

שירים



בשער: צילום ועבודה, רוני סומק, ראה עמ' 44

5	רפאל אזרן
16	רפי וייכרט
20	יערה בן דוד
24	אמיר סומר
25	לאה זהבי
29	חווה פנחס-כהן
33	עודד פלד
35	אסתר יוסופוב
36	אליס ווקר, מאנגלית: איתמר זהר
36	ויסטן יו אורן, מאנגלית: ערן צלגוב
36	קאוניטי קולן, מאנגלית: גלעד מאירי
37	אורן עילם
42	עופרה עופר אורן
43	עמיר עקיבא סגל
47	חנה סקרה
47	זיוה גל
49	טלי רהב

מאמרים, רשימות

6	לבצר את האנושי, רפי וייכרט על נתן זך
22	היה היה, מדי טרינצ'ר על ילדי הגטו - שמי אדם מאת אליאס חורי אירופה במבט מאוחר, יובל גלעד על ספריהם של מאיר ויזלטיה, שלמה לאופר וטוביה ריבנר
26	היידגר נגד סארטר על הומניזם, יעקב גולומב
30	חששו של ארון: מתי החל יצחק בן-נר לכתוב דיסטופיות, תמר סתר
34	על מלאכים כאים

מדורים

4	לפי שעה, רשימות מהתחנית
14	שירת ישראל: אילן ברקוביץ'; בעז יניב
15	נתקלתי בשיר רב יופי: אפרת מישורי; גלעד חי
19	הפינה הצרפתית: צביקה שטרנפלד; ולרי לרבו
21	חצי פינה: רוני סומק; טד קוסר, מאנגלית: עמית משען
38	לפי שעה: עמוס לויתן על סיפוריה של שפחה למרגרט אטווה, על מפלצת
50	הזיכרון לישי שריד ועוד
50	תיאטרון: מאיה בז'רנו על "מחכים לגורו" בתיאטרון יפו

ביקורת ספרים

9	אריאלה בהלול דימנר על המועמד מאת מירון איזקסון
9	אסתי אריבי שושן על הבנות של אלה משם, הדור השני: סיפורי חיים מאת אסתר פלד
10	עדינה מור חיים על שלג ודובדבנים מאת ורד טוהר
11	יעל עומר על תודה רבה על החיים מאת סיביל ברג
12	אביבית לוי על וחצי תאוותי בידו מאת חווה פנחס-כהן
12	יאיר מזור על המשכיל בעת הזאת: ספר היובל למשה פלאי
13	מיכאל דרורי על מכתבים מאפריקות בתרגום ערן צלגוב
15	ניקולא אורבך על סוס בחצאית מאת ריטה קוגן
17	משה גרנות על סלפי מאת גד קינר
18	רינה בשן על דיבור עם ילדה מאת רבקה איילון
19	רבקה שאול בן-צבי על רפואת יתר מאת מלקולם קנדריק
20	

סיפורים

38	שרית אלקון, תוחלת גבוהה לראדון
50	רון סגל, אישה בכריכה רכה

Iton 77

גליון 403 • חשון-כסלו תשע"ט • אוקטובר-נובמבר 2018 • 50 ₪

עיתון 77

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser
 Editors: Amit Israeli Gilad,
 Michael Besser
 Editorial Secretary: Gila Shaul
 Editorial Board: Shimon Ballas,
 Amos Levitan, Tamar Mishmar,
 Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg,
 Shalom Ratzabi, Sasson Somekh,
 Rony Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi
 Weichert



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותה מס' 580073575

77iton@gmail.com

www.iton77.com

טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
 עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד
 מנכ"ל: אדם פרנס
 רכזת מערכת: גילה שאול
 חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן,
 תמר משמר, ששון סומק, רוני סומק,
 יובל פז, דורית פלג, עודד פלד,
 שלום רצבי, יעקב שי שביט

דיסטופיה עכשיו

סדרת הטלוויזיה "סיפורה של שפחה" עוררה כאמור עניין רב, ואף נכתבו עבורה שתי עונות נוספות, קיצוניות באכזריותן, שאין להן זכר ברומן המופתי שכתבה אטווד; ועולה השאלה, מה גרם להצלחה המסחררת של הסיפור שנכתב לפני 33 שנה, דווקא עכשיו. ועולה התשובה, שייחכן שהמצב הזה נראה לנו קרוב יותר, דמיוני פחות. אווירה של רוחות קיצוניות, דתיות, הסתגרות, קסנופוביה ולאומנות מתלהמת; כמו גם פמיניזם, מודעות לזכויות נשים, קמפיין # מיטו וגברים המופלים ממרום מעמדם בעקבותיו. כמו גם נשים הנרצחות עדיין ונאנסות ומוחזקות כשפחות. כמו גם טכנולוגיה שלא תיאמן שהיא לעזר מחד ומפחידה ומאיימת מאידך - בפריצתה את גבולות הפרט ובסיועה לפייק ניוז או שיימינג; כמו גם לעיסוקו של הפרט בעצמו, בסלפי, ובשיווק תדמיות מסולפות שלו עצמו.

מעניין עוד לציין כי בימים אלה רואה אור גליון ראשון של 'נכון', כתב עת לאוטופיה ולדיסטופיה בספרות, בעריכת אורציון ברתנא. גם יוסף אורן בספרו *חילופי דורות בסיפורת הישראלית* (שראה אור השנה במסגרת הסדרה פרי עטו "תולדות הסיפורת הישראלית") מדבר על "הגל החמישי בספרות העברית", הוא "הגל הדיסטופי", שאותו הוא תולה בתחושת אכזבה של הכותבים ממחלוקת של הציונות ומכשולונה להגשים את חזונה. בסדרת הטלוויזיה החדשה "אוטונומיות" מתואר מצב שבו בעקבות מלחמת אזרחים בין חרדים לחילונים, נפרדת המדינה למדינת תל-אביב ולאוטונומיה חרדית. המצב הדיסטופי, נראה, אם כן, רלוונטי ומאיים מתמיד. ואולי זה גם סוג של גירוש שדים: אם נדבר על זה, אם נכתוב על זה, אם נציג את זה, נוכל גם למנוע את זה.

עמית ישראלי גלעד, מיכאל בסר

שני מאמרים בגליון זה עוסקים בדיסטופיה. האחד, על *סיפורה של שפחה* מאת הסופרת הקנדית מרגרט אטווד (כתב עמוס לויתן), השני על *מלאכים באים* מאת יצחק בן-נר (כתבה תמר סתר, בהתייחסות גם לספרה של אטווד). אלה שני ספרים מכוונים, האחד בספרות העולם והשני בספרות העברית. משום התחושה שהנושא תופס כעת מקום חשוב בשיח, ניסינו להאירו גם בסיפורים שהובאו בגליון, ובחלקם של השירים.

אך הנושא אינו חדש. ספרו של בן-נר ראה אור בראשונה ב-1987 ושוב ב-2016; ואילו ספרה של אטווד יצא ב-1985 וזכה כעת להוצאה מחודשת בעברית, עם עטיפה מעודכנת, התואמת את העיצוב הטלוויזיוני של הסדרה המצליחה שהופקה על פיו.

מעט לפני שראו שני הרומנים אור - בשנת 1984 (כשם הרומן הנודע של ג'ורג' אורוול, שטבע מושגי יסוד בנסחו את המצב הדיסטופי) - יצאו לאור גם *פונדקו של ידמיהו* מאת בנימין תמוז *הדרך לעין חרוז* של עמוס קינן; בראשון מתואר, לראשונה בספרות העברית, כנראה, מצב שבו השתלטו דתיים קיצונים על מדינת ישראל, ובשני, השתלטות של כת צבאית על המדינה; זאת בדומה למחזהו הדיסטופי ומעורר המחלוקת של יהושע סובל - "סינדרום ירושלים" (סוף 1987). סופרים וסופרות נוספים עסקו בהמשך במציאות דיסטופית, ביניהם אורלי קסטל בלום, שמעון אדף, רועי בית הלוי, אביבית משמרי, ישי שריה, יגאל סרנה, אילנה ברנשטיין, ומן הסתם לא נמנו כאן כולם.

רשימות מהתחנית

בי אמנם פגעו אופניים - לא חשמליים ולא בקרבת התחנה - סתם במעבר חצייה באחד מרחובות תל-אביב, כשהרוכב נסע בניגוד לכיוון התנועה - אבל זה רק בגלל חוסר תרגול מצד.

ואזכיר שוב את הניסוי המעניין שהוזכר כאן בגליון הקודם: אותם שני גשרים מקבילים ורחבי ידיים, שבשניהם מותר המעבר להולכי רגל בלבד (יש שלט מאיר עיניים שמבהיר את העניין); ולמרות זאת טסים לאורכם אותם אופניים חשמליים. ייתכן שאבין את הניסוי החדשני לקראת החוברת הבאה - ואז אשכח אותו גם כן, שלא יהיה ספק.

אני מציע לאותם תושבים שהרעש מכלה את בריאותם ולבעלי העסקים המתרוששים לחשוב על תושבי עוטף עזה - הנה: בניית התחנה כיוזמת חינוך לסולידריות חברתית!!

ובכלל כל הבכיינות הזאת על הסכנה האורכת להולכי רגל מצד רוכבי האופניים, והסכנה האורכת לרוכבי האופניים מצד כלי הרכב האחרים בכביש... תתגברו. אנו מדינה קטנה מוקפת אויבים!

והעיקר - נאמנות נאמנות נאמנות.

מ.ב.

בשנתיים האחרונות כתבתי בטור זה התרשמויות ממהלך הקמת תחנת הרכבת הקלה, כאן בקרליבך, מתחת לחלון המערכת.

אם הבנתם מהכתוב שאני מגחך על עצם ההחלטה ועל אופן הביצוע, ומותח ביקורת על הסכנה להולכי הרגל ועל האופן שבו רמסו את זכויותיהם של תושבי המקום ובעלי העסקים הקטנים, שחלקם עזבו וחלקם מתפרנסים בקושי, טעיתם: אני מהלל ומשבח את הממשלה, ובמיוחד את שרת התרבות, שלא קשורה לעניין אבל אני משבח אותה בכל זאת.

שר התחבורה והממשלה צודקים וצדקו, כאשר אפשרו השתוללות של רוכבי אופנועים ואופניים חשמליים ולא חשמליים על המדרכות בכלל ובמעברים הזמניים של התחנה בפרט. שר התחבורה בסך הכל הגה תוכנית גאונית לאימון הולכי רגל בהתחמקות מרכב דו-גלגלי: הוא צפה ככל הנראה את העלייה החדה בכמות כלי הרכב החשמליים, ומצא דרך לעזור לתושבים להתמודד עם התופעה המסלימה: הולכי הרגל רוכשים מיומנות בהתחמקות וזריזה מהרוכבים השועטים מכל עבר. (חשד קל מתגנב ללבי שאותם רוכבים נשכרו במיוחד מטעם משרד התחבורה לתכלית זו בדיוק). הודות למיומנות זו שנרכשה בזכות השר (וראש הממשלה כמוכן), לא נפגעים (אני מקווה) הולכי הרגל.

אנשים מעצבים את עצמם לדעת

אנשים מעצבים את עצמם לדעת
אומרים:
"אלחים לי קצבת שער ואצבע בסגל
לעת זקנה
ואבחר גזרה כזו משנה
ואאסף ראשי בסכת פרפר
מימי מלחמת העולם הראשונה
אסמן את עצמי במרחב".
חושבים:
"ארצע נזם בגזן ברזל יהלומי
ולאזני רכס עגילים
על עורי אצרב כתובת קעקע
(כזו שטרם נראתה כמותה)
אפיק את עצמי בחלל".
ותולים עניבה בשם מעמד
או מהדקים מכנסים
כמחזה לזרם מוזיקלי
תת קרקעי
ומפדרים פנים כחוצנים
ומנפחים שד ושירי
מבליטים שרשר
ורצועת תיק
ויוצאים את ביתם
לקום יחסים
וכל מה שעיני רואות -
שקי עצמות
מאגרי דם
ומעבדי נתונים.

אבוקדו

בבטן צמר גפן לחה
התעיסל ימים
נפתח לאור
נתן לדברים
השיל שריון מעליו
וגיש לשלח גבעול
וחדל
וחזר
פרם עלה משרווילו
ועוד אחד
ועוד
משוזה עמוד שדרה -
חשף צבע לקשטו
מקץ שבועות מספר
העתיק את מגוריו לארץ
חדשה
עם אדמה ותנאים
והזדקף
ולבלב
והתקומם
בכיתי כשהוא יצא
נתנו לו שם:
"אבוקדו".

דוד הליקופטר

בוא
תן נשיקה לדוד
בא מרחוק
תפס אירון
להגיד שלום
לחתם על נר
לנפח בלון
ולשוב לנכר
שב
ספר לו על בית ספר
פצחו אגוזים של מלך
אין לו עם מי לדבר
לא קראו לו
בא לבד
עם פצע
שיבשת לא יכולה לכסות
וימים רבים לא יוכלו לשטף.

מכונה שוקולד

התרגשתי נורא כשהמכונה שלפה לבקשתי שוקולד
על מגש פלסטיק שקוף.
מצאתי את עצמי בוכה נוזלים של רגש בשדה התעופה
קצין הבטחון הגיש לי ממחטה
אבי, שמזרעו קרצתי, מעולם לא הביא לי אפלו סכריה.
והנה, מכונה זרה, בלי נשמה ודת וקשר דם -
ממתיקה את שעותי על הכדור
תמורת יורו אחד בלבד.

קליפות

את בדלי הסיגריה שמרתי לך
כפנינים במאפיה הכסופה
השמיכה עודנה על הספה
משרטטת קוים לדמותך
קליפות הקלמנטינה על השיש
מתבשות
לשובך.
כשתחזרי -
תגלי שלא הלכת.
חזרת.
כעסת.
זה מה שאני אוהב בך -
אי אפשר לקנות אותך בשירה.

לבצר את האנושי

שונה ומתבונן נכחו - ראה אדם שנטוע במקום לא־ילו. הדברים מצאו ביטוי במאמריו וכמוכן עוצבו שוב ושוב בשיריו החל מ'אני יושב על שפת הרחוב ומסתכל' ו'אני אזרח העולם' ועד 'בשנת אבודה', שירו המונומנטלי מתוך **אנטי מחיקון**. שבו הציב דיוקן מזהיר של המקום הישראלי כארץ הגירה והריגה. הנה הסיום האחרון כולו בנימת תבוסה, אובדן ואובדנות: "הן פה הספינות, באות או מפליגות, מימות עולם וכבולום / עולם שלא היה, מלא שברי זכוכית ונביאי אחרית / וצעקות ביהודית ובגרמנית ובערבית ומים מכסים / הכל בלאט, וחול עוד רך כשהיה לפני שנים, ומתרגלים / וטוב לשכב כך על החוף ולא להתעורר" (עמ' 208).

דכרוך - שיריו של נתן זך מתרחשים על פי רוב בערב או בלילה. זך הוא אמן החשכה. המוקדם בשיריו, 'תרנגולי-של-שוקולד' נפתח באמצע הלילה: "חצות / ושוב / אלנבי-שליפסיעות זורם בדם" (עמ' 5). נערתו מגרשת אותו דווקא בערב כדי שהאווירה תהיה הכי נוגה. כדי שיתובב בלילה ברחובות העיר לברו, לא יודע את נפשו: "מסתבך והולך / והולך והולך ומסתבך" (עמ' 14). בשיר 'שום דבר' הוא מנסה את אחת הטאטולוגיות המדויקות בשירה העברית החדשה ברצותו לומר דבר ששום מטאפורה לא תוכל להעביר: "הרוח הנושבת מן הלילה מענה / כמו שהרוח הנושבת מן הלילה מענה" (עמ' 62). הלילה שב ומופיע בשירים המאוחרים. כציון זמן ספציפי וגם כמטאפורה של מי שנמצא מעבר לערוב ימיו, הרחק בלילו: "הלילה נדמה היה לי שאם רק אשלה את יד / והנה כל התפל שבשנותי נמחק" (עמ' 265) או בשיר 'הנח להיפרד' הכתוב כולו בדו־טור (דגם שוך תמיד אהב): "ערב, ערב, לילה, אל תבהיל את השכנים // הנח להיפרד בשקט, כך נפרדים הנפרדים / שאין להם אמתלה עוד / ואין להם מילים" (עמ' 273).

החמצה - תחושה שעולה מן השירים כולם, מוקדמים כמאוחרים. מצד אחד עומד המשורר שהגשים כל מה שאפשר בחייו המקצועיים - חתן פרס ישראל ופרסים רבים בחו"ל, פרופסור באוניברסיטה, אחד היוצרים המשפיעים בתולדות הספרות העברית החדשה. מצד שני ניצב דיוקנו של אדם בודה, מוכה חלופיות, סובייקט שחש בהתמדה אשם, החמצה, אובדן, געגוע שאין לו רופא. בשירו המוקדם כתב "ועוד לא אמרתי הכל / ועוד יש לי מה לומר" (עמ' 88). שישים שנים מאוחר יותר, אחרי שכתב ואמר כל מה שרק אפשר, הוא מסכם בנימה של החמצה: "האם זה בעצם כל מה שהייתי מבקש לומר? / ואם לא - מה עוד?" (עמ' 265).

ריאציה - התחבולה הספרותית המרכזית שפעלה "שעות נוספות" בשירתו המוקדמת של נתן זך. מילה אחת או צירוף לשוני אחד שחזר והתגלגל ושונה והתפתל ובנה ממשפט פשוט עולם שלם. זכורים וחקוקים בתולדות השירה: "מתה אשתו של המורה למתמטיקה שלי" (עמ' 78), "דניאל, דניאל, צעקה האישה / דניאל, דניאל, מדוע אינך בא" (עמ' 82), "באור הזה, לאור האור האפור / של הערב הזה, האור האפור / שעוד מעט יכבה..." (עמ' 110). בשירים מאוחרים יותר וריאציות כאלה הופיעו פחות אבל תבניות חזרה עדיין ארגנו את השירים. למשל חזרה על שורות ראשונות של בתים: "בשעה שאחרי הלילה / עוד לא הקיץ האור... / בשעה שאחרי הלילה / את קמה ועוד לא ערה" (עמ' 221) או באנפורות שהעניקו לשיר את הקצב שלו ואת אחידותו: "ואז בא לנו ערב שקט והיינו שקטים / ואז חלפה הסערה והיינו לא סוערים" (עמ' 223).

זה. המילה החד הברתית, הדאיקט, מילת האצבע שזך הפליא להשתמש בה כדי לסמן עולם ומלואו. את החיים, את היחסים בין הגבר לאישה, את חלופי הזמן. "משנה לשנה זה נעשה יותר מעודן, זה יהיה כל-כך מעודן בסוף / היא אמרה והתכוונה לזה" (עמ' 30), "זה אינו האנושי

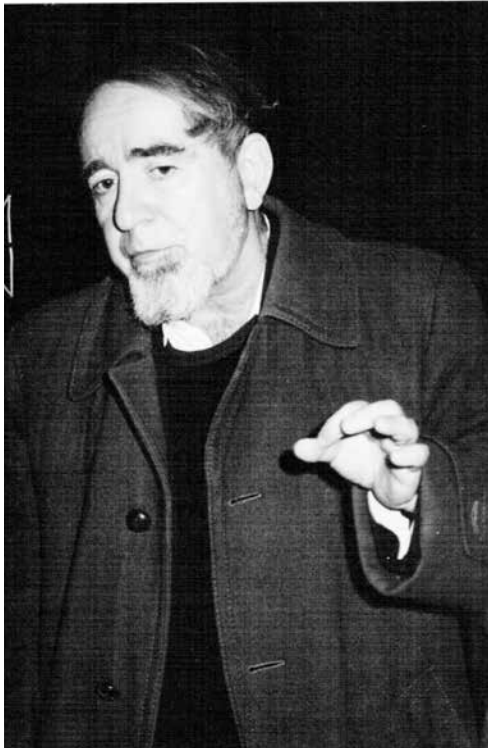
לאחרונה ראה אור **רנע אחד שקט בבקשה**, מבחר שירים חדש של נתן זך (בהוצאת הקיבוץ המאוחד). נסים קלדרון, מי שמלווה את שירת זך זה עשרות בשנים, בחר מכל ספריו שירים קצרים וארוכים, שירים שנכתבו כשירים ושירים בעלי גוון פזמוני. חלקם מן הקאנון של זך וחלקם מועברים כעת לחזית הבמה. כדרך הקריאה במבחרים אפשר להחמיא על מה שנכלל אך גם לחלוק על בחירתם של שירים מסוימים ולהצר על העדר שירים אהובים שלא נמצא להם מקום. על עובדה אחת אין עוררין. שלפנינו אחת מחטיבות השירה החשובות והמשפיעות בספרות העברית, שכוללת הרבה מאוד פנינים, מוארות וגם אפלות. לכבוד פרסום המבחר הכנתי מילון של היגדים על שירתו של זך. הרי הוא לפניכם:

אלוהים - כל ימיו היה נתן זך אקזיסטנציאליסט המרוחק מן הדת. עם זאת, אלוהים נזכר לא מעט בשיריו המוקדמים. **בשירים שונים** הוא מופיע בצורות שונות, על פי רוב שליליות. למשל, כישות האנוכית שדואגת לעצמה ואדישה לגורל ברואיה: "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה יהי אור / הוא התכוון שלא יהיה לו חשוק" (עמ' 64), או כמי שמסתכל בנו ממרחק "מבלי שנרגיש דבר, מבלי שנבין / מבלי שנשאל?" (עמ' 69). וגם כפיגורת דיבור ריקה מתוכן "הוא מתנצל. בָּאֵל, איזו חוצפה היא / זאת להתנצל. בָּאֵל, הוא מתנצל. אני / שואל אתכם: הוא מתנצל?" (עמ' 83). אָל חורז עם צֵל זאת אמירה ברורה. אחר כך אלוהים כמו נעלם משיריו. נשארים הדים, כמו בדברי הנזיר: "הרי המלאכים ציוו עלינו לעלוז" (עמ' 219). אחר כך גם זה לא. אולי רק חסד רחוק, קיומי ויותר מכל אנושי: "אך הגוף הקרוב, היחד / ושמים באין כוכבים / מלמדים אותנו לקחת / את מה שהשמים נותנים" (עמ' 226).

בזבוז - 'הבזבוז הזה'. אחד משירי הפרידה הגדולים בשירה העברית החדשה. ביד של רב־אמן לקח המשורר מילה בנאלית, טריוויאלית, יומיומית, ובעזרת תבנית מתוחכמת של חזרה הפך אותה למוקד של חוויה בינאישית עמוקה. בשיר הזה יש רק מילת רגש אחת אבל הרגשות עולים על גדותיהם. מומלץ מאוד להאזין לזך המבוגר קורא את השיר הזה, עשורים אחרי חיבורו, בדיסק שצורף למהדורה המחודשת של **כל החלב והדבש** (עם עובה, 2002): "הבזבוז הזה. כל הבזבוז הזה. / ועוד הלילה / עלי לקום ולנסוע מזה / כל הבזבוז הזה. // חיכיתי לך. / כל הבזבוז הזה. כמה חיכיתי לך. / ועוד הלילה / לא אחכה. / כל הבזבוז הזה. // הבזבוז הזה והכאב, / כל כאב הבזבוז הזה. / ועוד ברגע הזה / אני מוכן להסב את ראשי / ולקרוא / - עוד ברגע הזה - / לכל הבזבוז הזה" (עמ' 119).

גלות - הבה נודה על האמת. נתן זך חי כאן כל שנותיו בגלות פנימית. העובדה שהצליח להפוך למשורר ישראלי דגול ומקובל, נקרא ונלמד ומולחן, לא הפיגה בו את תחושת הזרות המתמדת. הוא היה זר בחיפה כמו שהיה זר בתל־אביב. מי שראה אותו יושב בבית הקפה של "תולעת ספרים" מתחת לדירתו שבכיכר רבין - בחליפת קיץ, מעשן,

אלתרמן בשירי ההעפלה, אצל גורי בשירי יפו, אצל פנקס בשירי הראשונים שם האונייה המפליגה או המכלית התועה או השחייה היפה הן מטאפורות קיומיות. זך פותח את השיר 'הזמיר כבר לא גר פה יותר' במבט היסטורי, שמקיף אלפי שנים אך רלוונטי גם לימי המדינה הצעירה שקמה: "צעירים פניקיים צוללים אל החשכה/ ליטוף הרוח מגיד ראשי תרנים/ שמאלה ימינה היימן והשמאל/ הרחק מכל צפון של קברניט/ שהגיע לכאן להקים ציוויליזציה גועשת" (עמ' 240).



נתן זך. צילום: דינה גונה

כל החלב והדבש - השני בשני לוחות הברית. יותר רך **משירים שונים**. יותר רומנטי, גם אם הרומנטיקן מה שנה לפני מלחמת ששת הימים עוד אפשר היה לכתוב על יופיה שאינו ידוע, לתהות על קנקנם של האוהבים הנבונים, לדווח על ההיתקלות בציפור רבת יופי. משורר מלוטש או כמו שהגדיר אותו בנימין הרשב בהקדשה אישית - "אמן הפסוק העברי". ארספואטיקה במיטבה עם 'במה להמתיק ימים'. אהבת חיים בשיאה עם 'אני רוצה תמיד עיניים'. כמיהה לזוגיות באחד השירים היותר מתוחכמים ומעודנים שנכתבו בעברית - 'אהבה של שני אנשים'. הקשיבו לביצוע הנפלא של יובל בנאי לשיר זה. הקשיבו לזך המתזמר עדינות לאינקה: "אבל כל החיים, אם קצרים ואם ארוכים, החיים/ ארצה שגם בי תפגע כמו ברק, מה אני אומר, רק תיגע/ תרים, דברימה, אם חייב אני לומר זאת, יותר מקרבה/ עדנים. אהבה/ של שני אנשים" (עמ' 125).

לקראת. החבורה הספרותית החשובה שבהנהגתו של זך שינתה אחת ולתמיד את פני השירה משנות החמישים ואילך. סטודנטים צעירים באוניברסיטה העברית בראשית ימי המדינה שהיו למורים ולמרצים, לעיתונאים ולעורכים, לחוקרים ולמתרגמים רבי השפעה. רובם כבר לא בין החיים אף שיצירתם מתקיימת הן בממשיכי דרכם הן במתנגדיהם. זך עצמו ערך להם מחווה מרגשת בספרו האחרון **אומרים שממש יפה שם** (2016) בהביאו בשער "או חברותא או מיתותא" שירים של אורי ברנשטיין, אהרן אלמוג, אריה סיון, משה דור, פסח מילין, משה בן-שאול, בנימין הרשב ומקסים גילן. בלעדיהם ספרותנו היתה במקום שונה לחלוטין.

מורה. בשירתו ובמאמריו היה נתן זך מורה לשלושה דורות של משוררים. למדו ממנו משוררים מבוגרים יותר שידעו להקשיב למהפכה הלשונית והריתמית שחולל (למשל, ישורון, גלבע, גורי וריבנר). למדו ממנו אחדים מבני דורו (למשל, פנקס, ברנשטיין ורביקוביץ). וכמוכן כמעט כל אלה שבאו אחריו (למשל, ויזלטיר, הורביץ, וולך, לאוה, שרון). יצירתו של זך השפיעה על מי שקיבל על עצמו את דלות החומר האירוני ואת הפסימיזם הקיומי כמו גם על מי שהתנגד לה. מי שכתב בלשון עשירה היה עשיר על רקע דלותו המכוונת של זך. מי שהיה אופטימי סירב לקבל עליו את הפטליזם שלו. דומה שאחרי המהפכה שזך עמד בראשה איי אפשר עוד לכתוב מבלי להביא אותו (ואותה) בחשבון.

נערה - בשירתו המוקדמת של זך הפכה המילה הזאת כינוי לאהובה הנחשקת והמתמסרת או הנוטשת והמייסרת. נערה לא כמוכן של

בלבד אשר משחית אותנו" (עמ' 39), "זה אינו מה שהעליתי בדעתי" (עמ' 60), "אבל זה קרוב לוודאי" (עמ' 81). יונה וולך למדה את זה ממנו כשכתבה בשירתה המוקדמת: "יונה לא מה ש.../ ישיבע את רעבוני לא/ זה לא/ מה/ שיניח את/ דעתי/ לא/ זה לא זה" או "לא יכולתי לעשות עם זה כלום/ אתה שומע לא יכולתי לעשות מזה כלום/ זה היה אצלי בידיים/ ולא יכולתי לעשות עם זה כלום". מאז המילה די תפוסה.

חשבון נפש - מוכן שאפשר לומר שכל שיר הוא בגדר חשבון נפש של אדם מול אנשים אחרים, מול זמנים אחרים, מול חלומות ושיברונות, מחלות ואבודות. ובכל זאת, לא רבים הם השירים הישראליים המודרניים שבאים חשבון נוקב כל-כך עם אדישותו והתנכרותו של האל כמו השיר המה, המיוסר והזועם 'אל תחשוב לי זאת לעוון'. בעיני זהו אחד המושלמים שיצאו תחת ידיו של זך הצעיר - מבחינת החרו, החזרה, הנימה, המעברים בין הפסוקים. הכל בשיר הזה עובד כמו שצריך, רועה, מרעה, משכנע: "אל תחשוב לי זאת לעוון/

עקבתי אחר מעשיך/ שלושים ושתיים שנה תחת שמך/ מספיקות לאדם נכון/ לעמוד על מידת רחמיך// אין בי צורך לחסדים/ שמור אותי מחסדיך/ וכשאתה מזליף מי שושנים/ עם ערב קיץ עולה מתוך בית בשמיך/ שמור אותי מריחותיך/ אל תעורר בי געגועים/ אין בי צורך לחסדים/ עקבתי אחר מעשיך/ שלושים ושתיים שנה כעת תחת שמך" (עמ' 114).

טינה סורגת. השיר המשונה, החזק והמפתיע מתוך **כיוון שאני בסביבה** (1996). קובץ החזרה הנרחב של נתן זך (מעין **עיד היינה** שלו) מקץ תריסר שנים שבהן לא פרסם ספר. שיר סוריאליסטי שבמהלכו טינה (פרסוניפיקציה של שנאה?), שמנסה לסרוג שמלת כלה לחתונתה אך איננה מיומנת בסריגה, לוקחת חוט צמר שעובר בכל העולם ואז נוקמת נקמה אינמה: "ודוקרת, הן, אמא, במרץ, דקירה אחר דקירה, דקירה/ גוררת דקירה, בחריצות ובמרץ, את כל החתנים שבעולם/ ואת כל שנועדו להיות כלות/ ומנקבת אותם ככברה" (עמ' 212). איזה מקצב מלא קיטועים של עליצות זדונית ורשעה נגד מי שמנסים להתאחד באושה. האם זו הווריאציה של זך ל"תעבור קנאתי שותקת ותשרוף את ביתך עלייך" האלתרמני? שני המשוררים הללו ידעו לאהוב בשירתם אך גם ידעו עד קצה גבול היכולת לנסח זעם ושנאה.

ים - הים הוא אורח קבוע בשירתו של נתן זך. מולו הוא מורד את חייו על החמצותיהם ותקוותיהם, על רגעי האושר והתוגה. ב'לא כך תיארתי לי את פני הדרכים' הדובר מחריש בהתכוננו בים ומתאר עוף נוגה (בן דמותו של זך?) שאינו יכול להתקיים באוויר הזה שכן הוא לא מכאן ולכן "הוא/ זקוק לים" (עמ' 60). הים שהוא הפתח לאירופה, שדרכו מגיעים הספרים שמזמין אזרח העולם (עמ' 79) והוא גם המקום שממנו אפשר לדבר אל האלוהים בניסיון לייסד ביניהם יחסים חדשים: 'אם תמיתני בים - מה בצע לך' (שיר נהדר שלא נכלל במבחר שלפנינו). ובשירים המאוחרים הים שלאורכו המשורר נוסע ברכבת, בגשם, וחולף על פני עתלית ואז על פני סמיר שם טמונה אמו ('זה הים', עמ' 210). וגם הים העתיק שלנו. כמו אצל ספרים ואלטיס וקופיס ואצלנו - אצל

גיל ביולוגי או של תמימות. זך חיפש, מן הסתם, משהו שונה מדמות האהובה בשרי אלתרמן המכונה, על פי רוב, "עלמה" או "בתי" ובחר במילה שבדיעבד נראית נאיבית אבל בשעתו פעלה את פעולתה על הלבבות: "בערב/ כשאמרה לי נערת/ לך" (עמ' 14), "כאשר הלכה ממני נערת" (עמ' 15), "נערת נולדה יחד איתי באותה/ שנה ובאותו יום וחודש" (עמ' 86), "נערת אישה קטנה ונאשת" (עמ' 87) וכו'. מאוחר יותר הופיעו "הנערה היפה בשמלה האדומה" (עמ' 143) שיושבת ליד המעקה, "סוזן נערה נמרצת/ חוטר ונין לוויקניגים" (עמ' 153) ולבסוף, בשיר הזיכרון וההתרפקות מכמיר הלב שזך פרסם בגיל שמונים ושלוש: "אן מתחת לכוכבים, נערה בדמי ימיה/ חיה בדמי ימים" (עמ' 263).

ספק. שירתו של זך היא שירת הספק. כל דבר שנאמר מועמד מיד בסימן שאלה, מוטל בספק, נסתר. תבניות השלילה מופיעות על כל צעד ושעל. "לא יכולתי לדעת" (עמ' 24), "הוא איננו יודע/ ומעולם לא ידע" (עמ' 26), "הוא לעולם, לעולם לא יוכל להתחרט" (עמ' 35), "לא כך תארתי לי את פני הדברים" (עמ' 60), "לא הבנתי את העניין כהלכה" (עמ' 94). לקסיקון מלא "אל", "לא", "אולי", "אילו". כל פעולה מתנפצת אל אי היכולת לבצע: "אני יכול לצייר/ אך אינני יודע// אני יודע לנגן/ אך אינני יכול" (עמ' 107). יש שיאמרו "רוח התקופה" בעולם ובישראל, בכל זאת שנות החמישים הקיומיות, המדכדכות. הספרות האקזיסטנציאליסטית פורחת. תיאטרון האבסורד חוגג את אינונו. אבל גם תפיסת עולם של משורר אינדיבידואליסט, בודד, מהסס לומר משהו מוגדר כי כל הגדרה היא גדר. נותן ביטוי מזהיר לחוסר הוודאות היומיומי של "אנוש כחציר ימיו" (עמ' 22).

עצמיות – רבים משיריו (ורבות משורותיו) של נתן זך מתחילים במילה הפשוטה "אני". פשוטה אבל בעלת אפקט דרמטי מידי שכן בן רגע נדרש הקורא להיצמד למחשבתו של הדובר (לא תמיד אדם), לרגשותיו, למצבו הקיומי, לחרדותיו, לחדוותיו. "אני יושב על שפת הרחוב/ ומסתכל באנשים" (עמ' 69), "אני שומע משהו נופל, אמר הרוח" (עמ' 71), "אני אזרח העולם" (עמ' 79), "אני יכול לצייר/ אך אינני יודע" (עמ' 107), "אני רוצה תמיד עיניים כדי לראות/ את יפי העולם" (עמ' 117), "אני רומנטיקן מר מאוד" (עמ' 127). יונה וולך למדה ממנו היטב כשהחלה את מסעה השירי בספר *ביכוריה דברים* בשיר "יונתן" הפותח מיד בווידי חרדתי-סיוטי "אני רץ על הגשר והילדים אחרי".

פוליטיקה – נתן זך היה איש פוליטי ולאורך חייו הביע את עמדותיו בגנות הכיבוש ובשבח ההכרה ההדרית בין שני העמים בשלל דרכים (במאמרים, בחתימה על עצומות, בהפגנות, בפגישות עם ערפאת). ביצירתו שירים לא מעטים שהוקדשו לסכסוך הישראלי-ערבי. המשמעותיים שבהם, לטעמי, הם אלה שכתב בתקופת מלחמת לבנון הראשונה ופרסם בשנת 1984 בספרו *אנטי מחיקון*. ביניהם 'שיר No טיפוס', 'על הרצון לדייק', 'שיר לגוני' ואחרים. כל מה שצריך להיות בשירי מחאה נגד מלחמות נמצא כאן. העוצמה, הדיקו, הניסוח של פסוקים בלתי נשכחים. זך מדבר "על הזכות הגדולה להיות פה/ על הזכות הגדולה לומר לא" (עמ' 203). לא לטבח בסברה ושתילה, לא למותם של נשים וילדים חפים מפשע, לא לנפילת-שווא של חיילינו. את שירו לזכר רבי-סרן גוני הרניק, מפקד סיירת גולני שנהרג בקרב על הבופור ובחפציו נמצא שירו של זך 'חרטה', הוא מסיים בשורות הנרגשות: "אני אוסף אלי את מותך. אשתדל להיות ראוי לך" (עמ' 209).

צידה לדרך. כך אני מכנה שורות שאפשר לבודד משירים ולקחת כמדריך מקוצר לחיים בעולם הזה. זך, לא פחות מאלתרמן, מספק לנו מהן מלוא השק: "אני מסתכל לאן/ הולכת הרוח שהולכת מכאן" (עמ' 209).

(68), "אם לא הייתי בכל מקום/ אין זאת אשמתי" (עמ' 79), "יש לבצר את האנושי לקראת/ הערב" (עמ' 106), "גדול הוא האומץ לחכות/ מן האומץ לשפוך את הלב" (עמ' 120), "הארץ המובטחת אינה הארץ שניתנה" (עמ' 171), "נורה אחת מן השתיים בחדר נשרפה, אחת לא מספיקה לקריאה אבל מספיקה לכבי" (עמ' 195). וכמובן שורות המחאה המאוחרות נגד הפרידה, נגד המוות: "והערב היה קסום ושכיר ומופלא משאת/ וכל איבר באיברי הגוף צעק, לא כעת, לא כעת" (עמ' 223).

קלקול. משהו מקולקל בעולם הזה. משהו מקולל. על אף רגעי חרווה נדירים למדי כמו בשיר הנודע 'אני רוצה תמיד עיניים', שבו מבקש המשורר להלל את יפי העולם, לרוב העולם בשיריו של זך נגוס, קרוס, הרוס. זהו עולם של מודעות תמידית למוות ודבר אינו מהסה את לחישותיה. "לא טוב היות האדם לבדו/ אבל הוא לבדו בין כה וכה" (עמ' 36), כתב זך בשיר מוקדם ותיעד את הניכור, הערירות, הגלמדות והפרידות הכפיות (מאהובות, מחברים, מזמנים שהיו). אבידן ניסח זאת במילים "העובדה הפשוטה החותכת שאין לנו בעצם לאן ללכת" ואילו זך כתב על "מה שהעלימה מבנה האם: // שלעולם, לעולם, לעולם לא יהיה לו מנחם" (עמ' 71). אותו פסימיזם של המחצית השנייה של המאה העשרים, אותו אקזיסטנציאליזם מפוכח עד כאב.

רגע אחד. השיר שפתח את הספר *שירים שונים* ובעיקר שורתו הראשונה "רגע אחד שקט בבקשה" סימנו עידן חדש בשירה העברית. אפשר לדמיין את זך בדמות שוטר תנועה שעוצר בידו את הקרכים לצומת ומנתב אותם למסלול חדש, לנתיב שלא תכננו מלכתחילה. מבקש קשב שונה ממה שהיה עד כה לפסוק, למטאפורה, למילה, למקצב. גם מקץ שישים שנים ויותר השיר הזה מדהים בעוצמתו, שירו של בן המתאבל על אביו, שיר של מאמין שלא מגיע אל קונו, שורות של אב שמתפלא, כביכול, על קרבתו הנפשית של "ילדו": "אומר/ לי בני/ בני. לא ידעתי שאתה, במידה כזאת, איתי" (עמ' 24). מאז ימי הסטודנטים אייליים נדמה שקראתי את השיר הזה מאות פעמים. ועדיין מקצביו מלאים באותו צער על החלוף. באותו חוסר אונים של "לא נגעתי", "לא ידעתי", "לא יכולתי לדעת". שורות היפנוטיות. מאגיות. לא פחות משל אלתרמן רק אחרת. מאוד אחרת.

שירים שונים. ספרו השני של זך, אבל למעשה הראשון הבשל שמציב אותו כמשורר מרכזי בדורו. שש שנים אחרי *ברזים ערופי שפתיים* של אבידן, חמש שנים אחרי *עכשיו וכימים האחרים* של עמיחי ושנה אחרי *אהבת תפוח הזהב* של רביקוביץ. גם מקץ העשורים שחלפו השירים הללו – במקצביהם החופשיים, בחרוזיהם הפנימיים, בנגינתם הצלולה, בקינתם על החולף – עודם רעננים. העברית פשוטה אבל האמירות מורכבות, המוזיקה מינימליסטית אבל מארגנת את כל המרקם השירי. את מיטבם אי-אפשר לתרגם לשום שפה אחרת. הם לא רק כתובים בעברית. הם התגלמות הנגינה העברית הפתאומית לעד. "זאת רק ההתחלה, אמר האיש/ הצעיר. ההמשך יבוא" (עמ' 37). ואיזה המשך זה היה.

גם. תם ולא נשלם. המבחר *רגע אחד שקט בבקשה* לווה בפרסומים למבקרים שבהם נכתב שזהו המבחר האחרון בהחלט משירתו של נתן זך. אבל מבחרים לא יכולים להיות אחרונים. הם רואים אור בחייהם של משוררים וגם שנים אחרי מותם. בעשורים הקרובים יבואו מבקרים, עורכים וחוקרים שיביאו איתם קריאות חדשות של השירה החשובה הזאת. כל אחד מהם יוכל לערוך מבחר משלו (למשל של שירי אהבה, של שירי מלחמה, של שירי מקומות, של שירי דמויות, של שירים ארסופאטיים וכד'). כל מבחר יבקש מצדו רגע של שקט כדי להאזין שוב לניגון הדק מן הדק של זך. תמיד בגדר "עוד חוזר הניגון". ♦

ישוב על הגדר

מירון ח. איזקסון: **המועמד, הקיבוץ**
המאוחד 2018, עמ' 279



לשלם. הגיבור חי בתנועה מתמדת. בכל פעם הוא מוסיף לעצמו מטלה, או שאחרים מטילים עליו משימות. הוא משתוקק לחוות את השלם. והשלם הוא העבר והוא ההווה והוא העתיד.

הוא אינו מקבל החלטות ואינו יכול להגיע להחלטות סופיות, שאז ייעלם הצורך הבלתי פתור להגיע למטרה, לגעת בהווה נכספת. זאת הסיבה שאירועים

ואנשים לא מצליחים לשכנע אותו לשנות את דרכו.

רק הילד קטן יוסי, כמו ב"בגדי המלך החדשים", רואה את האמת. שם נעלמות המסכות. שם הבוגר והילד חווים חוויות ללא מחיצות. שם הילד מוביל את המבוגר. יוסי הילד נמצא לאורך כל הסיפור – אהוב על כולם, קרוב מאוד אל אמו, חכם ואוהב לשחק, ואוהב את ארי – הוא הילד שארי לא היה. הילד שארי היה רוצה להיות. אמנם דמותו של ארי רודה ומכפיפה את האנשים שבסביבתו לצרכיו שלו ולדמיונותיו, אבל בעצם נפשו היא נפש הילד הקטן. זה רוצה שיוכילו אותו, שיעשו בשבילו, שידאגו לכל מחסוריו.

כך יעניין את עצמו ויספק את הרעב והריק הפעורים בנפשו, כך הוא יוצר לעצמו עולם כמעט בלתי אפשרי. מין "ישוב על הגדר". גדר ארוכה ומתפתלת, המספקת לו את המזון החווייתי הרוחני והנפשי שהוא צריך. לכן סביר להניח שלא ירד מ"הגדר". כי כך הוא "מרוויח" את העולם פעמיים. את החיים על הגדר ואת החיים שהוא אמור לשאוף אליהם שם, מעבר לגדר.

ברגע מסוים עולה ברעתי כקוראת, שכל הדמויות בסיפור מגולמות בארי עצמו. תשוקותיו ותאוותיו מתגלמות בדמויות השונות שהוא בורא בעצמו ובתוכו. משאלות לב של ארי מתקיימות ומקבלות הכרה מעשית. מה שלא הגיע אליו בחייו האמיתיים, הוא בורא לעצמו. דוגמת בחנות בגדים, מגשר במשרד עורכי דין.

הביקור במשרד עורכי הדין הוא נקודת שינוי. הוא העז להציע את עצמו. אבל מיד הוא מארגן מחדש את התוכנית וחוזר להיות כאן ושם, כפי שהוא אומר להרסה, אהובתו המבוגרת: "אני חש שכל מיני דברים במוחי נבהלים מתרגשים מזעיקים כוחות" (עמ' 34).

ארי מוביל את הקוראים מבעד למשקפיו האישיים כל כך – דרך האבסורד וחוסר ההיגיון – ממקום למקום, משכונה לשכונה, ממפגש עם דמות זו למפגש עם אחרת.

למרות היותו פסיכי כביכול וניתן לשליטה על ידי חבורת אנשים – שתי אהובותיו, עדינה הצעירה והרסה המבוגרת, הרבי, הילד יוסי – המועמד הוא המניע את כל הסובבים אותו. נדמה שהכל קורה במוחו שלו. הוא מדבר אל עצמו בגוף ראשון, וכל פעולה שהוא עושה הוא רואה

ומדבר אותה לעצמו: "אם אני רוצה להשפיע על הציבור חיוני שאשתפר בשמירת הבריאות שלי, לבלוע רק מה שהכרחי ולעשות זאת בייעילות" (עמ' 9).

הרסה, אהובתו המבוגרת, אומרת לו – "לא מבינה מדוע עניינים כל כך פשוטים מסתבכים אצלך ארי" – אבל אם ארי לא יסבך במוחו או במציאות את העניינים, כיצד יוכל לחוות את כוליותו של העולם

משני צדדיו?

זאת כנראה גם הסיבה לאהבתו את הרסה, כי "ממנה למדתי לפצח ניסוחים של אנשים ולהבין את כוונתה הפנימית" (עמ' 10); לא בטוח שאכן למד, אבל בוודאי העשיר את אוצר המילים שהוא כה זקוק לו, על מנת לספר לעצמו סיפורים. וזאת כנראה גם הסיבה שנרשם לחוג לספרות (שם פגש את הרסה) – להעשיר את היכולת המילולית שלו ולהיות בחברת סיפורים של אנשים נוספים.

ארי שלא יצר משפחה מעולם, שחי כאיש גלמוד למרות שתי אהובותיו, ולמרות הרבי שמאיץ בו לצאת לעבודה, בעצם חי לבדו. המשפטים שהוא שותל בדמותה של הרסה הם החיים שהיה רוצה לחיות. כך היה רוצה להיראות. גם הדמויות האחרות בסיפור הן דמויות שמתקיימות במוחו. דמויות ש"בהוראות הפעל" יוצקות בו את הדמות המורכבת שהיה רוצה להיות. מאפשרות את החוויות שהיה רוצה לחוות.

ההצלחה של המועמד נובעת מהעובדה שהוא בעצם מפיח נשימה במערכת חיים שלמה ורחבה המבקשת להיות קרובה אליו, להיות מוזנת ממנו, אף שהוא אינו נענה לחוקיה ולדרישותיה.

וכשהוא בורא לעצמו עולם, ומחליט מתי להכניס דמות ומה לשים בפיה, הוא יכול לדבר עם עצמו על הכל. אולי זה המקום היחיד שבו יש לו שליטה על חייו, בבוראו אותם כמציאות מדומיינת. "מצד אחד הפגנתי תגובה נחרצת ומהירה. מצד שני היתה כאן פחדנות..." (עמ' 16).

לארי יש כישרון כתיבה ועולם דמיון פורה, המשתנה לפי גחמותיו, כדבריו בינו לבין עצמו: "ממש לא מתחשק לי לענות. אני מפעיל את האימונים המיוחדים שלי ולשמחתי מצליח שלא להגיב" (עמ' 22).

לקראת סוף הרומן הוא מכנס את האמת שברא מלבו או מנפשו לתמונה אחת: עדינה, הרב לוי והרסה: "עדינה יקרה. האם את מוכנה להינשא לי?" אומר לה כשמבטי בורח ממחשבת" (עמ' 276). הוא אינו מוכן לעשות את החיבור הסופי ואינו מוכן להשלים עם התמונה הסופית. עניו ימשיכו להתרוצץ ולברות מראות שינהיגו את נפשו ויסעירו אותה, ויספקו למחשבתו את החיים שהוא משרטט לעצמו.

אריאלה בהלול-דימנד

איזה דפיקה זו היתה, להיוולד לשני אלה

אסתר פלד (עורכת): **הבנות של אלה משם - הדור השני: סיפורי חיים, בכל ומשכל 2018, 352 עמ'**



ההיזכרות בתקופת ילדותה מעוררת בה כעס, ואופן ניסוחו הבוטה מעיד על השפה שבה בוחרת פלד לספר את סיפורה: "איזה דפיקה זו היתה, להיוולד לשני אלה. אני אומרת את זה בחרווה, ממש כך, ללא עריכה לשונית, באופן לא היגיני, לא מבוקר. איזו דפיקה!"

בהמשך היא מתארת את חוסר ההתאמה בין הוריה: אביה בן למשפחה ענייה מטריפולי ואמה פליטת שואה שילדותה

עברה עליה בטרזין; כל אחד, מסבירה פלד, מצא אצל האחר את הדבר שסימל עבורו שייכות לאיזה גזע או קהילה אנושית שאלהים נכספו: "הורי הכירו בצבא ההגנה לישראל [...] הוא היה קצין והוא היה יפה, והיא היתה פקידה והיא היתה יפהפייה". נישואים אלה יצרו מצב קיומי של תלישות המלווה את כל בני המשפחה במשך עשרות שנים: "היינו תלויים, תלויים, ממש תלויים [...] בכל מקום, מכל מקום, מכל הקשה [...] הם גזרו את זה על עצמם כשהתחתנו חתונה אל-עדתית, קרוס-אתנית [...] אמא שלי היתה אשכנזייה [...] ואבא שלי היה גבר מזרחי מובהק, זועם ומוחה וכל זה".

תצלומים מהעבר, מכתבים, מסע משותף שלה, של אמה ובתה לגטו טרוזין, עדות שמסרה האם ל"יד ושם", אלה מוזכרים כתחנות מוכרות, בדרך ההתוודעות/ההיחשמות לסיפורה של האם בשואה. בנוסף, מספרת פלד כיצד אחיה, שנוולד שש שנים אחריה, היה "מחוץ לכל זה", וכיצד נהפכה היא, על-יכרחה, ל"מרכזת הידע הטקסטואלי", "ארכיבר של הדבר הזה, זה היה התחביב שלי", כניסוחה של דינה ורדי בספרה **נושאי החותם** (1990).

"זה אצלי בדם" דומה לספרה הקודם של פלד, **פתח גדול מלמטה** (2017). בשניהם מעוצבת דמות מספרת בת דמותה, המספרת את סיפורה באותו קול ובאותה נימה ומתבוננת בעולם - כדברי חבר השופטים שבחרו בספרה כזוכה פרס ספיר - "במבט חד אמין, נטול רחמים עצמיים בצירוף של הומור חוכמה וכנות"; גם התמות דומות, כמו למשל הבחירה בבדידות כמצב קיומי נוח ואף מועדף, והערעור על טובן ויתרון של מסגרות משפחתיות מקובלות. בספר הקודם מערערת פלד על הקביעה "לא טוב היות האדם לבדו" בהקשר של נישואים או זוגיות, ובספר זה היא מערערת על נחיצותה וטובה של השושלת הנשית המשפחתית.

החידוש והרענון בכתיבתה של פלד בשני המקרים הוא ביטול השפה ובכוחותיה, ובניעור הקשרים המשפחתיים מכל העמדת פנים רגשית ולשונית. אלא שיתרון זה הוא גם חיסרון גדול, והוא מנמק במידה רבה את ההשתאות/ההסתייגות מזכייתה בפרס ספיר. כתיבתה של פלד, כמו השפה שבה

בספרה החדש של אסתר פלד חמישה סיפורים, המסופרים מפיהן של חמש נשים בנות חמישים-שישים, במדינת ישראל 2014-2015; נשים החיות "בתוך שבין שואה לתקומה", מכירות במציאותה של טראומת "הדור השני" ונענו להזמנתה של פלד לכתוב עליה. פלד כתבה את סיפורה שלה, וכעורכת הספר פנתה לארבע נשים נוספות והזמינה אותן לכתוב את סיפורן שלהן. מכתבה אליהן מסתיים בקריאה: "סוף-סוף נכתוב את זה, מה?"

כריכת הספר, שעליה ציור ילדותי-נאיבי של אם ובת בשמלות פרחוניות, אוחזות לכאורה זו בזו, בזרועות נטולות כף יד, צועדות בשדה ירוק, וכותרתו **הבנות של אלה משם - הדור השני** סיפורי חיים גרמו לי לחשוב שהספר מדבר עלי ועל אמי, וממוען, בין השאר, גם אלי. בה בעת, חשבתי שהסיפור סופר כבר כל כך הרבה פעמים, והספרות העברית עכשיו משועת לסיפורים אחרים. כך מקנן בתוכי קובץ הסיפורים **תיקון אמנותי** של רות אלמוג (1993) ובמיוחד הקשר המוטרף בין מאיה ואמה בסיפור "גמדים על הפיג'מה" שזכה לגרסה נוספת בספרו של יגאל שוורץ **מקהלה הונגרית** (2014). כך גם **ודד הלבנון** מאת לאה איני (2009), **אהבה על החוף** מאת מיכל גוברין (2013), **אנשי פינות** מאת אסתי ג. חיים (2013) וספרים רבים נוספים.

החידוש בספרה של פלד הוא בנקודת הזמן והמקום של צאתו, מדינת ישראל בשנים 2014-2015, כקרקע חייהן של הנשים הכותבות, ובריבוי הקולות הפוליפוני של חמש מספרות, שגילן מאפשר להן פרספקטיבה כפולת מבט, כפי שמתארת אותה פלד במבוא לספרה: "לאור השמש עומד זרתוסטרה ומתבונן בעבר ובעתיד". פלד מאפיינת את הנשים הכותבות כממוקמות בין לבין: "אנחנו: בתוך שבין ההורים שבורי הנפש שסיימו את חייהם או שמצויים בסופם, לבין האנשים הצעירים שהולדנו אשר בונים את עולמם שלהם".

כותרת סיפורה של פלד עצמה, "זה אצלי בדם", הרביעי בסדר הסיפורים, חוזרת בו כאמירה מרכזית המתארת את מצבה שלה כ"בת של זו משם", ואת הקשר ההכרחי, הגופני-ביולוגי, שאינו ניתן לבחירה ולהתרה בין הבת לאמה, ובינה, ילדת הארץ לטראומת האם בגטו טרוזין. פלד פותחת את סיפורה האישי בהכרח הכתיבה שמטרתה הפרדוקסלית היא להיפטר מטראומת "הדור השני" והיות יכולה לעוקרה מתוכה.

היא משתמשת, ישירה, בוטה ולא ניכר בה עיבוד ספרותי כלשהו על שפע אפשרויותיו ומורכבויותיו. פלד עצמה, בראיונות הרבים שבעקבות זכייתה בפרס ובעקבות ספרה החדש, מציינת שכמעט ואינה קוראת ספרות עברית ושאינה מכירה את הספרות העברית, העצומה בהיקפה, שנכתבה בעקבות השואה.

פלד חוזרת ומשתמשת בביטוי בידיש "נישט א-הין, נישט א-הער", כלומר, לא כאן ולא שם, לתיאור חוסר השייכות של אמה, ובעקבות כך גם שלה עצמה, למשפחה רחבה כלשהי: "תמיד היינו נישט א-הין נישט א-העה, מין יצורי כלאיים כאלה חצי שייכים".

דרך הביטוי הזה מתארת פלד תחושה קולקטיבית של היעקרות הניצוליים מכל מסגרת של שייכות, תוך שהיא מסייגת ואומרת שבמשפחה שהיתה להם הם כן הרגישו בבית. ואילו היא עצמה, בתם של "אלה משם", לא הרגישה בבית בשום מקום, וכך למדה לא להיות שייכת. פלד רואה בכך דוגמה מובהקת לעיקרון שבכסיס ספרה: עובדה הקשורה בעבר והיא בעלת השפעה מובהקת על ההווה. בפרק המסיים את הספר "הכללות אפשריות", מציינת פלד שכנות הדור השני נמצאות במצב של "טראומה כרונית", צירוף אוקסמורוני המאפשר בכך מתן שם לחוויית החיים של בני הדור השני. השלכות מצב זה הן ברורות: ילדי הדור השני, מציינת פלד, גדלו כילדים דחויים שאימותיהם העדיפו מישהו אחר על פניהם, חוויית ילדותם היא חוויה של חריגות והם חיים בתחושה של בדידות קיומית עמוקה.

"נישט א-הין, נישט א-הער", הצירוף שפלד מרבה לעשות בו שימוש, יכול לתאר גם את מקומו של ספרה בין קטגוריות ספרותיות שונות. הקריאה בו מעוררת את השאלה אם הקולות הנשיים המספרים את הסיפור הם קולות חדשים, שלא נשמעו קודם לכן, או שהם תוספת או חזרה על סיפור שחוזר ומושמע והוא חלק הכרחי, אך לא בלעדי, של הנראטיב הישראלי. כך גם מתעוררת השאלה האם הספר הוא אוסף וידויים נשיים, ז'אנר שחוזר ומופיע בספרות העברית בשנים האחרונות כדוגמת **קנופסאות הבטון** מאת פנינה מוצאפיה-הלד (2012) = **עדות נשים מדברות על מיניות** בעריכת תמר מור-סלע (2017) או האם זו ספרות במיטבה? ואולי, בהיפוך מהביטוי בידיש, ספרה החדש של פלד ממוקם גם כאן וגם שם, כביטוי נוסף לטשטוש הגבולות בין הז'אנרים הספרותיים השונים ובין הספרות והחיים.

אסתר אדיבי שושן

בגוף ראשון

ורד טוהר: **שלג ודובדבנים**, הוצאת ביטאון שירה 2018, 72 עמ'

ד"ר ורד טוהר היא מרצה במחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בראון. פרסומיה עוסקים בחקר גרסאותיו, תולדותיו והתקבלותו של הסיפור העברי מימי הביניים המאוחרים ועד ימינו. **שלג ודובדבנים** הוא זה ספרה הרביעי, לאחר שלושה ספרי עיון. ספר, שהוא ספר דו-לשוני, עברית-רומנית, מפגיש את הקורא עם סוגה חדשנית, שבה נוצק תוכן סיפורי מאפיונות קצרות, בעלות אופי פיוטי, כשבכל אחד מעמודיו מופיע טקסט בשתי השפות:

[6] אימא מתפחה בצק מכוסה מגבת בד על מגש עץ רחב שאבא בנה לה. אחר כך תפתח יריעות בצק במערוך ותמשח אותן בסוכר וקינמון. בערב הקוונאק יהיה מוכן וכולנו נאכל ממנו כשאנחנו מצטופפים סביב השולחן הקטן ונשתה תה מתוק לאור מגורת הנפט. בינתיים אני מסתגרת לי בחדר, קוראת.

[6] Mama întinde aluatul acoperit cu un prosop de pânz pe o tav mare din lemn pe care tata a fcut-o pentru ea. Apoi va desface foile de aluat cu socitorul i le va presra cu zahr i scorioar. Seara, Cozonacul va fi gata i noi toi o-s-l mâncm, aezai in jurul mesei mici, i vom bea ceai indulcit, la lumina lmpii cu gaz. Dar pn atunci, m ascund în camer, ca s citesc. (עמ' 16)

החלק הפיוטי ניכר ב"השחלת" דימויים במעמד המתואר. כאן, "דרך הדימוי" יריעות בצק מודגשת שרשרת האירועים המינורית מהתפתח הבצק ועד לתיאור זימון אכילתו. משכילה המחברת להצמיד את שם העצם יריעה - שמשמעותו חתיכה של חומר גמיש כגון בד, ניילון - לבצק - שפירושו עיסה המבוססת על ערבוב של קמח ומים - ובכך לעורר אסוציאציה של יריעה כמובן של השתלשלותו של הסיפור רחב היריעה הנצבר מתמונה לתמונה. תוך כדי כך הוא מנותב לדלות מהן את ההבטים הריאליים, האגדתיים, האמירתיים, ההיסטוריים והאישיים, הנפרשים טיפין טיפין. מכיוון שאין הבט מוביל על פני האחר, נגלה לנו עולם הומוגני מורכב, קסום ומאיים שאיננו עוד ולכן מעורר געגוע. למרות הסביבה הלא-יהודית והעוינת שבה הוא מתרחש, הוא אפוף אהבה לעיר יאשי (עמ' 26): "אני אוהבת את יאשי. אני יודעת שזו העיר הכי יפה בעולם למרות שאף פעם לא ביקרתי בעיר אחרת."

המרכיבים הסיפוריים והפיוטיים נרמזים כבר מן הכתוב בעטיפה האחורית של הספר: "נערה יהודייה מספרת בגוף ראשון, בעברית וברומנית

את חוויות ילדותה והתבגרותה בעיר יאסי ברומניה בתקופתה הקומוניסטית בתחילת שנות השישים, בצל השואה, סמוך לעלייתה לארץ." החלקים הסיפוריים מגולמים בשלושה פרקים קצרצרים העוטפים את החלק הפיוטי, תחילה ב"פרולוג" (עמ' 5) ולבסוף ב"אפילוג" (עמ' 69) וב"אחרית דבר" (עמ' 71), ובהם מידע חוץ סיפורי המופנה לקורא על הרקע ההיסטורי והאישית לכתיבתו בנוסח הבא:

שלושה דורות של נשים מספרות סיפורים משפחתיים בשתי שפות. זו המשובשת, וזו המשובשת עוד יותר. מערבלות זכרונות פרטיים עם עלילותיהן של גיבורות קמאיות. מעלות באוב תמונות מקוטעות מהעבר המשתרבות לתוך ההווה ונעות בין דיבור לבין שתיקה, בין זיכרון לבין שיכחה. הסיפורים הללו קרועים וחכולים מפני שזו דרכו של האדם הזוכר. לפרק ולהרכיב ולהבין את לוו הדברים אך למוסט את המעטפת. עוד מעט לא ייוותר מזה כלום. או שנכתוב.

Trei generaii de femei spun povesti de familie în dou limbi. O limba ru vorbit, cealalt i mai ru. Amestecarea amintirilor personale cu aventurile eroinelor primordiale. Exprim imagini fragmentare din trecut, care se întrees cu prezentul i oscileaz între vorbire i teere, între memorie i uitare. Povetile sunt sfâiate i zdruncinate, cci aceasta este calea persoanei care îi amintete. Decfaci, pui la loc i înelegi miezul lucrurilor, dar distrugi coconul. În curând nu va mai rmâne nimic din el. Aa cserie. (עמ' 5)

החלקים הפיוטיים מוחשים בשמות פרקי הספר המזכירים את הכינוי לארבעה הקונצ'רטי לכינור של אנטוניו ויוולדי הקרויים על שם עונות השנה: "קייץ" (עמ' 7); "סתיו" (עמ' 21); "חורף" (עמ' 37); "אביב" (עמ' 55). כן הם משתקפים במבנה שמציין בדרך כלל ספרי שירה, כאשר כל תמונה מופיעה בעמוד נפרד, כ-43 תמונות, כל תמונה ממוספרת בסדר עולה, ומהן יכול הקורא להרכיב את חוויותיו והזכרותו שלו מאירועים דומים. בכל תמונה מתוארת סיטואציה ממסכת חיים הנדלית מזיכרון רחוק, בין של אירוע ספציפי, סיפור מכונן, מיתוסים מקומיים. אלה מופנים לבני דורנו ולדורות שיבואו אחרינו.

אחד המאפיינים של האפיונות האלה הוא חשיפת סוד פרדוקסלי, בדרך כלל נורא, המצוי מתחת למעטה של "שלג ודובדבנים". שכבה



אחר שכבה מגלה טוהר את האיום שמאחורי הנגלה לעין. לעתים האיום מעוגן במיתוס, כמו הצועניות היושבות בשולי הדרך והן כאזהרה מפני חטיפת ילדים יהודים (עמ' 9); לעתים הוא שאוב מזיכרון היסטורי המגולם למשל בכומר בעל הצווארון הצחור וספר התפילה היוצא לטייל בימים כתיקונם מחצר הכנסייה, אך מסתתר בה "כשפורעים השתוללו ברחובות" (עמ' 11), או ב"גברים במדים החומים" (עמ' 17).

הניסוח מדויק וחסר פניות ולפיכך מעורר אמינות בקורא. באי נקיטת עמדה פרשנית, מפנה המחברת מקום לאי הצדק הטמון בין היומיומי, הנגלה לעין לנסתר הטבוע בזיכרוננו הקולקטיבי, ככתמונה הבאה המהפנטת בפשטות ביטויה האיש, ובכך מעצימה חדרה קיבוצית מוכרת:

[4] אבא הולך בכל יום שישי בערב לבית הכנסת בפורו רוש. בדרך הוא עובר מעל הגשר הגדול, תחתיו זורם הבכלאו. פעם הנהר היה מלא בגופות של יהודים. מאז שהקומוניסטים באו לא מדברים על זה יותר.

[4] Tata se duce în fiecare vineri seare la sinagoga din Podu Ro. Pe drum trece peste podul mare, sub care curge râul . Odat, râul a fost plin de trupuri de evrei. De când au venit comunitii, nu s-a mai vorbit despre asta. (עמ' 113)

ההווי המשפחתי מתואר דרך פעילות יומיומית: הליכה לבית כנסת, הכנת ממליגה, גיהוץ. זו מתרחשת מתוך תחושה של איום מתמיד בסביבה אנושית זרה, כצועניות המיניקות לעיני כל, או שיכורים שרועים בצדי הדרך. השתיקה היא תנאי הכרחי להמשך תנועת ההווה, כנהר הזורם מתחת לגשר שבו עובר האב בדרכו לבית הכנסת.

חשוב לקרוא את הספר המיוחד הזה ולהיפתח לקריאה דו-לשונית, כפתרון לסוגה שמגשרת בין העבר היהודי שלנו להווה הישראלית. דרך מבטה המתריס-משלים של המחברת מוצע בו פתרון, שלא נאמר במפורש, ליצירת חיי הווה נכונים, הנסמכים על העבר ואינם נשכחים. בזכות העבר המתואר אפוף הסודות והרגשות, המחשבות והזיכרונות, מתקיים ההווה המעלה אותם בכתב, ודרכם ניתן לרקום עתיד בארץ חדשה.

עדינה מור חיים

הגיהנום כצעדת מחאה

סיביל ברג: **תודה רבה על החיים**, מגרמניה: ארו וולק, עם עובד 2018, 408 עמ'

אילו הייתי מבקרת ספרות הייתי אמורה להתחיל ולתאר את הספר הנפלא שסיימתי זה עתה. אני לא, אבל משהו בספר הזה זעזע אותי באופן שלא קרה לי מזמן, והייתי חייבת לכתוב עליו. אולי זו הדמות החד פעמית של הגיבורה, אולי אלו המשפטים האירוניים ומלאי החמלה על המציאות שבה אנו חיים ואולי לא ממש חיים.

המיתוס של סיופוס חזר אלי שוב ושוב ככל שהתקדמתי בקריאה, המילים של אלבר קאמי שנכתבו לפני קרוב לשמונים שנה צרבו את ההווה:

"אני משאיר את סיופוס לרגלי ההר! אדם חוזר ומוצא תמיד את משאו. אבל סיופוס מלמד אותנו את הנאמנות העילאית, השוללת את האלים ומרימה סלעים. גם הוא סבוך, כי הכל טוב. עולם זה, שמעתה אין לו אדון, אינו נראה לו עקר או חסר ערך. כל גרגר באבן זו, כל הבהוב מינרלי של הר זה שטוף הלילה כשלעצמו הוא עולם. עצם המאבק על הפסגות די בו כדי למלא לכו של אדם. עלינו לתאר לעצמנו את סיופוס מאושר" (**אלבר קאמי, המיתוס של סיופוס**, הוצאת עם עובד, בתרגום צבי ארד 1978).

העולם שבו חי אלבר קאמי היה עולם מתמוטט. העולם שמתארת ברג מתמוטט אחרת, אבל לא פחות כואב. עולם מודרני להחריף, מלאכותי ומתייפף, בריא מדי. עולם מוזיאוני מלא בדידות מוצף בתאורת ניאון. עולם אירוני מפוכח... "אנשי העולם המערבי כמעט השתגעו אם לא היה משהו שאפשר לקרוא לו ספא..." (עמ' 265) עולם שבו "תיירים, העלוקות של האנושות, מסתובבים תמיד במקומות האבסורדיים ביותר... הכל היה כאן מקולקל. מקום טוב אם מחפשים דגם לציור של הגיהנום, בצלמו ובדמותו" (עמ' 267).

והגיהנום נמצא בספר. לא כדגם מוקטן אלא כצעדת מחאה המונית ברחובות הערים המרוקנות. הספר נפתח בחיים הסוציאליסטיים הסתמיים בגרמניה המזרחית של סוף שנות השישים, ועם הליכתו מערבה הניכור והיעדר המשמעות רק הולכים ומעמיקים, צורבים יותר ויותר, מעורפלים בתוך מסכים של כיצור והזחתה.

"על הפסגה, על הרמה, בתאורה המלאכותית ביער המלאכותי, דילגו מבוגרים על כרי דשא מלאכותיים וסביב אורות מפלסטיק וביטאו

רגשות שהם היו רוצים מאוד להרגיש..." (עמ' 346)

הדמויות שמציפות את הספר אומללות בדרך, מחפשות את הסיבה להמשיך ולגלגל את האבן של סיופוס בעולם שבו איש לא רואה אותם. הסופרת שואלת על מקומו של האדם בעולם, על בדידותו, על יכולתו לקבל את עצמו ואת חייו, יהיו אשר יהיו, כמתנה ועל יכולתם של אנשים לחיות בתוך היקום המעובד או האורגני מדי שהם יצרו.

הגיבורה הנוגעת כל כך מסתובבת בעולם כסיופוס, יורדת בעקבות הסלע שלה מטה במורד ההר, וממשיכה להאמין בטוב גם כשמניפולציות של רשע ורוע מקיפות אותה. היא מחפשת את רגעי האושר בכל פיסת אדמה או קרטון קרוע תחת גשה, בליטוף מקרי ובקרן רחוב בין חסרי הבית.

ובסוף הקריאה - קשה לדמיין את סיופוס מאושר. ♦



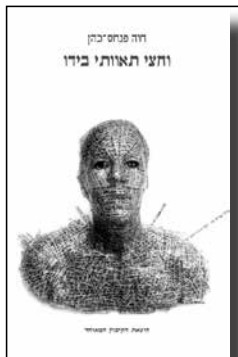
יעל עומר

כשהשיר נהיר זה רק מאור חוזר

חנה פנחס-כהן: **וחצי תאוותי בידו**, הקיבוץ מאוחד 2018, 82 עמ'

שם הספר **וחצי תאוותי בידו** הוא פרפראזה על האמרה ממדרש חז"ל: "אין אדם יוצא מן העולם וחצי תאוותו בידו" (קהלת רבה, פרשה א'), שמשמעותה כי אדם תמיד רוצה בחייו יותר ממה שהוא יכול להשיג. בלשונה של חנה פנחס-כהן, בשונה מאמרת חז"ל, אפילו מה שלכאורה הושג אינו בידה, והוא מוחזק בידו הנעלמת של מישוהו אחר - דמות גברית של אהוב, אב או אלוהים. למשוררת נותר, אם כן, רק להשתוקק.

אכן, הספר טוב סביב געגועים חושניים ועוצמתיים. מצטיירות דמויות של אהובים שאינם: סבתא חוה, האב משה, הבעל יוסף, האח מאיה, הידידה ציפורה לוריא: "משום מה על המתים/ שעזבו אותי באמצע הדרך/ איני כועסת. עבורם - המצאתי את הגעגועים" (פה יבש, בתוך המחזור: מחלה ללא מחילה, עמ' 41). ישנו געגוע לבית, לאהבה, לזמנים, ואפילו לשפה: "אמרה לי בשפה שאיני



יכולה עוד אלא לחלום אותה" (שיר 2, בתוך סמטה בירושלים או סת'רינה, עמ' 18).

לשון השירים עשירה ברבדים, מלאת הבעה, קונקרטי, מעוגנת במציאות היומיומית מחד, ומאידך, עושה שימוש מקורי בסמלים ובקונטציות. שימוש כזה קיים, למשל, בשיר הקצרצר: "מישה רודף אחרי מבפנים/ בצעדים מהירים, לא בקצב שבין שקיעה לזריחה/ בקצב שהכתיב לו יום הכיפורים" (מבפנים, בתוך: אוטופיקציה, עמ' 5). המשוררת נתונה במרדף של דמות פנימית שהיא נותנת לה את השם 'מישה', שאינו מוזכר ביתר שירי הספר. האם זו הגייה רוסית של שמו של האב 'משה'? אולי, ויתכן שאין לו חשיבות מיוחדת, כפי שנכתב בשיר אחר: "ואם מביטה מתוכו דמות/ אין לה שם" (הכנתי עוד כוס תה, בתוך המחזור: כרוניקה ידועה מראש, עמ' 56). נדמה שיש משחק בציפייה לקרוא 'מישהו רודף אחרי', אבל המשוררת מתערת מהאלמוניות, משמיטה את האות ו', ומשייכת שם (גם אם סתמי) למוקד מרדף החוזר לאורך שירי הספר - געגוע. למרדף אין קצב טבעי - "שבין זריחה לשקיעה", אלא טרנסנרנטי. יום הכיפורים ביהדות הוא מועד שנתי לחשבון נפש ותשובה שמעבר לטבע - שהוא חסר מחילה, שהרי אירועי ההיסטוריה נרשמים ללא חזרה לאחור, שינוי או מחיקה. האזכור המפתיע של 'יום הכיפורים' מעמיק את האמירה בקונטציות של יום הכיפורים כסמל, ומטעין אותה בקשת רגשות נוספים, כמו יראה, חרטה וסליחה.

בקובץ יש תפקיד מרכזי לאוטופיקציה - ז'אנר ספרותי המשלב חומרים אוטוביוגרפיים עם בדיון ומחויבות מוגבלת למציאות. היא מעניקה חופש לנגיעות מיתיות על ידי שימוש בלשון תנ"כית, למשל: "עוד דבר על ויהי רעב בבית" (אוטופיקציה למתקדמים, עמ' 11), בארמזים מקראיים, כדוגמת: "ממלכת/ כהנים וגוי אחר גוי קראתי לו קדוש" (אוטופיקציה 1, עמ' 7) שמשתמש בפסוק: "ואתם תהיו לי ממלכת כהנים וגוי קדוש" (שמות, יט, 1), או בסגנון חז"ל, כמו: "ארבעה בנים שנכנסו להגדה" (אוטופיקציה 1, עמ' 7) שמוזכר "כנגד ארבעה בנים דיברה תורה" המופיע במדרש במכילתא, בתלמוד הירושלמי ובהגדה של פסח. שימוש בדמיון תוך כדי דייקנות אוטוביוגרפית מעניק תוקף דרמטי ואוטנטי גם יחד, למשל: "ובתשעה עשר בספטמבר כשהילדות שיחקו בחצר, ובדיוק התחלנו לדבר על מה שיהיה, הבשיל המוות המתחבא/ והופיע במלואו ואמר: 'אני פה'" (שם, עמ' 8). כך מודגשים עוצמת געגועיה ורישומי האירועים עליה, ובה במידה, הדמיון מרחיק מהסיטואציה, ומאפשר התמודדות.

המאה ה-19" (מאת טל קוגמן); "אברהם מאפו, העתונות העברית והראיון הראשון" (מאת גרעון קוזן); "סלמון פפנהיים וכתביו" (באנגלית) (מאת נטלי ניימרק-גולדברג).

הספר מכיל עוד מאמרים מרתקים, על ספרות יהדות המזרח: "ניצני היצירה העברית החדשה והמעבר לישראל" (מאת לב חקק); "המזרח מתבונן במזרח: יהודה יוסף טשארני כסוכן הנאורות היהודית בקהילות היהודיות בקווקז" (מאת מוטי זלקין). מעניין במיוחד בהקשר הנתון הוא מאמרה המקיף של נורית גוברין על "שירת ביטון בהקשר היסטורי". במאמר האמור פרוץ גוברין מעמידה לבחינה חדשה טענות ברבר קיפוח חברתי וספרותי: אבנר הולצמן, במאמרו רב העניין "נקודת המוצא: המפנה בספרות העברית בעקבות 'הסופות בנגב'" מצביע על הצומת שבו מצטלבות היסטוריה וספרות בראשיתה של העת החדשה בספרות העברית.

שמואל כץ, במאמר מאיר עיניים ורב עניין מנתח "הזרה ומוזרות בלשון הספרות העברית באמריקה". מאמרה הרגיש של טובה כהן ("גילוי וכיסוי בשירתן של משוררות עבריות; דו־רוביות כמאפיין פואטי"), מאבחן טכניקת כתיבה הייחודית בשירתן של רחל מורפורגו, רחל בלובשטיין וזלדה מישקובסקי; שלושתן מצפינות בשירתן מפלס סמוי שהן אינן מעיזות לבטא באורח גלוי, חשוף.

ארבעה מאמרים נוספים באנגלית מכונסים בספר. מאמרו המורכב והמאתגר של הבלשן שמואל בולוצקי על הבניין התפעל, מתמטיקה והתבוללות בעברית, מאמרו החשוב של זאב גרבר על הדיאלוג היהודי-נוצרי לאחר השואה, מאמרו של אליזבת רבין על המשכיל הנצחי, ומאמרו של יאיר מזור על שמשון המקראי הלכוד בשבי חולשותיו וככבלי ילדותיותו. בספר עתיר ידע זה נמצא אף שיר שובה לב מאת רוברט וויטהיל-בשן.

הספר עוד מכיל שפע של אינפורמציה על פעילותו הענפה והפורה של פרופסור משה פלאי כחוקר, כעורך, כמורה, כסופר וכראש מוסדות אקדמיים וחברתיים-יהודיים. ועוד ניתן לאתר בספר דברי הערה והתפעמות אשר נאמרו ונכתבו על פרופסור משה פלאי, וכאמור, רשימת ספריו ומאמריו אשר יכולה לפרנס ספר משלה. בקיצור נמרץ: ספר חשוב, ספר ראוי, ספר אשר תרומתו למדף הספרים של חקר הספרות העברית היא משוללת ספק.

יאיר מזור

בכתיבתה של חוה פנחס-כהן ניגודים חיים בכפיפה אחת: דמיון ומציאות, ודאות וספק, קודש וחול, חיוניות ובלות, חיים ואובדן, בהירות וטשטוש, ואפילו לשון רזה ועדכנית בד בבד עם שפה מקראית ומשנאית כמו גם לועזית. זהו עיקרון פואטי מוצהר של המשוררת: "השיר שבהרתי בו שיהיה שליח לציבור/ כשקולו צלול יש בו סדק/ הוא נשמע לכאורה אך זה רק ההד/ כשהשיר נהיר זה רק מאור חוזר/ ואם מביטה מתוכו דמות/ אין לה שם" ('הכנתי עוד כוס תה'; בתוך המחזור: כרוניקה ידועה מראש, עמ' 56) ♦

אבינית לוי

המשכיל הנצחי

זאב גרבר, לב חקק, שמואל כץ, עורכים: **המשכיל בעת הזאת: ספר היובל למשה פלאי**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2017, 431 עמ'

כל ניסיון לתמצת בקיצור נמרץ (כנתבע מרשימת ביקורת) ספר ענף זה, שנושאו מרובים ומגוונים ואבחנותיהם מורכבות ורבות-נתיבות, נידון לכישלון מוחץ, חרוץ, ולעשיית אי צדק לדברים ולדוברים כה רבים.

הספר מוקדש לפרופסור משה פלאי, המובהק שבין החוקרים את האסתטיקה של ספרות ההשכלה ואת ההיסטוריה של ספרות ההשכלה. רשימת פרסומיו, ספריו ומאמריו כה ארוכה, גרושה ומרשימה, עד כי די בה כדי להעמיד ספר שלם, ושלא לומר מושלם. חלק משמעותי וחשוב של המאמרים המכונסים בספר הנאה הנתון כאן מוקדשים לתחומי מחקריו של היובל לספרות ההשכלה על שלוחותיה השונות.

המאמרים האמורים הם אלה: "הרפתקאותיה של המליצה העברית בתקופת ההשכלה: המקרה של יצחק סטנוב" (מאת אמיר בנבגי); "יהודה ליב גורדון: יהדות והתבוללות" (מאת הלל ברזל); "ויהי בימי שפוט השופטים" - תהליך רעיוני במחזה 'בעז ורות' (1834) מאת יצחק בן יהוירע הכהן" (מאת נעמי זהר); "הדימוי של 'ספרים אסורים' ושרפת ספרים בכתבי משכילי גליציה" (מאת יונתן מאיר); "ראוי לכל אשר בשם ישראל יכונה שייקש שישנאו האומות אותנו: לשאלת ההשכלה והחילון" (מאת שמואל פיינר); "שיח מדעי עברי במגמת שינוי במחצית הראשונה של

יתרה מזו, אוטופיקציה מוצהרת משחררת את המשוררת ממלכודת רגשית, בחתירה תחת השיר והצבת האפשרות להטיל ספק בכל הנאמר. המשוררת מחזקת מצע זה בהדגשה חוזרת של רצונה להשתמש בלשון רזה, אף שהיא עושה ההיפך: "מלכה למחצה בממלכת/ כהנים וגוי אחר גוי קראתי לו קדוש/ בלי דימויים וללא מטאפורות אני רכבת ללא קטר עם שלושה קרונות" (אוטופיקציה 1, עמ' 7), או "עוד דבר על ויהי רעב בבית/ בשיר הזה לא יהיה דימוי ולא מטאפורה/ בלשון מדברת רזה ודקה כדיקט/ דלות החומר למהדרין, לשון צמודה/ כמו חולצה רטובה לחזה ערום. איש לא יאמר/ שלא הבין את השיר הדק דק הזה" (אוטופיקציה למתקדמים, עמ' 11).

זאת ועוד, מחויבות אוטוביוגרפית אינה נוחה למשוררת המציינת חוסר ביטחון בעובדות וברגשות: "זה היה סתם רעב מחומרי זיכרון של עצמות ילדותה" (שם) או "באמת, הכל היה בסדר. נערה מתבגרת היא קצת מבלבלת" (שם, עמ' 15); מחזור ארבעה שירי 'אוטופיקציה למתקדמים' מסתיים במשפט: "לעור תאי זיכרון ממאיר מסוג אחר" (שם). הטלת ספק זו חוזרת במהלך הספר: "יש סוס של ספק/ עליו אני רוכבת// כאשר אני מנסה להיזכר/ מדוע יצאתי לדרך -// איברתי ספר/ עלי למצוא" ('הקול משישה', שיר מס' 3, עמ' 21), או "יש ספק אם הייתי ספק אם הלכתי במקום הזה" (עקבות שהשאירה הציפור על המים, שיר מס' 7, עמ' 34) וגם "ואני זוכרת ואולי איני/ פגישה עם ציפורה כך וכך/ דקות לפני שבת..." ('ציפורה', עמ' 67). כדי לאשש את הדברים, כתנועה הפוכה ומשלימה לביטויי הטלת הספק, במחזור 'אוטופיקציה למתקדמים' היא חוזרת על הקביעה "הכל בסדר" בצורות שונות: בשאלה, בתשובה, בחזרה כפולה, בפי דמויות שונות, ובהדגשה רטוראקטיבית "הכל היה בסדר", "באמת, הכל היה בסדר".

חזרה על משפט מפתח משמשת בשירי הספר להדגשת האמירה וגם כאלמנט עיצובי מוזיקלי. כך למשל, היא מופיעה בתיאור הדמויות הדומיננטיות של הסבתא חוה, שהמשוררת נקראת על שמה, האב משה, והבעל יוסף, ופטירתם בנסיבות קשות. לכל דמות מיוחד בית בשיר, כאשר לקראת סופו מופיע הביטוי "איש לא נתן את הדין" (אוטופיקציה 1, עמ' 7-8). גם במחזור 'רומנסות אבודות' קיימת חזרה על משפטים בספרדית/לדינו (בשירים 2 ו-3, עמ' 61-62).

עוד, כל אחד מארבעת בתי השיר 'שבת' פותח במילים "סלחי לי שבת" עם שינוי קל בבית הראשון שנפתח במשפט "תסלחי לי שבת" ('שבת', עמ' 78). לחזרות מעין אלה יש חשיבות מעבר להדגשת התוכן והעיצוב הצורני-אסתטי של השירים, משום שהם תורמים ליצירת אווירה: החזרה יוצרת מקצב כמו געגוע שלופת, מרפה לפרקים וחוזר.



שירת ישראל / אילן ברקוביץ'

בעז יניב

חום ים תיכוני

מחזור השירים דמויי-ההייקו, "חום ים תיכוני", לקוח מתוך ספר שיריו החדש של המשורר והפעיל החברתי הפסיכדלי, בעז יניב (יליד 1980, נתניה), *רוח הדברים* (מקום לשירה 2018, עורך: גלעד מאירי, עמ' 45-52). לעומת ספרו הראשון, *הפרת סדר* (פרדס 2013), שרבים משיריו נכתבו גם ברוח ימי המחאה החברתית של קיץ 2011, הספר החדש מציג רוח אחרת, חדשה, רוחנית, נפשית ומופשטת יותר. יחד עם זאת הוא כולל בתוכו גם את המחזור הזה, המתחרג לעומת הרוח הכללית של שירי הספר.

נורמה ביקורתית רווחת במחזורתינו היא לבקר את המשוררים הישראליים הכותבים שירי הייקו או שירים דמויי הייקו כרוגמת אלכס בן ארי, דרור בורשטיין, שנחשב אולי לאחד מנביאי הזרם הזה, ולאחרונה אף יעקב ביטון בספרו *אחוזי בונהר*. גם מחזור השירים שלפנינו זכה לביקורת מצדו של הסופר, המשורר והמבקר יותם ראובני, שברשימת ביקורת מעניינת למדי על *רוח הדברים* (הארץ, ספרים, ברשת, 8.8.2018, "המשורר בעז יניב מתיימר לדעת מה מצחיק את אלוהים"), שאל מה למשוררים ישראלים ולשירי ההייקו היפניים? מצד אחד זו באמת שאלה מעניינת. מצד שני יש בה משהו פרובינציאלי, שאולי אפשר גם להתנגד לו, כפי שבצעם עושה יניב במחזור השירים היפה הזה, שבעיני הוא דווקא מאוד מוצלח.

ראובני טען ברשימתו (לעיל) כי מי שיבקש במחזור מקלט מהחום הנורא שבחוץ יתאכזב, אך למעשה דווקא הקצב הישראלי הרצחני של ההוויה מושם כאן כמו בתוך קפסולות של זמן נעצר. זהו זמן החולי, האשפוז הנרמז בבית החולים, שבהקשר שלו הרמיזה לשיר של רחל המשוררת מוכת השחפת, 'זמר נוגה', במקטע האחד-עשר ("התשמע קולי"), היא אכן רלוונטית מאוד כמו גם התחושה הקיומית הכמו-דיכאונית שגם היא פושה על שירי המחזור כולם.

שירי המחזור "חום ים תיכוני" נעים בין חיוניות החיים לכין חדלונם. לא במקרה הרמיזות הספרותיות הן כאלו שמלמדות על כך וראו למשל את הרמיזה אל ספרו של דויד גרוסמן, *נופל מחוץ לזמן* (2011, הספרייה החדשה), העוסק באב היוצא לחפש אחר בנו המת במקטע הפותח או לנבואת הנחמה של הנביא ירמיהו במקטע השמיני וכן גם לפטריות הצומחות אחרי הגשם (פתגם עממי), לשבלול ולשממית המסמסת (דימוי שירי נהדר גם אם כבר עכשיו הוא נשמע כמעט ארכאי; ההומור הארס-פואטי כאן מזכיר את זה הידוע משירי הקימו של המשורר רועי צ'יקי ארה, עורך כתב העת 'מעין') במקטעים י"ג וי"ד. המחזור מתחיל בתנוחת ספה (מקטע ב), שהיא היפוכה של תעוזת הפרות הסדר של הפעיל החברתי יניב וגם היפוכה של תנועת הראשן והצפרדע המתוארת במקטע, ונחתם בצעידה חסרת דעת של הדובר בשיר. סימון המקטע האחרון, החמישה-עשר, באותיות י"ה כרומוז לשם אלוהי העברים, אמנם יכול להתכתב עם הרוח המדינית של תקופתנו (מלשון הדתה) אבל נדמה שהוא גם משתעשע איתה. ואולי יש כאן גם רמיזה לעמדה פוליטית פוסט-ציונית של המשורר, שבניגוד למשוררים החלוצים של ראשית המאה שעברה, לא מבקש לכבוש את הארץ בדרכו ובשיריו כי אם להיפך, להשתחרר ממוסרותיה ומכבליה אל מציאות חופשייה יותר, פסיכדלית אולי, ולכן אינו חייב לדעת את שמות הציפורים המתעופפות כאן אלא להסתפק בתעופה עצמית משלו, כרוח הדברים.

- א. כמו העלה הזה, כך גם אני, נפְלְתי בְּדִיוֹק בְּזִמְן
- ב. הראשן שוחה הצפרדע קופצת אני שוכב על הספה
- ג. הרוח נושבת בעמקים השעול במעלה גרונִי
- ד. האדמה הקרה, התולעים השמחות, פחד לא ראיתי
- ה. טבע פלסטִיק דם בצנורִית תחלת הסתו
- ו. אחות! אחות! אח! אח! גם זאת משפחה
- ז. כמו פטריה רק אחרי הגשם אעז להרים ראש
- ח. ראש - נבגים באדמה - רִשָׁת קולי נשמע
- ט. דמעותי במעלה הזרם המפל יבש גם בחרף
- י. קורא לעזרה ביער שבל החשופית עונה לי בשירה רִיֶרִית
- יא. התשמע קולי עץ נופל ביער
- יב. בפנות הבית העכבישים אורגים סופרים אתי את הימים
- יג. אפשר לצאת מזה שר לעצמו בספקנות השבלול
- יד. אתה יוצא מזה סמסה לי השממית
- יה. אני ממשיך לצעה, עדין לא יודע את שמות הצפרים

נתקלתי בשיר רב יופי | אפרת מישורי

קצת דקארט, קצת אבידן, קצת פרמינידס, קצת פגיס ואפילו קצת יהודה אטלס בגילוי הלב הילדי. קצת, מכולם, אבל אף אחד מהם. אם אין מחומש כזה, גלעד חי המציא אותו ומילא את המשטח המשתרע בין קודקודיו בשיר משלו.

אני חושב משמע אני קיים הקרטזיאני, אותו קיום שאין לו קיום, מחוץ למחשבת הסובייקט המקיימת אותו, מהדהד כאן; ממשיך ומתערבב בסוגיות אונטולוגיות ותיקות דוגמת ה"יש ישנו והאין איננו" של פרמינידס, ומשכיל להתיר את כל הסוגיות הרות הגורל הללו לרצף שירי קצרצר ופשוט, שסופו חותם בביטוי מוכר, שמקבל פתאום משמעות חדשה, מעלת חיך - אז למי אני חושב את עצמי?

גלעד חי

אני חושב

אני חושב שאיני.
כשאני חושב
איני
כל מה שחשבתי.
אז למי אני חושב את עצמי.

את חוסר האחידות ברמתם של השירים, את האי-הסדר הכרונולוגי ואת חסרונם של משוררים חשובים, כמו וואילי סוינקה למשל.

יש לציין את ההפקה המוקפדת, שנמנעה מקלישאות מקובלות בספרי "אפריקה"; כמו גם את המבוא ואת אחרית הדבר המצביעים על הבעייתיות והקושי שבאנתולוגיות מסוג זה, מהליקוט ועד התרגום. נספח הפרטים האישיים על כל משורר ומשוררת מאפשר לקורא המתעניין לחפש חומרים נוספים, ולהכיר משוררים שאפילו על קיום מדינתם לא ידע. חבל עם זאת, שאין רשימת קישורים לשירה נוספת או אף פרופיל פייסבוק.

יש להט גדול בשירי האנתולוגיה ולהט גדול בעשייתה: לבחור, ללקט, למיין ולסנן, לתרגם ולערוך מבוחר צבעוני ועשיר. המתרגם והעורכות הביאו מכתבים מיבשת קרובה, אולי קרובה מדי, שאיננו מכירים מספיק. העולם האנושי המגוון, בכוחו ובחולשתו, מציב מראה בפני העברית ומציג אתגר לתרגומים נוספים ולסגנונות ואופני שירה שטרם הגיעו לאוזן הישראלית. אולי יש בכוח ספר שירה זה, המצטרף אל שיעור גאוגרפיה של כריס אבאני, איפה תהיו של פאט פארקר והאנתולוגיה כושילאמאשלהם (שלושתם בהוצאת רעב, מייסודו של צלגוב) לגרום לתזוזה פוליטית ולתרום להשקטת הגזענות גם כאן; ובכך להחזיר לדבורים את הלהט לדבש ולא רק לעוקץ ולאלימות - כמו בשיר היפה יפה של אסתר וירינה, שנתן לרשימה זו את שמה.

מיכאל דרורי

מיכאל דרורי - סטודנט בתוכנית ללימודים מתקדמים ללימודי אפריקה, של האיחוד האירופי.



ומכאן אפשר להיווכח, עד כמה אפריקה היא חלק מתרבות העולם ועד כמה האנושי לא מכיר בגזע או בצבע או במגדר; למשל השיר 'תשוקה' של וואבר, מג'יבוטי:

"אני רחש העולם / התגודד שביין כאן לשם / העלון האלמת של הקקטוס / העץ הגס העוטף את הלטאה / מושבו של ספר-העולם / שרפיו רבים כמו גלי החפוש / המתחיל שוב ושוב לעד."

המטאפורות זרות לנוף הישראלי אבל התחושה מוכרת לכל מי שאי פעם השתוקק למשהו שאיבד, בין אם זו חירות ובין אם אהבה.

והשורות של המשוררת פרדיגאו, מגינאה-ביסאו:

"כי אם תכתבי את זה מספיק אולי תצליחי לזכור איך הכל נדפף? כי אם תכתבי את זה מספיק אולי תתני להם חיים נוספים? כי אם תכתבי את זה מספיק אולי תצלי איתם? כי אם לא תכתבי, מי יספר את ספורם?"

השפה רחוקה מכאן אבל הכנות האנושית והצורך לכתוב, להשאיר סימן, הם אוניברסליים.

ובאשר לתרגום. כשרון התרגום של צלגוב מתייחד ביכולתו ללהטט בעברית בין השיר הפוליטי, הגס והדרוס לבין שירים חושניים ומלאים תשוקה (למשל קאאו-גורד, מחוף השנהב); בין אם זו אהבה רומנטית, אהבת המולדת והאידיאל או אהבה בין דורית. בספר הזה מצליח המתרגם למתוח את מיתרי הקול שלו - מאמץ שניכר לעתים, כמו בשיר 'טבע האדם' של קבדה מיכאל מאתיופיה, שמזכיר שיר ילדים דירקטי במקצב ובמסר הפשטני שלו - וכל משורר או משוררת מקבלים סגנון וקול אחרים.

הוצאת פרדס והמרכז לאפריקה ראויים לשבח על האנתולוגיה רחבת היריעה, גם אם אפשר לבקר

להחזיר לדבורים את הלהט לדבש

מכתבים מאפריקות, תרגום: ערן צלגוב, עריכה נועה לוי, אילה קוריאאל ולין שלר, מרכז אפריקה על שם תמר גולן והוצאת פרדס 2018, 136 עמ'

האנתולוגיה החדשה של שירה אפריקאית **מכתבים מאפריקות** (המרכז ללימודי אפריקה באוניברסיטת בן גוריון והוצאת פרדס) היא סיבה למסיבה עבור אוהבי השירה בכלל ולמתעניינים ביבשת אפריקה בפרט. אנתולוגיות של שירת אפריקה יוצאות אחת לכמה שנים בעולם דובר האנגלית, אך מהמדף העברי הן נעדרות כמעט לחלוטין. במהלך שתחילתו **כושילאמאשלהם** (רעב; 2012 עם אפרת ירדאי) ממשיך ערן צלגוב בצלילתו פנימה אל מעמקי היבשת ושולח פנינים שחורות; גם אם הפעם הוא נעזר בחלק מהשירים בתרגום מדרגה שנייה (כלומר מהתרגום לאנגלית של שיר ילידי) הספר מרגש ומעורר עניין.

במאמרה הפותח את האנתולוגיה, מתייחסת עורכת הספר ליין שלר לאיסוף החומר בכלל ובפרט לאנתולוגיה זו. למרות הנימה האפולוגטית שבה היא פותחת, היא מסיימת בתקווה שהספר יעורר עניין ביבשת שכמעט אינה מוכרת לקהל הקוראים הישראלי. שלר מודעת לכך שהאנתולוגיה מציגה אג'נדה מסוימת ומודעת לביקורת שתופנה על תהליך האיסוף וליקוט השירים. היא מדברת על הקו המנחה - פוליטי ואינטלקטואלי, אך בסופו של דבר, מלבד הקו הפוליטי/אינטלקטואלי שבמבחה, בולט בו היסוד השירי, וזה חשוב. יש כאן חתימה מסוימת תחת נטייתו של ארון הספרים הישראלי-ישראלי לייבא את רוב שירתו מאירופה ומארצות הברית. כמו, למשל, האנתולוגיה **נפלאותה** (הוצאת חרגול, בעריכת דורי מנור ורון סוניט) - שלמרות תעוזת התמה, הכוונה הספרותית המודעת-לעצמה והתוצאה הסופית היפה - היא תצוגה שמרנית מעיקרה.

מכתבים מאפריקות הוא שם מדויק לספר שמביא שירים שונים, תקופות שונות, סגנונות וקולות שונים. אין אפריקה אחת. אבל החשיבות העיקרית היא בנוכחות - על מדפי ספריות פרטיות וציבוריות - של ספר המגלה שיש אפריקות, כלומר, אפריקה עשירה בקולות ובתרבויות.

אמנם יש בעיה בנוילות הזהויות וקווי הגבול של מדינות אפריקה ויבשת אפריקה, ואנתולוגיה כגון זו מנציחה קווי שיר וגבול של רגע נתון אחד. העורכות מצדן ערות למכשלה הזאת, מציינות את קיומה, ומתעקשות, חרף המכשולים והכשלים, לארגן ספר שירה מאפריקה. וזה ניסיון מרשים.

השירים באנתולוגיה נעים בין הפוליטי, מדיני (העקוב מדם לעתים) ומגדר, לשירים אישיים על אהבה ואובדן, טקסטים חושניים ושבורים, מכתבים אישיים ואף שירי עם.

רכיבה

לאמנון גיתית, חבר מאז



תצלום: רפי וייכרט, שיח' מונים אוקטובר 2018
פירוש הכתובת על השלט: "שיח' מונים, אני משתוקק לפדות אותך"

"תכתב על רכיבה על אופנים"
אתה אומר בעודנו רוכבים זה בצד זה
לארץ רחובות השכונה, פוקדים מקומות
שכבר אינם קימים אלא בזכרוננו,
כמו אופנים שנקשרים אל עמודי ברזל
כנגד גנבי היום וגנבי הלילה.
הזמן, מלזה בקבלנים, מוחק בהתמדה
את המחוזות בהם היינו פעם נסיכים,
את שבילי החול שבין הבנינים,
את חרבותיה של שיח' מונים,
שנכבשת שוב ושוב במשך השנים.
לכאן הבאתי בחזרה להתנשק הרחק מעין,
וכאן מהמצויק צפינו בסרטי הדרייב-אין,
כאלה שהיו אז, בגילנו, אסורים,
רואים ממרחקים גופים מטושטשים נעים,
חוזים בקלסטררים מענגים בלי קול,
ואז מלאים באון של נעורים ממחרים הבינה
ומתפוצצים על מטותינו,
כוכבי שביט אשר חותכים את הרקיעים
ואש זנבם כמו מכלה את הימים.

אתה בין היחידים שעוד זוכרים,
וגם אותך אני מצליח להדהים
בשליטתי בכל הנתיבים והמעברים הכי סמויים,
כי בשכונה הזאת אני מכיר כל עץ שהצטמח לו ליד חומה,
וכל חלקה של דשא במרחבים שבין השכונים
שנצולי שואה סימו בהם לילות של סיוטים,
וילדיהם חתמו זה כבר על מסמכי פנוי-בנוי,
ועוד מעט לא ישאר מזה דבר אלא בתצלומים
ובזכרונם של ילדים שכבר מזמן סימו ללמד באוניברסיטה,
זאת שהשתלטה לפני יובל שנים על חרבותיו של כפר
ושמגדלי מעונותיה מזדקרים בהירות
כמו שומרים מעל מצבות הרפאים.

ובעודנו רוכבים זה בצד זה, ירח מלא
מתגלגל אלינו על הכפה האפלה
מעבר לגבולן של פתח תקוה ושל רמת גן,
צובע את גופי האופנים בלבן,
וגלגלי הגומי השחורים חותכים את האויר,
ובירידות התלולות נדמה לנו לרצע
שאם לא נהדק את שתי ידינו על בלמים
נדהר במהירות בחזרה אל ילדותנו,
ושוב נשב על ברזלים ונתענג על קני ספר
שנקטפו בצד אחד המשעולים, ועל הצברים
שקוציהם דוקרים מאז את פריית אצבעותינו,
כשלא היה מה לעשות במדבריות ערבי שבת
והחגים נדמו כה ארכים וארוכים,
כשהארץ, מיד אחרי מלחמת יום הכפורים,
כמו התרתחה וגם תפחה מרב מתים,
ואנחנו, צעירים מדי, לא ידענו אז דבר
עד ששלחו את בני דורנו למחוזות הארזים,
ואחדים, שעוד הכרנו מהגן,
חזרו קטולים וארוזים,
ולינו אותם ממש אל תוך האדמה,
את אלה שחשבו כמונו שאף פעם לא נמות.
וכבר לא היה יותר מקום לזכרונות ילדות
וכבר לא הייתה יותר בשום מקום תמימות.

סוכות תשע"ט

דם שחור, מילים אדומות

ריטה קוגן: **סוס בחצאית**, הוצאת אש
סטנה 77, 2018, 164 עמ'

הרעיון לפיו על הספרות לשמש כאמצעי לתיאור ולחישוף הממד הטרגי בחיים האנושיים הוצג בשדות הספרות והפילוסופיה פעמים רבות ובווריאציות שונות. כבר במאה השמינית לפנה"ס ניתן למצוא בשני האפוסים היווניים להומרוס, ב'אודיסאה' וב'איליאדה', עדות לרעיון כי תפקיד המאורעות הטרגיים בחיים הוא להפוך לשירה. כך למשל, כאשר אלקינואוס מלך הפיאקים מבקש לנחם את אודיסאוס ולהסביר לו מדוע פרצה מלחמת טרויה, הוא אומר: "על מה תקונן נפשך ותאבל מרה/ מדי שמעך מנת חלקם של הארגאים ועיר אליון/ אותה גזרו האלים והמה חרצו על - אדם/ אברון (מטרות) למען יוסיף ויחיה בשירה לדור הבא".

תפיסה דומה ביחס לתכלית הטרגדיה בחיי האדם והחברה נמצא גם באפוס 'איליאדה', שבו טוענת הלנה כי מלחמת טרויה סופה להפוך לשירת העתיד: "גזרת בן קרונוס הרעה - תהיה לשירה בפי זמרים הבאים אחרינו בעתיד". כארבע מאות שנים מאוחר יותר, הפילוסוף היווני אריסטו, שהכיר כמובן את כתבי הומרוס וכך גם טרגדיות יוניות, כותב בספרו האלמותי **פואטיקה** כי הטרגדיה מביאה לקתרזיס, היינו לטיהור הרגשות השליליים. במידה מסוימת, אפשר לראות בתפיסת היוונים את הטרגדיה בחיי האדם והעם, כסיס להבנת ספרה השני של המשוררת ריטה קוגן **סוס בחצאית**. הממד הטרגי בספרה איננו סמוי או מרומוז כדרכה של שירת נשים שמבקשת לשמור על איפוק רגשי-אסתטי, אלא הוא גלוי, לא מתנצל, אצילי במידה מסוימת וניתן לזיהוי בנקל ברבים משיריה. בטרגדיה המופיעה בשירי קוגן לא תמצאו מן ההתקרבנות וההתרפסות שמבקשות פעמים רבות לעורר את רחמי קהל הקוראים, ואגב כך לקנות את אהדתם. הממד הטרגי בשירתה משמש ככלי אסתטי-פרסונלי להעצמת זהותה של המשוררת וככלי תרפויטי להתמודדות עם מכאובי העבר וצללותיו.

ביטוי לכך ניתן למצוא בשיר 'אברופא' (עמ' 37-39) שיש בו כדי ללמד על קשיים בניהול מערכות יחסים עם גברים למן היום שבו עזב אביה את הבית בהיותה בת שנתיים, ומשמש באופן סימבולי גם כאירוע שממנו גברים רבים הולכים ממנה, מאכזבים ולא שבים:

"אני חולה, אבא. דמי הורעל, אבא. אני נושאת בתוכי וירוס/ תוגת גברים/ גבר בא, גבר הולכת, אך תוגתי גואה ותוקפת/ וגופי יוצא למסע/ השמדה עצמית", ובהמשך באה קוגן בקובלנות כלפי הגבר הראשון שנשט אותה: "עיברת אותי/ ועזבת אותי/ ואני עוד לא בת שנתיים, ופעם

בחדש חלקים מתים יוצאים ממני/ ברם שחור, במילים אדומות".

ביטוי נוסף לממד הטרגי ולאופן ההתמודדות עמו ניתן למצוא באסופת שירי 'מונה אונס' (עמ' 125-134), שבה היא מתעמתת עם אונס שעברה ושטלטל את עולמה. בשירים אלו קוגן מחדדת את ההכרה בשתי ישויות הקיימות בה, גוף ונפש, שאינן מסתנכרנות ומגיבות באופן דומה לאירוע

המצלק: "גופי הפך שטח הפקר מפורז/ מצולק חפירים לעיפה, מושחת, מנוקב, הלום גז ומופגז/ אבל נשמת... עפה ממעל... בוהה/ על הגוף המבוזה, המחרש, וכשתאנסו אותי שוב, לא אדע, וגם, כנראה, לא ארגיש" (עמ' 128).

בשיר 'אחרי אונס' (עמ' 131-130) דמות האנס ניבטת מן הכיורים, הברזים, המראות ומשטחי השיש, והמשוררת מקרצפת, מלבינה ומשפשפת אותה באקונומיקה, במסיר אבנית ובפגנ (חומר ניקוי) בשלל צבעים, למען תוסר ותעלם, ובכך לכאורה גם ימחה זכרו של האנס. בשונה מנאנסות שמבקשות לקרצף את גופן לאחר האירוע הטרואומטי, כמו בעשותן כך יוסר האירוע בדומה ללכלוך, קוגן מגלה תגובה שונה מהמקובל: "לא קרצפתי את עצמי כנהוג". "טקס" היתהרותה מן האירוע לא מתבצע דרך קרצוף הגוף, אלא דרך קרצוף הבית מבבואתו השחורה של האנס שניבטה מכל מראה.

קוגן עוסקת במנעד לירי רחב של נושאים: יחסה לאביה, מערכות היחסים עם הגברים בחייה, קשיי הקליטה בארץ, ניכור וזרות, זהותה הרוסית וילדותה, וכאמור, האונס שעברה. המשותף לנושאים הוא קוגן עצמה, שמבקשת להתבונן עליהם דרך חוויתה הסובייקטיבית, וכך גם היא מבקשת להציגם בפני הקוראים. ההגירה כילדה מרוסיה (ברה"מ לשעבר) מוצגת באופן טרגי ושלילי וכמוה גם האי השתלבות בחברה הישראלית שהנציחה לדידה את זרותה ושונותה. ביטוי מאלף לכך נמצא בשיר 'יש לציין שנת עלייה':

"לא אדע מה היה כאן פעם. לא יודעת מה יש כאן היום... לא ידעתי מי היתה/ ענבל פרלמוטר כשנהרגה/ ומדוע כולם אבלים/ לא ידעתי מי היה/ יצחק רבין כשנרצח/ ומדוע כולם אבלים/ ידעתי לצייר קווים אדומים/ עם סכין יפנית/ על פנים הזרועות. ידעתי לקחת אקסטוז/ לעוף מעל נהר הירדן..." (עמ' 63).

בריאיון לעיתון 'הארץ' מיום 11.07.2018 סיפרה קוגן לכתבת מאשה אברוכך שעם עלייתה ארצה, התיישבה המשפחה תחילה בשכונת רוממה בחיפה, ולאחר זמן קצר עברה לשכונת עמידר בקרית חיים מזרחית, שבה העבירה את רוב ימי נעוריה. שם התגבשה, כך נראה, זהותה,



שהתחדדה על רקע הניכור מצד הסביבה, העיר בכלל ובית הספר בפרט:

"הם ישבו על/ ברזלים/ הם זרקו כדורוני נייר שנלעס/ ומילים/ פגיעתם היתה יומיומית ושכיחה -/ זונה/ רוסייה/ מסריחה".

האפליה שממנה סבלו יהודי ברה"מ לשעבר בשנים הראשונות לקליטתם, ההקפדה והיחס החשדני ליהדותם והעוינות כלפי התרבות שביקשו לשמר בארץ, הביאו את קוגן, כמו גם מהגרים אחרים ממזרח אירופה להתקומם. כך לדוגמה, בשיר 'עצי אשוח לא' המשוררת קוראת תיגר על כור ההיתוך הישראלי ומערערת על הרומנטיקה והאידיאליזציה שלרוב נלוות לו בספרות העברית:

"עצי אשוח לא באים לכם טוב בעין/ השמות שלנו לא באים לכם טוב בפה/ בשבילכם אנחנו קרקס רוסי: נשים כנועות, גברים שותים... ילדים מצטיינים בפיזיקה, ילדות שרמוטות/ זדיינו, אני אומרת לכם, עם המפעל שלכם, עם כור ההיתוך שלכם..." (עמ' 82).

קרית חיים זוכה לכינוי 'קרית מוות מזרחית' ומתוארת בגרוטסקיות ובעליבות מורכבית על רקע סמיכותה לבתי הזיקוק ולמפעלים הפטרוכימיים במפרץ חיפה: "בקרית מוות מזרחית/ שיכוני עמידר חושפים וריד/ וסופגים בגרון חנוק/ נשיות מבתי הזיקוק... הגו עוטף אותנו בכילה/ רעילה, את סבתי, את אמך, את אחותי/ אותי. הוא לא צהוב, לא עכור כמו תה-בלתי נראה/ הוא מתיו ומעוור כל עין פקוחה... סבתי - לא נושמת/ אמי - לא נושמת... במשפחה מוכת אמריגריזה/ תינוקת יונקת משד אינהלציה/ עד היום הראות שלי מחרחרות/ כשבמפעל מחליפים משמרות" (עמ' 70-71).

לבד מן הממד הטרגי שמפכה משירת קוגן כמבוע מים צלול, שיריה מצטיינים בגמישות מורפולוגית ובחן גרמטי שהיא מודעת להם ומשחקת בהם עם קוראיה כמבקשת לשעשע אותם ואפשר אף להשווין בו בפניהם כילדה.

בנוסף, פוטנציאל גדול וכן רב ניתן למצוא גם בשירתה הארוטית שהצטמצמה בספר זה לשירים בודדים בלבד, וחבל שכך, וביניהם השיר 'תיאה' שבו מצווה המשוררת על האובה בעוצמתיות נשית וממכרת (כמעט ונוסית) להתמסר אליה, ואגב אורחא גם מקדשת בו את המחזור הנשי ומטהרת אותו מתדמיתו: "...רד לי, רד לי, רד לי, רד/ אהובי/ לשונך החדה, חדה, אהובי/ בוא אשקה אותך ברם, אהובי/ דם רחמי ניגר וחס, אהובי/ עת תלמד כיצד לינוק, אהובי/ חיש את צווארך אמלוק, אהובי".

ניקולא אורבך

מתקפת שירה

גד קינר קיסניגר: סלפי, ספרא 2018, עמ' 118

בחרתי בשם שבכותרת משום התדהמה שאחזה בי כשקראתי את השיר 'אבחון' (עמ' 11), שם מתוארת השירה תוקפת "כדלקת פרקים/ או מכתב רשום מעורך/ דין המתריע על חוב..." והרי התרגלנו לחשוב שהשירה היא מתת אלים ליחיד סגולה, אלה שמסוגלים להביע הגיגים, רגשות ותקוות, שאחרים יכולים רק לקנא בהם. והנה!

להשוות את השירה לדלקת מפרקים? למכתב רשום מעורך דין על חוב?! מן הסתם רק פרפקציוניזם מופלג של משורר יכול לכפות עליו היגדים כה בוטים. בשיר 'כאורה נשים' (עמ' 12) לדוגמה, מושווית השירה לאורה נשים, ימי הדכרוך והמכאוב שנשים מייחלות לסופם. אלה הגדים קשים, וכפי שאתאר בהמשך - דרך הביטוי הזאת שולטת בכל הספר.

השירה, להבדיל מהפזמון, נכתבת, וגם נקראת, באופן המחייב מטען תרבותי נרחב, שבלעדיו נתקשה להפנים את מכמני היופי שבה. המשורר בספר זה מביא אזכורים מסל התרבות העולמי, אזכורים המרמזים לרוב כוונות מהופכות. הרי דוגמאות: השיר 'היפוליטוס' (עמ' 32) מפגיש אותנו עם דמותו של אביו, תזאוס, ואמו החורגת שנענשה לאהוב את הבן - פררה; 'סלפי' דה פרופונדיס' (עמ' 44) שולח אל האי האגדי אטלנטיס, המוזכר ב"טימיאס" של אפלטון; בשיר 'חוקר ספרות נופש בקורינתוס' (עמ' 66) מוזכר החדר שבו שחטה מדיאה את ילדיה והוא מושכר כצימר מידי יאסון; בשיר 'פיגמליון' (עמ' 97), הנסמך על האגדה ב"המטמורפוזות" של אווידיוס על פסל גלתאה שהפך בחסד אפרודיטה לאישה יפהפייה - מתוארת הזקנה, שמרתיעה בכיעורה, ובתמורותיה היא ההיפך הגמור מיפי הפסל הנצחי; בשיר 'הולכים' (עמ' 102) מוזכרים סוסי הליוס אל השמש, וקרברוס, הכלב בעל שלושת הראשים, שומר השאול.

הספר משובץ גם אזכורים מהמיתוס ומהקדושה הנוצרית: בשיר 'פיאטה' (עמ' 94) הקורא מצפה לסצנה של מריה ביגונה ובחיקה ישוע שהורד מהצלב, והנה במקומה תמונת חיק סוריאליסטית: "...רק משושו הרך/ של הכאב המפלח יאסוף אותי אל תוך/ חיקו כמו מפית רכה המלקטת תיקן/ ומשליכה מן החלון"; בשיר 'קראקוב' (עמ' 50) מוזכר המזמור הנוצרי "סטאבאט מאטר", שעניינו סבלה של מריה לנוכח בנה הצלוב; וכאן שרה את המזמור מקהלת ילדים גרמנים במרחק מה מאושוויץ, שם נקטלו רבבות ילדים עם אימותיהם ואבותיהם; השיר 'בקשה' (עמ' 39) מפנה מבט אל ג'ורג' הקדוש מכניע הדרקון ומציל העלמה, אך בניגוד למיתוס המנציח תהילת עולם, מבקש הדובר ליהפך לדרשן מגופו של הדרקון, שממנו תצמח ממלכה

על גדות הלתה, נהר השכחה; בשיר 'אלוהים בוורשה' (עמ' 51) מוזכרים הקדושים יוחנן המטביל ומרטינוס, אותו חייל רומי שהתנצר בעקבות חלום והפך לכישוף, ומוזכרת כנסיית אנה הקדושה, היא אמה של מריה הבתולה, כנסיית רוח הקודש; והמשורר קובע: "...מרוב/ קודש לא קמה בו רוח/ כנסיות ורשה סוגרות על אלוהים/ משחקות איתו גולם במעגל"; בשיר 'סלפי' דה פרופונדיס' (עמ' 44) בחר המשורר את הנוסח הנוצרי

למילים של פתיחת המזמור בתהילים ק"ל.

שיר סרקסטי במיוחד הוא 'רמות האין שבים' (עמ' 78), שמתייחס לכפר השינופי רמות השבים, שייסדו יוצאי גרמניה מן העלייה החמישית. הדובר מעיד שבילדותו היה שם, ואסף כמו ידיו את הביצים הטוריות, ביצים שגרמו לשמחה ולנחת, אבל בעיניים מבוגרות הוא מצר על עיניו התרנגולות בתאיהן המזוויעים, שבהם דולק האור ביום ובלילה כדי לעודד הטלה. וכאן הוא מזכיר את דבריו של יאן הוס, שהועלה על המוקד בעוון כפירה, למראה זקנה מוסיפה זרד לאש: "סנטה סימפליסיטס", איזו תמימות קדושה!

כמי שהתנסה בפניו השונים של עולם הבמה והתרבות, מוזכרים בשיריו הסרט הגרמני האילם "הקבינט של ד"ר קליגרי" (עמ' 63), אופליה והמלט (עמ' 67, 99), שחקן הסרט האילם בעל פני האבן, באסטר קיטון (עמ' 73), "ווייצק" של גיאורג ביכנר (עמ' 85); כן מוזכרים בקובץ הסופר היהודי-גרמני ולטר בנימין (עמ' 47), הסופר הלאומן האיטלקי רודף הנשים ודוצ'ה העיר פיומה, גבריאלה ד'אנונציו (עמ' 68).

נוספים לכך גם ארמזים לפסוקים מהתנ"ך, מחז"ל, מהסידור ומהמחזור, שבאמצעות שיבוץם בהקשר שונה ובשינוי סדר מילים מקבלים גם הם משמעות רחוקה מזאת שבמקור. דוגמאות אחדות: "קריעת שמה על המיטה" (גילוי, עמ' 17); קריאת שמע על המיטה, מסכת ברכות; "אשרי אוהב המפחד תמיד" (בשטח ההפקר, עמ' 24: משל); "אבי אבי רכב לבי ופרשיו" (מבטו של אבי, עמ' 33: מלכים ב); "... מי באש ומי/ במים ומי בחרב ומי בגרים ומי בכוש מ/ גז בגז ומי בעתו ומי לא..." (CT' מוח, עמ' 34: נוסח התפילה "ונתנה תוקף", במוסף לראש השנה ויום הכיפורים) ועוד רבים רבים.

ומילים אחדות על הפרוזודיה המייצרת מקצב ומצלול דחוס הנדרש לשירי הספר: כמעט בכל השירים שולטת הפסיחה, לאמור הרכב תחבירי שאינו מסתיים עם תום השורה, אלא גולש לשורה הבאה. הרי דוגמה אחת מני רבות: "... והבטון נאחז בו ואינו/ מרפה כילד הרוצה להטביע/ חותם ואינו מרפה בייאושו..." (עמ' 10). יש גם



שימוש באנפורה ואפיפורה. בשיר 'כמו ולטר בנימין' (עמ' 47) חוזרת המילה "כמו" בראש כל בית (ראו גם עמ' 81); ובשיר 'במקום' (עמ' 55-56) יש בית שכל שורותיו מסתיימות במילה 'אדמה' (ראו גם עמ' 80).

המצלול גם משמש את המשורר להביא בפני הקורא כפל השתמעויות. הרי דוגמה: "כשאדם קרוב אצל עצמו/ מה קרבתו, ומה הקרבתו/ כדי קרבה של חשק ואיסור נגיעה או/ כדי קרבת קרוב הבא אצל קרובו לנחמו..." (כשאדם קרוב, עמ' 60); "כאן רקחתי את ארס/ אהבותי/ וערש ילדי" (אני עובר דירה' עמ' 63); "... יש גיל שגם/ ללא האולטרה והסאונד אפשר לראות עורקים עורקים מצבא/ הגוף..." (פיגמליון, עמ' 97); "... מה שקראו פעם/ בין השיטין/ בין השוטים/ בין השותים באיזה פאב..." (המקום שבו המלט מפסיק לשאול, עמ' 99).

מדי פעם אפשר למצוא מה שנהוג לכנות "קונסיט", לאמור שיר שלם בנוי על דימוי אחד. למשל השיר 'סלפי' (עמ' 6), כולו בנוי על השוואה בין צילום עצמי להוצאה להורג; המחשבה נדמית בשיר 'מחשבה' (עמ' 62) לציפור המבקשת חופש, אבל הדובר חוזר ויורה בה. בשיר 'מעלית' (עמ' 98) נדמית המעלית לקשישה שהפילה את עובריה, ואוספת ברחמים עובר קשיש (הדובר?) שאיחר להפלה.

ולא רק האזכורים וההקשרים, גם ההגדים בספר מפתיעים במקוריותם: "באפלת מנהרות קמטיין" (פעולות הצלה, עמ' 20); "עגיליך הם המרכאות הפותחות/ והסוגרות בפני את פניך היפות" (גנבה ספרותית, עמ' 24); "גדר התיל של שפתי אוהבים" (במקום, עמ' 56); "שפמו המחודר/ שוחט את האוויר..." (גבריאלה, עמ' 68); "הרממה בועלת אותי" (אני מטליא שקט, עמ' 71); "לאורחי אני מגיש פירות מיובשים/ של הגיגי בקערית מוח..." (פיאטה, עמ' 94); "עצמנו את עיניו הפעורות של/ התריס" (הולכים, עמ' 102); "ההיא שהיה לה רווח כזה בין/ השיניים חרך הירי של תשוקתי" (ונניח, עמ' 106).

ולמרות הווירטואוזיות שבה בוחר המשורר את הרכבי המילים, הוא מביע אי-שביעות רצון מהישגיו: "המילים דיודו לפני כרצים פיסחים/ בעידן המיילים. ברחוב הסתובבו/ רק אנשים לא מנוקדים בכתוב/ חסר והולך. גם אני הופך בהדרגה/ לגדם הכרות מעצמי, בית חרושת/ ליצור כאבי פנטום ויש לי/ נעל מיתרת" (עמ' 54). איברים כרותים ודם שפוך כמשל: 'סלפי' דה פרופונדיס, עמ' 44; 'השתיק, עמ' 69; 'הזיה מזרח תיכונית' (עמ' 79). ויש גם שירים מרכאים למדי על זקנה: 'פיגמליון' (עמ' 97); 'המקום שבו המלט מפסיק לשאול' (עמ' 99-100); 'השיר על

ולרי לרבו

ימות אל-קביר

אני אוהב את הכפר הזה, שבו תחת עצי ההדר,
מבלי לראות זו את זו, שתי נערות אומרות את אהבותיהן
על שתי מנדולינות המיכבות עד אין קץ.
ואני אוהב את האכסניה הזו, כי המשרתות, בחצר,
שרות אל תוך רכותו של הערב את המנגינה הרכה כל כך
של "פלומה", הקשיבו לפלומה שמכה בכנפה...
תשוקת הכפר שלי, פה רחוק; געגוע
של קטבים, של השדרה הגדולה של הרי געש אדירים;

אני הפלומה המכה, אני עצי ההדר,
ואני הרגע הזה שחולף והערב האפריקאי;

ולרי לרבו (Valery Larbaud; 1881-1957), משורר מוערך, ומתרגם שירה לאנגלית. בן להורים מבוגרים ועשירים; התייתם מאביו בגיל שמונה. הרבה לטייל עד שלקה בשיתוק ובאלם בגיל ארבעים וארבע; כך נותר עד סוף ימיו. השיר שלעיל מתוך הקובץ "שירתו של O.A. Barnbooth"

"עד אֵיךְ שֶׁרָקְנִי / וְזָנוּק שֶׁר
בְּכַנְף / לֹא בֵּית סֶפֶר / לֹא בֵּית.
צְפוּר יִפְהָ / קָדָה וְרָקְנָה".
או במקום אחר, בשיחת טלפון של שבת: "סִבְתָּא חֶלְשָׁה הַיּוֹם / חֶלְשָׁה זֶה לֹא טוֹב / חֶלְשָׁה זֶה בְּרֹאשׁ שֶׁל יְלָדָה / רוֹעֵדָה / נוֹפְלָה / שׁוֹכְבָה / מְכֻסָּה / לְכוּ מִפֶּה! / אֵל תְּרֹאנִי שְׂאֲנִי..."; ומי ידע מי הדוברת? השתיים השתלבו בהבנה על-גילית.



הסבתא רחוקה מלהיות צופה פסיבית. היא משתתפת פעילה. אמנם היא נותנת את הבמה לילדה, אך תוך כדי מבע משולב היא חושפת את 'ילדה', ו'ילדה' חושפת אותה. בשירי הספר מתרחשים אותם רגעי חסד של 'אני-אתה', שבו מתאר כנס. למשל, שיר נ"ב, שבו הסבתא מתחילה בוודאי ומתארת

את היפה בדוגמאות מצאתי בשיר נ"ט; רגע מופלא של חסד: סבתא ונכדה משחקות בכפות רגליה של ילדה (וגם בשפה), ולא תמיד נדע מי דיברה: רגע משחק מופלא של 'אני-אתה'.

"נִגְעַתִּי בְּכַפּוֹת רִגְלִים שֶׁל יְלָדָה / יְלָדָה אֲמָרָה / חֲמֻדוֹת שְׁלִי / מֵה אֵת עוֹשָׂה לְחֻמּוֹדוֹת שְׁלִי? / כִּי רָגַל כְּפֻנָה / אֲרַכֶּה בְּלִי נֶעֱל / יוֹצֵאת מִכָּל נֶעֱל / כִּי אֲרַכֶּה / כִּי לֹא אוֹהֶבֶת מְשֻׁעָל / כִּי מְחוֹלְלָה / כִּי שְׂנִיָּה מוֹחֶאת לָהּ כִּי / כִּי־כִּי לְכָף / כִּי־לְחֻמּוֹדָה / כִּי־כִּי לְכַפְּנָה".

באופן נרמז את הקושי שיש לעתים לילדה להיות חלק מהעולם:

"אֵז בְּאֵתִי / הִחְמַצְתָּ פְּרָצוּף / מֵה שֶׁשְּׂאֵלְתִי / לֹא טְרַחַתְּ".

הקושי אצל שתיהן פנימי וחיצוני, מלא חמלה ויופי: "אֲצֻלִי הָרֹאשׁ בְּקִיר / אֲצֻל יְלָדָה אֵיךְ קֶשֶׁה / אֵיפֶה הַתִּיק? / מֵה חָשׁוּב תִּיק / אֵיפֶה סִנְדָּלִים? / לֹא עַל רִגְלִים / הַכְּפּוֹת קֶשׁוֹת / צְפָרְנִים אֲרַכּוֹת".

אך כפי שקודם המשחק הוא שיצר קשר ביניהן, כך גם עתה, כפי שנראה בסוף השיר, המחול הוא המשלב ביניהן. סבתא וילדה נחלצות מהקושי באמצעות הריקוד ומשתלבות במחול:

הלסת' (עמ' 101); 'מאוצר זיכרונותיו החסכוני והמדויק של חולה אלצהיימר' (עמ' 104).

והרי דעת המשורר על הדימויים שהם מיסודות הפרוזודיה: "במקום שבו כורים דימויים / אין מקום למשוררים... / וסוהרים עם מגלבים ממוסמרים / רוצעים לתפילין את גוּם של מי / שחמדו דימויים ואנסו אותם / בשירים" ('במקום', עמ' 55). וכן, הדובר מלגלג על שירה פוליטית ('שירה פוליטית היום', עמ' 77).

שירי הספר עזים ומטלטלים, וכמעט שלא נמצאת בהם נחמה. מעט מהמין הזה מצוי בשירי האהבה ('עוד שיר אהבה', עמ' 18; 'על אהבתנו כעת', עמ' 19; 'אנבה ספרותית', עמ' 24).

משה גרנות

רגעים של חסד

רבקה איילון: דיבור עם ילדה, כרמל 2018, עמ' 82

כל דיבור הוא משחק כואב ומשבר לב. "דיבור עם ילדה" מעלה על הלב אפשרות של שותפות שאינה מובנת מאליה, המתרחשת בשעת 'דיבור', ומצריכה איזושהי הבנה בין דוברות השונות כל כך וגם קרובות בלב ובנפש. בדיבור מתרחש מפגש באמצעות מבע הדדי בין שתיהן, שבו שתיהן חודרות זו לנפשה של זו ומשתלבות זו בזו. זהו מפגש שבו דווקא הנכדה, החלשה מבחינה פיזית, היא הגורם השולט והמוביל, כשהסבתא נותנת לה את הבמה.

כך נולדים רגעי החסד. אותם רגעים מופלאים שבובר כינה 'אני-אתה', רגעים שבהם ה'בלעדיות' תופסת את שתיהן. הן מתרוממות מעל הזמן והמקום ויחד עם זאת נשארות צמודות לכל הפרטים הפיזיים, הרגשיים והמערכתיים הקיימים. הן עוברות להוויה אחרת, ולרגע קצר ומלא הן מבינות את המהות והמיהות שלהן. הבנה אינסופית מקרינה על מערכת היחסים ביניהן.

רגעים מופלאים כאלה שזורים בשירים למן השיר הראשון. 'ילדה' (כך היא מכונה בשירים, ללא ה'א הידיעה), מגיבה לשאלת הסבתא:

"מה את עושה?" ועונה: "מְשַׁחֶקְתְּ / עֲשִׂיתִי בֵּית וְרֹד / אֶסְלֶה עֲגָלָה / מְרַפֶּדֶת סֶפֶה / מְקַשֶּׁטֶת קִירוֹת / אֲחַד פְּתוּחָה / מְסַתְּכֶלֶת הַחוּצָה / וְשׁוֹאֵלֶת: / חוּץ, מֵה שְׁלוֹמְךָ? / בּוֹא לְהִתְאַרְחַ / אֲנִי תוֹפֶרֶת הַצָּגָה / הַכֵּל כְּבֹר בְּשִׁקִּית".

'ילדה' מזמינה את הצופים להיכנס להצגה שהיא 'תופרת' מ'הכל' שנמצא 'בשקית' שלה, והסבתא, ובאמצעותה גם אנחנו, הקוראים, מציצים פנימה ומתוודעים אל אותה הצגה ואל אותו 'הכל'.

חשבון נפש רפואי

מלקולם קנדריק: **רפואת יתר**, מאנגלית: שרה ריפין, סטימצקי 2018, 304 עמ'

עוד לפני קריאת הספר ניתן לשער את תוכנו, על פי הכותרת האומרת שיש יותר מדי רפואה, משמע רפואה מיותרת, משמע רפואה מזיקה. חותכת עוד יותר היא כותרת המשנה: "איך לברור עצות רפואיות מתוך דברי הבל רפואיים". הספר נכתב בידי רופא, מזווית ראייה של רפואה קונבנציונלית בלבד, והוא מיועד לקהל הרחב. הסגנון לעתים הומוריסטי, אירוני ואף ציני, ופה ושם מופיעים חלקים מדעיים קשים מעט, שניתן לדלג עליהם.

זהו ספר מהנה ביותר, אף שנאמרים בו הרבה מאוד דברים שאינם רק מטרידים אלא גם איומים ונוראים. ההיבט הפוליטי של עולם הרפואה נפרש לאורך הספר, ועולות בו סוגיות חברתיות ומוסריות. ד"ר קנדריק מתאר עולם רפואי מחקרי נגוע בהטיות, אינטרסים כלכליים וחשיבה דוגמטית. מטרתו לגרום לנו לפקפק, לא רק בסמכויות רפואיות ממסדיות, אלא גם בו עצמו, ולכן הוא אומר: אל תאמינו לי! בדקו את דברי! ומציין מראי מקומות, קישורים והפניות. אציין גם שלא מכבר נערך כנס גדול בנושא רפואת יתר, והשתתפו בו ד"ר קנדריק ורופאים ישראלים. (ניתן להגיע בקלות לסרטון.)



בהמשך לכותרות החתרניות באים ראשי הפרקים הפרובוקטיביים למדי, ואצטט חלק מהם: "כלים לכינון האמת"; "מתאם אינו סיבתיות"; "איך עכבר (מוחלט) מוליד הר (יחסי)"; "דברים שאינם אמת נחשבים לעתים קרובות לאמת"; "הפחתת מספרים אינה זהה להפחתת סיכון"; "רופאים עלולים לגרום נזק חמור לבריאותכם"; "עובדות אפשר לעתים להמציא יש מאין וזה מה שקורה"; ויש גם כותרות משנה: "איך קטלה המנוחה במיטה?"; ובהמשך: "האם יש מנוחת מיטה חדשה?" "אסור לפקפק"; "משחק 1 - ממך את המחקר" "משחק 2 - המצא מחלה שצריך לטפל בה"; "במי אפשר לבטוח"; "דיכוי תרופות"; ועוד ועוד. מילים כדורבנות! הקורא הנבון קולט את המסר, אבל חשוב לקרוא את הפרטים שהם לב לבו של הספר, והם מעניינים ולעתים מכים בתדהמה: מה, מכרו לי לוקשים? אני סתם לוקח סטימינים? אני סתם מפחד משבעת הקילוגרמים שהתיישבו עלי? אולי זה לא נורא שהכולסטרול שלי 238? אולי זה אפילו טוב? ואולי מוטב, כמו שכתב פעם המשורר מנחם בן, לעשות כמה שפחות בדיקות ובכלל להתרחק

יערה בן דוד

מהמסד הרפואי? אין לי כלים רפואיים להערכת טיעוניו של ד"ר קנדריק, ולכן אני נמנעת מהבעת דעה כלשהי, אבל הוא אינו הראשון שכותב על הצד הפוליטי שברפואה. ואוסף, ברוח הציניות של קנדריק, שמעטים הרופאים שיכולים להרשות לעצמם להתייחס באופן ענייני לספר המעלה טיעונים העומדים בניגוד לנהוג והמקובל.

חשוב להבהיר: אין זה ספר נגד רפואה ורופאים. המחבר עצמו מציין את הדברים הנפלאים שרופאים עושים, והוא עצמו רופא גאה שמאמין ברפואה מדעית. אבל הוא חושב שהרפואה בימינו אינה רק מדעית, ושגורמים זרים ובלתי טהורים משחקים תפקיד בהחלטות רפואיות ממסדיות, שכן רפואת היתר הזאת מפרנסת כל כך הרבה גופים גדולים: יצרני תרופות, וחיסונים וכל מי שקשור לשרשרת המזון הרפואית. קנדריק אינו נלחם ברפואה אלא ברפואת היתר. וכל זה אינו קשור לרגשות אישיים של הכרת תודה והוקרה שיש לכולנו כלפי הרופאים המסוימים שאנו מכירים. הבעיה אינה ברופא הבודד אלא בשיטה. במסד. בחוטים הקושרים אינטרסים לרפואה.

הרציונל של הספר הוא שאין לסמוך על סמכויות רפואיות. צריך לשקול ולברוק. הגישה התמימה יותר אומרת שצריך לקחת כל מה שהרופא נותן כי הוא יודע. הוא למד שנים. צריך לשמוע בקול הרופאים. חלק גדול מהספר מוקדש לסקירת ניסויים רפואיים, ביניהם כאלה שגרמו לכירי הממסד להוציא הנחיות מחייבות. מתברר שיש ניסויים מפוקפקים וכי נעשות מניפולציות בנתונים, כמו התופעה של "כריית נתונים", וכמובן אינסוף הטיות הנוגעות לקשרים עם מממני הניסויים.

ד"ר קנדריק טוען שיש המון קביעות רפואיות שאין מאחוריהן כל ניסוי רפואי ומיני הנחות שהשתרשו ללא בסיס מדעי: למשל הדעה שרווחה פעם שההורמונים הנשיים מגינים על האישה מהתקפי לב. או למשל מדד ה-BMI המבוסס על מספרים שנקבעו די באקראי, ואפילו ההוראה הרווחת, לאכול כך וכך מנות פרי וירק ביום. מהיכן נולדו המספרים האלה? לא ידוע. הספר יצא לאור בבריטניה ב-2014 ומאז יותר ויותר מדברים וכותבים על רפואת יתר, על בדיקות מיותרות וניתוחים מיותרים.

אבל זהירות. ד"ר קנדריק לא כתב ספר הדרכה רפואי, אלא ספר שקורא תיגר על הנחות מובנות מאליהן. על כך שנעשות שטויות רפואיות שאנשים משלמים עליהן מחיר כבד. בין הפרוצדורות שהמחבר מונה במסגרת "רפואת

פנים

בְּשֵׁבַח הַתְּבַקְעוֹת הַרְמוֹנִים
בְּשֵׁבַח הַכִּפְרָה וְהַמְחִילָה
בְּשֵׁבַח הַרְגֵעַ הַמְנַתֵּק סִיָּה עֲגוּנָה
בְּשֵׁבַח הַתְּרַדְמָה שֶׁנִּפְלָה עָלַי
בְּשֵׁבַח הַהֲתַעֲוֵרוֹת בְּחִצְרָמוֹת עִם שֶׁלֶל בְּחִיקֵי
בְּשֵׁבַח אֲקוּרוֹס הַנוֹפֵל בְּהַנְמַס הַדוֹנָג
בְּשֵׁבַח צְרִיבַת הַלְשׁוֹן
בְּשֵׁבַח הַמְבֵט הַתֵּם וְהַמְזוּגָג כְּבוֹא מוֹעֵד
אֵין דֵּי מְלִים בְּגֵעֵשׂ הַפְּגַסוֹסִי

התרת נדרים

עַל חֲטָא הַיְהִרָה
עַל חֲטָא מְקַסֵּם שְׂוֹא
עַל חֲטָא הַחֲזוֹר עַל הַפְּתָחִים
עַל חֲטָא הַלְשׁוֹן
עַל חֲטָא הַהֲכַלָּאָה וְהַגְרוֹשׁ
עַל חֲטָא הַכִּפְרָה
עַל חֲטָא הַעֲרֹגוֹן
עַל חֲטָא הַמְחִיקָה בְּטָרֵם עֵת
עַל חֲטָא הָאָדָם
וְעַל חֲטָא הַמְקוֹם

אֲשַׁבֵּעַ בְּצַחְצוּחוֹת נִפְשִׁי
וְאֵיכָרִי מִפְּיָסִים

מתוך ספר חדש שיראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

יתר נמנים הניתוחים הבריאטריים, שמטרתם לסייע להרזיה, מה שאגב משקף את הכישלון הגדול של דיאטות ומוצרי הרזיה ומיני שיטות שונות ומשונות, באשר כל הסטיסטיקות מראות שלטווח ארוך קשה לשמור על הירידה במשקל. קנדריק אכן מעלה טיעונים כבדים לטובת ההעדפה להישאר כבד משקל על הפקרת הבריאות בידי הרופא הבריאטרי, בשל הסכנות הגדולות הכרוכות בפרוצדורה. ריבוי תרופות לקשישים אף הוא בגדר רפואת יתר מסוכנת, וכבר שמענו על קשישים שנהפכו למטושטשים ודמנטיים, אבל חזרו לצלילותם לאחר הפחתה ניכרת בתרופותיהם.

בחירת הקורא

קָרָם כָּל, אֲנִי רוֹצֵה שֶׁהִיא תִּהְיֶה יִפְהַפְיָה,
וְהוֹלַכְתְּ בְּזֵהִירוֹת אֶל הַשִּׁירָה שְׁלִי
בְּרַגְעֵי הַבּוֹדֵד בְּיוֹתֵר שֶׁל אַחֲר־צִהְרִים אַחַד,
שְׁעָרָה עָרִין לֹחַ עַל הָעֶרֶף
מֵאֵז הַרְחָצָה. הִיא צְרִיכָה לְלַבֵּשׁ
מְעִיל גֶשֶׁם, אַחַד יֵשֵׁן, מְלַכְלֵךְ
כִּי אֵין לָהּ כֶּסֶף לְשֵׁלֶם לְנִקּוּי יָבֵשׁ.
הִיא תִשְׁלַף אֶת מִשְׁקָפֶיהָ, וְשֵׁם
בְּחֲנוּת הַסְּפָרִים, הִיא תַעֲלֶעֶל
בְּשִׁירִי, וְאֵז תַּחְזִיר אֶת הַסֵּפֶר
לְמִקְוֵמוֹ עַל הַמֶּדֶף. הִיא תִגִּיד לְעֶצְמָהּ,
"בְּכֶסֶף הַזֶּה, אֲנִי יִכְוֶלָה לְשַׁלַּח
אֶת הַמְעִיל שְׁלִי לְנִקּוּי יָבֵשׁ." וְזֶה מָה שֶׁהִיא תַעֲשֶׂה.

הורה פרנויה. זוהי התחושה המדלגת בשיר הזה משורה לשורה. ברגע של מאניה מדמיינ המשורר את הקוראת היפהפייה נוגעת בספרו, וברגע של דפרסיה - את ידה המחזירה את הספר למדף. והכל, הכל בגלל מעיל מלוכלך. אז בוז למעילים ומחיאיות כפיים לאירוניה.

רוני סומק

לו מעמדה רפואית מסוימת? עד כמה ישתף פעולה עם הפרכת עמדתו? בהיותו מתמחה נכח קנדריק בהצגת מקרה רפואי של חולת סרטן, ששדיה נכרתו באופן רדיקלי בשיטה שהיתה נהוגה פעם. הצעיר התמים ציין שאולי ניתן היה להסתפק בכריתה פחות רדיקלית, ובמשך עשר דקות נאלץ לספוג מתקפה אגרסיבית מידי אותו פרופסור שלא היה מוכן לשמוע ביקורת. רופאים, אומר קנדריק, הם בעלי אגו בדיוק כמו אחרים, ולעתים האגו שלהם גדול אף יותר, וההבדל בין המדעי לאישיותי עלול להיטשטש.

כאמור, זה ספר פוליטי. מתוארים בו ניסיונות מעוררי חלחלה לצנזר דעות, לתקוף את מי שמטיף לעמדה השונה מהעמדה המקובלת, ולהעדיף עיתונאי רפואה שמשתפים פעולה עם הממסד הרפואי. כל זאת באמתלה של טובת הציבור. הספר מערער את האמון בקביעות הרשמיות, וקורא לכולנו להיות פקפקנים ודעתנים. התמימות הורגת.

רבקה שאול בן-צבי

שילם מחיר אישי כבד, וסיים את חייו כחולה רוח במוסד לא-אנושי של פעם. עד היום נתפס סיפורו של זמלווייס כביטוי ליחיד הנאבק על האמת שלו מול ממסד מנוכר המתכחש לעובדות. וזה מה שד"ר קנדריק אומר: עצם העובדה שכולם מאמינים במשהו אין פירושו שהדבר נכון. כמו להבדיל אברהם שנקרא עברי, כי היה בצד אחד של העולם, וכל העולם האילי היה בצד השני. הוא טוען שהנהוג להשכיב חולים במיטותיהם לאחר התקף לב, במשך שישה שבועות, גבה קורבנות רבים; וגם בימינו יש פרקטיקות שאינן שונות במהותן מנהוג המנוחה במיטה.

אסור לכפור בניסויים. אסור לכפור בקביעות המושתתות על ניסויים, או אפילו על קביעות שאינן מעוגנות בניסויים. אם יש נזקים, אין מדגישים אותם. אסור לכפור בכולסטרול. ד"ר קנדריק אומר: אני בעד חיסונים, אבל לא סביר בעיני האיסור להעמידם כנושא לדיון! או שאסור להזכיר קשר בין אוטזים לחיסונים, שאולי אינו בלתי מבוסס. וכדרכו הוא מציין עובדות. רק עובדות. הכל יכול להיות, אומר קנדריק. אצל רופאים הכל אישי. מה אתה מצפה מרופא נפוח אגו שתהילתו המדעית באה

אבל הדבר המטריד שבעטיו נזעקתי לכתוב את המאמר הזה, אינו העניין הרפואי עצמו, שעליו אין לי מילה להגיד, אלא הבעיה המוסרית הכרוכה בערכוב שבין רפואה לפוליטיקה. מתברר שיש נושאים שאסור לדון בהם ובעיקר אסור להתווכח עליהם או לערער עליהם, כי כמו הדוגמות הנוצריות, הם אמיתות מוחלטות שמעבר לכל ויכוח. אוי לרופא שיביע דעה אישית המנוגדת לדעתו של הממסד הרפואי. הוא לא יועלה בדרגה. הוא יינזף. לא יקבל קביעות. יסולק. יושקע (הדוגמאות בספר). קנדריק טוען שלא הרבה השתנה מאז המקרה של ד"ר זמלווייס, אחד האישים הדגולים בתולדות הרפואה.

במחלקת היולדות בבית החולים בווינה היו אחוזי תמותה מבהילים עקב קדחת הלידה. ד"ר זמלווייס הבחין שבמחלקה המקבילה, שנוערה לפשוטי עם, נשים נשארו בחיים. הוא שם לב לכך שהסטודנטים הגיעו לבדוק את היולדות לאחר שניתחו גוויות בשיעורי אנטומיה. ד"ר זמלווייס הנהיג לפיכך חיטוי ידיים במחלקתו, ומספר המיתות צנח! אבל הוראותיו קוממו עליו את הסטודנטים ואת הממסד הרפואי כולו, והוא

היה היה

אליאס חורי: **ילדי הגטו - שמי אדם**, מערבית: יהודה שנהב-שהרבני, הוצאת מכתוב, עולם חדש ומכון ון ליר בירושלים 2018, 396 עמ' (כולל הערת המתרגם "האם לעבור בשתיקה על שאלת הלשון")

במרוצת השנים בהן הוריתי את נושא מלחמת תש"ח בבית-הספר התיכון - זה היה לפני כמה עשורים - ניסיתי לעתים לנקב את הגרסה הרואה בפלסטינים האחראים הבלעדיים להתרסקות ישוביהם, באמצעות ציטוט מהביוגרפיה של בן-גוריון: "בזכרונו של יצחק רבין נחרט דיון שהתקיים במטה מבצע 'דני' לאחר כיבוש לוד ורמלה. שתי הערים נכבשו בתנועת איגוף, והערבים לא ברחו משם" (מיכאל בר-זוהר, **בן-גוריון**, כרך ב', עמ' 775).

האומץ לפנות מקום במחשבה לאסונם של הפלסטינים עשוי לאפשר לקורא הישראלי לתפוס את משמעותם של המספרים: מתוך כמה רבבות תושבי אל-לוד וכפרי הסביבה, נותרו רק מעטים בעיר המעולפת מהחמסין של אמצע יולי 1948 כשהם צמאים ומבוהלים. כך מתוארים המקום והזמן בספרו של אליאס חורי **ילדי הגטו - שמי אדם**. ס' יזהר תפס כבר אז, בנקודת הזמן האחת והיא, הזזה לשני הצדדים, למנצחים ולמגורשים, שהולך ומסתבר משהו - למול העיניים ממש - שפוסק למי האדנות על הארץ: "מעולם לא הייתי בגולה - ושיננו באזני, בכל פינה, בספר ובעתון, ובכל מקום: גלות. על כל מיתרי ניגון. וזה היה בי, כנראה, עוד עם חלב אמי. מה בעצם עוללנו כאן היום?" (ס' יזהר, "חירבת חיזעה", 1949). גם היום אני מתקשה להיזכר - אולי בשל אי ידיעתי את השפה הערבית - במפגש ספרותי כה דוקרני, המתנסח במילות הסופר בדיוקנות כה כואבת, כפי שחוויתי בקריאת **ילדי הגטו**. "האם ישו זה לזה היודעים ואשר אינם יודעים" (סורה 39, החבורות, פסוק 9), שואל המוטו בפתח הרומן ורומז לקול החלטי, המסרב לצאת להרפתקה פואטית בלבד. וכשנחלש הקול הראשון, הזהיר והמשתהה, עולה הקול השני המכה בשורש העניין ובאמת העירומה, ועמו השאלה הנוקבת: מה קרה ב-1948? את מקומה של טיוטת רומן מטאפורי-חומקני על אהבה ושתיקה שחומריה הפיגורטיביים הם דימויים לשתיקה הפלסטינית לאחר הנכבה, תופס חיבור רב-שכבתי של עדויות, ביקורות ספרותיות, אזכורים היסטוריוגרפיים והערות שוליים ששיאו בתמונות המשתהות בזיכרון מימי הגטו. זו בחירה אסתטית שאינה נכנעת לפיתויי הסיפור השחרזדי, שזמנו מעגלי וסטטי. במקום זאת ניכר כאן קול המתפצל לשניים: מספר ועורך, המהדק את צבת התודעה כדי להביא לשינוי: "הוא יהיה סוגה ספרותית שאינני יודע את שמה ואינני בטוח שהיא בכלל קיימת" (**ילדי הגטו**, עמ' 262).

הגטו

לא את שם המחזה "ילדי הגטו" של ישראל זנגוויל - המחזאי היהודי בן משפחת המהגרים מרוסיה שגדל בשלהי המאה התשע-עשרה באיסט אנד הלונדוני - ולא את מושג הסבל השאול מהלקסיקון היהודי באירופה, שאל אליאס חורי כותרת לספרו. המקום כונה 'הגטו'

בפי הלוחמים הישראלים שהגיסו לכם באותם ימים גם בשואת יהודי אירופה, והמקום המשיך להיקרא כך גם כשהוסרו גדרות התיל שלו בסוף אפריל 1949 משכונת הרכבת ורחובות סמוכים לה (שם שניתן עוד בימי המנדט כי תושבי המקום היו פועלי הרכבת). 'הגטו' אכלס את שארית תושבי אל-לוד, ברובם ערבים נוצרים, ששרדו את בליץ כלי הרכב המשוריינים של גודר שמונים-ותשע, שסיים את המשימה בתוך שעה אחת (זאת על פי הרשומות הישראליות שעליהן התבסס חורי). "מנאל לא ידעה את משמעות המילה 'גטו' וגם לא מהיכן הגיעה. כל שידעה הוא שתושבי אללוד שמעו את המילה הזאת מפי החיילים הישראלים. הם חשבו שהמילה היא 'שכונת הפלסטינים' או 'שכונת הערבים'... רק מאמון ידע... הגטו הוא השם של שכונות היהודים באירופה, אמר מאמון. השוטים הללו לא יודעים שאין בארצנו גטאות, שאנחנו קוראים לשכונות בהן גרים היהודים 'רובע היהודים', כמו בשאר הערים" (**ילדי הגטו**, עמ' 288-289).

תולדות העיר מספרות שהמקום נשא ארבעה שמות לפני שנקבע שמו החדש. "בתקופת הפרעוני תחותמס השלישי היא נקראה רתן: בעידן הרומאי נודעה בשם דיוספוליס, כלומר 'עיר האלוהים', אחר כך אללוד הערבית: אחר כך סנט ג'ורג' דה-ליריה הצלבנית: אחר כך אללוד מחדש, לפני שהישראלים שינו את שמה ללוד ומחקו את היידוע הערבי 'אל'" (שם, עמ' 253); חורי מביא את היסטוריית המקום בקריצה, כמו אנטון שמאס שתיאר בספרו **ערכסקות**, את תולדות הכפר שבו נולד, פאסוטה, כבנוי על חורבות מבצר "פסובה" הצלבני, שהוא עצמו בנוי על חורבות "מפשטה", הכפר היהודי מימי בית שני, ובכך הגחיק את הדיון היצרי בשאלה מי קדם למי.

לפני כמה שבועות צדו עיני כותרת מוזרה: "בגטו שלשמו התכנסנו". זו היתה כותרתה של רשימה קצרצרה שנדחקה לשוליו של מוסף הארץ "תרבות וספרות" (10.8.2018). הכותב, תאופיק דעאדלה, תיאר באבסורד פיוטי - מגלה טפח ומכסה טפחיים - את אירוע ההשקה של הספר **ילדי הגטו** בעיר לוד, אך את עברה הערבי של העיר תיאר הכותב כמבין שפתיים קמוצות, ל'אמיצים' בלבד: "מימין מגרש חנייה פרוע מכוסה בכורכר הבולע תחתיו קברי-אחים בקרב יודעי דבר. סיבוב התרשמות מהעיר הקרועה הלוכשת צעיף משי כתום לקראת השקיעה. צעדה קלה בגטו לשמו התכנסנו". אכן, לידועי דבר בלבד.

מלאכת הסיפור

"היה היה, לפני שנים רבות..." כך פותח אליאס חורי את אחד הפרקים הראשונים בספרו **כאב אל-שאמס** (תרגום משה חכם). חליל, רופא שאינו בדיוק רופא, העובד בבית החולים אל-ג'ליל במחנה שאחילא בלבנון, מתעקש להשמיע את הסיפור באוזניו החירשות של יונס גיבור המהפכה הפלסטינית שאיבד את הכרתו, לא מהתחלתו אלא מסופו, כי סיפור-זיכרון ללא פרספקטיבה הוא מיתוס. בספרו **ילדי הגטו** חורי ממשיך לשאול איך לספר ולא רק מה קרה ב-1948, שהרי הזיכרון הוא כלי הכרתי ולא רק אמצעי למסעות דמיון נוסטלגיים. ואמנם, מפת הכאב של גיבורו אדם דנון, מתמלאה בניגודים ובכפילויות, בהיסטוריה וזיכרון, בעבר ובהווה.

מיהו אדם דנון שנולד באמצע ימי 'הגטו' בלוד? האם הוא בנו היתום של חסן דנון, מנהיג המרד הערבי בשנת 1936 ושהיד, כדברי מנואל אמו? או אולי אסופי שנמצא יונק משדיה הקשים של אשה אלמונית שנשרה משיירת המוות ונקבה תחת עץ זית? על האפשרות השנייה אדם לומד מסיפורו של מאנון העיוור, שראה את שלא ראה בעיניו, והיה לו ב'גטו' כאב ומורה. כל זאת סיפר לו מאנון בפגישה שהודמנה להם בניו יורק בהרצאה על שירת מחמוד דרוויש, המשורר הפלסטיני הגולה.

בירוה... קומי מהר ורוצי מול העיניים שלי בחזרה למקום כלשהו מזרחה, ואם אפגוש אותך שנית כאן – לא אחוס עלייך. עכשיו משנתרחקו הייתי עד לתופעה העל-טבעית... שככל שנתרחקו, האישה ובנה מאתנו, כן גבהה קומתם עד אשר נתמוגה בצלליהם בשמש השוקעת, והם ארוכים יותר מעמק עכו" **האופטימיסט – הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל-נחס אל-מתשאאלה**, 1984, בתרגום אנטון שמאס, עמ' 24-25).



התבנית הספרותית של ה'מקום', העסיקה מאוד את יזהר, שהכיר מתוך אינטימיות קרובה את פני השטח הפלסטיניים האתניים והחקלאיים, ונתרע בבהלה ממבטו הרעב והמנוכר של החייל הישראלי: "אפשר שחלקה זו שייכת לאחד מכולם ומקום סתם זה בעינינו, בעיניהם הוא מקום מסוים שהוא סמוך למשהו ורחוק משהו ושייך למישהו" ("חירבת חיזעה", עמ' 71). "היה צורך בסופר הישראלי ס' יזהר כדי שישלים את הסיפור" **ילדי הגטו**, עמ' 238).

ריקודה של ח'לוד

פעמיים רקדה ח'לוד בגטו. לראשונה את ריקוד המוות עם בתה התינוקת בהלווייתו של מופיד (אירוע זה מתואר באריכות בכמה גרסאות, כולל בגרסת יזהר), ובשנית את ריקוד החיים בחתונתה עם ע'סאן בטשי, יו"ר ועד ה'גטו' **ילדי הגטו**, עמ' 226). מופיד הגיע ל'גטו' עם מכתבו של זיגפריד להמן, מנהל כפר הנוער בן שמן – 'הקולוניה' בלשון המספר – אשר פנה למולה כהן, תלמידו לשעבר והקצין האחראי על כיבושה של לוד. לנער שימש המכתב מעין תעודת ביטוח למקרה שייקלע לסכנה. בעבר סיפק אביו ירקות למוסד, ולהמן ביקש לשלבו במסגרת החינוכית בעלת האתוס ההומניסטי. את גופת מופיד הורידו בקושי מגדר התיל, כי ידיו היו שלוחות קדימה "כמו ציפור", כך אמרו. לאחר תחנונים הסכים מולה כהן לבקשתם לקבור אותו כדין בבית הקברות המוסלמי שנמצא מחוץ לתוואי ה'גטו': "ע'סאן בטשיש הוביל את תהלוכת הלוויה... הכל התנהל בשקט מופתי למעט יללותיה של ח'לוד. שמעתי מאנשים שונים אותה גרסה. כולם אישרו שח'לוד הניפה את בתה בידיה והתנועעה בהלוויה תוך כדי ריקוד" (שם, עמ' 215). גם גרסתו של יזהר משולבת בספר: "יזהר לא כתב את סיפורה של ח'לוד. אבל נדמה שמה שראה בח'רבת אלחצ'אץ (קרוב לוודאי הכפר שתיאר הסופר הישראלי) הוא רק דוגמה למה שאירע ביותר מאשר מקום אחד" (שם, עמ' 235). שמאס מספר על תושביו המודקנים של הכפר פאסוטה, שרקדו בהתמסרם לידי החיילים, כש"מבעד אבק רגלי הרוקדים, המנצחים והמנוצחים הובאו לידי שוויון" **ערבסקות**, עמ' 18).

שפת החסד כשפת הסבל

ערבסקות יצא לאור בשנת 1986 וזכה מיד לתשומת לב רבה. כתיבת רומן בעברית בידי ערבי היתה גילוי מפתיע שערער על הגדרת הספרות העברית כקודקוד במשולש הזהות הציונית: עם, שפה, טריטוריה. התמצאותו של שמאס בשכבות ה'גיאולוגיות' של ספרות התחייה ובנייתו של גיבור הנע באופן אסוציאטיבי בין העברית לערבית, התפרשו על ידי הבולטים בקהיליית הספרות העברית כהסגת גבול בזהותה היהודית של הארץ. שמאס כתב: "ערבי שמדבר בשפת החסד, כפי

במאמרו "האלביתי" **das unheimlich**) פרויד דן בדמות ה'כפיל' מההיבט האסתטי. הוא מניח, שב'אני' מתהווה לעתים רשות מיוחדת, המקנה לאדם יכולת להתבונן בעצמו ולעסוק ברגשות סותרים, דוחים וכאובים, האופייניים לגיבורים ספרותיים.

אדם דנון הוא מסוג הדמויות הספרותיות הרגישות למהות נפשית זו ומתייסר בשאלה, מי היה אביו הביולוגי. האם היה גיבור או פחדן? האם הכרעתו הרגשית לחרור אל תחומה של הישראליות היא אותנטית או לא? רק בשלבי התפתחותו המאוחרים הוא מפסיק את מאמציו לחסות בצל המנצחים ומסלק את הכפילויות שחוה בחייו כסטודנט ערבי לספרות עברית באוניברסיטת חיפה וכמורה במערכת החינוך העברית (אלו, כדברי בת זוגו דליה, נכדה לניצול אושוויץ פולני, היו דרכי ההתגוננות שלו מפני המציאות).

במקום מושבו החדש בניו יורק, הוא פונה לאקט המעצב את חייו: הכתיבה כדו-שיח פנימי על הדרכים שבהן נכתבו קורות אסון הפלסטינים ב-1948. שוב ושוב הוא שואל את עצמו אם אפשר לשמור אמונים לעבר מבעד למבדה הספרותי. "ואולי", הוא אומר, "השקר של סרוונטס ב'דון קישוט' היה מהימן יותר מהאמת עצמה" **ילדי הגטו**, עמ' 179). וגם: "איש לא ערער על המסקנות של מאמון לכד מהדוקטור נאג'י, אשר דיבר ארוכות ופרש את הפרספקטיבה של שירת מחמוד דרוויש. הוא סיכם ואמר שספרות המבדה יכולה לחלץ מן האירועים האמיתיים כמה רמות של מציאות" (שם, עמ' 169). בתהליך של ניסוי ותעייה, קולו של אדם מזדקק לפרוזה ספרותית הנכתבת מתוך תודעה של היסטוריון, הפורעת פתחים בנוכחות האינטנסיביות של ההיסטוריה היהודית למודת הסבל בישראל ובעולם, ומפלטת מקום לתמטיקה של הנכבה: "אני יודע שהמילה 'טבח' כבדה היום בעיני העולם, במיוחד בישראל הנחשבת ליורשת יחידה של הכאב היהודי, תוצאה של רדיפות, שואה וטבח עם" (שם, עמ' 281).

כקודמיו, הסופרים הפלסטינים אמיל חביבי ואנטון שמאס, ממלא חורי את תפקיד שומר החותם של הזיכרון הפלסטיני על ידי הרחבתו של ארון הספרים הלאומי. לצד השירה הערבית מימי הג'אהליה, הקצירה האנדלוסית והשירה הסופית של תור הזהב המוסלמי, עד השירה של מחמוד דרוויש – שהעריך את השירה כהיסטוריה של העם הערבי – הוא משוחח עם הרומן **גברים בשמש** של ע'סאן כנפאני, הלוקה, לדעתו, בסמליות יתר, עם הריאליזם הפנטסטי האירוני של אמיל חביבי ועם מסקנותיו הפוליטיות של אנטון שמאס ברומן **ערבסקות**. אסטרטגיית ההצלבה בין סיפורים מוכרים מן ההיסטוריה הפלסטינית האורלית לבין ייצוגם בספרות הפלסטינית והעברית, מניבה סוג של תיעוד, הנעדר, למגינת לבו, מהארכיב הלאומי.

אל-בירוה

הכפר הגלילי אל בירוה נהרס ותושביו הוגלו ב-1948. אולם משפחת המשורר מחמוד דרוויש, ב"יצר ההישרדות של קבוצות ושל יחידים" **ילדי הגטו**, עמ' 312), הסתננה ושבה אליו. לשון סוציולוגית זו הנקייה מסגנון, מאירה במין התכונות סמויה את אל-בירוה של אמיל חביבי, העולה מבין הרווחים שזה פותח בין העל-טבעי לבין המציאות: מושל צבאי חוסם באקדח שלוף את דרכה של אישה החוזרת אל כפרה ושואל אותה: "מאיזה כפר? הוא צרח לעברה... ענתה לו האישה, כן אני מאל-

אמיר סומר

קהלת דיין

"טוב ילד מסכן וחכם ממלך זקן וכסיל"
(פסוק י"ג, פרק ד', קהלת, התנ"ך)

כְּמוֹ קְהֵלֶת הַתְּהַלְכֹתִי בְּאַרְצֵי הַקֶּדֶשׁ
כְּמוֹ אֲסִי דֵינִי בְּאַחֲרֵית יָמָיו רְאִיתִי רַק
בְּאַרְצֵי גִדְשׁ, הַנּוֹאֲשׁוֹת שְׂבָאֲנוֹשׁוֹת,
מִגְדְּלֵי בְּבֶל מִיִּזְנֹתֵרוֹפִים לְהִמּוֹנִים
הַכֹּל הֶבֶל פֶּה וְהַבְּלִים
מָה שֶׁהָיָה, הוּא שִׁיחָהּ וּמָה שֶׁנַּעֲשָׂה
הוּא שִׁיעָשָׂה, וְאֵין כָּל חֵדֶשׁ תַּחַת
מִגְדְּלִים שֶׁמְסַתִּירִים אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
כִּי דוֹר הוֹלֵךְ וְדוֹר בָּא, וְהַזֵּין לְעוֹלָם עוֹמֵד
הַשְּׂאִיפָה לְהִמּוֹן מִמּוֹן מְחַנֵּיקָה וּמְכַתֶּתֶת
וְלֹא יַעֲזוֹר לִי אִם אֲזַרְיֶע וְאֶקְמֵט
גַּם עוֹד אֶלֶף נָשִׁים וְנַחֲוֹשִׁים
וּבִסְלֵמוֹת אֶבְרָא זֶן חֵדֶשׁ וְנִקְי כִּי
אֲנִי הַפְּסֻדִתִּי, בְּיוֹם שֶׁהִבְנֵתִי
שֶׁתַּעֲשׂוּ אֶתִּי סִלְפֵי בְּמוֹתִי.
רְאִיתִי אֶת כָּל הַמַּעֲשִׂים שֶׁנַּעֲשׂוּ
וְהִנֵּה הַכֹּל קִיָּן וְהֶבֶל.

יום שישי הטוב

וְהִרְחֹבֹת שְׂכֻבִים לְאֶטֶם
הָעִיר עוֹד מַעֲט עָלֵי נִסְגָּרֶת
גַּם אִם הוּא יִשְׁטַף כְּפֹת יָדָיו
לְנִכְדָּיו יִהְיוּ כְּתָמֵי דָם בְּאַגְרֵת.

פִּילָאטוֹס אֶתָּה שׁוֹכֵב
פִּילָאטוֹס, מָה עָשִׂיתָ?

הָדָם עָלֵינוּ וְעַל בְּנֵינוּ
יוֹם שְׁשֵׁי הַטּוֹב הַגִּיעַ.
כְּמָה נָעִים אֶת הַקּוֹל לְהִרְגִיעַ
יוֹם שְׁשֵׁי הַטּוֹב הַגִּיעַ.

אֶת הַתְּמַהוֹנֵי נִצְלָכְךָ בְּכֶכֶר
שָׁם, מִתַּחַת לְרַקִּיעַ.

אבא שלי הכי חזק בעולם

לְאָבָא שְׁלִי יֵשׁ רֵיחַ שֶׁל סֶפֶר קְרָאָן
יָד רְאִשׁוֹנָה
אֵד מִתְרַגֵּם, בְּלִשׁוֹן אַחֵר.

לְאָבָא שְׁלִי יֵשׁ אֶת הָעֵטִים הַכִּי טוֹבִים
חֲתִימַת מְנַהֲלִים
אֵךְ כְּתָב כְּאוֹטִי שֶׁל רוֹפְאִים.

וְלְאָבָא שְׁלִי יֵשׁ סֶלֶם
מְגִיעַ כְּמַעֲט עַד שְׁמַיִם
אֵךְ אֲנִי מַעֲדִיף שִׁישְׂאָר אֶתִּי כְּאֵן וְנִהְיָה פְּעָמִים.

שקרא לעברית לפני הפלורנטיני הגולה. העברית כשפת החדר לעומת שפת הבלבול שהתרגשה על העולם בהתמוטט מגדל בבל" (ערכסקות, עמ' 83). כיצד לפרש את דברי שמאס? השפה על פי המסופר בספר "בראשית" היוותה כלי מכריע בידיו של אל חסר-פנים ובעל שם שלא ניתן להגייה, אשר ברא במילים אחדות עולם מסודר בשישה ימים. על פי פרשנויות תיאולוגיות דיבר אדם הראשון בשפת החדר, שיועדה לשאת את סימניה של שפה נשכחת, ישירה וגלויה, שבין צליליה לבין משמעותם שררה אחדות. הגירוש מגן העדן וקריסתו של מגדל בבל, היוו מקור לבלבולים ולהופעתן של שפות רבות האטומות זו לזו. אך ההתעניינות בשפתו האוניברסלית של האדם הראשון המשיכה להעסיק את המחשבה התיאולוגית והפילוסופית.

במאה הארבע-עשרה ההומניזם הרנסנסי האיטלקי ראה בלטינית, ביוונית ובעברית שפות קדושות, ואילו דנטה, שהיה גולה פוליטי, בחר לכתוב את יצירתו המונומנטלית "הקומדיה האלוהית" בניב המקומי הפלורנטיני, "de vulgari eloquentia" שמאס רמז לשפה שתתגבר על ההפרעות החוצצות בין הערבית לעברית ותהפוך לשפת המרחב המקומי האחד: "אתה יודע, אני ערבייה למחצה. זה החצי האלכסנדרוני של המוח, הממונה על כוח היצירה... הופתעתי לראות אותיות עבריות על המצבה. של אבי. הרי חייו עברו עליו בערבית, ולמה זה רק המוות בעברית. ואולי כך אני מסבירה לעצמי למה זה העברית שפת המוות היא בעיניי?" (ערכסקות, עמ' 84). "הרהיטות הגדולה ביותר של המוות מתבטאת אולי בכך שגיבוריו אינם יכולים לספר אותו" (ילדי הגשו, עמ' 305).

בלשון ההשוואה של הדימוי, חורי מחדר זוויות ראייה פוליטיות המחלצות את הפלסטינים מהאילמות שנכפתה עליהם לאחר 1948. מושאי הדמיון הם שתיקת הקורבנות היהודים בשואה ואילמותם השפופה של השורדים נוכח שפת הגבורה והניצחון של היהודי הריבוני. תמונות מפורטות ותיאורים ישירים המוכרים לנו משואת יהודי אירופה והפכו עם הזמן למיתיים, עוברים בהקשר הפלסטיני תהליך של הזרה המערערת את שלווה הקורא. "אינני יודע כיצד הצליח למזג בין סיפורו האישי ובין ביקורת הספרות. באמצעות שירו של מחמוד דרוויש 'כיוון הרוח', ניגש מאמון לניתוח אותו לילה באללד... מאמון אמר שגילה את כיוון הרוח במהלך עבודתו באיסוף שרידי המתים מן הסמטאות והבתים. המוות והגלות הם פניה של השתיקה שהתגנבה אל עמודי הספרות הפלסטינית". אליאס חורי, שהתחנך על ברכי המרקסיזם, רואה בפלסטינים את הסובייקט ההיסטורי המתעורר. לדעתו, הפלסטינים הם היורשים הלגיטימיים של שפת סבלו של היהודי הפרה-ריבוני, בהגיעם להכרה בעצמם - למען עצמם.

חשבון פשוט

כפרנו הגלובלי הוא אחד
מתוך מאתיים-שלוש מאות
מיליארד כוכבים בגלקסית
שבייל החלב
מאה אלף שנות אדם
(לפחות) יקח לקרן אור
לחצות אותה
בוא נזכר את זה לפני
שפותחים במלחמת
הטחות מי עקם ראשון
את הפרצוף לשני
כדאי מאד לזכור גם
בחדרי הממשל בצל
הכפתור האדום שעוד
מאה עד אלפים מיליארד
גלקסיות שכלל לא נחקרו
מרחפות ביקום (הנגלה)
ליל שבת בעת
זכר למעשה בראשית
בחוג סערה נוראית
בבית מפיצים הנרות
שקט יחסי
לפני יומים החלה
השנה האזרחית
כמה זקוקי תקוות
חלומות עוד יתנפצו
לנו בפנים
בוא נזכר את אין ספר
הכוכבים בוא נספר
את הבלתי נספרים
ילד ילד ילד ילד ילד
בוא ובעקר בואי
את כלומר אני
נראה אותך עומדת
מאחורי המלים

כתמים

כתמים על רצפת המטבח
רק לפני דקה שטפתי - משתגעת
כמו אמא שלי - שחלמה
על בית מצחצח
אולי כתיחליף לחייה שדהו
התפסו אט אט בשרידי עצמה
כלי נשבר
סערת נפש סופת שמש
מערבלת מגנטית גנטית
איד מישבים בין האינסוף
הגדול לאינסוף הקטן
לא שוכחת (לא-רוצה-לשכח)
שגופי עשוי חלקיקי אנרגיה
שלבשו במקרה צורת
אשה
חיבת לבלל את מרק העוף
(שהכנתי הבקר) במרק הקדום
(ארבעה מיליארד שנה לאחור)
תחליטי זה או זה אי אפשר לטרוף
הכל יחד אמרו הורי
גם אלהים אמר
והבדיל
אבל אני מערבת חור שחר
(אלפי שנות אור מכאן) עם זכוב
שנחת (עכשו) בקצה אפי
אוי אפי הזרוע כתמי שמש
שעלולים להתמיר
לסרטן
כתם שמש חדש נצפה
בטלסקופ החלל
מכרחה למהל את לשדי
בגשם לאונדיים ויורה רענן
רק כך אחיה במלואי עד
לקריסה
או אז יתרו קשרי יאחדו קצוותי
יתכו מסלולי הלכת והשבת
בתוכם תעיתי ובהיתי
נחושה לזכור את תהום

התעלומה

כתמי זקנה על עורי פרים ורכים
למה להשתגע? לא עדיף לחלם
מטלית אבק קוסמי או אבחת
מלים קסומה?

זה לא מדע מדויק

איך יכול משורר ללמד מחוקרת
השמפנזים ג'ין גודול?
יכול ויכול
שיחכה בסבלנות בסבך
תודעתו - להבלחה
כפי שהיא
חכמה חדשים לבדה בג'ונגל
עד שצץ מולה צל צלו
של פרימט

איך ילמד משורר מצפור שיר?
ילמד וילמד
אם פיו וציוצו יתמזגו לאחד
הוא עשוי להגביה
עוף
מבלי שהיה לבן רשף
תזמור הצלילים גבר פתאם
על כח הכבידה

איך ילמד המשורר מן הרופא?
יבדק וימשש בחמשת חושיו
את גוף העיניים עד ש
תעלה בידו שורה
מחלימה

המסתירה כאב. כאב של אכזבה מהיבשת ההומניסטית הנאורה, מולדת הרנסנס בשירי ויזלטיה, שירי געגוע בשירת לאופר, ושירים אירוניים חדים, הנוגעים בזהירות בזכר השואה, אצל ריבנר.

שירה הנכתבת מהאינטלקט, ומתוך ידע היסטורי וגיאופוליטי נרחב, כמעט פסה מעולם השירה הישראלית, שמתמקד כיום בטבור שלו עצמו ובביוגרפיות של כותביו. אני אוהב שירה מקומית, לוקאלית, אבל בימינו היא באה על חשבון התבוננות מעט מקיפה יותר.

שלושת המשוררים שלעיל גדלו על שירה אירופית, שהתבוננות מרחיבת דעת כזאת היתה טבעית לה, אם חושבים למשל על וו"ה אודן או על יוסף ברודסקי. כיום, בעידן הפופוליוזם הגואה, אינטלקט ותרבות נחשבים במידה רבה לגנאי (לא רק בישראל, גם באירופה הנאורה). אבל היו זמנים שבהם משורר, גם זה הנטוע עמוק במולדתו ובשפתו, הורשה ואף התבקש להרים את אפו אל מעבר לאופק, ולהתבונן על העולם הרחב.

ובמקרה של שירת המזרח הנכתבת כיום בארצנו, בכישרון לא מבוטל, נשאלת השאלה היכן ההתבוננות לאחור, לארצות המוצא של ההורים, ואל ארצות אלה במציאות של ימינו, מציאות של פליטים ומלחמות במזרח התיכון? האם הזיכרון עד כדי כך פגוע שנתר ממנו רק פצע? מדוע לא לכתוב על פליטים סורים ועל התפוררות עיראק, על קולוניאליזם עכשווי במדינות המזרח התיכון, במקביל לכתובה על העוללות שנעשו להורים? אבל גם השירה הצעירה של צאצאי יוצאי מדינות אירופה מנותקת מהעולם לטובת בועה נרקיסיסטית של קשיי פרנסה ואהבה.

*

ספרו השאפתני של ויזלטיה, **האדם הנדף**, הוא מעין ניסיון לסיכום עצמי, בספר שהוא עב הכרס מבין ספרי המשורה. ברשימה על הספר מאת ידידי המבקר רן יגיל, במוסף "ספרים" של 'הארץ' (שקו העריכה שלו מבקש לייצר מהומה תקשורתית בכל מחיר, ולכן שש לפרסם רשימות קטלניות ככל האפשר) הואשם המשורר בפומפוזיות, אגואיזם והיחלשות של שירתו, משורר ש"התנוון עם השנים וחזר על עצמו עד זרא".

יש מידה לא מעטה של הגזמה בטענות הללו, שכן גם אם נדפסו בספר שירים שעדיף שלא היו נדפסים, הרי שיש בו הרבה שירים מעניינים יותר מאשר במרבית ספרי השירה המופיעים בימינו. אותי מעניין במיוחד הדין וחשבון שהוא עורך עם אירופה, בין אם בהתייחס לערים ממשיות, ובין אם אירופה כאידיאל, כערש התרבות ההומניסטית, המודרנית, על יופיה וחוליה.

יצחק לאור, מסאי מבריק וקורא נאמן וטוב של ויזלטיה, טען בספר מסותיו האחרון ששירת ויזלטיה היא ניסיון מאומץ שאינו צולח להיות אירופה. אינני מסכים. אמנם ויזלטיה הושפע ומושפע מאוד, ברכט, אפולינר ואף משייקספיר שממחזותיו הרבה לתרגם, וגבריאל מוקה, ברשימה מחכימה ניתח את שירת ויזלטיה בהקשר של ה"שירה החוליגנית" הרוסית. אבל ויזלטיה למד גם מביאליק, ששירי התוכחה שלו הם בעלי השפעה מובהקת עליו, וגם מאבידן בשירתו המוקדמת. ויזלטיה איננו משורר אירופי במזרח התיכון, הוא משורר ישראלי המתבונן באירופה.

ברשימתו בכתב עת זה ('מצד זה', גיליון 400) עמד עמוס לויתן על חולשה מסוימת בשירי המחאה האירוניים בנושאי מלחמה, וזאת בגלל השפעת הדגם הברכטי שאינו עובר באופן מתוחכם מספיק בעיבודו השירי של ויזלטיה. אבל ישנם גם שירי המחאה הנודעים של ויזלטיה

אירופה במבט מאחור

מאיר ויזלטיה: **האדם הנדף**, הקיבוץ

המאוחד 2018, 242 עמ'

שלמה לאופר: **צ'כוב**, כרמל 2018, 159 עמ'

טוביה ריבנר: **שירים מאוחרים**, קשב 1999, 91 עמ'

אירופה, היבשת עטורת שכיות החמדה, מולדת ההומניזם אבל גם מלחמות העולם, מלווה את השירה הישראלית מראשיתה. נתן אלתרמן, נתן זך ויהודה עמיחי נולדו בה, גם אם מרבית כתיבתם התרחשה כאן, ובעברית. ידועה ההשפעה של שירת הסימבוליזם הצרפתי על שירת אלתרמן, וזו של המודרניזם האנגלוסקסי מבית מדרשו של ת"ס אליזט על המודרניזם העברי. כך גם הדיאלוג הישראלי-אירופאי בשירתו של זך, ועוד קודם לכן השפעת השירה הרוסית על זו הישראלית המוקדמת (רוסיה תמיד הושפעה מאירופה, קינאה בה וביקשה להידמות לה, גם אם אינה ממש שייכת גיאוגרפית).

אירופה כיום היא מעין מוזיאון לתרבות שאיננה עוד. היכולות וינה מלאים תיירים המגיעים לסעוד ולהאזין לוואלסים של שטראוס, והמוזיאונים של פירנצה ומרדריד הומים מבקרים, אבל המוקד התרבותי עבר מזמן לארצות הברית, ואולי חדל כלל מלהתקיים, בעידן הרשתות החברתיות, שבו כמעט כל אדם הוא הוגה ויצרן תרבות.

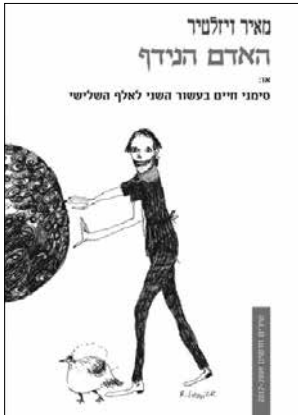
מהאידיאל ההומניסטי הגדול של הרנסנס האיטלקי נותרה יבשת תגרנית המסרבת לקלוט פליטים מאפריקה ומהמזרח התיכון; וזאת רק עשורים אחדים אחרי סיום הקולוניאליזם שהותיר את ארצות המוצא של הפליטים שדורות ומושפלות. אירופה כולה קלטה פחות פליטים משקלטה טורקיה; זו גולשת אמנם במהירות למצב דיקטטורי, אבל הפגינה יותר הומניזם מהיבשת הנאורה. בכל אופן, עברה המפואר של אירופה עדיין מהדהד למרחקים, גם בשירה הישראלית.

ברשימה זו אבקש להתחקות אחר שלושה מבטים מאוחרים – של שלושה משוררים ישראלים – על אירופה, בשירים הגותיים המשלבים אירוניה והתבוננות אינטלקטואלית: שלמה לאופר (יליד לבוב, פולין, 1940) ומאיר ויזלטיה (יליד מוסקבה, 1941), בשני ספרי שירה חדשים שלהם שראו אור לאחרונה, וטוביה ריבנר (ברטיסלבה, 1924). בספר מעט ותיק יותר. אינני מחבב רשימות המבקשות לקבץ יחד ספרי שירה של משוררים שונים ולהתייחס אליהם על פי נושאים, אבל הפעם אחרוג ממנהגי.

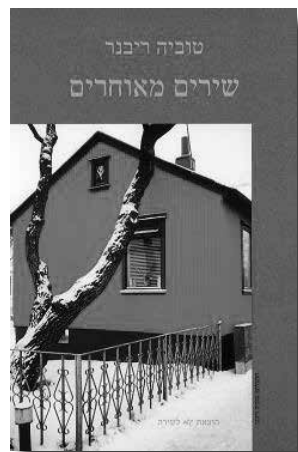
אירופה היא אנומליה: פאר היצירה התרבותית המערבית, וערש הזוועות הגדולות ביותר של העידן המודרני. כפילות זו קשה לתפוסה, בוודאי במדינת ישראל, שתרבותה התפתחה בראשיתה מתוך זיקה מכרעת לפסגות המוסיקה הקלאסית, הציור והספרות האירופיות, ואילו המדינה גופא נולדה בהכרעת או"ם שנבעה מאימי השואה ורצח העם היהודי.

השירים העוסקים באירופה שיידונו כאן, אינם שירי שואה ישירים דוגמת אלה שכתב דן פגיס. מדובר בשירה מתבוננת-הגותית המתייחסת אל ערים או נופים באירופה, לעתים באירוניה, אבל כזאת

הגדולים, צ'סלב מילוש וזבינגייב הרברט. "היה היה פעם, לפני ברומא [...] הודף מחשבה כלשהי/ אפרופו שיר מִכָּר, שיר של מילוש [...] קרעי מצפוני של מילוש/ הומים במוחי גם היום", הוא כותב, בהתייחסו ל'קמפו די פיורי', שירו הנודע של המשורר הפולני, שעוסק בגטו ורשה. אבל נראה שההתייחסות מרפרפת משהו, מחמיצה את ההזדמנות לבוא חשבון עם אירופה, במאוחר, מנקודת מבט ישראלית.

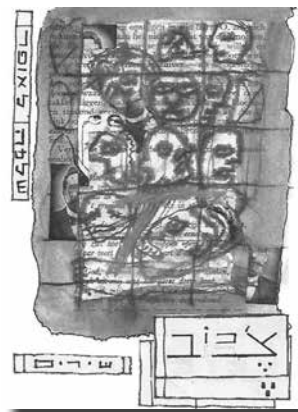


אבל האירוניה שבה הצטיין המודרניזם הישראלי בראשיתו, עדיין משמשת את ויזלטיר היטב, למשל בהתייחסות לוונציה: "מי יצפה שאפליג במילים על העיר/ היושבת ברעדה על כלונסאות/ בתוך המים? אמש שמעתי בלילה/ פטפט מפכפך על ונציה/ מפי שדרנית מתאמצת. כמה נפעמת התנגנה/ בדמי הלילה. [...] הו ונציה! מעצמה כה מוזרה, כה מעשית. מאוהבת בספינות, מבינה בציירים. מעולם לא העפילה בנתיבי הגות". ואכן, ונציה היפהפייה היא כידוע עיר סוחרים עשירים, המיליארדרים של פעם, שקנו ככל העולה על רוחם יצירות אמנות.



וחשבו כמה שירי גלויות-נופים אירופאיים-ישראליים קראתם בשנים האחרונות, המתארים בלשון נופת צופים והתפעלות אסתטית את הנופים המושלגים, כאילו לא היו מעולם פשעי המאה העשרים? כמה עונג בורגני אסתטיקוני יש בשירה הישראלית התיירית, של הנוסעים לאירופה ומדווחים על הפלורה והפאונה?

הדובר לועג כאן לפרובינציאליות הישראלית, אותה חגיגת בשרים והנאות תיירותיות שהפכה להיות מוקד לביקורי ישראלים באירופה, בנהנתנות שאינה עוצרת לחשוב לרגע על מהותן של אותן ערים יפות ומענגות (פרט למסעות שוטפי המוח של גרודי התלמידים לפולין); והוא עושה זאת מתוך פרספקטיבה היסטורית, החסרה כל כך בשירה הישראלית.



הזיקה לאירופה באה לידי ביטוי בין השאר בשיר 'נואר, 1965' המתאר את חוויות הדובר ביום מותו של ת"ס אליוט, במקביל להקלטת רסיטל לפסנתר של שופן בביצועה של הפסנתרנית מרתה ארחיץ'. השיר אמנם מדיף ריח של תרבותיות-יתר (הדובר מהלל את עצמו על שברונו במות המשורר הגדול, ועל אהבתו למוסיקה קלאסית). אבל בשיר הבא אחריו, 'על הפסנתר', הוא תוקף את המציאות האירופאית (האנושית?) במורכבותה, כלומר שילוב בין אלימות בלתי נתפסת לפסגות תרבותיות. השיר מעביר תמונה אלימה של נגינה עד זוב דם: "תחילה חיקינו את המיית המים/ באבנים על

שחזו את מלחמת לבנון, ועוד, ובהם הטון אינו אירוני, והמחאה אפקטיבית.

ויזלטיר אמנם נולד במוסקבה, אבל בהיותו בן חמש ובחזקת אחותו הגדולה עבר לפולין, משם לגרמניה, ומעט אחר כך לישראל. וכאמור, ברית המועצות תמיד הפנתה מבטה לאירופה, מוזיאונים ביקשו לכנס בתוכם מיצירות המופת של אירופה ואף הצליחו בכך. גם משורריה הגדולים במאות התשע-עשרה והעשרים התפתחו מתוך זיקה ודיאלוג עם השירה הצרפתית והאנגלית. לפיכך, ערש ילדותו של ויזלטיר הוא אירופי. גם לונדון, שבה חי תקופה, פריז וערים אירופיות אחרות נוכחות בשירתו מראשית דרכה.

יחד עם זאת, מצטיינת שירתו של ויזלטיר כידוע במקומיותה התל-אביבית: "שירה היא נשיקת האקלים, הלשון, האמת" - קבע בשיר חד שורתיו בספרו **מוצא אל הים**, מתוך מין ויכוח עם נתן זך ותפיסתו את השירה כבעלת זיקה ללשון ולאמת, בלי הקשר מקומי; ספרו **דבר אופטימי, עשיית שירים** הוא מופת של כתיבה על תל-אביב. ובכל זאת, העולם בכלל ואירופה בפרט תמיד העסיקו אותו, וייתכן שעיסוק זה מעולם לא נבחן ברצינות, בתרבות ישראלית נרקיסיסטית משהו, שאינה מרבה להתבונן אל מחוץ לה.

בין אם מדובר ב'פריס, גלויה לתיירים' האירוני ("הנה הם עוברים חמושי בגטו/ ... אתה אוהב פטריות, אדוני? חשוב על פטריות"), בשיר חסר השם המתחיל בשורות "ראיתי שלושה גרמנים רכים/ יושבים בקפה נוטרדאם", או השירים המוקדמים 'חלום מוזר' (העוסק בוונציה), או 'מתי נופל רומאי על חרבו?', כולם מהעשור הראשון ביצירתו. כך גם 'שלושה בהקשר הומרי', העוסק, כמו כמה וכמה משירי ויזלטיר, בערש התרבות המערבית, יוון, איתקה, טרויה ועוד.

הומרוס, גדול המשוררים האפיים של יוון העתיקה ובכלל, מופיע גם בשיר הראשון בספר הנוכחי, ובו הדובר מדמה עצמו להומרוס בזקנתו. ההשוואה אכן מעט פומפוזית - "הומרוס, אומרים לי ידידי הבאים לבקר, ספר לנו על השנים המופלאות", אבל המטאפורה עוברת היטב, בין השאר בזכות ההלעגה העצמית המופיעה בשורה האחרונה, ובה הדובר מכנה עצמו "זקן רפה, עור, שזיכרונו בוגד בו", המוסיפה מורכבות לנרטיב.

השיר היפה 'משירי הילדים המובסים' הוא שיר אוטוביוגרפי והתבוננותי והגותי גם יחד, שכן ויזלטיר כאמור נרד אחרי מלחמת העולם השנייה באירופה מוכת ההרס: "ילד מובס נולד בחיק מלחמה, כשהרג ניפוץ וניתוץ מכתרים כתכלית הקיום [...] הילד המובס עלול להיגרר במסע אינ תכלה/ על פני ארצות וגבולות וגלי ים ויבשות". כתב האשמה הוא כלפי המין האנושי כולו ונטייתו למלחמות ולהרג ילדים, אבל בעיקר כלפי אירופה האחראית לנדודיו של הילד שהיה המשורר ולכך שאביו "קיבל כדור בראש/ בגיל ארבעים ושלוש". ועם זאת מוזר שהשיר אינו נוקב כלל בשם היבשת או בעריה השונות, כאילו מבקש המשורר, שהוא במידה רבה נצר של תרבותה, לוותר על האשמה ישירה. האשמה ישירה והתרסה כזו קיימות לעתים בשירים בספריו הקודמים של ויזלטיר.

בשער 'שיר בערים' חוזר ויזלטיר באירוניה לפריז: "מי ימלל שבחי/ העיר הזאת? [...] חוצותיה, ככרותיה/ עתירי נקודות כאלה/ זאת התמחותה [...] העיר שאין שניה לה, ועכשיו היא בבואה כלואה/ במכונת הזמן. היתה/ או לא היתה, או לא תהיה". פריז כבירה תרבותית מאוהבת בעצמה, בתרבותה, בדימויה העצמי האליטיסטי.

כמו במרבית ספרי שירתו המאוחרים, גם כאן מבקש ויזלטיר לאמץ את נקודת המבט ההגותית-אנושית מקיפת הכל של המשוררים הפולנים

אבנים על שפת הנחל/ הדם נטף ביתר שאת, הָלַם [...] בהולם של קלידי פסנתר קרירים/ ברטט של מָטֵר על חֲרָבָה/ אשר הִרְוָה קמעה".

אז אמנם המבקש חשבון נפש וגמרה-חשבון ממצה של המשורר עם אירופה אינו בא כאן על סיפוקו, אבל העיסוק מעניין.

*

בעוד שוויזלטר הוא משורר תל-אביבי ברמ"ח איבריו, גם אם הוא מפליג מדי פעם לאירופה, שלמה לאופר הוא משורר אירופי הכותב עברית, כאילו במקרה. שירתו אקספרסיוניסטית, כנראה בהשפעת השירה הגרמנית האקספרסיוניסטית, וכבר מראשיתה, בספרו הראשון משנת 1964, אירופה נמצאת במרכז (הציטוטים הבאים לקוחים מהספר **חלומות סגורים**, מבחר שירים 1961-2011, קשב, 2011). למשל, בשיר 'הנזירות': "אדם העובר את הבוקר/ יראן לבנות/ שקופות כגני שחר/ שהאלוהים עדיין מנמנם על מחלפותיהן [...] אדם העובר את הצהריים/ יראן אדומות/ אדומות כפרחים שחויטים". "אדומות כפרחים שחויטים" הנו דימוי אקספרסיוניסטי למהדרין. והנזירות מייצגות את הנצרות, ערש המערב. בכלל, דיאלוג עם הנצרות חוזר בשירי המשורר.

ובשיר המאוחר יותר 'אני סוגר': "אני סוגר את הילדות בצנצנת/ אפר קטנה. סוגר בור באדמה/ באבן ובשיש/ סוגר את אפלטון במערה./ סוגר את אירופה, סוגר את אלוהים/ בתוך כריכה רכה", או "בלובליאנה או בלפלנה, לא חשוב, ליל הלבנים לבן, ארוך ודקיק/ העצים פותחים חלון".

בעוד שירת ויזלטר נטועה בתל-אביב ומתבוננת ממנה בעולם, שירת לאופר ממש מפנה עורף ומתעלמת מהנופים המקומיים מוכי השמש שלנו. לעתים עולה תמיהה, מה טעם לכתוב בישראל ובעברית שירה שסיפורה מתרחשים באירופה, או במעין אל-מקום ערטילאי? ועם זאת, שירה, ואפילו שירת נופים, איננה רק מיפוי טופוגרפי, אלא גם תיאור נופים נפשיים, או זיכרונות, במקרה זה מאירופה. ואירופה, כאמור, נוכחת בשירה הישראלית מראשיתה, כהשפעה, מקור געגוע, ולעתים גם מטרה להתרסה.

אמביוולנטיות זו מתעוררת גם בשעת הקריאה בספרו החדש של לאופר, **צ'כוב**. הספר נקרא כשמו של הסופר הרוסי, אבל התרבות הרוסית של המאות התשע-עשרה והעשרים נוצרה מתוך זיקה (והתנגדות) לאירופה. וקשה להתעלם גם מההקשר העכשווי: שרת התרבות שבאמריה מתריסה הצהירה שמעולם לא קראה צ'כוב. אמירה זו, שכוונה כנראה לתאר מצב של העדר תקציבי תרבות בפריפריה (אף שצ'כוב כידוע לרובנו נלמד היטב בתוכניות החובה של ספרות בתי הספר התיכון), עוררה סערה. לאופר, אולי כדי להתריס, קרא לספרו בשם הסופר, כמו לומר: אני תרבותי, ולא אכפת לי לנפנף בכך.

זו גישה מעניינת, הבאה לידי ביטוי בשיריו. גם ספר זה מצטיין באקספרסיוניזם השירי-אירופי: "על יסמיני הצלב המדמם, נחיל תולעים גולש מגִוֵּית/ הרמש", "כחול הוא גיד קרוע", "בשנים קודרות של מלחמה, אתה טעון כחפץ ברכבת בהמות", "זאב הערבה ואיש הזאבים נפגשים בגרם מדרגות דק" (שילוב בין ספרו הנודע של הרמן הסה לבין מקרה טיפולי נודע של פרויד) וכו'.

לאופר חי את אירופה, וכאילו כותב מתוכה, למשל על הבמאי הפולני קישלובסקי, בשיר ששמו 'כחול', כשם אחד מסרטיו של הבמאי: "המציא אותו קישלובסקי; מוזיקה של רסיסי/ זכוכית שבורים וחותכים, ואת קילוח הדם/ שומעים במתק שפתי החליל// זולייט בינוש היא הכחול, כלומר היופי בזכותו [...] התפילה היא צבע, הכחול הוא הצבע

של התפילה". שיר יפה, רליגיני.

שיריו של לאופר רוויים בנזירים, בדידות והתבודדות. שיריו הם תמונות בדידות, ולא משנה באיזה נושא הם עוסקים. לטוב ולרע, עוסקים השירים בדיאלוג פנים ספרותי (לאופר מוכר כעורך כתב העת 'כרמל', בעל הזיקה האירופית כשלעצמו). בשיר מוזר בשם 'גמליאל', הוא מזכיר בחטף את הנגר צימר, כאילו מובן מאליו שהקורא יודע שמדובר בנגר שפתח את ביתו בפני המשורר הגרמני פרידריך הלדרלין בשנותיו האחרונות, כשאיכר את צלילותו.

הספר עוסק בזיכרונות משפחתיים מאירופה, למשל: "שנים אחר כך, אבא נסע לגרודנו ברכבת הלילה, לבדו/ ודאי/ פרלה נשארה אצל יוסף, טיפס על/ הקרפטים, מחזות הנוף/ הפראיים באירופה, רכסי הרים שנכבלו בשלשלאות שיש רק לתשוקה/ במינכן טיפס על הגרמיש/ נביא זקן של חורבנו (חורבני)".

לעתים מאמץ לאופר נקודת מבט של ניצולים אירופים מבוגרים, בשירים קשים לפיענוח: "קבענו בבית הקפה הפינתי שלנו. עכשיו הוא שרוף כולו, עדיין גיצי אש ניתזים [...] עד עכשיו חיינו איכשהו, כננו חשוך המרפא הכנסנו למוסד/ ופתאום המלחמה הזאת [...] זרים באו לסייע, אפילו קבצנית כרותת רגליים, על גלגל נכים.../ ובלילה, אצל ידידים שביתם שרד, האזנו למוצרט, הלידר שלו...".

לא מצוינת העיר שבה מתרחש התיאור, אבל ההאזנה למוצרט היא מן הסתם מטאפורה לתרבות האירופית הגדולה הנשמעת מתוך הריסות אחת המלחמות, ככל הנראה מלחמת העולם השנייה.

שיר אירופאי לכל דבר הוא 'מורגנשטרן': "מורגנשטרן הוא חבר באוניברסיטת היידלברג; בשל חריץ/ באונת הצדע שלו, הוא לעתים נתקף בהזיות, דווקא בעת הצפייה/ אל מול יקום חשוך מלא מיליוני כוכבי שביט, שבילי חלב למיניהם, גלקסיות המשתרעות עד אין קץ [...] אנחנו נפגשים בהיידלברג, בבית קפה קטן, מלנכולי, במרכז העיר..."; כך גם בשיר המוקדש לאם, המזכיר את השירים שכתב זך לאמו: "על קברך, אמי, הצבתי דלת ברונזה שכובה, עם ידית מוזהבת/ טבולה בכריזנטמות/ שמעי, אמא, כל היום אני מבלה בחדרך, מתבונן בוויטרנינות/ המחופות זכוכית, עמוסות בחפצי אמנות נדירים, 'השיגעון' שלך [...] הנה, אמא, רכשתי אמבט עץ/ מגולף, שראית בחנות אחת בוונציה...".

במחזור שירים ארוך מקיים לאופר דיאלוג עם ק' של פקא. וכמו אצל ויזלטר, גם אצל לאופר יש התייחסות להומרוס: "הומרוס היה עיוור צבעים, ולא כמו שחושבים/ שלא ראה דבר; אצלו הים היה אדום/ וכך גם השמים, ונהרת האור [...] ראה דברים/ שאנחנו לא רואים. הוא ראה מבפנים".

*

אל המשורר השלישי ברשימתו זו, טוביה ריבנר, אתייחס בקצרה, מפאת קוצר המקום. ריבנר, יליד סלובקיה, שממנה גם הוכרז בזמן, הותיר אחריו משפחה שנגזר דינה לשמד הנאצי. לפיכך אירופה בהקשרי השואה קיימת באופן טבעי בשירתו, אבל לא פחות מכך נוכחים שירי התכתבות עם מופתי האמנות האירופית, למשל הציורים של הצייר הפלמי ברויגל. כי זאת אירופה: יופי ואימה.

במחזור שירי גלויות לערים בעולם, בהן גם תל-אביב וחברון, הוא מתמקד בעיקר בערים אירופיות. כמה מהשירים הללו הם מופת לכתיבה הגותית-אירונית-מתבוננת, שאינה מתפלשת בצעה, אלא מבקשת להתעלות מעליו, בעזרת המבט הפנורמי, המאפיין גם את

חווה פנחס-כהן

קנוט ותענית ארץ ישראל

זה הזמן לפתח בתענית לצאת לרחוקה של עיר
 לפרש ידים באצבעות פתוחות
 כי נעצרו השמים והעננים אינם נעמרים
 וטבת כבר פה. הנהר יבש וחרב פי
 הסתלק ממנו השפע פי נעלם
 אל תוך האינסוף שבאדמה.
 ומתוך התענית יצאתי לתרגם
 שירי אהבה של קנוט אודגארד
 שאינו יודע דבר על התענית שגזרתי
 להביא עננים מתוך החלון הרחב של אהובתו
 עננים רדופי רוח שיעירו ויעוררו בי את המים
 דלתתא ויביאו את הגבר אשר נסתרה דרכו
 ויסד מי בערו אלי. לטיפת אשה על ראשו של קנוט
 ונגיעתו באיברי הרצים ופתוחים אלי, הורגת
 את המות האורב מעבר לדלתות. הושטתי אליו
 צנארי, את מלות האהבה שהחלידו בגרוני, בתנועת
 תרגום אסיע את העננים שיוורידו גשם על שדה הפטן
 וחמוקי הגבעות, שבילי המפשעות וקשתות החזה.

שובר בצורת

הלילה הגשם ירד בחצרות שבר את הבצרת
 כל גופי תחתיך והאדמה רועדת
 בשלושים וששים נתיבות פליאה
 הקיף אותנו הגשם והדלת חרקה
 הזכירה לנו את להט החרב
 המתהפכת עלינו להשיב
 את הדברים למקומם
 להיות פנים אל פנים
 אתה ואני ואתה
 והגשם והחרב והתהפכה
 זאת הפעם אמרת לי
 אל תמהרי השארי פאן
 הייתי לי לרגע רקיע
 בתוך מי הבאר
 שכחתי את האש בוערת בכירה
 והייתי רק מים מים מים
 אני אתה והאל המשתקף

כך למשל השיר 'גלויה מציריך', המשקף באירוניה את שווייץ, ממלכת הכסף, שנתרה ניטרלית במלחמות העולם. השיר חשוב, כי אירופה הרצחנית לא כללה רק את גרמניה, אוסטריה, איטליה, או מפלגת 'צלב החץ' הפאשיסטית בהונגריה, אלא גם מדינות שלוות שבהן רועים כבשים למרגלות אלפים יפהיים. ולשואה מגיע המשורר רק כבדרך אגב, בסוף השיר.

וכך הוא נפתח, בזמן הווה, בשגרת ההצלחה הכלכלית: "ציריך מתחככת בציריכברג. [...] ציריך אוהבת סדר, חרוצה היא, לאו דווקא מסבירה פנים/ ובעלת לב חם במיוחד, אך ישראל, הוגנת, אם פחות/ ואם יותר. ומי אינו חושב על רווח? לא כל הנוצץ/ זהב. ציריך אינה נוצצת. [...] עובדות אוהבת ציריך [...] הבית שבו ביקנר מת ולנין דה. הקונסטאהוס [...] ציריך לבסוף היא ציריך/ לא תשושה, לא מביטה אחורה/ במין ספק. אין האגם נוטש אותה/ גם אם כולו כנפיים ביום שמש/ כמעט שכחת: בציריך עוד היינו כאן/ כולנו, הסבנו לשולחן אחד לפת ערבית/ איש איש, כולנו".

אז השיר מתנהל לו באירוניה פסטורלית במרחבי האלפים והאגמים, עד שבסופו הוא מנחית את הגרון. כך גם בשיר 'גלויה מבודפשט': שבעה עשר טורי שיר מתארים את ההווה שלה בצנינות תירונית: "עיר ניגונים של צוענים/ בבית קפה. עיר ניאורגותיקה וניאורנסנס יחדיו [...] הרחובות של בודה - זיכרון רדום/ פה שם בית יין, ירק, שקט/ הבניינים של פשט מעמידים פנים, כי אין בם/ יד הזמן המקלף את חזיתותיהם".

הארכיטקטורה של העיר וגניה הם נפשה, בעיקר בערים תרבותיות גדולות כבודפשט. אבל אז נוחת הגרון: "בפנים אחד מחדריה/ כורר לו אימרה קרטיש מילותיו [...] לומר/ אמת לאמיתה". כך, באיפוק, מוכנסת השואה לטקסט - קרטיש, הסופר ההונגרי והתן פרס נובל, כתב בעיקר על הנושא, באופן ישיר בספרו הנודע ללא גורל, ובאופן עקיף ואירוני בקדיש לילד שלא נולד (שתורגם לעברית באופן יפהפה בידי איתמר יעוזקסט, הוצאת 'המעורר', 2002). ולפיכך ה"אמת לאמיתה" היא השואה ואימי מלחמת העולם השנייה.

אבל, ולכך יש לשים לב, ההתבוננות באירופה אינה מכחישה את יופיה, גם לא התרבותי. וההתבוננות היא הגותית, מאופקת, רומזת.

אירופה היא פצע או קוץ נעוץ בלב הישראלי. כקורא ותיק של היומון הנפוץ 'ישראל היום' (הוא מחולק חינם במכולת מולי, ואין שם עיתונים אחרים) אני רואה מגמה של הסלמה ביחס ליבשת, אפילו שנאה, הבאה לידי ביטוי ברשימותיו של כתב ותיק והגון כאלדר בק, כנראה בעקבות רוח התקופה.

הזעם הוא כלפי הביקורת (הצדקנית, גם אם מוצדקת) של אירופה כלפי ישראל של ימינו. אבל מאחוריו ניצב, מורחק, מוצדק, הזעם האינסופי על השואה. כך ישראלים מנתקים את הזיכרון ונוהרים כבר שנים בדילים מפתים לבירות אירופה, מבקשים מצד אחד ליהנות מהעושר ומהאוויר האירופי כאילו לא היתה הזוועה, ומצד שני לשנוא את אירופה של ההווה.

השואה מתקיימת כאמור רק במסעות הצבא-משטרה-בתי-ספר לפולין, וביום השואה. שאר הזמן היא מודחקת, באופן טבעי ומוכן מן הסתם, אבל הטראומה שלה מזינה את המדיניות הישראלית ואת תפיסתה את העולם בכלל ואת אירופה בפרט.

ישראל אכן זכאית לכוא חשבון עם היבשת שעל אדמתה נטבחו מיליונים של יהודים; אך אירופה, כממשות וכדימוי, ראויה בהחלט לדיון מעמיק באמנות ובשירה.

ולסיכום, השירים המוצגים כאן אמנם אינם ממצים את הזיקה הישראלית-אירופית המורכבת, בוודאי בעידן פוליטיקת הזהויות הסבוכה. אבל הם נוגעים בנושא שבעיני הוא חשוב גם בישראל הים תיכונית-אמריקאית של ימינו.

היידגר נגד סארטר על הומניזם

בשולי תרגום חדש של דרור פימנטל -

מרטין היידגר: **איגרת על ה'הומניזם'**, מאגנס 2018, עמ' 88

איגרת זאת מבוססת על מכתב משנת 1946 של אחד מגדולי ההוגים המערביים במאה העשרים, מרטין היידגר (1889-1975). מעבר לחשיבותה המרכזית להבנת משנתו, היא גם עדות מרתקת למתח הפילוסופי והפוליטי ולעימות האינטלקטואלי שהתעורר בינו ובין הוגה מערבי אחר בעל השפעה רבה בתום מלחמת העולם השנייה, הוגה אשר ביקש לשקם מחדש את תרבות אירופה השוקעת לאחר פשיטת הרגל הרוחנית שלה ופיחות בערכיה הבסיסיים.

בהרצאתו **האקזיסטנציאליזם הוא הומניזם**¹, ניסה ז'אן-פול סארטר "לגייס" את היידגר למחנה ההוגים שכינה "אקזיסטנציאליסטים אתיאיסטים", מחנה שבו כלל גם את עצמו. במכתב שכתב היידגר לפילוסוף צרפתי צעיר, ז'אן בופרה (Beaufret), בדצמבר 1946, הוא הביע הסתייגות ברורה מניסיונו זה של סארטר. הואיל ועל הרקע הפוליטי-היסטורי והפילוסופי הכללי לחיבור מסתו של היידגר ועל חשיבותה הרבה להתפתחות המחשבה על האדם עומד בהרחבה דרור פימנטל באחרית דבר לתרגומו, אסתפק כאן בהתוויית ראשי פרקים מפורטים על טיב המחלוקת ששררה בין שני הוגים גדולים אלו, שהיו אחים לצרה (השקיעה המוסרית-תרבותית של אירופה בתום המלחמה) ואויבים לדעה (בין היתר גם בנוגע למהות ההומניזם).

העימות בינם החל עם ניסיונו של סארטר לקשור בין עמדת היידגר לעמדותיהם של האקזיסטנציאליסטים הצרפתים בקביעתו: "מה שמשותף לכולם הוא בפשטות העובדה שהם מאמינים שהקיום בא לפני המהות - או, אם תרצו, שחייבים אנו להתחיל מן הסובייקטיבי²". תזה זאת, שתחת כותרתה הרחבה ביקש סארטר לאפיין גם את הגות היידגר, עוררה את חמתו של ההוגה הגרמני. מעבר לניכוסו של היידגר להגות הצרפתית בת-זמנו, ה"עובדה" שסארטר קובע כאן רחוקה מלהיות כה "פשוטה". יש להסביר את תוכנה של טענתו כדי להבין לאשורם את חילוקי הדעות העקרוניים בין סארטר ובין היידגר, מעבר לקטגוריות ויהורה אישית, גאווה לאומית ופוליטיקה זמנית צרת-אופק.

המופת הביולוגי מול המופת האסתטי לאותנטיות אישית

שני מופתים מרכזיים של אידיאל האותנטיות האישית רווחו בהגות המערב: המודל הביולוגי והמודל האסתטי. המודל הראשון ינק את השראתו ממטאפורה ביולוגית של אדם, שטבעו האמיתי דומה לזה

של צמח או של עץ המממש את הפוטנציאל הטמון בזרעו. הוא גרס שבאדם גלומה יכולת לממש בתנאים נאותים את מהותו באופן אותנטי - כפי שהצופן הגנטי הטבוע בו זקוק לתנאים ביולוגיים נאותים לשם התפתחותו. אולם ניצני האותנטיות על פי המודל הביולוגי, שצצו בהגות המאה השמונה-עשרה עם כתביו של ז'אן-ז'אק רוסו, לא פרחו לאורך ימים. עם קירקגור וניטשה במאה התשע-עשרה ועם היידגר וסארטר במאה העשרים היא פינתה את מקומה למודל אחר של אותנטיות - המודל האסתטי. מודל זה מרגיש את היצירה העצמית ויוצא נגד גישה הרואה באדם ישות קבועה, מהות אפריורית שיש לממשה, בין היתר, בתהליך הקרוי "הגשמה עצמית". על פי מודל אסתטי זה, האדם הוא אותנטי אם הוא מצליח לחבר כמו ידיו את ספר חייו, בדומה לאמן מקורי היוצר את יצירותיו.

רב ההשפעה ביותר בהפצת מודל זה היה ניטשה, שהתייחס אל האותנטיות האישית במונחי "יצירת העצמיות": באשר כל אדם בייחודיותו הסגולית הוא אמן המעצב באופן חופשי וספונטני את עצמיותו כיצירת אמנות, הוא הופך בכך למחברו העיקרי של ספר חייו. בעקבות קירקגור וניטשה נטו היידגר וסארטר להדגיש את המופת האסתטי של האותנטיות. דבר זה חייב אותם לדחות את ראיית טבע האדם במונחים של מהויות הקודמות לעצם קיומו בפועל והקובעות מלידתו את מהות חייו ומשמעותם. ואכן היידגר וסארטר דחו השקפה מהותנית זאת (מלשון "מהות"). לכך התכוון סארטר בציטוט לעיל כאשר אמר כי מה שמשותף לו ולהיידגר הוא התזה הקובעת שלגבי האדם - והאדם בלבד - קיומו קודם למהותו. כאן סארטר היה רחוק מלדייק (ואולי לא רצה לדייק, מתוך להיטות-יתר לגייס את היידגר למחנה), שהרי על פי היידגר אין כל משמעות לאמירה זאת. בעיניו אין זה משנה כלל אם הקיום קודם למהות או שמא המהות קודמת לקיום, שכן שני רעיונות אלו חשובים הרבה פחות משאלת יסוד אחת - שעסק בה כל חייו והקדיש לה את האונטולוגיה (תורת היש) שלו - שאלת משמעות ההווה או, בפשטות, משמעות הפועל "להיות".

כדי להבין את טבעה של שאלה זאת ואת דקויות המחלוקת הפילוסופית בינו ובין סארטר, אדון בקצרה ברעיון יסודי זה של ההגות הקיומית, דהיינו בתזה הקובעת שקיומו של אדם קודם למהותו.

קיום קודם למהות

בהשפעת תורת האידיאות של אפלטון עסק רוב רובה של הגות המערב באידיאת האדם או במהותו הנצחית המוגדרת מלפני לידתו. כך קבע אפלטון שהאדם הוא תבונה בלבד ושאינו גופו שייך למהותו, ואריסטו קבע שהאדם הוא יצור פוליטי-חברתי, ואחר כך טען רוסו שהאדם הוא יצור מוסרי וטוב מלידה, וקרל מרקס - שהאדם הוא תוצר של יחסי הייצור וחוקי כלכלת השוק. לאורך השנים הופיעו גם "homo faber" (האדם היוצר), "homo ludens" (האדם המשחק) ועוד. יהיו הגדרות אלה כפי שיהיו, תמיד ההנחה שלהן היתה שלאדם יש טבע ומהות קבועים ואוניברסליים (כפי שכל זרע וזרע של אפונה מכיל אותו צופן גנטי). היחיד, על פי השקפה רווחת זאת, הפך לדוגמה פרטית בלבד של המושג המופשט של "האדם כשהוא לעצמו". הפרא מן הג'ונגל, הבורגני מן העיה, הגאון, זמר הפופ, היטלר או ליאונרדו דה וינצ'י - כולם כלולים בהגדרה אחת, ולכולם איכויות ותכונות בסיסיות זהות. המהות הכללית של האדם קודמת תמיד להופעתו הקונקרטית של יחיד מסוים בזמן כלשהו.



על רוחו, להתגבר על "ככותו העיקשת" באופנים שונים, להשלים עמו או להיכנע לו – והוא יכול גם לברוח ולנוס ממנו. אין ההיסטוריה עושה את האדם, אלא האדם עושה את ההיסטוריה. האדם אינו היצור החברתי, כטענת אריסטו, אלא החברה היא אחד מהתוצרים האנושיים.

עם זאת, למרות עמדות דומות של היידגר ושל סארטר בנוגע למושגים "קיום" ו"מהות", הראשון טוען שלושה דברים עקרוניים נגד התזה כי "הקיום קודם למהות".

1. הוא טוען שסארטר הוא הומניסט מטאפיזי השבוי עדיין במונחי הסובייקטיביות. מכיוון שההוויה (Sein) קודמת על פי היידגר להבחנה בין "סובייקט" ל"אובייקט", הרי פילוסופיה כגון זו של סארטר, שנקודת המוצא שלה היא הטענה בדבר ודאות הווייתו של הסובייקט כסובייקט חושב, מניחה את מושג ההוויה בלי לחקור אותו, ולכן אין היא עומדת בדרישות האונטולוגיה היסודית שהיידגר מציב.

2. הביקורת השנייה היא טענתו כי לפני שמבררים את הקדימות הלוגית, האונטולוגית ו/או האמפירית של אחד ממושגים אלו, חיוני ביותר לעסוק תחילה בשאלת היסוד, ההכרחית לדיון כולו, מהי משמעות ההוויה. בעיני היידגר זהו מושג ראשוני ביותר שעליו חייבת להתבסס כל אונטולוגיה עתידית. כל האונטולוגיות בהגות המערב עד כה "שכחו את ההוויה", כדבריו של היידגר, וזנחו את השאלה היסודית על מובנה של מילה זו. רק לאחר שתוכהר משמעות המילה ויתבררו לאשורם מובניה השונים – או אז יהיה אפשר לגשת לשאלה שהציב סארטר בהרצאתו לעיל. בעקבות חקירותיו של היידגר התברר לו כי ההוויה האנושית מצויה ברמה אונטולוגית שונה עקרונית מזו של הדברים בעלי המהויות, ולכן אין בעצם כל שחר לטענה כי היא קודמת למהות או באה בעקבותיה.

3. בדבר טבען השונה של הוויה ומהות נוכל לומר כי כדי לעמוד על אופיו ותכונותיו של דבר כלשהו הנמצא בטבע אפשר באופן עקרוני להשוותו לדברים אחרים בסביבתו הדומים לו או השונים ממנו בכל מיני היבטים הניתנים להכרה ולתפיסה על ידינו. אך כיצד נוכל להשוות בין הוויה אנושית לבין דברים שכלל לא קיימים? האם נוכל לשים בצד אחד את כל הדברים (בעלי המהויות) החומריים בעולמנו ולשים מנגד את כל מה שאיננו? ברור כי זה אבסורד גמור. לכן אנו מרגישים אינטואיטיבית כי מדובר כאן בשני מושגים שונים לחלוטין, שאין ביניהם כל קשר אמפירי או לוגי מובהק.



ז'אן-פול סארטר

הפילוסופים הקיומיים, וסארטר בראשם, דוחים השקפה נוקשה וסטטית זו על טבע האדם על ידי דחיית העמדה הקלאסית, זו הטוענת שאפשר ליישם את מושג המהות על כל אדם ואדם. היידגר אף הרחיק לכת יותר מכך וטען כי שאלת היסוד של כל אונטולוגיה חייבת להתגבר על ההשקפה המוטעית הזאת. בטרם נברר לעצמנו מה קדם למה, הקיום למהות או להפך – והאם מדובר כאן בקדימות לוגית או אמפירית בזמן בלבד – עלינו להנהיר לעצמנו מה פירוש לחיות (דהיינו מהי משמעות הקיום כשלעצמו). חשוב להעיר כאן כי המרד האקזיסטנציאליסטי נגד השקפה מהותנית אינו מחייב כלל את דחיית מושג המהות. בתחום המדע, בתחום האובייקטים הטבעיים או המיוצרים, גם הזרם האקזיסטנציאליסטי בפילוסופיה בת זמננו מחזיק במושג המהות, שהוא סכום האיכויות וההגדרות המאפשר את ייצורם או זיהוים של אובייקטים אלה, הקודם לעצם קיומם. אשר על כן, את תהליך יצירתם אפשר לתאר כמערכת מן המהות הפוטנציאלית אל הקיום המממש אותה.

אם לגבי כל האובייקטים החומריים נכונה העובדה שמהותם קודמת לקיומם, לגבי האדם בלבד המצב הפוך למעשה – קיומו הקונקרטי קודם למהותו. וכך טוענים הוגי הקיום שההוויה האנושית חומקת מכל ניסיון לבטאה ולתמצאה באמצעות המשגתה האפריורית, בניגוד לכל הדברים האחרים בעולמנו. האדם קיים, הוא אירוע טהור של התקיימות. מהו או מיהו האדם אי-אפשר לקבוע במשך אירוע זה של ההתהוות. זהו הרקע הפילוסופי לקביעתו המפורסמת של היידגר "המוות נכנס לחיים כדי להגדירם"³, כי כל עוד אנו קיימים (או חושבים) תמיד נוכל לאמץ לעצמנו זהות שונה מן הקיימת כרגע ותמיד נוכל לעצב וליצור את מהותנו – ככל העולה על רוחנו במסגרת האילוצים והנסיבות הקיומיות הספציפיים לנו ולתקופתנו. לאדם אין טבע קבוע מראש, ואין תנאים אפריוריים להתקיימותו. עניין זה מסביר את הפן הסובייקטיבי של הגות זאת, המדגישה את תודעתנו החושבת והאקטיבית ולא את גופנו המרגיש והפסיבי. כבני אדם אנו מתקיימים – כלומר חודגים תמיד מכל היקבעות והגדרה חד-משמעית. לאדם אין טבע קבוע מאחר שאין אף אחד המסוגל להעניק לו טבע זה או אחר או לברוא אותו על פי נוסחה או אידיאה אפריורית (אף לא "בצלם אלוהים"). לכן האדם הוא תמיד מה שהוא עושה מעצמו, אך בינתיים אין הוא מאומה. ברגע עכשווי זה הוא תודעה ספונטנית הנובעת מתוך עצמה בלבד. בניגוד לחומר, התופס מקום בחלל, התודעה איננה יש מתפשט. עניין זה מסביר גם את כותרת חיבורו המרכזי של סארטר "הוויה ואין". אין תודעה כזאת ניתנת לקבוע, ועל כן אי-אפשר להגדירה, לנסחה ולסמנה בתוויות כלשהן.

קיומו הדינמי של האדם, היוצר לעצמו מהויות, נמצא אפוא תמיד מעל ומעבר לרגע נתון כלשהו. אם אפשר להגדירו הרי זה רק בצורה רטרוספקטיבית. קיומו של אדם שייך כבר לעברו ואינו נמצא עכשיו עמו ובן, כי עכשיו, בהווה, התודעה הנעה והרוחשת הזו מצויה בזרימה בלתי פוסקת. האדם הוא האין כי עברו כבר עבר, ההווה שלו עדיין מתהווה, והעתיד שלו טרם התהווה, כמאמר המשורר: "העבר – עבר – ההווה כהרף עין – העתיד – עדיין".

הואיל ולאדם אין מהות קבועה ובת-קיימא, הוא "נידון" תמיד ליצור את עצמו. הוא נידון לעצב את טבעו בתוך ההקשר ההיסטורי-חברתי המסוים שאליו הוטל ושבו הוא ממוקם. הקשר ריאלי-היסטורי זה אינו יכול להגדירו ולקבוע את מהותו הסופית, שכן האדם יכול תמיד לכהור באחת מדרכים רבות מספור להגיב אליו. הוא יכול לפרשו ככל העולה

מהו הומניזם?

הואיל והמובנים שמייחסים סארטר והיידגר למונח "הומניזם" מרכזיים ביותר בהגותם, אתעכב בסוף על מונח מרכזי זה ואנסה להסביר למה מתכוון כל אחד מהם בהתייחסותו למונח. מה שחשוב להדגיש כאן הוא העובדה כי מרעיון זה של הומניזם נגזרים גם רעיונות יסוד אחרים של טקסטים חשובים שכתבו היידגר וסארטר, ובמיוחד **ערך מוסרי מרכזי** הייחודי להם בלבד.

במילים "ערך מוסרי מרכזי" אני מתכוון לערך האותנטיות, או בשפת היידגר "Eigentlichkeit" ובשפתו של סארטר "authenticité". האותנטיות נוגעת ראשית כל לטיב הזיקה שיוצר האדם כלפי עצמו. מכאן עולה השאלה אם יחיד אותנטי יכול עקרונית להתפתח ולחיות בחברה ככזאת. הוגי האותנטיות הגדולים של המאה התשע-עשרה,

כמו קירקגור וניטשה, התקשו להסביר כיצד תיתכן בכלל אתיקה של האותנטיות. כיצד תוכל האותנטיות, המורדת בכל אתוס משותף והמתמקדת בזיקה שבין אדם לעצמו ולעצמיותו, להיפך לערך תקף לכולנו?

שאלה זו נעשתה לנקודת מוצא במחשבת הדור השני של הוגי האותנטיות, היידגר וסארטר, ותשובתם סימנה מפנה במסורת זו: אידיאל האותנטיות, שנתפס במאה התשע-עשרה כפתוס אישי מרום, פתוח וספונטני, קיבל במאה העשרים צביון שיטתי-אונטולוגי. נראה כי הדרך שהובילה מאביר האמונה האותנטי של קירקגור⁴ אל גיבורה האותנטי של הכפירה בנוסח זרתוסטרא של ניטשה או סיוזיפוס של קאמי הגיעה למבוי סתום.⁵ אולם סארטר לא נואש מלהפוך את האותנטיות לערך מוסרי-חברתי ממש. זאת הוא ניסה לעשות בעיקר בהרצאתו הנודנה כאן.

אולם בעיה חמורה אחת רודפת את האתיקה של סארטר כרוח רפאים מן השאול: אם החירות היא צורה בלבד, ואם אי-אפשר להצדיק באופן מוחלט את האותנטיות כערך אתי, מדוע לא להיות נאצי נלהב ואותנטי מתוך חירות ושיקול דעת? בעיה זאת לא היתה תיאורטית בלבד, אלא הועלתה על ידי תלמידיו וחבריו של סארטר שחזרו זמן קצר קודם לכן משדות הקטל המזויעים של מלחמתם בכיבוש הנאצי.

בהרצאתו ניסה סארטר להשיב לשאלות אלה. לשם כך הוא הרחיב את מושג החירות והעניק לו משמעות חברתית-אובייקטיבית שגררה הצבה של עיקרון אתי במונחים של עמנואל קאנט: האדם שוב אינו בוחר בשביל עצמו בלבד ואין הוא רק מקור מעשיו ושופטם היחיד. בחירתו של האדם היא בה בעת בחירתו בשביל כל בני האדם באשר הם בעלי תודעה חופשית כמוהו; על כן שאיפתו לחירות אישית מביאה אותו לשאוף גם לחירות זולתו. לאחר שסארטר קבע לחירות עוגן של משמעות בדמות שיפוט מוסרי ערכי, הוא יכול גם להציע הגדרה חיובית לקיום אותנטי.

לפי הצליה סארטר במשימות שקיבל על עצמו בהרצאה זו, היה באפשרותו להצדיק הן את יתרון הקיום האותנטי על פני הונאה עצמית והן את הקשר בין אותנטיות ובין התייחסות אל הזולת, זאת אומרת את המוסר במונחי העממי מבחינה זו האקסיסטנציאליזם הוא הומוניזם נוגע במישור האתי, שלדיון בו מבטיח סארטר במשפט הסיום של "הוויה ואין" להקדיש את עבודתו בעתיד. בהרצאה זאת אפשר למצוא למעשה את גרעיניה הראשונים של אתיקה של אותנטיות, שסארטר לא הספיק (או לא הצליח) לכתוב בפועל.

מכל מקום, על פי סארטר, וגם על פי היידגר המוקדם, החזרה אל קאנט הכרחית כדי להעניק לאידיאל האותנטיות אופי מוסרי-חברתי. לכן רצוי לחזור למקורות ההיסטוריים של המושג שבו עוסקים היידגר וסארטר, ההומוניזם, ולהסביר את תשובותיהם השונות לשאלת יסוד זאת: מהו הומוניזם?

ראוי להקדים ולומר כי כפי שההשקפה המהותנית בדבר טבע האדם החלה עם אפלטון, גם מקורות ההומוניזם המערבי מעוגנים בדיאלוגים של סוקרטס כפי שהוצגו בכתבי אפלטון. עם זאת, ההשקפה ההומוניסטית קיבלה תנופה מחוזקת בתקופת הרנסנס עם החזרה לערכי התרבות של יוון העתיקה ורומא. ההומוניזם הפך את האדם – כסובייקט חושב ויצירתי (לכך מתנגד היידגר במפורש) – לאמת המידה של כל הדברים. במרכז הבמה העולמית, וגם בחדרי מוזיאונים לציוור ולפיסול מימי הרנסנס ואילך, הועמד האדם כיחיד ייחודי בעל ערך עליון. מצוירים סכמטיים וצורניים של חבורת הקרושים הנוצרים עם ישו בראשם, אנו

עוברים בגלריות מודרניות יותר לאדם הפרטי על תשוקותיו והתנסויותיו האישיות, אינטימיות ככל שתהיינה.

סארטר הקנה משמעות חדשנית ומקורית למונח "הומוניזם" כשטען כי הומוניזם מתמצה בכך שאין עולם מלבד היקום האנושי, עולם הסובייקטיביות האנושית. אולם היידגר יצא בתוקף דווקא נגד הגדרה זאת והגדיר אחרת את ההומוניזם במסה זו, שבה הוא מנסה להפריד בין פילוסופיה להומוניזם ובה בעת מתעקש על אופיה ההומוניסטי של משנתו.

לא אסכם כאן את עמדתו של היידגר רק אציין כי ההומוניזם האירופי לא מעוגן בתיאוריה או בטקסט זה או אחר, אלא צמח באופן הדרגתי במשך תקופה ארוכה למדי. בדרך כלל מדגישים שני היבטים מרכזיים של ההומוניזם:

א. ההיבט הקוגניטיבי, דהיינו התשוקה לדעת ולהכיר את בני האדם, כפי שפעמה בעבודותיהם של קאנט, גתה וגיבורי הנאורות האחרים;

ב. ההיבט ההיסטורי התוכני במובן שבו הצטרף המושג לאידיאת האדם בתקופת הרנסנס ואחריה בהדגשת האינדיבידואליזם של "כל אדם ואדם" שהוא בבחינת "פלא ייחודי וחד-פעמי" (כאמרת ניטשה).⁶

מה שברור הוא שהמונח "הומוניזם" קשה ביותר להגדרה מוציאה וממצה, שהרי חוקרים, פרשנים והוגי דעות שונים מתמקדים במשמעויות שונות שלו. הכל תלוי בזווית ראייתו הפילוסופית, הפוליטית והתרבותית-חברתית הכללית של המגדיר. אבל דווקא בכך, לדעת, מבטא ההומוניזם בעצם אחת ממשמעויותיו מרכזיות: הדגשת הסובייקטיביות של הרוח האנושית, שבאופן מהותי אי-אפשר לשימה בסד הצר של הגדרה כזאת או אחרת. מטבעה של הסובייקטיביות האנושית שהיא מבקשת לחרוג מעבר לכל גדר והגדרה סופיים ותמיד שואפת להגדיר את עצמה מחדש. אלולא תכונה זאת של הפילוסופיה ושל הפילוסופים הגדולים, לא היתה הפילוסופיה שלנו – philosophia perennis – פילוסופיה מתמדת.

*

לסיכום אפשר לומר כי מה שבאמת עובר כחוט השני ומשמש מוטיב מרכזי ברוב ביטויי ההומוניזם ההיסטורי והפילוסופי כאחד (פרט לאלה של היידגר) הוא ההשקפה בדבר חירותו הבסיסית של האדם באשר הוא אדם. סארטר החזיק בדעה זאת לא רק במישור התיאורטי אלא גם במישור המעשי של חיים כאן ועתה, והדגיש כי עם החירות באה גם האחריות. גישה זאת היתה להיידגר לזרא. מבחינה זאת צודק דרור פימנטל בקובעו במאמרו כי "היידגר הוא גם הרבה יותר מאקזיסטנציאליסט". רק אוסיף ואומר כי הוא גם הרבה פחות מאקזיסטנציאליסט, באשר הוא דוחה את מרכזיות החירות של הסובייקט האנושי, את אחריותו הישירה והמיידית למעשיו ולחיינו ואת המעורבות הקיומית שעליו לגלות כלפי בני מינו האחרים, אופי מדינתו וטבעה של תרבותו. לכן, היידגר היה בוודאי דוחה את דבריו הנוקבים של סארטר על גורל הצרפתים בזמן הנאצים:

מעולם לא היינו כה חופשיים כמו במשך הכיבוש הגרמני. איבדנו את כל זכויותינו, החל בזכות הדיבור; היו פוגעים בנו בכל יום והיינו צריכים לשתוק; גירשו אותנו בהמונים, כעובדים, כיהודים, כאסירים פוליטיים. בכל מקום – על גבי הקירות, בעיתונות, על מסכי הקולנוע – מצאנו את הפרצוף הרוחח שכובשינו רצו שיהיה לנו בעיני עצמנו; בגלל כל זה היינו חופשיים. הואיל והארס הנאצי פעפע אפילו במחשבותינו, כל מחשבה נכונה היתה ניצחון. הואיל והמטרה הכלל-יכולה רצתה להשתיק אותנו, כל מילה הפכה יקרה ביותר כמו כוּבד

הנה ימים באים [ב]

הנה ימים באים ועוף השמים מוליך בשורה: נחמו נחמו בני-כנף כי עוד עיט עם תור ישתובב ויונה עם נץ עלי זית תרכיב - נחמו נחמו כי אך חמלה וחסד בכם ימשלו כי עורבני כמואיזן יצוח מלא גרונו לכנס בני מינו לשחרית של שבת הלא היא חמדת ימים ונשר ממעל יסוכך אברותיו עלי בית תפלה בואכה מפתן חרש מאדים עליו טרם שלכת - הנה יונק דבש נועץ מקור ארץ בין שפתי פרח תודעה מלבלב נוגה סביבותיו באור יקרות ועוד מעט-קט ילכש רקיע שלמת תכל - הנה ימים באים והחכם באדם יאמר: לך אל הצפור ערל-אזן שמע סלסוליה ויאורו פניך -

הנה ימים באים וילוד אשה יתה במכחול דבש תלמי הרהורים במצח ענן - כי יצר לב האדם ירקיע מנעוריו ולקח הימין לא דמות לו לא תאר כי אם נשמה צפורית רועה בנאות דשא שוחרת פתחי היכלות - נחמו נחמו כי הנה משיב רוח מוריד גשם מרעף טל על כל גבעה גבוהה ועץ רענן בוא יבוא ולו ישתחו עוף ואדם עת תמריא שכינה מרכבת מאורות אלי זבול עולם - כי אחרונים ראשונים יחוו במראה והוא לוט בהלת ערפלים וראשונים אחרונים ישתאו לפשרו -

בן אדם לא תדע שפת בן כנף בשיח עליון לשון רז לא תבין כי מעפר באת ואל עפר תשוב מחוזות נגהה לא תגש - הנה משק עוף טהר-אברה בעפאי עץ בא בימים שם צופית עם אדם-חזה תגור - ואתה צא ולמד כרה און לחכמת הנגון בוא בשער ויפתח לך כי מי עורב תורע לעת בקר אם לא מלאך שוכב מתגרה בחצפה זועק חמס פקוזק נגזל מי תהדס כפרוז אם לא יונה מנקרת בעשב ללקט פרוורים - כי הללו משושריח המה ומזון בינת-לב נחם ומזור יפעת תבל ומלאה -

הנה ימים באים ועוף השמים יוליך את הקול: נחמו נחמו כי אברת עוף בכם ורוח צפור נוטקת שחקים רוכבת עבים דואה פרא בהרים - שם שמש כמואיזן זריחות יגיה אורו לברך כל חי כל נושם כל נחלץ מגיא-צלמות משוטט בארצות החיים - לו יהי כן כדבר הקול בשורת רננה מפריח ממעל אדוות נשימה

מתוך הקובץ *קשובים לציפור העולם*, שיראה אור בקרוב בהוצאת עמדה

הערות

1. ז'אן-פול סארטר, *האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם*, תרגם, ערך והוסיף אחרית דבר יעקב גולומב, ירושלים: כרמל, 1990.
2. סארטר, *האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם*, עמ' 11.
3. לפירוט רעיון זה אצל היידגר ראו יעקב גולומב, "משמעות המוות היא משמעות החיים", אסא כשר (עורך), *משמעות החיים*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 108-121.
4. ראו תמי יגורי, יעקב גולומב ופיני איפרגן (עורכים), *קירקגור: בין אמונה אותנטית להונאה עצמית*, ירושלים: מאגנס, 2018.
5. לדיון מפורט בנושאים אלו ראו יעקב גולומב, *אביר האמונה או גיבור הכפירה? חיפוש האותנטיות מקירקגור עד קאמי*, תל אביב: שוקן, 1999.
6. ניטשה, "שופנהאואר כמחנך", *מסות על חינוך לתרבות*, תרגם, הקדים וערך יעקב גולומב, ירושלים: מאגנס, 1999, עמ' 21.
7. Jean-Paul Sartre, *Situation III*, Paris: Gallimard, 1949, pp. 11-12 (התרגום וההדגשות שלי).
8. עם זאת, ידועה העובדה כי היידגר מעולם לא התנצל על שיתוף הפעולה ההדוק שלו עם משטרו של היטלר בהיותו רקטור של אוניברסיטת פרייבורג, וגם לא על כך שמחק את הקדשתו האישית למורו המהולל אדמונד הוסרל מן המהדורה השנייה של *הווייה וזמן* מכיוון שהוסרל היה ממוצא יהודי.

המעורבות (Engagement) [...] הבחירה של כל אחד מאיתנו הפכה אותנו לאותנטיים, היות שהיא נעשתה מול נוכחות המוות, היות שתמיד היה אפשר לנסח אותה בצורה של "מוטב המוות מ...".

בקטע זה מופיעים כל המוטיבים המרכזיים של הגות סארטר: חירות, בחירה, אחריות אישית לכל בחירה שהיא, מחויבות כל אדם ואדם לחירותו ולחירות זולתו, אידיאל החיים האותנטיים. מוטיבים אלה הופיעו במשנה חוזק וביתר פופולריות בהרצאתו *האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם*. חלק מהם נדחו בידי היידגר במסת התגובה הביקורתית שלו. האם הדגשת יתר זאת של אחריות האדם על חייו, חיי עמו וגורל תרבותו היתה חמורה מדי בעיני היידגר, שכידוע נסחף אחרי משבי הרוח הנאציים בתקופת היטלר? האם תחושת אשמתו הכבדה על שיתוף פעולה עם המנגנון ההרסני ביותר לחירות האדם וכבודו מנעה ממנו לאמץ לעצמו דברים אלה ואחרים של בר הפלוגתא שלו מעבר לגבול? לא עלינו לחרוץ דעה לכאן או לכאן, שהרי לא עומדות לרשותנו כל העדויות שמאפשרות לחרוץ משפט צודק ואמין.⁸ מה שנותר לנו הוא מסה זו על ההומניזם, הפתוחה לפרשנותם הסובייקטיבית של הקוראים בה.

שבה כתב את סיפור ההווי-הריאליסטי "שקיעה כפרית" (1976), ובין הרומן הדיסטופי **מלאכים באים** שראה אור עשר שנים אחריו ב-1987, ובגרסתו המחודשת, לפני כשנתיים. ב"שקיעה כפרית" בן-נר מנתח בסכין איזמל את רקבוננו של כפר פוריטני בצפון הארץ, שתושביו חיים בו חיים אומללים, מדכאי תשוקות ונטולי אופק, ללא שאר רוח. גיבור הסיפור יצא בתחילתו להרפתקה מינית מסחררת, כאשר ניהל רומן עם אשת איש בכפר, דבר שהוביל להתפרקות משפחה ולערעור היציבות החברתית. למרות בגידתו בקולקטיב הוא מזהה את עצמו כחלק בלתי נפרד מהכפר, כמי שמנהל עמו יחסים סימביוטיים, שמגדירים את זהותו ואת סיבת קיומו. הוא אינו מסוגל לחיות אפילו יום אחד מחוצה לכפר ומנגד, גם תושביו זקוקים לנוכחותו ונאחזים בו, על אף הנזק המתמשך שהוא מחולל בחייהם.

כמה מבקרים זיהו את הסיפור הקצר "אחרי הגשם", שראה אור ב-1979, כמבשר הכתיבה הדיסטופית ביצירתו של בן-נר. סיפור זה מגולל לילה אחד בחייו של גבר צעיר בתל-אביב אפוקליפטית, המיטלטלת ממלחמת אזרחים בין ימין לשמאל, כשברקע מסתובבים פושעים ומסוממים שוויתרו על אנושיותם. עם זאת, לדעתי, כבר בסיפור המופתי והמוקדם יותר "שקיעה כפרית", שלכאורה מנוגד בצורתו הריאליסטית לז'אנר הדיסטופיה, בן-נר מכין את הקרקע לתיאור ההווי הישראלי כאפוקליפטית דרך תיאורו את החברה הציונית, בדמותו של כפר קטן מחניק ומסוגר, כחברה שעוד לפני שהשמש זרחה בה, היא כבר שקעה. ומנקודת מוצא זו, המרחק לכתיבת רומן דיסטופי כמו **מלאכים באים** הוא קטן יותר מכפי שנדמה.

בשנות השבעים בן-נר מתבונן בביקורתיות בחברה החלוצית, המסמלת עבורו את החברה הישראלית בכללותה, והוא מבקש להזהיר מפני כליונה. הוא נחרד מקיומם התפל והמצמיט של החלוצים, שאינם מצליחים לממש את הערכים האידאליים שמטרתם להצמיח חברת מופת, דווקא מתוך תפיסתו את עצמו כפרי גידולה של חברה זו.

ההתחיות הגברית שבן-נר מציע לגיבוריו הגבריים המאוכזבים והמיואשים מהחלום הציוני, ורוב גיבורי יצירותיו הם אכן גברים, נובעת מהפחד ומהכאב שהזולת מעורר בהם ומדרישתם לנקמה. אי-לכך, הפחד הופך לכוח הפעולה של הגיבור, והוא גם כוח היצירה של בן-נר עצמו, המיטיב לתאר את הפסיכולוגיה של המותקף ההופך לתוקף בסיפורי ההווי שלו לא פחות מאשר בדיסטופיות שלו.



בן-נר הוא בן למייסדי כפר יהושע ובו בילה את ילדותו ונעוריו. בדומה לגיבור "שקיעה כפרית", הוא מכיר מקרוב את קול צעדיהם של אנשי הכפר בנוקשותם, בסגפנותם ובחוסר תקוותם אך גם בעמלם ובחריצותם. מתוך עמדה אמפתית זו עלילת הסיפור נעה על ציר המתח שבין היות הגיבור - והמחבר הכותב אותו - חלק אורגני מהכפר, ובין היות השניים מבקרוי החריפים ביותר, המייחלים לשיטפון כדוגמת זה של סיפור נוח שיחריבו, ויוביל להקמתה של חברה חלופית בריאה ואיתנה יותר שתיטיב עם חבריה ולא תדכא את תשוקותיהם.

ואילו **מלאכים באים** המתח בין העמדה השבטית-חומלת לעמדה הביקורתית שמבקשת לנפץ את הקיים נעלם ומפנה את מקומו לתנועה עצבנית ותזויתית בין דרישת נקמה אכזרית במי ש"חטף את המדינה" והשליט בה שלטון אימים לעמדה מיואשת והדוניסטית המובילה

חששו של אדון: מתי החל יצחק בן-נר לכתוב דיסטופיות?

סיפורה של שפחה, סדרת הטלוויזיה המבוססת על הרומן הדיסטופי של מרגרט אטווד מאמצע שנות השמונים, הפכה לאחת מהסדרות הנצפות והמדוברות ביותר ב-2017. אבל לא הרבה יודעים ששנתיים לאחר שפורסם ספרה של אטווד באנגלית, ראה אור בישראל ספרו של יצחק בן נר **מלאכים באים**. במרכז הרומן דוד הלפרין, איש מחשבים נהנתן והדוניסט, שבדומה לגיבורת הספר של אטווד, נלכד בזרועות השלטון התיאוקרטי-דיקטטורי, הילכדות הנפתחת בתקיפה מינית ופיזית שמשנה את מסלול חייו לעד.

קשה להאמין ש**מלאכים באים** בדומה ל**סיפורה של שפחה** יעובד אי פעם לסדרה טלוויזיונית בישראל בשל חומר הנפיץ הפוליטי הטמון בו - הוא מתאר תל-אביב טכנולוגית ועתידינית, המסמלת את מדינת ישראל, הנשלטת על ידי משטר הלכה שרומס את זכויות אזרחיו. עם זאת, שתי היצירות חולקות נקודת מוצא משותפת אחרת: שתיהן דיסטופיות טורדות מנוחה, המתארות שלטון אלים ונחוש שמצליח לחרב כליל את תפיסת העולם בעלת הערכים המודרניים-הומניים ואת עקרונן הסולידריות החברתית, ומפקיר את נתיניו משוללי הזכויות לנחשולי אלימות מטעם השלטון ונציגיו. שתיהן מקצינות את מופען של תופעות פשיסטיות קיימות בחברה כדי להתריע מפני הסכנה שבקיומן ולהביא לסיומן. העולם הבדיוני והמרוחק לכאורה שהן מתארות, שבמרכזו שלטון דיקטטורי השולח את זרועותיו לכל תחומי החיים, מהווה שלב אחרון בתהליך התרופפות אחיזתם של הערכים הליברליים בחברה עד להיעלמותם כליל, ובאופן זה הדיסטופיות של בן נר ואטווד מיטיבות לתאר את הלכי הרוח השולטים בארה"ב ובישראל של ימינו.

ז'אנר הדיסטופיה - שהרומנים **סיפורה של שפחה** ו**מלאכים באים** משתייכים אליו - מתאר מציאות חברתית ספקולטיבית, פרנואידית ומבהילה, שבה משטר עריץ משליט אימה על נתיניו חסרי האונים, בדרך כלל בעקבות חורבן אקולוגי או גיאופוליטי. במילים אחרות, מציאות מהופכת בכל הווייתה לחברת מופת כמו זו המופיעה בז'אנר המהופך לדיסטופיה - האוטופיה. גיבורי הדיסטופיה, בדומה ל**שֶׁלְפָּרְד** ולהלפרין, הם לרוב דמויות שקוראות תיגר על המציאות הדיקטטורית חובקת-כל הזאת, בדרך כלל בלי שהם מצליחים לשנותה.

אך בתחילת דרכו כתב בן-נר בז'אנר הפסיכולוגי-ריאליסטי ולא בז'אנר הדיסטופיה. לכן נדמה שתהום פעורה בין תחילת דרכו הספרותית,

אסתר יוסופוב

*

אָמְרוּ בְּחֻדְשׁוֹת שְׁהִירַח
מִתְרַחֵק מֵאֲתַנּוּ בְּכָל שָׁנָה

אֲנִי מֵעַכְלָת אֶת הַחֻדְשָׁה הָעֲצוּבָה
וּבִירְחָם סוּגְרִים עוֹד מִפְּעַל

הִירַח מִתְרַחֵק וְאֲתָהּ דוֹאֵג
בְּמָה לְהֶאֱכִיל אֶת יְלָדֶיךָ

אֲפִלוּ סְפוּרִים עַל הִירַח
כִּבְרַי אֵי אֲפֹשֶׁר לְסַפֵּר

יֹאשׁ

בְּיוֹם הַלְדָּתִי אֲנִי מִקְבֵּלָת
שְׁלֵל: שׁוֹבְרֵי מִתְנֹת
(*לְמֹשֶׁה עַד לְתֹאֲרִיךְ)
אֲנִי אֲפִלוּ יוֹצֵאת לְרִיצָה
מִטְרַפֶּת בֵּין הַחֲנִיּוֹת
(*הַמְעֻטוֹת שְׁעָדִין פְּתוּחוֹת)
שְׁסוּגְרוֹת שְׁעָרֶיהֶן רִגַע לְפָנַי
אֲנִי רוֹאָה אֶת חֲלוֹן הַרְאָוָה
(*שְׁנֵאֲטָם בְּחֻשָׁךְ)

*

גּוֹפְתוֹ הַקְּרָה שֶׁל הָאֱלֹהִים
נִמְצָאָה בְּכִכְר הָעִיר פְּרוּשֵׁת אֵיבָרִים
וְעֲלִיָּה חֵיוֹךְ מִסְתוֹרֵי
מִימֵינוּ וּמִשְׁמָאלוֹ עָמַד
קָהַל שְׁלֵא הָאֲמִין עַד
אוֹתוֹ רָגַע שֶׁהוּא קָיָם

מוֹכֵן שְׁמִירָה נְסוּ לְהַפְּיֵחַ
חַיִּים בְּנִשְׁמַת אִפּוֹ
הִכּוּ בְּדַפְּבִרְיֵלְטוֹר
עַל חֻזְהוֹ וְהָעֲצוּם שְׁמִיָּהּ
עָלָה וַיִּרְדַּע עַל סֶלֶם צְלָעוֹתָיו

מִיִּשְׁהוֹ צָעַק שְׁמִסְפִּיק כִּבְרַי
תְּנוּ לוֹ לְלֶכֶת
וְאַחַר אָמַר שְׁלֵא מוֹתָרִים
בְּשׁוּם אִפֵּן

וְכֹה עָמְדוּ הַתּוֹכְחוּ בְּכּוֹ הַצְּטוּחוֹ
עֲלֵתָה הַהַמּוֹלָה הַשְּׁמִיָּמָה
וַיִּרְדָּה פְּמִלְיָה שֶׁל מַעֲלָה וּשְׁנֵי מְלָאָכִים
הִרְיָמוּ אֶת אֱלֹהֵיהֶם נִשְׁאוּהוּ תַחַת בְּתֵי
שְׁחִיזוֹ הַחֲמִימִים
וְנִסְקוּ

לאסקפיזם כפי שאפשר ללמוד מהמונולוג הבא של הגיבור: "לא. לא אהיה שליח ציבור, לכל הרוחות. אני מייצג את עצמי. ואני לכה. כמו תמיד. לא נזקק לאחרים. לא מניח לאחרים להזיק לי. לא מוכן שלא להתבונן במשמעות הרחבה, הכללית, של הדברים, אלא דרך העיניים הצרות" (מלאכים באים, 2016, עמ' 410). דוד הלפרין, האנטי־גיבור הנהנתן, מנסה לאחוז במידת ההנאה הבורגנית שהשלטון העריץ עוד מאפשר לו להחזיק, אך לאחר ששלושה אברכים מכים ואונסים אותו, הוא יוצא למסע נקמה גברי שלא היה מבייש את מערבוני קלינט איסטווה, בגרסה הישראלית המקומית־עתידנית שלהם, בתקווה כי היא תגאל אותו מייסוריו הנפשיים שאינם נותנים לו מנוח מאז שהותקף.

מלאכים באים בן־נר יוצא מגבולות "ההתיישבות העובדת" ומביט בקבוצות שנראות ומתנהגות שונה ממנו, והוא אינו אוהב את המחזה המתגלה לו. ז'אנר הדיסטופיה מאפשר לו לבטא בצורה המזוקקת ביותר את הפחד והאכזבה שלו מהמציאות שבתוכה הוא חי, שבה הקבוצה שאליה הוא משתייך ירדה מגדולתה והיא אינה עוד מי שקובעת באופן בלעדי את סדר היום החברתי, דרך תיאורו את האלימות חסרת הגבולות המופנית בדיסטופיה כלפי קבוצת המיעוט הנרדפת.

מלאכים באים אפשר ללמוד שככל שיצירתו של בן־נר מתרחקת, כרונולוגית ומנטלית, מרגע השיא של מימוש החלום הציוני, כלומר, מרגע הקמת המדינה, ומההוויה החלוצית של יושביה, ישראל הופכת למקום יותר ויותר מסוכן עבור מחברה. בעוד שכשלושה של החברה המתעוררת הפורייטנית ליצור חברה אידיאלית מתואר ב"שקיעה כפרית" באופן נוגע ללב, כמעט ככישלון אישי, **מלאכים באים** הגיבור נלכד בזרועותיהם של אנשים שהרשע שלהם אינו יודע גבולות ומעצורים ומכאן שאי־אפשר אפילו לנסות להסביר את התנהגותם, כי בעצם קיומם הם מבטאים את מהות הרוע הפונדמנטליסטי.

עשר שנים לאחר המהפך של 77, בן־נר כבר מתאר את ניוונה של החברה הישראלית על כל יושביה ואגפיה, והמראה הוא רע ומה, התגשמות כל הפחדים החילוניים עלי אדמות. ברומן זה הוא אינו מעוניין לחשוף את המתחים של החברה המתעוררת הסגורה, שבה גיבורה מיואשת שורפת את המתבן, כפי שקורה בסיפורו המפורסם "עתליה". במקום זאת הוא מתאר מציאות אפופה בלהבות הגיהנום הפונדמנטליסטי, ומבקש מאיתנו להתעורר לנוכח חורבנו של הבית, שזרעי חורבנו נזרעים ברגעים אלו ממש.

יצירתו של בן־נר עוברת אפוא מתיאור הבית הכפרי העומד על סף קמילה בסיפור "שקיעה כפרית" משנות השבעים לתיאור ביתו המבועית והבלעדי של מישהו אחר ברומן **מלאכים באים** משנות השמונים. לרוע המזל יציאתו המחודשת של הרומן לא עוררה עניין מיוחד במחוזותינו, אבל מי יודע, אולי הפקה הוליוודית שתזוהה את הפוטנציאל המסחרי ותפרוס את חסותה על הרומן עוד תעשה זאת.

*

אל תצפו לדבר. חיו בצורה חסכנית
מוכנים להפתעה.
זרים לרחמים
ואם החמלה נתנת חנם
צרו מרוח זמן שבו תוכלו לבקש
אחר כך תשחררו את הצרף שיש.

אל תבקשו דבר גדול יותר
מהלב הקטן שלכם
או חשוב יותר מכוכב;
אלפו אכזבה פראית
בלטיפה קרה ללא תנועה
הכינו מעיל חם ומוגן לנשימתכם.

גלו את הסבה
שבגללה בני אדם קטנים כל כך
בכלל קימים
פה מבהלים וטפשים.
אבל אל תצפו לדבר. חיו בצורה חסכנית
מוכנים להפתעה.

בלוז הלוויה

עצרו השעונים, נתקו את הקו,
בעצם עסיסית הסו את הכלבלב.
השקטו פסנתרים ובתף בלתי נשמע
הכניסו הארון ותנו למקוננים במה.

תנו למטוסים לחוג באנחה מעל
לרשם ברקיעים האיש הזה הוא ז"ל
קשטו יוני-דאר בצוארונים צהרים
וכפפות שחרות הלבישו לשוטרים.

הוא לי היה צפון, דרום, מערב וגם מזרח
שבוע העבודה ומנוחת שבת המברך,
מחצית יומי היה, לילי, מלים וגם שירה,
חשבתו שהאהבה נצחית, איזו טעות מרה.

הכוכבים לא רצויים: את כלם כבו,
ארזו את הירח, את החמה פרקו,
רוקנו את הימים, עקרו היערות
כי מעתה שום טוב לא יוכל להיות.

קאונטי קולן

מאנגלית: גלעד מאירי

תקרית לאריק וואלרונד

פעם רכבתי על אופני בבוולטימור הישנה,
לב גואה, ראש גואה בגיל,
ראיתי בולטימורי
שפל הזמן הביט הישר לעברי.

עכשו, הייתי בן שמונה וקטן מאד
והוא לא היה הרבה יותר גדול ממני,
אז אני חיקתי אבל הוא נעץ
את לשונו וקרא לי "ניגר".

ראיתי את רב בולטימור
ממאי עד דצמבר;
מכל הדברים שקרו שם
זה כל מה שאני זוכר.

חלון

סגרתִי אֶת המִזְגָן
והפַעֲלִתִי אֶת החִלּוֹן
החִלּוֹן עֲכָשׁוּ בַפַּעֲלָה
מְזֹרֵים לֹא מֵאֲמֵן
אֲוִיר חֹדֶשׁ לְתוֹךְ הַדִּירָה
עוֹד מְעֻט תִּסְתִּים פִּעֲלֵת החִלּוֹן
וְאוֹ שְׁאֵשְׁאִיר אֶת הַמִּצָּב כְּפִי שֶׁהוּא
אוֹ שְׁאֵסְגֹר אֶת החִלּוֹן וְאֶפְעִיל שׁוֹב אֶת הַמִּזְגָן.

*
יִצְאֵתִי לְקִנְיֹת וְחִזְרֵתִי:
קִנְיֵתִי בְעֵקֶר יִרְקוֹת
יִצְאֵתִי בְזוֹל.
שׁוֹטֵר לֹא עֲצֹר אוֹתִי,
רֶכֶב לֹא דֹרֵס אוֹתִי.
הַצְּצֵתִי לְהִרְרֵ-עֵינַי בִּירֵחַ
הוּא הִיָּה גְבוּהָ,
וּבְחֵק, וְהֵאִיר,
אֵךְ הוּא לֹא
הֵאִיר עָלַי תּוֹכְנוֹת;
זִנְתִי - אֲזַי שִׁירִים.

*

מִיִּשְׁהוּ בְּאִינְטֵרְנֵט אוֹמֵר -
הָאֲמֵן!
מִיִּשְׁהוּ בְּבֵית הַלְבָן אֹמֵר -
Yes We Can!
וְגַם אֲנִי חוֹזֵר עַל הַדְּבָרִים,
כְּקוֹרֵא קִנְאִי בְּסֵפֶר תּוֹרָה.

מְקִישׁ עִם כַּפּוֹת הַיָּדִים (זוֹ בְּזוֹ)
שׁוֹמֵעַ רַעַשׁ עֲצִי מִשְׁהוּ, יַעֲרִי מִשְׁהוּ,
מוֹדֵעַ לְנֶס הַחַיִּים וְהַאֲחֵרִיּוֹת שֵׁשׁ לִי
עַל חַיֵּי הַמְּסֻמָּנִים עַל יְדֵי גּוֹף

אֵךְ יֵשׁ גַּם מַעֲבָר לְגִבּוּלוֹת הַגּוֹף,
יֵשׁ מַחְשָׁב, דִּירָה, רְחוֹב,
יֵשׁ דְּבָרִים פְּשׁוּטִים,
וְדְבָרִים שְׂאִינָם יְדוּעִים
וְגַם הֵם פְּשׁוּטִים

הָאֲמֵן,
... Yes
... you can
זוֹכֵר אֶת הַנְּסִיעָה לְחִיפָה בְּגִיל 22,
'פּוֹרֵד סִירָה' בְּלִילָה,
נְהַגְתִּי, הָאֲמֵנִתִי, לֹא הִבְנֵתִי,
כְּמָה אֲנִי רְחוֹק,
עַד כְּמָה אֶתְבָּרָה.

חדש בהוצאת נקד

איתמר יעוז-קסט

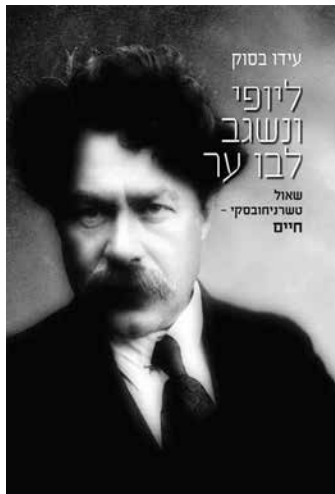
מתרבות
אל
תרבות

הרהורים על כתיבה, על שואה,
על דוי-שורשיות ועל לבטי אמונה

מצד זה עמוס לויתן



מכלל הן אפשר לשמוע גם לאו: "ז'אנר הביוגרפיה הספרותית קודם כאן מהשוליים אל המרכז. הוא עדיין מקרטע בין מחקר עובדות לפסיכולוגים עיתונאי, אבל עם ספרו של בסוק הוא זוכה לתעודת בגרות". בכותרת המשנה של פרק זה מפרט בסוק: "לוויה בלא נחת, מצבה שהתאחרה, בית שהוביש את ייעודו (הכוונה לבית הסופר ע"ש טשרניחובסקי - ע"ל), מערכת חינוך שהשתמטה", פירוט התחייבויות כספיות, הסכמים שהופרו ועוד. את כל אלה הוא מכתיר במשפט קשה "במצואות, הלוויתו יצאה לדרך עוד בחייו". ואני שואל: לשם מה זה דרוש? חלק גדול מגודש הפרטים הן סיבות בלתי ענייניות התורמות אך להמעטת דמותו. דינו בסיבות ענייניות לשינוי היחס לטשרניחובסקי כבר בחייו, ואלה אינן חסרות. למשל, דבריו של שלונסקי, שאמר עם פטירתו (ספטמבר 1943): "פער בלתי ניתן לגישור קיים בין הנפטר לבין המשוררים המודרניסטים". במאמרו "על מות" (דף לספרות' של 'משמר' 22.10.1943, ששלונסקי היה עורכו) הוא כותב: "טשרניחובסקי אינו 'איש הלילה', איש הפחדים והסיוטים. הוא לא 'זכה' לכך שמפגש עם מלאך המוות, מעין זה שהיה לדוסטויבסקי, יעניק לו זוג עיניים נוסף. על כן ראה את החיים וגם את המוות בזוג עיניים יחיד, את 'המוות של הבלדה' ידע, כגזירת גורל, אך לא את 'המוות הלירי' כחוויה אינטימית מענה". בסוק מביא גם ממאמרה של לאה גולדברג, בת החבורה של שלונסקי, על שירו 'כוכבי שמים רחוקים' (שהיה גם שם ספרו האחרון, 1944). מה עורר את השתאותה ומה דחה אותה: "בטשרניחובסקי יש תום ראשוני, נועז, על גבול 'החוצפה'. לכתוב על הכוכבים כאילו הוא הראשון לכתוב עליהם, כביכול הוא נמצא במצב של טרם 'הסרת הקסם מן העולם', זו תמימות ראשונית שיש בה משהו מסולם הקולות הפרימיטיבי, שבמשך הדורות הפך להיות פולקלור, נחלת העם". לדבריה, המשורר המודרני מנוע מגישה כזאת לטבע ולאפוס שטשרניחובסקי כה אהב (עמ' 491).



אמנם תמיד המעבר בין דורות, כך הוא. כך היה במעבר מדור ביאליק לדור שלונסקי; כך היה במעבר מדור אלטרמן לדור זן. עם זאת צריך לראות גם בעד לוילון הזמן, גם את האנדרטה הנישאה של דור קודם. להרגשתו, וזו עיקר ביקורתי על הספר, בסוק גודש בספרו פרטים רבים מדי, תפלים בצד חשובים, המטשטשים את התמונה השלמה. בתום הקריאה חזרתי אל "המבוא: ביוגרפיה של יוצר מרכזי שנשכח" כדי לדלות ממנה את תמצית יחסו של בסוק למושא כתיבתו.

טשרניחובסקי מצטייר בעיני כדומה לי ולבני דורי, יותר מאשר לאבי ולסבי. החילוניות שלו היא של מי שרואים בה מובן מאליו, ולא כמי שהשליך אך אתמול את הטלית והתפילין. עם זאת יש אצלו גם מעין 'תוגת החילוניות', 'תוגת הישראליות', המוכרות לנו ... התחברותי אליו, עוד בהיותי ילד בקיבוץ אשדות יעקב, היתה מעין נס. הוא היה אהוב על כל המגזרים והפגלים וכל פלג מצא בו את מה שחיפש: הדתיים התלהבו מעממיותו והתעלמו מהפגאניות שלו; הימין העריץ את לאומיותו התוקפנית; השמאל הסוציאליסטי היה מאוהב בכפריות שלו ובריח השדה; והשמאל הרדיקלי והקומוניסטי דבק בהומניזם ובאוניברסליזם שלו (עמ' 12).

אכן, האנדרטה נעשתה! ותודה לבסוק.

תעש האנדרטה

ספרו של עידו בסוק **ליופני ונשגב לבו ער, שאל טשרניחובסקי - חיים** (עריכה לשונית: ד"ר גרעון טיקוצקי, דליה טסלר; בסיוע מפעל הפיס, קרן גולדברג, בית שלום עליכם; כרמל 2017, 751 עמ') הוא מפעל כביר, אשר כמו נעשה על פי ציוויו של טשרניחובסקי עצמו בשירו 'אני - לי משלי אין כלום' (ירושלים - תל-אביב 1937). השיר בן י"ג הבתים פותח בשורה הבלתי נשכחת: "אני - לי משלי אין כלום, גם לא שלחן!" והולך ומונה (בארבעת הבתים הבאים) את כל אשר אין למשורר: גם לא חדר, גם לא בית, גם לא כרם, גם לא נכסי דלא נייד, אלא רק מחסור ונדודים. ואף על פי כן על השולחן אשר אינו שלו, הוא מבקש להציב "דבר אחר אני רוצה על שלחני/ אך אנדרטה אחת באבן או בעץ". אנדרטה של דמות מופת, מישראל או מהעמים, אשר תוצב על שולחנו (בית שישי). שבע אנדרטאות כאלה מוצבות בשבעה בתים בהמשך: "תעש האנדרטה בְּזֶלַת מוֹצָקָה", של משה; "תעש האנדרטה מְנַחֶשֶׁת קְדוּמִים", של הומרוס; "תעש האנדרטה מְשִׁיש פְּנְטִילִיקוֹן", של אפלטון; "תעש האנדרטה אֶלּוֹן עֵץ אוֹדוֹנוֹלֶד", (מַרְכֶּס בהרי גרמניה), של גתה; "תעש האנדרטה בְּרִזְל־סִיגִים עֲמוּם", של שייקספיר; "תעש האנדרטה מְאָבֵן יְהוּדָה", של ישעיה בן-אמוץ; והאחרונה, "תעש האנדרטה שְׁנֵהב־הַנְּדוּ עֵתִיק", של האלה עשתורת.

שבע אנדרטאות כאלה ויותר, לציון ריבוי פניו של טשרניחובסקי, הציב לו בסוק בספרו: המשורר, המתרגם, הרופא, המספר (סיפוריו בפרוזה הם אוצר בלום), המאהב, הציוני הנלהב, היהודי החם, האדם האוניברסלי, שצמח כילד בערבות אוקראינה וגדל להכיל ברוחו את נפש העולם, כדבר שירו: "האדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה, האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו, רק מה שספגה אוזנו עודה רעננה, רק מה שספגה עינו טרם שבעה לראות..."

ואף על פי שזו אנדרטה נישאה לכל הרעות, דומה שבסוק פוגם בה לא מעט בשפע פרטים ופרטי מיותרים, לדעתו, שאיננו חוסך ממושא ספרו למשל, פרק הסיום (ט"ז) "לאחר מותו" (עמ' 490) אשר מעיב על התמונה הכללית. (דן מירון, בדפדפת שצורפה לביוגרפיה, מכנה זאת "משקפת שנתהפכה, מן העדשה המרחיקה לזו המקרבת".

לפעמים המפלצת עושה גם טוב

הרומן *מפלצת הזיכרון* הוא יישום המלצת פרופסור יהודה אלקנה "בזכות השכחה" של השואה; הוא מבקש להוכיח שזיכרון השואה עלול להיות מפלצת, אלא שלפעמים המפלצת עושה גם טוב. כפי שמוכח מסופו המפתיע של הרומן

במרס 1988, על רקע האינתיפאדה הראשונה, פרסם פרופסור יהודה אלקנה (1934-2012) ב'הארץ' את מאמרו המכונן "בזכות השכחה". אלקנה, ממייסדי המכון לחקר ההיסטוריה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן באוניברסיטת תל-אביב, היה ילד בן עשר כשהובא לאושוויץ ב-1944. במאמרו הוא כותב: "חרדה קיומית עמוקה מניעה את יחסינו לפלסטינים, הנובעת מפרשנות מסוימת של לקחי השואה שהעולם כולו נגדנו. אמונה זו היא נצחונה של היטלר". בהמשך הוא כותב: "כל לקח חיים שמקורו בשואה הוא אסון. אין לתת לעבר שליטה על עתיד החברה. החדרת השואה בשיטתיות לתודעת הציבור ולדור הבנים שנולדו כאן, היא סכנה גדולה לעתיד מדינת ישראל". אלקנה התנגד, כמוכח,

למסעות תלמידים לפולין. ואת מאמרו הוא חותם בדברים הבאים: "היתה זו טעות לשלוח ילדים רכים לביקורים ב'יד ושם'. דקלמנו באטימות מוחזין את הציור 'זכור'. לשם מה? בעבור רבים מהם תמונות הזוועה עשויות להתפרש כקריאה לשנאה. ייתכן שחשוב שהעולם יזכור. עלינו לעומת זאת לשכוח. עלינו לשרש את שליטת 'הזכור' מחיינו".

29 שנים לאחר מכן, מתפרסם הרומן של ישי שריד *מפלצת הזיכרון* (עם עובד, ספריה לעם 2017, 136 עמ') שהוא לכאורה יישום ספרותי של הצו של אלקנה "בזכות השכחה". כלומר, הוא בא להוכיח לנו, כי זיכרון השואה הוא מפלצת, ועלול להפוך למפלצת את מי שמטפח אותו. אבל, לא לגמרי ולא עד הסוף. גיבור הרומן חסר השם, הוא מדריך קבוצות תלמידים במסעם לאתרי השמדה בפולין, והרומן כתוב כדיווח שלו ליו"ר יד ושם ("נציגו הרשמי של הזיכרון"), שמינה אותו לתפקידו, כדי להציג בפניו את ההשפעה השלילית של המסעות הללו. עם זאת, המדריך הוא גם הנתן לא קטן. הוא הגיע לתפקידו ככריזמה מחדל, וכלל לא רצה לעסוק בחקר השואה. מהסיוורים לפולין ומהדוקטורט שכתב על מחנות ההשמדה, הוא מתפרנס לא רע. כלומר, יש גבול עד כמה מוכן הוא עצמו להיות קורבן, והוא גם יודע להשיב מנה אחת אפיים (ובצדק) לחורפיו, כפי שמתברר בסוף. לפעמים המפלצת עושה גם טוב.

ובכן מהי "מפלצת הזיכרון" שבכותרת? היא נזכרת לראשונה בספר כאירוע אשר איננו נוגע כמעט במספר, אלא בניצול שואה בשם יוחנן, אותו הוא מצרף לסיוורים, כדי שיספר לתלמידים את מה שחווה על בשרו. אולם יוחנן קורס בביקור באושוויץ. "אני לא רוצה לבוא לפה. שידליקו את האש ואקפוזן אליה. לא עשיתי שום דבר שמגיע לי להיות ילדים, שלא יספרו לכם שטויות. זה כואב. אוי זה יותר מדי כואב." יוחנן משתתק ולא ניתן עוד לדובבו. והמחבר מציין: "הוא גמר להקריב את הקורבן שלו למפלצת הזיכרון" (עמ' 25), הערה סרקסטית שאחריה הוא מוסיף: "קיפלתי את הסיור באותו רגע. זה היה כאילו אימא שלו ואחותו נחנקות שם באותו הרגע, מתפתלות, מכחילות, משתינות ומחרכנות על עצמן". זו הדרך שבה בוחר המדריך לדבר אל חניכיו. אינו חוסך מאומה מתיאורי הזוועה שהוא מטיח בפניהם. וכך הוא אומר למחרת,

בבירקנאו, לסבר את אוזניהם למה שקרה יום קודם באושוויץ: "כאן נמחקה האשליה שנקראת אדם. תסתכלו על עצמכם, על החברים שלכם מה אתם? גוש בשר. בישראל פעם פרה? ראיתם את הגידים ואת כלי הדם ואת הרקמה. טיגנתם דג? הוצאתם מתוכו את המעיים, ראיתם את העיניים המתות? הרי זה מה שאתם. הם הביטו בי מבוהלים. באיזה צד אני, ומה הדברים הנוראים האלה שיוצאים מפי. הייתי חייב לזעזע אותם" (עמ' 26). כמצוות אלקנה מבקש המדריך להוכיח שהזיכרון הזה מזיק. וכך הוא מתאר בפניהם את שריפת גופות הנספים: "הניחו אותם בתנורים בשיטה של אישה שמנה ליד גבר רזה, או אישה-ילד-גבר, היה חשוב שיהיה די שומן להבעיר את כל החבילה. במשך היממה היו כמה פרצי עבודה משומנים כאלה" (עמ' 28).

תיאורים פלסטיים כגון אלה יש למכיר בספר. השאלה מדוע נזקק להם המחבר? מסמיכות הדברים מתבררת כוונתו להראות שחרף תיאורי הזוועה שהוא פורש בפניהם, בני הנוער כמעט אינם מוועזעים. להלן הוא כותב: "בכל מקום הם שרו התקווה. בטרבלינקה, מול האנדרטה, באושוויץ על הפלטפורמה, באתרי הרצח ביערות, בבונקר של אניליבין. בדרך כלל עטופים בדגל ושרים. שאלתי בזהירות מורה אחת, אולי אפשר לצמצם קצת, יש זילות של ההימנון. זה מה שמנחם אותם השיבה. בלעדיו עם מה אנחנו נשארים? עם הייאוש" (שם). הציניקן, המתפרנס מן הזוועה, מוטרד מהלאומנות שלהם ומשירת ההימנון שבפיהם, אף שהיא, כעדות אחת המורות, מסייעת להם לגבור על ייאושם. אבל זו רק הקדמה למה שבא בהמשך. בני הנוער הישראלים הם עתה המטרה לתוכחותיו של המדריך בספר. "הם לא שנאו את הגרמנים, הילדים בקבוצות שלי. הרוצחים כמעט לא היו קיימים בספור שסיפרו לעצמם. את הפולנים הם שנאו הרבה יותר. אבל אנשים כמו הגרמנים קשה לנו לשנוא. צריך לומר את האמת. הם נראו לגמרי קול במדים האלה, על האופנועים שלהם, נינוחים, כמו דוגמנים בשלטי חוצות. לערבים לא נסלח לעולם על איך שהם נראים, אבל את המראה האירופי הזה, הבהיר והנקי, יש חשק לחקות" (עמ' 29). הנה, המרצע של אלקנה יצא בשלמותו מן השק של שריד. דמיון הישראלים לנאצים, ההתפעלות מהם, החיקוי שלהם ושל מעשיהם.

עמודים שלמים ממלא המחבר בהאשמות כאלה נגד הנערים הישראלים. הוא מסתובב ביניהם גם מחוץ לשעות העבודה כדי לצוד מפיהם התבטאויות מרשיעות. "אוני היו כרויות לשיחות הסמויות שלהם. שם היו מחשבות אחרות שכמעט עלו אל פני השטח, בין השיניים שהתזו את הברות. אשכנזים, שמעתי כמה פעמים, הם האבות של השמאלנים. שיתפו פעולה עם הרוצחים, לא גברים, לא יודעים להחזיר מכות, מוותרים לערבים." איזה בליל רעיל הוא מתזו מפי הנערים כדי להפליילם; שנאת אשכנזים מצד הילדים המזרחים וזיהויים עם הרוצחים הגרמנים ועם הערבים. "כמה שנים אחר כך למדתי שבמקומות של שנאה, צומחת שנאה" (עמ' 31), הוא כותב כהסבר. זו, אפוא, התמצית הרעיונית של הספר, כאישוש למאמרו של אלקנה. בתוך כך הוא מעיד על עצמו: "התקדמתי יפה במסלול הקריירה. כמעט הייתי דוקטור" (עמ' 32). הוא עצמו ממשיך בכתיבת ספרו וגם מתקבל כמדריך קבוצות בסיוורים של צה"ל וכוחות הביטחון. גם להם הוא מציק בשאלות שנועדות לאתגר את מוסריותם. למשל, פעם לאחר סיפור הצלה של נער יהודי בשם ישראל, בידי חסידת אומות העולם, אנה ר', זקנה כפרית, הוא שואל אותם: "מי מכם היה מציל נער זר שהיה דופק על



דלתו בלילה ומסכן בכך את חייו וחיי ילדיו? הוא לא בן עמכם הזכרתי להם, הוא לא מהדת שלכם ... אז הורדו האצבעות בדרך כלל". לזכותו ייאמר שאינו משקר ביחס לעצמו. "איך אני הייתי מתנהג במקומם? אני לא יודע. כנראה הייתי מפחד" (עמ' 50). גם זה חלק מהמסר של הספר, להראות שהשוואה משפיעה לרעה גם עליו. המומחה לנושא. גם הוא איננו מחוסן מרעותיה. באפיוודה המתרחשת בין האירועים, מסופר על בנו עידו, בגן ילדים בארץ, המוכה בידי ילדים אחרים. באחת ההפוגות בין הנסיעות הוא מגיע לגן ומתייצב מול הילד המכה. "נעמדתי מלוא קומתי מעל לילד הזה, שנראה סוף סוף מפוחד, והרעמתי בקול, אל תעז לגעת בבן שלי". אירוע שהוא מסכם במשפט: "רק ככוח מתנגדים לכוח וצריך להיות מסוגלים להרוג" (עמ' 57). בהמשך לאותה תקרית ניתן תיאור של "המפלצת", בשיחה עם בנו עידו, השואל אותו על פשר נסיעותיו לחו"ל ועל עבודתו.

"מה העבודה שלך, אבא? הוא שאל. "היתה מפלצת שהרגה אנשים", אמרתי. "ואתה נלחם נגדה?" הילד התלהב. "היא כבר מתה", ניסיתי להסביר לו. "זאת מפלצת של זיכרון" (עמ' 61).

והמסר - היא מתה אבל היא ממשיכה להרוג. בראש ובראשונה בנו עצמנו, באימוץ התורות הנאציות על ידי בני הנוער שלנו. אני מדגל כאן אל "שיחת הסיכום שלו עם הילדים", כלשונו. "מה הפקתם מהמסע?" הוא שואל אותם. נער אחד קם ואומר:

"אני חושב שכדי לשרוד, אנחנו צריכים להיות גם קצת נאצים." קמה קצת המולה, לא יותר מדי. המורים עשו עצמם מזועזעים וחיכו שאגיב. שאטפל במפלצת שהם וההורים שלו טיפחו. למה אתה מתכוון אני שואל אותו. "שצריך להיות מסוגלים להרוג בלי רחמים" הוא אומר. "אם נהיה רכים מדי, אין לנו סיכוי" (עמ' 102).

והנה הסיכום שלו:

"לא היינו חייבים להביא אתכם לכאן", אמרתי לבסוף. יכולנו לקחת אתכם לפריס, לאיטליה, ללונדון... אבל הבאנו אתכם לכאן למקום הרצח. והמטרה כנראה הושגה, הבנתם שהכל זה רק כוח וכוח וכוח" (עמ' 103).

זו אם כן, גם מטרת הספר, מה שהיה להוכיח (מש"ל), וגם הושגה. אבל באופן פרדוקסלי (ואולי מבלי שהמחבר חש בכך) מתברר שהעיסוק בחקר השואה יש בו גם לא מעט הנאות וטובות הנאה. ממש באותו זמן מתפרסם ספרו המחקרי המביא לו עוד יוקרה וכבוד, והוא מוזמן לשמש גם יועץ למשלחת צה"ל לפולין, שרוצה לערוך שם מבצע כיבוש של אחד המחנות בסיוע מסוקים וסיירת מובחרת. עוד פארסה שמחולל "הזיכרון" (עמ' 109).

לקראת הסוף "מתהפכת המפלצת" גם עליו, ועושה ממנו צחוק. במאי גרמני מפורסם, ששימש עוזרו של וים ונדרס, רוצה לעשות סרט על המחנות ושוכר את שירותיו. הם נפגשים בקרקוב. הבמאי ניחן במראה ארי מרשים: "הבמאי נראה יפה יותר מאשר בתמונותיו. גבוה, פניו עזים ורגישים. מיד רציני להתחבב עליו" (עמ' 121). לא רק התלמידים שלו מתפעלים מן הגרמנים. גם הוא מתבטל בפניהם. את הבמאי מלווה מזכירתו היפה ליזה. "ליזה ישבה בינינו וצפתה בנוף במבט מרוחק. שניהם היו אנשים יפי תואר" (עמ' 122). הם נוסעים ממחנה למחנה לבחור אתרי צילום. בכל האתרים הללו מבקש הבמאי מהמדריך לצלם אותו על רקע האתרים כאילו היה חלק מן המקום. תחילה לא שם לב לכך ואחר כך חשש לשאול. "הוא התחיל לצלם אותי ברצף. פתאום הפכתי להיות הנושא. מה אתה עושה? רציני לשאול, אבל שתקתי" (עמ' 127). וכך זה הולך ונמשך. בכלז' מבקש ממנו הבמאי לשחק

את דמות הילד היהודי שזעק מחרד הגזים. והוא נעתר. "הרגשתי כמו שחקן, אבל נראה לי שזה למטרה טובה, למען הזיכרון, הרי זו השליחות שהטלתם עלי" (עמ' 130). זאת, בעוד הוא שומע מתחת לאדמה את קולות המתים: "למה אתה מדקלם לפני הגרמני הזה מילים אחרונות של ילד יהודי שנרצח" (עמ' 131). מה שקורה הוא שהמדריך הופך יותר ויותר לאסיר יהודי מן המחנות, והבמאי הופך יותר ויותר לגרמני נאצי, המשטה בו. מסתבר שמלכתחילה פנה אליו בכוונת מכוון, כי היה זקוק לפרצוף יהודי; כפי שנכתב ברשימות הבמאי שהגיבה לו ליזה. "צריך יהודי! שייראה כמו יהודי" (עמ' 135). למחרת, בטרבלינקה, מבקש ממנו הבמאי שיחזיק את ידה של ליזה ויוליך אותה אל היער, והוא יצלם אותם מאחור. "מה זה קשור לשואה?" הוא שואל, והבמאי משיב: "אם לא הבנת את זה לא הבנת כלום". וכאן באה תמונת הסיום: "אז הנחתי עליו את המכה הראשונה בפרצוף, חזק, העצם נשברה, דם פרץ מהאף, חזק ועוד אחת, בלי לעצור, חזק במלוא התנופה. זה מה שהייתי חייב לעשות" (עמ' 136).

כוח, כוח, ושוב כוח. האם ייתכן שהגיבור, המדריך מסעות זיכרון בפולין, המגנה את השימוש בכוח, נפל בפיתויו? אמנם ברוב חלקי הרומן אנו מסתייגים עמו מן המסקנה הזאת, אבל דומה שבסופו אנו סבורים שהמכה שהנחית בפרצופו של הגרמני, היא במקומה. אם תרצו, מהפך מפתיע שבא לתקן את דעתו הקדומה של המספר/המחבר בנגות הכוח. ואנו נזכרים כי גם במקרה של בנו עידו, בגן, כבר הפעיל את כוחו. לפעמים, צריך אולי להודות, אין ברירה אחרת. לפעמים "מפלצת זיכרון" עושה גם טוב.

ביער של Atwood

דומה שרבים תעו בשבילי סיפורה של שפחה. מה שמסתתר מאחורי הדיסטופיה התיאוקרטית הוא בעצם נוסטלגיה לחיים הקפיטליסטיים שהיו. הסתייגותה של המחברת מקמפיין me too # מחזקת, לדעתי, פרשנות זו

אינני חובב גדול של ספרות עתידנית, לא של אוטופיות ולא של דיסטופיות, במיוחד אם הן קודרות וחמורות סבר כמו **סיפורה של שפחה** מאת מרגרט אטווד (מאנגלית: סמדר מילוא, כנרת הוצאה לאור, 2012). ספרה זה ראה אור באנגלית ב-1985. הוא תורגם לראשונה לעברית ב-1993 ותורגם שוב ב-2012. עתה הופץ מחדש ועלה לכותרות בעקבות סדרת הטלוויזיה המצליחה, כך אומרים, שאותה לא ראיתי. איני בטוח אם המבקרים ירדו לגמרי לסוף דעתה. דומני שרבים הלכו לאיבוד ביער של אטווד, שלא הדיסטופיה, לדעתי, היא העיקר בו.

על פניו הרומן מספר על הפיכה שלטונית קלריקלית שהתרחשה באמריקה של שלהי המאה העשרים, כאשר עקב הפלות, אמצעי מניעה, איידס וכדומה, חלה "צניחה בשיעורי הגזע הלבן" ובתגובה לכך מוקמת בה "מונותיאוקרטיה" (כהגדרתה בפי פרופ' מריאן חרמש. ראה "הערות היסטוריות על **סיפורה של שפחה**", עמ' 338), כלומר משטר של תיאוקרטיה טוטליטארית, הקרויה "רפובליקת גלעד" המבוססת, בין השאר, על רעיונות מקראיים. ברפובליקה זו מרוכזות הנשים הפוריות בקסרטינים מיוחדים ותפקידן לשמש צבא ילודה של המשטר. נשים אלה לבושות אדום וקריות על שם מפקדיהן. אחת הנשים בספר קרויה למשל **שֶׁלְגֵן**, כלומר, של המפקד שלה גלן; אחרת קרויה **שְׁלוֹן**, כלומר של המפקד וורן, ואילו הגיבורה הראשית, מספרת הסיפור, קרויה **שֶׁלְפֶרֶד**, כלומר של המפקד שלה פרד. בחייה הקודמים היתה שלפרד נשואה ללוק והיתה אם לבת. הרעיון של שפחת הולדה לקוח מסיפור עיקב ורחל בבראשית ל אֶג המצוטט בפתח הרומן. רחל, שאינה



אליזבת מוס, "סיפוריה של שפחה", סדרת הטלוויזיה

מסוגלת להתעבר, מציעה ליעקב להסתייע באמתה (שפחתה) בלהה: "ותאמר הנה אֶמְתִּי בְלָהָה, בוא אליה ותלד על בְּרִכִּי וְאֶבְנָה גַם אֲנֹכִי מִמֶּנָּה". הפרק ברומן, המחקה את הסצנה המקראית הזאת, דוחה למדרי ויש דוחים ממנו. סרינה ג'וי, אשת המפקד פרד, שכבר אינה מסוגלת ללדת, מחזיקה את שלפרד על ברכיה, בעוד המפקד גוהר עליה: "המפקד מזיין. הוא מזיין את פלג גופי התחתון. אני לא אומרת שהוא מתעלס, כי זה לא מה שהוא עושה. הזדווגות גם היא לא מילה מדויקת. זה גם לא אונס. שום דבר ממה שמתרחש פה לא נעשה שלא בהסכמת. סרינה ג'וי לופתת את כפות ידי כאילו אותה מזיינים, לא אותי, והיא חשה עונג או כאב. והמפקד מזיין בקצב סדיר של מצעד" (עמ' 110). הרעיון בספר, כמו סרינה ג'וי, לבושות כחול, ויש נשים, הקרויות "דורות", הלבושות ירוק, והן המפקחות על הנשים בקסרקטינים, וכן משרתות הקרויות "מרתות". אירועים דוחים במיוחד הנערכים בפיקוח "הדורות", הם "טקסי הצלה" שבהם מוציאים להורג בתלייה

מי שעבר על החוק, וטקס "פירוק עצמות", שבו מושלכים אנסים לקהל הנשים המורעבות האוכלות את בשרם.

כל האירועים הללו ודומיהם כל כך מופרכים בעיני, עד שהטילו עלי שעמום. עניין של ממש ברומן מצאתי לא במציאות הדיסטופית המדומינת, אלא במציאות הממשית שהיתה, כלומר בחייה הקודמים של הגיבורה שלפרד שאליהם היא מתגעגעת. בכך, לדעתי, יש יותר ביקורת חתרנית-חברתית, כאשר מושא געגועיה הוא עולם העבר של תרבות-הצריכה-הקפיטליסטית.

למשל, שלפרד הולכת ברחוב, שעתה הוא מתחם שמור, ונוכרת איך הוא היה פעם: "אני חושבת על מכבסות אוטומטיות. מה לבשתי כשהלכתי לשם, מכנסיים קצרים, ג'ינס, מכנסי ריצה ... עכשיו אנחנו הולכות באותו רחוב ושום גבר לא צועק אחרינו, שום גבר לא פונה אלינו, אף אחד לא שורק" (עמ' 35). הייתי אומר שהיא כמעט מתגעגעת לקצת "הטרדה מינית" של פעם, לעומת הדממה הדיסטופית השוררת ברחוב זה בהווה. "דודה" לידיה, המייצגת את דעת השלטון החדש, מלמדת עליו סנגוריה. היא מבחינה בין "חופש לעשות דברים" לבין "חופש מדברים". לדבריה "בימי האנרכיה היה חופש לעשות דברים. עכשיו נותנים לכן חופש מדברים", וזה עדיף בעיניה. בהמשך אותה הליכה ברחוב עוברת שלפרד על פני מה שהיה פעם בית קולנוע: "שושנים היה פעם בית קולנוע. סטודנטים הרבו לפקוד אותו. כל שנה באביב התקיים שם פסטיבל המפרי בוגארט, עם לוריין באקל, או קתריין הפבורן, נשים שעמדו ברשות עצמן. הן לבשו חולצות עם כפתורים מלפנים שרמזו על האפשרויות הגלומות במילה להתיר. הנשים הללו יכלו להיות מותרות או לא. הן יכלו לבחור. אנחנו היינו אז חברה גוועת, אמרה דודה לידיה, מרוב בחירה" (עמ' 36).

כדאי לשים לב מה נאמר כאן. את מי משבחת אטווד ואת מי היא מגנה? לא מדובר בתרבות גבוהה במיוחד (המפרי בוגארט, לוריין באקל, אודרי הפבורן) וגם לא בחופש ביטוי נשגב, אלא בחירות האישה לפתוח כפתור בחולצה כרצונה. לזה מתגעגעת שלפרד, ואילו "הדודה לידיה" מכנה זאת התנהגות של "חברה גוועת". מבקרים חברתיים מסוימים יכנו אותה כך גם היום "חברה גוועת" או "חברה מנוונת", אבל זוהי בדיקת החברה הנכספת בסיפוריה של שפחה, המסתרת מאחורי הסיפור הדיסטופי. בעקיפין זו גם הביקורת של אטווד על "דודה לידיה" ודומותיה.

הדבר בא לידי ביטוי מופתי במתנות שמעניק המפקד פרד לשלפרד. השניים מנהלים רומן ונפגשים בנפרד בפגישות אסורות לפי התקנון. פרד, נציג המשטר, לא עומד בעצמו בחוקיו ונמשך אל פריטים ישנים מן המשטר שהיה ושהצליח לגנוז. (עמ' 179-180):

"יש לי מתנה בשבילך", אמר. הוא חיך קצת. פתח את המגרה ושלף משם משהו, והחזיק בו בין האגודל לאצבע. אף על פי שראיתי אותו במהופך, זיהיתי אותו. זה היה מגזין. מגזין לנשים, כמדומה, על פי התצלום שעל גבי הכריכה, דוגמנית על נייר מבהיק, שיער מתנופף, צוואר עטוי צעיף, פה צבוע בשפתון, אופנות הסתיו. חשבתי שמגזינים מסוג זה הושמדו כולם. אבל הנה אחד שנותר, בחדר העבודה הפרטי של המפקד. שלפרד נמשכת מאוד לאותו מגזין. הוא מסמל עכשיו בעיניה את כל יפעתו של העולם שהיה.

הוא נופף במגזין לנגד עיני כמו פתיון על חכה. ואני רציתי בו. רציתי בו כל כך עד שקצות אצבעותי כאבו. בו בזמן חשבתי כמה מגוחכת התשוקה הזאת שלי. הרי מגזינים כאלה לא נחשבו בעיני כל כך פעם. קראתי אותם בחדרי המתנה של רופאי שיניים, ולפעמים במטוסים. אחרי שעלעלתי בהם הייתי זורקת אותם לפח, שכן הם לא נועדו אלא לשימוש חד פעמי.

לא דיסטופיה ולא אוטופיה לפנינו כאן, אלא נוסטלגיה. אטווד יודעת לפרוט את השאיפות האנושיות הגדולות לפרוטות. כי מה באמת רוצים מהפכנים גדולים, מחוללי מהפכות, משני משטרים, ביום שאחרי? חיים טובים, נעימים, זעיר בורגניים, לציבור שלהם. זה למעשה מה שעושות הפרסומות באותם מגזינים, שהגיבורה לועגת להן וגם נמשכת אליהן, ושאטווד מנתחת כה יפה בהמשך:

עכשיו אני זוכרת. היתה בהם הבטחה. הם עסקו בשינויים. הם הציעו סדרות אינסופיות של אפשרויות שהתפשטו כמו השתקפויות בשתי מראות שניצבו זו מול זו. הם הציעו הרפתקה אחרי הרפתקה, מלתחה אחרי מלתחה, שיפור אחרי שיפור, גבר אחרי גבר. הם הציעו אפשרויות לחידוש הנעורים, לאהבה אינסופית, לחיי נצח.

הפרסומות שאנו רגילים כל כך לזלזל בהן, חשוכות לחיינו יותר ממה שאנחנו מוכנים להודות. כפי שאטווד אומרת "היתה בהן הבטחה". ודי בכך. איננו מבקשים שהכל יתגשם, אלא שנחיה באווירה של הבטחה

עופרה עופר אורן

מה שנגזל ממנה

הַיְלֵדָה הַמְנַמֶּסֶת לֹא הִסְסָה
 גַּם אַחֲרֵי שְׁגוּפָה הַדָּק נְחֹשֶׁף.
 הַשְּׂמִים אֲמַנִּם שֵׁנו אֶת מְקוֹמָם
 אֲבָל הִיא לֹא שִׁכְחָה מָה שֶׁעָלְיָה לֹמֵר.
 כִּי יֵלְדָה טוֹבָה אוֹמֶרֶת תּוֹדָה,
 כִּי יֵלְדָה מְחַנֶּכֶת הִיא יֵלְדָה מְחִיכֶת
 כִּי יֵלְדָה לְבָדָה אֵינָנָה עֵדָה

כחרס הנשבר

כְּמָה עֵמֶק יִשְׁנָה
 בְּאוֹתוֹ לֵילָה הַשְּׂכָנָה
 מֵעֵבֶר לְקִיר
 שֶׁעָלְיוֹ נִפְצוּ הָעֵצִיצִים.
 גַּם הַשְּׂכָן לֹא שָׁמַע מְאוּמָה
 וְלָכֵן לֹא שָׁעָה אֶל הַקּוֹלּוֹת
 וְלֹא אֶל הַחֲרָס הַנֶּשֶׁבֶר.
 וּמָה נִשְׁאַר
 עַל הַרְצָפָה?
 רְגֵבֵי עָפָר
 וְלֹא מַעֲט קוֹצוֹת שֶׁעַר.

מלכת הכיתה

מְלֶכֶת הַכֶּתֶה מְסַתֵּרָה דְּבָר רַע
 עַל בְּשָׂרָה הַרְדָּ
 עַל בְּשָׂרָה הַרְדָּ
 שֶׁכָּבֵר נוֹדָע,
 וְלֹא בְּשׂוֹרָה עַל מוֹת זָאָב.
 הַזָּאָב לֹא אוֹרֵב מִתַּחַת לַמֶּטָה -
 בְּהַ הַצֵּיד בָּא וְנָגַע.

מתוך מה המים יודעים על צמא

שהכל אפשרי. לא מדובר באידיאות נשגבות, אלא בדברים טריוויאליים למדי, אבל חשובים, כמו מלתחה, אהבה, נעורים, שהדיסטופיה אינה יכולה ואינה מוכנה לספק. לבסוף מגיש לה פרד את החוברת.

זאת חוברת ישנה אמה, משהו נדיה, משנות השבעים אני חושב. 'ווג'. הוא הגה את השם כמו יינן מומחה שמתפאר בשם מפורסם. חשבתי שאולי תרצי להעיף בה מבט.

חשבתי שהוא בוחן אותי, לראות עד היכן מגיעה ההכונה האידיאולוגית שלי. זה אסור אמרתי.

כאן זה מותר, אמר בשקט.

אפשר להרבות בדוגמאות שימחישו עד כמה המשטר החדש הוא אוילי ורגרסיבי חרף יומרותיו המתקדמות, וכמה מצודדים היו החיים הקודמים. אטווה, לדעתי, נוקטת כאן מהלך מתוחכם של ביקורת הליברליזם הרדיקלי באמריקה. כמובן, היא אינה יכולה לעשות זאת ישירות, על ידי פיזור שבחים ותשבחות לאורח החיים האמריקאי, אז היא עושה זאת באמצעות ההיזכרות במשטר שהיה, ומה עתיד להיות המשטר באמריקה אם המגמות הללו ינצחו. והסמל לכל זה הוא מגזין האופנה 'ווג', פעם סמל לכל ההבל הקפטיליסטי ועתה סמל לכל היקר ללבה של הגיבורה. מה שמסתירה הדיסטופיה, אם כן, זה את החיים הטובים שהיו בעבר. ומה שהיא באה לומר לנו: שמרו עליהם מכל משמר. אף על פי שהם נראים אויליים וריקניים, הם טובים מכל חלופה עתידנית שהיא.

נ.ב. הסתייגותה של אטווה לא מכבר מקמפיין #me too הסתייגות שהביאה עליה מתקפות חריפות מצד הביקורת הפמיניסטית וגרמה לה להצהיר כי היא יורדת לזמן מה מהבמה הציבורית, מחזקת לדעתי את פרשנותי דלעיל.

כאן תרבות

הגיע הזמן לומר מילה טובה על שידורי "כאן 11 תרבות" ברדיו. מה שמתחולל מאז עלו לשידור לפני כשנה ויותר, הוא לא פחות ממהפכה שקטה על גלי האתר. הנה כמה מן התוכניות היומיות והשבועיות (אני מצטט מתוך הזיכרון): "המעבדה" עם גיל מרקוביץ - שיחות ברמה גבוהה עם אנשי אקדמיה על מדע, רפואה, היסטוריה, כלכלה, פסיכולוגיה ועוד. "שלושה שידועים" עם דודו ארז - חדשות באווירה משעשעת, אבל לא נעדרת עניין אמיתי, על מדע, חדשנות, וטכנולוגיה. "מה שכרוך" עם מיה סלע ויובל אביבי - תוכנית יומית על ספרות וספרים. "שם תרבות" עם שירי לב־ארי וענת שרון־בלייס - על מה שקורה בתרבות בעולם הגדול. "מאחורי הקלעים" עם רותי קרן - שיחות מעמיקות עם אמנים, יוצרים ואנשי מקצוע על עבודתם. ורבות נוספות. יותר ויותר אני מוצא את עצמי מאזין דווקא לתוכניות אלה. שידורי הרדיו (לעומת הטלוויזיה) מקופחים כבר שנים בכך שאין מתייחסים אליהם ואין כותבים עליהם ביקורת בעיתונות. אני חושב שהקונספט "כאן תרבות" הוא תשובה מקורית והולמת לתוכניות המלל והאקטואליה האינסופיות (ברדיו ובטלוויזיה). סוף, סוף, יש לאן לברוח.

◆

מה שהובטח ניתן לאחריים

ואנחנו לא נראה

קדם היתה השואה אחר כך אסור היה לסרטט קני מתאר של איברי מין או לדבר על מין או לומר את המלה לא או להפסיק לחתור אל המין אל הנצחון אל הטפוס על ההר. אסור היה לומר בואו נדבר רגע על ההר, נשאל אם יש הר. יש הר ואחרי חרבן המקדש היידיש נולדה והגיע זמנה להמחק. ערים התרחבו. לולים ורפתות נסגרו. מכסת חלב התחלקה בין פחות רפתנים עצי זית נעקרו בכונת מכון. ספרים נקראו נטולי ריחות הגוף עלי להתנתק מהאדמה ולהפסיק לדבר יכלתי לדעת מההתחלה, האשמתי אותם ואני אשם אני לא אשם הדברים נבנו כך והגבעות פפו קירות מסמים והקירות את הרצפות והרצפות את הרהיטים והרהיטים את השטיח ובתוך זה אלבומים וספרים על השואה וכל הנצחונות שאחרי לא תהיה יותר שואה ולא יהיו הנצחונות ולא נפסיק לדבר.

ומשפחת דרורים מקננת על הפנס לפני משרד שר החנוך (שכטי ישראל) והוא לא ראה והוא לא שמע. ודרור אחד כבר בגר וצמח ולמד את הדרכים להכנס ולהיות יועץ בלשכת השר והשר לא הרגיש ולא ידע. ותקציבים עלו ותפחו ונפלו ולהקת דרורים עולה וצומחת והיא שתבשר את גרושו של השר מכאן. אל מקום שאיננו. אל שכחה. ותכניות למוד חדשות מתקבלות ונשכחות. והשר נאחז בקצה השלחן וקורא להנפת הדגל. והדגל הבא יקרע. וההמנון הבא יחרק. ונחיל דרורים יעלה ויקח את השר והלשכה ויועץ השר ומשרד החנוך. והכל ישכח. ודגל פרום ישאר אחריהם. ואנחנו אולי נהיה השר הבא והמשרד והלשכה ותכנית למודים ומבנה תקציב חדש ודגל חדש והמנון חדש. ומשפחת דרורים חדשה תבוא. ואנחנו לא נראה.

על האשמה

על האבות במכנסים הקצרים. על השיחות הנקטעות. על האבות הנעלמים ואלו שאינם נעלמים. על כוסות הקפה. על השיחות מהעבודה בשעות הערב. על שעות הערב. הנמתחות, הנשחקות, המתאדות, המתרחקות, הארכות, המפלאות, העלובות. על הילדות שיהיו לנשים. על התינוקות הנגמלים ושאיןם נגמלים. על הזמן. על חשבונות הבנק המעקלים. על הטפסים המגשים לבטוח הלאמי. על הקצר במדיח הכלים. על. על הקפה המתקרר בבקר. על כוסות המים המתרוקנות. על העיפות. על הדברים המנחים במקומם. על אלו שסלקו. על הלילות. על השכחה. על המסך והנשים שאינן. על החריצים שבמציאות. על נשכחים ברקע הגדול. על הדירות שבשכונות המקפות גדרות. על בקרת הגבולות. על סוף המאבק. על הבורחים לסוף שבוע ארץ. על התמונה שלא תתפרסם. על הנרדמים מול המסך. על הבודהים אל תוך השמש. על המבקשים את נציג השרות. על החותמים בשמים. על הנשכחים. על דירות בקצות נתיבי ההגירה. על נתיבי ההגירה. על הבטון היצוק מתחת למשכנתא. על הרצון. על הסיום שלא בא. על הסיום שלא בא. על הפטורים. על האינסוף. על המאומה. על האשמה.



צילום ועבודה, רוני סומק

תוחלת גבוהה לראדון

בפעם הראשונה ששמע את הצחוק נבהל. צחוק אישה מעבר לקיר. יעקב נתן מבט בדלת והרים את עיניו מעלה אל הפשפש העכור שצמוד לתקרה ועוד מבט לצדדים כמו עלולה הצחוקת לפרוץ מבעד לקיר או להגיח מבין המדפים מאחוריו או לקפוץ החוצה מתוך אחד התיקים החומים שהוא עצמו כתב עליהם את השם. הצמיד את אוזנו אל הקיר. צחוק שכולו התענגות. אך כאן הוא לבד, אפשר להגיד שהוא לגמרי לבד. הקולות באים מן החוץ. לא מתוך החדר הזה. בחדר הזה אין אף אחד. תירגע.

באמת. תירגע. מדי בוקר: תירגע - תראה כמה שהכל כאן רגוע. חדר שאי אפשר לומר שהוא גדול, אבל אם יעשה סדר, יש לו, לחדר, פוטנציאל. קומה מינוס שתיים. קריר. את הים לא רואים מכאן, אבל מוקדם בבוקר לפני שהוא נפרד מהשמש ונכנס לבניין ויורד מטה, הבריזה ממלמלת בעורפו. מלבד הצחוק שוקק החיים, שמקדימה אותו טריקת דלת בשמונה בבוקר, שקט. והרי גם הוא, הצחוק, מונמך במהירות לאש קטנה שעליה מבעבעים דיבורים קטיפתיים ותכף אחריהם שתיקה רחוסת גוף ואנחות.

בשאר היום שקט. אי אפשר להגיד שלא. אנשים, איך לומר, לא עומדים אצלו בתור. גם אור, אור-יום של ממש, אין כאן. אותו חלון קטן ומאובק, שנים שלא נגעו בו, סגור מעליו. מלבדו תאורה סטנדרטית: מנורת פלורוסנט מגירה אור אפרפר. היה מאוורר-תקרה, דווקא נעים, שהוחלף במזגן פרימיטיבי. בחורף - תנור ספירלה מהסוג הפשוט. לאחרונה המנורה הוחלפה בהלוגן צהבהב. לולא דו"ח-הפקיד, דברים מסוג זה לא היו זזים בכלל. במובן זה, ובכל הנוגע לתאורה, עכשיו יותר טוב.

*

את הוראות ההגעה לפקיד מסר יעקב בטלפון הקווי. הסביר שאת מספר הנייד הפרטי שלו אינו מוסר לאיש. למה פרטי? שאל הפקיד, והרי המשרד הקציב טלפונים לכל העובדים. התחיל לחקור! חשב יעקב ונזהר בתשובותיו. התרגל לשלו, ענה. האחיזה, המקשים, הצלצול. כל האקסטרויות - בשבילי לא תודה! הוראות הגעה פשוטות: כניסה א. מאפס יורד למינוס שתיים במעלית. שמאלה ויורדים חצי קומה ומיד ימינה. בונקר? למה להשמיץ. דיבורו היה איטי וברור. על הכיוונים שמאלה-ימינה חזר פעמיים.

מנסה להרוויח זמן, החליט הפקיד. קורה לא פעם: כשהוא מודיע על בואו, הופך הישר לעקלקל והפשוט למורכב והוראות ההגעה מסתבכות. הדו"ח שהגיע אחר כך, התייחס לסוגיית המיקום שאינו עומד בשום סטנדרט. לא תברואתי ולא בריאותי ולא ייצוגי. ובטח לא ראוי לכל

התיקים, (בחישוב גם מדובר באלפים!) שמצטופפים בתנאים-לא-תנאים על מדפי המתכת. ושיטת תיוק מיושנת. שורות-שורות, לפי אלף-בית. שם המשפחה, פסיק שם פרטי. תיקים בלויים, תיק נבלע בתוך תיק, שם נבלל בתוך שם. והשמות - בטושים בכל צבעי הקשת. זהו? שאל יעקב.

עוד לא, אמר הפקיד, טיפוס חמור סבר עם משקפיים. מאחורי העדשות עיניים קטנות בעלות ניצוץ של שליחות. מגנפח כנדרש מתפקידו. שומר על ריחוק ממלכת, מקמץ במילים ומשתמש במונחים מהז'רזון המקצועי. את עיקרי הדברים כתב בפנקס קטן. מה עם הראדון? לא היה ולא נברא, אמר יעקב.

מדרת? (בפנקס: קרוב לפנסיה?) בלי מדידה אי אפשר לדעת. הרי לא רואים ולא מריחים אותו. מה אתה אומר? אמר יעקב.

אחד המזיקים. וזה אזור בעל-תוחלת גבוהה-לראדון. מה זה עושה?

סרטן. אתה מעשן? לא.

זה כאילו שעישנת כל החיים. לא צחוק, בגילך.

רזה ואפרפר, הבגדים תלויים עליו ושערו המקליש דבוק לגולגולת. חבל שלא חפף, חשב יעקב. בלי חפיפה הוסיף לעצמו עשור. לפחות תזדקף!

הפקיד נעץ בו, ביעקב, מבט: כפוף מחמת הגיל, שפתיו תכלכלות, עיניו שקועות, והרזון הזה! אולי כבר חטף. ברוחב לב לא אופייני הוציא מתיקו השחור, ספרון לא גדול אך עבה. הנה, אמר, פתח ציטוט - המשרד להגנת הסביבה, קובע כי ריכוז הראדון המרבי המותר בבית מגורים הוא 200 בקרל/מ"ק (רק לסבר את האוזן - זה יחידה למדידת רדיואקטיביות) וזאת בתנאי מחיה רגילים. רגילים, כן? במידה שנמדדים ערכים גבוהים מהערך המותר, יש לנקוט פעולות להרחקת הגז. כגון: אוורור, צביעת החדר בחומרים מבודדים ואמצעי מיגון נוספים. סגור ציטוט.

איזה נוספים?

לא ניכנס לזה עכשיו. הפקיד נאנח, שחרר כפתור בצווארו. מה עם פתחי אוורור?

מחנק תקף את יעקב. הנה, התחלנו, חשב. צרות כשהן באות - אז

בשלשות. יש למעלה חלון. אפשר לפתוח, אמר.

אז למה סגור?

בגלל הרעש. חפירות בכביש, עורך ראשי.

הפקיד מחה שוב ושוב את מצבו. שב ושלף את פנקסו. טוב, זהו זה.

תסלח לי - אפשר לדבר איתך על שעות נוספות? הלוואני -

התחיל בוודיות! חשב הפקיד. כספים זה בתחום האמרכלות, הקשיח את קולו. אבל ככלל שתדע שבשירות הציבורי אין מתנות בחינם.

שונא מתנות יחיה, אמר יעקב. ברור! ובכל זאת -

אם לא מגיע - לא מגיע. טוב. זהו, כמו שאמרתי.

*

אחרי הביקורת החל לפקוד אותו נחיל שלם של טיפוסים מהקומות העליונות. ממדור הפרט, ממדור מחשוב (הביאו מחשב והעמידו על השולחן), ממדור משאבי אנוש, מתחזוקה (שלחו חבילת טושים עבים בצבע שחור), מהאגף לוועדות חריגים וכיוצא באלה. באים מלמעלה כמו משיחי שקר ומטרטרים שלא לצורך עצמות יבשות. עומדים ברלת הצרה, משרבבים ראש מהוסס פנימה ובלוי להיכנס מבקשים להקים לתחייה תיקים מתים. וכולם לוקים בקלטרופוביה. יעקב יודע: הכל זמני. יבואו וילכו. ילכו וישכחו. בכלל, מכת דמנציה שוררת בבניין. כל בקשה שהוא מעלה למעלה - נשכחת. אומרים שנבנה, הבניין, על בית קברות. מוסלמי כנראה. אולי בגלל זה. הקלטרופוביה והדמנציה. אחרי חמש בערב ריק כאן לחלוטין.

בבקרים אוננו כרויה למתרחש מעבר לקיר. קורה ששתי נשים צוהלות שם כמו סייחות, לעתים עולה משם קול עבה, ויעקב עוצם את עיניו ומדמה כיצד היא מטילה את עצמה לתוך ידיים, ארבע או חמש או שש ידיים, ידי פיראטים ענודי קרסים מובאות אל שדיים זקורים, ופיות מנקדים את צווארה בדברי חנופה.

חס. הוא מתיר את כפתורי חולצתו וחושף חזה לבנבן שעליו אניצי שיער אפור משתפלים מן החזה עד לכרס הקטנה שגידל מאז הפסיק את תרגילי ההתעמלות, אותם הקפיד לעשות בכל בוקר, עם הקפיץ הזה שלו. את הפינה שיועדה לפעילות זו, מרחב קטן בין דלת הכניסה לשורת המדפים איב בואכה ג'ה, תופסים עכשיו ארגוני קרטון עמוסי תיקים. מאז ההתייעלות במחשוב, הולך וגובר קצב הורדת התיקים מהקומות למעלה למדפיו למטה. כמו זקיפים במערה הארגונים מטפסים על המרצפות מעלה-מעלה לכיוון התקרה.

עד בוא המבקר, נהג לקפץ בשדות-הנצח של הארכיב ללא הפרעה. עכשיו האנרגיה מופנית להכנסת כל אחד ואחד מהתיקים לתוכנה. כבר היה עושה זאת, לעזאזל, לולא מכשלת הסיסמה. לכאורה עניין פעוט: עליו להצפין את הסיסמה בלא פחות משמונה מספרים ותווים וסמלים, ולחזור על הצופן בשורה מתחת. ההנחיות כתובות בקלסר שחור מחלקת ההדרכה. בעמוד הראשון מודגש בטוש זוהר: תמיכה טכנית. ומספר טלפון. התקשר ותפוס.

קיבל בדואר האלקטרוני מכתב נזיפה. אינו נענה לרוח התקופה ואינו ממנף את הטכנולוגיה וכולי. היה גם איזה איום מרומז בדברי הסיסום. יעקב חשב: יש לי קביעות ואת החוקים אני יודע ושילכו כולם לעזאזל. בזווית העין, התיקים הולכים ונערמים זה על זה. מדי יום ארגו חדש. דימה מהתחזוקה מגיע מדי יום ביומו ומטיל בצליל חבטה עמום ארגו קרטון על הרצפה. תשמע, יא-קוב, לך להדרכה.

למעלה מדברים. אמרו שיוריד לכאן מישהו שיעשה סדר.

ישב מול שולחנו, הביט בחלון שנפתח על מסך המחשב: דרושה סיסמה. ניסה: א-ל-ת-ר-מ-י-ן-1234, פ-י-א-ל-כ-ס-י-נ-ד-ר-1234! חזור שנית. ר-י-ז-י-ב-ל-ט-י-י-ע-י-ב-1234. טעות. התקשר לתמיכה הטכנית. שום התקדמות. יוצא איפה שנתפס כמרדן.

הגיע אחד מכוח אדם, טיפוס נאלח, פילס דרך בין ארגוני הקרטון. חולצת טריקו קצרה ומרפקים שחורים. נכנס פנימה. עבר לאורך ולרוחב המדפים, מחזיק את הגוף כאילו בא לחסל חשבונות. ממש מערה כאן, אמר בחיוך לא נעים. איך לא בודד לך כאן? אולי אתה צריך אישה שתפריח לך את השממה. נדמה שהתלוצץ. ליתר ביטחון יעקב ענה: אני - כמה שפחות. שבוע אחר כך הועברה אליו עובדת מהמודיעין. כבר היתה בת שישים, אבל סירבה לצאת לגמלאות. תופעה מובנת. רצתה את הבונוסים. נשמות טובות דאגו שתעבור מתפקיד לתפקיד. בסוף התגלגלה לארכיב. סידרו לה שולחן נפרד, באזור ז'ח. התייבה שם, כולה נוכחות. כמו גלגל חמישי. מיד התלוננה על המחנק והריח, על העדר האור: ממש קטקומבות. בנוסף היה לה חם. נופפה בידיה לנגד פניה, שחררה כפתור, הרחיבה מעט את המחשוף. לא עניין בעל אופי מיני. אך יעקב הציץ ונזכר שיש לו צרכים. טוב שסלד ממנה, מהגברת. שום מבטים מלוכלכים. הוא הרחיק את שולחנו לאזור איב. התיישב בגבו אליה. היא פלטה: יחסי אנוש זה גם כן כישרון שאין לכל אחו.

למחרת התחילה לקנן. סידרה לה פינה משלה: עציצים קטנים עם קקטוסים על השולחן, נר כבוי שהדיף ניחוח של פריחה טרופית, מעמד דקורטיבי לכלי כתיבה. הצמידה לוח שעם לקיר ותקעה בו גלויות של שקיעות אקזוטיות, מפלים וסוסים דוהרים. כשהגברת גלגלה פנימה שולחנן ברזל מסורג - אקסמפלר צורם של עיצוב-פנים ממשלתי (נעשה פינת קפה נחמדה, אמרה), יעקב אמר: עד כאן!

היא ישבה חמוצה כל היום. בהפגנות העמידה את קומקום הפלסטיק הלבן על שולחנה. לידו ספל גדול, שקיות תה וערגליות. במהלך כל שעות העבודה היתה מונחת לפניה מחברת עבה בעלת כריכה קשה. בסוף היום הקפידה להכניסה למגירה. בדרכו לשירותים הציץ וראה: כתיבה בשורות קצוצות. חשב: אולי יש לה, לגברת, איזו זיקה לתרבות. מסתבר שכותבת שירים למגירה. כמעט והתפתה לומר: חווה, התחלנו ברגל שמאל. והרי בחוגים מסוימים בעברי יצא לי שם של בעל נטיות ספרותיות.

חפף את הראש, התגלח, הזליף אפטר-שייב. לא ויתר לעצמו ולבש חולצה לגמרי נקייה, אפילו פנים הצווארון. ואף שהיתה לו סלידה מפטפוטים בעלי אופי חברתי ומטכנולוגיה חצב מתוכו כמה מילים: סידרת לך פה פינה נחמדה, אמר.

זה מה יש, אמרה. התחילה להתעסק עם קופסת הערגליות, קרעה את האריזה, החדירה את ציפורניה המחודדות לתוכה. כמו עוף דורס שלפה ערגלית, אחזה בה בין האצבע לאגודל, הזרת מורמת מעלה בזווית משונה. מלבד הציפורניים שום דבר כבר לא היה אצלה במקום.

שמעתי שעוד מעט תקבלי מחשב משלך, אמר.

מה אתה אומר? אמרה אגב פתיחת הפה. הערגלית נבלעה בתהומות הלוע.

בקיצור, לא מעוניינת, חשב יעקב וחזר למקומו. טוב שלא אמר דבר מה שאין ממנו חזרה. חשב שבזה נגמר העניין.

פתאום עצרה את הבליסה. מה זה? הצמידה אוזן אל הקיר. רגע, מה זה?

קול אחד רק נשי נשמע מבעד לקיר. אחד ועוד אחד. שתי נשים. אוי! האדימה. שומעים הכל! כאילו שמתוך החדר הזה. איך לא שמת לב קודם? קפצה כאילו הכיש אותה נחש, אגרפה את ידה והכתה בקיר. הלו! הלו! צעקה. תראה מה-זה! שומעים הכל! אתה ידעת ששומעים הכל? צריך שהאוקראיני יבוא. שישים משהו שאוטם. מה זה פה? קומנה?

עדיף שלא, מלמלל יעקב. גם ככה הייתי אומר שצפוף כאן. בתנועת רפלקס נעמד לפני הקיר.

ככה היית אומר? שצפוף? אני הייתי אומרת שצריך לקרוא לדבר בשמו: יש שם בית זונות מעבר לקיר!

בהפגנתיות הלכה לחפש את דימה. המחברת נותרה על השולחן. יעקב לא עמד בפיתוי קם, ניגש לשולחן הציץ וראה מה שראה. תיעוד: מתי הוא לוקח הפסקה. מתי הולך לשירותים. מתי מתעכב שם, בשירותים, מעבר לזמן סביר, מתי יושב בלי לעשות דבר, מתי קם ועושה תנועות משונות, לא נעימות, עם הידיים וקפיץ הברזל, מתי עוזב (הערה: מושך שעות). בכל אופן, לא שירה.

חזרה עם דימה. הוא נעמד סמוך לקיר והקשיב, אני לא שומע כלום, אמה.

בורדל, אתה יודע מה זה בורדל? ופה שומעים הכל.

אולי הגברת שומעת קולות, אמר יעקב.

צריך לאטום! אמרה הגברת. פה זה משרד ממשלתי!

בשביל לאטום צריך אישור מלמעלה. אולי במקום אפשר לפתוח חלון? שאל דימה.

מה פתאום לפתוח? אתה יודע איזה רעש זה? ועכשיו התחילו לחפור רעש כן. אבל ככה לא ישמעו. ופה זה מרתף. יותר מרעש אני דואג לראדון. בלי אוורור אומרים מסרטן. את שמעת על ראדון?

הגברת שלחה מבט עקמומי אל עבר הקקטוסים. שמעתי, אמרה. אולי בגלל זה הקקטוסים נובלים. ואני משקה אותם כנדרש. לא יותר מדי, ובכל זאת, נובלים.

את רואה בעצמך, יעקב הצביע על הגוויות היבשות של הקקטוסים שעמדו על שולחנה כמו מונומנטים, הם מתו.

עדיין לא מתו.

אבל בדרך, אמר יעקב. לא חבל?

הגברת שבה ונתנה מבט נוגה בקקטוסים. באמת גוססים?

בלי אוורור זה רק עניין של זמן.

לא היה קל לפתוח. החלון חרק, השמיע צלילים צורמים. כשנפתח, הדף של עשן לבן, צפירות וענן־פיח שחור חדרו פנימה.

*

מניח את אוזנו על הקיר, מצפה לצחוק כאל משאת נפש לא מושגת. בגילו הוא יודע שיש דברים שמוטב להשאירם במחשכים. לכן הוא מצמיד את האוזן לקיר, עוצם עיניים ומדמיון. איך שפתיים מרפרפות ברעד קל על שפתי הבחורה הצוחקת, טוות מעליהן קורים של תשוקה. מישהי פולטת צחוק היסטרי, קולני ודק מדי. אוטובוס בעל ברקסים חורקים במיוחד מנסר לו מעל הראש והמרתף מתמלא

בעשן, בפיח ובצחנת רחוב. פיח ועוד פיח ויעקב נושם עמוק, כאומר את שיעור הנזק. משתעל. ממתין רגע ואז קם, גורר את כיסאו אל מתחת לחלון, מטפס מעלה וסוגר אותו בטריקה. עכשיו גמרנו! אומה.

דממה עכורה משתררת. מביט בשעונו. הגברת לא הגיעה. יום. יומיים. שבוע. יעקב נושם לרווחה. עשרה ימים אחר כך דימה חזרה מוריד מהשולחן את הקקטוסים, את כלי הכתיבה ואת הפתקים וגורר החוצה את השולחן. אתה רוצה את הקומקום? שואל. על הקיר נותר לוח השעם עם הסוסים והמפלים והשקיעות. יעקב ניגש אליו, אל הלוח, מוריד אותו מהקיר וזורק לפח. את הקקטוסים הוא מניח על שולחנו.

והצחוק, הצחוק נחלש. עומד יעקב ואוזנו כרויה לצחוק מעבר לקיר. בכל בוקר, מצמיד את הראש לקיר ועוצר את נשימתו. מחכה. הוא כבר מכיר את כל הצורות של הצחוק הזה. פעם צוהל, פעם גרגור של מילים טבולות בחיך. כל זה בסדר. זה הצחוק המופרע, הקוצני, צורם ומסמרה, שהחל פורץ בלי אזהרה בשעות־לא־שעות, פורץ ומתנפץ על הקירות, הוא שמטריד אותו. אישה מעבר לקיר צוחקת צחוק רע ולבו נחמץ. גם הדלת לא מרעידה עוד את הקיר. לפעמים שוררת שם שתיקה שאינה נותנת לו מנוח. לפעמים נשמע קול כעין שיעול. אולי היא בכלל חולה. ואולי היא לבד, מאבדת את עצמה בתוך שיעול יבש. והרי גם היא, במרתף, והראדון הולך ופושט וחודר לריאותיה. נותן מבט בקקטוסים היבשים. קם, מסתובב סהרורי בין המדפים כמטייל בסמטות צרות, מביט על שמות שכתב וכולם כולם זרים לו. השמות זרים וזר כתב היד והבחורה מעבר לקיר, זרה ושותקת, ובכל זאת, שקט זה שלפנים נעם לו, הפך לדממה מעיקה.

דימה חוזר ונושא חומרי איטום. תשמע, הגיע מכתב מאיכות הסביבה, הוא אומר. בעניין הראדון.

באמת מזיק? אמר יעקב וכבר לא חושב על עצמו.

ועוד איך! אומר דימה. אולי בגלל זה, מתה לך גם הגברת.

מה אתה אומר? מתה? יעקב נזכר בה, בגברת. כל אימת שחושב עליה עולה בפיו טעם תפל, כמו לחם שנשכח בארגז ונאכל בהתקף רעב.

אומרים שבך. אבל לך תדע, אמר.

קם יעקב ויוצא מחדרו. שמאלה וימינה, עולה חצי קומה. ועוד שתיים במעלית. בחוץ אור צהריים בהיר ומסנוור, השמש מכוונת להבים ישר לתוך עיניו. עיוור לרגע, צמוד לקיר, הוא מתחיל לאבד גובה. ובכל זאת: עליו לעשות מעשה. המציל נפש אחת וכולי, הוא חושב. וזה לא עניין של גיל, ההצלה. גבו צמוד לבניין, מתקדם בצעדי סרטן הצידה, לעבר כניסה ב'. דחפור עורם קרעי אספלט לערמה גדולה ומקדחה אימתנית פוערת בורות באדמה ומרעידה את המדרכה תחת רגליו. הוא מרים את עיניו ומבין ענני האבק הוא רואה שורשים של בנייני זכוכית גבוהים. ואיזו רטינה חסרת מרגוע של העולם מקיפה אותו, שחורה כמו פיח קטרים. מנסה להתחשל: קדימה! מדובר בפיקוח נפש! ומגיע עד לדלת. נעולה. מקיש ביד פרושה ואחר כך מאוגרפת. לפתוח! צועק. משתעל, האבק חודר לנחיריו, שיניו כותשות גרגרי חול שמצאו דרך לפיו וחלקיק טיח זעורוי נכנס לעינו הימנית. הוא עוצם אותה ומכה בכל כוחו בדלת. דפיקותיו נעלמות ברעש הדחפור, בצפירות נהגים עצבניים שנתים נסיעתם נחסם, באנשים שחולפים על פניו מסננים קללות. כוססאמו איזה גיהנום!

◆

שרית אלקון - ילידת 1973; גרה בתל-אביב. פרסמה רומן בשם *פיות חיים* בהוצאת הדר ארצי. לאחר הפסקה ארוכה חזרה לכתוב. מאז כתבה בכתבי העת 'פסל' ובמות נוספות.

זיוה גל

הגוף הנפש

*
הנפש מסרבת להכיר בכל מרידה
של הגוף.

ואם אני בנויה מגוף ונפש
אני בעד הנפש בענין הזה.

*
ואז הגוף חרק, נתן היה לשמע את
צרידות המשרוקית לאות, וקליק

המנעול על דלת הנפש, שפא
תפריץ. "אתה לא תעשה מה שאתה
רוצה" אמרתי לו "גם אני גרה פה."
"ולא רק אני, ולכן אתה תתחשב".

*
בית כזה לא צריך קירות
הבית הזה לא נועד למשקופים.
וגוגית שקופה מעטרת אותו

מכל הצדדים. זה רק הצרצר שרץ
לארץ, לגבה לנקות, כדי שגראה

רחוק. כדי שנעוף מבעד תקרה
מעל הקריה.

מתוך תודעה נופים קירות

חנה סקרה

פריחת הדבדבן - סאקורה (桜)

גם כשלבך לוט בערפל סמיד
וטלאי עננים מכסים את השמש
פריחת הדבדבן תאיר את העלטה
תפרש על הנצח החולף הינומה של יפי
בורד ולכן תכתב שירה בעולם.

הדממה של הרגע הזה

הדממה של הרגע הזה היא רק של הרגע הזה
הדממה של הרגע הזה לא תחזור בדממה של רגע אחר
הדממה של הרגע שהיה הפליגה להרים רחוקים
שדוממים עכשו את הדממה שלהם

מי שיטפס לפסגה ינשם אור פסגות
ודממות
וכשיעשה דרכו חזרה מהפסגות ירגיש
דממת מורדות

כשימסו השלגים
תזרמנה הדממות במי הנהר
ותפככנה קולן.

נחמה

כאנשים שמתפללים לחסד
אני מצמידה את כפות ידי
וממלא את הערסל שתלוי ביניהן
בחם ובאור
לגמע אותם בימים קרים ואפרי נחמה. אחוזה בענף

רוח מרטיטה את שולי הערב
ימי ילדותי אחוזים בבהונות רגליה של צפור
מראותיהם נאחזים בענף
רוח מרעיפה את שולי הערב
הענף מתנודד
הצפור
מיצבת את שווי משקלה
לבל ישמט הענף

מתוך נמס ברוח

אישה בכריכה רכה

אומרים שהמקום שבו נולדת מושך אותך אליו בצורה חייתית עד סוף ימך; המדינה, העיר ולפעמים החדר עצמו. חברות התעופה השכילו לשמר את האמרה הישנה הזאת וכך, כל עולל שיוצא לאוויר העולם בגובה ארבעים אלף רגל, זכאי לשוב לכיסא D3 ליד יציאת החירום למשך כל חייו.

אך ברוב המקרים זה הרבה פחות רומנטי; שורת הזקנים עם ראשם מוטה לאחור והצינורית הצומחת מפיהם כמו נרקיס מפלסטיק, היא עדות משכנעת לכך, שכן כולם, פרט אלי, נולדו שתי קומות מתחת למחלקה שבה אנו מאושפזים. ועל כן אני לא מודאג; אני יודע שזו רק תחנת מעבר עד שייקחו אותי למות בספרייה של בית החולים.

נולדתי בספרייה הענק של אבי. בתור ילד תמיד סיפר לי איך לקח את שני הכרכים של "מלחמה ושלום", סגר אותם בחוזקה על חבל הטבור וברוח שנוצר ביניהם השחיל סכין לפתיחת מכתבים שהורתח וביצע את החתך בין המתים לחיים, שכן אמי נפטרה במהלך הלידה שם בספרייה.

הספרייה לא היתה באמת ענקית, אבל כך נראתה בעיניו של עולל שפוקח אותן בפעם הראשונה לתלייה המדפים שגירדו את התקרה, והספרים שהונחו עליהם כבר נלחצו כלפיה בחוזקה, כך שלמעשה, היו מעט גבוהים מהתקרה, כמו תה שעובר את סף הספל אך איננו גולש.

ואל הספרייה הזאת תמיד נמשכתי, היא היתה הדבר הכי קרוב לאמא שהיה לי. אבא שלי עוד הוסיף על כך טריק נבזי ואמר, שמי שנולד בספרייה (כן, גם היא נולדה באחת) ומת בספרייה הוא כמו ספרייה בעצמו ואם אני רוצה להכיר את אמא, אני צריך לחפור ולנבור, לשלוף ולנגב את האבק מתחת, לקטלג מחדש ולכרוך את כל הספרים שהיו אז בכריכה רכה לכריכה קשיחה.

בכך סיפק לי אבי גם השכלה וגם מקצוע, אך הוא לא הביא בחשבון שמי שלא רק קורא ספר אלא גם כורך אותו, נמצא בעמדה של כוח; הוא בוחר איזו כריכה קשיחה מתאימה לספר; את גודלה, עוביה, צבעה והעיטורים שמקשטים אותה ובמקרה שלי - הוא גם מעניק לספר שם חדש, לפי חוויית הקריאה הפרטית שלו; כמו אדם שנקרא על ידי יהוה לתת שמות לכל החיות שברא, על פי מראית עיניו, ואם היה נותן את ההזדמנות הזו לחוה, ודאי היתה בוחרת בשמות אחרים.

כשסיימתי לקרוא את "המלט", מזועזע ממלאכת הבגידה של דודו, שלא רק יצק ארס לאוזן אביו אלא גם התפלש בגופה של אלמנתו, קראתי לו פשוט "זיפת"; לפואמה "העורב" לאדגר אלן פו, שאחרי שקראתיה דומה היה שכל העורבים ברחוב יודעים ששמתי ידי על הספר, קראתי "ציפור דרור", להדיר חשד מלבם; וכששמתי ידי על התנ"ך אבי אמר לי שלא אעז לגעת בו, אבל כמו כל ילד, ה"לא" של אבי היה כמו "לך על זה" וכשהצגתי בפניו את הכריכה החדשה הוא קם מכיסאו באחת, קרא ואז התיישב בנחת; קראתי לו "מלחמה ושלום".

אני כותב כאן על המאורעות האלה כמו ילד, למרות שאני כבר סב לנכדים עכשיו, אולי בגלל שאירועים שהתרחשו בילדותך ולא הגיעו לכדי סיום נצרכים במוחך כמו ספר ילדים שאף פעם לא הגעת לסופו, וסקרנותך הילדותית לא באה על סיפוקה גם שנים לאחר מכן.

כשסיימתי עם התנ"ך - הספר האחרון על המדף - ניגשתי לאבא עם דמעות בעיני ואמרתי לו שעדיין לא מצאתי את אמא. מעולם לא דמו עיניי-אבי לעיני כמו באותם רגעים שהשלים לי את הסיפור אותו לא יכולתי למצוא בין המדפים. אולם, גם אחרי שסיים הרגשתי שאני לא מכיר אותה, כנראה בגלל שגם הוא לא הכיר אותה עד העמוד האחרון; היא נפטרה בדמי ימיה, עם לידת בנה הראשון ונותרה כמו ספרייה לא מפוענחת.

אבי שאל אותי איך הייתי קורא לסיפור שזה עתה סיפר לי, אך לא ידעתי מה לענות לו. אמא שלך תמיד תשאר אישה בכריכה רכה, אמר וניגב את עיני ואני את עיניו.

למחרת בבוקר הנשיא שלנו ברח. תוך שלושה ימים היה לנו ממשל חדש והמלחמה היתה בפתח - הגרמנים היו בעיר. הם נראו פנטסטי בעיני - החיילים, המדים, הרכבים - אבל אני אציין גם שהם נראו אחרת לגמרי שנתיים אחרי זה, כשהם חזרו מסטאלינגרד. צריך רק לחשוב על כל הקשרים שיש בין יהודים החיים באותה מדינה, בשביל להבין מה קורה כשדוחסים את כל הקשרים האלה ל-25 קילומטרים מרובעים - הגטו היהודי. כל אחד הכיר מישהו והדבר היה שימושי במיוחד לליטואנים שבאו "לעשות קניות" אצלנו בעגלה הרתומה לסוסים, בדרכנו מהבית אל הגטו: נא לעצור את העגלה; בבקשה לפתוח את המזוודה, לא את זו, לידה, כן הסוודרים; את זה בבקשה; יש בכחול? יופי, להוציא; אוי, מה זה מדיום? יש

טלי רהב

כשירד שלג בכאר שבע

כְּשִׁירַד שֶׁלֶג בְּכָאֵר שֶׁבַע
הֵם יְבוֹאוּ הַנְּבִלוֹת
וְהַשְׂכוּנָה שְׁלֵנוּ תִּהְיֶה לְגִטּוֹ
וְהָעִיר לְגִטָּאוֹת
לְדִים יָמוּתוּ מִקֶּד אוֹ מִרְעֵב
אוֹ מִמַּחְלוֹת אַחֲרוֹת
וְיִסְעוּ לְשַׁחֲטָה בְּרַפְּבוֹת
וְיִחַנְקוּ מִגָּז בְּמַחְנוֹת
וְיִשְׁרְפוּ בְּמִשְׁרָפוֹת
וְיִרְצְחוּ עַל יְדֵי הַבְּנֵי זִנּוּת

וְרַק אֲנִי אֶהְיֶה מוֹכְנָה
כִּי אֲנִי
יֹדְעֵת לְהִתְקַלַּח בְּמִים קְפוּאִים
יֹדְעֵת לְאָכַל כְּלוּם לְפָחוֹת שְׁלוּשָׁה יָמִים
יֹדְעֵת לְנִסֵּעַ עַל סִקָּטִים וּלְבָרוּחַ מֵהָר
יֹדְעֵת לְטַפֵּס עַל עֲצִים וּלְהִסְתַּתֵּר
יֹדְעֵת לְהִדְלִיק מְדוּרָה בְּגִפְרוֹר אֶחָד
יֹדְעֵת לִישֵׁן לְבָדִי בְּלֵי אֶף אֶחָד.

אֲנִי אֲדַע הַמוֹן דְּבָרִים לַעֲשׂוֹת
כְּשִׁירַד שֶׁלֶג בְּכָאֵר שֶׁבַע
כְּשִׁיבֹאוּ הַבְּנֵי זִנּוּת!

*

קוֹנְצֵרְטִינּוֹת תֵּיל אֲרִסְיוֹת,
מְקִיפּוֹת אֶת מְדוּרַת הַשֶּׁבֶט שְׁלִי
וְהִיא שׁוֹרְפָת
אִם אֲנִסָּה לְדַלֵּג עֲלֶיהָ אֶל הַחֹפֶשׁ
יִירוּ בִּי הַשׁוֹמְרִים
אֲנִי - הַשׁוֹמְרִים
פְּחָדִי - הָרוֹבִים
דְּמִיוֹנִי - שְׂדֵה מוֹקָשִׁים.

מתוך ילד בלונדיני ימינה

גדול יותר, כן, בכחול הכוונה; איך? אה, לנסות אצל הפרידמנים, בסדר גמור; איך? העגלה עם סוס שחור וסוס לבן, זה זה, אני אמצא; תודה רבה לכם והמשך יום נעים!

נו מה כבר אפשר לעשות? כשמישהו פונה אליך בנימוס אתה מוצא את עצמך משיב בנימוס, גם אם הוא למעשה בוזז אותך. שייקחו את הבגדים, לא אכפת, אמר אבא, העיקר שבספרים לא ייגעו.

הליטואנים העדיפו את הסוודרים, אך לא כך הגרמנים; הגזרה הראשונה שהטילו היתה לרכז את כל הספרים של היהודים בבית הכנסת. בן לילה הפך אבי ללקטור של הישרדות הספרות היפה, שלא לומר - הסלקטור. זו היתה משימה בלתי אפשרית, במיוחד בשביל אבי, שפחד להעליב את הסופרים; בדמיונו ראה איך הוא תוחב את פרצופם הזועף של טולסטוי וקפקא לתוך החבית ששימשה עתה ככלי התחבורה שלנו, שכן, כשנגמרו כל הסוודרים, הבינו הליטואנים שאפשר פשוט לבקש יפה את העגלה.

כך הוטלה שוב מלאכת הקטלוג עלי. לשם שינוי רווח אבי נחת מכך שלא הכיר את השמות שנבחרו להיכנס לתוך החבית וכך לא הפריע לו להיפרד מ"הכם על גדולים" (מסעות גוליבר), "ענק בין ענקים" (רון קיחוטה), "הפרי האסור" (וילהלם טל), ו"עסק ביש" (פאוסט).

וכך התגלגלנו במורד הרחוב, אנחנו בעקבות החבית, כמו גבירה בעקבות כלב הבאסט הענק שלה המושך אותה קדימה בעקבות ריח של גור חתולים.

הגענו לבית הכנסת שניצב בראש הגבעה (ועל הבדיחות הרבות שנשפכו מפִּי אבי על הגזרה המיתית שהוטלה עלינו לדחוף את החבית במעלה הגבעה ולרוץ אחריה במורדה, וחזור חלילה, אין צורך להרחיב) וכשאבי פתח את דלתות בית הכנסת שב הניצוץ לעיניו: תראה את כל זה, אמר; כל היצירות של פושקין, כל היצירות של שלום עליכם. היו שם ספרים שלא יכולנו להרשות לעצמנו בכלל, בסדרות של תריסר ושל עשרים - ובכריכה משגעת.

אתה יודע מה, אמר, בוא ניקח כמה הביתה, אין כאן שומרים אפילו, ופתאום הפך בית הכנסת לחנות ממתקים ענקית ואבא שלי - לילה העמסנו את כל הפושקין ואת כל השלום עליכם לחבית ועשינו את דרכנו חזרה הביתה, ממלאים את הספרייה עכשיו במקום לרוקן אותה. עשינו כמה סיבובים כאלה.

במהלך הימים הבאים קראתי כמות כזו מאסיבית של ספרים, כי חשבתי שאולי אמצא את אמא מסתרת בסיפור קצר של שלום עליכם. כשלא הצלחתי למצוא אותה בקריאה, התחלתי לחפשה בכתיבה. בכל פעם שאני כותב סיפור היא קצת נוכחת, אך מיד עם תום הכתיבה אני שוב מחפש אותה.

אחות צעירה מגיעה למחלקה, סל קש קלוע מושחל על אמתה, ומדלגת בינינו, קוטפת את נרקיסי הפלסטיק מתוך גרונות הקשישים, שפרחים אחרים כבר מחכים להם במקום אחר, ושמה בסל, וכשהיא מסיימת היא נעמדת מאחורי מיטתי, משחררת את בלם הגלגלים ומתחילה לדחוף את המיטה.

וזהו זה, מה, זה הסיפור.

רון סגל - בוגר בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סם שפיגל, ירושלים. ספרו השני *מוזיקת חתולים* ראה אור בסדרת רוח צד, בהוצאת כנרת זמורה ביתן מודן 2018.

מאיה בז'רנו

"מחכים לגודו" – מחזה מאת סמואל בקט בתיאטרון יפו

נוסח ערבי-עברי: אנטון שמאס; בימוי: אילן רונן
(נכתב בצרפתית ב-1952; הוצג לראשונה בפריז ב-1953)

זוהי העלאת מחודשת של ההצגה המיתולוגית במסגרת פסטיבל יפו הבינלאומי. המחזה הועלה בארץ בפעם הראשונה ב-1955 בתיאטרון "הזירה", תרגם וביים: מיכאל אלמו. אילן רונן העלה אותו לראשונה ב-1984 בתיאטרון חיפה.

הדמויות: אסטרגון – רסאן אשקר; ולדימיר – מוראד חסן; פוצו – מנשה נוי; לאקי – דורון תבורי; הילד – יעקב אשקר (המונולוג של לאקי תורגם בידי שמעון לוי)

"להרף עין מנצנץ האור ואז לילה"

(משפט שאומר פוצו העיוור במערכה שנייה).

תמונה ראשונה – בימה ריקה. עץ, שעת ערב. אסטרגון יושב על הארץ ומנסה לחלוץ את נעלו. מושך במאמץ רב ולא מצליח, מתנשף. סחוט, מפסיק. נח ומתחיל שוב. נכנס ולדימיר.

זוהי סצנה שמגלמת למעשה מאבק בצורה האלמנטרית ביותר. אפשר היה גם להיפך – ניסיון מאומץ לנעול נעל. ואכן ולדימיר מדבר על המאבק: "גם אני מתחיל להאמין בזה. כל חיי דחיתי את המחשבה הזאת, אמרתי לעצמי, ולדימיר תהיה הגיוני, עדיין לא ניסית הכל. ויחדשתי את המאבק."

שני החברים משכבר נפגשים על הבימה – הבימה היא המקום בו מתקיים הכל:

ולדימיר: "אני שמח לראותך שוב. חשבתי שהלכת לנצח.

אסטרגון: גם אני.

ולדימיר: מה נעשה כדי לחגוג את האיחוד המחודש? קום, תן לחבק אותך.

הבימה היא שום מקום, הבימה אינה מייצגת אלא את עצמה – כמו שקבע בקט בעצמו כי "מיקומו של הדייט עם גודו הוא בימת התיאטרון". אני מדמה אפשרות של בימה בחלל, בימה במרחב הקוסמוס הריק, בגרם שמיימי ללא כוח כבידה; אולי בתוך חללית שכל הזמן משנה את מיקומה, וגודו הוא מושג נעדר, אולי מלאך מרחף. ובכל זאת, חרף הריק והמרחב הפתוח ללא נשוא, המקום חסר השם והזהות שמאפיינים

את המחזה – הכל מלא וטעון כובד ומשקל ארציים – עניין לנו עם בני אדם, עם קושי פיזי ממשי וכאב. למשל לאקי, משרתו של פוצו, סוחב מטען מזוודות עם יין ועוף, והוא כפוף וזה כבד לו. והוא לא משאיר את המשא על הארץ.

"הקלות הבלתי נסבלת של הקיום", כאותה אמירה נודעת שטבע מילן קונדרה, משחקת כאן לכאורה, באופן קיומם והופעתם החופשיים – משוחררים מכל הקשר ונטל – של ולדימיר ואסטרגון באופן הכי טוטלי שאפשר. אבל בעוד קונדרה מתכוון למהלכם הזורם של החיים הרגילים לכיוון אחד של כולנו, ללא אפשרות לתקן ולחזור, אצל בקט זו רק מטונימיה של חיים. כמו במשחק. הכל קורה באופן חוזר ומעגלי – אין זיכרון, והשכחה שולטת, והזמן לא נמצא – כלומר, הוא נמצא, אבל לא משתמשים בו. זו אמנם קלות קיומית ומנוערת, אבל מבחינה אחרת הם מוקפים באימת האין, באותו כלום נורא, ורק ההמתנה לגודו ממלאה אותם באיזו תחושת ריתוק משמעותי מנחם.

המילים והקולות מצויים בריחוף כמו הותר איזה חוט מקשר ביניהם, חסר לנו תחביר גדול, ומילוי של הקשר מקיף ורחב יותר, אבל זה כאן, על הארץ. התנועות הן קטנות, אלמנטריות, סמוכות לתחושות הגוף – אסטרגון חולץ נעל, כשרעבים אוכלים גזר וצונן או לפת. יש אפילו התייחסות להופעה החיצונית – כשאסטרגון מעיר לוולדימיר לסגור את החנות במכנסיו: "אסור להזניח את הדברים הקטנים"; איזו אירוניה. או אביזר בולט למדי כמו כובע. הכובע הוא המשך של הראש ומדגיש אותו. ובאחת הסצנות במערכה השנייה הם משחקים בכובעים שלהם מקפצים אותם יחד עם כובעו של לאקי ומחליפים ביניהם.

למה חשוב להם להקפיד על הופעה?

תשובה אפשרית: הם מודעים לקהל הצופים שמסתכל בהם. מודעים גם לגודו הנעלם-נוכח. מצד אחד הם דמויות אנושיות לכאורה, אבל בעצם הם יותר פיגורות, דימויים של מצבים אנושיים, מצבים מנטליים נפשיים. 'ההמתנה' ככלל וההמתנה לגודו בפרט נהפכה למושג מרכזי ומייצג בתרבות העולמית. ברור שהוא קיים ונוכח אצל קפקא *מטירה*, ליד שער החוק. אבל בקט, שהושפע ונוכח, לקח את זה לממד קומי של הומור. אל האבסורד של הקיום שלנו, העובדה שאנחנו עושים כל כך הרבה פעולות ללא תוחלת, למעשה ללא משמעות אמיתית, וממשיכים להתקיים בלי לשאול למה, בידיעה שהסוף יבוא וייקח את כולם: המוות.

מוטיב ההמתנה לגודו מעניק להם משמעות וטעם יחיד, והוא מופיע לאורך כל המחזה. כשאסטרגון מציע:

בוא נלך.

ולדימיר עונה: לא יכולים.

אסטרגון: למה?

ולדימיר: מחכים לגודו?

אסטרגון: זה אמור להיות פה.

ולדימיר: הוא לא אמר בטוח שיבוא.

אסטרגון: ואם לא יבוא?

ולדימיר: נחזור מחר.

אסטרגון: ואחר כך מחרתיים. ולדימיר: יכול להיות.

אסטרגון: וכן הלאה. ולדימיר: העניין הוא –

אסטרגון: עד שיבוא. ולדימיר: אתה חסר רחמים.

אסטרטגון: כבר היינו פה אתמול... מה עשינו אתמול? ולדימיר: מה עשינו אתמול?

בביצוע ההצגה שלפנינו, בתיאטרון הערבי-יהודי ביפו, מדברים השחקנים רסאן אשקר ומוראד חסן בעברית ובערבית לסירוגין. יש תרגום לעברית בצד. זו היתה תחושה מאוד מיוחדת עבורי - נהניתי ממשחק הלשונות וחשתי את האוניברסליות שבמחזה. בארצות רבות שבהן הועלה "מחכים לגודו", טענו שזה נכתב עליהם. אבל כאן קיימת אמירה מפורשת מצד ההפקה: ולדימיר ואסטרטגון הם גם פועלים פלסטינים פשוטים, שעובדים באתר בנייה ומחכים למעבידים הגדול והנעלם גודו. יש לציין את משחקם הנהדר, אמין וכובש לב, של רסאן אשקר כאסטרטגון ושל מוראד חסן כולדימיר הפילוסופי והמפוכח יותר, ויש אומרים שהוא נקרא על שמו של ולדימיר לנין. משחקו של מנשה נוי כפוצו, האדון המתנשא, מעולה; ותמיד מעניין להשוות למשל לתפקידים אחרים שעשה, כמו רפול בהצגה "רפול



"מחכים לגודו", רסאן אשקר ומוראד חסן, צילום: רדי רובינשטיין

הוכן. וכשהועלה בישראל בשנות החמישים, הסתייגו ממנו מאוד, "קוהלת מסורס" כינו אותו, כמצוטט בספרו של שמעון לוי **סמואל בקט: מדבר, נוכח נסתר**. מאז נהפכו "גודו" וההמתנה לו למושג שגור בתרבות העולמית. גודו הוא ה"חוצבימה", החור השחור בכבודו ובעצמו, שאינו נראה לעולם, מעין מקור אנרגיה שלילית. בקט טען שאינו יודע מיהו, והשאירו כחידה ללא פתרון. עמימותו זו העניקה לו פתח לריבוי זהויות - אלוהים, אדון, מבקר החברה, האיץ, הנעלם, הגורל. ניתן לומר כי גודו הוא הנמשל לקיומן של הדמויות על הבימה.

לסיום, אני רוצה לספר על הפקה מיוחדת ומוצלחת אחרת של "מחכים לגודו": אחרי מלחמת ששת הימים, הועלה המחזה בתיאטרון הבימה. יוסי יזרעאלי ביים, יגאל תומרקין הכין תפאורה - בימה דמוית קרקס, מלאה בובות צבעוניות גבוהות תלויות על העצים, ערמות בגדים ישנים תצלומים של מרילין מונרו (שהתאבדה בעוד ולדימיר ואסטרטגון רק שוקלים התאבדות).

נעשו קיצורים ושינויים בטקסט, שהוצג באווירת שעשוע קלילה בדגש על "מחכים" ולא על גודו. יזרעאלי אמר שההמתנה מפעילה את מכונת הגוף שלהם. יורם קניוק כתב בביקורת מסתייגת, כי המחזה איבד את האימה שבו ונתרו רק שעשוע וליצינות. הישימון הבקטי נעדר מההצגה של יזרעאלי. גם מבקר וחוקר התיאטרון אבי עוז הסתייג מהבימוי הקרקסי שנראה לו זר ומנוגד לרוח הרצינית הנזירתית של בקט. אבל המחזה וההצגה התקבלו יפה מאוד בקהל הישראלי, שהיה בשל יותר להבין ולקבל מחזאי כסמואל בקט. ובכלל, ההפקות הרבות שהועלו מאז בישראל הצליחו מאוד. ♦

(בקטעים על ההפקות השונות של ההצגה ודברי ביקורת נעזרתי בספרו של פרופ' שמעון לוי, **סמואל בקט: מדבר, נוכח נסתר. עיונים ביצירתו הרמטית**, הקיבוץ המאוחד 1997).

והים" שצפיתי בה. בשתייהן הוא כובש לב ואמין כל כך. כמוהו דורון תבורי כלאקי העבד המשרת, הכפוף במשך כל ההצגה וסוחר מטען כבד. תבורי מדהים בתפקידו הכנוע, באילמות העצורה ומלאה בכוח. ובמיוחד הפליא אותי ברגע השיא שלו, שבו פצה במונולוג של ג'בריש נוראי בוויטואוזיות נהדרת. לדעתי יש כאן אמירה אנושית וחברתית כאחד, על העוצמה והכוח האיום הצפונים בגופו של העבד הכנוע, והבלתי צפוי קורה פתאום בבת אחת, לרגע אחד, מרד עבדים. משתיקים אותו והכל שב לקדמותו. כמעט.

אני רוצה לחזור לעניין בימת התיאטרון אצל בקט: אנושיותו הבולטת של המחזה מגיעה למיצויה המדויק והנכון על הבמה. הבמה היא הגשמת מצבו של האדם וקיומו האבסורדי בצל המוות ובתוך הסבל.

בסיפור קצר אחד של הסופר הארגנטיני הגדול חוליו קורטאסר "הוראות לג'ון האוול", מסופר על אדם שמגיע לתיאטרון בלונדון לצפות בהצגה ומוצא עצמו סבוך וכפוי לעמוד על בימת התיאטרון; אף שהוא טוען להגנתו "אינני שחקן" - שני אנשים לוקחים אותו, הודפים אותו אל הבימה, ומציבים אותו לצד השחקנית הראשית למלא ולבצע תפקיד רק משום שהוא נראה להם מתאים באופן מושלם לגלם אותו. ככל שהוא מתנגד ומאיים לפוצץ את אשליית ההצגה מול הקהל ולצעוק שהכל תרמית, הוא ממשיך לשחק ונסחף נגד רצונו. לבסוף, כשהתחיל להשתולל ולעשות באמת כרצונו, הוא נזרק מהבימה.

במחזהו של בקט "מחכים לגודו" קילף המחזאי כל מסכה אפשרית משחקניו. הם מעבירים את הזמן במשפטים ובפעולות אלמנטריות, כמו השתנה, חליצת נעל, אכילת גזר וכו'. אומרים כביכול ככל העולה על רוחם, ללא מחויבות לתפקיד כלשהו - הם עצמם התפקיד. כל אחד יכול להיות במקומם והם גם מחליפים כובעים כרמז להחלפת זהויות ביניהם. גם עם פוצו ולאקי. אי-אפשר להגיד להם "היית מצוין" על הבימה, כמו שנאמר לרייס, גיבור הסיפור של קורטאסר. זו גם סיבת קושי ההתקבלות של "מחכים לגודו" בתחילת דרכו. הוא פשוט לא