

הירחון לספרות

עשתון קל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ז • גליון 151-152 • אב-אלול תשנ"ב • אוגוסט-ספטמבר 1992 • 12 ש"ח.

בועז עברון על חשיבות
הקלאסיקה

שירה מתורגמת:
נאזים ח'כמת
אריקה ג'ונג

סיפורת:
בהא'א טאהר
מירי ורון
יאנוש קבנאי
אורה לב רון

על המבקר וההוגה
ארתור סנדאואר



פיני שומר

מ"מ יו"ר האגף לתרבות וחינוך, ויו"ר
הרשות לחינוך רעיוני

ההסתדרות צריכה ליזום ולא להיגרר

שירכו את כל התחום הזה וייצור קו הסברתי אחד להסתדרות.

תחום פעילות נוסף שלנו הוא תחום ההשכלה למבוגרים. התפישת שרווחת כיום בעולם – וישראל מפגרת בתחום זה – היא להקנות לעובד יותר ויותר חינוך, כדי ליצור עובר מיומן ותורם יותר. בארץ ניסינו להעביר חוק שיחייב את העובד לצאת להשתלמויות על חשבון המעביד. לא הצלחנו בכך. בכל זאת פיתחנו כמה כלים בתחום ההשכלה למבוגרים:

פרוייקט "כלנית" בשיתוף עם האוניברסיטה הפתוחה. במסגרת זו מאפשרים לעובדים להשלים לימודי השכלה גבוהה ללא תנאים מוקדמים. אנו מסייעים בשיעורי העשרה ולעיתים גם במלגות. בפרוייקט זה משתתפת גם הסוכנות היהודית, וההצלחה שלו גדולה מאד. פרוייקט נוסף הוא לימודי השלמה לעובדים – לימודי יסוד בסבסוד כמעט מלא שלנו.

מאז המהפך הפוליטי יש לנו ציפיות לגבי שינוי סדרי העדיפויות: אנו מצפים, שהממשלה תשים את הנושאים החברתיים בראש מעייניה. אבל הדרך לא תהיה קלה, וברור שצפויים מאבקים רבים – המאבק על קופת חולים הוא דוגמה לכך. באשר לזה, יש להבחין בין שני צדדים – האחד הוא, המאבק על ניהול, שהוא לגיטימי (גם אני חושב שההסתדרות צריכה לעבור רפורמות משמעותיות בדרך הניהול שלה) – והצד השני הוא מאבק על דרך ועל תפישת עולם. אני חושב שקופת-חולים צריכה להישאר בתוך ההסתדרות. זו אחת הדרכים שההסתדרות מוציאה לפועל את תפישת עולמה.

הוויכוחים הם כרגע ויכוחים בתוך המשפחה, ולכן, כמובן, זה קשה יותר. אסור שההסתדרות תגיע לכך שתתפקד כאיגוד מקצועי ותו לא. כיום היא עוסקת בנושאים, המאפשרים לה להשפיע ולעצב את דמות החברה. הפיכתה לאיגוד מקצועי גרידא יקטין את יכולת ההשפעה שלה. וזה לא רק רע לחברי ההסתדרות. אני מאמין שזה גם רע למדינה, משום שכיום ההסתדרות היא הגורם הציבורי היחיד שמנהל מאבקים ציבוריים חברתיים.

ההסתדרות צריכה לעבור סדרה של רפורמות, למשל באיגוד המקצועי, שבו לא היתה רפורמה במשך שנים. יש לבדוק אלו איגודים כבר אינם רלוונטיים ולאילו מקצועות – כמו אנשי מחשבים או תעשיות עתירות-ידע – אין עדיין איגוד מקצועי או ועד עובדים. צריך, למשל, לאחד את קרנות הפנסיה, שרבות מהן עובדות בכוח האנושי.

והחשוב ביותר – ההסתדרות צריכה ליזום את השינויים ולא להיגרר אחרי התכתיבים של המציאות ■

פיני שומר הוא בן 40, נשוי ואב לשני ילדים. בוגר אוניברסיטת בר-אילן במדע המדינה והסטוריה כללית, לימודי המשך לתואר שני בלימודי עבודה. בין התפקידים שהוא ממלא: חבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות, חבר מועצת העיר בת-ים ויו"ר סיעת העבודה שם, מ"מ יו"ר ועדת החינוך במפלגת העבודה, ועוד.

חשוב לנו בהסתדרות להעביר ערכים חינוכיים בעינינו – עבודה, שוויון, עזרה הדדית – ולכלול אותם במערכת החינוך. בהסתדרות יש מחלקה לחינוך, שתפקידה להוציא לפועל את המדיניות שלנו, ואנו מנהלים מאבקים ציבוריים על דמות מערכת החינוך – למשל בנושאי האינטגרציה, הרפורמות העל-לוח לפגוע בשכבות מסוימות, החינוך האפור וכו'. בנוסף לכך אנו מפיקים תכניות לימודים בנושאי ערכים, המוצעות ומופעלות בבתי-ספר שונים. אנו גם מכשירים מורים לעבודה עם תכניות אלו.

פעילות אחרת שלנו מתבצעת מחוץ לשעות הלימודים: עבודה עם מועצות תלמידים, עיתונות בית-ספרית, ארגון "צהרי יום" – מפגשי ראיונות שמתקיימים בבית הספר – תיאטרון אימפרוביזציה, עבודה עם ועדי הורים במטרה להגדיל את מעורבותם במערכת החינוך (למשל, באמצעות קיום סדנאות). הכוונה שלנו אינה להקים מערכת חינוך אלטרנטיבית, אלא להשפיע על זו הקיימת.

אנו גם מפעילים בבתי-הספר ימי סופרים ואמנים, שהם מפגשים של תלמידים עם יוצרים – בדרך כלל עם מסרים ערכיים הנוגעים לבני-הנוער. אנו מנסים לקיים מפגשים אלו גם במפעלים, לעת-עתה ללא הצלחה מרובה.

התחום השני שבו אני עוסק הוא זה הקשור בתפקידי כיו"ר הרשות לחינוך רעיוני. כאן העבודה היא לתוך ובתוך ההסתדרות – העברת המסרים של ההסתדרות לפעילים ולחברים.

לצורך זה הוקם ב-1977 המכון לחינוך רעיוני. אז התברר לנו, שבעיקר עבור צעירים ונוער, כל תפישת העולם של ההסתדרות נראית זרה לחלוטין. עברנו מהרצאות פרונטליות לקבוצות דיון עם מנחים מקצועיים, כשהדגש הוא על מעורבות החדר וקבלת יותר פיד-בקים וביקורת מהשטח. תכניות העבודה של המכון מופעלות בכל הסקטורים של הפעילים – ובנויות על מעורבות גבוהה שלהם.

עברנו מהפך בחשיבה, והיום ברור לנו שלא די בכך שאדם מאמין בדרכו. הוא צריך לקבל הכשרה כדי שיהיו לו הכלים המקצועיים הטובים ביותר לעבוד עם אנשים ולהקריין את תפישת עולמו החוצה. מגמה נוספת היא ליצור בהסתדרות מרכז הדרכה אחד,



בועז עברון על חשיבות הקלאסיקה

המבקר וההוגה ארתור סנדאואר

נאזים חיכמת
אריקה ג'ונג

בהאיא טאהר
מירי ורון
יאנוש קבנאי
אורה לב רון

שירה

5	יעקב בסר: שיר
7	אשר רייך: שני שירים
9	ליאורה בן יצחק: שיר
10	ענת לויט שם-אור: שלושה שירים
11	בוצי ארון ברות: שיר
13	שמעון אדף: חמישה שירים
19	צבי עצמון: שני שירים
20	אריקה ג'ונג: חמישה שירים. מאנגלית: יצחק עקביהו
28	רות לאופר: שלושה שירים
29	ענת דברת בן עזרא: מחזור שירים
35	ריבה רובין: חמישה שירים. מאנגלית: גיורא לשם ואילן שיינפלד
45	ערן שכיט: שיר
49	אילנה רף: שני שירים
52	רוזנפלד ברכה: שיר
53	נאזים חיכמת: שישה שירים. מתורכית: נסים אשכנזי (אסקין)

סיפורת

15	בהאיא טאהר: דודתי צפיה והמנון; פרק מרומן. מערבית: דוד שגיב
42	מירי ורון: עד מתי; סיפור
46	יאנוש קבנאי: הניצול; סיפור. מהונגרית: איתמר יעוז קסט
48	רות לבניט: העניבות של הגברים
50	אורה לב רון: לא צריכה אותו; סיפור

מסות ורשימות

16	ש. שפרה: מקרא ב"אופטימיסט" וב"אחטיה" מאת אמיל חביב.
22	ניצה בן דב: לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת (על "מקדמות" לס. יזהר)
26	חיים מרנץ: החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח
36	ארתור סנדאואר: ספרות בין המלחמות. מפולנית: רות שיינפלד
39	צבי רפאלי: ברוננו שולץ — מכתבים שהם ספרות
40	ריצ'רד לב: עקבותיו הישראליים של ארתור סנדאואר

תיאטרון

30	בועז עברון: שקספיר חי או מת
31	זלטה זרצקי: התיאטרון בישראל — גישה אישית

ביקורת ספרים

6	לאה גלזמן על נפילתו של האמאם לנואל אלסעדאוי
8	רחל דנה פרוכטר על דיה הניג לאילנה ברנשטיין
9	רות לאופר על דודה אסתר לאריה אקשטיין
11	שמואל שתל על רחוב החליל האפל לנחום וק
12	דן ייב על דיירי משנה לעזיז בגווימן ועטאללה מנצור
12	ברכה רוזנפלד על הצבע בעיקר לחיה פנחס כהן
14	דוד שגיב על דודתי צפיה והמנון לבהאיא טאהר

מדורים קבועים

4	לפי שעה — יעקב בסר
---	--------------------

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1992/93

שם ומשפחה _____

כתובת _____

טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 90 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

ITON 77
Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas,
Sasson Somekh, Ziva Shamir

عتون 77
مجلة أدبية شهرية

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול-
אמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות
ולחינוך
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה
מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה
מכילת
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס
ברוח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם
העורך רצוי לתאם מראש
סדר צילום: דפוס מופת רוזמרין
לוחות: אורניב
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

שנה 77
גליון 151-152
אב-אדר תשנ"ב
אוגוסט-ספטמבר 1992

77

ירחון לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר
מערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר
מזכיר מערכת ועיצוב גרפי: מיכאל בסר
עריכה והבאה לדפוס: אורית אילן
ניקוד: שמואל רגולנט
איור: מיכאל בסר
מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפז, גילה בלס,
נתן זך, א.ב., יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם,
אנטון שמאס
המזכיר: אגודת הסופרים ואמנים לקידום הספרות
והתרבות בישראל — עמותה

עוד כמה הערות על תמיכה בתרבות

בעיקר למאמרו של מאיר ויזלטיר בגיליון מס' 45 של "פוליטיקה"

המלצות

עיתון 77

דליה רביקוביץ: מאמ עם ילד; הקיבוץ המאוחד; 1992; ספר שירים חדש, כואב עד דמעות, ומאד חשוב. אולי המגובש והחזק מבית ספרי המשורות.

מיכל סנונית: בא והולך, שירים; זמורה ביתן; 1992; 39 עמ'. שירים על פרידה מאב ומאהוב: "פרידת האויב מן הסלע / הנקר מן הגזע / הסרט מן הנקי / הציפור מן האצבע / כפרידה מאבי"

ניקולאי גוגול: סיפורים פטרבורגיים; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1992; 152 עמ'.

ספר, הכולל את פסגת יצירתו של אחד מגדולי הפרוואיקונים הרוסיים. בין הסיפורים — "האדרת", "האף" תגום חדש ועדכני של נילי מירסקי.

כרמית גיא: מסע ליד-חנה; עם עובד; 1992; 286 עמ'. מסע אישי, סיפור ילדות ונעורים בקיבוץ הקומוניסטי היחיד בעולם.

ז'ורז' סאראמאגו: רפסודת האבן; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1992; 256 עמ'. מרים טבעון תרגמה מפרוטוגוית את ספרו השני של סאראמאגו, הרואה אור בעברית. בסגנון ייחודי מספר סאראמאגו "סיפור של שתי אהבות ושני מסעים".

הספר והנייר — להוציא על חשבוננו גם ספרים לא משתלמים, והתוצאה תהייה הוזלת הספר עבור הקורא. בנוסף לכך, הכוונה באמצעות מערכת החינוך ואמצעי התקשורת לקריאת ספרות מקור. אין תרופות פלא. הקושי הנוסף שבהצעת ויזלטיר, הוא שעיקרון "ארבעים המובחרים" מתייחס להווה הצר, ואילו ספרות נבנית לדורות. אני מבין שויזלטיר משוכנע בכך, שאלה שייבחרו לקבל את התמיכה, הם סופרי העתיד — וזה מזכיר לי את אמרתו של ס.י.לץ: "אתה אומר שאתה משורר המחר? או, קיי, בוא נדבר על כך מחרתיים..." גם ויזלטיר יודע, שבתי-הקברות הספרותיים מלאים בסופרים שהיו "עתידה הגדול של הספרות" ונשאר מהם רק עפר ומעט אפר...

ד. חולשתו של ויזלטיר ניכרת בראייה הצרה והמאד אגוצנטרית של התרבות, וזאת למרות היומרה לראייה כוללת. אין הוא שם לב, למשל, לעובדה שאף סופר עברי — אפילו לא ביאליק, לפי שעה — לא זכה להוצאה מדעית ממש של כל כתביו, ולא ניתן באמת ללמוד או אפילו לחקור סופר אם אין הוצאה מדעית של כתביו. לרבים מן הסופרים הבולטים אין אפילו ארכיון מסודר. יתר על כן, ויזלטיר לא רואה שאין בארץ — בניגוד לארצות נאורות — מוזיאון ספרות, אין מוזיאונים של סופרים בודדים, אין שחזור של חדרי עבודה של ברנר, שלונסקי, אלתרמן או אחרים.

ולבסוף, שתי הערות שוליות: כשויזלטיר מדבר על שני מוספים ספרותיים מתוך הארבעה הקיימים, שהם ראויים לשמם, מדוע אינו קורא בשמותיהם? אולי מתוך החשש לפגוע במישהו, אולי בשל סיבות פחות אֶפִּיריות? וכשהוא מדבר על כתבי-עת לספרות, ואינו מוצא אף אחד הראוי, לדעתו, לשמו — אולי הסיבה לכך היא, שמתוך כל העיתונים הספרותיים שהוא יסד, והיו רבים כאלה, לא היה אפילו אחד שהמשיך לצאת לאור אחרי שניים-שלושה הגליונות הראשונים...?

העיסוק בנושא הוא הכרחי, וטוב שהמאמר נכתב, רק חבל שהדבר לא נעשה מתוך כבוד לעבודתם של אנשים אחרים ומתוך ראייה מדויקת של הקיים וראייה כוללת של הנחוץ. הכרה בהישגים של אחרים לא בהכרח חייבת לפגוע בהישגיו של המתייחס... כבר אמר סמואל מרשק: "רק משורר קטן זקוק לעקבים גבוהים". ומאיר ויזלטיר הוא משורר גבוה. ■

58 28/

סדנאות לכתיבה יצירת

בבית רוטשילד — חיפה, מרכז הכרמל
הסדנה לשירה, בהנחיית יעקב בסר
ביום ג' בשעה 18:00
הסדנה לפרוזה, בהנחיית דורית פלג
ביום ה' בשעה 18:30
ההרשמה בבית רוטשילד, טל': 04-382749

המלצת

עתון 77

פרלה יהושע: יהודים
סתם; מיידיש: יהודה
גור-אריה; הקיבוץ
המאוחד, ספרי סימן
קריאה, הספריה החדשה;
1992.
רומן חניכות ארוטי,
סגנוני ואפל על
התבגרותו של נער יהודי,
פרי עטו של מספר יידי
שאינו מוכר עדיין לקורא
הישראלי.

לוצאטו אדגר: קרן
התבלת; הוצאת הקיבוץ
המאוחד; 1992.
קורות חייה של משפחה
איטלקית מסוף המאה
הקודמת אל תוך המאה
הנוכחית. עלילה דרמטית
והיפוש עמוק אחר הזהות
היהודית.

שלום עליכם: מוכבים
מועם; רומן; מיידיש:
ק.א. ברתיני; אחרית
דבר: חנא שמרוק;
סדרת "קולות" בעריכת
דן מירון; 1992.
הרומן המגובש ביותר
של שלום עליכם,
הפורש בפני הקורא את
הפנורמה של התיאטרון
היידי במקומות שונים.
נכתב בין השנים 1910-
1912. בנוסח העברי,
כולל אחרית דבר
והערות — 628 עמ'.

גיתה י.ו.: מחיי, פיוט
ומציאות; מגרמנית:
יצחק כפכפי; הקיבוץ
המאוחד, המועצה
לתרבות ולאמנות, המפעל
לתרגום ספרי מופת;
1992.
אוטוביוגרפיה של גדול
משוררי גרמניה, המשלבת
זכרונות אישיים בצד
קטעי הגות, שירה,
רשמים והתבוננויות,
עיונים בנושאי פילוסופיה,
דת וספרות, וכו'.

ליפסקי אבידב: שירת ש.
שלום; ספריית פועלים;
1992.
כותרת-המשנה של הספר
היא "מאקספריסיוניזם
נוסח העלייה השלישית
לסימבוליות", ואכן, הספר
עוקב אחרי התמורות
שחלו בשירתו של ש.
שלום, תוך תיאור הזרמים
הספרותיים והאמנותיים
שהטביעו חותמם עליה.

השעון בשלו

מדי ערב, בדייק בשבע, היה מכוון את שעון הקיר בן המאתים
מותח קפיצו בקפידה, נצב מולו בעמידה דרוכה, בוחן
תקינות התנודות של המטטלת

ארבע פעמים במשך שעה עגלה היה מכה בפעימותיו
הרבע הראשון פעם פעם אחת, ברבע השני פעם פעמים, בשלישי
שלוש וברביעי היה מונה את גדל השעה

כאשר אבי הפנה את פניו לצדו האפל של העפר
המשיך השעון בשלו עד קצה הקפיץ
אחר כך נדם.

במבט לאחור, אני רואה חילים בתם הקרב להוטים להסיר שעונים
קטנים מאמות ידיהם של חללים — רואה ואני מבין
הרי הם כבר לא מתנים במתיחת קפיץ, לא ימנו עוד את גדל השעה
ולא יביאו את שלות הרגע על הפשר המת ולא
על הרוח הנושאת את ריחו הרע

שנה טובה — שנת שלום

למשתתפי "עתון 77" ולקוראיו



נואל
אלסעדאוי:
נפילתו של
האמאם;
מערבית: רחל
חלבה; הוצאת
ספרי מפרש.
1992

אללה, המולדת והאמאם – טומאתו של שילוש לא קדוש

ספרה השלישי המ-
תורגם לעברית חושפת
נואל אלסעדאוי, רופאה
סופרת ופמיניסטית מצרייה
ידועה, את קלונה של חברה
ערבית-מוסלמית בת זמננו –
והיא עושה זאת בחריפות
ללא תקדים, ששום כתיבה
דוקומנטרית או פובליציסטית
לא תוכל להתחרות בה.
המדובר ביצירה פסוודו-
אליגורית, שסגנון כתיבתה
הסוריאליסטי משמש מסכה
ספרותית לתכנים ומגמות נוק-
בים ונועזים לאין ערוך יותר
מקטעי "המינות והכפירה" המ-
פורסמים של סלמאן רושדי
בספרו "פסוקי השטן".
בחברה מוסלמית, שהזר-
מים הרגרסיביים והסקריפטוא-
ליסטיים מתחזקים בה כיום
באורח מאיים, צפויה כתיבה,
שמסירה ישירים ובלתי א-
צעיים, לסולם תגובות, שנע
בין פתוות (המלצות הלכתיות
בעלות כוח מחייב) להתרת
דמו של הכותב, לבין פסילה
צנוזראלית שרירותית המלווה
בעונשי חרמה או מאסר, שא-
לסעדאוי עצמה נתנסה בהם
בשעתו, עם פרסום מחקרה על
מעמד האשה בחברה הערבית.
עם זאת אין ספרה אזוטרי,
או מוצפן; הקודים, הנוסחות,
האמרות, הסמלים, הפסוקים
והקלישאות למיניהם, הנטולים
כולם מעולם המסורת המוסל-
מית, ובכלל זה מן הקוראן,
נבללים בו באמצעות סגנון
כתיבתה המיוחד לתמונות, ס-
טואציות והתרחשויות, אשר
למרות היותן סוריאליסטיות-
פנטסטיות אין הן מותירות ספק
באשר לכוונות שמאחוריהן.
ריקבון המשטר הפוליטי-
חברתי, החדור עד לשר-
שיר צביעות ואכזריות, ולצדו

הממסד הדתי, הנשלט באופן
טוטאלי על-ידי יצרי המין,
הכוח, השררה, הרכושנות, הכ-
בוד וההיררות, מתוארים בספר
בתור מוטאציות הרסניות ומ-
סוכנות ביותר של הטבע הא-
נושי בשפל חייתיות.
זוהי חברה, שקיימות בה שתי
"מפלגות חוקיות" בלבד: חזב-
אללה (מפלגת האל, הדת)
וחזב-אליטאן (מפלגת השטן,
הממסד החילוני), שאינן אלא
שתי פניה של ישות זדונית
אחת. המונחים האלה, בדומה
לסמלים ומוטיבים אחרים, נטו-
לים, אמנם, מן הטרמינולו-
גיה של השיעה הקלאסית
וזרמיה כיום, אך הסופרת
עושה בהם שימוש סוריאליסטי
חופשי, בלא להקפיד על מידת-
הדיוק. ברית הידידות והנאמנות
בין נציגיהן של שתי מפלגות
אוהבות-שונאות אלו טבועה
במהותה של חברה זו, והחיים
במסגרתה אינם יכולים ואינם
רשאים שלא להשתייך לאחת
משתייהן (עמ' 29). השריעה
(ההלכה הדתית) "האלהית"
היא חוקתה הבלעדית, המוחלת
בחיי יום-יום, ודיניה, המיוש-
מים בקשיחות מפלצתית ביחס
ל"המון", אינם מחייבים –
למעשה – את "המנהיגים",
זאת בסתירה לתפישות היסוד
של האסלאם הרשמי.
התשתית האנימיסטית-פגנית
היא דומיננטית בדרך החשיבה
וההתנהגות של חברה מאמינים
זו, בה האל, או נציגיו עלי
אדמות, תובעים-צמאים, כמו
אלי השמש והגאות הקדמוניים,
לדם בתולות, כדי לשכך את
כעסם (עמ' 65). שני נגעייה-
עינוגיה העקריים הם הזנות
והיין, צמד החטאים המגונה
ביותר של הג'אהליה (התקופה
הטרום-אסלאמית), שהפכו לח-
דוד (סייגים-אסורים) קור-
אניים מהחמורים ביותר, וכצ-
פוי, שני המוסדות, שהאמאם
ושאר דמויות גבריות מרבים
לפקדם ולהשתהות בהם, הינם
"בית האושר" (הזנות), הסמוך
לבית-החולים הצבאי, ומרתף
היינות שבארמון האמאם. (עמ'
130).

חברה מוסלמית זו חוגגת לא
שני חגים רשמיים בלבד (עיד
אלפטר ועיד-אלאצ'חא) כהלכת
השריעה הקדושה, אלא גם
וביותר חג שלישי, הוא יום
הולדתו של האמאם. דמות
האמאם מהווה בספר אב-טיפוס
גברי המעוצב כישות רבת
זהויות וקלסטרם: האמאם,
הבודיגארד, שהוא גם כפילו,
שנועד להחליפו ואף למות
במקומו, הממונה על הביט-
חון, ראש האופוזיציה החו-
קית, הסופר הראשי, הבאבא
(מעין סמכות חינוכית צבורית
מייסרת-מענישה-אונסת) ואח-
רים – כל אלה מהווים
התגלמות דומות-שונות של
האמאם, הגבר בהא הידיעה,
המנהיג הדתי, השליט החילוני,
ראש הצבא והמתעד-הסופר גם
יחד.
הסופרת נוטלת מן הדוקט-
רינה השיעית את פולחנה
נפילתו של האמאם
נואל אלסעדאוי



הזהות.
דיני האישות של השריעה,
המתירים לגבר – על בסיס
הקוראן – לשאת ארבע נשים
בו-זמנית, חוברים כאן עם דיני
העונשין שלה, בהם עונשי
קטיעת האברים ועונשי הס-
קילה הקוראניים על עברות
שונות, ובראשן הזנות והניאוף,
שהאשה היא קרבנם העיקרי.
רק דמויות הנשים בספר יוד-
עות לחיות באהבתן ולמות
בה: האמהות, הנערות-ילדות,
הזונות – כולן מעוצבות
כקדושות מעונות, בסגנון המר-
טירולוגיה הנוצרית. הנשיות
והאמהות נתפשות בו כמקור
החסד היציב והאמין היחיד
וכמבוע הרכות והעונג ללא
תנאי, ואילו הגברים מתוארים
כמחטיאים, כשופטים וכמעני-
שים גם יחד, שהאשה עוברת
בדמיונם ובהתייחסותם תהליך
של דמוניזציה גמורה. מקורה
של זו בתלות היצרית המוחלטת
באשה מצד אחד, ובחוסר
האונים שבחרדה הקמאית מפ-
ניה מצד שני. האשה נתפשת
בעיניהם כהוויה לא מוגדרת:
"אין היא אשה ולא גבר; אין
היא אדם ולא שד, אלא היא
כל אלה יחד..." (עמ' 138);
"היא הנחש והשטן", גם אם
תסתיר פניה ברעלה..." (עמ'
37), בבחינת ישות, שאי אפשר
בלעדיה, רע שטני והכרחי,
אשר אללה "מנסה" באמצעותו
את מאמיניו. הגבר הנפלט מן
הרחם הנשי מחפש בהכרח
את דרכו חזרה אליו, והוא
חרד לא רק מגוף האשה,
ש"אינו נראה לעין, ויש בו
רק רחם" (עמ' 100), אלא גם
מפני שכלה ובניתה, המאיימות
על בלעדיות שלטונו. מאפייניו
וכישוריו הקבועים של האמאם,
המייצג את השררה הגברית
בכללה, הם "היעדר מחשבה
מוחלטת", "גמגום" ו"שיתוק
המוח" (עמ' 38), שכן השררה
ניתנה על-ידי אללה "למי שאין
מחשבה בלבו, ומחשבה למי
שאין שררה בידו" (עמ' 102).
השפיות והבינה נחשבות, אי-
פוא, לאבי כל חטא, ודין הנבון
והשפוי, ביחוד אם הוא אשה,
הריהו "סקילה" ו"העלמת תיקו
בבטן האדמה".
גם מאפיינים אחרים של חברה
זו, הנחשפים בספר, מנוגדים
למה שמוגדר כרוח האסלאם
האידיאלי: השימוש המופרז
והמשעבד במותרות, שמקורם
דווקא במערב הארור: ממחטות
משי, עטים מוזהבים, נעלי

למרות שקיפותם, והם מאפילים על חולשותיו הספרותיות. גם העלאתן על נס של אחוות הנשים, האמהות והאהבה, לצדן של ההכרה ושל הכתיבה הספרותית בתור האנטידוט הא-פשרי היחיד כנגד מפלצתיותה של חברה מתחסדת הנשלטת על-ידי הדת הממוסדת, משרתת בדרך משכנעת את התקוממותה האמיצה של הסופרת נגד היי-אוש וההשלמה הפטליסטית עם הקיים ונגד הפחד החברתי

אשר ריין

שנת נערים

הנער י'שן. מִשְׁתּוֹ מְרַפֶּדֶת אֲבָנִים,
קָרִים כְּמוֹ תְּהוֹם.
גַּם בְּחֹלֹם פָּנָיו רְעוּלֵי יָאוֹשׁ,
מִרְחֹק, רַק לְרַגֵּעַ, יִרְאֶה אֶת הַשָּׁמֶשׁ;
אֶשְׁתּוֹ הַמֵּיעֶדֶת.

בְּמִרְחָק זְרִיקַת אֶבֶן
נֶעַר אַחֵר יִשָּׁן
עַל מִזְרָן דָּשָׁן,
טוֹעֵם לְרֹאשׁוֹנָה בְּחִיּוֹ
מִהַשְׁמֵשׁ הַעֲגֵלָה, הַמְּסַנֶּנֶת;
נֶעֱרָה זֶהְבֶּת-שַׁעַר.

מְלִים מִן הַמְּלוֹן: חֹלֹם. שָׁמֶשׁ.
מְלִים מִהַמְּצִיאֹת: תְּהוֹם. אֶבֶן.

וְהַלִּילָה כְּמוֹ הַשִּׁיר הַזֶּה – סוֹס דוֹהֵר
עָלָיו שְׁנֵי רוֹכְבִּים
הַמַּעֲלִים אֶבֶק נוֹשֵׁן עַל פָּנָיו הַדֶּרֶךְ.
מָה רוֹצִים הַשָּׁנִים? רַק לְהַגִּיעַ בְּשָׁלוֹם
מִהַעֲזוּבָה אֶל הַיַּחֲדָה.
מִבְּעַד לְמַעוֹף צִפְרֵי הָאֶבֶן,
הַדֶּרֶךְ הַיָּעַר. הַחֶסֶד הוּא יַעַד.

לב המתבונן

”רַק אֶת קוֹלוֹ עוֹדְנִי יָכוֹל לִזְכֹּר!”
נִצְרַב בִּי לַחֵשׁ שֶׁל אֶב שְׁפוּל. בְּאֲדִישוֹת
כְּרוּחַ מֵת הוּא מֵאִיר לְעֶצְמוֹ יוֹמִיּוֹם.

דֶּרֶךְ לְבֵית הָעוֹלָם. לֵב הַמִּתְבּוֹנֵן יוֹדֵעַ:
לְפָנָיו הָאֲבוֹת מְתִים כָּאֵן הַבָּנִים.
כְּכִמִּין מִחְנֶה שֶׁל תְּמִימוֹת
כָּאֵן הוֹמָה הָרָקֵב. הַפָּרִי מֵת לְפָנָיו
הָעֵץ (נִשְׁעַ בְּחִצְרוֹ עִם הַלֵּדֶת הַבֶּן). לְרֹאוֹת

בַּחֶרֶף מִבְּעַד לְאוֹר הַמֵּת אֶת דָּם יְמִיו.
אֲנִי רוֹאֶה בֵּית קְבָרוֹת; בְּרֶק-פָּנִים כְּשֶׁבֶר עֲתִיק.
עֲטֶרֶת מוֹתָנִי. כָּאֵן הַמָּקוֹם הַנִּבְחָר. בְּרֶקֶב
נִרְקָמוֹ לֶהֱן בְּעֻזּוֹת-שְׁתִּיקָה עֲלִילוֹת אֶרֶץ:
הַתְּמִימוֹת, הַכָּזָב וְכָל מַה שֶׁהִמּוֹת בּוֹלֵעַ.

קצרה הדרך אל התזה, לפיה מקור הבגידה הוא באשה; ”וזה חמורה היא אף מהכפירה ומ-הבגידה במולדת, והיא בחזקת תועבה ואי-כבוד” (עמ' 37). הכבוד היהו האדמה, ו”האדמה היא כבוד המ-שפחה, ואין לנו קניין יקר יותר מגופיהן של נשותינו”. משמע: השמירה על כבוד האשה (מושג הערצ) אין ולא כלום בינו לבין עקרונות המוסר והצניעות הצרופים, ואין הוא אלא פונקציה של בעלתנות, רכושנות וסטטוס חברתי, כשם ש”הנישואין אין להם ולא כלום עם האהבה” (עמ' 70). המין כשלעצמו הוא דמוני: הפאלוס הנו ”בלוטת השטן” (עמ' 75), כשם שצלקת הדגדגן שנכרת (מילת-בנות הוקעה על-ידי הסופרת בעקר בספרה ”האשה מאחורי הרעלה”) היא ”סימנו של השטן” (שם).

פחד הגירושין בקרב הנשים חזק אפילו מפחד-המוות, ועל כן הן גוזרות על עצמן שתיקת-עד, נאמנות שפחתית וכ-ניעה חסרת-אונים לבגידות בע-ליהן ואומללות חייהן, בהתאם לסיסמה: ”הציות לאללה הוא חובה, והציות לאב, או לבעל כלול בציות לאללה” (עמ' 25). תבניתו המעין ”רש-מונית” של הספר מאפשרת הופעתן של חזרות ווריאציות מרובות על תיאורים ואמירות, הנחרתים בתודעת הקורא וב-דמיונו, כש”האני המספר” חבוי בכל אחת מהדמויות הגבריות והנשיות ומדבר מתוכן מזויות ראייתן השונות, המנוגדות, או המשלימות זו את זו.

תמונות רבות בספר מעוצבות בציוניות עזת מבע ומקר רית ונודפות ניחוחות ארוט-אינטלקטואליים חריפים, המ-עורבים לעתים קרובות באמי-רות ובהכרזות פלקטיות, שמו-כנסות בפי הדמויות באופן מלאכותי ומודבק.

הסופרת מעצבת בפשטנות מכ-וונת את הסטראוטיפים הגברי והנשי בדרך מוקצנת ומגמתית, האמורה להקנות לביקורתה ולמחאתה כוח הלם משפיל ומפעיל. ואולם, מסריו הא-נושיים והחברתיים של ספר חושפני-מתחפש זה, המשמיע את זעקת ”המתים במלח-מות, הנעדרים... קטועי הידיים והרגליים, הנסקלים והנסק-לות, העצורים והעצורות, שותי המוות עם חלב-הבוקר, ונפגעי הקרינה” – אמינים ומעזעזעים

עור מהודרות ושאר אביזרים, וכן חליפות הגברים ושם-לות הנשים ”החוקיות”, ”הנכב-דות” התפורות מבדים משוב-חים מיובאים מן המובחר (עמ' 31); הנשים מקטגור-ריה זו, ”שערוותיהן חבויות מאחורי רעלות” עדויות תכשי-טים נוצצים ומשתפות דרך-קבע בטקסים החגיגיים למי-ניהם, בחגי הספרות והאמנות, בחירת מלכת היופי וחלו-קות פרסים, קבלת שגרירים ומומחים זרים וכיו”ב (עמ' 126). לצד קטגוריה נשית זו מצויות גם הנשים הזרות, הנ-ציות ”הבהירות כחלת-דבש, דקות כגבעול ודוברות שפות רבות”, אלה המוסיפות לה-צטלב ולכרוע לפני השילוש, גם לאחר הינשואן למוסלמים, אקט האמור להופכן ל”מאמינות” באופן אוטומטי.

ל”הובות-השער ולבנות-השוקיים” האלה מיוחס, בדומה ל”חוקיות”, עלמות גן-העדן המוסלמי (עמ' 33) כוח מאגי מיוחד, ואף כי אינן אלא מוצר צריכה מבוקש ויקר, הן חולשות על בעליהן ומפתות-מדיחות את מאהביהן, נאמני בעליהן וכפיליהם.

”בנק האמונה” והצדקה שבפי-קוח האמאם (עמ' 114), אשר המאמינים, עבדי אללה, נקראים לשלם לו ”היום” במתן בסתר, כדי לגבות גמולם ”מחר” בגן העדן, פשט את הרגל, והוא מעניק שטרות מחילה והמלצות מן הנביא (מושג הש-פאעה המתואר כאן כווריאציה נלעגת על מוסד האינדולג-נציות בנצרות של ימי-הביניים) לאלה היוצאים בדרכם לגן-העדן. השוחד, השקר, הצבי-עות והניאוף שולטים, כמסתבר, גם במדורי העולם-הבא על מחלקותיו, ובהגיעו אליו אין האמאם מהסס מלרמות אף את אללה עצמו (עמ' 125-123).

הספר מגולל תמונה של שררה עריצה ואכזרית, ”הגוזרת סר-טים” וחונכת בתי מחסה, אך מכלכלת ידידות כממון. אין בה שאלות ולא ויכוחים, כי ”הוויכוח הוא חידוש מגונה וזר למורשתנו (מושג הבְּדִיעָה), והמחדש אצלו מה שאין במור-שתנו (מושג הסונה), מביא עלינו מדווחים והמדווחים ”חמו-רים” מן ההרג. מי שמערער על כך, כופר באללה ובוגד במולדת ובאמאם” (עמ' 107). מן התיאור הזה, המשקף סולם ערכים מעוות ובלתי הומאני

אריזה שאינה מעידה על המוצר

אילנה ברנשטיין:
דיה הניג: עם
עובד, "הסדרה
הלבנה"; 239
עמ'.

N ילנה ברנשטיין פרסמה בשנתיים האחרונות שני רומנים: "שארית כסותה ועונתה" (שנכתב — וזה כנראה רלוונטי ופורסם בעיתונות בשלושה חדשים), שניהם ב"הסדרה הלבנה". בשני הרומנים הללו היא מעוררת שאלה עכשוויות מאד, אופנתיות: שאלת גובה או נומך השפה והתהליך העובר על הספרות העברית, של היטמעות בין לשון ספרות לבין לשון עיתונאית ואפילו סלנג. השימוש המוסים הזה בשפה, האם הוא מתוכנן או שהוא פרי כתיבה אותנטית, מדויקת, כמו שמדברים? מהו תפקיד הלשון בתוך הטקסט הזה? השאלות הללו יתבהרו בהמשך.

ברנשטיין, ב"דיה הניג", מביאה את השאלה הזו לקיצוניות, וזו כנראה גם התשובה שלה, על-ידי שימוש מירבי בסלנג, על-ידי הפיכתו לנומך דיבורית, על-ידי בחירת דמויות המדברות בסלנג מסוים, של הרחוב. עד כדי כך, שהציר בו מתרחש מקרה הרצח נקרא זולה. (דירה נטושה). ומי יודע מה זה זולה, אם לא שירת בצבא בדיוק בשנים 92-1990, והמלה הזו השתרשה אצלו עמוק בסלנג, כמו ביטויים אחרים, שהפכו נכסי צאן ברזל של שפת החברה?

השאלה הזו, שמתעוררת בין היתר עם קריאת ברנשטיין, אינה אופינית כמוכן לה בלבד. לינור, לפיד, קסטל-בלום ואחרים, יצרו את הגל הזה. לא נמצא אותו, למשל, אצל קנו, עוז, יהושע, ואם כן — תהיה לא-יתקניות משמעות מסוימת מאד.

מהו "דיה הניג"? זהו רשומון של פענוח מניע לרצח. הוא אינו בלש, למרות שיש בו סימנים של מתח, הפתעה, תפניות והתקדמות בפענוח. זהו ניסיון להיכנס אל תוך הפסיכוזו של הדמויות, על-ידי הבאת דבריהן בקולן-הן,

ולכל אחד יש לכאורה קול משלו, המאופיין על-ידי שפה, התנהגות וכולם כאן בעייתיים מאד, חולים ממש. למעשה, ברנשטיין לא הצליחה ליצור קולות ממש שונים. היא מבקשת לפענח, דרך עבודתה של עובדת סוציאלית, מה הניע את דיה הניג, בת ארבעים ומשהו, לרצוח את ראסל, אהובה הצעיר ואב בן-זקונה.

הדמויות, הקולות שמביאה העובדת הסוציאלית, עדויות שמיעה, כפי שהוקלטו, אינן יוצרות הזדהות. הן אפילו סמליות מדי, ודרךן מנסה ברנשטיין לגעת ביצרים אפלים, בדחפים ראשוניים, אפילו בקמאיות — אבל את החבל שהיא נותנת בידיהן היא מותחת יותר מדי.

ותחילה, לקולות: **אבוג'ילדה**: חסר בית שפלש לדירה נטושה בדרום העיר תל-אביב, אותה הוא מכנה "זולה". לזולה הזו מצטרפים מדי פעם חסרי-בית, ולשם הגיעו גם דיה וראסל. דרך אבוג'ילדה, חייית מין פרהרבעה חובב נע-רים, שדעתו משובשת, מתוודע הקורא לתקופה האפלה בחייה של דיה, ללידת תינוקה — היפוליט, לנטישה של ראסל ולשחיתה שהיא שוחטת אותו כאשר הוא שב. הכל דרך עיניו של אבוג'ילדה, שלמרות דעתו המשובשת, הבחין שדיה היא נטע זר בתוך העולם הזה, של זרוקים ומסוממים חסרי-בית.

אין ספק, שאבוג'ילדה זקוק לטיפול, אבל הוא מחוץ לחיים. הוא מהנונחים שאפילו המשטרה בוחרת להניחם לנפשם, למרות שהוא מטריד חברתי: הומו מזין נערים צעירים, תוך פיתוי וכפיית רצונו; תוך כדי שיחה עם העובדת הסוציאלית הוא מאונן וכו'. דווקא לו, למין שוטה הכפר, רפה-השכל, יש כבוד לדירה ולכן שנולד לה בזולה. דווקא הוא עוזר לה בלידה, מרחם על בנה, מתגלה כמעט כמשוגע בעל לב הזהב.

האינפורמציה שמקבל הקורא מאבוג'ילדה על דיה מוטלת כמוכן בספק, מפני שאין אמת-מידה לדעת, אם אבוג'ילדה דובר אמת, מה הדמיון ומה המציאות בסיפור, בין היתר מפני שכל הסיפור קצת לא-אפשרי, מפני שהיצרים חזקים מדי, מפני שזהו ניסיון לחדור אל עולם חולני, לא מוכר. את מעט האינפורמציה צריך לדלות מתוך הדברים, שאין להם זמן כרונולוגי או רצף, מלבד האסוציאטיבי. את הסיפור צריך לנכש מבין עשבי הקלילות, הסלנג, הגסויות, המשפטים המאד צצרים.

תילי: תהילה הניג, בתה של דיה. את הסיפור מנקודת ראותה שומעים בימיה האחרונים במוסד לחולי-נפש, לפני התאבדותה. תילי חיה בין הזיה למציאות, בין נקמה באמה השנואה לבין קנאה באמה המוערצת. דרכה מבינים שדיה היתה ציירת. דרכה אנו מתרשמים שעמוס, האב והבעל, חיפש אחריה כשנעלמה מהבית, ולא קצאה. על-פי ספורה של תילי, על-פי ההזיה שבנתה לה סביב משפחתה, מתקבל הרושם, שאמה היא זונה ואביה קדוש. דיה, על-פי תילי, נד-מית רשעית, דומיננטית, מטורפת, אמנית, אגוצנטרית. גם הקול של תילי מורכב ממשפטים קצ-רים, חלקם אסוציאטיביים, חלקם "שפתי-רחוב".

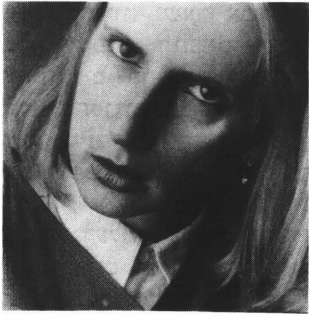
עמוס: עמוס הוא נקודת התפנית של הרומאן. אשף התדמית, המס-כות. חולה הנפש האמיתי, שעד לפיענוח הזה, איש כנראה לא חשד בו (מלבד ראסל), או — כל אחד חשש לחשוש בו. מונע על-ידי דחפים של מעמד, התקד-מות וקריירה, אובססיבי בכתיבת מכתבים למערכת, בורגני, מציג מפלצת בלבוש הומאני: הוא נתן לדירה, אשתו, החל מכיוויר-הרגעה וכלה בכדורים לחולי סכיזופרניה ומניה-דיפרסיה ומה לא. דיה מתמכרת לכדורים הללו, ואובדנה בא לה בעיניים.

קולו ספרותי כמעט, מלאכי; העברית של עמוס היא עברית של שבח, עמוס עוזית — לרגע נשכית העובדת הסוציאלית בקסמיו, עד שהפסיכוזו שלו מתברר: עמוס מספר כיצד סימם את דיה במשך שנים, כיצב איבדה את הקשר עם ילדיה, תהילה ועירא, כיצד הצליח לקומם את בתה נגדה, והכל באצטלה של טובת-ההיא.

אם לפני-כן, מתוך המונולוג של אבוג'ילדה, חש הקורא איזו תחושת גועל ושובע מן הרפש, הרי שכאן התחושה גדלה, מפני שהרפש הזה מזיק יותר, מסוכן יותר, מתוחכם יותר, וכלפי חוץ — נקי הרבה יותר.

עדנה: העובדת הסוציאלית. עדנה היא למעשה רב-קולית, מפני שהיא שומעת את כל הקולות. אבל קולה מתפצל לשניים: קולה היא וקולה של דיה, אותה היא שומעת בבית-החולים, ימים מספר לפני מותה.

עדנה, ילדה יפה (באמת? או בהז-יותיה?) שהיתה למצולקת ולמ-צוערת בעקבות פְּוֹיָה, רווקה בגיל



אילנה ברנשטיין

מתקדם מאד, שנעוריה אבדו, חולמת מראשית הרומאן הזה לעשות ילד. לבד, מלית-ברירה. עמוס היה ההזדמנות בשבילה, אבל למרות ההתפתות והמעשה, היא לא נכנסת להריון ממשי, אלא להריון מדומה, נפשי, שבסוף הרומאן נודע כי לא נשא פרי. היא מרגישה איזו קרבה לדיה, מתוך היטמעות, בין היתר מפני שדיה ייצגה אימהות. גם מצבה הנפשי מוטל בספק, למרות החזית המאוזנת (עובדת סוציאלית) שלה. בקול של עדנה, המתערבב עם קולה של דיה, מתבהרת כל הת-מונה, כל פענוח הסיפור הטרגי: עמוס הניג שכב עם בתו, תילי, והוא הסיבה האמיתית לשג-עונה; עמוס הניג סימם את אשתו דיה, הביא להתמכרותה ולמחלתה; ראסל, הצעיר הזר והמסומם, ניסה להציל את דיה מעמוס, וגרר אותה לכיכ השופכין, למקום שאין ממנו חזרה אל תוך החיים הנורמליים, או אל תוך החיים בכלל.

הטרגדיה המתבהרת היא קשה מדי. ברנשטיין מתחה אותה יותר מדי. גם אם התכוונה לעסוק בשאלה של גבול השפיות, של גבולות החיים — של עד לאן ניתן להגיע מתוך הנורמליות לכאורה, התשובה נותרה לא אמינה. לא אמינה, מפני שלמרות שהמניעים הם נפשיים, תוצאות של טראומות, יש הרגשה שהשיגעון הרחיק לכת. האם באמת דיה כזו — אשה יפהפייה, מסביבה בורגנית ויקרית, יצירתית — תאבד לחלוטין את זהותה האישית, את תפקודיה לא רק הנפשיים (על אלה לכאורה אינה מוותרת, כי גם כשעזבה את ילדיה, היא יולדת בן נוסף) אלא גם החברתיים, ותגיע לשולי השוליים?

ברנשטיין התכוונה כנראה לסמלים. השיגעון כמטפורה למצב נשי, לפסיכיות נשית, לאי-התפתחות נפשית, אנטי-פמיניסטית בצורה קיצונית, מאצ'ואיזם ואגוצנטריות כוחניים כסמל לרוע, לשורש הרוע. אין נקודות אור בסיפור הזה, אין הת-פשרויות. הכל מוביל אל המוות,

מקומי כאן, בין בני האדם

מצילה, התקשרות אליה, ולבסוף שוב פרידה — תחזור על עצמה שוב ושוב לאורך הספר. וכמה קשות הפרידות הללו לילד הקטן יעידו דבריו בפתח הפרק הלפני אחרון:

"כל פעם זה חוזר על עצמו. אני מתקשר למישהו ולפתע הוא נעלם. ואני אפילו לא יודע לאן. ברוב המקרים אני גם לא יודע למה בכלל עזב. אני מאד כועס על עצמי. למה נפתחתי. כל כך קשה להשאר עם געגועים. אצלי, בכל אופן פרידה זה כמו טבעת ברזל על החזה. ומישהו מהדק אותה כל פעם יותר חזק, עד לחנק..." (עמ' 200).

אבל לא רק את עיקר העלילה מציג לפנינו הפרק הראשון, אלא גם, כאמור, את סגנונו המיוחד של המספר. כבר בפרק זה בולטות בפני הקורא האיכויות המיוחדות של אקשטיין כמספר. שלוש מהן אציין כאן.

האחת היא היכולת הסיפורית-תיאורית של המספר.

"הגשם החל לרדת בחווקה. ניסיתי למצא מחסה מאחורי אחד מהשערים. הכל היה סגור. קירות הבתים, עם טיח מתקלף ועם תריסים סגורים. נראו כמו עיניים פתוחות מפתח וכל העיניים האלה ככו מטיפות גשם. הדמויות שפגשתי בדרך הזכירו לי את כובת הסמרטוטים ליד המטבח הסגור..." (עמ' 8).

השנייה — השימוש בהומור חכם. כשהילד מתאר את שיחתה של אמו עם האלהים הוא מוסיף הערות משלו "גם כאן ניסתה אמי לרמות את אלהים כי אני כמעט בן שמונה..." הטענות של

דודה אסתר" הוא ספר של סיפורים מילדותו של המספר. כל פרק הוא למעשה סיפור לעצמו, וגם פרק אחד מתוך רומן שלם. ואכן הפרק הראשון של הספר זכה במקום הראשון בתחרות הסיפור הקצר של עתון "הארץ" בשנת תשנ"א. פרק זה, שבו נוטשת האם את בנה בן השמונה ושולחת אותו לרחוב — "אתה תלך בין בני האדם" (עמ' 7) — אינו רק סיפור לעצמו, אלא גם סיפור-מבוא, שמציג בפני הקורא את עיקר העלילה ואת סגנונו המיוחד של המספר. הפרק נפתח, כאמור, בעזיבת האם, עובר דרך הילד המסתובב לבדו ברחוב בות בגשם, נמשך דרך הפגישה עם הדודה אסתר, הדודה הזונה שאוספת לביתה את הילד, מנקה אותו, מאכילה אותו, מלבישה אותו, ולבסוף זורקת אותו מביתה במכות כשהילד מנסה "להציל" אותה מ"מילוי תפקידה" עם לקוח שבא אליה. תבנית זו של נדודים, רעב, ומכות, פגישה עם דמות

חוסר החיים. שום הריון לא מתפתח פה, ועל-פי הסמליות של ברנשטיין, ברור גם שאינו יכול להתפתח. אין גם פיתוח לסיפור, המשך בנוסח: האם עמוס נאסר? האם יש עונש? ואם בטרגדיות ובסמלים עסקינן — אז כמו בטרגדיות: מדוע אין העונש מופנה כלפי שורש הרוע, אלא כלפי הקורבנות? ותלי ודיה הן קורבנות במובן זה, שתילי רק בת שתיים-עשרה, ועדיין אינה יכולה לגייס כוחות נגד אב אנס, ודיה, מבחינה רגשית, גם היא נערה, ונוח לה בסבילותה.

ברור, שברנשטיין התכוונה לעסוק בכאן ובעכשיו, מפני שהשפה עכשווית מאד וככזו היא חייבת לסמן ולרמז על הזמן, ומפני שהרומאן לוקאלי מאד ועם זאת — אין בו כאן ועכשיו ממשיים. המיקום החיצוני לא בהכרח משייך את

רק הוא. גם אחותו וגם אמו והוא בכלל לא התבייש בזה... ולעצמי החלטתי שכשאגדל, אהיה גנב ואעזור לעניים" (עמ' 8). וכשהדודה אסתר אומרת לעגלון שתשלם לו את הנסיעה עם התחת: "לא הבנתי איך אפשר לשלם עם התחת. תיארתי לעצמי את הדודה חותכת את התחת למטבעות קטנים ומשלמת בהם לעגלון. כל הזמן חשבתי כמה מטבעות אפשר לעשות מהתחת של הדודה. הייתי מאד גאה בדודתי. יש לי דודה קוסמת"



אמי שוב פעם לא היו מדויקות, כי גודל למשל היה גנב. לא

אריה אקשטיין;
דודה אסתר;
הוצאת צד
התפר; כתר;
1992.

ליאורה בן יצחק

לילות צומחים

"לילות צומחים מתוך ראשי"
אלזה לסקר-שילר

אני רואה אותך בטלויזיה
בין סורגי תריסים שבורים
זועקת לשמים
שם פוככים נתלשו ממקומם
משלכים בין הריסות הבית.
לילותי צומחים בתוך ראשי
פחד מתגורר
גם הגשם נושר
אל חלונות ריקים.
אני אוהבת את הבית
בו אגדתי חיים
בני נתלים על צנארי
כמו אשכול ענבי בסר מבשילים
כשפחד בשנתם.
אני רואה בטלויזיה
קורמורנים
במי המפרץ השחורים
נחרץ מות
אפילו תבצלות קמלות בחשך
רק אנהנו יושבים פה בדממה
ומחכים.

17.2.91

(עמ' 10).

והאיכות השלישית של אקשטיין כמספר, הבולטת כבר בפרק זה, היא הרגישות. רגישות האבחנה והתיאור. "הדודה יושבה לידי והחלה פתאום לשיר. בחיים לא שמעתי אשה שרה כך. קולה מילא את החדר בעצב" (עמ' 11). הפרק השני הוא אחד הפרקים היותר יפים של הספר. בפרק זה מתוארת ידידותם הרגיש של אברום לייב והסוס הזקן שמלקה. שמלקה הוא סוס שבוכה, סוס שמדבר אידיש, סוס שמשנה את פרצופו ואת אופיו כשמלבישים אותו במדים של גנרל. אברום לייב הוא היחיד שמבין את שמלקה. הוא כורת אתו ברית של הבנה, מתחלק אתו באוכל, מתחלק אתו בחוויותיו, ובורח אתו מביתו של העגלון, מנשקה, כשהלה רוצה למכור את הסוס לפושט העורות. זוהי מערכת יחסים אנושית, רגישת ומשמעותית יותר מרוב מערכות היחסים שהיו ויהיו לילד הקטן עם בני-אדם. וכמו ביחסים עם בני-האדם יש במערכת הזאת קרבה ויופי בצד כאב, אכזבה ופרידה. "שמלקה, במקום להבין ולהעריך את מה שאני מתכוון לעשות למענו, הסתובב עם התחת כלפי, הרים זנב ופשוט מאד חרבן עלי." (עמ' 40). וכשבסוף הפרק נפטר הסוס הזקן, ידידו היחיד של הילד, הוא אומר "לא הייתי עצוב כלל..." (עמ' 48). הקשר היותר קרוב של הילד, היותר אנושי, נתגלה כהפכףך ומאכזב.

הפרקים הבאים מפגישים אותנו עם מגוון רחב של דמויות צבעוניות ומעניינות, החיות חיים משל עצמן בשולי החברה, בתוך עולם של זנות ועוני, ורעב ומחלות, קלפנות ושכרות, ואלימות ומרמה והרבה מאד כאב. זהו עולם המתקיים לעצמו ויש לו חוקים משלו. בעולם הרע הזה מוצא הילד הקטן את בני-האדם במובן האמיתי של המלה. שמשון המהמר השיכור מנסה כל הזמן להכניס את הילד ל"חדר" שילמד. זושה הגויה הפשוטה אוספת אליה מהרחוב, שוב ושוב, ונותנת לו מזון ומסתור. ארתור, שותפו לתא בבית הסוהר, של שמשון, מסביר לילד הקטן "מה זאת אמנות ומי הם אמנים".

"לדעתי אמן זה צייד. יש ציידים מוצלחים ויש ציידים פחות מוצלחים... הולך למשל סופר, ומטייל בין בני אדם וצד לו מלים, מלים שנאמרו ומלים שלא נאמרו. הרי כל העולם מלא אותיות ומהאותיות האלה הסופר מרכיב מלים ומהמלים

מרכיב משפטים והמשפטים נהפכים לפרקים ומהפרקים נוצרים ספרים. זה פשוט מאד. הסופר הולך עם מכשיר האזנה ומתחבר לנשמה וצד אנחות, דאגות, צחוקים ובונה מהם ספור חיים... ההבדל בין סופר טוב וסופר רע הוא רק בזה שלסופר טוב יש מכשיר האזנה יותר רגיש וחודר יותר עמוק..." (עמ' 181).

ואין ספק שאקשטיין הוא המדבר כאן מפיו של ארתור. "דודה אסתר" הוא סיפור עצוב. מאד עצוב. ואתה קורא בו ושואל את עצמך, אז למה הוא לא? נראה שהסיבה העיקרית לכך הוא ההומור הרב, הרגיש והחכם שמלווה את כל הספר. הומור עדין, שחודר לנשמה והופך את הדברים הקשים ביותר לנסבלים. גורם נוסף שמשכך את העצב, האכזריות, והקושי שבסיפור הוא נוכחותם של הטובים. (עם או ללא מרכאות). בין הרעים למיניהם נמצא תמיד איזה איש טוב שאוסף אליו את הילד הרעב ונותן לו מקום לישון ודבר מה לאכול. יותר מזה, בין ה"רעים" ל"טובים" ישנה דינמיקה מתמדת. הרעים הופכים לטובים והטובים לרעים, אפילו שמלקה הסוס, ידידו הכמעט יחידי של הילד, מחרבן עליו לבסוף, ואילו שני הפושעים הקטנים, שמשון וארתור, מכים את הילד כל הזמן, ובו בזמן דואגים לו, מאכילים אותו, ואוהבים אותו.

מה שהופך את "דודה אסתר" לסיפור כל כך אנושי ומחלחל ללב היא הפשטות. אקשטיין אינו "מתילד" כשהוא מדבר מפיו של אברום לייב. השפה היא עברית תקנית לא גבוהה מדי ולא נמוכה. הרעיונות והתפיסות המתוארות בעזרתה הם, כביכול, של בן שמונה: "מה שהכי רציתי זה לרצות את אלהים" (עמ' 8), "בלבי החלטתי להתחתן אך ורק עם זונה" (עמ' 11) "הרגשתי שכל מה שקשור לאלהים מריח מעין נפוחה או מיד שבורה" (עמ' 55), "העולם שלי התמלא בכל כך הרבה למה. ממש מבול. יש לי כל כך הרבה שאלות ואני מבין כל כך מעט. גם אין לי את מי לשאול..." (עמ' 167). וכן הלאה, אבל הקול הוא קולו של הסופר, של הצייר, של האיש אקשטיין המביט אל תוך ילדותו בעיניים מלאות חיבה וחמלה, כאב וסליחה. ונראה שלמסקנה הסופית של הילד בן השמונה "מקומי כאן, בין בני האדם", מגיעים שלושה שהם אחד: הילד, המספר, והסופר. אכן ספר ש"מתחבר לנשמה".

■ בהחלט מומלץ.

ענת לויט שם-אור

תמיד בין לבין

שירים אני כותבת תמיד בין לבין גדול ילדים לטפוח הבעל לפתוח קריירה שגם היא דבר מאד חשוב בשביל לא לפתח תלות באף אחד שלא רוצה, שלא יעשה טובות, שלא ירגיש מחויבות להחזיר לי עין תחת עין, לפעמים אני גם סורגת וכותשת שן תחת שן, של שום פמוכז, בשביל טעם טוב וריח רע בידים שבין לבין אני גם כותבת בהן שירים שלא יראו, שלא יגידו שאני לא עושה בבית שום דבר.

קדוש, קדוש, קדוש

את שארי, פסוטי ועונתי הבטחת לספק לי בסגריה ובכחמסין אמרת תהיי לי מקדשת וגם אני אמרתי קדוש, קדוש, קדוש תהיי לי בקדש קדשי החלין אתה תעבד לפרנסתי פשאני אכתב שירה על קרנות המזבח, שיהיה לאן לברך אם וכאשר יגמרו בינינו עונות השנה.

קפה, תה או שוקו

פשאני שוטפת פלים אני תמיד חושבת על פלחן אלילים. סליחה, על המלך שלמענו ובשבילו אני מקריבה המון דברים. מה, אני לא בדיוק יודעת, לא בדיוק זוכרת, אבל מה זה חשוב ולמי אכפת מה אני ואם בכלל זוכרת משהו או שוכחת. העקר שהפלים יהיו שטופים ומגנבים טוב טוב, שלא ישארו עליהם כתמי המחשבות ששוטפות אותי, מחשבות עברה וכפירה שאני חושבת בזמן ההדחה. אני עובדת אלילים מזמן קדום מאד, מלדתי, אולי עוד מרחם אמי, אולי עוד שם קבלתי על עצמי את האמונה התפלה שהמלך שלמענו נולדתי לשרת ולעבוד אותו יום יום ולפעמים גם בלילה הוא כמו אלהים אמתי, שאין בלתו זולת עוד המון מלכים שמקיפים אותו, שמקנאים בו ושרוצים לבוא תחתיו, תחתיו, לפתות אותו להדיחו בזמן שאני מדיחה פלים והוא קורא עתון בכרסתו, אני שואלת רק מה תשתה? אולי כוס תה? אולי קפה? אולי תשתה עוד שוקו?

הירח אינו מבריק

ל נחום נק קראתי בעטיפה של הספר. שירי הר-שונים הופיעו בכתיב-עצ בארה"ב ובישראל כשהם מתורגמים מרוסית. ספרו הראשון, "חץ השירה החופשית", פורסם ב-1984, ומשך את תשומת לבם של חובבי שירה אימפרוביזציונית. הספר שבידי מכלי מבחר מאותו ספר וגם שירים חדשים. עטיפת הספר קובעת, כי המשורר אינו משועבד לז'אנר מסוים, אך הוא בעל רמה גבוהה של מקצועיות, ושהוא מייחס ערך מיוחד לצורתו הגראפית של השיר על הדף. אני לא מצאתי בספר צורות מיוחדות וחדשניות והחיתוכים השונים של השורות לא הרשימו אותי במיוחד. נחום נק, שהוא מוסיקאי במיק-צונו, משתמש במספרות מעולם המוסיקה: "רחוב של בוקר נופל כלפי מטה כמו קליד", או "מדוע אנחנו מוחאים כף לצלילים שלא מיד המריאו כמוסיקה" (עמ' 31) או "מכסה הפסנתר נטרק בנקישה על מנענעים שחורים" (עמ' 40). שירי נחום נק הם מוסיקאליים, קצביים ואפילו מחזורים לפי מסורת השירה הרוסית, הקלאסית והמודרנית. יש לשבח את המתרגם שנתן את "עיר לילית" (עמ' 29) בחריזה מלאה, א ב א ב, נקבית וזכרית לסרוגין, שיר אלתרמני במיטבו, גם בתוכנו וברוחו, מבלי שיִשְׁמַע כאפיגוני.

וכן רב השימוש באנאפורות, חזרה בראש שורות-השיר על מלה או קבוצת מלים. "ימים מוזרים" בשיר בעמ' 8, מופיעים בראש כל בית. "ימים מוזרים" המסיימים את השיר הם אולי האנאפורה של הבית האחרון וגם כל מה שנשאר ממנו. גם בשיר הבא, שאינו מחולק לבתים, יש ארבע שורות, "אין אנו עצים", כאנאפורות לשוני שבינו ובין העצים. נחום נק קורא את הפסוק "כי האדם עץ השדה", כפשוטו, עם סימן שאלה בסופו, ומעדיף את "שתיקתם המפתיעה" של העצים, לעומת המלים שלנו, "המקשות עלינו להביע את האמת". כדי

להצביע על הגיוון הרב של הצורות השיריות, הביא המתרגם גם שיר פיזומון אפיפורי, בו השורה "החיים בצל הרגלים" מסיימת כל בית מחמשת הבתים שבשיר (עמ' 11). גם השורה הקודמת לאחרונה, "האם לא ראית שכבר מאוחר", חוזרת בכל בית כשה"ראית" מתחלפת ל"ידעת", "הבנת" ובכית האחרון ל"האמנת"; זהו שיר "האמונה" שכבר מאוחר; זה אוקסימורון לא רק בשורה אלא בכל השיר, בו התקווה מיואשת בפיזומון קליל וחוזר, "אמת לא נחוצה לאיש / נמאסה כבר על הכול" (עמ' 14). כנגד השירים המסודרים, ה"מב-ויתים", יש שירים פראיים, של שפה הנשפכת, המעלה באוב משוררים, כמו בשירים "ויון, אליוט, מנדלשטאם" ו"ואריציות על נושא דילן תומס", זה ה"קריין מוילס"; "אני נאלץ להיות גוף של אדם זר / של נפש זרה ולדבר בשפה / לא של אלוהים לא של בני-אדם ולא של בעלי חיים" (עמ' 15) אני הייתי מוסיף: "אף לא של דוממים". אלא שיחסו של נחום נק לעץ ולאבן הוא אמביוואלנטי. אני גם הייתי מתקן את השיר היפה הזה והייתי הופך את ה"זקנה" לזקנה ואת "שערות הכסף" לשערות ולכסף. משהו טעה כאן, המנקד, המגיה או אולי אני הקורא. ודאי לא המתרגם. איני יכול לגנות או לשבח את התרגום, כי המקור אינו עומד לנגד עיניי. אני סומך על המתרגם שעשה מלאכה נאמנה, כי השירים נקראים בשטף, בלי מהמורות תרגום.

נחום נק מבטא את עצמו לא רק כמוסיקאי, הוא גם צייר ושחקן וליצן. השירה, בעיניו, היא פרי "להטוטים של קוסם זריז", "מחול אותיות מצובעות" ו"את מי ינשימו צבעיך, ציירי?", "הצבע השחור והמבריק מכסה את השם שלך", זה הצבע השחור, בו מוחק נק את הימים; (מתוך עמ' 11, 10, 6) נחום נק מתעטף בשמלה שחורה כמו הלילה, "להסתיר בה את פניו המעוותים", הוא משחק ב"תיאטרון הרחוב הזה", "חגיגה זרה": "תן לי מסכה לבוקר, עם חיוך מודבק" — "תן לי מסכה לצהרים" — "תן לי מסכה לערב" — (אנאפורות מתוך עמ' 34), "אני נושק לירח", "ליצן מעיף כלפי מעלה עיר על אנשיה". (עמ' 32). ומפתח את "מיטב השיר כזכור".

נק חי עם הרגשת הזמן; שעון-החול באצבעותיו, וכשחופן החול חומק מתוכו, "הוא בא אל

הרף-עין של שיא הסיפוק", מגיע "אל תוך עפר של כבוד", "שורף את עצמו אך איננו כלה" (תמצית עמ' 6). זה "ציור הזמן שטרם נסתיים", בו המציאות "החיה בריטון ונהימה" אינה חוזרת אל "הנשימה המורגלת, אל "המקלעת הקשורה" (עמ' 5). "הכול עף לאינמקום; גם השעות איבדו את משמעותן" (עמ' 8). "הטלפונים משגעים, הכל יוצאים מדעתם, אני מרגיש שאני משתגע" (עמ' 23). מכאן ההתעסקות הגדולה עם המוות: "למוות אין-פנים אין-זמן אין-צל והוא בתוך מחשבותינו, אנו חשים את נשימתו" (מתוך עמ' 27). נק פונה בסארקאזם לבקש עזרה ממכבי-האש; כאשר לבו, פאר האנושות, נשרף, הוא זועק אליהם: "הצילו את הלב" (עמ' 12).

לב כואב לו לאדם, אם אין לב לב אבן ועץ. נחום נק לא הגיע לדרגת הכואבים את כאב האגס החולה בנפשה של זולדה ולדרגת האבנים הכואבות את תפילות הלב השבור, של יוסי גמזו. לנחום נק יש עצה פשוטה לכאורה, גם היא סרקאסטית, ל"ציור חי / המביא אתו תמיד את הכאב. נסה להקפך לעץ או לאבן" (עמ' 21), "נפש אחרת בתוכם — פנים בלי קווים" (עמ' 22).

השירים נכתבו בישראל, כאילו במקרה. "דיזנגוף" הוא סתם שם רחוב. (מי זוכר עוד את ראש העיר העברית הראשונה?) "דיזנגוף בוטח בעצמו, הדור, עליז ומגונדר" (עמ' 39). אפשר להדליק

בגפרור אחד ניצוץ של אלוהים. ב"דיזנגוף" כמו ב"פאריס, טאלין ולנינגרד", "מחכים להזדמנות של ספל קפה". גם שם "זמרים מדימונה" ודיזנגוף יוצא בתום המישחק ששיחק ורואה את עירו: "בזבל היא נוכרת" "זונה בלה בפתח של הבאר" (עמ' 20). "אין זאת יפו שבנהב" (עמ' 20). ובכל זאת מצאתי בספר גם שיר יהודי: "עד צואר ישראל כחול" (עמ' 36). "אנו שוב הולכים במדבר / שם נרקבים חלום ועצמות". זה שיר לא מפותח ולא משכנע: "הנה קד קידה חייל / אותו פצע סכין פלוני". "נוסעת הוא פלוני זה? ובהמשך: "נוסעת עגלה, ערבי בה / הוא יקנה אלטע זאכן" ובהמשך "בני אדם בנעלים ובגד שחורים רצים ומכים האויר באלות / אנו שונאים אותך" "///".

נחום נק הוא צייר, חשון נפש, יושב ברחוב ומצייר בצבעים נקיים ריאליסטיים. שם ספרו, "רחוב החליל האפל" מושך אותו אל עולם המוסיקה הרומאנטית. תוכו של הספר הוא "דם ברחובות" הסוגר את בתי-השיר (עמ' 27), "אני חי עדיין, אולי אין זה אני". לא הצלחתי לפענח כמה וכמה שירים, גם לא את השיר האחרון שבספר. אולי טוב ככה. אולי טוב לדעת כי בתוך צביר הא-גוזים, נשארו עוד כאלה שכדאי לפצח. כבר מימי התלמוד קיים המושג "תנא ושייר", כלומר: "למד והשאיר לאחרים ללמוד". שירים קשים או חידות סתומות, צבעוניות ויפות, מגרים את הקורא לחזור ולקרוא. זה שכרו. ■

בוצי ארון ברות

געגוע

המדבר עולה
משפולי בטני
על טבורי
ועל שדי
מכסה עד לריסים
שם אני לוקחת
את קמטי הצחוק
ומניחה בקוים ישרים
ליד העין
והדמעות יורדות בהם
אל הרקות אל מאחורי
התנוף הרצוע
ומשם אל הפר
ואז אני נרגעת.

נחום נק: רחוב החליל האפל — שירים; מרוסית: יעקב בסר; ספריית שבות על שם חיים הזז ליד אגודת הסופרים העברים, הקיבוץ המאוחד; 1992, 48 עמ'.



חוטבי עצים ושואבי מים



עוזי בנימין
ועטאללה
מנצור: דיירי
משנה, ערביי-
ישראל, מעמדם
והמדיניות
כלפיהם;
ירושלים; כתר;
1992; 262 עמ'.



חנה פנחס
כהן: הצבע
בעיקר; עם
עובד; 57 עמ'.

ל ערביי-ישראל אנו למדים לרוב, לאחר אירועים מסעירים כמערכות בחירות, פיגועים, או שערוריות מקומיות. רוב המחקרים והספרות העיונית "נחבאים אל הכלים" בפרסומים אקדמיים, בכתבי-עת ובמונוגרפיות ייחודיות. מאז "דור המייסדים", שפרסמו רבות בשנות ה-50 עד ה-70, כגבריאיל בר, מיכאל אסף, יעקב שמעוני וי-הושפט הרכבי, נכתבו מעט מאד ספרים, שעוסקים בערביי-ישראל ושנועדו לקהל הרחב, ונראה שבכולנו, מן הממסד הפוליטי, דרך החוקרים והוצאות הספרים, דבק שמץ של אשם.

דווקא על קבוצות ייחודיות בתוך האיסלאם נכתב רבות — על הבדווים, הדרוזים והצ'רקסים, כקבוצות אוכלוסייה יותר סודית, מסקרנת ובלתי-מחייבת.

נחטא לאמת אם לא נזכיר את מכון ון-ליר, שהקדיש מחקרים, פרסומים וימי-עיון רבים לאוכלוסייה הערבית, כמו "אחד מכל ששה ישראלים" (1981), "ישראל לקראת המאה ה-21" (1984).

גם החוקר פרופ' ארנון סופר, שטורח רבות ליידע אותנו על הגיאוגרפיה והדמוגרפיה של ערביי-ישראל. (1988). אך כל אלו הם פרסומים השמורים רק לקומץ קוראים, המתעניינים ומתמחים בנושא.

משרד החינוך והתרבות הוציא לאור את הפרסום "הערבים אזרחי ישראל" (מהדורה נסיונית, 1984), ומאוחר יותר אף הרחיב את המהדורה ועידכנה. אך גם פרסום זה הוא "מטעם" ומציג את הערבים ובעיותיהם בהיבט "אובייקטיבי", ללא חדירה מעמיקה לסוגיות קשות.

קדם לספרם של בנימין ומנצור ספר ראיונותיו של דוד גרוסמן, "נזכרים-נפקדים". (הקיבוץ המאוחד, 1992), ושני הספרים הללו באים לתקן במעט את המעוות. נראה, כי "מדינת-היהודים" לא

למדה עדיין לחיות בשיתוף וב-שיוויון עם ערבייה; שני טעמים מרכזיים לכך: הראשון — מסורת ארוכת-יומין של חיים בגולה, כמיעוט נדחה ומדוכא. את הניסיון המר הזה העתקנו למדינת-ישראל; רקע של חיים ארוכים במשטרים לא-דמוקרטיים מקשה עלינו לעצב את דמותה הדמוקרטית של מדינתנו. הגורם השני הוא המצב הפוליטי-בטחוני שבו אנו חיים מאז תחילת תנועת ההתיישבות בארץ, ובפרט מאז מלחמת השחרור והמלחמות שאחריה.

ערביי-ישראל, כמודע ובתת-מודע, נתפסים כחלק בלתי-נפרד מהקהילה הערבית הכוללת האופפת אותנו, וכך אנו מתייחסים אליהם ב"כבדהו וחשדהו", תוך מתן דגש על הסיפא.

אין כמעט חולק על כך, כי ערביי-ישראל מקופחים, נדחקים אל השוליים ומצויים ברובד התחתון של החברה הישראלית. יישוביהם העירוניים והכפריים מפותחים פחות, המוביליות הפי-סית והחברתית שלהם ירודה יותר, ארגונם המרחבי והאיזורי מקופח, מצבם במערכת החינוך הוא מן המפורסמות. שירותי החינוך במגזר הערבי הם הגרועים במדינה: המחסור בכיתות-לימוד ובחדרים ייעודיים הוא החמור ביותר, צפיפות התלמידים בכיתות היא הגבוהה ביותר, תקציבי הטיפוח והרווחה הם פחותים יותר במגזר היהודי, שיעור הנשירה ברמה העל-יסודית הוא הגבוה ביותר, ורק מיעוט מסיים את בחינות הבגרות בהצלחה, וכן נמוך מאד שיעורם היחסי בלימודים האקדמיים. מצב התער, סוקה של הערבים הוא בכי רע, ולא ינטלקטואליים שבהם כמעט ואין תעסוקה במשרדי הממשלה ובמוסדות ציבור שונים.

ייחודו של הספר, שהוא נכתב בידי עיתונאים-תחקירנים, (כדוד גרוסמן), שנגישותם החודרנית למסמכים היא, כנראה, קלה יחסית. מן הראוי לציין גם את השיי-לוב היהודי-ערבי בכתיבה המ-שותפת, תופעה הגורמת לאיזונים, אך גם לחידודים בלתי-נמנעים.

"דיירי-משנה" מסתמך על תער-דות ומסמכים שונים בארכיוני המדינה, ש"חוק ההתיישבות" חל עליהם והם נפתחו לעיון ולמחקר. עוד מסתמכים הכותבים על חיטוט בארכיונים ציבוריים ופרטיים ועל ראיונות עם פקידים-ממשל שונים, שהיו בסוד העניינים בעת קבלת ההחלטות לגבי קביעת המדיניות הפוליטית, הכלכלית והחברתית

להתייחסות לאוכלוסייה הערבית. קביעתם של שני המחברים היא חד-משמעית: אין ולא היו דיונים משמעותיים, לא ממשלתיים, לא במליאת-הכנסת וועדותיה, בענייני ערביי-ישראל.

הערבים לא שולבו בממשלות ישראל ולא בוועדות-הכנסת השור-נות, וממילא לא היו מעורבים בדיונים המעטים שהיו אודותם. האחריות למדיניות הערבית הפנים-מדינית היתה תמיד בידי שרים מהדרג השני, או כנושא נספח לתיק המרכזי שבידי שר כלשהו. אלו האחרונים הסתייעו ביועץ ממשלתי לנושאי המי-עוטים, שדרגתו וחשיבותו היו משניים.

הנושא היחידי, שזכה לדיון ממצה בממשלה, היה בשאלת ביטול הממשל הצבאי בשנת 1966, "ח-שנים לאחר קום המדינה. מאז שווים הערבים בכל, לכאורה, אך הטיפול בהם בדרג מקבלי-ההחלטות לוקה בחסר, בלשון המעטה.

כתוצאה מתפיסות עולם ציוניות, יהודיות וישראליות, שהיו מנת חלקן של כל ממשלות-ישראל, ימין ושמאל כאחד, מעמדם של הערבים נותר נמוך, מושפל ומופלה לרעה: הפקעת קרקעות רבות מטעמי ביטחון, התיישבות ופיתוח, חוקי שבות ונכסי נפק-דים, חוסר בתכנון מקומי, הזנחה בתשתיות, ותתי-יצוג בכל מערכות חיינו.

לאחרונה חלו כמה שינויים, שהם בבחינת "אור בקצה המנהרה". נאמנותם של מרבית הערבים לחוקי-המדינה ומסגרותיה, בעיקר בעתות מצוקה ומלחמות-ישראל כנגד אחיהם שמעבר לגבולות, הרצון העז לשלום — כל אלה נותנים יתר-לגיטימציה לאזרחי-המדינה הערביים. עוד משפיע ריכוך משקיע-העבר אצל הפולי-טיקאים החדשים והצעירים יותר ובמפלגות המרכז והשמאל.

המהפך, שחל לאחרונה בשלטון, אפשר כניסת ח"כ ערבי לוועדת הכנסת, ועצם הגיבוי שנותנות המ-פלגות הערביות לממשלה בוודאי יחזק את מעמדן. גם דפוסי ההצבעה שלהם, המצביעים על "ישראליות" מסוימת, ישפרו את ההתייחסות אליהם.

ברור לרובנו, כי לא ניתן להמ-שיך במלאכת הקיפוח של 18% מאזרחי המדינה, ויש לעשות כל מאמץ להקטנת הפערים. המחברים, כאמור, מסתמכים ומ-צטטים מגיירות עבודה מוסמ-כים, כתזכירים של יועצי ראשי-הממשלות ונאומי פוליטיקאים,

וכך מנטרלים את דיעותיהם האישיות בנושאים כבדים וקשים כמו שירות צבאי של ערביי-ישראל מול שירות לאומי, נושאי הקרקעות והתשתית, פיתוח כפרי ועירוני, נושאי חינוך והשתלבות בכל מערכות החיים.

ספר חשוב ביותר, שעיקרו אינו עצם הצגת הבעיות, אלא ניתוח כרונולוגי של התפתחותן מנקודת ראות הממשל. ■

ברכה רוזנפלד



מודרניזם חילוני ומסורת יהודית

החושניות היא מן המוחשי (מחוץ ל"אני") ומן החושים (בתוך ה"אני") — שירתה של חנה פנחס כהן היא שירה חושנית. היא נוטלת מן המוחשי ומע-בירה אותו דרך חושיה הדקים ומעניקה משמעות. ת.ס. אליוט, במסתו "גבולות הביקורת", כותב: "מקוריותו של המשורר מתבטאת במידה רבה בדרכו המקורית לאסוף את החומר המגוון והבלתי-סביר ביותר לכדי יצירה שלמה חדשה". חנה פנחס כהן נוטלת את חומריה משני מקורות עיקריים: מחד, חיי היומיום המידיים, אלה בעלי שפע הצבעים, הריחות והצורות; ומאידך — עולם רוחני יהודי וישראלי ייחודי. את שני אלו היא מגבשת לכלל מקשה אחת, שבה העולם הרוחני מעניק משמעות לטריטוריה, הקודש מעניק משמעות לחול.

עולם הדימויים שלה לקוח מס-ביכתה המיידית — תבנית נוף מולדת — ומתוך עולם המקרא והמסורת היהודית; אך אין זאת שירה דתית, שכן היא אינה עוסקת לא באלהים ולא באמונה ואף לא בפילוסופיה דתית. העולם היהודי מצוי כרקע לשירים בלא לגעת בשאלות של דת ואמונה. עולמה של פנחס כהן הוא

על העולם הם גם היגדים על הלשון: "לימוד האהבה כמו לימוד השחיה/ תרגיל ביכולת ההגדרה" (עמ' 48), או "בארץ הזאת כולם משחקים/ בלשון לא מבדילים בין/ קדש הימים לחול הימים" (עמ' 40). שירתה של פנחס כהן היא שירה נשית והיא מעזה לומר גם דברים לא מקובלים: "אתה תמיד תוכל לקנח עצמך ממני/ ואני יכולה לשאת זרעך עוד שעות ארוכות/ איש לא ידע זאת בלכתי ברחוב." (עמ' 23). וכן — "היא יוצרת לי אקלים ממוזג/ עם ריח זעתי החלב הטרי והחלב שהחמיץ/ בשפתיה בהפרשותיה במחזור דמי". ■

הקיום היומיומי מקבל את משמעותו מתוך זיקה לתרבות רחבה, בעיקר זאת היהודית הקשורה לבית-הכנסת, לחגים ול-עולם המקרא, וגם מתוך זיקה לאמנות בכלל. היא מזכירה את האמנים קרקאוור — אדריכל וצייר, את כריסטוף — אמן סביבתי, את הפסל הנודע הנרי מור, את המלחין יוהאן סבסטיאן בכ, כאשר שני המקורות — המסורת והאמנות — הם בחינת האלומני המתקיים גם בזרם הקיום החולף. יש עושר רב וחיוניות גם בלשונה של המשוררת, השולטת בכל רבדיה של השפה. רבים מהיגדיה

הסובב, לכל חומרי המציאות היומיומית. הטבע אינו רק תפ-אורה, אלא מופנם בתוך האישיות השירית, ועל כך יעידו הפר-סוניפיקציות הרבות. יש חיוניות רבה גם בדומם: "השארנו אחרינו משקופים ריקים ושערים/ [—] כאילו יצאה/ נשמתם/ אחרינו" (עמ' 13); מתוך אדמה טרשנית ובוהקת יוצא עסיס ("ענבי חברון" עמ' 14), הגפן עורגת והגת, על סלע גיר, כמהה לרגלי הדורכות ("על התאנה ועל הזית" עמ' 14), רחובות תל-אביב מחכים "שיעבור בהם הרוח/ ויצנן נחומיה" (עמ' 43). בכולם מבעבע הרגש האנושי החם.

יומיומי, חושני, פתוח, והיא משרטטת-לזכרת קטעי מציאות על דרך האמת. הספר נושא אופי של יומן עדות, המוסר דן וחשבון על קורות הדוברת בביתה ומחוצה לו. "האני" מטייל בין המקומות והזמנים ומעיד על תחושותיו ברגע חומקני, כשאירועים קרובים ורחוקים מתרכזים ב-זמנית ברגע התודעה, והנקודה היהודית והיש-ראלית היא מקום ניקוז לתחושות. "ואני במחשבה/ זרה מה כמהתי או, מה/ להתכנס ברגלים יחפות ולחסות/ תחת טלית הכהן הגדול שלי [—] ואולי אז, גם כל הנסתרות/ יהיו גלויות" (התייח-

שמעון אדף

מתוך

"אוטודיאגנוזיה"

נקרופיליה

וולך היא מקלעת חוטי ברוזל כסופים, שפוןמים בזה אבן. וירצברג וגלפץ משיטים ספינות באתר ערפלי. הדלת פולה צבורי אנשים מאור הרחוב. "השוטים" — היא אומרת — "נו טוב, הם שוב צרפו מקסם על אם הדרך. חרציות, חרציות באביב עושות לי כזה חשק עצום לסקס".

סדר

בתוך אדם הצטופפו אני משוררים גם כמה שלא. נשים מבגרות הלחישו סמיכות שנתקלה ברפוד. קצת לפני, שגי חוליגנים רוסים עקרו מידי שפופרת טלפון בטענה שאין זמן. קצת אחרי, פרוצה מנדקנת הציעה לי תפוז באמצע אלנבי בסכום עבירו נהג מונית בתחנה המרכזית היה מוכן לקחת אותי לכל מקום בארץ. במבטו פלס למעני את השלגים ברמת הגולן.

אובססיה

חול סוכך, שתיקת הדשא הצומח מעלי בונה מעגלים עד טבעת דמדומים החונקת את הארץ. ככה אני נכלא תחת מרפצי עופרת וטעם אדמה בפה, באצבעות מעקלות, בשאיפה היסודית לצמח משהו, שרש — שיוכיח שאיני לגמרי מת.

אירוניה

מפליא ששירה הבאה למפות נפש, הופכת קבעון, השם שלי מגיע מאוסטרליה במעטפה עם אור נכר באותיות וחשף בפנים מתקשר מעל בית אדם רעפים באמצע הקיץ קירות קלופים ורהיטים פתוחים אל הים. חזית סערה שוכרת חזיונים על לוחות המים.

עיוורון

אי אפשר לתקן את הממים, אפשר לנסות לקשור חוטים ולהרקיד דרך העפר. אם לא אהיה משורר אין טעם שאהיה תדור תחושת יעוד חליל רועים סרג כבשים על הגבעות. עין אחר עין נפרמות הקושיות, האשליה שארגו המרחקים בעדשת המשקפת.

הצבע בעיקר



דו"ח" עמ' 52). עם זאת, שירתה של פנחס כהן מודרנית ופתוחה. היא אינה נכנעת לחוקי העלילה או הזמן (כתביעתו של אריסטו ב"פואטיקה") והשיר נמסר כחוויה ברגע התרחשותה, בזרם חופשי של אסוציאציות. השיר מתחיל ברגע ההשראה ומסתיים ברגע שמסתיימת החוויה השירית, תוך דילוגים בין העניינים, המקומות והזמנים. הוא אינו נכנע לחוקי התחביר, שהוא לפעמים קטוע ואף חסר. מה שמאחד את הטקסטים לכלל יצירה מושלמת הוא אופן הגישור המתוחכם בין מאגר האסוציאציות הפרטי לבין מאגר הקונטציות הרחב יותר מתוך התרבות הכללית ובעיקר זאת היהודית.

דוגמה מובהקת לדרך יצירה זאת הוא השיר "ישראלים", בעמ' 34, שבו קשורים מקומות רחוקים (ארה"ב וישראל), זמנים שונים (טיול בארץ ישראל, טיול coast to coast באמריקה לתקופת המקרא). רב האנלוגיות של פנחס כהן מופעלות ללא מלות קישור או השוואה, אלא על-ידי סמיכות העניינים תוך ראייה סינאופטית רחבה וסינכרונית מכווצת באורח פרדוקסאלי כמו בשירים "ישכם אברהם" (עמ' 13) "ששה כדים" "שהייה" (עמ' 48), "סימנים" (עמ' 56).

"הצבע בעיקר" כתוב מעמדת מעורבות גדולה ואהבה לכל

על מוסלמים וקופטים במצרים

בהא'א טאהר:
דודתי צפיה
והמנזר; הוצאת
דאר אל-הלאל;
קהיר; 1991.

פנינו רומן קצר המסופר על-ידי ילד מוסלמי, החי בכפר קטן, שבו גרים בצ' וותא מוסלמים וקופטים, ככרוב הכפרים במצרים עילית. הרקע לפרק השני, המובא בזאת, הוא "עיד-אל-פטר": בכל חג קטן, הוא "עיד-אל-פטר", המסיים את צום רמדאן, מתבקש הילד על-ידי אמו לשאת למנזר של הכפר, המרוחק מבתים כדי חצי שעת הליכה, חבילת דברי מאפה שהאם מכינה גם למנזר וגם לכל אחת ממשפחות הקרובים. במנזר היה מקבל את הילד ה"קדוש" בשאי, שהוא כומר תמהוני במקצת וטוב לב. גם המנזר היה שולח בחגי הקופטים מתנות של תמרים מזן מיוחד, הגדל רק במנזר הזה.

לפני שנתאר את הטרגדיה המסופרת ברומן הקצר הזה, נציג קודם כל את הסופר. בהא'א טאהר הוא יליד קהיר 1936, למד ספרות והיסטוריה באוניברסיטת קהיר, וכתב סיפורים קצרים ורומנים, ביניהם: "מזרח עצי התמר", "אמש חלמתי עלייך", "אמרה דיוחא", ו"אני המלך באתי". הרומן "דודתי צפיה והמינזר", הוא האחרון שכתב.

הרומן יצא לאור בסדרת הספרים החודשיים של דאר אל-הלאל, המפרסם גם ירחון וותיק הנושא אותו שם. הספר ספג ביקורת קשה מקנאיי-הדת המוסלמים ואף הוחרם בטענה שהוא מעורר "פתנה" — מחלוקת עדתית בין מוסלמים לקופטים. הביקורת החריפה, שספגו הסופר וסיפורו מקיצוני הדת, והחרמתו על-ידי המסד הדתי במצרים תמוהות ביותר. שהרי הסופר נגע בבעיית היחסים בין מוסלמים וקופטים במצרים עילית ביד-אמן עדינה ורגישה, ואף ניסה להוכיח, בדרך עקיפה ובמרומז, כדרכה של כל יצירה אמנותית, כי קיימים שיתוף-פעולה ודו-קיום בין מוסלמים וקופטים.

אין דרך להסביר את פשר הביקורת וההחרמה השרירותית אלא בשנאה העיוורת, שרווחים קנאי הדת המוסלמים לקופטים-הנוצרים "הכופרים", שאינם יכולים — להשקפתם — להיות טובי-לב ונותני חסות לנדכאים מוסלמים, כפי שצייר אותם הסופר ברומן שלו. ברומן עצמו לא ימצא הקורא שום "פתנה" ושום קריאה למחלוקת.

הסופר עצמו, אגב, אינו קופטי אלא מוסלמי מבטן ומלידה, וכי נראה יצא קצפם של קנאיי-הדת עליו רק משום שהוא אינטלקטואל כיתר האינטלקטואלים הליברלים במצרים — כזה שאינו מתיישר עם דרכם של הקנאים ומדגיש את הפן האנושי ורוחב הלב של כל דת אלוהית.

באחרונה הוחרמו לא מעט ספרים של אינטלקטואלים, המתנגדים לאלימות של הקיצוניים, ודוגמה לכך היא חמישה מספריו של נשיא בית-המשפט-העליון לער-עורים במצרים, השופט מחמד סעיד אל-עשמאוי, שהוחרמו על-ידי פקיד אל-אזהר ביריד הספר הבינלאומי בראשית השנה.

יצירותיו של בהא'א טאהר תורגמו לשפות רבות, אך הסופר לא מצא את דרכו במצרים, ב-1981 הוא עבר לעבוד ב"אונסקו" שבג'נבה, ונמצא שם עד היום.

הסיפור סובב סביב ילדה יפהפיה, המאומצת על-ידי קרובי משפחתה (הוריו של הילד, המספר ברומן) לאחר מות הוריה מקדחת המל-ריה, הפוקדת את האיזור לעתים קרובות. הילד, שלוש אחיותיו וצפיה, הילדה, שהיתה גדולה ממנו בשבע-שמונה שנים, חיו ביחד, ויופיה היוצא מגדר הרגיל היה מושך את עיני רואיה. באותה

עת היה פוקד את הבית קרוב משפחה בשם ח'רבי, יתום משני הוריו אף הוא. הוא עבד בחווה סמוכה לחוות הורי הילד. חרבי נחשב לבן-דודו של אבי הילד וגם הוא היה בחור חטוב, יפה-תואר וגבר לעניין. האב התייחס לחרבי כלאח צעיר ולכן נהג לקרוא לו "בן אבי". חרבי היתום והעני היה מאוהב, כנראה, בצפיה, אך הוא מעולם לא גילה את אהבתו לאיש, משום שחשב שהוא אינו ראוי לה. גם צפיה היתה כנראה מאוהבת בחרבי, אולם גם היא מעולם לא גילתה את אהבתה: המ-סורת של מצרים עילית, הידועה בשמרנות קפדנית בענייני כבוד המשפחה, אינה מאפשרת לנערה לגלות אהבה. כאן אנו חשים את יד-האמן של הסופר בתיאורי

רגשות כמוסים ורגישות עדינה ביחסים בין הבריות באיזור כזה. הילדה גדלה ומחזירה משחרים לבית הוריה המאמצים כדי לבקש את ידה, אך הם נידחים על-ידי האב, שהתכוון להועידה לחרבי. הנערה הגיעה לגיל ארבע-עשרה, שהוא הגיל הרגיל לנישואי בנות באזור הזה, אך חרבי, שחש עצמו בלתי-ראוי, לא ניגש לבקש את ידה. ההורים, ובמיוחד האב, נתקלו בקשיים רבים בהמצאת תירוצים תכופים לדחיית המ-חורים. כשהתקרבה צפיה לגיל שש-עשרה, דבר הנחשב מעל ומעבר לכל המתנה, ובמיוחד כשמדובר ביפהפיה כמו צפיה, פקעה סבלנותם של ההורים.

ההורים נדהמו יום אחד, כשבא חרבי כשבא חרבי בלוויית מעבידו, בעל החווה, הנושא תואר אצולה ותואר קונסול, כדי לבקש את ידה של צפיה עבור הקונסול. הקונסול כבר עבר את גיל ששים והתחתן כבר פעמיים, מבלי לזכות בצאצאים. המלים נעתקו מפי האב המופתע, אלא שחרבי החל למנות את מעלותיו של הבוס שלו. האב ניסה לדחות את הבקשה בכך שדרש לשאול את פי הנערה, אך להפתעתם קיבלה צפיה את ההצעה — וטקס הנישואין נערך. צפיה ילדה בן בשם ח'סאן, ושמועה התפשטה, כי חרבי נשבע להרוג אותו כדי שלא יירש את אביו. מכאן תחיל הטרגדיה. הקונסול מפרט את חרבי ממשרתו, ורודף אותו. גם צפיה החלה לרדוף אותו, אולי משום אכזבתה על שלא ביקש להתחתן אתה. היא שומרת אמונים לבעלה הזקן ומתחילה לגדל את חסאן ולשנן לו שעליו לקחת נקם מחרבי ש"זומם" לרצוח אותו ולרשת את אביו. ברוב חימתו וכעסו בא יום אחד הקונסול עם כנופיית חסידיו, והם כופתים את חרבי לעץ תמר ומלקים אותו בשוטים ומחכים את עור גופו בעץ המחוספס עד שכמעט ונפשט מעליו. בתחילה, מקבל חרבי את יסוריו בסבלנות, אך כשהסאה מוגדשת, הוא אוזר את שארית כוחותיו, מנתץ את כבליו, חוטף רובה והורג את הקונסול. הוא נמלט למנזר וחוסה בו, אך אין הוא יכול לצאת עוד ממנו, משום שצפיה אורבת לו, נחושה בדעתה לחסלו בכל מחיר. ברבות הימים מת חרבי מרוב חולשה, וצפיה, שלא הספיקה לקחת ממנו נקם, אף היא מתה.

הרומן עמוס-הרגשות כתוב בסגנון קולח, ללא פלפולים, ומתאר מצבים אנושיים מרגשים, המתרחשים בנוף כפרי ומדברי פראי ויפה. התגשמות של אהבה ויודת, שנאה לוהטת, גבורה, מלח-מות בין כנופיות לשלטון באיזור המועד לפורענות מתמדת, המ-אוכלס בשתי עדות דתיות גדולות, מוסלמיות וקופטיות-נוצריות. ומעל לכל, הוא מתאר יחסי אנוש המדלגים, לעתים, על שנאה תהור-מית. זה סיפור אהבה אילם שאינו מגלה את רחשי הלב במלים, אלא בליטוף רחפני. הוא סוקר בלי משים את תקופת המלוכה, תקופת הרפורמה האגרארית של נאצר, ימי התבוסה של 1967, והקריאה לקחת נקם מישראל, שהשפילה את מצרים, יחסי פלאחים ובעלי אחוזות, אנשים הבורחים מפני החוק ("מטאריד — מבוקשים"), ומה לא.

כאמור, קיצוני הדת המוסלמים התייחסו לרומן הקצר הזה כאל סכנה ממשית לקיומם, בגלל הש-פעתו הישירה למען דו-קיום, ואף לאהבה, בין מוסלמים וקופטים באיזור הנשלט כיום כולו על-ידי קנאים מוסלמים קיצוניים. ידוע, שמנהיגי הקבוצות האסלאמיות הקיצוניות, ובראשם שיח' עמר עבד אל-רחמאן, שהוציא "פתנא" (פסק הלכה) לרצוח את סאדאת, מוציאים חדשים לבקרים פסקי הלכה נגד הקופטים "הכופרים", מתירים את ביזת חנויותיהם, שריפת כנסיותיהם ואף מתירים לפעמים את דמם — דבר, שלא היה קיים בעבר, לפני הופעת הקבוצות הללו. השלטון המרכזי עושה כמיטב יכולתו לבער את הנגע הזה של "פתנה", המחלוקת העדתית — אך לא תמיד בהצלחה יתרה. רק לפני שבועות אחדים נתגלה כי הוקמה בעיירה דירוט וסביבותיה ממשלה אסלאמית לכל דבר, עם ראש ממשלה, שרים, מנגנון ושאר אמצעים שלטוניים. בכמה מקרים כבר היתה העיירה לזירת קרב בין מוסלמים וקופטים, ואיש במצרים אינו יודע לאן יוביל מצב זה, הטעון חומר-נפץ.

על רקע זה יש להבין את הרומן היפה של טאהר: מצד אחד, קריאתו של סופר ואינט-לקטואל בעל שיעור-קומה לדור-קיום באיזור זה; מן הצד השני — הקריאה של קיצוני הדת לרדיפת הקופטים-נוצרים. משום כך, "זכה" הסופר לקיתונות של שופכין על ספרו. מעטים העזו להגן עליו מפני הקנאים, וביניהם הסופר והמבקר הספרותי החשוב ג'א'א אל נקאש, שחווה לבהא'א טאהר עתיד ספרותי מזהיר. ■

דודתי צפיה והמנזר

פרק שני

השליחות האחרונה שלי בבוקרו של החג היתה מסירת חבילת דברי המאפה למנזר. רק אחרי שובי משליחות זו מתחיל למעשה החג האמיתי בשבילי, שכן הייתי נפגש עם קרובי וידידי כדי לשחק ואחר כך לנסוע ללוקסור כדי לרכב על אופניים מקושטים בנייר צבעוני ולהיכנס לקולנוע.

השליחות הראשונה שהייתי מקיים בחפץ לב ובאושר היתה, כמובן, מסירת חבילת דברי המאפה לדודה צפיה. הייתי עומד בציפייה לתשר של החג בתוספת הפצרה להישאר אתה עוד זמן מה. דודתי צפיה היתה גדולה ממני רק בשבע-שמונה שנים והיא לא היתה, לאמיתו של דבר, דודתי. התייחסתי אליה כעלמה היותר יפה בעולם מחוץ לפאתן חמאמה* שאהבתיה מהסרט הראשון ששיחקה בו בקולנוע של לוקסור. רגעי האושר של ילדותי היו כשהיתה מחבקת אותי ואני מריח את בושם היסמין שהיתה מזליפה על גופה. זה היה בעבר. אך עתה, כשהייתי נושא את קופסת המאפה, אמי היתה רודפת אחריי בעצותיה ששיננה לי שוב ושוב ללא הרף. היא היתה מאיצה בי ואומרת: אני יודעת שאתה נכון. אני בטוחה שלא תבגוד בי. מה תאמר לה...? הקופסה הזאת היא לחסאן. אוי ואבוי אם תאמר לה שאמי שלחה לך את המאפה. ואיך תיכנס לבית...? והייתי עונה: אמא, בלי רעש ומהומה, והיתה אומרת: בדיוק... בדיוק. בני נכון. שלא תראה שמחה ולא תאמר חג שמח או דבר כלשהו. רק תיכנס ותאמר שלום לדודתך. אם חסאן ער תן לו את הקופסה בשקט בשקט או שים אותה לידו בלי אומר ודברים... אמי היתה מוצצת את שפתיה ואולי היתה מוחה דמעה מעיניה כשהיא אומרת: מסכנה צפיה. החג שלה ממנה והלאה.

גדלנו יחד אני ואחותי צפיה. מאז שהכרתי את עצמי כילד התייחסתי אליה כאחת משלוש אחיותיי. כולן צעירות ממנה למעט הבכורה, "נךך אל-שאם", שנתן לה אבי את השם הזה על שם הסבתא שלו כסימן ברכה. אולם אמי לימדה אותי מינקות שאקרא לה דודתי. צפיה היתה בת-דודה של אמי. אביה ואמה נספו יחד בגל קדחת המלריה הפוקד את ישובנו גלים וגלים. ומשום שאמי היתה הקרובה מכל השארים שנותרו בחיים, ומשום שאבי היה באותו זמן בת-דודה של אמי הרי היה רק טבעי שתאסוף אותה לחיות עמנו. כמו כן היא היתה קרובה משפחה לכל בני הכפר. כולנו היינו בני-דודים או מצד האב או מצד האם, קרובים כרחוקים, מהראשון, ראש הישוב חאמד עסרן ועד לאחרון הפלאחים השכירים. אלא שאנחנו, כפי שכבר אמרתי, היינו הקרובים ביותר אליה מבחינה משפחתית. אבי למד שנתיים במכון הדתי באַקְסִיט והיה נושא, לעתים, דרשות במסגד בימי ששי ועומד בראש קהל המתפללים בהעדרו של ה"אמאם" שנחשב מעין קאדי בלוקסור. אף הוא היה מבני כפרנו והיה האפוטרופוס על חינוך היתומה ועל שמירת ירושתה.

מאז ילדותה היתה צפיה מעוררת השתאות מרוב יופיה. היו לה תווי פנים עדינים. פיה ואפה היו דקים. וכל פעם שהיתה גוזזת את שערה השחור היה גדל יותר וגולש על גבה, עדין, שופע ויפה עד שיוצא מעבר לצעיף השחור שכיסה את כתפיה וגבה. עיניה היו נדירות ביופיה. הן היו בעלות גוונים שונים, אך איני יכול לתאר בדיוק את גונן. התיאור המתאים ביותר הוא שהן היו דבשיות בהירות בצל, אך בזוהר השמש או לפני ברק האור היו כבות עיניה שוכות-הלכות מקבלות גון צהוב מהול בירקרקות בתערובת של צבעים רבים אחרים... בילדותי נתקלתי לעתים קרובות בגברים ונשים שהיו קוטעים את שיחתם כשדודתי צפיה היתה מביטה בהם מבעד לריסיה העבותים בשעת שיחה איתם. היו ממלמלים כשהם מוכי קסם באומרים: "איזה יופי, בלי עין הרע". אמי היתה מקטירה לה קטורת וקושרת לה קמיעים נגד

עין הרע, דבר שהיה מעורר קינאת אחיותיי, אלמלא שאהבתן כלפיה לא היתה פחותה משלי. הן היו מטפסות על צווארה ונושקות לה כל יום, אבל לי היה אסור משום שאמי ואבי התייחסו אלי מגיל שש כ"גבר", והיה עלי להימנע מלשחק עם בנות ודווקא במיוחד עם דודתי צפיה.

כמו שדודתי צפיה היתה היפה בבנות, כן היה דודי תרפי היפה בגברים. הוא היה בן-דוד רחוק של אבי, ואף הוא היה יתום מאביו ואמו. האדמה שבה עבד היתה סמוכה לאדמתנו והוא סייע לאבי בעבודת החקלאות והיה מבקר בביתנו לעתים קרובות. אבי, שלא היו לו אחים, התייחס אליו כאחיו הצעיר. כמוהו כאמי, שהיתה מכנה אותו בכינוי: בן-אבי.

למרות שהמחזורים אחר צפיה החלו לבוא בזה אחר זה מאז שהגיעה לגיל עשר כמעט, היה אבי נחוש בדעתו שלא להשיאה לפני שתגיע לגיל המותר, שהיה אז גיל ארבע-עשרה. אבי ביקש, שדודתי צפיה תלמד בבית-ספר, כפי שהיה נחוש בדעתו שעל אחיותיי לסיים לפחות בית-ספר יסודי, אלא שאמי, שהתפשרה עם אבי בעניין לימודי אחיותיי, לא הסכימה שצפיה תלמד יותר משנה אחת, ואחר כך היתה נחושה בדעתה להשאירה בבית. היא טענה שהיא בקושי יכולה לגונן עליה כשהיא נמצאת בבית, ומה תעשה אם צפיה תצא מהבית בכל יום ויראה אותה כל ארבע-פרחי? אמרה שכוכבה של הילדונת חלשלה, שהיא מועדת לעין-הרע ולקנאה, ומאז נכנסה לבית-הספר חלתה בכל המחלות והפגעים האפשריים. היות ואמי ראתה עצמה כאחראית ישירה על צפיה, נענה אבי להפצרותיה והשאירה בבית. יתר אחיותיי, נךך אל-שאם, ספִינה ורָקִיָה, לא הצליחו להגיע לאותה תוצאה על אף בכיין והפצרותיהן. לא היה כוכבן חלשלה ואבי היה קשה עורף.

עם זאת לא בית-הספר ולא הגיל המותר היו הסיבה היחידה לסירובו של אבי להיענות למבקשי ידה של צפיה. בראש ובראשונה היתה זו התחושה העמומה, בביתנו ומחוץ לביתנו, שצפיה מיועדת לחרבי, למרות שהוא מעולם לא ביקש את ידה מאבי. אדרבא, הוא התייחס אליה כילדה כפי שהתייחס ליתר אחיותיי.

חרבי היה גבה קומה, שחום, ובשתי לחייו שני עיגולים אדמדמים רוויים-דם, הגובלים עם שפמו השחור המחודד תמיד בשתי קצותיו. פיקת הגרונת שלו היתה בולטת והיתה עולה ויורדת באופן ברור כשדיבר או שר. קולו החזק היה היפה שבו. כל אחד הכיר בכך, ולכן היו מפצירים בו לשיר בשמחות ובערבי-בילוי — או שהיה מתנדב בעצמו לשיר לכבוד בעל האירוע ומסלסל שירים מקומיים כמו "עבאדי, הוי ילד עבאדי" או "רנן השהרון על המדרגות והקיצני" או שהיה מאלתר ומוסיף לשירים ידועים בשבחו של בעל-השמחה. היה ידוע כי חרבי נמצא בקשרים עם אַמְוִנָה החלבית, הצוענייה זהובת השער, שהיתה רוקדת בשמחות ושהיתה מאוהבת רק בו מבין כל הגברים, למרות שהיו רבים שייחלו להתקרב אליה.

פעם, באחת החתונות, היא אלתרה שיר לכבודו. חיש מהר נפוץ השיר בכפר, והגברים החלו שרים אותו בכל פעם שהופיע חרבי לפניהם כשהם מחייכים, ממצמצים בעיניהם ומסלסלים את קולם ושרים "חרבי לבי... לוחם בי חרבי וכשראיתיו לא נלחם לבי". חרבי היה משיב להם חיוכים ודברי הומור בלי כל סייג. באותו זמן, בכפרנו, האהבה היתה מותרת לגברים שעדיין לא נישאו ואפילו לאלה שנישאו והיו חופשיים בהתנהגותם. מכל מקום, אהבה זו לא היתה מניעה את חרבי מלבקש להינשא לצפיה אילו רצה. אבל, האם צפיה אהבה את חרבי?

לא אוכל להחליט, אבל אני זוכר, משחר ילדותי, שהיא ויתר אחיותיי היו, בדרך כלל, מציצות עליו בהחבא ובהסתור, מבין פתחי הדלתות המוגפות למחצה, כשהוא ואבי היו יושבים על מפתן חצר הבית ומדברים על הגידולים, או כשהיו מבליים יחד ושותים תה. איני זוכר אם היא היתה זו, או אחת מאחיותיי היא שאמרה, כשהפתעתי אותן פעם מציצות עליו: "ישתבח שמך, אלוהים... כמו ירח בעת שחר..." באותו רגע איימתי להלשין עליהן כולן לפני אמי ואבי בגלל חוסר הבושה שלהן, אך דודתי צפיה ניגשה אלי ונשקה לי על מצחי כשהיא שואלת בתוכחה: "התסכים לגלות את בושתי, בן-אחותי?" או אז התמוסס בלבי הרצון להלשין. ■

* פאתן חמאמה — שחקנית צעירה יפהפיה ששיחקה בסרטים מצריים רבים והיתה חביבת הנוער בתקופתה.

"על חרבות הזיכרון"

מקרא ב"אופסימיסט" וב"אח'טיה" מאת אמיל חביבי

שד האירוניה

שני הספרים הם מהישגיה המעניינים של הספרות הישראלית ואולי גם מצביעים על כיוון הייחוד של ספרות ישראלית מקומית.

חרף הניסיון הנשנה והולך להחזיר את הקורא אל האמת של המציאות, אין יצירותיו של חביבי בגדר של משל פוליטי. המשל קורם עור ובשר אנושיים וקיים בזכות עצמו, מבלי שיזדקק לנמשלו.

סעיד, וכמוהו עבד אל כרים הם בראש וראשונה, אנשים פלסטינים, אבל הם כל אדם במלחמתו בזמן.

קראתי את ספריו של אמיל חביבי עם הופעתם. ואת מה שנותר בי מן הקריאה הראשונה היא אוכל לתאר אולי באמצע עות הדימוי, שנצטייר לי בשעתו ונשמר בזכרוני מאז — כמו שיטוט בסמטאותיו של באזאר ענק, של איסטנבול, או קהיר או ירושלים, כשכל חושך מופעלים: המראות, הקולות, הניחוחות, עושר כמעט מהמם, עד שלא תמיד אתה מסוגל לקנות משהו, קשה לברור, צריך להיזהר מללכת שולל אחר הברק. לפעמים אתה מוצא אוצרות אמיתיים דוקא בדוכן שכוח ונידת. שווקים במזרח מהלכים עלי קסם, ולא יתחרו בהם בתי הכלבו הענקיים המערביים. הם הלמות הלב של העיר הגדולה. ואם כי אינני תאוות תיורים וטיולים בחוץ, בחו"ל, הרי אם יש ערים שאני חולמת לשוב אליהן, הלא הן איסטנבול וקהיר, וחלומותי מתרכזים בצבעוניות של השווקים. עכשיו, חזרתי וקראתי את "האופסימיסט" ו"אח'טיה" שנית. והרשו לי להודות שהקריאה החוזרת הותירה אותי מבולבלת ונבוכה ומהססת. אמיל חביבי מחלק את ההסטוריה של הזמן החדש בארץ הזו לשניים: "לזמן הערבים" ו"לזמן היהודים". לאחר הקריאה נדמה היה לי לתומי, כי רגע השבר הגדול בין שני הזמנים כאילו לא היה, וכי הספרים עוסקים רק בתוצאותיו; כאילו מצב הפליטות של גבורי הספרים הוא מצב בראשית, שהתהווה יש מאין.

אחרי שקראתי את הרומאנים שוב ושוב — ונראה לי כי הספרים עצמם מכתיבים יותר מקריאה אחת, שכן העלילות קופצניות בזמן, ובנויות מחרוזות של סיפורים — הבנתי, כי אך ורק משום שקהו חושינו מרוב ספרות ועיתונות שדרכן להכות בקורנס בחזקה, ולאמר דברים כמסמרות, נעלם ממני כי רגע השבר בין שני הזמנים שנדמה היה לי כי נעקף, הלא הוא עומד במרכזם. ואמיל חביבי מטפל בו בדרכו שלו, בסיפור בתוך סיפור, ברמיזה, בקריצת עין, בדמעת עין, מבלי שיחסוך שבטו משני העמים יושבי הארץ כאחד. אבל גם גיליתי, שכל מה שאומר על הספרים הוא על אחריותי הבלעדית כקוראת, ולא אוכל בשום פנים לטעון, כי כך ולא אחרת מתפרש הטקסט. שכן כל סיטואציה וכל דיאלוג עשויים או עלולים, הכל תלוי בעין הקורא, להתפרש על דרך האירוניה. שד האירוניה אורב בכל פינה. והלשון, כמו הדמויות, מאד צלולה

וחדה, וגם מאד חמקמקת. שני הספרים ("האופסימיסט", נוסח עברי אנטון שמאס, הוצאת מפרש 1984; "אח'טיה", תרגום מערבית אנטון שמאס, עם עובד 1988), וחבל שאינני יכולה לקרוא אותם במקורם, וגם אאלץ להמתין לתרגום הרומאן השלישי, "סראיא בת השד הרע", כדי להראות שאולי השלושה הם מעין טרילוגיה אחדותית (על הקשרים בין שני הראשונים אצביע להלן) — הם מהישגיה המעניינים של הספרות הישראלית ואולי גם מצביעים על כיוון הייחוד של ספרות ישראלית מקומית.

בין אמת לבדיון

קשה במקומותינו לכתוב ספרות יפה. האיש הכותב נקרע בין הנאמנות לאמת, למציאות, לבין הקסם של הכוזב והבידיון; בין התשוקה לכתוב ספר "על שום דבר", כדברי פלובר, לבין הכורח לשרת את הרעיון, את האידאולוגיה. הסופר או המשורר במקומותינו, תופס את עצמו בלשונו של עמוס עוז "מכשף השבט", מוכיח בשער ואפילו נביא. הספרות הישראלית משלמת מחיר כבד למחויבות למציאות, לאמת, והיא נוטה אל התיעוד מחד גיסא, או אל האלגוריה ואל ההפשטה מאידך גיסא. יצירתו של אמיל חביבי צומחת מתוך השניות הזו. איש המחשבה הפוליטית נמשך אל האמת, אל התיעוד. המחבר המשתמע לא תמיד טורח להסתתר ומזוהה לעיתים קרובות עם המספר. כך למשל אתה מוצא ב"אופסימיסט" הערות שוליים מאת המחבר: "מקרה זה אירע ביום 3 בנובמבר 1953". כביכול המחבר מטיל ספק בהתקבלותו של האבסורד על דעת הקורא. בתאריך הנקוב, בימי הממשל הצבאי, נשפט ילד בן עשר בבית משפט צבאי על נסיעה לחיפה ללא אישור. הילד "מאמץ" לו במבואות בית הדין את המספר כקרב משפחה. בית הדין גוזר על המספר, "האב המאומץ", שלושה חודשי מאסר או קנס בסך חמישים לירות, שכן עקרונות הדמוקרטיה אינם מאפשרים לעצור ילד; וכך, למרבה האבסורד, נעצר המספר ככפרתו, חליפתו של הילד.

מאידך, משתמש אמיל חביבי בתחבורות ספרותיות שכוונתן להעניק אמנות ומהימנות ריאליסטיות לספריו ההזויים והדמיוניים של המספר; הוא מושיב אותו בבית חולים לחולי-רוח — ואם חולה-רוח, כל הזיותיו לגיטימיות מבחינת

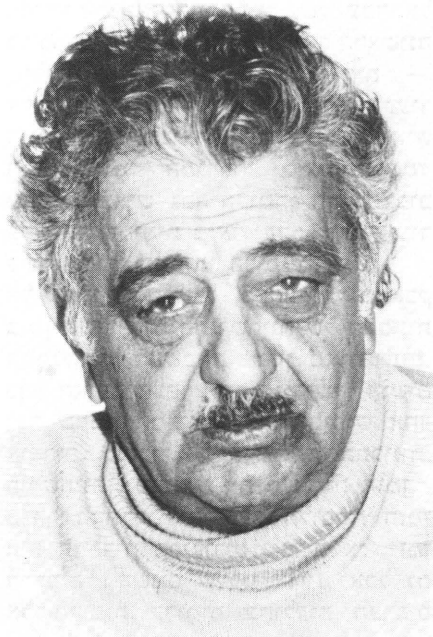
המהימנות הריאליסטית של הסיפור; כל פרקי הספר הם מכתבים אשר נשלחו אל המביא לדפוס: "סעיד אבו אל-נחס אל מתשאאל, הלא הוא אשר ביש-גדא האופסימיסט, כתב אלי לאמור: ספר על אודותי, ספר על אודות הנס המוזר ביותר שנפל בחלקו של בן אנוש וכו'" ("האופסימיסט", עמ' 9). ב"אח'טיה", מוסיף המחבר הצהרה ואזהרה, "רומן זה אינו אלא יצור דמיוני המזרחי המכונה". והסיפור אינו מסופר מפיו של מספר כל-יודע, אלא משמו של בעל המחברות — מספר-עיד בגוף ראשון במחברת הראשונה; המחברת השניה אמנם מסופרת על-ידי מספר כל-יודע, אבל לי נראה, שאף כאן אין זו אלא תודעתו של המספר-העיד המפרשת את אירועי המחברת הראשונה; והמחברת השלישית חוזרת אל מספר בגוף ראשון. עצם הכינוי "מחברת" מבקש להעניק מהימנות ריאליסטית לסיפור הבדוי. דומני, כי המחברת השנייה והשלישית אינן באות אלא כדי להעניק מימד מסתבר לפקק התנועה האבסורדי במחברת הראשונה.

כביכול אמר המחבר: הפקק שלי נראה לך בלתי אפשרי, אז בוא ואפרש לך כמה פקוקה היא המציאות של חיינו במקום הזה.

ואכן, נראה לי, כי חרף האירועים ההזויים, כמו הופעתם של יצורים מן החלל החיצון, כמו פקק התנועה הצובר ללא ספק מימדים אבסורדיים פנטסטיים — נשמרת אמנות של ממשות בעיצוב הדמויות והאירועים, שכן הנוף ההזוי מוענק להם מתוקף היותם חלק מן הזרימה התודעתית הנפשית של הדמויות. חרף הניסיון הנשנה והולך להחזיר את הקורא אל האמת של המציאות, אין יצירותיו של חביבי בגדר של משל פוליטי. המשל קורם עור ובשר אנושיים וקיים בזכות עצמו, מבלי שיזדקק לנמשלו. סעיד, הגבור או האנטי גבור, של "האופסימיסט" הוא דמות חמקמקה ומורכבת ולא דמות דו-מימדית מְשֻׁלֶּית. נדמה לו לקורא למקרא אחת ממעשיותיו, שהוא מכיר אותו, שהוא יכול לנקוט לגביו עמדה — וכבר תבוא מעשייה נוספת (והספר בנוי ממחרוזת של מעשיות) ותבלבל על הקורא את עמדותיו. כך גם ביחס לאנטגוניסט של הסיפור, יעקב או יקוב, איש שירותי הבטחון, שמערכת היחסים בינו לבין סעיד מורכבת עד כדי הווית

אמו של המחבר פורמת את חוטי האפודה של אביו וסורגת גופיות לזאטוטיה; את החלב שהחמיץ מיבשים וממתיקים בסוכר או בדבש; כמו בחשיבה מיתופואית – כל דבר הוא גם דבר אחר. הדמויות בשני הספרים עוברות סדרות של גלגולים, וכך שבות לתחייה ומבקשות לנצח את הזמן. מכאן גם אולי שם הגיבורה ב"אופסימסט" "יעאד" שפרושו: "שוב".

סעיד, האופסימסט, נולד בשנית, כלשון



אמיל חביבי

הסיפור, כבר בראשית הרומן כשהוא ניצל בזכות חמור המפריד בינו לבין המוות. בנו העלום והנעלם של סעיד והטנטוראית אשתו, מתגלגל בנער הפידיאי שסעיד פוגש בו בבית הסוהר. שם הנער סעיד כשם הגיבור והוא קורא לו "אבי". והעיקר, יעאד, אהובת הנעורים, חוזרת כגלגול של אמה: "ראיתי את יעאד, ראיתי עשרים שנה של יעאד בכת אחת – בעיניה ובקולה ובשערה ובקומתה, היא נראתה לי עלמה בת עשרים, כי עליה לא חלו עשרים שנות הבדידות בלעדיה" (שם, עמ' 191). יעאד השניה היא בתו של סעיד, אחותו של הנער הפידיאי ששמו סעיד. האמנם היא בתו של סעיד? סעיד מתכחש לזמן החולף ומדבר בה אהבה כאילו היתה יעאד הראשונה: "העלומים הם אותם עלומים, ולא השתנו. אלא שאני נוכח כי הזמן אשר הובס על ידי עלומיך התקיים בזכרוך, למגינת לבי" (שם, עמ' 208), והרומן מסתיים בציפייה ליעאד השלישית. וכך גם אח'טיה – היא כל האח'טיות שיבואו אחריה: "הייתכן אפוא כי אח'טיה הוסיפה ללדת את בנותיה בחטא, וגם הן ילדו את בנותיהן בחטא, ועתה הן רצות ברחובות יחפות ומאובקות וסתורות שיער, מעורטלות ועתידין אבוד?" (שם, עמ' 121). וכך גם אחיו של עבד אל כרים הוא עבד אל כרים עצמו, והוא כל מי ששמו פותח בעבד, שורה ארוכה של תארי האל.

עיקרון הגלגול פועל לא רק במבנהו של

מושבו של סעיד. הוא מקום מושבו של מעבדו ומשעבדו יעקב: "איש איש יושב על כלונסו יחידי ואין זה אלא כלונסו המשותף" ("האופסימסט" עמ' 217).

"הזמן הוא שיהרוג את יולדתי"

לי נראה, כי הציר המרכזי של שני הרומנים הוא המאבק בחלופיות הזמן: "הזמן הוא שיהרוג את יולדתי ויהרוג אף אותי" ("האופסימסט" עמ' 153), אומר וואלא, בנו של סעיד לאמו. ב"אח'טיה" מואנש הזמן בדמותו של אחיו של עבד אל כרים, הנקרא בפי בני השכונה "המטוטלת": "הנשים נוהגות להיעזר בהליכתו ובבואו כדי למדוד את הזמן החולף החדגוני, זה הזמן שהכביד עלינו יותר ויותר מאז קום המדינה" ("אח'טיה" עמ' 129).

גיבורי שני הספרים מתבוננים בחייהם מנקודת ריחוק של עשרים שנה. עשרים שנה מצפה האופסימסט לאהובתו יעאד ובינתיים: "חיי בעולם החיצוני, מחוץ למחילות נמשכו עשרים שנה, וכל אותה עת מנסה הייתי לנשום, כזה הטובע, אך אין הדבר עולה בידי. והמוות נותר ממני והלאה" (שם 107). כל עלילותיו הם עימות בין האז והעכשיו, עימות היוצר את הסיטואציות הקומיות והסאטיריות ברומן. עבד אל כרים, הגיבור של "אח'טיה" נעדר מן הארץ עשרים שנה, ועם שיבתו נפגעים לו פצעי הזמן; כאן יוצר העימות בין האז והעכשיו בצד הפארכה והסטירה את הפרקים הליריים-אלגיים; בשני הסיפורים, נדמה לי, לא רק איש ערבי על סף הזקנה מתמודד עם זכרונות נעוריו, אלא בני פלשתינה-א"י, המנדטורית, מתמודדים עם החלום ושברו, עם גן העדן האבוד של נעוריהם, ואולי לא רק בני פלשתינה-א"י – אלא האדם באשר הוא, המבכה את נעוריו.

הגלגול והזכרון

עם חלופיות הזמן והמוות הרובץ לפתח, מתמודדים גיבורי הספרים בשתי דרכים: האחת – המטמורפוזה, הגלגול, מיתוס המוות והשיבה לחיים, ושרשיה נטועים בעקרון הבדיה, שממנו יונקת יצירתו של חביבי; והשנייה – הזיכרון, קצר הטווח ורחק הטווח, ושרשיה נטועים בעיקרון האמת, או המציאות, ביצירתו של הסופר. אפשר לאמר, בהכללה גדולה, כמובן, כי הגברים בסיפור, כולם גלגולים של העלם הניתק מאהבת נעוריו. וכי הנשים ברומאנים הן גלגולה של הנערה, אהובת הנעורים הנזנחת (עיצובה של דמות האשה ברומאנים אלה הוא פרשה מרתקת שלא אוכל להתייחס אליה כאן): "על כן התחלתי להאמין בגלגול נשמות", אומר סעיד האופסימסט ("האופסימסט" עמ' 107. ההדגשות שלי. ש.ש.). והמחבר המשתמע ב"אח'טיה" מספר לנו מדוע משתהה כתיבת הרומן שלו: "מאום לא הלך בביתנו לאיבוד" (שם, עמ' 150). כך

תאומים, כמו מערכת היחסים בין ההווית הקיבוצית שאותן הם מייצגים. כאילו העמיד המחבר את דמות גיבורו בתוך אולם מראות קרקסי, מראות קמורות וקעורות, המחזירות את בבואתו תמיד בעיוות המוריסטי או סאטירי; לפעמים מתגדלת הדמות, כך בחזיונותיו כאשר מתגלה לו האיש גבה-הקומה מעל המגדלור והוא מבקש ממנו את גאולת נפשו; ואותו גבור עצמו הוא גם "איש היוטה" (אולי), האיש שחובש לראשו שק יוטה קרוע-פתחי-עיניים, שמבעדם הוא מסגיר את האנשים לשלטונות. חביבי מותיר תמיד סימן של אולי, של ספק. האמנם סעיד הוא שהסגיר את אביה של יעאד, אהובתו, לשרותי הבטחון, אולי אפילו את יעאד עצמה? קשה לחרוץ משפט. שכן אמיל חביבי, ככל סופר גדול, נותן חיים לדמויותיו, אבל אינו חורץ את משפטן.

לעתים נדמה כי סעיד, גבור ה"אופסי-מיסט", הוא לא רק הקורבן, הוא גם הגואל. הוא הנותר במקום ואיננו נוטש, הוא נושא על כתפיו את חטאי ההולכים. הפרק "סעיד בחצרו של מלך" הוא וריאציה על סיפור ישו הנוצרי. סעיד מתעורר בכלא שאטה, לאחר שהוכה בידי שומריו, ומגלה "גוף אדם שרוע לידי על גבי מזרון דומה לשלי ואין דבר לגופו זולת הבגד שהוענק לו על ידי בוראו, וגופו משוח במה שנראה לי כצבע אדום עז" (שם, עמ' 181). האיש הפצוע הוא פידיאי פליט המבקש לדעת את זהותו של סעיד: "היססתי כיצד אנגיד את זהותי בפני הוד שרוע זה, אשר אינו נאנח בדברו ומדבר על מנת שלא יאנח. האומר לו שאני זה שאינו פליט?" (שם עמ' 182). הסצינה מעוצבת כך, שאתה מתקשה להכריע, מי מן השנים הוא השה העקור, בן דמותו של הצלוב, הפידיאי המוכה, או משתף הפעולה המוכה.

וכך גם עבד אל כרים, אבו אל עבאס גבור "אח'טיה" השב אל מולדתו לאחר עשרים שנה של היעדרות: בצד הסאטירה המושמעת כלפי האובססיה הבטחונית היהודית, מניח לנו הסיפור להציץ גם אל סתרי תודעתו של הגבור: "שהרי אין ערבי במדינה הזאת שלא מקנן בו הספק: 'אולי בנכבי נפשו הוא מחבל'; ואחר כך: 'עומד הוא מולם ומודה למפרע בפשע, ומרגיש מה שהרגישה כלת הנילוס, הבתולה שהוקרבה לנילוס בימי הפרעונים: ציות מוחלט לאמונה והשלמה עם המוות המוצדק גם בעיני הקורבן שהרי לא יעלה על הדעת לכפור בנילוס ובביטחון ישראל'" ("אח'טיה" עמ' 47).

אמת, סעיד, וכמוהו עבד אל כרים הם בראש וראשונה, אנשים פלסטינים, אבל הם כל אדם במלחמתו בזמן. באחד מסיטוי הוזה סעיד שהוא יושב בראש כלונס קטום חוד. ושוב קשה שלא להעלות בדעת את הקדוש הנוצרי על העמוד. סעיד הוא החוטא והוא הקרבן והוא הקדוש. אבל הכלונס איננו רק מקום

בשני הסיפורים, נדמה לי, לא רק איש ערבי על סף הזקנה מתמודד עם זכרונות נעוריו, אלא בני פלשתינה-א"י, המנדטורית מתמודדים עם החלום ושברו, עם גן העדן האבוד של נעוריהם, ואולי לא רק בני פלשתינה-א"י — אלא האדם באשר הוא, המבכה את נעוריו.

יצירתו של חביבי היא בעלת גוון מקומי מובהק לא רק על שום תכניה, אלא על שום הרתמוס המיוחד אותה.

מיתוס המוות והשיבה לחיים הוא אחד מתבניות היסוד של שני הרומנים גם יחד.

כל ספר לעצמו, אלא עובר גם מספר למשנהו. משום כך אני יכולה לנחש כי הספר השלישי, "סראיא בת השד הרע" הוא הצלע החסרה בטריולוגיה, שאולי אינה עונה על המוסכמות המקובלות של סאגה משולשת, ואף על פי כן יוצרת אחדות אחת באמצעותו של ז'אנר לא מוכר. כך האשה מאל-בירוה, המחזיקה תינוק בידה וככל שהיא הולכת ומתרחקת, הולכת דמותה ומקבלת מימדים מיתיים, מתגלגלת באח'טיה המחזיקה תינוקת בזרועותיה וחומקת מעיניו של עבד אל כרים. ואולי היא גלגול של יעאד הראשונה שילדה גם היא בת בלתי חוקית — אחר ככלות הכל רק מכתב אהבה לסעיד המופלא מן המגדלור ב"אופטימיסט" מתגלגל באיש גבה-הקומה, היורד רכוב על חרב שמימית ב"אח'טיה"; ועוד ועוד קשרי גלגול בין שני הרומנים. אל עיקרון הגלגול כתחבולה במאבק בזמן קשורה גם התורשתיות של התכונות המתגלגלות במשפחה במשך מאות שנים. כך האופטימיזם, וכך גירושי הנשים (עד שקמה המדינה), וכך החיפוש אחר אוצרות. כביכול, שכפולן של התכונות, תורשתיותן, מנצחים את חלופיות הזמן הדרך האחרת לגבור על חלופיות הזמן היא הזיכרון. הסיפורים נודדים אל "זמן הערבים", השנים שלפני 1948. אבל גם אל תקופות קדומות בתולדות הערבים ובתולדות הארץ. "למען אזכור / אני תמיד אזכור / את אסוני על כל פרקיו / ממסד עד הטפחות / על גזע עץ הזית / בחצר הבית" (האופ' עמ' 35), מצטט האופטימיסט את המשורר תאופיק זיידא. והמספר ב"אח'טיה" אומר: "טבעת אחר טבעת קלפה מעץ הזיכרון שלי, ועם כל טבעת שנחשפה, התבהרו לעיניי השמות, שניים שניים חרותים על גזע האקליפטוס העתיק הניצב בטבור חופה של טאבע'יה שעל שפת הכנרת" ("אח'טיה" עמ' 133). הגלגול והזיכרון קשורים זה בזה; רק בעל הזיכרון יכול לזכות גם בשיבה לחיים, והתחייה היא נחלתם של ההולכים ואינם: "הרגע של חציית הגשר, רגע שנמשך פחות מכהרף עין, עבר עליהם בהזכרות בסרט חייהם שסבב לאחור במהירות מסחררת ובתהייה על סיבת כשלונם בדחיית הקץ, ומשלא מצאו תשובה, המשיכו בדרכם מפויסים עם עצמם. ובאותו מעבר של הרף עין, אין הבדל בין כומר לבין גנב, בין המת בנושיקה לבין המת בנשק. אני עצמי עדין לא הלכתי, ואין אני סבור שאלך יום אחד, שאם אלך חזור אחזור, שאם לא אחזור, כאילו לא הלכתי" ("אח'טיה" עמ' 133).

האשה והארץ

שניים הם המושאים שבהם נותן הזמן את אותותיו: האשה והארץ. הראשונה ניצלת, כביכול, מידי הזמן בזכות הגלגול או השיבה לחיים. האשה האהובה מתגלגלת

תמיד באשה אחרת. אבל הארץ לעולם עומדת; כאן קוראים הגיבורים לעזרת הזיכרון. שתי התחבולות, כפי שנראה, אינן צלחות במאבק עם הזמן. סעיד האופטימיסט, הנחלה בנס ההזוי של השיבה לחיים מגיע לבית-המשוגעים. אבל כלל לא ברור אם השיגעון הוא אבי ההזיה או להיפך, האם החיים בעולם ההזייה הם אבי השיגעון. אפשר לאמר בהכללה, כי עיקרון מיתוס המוות והשיבה לחיים או הגלגול, המעמיד עולם של הזיה שאין בו גבולות בין אמת לבדיה, הוא העיקרון השולט ב"אופטימיסט", ומכאן גם האופי הפנטסטי של הרומאן ובן-לוחיתו ההומור השחור. ושוב בהכללה, ב"אח'טיה" שולט עיקרון הזיכרון — אבל לא זו בלבד שאינו יכול לסייע במלחמה בזמן, אלא שהוא מחריף את תחושת החלופיות והסופיות ומכאן, לדעתי, הטון האלג'ירי, המאפיין את המחברות השנייה והשלישית ב"אח'טיה", סיפור המתחיל כפארה מטורפת בתיאור פקק התנועה מחיפה עד תל-אביב, ומסתיים בקינה החוזרת ונשנית: "הלכו שאהבתי..." ("אח'טיה" עמ' 158-160). שתי המחברות, השנייה והשלישית, הן רגרסיות אל העבר, התרפקות על עולם שאבד ואיננו, ועל עולמים שאבדו ואינם: "היינו באותם ימים צעירים שעדיין לא התנסו בחלופי הזמן"; או: "וכולנו היינו צעירים אז בימי הערבים" ("אח'טיה" עמ' 38). במאבק עם הזמן נגזר על הזיכרון להפסיד תמיד כמה שנוגע למקום, לארץ, כמושא הזיכרון. שתי המחברות רצופות בתיאורים נפלאים של עולם שאבד, של ילדות ונעורים כגן-עדן אבוד, בחיפה העיר, ובטאבע'יה על חופה של הכנרת. בעיניי, אלו הפרקים המרגשים ביותר ברומאן, מפני שגם אם אמנם אנקוט במונחי הזמן שקיבלתי מאבי, שהיה מחלק את המאה הזאת ל"זמן עותומני" ל"זמן מנדטורי", ואחר כך לא נזקק יותר למלה זמן מפני שהיתה מדינת ישראל, הרי פרקים מתרפקים אלה הם גם פרקי ילדותי ונעוריי שלי. עד היום מבכה אמי את פירותיה של ארץ ישראל האבודה כל אימת שאנחנו מביאים מן הירקן את פירות הקיץ. ועד היום היא מחפשת בדוכני הירקנים ירקות ופירות שאפילו שמם אבד להם; "עגבניות — מים, לאן נעלמו עגבניות ה'בלאדי'", מתגעגעת אמי. וכך מבכה המספר ב"אח'טיה" את "זמן הערבים", ואולי את נעוריו: "שהנה פירמידה של עגבניות אדומות ככרבות של תרנגולנו רב הפעלים שהחזיק עשר תרנגולות בהרמונו, או כפרצופו של המנהל האנגלי שהיה מבקר אצל אחי הבכור, סמוק לחיים וצהבהב כרבות, ואמי, תהי מנוחתה עדין, היה פרצופו דומה עליה ככרבותו של התרנגול שלנו. והנה פירמידה של אגסים עצים וצהובים וחיוורים, שאין בהם לא עסיס ולא טעם, משל נבלו העצים מיום ש'הלכו

הערבים". והנה פירמידות של תפוחים, לחייהם מצובעות וגומותיהם מחוננות. המראה מלבב, והטעם כטעמה של נסורת. חלפו ימי התפוח ה'קרקשאני', שהיה מגיע אלינו מאל-באהגה, בפאתי עכו: לחי אחת אדומה ולחי אחת צהובה, וטעמו כטעם ה'סוכר' שהכינו הבנות, מתוך חמצמץ. ומיום שגילה שר החקלאות את העגבניה הפצפונת שקליפתה קשה, ומצא שהיא מתאימה ליצוא ועל כן קרא לה 'מוני-מייקר', פנתה החקלאות שלנו, הנלחמת על חייה, אל זנים ממשפחות היצוא ואל 'עשיית כסף'. ומאותו יום נעלמה התאנה ה'ע'זאלית' שצמליה נוטפים דבש. ונעלם המשמש ה'לאזוי' (משמש השקד). עד 1967, שאז באו הנערים מסילת אל-דהר אשר בגדה ושבנו ונתאחדנו עמו, מעשה 'איחוד משפחות'. אשר ל'יוסף אפנדי', והמנדרינה שריחה המשכר יכול למלא מחדש את הלב הנעור מנעורים, וקליפתה מושלת מציפתה במגע אצבע ענוגה, וטעמה כטעם הפרי האסור וכו' וכו' ("אח'טיה" עמ' 30).

או: "ניצור נא אללה בלבו את ימי 'איידן ואיידן', ימיה היפים של חיפה בזמנים ההם. צעירים היינו אז, כמו העיר, באביב עלומינו, וחיות צעדינו וחדוות קולותינו מילאו את שכונות העיר ושוקיה... קולות מוכרי ה'סוס' הצונן, והתמר הינדי, והיוגורט הצונן בשום, ובחורף, בקולותיהם של מוכרי הסחלב החם וה'תמריה' בבוקר — סימפניה שהנציח רימסקי קורסקוב ב'שחרזדה', שתתקיים כל עוד יתקיימו המזרח והאדם" ("אח'טיה" עמ' 84).

רתמוס ופולחן

אם אמנם, כדעתו של נ. פריי, העיקרון של ההישנות ברתמוס של הספרות כמוהו בפולחן, קשור בתנועת המחזוריות של השמש, הירח, עונות השנה וחיי אדם מלידה עד מוות, והוא המעניק תבנית לרומן, הרי יצירתו של חביבי היא בעלת גוון מקומי מובהק לא רק על שום תכניה, אלא על שום הרתמוס המיוחד אותה. לא בכדי צמחו במזרח המיתוסים של העלם הנצחי — וגבוריו של חביבי הם עלמים נצחיים — והאם הגדולה שבחיקה החיים והמוות, כמו המיתוס של תמוז ואשתר, בעל וענת, אוזיריס ואיזיס, ואם תרצו סיפור ישו הנוצרי, שלא היו אלא המבע הספונטאני לקיטוב החריף בין יובש-פריין, מדבר-ארץ נושבת, חיים-מוות, טבע-תרבות. העלם הנצחי נדון לכליה עם הקמילה הקיצית של הקיץ וקם לתחייה עם הגשם. מיתוס המוות והשיבה לחיים הוא אחד מתבניות היסוד של שני הרומנים גם יחד. המחזוריות המקומית הזו אינה יכולה לבוא על ביטוייה בעלילה רציפה שיש לה רק ראשית אחת ואחרית אחת; ועל כן היא בוחרת לבוא על ביטוייה בז'אנר דיאלקטי, השזור סיפור בתוך סיפור, אחרית בראשית, וראשית

תבניתית אחרת במרחב: ים כנרת והמעייין של טאבע'ה על חופו, ועץ האקליפטוס העבות, שעליו רושמים האוהבים את שמותיהם, ושכצמרתו עלתה סְרָוה להציל את אח'טיה מידי המפלצת וכך מצאה את מותה, סרוה הנדמית רגע כמריה הקופטית ורגע כקליאופטרה, ורגע כיצירת דמיון: "סרוה נפלה על הסלע שלה, רקדנית שחורה בהינומה ניגרת אדומה. וההינומה האדומה מחליקה מן הסלע ונכמרת מעל אגן המפל, ונישאת עם הרוח אל חיק הכנרת. ראינו אש עטויה באש. והסלע שב להיות חלק, בתולי וחף מרוב, כמו שהיה מאז בריאת העולם. והמפל הוסיף למחות את דמה ואת דמעוטינו. וההלם החליק את זכרוננו והשיב אותו לימי בתוליו, ושמם רחוב עבאס ונתרוקן מתושביו. סרוה ואחיה הלכו, כמו שהלכה אח'טיה לפנייהם" ("אח'טיה" עמ' 141).

נראה לי כי חרף רישומו ההומוריסטי של ה"אופטימיסט", הרי הוא ספר ללא רחמים, אולי מפני שהגיבור, על אף חמקמקותו איננו חס על נפשו; שעה שב"אח'טיה", הספר הלירי-אלגי, לפחות בשניים מחלקיו, יש נימה של רוך, של פיוס הגבור עם עצמו, ואולי מכאן הנופך הלירי-אלגי של הספר; ואולי המעבר מן הים האימתני חסר הגבולות אל חיק הכנרת הוא ביטוי לפיוס ולקבלת דינו של הזמן. ■

לשפתו. את אשתו, באקיה, ילדת טנטורה, הוא פוגש בכפר ג'סר אל זוקא השוכן לחוף ים. בחורבות טנטורה לחוף הים קבור אוצר משפחתה של הטנטוראית. וואלא, בנם של הטנטוראית וסעיד שהפך פדאיון יוצא למצוא את האוצר והופך אותו למאגר של זהב ונשק. האם, הטנטוראית, ובנה הפדאיון, צוללים בים ונעלמים: "נראו נכנסים לים, האם ובנה, היא כרוכה סביבו והוא תומך בה, עד אשר נעלמו בים" (שם, עמ' 155).

נראה לי, כי אם המחזוריות היס-תיכונית מכתיבה את הרתמוס הגלי של הרומאנים, את נוכחותם בזמן, הרי התבנית מעמידה כנגד הים נקודה קונטרפונקטית במרחב. ההתרחשויות בשני הרומאנים נעות בציר רוחב בין הים לבין נקודה גיאוגרפית בעומק הארץ. ב"אופטימיסט" זהו הכפר אל סלקה שבעמק יזרעאל. שם הכפר אינו נמצא על המפה, אבל שפת אנשיו היא שפת האדמה, הבהמות והמחרשה — השתיקה העקשת. בכפר הזה מוצא לו סעיד, האופטימיסט, מקלט זמני בחברת יעאד השניה, וכלל לא מפליא שהוא פוקח את עיניו אל בוקר צלול ובפיו הקריאה: "אמא". ב"אח'טיה" מצוי הים בעיקר ברובד הריאליסטי של הסיפור, כרצועת חוף חיה ונושמת את נעוריו של המספר, והמימד המאיים מתמתן. תחת זאת, מעמיד הסיפור נקודת כובד

באחרית. הים הוא מְמַשֶּה המובהק של המחזוריות הזו: "אין המים נוטשים את הים, דודי, הם מתאדים ושבים אליו בחורף והוא שב להיות נהרות ופלגי מים" ("האופטימיסט", עמ' 160). הזיקה אל המקום, הקובעת את התבנית המחזורית של הרומנים, באה על ביטויה לא רק בקשר עם אמא אדמה, אלא עם אמא תהום-ים. ברובד הריאליסטי של הסיפור עולה בידו של אמיל חביבי להעמיד רצף של תמונות חיות ונושמות, חושיות מאוד, של חיפה, עיר לחוף ים. אבל נדמה לי כי ברובד הסמלי, הים בחירותו חסרת הגבולות, הוא מפלט מפני האדמה שעליה חש הגבור פליט נצחי. על הים אומרת אחת הדמויות ב"אופטימיסט": "לאמיתו של דבר — היו מחפשים אחר הדבר שנראה להם בעליל כי אמנם קיים משהו שהוא חזק יותר ממדינתנו" (שם עמ' 98). ואגב, מה לא הייתי מוכנה לתת כדי לדעת אם הכינוי בגוף ראשון רבים במלה "מדינתנו" הוא בעל מעמד אירוני. לא זו בלבד שהעלילה בשני הספרים מתרחשת על חופו של ים, אלא שהוא הרקע לאירועים גורליים, הוא משכן למסתורי, ונדמה לפעמים שגם לקול היצר והחרב. מן המגדלור שעל שפתו מתגלה לאופטימיסט הגואל, המוליך אותו אל חשכת המחילות התת קרקעיות, שגם הן כמדומני שוכנות

צבי עצמון

אוברדראפט מעיזבון וביטוח חיים

(תרגילים בפער-גילים)

בְּסוֹף
אֶשְׁאִיר אוֹתָךְ
לְבָד, בְּשׁוֹר
מְרָקִיב בְּאִיזָה חוֹר
בְּאֶדְמָה.
סוֹף-סוֹף תּוֹכְלִי לְכַפֹּת
בְּלִי זְכוּת עֲרֻעוֹר
אוּ מִחָאָה (זֶה דִּי נָעִים, כְּלוֹמֵר —
גַּם לִי; סִימָן לְאֶהְבָּה, תַּחוּשָׁה בְּנָה),
לְחוּשׁ גַּם הֶקְלָה — בַּל נִכְחַד:
תְּמִיד קִימָת, כֹּל בְּדֵל פֶּרְדָּה,
וְגַם לְבוֹא אֶתִּי חֲשׁוֹבֹן עַל הַדְּבָרִים
שֶׁעוֹד נוֹתְרוֹ לְעֶצְבוֹן, כְּעֶצְבוֹן
לֹא סָכּוּם,
כְּגוֹן הַשִּׁיר הַזֶּה
שִׁמְרֵר כְּמוֹ תְּרוּפָה נִדְבָקֶת לְלִשׁוֹן
וּמִתְכַּלֶּת כֹּל מְלָה, כֹּל צְהָרִים,
תְּכַנּוֹן אֶרֶץ, לְטוֹף וְהִבְטָחָה,
אֶת שְׁאֲרֵית יָמִי
שֶׁעוֹד נוֹתְרוֹ לֶךְ פִּנְקָסִים
שֶׁל הַמִּחָאוֹת לֹא כְּסוּי וְחִתִּימָה.
(אוֹלִי מוֹטָב שְׁלֹא נִכְתַּב,
אֲבָל רַבִּים כְּמוֹתוֹ
מְתִיקִים אֲצִלִּי בֵּין הַסְּפָרִים
כְּמוֹ חֲשׁוֹנוֹת פְּרוּעִים בְּקֶרֶן תְּגִמּוּלִי).

ספירות של גוף, קוסמולוגיה רומנטית

(פואטיקה קטנה והלה של קדושים)

כְּשֶׁפָּנִית, בְּכָלִי דַעַת, מִתְעַלֶּמֶת
בְּחֵלֶל מְסֻדָּרֹן הַנֶּצֶב
מְעִינִי כְּמוֹ קֶלֶפֶת הַיָּקוֹם, מְרַקֵּעַ-אֶפֶק
בְּנֶסֶח צִיּוֹר — קוֹסְמוֹלוֹגִיָּה נְאִיבִית — יָמִי הַבִּינִים,
הֶלְכָתִי, עֶקֶב וּמִתּוֹן,
בְּאוֹתוֹ מְרוֹחַ, בְּדִיּוֹק, שֶׁל שְׁקִיפּוֹת,
מְשַׁחֵר אֶת רַכּוֹת הַצִּנּוֹר — שְׁהוֹתְרָת, בְּלִי סֶפֶק, מְרַחֶפֶת
בְּגִמִּישׁוֹת הָעוֹלָם הַנִּכְרָךְ בְּדִי סֶדֶק —
דָּקָה מְכַל בְּשֵׁם-שֶׁל-רִיחַ,
מְעִנִיק לְפָנַי אֶת תַּחוּשַׁת הָאוֹר
שֶׁנֶּגַע — רֶטֶט רוּחַ שְׁקֵטָה, מְחַלֶּקֶה קְצוֹת שֶׁעַר — בְּפִנְיָךְ

(על מיצים
וביצים
יכתב לך, מִין הַסֶּתֶם, מְשׁוֹרֵר
שֶׁנֶּגַעְתָּ לוֹ

בְּצִיז).

דיוקן עצמי בעמידת כתפיים

אריקה ג'ונג

מאנגלית: יצחק עקביהו

אמתחת-עצמות ישנה
במהפך,
מה את מבקשת
מן השירה,
מן המדיטציה?

את האם שלא היתה לך מעולם?

את התינוק בקרנך
שלא היתה?

מות?

שחרור מאימת המות?

התגלות?

לשבת בבית-העננים
שאת מדמה כי בו
גרת לפנים?

"בודדים נולדנו
ובודדים נלך מפה."
מישהו אמר זאת
בשעת מדיטציה
ואני כמעט בכיתי.

הה, גברת מלאת-תוהו
מאחורי פרצוף-הליצן שלך,
מאחורי ברבוריך השנונים —
מה נמקד הוא
לתת לרעיונות להגיח אל מחוץ!

אכל גם במהפך
את עצובה.

אף במהפך
את הוגה במוחך.
אף במהפך
את מקללת את הריקנות.

שעה שאת שקועה במדיטציה
על הלוטוס-ללא-ניע
רוחך מתעופפת לה
כמו פרפר
ומפרפרת בין פרחי פרג אדמים בדם
ובין פרחי אריקה ארגוניים.

כשאת מתקוממת לכת המשיכה,
כשאת מתקוממת למות —

על סמך מה את סבורה
כי מוטב לה
לחידת הגוף
שתפתר במהפך?

דם גח לראשך
כתמונות-שיר הבאות במהירות
רבה מכדי כתיבה.

אחר חיים אחרים באחיה הכפולה
של כת-כבידה ושל זמן,
אחר שנולדת ראש-תחלה
מתוך מצי אמוך
אל הארץ
את מתאמנת לחיים הבאים.

את משנה לגופך קלות
כדי שבבוא העת
תולדי
רגלים-תחלה
אל השמים.

קסילופון החוליות

הקוסמוס נגן
בקסילופון
של שדרתי
ובהקישו על כל חליה וחליה
אשר לכל אחת צליל ברור משלה
היה צמוד השדרה
מהדהד
בהד הבשר-ודמי
של מוסיקת הספירות
השממית.

לכשיפל הבשר מן העצמות
יהיו הצלילים טהורים יותר.
לכשיבל העור
ואל אי-אן תפליג לה הרוח
בהירה באור הסתוי,
פריכה בעלי השלכת,
זהורה כמימי הגלובוס שלנו
כפי שהם נראים מרחוק
לעיני יצורים
העשויים מנגון,
יצורים לא-נראים,
בלתי משישים, רחוקים,
אלא אם כן הם באים אל הארץ
כדי להפיק מוסיקה
מעצמותינו השבירות.

הלשון

אני מתפרצלת תחת לשונך
כמו אהובה הפוחדת
מן השקר של עצמה,
הלשון היא איבר האהבה
ואיבר הכוזב.
והכוזב דבק בלשון;
השקר ממלא
את הפה הרעב של העולם.

אני זוכרת את הרוחיים המתוקים
בין מלותיך
שפתתי בלשוני.
אני זוכרת את המשק המתכתי
של מצלתיים
כשהקישו לשונך
על פטמתי.
אני זוכרת את קולות הארגמן
של לשונך בערונתי.
לשונך היתה ענבל
לפצמוני.

אני זוכרת את לשונך
שהתגוללה
כמו שטיח אדם.
אני זוכרת את ארגמן-הפלוסין המלכותי
של לשונך הקטיפתית.
אני זוכרת את לשונך הנאצית
המהממת ואגנר.
אני זוכרת את הקלילות המשתעשעת
של לשונך המוצאצטית.

שיר זה אינו אלא רסיס של רק,
זלוף דקיק.
הוא רצה לדבר בכל הלשונות,
הוא רצה לומר.
אך לשונך ממלאת את פי
ואני אלמת.

אריקה ג'ונג, בת
למשפחה יהודית בניו-
יורק, נולדה ב-1942.
בין השאר פרסמה עד
כה חמישה ספרי-שירה
ושישה רומנים, אשר
ארבעה מהם תורגמו
לעברית: "פחד גבהים",
"איך להציל את חיך
במו ידיך", "מצנחים"
ונשיקות", "סרניסימה".
מיד עם הופעת ספריה
הראשונים יצאו לה
מוניטין הן כמספרת
והן כמשוררת. נושאה
המובהקים הם אהבה
(לרבות מנה גדושה של
סקס ללא עלה-תאנה),
מוות וביקורת הצביעות
החברתית. כשפה
דיבורית שנונה היא
חושפת את עצמה ללא
מעצורים; ואולם מתוך
שנינותה העוקצנית
מבצבים געגועי
נפש נשית, וההומור
השובבני שלה מתובל
ביותר מקמצוץ של
תוגה קיומית. דומה
שאינן אפיון קולע יותר
של אישיותה היוצרת
מזה הצורר בקביעתה
של משוררת אחרת, אן
סקסטון, שאמרה על
עמיתתה: "אריקה ג'ונג
היא כל-כולה אשה,
יותר מכך — כל-כולה
אנושית". ■

וסת בחודש מאי

מיתות ובגידות.
ידידה שפרתו לה את השדים,
ידיד שעשו לו שפוי בלב,
בעל הבודה שקרים,
מאהב שאינו כותב לי מלה,
וכל זה באמצע חודש מאי.

אני יוצאת אל הרוח הירקה של אביב.
האור שורק סביב שוקי
כמו גרבים של משי —
גרבי המשי של סבתי
השמונים במגרה —
ולחש פזמונים משנות העשרים.

שדי כואבים,
לבי מדלג על שוחות,
רחמי הפכד בדמו
מושך כלפי מטה.
דומה שאני קשורה בכבלים של בשר
אל אלה שאני אוהבת.
יתכן שהנפש חסרה את האמפתיה הדרושה;
הגוף גם הוא זקוק לדמיון.

אני יכולה לתאר לעצמי איך הם מבתקים אותך —
אני החולמת בלי סוף חלומות זועה,
אני שהייתי שוכבת ערה לילות שלמים ועפעפי זועקים
לאורך כל שנות ילדותי.

מעולם לא ראיתי את שדיך
אף אני יכולה לתאר לי אותך בלעדיהם.
במשך כל השבוע לטפתי את פטמותי
בין בחרדה ובין בתענוג.
השאר, הבשר, השאר.
אם זהו כל מה שיש לנו,
בעקרו של דבר.
נא השאר.

היש שירה של דם
שבה השורות הן זרועות גרועות
והבתים הם גופים פעורים לרוחה?
היש איזו אמונת המכאיבה לנו
ממש כמו החיים?

אני ממעכת את חזי
כדי לסחט ממנו את חלב הדיו הבלי-נראית.
אני מתאמצת על האבנים —
שום ראש תינוק אינו מופיע.

השירים מוסיפים לזרם מדי חודש
כמו דמי.

המלה היא בשר, אני אומרת,
ועדין אני משכנעת.

הבשר הוא בשר.
המלה חייבת לדאג לעצמה.

עידן מגלי הארצות

ספינת גופי הלכנה
שעה שהיא שטה אלתוך החזה שלך
פולחת
את המים מכי השמש
של עורך
את גלי הפסך
של שערך —

נס!
הים האדם בהפקעו לפני משה —

ואנו רוכבים
על מטה
גבהה כמו ה"קוין מרי"
ואני, בפסוק
מעל ארבתך האדמה פת-הקומה,
נוהמת
כמו רוח ים
בלב האוקיינוס האטלנטי.

מסביבנו
אנשים מנופפים נפנופי פרידה.

נשותיך מטלטלות בסירות-הצלה זעירות,
לדיך
רוכבים על דולפינים מזמרים,
אמי
בסירת-מנוע מהירה ונרגזת
חורשת את המים
וועקת אזהרות
מבעד למגביר-קול,
אבי
יורה בקור-רוח יוני חרס
מעל הספון הבוער,
בעלי
עומד לשלח צלצל
בלותן לכן ענקי...

לנטש את הספינה!
לנטש את הספינה!

אנו מתעלמים מן הקריאות.

אחרוני האוהבים על ה"טיטניק",
עבדי גלרה
מצלפי שוט האדון,
יהודים ליד ההגה,
ספרדים מחפשי זהב...

אתה צנור הכבוי
על ספוני הבוער,
המכ"ם
בערפלי,
המצפן
בלילי ללא כוכבים...

אתה חרטום
ספינתו של קולומבוס
הנושק את שפת
העולם החדש.

לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת

ס. יזהר:
מקדמות:
זמורה ביתן;
1992; 231
עמ'

מזחיק לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת" (עמ' 14), אומר המספר הייזרי באחד הדפים הראשונים של "מקדמות". ואמנם, כיצד אפשר לדבר על הילד הקטן, הרוה, החלוש, "עד שבלי שימת לב במיוחד פוסחים בקלות עליו ועל אין גודלו" (דס) ולהתכוון ב-זמנית גם לעולם הגדול "עם שני הקטבים, עם קו המשווה, עם חמש היבשות הגדולות" (עמ' 13)? או להיפך, כיצד אפשר לדבר על העולם הפתוח "פתוח פתוח, לגמרי לגמרי ובלי מעצור, פתוח ולא מנוגע כלום ממעשי האדם הנמוכים והטורדניים" (עמ' 171) ולהתכוון בעקיפין גם לילד המשורר ש"תמיד נשאר לבד ולא הולך עם כולם" (עמ' 226), "חוט דק" שניתק "מהם" "ולא נגרר עוד בעקביהם" (עמ' 179)? עובדה, אפשר.

על אנלוגיה "בלתי-מסתברת" זו מושתת ספרו האחרון של יזהר: הילד, האמן שלעתיד לבוא, חרפת גידולו והתפתחותו, איום המוות המרחף מעל ראשו בכל שלב של התבגרותו, מאבק הישרדותו, ההיפקחות שלו לפלאי הבריאה ויכולת ההשתאות הבלתי-נדלית שלו מהם ("כמו יליד מדבר שפגש בפעם הראשונה גשם, או כמו יליד יבשה שנפגש בפעם הראשונה בים, במכת תדהמה ובהפתעת אושר" (עמ' 139), וגם ההתוודעות המתפכחת שלו, בשלבים, לכאב, לעמל ולפחדי החיים ("ואיך מרגע זה הוא איננו עוד מה שהיה קודם" (עמ' 117); "הנה הוא הולך להיכנס אל ידיעה שלאחר שיידע הוא לא יהיה עוד מה שהיה קודם" (עמ' 128) — כל אלה מקבילים להתנצחות הקדומה של האדם עם המקום, עם האלוהים, עם הטבע. מקרה פרטי של התנצחות אימתנית, הרואית וטוטאלית זו, המבקשת בכל כוחה האנושי לשנות סדרי עולם ולשלוט בהיסטוריה, הוא סיפור החלוצים האבירים בארץ-מדבר מזרחית קשה; התנצחות, שבשל חוצפתה, תעוזתה ועקשנותה, היא סמל לכל ההתנצחותיות כולן: כי "אתה רק תן להם, והמדרון הזה ומעלה הגבעה ההיא, יישארו כפי שנשארו מימות עולם ועד עולם, אם לא יתגייס כנגדם כל האדם כולו לעשות דברים שכנגד, קל וחומר היהודי החדש בארץ החדשה" (עמ' 15).

"מקדמות" הוא אפוא סיפור בראשית: על קדמונו של עולם וקדם מפעליו

(ומעשיו כסריטה, כגירוד, כצל עובר על גבה, למרות "הפרדסים הכבדים האלה בירוק העמוק ובפרי כובש השווקים" (עמ' 203), שקיעות מסעירות אלה, גם הן כתום אינסופי: "מרחבי אין סוף הכיפה הזאת, המוארת בלי השמש שכבר שקעה מזמן (...) כל כיפת הגובה הכתום האינסופי, בלי שום קשר אל הימצאותנו מביטים בה ואל קטנות התבוננותנו בה" (עמ' 164).

אדמה שטוחה ופתוחה זו, שתתעגל קמעה, כלומר, תתגלה מאוחר יותר לעיני התינוק כ"כמתווה מעגלי קשתות עולות ויורדות (...) כאילו היתה גב גור סייחים או גווה של נערה" (עמ' 8-9) (ששמש ההופך טרם ערב לגלגל גדול ואדום יכול לבוא בה ולשקוע בין חמוקיה), הוא שלב נוסף בהתוודעותו של הילד אל העולם:

יפה וקל ועירום הולך ויורד, והולך ובא והולך ונכנס (גלגל השמש האדום) אל תוך הקורע הזה שבין הגבעות שכאילו הוכן לו מימות עולם, ונכנס ובא, לאט וכל הזמן יותר ויותר, נכנס ובא שמה, אל חובי הקערה הפתוחה לקבל אותו לקלוט אותו אל תוכה המוכן, ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה בה פנימה, בגומת בין הגבעות הזו והיא תקבל אותו לגמרי והוא יבוא בה לגמרי אדום כולו וחם ולגמרי לגמרי, ותהיה אז מלאות שאין יותר ממנה. (עמ' 198)

ואכן, הגבעות, היודעות לקלוט אל תוכן את הגלגל הכתום והעירום, שהתפשט לו לעת ערב "מכל חיוורת חומו המסנוור בלי שום בושות", הן הדבר השני אותו יודע הילד הנפקח אל העולם, שכן כך נאמר בחלק השני של "מקדם", הנקרא "גב הגבעות" (לאחר ש"בוהה אל מקום" היה כולו, ולגמרי, רק כתם כתום): "ואחר כך? אחר כך היו הגבעות" (עמ' 8). והחלק השלישי של ההיפקחות, מה יהיה? כאן יבוא כבר תורו של הכאב האנושי. והוא הכרחי והוא יימסך אל פלא הבריאה כדבר מוכן מאליו. "זיזות" קרא לו יזהר ב"מקדם".

ב

שלושה שלבים אפוא ב"מקדם", אותה הקדמה פיוטית לאפוס השירי, "מקדמות" (אומרים: הקדמה בלבד, מקדמה), שהוליד יזהר המבוגר מקרבו אודות שחר ימיו, אודות שחר ימי עולם ואודות שחר ימי הציונות. המשורר השוחר לעטוף שלושה

מאז, ועל אדם חדש, בן לעם קדום, המתמודד עם קדמוניות העולם, עם מצב יציב וקיים מקדמת-דנא, כדי לחדש ימיו כקדם, בארץ קדם, ולהביא עליה קדמה. יצרים ראשוניים דוחקים באדם לכבוש את היקום, להדביר את האדמה ממנה הוא עצמו נברא, והוא עושה זאת אם דרך עבודה קשה ואם דרך כתיבה ("במלים יפות במבחר המלים היפות, על הטבע, ועל השקיעה, ועל כמה עצוב"...) (עמ' 214).

הסיפור פותח בילד הפוקח את עיניו ורואה לפניו רק כתם כתום ענקי, "אחד וכללי ושלם ועולמי", ויודע ש"שם היה התחלת הכל... התחלת השמים והארץ החום והיום והרוח" (עמ' 8). ראייתו זו, הלא מקבילה לסיפור הבראשיתי העתיק בו "הכל היה (בתחילה) רק אדמה" (עמ' 135). על האדמה הזאת, האמורפית תחילה, שאוצרת בחובה "אדום מופלא", "אותו אדום יסוד עולם, אדמת האדום שממנה הלא נברא האדם" (עמ' 196), מתחוללת גם שקיעה כתומה שימיה גם הם כימות האדמה האדומה-כתומה. אבל הסיפור העתיק לא נגמר באינטראקציה שבין היסודות, ביחסי הגומלין בין איתני הטבע לבין עצמם, שכן האדם שייברא מן האדמה יבקש בכל מחיר לחולל בה שינויים, להשאיר את טביעות אצבעותיו עליה. לכן, מאוחר הרבה יותר, ואולי כחזון חולף, "כאילו ניתנה להם הפוגה בין הזמנים שמי יודע עד כמה תימשך" (עמ' 203), יעלו על אדמת החמרה החולית פרדסים ירוקים כתומים, מעשי ידי-אדם. הטיפול בפרי הכתום הזה בבית האריזה יידמה לעבודת הלויים הקדומה בבית המקדש (עמ' 205); משמע, דת האבות תתחלף בדת העבודה.

ובכן, אדמת החמרה החומה-אדמדמה, אותה "כיכר אדמה ענקית ששרועה לה כפי שהיתה מעולמים" (עמ' 134), "אותה אדמה של תמיד נקייה לגמרי ועירומה לגמרי וחמה ונוחה ויפה, וקל לשמש לבוא בה וקל לה להתמסר לשמש" (עמ' 135), (שפרדסים כתומים יעלו עליה בבוא היום), הסי-הם הכתום הזוהר שהילד נפקח לראותו באיזה אוהל צבאי ענקי. וגם השקיעות. השקיעות, המתוארות ב"מקדמות" כמעשה אהבה בין איש לאשה, אבל למעשה היו כאן לפני היות האדם ומעשיו על האדמה, ויוסיפו להיות כאן אחרי היעלמו ממנה

ס. יזהר



מקדמות סיפור

על הפרדה אשר לי והורדתם אותו אל גיחון. ומשח אותו שם צדוק הכהן ונתן הנביא למלך על ישראל ותקעתם בשופר ואמרתם יחי המלך שלמה" (מלכים א' א, 34-35). כמה שונים דברי דויד כאן ביחס לבנו, הבן שנבחר מטעמו לשבת על כסא מלכותו, מדברי הקינה קורעי הלב שלו כאב שכול המבכה את מות בנו האחר, הבן שביקש בכוח לשבת על כסא מלכותו. על רקע הדברים האלה, החלק השלישי של הטריפטיכון הראשון ב"מקדמות", "רופא", הוא התרה נוסח הבן שנועד למלוכה. "אם הוא לא מת — אומר אז הרופא, להם ולכל הקהל סביב — הוא יחיה" (עמ' 55), ומשיחת מלך ישראל מתהדהדת ממלים אלו: "ויאמרו כל העם יחי המלך שלמה" (מלכים א' א, 39).

ג

הפרק הראשון ב"מקדמות" הוא אפוא פרק הקדשה או הכתרה, מיתוס הבן שסכנה איומה נשקפת לחייו והוא מתגבר, בעזרת האל, ושב לחיים מחוזק פייכמה, כי מלכתחילה, מבטן, לגדולות נוצר. כמו יצחק שנעקד, אך מותו לבסוף נחשך ("צחוק צחקו לנו. ואיך עדיין לא מתנו כולנו?" (עמ' 44), מתפלא האב ב"מקדמות", והאלוהיה למקור שמו של יצחק ולגורלו נעשית בלתי נמנעת; כמו יוסף שאביו תפר לו כתונת פסים, ולכן לבור הושלך, אבל בעצם "לפניהם" למחיה נשלח (והילד ב"מקדמות"? "יושב לו שם (בשדה)... לבוש לבן, כתנת בד ומכנסי בד וכובע בד, שאמא תפרה לו ולא היה לה לפני מי להתפאר" ו"עושה פסים חלקים ברגבי העפר החמים" (עמ' 14-15); כמו משה בתיבה שמן המים נמשה; כמו שמואל השאול; כמו ישמעאל הצמא למים ואמו יושבת כמטחורי קשת שלא לראות במות בנה, וזאת טרם נאמר לה, "קומי שאי את הנער והחזיקי את ידך בו כי לגוי גדול אשימנו" (בראשית כא, 18. והשווה ל"מקדמות", עמ' 89) — גם הילד ב"מקדמות" נעקץ והורעל אנושות, וניצל.

לכאורה, בפרק הראשון, חיי הילד בלבד עמדו בסכנה. הוא לבדו הותקף על-ידי הצרעות, חלקי גופו בלבד נעקצו קשות, ודמו שלו לבדו הורעל בארס דבורים רבים מספור. ובכוחות גופו הקטן בלבד, התגבר וחי. אבל, כמובן, משמעותה המטאפורית של המעגליות הזאת של חיי הילוד ברורה, שהרי "מקדמות" הוא, כאמור, ספר המדבר "עליו ועל העולם בנשימה אחת". הילד, שבתמימות דחף ענף לקן הצרעות, הוא פולש, דומה לאדם הפולש אל "אדמה גדולה מיכולתו של אדם" (עמ' 37), שכל עוצמתה ויופיה בנצח עמידתה הריקה, הגדולה, הפתוחה וחסרת הכל. הצרעה ועקיצתה — אזהרה לפולשים, מפני "שכשמתחילים להפר את שיווי המשקל שמאז ומעולם, שנשמר תמים אלפי שנים, לעולם לא יודעים לאן

באדישותו של הפרד ו"פרדיותו" הבלתי ניתנת לשינוי נתקלנו כבר בחלק הראשון של הטריפטיכון, כשאבא חימר אחריו והאיץ בו, והוא "נשרך לו כדרכו, לא מהר יותר ולא מהר פחות (...). באדישות לכל, כמו סיבוב כדור הארץ, אדישות שאין בעולם כלום שישנה אותה, ושיוכל להמשיך בה ככה כל היום וכל השנה" (עמ' 23). הפרד אפוא, הוא בחירה אומללה למשימת ההצלה. ואמנם משפתי האב, בשעה שניצב חסר-אונים נוכח הפרדות המתנהלות בעצלתיים אל הרופא כשחיי בנו-מחמדו מונחים על כפות המאזניים, מתמלטות מלות הקינה המצמררות של דויד המלך על מות אבשלום בנו. "מי יתן אני תחתך, בני" (עמ' 33), ממלמל האב ב"מקדמות", שרואה עצמו, אולי כדויד המלך בשעתו, אחראי במידה רבה לאסון. מלים פרוזאיות אלו, שכבר נאמר עליהן שהן פולחות את לב שומען יותר מכל מלות הקינה המסוגגנות של "נעים זמירות ישראל", והפרדות, שכבר נוכחנו שה"כול הפרדי שבהן" (עמ' 34) מוגבל, טומן בחובו גזר-דין מוות לבן, מזכירות את אופן מותו של אבשלום בן דויד: "ואבשלום רוכב על הפרד ויבא הפרד תחת שוֹכֵךְ הָאֵלָה הגדולה וַיִּחָזֵק ראשו באלה וַיִּתֵּן בין השמים ובין הארץ והפרד אשר תחתיו עבר" (שמואל ב' יח, 9). מה שמצטייר מתמונה מקראית זו הוא פרד אדיש למצוקת אדונו, דומה לפרד של אבא ב"מקדמות".

ואולם, כאמור, לא פרד אחד, זה שהועבר מן המחרשה אל העגלה ושאדישותו והתעלמותו מן המצב האנושי הודגשו כבר בחלק הראשון של הפרק, נרתם להוביל את הילד אל הרופא. בחלק השני של הפרק, בתוך הבהלה והדחי-פות, מתירים פרדה-נקבה מעגלת-המים ורותמים גם אותה לעגלה, עזר כנגד הפרד. בן דויד נוסף, שפרד, בעצם פרדה-נקבה, נוטל חלק חשוב במאורע הרה-משמעות בחייו — בו ייקבע גורלו לחיים ולמלוכה (!) — מתנצנץ מעובדת העברת הפרדה ב"מקדמות" מעגלת המים לעגלת ההצלה: "והרכבתם את שלמה בני

"מקדמים" אלה בכתונת שלייה אחת, חילק גם כל אחד מחמשת הפרקים, הבאים בעקבות ה"מקדם", לשלושה חלקים. כלומר — שלושת החלקים הקצרים של "מקדם" מקדמים-מטרימים שלושה שלבים המקבילים זה לזה בכל פרק. שש תמונות תלת-לוחיות, ששה טריפטיכונים, צייר לנו יזהר, וחתם את ציוריו אלה ב"מאחר".

כל חלק ראשון של כל פרק ב"מקדמות" מכיל בתוכו איזה איום, והאיום יכול להיות מוחשי וברור, מתבלט כבר ממלותיו הראשונות של החלק הראשון של הפרק (כמו פתיחתו של פרק שני, הנקרא גם בשם המאיים "מוט ברזל": "יש לא נוח. מכל צד לא נוח. אפשר למוש אותו... וצל על הכל לא ברור מה ורק צל על הכל. ולא נוח" (עמ' 59), או מוסווה היטב, מושהה עד אימה, ורק מכותרת החלק הראשון ("צרעה", פרק ראשון; "רגל בפח", פרק שלישי), יתרמו האיום הנורא, הספציפי, האצור בו.

התמונה הראשונה בטריפטיכון הראשון, ילד משחק בצלו של גזע חרוב עתיק ומנגד לו אב החורש אדמה עתיקה וסרבנית, והאב קשוב לילד וגם שולח אליו כל הזמן מבטים — כיצד היינו יודעים להטות מלכתחילה אוזן ל"מההום מחוק ושווה" (עמ' 16), הפרוש כל הזמן על הכל והוא חורש רע, אלמלא קִרָא לחלק זה "צרעה"? המלה צרעה אינה נזכרת כלל בחלק הראשון של הטריפטיכון, ואלמלא הכותרת הקצרה והעוקצת היינו נדמים לאב: דואגים ולא יודעים מה. השם מדריך את הקוראים לתת משקל "לאיזה זכוב פורח לו בחום היום, או לדבורה או לדבור" (שם), וגם לחרוב העתיק, שהוא אולי כאן גם סמל לחרבה ולחורבן ("הלא צרעות תמיד אצל חרובים", יבין האב לאחר מעשה [עמ' 28]). אמנות במיטבה פונה לאינטואיציות של הנמען, מחדדת בו אותן, ומספקת לו הנאה אסתטית משנוכח שהיכולת האינטואיטיבית שלו לא הכזיבה. קן הצרעות שיתנפל על התינוק הרך, יעקוץ אותו ויאיים על חייו, קינן וארב לו מבעוד יום. המתח לקראת המכה שהדבורים ינחיתו, כאחת, נבנה כבר בחלק הראשון של הטריפטיכון וקִרָא רגיש של אמן גדול יכול היה להבחין בו ובמהותו. קן הצרעות נתגלה במלוא הזוועה, ועכשיו לעיניהם של הקִרָא והאב כאחד, רק בחלק השני, המרכזי, של הפרק הראשון, הנקרא "עקיצה".

משלא נמצא הסוס לאסור אותו אל העגלה ולהדהיר אותו במהירות הבזק אל בית הרופא, נאסרים בחלק השני של הטריפטיכון הראשון ("עקיצה") פרד ופרדה למשימה. אם החלק השני של הפרק הוא לב הציור התלת-לוחי ומרכזו, שיא הסיכון ותחילת ההתרה, הפרד והפרדה עשויים להדגים זאת נאמנה. הפרד מזה והפרדה מזה, יסתבר, מרמזים על שתי התרחשויות מקראיות, לא בלתי קשורות, ועקב זאת נושאים עמם משמעות לאחד הרעיונות המרכזיים של "מקדמות".

הפרק הראשון ב"מקדמות" הוא אפוא פרק הקדשה או הכתרה, מיתוס הבן שסכנה איומה נשקפת לחייו והוא מתגבר, בעזרת האל, ושב לחיים מחוזק פייכמה, כי מלכתחילה, מבטן, לגדולות נוצר.

הילד, שהפר את שיווי משקלו של קן הצרעות וזעזעו, דומה, לא רק לאדם באשר הוא אדם הבא אל האדמה ומבקש לעשות בה מעשים, אלא גם ליהודי, הפולש אל אדמת קדם ומבקש להפוך אדמת בור קשה שנעזבה, מדבר רחב-ידיים, לאדמה חקלאית, המצמיחה יכולים. אבל המדבר שבקושי גרשו אותו, לפחות עד מחוץ לגדר, הוא, כמו הצרעות, לא בקלות יותר: "כבר מוכן להיכנס פנימה, באפס קול ובמין מוכן מאליו וכחזור אל מקומו" (עמ' 36).

והצרעה, שהיא ביטוי להתנגדות האדמה באשר היא, לכל ישחיתו ולא נושבת מאז כי היא עומדת כך ריקה ולא נושבת מאז הבריאה וכך רצונה, והצרעה, שהיא גם ביטוי לרחיית האדמה, שהעם נטשה, את העם השב ואונס עצמו עליה ("שאוּלִי הארץ הזאת לא רוצה בנו כלל, לא באמת. מפני שאנחנו באנו לשנות בה ולעשות לה דברים שאינה רוצה" [עמ' 48]), היא גם סינקדוכה לכל החיות הארסיות והמציקות, "שְׂדֵי השחת של המדבר" (עמ' 37), השורצות ומתרבות על האדמה, ותהיה זו האדמה הריקה העומדת כך מששת ימי בראשית, או האדמה שנעזבה לנפשה לפני אלפיים שנות. שרצים מתועבים אלה, על קיניהם המסוכנים, הם לא רק הצרעות למיניהן, אלא גם הנחשים, העקרבֵים, זבובי-החול והיתושים נושאי המחלות והקדחת. כולם יחד וכל אחד לחוד הם ביטוי נוסף להתנגדות לפולשים המבקשים לצמצם או לבטל את תחום המחיה הטבעי שלהם. ולא רק ליצורים חיים, המקננים בקנים אפלים, משמשת הצרעה מטונימיה או משל. היא גם משל ונציג לכל העשבים הרעים: "הינבוס, והיבלית, והדרדרים, והאחרים, המאובקים האלה" (עמ' 39), שיוחלפו בבוא היום ב"מיני שתילים שהמקום לא חלם להכיר אותם מעולם והם הולכים כעת לעשות את המקום שיהיה נצבע בצבעם, האורן, הברוש, השיטה, פלפל הבכות וגם האקליפטוס" (שם).

והצרעה, מסמנת המחאה נגד הפלישה, היא גם בא-כוחן של כל הבצורות וה-שטפונות ושאר מיני ההכשלות והדחיות: כל מיני ההתנגדויות לזרים שבאו לשנות, ביוהרה כזו ובעזות פנים, ובעקיצה הכרחית של כל מי שמנסה להידחק אל מה שאין לו רשות להידחק אליו כאן, ויהיה הזר הזה קטן ככל שיהיה, וחף מכל רע ותמים כולו, ויהיה זה אביו החורש מלא אמונה, ובתום לב מושיב את ילדו התם על האדמה השקטה, שסובלת את פציעתה וכאילו אינה מוחה, אבא תמים אחד וילד תמים אחד לבוש בגד לבן שאמא תפרה לו, גדול קצת ממדותיו. (עמ' 49-50)

מגיעים" (עמ' 49). הילד, שהפר את שיווי משקלו של קן הצרעות וזעזעו, דומה, לא רק לאדם באשר הוא אדם הבא אל האדמה ומבקש לעשות בה מעשים, אלא גם ליהודי, הפולש אל אדמת קדם ומבקש להפוך אדמת בור קשה שנעזבה, מדבר רחב-ידיים, לאדמה חקלאית, המצמיחה יכולים. אבל המדבר שבקושי גרשו אותו, לפחות עד מחוץ לגדר, הוא, כמו הצרעות, לא בקלות יותר: "כבר מוכן להיכנס פנימה, באפס קול ובמין מוכן מאליו וכחזור אל מקומו" (עמ' 36).

והצרעה, שהיא ביטוי להתנגדות האדמה באשר היא, לכל ישחיתו ולא נושבת מאז כי היא עומדת כך ריקה ולא נושבת מאז הבריאה וכך רצונה, והצרעה, שהיא גם ביטוי לרחיית האדמה, שהעם נטשה, את העם השב ואונס עצמו עליה ("שאוּלִי הארץ הזאת לא רוצה בנו כלל, לא באמת. מפני שאנחנו באנו לשנות בה ולעשות לה דברים שאינה רוצה" [עמ' 48]), היא גם סינקדוכה לכל החיות הארסיות והמציקות, "שְׂדֵי השחת של המדבר" (עמ' 37), השורצות ומתרבות על האדמה, ותהיה זו האדמה הריקה העומדת כך מששת ימי בראשית, או האדמה שנעזבה לנפשה לפני אלפיים שנות. שרצים מתועבים אלה, על קיניהם המסוכנים, הם לא רק הצרעות למיניהן, אלא גם הנחשים, העקרבֵים, זבובי-החול והיתושים נושאי המחלות והקדחת. כולם יחד וכל אחד לחוד הם ביטוי נוסף להתנגדות לפולשים המבקשים לצמצם או לבטל את תחום המחיה הטבעי שלהם. ולא רק ליצורים חיים, המקננים בקנים אפלים, משמשת הצרעה מטונימיה או משל. היא גם משל ונציג לכל העשבים הרעים: "הינבוס, והיבלית, והדרדרים, והאחרים, המאובקים האלה" (עמ' 39), שיוחלפו בבוא היום ב"מיני שתילים שהמקום לא חלם להכיר אותם מעולם והם הולכים כעת לעשות את המקום שיהיה נצבע בצבעם, האורן, הברוש, השיטה, פלפל הבכות וגם האקליפטוס" (שם).

והצרעה, מסמנת המחאה נגד הפלישה, היא גם בא-כוחן של כל הבצורות וה-שטפונות ושאר מיני ההכשלות והדחיות: כל מיני ההתנגדויות לזרים שבאו לשנות, ביוהרה כזו ובעזות פנים, ובעקיצה הכרחית של כל מי שמנסה להידחק אל מה שאין לו רשות להידחק אליו כאן, ויהיה הזר הזה קטן ככל שיהיה, וחף מכל רע ותמים כולו, ויהיה זה אביו החורש מלא אמונה, ובתום לב מושיב את ילדו התם על האדמה השקטה, שסובלת את פציעתה וכאילו אינה מוחה, אבא תמים אחד וילד תמים אחד לבוש בגד לבן שאמא תפרה לו, גדול קצת ממדותיו. (עמ' 49-50)

כאן כבר ברור, שלעומת היהודי-ערבי, לב המציאות הפוליטית, החברתית והמוסרית שלנו, הכתוב מכון: לפולשים היהודים התמימים שניסו להתעלם מיושבי האדמה הטבעיים, הערבים, שהם כמו הצרעות, כמו המדבר, כמו היבלית, כמו השיטפון

ו/או הבצורת, גם אם יתמהמהו בואו יבואו, באחת, כהמון מים, לעקוץ, לחבל, להפריע, למחות, להילחם בכל דרך אפשרית, כדי שהאדמה הזאת, ששלהם היא מדוריי-דורות, לא תימשך מתחת לרגליהם. כי מלכת הצרעות גם היא אמא, ותורת ההישרדות והמלחמה נהירה לה ולצאצאיה הפועלות: "הן, יפות ותוזוזות ומזמזמות נוראות וחגורות חגורות זהב מהודרות כפי שהן, ומתוך הפרק השביעי של בטנן הסגלגלה הן שולפות את סף הרעל שלהן שלם, ועוקצות וחוזרות ועוקצות בו" [...] (עמ' 48). אבא שכותב בלילות, מתוך אמונה תמימה, רציונליזאציה בלית-ברירה, "כי הערבים אינם עם אחד, ורק קצתם יושבים כאן מדורי דורות [...] והארץ ברובה אינה מיושבת, באופן שאין מנשלים כאן איש כשמתיישבים בשטחים הריקים..." (עמ' 22), כשלוקח עמו "מקל אחד עבה למדי" למסעו "הפרדי" אל הרופא, "מפני שלעולם אי אפשר לדעת מה יכול לקרות כשמוכרחים לעבור את הכפר הזה [...] שאלה נעלמה, שאלת הערבים" (עמ' 41), מוכיח, שבסתר לבו הוא יודע את האמת לאמיתה.

ד

בפרק השני של "מקדמות" התחלף מקל העץ במוט ברזל והאיום גם הוא נעשה מחודד ומפורש יותר: לא עוד צרעות וקן צרעות כמטאפורה, כמטור-נימיה, כסינקדוכה, כמשל וכסמל לכל האסונות, המכשלות והמחאות של הקנים נגד המשתנה. אלא הערבים, בני-הארץ, יוצאים בראש חוצות לפרוע פרעות, לערוך פוגרום, ביהודים, המתיישבים החדשים, ו"השאלה הנעלמה", המודחקת מפאת ש"לא נוח", מקבלת כאן ניסוח ברור: האם זה לא המקום שלנו? האם זה לא המקום שלהם? אנחנו נדחקנו לתוכם? הם נדחקים לתוכם?" (עמ' 75). אבל כשם שבפרק הראשון חרג יום הזוועה בחיי התינוק בן השנתיים בקיץ 1918 מתחום הפרט, והסבל, היאוש והחרדה ולבסוף גם ההצהרה הגואלת, שאם לא מת — חיה יחיה, נשאו משמעות "עולמית" ולאומית רחבה, כך בפרק השני מצטמצם היום ההיסטורי והכללי (יום הירצחו של ברנר במאי 1921) למשמעות אישית, פרטית בחיי הילד בן החמש ואמו החרדה לו. האם והילד, מוצאים עצמם באותו יום נצורים באיזו חצר בנווה-שלום (כש-השמות "נווה-צדק" ו"נווה-שלום" הם אירוניים למדי), בעוד האב מעז לצאת ולהיכנס בפישפש הקטן, "בידו זו כד החלב ובידו זו מוט הברזל", גם כדי להילחם בפורעים וגם כדי להביא חלב לילדים ("כי לנו המגל והחרב, כי לנו חרב המגל").

האיום "הפרטי" על חיי הבן בחלקו הראשון של הטריפטיון השני מוטרם על-ידי סיפור צדדי, בו נזכרת נסיעה ברכבת לירושלים, שוב לבית-חולים, לר-

אות רופאים. אבל הפעם, לא מחלתו של הילד (דיונטריה?) ושלשוליו הם האיום המקופל בחלק זה (אף כי הרופאים כבר נתיאשו ממנו: "את עדיין אשה צעירה, אמר לה הרופא, ויהיו לך עוד ילדים, חזקים ובריאים, ואילו החלשלוש הזה..." [עמ' 70]), אלא היעלמו של הילד. מוקסם מן הרכבת, יצא לו לבדו באחת התחנות לראות איך משקים את הקטר, ועורר חרדה נוראה אצל הוריו. "והילד איננו" נאמר טרם שאבא מצאו (שם), והד ברור של ילד מקראי אהוב שנעלם ונחשב שנים רבות על-ידי אביו המתאבל כמי שטורף על-ידי חיה רעה, עולה ממלים אלה.

בחלקו המרכזי של הפרק השני של "מקדמות" נעשית ההיעלמות מוחשית. וזאת על רקע המאורעות הפוליטיים של הפרק השני, הנושא כולו, כאמור, איכות פוליטית מפורשת שנרמזה כבר בפרק הראשון, כשהצרעה, העקיצה והרופא היו ביטוי מטאפורי-תמציתי לכך. מכאן, שגם חלקו המרכזי של הטריפטיון השני, "זגור-גית", הוא ביטוי ממוצה, הנושא משמעות פוליטית-חברתית: הזכויות המנופצות שרואה הילד בשיטוטיו משמשות מוליך להכרה "עד כמה כולנו שבירים ועד כמה ויאימר במפורש, ממש זרים כאן, ועד כמה איננו נסבלים כאן" (עמ' 81). ובכל זאת, בתוך האמירה הכללית, יש גם כאן פינה פרטית לילד ולאמו, מנותקת, ובר-זמנית קשורה מאוד, למתרחש ב"עולם". בהפלגה נוספת מן ההתרחשות העכשווית ("עורף" נצור בחצר, כ"שחזית הקרבות" נמצאת בסמטאות יפו, מחוץ לחצר, רק מעבר לפישפש הרופף), מסופר כיצד הילדון יצא פעם לבדו מגן-הילדים, שוטט בסמטאות שבין החצרות, נוכח במו-עיניו במראה הכישלון המתגלם בזכויות מנופצות של חלונות בית-חרושת נטוש ("לעולם לא יוכל להימלט מזוגיות אלה, ממראה המנופצות האלה, מן השממון המיילל מבין שבריהן"...) [עמ' 78], עד שאמו הדואגת מופיעה בסמטה, "עטופה כמה שחטפה בקוצר רוח, ובאה לקראתו כולה תוכחות כולה טענות, גם ברוך השם וגם חימה שפוכה, אבל היא לא תכה אותו כי את מי תלך להכות, ורק אוספת אותו ומרימה אותו על סנדליו ועל סלו הקטן, ורק מנשקת אותו עסיסית [...] (עמ' 80). בחלק השלישי של הטריפטיון השני, "מסכות", עדיין בחצר הנצורה, שבה הבאר היא המפלט האחרון ("ברגע האחרון אפשר תמיד לקפוץ אל תוך הבאר ולהיתחבא במעמקיה" [עמ' 60]), נעלם שוב הילד מעיני אמו. האם נטרפת מדאגה, אבל מצד שני היא יודעת, שילד פלאי זה שלה "נולד עטוף בכתנת השלייה, וזה אות וסימן מובהק, למזל טוב בחיים כידוע, ושכל רע לא יאונה לו, כידוע" (עמ' 89). ואמנם, עד מהרה הוא נמצא, דחוק בין היושבים על שפת הבאר. איש אחד, אולי נביא, "אוהז בידה של אמא, הנה, הוא אומר לה, קחי שאי בך... ומשהו רחוק רחוק ואולי מעומק הבאר וכאילו כבר נאמרו פעם ממש

השממה
לבסוף תיכבש
ותתמלא,
והשיממון
הנפשי של
ילד החש נעזב
ובלתי חשוב
מרוכ קטנות,
גם הוא בסופו
של דבר יודבר
ויתמלא.

רגל. וגם זה נאמר בלחש. אחר-כך הפיצו שמועה שהרגל הכרותה מוטלת בפח, "ושאם יש לך אומץ לך מיד תרים את המכסה ותראה" (עמ' 116). מרגע זה מתחולל בנפשו של הילד בן השש מאבק פנימי קשה: הרגל הכבודה, הרגל בלי האשה, המונחת לה לבדה מכוסה בפח, מגרה ומפתה אותו, אבל אין בו די עוז להרים את המכסה ולגלות את הזוועה במערומה. פחד אלוהים. המכסה מכסה על האמת כשם שהמסכה, ותהיה זו מסכת-פורים ממשי או המסכות שהאנשים סביבו עושים על עצמם רוב הזמן, והוא ער ו"קשוב" להן ונרתע מפניהן, מכסות עליה. מכאן שנאתו לפורים, החג הממחיש לגביו את התחפושת והשקר שבחיים ("ושכולם רק מתחפשים למה שרגילים לחשוב שהם, ומדברים רק כמו שרגילים שיהיו מדברים, ובאמת זה לא הם, ולא זה מה שצריך לומר" [עמ' 124-125]), ומכאן הפיתוי העצום שלו ללכת ולחשוף את הרגל הכרותה: לאשר את השמועה או להפריכה; להיווכח בנאמר במו-ענינו ממש או לדעת שאין שחר למשמע-אזניו. המלים: מכסה / מסכה / תחפושת / חיפוש, משחקות משחק הפכים ומחבואים ב"אלנבי": "זה כעת המשחק שכולם משחקים בלחפש זה את זה ובלהתחפש לכל מיני שאינם הם עצמם, ואבא איננו אבא והערכי איננו ערכי והשוטר הבריטי איננו השוטר הבריטי". המשחק השקרי, שיש לו כמובן גם משמעות פוליטית-חברתית, איננו לרוחו של הילד הרגיש המחפש את האמת; ובנוסף, את אביו שנעלם בתוך ההמון החוגג. ראוי לציין, שהרגל בפח מעוררת בילד יותר חלחלה ורחמים מאשר מעוררת בו האשה שנותרה ללא רגל: "איך זה רגל בלי אשה. איך זה רגל לבדה. זו שכעת היא בפח. ואיך זה רגל בלי גוף. כמו של בוכה כזאת, שנשארת בחול בחצר. או על שפת הים. לא נסבל הדבר. אי אפשר לעמוד בזה" (עמ' 116). אמפאיתיה זו של הילד, לרגל המנותקת דווקא, ופחות לגוף שהרגל ניתקה ממנו, מטרימה את אשר יקרה לו ב"נשף המסכות" המפחיד: "ופתאום ואין לך עוד ידך שבתוך ידו של אבא, ופתאום ואתה באמצע המוני אנשים לא מוכרים, הם ניתקו מעליך ונסחפו הלאה ואתה ניתקת מהם ונסחפת הלאה, והולך ומתהווה רגע שבתחילה נראה כאילו הוא רק כמעט תאונה קלה, מין רגע קל שמיד מתברר שהוא רגע עולמי, ושאחזו בך לגמרי, כמו מי הם שאוחזים בטובע" (עמ' 118). חג הפורים, בו ניתקה ידו של הילד כבדרך מקרה מידו של אביו, סימן אפוא את ההינתקות הגורלית של הילד מאביו, מהוריו. הוא נותר בודד לנפשו, עזוב, גלמוד ונכלם כמו רגל בפח, "ולא יסלח לו לעולם לאבא הזה שוויתר על הילד הקטן שלו" (עמ' 120). אם הטריפטיכון השלישי נפתח באחוות אחים, בשבֶּת אב ובנו גם יחד, הרי שבמרכזו

החלק המרכזי של הטריפטיכון השלישי הוא, אפוא, במידה מסוימת, לבי-לבה של היצירה ועליו נתעכב בהמשך. אבל לפני כן נזכיר, שחלק ראשון של כל טריפטיכון נושא עמו איום: איום ברור כמו זה של הפרק השני ("יש לא נוח"), או מוטווה ומושהה כמו זה של הפרק הראשון והשלישי. בדומה לפרק הראשון, שחלקו הראשון נקרא "צרעה" מבלי שצרעה תיזכר או תיראה בו, גם הפרק השלישי, חלקו הראשון נקרא "רגל בפח" למרות שאין בו זכר לרגל כרותה או לפח. להיפך, חלק זה הוא נהנתני משהו, עוסק בגזוז בוהק בשלל צבעים ובמוסיקה "מושחתת" (ג'אז? מעין פופ של הימים ההם?), בשעשועים ובאיחוד לבבות בין אב לבנו: "איך היה להם השניים אבא והבחור שלו, כשהם יושבים וחוטאים בגזוז... זה אל פני זה... וכשמעל הכל מתנוסס כל הזמן קולו המרקיד של הגרמפון עם תביעתו העקשנית והנקצבת [...] (עמ' 114). אבל הכותרת המזוועה, "רגל בפח", חורשת רעות, מאפילה על אוירת ה"הפרק" הטובה של החלק הראשון של הטריפטיכון, ומעוררת לשים לב לאותה שכנה חולה שנזכרת בחלק הראשון כמו באקראי, שהרי מוטב לא לדבר בה ובמחלתה המבהילה. איום הרגל הכרותה, שלפי השמועה הוטלה לפח, מונח אפוא כבר בחלק הראשון של הפרק, אף כי רק בחלק השני יהפוך האיום לממש ותהיה לו משמעות מוחשית ומטאפורית כאחת. לאחר שנזכרנו בחלק הראשון של פרק זה בזמנים המשתנים, בקפה-קיוסק שנפתח בפינת נחלת בנימין, באווירת הנהנתנות והמשחק, וב"שחיתות הפרוצה שנכנסה לביתה הנקי" (עמ' 115) של אמא, רק טבעי הוא שהחלק השני של הטריפטיכון יעסוק בחג הפורים. אלא שלבוש הפורים שלבש רחוב אלנבי (והחלק המרכזי של הטריפטיכון השלישי אכן נקרא "אלנבי") רק מעורר בילד חלחלה: הוא נתקל שוב במסכות ההן מסופו של הפרק הקודם, ופורים, החג שבו מצווה לשמוח, נקרא בפיו "פורים הסרוח" (עמ' 118). כל "המסיכות והגרגורים, והבלונים והדגלים והרעשנים ואקדחי פורים, וכל הלחץ וההיחלצות" (שם) אינם לרוחו. אמנם, אין זה פלא, שההמוניות של החג תרתיע את הילד האינדיווידואליסט: הוא חווה את חוויותיו לבד וכל צורה של "יחד" יש בה כדי להרתיעו. אבל בכך אין די בכדי להסביר את הטראומה המונחת בחלקו המרכזי של הטריפטיכון המרכזי ב"מקדמות".

החלק המרכזי של "מקדמות" אינו עומד על חג הפורים בלבד, אלא קשור קשר חוויתי, אטימולוגי-סמנטי ורעיוני ל"רגל בפח". קשר זה יסביר את האנטגוניזם של הילד לחג "שמח" ו"מאוס" זה, שמסכות, תחפושות, משחקים ב"נדמה ל...", באשליות, בהתחזויות ובתדמיות הם ממהותו. לשכנה החולה, שאת מחלתה הדחיקו בחלק הקודם, הנהנתני, הורידו

כדברים האלה" (שם), מתהדהד. מלים אלו, "קחי, שאי בנך", וגם העובדה שהילד ב"מקדמות" נולד עטוף בכתונת השלייה, וזה אות וסימן מובהק למזל טוב בחיים ושכל רע לא יאונה לו, מרמזות פעם נוספת על המחזוריות הזאת של לידת הבן הפלאי, אימת המוות שמלווה את התבגרותו, והידיעה הברורה שלמרות הכל, חיה יחיה. המלים, "קחי, שאי בנך", הנאמרות לאם ב"מקדמות" על-פי הברא, הן אמנם אלוזיה לישמעאל ("קומי שאי את הנער והחזיקי את ידך בו כי לגוי גדול אשימנו. ויפקח אלהים את עיניה ותרא באר מים ותלך ותמלא את החמת מים ותשק את הנער. ויהי אלהים את הנער" [בראשית כא, 20-18]), אבל זוהי בעצם נוסחה המרמזת על קונוונציה מקראית, סצנת-דפוס במקרא, שבה ילד נערג הנוול בדרך פלא לאשה עקרה, להורים זקנים, לאחר בשורה אלוהית (יצחק, יוסף, שמואל, וכו') — סכנת מוות מרחפת על חייו. אלישע הנביא, שבישר לאשה משונם ש"אשה זקן" (מלכים ב', ד, 14): "למועד הזה כעת חיה את חובקת בן" (שם שם 15) — מלים המזכירות את בשורת שלושת המלאכים לאברהם ושרה (בראשית י"ח, 10) — היה צריך בבוא היום לשוב לביתה על-ימנת להחיות את בנה. כמו ב"מקדמות", בן השונמית שיצא אל השדה שם עבד אביו — נפגע קשות. אלישע, בסוף פעולת ההחייאה, קורא לשונמית ואומר לה, "שאי בנך", אות והכרזה שהילד המת — חי. אלא שלא כמו הילד המקראי, החייתו של הילד הייזרהי איננה על-ידי מלאך ואיננה על-ידי שרף ואיננה על-ידי שליח. כך בפרק הראשון, כשלא הרופא מצילו, שהרי הילד הגיע אליו כבר לאחר שהמאבק לחיים הוכרע ולרופא לא נותר אלא להכריז על כך חגיגית. וכך גם בפרק השני. שלושה מלאכים עטויי מסכות מופיעים פתאום, מאין-מקום, בחלק השלישי של הפרק השני הנקרא "מסכות", ומפילים על הילד פחד מוות. שלושה מלאכים אלה, שהם איזו אלוזיה רחוקה, מעין פארודיה, לשלושת המלאכים שבישרו לאברהם ולשרה שבן יולד להם, גם הם "עקיצה". כאן מונחת הטראומה של הטריפטיכון השני של "מקדמות", כי הילד אחרי הופעתם, "לעולם לא יוכל לחזור אל מה שהיה קודם, לא יוכל לזכור איך היה מקודם, ורק מן הפתאום שהוא והלאה" (עמ' 85). עוטי המסכות, שהטילו חיתתם על הילד, וגם ההיעלמויות של הילד מהוריו בטריפטיכון השני, מחשלים אותו, אם כי לא לגמרי, לקראת העתיד להתרחש בטריפטיכון השלישי.

הפרק השלישי של "מקדמות", ששני פרקים ו"מקדם" מקדימים אותו ושני פרקים ו"מאחר" באים בעקבותיו, הוא בעצם מרכזו של הספר, שגם אותו, את הספר בכללותו, אפשר לראות כטריפטיכון.

החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח

משך חמש-עשרה השנים האחרונות קיצצה הממשלה בתקציב האוניברסיטאות. הפקולטות, שני פגעו במידה הרבה ביותר מקיצוצים אלה, היו הפקולטות של מדעי הרוח. הפגיעה המירבית היתה ב"מעבדות" של הפקולטות — בספריות. להפך, יש מעבדות וגם ספריות; אבל בפקולטות למדעי הרוח הספריות הן המעבדות ולכן כל קיצוץ בתקציב הספריות האוניברסיטאיות פוגע יותר בפקולטות של מדעי הרוח מאשר בשאר הפקולטות.

לא רבים מודאגים ממצב זה. אלה שאינם מודאגים הם אלה שרואים את הפעילויות בתוך הפקולטה למדעי הרוח כמותרות שהמדינה איננה יכולה להרשות לעצמה. לטענתם, המדינה זקוקה לבעלי השכלה בהנדסה, רפואה, מדע שימושי ומינהל עסקים, אבל אין לה צורך של ממש באלה שהשכלתם היא בספרות, בהיסטוריה ובפילוסופיה. למדינה אין כל צורך בחינוך לדיסציפלינות כאלה מפני שזהו חינוך שאין לו כל ערך כלכלי. בעת שפע יכולה המדינה לאפשר לכמה מאזרחיה ללמוד נושאים כמו היסטוריה עתיקה וספרות של ימי-הביניים, אך בעת שפל, כשחסרים אמצעים לסיפוק צרכיהם הבסיסיים של אזרחיה, אין ביכולתה להצדיק בזבז משאבים כספיים על מטרות מעין אלו.

אלה המתבטאים באופן המתואר לעיל, מגלים חוסר הבנה בסוגיה של מהו חינוך, כמו גם במהות התפקידים שהאוניברסיטה יכולה וצריכה למלא. במאמר זה אטען, שאין משמעות לטענות שחינוך במדעי הרוח הינו בגדר מותרות שהמדינה יכולה או לא יכולה להרשות לעצמה. ליתר דיוק, אטען, שהדוברים והחושבים כך יוצאים מההנחה, שמה שמשמעותי לטעון כלפי היחיד משמעותי לטעון גם כלפי חברה ומדינה.

תחילה אחלק את מכלול פעילויות היחיד לשתי קטיגוריות כלליות — עבודה ופנאי. ההבחנה איננה בין הפעילויות החביבות או הבלתי חביבות על מישו; ישנם כאלו האוהבים את עבודתם ואחרים שאינם נהנים מפעילויות הפנאי שלהם. זו גם אינה הבחנה בין פעילויות בשכר לבין כאלה ללא שכר, שהרי מי שירש הון עתק יצטרך לעבוד, במובן שאני משתמש במלה "עבודה", כדי להבטיח את שמירת ערך אוצרו. באותה מידה יצטרכו המובטלים לעבוד בכדי לקבל מענק אבטלה — דהיינו לעמוד בתור,

למלא טפסים וכו'. ההבחנה שלי בין עבודה ופנאי היא בין פעילויות, שבמובנם מסוימים הכרחיות למחיה, לבין פעילויות ההופכות את המחיה לבעלת ערך. מדובר, אם כן, בהבחנה בין פעולות שימושיות (עבודה) ופעולות בעלות ערך (פנאי).

פעילות מסוימת מחיי הפרט יכולה, אמנם, להיות שימושית ובר-זמן גם בעלת ערך, אך אין זה מוכיח שההבחנה אינה קיימת. עצם העובדה, שהשאלה "האם פעילות מסוימת היא שימושית, ומה הם שימושיה" היא משמעותית — מוכיחה את קיום ההבחנה. העובדה, שמשמעותי לשאול שאלות ממין זה, מוכיחה שקיים נושא בעל ערך שיכול להיות תשובה שאיננה פתוחה לשאלה עצמה. זהו הדבר שלו אני קורא "בעל ערך". בקיצור — חייו של כל פרט כוללים פעולות שמטרתן הינה קיום החיים, ומתן ערך לחיים אלה... אם נערוך אנלוגיה בין הפרט לחברה (או מדינה) נמצא הבחנה דומה, המתנסחת במושגים של פעילויות יצרניות ופעילויות שאינן יצרניות. כאן ההבחנה היא בין פעילויות יוצרות עושר לבין פעילויות צורכות עושר. לפי צורת מחשבה זו, יכולה החברה להרשות לעצמה תמיכה בפעילויות תרבותיות ובפעילויות ספורט, בתנאי שיצרה מספיק עושר בכדי לממן, ממש כפי שהפרט יכול להרשות לעצמו לרכוש מכונית או מכשיר וידאו אם הוא הרוויח מספיק בכדי לממן את רכישתם.

אם כך הדבר, ברור מדוע קיימות העדפות לפעילויות של יצירת עושר. החברה יכולה לצרוך רק את העושר שהיא יצרה. במובן זה יש להבין את טענת הפוליטיקאים שהמדינה יכולה להרשות לעצמה דבר אחד ולא יכולה להרשות לעצמה דבר אחר. אבל ההבחנה בין פעילויות יוצרות עושר לבין פעילויות צורכות עושר איננה חדה וחלקה. קיימות פעילויות שלמרות שאינן יוצרות עושר, הן תורמות בעקיפין ליצירתו. פעילויות בתחום הרפואה יכולות להיחשב ככאלו. כדוגמאות טובות יותר יכולות לשמש הפעילויות בתחום מוסדות המחקר ומוסדות החינוך. במובן זה, הגם פעילויות של אנשים מתחום החינוך, הגם שאינן יוצרות עושר בעצמן, מאפשרות לאחרים לרכוש את המיומנויות והידע להם הם זקוקים בכדי לייצר עושר. באותה מידה מובילות גם הפעילויות במוסדות מחקר לפתיחת אפשרויות נוספות ליצירת עושר.

דיונים לא מעטים בכנסת ובתקשורת עוסקים בשאלה מה יכולה המדינה להרשות לעצמה. כשם שהיחיד צריך להבטיח שהוצאותיו לא תעלינה על הכנסותיו, כך

גם החברה צריכה להבטיח שהוצאותיה על פעילויות הצורכות עושר לא תעלינה על ההכנסות הנובעות מפעילויות היוצרות עושר. יתרה מזאת, אם רוצה החברה לצרוך יותר — עליה להגדיל בראש ובראשונה את יכולתה לייצר יותר. מחשבה כזאת שולטת בדיוני הממשלה וגם מחוצה להם, ביחס לאוניברסיטאות בארץ. אם נשתמש בטרמינולוגיה המוקדמת שלי ונקרא לפעילויות היוצרות עושר "פעילויות שימושיות" ולפעילויות הצורכות עושר "פעילויות בעלות-ערך" אפשר לתאר את הוויכוח בקשר לאוניברסיטאות כוויכוח על השאלה: כמה אמצעים אוניברסיטאים יש להקדיש ללימודי נושאים שימושיים וכמה אמצעים אוניברסיטאיים יש להקדיש ללימודי נושאים בעלי ערך.

מה משמעות הטענה, שלא כל הנושאים הנלמדים באוניברסיטאות הינם שימושיים? טועני טענות מסוג זה היו מסכימים, שהנדסה אזרחית ומדעי המחשב הינם מקצועות שימושיים ואילו קלאסיקה וארכיאולוגיה, הגם שהם בעלי ערך, אינם שימושיים. קיים קונצנזוס לגבי השאלה איזה מחקר הוא טהור ואיזה שימושי, אך אין קונצנזוס לגבי השאלה מה, בתוך הקטגוריה של מחקר טהור, הוא בעל פוטנציאל שימושי. המדיניות, הגורסת שהאוניברסיטאות צריכות להקצות יותר משאבים למקצועות שימושיים מאשר למקצועות "בעלי ערך", מקובלת לא רק על פוליטיקאים אלא גם על מורים באוניברסיטה, ואפילו בין אלו המלמדים בפקולטות של מדעי הרוח. לכן לא נופתע למצוא בפקולטות אלו מורים, המנסים לקשר את מקצועותיהם למושג "שימושי". ברם, הדרכים שבהן הם מנסים לעשות זאת נוטות להתעלם מן המיוחד במקצועות שהם מלמדים.

לדוגמה, ישנם מורים לשפות קלאסיות וגם מורים לפילוסופיה הטוענים, שהלומדים מקצועות אלה משפרים את כושר חשיבתם, אך אין בכך כדי להסביר מדוע יש ללמוד דווקא את התכנים של המקצועות האלה. הלא בעיקרון, כל הלומד באוניברסיטה ישפר את כושר החשיבה שלו. מי שרוצה להצדיק את לימוד השפות הקלאסיות והפילוסופיה באוניברסיטה, צריך, אם כן, להסביר מדוע כדאי לשפר את כושר החשיבה דווקא באמצעות לימוד שפות קלאסיות ופילוסופיה ולא באמצעות כל לימוד אחר. עוד טענה חלשה למדי המושמעת מפיהם של מדענים, היא, שלמחקר השימושי אין יכולת קיום ללא בסיסו הרחב של

כל קיצוץ בתקציב הספריות האוניברסיטאיות פוגע יותר בפקולטות של מדעי הרוח מאשר בשאר הפקולטות.

אין משמעות לטענות שחינוך במדעי הרוח הינו בגדר מותרות שהמדינה יכולה או לא יכולה להרשות לעצמה.

בקיזור, טעות היא לחשוב על יצירת עושר רק במונחים של הגדלת הכנסה; טעות היא לחשוב על הגדלת עושר של יחיד רק במונחים של הכנסתו. אך רבים הם החושבים כך. אלו מתייחסים להכנסת הפרט כאל עושר ומשווים גידול בהכנסתו לגידול מקביל בעושרו. השוואה כזאת בטעות יסודה. כפולה ממנה טעותם של המשווים את עושרה של החברה להכנסתה. בין האנשים החיים בחברה מתגלגל מחזור כספים וסחורות, והעושר מחליף ידיים תדירות. סחר-חליפין כרוך



בזמנית ביצירת עושר וצריכתו. אפשר לומר בפשטות, שאת אותם שקלים שאני מוציא, אתה מרוויח כשאנחנו מחליפים סחורות ושירותים. בקונטקסט חברתי, יצירת עושר וצריכתו הינם אותה פעולה עצמה, המוצגת משתי נקודות מבט. כפי שלימדונו כלכלנים, אותה פעולה של צריכת עושר יכולה לייצר עושר ליחידים. לכן מחוסרת משמעות היא הטענה שיצירת עושר שוללת או עומדת בניגוד לצריכת עושר.

מה הקשר בין כל זה לבין השימוש והערך של החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח? ראינו, שמנקודת ראותו של יחיד מסוים, מקצועות מסוימים הנלמדים באוניברסיטה אות הם ברי-שימוש יותר מאשר אחרים. ראינו גם, שכמה מקצועות יכולים להיות יותר שימושיים ליותר יחידים מאשר מקצועות אחרים, אבל זה כשלעצמו איננו מהווה סיבה מספקת להערכתם

כשווים יותר ממקצועות פחות שימושיים לפחות יחידים. מכאן הטענה, שכשם שצריך היחיד לייצר בטרם יצרוך, כן גם על החברה לייצר עושר בטרם תצרוך אותו. לכן, על האוניברסיטאות להפנות יותר משאבים למקצועות "שימושיים" — כלומר, למקצועות התורמים ליצירת עושר. אלא שכפי שראינו, הטיעון הזה מושתת על אי-הבנת האופי של יצירת עושר בקונטקסט חברתי. לכן אין לנו שום סיבה לקבל אותו. שום מקצוע איננו שימושי גרידא (או בלתי-שימושי). לרוב המקצועות הנלמדים באוניברסיטאות ערך כלשהו גם כשהמדובר הוא ביצירת עושר. הדרך הטובה ביותר להוכיח קביעה זו, היא להשוותה לכמה דעות מקובלות הנחשבות כסותרות טיעון זה.

יש הטוענים "כולנו מסוגלים להיות

מסוימים סיכוי להיות שימושיים יותר עבור מספר גדול יותר של יחידים מאשר למקצועות אחרים. השאלה היא: האם צריכים שלטונות האוניברסיטה לשים לבם לעובדה כזאת?

אפשר להשיב, כי העובדה שמקצוע מסוים שימושי עבור מספר רב של אנשים הופכת אותו לשימושי מבחינה חברתית. עם קביעה כזו משנים חזית מהיחיד לחברה:

אל מקצועות מסוימים מתייחסים כיותר שימושיים עבור יותר יחידים ומטרות ממקצועות אחרים. לכן, טוענים שמקצוע המחשבים, למשל, הינו שימושי ליותר יחידים, ליותר מטרות, בו זמן שארכיאו-לוגיה, לדוגמה, שימושית לפחות יחידים, לפחות מטרות. האמת הזאת איננה צריכה להרשים את קובעי המדיניות האוניברסיטאית. אין לי שום צל של ספק, שללימוד השחמט יש יותר סיכויים להיות שימושי מאשר ללימוד השפה האוגריתית, אך עובדה זו איננה מצדיקה החלפת המקצועות באוניברסיטאות. בנוסף לכך זקוקה המערכת להערכת מטרות השימוש של המקצוע היותר שימושי.

לדוגמה: המקצוע "טכנולוגיה של המזון" יכול להיחשב כיותר שימושי ממקצועות אחרים מפני שהוא מאפשר, בין היתר, ייצור גלידה במספר רב של טעמים. ברם, אין בנימוק זה כדי לשכנע בצורך בלימוד טכנולוגיות המזון באוניברסיטאות, מפני שאין ערך תרבותי מיוחד לריכוז טעמי הגלידה. ישנם אנשים, המאמינים שקיים בסיס להערכת-היתר של המקצועות השימושיים, אשר גוררת את העדפתם על פני האחרים והוראתם. הבסיס להערכה זו הינו המושג "יצירת עושר". הרעיון הוא, שהמקצועות השימושיים יותר הם הנוטלים חלק גדול יותר בתהליך יצירת העושר, ואילו המקצועות השימושיים פחות הם אלה המתפקדים בתהליך צריכת העושר.

מושג "יצירת עושר" הינו מושג מורכב. אסתפק במתן הערות שמקורן בכמה אי-הבנות הקשורות למושג ולנושא שבהם אני דן. ראשית, טעות לחשוב על "יצירת עושר" רק במובן של רווח כספי. אפשרי לייצר עושר בכלכלה המבוססת על סחר-חליפין, וגם אפשרי לייצר עושר כזאין כל סחר — גם מתבודד יכול לייצר עושר.

שנית, טעות לחשוב על יצירת עושר רק במושגים של סחורה עוברת לסוחר. היחיד יכול להעשיר את חייו באמצעות האזנה למוסיקה, לימוד משחקים חדשים, העמקת ידע בתחומים שונים. שלישית, טעות לחשוב על יצירת עושר רק כהגדלת האפשרות לרכישת מוצרים. יכולה להיות חברה בעלת אמצעים כספיים נרחבים שעקב מחסור בכבישים, בתי-ספר, בתי-חולים, מוזיאונים, אוניברסיטאות, תיאטרות ומתקני-ספורט איננה יכולה ליהנות מאמצעיה ולהעשיר את חיי יחידיה. מצב כזה היה קיים במספר מדינות עתירות נפט לאורך המפרץ הפרסי.

המחקר הטהור. מטענה זו משתמע, שאין לתמוך במחקר הטהור אם לא ניתן לצפות שיוליד תוצאות שימושיות. דהיינו, רק המחקר השימושי מותר בתמיכה.

חולשתן של טענות ממין זה אינה הסיבה העיקרית להתנגדותי. בעיה עקרונית יותר היא, שכמו הביקורת שעליה הן אמורות לענות, אף הן בנויות על גבי הבחנה אחת, שאי אפשר ולא צריך להשתמש בה בקונטקסט חברתי.

אני פונה, אם כן, להגנתי-שלי על החינוך במדעי-הרוח.

האם יש מקצועות שימושיים או בלתי שימושיים? התשובה היא לא. לא משום שלא ניתן לדעת מה יהיה שימושי בעתיד (שזוהי המחשבה העומדת מאחורי ההגנה על המחקר הטהור), אלא בגלל ש"שימושי" הינו מושג יחסי. במציאות אין דבר שימושי גרידא. עליו להיות שימושי למטרה כלשהי. בשל מגוון המטרות הקיימות לא יכול השימוש במושג "שימושי" להיות כוללני.

לדוגמה: מצביעים על מחקר הסרטן כעל מחקר מדעי שימושי. אבל תוצאות מחקר כזה אינן בנות-שימוש לאלה שתפקידם לכבות שריפות. מצד שני, מתייחסים אל לימוד השפה היוונית הקלאסית כאל לימוד דבר בלתי שימושי. אבל עובדה היא שלימוד השפה היוונית הקלאסית שימושי מאד לאלה הרוצים לקרוא את כתבי אפלטון ואריסטו במקור.

חלק מהקוראים אולי ידחו את דבריי בטענה, שאלה משחקי מלים, אבל לא כן הדבר. השווה את לימוד השפה הלטינית עם לימוד השפה הצרפתית. מקובל לחשוב, שלידע בשפה הצרפתית יש שימושים שאין לידע בשפה הלטינית. אבל אם הציב לו מישוהו כמטרה את קריאת אובידיוס במקור, או את לימוד החוקה הרומית, אזי, עבורו, אין לידע בצרפתית כל שימוש ישיר. כנגד זה אפשר לטעון, שידע הצרפתית הוא יותר שימושי מאשר ידע הלטינית, וכדי לתת לטיעון זה משמעות יש לפרש אותו כך — ישנם יותר שימושים לידע בצרפתית מאשר לידע בלטינית. גם אם זה נכון (ואינני בטוח שזה כך), עדיין לעובדה זו אין חשיבות עבור הפרט, אלא אם כן כוללות המטרות, בהן מדובר, את מטרותיו. אפשר לטעון, שהידע בצרפתית עוזר לנפוש בצרפת ביתר הצלחה וגם לקרוא ספרות צרפתית במקור ואילו הידע בלטינית עוזר רק לקריאת ספרות במקור, אך זה עדיין אינו הופך את הידע בצרפתית ליותר שימושי עבור הנופשים בארץ או באנגליה ועבור אלו הרוצים לקרוא שירה לטינית במקור. הנקודה היא, שכשמדובר בפרט, אי-אפשר לחלק מקצועות אוניברסיטאיים לקטגוריות של "שימושי" או "בלתי שימושי". כל מקצוע יכול להיות שימושי עבור יחידים מסוימים למטרות מסוימות ובלתי שימושי עבור יחידים אחרים ומטרות אחרות. כמו כן, אפשר לומר, שבזמן מסוים יש למקצועות

האם יש מקצועות שימושיים או בלתי שימושיים? התשובה היא לא. בגלל ש"שימושי" הינו מושג יחסי. במציאות אין דבר שימושי גרידא. עליו להיות שימושי למטרה כלשהי.

דעותיהם של הפוליטיקאים בדבר החינוך האוניברסיטאי הינן פשוט מטופשות, כשמדובר אודות ערכו של החינוך במדעי הרוח

איכרים, אבל לא כולנו מסוגלים להיות פילוסופים. לכן ישנם תפקידים הכרחיים, ואחרים שהינם בבחינת מותרות". הטוענים כך מתייחסים לטיעונים כאל עובדה מוגמרת, אבל מי שחושב על זה יכול לראות בעליל שזה פשוט איננו נכון. "לא על הלחם לבדו" נכון, מפני שהאדם זקוק לדברים רבים אחרים לשם קיומו.

המשפט הזה רצה להדגיש את קיומן של צורות שונות וחשובות יותר של אושר מלחם. חברת ציידים, רועים, ומלקטים למיניהם הינה ענייה יותר מחברה שבה מצויים גם אמנים, פילוסופים ומדענים. יש להבין שאמנות, פילוסופיה ומדע אינם נקנים באמצעות עושרה של החברה — כי אם מרכיבים את העושר. יש הטוענים, שקיים הבדל בין הדברים שבלעדיהם אי אפשר לקיים חיים אנושיים לבין אלו שאפשר להתקיים בלעדיהם. "אנו זקוקים למזון אך לא באותו מובן שאנו זקוקים לאמנות". אני מסכים לכך, שההבדל כאן מציאותי אבל הוא איננו משמעותי. לפי מיטב ידיעתי, אף אחד עוד לא טען, שההבדל בין מקצועות שימושיים לבין מקצועות בלתי-שימושיים טמון ביכולתם של המקצועות השימושיים לספק לנו את הדברים שלהם אנו זקוקים לשם קיומנו. אפשר לחיות ללא אמנות, אבל אפשר גם לחיות ללא מחשבים, ללא טלוויזיות, ללא דאודורנטים וללא חופשה בחו"ל. איננו זקוקים אף לאחד מאלו כדי להמשיך להתקיים — אבל אנו זקוקים לכל אחד מהם בכדי להפיק איכות מן החיים. נכון, שאמנות איננה הכרחית מנקודת הראות של קיום, אבל באותה מידה אפשר

להתקיים גם ללא מדעי המחשב. לכן קיום איננו יכול להוות קריטריון יחיד לבחירת מקצוע אחד מבין שניים. רבים אולי יסכימו עם הנאמר כאן, אבל ישנם כאלה שבכל זאת מאמינים בקיומו של הבדל כלשהו שבו לא הבחנו עד כה. ההבחנה מתבטאת, בדרך כלל, בדעה, שהחברה זקוקה למהנדסים ורופאים בעוד שעל ההיסטוריונים והפסלים היא יכולה לוותר. לדעתי, דעה זו מוטעית, למרות שרבים, לרבות האחראים על קביעת מדיניות, אוחזים בה. ראשית, הדעה שלפיה החברה זקוקה למהנדסים ולא לכאלה שאינם מהנדסים היא אבסורדית. אנו צריכים כבישים רק אם יש לנו סיבה לנסוע, והערכתנו למהנדסים נובעת, אם כן, דווקא מן העובדה שאנו מעוניינים לנסוע לאופרה, למוזיאון ולהרצאות על ספרות וארכיאולוגיה. שנית, החברה מורכבת מיחידים בעלי צרכים ורצונות מגוונים. כמה מן המקצועות משרתים את צרכי חלק מהיחידים ואחרים משרתים את צרכיהם של חלקים אחרים. מי שמצהיר על העדפה למקצוע מסוים בהיותו "שימושי יותר" מפגין את העדפתו לצרכים שמקצוע זה משרת. המצהיר על העדפתו את לימודי הנדסת-המחשב על-פני לימודי מוסיקה מפגין, למעשה, את העדפתו למשחקי-וידאו על תזמורות. על מה מבוססת העדפה זו? תשובה, שעולה בקנה אחד עם הרעיון שאותו אנו בודקים, היא, שהחברה זקוקה לאחד מהם יותר משהיא זקוקה למשנהו. דיבורים אלה הם בבחינת אנלוגיה על החברה כיחיד — וזהו, לדעתי, מיתוס

— כי החברה איננה יחיד, אלא בנויה מיחידים בעלי צרכים שונים. בכדי להגיע למטרותיי במאמר אינני צריך להוסיף ולפתח את הנקודה. ברצוני רק לומר, שגם אם יש לחברה צרכים ומודעות קולקטיביות, היא לא ניחנה בקול וידיים. החברה צריכה לבני אדם שידברו ויפעלו.

מי הם דובריה של החברה? לפוליטיקאים יש נטיה לדבר למענה, אבל היות ואין סיבה טובה לשער שהצדק עמם, כדאי להטיל ספק בדבריהם. אם אמנם נכונות טענותיי, דעותיהם של הפוליטיקאים בדבר החינוך האוניברסיטאי הינן פשוט מטופשות, במיוחד כשמדובר אודות ערכו של החינוך במדעי הרוח, ונימוקיי הם:

(א) נוטים לחשוב ולדבר על הצרכים החינוכיים של החברה כאילו היתה החברה יחיד.

(ב) מניחים, שאפשר לסווג את מכלול פעילויות בני האדם ליוצרות עושר או לצורכות עושר.

(ג) ממיינים את מקצועות האוניברסיטה כשימושיים או בלתי-שימושיים (מבלי לשאול למי ולמה).

לחינוך האוניברסיטאי יש ודאי ערך בגלל תרומתו ליצירת עושר, אך העדפה מקרית לצורת עושר אחת ולא אחרת איננה מוצדקת. צורה אחת של עושר היא אספקה סדירה של סחורה. צורה אחרת של עושר הינה הרחבת ההבנה במרכיבי היקום והידע בתחומי ההיסטוריה, הספרות, הפילוסופיה והאמנויות — "לא על הלחם לבדו". ■

רות לאופר

אולי רק התמדה

וְכָל זֶה אוֹלִי רַק הַתְמָדָה
כְּאוֹתָהּ קֶרֶן עֵינָה שְ�חֻלְחָלָה
אֶל שׁוֹרוֹת כְּאִבִּי
וְהַעֲרֹךְ הַסֵּתֶפֶל עָלַי וְשָׂאֵל
כְּמַעֵט בְּחֻמְלָה "קֶרֶן עֵינָה"?

אגדה

הַמֵּלִים שֶׁקִּשְׁרוּ אוֹתִי לְאַהֲבָה
נִתְקוּת מִמֶּנִּי. הַגְמָדִים הָיוּ רַבִּים
וְעָבְדוּ בְּרָצִינוּת. אֲבָל גּוֹלִיכֵר,
שֶׁהָיָה בְּעֶצֶם אִישׁ חֶלֶשׁ, הִצְלִיחַ בְּרָגַע
שֶׁל חֶסֶד אוֹ שֶׁכֶּר

לְהַתְנַחֵק. הָאֶהָבָה שְׁלִי צָפוּר
נִדְרָה שֶׁאֶפְלוּ הַחֲבֵרָה לְהַגְנָת
הַטֵּבַע לֹא מְצִלְיָהּ לְהַגְדִּיר אוֹתָהּ
כְּמוֹנֶנֶת. הִיא פּוֹרֶשֶׁת כֶּנֶף
שְׂבוּרָה וְנִבְחָדָת

אֲבָל לְפַעֲמִים מִתּוֹךְ הַגִּזְמָה אוֹ שָׁנָה
טְרוּפֹת אֲנִיוֹת הִיא מְגַלָּה
אֶת הַנּוֹתָר מִמִּקְוָה
וְאוֹמֶרֶת לִךְ

בחזרה מלונדון

הָאֲלִימוֹת הַזֹּאת שֶׁל לונְדוֹן אֲצוּרָה
בְּנִימוֹס הָאֲנְגְלִי, סְלִיחָה וְתוֹדָה
וְאִנִּי מְצַטֵּעַר
לִפְנֵי אֲרָבָעִים שָׁנָה גַּם אֶת הָיִית
שֶׁם, סִפְרֵי הַמוֹזִיאִוִּנִים
מְצַהֲיִבִים כְּאֵן לְהַעֲדִי,
וְיֹתֵר אֵינִי יוֹדַעַת
אֲבָל הַפַּחַד הָאֶפֶר נוֹרָא
הָיָה מְכַר מְאֹד
כְּשֶׁהִיִּיתִי בַת
שְׁבַע וְקָרַבְתִּי אֶל סוֹנְיָה,
הַמְטַפֶּלֶת, לְשַׁמֵּעַ אוֹתָהּ
אוֹמֶרֶת: "אֲנִי כָּל כֶּף מְצַטַּעֶרֶת
אֲבָל אִמָּא שְׁלִיךְ"

מחזור שירי קדשה

שירה •

פראג

בסדר בסדר
אקח אותך לפראג
אכל מתוך שאני
מיטיב להכיר אותך
אני מזהיר אותך
אישית:
ישנו שם צדין ריח גדול
של שלילת החפץ,
אותו ריח הגורם לך לשנוא
אותי — כשאני נרדם וזה ברור שאת נשארת

אני חושש שבינות ארכיטקטורה
מפארת
תקבלי התקף תרדה,
או תתעקשי לעשות את זה
בסמטה עתיקה
ופתאום תראי שוטר זר, נניח,
ותחשבי שהוא בא במיוחד לבדק
אידך את מעזה להזדין
בטבורו היפהפה של התהליך ההיסטורי.

ואת, ברעד, בלא שיבקש
תציגי בפניו תעודות
המעידות
שאת אשה פחדנית ומענינת
ואז כבר לא אוכל להסביר לך
שאת בסדיניך שנים,
את לא רגילה למשטרים אחרים
לריחות שהם משאירים...

בסדר, לוקח
הכל בחשבון עכשו
אספי את שערך
אורז לך בגדים אחרים,
סדינים משלנו, כך
או כך,
לפראג אותך אקח.

ג.

וכשחוזרת אני מן הרחוב
נשאר ריחי זמן שהוא
בפנת הירקנים, בין
סדורי הפרות הנאים.

מרכלות כל גברות
הפסקוביצי של שנות ה-90
"צרים הוא דבר שברור"
והריח עוד משהה אותו לדקה,
עוצמות עין לקריצה של
אם כבר מדברים
אז נוסעות לה רכבותיה
"הפוף"

אכל אני כבר בבית,
מסדרת במקרר,
משום מה בעונת גויאבות
מנפצת באפן
סדיר
הפסילים
שאני צריכה עוד

ורחי יורד אתם
אל פח האשפה.
גם הגברות תגענה לשם
ותדענה: הקדשה זרקה היום וכדרכה מדי שנה
פסילים שאין לה עוד חפץ בהם.



א

חלמתי אולי מאות
אנשים
סובבים במקום
שקוראים לו
משבר
כמו הייד פארק
ושותקים.

קדשה אני
ומצותי מלמדה אור
שפוף על חלוני
מן החוץ
הדונג המרשע
לעולם לא מצליח פנימה

צדיקים ישרי מבצע
יבואו חדרי לכן

לכן ימנו שכרי,
על ענף שקדיה
יחשבו אותו

ב.

שוב הגענו
לזה
אתה בטוח: תיל שקוף
בין ירכי

אתה חושב תכרח
תתפס
יזוב דמך חלילה

בכלל
קדשה אני
ובדרך אל
הצריסה רק
כמו
צמר גפן
נפלא בטעמו
מנהרה שלמה,
ונקטף בדרור,
ומתלחלח נכונה.

ואין בו, יקירי,
ולו קרס אחד
שיוכל לתפס בשולך
ולא פתול מבהיל
יקום פתאום מולך.



שקספיר חי או מת



William Shakespeare
1564-1616

שמתי רגב פשוט לא קרא, ובעצם לא היה מעוניין מעולם לקרוא, את היצירות הנזכרות כאן. ובלי מטענן הרוחני של יצירות אלו, תוך מודעות מלאה של כובד ההיסטוריה וההבדל שבינינו לבין עולמן ושל העובדה שלעולם לא נוכל לחזור וליצור כדוגמתו, שכן התקופה והתרבות ההן לא יחזרו לעולם — היוצר בן-ימינו הוא פשוט חסר משקל. כשפיקאסו החל לעוות את צורות הציור הריאליסטי, בא הדבר על רקע ידע עמוק ואינטימי של כל מסורת הציור המערבי. ידע העבר הוסיף משקל עצום לשבירת צורות העבר על ידו. מהפכה אינה שווה כלום אם אין המהפכן מודע למה שהוא הופך. אחרת הוא סתם ברכאר, והברכארים, נוסף לכל הנזק הנורא שהם גורמים, הם גם משעממים להחריד. באמצע הדיסונאנסים הצרחניים של "העיר מהגווי" של ברכט-וייל מושמע פתאום טאקט אחד מתוך "חליל הקסם" של מוצארט, והאפקט מדהים. כאילו בתוך הגיהנום נפתח צוהר אל קרירותם הזכה והרחוקה לאין קץ של שמי השמיים, טעימה על קצה המזלג, מגן העדן, שהיה פעם ולא ישוב עוד.

ואז אתה עומד על מודעותו העמוקה של כל יוצר אמיתי את המסורת התרבותית שלו, מודעות המעניקה לו את עצמתו ועמקותו. שהרי אחרת ממה תתחיל — מגמגמים של גן ילדים? משפת התחנה המרכזית או המקומונים? אפילו כשכוונתך לייצג את שפת המקומונים או התחנה המרכזית — לא תוכל לעשות זאת נאמנה בלי שתהיה ער ושולט ברבדיה השונים של השפה העברית. גיוס כתב את "דבלינאים" כשהוא משתמש במתכוון באוצר המלים של עתון יומי, ורק שליטתו העצומה במכמניה וברבדיה העשירים לאין קץ של השפה האנגלית, יחד עם מקורותיה הלאטיניים, היווניים והגרמאניים, איפשרה לו להשיג את הגיבוש האמנותי הנפלא ואת הפשטות-לכאורה של סיפורים אלה. אסיים במה שאמר פעם איש חכם: היוצרים הגדולים באמת (דוגמת שקספיר) אינם רודפים אחריו ומתחנפים לנו כדי שנבין אותם. הם אינם נמדדים במידתנו. אנו נמדדים לפיהם. מי שאינו מבין ומערך אותם אינו מעיד על ערכם אלא על ערכו שלו. ■

ומחשב אישי ומכונית ומקרר חשמלי ומכונת כביסה, טסתי כבר פעמים רבות במטוס, ובכל זאת אין משורר עתיק או מודרני שאני חוזר וקורא בו שוב ושוב כמו בשקספיר. לדעתי הסונטות שלו הן מחזור השירה הנפלא ביותר שנכתב אי-פעם, ואם יסלח לי מר רגב, מי שלא חש בכוח וביופי הכבירים והמופלאים האלה אטום לדעתי לחלוטין לחוויה האמנותית. ואם צודק מר רגב, אזי היינו מוצאים שקל הקונצרט שלנו נהנה רק משטוקהאוזן, ארנולד שנברג, פייר בולז וג'ון קייג'. רק הם היו מדברים אליו. אבל קהל זה מתעקש לאהוב את מוצארט, באך ובטהובן, שביניהם היתה רק תאורת נרות והתחבורה התנהלה בכרכרות רתומות לסוסים. משהו דפוק באיזהו מקום בטיעון של רגב.

נוסף לכל אלה, כבר הזכרתי שמספר ההפקות הקלאסיות בתיאטרונינו אינו גדול ביותר. מה שסותם את צינורות ההפקה הבמתית בארץ אינו כל הקלסיקאים יחד, כולל שקספיר (כמה מחזות שלו הוצגו בעונה הקודמת?), אלא דווקא דברים הצריכים לשאת חן בעיניו של רגב, היינו, כל ההצגות הבידוריות, ה"מקוריות" והמיובאות כאחד, הנעשות לפי מיטב שיקולי הקופה. רובן ככולן מודרניות לחלוטין, נכתבו והופקו תוך השנה-שנתיים האחרונות בארץ ובכרודוויי ובוסט-אנד, כולן מעשי ידי ניל סימון ואלן אייקברן ודומיהם, כולן כתובות על מעבדי תמלילים ומתוזמרות באמצעות סינטיסיזרים ונעזרות בלהטוטים אלקט-רוניים ובמולטי-מדיה, ורובן ככולן גם יישכחו לחלוטין בעוד שנה-שנתיים.

כמובן, לא כאן הזמן והמקום להיכנס לסוגיה הפילוסופית המסובכת, שרגב מתייחס אליה בזלזול גאיוני — מהי הסגולה המיסתורית המאפשרת ליצירות אמנות גדולות להפעים את הקורא, המאזין או הצופה גם מעבר לחומות של תרבות, תקופה ושפה. שהרי עובדה היא כי "עלילות גלגמש" בת 5,000 השנה מפעימה את רוב קוראיה הרבה יותר מהסיפורים והמחזות הישראליים המתפרסמים היום, ושתדפיסי הוקסאי והארנובו, מוצרי העולם היפאני הסגור ומרוחק מאתנו כל כך, מהלכים עלינו רוח קסם.

אבל שלא מדעת פותחת בפנינו רשימתו של רגב פרספקטיבה המסייעת לנו להבין את הרדידות והשיעמום השורים על יצירות רבות כל כך בספרות ובתיאטרון של בני הדור הזה. למיקרא דבריו, מתעורר החשד

תפרצותו (בגיליון 150 של "עתון 77") של מתי רגב נגד שקספיר, שהצגתו בתיאטרון הישראלי מהווה, לדעתו של רגב, "צנזורה" על המחזאות המקורית, ואמתלה להתחמקות מהעלאתה, היא אחד הדברים המשעשעים ביותר שקראתי זה מכבר בפריודיקה שלנו. אם אכן אבד על שקספיר הכלח והוא "מת", כפי שרגב טוען, שכן הטכנולוגיה המודרנית שינתה את האדם ומערכי נפשו במידה ששוב אין לו כל זיקה לצורות חשיבה ורגש של דורות קודמים, או אז התנ"ך, הומרוס, אוריפידס וסופוקלס מתים שבעתיים יותר, וכמובן שמתו גם כל בני דורותיהם — רמברנדט, ליאונרדו דה וינצ'י, מוצארט, בטהובן, באך. פה ושם עוד מזדעזעת רגל ונשמע חירחור גסיסה אחרון בין פגרי המאה ה-19 כגון טולסטוי, פלובר, ווגנר, איבסן וסטרנדרג, שהרי אז כבר היו בכל זאת מכונות קיטור ורכבות (אחרת איך יכלה אנה קארנינה להתאבד?) ומי בעצם נותר בחיים? דומה, מתי רגב לכדור.

אם להעיר הערה צדדית, מה שמפריע לי אינו הצגת שקספיר (וכמה מחזות שקספיריים מציגים בעצם בשנה? אבל אני מניח שתלונתו של רגב מופ-נית נגד כל הקלאסיקה), אלא העובדה שתיאטרונינו "נעולים" על חצי תריסר מחזות שקספיריים ואינם מעיזים לחרוג מהם. שוב ושוב "הלילה ה-12", אחת למספר שנים "אותלו" ו"המלט", "קומדיה של טעויות" ו"חלום ליל קיץ". אף פעם לא "אנטוניוס וקליאופטרה", פעם אחת "טרוילוס וקריסידה", אף פעם לא "קוריולנוס", "יוליוס קיסר" פעם אחת, ולפני שלושים שנה "ריצ'רד השלישי". פעם אחת "הנרי החמישי" ואף לא אחד מיתר המחזות ההיסטוריים. ואף פעם לא "הסערה", הקסום והדק שבמחזות טענתו של רגב, שהטכנולוגיה שינתה את כל תחושת עולמנו ולכן הפכו יצירות זמנים קודמים לחסרות משמעות בעינינו, נראית לי משונה למדי. סבורני, שגם הוא יסכים, שבעייתן של שלוש האחיות של צ'כוב אינה דווקא היעדר לוח זמנים של יציאות הרכבת למוסקבה. והאם גם צ'כוב בין המתים, מאחר שחי לפני תור המטוס והמחשב? ולעומת זאת, מאחר שהיו אז כבר טלפונים ותותחים נטעני בריח מהירי ירי, האם בזכות אלה הוא מקבל כרטיס כניסה לעולמנו?

אם להעיד על עצמי — דומני שגם אני בן המאה ה-20 לא פחות ממתי רגב, אם כי קצת מבוגר ממנו. יש לי טלפון

התיאטרון הישראלי

— גישה אישית

זלטה זרצקי

תיאטרון •

זלטה זרצקי עלתה מברכה"מ לפני כשנתיים ומתגוררת כיום בירושלים. היא בעלת תואר דוקטור מהמכון לחקר התרבות בברכה"מ בתחומי האמנות, ההיסטוריה והתיאוריה של התיאטרון. למדה אצל התאורטיקנים הבולטים של התיאטרון בברכה"מ, וכיום היא עובדת בארכיון מוזיאון התיאטרון ע"ש גור בירושלים.

ל הבמה של תיאטרון שרוב בירושלים — האמבטיה הגדולה, הגאקוזי, חלום של סנבים מקומיים, עם הרבה סדקים, חוטים וסלסולים, שמזכירים יצירה מודרנית, פסל מופשט. זאב רוח משחק שיפוצניק (הוא גם המעבד של המחזה, באותו שם, שמועלה במסגרת תיאטרון "נוגה"), בבגדיים מוכתמי-צבע, עם קול נמוך מהבטן, מעבודה קשה ורצונות פשוטים, לראשו קשור סמרטוט ישן כלראש אשה, ופתאום — באולם העצום של התיאטרון — הוא מכה את הקהל בהלם של צחוק, על גבול של פיצוץ עצבני.

"למה?" שאלתי את עצמי והתבוננתי מסביבי, באולם המלא מפה לפה. לא היו עולים באולם, לא היה "ריח" של עור-לים. מסביב היתה אינטליגנציה ירושלמית מרוצה, מכובדת, צברים צעירים וותיקים עם פנים אירופאיות.

"גבירותי ורבותי," רציתי לשאול, "מה יכול לעניין אתכם במיאוס המוזר הזה, בהלצה הפשוט הזו, המטומטמת — שבה מקסגר, במקום לתקן את הבית, "מתקן" את חיי המיטה של בעלת-הבית קלת-הדעת והשטחית שלו?!"

נואשתי מלמצוא תשובה. היתה זו באמת עלילה טפשית, חסרת-טעם. לא היו בה עומק או שמץ של משמעות שכל כך חיפשתי, ולשואל.

אבל אז, השחקן הקומיקאי הגאוני, הפך על פיהם את כל המושגים הקודמים שלי. כמו "רביזור" של גוגול, עם הכוח שלו, הוא חולל שיפוץ-תיקון רוחני ומצחיק. הוא קיים עם הקהל דו-שיח עמוס ביטויים עבריים שאין דומה להם, ותיאר, פירש וחשף את ההיגיון והמשמעות שבמצבים מוכרים ובמנהגים היומיומיים והשגורים.

השיפוצניק סרה-הטעם של זאב רוח מעצב סמל של טוב-לב, לבביות, חמימות וסגלגוניות של מנטליות יהודית. הוא העלה טיפוסים עממיים ישראלים וערכים שגשכחו: "איזו מדינה, איזו מדינה, נולדה בשביל כולנו אבל שכחה אותנו!" —

ואיזה יגון, איזו תוגה, "בכי דרך צחוק", כפי שאמר גוגול, השתקפו במקצבים הר-תמיים הפופולריים שלו, באימפרוביזציה הקלה כשממפניה, שנוצרה מול עינינו, בהשתתפות הצופים. ההצלחה, כפי שהתברר לי לאט-לאט, הייתה מוצדקת.

בדרך כלל, באופן זה — בסגנונות שונים לחלוטין ובקשר לצרכים חברתיים — נבנו כמעט כל התיאטרונים המקצועיים של ישראל. פלורליזם דמוקרטי — עיקרון

לא רק פוליטי אלא גם אסתטי-אמנותי. בלי צנזורה, עם הזדמנות לכולם להשמיע את קולם.

הקו הזה יוצר אמנם את הרכגוניות של התכניות הרפרטואריות — אבל גם שם גדר, מחניק וחוסם את החופש הדרוש ליצירה. בשנה אחת מועלות כמה בכורות. כולם רוצים להגיד את מה שיש להם, ואין זמן להתבשל בתוך היצירה, ולהעלות את המחזה על הבמה בהמשך פרק זמן ארוך מספיק כדי לאפשר לו חשיפה לקהל.

זה מתחיל במחזאים ובכמאים. למשל, ב-1991, בשלוש במות של תיאטרון "הבימה", הועלו בעת ובעונה אחת שלוש הצגות:

"ירמה" של לורקה, שהעלתה מיכל פורת, עם תפאורה מסובכת מאד ואסוציאטיבית של פרידה קלפחולץ, היא הצגה עדינה ורגישה, לירית והגותית. הצגה, המשלבת גם ריקוד, על צימאון של אהבה וחופש בעימות עם המוות. נאוה זיו בתפקיד הראשי משחקת עם מזג סוער, לוחט, כמו סטיכיה.

על הבמה הקטנה, ה"בימרתף", הועלתה הצגה "סולו", מאת יהושע סובול, שגם בים אותה ביחד עם עדנה סובול. סיפור המחזה מבוסס על חייו של ברוך שפי-נוזה, והוא בנוי כסיפור של דוסטויבסקי, כוויכוח מתגבר ופוליפוני. "תיאטרון של טרנספורמדיות ונחשולים", כמו שאמר סובול; גלים סוחפים את הצופים פנימה, לתוך העולם הפילוסופי של שפינוזה וכל גל כזה — מהשחקנים לצופים, לשחקנים ובחזרה — מעלה את כל הנוכחים באולם לעוד פסגה של מחשבה פילוסופית, וחושף את אסונו של אדם בודד, שרצה להישאר יהודי בלי להסתופף סביב אבוס העדר.

גישתו של היוצר, המדויקת כמחשב, מימשה את הפוטנציאל של השחקנים. כולם בהצגה היו מעניינים, אבל מבחינה רגשית נצצו ממש יוסי יבלונסקי, בתפקיד הרב הראשי באמשטרדם. חיים חובה, בתפקיד פרדו מרדני ורוגש, חברו של שפינוזה (הבוגד בו), ושמואל סגל, בתפקיד המורה הזקן, השבור והמנופץ של שפינוזה. רוני פינקוביץ' הכשרוני היה דינמי מאד אך מעט קר ושכלתני בגילום התפקיד הראשי. הסבל האנושי, התמצית והלב של הדמות, הועברו אצלו יותר כרעיון מאשר באופן חווייתי. אבל אפילו באיכות-משחק זו הוא הותיר, על לוח-המשחק שבנה סובול, רושם חזק מאד.

מוצלח יותר היה פינקוביץ' ככמאי של

הקומדיה השחורה "רעל ותחרה" מאת ג'וזף קיסלרינג — הצגה מצליחה מאד בכל רחבי הארץ. את "ירמה" כבר הורידו (אין מקום וזמן בשבילה) וכך היה גם גורלה של "סולו". אבל "רעל ותחרה" ממשיכה להיות מוצגת על הבמות הכי טובות.

קשה להאמין, שאותם אנשים עושים גם אמנות וגם הבלים קלוקלים מסוג זה. "רעל ותחרה", המוצגת (גם) על הבמה הגדולה של "הבימה", היא פנטסמגוריה של בית-משוגעים מהוגן. שתי יפהפיות זקנות מדשדשות, מתוך בטלנות, לעבר מעשה צדקה מיוחד: רצח של עניים וחסרי-בית. ההצגה נפתחת לאחר שהשתיים, בעזרת יין וסטריכנין, כבר סייעו לשנים-עשר זקנים לעבור לעולם שכולו טוב. המחזה של קיסלרינג הועלה בברודוויי כבר ב-1941, בבימויים ועיבודים של לינדסי וקראוס, והוא עדיין פופולרי בארה"ב כקומדיה של פחד-מוות בטוח ומשעשע.

את ההצלחה המוזרה של ההצגה קבעו מראש דברים, שהפרו, בצורה הפגנתית, את כללי התיאטרון: הגיבורים, המוצגים עם סימפטיה, הם רוצחים ומשוגעים; הגיבור, בניגוד לציפיות שלנו, משכנע את אהובתו להתרחק ממנו ולא להפריע לו — מה שמפתיע את הצופה, ומעורר בו צחוק עצבני. זוהי קומדיה מסחרית קלאסית, שהצלחתה נקבעה מראש על-ידי דרך הבימוי.

התיאום בין השחקנים מצוין. הבמאי, רוני פינקוביץ', עם התפאורה אדריאן וקס והמלחין אלקס קלוד, יצרו חזיון-תענועים של בית-משוגעים מהוגן, המרוהט כארמון ישן, עם דיוקנאות משפחתיים וכורסאות כבדות מהתקופה האליזבטנית. המוסיקה, העומדת בניגוד למתרחש על הבמה, יוצרת סתירה משעשעת וחושפת את הכוונות האמיתיות של הדמויות.

ליה קניג, בתפקיד אבה, ומרים זוהר כמרתה, עומדות במרכז ההצגה, ומפליאות את הצופים בעיצוב הפרדוקס של דמויות, המבצעות "רצח מתוך רחמים", דמויות סימפטיות המתענגות על אצילות נפשן. שאול מזרחי שיחק את האחייין בוב, והפחיד את הקהל בדמותו הלא-לגמרי אנושית, חסרת-החיות כדמותו של פרנקשטיין. הוא הפליא עשות ברבגוניות ובכושר ההמצאה של דרכי הרצח שלו, ובהנאה ששאב מהן.

מרכז ההצגה היה מורטימר, בגילומו של דרור קרן. הוא עשה מתפקיד המבקר דמות אנושית ולבבית, המתאמצת ככל יכולתה לגאול את מה שאפשר. אופן

העמידה שלו, העקבים זה בצד זה כדרך העמידה השנייה במחול, הוא של בן-אדם אמנותי. ואכן, הוא מסתכל על החיים כעל ליברטו קלאסי. דווקא עליו, על מורטימר, בנויה ההצגה. הוא היצור האנושי הנורמלי היחיד, הוא הקורבן הפוטנציאלי של הרצח הזה. דרכו מגולמים האבסורד והפורענות האורבים לכל אחד מאיתנו.

"רעל ותחרה" היא פארסה קלה על מוות, אזרה מצחיקה. אולי דווקא בישראל, מקום שבו המלחמות אינסופיות והמיתות המקריות אימתניות, דווקא כאן נחוץ לפעמים להתגבר על הסיוט על-ידי צחוק? יתכן. אבל עלי — ועל רבים אחרים, המורגלים למסורת עמוקה ומשמעותית יותר של אמנות — לא השאירה ההצגה הזו רושם. אמנות מסוג זה — משתעשע, מסחרי — היא כמו ערפד אנרגטי. היא מוצצת מהצופה מרץ וכסף, ולא משאירה לנפש כלום, פרט לריקנות.

חדורה מסחריות פוליטית היתה ההצגה "בחורים טובים" מאת ארון סורקין, שעניינה הפרת החוק בצבא האמריקאי המופתי. חולשת המחזה היא היותו רווי יתר על המידה בדפוסים עיתונאים ובאמצעים של הדמויות. איציק ויינגרטן, הבמאי, אינו מצליח להתגבר על כך, וגם לא התפאורן אלי סיני, והשחקן שמואל וילוז'ני. ישנו סימון בלבד של רעיון היסוד — סכנת הפשיזציה של החברה הדמוקרטית (אקטואלי גם לישראל) וההכרח שבהתגברות על הקונפורמיזם שבנפש. הסיפור הבלשי, ככלל, הוא כבד וחמור מדי, ומתבסס יותר מדי על תפאורה חזותית. השחקנים נטולי עצמיות, מתלבשים בצורה זהה וזוים כרובוטים (לא מתוך מכשלה שלהם, אלא בכוונת-מכוון של הבמאי).

אם הסוד של האמנות הוא היסוד החי, והאתגר הגדול הוא להתקרב אליו, לגעת בו ולגעת בצופה — הרי שההצגה השאירה בי רושם של ולד מת. העמידה העיתונאית לא נוצלה בכלל, וה"איך זה עשוי" קיבל משקל הרבה יותר גבוה מה"מה".

הצגה חברתית מושלמת, "מרחץ-דמים" רוחני מיוחד לישראלים, היא "רעולים", מאת אילן חצור ובכימיו של רמי דנון. ההצגה קיבלה את הפרס הראשון בפסטיבל עכו 1990, והיא באמת "תיאטרון אחר", כפי שאמורות להיות ההצגות בפסטיבל הזה.

שלושה אורות שוטפים לפתע את הקיר האדום. אנקולים עם דם וגופות בשריות. דם על בגדי הגיבורים, ודם גם על השיחה שלהם, שתחילתה בשיחה ידידותית במחסן רגיל של חנות בשר וסופה בבקשה של אח מאחיו שירצח אותו, במקום שהישראלים יעשו זאת. באופן בלתי-צפוי הופכת חנות הבשר לאולם-משפט ולתופת.

הרבה אגרסיביות ואכזריות נטולות-רחמים מופנות כאן גם כלפי הצופים היהודיים בהצגה. במשך שעה וחצי אנוסה האינטליגנציה הישראלית להסתכל על הצגה חדורה בלהט כמעט-שקספירי של תשוקות

"רעל ותחרה":
אמנות מסוג זה — משתעשע, מסחרי — היא כמו ערפד אנרגטי. היא מוצצת מהצופה מרץ וכסף, ולא משאירה לנפש כלום, פרט לריקנות.

"בחורים טובים"
טובים: "אם סודה של האמנות הוא היסוד החי, והאתגר הגדול הוא להתקרב אליו, לגעת בו ולגעת בצופה — הרי שההצגה השאירה בי רושם של ולד מת."

ודחפים, שעניינה מחבלים-טרוריסטים, כלומר, כאלו שהציבור אינו רואה בהם בני-אדם.

השחקן יגאל נאור, בתפקיד נעים, קיבל פרס מיוחד על משחקו בהצגה זו. הוא מגלם — במקום מרצח רגיל ואדיש — דמות הומנית עמוקה מאד ומרעידת-לב, המגלמת בתוכה את האהבה שילדה את הדם.

זו הנוסחה של ההצגה, המפתח לתת-המודע החברתי של הקהל, שפועל ומשתתף בתהליך הצפייה. זוהי הפגנה פוליטית של תיאטרון, שלראשונה בהיסטוריה של המדינה, שובר את הטאבו הזה על אנושיותם של המחבלים. היו כאן פסגות של משחק ותפיסה פסיכולוגית של דמויות בעלות גוונים רבים של רגישות ועומק.

גם עבודתו של יוסי פולק ב"האב" של סטרינדברג היא חסרת-תקדים מבחינת הרמה והאיכות של יצירת דמות. ההצגה, בכימיו של חנן שניר, עמדה במבחן של יותר משלוש-מאות העלאות על הבמה. סיפור הפירוד המשפחתי הוצג, על-ידי שניר ופולק, כאסונה של אישיות המחפשת הרמוניה ונידונה לחצייה רוחנית ולמוות בחיים של רוחה מזויפת. הקלאסיקה הזו הוצגה באופן כה עמוק וחזק ולא אילוסטריטיבי, עד שהפכה לאקטואלית לחלוטין, וטעונה בחומר נפץ מסוכן.

בעונה האחרונה נשמע קולם של הנושאים הנצחיים גם מבעד לחיפוש של התיאטרון הישראלי אחר פניו הלאומיות, אחר דמות היהודי המתחדש-תמיד. "זכור את 1492" היה המוטו להצגה "עלילות עקביא" מאת יוסף בורלא, בעיבוד אברהם ורוני ניניו ובכימיו של רוני ניניו; מחזה, המוקדש למלאת חמש מאות שנה לגירוש ספרד.

תיאטרון החאן הירושלמי יצר הצגה מיוחדת מאד על השורשים הרוחניים השונים שמתלכדים בתוך כולנו, כאן בארץ — כפי שהם משתקפים בראי ההיסטוריה של האנטישמיות.

העלילה עוקבת אחר חייו של הגיבור, מילדותו ועד מותו, ואחר הדרך שעבר בחיפוש האלוהים, האמת והיופי. הכפר התורכי הקטן, שבו התיישבו צאצאיהם של מגורשי ספרד, וביקשו לחיות את חייהם בקשקש, תוך קיום המנהגים והמסורות הישנות וללא מחשבות מיותרות — כפר זה "מתפוצץ" מהתעוררותו של היצור המזר, שמילדות אינו מסוגל לשבת במקום אחד, משום ששמע באזני רוחו על קיומו של משהו נעלה יותר...

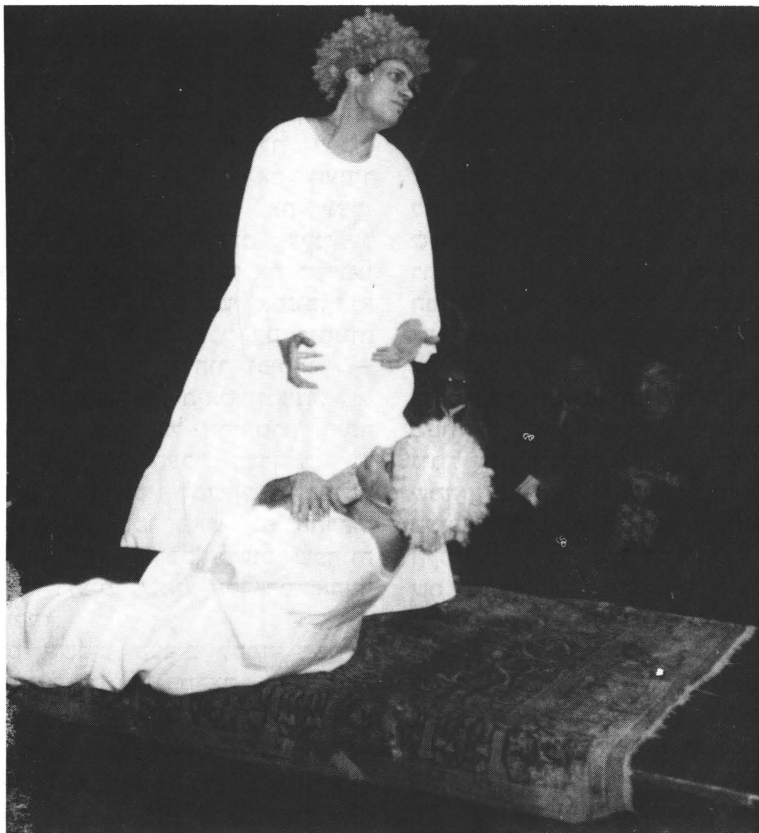
רוני מנדלסון, בתפקיד עקביה, מקסים את הצופים. הוא מטיב להעביר את חוסר השקט הפנימי של עקביה בחיפושיו אחר היופי ואחר המשמעות העמוקה של דברים כמו ההורים, ברה-מצווה, החופה, ירושלים, בית-המקדש והאהבה — סמלים וסימנים של המנטליות היהודית.

הצימאון של עקביה להשיג את האידאל אינו יודע פשרות, והוא אף קורא תגר על אלוהים ומעיז להאשימו. בסוף המחזה הוא נעלם, עוזב, מתרחק לשום-מקום, ללא-ישות, למוות. אך בהיעלמות הזו יש הכרזה על הזכות האנושית להתקיים בעצמו, כעצמו, ובכך להשתוות לאל.

הבמאי רוני ניניו בנה את ההצגה בסגנון "תיאטרון קריאה", שאינו מבטל את הספר, אלא מקיים דיאלוג עם הצופה במסגרתו. זה, לא רק שאינו מפריע לתיאטרליות הכוללת של ההצגה, אלא נותן לה כוח. השחקנים כמו מנהלים דו-שיח עם הצופים, ויוצרים מעין האחדה של המקום והזמן, המאפשרת להתבונן ולדון בגילוי לב במסורות היהודיות.

החופש הרוחני של הבמאי הוליד שפע של תכסיסים בימתיים: קרקסיים, כמו משחק עם אש ומרוץ מסביב לבמה ומצדיה; כאלו הלקוחים מתיאטרון הבובות, כהגדלה והגזמה של מסכות וטכניקה של מריונטות בעבודת השחקנים; מוסיקליים — ישנה נוכחות קבועה של מוסיקאי על הבמה, והוא מאלתר על כלי-נגינה





תיאטרון "גשר" מתוך "רוזנקרנץ וגילדנשטין מתים"

מסורתיים ומשתף פעולה עם המתרחש. העולם הסגנוני והמהופך הזה של הבימוי עומד בסתירה למופשטות ולרוחניות של הגיבור, ומתגבר עליו.

האבנים החשופות, הממשיכות את האדר-ריכלות של העיר העתיקה לתוך אולם תיאטרון החאן, מנוצלות בהצלחה על-ידי התפאורנית פרידה קלפחולץ. החללים של הכפר, הדרך, עיר הבירה, החדר, בית הכנסת ואפילו של בית-המשוגעים נוצרו על-ידיה עם צבעוניות של אור שתוכנן בהקפדה ובתיאום לתנועת השחקנים. קונסטרוקציה רב-שימושית הקיפה את הבמה ואת האולם מכל צדדיו, והמשחק נמשך גם מעל לראשי הקהל. התנועה על הקונסטרוקציות היתה ביטוי לקולות הרבים שמדברים אל, מול, ונגד הגיבור, וגם לקולות הרבים המדברים מתוכו.

ההצגה נגמרה עם סימן פיסוק פתאומי — הודעה על היעלמותו הלא-פתורה, כמו באגדה, של עקביה. לצופה נשאר לרדת לעומק הדבר ולהעלות משם פיתרון, להמשיך ולחשוב על הנסיקה, על ההמראה המאומצת הזו, וסופה.

העובדה שבירושלים, בבניין העתיק של תיאטרון החאן, נוצר הטקס הבימתי המצוין הזה, היא רבת-ערך. זהו למעשה טקס-זיכרון למבשריו של החזון, אשר לא הגיעו להגשמתו ולא עלו לארץ, אולם נשאו אותו ברוחם, כאור של מנורה, כל חמש מאות שנות הגלות.

העונה האחרונה היתה בשבילי חשיפה ראשונית לפניו של התיאטרון הישראלי. היה ברור, שהוא טבעי, סגנוני, פוליפוני ורב-גוני, כמו כל תופעה מתפתחת, המחפשת את הכיוון שלה. מצד אחד, ראיתי בו את המגמה למסחריות, שהביאה להשפלה והנמכה של הרמה האמנותית, וכן תיאטרון חברתי ראוותני, מזויף — ובשבילי אלו שתי פנים של אותה מטבע. אבל מהצד השני, יש בו משהו שצומח מתוך טבע סוער וחזק, מכוחם של הדברים — חתירה בריאה להומור, לאירוניה עצמית, לדיבור ישיר באלגוריות היסטוריות על הבעיות הכי חמורות וכואבות של ההווה. אבל בעיקר, שמתי לב שעל הבמה, כמו בכל ישראל, ישנה נוכחות של ערכים מוסריים, רוחניים, נצחיים.

החיפושים אחר "תיאטרון אחר" "במדינה אחרת" נמשכים, ובמובן זה, אי-אפשר להתעלם מהחידוש שהביאה לחיים התרבותיים של ישראל העלייה של 1990. הגרסה הבימתית-רוחנית שלה התרחשה ב-1991 עם הקמת תיאטרון "גשר".

קבוצה מיוחדת זו היא מאגר של ערכי התיאטרון הרוסי, האנרגיה והמורשת שלו. ב-1991 הם העלו בישראל רק כמה הצגות, אבל כל אחת מהן היא אירוע, אירוע שיש לו חשיבות בינלאומית. תיאטרון גשר נושא עמו מסורת של בית-ספר רוסי לבימוי. הבמאי של התיאטרון, י. אריה, למד אצל טובסטונוגוב, אפרוס

וליובימוב את אומץ היצירה, חירוף הנפש והיכולת להיות מנהיג אמנותי, ובעיקר את האסתטיקה והדרך ליצור שלמות בבניית הצגה.

"אנחנו חושבים", אמר אריה, "שעכשיו נחוץ אוויר צח לתיאטרון, ולא ריחות מטבח. אנו לא זקוקים למבט על קשיי ההווה או לשעשוע, אלא למלאכת מחשבת אמנותית רצינית, לטעינה רוחנית. פבלו קאזאלס ניגן כל בוקר את הפוגות של בכ, כדי לכוונן את החיים שלו לצלילו של קולן גבוה, וכך גם התיאטרון שלנו רוצה לכוון עצמו לצליל של רוחניות גבוהה, כדי לנצור ולשמור על המובחר שהתקיים בעבר".

את היסוד הנעלה הזה אנו רואים בהצגה הראשונה של "גשר", שהועלתה גם בניו-יורק והיתה כרטיס הביקור של הלהקה, "רוזנקרנץ וגילדנשטין מתים". תום סטופארד, המחזאי, לא הנמיך את שקספיר. הוא הסיט את המלט דורש-האמת קצת הצדה, והציב בקדמת הבמה את שתי הבובות של הכוונה המלכותית — רוזנקרנץ וגילדנשטין, משכילים יהודיים, האשמים תמיד בכל. הנושא הנצחי של הקורבן והשעיר לעזאזל הוא מרכזי אצל אריה כמו ההתנגשות בין כבוד וסתגלנות, והמתח בין התיאטרון לחיים.

י. איבני בתפקיד רוזנקרנץ וי. טרלצקי בתפקיד גילדנשטין משחקים דמויות של גיבורים לא-אמיתיים, החיים באשליה שיש להם חשיבות היסטורית, בגלל קרבתם לשלטון. בגאווה הם משליכים את ראשם לאחור, מנופפים במקלות הליכה, לבושים שחור — מעין גרסה של סוכני ק.ג.ב. בלבוש אזרחי. הם

חושבים, שבאופן זה יוכלו לזרוע פחד ולהשפיל את הבריות. הם מתייחסים לשחקנים המוזמנים על-ידי המלט כאל אנשי אספסוף שוטים, שמוכרים את עצמם בעבור פרוטה. אבל כאשר הם רואים ב"מראה האווילית" של התיאטרון את עצמם, על עמוד התלייה, הם מבינים לפתע שאין הם אנשים אמיתיים: גם הם משחקים תפקיד בתיאטרון הטוטאלי של השיטה הממלכתית. הם מנסים למרוד, לברוח מהבמאי-המלך, להיות לאישיות אמיתיות, להימלט — אבל לשוא. גורלם — גורל של בוגדים מתוך חולשה ומתוך חשבונאות — כבר נחרץ מראש לא רק על-ידי שקספיר וסטופארד, אלא גם על-ידי הבמאי יבגני אריה, שמרחיב ומבליט את הנושא של התיאטרון כבית-דין של כבוד.

המסכה הוסרה. את הפסיכולוגיה של ה"פנקסנות הכפולה" — כבוד פנימי מול בווה במסגרת הקהילה, חופש פנימי מול עבדות ציבורית — אותה כואב לא רק תיאטרון "גשר", אלא גם כל מי שעבר עליו מכבש-הפלדה של קונבנציות התיאטרון הרוסי. עם השיטה הזו עושה הבמאי חשבון. הוא מוסר בידי הקומדיאנטים ששיחקו באלסינור את הקטע "מות גונגור".

המבצעים משנים צורה מליצנים לפרק-ליטים טרגי-קומיים והם שעושים את ניהול-החשבונות של אריה. בוריס אחנוב, בתפקיד הקטגור, מי שהיה השחקן הראשי בלהקת השחקנים, מאשים בבוגדנות את חבריו לשעבר של המלט, גיבוריו של מחזה שעלילתו ידועה מראש. והוא מאשים אותם מתוך עמדה של אמנות

תיאטרון
"גשר": קבוצה
מיוחדת זו
היא מאגר של
ערכי התיאטרון
הרוסי, האנרגיה
והמורשת שלו.
ב-1991 הם
העלו בישראל
רק כמה
הצגות, אבל
כל אחת מהן
היא אירוע,
אירוע שיש
לו חשיבות
בינלאומית.

כל ההצגות
של תיאטרון
"גשר" הן כמו
דפיו של ספר
אחד, שנכתב
על-ידי הבמאי
יבגני אריה.

המבוססת על "דם", על האמת ועל המצפון, המהולים בכאב. הצלחת-הכזב המהירה של רוזנקרנץ וגילדנשטרן מועלית על-ידי אחנוב בשורת מעמדים, שהם מלאכת מחשבת של תיאטרון שיכול להראות הכל — אפילו את העתיד לבוא. הקטגור שופט גם את עצמו ואת חבריו השחקנים: "חינם צעקנו על אמונה אבודה, אנחנו בזבזנו את כשרוננו האחד". השחקן, בגילומו של אחנוב, הוא נטול-בית, חסר-סגנון, אבל עם רוחניות פנימית, חופש של אלתור ופיכחון — והוא היה השופר של תיאטרון גשר. ההצגה הראשונה של התיאטרון היתה הרהור על דרך העבר בברה"מ, על בית-הספר הקלאסי למשחק והמורשת שלו, שחולצה כמו מאש. גם ההרהור על ההווה הוא מורכב, משום שבהווה לא תמיד רוצים לשמוע על "דם, אהבה ורטוריקה".

הצופים יושבים מסביב לבמה בשורות מקבילות — כמו במראה, כמו בבית משפט. הם עצמם משתתפים במשחק הזה, וכל אחד מהם חייב להחליט עם מי הוא: עם התיאטרון — או נגדו. על ספסל הנאשמים עם הסתגלנים, הקונפורמיסטים ומחשבי-החשבונות, או עם התובעים העליזים, שיש להם חור בכיס ושמש בראש...

כל ההצגות של תיאטרון "גשר", גם "דרייפוס", גם "כאילו", הן כמו דפיו של ספר אחד, שנכתב על-ידי הבמאי יבגני אריה.

המפתח למטאפורה של "דרייפוס" הוא החיפוש של יהודים מיציאת מצרים האחרונה אחר השורשים שלהם בהיסטוריה היהודית, חיפוש אחר קשרים בין ההווה לתקופת השואה. הוויכוח המתנהל בין הבמאי המקצועי (בגילומו של ר. חילובסקי) לבין החייט המקצועי, מוטל, (ו. חלמסקי) בעניין צבע המדים של הקצינים הצרפתיים בתקופת דרייפוס, הוא לא רק ויכוח על אמת ושקר באמנות — אלא דיון באסון ההסטורי של יהדות אירופה, שעדיין, בנאיביות עיוורת ומתוך אמונה בצדק המוחלט, מנסה "לצבוע את פני האסון". בסוף המחזה, השחקנים, שלא הצליחו לביים את "דרייפוס", חוזרים שוב ל"טוביה החלבן", שנשאר תמיד חי ואופטימי. ורק מוטל, שהבין באיזה משחק טראגי הוא הסתבך בגלל התורשה, בגלל דמו היהודי, רועד בהיסטריה שקטה...

ההצגה היא מצבה שהקים תיאטרון "גשר" על קבר ההזיות הבימתיות והחברתיות הלא-מוגשמות של העיירה היהודית — עיירה נאיבית ונהדרת שממנה יצאו כולנו, כל היהודים של יציאת מצרים האחרונה. זו גם מצבה לתרבות היידיש, שלמרות הכל לא נשרפה בלבבנו.

"לי, בכלל, יותר קרובה תרבות היידיש", התוודה י. אריה. "אני פסימיסט (זה אולי הקו הלאומי) אבל יש לי יכולת לדבר על דברים טראגיים בהומור ובאירוניה. באי-רוניה יש תמיד התגברות על הטרדיה..."

זו גם תכונה של משכיל רוסי מימי צ'כוב — החיבור של המחשבות הנעלות ביותר ביחד עם אירוניה. לכן אני לא אוהב את איבסן, שאצלו הכל בא עם רצינות מפלצתית".

זו אולי הסיבה לכך, שרוסיה נראית מאד לא רצינית בהצגה "כאילו", אולי משום שעדיין מעורב במבט עליה הרבה כאב. רוסיה מוצגת שם כ"שדה של טפשים". המחזה בנוי משלושה חלקים. החלק "צעיר מפונק", מאת פון-ויזין, מתרחש בבית-משוגעים, שבו נתבלבלו בכוונה כל היחסים הנורמליים. זהו מעין קרנבל מטורלל. בחלק השני, מ"חתונה" מאת גוגול (והמונולוג שם נתן להצגה את שמה), מתוארת רוסיה כמקור של בכי העובר דרך צחוק, בגלל אי-ההתאמה הקומי שבין הרגשות העלובים לאידיאל. שם מורגש מאד היגון המיסטי של גוגול. רוסיה מוצגת הכי טוב בחלק השלישי. זהו מחזמר דרמטי מאת מאיאקובסקי, שהוא פסגה של משפט וצחוק. זהו דימוי של שיגעון סובייטי, והבמאי נותן פה ניתוח חד של הסיבות לכישלון האידיאל הסובייטי באמצעות טקסט, ריקודים, מוסיקה וצבעים המשולבים זה בזה באופן משכנע ביותר.

הבכורה האחרונה של תיאטרון "גשר" — "מולייר, ושיעבוד של מתחסדים" מאת בולגקוב — היא בגדר מבט מהעבר אל העתיד. זהו מחזה של התגברות על הגורל, על שמחת היצירה, וכמו ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", גם שיר-הלל לאמנות, שאמנם עולה לנו בדם, אבל אנו מוכנים לשלם במטבעות הדם הללו, כי בה מצויה האמת. "על בולגקוב חשבנו אפילו קודם במו-סקבה... בשבילי הוא הגילוי הנישא ביותר בספרות העולמית של המאה העשרים". הסופר הכביר הוצג על-ידי י. אריה בהצגה חדשה לגמרי ביחס לקודמיו. גירסאות אחרות של המחזה הראו אותו רק כטרדיה פוליטית, אבל י. אריה משנה את זווית הראייה ומדבר על הנושא הנצחי של גורל האמן.

ים אינסוף של נרות, מוסיקה בסגנון ובאיכות קלאסית, כובות עצומות מתנועעות, קונפטי — כל אלו הזכירו לנו שאנו נמצאים בתיאטרון ה"פלה רויאל". מאחורינו — לואי ה-14, המלך, עונה למולייר חביבו ממקום מושבו שבתא המלכותי.

אריה עושה שימוש חופשי, אסוציאטיבי וגמיש בשלדי הברזל שעל הבמה. הם מתפקדים כמשתתפים בהצגה, כבני לווייה בחצר המלכותית, כחברי המאגיה השחורה, כעמודי כנסייה, כמערכת אבזורים קורסת מאחורי הקלעים. לכך מצטרפת תאורת נרות — טבעית, רועדת כמו הנפש, כמו עצבים חשופים. הכל אומר חדשנות, התפתחות אסתטית, המאירה את בולגקוב כפי שהיה רוצה לראות עצמו ב"מולייר" — מ"מוסיקה ומאור" (תאורה: מ. צ'ריבסקי, מלחין: א. נידובצקי, תפאורה: ז. סבירודצ'יק).

הבמאי שינה את נקודת המבט על הסיפור: חשוב יותר מנושא ההתנגדות הפוליטית הוא גורלו של האמן, אשר עולה באש למען היצירה. ולכן, הוא רואה את מרכז ההצגה כ"ההתנגשות בין חיי הריאליה של אנשי האמנות, המשלמים את הכל בדמם, לבין החיים הקלילים שמחוץ לתיאטרון".

יבגני גמבורג בתפקיד מולייר מעלה דמות עזה ואנרגטית, החדורה כולה ברוח היצירה הבימתית, עם התנהגות שאינה דומה להתנהגות בחיים אלא לאמנות. מולייר עצמו הוא תיאטרון, ולכן לאחרים, אפילו לקרובים אליו, קשה להבינו. הוא עבד ורודן של האמנות.

האפילוג אינו עוסק בעניין חברתי, גם לא בהתנגשות בין שלטון רודני וקדוש מעונה. הוא מתעסק בשאלה הפילוסופית של הגורל והכישרון, של הזמן החולף של האמנות, והחיים המרוכזים ברגע קצר. כשפניו לאולם, מביט אלינו ואל תוך זכרוננו שלו, נזכר מולייר בגיבורי הדרמה של חייו, החולפים-מנצצים מאחורי גבו, כבמעין אחורי-קלעים של ההכרה. כמה שחקנים לובשים שרולים צבעוניים, כמתכוננים לקרב. הם מתקבצים סביב מולייר, כאילו עמדו לצאת לדרך מסוכנת, למסע בתיבת-נוח. הנה, תיכף, הם יעלו על הבמה כמו מוסיקטרים, להציג את ההצגה האחרונה. מוסיקה נפלאה מתגברת על המונולוג של מולייר, ואז מולייר נופל, נפטר... ודמעות שקטות של שחקנית במסיכה עליזה של ליצנית... הרף-עין שמחזיק בתוכו נצח.

תיאטרון "גשר" של י. אריה גם הוא מעין ספינה, מעין תיבת-נוח שהעמיסה עליה והובילה מרוסיה את כל שהוא בעל-ערך. הדרך אינה קלה — הרוחות אחרות, הגלים אחרים, ויש צורך לפתוח אתם בוויכוח. אבל, כפי שאמר י. אריה, "אנו אנשים חיים, אנו — ואני מדבר על שחקנים — כל זמן שאנו מביאים את עצבינו החשופים, את הרשמים שלנו, אנו מתקיימים. יש לנו עוד הרבה ללמוד, אבל אנחנו נפתחים לחיים כאן..."

בתחילת פברואר 1992, באקדמיה למו-סיקה של ברוקלין, בניו-יורק, הופיע תיאטרון "גשר" ביחד עם להקות אחרות במסגרת פסטיבל "הדור החדש של האמנות בישראל", הצלחתו היתה עצומה. ה"ניו-יורק טיימס" כתב: "גשר" הוא הפתח של ישראל לאמריקה. הם הצליחו להתגבר על מחסום הזמן והשפה, והראו שיש להם מה ללמד את השחקנים של הוליווד... ההופעה של "גשר", עם ההצגה "מולייר" בעברית, בפסטיבל הבינלאומי לאמנות בירושלים (יוני 1992) מסמלת סיתורה מוצלחת של תרבויות שונות על בסיס יהודי.

הוויכוח על הקול העצמי בתיאטרון הוא לגיטימי ומתמשך, אבל אולי בכך נמצא הפיתרון? התרבות היהודית, לפי אמונתי העמוקה, היא דיאלקטית, ססגונית, רבת-פנים. בייחוד עכשיו. ■

התיאטרון הישראלי. הוא טבעי, ססגוני, פוליפוני ורב-גוני, כמו כל תופעה מתפתחת, המחפשת את הכיוון שלה.

הוויכוח על הקול העצמי בתיאטרון הוא לגיטימי ומתמשך, אבל אולי דווקא בכך נמצא הפיתרון? התרבות היהודית, לפי אמונתי העמוקה, היא דיאלקטית, ססגונית, רבת-פנים. בייחוד עכשיו.

דיאלוג

בראשית
התמוססותה נכנסת הנשמה
לשלב נגוע-חלי: היא לובשת
צורה אנושית. (צבס לסוקרטס)

הלא מוטב

להסתגר בקשריר דמוי-כוכב
אפורי וצחית
כמו עכבישים הגוועים
מאגפים מסביב לעצמם
פחת ההרדוף.
או לשבת שתוקים בקופים
במצרה הסבך של ליאנה ארסית
תוהים על הפלובים
התחובים בתוכם.
או לדמע קרח יבש ושכול
להרוות קחוננים בסמאון
או להתגודד על מדפים
בכנפים מזותות
כמטריות עור מקפלות
גחוף מתל נסוד על פנים חשוכות-לחיים,
רק העינים כפטריות רעל.

בדמי שקט

משהו מתגולל אל תוף האד
נמוג צת ריחות הפלחן
והאקבים — מור, דק קטרת
ומסס חלב-גר — מתאבכים פנימה מן הים.

(תרגום: ג"ל)

היווכח!

משהו עובר וכלה מן העולם;
עד מהרה לא יהיו כלל מספרים
עד מהרה תהא זו אגדה יהודית נוספת,
כתובות-הקצקע הפחלות שרק למראה-עינים
יאמנו

אני חושבת שתינוקות לא ספררו
אותם
במהירות
עד כי מן הסתם פיוס רק לאנשים
בסביבות חמשים-וחמש
לכל הפחות כתובות-קצקע פחלות

לא תנתר עדות חיה עד מהרה
אף לא חותמת פשר פחלה אחת
על זרוע כלשהי שעודה בחיים.
האם זהו שיר קרתני, מיצד
לקהל קוראים מצמצם? האם?
משהו פשוט כמעט עובר וכלה
מן העולם:

(תרגום: ג"ל)

ריבה רובין

מאנגלית: גיורא לשם, אילן שיינפלד

שובך

למה הם ממשיכים לשוב אל
השורות הריקות האלה
של תאים ארעיים שהקיבו והחלידו —
למה הם מתעופפים פנימה, המכנפים הלכנים האלה,
הומים, שוקעים, ננשבים לכזב-
שיבה הפיתה,
על הזלזל והציץ מטילים
דבוקים מגללים ורפש
מדגירתם
והגלגולים לפניהם ואחריהם?

והנה הילד הסבילן ההוא, מלא
בכאבו ותבונתו, בא
שוב
מלקטם אחד לאחד
כי בית זה לא יוכל עוד לקימם
והוא הכין תאים משלו
באן אינם נזונים עוד
וגלגל התפלות של מעופם
אינו ממנע עוד בפנים מורמות.

הם ימשיכו לשוב, משטים
משלד הפלוב עד
שנעז להרס זאת לפחות
למען הילד ההוא שאצבעותיו בכנפיהם.

(תרגום: א"ש)

כריתה

המטה בצד שלך
היא שרוול ריק
מאחה היטב,
במקום בו עצרה הפריטה
את הנמק.

(תרגום: א"ש)

גותית

כותרות-פרוה מתקפלות,
שני תתולים כורדים שחורים
מרקינים ראשיהם המשבצים אבגי-חן
אל הפר שלי, כדי לבהות.

אמש מאהב חדש
עלום ככנסיה
קשת פיו כמו שד
חצוב באבן.

החתולים מכשפים
מן הזכוכית הצבועה ומנמרת
שהם רואים בציני.

(תרגום: א"ש)

מתוך "דיאלוג",
מבחר שירים
העתיד להופיע
בקרוב בספרי
"עתון 77"

ספרות בין המלחמות

* פרק מתוך ספרו של ארתור סנדאואר "על מצבו של הסופר הפולני ממוצא יהודי במאה העשרים", וארשה 1982.

תעוררת השאלה, האם אפשר בכלל לנסח אי-אלה קביעות כלליות בנושא היהודים המת-בוללים. אפשר, בוודאי, לומר משהו על התנאים שבהם התרחשה ההתבוללות הזאת. לפני מלחמת העולם הראשונה היא היתה קלה יותר לאין שיעור: אז חזרו עדיין אחרי היהודים. אלה שהתבגרו אז, כגון וילהלם פלדמן, בולסלאב לסמיאן ויליוש קליינר¹, לא נתקלו, בעיקרו של דבר, במכשולים. התהליך הוכתר, בדרך כלל, בהטבלה לנצרות.

אני אומר "בעיקרו של דבר" כי, למשל, וילהלם פלדמן, שהתנצר רק על ערש דווי, עורר שערוריה, שלא חסר בה טעם לווי אנטישמי. הוא היה מבקר, מקצוע לא אהוד יתר על המידה, ונוסף לזה מבקר לא כל כך מוסמך. הוא הסכיל לדחות שיר של סלובצקי², שנשלח אליו בלי חתימה. בקשר לזה נפתח נגדו מסע השמצות, ולעומתו הופיעה מחאה, שחתמו עליה אישים נכבדים. כיום העניין זכור הודות לשיר של בויז'לנסקי³. השיר, כולל הטקסט והביאורים שנלוו אליו, הופיע במהדורת Wydawnictwo Lifevackie, אבל הוטלה עליו צנזורה חמורה: המלה "פארך" (שחין – כינוי גנאי ליהודי) הושמטה ובמקומה סומנו נקודות, ואילו על אופיה של הפרשיה עברו בשתיקה. דוגמה ליהודי מתבולל עד כדי כך, שלא רק תודעתו אלא גם תת-המודע שלו היו פולניים, הוא בולסלאב לסמיאן. ביצירתו חסרים לגמרי מוטיבים יהודיים. יוצא מכלל זה השיר "אליהו", שגם הוא אינו כתוב ברוח התנ"ך. אם לסמיאן מזכיר במכתביו את שושלת היוחסין שלו, הרי הוא עושה זאת רק בתור דבר שעלול לעמוד לו למכשול בהשגת משרה של במאי, בתקופה שבה "השאלה היהודית" – כפי שהוא כותב – "מילאה את כל העיר שנאה".

יוליאן טובים, או יהודי אלושמי

שונה היה גורלם של סופרים, שנפל בחלקם להתבגר באווירת השנאה שלוחת-הרסן שעוררו האנדיקים⁴ אחרי שנת 1905. למשל, יוליאן טובים⁵ נפל קורבן בשנים האחרונות לפני המלחמה למהומות אנטישמיות בלודז, כפי שמעיד ה"שיר על מכות" שנשתמר בארכיונו. לא יתכן, שמקרה זה לא הטביע את חותמו על נפשו של נער מתבגר.

את מצבו של יהודי-פולני מגדירים שני גורמים; הראשון הוא העובדה, שהוא עזב ציבור אחד על מנת להצטרף לאחר. ההיסטוריון ארנולד טויינבי קובע, כי תרבויות גדולות נוצרות במקום בו נתקלים בקשיים טבעיים; גם להתפתחות הפרט מסייעים תנאים קשים. על סמך זה גם ניתן להסביר את האחוה העצום של אנשים מצטיינים בין היהודים המתבוללים. גורם שני הוא העובדה, שפרט מסוג זה מתנתק מן המסורת המשפחתית הטבעית ולא לגמרי משתרש בחדשה. הוא בעל עמדות אנטי-שמרניות ונוטה למהפכנות, שכן כל תנועה מהפכנית מבטיחה לו שוויון-זכויות בחברה החדשה. בזה ניתן להסביר את ההשתתפות העצומה של יהודי רוסיה במהפכת אוקטובר, וגם את נהירתם למפלגה הקומוניסטית הפולנית. מכל מקום, לדעת הימין של הימים ההם, כל אחד שלא היה אנדק היה זכאי לתואר "בולשביק". בעיני פיינקובסקי⁶ היה ראוי לתואר הזה ה"סקמנדר"⁷ כולו יחד עם איוואשקביץ⁸. כפי שהתבטא גאלצ'ינסקי⁹ בשירו "מקרלים במיץ עגבניות" – בולשביק היה אפילו הנשיא נארוטוביץ, שירה בו אדם "אציל"; אפילו פילסודסקי כונה בשם זה.

לבולשביק או ל"קומונה היהודית", כפי שנהגו לומר אז, נחשב כל מי שנגע בקדשים המסורתיים: רכוש פרטי, המ-שפחה, הצבא, תום הבתולין. מבחינה זאת היה ליליאן טובים כישרון מיוחד לעורר שערוריות. שיריו "אביב – שיר הלל", "לאלופים", "לאדם הפשוט" העלו קצף על שפתותיהם של פיינקובסקים למיניהם. בעיה זו היא עד כדי כך סימפטומאטית, שנעסוק בה ביתר הרחבה. ובכן, להתבולל פירושו לקבל על עצמנו את קני-המידה המוסריים ואת החוקים האסתטיים של החברה הזרה, גם כאשר הם מכוונים נגדנו. בצורה כזאת אנחנו יוצרים דיסטאנס כלפי עצמנו, אנחנו לומדים להביט על עצמנו בעיני אחרים. מכאן הנטייה לאירוניה, שאובחנה מומן אצל סופרים ממוצא יהודי, למשל אצל היינה.

הדבר נכון פי כמה, כאשר מישוהו כמו טובים מתבולל בתוך חברה ימי-ביניימית למחצה ועוד בעיר כל כך מפגרת כמו לודז' במאה התשע-עשרה; בנוסף לכך יש לו אות-קין בצורת שומה על הלחי והוא טיפוס שמי בולט (ובכלל, כבר את ברית-המילה עצמה אפשר לחוש

כסטיגמה); אם לא די בכך, הרי שאת תחושת המסומנות הזאת מלבה בו אם נאורוּטית.

אצל האם היתה זו אכן אובססיה נאורוּטית, שהובילה אותה לבסוף לבית-המשוגעים, ואילו טובים היה בעל כישרון וחוש הומור במידה מספקת, כדי להשתעשע באובססיה שלו ולהפוך אותה למוטיב פיוטי וכדי להביט על עצמו כעל מישוהו אחוז שדים או אפילו כעל השד בכבודו ובעצמו:

ביקר אצלי אורח טרחן
הביקור היה קצר
יעץ דבר-מה, הסביר דבר-מה
רימה אותי כהוגן
("הביקור")

ידוע דיבוק האספנות של טובים, שאסף כתבים על שדים ועכברושים. אפשר לומר, שכאשר חיטט במסמכים העתיקים האלה, שמחבריהם תיארו כל מיני תחבולות לגירוש רוחות ושדים, הוא תר אחרי שושלת-היוחסין המיתית שלו או חיפש שיטה של ריפוי עצמי:

לימדו אותי להטוטים מועילים
בדיננס ודל ריו...

בקיצור, תוצאת הטמיעה בתוך חברה שהפכה את היהודים לשדים היתה, במקרה של טובים, דמוניזאציה עצמית. מכיוון שהסביבה שבתוכה גדל ראתה בו יצור מסוג שונה, זר, ראה גם הוא בעצמו זר. השכר הרוחני היה מעבר לכל ספק: הוא למד להתבונן בעצמו בעיני אחרים, "par le regard d'autrui" כפי שהיה אומר סארטר.

את היכולת הזו להתבונן בעצמו מבחוץ – יכולת שנרכשה במרוצת תהליך ההתבוללות – הכליל טובים בשיטה פיוטית. בשיר "הבעל ואני" הוא ידע להביט על עצמו, המשורר הנודע, בעיני "הילד הנורא מלודז", שהיה הוא עצמו בעבר. ב"שיר על התקווה המתה" הוא ידע לראות את עצמו בעיני שליח-רחוב זקן, שמצפה ממנו לשכר.

אפשר לומר בצורה פרדוקסאלית, כי הזעיר-בורגנות האנדיקית היתה נחוצה לטובים, שהוא היה מחובר אליה בחיבוק של אהבה-שנאה. כאשר חזר בשנת 1946 לפולין העממית, שבה פיינקובסקי ודומיו התחבאו בחורי עכברים, הם חסרו לו. כאשר התנער מהכישוף הרע שהטילו עליו, התנער, באותה הזדמנות, גם משירתו. אל הזעיר בורגני הזה קישרו אותו מחילות

התבוללות
משפיעה על
הפרט לכרות
ברית עם
כוחות הקדמה:
חברה לא-
שמרנית תסתגי
מהמתבולל
פחות. לכן
היהודים
השתתפו אז
בכל הזרמים
הכי חדשניים,
ותרומתם
לאוונגרד
הפוליטי
והאמנותי
כאחד היתה
עצומה.

להתבולל פירושו לקבל על עצמנו את קניי-המדינה המוסריים ואת החוקים האסתטיים של החברה הזרה, גם כאשר הם מכוונים נגדנו.

1. פלדמן וילהלם (1968) — מבקר ספרותי; לסמיאן בולסלאב (1878-1937) — משורר; קליינר יוליוס (1886-1957) — היסטוריון ספרות פולני. שלושתם ממוצא יהודי.
2. סלובצקי יוליוס (1809-1849) — מגדולי משוררי פולין.
3. ז'לנסקי-בובי טדיאוש (1874-1941) — מבקר, מתרגם ומשורר-סטיריקן.
4. מפלגה פולנית-לאומית אנטישמית.
5. טובים יוליאן (1894-1953) — משורר, גדול המשוררים הפולנים ממוצא יהודי.
6. פיינקובסקי סטניסלב — פובליציסט לאומני ואנטישמי.
7. סקמנדר — ירחון ספרותי פולני; שם של קבוצת משוררים בורשה בין שתי מלחמות העולם.

פנים. למה התחפש? לביירד¹², לאביר ללא חת ודופי, ללוחם נחוש למען הצדק. הוא עשה זאת, בייחוד בשירים, על-ידי כך שרכש לעצמו פנים וגלימה של הידאלגו¹³.

הקדשתי פעם ניתוח מיוחד לפיצול אישיותו הספרותית לפלייטוניסט גזעי ולמשורר לא כל-כך אותנטי: "כו בזמן שבפלייטון הוא ללא כחל וסרק — כתבתי — נבון, מפוכח, שופע הומור, הרי השירה מהווה עבורו זירה של התחפשות נפשית; כאן הוא עוטה גלימה עתיקה או ביירונית, כאן הוא מעניק לעצמו תואר אצילות ורוכש לעצמו שורשים, כאן הוא מופיע כפי שהיה רוצה להיות". בקיצור, כאן הוא מעמיד פנים. כל חייו חלם על עשיית רושם, רצה להיות למנהיג הרוחני של האינטליגנציה הפולנית. הוא נהפך לכזה באמת בימי אוקטובר. אולם היה זה אחד המנהיגים שנשארים במאסף, אחד מאותם מנהיגים, שרודפים אחרי פופולאריות אצל נתיניהם; אחד מאותם אנשים חסרי-אפשרות, לכך אורה, שבשנים מאוחרות במיוחד משאירים לעצמם פשפשים פתוחים למפלט. הוכחה לכך היא התנהגותו הפייסנית למדי בתקופה, שבה שלטה המגמה, שנגדה התבטא לפני חצי יובל שנים באסופת מאמרים.

אם מדובר במוצאו, הוא לא התכחש לו כלל וכלל. להיפך, הציג אותו לראווה, אבל הציג אותו בגירסה מתקדמת, פולנית-פאטריסטית. פעם סיפר על סבו, חיים זליג סלוניםסקי, עורך של עיתון עברי מתקדם ("הצפירה"); פעם הזכיר את אבי-סבו, אברהם שטרן, שמטעמים פאטריסטים דחה הזמנה של האקדמיה הברלינאית; פעם, במרוצת מסע בארץ-ישראל בשנות העשרים הבחין שם רק ביהודי זקן, החולם על שיבה לווארשה.

האובייקטיביות שלו ביחסו לעניין מוצאו וחוסר רגישותו היו מרחיקי לכת עד כדי הפגנתיות, לפעמים. כך, למשל, הוא פירסם ב"וידאדמוסצ'י ליטאראצקיה"¹⁴ (1924, מס' 35) מאמר "על רגישותם של היהודים", שממנו אנחנו למדים — בין השאר — כי "אחת התכונות העיקריות והאופייניות ביותר של היהודים היא זלזול בהישגים המפוארים ביותר של הרוח האנושית. היהודים מזלזלים בכל: מסרסים את השפה שבה הם מדברים, מתייחסים כביטול לטוהר הדיבור, הגוף והלב, ולעומת זאת הם מעריכים יתר על המידה ובחוסר תבונה את חשיבות הכסף [...] תשעים אחוז מן העוסקים בסחר-נשים הם יהודים".

ובהמשך: "באמנות הם לא פעלו כלום [...] יש בהם חוסר יצירתיות טראגית". ובכך! אפילו אלוהי ישראל: "מזלזל בכל מוסר, ואפילו ביושר פשוט, כאשר הוא שם לו למטרה את כיבוש ארץ-ישראל". בתור דוגמה לאותו זלזול במוסר מביא סלוניםסקי את מטר האבנים שהשליך האל על העמלקים. כל זה — אם נתעלם מן הטעות הפעוטה, שאלוהים השליך

יכול היה לומר על עצמו הפרוספרו היהודי של השירה הפולנית.

אנטוני סלוניםסקי¹¹, או קדמה מתונה

על אף כל האנאלוגיות מבחינת המוצא, ההשתייכות הדורית והאסכולה האמנותית, אנטוני סלוניםסקי נמצא במצב שונה לגמרי מזה של יוליאן טובים, אפילו בשל כך שבא לעולם בתור נוצרי, מה שהגן עליו לעת-עתה — כלומר בשנות העשרים — מפני התקפות האנדזיה, שלא היתה עדיין גזענית. הם היו במצב שונה לא רק מנקודת ראות דתית, אלא גם משום שכל אחד מהם צמח בתוך שכבה אחרת; טובים — בקרב הזעיר-בורגנות של לודז', סלוניםסקי — בקרב האינטליגנציה הווארשאית.



יוליאן טובים

כפי שנאמר לעיל, להתבולל פירושו לקבל את כללי ההתנהגות וקניי-המדינה האסתטיים של אחרים, גם כאשר הם מכוונים נגדנו. פירושו להישאר חסר מגן מול מבטו של הזולת. בעיני בעלי הטעם הממוצע בימים ההם כל דבר יהודי היה זהה למכוער. אף סולד עדיף בהחלט על-פני אף מאונקל, "ריש" קשה — על-פני "ריש" רכה. מתבולל, בייחוד כאשר הוא נער מתבגר, חייב לקבל את מערכת הערכים הזאת, להסכים לכיעור של עצמו.

אבל נער מתבגר זקוק ליופי כמו דג למים, כל אחד נלחם עליו. ההבדל בין שני הסופרים מתבטא בכך, שכאשר טובים חש על עצמו את מבטו של הזעיר-בורגני, ההופך אותו לשד, הוא לא רק קיבל את השדיות הזאת, אלא יצר ממנה טיפוס חדש של יופי — מוזר וטראגי. נקודת הזינוק לחיים של סלוניםסקי היתה יותר קלה, הוא היה בנו של רופא וארשאי מצליח. אבל לא נוכל להכחיש שהוא נבלם על-ידי פרצופו, שעלול היה להקשות על מפעלי הנעורים שלו.

הומור, ברק, שנינות — את זה ירש מאביו. נחוץ היה עוד לצאת לקרב למען היופי. הוא עשה זאת על-ידי השלכת האני האידיאלי שלו על דמויות מחוצה-לו, על-ידי סיגנון עצמי והעמדת

תת-קרקעיות. כמה שירים הקדיש לעיירות הרדומות, שבהן "שכנים טובים משמינים ומיטמטמים". כיצד הצליח לחזות את "פולין המנסרת בכינוור בירידים", פולין של עיירות דוגמת טומאשוב ומייכוב, שם עוד מעט ימצאו את דיוקנו בתוך תיבת-זכוכית — בתור דחליל! הוא חזה זאת מראש! בשיר קצת יותר מוקדם, "פזמון הבר-מינן", דמיין לעצמו את העולם הבא דווקא בצורה כזאת. "הוא יוצג — כתבתי פעם — בתור מלאך זול המקשט את עץ חג-המולד באיזו עיירה מסוג קוטנו או סיראדז לעיני האספסוף הקרתני:

יעמדו הצופים כוהים מעבר לזכוכית ואת תניעי כנפיים ואת תקישי ברגל נוקשה נשמתי הארורה!

לא יתחמק היהודי-השד — כתבתי בהמשך — מקידושו שלאחר המוות. קופא תחת מבט-עיניו של הזעיר-בורגני ייכנס לתוך הפנתיאון הקרתני שלו, ישתרש בתוך המיתולוגיה הזולה שלו, ייהפך למלאכון (או לשדון) — הייתי מוסיף היום) ממקראת בית-הספר".

בשנת 1943, תחת רושם הידיעות הזורמות מפולין, שביניהן היתה גם ידיעה על מות אמו, הדפיס בעיתון פולני-אמריקאי "כוכב הצפון" מאמר בשם "אנו, יהודי פולין", שאחרי מותו פורסם רק באנתולוגיות. הוא מדבר בו לראשונה בתור אחד מעם של "שלומים, סרולים, מושקים, בייליסים, מוכי שחין וגרדת". כעת הוא מקבל על עצמו את כינויי-הגנאי האלה. למעשה, התעודה הזאת חותמת את יצירתו הפיוטית; אחר כך באו רק יצירות נפל.

כאשר כינה את עצמו בשם "שליימה, סרול, מושק, בייליס, מוכה שחין וגרדת", לא היה חייב להזדקק לפיינקובסקי, שנתן לו את השם "יוינה טובים". הוא יכול היה למצוא את כינויי-הגנאי האלה ביצירי רותו ימי הנעורים, ב"סוכני הבורסה", "מעצמה אלמונית", "בנק" ואחרות. האם לא הזדהה שם עם המיתולוגיה של הזעיר-בורגני, כאשר כתב על "מיסות השטן" ו"פשעים נסתרים" של היהודים? האם הגידופים "מצורעים" ו"שייגצים"¹⁰, שבהם השתמש שם כלפי היהודים, לא עוררו האשמות שהוא אנטישמי? אבל לא! זאת לא היתה אנטישמיות, זאת היתה תחושת האקזוטיות של עצמו. כמה נחוץ היה אז המושג "אלושמיות".

נסיים את הפרשה! ההתבוללות, בעצם, לא הצליחה. לעומת זאת הצליחה השירה, שהיתה תוצאה של ההתבוללות הלא-מוצלחת הזאת, של האהבה האומללה הזאת לפולין. האם לא נתן פעם להבין בשיר "ירק", שאם פולין ההיא לא רצתה לקבל אותו, המולדת האמיתית שלו נשארה השפה הפולנית? והאם הצוואה האמיתית שלו אינה אלא אותו "נשך באופרה" הנואש והגאוני, המסתיים באיחול ש"יילכו כולם לעזאזל", יותר מאשר "פרחי פולין" שעלו בידיו רק למחצה? "And my ending is despair",

8. אייוואשקביץ יארוסלב (1894-1980) — משורר וסופר.
9. גאלצ'ינסקי קונסטנטי אלדנפוס (1905-1953) — משורר.
10. סנדאור מסביר, כי לטובים היו מושגים מעורפלים מאוד בשפת יידיש, ולכן הוא השתמש במושג "שייג'ן" בצורה לא נכונה. מן ההקשר מסתבר, שכונתו ליהודי צעיר, בו בזמן שפירוש המלה ביידיש הוא "גוי צעיר".
11. סלוניםמסקי אנטוני (1895-1976) — משורר ממוצא יהודי.
12. ביייר, פיר, (1476-1524). לוחם צרפתי אמין, שזכה בתהילה בזכות גבורתו ובכינוי: "אביר ללא חת ודופי" ("Chevalier Sans Peur").
13. גלימה של הידאלגו — לבושו של אציל ספרדי.
14. "ויאדומסצ'י ליטאראצקיה" (ידיעות ספרותיות) — שבועון ספרותי פולני שיצא בשנים 1924-1939.
15. "זוורוטניצה" ו"נובה שטוקה" (האמנות החדשה) הן בימות ספרותיות אוונגארדיות; ואט אלכסנדר (1967-1900), שטרן אנטול (1968-1899) וואזיק אדם (1982-1905) — משוררים, שלושתם ממוצא יהודי.
16. יאסינסקי ברונו (1939-1901) משורר וסופר ממוצא יהודי. קומוניסט, שהומת בכרה"מ.
17. "הירחון הספרותי" הוא בימה ספרותית בעלת גוון קומוניסטי בשנות השלושים.
18. מלז'ינה: דמות אגדתית, בת של פיה, שהיתה לה היכולת להיפך חלקית לנחש. היא מופיעה באגדות צרפתיות. כאן, הכוונה למנורה שכנה היא דמות של אשה מפחלצת.

אבנים גדולות מן השמיים על האמורים ולא על העמלקים (יהושע, י, יא) — צריך לעורר אצל הקוראים רושם של חוסר-פניות וחוסר דעות קדומות ביחס ליהודים מצדו של המחבר.

נזכיר, שמאמר זה שימש בשנת 1968 את גומולקה כעילה לתקוף את סלוניםמסקי מעל בימת אולם הקונגרסים בתור אנטישמי. הוא שכח רק דבר אחד: בלי תלות בעצם העניין, דעת-הקהל מצדיקה באורח אוטומאטי את מי שברגע הנידון אינו יכול להגן על עצמו מעל דפי העיתונות. מכל מקום, מן המאמר של סלוניםמסקי עולה בבירור, כיצד קדמה, שאינה נשענת על ידע יסודי של הבעיה, מתחלפת בבורות, וכיצד חוסר-פניות מופגן בהתייחסות לעניין המוצא הלאומי מתחלף במשהו, שהוא אכן קרוב מאוד לאנטישמיות.

לבסוף, בשנת 1947 כתב סלוניםמסקי את השיר "קינה על העיירות היהודיות", שם הוא מדבר על המאורע היחיד במינו בהיסטוריה, על השואה, והוא מביע תקווה שאי פעם "יתקרבו באחוזה ויתלכדו מחדש שני עמים, שניזונו מסבל במשך מאות בשנים". התקווה הזאת נבעה, כרגיל בשירתו של סלוניםמסקי, מנטייתו למליצה הומאניטארית-אצילית: אחד מן העמים האלה אינו קיים עוד על אדמת פולין.

כאמור, עובדה היא שההתבוללות משפיעה על הפרט לכרות ברית עם כוחות הקדמה: חברה לא-שמרנית תסתייג מהמתבולל פחות. לכן היהודים השתתפו אז בכל הזרמים הכי חדשניים, ותרומתם לא-וונגד הפוליטי והאמנותי כאחד היתה עצומה. ממילא, הברית בין השניים היתה אז כללית: הסוריאליסטים משתעשעים בקומוניזם באותה מידה כמו הפוטר-ריסטים הרוסיים; שמאלה נוטות הן ה"זוורוטניצה" (במפנה) הקראקובאית עם פייר בראשה והן "האמנות החדשה" הווארשאית עם ואט, שטרן וואזיק¹⁵. אף אחד מהם — אם נשתמש באמת-מידה של הגדרה עצמית ונחפש אִזְכּוּרִים ביצי-רותיהם — אינו יכול להיחשב ליהודי. לכל היותר אנחנו מוצאים אי-אלה נתונים בביוגרפיה שלהם. אולם, בדרך כלל, כולם שומרים על שתיקה בעניין זה. ובכלל, האם אפשר לצפות שסופר סובייטי לעתיד-לבוא, ברונו יאסינסקי¹⁶, או עורך "הירחון הספרותי"¹⁷ אלכסנדר ואט, או האוונגרדיסט, תדיאוש פייר, ירשו שידחפו אותם לתוך בעיות, שלדעתם שייכות לימיה-הביניים?

אין להתעלם מצד אחר של הבעיה, ומן הדין להרהר בשאלה עד כמה מנטייתו לעסוק בתיאוריה של השירה חייב משורר מסוגו של תדיאוש פייר לאבותיו התלמודיים. גם גאלצ'ינסקי, ב"איגרת לידיד", מתוך "ישר ולעניין", מקשקש על "בתי-ספר לרבנים של כל מיני פיירפריים". אמירה כזאת, שבשעתה נחשבה למעליבה, איבדה אופי כזה בעינינו. אני עצמי כתבתי לפני שנים,

שפייר מתייחס לשירה כאל "מערכת של תכסיסים ותחבולות". באיזו מידה היתה זאת מורשת אבותיו הקדמונים בעלי-התלמוד — קשה, כמובן, להוכיח. אבל אפילו נכון הדבר, הרי אין ספק שבית-הספר לרבנים השפיע לטובה על התנועה הרוחנית בפולין. אולם חייבים להודות, כי רק בתנועות אוונגרדיות של שנות העשרים תפסו הפרטים ממוצא יהודי תפקיד של מנהיגים. לא קשה להבחין מדוע הם איבדו אותו בשנות השלושים. האוונגרד של שנות העשרים היה ראצינאליסטי ושמאלני, של שנות השלושים — מיסטי וימני. בזה האחרון לא יכלו היהודים למצוא בקלות את מקומם.



ברונו שולץ — דיוקן עצמי 1935

ברונו שולץ, או סופר פולני בעל תת-מודע תנ"כי

יוצא מכלל זה הוא ברונו שולץ, הסופר החדשן היחיד ממוצא יהודי שמתפרסם בשנות השלושים. מי שהכירו אישית, לא יכול היה שלא להתפלא נוכח הסתירות. על איש הקדמה הזה היה מורכב סופר, שלא היה לו שום קשר לקדמה. הזמן בסיפוריו איננו קווי-מתקדם; הוא מעגלי, הוא נכרך סביב עצמו וחוזר ללא הרף על אותו דגם פולחני. הכל נהפך כאן לפולחן: הסעודה, השניה, המסחר; אכן, הציבור הא-היסטורי שאליו השתייך הסתובב מזה אלפים שנה בחוג הפולחן. נתבונן ביתר תשומת-לב בסתירה זו שבין האדם והסופר: הראשון היה מודע לעצמו, השני שאב מתת-המודע. הראשון היה אירופאי, השני שקע בתוך מיתוסים ופולחן. בין השניים עבר סדק, כאילו תת-המודע נמצא תחת השפעה של כוחות מגנטיים אפלים. לאיזה כיוון פוזל בצורה כל כך מבוהלת מבטו של שולץ בדיוקנאות העצמיים שלו? האם לא לכיוון של משהו, האורב לו בתוך עצמו?

אומר יותר: האירופאי גינה בו את הפרוטו-שמי, איש הקדמה — את הסוטה. מכאן חלומו על הכחדה עצמית. הוא היה מזוכיסט, והמזוכיזם שלו היה צורה של שלילה עצמית ושל שאיפת התאבדות; כפי שניווכח עוד מעט, הוא

מצא את אישורו בצורת מותו. שולץ חיפש את האישור לעובדה, שאין הוא ראוי לחיות, אצל בנות הזוג שלו. גם את מימוש האובססיות המענות אותו חיפש בשכבות התחתונות של התנ"ך, אלה המשקפות את עולם הפולחנות נוטיפי-הדם, שמתוך ההתגברות עליהם נולד הספר הקדוש. (האם הסיפור "או-גוסט", הפותח את יצירתו, שבו מסופר כיצד אמו לוקחת אותו ביום שבת לווהט לביקור אצל קרובים, שם הוא מתנסה לראשונה בחוויה מינית מעוותת, איננו גרסה חדשה של עקדת יצחק? האם האם אינה מקריבה אותו קורבן למולך התשוקות, שעתידות היו לסבך כל כך את חייו?)

תת-המודע של שולץ חתר לעומק, למעמקי הפולחנות הפרוטו-שמיים. הוא נזקק לעוד מיתוס מזוכיסטי אחד; הוא חלם על ספר "בראשית" שני, שאף הוא יתאר את מעשה הבריאה, אבל כבר לא של אנשים, אלא של יצורים חסרי רצון, בובות-שעווה, המורדות לתפקיד של אוטומאטים, צייתניות לכל הוראה.

אנחנו קוראים אצלו, כי רצח המבוצע "לטובת ניסוי מעניין וחשוב [...] יכול להיחשב לכף זכות", להיות "נקודת מוצא להגנה מחודשת על הסאדיזם".

"השבטים העתיקים, המיסטיים — אנחנו קוראים בהמשך ה"מסה על בובות-השעווה" — חנטו את מתיאם. בתוך קירות בתיאם היו משובצים, מוטבעים בקיר, גופות ופרצופים; בטרקלין עמד האב המפוחלץ. האשה המנוחה, מבר-רסקת, נהפכה לשטיח מתחת לשולחן. הכרתי רב-חובל אחד, שבתוך תאו היתה לו מנורת-מלז'ינה¹⁸, העשויה בידי חונטים ממאליה ממאהבתו שנרצחה. על ראשה היו קרני אייל".

הכפור שחלף בעצמותיי, כאשר קראתי את הקטעים האלה, התפענע באמצעות הכיבוש הנאצי. "להתראות בחלון הראווה של סבונים" — היינו נפרדים זה מזה בגיטו; לא צפינו מראש שנתגלגל במנורה או בשטיח. אבל זה עתיד היה להתגשם; די להציץ למוזיאון יד ושם בירושלים. הכיבוש הנאצי היה תקופה של התגשמות נבואות ושל מימוש מטאפורות. "עם לבדד ישכון" של בלעם בודד על-ידי חומות וגדרות-תיל, "מפיצי הצחנה" התחילו להפיץ טיפוס. גם בצורת המוות שבחר שולץ לעצמו, יותר מאשר נתקל בו, מצאה יצירתו אישור. הוא יצא לרחוב דווקא ברגע שבו השתוללה ה"אקציה" של קלגסי היטלר; ממש באותה צורה כפי שביללה של סופה משתוללת יצא החוצה גיבורו, הזכר תיאודור, נשאב על-ידי כוחה המאגנטי. לביוגרפיה של שולץ (י"ז פיצובסקי) נתן המאורע הזה הזדמנות לסיפור מנחם, כיצד בעוד רגע קט עתיד היה להגיע שליח המחתרת, כדי להעביר אותו למקום מבטחים, אבל למרבה הצער... ברגע האחרון... — עוד אחת הנחמות, שאצלנו רגילים להזין בהן את המצפון. ■

ברונו שולץ — מכתבים שהם ספרות

מאה שנה להולדתו של ברונו שולץ וחמישים להירצחו, מחזיר אותנו שוב אל יצירתו. חומר אוטוביוגרפי עשיר ניתן למצוא בש-רידי האפיסטולוגרפיה שפורסמו בשעתם על-ידי יזי פיצובסקי, שעמל נואשות בחיפושיו אחריהם בכל חלקי תבל. מה שנמצא על ידו, הוא חלק מזערי מכלל מכתביו של ברונו שולץ, אך חשיבותם לא תסולא בפז. ידוע מכבר, כי בחלק מאגרותיו מסתמנת רקמה ספרותית דקה שהניבה לאחר מכן את בריאת הפרקים הראשונים של "חגניות הקינמון".

ליד פרטים אינפורמטיביים, המתייחסים בעיקרם לקשיי חייו, לבטיו ותסכוליו, נולדו הנאולוגיזמים, המטפורות מרקיעות השחקים, שלא יכוחם אין אח ורע בספרות הפולנית ואולי גם בספרות העולם. בדומה לספריו, משופע גם כאן האימאז' המטפורי בסולם ערכי, השאוב מספרות העולם, מסוגיות פילוסופיות ומתחומי מדע למיניהם. במכתביו, כספריו, בולטת האורגניזציה הצורנית, הצבעונית, המ-קשטת את הניב הלשוני, ההופך לכעין תפאורה לשמה, הקיימת בזכות עצמה. במכתביו אל הנמענים בולטת במיוחד האקסצנטריות הסמנטית שלו, ולעתים יותר מאשר הוא מתייחס אליהם, הוא שוזר כדרכו את תחרת המיתולוגיה שלו. באחד ממכתביו הוא כותב: "הינך, גבירתי, שותפה נאמנה לדיאלוגים פנימיים שלי, לעניינים משמעותיים עבורי".

סגנון הדברים, כביצירתו, ספיראלי, ואין בו מוקדם ומאוחר. אאופמיזם רודף אאופמיזם, אסוציאציה אחת מפנה מקום לרעותה, דימויים וסמלים מאכלסים דפי מכתב. במכתבים לידידיו, למוקירי יצירתו, הוא פורש יריעה רחבה של דברי תודה על תשומת ליבם; או אז, אין הוא עוסק בתכתובת אתם במשמעות החומרית של הסובב, אלא בייחודו הפנימי, הסנסואלי, ואיכותו האמוצינאלית. "תמונות" האיגרת מצויות, בדרך-כלל, באיזה ספקטרום של הוויה הטורגנית. אגרות פרוזאיות יותר מציגות איש בודד, חסר ביטחון עצמי, המבקש עזרה מידידיו. אחדים מהם מתבקשים לסייע לו בתרגום ספרו לשפות זרות, כדי להוציאו מאלמוניותו הפרובינציאלית. למרות שהיה קשור מאוד על עיר הולדתו דרוהוביץ, ידע אל נכון, ששהותו בה מרחיקה אותו מהמטרופולין הספרותי של ורשה.

ויטולד גומברוביץ' ואחרים, מוצאות הד נרחב באגרותיו.

ה"אני הספרותי" של ברונו שולץ, סגידתו ליצירות ריינר מריה רילקה ותומאס מאן, בולטת במיוחד בכמה "מונולוגים מכתביים" משלו.

הוא כותב לידידתו: "נדמה שהריאליזם המבקש אך לשכפל את המציאות איננו אלא פיקציה... תומאס מאן מנצל עד תום את הספקטרום של הגיהנום מבלי לשבור את הקונבנציות הריאליסטיות." (חליפת מכתבים בינו לבין תומאס מאן לא נמצאה עד עצם היום הזה).

ובמכתב אחר: "בחוף שוררת קרה חמורה, עוינות ופרוזאיות. אולם ליד מיטתי סובבות אותי הרוחות הטובות. לפניי מונחים שני כרכים של רילקה. מדי פעם בפעם הנני חוזר אל עולמו הקשה והמתוח, ולאחר רקיע השמיים של חרוזיו, אני שב אל עצמי".

ידידות חמה נקשרה בין שולץ לבין ויטולד גומברוביץ'. באחד מיומניו נזכר האחרון: "בחיים הספרותיים הנוגים שלי אכלתי לא מעט חזיריות, אך פגשתי גם אנשים נדיבים. אולם אף אחד מהם לא היה כה נדיב כברונו; אף אחד לא הודהה אתי כמוהו, כה שמח עמדי, מעולם לא היה ברונו המלאכי עוקצני כלפיי, באמת ובתמים, הוא הזין אותי בנופת צופים..."

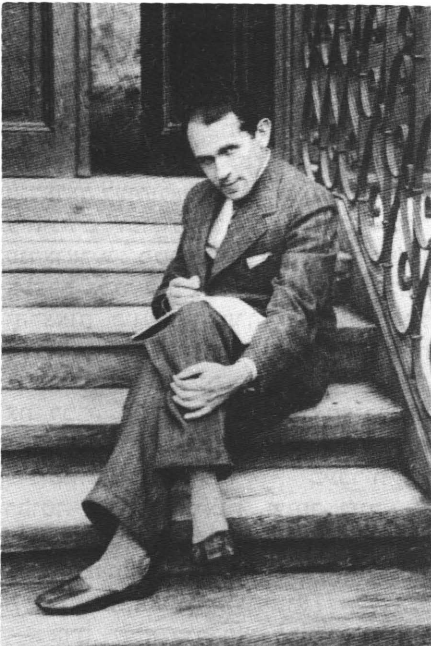
באגרות אחדות של ברונו שולץ משתקפים פחדים ואובססיות ארוטיות של שולץ שעל עיקרם נעמוד בהמשך.

ומי הן הנמענות הקרובות ביותר אל לבו? חליפת מכתבים בינו לבין שלוש נשים ששיחקו תפקיד משמעותי בחייו, ושהיתה ביניהם הזנה רוחנית הדדית, היא רבת חשיבות באפיסטולוגרפיה.

לפנינו אפיטפיוס צנוע ומזערי לש-לוש מידידותיו. הנתונים לקוחים מ"ספר המכתבים" של יזי פיצובסקי.

החשובה מכל היא דבורה פוגל, ילידת 1905, דוקטור לפילוסופיה, משוררת דר-לשונית בידיש ובפולנית. נרצחה באקציה בלבוב ב-1942. ההתכתבות ביניהם הניבה את תשתית הפרקים הראשונים של "חגניות הקינמון". המכתבים היוו מעין סובלימציה רוחנית, המשתקפת בצמיחת הפואטיקה ביצירות של שניהם. ההתכתבות הפכה לדיאלוג ספרותי, לרפליקות, בהן ממשיך האחד את חוט המחשבה של השני וחוזר חלילה. חליפת המכתבים איננה רק אפלטונית. ברונו ודבורה הכירו זה את זה

מקרב; אמנם היא נישאה לאיש, אולם הידידות ביניהם נמשכה עד סופם המר. כאחד ממכתביה רושמת דבורה פוגל: "...מכתבך העלה ברוחי תמונת סתיו של כרכרה, בה אמורים היינו לנסוע אל ארץ הצבעים. לניחוח המסע חן רב ומתחבר טנדו עם תמונתו של הזולת. אך לאחר מכן, מתברר שעדיף להיות לבד, יותר מאשר לבד, בודד, זנוח, מושלך



ברונו שולץ על מדרגות ביתו, 1935

אל בלימה של חוסר בית... למקרא השורות הללו לא יקשה להבחין בהן את ה"שולציזם" הסגנוני, את הפסיחה המתמדת על שתי הסעיפים, שכה חוזרת ונשנית מעל דפי ספריו.

גם בחליפת המכתבים בין ברונו לבין הציירת אנה פלוצקיר (1915-1941), ניתן לראות את יחסו החם אליה. וכן הוא כותב: "...הנני מוקסם מהמטמורפוזות הנאות שלך. הן מרגשות אותי בהיותן בלתי מותנות ברצונך. הכל אוטומטי, עשוי כמבלי יודעין. נדמה בעליל, שמישהו הגניב במקומך דמות אחרת ואת הלבשת על עצמן את הדמות החדשה בשחקן את תפקידך בדומה לכלי נגינה חדש, מבלי להיות מודע לכך, שמישהו אחר מתנועע על הבמה..." ניתן להתרשם שבדבריו מתייחס הכותב לאחת מתמונותיה של אנה פלוצקיר.

ידידות נוספת, רבת שנים, נקשרה בין שולץ לבין רומנה הלפון (1900-1944), תושבת ורשה, בוהמיאנית, המיוודת מאד עם הסופר והצייר סטאניסלב איגנצי

בכל איגרת ואיגרת בולטת מטפוריזציה של המלה הכתובה, בכל תג ותג נשקף האקלים האניגמטי, המוכר מכלל יצירתו.

בעולמו הקסום של מורה למלאכה ולציור בדרוהוביץ, אי שם במבואות רחוב התנינים, הופכת האיגרת, למתאר של מציאות ואשליה, של המוחשי והמדומה, המשמשים בערכוביה גאונית.

עקבותיו הישראליים של ארתור סנדאואר

(אין פלא) ועורר את התפעלותו. הוא אמר לי, שקרא את הסיפור ההיסטורי — המצוין באמת — של משה שמיר, "מלך כשר ודם".

סנדאואר ערך אז היכרות עם הספרות העברית בת־זמננו. אחדים מיוצריה הכיר אישית, את המשורר אברהם שלונסקי למשל, ואף תרגם לפולנית משהו מפרי־עטו. לא אחת נטל על עצמו לתרגם לפולנית שירים עבריים, למשל של נתן אלתרמן, של דן פגיס או של יהודה עמיחי, אותם היה מפרסם בין השאר בכתבי־העת "פיסמו" (הכתב) ו"זדאניה" (הדעה) בשנת 1987 בקרקוב. לפני המלחמה, תרגם סנדאואר משירי ביאליק, אולם תרגומים אלו, כמו גם שיריו המקוריים שלו עצמו, הקלאסיים מאד ו"קרים" בסגנונם, נשארו קבורים בכתבי־העת השונים, שהופיעו בין שתי המלחמות וראו אור בלשון הפולנית, על־ידי יהודים, ואף אך ורק למען יהודים (כגון היומון הקרקובאי "נוכי דז'נניק" או "חווילה" הלבובאי).

בעיניו של סנדאואר היו חיי הספרות חיים של מאבק, מערכולות פולמוסיות, התקפות ונסיגות, שתוך כדי התרחשותן צומחות ועולות דעות חדשות. ברוח זו גם ניסח את ההקדשה בספר "דסטיות שלי", שנתן לי באותו ביקור: "למר ריצ'רד לב, פרי זה של שתי־עשרה שנות מאבק, אגב לחיצת יד — ארתור סנדאואר. 21.4.1957".

ידוע: הוא אהב הפרזות, ולעיתים תכופות גוזמות. מהעמדות שתפס היה נסוג (אם בכלל) בלי רצון, ולא הכיר בשינוי ותיקון דעותיו שלו.

בסתיו 1964 באתי לפגישה עם סנדאואר בבית־קפה בתל־אביב. בדיוק אז קיבלתי את הגיליון של כתב־העת "טוורצ'ישץ'" (היצירה), היוצא לאור בוורשה, ופתחתי את השיחה בביקורת של יאנינה כץ על ספרו "דשימות מהעיד המתה". סנדאואר שיסע מיד את דבריי בעצבנות — "אכן! אולי תאמר לי, מה אשה זו רוצה ממני...?!!" — והחליף את הנושא, ולא היה מעוניין כלל לשמוע את הפירוש שלי לרצוניה של "אותה אשה". הוא לא הרפה מכך: כעבור זמן מה כתב באיזה פליטון, אותו כלל ב"כתבים בקורתיים", כי "נודמן לי פעם לא להבין מאמר על עצמי" — והתכוון אכן לאותה רצוניה. במהלך הביקור השני הזה של סנדאואר בישראל פגשתיו פעם נוספת. על פי רישום אחר ביומן — מה־15 בספטמבר

הברכיים. ואז נשמעו מהצד קולות פכפוך וראיתי משהו קופץ ושוקע שוב במים — משהו טובע. צללתי הצדה, הושטתי יד אחת, תפסתי בטובע בכוח ומשכתי אותו לכיוון המעבר הרדוד. האיש היה ארתור סנדאואר. הוא לא היה מבוהל, לא חרד, רק מבוייש קצת ותמה.

חזרנו כבר יחד אל הסוכה שלנו. השיחה התנהלה, כמובן, בעברית. סנדאואר האזין בסקרנות. מזמן לזמן — אכן לא תכופות ביותר — כשלא הבין איזו מלה, היה מטה את גופו ומבקש הסבר. וכאן בא תורו של קונצרט בלשני, שלא יכול היה שלא לעורר התפעלות בקרב הנוכחים; שכן בשמעו מה פירושה של מלה, שלא הבין, היה סנדאואר מסביר מיד לעצמו ולנו, מה מקורה של המלה, מהו שרשה העברי או הארמי, כיצד היא נוטה ואלו מלים נגזרות ממנה — בקיצור: קונצרט מלים מפיו של מילונאי! סנדאואר לא רק ידע עברית להפליא, כי אם גם שאף להוכיח, שהוא יודע את השפה עוד יותר טוב. בהתנהגות זו התגלתה כל מהותו. כעבור יותר מעשרה ימים הופיע סנדאואר באותה עזרת חגיגית לכבוד מיצקביץ'. באולם המלא והגדוש עד אפס מקום של תיאטרון "אהל" בתל־אביב, השמיע סנדאואר נאום בעברית עשירה, חופשית ושוטפת, שהפכה נושא לקנאתם של רבים מהנוכחים.

ב־10 ביולי 1955 ארגנה הליגה לידידות ישראל־פולין פגישה עם סנדאואר באולם קטן בתל־אביב, (עד היום שמורה עמי ההזמנה, שכבר הצהיבה). כאן השמיע, בפולנית, הרצאה על הנושא: "הספרות הפולנית בת־זמננו". על־פי הדיווח, שפורסם בעיתון הפולני "נוביני איזרא" לסקה" (חדשות ישראל) הביע סנדאואר את הדעה, כי "את המקום הראשון בין הפרוזה־איקנים הפולניים בני־זמננו תופס אדולף רודניצקי". הוא כינה אז את מחבר "חלונות הזהב" — "הנציג הספרותי של יהדות פולין". סבורני, כי דעה זו של מי שיהיה בעתיד מחברו של הטקסט "ללא תעריף הנחה", שבו נקטלת יצירתו של רודניצקי, יש לחרות בזיכרון, כאחד מפיתולי דעותיו הגחמניות של סנדאואר על רודניצקי.

בעת ביקורו הבא של סנדאואר בישראל — באביב 1957 — נודמתי עמו בבית משפחת קרוביו, שהתארח אצלם בתל־אביב. מצאתיו עם ספר ביד. היה זה הסיפור העברי מתקופת השואה, "בית הכובות" מאת ק. צטניק, שזיעזע אותו

תור סנדאואר הגיע לתל־אביב לראשונה סמוך לסוף אפריל 1955. הוא שהה בארץ כמה חודשים, ושהות זו הניבה לאחר מכן פרי: הסקירה הפולנית הראשונה על ישראל, שהופיעה בספרון בשם "אחרי אלפיים שנה", עם תת־הכותרת "יומן ישראלי" (1956).

לארץ הגיע סנדאואר כנציג החוגים הספרותיים הפולנים בעצרת, שאורגנה על־ידי הליגה לידידות פולין־ישראל. הסיבה לקיום העצרת היתה מלאת מאה שנה למותו של המשורר אדם מיצקביץ'. באחד מימי ששי אחר־הצהריים, בבית־העיתונאי בתל־אביב, התקיים מפגש בין סנדאואר לעיתונאי ישראל. באולם, הגדוש עיתונאים ופולונופילים מקומיים, סיפר סנדאואר על מטרת בואו (בצד השתתפותו בעצרת אמור היה גם לקיים שורת פגישות והרצאות בנושא הספרות הפולנית), על מצבה של התרבות בפולין ועל התופעות הספרותיות העיקריות בה.

את דבריו הוא השמיע — ואחר־כך גם השיב על שאלות רבות, בתוכן גם שאלות פוליטיות מביכות למדי — בעברית כה רהוטה ונטולת־שגיאות, (ליתר דיוק — שוטפת ושוויה באופן נורמלי, דהיינו עברית מדוברת) עד שהנאספים היו מלאי השתוממות. האמנם אורח הוא? — שאלו אדם, שלא היה כאן לפני־כן ושאינו דובר עברית יום יום? הדי הפליאה הזו לגבי העברית של סנדאואר חדרו מהר ובקולניות לכתבות העיתונאיות, שהיו, אגב, רבות למדי.

במהלך מפגש כללי זה נערכה גם ההיכרות ביני לבין סנדאואר. כרגיל בנסיבות כאלה, היו אלה חילופי דברים חפוזים, קצרים, חסרי־משמעות, מלווים חיוכים בלתי מחייבים.

היה זה, כאמור, ביום ששי. למחרת, כמובן, היה יום שבת — ובשבתות, באותו זמן, נהגו חוגי המכרים שלי להיפגש על שפת ימה של בת־ים, הסמוכה לתל־אביב. היינו שוכרים סוכה מתוך שורת הסוכות שהיו מוצבות על החול, לא רחוק מהחוף, ובתוכה היינו יושבים על כסאות־נוח. כדי לשחות היה צורך לגשת לסלע המפורסם, שהיה מרוחק מהחוף כעשרים צעדים ומסביב לו אפשר היה ליהנות משחייה נעימה. ואולם דבר ידוע לכל היה, שיש לגשת אל הסלע בקו ישר בלי לסטות לצדדים, שם היו המים עמוקים והיתה סכנה של מערבולות. הלכנו לעבר הסלע והמים הגיעו לנו עד

בעיניו של סנדאואר היו חיי הספרות חיים של מאבק, מערכולות פולמוסיות, התקפות ונסיגות, שתוך כדי התרחשותן צומחות ועולות דעות חדשות.

הוא אהב הפרזות, ולעיתים תכופות גוזמות. מהעמדות שתפס היה נסוג (אם בכלל) בלי רצון, ולא הכיר בשינוי ותיקון דעותיו שלו.

אחדים מבין
מבקרי הספרות
העבריים
בישראל
מוקסמים
מכתביו
הביקורתיים
של ארתור
סנדאואר. אלה
הם הסופרים
השולטים
בלשון
הפולנית,
שהיתה בעבר
שפת דיבורם
או אפילו
שפת-אמם
ושהכירו את
יצירתו של
סנדאואר
במקורה.

מלבד ראיונות עיתונאיים קצרים אחדים, שהתקיימו בעת ביקורו הראשון בישראל, פורסמו שני ראיונות מקיפים עמו, שנגעו בבעיות הספרות הפולנית וביצירתו שלו (בשנים 1955, 1957), וכן שיחה נפלאה עם מיכאל הנדלזלץ, בשם "בלי תעריף הנחה", ב"הארץ" מה-21.3.1986.

אחרי מותו של סנדאואר (15.7.1989), שכללות הכל היה זר לחוגים הרחבים של הקוראים בישראל, במיוחד לאלה שאינם יוצאי פולין, התפרסמו בעיתונות בישראל שלושה מאמרים: זה הנזכר של יורם ברונובסקי ("הארץ" 18.8.1989), של גבריאל מוקד ("ידיעות אחרונות" 30.3.1990). וכן סקירה מקיפה, המציגה את יצירתו של סנדאואר במסגרת תיאור נרחב של חלקם של היהודים ביצירה הספרותית הפולנית. כתב אותה שלום לינדנבאום, והיא פורסמה בגיליון מס' 5 (פברואר-מרס) 1991 של "מאזנים", בטאון של אגודת הסופרים העבריים.

מכרים רבים היו לסנדאואר בישראל — מהשנים שלפני המלחמה, מהשנים הראשונות שלאחר המלחמה — ומכרים חדשים, אנשים שעמם יכול היה לשוחח בחופשיות על נושאים שעניינו אותו ואותם, בלי לחשוש מ"משחקים סביב-בתיים" כלשהם מצדו; אנשים, שאפשר היה להעלות עמם זכרונות על כוס קפה, בבית-קפה כלשהו. האם היו לו ביניהם ידידים? האם בכלל היו לו ידידים לסנדאואר — האיש הסמכותי, "תלמיד חכם" מסוגו, מתנשא כ"בקי בתלמוד", קר וקשה כשיש, כמו שיריו שלו, שאך מעטים הכירו...?



ארתור סנדאואר

אולי דווקא הנדלזלץ הוא שהבין נכון את הרגשתו של סנדאואר ביחס ל-ישראל, כאשר כתב: "...מיקרא כתביו של סנדאואר, בדומה לשיחה ענו, חושף אינטלקטואל פולני-יהודי, שראה רבות בחייו ולמד לחיות בשלום עם כולם (?? — ר.ל.) ובו בזמן דאג להרגיז את כולם." ■

הן המשורר העברי בן-זמננו, יעקב בטר, משוכנעים, שסנדאואר הוא היחיד בתולדות הספרות הפולנית בת-זמננו, שגילה את ברונו שולץ, ושפעל לברו (אפילו בפולין) למתן פומבי ליצירתו. כדאי לציין כאן, כי סנדאואר ביקש ממוקד, שיקרא עמו יחד אחדים מכתביו עגנון, שכן התכוון לתרגמם לפולנית, העניין נשאר בתחום התוכניות שלא מומשו.

יורם ברונובסקי הוא מחברם של מאמרים אחדים על סנדאואר, ביניהם רצנייה מקיפה על מסתו "על מצבו של הסופר הפולני ממוצא יהודי..." משנת 1983, וכן מאמר מלא רגש חם, כעין חיבורו של תלמיד על רבו, בשם: "סנדאואר — היהודי האחרון", משנת 1989. אנו מצויים כאן — וראוי להבחין בכך — בתוך חוג של אותה מסורת איט-לקטואלית וספרותית, המשותפת לכולם (חרף הבדל הדורות). שכן, ברונובסקי הוא מתרגמו של שולץ לעברית ואילו מוקד הוא מחברה של מונוגרפיה ממצה על "Die Verwandlung" של קפקא. זוהי מסורת הכיסופים אל האימפריה התרבותית האוסטרו-הונגרית. ברונובסקי מודה. כי בהיותו משוכנע בחשיבותה המיוחדת של פעילותו הספרותית של סנדאואר, התכוון לכתוב פעם מונוגרפיה על שיטתו ביצירה ובחיים. הוא ניגש אפילו לעריכתה של מונוגרפיה זו — ודוקא בפולנית — אבל לאחר שכתב פרק אחד, זנח את העניין. גיבור המונוגרפיה עצמו — סנדאואר — התעניין מאד בהתקדמות עבודתו של ברונובסקי, ובמידה מסוימת אפילו היה לה לאפוסטרופוס ושליח למחבר ספרים שונים, מאמרים וחומר אחר. התפתח ביניהם קשר מכתבים עשיר וללא ספק גם מעניין ביותר. אולי יאות יורם ברונובסקי לפרסם מכתבים אלה, מעין "כפרה" על אי-השלמתה של המונוגרפיה?

ארתור סנדאואר ביקר בישראל פעמים רבות. למרות שבכל ביקור כזה פגשתי אותו, או לפחות ידעתי שהוא נמצא בארץ, אינני בטוח, אם לוח ביקוריו בשנים 1955-1957-1964-1966-1976-1986 — הוא שלם. אפשר להשלימו על-ידי סימון עקבות אחרות של סנדאואר בספרות העברית, בצד אלו שכבר הוזכרו: שני סיפורים מהקובץ "מות הליברל" הופיעו בשם זה בתרגום עברי ב"קול העם", ב-15.7.1955 ואילו הסיפור "שות" פות בערבון מוגבל" בתרגומו של מרדכי חלמיש התפרסם ב"על המשמר" ב-1.7.1955.

בדצמבר 1956 התפרסם ב"דבר" פולמוס עיתונאי שלו עם יוסף ליכטנבאום על תרגומו לעברית של "פן טדיאוש". שלוש סקירות שלו תורגמו לעברית: "השירה הפולנית החדשה" ב"על המשמר" מה-1.7.1955, ושתי סקירות על ברונו שולץ: "על התפתחות הסיפור במאה העשרים", ב"על המשמר" 21.26.4.1957 ו"פתח דבר לשולץ", בתרגומו של דוד ויינפלד, "דבר", 18.1.1980.

1964 — יכול אני להזכיר את תלונתו של סנדאואר על אי-חידוש ספריו. עבור "דשימות מהעיר המתה", שיצאו לאור זה עתה, שולם לו שכר בסך של 12500 זלוטי — וזה, הוסיף, ספר שכתב במשך שלוש שנים והגה בתוכנו שבע-עשרה שנה. הוא חשב אז את עצמו לסופר, שהמפלגה רצתה לחסלו, כמו את יאסטרון וואז'יק (שניהם משוררים פולניים בולטים ממוצא יהודי), סופר "שהתייבש" (הביטוי שלו) לחלוטין, שאין לו עוד מה לאמר. תוך כדי אותה שיחה ארוכה למדי — בהתחשב בכך, שהתנהלה בשעת פגישה מקרית ברחוב תל-אביבי — הזכיר סנדאואר כתב-יד בן 400 עמודים, הממתין ערוך ומוכן להדפסה: תולדות השירה הפולנית בשנים שבין שתי המלחמות.

שמשון מלצר, המשורר העברי בן-זמננו ומתרגם מהשירה הפולנית, קיבל על תרגומו בשנת 1976 את הפרס הפולני על-שם אלפרד יוז'קובסקי, המוענק בניו-יורק. את הכסף מפרס זה הקדיש להוצאת התרגום שעשה ל"אנהלי" מאת יוליוס סלובצקי — תרגום טוב מאוד, שהמתין במשך עשרות שנים למו"ל — ולשווא. מלצר חיפש בר-סמכא שיחבר מבוא לתרגום זה. והנה נודע לו, בשלהי קיץ 1976, שארתור סנדאואר שוהה בישראל. הוא ערך, אפוא, ביקור אצלו, בבית אחותו בחולון. סנדאואר נענה מיד, אלא שאז התחוויר לו כי המקור למימון ההוצאה לאור (וכנראה גם לתשלום שכרו) הוא הפרס מניו-יורק — והוא מיהר להסתלק מכל העניין. אין הוא רוצה כל קשר — הודיע למלצר — עם חוגי המהגרים הפולניים. כל הסיפור הזה נודע לי כעבור זמן מפיו של שמשון מלצר עצמו.

אחדים מבין מבקרי הספרות העבריים בישראל מוקסמים בלי ספק מכתביו הביקורתיים של ארתור סנדאואר. אלה הם הסופרים, השולטים בלשון הפולנית, שהיתה בעבר שפת דיבורם או אפילו שפת-אמם ושהכירו את יצירתו של סנדאואר במקורה. את תמיכתם או התנגדותם הפולמוסית לשיטת הביקורת שלו, להופעותיו הספרותיות, לטעמיו הספרותיים ובמקרים מסוימים לעמדות שנקט בוויכוחים — את ה-ל אלה מייצגים המאמרים, הרצנויות, הפירושים לראיונות עמו, שכתבו יורם ברונובסקי, גבריאל מוקד, מיכאל הנדלזלץ או שלום לינדנבאום.

סנדאואר היה מבקר ספרותי גדול — כתב מוקד במאמר, שפורסם אחרי מותו של סנדאואר תחת הכותרת "מבקר וחדשן": מבקר אינטגרטיבי, מבקר-חדשן. הוא ידע להבחין ולמצוא — מדגיש מוקד — בביכורים הספרותיים של מחברים צעירים את החדש ואת החדשנות המגלה.

נראה, כי כוח השכנוע וסגנון ההנמקה בטקסטים של סנדאואר השיגו כאן את הניצחון, שאליו התכוון המחבר ואלי שואף; שכן, הן מוקד, הן ברונובסקי,

מתוך קובץ סיפורים,
העומד לצאת לאור
בהוצאת הקיבוץ
המאוחד

עד מתי

אל חלוננו של עמיחי. אחי אמר: תדעי לך שהזוג אתל ויוליוס רונברג באמת מרגלים קומוניסטים ומגיע להם הכסא החשמלי. מפאיניק אחד, צעקתי עליו. אין לך לב ואין לך שכל! אתה חוזר על מה ששמעת ברחוב כדי להרגיז!! הם חפים מפשע וזהו. כך אבא אמר. ובכלל צריך שיהיה צדק בעולם הזה! על המשפט הזה, אותו למדתי מאמא, לא היה לו מה לענות. על כן החליט להתחרות אתי בלוח הכפל בשתי ספרות. הוא שואל ואני מתכווצת על הענף שלי, נכנעת מיד ומביטה לרחוב מחפשת ישועה.

היה כבר סתיו. אפלולית קרירה בצל השדרה היפה של יוסל גילרמן שעציה גזוזים כמו בפלס. עמיחי מחלץ את אופניו מעוגן המתכת התקוע במדרכה. הוא לבוש סוודר לבן, סרוג, עם רוססן בחזית וצווארון כפול, צמוד לצווארו. בלוריתו שחורה ומסורקת לאחור, רטובה וחושפת את מצחו החיוור. הוא מנער את האופניים ומקנח את המושב האחורי, ואז, כמו כרכום נטוי כותרת, יוצאת המיידעלע מנס-ציונה. בקבוקי תלתליה כתומים כהים, כעין התפוז הבשל, רובצים על כתפיה זה בכה וזה בכה. היא מסתובבת לאחור כדי לחבק את כתפיה של פנינה גילרמן ותוך כדי סיבוב ורכינה נחשפת תחתונית התחרה הלבנה המעומלנת שלה. על רגליה מבהיקות הנעליים החלקות, העירוניות, נעלי לק לבנות, שאפילו בחלומותיי לא העזתי לבקש. שניהם פוסעים לאורך המדרכה והאופניים מחליקות לצדם. ידו האחת אוחזת בשורש הכידון, ידו השנייה על מותניה. הוא מרצד באצבעותיו על קימור צדודיתה כאילו המשיך לנגן בכינורו, והיא מניחה את ראשה על כתפו כמתכוננת להצטלם ולהנציח את הרגע לעולמים. אחי עצר את נשימתו. עמיחי נגע בפיו בקצה מצחה של המיידעלע, עצם עיניו כמו בסרטים, ואני הרגשתי שכנפי פרפר צבעוניות משתוקקות להימלט מתוך גרוני המאובן. לפתע מילא קולו הצייצני של אחי את הרחוב:

בחצות הלילה בצאת הכוכבים

עמיחי ועדנה מתנשקים.

מי שלא ממין, יבוא בעוד שנים...

דחפתי אותו וקיבלתי אחר-כך על הראש. הוא עף מעץ הרימון כשראשו כלפי מטה, וכל הערב כולם דיברו עלי רעות. אחר-כך, כשבאו מים עד נפש, הלכתי כמנהגי לשבת על הבלוקים, למראשותי חלוננו של עמיחי. הבלוקים, שעמדו אחד על השני, נשארו מבניית בית האימון, ופנינה גילרמן שמרה אותם, כדי שתוכל לטפס ולנקות את החלון של עמיחי גם מבחוץ. פנינה רצתה שהכל סביב עמיחי יהיה יפה ונקי, ללא רבב. שם ישבתי בסתר, לבדי, כדי לשמוע את עמיחי מנגן. כשהתחילה המיידעלע מנס-ציונה לבקר אצלו, אמרה לי אמא תלכי רק אם יזמינו אותך להיכנס. כשיש ליבב בבית לא יושבים מתחת לחלון וי א שפיון.

אביבה'לה אהבה את עמיחי, הסבירה לנו אמא, כמו שאוהבים אח. הוא היה אינטליגנט גדול ולא העליב אותה אף פעם. אבל רומן אמיתי לא יצא מזה ובחורה צריכה לחשוב על השנים. חדשים אחרי שהכירה את צביקה, הודיעה בבית במפתיע שהיא מתחתנת ואבא רץ מיד למכור שני עגלים ולחפש הלוואות, שעל כך יסופר בסיפור אחר.

בוקר אחד התלבשה אמא בשמלת הנסיעות שלה, נעלה את הנעליים החגיגיות ונסעה לנווה שאנן, כי אביבה'לה גילתה לה בטלפון של המזכירות, שלא הרגשה טוב בבקרים. היא חזרה בפנים מלאות סוד וכל הזמן התלחשה. רק שהקטנים וועט נישט

שהיו מגיעים מים עד נפש, הייתי עוזבת את הבית והולכת לשבת על הבלוקים. הם עמדו זה על גבי זה מתחת לחלוננו של עמיחי שכננו, שניגן בכינור ושמע צייקובסקי כאשר ברחובנו האזינו רק לחדשות, לשושנה דמארי ולפרקי חזנות כבקשתך.

למראשותי חדרו ישבתי, גבי אל הקיר הצונן ופניי אל הרחוב, בו צלעו עגלות בערוצים שחרץ הגשם. מן החלון בקעו צלילי הקונצ'רטו לכינור של צייקובסקי, זה הקונצ'רטו שעמיחי אהב. אחרי שהאזין לתקליט הוא שרק את היצירה מהתחלה עד הסוף. הוא היה שוכב על גבו, כרית רקומה של פנינה אמו למראשותיו, כפות רגליו קוצבות את הפעימות, וידיו חגות ומנצחות באוויר. כך למדתי מעבר לקיר את היצירה כולה: תחילה הנגינה, אחר השריקה, ולבסוף, הצחוק המשוחרר.

לפעמים היתה פנינה נוקשת על דלתו, וצוחקת אתו. איש לא ידע על מה צחקו שם. מן החלון טפטפו לתוך אזניים לחישות קצרות, מרומזות, שאת נעימותן לא שכחתי.

עמיחי היה עדין נפש, יפה תואר ותלמיד-חכם ואחותי הגדולה אביבה'לה אהבה אותו "בלי מצרים ולנצח נצחים". כך שמעתי אותה אומרת לאמא בסודי סודות.

ביום שישי אחר הצהריים היה יוצא ל"עיגול", מגונדר בחולצה לבנה, שרוולים מקופלים, מכנסי חאקי מגוהצים ובלורית רטובה. חבריו הטובים, אברשה ונחומי היו מתגנבים אחרי הריקודים לחדרו כאילו היה מקדש חבוי. הם היו מתישבים מולו על המיטה, עוצמים עיניים, מאזינים למוסיקה ולקולו הרך והמתנגן, כאילו הגיש להם פרי מקולף והתחנן שיטעמו. גם אביבה'לה היתה מוזמנת, אבל התביישה לבוא.

פעם, כשחזרו מהגימנסיה, עמדו שניהם ושוחחו ליד שער ביתו. תיק העור הבלוי היה נעול בין רגליו. הוא הביט לצדדים ואמר לה וידוי של אהבה. לא ברור אם התכוון באמת, כי הרי היה "פואט", כמו שאבא אומר, אבל אביבה'לה היתה יושבת אחר-כך שבועות על-יד השולחן, והאוכל צמח לה בצלחת. גם אבא היה נרגש מאד אותה עת, ופיזם בזיופים מבושלים את השיר "דוהודיה לי ואניה לזהו". הוא חשב שיש דברים בגו, אבל נתבדה מהר, כי מסתבר שהיתה זו אהבת נעורים חולפת.

שנה אחר-כך נישאה אחותי במפתיע, הלכה אחרי בעלה והיו לבשר אחד, כמו שאמר אבא. הם התגוררו בנווה שאנן, צביקה למד בטכניון וחיונס לא היה שם. פשוט לא הצליחו לחשב כמה נכנס וכמה יוצא. לכן רתם אבא את גרישה החמור בכל יום רביעי אחר הצהריים, העמיס אותי ואת אחי, כאילו אנחנו שני כרובים שומרי-ראשו, ונצא ונלך אל תחנת אגד שבמושבה, לשלוח שק לאביבה'לה. בשק ארוזה אמא ירקות מבושלים, עוגות וממתקים, כדי שלא יאכלו חס וחלילה מהרחוב.

החיים היו מתוקים מאוד אם לא לקחת בחשבון את הפדאיון ואת החובות במחסן התערוכות. אבל ככה זה כשבעלי-חיים רוצים להתקיים.

כחצי שנה לפני מבצע סיני התחיל עמיחי לטייל עם המיידעלע מנס-ציונה. שכננו יוסל גילרמן, אבא של עמיחי, סיפר לאבא על האוזן, שהיא המיידעלע, עדינה מאד, כמעט לא מדברת ומאזינה כל הזמן עם דמעות בעיניים לעמיחי מנגן בכינור. כבוד בת המלך פנימה, אמר אבא, ויוסף ענה לו בנטיית ראש — וואס פאר א מיילך. בת מלך או לא, המיידעלע באמת היתה יפה וגם ניגנה בפסנתר...

בערב שישי אחרי המקלחת היינו אחי ואני יושבים בתצפית על עץ הרימון. אחי מספר שקרים ומתאמן ברוגטקה, ואני מביטה

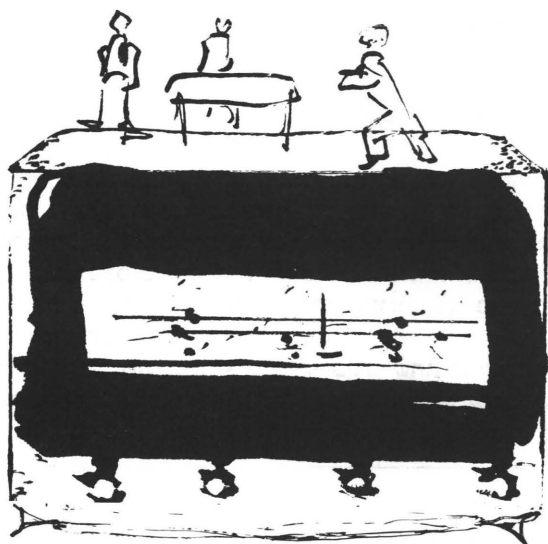
לפתע פלחו את החצר שתי צעקות חדות ונוראות, כאילו פרצו ממעמקי יער זר: עד מאתאי?? נטרף מה שהיה פעם קולה של אביבה'לה.

עד מאתאי??? עד עכשיו, ענה קול הבס של הרופא ומיד לאחריו צווחת תינוק נרגזת, ערה, חדשה ומפתיעה כמו זריחה פתאומית. כמו צריבה.

אמא נשענה אל החלון והתחילה סוף-סוף לבכות בנחת, צביקה רץ ונעלם בפתח בית היולדות. אבא נתן לנו ידיים ואמר מזל טוב ממזיירים, שכחו אתכם לגמרי. וזה היה נכון.

כשהגיעה אביבה'לה הביתה היו כבר כל החלונות מואפלים. התינוק הזה לא ידע מתי יום ומתי לילה, אמרה אמא. אבא ישב ליד הרדיו, האזין לחדשות ונתן עצות למקרה שתהיה אזעקה. אביבה'לה התהלכה נדהמת ומתאפקת כרגיל מלהרים את קולה. ואת אמרת לי שזה אנושי, היתה לוחשת מדי פעם לאמא. זה לא. אמא היתה טרודה בעניינים אחרים. היא ניקתה וארגנה, שלחה אותנו למשימות ושמרה על השקט. העיקר בתקופה כזאת, אמרה, שיהיה לה חלב.

אביבה'לה, שהתאפקה כל הזמן מלבכות ונשכה את שפתה התחננה עד שהלבין סנטרה, שמה חיתול על כתפו של אבא והניחה עליה את האוצר'ל הארוז בשמיכות. אבא יצא לסיבובים סביב שולחן האוכל, ושר לו בזיופים לחשניים על האוזן את המנון הפעוטות שלו: שן בני שן במנוחה אל נא תבכה מרה...



על ידך יושבת אמך שומרת מכל רע. התינוק בכה כל הלילה למרות תחינותיה של אביבה'לה. מהכל היא מתאפקת, אמרה אמא וחבטה את כפות ידיה על ירכיה ההדוקות בחלוק לבן ששאלה מן המרפאה, מתאפקת מלבכות, מתאפקת מלאכול, והסוף יהיה שלא יהיה לה חלב. כל בוקר נשאתי תפילה שיספיק החלב של אביבה'לה כי אחרת התינוק לא יתחסן ומי יודע איזה חלושעס הוא יגדל, ועוד במדינה כזאת שגבר צריך גם לדעת להחזיק רובה ביד. אחי ואני עזרנו להעמיס על עגלת החמור בקבוקי בירה שחורה מן הצרכניה ועמדנו מולה לראות איך היא מקיימת מה שהבטיחה לאמא.

אחר הצהריים הרשו לנו לצאת לסיבוב קצר עם עגלת העץ הלבנה, הנעה כמו ביצה, מתערסלת ומחליקה על האדמה הבוצית המלאה מהמורות. מן הצד דימיתי לראות בה כנף מלאך לבנה, כמו כנפי המלאכים תפוחי הלחיים ב"פרסים" המצוירים שאספתי. את ראשי הייתי טובלת כמסתודדת בתוך המכסה הקמור, מריחה את אוזנו האפרורית, החמימה של התינוק, מנשקת אותו בעצימת עיניים ובגירגור יונים. נזוז כבר. את חונקת אותו עם הראש, אמר אחי ורקע ברגליו.

ריידן, אמרה באידיש לאבא. שרק אנחנו לא נוציא דיבתה של אביבה'לה לרחוב, כי צריך לחכות שהכל יהיה בסדר, ושלא יתחילו לספור לנו את החודשים. אחי, להכעיס, דווקא דיבר על כך עם חברותיי. הוא הראה רסיס לבן על אחת מציפורניו ואמר בידענותו המפליגה: התינוק של אחותי כרגע לא גדול מן הכתם הזה.

לפני שנרדמתי חשבתי על הכתם הקטן המתפשט ומתרחק בבטנה של אחותי, על רגליו השמננות ועל שמות שונים ומשונים שאפשר יהיה לקרוא לו בהם. נפשי יצאה אל אחותי, שלא הגיעה הביתה כי אמא אסרה עליה לנסוע, לסחוב מן הצרכנייה, לתלות כביסה ולתפור במכונה. ואלה רק חלק מן החוקים, אמרה אמא.

אחי ואני ספרנו את החדשים, כי ידענו שמשוהו נפלא עומד לקרות, אבל לא הכל קורה בדיוק כמו שמנחשים.

ביום בו סיימה אביבה'לה את התשיעי, פרץ מבצע סיני. שבועיים לפני כן הגיעה הביתה מנווה שאנן, כי את צביקה לקחו לצבא, לשבת ליד טלפונים. ללדת לבד, אמרה אמא, הולכת רק יתומה. היא תגיע לכאן ותהיה אתנו עד שיעבור הרעש.

החורף הגיע כמתגנב. לפנות ערב הישירה רוח צוננת את אחרוני עלי הרימון, שנערמו על עפר השוחות התחוח. יומיים לפני בואה של אחותי חפר אבא שוחות זיג-זג על-פי הוראות המזכירות. לאביבה'לה הרחיב מקום מיוחד בפנית השוחה, כדי שיהיה לה איפה להניח את הבטן. כשגמר לחפור עמד והביט בצער באדמה הפצועה ובערימות העפר התחוחות, המעורבות בריג'לה וכדשא. עד שנראה פה שוב חצר, נאנח, מי יודע כמה זמן יעבור.

לא הרשיתי לאחי לצאת מהבית כי חששתי שבכל רגע תכרע אביבה'לה ללדת, תצעק ותתפתל בכאבים. היא נגררה בין החדרים וסידרה "הכל על מקום", כדי שלא תורגש ולא תפריע. כל אנחה קלה שעלתה מפיה גרמה לי שארוץ מיד לחפש את אמא ואצרח במלוא גרוני: זה מתחיל! זה מתחיל!! מרוב התרעות שווא לא האזינו לי כאשר נשענה אביבה'לה באמת על הכיור באמבטיה ואמרה: נדמה לי שצריך לנסוע.

שלחו אותי לקרוא לַבָּקָר, כי היה לו טנדר והוא היחיד שיכול היה להושיע את אחותי. רצתי והתפללתי לאחי אחותי, כי ידעתי שמשוהו נורא עומד לקרות. הטנדר של בקר עמד אמנם על-יד הבית אבל הוא עצמו לא נמצא.

בסופו של דבר הגענו כולנו לבית היולדות בעגלה של החמור גרישה. אביבה'לה התאפקה כדרכה ולא ילדה בדרך. היה ערב סגרירי של ראשית-חורף, כשהתחיל מבצע סיני. נשים עמדו בחלונות הבתים והדביקו ניירות-האפלה שחורים.

על ספסל עץ, בחצר הפיקוסים הענקיים של בית היולדות, ישבו אבא ואמא ועשו את עצמם קוראים בעיתון. ארשת פניו של אבא היתה מודאגת בגלל המלחמה ואמא יצאה מדי כמה דקות לעשות סיבוב, כלומר לעמוד מתחת לחלון חדר הלידה, לנסות לזהות את קולה של אביבה'לה ולדבר אליה מבעד לזכוכית. היולדות היו מוגפים והיא חזרה מאוכזבת. שוב ישבה, דיברה, יצאה לסיבוב, נזפה באחי ונעמדה על משמרתה.

אל בית החולים הגיע צביקה במדים גדולים ממידתו, רזה ומבוהל, ואבא התנפל עליו בשאלות על המצב הבטחוני. הוא לא ידע מה להשיב ורק אמר כל הזמן בינו לבין עצמו: אני מוכרח לראות אותה עכשיו, כי מי יודע מתי יתנו לי עוד פעם לצאת. הוא נשך את שפתו התחננה ועיניו נצצו. אבא הושיב אותו על הספסל, הוציא לו סנדביץ' וליטף את עורפו. במלחמה נולדים בנים, אמר, ואנחנו תיכף נשמע על הגברא רבא החדש. תיכף ומיד, אמרה אמא וקמצה את פיה כי עמדה לבכות. היא מתענה שם ואתם אוכלים לחם עם צנוניות. צביקה נאלם דום כאמצע הנגיסה והחזיר את הסנדביץ' לסל. אמא יצאה שוב בראש מורם לעמוד על משמרתה מתחת לחלון.

אחי יצא לבדוק את עומק השוחות וחקר את אבא בקדחתנות מה יקרה אם תהיה בדיוק ברגע זה אזעקה.

ישבתי בקצה הספסל, אוטמת את אזניי בכובע צמר כדי שלא אשמע את הזעקות. ידעתי שאין איפה להשאיר אותנו בגלל המלחמה, אבל התפללתי בכל לבי שיקרה כבר מה שחייב לקרות.

בקבוקי הבירה שיביאו חלב לשדיה של אביבה'לה אחותי, ויגדלו את התינוק כמו שצריך לגדל גבר, ואני חושבת בלבי, השערות שלך עמיחי. מה קורה לשערות כששמים בן אדם שמת בקוצים של קציעות? ומה קורה למכנסיים הצבאיות המגוהצות שלו ולעיניים הלחות? ולבלורית? רק במקרה, היתה אומרת אמא, הוא נולד בכפר. תראו את העור שלו, את האצבעות.

כשהיה תופס אותי ממתנה ליד שער ביתו, היה קורא לי לבוא ואומר בואי, קטנה. נספור לך את הגינג'ים על האף. אולי עד מחר יעלמו כמה.

בערב, ליד הראי, גילגלתי את שערותי הקשות לבקבוקים והדקתי אותן באטבי כביסה סמוך לקדקדי המעונה. את הערימה כולה כרכתי במגבת מטבח קשוחת קצוות נורדמתי בזהירות רבה. בבוקר היו האטבים אחוזים בסבך, ואמא חילצה אותם בקוצר רוח זעפני. השערות נחתו שוב על מצחי ישרות וכעורות והנמשים נשארו במקומם.

זה קרה ארבעה ימים אחרי שהתחילה המלחמה. לאף אחד לא היה ראש לשמחות כי כמה ערבים קודם ללידה גייסו את כל הצעירים. בצרכניה אמרו, שהפעם אין זה מבצע מקומי כמו כינרת או קלקיליה. והרי גם שם זה לא נגמר בשלום.

למרות שלא היה לאף אחד ראש לשמחות החליטה אמא לעשות מסיבה לכבוד הולדת התינוק. פנינה גילרמן התגייסה לעזרה ושתיהן עמדו אותו יום שני במטבח, ודפקו בקלאפער טורטים בתוך קערות אמייל לבנות. ראשן היה מקומח וידיהן לחות ומתוקות מקרם. אנחנו הסתובבנו בין הרגלים וליקקנו את הסליל של הקלאפער, את דופן הקערה החלקלק ואת כפות הבחישיה. הדלת נפתחה פתאום בלי נקישיה, ועמדו בה גלס מהמזכירות עם הרופא.

התינוק בסדר גמור! צעק אחי אל מול הרופא, אבל השתק מיד. הרופא הניח יד על ראשו. גלס גמגם כל מיני התחלות, ובסוף אמר המלחמה בסיני התחילה ויש אבדות. הוא הביט בחלון. אמא ופנינה הניחו את הקערות על השולחן. הרופא ניגש אל פנינה והיא טלטלה את ראשה בסירוב. הוא החזיק אותה ואמר: עמיחי שלנו נהרג.

חיורון נורא היה על פניה של פנינה ולחייה היו מיד מתות. אמא התעלפה ואותנו הוציאו החוצה. אז צעקה פנינה שתי צעקות חדות ונוראות, שפילחו את הרחוב עד קרבי. ודי. אחריכך סיפרו, שיצאה לחצר ושערותיה היו לבנות.

אבא לקח אותנו לסיבוב. כשחזרנו עמד אחי על שפת השוחה והשתין פנימה.

המלחמה נגמרה, הוא אמר, ולתינוק יקראו עכשיו עמיחי.

לא עברנו על-יד הבית של פנינה ויוסל גילרמן, כי פחדנו לראות אותם. אמרו שביום שלמחרת, יצאה פנינה לחצר וראשה היה לכן עד השערה האחרונה. מהערב עד הבוקר, אמר אבא, לא נישאר זכר לשיער שבזכותו קראו לה הצועניה היפה שעובדת בפרדס של שקלר.

שלחו אותי לקרוא למינה האחות, שתבוא עם משאבת השדיים הישנה שלה כדי ללמד את אחותי אביבה'לה איך מניקים. חשבתי בדרך, שקציעות הוא שם של שדה קוצים בקצה הנגב שבו הניחו את ההרונים של מבצע סיני, עד שההורים שלהם יתחזקו ואפשר יהיה להביא אותם לקבר ישראל. עקפתי את הבית של גילרמן והלכתי הרחק הרחק אל תוך הפרדסים. בשולי הדרכים הלכתי, במקום שבו צמחיית-סביונים דרוכה ומעוכה ומחספסת את הכוץ. מרחוק ראיתי את אבא יושב בעגלה, מוביל שקי תערובת לעגלות. כשהגיע שאל: מאין ולכן? למה דרך הפרדסים? אמרתי לו: אני פוחדת לראות אותם. אז תלכי מסביב, אמר. את צודקת. זה כמו להסתכל על פצע שאין לו תחבושת. לפנות ערב נכנס אבא אל הגילרמנים וישב עם פנינה שעות ארוכות. יוסל עוד לא היה מסוגל לדבר.

כשאבא חזר הוא "הלך לשכב". כשהיה "הולך לשכב" שלחו אותנו מהבית למיין בוטנים במחסן. מאז שהודיעו לו על משפחתו שאבדה "שם" הוא הולך מדי פעם לשכב ולעשן. פניו אל התקרה והעשן ממלא את החדר ונספג בבגדים. אחרי-כך אמא מאווררת את החדר ולא אומרת מלה. אפילו התינוק השתתק. אולי משום שבכל זאת, בזכות המשאבה, למדה אביבה'לה להניק בלי להרגיז אותו.

היה, כך נדמה לי, לילה שקט אחד. בגלל הבכי הפסיק החלב אצל אביבה'לה ואמא עומדת כל ערב לבשל דייסת קווקר לתינוק. הוא בולע מהר מדי, כי הוא פרעסער כמו אחי, ואחר כך נחנק ומקיא את הכל. כולם עומדים מסביב, אביבה'לה בוכה, אמא מנקה, ואבא לוקח את האוצרלי על הכתף ויוצא לסיבוב.

לפני השינה אבא לוקח אותנו לבדוק את ההאפלה. אנחנו עומדים על הגבעה שמאחורי הגילרמנים ורואים את החושך. אצל אביבה'לה הפסיק החלב, אמר אבא, כי היא לא מסוגלת להיפרד. לפעמים מוכרחים להיפרד. הוא היה אהבתה הראשונה. אפילו אם היתה זאת אהבת בוטר, כנראה לא פג טעמה. וחורף מזה, הרי הכל היה רק עכשיו, רק הרגע.

בבוקר נסענו שוב להביא בקבוקי בירה שחורה. לא היו לימודים והמלחמה כבר רבצה באוויר. אני יושבת על הקרש וגרישה החמור מנגד כנגדי את ישבנו האפור, המצומק. מאחור משקשים

הוביע

פוליטיקה

בסך הכל שישאלו: הידיעה מניו יורק

ארץ קצת אחרת מה צריך ואפשר לעשות כאן

רוני אהרונוביץ, עדי אופיר, אפרים אחרים, דוד בועז, מנחם בריקר, גיורא גולדברג, חגית גורזין, יצחק גלינור, דויד גרוסמן, יוסף דן, אריאל הירשפלד, מאיר ויזלטיר, אלכסנדרה קאטיבה-יגור, יוסי יונה, בן-דרור ימיני, ירון לוונדון, עמיה ליבליך, יוליה מירסקי, יובל נתן, בועז עברון, אביגדור פלדמן, יוחנן פרס, חנה קים, נסים קלדרון, דני רבינוביץ, דני רובינשטיין, רוביק רוזנטל, נדיר רוחנה, אפרים ריינר, חוס שגב

עורך: גרעון סאמט

להשיג בדוכנים ובחנויות הספרים / מנויים בטלפון 5101529, 5101847



כל המילים השמחות

המלים נולדות בודדות.
המלים נולדים בודדים.
אין משמעות למבול המלים, לקשרים בין מלה למלה, אין קשרים בין מלה למלה שלא על מנת לקבל.
לא כך המחשבות; הן נולדות בשכבות, בשלשות, בשמיניות של אשר, של כאב, או של פחד, הן נקבות תמיד; לא המלים. בחבורים הלא מובנים הן מנסות לחקות מנסות להיות מחשבות, הן, הם, לא מצליחים, הם מלים, הן רק מלים, הן מתנשמות בכבדות, תוהות אם להיות הם או הן, עד כמה להתחבר, עד כמה להתחבק מפחד שלא ימצאו את עצמן, מיד חושבות על פרוד, על גרושין, כמה יקבלו מזונות, זונות, המלים, אינן מסגלות לקשר אמתי לשוני מהות אמתי, רק על פניהן, רק בעיני שכתב הדין. גם בגרמנית, הן מקבלות פקדה בגסות והן מתאחדות, לכאורה, הנה, אנחנו, ביחד, מלה אחת שתיים שלוש מלים, VOLK אחד, לב אחד, ובאחת הן מתפזרות אשה איש איש, כל אחת למקומה הסודי לתבנית הטבועה בה למקנה, לרחץ, להטהר, לשמור על עצמי, על עצמי, על עצמי רק ידעתי לספר לא ידעתי לספר לספר זה מלים, ומה הן מלים, מה הרחש הזה הטורד תמיד את אחורי הגלגלת, אין לו פשר, אין לו קשר למחשבות, הן, טהורות, רכות, כמו צעיפי צרפל באות לעטף אותך, להגן עליך מפני המלים, הדורשות לתרגם מחשבות לסמלים הדורשות לכתב אותן לשירים לומר אותן לקרובים לספר, לדגש — לפחות לעצמך אתה חייב — הרי פח האשפה כבר גדוש בך.
אין מקום עוד לזרק לתוכו, ואין מדבר באשר (ראה מראה מקום בספרו של י. שביט, י. אבא שלי, יודי, יהודה, יהודה, יעודה, תעודה, אין למלים משמעות, אין לשמות משמעות רק למחשבות.

האם השירים מחשבות?
האם השירים הם מלים?
האם הדברים כבר עוצרים ואינם זורמים הישר מהרגש השוכן אי שם בעמוד השדרה, אי שם בצוואר, בכתף ימין, רק לא בראש, רק לא, בראש, האם כבר איננו זורם הרגש, במחשבות, רק במחשבות, רק ביצורי דיו, בקווים פחלים, מתערבלים, משתלחים זה בזה, שורה בשורה, בלי רוחים, בלי לדעת האם היו כאן מלים, הישר אל

היד אל העט אל הדף אל מחוץ לאותה מערבלת, שוב אותה מערבלת, שוב, ושוב, ושוב אותה מערבלת, יוד, יהודה, יוד שביט, מציץ מדי פעם מתוך הזרמים העולים ויורדים, מתוך נדננת הזרמים, אבל הוא לא טובע, הוא רגוע, הוא מציץ, הוא נבלע, הוא שם, הוא מביט בי, אני מביט, בו, הוא, אני, אני, והוא, שנינו תלויים במאזנים, בין הארץ לשמים, הוא רגוע, הוא עולה לשמים ויורד לארץ כרצונו, הוא איננו תלוי בגופו, הוא איננו תלוי במלים, הוא אינו מדבר, הוא חש, אני חש, שנינו חש, ורק הקרחת עולה ויורדת כמו שקית תה, עולה, ונעלמת.

לא מלים. רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות, עוד שלוש שורות, כתב עשרה עמודים "רק מחשבות", אל תגיש עד מקור, אל תחשב על מקור, על אתמול, על היום, על זמן. לא זמן. לא זמן. איפה אני במערבלת הזמן; איפה י. שביט, איפה ציר ה, איפה ציר הדלת המובילה לעולם הבא עלינו לטובה ואיפה י. שביט.

קל להתלות ב. י. שביט; י. שביט כבר מת, י. שביט קים רק בתוכי רק בתוכי רק בתוכי רק שלי אבא שלי לא בשום מקום אחר אי אפשר לקחת אי אפשר לשנות אותו בשבילי לא רוצה לדעת מי היית מה עשית רק מה הרגשית רק מה הרגשתי אבי, אבי, אבי בשמים, אבי בשמימי ואני בארצי, במערבלת שבתוך הגופי, במחשבות שפורצות כמו קרני האור את גבולות העור את גבולות הניר את גבולות הגלגלת כמו ישו, כמו משה, כמו סבא משה, איך פניו קרנו.

ולפתע, נפסק זרם המלים שאינו מחשבות כבר זה מכבר הולך ופוחת כמו אחרי שטפון במדבר.

הניצול



יאנוש קבנאי – נולד בהונגריה, אחרי מלחמת העולם השנייה, למשפחה קומוניסטית יהודית. הוא עצמו עבר גלגולים שונים, וחי תקופה מסוימת בקרב "היפיים הונגריים" בתנאי מחתרת – וכתב עליהם ספר. לפני שנים מספר התחיל להתעניין בעולם היהדות, וכיום עורך כתב-עת ספרותי-אמנותי יהודי בשם "עבר ועתיד", המופיע בכודאפסט ונהנה מיוקרה רבה. בעת "מלחמת המפרץ" שהה בארץ. הסיפור שלהלן, שהוא בעל אופי חצי-ריאליסטי, משקף את חוויותיו מאותה תקופה.

די יום ישישי, בשעות אחר-הצהריים, אני מתייצב לי "בחרטום האנייה" של מרפסתי הנישאת מעל לנוף הירושלמי, ללכוד את הרגע שבו החול והחג נפגשים ונפרדים – ולו רק כדי יקיצת משכרוח קל, ולו רק כדי השמעת פעימה רכה ועדינה. אני קולט את המראה מסלע-העד הענקיים, הנישאים מעל עמק יהושפט והגולשים כלפי מטה – עד לאטומים הנעלמים והסובבים בחודי הקרניים של עדרי-הצאן אשר מלחכים את העשב.

שהרי בקרב כל הבריות שביקום מתחוללת התזוזה בעת ובעונה אחת. הגחלים האדומות-ארגוניות מתכהות-מתעמעמות; קופסת-שימורים חלודה, המתגלגלת ביד הרוח, נרתעת עתה לאחור ומוסיפה לקשקש בנמיכות-קול וביתר רוח, בעוד ריח ההדרים הנמהל בפרץ-אוויר קריר, סופג קמצוץ של תבלינים אל תוכו. מבעד לתנועתן של ריבוא מערכות שבילי-חלב משתרטט חוג-ההוויה, הנתפס על-ידי החושים גם בתוך המופשטות הכללית.

קצב-התנועה של הנצח נעור בי, הולם בי. נדמה, שהוא פורש מתוכי כנפיים, מקטין ומשפיל אותי עד-דכא.

שולי פעמון-הזכוכית, שפחלילותם בלתי-מוחשית כמעט, כבר עוטים את גוני הלשם, הטורקיז והקובלט. בנקודת הפסגה של הפעמון שועטים עתה גדודים-גדודים של ענני-ניצחון – לעבר המזרח. בפאתי השמיים מתלהטים ענני-שמש, והחזות מות החומות-עתיקות של עיר-הקדומים מתכסות אש ארגמנית, משולהבת-מצולהבת. כפתור-הזהב המתכהה של מסגד עומאר מוחה במרירות כנגד סערת שקיעת-השמש, הפונה לאין עצור, אל החידלון.

שעת הדמדומים מצמיחה אט-אט איזובים עשנים על-גבי גלי הצהוב-הצחית המערסלים את מדבר יהודה.

על הגבעות, העטורות בקוביות בתים זעירות, עוד חולף פס-של-אדמומית והוא פולט מתוכו גם איזו קרינה סגולה. החריצים וקמטי-הפנים אשר להרי-הטרשים הרכונים אלי בסקרנות מעבר לנהר הירדן – מצטיירים כחדות למול העיניים.

מאחורי גבי אני שומע קול רשרוש הולך וגובר. נדמה, שמכונית פז'ו מופיעה עתה בכביש המוביל לכפר מגוריי. אך הרעש, שדימיתי כי חריקת גלגלי מכונית הוא, ממשיך, ועתה הוא צורם את אוזניי. מתחילה יללת צופרים – אות לראשית התקפת הסקאדים. והיללות הנוגות כמו מלחכות את השקט הנמס אל תוך הרוממות חסרת-התנועה של החג.

תחושת הסכנה הממשית כמו עונה בהד לעגני-צרחני מרכסי ההרים שמסביב לעיר.

אין לי זמן אפילו כדי ריצה חפוזה אל הבית. הטילים – כמו חצים וחניתות מהמים ביעף.

כדורי-האש המלחשים למשך-של-הבזק-פתע צונחים מעל לשי-לוח. האדמה מזדעזעת ואני נהדף אל המעקה. לשונות האש מסולסלות-הכרובות פורצות מן הוואדי. הן דומות בצבעיהן – אני אומר לעצמי בעוד ידיי נאחזות בחוזקה במעקה – לעננים שחצו את השמיים בדרכם לעיר העתיקה. כלפקודת "ארצה" כורעים הבתים שבשני הכפרים הערבים הסמוכים על ברכיהם, בדומה לכלבים צייתניים, ולאחר מכן מפריחים עננים קמחיים וגוחנים על בטנם. רק כעת אני שומעה את החבטות הסודקות את גולגולתי. שתי חבטות? שלוש חבטות? צריך לרשום את הכל, כל מה שקורה אתי כעת. אך בכל זאת אינני נכנס לבית

כדי לקחת עט ופנקס. מי יודע מה אפסיד במשך הזמן הזה? האם אצליח לגשש דרכי ולשוב לכאן? מוטב אכרע ברוך גם אני ואיחזו חזק-חזק במעקה. לא, זה בלתי-אפשרי. וכמו בחלום: מסגד עומאר – על רקע רפידת השמיים המפויחת עדיין, וטיל חטוב-גו ומבהיר כגון הכסף פולח את כיפת-הזהב המזדהרת של המסגד, בדומה לצלצל הנתקע בבשר. והטיל מתביית אלכסונית כאילו תוכנן במיוחד עבור מסגד זה, ואולי בדומה לסיגר-ענקי, אשר ניקב חור בעיתון או בספר, בעוד האיש הקורא בו התנמנם-לו. קצת משונה, אך יפה. יש לצלם את המראה. אך למען השם, למה אני כורע פה על הברכיים במין עליבות שכזו? מדוע אין בכוחי לרוץ ולהיכנס לבית?

הדף-האוויר המשיך לטלטל ולהעיף דברים כבמטאטא-השמד. יכולתי לגשת כדי לקחת עט ומצלמה. הרי יכולתי לעשות תצלום נהדר של כיפת-הזהב המפולחת-מנוקבת, באמצעות העדשה החדשה שלי, בת 500 המילימטר. הרי נשאתי בעיר רק כדי להנציח הכל. לא כן? ואם כן, אז מה?... וכבר מאוחר. אך כיצד זה יכולתי לחשוב, שהמצלמה תישאר כל הזמן מכוונת?... לחשוב שהמצלמה לא תתפוצץ? והנה, שברי כיפת-הזהב – כפתורים מעל תלבושת-מלחים בתיבת-התפירה של סבתא – מתעופפים לעבר השמיים, ושם מתמזגים עם שולי העננים הלוהטים בצהוב והופכים להיות חומר אחד.

אלהים אדירים, העיקר שלכולת לא יאונה כל רע! שהוא יישאר שלם! אולי המשושה העשוי קרמיקה של המסגד נהרס עד היסוד ומתוך קרביו ניתן גשם של ניצוצות ופיתית אפר. ואילו גושי-האבנים של חומות העיר – כנראה בהשפעת טילים אחרים, או בהשפעת לחץ-האוויר הדחוס בתוך החלל הצר – החלו לנשור כלפי מטה, אט-אט, בדומה למטבעות-כסף שמונים אותן אחת לאחת על-גבי השולחן. אך הכותל – עקב קדושתו – הוא בלתי-פגיע. ואולם, אני מתקשה לראות מרחוק בגלל מערכולת האבק ומפולות הצריחים והאפר הנישא אל-על. הצופרים הגונחים ללא-הרהר נופחים את נשמתם, ובמקום יבבתם נשמעת עתה המולת הפיצוצים המתחדשים במרחקים; שהרי אין זה מתקבל על הדעת, שיתקיפו את עיר-הבירה בלבד; רעש האדמה הרועדת ממלא את מלוא החלל. אני מוסיף להחזיק בכל כוחותיי במעקה-הברזל, מתוך מחשבה שאם ארפה ממנו, אפילו כדי רגע – אפול ארצה.

וחוץ מזה, אין לי כל אפשרות טכנית להנציח במצלמה שברשותי את אירועי-האש האלה, שהרי החום שורף לא רק את הפילם אלא גם את מוחי. אך עלי להודות על האמת: זהו מראה יפה מאד, המראה הזה של הרס נורא-הוד. חזיון מופלא כעין זה לא יכולתי אפילו לצייר בדמיוני.

כמה עלובים הם כל תיאורי החזיונות שבעקבות "מסעות החשיש" במרוקו! האם לשם כך נבנתה עיר זו בימיהם וידעה תלאות לא-ין-ספור מראשית קיומה? האם רק לשם חורבן על-אנושי כזה, אשר כתוצאה ממנו היא נעקרת עטורת-להבות מלב כדור-הארץ? ולהנאתו של מי? בתוך רגע זה ההולך ומבשיל כבר חמשת אלפים שנה... ואם איוותר בחיים – האם אוכל לתאר זאת במלים? האם ימצא בן-תמותה אשר יוכל לתאר זאת? האם ישרדו בני-אנוש? אבוי! אבוי! אבוי! לא! לא! לא!

ושוב נוחתים החצים המזומזמים, מגיחים משמי-הרשע ונופלים על גווייתה של העיר, אכולת שלהבות-האש והפיח. כל השערים, הצריחים והמגדלים שעוד נותרו – כעת כורעים תחתיהם. חצאי-הסהר והצלבים, וכן הישיבות והמתיבתות היהירות-הסנופיות-האנגלו-פוניות, שבקירות-השיש שלהם הושקעו מיליוני דולארים. בגלל נהרי-נחלי זרמת-האפר והלהבה, המתחדשים והמכסים גם

הלא-יהודים — שחוזים מבשרם את חוויית הצפייה באירועי היום הזה, כשהם ישובים בכורסאותיהם. אמת-נכון, קיוויתי לקבל פרס נובל לספרות — אך מה שניתן לי מטעם הגורל הוא שי יקר באמת...

כלומר, האפשרות לא לשרוד לאחר החרפה והכלימה שבחורבן הזה. שהרי אין שום ספרות עלי-אדמות, אשר תוכל לשמש תחליף לייסורים שבכריחה מפני האסון. וכמה טוב לי על שנמצא אני כאן בבית! אך לו רק היה לי זמן לכתוב צוואה!

אם לא ישוגרו לעברנו יותר טילים קונוונציונאליים (הו, איזו לשון נקייה!) ... שהרי הכלים שהשמירו את העיר הזו היו גם הם כלים קונוונציונאליים... את העיר ואת ההיסטוריה... כן... הטילים... אך אולי הם יוותרו בכל זאת...

ואין זה חסר-עניין גם מבחינת המחקר ההיסטורי: לדעת מה היו מחשבותיו של יהודי הונגרי בשעות הללו. חייל-של-פומפיאה בשלהי המאה ה-20... אך יש לי עוד כשתי דקות עד שהעננים, אשר חנקו למוות את הציפורים, ינחתו ויגיעו אלי. וגם זאת אני יודע בתור קורא-עיתונים נלהב, וכן בתור כתב-עיתונות: — מולקולות הגאזים כברות יותר מן האוויר. זו הסיבה לכך, שממליצים לאטום את חדרים שבקומות הגבוהות, מטעמי בטיחות — ולא-דווקא את המקלטים שבמרתפים.

עצוב, אך אין לי שום דבר מיוחד להגיד בנושא זה. הו, איזה מין סופר אני?... ואיך היה לי העוז לחלום פעם על קבלת פרס נובל... אך מי יודע... שמא דווקא בכתיבה זו אני אגיע למיטב שבהישגיי... ואולם גם אי-הכתיבה — תובע כוחות. האם אחסר למישהו אם שמי לא יתפרסם עוד בכתיבה-העיתון, לרבות כתבה-העת "עבר ועתיד" שאני עורכו? האם אחסר לעולם לכשייפון מחדש?

אך מדוע אינני מצטער כעת? עובדה: לא איכפת לי שייכחד הכל. אם ירושלים והכותל ייחרבו — מה איכפת לי אם ייחרב כל העולם כולו! וכי מי זה יחשוב עוד אם לאהרן ההרס הכללי של ישראל יראה-אור איזה כתבה-עיתון יהודי בהונגריה, למשל, או בכל מקום אחר עלי-אדמות? הן לאחר ככלות-הכל ייכון סדר חדש. יבוא השלום.

לפתע מפלחת את האוויר זעקת-שבר, הגוברת על קולות הנסירה וההלמות שמקודם. הגאז כבר הגיע אל העמק המשתרע לפניי. עינים, כבשים, כלבים, חתולים ותרנגולים מפרפרים ומתרועעים בבהלת-מוות על הגבעה, ובעקבותיהם — וכי מי זה היה מאמין כי הטבע שורץ בריות כאלו?... כאלף עכברושים, עכברים וחפרפרות, וכן מרבד הומה של חיפושיות. אף אחד מהם אינו מצליח להבקיע דרך עד לרגליי. כולם מתאבנים תוך תנועה. כולם מתהפכים ונופלים במין עווית-מוות, ופגריהם צונחים ומתגלגלים ברחשי-יבבה אל נתיב-הבריחה של אלה הנדחקים בעקבותיהם. מן הבתים הערביים הקטנים מגיחות עתה קבוצות בני-אדם עוטי-מסכות-גאז ומגפי-גומי. אכן, הם לא נרדמו כמוני ולא שכחו להגיע לתחנות החלוקה — הם כולם מחזיקים בידיהם כלי-ידי, אלות, חרמשים וטוריות, ושמים פעמיהם לעבר העיר.

נדמה לי שבכל זאת אני צריך להיכנס לבית. במגירת שולחן-הכתיבה שלי מצוי בקבוק של כרמל-אורינטל-ברנדי. הלא הוא הקוניאק הפשוט והזול ביותר. הצטיידתי בו במקום להצטייד במסכת-גאז.

קל לפתוח בקבוקים כאלה כעת. הנה, אפתח אותו ואגמור שני שלישים לפחות מן המשקה...

מכונת פיג'ו חולפת עכשיו על-פני הכפר, תוך רעש המזכיר יללה של צופרים. היא נעלמת חיש-קל בדרך בית-לחם בהותירה מאחוריה כעין פס-שלי-יבבה. אני מוסיף עדיין להיאחז במעקה המרפסת כבעוית. אני מתקשה להרפות ממנו. עלי-כן נאלץ אני לנענע את אצבעותיי, אם ברצוני לזקוף. להט העננים החולפים כגודי-פרשים בשמיים, המתכהים, חיק המידבר הנפער לעומק, וכן העיר העתיקה, המתירה את העבותות שעוד קושרים אותה אל האדמה, עד שהיא מרחפת באוויר על כנפי אורות לוהבים ורכים — הכל מוצף עתה טעם של מתיקות גואלת אשר לחג. אני מתהלך עתה בתחושת הקלה ושמחה של "אור מוצל מאש", של ניצול, במודדי ברגליי את ריבועי האריחים המעטים של מרפסתי. עוד זמן רב אני מתקשה לזוז מפה. שלושת הכוכבים הזורחים בשמי-מעלה מוצאים אותי משתהה לפני הבית. ■

אותי — למרות שאני כורע על ברכיי במרחק שלושה-ארבעה קילומטרים, כשידי האחת, זו המרפה לרגע מן המעקה, מקנחת אך בקושי את פניי שטופות הזיעה — בגלל זרימה זו נמנעת ממני האפשרות לראות בכירור אם הכותל אכן נותר על תלו וזאת, אף שנוטה אני להאמין בנסים.

לפני שלושה ימים בסך-הכל עוד הייתי מתפלל — ליתר דיוק: עוד הייתי מצלם — בקרב כשישים אלף איש במקום הזה, כשאני מנציח במצלמתי את ההמון, שקולות-הקינה שלו עולים מעלה-מעלה בסלסולי-סלסולים וננעצים לוליינית בדוק-השמיים הקרוע מחמת המולת מטוסי-הסילון.

ואני, רק במלים הפשוטות של לשון-אמי, הלשון ההונגרית, מסוגל לדובב את פחדיי — שהרי הוא, השומע תפילת כל יום, מן הסתם שומע גם הונגרית.

נראה, כי היינו פחות מדי בני-אדם מקודם, או שדבר-מה היה חסר לנו באורח גורלי... שהרי גם בתוך הרעם הזה, שהלך וגבר עד היותו קול-דממה, עד היותו יס-של-להבות, גם בתוך הרעם והרעש (אני נאלץ להודות על-פי שורת ההיגיון) — הקיץ הקץ על הכל. כלה ונחרצה. הטילים האוויליים האלה חתמו את ההיסטוריה היהודית. יתכן שאיזו ועידה מסביב ל"שולחן עגול" בחסותם של טילי המעצמות, עוד תוכל לאלץ את התוקפן לוותר על השטחים שכבש, שטחים חרבים ונגועים — ואולם שארית הפליטה שתיוותר בחיים, או יהודי התפוצות הדומים לי, לא יוכלו עוד לקומם מדינה זו מחורבותיה. גם לא את הכותל עצמו. והנה, באופן כזה מתפוגג חלום בן אלפיים שנה, חלום שתמיד היה נטול סיכויים-של-ממש, ואשר בכל זאת קרם עור וגידים למשך ארבעים ושלוש שנה.

ובאין תקווה — יתפורר וייבלע באין גם מה שהיה כתחליף לה: האמונה. ובמצב כזה — מה טעם להמשיך הלאה? מה טעם להוסיף לחיות? ובאמת, טוב שלא הנצחתי דבר מכל זה באמצעות המצלמה שלי. אפילו אין טעם לכתוב על זה. לא, אני לא אתנהג כמו אותו היסטוריון — יוסף בן-מתתיהו — אשר עשה קריירה על חשבון החורבן. וכי לשם מה? למען מי? לאן זה אוכל לשוב מאכן? הדור שקדם לי, הדור שידע את אושוויץ, לפחות יכול היה לשאת את עינוי-התענועעים ששמו פלשתניה. אך כיצד זה ניתן לסגת מן הנקודה הנוכחית?

ואפילו שחייתי פה רק כתייר, רק כמי שבא לדווח על דברים... אך מה זה? מה הנקישות האלו? הלא אין גשם כעת. ואני מושיט את כף-ידי. לא חולפת דקה אחת ואני מבין בדיוק: מן העננים בעלי גון השלג, המתפשטים במהירות בשמיים — נופלות ציפורים. ציפורים שהתאבנו, ציפורים שנחנקו. ובמספר עצום ורב. הו, כמה ציפורים התעופפו סביבנו עד כה, מבלי שנשים לב אליהן, והציפורים האלו הן המשמיעות קולות-נקישה בנפילתן. גם פה, גם על המרפסת הזו נופלות חוגלות, נופלות יונים, נופלים עורבים. ועוד גופם חם — ואני מלטף בידי את בעל-הכנפיים המכוסה נוצות צבעוניות, והמזכיר לי כעת נחליאלי, כי הוא זה שצנח עלי בדיוק. צווארי הציפורים מעוותים ועיניהן זולגות, בגלל צריבת הגאז, כמוכן. וכי מדוע זה חשב מישהו כי האויב יימנע מלשלח טילים כימיים? הרי הדברים נאמרו מראש, באופן גלוי ומפורש — וגם בתור אזוהרה. וגם מעל דפי העיתונות. אך ככלות הכל — טוב שזה כך. טוב שלא אינצל. וכי מה טעם ארצה להינצל מחורבן כללי? לשרוד לאחר אושוויץ — גם זה לא היה עניין מוצלח ביותר. וחוף מזה — בלאו-הכי אין לי מסכת-גאז. את המסכות עבור סטודנטים מחוץ-לארץ חילקו באוניברסיטה בשעות הבוקר המוקדמות, ואני לא הייתי מסוגל לקום מן המיטה. מצאתי נימוקים אידאולוגיים כדי להצדיק את עצלותי: אם אני זקוק לעצלות אפילו כאן, בירושלים — סימן שאין אני יכול בלעדיה, בלעדי העצלות, וזה כבר סוף העולם, באמת.

אכן, עד כמה צדקתי (העצלות היא חצי-בריאות). והנה, שפר חלקי עתה, עם סיכום החשבון הסופי — שהרי הודות לעצלותי זכיתי בהרבה שעות שינה טובות. אך אילו יכולתי לדעת מה חלמתי? האם חלמתי באמת חלומות-פז?... מה טוב כי אני בבית, בבודפשט. אך גם בבודפשט לא איוותר בחיים. ואולם בכל זאת — כרגע, זהו הטוב שבכל המצבים. שהרי סבל רב יפול גם בחלקם של אותם יהודים — וגם

העניבות של הגברים

לא נעים

דרך נשים רבות אני עושה מדי פעם קנייה מרוכזת בסופר-מרקט, "משלוח" שמביאים לביתי. עד לפני זמן מה היו מובילי המשלוח, בסופרמרקט שלנו, כולם נערים מעזה. היום אלה נערים רוסים, נראים כתיכונים שרוצים להרוויח משהו בחופש הגדול, השבוע עשיתי הזמנה, והביא לי אותה אחד הנערים האלה. פרקנו יחד את המצרכים. שמתי לב כי הנערים, גם עזתיים וגם רוסים, לעולם אינם רומזים במפורש שהם מצפים לתשלום. הם נוטלים את הארגונים הריקים ופונים ללכת, ואנו כמובן מעכבות אותם ונותנות להם את המטבעות שהכנו. משתדלות לא לקמץ. אולי גם לא להפריז.

כך היה גם הפעם, והנער הלך לדרכו. התחלתי לשים דברים במקום ובתוך כך הבחנתי פתאום שאיני מוצאת את הארנק שלי. כסף הרבה לא היה שם, אך היתה תעודת קשיש, ושאר דברים, ואני מחבבת את הארנק. שיחזורתי ברוחי את הסיטואציה. שילמתי מתוך הארנק והחזרתי אותו לתיק שהיה מונח על ספסל. היה רגע שהנער ביקש שתייה קרה, ואז ניגשתי למקור והפניתי לו גב. כמו שאומרים בספרי הבלש, היתה "אופורטוניטי". הייתי נבוכה מאוד.

אחר זמן מה טלפנתי לסופרמרקט. ענה המנהל, ואמרתי לו שאחד הנערים הביא לי משלוח.

"יש לנו שניים", אמר. "זה עם החולצה האדומה, או הג'ינג'י?".

"הג'ינג'י", אמרתי. הוא לא היה ג'ינג'י ממש, רק קצת. אמרתי למנהל שהוא שכח אצלי משהו ואני רוצה לדבר אתו. אמר המנהל שהוא עסוק כרגע, אך עוד מעט הוא ייגש אלי.

ואכן, כעבור רגעים מעטים בא הנער, וסיפרתי לו מה העניין. גייסתי גם את הרוסית שלי, הרצוצה. "ארנק?" אמר, "אני לא לקחתי שום ארנק!" "בכל זאת הוא נעלם", אמרתי. התחלנו לחפש ביחד, בכל פינות המטבח.

את התיקים אני נוהגת לתלות על מין מתקן על הקיר. הראיתי לו את התיק שעמו חזרתי, וארנק אין בו. "תסתכלי בשני", אמר. הסתכלתי. הראיתי לו, גם שם לא היה. מאחורי השניים היה תלוי תיק שלישי שאיני משתמשת בו כרגע. "אולי שם", אמר. הסתכלתי, ושם, לגודל ההפתעה, היה הארנק. בהסח דעת, בחיפזון, שלשלתי אותו לשם ולא הרגשתי.

התביישתי נורא. אמרתי לו כמה אני מצטערת. ניסיתי להציע לו כסף כדי לפייסו. הוא דחה על הסף את שניהם. "ניי נאדו", אמר ופנה ללכת. כבר בחוץ חזר בקול תקיף, "ניי נאדו!" אך נדמה לי שנשמע רמז של ככי בקולו. הוא היה צעיר מאד.

כל היום התקרית העיקה עלי. ניסיתי לומר לעצמי שלא השחרתי את פניו ברכים, שזהרתי שלא לומר מאומה למנהל הסופרמרקט. כל אלה גורמים מקילים, מבחינתי. אך את עלבוננו של הנער הם לא ימחקו. ■

להיפרד מהם

תרשמתי מג'ון מייגור הבריטי. כמה יפה הוא בירך את יצחק שמיר לפרישתו! אכן, כשמדינאים פורשים אנו נוטים לחשוב לא רק על הרעות שעשו בימיהם אלא גם על הקורטוב שהם משאירים מאחריהם. כל אחד וביטוי שלו, מחווה שלו. שמיר, אחרון ההולכים, משאיר לנו את "נו, טוף!" וזיכרון של עצבים חזקים במצבי חירום. אשכול השאיר לנו זיכרון של הומור, נדיר אצל ראשי ממשלה. בן-גוריון השאיר, לבד משאר דברים, את הליכתו לצריף בשדה-בוקר — מעשה

שאנו פותחים את הטלוויזיה לראות "חדשות", עוד לפני שאנו מטים אוזן לנאמר, אנו זורקים מבט על הלבוש של הקריינית — ובדרך כלל לא מתאכזבים. אפילו מתפעלים. כשיש שם שניים, הקריינית מופיעה תמיד בצד שמאל — מבחינתנו — ולעולם אין אנו מפנים את המבט תחילה לצד הימני, הוא צד הגבר. וזאת מדוע? משום שהגברים הם מרובעים. מראש אתה יודע מה תראה: חליפה מחויטת, חולצה סגורה עד צוואר, עניבה. אפילו בשיאו של קיץ וביום חמסין.

איך היא כבשה את העולם, החליפה הזאת! ממוסקבה עד לוס אנג'לס, מיפאן עד דרום-אפריקה היא שלטת שלטון בלעדי. הרהרתי לא פעם, כי ההתקפלות של הקומוניזם התחילה באימון החליפה המשעממת הזאת. מה היה רע בחולצה רוסית, מכופתרת בצד? המעטים שלא נכנעו לאופנה הם השייחים הערבים, המטיילים בעולם בלבושם המסורתי. כל הכבוד לשייחים.

והנה נפל דבר בממלכת הלבוש הגברי. הוא נוגע לפי שעה בפרט אחד — בעניבה. איזה צבעים בוטים, איזה צורות מודרניות! אני ממהרת לכתוב את זה, כי אחינו הגברים לא רק מרובעים הם; הם גם עדריים מאוד. כבר כיום קשה למצוא עניבה אחידת-גוון או מנומרת בנקודות זעירות, ועוד מעט לא תימצא לרפואה אפילו עניבה חלקה אחת.

לא צרה עיני בכם, רעיי. אבל אם אתם רוצים שנציץ בכם תחילה, עליכם להתאמץ קצת יותר! ■

הנהג והנער

אחד הימים החמים של חודש מאי נסעתי באוטובוס מס' 66 היוצא מחוף הים ומגיע לפתח-תקוה. באחת התחנות, ברח' בן-יהודה, ביקש נער כבן שלוש-עשרה או ארבע-עשרה לעלות לאוטובוס. תחת בית שחיו החזיק מדף לגלישה על גלי הים, משהו שטוח, לא גדול. הוא ביקש מן הנהג שיכניס אותו עם המדף שלו. הוא ממש התחנן. "בבקשה, הנהג, בבקשה! אני מוכרח להגיע הביתה!" הוא לא הרים את קולו, הוא רק ביקש, שוב ושוב. באוטובוס ישבו מעט מאוד אנשים. השעה היתה בין 7 ל-8 בערב. היו מן הנוסעים שהצטרפו לבקשת הנער. "הוא יכול להניח את זה על הרצפה" אמר מישו. אבל הנהג לא נעתר להפצרות. הוא סגר את הדלת והנער נשאר בחוץ.

הרגשתי מועקה הייתה באוטובוס. איך יגיע הנער לביתו? היה ברור לגמרי שאין לו כסף למונית עד פתח-תקוה. היילך ברגל? ילון ברחוב? מה יעשה?

את הנהג זה לא עניין כלל. הוא טען, שהיה מקרה שמין קרש כזה נפל על ראש אשה וחיבל בה והיא אושפזה. בולשיט. האוטובוס היה כמעט ריק, שום אשה לא היתה נפגעת. באותו יום ממש, בתכנית "ערב חדש" דיבר מישו על המודעות הספורטיבית הנמוכה של הנוער שלנו והנהג אחד כזה, צעיר, רוזה, שחרחר עם תלתלים, ניסה את כוחו בגלישה על הגלים, אבל פתח-תקוה מרוחקת מן הים, לילד אין כסף, לאביו אין אוטו, ולנהג יש כללים.

אני יודעת איך הילד ההוא הגיע הביתה. אולי נמצא מישו בין נהגי קו 66 שהבין את מצוקתו והיה פחות קפדן. אך הנהג שלנו מוסיף להעסיק אותי. הלא הוא גדל בתוכנו, הוא תוצר התרבות שלנו. מה לימדה אותו זו? שכדאי תמיד לקיים את הכללים, שרצוי תמיד לעשות מה שאומרים לך. שצריך לשקול כל מקרה לגופו, שצריך להיות עירני למצוקה של ילד מפתח-תקוה שאין לו שום דרך להגיע הביתה — את זה לא לימד אותו איש. ■

כיוון שכך, נזדמן לי לשמוע את שיחת המבקרים ברדיו, ימים ספורים לאחר מכן. לתמהוני לא מצאו המבקרים מלה טובה לומר על הסרט. הם גילו פגמים בעבודתה של אנוקה הולאנד. הם טענו שההרס של המלחמה לא הובלט כראוי. אחד אמר שהנער לא עשה ניסיון די רציני למצוא את הוריו. ואחד אמר שבכלל השתעמם וחיכה לגמר הסרט.

מן הסרט לא התאכזבתי. להיפך, התרגשתי מאד, ואילו הביקורת של המבקרים איכזבה אותי מאד. היה חשק לשאול אותם: איפה אתם חייכם, בעצם? גם אם נקבל שאתם צעירים ממני הרבה — איך לא חדרה אליכם אותה תחושה של חוסר-אונים מוחלט, כאשר ילדים נקרעים ממשפחותיהם ונזרקים לחללו של עולם ששום חוק אנושי אינו תקף בו? אפשר להבין את הגרמנים שלא התנדבו להציג סרט זה כמועמד שלהם לאוסקר, ולו בגלל הקטע שבו מורה גרמני, לא-צעיר, לכוש בקפידה, מדגים בפני הכיתה בעזרת סרגל ומד-זווית את תורת הגזע הנאצית. אפשר להבין את הבוז של הקצין הרוסי, משחרר המחנות, לצעיר הדור-לשוני ששירת את האויב. אך תגובת המבקרים אינה מובנת לי. עלילות הקולנוע, בדרך כלל, הן סיפור בדוי מן הלב, ואנו נדרשים — ובצדק — להתייחס במלוא הרצינות למניעים ולמעשים של גיבורי העלילה. והנה כאן סיפור שאירע "על אמת", דרמה שהתרחשה בימינו, ואין היא מעוררת בהם שום עניין. סלומון פרל אינו גיבור. הוא גם לא מבקש שנראה אותו בתור כזה. הוא סיפור יוצא דופן, אבל הוא קרה באמת. האם המבקרים היו מתייחסים אליו ביתר רצינות אילו מישוהו המציא אותו? אני נוטה להאמין כי כן. ■

אילנה רף

פרסום ראשון

■
ובחלום הייתי עגור
מישהו חלם אותי כְּתֵר צֶהָב,
עֵין אֲדָמָה —
פְּרִי דְמִינוֹ הַתֶּת־מוֹדֵעַ
ובחלום הצטיירתי כְּתִמוּנָה
מישהו יחל לְהִבְנֶה
מישהו פִּרַשׁ אותי שְׁלֹא כְּהִלָּה.

גוף אמ

אֲנִי מְכִירָה אֶת גּוּפָה הָעֵינִי
כֹּל חַיִּי יָצָאוּ מִשָּׁם:
מִהֲדָדִים הַנְּפֹלִים, מִקְּפְלֵי הַשָּׁמַן,
מִכְּפֹת הַיָּדִים הַמְרֻשָּׁתוֹת.
וְאֶת רִגְלִיָּה אֲנִי זֹכֶרֶת עֲדִינֹת יוֹתֵר
מִיָּמִים שְׁנֹעֶה בִּי גַם בְּהֵן.
אֲנִי מְבִיטָה בְּגוּף הַמֶּכֶר הַזֶּה
וְיֹדַעַת שֶׁיֵּשׁ לִי בּוֹ מְקוֹם לְחֹזֵר
לֹא אֶתְמוּל, גַּם לֹא בְּזִמְנִי שְׁעוֹד הִיָּה אֶפְשָׁר
הַגּוּף עוֹד יִחְפֶּה לִּי עִם שְׁעָרוֹ הַמְּדֻלָּדֵל
וּבִשְׁתּוֹ שְׁנֹעֶקֶרָה עִם נְגִיעוֹת זְרוֹת־מְקַצְעִיּוֹת.
אֲבֹא אֵלָיו נִכְמָרֶת
מִבְּקֶשֶׁת הַכְּנֶה.

עוד יותר נדיר אצל מדינאים. מה השאירה גולדה? לעומת תוקף הופעתה בחייה, רישומה הולך ונמחק. שמורה לה זכות שידעה להתבטא בקצרה, ובכך השפיעה על אנשי המדינה שלנו, אך היא גם זו שטבעה את המשפט הנואל, ש"אין ישות פלסטינית". בגין, מבחינת רישומו הפוליטי, הוא אולי המפתיע שבכולם. עדיין אני זוכרת איזה דיכאון תקף את המחנה שלנו, מקיבוצניק ועד פרופסור, כשהוא עלה לשלטון. הלא חשבנו תמיד, "אצלנו זה לא יוכל לקרות". והנה דווקא הוא הוכח כדמוקרטי בין ראשי המדינה. הוא לא ערף ראשים; ולשלום עם מצרים הקדים ויכוח גורלי בכנסת, עד השעות הקטנות של הלילה, ורק אחרי זה נערכה ההצבעה.

כמובן, מלחמת לבנון אינה נסלחת. אבל איך הוא אישית שילם את מלוא המחיר! איך הלך והסתגר במצוקת לְבוֹ! יש אחד שמעולם לא היה ראש ממשלה, אך סבורה אני שיש לו מקום ברשימה הזאת, והוא משה דיין. דיין הוא אולי האיש המגלם יותר מכל אחר את המדינה הזו, על הטוב ועל הרע שבה. הוא התחיל את דרכו כחלוץ וכלוחם; מן הלוחם נהפך לכוּבֵשׁ, אך בסוף דרכו עשה את חשבון הנפש וחתר לפיתרון של שלום. האיש שאמר "מוטב שרם-א-שייך בלי שלום", הוא גם האיש שאמר אחר-כך, בפוסלו את דברי עצמו, "מוטב שלום בלי שרם-א-שייך".

דרכו של דיין באמצע נפסקה. את הפרק על השלום הוא לא כתב. היכתבוהו הבאים אחריו? ■

חמישה אוסקרים?

■ זמנו לא הלכתי לראות את הסרט "שתיקת הכבשים" שהוצג ימים רבים בקולנוע "דקל". אחר שהוכתר בפרסים כה רבים, וחזר לאותו קולנוע, נטיתי אחר הרבים והלכתי לצפות בו. צר לי — הפרסים המרובים שזכה בהם, לא על טיבו הם מעידים אלא על האופנה המהלכת, על המושגים המקובלים בתקופה המזוהה הזאת.

ביסודו של דבר זה סרט מתח. יש בו שני פושעים ובלשית צעירה. פושע אחד בכלא, אחד בחוץ, ועל הבלשית הוטל התפקיד לשוחח עם הכלוא ובתוך כך לשאוב רמזים שיוליכו ללכידתו של הפושע השני. ההימור מצליח, ויש רגע אחד, שיחה אחת, שבה נוצר משהו אנושי בין הפושע הפסיכופאט ובין הבחורה הצעירה. כל היתר — אימה.

מה שמוציא את הסרט מכלל סרטי המתח, הוא מקומו הגבוה בסולם-רייטנג של האימה. הפושע הראשון אוהב לאכול איברים של בני-אדם, השני אוהב לפשוט את עורם. איך לא ירוחק הצופה לכסאו כאשר מפעילים עליו השפעות כאלו? אחד החוליים הלא-רבים שהחברה האנושית הצליחה להיגמל מהם, פחות או יותר, הוא הקאניבאליזם. אם הקולנוע של ימינו רואה הכרח לעצמו להחיותה ולהסתייע בה, זו הבעייה שלו. זה המשך של מגמה באומנות שהולכת מהקיצוני אל הקיצוני-יותר, כאשר הסקס נעשה חושפני יותר והאלימות — אלימה יותר. זו פשוט אופנה.

זכור לי, כי פעם סיפרה חנה'לה מרון, אחרי ששיחקה את המלכה אליזבת ב"קאמרי" והתלבשה בהתאם, כי עכשיו היא מבינה מדוע הנשים בספרות של המאה הקודמת מרבות להתעלף. בין המלכה אליזבת ובין ברברה בוש נשתנתה האופנה של בגדי נשים. הן פשטו את המוחך ובכל זאת הן מצליחות להתלבש לא רע. אני מקווה שיקרה כזאת גם באופנת הסרטים. האם הליכה לקולנוע היא עונש? אני, על כל פנים, אין לי חשק לראות סרטים כמו "שתיקת הכבשים". ■

גזירת המבקרים

■ ניגוד ל"שתיקת הכבשים" שראיתי באיחור הזדרזתי מאוד לצפות בסרט של אנוקה הולאנד, "אירופה, אירופה", על הנער היהודי, שנזרק מהוריו בימי המלחמה וניטלטל בין הגרמנים והרוסים וכך שרד במלחמה, והיום הוא חי בתוכנו.

לא צריכה אותו



תאום היה לי חופש בלתי מוגבל. מאז שעודד עזב את אשתו יכולנו להיות כל הזמן יחד ומאז שעליתי על הפטנט שלי יכולנו לשכב בכל מקום, בכל זמן בלי לעורר חשד. מה שהצלחנו לעשות במטוסים, בסופרמרקט ואפילו תוך כדי שיחה עם אתי, היה מדהים. בנסיעה לאילת ישבתי עליו כל הדרך מבאר-שבע והוא נעץ אותו בדיוק בנקודה. התנועעתי בעיניים עצומות, כמו תנועת עלי במכתש. האשה בכסא הסמוך אפילו לא חשדה. כשעצרנו ביוטבתה היא אפילו חייכה אלי חיוך של נשים מהוגנות הנצורות בלב המדבר. זה היה כל-כך חדש. לא כמו התקופה שנאלצנו להגביל את הפגישות לשעות הבוקר בדירה של מיקי, (עליה תלינו שלט קטן: "עודד ואירית", ליצור לנו בית משלנו) שנסע לשנת שבתון. בזמן הקצר שעמד לרשותנו היינו דוהרים למיטה, או לשטיח או לכל פריט ריהוט אחר שהזדמן. גם לא היה לנו כל הבוקר. אני הייתי צריכה להספיק להגיע למשרד בצורה מהוגנת, פחות או יותר, למרות שעל-פירוב טל מידן לא חיכה לי שם.

למרות שפרט זה היה חסוי מן העולם, אני הייתי, בעצם, טל מידן, הפרסומאי שהוזמן תכופות להופיע בטלוויזיה בשיחות אולפן רבות-משתתפים. הוא נודע בכתבות הפרסומיות שהפכו אותו לגיבור מקומי, חברתי וכלכלי. במהלך שלוש שעות המשרד שלי כתבתי מדי יום שתי כתבות פרסומיות. היו שלא הבינו איך אפשר לכתוב בלשון טכנית על בקר השקיה ממוחשב, ומיד אחר-כך להשתפך בשבחיו של תבלין חדש. אני עשיתי את זה בלי שנתקלתי אפילו במוצרים שכתבתי עליהם. מדי בוקר נחו על שולחני שתי הודעות פאקס ששלח טל, המציגות את נושא הכתבה ואת תכונות המוצר. כל השאר היה דמיון צרוף. בהינף מחשב בראתי מחקרים מדעיים ואף הסתמכתי על ממצאיהם. הבאתי לאוויר העולם לקוחות מרוצים המעידים בהתלהבות על השינוי הדרמטי שחל בחייהם לאחר השימוש בשמיכת פוך סינטטי, ברכב המסחרי החדש, בצמיד מונע בחילות ובכרית נגד נחירות. יכולתי להגיע למשרד אחרי שבלעתי ברעבתנות שווארמה בפיתה מדופנת בשכבת חומס עבה, גדושה צ'יפס וסלט, ולהפוך במחי מחשב לאחת מלהקת הנשים הדקיקות-עד-אנורקטיות שהתעמלו בשיטה החדשנית שכתבתי עליה ונראו מזות רעב עוד לפני שהגיעו לכתבה השנייה, שהציגה בפניהן את אביקות הדיאטה, המשימה השנייה שלי לאותו יום. גוף ראשון, התלהבות של גילוי מן המוצר שהפך אותי ממשקל פיל למשקל דוגמנית, אף אחד לא ינחש שלא גויסתי לצעה"ל בגלל תת-משקל ושתזונת הילדות שלי התבססה בעיקר על כדורים להגברת התיאבון.

באותו בוקר עמדו בפני שני קרמים לפני, שניהם צרפתיים, שניהם מתעקשים להיות יחודיים. הדלקתי את המחשב וחשבתי שיש לי עוד שלוש שעות עד לטלפון של עודד. פתחתי בקרם הזהבה והענקתי לו מראית פארא-רפואית. קוסמטיקאית מדופלמת ורופא עור נחלצו לעזרתי והמליצו בחום על המוצר אשר (לא יאומן) שינה את חייהן של מיליוני נשים בעולם. צוהלת על קצב השינוי שחוללתי שוב ושוב בחייה של האנושות העלתה בחדווה נשים שחבו לי את הדיפת פגעי הזמן ממראה פניהן. עודד. בעיצומו של תהליך כינונו של המדע הדרמטולוגי החדש התקשר טל מידן ממקום מושבו הכמעט קבוע בכריכת גורדון.

"הכל בסדר?" כמובן שהכל בסדר. נותרה לי שעה לסיים

את המשימה היומית, נותרו עוד ששה ימים לפרסום הכתבות בעתון רב התפוצה ביותר ונותרו עוד שלושים יום למועד סיפוח התשלום לחשבוננו התופח של טל.

עודד ניסה לשנות את הסדרים שלי כבר בפגישה הראשונה אצל מיקי. "את לא יכולה לעשות את זה לבד ולקבל את הכסף?" הלקוחות, הפגישות העסקיות בכריכה ובמסעדות, השיחות הענייניות על השפעתן של הכתבות על קידום המכירות. "כנראה שלא" אמרתי ועודד החליט בו במקום לקחת אותי תחת חסותו לצורך חינוך מחדש.

"למה את נותנת שינצלו אותך?" הוא הביט בי במין התעמקות, כאילו סקירה מרוכזת של תחתית עיני תעלה את הפתרון לחידה. זה היה המשפט השני שאמר לי אחרי שמיקי הציג אותנו וכבר הרגשתי שאני באחריותו. בגלל המבט הזה הפכה השיחה האינטלקטואלית השגרתית אצל מיקי למעין משימה פיסית. עודד פיזר הברקות בקלילות, אך מדי פעם כאילו בקע עומס מרוכז את המבט הקל והוא שילח בי את השחור החודר שנותר אצלי גם כשהפנה שוב את מבטו.

מאז התהום השחורה הזו הייתי מכורה למין עם עודד. מה יוצא לי מזה שמישהו "יקח אותי לסרט" או "יוציא אותי" כמו שאני אומרת, אם הישיבה מול המסך מעוררת אותי רק לרצות את עודד ואם במשך כל שיחות ההיכרות המעצבנות אני צריכה להכניע את הזרמים הבלתי נשלטים בבטן, שמחכים להתפרץ ברגע שעודד יופיע. לא רוצה ניתוח אקדמי של משמעות השימוש בשתי שחקניות לגילום דמות אחת אצל בנואל. לבונואל יש "THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE", אבל לי יש אובייקט ברור מאוד. אני לא צריכה לשחק עם שניים. אני רוצה את עודד כל הזמן. הרי מאה פעמים ביום, כשאני חושבת עליו, השכל מתערפל לי. ומתי אני לא חושבת עליו? לפעמים אני חוששת שאפתח את העתון רב-התפוצה מאד ושם אמצא בלב הכתבה שלי על שיטת הרזיה או בנקאות, תיאור מפורט של ההזיות הארוטיות שאיש לא טרח למחוק מן ההגהות.

למעשה, פיתחנו את ההזיות למדרגת אמנות. בצהריים, בין אחת לשניים, עודד נשאר לבד במשרד ואני הייתי נועלת את דלת החדר, מחשש אזונה הכרויה של אתי, המזכירה. זה היה מועד השיחה היומית. הייתי רועדת כבר חצי שעה לפני, אבל זה כלום לעומת הרעד שלא הצלחתי לשלוט בו אחרי. עודד קרא לזה "העינוי הסיני שלי" וקבע שזה לא יכול להימשך ככה.

"בוא אלי" הייתי אומרת בקול הרך שהמיס מיד את קו הטלפון. עודד נאנח עמוק לשפופרת, חודר לאוזני, זורם במערכת העורקים המבולבלת שלי.

"מה את לובשת?"

"את החולצה הלבנה ומתחת כלום" והייתי מורידה את החזיה דרך השרוולים.

עד שלא בשרתי לו שאני לגמרי רטובה למטה לא יכולנו להפסיק. והוא היה שואל אם אני נוגעת בעצמי. רק בשבילך. היו, כמובן, שעות אחר-צהריים, אבל עודד נאלץ לקיים פגישות עסקיות וגם לפזר את החשד בבית. אני הייתי חופשיה מאחר-צהריים ועד הבוקר. השעות האלו היו המבוא המתגעגע לאושר. אחר-צהריים ישבתי בכורסה העמוקה והמהווה שפעם ישבתי בה עם עודד. טוב, בהתחלה ישבנו, אבל זה לא נמשך הרבה זמן. מיד הגענו לתנוחה אחרת לגמרי ומצינו את

ומכסה גם את הכסא שלצדה. הוא הופתע. הוא שמח. עודד לא ראה את אירית שלוש וחצי שנים. בשנתיים הראשונות היתה שנאתו מהולה לבלי הפרד בתשוקה נוראה להטביע את ראשו בשקע של צווארה. הערב בו השאיר את המזוודה בחוץ כדי שלא תנחש לפני שיגיד לה במגע שמעכשיו אין לו בית אחר, ננעץ בבשרו כמארה שאי-אפשר להפטר ממנה. היא לא מיהרה לקראתו, סוחפת אותו אתה לצלילה המשותפת שראה בעיני רוחו כל הדרך אליה, ועוד חודשים רבים קודם לכן. והרי כך היתה אהבתם, חודשים מיהרה אליו רכה ובשומה ומערפלת. בשבועות שלאחר מכן ראה איך הולכת ואוזלת נכונותה. העולם המצועף ששניהם נסחפו בו במערבולת היה הולך ומתפוגג. הוא לא יכול היה לוותר לה. ההמתנה הממושכת הצטברה בו לצורך שאינו מרפה. כבר חודשים חש שלא נותר לו דבר מלבדה. עוד לפני שעזב את הבית הודה בפני עצמו שבבוקר הוא עושה את עצמו עובד ובלילה עושה את עצמו ישן. "כל היום אני רק מחכה לך" אמר לה פעם, שפתיו לחוצות אל בטנה. פניו התחפרו בה, לשונו מכונסת בטבורה, והוא מבקש לעבור את מחסום הגוף. הוא זכר את גופה כאינספור הצעות להתקרבות, אבל גם את נקודת התעתוע שעצרה אותו תמיד, שגרמה לו לחוש כי נותר רחוק מדי.

מאז בא אליה, עוזב מאחוריו כל מה שעמד ביניהם, הפעילה אירית מנגנון שלא חשד בקיומו וקרעה בבשרו בשליטה החדשה שקנתה לה על מערכת העצבים של שניהם. היא הצמיחה חלל חדש שקם וניצב ביניהם. בשעות הצהריים חששה לשוב לדירה, כי אלו היו שעות הגעגוע והיא לא ידעה כיצד להמיר אותן בנוכחות המתמדת של הגבר הזה. בינואר, חודש אחרי שעזב את הבית, היא הגיעה לדירה מאוחר. עודד חיכה לה במיטה, משתוקק שתבוא אליו רכה ונכמרת, מוכרח להשיל את העור שהחל להתקשות סביבו. אירית הגיעה מהערב החורפי רועדת מקור. התלבשה ונכנסה לזרועותיו המחבקות. עוד לפני שנגע בה הפך בו הרוך החם לתשוקה שתמיד עוררה בו והוא קרב את פניו לשקע של צווארה בתערובת התמידית של עדנה ותאוה שעלתה בו כנחשול. הגוף הקר לא הפך למחמדים. התהליך השתבש. "מה קרה" שאל ובטנו נשאבת פנימה בפחד. "כלום"

ואחר-כך הוסיפה בחביבות "אני קפואה. אני לא יכולה לעשות את זה במצב כזה".

למחרת מצא את מזוודתו ארוזה והיא אמרה שגם הוא בטח הרגיש שזה כבר לא זה.

במשך שבוע לא הניח לה לשעה. התקשר לעבודה, הגיע לדירה. פעמיים קיבלה אותו לשיחה. אחר-כך סרבה להכניס אותו והפסיקה לענות על טלפונים. הרחוב שלו נמחק עבורה ממפת העיר והדירה של מיקי נעלמה בעליל. הוא שלח לה מכתב, מתחנן שתשוב לעצמה, אליו. לפעמים הבחינה בו ניצב על המדרכה שמול ביתה, כמין ילד עזוב. אחר כך כתב שוב ואמר שמצא לה תחליף, וצרף גוש קטן וחום. ברגע הראשון חשבה שזה שוקולד, אחר כך הבינה שזה חשיש. היא התקשרה כשהיה בעבודה והשאירה הודעה במזכירה האלקטרונית, שהיא מקווה שלא יזיק לעצמו.

היא לא רצתה שיוותרו בו סימנים מרשימים. אחר-כך שלח לה פאקס למשרד, וביקש שתכתוב כתבה על גבר שנשט את משפחתו וגילה את הצד האפל של הנשים. היא חשה שלבו התהפך ולא יכלה לשאת את המחשבה שהוא עלול לכלול אותה ב"כל הנשים". היא השאירה לו הודעה שנייה במזכירה, מבטיחה שהיא ברשימת שוחרי טובתו. היא נכנסה לרשימה כשהיתה משוכנעת שהיא אחת ויחידה. הצלצולים פסקו, בתיבת הדואר לא המתין לה אף מכתב. אפילו לא גלויה. על דפיקה נכמרת בדלת אין מה לדבר. אפילו הפאקס הביא רק את המשימה היומית של טל מידן.

אירית היתה חוזרת הביתה לאחר שתי הכתבות היומיות ויושבת בכורסה בגוף קשוח מציפייה. לא היתה מתקפה שאפשר להדוף. בלבה ידעה שהוא שלה ושתחכה לו ככל שצריך. אסור לה לרדוף אחריו, אסור לשבור את הכישוף שהיא משרה כמוקד המשיכה שלו, אבל היא תהיה מוכנה כשיבוא. היא הקפידה

האפשרויות לחיבור שתי נקודות לוחטות בחלל נתון מצומצם. בכורסה הזו הייתי חשה את כל גופו ואת רצונו המתמסר. רציתי לגשת אליו למשרד, להיכנס, לחולל בו מבוכה נוראה. הוא ישתדל לשמור על מראית עניינית, יציג אותי כלקוחה, יציע לי כסא. "אתה מוכן לצאת לרגע לראות דגם שהשארתי ברכב?" וראיתי איך הוא מהסס בין הצורך להיות קורקטי לבין הכורח ליפול לזרועותיי. הוא יירד איתי לרכב. במעלית אני עומדת באותה מתיחת גוף אגבית שמזרימה בו תמיד אדרנלין משוגע. הוא מפעיל התנגדות. אבל לא לאורך זמן. מתיקות הידיעה שאין דבר שהוא יכול להעמיד כנגד ההשפעה הזו. אבל עוד לא, עוד לא, עד לנשימה האחרונה.

בערב נכנסתי למיטה מוקדם, שוכבת ערה, מנסה להתקשר עם עודד בלי להתקשר. שם זו רק ידידות, ידעתי, והייתי רואה את גופו נח אצל האשה הקרובה ההיא. מעולם לא חשתי קנאה, אבל תחושת הבזבז לא נתנה לי מנוח. הרי באנגריה שלנו אפשר היה להאיר את רמת-גן. לא, את כל גוש דן. עודד הבטיח לי שאני יכולה להעביר לו כל ידיעה ותחושה באמצעות קשר רוחני.

"תדמיני לך טלפון, חייגי בו, ואז התחברי ON LINE. אני אקלוט".

בטלפון הזה התחברתי כדי לומר שכל תאי גופי משתוללים מכיסופים ושהוא מוכרח לצאת מהמיטה ולבוא מיד. פעם קמתי כלילה ומצאתי את עצמי עומדת מעבר לכביש, צופה לעבר ביתו. חלונות חדר השינה היו פתוחים ויכולתי לראות את ה"רנאר" המשקיף על המיטה. אחרי שלוש שעות החל הלילה לאבד את השחור-העמוק שלו ואני השתרכתי לשוב לחדר.

ידעתי שיעזוב את הבית, שיבוא אלי. אז אהיה כמו הנשים השמחות האלו שאני כותבת עליהן. כבר ידעתי את פרטי האושר המתפרץ, ידעתי איך נפתח את הבוקר באמבטיה משותפת, לוגמים קפה ומתיזים קצף, איך אצביע על נקודה בבטני ש"אינה יורדת בכביסה" ועודד ינסה למחוק אותה באצבעו עד שנגלוש לערפול המגע; איך יאסוף אותי בדרך הביתה ולא נספיק לאסוף את כל חלקי הביגוד מן המכוננית ונדהר במדרגות מכסים במעיל את הסימנים המרשימים. אבל עוד לא ידעתי על הפנטז.

זה היה בגלריה הלבנה כשהפנטז שלי נודע לעודד. ישבנו על כסאות סמוכים, המעיל הגדול שלי פרוש על רגלינו, מכסה, וידינו נחות במקום ההוא. לא בדיוק נחות. מבטו היה נעוץ עמוק במחשוף שלי והרגשתי איך הוא מלא תכנונים של כיבוש השטח ואיך מעברן הבלתי פוסק של המלצרות מכניע את נשימתו.

הוא ראה אותה יושבת לבדה, המעיל המוכר מוטל על ברכיה



ללבוש רק את המפתים שבבגדים, למקרה שתתקל בעודד. היא רכשה בגד גוף שחור שקוף, בו תקביל את פניו אם יבחר להודיע על בואו מראש. גם אם יבוא במפתיע, כושל אל דלתה, ימצא אותה מוכנה. היא טבלה יום יום באמבט מבושם בשמן ריחני וגלשה לפנטזיה.

הכורסה נכנעה לשיני הזמן. דווקא עכשיו, כשהיה עליה לשאת את משקלה של אירית בלבד, נשברה אחת מרגלי העץ והגנר הודיע לה בצער אך בפסקנות ש"אין טעם לתקן. כל העץ כבר אכול מבפנים". אולי הגיע הזמן לקנות כורסה נורמלית. היא חשבה על רהיטי "סטיל" ששיבחה בכתבה בשבוע שעבר. אתי ידעה מה מספר הטלפון של "סטיל" ועם מי צריך לדבר. "יש להם דברים משגעים" ספרה לאירית. "מידן עשה אתם בארטור והוציא מהם מערכת סלונית מעור ומערכת לגינה ממש בזול". אבל היא נותרה יושבת בכורסה חסרת הרגל שאצרה את מגעו של עודד.

חברים טרחו לספר לה כי מזה שבוע הוא נראה ערב ערב כשהוא עוזב את פאב השופטים, גופו כרוך בגופה של נערה. לא תמיד אותה נערה. עודד התמיד בנסיגותיו להטביע את האבן העצומה שרבעה על לוח לבו. נשים, כך סבר תמיד, הן אתר ההטבעה המוכח ביותר. עוד באותו ערב היא התקשרה לדירה של מיקי, אבל עודד לא היה. קולו במזכירה האלקטרונית ביקש — בעברית ובאנגלית — להשאיר הודעה אחרי הבי. היא לא טרקה בזמן, ועודד קיבל שיחה ריקה.

קח אותי. קח אותי. חשבה אירית ונשימתה מתדפקת לדופן החולצה עמוקת המחשוף. ואז גילתה את הפטנט. בשעות האינסופיות שלאחר האמבט היומי היא שקעה בפרטי הפגישה שתהיה, המבטים השחורים, הגלישה הבלתי נמנעת להזדקקות ההדדית של גופותיהם. היא ראתה כיצד ינסה לשמור מרחק, נוטר את הכאב שגרמה לו, את הדחיה, אבל חשה כיצד יגלוש בטוחות בינות לסימני התשוקה שתציב. התשוקה אליה. כבר לא נזקקה לאמבט ולחסות החדר. עודד היה אתה כל הזמן. בנסיגה היומית באוטובוס, דוחף אתה את עגלת הקניות בסופרמרקט ונדחק אליה באפילת בית הקולנוע. נכון שלפעמים החמיצה קטעים מן הסרט מחמת הריגוש שהעלה בה. אבל הן הוא היה שלה. וזה היה שווה.

היא לא מיהרה. לפני השתרע כל מרחב הכמיהה והיא עמדה למצות אותו עד תום. הוא לא ייכנע לקסמיה לפני שתפרוש לפניו את כולם, עד האחרון שבהם. הוא לא יפול שדוד כל עוד לבה לא ימשוך אחריו את מערכת העצבים כולה ויותר אותה חשופה ופגיעה. והיא הלכה כל הדרך אחר התביעה שלו, מפייסת אותו בדמה, ניגרת לרגליו. רק אז, שתהיה שלולית רותחת, יכנס אותה, יתבע אותה והיא תכנע ללא שיר, מייחלת שיינעץ בה עד הסוף, עד לריאות, עד לכבד.

פיה היה יבש מתשוקה. ההפסקות בין מפגש התקצרו. בערכים היתה תשושה. כלילות שבה ונדדה אתו בכל האתרים בהם יכלה להשתוקק אליו, להכניע את הריחוק. היא היתה אתו בינתיים, עד שיבוא.

כשראה אותה בגלריה הלבנה יושבת לבדה בעיניים עצומות למחצה, נלכד מבטו בפניה. כמה טוב היא נראית, והוא נצרב שוב בצורך המוכר הזה לדעת שהיא אוהבת אותו. היא היתה בעיצומה של התקדמות לעינוג אתו. יש גבר בחייה, חש ביאוש. למרות שעכשיו לא עליה דאב ולמרות שתשוקתו היתה שייכת לאהבה חדשה וקשה, הוא לא יכול היה להתכחש לצורך בהיסחפות המיוחדת שהתלוותה תמיד לודאות שאירית אוהבת אותו. האהבה הזו הכחישה את העולם. והוא היה זקוק שוב לקסם שהיה בה להעלים מפניו את האובדן של האשה החדשה. לפחות לשעה קלה.

ואז היא ראתה אותו. איזה מזל שהתלבשתי נכון. עודד ניגש. כן, על פניו הארשת שצפתה. קח אותי, קח אותי. נשימתה

איימה לקרוע את מחשוף החולצה. "אני מבין שיש לך משהו. גם לי יש. אבל אני מוכרח לדעת שגם את צריכה אותי. לפחות קצת. לדעת שהאופציה קיימת עבורנו כשנצטרך". גופה התרומם מבלי שידעה שהוא עומד לעשות כך. "אני לא צריכה אף אחד". הקול החלול הדף אותו מיד. ברגליים חלולות היא יצאה מהגלריה. למחרת עזבה את העבודה. במשרד הפנים החליפה את שמה. מעכשיו היא טל מידן. ■

ברכה רוזנפלד

אני מדובבת אותך

לאבי, דב ברנרד פיינבורג

זאת אני, בתך, המדובבת אותך
בשפת טפות הגשם בחלון
בהגאים החנוקים והברות מקטעות לסרוגין
לאורך הדקות הממשכות המתחלפות אל מול פני
בורחות
אולי ימסו את המצח הקפוא
ואת הגוף שעצמות הקשיחה
יזרימו המימות בחלומות שלך
רעד קל בעפעפים
כמו רעד קל של המנוחה וחלונות
ממעופם של פרפרים סומים

קרני ירח מתגרות בעיני הקירות
בלהבים של פסך
עושות בנו כמעשה נסים
לקצץ, לקצץ, לקצץ
בגוגיות יד נעלמה פורשת אש כחלה
של אבדון
בתריסים האגדה חובטת את המות*
ומחשבה מיסרת הפכת בי כחורב
אני בוחנת מעשי —
את קו החיים המתקצר חולף עובר
בין תלוליות כפות ידי
שמעתי פעם כנור בוכה
כמענה ליבבת הרוח
הצליל היה זהה
פה דיאס רה הרוח מיבב
פה דיאס רה עונה מחליקה הקשת
וכאן השקט
אתה לא זו
אתה אינך עונה

הצל נחרד
מטת החלי נרתעת לאחור
אני עדין מדברת בשפת טפות

המצעים קרים
כמלכודות אבק.

* כותרת שירו של יאיר הורוביץ מתוך "בשבתי לבדי"
"האגדה חובטת בתריסים, את המות"

נאזים חיכמת

מתורכית: נסים אשכנזי (אסקין)

מתוך "שירי השעה 21-22"

MĀZIM HIKMETT

חלון השירה המודרנית בתורכיה.

חיכמת הוא יליד 1902. בגיל 19

למד כלכלה ומדעי המדינה במוסקבה,

שם הכיר סופרים ומשוררים בולטים

והושפע משירתו של מאיקובסקי. עם שובו

לארצו זנח את הכתיבה בחרוזים ובמשקל והחל

לפרסם שירים בסגנון חופשי בניגוד לרוח

התקופה. בשנת 1938 הואשם

בפעילות קומוניסטית ונידון לתקופת מאסר

של עשרים ושמונה שנים וארבעה חודשים.

שכיתות הרעב התכופות שלו, הפגנות האהדה

של שוחרי שירתו והלחץ מצד גורמים

בינלאומיים הביאו לבסוף לחקיקת חוק

החנינה בפרלמנט התורכי, שבעקבותיו

שוחרר מכלאו בתום שנים עשרה שנים,

כשהוא חולה במחלת לב.

לאחר צאתו לחופשי, התהלכו שמועות

שהשלטונות רוצים להביא לחיסולו. נאזים

דחפת היה מודע למעקבים אחריו ולסכנה

המאיימת על חייו, ובשנת 1951 נמלט

בספינה רומנית לגוש המזרחי ומשם עבר

לברית-המועצות — שם מת בשנת 1963.

יצירותיו, שהיו אסורות בחייו בתחומי מולדתו,

זכו לתפוצה גדולה לאחר מותו ותורגמו

לשפות רבות. השירים המופיעים

כאן לוקטו מתוך הקובץ "שירי השעה

21-22", שבו שירים ששלח חיכמת לרעייתו

פיראיה מדי יום מתוך בית-הכלא.

אֶמֶש חִלְמָתִי עָלֶיךָ
הָיִית יְשׁוּבָה לִיד בְּרָפִי.
הִרְמַת אֶת רֹאשְׁךָ וְהִבְטָת בִּי בְּעֵינֶיךָ הַגְּדוּלוֹת וְהַבְּהִירוֹת
וְשָׁאַלְתָּ אוֹתִי דָּבָר מָה
וּשְׁפָתֶיךָ הִלְחֹת נָעוּ
אָךְ אֶת קוֹלְךָ לֹא שָׁמַעְתִּי.

בְּתוֹכִכִּי הִלִּילָה אִי-שֵׁם צִלְצֹל הַשְּׁעוֹן כְּמִבְשׁוֹר טוֹבוֹת.
לְחָשִׁי, אֵין הַתְחַלָּה וְאֵין קֵץ בְּאִוִּיר.
בְּכֻלּוֹבוֹ הָאֵדָם שֶׁל הַכְּנִרִית שְׁלִי הַשִּׁיר "מִמוֹ",
בְּשָׂדֶה הַחֲרוּשׁ רַעַשׁ הַזְּרָעִים שְׁפוֹרְצִים דֶּרֶךְ וְגוֹבְהִים,
וְהַמְלֵת הַנִּצְחוֹן הַצוֹדֵק שֶׁל הַהֶמּוֹן מִתְגַּנֶּנֶת לְאָזְנִי
וּשְׁפָתֶיךָ הִלְחֹת נִפְתָּחוֹת וְנִסְגְּרוֹת לְסִרוּגִין
אָךְ אֶת קוֹלְךָ אֵינִי שׁוֹמֵעַ...

הַתְעוֹרְרָתִי וְרוּחִי נִכְאָה.
אֵין זֹאת בִּי נִדְמָתִי וְסִפְרִי בִּידִי.
אֵנִי מִהֲרָה:

הֵיטָכֵן שְׁקוֹלְךָ הָיָה בְּלִיל הַקּוֹלוֹת?

אֵנִי קוֹרָא סֵפֶר:

אֶת נִמְצָאת בּוֹ,

אֵנִי שׁוֹמֵעַ שִׁיר:

אוֹתָךְ הוּא מְזִכִּיר.

אֵנִי יוֹשֵׁב פֶּת לְחָמִי לְאָכֹל:

אוֹתָךְ רוֹאָה לִפְנֵי.

אֵנִי עוֹבֵד:

אֶת נֹכַחַת לִידִי.

אֶת כָּל מְקוֹם אֵלָיו אֶפְנֶה,

אָךְ נִבְצָר מֵאֲתָנִי לְשׁוֹחַח

וְלִהְשֵׁמִיעַ קוֹלִנִּי:

אֶת רַעֲיָתִי הָאֶלְמָנָה כְּכֹר שְׁמוֹנָה שָׁנִים...

אֵין דֵּי מַלִּים, אוֹמְרִים, לְתֹאֵר אֶת דְּלוּתָהּ שֶׁל אִיסְטַנְבּוּל:
הִרְעַב, אוֹמְרִים, גָּמַר אֶת הָעָם,
וְהַשְׁחַתָּה נְגוּעִים כֶּה רַבִּים.
וְמֵה שְׁקוֹרָה עִם הַקְּטִינּוֹת
בְּתוֹךְ מְבָנִים שְׂרוּפִים,
בְּתוֹךְ הַתָּאִים בְּבִתִּי הַקּוֹלְנוּעַ...

.....

בְּשׁוֹרוֹת שְׁחוֹרוֹת מְגִיעוֹת מְעִירֵי הָרְחוֹקָה,
מְעִירָם שֶׁל עֲנִיִּים, שֶׁל חֲרוּצִים, שֶׁל יִשְׂרָאֵל
זוֹ אִיסְטַנְבּוּל הָאֲמִתִּית,

עִיר מְגוֹרֵיךְ אֶהְיֶה,

אוֹתָהּ אֶשָּׂא לְמְקוֹם אֵלָיו אֶגְדֹּשׁ, לְכָלֵּא בּוֹ אֶשֶׁב,

בְּתוֹךְ תְּרִמִּילִי עַל גְּבִי

וּכְצֹעַר הַבָּנִים בְּלִבִּי

וּכְדִמוּתְךָ בְּתוֹךְ עֵינָי...

בְּהִתְבּוֹנְנִי בְּעֵינֶיךָ
מִכָּה בְּרֹאשִׁי נִיחוּחַ הָאֲדָמָה סְפוּגַת שֶׁמֶשׁ
וְאֵנִי אוֹבֵד בְּתוֹךְ הַתְּבוּאָה בְּשָׂדֶה חֲטִים...
תְּהוֹם בְּלִי תַחְתִּית עֵינֶיךָ הַנוֹצְצוֹת בִּירֶק
וְהַמְשַׁתְּנוֹת לֹלֵא הֶרֶף כַּחֲמֵר בְּרִיקָמָה
הַמְּגִלּוֹת כָּל יוֹם טֶפֶח מְסוּדָךְ
וּמְכַסּוֹת
טֶפְחִים...

הוֹצִיאִי מִן הַתְּכָה אֶת הַבְּגָדִים שֶׁלִּבְשָׁתָּ בְּפִגִּישְׁתָּנִי הָרֹאשׁוֹנָה,
הַתְּלַבְּשִׁי, הַתְּקַשְׁטִי
בְּדוּמָה לְאִילָנוֹת הָאֶכִּיב...
הַצְמִידִי לְשַׁעְרֶךָ אֶת פֶּרֶחַ הַצִּפְרֹן שֶׁשִּׁלַּחְתִּי לָךְ עִם הַמְּכַתֵּב
מִן הַכֵּלָא,

הַגְּבִיחִי אֶת מִצְחֶךָ עֲטוּר קְמִטִּים וְהַבְּהִיר וְהִרְחֵב וְהִרְאִוִי לְנִשְׁיָקוֹת;
בְּיוֹם שְׂפָזָה אֶל לָךְ לִהְיוֹת כְּנוּעָה וּמִדְּפֹאֵת,
בְּהִחְלֹט לֹא;
בְּיוֹם שְׂפָזָה חִיכָת לְהִרְאוֹת יָפֶה רַעֲיָת נֶאֱזַם הַיְכַמָּת
כְּנֶס הַמֶּרֶד!...

מֵה הִיא עוֹשֶׂה עֶכְשָׁו
כָּעַת, כְּרָגַע
הָאֵם בְּבִית הִיא אוֹ בְּרָחוֹב,
הָאֵם עוֹבְדָת אוֹ שׁוֹכֶכֶת אוֹ עוֹמְדָת
יִתְכֵּן מוֹרְמַת יָדָהּ.
(הוּא פֶּרֶחַ שְׁלִי,
תְּנוּעָתָהּ זוֹ חוֹשֶׁפֶת אֶת זְרוּעָה הַבְּהִירָה וְהַעֲבָה)
מֵה הִיא עוֹשֶׂה עֶכְשָׁו

כָּעַת, כְּרָגַע?
אוֹלִי מְלַטְפֶּת גּוֹר חֲתוּלִים
שְׁעַל בְּרָכָה,
אוֹלִי צוֹעֲדָת הִיא, מְהֻלָּכָת.
(הוּא הַרְגָּלִים הָאֶהוּבּוֹת, חֲמָדוֹת נִפְשִׁי,
הַמּוֹכִילוֹת אוֹתָהּ אֵלִי בְּיָמִים טְרוּפִים שְׁלִי.)

וְעַל מֵה הִיא חוֹשֶׁבָת,
הָעֵלִי?

מִי יוֹדֵעַ

אוֹלִי עַל

הַשְּׁעוּעִית שְׁמִסְרָכָת לְהַתְּבַשֵּׁל

אוֹ עַל אֲמִלּוּתָם שֶׁל

רַב בְּנֵי הָאֵדָם.

עַל מֵה הִיא חוֹשֶׁבָת עֶכְשָׁו

כָּעַת, כְּרָגַע.

ריבה רובין: דיאלוג

מבחר שירים 1970-1991

תרגמו מאנגלית: מאיה בז'ארנו, גיורא לשם, עליזה נהור,
יונתן רטוש, אילן שיינפלד

ליריקה ייחודית, אינטימית, של משוררת בולטת בלשון האנגלית

ספר עתה 77

המשך מעמ' 25

עומדת תמונת הילד הנפחד, הממורמר ("וחבל שהלך אתמול לשתות גוזז עם אבא" [עמ' 117]), הממאן להינתק מאביו, המסרב להתבגר. אבל שלב ההינתקות וההתבגרות הוא בלתי נמנע והכאב הגדול המתלווה אליו, גם הוא הכרחי. החלק השלישי של הטריפטיכון האמצעי נקרא "תרש", על שם הילד המכונה מאז פורים האחרון, תרש, שם ועדות לכך ששולב הכאב מנשף המסכות הנורא נמשך גם אל החיים שאחרי טראומת הפרידה וההתבגרות.

אבל בחלק השלישי של הטריפטיכון המרכזי, העוסק רובו בסינימה (סוג של תחפושת לחיים "האמיתיים"? ובהתפעלות מן ההמצאה הגאונית, ניכרת גם השלמת-מה עם המסכה והתחליף, עם ההינתקות וההתבגרות. ולמעשה, מתוך מה שמוחזק שקר ורעות-רוח, מתחילים לבצבץ ניצנים (לבנים, כמו חצבים) של אמת, התאוששות, פרפורציה נכונה והת-

גברות. "זה מתחיל בשני ילדים [הגיבור ואחיו] יד ביד הולכים" (עמ' 127), נאמר בלוח השלישי של הטריפטיכון השלישי, ובהמשך שוב אב ובנו "ההולכים יחדיו" (עמ' 136). אבל כיוון ש"העקידה" כבר התרחשה בחלקו המרכזי של הטריפטיכון, כאן כבר ניטל עוקצה, ומתברר שגם אם הכל נדמה עד עתה "נשף מסכות", אשליה, זה אמנם כך, אבל לא לגמרי:

וכאילו כל מה שקרה בשנים האחרונות בתל אביב ובגדולתה לא היה אלא באמת רק איזה גירוד קל וגיבוב קל בפאתי השלם הבלתי משתנה הזה, ורק מעשים של מה-יכך בצד הבלתי משתנה הגדול, וכל חריצות הבונים התמוססה לקצת אבקים רצים באין מכלים על פני הפתוח הגדול שמסביב, שלא כרמי הערבים ולא בתי היהודים לא נוגעים בו, ולא משנים בו כלום. ורק קצת הלאה מזרחה, ממש מתחת לשמש, רואים כעת ברושים שחורים ובתים אדומי גגות. (עמ' 136)

משמע, השממה לבסוף תיכבש ותתמלא,

והשיממון הנפשי של ילד החש נעזב ובלתי חשוב מרוב קטנות, גם הוא בסופו של דבר יודבר ויתמלא: "יום אחד יהיה נעצר כשיקרא דברים שידע מזמן ולא ידע לומר מרוב קטנות [...] וכאילו גולם של הרגשה עיוורת היה נפתח פתאום ומיישר כנפיים מוכנות משכבר, ולאחר הרבה זמן, ארבעים או יותר שנים, הוא מוצא פתאום דברים שלא ידע לומר אז כשהיה קטן [...] אבינו שבשמים, כך מצא בספר יום אחד מאוחר בחייו, בשעה של שתיקה שבה עומד לו אדם גלמוד ועזוב, קרא בספר, שבה לא יקלוט את קולך וידמה כאילו עזבת אותו והוא נשאר נעזב — שעה זו, כך קרא, אינה אלא היא רק רגע של דממה באמצע השיחה. רק רגע של דממה בתוך שיחת היחד שלנו, קרא אחר כך מה שידע קודם, לפני הרבה שנים. ובדיוק כך" (עמ' 95-96).

וזה פירושו של לדבר על עצמו ועל העולם בנשימה אחת. ■

המשך מעמ' 39

ויטקייביץ'.

רומנה הלפרן היתה עבורו מעין שגרירת הפרטית בוורשה. הודות לה קשר קשרים הדוקים עם סופרי המטרופולין. התכתובת ביניהם נשאה אופי מעשי יותר, אך גם בה לא חסרו אלמנטים ליריים של חוויות רגשיות היקרות לשניהם.

גורל טראגי קשר בין שלוש הנשים; שלוש, שכה הישרו על רוחו של ברוננו שולץ, נספו כמוהו בשואה.

קצר המצע מהשתרע, כדי לעמוד מקרוב על כל מכתבי ברוננו שולץ לעמיתיו ומוקירי יצירתו. בכל איגרת ואיגרת אליהם, בולטת מטפוריזציה של המלה הכתובה, בכל תג ותג נשקף האקלים האניגמטי, המוכר מכלל יצירתו. האיגרת הטראגית ביותר במסכת אפיסטו-

לוגראפית זו היא אל הפסיכולוג, פרופסור שומן. חלום המסופר בו הבעית את כותבו כל ימי חייו. הכל מכל, כאילו נלקח מהתיעוד הפסיכונאליטי שבאסכולה הפרוידיאנית. [...] אותה הקללה של בדידות עצמית, ניתוק מהחיים, מהפעילות, החדווה והטראגיות שבהם, מזכירים לי את חלומי ואני בן שבע. אותו חלום הטביע את חותמו על גורל חייו... אני חולם שהנני ביער. לילה חשוך. אני כורת בסכין את אבר מיני. אני מודע לאימה, לחטא הנורא אשר חטאתי. אין ברצוני להאמין שאכן עשיתי זאת ובכל פעם מאשר בייאוש תהומי שאכן כך הדבר ואת הנעשה אין להשיב. אני מצוי כמעבר לזמן, נוכח הנצח, שהוא עבורי כחזקת תודיה אימה של אשם. אני מקולל

לעולם ועד, כאילו סגרו אותי בצלוחית זכוכית, ממנה לא אשתחרר לעולם. את תחושת היסורים לא אשכח לנצח. כיצד לפרש את המטען הסמלי בחלומי של נער צעיר, כיצד להבין את פשר חלומי? תם המסע אל מסכת המכתבים ולא נשלם. הוא מצטרף אל הנפשות הערטילאיות שבכלל יצירתו של הסופר, אל רכ-מג המעופף, האב יעקב, המבקש לכרוא אדם בצלם המנאקין, אל אדלה, המשרתת המדיחה והמפתח, אל אנה צסילאג המסתורית ועוד. בעולמו הקסום של מורה למלאכה ולציור בדרוהוביץ, אי שם במבואות רחוב התנינים, הופכת האיגרת, כספריו, למתאר של מציאות ואשליה, של המוחשי והמדומה, המשמשים כערכוביה גאונית. ■

סטודיו

כתב עת לאמנות

תלוש למנויים

לכבוד

"סטודיו" המרכז לאמנויות גבעת חביבה
ד.ג. מנשה 37850

ברצוני לחתום על "סטודיו"
במשך שנה (11 חוברות)

מצ"ב המחאה על סך 120 ש"ח כולל משלוח.
ההמחאה תהיה מוסבת על שם אתר-סטודיו
מנוי לחו"ל: 110 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

טלפון

תאריך

סטודיו

כתב עת לאמנות

מתנה?

מנוי!!!

ירחון האמנות היחיד בישראל

תלוש למנוי מתנה

ברצוני לחתום על מנוי מתנה
במשך שנה (11 חוברות)
עבור:

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

פרטי שולח המתנה:

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

טלפון

תאריך

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח



תיאטרון בית ליסין

חילופים אינטימיים

מאת אלן אייקבורן
תרגום: יהונתן גפן ■ בימוי: אילן אלדד
תפאורה: ארז יניב ■ תלבושות: גילה להט
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: מאיר אלון
משתתפים: לאורה ריבלין, אוהד שחר

סוף עונת החלומות

מאת מרים קיני
בימוי: עמית גזית
תפאורה: אילת הרפז ■ תלבושות: איריס רטינסקי
תאורה: חני ורדי ■ מוסיקה: רפי קדישזון
משתתפים (לפי סדר א'-ב'): חגית בן-עמי, שרון הכהן, ניסים זהר,
דוד מנחם, לילית נגר, אלי נחמה

המלך

מחזה מקורי מאת שמואל הספרי ובבימויו
תפאורה ותלבושות: אילת הרפז ■ עריכה וניהול מוסיקלי: יגאל חרד
תאורה: ניסן גלברד ■ משתתפים: מתי סרי, אורי גבריאלי, עמוס לביא,
חנה אזולאי, אדי מוכתר, שלמה טולדו, נאוה מדינה

קומיקאים

מאת ניל סיימון
תרגום: אלי שרייבר (חתולי)
בימוי: אילן רונן ■ תפאורה: אילת הרפז
תלבושות: ענת מסנר ■ תאורה: חני ורדי
משתתפים: ספי ריבלין, ששון גבאי, עדי לב, חן חגי, דורי נאומקו, ערן איוניר

חמה עמק

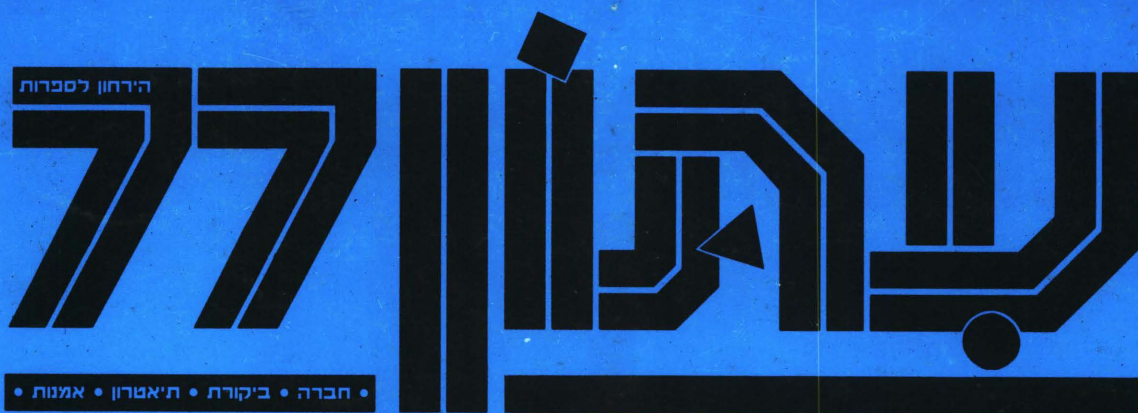
מאת יהונתן גפן
בימוי: אלדד זיו
תפאורה: אבי שכווי
עיבוד וניהול מוסיקלי: רועי זוארץ
תלבושות: נטע רמון
תאורה: שולי זיו
משתתפים: (לפי סדר הא-ב):
אורי אברהמי, שולמית אדר, מיכל ורד, עזרא כפרי,
דבורה קידר, שרון שחל

השבוי בצמרת

קומדיה מאת ניל סיימון
תרגום: דניאל לפין ■ בימוי: מיכה לבינסון
תאורה: שולי זיו ■ מוסיקה: אפי שושני
תפאורה: אבי שכווי ■ תלבושות: ענת מסנר
משתתפים: מני פאר, אסנת וישינסקי, ליה דוליצקיה, נירה רבינוביץ,
נורית כהן, שחקן אורח: אברהם מור

האופסימיסט

הצגת יחיד של מוחמד בכרי
מאת אמיל חביבי
עיבוד לבמה: מאזן גטאס, מוחמד בכרי ■ תרגום: רני לבנה
בימוי: מאזן גטאס, אילן תורן ■ תפאורה: פרידה שהם
תאורה: יחיאל אוריג



לרגל החג – עדיין במחיר הישן מנוי מתנה ומנוי לעצמך

- ★ מיטב הספרות העברית העכשווית
- ★ תרגומים מספרות העולם
- ★ פילוסופיה, פסיכולוגיה, סוציולוגיה
- ★ תיאטרון, אמנות פלסטית, צילום;

90 ש"ח בשנה. עשר חוברות. שתיים מהן מוגדלות

שם ומשפחה _____
כתובת _____
טלפון _____

מצורף בזה צ'ק על סך 90 ש"ח עבור 10 גיליונות, כולל משלוח
חתימה _____
תאריך _____

גם בטלפון 03-5619879