

• כתב עת לספרות

• אמנות

• חברה

• ביקורת

עיתון קדק

גליון 383 • תמוז-אב תשע"ה • יוני-יולי 2015 • 50 ש"ח

רוח החופש -
על שיר של ארתור רמבו - דורית פלג

החובה או החיים -
על תיאודור פונטאנה - גל אורן

שקיעת המערב -
בין אירופה לישראל ומישל וולבק -
יובל גלעד

האיש שבא מהכפר -
מחשבות על קפקא - רחל שיחור
*

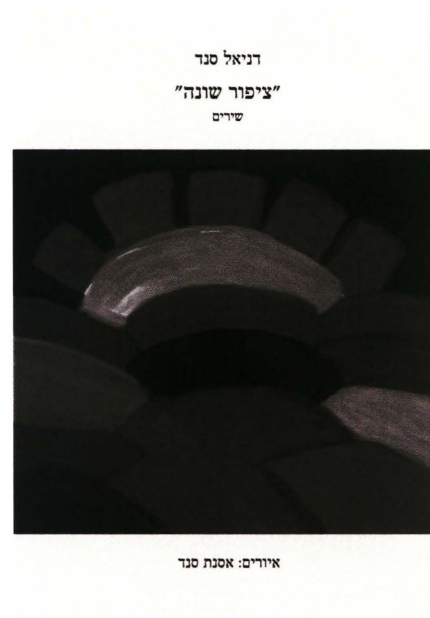
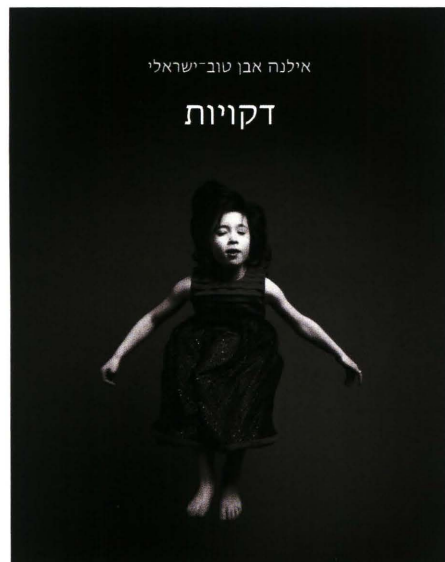
היינריך היינה, פאול צאך, גוטפריד
בן, גינטר גראס, פאול צלאן, פטר
האם, רוזה אאוסלנדר

אנתולוגיה קטנה של שירה גרמנית -
תרגמו: אשר רייך, לאה מוך, פסח מילין,
דינה פון שוורצה
*

אריה סיון, עם לכתו - רפי וייכרט
*

פסטיבל ישראל - אורנה לנגר
*

שירה, סיפורת, ביקורת ספרים
וכל המדורים הקבועים



גליון 96
אביב/קיץ
תשע"ה
2015

פסיפס

כתב-עת לשירה

Jan van Eyck: The Arnolfini Portrait, 1434; National Gallery, London

פסיפס - כתב-עת לשירה

השואף לשילוב המודרני עם הקלאסי, תוך שיקוף מחנות ומשמרות שונים בשירה - ותוך הדגשתה של זווית ראייה יהודית בת-ההווה. מעל דפי "פסיפס" מוגשות שיחות עם יוצרים, שירים חדשים של משוררים ותיקים וצעירים גם-יחד, כמו כן מאמרים תיאורטיים ורשימות ביקורת על ספרים, לרבות תרגומים משירת העולם.



הצטרפו אלינו בפייסבוק

האתר באינטרנט של עקד-פסיפס: www.eked.co.il

מנוי ל"פסיפס"

לכבוד "פסיפס", רבעון לשירה, רחוב מרים החשמונאית 25, ת"א 62032

אבקש מנוי לשנת 2015 (4 גליונות)

מצ"ב המחאה ע"ס 125 ש"ח, כולל דמי משלוח בארץ.

שם משפחה.....כתובת.....טלפון.....



גרפיטי, ארתור רמבו על קיר בבואנוס איירס (עמ' 26)

- 16 ירון אביטוב על כמשעול הקונספציות מאת רב בהט
18 הרסה וולמן על אוויר בצורת נערה מאת חרונה ברגמן
18 דן יהב על הראש הישראלי, איך הוא עובד... מאת אלון גרטש

מאמרים, רשימות

- 6 רפי וייכרט על אריה סיון
26 דורית פלג: רוח החופש, שיר של ארתור רמבו
27 גל אורן: החובה או החיים, תיאודור פונטאנה
30 יובל גלעד על כניעה מאת מישל וולבק
32 רחל שיחור: האיש שבא מהכפר, עוד מחשבות על קפקא

מדורים

- 4 לפי שעה
11 חצי פינה/ רוני סומק: אלן גינזברג, מאנגלית: גלעד מאירי
12 מאות/ רפי וייכרט: מדרך לתייר עתירי
13 הפינה הצרפתית/ צביקה שטרנפלד: רנה שר
17 שירת ישראל, אילן ברקוביץ על מאיה ויינברג
20 סופ"ש שירה/ נילי דגן/ ואלה תולדותי, ליקט ורשם: אביחי קמחי
מצד זה/ עמוס לויתן על אשר וצחי רייך, על בועז נוימן, על
37 אפרטוס מאת ג'ורג'ו אגמבן ועוד
40 שירה יכולה/ עמיר עקיבא סגל, איה פלוטו, קריאה חדשה
42 פסטיבל ישראל/ אורנה לנגר
50 תיאטרון/ מאיה בז'רנו על "אלוהים מחכה בתחנה" מאת מאיה ערד
49 אלברט בן יצחק יעקב, הרהורים על "כהנא צדק?" מאת יואב איתמר
51 המלצות עתון 77

- 5 אריה סיון
7 אילת אלפרט קדמי (פרסום ראשון)
7 אילן בר-דוד
15 גילי חיימוביץ
16 אנדר אלדן
19 ערן צלגוב
19 תום הדני
20 סופ"ש שירה: אלי אליהו, יונה מוסט
21 אלמוג בהר, אגני משעול, אלנתן מיה
אנתולוגיה קטנה של שירה גרמנית: היינריך היינה, פאול צאך,
גוטפריד בן, גינטר גראס, מגרמנית: אשר רייך
22-23 פאול צלאן, מגרמנית לאה מור
24 פטר האם, מגרמנית: פסח מילין
25 רוזה אוסלנדר, מגרמנית: דינה פון שוורצה
34 דוד נאו בוחבוס
34 רוני צורף
34 יוסי יזרעאלי
35 גיורא פישר
41 חוה שכטר
44 גיורא גריפל
45 רפאל הדר אורפלי
45 שמואל רפאל
45 חניק גולן-ניצני
50 גילה אביטל
50 גבי אדם

סיפורת

- נטע ג. גיבתון, גילוי אמריקה
מרתה פטק, לקפל או להניח, מהונגרית: רמי סערי

ביקורת ספרים

- יובל גלעד על מבוא לדמוגרפיה ישראלית מאת ניקולא יוזגוף-אורבך
8 אליה אלכסנדר על צלילים שקופים מאת אירית שושני
9 גיא פרל על שתי תיבות שבורות מאת אורי צבי תור ועל
שטחים פתוחים מאת מאיה ויינברג
10 יעקב קורי על שערי אהבה מאת צבי אביאל
12 עדינה בן חנן על איזון שכיר מאת יערה בן דוד
13 רבקה שאול בן צבי על כריות האבן של אמי מאת מירי גול
ועל שכרים במראה מאת גל אורן

Iton 77

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser

Editors: Amit Israeli Gilad,

Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

Editorial Board: Shimon Ballas,

Amos Levitan, Assaf Meydani,

Tamar Mishmar, Yuval Paz, Oded

Peled, Dorit Peleg, Shalom Ratzabi,

Sasson Somekh, Rony Someck,

Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו – האגף לאמנויות

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותת מס' 580073575

www.iton77.com 77iton@gmail.com

טל': 5618271 03 ת"ד 51208 ת"א 67137

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד.

טקסטים רצוי לשלוח בקובץ וורד, כצורה.

עיתון 77

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

מנכ"ל: אדם פרנס

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

אסף מירני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומך,

אריה סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד,

שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכות מערכת: גילה שאול

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, טלי שוורצשטיין

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

יוני-יולי, ימי קיץ וחום, והכמיהה למחוזות קרירים
משותפת לרוב תושבי הארץ הזאת, "ארץ מגדלת
פרא", בימי שרב שבהם "השקע נע ממערב, מביא
אבק/ ממדברות צפון אפריקה..." כמילותיו של
המשורר אריה סיון, שליווה את 'עתון 77' ככותב וכחבר מערכת
והלך החודש לעולמו. שיריו פותחים את הגיליון הזה, בצירוף
דברי פרידה של רפי וייכרט. יהי זכרו ברוך.

*

ובכן, טעימה, אף כי בהחלט לא קלילה, מאירופה: אנתולוגיה
קטנה של תרגומי שירה מגרמנית (בתרגומם של אשר רייך,
דינה פון שוורצה, לאה מור ופסח מילין); במאמרו "החירות
או החובה" כותב גל אורן על הסופר הגרמני תיאודור פונטאנה
וספרו פורץ הדרך **אפי בריסט**; רשימתו של יובל גלעד על
ספרו החדש של מישל וולבק **כניעה**, על אירופה והאיסלאם
ועל החברה הישראלית בתמונת מראה; וקריאה חדשה של רחל

שיחור בפרק הקתדרלה מתוך **המשפט** של קפקא.
עמוס לויתן מצביע על כמה היבטים במשנתו של היידגר כפי
שמתנסחת בספרו האחרון של בועז נוימן המנוח - **להיות בעולם**,
עולמות גרמניים במפנה המאה העשרים, ועל **אפרטוס**, ספרו
החדש של הוגה הדעות האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן.
פרק חדש בשם 'עלעולים' נוסף למדורו "מצד זה", וייסקרו בו
בקצרה ספרי שירה חדשים.

*

ובכל זאת, רוח חופש: במרכז-רשימתה של דורית פלג עומד
שיר מסע שכתב המשורר ארתור רמבו, בעת שהשאיר מאחוריו
את העולם הבורגני ויצא בעקבות המוזה ואחר כך בעקבות
החופש המוחלט, הטוטאלי. אם הצליח או לא, זה כבר דיון אחר.

קריאה נעימה

עמית ישראל-גלעד
מיכאל בסר

קול קורא למשוררות/ים

אנו מזמינים משוררים ומשוררות להציע שירים שכתבו בנושאי צבא, חיילות, נוכחות הצבא
בחברה והשירות הצבאי לגיליון קרוב של "עתון 77".

הגיליון יציג שירים העוסקים בחיילים ובחיילות ובשירות הצבאי והקשריו השונים.

ישנו גוף שירה עשיר בנושאים אלו - משוררים ביקורתיים כמו גם ממשוררים מלאי אהדה
לחיילות ולצבא.

אנחנו מבקשים להראות את כוחה של השירה בהקשר ובהובלת השיח על הצבא;
אתם מוזמנים לשלוח אותם אלינו שירים שכתבתם כחיילים, שירים על שירותכם הצבאי,
שירים שכתבתם על הצבא, מנקודות מבט שונות.

עורך: עמיר עקיבא סגל

את הטקסטים יש לשלוח עד לתאריך: 15.8.2015
לכתובת: madorshira@gmail.com

קטעים ים תיכוניים

ארץ מגדלת

א.

ארץ מגדלת פרא
אשכולות בשלים מזכרונות
ארץ לא שקטה נרדמת מכסה
שמים על למעלה מראשה
ובחורף בשמיכה של עננים.

ב.

במרתפי התודעה, כמו צל בארות
עוברת חרדה: רועים מכים רועים
על בארות-המים במדבר
והחזק מוריש את החלש ומגרשו
למצא לו מים וחיים
אם ובאשר ימצא.

ג.

בחדריו של האני העליון
מרקעים הפטישים בני אלהים

אלהי האש צורב

מכוות אשם בבשר עובדיו

אלהי המים התובע ממאמיניו
להיות כמי הנחלים או טוב מזה
כמי הים

בנים לגבולם

בימי שרב השקע נע ממערב, מביא אבק
ממדברות צפון אפריקה, משיב אל ארץ מוצאם
כנענים טחונים עד דק, מקרתגו, קרת חדשת
שחברותיה משיקות לפרברי טינים.

וכך ישובו לגבולם, אל קו החוף
אשר ממנו נעתקו לפני אלפי שנים
ברוח ההולך סובב ושב על סביבותיו, הרוח.

מים במדבר

באשר המקל המפצל עוצר
עומד גם בעליו, אומר
במקום הזה באמצע המדבר
יש מאגר ענק של מים:
המקדח הנכון
יגיע אל המים החיים
למרות שכבות האבן המקשות
ערפון לעמתו
דגמת דעות קדומות.

כאן, יאמר ההיסטוריון,
קבורות האמזונות על קשתותיהן. הן
לחמו בכל כחותיהן
במה שהתקרב אל פתחיהן, אים
להפך את היתרים המתוחים עד קצה הגבול
למיתרים של גבל או כנור.

מתוך 'קטעים ים תיכוניים' (גל' 164-163, אוגוסט 93)

לחיות בארץ ישראל

להיות דרוך כמו רוכב, היד
אוחזת באקדח, ללכת
בשורה סגורה וחמויה, גם לאחר
שהלחיים נמלאות אבק
והבשר הולך וסר, והעינים מתקשות
לדבק במטרה.

ישנה אמרה: אקדח טעון
סופו לירות. טעות.
בארץ ישראל הכל יכול לקרות:
נוקר שבו, קפיץ חלוד

או הוראת בטול בלתי-צפויה
כמו שארע לאברהם בהר המוריה.



"בקרים צמאים שותים את חומר הלילות"



אריה סיון: 1929-2015 איור: עורד פיינגרש

בשעה שלוש לשעון הלהט של חודש יוני ליווינו למנוחות את אריה סיון. מעתה ישכון גופו בבית העלמין הישן של רמת השרון, ברחוב הנצח. שיריו ישכנו בכותל המזרח של ספרותנו ככל שיתירו להם הלשון עברית וההיסטוריה המדממת של המקום הישראלי, שסיון הפליא לתארו באהבה ובכאב. מעטים מדי ידעו את יצירתו השירית של אריה סיון אבל מי שהתוודע אליה נכבש עד מהרה. היו בה כנות עמוקה, חוכמה שקטה, אחריות בניסוח, הומור ושנינה חריפים, תשתית מקראית חזקה ומקורית, פסקנות באמירה, מפוכחות במבט. בכל הנושאים שבהם עסק - הסכסוך הישראלי-ערבי, האהבה לנופי הארץ, ארוטיקה, משפחה, מלחמת העולם השנייה ושואת יהודי אירופה - הביא את השירה העברית לפסגות.

כתבתי עליו מאמרים לא מעטים ובוודאי עוד אשוב לכתוב אבל כעת, מול העובדה שהוא איננו, רצים בתודעתי רגעים משותפים, ערכים ספרותיים, ביקורים בבית שחלק עם רעייתו עתידה ברמת השרון, הרחק משאונה של תל-אביב שבה נולד כשעוד היתה לבנה ורכה בשנים. אני זוכר את טקס חלוקת פרס ברנר שבו זכה על ספרו המופלא **כף הקלע** משנת 1989, ספר שבלבו המדמם שירי האינטימאדה הראשונה. סיון מצא בזמן אמת דרך צלולה ורבת עוצמה להתמודדות חזיתית - שירית ומצפונית - עם הצד הזה, הלא-נודע-עד-אז, של הסכסוך הישראלי-ערבי. באותם ימים, משורר בן 26, דומני שהייתי היחיד מבני דורי שהגיע לטקס לכבד את אחד ממשורריה המפוארים של חבורת "לקראת".

לימים, כשרציתי לכתוב את עבודת הדוקטורט על שירת סיון, נשאלתי בידי המנחה שבחרתי האם אני סבור ששירתו ראויה למחקר רב-היקף שכזה. כמובן שהשכתי בחיוב אבל ההצעה שהגשתי לא אושרה והחלטתי לעזוב את החוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב. למזלי החברות הקרובה עם המשורר המשיכה למרות ש"לא סיפקתי את הסחורה" האקדמית ולאחר שכתבתי עליו מכתב המלצה מקיף וחם לפרס ביאליק הוא זכה בו בשנת תשנ"ח. מלא שמחה על עובדה זו ועל כך שדברי מצאו הד בלבם של השופטים אישרתי אז שדברי ההמלצה שכתבתי יובאו ככתבם וכלשונם בנימוקי ועדת השופטים. אפשר לקרוא את עיקרם בגב מבחר השירים הנהדר **ערכון** (מוסד ביאליק/הקיבוץ המאוחד, 2001).

היחסים האישיים המתמשכים, כתיבת רשימות ביקורת ומאמרים על יצירתו, עריכת ערבי מחווה שבהם קראו משוררים צעירים משיריו, הביאו את סיון לתת את אמונו בהוצאת "קשב לשירה" ולפרסם בה את ארבעת ספריו האחרונים. **השלמה** (2002), **חזות, חלילה** (2004), **קישושים** (2007) ו**על ים ועל חול** (2009), ובו היפים בשירי תל-אביב שחיבה השירים נבחרו היטב בידי אחותו, תמר רודנר, שעבודת המ.א. שלה עסקה ביצירתו. אריה היה מאושר שהספר הזה יפנה שוב את הזרקור לצד האורבני ביצירתו השירית, שלא הודגש די הצורך. ואכן, שנה אחרי שהספר ראה אור החליטה ועדת השופטים להעניק לו על שירתו את פרס ישראל לשנת 2010.

ליווינו אותו אז, משפחתו ומוקיריו, ביום העצמאות בטקס שנערך בכנייני האומה. למרות גילו המתקדם ומצב בריאותו הרופף היתה בו שמחה עמוקה לקבל בחזרה מן המדינה שמץ מן האהבה שאותה היטיב לבטא כלפי אדמת הארץ השסועה הזאת.

באחרית הדבר למבחר **ערכון** כתב ביום הולדתו ה-71 את הדברים הבאים: "במופעים של קריאת שירה, במקומות שונים בארץ, מתגלים לי אנשים ונשים המתגוללים עלי בטרוניה קשה: מדוע כמעט לא שומעים על אריה סיון. הם מספרים לי על אהבתם את שירי, ומצטטים מהם שורות ובתים. בחיפה, למשל, מתגוררת אשה יקרה אחת, שמדי לילה היתה קוראת את שירי בטלפון לאלה ממורעיה שהיתה להם זיקה לשירה. להם ולשכמותם מוקדש הספר הזה".

אני יודע כמה כאב לו ששירתו לא זכתה לתפוצה שלה זכו אחדים מבני דורו. ברור לי גם שכל דיבורי על כך שפעמים רבות אין שום יחס בין איכות היצירה למספר הקוראים לא שכנעו אותו. נדמה ששירתו תישאר גם בעתיד אוצר יקר השמור למבני דור, לצמאים לדבר שירה, אם מותרת לי פרפראזה על השורה שבכותרת, שאותה לקחתי משירו המוקדם 'אולי גם כך אפשר לראות את נחמיה'. קוראים קשובים כאלה היו בכל העשורים שבהם יצר ויהיו, מן הסתם, גם בעשורים הבאים. להם תהא שירתו של אריה סיון מתת שבה מיטב השיר אמיתו.

אילן בר-דוד

אילת אלפרט קדמי

פרסום ראשון

* *
איש של שלום
שלום יושב על ספסל
בתחנת הרכבת
בין רגליו יונים תרות
אחר הלחם
שפזר והן מנקרות
אל סמל השלום
אפילו עורבים הצטרפו
אחד נעמד על כתפו כמו
חסידה על גב היפופוטם
אפילו בני אדם הצטרפו
ספסל לידי
גם אני
איש של שלום
שלום והרצאה:
לידי כלי מלחמה
ואיני עושה בהם שמוש
כשנולדתי
אחר מ
כשבמדרגות התגלגלתי
אל העולם אחר
טפס אל הזבול
כשאחר עלי
אל הזבול אני
חציתי את הגבול
אל העולם הזה
ונכנסתי לא
כתיר ולא
באחד המרגלים
נכנסתי עם
חושם
שהתעוררו
ולחשו
שהם חומה

* *
כשיתגבר הגבר על אשה
של אשה
ותפטר האשה
מבעלה בועלה
יהפכו לבשר אחד
חיות הגן יגיעו
עם מנחת דעת
ולא נתן לדעת
את טיב האחרות
סוד תחשף ההויה:
עירום ועריה

אילן בר-דוד - מחבר הספר נסים
אלוני, ביבליוגרפיה 1948-2014,
בהוצאת אוניברסיטת בן גוריון.

*
מאמצת רכזו לארץ דקות
בכונה מלאה
של גופי הנרגש
אל ומתוך איברי החשוף.
עינים פקוחות
אל מוקד הבערה
תנועות יד מזעריות לדיוק,
והנה הן באות -
פעילות הרפק
של השיר
הנגר אל הדף

הורוסקופ

מדפדפת אחורנית בהורוסקופ
מחפשת
את מה שעבר
כשעוד עתיד היה לקרות.
מהלומת אגרוף
על חזה אפר וקר
כדי לשמץ אותך אוהב
לאחור

תאנה

*
עוד בטרם נקתה
את רגבי העפר
תחת צפרני ידיה,
הניחה אצבעות
על ערוותה הסמיכה.
נקבות עיניה נתמלאו,
האין נשטף החוצה
רסיסי אלהים
על שפתי החמות
בנגיסת קיץ ראשונה
מפשיטה תאנה
עסיס תמיתה נגר
על לשוני
היבשה

אילת אלפרט קדמי - ילידת 1976, גבעתיים,
מתגוררת עם משפחתה ברחובות.

התרסה בפני

הסוציולוגיה הישראלית

ניקולא יוחגוף-אורבך, מבוא לדמוגרפיה ישראלית, גוונים 2015, 95 עמ'

רוב הסיכויים שאינכם מכירים את שירתו של ניקולא יוחגוף-אורבך. ולמרות זאת הוא אחד המשוררים הצעירים הטובים הפועלים בישראל, בקול חתרני ואמין המשתפר מספר לספר (ולא, מעולם לא פגשתי אותו).

בעידן פוליטיקה הזהויות שבו הסוציולוגיה בלעה את השירה, וכל משורר/ת שש להעלות על נס את מוצאו הערתי ו/או מצבו הכלכלי ולנופף בזהות מקופחת זו, המשורר (יליד 1984) ניקולא יוחגוף-אורבך מערפל את זהותו הביוגרפית לאורך ספרי שיריו. ספרו הקודם, **יהודי ערבי**, הציג תצלום שלו בכאפייה על העטיפה, וגם על עטיפת ספר שיריו



הנוכחי, החמישי במספר, הוא מופיע בכאפייה, מנשק בטן הרינונית של אשה מחובקת מאחור בידי גבר עוטה טלית ותפילין. במרשתת נכתב שהוא יליד משפחה חרדית מצפת. התפילין הפרובוקטיבי בסגנון יונה וולך התגלגל כאן למשחק זהויות מורכב וחתרני, וישנם בספר גם שירי מחווה למשוררת.

שירתו של יוחגוף-אורבך עוסקת באופן מורכב בזהות היהודית, מתוך זיקה והתרסה גם יחד, של אדם חילוני, הנושא שם נוצרי-ערבי. כל זה אינו משנה, כי הביוגרפיה של המשורר איננה שירתו, בניגוד לנהוג לחשוב בעידן הפורנוגרפי של האני המתוודה, אף שכמובן ישנם תמיד קשרים וזיקות. האני שיוצר יוחגוף אורבך בספרי שיריו, ובספר שיריו החמישי ביתר שאת, בו לכל הגדרה וקיבוע של האדם כסובייקט חברתי, זאת בשירי מחאה מקוריים ביותר. לצד שירי המחאה, מרחיב הפעם המשורר את מנעדו השירי לכיוון לירי-אישי-קינתי.

שמות שערי הספר לקוחים מן 'השנתון הסטטיסטי לישראל', ומציגים משחק אירוני על הפיקוח ההדוק על החברה בישראל, על מגזירה ומגדריה השונים, במדינה שבה המאבק הדמוגרפי הוא כיום מוקד המלחמה בין יהודים לערבים בחברה. כך שם הספר - "מבוא לדמוגרפיה יהודית", וגם עטיפתו, רומזים לנושא זה, כמו גם שמות שערי: "ממשל ופוליטיקה בישראל", "חינוך והשכלה", "ילודה, תמותה, תחלואה" וכו'. האדם כסובייקט תחת פיקוח, יצור מתובנת חברתית, והשירה היא המקום למרוד בו, להיות חופשי בעידן שבו משוררים קונפורמיסטיים/ משפחתיים/ נרקסיסטיים באופן בורגני מובהק.

שערו הראשון של הספר, שער פוליטי כולו, מציג בעיה חוזרת בשירת המשורר: פרובוקציות אמיצות אך שטחיות, חתרנות לא מספיק מורכבת לשונית: "ש"ס לי בתחת/ גער בי הרב/ ומצד, גם תמצוץ לי את המוחזה, הוסיף/ את דגל התורה ננעץ ישר בלבך..." או "הכותל הוא/ הטחור הלאומי הסמוי/ הבוקע ממעיה של ירושלים בעתות/ שפיכות דמים", וזאת למרות הצורך הדחוף בשירים שכאלה בחברה הישראלית המאוהבת בעצמה ובסמליה. אך השער כולל גם שירים מורכבים יותר, שהטוב בהם הוא 'מרש גלות פלסטין', המוקדש למשורר היידי-אמריקני מוריס רחנפלד, ומציג ביקורת על הציונות תוך שילוב מבריק של יידיש, שפת הגלות, ומציג גם את האכזרה שיכול לספק שיר של משורר בעל אינטלקט ודחב אופקים.

השיר נכתב מנקודת המבט הפלסטינית, ומורכבותו נובעת מהעדר פרובוקציות, ממחאה שמתוך קינה על נפגעי הנכבה: "בעלותכם ארצה/ הענקתם לנו ברוב חסרם/ שרביט נודדים/ והעברתם הקללה/ מני אז, נפוצנו ככל קצות תבל/ ככל קצותיה פרט/ למולדתנו/ אימער גיי גיי גיי/ אימער ויי ויי ויי/ אימער טרעט טרעט טרעט/ מן הפחונים בלבנו/ דרך אוהלי הקבע הישישים בירדן... אן א היים אונד אן א לאנד/ מתהלכים בלא צל/ בארצות ציה זרות. בינות/ מעברי גבול שהקמתם/ כבודנו נבזז ונקרע. נחלק/ לתעודות כתומות וכחולות/ למחבל, פועל ולסתם ערבי...; אלולא השילוב של היידיש, והצגת הפלסטיני כיהודי נודד יציר כפיו של הישראלי החדש, לא היה השיר צולח, אבל המרקם הלשוני הייחודי, המוכיח במשהו את היידיש המשולבת בשירת אבות ישרון, מצליח לשאת את המחאה.

לדעתי האפשרות היחידה כיום לשירי מחאה או שירים פוליטיים, בעידן שבו השיח הפוליטי הישראלי הזנה את מיטב מילותיו בעזרתם של טוקבקיסטים גסים וקצינים/ פרשנים שנס ליחס, הוא שילוב בין התרסה לליריות. כך בשיר הקינתי 'ימת דאע'ש': "חצרות פחד המובילות/ בבהלה אל ימים/ שחורים וגועשים/ שם מהלכות גופות מתות/ בידיהן אווזות עוללים/ ומנפצות אל הגלים..."; כך גם בשיר קינה אקולוגי על נחל הקישון: "בהביטי בך/ נחשפת בכואת ארצי -/ מביכת/ עבודה/ מונשמת למחצה/ במי קולחין/ הכל ירקו וזמתם בפניך... מחל לך/ קישון/ על כי דקרון בתרי-עשר צינורות ביב".

כאמור, לא מעט משירי הספר גולשים לפרובוקציות שטחיות, כמו "בצע אותי כמו חלה/ יכבה הרבנית/ אכול כזית, וברך/ ואז/ קלל/ חלל/ התעלל/ שארגיש... כמו בבית אבי/ כמו בבית איש/ כפי שדורשת ההלכה". יש כמובן חשיבות גדולה בשירי מחאה כנגד השובניזם האורתודוקסי, אבל אם המשורר אכן בעל הכשרה ישיבתית בעברו, היינו מצפים למורכבות לשונית גדולה יותר. כך גם 'שיר דידקטי לילד הרך' הנושא התרסה אתאיסטית כנגד מדינה מחשיכה בלאומנות הדתית, אינו מורכב מספיק: "ילדי ילד קט, ילדי התמים/ בגרת, העז לדעת/ אין אלוהים... התפקד לשמאל, התפקד לימין/ אך

אנא בן, אנא אל תאמין/ לך בנתיבי ז'בוטינסקי או בדרך גלאון/ התיישב בגליל, בגולן או אף בלב השומרון/ חזל ביהוה להאמין, יען כי בגרת - תם הגנן". ולעומת זאת, המורכבות של שיר באותו נושא ממש, כשיש בו ליריות: "חיפשתי/ את יהדות/ בין סמטאות עיר/ ובחצרות החסידים/ בנגינת הקלינטו/ ובעבודת ה'/ בכל חיפשתי/ ולא מצאתיה/ עד אשר/ לתדהמתי פגשתי/ בתור לביטוח לאומי/ נתמכת, ערירית ונאבקת/ על 2800 ₪ בחודש".

אכן כאמור, בספר גם שירים ליריים חזקים: "הטרגי שבי חייך אלי/ צחור צחור/ וחדל לקונן.../ על מבטי אבלותו בהם הוגיעני/ עשורים מחיי והיו לשגרה/ נתחלפו לפתע/ והתמוגו היטב/ בין הפנים המיוסרות/ בלויה של אמי", או שיר מחווה אלגי ליונה וולך: "שתלתי בערוגת קברך/ תותים/ וכמו חלוץ סיקלתי ועודתי/ בעצמות המרקיבות... והתותים גדלו פרא/ ...וכל תות מרקיב היה ברמותך/ וכל תות סרוח הפיץ את ריח גופתך..." (וזאת בניגוד לשיר הומאז' נוסף בספר, לולך, "בוא אלי כמו מורה/ למד אותי שעות נוספות/ הנחת עלי עבודות ושיעורים... בוא אלי כמו מורה/ הענישני בשוט..."), שהוא חלש למדי.

ליריות יפה שורה גם על התיאור הקונקרטי של ספרייה אוניברסיטאית, במעין אלגוריה או מטונימיה למצבה של הרוח באקדמיה בימינו: "דממה/ אווזות/ בבית היתומים/ באוניברסיטת חיפה/ זה כבר שנים/ שהביקורים קצרו והתמעטו.../ בחור, מבעד לחלון/ גועשות רוחות בפראות/ מתהדרות בנעוריהן ובחיותן/ בפנים, בכלובי פלסטק/ שקופים/ בוקעת המיית קול חנוק של/ מיליוני קרבנות המודרניזציה". עזובה אקדמית מופיעה גם בשיר המתרים 'מסלול עקדמי', המתאר כיצד מרצה שרדה רעיונות של סטודנט, "בסדנאות היזע של הפקולטה למדעי החברה". וכל מי שמכיר מבפנים את מצב האקדמיה, את השקרים, והמינוף, והפוליטיקה, וההצגות האינטלקטואליות המכסות על ערות העדר המחשבה, את הכנסים העקרים והזוחלים, יודהה עם השירים.

אסיים בציטוט שיר מחאה נאה על אירופה, שיר שמקומו לא יכיריהו בדרך כלל בשירי מחאה שמן הצד השמאלי, שהם בדרך כלל קונפורמיסטיים בליברליות שלהם: "לבשי ירוק/ יבשת ארורה/ כסי בו ערוךך/ שפשפיהו בינות שדיך הנפולים/ היפתח/ מלפנים ומאחור/ ספגי זרעו הזה/ כך כבר לא נותר און/ כך לא נותרה תקנה/ רק זיכרונות עמומים/ וישישות חרמניות/ המצביעות לשמאל/ בתקוה לזין מוסלמי". זוהי בוטות חכמה, לטעמי, המציגה אירופה דועכת וצדקנית, כפי שמציג אותה מישל וולבק בספריו.

לסיכום, ולמרות פגמיו המסוימים, ספר שיריו החמישי של ניקולא יוחגוף-אורבך מציג התקדמות בדרכו של משורר מחאה לירי, הלוקח לעצמו את החופש השמור בחברתנו לאמנים, חופש שרוב האמנים כבר לא מעזים לקחת. ♦

יובל גלעד

דג מכושף מדביק קשקש על לשוני

אירית שושני: צלילים שקופים, הוצאת ספרי עתון 77, 2015, 85 עמ'

זהו ספר שירה הראשון של אירית שושני, ומסקרן להכיר דרכו את עולמה השירי, את מחשבותיה על שירה ועל תהליך הכתיבה והקריאה. הקריאה שאני מציעה, אם כך (והיא אחת מני רבות האפשריות) היא קריאה ארס-פואטית, כלומר קריאה של השירים מבעד לפריזמה של האמירות הגלויות והמוצפנות בהם על שירה. את התייחסותה של הכותבת לשירה יש ללקט, מפני שאין בספר שירים רבים המוקדשים ישירות לכתיבת שיר ובטרם כל, אני מתבוננת בכריכתו הצנועה של הספר.

בכותרת שנבחרה - "צלילים שקופים" כבר מרומזת הצהרה, הבטחה או תקווה שהשירים יעבירו אמירות, רגשות, תחושות שהקורא יתוודע אליהם, כמו שביקש קנדינסקי להעביר בציוריו, שאחד מהם מובא כמרכז הכריכה. צלילים בצבעי מים אזוריים, שבהם גזן אחד נוסף לשני באופן שאינו מסתיר אלא משתקף בו. במשך הקריאה יתברר המובן מאליו, שקיפות איננה פשטנות ולא מדובר בשירים רדודים שאינם מותירים בטקסט פערם חיוניים ואפשרויות פענוח שונות. השקיפות שאליה חותרת שושני מובנה הימנעות מפיתוליות, קישוטיות וטשטוש מיותרים. מוטיב השקיפות הוא גם החותם את הספר מצדה השני של הכריכה. הפעם מיוחסת השקיפות באופן ישיר לדוברת בשירים. זוהי שקיפות שאין מובחנת ממנה, מפני שהיא נתונה במרחב של מים והרטיבות, כידוע, הופכת גם חומרים אטומים כמו בדים, למשל (עוד מוטיב שיחזור ויופיע בשירים) לשקופים עוד יותר.

מן ההווה השקופה הזאת עולים אירועים ותהפוכות בחייה של הכותבת כפי שנחתמו בעולמה הגפשי: "חריצים שחרש המזלג", "וטפחה קלה של כפית" לעומת "נעיצת סכין" וגם "פנכת דבש". דבר נוסף שיתברר כאופייני: מלבד שניים, כל השירים מסתיימים ללא נקודה, ללא כל סימן פיסוק שמכתיב עצירה או השתהות. השירים זורמים, דבר אינו נחתם. הכל פתוח.

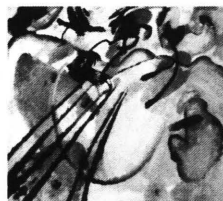
השיר 'חיובי' מרמז על תהליך היווצרות או הולדת שיר. אין להאזין בלידה זו ולהעלות את השיר על הכתב טרם זמנו. יש להמתין בקשב עמוק "חודשים של" שתקנות, כי בלעדיו לא תעלינה המילים, או, בלשון השיר, לא תגיע "הבשורה". הבשורה "תחלחל ב/ לאט" (עמ' 17). זמן ההמתנה וההקשבה אינו פשוט. הוא כרוך באומץ להתייחס בחבלי לידה שמתומצתים בשיר 'אשלח סרפדים על פני המים': "עיני טרוטות/ מחיבוטי נפש/ אלוהים עדי/ לתחקירי לבי/ ומעללי שלי" (עמ' 19). הדוברת בשיר לא רק שאינה מנסה לדחות או להכחיש את

חיבוטי הנפש, את הסרפדים המטפוריים, אלא יודעת להוקרים כחומרים לשירה, ואוספת אותם "כאלומות שיבולים/ נוצצות" לשלוח על פני המים. האלוהיה מקהלת (פרק י"א, א) מעבה ומבהירה את הרעיון שלפעמים מה שנראה ככאב והפסד יכול להביא גם רוח, ושירה טובה היא בוודאי רוח אדיר שלא ניתן אלא למי שמוכן להתייגע ואף להתייחס בתהליך יצירתה. חומרי הנפש המייסרים מותירים שתי ברירות שהדוברת מודעת להן: או לטוות מהם מעשה אמנות או להיכוות ולתת לכאב להציף. בספר שלפנינו היא בוחרת לאסוף את הקצוות "לפני שיהיה מאוחר/ לפני שיצורב האור/ בעיני". לשירה, אם כך, יש גם איכות תרפויטית שמזככת את החיים במקום שבו הם שבריריים במיוחד. היא מהווה "ציוץ פנימי/ שיתווה את דרכי במעבה/ הנסתר/ שיפלה לי גשר מואר/ בבוא יומי" (עמ' 58).

כלומר, השירה מרככת את עובדת המוות הוודאי הקיים בתודעתנו. בשיר 'פלדה על שפתי' (עמ' 29) מתואר התהליך המייגע והמאמץ של המעבר מן החומרים הראשוניים והמעיקים שמתוארים במטפורה "אוניית הפלדה הכבדה", אשר "יופיה - נחושת בוערת כאש". יופי שהוא כמעט מדובר, כמעט מילים, שעדיין לא התגבשו לאמירה פואטית ברורה. "רסיסה ניתזים על שפת/ טעמים-מתכת בקצה לשוני". עם הזמן הופכים החומרים הגולמיים למחצב יקר, לחומרים מילוליים שמתרגמים את שחור הפלדה לשחפים המקיפים את לשונה ואת שפתיה של הדוברת בהילה לבנה. הדוברת בשיר התפתחה אם כך ממי שמרגישה דחף ומבקשת לתת מילים לחוויותיה במעשה אמנות: למצוא ולבטא את "בנות הקול דחוסות בה עד הגבול המדויק", למי שפיתחה את היכולת הזאת: "אז/ עמדתי על הרציף/ היום/ אני עפה עם השחפים". לתהליך זה היא קוראת בשירה הבא "כישוף", אך מבהירה שכישוף איננו קסם המביא את האור. זהו רגע זמני נדיר ומבורך שלאחריו שוב יעלו קשיים, מחסומים והתחבטויות, עד הכישוף שילך את השיר הבא: "פתאום דג מכושף/ מדביק קשקש על לשוני/ אני שוב כלואה/ בעצמי" (עמ' 30).

בשיר זה נרמז מאפיין נוסף של מלאכת הכתיבה: כמשוררים רבים לפניו, החל בהומרוס ועד לימינו, מעידה הדוברת כי יותר משהיא שולטת ביצירתה, שולטת בה היצירה והיא אינה אלא המעלה אותה על הכתב. נושא זה מורכב עוד יותר: הדג המכושף המדביק קשקש על לשונה, למשל, לא מאפשר דיבור. אך כאן טמון פרדוקס. המצוקה של מי שכלואה בעצמה, מתוארת בשיר תמציתי ובהיר, כלומר, מערימה על הדג. היא מתארת איך היא "מאבדת את/ משמעות

אירית שושני
צלילים שקופים



המילים/ כמו שפה זרה" והקורא מזדהה מצד אחד עם תחושת חוסר האוריינטציה, אך ב־זמנית מתפעם מהשיר שמטיב לתאר אותה תחושה של "שפה זרה". כך, בעשרים וארבע מילים נפרש לפנינו תהליך היווצרות השיר. יחד עם הדוברת נפתחת בפנינו דלת ל"היכלו של אלוהים" (עמ' 31), שהוא היכל השירה, כפי שאני מבינה אותו. אכן, למעשה אריגה זה - או סריגה, במילותיה של המחברת - של שירה חסכונית שבה כל מילה נבחרת בקפידה "אין תוכנה", וגם לא יכולה להיות: "שירי נכתבים בקרבי/ בכל רגע/ בכל שעל/ בכל דמעה/ בלי ניקוד/ כל חי/ אין לי תוכנה" (שירי, עמ' 34). לשקיפות מלווה בסגנונה של המשוררת גם פשטות. היא מתייחסת לשירתה כאל מלאכת סריגה, אותה מלאכת יד ביתית, שקדנית, נשית שמייצרת מלבושים לבני ביתה.

באשר לתכני השירים, כפי שנאמר בשיר 'שקופה' - "הרשות נתונה", אין נושאים שאינם מתאימים. חוויות מן העבר ותהיות בהווה "על התהום הרך/ בין החיים לשאינם" (עמ' 40) ובלבד שהשיר יבטא "אמת צרופה לרגע חולף ונצחי" (שם). השירים יעלו ניוחות וטעמים של "סרפדים וסיכות" וגם "זיכרון ישן מתוק/ מ-Rome Fiumicino" שמופיע בשיר הן כמקום קונקרטי, שדה התעופה הבינלאומי ברומא והן כמרחב מטפורי ענק ופתוח. הקורא מוזמן להצטרף אל "מזוודת מסעות", לפגוש בהומלס בערב חג וביונה עפה ש"הרוח היא/ הג'יפי-אס שלה" ובזיכרונות ילדות כמו טעמה של עוגת הפרג שהביא אבא, מין עוגיית מרדן של הדוברת ובאובייקטים יומיומיים. השיר 'לידה' (עמ' 68) למשל, נכתב כאסוציאציה לעגלת ילדים ישנה: "היא עמדה על המדרכה/ ליד בית הספר/ נולד בה/ שיר". כל התבוננות בעולם נושאת מטען שנרשם אצל הדוברת ה"פצועה מיופי" (עמ' 65), אוקסימורון שמבטא יותר מכל את אמנות השיר. כאמור, הביטוי החותם את הספר - על גב הכריכה האחורית - הוא "הרשות נתונה". לא נשאר אלא לחכות להמשך מעשה הסריגה "אל האין סוף".

אליה אלכסנדר

אליה אלכסנדר היא פסיכותרפיסטית-דינמית. עסקה גם בטיפול קבוצתי ומשפחתי. עושה שימוש בביבליותרפיה ככלי טיפולי.

"איש שחבר לו יחדיו ומשא תפילות רבות"

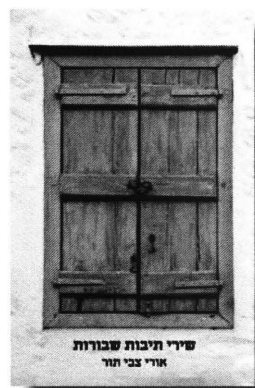
אורי צבי תור: שתי תיבות שבורות, הקיבוץ המאוחד 2014, 47 עמ'

בוהירות רבה

"אני חית עצב כשרה לשחיטה/ פסות חיים לעיסות מתרפכות בפני/ לפי שסע שסע/ רצועות רצועות עוד גופי/ מעבר בידים רבות/ גיילי נפש גלגלים/ בוהירות רבה/ סופרי סת"ם טובלים את קלמוסיהם/ רצוא ושוב/ בקטות של דמע/ כותבים ב/ תפלות קטנות לקבע למשמר/ בדלתות חיי" (עמ' 25)

בשיר יוצא הדופן שלפנינו מציג עצמו המשורר כחית עצב כשרה לשחיטה ואף מפליא לשזור תיאור פיזיולוגי של נסיכות העצב בנימוקים לכשרותו ההלכתית - העלאת גרה ושסיעת שסע. בהמשך השיר מבותר גופו, וחלקיו הספוגים בעצבותו משמשים להכנת תשמישי קדושה. בניסיון להבין שיר זה לעומקו, אתמקד במוטיב הארכיטיפי של הביתור העומד בבסיסו.

הביתור עומד בלבם של סיפורים מיתולוגיים שונים שבהם גופו של הגיבור עובר ביתור מלא או חלקי בדרכו לשינוי והתפתחות. במובן הפסיכולוגי, ניתן להבין את הביתור כמייצג תהליך החלפת מנגנונים ישנים במנגנונים מפותחים יותר; תהליך שיקום מביתור מוביל לאינטימיות בין הקרבה ללידה מחדש, בין סבל לטרנספורמציה. מסיבה זו, ביתור עומד בבסיסם של סיפורי בריאה שונים: ימיר במיתולוגיה האיסלנדית (שמבשרו נוצרה היבשה, מדמו נוצר האוקיינוס, מזיעתו האשה והגבר הראשונים וכן הלאה), אוראנוס במיתולוגיה היוונית (שבוחר בחורמושו של בנו כרונוס כחלק מתהליך בריאת העולם), תיאמת במיתולוגיה הבבלית (אלת הים ואם האלים אשר מגופתה המבותרת יצר מורדוך, בנה, את השמים ואת הארץ) וקיימות דוגמאות נוספות (Ronnberg and Martin, 2010). דומה שסיפור הביתור המפורסם מכולם הוא זה של האל אחיריס מן המיתולוגיה המצרית: האל סת ביתר את אחיריס ופיזר את גופתו המבותרת על פני מצרים. האלה איזיס, אחותו של אחיריס, ליקטה את החלקים וחברה אותם, ואת איבר מינו שאבד בנילוס החליפה באיבר מעץ. בריאה יונגיאנית, ביתורו וחילוירו המחדש של אחיריס מייצגים טרנספורמציה התפתחותית שעוברת דמותו, ובמרכזו טרנספורמציה של המיניות ותהליכי הפריור מן המימד הקונקרטי אל הסימבולי. גם בטקסטים היהודיים ישנן עדויות לארכיטיפ הביתור - אזכיר את חזון העצמות היבשות של הנביא יחזקאל, העוסק



אף הוא בתחייה ובהתחדשות מתוך פירוק, ואת ברית בין הבתרים, שאף כי לא מבותר בה אדם, היא עוסקת במעבר מפירוק לתחייה והתחדשות. בהקשר לחזון העצמות היבשות - אציין את וואלש (Walsh 1997) אשר התייחס למוטיב הביתור בתהליכי הכשרת שמאנים בתרבויות שונות בעולם; ההתמודדות עם המוות היא מוטיב מרכזי בהכשרה זו. המוות הפיזיולוגי מייצג ומאפשר את מות האגו, מות המכנים הישנים, לשם יצירתם של מבנים נפשיים חדשים. מסיבה זו, פעמים רבות יכול תהליך הכשרת השמאן מרכיבים של מאמץ גופני חריג לצד הרעבה, מניעת שינה, וחשיפה לקור או חום קיצוניים. וואלש מביא שתי דוגמאות המוקדשות במוטיב הביתור, משתי תרבויות שונות ורחוקות זו מזו: בתרבות האיגלואיק האסקימואית, בטרם יוכל השמאן לרפא, עליו לראות עצמו כשלד שקולף מעור ועצמות. יכולת זו מתפתחת הן באמצעות תרגילי דמיון וריכוז, והן באמצעות טקסים המדמים ביתור על ידי הרוחות. אצל הווינאקאנטון, שבט אינדיאני בדרום מקסיקו, מאמין השמאן שהוא מבותר בידי שדים או רוחותיהם של האבות הקדומים - עצמותיו מנוקות, בשרו מקולף, נחלי הגוף מושלכים ועיניו נעקרות. אז מכוסות העצמות בבשר חדש ובמקרים מסוימים מוחלף אף הדם הישן בדם חדש.

נחזור אל השיר 'בוהירות רבה'. לטענתי, התהליך המתואר בו הנו ביטוי מדויק של תהליך ביתור במובנו הארכיטיפי העמוק. בדומה לתהליכי הביתור שהוצגו לעיל, זהו ביתור טרנספורמטיבי, ולא זו בלבד שאינו הרסני, הוא נותן ביטוי להבשלתם של תהליכים נפשיים הכרוכים בקורות חייו ומכאוביו של המשורר - פיסות חייו המעובדות והמרוככות, לכו השסוע, גיילי נפשו ודמעות צער. חלקיו המבותרים של המשורר הופכים לתפילות ונקבעים כמזוהה שומרת בפתח מה שניתן לפרש כהמשך חייו. באופן אופייני לביתור ארכיטיפי מסתיים התהליך בהרכבה מחדש ומגמתו התפתחותית.

מוטיב הביתור מופיע בשירים נוספים בספר, לדוגמה - "חורד לפנים חורד, יורדת/ המאכלת/ בטון/ אדם אל עצמותי/ נאסף/ הומים מעיו עלי/ ואכל" (עמ' 34); או "איש שחבר לו יחדיו ומשא תפלות רבות" (עמ' 29). פעמים רבות מתוארת טרנספורמציה השבר והכאב להתפתחות וביטוי לכך ניתן לראות במוטיב התיבות השבורות, שממנו נגזר שם הספר והוא חודר לכל אורכו. הדבר ניכר בביתור בשיר החותם את הספר - "דבר אחר/ ללוש שמרי עצב/ להניחם בתבות שבורות/ הא לחמא עניה". כך גם בשיר 'תיבות מנוקבות' (עמ' 9) שבו מופיעים מוטיבים זהים לאלו המופיעים בשיר 'בוהירות רבה' - לשון קרועה, האספות, טרנספורמציה של כאב לכוח מגן - "את, אני ותבות מנוקבות במחול שדים סחוטים/ בלשוני הקרועה/ מגוש לאספה/ אינך מרפה/ אוספת אותנו אל פסות מטתך/ למרגלותיה, נטיפי דמעותיך/ נצבים חלילה בגבורים אשר לשלמה/ לשמר גבולנו". לקשר בין המשורר לאהובתו מרכיב מרכזי בתהליך האיחוי והרפוי. אולם, שלא

כמו במיתוס איזיס ואחיריס, שם ההיבט הנשי פועל כמאחזה בלבד, בשיר זה, כבשירים נוספים, הן הביתור והן האיחוי הם תהליכים הרדיים. דוגמה נוספת מצאתי בשיר 'טובל ומביט' (עמ' 14), מן הימים והמורכבים בספר. גם במרכזו עומדות קריעה והתמוססות הרדיות, ומרתק לראות כיצד הנפשות הופכות ארוגות זו בזו ואין להבחין עוד בין מכאובו של זה לאבלה של זו, התמוססותה של זו לנביעתו של זה, בדרך לרפוי הרדי -

"ואבים חורצים צפרניהם בגרונ, מיללים את אכלה/ את המסת את כלובי הצער ואני/ טובל ומביט בימך נקרים/ מעינות התנהגה שלך נובעים בתוכי/ מקנה טהרה."

Ronnberg, A. & Martin, K. (2010). *The Book of Symbols - Reflections on Archetypal Images*. Koln: Tachen.
Walsh, R. (2007). *The World of Shamanism - New Views of an Ancient Tradition*. Woudbury, Minnesota: Llewellyn Publication.

"מחברת מילים לרפסודה"

מאיה ויינברג: שטחים פתוחים, עיתון 77, 2015, 94 עמ'

בלבם של שני השירים הפותחים את ספרה של ויינברג תמצית פואטית של חיה. השיר הראשון נפתח בהווה ומובע בו הרצון לגלגל את חיה לאחור עד לנקודת האין - "אני מותרת על הכל/ חוזרת ומתגלגלת אחורה/ למצב של קדם ועוד קדם [...] ומשם חזרה לאי היות/ ותור על מעט הזכיות/ טהר מחלט של אין" ('הגלגול', עמ' 9), בשיר השני מובאת תמצית קודמתה עד כה כתהליך מתמשך של התרוקנות וירידה שהוביל אל ההווה שממנו היא מבקשת לסגת בשיר הראשון - "בת שלשים ושמונה/ בילדותי היו לי כנפים/ אחר כך אבדו או נשרו/ ואז צמחו הרגלים/ למדתי באוניברסיטה העברית/ ומאז אני שוכחת, כל יום שוכחת עוד" ('קורות חיים', עמ' 10). בהמשכו של השיר מציגה המשוררת תמצית של אותו הווה שבו שולטות שגרה, יציבות והצלחה לכאורה, אך מתמסכת בו תחושת ההתרוקנות ממשמעות - "התחתנתי עם האיש ששבר כוס/ ולא עם האיש ששבר את הלב/ לדתי בנות יפות ממני/ מאז אני מעמידה מכונות כביסה/ בזו אחר זו ומקפלת פסלון" (עמ' 10).

משני השירים גם יחד עולה חוויית התרוקנות הקיום מחיותו ומשמעותו המותרת את המשוררת כלואה במחצית חיה ללא יכולת לשוב לאחור, ועם תנועה לפני המונעת מכוח השגרה בלבד, ומן הפחד שאם תיפסק ייפער בור של עצב וחוסר משמעות מתחת לרגליה. רובם המכריע של שירי הספר עוסק בחוויה רגשית וקיומית זו וחוקר אותה לעומקה, לדוגמה - "דברי בקול, כדי להעשות קימת/ או לכי אל מקום אחר ואז חזרי/ העמיד

אלן גינזברג מאנגלית: גלעד מאירי

מתנת חג מולד



בְּחִלּוּמִי פָגַשְׁתִּי אֶת אֵינְשְׁטַיִן
זָמַן אָבִיב בְּמִדְשָׁאֵת פְּרִינְסְטוֹן
כְּרַעְתִּי וְנִשְׁקַתִּי לְאֶגְדוֹלוֹ הַצֵּעִיר
כְּמוֹ אֶפִּיפִיור סְמוּק
פָּנָיו אֲרַגְמָנִיִּים רַחֲבִים לַחֲיִיו שׁוֹשְׁנִיִּים
”הַמְצָאתִי יָקוֹם נִפְרָד
מִשְׁהוּ כְּמוֹ הַבְּתוּלָה” –
”כֵּן, הַיִּצּוֹר יוֹלֵד אֶת עֲצָמוֹ”,
צִטָּטִי מִמְּסַקְלִין
יִשְׁכְּנוּ לְאֹכֶל צֹהֲרִים
בְּאוֹר הַפְּתוּחַ שֶׁל יָקוֹם קִיִּצִי, נְשׁוֹת פְּרוֹפֶסוֹרִים
בְּמוֹעֶדוֹן מִגְרֵשׁ הַטְּנִים
פְּגִישַׁתְנוּ נִצְחִית, כְּצִפּוֹי,
הַמְּחֹהוּ שֶׁלִּי לְנִשְׁקֵךְ אֶת אֲגֻרּוֹפוֹ
הַקְּדוֹשׁ בְּאֶפֶן מִפְתִּיעַ
בְּהִתְחַשֵּׁב בְּפִצְצַת הָאֵטוֹם שֶׁלֹּא צִיִּנְתִּי.

ניו יורק, 24 בדצמבר, 1972

לאֵלן גִּינְזְבֶּרְג׳ יֵשׁ קִילּוֹמֶטֶר׳ שֶׁל פְּגִישׁוֹת דְּמִיוֹנִית. דִּי לְהוֹכִיר אֶת הַפְּגִישָׁה עִם ווֹלְט וִיטְמַן (בְּשִׁיר ’סוֹפֶרמָרְקֵט בְּקִלִּיפּוֹרְנִיָּה) אוֹ אֶת סוֹסִיָּה שֶׁל אֲמִילִי דִיקִינְסוֹן (בִּ’קִּדִּישׁ) כְּדִי לְהִרְאוֹת בְּאִיזָה רֵהִיטִים מִרְהַט גִּינְזְבֶּרְג׳ אֶת הַמִּרְחָב הַפּוֹאֲטִי שְׁלוֹ.
הַמִּפְגֵּשִׁים הָאֵלֶּה מִרְחִיבִים טְרִיטוֹרִיָּה, מֵרְאִים שְׁגִינְזְבֶּרְג׳ לֹא נוֹלֵד מֵהִים וּבְעִיקָר מִבְּלִיטִים אֶת הַעוֹבְדָה שְׁגִינְזְבֶּרְג׳ הוּא גַם שׁוֹעֵר בְּפִתַח הֵיכַל הַתְּהִלָּה.
הַמִּפְגֵּשׁ עִם אֲלֶכְסַנְדֵּר אֵיִינְשְׁטַיִן הוּא מִפְגֵּשׁ הַמִּתְחִיל בְּנִשְׁיָקָה וְנִגְמֵר בְּפִצְצָה. גִּינְזְבֶּרְג׳ מִרְמָה אֶת עֲצָמוֹ לְאֶפִּיפִיור, אֶת אֵיִינְשְׁטַיִן לְמַצִּיא דֵּת חֲדָשָׁה וּמוֹתָר בְּמוֹדֵעַ עַל הָאִפְשָׁרוֹת לִתֵּת לְפִצְצָה לְהִשְׁתַּלֵּט עַל הַפּוֹאֲטָה. שִׁירָה, וּבְעִיקָר שִׁירָתוֹ, מִתְפַּצֵּצַת לֹא רַע גַּם בְּקִצֵּב שְׁלֹה.

רוני סומק

”יוֹנָה מִנְתַּצַּת עַל הַכְּבִישׁ/ בְּאֶפֶס תְּנוּעָה/ אֲבָל נוֹצוֹת הַכֶּנֶף עוֹד נִרְעָדוֹת/ בְּמִשְׁבַּח הַמְּכֻנִּית הַחֹלְפָה/ יֵשׁ לָהֶן חַיִּים מִשְׁלַ עֲצָמָן” (”יוֹנָה”, עמ’ 59). בְּשִׁיר ’הַסוֹד/ עֲטֹלֶף נִסּוּי’ (עמ’ 62) מִתְוָרַע עֲטֹלֶף מוֹקֵף חוֹקֵרִים שֶׁ”אֵין לָהֶם רִיחַ/ עֲטוּפִים בְּגִלְמֹת לְבָנוֹת/ הֵם אֵינֶם עֲפִים. גַּם לֹא מְנַסִּים”, הַמְּבַקְשִׁים לֹא הַצְלָחָה לְהַבִּינֵנו. לְתַחוּשָׁתִּי, מִיִּצָּג הַעֲטֹלֶף כּוֹחַ חַיּוֹת שֶׁאֵין לְהַכְנִיעוֹ, וְהוּא מִמְשִׁיךְ וּמִתְקִיֵּם גַּם בְּתַנְאֵי שֶׁבִי, כֹּאשֶׁר הוּא מוֹקֵף בְּחוֹקֵרִים – הַמִּיִּצָּגִים אוֹלֵי אֶת מִצִּיאוֹת הַחַיִּים וְאֶף חֲלָקֵי נֶפֶשׁ אֲחֵרִים שְׁחִיתוֹם מוֹגְבֵּלֹת. זֹאת וְעוֹד, הַשִּׁיר מִתְחַיֵּס לְקִיּוֹמוֹ שֶׁל גִּרְעִין מֵלֵא חַיִּים – ’הַסוֹד’, שֶׁאֵינוֹ כְּפֹף אֶפִּילוֹ לְקִיּוֹמוֹ שֶׁל הַגּוֹף הַפִּיזִי. כֵּךְ מִסְתַּיֵּם הַשִּׁיר – ”דֶּרֶךְ מֵאָה דְּלִתּוֹת נְעוּלוֹת אֲנִי מִרְחִי/ הַלִּילָה פּוֹדֵחִים הַדְרִים/ וְאוֹר יִרְחַח חֲלָשׁ פְּרִדֵּשׁ כְּקִטִּיפָה חוֹרֶת./ בְּלֹאט אֲנִי חוֹרֵר לְשֵׁם./ גַּם בְּמוֹתִי לֹא יִצְלִיחוּ לְתַפֵּס אוֹתִי.”

גיא פרל

מְלִים לְרִפְסוּדָה נִגְדָּה יֵם הָאֵי־מִשְׁמָעוֹת. (מִתּוֹךְ ’שִׁירָה’, עמ’ 24). אֶחָד מִשִּׁירֵי הַסֵּפֶר הַיְפִים בִּיּוֹתוֹ, בְּעֵינֵי, מוֹקֵדֵשׁ לְצִיפּוֹר בִּשְׁם גִּדְרוֹן וְנִיתָן לְקוֹרְאוֹ גַּם כְּשִׁיר אֶרֶס־פּוֹאֲטִי – ”גִּדְרוֹן אֶפֶר קֶשֶׁה לְרֹאוֹת/ קֵל וְחֹמֶר לְצִלָּם/ גִּנּוּיִם שֶׁל חוּם וְסֵתֶם בְּחֹזֶה/ קֶטֶן פְּזוֹה, רַחֵף, נִחְבָּא בְּחֹרֶשׁ סְבִיב/ מִבְּקָשׁ אֶל תְּבִיטוֹ, אֶל תְּמַצָּא/ רַק הַקְּשִׁיבִי הַיִּטִּב/ כֹּחִי הַגְּדוֹל בְּקוֹלִי הַנֶּקֶץ/ בְּהַעֲדֵר כָּל הַיִּתֵּר” (גִּדְרוֹן, עמ’ 56).

בְּדוּמָה לְשִׁיר הַמוֹקֵדֵשׁ לְגִדְרוֹן, שִׁירִים רַבִּים בִּסְפֵר מוֹקֵדֵשִׁים לְצִמְחִים וּבְעֵלֵי חַיִּים וְחֻלְקִים מִרוֹכְזִים בְּשִׁעַר פְּלוֹרֵה וּפְאֻנָּה. אִסִּים רְשִׁימָה זוֹ בְּהַשׁוּוּאָה בֵּין שְׁנֵי שִׁירִים, אֶחָד מוֹקֵדֵשׁ לְיוֹנָה וְהַשֵּׁנִי לְעִטְלָף. לְתַפְסִיתִי, מִיִּצָּגַת כָּל אֶחָד מִן הַחַיּוֹת הַיִּבֵּט בְּנִפְשָׁה שֶׁל הַמְשׁוֹרֶרֶת, וּמִרְתָּךְ לְרֹאוֹת כִּיצַד הַיִּבֵּט הַעֲטֹלֶף מֵאוֹן אֶת הַיִּבֵּט הַיּוֹנָה וְאֶף מִפְּצָה עַל קִיּוֹמוֹ. בִּיּוֹנָה שְׁבִשִׁיר נִיתָן לְרֹאוֹת בִּיטוֹי לְחֲלָקֵי נֶפֶשָׁה שֶׁל הַכּוֹתֶבֶת שֶׁהַמוֹת קָנָה בְּהֵם אֲחִיזָה – הִיא מֵתָה, וְתַנוּעָתָה הִרְפָּה נִמְשַׁכַּת מִכּוֹחַ הַשְּׁגָרָה שְׁבַחוּן –

פָּנִים שְׁמִשְׁהוּ חָשׁוּב, כֵּךְ עוֹשִׂים כָּלֶם/ הַיְלָדִים, הַחֲדָשׁוֹת, הַחֲשׁוֹנוֹת/ הִי טְרוּדָה בְּקִטְנוֹת/ שְׁעוֹנִים וְהַפְּחוֹת דְּעוֹת/ יַעֲבִירוּ אוֹתָךְ בְּשִׁלּוֹם/ אֶל הַצֵּד הַשֵּׁנִי” (מִתּוֹךְ ’הִרְאוֹת לְשִׁעַת חִירוֹם’, עמ’ 14); אוֹ – ”בְּקָר בְּרָחוּב/ אֶת הוֹלְכֵת מֵהָר/ אוֹלִי/ הַעֲצֵב לֹא יִשְׁלֵךְ אוֹתָךְ” (שִׁיר מִס’ 1 בְּמַחְזוֹר ’מָה מֵאִיה מְנִיָּה דִּיפְרִסִּיה’, עמ’ 17).

בְּשִׁירָתָה שֶׁל וִינְבֶּרְג׳ מִתַּח מִתְמִיד בֵּין הַשְּׁמִירָה עַל הַשְּׁגָרָה הַמְּגִינָה, לְבֵין הַיִּיאוֹשׁ וְהָאִפְשָׁרוֹת לְחִדּוֹל. יֵשׁ שְׁהִדְרִים בָּאִים לִירִי בִּיטוֹי בְּסִרְקוֹם מְבִרִיק, לְדוּגְמָה – ”אִסִּירֵת תּוֹרָה עַל כָּל מָה שִׁישׁ לִי/ כְּמוֹ דָּג זָהָב בְּצִנְצָנָת זְכוּכִית/ (הִיתָכֵן שְׁנוֹלֵד בְּתוֹכָהּ?)” (מִתּוֹךְ ’בְּמִקְוֶה מִחֵאָה’, עמ’ 32); אוֹ בְּשִׁיר הַמִּתְוָרַע נִסְיָעָה אֶל מִרְכּוֹל, הַעוֹנָה לְשֵׁם הַמְּבִטִּיחַ ’אוֹשֶׁר עַד’ – ”הַבְּטִיחוּ מִחֲסָנֵי הַמְּזוֹן/ בְּאוֹדֵר הַתַּעֲשִׂיָּה שֶׁל עֵיר הַנְּסִים, אֶךְ בְּחוּץ הַשְּׁתֶּרֶךְ טוֹר עֵינִי/ שֶׁל יִפְנוֹת מְאֻבָּקוֹת, פְּגוֹשׁ אֶל פְּגוֹשׁ [...] לוֹ רַק הַפְּסִקְתִּי לְהֶאֱמִין/ הַפְּסִקְתִּי לְנִסּוֹת” (עמ’ 31). בְּשִׁירִים



אֲחֵרִים מִתְוָרִים הַמִּתַּח וְהַמֵּאֲבָק בְּאוֹפֶן חֲשׁוֹף וּמִפּוֹרֵשׁ, לְדוּגְמָה – ”וַיִּצָּאֵת אֶל הָרָחוּב/ וּבְחֶרֶת בְּחַיִּים/ בְּחָגִים, בְּחֻקָּה, בְּחָלִין/ בְּפִשְׁרָה, בְּהַצְלָחוֹת קִטְנוֹת/ בְּצִנְצָנֵי הַשְּׁנִים. // אֲמִיצָה הִיִּית/ עוֹד לְהַמְשִׁיךְ/ וְאִישׁ לֹא יָדַע/ אִישׁ לֹא נָחַשׁ עֲלֵיךְ” (מִתּוֹךְ ’וּבְחֶרֶת בְּחַיִּים’, עמ’ 37).

מִעֵינִין לְעוֹקֵב אַחֵר מוֹטִיב מְכוֹנַת הַכְּבִיסָה הַמוֹפִיעַ בִּסְפֵר שְׁלוֹשׁ פַּעֲמִים. בְּפַעַם הָרִאשׁוֹנָה מוֹפִיעָה מְכוֹנַת הַכְּבִיסָה בְּשִׁיר ’קוֹרֹת חַיִּים’ – אֵלִיו הַתִּיחִסָּתִי, כְּבִיטוֹי לְתַנוּעָה מְעַלִּית מִתְמַשְׁכַּת וְחִסְרַת תְּכִלִּית. גַּם בְּשִׁיר ’נִסִּים שְׁבִשְׁגָרָה’ (עמ’ 12) מִיִּצָּגַת תַּנּוּעַת הַמְּכוֹנָה אֶת הַשְּׁגָרָה הַמִּתְמַשְׁכַּת, אֶךְ הַפַּעַם חוֹשֵׁף הַרִימּוֹי אֶת יְכוּלָתָה שֶׁל הַשְּׁגָרָה לְהַגֵּן מִפְּנֵי הַתְּהוֹם שְׁמִתְחַתִּיה – ”הַאֲדָמָה לֹא רוֹעֶדֶת, מְכוֹנַת הַכְּבִיסָה גַּם שׁוֹטְפָה/ גַּם סוֹחֶטֶת, הַחֲשָׁמֶל זוֹרֵם בְּמִסְלּוֹלוֹ הַחֲשָׁאִי” אוֹלֵם בְּשִׁיר ’כָּל עַרֵב’ (עמ’ 30), מִתְוָרֶת קְרִיסַת הַשְּׁגָרָה הַמְּגִינָה וּמְכוֹנַת הַכְּבִיסָה פּוֹעֶלֶת כְּחֹרֵב פִּיפּוֹת – ”לְפַעְעָמִים כְּשֶׁאֲנִי עוֹלָה עַל גִּדּוֹת/ הַקִּירוֹת נִשְׁרָטִים מִרֵּב גִּעְיוֹעַ/ מְכוֹנַת הַכְּבִיסָה מֵאִיצָה וְקוֹדֶחַת תְּהוֹם.”

הַשְּׁגָרָה נִמְצָאֵת בִּסְכַנַּת קְרִיסָה מִתְמַדֶּרֶת, וְדוּמָה כִּי נִיצַחְנוּתִיהָ שֶׁל וִינְבֶּרְג׳ בְּמֵאֲבָקָה הַמִּתְמַשֵּׁךְ נַחוּוִים כְּשִׁבְרִירִים. בִּיטוֹי יוֹצֵא דוֹפֵן בְּעֲצָמָתוֹ וְיוֹפּיו לְכָךְ מִצָּאֵתִי בְּשִׁיר מִס’ 4 בְּמַחְזוֹר ’מָה מֵאִיה מְנִיָּה דִּיפְרִסִּיה’ (עמ’ 18) – ”לִתֵּת לְנֶפֶשׁ לְהִתְנוּפֵף בְּרוּחַ/ מְהִרָּקֶת אֶל הַגּוֹף בְּאֵטִב יָחִיד.” לְשִׁירָה יֵשׁ תְּפִקִּיד מִרְכּוֹזִי בְּמֵאֲבָק בְּהִתְרוֹקְנוֹת – ”כְּשֶׁהִלִּילָה אוֹרֵב/ אֲנִי נִצְמָדֶת אֶל הַמְּלִים כְּמוֹ/ טוֹכֵעַ אֶל קֶרֶשׁ/ מִחֲבֶרֶת

.....מאות / רפי וייכרט.....

מדריך לתייר עתידי

עם ההודעה על סגירת קפה תמר

ומתחת לגורד השחקים הזה, במקום שבו נמצאת חנייה למכוניות רבות, עמד בית קפה. ובתוכו שולחנות ישנים וכיסאות לא נוחים, ובתוכו ישבו שחקנים ומשוררים, ובתוכו נרקמו חברויות ואהבות, ובעיתונים קראו ביקורות רעות וטובות, ומי שעבר בחוץ נפנף או החליט להיכנס, ומי שישב בפנים אכל, שתי והתעופף לפניו. והיו שם חיים והיו שמתו ותצלומיהם נתלו במקום בולט על הקירות. והיו רגעי בכי ונחרות צחוק. וחלק מתו בשיבה וחלק נמוגו בטרם עת ממחלות או תאונות. והשמש סבבה את בית הקפה כמו היה מרכז היקום ולפני שהירח עלה הוא נסגר ובמשך הלילה צללים המשיכו לשחק על בימתו, מגלמים חיים שהיו, עידן שלא יהיה כמותו.



תמים כילד

צבי אביאל: **שערי אהבה - אנתולוגיה לשירת צבי אביאל**, הוצאת גוונים 2014 437 עמ'

צבי אביאל (1928-2013) היה איש הניגודים, מצד אחד אנציקלופדיסט, איש הרנסאנס, שעסק בתחומים רבים - שירה, חינוך, רדיו, ספרות, עיתונאות, וענייני ציבור, ומעל לכל אדם נאצל שהשרה את חותמו בעולם הרוח הישראלי ההולך ומידלדל. מצד שני, איש פשוט, צנוע ונעים הליכות, שהקדיש את חייו לאשתו דליה, אהבתו היחידה, שלה כתב את מרבית שיריו.

צבי אביאל איבד את ראייתו בגיל צעיר יחסית, עם זאת, בהיותו איש אופטימי, המשיך לבלוע את החיים ועד יומו האחרון המשיך לתפקד כאילו היה צעיר ובריא. אחרים במצבו היו כותבים מן הסתם שירים רוויי סבל על מר גודלם, אך שיריו של צבי הם שירי אהבה, שירים של צעיר רגיש הניב בראשית חייו, שירים של ילד קטן וסקרן, זה שעלה ארצה מגרמניה הנאצית, נפגש בשוונה בבבואה של המולדת, ונשאר תמים כילד עד יום מותו. אף שהוציא ספרי שירה רבים (מספריו: **כתמים בכחול** הוצאת אל"ף, 1967, **שירי נהר וילדה**, הוצאת אל"ף, 1968, **נח וחרב**, הוצאת אל"ף, 1972,



נוכח שפתי עיניך, הוצאת עקד, 1973, **קו הצל**, הוצאת עקד, 1976, **אתך ועם הרוח** (גוונים 2000) **כשנים בטרם הכרתיך**, (גוונים 2009) לא זכה צבי אביאל לפרסום שלו היה ראוי ואנתולוגיה זאת מציבה פרספקטיבה לפועלו הספרותי של האיש הצנוע הזה.

אפשר להשוות את שירי של צבי אביאל לשיריהם של ז'אק פרוור ופול ז'רלדי הצרפתים ולוילטה פארה הצ'ילאנית, משוררים שאהב והושפע משיריהם. שירים פשוטים, ישירים, קליטים, שרבים מהם אף הולחנו, משום שהמלודיה הפנימית המתנגנת קוראת לכך. אך זאת גם שירה אמיצה, שאינה מהססת לגעת בתחומים שנוטים לפסוח עליהם, ומעבר לפשטות השירית מסתתר משורר בעל עמקות וידע.

צבי אביאל השאיר אחריו אוצר בלום של שירים, לרבות 150 שירים חדשים, שאשתו - דליה אביאל לבית אבולעפיה - הוציאה לראשונה לאור באנתולוגיה זו. באחד משיריו כתב:

"אני בא על מנת ללכת, לא אשוב עוד אל מקום בו - זרחת/ רק אחת ידעתך, כי בלכתי - אלייך אני שב// ובכורא היום - והשומרים עלינו/ ברכות כל כך, האבן יטילו -/ בענווה רבה אז נאמר - / כי אכן, צדקו - אהבנו/ לאהובתי אשר חייכה כאשר גסטתך// אמרתי - אהבתיך".

השירים האלה נבואיים ומצמדדים, כאילו ידע הכותב שהוא עומד בקרוב ללכת ללא שוב. הוא כותב לאהובה כי גופו אולי הולך, אבל נפשו תישאר אתה תמיד. צבי האמין שכל חייו חיי רעייתו היתה להם תכלית אחת. לאהוב: "את חדשה לי היום, שזרחה עליך שמש/ ולפתחך אני משכים/ להיות ראשון/ הרוחך על ספך".

גם כאשר שניהם באים בימים ועברו את גיל השמונים ראה המשורר את אהובתו צעירה וחדשה. הוא מעריך את יכולת ההתחדשות של אהובתו מדי יום, כפי שהשמש של היום היא לא זו של יום האתמול. והוא הראשון המשכים לפתחה ודורך על ספה, יודע להתחדש חדשות לבקרים. גם שיריו, העוסקים באהבה, שונים מאחד לשני, מעולם לא דומים, תמיד מסקרנים.

"רמזורים בירוק, הביתה מורים/ ובין מרכז לִמְטָה/ נעלי בית ממתניות".

יופיה של השירה הוא בפשטותה, והשורות לעיל אכן מזכירות את שורותיו של ז'אק פרוור שהזכרתי קודם: "תפוז על השולחן/ שמלתך על השטיח/ ואת במיטתי/ מתנה מתוקה של ההווה/ קרירות הלילה/ חום חיי".

ואילו וילטה פארה, בשירה הידוע GRACIAS A LA VIDA (תודה לחיים) - שרה המנן אהבה לאהוב שהוא מוקד הווייתו וכל בית בשירה מסתיים בהקשר אליו. פול ז'רלדי כותב: "את שאני נושא עמי במסע/ אני רוצה שמשאך/ יהיה נפלא וקליל/ נפלא בצלמך/ קליל כגילך/ התענוג במסעי".

ונסיים בשניים מהשירים המרגשים שבספר: "רצועות של אוד/ בשתי ובערב/ וכינותם פניך/ כאז -/ אני ראה".

האהבה מחוללת פלאים והמשורר מייחס לה נס - היא החזירה לו את מאור עיניו, אף כי הוא מסוגל לראות רק דבר אחד - את פני אהובתו. ואולי זה הדבר היחיד השווה צפייה בעולמנו זה, פני האהובה, כפי שרק קול האהובה ראוי להישמע. והשיר האחרון. המשורר עדיין מקוה לכתוב לאהובתו את הטוב בשיריו, ולהביאו לה כש, אך

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

רנה שר

*

עָתִיד כְּכֹר מְחֹק! עוֹלָם מְקוֹנָן!
כְּשֶׁמִּסְכַּח הָאָדָם מוֹשְׁמֶת עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, עֵינֶיהָ מְקַרְוֶת.

רנה שר, 1907-1988, היה פעיל בצעירותו בתנועה הסוריאליסטית ומיורד עם ראשיה. בהמשך התרחק הן מפעילות והן מסגנון הכתיבה. במלחמת העולם השנייה פיקד במחתרת הצרפתית. שירתו נחשבת הרמטית ויש בה נופך של מסתורין. במבוא להוצאה הגרמנית של הספר, שירתו של שר (1959), מצהיר אלבר קמי שבעיניו שר הוא גדול המשוררים הצרפתים החיים 'בעת הזאת'.

בובת חרסינה חסינת שברים

יערה בן דוד: איזון שביד, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 112 עמ'

ואולי איזון שביד הוא כל מה שנוכל להשיג כאן, על פני האדמה, שהלכה המבעבעת תחתיה עלולה כל רגע להתפרץ ולבקוע את הקרום הרק שבינינו לבניה; עלולה כהרף עין, להפוך את כל מה ששמנו בו מבטחנו לשממה. ולזה בשירה 'הבית הישן' כותבת: "ואין הבית השותק מתננה, ואין הבית המשונה - שיכור. ארשת של סתמויות שפוכה/ על פני אבניו הכהות -/ והרי זה כמעט ביטחון" (שירי זלדה, עמ' 9). נימה זאת של "כמעט ביטחון" עולה גם בקריאת שיריה של יערה בן דוד, ששיריה נעים בין הלכה המבעבעת לבין מציאות חיינו, ונאחזים בקרום הדק החוצץ בניהן.

בשיר 'בלי כרטיס ביקור' הקרום הדק הזה מופיע כ"זכוכית אפלה לא מלוטשת", וכך היא כותבת: "אני משודרת בלי כרטיס ביקור/ דו צודי, בעברית ובשפה זרה/ עוכדה שגם בלי זה אני נושמת, חושקת, מתנתקת/ נקשרת, נפרמת, קמה סוכבת, כושלת, ובין לבין כנגד מרעין בישין/ אני זכוכית אפלה לא מלוטשת", ובהמשך השיר, "די לי... שציידים אינם בעקבותי, גם זו לטובה/ להיות משודרת חובקת גוף בלי מקדמי ביטחון" (עמ' 20). שיר המתחיל "בלי כרטיס ביקור דו צודי" ומסתיים "בלי מקדמי ביטחון", המבסס את החסר וההעדר כתפיסת עולם העולה גם משירים נוספים בספר. לדוגמה בשיר 'שקע ברומטרי': "מתעצמת התשוקה בחפצים/ שהמגע עבר דרכם/ ומהם הלאה, והשאיר אחריו/ אושר הבא מן ההעדר" (עמ' 104), או "גוד שנשענים עליה/ כמו על מילה שמצמחת ענפים סודיים/ מן היש אל האין" (עמ' 14).

לפעמים הקרום הדק החוצץ בין הלכה הרוחת לבין מציאות חיינו מתעבה לאבן, או כפי שכותבת בן דוד: "קמתי אבן הפוכה באוויר היוהרה הרוחת", בשיר 'אבן הפוכה'; שיר שאף בו מופיעים ההעדר והחסר, "בגדים בחדר השינה עוד נותנים שהות מה/ לחום הגוף, לריח, כמו המקומות הריקים/ באלבום, תמונות שהוצאו מבעוד מועד" (עמ' 68).

בספר זה, כמו בספריה הקודמים, שב וחוזר העיסוק בנקודות ההשקפה בין שתי האמנויות שכן דוד עוסקת בהן, הכתיבה והקולאז'. שיר המדגים היטב הכתיבה כקולאז' הוא השיר הארס-פואטי 'זינגר - קולאז', שבו נזכרת הכותבת בדודתה מרסל

זרים זה לזה, בקריאה נוספת עולות הזיקות העמוקות שביניהם לפני השטח. הנושאים נעים מ"שירי דיוקן", דרך "שירי מקום", ו"קולות מן הבית", ועד שירים על בני משפחה חיים ומתים בשער "ראני שומעת אותה צוחקת בקרבה". מלבד שפע הנושאים שופעים בשירים גם הדימויים. בשיר "אני", לדוגמה, מופיעים ארבעה

דימויים זה אחר זה לאותו "אני": "אני קופת שרצים עלומה נשלפת/ מן הבוריעם של הרגשות הכי טחובים..."; "אני פיל/ מה פלא שמביטים בי משתאים/ פלאות אני בחלומם..."; "אני בובת חרסינה עם דם כחול/ חסינת שברים..."; "אני לוליין על חבל/ שומרת על האיזון השביר/ באלם/ עוטה מילים בעוד נמר" (עמ' 17).

במבט רחב על השפע הזה, ניתן לומר שלא רק תהליך הכתיבה כתהליך יצירת קולאז' אלא אף מבנה השירים וארגון הספר מבוססים על היגיון של יצירת קולאז'. מבנה הקולאז' איננו שלמות הרמטית הן בתהליך יצירתו והן כיצירה מוגמרת, תמיד ניתן לראות את החיבורים שבין חלקי, את הקרעים, את ההדבקות, את הרווחים, שהיוצא אינו מנסה להסתירם. כך גם תהליך בנית השירים אצל בן דוד, וכך ארגון הספר כפיסות מציאות המונחות זו בצד זו, נפגשות, לפעמים מתחככות, משפיעות זו על זו ויוצרות יחד איזון שביר, ואולי יותר מכך אי-אפשר לבקש. כאן מתגלה ישרה של בן דוד ככותבת להביט בדברים כפי שהם בלי גזמאות, בלי טיזונים, בלי הסתרות, עד לנקודה שבה האיזון השביר אכן נשבר כמו ב'שיר אֶלְסוֹף' שבעמ' 102: "ומילים מתמוטטות פנימה כקוביות משחק".

עדינה בן חנן

התופרת במכונה מתוצרת 'זינגר'. "תחת לשמיכה אני ילדה נוסעת סמויה, נים לא נים/ מתערסלת בשקשוק המרדים של הזינגר, מחט ודוהרת במסילתה/ כתפר רכבת על שולי הבגד תך על תך/ עוצרת בקצה הכר בריקוד עצלתיים// המודל כבר סגור אצלה בראש, לא מן הג'ורנאל/ בחגיגות של חרש היא גזרת את המידות/ מן הנייר המרשרש עלי מלפנים ומאחור, אחוז בסיכות כחיבורי קרונות משתקשים" (עמ' 76). בקריאה נוספת של הכותרת "זינגר - קולאז'", אני מצאת שאכן הצמדת פיסות הנייר ואחר כך תפירת פיסות הבגד לבגד שלם מקבילה ליצירת הקולאז'. כמו פֶּסֶל היכול לראות בעיני רוחו את הפסל בגוש האבן כך גם דודתה מרסל ש"המודל כבר סגור אצלה בראש, לא מן הג'ורנאל".

בבית אחרון באותו שיר כותבת בן דוד: "מה שגורה דודתי הניחה בארוך/ היה לסיפורי בדים/ אותם אני גזרת עכשיו ומדביקה/ ובוראת מהם עולם". מסתבר, אם כן, שמאחורי כל בגד שתפרה דודה מרסל ניצב "סיפור בדים", ביטוי המתפקד בשיר בדומה שמעות, הן הבד עצמו והן בדיית סיפור. הכתיבה, על פי בן דוד, כמו התפירה, עשויה פיסות פיסות המחוברות זו לזו; בתפירה פיסות בדים ובכתיבה פיסות חיים. צירופן יחד לכדי יצירה העומדת בפני עצמה תלוי באיזון עדין ושביר.

עיקרון בולט בשירי הספר הוא החיפוש אחר זווית ראייה חדשה על כל עניין ודבר. בשיר 'פרלודים' כותבת בן דוד: "נחבטת בקפל קרקע קשה... איש לא ציפה לי במקום המיועד בזמן הנטוש/ בלית ברירה אני משדרת במתח גבוה/ מנקודה/ שאיש לא שיער את היוותה" (עמ' 16). האפשרות להביט על העולם ועל ההתרחשויות מנקודת מבט חדשה ושונה, "שאיש לא שיער את היוותה", זו לטעמי, מעבר למצולל, לדימויים, למטאפורות ולאמצעים ספרותיים אחרים, מהות האמנות במיטבה; שהרי אין טעם לשדר מנקודה שכבר שידרו ממנה, או לחילופין, לומר דברים מנקודת מבט ידועה ומוכרת. שירי הספר עוסקים בנושאים נוספים על אלו שהזכרתי, ואם במבט ראשון נראה שהנושאים



מירי גול: כריות האבן של אמי, הוצאת פרדס 2014, 101 עמ'

ההיכרות עם שיריה היפים של מירי גול התרחשה בפאנומיות: תוך כדי המתנה ארוכה ומשעממת בקליניקה של רופא שיניים, הבחנתי בספר צנוע וצנוע טובע בין עיתונים. פתחתי, עלעלתי וחשתי שלפני שירים שטבועים בחותם האמת והמבע העמוק.

ספר השירים מגוון בנושאו וגם בדרכי ההבעה. מירי גול כותבת על המשורר והשיר; על שורשי המשפחה; על תמורות החיים ומעברים תרבותיים; שיריה בחלקם קצרים ומרוכזים ובחלקם רחבים ובעלי ממד אפי; אחדים משירה כתובים בתבנית הסונטה.

מבחינת דרכי העיצוב בולט מאוד הייסוד של דו שיח עם יצירות אחרות, מה שבעגה האקדמית קרוי 'אינטרטקסטואליות'. שיח יצירות המתבטא ברמזים וקונטסטיות ואף בציטוטים של ממש המשולבים בשיר. כך הופכת הספרות לחלק מפסיפס ענק של זרמי התרבות השונים, וממכלול ההשפעות שהוקרנו על המשורר. עולמה השירי



של מירי גול משקף שיח תרבותי-חוויתי מגוון והיחשפות למקורות רבים ושונים; והם הופכים להיות חלק מהחוויה האישית עצמה, שהופכת להזדהות דינאמית עם חוויות אחרות, כולל של דמויות ארכיטיפיות כמו הצלוב.

כך השיר הפותח את הספר שמתפקד כעין מוטו וכותרתו 'שיווי משקל'. בשיר זה מוצג 'מי שכותב', אבל הדגש אינו על משורר באשר הוא, אלא על המשורר המודרני האורבני ש'תלוי על חוט/ פוער שתי ידיים על צלב באוויר/ בין בניינים גבוהים/ באמצע עיר'. לפנינו תמונה מוחשית מורכבת המביעה את מצבו הקיומי של המשורר כרופף ושכיר ובעיקר רב סבל. להיות תלוי על חוט הרוח שכאן היא גם הרוח העזה והממשית שנושבת ליד בתים גבוהים, אך זאת גם הרוח בבחינת רוחניות עדינה שתלויה על חוט דק של רגישות. רפיפותה ואי שייכותה לבתים יוצרת מצב של קורבנות בדומה לישו על הצלב. הבניינים הגבוהים המייצגים מטונימית את העיר הגדולה והמנוכרת, כמו הודפים את המשורר אל מצב של אי-בסיס ואין-ביטחון; אף נשללת נחמה רומנטית הקשורה למעמד המשורר כאיש ההשראה הרוחנית, או הנחמה שבעצם העונג האסתטי המובנה ככיסול בתהליך היצירה: 'הדרך אינה נפתחת לרוחב' גורסת המחברת, כאנטי תזה לדרך הנפקחת ב'עוד חוזר הניגון' של אלתרמן ששוריה באווירת ההתלהבות

ושכרון החושים של מי שחזר אל הניגון. אבל הדוברת בשיר מודעת למהמורותיה של מלאכת הכתיבה: 'המילים מתייגעות על כדור זבל גדול'. הכתיבה היא מלאכה שנוטלת את חומריה מהמציאות נטולת הרומנטיקה, של עולם ממשי עד כדי גסות. השיר בנוי כסונטה סמויה העומדת על התזה והאנטי תזה וחותרת לסיתותה הנוצרת בבית השלישי ובשורה המסיימת. לעומת הקורבנות ההרואית בגבהים של הבית הראשון והנמיכות הגסה המוכנית בחיי היצירה של הבית השני, מצביעה המשוררת על סיפוק צנוע משורה יפה אחת שמצדיקה בעיני המשורר את הסבל שחוהה 'בשביל הבזק מסנוור - ימשך/ של שורה נופלת בחיקו' (עמ' 5).

שיר ארספואטי אחר מתכתב עם 'היסעור' של בודלר: 'המראנו כמו אלבטרוס ענק'. בסונטה של בודלר מתואר האלבטרוס כעוף שכנפיו הגדולות מונעות ממנו להינצל מרודפיו. בשיר זה הכובד מיוצג על ידי החפצים הרבים. כל השיר עומד על הניגוד בין הזוהר והכובד, בין שמש מזהיבה ה'מעמידה כלי נפש' בסכנת שבידה, ו'גשם סגול ביופי בלתי אכיל', כשהסוף הקטסטרופלי בלתי נמנע.

מירי גול מרבה לשרטט תמונות של המראה וגבהים, ים והפלגה, וכן פעירה המציינת את היכולת הנפשית להיפתח אל הרברים במלואם, ללא החציצה, מצב הרה סכנות, שהוא חלק בלתי נפרד מהמהות של האדם החווה לעומק. בשיר המעניין ורב הרמיזות 'מגדיר צמחי ארץ ישראל' נקראת הדוברת להזדהות עם מורשתה 'כאילו כל יום את יוצאת מארץ מרוקו', על משקל הדרישה שאדם יראה עצמו יום יום כאילו הוא יצא ממצרים. 'אני פשוטה כצמח/ שכחתי בית אבי ואמי/ ורבתי במשפחת המצליבים'. הסבר מעניין לכותרת סיפק לי ראיון עם ד"ר מאיר בחגלו (דיוקן, 'מקור ראשון' 22.5.2015) שבו המראיין אומר: 'אנשים הגיעו מאירופה הלא קלה והתובענית מבחינת זהירות, בזמן שבמרוקו לא ידעו מה זה תעודות זהות ומה זה פוליטיקה. ואז יוצאי מרוקו מגיעים לפה ופוגשים מבויל של ידדים מגדירות'. התרשמתי שעמדתה של מירי גול אינה חד משמעית. היא נטועה בתרבות המערבית כבחירה מודעת, אך רגשותיה מנחים אותה למחוזות הנפש של הדורות הקודמים במשפחתה, כפי שניכר בשירים שונים בספר.

מחזור השירים 'הסבר פרחי' מתעמת עם הסטריאוטיפים וחוסר ההבנה כלפי דמות בעלת שם רע - הפרחה. ראוי לציין ש'פרחה' הוא שם פרטי מכובד שהפך לייצוג מטונימי מנמך, ומתאר נערה חסרת השכלה בעלת מראה בוטה והמוני. אין ספק שהביטוי פוגעני. השיר מתייחס לדימוי ומנסה בדרך מעניינת לעצב את הפער שבין הפרסונה והמהות. הפרחה של גול מוצגת בראשית המחזור השירי על פי הדימוי והמראה החיצוני: 'עונדת לב גס על חזה פתוח'. האם הפרחה היא אכן דמות שטחית והמונית, או אולי יש בה תכנים וערכים שמעבר לנגלה לעין?

המשוררת מעניקה לה מהות ארכיטיפית. הפרחה מתריסה כנגד העולם את כנותה הנשית. יש לה גוף והיא מחצינה אותו. ללא תחכום. יש לה איברים נשיים מלאים ובוולטים, בהם היא מתגאה. המשוררת הופכת אותה לסמל של ויטאליות קוסמית. ה'פרחה' מסמלת את החיים העזים ואת הנשיות. היא אמנם נטולת השכלה, אך יש בה חוכמת רחוב. היא ממשית. רחובית. סוערת. העולם שנואש מלתרבת אותה לוקח את כנותיה ומכניס אותן לפס הייצור של החינוך, אך הוויטאליות הבלתי מנוצחת מתגלגלת אל הילדות המתעקשות להידמות לאמן. פרחיה עוברת גלגולי צורה בשיר. מנערה לאם לילדים, ומאם צעירה לאשה זקנה השוכנת בבית החולים, ובאחרית ימיה זוכה למסירות הנפש של בנותיה ה'פרחיות'.

כריות הזמן של אמי הוא ספר בשל המשקף דוברת חכמה ומשכילה, מקורית ומרתקת. ♦

מסות על ספרות אירופה

גל אורן: שכרים במראה, שבר ומשבר בספרות האירופית המודרנית, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 160 עמ'

אפתח בגילוי נאות הכרחי: יש לי קשר עמוק לספר שכרים במראה שכתב גל אורן, ובשל הקשר הזה בחרתי בדרך כתיבה אישית, שנראית לי ראויה יותר מביקורת מהסוג המקובל. אין זה ספר רגיל, ואין זה מחבר רגיל, והסיפור שמאחורי הדברים נראה לי אף היום חידתי ומופלא.

ראשיתו של הסיפור בנעורי הרחוקים, בחוויה עזה של קריאת בית בודנברוק לתומאס מאן, בתרגומו הישן; המשכו בכיתה יוד, כאשר מורתי המזוננת יפה קמר הפנתה אותי אל מסכת הרומן של קורצווייל (שם הספר שונה ל'מסכת הרומן האירופי'), ספר מהפכני באותה עת, שהשפיע רבות על עולם הביקורת. עיינתי בין השאר בפרק על תומאס מאן, ומאז ועד היום אני קוראת את מאן בעיניים של אותה מסה יפהפייה של קורצווייל. לימים לימדתי את היצירה בקבוצה איכותית במסגרת לימודי ספרות. חלפו שנים והתלמידה המצטיינת חניתה לרנר הפכה בעצמה למורה לספרות ולמדריכת מורים, ובמסגרת מבחני הבגרות בעל פה, הנהגים במגזר הדתי, נתבקשה לבחון נער מחונן מישיבה תיכונית מדעית בירושלים. אותו נער, גל אורן, לא הסתפק בלימודי הספרות הבסיסיים ולמד בכוחות עצמו למבחן בגרות מורחב. אחת היצירות שבחר היתה בית בודנברוק. היא באה בדברים עם הנער כמה שבועות לפני המבחן, והפנתה אותו אלי, כי הייתי המורה היחידה במגזר שלימדה את בית בודנברוק. (על הסיבה המעניינת לכך היתה לי הזדמנות לכתוב פעם במוסף של 'מקור ראשון').

גל אורן הציג את עצמו במכתב מרגש שהיה בו תום נעורים של 'שמיניסט', עם ביטחון עצמי של

גילי חיימוביץ

כפירה בוורוד

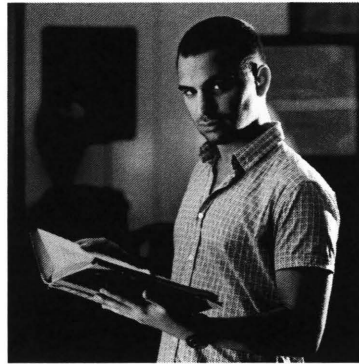
היא לא רוצה להיות רופאה,
הבת שלי,
ואפילו לא לביאה.
היא רוצה להיות נחש, נמר, אריה,
ואם אחותה הקטנה לצדה,
אז כפיר
אולם להיות נקבה
זאת כבר ממש כפירה.

שרבוט תשוקה

בשערה המסתלסל מעלה
היא עדין צריכה ללבש נרד
כדי להזדהות בנדיבות כבת.
בשפה שגם ללא מלים
תהפכה לבן
אם לא תכסה עצמה ותלבש עוד הכרה.
והיא הרי, המסתלסלת,
שרבוט תשוקה,
לזהב יותר מכל נרד,
ג'ונגל בחמה.

עורכת בין מאן לטולסטוי. הוא מגייס לצורך זה, בין השאר, ציטוט מתומאס מאן עצמו, שזיהה את "מהותו כפולת הפנים של טולסטוי". וכך כותב אורן: "מאן חזה דבר מה מעבר לחזות המתעצעת של אוהב האדם והאלהים. בעוד ידו של טולסטוי מנופפת שלום לכל עבר, מבט פתולוגי הראה את קרובי המדממים" (עמ' 4-33). הוא אף יצא כנגד האופנה התמוהה לראות בקפקא נביא ישע, וגם מתנגד לגישה הרואה ביצירות קפקא מאבק עם הטורנסצנדנטי. והדברים מוסברים להפליא. במסה מצוינת על קנט המסון משולבת תפיסתו של הרש"ר הירש (פרשן התורה שחי בגרמניה במאה התשע-עשרה) את ספר בראשית, עם היסודות הלוקחים מספר בראשית ברזמן ברכת האדמה של המסון, שזיכה אותו בפרס נובל. ועל רקע הגילוי הנאות שבבראשית דבר, אני ממליצה בחום לב על הספר הרוחני והיפהפה הזה.

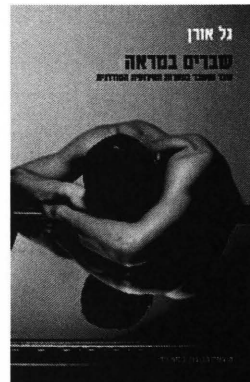
רבקה שאול בן צבי



גל אורן, צילם יוסי אלוני

ועל הספר עצמו

זהו אוסף מאמרים בנושא ספרות אירופה משלהי המאה התשע-עשרה עד מחצית המאה העשרים. הספר רחוק מטרחנות אקדמית, ואין בו הערות שוליים, אבל יש בו הרבה ציטוטים, אנקדוטות, התנצחויות עם גישות אחרות, ובעיקר גישה עמוקה לדברים. בכל דיון בסופר וביצירתו מעלה גל אורן זווית ראייה מיוחדת ומקורית, או מרכיב את הידוע בדרך מיוחדת, כמו במסה על דוסטויבסקי. ניכר מאוד ש"ממני ובי הוא" (ביאליק) - שמקור הרעיונות בנפשו של הכותב, גם אם נזכרות או נרמזות קריאות שונות שלו בספרי עיון של חוקרי ספרות קלאסיים כמו אוארבך וברלין, קורצווייל ולאח גולדברג. הציטוטים בספר יוצרים מרחב רוחני מושך. בהיות הכותב אוטודידקט, לא נוגע בפורמליזם שפג תוקפו או בנגעים אחרים של הלימוד ההומניסטי בימינו. (על הנגעים האלה כתבה זיוה שמיר במסה חשובה, וכתבו אחרים). יש במסותיו רענונות של נפש צעירה, בצד בשלות ובגרות. כך למשל אין אצלו הבחנה בין "משורר" ל"דובר" או התייחסות ל"טקסט" בנפרד מכותבו. הדברים משולבים יחדיו, אך לא באופן פשטני. (בזמנו אמר אחד ממורי באוניברסיטה שכאשר מפרידים סופר מיצירתו, או אפילו מדידים אותו מהיות מחבר, יש בכך דהומניזציה של הסופר). גל אורן מציג את הסופר כמלוא ייחודו האישיותי והספרותי, וגם כחלק מתופעה רוחנית רחבה, שבספר זה היא השבר והמשבר של האדם המודרני, וביטוי ביצירות ספרות שונות. יש גם הבחנות מעניינות על הבדלים בין יוצרים שונים. סוגת המסה שבחר הולמת להפליא את יכולותיו ואת טיב הגותו, וגם מאפשרת ביטוי ספונטני ואסתטי של הדברים. סגנונו צלול ותמציתי, ללא עומסי מילים וחזרות. מעט המכיל את המרובה. הספר פותח בהצהרות כוונות ומסתיים במסה לירית מופלאה על ביקור בוויימאר. בגוף הספר מסות על טולסטוי ודוסטויבסקי, המסון ופונטנה, פרוסט, תומאס מאן, קפקא, וירג'יניה וולף, ת"ס אלייט. המחבר הצעיר אינו חושש מהתנצחות עם דעות של רבי סמכא בחקר הספרות, ומתנגד להשקפה של לאה גולדברג על טולסטוי ולהשוואה שהיא



מי שכתב ערכים ספרותיים ב'ויקיפדיה', שהוא היה כבר אז אחד מעורכיה. שמחתי להפנות את גל לקורצווייל שטרם הכיר ולאחרים, אך בקשר שלנו היה שוויון רוחני. אנוכי, מבוגרת ממנו בכמעט יובל שנים, גמלאית של תיכון ומכללה, עם דוקטורט טרי מבר אילן, שכתבתי בגיל מבוגר. וגל, בעל הטעם הבוגר, והבקיאות הנדירה שלו בספרות הקלאסית. התגלו בו אף יכולות רבות מעבר לספרות, ובין השאר קיבל את פרס שז"ר על עבודה בהיסטוריה שכתב בכיתה יוד. הוא למד במגמת מדעי המחשב בתיכון ישיבתי יוקרתי, שהכין את תלמידיו לתואר ראשון, ותוך כדי עיסוקיו שקד גם על פיתוח המצאה מדעית, שזיכתה אותו ואת שותפו לעבודה בפרסים ראשיים בארץ, באירופה ובעולם כולו. ולא אמנה את שאר פרסיו שקיבל בשנים הבאות. אבל לא הפרסים ולא "ויקיפדיה" ולא ההבנה שיש לי שיג ושיח עם אדם בעל כישורנות בלתי רגילים, לא אלה כבשו את רוחי. ויותר מכך, כאשר אמרה לי חניניה שמדובר ב"גאון" קצת נבהלת. כי מה לי ולגאוניזם? אני אדם רגיל, ולהשקפתי, השכל כשלעצמו הוא מתנה משמים ואינו סיבה להוקיר משהו, ורק האנושיות שבאדם היא הדבר החשוב. אבל גל היה צנוע, שקט ורגיש. כולו נער. ומה שדובר אלי היה הצד הרוחני שלו: האהבה הגדולה וההבנה העמוקה בספרות, איוז תכונת עומק יחד עם אינטנסיביות, שהזכירו לי את מורי הנערץ קורצווייל. אוסיף עוד שגל נולד ביישוב דתי של "עולים חדשים" באזור הנגב, ולא נחשף לספרות אלא בגיל ארבע-עשרה, כשעבר ללמוד בירושלים. את שעות הקריאה צבר במשך שלושה-ארבע שנים, והספר שלפנינו נכתב בין שנתו השמונה-עשרה לשנתו העשרים. גל אורן לא התיימר לכתוב ספר. היה לו צורך נפשי להביע את הגיגיו על הספרים שקרא; והוא כתב מאמר ועוד מאמר ושלה לי לצורך ביקורת ועריכה. כבר בשלב הזה, כששלח לי את מאמריו על מאן, הפניתי אותו לכמות המוכרות לי, וגל החל לפרסם במוסף הספרותי של 'מקור ראשון' ב'עתון 77' ובהמשך גם ב'הארץ'. העורכים שקיבלו את מאמריו לא ידעו שצעיר בן שמונה-עשרה כתב אותם. המאמרים הבאים עסקו בסופרים אחרים, והגיעו אלי תמיד עם שחר, יפים ובתוליים, ואני הייתי כמו תומכת לידה: התינוק אינו שלי, אבל אני נותנת את מעט התמיכה שהנער הצעיר זקוק לה. מאמר הצטרף למאמר, ומכל מאמר למדתי רבות, ואז הצעתי לגל לכנס את מאמריו ולפרסם ספר. בשלב הזה נכנס לתמונה פרופסור צבי לוח, שקרא, התפעל ונתן את הגושפנקא והעידוד, ואף סייע רבות במישור המעשי: חלפו שלוש שנים עד שהספר יצא לאור בהוצאה מכובדת - הקיבוץ המאוחד.

(מזהר מזיף)

בָּהּ הַבְּחִירָה הַבְּכִירָה לַחֲדִירָה חֲדוּרָה חֲרָדָה
מִי שֶׁבָּא בְּשִׁקָּט נִשְׁבַּע לְהִזָּהֵר מִזִּיף לְזֶרֶם
נִרְמָז לְגִנְיָה לְגִזָּת הַזֶּהָב לֹא מִזֶּהֶמֶת עֲזָה יִרְדָּה
דֹּאגְתוֹ בְּגֵת תּוֹגָתָהּ לְהַגְדִּיר לְהַרְגִּיעַ לְגֶרֶם
לְדַעַךְ דָּרָךְ הַמְכָּאוֹב דְּמוֹת דּוֹמַעַת אֶת הַדְּמָעוֹת
עַת רָעַת תַּעֲתוּעִים לְרַעוֹת נֹהֶרֶת לְרַעוֹת בְּעֶרְכַּת הָעֶצֶב
הַנוֹטָשֶׁת אִישׁוֹנִיָּה הַחוּרִים לְהַחֲשִׁיךְ בֵּין עֶשֶׂן בּוֹ נִשְׁמָעוֹת
צִלְצוּלֵי לֵילָךְ בָּהּ מוֹלָכֶת יִלְדָה בְּגִיל הַתְּגָלוֹת עֶצֶב הַמְשׁוֹרְרֶת

עֲשִׂירֶת רֶשַׁע הַשִּׁירָה הַמְשֻׁרְרֶת רֶתֶת
רֶשֶׁת טְרָשִׁים מְקַדֶּשֶׁת מְדֻשָּׁנֶת שְׁנֻטָּשֶׁת
שְׁנוּשְׁנָה שְׁנָה שְׁנָה עֲשָׂנָה נֹשְׁמֶת שׁוֹרְטֶת
אֲדָמַת דָּם דְּמוּמָה דּוּמָה בְּדֻמָּמָה שְׁבָה לַחֵץ מְקַשֶּׁת

שְׁפֹלַח תַּפּוּחַ שְׁפָרַח פְּרִי פֶה שְׁסָפֵר מִתַּחֲפֵר
בְּאֶגְדָּה גְּדֵלָה דְּגוּלָּה לִילָדִים גְּלוּ גְלוּיֹת הַתְּגָלוֹת
הִלְכוּ לְלִכּוֹד מִמְּלָכוֹת בְּכֻלּוֹבֵי עֲלִילוֹת מַחֹל מִתַּפְרָפֵר
בֵּין שׁוֹרוֹת שִׁיר שִׁיּוֹרוֹת שְׁבָרִים מִי שִׁיּוֹתֵר יִתָּר תּוֹרוֹ הַסְּתָגְלוֹת

לוֹ יִמְחֲלוּ הַחֲלִי לְהַכְשִׁיל הַחֲלָשִׁים הַחֲלָשִׁים עַל הַלֶּחֶשׁ
נֶשֶׁף בְּנֶשֶׁף בְּשִׁלָּף בֵּין נַחֲשִׁים נַחֵשׁ חֶשֶׁךְ שֶׁדֶשׁ
הַמְשֻׁדְּרִים שְׁכָרוֹן הַשֶּׁקֶר הַמְרַבָּה בֵּין פְּרוֹאִים כַּחֵשׁ
הַשִּׁירָה שְׁנוּשְׁרֶת כְּגֶשֶׁם בְּכִי מִנְבָּכִי מְכָאוֹב כְּאֶבֶל מְקַדֶּשׁ

סיפורים אנושיים

דב בהט: במשעול הקונספציות, הוצאת טוטם, 2015, 202 עמ'

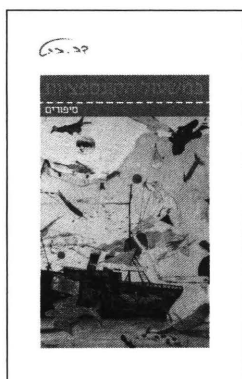
עץ החרוב הישיש הוא עד לדרמה המתרחשת בשדותיו של יישוב הנושק לכפר ערבי. העץ הוא עד אבל גם סמל לעבר שנמחק, ליישוב יהודי שהוקם על חורבות כפר ערבי שננטש בארבעים ושמונה. הכפר ננטש, או שמא תושביו גורשו, אבל שדי העבר רובצים בצל העץ ומצמיחים פארות. ובצל העץ נרקחת דרמה הממחישה את הסטריאוטיפים הרווחים בחברה הישראלית כלפי הערבי, ששורשיו נטועים באדמת הארץ אבל לעולם יראו בו נטע זר, כפי שהוא לעולם יראה ביהודים ככאלה. את הדרמה הזאת מספר הגיאולוג והסופר דב בהט באופן מתוחכם, שחושף כמו בשכבות גיאולוגיות את האמת הטרגי-קומית על הגיבורים, ואולי גם על הסכסוך היהודי ערבי. "פעם היה כאן בוסתן ערבי... כבר מזמן עקרו אותו. אבל היה שם עץ חרוב אחד שלא נעקר" (עמ' 91), כותב בהט בסיפורו "טיטאניום ספייס". בצל העץ, על אדמת הארץ, מתרחש לכאורה אונס. שלושה צעירים ערבים אונסים צעירה בת היישוב, תוך שהם מצמידים סכין לגרונה. מישהו מזעיק לעזרה את אחותה, ומכאן מתחיל להתגלגל הסיפור אל סיומו המפתיע. קריאה של הסיפור בין השורות מעלה כמה תהיות הנרמזות בעדינות בטקסט: האם שלושת הערבים נוקמים את נישולם מאדמתם באמצעות האונס של צעירה יהודייה ביישוב יהודי? ומי בעצם אנס את מי? שלושת הערבים את היהודייה, או בני היישוב היהודי את הערבים שגורשו מאדמתם, וכל מה שהותירו אחריהם למזכרת הוא עץ חרוב עתיק? כל השאלות הללו מתהפכות בהמשך הסיפור,

כשמתברר שלא התרחש כלל אונס, והצעירה בעצם שיתפה פעולה ואפילו נהנתה מהמין. במיוחד זכור לה האפטרשייב של אחד הגברים, ששמו כשם הסיפור, "טיטאניום ספייס". העובדה שהצעירה לא נאנסה אלא שכבה עם ערבים מרצונה הטוב והחופשי גורמת זעזוע עמוק לאחותה הגדולה, והיא מכנה אותה, כצפוי, זונה של ערבים. ביישוב קטן אין גרוע מזה. חיש קל מתלקח עימות

בין האחיות, שבו צפות ועולות טינות ישנות על רקע העימות שהיה גם בין ההורים, שהלכו בינתיים לעולם האמת אבל השאירו אחריהם בנות שכל אחת מחזיקה באמת שלה לגביהם ולגבי עצמה.

"טיטאניום ספייס" הוא אחד מהסיפורים מעוררי המחשבה הנכללים באסופה החדשה של דב בהט, הכוללת עשרים וארבעה סיפורים. הקובץ הנוכחי שונה לא מעט בסגנונו ובתכניו מהרומנים הקודמים של בהט, משפחת שטרוד ויקיצת נשיקה, שעסקו יותר בסיפור ה"אנחנו" מאשר בסיפור ה"אני", וגם מספרי השירה שלו שעסקו יותר בנופי ארץ ישראל ואכניה. בחלק מן האסופה מדובר בסיפורים שלא מתיימרים להיות יותר ממה שהם: סיפור ריאליסטי המעניק דגש לנרטיב יותר מאשר לסמליות. כאן לא תמצאו את השבר הסורי-אפריקאי כמשל כמו ברומן הראשון של בהט יקיצת נשיקה, וגם לא סאגה משפחתית מקיפה שמתעמתת עם המציאות הישראלית כמו במשפחת שטרוד.

בהט נוטש את הסמלנות כדי לספר סיפורים אנושיים, ובחלק מהמקרים הוא בהחלט מצליח.



הוא במיטבו כשהוא כותב על דמויות של נשים. ב"טיטאניום ספייס" הוא כותב על נאנסת, ב"פעמיים כואב" הוא כותב על אשה שחולה בסרטן שד ועוברת ניתוח של כריתת שד. בהט מתאר יפה את עולמה הפנימי, את המהפכים הנפשיים בין תקווה לייאוש ואת ההשלמה שלה מן הרגע הראשון שהגורל הוא בלתי נמנע. "לבקש שיהיה לי מזל", היא אומרת למקורביה המבקשים לעודד אותה, "זה כמו לבקש שיהיו לי

עיניים כחולות ותלתלים וזוכים" (עמ' 77).

הסיפור "ואלרי" עוסק בצעירה ישראלית המחפשת את עצמה ומוצא דמות הזדהות בדודתה הנשכחת, המאושפזת הרחק מן העין ומן הלב בבית חולים פסיכיאטרי. הסיפור "אלווירה" עוסק במרצה מבוגר המאוהב בחוקרת צעירה בעלת צוואר ברבור, הנראית לו כמו לקוחה מצויר של מודיליאני.

"אביב האשה הערבייה" - מספר על חוקרת ערבייה מוכשרת שמקבלת הצעה שאי-אפשר לסרב לה: להצטרף לצוות המרצים והחוקרים באוניברסיטה אמריקנית יוקרתית, אך היא מסרבת ומעדיפה להישאר בארצה, שבה עריצים חדשים החליפו את העריצים הישנים והם גרועים מהם. סיפור אחר, "שושו גמוץ", אינו נכלל בסדרת הסיפורים הזאת העוסקים בגיבורה אשה. הסיפור מתאר את עולמו של שושו, שאיש לא מבין ללבו והוא מוצא נחמה בקריאת ספרים מכל הז'אנרים, מספרי היסטוריה ועד פרוזה. גם לצבא לא רוצים לגייס אותו ובגלל טעות הוא נזרק לכלא ארבע, שם הוא נפגש עם רופא הכלא, ד"ר צ'ימרוסה,

בשיר כדאי לעמת אותו עם שיר דומה להפליא שכתבה המשוררת בפל סרלואי (ילידת 1983, כוכב השחר) ושפורסם בספר השירים הראשון שלה, **בית בחיק הלילה** (2013, הוצאת אבן חושן, עמ' 92).

וכך כותבת בכל סרלואי בשירה שנקרא 'ביוגרפיה', ושזכה לתהודה

גדולה: "לא אָרְעוּ דְּבָרִים מִיָּדַי / דָּבָר מְלֵכֵר חֲרָטוֹת גְּדוּלוֹת וּמַעֲשִׂים קִטְנִים / קוֹדוֹת חַיִּי צָפִים בְּנֶהֱר הַגְּדוֹל / הֵינּוּ מְאֻשָּׁרִים מְאֹד וְאִמְלִלִים מְדִ / לְהַבְתִּי יָעַר / בְּשִׁלְתִּי, אֶכְלֵתִי, שְׁטַפְתִּי פִלִּים. יְדִי קָלְפוּ וְהִתְקַלְפוּ / אֶת הַכְּבִיסוֹת הַסּ מִלְּהֶזְכִּיר: מְלָאכָה הַמְכֻלָּה עֲצֻמָּה / הֵיוּ בִּי כְּמָה מַחְשָׁבוֹת עֲמָקוֹת וְכְמָה טְפִישִׁיּוֹת לְמִדָּ / מְלִים הַתְּעוּפָפוּ מִמֶּנִּי / צָפְרִים מְתוֹת עַל רִצְפַּת הַמִּטְבָּח // הֵייתִי לְחִלּוּפִין: אִשָּׁה, יָם, תְּלוּלִית עֵפֶר, גֵּב וְאֶבֶן בְּמִדְבָּר / (בְּהִתְאַמָּה: אִמָּא טוֹכָה, אִמָּא רְעוּה, מְאֵהֶבֶת, מְשׁוֹרֶרֶת, אֲבוּדָה) / בְּדֶרֶךְ הָאִינְסוּפִית שְׂרָאשִׁיתָה תְּהוֹם וְאַחֲרִיתָה עֵפֶר / רִגְעִים שֶׁל יָפִי פְּרָאִי / וְעֵשֶׂן / אִם הִדְרָה שׁוֹלַחַת יָד בְּנַפְשִׁי / אֲנִי פּוֹשֵׁטָה צֹאנִי לְקֶאֱתָה / אֵין תַּחַת אֵין (שם).

כמו ויינברג כך גם סרלואי מוצאת נחמה דווקא בבית החופשי מקירות הבית. בין אם המדובר בשטחים הפתוחים (אצל ויינברג) ובין אם המדובר בחיק הלילה (אצל סרלואי), הרי שמדובר בבית הפראי של הנשמה. בשיר 'כל ערב' אצל ויינברג יש התלכדות ברורה עם אותה התמה שמובילה את ספרה של סרלואי אל מחוזות הנפש הפרועים: "אֲנִינָנוּ

מְדַבְּרִים מוֹל מִסָּךְ / כְּמוֹ זֹרְקִים בְּדוּר אֶל הַקִּיר / לַפְעָמִים פְּשָׁאֲנִי עוֹלָה עַל גְּדוֹתִי / הַקִּירוֹת נִשְׁרָטִים מְרֵב עֲגֻגוֹ / מְכֻנָּת הַכְּבִיסָה מְאִיצָה וְקוֹדֶחַת תְּהוֹם / אֲנִי יוֹצֵאת אֶל הַלֵּילָה הִירָחִי חֲשׁוֹן / וּמִשְׁדֶּרֶת אֵלָיָה בְּכָל הַכֶּחַ" (עמ' 30). משיריהן האוטוביוגרפיים המרתקים של מאיה ויינברג ובכל סרלואי אפשר להשליך גם על ייעורן של השתיים כמשוררות בנות-ימינו בארץ, המרגישות שהן חיות את חייו של האדם הסביב, זה שאולי החברה מצפה מהן לחיותו, אבל שהיו רוצות להימצא בספרה אחרת של ההווה האנושית, כלומר בעולמן זה המשורר, כנשות-הרוח הסעורה ולא בהכרח כנשות המעשה הסדור.

וברובם להפגין שליטה בנרטיב ובדמויות. בימינו, זה לא מעט, כך שאפשר אולי לסלוח לו על כמה מעידות בספורים הפחות טובים, הסובלים מבעיית פואנטה בסימס, או שהתוכן שלהם לא מצליח להתרומם. לטעמי, אולי מוטב היה לנפותם מהקובץ או לפרסמם רק אחרי מקצה שיפורים. מעניין מה הקורא ששמו גומץ היה אומר על זה ♦

רון אביטוב

השיר 'קורות חיים' לקוח מתוך ספר השירים הראשון של המשוררת מאיה ויינברג (ילידת 1976, תל אביב), **שטחים פתוחים** (2015, הוצאת ספרי עיתון 77, עורך: יובל פז, עמ' 10). הוא מתבסס על הכותרת שניתנת למסמך הממלא לצורכי עבודה, אבל מהמבנה הבירוקרטי שלו הדוברת

בשיר ממריאה באמצעות המשוררת אל מחוזות אחרים של הילדות; חוויות הלימודים ואהבת האמת האבודה מני אז. אם בטורים הראשונים של השיר הוא נשען על קו התפר הזה שבין החלומות הראשונים של החיים לבין מה שהוגשם לעומתם, הרי שבחלקו השני של השיר, שאפשר לקרוע לו מסמרות החל מהטורים הדומסטיים "מאז אני מעמידה מכונות כביסה/ בוז אחר זו ומקפלת בסלון" ועד לסופו, ישנה כבר התקבעות על "מדינת שמונים-מטר השכורה", כלומר על חיי ההווה הוועיר-בורגניים, נטולי החלומות ועמוסי המטלות, אלו שמוגדרים יפה על ידי ויינברג כחיים של "האדם הסביר" בשיר העוקב בספר המרענן שלה (עמ' 11).

במודע או שלא במודע השיר שלפנינו מתכתב יפה עם כמה שירים או נושאי ספרים אצל משוררים צעירים בולטים מבני דורה של ויינברג כמו למשל עם ספר השירים הראשון של המשוררת שרה פז, **מלכת הזמנים העצובים** (2014, הוצאת הקיבוץ המאוחד), שהבית שלה הוא הנפש לעומת הבית הפיזי של המשוררת שלפנינו, "מלכת

הפרטים הקטנים", מהם היא מבקשת להיחלץ אל השטחים הפתוחים ("כל השטחים הבלתי מבונים ואלה שאין עבורם תוכנית בינוי מפורטת ומאושרת", ככתוב בגב הספר). שיר "קורות החיים" של מאיה ויינברג מתכתב גם עם שירו מרטיט הלב של המשורר רועי חסן, 'מדינת אשכנז', המופיע בתוך ספר שיריו הראשון **הכלבים שנבחו בלילותנו היו חסומי פה** (2014, הוצאת טנג'ר, עורך: שלומי חתוכה, עמ' 46-48). דוק של עצבות משוך על "מדינת שמונים מטר השכורה" של ויינברג ומנגד היא מוגדרת כמדינה חסרת זהות עדתית בהכרח - כפי שחסן היה אולי רוצה לראות את המדינה שלו - אלא יותר על פי הפונקציות היומיומיות שהיא משמשת את הדוברת בשיר. ואולם, נדמה כי יותר מאשר עם התמות הללו

קורות חיים/ מאיה ויינברג

בַּת שְׁלִישִׁים וְשִׁמּוֹנָה
בִּילְדוּתִי הָיוּ לִי כִנְפִים
אַחַר כֵּן אֲבָדוּ אוֹ נִשְׁרָוּ
וְאִזְ צִמְחוּ הָרְגֵלִים.
לְמִדָּתִי בְּאוֹנִיבֶרְסִיטֵת הָעֵבְרִית
וּמֵאִזְ אֲנִי שׁוֹכֶחֶת,
כָּל יוֹם שׁוֹכֶחֶת עוֹד.
הַתַּחֲתָנִי עִם הָאִישׁ שֶׁשָּׁכַר כּוֹס
וְלֹא עִם הָאִישׁ שֶׁשָּׁכַר אֶת הַלֵּב
יְלֵדָתִי בְּנוֹת יְפוֹת מִמֶּנִּי
מֵאִזְ אֲנִי מְעַמִּידָה מְכֻנָּת כְּבִיסָה
בּוֹז אַחֵר זֶה וּמְקַפֶּלֶת בְּסֶלֶן.
אֲנִי מְלַכֶּת הַפְּרָטִים הַקְּטָנִים
הַשְׂרָה לְעִנְיָנִים טְרִיִּיאֲלִיִּים
וְיֵשׁ לִי תַפְקִידִים נּוֹסְפִים, לְפִי צֶדֶק
בְּמִדֵּינַת שְׁמוֹנִים-מֶטֶר הַשְּׁכוּרָה.

דוֹבֶרֶת שְׁפֵת אִם, שְׁפֵת גּוֹף וְגַם לְשׁוֹנוֹת זֹרוֹת בְּרָמָה נְאוּתָה.

שהוא האדם הראשון שמגלה כלפיו אמפתיה. הרופא נדהם מהיקף הידע של שושו ומנסה לנתב אותו לכתיבה. בהשראת המפגש עם הרופא, מוצא שושו הדיכאוני ייעוד וטעם לחייו וכותב את הסיפור הראשון שלו. שושו ממחר לחזור לכלא על מנת להציג את מה שכתב בפני הרופא. "יכולת הכתיבה של שושו כבר לא התחבאה מאחורי שאלות וספקות... היא בקעה כירק רענן" (עמ' 147).

ב"שושו גומץ" בוקעת גם יכולת הכתיבה של בהט כירק רענן. סיפורים מעולמות שונים - סיפורים אנושיים, סיפורים על יחסים בין זוגות, סיפורים על מערכות יחסים בתוך המשפחה, סיפורים אידיאליים, סיפורים על רקע מלחמה, סיפורים מהדרום, סיפורי אבולוציה ועוד - מתלכדים לאסופה המעידה על מספר טבעי ומגוון שאינו מנגן רק על מיתר אחד. הוא יכול לרקוח סיפורים על נושאים מעולמות שונים לחלוטין,

עושים מה שכתוב בקוד

חרווה ברגמן: **אוויר בצורת נערה**, הוצאת זמורה-ביתן 2015, 224 עמ'

בבועת ערפל סמיכה ומנותקת חיה לה צעירה חרדית בת עשרים וארבע וחצי, עובדת מצטיינת בחברת היי-טק. שמה חרווה ברגמן, כשמה הברזי של המחברת.

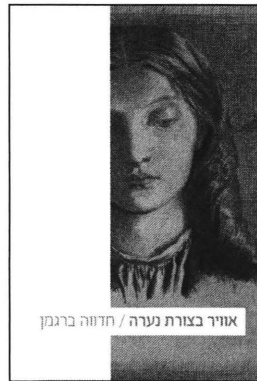
הקורא נשאב לשנה אחת בחייה, מחודש אלול עד חודש אב, פרקי הספר חולקו על פי החודשים כפרקי יומן. זו השנה שבה ימלאו לה עשרים וחמש שנים, והיא עדיין ברווקותה, מצב שבו היא רואה את אסונה הגדול.

אבל הקורא רואה את מה שחרווה אינה מסוגלת לראות, ובזה אולי כוחו של הספר: וידוי פנימי חשוף של דוברת שבוחנת שוב ושוב את עולמה ואת חייה, פורשת אותם בפרטנות רבה, ועיוורת להם לגמרי.

הווידוי מתאר מצבים, כמעט ואין תיאור של רגשות. גם כשהכותבת מתארת את מה שהיא מרגישה, היא עושה זאת ביובשנות באמצעות שרשרת פרטים: "אני חייבת להתחתן עם מישהו חכם. שלומד ממש

טוב. כי אני לא חושבת שאהיה מאושרת עם מי שאני אתחתן איתו, אני לא חושבת שיהיה לי על מה לדבר איתו או שהוא יבין אותי, אז לפחות שהוא יזכה אותי בעולם הבא". אלא שמשימת השידוכים אינה פשוטה, היו לה כבר שלושים ושתיים פגישות (היא סופרת ומתייגת את הבחורים לפי אותיות שמם, הישיבה שבה הם לומדים, גובהם), וכמעט כולם "הורידו אותי אחרי פגישה אחת - - - היה איזה בחור שפתאום שאל אותי מה אני אוהבת לעשות. הסתכלתי עליו ולא היה לי מושג מה לענות, אבל גם אחרי שחשבתי על זה במשך שבוע, לא הצלחתי למצוא תשובה". היא מאשימה את עצמה בכישלון הזה, אולי לא התפללה מספיק, אולי חטאה בלשון הרע.

הספר מתאר את ההידרדרות הנפשית שלה, התמוטטות הדרגתית שלא נבלמה כי לא זהתה. כל הסימנים ישנם: בשובה מהעבודה היא מסתגרת בחדרה, במיטתה, כמעט אינה אוכלת, חלשה ועייפה תמיד, מרבה לבכות ("יש בי כל כך הרבה בכי שצריך להיכבות"), כשהיא הולכת להיבדק אצל הרופא הוא אומר לה, שהבדיקות בסדר גמור ו"אין סיבה שתהיי עייפה". זה הכל. סיוע נפשי לא עולה אפילו במחשבה, לא במשפחתה, יש לה הורים ואחות נשואה, ולא אצלה. המילה דיכאון אינה קיימת באוצר המילים, וגם לא תסמינים וקשיים נפשיים אחרים, שיש להם שם מחוץ לעולם שלה. זהו וידוי שנוגע ללב באילמות הרגשית שלו, יש בו תום רב, ותמימות. לגיבורה הזו יש יכולת מילולית לתאר את מצבה, והערד



אוויר בצורת נערה / חרווה ברגמן

יכולת להבין אותו. הפער הזה מרתק. יום אחד מגיע למשרד בחור מחברת תמיכה שאמור לעזור לחרווה לפתור בעיות בתוכנה החכמה שהיא פיתחה. הוא מתייחס אליה בטבעיות, שואל "מה דעתך חרווה", היא המומה שהוא פונה אליה בשמה הפרטי (בניגוד לכתוב בחוברת "עבודה לפי ההלכה"), הוא שואל אותה מה קרה כשענייה אדומות, והוא היחיד ששם לב שבכתה, ושואל אם היא רוצה לדבר על זה. היא לא מבינה בכלל מה הוא אומר לה, ובעיקר לא מה עובר עליה: "הוא עומד בפתח החדר ואני מרגישה משהו חם עולה מתוכי, מטפט במעלה הגרון ומבעיר לי את הלחיים, כנראה זה אומר שאני מסמיקה". היא אינה מסוגלת להיענות להצעת הידידות הפשוטה הזו, מפני שהיא מופנית אליה בשפה לא מוכרת שזרה לה. "הרבה יותר קל להבין מחשבים", היא מהרהרת, "הם תמיד עושים מה שכתוב להם בקוד".

המספרות מתארת רגעים ואירועים בחייה, בעבר ובהווה, ולפני הקורא נפרשת תמונת-פנים של אדם שחברתו היא גורל, שמעגל השתיקה סביבו, כל הדברים שלא מדברים עליהם, משתיק ומנוון ומשבש גם משהו בתוכו. אחד הערוצים הבודדים של העולם החיצוני שחרווה נפתחת אליו, הוא קריאת הספרים. היא כל

הזמן קוראת, לא רק ספרים שאולים מהספרייה המקובלות, שבהן משפט כמו "הוא אחז בידה" מחוק בלורד שחור. היא מזכירה ומצטטת ספרים של ג'יימס הריט, או הנרי, היא קראה את **עלובי החיים** ואת **לא בלי בתי**, ועוד, רבים. העלילות ברורות לה, אבל יחסים בין אנשים הם לעתים קרובות חידה לא פתורה: "ג'יימס הריט מספר באחד הספרים איך הכיר את אשתו. היא הביאה את הכלב שלה לטיפול במרפאה הווטרינרית שלו, והוא הלך אחריה כל הדרך מחדר ההמתנה עד חדר הטיפולים מרותק לקרסוליה הנאים. ככה כתוב שם. מה יכול להיות כל כך נאה בקרסוליים, אין לי מושג". המורה בסמינר שבו חרווה למדה, אמרה לתלמידותיה: "איזהו ספר כשר? ספר שמחברו כשר, כי כל ספר מדבר מהרהורי לבו של הסופר, ולא יכול להיות שהרהורי לבו של בן אדם שלא משלנו יהיו כשרים". ספק אם הרומן הזה **אוויר בצורת נערה** ייחשב כשר בעיני המורה. ביום הולדתה היא הולכת לכותל, "אל תשליכני לעת זקנה" היא מתפללת, ואז עולה בדעתה רעיון: "אני פשוט בן אדם כזה שלא יכולים להיות לו חברים, אז חשבתי שאולי ה' יהיה חבר שלי. אולי אסור לחשוב ככה, הרי אסור לחשוב על ה' במונחים של בן אדם". ואולי, היא עוד חושבת, אלוהים אוהב את תפילותיה, ולכן אינו נענה, כדי שתמשיך להתפלל בדברקות, שהרי ידוע כי ייסורים באים לצדיקים.

הערפל שבו היא שרויה הולך ומסמך ומתהדרק סביבה עם התפרקות חברת התוכנה שבה היא

עובדת. היא אינה נענית להצעות עבודה אחרות שמופנות אליה, וגם לא שולחת קורות חיים, כפי שעושים עמיתיה. ביומה האחרון היא יוצאת מן המשרד, לאחר שמחקה את כל הקבצים וכיבתה את המחשב. כך מסתיים הספר: "בשמים השמש זורחת, שמש חזקה אבל היא לא מגיעה עד אלי. אני מסתכלת אל העוברים והשבים ועל המכוניות החולפות, הם כל כך רחוקים. שום דבר לא יכול לגעת בי עוד".

הכותבת מנווטת בין עברית חילונית ("גג עשר וחצי") לעברית חרדית ("למסור שיעור"), והמלנכוליה התמידית שלה מעלה בזיכרון את הגיבורה של עמוס עוז **במיכאל שלי**. בשני האוטובוסים שהיא נוסעת בהם אל העבודה וממנה, היא מאזינה לשירים ישראליים ברדיו ומודהה עם שורות מתוכם ומצטטת אותם בטקסט (משום-מה אין קרדיט לכותבי השירים), זהו ספר קטן ולא יומרני, מעובד בכישרון, ומותיר אצל הקורא לא מעט שאלות פתוחות שנותרות איתו גם לאחר סיום הקריאה.

הדסה וולמן

על ספת הפסיכואנליסט

אלון גרטש: **הראש הישראלי: איך הוא עובד וכיצד הוא מעצב אותנו**, דביר 2015, 252 עמ', כולל מראי מקום ומפתח שמות

לפני כעשרים שנה זכינו לקרוא וללמוד על דיוקנם ואופיים של "דור הצברים" בספרו רחב האופקים של פרופ' עוז אלמוג: **הצבר - דיוקן** (עם-עובד 1997), שהביא ניתוח מעמיק של דור בארץ מנקודת מבט סוציולוגית. עתה לפנינו ספר-מחקר מקיף על דמותו, אופיו ומנהגיו של הישראלי כחבר בלאום הישראלי.

הכתיבה היא רב-תחומית ומקיפה את ההיסטוריה הלאומית הישראלית כפי שהיא משתקפת מספת הטיפול הפורטית. טיפולים פסיכואנליטיים ממשיים ווירטואלים של מנהיגים ושל התנועה הציונית בכללותה, מעלים סממנים חיוביים ושליליים של נרקיסיזם, פאראנויות, תוקפנות וגם גבורה עד כדי הקרבה עצמית.

החברה מצויה כל העת במאניה-דפרסיה הנובעת ממלחמות בלתי פוסקות, מהאירועים הטראומטיים שלפני קום המדינה (תרפ"ו, תרפ"ט, תרצ"ו) ומלחמות להקמת המדינה ועד עצם היום הזה.

ד"ר אלון גרטש הוא פסיכולוג קליני, המטפל בישראלים רבים, החיים בניו יורק, וככזה הוא מודע לפני ולפנים בהווה הישראלית על כל נפתוליה ומעקשיה.

כבר בתחילה מזהה גרטש את ה"דווקאיות הישראלית", הנובעת מההיסטוריה הציונית המאופיינת בהגירה לפלשתינה, כ"מברר" ו"ארץ

ערן צלגוב

פרחים לארנבון

איך לסנן את החלום מתוך הלילה,
רועד כמו ארנבון בידיים
אחרי מרדף מטרף במעלה
גבעה ירקה צמרירית ולחה?
איך והלב מאים להתפרץ
החוצה כמו אותו ארנבון
עומד בגרון במכנס מפשל
והחלום שביר כל כך
ואת עורך ישנה?
איך המטה הגדולה מתרחבת
והפדירות, בחיי, הפדירות
ברגעים אלו כמו ים
טורף ישנים עולים
ויורדים?
איך אין דרך לאחות שביר לילה
לאותו חלום מפלי להחתך מפלי
אותך אני רוצה?

והגבעה ירקה והארנבון איננו.

תום הדני

קומקוואט

שלכת תפוזים סיניים
נשרה מהעץ.

צל כתם נפרס.

וביצירת שתי מדינות לשני עמים, בעוד חברי מפלגתו, שריו וצאן מרעיתו פונים יותר ויותר ימינה.

גרש מוצא ב"ראש הישראלי" שכבות של נרקיסים: מחד "עם סגולה" ו"עם נבחר", שמלווה אותנו בכל שלבי ההיסטוריה, כולל הבסיס לתנועת "אמנה" ההתנחלותית מאז 1970, ומנגד התפיסה הציונית החדשה של "נס במדבר", דהיינו החידושים הטכנולוגיים, ההישגים המדעיים והמשק המתפתח. שעטנו חברתי זה רקח תבשיל אוטופי של נבואה וזיות, יחמה חלוצית והרפתקנות, תוך סיכון חיי אדם.

יחסה של ישראל אל המיעוט הערבי במדינה ואל הרוב הפלסטיני בשטחים מגלה פן נוסף של הנרקיסים הישראלי: אי-יכולת לגלות אמפתיה או רצון לפתור את בעיותיהם והתעלמות כמעט מוחלטת מתשוקותיהם ורצונותיהם של הערבים הפלסטינים לריבונות פיזית, לאומית ותרבותית. אלה מתגלות רק בעת ההתקוממות ("האינתיפאדות"), או בעת בחירות ("הרשימה המשותפת"). חוסר האמפתיה הזה מביא להתעלמות ולהכחשת המציאות וכך גוברת הנטייה לעגל פינות, להונות ולזלזל בחוק, כמו גם אי קבלת סמכות עליונה.

תכונה נרקסיסטית נוספת אופיינית היא "אני ואפסי עוד", תחושת "כל העולם נגדנו" בבחינת ה"עם הנדרף" לנצח נצחים. סימפטום "יודים ובוכים" רווח במקומותינו מאז מלחמת ששת הימים (כפי שבא לידי ביטוי בראשונה בספר *שיח לוחמים*). הוא אפיין את בני הדור השני והשלישי ליוצאי השואה, אך זו מלווה אותנו במודאותיה התפלצתיים עד היום, ולא מעט פוליטיקאים משתמשים בה לצורכיהם הפוליטיים היום-יומיים.

גם המלחמה האחרונה ברצועת עזה לוותה בטרואמה שואתית, ובברכת הדרך של מח"ט גבעתי ניתן לאפיין את ה"ראש הישראלי" המשתמש בטכנולוגיית לוחמה מודרנית ביותר אך מאמין בשבטיות ורואה עצמו כחייל ב"צבא השם".

המחבר משווה את החברה הישראלית למתבגר תמידי במסעו לגיבוש זהות, אשר מאפייניו סותרים - ביטחון עצמי מופרז מול ערך עצמי נמוך, ההתנשאות מול חוסר אמפתיה. ממחקרו של גרש עולה כי לתכונות אישיות אלה ישנן השלכות עמוקות לגבי עתידה של החברה הישראלית ושל מדינת ישראל (עמ' 204) כדוגמת טראומת השואה שהחלפה בטרואמת איראן, בסכסוך הישראלי-פלסטיני המתמשך, בחברה המפוצלת והמסוכסכת.

כמאתיים מראי מקומות מעשירים ומחזקים את טענותיו ואבחנותיו המרתקות של ד"ר אלון גרש, המרחיבות את הבנתנו את עצמנו. ♦

לא זורעה". זאת תוך הפניית עורף למשפחה שנשארה "בגולה", תוך יצירת ה"פירמידה ההפוכה", ממלאכה זעירה ומסחר, לחקלאות חלוצית במטרה ליצור "יהודי חדש", מהפכה לשונית ותרבותית (עמ' 16).

כפסיכולוג מוצא גרש שהחלוצים הראשונים ב"עליות המעצבות" לא ביצעו מהפכה טוטאלית אלא למעשה הדחיקו את סממני גלותם כשפת היידיש, הלדינו, התימנית, הרוסית, הגרמנית, כמו את מאכליהם ולבושם האופייניים.

את האופי הלאומי הישראלי מגדיר גרש (בעקבות הפסיכואנליטיקן עמנואל ברמן) "תינוק זקן": מחד מאפייניו מגלים את "ישראל-סבא", את הכמיהה לציין, לאתרי תנ"ך ומורשת, ומאידך

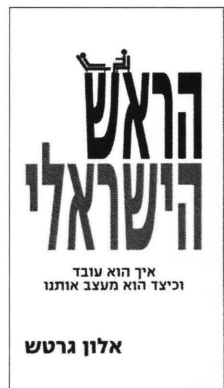
- התחוללו מהפכת ההשכלה, הלאומיות המודרנית והציונות. על השאלה מיהו ישראלי, עונה המחבר בסדרת המלחמות שניטשו מאז תחילת המאה העשרים, במרווחים כמעט צפויים של שנים אחדות בין פרץ סכסוך אלים אחד למשנהו. נושא שני דומיננטי הוא תנועת ההגירה ההמונית הבלתי פוסקת ("ראשונה" ועד ה"שנייה" ואילך), מאבק בלתי פוסק בין הכפריות (קיבוץ, מושב, מושבה וכו') לבין העירוניות והעירוניות. שבעים גלויות של שפות, מנהגים ותרבויות שונות.

גרש מוצא יתרונות רבים בקיבוץ הגלויות וב"כור ההיתוך" הבן-גוריוני, אך גם חסרונות לא מעטים, כולל בנורמות התנהגות כלליות, בקשיי הסתגלות פיזית, חברתית ומנטלית ואי-יציבות רגשית וקוגניטיבית (עמ' 31).

את הפיצול הרב בחברה הישראלית חזינו במערכת הבחירות האחרונה: ימין ושמאל, חילונים מול דתיים וחרדים, יהודים כנגד ערבים, שמרנים מול מהפכנים, עשירים מול עניים ועוד. הרבגוניות הזאת היא תולדה של המהפכה הציונית לגווניה השונים, מסוציאליסטים לרודיוזיניסטים, מדמוקרטים למלוכנים וכו'... הדוגמה הקלאסית היא התפלגות חברי עליית הביל"ויים (1882), שמנו רק כארבעים חברים וחברות, והציגו עשרות גוונים של דעות והשקפות עולם פוליטיות. מתוך ניתוח היסטורי מוצא גרש את הזהות הישראלית כנוזילה באופן קיצוני, יום אחד - מהפכנים ולמחרת - חסרי עמוד שדרה וחסרי איזון חברתי ונפשי (עמ' 47).

גם השבט החילוני וגם זה הדתי ניחנו בשפע של להט ונוקשות, אך אלה גם אלה לוקים בתחומי ההסתגלות והאי-יציבות שבין אדם לרעהו. נדיר שאדם ישנה את דעותיו ואורחותיו, לרוב יסתגר וייעשה נוקשה יותר. אין כמעט סיכוי לאינטגרציה בין הקטבים - דתיים-חילוניים, שמאליים-ימניים ועשירים-עניים - וכל זה במתאם להשכלה ולמוצא העדתי בין מזרחים למערביים ("השד העדתי").

האירועים האחרונים הקשורים בבחירות מחזקים את ההשערה שהאחרי בעם כמעט בלתי אפשרי ראש הממשלה הימני מכריז על רצונו ב"שלום"



מבחר שירים מתוך

סופ"ש

שירה

בעריכת נילי דגן



ואלה תולדותי

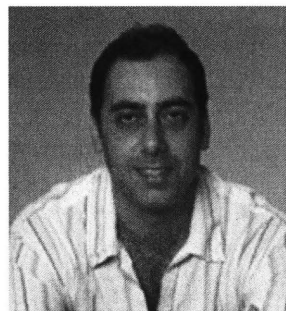
קטעי הקישור לקוחים מתוך שירים
חדשים של אביחי קמחי - 'ואלה
תולדותי', ר"ו 21 בדצמבר
ליקטה וערכה: נילי דגן

סבי יצחק קמחי עקר ממקדוניה היוגית לסלוניקי והיה לסוֹר/ ונשא לסבתי
איכה ילידת עיר הנמל/ והולידו את אבי נחמיה שאמו קראה לו בשם החבה
נינו/ וכשחלה הוסיפו לשמו את השם חיים שגן עליו מהמות.

אלי אליהו

מתחת לפני האדמה

ומה לעשות שאצלי
הנתיח הצליח ובגדר
מתה. ולא נותרה
אלא המוסיקה שהיה אבי
שומע בתחנות הבושה,
כשהמתין פחניון התת-קרקעי,
לקחת אותי אל צבא העם
בדרכו לעבודה.
ולא אשכח לעולם
את עצב ידו המגוששת
אחר העברית, להחליף מהר,
לפני שיוצאים ועולים
מעל פני האדמה.



צילום: דן פורגס

מתוך עיר ובהלות, הוצאת עם עובד 2011 (סופ"ש שירה 3)

יונה מוסט

מסע שורשים

גרנו תקופה בגבעות
לפני זה גרנו בחדר וחצי בבני-ברק
לפני זה בדמי מפתח ביפו
לשם הגענו מקפריסין
לשם הגענו משם.
בסוף השתקענו
בבת ים
או בפתח תקנה
או בראשון
או בלד
איפה שהיה מקום למשכנתא שלנו.

מתוך מצטלקת יפה, הוצאת עמדה 2014 (סופ"ש שירה 58)

מדור סופ"ש שירה בעריכת המשוררת
נילי דגן נפתח במאי 2012 ומארח, עד
כה, למעלה מ-300 משוררים היוצרים
אנתולוגיה מקוונת ומגוונת של שירה
ישראלית. השירים מופצים בין קהל
שוחר שירה ברחבי האינטרנט.

ביום הכי קצר בשנה נזפרתי באפלה שפסטה את חרשת מנזר סן סימון
שגבלה בבנין בו גרתי/ ואיך עליתי בריצת אמוק את המדרגות לביתי
להספיק את האור הדולק/ כבר שנים רבות הורי אינם ממתינים לבואי.

אגי משעול

שיבה



צילמה: חגית שחל

שום מאהב לא יתחרה
בנוגות המתוקה של יצר הפרידות שלי
כשאני שבה אלי
סוף סוף מן המסע –
מדרה קצת וחבולה
עם זאת חמולה ומכרת

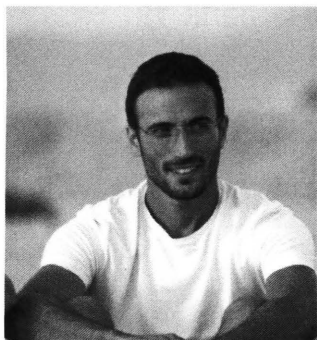
ונאספת אל זרועותי
הלילה
ומגיפה.

מתוך הספר *ביקור בית*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2009 (סופ"ש שירה 4)

את יודעת לאחרונה אני מלנכולי/ חושב על האכזבות מונה את
הפשלונות כמו כלבלב שרודף במעגל אחרי הרצועה הקשורה לצנארו
ונובח על החשך/ שלא כשעות החשך והאור החיים אינם מחזוריים, הם
רק הולכים ומתקצרים/ גם הזכרונות שלנו יחיו רק עד מותנו

אלנתן מיה

חרטה



אני חוזר מחדש אל כל הסופים
שיכולים היו להיות לי. מחוגים
חוזרים למקום שהיו מבלי לדעת
אם וכיצד מצביעים על זמן אחר,
צפים ומסתבכים באותו הנהר כמו גויות
אינני יכול שלא להסתפל בהם
לתהות כמו ימיו של קהלת
הכל נמחק ונכתב
ונמחק.

(סופ"ש שירה 58)

פשוטלדתי בקשה אמי לקרא אותי על שם סבי חיים/ ומכין שלאבי
נחמיה הוסף השם חיים שהגן על חיי/ והספרדים לא נהגו לקרא על
שם האב בעודו חי בחרה אמי בחכמתה הרבה להעניק לי את השם
אביחי

אלמוג בהר

אבי



הרבה שלחנות יצרו ידיו. והרבה שלחנות
לא קרסו תחת ידי למרות המלים הרבות
והמבזוזות שהעמסתי עליהם, חלקם מעשי ידיו.
יאמרו עלי: בנו של נגר, נכדו של גנן,
נינו של מתקן שטיחים, והוא מה?
רק זה המספר אודות הנגר, אודות הגנן,
אודות מתקן השטיחים? האין בו דבר-מה נוסף
מלבד אבותיו? מלבד ספוריהם וזכרונותיו?
אני זוכר, אתה הולך מאחורי אמא מרחק מדור
במדרחוב של נתניה, אני כנראה מאחוריהם
והים כתמיד לא רחוק. אני זוכר, אני הולך
ברחוב של עיר אחרת, גם כן מאחורי, ופתאום
בהשתקפוטי בחלונות הראוה אני מוצא בפני
מפני. אני זוכר, אתה מחכה אחרי בקפת-חולים
או מחוץ לחוג או במכונית מחוץ לביתו של חבר,
ומספר לי אחר-כך כי הורות היא רבה המתנה,
כבר אז בבית-החולים המתנת לצאתי. ומאז
גם אני למדתי אחריה להמתין, לאוטובוס,
לתוצאות בדיקה, עדין לא זוכר המתנה
לבניבתי. אני הייתי ילד האומר מלתו הראשונה
בארמית: אבא, ואתה באיזו שפה אמרת מלה ראשונה?
דנית או גרמנית? אבא או אמא? אתה היית בן
האומר את מלותיו האחרונות להוריו בשפת הבכי,
בשפת גדול הזיפים, ועוד קדם לכן בשפת ההמתנה.
בזקנתם החליפו ההורים את הילדים, בשיבתה עמם
בקפת-חולים עד קריאת האחות, בהגשת ידך לפני המדרגות
עד שיענו לה, ובסוף ביציאה מבית-הקברות,
עם ההמתנה הבלתי-נגמרת לשובם.

מתוך הספר *חוט מושך מן הלשון*, שירים 1996-2008, הוצאת עם עובד
(סופ"ש שירה 46)

אנתולוגיה קטנה של שירה גרמנית

אשר רייך - ארבעה תרגומים

היינריך היינה

(218 שנה להולדתו, 13 בדצמבר 1797)

פָּרַשׁ רוֹכֵב בֵּין הַהָרִים,
עֲגָמָה בְּכָל דְּרָכָיו, שׁוֹאֵל:
בְּחִיק אֲהוּבָתִי אֲשֶׁכִּים
אוּ לִיד קֶבֶר אֶתְאָבֵל?
בֵּין הַצּוֹקִים הַדִּם מִתְגַּלְגֵּל:
לִיד קֶבֶר אֶתְאָבֵל!

הֲלֹאָה יִרְכֵּב לוֹ הַפָּרֶשׁ,
וְגִרְוֹ יִפְלֹט אֲנָחָה:
"לִקְבֵר אֶדְרָה, מִתֶּשׁ –
בְּקֶבֶר אֲמָצָא מְנוּחָה!"
הַקּוֹל הַשִּׁיב בְּמִפְרָשׁ:
"בְּקֶבֶר תִּמָּצָא מְנוּחָה!"

עֵין רוֹאֶה פָּרֶשׁ בּוֹכָה
לַחֲיוֹ רִטְבָּה מִיָּגוֹד:
"אִם רַק בְּקֶבֶר לִי נָאָה
אֲזִי קֶבֶר יָאֵה לִי שִׁשׁוֹן!"
הַשִּׁיב לוֹ הֵהָר הַגָּאָה:
"אֲזִי קֶבֶר יָאֵה לִי שִׁשׁוֹן!"

על אהבה

מִי שֶׁמִּתְאַהֵב לְרֵאשׁוֹנָה, כְּנוֹפֵל
לְתוֹךְ חֶסֶד מְזֹל, הָרִי הוּא אֵל.
אֶךְ מִי שֶׁשׁוּב יִתְאַהֵב בְּלֹהֶט,
לִשְׂוֹא – הוּא כְּבֹר חֶסֶד נֶעֱתַ!

אֲבֹי, שׁוּב אֲנִי כְּסִיל עַד בְּלִי דִי
אֶתְאַהֵב לִשְׂוֹא עַד רֹאשׁ הַגֵּג.
שֶׁמֶשׁ וְסֶהָר כֹּה לוֹעֲגִים עָלַי,
אֶצְחַק אִתָּם וְאִמּוֹת נִלְעָג.

עוֹד לֹא הָיָה לִילָה שְׁכָה יִבְכָּה שְׁחוּרוֹת
עַל גֶּדֶר שְׁחוּרָה, הַסּוֹס הָעוֹר בְּפִיר הָאֶפֶל.
לוֹ זֶה כְּמִרְיוֹת הָאָחוּ שִׁיטָּעִם, כֶּךָ נִדְמָה,
לֹא יִהְיֶה עוֹד בְּכָל עֶרְמַת שַׁחַת בְּשׁוּרָה.

בְּפֶשֶׁר הַשְּׁחוּר שֶׁל הָאֲבָנִים הוּא חֵשׁ
בְּמֹת וּמִסְתַּכֵּל אֵלָיו בְּעֵינָיו הַמִּתּוֹת,
וְהוּא נוֹתֵר לְבָדּוֹ עֲמוֹ כֹּל הַלִּילָה, מוֹתֵשׁ
וּבְאִי רָצוֹן מִצְטָרֵף לְצוֹת, שָׁב לְמִקּוֹמוֹת.

הַנַּעַר הַמּוֹלִיכּוֹ בְּמִנְהָרוֹת מְטַפֵּל בּוֹ בִּיד רַכָּה
וּמִבִּיא אֲשֶׁר בִּלְחָם וְסָכָה, אֶךְ אֵינּוּ יָכוֹל לְצַהֵל
כְּמוֹ סוֹסִים אַחֲרֵים, בְּעֵינָיו נוֹתֵר דָּבָחוֹן גְּרוֹל
הַמְכַרְסֵם כֹּל כֶּךָ בְּלֵב הַלִּילִי, עַד דָּכָא.

רַק לְעֵתִים, כְּאֲשֶׁר נוֹשְׁרִים נִיחוּחֵי קוֹרוֹת עֵץ
רַעֲנָנִים – אֲזִי מִרִּים הַסּוֹס רֹאשׁ כְּכַמְאָבָק
וְתוֹפֵס בְּשַׁעַר הַנַּעַר וּבִשְׁנָיו אוֹתוֹ מְקַצֵּץ
בְּהַחֲלָטִיּוֹת וּמִפִּילּוֹ עַד אֶל הָאֲבָק.

וְדֶרֶךְ מְבוֹדֶה שְׁחוּר הַסּוֹס דוֹהֵר אֲמוֹק וְנוֹפֵל
לְמִטָּה בְּמִדְרָגוֹת סִלְעִים תְּלוּלוֹת בְּחָלָל הָאֶפֶל,
וְעֵתָה צוֹנֵף צִהְלָה בְּעֶרְכָּה הִירָקָה, שֶׁם אֵין בְּכִיּוֹת,
כִּי שֶׁם הַמְקוֹם בּוֹ סוֹסִים מִתִּים הוֹפְכִים לְרִבֵּי כַחוֹת.

פאול צאך (Zech) 1881-1946 הוא המעניין והמרתק במשוררים מהזרם הסוציאליסטי, שכתבו שירים על פועלי מפעלים והווי בתי חרושת. (כמה משיריו נכללו בסוף העולם - אנתולוגיה של השירה האקספרסיוניסטית בתרגום ובעריכת אשר רייך).

שירתו של היינריך היינה (1797-1856) יליד דיסלדורף, היתה יוצאת דופן בהומור העוקצני שלה לא פחות מן השנינות הצולפת של הפרוזה שכתב. כמו יהודים לפניו ואחריו - היתה התנצרותו פרי רצון להתקבל בקהילה האקדמית ובחברה הבורגנית; אבל מאז שהתנצר, הפך, מה מוזר, ליותר יהודי והחל לכתוב על נושאים יהודיים. היינה השאיר חותם בל יימחה בתרבות הגרמנית, שאפילו הנאצים לא הצליחו למחוק. דמותו היתה רבת פנים. ליאון פויכטוונגר אמר עליו שניתן לקלפו כמו בצל, מתחת לכל שכבה חבוי אדם אחר. מחצית מחייו חי בפאריז ושם מת ב־1856 ממחלה קשה. פרשת חייו הפכה אותו בעיני למה שאני מכנה אחד המשוררים "המקוללים" בשירה הגרמנית.

רכבת תחתית

צמרמרת קלילה, לבלוב מקדם, כמו
עולה מיער, בוקע מעור שעיר.
גאות אדמה, ממריא הדם הדם.

דרך האביב אשה זרה מתרוממת,
גרב לבוש על קרסלה, ונגמר
הרחק ממני. אני נאנח על המפתן:
לבלוב חמים, לחות זרה.

הו, איך פיה מפזר אור!
מחורר, ים דם, דמדומים אלים.
ערש-עפר, איך הולמות רגליה
בברכה. כה קרירה הפסיעה קדימה.

מתחת לבגדיה החשוך חי
חיה צחורה וריח אלים.
כלב-מח מסכן, שקשה לו עם אל
מדלדל. מצחי נמאס עלי

לוא יהי תחתיו בסיס נצנים,
תופח ונזול ומצטמרר.
רפכת דחוסת אנשים
דוהרת מאפל לאפל.

כה תלוש, כה תשוש, רצוני לנרד
והדרכים חסרות דם. שיר פרי גנים.
צללים ומבול. אשר רחוק: לגוע
בתוך הים הגואל, במצולה כחלה.

גוטפריד בן (1886-1956), מהדמויות המורכבות והמרתקות
בשירה הגרמנית של המאה העשרים, ואחד ממשורריה הגדולים
של גרמניה במאה העשרים. חייו "הכפולים" כרופא וכמשורר
השפיעו על שירתו ועל אורחות חייו. קשה להבין את כתיבתו
מבלי להבין את הצירוף הנדיר והקשה כל כך שהתגלם בנפשו.
בנו של כומר, מצד אחד, שגדל על ברכי המורשת הגרמאנית
ומהות הגרמניות, ומצד שני, אהבת התנ"ך וידיעה חלקית
של העברית תוך תהייה מתמדת על אפשרויות מוצאו היהודי
הרמוניות בשם משפחת אמו (יעקב) ובשם משפחת אביו, בן.
שיריו המגוונים נושאים פנים רבות והם נותנים ביטוי חד
לשניות ששררה בנפשו המיוסרת.

אשפה שלנו

חפשתי אבנים ומצאתי
את הכפפה ששרדה
בערמה הסינתטית.

כל אצבע דברה
לא, לא ספורי השטות
של יורדי-ים,
אלא מה שישאר:

אשפה שלנו
לארץ החופים
בעוד אנו הולכים לאבוד
לא נחסר פה לאיש.

איצטדיון לילי

באטיות מתעופף הכדור אל השמים.
רק אז נראים היציעים מלאים עד אפס מקום.
בברידות מזוהיה עומד המשורר בשעה,
אבל השופט שורק: נבדל!

גינטר גראס - סופר, מחזאי, מסאי, משורר וגרפיקאי (1927-2015).
נולד בעיר דנציג, גרמניה (גדנסק, פולין). בשנת
1999 זכה בפרס נובל לספרות. אחרי מלחמת העולם השנייה
נמנה עם "קבוצת 47", קבוצה ביקורתית של יוצרים ואנשי
רוח שביקשו לשקם את התרבות הגרמנית. בשנת 1959
פרץ לתודעת הציבור עם ספר הביכורים הנועז **תוף הפח**
(הראשון בטרילוגיית דנציג), שהציג באופן סאטירי פאנורמי
וקרקסי את המציאות הגרמנית בחציה הראשון של המאה
העשרים.

כמי שהיה לפעיל פוליטי בחוגי השמאל ולדמות מרכזית
בשירה הציבורי בגרמניה - סימל גראס בעיני רבים את
גרמניה האחרת, הבאה חשבון עם העבר הנאצי. בשנת 2006,
לקראת פרסום האוטוביוגרפיה שלו, **קילוף הבצל** - הפתיע
גראס כאשר הודה כי שירת בוואפן אס-אס. הוא היה אז בן
שבע-עשרה, ועל פי עדותו, לא הספיק לירות ולו ירייה אחת
עד פציעתו באפריל 1945. חשיפה זו והתבטאויות פוליטיות
שונות העמידו את אישיותו במחלוקת, אך אין חולק על
חשיבותו כיוצר.

שיר זמר במדבר

זר נשזר מעלֹה שחרחרה

בסביבות אַקרה:

שם הטיתי את הסוס השחור והנפתי חרבי

על המות,

אף שתייתי מקעריות עץ את אפרן של באר-

ות אַקרה

ופניתי בסנורת כרותה אל עבר חרבות

השמים.

כי מתו המלאכים ועור נהיה האל

בסביבות אַקרה,

ואין מי שישמר לי על הנחים כאן

בשנתם.

עד פלות הכה הירח, הפרח העדין של

סביבות אַקרה:

וכה מפריחות ידי המדמות לקוצים טבעות

חלודות.

וכה אני מכרח כנראה לכרע לנשיקה אחרון, כשהם

מתפללים באַקרה...

הו פגום היה שריון הלילה, הדם מחלחל

בעד הקרסים!

וכה הייתי לאחיהם המחיה, כרוב הפרזל

מאַקרה.

וכה עודני מבטא את השם, ועודני חש את הבערה על

לחי.

פאול צלאן, מגדולי המשוררים הגרמנים במחצית השנייה של המאה העשרים, ומגדולי משוררי אירופה. נולד ב־1920 בצ'רנובין בשם פאול אנצ'ל, למשפחה יהודית אורתודוקסית. צלאן גדל כיהודי, התבגר לדעות טרזקיסטיות, מהן התפכח בהמשך. לאחר המלחמה התגורר בבוקרשט, עבר לוינה ב־1947, היה חבר בקבוצת 47 אך ב־1948 עקר לפריז. "פוגת המוות" שכתב לפני סוף המלחמה היא יצירתו המפורסמת ביותר. ספריו שתורגמו לעברית: *שושנת האין* (מבחר), *דבר מה יהיה* (מבחר), *סודג שפה ותפנית נשימה*. ב־1970 נמצאה גופתו בנהר הסן.

פטר האם

מגרמנית: פסח מילין

למען כולם רציתי לדבר

לא תופסים ששוב עלה הבקר

לדבר אתך

אבל מה לדבר

קיצים חסרי הגיון מצותתים למטתי

חרפים משגעים

מטתי מתוכה אני קורא

מטתי הרהורי אניה

מטתי שפה שנויה במחלוקת

מתוכה אני אתך נאבק

אבל על מה להאבק

אביבים מזיפים

סתוים מוסתים

לא תופסים ששוב עלה הבקר

הם עשוני מחסר דבור

בקר בשביל בקר

אבל טקסט האביב לא מפענח

כרגיל

צחוק הדשאים לפני התמוטטות

מחסר דבור כה מחסר דבור

למען כלם רציתי לדבר

ולא יכלתי לדבר על עצמי

למען כלם רציתי לדבר

אתך לדבר

אבל מה לדבר

רחובות מרחפים מעל מטתי

לקראת העתיד

עתיד בלעדי

אבל מה זה אומר

מחסר דבור כה מחסר דבור

אתך לדבר

אבל מה לדבר

לא תופסים ששוב עלה הבקר

המשורר הגרמני פטר האם, מחשובי המשוררים הגרמנים כיום, נולד במינכן ב־1937. גדל בפנימיות שונות, ללא הורים. לאחר ניסיונות מוסיקליים החל בניסיונות ספרותיים. התנסה בעיסוקים שונים כמו חקלאות ועיבוד עורות ופרוות, לקטורה בהוצאות ספרים, בית ספר גבוה למקצועות הרפוס ועוד. היה חבר בקבוצת 47. האם מתעניין בעיקר באדם, וגישתו היא בלתי אקדמית, כפי שמשתקף בסרט שיצר על המשוררת אינגבורג בכמן.

שתיקה

מאחורי כל המלים
שתיקה.

העולם שוקע
כשהלילה
בולע את האור,
ההשראה נרדמת
ושום חלום-יונים
אינו מקיץ.

מלאך עור
מנשק
את מצחה.

תמורה

מה שעוד לא היית
לא תהיה עוד לעולם.
דבר לא נחסך ממך
בתמורות האינסופיות
היה
מה שהנה פעת,
אדם.

הערה ביוגרפית

אני מדברת
על הלילה הבוער
שכבה את
נהר הפרוט

על ערבות בוכיות
עצי האשור
שירת הזמיר שנאלמה

על טלאי צהב
עליו מתנו
מדי שעה
בזמן גרדום.

לא על ורדים
אני מדברת.

עפה
על נדנדת-אוויר
אירופה, אמריקה, אירופה

אני לא גרה
אני חיה.

בבית

בבית
הזר

ארץ שפת אמי
ארץ חוטאת ומכפרת
בחרתי בך
בדירה שלי
מולדת זרה

היכן שאני
אוהבת
חברים רבים
זרים.

בוקובינה

נוף שהמציא אותי.

שופעות יובלים
רעמתן יערות
גבעות האקמניות
בשחור דבשי.

שירים בארבע שפות
ברית אחים הם
בזמן מסכסך.

מומסות
זורמות השנים
אל גדות העבר.

ירושלים

כשאני תולה
את הצעיף בכחל-לבן
אל המזרח
ירושלים מתרוממת אלי
עם בית המקדש ושיר השירים
אני צעירה בת חמשת אלפים

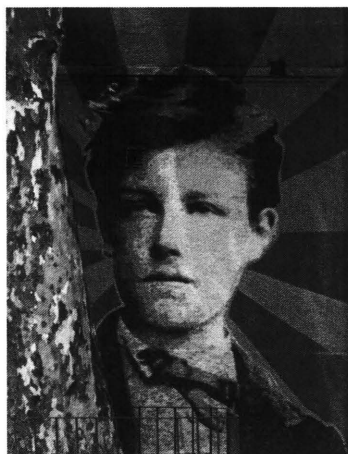
הצעיף שלי
הוא נדנדה

כשאני את העינים למזרח
עוצמת
ירושלים על הגבעה
מתרוממת אלי
צעירה בת חמשת אלפים
בניחוח הדורים.

שתפות לגיל
אני משחקות
באוויר.

רוזה אוסלנדר (Rose Auslander, צ'רנובין 1901–1988) ידועה בגרמניה כ"משוררת יהודייה", בת דורם של פאול צלאן, נלי זק"ש ואחרים. שירתה מוערכת ומוכרת מאוד, היא פרסמה ספרי שירה רבים ויצירותיה מופיעות באנתולוגיות חשובות וידועות.

חיייה שזורים בהגירה באירופה עצמה וממנה לארצות הברית ובחזרה, נדודים, שואה, מלחמות ואובדן מולדת. בערוב ימיה התמודדה עם כאב, מחלה ממושכת וברידות, ולמרות זאת, שירה מבטאים תקווה, ואהבה גדולה לחיים. היא מתארת נופים, מקומות בהם היתה ומקומות אליהם חלמה להגיע תוך חוויה תמידית של תנועה מעגלית דרכה היא שבה בכל פעם מחדש אל מקורותיה.



הישנים; עיר השרה שממנה יצא לדרך, שארלויל - רוחה, רוח הקוננוציה של עיר קטנה, רוח הבורגנות, אף היא שלחה זרועות-עבותות שלא הסכים להיכבל בהן.

ההשתחררות מכל אלה עומדת מאחרי שורות השיר, נושבת בהן. כל מה שהשאיר מאחור, כל מה שהיה כה מאוס עליו, אינו מופיע בשיר, אינו מהווה

על הרעת עולה שורה משיר של ג'ניס ג'ופלין, freedom's nothing left to lose. הנהו, הנווד חסר-הכל, שעם זאת העולם כולו הוא שלו - העולם כולו שרוי בכיסיו המחוררים, נוחל בעדם רק כדי לשוב ולהתמלא

בצעד הבא. כיפת השמים היא שלו, הדובה הגדולה היא פונדקו, הכוכבים מדברים אליו - מה עוד יכול אדם לבקש לעצמו? העולם עצמו, העולם כולו מדבר אליו! שהלא אין לו במה להיאחז, למה להיצמא. ככל שיש לנו יותר מהללו, כך אנו מפחיתים את היכולת שלנו להקשיב לעולם, לנהל איתו דיאלוג: להיות חופשי - משמע להיות חופשי מכל מה שמפריע לנו לשמוע את העולם. ורמבו, בן שבע-עשרה, עם הכוח של גוף צעיר ובריא, ויש להוסיף: גוף של אדם צעיר ומאוד לא מפותק, שרגיל לתנאים קשים - רמבו, שאין לו גרוש על התחת, יוצא למוד את צרפת בסוליות נעליו (שאף הן מתחררות והולכות, כמעילו, ככיסיו), לשאוף עמוק פנימה את הדרך, את הלילות המוכוכבים, - את הטל.

וכדאי להשתהות רגע על סוגיית הנעליים, אלו המופיעות לפנינו בשורות האחרונות. אדם שאינו עוסק בשאלות כגון האם היא אוהבת אותו או לא, או למה שוב דפקו לו משמרת לילה, יכול להקדיש תשומת לב רבה לאקט הפשוט מכולם: כאן, זה של התרת שרוכי הנעליים. לשים לב, זה לשים במקום הזה את הלב. לשים לב, פירושו לראות, להרגיש: הנעליים פצועות. הרגל עכשיו קרובה ללב. הגוף והנפש משתתפים יחד בחגיגה הזאת. גם זה, עצם האפשרות להרגיש את כל אלה, הוא חלק מהאור שבהנודים מהסוג שרמבו מתאר. אבל בעיקר, בשורות השיר כולו נושבת הרוח שאותה שאף הדובר עמוק אל

ארתור רמבו

מצרפתית: דורית פלג

הבוהמה שלי

הִלַכְתִּי לִי, אֲגִרֹפִי בְעִמְקֵי הַכִּיסִים הַקְרוּעִים;
מְעִילִי אֵף הוּא הִלֵךְ וְנִעְשָׂה רַעִיוֹן;
הִלַכְתִּי תַּחַת הַשָּׁמַיִם, מוֹזָה! וְהֵייתִי עֶבְדָּה;
אוֹהֵל לָהּ! אֵילֹה אֶהְיֶה נְהַדְרוֹת חֲלֻמָּתִי!

מִכְנָסֵי הַיְחִידִים הַתְּבָרְכוּ בְּחוֹר גְּדוֹל.
- אֶצְבְּעוֹנִי חוֹלֶם, מוֹלֵלִתִי חֲרוּזֵי-שִׁיר
בֵּין אֶצְבְּעוֹתַי. לִנְתִּי בַּפִּנְדָק הַדְּבָה הַגְּדוֹלָה.
- כּוֹכְבִי, בְּשָׁמַיִם, הַשָּׁמַיִם קוֹל רִשְׁרוֹשׁ נָךְ.

וְהִקְשַׁבְתִּי לָהֶם, יָשׁוּב בְּצֵד הַדֶּרֶךְ
בְּעֶרְבֵי-סֶפֶטְמֶבֶר טוֹכִים אֱלֹהִים, כְּשֶׁטְפוֹת
הַטֵּל עַל מִצְחִי כִּינּוֹ עֵז;

אֲזֵ, חוֹרֵז בִּינּוֹת תַּעֲתוּעֵי-צִלָּלִים,
כְּמִיתֵרֵי-נֶבֶל מְשַׁכְּתִי אֶת שְׁרוּכֵי
נַעֲלֵי הַפְּצוּעוֹת, כְּמִטְחוּי-רֶגֶל מְלֶכִי!

חלק גלוי ממנו; רק החופש נושב שם. אך מהם הכיסים המחוררים, המעיל שהפך ל'אידיאה', מלון הכוכבים - מהם כל אלה אם לא ההפך מהבורגנות הצפודה של שארלויל ושל הבית, מהניסיון לצמצם-בכפייה את הבחירות בתוך הכבלים הנוקשים של הקוננוציה? גם כשהוא סמוי מן העין, מתקיים כאן הקונטרפונקט הזה שבין אושר לסבל, בין חופש לכפייה, שהוא כנראה ממהות האנושי. החופש, האושר שבחופש, הוא האושר שבשחרור מהיפוכו.

כאשר קוראים את השיר הזה, נחמץ הלב לחשוב על החיתוך שעשה רמבו בקשר האחרון שקשר אותו לעולמו המקורי, חיתוך שנעשה אף הוא בגיל צעיר להודים, תשע-עשרה - הקשר שלו לשירה עצמה. גם לה הפנה עורף, נסע לסחור בכל סחורה שאפשר יהיה למכור באפריקה השחורה, אימץ מה שבפן אחד שלו ניתן לראותו כגרסה מוקצנת של ערכי ההצלחה של זמנו, ובמובן אחר אפשר לראותו כהגשמת ההשתחררות האולטימטיבית, הנוראה: לא רק מכל אורח החיים של אירופה מולדתו, אלא כמעט מאנושיותו-שלו.

אבל אולי אי-אפשר להשתחרר לגמרי - כפי שרואים ממכתביו לבית האיום שהותיר מאחור - מקשרי השייכות היחידים שיש;

מכל מה שהיה אי פעם קרוב ללב, כמו הבית שגדלנו בו, ולו רק משום שהלב שהה בו פיזית, משום שהוטבענו בחותמו. ואולי, אם כן (הלב שואל), לא 'השתחרר' לגמרי גם מהשירה? אולי היו לילות, מכוכבים, באביסיניה - ? במכתביו הביתה אי-אפשר לראות זאת. דומה שכפי שהצליח לכתוב שירה המכה בהשתאות בגיל שאנשים אחרים עוד לא הצליחו לעשות צעדים מגושמים ראשונים, כך גם הצליח רמבו להביא את עצמו למצב הקרוב ביותר לשחרור הכמעט-טוטאלי (אמנם לחלוטין לא זה שהבורהים מתכוון אליו), זה המפחיד ביותר שאפשר להעלות על הדעת, שם בנבכי אפריקה ובנבכי הנפש; זה הקרוב ביותר לואקום; וספק על כן אם המילה שחרור, או חופש, עדיין יאה לו. פרפורי התקווה, החשבון, שארית-הרצון שעולים מן המכתבים, מה רחוקים הם מן הנווד ההוא, מן ההתמסרות שלו - החופשית - לעולם.

קרבו - רוח הדרך הפתוחה, שתמיד תצפון בחובה את הלא-צפוי; רוח הלא-להיות-קשור לדבר (על אחת כמה וכמה כאשר מה שאתה משאיר מאחור הוא כה מאוס עליך, כמו במקרה של רמבו) - רוח החופש.

חופש איננו ואקום, כפי שלעתים נדמה לנו. לרוב, אם לא תמיד, הוא חופש מ'משהו'. הוא חופש מעבותות העשויות להיות מאינספור סוגים, אך ביסודן הן דבר אחד - עבותות, הקושרות אותנו. במקרה של רמבו, הבית שעזב מאחוריו כשיצא לדרך הזאת, כבן שש-עשרה, לא היה בית שאי-מי ירצה להיות קשור אליו; מערכת החינוך, אף שהעניקה לו את התשתית יקרת-העור שבלעדיה לא היה נהיה מי שהוא: היכרות עם השירה והספרות הקלאסיים, מיוון ורומי ועד לקלאסיקה הצרפתית - מערכת זו כבר מזמן בלע כל מה שהיה לה להציע, ועתה חיפש את השירה שלו בתוך (ומעבר ל) רוח זמנו, החופשית יותר, הנשמטת, שאינה מאובנת בכללים

החובה או החיים*

"אם בלשנות אנשים ומלאכים אֶדְבֵּר וְאֵין בִּי אֱהָבָה הִייתי פְּנֹחֶשֶׁת הָמָּה אוּ כְּצִלְצֵל תְּרֻעָה" כותב פאולוס, מייסד הנצרות, באיגרת הראשונה אל הקורינתים. "וְאִם תִּהְיֶה לִּי נְבוּאָה וְאֵדַע כָּל הַסּוּדוֹת וְכָל הַדַּעַת וְאִם תִּהְיֶה לִּי אֱמוּנָה רַבָּה עַד לְהַעֲתִיק הָרִים מִמְּקוֹמָם וְאֵין בִּי אֱהָבָה הִייתי כָּאֵין". נדמה כי פסוקים אלו, השאובים מתוך עולם ההקשרים הקתולי, יש בהם כדי לאפיין בחדות את מהות יצירתו של תיאודור פונטאנה (1819-1898), שבודרו השקטה התרים כנגד הקיפאון והשיתוק שבהווי החיים הפרוסיים, אם כי בדרך שונה מאוד - ואולי אפילו אפשר לומר הפוכה לחלוטין - מדרכם של יוצרים אחרים בני תקופתו. סיפורי האהבה שלו, שאין בהם דבר מן האהבה עצמה, ממחישים יותר מכל את הטרגדיה המלווה את עולמו של פונטאנה שבו 'המיית הנחושת ותודעת הצלצ' הפכו את האהבה לאין. "אמנם, אדם במעמדו חייב להיות צונן. ובכלל, מה מכשיל את האדם בחייו? הלא רק חום הרגש לבדו." כתב בזמן אפי בריסט, כבעל איפכא מסתברא, שנים ספורות לפני מותו.

פונטאנה הנו תופעה נדירה בתולדות הספרות העולמית, ועם זאת נדמה כי שמו כמעט ונותר עלום מחוץ לגבולותיה של פרוסיה דאז. אחרון הסופרים המסודתיים הגרמנים לדעת אחדים, ומייסד המודרניזם לדעת אחרים; מי שעמד בגאון בפסגה מבודדת לחלוטין בנוף הפרחה הריאליסטית הגרמנית עד תחילת המאה העשרים(!), ואשר נמנה בשורה אחת עם טובי היוצרים הרוסים (טולסטוי, דוסטויבסקי, טורגנייב) הצרפתים (פלובר, בזאק, סטנדרל) והאנגלים (ויליז, ג'יימס) של העת ההיא, היה בן חמישים ותשע(!) כשפרסם את הרומן הראשון שלו לפני הסערה, ומאז לא עצרה בעדו כל מכשלה. במשך שני העשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה הפיק מכלול יצירה שרק כתביהם של גתה (קודמו) ומאן (ממשיך דרכו), יוכלו לשוות לה בספרות הגרמנית חובקת התמות הגורליות.

שני פניו של הקיום

ימי התהוותו של פונטאנה כאמן, כאשר השיבה כבר החלה נותנת בו את אותותיה המכריעים, היו עבודו בבחינת חזרה אינטלקטואלית לנעורים הרוחניים, שאותם יכול היה לחוות על פי טבעו יוצא הדופן דווקא לקראת הסוף הקרב ובא. "ככל שהשנים חולפות, אני נעשה צעיר יותר ויותר", כותב פונטאנה לידידו והוא רק בן עשרים ושמונה שנים. "ושמחת החיים, שהיא למעשה ירושת העלומים, נדמת כהולכת וגדלה בקרבי ככל שחוט שנות-חיי הולך ומתקצר".

"הוא נולד כדי להיות 'פונטאנה הזקן', לזאת נועדו חייו". כתב עליו תלמידו הרגול תומאס מאן עם צאתם לאור, לאחר מותו, של כרכי מכתביו ("Der alte Fontane", 1910). "ששת העשורים הראשונים של חייו היו - כמעט במודע - רק הכנה לקראת שני העשורים האחרונים [...] נדמה כי חייו מראים שרק בשלות בפני המוות היא בשלות בפני החיים. חופשי יותר, חכם יותר מתמיד, בעל המזג הנדיר והחביב הבשיל לקראת קבלת התשובה האולטימטיבית". את פונטאנה, שהתחיל ליצור בגיל כה מאוחר, היו אמורות להעסיק - כמשתמע - דווקא שאלות המוות והחיים שאחרי. אך

באופן פרדוקסלי, פונטאנה, שהיה מעורה כל ימי חייו בחברה - מעבודתו כרוקח ועד הפובליציסטיקה המיליטנטית שפרסם בעיתונים שונים - התעמק בערוב ימיו בשאלה אחת ויחידה: מדוע אנו מחליטים את אשר אנו מחליטים? ובמילים אחרות, מה משפיע יותר מכל על בחירותינו, הנעות על גבי ציר שקצהו האחד הרצון העצמי וקצהו הנגדי הרצון הכללי. עם זאת, דווקא מעצם אי היכולת לספק מענה לשאלה או להביאה לכדי הכרעה כלשהי נוצרה אמנותו הגדולה. "הבחור הטוב ביותר בעולם ובעל העקרונות הנאים מפול. אבל בסופו של דבר, מִיֵּן באו לו הללו?" שואל פונטאנה, ומשיב: "מעגמת-הנפש. מי שכתפיו ישרות, דעתו קלה. ובכלל, ללא מידה של קלות-דעת אין החיים שוים אפילו קומץ של אבק-שריפה".

הבנתו העמוקה את שני פניו של הקיום הובילה את פונטאנה עם השנים לרכישה מעודנת של מעלה אמנותית שכמעט ואיננה בנמצא, והיא הראייה האמביוולנטית המחולטת והמנוערת מאידיאה-מנחה באשר לכל תופעה כזו או אחרת, מן השולית ביותר ועד המכרעת. משפטים בסגנון הקטכיזם הלוטריאני שנאמרים אגב אורחא במהלך הרומן כמו "אין זו אלא פשיטת-רגל גמורה... להימנע תמיד מאחיזה של תקיפות, להשתמש מכל מה שאינו נוח. אלא שהחובה לעולם אינה נוחה"; "אין לך רעה חולה כתעתועי-הדמיון. רעים הם מכל דבר שבעולם"; וכן "אין אנו חיים בעולם רק כדי להיות רכים ואוהבים וכדי לסלוח לכל מעשה פודע חוק ומוסר", מתנגשים חזיתית לכדי קטסטרופה נוראה עם מחשבות שנוצרות - אף הן כבדרך אגב - מהלך חיים קפוא ונטול רגש; התנגשות הנוצרת מכך שהמספר אינו תופס באף אחד מן הצדדים כדובר האמת הבלעדי, אלא רואה בשיניהם כצודקים. "מאז ומעולם ריחפה בדמיוני תמונה כזאת, תמונת אנשים הנקברים תחת ערימות של שלג; זהה היה בעיני חזיון נעים, חזיון שכולו הגנה חסות". אומרת אפי, כמו בטעות, למאהבה לעתיד, ובעצם מתארת את המצב הבלתי אפשרי שאליו נקלעה. הניגוד התהומי שבין שני הקצוות הקיצוניים שיצרה ההווה הפרוסית בא לא אחת לידי צמצום מרכזי במשפטו המענה וחסר-המענה של פונטאנה: "זו שאלה קשה עד מאוד - מה ראוי לאדם שיעשה ומה ראוי לו שלא יעשה. גם זה שדה רחב". הוא גם זה שיש ביכולתו להסביר מדוע מופיעים, מפי כל הדמויות, הלכי מחשבה הסותרים מכל וכל את הנקודות הרגשיות שהם נאלצים להפגין בכל עת ובכל שעה. "אהה, גברתי הכבודה, אל-נא תאמר דבר בגנות העלומים. העלומים, עם כל שגינותיהם, יפים הם וחביבים, הזיקנה, עם כל מידותיה התרומיות, הריהי ככלי אין חפץ בו. [...] לאמיתו של דבר לא הייתי צעיר מעודי. אני ושכמותי נבצר מאתנו לטעום טעמים של עלומים. ואם יודשה לי לומר, הרי אין לך דבר עצוב מזה. אינך יודע אומץ-רוח מהו, אינך בוטח בכוחותיך, אינך מעז להזמין אישה לריקוד, כדי שלא להביאה - וכך חולפות להן השנים והזיקנה קופצת עליך, וכל חיך היו עגומים וריקים".

כרניקה של מוות

הרומן אפי בריסט (1895), פסגת יצירתו של פונטאנה, משקף את ההגבלה החברתית החמורה ביותר בספרות הגרמנית בפרט ובספרות העולם בכלל. אין מדובר ב'סיפור יראים' חברתי כפשוטו, אלא בפרחה בעלת עיצוב דק-מן-הדק, שבה הרמיזות, הדיבור הדו-משמעי, התיאור המאופק, ההתרחשויות האטמוספיריות, הריאליזם העדינים-לכאורה והשתיקות הרעומות הפוכים למרכז הסיפור עצמו, ומזינים באופן כמעט מוחלט את תבנית העלילה. "ה'איך' חייב לתפוס את מקומו של ה'מה'", תיאר פונטאנה את משנתו האפית. "אין דבר שמענג אותי יותר מזה [בספרך]. כמובן שהספרות אינה יכולה להסתמך בפשטות אך ורק על טעמו של ג'נטלמן זקן, זקן מאוד [כמותי]; אך כנושא צודדי זה חייב להיעשות".

משולל כל דמנטיות מתאר פונטאנה ביצירת המופת שלו את יציאתה של בת האצילים עזלת הימים אפי בריסט מבית אחותה הוריה בהזדקן קרמן לקסין השוכנת ברד, עקב אירוסיה הכפויים לאדון הכפר הברון פון אינשטטן, קצין ברימוס ואיש מדינה מאובן בהווה. על השאיפה להשגת

* כל הציטוטים, אלא אם צוין אחרת, מתוך אפי בריסט בתרגומה של נילי מירסקי (עם עובד, ספריה לעם 1981).

הגבר האולטימטיבי' מתפשרת אפי' במקביל להפשרת רגשותיה. "ודאי שהוא האיש הנכון. זאת אינך מבינה הרטה" מביעה אפי את רגשותיה החדשים בפני חברתה. "כל אחד הוא האיש הנכון. כמובן, בתנאי שיהיה בן-אצולה ובעל-מעמד ויפה-תואר" תחושה עמומה מברירה אותה מאינשטטן קר הלב, המחושב, המשתמש בפהר השדים שלה כממצע לסדר בנישואים, אל חיק המאיור קראמפאס, הציני במקצת, האומלל, העקשן עד לידי מרה שחררה. "אינשטטן הוא גם אדם בעל עקרונות. זה אפילו קצת יותר, אני חושבת. אהה, ואילו אני... אני אין לי עקרונות. תביני, אמא, יש בזה משהו שמעורר בי אימה ומענה אותי. הוא כה חביב, וכה טוב אלי, כה סלחני... אבל... אני מפחדת מפניו." אהבהיה אינם גורמים לה קורת רוח כהוא זה, שכן היא עצמה נעשתה נטולת תשוקה ואהבת החיים.



תיאודור פונטאנה

עוברת השנים, הזוג עובר לברלין המעתידה, ואפי מנסה להרחיק את מאורעות העבר. היא חשה אשמה, אך האשמה הפנימית אינה מכבידה עליה כל עוד לא מחצה אותה האשמה החיצונית, מצד החברה. אין היא יודעת חרטה אמיתית, לא בושא אמיתית, רק פחד, פחד מוות פן יתגלו מעשי הזימה - "והחרדה הנצחית: עוד יודע הדבר" יום אחד נפתחת מגירה ובה מוצא אינשטטן את מכתבי המאהב, ועל אף המבוכה פחדה הקיומי של אפי דווקא שוקט. המאורעות, מכאן ואילך, מתגלגלים במהלכם הקר והאכזרי: קראמפאס נופל בכונת מכון בדו-קרב בינו ובין אינשטטן, הזוג לא נפגש אפילו כדי להיפרד, ואת מעשי האהבה משכבר הימים מוכרזים ההורים עצמם לתעב. גלמודה מתגוררת אפי בברלין כבעלת תשוקה חולנית כאשר נגזר עליה לסבול ולראות את אינשטטן מחנך את בתה לנהוג ככוכה על חוט בכל הליכותיה. "עולם כמנהגו נוהג והמעשים אינם מתגלגלים על-פי רצוננו שלנו, אלא על פי רצונם של אחרים. 'משפט האלוהים' שיש המטיפים לו במשל ובמליצה אינו אלא הבל גמור, עורבא פרח - אדרכא, פולחן-הכבוד שלנו הוא בגד עבודת-אלילים, ועלינו להוסיף ולסגוד לאליל כל עוד לא סר ממנו כוחו." כשנאסרה כלפי אינשטטן שוככת ולא נותר עוד דבר בחייה, גופה מתחיל אף הוא קמל. בימיה האחרונים מותרת אפי לשוב לאחותה הוריה כדי למות את מיתתה השנייה, "שְׁלֵחָה לחלוטין". "האם אין זו אשליה?" תמהה אמה, "הכול דבקים בחיים, והצעירים לא כל שכן... אני רוצה שתתרגשי, אפי" אך האחרונה כבר מתה בעודה גוססת.

פרולוג בטרגרדיה יוונית

על אף שמקומה של אפי בריסט בספרות הגרמנית הוא כמקומן של אנה קארנינה בספרות הרוסית ושל אמה בובארי בספרות הצרפתית, פונטאנה מספר סיפור אחר. בעוד עיקר עניינו של פלופר במאדאם בובארי (1856) הוא הצד הפסיכולוגי-אסתטי של אמה; ובעוד עיקר עניינו של טולסטוי באנה קארנינה (1877) הוא הצד הדתי-מוסרי של אנה, פונטאנה אינו מציב במרכז סיפורו את אפי לבדה אלא את משפט החברה המפלצת, זאת, כאמור, באמצעות הדיוקים שמרכיבים את הרומן כולו, ושאותם, בעצם, יש להציב במרכז הדיון על אודות יצירתו.

כתיבתו של פונטאנה מתאפיינת בפדנטיות צורנית כך שכל עניין משתזר בשלמות בתוך המבנה המחושב. פתיחת הרומן, כדוגמה, פורשת את הנתונים הנפשיים כרמז לעתיד, בדומה לפרולוג בטרגרדיה יוונית: בעוד האם ובתה יושבות לסרוג קמה לפתע אפי "לכצע את המחזור השלם של 'ההתעמלות הרפואית הביתית', אחד לאחר, על כל כפיפותיהם וניתוריהם... בכל תנועה תנועותיה חברו יחדיו עליצות מחוצפת חזן, ומעיניה החומות,

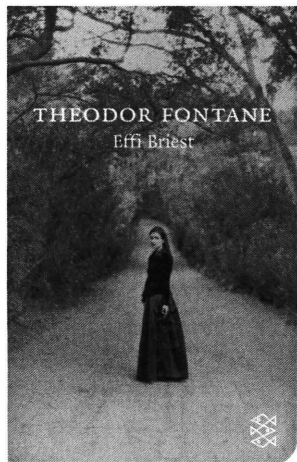
הצחוקות, נשקפו תבונה טבעית רבה ושפע של שמחת-חיים וטוב-לב" - תכונות שיש בכוחן לערער את שיווי המשקל הפרוסי. כשסיימה אפי את תרגיליה, "חזרה אמה הרימה עיניה מעל מלאכת הרקמה וקראה לעברה: 'אפי, בעצם צריכה היית להיעשות לולינית של קרקסים. תמיד על הטרפז, תמיד מרחפת באוויר. כמעט הייתי מאמינה, שאת מבקשת לך חיים שכלא...'" וכשאצה אפי לאחר מכן "אל אמה חיבקה אותה בסערות נפש ותשקה לה" מזדעקת האם, "לא בפראות שכזאת, אפי, לא בתשוקה שכזאת. אני נמלאת כולי חששות בכל פעם שאני רואה אותך ככה..." ודומה שהיה עם לבה של האם להוסיף ולהקשיח את דאגתה וחרדותיה... האם, שאף היא היתה בעבר בעלת מזג דומה ("במי תהיה האשמה? ממי ירשתי זאת? הלא רק ממך" אומרת לה אפי במענה לטענותיה), מצפה לביקורו של אינשטטן, ידידה משכבר הימים - כשהשניים עוד הרשו לעצמם את חום הרם - לו סירבה להתארס בשל מעמדו אז כקצין. "סיפור-אהבה ובו גיבור וגיבורה וקבלת-הדין וויתור בסופו" מספרת אפי לחברותיה בחצה. "מעשה שסופו ויתור לעולם אינו נורא" היא ממשיכה אגב כניסה לסירה על האגם. "אני נוכרת, שלפנים, כך מספרים, נהגו להשליך ככה מתוך סירה גם נשים מסכנות ואומללות ולהטביען במצולה - בשל בגידה, כמובן... דברים כאלה אני זוכרת."

תיאור התקדמותו הבלתי מחששת של הצל מעצב את סטיית המסלול הקליידוסקופית-מיקרוסקופית, אשר בעקבותיה חיים שלמים נוטים בעצלתיים ומבלי משים ממחוגם, ומסתיימים בהחטאה ובאכזבה שהיא אינה אלא כרוניקה של מוות ידוע מראש בקורות התקופה. אפי, הנערה הרכה שניסתה כל ימיה הקצרים בחלד לצאת מתוך ספר החוקים היבש ולהפוך לאדם בשר ודם ולאשה אשר חשה ומרגישה בטבעיות מבלי לטעום שאריות של עכבות מוסריות, היא גם זו הטומנת בחובה את זרעי הפורענות (והצדקת הדיון!) של הכישלון הממשמש ובא, או ליתר דיוק - של הכישלון שחיוב, עקב משפט החברה, להתממש כחזון בלהות. בעודה שוכבת על ערש דווי, רגעים לפני מותה ברמי ימיה, מספרת אפי לאמה: "כן. והייתי רוצה שיידע כי בימי מחלת, שהיו כמעט הימים היפים בחיי, בימים האלה, פה בביתכם, הבינותי שצדק בכל מעשיו. המעשה בקראמפאס המסכן - כן, מה עוד יכול היה לעשות, ככלות הכול? והמעשה שפגע בי יותר מפול, החניך שחינך את ילדתי שלי ולימד אותה לפנות לי עודף, כל כמה שהוא קשה עלי וכל כמה שהוא מכאיב לי, הרי גם בזה היה הצדק עמו. ואני רוצה שיידע, שבאמונה הזאת נפטרת מן העולם. כי אדם טוב ונאצל היה, כל כמה שעשוי אדם להיות טוב ונאצל, אם לא ידע אהבת-אמת בחייו." האמביוולנטיות הכמו-מתגנבת מאחורי דבריה של אפי, המצדיקה את הצדק אך מבחינה גם בפחיתות ערכו ובאי-משמעותו, היא-היא אמירתו המשמעותית של פונטאנה.

נקודת ארכימדס חדשה

באירופה של המאה התשע-עשרה מתרחשים שני תהליכים סותרים: מבחינה אחת שורדים בה שאריות של כוחות היסטוריים מסורתיים ממסדיים כמו הכנסייה, המעמדות החברתיים, הצבא, בעלי האחוזות וכיצא בזה; ומבחינה אחרת העלתה המהפכה הצרפתית על נס את חירותו של הפרט ואת זכותו של האדם לחופש, לחירות ולכינוי עצמי. האני נהיה אט-אט לנקודה הארכימדית החדשה, ויותר ויותר הולכת ומתחזקת הרדישה לשפוט את הדברים באופן שכלי-רציונאלי, תוך דחיקת הדוגמטים אל השוליים. כידוע, שינויי השלטון במהלך המהפכה לוו במהומות אלימות ובשפיכות דמים עצומה, בפריצת גבולות הצניעות הישנים ובנהירתו של ההמוק אל עבר הכוח, השררה והממון תוך נטישה הדרגתית של מוסרות הקתוליות. בעוד אמנים רבים, ובלואק בראשם, תיארו מתוך תפיסה אידיאליסטית ברורה את המציאות החדשה, העדיף פונטאנה ללכת בדרך הביניים, לנקוט אמצעי זהירות, לתפוס במידה הממצעת, כדי לתאר נכונה את הלכי הנפש המסוככים והעמומים של בני דורו, ונדמה שמן הבחינה הזאת קרובה

להתקיים באופן שלם בתוך גבולותיה, מחוצה להם, או בתוך ומחוצה להם גם יחד. "הבריות האילמות. הלא כך אמרתי תמיד. אין אנו טובים כפי שאנו מדמים בנפשנו" אומר אביה של אפי בהיזכרו בבתו עליה השלום. "ופה מדובר כביכול ב'אינסטינקט'. הרי בסופו של דבר אין טוב ממנו"; "געתי ומצאתי את הטוב לי מכל" מתוודה אינשטטן לאחר כל המאורעות, כשרגשותיו גוברים עליו. "אקום ואלך מכאן, הרוח-הרחוק, אל בין הבריות השחורות כפחם, ששמעה של תרבות לא גנב אליהם מעולם. אשריהם וטוב להם! שהרי פתפופי-ביצים נואלים אלה הם-הם האשמים בכול. מתוך



תשוקה וסער-הנפש - הללו יש בהן לפחות איזה טעם - אין אנו ושכמותנו קמים ועושים מעשה שכזה; אלא לשמו של עקרון... עקרון! והאחר כורע ונופל וקראמפאס, המאהב, לאחר הדו-קרב, ואחריו כורע ונופל גם רעהו. אלא שהשני נפילתו קשה יותר" אינשטטן, נציגו המובהק של החוק, 'האפוטרופוס לעריות', הופך לקורבן הסיסטמה שהנהיג - ולפיכך נפילתו ממגדל השן של 'הצודק' ו'הנכח' הופכת אותו לדמות לא פחות חשובה מאפי, ואולי אפילו משלימה לה. אינשטטן נאלץ לא רק לחוות את הסבל שבכניעה לחוק הציבורי (שבינו ובין משפט האל אינו רואה דבר), אלא אף לתהות על קנקנם של לחות האבן המנופצים שקיבל במסורה מאבותיו, אותם הוא תופס בגדלתם ובאפסותם ללא הפרד. "ברכתב (הוא) ישב לבדו בתא [בדרכו לביתו] חוזר והגה בכל הפרשה.

הרהורי היו אותם הרהורים עצמם שהרהר לפני יומים, אלא שעכשיו היו מתגלגלים מן הסוף להתחלה, ראשיתם באמונה שלמה בצדקתו ובחובה שהיה עליו למלאה, ואחריתם בספקות ובפקפוקים. 'חטא, אם חטא הוא, אינו תלוי במקום ובזמן ואינו נמחה לפתע-פתאום. חטא צריך כפרה. ויש טעם לדבר. חוק ההתיישנות הוא כמין פשרה, מין חולשה, ועל-כל-פנים ענין פרוחא בתכלית'. המחשבה הזאת עוררה את רוחו והוא שב ושינן לעצמו שהכול קרה כפי שחייב היה לקרות. ואולם, בריבוע שכבר האמין באמונה שלמה, שוב כפר בו מכול וכול. 'חוק ההתיישנות הוא בגדר הכרח גמור, חוק ההתיישנות הוא צו התבונה. ואם גם יש בו משום פרוחאיות, אין זה אומר ולא-כלום... כשטוען אדם 'קוב הדין את ההר' מיד הוא מפריז על המידה ועושה את עצמו לחוכא ואטלולא. [...] אין ספק. אבל היכן ההתחלה? היכן הגבול? אחרי עשר שנים עדיין יש לצאת לדו-קרב, עדיין יש פה ענין של כבוד, ואחרי אחת-עשרה שנה, ואולי כבר אחרי עשר שנים חצי, נהפך הענין לאי-יכולת. הגבול, הגבול. היכן הוא? כלום הגעתי אליו? כלום עברתי אותו? כשאני רואה מולי את מבטו האחרון [של קראמפאס], המצדיק עליו את הדין, המחייב מתוך ענותו - המבט הזה אמר: 'עקרנות, אינשטטן, עקרנות... יכול היה לחוס עלי וגם על עצמו; ואולי היה הצדק עמו. כך אומר לי איזה קול בנפשי פנימה. כן, אילו בערה בי שנאה קשה כשאול, אילו יקרה תשוקת נקם בעמקי חזי... הנקמה אין בה יופי, אך יש בה רגש אנושי. זו זכות הטבעית של האדם. ואילו אני עשיתי מעשה למען עקרון ותו לא, מעשה שכולו מצות אנשים מלומדה, קומדיה-למחצה... אסור היה שהדבר ייחדע לאיש... אשרי היה נגח, אך לא הייתי רואה מולי את עיניו לטושות אלי בתהייה, בתוכחה רבה, אילמות."

בשורתו המזעזעת של פונטאנה על השבר בשלמותו של האדם, שאין לו איחוי מעתה ואילך, הברילה את יצירתו במאד מאוד משאר גדולי הנובליסטים של תקופתו. פונטאנה הוא סופר שהיה מיועד בדיוק נמרץ לקהל קוראיו וכד בבד הקדים בהרכה את דורו, וככל שחולף הזמן ברור יותר ויותר עד כמה הוא עומד, דה-פקטו, בין ראשי המחדשים בספרות, ואולי אפילו בראשם.

מתוך הספר שברים במראה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015

יצירתו באופן מפתיע לרגישותו של הקורא בעידן המודרני החי במציאות שסימן שאלה מרחף מעליה.

היום, בעידן שבו המסגרת החברתית מקדשת את בחירותיו של הפרט עד כדי ביטול משפט 'האמת הציבורית', לא יכול היה סופר כפונטאנה להתהוות. לא רק שהרומנים שלו הושחתו - כרגיל וכמקובל בימים ההם - על הרקע החברתי של התקופה, אלא ששורשי העמוקים של אותו רקע היו בסיס לכל יצירתו. פונטאנה תיאר את חייהם הבלתי אפשריים של תושבי פרוסיה: קהילה מאורגנת של בני אדם המנוהלת על פי המסורת והמנהגים, עם צרכים משותפים מסוימים והרגלים משותפים מוגבלים לסיפוק אותם צרכים; קהל של גברים ונשים שתגובותיהם נקבעות על פי מה שחבריהם לחוג מוקירים או אוסרים; ציבור שהוא אליבא דאמת גוף סטטי של אמונות קונונציונליות בלתי מבוקרות, המסכל לעתים קרובות את שאיפותיו של הפרט למען טובת הכלל. על תנאי החיים הללו מותח פונטאנה ביקורת מוחצת אם כי בדרך מאוד דקה וספציפית, המציגה אמנם את כישלונותיה וחסרונותיה של אותה חברה, אך בד בבד מצדיקה את קיומה.

פונטאנה הבין היטב כי לא בכדי נעשו החוק והסדר לאוריו ולתומיו של העם הגרמני. השבטים הגרמניים, שנטו לאורך ההיסטוריה, מפאת שורשיהם הברברים, להימשך אל התהומות המסוכנים ביותר, הם גם אלה שבכוח ההתנגדות הקולקטיבית לאותן מצולות יצרו תרבות שאין מתחרה לה מבחינת חוזקה הרעיוני. חוק זה בא לידי ביטוי ביצירה הגרמנית הדו-קטובית: פילוסופיה נוקשה מחד, ואמנות מתפרצת מאידך. פונטאנה, באורח פלא, עמד בדיוק בתוך שבין שני קטבים אלה מתוך הבנה יסודית את רוח תקופתו. "איננו יכולים להציע לך מקלט בביתנו" אומרים לאפי הוריה לאחר שנחשפת בגידתו. "שכן אילו כך עשינו היה ביתנו נמצא פרוש ומוכרל מן העולם, זאת אין אנו רוצים בשום פנים. לא מפני שכל-כך דבקים אנו בעולם, ולא מפני שהפרידה ממה שקריו 'חברה' נראית לנו כאסון שאין לשאתו. לא, לא מפני זה, אלא פשוט מפני שיש בדעתנו לנקוט עמדה ברורה, יש בדעתנו לדון בכל חומר הדין - איני יכולה לברור למענך מלה רכה מזו - את מעשיך, את מעשיה של בתנו היחידה, האהובה עלינו כל כן, ולחרוץ עליך את משפטנו קבל עם ועדה..."

האדם בממדיו הטבעיים

דבקו הקנאות של פונטאנה בהצגת החיים גרידא היתה קריאת תיגר עצומה על הרומן הגרמני המסורתי, שמלכתחילה פנה עורף לריאליזם ושיקע עצמו בעיצוב עולמות פנימיים אוטוריים, מכונסים בעצמם ומנותקים מהקשר ממשי (מה שנודע בתולדות הספרות כ-"deutsche Innerlichkeit" - "מופנמות גרמנית"), זאת בניגוד מובהק לרומן האירופי, ששאף בראש ובראשונה להאיר תהליכים חברתיים ולעצב גיבורים שלבר מן הפן האינדיבידואלי שלהם יש בהם גם כדי לייצג באורח טיפוסי מעמד חברתי כזה או אחר. הדוגמה הקלאסית לכך מיצירתו טמונה בשניית פני 'רחו של הסיני' - מעין פנטזמה נוסח סיפורי א.ת.א. הופמן המשוטטת בבית ומענישה את החוטאים - שהופכת בידיו של אינשטטן לחגורת צניעות מבעיתה. "מלבד אותה תשוקה ברערת לעלות מעלה-מעלה ויהי מה, ואפילו יצטרך לברות לו לשם כך רחות-רפאים למיניהן, מפעמת את אינשטטן עוד תאנה אחת: את כל מעשיו עושה לשם החניך. פרגוג הוא מלידה ומבטן... אשה צעירה היא אשה צעירה, ויעץ מחוץ הוא יועץ מחוץ. הוא נוסע הרבה בדרכים, והבית עומד לו ריק ואין בו איש. והנה, רוח-רפאים שכזאת הריהי בבחינת כרובים ולהט החרב המתהפכת..."

ברומנים שלו יצא פונטאנה לא רק בגישה חדשה לעומת הספרות הגרמנית הרומנטית אלא אף לעומת הרומן הריאליסטי שהתגבש מחוץ לגבולות השפה הגרמנית במהלך מאה השנים שקדמו לתחילת כתיבתו הפרחאית. הוא אינו מבקש רק להציג את האדם בממדיו הטבעיים, על חסרונותיו ויתרונותיו, אלא מעל לכל הוא חודש מהאנושות להבחין באי-יכולתה

שקיעת המערב, בין אירופה לישראל

מישל וולבק: כניעה, תרגום: עמית רוטברד, הוצאת בבל 2015, 279 עמ'

בכניעה מתאר מישל וולבק את עלייתה לשלטון של מפלגה איסלאמית בצרפת, אבל עניינו האמיתי איננו בחרדה מפני האיסלאם, המתואר בדמותו של שליט חביב למדי גם אם שאפתן; עניינו הוא בחשיפת הריק המצוי בלב אירופה החילונית ההומניסטית המתאבדת דמוגרפית, וזאת תוך ניסיון אמיתי לבדוק אפשרות של אמונה בבורא. כך מוקד העניין בספרו של וולבק איננו האיסלאמופוביה, שאינה קיימת בו, אלא חיפוש אחר רוחניות ואמונה מתוך חיים כלומיים, ובכך הוא חומק מה"תפקיד"

החברתי שהתקשורת והדימוי הציבורי שלו מייחסים לו, גם אם בעקבות אמירותיו הפרובוקטיביות בעבר כנגד האיסלאם. וולבק אינו משחק, הוא באמת מתאר כניעה של אירופה המערבית לאיסלאם - הדת שפירושה המילולי הוא כניעה לאל. האיסלאם לא משתלט על אירופה, אירופה לא רוצה עוד לחיות - מאז ראשית המאה העשרים ושתי מלחמות העולם ועד הפסקת הילודה בימינו. העולם החילוני-צרכני הבוהה בפורנו ובחדשות ציניות בידוריות כה נורא, שוולבק גיבור הרומן מוכנים אפילו להשליך לאשפה את האתאיזם שלהם כדי להינצל, לשווא.

זאת נועזות אינטלקטואלית אמיתית של סופר שהיה עד כה אתאיסט מושבע, וכיום, אחרי פלרטוט מסוים עם הנצרות, מגדיר עצמו כאגנוסטיקן - ספקן, שאינו יודע אם הבורא קיים או לא.

כי וולבק, בניגוד לדימוי הציבורי שלו, הוא סופר רגשני למדי בעולם ציני. גיבוריו מעוררי הזדהות, לזורים ואנטי גיבורים הזוכים לאהבה מינית של נשים, במעין סיפורי סינדרלה הפוכים. וולבק מתאר עולם חסר אהבה ועומק, אבל לא מוותר על הדרמה של החיפוש, וכך נוצר מתח בין התקווה שעדיין נותרה בקרב גיבוריו, לבין ייאוש קיומי מוחלט. ובכך וולבק הוא תלמיד של המודרניזם, בנוסף להיותו ממשיך הקו הנטורליסטי סוציולוגי של סופרים צרפתים כזולא ובלזק. אמנם ספריו רוויים אירוניה וציניות, אבל תמיד ישנו גם חיפוש אחרי אהבה או אמונה, ולעתים אף מציאתה, גם אם לזמן קצר בלבד.

כך ההשתלטות האיסלאמית על צרפת המתוארת ברומן (ומוקד הסנסציה התקשורתית שעורר) היא רק מטאפורה נוספת לנושא האמיתי המעסיק את וולבק - שקיעת אירופה ההומניסטית, התאבדותה הדמוגרפית של אירופה החילונית, אובדן ודלדול כוח הרצון והילודה של היבשת המפוארת לשעבר. אירופה שאחרי שתי מלחמות העולם היא אירופה מפוחלצת רוחנית, אתר תיירותי בלי הווה או עתיד. היא שקעה בניוון מטמטם של הערצת תרבות אמריקנית ושיטוח מרצון של התודעה בעזרת תרבות הצריכה. נותרו אולי כמה מסעדות אנינות בנוסף למקדונלד'ס, אבל אירופה כבר אינה פסגת התרבות והאמנות, את מקומם של גדולי אמנות הקולנוע כברסון, פאסבינדר וברגמן, החליפו רבי קולנוע המקרינים שוברי קופות אמריקניים. כל תייר מתעניין המטייל בונציה, רומא, ברלין או לונדון, יבין שהוא מטייל במקורי השיא של המערב, אבל גם בפוחלץ תרבותי חסר נשמה, שאין בו עוד רוח אמנותית-רוחנית או אחרת.

וולבק, בשונה מהסברה הרווחת, איננו סופר ריאליסטי קלאסי; בין אם מדובר בהפלגות העתידניות של אפשרות של אי, או בניתוח סוציולוגי בהחלקיקים האלמנטריים, שבו למעשה משלב הסופר בין הגות סוציולוגית-מדעית לבין רומן; גיבוריו של וולבק, כאמור, אנטי גיבורים עלובים למדי, עוברים מעין טרנספורמציה בסגנון סיפור סינדרלה, עד לכישלון הבלתי נמנע. הם מוצאים אשה מינית שגואלת אותם ונותנת להם משמעות לחיים, אך באופן זמני בלבד. בכך שונה וולבק ממרבית הסופרים הביקורתיים בני זמננו, שצובעים בשחור חסר גוונים, אירוני וציני, את המציאות. אצל וולבק יש תקווה, גם אם היא מתנפצת תמיד.

בדבר הפרוזה הראשון שפרסם, מסה מבריקה על סופר הפנטזיה-אימה קיומית האמריקני ה"פ לאבקראפט, מצטייר מודל של סופר המפנה עורף לחיים בשם המראה לעולמות דמיוניים. מובן שהבסיס של וולבק ריאליסטי יותר, כמו התיאור המדויק של בחירות בצרפת, אבל את מקום הפנטזיה המינית על התאהבות באשה גואלת בספריו הקודמים מחליפה פנטזיה על אפשרות של אתאיסט גמור לעבור לחיק הדת. בקיצור, באמת אכפת לו מהחיים, למרות הפחיתות הצינית נואשת, וייאוש בעל לב זה טוען את הרומנים שלו בדומה, במתח.

תמצית הנרטיב של כניעה: פרנסואה - פרופסור בסורבון - חוזה במערכת בחירות גועשת שבה עולים המוסלמים, תוך שיתוף פעולה עם השמאל הסוציאליסטי, לשלטון, למגינת לבם של מועמדת הימין מארי לה-פן. הוא נפרד מחברתו היהודייה, שהוריה מאלצים אותה לעלות עמם לישראל מחשש המוסלמים בצרפת. בסיום, אחרי היסוסים, מתאסלם גיבורנו כדי לזכות במשרה אקדמית מכניסה בסורבון החדש, בחסות מימון סעודי.

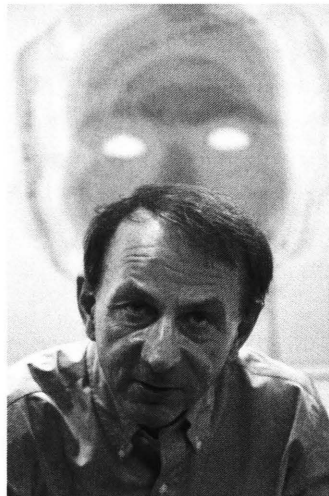
המפתח האמיתי של הרומן הוא תחום התמחותו של פרנסואה: מחקריו על הסופר הצרפתי בן המאה התשע-עשרה ז'וריס-קרל הויסמנס, שהחל את דרכו כסופר נטורליסטי בסגנון בלזק, הגיע לשיאו ברומן דקדנטי בשם להיפך, ואחר כך התנצר ותיעד את חיי הנצרות ברומנים נוספים. כלומר - ההתחזקות הבלשית משהו של פרנסואה אחרי מושא מחקרו - מחקר שהוא הישגו האקדמי היחיד - היא בעצם התחזקות דתית, בניסיון לעשות את שעשה הויסמנס - להפוך מסופר המתעד באכזריות וביופי את הדקדנס של החיים החילוניים, לקתולי מאמין.

כאיש הסורבון, פאר המערב, ובו בזמן כמי שמודע לשקיעת מדעי הרוח בריק ובמאבקי כוח בין גברים שמעמידים פני אינטלקטואלים כדי להשיג סטודנטיות, פרנסואה מודע לכך שמיטבו - מינית ואינטלקטואלית - מאחוריו. לכן הוא מחפש מוצא מהמוות הרגשי והנפשי שאליו נקלע, כמו אירופה כולה.

כלומר, בכניעה וולבק לוקח את הדת ברצינות, מתוך עמדת אדם חילוני שמבין שהחילוניות הגיעה למבוי סתום. למעשה וולבק עצמו תהה האם יוכל להפוך לאדם מאמין, כנראה בעקבות מות הוריו, כפי שסיפר בריאיון ל"ידיעות אחרונות" באחרונה. הוא אף הודה כי בדומה לגיבור הפרופסור, גם הוא ביקר במגזרים בניסיון להתקרב לאל. כך שוולבק באמת מנסה לעבור מהספרה האסתטית, כפי שכינה זאת קירקגור, אל הספרה הדתית. קהל קוראיו ומראייניו רגילים כל כך לביקורת הצינית והפרובוקטיבית שלו, שהעניין הזה הוחמץ במידת מה בהתייחסויות לספר: האמונה הדתית, גם אם היא מבטאת חזרה לטרם הרנסנס וההומניזם, באמת נשקלת כפתרון לכלומיות החילוניות; וזאת מטעם סופר צרפתי ליברטיני שחרת על דגלו אנרכיזם בוטה.

בסופו של הרומן מגיע פרנסואה למסקנה שמושא מחקרו לא הצליח באמת לחרוג מחילוניותו. התנצרותו המאוחרת של הסופר הויסמנס, היתה מפלטו של אסתטיקן נואש, שמעולם לא נחלץ מכמיהתו לחיים





מישל וולבק

בורגניים, והתנצרותו היתה רק אסתטית, כפי שעולה מן הרומנים שלו המתעדים אמנות נוצרית וקתדרלות. דרך עיסוק בנצרות, כאמור דרך התנצרותו של אמן חילוני, מנסה וולבק להביין את הדת. הוא לא מסתפק בכוח השטחי, החרד מפני האדיקות הדתית, הקיים גם בישראל החילונית. האיסלאם לא באמת מפחיד אותו כפי שמפחידה אותו ריקנותה של אירופה העכשווית, שהיתה עד לפני מאה שנה מוקד הנאורות ופסגות האמנות. הוא מבין שהוא בצד המפסיד, הצד הליברלי-חילוני-נאו, ומתוך כך הוא מנסה לאבחן את הסיבות לחזרת הדת בעולם.

במקביל, הרומן הנו תיעוד של חיי צופה הכורסה הטיפוסי, של הדמוקרטיה שבה לאזרח כמעט שאין השפעה על המערכות השלטוניות המתנהלות בעזרת ספינים ומצגי מרקע. מערכת הבחירות בצרפת מתוארת בפרטי פרטים, מעמדות הפסיביות של צופה המסכים בימינו, מול מהדורות חדשות ציניות, שבהן שדרנים ציניים מתארים מאבקי כוח פוליטיים כאילו היו תוכנית ספורט או בידור. כך מתוארות הבחירות בצרפת, ואלה שמתרחשות בישראל אינן שונות במהותן. שיאו של הרומן, שדווקא איננו מפסגות היצירה של הסופר, מגיע בסיומו: זהו מונולוג-יודי של פרופסור מצליח שהתאסלם, וכעת הוא עומד בראש הסורבון המוסלמי ומנסה לשכנע את פרנסואה ללכת בעקבותיו. כאן טוען הפרופסור המתאסלם - ניתן לחוש את הזדהותו של וולבק עם הדברים - שלא ייתכן שמיליאדי גלקסיות המכילות מיליארדי כוכבים נוצרו בלא השגחה אלוהית כלשהי. שהמחשבה שכל היופי הנורא הזה נוצר כתוצאה מאיזה מפץ גדול, כפי שדת המדע מבקשת מאיתנו להאמין, היא איחולת, אולי באותה מידה שהאמונה שאיזה אב גדול זועם ברא הכל, רואה הכל, ושטו מונף להענישנו. כך שמדובר בנביעה נובעת מכך שוולבק באמת, מתוך נאשיותו החילונית והריק שנפער בעקבותיה, מבקש לבחון את האפשרות להאמין, ונכשל.

ישראל נזכרת כמה פעמים ברומן, כמקלט חילוני יהודי בלב הפונדרמנטליזם המוסלמי, מקלט שאילו בורחת זוגתו היהודייה הצעירה של הגיבור יחד עם הוריה. הם עוברים לתל אביב, המתוארת כאי של שפיות חילונית במזרח התיכון. וולבק אמנם ביקר בישראל לפני כמה שנים, אבל לדעתי תפיסתו את ישראל לוקה בחסר. הוא לא ראה את תהליך החזרה לדת שעובר על חלקים ניכרים בציבור החילוני הישראלי, וזאת בצד הגידול הדמוגרפי של הציבור החרדי והציבור המוסלמי ערבי-ישראלי. למעשה, תיאור שקיעת המערב האירופאי בספריו רלוונטי ביותר גם לישראל של ימינו.

גם כאן החילונית הולכת וניגפת (ובניגוד לסביבתי החילונית, אינני בטוח שהדבר שלילי בהכרח, יהיה בכך בחזקת החזרת המקום לקדמותו, ערש הדתות המונותאיסטיות). כלומר - כניעה רלוונטי גם לישראל, מבחינת דלדול האופציה החילונית ואפשרויותיה. נכון, בישראל עדיין נולדים ילדים, והרבה, בניגוד לאירופה. אבל ישראל התרבותית-רוחנית של ס' יזהר, דוד שחר, יורם קניוק, אורי זוהר, אסי דיין ואריק איינשטיין, לא קיימת עוד. היא ריק רוחני חילוני, השולט עדיין על רוב דתי מתהווה, כור היתוך מרתק אמנם של עליות וגלויות שונות, אבל בלא עמוד שדרה חילוני-רוחני-תרבותי שיחזיק את כל העסק. ותרבויות נופלות בגלל חולשת רוח ואמונה בעצמן, ועייפות החומר, לאו דווקא בגלל תבוסה צבאית, שהיא בדרך כלל פועל יוצא של אותו דלדול.

הציבור החילוני הישראלי טובע, בעודו נאחז לשווא בארצות המוצא האירופיות, אותה תרבות של שיבה לברלין ולוורשה, הממלכה היהודית האבודה, ביבשת התרבותית האבודה. אותו געגוע עקר, שהוא במידה המאפיינת העיקרי של האינטליגנציה הישראלית, כפי שהיא משתקפת

מדי שבוע ב'מוסף לתרבות וספרות' של 'הארץ'. עורכו של המוסף, בני ציפר, רלוונטי גם לענייני של וולבק. ציפר הוא מתרגמו לעברית של 'להיפך', הרומן של הויסמנס שהזכר (תרגום מצוין, וספר מבריק, גם אם דקדנטי עד קבס). באחד מטוריו סיפר ציפר על טיול שערך עם וולבק לירושלים ב-1999, בעת ביקורו של הסופר בישראל. הם ביקרו בהר הבית, שם נתקלו בסירוב של הווקף להכניסם למסגד עומאר. ציפר זוקף לזכותו ולזכות ביקורם שם את עיסוקו של וולבק באיסלאם. כמו כן העורך הישראלי שיבח באוזני הסופר הצרפתי את 'להיפך' של הויסמנס והאיץ בו לקרוא את הספר; מתגובתו המסויגת של וולבק הסיק ציפר שלא קרא את הספר. כך הציג ציפר בטור - במין פרובינציאליות נרקסיסטית - ניכוס של וולבק מתוך אמונה שבזכותו התוודע הסופר הצרפתי אל 'להיפך' ואל האיסלאם. בנוסף, הועלה ריאיון יוטיוב עולץ עם ציפר, שבו הוא שב ומסביר שוולבק ועיסוקו באיסלאם מקורם באותו ביקור בהר הבית.

אבל מובן שנרשא האיסלאם הגואה בצרפת מעסיק את וולבק לא רק בגלל אותו ביקור בהר הבית, ובאשר להתוודעות להויסמנס, הרי שבריאיון שהעניק באחרונה ל'פריז רוויו' ציין הסופר שקרא את הויסמנס לפני גיל שלושים וחמש. מאחר שוולבק מתקרב לגיל שישים, וביקורו בארץ היה ב-1999, כלומר בהיותו עמוק בשנות הארבעים לחייו, הרי שלפחות לפי עדותו של הסופר, לא ייתכן שציפר הוא המחולל של עיסוקו של וולבק בהויסמנס, אלא תגובתו נבעה מאותה ציניות עייפה המאפיינת אותו. כל זה רלוונטי בעיקר לפרנקופיליה של העורך הישראלי, המייצג מדי שבוע ב'מוסף לתרבות וספרות' של 'הארץ' איזו כמיהה לאירופה תרבותית שכבר אינה קיימת, אותה אירופה שהביאה להרג עשרות מיליונים במאה אחת, כולל שישה מליון מבני עמנו. הכמיהה בדפי 'תרבות וספרות' היא לייצוגים הלונטיניים של שרידי האימפריאליזם האירופי במזרח, בטורקיה, במצרים ועוד. אבל כמיהה זו לאירופה היא רק ביטוי לתשוקתם של ישראלים צעירים, סטודנטים בדרך כלל, לאירופה התרבותית והקוסמופוליטית, ברלין או ורשה וכו', שאלהיה הם 'חוזרים' ללמוד. וזאת תוך התעלמות מהעובדה שההיסטוריה האירופית הקרובה תמיד תהיה רצחנית יותר מזו המזרח תיכונית, ופלאי ופסגות התרבות האירופית חלפו ללא שוב, מותירים אירופה חלולה, חומרנית ועדיין גזענית במידה לא מבוטלת כלפי זרים.

ובכל מקרה 'תרבות וספרות', המנהל קרב מאסף בלא תקציב לשלם לכותביו, מייטיב לייצג את החילונית הישראלית-אירופית הנכחדת. בעוד שקוראיו הולכים ופוחתים, הרי שמקבילו בציבור הדתי, מוסף 'שבת' של העיתון 'מקור ראשון' - עולה כפורה, ומקיים מעל דפיו ריזן רציני בספרים בקרב ציבור שעדיין מאמין בנחיצותם של סופרים ובחשיבות המילה הכתובה לחיים עצמם.

בכניעה מציג וולבק איזה אידיאל מערבי של תל-אביב פלורליסטית וליברלית, מאפיינים שעדיין קיימים בה, אבל אינו רואה את ישראל כפי שהיא באמת, כפי שהיא הולכת ונהיית במהירות: אוכלוסייה חילונית-צדקנית-יהירה וחומרנית, שהופכת בהדרגה למיעוט במדינה שמדוברת מערבים ישראלים מוסלמים, ערבים נוצרים, חרדים, ציבור יהודי דתי לאומי בעל השפעה פוליטית מתגברת, ציבור מסורתי רחב שזהותו היא יהדות, וציבור של חוזרים בתשובה ומתקבלים לדת, הנמלטים מהחילונית הישראלית הקורסת.

וכך נמצא הרומן החדש של וולבק רלוונטי ביותר לישראל 2015: כי

◀ המשך בעמ' 47 ▶

האיש שבא מן הכפר – עוד מחשבות על קפקא

תחילה מדברים שם על טעות. עדיין לא הגיע האיש מן הכפר. רק ק' והכומר בפרק הקתדרלה מתוך "המשפט" של קפקא מעלים דברים זה כנגד זה. שיחתם מוליכה לפרישת הסיפור על אודות האיש שבא מן הכפר כאילו היה משל המופנה על ידי הכומר אל ק' ורק אל ק', למרות שבאותה מידה יכול היה לפנות אל כל אדם אחר וגם אל כל בני האדם החיים עדיין, כדי להעמידם על איוו טעות הנוגעת בחייהם. וכך נאמרים הדברים בפרק "בקתדרלה":

"במה אני עשוי לטעות?" שאל ק'. 'בנוגע לבית המשפט אתה טועה', אמר הכומר, 'וכך נאמר בהקדמות לחוק אודות הטעות הזאת': וכך נפתח גם המשל או הספק-משל הידוע ואולי גם המצוטט ביותר בתולדות הספרות האירופית. והנה בראשיתו, עוד לפני שהוא נפתח ונפרש, נאמר על אודותיו שיש בו טעות, שהוא כולל טעות. אך מה טיבה? האם היא מתקשרת לסיטואציה שבה נמצא ק' השומע או המאזין לסיפור הדברים? והאם ניתן בכלל, או אף רצוי, לתקן אותה? גם אנחנו, הקוראים את "המשפט" של קפקא, שואלים את עצמנו שאלות ברוח זו. שהרי אך טבעי הדבר, טבעי במונחי השכל הישר, לתמוך בכל מה שמובן על ידינו כרצון לתקן טעויות, ובאותה רוח אנו גם מאחלים בלבנו לק' שתלאותיו יגיעו לקצן עם שמיעת סיפור המעשה מפי הכומר, עם הבנתו שתהיה גם הבנת הטעות ואולי יהיה גם תיקונה.

כך או כך, עלילתו של המסופר מתחילה להתגלגל: אל פתח החוק, שלצדו, כראוי, ניצב שומר סף, מגיע איש מן הכפר ומבקש רשות "להיכנס אל החוק". אולי הגיע אדם זה מיוחמתו מפני שהמחשבה על החוק טרדה את מנוחתו והמריצה אותו לצאת לדרך שאולי היתה ארוכה ופתלתלה וחדודה מכשולים, ואולי ברגל הלך או רכב על חמור או על בהמת משא אחרת כדי למצוא במקום אחר מענה למחשבות שגרמו לו לעזוב את כפרו. ונראה שהכפר הוא כאן ביטוי מטאפורי למקום שאינו יכול לשמש מרכז להשראה, שאין בכוחו לדרבן את המתגוררים בו ליצור או לחשוב מחשבה חדשה. באותה מידה נראה גם שההחלטה לצאת מן הכפר נבעה מהאיש עצמו ואין היא פרי מגעים ומשאים ומתנים שניהל עם בני כפרו או עם בני כפרים אחרים בסביבתו הקרובה. ואפשר להיזכר כאן במשל מפורסם לא פחות מזה של קפקא. כן. במשל המערה של אפלטון שגם בו קם אדם אחד כנגד כל מה שהיה בגדר התנהלות סדירה של בני חברתו וקהילתו שוכני המערה, כנגד הקריטריונים השולטים ומכוונים את מעשיהם ודרך שיפוטם, וממילא כנגד המצטיינים שבין המקפידים לשמור באדיקות על קריטריונים אלו ובשל כך זוכים בפרסים וכיבודים המוענקים להם מטעם שופטים. האיש מן המערה עושה מעשה ויוצא מן המערה ובכך מטביע את רישומו על מהלך התרבות שתקום אחרי יוון ושתניח ביסודה, ללא הסבר נוסף, את אפשרות התקיימותה של בחירה חופשית בשביל בני האדם. ויש טעם לומר כאן עוד דבר בהקשרים אלו: האיש שיצא מן המערה אכן הגיע מיד אל אותו מקום אחר שהוא מקום תחת השמש או מקום מואר, אף כי זמן ומאמצים רבים יהיה עליו עוד להשקיע כדי להיווכח בכך, ואילו האיש שבא מן הכפר חייב היה לעבור כבדת דרך כדי להגיע למקום האחר שלו. האם היתה דרכו ארוכה? מפרכת? ממושכת? דרך קצרה? בפרגמנט ידוע של

קפקא שכותרתו "הכפר הסמוך", מתקשה הסב לתפוס "איך אדם צעיר יכול להחליט לרכוב לכפר הסמוך בלי לחשוש - וזאת בלי להתחשב במקרי אסון - שאפילו חיי אדם רגילים, העוברים עליו בשלום, רחוקים מלהספיק לרכיבה כזאת". הכפר הסמוך אצל קפקא מצוי במרחק שאין לו שיעור מכל מקום יישוב אחר, הוא מצוי במרחק שהוא "לא מרחק", או שהוא מרחק שאינו ניתן למדידה בידי האדם, כפי שחיי אדם רגילים העוברים עליו בשלום אינם ניתנים למדידה על ידו כל עוד הם מתקיימים, ועם זאת הם מסתיימים במוות. שכן המוות, עלום, לא ידוע ולא נודע לביריות, תמיד נמצא בהם והוא מגולם כבר בראשית המסע, בראשית היציאה מן הכפר או אפילו כבר במילה "כפר" אם נעמיד אותה להגע בפני עצמה, והוא מלווה את האדם - מעין עולה רגל לא נחשב במיוחד - היוצא מן הכפר כדי להיפגש, כמעט לבסוף, עם שומר הסף של מותו והוא מבקש ממנו רשות להיכנס אל החוק העתיד בבוא העת לקבל אל תוכו את כולם.

כל ימי חייו הבאים עתיד האיש הזה לשבת על שרפרף. "השומר נותן לו שרפרף ומרשה לו להתיישב בצד הפתח. שם הוא יושב ימים ושנים." כך נאמר בסיפורו של כוהן הדת הנפרש בפני ק', ואנו מתחילים להבין שחיים אלו, על השרפרף ובסמוך לפתח - חיים שמותר לנו לצפות בהם - לא יהיו נעדרים מעש. אכן, עוד בראשית מפגשו עם השומר, האיש יעלה בקשות משלו והלה לא ימנע בעדו מלשאל ואפילו לקוות שמבוקשו יותן לו. עכשיו אין הוא יכול להיכנס בעד השער הפתוח אל החוק ואילו אחר כך - ייתכן, כך הוא מגיב להפצרות האיש, אבל אינו שוכח להזכיר עם זאת את שרשרת שומרי הסף האימתניים הניצבים בזה אחר זה בפתחם של השערים הנוספים והאולמות הבאים, וכל אחד מהם, כוחו גדול משל חברו, "את מראהו של השלישי אפילו אני אינני יכול לשאת". והוא מנרב מידע זה כמתנצל על סירובו להיענות לבקשת האיש המופנית אליו, ותוך כך אינו מניח לתקוותו של האיש הזה לגווע, אך גם לא להתממש בפועל ובכך להיעלם. התקווה תישמר, אם כן, לאורך כל חייו של האיש מן הכפר. ותאפשר לו להסתגל למצבו החדש ולעשותו לנסבל, אם לא מעבר לכך.

מבלי להתייחס יבלה האיש מן הכפר את ימיו הנותרים בציפייה, ותחילה, בהפצרות חוזרות ונשנות להיכנס אל פתח החוק, שמא אחת מהן תיענה לפתע בחיוב והרשות תינתן, שהרי היו דברים מעולם. וכך נוצרת איוו מסגרת של סדר יום מתמשך ושב וחוזר על עצמו בשביל האיש. בפערי הזמן שבין ההפצרות מתקיימות מעין שיחות בינו לבין השומר, שבהן "השומר מרבה לתחקר אותו קצרות, שואל אותו על מולדתו ועוד שאלות כאלה", ואילו האיש מנסה לשחד את השומר בעזרת חפצים שהביא עמו מהבית, ביניהם חפצים יקרי ערך, ובינתיים הוא מתפנה להסתכל בלבושו של שומר הסף, במעיל הפרווה שלו, בזקנו ובאפו המחווד, בפרעושים המדלגים על צווארון מעיל הפרווה, ולבסוף גם בזוהר הבוקע מתוך פתח החוק ואינו דועך. מנקודת הראות של השרפרף, האיש לומד אפוא לחיות חיים מלאים שיש בהם גם מקום לעיון, שעל אודותם אמר פעם סוקרטס שהם חיים הראויים לחיותם בשביל האדם.

אפשר לומר, אם כן, שחייו של האיש מן הכפר, שעכשיו נעשה לאיש מן השרפרף, לא עברו לריק. בתוכם למד להסתכל ולבחון במדויק את סביבתו, הוא גם עסק בהפצרות ותחינות כדרך המאמינים הגדולים, וממש כמותם חיכה שהפצרותיו ייענו בסופו של דבר, וכך עשה את התקווה לידידתו האחת, הנאמנה. לעתים נזכר, מתוך געגועים ככל הנראה, בכפרו ובמולדתו כשנתבקש לספר אודותם, בימים אחרים פיתח דווקא את הצדדים התגרניים של אישיותו ומצא דרכים ואמצעים למעשים שיש בהם ספק מתן שוחד, ספק הקרבת קורבן, ולעתים הטה אוזן למעשיות על שומרי סף אימתניים - ספק רוחות רפאים, ספק יצורים מיתיים המצויים מעבר לתחום תפיסותינו - אך לרוב הרבה לשכוח את שאר שומרי הסף

שאינן בו עוד צורך.

היכן נמצאת אם כך הטעות שכוונת הדת בקתדרלה צפה את קיומה בסיפור המעשה שעמד להעלות? כמעט נוכל להניח שכל טעות לא היתה שם, ושם ניתן לדבר על טעות - תהיה זו טעותו של כוהן הדת שהניח שאכן היתה שם טעות. אבל תשובה זו הנה פשוטה מדי ודווקא הנויפה המלגלגת שנשמעת מפי שומר הסף כמילים מרירות של פרידה עגומה - "אינך יודע שובעה", מונעת מאיתנו לקבל אותה. שכן, אם לא היתה שם, כלומר בסיפור המעשה, טעות - כי אז החיים עצמם הם טעות, והאיש מן הכפר, למרות שלמד בימי חייו הארוכים להסתכל - לא ראה את הזיוף, לא חש בלגלוג, ולא חש בהיעדר הקרבה והחמלה שבין בני האדם, אבל



איור: פרנץ קפקא, האיש החושב

אולי דווקא בכך חש במה שהנו מעבר לטעות של החיים ובכך, בדרך עקיפה, נמצא מענה על שאלותיו של יוח' ק' שאותן רצה להפנות אל כוהן הדת ולא עלה בידו - "איך אפשר לפרוץ מתוך המשפט, איך אפשר לעקוף אותו, איך אפשר לחיות מחוצה לו?" עלילותיו של האיש מן הכפר הן שיענו על שאלות אלה: הנה, כך אפשר, ולכן לא היתה כל טעות.

באורח לא מקרי מסתיים "המשפט" של קפקא בתמונה של מוות מקביל לזה של האיש שבא מן הכפר, תמונה הוצאתו להורג של ק' - טקסית ונלעגת כאחת. ואז דמות אדם נוסף נכנסת. בקומה עליונה של בית סמוך מופיעה בחלון דמות רופפת של אדם הפרוש את זרועותיו לעומת ק'. האם היה זה אדם שאכפת לו? שביקש לעזור? לא ניתנת תשובה על שאלה זו כשם שאין ולא ניתנת תשובה על כל שאלה אחרת על אודות בית הדין הגבוה והשופט שלו. אבל דמות אדם נוסף פושט זרועותיו אולי מתוך חמלה היתה שם, ולא היתה זו טעות. ויוח' ק' ראה אותה לפני מותו ובכך פרץ מן המשפט ועקף את החוק.

ועם זאת, אולי טעות אחת בכל זאת נותרה שם. האיש מן הכפר הגיע אל שער החוק ושומר הסף של אותו שער אינו מקדם את פניו בברכה אך גם אינו חוסם בעדו את הכניסה אל השער בעזרת גופו או בעזרת מכשיר כלשהו. הוא אפילו "סר הצידה" ומניח לאיש להציץ דרך השער פנימה, ורק המילים שהוא משמיע תוך כך באוזניו אינן מאפשרות, ולמעשה מונעות את כניסתו של האיש בעד השער, בעוד השרפרף המוצע בצד הפתח רק מחזק את בחירת האיש להמתין באשר ישב, להמתין כל חייו. ובנקודה זו מתחילה להיחשף הטעות, שהיא טעות של העתיד: האיש אכן עתיד לקראת מותו להיכנס, לחצות ואף להתקבל על ידי החוק כמו כל אדם אחר, שהרי החוק, בעצם היותו כזה, הריהו אישי כשם שהוא כללי, אבל הפתח שלצדו ישב (כפי שהשרפרף שעליו ישב) נועד רק לו, ולא היה פתח השער שאליו ביקש לבוא ושלקראתו יצא מן הכפר. כמו השרפרף, היה הוא רק אמצעי עזר אישי לכיסוסם של שינויים שיחולו בהמשך חייו של האיש, חיים שיהיו לגביו מעכשיו "חיים לקראת מוות", ומשום כך לא עמד הפתח הזה לרשות אנשים נוספים ונסגר עם מותו של אותו איש מפני שלא היה בו עוד צורך. ואילו האיש שבא מן הכפר נכנס אל החוק והתקבל על ידי החוק בפתח אחר שלא היה לו ולא כלום עם מראה עיניים ועם אמצעי עזר מכאניים, ושמקומו לא ניתן לשיעור ולמידה. וכאן היתה כלולה הטעות.

רחל שיחור - פרופסור לפילוסופיה. מחברת הספרים: *ניטשה עיונים בתרבות המערב; פרקים בפילוסופיה של הדת* (האוניברסיטה המשודרת); *הקיסרות הגדולה; התל אביבים* (כרמל).

והיה מרוכז רק בזה שלפניו, שממנו תבוא ישועתו הקרובה. ורק בסוף ימיו נחלש כדרך הזקנים, מאור עיניו כמעט כבה והוא נעשה ילדותי. אבל כל העושר והרבגוניות שליוו את חייו, כל הלימוד שיכול היה ללמוד מתוכם, לא קירבו אותו כהוא זה אל פתח שער החוק, ופרט לפעם אחת, עם בואו, כאשר גחן כדי להציץ דרך השער פנימה - דבר לא גרם לו להתקרב או להתרחק מן השער הזה.

קשה שלא לחזור בנקודה זו אל המפגש שהקדים ואולי בישר את מפגשם של האיש מן הכפר ושומר הסף, וכוונתי לפגישתו של יוח' ק' עם כוהן הדת מן הפרק בקתדרלה, פגישה שהיתה מקרית ככל שהיתה מכוונת ומתוכננת בקפידה. והיא נפתחת בקריאת שמו של ק'. הכוהן הוא זה המשמיע את קריאת השם המלא - יוח' ק' - באורח לא מוסבר, שהרי רק מקרה הולך את ק' אל הקתדרלה. אבל קריאת השם היא רק ההתחלה והיא משמשת סימן פתיחה למציאות שהיא גם מקבילה וגם מבשרת את

זו שתבוא מיד אחריה בסיפור האיש מן הכפר, בהמשכה ק' קולט את דבריו של הכוהן המופנים אליו לאחר אותה קריאה אינטימית כמעט כביטוי של קרבה, התעניינות ודאגה יוצאת דופן לגורלו שלו, והוא מפתח תלות, הגוברת ככל שמתמשך השיח ביניהם, בכוח, גם לאחר שהוא שומע מפיו שהנו כוהן של אסירים, משמע, נציג של בית המשפט. ועם זאת, בסיום הפרק בקתדרלה משלח הכוהן את ק' לנפשו מתוך עמדה של אדישות מופגנת, בעוד ק' משמיע את המשפטים המצמררים "אבל לא אוכל למצוא את דרכי לבד בחושך" ואחר כך: "קודם היית כל כך חביב אלי והסברת לי הכול, ואילו עכשיו אתה משלח אותי כאילו אין לך כל עניין בי". והוא נענה במילים: "ובכן אני שייך לבית המשפט... למה אפוא ארצה משהו ממך. בית המשפט אינו רוצה ממך דבר. הוא מקבל אותך בבואך ומשלח אותך בצאתך". אבל כל עוד שהה ק' בקתדרלה שלטה התקווה גם בלבו.

עכשיו נחזור אל האיש מן הכפר, זה שכל עוד שהה על השרפרף לא חדל לפעול ולצפות לתוצאות פעילותו, ועדיין הוא יושב לפני הפתח, והשרפרף רק מחזק בו את עמדת ההמתנה שלו. אין הוא מוצא סיבה או טעם לחדול מן ההפצרות שלא הרפה מהן עד כה, וכאשר נשאל על ידי שומר הסף על המקום שממנו בא - גם אין הוא חש באדישות המנומסת העולה מן השאלות האלה. וכאשר הוא משחד את השומר והלה מקבל את תמנותיו ותוך כך מבחיר לו שאין הוא ניתן לשיחוד בכל מקרה - אין הוא חדל מלהוסיף ולשחד אותו מתוך אותה תקווה ישנה המלווה אותו בכל האירוע. כאשר האיש מזדקן והכרתו מתערפלת - דמויות האימה של שומרי הסף האחרים מתערפלות אף הן וחדלות לאיים עליו. כאשר נחלש מאור עיניו הוא מזהה בתוך החושך את הזוהר הבוקע מפתח החוק וככל הנראה מגביר את אמונו במציאות השנייה של חייו, זו שכבר למד להסכין עמה ואולי הועם וזהרה במעט, והרי רק בתוך החושך המוחלט ניתן לזהות היטב גם את אורם של כוכבים רחוקים. וכאשר גופו מתאבן ואינו מסוגל עוד להזדקף - והשומר גוחן אליו עמוקות כדי להשיב על שאלתו האחרונה - תובן על ידו אותה תנועה של התקרבות מתוך גחינה, ככל הנראה, כמחווה של קירבה פנימית וחמלה, גם אם המילים המלוות אותה לא יעידו על כך. המילים נשמעות כנויפה שיש בה לגלוג. "אינך יודע שובעה", אומרות המילים המוטחות בו כמתוך ניסיון לשים סוף סוף קץ לכמיהתו של האיש שבא מן הכפר שנעשה עכשיו לאיש ההולך למות. ואכן לאחרונה, ייסגר הפתח שנועד רק לאדם אחד והנה אדם זה הולך ומכלה את חייו, ואם כך אין כל טעות במעשה הסגירה של הפתח

ערות

"ושעשע יונק על-חר פתן ועל מאורת
צפעוני גמול ידו הרה."
(ישעיהו יא, ח)

במדרכות אין איש פוסע רק דגלים מתנופפים.
בהעדר המשמעות הדיר העדר את רגליו
כל נוכח נפקד ימות. לפתע לא דבר.

על המרקע הדק
עוד מאותת החטא.

היכן הם היונקים?
במאורת הצפעוני.
גמול ידם הדו. עדות.

מתוך ספר הביכורים ינוקא העומד לראות אור.

בשולחנות הצהריים

בשולחנות הצהרים, בשבתות החק,
כשגבורי תנ"ך מקומיים סועדים עמנו,
מעמיסים לצלחות חרסינה מקשטות בעטורים הולנדיים
סלט ביצים וג'חנון וקוסקוס ועוף
(מין תערובת פוסט-מודרנית של זמן ומקום),
היתה אמי לוחמת את מלחמות ההגר באשר הן שם,
כי בראשית היתה אמי
ואמי היתה הדבר.

וכך נאמר בי:
לא תשבי מגדר
לא תבכי
לא תשמעי לשרה
פרשי כתובים כפשטם
פקחי עיניה.
לחמי.

רוני צורף, מתגוררת בירוחם, סטודנטית לתואר שני בתולדות האמנות, עוסקת באמנות פמיניסטית-דתית.

יוסי יזרעאלי

הישג

תועה בסבך האויר הוא
קצת פחות מגוף. הלב עדין
נקישות שנים של פרפר, השג
שאין לו כח להיות חשוב.

רחביה

הבתים המתמידים של רחביה והוא
ארעי כמו גוף. רוח לא נושבת
מצמיחה את שדרות בן מימון. אחה"צ
של אחרית הימים. בראשית של ילד.

גל

וכמו שוב ושוב ושוב של גל הוא
תקנה נדחפת. וכמו פרישה מקדמת
של גל
הוא מי אפסים.

רוח הבית

*

בבית הזה

אין ריח.

לא ריח רעה

לא ריח טובה.

האיר עומד

לעתים, היא

מניחה מקלות ריח מתוק

ואז יש ריח

של חדר שרונים

מצחצח,

בתיאטרון מכבד.

קפה שחור

עכשו סערה

קשה לראות מה קורה.

מטח הנוזלים הבחוש

רוגש שחורות.

צריך סבלנות –

עוד דקה, הכל ירגע

וישקע לתחתית.

אחר כך ילגמו במתינות

מים עכורים.

סל הכביסה

לאחר שהכל כבס,

קפל והכנס למגרות נוחות,

היא לא יכולה יותר לחמק

מפני הגרב הבודד

שדחקה לתחתית

הסל.

כח

"אין לי ככר כח, יותר", פלטה ונפלה על המטה.

יודעת שבאמת, יש לה עוד קצת כח

אבל אין לה ברירה,

והיא מכרחה להגיע לימים טובים יותר

שתוכל לאגד בהם מעט כח

שיהיה

לימים שיכאו אחרי ה"ימים טובים יותר"

כי אז לא יהיה לה באמת

ככר כח

יותר.

הכרזת מלחמה

תמיד אתה מבין את הצד השני

אמרה.

אתה בחור כל כך טוב

את כלם אתה מבין.

גם את השטן

אתה מבין.

רק אותי אתה אף פעם לא מבין,

לכן, אני מכריזה עליך מלחמה

רק כך בנראה תבין

אותי.

הדלת

הדלת מכה במשקוף

לא בתקתוק אורלוגין

מבשר מנוחה

לא כטפטוף ברז

המצריך מעשה.

מכה לפרקים

תלוי בעצמת הריח.

שניהם מחכים.

שהאחר יחליט

אם לקום ולסגור

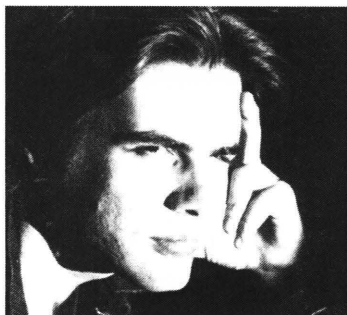
או לצאת.



קול שירתו שלו.
ויש דימוי נוסף המופיע בשני הספרים: הבן כותב: "הילד המת עם הציפור על הכתף/ כל כך הרבה זמן חיכינו לו/ - - / הילד עם הציפור על הכתף/ רוב מרפא יביא לנו/ - - / הילד המת עם הציפור על הכתף, עמ' (14).

האב, באחד השירים היפים בספרו, כמו משיב על השיר של בנו:

עוד שיר לזכרו



זחי רייך

נערצפור היה בני
אשר עף שבע פסיעות אור.

נוצות הצפורים מחשיכות בלילה
צער מעופף בקיע הלא נכון.
שחר של אפשרויות אינסופיות

לא הוריע שמש לזרוח
על פני היום הטמון בתנועותיו.
הערב ממערב התאהב בו
ומאז אותה שקיעה שוב לא נראה.

הבן שואל בשירו: "מתי יבוא יומו באור" (של הנער עם הציפור)? והאב משיב: "הערב התאהב בו, ומאז אותה שקיעה שוב לא נראה".

"לפני עצמו" ולפני אחרים

לזכרו של ד"ר בועז נוימן

לא הכרתי אישית את ד"ר בועז נוימן, מרצה להיסטוריה גרמנית באוניברסיטת תל-אביב, שהלך לעולמו בטרם עת בחודש שעבר בגיל ארבעים וארבע ממחלת הסרטן. אבל עוד בטרם קראתי את ספרו (הנסקר להלן), התרשמתי ממאמרו "היכן קאמי הישראלי?" (הארץ, 26.10.2012) שבו כתב: "בתום מלחמת העולם השנייה החל סארטר להאמין בהיסטוריה וסבר שבה טמונה הדרך לפתרון המצב האנושי. קאמי התנגד לתפיסה זו של האלהת ההיסטוריה ולהנחה שמשמעות הקיום האנושי נגזרת ממנה". מתוך עמדה זו אמר קאמי, צרפתי יליד אלג'יר, לאחר קבלת פרס נובל לספרות, את משפטו המפורסם: "אני מאמין בצדק, אבל אגן על אמי לפני שאגן על הצדק". היה זה בעת המלחמה לשחרור אלג'יריה כאשר ה-FLN (החזית לשחרור לאומי) זרעה טרור במדינה.

במאמרו כותב עוד נוימן: "כאשר אני קורא מאמרים של אינטלקטואלים ישראלים המתייחסים לסכסוך הישראלי פלסטיני, אני חושש שרבים מהם כותבים מתוך ההיסטוריה, תוך כדי התעלמות כמעט מוחלטת מהעולם. בקריאה לפעולה מתוך ההיסטוריה, הכל כביכול ברור. באנו מהכיבוש ואנו הולכים לקטסטרופה, אלא אם כן נציית לציוני ההיסטוריה. אולם העולם מסובך, מורכב, ואינו יכול להיות מואר לחלוטין. תחושת הבוז שרוחשים אותם אינטלקטואלים ישראלים בשם אותם ערכים אוניברסליים נשגבים, לכל עמדה פרטיקולרית לאומית, מסורתית ובוודאי דתית, היא הגורמת לישראלים רבים להפנות להם עורף."

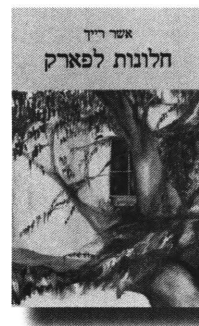
*

ספרו העיוני של בועז נוימן להיות בעולם - עולמות גרמניים במפנה המאה העשרים (עם עובד 2014) הוא מעין הרחבה של המאמר דלעיל,

הערב התאהב בו

באוגוסט שנת 2012 שם קץ לחייו יצחק (צחי) רייך, צייר מחונן ומשורר מוכשר, לאחר מחלה קשה וחיים רבי תפוחות, והוא בן ארבעים ושלוש שנים בלבד. כשנה ומחצה לאחר מותו ראה אור בהוצאת 'ספרא' שירה, הספר שושן פראי, תחת שם העט יוסף יצחק, ששלח להוצאה כשלושה חודשים לפני מותו. העורך, חיים נגיד, שגם הקדים מבוא לספר, כותב: "שושן פראי ניזון מארוס יצירתי שופע, אך חותר לגילוי פניו של האין. תשוקתו העיקרית היא תשוקת המוות, וכך מתבטלת הסתירה המסורתית בין ארוס לתנאטוס, כפי שכותב המשורר באחד משיריו: זאת התשוקה לאין שמזינה אותי/ הנפילה הנעימה אל תהומות הנפילה" (ישראל 2002). וכן בהרבה משירי הספר.

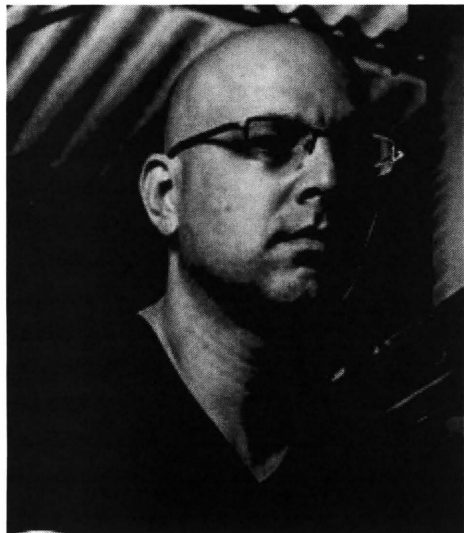
כשלוש שנים לאחר מות בנו וכשנה לאחר הופעת שושן פראי, מפרסם אביו, המשורר הוותיק ורב ההישגים אשר רייך, את הספר חלונות לפארק (הוצאת קשב לשירה, 2015) ספר שירה רב עוצמה על הבן שאבד. בכוח שירי מתגבר מצליח רייך למצוא מטאפורה מקורית ורעננה לאבדו. "חלונות לפארק" הם חלונות הצופים לפארק הירקון, העצים והנהר, כאשר הם מהדהדים בשמם גם את בית-עלמין ירקון, שם נטמן הבן. בשיר 'שורשי הקיץ' בפתח הספר הוא



כותב: "בין עצי הירקון אני יושב/ עם בני הקטנטן, בתוך עגלה/ על ספסל לעוס בירי זמנמי קיץ -/ וחושב על עתיד המתקצר" (עמ' 8). הירקון, שהיה כנראה המקום שבו בילה עם בנו הקטן, הוא בה בעת גם תזכורת לימיו המתקצרים של האב. העצים, השורשים, העפר, המים, הם דימויים לעולם הטבע האפל אליו שב האדם לאחר מותו: "מתחת לתרדמת העצים ישן העפר/ שהייתי ועודני - והענפים סוככים עלי/ וכל החורשה שומעת אותך, בן" (קולות ירקונים, עמ' 10). האב והבן כרוכים במסע הזה שאולה יחדיו. אולם בניגוד לנוף הטבעי של הירקון, הקבורה בבית-עלמין ירקון, היא אחרת לגמרי: "לא בקבר טמנו אות/ אלא בגומחה, בקיר אלמוני, בבית עולם חדש ומחוד/ - - / אין עצים ולא פרחים וריח אין/ רק גומחה בקיר וצלליות זכרונות" (שישה מזמורים לצחי, 'אלגיה', עמ' 17). וכן בשיר נוסף: " - - - בןי קבור בגומחה/ בתוך קיר מוזר שהוא ארכיון קוסמי/ עם מגרות מצבה" (גומחה בקיר, עמ' 21).

בחלקים ממנו מתכתב ספרו של האב עם ספרו של הבן. בשיר 'לכתוב שירה' כותב הבן, יוסף יצחק (צחי): "לכתוב שירה זה לנגן את אלוהים/ אדם שמת הוא ילד שנולד" (עמ' 36). ובמקום אחר: "שכינה נפלה עלי/ יופי הולך למות" (עמ' 58), וכן: "היום שבו אמות, יהיה המאושר בחיי" (עמ' 57). בשלושה אלה הוא טווה מעין חוט משולש בין מיתה, לידה ושירה (או שכינה). האב כותב בשיר 'טופוגרפיות 2': "קול בןי עולה ממרומי ושר את חייר/ למעני. קולו האינטימי מהבהב בנפשי" - - - / אחכה לו, עדיין מחכה לו/ לביאתו השנייה אחכה פה/ הלא הוא נביאי האמיתי" (עמ' 59); כאילו מושך כאן האב מאותו חוט משולש שטווה הבן. הוא ממתין ל"ביאתו השנייה" והוא בעיניו "נביאי האמיתי", כלומר

המאה העשרים) הוא מנסה ללכוד דרך תיאורי היומיום כפי שהם מופיעים ביומנים, מכתבים, עיתונים, צילומים, פריטים, ועדויות אחרות. נוימן טוען כי בהתנהלות היומיומית הרגילה, מוצא האדם את עצמו כמי שפתוח אל העולם ומעורב בו. הכתיבה היומנית, הפרגמנטרית, הנעדרת רצף של התחלה וסוף, היא שהולמת בעיקר את מצב ה-Dasein של מי שכבר נמצא שם. זו כתיבה נעדרת נרטיב היסטורי של קידמה או הידרדרות, והיא מאפשרת לשהות עם בני התקופה בעולמם.



ברעז נוימן

בספר שלושה שערים הבוחנים את ה"היות-בעולם". השער הראשון "בבית בעולם" עוסק בבית כמקום שאדם "מרגיש בו בבית". נוימן מביא שלל עדויות לתחושה זו. למשל, מדבריו של המהפכן גוסטב לאנדאור, שכתב בינואר 1905 כי "בכל ערב היה רץ אל עבר ביתו לא רק כדי לחזור אל אשתו וילדיו, אלא גם כדי לשוב אל עצמו". (נוימן מעיר כי בביתו חש לאנדאור את עצמו חופשי להיות מי שהוא, "ונהג להסתובב בו עירום"). וגם את עדותו של הנאצי יוזף גבלס, לאחר שנכנס לפוליטיקה ומצא

עצמו בבית. כאשר מונה לעורך השבועון 'פולקיש פרייהייט' ('חירות העם') עבר להתגורר בעיירה אלברפלד. באוגוסט 1925 כתב: "שוב באלברפלד אני כבר צריך לומר - בבית. עד כדי כך חדרה אלברפלד זו אל תוך לבי". פרק אחר באותו שער מקדיש נוימן לעדויותיהם של בעלי מקצועות שונים על הבית. הסופרת לאורה פרוסט כתבה כי לבית שלושה עקרונות מכוננים: "ניקיון, הרמוניה ופשטות יחסית" (1917). הארכיטקט אלכסנדר קוך כתב כי "בית מתבסס על אחדות כל מרכיביו" (כולל אישיותו של הדייר). ארכיטקט אחר, וילי פרנק, פוסק כי "בית קובע את הצורה הקמאית של החברה והמשפחה". הוא גם מתחקה אחר שורשי המילה הגרמנית בית - Heim - ונגזרותיה, שאחת מהן היא המילה מולדת - Heimat. נוימן מצטט כחצי תריסר ארכיטקטים ומקדיש פרק מיוחד לאדולף לוס (1870-1933), אחד מחלוצי הארכיטקטורה המודרנית ("האדריכל של בנה ביתך"). לוס קובע שרק בבתים פשוטים שצמחו צמיחה אורגנית, אפשר למצוא אינטימיות. לוס העדיף את מסורת הבנייה הגרמנית וקבע כי "ארכיטקט אינו אלא בנאי שלמד לטינית". הבית נידון עוד מהיבטים נוספים: הבית כרחם ולידה; חורבן הבית ועולמם של חסרי הבית (פליטים, מובטלים, חיילים); וגם הבית של מרטין היידגר עצמו, הבקתה הכפרית שלו בטודטנאוברג ביער השחור.

השער השני "לכל זמן" עוסק בממד הזמן של ההיות-בעולם. כאמור, מושג יסודי בתפיסה זו היא "ההשתהות", המסבירה את המושג של היידגר "היות האדם לפני עצמו": "בזמן ההשתהות לכאורה דבר אינו מתרחש. הזמן עומד מלכת. אולם הזמן העומד מלכת הוא הזמן הכרונולוגי, הזמן של השעון המתקתק. ובדיוק כאשר הזמן הכרונולוגי עומד מלכת, בזמן ששום דבר אינו מתרחש, או אז משהו עתיד להתרחש" (עמ' 87). זו תפיסה מורכבת, לא לגמרי מובנת. מסביר נוימן: כאשר הזמן הכרונולוגי עומד מלכת, או אז מופיע העתיד שאכנה "עתיד עתיד" (להבדיל מהזמן המקובל של העתיד), עתיד המתעקש להיוותו בעתידיותו. הזמן הכרונולוגי הוא זמן הנרטיב ההיסטורי המסופר לנו כסיפור, אולם זמן ההשתהות הוא זמן החיים והוא איננו סיפור. הסיפור מופיע, אם בכלל,

וניסיון לכתוב היסטוריה שלא מתוך ההיסטוריה, אלא מתוך העולם. הספר מבוסס על הפילוסופיה של הוגה הרעות הגרמני מרטין היידגר (1889-1976) - אשר, לדברי נוימן - מציע בספרו **היות וזמן** אתגרי להיסטוריונים במשוואה של יחסי אדם-עולם. לשיטתו של היידגר בני אדם אינם נמצאים ב"יחס" לעולם, אלא בעצם היותם הם כבר בעולם ומגלמים עולם ומלואו. בכך שונה היידגר מדיסציפלינות אחרות, המניחות יחס של ניגוד בין "אדם" ל"עולם". ביחס הניגודי רואה היידגר קביעה מראש של המהות האנושית בתור דמות סגורה בתוך עצמה וקיימת כאילו מחוץ לעולם. דמות כזאת, למשל, הוא "הפועל" בהיסטוריוגרפיה המעמדית, "האשה" בהיסטוריוגרפיה המגדרית, "הצבעוני" בהיסטוריוגרפיה הקולוניאלית. היידגר מבקש למצוא דרך אחרת לתפוס את האדם וזאת הוא עושה באמצעות המונח הגרמני Dasein, שבוועז נוימן מתרגמו לעברית בתור "אדם-עולם" (במילה אחת). Dasein, אכן פינה בהגותו של היידגר, מתורגם לאנגלית בתור being there ובעברית ה"היות-שם". נוימן סבור שאין זה תרגום מוצלח, מכיוון שה-Da בגרמנית איננו מציין מקום מוגדר, שם או כאן, אלא היכנשוהו. האדם בתור Dasein - מהיותו נמצא (היכנשוהו) - פתוח לאפשרות להיות בכל מקום. בתור Dasein, אומר היידגר, מגלם האדם "מרחב של אפשרויות". את מעמדו זה של האדם מפרש נוימן בתור "להיות-בעולם" כשם ספרו שלו. כלומר, "ה"היות-עם", "ה"היות-מערב". "בתור ה"היות-בעולם", אדם כבר נמצא מחוץ לעצמו בעולמו". שולחן אינו יכול להיות אלא שולחן, וכך גם כלב בכלביותו. רק האדם מגלם את מי-שהוא-אינו, או מי-שהוא-עדיין-אינו, היינו את אפשרויות ההיות שלו. (היידגר הוא אבי הזרם האקזיסטנציאליסטי. סארטר יכריז בספרו הפילוסופי **הישות והאין** כי "האדם הוא הוויה שאינה מה שהנה, והנה מה שאיננה").

נוימן מדגיש ש"היות בעולם" אינו תיאור מצב, אלא פעולה. (הפועל "היות" בעברית אינו מבטא זאת היטב כמו ה-sein הגרמני, ה-to be האנגלי, או ה-etre הצרפתי). עניינו של היידגר הוא בחשיפת ההתארכות וההתרחשות של ההיות. מכאן מגיע נוימן למשימתו שלו בספרו (ההדגשה שלי, ע"ל): "כשם שההיסטוריונים תרים במקורות היסטוריים אחר עדויות של בני אדם שמקיימים יחסי מין, שאוכלים, שעוסקים בפוליטיקה, שנלחמים, כדי לכתוב את ההיסטוריה של המיניות, של האוכל, של הפוליטיקה ושל המלחמה, כך תרתי אני אחר בני אדם ההווים-בעולם כדי לכתוב את ההיסטוריה של ההיות-בעולם (עמ' 21).

לפי היידגר ל"היות-בעולם" שלושה היבטים: "להיות כבר", "להיות לפני עצמך", "להיות בקרבת הדברים". הדוגמה המפורסמת של היידגר (שבה הוא פותח את ספרו) היא הנגר בסדנתו ופטיש בידו. היידגר אינו מסביר מה הביא את הנגר אל הסדנה, כל אדם נמצא כבר בעולמו, ומשם ראוי להתחיל. אולם לא שם מסתיימת ההיסטוריה שלו. הנגר "הנמצא כבר" בסדנתו הוא "עדיין לפני עצמו", כלומר עדיין אינו סגור בהגדרה או במהות. תיאורו לא מסתיים בשולחן או בכיסא שיצר, כי בכך נשלול ממנו אפשרות לייצר משהו אחר, אלא כמי שכל האפשרויות פתוחות לפניו, כולל האפשרות להיות משהו אחר. זו המשמעות של "להיות לפני עצמו". "להיות בקרבת הדברים" משמעותו להיות מעורב ומשוקע בדברים סביבו, ובמקרה של הנגר, עם הפטיש בידו. ההיסטוריות של ההיות-בעולם הן, אפוא, היסטוריות המשתהות עם האדם הנמצא כבר בעולמו, עדיין לפני עצמו, ובקרבת הדברים (עמ' 23). מה שעושה נוימן בספרו הוא אם כן "ניסיון לכתוב היסטוריה תוך כדי ההיית הזמן הכרונולוגי, כדי לחשוף ממד אחר של זמן - זמן לא רצף, זמן רב גוני, זמן שמעורב בהתרחשויות ומשתנה לפיהן" (עמ' 23). לדעת נוימן גם לזמן יש היסטוריה. אין זה זמן אחיד של מטרונום, אלא זמן שמתכווץ ומתרחב בהתאם להתרחשויות. את הזמן הזה (**עולמות גרמניים במפנה**

רק בסוף, בדיעבד, בתיאורו של מספר-על יודע-כל, הלא הוא ההיסטוריון (עמ' 88). הזמן שביקש היידגר לחשוף הוא "המתנה ללא התכוונות אל משהו שממתינים לו". המתנה זו חותרת תחת הזמן הכרונולוגי, מה שהיה לפני, ומה שיקרה אחרי, והיא מהווה את תשתית ההיות-בעולם. זה מה שמבקש היידגר ביחס לעתיד (במכתב לאהובתו חנה ארנדט): "להניח לְהִיּוֹת לְהִיּוֹת". נוימן מברר מה קורה באותה המתנה: מחד תחושה של שעמום, כי שום דבר לא קורה. מאידך תחושה של מתח, כי משהו צריך לקרות. גם כאן מצטט נוימן עדויות שונות. הסופר גיאורג הייס כותב ביולי 1920: "משעמם כל כך, דבר אינו קורה... לו לפחות היו שוב בריקדות שאפשר היה לטפס עליהן ולירות" (עמ' 93). שנה קשה עברה ב-1910 על הוגה הדעות המרקסיסטי הצעיר גאורג לוקאץ'. דבר לא קרה מכל מה שציפה לו, אולם בכל זאת התעקש שמהו חייב לקרות: "לא יבוא מה שאני מחכה לו, אולם מכיוון שאני מחכה, זה אשר יבוא יהיה הוא". מלחמת העולם הראשונה היתה מלחמת חפירות שגם בה המתנינו רוב הזמן. את ההמתנה הגדולה חוו החיילים ששהו בחפירות. סוג אחר של המתנה ביטאה הישיבה בבית הכלא של רבים מאישי התקופה כמו ארנסט טולר, רוזה לוקסמבורג, קרל ליבקנט, הנס פאלאדה, ואפילו אדולף היטלר, המדווחים על תחושות דומות. חוויה זו מסכם נוימן כך: "בהיסטוריה של היות-בעולם כל עכבה היא לטובה. לא משום שמשו טוב עתיד לקרות, אלא מכיוון שההתעכבות על פי הגדרתה פותחת פתח להופעתו של משהו חדש שיבוא אחריה, עתיד עתידי. ללא התעכבות בתוך זרם האירועים השוטף, שום דבר חדש, עתידי, אינו יכול להופיע" (עמ' 99).

בפרקים הבאים מביא נוימן אינספור עדויות נוספות על "להיות-בעולם" ולא אוכל לסקור את כולן, אבל אני רוצה להתעכב כאן על שני היבטים נוספים בלבד אשר לדעתי הם חידוש מקורי של בועז נוימן ועיקר שיטתו: תיאור העבר (בפרק "היה היה") ותיאור העתיד (בפרק "לפתע פתאום"). בראשון חוזר נוימן לסוגיית הכתיבה ההיסטורית ושואל כיצד ניתן לתאר את עברו של היות-אדם-בעולם? התשובה היא שגם כאן עלינו לתארו "משתהה בעברו" כפי שתיארו אותו לפני כן "משתהה בהווה שלו", וזאת על מנת להשאיר את כל עתידו לפנינו (גם בעבר). זהו "עבר מושהה" והכלי הלשוני לתיאורו הוא השימוש ב"היה היה". הדבר מחייב שינוי גם בכתיבת הנרטיב ההיסטורי: הכתיבה המקובלת מחייבת לתאר את העבר כמוכיל אל העתיד. נרטיב כזה עוקר את האדם מעברו וכופה עליו "לנוע" אל זמן עתיד. (למשל, במשפט "פלוגי נולד ב-1890 וכשהגיע לגיל 24 יצא להילחם במלחמה הגדולה"). בהיסטוריה של היות-אדם-בעולם עלינו לתאר את האדם בצורה שאינה "מוסרת אותו אל העתיד". העבר של היות-אדם-בעולם יכול להיכתב רק מתוך מודעות לקיומו של שבר רדיקלי בין העבר לעתיד, "שבר שיאפשר לעבר לשהות בעברו" (עמ' 117). במקום הכתיבה ההיסטורית הרגילה, מציע נוימן את "הכתיבה האנקדוטלית, הפרגמנטרית, המצטטת", כפי שהוא מיישם אותה בספרו זה. נוימן מנתח את המקור הלשוני של האנקדוטה (יוונית) ושל הפרגמנט (לטינית) ומסביר, כי "האנקדוטה היא זו שאינה נותנת עצמה החרצה", כלומר אינה נותנת עצמה לפרשנות, למשמעות, או לעתיד, ובכך היא מתעקשת להישאר בעברה (עמ' 118). כך גם הפרגמנט המגלם שבר של זמן, או זמן שבור. "הפרגמנט הוא שבר או שריד למה שהיה ואיננו עוד, וככזה כל עתידו עוד לפנינו" (עמ' 121). נוימן מראה כיצד נקטו בדרך כתיבה זו אבי ההיסטוריה הרודוטוס, וכן הירקליטוס, וולטר והסופר וההיסטוריון היינריך מאן (אחיו של תומס מאן), המדבר על חשיבות "האירוע ההיסטורי" בניגוד ל"תהליך ההיסטורי" ועוד.

בפרק "לפתע פתאום" הוא שואל כיצד נתאר את העתיד בדומה לתיאורנו את העבר בפרק "היה היה". המקבילה ל"עבר מושהה" היא מה שהוא מכנה "עתיד עתידי", כלומר עתיד העתיד להתרחש ב"עתיד

עתידי" (שאיננו נגזר מן העבר). הוא כותב: "בתור היות-בעולם כל עתידו של האדם עדיין לפניו, ועלינו לכבד זאת ולא לכפות עליו את סופו... בתור היות-בעולם האדם הוא מה שכבר היה ובעת ובעונה אחת מה שעוד יהיה" (עמ' 126). נוימן מסביר שאף אחד איננו ידע באמת מה יהיה, ולפיכך אי ידיעה זו יש ליישם גם על עתידים של הזמנים שכבר עברו. במילותי שלי, לא להיות חכם לאחר מעשה (עוד בטרם מעשה), אלא לכתוב על העבר מבלי לדעת את סופו. בתור היות-בעולם עתידו של האדם יופיע לפתע פתאום, להבדיל מן העתיד שיופיע בתוך נרטיב היסטורי הגזור מהעבר (כמו במטריאליזם ההיסטורי המרקסיסטי). ניטשה שטבע את הביטוי "לפתע פתאום" מתאר את הופעת העתיד העתידי בתור "עזוץ, קריעה, אי הבנה, חרדה, התפרצות, שיכרון, ראשוניות", וכדומה (עמ' 128). גם כאן מגבה נוימן את דבריו בשפע דוגמאות, חלקן מאירועי מלחמה, שאמנם מהן. אציין רק שהביטוי "לפתע פתאום" רווח הרבה גם בתיאור אירועי מלחמת יום-הכיפורים בספרו של ס' יזהר גילוי אליהו (1999). נקודה מעניינת היא מה שאומר נוימן בהמשך, כי הזמן הכרונולוגי הלינארי אינו יכול להביא עמו דבר חדש וכי "העתיד העתידי יופיע לפתע רק כאשר הזמן הכרונולוגי ייעצר מלכת" (עמ' 133), כלומר מתוך אותה "השתהות" של הזמן עליה דיבר בפרקים קודמים. הדוגמאות שהוא מביא הן בעיקר מתחום האמנות והמדע (שם מכונה "ההשתהות" "השראה"). שמות כגון הרמן הסה, ברטולד ברכט, לודוויג קירשנר, פאול מיזס, היידגר עצמו ועוד. אולם דווקא כאן עלו בדעתי כמה דוגמאות היסטוריות של "לפתע פתאום" (שנוימן אינו מזכיר): למשל, קריסת ברית המועצות שחלה "לפתע פתאום" מבלי שאיש צפה אותה מראש; למשל, אסון מגדלי התאומים בניו יורק שהתרחש "לפתע פתאום"; למשל, האביב הערבי והופעת דאעש המתרחשת עתה לנגד עינינו "לפתע פתאום".

פרק ח' בשער השני קרוי "מוות יפה". בעקבות היידגר מבחין נוימן בין "מוות מכוער" ל"מוות יפה". מוות מכוער הוא מוות ביולוגי, פוליטי, חברתי או כלכלי. זהו סוף שאין אחריו כלום. מוות קיומי שהוא "מוות יפה", זה מוות של האדם הנמצא עדיין לפני עצמו: "המוות הקיומי הוא מוות יפה בדיוק משום שהוא דווקא התחלה. כאשר אדם מת במובן הקיומי, כלומר כל עוד הוא עדיין לפני עצמו, עדיין איננו מי שהוא, הרי שהכל פתוח לפניו, כל עתידו עוד לפניו" (עמ' 142). כמה מתבקש לומר זאת על בועז נוימן שמת כה צעיר.

הפילוסוף והסלולר

אלמלא ידעתי כי ג'ורג'ו אגמבן הוא מחשובי ההוגים של השמאל הרדיקלי העולמי, הייתי סבור כי הרצאתו שיצאה בספרון קטן מהו *אפלטונוס* (מאיתלקית: מאיה קציר, רסלינג 2015, 48 עמ'), הוא הומורסקה מבריקה על "הפילוסוף ומלחמתו בסלולר". אבל לא. הוא מתכוון ברצינות לכל מילה שהוא אומר.

אגמבן יוצא בהרצאתו לכרז את מושג "הדיספוזיטיב" (במשמעות של "אפֶּרְטוּס" באנגלית) במשנתו של מישל פוקו. אצל פוקו (כמו אצל פוקו) קשור המושג במה שהוא מכנה "ממשליות" או "שלטון בני אדם". אף שאינו מביא הגדרה של הדיספוזיטיב, מצטט אגמבן מתוך ריאיון עם פוקו: "מילה זו היא בראש וראשונה מכלול של מיני שיח, מוסדות, מבנים, רגולציות, חוקים, אדמיניסטרציות, היגדים מדעיים, טיעונים פילוסופיים, מוסריים ופוליטורופיים. ובקיצור: הרבה מהנאמר כמו מהלא-נאמר, אלה הם מרכיביו של הדיספוזיטיב". אני פוסח על "התקציר הגנאלוגי" של מושג "הפוזיטיביות" של הגל (הגורם ההיסטורי הנכפה על בני האדם); וה"אויקונומיה" של השילוש הקדוש (כחלק מן "הגנאלוגיה התיאולוגית של הכלכלה", עמ' 11-28) - ומדלג

אגמבן שואל כיצד נלחמים בתופעה? האמת היא שאין לו תשובה מעשית לשאלה זו (מלבד תשובה פילוסופית מורכבת שעיקרה "חילול הקודש של הדיספוזיטיבים"). בפועל ככל שהדיספוזיטיבים נעשים חוררניים יותר ויותר, מוצא עצמו השלטון אל מול אלמנט בלתי ניתן לבלימה. אגמבן מצטרף כאן אל ההשקפה "הקטסטרופלית" (מייצגה בישראל הוא תלמידו הפילוסוף עדי אופיר, אשר על ספרו **אלימות אלוהית** כתבתי כאן לפני שני גיליונות) והוא חוזה הידרדרות שתביא את העולם אל סופו. "אנו עדים למעשה לפעולת השווא של המכונה אשר נטלה על עצמה לרשת את שלטון ההשגחה העליונה על העולם; אך במקום להושיעו היא מובילה אותו לעבר הקטסטרופה" (עמ' 45). באמת, לא הפתרונות של אגמבן מעניינים אותי, אלא נדמה לי שעצם הבעיה המעסיקה כיום את ההתפלספות הרדיקלית והוגיה, היא הבעיה.

עלעולים

ספרי שירה רבים רואים אור כל העת. רבים מהם טובים ויפים. פשוט אי־אפשר להקיף את כולם, רק לעלעל בהם. לכן אדלה מהם, מעת לעת, כמה אבנים טובות ודווקא מאלה שאינם זוכים לאור הזרקורים.

*

המשורר הוותיק איתמר יעוז־קסט נפרד בספרו **שירים לרעה בשער השמים** (עקד/ גוונים 2015) מרעייתו במשך שנים הפרופסור חנה יעוז־קסט (1935–2014), בשירים שנכתבו בשנה שלאחר מותה. אין כמשורר ותיק, שהוא משורר אמת, היודע לדriיך ככה בהבעת הדברים.

בשיר בשם 'גשם ראשון בבית עלמין הירקון' הוא כותב בבית הראשון: **גוש רגב זע במחילות עפר וטיט ונעלם בין מצבות ולהקת־חיות רחשת, ועת על בית עלמין ירד ענן־נכר אטי/ הרים ראשו השלה, החל לפשוט בשור/ וכבר/ חדל להתהפך (עמ' 15).** "הרים ראשו השלה, החל לפשוט בשור" זה משפט שרק משורר שבע ניסיון וייסורים (ואולי גם ניצול שואה, כמוהו), יכול לכתוב.

בשיר אחר 'קיום ואי קיום' על זיכרון חייהם המשותף בעבר ועל הבית הריק בהווה הוא כותב:

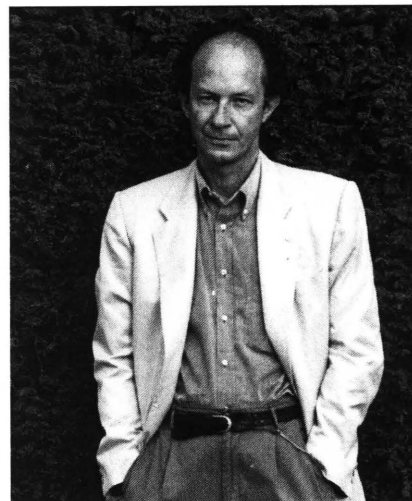
מקצות תבל, כתום העלומים הרפננו/ עשן ובוהק ים/ כעת הריק לובש/ מראה דחליל ומן הטלפון מגיח/ קול שהוקלט מזמן כן... כאן ביתם של... בחוץ בוערת אש (עמ' 17).

ואיזה תמונה נהדרת מחיי היומיום שלהם לעת בוקר, בשיר 'הטוב ביותר היה':

פלי תאורות עזות, עם הרהורי אני - את/ היד נגעה עם בקר בשמיכתך "את פה?" עמדה שתיקה של שעת נמנום/ אף פיה סנן בשקט/ "תמיד!" (עמ' 21) כמה פשוט, כמה יפה. כוחו של משורר גדול.

*

מציאויות (הוצאת עכשיו 2014) הוא ספר משותף לגבריאל מוקד (וריאציות) ולאילנה יפה (שירים). הוריאציות, ישנות וחדשות, זכו כבר לביקורות ולפירוש. לא כן, כמדומני, שירה של אילנה יפה. שירתה משוכללת, מורכבת, לא תמיד קלה להבנה. הרבה יופי טמון, כך אני חש, גם בשירים שלא ירדתי לסוף דעתם, ועל אחת כמה וכמה בשירים שמשמעותם נגלתה לי



גידון אגמבן

הישר אל המלצתו של אגמבן "למקם את הדיספוזיטיבים בהקשר חדש". ההקשר החדש הזה הוא פחות מופשט ויותר קונקרטי. אגמבן מציע בו חלוקה כללית גסה של הקיים לשתי קבוצות: מצד אחד היצורים החיים, ומן הצד השני הדיספוזיטיבים, שבהם נלכדים היצורים הללו ללא הרף. כלומר, "דיספוזיטיב הוא כל דבר שביכולתו ללכוד, לכונן, להחליט, לשים מכשול, לעצב, לשלוט על הדעות, הנוהגים ומיני השיח של היצורים החיים." (הדיספוזיטיב הוא ה־disposition האנגלי, כלומר נטייה, פנייה, סטייה, כמה שנגזר מן ה־dis-position שלו שהוא שינוי המערך של הסובייקט הנתקל בו). לא רק בתי הכלא, בתי המשוגעים, בתי החולים, בתי הספר, בתי החרושת, בתי התפילה, במשנתו של פוקו, אלא גם העט, הכתיבה, הספרות, הסיגריה, המחשבים, וכן... גם הטלפונים הסלולריים (!) שעליהם מדבר אגמבן. וכמובן "השפה עצמה שבה נלכד לפני אלפי שנים מתוך חוסר מודעות, פרימאט" (עמ' 29) כלומר קוף אדם, מן "היצורים החיים" דלעיל.

ובכן, הגענו אל הסלולה, שעליו יוצא קצפו של אגמבן. על השלב הנוכחי בהתפתחות האנושית הוא כותב: "אולי לא תהיה זו טעות להגדיר את השלב הקיצוני בהתפתחות הקפיטליסטית שבו אנו חיים כצבירה והתרכות עצומה של דיספוזיטיבים" (עמ' 31), קרי: גאדג'טים, מכשירים, מכשורים והמצאות למיניהן. דיספוזיטיבים היו כמובן מאז הופעת האדם, אך לדעת אגמבן כיום לא קיים רגע אחד בחיי הפרט שאיננו מעוצב, נגוע ונשלט על ידי דיספוזיטיב כזה או אחר. דעתו אינה נוחה מכך והוא שואל: "כיצד נוכל להתמודד עם מצב זה? איזו אסטרטגיה עלינו לאמץ במסגרת קרב המגע היומיומי שלנו בדיספוזיטיבים?" אגמבן מודה שפיתח רגש של תיעוב כלפי הטלפון הסלולרי, שבארצו, איטליה, הוא קרוי מתוך חיבה מיוחדת "טלפונינו" (טלפון קטן - Telefonino). הוא כותב: "פיתחתי שנאה יוקדת כלפי אביזר זה. לעתים אני מפתיע את עצמי במחשבה כיצד להרוס או לחבל באותם טלפונים סלולריים ולשים מאחורי סורג ובריה את המשתמשים בהם" (עמ' 32). עד כדי כך!

ראוי לציין שבזרם ההגותי הזה איברו מזמן מושגי "שמאל" ו"ימין" המסורתיים את משמעותם. לא מדובר עוד במלחמת מעמדות או במהפכות (לדברי אגמבן "ימין ושמאל מתחלפים זה בזה בניהול הכוח... והם רק שמות לשני קטביה של אותה מכונת שלטון", עמ' 44), לפיכך הוא מתרכז רובו ככולו בביקורת התרבות (הצרפנית). אגמבן כותב כי "הדיספוזיטיבים הביומטריים שמפתחים, מצלמות האבטחה והווידאו, הופכים את המרחבים הציבוריים בתוך הערים למרחבים של כלא עצום ממדים" (עמ' 45). אין ספק שגם כך אפשר לראות זאת, במיוחד מי שנוטה להדגיש בכל תופעה את תופעות הלואי השליליות שלה, ואותן בלבד.



איתמר יעוז־קסט
חנה יעוז־קסט



צורות/ אילנה יפה

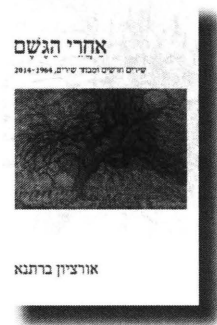
תן בי את נפש הרבוע,
שבעתי מלעגל פנות בחי,
היו לי לזרא כל אותן שחיקות,
שיופי פנותי, דעותי, רגשותי, הלכי נפשי,
חלומותי - -
תן בי את נפש הרבוע הטהור.
יהא הרבוע לי חלון בעדו אשא עיני
אל העגול השלם.

שיר יפהפה וחכם בן ארבעה מהלכים: א. הדוברת בשיר מבקשת את "נפש הריבוע". נקעה נפשו מעיגול פינות, שיוף דעות, הקצעת רגשות וכדומה. ב. בכל זאת אי-אפשר שלא לשמוע בתביעה לקבל את "נפש הריבוע" גם את תאומו בלשון הריבוע, והוא "נפש המרובע", כביטוי למשהו שגור, סתמי ובלתי מקורי. ג. לכן, היא מבקשת לא סתם את "נפש הריבוע", אלא את "נפש הריבוע הטהור". ד. זאת, כאמצעי לראות מבעדו את "העיגול השלם". כך השלמנו מעגל: מרחיית "עיגול פינות" (במשמעות של פשרות לא מכובדות) ועד "העיגול השלם" (במשמעות הרוחני הטהור) שבו אנו צופים מבעד "החלון הרבוע" של היומיומי. שיר שלם ומושלם.

*

ספרו של אורציון ברטנא אחרי הגשם שירים חדשים ומבחר שירים 1964-2014 (קשב לשירה 2015) הוא מבחר נכבד של המשורר הוותיק, הכולל גם אחרית דבר מעניינת, שיחת המשורר עם העורך רפי וייכרט. דווקא בספר רציני זה, בעל הסטנדרטים הגבוהים, מצאתי את השיר המעורר למחשבה הזה על השירה. (השיר לקוח מתוך ספרו אהבה לצמחי מרפסת שראה אור ב-2001).

שירה/ אורציון ברטנא



משורר בינוני
כותב שיר בינוני
בלהט
שאיש אינו מבין כלל.
במשך הזמן
יתכן
שקורא בינוני יקרא בו.
יתכן
שדמעות תעמודנה בעיניו
בצער
שאיינו מן העולם הזה כלל.

השיר דן בסוגיה מעניינת: היש ערך לבינוניות אשר מולידה רגש אמיתי? השיר אינו פוסל את האפשרות הזאת, ואפילו מאמץ אותה. ייתכן שדווקא שיר בינוני של משורר בינוני יפעל על קורא (בינוני), יותר מאשר שיר גאוני (או אמנותי). כולנו מכירים את התופעה ששירים מסוימים, אפילו "שמאלניים" (במיוחד כאשר הם מולחנים), נחרתים בזיכרון ומסמלים תקופה בחיים. למשל, imagine של לנן, או אפילו 'הרעות' של גורי. "הבינוניות" הזאת בדרך כלל איננה נידונה ברצינות באמנות הגבוהה. שירו של ברטנא מבקש (בצדק?!) כי נסתכל עליה אחרת.

שירה יכולה / עמיר עקיבא סגל

מה ל"איה פלוטו" ולנפילת התנועה הקיבוצית

איה פלוטו הוא ספר הילדים החביב עלי. הספר שיצא לאור בשנת 1957 מכיל אחד-עשר בתי שיר-סיפוח, באחד-עשר עמודים המציירים לא רק את הדמות של פלוטו הכלב, אלא גם סיפור של חיפוש וגילוי שתמיד גרם לי הנאה. גם היום בתי נהנית מהספר הזה ממש.

הסיפור מאחורי הספר מעניין. את הסיפור המקורי כתבה דינה רון מקיבוץ מגידו, ואירי בן זוגה ארי רון. הסיפור נולד כשארי צייר את הכלב המשפחתי, הציורים שימחו את בתו והוא המשיך וצייר ציורים נוספים שאליהם הוסיפה דינה קטעי פרוזה קצרים. את אלו תלו בחדר האוכל של הקיבוץ, כדי לשמח את ילדי קיבוץ מגידו.

כאשר מחלקת החינוך של הקיבוץ הארצי גילתה זאת, ביקשו את אישורו של ארי רון לפרסום והספר פורסם בספרית פועלים (של הקיבוץ הארצי). עורכת ספרי הילדים של ההוצאה היתה אז לאה גולדברג. גולדברג החליטה להוסיף חריזה לקטעי הפרוזה של דינה רון, ולכן על כריכת הספר נכתב "חרוזים: לאה גולדברג".

מקובל לחשוב שעלילת הספר לא מנסה להעביר מוסר השכל, ובכך מייצגת סגנון שונה מסיפורי ילדים שהיה מקובל בשנות החמישים - לא דידקטי, אלא פונה אל הילד בשפה מוכנת אך גבוהה, בסיפור תמים אך לא מתיילד. אני רוצה להציע כי אולי מוסר השכל אין, אבל אפשר למצוא אידיאולוגיה חברתית בין דפי הספר, אידיאולוגיה ונבואה מפתיעה.

הספר איה פלוטו הוא ספר שיצא בשיא כוחה של התנועה הקיבוצית, ואפשר למצוא בו לא מעט סימנים לכך שהוא מנבא את היחלשותה של התנועה ואת סיום התקופה שבה האידיאולוגיה הקיבוצית-סוציאליסטית היתה כה מרכזית בהווה הישראלית - בעת שהקיבוצים היו חזקים ומשפיעים בהרבה משהם היום. תקופה שבה היו הקיבוצים מופת סוציאליסטי.

כבר המשפט הראשון בספר מתמצת את כלל המסר הזה: "פלוטו כלב כלב מקבוץ מגידו". נכון שמדובר בספר שנהגה בקיבוץ מגידו האמיתי, ונכון שפלוטו הצהוב הוא דמות מוקרת מסרטים מצוירים של דיסני. אבל נכון גם שפלוטו הוא ספק-כוכב-לכת רחוק, אפל וקר. פלוטו הוא גם שמו הלטיני של האדס, אל השאול היווני. כלומר, השימוש בשם פלוטו איננו תמים ומתיילד בלבד, אלא מצביע אל אפלה גדולה שמנבא פלוטו.

יתר על כן, כלבו של האדס - צרברוס, בעל שלושת הראשים, הוא בן לוויה מוכר של אל השאול, ולפיכך לקרא לפלוטו "כלבלב" הרי זה לרמוז אל לידת השאול והאפלה. ובאמת, מי שינטשו את הקיבוצים וישנו אותם, הם אותם אלו שהיו ילדים בשנת 1957 וכשלושים שנים אחר כך היו למבוגרים ששינו לעד את המפעל הקיבוצי. גם הבחירה במגידו היא סמלית ומרמזת אל תל מגידו, הלא הוא הר מגידו, מקום התרחשותו של האירמגדון לפי חזון יחזקאל בברית החדשה (פרק ט"ז, פס' 16): "וַיֵּאסֹף אֹתָם אֶל-הַמָּקוֹם הַנִּקְרָא בְּעִבְרִית הָר מִגְדוֹן".

אוסף הסמלים כבר בארבע המילים הראשונות של הספר - שניתן לפרשם לכמה כיוונים - תמימים ופופולריים מחד, או אפלים, כבדים ומאיימים מאידך, מצביע על ממד העומק שיכול להוסיף אליו הספר המרתק הזה.

גם המשך הבית מעניין: "יש לו הפל: מרק ועצם. זה טוב ויפה. אבל, בעצם, נמאס לו לשבת כך לבדו" מציג את מילוי צרכיו של פלוטו כמענה לצרכים חומריים בלבד, כאילו "מרק ועצם" עונים על כל צורך. ובאמת, פלוטו בורח בשל תחושת הבדידות שהעיקה עליו - בדידות הצעיר בתוך הקיבוץ, אבל גם בדידות צעירי הקיבוצים בתוך החברה הישראלית.

פלוטו מודר וקורע את החבל שקושר אותו. מה שמעיד גם על כך שפלוטו מאס במצבו, וגם שהיה כלוא - קשור בחבל, אך גם על כך ש"בעצם", היה

חוה שכטר

אחרי לכתה

*

זה שאיננו,
אתי הוא.
עץ גדם,
גזע פרות,
כמו לא שלי הוא.
לשוא,
מחזרת על פתחי עולמות
שאבדו.
ובחנה הווא לא ראיתיהו עוד,
קולו הלך לאבדו.
חלף כצל על פני,
ולא היו שמם מעלי,
לא אדמה לכפות רגלי.

*

אדם,
כולא חייו
בשעות שאין להן שם.
שעות,
ללא רחם.
בדמיונו
הוא מתנה נתיבו,
שט בנהר עולמו,
ואינו יודע
יום פקדתו.

*

נפשי,
נפקד מקומה מתוכי.
רגע הלכה לאבדו,
רגע ממני לחור.
נותר מקום בתוכי,
ולא היה בי כוחי.



נלנו נלכלב מקבוצה מגדו
ש לו הכל: מרד ועצם.
זה טוב וזה. נבל, נעצם
ומסס לו לשבת נד לדו.

יכול תמיד לקרוע את החבל ולברוח, לצאת אל העולם.

המפגש הראשון של פלוטו הוא עם צפרדע. הצפרדע היא ירוקה ומשונה למראה, וכשהוא מנסה לדבר איתה היא עונה "קנה-קנה" לא מובן. אפשר לנסות ולומר כי הצפרדע מייצגת את הכסף, את מהות הקפיטליזם - יצור אשר נראה מכוער למדי בעיניו של הקיבוצניק הסוציאליסט. לאחר שפלוטו קרקור לא מובן, נמלטת הצפרדע וצוללת במי הבריכה, ופלוטו מחליט לרדוף אחריה, לצאת אל המים (העולם החיצוני) כדי לרדוף אחרי הצפרדע (הכסף).

פלוטו טובע במים ודג פונה אליו ואומר "כלבים במים! לא, זה לא טוב! צא ידידי היקר לחוף!" הדג, שוכן המים הוותיק, מזהה את אי ההתאמה של פלוטו אל המים הזרים לו ושולח אותו למקומו הטבעי. ואכן כשפלוטו יוצא מהמים, משתפרת הרגשתו: "ופלוטו יצא אל החוף. הוא שמח. היום יפה. הנרקיס פורח, יושב על הפרח יצור נהדר. נדמה לי כי שם היצור פרפר!" הנרקיס פורח בביצה הקפיטליסטית, וכמו באגדה הידועה - מרוכז בעצמו. כך צמחו גם חלקם של הקיבוצים בביצות העמק, ואחר הפכו לפרחים נדירים בישראל ההולכת ונהיית קפיטליסטית, עד שהפכו למרוכזים בעצמם ויהירים. התהליך מזכיר גם את המתרחש בימים אלה ביישובי ההתנחלויות והמתנחלים ההופכים יהירים, מרוכזים בעצמם ומתעלמים מהביצה - מהחברה הישראלית וצורתיה.

הפרפר היושב על הפרח בורח מהכלכל, שתהיה מודע לא יוכל גם הוא לעוף, כפי שתהיה מן הסתם חבר קיבוץ באשר לאותם אלה שמצליחים לעזוב ולהסתדר בעולם (כמאמר שירי של יעקב רוטבליט "הוא עוד ישוב"....); אך קצרים חייו של הפרפר, זאת בהתאם לפנטזיה הקיבוצית - שהעולם החומרי-קפיטליסטי וליברלי הוא בר חלוף אל מול האידיאלים הקיבוציים היציבים. זאת כמובן היתה טעות.

את הטעות מתחילים להבין בדף הבא: "טוב, טוב, אם לא עפתי, אקפוז וארוץ! אך מי זה שם בא? חבר קיבוץ! קורא דיו! דיו! והסוס דהה! נראה מי יגיע יותר מהר!" כלומר הוא מחלק הודאות לסוס שעושה את העבודה, כפי שהפכו עם הזמן חברי הקיבוץ מפועלים למעסיקים של תושבי עיירות הפיתוח בתחילה ואחר כך של עובדים זרים. מחסידי מלחמת המעמדות, הפכו למעסיקים ולעתים אף לנצלנים. גם הבחירה להתחרות פריצה מייצגת מהות חדשה שחדרה אל תוך הרוח הקיבוצית - בבחירה, הבלתי נמנעת אולי, לקחת חלק בתחרות.

משם מגיע פלוטו אל הרפת ופוגש בפרה. "שלום לך פרה. את עושה קצפת?" שואל הכלכל, כאילו הפנים את האידיאל הקפיטליסטי של רדיפה אחרי המתוק, האוורירי, הבלתי משמעותי. הפרה המייצגת את האידיאלים היצרניים-ארכאיים, משיבה: "טיפש קטן! ---/ אני מייצרת חלב לגבינה!" תשובתה מצביעה על הקלקל שחל בפלוטו, שמחפש בדיוק את מה שהקיבוצים רצו להימנע ממנו.

אך פלוטו עדיין לא מוכן לעולם החיצוני, וכשגדי ידידו מוצא אותו, הוא בחר להישאר בקיבוץ. כך אומר לו גדי "חזרת הביתה, איזו שמחה!" משום שבסופו של יום (ואנו בסיפור זה ובמציאות אכן בסופו של יום) עצם השייכות הקהילתית היא העניין המשמעותי.

ובכל זאת, בתמונה האחרונה - בבית האחרון, בעמוד האחרון - החושך יורד, הלילה מגיע ופלוטו וגדי רצים מהר: "ופלוטו וגדי רצים בדהר. נרץ מהר! מי יגיע ראשון? כבר זמן לאכול ולשכב לישון!" והנה אנחנו כאילו חוזרים אל ההתחלה - אל הארוחה ואל החומר, כאשר אלמנט התחרות נכנס - מבשר את החשכה ואת הלילה היורד.

ואכן, הלילה החל לרדת על הקיבוץ. המדינה נפתחה אל העולם הליברלי, הקפיטליסטי. אופן החיים הקיבוצי הפך פחות ופחות רלוונטי, האידיאולוגיה פינתה לא מעט ממקומה לחומרות גרידא. צעירי הקיבוצים - מרצון להתפתח או מהבנה שהקיבוצים הפכו לא מספקים או אפילו צבועים בחרו לעזוב, למרוד או לשנות את הקיבוץ.

האם התכוונו הגיסיפוד להחזיר אליו את המשמעות הללו? אולי. משמעות נבראיות שניתנו בדיעבד ליצירות ספרות מוכרות לכולנו. אין סיבה להניח שמשוררת גדולה ואשת רוח גדולה כלאה גולדברג לא יכלה לעשות בדיוק זאת. אמנם, הסיפור "איה פלוטו" הוא מבריק כמות שהוא, אך כל יצירה ספרותית מועשרת ברבדי פרשנות ומשמעות הנוספים לה.

עד קצה גבול היכולת

ומעבר לו

מה בין שקספיר למיקרופונים, ומה בין תיאטרון החפצים של שיר גולדברג לעומק של אלתרמן. על הרכות הזורמות, הטבעיות וההומור של טרישה בראון, על בדיקת גבולות עד קצה גבול היכולת נוסח קנדה ועל אפסי צליל והעפלה לפסגת המוחות נוסח סין. רשמים מפסטיבל ישראל 2015

השנה התחלפה הנהלת הפסטיבל: בראשו מונה אייל שר, יוצר הקולנוע שכיחן כמנהל הסינמטק בירושלים והפיק את פסטיבל הקולנוע הירושלמי. הבמאי והיוצר איציק ג'ולי נבחר למנהל האמנותי החדש. מטרתם היתה לתחום גבולות חדשים לאמנות, ללכת למחוזות האוטוגרד והחדשני, ואיך אפשר בלי "רב-תחומים"? ג'ולי הבטיח שאין מה לפחד כלל - המופעים לא ידעו את הקהל אלא יותירו בו טעם של עוד.

אבל לא תמיד דרו בכפיפה אחת הרצון לחדש בכל מחיר עם טעמו של הקהל. כזה היה למשל המופע של תיאטרון האוטוגרד האיטלקי "יוליוס קיסר" בבימויו של רומיאו קסטלוצ'י. או בלשוננו: "התערבות דרמטית ותלוית מקום ביצירה השקספירית"! במופע תוקף קסטלוצ'י את הדמגוגיה והפוליטיקה ומערים על השחקנים מכשולים המקשים עליהם את הדיבור וההבעה. יותר מכל עודד מופע זה געגועים לכשרונו הדרמטי של מרלון ברנרדו בתפקיד אנטוני המבכה את רצח קיסר הנבגה. מדמותו ההרואית של קיסר נותרה רק גלימה לבנה שיותר משהיתה מלכותית נראתה כסמרטוט שעטה ישיש. בגרנו הושתלו מצלמה זעירה ומיקרופון ובהדרגה הפך לפסל סטאטי בעוד הקהל צופה במיתרי קולו ובגרירת גופתו בשק ניילון מרשרש. אילם לחלוטין היה אנטוניוס (השחקן דאלמציו מסיני) שניתן היה לעקוב רק אחר מיתרי קולו אך לא אחר נאומו. ובאשר לקהל הפלבאים, שברובו נאלץ להתייטר בעמידה וחלקו ישב על הרצפה הקרה של ימק"א, ספק אם נהנה מ"פעלולי האוטוגרד".

זורם בטבעיות ומלא קסם ויופי טהור היה המופע של להקת המחול של הכוריאוגרפית האגרית טרישה בראון. זו היתה ההזדמנות האחרונה להתענג על להקתה של כהנת הפוסט-מודרניזם שבהתקרבה לגבורות ערכה עם להקתה סיור פרידה. היא הוציאה את המחול אל מחוץ למסגרת האולמות לסביבות של מחזיאונים, פארקים וכיכרות. כל תנועה אצל בראון היא בבחינת "סוף מעשה במחשבה תחילה": לכאורה סיבוב אקראי של פרק היה, כשלמעשה התנועה היא פרי חישוב מתמטי מורכב. הזרימה של התנועה בין הרקדנים - כאשר האחד משלים את רעהו - היתה מושלמת. הכיוונים המנוגדים של הזרימה נעו בסימטריה מדויקת גם אם נראו אקראיים ומאולתרים. ויותר מכל, החופש של הרקדן עצמו להפיק כל תנועה כאילו היתה שיאו של תהליך שחרור פנימי, כמתוך מדיטציה רוחנית. לכל רקדן יחס אחר לכוח המשיכה ולחלל ועם זאת ההרמוניה ביניהם וההנאה ששואב כל אחד מהתנועות של גופו מופלאות. המופע נפתח בריקוד ידוע של בראון משנת 1981 'Son of Gone Fishin'

- יצירה מורכבת לשישה רקדנים, לצלילי המוזיקה המקורית של רוברט אשלי. הרקדנים בבגדי זהב שקופים נראו כמו מרחפים בתנועות קשת ארוכות ועגולות של ידיים ורגליים, מהאחד אל השני, בתיאום מושלם. ענוג במיוחד ומלא רכות היה Rogues - דואט לשתי רקדניות שיצרה בראון ב-2011 - הפעם בביצוע שני גברים. אף שלא היה ביניהם מגע או קשר עין, היה נדמה כאילו חשבו בראש אחד.

האמן האמריקני רוברט ראושנברג - המסמל את המעבר מאקספרסיוניזם מופשט לפופ ארט - עיצב את הבמה, התפאורות, התאורה והתלבושות והלחין את המוזיקה המקורית הייחודית עבור המחול 'You can see us' (1995) בביצוע הרקדנים ססילי קמפבל וג'יימי סקוט, האחת עם הגב לקהל והשני - בתנועת נגטיב. בשל הנביעה ההכרחית של הזרימה ההרדית ההרמונית, נדמה כאילו שני הרקדנים הם גוף אחד שהתפצל לצד אחורי וקדמי - עד כדי כך זה היה מושלם.

ההתודעות לגדולתה של טרישה בראון הסתיימה ביצירה מ-1983 שהפכה ברבות השנים לסימן ההיכר שלה. על רקע מערך משולשי פירמידות תלויות מהתקרה שיצר ראושנברג ומקע מלבני שהקירן בשחור-לבן יומני החדשות, הגענו לכרך. באפור-שחור-לבן היו גם הבגדים האוויריים שלבשו הרקדנים. שלושה רקדנים נשאו רקדנית אל-על, והמחול - ממעין הליכה של יחידים וזוגות הפך בהדרגה לסוער ודרמטי. המוזיקה המינימליסטית שהלחינה לורי אנדרסון יצרה תחושה של עיר מתועשת רועשת וחורקת. שימוש קצבי בכלים שונים תרם לדרמה מקצבים מנוקדים - תחילה עם הלשון: "Long Time No See" ואחר כך - אונותופיאה של פירוק ההברות: "long long /no see" והקשה על פעמוניה, "מריטה" של צלילי דרון זועפים על מיתרים, שווריאציות של דיבור מסתלסלות מעליהם, ומוזיקה שהעניקה תחושה של דריכה אינסופית במקום, בעוד הרקדנים על הבמה מפתחים דרמה מגרעיני תנועה זעירים. הפשטות העילאית של טרישה בראון, שניכר ברקדניה שהם נהנים מעצם התנועה, הרשימה יותר מכל.

מרגש היה לראות באולם שלוש שורות של נשים ערביות מהמתנ"ס של אבר-גוש. הן לא הוזמנו במיוחד, התוכנית פורסמה גם בערבית. ללמדך שיש עתיד לדו-קיום.

חיפוש גבולות שאין לו קץ הפגין הכוריאוגרף הקנדי בנואה לשמבר (Benoit Lachambre). מערכת חבלים נמתחה ממרכז הבמה לחלקה העליון ונראתה כמו רשת קרני שמש - ולשמבר, עוטה מסכה ובגד גוף של "שוודר" מסוכן, נכרך בין המיתרים הדקים. בתנועות פתע תזזיתיות הוא נשזר בין הקורים, השיל מעליו את עורו ומגננתיו וחשף את שכבות זהותו. הווירטואוזיות של לשמבר היתה מופלאה. ליווה אותו על הבמה בנוכחות שקטה ומסתורית הרקדן דניאל אלבנוזה שהיה מעין ניגוד מלא הומור אירוני לפעלולים המרהיבים והדרמטיים של לשמבר. גם הליווי החי של האן רואה, שמקומקום ו"שריטה" של גיטרה חשמלית הצליח להפיק צלילים "אוונגרדיים", מסך עוד קורט אירוניה בדרמה. מלאת קסם היתה סיומת האנטי-קלימקס שבו המיתרים מסתלסלים והופכים לעננים גליים ולבסוף מתפרקים לפיתיתי שלג. המופע מסתיים בסגירת מעגל רוויה הומור אנושי - הרקדנים אוספים את כליהם ובתו הקטנה של האמן מגיעה לבמה לפטפט עם אביה.

את תחום מופעי המוזיקה ניהל עמנואל ויצטום, והוא כלל מופעים "בניתחומיים" ואוטוגרדיים, אפילו אופרה עם נגני התזמורת הסימפונית של ברלין וקבוצת התיאטרון הירושלמית. הפסטיבל נפתח הפעם בהבעת אמן ועידוד לכישרונות צעירים: לאולם ימק"א הגיעו הכנר הפיני עטור הפרסים פטרי ליכונן; הוא ניגן בליווי הקשוב של רון רגב בצליל



"כינרת, כינרת", תיאטרון החאן

הפריטה הסיני הקדום, בן השבעה מיתרים, הצליח כל גנן בתורו להעלות בצעירי צליל סיפורים מחיי הכפריים והארמונות הסיניים הקדומים. על הר נישא חיים בני אלמוות, שאינם אוכלים ושוחים אלא רק שואפים אוויר ושוחים טל כדי לאמץ את הרוח ולסלק את הדרקונים מהאגמים השלווים. דו השיח בין כלי הפריטה הקדום לשירה הקסומה של הזמרת הבליט ביתר שאת את ה"חוכמה המעודנת" של הגרצ'ין.

פחות מעודן היה דו השיח עם הצ'לו והגיטרה, ועיקר העיקרים - בין אם היה זה תיאור דרמה של מתנקש בחיי הקיסר או שיר פרידה - לאורך כל הערב בלטה נשמת הכלי. על הסיטאר ההודי - ההחלקה בין המיתרים היא נשמת הנגינה. האלתור על חלקיקי טונים ועירים, שהאוזן המערבית כלל לא שומעת, בלעדית המנגינה היא כ"פרח ללא ריח" או "נהר ללא מים". בתרבות הסינית מדובר על הווירטואוזיות המדהימה של הנגן המסוגל בפרקי אצבעותיו השונים לפרוט על מיתרי הגרצ'ין ולהפיק במיומנותו המשוכללת מגוון עולמות. השירה האפית של הסולנים החזירה אותנו מרחק מאות שנים אחורה, לזמן שעמד מלכת, לעולם שבו אין משמעות להספקים ויש בו חירות מהריצה ההישגית והתחרותית, כדי להתמקד ביופים של הרגע ושל הדממה על ריבואות גווניה. אור התבונה העילאית עטף בקסם את הנגנים. וכך גם התמימות של הזמרת ומנחת הערב שהגיעה לירושלים של מעלה כדי להעניק לירושלים של מטה מחוות ידירות מתרבות סינית קדומה. היתה זו אתנחתא של יופי טהור מ"כל חדשות היום".

קסם והומור אפיינו את העיבוד החדש של תיאטרון החאן ל"כינרת כינרת", המחזה משנות השישים שבו תיאר אלתרמן את מצוקתם של העולים לקרקע בדגניה בראשית המאה. למן הרגע הראשון היה ברור

אינטנסיבי וחם וקשת עגולה, תוכנית תובענית שכללה סונטה של פאול בן חיים. ליבונן השכיל להבליט את הסלסול היס-תיכוני וניגון בוירטואוזיות מרשימה ובניקיון את הצלילים הגבוהים שעל הגשר. בפרק השני הבליט את התחזונויים הכרומטיים שעל הגשר וסיים בצליל ש"עמד" באוויר. כרומטיות "צפופה" אינטנסיבית ונעימה של מחול אפיינה את הקדנצה לכינור של המלחין הפיני אוליסס אלינן. בנגינת הסונטה של דביסי בלט התיאום בין שני הסולנים. הליווי של רגב היה רתמי, שקט ומרחף. דווקא הכנר "מרח" קמעא. את הסונטה הראשונה ברה מינור של פרקופייב ניגן הכנר בפציסקטו מלא הבעה. נפלא היה האופן שבו "התאדה" הצליל על הפסנתר. במיטבו היה ליבונן בנגינת ה"נעימות הצועניות", ונשמע לפרקים כמו כליזמר מלא תשוקה סוחפת.

נגן הסקסופון ויטלי ויטוליה (27) והפסנתרן פיליפ קופצ'בסקי (25) לא היו מתואמים בגובה הצליל והסקסופון ניגן נמוך מדי. ובכל זאת הפגין ויטוליה - נגן ג'ז מחונן - וירטואוזיות מרשימה בביצוע הקפריצ'יו של פגניני. "עונות השנה" (אופ' 37 ב') מאת צ'ייקובסקי היתה יצירה שהלמה את רוחו. גם את הוולסים של שופן (מס' 13 ברה במול מז'ור אופ' 70 מס', ולס מס' 19 בלה מינור ואלס מס' 14 במי מינור), ניגן בוירטואוזיות סוחפת ובמיטבו היה בפולונו בלה במול מז'ור (אפ' 53). ככלל היה זה פתיח מרענן לפסטיבל מלא התלהבות נעורים.

הנהלת הפסטיבל יצאה מגדרה כדי לענג את הקהל בפנינים איכותיות וייחודיות, ואכן נדיר בקסמו היה המופע של הלהקה הסינית Yun Tian Yun He. מחוץ לאולם, בצעדי מחול בסגנון טיי-צ'י, החל המופע המרדכי של אנסמבל הנגנים והזמרים הסיני. בריכוז עילאי, שהוא פרי עבודה רוחנית פנימית, כבשו נגני הגרצ'ין (Guqin) את לב הקהל. מכלי

גיוֹרָא גריפֿל

הציפורים צווחו

הַצִּפּוֹרִים צָוָחוּ
צָוָחוּ כְּמִטְרָפוֹת
עֵת נֶגְהָ דָם חֲרָבָה שֶׁל הַשְּׂקִיעָה
טֶבַח בְּצִמְרוֹת,
וְנִשְׁמָתִי הִיָּתָה אוֹמֶרֶת חָג
וְלֵב בִּי כְּקֶטֶן בְּנִעְרֵי הָעֵדֶר
וְשִׁיר חֲדָשׁ כִּיִּין חֵם וְטוֹב
נֶגֶן בְּעִצְמוֹתַי
עֵת שִׁבְתִּי אֶל הַחֹדֶר.
הָאוֹתִיּוֹת צָבָאוּ עַל הַמְּלִים
לְכָרָא שׁוֹב יֵשׁ מֵאֵין
לְהִכִּיֵּן בְּזֶה הַסֵּדֶר
שֶׁכֵּה יָפָה לְמַצְעָרֵי הַקְּסֶרְקֻטִּין
אֶךְ לֹא לְעֶרֶב הַיּוֹדֵד
לְטֶמֶן רֹאשׁוֹ בְּאַפְלוּלִית הַסֶּתֶר.
רוּחוֹת נִשְׁכּוּ מִמַּעַרְב
נוֹשָׁאוֹת נִיחוּחַ מִצָּנָן,
רוֹדְפוֹת בְּעִקְבוֹתָיו שֶׁל קִיץ מַעֲלָף
וְעוֹד מַעֵט יָבוֹאוּ עֲנָנִים, וְעִמָּהֶם הַסֶּתֶר.

וְעַם הַקִּיץ בָּאָה הָעֶדְנָה
וְאֶל רֹאשֵׁי הוֹשִׁיעָה יָד נִסְתָּרָה
כִּי הַפְּשׁוּט פָּגַשׁ אֶת הַמִּכְבָּר
וְאֵד עָלָה מִן הַדְּרָכִים
וּבֹא הָעֶרֶב.

לילה

וּבְלִילָה עָלָה יָרֵחַ מִטְרָף
לְהַשְׁקִיף עַל מִרְחָב מְנַמְנֵם
רוּחַ יָרְדָה מִן הַהָר רוֹדְפֵת צִלָּלִים
וְהָעֶרֶב גָּנַח וְנִשֵּׁם וְנִשֵּׁף

אֵד קְלוּשׁ נִרְעַד מֵעַל לַמַּיִם
וְחִין נִשְׁלַח לְאוֹר
וּבֵין לְבִין תִּנְשָׁמֶת לְכֶנֶה פֶּרֶשָׁה כְּנָפִים
נִסְעָה,
וְלֹא תַחֲזֹר.

מתוך הספר פגיע, הרהוא אור בהוצאת ספרי עתון 77

שהאירונה המעודנת של אלתרמן בהצגת האידאליים של "הימים הטובים ההם" זכתה לבת ברית נאמנה בעיבוד התמציתי של שחר פנקס למחזה. בראשית ההצגה, כשהשחקנים "מסתתרים" מאחורי הכבסים, כיסא ריק מסמל את החבר שנהרג. בעיקר התחדד ההומור האלתרמני בפרשנותה של הבמאית המוכשרת שיר גולדברג, שעשתה יד אחת עם צוות מעצבי התלבושות, התפאורה, התאורה והמסכות. הבמאית התעללה על עצמה בשלל רעיונותיה המבריקים ובשימוש תיאטרוני של חפצים שהבליט את תוכן העלילה. משעשעת היתה סצנת תיקון הלוקומוביל, כאשר אריה וולף ואיתי שור טורחים על התיקון וקבוצת השחקנים "שרה" את קולות המפוח והגלגלים.

את ההצגה פתח ניר רון בתפקיד "המספר", עוטה כרבות אדומה של תרנגול, שהכריז על הקמת הקבוצה. שמאטעס - בלויי סחבות תלויים ומתברדים ברוח - ובמה משופעת שהיתה בעצם מערך מגירות חומות ששיבולים ו"נחשי" אדמה ססגוניים צצו מהן - היו מסגרת התפאורה לוויכוח העקרוני בין יואב היימן בתפקיד יהודה, מנהיג הקבוצה, לגיא גורביץ' בתפקיד מרדכי, צעיר שאיבד את כספי הקבוצה ו"העז" לשנורר אותם מ"כל הנקרה בדרכו" כדי להשיבם לקופה המשותפת. הקטגוריות של הוויכוח המר העומד בלב המחזה - היתה אמיתית וכנה לא פחות מהכאב וההכרח להיפרד מהתינוק הראשון של הקבוצה בעת המעבר אל בית הילדים. כרמיית מסילתי-קפלן היטיבה לשחק את תפקיד האם שמכריחה את עצמה ללכת לעבודה ולנטוש את תינוקה בבית הילדים. הכל היה עשוי כהלכה ומדויק עד הפרט האחרון. למשל דמותה של טניה שיוצאת מדעתה לבסוף, ונרמה לה שרוחו של החבר שנהרג רודפת אותה. ההתאמה של נטלי אליעזרוב לתפקיד היתה מרשימה. הפרופיל שלה, תסרוקתה העשויה בקפידה ואפילו נעלי הבר לרגליה נראו כאילו נגזרו מתצלום קבוצתי של חלוצי דגניה. עיצוב התלבושות של עפרה קונפניו היה גאוני בהקפדה על פרטי הפרטים. אך מה שהפך את ההצגה להנאה צרופה היתה המוזיקה הזורמת של דניאל סלומון שהעניקה למחזה קצביות תוססת בגוון של קברט ברכטי עליו והיתה בעצם הכוח המניע של הגיבורים. התומור החכם, כאשר הרוב מנוגן על אקורדיון - הכלי של "החלוצים", העניק למחזה נופך של אותנטיות.

ההומור האלתרמני החרף והמפולפל - שבו הוצג האבסורד הטמון בקנאות ההכרחית של מייסדי הקבוצה הראשונה - זכה לגילום מופלא בעיקר בדמות הנגטיב של יהויכין פרידלנדר שהיטיב לשחק את דמותו המפוכחת של פייטלזון: עם כל הכבוד לערכי השוויון והקבוצה, "האדם לא ישנה את טבעו", הוא טוען. ובכל זאת הוא תורם לקבוצה את הלוקומוביל הראשון.

רק בחלקו השני של המחזה, כאשר מגיעים ארצה הוריו של ליובה, החבר שנהרג, עולה דמעה של עצב בזווית העין. את אמו גילמה אודליה מורה-מטלון בכישרון רב. לארו שפירר בתפקיד האב - חסר עומק הכאב. הוא היה תפור יותר לתפקיד הקומי של חיים ברוך, בעל בית הקפה הרחמן.

הסיומת החזירה אותנו באחת לעליזות של המחזה. גם אחרי שטניה מאבדת את שפיות דעתה מכאב ומחלימה לכאורה - עולם כמנהגו נוהג וכל צוות השחקנים לוגם ספל תה בנימוס בהרמת זרת. אליהוק המשובח, עושר הרעיונות של הבימוי והעיבוד ועבודת הצוות שהיתה בגדר מעשה מרכבה של כלל המבצעים, הפכו את הביצוע החדש למבריק וחד פעמי בחיותו.

*

האם איבד הפסטיבל מכוחו לאתגר ולענג את הקהל? עדיין לא. כשהסתפק בלהקות נטולות יומרות כמו זו של טרישה בראון ולא גלש לפעלולי אוונגרד מתחכמים נוסח "יוליוס קיסר" - הוכיח הפסטיבל שגם היום ניתן למצוא הרכבים נוסח אנסמבל גוצ'ין הנפלא מסין ויש גם לנו כוחות טובים משלנו, כמו תיאטרון החאן.

◆

רפאל הדר אורפלי

שמואל רפאל

חניק גולן-ניצני

תמצית מרוכזת

רשתות סלולר

דלתות

סלוק הסתלק צל צלו של ספק
קטונתו עלי, שנות הפרך
על כפותי הפשוטות ענן הנאחס ישבר
ואשמה בו בוכה, כרוע ברך

והזדקתי לכדי זכות אמונה
והייתי תמצית מרוכזת
יש לי שיר משלי, זונגלר של מלים
וצלקת-ספק, למזכרת



סליחות

תסלח לי השפה העברית
אבל לאונרד כהן עם שפה נכרית
בתרגום חפשי צועד לי דוך לנפש
בשמאל ימין באות אות אות
להלוויה מסתדרות
וקלפתי נבקעת חרש חרש

ירושלים, עיר דוד
מהקפה פרטים יחיד
כדור אדם כנטות היום שוקע
יסלחו לי דוד והשמינית*
והמצודה הכנענית
אבל אות רעב מקבתי בוקע

שנים סיח'ים עם סלט גדול
לעולה הרגל שברגל שמאל
רומס כל זוגיות נראית לעין
יסלח לי הגלגול הזה
אבל יש בקיעים במחזה
הבט אלי! אני לכר עדיו...

*כלי נגינה בעל שמונה מיתרים, המוכר בתהילים. כנראה נבל או כינור

מתוך הספר כפוחת בן חורין

הרשתות הסלולריות מתפקדות לעלא ולעלא בבירקנאו
בכל השפות, בכל הלאמים.
מישהו דאג לרשת את אירופה
בקווי אלוט נהדרים.
החשמל כבר לא מהווה סכנה
ואפשר לגעת בקוים. רצוי.
אין מה לפחד.
כדאי לצלצל ולדרש בשלום הקרובים
לברר מה קורה אצל מי שנשאר מאחור
לא לשכח להוציא את העוף מהמקפיא
יש שניצלים במקרר וסלט לכל השבוע.
ותתקשר לבנק להגיד שתוך כמה ימים אני נכנס
להסדיר הכל.

כמה טוב שאפשר להרגיע את כלם
אפלו מבירקנאו.
והכל במחיר חבילה משתלמת במיוחד
עד 20 ק"ג לכל מבקר.
עם מאה מסרונים בחנם.
להגיד להם שאסור להם לבוא.
אתם שומעים?
שלא יענו בכלל. זאת טעות במספר.
טעות במספר.

סוס

על מדרגות ביתו של מלמד תל-אביבי
פרם אבא את בגד האסירים המפספס מבירקנאו
לטה את כרסו האדירה,
וספר לי בגע של כנות
כיצד הדהיר אל בטנו הרעבה
שם, על הרמפה,
סלמי אצילי מסוס הונגרי מתבלן...
"מה אתה חושב לה, איז'יקו?
אני, אם לא הייתי זולל חתיכות שלמות של נקניק
שהביאו ההונגרים בסלים – איך היה לי הכח
לנגד אותה בסוס העץ,
שקנתי בשוק הפשפשים
מהפצוים שקבלתי על אמא ואבא, אחותי ואחי
שנשרפו חיים?
אה, תגיד..."
מחשבות דהרו בי בשתיקה.



ואבוא אל טרקלין של תכלת
ועגל הוא ודלתות קירותיו
גונן אומרגה, ארגמן וטורקז
וציריהן נעים קלות למשב הכל פי
והן קוראות לי וקריצה בחר מנעולן
ומרשות לי לפתחן ולסגרן כרצוני
ואדע – כל דלת היא מבוא
למתן וליצירה
ואעמד בטבור הטרקלין
ותסבנה עיני גופי מדלת לדלת
מגון לגון
ואכרע על הרצפה
ולא פתחתי
אחת.

יורה

לא נודו זרזיפים
רק טפות ענקיות
עומסות אבק דאבה
קז הקיץ
מטבע על
מעקה מרפסתי
מעשה רשת –
טהר האויר
ברייח
שרשי אדמה.
הסתו שנועד
להאפיר
להשיב עלים
להסעיר רוחות
מנביע נדבות.

מתוך הספר יפעה



מתוך הספר מדרך למבקר בבירקנאו

גילוי אמריקה

נטפלתי דווקא לשחורה.

קלטתי אותה מרצדת בתוך עפעפי הכבדים, מתוחה וארוזה בכפתורי המתכת שעל החזה שלה.

הייתי אפופת עננים עדיין. נאחזתי בשובל הניגון הרך, שריחף סביבי מעל האוקיינוס האטלנטי. סירבתי להשיל את עונג הפרקדן ממחלקת העסקים, היחידה שהרשיתי לעצמי כדי לרצות את מפרק הירך הקשיש, שרדה בי נרגן, שלדעתו ראה כבר הכל.

וכאן, מין רוגז שכזה, מתנפח מאליו. המתנה לא קרואה. עיוורת. איזו גאוה מטופשת היתה שם אצל השחורה בכל קפל. מי מגהץ לה אותם בכלל? בטח האמא השחורה שלה. המאמא הכושית. כן, כושית התעקשתי לחשוב. לא אפרד-אמריקאית. המאמא הכושית השמנה שלה. ולא בא לי אז בשום אופן להתגנדר בפוליטיקלי קורקט. המאמא הכושית שלה שרה ספיריטואלו. קולה עמוק, חם, חובר לאדי הקיטור והכותנה הכחולה מתקשחת כאפוד מגן:

Swing low, sweet chariot / Coming for to carry me home / Sometimes I'm up, and sometimes I'm down / Coming for to carry me home...

ומה עושה בינתיים, הבת הזו שלה, שבשתיקה תשטר את כולנו, גוש אחיד של גופות לאים? מה היא עושה כל כך חשוב, שלא יכולה כבר לגהץ לעצמה? ודאי מכניעה את שערה, דמיינתי אותה מול המראה, מחליקה את קרוללה, מתכחשת לאבותיה. צאצאית העבדים כי תמלוך, השתלחתי בה. ראיתי כבר, בגילי, דבר או שניים.

גרגרתי עליה בתוכי. תפסתי בצווארון המדים הכחולים, התנפלתי על הכפתורים הממורקים ועל הסמלים המעוטרים. זקרתי אצבע משולשת על המעטה שלה, התחפרושה שהפרידה בינה ובינינו.

חיץ דמום ושחור היא היתה, ביני ובין דלפקי ההגירה. שחור ולבן. היא ומבוך החבלים המפותל.

אלה סתם חבלים, חשבת, מכותנה לבנה מקורזלת, כשיער קבוצת השחורים הקוטפת בשדה הלבן.

במספריים הייתי גוזרת אותם. במספריים פשוטים. הכי פשוטים שיש. אפילו אלה הקטנים לציפורניים. אלה היו מסבכים אותי עם סלסולים של החבל, נמלכתי מאוכזבת. סכין יפני היה עושה את זה נקי. חד וחלק. כמו מכת קרטה. יפני, נו. ואיפה הייתי מוצאת עכשיו לדעתי סכין יפני? אבל, גם המספריים לא היו איתי. תחובים במזוודה, מחו לשווא על עריצות הטירוף של מסעותינו בעידן החדש. שום דבר חד לא היה בתיק היר. כמובן שלא. גם לא נחלים. הפה שלי היה יבש. מתקבצים קבוצנים, סכסכתי את עצמי בשל העמידה, שהתייצבה לנו שם פתאום, מתגרה במפרק הירך שלי. המתנה לא-מתונה, מתמשכת, משבשת, משביתה, פלפלתי לי בינתיים קצת את המוח. השתדלתי לא להתעלף.

על מפתנה של אמריקה היינו, כל המינים, הגילאים, הצורות, הצבעים,

האישיות, האופיים. אוסף אקראי מן האנושות בפתח ארץ החירות. עמדנו על רגלינו מזה זמן.

כמה זמן?

ממרחק השנים איברתי את תחושתו.

אכן איברתי?

חלונות! לו זכרתי אם היו שם, שכן אם היו, זמן יכול היה להירמז בעדם.

האם באמת לא זכרתי? הקשיתי.

כלום ניסיתי להיזכר, או שמא, מגויסת, הולכתי את הסיפור בנתיבים שהלמו לי?

אולי, טרד קול לא מוכר, תושב חדש בי. ייתכן שאני זו שסחפתי את עצמי לתוך בית הכלא הענקי.

"מה קורה?" אפשרתי לשאלת הזר, באולם ההוא, להתגנב ולהניח לי, לעת עתה.

"למה לא מתקדמים?" שמעתי אותו מתוך נחש האדם שמאחורי.

"פיתולים ספורים ממני, גבר אחר קבע: "המחשבים נפלו להם."

לובשי מדים מלקו מיד את הקולות. הם מפחדו הוטל משני צדי הגבול, נערם לחומה.

זעם תסס בתוכי, לא היה לו מוצא. תקיף ושתלטן, שתל במוחי מראות, שכבר התרחשו, החדיר בו את סיסמאותיו:

מפחד הקמנו גדרות! מפחד תפרנו מדים! כותנה שצבענו, עליה הוספנו אותות וסמלים!

נשטפתי בגלי התעמולה, צווחתי בתוכי: מעטים שולטים בהמונים!

נחילי אנשים נוספים הוכנסו עוד ועוד פנימה. נהיה חם. הריח העיק. הצלפה עמדה באוויר: שגל! שגל!

תקווה מפרפרת צימחה פלומה ופרשה כנפיים. נישאתי על גביה בצבעים חומים. הייתי עם הפליטים. הייתי עם המהגרים. הייתי בין הראשונים. הייתי באֵלים איילנה. התדפקנו על שערי העולם החדש. חיכינו על הסף. אחר כך עברנו פשפוש, בדיקה, סירוק, מיון. נשאלנו על שמנו. נחקרנו כמה כסף יש לנו. האם יש לנו קרובים. נשטפנו בריסוסים.

התקווה נכלמה, נשטפה אף היא. העולם החדש היה כישן.

ציפיות היו לי מהארץ ההיא, חולמניות וילדותיות, כפי שהיו לי מהחיים עצמם ומעצמי. אך היא לא איחלה לנו יום יפה, לא הודתה לנו על שבחרנו לבוא בשעריה. היא היתה מבוועתת מההמון. מאימת הכוח שראתה בנו, כלאה אותנו במקום שהיה התגלמות התנועה והחופש ואנחנו הסכמנו להיות עדר רחוס בשדה התעופה האדיר שלה.

יקרתי. בערתי, טרם הפיכחון הצלול יוחל לאטו ויכאיב לתודעתי, בטרם תיפרש התמונה בפשטותה. סירות עמוסות פליטים תמשכנה להיטלטל בין הגלים, נתונות לחסדי האוקיינוסים. העולם יגן לעד על הטריטוריות שלו.

התעקשות עלתה וטיפסה, דבקה בי ולא הרפתה, פיתתה אותי למשהו שעוד לא התבהר לי במלואו.

כפות הרגליים שלי בערו איתי. הייתי חייבת להניע אותן מולה.

מתוך קומץ השוטרים בחרתי בה, הצעירה השחורה, בורג קטן אומר-הן, שלא ידע, לא ראה, לא שמע. בחרתי לחלץ את רוחה מתוך אפוד המגן.

ואז, בבת אחת, נייערתי את כפות רגלי.

הזיע שלי הזקיף אותה. היא נדרכה כאילו עמדתי לפלוש לאדמת



גרפיטי, מנהטן, ניו יורק

ערפל התפשט. נשר כחול התקרב מתוכו לעברי, חובק ים בכנפיו. אותיות בכחול הקיפו את הים. הן לא התחברו לי למילים. הן היו רקומות.

עגיל זהב קטנטן נצנץ על תנוך שחור.

מעלי התנגנה ברכות שאלה האם ארצה לשתות.

אבל כבר נחתנו, הבליחה פליאה.

שפה קרה של כוס נשקה לשפתותי. המים היו צוננים. מבעד לזכוכית הקרה התכווצו האותיות ושבו זו לזו. גבי היה שעון לאחור, נתמך במסעד כיסא.

בטח! נחתנו מזמן, כמעט הכל התבהר.

היא הניחה את אצבעותיה הארוכות השחורות על כתפי. טבעת זהב דקיקה, בקושי נראית, בהקה מול עיני בדרכה ללטף את מצחי.

בעלה! הוא מגהץ לה אותם, גיליתי לעצמי. אולי בעלה, הזדרותי לסייג, אולי זוגיות יפה להם. ואולי הוא לבן, המשכתי, משהה את גילוי אמריקה, מתקשה לעמוד בגילוי האחר, על אודותי. ♦

נטע גלפמן גבתון - מעצבת תאורה לתיאטרון. בוגרת מגמת העיצוב בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב. פיתחה עבודה ייחודית בינתחומית המחברת מוסיקה, תאורה ועיצוב בימתי. יצירתה "פעמים באור" הוצגה בפסטיבל ישראל, 1984. כתבה מחזות לילדים, לנוער ולמבוגרים. בשנים האחרונות כותבת סיפורים קצרים.

היבשת שלה.

המשכתי, נוע ושוב. הראיתי גם למפרק הירך שלי מה זה.

פסעתי ימינה. היא צעדה לשמאלה. פסעתי קדימה, היא צעדה לעברי. כל נייע שלה רקד עם שלי.

התמסרתי למחול הזוגי. מוקסמת מהצלחתי לחולל, נדמתה בעיני תנועה קטנה כמהפכה. לעולם לא אדע, אם במין טקס נסתר כושפתי להאמין כי עוד מעט היא תאותת לחבריה לברך אותנו, לפתוח בפנינו את השערים לרווחה. אִמון תהיה המילה שתאמר בקול רם בלשונותינו הרבות ותלווה אותנו בדרכנו הלאה.

האומנם ידעתי, בגילי, דבר או שניים? טרד הקול, שהיגר אל תוכי.

בהביטי קדימה, נחמץ לבי לעתים על אירועים שכבר לא אקח בהם חלק. אך היתה לי עדיין שהות להמיר גמלוניות

נבוכה בתבונה מאירת פנים מול רגעים קטנים אשר נקריתי אליהם.

למשך שבירר שנייה ולא יותר צנח מבטי אל כפות רגליה. חייה היו שם. מאמץ ההתמדה. טקס סיום האקדמיה לשוטרים. אמא מוחה דמעה. נפוחות להחרדה, הן גלשו מתוך נעליה.

הבוקי פיסות ילדותי, חלקיקי סבל, נפלטו. הכאב על שראו אותי אחרת מכפי שאני. העמל המתמשך שלי להפשיט את עורי בפניהם, לנצח את התיג.

"את לא תעמדי בזה", חרצו את דינם בפני, ללא היסוס, עצלני המחשבה המתחלפים, פעם אחר פעם. "היא עדינה ושבירית", פטרו עצמם. מתרווחים בנוחות השחור-ולבן, טעו בילדה החיוורת ובהירת העיניים, שאת נחישותה טחו עיניהם מראות. רצוני, עז תמיד, נסמך על מענה לשוני לעתים, לימד את הפוסקים הנרפים לקח.

תחושה לא מפוענחת נמזגה בתוכי, צרבה כסרפד. הייתי תולה עצמי בזנב אותו שבירר שנייה, אך הוא חמק ממני בלעדך. מפרק הירך שלי היה אז היחיד בי אשר עמד לצדי.

הריקוד חג סביבי והאט את עצמו.

משטח לבן דהר מולי, שתי אותיותה A מחוברות, האחת כחולה והאחרת אדומה, החליקו עליו ונפרדו לנגד עיני.

המשך מעמ' 29

יובל גלעד

שקיעת המערב, בין אירופה לישראל

פרנסואה, הפרופסור הבז לזירת המאבק הסורבונית בין פרופסורים ריקי מוח, הנו ייצוג חיובי יחסית של שארית המסורת האינטלקטואלית האירופית, מייצג הגון של קצה. הוא עוד אנטי גיבור בשרשרת האנטי גיבורים של וולבק, אותו מתעד של הכלום הניהיליסטי, של שקיעת המערב, של אירופה החומרנית הטסה באאודי שחורה בכבישים המהירים, אחת אימה מפני הדת.

כי בסופו של דבר, החזרה לדת היהודית ממלאת את הריק שהותירה החילונית הישראלית, כפי שהדת המוסלמית ממלאת את החלל החילוני שהותירה אירופה. ♦

האיסלאם הקיצוני המקיף את ישראל, והיהדות הקיצונית של צאצאי הרב קוק הן גורש אמונים, סוגרים על תל אביב העכשווית - מעוז נדל"ן למשקיעים, ובו זמנית פוחלץ תרבותי של הישגים שחלפו ללא שוב. וכך ישראל החילונית אינה שונה בהרבה מאירופה - היא שוקעת, באין לה מענה חריף, אותנטי ועכשווי למלאות החברתית והרוחנית שמציעה הדת, גם אם מרבית המאמינים הדתיים אינם אלא עדר ההולך אחרי מנהיגים ואמונות מקובעות, השומרות על סדר בעולם חסר שחר.

אך לנו אין וולבק שיתאר בלא סרק את החידלון הישראלי החילוני, אותה שביעות רצון עצמית של סופרים ואקדמאים המחניפים זה לזה.

לקפל או להניח

את מקפלת או מניחה? העוטה אלי פה חסר שיניים אשה נמוכה ועקומת רגליים בחלוק עבודה כחול לצד המכונה, ואני רק הנהנתי, עד כדי כך הופתעתי למשמע השאלה, כי לא העזתי לשאול אותה פתאום, אם כי דווקא רציתי, רציתי לדעת מה דעתה לפני שאני מחליטה, בסופו של דבר היא מועסקת כאן דרך קבע, ולא מחפשת עבודה לקיץ כמוני, כך שמעתי, אמרו עליה שהיא לפחות שלושים שנה בחברה הזאת, האורות הוותיקה ביותר פה. נו? הביטה בי בתהייה, ואני רק משכתי בכתפי, מה אכפת לי, ממש לא משנה, חשבתי אחרי שיומיים תמימים ניערתי, כמעט במשך שמונה שעות רצופות, סדינים ישנים מוכתמים ועליהם חותמת בית חולים. זה היה מצבם, כי הכביסה האינסופית באינספור מכונות הכביסה העצומות לא סילקה מהם כתמים שהתייבשו עליהם בשימוש והצהיבו עם הזמן. ביום השלישי אמרתי בלבי, לא אכפת לי, אחזיק מעמד ויהי מה, העיקר שלא אצטרך לדחוף את ראשי לחללים המפלצתיים, כל אחד מהם שישא מטרם מעוקבים, ולשלוף מתוכם את אחרוני הפריטים.

בהתחלה לא יכולתי להחליט מה עדיף, אולי להיעמד ליד ארגזי הענק המלאים עוד לפני שהם מתחילים בסדרת הנענועים. כובסת בסרבל גננים צצה אז מהמכבסה המהבילה שמאחורי המכונה, פתחה בלי חוכמות את דלת מכונת הכביסה, שלפה מן הערמה שבפנים פריט כלשהו, מחתה בו את מצחה המיוזע, השליכה את הפריט בחיך בחזרה לערמה, ולמראה פני שהתכרכמו העירה: בלי נזיפות, האורות תגהי! אחר כך תכף חזרה למקומה ושוב מילאה את המכונה, זרקה לתוכה ללא אבחנה סדיני בית חולים מצחינים שצבעם לבן מלוכלך. מטרת הנענוע היה לטלטל את הסדינים ולפלוט אותם אחד אחד, פרושים כך שהקצה שלהם יהיה ממש ליד היד של מי שתניח אותם שניים שניים על שרוך העובר לטיפול האורות. לא יכולתי להרשות לעצמי להתמהמה, כי כשלא עמדתי בקצב, מיד התחילו אמרות השפר: נו מה יהיה? מצאת לך איפה לישון! עד שאת זוה, השמש כבר שוקעת. ועוד כהנה וכהנה.

יותר מכל אהבתי לעבוד עם הצוענייה חסרת השיניים. ביום הראשון, בעשרים הדקות של הפסקת הצהריים, כמעט שאלתי אותה אם לא נמאס לה, אחרי ככלות הכל שלושים שנה הן שלושים שנה, ובחיים יש כל כך הרבה מה לעשות, למה להיתקע דווקא במכבסה, אבל תכף החנקתי את השאלה, כי כשהעפתי מבט במדחום הענק, התקשיתי להאמין למראה עיני: חמישים וחמש מעלות. הייתכן? לטשתי את עיני אל המדחום. האשה הישבה בהעוויה חסרת שיניים, ועיניה שאמרו טוב לב שבו את לבי ממבט ראשון.

ביום הראשון הגעתי לעבודה מוקדם, נשות המשמרת הקודמת טרם עזבו, ואחרי שהחלפנו בגדים, הובילה אותי הצוענייה במהירות לאורך

המקום והראתה לי בקווים כלליים איפה כל דבר נמצא. אני רק רצתי אחריה כמו אפרוח אחרי תרנגולת, מנענעת את ראשי בניסיון לגמד את עצמי וחס וחלילה לא לגעת בכלום, כי ראיתי שהכל לוחט, או מפני שעולים ממנו אדים, או מפני שקודם לכן שימש לגיהוץ.

יותר מכל מצא חן בעיני לסמן כביסה. הבעיה היחידה בעבודה הזאת היתה שהמסמנות נאלצו לפתוח ולפזר כל צרור מהצורות שהגיעו מלוכלכים, ואפילו כאשר הפריטים נשלחו לכביסה בנפרד, הם תמיד הסריחו. למרות זאת עמד באוויר של חדר הסימון ריח נעים של אצטון, וחשוב מכל, הטמפרטורה בו לא היתה חמישים וחמש מעלות. לכן הסקתי תכף ומיד ששם עובדות המיוחסות. כך גם אמרתי לצוענייה חסרת השיניים בארוחת הצהריים, אולם היא רק העוותה את פניה והנידה בראשה כאומרת שתמורת שום הון שבעולם לא היתה מוכנה להתחלף עם אחת המסמנות.

היא עבדה במכונה הישנה ביותר. ביום שלישי נשלחתי אליה, ועד אז בכלל לא היה לי מושג איזה מזל, ממש מזל, היה לה שקודם לכן רק ניערתי סדינים. בדרך כלל נהגו הנשים להתחלף בעבודה, משום שהאריזה היתה עבודה של נשים, ומדי פעם בפעם אמרו לצוענייה לעזוב את המכונה ולעמוד ליד המכל. כשבאה אחראית המשמרת עבת הבשר, שביחס אליה לא ידעתי מה לחשוב, מה בדיוק תפקידה, שהרי היו שם גם מנהל עבודה וגם מנהל מחלקה, ואותה ראיתי בעיקר פותחת את הפה ומתווכחת, היתה הגברת נעמדת לפני המכל בחלוק עבודה צבעוני, ידיה על מותניה, חוטפת את הסדין מידי ומתחילה לנער אותו בתנועות עצבניות ובכוזה כוח, שנדמה היה כאילו באותה הזדמנות היא מנסה לנער מעליה את כל המרירות שבחיה. ככה עושים את זה! את רואה?! צרחה עלי בקול חזק, הפנתה לי עורף ומיהרה לתת לצוענייה הרגועה מקלחת של צוננים. הצוענייה העוותה אז את פיה חסר השיניים בחיך טוב לב כאומרת: גערי כאוות נפשך, אף אחד פה לא עושה את זה טוב יותר ממני.

היא צדקה. עמדתי לידה, פתחתי צרור וביקשתי ממנה להראות לי איך להניח את הסדינים. מובן שהניחה אותם בזוגות, לא זה על זה וגם לא זה לצד זה, אלא כך שהסדין האחד התקדם על השרוך בקושי שני סנטימטרים ותכף אחריי בא הסדין האחר, וכל הזמן היה צריך למשוך, להחליק וליישר, כך שהשרוך לא יתקמט מתחת לסליל, ובמילים אחרות, היא עבדה במהירות הבזק, מעבירה בלי הרף קדימה את הסדינים המושחלים על ידיה. אותה תנועה עצמה במשך שמונה שעות, כמו ציפור שכנפיה נפרשות ונסגרות בלי הפוגה. מדי פעם שלחו אותי לעבוד ליד המכונה הישנה, למכונות החדשות חששו להפנות עובדות זמניות. אין לי מושג על מה ולמה, אף מתלמדת ממילא לא יכלה לגרום שום נזק, המצב היה בטוח יותר מבטוח, כי המכונות החדשות הפסיקו לעבוד מיד כשיד כלשהי התקרבה במקרה לסליל שלהן.

כאשר איש לא בא, הצוענייה שחיוכה אמר טוב לב גם ניערה וגם הניחה את הסדינים במקומי. בעוד אחותה עובדת מאחורי המכונה, היתה היא לרוב מקפלת את הסדינים שהגיעו מגוהצים מהצד האחר. בקצות אצבעות עורדי מרגישה גם היום את התחושה שיש לאדם שבמשך שמונה שעות ביום מקפל סדינים חמים, מגוהצים, למעט עשרים הדקות של ארוחת הבוקה, הצהריים או הערב, כי הזדמן לי לעבוד גם במשמרת לילה, רק כדי להתנסות, או ליתר דיוק גם משום שלא רציתי לעבוד יומיים רצופים במשמרת שנייה, וכך משכתי את המשמרת השנייה עד סוף הלילה.

במשך חודש עבדתי במכונה הישנה. ביום האחרון הצטערתי שאני עוזבת, הייתי כה גאה בעצמי שעמדתי בחמישים וחמש המעלות,

להניח? לנער, השבתי לה מניה וביה, והיא פרצה אז בצחוק ואחר כך בשיעול כדרך המעשנים, עד שהצטרפתי אליה, צחקתי, ואחר כך הצטרפתי לשיעולה. במשך שעה ארוכה צחקנו והשתעלנו ביום האחרון.

(מתוך כתב העת 'חיים וספרות', 2011)

מרתה פטק נולדה בשנת 1960 בעיר קפושנאר שבדרום מערב הונגריה והיא גרה בכפר לאנפלו שמצפון לבודפשט. פטק למדה לשון, ספרות ובלשנות, ובמשך שנים רבות עסקה בתרגום ספרות להונגרית, בעיקר מספרדית, מאיטלקית ומיוונית. בעשור האחרון ובמקביל למפעלה התרגומי עוסקת פטק בכתיבת סיפורת ובפעילות מו"לית. Márta Patak: Túrni vagy rakni ("Élet és irodalom", 2011)

הסדינים הלוהטים, בתנועות החוזרות ונשנות עד מיאוס. הדבר שהתיש אותי יותר מכל היה השגרה כשלעצמה. אפילו עכשיו, אחרי שעברו מאז ארבעים שנה, הייתי יכולה לעשות בדיוק אותו דבר, אילו רק העמידו אותי באותו מקום, ואילו מכונות האריזה הישנות היו עדיין קיימות, כי יש לי יסוד סביר להניח שהן פסו מן העולם אחת ולתמיד. מטבע הדברים ייתכן שהחברה שהפעילה אותן, אף היא אינה קיימת עוד, אבל אני יודעת שכל אימת שאני מוציאה כבסים ממכונת הכביסה, או מורידה סדינים יבשים מהחבל, תמיד אני מביטה לאחור, כי אני מוכנה להישבע שאני שומעת אז מרחוק את קולה של הצוענייה המחייכת אלי בפה חסר שיניים, וקולה שב ושואל כפי ששאל פעם, ביום השלישי, בסוף המשמרת בחדר ההלבשה: נו, מה אהבת יותר? לקפל או

אלברט בן יצחק יעקב

מי שלא בתבנית

הרהורים על המחזה "כהנא צדק?" מאת יואב איתמר (במאי: אלעד שרעבי, שחקן: אברהם שלום לוי)



"כהנא צדק?" צילם: טל ציקורל

"...אלוהים עשה מכולנו תבנית אחת, ומי שלא בתבנית... מי שלא בתבנית - ימות".

"לו אדם היה מתחיל מתיקון עצמי, אולי היה יכול לתקן את העולם, ואולי זה באמת המבחן של המנהיגים הגדולים, שמתוך תיקון עצמי, הצליחו לשנות את העולם."

מה עוד צריך כדי להבין שפשיזם יכול להביא אסון? האם 1.5 מיליון ארמנים שנרצחו והדורות ששרדו עד כה בלא שזכו בהתנצלות מטעם הממשל הטורקי - האם זה מוצדק? בתבניות של דיקטטורים, עמים כמו פשטידה - וזו מטפורה מפחידה.

המחזאי פונה לקהל ומעלה שאלות שבראש - האם בכל אחד מאיתנו לא מסתתר כהנא קטן?

ציטוט נוסף: "מצחקי. אם באמת הייתי כהנא והייתי מנסה לחזור, הייתי בהתחלה מכין על עצמי סרט תדמית חדש ומעלה ביו-טיוב. סבא טוב, אוהב שמאלנים, בעד קנאבים, תומך בפאלון גונג. אחר כך אציין בטוויטר: 'כהנא חזר, והוא צודק מתמיד'. אפתח עמוד בפייסבוק בו אצייע לכולם גאולה, וחי העולם הבא, בתמורה ללייק".

העולם המודרני הוא כביכול אחר, פתוח יותר לדיאלוג. האם אתם רוצים צדק ושוויון? האם דר-שיח הוא פתרון לפתרון הסופי? ברור שדיאלוג הוא דבר מועיל ומבריא, הבעיה היא שלמישהו כאן יש חשק לטמון את הראש בחול.

ישראל היא מדינה קטנה ומודרנית, ולמזלנו דמוקרטית. ואם ברכבת שמחברת דרום ומרכז תעלה השאלתה - "כהנא צדק?" - האם אז, אני תוהה, האם אז יקרה משהו רע?

עלילת המחזה "כהנא צדק?" מבוססת על מונולוג הכולל דיאלוגים סמיים וגלויים, ותובנה ש"אדם שלילי" - גם הוא בסופו של דבר בן אדם. המחזאי יואב איתמר בנה טרגיקומדיה עם "מטרת על" פשוטה וברורה: כהנא לא יכול להיות צודק. גיבור המחזה - אדם המזדהה עם הרב ומתקשה להתנתק מדמותו הכריזמטית - מכין במשך כל ההצגה פשטידה ומנסה להסביר את מחשבותיו.

בדיבורו של הגיבור שזר המחזאי השלכות סמויות ומקבילות לרעיונות של לב טולסטוי, ומוטיבים שהפילולוג מיכאל בחטין מרכז במושג "הפוליפונייה". יש במונולוג גם דבר או שניים מדוסטויבסקי, על "הפסיכולוגים" שלו. הטקסט מספק חומר למחשבה לבמאי ולשחקן, כמו גם לכל אחד בקהל: לאינטלקטואל, לליברל, לפאשיסט, לקומוניסט וגם לאיש הרגיל, האדם "הקטן".

בשלב כלשהו הפך עבורי הקהל באולם לגדוד של פרשים פולנים מ"מלחמה ושלוש": בזמן שכהנא (השחקן אברהם שלום לוי) מכין את הפשטידה הוא נפוליאון המתבונן בפרשים המבקשים להוכיח את אהבתם ואת נאמנותם. כשניסו הפרשים לחצות על גבי סוסיהם את הנהר וחלקם טבעו - צפה נפוליאון הגדול בטרגדיה שמתרחשת ולא עצר אותם. בכל פאוזת שבטקסט הכניס המחזאי משהו מיסטי: שלום לוי - "הרב כהנא" היה הוד מלכותו נפוליאון, היטלר, סטלין. והוא המכין את הפשטידה.

מתוך המחזה: "מה בכלל אתם רוצים ממני, אה... ממנו? שיחזור להנהיג. כן... צריך מנהיג..."; האם המחזאי מציג רק בעיה ישראלית? זאת שאלה שנותרת פתוחה ליושבים באולם. כך גדש המחזאי את הטקסט בשאלות, והוא מסלסל את הנושא לכל הכיוונים בלא חשש.

עוד מתוך המחזה:

"כהנא צדק. לא רבין צדק, לא בן-גוריון צדק. כהנא - כהנא צדק!"
 "נאצים מביאים אסון: תשעה מיליון גרמנים נפלו במלחמת העולם השנייה. שישה מיליון יהודים. מיליונים שילמו מחיר שאין לו ערך."
 בעומדו על הבמה טוען מאיר דוד:

תיאטרון

מאיה בז'רנו

השטן, או מי באמת מחכה בתחנה?

הערות על המחזה "אלוהים מחכה בתחנה" מאת מאיה ערד בתיאטרון הבימה

בימוי: שי פיטובסקי, מוזיקה: אלברטו שוורץ, תנועה: שרון גל

"אלוהים מחכה בתחנה" הוא מחזה מן הז'אנר התיעודי, על הטרור במציאות ישראלית בוערת ומטלטלת - בעקבות ובהשראת מעשה ההתאבדות של שאהידית ערבייה, שהתחפשה לאשה הרה והתפוצצה למוות במסעדה בחוף הכרמל. "אבא אני עוד אעשה לכם כבוד גדול", אומרת לאביה גיבורת המחזה אמל חרוויש. זה משפט שנשאר חרות בזיכרוננו; הכבוד הפצוע הרמוס של הפלשתינים הוא בעצם הנושא המוביל של התרחשויות המחזה. ברקע - האכזבה של אבי המשפחה: "גידלנו חיטה ריקה", הוא אומר בהציגו דימוי חקלאי המבטא תסכול בפני מציאות של חידלון והשפלה. אמל חרוויש (אמל היא תקווה בעברית, שם אירוני ומר לאור השתלשלות האירועים) היא בת למשפחה ידועה ומכובדת, שבה אחיה המבוקש בידי השב"כ נורה למוות ביום חתונתו: "הדם שלו נשפך כמו מיץ היבסקוס מקנקן סדוק, האויב הרג אותנו", כך מתואר מותו בזרועותיה של אחותו. המשפחה כוללת עוד אם ואב הגוסס ממחלת הסרטן. אמל חולמת להיות אחות אבל חייה מתרסקים והיא נעשית שאהידית. מכאן הבטחת הכבוד בפיה.



"אלוהים מחכה בתחנה", תיאטרון הבימה

ברור וידוע לכן, שאובדן צלם האנוש במלחמה אינו רק של הקורבן. גם השליט, במקרה זה הישראלים היהודים ונציגי השלטון, עוברים רדוקציה, וכאן אלה הם החיילת וחוקר השב"כ הקשות; מעשי ההשפלה הם הפוגעים ביותר, ובכוחם להוביל אכן למעשי ייאוש נוראים של אלימות והרס עצמי. ומי כמונו יהודים ניצולי השואה יודעים זאת. משום כך אני סבורה כי מחזה תיעודי רגיל אינו מספיק, עם כל האפקטיביות שבו, כדי לבטא מצבי עימות מורכבים וטעונים כאלה. המונח 'שאהיד' מיוחס בדרך כלל לגבר הפלשתיני הערבי שמקריב את חייו כמעשה נקמה אחרון, שיא של כבוד ניתן לו, ואמל יודעת שרק במעשה כזה תשיג את כבודה ותיתן משמעות וזכר לפועלה גם כאשר. שום אופציה מתונה אנושית אחרת לא באה מבחינתה בחשבון. העימות הוא טרגי והרסני עד הסוף המר.

לטעמי זו הנקודה החלשה במחזה ובהצגה - חסר היה לי דיבור ונוכחות פנימית בעלת מבע לשוני אישי של אמל. אפשר וצריך היה להעמיד נוכחות הרבה יותר מרשימה חזקה ונוקבת, אך הכל הוצג ברמה שווה. אמל נשארת פיגורה סטריאוטיפית חיוורת מאופקת מדן, ובעצם חלשה. המהפך הדתי הקיצוני שעובר עליה מבת טובה ומחונכת שמכשירה עצמה להיות אחות לטרוריסטית שאהידית רוצחת לא עבר אלי כקהל, אף כי הדמות מגולמלת יפה ובעדינות על ידי אושרת אינגרשט, בפניה הנוגים הבולטים בשונותם מיתר השחקנים. והדימוי הוויזואלי של בטן הרה מרוטטת בצורת כותרות פרחים שחורים הפורצים כדם אכן יפה

אבל נשארת ברמת דימוי אסתטי נקי. האב הגוסס משחק בידי יובל שלומוביץ, האח הוא השחקן הראל מורד. החיילת העומדת מול אמל ונתונה גם היא בדילמה מוסרית (לאה גלפנשטיין) מגיעה ברגעים ספורים בלבד לעוצמה דרמטית מרתקת, אבל היא חסרה ייחוד אשר היה יכול להתבטא באמצעות שפה מקורית יותר. דווקא נהג המונית הפלשתיני (עודד אהרליך) היה מרגש בפחדיו בחולשתו מול סוכן השב"כ, בהצטדקות שלו לפרנסתו וקיומו. ז'אנר המחזה התיעודי, שקרוב ברוחו למחזה האפי, נמנע ממצבים דרמטיים בדרך כלל.

השחקנים לבושים כולם לבן - צבע של תכריכים וחתונה כאחד. הם נכנסים מצדדים שונים של הבמה, חלקם יושבים בכיסאות בתוך הקהל בשורה הראשונה. פעולה זו מטשטשת בין הבמה לקהל, מחברת ביניהם ומשבשת את אשליית התיאטרון. למעשה אין כאן מחזה, זהו מופע מסוגנן של דימויי מציאות מוכרת מאוד, אחד לאחר. הרקע הריאלי של המופע - מעשה ההתפוצצות למוות של צעירה

כאמור רוב הפעולות וההתרחשויות נובעות ומוכרעות מפגיעה בוטה בצורכיהם האנושיים של הפלשתינאים ומכאן גם כבודם הנגזל. עניין מהותי המשתמע מה'כבוד' כאן הוא גם מעמדה ומקומה של האשה במשפחה ובחברה הפלשתינית - היותה מנועה מלהשמיע קול ועמדה, היותה נשלטת בידי חברת גברים מחו, ומאידך הרגשות הכאובים שמתעוררים בה ביחס לאחיה פארס שמת בין ידיה, אביה החולה שגם אותו אינה מצליחה להושיע, לאחר שהחילים במעבר הגבול דוחים אותם שוב ושוב בנימוק הפורמלי כי ללא 'תסריח', אותו אישור מעבר, אין הם יכולים לעבור לצד הישראלי כדי לקבל טיפול רפואי דחוף. בסופו של דבר מת האב על אם הדרך, באשר מונית כלל לא חיכתה לו כדי לקחתו.

כל זה מוביל אותה למעשה קיצוני של אלימות והתאבדות, וכך היא מציבה את עצמה כאינדוידואל שיש לו אמירה ויש לו קול כנגד אופציית המחיקה, גם בקרב משפחתה שלה וגם כנגד האויב היהודי האטום הקשות, שמציית בעיוורון לפקודות ולנהלים. נהלים שבה בעת הם הגנה בלתי נמנעת ומובנת של הצד הישראלי מפני טרוריסטים רצחנים ותאבי נקם.

גבי אדם

גילה אביטל

גבעות ואדי קלט

*

הכל בסדר.
הכתנה פורחת את זקנה המלבין,
גם החצב זקוף על משמרתו.
ההרים עירומים בגוני חום מצהיב,
ולקוצים יש עדן צבע ונדרד
כצבע העור.
זה מרגיע בימים אלה
של אימים מהמזרח,
כתפי הכואבת תדיר,
קץ השנין וקץ נעורי המאחרים
וחלומות נאנחים מאפיסת כחות.
בנסיעה עיני תרות
אחר סימנים מעודדים.

בגיליון הקודם הופיעו שני השירים בצורה
משובשת. השירים נרפסים כאן בנוסח
הנכון.

האחת השתפלה
אל הנאדי
יונקת מימיו השופים
שניה התמתחה
מול השמש
כלה עגולים חצופים
האחת הפרחים
והעשב
ארגו לה מרבד
עטור קסם
שניה החמה על גוניה
צרכה בה
יאוש חד ועצב
האחת מתנמנמת
בצל תחרה -
פריחה עננה בכתם
היא נושמת בשמים
הנובלים בסודם
כשהבקר עולה
והלילה נרדם.
שניה עקרה מלוחות שמלותיה
מתת הזרעים נושר מעליה
מטח גשם חורף
שכילים על פניה
וקולות תפלותיה
שוקקים.

המלצות עיתון 77

יעל דין בן-עברי, **ממד רפאים של
מה שהיה פעם בית**, הוצאת עמדה
2015, 58 עמ'

"יש חורים שאין למלא. עליהם
להישאר היקרים ושחורים. כך
שלעולם לא ינדע מלוא עמקם.
דמות אמי כמו חור מפתח נעלם בדלת
הארון. בלילה היא נבלעת בחושך.
ביום היא כמו כווייה על רקע העץ
הבהיר" (מפתח, עמ' 33).

הדברים היא צורת העין" (עמ' 13, 'אל
תשאל).

מירון ח. איזקסון, **מעבר**, הוצאת
הקיבוץ המאוחד 2015, 93 עמ'
"לראשונה רואים תני איש/ שיש פה
על ערפול/ לא פנים נוספים/ ולא עין
בודקת. הפה הקדמי שלח את בנו/
לשתוק מאחור/ עד שיגיע מה לומר"
(פה נוסף, עמ' 47).

מרדכי גלדמן: **קו לילה**, הוצאת
קשב לשירה 2015, 140 עמ'
"אני פלאים - סייבוג אדם אייפון
- מסמס שירים// הייקואים במוח/
פדגוגים פאוקנגוס/ חלקים דגים..."
(יום יום, עמ' 131).

אמיר אור: **כנפיים**, הוצאת ריתמוס,
הקיבוץ המאוחד 2015, 93 עמ'
"למשש שמתחת לך קרא שולחן/
אל תשאל מלים איך הגיעו לכאן/
הבט בעולם העלים: קרא לו עץ/
על סרף הבוקר אגל טל מתנוצץ/
אל תשאל איך, שאל מנצח/ צורת

פולשתנית, שנכנסה בצהרי שבת למסעדת
'מקסים' בחוף הכרמל וגרמה למותם האכזרי
של סועדים רבים, יהודים וערבים, נשאר
ברמת הסיפור המדווח. השפה היא פשוטה
ותקשורתית-עיתונאית, להוציא אי אלו ביטויים
פיוטיים יפים שצוטטו קודם, ופתגמים ערביים
מסורתיים. ככלל, לא היתה התרחשות תיאטרלית
ממשית, לטעמי.

הבמה שקועה, הרקע מואר באור לבן צבעי
ארגמן על הרצפה, הקהל המקיף מסביב את
הבמה יוצר תחושה של זירת מאבק, מעין משפט.
אבל המחזאית, כנראה במכוון, נמנעה מנקיטת
עמדה. המופע נוטה לתנועה מסוגננת חלקית, חף
מכל שיפוט; אגב אילו היתה כאן כוריאוגרפיה
מקיפה וטוטאלית של כל השחקנים, זה יכול היה
להיות אפקטיבי ביותר.

נשארתי במצב רגשי מרוחק, נייטרלי כמעט;
חסרה לי נקודת המבט הדיאלקטית של המצב
האנושי. ודאי שמבחינה תוכנית מוסרית הדברים
קשים והמחזה מציב את החברה ואת האדם
הישראלי במקום בעייתי, אבל המופע לא מגיע
לידי כך ולא מעורר מספיק.

לרגע חשבתי שאם היתה 'מקהלה' של כמה
שחקנים, אפילו שניים, שמעלה את כל המתרחש
למימד מיתי מרוחק יותר בשפה אחרת - אפשר
שהמחזה היה מגיע לתוצאה חווייתית חזקה
יותר.

אישית איני חסידה גדולה של המחזה התיעודי.
אני יודעת על עבודתם המבורכת כמובן של נולה
צ'לטון ויהושע סובול, שיש בעבודתם תרומה
לא מבוססת לאמנות התיאטרון ולתרבות. הם
האמינו בכוחן של עובדות המציאות בעיקר, אבל
לא תמיד זה עובד.

לפני שנתיים צפיתי בתיאטרון ה'חאן' במחזהו
הנודע של מוטי לרנר "דוחקי הקץ". מחזה תיעודי
מובהק, שמסתמך על מסמכים וראיונות,
מאמרי עיתונות ותעודות וצילומים, בעקבות
רצח המתפללים במערת המכפלה בחברון בידי
ברוך גולדשטיין כמעשה נקם ושליחות על כל
המשתמע מכך. המחזה בויס בידי רוני ניניו ועורר
הרבה רעש וויכוח סוער בקהל. היתה בו מורכבות
פסיכולוגית רעיונית פוליטית ואישית כאחד, גם
בגלל העימות הכאוב בין האב לבנו.

לדעתי זו דוגמה מובהקת למחזה תיעודי שחצה
את גבולות התיאטרון וניצל את הז'אנר באופן
הטוב ביותר מכל הבחינות. נערך דיון פומבי
ששיתף את הבמאי המחזאי אנשי ציבור ואת
הקהל כאחד. השיח הפתוח שזרם בין בימת
התיאטרון לציבור הרב שנכח הוסיף מימד
משמעותי ענייני למחזה ולנושא שהוא עסק בו.
מכל מקום, יש לברך בכל זאת על ההצגה
והמחזה גם בגלל מיעוט אלו שעוסקים בכך
וחשיבות העניין. ועל כך תודה להבימה, לאילן
רונן המנהל האמנותי ולמחזאית מאיה ערד. ♦

יגאל שחר: **אף בלא כתובה**, סיפורה של לוישה גולדפינגר-שן מרבקה, הוצאת יד ושם 2015, 208 עמ' לוישה גולדפינגר הייתה עובדת כפייה במגורי הקבע של קציני הס"ס ומשפחותיהם בעיירת הסקי והמרפא רבקה שלרגלי הקרפטים. סיפור בריחתה, שבו נשזרים גם סיפורי משפחתה המורחבת ומכרים נוספים.

חגית ורדי: **במקום בללוע מים** (75 עמ'), **ולא היה בה מום, פואמה לקריינית ולמקהלה מדברת** (53 עמ'), שני הספרים בהוצאת פרדס 2015 "במקום בללוע מים" / לחרחר / ולעשות תנועות של בועטת // אולי / אם פשוט בגידי שאת טובעת / פתאום תראי את היד / מושטת" (במקום בללוע מים, עמ' 18). "לא // היא לא בוכה / כואבת נפוחה // בלילה בלי ירח / משוטטת יחפה // בין שברי ההבטחה" (לא היא לא בוכה, עמ' 47).

עורד מנדה-לוי: **מיליון פחות אחת**, הוצאת אבן חושן 2015, 39 עמ' שני סיפורי התבגרות נשזרים זה בזה בשורות קצרות; ברקע השביתה הגדולה בתל אביב של שנות השבעים: "לארץ השדרה קשה היא איננה עוד / הלכתי, / בקשתי שתופיע, / אמרתי / לבדי צמדתי. / כבר נמחקו השעות, / צינים זרות ממצו לעברי / בשפת סתרים נמאסה" (עמ' 24).



עורד מנדה-לוי
מיליון פחות אחת

אשר גל: **ונהר אינו יוצא מעדן**, הוצאת פרדס 2015, 93 עמ' "לעתים אתה ציפור מעפצפת המשלחת / בניה מן הקו. / לעתים אתה אפרוח / משלח מפרקף בקנפיו. / לעתים אתה נופל לאדמה בטרם צת" (קן, עמ' 44).

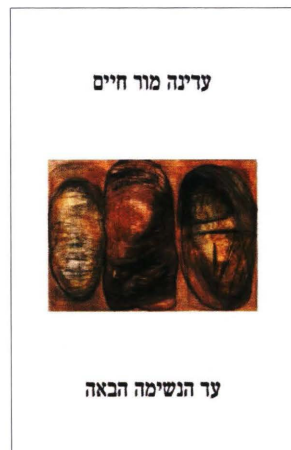
מאיר קוזרי: **רוחות של מצבי רוח**, הוצאת עמדה 2015, 35 עמ' "בזמן הסערה / נפלתי מהספינה. / אף אחד / לא ראה, / לא שמע. / ואני שוחה / אחרי הספינה / וצועק / אני / עוד / כאן" (עמ' 35).

המלצות עיתון 77

נורית כהנא: **לונדוניות**, הוצאת כרמל 2015, 60 עמ' "בהתפשטות סם מ" / השפיר בהסכנה עם / זר מחלט סביב / מפתח הלב, לופת / את דרכי הנשימה - / נחתת אהבה שאין / בלתי - מכות חשוק... " (אהבה, עמ' 45).

מעין שטרנפלד: **משמרות שפיות**, הוצאת פרדס 2015, 44 עמ' "והנה / עשרה כוכבים / סובבים אותו / ושרים / יש לנו גלם, / רוכנים ללעג / לקטניות / צת ממעל שמש ונרם / שותקים" (ויחלום יוסף, עמ' 29).

עדינה מור חיים: **עד הנשימה הבאה**, הוצאת חבר לעט 2015, 62 עמ' "לילה משתעל בקטנות / בין הפסקות אש קרות. / פוסע בשביל גשר הנשים / המתות עם אהוב לבן / בקרב על הבית" (יחוב ישן עמ' 14).

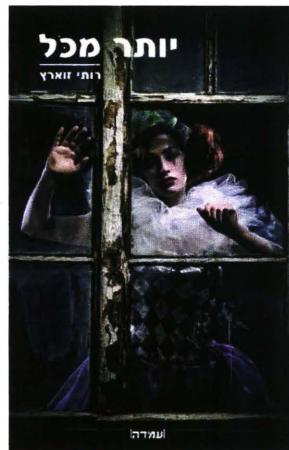


עד הנשימה הבאה

ליאורה בן יצחק: **לו היה לי צ'לו**, הוצאת פרדס 2015, 113 עמ' "המראה בגן לוינסקי קשה / ומבלי להתכוון זורק אותי לימים הנוראים: / סבתא ברטה שלי יוצקת מרק דלוח / לאנשים חסרי זהות המצטמקים / בכל יום קצת יותר" (גן לוינסקי, עמ' 12).

אירית גינזבורג-כרמי: **זמן התהוות**, הוצאת פרדס 2015, 46 עמ' "ואם הפפר לא רוצה / לעזוב את הגלם? / הגלם אוחו בפפר / ומתגעגע אליו. / השמים שותקים / הנמנים שלא פתקונם" (שירי הפרפר 3, עמ' 25).

רותי זוארץ: **יותר מכל**, הוצאת עמדה 2015, 89 עמ' "ארוחת הערב רודפת אותי / מעיר הפרורים לעיר הבירה, / לא מצליחה למצא אותי / מהיום שעזבתי אותה על השלחן / סתם כך. / ימים רבים אני תופעה / חסרת משקל, אבינה ורעבה" (עמ' 50).



נורית צדכרובים: **שאון של חול מתקתק בשקט**, הוצאת חדרים 2015, 122 עמ' "להתכנסות בשמיכה של עצמי ולתפור סוד בתוך סוד / להתעטף בהמה ללפף חוטי מחשבה, להתעייף... / להתכנסות בשמיכה של עצמי ולתפור מקפלת / בה חידתי מקפלת וזכרת להשכיב אותי לישון" (ותופרת סוד בתוך סוד, עמ' 61).

דניאל עוז: **מדוע לא תראוני בדרכים**, הוצאת כתר 2015, 95 עמ' שמונים ושישה סיפורים קצרצרים, מלווים באיורים של נועה ויכנסקי. הסיפורים כתובים בנוסח אגדי-על זמני, או ככתוב בגב הספר - משלים פתוחים, שהעדר הפתרון הוא בהם הקבוע היחיד: "כמה זמן ייקח תיקון שעוני? - שאלתי את השען. ענה: לעולם לא תדע" (השען, עמ' 33).

איתמר אורלב: **כנדיט**, הוצאת עם עובד 2015, 424 עמ' טאדק שב לפולין לחפש את אביו השנוי במחלוקת. השניים יוצאים יחד אל הכפר שממנו באו, במסע שבמהלכו נבחנים דמות האב והעבר: ההיה אב אלים ורוצח, או גיבור מלחמה כריזמטי?

יוסי יונה: **לא זמן טוב לאהבה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 321 עמ' רומן הביכורים של יוסי יונה מסופר בארבעה קולות ובשני צירים: זוג פלסטינים ברמאללה המתמודד עם קשיי נישואיהם וזוג סטודנטים בתל אביב המתכוננים ללימודי הדוקטורט בארצות הברית.

ירון זליכה: **ארבע מאות המלקות וסרטים אחרים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 136 עמ' סקירה וניתוח של סרטי קולנוע מכוננים ("ורטיגו" של היצ'קוק, "החולם השביעי" של ברגמן ורבים אחרים) בהקשר של אמנויות ודיספלינות שונות; נקודות המוצא הן - אחריותו של הצופה, תפקידה של אמנות בעתות משבר, סולידריות חברתית ואנושית ועוד.

ברל לאנג: **פרימו לוי החיים כחומר**, תרגום: עליית קרפ, הוצאת כרמל 2015, 199 עמ' הביוגרפיה של פרימו לוי שכתב ברל לאנג - מן הפילוסופים המובילים בניתוח פילוסופי של רצח העם היהודי בידי הנאצים. לאנג מתחיל את הביוגרפיה מהסוף, ומתחקה אחר פשר חייו ומותו של לוי, שאינו נעזר דווקא בשהותו באושוויץ.

אבידב ליפסקר: **מחשבות חדשות**, הוצאת אוניברסיטת בר אילן 2015, 281 עמ' מקטעי מחשבה על היקום הספרותי של עגנון - הכרוניקה המיתולוגית שברא עגנון ככתב זיכרון לקהילה היהודית ובעיקר לטקסטים הנעלמים שלה.

סם ש. רקובר: **סוליפ סוסי הפרא**, הוצאת כרמל 2015, 348 עמ' רומן הגותי שבמרכזו סוליפ, מחשבותיו ורגשותיו. הכרתו השרויה בדמומים, כוללת דמויות שונות המספרות סיפורים, מתווכחות ביניהן ומנסות לעוררה.

דב גביש, חיה גביש: **טייס אנגלי על כנפי ברנר, עוולה במלחמת העולם הראשונה**, הוצאת כרמל 2015, 108 עמ' ב-1920 כתב ברנר את הסיפור "עוולה", על פרשת הסגרתו של שבוי בריטי בידי פועלים עברים לטורקים. ב-1921 פרסם הטייס האנגלי אלפרד ג'ון אוונס את ספרו **מועדון הכריחה** - על קורותיו במלחמה ובריחתו מהשבוי. המחברים קושרים בין שני הסיפורים.



דב גביש | חיה גביש