

להגיד שירה

מאת רחל פרוקל

ההאגה אינה חולפת והעצב אינו נעשה יותר מזר
 זר (1), וההשלמה היא רק לכאורה: „לכאורה
 אהנו כנוסים / במנוסה / בנסיון / בהסתרה /
 בהשלמה / רק לכאורה". כל אלה מתמצים בתחור
 שת והחבשה: „גימה ענברית של זכירה, ירוקה
 כתקורה / המחולפת שהיתה ביסוד תחושת החור
 טעה" (10)

יכרות אלה קיימים גם בקבוצת שירים שאפשר
 לכנותה שירי משפחה ובהם בא הדובר חשבוני עם
 אהות, אהיו ואמו. דממה האב שהיתה כל כך בור
 לית ב„דיווח בתוך התרחשות" לא מופיעה כאן.
 חשבוני זה הוא לא רק עם בני המשפחה האהובים,
 כי יותר זמר פחות, כי אם עם הזכר, וסופו של
 חשבוני הוא „שלא להעניק שום מחילה" (13)
 המשפחה נותרה כתמונת-תמונות באלבום, ושם גם
 המונח הילד אליו פונה המסורר שוב ושוב, ללא
 ליואת ברוב השירים. בקריאה הנואשת שמנסה
 להעלות באיך את ילדותו: „כוא קראתי לילד",
 — קריאה שזוכרה היטב לקוראי הקובץ הראשון:
 „הי, אמרתי לילד, אתה כפוי טובה / כשאני קורא
 לך אתה בקרטי בא / שומע לא שומע, נענה ולא
 נענה" / ורק חשוב כאיזה אלבום משטחה / היית
 נרקב אם אני / לא הייתי גורר אותך אתי [...]"
 (58). הילד הוא באורה המוה מעין אני-עליון
 שבוהן ובודק את הגיבור כגילגולו המבוגר. זה
 האחרון הש עצמו הייב דו"ח רצוף ומסורר לאותו
 אני, הוא נבחן אצלו „יוסיוס", שהרשעה ומנסה
 להוכיח את עליונותו והתנכרותו עליו, כך בשיר
 היפה „כתמי דיר": „כוא קראתי לילד והחייך /
 היו לך כתמי דיר על אצבעות / והשבת שבקרוב
 תמות / כלומר תעלה לכוכב השביעי הגבוה /
 שם ילך כמוך פמתין: / תת אמרתי לך, תות /
 ובהלום עברתי לידך, מות, אמרת / מות, אבל
 אני / לא שמעתי בקולך" (25).

האני-הילד היא בובה בתוך בובה, הבכורה
 — שבה רואה המסרר רק את הבובה הגדולה,
 החיצונית וכשהוא פותח אותה חגולה לו בובה
 נוספת, קטנה יותר, וכן הלאה, עד לבובה הקטנה
 שאיננה זפתחת עוד. — היא אנאלוגיה להתחייבה
 הנפשית של הגיבור שקורא לילד „שיראה איך
 אני כלא את הערבה / בתוך עצמי, בובה בתוך
 בובה / בתוך בובה כדוקה אני / כולא את הערבה
 בתוך עצמי" לולי הסדק שבבובה, לא היחה הערבה
 הכלואה מתחתלת התוצה ומגיעה אלינו בדמות ה
 שירים היפים והעצובים האלה.

בקובץ זה מקדש פחות מקום לבחינת המסר
 סקסואליות, האהבה מוצגת כניגוד למין, זה האחר
 רון אף נתפס כהודחמות שיש לרחוק אותה (הפנים
 כלפי אור, (15) כמו ב„דיווח בתוך התרחשות":
 „סוף שבוע נקי, לא מיני" שם 91). השבוע המיני
 אינו ערובה לרוע הרגשי: „אבל לא אז הדין
 בצורך באהבה, שאיננו נרגש, אף פעם איננו
 נרגש" (16).

התגברות של המבוגר על פיתוי הילד שבו למות
 איננה ספית, כי אם התגברות „אד-הוק", עדין
 סחשת התגברותו בין להיות לבין לחדול, וכך
 הקשר שלו עם הקיום הוא כאמצעות מליס-מליס
 מליס. בשיר „זרים גונבים מאוסטרליה" (20) נר
 צרת הקבולת בין „אוסר להן שירים" לבין „נתון
 להן שמות" לציסורי גן העדן המתות. השירים היו
 גם תהליך שימור, הניטה, החיאה או שמה אפילו
 כריאה (העולם נברא באמירה, וכך עולה כאסר
 ציאציה תגדת על אדם הראשון בגן-עדן שנתן
 שמות לכל החיות). התאבדותם של הלוייתנים
 [„יטיגנה" (21)]. נתפסת כהרעה או אהרה
 [חשואה בלתי-נמנעת עולה לשירה של זלדה, ה
 לזוייתנים" בתוך ספרה „השירי המרהיבי, ולדה
 משאירה את התופעה באצטלה מיסטית, כוחה ב
 העיר והפגונה. ראובני מעלה השערות, אך גם הוא
 משאיר פתוחות. יחד עם זה, בשיר אחר (39)
 הוא שב ופונה כי: „מי שלא התאבד כשהיה צעיר
 לא יכול לומר שהוא כבר לא יתאבד". ובניתיים נתון
 הגיבור „כדלתיים סגורות", בניהום פרטי כמר
 סארטרי שלו, כלא עם הילד, עם הזיווי, עם
 עברו ועם מתיו, בתוך „עולם פנימי עשיר" (31).
 תמות כבר קרא לו כמה פעמים (32—33) והכותב
 שואל: „מה יש לכתוב על מתים, מה כל כך קשה
 להבין שאנשים מתים הם אנשים מתים".

כפי שאבחנת כבר בדיוני בספרו הראשון *
 ממשיך ראובני להיפגע באופן כמעט עקבי וכולט
 משימוש בסימני שאלה, זהו, כאמור, עקרון טונאלי
 בשירי, הוא צדוד לכך שאין הוא מוצא כתובת
 שראוי להסנות אליה את שאלותיו. אין מי שאכפת
 לו כלל, ומפילא אין מי שיענה, יש אולי צורך
 בסימן חדש בשיריו של ראובני, שמה נקרא לו
 „סימן מסרד", הנכבד מאי-האסון מראש בטעם
 השאלה.

בצד יכולת הזכרון והנסירת של הדובר מובע
 הרצון לשכות את הרוע, בשיר ליואן זיאנה (29).
 זיאנה, משורר, רומאיסט ומחואי צרפתי, כתב ב
 1947 את סחווה הראשון „הפיקוח", והו מערכון
 ארוך על שלושה גברים בתא-כלא שחיים בצל אי
 נוכחותו של אהובם הנערץ — רוצח כושי, מוסיבים
 מרוביים במחוזותי הם הזיות רצח, היי שנאה ר
 היות האדם כלא ברצותיו המגולמים בהיותו
 ונעשים למציאות היחידה בה הוא חי „באכה".
 המסורר קורא לילד לבוא ולשאל את זיאנה, למת
 להלל את הרוע / למה לשבת את הרוע / כשכל
 כך רוצים לשכות את הרוע". אך הוא נשאר כלא
 ברצותיו ובהיותו, בובה בתוך בובה, בעולם
 פנימי עשיר עם עצבוני, לבדו, עם חוסר כסחווה,
 הויה כנגד מציאות, ככהעולם העשיר וזא, עם
 היותו בהיר, שכיר, עביר ונשיר, (30). אגב הסתגר
 רותו הוא מחכה, כבשירו „ציפיה": „אני מחכה,
 כל הזמן אני מחכה / אני מחכה שירד גשם /
 ואחר כך אני מחכה / שיהיה יפה / אני מחכה
 לקפה / אני מחכה לשינה" / כוא קראתי לילד
 ותראה / איך אני מחכה" (39).

בשיר „תאונת דרכים" שובר ראובני את החסי
 רדת האקדמית המלומדת והמתחכמת שבין מסרר
 מספר-מחבר או בין משורר לדובר, אין חץ בין
 הרסות לבין המסיכה, בין Persona ל-Persona;
 „הומה כמר נחר דם מרוחק / מתודעת אשר אכר
 דה" / כוא קראתי לילד ותראה / אפשר היה לומר
 החי יתם / בסך הכל רק תאונת דרכים".
 בשיר „גחל הלב, אורח רבקה לבני" מודגמת
 היטב תימנעותו של ראובני כחסמלה, הנטייה ה
 מסוררית לראות בכל דבר ובכל מלה סמל, משמי
 עות, הוא מפשים את העירוף מן הפוטנציאל ה
 סימבולי שלו ומשאירו כמלים: „אני יודעת, לפי
 המבט שבעיניך / שאתה חושב דברים: לב ואני
 רוח / מיוצא בזה, אבל לא, אני מתבוננת / לי
 משהו פשוט מאד: / גדול הלב הוא כגודל האני
 רוחי" (35).

הנסיון של ראובני לשכות את הרוע ולהשכיח,
 כמשורר, כקוראי ומאלה ש„על" בטעוח של קו
 השלמן שלו (63) מתבטא גם במסע ארוך בארצות
 הכרית, תיצאה מן החדר הסגור אל העולם הגדול
 היא נסיון לגרש את שד השעמום (מגרש השדים,
 50). דרך קפה מסס, נזיירוק, זה מין, הלייבד
 וסנטילואיס, ואז מסתגר כי „כל המרחק הוא ר
 בשביל מה [— — —] כל המרחק הזה לקנות
 בקבוק של ויסקי / הפליאה מה רצית, מה רצית /
 מה" (55). נהגיני לאן-פראנזיסקו נודע לו כי
 „הנדודים האלה שאין / להם תכלית והם כשלישי
 הם כחיים, כאלו, נצבעים, כצנאים, כאהבה מובו
 מסוים [— — —] אבמה יודע, הנדודים האלה /
 שאין להם תכלית אי קץ יאין כם אחכה ומה כואה
 שבהיותיך / בחדר קטן בתל-אביב [— — —]"
 אגו חרדים אל החדר הסגור, אל ההיות, אל הלום

יותם ראובני, „עצב שנאמר בחזום", שיר
 רים; הוצאת „שוקן"; 1982; 70 עמ'.

שני ספרים חדשים מסרי עטו של יותם ראובני
 נוסמו למדף, האחד בסרוזה „מליס", ובגודר
 כרסמאן * והאחר שיידון להלן — שירה, אין זה
 מיפגש ראשון של הקורא עם יצירתו של ראובני
 בני בשני התחומים, כבר כספר יצירתו הראשון כלי
 טה הויקה בין הדובר בשירים לבין המסרר כפי
 פורים, כך גם העס, הרפעתם של שני הספרים
 בעת ובעונה אחת מופינה עיון מקביל, וזה, אכן,
 מגלה שוב קשר הדוק של תפיסת-עולם, עמדות
 גפש ומוטיבים בין הרומן לבין השירים.

בספר שיריו הראשון של יותם ראובני נשמעו
 טון רוגע של עייפות ושל ויתור שנבעו בתוך
 סכחון קר ולא כתוך אקסטאנה של הייה; הקורא
 נע במסע רצוף לאורך השירים שנשאו ברובם אי
 פי אלגי, נוכחותו המאסיבית של האלהים בלטה
 מאד והעמידה את הדובר באור איובי-משהו; הזמן
 האבוד, תחושת הפגיעה והעוגמה; מות האם ומות
 הילד שנרצח על-ידי בגרותו של הדובר — כל
 אלה גובשו למסכת אחת של כתיבה שהיא נסיון
 לגעת באני ומסתברת בדיעבד כנגיעה כהויה. ה
 נסיון לכתוב, כנסיון לחיות, הוצג או כששלון, הדי
 כל הוצגה כדיווח בתוך התרחשות.



יותם ראובני

המעין בשירי ראובני פיוס, עומד מייד על השיר
 כי המהותי במימד הזמן; שירי „עצב שנאמר ב
 ולום" אינם עוד דיווח בתוך דיווח אלא דיווח מרחק
 מוהתרחשות במקום ובזמן. השירה מושהית (5)
 העייפות אחת (9), הקולות מתעכבים (31) חוזכי
 רון משובש (65). בשיר האחרון שכשמו כן הוא
 (70) אמר המסורר: „השיר האחרון אינו אמר
 יותר / מהשיר הראשון ולא אמר / יותר מטוסט
 רשמי / או כתב ספרים — / השיר האחרון /
 אומר מה שאמרו קודמיו / מה שיגידו השירים
 הבאים / אם יוגדו — / מליס".

בכך נשלח הקורא אל הרומן „מליס" שבו אמר
 המסרר: „הנסיון להגדיר דברים הוא טפשי, בכל
 זאת איני מחטש את המליס המדוייקות ביותר ל
 הגדיר בהן מצבים (7). הוא ממשיך ומציין כי „מה
 שנכון לגבי החיים לא מתאים לנייר, איני נאמן
 לכתוב רק ברגע כתיבתו [— — —] שום משפט
 כתוב אינו מהפיכה, אני רואה שלא אמרתי שום
 דבר על זכרה סטנאו ורציתי, באמת, לומר עליו
 כמה מליסי" (8). הרצון להגיד „כלי להצליח"
 לכאורה, מצליח להוכיח עד כמה אי אפשר להצי
 ליה בענין הוה שנקרא „להגיד". גם בשנישחו עם
 האם, אותה דמות שזכרה לקורא מסר שיריו
 הראשון, מתנהל ביניהם דו-שיח שבמרכזו מוטיב
 המלים; אומרת האם (המהה): „ידעתי שחצא מ
 זה, מכל הדברים שרצית לבדוק מקרוב, יכולתי לר
 מר לך שלא תגיע לשום מסקנה, אתה בעצם
 ידעת, אתה כוחכי" „כן". עיני קהות, המלים,
 אתה מבין, לא נחוצות כלל במקום שבו אני נמי
 צאתי" (13).

מכאן, שהמלים הן אינדיקאציה לחיים, השתיקה
 היא מות, והתפקיד של הסופר, בה כתיבה שיש
 לו תפקיד, הוא להשליט סדר, אסתטי או אחר, ב
 מסה האמריקית הזאת של הבענועים, של החיים,
 של ידיעת הקיום בכל תחושות ישותו החולפת.
 (16) בהסתר, מתלבט המסרר בדבר „שורש" עי
 סוקו: „השורש מסריע לי, ספר, נחוצ כאן שורש
 אחר לגמרי, כתב" (16). מהות עיסוקו הממצי
 בכך שיש לבדוד קטע-יחכן שעצם העובדה ש
 אני כותב עכשיו הוא עיסוק בשאלת הבדילות.

ובכן, הארסמואטיקה של ראובני משתמשת במסר
 רש תוך מעקב, ולו גם רוסף אשר כוה, אחר המלה
 „מליס" ומשמעותיה בעולמו ככותב, עיון נוסף
 ברומאן יביאנו עד שמו של קובץ השירים הרא
 שיתו של השיר הסותח: „עצב שנאמר בחלום כבה
 בבקרים" (108). בנסיונו להגדרה עצמית (146)
 מצטייר תהליך של שינוי במצבי הצבורה של ה
 גפש: „היאוש הפך לציפיות שהסכה לאדישות ש
 הסכה לערבה", אין כאן התייחסות אל האני כמנר
 חק מסביבתו, כל מה שנאמר ברומן על הארץ כהי
 גד פוליטי, ניתן להשלמה על החיים בכלל, וזהו
 היגד קיומי מובהק: „כי בעצם מה שירוש הדבר
 הזה? הקרבה, אתה חי במקום שהוא נתעב בעיניך,
 אתה מנסה לשכנע את עצמך שאתה חלק מרצויה,
 שאתה פריט בתקומתו של עם, אתה מבטא דוגמי
 אות, אתה אמר שוהי הקוסה מרתקת, אתה אמר
 שהמקום הזה הוא המקום המעניין ביותר בעולם,
 איננה מתהווה מעבר לחלון, ובסוף אתה אומר
 שכל זה שוהי לחתך במחילה, הגדרה עצמית" (148).
 אישיות, הריני נוכחתי, כחייך ענוס, בכדי
 חתו של וודי אלן על אותן שתי קשישות בפנסיון
 שריטנות בלי הרף על איכותו הגרועה ביותר של
 המזון שמוגש להן, ועל כך שהמנות — בנוסף
 לכל היותן נוראיות — קטנות כל כך... העובדה
 שהמסרר, בהגדרתו העצמית, הגיע לשלב הערבה
 (נקודת המוצא היתה, כנור, היאוש) יש בה
 משום עידוד חלקי וסימן לאיזשהו כוח חיות: „כי
 שהוא לעצמו, כשהוא רוצה לכתוב במלים: זה
 המקום הרע ביותר שבו אהה יכול להיות, ולמרות
 הכל אתה צריך להיות שבו אהה אפילו אוהב את
 המקום הזה" (149—150). כל זה מעורר אינושהי
 תקופה אצל מי שעוקב אחר תנועת המטוטלת של
 האני במכלול יצירתו של ראובני, שנעה בין „להי
 יוה" לבין „לא להיות"; אתה החלבנות שתנדודת
 גיטת-המלס: „מליס מליס מליס, לכתוב בלי לח
 שוב, לחשוב בלי לכתוב" (78) אד לא בלי אכר
 סיאציה לארטר.

עד כאן — בסיפורים, שהם אותו חומר מקולי
 ואיתה עמדה טואטיה, ואיתה תפיסה קיומית כמו
 בשירים, אלא שאלה האחרונים, מצעם טובה של
 שירה, נראים מרוכזים יותר, כמים, יותר, כדרכת
 של תמיכה צבוענית שנתונה בכלי רחב ושטוח
 ועל כן נדאית בהירה, אף כשנצוק אותה לכלי
 צר וארוך, תחכה פראיתה כפלי שישינו תבנוני
 היה הבסיסית.
 העצב עובר לאורך כל הספר, מלווה בגענועים
 אגב ציפיה, קיימת התסכחות מאשליית הששתנית,

* ספריו הקודמים: בסרוזה: „בעד ההויה",
 הוצאת „עכשיו" (אין תאריך). בשירה: „יחח
 בתוך התרחשות" מסדה (1979); ספר הסרוזה ש
 ראה אור עכשיו: „מליס", רומאן, הוצאת „מדני"
 בשיתוף אגודת האמרים.
 ** „שירים על מות ילדים", כספ"י, כסלו
 תש"ם, 30 בנובמבר 1979.
 (הדפדף בסלוד 21)

להגיד שירה

(סוף מעמוד 20)

נגוד מציאות.

השיבה מן המרחקים הביתה מביאה את ראובני לכמה היגדים פוליטיים. בשירה, הלילה שבו מת משה דייק" תורה המשורה אל חשבון ישן שלא נסגר. והו המשק לשיר "היגד פוליטי" (דיווח מתוך התרחשות" 46). כשאותה עובדה משוחזרת ממרחק הזמן, דיווח שלאחר התרחשות ולא מתור בה. שם היה המשורר מתוך הזמן ומרחק של מקום: "ייתכן שאם הוא היה נעשה / שחקן כדורי סל / לא היו נהרגים / אלפיים חמש מאות עשרים ושבעה גברים / באוקטובר אלף תשע מאות שבר עם זשלוש / כשהייתי בונציה והיפשתי עיר אבודה / זמן אבוד אני אבוד — בונציה או / בטיני או בירח או ברמה" [שם, 46]. ואילו כאן — המרחק הוא בזמן והדיווח הוא מתוך המקום: "הלילה אני רוצה להגיד משהו / באוזני הפקידים הבכירים / וסרדורי הממשלה / שועי הרשות ורבי השוטרים / הקצינים והרבנים הראשיים, / הפקידות הוהרת והפקידות הנמוכה: / לצד ההסטוריה שאתם מכירים, / לצד ההסטוריה שאתם יודעים / יש הסטוריה אחרת, אין להשפיע עליה / ואין להסיטה. היא איננה שקולה / ואיננה שוכחת ואינה צבועה / ואיננה צורחת אחרי המת: הסטוריה צוה שאיננה שוכחת, / הסטוריה שראות אנשים חיים, / כמו זה שדיק הל למשחק כדורסל / ביום שבו פורסמה רשימת המתים / במלחמת יום הכיפורים. / אלפיים חמש מאות עשרים ושבעה מתים" (61).

בשיר "ברק" (24) הוא פניב על תופעה חברתית מכאיבה אחרת: "ספרדי חזק וגא / מול / אשכנזי מבוהל ורפה: / זאת התמונה שמציירים עכשיו. / אבל הספרדי לא שחור ולא גא / והאשכנזי לא מבוהל ורפה. / ברק נע במהירות של מאה אלף קילומטרים לשניה / ולא ידע / שזה אשכנזי מבוהל ורפה / זה ספרדי חזק וגא / כשהוא כותר במטרה / סמרחק של עשרה מטרים בלבד / בותר הברק במטרה".

כיצד מצליח ראובני להלך קסם על קוראיו בשיר דים אלה ללא מטאפורות מסובכות, ללא טכסיסים מבניים וללא תחבולות לשון סבריקות? כמו, לִי משל, האלגיה "דם על החיטה" (59) שהיא מן הי נפלאים שבשיריו ועולה ממנת הד של שירי־קדור מים.

חשובה על כך אפשר למצוא בשירי הארספואי טיקה שלו. המלים הן נסיון לנחמה. (46). הערה האינפורמטיבי של המילונים / לא שווה שום דבר" (48) ממש כשם שלשינה אין כל ערך חזונית. ה מלים הן נסיון אבוד להגדיר את המציאות, אבל אי אפשר בלי הנסיון הזה: "בוא קראתי לילך ותראה: אפשר בלי שסק ואפשר בלי / תפוחים ואפשר בלי דגים / ואפשר בלי טלנוויזיה / ואפשר בלי המצאות יפניות / ואפשר בלי סיגריות / ואפשר בלי חברים / ואפשר בלי שלוה / ואפשר עם הפרעות של נושים / ואפשר בלי ספרים לפע מים / אפשר בלי שינה, בלי אהבה, אבל / אי אפשר בלי להגיד את זה / בשום אופן אי אפשר בלי להגיד את זה" (49) הצורך או הדחף להגיד הוא מעל לדחפים היסודיים של הליבידו והדסט רודו. זהו דחף שאין לו הנמקה ראציונאלית, ותי תכן לו, אולי, אפשרות או צידוק דתי: כשחוש בים על כך שבסוף / הכל נרקב באדמה השות קח — / אני מתכוון לומר שזה נרקב לגמרי / שאני אקבר וארקב / לגמרי בלי להתיר שיוך — / אי אפשר עוד להגיד שירה. / אבל היא נאמר רח — — —] למי היא נאמרת אולי היא נא מרת בשביל האל — — —] זה באשר ל"מי" לנמצא. ובאשר למטרות? לדחפים? למה נאמרת שירה? כאן תיתכן תשובה בדרך השלילה: — — —] שירה לא נאמרת נגד פחד / וגם לא נגד שתיקה / שירה לא נאמרת נגד קשר / ושירה לא נאמרת כמו עובדה / אם יודעה לי לענות בדרך השלילה" (36). הגדרת השירה לא נאמרת כחצהיר חגיגי של שיר ארספואטיקה לתיפך. היא מעוצבת כהליה הוכרות אגבית: "זה נסיון מתוך

עשינו דברים / וחזתמים. אבל למעשה / לא עושים אם כותבים לחותמים / ולא עושים אם לא כותבים".

שני השירים, "למה נאמרת שירה" (36) ו"נעליים יים" (37) מודגשים זה מול זה, כשני צדדים של אותה מטבע. נראה, בכל זאת, כי המלים, עם כל הבליותן, טעונות כוח. הכוח להגיד, הצורך להגיד הוא גם הדחף שעשוי, לרגעים, להשכיח את הרוע ולהביא את האדם לעשות דברים — כמו שירים — ולחגום.

רחל פרנקל

של נסיון קודם / להשיב על אותה שאלה. למה / רוי נסע לאטלנטה / רחוק כל כך, עד שזה כבר / כמעט מחוץ לממשות, כמעט הווה, / אח כן שירה לא נאמרת נגד פחד — — —]".

באמרה, כי שירה לא נאמרת נגד, נראה כי כוונתו לכך שאין במלה כוח מאגי לשנות את פני המציאות. יחד עם זה, למציאות אין שום ממשות כל זמן שאיננה נתפסת במלה: "קניתי נעליים אבל לא / קניתי נעליים עד שלא / כתבתי קניתי נעליים. / זה כמו הרבה דברים שאנחנו עושים / אבל לא עושים באמת דברים / עו שלא כותבים /