: "אני מחכה לאמא שלי ואח שלי שיבואו לשחק איתי". לפתע הצביעה על אשה גבוהה, אשר פסעה על השביל והובילה עגלת תינוק, וקראה בשמחה "הנה הם!" האשה הגבוהה האיצה צעדיה והתקדמה לעברנו כשהיא מנופפת בעליצות לשלום. משהתקרבה, הכרתי בה את שכנתי, והבנתי כי לקראתי באה וכי אלי נופפה לשלום, ולא אל הילדה.

התבלבלתי לרגע אולם מיד דעתי הוסחה על ידי פטפטנותה של שכנתי. באחת נקטעה שיחתי עם הילדה הקטנה ושכחתי לגמרי מקיומה. בערב, בבית, נזכרתי בילדה ובמה שסיפרה לי. פתאום התחוויר לי כי בדתה מלבה את האם והאח ואת בואם המתקרב. הבנתי כי היתה בת יחידה להורים גרושים.

אם ירצה אדם למדוד שתי דקות תמימות, יוכל לדקלם קטע זה פעמיים.

נגה אלבלך היא סטודנטית לספרות באוניברסיטת תל אביב



"חליל הקסם"

האב רוברט סלייר שמופיע כדמות סמכותית, מנצח צעיר (23) רובין טיקיאטי המנסה לרסן את רעם כלי הנשיפה ונגינתם הנוקשה של כלי הקשת של תזמורת קרטיגר הסימפונית.

הרצון "לעדכן" את האופרות המוצרטיות ולהעניק להן בימויים מודרניים שינה לא אחת את תוכנן. בימויו המחודש של פייר אאודי ל"חליל הקסם" שם דגש בפן הנאיבי של אגדת הילדים. למרות ניצוחו של ריקרדו מוטי, שהיה במיטבו - בבימוי זה נמחקו לחלוטין המסתורין והפן המאגי של מוצרט, שהיה חבר בכת "הבונים החופשיים" והאמין בשלטון התבונה ובהיטהרות מהחושם. לא היתה משמעות למאבק על כיבוש היצר ולמלחמה בין מלכת הלילה למלך הטוב התבוני זאראטרו. את תפקיד הנסיך טאמינו גילם הטנור סיימון א'וניל שהיה דמות "ילד-טוב-ירושלים" הן בשירתו הרופסת ובכל דמותו. הבאס הנצחי האגדי רנה פאפה הרשים בשירתו, אך מלכת הלילה דיאנה דמראו לא היתה בעלת קול קולורטורה איתן ומלכותי דיו. מי שגילמה את תפקידה בכישרון רב היתה הסופרן ג'ניה קמיהר בתפקיד פאמינה והטנור ברנרד אולריך בתפקיד העבד הכושי מונסטאטו. מי שמסך חיות באופרה

בקולו העשיר ובכישרון משחקו היה מרקוס ורבה בתפקיד צייד הציפרים פפגנו. משב רוח קונדסי הרעיפו שלושת הנערים שגחו לבימה בהליקופטר זעיר. אף פפגנו הגיע במכונית מאוירת, וציורי הבמה הססגוניים והנאיביים במופגן של מעצב הבמה ההולנדי קרל אָפֶל, שפעו רעיונות קסומים.

המנצח האוסטרי מנפרד הונק, שהיה עוזרו של אבאדו הדגול, הבליט את הפן הקליל של "כך עושות כולן" ובחר בקצב מהיר, שאפילו הפילהרמונית הווינאית לא עמדה בו, והביצוע סבל מאי ניקיונות רבים בקרנות ומהעדר לכידות בקטעים מסוימים. עיצוב הבמה המוקפד של קרל ואורסולה ארנסט-הרמן התאפיין בצבעים פסטליים ענוגים, אך נשב קרירות. הבאס סר תומס אלן בתפקיד "הסרסור לדבר עברה", דון אלפונסו, היה במיטבו, אך מי שזכתה בחיבת הקהל היתה הסופרן הנצחית הלן דונאט (בת 166), שגילמה את תפקיד דספינה בחיות רבה והומור. שירתה מלאת הכמיהה והגעגועים של מריה מרטינו כפיוודרלידגי היתה נדירה ביופיה. התיאום בינה לבין זמרת המצו-סופרן החם סופיה קוך היה מושלם. אף הגברים היו משכמם ומעלה. בעיקר בלט בשירתו הלירית הטנור האמריקאי Shawn Mathey בתפקיד פרנגנו - המגן על כבוד האהבה. הוא היה בן לווייה מופלא לקול הבריטון הרך של סטפן דגוט בתפקיד גוליאלמו הקנאי. ההאזנה לשישיית הקולות היתה בגדר התעלות.

את הקרואסון המציא אופה וינאי שהזהיר את הצבא האוסטרי מפלישת התורכים, שאת פעמיהם שמע מתוך המאפייה שלו. וינה ניצלה בנס! בהשראת האיום הממשי של התורכים, שעמדו בשערי הבירה ב-1683, הלחין מוצרט את "החטיפה מן ההרמון". הבמאי סטפן הרהיים ומעצב הבמה גוטפריד פילץ החליטו למקם את ההרמון דווקא בסלון זעיר-בורגני טיפוסי. כך שינו לחלוטין את משמעות האופרה, שכן אם קונסטנצה שבויה בסלון ביתה, לא ברור ממה וממי היא אמורה להשתחרר. בראשית האופרה האוהבים קונסטנצה ופֶלמוֹנֶטָה מופיעים בעירום כמו אדם וחווה לפני החטא הקדמון. וכך משתנה גם דמותו של הסוהר אוסמין והוא הופך בפרשנות זו למעין דמות אב ממנה מנסים להשתחרר. הכלא אינו נמצא בהרמון בנכר אלא בתודעתנו, ואנו מנסים להשתחרר מהמוסכמות. ולפי שעה נערכה על הבמה חתונה כהלכתה:

החתן קיבל גלובוס, קרני צבי, ועוד כהנה וכהנה, ואילו זוגתו קיבלה מטבח מושלם! ללא הלהג הזה, היה הביצוע מופתי ביופיו המוסיקלי: החל במנצח איזור בולטון אשר השכיל להפיק מתזמורת המוצרטאום חיות צבע ועומק צליל מלוכד וכלה בסולנים: הקולורטורה האמריקאית המופלאה לאורה אייקין בתפקיד קונסטנצה, קול הפעמונים של זמרת הסופרן הרומנייה ולנטינה פרקש בתפקיד פֶלמוֹנֶטָה; אף הטנור האוסטרי דיטמר קרשנבאום גילם את תפקיד המשרת פדרילו בכישרון משחק ובשירה מרשימה; טנור משוחרר וכישרון משחק כובש הפגין הטנור האמריקאי צ'רלס קסטרוֹבֶנו אשר גילם את תפקיד פֶלמוֹנֶטָה, אך מי שהיטיב לשחק היה הבאס המעוגל המשובח פרנץ הוולטה בתפקיד אוסמין השטני.

והרחק מכל ה"משמעויות" הרות הגורל, באולם תיאטרון הבובות הועלה תיאטרון מוצרטי מופלא: בסטיין ובסטיינה ומנהל התיאטרון. בהומור קונדסי הפעילו השחקנים הנוטלים חלק פעיל בתיאטרון המריונטות את הבובות ששרו בחן מוצרטי נטול התחכמויות, להנאתו הצרופה של הקהל שהסב על כריות אדומות באולם העגול של תיאטרון המריונטות. במקביל לפסטיבל האופרות נערך גם פסטיבל עמוס קונצרטים: על מוצרט כהלכתו על כל גווניו ודקויותיו ועומקו ניתן היה להתענג בהאזנה לרביעיית האגן האוסטרית אשר ניגנה את הרביעייה במי מינור (ק' 428) בלכידות ובטמפרמנט חם. עומק הצליל הפלסטי הזוהר, התיאום בין הנגנים וגם עיצוב הדינמיקה ברדתם לפיאנו פתאומי היה כובש. מלא חיות ועושר היה הצליל של הכנר הראשי לוקס האגן כשעזר כנגדו הצליל החם של הצ'לן קלמנס האגן, בנגינת הרביעייה ברה מינור (אופ' 458). הזרימה ההבעה והצבע של הנגינה הסוחפת ובעיקר הנביעה ההכרחית של הפרקים זה מזה בנגינת הרביעייה ברה מז'ור (ק' 589), אשר חתמה את הערב - הביאה את הנגנים לכלל התעלות. ריקרדו מוטי, המנצח האיטלקי הנודע, ניצח על איתמר גולן ועל סאלים עבוד אל אשקאר בנגינת הקונצ'רטו במי מינור (ק' 365) אותו ניגנו בתיאום מושלם, כאשר אצל איתמר גולן בולט הצליל השירתי המלא והפיסוק המאפשר לו להיות גם בצוות יותר דרמטי, ואילו נגינתו של עבד אל אשקר יותר מופנמת.

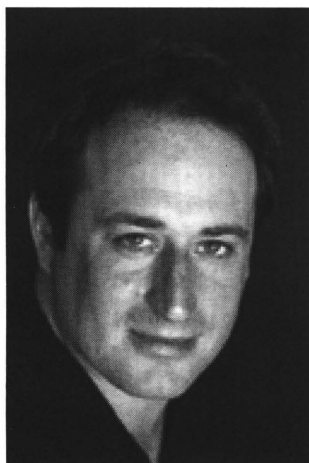
את יצירתו מלאת הפתוס של המלחין האיטלקי הצעיר Fabio Vacchi

שהתאפיינה בעיקר בכיוונויות ובקווים ארוכים, ניגן ברנדל כקודמיו - פוליני ולנג לנג את הפנטסיה בדו מינור (ק' 457); אבל בנגינתו יש לה משמעות שונה לחלוטין: ברנדל, בן ה-75, לא אצה לו דרכו. הוא נוטל לעצמו את הזמן להבליט את המנגינה הראשית הן בבאס והן את הניגוד של הירידה לפיאניסימו חרישי. יש לו אומץ להאט. את הסלסולים מנגן ברנדל בשקיפות אך תמיד בצליל עגול ומוצק.

בתום התוכנית חוזר ברנדל שוב לחדווה ההיידנית של הסונטה בסול מינור Hob.XVI:50 אותה ניגן בהומור קונדסי אנין ובשירתיות מופלאה. היתה בנגינתו מלאת התבונה העילאית וההומור מעין אמירה שבגדר התרסה: מה פשר כל הפולחן הזה? מדוע אי אפשר ליטול את הזמן

לתזמורת וקריין ביצעה התזמורת הפילהרמונית הווינאית בלהט סוחף. במיטבו היה ריקרדו מוטי בביצוע סימפוניית יופיטר בה הבליט את כל הניגודים בין הסערה לאביב בהדגישו את הפעמות - אם כי הסימפוזיה נשמעה כך מאוד בטהובנית.

פייר בולו בן ה-82 ניצח באדישות כמעט סטאטית על הסרנדה ברה מינור והפרטיטה הגדולה (ק' 361) של מוצרט, כאשר נטייתו לסכמטיות מוחצנת והמתינות המדודה שלו פגמו ביכולתה של הפילהרמונית הווינאית להעפיל לליריות מדובבת. יצירתה של המלחינה אולגה ניווירט לחצוצרה ולתזמורת נשמעה כלקט אקלקטי רועם ולא קוהרנטי. רק בסוף הקונצרט יכול היה הקהל הולצבורגאי להירגע לצליל נגינתו

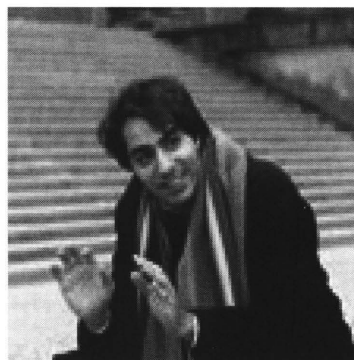


איטמר גולן

ולתענג על גאונותו של ילד הפלא גם לצד מלחינים בני זמנו ואף אלו שקיבלו ממוצרט את החדווה העילאית? לשם מה כל ה"פרויקטים" - מוסיקה היא בראש וראשונה שמחה ואי אפשר כלל לנגן ללא קורטוב של חוש הומור. ודאי שלא את מוצרט!

*

בשנה הבאה יחליף את המלחין והמוסיקאי פטר רוז'צ'קה יורגן פליים. אין בתוכניתו כלל להעלות בימויים חדשים של אופרות של מוצרט, לפחות לא בשנה הראשונה לכהונתו! תופיע שם התזמורת הישראלית-פלסטינית - "דיוואן" של ברנבוים. מן הסתם קל יותר להגשים את חלום השלום בולצבורג.



סאלי עבוד אל אשקאר

הקסום והמעודן של הפסנתרן הסיני הצעיר (34) לנג לנג, אשר ריחף בקלילות ענוגה ובצליל petit על הקונצ'רטו המופלא בסול מינור של מוצרט.

את הפנטסיה בדו מינור (ק' 457) ניגן הפסנתרן מאוריצי פוליני בקלילות וירטואוזית, אך הקצב המסחרר בא על חשבון הפיסוק, הנשימה ובניית הקו הארוך. גם אם ההטעמות היו במקומן והיתה זרימה - מוצרט אינו מלחין רומנטי והיה נדמה שפוליני השתמש ביותר מדי פדל. בנגינת הסונטה ברה מינור (ק' 457) היה הפרק השני מאוד שירתי אך גם מאוד "מרוח". את האלגרו החותם ניגן בצליל מרחף.

בחלקו השני של הקונצרט ניגן פוליני וריאציות (אופ' 27) שהלחין אנטון וברן בשנת 1935-6 - כאן שחה כבתוך שלו. הסונטה שהלחין בולו ב-1925 (מס' 12) היתה לסירוגין מלאת תנופה, מהורהרת ומתונה - אך השרתה אווירת חלל ריק.

הפסנתרן אנדרס שיף בנה תוכנית על טהרת מוצרט שבה ניגן יצירות בסולמות מז'וריים ומינוריים לסירוגין על מנת להאיר את צדדי אופיו השונים של המלחין. בצליל חם ובליריות מדובבת הכניס את קהל המאזינים לעולמו הקסום של המלחין. את התוכנית חתם ביצירה אותה ביצע מוצרט לפני הקיסר, "וריאציות על דמיונו המטופש של ההמון". מנותק מכל הפולחנים וה"עקרונות" ומההכרח לנגן בשנת מוצרט אותו בלבד - בנה הפסנתרן אלפרד ברנדל תוכנית המושתתת על ניגודים מוסיקליים. את הקונצרט פתח בנגינת הסונטה מלאת הפשטות הבהירה וההומור הקונדסי - הסונטה ברה מינור (הוב' XVI:42) של היידן. כניגוד לקלילות זו העמיד ברנדל את עומק ההצללות וכובד ההבעה הרומנטית של שוברט בסונטה בסול מינור (ד' 894). ברנדל הבליט את החדווה העילאית והולכת הקולות הברורה אותה הבליט כאילו פיסל את הצלילים בתבליט ועם זאת בלי להשמיט את הקווים הארוכים והליריות מלאת ההבעה. ברנדל אינו חושש מהאטות משום שנגינתו היא כה צלולה ובהירה בסגנון רציטיטיב ורבאלי. עושר, מורכבות הניגודים, ההצללות של גווני הפיאניסימו החרישי, הסערה הדרמטית בהמשך, הפכו את נגינתו לייחודית. רק אחרי נגינת שוברט,

תיקון טעות

בשיריה של יפה וגנר בגליון הקודם נפלה לצערנו טעות. הספרה 5 נשמטה מראשו של השיר האחרון ברצף, הפותח בשורה: "רציתי להקיא מהקלה..."

תיאטרון

כרמית מירון

חגיגה

"גן-הדובדבנים" מאת אנטון צ'כוב; תיאטרון גשר, תרגום: רועי חן, בימוי: יבגני אריה, תפאורה: מיכאל קרמנקו, עיצוב תלבושות: ילנה קלרין, מוסיקה: אבי בנימין

בחיפוש אחר האמת, פוסעים בני האדם שני צעדים קדימה וצעד אחד לאחור. הייסורים, הטעויות והשיעמום, הודפים אותם אחורה, אולם הכיסופים לאמת והרצון ללא חת, דוחפים קדימה. ומי יודע? אולי יגיעו לחוף האמת. "דו-קרב", אנטון צ'כוב (1860-1904)

הקורא המורגל לעיין בסיפורי צ'כוב יתקשה לפעמים להאמין כי אמן הסיפור הקצר, "המופסאנט הרוסי", יעלה לפסגת הדרמטורגיה העולמית ויהיה לראשון המחזאים המודרניים ב"דרמות של מצבי-נפש", שהן המסד שעליו נבנה האבסורד המודרני לפרטיו - עד בקט ויונסקו; והנהייה שנוהים אחריו בימיו על במות העולם תעיד על כך כמאה עדים. "גן-הדובדבנים" הוא המחזה האחרון שצ'כוב כתב, הבשל והפיוטי שבהם. אולם בהצלחתו הגדולה על הבמה, בביצוע "התיאטרון האמנותי" בראשותו של סטניסלבסקי, לא זכה המחזאי לחזות. הוא מת בטרם עת, בעיר-קיט גרמנית - בשעה שעצי "גן-הדובדבנים" שלו נכרתים, על מנת לפנות את השטח לחיים אחרים, פחות אציליים אך יותר מעשיים למעמד הסוחרים החדש. שנת מותו של צ'כוב היא שנת בטרם: 1904...

עלילתו של המחזה סטטית, לכאורה, ועם זאת שזורה כולה מעברים ממעברים שונים. החשוב שבהם, העברת "גן-הדובדבנים" מידי המעמד האריסטוקרטי הגווע לידי נציג המעמד הפעיל החדש, לופאחין, שסבו היה עבר באותו גן עצמו; ממבט ראשון, כאילו אין כל התפתחות דרמטית במחזה זה, אין עלילת אהבים סוערת, איש אינו מתחתן ואף לא נרצח - היה גן ישן ופרי כבר לא נותן והוא עומד למכירה, ונמכר לבסוף - האם זה נושא לעלילה דרמטית? ועם זאת, יש כאן התפתחות, שלבים שלבים של התפתחות נסערת, עצורה, כמוה כחיים עצמם, העולה מזרמי מעמקיה של נפש האדם. משהו מתרחש בה, אבל מי שינסה לבטא בדרך אחרת מזו שבחר הבמאי הנפלא של תיאטרון גשר, יבגני אריה, יחטיא את מטרתו של צ'כוב. גורל האדם, כיסופיו וייסוריו, תוגתו וחלומו, נתונים במעטה של נוכחות בימתית ומשולבים עד אין הפרד ביניהם. והם אלה היוצרים את השלמות הדרמטית. משהו מליטופו הריחני של "גן-הדובדבנים" דבק גם בשיח תושביו ודבק בשחקנים המצוינים שעל הבמה. יחד עם אותה אווירה של הזיה וחלום, לא נעלמה האובייקטיביות של רוח האמן ולא פינתה מקום להתמוגגות נוסטלגית.

זו אמנותו הגדולה של צ'כוב, אותה ראייה פיוטית ומפוכחת כאחת, כאשר הדברים הולכים ונשמים, כביכול, כאותו "גן-דובדבנים" שעומד להיעלם ואיתו הילדות המאושרת, התום והאמונה הפשוטה.

התפתחות המחזה קולחת במתינות, ללא הפרזה או הדגשת יתר, ועם זאת חיונית ורעננה. "גן-הדובדבנים" הוא יצירה בעלת חן מיוחד, ומנגינה נפלאה, והבמאי-המנצח השכיל להעביר בתזמור מושלם את אוירתה המיוסדת של יצירת צ'כוב.

ואם המחזה אינו מדכא בסופו הבלתי-גמור, הרי שבא הדבר הודות לתקווה שבמקום "גן-הדובדבנים" הקמל, עם כל משמעויותיו, יקום יישוב של בתים ואנשים, אשר ימלאו את מקום העצים בשאון-חיים. ואשר למשחק, הפיוט, התוגה הלירית והאווירה הצורבת, הורגשו אצל מרבית השחקנים, שהודרכו, כאמור, בידו המיומנת של יבגני אריה.

יבגניה דודינה, שחקנית נבונה ומחוננת זו, גילמה בצורה אלגנטית, אצילית ואף ילדותית וחסרת אחריות, את דמותה של בעלת האחוזה, ליובוב ראנייבסקאיה, המושכת את לב כולם. עזר לה ישראל דמידוב, בתפקיד אחיה, גאייב, תמים וילדותי כמו אחותו. את ההצגה "גנב" מיקי ליאון, בתפקיד לופאחין, המון"יק-הסוחר, שאביו וסבו, לא הורשו להיכנס אפילו למטבח, אשר מצליח לקנות את אחוזת אדוניו. משחקו היה מצוין, מאופק ותרבותי, ועם זאת, בעל נפש מיוסרת, שאינה מוצאת מרגוע ומנוחה. השתתפו עוד: אלון פרידמן, בוריס אהנוב, אלכסנדר סנדרוביץ' ואחרים. הצגתו של צ'כוב הולמת את ייחודו של תיאטרון גשר. מומלצת.

"הפארסות של צ'כוב" - "גן הדובדבנים", יבגניה דודינה, ישראל דמידוב
שלוש קומדיות קצרות;

קפה-תיאטרון (בתיאטרון הקאמרי), תרגום: אלברט כהן, עדה בן-נחום ונסים אלוני, בימוי: טובי דיקמן, משתתפים: אלברט כהן, עירית קפלן וניר וינשטיין

ואם בצ'כוב עסקינו, ברצוני לציין מופע משעשע ומצחיק עד דמעות, המבוסס על התקופה שבה הסופר הרגול היה עדיין סטודנט לרפואה, ולפרנסתו כתב סיפורים קצרים לעיתונות בשם "צ'כונטה". בזמנו לא התקבלו יפה הסיפורים הללו, לא על ידי הביקורת ולא על ידי הקוראים, בעיקר בשל קיצורם. על כך נהג צ'כוב לספר את הסיפור המפורסם של אלפונס דודה, על ציפור שנשאלה: "מדוע שירייך קצרים כל כך? אולי משום שסובלת את מקוצר נשימה?"

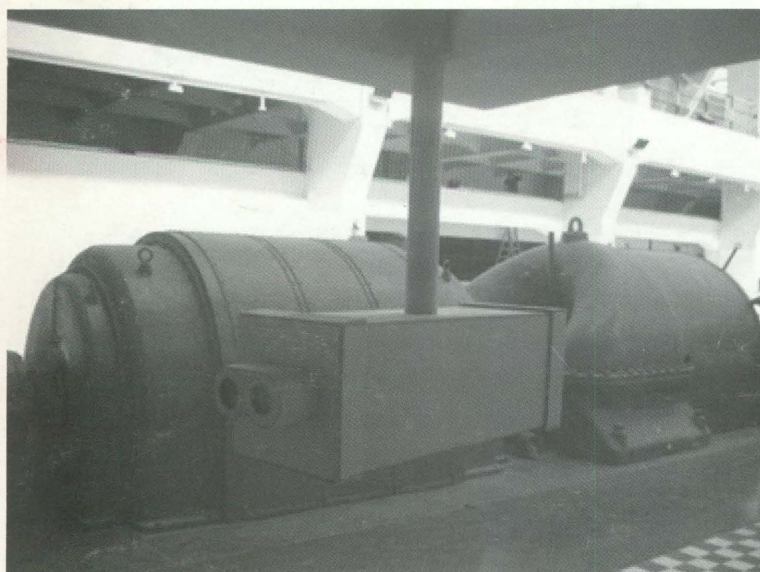
"לא, ענתה הציפור, אלא משום שיש לי הרבה שירים לשיר, והייתי רוצה להספיק לשיר את כולם..."

סיפור קטן ויפה זה הולם בהחלט את משחקם של המבצעים את "הפארסות", המעוניינים לספר הכל - על החברה, על מנהגיה, על קטנוניות מעשה, עלינו ועל החיים בכלל.

משחקם המצוין של המבצעים, בעיקר של אלברט כהן ועירית קפלן, העלו בפנינו צ'כוב שלא הכרנו, כהן, בהומור וברגישות לגבי הדמויות העלובות המועלות על הבמה. ניר וינשטיין הגוים מעט בהופעתו, בעיקר בסיפורי הצעת נישואין.

ערב מהנה בקפה-תיאטרון, האולם הנעים והאינטימי של התיאטרון הקאמרי.

נקודת מבט



הדס קידר

לופה, 2006, טכניקה מעורבת, "הווה עכשיו", אוצרת: טל בן צבי, רידינג, תל אביב

העבודה היא חלק מן התערוכה "הווה עכשיו", שהוצגה בתחנת הכוח רידינג בחול המועד סוכות, במסגרת המיזם "אמנות הארץ". הגיליונות הבאים יארחו מדור קבוע שיכלול דימויים שהוצגו בתערוכה.

הדס קידר בונה מקופסאות קרטון חומות אובייקטים הנדמים למשקפות או מצלמות מעקב, אותם היא מציבה בחלל התערוכה. לכל משקפת/מצלמה שתי עדשות: אחת כחולה ואחת אדומה. בקצה "המשקפת" מצויה תמונה שצולמה באתר התצוגה. התמונה עברה עיבוד מיוחד והופרדה לצבעים אדום וכחול. כאשר מביטים מבעד לעדשות, הופכת התמונה לתלת ממדית והקופסה לדיורמה.

המשקפות מארגנות את המציאות בצורה חדשה ובלתי צפויה, המנכיחה את כוחו של המבט בעיצוב משמעותיות. הממשות הנתפסת מתבססת בעיקר על מה שהעין קולטת: מרבית החוויות, התובנות והזיכרונות, מתווכות דרך חוש הראייה. בני האדם מבנים במבטם עצמים, חוויות וידע. ויתרה מכך, ההוגות הפסיכולוגיות טוענות כי המבט מציין שלב מהותי גם בכינונו של "האני". המבט מאפשר לסובייקט לזהות באני הנשקף במראה ישות עצמאית מובדלת ומובחנת.

תרבות המערב אף הטעינה את העין באיכויות אמפיריות ואובייקטיביות, המקנות למציאות הנראית סוג של ודאות (ראו התפקיד החברתי והמשפטי שממלא עד הראייה). לעתים אף נדמה כי העין היא היא "היד הנעלמה", המארגנת את הסדר החברתי וממשטרת את קיומו. כיוון שכך, צבר המבט כוח חברתי רב.

המאבק על נקודת המבט ועל טווח הראייה, כפי שמנכיח הפנאופטיקון - מושג אותו טבע הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו, תופס מקום מפתח בחיי היומיום. הפנאופטיקון מסמן מרחב הנשלט כולו על ידי המבט המפקח. דומה כי העבודה של קידר מהתלת בוודאויות אלו: המשקפות אינן עוקבות באמת אחרי התנועה במרחב, אלא מייצגות דימוי המשקף תמונת עבר. משקפות אלו מרמזות כי אין מציאות הקיימת כשלעצמה: בכל מציאות נראית, טמון גם רובד סמוי; מול כל נקודת מבט, מתכוננת נקודה אחרת. איך שלא נסתכל על זה, הסמוי רב על הגלוי.

קציעה עלון, דליה מרקוביץ'