הירחון לספרות

עתון 77

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ם ● גליון 197 ● סיון תשנ"ו ● יוני 1996 ● 18 ש"ח

שירה

מאיה בז'רנו, צבי עצמון, שמעון אדף, רוני סומק, אוסיפ מנדלשטאם,
מרדכי גלדמן, עבד אל-קאדר אל-ג'נאבי,
ולדימיר טאראסוב, אסיה מרגוליס,
נועה טנאי, סלבדור אוליבה,
אביבית רוח, אילן בושם,
סילביה פלאת', שמואל שתל

מסות

שמעון זנדבנק, דוד ארן, אבנר טריינין,
יעקב בסר, רוברט לוואל, צבי לוז,
יאיר מזור, גרשון שקד

פרוזה

דורין מרגלית

מצביעים נגד עצמם

תי עובדות, לפחות, נחשפו בבחירות האחרונות, ובמיוחד בבחירה הישירה של ראש הממשלה: אחת, שההצבעה לא היתה פוליטית, לא מעמדית, כלומר, לא לפי רמת ההכנסה, אלא תרבותית. והעובדה השניה שנגזרה במדה רבה מן הראשונה, קבוצות שלמות הצביעו בניגוד לאינטרסים של עצמן.

התופעה הראשונה מוכיחה שאנשים קשורים זה לזה על רקע קבוצה עדתית יותר מאשר על בסיס אינטרסנטי. דוגמאות רבות לכך, למשל: מה מפריע למאות אלפי מצביעי ש"ס, שהם לרוב עניים מרודים, שרמת ההכנסה שלהם בשפל, שרבים, רבים מאוד מהם מצויים מתחת לקו העוני, שנושא ארץ ישראל השלמה לא מעניין אותם, להצביע בעד מפלגה שנאבקת נגד מדיניות כלכלית המנציחה אי-שוויון? הרי מובן לכל, גם אם הוא בור גמור בנושאים כלכליים, ששוק חופשי, אי מעורבות ממשלתית-פוליטית בכלכלה עומדים בניגוד למדינת רווחה. ורק מדינת רווחה מסוגלת לקבוע קווים אדומים שאין עוברים אותם לכיוון הגדלת הפערים הכלכליים.

הנושא הזה היה נהיר אפילו לאדם שנלחם בסוציאליזם בחירוף נפש כמו ז'בוטינסקי. ז'בוטינסקי קבע, שהמדינה מחויבת להבטיח לכל תושביה ארבע "ממים" - מזון, מזור, מגורים, מורה. במלים יותר עכשוויות - המדינה מחויבת להבטיח לכל רמה סבירה של רמת חיים, בתזונה, ברפואה, קורת גג מעל הראש (ההולמת את התקופה ולא את תקופת המעברות) והשכלה. כל זה חובה! ורק מדיניות כזאת, שהיא כמובן מינימליסטית, מסוגלת לקיים חברה אנושית ברמה סבירה, מעל זו של חברת בעלי חיים או פראי אדם קניבליים.

העניים, אנשים שלא גומרים את החודש, שלא רואים סרט, שלא קוראים ספר, שלא לומדים באוניברסיטה, שאין להם מזון מספיק ושאין להם דיור מובטח, הם לפחות למעלה מ-700.000 נפש. יותר מ-20% מכל תושבי ישראל; להם אין נציגות בכנסת כי הם הצביעו עם קבוצה העדתית-תרבותית שלהם שרומתה. הקמע של הרב כדורי תתמודד עם העוני המרוד של מצביעי ש"ס?

האינטרס של מצביעי ש"ס, של מצביעי עיירות הפיתוח הוא בהצבעה לטובת מפלגה חברתית, שתילחם נגד השוק החופשי ובעד מדינת

←המשך בעמ' 47←

הגיליון הזה

כמעט כולו מקדש לשירה. לאחר הבחירות, כאשר מלים חסרות אחריות הוליכו שולל מיליונים של בני אדם, כאשר אנשים משכילים עשו שימוש שקרי במלים, הגיע זמן להחזיר למלה את כבודה. את מצפונה, את האמת שבמקור המלה. אין כמו משורר הנבחן על המלה האחת והיחידה המסוגלת להביע את אשר הוא חש באמת, המסוגלת להתנסח במשפט חד פעמי.

הבאנו כאן מגוון של מאמרים תיאורטיים, ביקורתיים, מפרי עטם של כותבים מנוסים; כל מאמר לחוד וכולם ביחד מציבים תמונה של שירה ותרגום שירה שהקורא עשוי למצוא בה עניין והנאה.

גיליון זה עשיר יותר מגליונות אחרים בשירים. גם בו דאגנו למגוון משוררים צעירים, אף צעירי הצעירים כמו אביבית רוח ושמעון אדף לצדם של ותיקים ומוכרים היטב כמו מאיה בז'רנו, רוני סומק, צבי עצמון ומרדכי גלדמן, ואלו רק דוגמאות בודדות.

גם הגיליון הבא יעסוק בשירה, וכמעט כולו יוקדש לאחד מגדולי השירה העברית, נתן זך.

קריאה מהנה.

נכון או לא נכון?

בבחירות, בטראומה הגדולה, נחלו כישלון צורב לא רק פרס – אחת הדמויות היותר גדולות ויותר טרגיות שבמקומותינו ולא רק תהליך השלום אלא הגישה הרציונלית-מערבית בכלל. ואני מתכוון לשיטות הסטטיסטיות, למחשבים, לפרופסורים ודוקטורים להסתברות והתפלגות. וחטא ההחטאה נובע אולי מאותו מקור: זחיחות דעת, ביטחון מופרז, התעלמות עמוקה מהפרטים הקטנים ומהמורכבות האירציונלית של אנשים, מהצורך שלהם בשקרים קטנים, בחנופה, באשליות ובעיקר – באמפטיה לכל אלה, רק לא בזלזול.

וכמובן, אסור לי לעשות חטא דומה: כל הטענות שלי הן על תנאי – כמה עשרות אלפי קולות וכל הקולות היו אחרים, וגם פני הדברים. ובכל זאת.

כבוד נשיא המדינה מודאג מבורות הנוער בנושא תולדות הציונות ותולדות עם ישראל בדורות האחרונים. כדי לבחון את העניין נגיש כאן לקוראים חידון קטן. לכל טענה צריך בסך-הכל להשיב ב"נכון" או "לא נכון":

1. יגאל עמיר הרג את רבין מפני שהעדיף שלום בטוח על-פני השלום-בספק אותו הציע רבין.
2. הפרופ' יהושע פורת גילה לתדהמתו כי למרות הסכמי השלום, היהודים לא מחקו את הסעיפים "שפוך חמתך על הגויים" ו"זכור את אשר עשה לך עמלק" מן הטקסטים המקודשים להם.
3. פרס הפסיד בבחירות מפני שרצה להחזיר לערפאת את ההתנחלות הקדושה ברוקלין.
4. פרס הפסיד בבחירות מפני שהוא מושחת: הוא רצה למכור את הכור בדימונה, להקים במקומו מפעל טקסטיל ולשלשל את הרווחים לכיסו.
5. מספר חללי צה"ל מקרב מצביעי יהדות התורה עולה על מספר חללי צה"ל הערבים, הדרוזים והבדואים.
6. אגודת ישראל ויהדות התורה הקדימו, כמובן, את ברית המועצות בהכרה שנתנו במדינת ישראל.
7. המפעל הציוני החל עם צעירים יהודים שמאסו בחילוניות של אבותיהם באירופה, עלו לארץ, יסדו ישיבות וחזרו בתשובה מלאה.
8. המפעל הציוני החל בכיבוש הכותל והר הבית, הקמת בית המקדש וייסוד הסנהדרין. מאוחר יותר עלו כל הערב-רב שהקימו לעצמם קיבוצים ובתי שעשועים.
9. היהודים שהקפידו לשמור שבת, כשרות, טהרה, לימוד תורה ותרי"ג מצוות, השתטחו על קברי הצדיקים בעלי הניסים – כל אלה ניצלו מן הסופה הגדולה שעברה על שליש העם היהודי. האחרים נידונו למיתות משונות כעונש על חטאיהם, אבל גם הם קדושים כי היו חלק בתוכנית האלוקית הגדולה: חבלי משיח בדרך לאתחלתא דגאולה – הקמת מדינת ישראל.
10. בנימין זאב תיאודור הרצל וזאב ז'בוטינסקי לא קיבלו שום החלטה חשובה מבלי להיוועץ ברבנים ובמקובלים ולומר תהילים. דוד גרין (שכינה את עצמו "בן גוריון") פשוט שנא את התנ"ך וניסה להשכיחו. לפיכך נגזר עליו שלא ייקבר בקרב גדולי האומה, אלא הרחק, במדבר. פרס, שהיה עוזרו ויד ימינו של אותו גרין, בכלל שונא ספרים, וכמובן שגם את ספר-הספרים. ■

צבי עצמון

שירה ופרוזה

מאיה בז'רנו: שירים 5
צבי עצמון: שיר 6
שמעון אדף: שירים 7
אסיה מרגוליס: שירים 7
אוסיפ מנדלשטאם: שיר; מרוסית: יעקב בסר 8
מרדכי גלדמן: שיר 9
עבד אל-קאדר אל ג'נאבי: שיר; מערבית: ראובן שניר 11
רוני סומק: שיר 11
נועה טנאי: שיר; פרסום ראשון 13
אביבית רוח: שירים 15
ולדימיר טאראסוב: שירים; מרוסית: גלי דנה זינגר וקבוצת סדנה 17
אילן בושם: שירים 28
סילביה פלאת': שירים; מאנגלית: עודד פלד 31
שמואל שתל: שירים 33
דורין מרגלית: שיו פנסו אוהבת לאהוב (חלק א'): סיפור 42

ביקורת ספרים, רשימות

צבי עצמון: נכון או לא נכון 2
ראובן דותן על *"מעוף הנזיר"* לישראל בר-כוכב 7
רות לאופר על *"אוהב ימים"* ליצחק לאור 8
ראובן דותן על שני שירים של אנדד אלדן 10
אריה סיון על *"תאנה על שן הסלע"* למרים איתן-פלון 10
רות לאופר ויורם סלבסט על *"הא ודא"* לזלי גורביץ 12
שמואל שתל על *"אשה צוחקת לבדה"* ללאה זהבי 14
רות לאופר על *"בת קול, עולמה של משורדת"* - אנתולוגיה בעריכת
גילה אוריאל ועדנה מיטווך-מלר 14
דורין מרגלית על *"נשים"* ו*"הגשר"* לפנינה כספי 16

מסות ומאמרים

שירה

שמעון זנדבנק: שתי סנגוריות על השירה 18
גרשון שקד: בן הארץ וחוויית השואה 20
יעקב בסר משוחח עם אבנר טריינין על ספרו החדש *"מעלות אחז"* 22
דוד ארן: הרהורים על שירים ועל שירה 26
רוברט לוואל: מבוא ל"אריאל" לסילביה פלאת'; מאנגלית: צבי יעקבי 30
צבי לוז: הגורם המכונן בשירה 32
יאיר מזור: מבוא לשירה העברית בשנות ה-60 (חלק א') 34

מדורים

לפי שעה: יעקב בסר 2
המלצות עתון 77 4
מוסיקה: גדי להב על קורט קובין 13
חצי פינה: רוני סומק 17
מצד זה – ביקורת הביקורת: עמוס לויתן 40

תמונת השער: ספפו מלסבוס

לכבוד ת"ד 16452 ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על " עתון 77"
לשנת 1997/1996
שם ושם משפחה_____
כתובת_____
_____**טלפון**_____
מצורפת המחאה על–סך 160 ש"ח עבור 11 גליונות
כולל משלוח
חתימה_____ **תאריך**_____

שנה י"ט ● גליון 197 ● סיון תשנ"ו ● יוני 1996 ● 18 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, אריה סיון, רוני סומק, צבי עצמון, עודד פלד
עורכת משנה: עמית ישראלי־גלעד
ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
יחסי ציבור: רותי סבט
מועצת המערכת: יצחק אוורבוך־אורפז, גילה בלס, יוסי הדר, נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, עודד פלד, עוזר רבין, גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה
בסיוע: משרד האמנויות, המועצה לתרבות ולאמנות.
עיריית ת"א־יפו – האגף לאמנויות.
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, 5618271, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.
גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת־רוזמרין בע"מ
לוחות: אורניב

Iton 77
Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas, Sasson Somekh
Roni Somek, Arie Sivan, Zsvi
Atzmon, Oded Peled
Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
Management and Graphic Design:
Michael Besser

דן צלקה: *פיליפ אדבס*; זמורה ביתן; 1977-1996; 298 עמ'
הוצאה מחודשת של הרומן. פיליפ ארבס מגיע לביקור בארץ. דרך עינו הקולטת, הלא משוחדת, מתוארת חברה ותקופה - תל אביב של תחילת שנות המדינה.

אומברטו אקו: *האי של יום האתמול*; מאיטלקית: אריה אוריאל; הוצאת כנרת-סדרת אתנחתא; 1996; 459 עמ'
רוברטו דה-לה-גרייב, נצול אניה טבועה, מגיע אל האניה המסתורית "דפנה" והיא ריקה מאדם. אל היבשה הסמוכה אינו יכול להגיע מאחר שאינו יודע לשחות. הוא עובר דרך חדרי האניה במסע שהוא כמובן גם מטאפורי. כרגיל פורש אקו יריעה רחבה הארוגה מחומרים היסטוריים, פנטסטיים ואינטלקטואליים.

רוני סומק ואמיר אור: *והשירה היא נערת פושעים*; (ערבית); ערך ותרגם מעברית לערבית: ראובן שניר; הוצאת פראדיס; פאריס; 1996; 67 עמ'
שלושים ושלושה שירים מתורגמים לערבית. הקובץ יצא במסגרת סידרת השירה הערבית הבינלאומית - סלסלת קצאיד אל עאלם, של בית ההוצאה פראדיס בפאריס. הקובץ כולל משיריהם של סומק ואור וכן הקדמה על שירתם במסגרת השירה הערבית והתקבלותה בעולם הערבי. את הקובץ יזם המשורר העיראקי הגולה, עבד אל-קאדר אל-ג'נאבי, עורכו של "פראדיס".

א"ב יפה: *בשדות זרים*; אוניברסיטת תל-אביב, מרכז גולדשטיין גורן; 1996; 467 עמ'
סופרים יהודים ברומניה בשנים 1880-1940. סקירה של שישים שנות יצירתם, תוך עמידה על ההקשרים עם הספרות העברית באותו זמן.

חיה אסתר: *אייל כחול*; הוצאת תמוז-אגודת הסופרים; 1996; 32 עמ'; *הדוח והדם*; הוצאת ירון גולן, בעריכת מנחם בן; 85 עמ'
שני ספרי שירה שיצאו בו זמנית. שירה כנה הכתובה בלשון סוריאליסטית עזה, לעתים חושפנית ובוטה. לאחר שהמשוררת נבלעת אל תוככי הגיהנום היא מצהירה: "יצאתי משם// עשיתי מעצם האבן סירה/ ואני משייטת..."

בנימין גלאי: *שירים אחרונים*, 1990-1995; הוצאת דביר; 1996; 68 עמ'
שיריו האחרונים של בנימין גלאי, אחד המשוררים הבולטים בדור תש"ח, שונים משיריו הראשונים שחותמו של שלונסקי היה טבוע בהם. בשירים בקובץ הנוכחי הנושאים פרוזאיים, כמעט קונקרטיים. ויתור, לעתים קרובות, על חרוז וריתמוס קבועים וישירות ואף כאב במקום התחכמויות, עתים שנונות. "ישוב אינני בא לגבות את חובתי מהחיים,/ תודה רבה,/ היה נעים."

אהרן אמיר: *מטה אהרן*; שירים; הוצאת זמורה-ביתן; 1996; 68 עמ'
חמישה שערים בקובץ: "כתיבת הארץ", הכוכבים ממסילותם", "פלשת", "גולגלתא", "בבלה" - שירים שנכתבו בשנים 1991-1996, רואים אור בחלקם, לראשונה.

מרית בן-ישראל; *אסור לשכת על צמות*; ספריה לעם; הוצאת עם עובד; 1996; 210 עמ'
רומן התבגרות - ילדה המגלה את מיניותה במהלך ביקור אצל סבתה. על גבול הפנטסטי, כשהמציאות מטושטשת, מביטה הילדה אל עולם צבעוני ומשולש רומנטי.

שלום עליכם: *כתבים - סופרים יהודיים*; מיידיש: אריה אהרוני; הוצאת ספרית פועלים-ידיעות אחרונות-המפעל לתרגום ספרי מופת; 1996; 430 עמ'
הקובץ העשרים ואחד בסדרת כתבי שלום עליכם שמתרגם ועורך אריה אהרוני. שלוש חטיבות בכרך: פליטונים, שבמרכזם ידידיו של שלום עליכם - "נפילי דור התחיה", המסה הביקורתית "משפט שמ"ר" ו"כתבים ציוניים".

אלישע פורת: *ילוד תדצ"ח*; הוצאת ספרית פועלים; 1996; 48 עמ'
קובץ הבנוי משני מחזורים "דחיסה" ו"שיר, זיכרון". אלישע פורת בא חשבון עם הזמן החולף והמציאות המשתנה, הזדקנות הגוף, התיישנות השפה והזיכרון הממלא את החללים הנפערים. הזיכרון טובל בגעגוע והמבט אל העתיד - מודאג. "מי שנולד, כמוני בתרצ"ח, מחפש שותפים למסע כל ימיו/ תינוק שהובל על רצפת/ אוטובוס משוריין/ ואם צעירה/ מסוככת כורעת עליו,/ תייר שחצה את חייו/ והשאיר את לבו אחריו/ מפרפר בתחנת האיסוף".

ספר שירים חדש של יעקב בסר

יעקב בסר
את פני אמי אני מזהה

אלה בת ציון ורובר דסנוס: *שפת סף או מים, אמא, נפש*; הוצאת דגש; 1996; 55 עמ'
הקובץ מחולק לשניים - שירים שכתבה אלה בת ציון ותרגומים משירתו של רובר דסנוס, ממייסדי הסוריאליזם בצרפת.
"הכירו את סינדרום האיילה הפצועה/ ---נוריתי כאשר רצתי/ בשדות המשגה// שגיתי כאשר רצתי לבד באזורי סכנה/ הסתכנתי כאשר אהבתי// (אלה בת-ציון)

רומש גונסקרה: *שזנית*; מאנגלית: טל ניצן-קרן; הוצאת הספריה החדשה - הקיבוץ המאוחד - ספרי סימן קריאה; 1996; 156 עמ'
סיפור אהבה מסרי-לאנקה, המסופר מפיו של נער בן 11. הנער, טריטון, משמש משרת בביתו של דלגאדו, ביולוג ימי המאוהב באוקיינוס ובנָלי.

ישורון קשת: *כתוך עמי*; הוצאת כרמל-ירושלים; 1996; 204 עמ'
ספר המשך לספר הזכרונות האוטוביוגרפי "קדמה וימה". תיאור חייו של המשורר, המתרגם ומבקר הספרות, ישורון קשת, משובו לארץ ב-1926 ועד מותו, 1977.

אילנה פרדס: *הבריאה לפי חוה*; מאנגלית: מיכל אלפון; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996; 154 עמ'
גישה ספרותית פמיניסטית למקרא. אילנה פרדס מדגישה ומאירה דמויות נשיות שוליות או מרכזיות. "הדיון מראה --- כיצד שלובים הקולות הנשיים החתרניים בקולות אחרים, שהודחקו אף הם על-ידי התרבות המונותיאיסטית --- מסיבות פגניות, תפיסות סקפטיות וגעגועים ארוטיים."

יוסף הלוי: *בת המזרח החדשה*; הוצאת אוניברסיטת בר-אילן; בסיוע קרן עמו"ס; 1996; 316 עמ'
מונוגרפיה מרתקת, שעיסוקה - יצירתה של שושנה שבבו, סופרת בת זכרון יעקב, ממבשרות הספרות הנשית הארצישראלית. יצירתה של שבבו נדחתה על-ידי המימסד הספרותי, מאחר שלא תאמה את הקו האידיאולוגי המקובל. ד"ר יוסף הלוי מתאר את יצירותיה - כולל פרקים מהרומנים *"מריה"* - רומן מחיי הנזירות בארץ, ו*"אהבה בצפת"*, וכן חליפת מכתבים, תוך ניתוח הסיבות החברתיות-פוליטיות של ההחרמה.

אורה עשהאל: *פנים לדשת*; ספרי עיתון 77; 59 עמ'; 1996
ספר שירים ראשון לאורה עשהאל, המדגיש את הביוגרפיה המיוחדת ונותן גם ביטוי לעיסוקה המדעי-מחקרי של המחברת. שיריה כתובים בלשון לירית עדינה והנימה הוידויית ביוגרפית מעוררת אמון. "אל הדלת הזאת/ שאתם פותחים/ פחדים פות - חדים/ לבוא אל תוכי/ כל חיי שביל/ נותנת לגמוע פרורי מוחי".

מאיה בז'רנו

מתוך "ילדות בתמונה ובקול"

י'

וּלְאַחַר הַקַּיִץ, הַחֹרֶף
וְחוֹף אַרְמוֹן יָם סִיפָּאלֶס
הִצְפֵּן מִדֵּי שָׁנָה כַּעֲרִיסַת תִּינוֹק שֶׁגָּדַל עוֹד קְצָת
גַּלְגֵּלֵי גּוּמִי שְׁחוֹרִים – צְמִיגֵי מוֹנִית שֶׁל יוֹסֵף הַנֶּהָג אָבִיהָ שֶׁל בֶּרְטִי
עֲלֵיהֶם צָפְנוּ וְצָפְנוּ עַל הַיָּם
אֵינִי יוֹדַעַת אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהַצְפִּין אֶת פַּסֵּי הָאוֹר שֶׁעָטְפוּ אוֹתָנוּ שָׁם,
מַעֲבְרֵי חֲצִיָּה שֶׁל אוֹר בֵּין הַשָּׁמַיִם לַיָּם וּבַחֲזָרָה עַד לַשְּׁקִיעָה
וְאָנוּ צָהַלְנוּ וְצָלַלְנוּ בָּהֶם, יַלְדֵי שְׁכוּנַת דִּבְרֵי־חַיִּים יָפוֹ
עֲשִׂירִים שְׁזוּפִים בְּהַבְטָחוֹת, מוּכָנִים לְהִכָּנֵס בַּחֹרֶף לְתוֹךְ שִׁכְמִיּוֹת הַגּוּמִי
עִם פִּתְחֵי הֶחָרִיץ לְכָל יָד וּבַרְדֵּס מְחֻדָּד לְכָל רֹאשׁ וּמַגָּפַיִם מַגָּפַיִם
בְּלִי תּוֹסֶפֶת מִפְנֶקֶת, בְּשִׁכְבוֹת גַּרְבֵי צֶמֶר וְכֻתְּנָה פְּשׁוּטָה –
יָצָאתִי לַדֶּרֶךְ כָּכָה כְּמוֹ כֻּלָּם.
לָמַדְנוּ עַל שְׁמִשּׁוֹן הַגִּבּוֹר אָז, וּמָנוֹחַ הָיָה שָׁם הַיֶּלֶד
עִם שֵׂעָר פְּלָטִינָה, שֶׁיָּשַׁבְתִּי לְיָדוֹ מַסְתִּירָה בְּקֹשִׁי אֶת רְעִידוֹת הַהַעֲרָצָה אֵלָיו
עַל חָכְמָתוֹ בְּחִבּוּר וּמַחְשַׁבְתּוֹ הַצְּלוּלָה
מָנוֹחַ מָנוֹחַ!
שֶׁחָרַר אֶת אֶת הַזְּבוּבִים שֶׁלֹּךְ מִן הַקַּלְמָר, הֵם נֶחְנָקִים
הִתְחַנַּנְתִּי עֲבוּרָם וּכְשֶׁהִסְטַתִּי אֶת מִכְסֵה הָעֵץ מִצְּפָה לָאק, בְּלִי שֶׁיִּרְאֶה
הָיוּ הַזְּבוּבִים בַּחֲלִישׁוּת נִמְלָטִים הַחוּצָה, צוֹנְחִים לַחֹפֶשׁ הָעָלוּב
וּמָנוֹחַ הַיָּפֶה הָיָה רוֹטֵן וְצוֹבֵט רוֹטֵן וְצוֹבֵט אֶת זְרוֹעוֹתַי.

וּמִכָּל הַבָּנוֹת הָיִיתִי רִבְקָה
עִם תְּלוּשֵׁי מָזוֹן מְקֻפָּלִים בְּיָדִי לַמַּכֹּלֶת
הִתְאַמַּנְתִּי לָשִׁיר נָכוֹן לִפְנֵי הָעֶבֶד הַטּוֹב שֶׁנִּשְׁלַח לִקַּחְתָּהּ לְאִשָּׁה
לְבֶן אֲדוֹנָיו לִיצְחָק. וּבַסֵּל עִם בַּקְבּוּקֵי לְבָנִיָּה וּבֵיצִים סְפוּרוֹת
וְחַלָּוָה לֶחֶם וּבוּזָה, שָׁרְתִּי בְּדִיּוּק מַה שֶׁאָשִׁיר בַּכִּתָּה
כְּשֶׁשְּׁבִיס כְּתֹנֶת לָבָן עַל רֹאשִׁי רָקוּם אָדֹם בְּשׁוּלָיו
וְכַד חֶרֶס בְּיָדִי: "שְׁתֵּה אֲדוֹנִי, כַּדִּי לְפָנֶיךָ
גַּם אַתָּה גַּם גְּמַלֶּיךָ"

אֵיזֶה יְפֵי יַלְדָּה טוֹבָה, רִבְקָה.

יא'

גִּידִיאָלָה
גִּידִיאָלָה
גִּידִיאָלָה

בְּשֶׁקֶל
בְּשֶׁקֶל
בְּשֶׁקֶל

רַק הַיּוֹם!
רַק הַיּוֹם, רַק הַיּוֹם
מָתוֹק מָתוֹק אָדָם
אָדָם, לְחַג הַפֶּסַח
אֲבָל אֶצְלֵנוּ זֶה הָיָה בִּשְׁנֵי גְרוֹשׁ –
גִּידִיאָלָה גִּידִיאָלָה
בִּשְׁנֵי גְרוֹשׁ, שְׁנֵי גְרוֹשׁ
וּבְכָל הַשָּׁנָה וְלֹא רַק יוֹם אֶחָד

דּוּכָן הַגִּידִיאָלוֹת לִפְנֵי בָּסִיס צְבָאִי בְּתֵל אָבִיב
כְּמוֹ חֶלְקַת פְּרָגִים לַחִים מְלֻטָּשֶׁת
לְחַג הַמִּימוּנָה – כְּמְעַט
אוֹתָם תַּפּוּחֵי עֵץ מִצְפִּים אָדֹם דָּם מְזֻעְזָע
שֶׁהָיוּ מְכֻרָּחִים לְהוֹצִיא אֶת לֵב הַיְלָדִים שֶׁלָּנוּ
מִשְּׁגֶרֶת הַדֶּרֶךְ, לַעֲצוֹר וְלִקְנוֹת וּלְלַקֵּק

כַּמָּה בֶּאֱמֶת סִימוּ גִּידִיאָלָה
עַד לַגַּרְעִין הָאַחֲרוֹן שֶׁל הַתַּפּוּחַ הֶחָנוּט?
כַּמָּה מִתְעַקְּשִׁים לְהַמְשִׁיךְ וּלְהַגִּיעַ
מִבַּעַד לַצִּיפָּה הַמְתוּקָה וְהַקָּשָׁה, הַמַּשְׁלָה
אֶל הֶחָמוּץ הַמַּרְקִיב לֹא פַּעַם,
אֲבָל הַמַּמְשִׁי וְזֶה שֶׁטַּעֲמוֹ נִשְׁאָר בַּפֶּה?
כֹּשֶׁר חֲקִירָה, וּבֶאֱמֶת אֲנִי שׁוֹאֶלֶת הַאִם הִצְלִיחַ
הָאִישׁ לְיַד הַדּוּכָן לִמְכּוֹר אֶת כֻּלָּם לַחֲיָלִים וְלַחֲיָלוֹת?
וּמַה פְּרוּשׁ הַמִּלָּה גִּידִיאָלָה?
מִלָּה שֶׁנִּשְׁאֲרָה נֶאֱמָנָה לְתַפְקִידָהּ
לְעוֹלָמָהּ – קָטָן וּמְגֻדָּר כָּל כָּךְ
פְּשׁוּטָה וּצְנוּעָה
וּבִשְׁבִילִי זֶה הָיָה מִבְחָנָה, שֶׁאוֹתוֹ עָבְרָה
הִיא הַצְלִיחָה, הַמִּלָּה
גִּידִיאָלָה.

וְאֶת כָּל זֶה אֲנִי רוֹצָה לְהַקְדִּישׁ לָכֶם –
בִּשְׁבִיל מָה, בִּשְׁבִיל מָה
עַכְשָׁיו עוֹד אֶשְׁכַּב וְהַמַּיִם מֵעַל גַּבִּי
מְכַסִּים, וּפָנַי (מְפָנִים) אֶל תַּחְתִּית הָאַמְבָּט
וּלְצִנַּת הַמַּיִם הַמַּאֲפִילִים.

צבי עצמון

גלגול המזון, סיוע לרצח

עַכְשָׁו כְּלוּם לֹא נוֹתַר
רַק לִשְׁבָת
לִבְהוֹת, עֵינָהּ הַפְּקוּחָה
מְזַגְזֶגֶת. אַחַר כָּךְ
מִתַּחַת לַשֶּׂסֶק אוֹ סָמוּךְ לַלִּימוֹן.
רַק מְעַט עוֹד לִבְהוֹת
בְּסִבָּךְ רִיק, שָׁרְשֵׁי מַחְשָׁבוֹת, בְּרִפְיוֹן, בַּזְּבוּב הַנּוֹחֵת
לִשְׁלֹחַ יָד מְגָרֶשֶׁת, אֶחָד הַשְּׁכֵנִים קוֹדֵחַ
בְּקִיר שֶׁל בֶּטוֹן, בְּתוֹךְ צִיּוּץ
הַדְּרוֹרִים, שִׁיר צוּחַת הַשַּׁחֲרוּר.
וּדְבַר מָה מְנַקֵּב, מְנַקֵּר, לֹא מַנִּיחַ:
הַקֶּטֶל שֶׁאֲנִי מְמַלֵּא, עֶרֶב עֶרֶב, קְעָרָה עַד שְׂפָתָהּ
וּצְלוֹחִית שֶׁל חָלָב לִקְנוּחַ, טַרְפּוּ
זַרְעוֹנֵי צִפָּרִים וּפִתְּתֵי לֶחֶם שֶׁיָּדֵי יוֹם־יוֹם מְפַזֶּרֶת
מִתְרַקְּמִים לְאֶבְרוֹת הַכָּנָף, לְמַקּוֹר
וְאֵין טַעַם לִשְׁפֹּט, לָלֶכֶת כְּנֶגֶד הַטֶּבַע,
אֲפִלּוּ לֹא מִדְבָּר בְּשִׂנְאָה אוֹ רָעָב,
רַק אִינְסְטִינְקְטִים טְבוּעִים, קְלָלַת הַקִּיּוּם
בְּנִשְׁמָה עֲטוּיָה פְּרוָה חֲלָקָה לְהַפְלִיא, מִתְלַטֶּפֶת, אוֹ בְּבַהַק נוֹצוֹת,
דְּבָרִים שֶׁהֻכְרַח לַעֲשׂוֹת, אֵין בְּרֵרָה, כְּבָר
צָרִיךְ לֶאֱסֹף אֶת רִפְיוֹן אֵיבָרַי, לִמְחוֹת אֶת כַּפִּיּוֹת הַטּוֹבָה
הַטּוֹרֶדֶת, הַזּוֹעָה הַחַפָּה מִכָּל פֶּשַׁע, לַעֲטֹף בִּשְׁנֵי טִישְׁיוּ אֶת הַגּוּף
מִבְּתָר, פְּלוּמָה סְפוּגַת דָּם, לַחְפֹּר בּוֹר בְּכַף הַגִּנָּה,
לְכַסּוֹת בַּיָּדַיִם, אָז בְּבֵרוּז לִשְׁטֹף,
וְלִבְדֹּק אִם דָּבָר לֹא חָסֵר, לֹא קֶטֶל אוֹ חָלָב בְּצְלוֹחִית,
לְרוֹצֵחַת.

"שהגוף יאמר..."

ישראל בר־כוכב: *מעוף הנזיר*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996

ספר שיריו החמישי של ישראל בר־כוכב מקיף כשישים שירים, חלקם מיניאטוריים והגיגיים. הטון השירי של בר־כוכב אינו משתנה עם השנים וכן לא משתנית תפיסתו האסתטית את המציאות. אפשר לומר על *"מעוף הנזיר"*, שהוא מבטא כמיהה עזה ליופי בלתי ניתן להשגה. החוסר או החסך ביופי זה שאותו מתאר המשורר על כל גווניו השונים, כמו נשמט מידיו, נעלם ופג בערפילי תהיה וכמיהה.

בספר זה כמו בספריו הקודמים של ישראל בר־כוכב, המגע שנוצר בין השירים לבין המציאות התובענית הוא של אסתטיקן. לא במובן של מגע קר או יבש, אלא שהמגע הרופף עם מושאי הערצתו או מושאי אהבתו נשאר בגדר נכספות וחלום. גם כשקיימת מרירות מסוימת, באי אילו משירי הספר, מורגשת שליטה מלאה, רציונליות ומפוקחות. הפיקחון, לכאורה, עליו אני מדבר, מבאר את אותה צלילות דימויית קצבית ורגשית של השירים בספר. פיקחון זה גורם בעליל גם לבהירות מבהיקה, מחשמלת ומרטיטה שלעיתים מאיימת. חדוות הראיה של המשורר אינה משאירה אותו אדיש לנוכח החוויות הפנימיות, הנפשיות והויזואליות אותן הוא מגלה בשיריו. הכמיהה ליופי היא גם הכמיהה לאושר. ראה למשל בשיר הפותח את הספר "מעוף הנזיר": "שהגוף יאמר את דברו /כי הגוף איננו משקר/ לכן מוטב שנשמע /איך הוא צובר את דברו /שרירי העין אוגרים זיכרון /אור עבר ואור אמת /בדוגית הגוף הנפש נישאת / השופה להשפעת מזג האוויר / הנפש היא תהום הגוף /אבל האושר מרחף מחוץ לגוף / כנשמת אושר על פני תהום/."

כאן נאמר שהאושר המיוחל נמצא מחוצה לו ולמעשה הוא אינו בר־השגה. הגוף אומר זאת לא השכל. הגוף אינו משקר. תודעת המשורר מגיבה תמיד למצבים פיזיים אשר הדינמיקה שלהם היא פנימית ורב־רבדית, זאת כמובן תוך נסיונות הפנמה של מושאי יופי בהם הוא נתקל בדרכו.

מראשית דרכו יצר בר־כוכב סגנון אישי וייחודי. הייתי אומר עליו כי הוא משורר מתוודה אבל בעקיפין. שירתו אינה ישירה דיה, וזאת לטעמי, על מנת להיהפך למשורר וידויי אמיתי. ובכך אינני מותח ביקורת, משום שאופן ההתבוננות מכריח להשתמש בדרך של הסוואה או הסתתרות מפני משהו, שאולי אורב מן הצד. אולי אותה בהירות ופיקחון עליהם דיברתי, יוצרים בו את הספקנות הנזירית אליה הוא מתעופף בכנפיים שבורות.

בשיר אחר בספר עולים הכמיהה והגעגוע ליופי, גם הם דרך הגוף הכואב את אובדנו: "כל הלילה בין סדיני לא משי /על מזרון של עשב ים /זר בתוך חלום יוצא נכנס /בחלוני ההזיות בגוף נכמר /בקצה ציור נפשי היתומה /אותות שלא ידעתי בחיי / ברקמות פרומות של סיוטים /כל הלילה ביקשתי על נפשי /מטוסי הבוקר גולשים / מנתיב טיסה מעל ביתי /לתלוש אותי מגוף החלומות / אשר דבקתי בו לאהבה."

המלה המסיימת את השיר היא למעשה תכליתו או כמיהתו. בספרו השני של המשורר *"גיל האהבה הפגומה"*, עולים מוטיבים דומים ואפילו זהים לאותה מלה: "אהבה". כמושג כללי אפשר לדבר עליה גם באירוניה, בציניות ואף בסרקזם. אולם לא כך אצל ישראל בר־כוכב. הגרעין המאחד את כל השירים הוא תובנת היפה כמושא לא נגיש כמעט. גם כשהוא מתאר מראות טבע וגם כשהוא מנסה לקלוט בחושיו געגועים ליפה, מגדיר אותם בר־כוכב כבלתי מושגים. אין בכוונתי לומר כי המשורר הוא פסימיסט מושבע או כנוע לעומת ההשפעה או היופי, ואפילו הפשוט ביותר כגון שמים כחולים או מכנסיים חדשים; אלא שהחדירה או נסיונות החדירה של המשורר אל מושאי אהבתו נכזבים ואשלייתיים. ככלל אפשר לומר: בר־כוכב מתאר בספרו הנוכחי תימהון ואשליה מול אוזלת היד. הוא כמו מנפץ כל ניסיון או שמץ אפשרות לאשליות, שרוב בני תמותה נכנעים להן. אצלו נשארת ונותרת רק יתמות מול האהבה או יתמות מול עולם שותק, בלתי קשוב, שישראל בר־כוכב מנסה לדובבו באיזה שהוא גמגום אמביוולנטי. ■

ראובן דותן

טרילוגיה

שמעון אדף

1

שָׁכַחְתִּי.
כָּאן הַיָּם מְרַמֵּז בְּכָל קַו אֹפֶק,
וּשְׁמָם שֶׁל הָעֵצִים מִזְדַּקֵּר כְּמוֹ צְעָקָה.
כְּבֵד הָאוֹר שֶׁלֹּא הָיָה מוּבָן לִי
בָּרוּר מְאֹד כָּעֵת
כְּמוֹ מִשְׁקַל הָעֶרֶב בְּהָרִים.
אֲנִי חוֹזֵר עַכְשָׁיו,
אַחַת מִן הַנְּשִׁים הַמַּמְתִּינוֹת
הִיא אִמִּי,
אַחֶרֶת אֲחוֹתִי.
הַמִּלָּת הֶעָרִים בֶּן עָבַרְתִּי
שִׁבְּשָׁה אֶת דִּבּוּרִי,
כָּךְ שֶׁאֵינִי יָכוֹל לִקְרוֹא בִּשְׁמָן
וְאֵינִי מַזְהֶה אֶת פְּנֵיהֶן בַּחֲלוֹנוֹת
מִשּׁוּם שֶׁאֲנִי עִוֵּר.

2

לוּ הָיָה זֶה בְּיָדִי
הָיִיתִי עוֹבֵר וְהוֹרֵג כָּל נֶפֶשׁ חַיָּה בָּעִיר,
אֶת הַכְּלָבִים הַמִּצְטַוְּחִים בַּלֵּילוֹת הָיִיתִי
טוֹבֵחַ
בִּשְׁלוּלִיּוֹת נְבִיחוֹתֵיהֶם,
אֶת הַצִּפֳּרִים בְּמִסְתּוֹר שִׁנָּתָם, בָּעֵצִים,
בְּלִי אַהֲבָה,
כְּמוֹ פְּרִיחָה לַבֹּקֶר.
זוֹ הַתַּרְבּוּת הָאֲמִתִּית – זִכְרָהּ.
הֵיכָן שֶׁשִּׁטְחֵי הָאֲדָמָה מִשְׁתַּרְגִּים מֵחָדָשׁ צְמִיחָה,
מִתְרַקְּעִים אֵזוֹב טָווּי
סְבִיב שִׁבְרֵי כִּסֵּא, פְּסוֹת רְאִי
וְהַבָּתִּים צוֹנְחִים אֶל תְּהוֹמוֹת
הַטִּיט.
אֶפְשָׁר לְחִיּוֹת כָּךְ,
יָרֵחַ נָטוּשׁ מִשַּׁכְשֵׁךְ בַּחֹשֶׁךְ
מִבְּלִי לְהִצְטַמְצֵם בְּמַבָּטִים רְטֻבִּים, בְּעַיִן זוֹמֶמֶת
מִבְּלִי לְהִלָּכֵד
שׁוּב וְשׁוּב בְּשִׁירִים.

3

גולדברג

אֲרוּגָה בְּלַיְלָה כְּמוֹ שֵׁאֵת,
אַתְּ נִחֶמֶת עַל הָרָעָה.
בַּחֲשֵׁכָה נוֹקְשׁוֹת צַמְּרוֹת הָעֵצִים זוֹ בְּזוֹ
וְרוּחוֹת גְּרוּמוֹת מַחֲרִישׁוֹת
אֶת מַעֲבַר הַנְּשִׁימָה.
מִבֵּין קְרָעֵי הָאוֹר הַשּׁוֹעֲטִים אֶל הַבֹּקֶר,
דָּבָר לֹא יַכֶּה אֶת עֵינֶיךָ מָחָר.
כְּבָר הַגּוּף מוּטָל בְּמַרְשָׁל עַל כִּסֵּא
כְּמוֹ בֶּגֶד זָנוּחַ.
אֵיזֶה לַיְלָה פָּשׁוּט וּמִפְלָא,
כּוֹכָבִים מְנַהֲמִים יוֹרְדִים
אֶל רְצוּעַת הַגְּבָעוֹת הָרוֹפֶסֶת,
נִתָּזִים אֶל הַיָּם.

אסיה מרגוליס

הרחוב המרכזי

הָרְחוֹב הַמֶּרְכָּזִי
עַל שְׁמוֹ שֶׁל הַמַּהַפְּכָן הַגָּדוֹל וְלָדִימִיר לֶנִין
נוֹסֵעַ בַּמְּסִלּוּל הַנֶּגְדִּי
וְסוֹטֶה פִּתְאוֹם.
אֲנִי כָּל אוֹתָהּ עֵת עָסוּקָה עִם שְׁלֹמֹה הַמֶּלֶךְ
עַל הַמּוֹשָׁב הָאַחוֹרִי.
מֵאָז אַתָּה מַבִּיט בִּי מַבָּט אַרְכִּיאוֹלוֹגִי
מַפְרִיד מִגּוּפִי אֲבָרֵי גּוּף מַלְכוּתִיִּים
מְנַקֶּה בִּזְהִירוּת אֶת פָּנַי וְאֶת יָדַי.
אֶת הַסִּיכָה שֶׁמָּצָאתָ עַל הָרִצְפָּה
אַתָּה מַבְרִיק מֵחָדָשׁ בִּשְׁפִשּׁוּפָהּ עַל מִכְנָסֶיךָ.
"אַל תַּבִּיט עָלַי" – אֲנִי מִתְחַנֶּנֶת
כָּךְ בִּקַּשְׁתִּי פַּעַם מֵאִמִּי
לֹא לִמְרוֹחַ לִי יוֹד שׁוֹרֵף עַל הַבֶּרֶךְ הַמִּשְׁפְּשֶׁפֶת
וּבָכִיתִי

שלום הציבור

הַלִּשְׁכָּה הַמֶּרְכָּזִית לְסַטָּטִיסְטִיקָה
הוֹצִיאָה
פִּתְקִים מֵהַחֲרִיצִים שֶׁל הַכֹּתֶל
וְלָמְדָה
שֶׁרֻבּוּי הַיּוֹנִים בְּעִיר הַקֹּדֶשׁ
מְסַכֵּן אֶת שְׁלוֹם הַצִּבּוּר.
הַכֹּתֶל הֶעָרֵם עִם הַחֲרִיצִים הָרֵיקִים
עוֹמֵד כְּמוֹ סְפוֹג רַחֲצָה יָבֵשׁ
סְפוֹג אֶחָד לְכָל הָאֻמָּה
לְכָל הַתְּפוּצוֹת
לְכָל גֵּר.

אִשָּׁה צְעִירָה נִגְּשָׁה אֵלַי לַכֹּתֶל
וְהִסְבִּירָה לִי בִּשְׁלוֹשׁ שָׂפוֹת
שֶׁלְּבוּשִׁי לֹא צָנוּעַ
שֶׁהִיא תּוּכַל לְסַדֵּר אוֹתִי אַחֶרֶת, אִם אֶרְצֶה:
פֹּה וְשָׁם לְהָזִיז בִּי פֶּרֶק
אוֹ לְהַפּוֹךְ חֲלָקִים
כְּמוֹ בְּצַעֲצוּעַ שֶׁל בְּנֵי שֶׁהוּפַךְ
מִצִּפּוֹר תְּמִימָה לְרוֹבּוֹט וּלְהֵפֶךְ.
אָמַרְתִּי – אֲנִי רוֹצָה.
וְחָשַׁבְתִּי עַל אֵלֶּה שֶׁמִּתְהַפְּכִים בְּקִבְרָם
וְעַל אֵלֶּה שֶׁמִּתְהַפְּכִים בַּחַיִּים
וְלֹא מִתְהַפְּכִים בְּקִבְרָם
וְשׁוֹכְבִים לָהֶם בְּשֶׁקֶט עַל מִשְׁכָּבָם.

קוטף את המראה – מקלף מראות

יצחק לאור: *אוהב ימים*; הספריה החדשה לשירה; הקיבוץ המאוחד; 1996; 121 עמ'

בהתלהבות רבה קיבלו מבקרי השירה את ספר שיריו החדש והחמישי של יצחק לאור. ואכן, יש בספר הזה לא מעט שירים המצדיקים התלהבות, לפחות מסוימת. כפי שכבר אמרו וכתבו אחרים, לאור של *"אוהב ימים"* הוא מרוכך יותר, מפויס יותר מלאור של ספריו הקודמים, במיוחד הראשונים. כבר בספר שיריו הקודם *"לילה במלון זר"* (1992) ניתן לגלות את ניצניו של הפיוס או הריכוך. משני ספריו האחרונים, נראה שלאור, במקום לעסוק בתיקון העולם, בבחינת ה"מוכיח בשער", מעדיף לעסוק יותר בתיקון עצמו, ויותר משלאור סלחני בספר הזה אל הנעשה סביבו, הוא סלחני אל עצמו. הרבה יותר מאשר בספריו הקודמים, ב*"אוהב ימים"* לאור מרשה לעצמו לחוות את עצמו, את מה שהוא מרגיש, את מה שהוא רואה, את מה שהוא מתאוה אליו. מכאן, ששלושה הנושאים העיקריים בהם עוסק לאור, אינם מפתיעים; הספר עומד על תשעה מחזורי שירים, העוסקים במות (האב), בשירה ובאהבה, ששיאה בספר הזה הוא ביצירה של הנפלא מכל – היצירה של חיים חדשים.

אבל לאור הוא לאור. ולמרות שברבים מהשירים נראה שהוא הולך עד הסוף עם חוויותיו ורגשותיו, ואלה, ככלל, הטובים בשירי הספר, נראה שבה במידה קשה לו לזנוח לגמרי את לאור האחר. את זה הבוטה "אני רוצה לזיין/ אותך חזק אם/תרצי אחר כך/ תמצצי..." (עמ' 45), את זה ה"רוצה להתחנף/...לא/להתחנף, להטנף/ בקיא..." (עמ' 24); את זה המוכרח, משום מה, לשמור על הפוזה (שאולי בכלל אינה פוזה) של המאצ'ו המזיין עד גועל (עצמי?) (ראה עמ' 89 למשל), ועדיין גם של ה"מוכיח בשער" – המוכרח לומר "כך עושה המדינה לבן/ הארץ שמוכרו אויב:/מוחקת את הקבר, דוחקת/את הזכרון, חונקת את שבר הגרון/ של אמו שוחקת/את כתפי האב... (עמ' 79). גם כל אלה הן אמיתות שלו.

אבל המשכנעים באמת, המרגשים, הם אותם השירים העוסקים במות האב, ביצירה ובאהבה. נושאים שהם מטבעם כה טעונים, ולא רק אצל משוררים, עד שקל מאוד למעוד בהם היישר אל תוך זרועותיה המצפות של הבנאליה. לאור, ברוב שיריו בספר, אינו מועד. יתרה מזאת, הוא מפליא למזג את כל השלושה. כך, את מחזור השירים אולי החזק בספר כולו – "מרחק החורף מן הקיץ" – העוסק במות האב, הוא פותח בשיר "אמנות" שבו הוא אומר "עושה אמנות ממותך/אני, כן כן, אחרת אין לי/מה לעשות" (עמ' 27); והוא מסיים את המחזור הכמעט מצמרר הזה בשיר "שירה" שבו הוא אומר "אני כותב שירה כדי/לא להתפורר" (עמ' 35). ובין שני השירים האלה מתואר מותו של האב "נמוג בשרך עד בלי הכר" (עמ' 29) והקשר שהיה ביניהם והקשר שנגמר, והקשר שבהכרח לא ייגמר "באו ולקחו את הסדינים/והגוף לא נעלם, נשאר בזכרון המגע/ שיעלם עמי..." (עמ' 30).

בנוסף על הקשר האישי של אב ובן

ועל אבלו הפרטי של הכותב, עולות מהשירים העוסקים בחוליו ובמותו של האב גם שתי מחאות או זעקות אוניברסליות יותר. האחת, הבנאלית, כביכול, היא זו על בגידת הגוף, על סיפיותו ההכרחית של האדם. והאחרת, יאולי החשובה והנוגעת יותר ללב, היא זו הקשורה ליחסו של ה"ממסד הרפואי" אל האדם החולה; אותו יחס של התנשאות או שררה, שבו מרשים לעצמם רבים מהמטפלים להתייחס אל חוליהם, כאילו הפך האדם החולה, בעצם חוליו, להיות פחות אדם. למשל, כפי שמתואר בכאב רב בשיר "אייכה", שבו מנסה החולה לשמור על כבודו כאדם (וללכת בעצמו לשירותים) "מהר/לפני שהאחות תבוא להטיף לטובת הסיר או הקטטר." (עמ' 28). בסרט הזה כבר היינו פעמים רבות, וברור גם שיש להיזהר מהכללות, אבל ה"בימוי" של לאור כאן מאוד משכנע, וקשה להימלט מהמחשבה, שהשיר מעביר היטב, שמי שטרם "מוצא/שוכב ראשו עטוף" (עמ' 28) לא יוכל להמנע מלצפות או מלהשתתף בהקרנות חוזרות.

רבים משירי הספר עוסקים, כאמור, ביצירה. היצירה במובן הקונקרטי – כתיבת השירה, והיצירה במובנה המאוד רחב, יצירת החיים; ולא רק במובן ההולדה, אלא גם במובן הרגש והתודעה וההתחברות העמוקה של האדם אל עצמו כפרט ואל החיים בכלל. ממש כשם שלאור אומר בשיר "פחות ופחות": לכתוב פירושו/ להתגעגע, לכתוב פירושו/לחיות..." (עמ' 56) וכמו שהוא מעיד על עצמו בשיר "רכבת": "אני קוטף/את המראה, מקלף/מראות." (עמ' 71). ואם השירה ומעשה יצירתה הם "קילוף המראות" והם ה"לחיות" הרי בהכרח הם מחוברים, ומחברים את הכותב והקורא לנוכחות המוות, לאבל, לקשיי הביטוי וגם לאהבה. והחיבור, הכביכול טבעי הזה, הוא שעושה את *"אוהב ימים"* למגובש בספריו של לאור. ולא שאין גם בספר הזה מספר שירים מיותרים בעליל, אבל איכשהו הם אינם מצליחים לפגום במכלול. ומי שחותם את ספר שיריו בשיר כמו "אוהב ימים", זכאי לסליחה גם על שיריו הפחות טובים.

המוטו של עזרא פאונד שלאור בחר לספרו "בואו, שירי, נבטא את תאוותינו הבסיסיות ביותר, נבטא את קנאתנו באיש עם ג'וב יציב ובלי דאגה לעתיד" (תרגום שלי) מטיב לבטא לא רק את שירתו של לאור, אלא גם את יחסו אליה. ואכן, אילו הייתי מתבקשת להגדיר במונחי המודרנה (בניגוד לפוסטמודרניזם) את שירתו של לאור, הייתי אומרת שבמידה לא קטנה, היא קרובה ברוחה לשירה האימאז'יסטית, שפאונד הוא זה שטבע לראשונה את שמה; אף כי בצורתה היא שונה ממנה מאוד. אפשר אם כן לומר, שגם את המקורות שהשפיעו על שירתו, הטיב לאור לבחור ולהפנים.

ולסיום, דווקא כשמדובר בלאור, משורר שמרבית המבקרים אוהבים לאהוב, ודווקא כשמדובר בספרו *"אוהב ימים"*, שהוא, לדעתי, הטוב בספריו, נראה לי שיש מקום לנסות להציב הן את הספר הזה והן את משוררו בתוך תמונה כוללת יותר. לאור הוא ללא ספק משורר ומשורר טוב. אולי אפילו הטוב במשוררים שספריהם הראשונים ראו אור בחמש שנים הראשונות של שנות ה־80. (ספר שיריו הראשון של לאור ראה אור ב־1982). עם זאת, נראה לי שהביקורת קצת נסחפה במטר שבחיה על *"אוהב ימים"*, במיוחד מול מספר ספרי שירה חדשים, של משוררים ותיקים, דוגמת ספריהם של נתן זך, ואורי ברנשטיין ואבנר טריינין, שללאור, עם כל כשרונו שאין להכחישו, יש עוד הרבה מה ללמוד מהם על שירה שהיא יותר מטובה, שהיא ממש מעולה. ■

רות לאופר

אוסיף מנדלשטאם

מרוסית: יעקב בסר

אל תתפתה לניב של נכר

אַל תִּתְפַּתֶּה לְנִיב שֶׁל נֵכָר, אוֹתוֹ לִשְׁכֹּחַ תְּנַסֶּה,
כִּי אֵין סִכּוּי שֶׁבִּשְׁנֶיךָ זְכוּכִית תַּצְלִיחַ לְכַרְסֵם.

בְּכַמָּה עִנּוּיִים יֵשׁ צָרֵךְ עַד הַמְּרָאָה שֶׁל מֶלֶל זָר,
עַל תַּעֲנוּג שֶׁל חֵטְא בֶּן־רֶגַע מְשַׁלְּמִים מְחִיר אַכְזָר.

בָּרוּר שֶׁגּוּף נוֹטֶה לַמָּוֶת, וּפֶה חוֹשֵׁב וְגַם נִצְחִי,
לִפְנֵי פְּרִידָה, זוֹ הַמַּכְרַעַת, לֹא תַּצִּילֵם בִּצְלִיל נָכְרִי.

מַה אִם טַסוֹ וְאַרִיוֹסְטוֹ שֶׁכּוֹבְלִים אוֹתָנוּ בִּקְסָמִים,
הֵם מִפְלָצוֹת עִם מֹחַ תִּכֵּלֶת, לַחוּת עֵינַיִם־קַשְׁקַשִּׁים.

עַל הִתְנַשְּׂאוּת בִּלְתִּי נִסְבֶּלֶת, מָכוּר לְאַהֲבַת נִיבִים,
יְגַשׁ לְךָ הַסִּפּוּר בְּחֹמֶץ אֶל הַפֶּה הַבּוֹגְדָנִי.

הערת המתרגם

שיר זה פורסם קודם לכן, במדור השוואת תרגומים ב"תרבות וספרות" של "הארץ". המתרגם ערך את תרגומו מחדש לצורך פרסום זה.

י.ב.

מרדכי גלדמן

השאול

הַכְּנֵסִיָּה הָאַנְגְּלִית אֶת הַשְּׁאוֹל בִּטְלָה –
צִיּוּרֵי הַמְּעֻנִּים בְּאֵשׁ בִּידֵי שֵׁדוֹנִים מְכֻעָרִים
כְּאִלּוּ הָיוּ תַּבְשִׁיל שֶׁלְּעוֹלָם לֹא תִּשָּׁלֵם הֲכָנָתוֹ
צִיּוּרֵי הַנִּגְדָּמִים עוֹד וָעוֹד בְּאוֹזְמִלִּים וּמַסּוֹרִים
כְּאִלּוּ הוּסְרוּ מֵהֶם גְּדוּלִים אֵינְסְפּוֹר
צִיּוּרֵי הַמִּסְחָרְרִים לָנֶצַח בִּידֵי מַלְאֲכֵי חַבָּלָה עַל גַּלְגַּל הָעִנּוּי
כִּתְנוּעָתָם הַסַּהֲרוּרִית בְּמַעֲגְלֵי הַחֵטְא
– כָּל אֵלֶּה הֻכְרְזוּ כְּצִיּוּרֵי תוֹעֵבָה
שֶׁמְּקוֹרָם בְּמִחוֹת־אֱנוֹשׁ אַכְזָרִיּוֹת וּמְעֻוָּתוֹת
וְלֹא בְּתוֹדַעְתּוֹ הַשְּׁמִימִית שֶׁל אֱלוֹהֵי הַחֶסֶד
שֶׁנִּתְגַּלֵּם בְּבָשָׂר כְּדֵי לְכַפֵּר עַל חֲטָאֵי הָאָדָם
אוֹתוֹ יָצַר בְּמוֹ יָדָיו
(בְּצַלְיָבָתוֹ יָצַר כַּמּוּבָן חוֹטְאִים חֲדָשִׁים
בְּעֶצֶם אֶת הַגְּרוּעִים בַּחוֹטְאִים – רוֹצְחֵי הָאֵל
אַף שֶׁרִפָּה־שֶׁכֶל בִּלְבַד יָכוֹל הָיָה לְהַעֲלוֹת בְּדַעְתּוֹ
כִּי הַנִּצְלָב בְּכַמָּה מַסְמָרִים עַל עֵץ גַּרְדֹּמִים גַּם
אֵינֶנּוּ אֶלָּא הָאֱלוֹהִים עַצְמוֹ)

עֹנֶשׁוֹ שֶׁל הַחוֹטֵא, הֶחְלִיטוּ הָאַנְגְּלִים
לֹא יִהְיֶה אֶלָּא מָוֶת מֻשְׁלָם
מָוֶת שֶׁאֵין אַחֲרָיו חַיִּים מִסּוּג כָּלְשֶׁהוּא – אֵין מֶחְלָט.

לוּ אֱלוֹהִים הָיִיתִי אֲנִי
זוֹמֵם הָיִיתִי שְׁאוֹל שֶׁל עִנּוּיִים פּוֹסְטְמוֹדֶרְנִיסְטִיִּים
הָעוֹבְרִים הֵיטֵב בַּתִּקְשֹׁרֶת הָאֶלֶקְטְרוֹנִית:
יִצְפּוּ הַחוֹטְאִים לָעַד, בְּלִי שֵׁנָה וּבְלִי עִפָּעוּף,
בְּרִחְיָפָתָהּ שֶׁל נוֹצָה מִכְּנַף מַלְאָךְ
אוֹ יֵאָלְצוּ לְהִתְבּוֹנֵן עַד אַחֲרִית הַיָּמִים
בְּמַאֲמָצָיו שֶׁל זְבוּב לַחֲדוֹר מִחְצַת זְכוּכִית
אוֹ פָּשׁוּט יֵשְׁבוּ בְּכִסֵּא מוּל קִיר רֵיק
אֶלֶף שָׁנָה אוֹ אוּלַי אַלְפַּיִם, שְׁלוֹשֶׁת אֲלָפִים, אוֹ רִבּוֹא. נֶצַח.

אֲבָל סָפֵק אִם יִמָּצֵא בִּי עֹנֶשׁ הוֹלֵם
לְאוֹתָן נַפְשׁוֹת אֻמְלָלוֹת
שֶׁכָּל חַיֵּיהֶן בְּעוֹלְמוֹת הַחַיִּים
עָבְרוּ עֲלֵיהֶן בִּשְׁאוֹל סְמוּיָה
בִּיסּוּרִים חֲשׁוּכִים וְתִפְלוּת מַמְאִירָה
לְאֵלֶּה שֶׁמֵּתוּ בְּחַיֵּיהֶם, לְתוֹךְ חַיֵּיהֶם...
מַה לַּעֲשׂוֹת בְּאֵלֶּה, מַה לַּעֲשׂוֹת...
הֵיוּטַל עֲלֵיהֶם לַחֲתוֹם אֶת שְׁמָם עַל נִיר
עַד סוֹף הַזְּמַן, עַד שֶׁיִּזְכְּרוּ אֶת שְׁמָם,
עַד שְׁעַת הַחֲתִימָה הָאַחֲרוֹנָה.

בֵּינְתַּיִם, כֵּיוָן שֶׁאֵינִי מֵיטִיב לָדַעַת
אִם צַדִּיק הִנְנִי, רָשָׁע גָּמוּר אוֹ בֵּינוֹנִי פָּעוּל
מֵכִין אֲנִי עַצְמִי לָרַע מִכֹּל – לְחֻמְרַת הַשְּׁאוֹל:
בְּמֶדִיטַצִּיּוֹת אֲרֻכּוֹת אֲנִי מְעַיֵּן בְּנוֹצוֹת וַחֲרָקִים
לְעִתִּים מְזֻמָּנוֹת אֲנִי הוֹגֶה מוּל קִיר

וּמַרְבֶּה אֲנִי לַחֲתוֹם אֶת שְׁמִי –
עוֹד וָעוֹד חוֹתֵם אֲנִי אֶת שְׁמִי
כְּמִין אַקּוֹרֶד קוֹדֵר אַחֲרוֹן לְכָל שִׁירַי –
הִי, הִי, אֵלִי הַטּוֹב וְהַמֵּיטִיב, הַפּוֹסְטְמוֹדֶרְנִי,
הוֹאֵל נָא לִשְׁגָּרֵנִי אֶל הַמָּוֶת הַמֻּשְׁלָם.

מלים נצולות

על שני שירים של אנדד אלדן

אנדד אלדן מרבה בשיריו לתאר ולבאר את דרך ואופן כתיבתו והצורה שבה מתגלם אצלו השיר. ככלל אפשר לומר, כי בכתיבתו השירית אלדן כמו מפרק מאובנים. לעתים אלו מאובנים השייכים לעבר הרחוק והקרוב. לעתים אלו מאובנים השייכים יותר להווה הרגעי. היסוד המניע את המשורר בכתיבתו הוא בבסיסו ניסיון למזג הלך רוח עם חוויה. מורגשת אצלו בעליל חתירה עקבית מתמשכת לחסכנות, וזאת למרות העובדה ששפתו העברית עשירה ומגוונת ביותר. ואולם לעתים, גיוון לשוני בשפה דווקא מעכיר את השיר וזורה עליו חוסר מובנות עקב מצלולים לא נהירים ומקצבים מעוותים. לא כן אצל אלדן. פה ושם קיימות אצלו סטיות מסוימות מן השיאים אליהם כבר הגיע לדעתי בספריו: *"חושך זורם ופרי"* ו*"לבדו בזרם הכבד"*.

כמעט בכל ספר מספרי אלדן יוכל הקורא למצוא, ואילו אף ברמז, משורר המודע לדרך כתיבתו ולאופן היווצרותו של השיר. דוגמה יפהפיה לרמזים אלה בשיריו מצאתי למשל בספרו *"אור הפנים"* המהווה אולי תמצית אלדנית טיפוסית ומינימליסטית ביותר. נגיעות מכחול חריפות ועזות המזכירות גם מיניאטורות של שירה יפנית קצרצרה. ב*"אור הפנים"* מגלה אלדן עולם פנימי קסום ואפילו הדיבור על אודות דרך ואופן הכתיבה מעירים ומעוררים התפעלות.

בינך ובינך/ מגדה אל גדה/ מתוחים פסוקים קמורים./ כשחדלה הזרימה להשמע/ מתקערים מתמתחים כדמעה מהסמס/ ובצניחה:/ אתה/ ובך נפתחים הנחלים."

שיר קצרצר זה מכיל בחובו רבדים שונים. מצד אחד, קיים הרובד הטבעי או מראה הטבע. מצד שני קיימים בשיר יסודות מופשטים בעלי נטיה הגותית גיאומטרית.

כבר בתחילתו של השיר, מצהיר המשורר בכנות גמורה כי הכתיבה או היצירה היא בינו לבינו. זהו מעין דו־שיח מתמשך שבינו לבין עצמו, כמובן תוך התייחסות אובייקטיבית כלפי עצמו, אלא שהדימויים הם כבר סובייקטיביים ושייכים בלעדית לו עצמו. המשורר מדמה את עצמו לנהר או לנחל אשר אותו לא קל לחצות. הזרימה בנחל היא פנימית. כשחדלה הזרימה להישמע, מתקערים, כלומר מתעגלים ומתמתחים כדמעה מהסמס ובצניחה איתה – וכאן קיים מומנט ההפתעה. המשורר מגלה את עצמו בחשאי. הוא ממתין, הוא מנסה להאזין לעצמו, ואז כאשר התדר הנפשי הנכון־לו מגיע, נפתחים בו הנחלים, כלומר יובלי אותה זרימה מתמשכת תת־קרקעית, תת־הכרתית, אשר אינה חדלה מלזרום. על מנת לקלוט אותה ולא לאבד פרופורציות נזקק אלדן להקשבה והאזנה מתמדת המתרחשת בגופו. התוצאה היא השיר המדבר על אופן בריאתו, המדבר על התרחשות פנימית הנקלטת בחושי השמע הפנימיים. כאן יש לציין, ולחיוב, כי אצל אנדד אלדן כמעט לא קיימת החצנה או מבריקות מילולית לשמה. הוא גם אינו עסוק ואינו מתפתה לכתיבה רטורית הפונה לסביבה או לקהל רחב. לאורך כל שנות כתיבתו השירית על כל עליותיה ומורדותיה אין יציאה מן התחום "הצר" של העולם הפנימי הרבגוני והעשיר. אלדן אינו משורר מפגין. הוא גם אינו מריר ואינו לעגני ומתנשא. הוא מעולם לא ניסה ליצור סביבו רעש והמולה תקשורתיים, למרות העובדה כי שירתו במיטבה היא לדעתי מן הגדולות ביותר שידעה השירה העברית בת זמנינו. אלדן אינו משורר מינורי. שירתו היא אולי המאז'וריות בהתגלמותה. יסודותיה מוצקים ואינם פסיכולוגיסטיים או אנאכרוניסטיים. השיר הקצר שצוטט מספרו *"אור הפנים"* מהווה בעיני שיר וידויי אפילו ארוטי לגבי אופן כתיבתו של אלדן.

דוגמה נוספת לראייתו של אלדן את כתיבתו מצאתי בשיר: "במלה שנצלה" הלקוח מתוך הספר: *"לא על האבן לבדה"* במלה אחת./ לא הדברים הנאמרים בחטף לא הבשלה של יום חמסין./ מלים כתגליות של טף./ לא מלים בחממות;/ במרחבים נגועי שמים/ דיבור ממוקש גמגום./ מלים נצולות;/ ויתור מעט."

בשיר קצר זה נותן אלדן ביטוי לקושי ולמאמץ הרב המושקע בכל שיר ושיר. סיומו של השיר "דיבור ממוקש גמגום/ מלים נצולות/ ויתור מעט" מסכם אלדן סוג מסוים של פואטיקה, הנובעת דווקא מחמת הקושי שבדיבור היומיומי הרגיל. אצל אלדן, כמו גם אצל הרבה משוררים אחרים קיים פער מכאיב, כמעט פיצולי, שבין השפה המדוברת הסתמית והשגרתית לבין עבודת הקודש שלו, שהיא מעשה השיר. מן הסתם, חש אלדן בקושי זה אולי יותר מאחרים, וזאת מחמת העומקים אליהם הוא חותר להגיע בשירתו. היות שהצד הרטורי דיבורי חלש אצלו ביחס לצד התמונתי ויזואלי, הקשור במישרין בעולמו, החג סביבו כל העת ומדרבן אותו לכתיבה, הרי שהפיצול מעיק ביתר שאת. "לא הדברים הנאמרים בחטף" – משפט המבטא היטב את הפער העצום שבין תקשורת המונית לבין שירה לירית ואינטימית. לעתים, יש נטיה לחשוב כי שירה לירית או שירה בכלל גובלת בשטחיות לפעמים עד כדי פלקטיות. לא כן אצל הרבה מאוד משוררים בעלי נטיה לליריקה ארץ־ישראלית וכמובן לא אצל אלדן, אשר הפילוסופיה המנחה אותו היא "לצפות בלי הרף סביב." משפט שניסח המשורר עוזר רבין לגבי שירה, קולע למטרה במקרהו של אלדן: "שירה היא נגינה בכל הכלים."

לסיכום, אומר רק כי המשורר אנדד אלדן מפקיד בידינו אוצר גנוז אשר ללא ספק יחקר גם בעתיד הקרוב והרחוק. ■

ראובן דותן

ירושלים שלה

מרים איתן־פלון: תאנה על שן הסלע; הוצאת כרמל; ירושלים: 1996

ירושלים רבדים לה, ואינני מתכוון לשכבות שהארכיאולוגים עוסקים בהן, אלא לרבדים של משמעויות, שבהם ירושלים מדברת אל יודעיה ונוגעת בחושיהם ובנפשותיהם.

בדרך סכמטית, בוודאי סכמטית מדי, אפשר לציין שלושה תחומים של נגיעות־ירושלים בספר הזה. ראשית – הנוף: המראות, הריחות, הרוחות. "בְּרִיחה מן הכאב/ אל מַעְיָן/ שם תאנה בְּשֵׁלָה./ אתה שואף ריחה/ כאלו לצידה/עוצם עיניך... רוחץ בצל

זיתים..." ("מי נפתוח", עמ' 6) "מי נפתוח" איננו שיר על נופה של ירושלים. זהו שיר של חשבון נפש כאוב. אבל נטיעתו של הנושא בנוף ירושלמי מוכר משנה את דרך קליטתו – בוודאי בנפשותיהם של נגועי־ירושלים. דוגמה נוספת: "לו יכולתי לשתף אותך/ בריח תאנים וגיבות/ בַּרַכּוּת האור/ בסלחנות של הרוח באלול/ בנעירה של חמור/ ובגעגועים אל המדבר הצלול/ ממצפה באבו־תור, אולי/ הייתי כותבת אליך." ("הייתי כותבת", עמ' 14).

את מאפייני הנוף הירושלמי יכול הקורא לזהות בקלות (ואפילו אפשר לארגן טיול בירושלים בעקבות מרים איתן, כפי שהדבר נעשה לגבי יוצרים אחרים). יותר קשה לפצח את גרעינו הפנימי של השיר. ברור שמדובר כאן באי־תקשורת עם נמען לא־מפורש. המשוררת גם אינה מפרשת את הסיבה, והקורא מוזמן למלא את הפער הזה מעצמו. כדאי לתת את הדעת על המלה אולי, המובלטת בשורה שלפני האחרונה: היא תורמת לשיר מדרגה נוספת.

שורתו הרביעית של השיר הזה מעבירה אותי אל הממד השני של נגיעות־ירושלים, הוא הממד ההיסטורי. במלה "סלחנות" לכדה מרים איתן לפחות שתי ציפורים: את איכות־מגעה של הרוח הטרום־סתווית, ואת ההליכה ל"סליחות" לאורך חודש אלול. הצירוף הזה שותל בנוף השווה־לכל־נפש־אדם את הנקודה היהודית.

זוהי דוגמה קטנה ל"חזרה למקורות", כפי שמגדירה זאת המשוררת בשיר "תה ותהלים". אבל יש לומר מיד: ההישענות על המקורות, דהיינו שימוש באלוזיות מן המקרא ומרבדים אחרים של היהדות, איננה נעשית כלאחר־יד־כותבת, אלא דרך הפריזמות האישיות של מרים איתן, שהן אירוניות־עד־סרקסטיות.

גם בהקשר הזה, "ובשנה השביעית" (עמ' 26) הוא אחד השירים החזקים בקובץ, אם לא החזק שבהם. האלוזיות המקראיות בשיר הזה קשורות ברחל אמנו, כפי שמאזכר אותה ירמיהו בפרק ל"א, הוא פרק הנחמה הגדולה – אשר בהמשכו היא הופכת ל"בתולת ישראל". רק דיון מפורט בשיר הזה – שאינו אפשרי כאן – יוכל לעשות עימו צדק, והוא ראוי לכך, ללא ספק: השימוש בשיבוצים מירמיהו, ששיאו – ההטענה, בדרך וירטואוזית מאוד, של פסוקי־הנחמה במשמעות של חורבן, הדרך שבה מתהפכת שמחת־הגאולה לצער־אבלות על שבר גדול. מועט המחזיק את המרובה ומהדק אותו בשיניים חשוקות.

מרים איתן נשענת על המקרא, אבל איננה חיה בשלום עם ה"דתיות" היהודית. אמנם רבי נחמן מברסלב מופיע בחלומה, לבוש בגדי שרברב, ועושה נס בדומה לנס־המים שעשה משה במדבר (במשמעות מפליגה הרבה יותר) אבל הדתיים המהלכים ברחוב עזה "כאילו האויר שייך רק להם" ("איכות חיים ברחביה": עמ' 10) מעוררים בה סלידה, ואין להם דבר, כמובן, עם "המלך ביופיו", השוכן ב"שחקים שאין להם שיעור" ("עד שלא תבקיעו סודי", עמ' 21), שאיננו בשום פנים "אֵל כובשי כנען בסופה", אשר עליו אומרת איתן: "אתה יושב לך דשון־עֹנג/ מלטף זקנך על בטן מלאה/ רואה כי טוב/ פעמַיִם כי טוב!" ("בזכות אפרודיטה", עמ' 38).

ואילו בתחום השלישי של מגעי־ירושלים, הוא התחום הפוליטי, הנגיעות משתמעות לשני פנים. כאן יוצאת האמביוולנטיות מן הרבדים היותר־פנימיים ועולה אל פני השטח. עוזרת־הבית של המשוררת, פאטמה החאג'ית, "צועדת בראש פועלי כפרה/ לנטוע חרוב של שטנה". בשירים אחרים, המדברים על היותה של ירושלים עיר מעורבת, הדברים מוצפנים יותר. אני, מכל מקום, מעדיף את השירים האישיים, גם אם איתן אומרת בפתיח לספר "פוליטיקה היא בעיה אישית מאוד". והשיר האישי מאוד – שמשקף בעיני את מרים איתן כפי שאני מכיר אותה הוא "בואי, בואי, שלוה מתוקה", החורג מגבולות ירושלים וממסגרתו של זמן נתון. ■

אריה סיון

רוני סומק

סכין הגילוח שחתך לשירה את פני המטאפורה

לעבד אל־קאדר אל ג'נאבי

הוּא הַשַּׁעֲרָה הָאַחֲרוֹנָה בְּסִלְסוּל שֶׁפְמוֹ שֶׁל סַלְבָּאדוֹר דָּאלִי.
הוּא הַכַּדּוּר הַתּוֹעֶה בְּוִוינְצִ'סְטֶר קְצוּץ הַקָּנֶה שֶׁל גּוֹן וֶוין.
הוּא סַכִּין הַגִּלּוּחַ שֶׁחָתַךְ לַשִּׁירָה אֶת פְּנֵי הַמֶּטָאפוֹרָה.
הוּא הַתָּמָר שֶׁהִמְתִּיק אֶת עֲצֵי גַּן־עֵדֶן לְאֹרֶךְ הַפֶּרֶת וְהַחִידֶקֶל.
אָז מֶה הָיָה לָנוּ, עַבְּד אֶל־קָאדֵר אֶל גְ'נָאבִּי, אֲנִי שׁוֹאֵל
בַּקּוֹמָה הַחֲמִישִׁית, בְּרְחוֹב נוּלָה, עַל גְּבוּל רֻבַּע קְלִישִׁי שֶׁבְּפָרִיז.
לְאָן דּוֹהֲרִים הַלַּיְלָה סוּסֵי הָאֶלֶף לַיְלָה וְעוֹד לַיְלָה?
(כַּמָּה לַיְלָה הָיָה לִי בְּשׁוּרָה אַחַת
וְכַמָּה אַהֲבָה הָיְתָה בְּעֵינֵי אִשְׁתּוֹ מוֹנָה,
כְּשֶׁאִצְבָּעוֹ הִבְרִיקָה אֶת מִסְגֶּרֶת הַתְּמוּנָה בָּהּ
נִסָּה לְהִתְגַּעְגֵּעַ לְמַעֲרָבוֹן חַיָּיו
בְּרְחוֹבוֹת בַּגְדָּד).
בַּחֶדֶר הַשֵּׁנִי, נִפְתָּח לְרֶגַע פְּרִיג'יְדֶר הַתּוֹדָעָה
וְקֻבַּיַּת קֶרַח שָׁטָה כְּסִירָה עַל הַמַּיִם שֶׁנִּמְסוּ מִקַּרְקָעִית גּוּפָהּ.

עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי ורוני סומק, קפה "סלקט", פריס

עבד אל־קאדר אל ג'נאבי, משורר עירקי גולה, החי בפריס. פגשתי אותו במרכז פומפידו, בערך שערך מישל אליעל, עורך כתב העת "לבנט". ג'נאבי, משורר מצוין בעל טביעת אצבע סוריאליסטית. שיריו הם ערבסקות מזרחיות המסתלסלות ברוח מערבית. הוא גם עורך כתב העת *"פראדיס"*, המדפיס מפעם לפעם תרגומים (של ראובן שניר) מן השירה העברית.

עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי

מערבית: ראובן שניר

איגרת לנתן זך[1]

אָמִיר אוֹר וְרוֹנִי סֹמֶק שְׁנֵי מְשׁוֹרְרִים יִשְׂרְאֵלִים
הָיוּ מְשׁוֹטְטִים בְּרְחוֹבוֹת בַּגְדָּאד
בֵּין זֶהוּת לְתַחְבִּיב.
לְאַחַר שָׁנִים מָצְאָה אוֹתָם יַלְדָּה
נָחְבָּאִים בֵּין הַפְּסִיק לְנִקְדַּת הַבְּקָרֶת.

הָרִאשׁוֹן "דִּלֵּג כָּל הַדֶּרֶךְ לְפֶרֶק"[2]
וְהַשֵּׁנִי הָיָה "הָאוֹתִיּוֹת הָעֲגֻלּוֹת
בְּמִכְתַּב הַהִתְאַבְּדוּת שֶׁל הַמִּדְבָּר".[3]

הִיא סָגְרָה אוֹתָם בַּחֲבִילָה
וְשָׁלְחָה אוֹתָהּ לְרָאוּבֵן שְׁנִיר
מִיָּד לְאַחַר שֶׁגְּנְבָה מִבְּנֵי בֵּיתָהּ
אֶת דְּמֵי הַדֹּאַר.

טָעַמְתִּי אוֹתָם בִּלְשׁוֹנוֹ שֶׁל הַבֹּקֶר הַבָּהִיר הַזֶּה
יַחַד עִם "פֶּתַח לְשִׁיר" שֶׁכְּתֻבְתָּ עַל מַעֲשֵׂי בְּנֵי־אָדָם
שֶׁנִּכְתַּב עַל מִלְחָמָה וּבְעִצּוּמָהּ
"עַל שֻׁלְחַן כְּתִיבָה וּבְלִי נַחֲמָה".[4]

השיר התפרסם בקובץ שיריו האחרון של אל־ג'נאבי, *"החיים שאחרי האות י"* (האות האחרונה בא"ב הערבי; (1995).

הערות:

1. השיר נכתב בהשראת מבחר משירתם של רוני סומק ואמיר אור, שקובץ משותף שלהם בתרגום לערבית יצא לאור בימים אלה בפריס, במסגרת סדרת השירה הערבית הבינלאומית של בית ההוצאה *"פראדיס"*. הקובץ, בעריכתו ובתרגומו של ראובן שניר מן החוג לשפה וספרות ערבית באוניברסיטת חיפה, כולל מבחר משירי שני המשוררים בצירוף הקדמה. היוזמה לקובץ באה מן המשורר עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי, עורך כתב העת *"פראדיס"*, שהפך בשנים האחרונות לאכסניה המרכזית לשירה ערבית עכשווית. ההוצאה לאור של הקובץ ביוזמתה ובמימונה של ההוצאה, כמו גם השיר שלעיל, מסמנים מהפך חשוב ביחסי הגומלין בין התרבות הערבית לעברית. לראשונה מסתמנת לא רק פתיחות ונכונות מצד חוגי משוררים ערבים להיחשף לתרבות הישראלית אלא גם לגיטימציה להשפעת התרבות העברית על התרבות הערבית.

2. מתוך השיר "blue job" של אמיר אור מן הקובץ *"ככה"* (1995)

3. מתוך השיר "ים המלח" של רוני סומק מן הקובץ *"אספלט"* (1984)

4. השורות האחרונות הן פרפרזה וציטוט מתוך "פתח לשיר" של נתן זך מן הקובץ *"שירים שונים"* (1960).

אפשרויות של נשימה

זלי גורביץ: *הא ודא*; בהוצאת ריתמוס; הקיבוץ המאוחד 1996; 94 עמ'

בסוף, השתכנעתי שזה לא גימיק, אבל מה זה כן, קשה לי לומר. זלי גורביץ' בספרו החמישי, שעל שערו האחורי נכתב שהוא "כולל שני ספרי שירה: 'הא ודא' ו'החיה היחידה'", ממשיך בספרו זה את המסורת השירית שלו, של כתיבה המשלבת בו זמנית מחשבות ואסוציאציות והמבוטאת (ברובה) בשורות קצרות, בנות שתיים או שלוש מלים. החידוש שלו בספר הנוכחי הוא הכתיבה בחרוזים והיצירה של אלוזיה ברורה לשירי ילדים מוכרים, שרבים מהם מזוהים בנקל, גם על ידי מי שכבר כמעט שכח מתי נתקל בהם לאחרונה.

כבר השיר הפותח את הספר "איך אוכל לשמוח" הוא אלוזיה לדברי הפול המסכן בבית האחרון בשירו של ביאליק "בערוגת הגינה": "איך אוכל לשמוח,/איך אוכל לרקוד,/ותרמילי כולם־/כולם ריקים עוד?" ובהמשך: "מתחת לסלע שורה צומחת" (עמ' 15) (שיר "הרקפת" של קיפניס), "אני יושב במעגל/ומסתכל סביבי" (עמ' 55) ("אני עומדת במעגל ומביטה סביבי") ועוד. גורביץ' לא מגביל את עצמו רק לשירי ילדים. למרות שמספרן קטן בהרבה, מופיעות גם אלוזיות ברורות ל"שירי מבוגרים" כמו בשיר "החיה היחידה" שבו מצהיר הכותב "אני החד / ואני החידה" (עמ' 64) מתייחס בבירור למשפט "כי היא החידה ואני החד" מתוך "הנחל שר לאבן" של לאה גולדברג.

אינטרטקסטואליות היא תופעה מוכרת ורווחת למדי בשירה. הייחוד של גורביץ' ב"*הא ודא*" הוא בבחירה שלו להידבר דווקא ובעיקר עם שירי ילדים. בחירה בצורות ותכנים המאזכרים שירי ילדים כדי לבטא תכנים שנחשבים לנחלתם של המבוגרים, יוצרת הנמכה וריחוק, המאפשרים לכותב לדון בנושאים "גדולים" ומורכבים באמצעים כביכול פשוטים. מלים שחוקות למדי בלשון השירה כמו "נפש" (עמ' 65 ועוד), "עצוב" (עמ' 7, עמ' 22 ועוד) "לבד" (עמ' 9, עמ' 53, עמ' 61) ועוד) החוזרות הרבה ספר, ספק אם היה להן מקום בשירה הישראלית שעל סף סוף האלף הזה.

יחד עם העניין הראשוני שהפואטיקה הזאת מעוררת, בהכרח עולות גם תהיות באשר למדת הצלחתה להעביר ולהבהיר את התכנים שבהם היא עוסקת. "הרצינות החמורה לא סובלת חרוזים" (עמ' 27), אומר המשורר, ביותר משמץ אירוניה עצמית ותוך נסיונו, לאורך כל הספר, בעצם להוכיח את ההפך.

נושאי "*הא ודא*" הם אותם הנושאים שהעסיקו את זלי גורביץ' בספריו הקודמים ובמיוחד ב"*הבל*" (הקיבוץ המאוחד, (1990). ה"לבד" של האדם הוא אחד הבולטים בהם. "ישבתי לבד/ ישבתי לבד/לבד ישבתי/לבד לבד" (עמ' 53 וראה גם עמ' 61, 66). הדיבור על הדיבור הוא נושאו העיקרי של "*הבל*" שמקבל ביטוי בולט גם בספר הנוכחי. ב־1950, כותב המשורר האמריקאי צ'ארלס אולסון: "השירה עכשיו, חייבת לספוג אל תוכה חוקים מסוימים ואפשרויות של הנשימה, של נשימת האיש הכותב, כמו גם של המאזינים לו" (על פי זנדבנק, *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, 1990). ודומה כי גורביץ' מנסה, לפחות בשני ספריו האחרונים להביא את התרגום האישי שלו ל"חוקים" ול"אפשרויות של הנשימה"; כאשר הנשימה היא בה בעת הבל פיו של האדם וגם דיבורו, כלומר האמצעי היחידי האפשרי לו לבטא את כל חייו ומהותו. "בהבל תברא עולם" נאמר ב"*הבל*" (עמ' 21) על המלים, וב"*הא ודא*": "חפרתי וחפרתי/בתוך הדיבור/ומה מצאתי/ארץ בור" (עמ' 57), אבל אין ברירה אלא להודות ש"בלי מלים/הרי אשתגע" (עמ' 84). החיפוש אחר המלה מוביל גם לטיפול בנסיונו הסיזיפי של האדם להתחבר עם עצמו כדי לגלות את מכלול העצמי. "ובמאורת נפשי/נפשי מתפתלת/... ואני מפענחה/ועושה לתפשה/... ככל שאתקרב/כך היא מתרחקת" (עמ' 69). אין חידוש תמטי של ממש בספר הזה. לא של גורביץ' ביחס לספריו הקודמים ולא ביחס לנושאים בהם עוסקת השירה. בלא מעט מהשירים דווקא האלוזיה לשיר ילדים מוכר וכך החריזה מפריעות לשטף הקריאה ועוד יותר מכך – להתמקדות בתוכן. לדוגמה השירים "אחת שתיים שלוש" (עמ' 22) "חלום ילדותי" (עמ' 68) ורבים אחרים.

שירתו של גורביץ' ב"*הא ודא*" אינה שירה פרוזאית כשירתם של משוררים רבים שספרי השירה הראשונים שלהם ראו אור סביב 1980, (השנה בה יצא לאור ספרו הראשון של גורביץ') דוגמת יוסף שרון ואדמיאל קוסמן. היא גם לא שירה לירית במובן המקובל. עד כמה שאני מצליחה לזכור, השירה הזאת באמת לא דומה לשום שירה אחרת, מה שמציב אותה על מפת השירה העכשוית בארץ כשירה מיוחדת ומעניינת. אבל גם הייחוד והעניין המסוים, לא מצליחים להפוך את השירה הזאת למשכנעת, שאכן מצליחה לגעת. לתחושתי, התכנים התעמעמו כאן לטובת הצורה. נראה שבספרו האחרון, זלי גורביץ' אומר פחות, ביותר מלים. ולמרות שישנם בספר שירים טובים, נוצרת תחושה של "הא ודא" ואולי לא הרבה יותר.

■

רות לאופר

מן האחד אל השניים

זלי גורביץ: *הא ודא*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1996

ספרו החמישי של זלי גורביץ', "*הא ודא*" מעמיד אותו במקום בולט על בימת המשוררים כותבי העברית. בספר זה מחולל המחבר מהפך בכתיבתו, מעבר מן האחד אל השניים. אם בשלושת ספריו הקודמים ביקש המחבר להגיע לנקודת משען, למקום הארכימדי, לנקודה המאפשרת קיום של ביטחון פנימי ביחס לעולם מעורער ובלתי יציב, הרי שכאן הוא עצמו הופך להיות הנקודה, אותה נקודת משען, אותו ציר עליו סובבים השניים, הא ודא, הוא המרכז; זה עולה וזה יורד ולהיפך, ותמיד סביב האני המשורר.

בספרו "*כשה*" מבקש המשורר להגיע אל המקום האחד והיחיד, הברור והמוצק, אל היבשה. אלא שאם סברנו שטעמנו מן המקום השליו הזה בתום הפואמה, בא ספרו הבא "*הבל*" לקרוע את מסווה האחדות המהותית עם היבשה. בעוד שעשויים היינו להניח שקולו ינכיח את האחדות הפנימית, הוא פונה דוקא לחדור מבעדה, לנפצה ולפרקה, עד שהאני הוא "אני / 'האחר'" עד ש"אני רק בבחינת קול / והדיבור שלי חסר / כי הוא בגלות" עד ש"הלשון קשורה /רוקעת /כסוסה / במקומה" עד ש"בהבל תברא עולם" ו"שמיא /רבא /בערמת /מלים" וכך: "הדיבור חול / הקול חול".

כובד הראש המחמיר, היאוש והאכזבה מקבלים בספרו החדש של גורביץ' תפנית מפתיעה. הקול האחד מומר בשניים, המובן האחד מקבל כפילות, על כל מטה מוטל מעלה וכל העניין כולו מתרחש אגב מה שנראה מחד כריקוד קל דעת ומשתטה, משחק ילדים חביב ומשעשע ולמעשה מציג את שני צידי הדיכוטומיה האנושית, הכאב והמבוכה מחד לעומת קלות הראש מאידך. השיר "מה יש" משקף את הניגוד הפנימי: "עד העצם /עד המוח /גע בעצב /איש שמח." ובשיר אחר הא ודא הם "החרוז הקרוע / שלעולם לא יתחרז" כלומר שניים שלעולם לא יאוחו. המשורר ביחס אליהם הוא "האמצע/הסולם/הנקודה/ הצמרמורת/הרעד/קודקוד הנדנדה" ובמקום אחר "הא חביבי/דא ידידי/ ביניכם אני/חושב יחידי". אלא שהיותו של המשורר נקודת הציר אין בה כדי לגאול אותו מיסוריו: "וביני לביני/אין אף אחד/רק רוח חותכת/ את העצב החד" וכן: הא ודא /דא והא /עד קץ הימים /שנתי נודדה". גם הצגתו של המשורר כלפי עצמו כציר סביבו סובבים דא והא איננה מביאה אותו אל מחוז של מנוחה. מה שנראה מלכתחילה כהבטחה, מסתיים בתחושה שמשהו יסודי מתערער עד שאין מוצא, עד ש"עוד עוד עוד / לרעוד מן היסוד". חלקו הראשון של הספר מסתיים בתחושה קשה של אי נינוחות, העדר שלווה, משהו דמוי שיחת טלפון עצבנית: "את שומעת? זהו זה/שישארו ככה/אני משאיר את זה ככה" הא ודא מוסיפים להתנדנד, המשורר מוסיף לנדנד, לא מסוגל להפסיק, להמשיך, או להתמרד.

חלקו השני של הספר "החיה היחידה" נפתח בצורך ליצור משהו חדש, אבל מסביב רק "שקט שקט/החנוכיה דולקת". גורביץ' משלב מהלך, מחדש את מאמציו, עושה שימוש בשירי ילדים כדי להגיע לנקודה שאחריה אין עוד הרהור למקום שבו "אשים נקודה/יהיה זה סוף/העבודה". אבל ככל ששיחו נמשך נדמה שרבה הדרך לפניו: "זה רק אני, אין לך מה לפחד/זה רק אני כאן לבד בחדר". הפחד חודר אל הניסיון להתגבש לכלל אחדות, אותה אחדות האמורה לנדנד את הא ודא. שיאו של הספר הוא בהכרה ב"החיה היחידה", בת דמותה של המטאפורה של ייטס המסיים אחד משיריו בשאלת ההבחנה בין הרקדן לריקודו. החיה היחידה היא זו המאחדת את החד והחידה, את הלוכד והלכידה, עד ש"נפשי הרחוקה/הקרובה היחידה". מכאן ואילך אנו רואים שיבה ביתר שאת אל הילדות, אל המקור, מקום בו הכול עדיין מאוחד: "מה קרה, מה קרה/התנגשתי בתקרה//ונפלתי בכבדות/חזרה אל הילדות" וכן "שרה שרה/שיר שמח/שיר שמח/שרה שרה//... וכשהיא/רוצה לחדול/שיר שמח/לא יכול".

שיריו האחרונים של הקובץ נדמים כסופו של מסע, כסגירת מעגל, כרגע שבו מבין המשורר שהכול נאמר ו"אין לי כוח לדבר/אין לי כוח לחבר" כי "השיר יודע/מה זה סתם//ואחר כך/ נעלם" וכן "מה יש לדבר/אין מלבדנו/מישהו אחר". גורביץ' מסיים ואומר "הנה השיר,/מה הוא יודע// אם אמרתי/בו הכול---". הוא איננו סוגר את הדלת בפני ההמשך, דלתו נשארת פתוחה.

בספר החשוב הזה, מבט המשורר על נושאי שירתו מגיע לביטוי עז של עומק, גיוון ורב צדדיות. עם זאת שהוא ספר נוח לקריאה, יש בו רבדים עמוקים. וכאמור, הספר, להערכתי מציב את זלי גורביץ' בקדמת הבמה של משוררי דור הביניים בני ימינו.

■

יורם סלבסט

התהילה והמוות

על קורט קוביין

I wish I was like you, easily
amused; find my nest of sale,
everything is my fault

I'll take all the blame
all apologies

קרט קוביין

לפני מספר חודשים, הודיעה קורטני לאב, אלמנתו של קורט קוביין (וגם סולניתה הפרובוקטיבית של להקת "הול"), כי היא מתכננת להקים אתר קבורה לבעלה המנוח, זאת לאחר חודשים שביתה, בו עדיין מונח אפרו של קוביין, היה תחת מצור של מעריצים מכל רחבי ארה"ב. הסיטואציה הזו מזכירה מצבים דומים, כמו ההתקהלות היומיומית ליד קברו של ג'ים מוריסון בפריס, ומוכיחה כי קוביין, שנתיים לאחר התאבדותו, לא נשכח מלבם של אוהדי הרוק בעולם כולו.

קוביין החל את דרכו היכן שגם סיים אותה - כסולן ומנהיג להקת "נירוונה". אלבומו הראשון של ההרכב, Bleach, יצא ב־90' בחברת תקליטים קטנה, וכמו אלבומים רבים בארה"ב נבלע בזרם המותגים הבלתי פוסק. יש מי שטוען כי ההבדל בין להקה מצליחה ללהקה שלא זוכה להגיע לתקליט, הוא מזלה של הראשונה שמישהו שם לב אליה. ל"נירוונה" היה המזל הזה ואלבומם השני יצא ב"גפן רקורדס", אחת מחברות התקליטים הגדולות בעולם. בוץ' ויג, מפיק העל האמריקאי (שאחראי גם לאלבומיהם המרתקים של ה"סמשינג פמפקינז" ו"סוניק יות"), חבר ללהקה ויחד הם רקחו את האלבום השני, Nevermind, שהשיר הראשון בו, Smells like teen spirit, מחזק מיום ליום את מעמדו כשיר החשוב בעשור עד כה. Nevermind עצמו, כאלבום, נבחר על־ידי מוסיקאים רבים (בעיתוני רוק בבריטניה וארה"ב) כאחד מעשרת האלבומים החשובים והאהובים עליהם בכל הזמנים. ההצלחה המסחרית היתה בהתאם ו"נירוונה" הפכה לרב מכר עולמי. יותר מכך, ההצלחה שלה פתחה את הדלת לגראנג', סגנון שמרכזו בסיאטל. הגראנג' הגיח לאחר האכזבה מהמוסיקה המשעממת של סוף שנות השמונים והצלחתו סימנה את חזרתה של הגיטרה לאופנה. בשנים הראשונות של התשעים, היה הגראנג' לזרם המשמעותי ביותר במוסיקה העולמית. הסאונד שלו היה נויזי ורווי מיתדים, אולם הוא התאפיין ברזון לעומת הנפיחות של ה־heavy metal, ובניגוד לגנדרנות של הרוק הכבד הוא בלט לטובה באותנטיות שלו.

"נירוונה" עצמה הפכה למובילת הז'אנר. בחומר שלה ניתן למצוא באופן מזוקק את המוטיבים המרכזיים של הגראנג', כמו ההתבססות של השלישיה הקלאסית בס־תופים־גיטרה, או המעבר החד מקטע רועש לקטע שקט וגרובי באותו השיר. אמנם ב"נירוונה", היו מספר כוחות יצירתיים (כפי שמוכיח המתופף דייב גרוהל, שלהקתו הנוכחית, ה"פו פייטרס", שוטפת את העולם כרגע), אולם הלהקה היתה למעשה קוביין עצמו, שכתב את כל המלים והלחנים. קוביין לא היה גיטריסט גדול, אבל צורת הכתיבה שלו היתה מדהימה, כמו היכולת לכתוב מספר מלודיות על אותו מהלך אקורדים, כפי שקורה בשירים רבים של הלהקה - השיר נע על אותו בסיס והמלודיה משתנה במהלך הביצוע. אולם נראה כי עיקר הקסם היה בקולו. גם כאן הברק לא היה ביכולת הטכנית, אלא בכושר החדירה פנימה. כשהוא צרח, הוא ניסר את האויר, וכשהוא שר בלדה, הריסוק הקל בקולו הרטיט את הלב. "נירוונה" הוציאה ב־93' את האלבום השלישי, In utero, שחיוק את מעמדה עם שירים כמו All apologies ו־Pennyroyal, וביצעה מופע unplugged ב־MTV שהצליח לרגש, למרות השמאלציות שאפיינה את סוג המופעים הנ"ל. המופע הוקלט ויצא כאלבום בסוף 94', לאחר מותו של קוביין.

נראה כי ככל שהצלחה של "נירוונה" גדלה, כך גבר סבלו של סולנה. קוביין, רגיש ומלנכולי, לא רק שלא שאב עידוד מן ההצלחה, אלא התדרדר עוד יותר עקב הניכור והניתוק שחש בין דמותו כלפי חוץ לבין הבדידות שלו כאדם פרטי. סימן מקדים ניתן היה לראות באשפוזו עקב מנת יתר של סמים ואלכוהול. שבועות ספורים אחר כך, ב־8.4.94, הוא השאיר מכתב מבולבל והתאבד ביריה.

מותו של קוביין זיעזע את עולם הרוק בצורה דומה לזו של אובדנו של לנון. מכירות הלהקה עלו, כמובן, פלאים, תספורת הקארה הבלונדיני שלו הפכה לנפוצה ביותר, ביוגרפיות שלו מציפות את חנויות המוסיקה ואפילו זמרות מיינסטרים כמו טורי איימוס ושינייד אוקונור מבצעות גירסאות כיסוי לשיריו בהופעותיהן. שנתיים לאחר מותו, מורגש חסרונו המוסיקלי של קוביין. הגראנג' עדיין קיים, אולם התוצרים האחרונים שלו חיוורים, חסרי ייחוד ומשוכפלים. יחד עם זאת, נראה כי עתידו של הזרם אותו הוריש קוביין לעולם, יהיה דומה לזה של הפאנק של סוף שנות השבעים. גם הפאנק פרץ במהירות ודעך תוך זמן קצר, אולם כמה שנים מאוחר יותר התברר, כי הוא חלחל עמוק לתודעתם של מוסיקאים רבים שראו בו כור מחצבתם. אחד מהזרמים שנחשבים להמשכו של הפאנק הוא הגראנג' עצמו.

רוק ומוות הלכו תמיד זה לצד זה. זה התחיל עוד בתחילת הסבנטיז, כאשר תוך שנים ספורות איבד הרוק נדבך רציני ממנהיגיו - ג'נים ג'ופלין, ג'ים מוריסון, ג'ימי הנדריקס (שני

האחרונים, אגב, מתו בגילו של קוביין - 27), בריאן ג'ונס ועוד. מאז, הרוק והמוות אינם נפרדים. כל כך צמודים, עד שירחון המוסיקה הבריטי, Q, פתח מדור בו הוא מודיע על "האבדות האחרונות", וכל חודש מופיעים בו לפחות שלושה שמות. באופן מפתיע (או אולי לא כל כך) מסתמן כי כל תקופה הסתיימה במוות האופייני לה. החלום והאידיליה של שנות השישים הסתיימו במותם של הנדריקס ומוריסון ממנות יתר, הפיכחון וההתמסדות של שנות השבעים הסתיימו בהרצחו של ג'ון לנון, עקב הבגידה בערכים אותם ייצג (לפחות לפי טענת רוצחו, מארק צ'פמן), מותו מאיידס של פרדי מרקורי, סולן להקת "קווין", כביכול מספק הוכחה לקו השמרני של שנות השמונים. קוביין הוא נציג הניינטיז, גיבורו של הדור האדיש, המכונה גם דור ה־X. בניגוד לקודמיו, שמתו אמנם בצורות שונות, אולם כולם בסופו של דבר לא תיכננו למות, קוביין טען את טיעונו של הדור, שאין בשביל מה לחיות, ופשוט תקע לעצמו כדור בראש.

אם נתמצת הכול לכדי קלישאה אחת גדולה, נאמר כי קוביין התאבד כדי לא לקחת חלק בזיוף המלאכותי שהוא ראה בעולם, אולם לא בטוח כי מותו אכן יעזור לו להימלט מכך. מי מבטיח כי לא יבוא מישהו בעתיד, ימצא הקלטה ביתית ישנה שלו, ידביק לו חיוך על הפנים, יאחד את "נירוונה" ובכישופי אולפן יפיח בו רוח חיים סינתטית? אחרי הכול, אם זה קרה לג'ון זה יכול לקרות לכל אחד. המכירות יקפצו, המעריצים יקבלו עוד מנה, כולם יהיו מרוצים. רק המנוח יתהפך בקברו. ■

גדי להב

נועה טנאי

לעתים

פרסום ראשון

לְעִתִּים מַה מְעַט דָּרוּשׁ
עִתּוֹנֵי שִׁשִּׁי
וּפְרָחִים בְּסָגֹל.
הַבַּיִת - מִקְלָט לַכְּאֵבִים
יוֹמְיוֹמִיּוּת לְמֻדִּים
הוֹפֶכֶת מַהוּת
קְמָטִים - רִכּוּךְ לַצַּעַר
גַּם "הַקַּפְסָה" הַתּוֹקְפָנִית
מְהַוָּה מַרְגּוֹעַ
בְּרִיחָה מִן הָעוֹלָם
הָעוֹלָם.

שוב

שׁוּב מַצְמִיחָה עַצְמִי
מִן הַהַתְחָלָה
יוֹרֶדֶת לַיָּם
לְתַנּוֹת אֲהָבִים
עִם הָרוּחַ
לְהִטָּמֵעַ בַּמַּיִם
וּבְעִקָּר כְּדֵי לִמְחוֹק
עִקְבוֹת מַשְׁבֵּר אָפְיָנִי
לִהְיוֹת לְעִגּוּל שָׁלֵם

לבושם ועירומם של עצמים

לאה זהבי: *אשה צוחקת לבדה*; שירים (1988-1992); כרמל-ירושלים; תשנ"ה; 88 עמ'

חיפשתי בספר שיר אהבה. קשה לי לחשוב שאם הרומנטיקה מתה, גם האהבה מתה איתה. אמנם יש בספר געגועים לאהבה כדוגמת: "אומרים אהבה יש בעולם /מה זאת אהבה", אך כבר בשורות הראשונות שבספר "כלה שלא נראית כלה /מתקדשת לקראת חתן /לא נראה" ובהמשכן "הינומה שלעולם לא תוסר /צעיף רוח על געגוע בשר"; השיר השני קורא: "בוא נסתכל כל אחד לתושך שלו בעינים" והשיר שעליו כל הספר נקרא, "אשה צוחקת לבד" (עמ' 24) היא "נגיעה בחיפוש מתמשך".

כשהאוב לא בא והאהבה היא "אזילה מתמשכת" (עמ' 10), נשאר רק "קר מהחיבוק - - - שדמיינתי", "כאב חד של אי-חדירה לשורש הכאב". הארוטיות אצל לאה זהבי היא מגע עדין וכואב ואישי של בינה לבין עצמה: "כשאיש לא פורע רגשות כלפי", אהיה "אשה צוחקת לבד אל הנבכים הפתוחים בגופה", מגיעה אל שיא הסיפוק ב"הופכה הכול לזכר", ש"תצחק בקול רם ולא תתבייש: לא ייחשב לה לרע, רוב נגיעה" (עמ' 24) "והליטוף לא יוצא מנרתיקו" (עמ' 15).

יש בשירים רטט, מתח - "בין האצבע הפורטת למיתר - - - מכף ההרגל אל ראש הלא מובן" (עמ' 54). ו"שתיקה של כל העולמות". לעתים, יש בשירים חריזה, שמקומה נמצא לה כך, ש"המפואר" הנחרז עם "המאופר" לא נשמע נדוש. פעמים משתחררת הנצרה הלשונית, כדי "להפוך את היוצרות" ופעמים נאמר בשפה "צברית": "אז אני צנצנת" (עמ' 50) או "לא שווה גרוש" (עמ' 38). דימוי מעולם המכוניות הופך "אני-פנימי" ל"פנימית גלגל חיי" ו"עצמי ובשרי" תנכ"י, הופך "דו-ערכי" תחת הכותרת "משחק גופים" (עמ' 27). "זכאי" נקשר ל"זכוכית" (עמ' 88), והמטאפורות רעננות, למשל: "זנב פחמי של שחרור, שהוא מניפת זהב". לעתים, סידור הביטויים בשורות השיר מסבך את מובנם, כמו "יש יותר אין" שהמשכו בשורה הבאה: "ספור כוכבים ואורם"; שיכול להיקרא גם ברצף: "יש יותר אין-ספור כוכבים ואורם".

בספר כמה סדרות שירים: ב"סולמות" בעמ' 60, עשרה שירים קצרים וכל שיר הוא שלב באותו "סולם". כל שיר הוא פיתוח שונה של "מסגרת חלון שמים", "חומר רוחי", "כתם טורקיז רוטט" או "צירוף עצמים פשוטים, נעלמים /שהייתי לבושם ועירומם". וכן, הסדרה "מודולציות" (עמ' 71, 70), בה "מלות השיר ניתקות מקרקע אחת /לנחות על / אחרת"; המלים, "האני-עצמי" ו"הגוף

לאה זהבי
אשה צוחקת לבד

שידבק בי בשמחה לקרוא בשמי", הם "הסתר שקט הדברים - - - המתפשט בי"; קצת מורכב, אבל מנוסח בקפידה, כשכל שיר בסדרה נושא חלק של רעיון הכללי, חלק המואר קצת אחרת בשיר אחר. סדרות שירים נוספות בספר: "יומן לילי זעיר" ו"מחזור רגעים בערב אחד", בהן שירים בני שבע מלים. ראוי לציון גם שיר ששמו "שלושים וכמה מלים" (עמ' 84, 85), שהוא גם בן שלושים וכמה שורות, כל מלה מהווה שורה שלמה.

האם יש לספר מסר? - "אני לא מחפש מובן לצד הבהיר או הכהה של העלה", מעידה המשוררת (עמ' 80) ובשיר מקדים בכמה עמודים: "אני אוהבת לשכוח את עצמי בחלון". ועוד: "יש ישים קטנים, נקודות חיבור - - אור מנורה מקרין מתיקות - - - ספל קפה חם על השולחן" (עמ' 73). ואולי יעודה של השירה מתמצת בשורת השיר "מהקצה שלי יוצא חוט /והוא נמשך עדינות ובפראות / לאט או מהר /אני נפרם, או/"... ■

שמואל שתל

בנות הקול

***בת קול, עולמה של משוררת*; אנתולוגיה בעריכת גילה אוריאל ועדנה מיטווך מלר; הוצאת ירון גולן, 1995, כ-500 עמ'**

מדי שנה, יוצאים לאור בארץ מאות ספרי שירה ופרוזה חדשים, בשפע שדומה הולך וגואה עם פתיחתן (הממוסחרת משהו?) של עוד ועוד סדנאות לכתיבה יצירתית. על רקע שפע הכותרים הזה בולט מיעוטן היחסי של האנתולוגיות, הן בסיפורת והן בשירה. בתחום השירה המקורית, במשך עשרות השנים האחרונות, ראו אור רק שתי אנתולוגיות מקיפות. האנתולוגיה היפהפיה *"שירים ליריים 1900-1970"* בעריכת מתי מגד שיצאה לאור בהוצאת מסדה ב-1970, והאנתולוגיה *"שירה צעירה"* שנערכה לראשונה על-ידי חנה יעוז, ויצאה לאור בהוצאת "עקד" בתשכ"ט. כשתים עשרה שנה אחר-כך, הורחבה ועודכנה האנתולוגיה הזאת, הפעם בעריכתם של חנה יעוז, יעקב בסר ואיתמר יעוז-קסט. ב-1994, יצאה ב"הספריה החדשה" של הקיבוץ המאוחד האנתולוגיה *"הקול האחר - סיפורת נשים בעברית"*, בעריכת לילי רתוק. אנתולוגיה בעברית של "שירת נשים", למיטב ידיעתי, לא יצאה לאור מעולם.

"בת קול" היא אנתולוגיה רחבת הקף (קרוב ל-500 עמודים למעלה מ-120 משוררות) של שירה שנכתבה כולה על-ידי נשים. היא כוללת שירה עברית מקורית, כמו גם מבחר מרשים של תרגומים ממגוון שפות ותקופות, ממיטב השירה הנשית העולמית. בסופו של הספר, הובאו תמונותיהן של רבות מהמשתתפות, וחשוב מזה, ביוגרפיה קצרה, ולרוב ממצה, של מרביתן. האנתולוגיה ערוכה על-פי נושאי השירים (לדעת העורכות) ולה ארבעה עשר שערי נושא, ביניהם: אשה בתנ"ך, באמונה, על שולחן הכתיבה, באהבה, כאם, כבת, במוות ועוד.

עריכה על-פי נושא, בניגוד, לדוגמה, לעריכה על-פי תקופה או שפת מקור, היא בעייתית מעצם טבעה, בעיקר משום שנושא השיר נתון הרבה פעמים לאינטרפרטציה הפרטית של הקורא. אולם הבעיה העיקרית, לדעתי, של כל אנתולוגיה, היא בעיית הייצוג. כלומר, האם הנושא המוצג באנתולוגיה אכן מופיע באותו יחס במכלול הז'אנר שממנו נלקח. האם הייצוג של משורר או סופר באנתולוגיה משקף את מקומו במכלול היצירה; האם השירים או הסיפורים שנבחרו לייצג את הכותב המסוים אכן מייצגים נאמנה את כתיבתו. כאשר דנים באנתולוגיה שלפנינו, התשובות לשאלות האלה בעייתיות במיוחד.

אין ספק שעבודה אדירה וחשובה עשו העורכות. עבודה אדירה, אך מאוד לא שלמה. מהשירה המתורגמת, רוב המשוררות המיוצגות הן מהגדולות ומהחשובות בשירה העולמית: אן סקסטון וסילביה פלאת, אמילי דיקנסון ואדריאן ריץ' האמריקאית, ויסלבה שימבורסקה הפולניה, אחמטובה הרוסיה, אלזה לסקר שילר הידועה ואחרות. לעומתן של אלה, מבחר השירה העברית המובא בספר הוא בעייתי כמעט מכל בחינה אפשרית. והעיקרית שבהן היא הדיספרופורציה הבולטת עד צרימה בין ייצוגן של המשוררות בספר לחשיבותן בשירה העברית. המשוררת הבולטת ביותר בספר היא עדנה מיטווך-מלר, אחת משתי עורכותיו. שלושים ושמונה(!!!) שירים משלה מופיעים בספר, לעומת חמישה עשר שירים של דליה רביקוביץ, ארבעה עשר שירים של אסתר ראב ושנים עשר שירים של זלדה. יונה וולך האחת והיחידה מיוצגת באנתולוגיה הזאת בארבעה עשר שירים בלבד, ממש כמו עורכת הספר, גילה אוריאל, והמשוררות מרים דרור, מרים איתן ואחרות.

דווקא בשל הייצוג הנכבד שניתן למשוררות כמו אריאנה הרן, אילנה אביאל, לאה טרן, רינה לוויזון, מירי אשכנזי ס., עמליה נדיבי, אורה עתריה ואחרות, שחלקן היו עבורי אנונימיות לחלוטין, בולט מאוד העדרן של מספר משוררות מרכזיות ומעניינות דוגמת דליה הרץ, יאירה גנוסר, חמוטל בר יוסף ועוד אחדות. לאה גולדברג, אגב, מיוצגת מעט מאד בספר הזה, כדברי ההוצאה: "מטעמים שונים שאינם תלויים בנו, לא ניתן היה לשבץ באנתולוגיה זו את קולה של לאה גולדברג כראוי למשקלה בשירה העברית החדשה". חבל.

ובחזרה אל התוכן. בשירת המקור ראוי להזכיר את שיריה של אסתר ראב ובמיוחד את שירה הנפלא - "שירת האשה" שבעמ' 49 "ברוך שעשני אשה - /שאני אדמה ואדם,/ וצלע רכה; /ברוך שעשיתני / עיגולים עיגולים /כגלגלי מזולות / וכעיגולי פירות - ...". ראוי גם לשים לב לשיריה המעניינים והכאובים של תרצה אתר ובמיוחד לשיר המוקדש ליוכבד בת מרים שבעמ' 290. כמו כן כדאי לשוב ולקרוא בשיריהן היפים של בת שבע שריף וש.שפרה.

על שיריהן של רחל וזלדה, דליה רביקוביץ ויונה וולך - אין, כמובן, צורך להמליץ.

כאמור, רוב השירה המתורגמת היא אכן שירת מופת. חלקם של השירים שהובאו באנתולוגיה זו כבר תורגמו בעבר על-ידי מתרגמים אחרים ולמתעניינים, מעניין להשוות. לדוגמה, את שירה של ויסלבה שימבורסקה "רשמים מתיאטרון" (עמ' 140) שתרגם גם רפי ויכרט ומופיע בספר *"אטלנטיס"* שיצא ב-1993 בהוצאת "עכשיו". כאן המקום גם להפנות את תשומת הלב לשיריהן של משוררות בנות הארץ הזאת, הכותבות בערבית. מרשימים ביותר הם שיריה של המשוררת נידאא חורי, ילידת הכפר פסוטה שבגליל. שירים קצרים, נקיים מאוד, חזקים ומפתיעים ביופיים. חבל שרק בודדים מהם הובאו בספר הזה.

ועוד הערה לסיום - חבל שאנתולוגיה כזאת הוצאה בצורה כמעט רשלנית מהבחינה הטכנית של בחירת האותיות, הדפוס, העימוד, העיצוב וההגהות. לתוכן מכובד, ויש להניח שהוא כזה בעיני ההוצאה, מגיעה, לדעתי, גם צורה מכובדת.

בסיכום - למרות מגבלותיה, האנתולוגיה שלפנינו היא מפעל חשוב וציון-דרך בשפה העברית. ישנם בה לא מעט שירים נפלאים ביותר, גם אם צריך לטרוח לא מעט כדי לגלותם. ■

רות לאופר

אביבית רוח

תשעה שירים

■

מָה אַתָּה יוֹדֵעַ עָלַי
אֲנִי קְטַנָּה וַחֲמוּצָה
כְּמוֹ יוֹגוּרְט
שְׁחוֹרָה כְּמוֹ הַלַּיְלָה
תּוֹלָה עַל צַוָּארִי
גְּבִישִׁים שֶׁל מֶלַח
הָרוּחַ שֶׁל הַיָּם הִיא רוּחַ
הַחַיִּים שֶׁלִּי

■

וְכָל הַחַיִּים
מַה שֶׁהִצִּיל אוֹתִי
הָיוּ
פִּצְצוֹת תְּאוּרָה
שֶׁזָּרַקְתִּי לְתוֹךְ
הַחֹשֶׁךְ
הַנַּפְשִׁי

■

אֲנִי בַּת 6 אֲבָל אֲנִי אִשָּׁה
יֵשׁ לִי פֶּטֶל בַּציצִי
כִּי אֲנִי יַלְדָּה
וּמִתַּחַת לַחֲצָאִית הַזֹּאת
אֵין
לִי תַּחְתּוֹנִים
גַּם לֹא פֶּרַח
גַּם לֹא סַכָּרִיָּה

שششש
תִּשְׁמַע

שְׁתֵּי שְׁמָמִיּוֹת
מְזַדְּוְגוֹת
עַל קִיר
בַּפִּנָּה

נָא

וּבַיּוֹם הָאַחֲרוֹן לְחַיַּי
אֲנִי אוֹכֵל
גוּיָבָה
וַאֲבָרֵךְ עָלֶיהָ כְּאִלּוּ
הָיְתָה אֶתְרוֹג

■

מֵרֶץ
צִפֳּרְדְּעִים מִתְחַבְּקוֹת
וְאַתָּה?
אַתָּה מַחֲלִיף צְבָעִים
עִם
הַקֶּשֶׁת

■

אֲנִי מְאֹהֶבֶת
בְּמוֹגְלִי
שֶׁהָיִיתָ
לֹא
בְּמוּג לֵב
שֶׁהִנְּךָ

כְּמוֹ דְּגִיגַת זָהָב
יֵשׁ לִי זִכָּרוֹן
שֶׁל
שָׁלוֹשׁ שָׁנִיּוֹת
אַתָּה אַתָּה אַתָּה

■

שׁוֹכֶבֶת עַל הַבַּלָּטוֹת

בַּקַּיִץ

הַשָּׂדִים שֶׁלִּי קְטַנִּים וְעוֹמְדִים

אָבִיב מַקִּיף אוֹתִי

מִסָּבִיב

אֲנִי מִתְעַטֶּשֶׁת מֵרֹב

הִתְרַגְּשׁוּת

■

עֵצִים
עֲמוּסִי
שֶׁסֶק

כִּיס בְּנִיסָן
אַתָּה
רָחוֹק
מִכָּאן

■

אֲנִי גִּלְגּוּלוֹ שֶׁל
הַבָּרוֹן
מִינְכָאוּזֶן

מוֹשֶׁכֶת בִּשְׂעָרִי
בַּבְּצוֹת

תַּנִּינֵי הָעֶצֶב
בּוֹלְעִים
אֶת
הַיָּרֵחַ

גְּלוּלַת הַשָּׁנָה הָאַחֲרוֹנָה שֶׁלִּי

■

מוקדש לחוקר הקולנוע - מץ הקדוש שאמר "להחזיר לאבן את האבניות"

גַּם הַמִּלִּים
מִתְחָרוֹת
עַל טֶרִיטוֹרְיָה
אִם הָיָה לָהֶן
זָנָב
אֲזָנַיִם אֲרֻכּוֹת
וּפַרְוָה
הֵן הָיוּ הוֹלְכוֹת
לְאַרְבַּעַת פִּנּוֹת
הַדֶּף
וּמַשְׁתִּינוֹת

וּמַה יִּקְרֶה לִי
כְּשֶׁהַהֲזָרָה
תֹּאבַד
אֶת הַזְּרִיעוּתָהּ
וְאִי
אֶפְשָׁר יִהְיֶה
לְהַחֲזִיר
לָהּ
אֶת
הַזְּרִיעוּתָהּ.
אֲנִי אָמוּת
אוֹ שֶׁאֲנִי
אֶחְיֶה מֵחָדָשׁ,
צְלוֹפָח קָטָן
בְּמַיִם עֲכוּרִים

להתיך את תאוותי ל... מין דממה צלולה

פנינה כספי: *נשים; הגשר*, בהוצאת "עכשיו", 1995;

התרשמות אישית

כששאלה אותי "עזקה" (כינוי חיבה של הסופרת לעזה צבי, המופיע הן במכתבים והן בפנקסי היומנים), בשיחה אלחוטית, קו ירושלים־ת"א, כיצד התרשמתי מיצירותיה של פנינה כספי, השבתי, שכאשר קראתי בה בכיתי.

ושתקנו לרגע, דום־שתיקה אלחוטי אחרי כן אמרה לי, שזה טוב, שכדאי שמהמקום הזה אצא בכתיבתי, וגם נאנחה, שתגובה כזו היתה בוודאי ממלאת את לבה של פנינל'ה באושר.

נבוכותי מעט, חשתי כיצד דמות זו, אשר לא פגשתיה מעולם, הפכה ברגעים אלו, בתקשורת אלחוטית דקה כמו זו, לגשר פועם ביני ובינה, בין דמות הסופרת, אשר דרך נובלות אחדות, דרך תמונות מתנפצות בעלות אופי תסכיתי, ודרך פנקסי יומנים למכביר (שמלאכת איסופם ועריכתם נמשכת עד עצם היום הזה, על־ידי עזה צבי, ידידת נפש של המחברת); בעיני רוחי, הצטייר דיוקן נערה עם פנים חיוורים ועיניים אפלות מייסורים, שתרו אחר האינסוף בגעגועים עיקשים: אשה־ציפור עם כנפיים חבוטות וחובטות בעפר שוב ושוב, חובטות לעומת פני "הפרח הכחול", אשר נגלים וחומקים לעומתה, כך ללא הרף, בפני אלוהים, בחזון נבואי של אשה.

פנינה כספי נולדה בפולין, בשנת 1916, נכדה לאדמור מהעיר יבלונה, זיכרון שהפך עבורה למין חלום־מלכות, אך מאוחר יותר התנפץ לרסיסים. בשנת 1924, עלתה המשפחה ארצה והיתה בין מייסדי המושב הדתי, "כפר חסידים". בשנת 1948, נפל אחיה יעקב בהרי חברון, בין חברי הל"ה. מאורע טרגי זה הביא לידי שתיקה ממושכת, של עשרים שנים.

פנינה כספי אמנם לא זכתה לתשומת לב ציבורית, אך למרות זאת, חלק ניכר מיצירותיה התפרסמו עוד בחייה, וזאת במבחר מוספי ספרות וכתבי עת (בעניין זה, ראוי לציין, שעל פי שיחה עם גבריאל מוקד, עורך המהדורה של שני הספרים, אשר הופיעה ב"משא", בדצמבר 1995, מתברר שאברהם שלונסקי וגבריאל טלפיר גילו ענין בכתיבתה, כבר בצעירותה).

רשימה ראשונה מפרי עטה מופיעה ב"במעלה" בהיותה רק בת שבע עשרה שנים, בשנת 1933, וזאת תחת הכותרת "הספק". מבחר מסיפוריה מופיע, למשל, בעיתון "דבר": "האחות נעמי", בשנת 1938, ובאותה שנה: "צללים מלווים", בכתב העת "גזית", "המנהלת צילה", בעיתון "המשמר", בשנת 1943 ו"אשה", בכתב העת "מאזנים", בשנת 1946.

בתום השתיקה הציבורית הממושכת, חלק ניכר מסיפוריה, המאוחרים יותר, מופיעים במסגרת כתב העת "עכשיו", וזאת בעידודו של העורך; למשל "בת השען" מתפרסם באותה שנה, בשנת 1968, "ספינה שטה", בשנת 1975 וסיפור רשמי המסע של "הנסיך בעל ששת האצבעות", בשנת 1977.

שלוש שנים לאחר מכן, יוצא אף לאור קובץ סיפורים של המחברת, וזאת תחת הכותרת "שונָה", בהוצאת "יחדיו" ובשיתוף אגודת הסופרים. קובץ זה כולל חמישה סיפורים וכמו כן שלוש "תמונות" מומחזות: "לאור הירח", "דף חדש" ו"קולות קולות" (בהוצאת "עכשיו", 1995; התמונה או המחזה, "קולות קולות", איננו נכלל וזאת יאמר לשבחו של העורך, אשר בחר להמירו במחזה המאוחר יותר של המחברת, "הגשר"*, אשר לעניות דעתי, מגלה יותר בשלות, הן בפיתוח העלילה והן, בעיקר, באמינותו ונביעתו הדרמטית).

"הגשר", הספר השני במהדורה, חושף פרקים נבחרים מתוך פנקסי היומנים של המחברת, קטעי יומן שהם למעשה הרהורים, אשר מבחינת עוצמת הלשון ומבחינת הצלילות ודקות ההבחנה, נתפסים בעיני הקורא, כמסות אסתטיות־פואטיות ונפלאים הם עד לאין ערוך.

דרך קטעי היומן, ניתן אף לחוש עד כמה שתי הדמויות, המשוררות זלדה ויונה וולך, היוו מין מסוטלת נפשית ושירית של המחברת, כשזו האחת ביטאה את האיכות הדתית־המיסטית וזו האחרת ביטאה את תהום הקיום, את הכאוס הייצרי, ומעבר לכך, את המשיכה והפחד, בו־זמנית, מהשיגעון היצירתי.

ביטוי לכך מופיע בכמה וכמה התייחסויות, אשר נוגעות במדויק ובעומק ב"פסיכה" השירי של שתי הדמויות. כשאולי זו הממצה ביותר, היא בת ארבע מלים בלבד: "יונה־שרף, זלדה־מלאך"; התייחסות שמבטאת ומשקפת את החתירה ואת המאבק של כספי ללשון תמציתית, ללשון מתבוננת: "כיוון שמלה, כאותו חלוק אבן קטן הנזרק אל הבאר: קודם משמיעה האבן קול רחוק, ואז נוצרים המעגלים מנפילתה ומקיפים אותה סביב סביב, כיוון שמלה היא כאותו ענבל המכה בפעמון שהוא עצמו אילם". ועוד בעניין זה: "אני משקיפה על הפרפורים העיוורים של החומר".

– מסוטלת נפשית ושירית זו הופכת בכתיבתה של כספי גם לגותיקה, אשר משלבת בכפיפה אחת, ריאליזם ראשוני, נשי ופיוטי עד כדי תמימות, יחד עם נטורליזם אפל, בטעם־מועקה של פלובר או אפילו של אמיל זולא.

ראשית הנופים של הארץ, מרחבי החולות שהיו טובעים בהם, והבתים הקטנים הלבנים של אנשי העליה הרביעית; עם אווירת הרוח הקרירה ועם כמיהה וחלום של נערה זרה, למה? – מחלחלים בלב הקורא, כמו פרלוד של שופן, כמו מנגינה צ'כובית.

אך מה שהופך גם את כתיבתה של פנינה כספי לחוליה חשובה בהיווצרות ז'אנר הסיפורת הנשית בארץ, לחוט מקשר בין סופרת כדבורה בארון לבין

סופרת כעמליה כהנא־כרמון (בעניין זה, ראה שוב את השיחה עם גבריאל מוקד, שהופיעה תחת הכותרת, "גילוי החוליה החסרה", מאת יצחק לבטוב, "משא", דצמבר 95') – הוא הניסיון והמאבק של האשה לחירות ולמימוש פנימי, גם כשהמחיר ידוע מראש והוא, הבדידות לפנים ומלפנים.

ומה שהופך את כתיבתה, אולי, קרובה יותר לזו של עמליה כהנא־כרמון, הוא בעצם עמידתה לפני חלום־המלכות המתנפץ, בעצם עמידתה לפני אידיאליזם ערכי ורוחני – המתמוטט. ביטוי לכך ניתן, לדוגמה בקובץ הראשון במהדורה והוא "נשים": השער הראשון בקובץ זה כולל ארבעה סיפורים – "ספינה שטה", "הימים הראשונים של המחנה", "אהבה ופחד" ו"שומר השדות" – שלמעשה חושפים את הזיוף וערעור מושג "המשפחה הדתית", וכמו כן את הזיוף וערעור מושג "העבודה העברית":

האחות הקטנה וה"אהובה" נישאת לסתם ברנש צעיר, ואחיה אביה ואמה משיאים אותה לו, "בדרך שצדים, זהיר־זהיר, ציפור וכולאים אותה בכלוב" (מתוך "הספינה שטה"). בעלה הטרי מעבר אותה שוב ושוב, אך היא מפלסת דרך לחירותה, דרך מחנה העולים, בארץ ישראל.

השומר העברי במושב אף הוא אינו מצטייר כפרש עם רובה על סוס, אלא כבטלן הרודף אחר נערות בכל מקום שמזדמן לו: "האם עבודה היא זו? להתרוצץ בלילות על סוסו ולישון רובו של היום? ומה פלא שמרוב בטלה משתגע הבחור ונטפל אלינו?" (מתוך "שומר השדות").

הנערה הכלואה, אשר מנסה להחלץ מתוך הסדר המשפחתי, הדתי, מתוך השיממון של מיניות כבויה ומתוך התלות בבעל, הופכת בכתיבתה של כספי לדמות כמעט הרואית, אך גם התאבדותית; כשביטוי לכך ניתן לראות, לדוגמה, בשישה הסיפורים, הנכללים בשער השני:

שישה דיוקנים של נשים, אשר כל אחת מהן חורטת למעשה את חותמה, את צפונותיה ואת מאבקה למשמעות, אך במידה זו או אחרת, חורטת גם את בדידותה, ולעיתים אף את התאבדותה: "בת־השען" קמה והולכת מבית הוריה, על מנת להגשים ולמצוא ביטוי לנפשה הפיוטית, נפש שירית. והיא אמנם מטביעה את הגעגוע והחלום במרחבי החולות של איזה מושב זערורי, הנתון עדיין בחבלי לידתו, ובמציאות החדשה של חיי פועלים ופועלות בבית חרושת עברי; והמפגש בין הנפש הצעירה והחולמנית לבין דמויות הגברים והנשים במפעל, ברקע הווי העליה הרביעית, מסופר בצורה לירית־תמימה וחושנית כאחד. אך דמות הנערה, ככל הדמויות הנשיות בסיפורת של כספי, נותרת בנוף העברי, בודדה וזרה.

הנערה "שונָה", אף היא, נתפסת "כעוף מוזר"; דמות קצרת קומה, המתפוצצת מרוב נשיות, נידונה לגיחוך, אך היא בשלה, אוהבת, את צבי! – והיא בשלה אף מוסרת את נפשה שם בדרך אל הקישלה (בית־מעצר, בתורכית):

"... אני מטילה על אנשים את ערבסקות היופי המוסרי שלי שנמחץ למוות/אנא אלוהים תן לי לפחות את הכוח הזה לא להתהולל כל כך בכזבים האלה" (מתוך "תפילתה של שונָה ברגע מותה").

"המנהלת צילה", רווקה מזדקנת כבדת גוף ולה עיני תכלת זועפות, לאק ואודם נורא על הציפורניים, על השפתיים – עומדת בראש מחלקה שרובה גברים; היא אמנם מנהלת את בית החרושת כמו "גבר", אך שם בלישכתה הקטנה על דלת סגורה, היא בוכה ודמעותיה שוטפות על פניה בהתייפחות ששמה לה מחנק.

ו"עדה" – סטודנטית, אשר לא תסיים לעולם את בחינותיה באוניברסיטה העברית, חורטת את געגועיה, את נפשה הנקרעת בין התשוקה, האהבה מתוך הייסורים לבין האהבה השקטה המקבלת ללא שום תנאי – בתוך האפלה הגדולה של אימה ואובדן – באופן דומה, מסתיים אף הסיפור, "צללים מלווים", אשר לטעמי הוא "פנינה" סיפורית בכתיבתה (סיפור זה מופיע בקובץ השני, "הגשר", בסיפורים ב').

ולסיום, ירושתה הספרותית של פנינה כספי אמנם צנועה ונושאת בתוכה אף בוסריות, שבאה לידי ביטוי לא פעם, בסגנון הכתיבה התמים והלירי, אשר משלב לשון גבוהה עם לשון יום יומית יותר; אך באופן מפתיע, כתיבתה חושפת, בו־זמנית, תכנים אוונגרדיים בעלי אופי אקזיסטנציאליסטי, ואפילו תכנים פוסט־אוונגרדיים, בעלי אופי התאבדותי. ובכך, ללא ספק, הקדימה את זמנה בסיפורת הנשית־הישראלית. ■

דורין מרגלית

* ראה אור לראשונה ב"עיתון 77", בשנת 1993, סמוך למותה של המחברת, וזאת בתוספת הקדמה של עזה צבי והערות גלוות של כספי בתוך טקסט המחזה)

ולדימיר טאראסוב

זיהוי שמות

מרוסית: תרגום משותף, סדנת "שיח משוררים"

זִהוּי שֵׁמוֹת הוּא מִסְלַת־מַדָּע:
תְּנוּעָה – רִקּוּד,
הַחֹשֶׁךְ הוּא שִׁתּוּק הָרֶגַע,
תְּנוּעַת הַחֹשֶׁךְ – קִיטֹשׁ,
הַגַּם שֶׁ –
בַּאַטְלַס הַפַּרְשָׁנִיּוֹת מְצָאנוּ:
"רַק רִקּוּד
יַצִּילֵחַ לְכַשֵּׁף אֶת עֲרָפֶל הָאֲפֵלָה,
אֲפִלּוּ אֱלֹהִים רוֹאִים בְּזֹאת
אֶת מֶמְשַׁלְתּוֹ בַּחֹשֶׁךְ".
וּלְהַלָּן תַּגִּלִּית: "הַחֹשֶׁךְ
שֶׁשּׁוֹאֵף לַהֲכִילוֹ..."
שׁוֹאֵף?! כַּמָּה מוּזָר!
sic!

וְהַשִּׁעוּר הַבָּא מַחֲרִיף אֶת הָעִנְיָן:
הָעִטּוּרִים שֶׁל הָרִקּוּד.
עִטּוּר הוּא כַּיְדוּעַ
מִקְלַעַת עֲרוּמָה שֶׁל פִּתּוּלִים, וּבָהּ פִּתּוּל
הוּא מוּחָשִׁי בְּנִחְשִׁיּוּתוֹ.
אַךְ מִן הַנָּחָשׁ (וְקַדְמוֹנִים פֵּרְשׁוּ זֹאת,
חֵטְא לְשִׁכְחָם)
נוֹבַעַת הָעֲרָמָה.
עֲבֻדָּה:
הִקָּלְעוּתָם הַהֲדָדִית: סִימָן תְּנוּעָה
אֲבָל כְּדַאי גַּם לְהַזְכִּיר:
הַחֹשֶׁךְ
בָּרִקּוּד חוֹשֵׁק.
וְעוֹד יוֹתֵר:
שׁוֹאֵף לַהֲכִילוֹ!

וּבְכֵן.
נִפְנֶה לַמַּסְקָנוֹת.
De facto:
- a
הָעִטּוּר יָפֶה הוּא
(לְפִי הַהַגְדָּרָה);
- b
לֹא יְחֻקֶּה בְּחֶרֶט
(כְּמוֹהוּ כִּמְחוֹל הַנְּחָשִׁים לֹא יְחֻקֶּה);
- c
אֵינוֹ דּוֹמֶה לַחֹשֶׁךְ
(אֲשֶׁר שֶׁאִיפָתוֹ הִיא הֶעְדֵּר הַנִּיעַ,
דְּהַיְנוּ – נְקֻדָּה).

חזיון

מרוסית: גלי־דנה זינגר

בִּלְשׁוֹן הַזּוֹחֲלִים
הַגּוּף בִּשְׁחִיָּתוֹ נוֹשֵׂא לְאַט
בְּהַק נִדְהָם –
הוּא עֲרָמָה לַחָה שֶׁל מַסֵּכוֹת

וְזֹהַר הִתְמַזְגוּת זְרָמִים,
הַלְמוּת שֶׁל חוּטֵיהֶם הַמַּקְצִיפִים
נִקְרָא נָהָר.

אִם כְּאֲרִיג עָצֵל שֶׁל מַיִם וַחֲלוֹם
אוֹ כְּנוֹעֵץ עֵינַיִם כֹּה לַחוֹת
וְלַהַג הַזַּן מַרְבּוֹת
וְלַחַשׁ לוֹחֲשׁוֹת עֵינַיִם אֵלֶּה.

■

פָּנִים
וְשׁוּב אֲנִי עַל תָּוֵיהֶם
פָּנִים
צְלָהּ שֶׁל הַצּוּרָה
אֲשֶׁר אוֹרָהּ אֵינוֹ־נָסוֹג
עִוּוּת חַי שֶׁל רְצוֹן הָאוֹר
אֵין חֲפָצִים צְלוּלִים
וְהַמִּלָּה צְלוּלָה
נַפְשָׁם שֶׁל חֲפָצִים –
הִיא פֹּעַל
תְּהִלָּה –
שֶׁלִּי.

■

מִמַּיִם צְעִירִים עוֹד טַעֲמִי גִּבְעוֹל
עַד יוֹם שֶׁבּוֹ בְּיַד הַמָּוֶת אַתְּ מוּלֶכֶת
אַחֶרֶת לֹא תֵּדְעִי
אֶת קַרְקָעִית הָרֶטֶט לֵב הַיְדִוִּיִּים.
הִנֵּה.

פינה חצי

רוני סומק

סלבדור אוליבה

מקטלאנית: רמי סערי

ארס פואטיקה קטנה

הַתְּשׁוּקָה נוֹלֶדֶת בֵּין הַתְּשׁוּקָה וְהַשָּׂפָה,
מִתְחַקָּה אַחֲרֵי יַצָּרוֹת הַלָּשׁוֹן
שֶׁלֹּא יָדְעָה לְהִבָּרֵא.
שִׁפְחָה לְכָל מִלָּה
מֵתָה הַתְּשׁוּקָה בֵּין הַתְּשׁוּקָה וְהַשָּׂפָה.

ביצירות הלשון נולדת התשוקה. התשוקה לשפה. השפה היא פולחן, ואולי כדאי לרחם אותה בשירו של רמי סערי. השיר נקרא "דת": מֵעַל לַמִּקְדָּשׁ הָרָאשִׁי/ עָשׁוּם שֶׁבְּקָצֵהוּ דִּבְדֻּכָּן./מֵעַל לְמִקְדְּשֵׁי הַמִּשְׁנָה/בִּקְצוֹת הַשּׁוֹטִים תּוּתִים./ עַנְפֵּנִים כּוֹרְעִים אֲדוּקִים,/ וַחֲלִי־מָשִׁי בֵּין רַגְלֵיהֶם./הַוֹּחַל נַעֲשָׂה גֹּלֶם./חֶלֶב עַל הַמַּרְצֵפוֹת". סערי בנה לחת הזאת מקדש ושפך חלב על המרצפות. לא בוכים על חלב שנשפך, ואם בוכים חרי שגם הבכי הוא ענף בעץ הארס־פואטיקה.

שתי סנגוריות על השירה

שמעון זנדבנק

מתרגם מרגיש שהוא חייב ללמד זכות על מלאכתו. מה גם מתרגם שירה, שחייב ללמד זכות לא רק על תרגום, אלא גם על שירה. אבל במה שנוגע לשירה, רבים וכן טובים כבר הרגישו, למזלי, בצורך לסנגר עליה. על שתי סנגוריות כאלה רציתי לדווח, וזאת בתקוה, שבדברי הסנגוריה האלה אני מלמד אולי זכות גם על כמה חתני פרס אחרים, אף שייתכן מאוד שהם, שלא כמוני, כלל אינם מרגישים שהם זקוקים לדברי סנגוריה.

"המשוררים הם מכוננני החוקים ומייסדי החברה האזרחית וממציאי אמנויות החיים... בימי־קדם קראו להם מחוקקים או נביאים, שעל־כן המשורר מאחד במהותו את שני אלה... השירה מסירה את הצעיף מעל יופיו הנסתר של העולם... שיר גדול הוא מבוע השופע לעולם מימי חכמה ועונג... אכן, דבר אלוהי היא השירה, מרכז הידע והיקפו גם יחד... שורשן ואף תפרחתן של כל מערכות החשיבה האחרות... רשומות הרגעים הטובים והמאושרים מכול של נפשות מאושרות וטובות מכול... טבע אלוהי יותר המחלחל וחודר אל תוך טבענו... [את ההשראה השירית] חווים בעלי הרגישות המעודנת ביותר והדימיון הרחב ביותר... הלך־הנפש הצומח ממנה מקדש מלחמה על כל תשוקה שפלה... המשורר, בהיותו לאחרים מקור החכמה, העונג, המוסר והתהילה הנעלים ביותר, ממילא אין אדם מאושר, טוב, חכם ומצוין ממנו. במה שנוגע לתהילתו, שאלו־נא את פי הזמן מי ממייסדי החיים האנושיים יש לו מוניטין שישוו למוניטין של המשורר. ומי יחלוק על העובדה, שאין איש חכם, מאושר וטוב מן המשורר? גדולי המשוררים היו אנשים בעלי מידות טהורות ללא רבב, תבונה שלמה מאין כמוה, ואם נביט אל פנים חייהם, בני־מזל מכל אדם..."

כך כותב המשורר האנגלי הרומנטי פרסי ביש שלי ב*"סניגוריה על השירה"* שלו משנת 1821. כמעט 100 שנה אחר־כך, בשנת 1919, כותבת המשוררת האמריקנית מריאן מור שיר בשם "השירה" (Poetry).

מאה שנה בין שני הטקסטים – ואיזה מרחק פואטי! מצד אחד, שירה על כן גבוה: אלוהית, מבוע שופע מימי חוכמה, המשורר בעל המידות הטהורות ללא רבב, התבונה המושלמת. ומצד שני: גם אני לא סובלת אותה. לא רק אתם, אלא גם אני לא סובלת שירה. המשוררת שאינה בת אלים ואינה שופעת מימי חוכמה נצחיים, פותחת את השיר בהלם: אין שום הבדל ביני וביניכם, שבעיניכם כל העסק הזה ששמו שירה הוא קישקוש. מסכימה בהחלט. אבל – ובאבל הזה טמון כמובן הכול – אם תקראו אותה בכל מלוא הבוז המגיע לה, תמצאו בה בכל זאת מקום, לא יותר ממקום, לאמיתי.

על המלה הזאת, "אמיתי", צריך להגיד משהו. מריאן מור אומרת "genuine", וכאן יש לנו בעיה בתרגום. כי genuine פירושו אמנם "אמיתי", אבל לא מבחינת ההתאמה לאיזו אמת אובייקטיבית שבחוץ, אלא מבחינת האותנטיות, הכנות, ההתאמה לאמת הפנימית של מי שמדבר. וכאן מתגלה הבדל עצום בין המודרניזם של מור והקונספציה הרומנטית נוסח שלי, אפילו כאן, כשמור רוצה לשכנע את הנמען הקצת פרימיטיבי שיודה, שבכל זאת יש אמת בקישקוש ששמו שירה. יש אמת, אבל לא אותה אמת גדולה של הרומנטיקה, לא הסרת הצעיף מעל האידיאה העליונה של הטוב והיפה, לא חשיפת המשמעות העמוקה של הדברים. כל אלה אשליה מנופחת. אלא מה שיש הוא האמת הקטנה, האישית, הפגיעה של המשורר. חלפו הימים שהמשורר היה מחוקק ונביא מורם מעם. יש לו עכשיו אמת קטנה, והוא מבקש, בהיסוס־מה, שיכירו בה, למרות הבוז (המובן כל כך) לקישקוש הזה.

ועוד דבר רוצה המשוררת שיבינו: שהשירה היא דבר שימושי, שימושי כמו ידיים לופתות, עיניים נפערות, שער סומר. לאיזו שימושיות הכוונה? לא בנחמה שמיימית או קתרזיס נעלה מדובר כאן. אלא בצורת תגובה פרימיטיבית, ספונטנית, כמעט חייתית, כמעט ביולוגית, על סכנה פיסית מיידית: ידיים לופתות, שער סומר. אחר־כך מתווספות חיות יותר אקזוטיות – עטלף, פיל, סוס־בר, ואחר כך – חיות אנושיות אקזוטיות לא פחות: אוהד קבוצת הבייסבול, הסטטיסטיקאי, וביניהם, ספק אדם ספק בהמה, המבקר, סוס תקוע במקומו כאבן שאין לה הופכין (מבחינה זו הוא נחות מאוד מן העטלף הלולייני או סוס־הבר הגמיש) ועורו מפרכס בעצבנות כשפרעוש בצורת טקסט ספרותי חדש מטריד אותו. ולא נכון להפלות לרעה, מוסיפה מריאן מור במרכאות "מסמכים וספרי־לימוד", ומסבירה בהערה לשיר, שהכוונה לפיסקה ביומניו של טולסטוי, שם הוא אומר שאין הבדל בין שירה לפרוזה, כי הכול שירה, חוץ מ"מסמכים וספרי לימוד". מור קיצונית מטולסטוי, לדעתה אין להפלות לרעה גם טקסטים כאלה, גם הם "תופעות חשובות".

השירה שימושית אפוא לא פחות מכל פונקציה אנושית אחרת, מידיים לופתות (כמו של קוף?) ועד סטטיסטיקה. לא מדובר באביבים וזמירים ושאר אבזרים של הליריקה המסורתית, ומה גם ב"שירה הטהורה" של הסימבוליסטים. אלא מדובר בכל התופעות של הקיום האנושי, ואין הבדל של ממש בין פרוזה של מסמכים ובין שיר.

כאן ניכרת השפעתם של האימז'יסטים, של עזרא פאונד, שטען בפרדוקס מפורסם, כי השירה צריכה להיות כתובה היטב לא פחות מפרוזה. אבל מריאן מור אינה אשה טיפשה. היא יודעת כמוכם וכמוני, שאף על פי כן ולמרות הכול יש הבדל מהותי בין ידיים לופתות ושירה, בין אוהד קבוצת כדורגל

מריאן מור

השירה

גם אני לא סובלת אותה: יש דברים חשובים יותר מכל
הקישקוש הזה.
אבל כשאתה קורא אותה בכל מלוא הבוז, אתה
מוצא בה,
אחרי ככלות הכול, מקום לאמיתי.
ידיים היודעות ללפות, עיניים
היודעות להיפער, שער היודע לסמור
כשצריך, כל אלה חשובים לא משום

שאפשר להטיל עליהם פירוש מפוצץ, אלא
משום שהם
חשובים. כשהם שאולים מאחרים עד שהם נעשים בלתי־
מובנים לגמרי,
הרי איש בינינו אינו
מעריץ מה
שאינו מבין: העטלף
הנתלה ראשו למטה או מחפש משהו

לאכול, פילים שועטים, סוס־בר עושה גלגול, זאב בלתי־נלאה
תחת
עץ, המבקר התקוע במקומו ועורו מפרכס כמו סוס
שחש פרעוש, אוהד
הבייסבול, הסטטיסטיקאי –
גם לא נכון
להפלות לרעה 'מסמכים

וספרי־לימוד'; כל התופעות האלה חשובות. ראוי
עם זאת
להבחין: כשמי שמנפנף בזה הוא חצי משורר, התוצאה
אינה שירה,
גם כל זמן שהמשוררים שבינינו לא יהיו
'אנשי הדמיון
כפשוטו'– מעבר
לעזות־מצח וטריוויאליות, ויוכלו להציג

לנגד עיניך גנים דמיוניים שקרפדות ממשיות בהם, לא
תהיה לנו
שירה. בינתיים, אם אתה רוצה מצד אחד
את חומר־הגלם של השירה בכל
גולמיותו ואת
מה שהוא מצד שני
אמיתי, כי אז יש לך עניין בשירה.

ושירה. ולהבדל הזה מוקדש חלקו האחרון של השיר. הוא מנוסח בשתי דרכים. קודם היא אומרת שמשוררים צריכים להיות "אנשי הדמיון כפשוטו", Literalists of the imagination, ומייחסת את הביטוי הזה בהערה למשורר האירי ויליאם באטלר ייטס.

והנה ייטס אומר בעצם (בספר המסות שלו "*Ideas of Good and Evil*") משהו קצת אחר. הוא מותח ביקורת על המשורר הרומנטי בלייק ואומר עליו שהיה "ריאליסט מילולי מדי של הדמיון" (too literal realist of the imagination), כלומר שהלביש את יצירי דמיונו בלבוש ריאליסטי מדי, תפס אותם כפשוטם, ועשה מהם, מן הסתם טקסטים חלומיים־חזיוניים סתומים, שמשמעותם הסמלית המופשטת מתפוגגת ומיטשטשת. מריאן מור, שהופכת את ה־Literal rialist ל-Literalist, אינה מותחת ביקורת; אדרבא, "אנשי הדמיון כפשוטו" הוא בעיניה השבח העליון: יצירי דמיון הנתפסים כפשוטם, ללא רדוקציה לסמלים, לרעיונות ולשדרים למיניהם.

זה מה שמבדיל, כנראה, בין משורר אמיתי ו"חצי משורר", כשם שזה מה שמבדיל בין משורר וסטטיסטיקאי או אוהד בייסבול. והניסוח השני של אותו דבר הוא נפלא עוד יותר: המשורר מציג לעינינו "גנים דמיוניים שקרפדות ממשיות בהם", גני הדמיון האסתטי המכיל את הממשי.

ה־genuine חוזר בסוף השיר, אבל עכשיו מתלווה אליו "חומר־הגלם של השירה בכל גולמיותו". רק מי שרוצה את שניהם – את האמת האישית ואת חומרי הדמיון הישירים, הנקיים מכל סימבוליזציה – רק הוא מעוניין בשירה באמת ובתמים.

לכאורה, שיר פופוליסטי, כמעט מאצ'ואיסטי, המבטא בוז לקישקוש הנקרא שירה, וכשמודה בכל־זאת באיזו התעניינות, הרי זו התעניינות בחומרי־גלם גולמניים, ולא בתחכום דק ושכלול מעודן. אבל מבט אחרון בביטוי "חומר־הגלם של השירה בכל גולמיותו" (the raw material of poetry in all its rawness) מגלה כמה אנחנו טועים. מה זה "חומר־הגלם של השירה בכל גולמיותו"? האמנם גולמנות מלשון גולם, או אולי הדבר החמקמק מכול, הרוחני מכול, מה שעושה את היצור הבלתי־נתפס הזה ששמו שיר, שירה נטו? רק מי שרוצה שירה נטו מעוניין בשירה באמת. לא מי שמשתמש בה לשדר שדרים ולהכריז הכרזות, אלא מי שרוצה אותה נטו. באין רואים, עשתה מור היפוך של 180 מעלות: השימושיות של השיר היא עצם קיומו. ואולי לא עשתה היפוך, אלא זה מה שביקשה לומר מתחילה.

בתור מי שעוסק בשירה, אני שואב נחמה מן הסנגוריה הזהירה, המינימליסטית של מאריאן מור יותר מאשר מן הטענות הנשגבות נוסח שלי. "מקור החכמה, העונג, המוסר והתהילה?" לא בטוח, אבל "אחרי ככלות הכול, מקום לאמיתי" – כן. זהו בדיוק מה שידנו מגעת אליו. לא יותר מזה. וזה הרבה. ■

דברים במסיבה לחתני פרס ישראל מטעם הפקולטה למדעי־הרוח, האוניברסיטה העברית, 26.3.96

בן הארץ וחוויית השואה

גרשון שקד

"החלשים לא יסלחוהו
על שעשו להם
מהשורה ההיא לא ישחרר גם המוות
לא אותם ולא את הבאים אחריהם."

(רקוויאם לחורף 1947, *"הבא אחרי"*, תל־אביב, 1994, עמ' 76)

חיים גורי: *עסקת השוקולד*, ת"א, 1965; ת"א; 1995

א

משורר חיים גורי ליווה כעיתונאי את משפט אייכמן ברשימות שנאספו בספרו *"מול תא הזכוכית"*, (1962). באחת מן הרשימות הללו מבטא גורי את רגש אשמה שלו ושל אותה קבוצת הצברים ילידי הארץ שנותרה בחיים, שלא עשו, לפי הרגשתו, למען הנטבחים כל מה שיכלו לעשות: "ואנו שפטנו אותם בלי אשר נשפוט את עצמנו. - - - מי האיש המוכן להניח ידו על לוח לבו ולהישבע כי היישוב העברי בארץ הזאת עשה את כל אשר ביכולתו כדי להזעיק, לגלות אמת לקרוא תיגר, להציל? מי האיש שיאמר בלב שלם כי מאמצינו להושיע עמדו ביחס ישר לממדי הטבח ההוא?"[1]

התעוררות הזיכרון ההיסטורי הקולקטיבי של החברה הישראלית ביחס אל העבר הקרוב בעקבות משפט אייכמן, יצרה יחס שונה אל שארית הפליטה ואל חוויית הגלות: הציונות החילונית, שהיתה מבוססת על שלילת הגלות ועל שלילת האדם הגלותי, העדיפה את העברי החדש על היהודי הישן, ואילו משפט אייכמן העניק ליהודי הישן מעין לגיטימציה: הקורבן אינו פחות לגיטימי וראוי להזדהות מן הלוחם. היהודים שנרצחו ונשרפו אינם רק אשמים משום שלא קלטו בזמן את המסר הציוני, אלא הם קורבנות חפים מפשע של עולם עוין.

לא רק הגיבור הלוחם והחקלאי המעבד את האדמה הם דמויות־העל של עלילת־העל הציונית, אלא עלילת־העל היהודית (שנסתבר שעלילת־העל הציונית היא רק חלק ממנה) צריכה להכיר גם באנטי־גיבורים היהודים כגיבורים לגיטימיים שלה.

במשפט אייכמן, הפכה החוויה ההיסטורית של השואה למיתוס על "הפלנטה האחרת" (כפי שהתבטא קצטניק). מעתה ואילך, עמדו כל היוצרים שכתבו על חוויה היסטורית זאת, בהתמודדות מתמדת עם המיתוס המרטירולוגי של "העם היהודי שנרצח". מכל מקום, משפט זה, הוא הוא שהעניק לגיטימציה היסטורית לאנטי־גיבורים של אהרן אפלפלד, ופתח פתח לתגובה המאוחרת של חיים גורי *"בעסקת השוקולד"* (1965), המבוססת על חוויותיו כשליח לשארית הפליטה בשנת 1947.

ב

כשאני מציין עובדה ביוגרפית זאת בתולדות חייו של גורי, אני רוצה להדגיש, שגורי עצמו לא נזקק למשפט אייכמן כדי להיות מודע לפלנטה האחרת. הוא הכיר את השורדים מקרוב ואף מתאר מקצת הפגישה עמהם בשנת 1947, בספר הסמיאוטוביוגרפי *"החקירה, פרקי רעואל"*, ת"א, שנדפס כחמש עשרה שנה אחרי *"עסקת השוקולד"*, בשנת 1980.

גיבורו רעואל מתגלגל, אחרי ליל הראדאר, כשליח המדינה שבדרך, בגלויות מרכז אירופה שלאחר מלחמת העולם השניה והשואה. הוא אינו יודע את שפת המקום וכמעט אינו יודע כל שפה אירופית; תפקידו הוא בהעברה ובבריחה. גורי מתאר את פראג ובודפסט מנקודת ראותו של צבר, הרואה לראשונה אותן ואת העולם היהודי השורד.

בין היתר, הוא מתאר פגישות של רעואל עם זונה בפראג, בית־זונות בעיר שדה הונגרית ורומן קטן שלו עם קתרין - נערה משארית הפליטה. המחבר עוקב אחרי מעשים שילידי הארץ עשו שם למען שארית הפליטה: הברחת הגבולות, דאגה לשורדים; זאת, בעיקר אחרי דין וחשבון שהגיבור נותן לעצמו על יחסו ליהודים אלה ועל הקשר שבין העברי החדש (הוא עצמו) לבין היהודי הישן. גיבורו תוהה על תכלית החיים ועל מקורותיו ומשמעותו של העם היהודי ומקומה של המסורת בחייו. לאחר נדודיו בפראג, בודפסט וערי השדה, מגיע הגיבור לווינה; הוא מתאר את התנהגות השורדים (זידל) החיים שם, למן הדרך שבה הם מנהלים את חייהם ועד לדרך שהם מנהלים מיני ברים עם זונות אוסטריות וחיילים אמריקאים. גם הגיבור וחברו קובי מוזמנים לאחד מן המקומות הללו. גורי אינו מתעלם ב*"החקירה"* מן הניגוד שבין העברי החדש לשארית הפליטה. נראה לי, שהשהות הזאת עם השורדים וההתבוננות החריפה והדו־משמעית בדרכי ההישרדות שלאחר השואה הן מקור הנובלה *"עסקת השוקולד"*; ואין להבין את יחסו הדו־משמעי של המחבר אל ההוויה המעוצבת בנובלה זאת, בלא שננסה להבין את מעמדו של העלם הישראלי, הנפגש לראשונה עם אירופה ועם השורדים, על פניהם המעוררים רחמים וחסד אך גם חרדה וסלידה.

ג

הנובלה *"עסקת השוקולד"* נכתבה כחמש עשרה שנה לפני הנובלה האוטוביוגרפית. אין בה ניסיון לתאר דברים כהווייתם; לא הדברים כפי שהיו ואולי גם לא כפי שעשויים היו להיות על פי הכרח והסתברות, אלא את הטעם והארומה של אווירת ההישרדות, ששררה בין יהודי מרכז־אירופה, בשנתיים הראשונות שלאחר המלחמת עולם השניה והשואה, כששנות המשבר מציצות בין השיטין והחרכים. המחבר אינו קובע את זמן ההתרחשות, אבל, כאמור, זמן ההתרחשות הוא בין 1945 ל־1947. המחבר גם אינו קובע את מקום הפעולה, אך נראה שזה אחד המקומות המרכז־אירופיים המוזכרים בספר הסמיאוטוביוגראפי המאוחר: פראג, בודפסט או וינה. הספר מטשטש מתארים יותר משהוא מחדד אותם, ותוכו של אותו עולם מתגלה יותר מאשר ברו. טישטוש המתארים וקטעי אווירה רבים קובעים את אופיה האימפרסיוניסטי־לירי של הנובלה, הנמנעת מעיצוב ריאליסטי ישיר.

גורם העלילה בנובלה זאת הוא משני למדי. עסקת השוקולד, שעל שמה נקרא הספר עניינה מכירת שוקולד מעודפי צבא הכיבוש. תחילת העסקה בהפצת שמועה (וביסוסה בעזרת רופא), שהשוקולד מזיק לכוח הגברא; בעקבות השמועה קונה אחד הגיבורים את השוקולד במחיר נמוך, ואז - מוכחשת השמועה והשוקולד נמכר במחיר גבוה.

אינטריגה זאת היא עניין משני המופיע רק

בסוף הנובלה: אחד משני הגיבורים העיקריים, רובי, מציע את העיסקה לדר' הופמן. הוא תובע מהרופא לשתף פעולה עמו, משום שהציל את בתו משרפה ומשום שזו עיסקה שתכניס כסף, וכן, כפי שהוא מרמז, גם משום שהוא יודע משהו על התנהגותו של הופמן בתקופת השואה העשוי להרוס אותו (*"עסקת השוקולד"*, עמ' 92-95).[2]

הסיום המתאר את עסקת השוקולד הוא קצר מאוד ומרמז מה עשוי רובי לעשות בכסף למען גרטי (אהובתו משכבר) וכיצד יקים מצבה על קברו של מורדי חברו. תיאור זה, כמו תיאורים רבים אחרים בנובלה הוא ספק דמיון ספק מציאות.

העלילה כאמור היא עניין משני, אך עיקר הנובלה הוא בעיצוב אווירת ההישרדות שלאחר שנות האפלה ובעיצוב דיוקן השורדים. בפתיחה הוצגו הדמויות כדמויות אנונימיות ורק לאחר פגישתן, בהתפתחות איטית מאוד, הן יוצאות מהאנונימיות. האירועים הראשונים בין שתי הדמויות הם פנטומימיים, עד שהמיתארים בין הדמויות מיטשטשים. בראשית הטקסט אין יודעים מי מן השניים הוא רובי ומי הוא מורדי. רק לאחר מכן מתברר, שהשניים הם מכרים משכבר, (מימי בית הספר) שלא ראו זה את זה בתקופת החשכה, והפגישה המחודשת אופיינית לעידן הפוסט־שואה. (עמ' 7). גם בהמשך משאיר המחבר הרבה פרטים בערפל ושתי הדמויות מציבות מעין חידות שסודן לא נפתר. בהמשך הנובלה מתברר, שהשניים הם ראובן המכונה רובי קראוס, בנם של דוד ורחל ואחיה של חנה, ומרדכי נויברג, חברו מן הגמנסיה (עמ' 18). מדובר בשתי דמויות של אינטלקטואלים; לא זוטה של החברה אלא עידיתה. האחד, ראובן קראוס, גאון מתמטי והשני מרדכי נויברג, דוקטורנט לתקופת הטרובדורים. תקופת החשכה נטלה מהם את זהותם המקורית והורידה אותם למכנה משותף הנמוך, שכל אחד מהם מתמודד עמו לפי דרכו.

זוג הידידים חושף שני צדדים של מטבע ההישרדות: מורדי רואה עצמו כצד הצל הנפחד של רובי. הוא אומר על עצמו שהוא "המחלה המלווה אותך. החיוורון היורד עליך כאשר אתה זקוק לאומץ המתחילים ההם..." (עמ' 29).

שתי דרכים יכול אדם לבור לו כדי להישרד: האחת, של מורדי, מובילה אל המוות שלאחר המעשה, משום שאין לשורד שוב כוחות להישרד בעולם, ששב כביכול לתיקונו; וחברו מוצאו מת בתא, שהוא מעין גלגול של המרתף בבית המנזר ששרד בו בתקופת החשכה. (עמ' 68-69); והשניה היא זו של השורד המצליח, על פי כללי הישרדותו של החזק. רובי שורד בזכות אומץ לבו המטורף עסקת השוקולד. כלומר, אפשר לחיות עם הטראומה ולהיסחף עמה אל המוות לאחר מעשה (מורדי) או לחיות עם הטראומה ולהתגבר עליה במלחמת הקיום האכזרית והמכוערת, שבה שורד החזק, המסוגל לשבור את כללי המשחק ולהתגבר על אבני הנגף (רובי). אלה היו שתי האופציות בזמן השואה (ומעטים מאוד שחיו על־פי האופציה הראשונה שרדו) אלה האופציות בתקופת ההישרדות שלאחריה.

זכרונות העבר של חברת השורדים אינם מופיעים בפרטים רבים, אך חוויית האימה היא ברקע היצירה; כך מגלה העין הרואה כיצד נעלמו לפתע שחורי העיניים מנופה של העיר: "יש סבורים, כי הם עצמם שבים אל עירם בלילה לבעת אותה בחלומות. יש סבורים, כי הם נעים בה כמו תחנון חרישי המבקש לעורר את הלב על תועבה שלא נשמעה כמוה. הם היו בני העיר הזאת והעניקו לה משהו שהיה רק שלהם, אותה רוח, אותו רעד, אותו חיוך נוגה, אותה חריפות מעודנת וחולה שנמסכה בגללם, שגרירים שחורי עיניים של מלכות רחוקה. הוא חשב על כך בראותו מה דל חלקם של בעלי העיניים השחורות בין העוברים והשבים." (עמ' 65-66) וכך הוא מרמז לאן נעלמו כל אלה שהיו ואינם עוד: "מעניין לעניין, עולה על לבו הסברה הבלתי־מתקבלת על הדעת, כי מכשף־ענק ורחום הפך את כל הלא־נראים הללו לאבנים, למען לא ייפגעו מתגרת ידם" (עמ' 77).

ד

בסגנונו של גורי מה שבין השיטין חשוב יותר ממה שבשיטין עצמם: הוא מורכב בעיקר מקטעי נוף ואווירה פיוטיים מאוד ודיאלוגים עשירים שהנשתק בהם רב מן הנאמר. (דיאלוגים שבין רובי־מורדי, דיאלוג בין הופמן לרובי, דיאלוג מדומה בין רובי ומושקו.)

הדיאלוגים – כגון הדיאלוג הדמיוני של רובי עם יועץ הסתרים האחד והיחיד שלו, מושקו, המוביל את רובי לפתרון (עמ' 80) – הם הגורם הדרמטי בנובלה הלירית־אטמוספרית.

ה

מה שנראה בעיני חשוב מאוד ואפילו מדהים היא היכולת האמפתית של גורי: היכולת של בן־הארץ, העברי החדש, להבין את האטמוספרה של הבריחה והנדודים של יהודים פליטי שואה, חסרי בית ומשפחה. גורי, שיצא ממשפחה ארצישראלית טובה, מבין את מרדכי נויברג, הסטודנט לחקר הטרובדורים (מורדי: "לא הספקתי לבקר בערי הדרום נסוכת השמש, לראות את הדקלים ואת המזרקות, לא הספקתי לאהוב אשה." (עמ' 54), את בדידותן בבית הגדול, את הקלאוסטרופוביה שלו במנזר ואת מערכת היחסים המורכבת שבין המצילים והניצול, וגם את הרגשת התלות בשורד אחר, שהוא פחות רגיש ועדין ממנו. גורי הבין כיצד עבר הסטודנט לספרות, חוקר שירת הטרובדורים, את המאורעות הללו, מה היו התגובות הפיוטיות שלו על הנוף ועל האביב ועל הציפורים ומדוע בחר לבסוף במוות, או מדוע המוות בחר בו.

לגורי היתה תובנה, הבנה או רגישות, כדי להבין שגם בין השורדים (בני אותה קבוצה חברתית של אינטלקטואלים) קיימת דיפנרציאציה: לא כל השורדים שווים; ראובן קראוס, העילוי למתמטיקה, שהפך לנוכל בעל כורחו, שונה מחברו שביקש והצליח למות.

טקסט איננו נמדד רק על פי תבניתו הכללית, אלא בעיקר על פי עוצמת הביטוי של הפרטים השונים; קטעים רבים בנובלה *"עסקת השוקולד"*, כגון אלה המתארים את הפגישה בין רובי למורדי, תיאור בדידותו של מורדי במרתף בית המנזר, תיאור הפגישה בין רובי וגרטי, תאור המישגל וגם הדיאלוג שביניהם – מעוצבים ברגישות רבה.[3]

קבורתו של מורדי היא, אולי, השיא הפתטי המעודן של היצירה כולה: "אחרוני הנוטשים את בית־העולם ראו עם רדת הערב איש כורע על ברכיו ובוכה וממשיך לבכות, מקנח את פניו שטופות הדמע בשרוולו הקורע ונרדם לבסוף." (עמ' 105)

ו

יש לו לגורי בנובלה זאת הכשרון לתאר תיאורים מפורטים, הדורשים מידת אמפתיה גדולה עם האחר. גורי נתן, לפי עניות דעתי, תשובה מוחצת לשאלה האם ובאיזו מידה מסוגל בן האץ להבין ולהתמודד עם עולמו של "האחר": היהודי הגלותי הוא "האחר" בחייו הממשיים והנפשיים של בן

←המשך בעמ' 46←

אבנר טריינין: הניגוד שבין המנגינה לבין המנגנון

יעקב בסר

אבנר טריינין - *"מעלות אחז"*, ספר שירים חדש, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סידרת ריתמוס, שונה מספריך הקודמים או המשך?

שונה והמשך זו ההגדרה הנכונה. אין כאן מהפיכות סגנוניות. אני חושב שהספר המקורי יותר מבחינת המבנה והסגנון היה *"אוקלידוס"*. זו היתה מערכת פסאודו מתמטית, שניסתה לבסס את תפיסת העולם של המשורר על מושגים ראשוניים, כעין הוכחות, נתונים וכד'. כמובן שזה אבסורד, אבל זה חלק מהעניין. כאן הטכניקה היא לא חדשנית, אבל הנושאים בלי ספק הם שונים.

אני מתרשם שיש הרבה סיכומים או מעין סיכומים בספר.

טוב, זה טבעי שיש סיכומים. יש גם כמה ניסויים מסוג אחר, תוכניים, יותר סיפוריים - למשל המדור על גבריאל פרייל - זה לא נוסח שהשתמשתי בו קודם, אבל הוא בהחלט נותן לי הרגשת סיפוק. מזכיר את "יעקב רבינוביץ ביארמות" של הלקין. הרגשה של יותר חופשיות בביטוי.

אני מוצא בספר הזה סיכומים במובן של כאילו פרידה ממשהו וגם סיכום במובן ארספואטי.

תראה, פרידה ממשהו, אני חושב שהופיעה כבר בספרים קודמים. יכול להיות שכאן זה יותר מגיע לחידוד. אבל בעיקר יש פה יותר סיכומים של מהות. יש הרבה התייחסות לזמן.

גם השם עוסק בזה.

כן. אבל זה זמן מכל מיני בחינות. המעבר כאן מן הפרטים אל המהות.

אם נתמקד בשיר הפותח את הספר - "מנגנון" -

חשבתי שהשיר הזה יהיה קצת קשה לקוראים, כי הוא שיר לא פשוט. הוא התחיל בכך שבאמת ראיתי דגים כאלה.

יש דגים כאלה שקופים?

שקופים לגמרי. בשבילי זה היה מין מונולוג-דיאלוג בין גבר ואשה. הגבר מדבר במושגים מדעיים ריאליים, חסרי רגשנות. השיר הזה מבטא את אותו עימות בין מדע ושירה. הגבר מספר על כך שאפשר לראות בדגים האלה הכול, את צינור הרביה וכו'. אבל לפתע הוא תופס שהיא לא איתו. היא שותקת כל הזמן. ואז הוא אומר: "פשוט הוא מנגנון/ האם את מקשיבה". ההקשבה שלה היא גם חלק מהמנגנון. ואז פתאום הוא חושד שיש משהו אחר, מחוץ לזה, והוא אומר וגם שואל "למשהו אחר,/ בחדר או בפנים,/ נניח מנגינה". פעם כתבתי שיר שגם הוא היה מין דיאלוג מונולוגי כזה, ושמו "ענן". האשה אומרת לגבר: "אמור נוצות, כבשים/ ולא האד שנתעבה/ ונהפך ענן./ אמור השער והברית/ ולא האור שנשתבר ברסיסי המים. (...) אמור כי רק ענן הוא/ שעבר בינינו./ אמור לי אהובה".

האשה מופיעה בשירים האלה כמי שמבקשת רגישות. התרגשות. ואילו הגבר מופיע כמין אנליטיקון. הכול בנוי על הניגוד בין המנגינה והמנגנון.

את השיר הזה הבאתי אתמול לסדנת השירה שאני מנחה. התפיסה הכוללת היתה שהדג הוא שיר. כמו שבונים שיר, כך, מי שיודע לקרוא שירה, רואה את כל המנגנון, את כל המערכת. מי שכותב את השיר רואה אותו כך, אבל השומע, הקורא, רואה גם דברים אחרים. הוא תורם ומשלים את הדברים.

זה מחזק את ההרגשה שלי, ששיר טוב מתאים לכל מיני זוויות מבט וראיות. הדגש היה בעצם על מדע ושירה, שני קטבים שנמצאים אצלי כל הזמן. הם מנוגדים - העימות ביניהם יוצר מתח. מה שאתה אומר בהחלט מסקרן אותי.

"הדוכס מניו יורק" של דן פגיס, מסתבר גם שלך; עם פגיס זאת היתה ידידות, הזדהות של משורר אחר עם כתיבתו, של מי שאולי היה אחרון האריסטוקרטים המהלכים בקרב המשוררים?

בראש ובראשונה זו היתה ידידות ארוכה מאוד וקרובה מאוד. (אני אגב מצאתי את גופתו המתה במשכנות שאננים. גם כתבתי על זה. ביום שישי לפני מותו, סעדנו יחד, הוא הרגיש לא טוב ודאגתי לו, בשבת צלצלתי, הוא היה אורח במשכנות שאננים. הוא לא ענה, ופניתי לקבלה, ובסופו של דבר באנו לשם, עם רבקה שכטר, אשתי, ומצאתי אותו מת במיטתו). הוא היה חבר מאוד קרוב. היינו מבלים הרבה ביחד. גם אהבתי מאוד את השירה שלו. מופיעות כאן שורות לא מעטות מהשירה שלו. קשה להגיד מדוע אדם אוהב שירה. אני חושב שאצלו, בעיקר היתה יציאה מתוך עובדות, מתוך פרטים, מתוך עצמים מאוד מפורטים. יחד עם זאת, הוא היה יכול להגיע מהם לאיזו אפיפניה, להתעוררות כזאת. אני חושב ששירה טובה מגיעה מתוך העצמים לאיזו מהות, שאצל פרייל היא אפיפנית, והכול בטונים שקטים. אפיפניה חרישית. קול דממה דקה. דן מירון היטיב להצביע על המעבר הזה מן היומי לאפיפני אצל פרייל.

אולי זה המקום לשאול - אתה מוצא שיש קרבה מבחינת טון השיר בינך לבין קבוצת משוררים מאוד מוגדרת. דן פגיס, טוביה ריבנר ואולי ט' כרמי. לעומת זאת, אין דמיון בינך לבני דורך דורנו - זך, עמיחי, פנקס. שירה שונה לחלוטין.

כן. ויש להזכיר את צבי עצמון. משורר מאוד אהוב עליי. אולי אפתח בכרמי. כרמי כמעט הכניס אותי לשירה. כתבתי שירי בוסר. כמו כל מי שמתאהב אהבה ראשונה. אחר כך עסקתי בסיפורת. כתבתי סיפורים בעיקר. השירה דחתה אותי, נראתה לי כמו תיבת זימרה כזאת שמהלכת בין בית המידרש הישן לפונדק של אלתרמן, עם סטיות צדדיות לבעל ולעשתורת של יונתן רטוש. כל המוסיקליות הכבדה, ההשפעה הרוסית

החזקה. כרמי הכניס אותי לשירה היבשה, האמריקאית. הכרתי אותו בצבא, במלחמת השחרור. הוא היה בחיל האוויר אבל הוא הצטרף ליחידה מדעית שאני הייתי בה. תוך כדי שאנחנו עוסקים בייצור נפצים, דיברנו על שירה. הוא הביא שירה שלא הכרתי, וזה היה לטעמי. יין יבש, אחרי יין מתוק וסמיך. גם הטעם שלי ביינות השתנה במקביל. אחר כך הוא ערך עם אהרן מגד את "משא" ופרסמתי שם שירים. אהבתי את השירה שלו. מעניין שב"*מום וחלום*", שאחר כך הוא נידה, יש שירי אהבה שמשכו אותי מאוד. לפני מותו, כשהכין את קובץ השירים, והוא ידע שאני אוהב את הספר, שאל אותי, מה הייתי מציע שיכניס. הצעתי כמה שירים, והוא הכניס אותם לקובץ. בשירתו המאוחרת הוא הלך יותר ויותר למקורות ולתרבות היהודית על כל השכבות שלה, משחקי מלים ולשון. פגיס הוא המשורר העברי האהוב עליי ביותר. פגיס ועצמון הם בעצם אנשי מדע ברוחם. (עצמון הוא גם מדען בפועל.) אצל פגיס יש העימות בין עולם החוקים והחומרים לבין האבסורד וחוסר הפשר. יתר על כן, האבסורד וחוסר הפשר עצמם שייכים אצלו לעולם החוקים. אצל עצמון יש הגיאוגרפיה של הנפש, הטופוגרפיה של הנפש, המעבר מן ההורמונים אל הרגשות, במין אוטוסטרדה. אלו שניים שהייתי קורא להם "משוררי החומר". בשנה הבאה הסכמתי ללמד בבאר-שבע בסדנאות ובקורס לשירה. ההרצאות יעסקו בזמן ובחומר בשירה העברית. זמן מבחינה פיסיקלית. ההבטים הפיסיקלים של השירה תמיד משכו אותי. העימות.

מטאפורות הן בעיניי בעייתיות מאוד. יש משהו במטאפורה שמעורר בי אי אמון מסוים. אתה מדמה משהו למשהו, ולפעמים יש לך הרגשה שהמשהו "השני" אין לו חיים משלו.

אם ניכנס לזרמים. פוטוריסט אתה לא. אתה גם לא רואה את עצמך אימאז'יסט. אתה הכי קרוב לאקמאיזם?

אני לא אוהב את החלוקות האלה. יש כאן ניסיון שהוא כמעט אנטי שירי. השירה המקובלת עלי היא שירה פיסית במובן שאני מבין אותה. המשוררים הפיסיים שללו את ההכללות של המדע. אבל מבחינת היחס לעצמים, דעתם היתה זהה. שירה טובה בעיניי מוכרחה להתייחס לעצמים. היו אימאז'יסטים שעשו את זה בהחלט.

אתה מדבר על סף האלף השלישי - (המחזור "ערב האלף השלישי")

יותר מזה, ישנה כל הזמן השאלה אם אני אגיע לשם. בשיר על גבריאל פרייל אני אומר לו "כמעט עשית זאת... כמעט הגעת לאלפיים" - זה לא רק המספר הדרמטי. כאן זה גם יכול להיות הסוף פסוק. הדבר הזה שסוף חייו של אדם מתלכד עם סוף אלף...

זה לא נראה לך פשוט עניין כמותי של שנים?

משוררים בוודאי חיים על סמלים מסוימים. ולכל אחד יש גם סמלים ואמונות טפלות משלו.

אפשר לומר שהבעיה היא אם המשורר משתמש במלים שהן כבר סמלים או שהוא משתמש במלים שהופכות לסמלים בשיר שלו?

ההשג הגדול ביותר הוא למי שמצליח להפוך את המלים שלו לסמלים. כל מלה היא סמל. אנחנו משתמשים במלים שמשותפות לכולם. בסופו של דבר כמעט כל דבר, שמרוכז במשהו מצומצם נהפך לסמל. סמלים קולקטיוויים הם הדרך הקומוניקטיווית היחידה. אבל אחד הדברים המעניינים, כשלוקחים סמלים מוכרים, ובקונטקסט אחר מתקבלת משמעות אחרת לגמרי. למשל מהתנ"ך. ובוודאי שמי שיוצר לו סמלים משלו זה נפלא.

על שם הספר "מעלות אחז" -

כנראה שבימי אחז המלך הקימו את שעון השמש הזה, אבל הוא מוזכר רק לגבי בנו חזקיהו. חזקיהו היה חולה וזקן, והוא מתלונן. יחסית הוא היה צדיק, ולא מבין למה מגיע לו העונש. הוא מקבל עוד זמן, וכאות לכך, הצל שבמדרגות של שעון השמש מתחיל לעלות במקום לרדת. הדבר הזה עורר בי זיכרון עצוב מאוד: כשאמי היתה בבית חולים במחלקה פסיכוגריאטרית ואחי ואני הלכנו לבקר אותה, זה היה ליל שבת וכולם היו במועדון. הזקנים היו מנותקים. אנשים שחיו בארץ עשרות שנים לא דיברו עברית. בשעון שם היה קלקול והמחוגים הלכו אחורנית. וזה היה סמל שכולו אחוז בריאליה אמיתית. ואז נזכרתי במעלות אחז.

חשבתי שהם חזרו אל הילדות שלהם. מה קיבל חזקיהו? לחזור ולחיות מחדש את ימי נעוריו. ככל שהעתיד הולך ומתקצר העבר הולך וגובר, ואיתו פוחת הזיכרון. יחד עם זה, מתעוררות בעיות. למשל, בעיית האמינות. האח התאום שלי ואני - חווינו את אותן חוויות והוא ראה דבר אחר. יש למשל השיר "מכונת אמת". הוא מתאר כל דבר משני צדדים, אבל הפוך. זה קוסם ומושך מאוד. אתה לא יודע אם אתה נמשך למין מהדורה משוחזרת בהתאם לשינויים באני שלך או שזאת האמת. והאם זה משנה אם זו האמת לאמיתה? בפרק של פרויד "ילדות וזכרונות מסווים" - הוא שואל למה אנשים זוכרים כל מיני פרטים חסרי חשיבות. בזה הוא נאמן כמובן לתורת ההדחקות. לדעתי, כשילד יושב בעליית גג או באיזו פינה והוזה בהקיץ, אילו הרגעים הכי פורמטיביים, הכי יצירתיים. וזה מה שיוצר את האישיות.

באחד השירים אתה כותב: "שעון החול אוזל./ ואם אותו אז תהפוך,/ הפוך הוא יחלחל, הזמן ילך אחורנית" -

שעון החול אוזל – היפוך הזמן. החזרה בזמן. זו תמונה ממשית מאוד.

הספר עוסק בחיים ומוות. הרבה במוות. אתה יכול לומר משהו על השיר "לא" - ("מתי הנצח נעלם? בן ארבעים/ או חמישים או קצת").

אין נצח. הילד הקטן חי כאילו יש נצחיות. מגיע זמן, גיל ארבעים או חמישים, התגלויות מסוימות, אתה יודע שזה ייגמר. וזה לא עניין רק של ידיעה. זה עניין של הרגשה שזה ייגמר. הפרידה הופכת סופית. מלים שנשארו ללא המשך. ספרים שלא תחזור אליהם. הרגשה שהנצח נגמר.

אין משמעות אחרת לנצח מלבד החיים הפיסיים?

אני לא מאמין בכלל בהישארות הנפש.

אדם שחי בסביבתו, ומשאיר אחריו את עצמו במובנים שונים -

אם תשאל אותי מהי הישארות הנפש, זו היצירה. למה? שיקעת את הנפש שלך. אמן אמיתי משקיע את נפשו ביצירתו. וזו הישארות הנפש במובן הפשוט ביותר, הלקסיקלי. הדקדוקי. אבל כל הדברים האלה לא יכפרו על העובדה שאתה עצמך לא תישאר. אתה לא תקרא את הספרים האלה יותר, לא תפגוש את האדם הזה יותר, לא תמשיך את השיחה הזאת, זאת עובדה, הרגשה, ולכן זה נשאר "ללא".

ולכן גם השיר נקטע.

כן. גם ללא המשך.

אתה גם איש מדע. אבל חוץ מחוג צר, אנשים לא יודעים מה אתה חוקר. מכירים יותר את השירה שאתה כותב. מה אתה חוקר?

בעצם זה לא משנה. אני עוסק באור. וזה מופיע לא מעט בשירים שלי. מהי בליעת אור? מהי השפעת האור על חומרים? להשפעת האור על חומרים יש שני אספקטים. אספקט תיאורטי-פיסיקלי – לא התהליכים הכימיים אלא עצם תהליך בליעת האור על ידי החומר. מדוע חומר מסוים בולע אור זה ולא אור אחר. הבליעה הזאת קשורה גם בצבעים. צבע הוא האור שלא נבלע. מה שמוחזר. מה בעצם התכונות של המולקולות שקובעות את הבליעה? אחרי שהאור נבלע, מה התהליכים? האנרגיה נפסדת כחום, אולי החומר פולט אור משלו. דרך אחרת היא התהליך הכימי, כמו בפוטוסינתזה שהיא הפיכת האור לחומרי המזון שלנו. למה האור נבלע בעלה, בכלורופיל, מה יש בכלורופיל שבולע אותו. איזה תכונות יש לכלורופיל? למה הוא ירוק? איך האור שנבלע הופך פחמן דו-חמצני ומים לסוכרים וחומרים אחרים? התהליכים הכימיים – הפוטוכימיה. אני עוסק בספקטרוסקופיה – בליעת האור, והפוטוכימיה – הכימיה שנובעת מהבליעה.

בשיריך המוקדמים עסקת גם במה שנהוג לכנות - שואה. אתה יליד הארץ?

כן.

איך הגעת לנושא?

יש לי בני משפחה קרובים וזה עבר מהם אליי. אני חושב שזו הסיבה העיקרית. השירים נכתבו באמצע שנות החמישים, הייתי מורה בגימנסיה רחביה. פגשתי מורה שדיבר על זה בצורה כזאת, בשקט, בלי תיאורים מזעזעים, והעיניים שלו היו ממש מזוגגות. הוא שאל את עצמו האם יוכל לחזור לבקר באושוויץ. ואז כתבתי. העימות בין השקט העצור, שאדם כובש בתוכו לחצים כבדים מאוד, לדבר עצמו, דיבר אלי מאוד. תמיד נרתעתי מצעקנות, אפילו שיש לה בסיס.

הכיוון הזה קיבל מטמורפוזה מסוימת בשיר הראשון בשער "אנשי הבוץ"?

אני לא חושב. זה נכתב אחרי נסיעה בארצות הברית. שמעתי אנשים מהתנועות הימניות הקיצוניות מדברים על אנשי הבוץ. לא הבנתי בהתחלה על מה מדובר. אחר כך הבנתי שלעומת אנשי העפר שאלהים ברא, יש מי שנולדו מהבוץ. וחשבתי לעצמי, שבמדה מסוימת, הילדות שלי כולה היתה בתוך הבוץ. ומתוך זה אני עובר לירושלים, ירושלים של ילד שהיתה עיר "ברנרית". "שכול וכשלון" היתה ירושלים. היא נפתחה בבית משוגעים. בכניסה היה בית משוגעים. מוסד זקנים מצד שני. משהו קודר מאוד. זה הפחיד אותי. העיר היתה בוצית. וזה שיר של ילדי הבוץ. האסוסיאציה באה מדברים של גלוחי הראש דווקא. באשר לירושלים של ילדותי, המשורר הכי אהוב עלי הוא חיים באר בספרו *"שעשועים יום יום"*.

סיכום הספר מבחינתך, לו נשאלת על מה כתבת?

שואלים אותי הרבה מאוד איך אני חי עם שני הניגודים, מדע ושירה. מחקר הוא משהו דיסציפלינרי, יבש, גם אצל מי שחוקר שירה, למשל שירת ימי הביניים שחקר פגיס. הניגוד שבין השירה והמדע חשוב לי. הוא חלק מהאישיות שלי. יש גם דברים משותפים וגם דברים שונים, ושניהם מושכים אותי. המשותף והשונה. המשותף הוא שבמדע ובשירה יש תמיד גילוי ואפשרות לשנות דברים. אתה יכול לשנות חומרים, לעשות מה שאתה רוצה. דבר שני, הדחיסה. המדע כולו בנוי על דחיסה, על סמלים, המלה הגרמנית "שירה" משמעותה לדחוס. - דבר שלישי, העניין של זיקוק, גיבוש. הניגודים הם ביחס לעצמים, לדברים עצמם. למשל, תאונת מכונית - איך מתייחס איש המדע או המשורר. איש המדע עושה הפשטה. מתייחס לכמויות. מהירות המכונית, מקדם החיכוך, הזווית של ההתנגשות. אחר כך - ההכללה ואחר כך החזרה על הניסוי. ומה יגיד המשורר? אני לא יודע מה יגיד המשורר, אני לא יודע אפילו מה אני הייתי אומר. קרה לי משהו שהדהים אותי. פעם נסענו לטייל והגענו לעין גדי. באחד המצפים למעלה, הרגשתי שאני מתחיל להידרדר למטה. מה שהדהים אותי זה שהרגשתי מין סיפוק. שחרור. הרגשתי כמו בשיר של פגיס על הנפילה החופשית ("בגבולות הפיסיקה"), התמכרות. אתה מוסר את עצמך. וכאן אי אפשר לעשות הכללה ואי אפשר לחזור על זה. הכול היה כל כך בלתי צפוי. ■

תודה רבה.

הביאה לדפוס: עמית ישראלי-גלעד

אילן בושם

מעניין לעניין באותו עניין

אֲנִי מַכְנִיס (אוֹתוֹ) וְזֶה לֹא מֵפִיס (אֶת דַּעְתִּי)
לְכָל הַיּוֹתֵר מַסִּיט אוֹתִי לְרֶגַע מֵהַנּוֹשֵׂא
וַאֲנִי חוֹזֵר וְעוֹשֶׂה בָּהּ אוֹ בַּאֲחֵרוֹת אוֹתוֹ מַעֲשֶׂה
שֶׁאַחֶרֶת לֹא הָיִיתִי עוֹשֶׂה בָּהּ אוֹ בְּאַחֵרוֹת אוֹתוֹ
מַעֲשֶׂה

"אַתָּה שְׂמֹאל? אַתָּה יָמִין?"
אֲנִי שְׂמֹאל יָמִין, שְׂמֹאל יָמִין;
הוֹלֵךְ; הוֹלֵךְ; הוֹלֵךְ,
עַד שֶׁהוֹלֵךְ.

אני (בבית הקפה)

חוֹשֵׁב, שׁוֹבֵר אֶת הָרֹאשׁ, כּוֹתֵב;
מִישֶׁהוּ בְּבֵית הַקָּפֶה קוֹרֵא – אֲנִי
מְקַנֵּא.

שבץ

בְּלִי שֶׁהִרְגִּישׁ הִצְמִידוּ לוֹ פִּצְצָה
תַּעֲלוּמָה
חוֹקְרִים בַּמֶּה יָכוֹל הָיָה (וּמִי
יָכוֹל הָיָה) לִהְיוֹת מְעֹרָב (אֵלֶּה
שֶׁהִכִּירוּהוּ אָמְרוּ שֶׁהָיָה לְלֹא רֶבֶב
וְנִדְהֲמוּ אֲבָל לֵךְ תֵּדַע)
הוּא חַי (בְּזוֹאת כֻּלָּם הָיוּ מִשְׂכְּנָעִים)
אֲבָל פִּצְצָה כָּזוֹאת פִּתְאֹם בְּאֶמְצַע
הַחַיִּים.

1919-1994: הספר

מיטב המאמרים של מיטב הכותבים ב"הארץ" במשך 75 שנה - עכשיו בספר

המאמרים שליוו את ההיסטוריה של המאה העשרים.

הפובליציסטים ומעצבי דעת־הקהל בישראל פירסמו את מאמריהם ב"הארץ" מאז 1919, עם תום מלחמת העולם הראשונה, ועד היום. עכשיו כונסו מיטב המאמרים שלהם בספר אחד: "הארץ - השנה השבעים וחמש.

המאמרים עמדו במבחן הזמן והם בעלי משמעות אקטואלית ומוסרית גם היום, ובנושאים רבים - בעיקר היום.

המחיר:
80 ש"ח בלבד.
למנויי "הארץ":
60 ש"ח בלבד!

להזמנת הספר צלצל 03-5121333

הארץ

(המשך בעמוד הבא)

"מעל לכל הפסגות"

הרהורים על שירים ושירה

דוד ארן

א. שלווה ומוות

ש שיר קטן של גתה, הנחשב לאחד משיאי השירה הלירית בעולם, וגם בקהיליית השירה אצלנו, זכה לנסיונות תרגום לרוב לעברית. הנה הוא במקורו:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spuerest du
Kaum einen Hauch;
Die Voegelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

ובנוסח עברי פרוזאי (שנלקט מכמה נסיונות תרגום): "מעל לכל הפסגות/ דומיה,/ בכל הצמרות/ אינך חש/ כמעט משב;/ הציפורים שותקות ביער./ רק המתן, עוד מעט/ גם אתה תנוח".

השיר הזה מדבר על ירידתה ההדרגתית של דממת הלילה על העולם עד הגיעה (עוד מעט...) "אליך" הנודד, הנע־ונד בעולם. (כותרת השיר במבחר יצירותיו של גתה בגרמנית היא "Ein gleiches", דהיינו – "כנ'ל", וזאת אחרי שיר טעון פתוס רב יותר – ששמו "שיר לילה לנודד". נוהגים להעניק את הכותרת הזאת במישרין גם לשיר שבו אנו עוסקים, אך לי נראה שקשר ה"כנ'ל" אינו מקרי. הוא מבטא זיקה תוכנית עמוקה בין שני השירים. סיומו של השיר המקדים (שוב – בתרגום פרוזאי) הוא: "הו עייפתי מכל המהומה הזאת!/ מה לי כל הכאב והעונג הללו?/ שלווה (כתוב "Friede" – שלום) מתוקה/ בואי, הוי בואי אל לבי! (בעצם "Brust" – חזה)" –

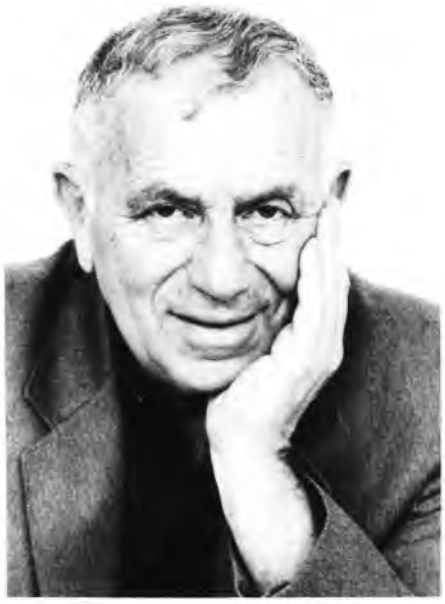
הירידה היא מ"מעל ל...פסגות" לצמרות, ומשם לשתיקת הציפורים ביער, עד ש"גם אתה תנוח". השלום־השלווה חודר אל "לבך" – אל ה"אתה", הכולל גם את האני של הדובר.

אך אין זו התנועה היחידה בשיר הקטן הזה, מעוט שורות ומלים, המתייחד במבנה מורכב הן מבחינת המשמעויות והן מבחינת הצליל; מבנה "קונטרפונקטי", הגם שחרף ה"קונטרפונקטיות" הזאת – ואולי דווקא בגללה הוא משרה רוגע – "Ruhe".

אפשר היה לעמוד עוד על כך, ששתיקת הציפורים מובעת בטור הארוך ביותר; הרי הציפורים (בצורת ההקטנה הגרמנית – Voegelein) הן הגשר בין המַקרוקוסמוס של הטבע מעל לפסגות ובין ה"אתה". והשיר כולו מגשר בין "Ruh" ו"Du". וזאת כנראה במודגש בהקשר המיוחד שיש לתנועה "U" המוארכת בשפה הגרמנית. היא מרגיעה, משרה "Ruhe", שהיא הן דממה, שקט, והן מנוחה, רוגע, שלווה. ולכך מצטרפת משמעותה המיוחדת של המלה "Du", שה־U שלה נפתח אל מעמקים קיומיים ומטאפיזיים. היחלצות זו מכאב ועונג (Schmerz und Lust) ובוא השלווה (ה־Friede, הוא השלום) אל הלב, בשיר הראשון, וירידת השקט־המנוחה (Ruh) מן העולם "מעל לכל הפסגות", דרך הצמרות ובנות הכנף אל האתה (ה־Du), בשיר השני, מתפרשות תכופות ככיסופי מוות; ואכן בספקולציות הפסיכולוגיות של פרויד מה שקרוי בפיו "יצר המוות" הוא כיסוף החי להשתחרר ממתח החיים הבלתי נסבל ולשוב אל החומר האנאורגני. ואולם יצירה אמנותית גדולה אחרת – "השיר על הארץ" של גוסטב מאהלר (לטקסטים של משוררים סיניים, ובעיקר של לי טאי פה) – מסתיימת בשיר "הפרידה", בו שוררת אווירה דומה לזו שבשני "שירי הלילה לנודד" של גתה – הנפרד עולה להרים וחוזר אל "המולדת, מקומי, כדי למצוא מרגוע (אף הוא Ruhe) ללבי העייף"...

מוות מאוד ממשי – דווקא בניגוד למנוחה – מבטא שיר קצר עוד יותר של משורר עברי בן ימינו – "גשם בשדה הקרב", מתוך קובץ השירים הראשון של יהודה עמיחי *"עכשיו ובימים אחרים"*

גשם יורד על פני רעיי:
על פני רעיי החיים, אשר
מכסים ראשיהם בשמיכה –
ועל פני רעיי המתים, אשר
אינם מכסים עוד.



יהודה עמיחי

שיר קצרצר זה, ממיטבו של עמיחי, טעון מאוד מבחינה אמוציונלית. זה חל על השיר כולו, למרות שהמטען נעשה פיוטי הודות לשורה האחרונה המקרינה על כל היתר, ובגללה השיר ככוליות הוא כה חזק; כוונתי לתבנית הדקדוקית יוצאת־הדופן של הטור האחרון.

השיר פותח בקביעה פשוטה. המלה היחידה בטור הראשון, הטעונה רגשית במדת־מה, היא "רעיי" (שבהקשר של מלחמת הקוממיות בישראל יש לה משמעות מיוחדת). הסממן היחיד (חוץ מן השורות הקצרות והמקצב השירי, האנפסטי), העשוי להצביע על היות הטקסט הזה שיר, הוא החזרה על המלים "על פני רעיי" בטור השני; אבל החזרה הזאת, יחד עם החזרה השניה וההנגדה בין "רעיי החיים" ו"רעיי המתים" עשויה להיות גם רטורית. אך כל אלה נהפכים, כאמור, לשיריים במובהק, הודות לטור החמישי – היחיד שאינו יכול להתפרש כפרוזה יומיומית. "אשר/ מכסים את ראשיהם בשמיכה" הוא משפט מלא, עם שני מושאים דקדוקיים ("את ראשיהם" ו"בשמיכה").

ואילו בטור החמישי, האחרון, אין שום מושא: הפועל היוצא "מכסים" כאילו נשאר תלוי באוויר. כאן פורץ המוות לתוך הלשון וכופה עליה להחריש (לפחות חלקית).
וכבמטה קסם הופכת שתיקה חלקית זו את הלשון לשירית – לא על־ידי תוספות־חן אלא על־ידי גריעה.
בשיר הזה של עמיחי – ובשירים אחרים לאין־ספור בשירה העברית ב"תקופת המדינה" – המוות הוא מוות בקרב, במלחמה. בשונה מכך, טוביה ריבנר עוסק במוות כשלעצמו, וגם כשהוא כותב על מוות השייך כאילו לציבור – מלחמה, שואה – הנושא הוא היחיד שחדל להיות, ואובדנו לגבי הזולת. ואז, השתיקה שלו היא כמעט מוחלטת, כמו בשיר הקצר שלהלן: (בעצם אפשר היה לדבר על בית לולא המספור, שנותן המשורר למעין "פרקים" של מה שמוצג כחטיבה שירית אחידה בספרו *"שמש חצות"*):

1
זה
עץ.

השורשים, הגזע, הצמרת, אני
זוכר

לאט, לאט

השורשים בקרקע, בטוחים
לא־נראים לרוב, מסתעפים, יונקים
מתוך האפלה.

"השורשים באפלה ואדם בחלום"

פקעת חסרת שחר באור החד.

הגזע

עומד, משמש
בין מטה ומעלה ממנו

הופל.

2

אש ירוקה ברוח
רגשת ציפורים

3

ומה
זה?

זה היה אדם.

"זה/עץ" – בית של שיר, מורכב משני "טורים", כאשר כל טור הוא מלה אחת, ובסך־הכול קביעה, שהשתק בין שתי מלותיה הקצרות, וזה הכפול בינה ובין ההמשך, מעצבים את אופיו של השיר כולו (או של המחרוזת...): חטיבה שירית, שהשתיקה, הדממה, תופסת בה מקום מרכזי. בהמשך של השיר (או הפרק) שמספורו 1, תשעה "בתים", (יחידות במרחק קצוב זו מזו), גם שניים בעלי מלה אחת בלבד. כל זה נראה כמו פרצי דיבור מקוטעים – חלקם, כאמור, קצרצרים, חלקם יותר ארוכים – מתוך שתיקה של מאבק עם שפה, המסרבת כביכול להיענות. קודם באה הקביעה "זה/עץ" – שתמצא את הקבלתה־ניגודה כפרק (שיר) השלישי והאחרון: "...זה היה אדם". בבית השני – סך־כוליות העץ: "השורשים, הגזע, הצמרת"... ולפתע, הדובר מתייחס למתרחש בתוך עצמו, לאותו דבר הנדחק לביטוי, תוך פסיחה בין השורות: "אני/זוכר". ובית נפרד "לאט, לאט", המתייחס אולי ל"אני זוכר" או לצמיחה האיטית, לחיים האיטיים של העץ שעליו מדובר בהמשך (או לשניהם). ואחר כך בא אפיון השורשים, בבית הארוך ביותר עם הטורים הארוכים ביותר בשיר ובחטיבה כולה. הדיבור המקוטע (גמגום?) כאילו מתגלגל בדיבור רצוף: טור של שלוש מלים ארוכות יחסית, הרחבה לטור של ארבע מלים ואחר־כך כאילו נפילה מן ה"ביטחון" אל האפלה.
והנה שתק, ושוב בית של שורה אחת (אמנם ארוכה יחסית): ציטוט (מניין?). לפתע – מעבר מן העץ אל האדם. רמז לבאות (האפלות שבעתיים) בסוף החטיבה. "השורשים באפלה והאדם בחלום".
אבל בבית הבא (אף הוא של טור אחד ומשפט אחד): "פקעת חסרת שחר באור הקר"... שוב רמז לבאות. והללו ניצבות בשער. שכן אחרי השורשים בא "הגזע ("בית" של מלה אחת)/–/עומד, משמש/ בין מטה ומעלה ממנו". בקשר ל"משמש" הזה ניתן לשאול כמה וכמה שאלות, ולענות בכמה וכמה פירושים, וה"למעלה ממנו" איננו ציון לצמרת בלבד, ציון לכיוון במרחב, אלא מה שהינו קרוב מאוד ל "Ueber" ב־"Ueber allen Gipfeln ist Ruh". אלוהים, יקום.
אבל זה איננו סוף המשפט, בגלל החיבור הזה בין מטה ו"מעלה ממנו /–/ הופל".
ולאחר תיאור השורשים והגזע בא תיאור הצמרת – בנפילתה, בשיר (פרק) בעל שתי שורות קצרות: "אש ירוקה ברוח/ רגשת ציפורים"... שיר קצרצר ודחוס פיוט של חיים – לציון מותו של העץ. לא כן שיר הסיום, שהוא עירום ועריה, ללא תמונות ודימויים. כאן – בסיום – הקביעה (הפרוזאית כשלעצמה) באה כתשובה על שאלה. ראשית היצירה היתה קביעה של מצב עכשווי: "זה/עץ". קביעה גרידא. אך בסוף באה שאלה – אף היא בנוגע למצב קיים: "מה/זה?" – (שתי מלים־טורים כמו בהתחלה). אך התשובה היא "היה". ובהיפוך הזה, מהווה לעבר, טמון כל כוחו הפיוטי של שיר הסיום – וטמונה האמת על המוות.
"עירום" כזה מצאתי רק עוד בחזק והמרכזי בין שירי השואה של המשורר דן פגיס, "כתוב בעיפרון בקרון חתום". אביא אותו כאן, ללא ניתוח וללא פירושים:

כאן במשלוח הזה
אני חוה
עם הבל בני
אם תראו את בני הגדול
קין בן אדם
תגידו לו שאני

ב. בין חורבן וענווה

לא מזמן הופיע בארץ מבחר של שירי פאול צלאן בתרגומו של שמעון זנדבנק, ובו שירו המפורסם והמצוטט ביותר (למגינת לבו של המשורר, כדברי המתרגם), "Todesfuge" – "פוגת־מוות". אך זנדבנק מביא גם שיר אחר, הקשור בפוגת־מוות, מתוך מרכזיות המלה trinken – לשתות, שותים: "Die Kruege" – "הכדים".
ב"Todesfuge" חוזרים כמה משפטים וקבוצות מלים בצירופים שונים, שהידועים בהם הם

Dein goldenes Haar Margarete",
– "Dein aschenes Haar Sulamith "
"שערך הזהוב מרגארטה", "שערך־אפר שולמית", וכן

"Der Tod ist ein Meister aus Deutschland"

– המוות הוא (רב–) אמן מגרמניה (אגב, הציטטה השניה מדגימה את קשי התרגום.

טוביה ריבנר

למלה הגרמנית "מייסטר", במובנה כאן, אין מקבילה בעברית. בחירתו של זנדבנק עדיפה לדעתי: אמן – במשמע של בעל מלאכה. אך Meister הוא הדרגה השלישית – הגבוהה ביותר – בהיראכיה של המלאכה, אחרי ה"Lehrling" וה"Geselle", ששניהם מתורגמים בעברית ל"שוליה", (הראשון הוא מתלמד והשני שולט במלאכה – אך אין לו עדיין רשות לעבוד באופן עצמאי.) לפחות מאז ה"Meistersinger von Nuernberg" של ואגנר ל"Meister" יש קונוטציה מכובדת במיוחד בחוגי הלאומנות הגרמנית. זה אולי מסביר את התקבלות דברי צלאן בגרמניה הדמוקרטית של היום. הבעיה בביטוי ההולם יותר – "רב

אמן", שהוא הרבה פחות שכיח בעברית מן ה־"Meister" בגרמנית.

ה"נושאים" החוזרים השונים ב"פוגה" הזאת מובנים למדי – ורק זה הראשון אולי טעון פירוש כלשהו: "חלב שחור של שחר אנחנו שותים עם ערב/ שותים צהריים ובוקר שותים עם לילה/ שותים ושותים". המשמעות הסמלית של החלב השחור ברורה מתוך תפקודו של החלב הלבן כנוזל חיים, ושל הצבע הלבן כצבע החיים – בניגוד לשחור כצבע המוות והאבל (לפחות בתרבות המערבית). מוטיב השתיה הינו מרכזי גם בשיר "Die Kruege" ("הכדים"): בתרגום לעברית של שמעון זנדבנק:

ליד שולחנות הזמן הארוכים
יושבים למשתה כדי אלוהים.
הם שותים לרוויה את עיני הרואים ועיני העיוורים,
את לבות הצללים המושלים,
את לחיי הערב הנבובים.
הם הסובאים היותר אדירים:
מגישים לפיהם את הריק ואת המלא
ואינם שוצפים על שפתם כמוך או כמוני.

כאן אנו שוב עדים לתמונה סוריאליסטית (כפי שציין המתרגם), שממד הכיליון הוא בפירוש הזמן, ומחוללו – האלוהים, הסובא את היש, במקום לבוראו, והוא מוצג כאין־סוף ("השולחנות הארוכים")... של כדים, שבמקום להשקות הם שותים־בולעים נוזל שוצף אולי במקביל ל"חלב השחור" של "פוגת־מוות", או כמו ה"חורים השחורים" של הקוסמולוגיה בת ימינו. אך מה שהם סובאים (הקיים...) אף הוא הינו ברובו שלילה, אין, כשהיש (עיני הרואים... ו"הם מגישים לפיהם את הריק ואת המלא") הוא אך מסגרת ל"עיני העיוורים", ל"לבות הצללים המושלים", ל"לחיו הנבובה של הערב" וכאמור – ל"ריק". והסוף: "ואינם שוצפים על שפתם כמוך או כמוני" מקביל ל"ולא נודע כי בא בקרבם". כי הרי כדי אלוהים "הם היותר אדירים בסובאים" – "die gewaltigsten Zecher": השיר הוא כולו עוצמה – "שולחנות הזמן הארוכים", "היותר אדירים בסובאים"... של האין.

האין שולט גם בשיר (ללא כותרת), שצלאן קורא מיד אחרי "הכדים" – ברסיטל, שהקלטת שלו צורפה להוצאה הדו־לשונית של מבחר שיריו, בתרגומו של בנציון אורגד (ערך טוביה ריבנר, "ספריית פועלים" תשמ"ח) – והוא מלא "יש":

תרגומו של בנציון אורגד (זנדבנק לא תירגם את השיר הזה):

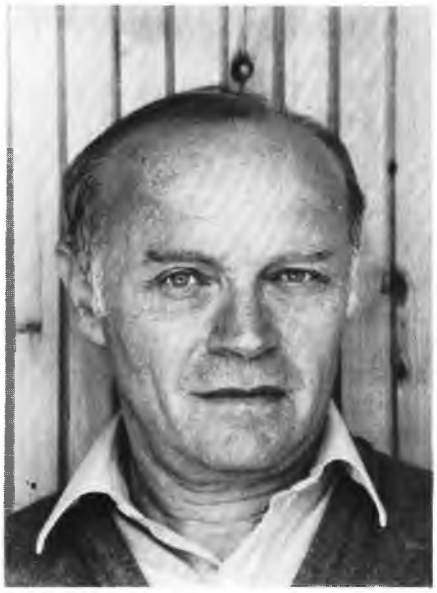
צחור היונים פרח: מותר לי לאהבך!
ובחלון חרש תנוע דלת חרישית.
העץ, שקט, נכנס לחדר השקט.
את כה קרובה, כמו לא כאן שהית.

את מידי לוקחה הפרח הגדול:
אינו לבן, אינו אדום, אינו כחול – אך את נוטלה אותו.
מקום בו לא היה, שם יישאר תמיד.
כי לא היינו מעולם, הנה נהיה אצלו.

לו הלכנו בדרך המקובלת של פירוש שיר (מה ביקש המשורר לומר?) היינו מציגים שיר אהבה בלתי־רגיל זה כתיאור של חלום, של אשליה חסודה, כפנטזיה רומנטית (שיודעת שהיא אך פנטזיה). אבל כיוון זה מחסל את המשמעות השירית האמיתית, שלא ניתנת לביטוי בפרוזה כמות שהיא, אלא אפשר רק להצביע עליה: "צחור היונים" (Die weisseste der Tauben), "מותר לי לאהבך", "את כה קרובה", "הפרח הגדול", "...את נוטלה אותו", "הנה נהיה אצלו", ואף "חלון־חרש" ו"דלת חרישית", "העץ שקט" והחלון השקט – הם סממנים של "יש מלא" מבחינת האהבה, אך כל זה מוסב אל היפוכו באמירות לאו, ששיאן באמירה "כי לא היינו מעולם"... אבל "אנחנו" קיימים בתוך השיר, ועם ה"אנחנו" קיים כל מה שציינו כסממנים של יש מלא – ולכן נשאר שיר נואש זה שיר של אהבה ושל היופי אשר בה.

ההכרה שבמהות זו של השירה – שבניגוד לפרוזה האינפורמטיבית ניתן לומר בה (אמירה במובן הצבה) דבר והיפוכו בלי לבטל את הנאמר – היא נקודת המוצא של השירה המודרנית, שכלל אי־אפשר לקוראה כטקסט אינפורמטיבי. אבל צריך לדייק: ככל שהטקסט מתרחק מן האינפורמטיביות, כן הוא נעשה "קשה יותר להבנה" של מה שהוא "מציב" (הקורא עלול שלא לדעת מה ש"מוצב" לפניו, דבר ששולל ממנו את חוויית השיר). גם רמזים וסמלים ודימויים הם אינפורמציה (וכמובן – חידות, וייתכן מאוד ש"פתרון חידות" הוא אחד הגורמים להנאה מקריאת שירה מודרנית; אך כאשר מבקרי שירה (או חוקרי ספרות שעוסקים בשירה) מדברים על שירה "אניגמטית" או חידתית – פירוש הדבר שקיים קושי אמיתי לחוות מה שיש בה... כך, למשל, אני מודה ומתוודה שאני מתקשה לרדת לעומקם של כמה פרטים בשני השירים הנ"ל של צלאן, אך דומני כי די בתובנה שניסיתי לבטא אותה כאן, כדי לחוות את הנאמר־המוצב בהם בכללותו.

וכאן מגיעים לבעיית התקשורת, דהיינו – הפער בין עולמו האישי של המשורר ובין עולמם האישי של קוראיו. והבעיה הזאת היא במהותה אפיסטמולוגית: העולם שלי הוא מה שרואות עיניי, שומעות אוזניי ואני חש בידיי כשאני ממשש את הדברים. וזהו העולם האובייקטיבי ממש – העולם בחלק האובייקטי של תודעתי. בל נטעה: אין מה שמעבר לזה. אפילו "תמונת העולם המקובלת" או "ראיית העולם המקובלת על הקהיליה המדעית כיום", היא בסופו של דבר, מה שאנשים יחידים בחברה־ותרבות מסוימות, ובקהיליה המדעית, מבינים כתמונת העולם המקובלת, שהרי רק אנשים יחידים הם סובייקטים לתחושה, להבנה ולמחשבה – ולא שום קולקטיב – כאשר כל



דן פגיס

אחד מהם מסכים לאמצעי התיאום המקובלים ביניהם.

זה היסוד האפיסטמולוגי של האמנות המודרנית: לא כפי שלפני כמה דורות ביקשו לקבוע: שאני, כצייר, מצייר את הדברים כפי ש"אני רואה אותם", אלא: אני כאמן משתדל לדייק בראייתי, ולכן מה שאני רואה – אלה הדברים; ואם אני משורר: אמירתי היא האמירה הנכונה, הדימויים שלי הם הדימויים הנכונים, ולכן האסוציאציות שלי הן־הן ההולמות, והצורה והמקצב שלי הם הצורה והמקצב ההולמים. האמירה-הצבה שלי מספקת אותי בהיותה שייכת לעולמי, ולא אכפת לי מה שהיא עושה לאנשים אחרים.

ולכן אינני צריך לבדוק אם ראייתי, דימויי ולשוני מקובלים על קוראיי – בניגוד גמור למשוררים בתרבויות מסורתיות וקלאסיות, בהן המשורר כפוף (ורואה עצמו כפוף) לנורמות החברתיות והתרבותיות. ולפעמים היצירה השירית (והאמנותית) שם בנויה (על־ידי היוצר היחיד) כולה על קונבנציות. המחיר הוא שמובנות השיר איננה מובטחת עוד.

שני השירים של צלאן, המובאים כאן, לקוחים מספרו הראשון של המשורר, *"פרג וזיכרון"* (הכולל גם את "פוגת מוות"), שהוא, כמדומני, הקומוניקטיבי בין ספרי צלאן – ביתרם אפשר "להבין עד הסוף" אך את הנוף, לעתים קרובות – חופי ים, ואת האווירה – ולכן עמידה על הפרטים איננה עניין לניתוח מצביע, אלא למחקר מדעי שלם.

כל זה רחוק ממיצוי מהותה של השירה המודרנית. הנאמר קשור עם צדדים אחרים שלה – למשל השאיפה ל"מופשטות" – לאוו דווקא מושגית־שכלית אלא סנסואלית־אמוציונלית, תוך שאיפה להתעלם מן הדברים הקונקרטיים עצמם, מן הצד

האובייקטי של החוויה. לא אעמוד כאן על הצד הזה, וגם לא על צד אחר, שהוא קשור בו: שימת הדגש על ה"סימן" והתעלמות מן ה"מסומן" – כלומר הרצון להתרכז בצליל הלשון. הנסיונות האלה (למשל – של פוטוריסטים מסוימים) בסך־הכל נכשלו, בגלל המרחב המצומצם של האפשרויות הצליליות־צרופות של הלשון. "המוסיקה של הלשון", במובן זה, מצאה שימוש לא בשירה, אלא במוסיקה האמנותית החדישה, תוך ניצול "הבזקי משמעות" שבמלל המוסיקלי, ושימוש ב"רעשים" אחרים, בעיקר במוסיקה האלקטרונית.

דומני שכתבתי פעם, כי בניגוד לשירה הקלסית המעמיקה, בה קיימות – כמו לגבי טקסטים מכתבי הקודש – "אקסגזה" – פירוש מילולי של הטקסט, ו"הרמנויטיקה" – דרשנות, וזו האחרונה מותנית בזו הראשונה, הרי בשירה המודרנית אין להבין את המובן המילולי של הטקסט בלי פרשנות דרשנית, דהיינו – "הבנת הנקרא" לא תיתכן בלי "הבנת הנרמז".

בעשורים האחרונים, מופיע בשירה זרם, הקרוב, לכאורה, לפרוזה (לפעמים אפילו – פרוזה מדעית), והפירוש המילולי אינו מציג עוד בעיות; אך עמימות ההקשר הכללי מציבה לפעמים דרישות בלתי־מבוטלות לכושר הפירוש והניחוש של הקורא והמבקר, המנסה לנתח את השיר. למשל, חתן פרס נובל האחרון לספרות, המשורר הצפון־אירי שיימוס הייני, שאחדים משיריו התפרסמו באחרונה אצלנו בעיתונות בתרגום עברי.

כפי שמתברר מארבעת השירים של הייני, שראו אור בגליון נובמבר 1995 של "עתון 77", הוא מרבה להידרש בשיריו למצבה העגום של מולדתו השסועה, ואף לאקטואליה תקשורתית כגון גילויו של ילד, אשר הוחזק במשך שנים בלול־עופות מחוץ לבית אמו ("ילד חוץ"). אירלנד מכונה, כפי שמעיד שמו של האחרון בין ארבעת השירים, "ארץ ביצה", ובשיר "סרנדות" נאמר, בין היתר: "הזמיר האירי /הוא סבכי מסלסל,/ ציפור קטנה עם קול גדול /המקימה מהומה כל הלילה, /–/ לא מה שהיית מצפה לו / מאומה מוזיקלית,"... ו"הסרנדות שלי הן / קולו השבור של עורב /במשב רוח או בחלום,/נשימת עטלפים שורקנית /–/ או האק־אק של מלכי־שלו משוטט / אבוד בשטח הפקר /בין כימיקלים לקומביין"...

זכיתי לקרוא עוד שני שירים של הייני, בעלי ידיעה רעיונית־פילוסופית רחבה יותר – "מרפובליקת התודעה" (אשר תורגם על־ידי רפי וייכרט וגיורא לשם), ב"משא" של "דבר ראשון", ו"אמנות לאור יום" (בתרגום המשורר אייל מגד) במוסף לתרבות של "ידיעות אחרונות". על השיר הראשון לא ארחיב את הדיבור. אגב הבהרה, מדוע תירגמו את המלה האנגלית "Conscience" ב"תודעה" ולא ב"מצפון", הביא וייכרט בגליון אחר של "משא" ניתוח ממצה של השיר. רצוני רק להוסיף, שלדעתי העיקר כאן הוא הניגוד המרומז בין "conscience" ו"reason" – תבונה. שהרי "רפובליקה של התבונה" הוא ביטוי שגור למדי לאוטופיה, לארץ אידיאלית שכל אזרחיה מתנהגים על־פי צווי התבונה – והיא, כמו "רפובליקת התודעה" בשירו של הייני, "המולדת השניה" של "בעלי התבונה" בעולם בלתי־תבוני. (מי שהאמין בעבר שמדינות מסוימות מגלמות את התבונה, ראה בצרפת, ומאוחר יותר – בברה"מ, את מולדתו השניה ואת עצמו – כשליח האידיאולוגיה של המדינות הללו בארצו־הוא.) בינתיים מניותיה של התבונה ירדו פלאים, והתברר שבמקרים רבים מאוד היא חסרת אונים: ה־conscience של הייני הוא לדעתי, אפוא, גם תודעה־מודעות למציאות כמות שהיא – וגם מצפון – אנושיות על כל המשתמע ממנה (כולל התחשבות בעבר ובטבע, וחינוך לבריאות, חיסון – ראה הזכרת התינוקות שהבריות

שימוס הייני

באותה רפובליקה תולים אותם מחותלים על עצים בעת גשם וסופה).

לדעתי, הענווה הזאת, המוותרת על יומרות התבונה הקלאסית (ענווה – לא לנוכח כוח־עליון כל־יכול אלא נוכח כוחם העליון של המקריות והתוהו־ובוהו, ביקום ובחברה האנושית), קיימת גם בשיר השני, "אמנות לאור יום":

ביום בו עמד לשתות את הרעל
סיפר סוקרטס לחבריו שהוא עסוק בכתיבה:
הופך את משלי אזופוס לשירים.

וזה לא מפני שסוקרטס אהב את החוכמה
או המליץ לחקור את החיים.
הסיבה היתה שהיה לו חלום.

קיסר, נאמר, או הורדוס, או קונסטנטינוס
או כל אוסף אחר של מלכים שקספיריים
שנפרצים בסוף כמו סכרים
במקום בו מרחבי נופים קדמוניים מוטלים שקועים
וחייבים להתעורר מחדש לפני תמונות המוות –
אתה יכול להאמין בחלומות התמימים שלהם.
אבל לא סוקרטס, כלומר, לא עד
שהוא מגלה לחבריו שהחלום שב והופיע
כל חייו, חוזר על הוראה אחת:

עסוק באמנות, ואמנות, נכון עד לאותו רגע,
הוא תמיד פירש כפילוסופיה.
אי לכך, מאושר הוא האדם עם כשרון טבעי

עסוק באמנות הנכונה מהתחלה –
בשירה, נגיד, או בדייג; ושהלילות שלו ריקים מחלומות;
ושמרחבי הנופים השקועים־עמוק שלו מופיעים וחולפים

כמו אור יום דרך נקב החכה או נקב ציפורן העט.

השיר הזה נע בין שתי תמונות, המציינות את שני קטביו: תמונת הסכר הנפרץ ונופי־קדם השקועים, הנחשפים עם פריצתו, ותמונת הזיק של אור היום הבוקע דרך נקביהם של כלי עבודה: עטו של המשורר וחכתו של הדייג. לסכר הזה משולים "המלכים השקספיריים" ואילו לאותו אור יום – אנשי המלאכה, שאצלם "הנופים השקועים" (בנבכי נשמתם) מתגלים רק להרף עין, אך זאת שוב ושוב.

כמו "מרפובליקת התודעה", השיר הזה מתחיל כסיפור, ומסתיים כסיפור עם מוסר־השכל. אך מה שהופך אותו לשיר – הלא הן התמונות־הדימויים. הייני מדבר על "מלכים שקספיריים" (ו"חלומותיהם התמימים", מן הסתם – חלומות גדולה), אך רק אחד מן השלושה אותם הוא מונה – קיסר – הוא גיבור בדרמה של שקספיר; תמונת הסכר שנפרץ והנוף השקוע שמתגלה, מצביעה לאו דווקא לכיוון של נוף אנגלי, אלא לכיוון יווני: הנופים הקדמונים, ה"חייבים להתעורר מחדש לפני תמונות המוות" – הם תוכן ה"היוודעות" בתורת הטרגדיה ("פואטיקה") של אריסטו.

המלכים של שקספיר – וכל גיבורי הטרגדיות הקלאסיות שהם מלכים, מלכות או בני מלכים – מתים כולם בקטסטרופות בעלות ממדים קוסמיים (לדידו של הייני הן משולות לאסונות ספק טבעיים ספק נובעים מטכנולוגיה חדישה, למשל פריצת סכרים, תוך כדי גילוי המהות הנסתרת האימתנית). סוקרטס, אבי הפילוסופיה היה אף הוא "מלך", ואליבא דהייני, מת מוות אלים בגלל התיימרותו (ה"היבריס" שלו) לנסות ולגלות את האמת המופשטת, שהרי האמת מתגלה רק באופן חלקי, בנצנוצי אור, ורק בהקשר לעשיה – פויאזיה (מלשון "פוייאיין" – לעשות), פיוט חומרי או רוחני־חווייתי – עשיה ללא חלומות.

מתרגם השיר מביע, ברשימתו על הייני (שנדפסה ליד תרגום השיר) השערה, לפיה ביקש המשורר לרמוז כי לו היה סוקרטס משורר או דייג (או עוסק במלאכה מסוג אחר) אולי היה ניצל ממוות.

אך אנו נוסיף: או־אז לא היה סוקרטס... ■

מעוף מלכת הדבורים

רוברט לוואל

מאנגלית: צבי יעקבי

שירים אלה, שנכתבו בחודשים האחרונים לחייה, לעתים קרובות בקצב מואץ של שניים או שלושה ליום, סילביה פלאת' מגיעה אל עצמה, נהיית למשהו רב־דמיון, הנוצר בדרך חדשנית, פראית ועדינה – כמעט לא בן־אנוש, או אשה, בהחלט לא עוד "משוררת", אלא אחת מאותן גיבורות על־מציאותיות, היפנוטיות, קלאסיות גדולות. הדמות הזאת היא feminine יותר מ־female, למרות שכמעט כל דבר שבאופן מסורתי אנו רואים אותו כ־feminine נהפך על ראשו. לרגעים הקול מפתיע בדרך צוננת ושנון, יש שהוא מר, יש שהוא מלא דמיון, קול של ילדה מקסימה, יש שהוא הופך לקרצוף צורם של ערפד – דידו, פיידרה או מדאה העשויה לצחוק על עצמה כ־"כבדה כפרה ופרחונית בחלוק־הלילה הויקטוריאני שלי". למרות ששורות חוזרות על עצמן, ולעתים נעלמת העלילה, הלשון מעולם לא גוועת בפיה.

כל דבר בשירים אלה הוא אישי, וידויי, מורגש, אך אופן התחושה הוא של הלוצינציה מבוקרת, אוטוביוגרפיה של מחלה. היא בוערת לפעום בתנועה, הליכה, רכיבה, מסע, המעוף של מלכת־הדבורים. היא מונעת קדימה על־ידי הבוכנות הנעות של לבה: הכותרת "אריאל" מתארת את הרוח השקספירי, שהינו נחמד ועם זאת מקפיא למדי ואנדרוגני, אך האמת היא ש־"אריאל" זה הוא סוסה של המחברת. מסוכנת, חזקה מאדם, דמויית מכונה שחושלה באימונים קשים, היא עצמה הינה קצת כמו סוס־מירוץ, טופפת ללא רחם וצוואה נטוי אל סכנות, מעפילה ממשוכת מוות אל משנה. היא נזעקת אל החיים המסחררים של יריות הזינוק, סרטי המטרה ושבירת שיאי עולם חדשים. הדבר ההרואי ביותר לגביה, מאידך, אינו כוחה, אלא העניינים הנואשת של ביקורתה העצמית, יד המתכת שלה ביחד עם המגע העניו, הנשי. כמעט תנועה טהורה, היא יכולה לשאת את "אלוהים, הקיפאון העצום בלילו הריקן", בתי־חולים, מחלה, שיתוק, ריאת־הברזל, היות מפוספסת כילדה במופע של צד באוהל קרקס, לבושה כמו דוגמנית־מנקינית, כפותה כמו גוליבר בידי הליליפוטים... דירות, תינוקות, נופי בראשית אנגליים, כוורות, עצי טקסוס בוכיים, גנים, הירח, קרסים, המגף השחור, פצעים, פרחים עם פיות דמויי פצעים, אהילים עשויים מעור אדם, טנקי הברזל הרצחניים של היטלר מטרטרים על אדמת רוסיה. התאבדות, שנאת־אב, תיעוב־עצמי – דבר אינו מוגזם בשביל העליצות המקאברית של ביקורתה־העצמית. ובכל זאת מוגזם: הנצח של אמנותה הוא ההתפוררות של החיים. ההפתעה, ההבלחה, מתנת יום־הולדת ללא עטיפה, הטרנסצנדנציה "אל תוך העין האדומה, יורת הבוקר", והאהוב, אשר תמיד מחכים לה, הינם המוות, מותה שלה הפתאומי והמקנטר.

הוא מספר לי כמה גרוע אני מצטלמת.
הוא מספר לי כמה מתוקים
נראים התינוקות במקרר
של בית־החולים, ציצית

פשוטה על הצוואר,
ומיד האימרות של כותנות־המוות
האיוניות שלהם,
ומיד שתי רגליים קטנות.

אתגר יוצא דופן טומן בחובו הרוח המאווש בין דפי השירים הללו. יתכן שרבים, אחר קריאת "אריאל" ירתעו מהלם הפגישה הראשונה, ויתהו בכאב מדוע כה הרבה מזה מותיר אותם עם הרגשת ריקות, חמקמקות, וחוסר במלים. בשורותיה, לעתים קרובות שומע אני את לחישת הנחש: "בוא, אם רק היה לך האומץ, גם אתה יכולת להיות צודק, חוצפן ורב השראה כמוני". אך רובנו יפנו אחור.

שירים אלה משחקים רולטה רוסית עם שישה קליעים בקנה, ומשחק קוביות אשר בו נעולים הגלגלים של שתי מכוניות המתקדמות זו לקראת זו. הו, אושר זה של המעתיקה הצנועה, ממלכת אלף השנים של אומנים מצריים המעתיקים את מתכונות הצורה הנשגבות שלהם! ועדיין שירי סילביה פלאת' אינם חגיגה של איזשהו קיום פראי ומושחת, זה של המשורר "המקולל", השמח להבעיר את גופו בשביל כמה שנים של אינטנסיביות מתמשכת. השירה הזאת, החיים האלה אינם קריירה; הם אומרים לנו שהחיים, ולוא עם דיסציפלינה, פשוט אינם שוים את זה.

מכאיב הדבר, במבט לאחור, לגלות שהסוד של הבערה האחרונה שאין לעמוד בפניה של סילביה פלאת', מונח אבוד היכן שהוא במעצורים והגינונים של הביישנות העמלנית המוקדמת שלה. אף פעם לא היתה תלמידה שלי, אך למשך כמה שבועות לפני שבע שנים, הסתננה לסדנת השירה שלי באוניברסיטת בוסטון. אני רואה אותה עמומה כנגד השמים הבוהקים בחלון גבוה, חסרת צורה, אלא אם מישהו טרח להביט למטה אל הלבנים הצהובות והמובסות של שולי העיר, ואל קוביות הבטון של תחנות הדלק. היא היתה זקופה כערבה, ארוכת מותניים, חדת מרפקים, עצבנית, גחכנית, נדיבה – נוכחות מתוחה ומבריקה, מרוסנת על־ידי איפוק. הכנעתה ונכונותה לקבל מוסכמות דמו לעתים כמאיירים סביבה אקלים של צייתנות בלתי־שפויה, אשר החביאה סבלנות ואומץ בלתי רגילים. היא הראתה לנו שירים אשר יותר מאוחר, פחות או יותר ללא שינוי, נכנסו אל ספרה הראשון, *"הקולוסוס"*. הם היו קודרים, מתכונת הבתים גזורה במומחיות מפחידה, בעלי זיקה לאליטרציה ולזרם־מעמקים של תוגה נוסח מסצ'וסטס.

בן כלאיים מפסק רגליו לשעטה
מעורר את סיעת השחפים לשקשוק בחול.
שורות אחרות הראו שנינה וישירות.
האגסים תופחים כמו בודהות קטנות.

איכשהו דבר מזה לא חילחל עמוק ביותר אל תודעתי. חשתי בביזויה ובמובחנותה, ומעולם לא ניחשתי את הגשמתה העצמית המאוחרת יותר, המדהימה, את חגיגת הניצחון. ■

הרשימה היא מבוא לספר "אריאל" של סילביה פלאת' שנכתב על־ידי המשורר רוברט לוואל בשנת 1966. הספר יצא (בכריכה רכה) בהוצאת Harper & Row Publishers.

סילביה פלאת'

מאנגלית: עודד פלד

קצה

הָאִשָּׁה מֻשְׁלֶמֶת.
גּוּפָהּ

הַמֵּת לוֹבֵשׁ אֶת חִיּוּךְ הַהֶשֵּׂג,
אַשְׁלַיִת הַכּרַח הַיְוָנִי

זוֹרֶמֶת בְּחֲלָזוֹנִי הַטּוֹגָה שֶׁלָּהּ,
דּוֹמָה

שֶׁרַגְלֶיהָ הֵיחֲפוּת אוֹמְרוֹת:
הִגַּעְנוּ עַד כָּאן, תַּם וְנִשְׁלַם.

כָּל יֶלֶד מֵת צָנוּף, נָחָשׁ לָבָן,
אֶחָד אֵצֶל כָּל כַּד

חָלָב קָטָן, רֵיק עַכְשָׁו.
הִיא קִפְּלָה

אוֹתָם חֲזָרָה לְתוֹךְ גּוּפָהּ כַּעֲלֵי כּוֹתֶרֶת
שֶׁל וֶרֶד הַנִּסְגָּרִים שָׁעָה שֶׁהַגַּן

מִתְקַשֶּׁה וְנִיחוֹחוֹת מְדַמְּמִים
מֵהַגְּרוֹנוֹת הַמְּתוּקִים, הָעֲמֻקִּים שֶׁל פֶּרַח הַלַּיְלָה.

אֵין לַלְּבָנָה עַל מַה לְהֵעָצֵב,
לוֹטֶשֶׁת עֵינֶיהָ מִבַּרְדַּס הַשֶּׁנְהָב שֶׁלָּהּ.

הִיא רְגִילָה לְכָל אֵלֶּה.
שְׁחוֹרֶיהָ רוֹחֲשִׁים וְנִשְׁרָכִים.

אריאל

קִפָּאוֹן בַּחֲשֵׁכָה.
אַחַר כָּךְ שִׁטָּפוֹן כָּחֹל חֲסַר
מַמָּשׁוּת שֶׁל גִּבְעָה סַלְעִית
וּמֶרְחַקִּים.

לְבִיאַת אֱלֹהִים,
אֵיךְ הָיִינוּ לְאַחַת,
צִיר שֶׁל עֲקָבִים וּבִרְכַּיִם! –
תֵּלֶם

מִתְפַּצֵּל וְעוֹבֵר, אָחוֹת
לְקֶשֶׁת הַצִּוּאר
הַחוּמָה שֶׁלֹּא אוּכַל לְהַשִּׂיג,

עַיִן שְׁחוֹרָה
גַּרְגְּרִים פּוֹרְשִׁים מַלְכּוֹדוֹת
כֵּהוֹת –

דָּם שָׁחוֹר מָתוֹק מִלֹּא הַפֶּה,
צְלָלִים.
מַשֶּׁהוּ אַחֵר

גּוֹרֵר אוֹתִי בָּאֲוִיר –
יְרֵכַיִם, שֵׂעָר;
פִּתּוֹתֵי עֲקֵבַי.

גּוֹדִיבָא
לְבָנָה, אֲנִי מִקַּלֶּפֶת –
יָדַיִם מַתּוֹת, דַּקְדָּקָנִיּוֹת מַתּוֹת.

וְעַכְשָׁיו אֲנִי
מַעֲלָה אַדְוָה צַהֲבַהֶבֶת, זֹהַר יַמִּים.
בְּכִי הַיֶּלֶד

מִתְמוֹסֵס בַּקִּיר.
וְאָנֹכִי
הַחֵץ,

הַטַּל בְּמְעוּף
הִתְאַבְּדוּת, נִמְזָג בַּמַּסָּע
אֶל תּוֹךְ הָעַיִן

הָאֲדָמָה, קַלַּחַת הַבֹּקֶר.

שיר בוקר

אַהֲבָה מְכוֹנֶנֶת צְעָדֶיךָ כְּשִׁעוֹן זָהָב גַּס
הַמְיַלֶּדֶת סָטְרָה בְּכַפּוֹת רַגְלֶיךָ, וּצְרִיחָתְךָ הַקְּרַחַת
תָּפְסָה אֶת מְקוֹמָהּ בֵּין אֵיתָנֵי־הַטֶּבַע.

קוֹלוֹתֵינוּ מְהַדְהֲדִים, מְהַלְּלִים אֶת בּוֹאֲךָ. פֶּסֶל חָדָשׁ.
בְּמוּזֵיאוֹן פָּרוּץ לָרוּחַ, עֵרֻמְּךָ
מֵעִיב עַל בִּטְחוֹנֵנוּ. עוֹמְדִים שָׁם חַסְרֵי הַבָּעָה כְּקִירוֹת.

אֵינֶנִּי אֹמֶרֶת יוֹתֵר
מִן הָעָנָן הַמְזַרְזֵף מַרְאֶה לְשַׁקֵּף אֶת מְחִיקָתוֹ-הוּא
הָאֹטֶת לְמַגַּע רוּחַ.

כָּל הַלַּיְלָה נִשִּׁימַת־הָעֹשֶׁן שֶׁלְּךָ
מְהַבְהֶבֶת בֵּין שׁוֹשַׁנִּים וְרֹדוֹת תְּפִלּוֹת. אֲנִי נֵעוֹרָה לְהַקְשִׁיב:
יָם מְרֻחָק נָע בְּאָזְנִי.

צְרִיחָה אַחַת, וַאֲנִי כּוֹשֶׁלֶת מִן הַמִּטָּה, כְּבֵדָה כְּפָרָה וּפִרְחִית
בִּכְתֹנֶת הַלַּיְלָה הַוִּקְטוֹרְיָאנִית שֶׁלִּי.
פִּיךָ לְרוַחָה פָּעוּר כְּשֶׁל חָתוּל. רִבּוּעַ הַחַלּוֹן

מַלְבִּין וּבוֹלֵעַ אֶת כּוֹכָבָיו הַמַּשְׁמִימִים. וְעַכְשָׁיו אַתָּה מְנַסֶּה
צְלִילִים מִלֹּא הַחֹפֶן;
הַתְּנוּעוֹת הַזּוֹכוֹת גּוֹאוֹת כְּכַדּוּרִים פּוֹרְחִים.

הגורם המכונן בשירה

לקח תיאורטי מתוך שבע מונוגרפיות

צבי לוז

א.

מונח "גורם מכונן" יש להבין מרכז פואטי־תמטי, המיוחד למכלול שירתו של משורר מסוים, והקובע מן העומק את גילויי השטח של הבעתו, הן מבחינת ערכיה הצורניים והן מבחינת ערכיה התוכניים.

בעצם, אין בזה חידוש, כבר הבחינו רבים וטובים כי שירות מסוימות – ובמיוחד האותנטיות והמקוריות שבהן – מהוות כל אחת מעין מערכת שמש, מרכז מקרין שתלויות בו מערכות משנה, צבאות שמים וגילויי־ארץ. תכליתו של מאמר זה היא לעמוד על תוקפו הגורלי של הגורם המכונן בשירה, בתור מקור ההבעה ותכליתה. לאמור, לא רק נקודת־ההתלקחות הראשונית של השיר היא תוצאה מתכתיבו של גורם מכונן, שהוא לעתים גלוי ולעתים סמוי, אלא כל אמצעי־העיצוב, הישירים והעקיפים, וכל נושאי השיר האמורים בו, נגזרים ממנו. זה כוחה של חוקיות פנימית, סגולית, הנחקקת בתוקף סמכותו העליונה של יוצר על יצירתו. ולעתים קרובות – והן החשובות ביותר – מסתבר שכל תכלית ההבעה אינה אלא חיפושו של מרכז אישי, וגילויו באמצעות השירה.

מדובר אפוא בעיקרון ראשוני, מקור בכוח, המשלב בפועל את הנחות־היסוד הפואטיות עם גורמות צורניות מכאן, ועם גילומים תמטיים מכאן. וכיוון שמדובר בתחום העקרונות הרֶגולטיביים, יש המכנים אותו גם "עיקרון מכונן".

אין להבין מכך, שפעולתו של גורם ראשוני זה היא מודעת ומכוונת. ברוב המקרים – להפך: זוהי פעולה פנימית בלתי מודעת, ציות ספונטני לעיקרון טבוע, נתון מראש, המממש את עצמו בהבעה, כדרך שמבנה־עומק סמוי, מיוחד ואידיוסינקרטי, מתממש במבני־שטח גלויים. השיר הנכון אינו הפקה שרירותית של הבעה, העשויה לשנות את כיווניה כשבשבת הנענית לרוח מקרית, אלא הוא גילומו של הכרח פנימי – הוצאה לפועל, לאור עולם, של חוק, של מערך הנחות מוקדמות. בדיעבד – בשיר עצמו, בהפקתם של ניסוחים ושל המחשות פיגורטיביות, עדיין נשמרות מתחת לדברים, בעקביות מרשימה, אותן הנחות יסוד. מכאן הרגשת האחדות שבריבוי, העקביות שבתוך התפתחויות ואף סתירות, השלמות האסתטית הכוללת – כל מסכת הרשמים שמעוררת בקורא שירה ראויה לשמה. אכן, היא דוחה כל מקריות, היא נמנעת מהרפתקה מזדמנת (הזדמנות היא דרכם של שירים לעת־מצוא) ונענית לעצמה, כלומר: מוכתבת תמיד, ממנה ובה, בתכתיביו של הגורם המכונן.

ב.

מציאותו ואיכותו של הגורם המכונן עשויות לשמש קריטריונים להבחנת שירות זו מזו, ואולי אף להערכה אסתטית מקפת של סגוליותו של מכלול שירי. מכלול שנעדר ממנו גורם מרכזי מתפזר לצדדים, נוטה אחרי אופנות חולפות, חסר סימני־ייחוד עצמיים, שאין דומה להם. השגיו האסתטיים – ובוודאי שאפשריים השגים מרשימים גם בהיעדר כינון מרכזי – אינם מצטברים למערכת אחידה וקוהרנטית. ואילו שירות המיוסדות על עיקרון פנימי דומיננטי, מקיימות בתוכן את החוקיות הפנימית המיוחדת, שהיא סימנה של האותנטיות.

אין זה אומר דבר על גדלותם או צמצומם של עולמות שיריים. אפשריים עולמות גדולים חסרי מרכז, ועולמות מצומצמים יותר ומרוכזים היטב; כשם שאפשריים עולמות גדולים ומרוכזים, ועולמות קטנים ומפוזרים (דוגמאות שמיות להלן). אבל זה אומר משהו על מידת המהימנות שבעולם המסוים, על סגוליותו העצמית. כמובן, הניסיון להגדיר גורם מכונן הוא מסובך, מצריך דיונים טקסטואליים נרחבים, השוואות, מציאת מכנים משותפים, הבחנות בין עיקר וטפליו; וגם אז אין הממצאים מגיעים אלא אל ניסוחים טנטטיביים, הפתוחים לוויכוח. כי תמיד יימצאו במכלול גם דוגמאות אחרות, החורגות מהקרנת המרכז ואף סותרות אותו. גם יצירה אחדותית היא רבגונית ומורכבת, מושכת לכיוונים שונים ואף סותרים: מצבי רוח משתנים ומתחלפים, חזונות ממירים את פניהם, הכרות מתחלפות. ובכל זאת, עם כל הגיוון והמורכבות, מגלות שירות מסוימות – ודווקא האותנטיות שבהן – מרכזים מכוננים ייחודיים. לכן, גם אם אפשר לחלוק על הגדרת מרכז מכונן בשירה מסוימת, קשה לחלוק על עצם קיומו, על התופעה האמנותית של התרכזות סביב מרכז. אביא

ת.נ. ביאליק

אפוא הגדרות טנטטיביות של מרכזים מכוננים בשירות מדורות אחדים, רק כדי לסבר את העין בדבר מציאותם ופעולתם.

הנה הגדול במשוררי העברית המתחדשת, ביאליק, סב על ציר, שקוטבו האחד הוא אלוהים וקוטבו האחר המראות, ובתווך, בין קוטב לקוטב, בעיית הלשון האמנותית (גילוי וכיסוי). עניינים אלה מתלכדים בשירתו לידי קומפלקס פואטי־תמטי מורכב וכבד משקל, המקיים שירה גדולה. טשרניחובסקי התרכז סביב מעמדו של האדם בקוסמוס ובתרבות, מעמד רב־משמעי המתבטא בבעיית חירותו. מתוך מרכז זה פיתח את יצירתו העשירה. יעקב פיכמן יסד את יצירתו על המתח הפורה שבין מראות שלום, ברוח פסטורלית אידילית, ובין חזות תהום טרגית. מתח זה היה אצלו מקור היצירה, ופענוחו הוא תכליתה. יעקב שטיינברג אינו חדל מלתהות על שאלת "הבל הבלים" ומתעצם בשאלות קיומיות על

טעם החיים. צעיר דור התחיה, יעקב לרנר, מתייחד בתנועה דיאלקטית, שיוצאת ממצב סטטי, מתעוררת לידי דינמיות, ושבה להיות כשהיתה מלכתחילה. בדור הבא בולט פוגל, הממוקד סביב בעיות הזמן, החלופיות והמוות. ש. שלום מתייחד עם מסתורי העולם, שהם מסתורי הנפש. אצ"ג מודד הכול במבט מיתי, הנעוץ במערכת מורכבת של אדנות לאומית, שואה וחזון ותקומה. ואילו משורר כדוד רוקח חותר לגבש את הזמן, לשוותו כקפוא עד כדי התאבנות, ולשם כך הוא מרבה בדימויים מתחומי האבן הנייחת. אברהם חלפי משוקע כולו בדילמה הנצחית בדבר ישותו או אינותו של אלוהים, שממנה נגזרות מערכות יצירתו.

בדור בני הארץ ניכרת סידרה של יוצרים, המרוכזים במראות השתיה הארצישראליים. ראשונה היתה אסתר ראב, שמיטב הבעתה תלוי תמיד בחזון מראות ילדותה. אחריה בא יזהר, אמנם בפרוזה – אך הפרוזה שלו פיוטית, נענית לחוקי השירה – שכל סיפוריו כרוכים במראות הארץ. ואחריו – ע. הלל, המגלה חוקיות פנימית עקבית, היוצאת מממשותם של המראות, מגיעה עד ראייה ארכאית וארכיטיפית, מבלי לנתק את שורשיה במראות. אבל אפילו בדור בני הארץ אפשרית נטיה הפוכה, כמו בשירתו של עוזר רבין, המצטיינת בהתכנסות נחרצת בחלל עולם פנימי, שהוא מקור ההבעה ותכליתה.

ג.

מי שעולה ביצירתו ומתנשא עד התואר הרם "משורר אמת" – מגביל את עצמו, מדעתו או בתת־הכרתו, בהגבלות האותנטיות. רק מה שנובע אורגנית מן הגורם המכונן שלו – הוא אותנטי לגביו; וכל שלל הנושאים והעניינים החורגים מחוץ לעיקרון הפנימי שלו, אין הם אותנטיים לגביו, והוא מושך ידו מהם אינסטינקטיבית, או נכשל בהם ומרופף את הבעתו. אם כך, סימנו של משורר אמת היא ההגבלה במסגרת הנחות־היסוד שלו. אין הוא מעוניין כלל – ובוודאי אינו יכול מבחינה אמנותית – להיענות לרוחות נושבות ולאופנות חולפות אלא רק לצו הפנימי שלו. הנתון הראשוני של אישיותו היוצרת הוא כעין צופן גנטי שלו.

הביקורת והמחקר של הליריקה מחפשים תמיד אחרי "האופייני", "הסימפטומטי", "האמין" או "המהימן", כתארים לאותה "נקודת ראות לירית". כינויים אלה מעידים על הכרה בתחומו האותנטי של המשורר, המיוחד לו לבדו מבחינה פואטית ומבחינה תמטית גם יחד. כי, כאמור, הגורם המכונן הוא הקושר את הקשר החד־פעמי בין הנחות־יסוד פואטיות ובין גילומיהן של הבעות ממשיות, קובע "אחדות אמנותית" ו"שלמות" במכלול המורכב של היצירה.

לכן מורגשת פעולתו הרגולטיבית של הגורם המכונן במיוחד בז'אנר השירה הלירית. בז'אנרים אפיים ודרמטיים מיטשטשת הגורליות של גורם מכונן אישי, בגלל עצם ההנחות האובייקטיביסטיות והפלורליסטיות של הז'אנרים; אבל הליריקה היא ביסודה וידויית, דיבור המניח אמון ואמינות. המשורר מביע, אם באופן ישיר ואם בדרכי עקיפין, איזו ראות אישית, איזו חזות, והקורא נותן לו אשראי של אמון. ההבעה מכאן והאמון מכאן תלויים בהתאמה אמנותית בין עקרונות ראשונים ובין תוצאותיהם. התאמה זו כונתה מכבר בכינויים רבים ומגוונים, והעלאתה בהדגשה בולטת, בכינוי מובחן ומוסכם, מעמידה על החשיבות התיאורטית והמעשית של אותו גורם המכונה כאן מכונן.

קֶשֶׁב לגורם המכונן מכתיב דרכי קליטה נכונה. כיוון שזה גורם מתמיד, חותם קבוע של האישיות היוצרת, הוא מחייב התבוננות סינכרונית, הנאחזת בערכים מתמידים שביצירה. ההתבוננות הדיאכרונית, ההכרחית לחישוף תמורות והתפתחויות במהלך זמנה של היצירה, אינה צריכה – ואינה יכולה – להאפיל על הגורם המכונן. ■

שמואל שתל

קילומטרים של שנים

– "הַלְוַאי וְאַגִּיעַ לִשְׁנַת הָאַלְפַּיִם" – –"
אָמַר לִי זֶה, הַיּוֹשֵׁב לְצִדִּי וְעֵינָיו תָּרוֹת
בְּלוּחַ־הַמִּסְפָּרִים שֶׁבִּמְכוֹנִיתִי, הַמַּמְשִׁיךְ לְגַלְגֵּל קִילוֹמֶטְרִים אֶלֶף וְעוֹד
כְּמְעַט אֶלֶף שָׁנִים כְּיוֹם אֶתְמוֹל כִּי יַעֲבוֹר – –
הִנֵּה הָאֶחָד עִם שָׁלוֹשׁ הַתְּשִׁיעִיּוֹת לִימִינוֹ וּכְבָר
מוֹפִיעַ הַשְּׁנַיִם, עִם אֲפָסִים שְׁלוֹשָׁה, עוֹלִים מִן הַנִּסְתָּר – –
כְּאִלּוּ אֲנִי הוּא הָרוֹשֵׁם בְּדֹוּשֶׁת הַדֶּלֶק, בְּרַגְלִי,
אֶת הַמִּסְפָּר הָעָגֹל, הַמְיֻחָל, עִם הַשֹּׁבֶל שֶׁל הַרְבֵּה אֲפָסִים גְּמוּרִים

וְאִלּוּ הוּא, בְּרוּחוֹ עַל דֹּוּשֶׁת הַזְּמַן, מְגַלְגֵּל לִשְׁנַת הָאַלְפַּיִם
דֶּשֶׁ בַּעֲקֵבָיו מִסְפָּרִים עֲצוּמִים בַּמֶּרְחָק וּבַזְּמַן –
מִסְפָּרִים עֲגֻלִּים בַּסָּךְ, אֲפָסִים אֲפָסִים –
גַּם אִם יִתְפַּשׁ אַלְפֵי קִילוֹמֶטְרִים בִּשְׁנַת־אוֹר מְמַהֶרֶת –
גַּם אִם יָצִיץ בִּשְׁנַת הָאַלְפַּיִם שֶׁלְּאַחַר אוֹ לִפְנֵי
הַסְּפִירָה –
הַאִם
כְּבָר מָלְאוּ שְׁנוֹתָיו?

שלי

אֵת הַדְּמוּת אֲשֶׁר חָוָה
פֵּסֶל בְּעֶשֶׁר אֶצְבְּעוֹתָיו
הָיְתָה אוֹ לֹא הָיְתָה

וְהַצֵּלֶם שֶׁבְּזוּת־עֵינוֹ תָּפַשׂ
אֶת דְּמוּת הָאֶבֶן שֶׁחִיְּתָה
בְּעֶצֶב נְקִישׁוֹת אֶזְמֵל

וַאֲנִי שֶׁגָּזַרְתִּי אֶת צַלְמָה
מִתּוֹךְ עִתּוֹן־חֵלֶק־לָאֲלָפִים
לִהְיוֹת שֶׁלִּי

כְּדֵי לִשְׁלוֹף אוֹתָךְ הַיּוֹם
מִתַּחַת דַּפֵּי־עָבָר מְאֻבָּקִים

הֵאַרְתִּי אֶת כָּל־כֵּלַי
עוֹרַרְתִּי כָּל גִּיד שֶׁבִּי
כְּאִלּוּ אֲנִי הָיִיתִי הַפֵּסֶל

בְּטֶרֶם נָגַע בָּאֶבֶן

כְּאִלּוּ הָיִית הָאֶבֶן
שֶׁלֹּא נָגַע בָּךְ
הַפֵּסֶל

רק עכשיו, כשהאבק כבר שקע

השירה העברית בשנות השישים – חלק א׳

יאיר מזור

״זְמָנִים חֲדָשִׁים אֵינָם מַתְחִילִים בְּבַת אֶחָת.
סָבִי כְּבָר חַי בַּזְּמַן הַחָדָשׁ.
נָכְדִי בְּוַדָּאי עוֹד יִחְיֶה בַּיָּשָׁן.״

ב. ברכט. מתוך: ״הזמנים החדשים״.
(תרגום: ב. הרשב).

א. נסיגת השירה

ייבים להודות: למרות התמורה המכרעת שהתחוללה בשירה העברית עוד בראשית שנות החמישים (זך, עמיחי, אבידן, חבורת ״לקראת״ והנפת נס המרד הפואטי נגד האסתטיקה האלתרמנית ואיתה השלונסקאית), ולמרות שאותה תמורה נסקה וצברה תאוצה נוספת במהלך שנות השישים, השנים שמתחילים לספור, החל משנות השישים ואילך, אינן שנות בשורה מבחינת השירה העברית־הישראלית. כי מכאן ואילך, מאותו קו תפר, או קו פרשת המים האסתטי־היסטורי הנמתח אי־שם בין שלהי שנות החמישים לבין ראשית שנות השישים, מתחילה נסיגת השירה הישראלית מפני הסיפורת הישראלית. ובכן, נכון: תופעה דומה התחוללה גם ביחסי הכוחות שבין השירה לסיפורת העולם המערבי, אם כי לפחות שני עשורים קודם לכן. כי למרות שהספרות העברית החל מראשית תקופת ההשכלה מאמצת מודלים אסתטיים שעוצבו בספרות המערבית (ובעיקר גרמנית, צרפתית, אנגלית ורוסית), תמיד מסתמן פיגור היסטורי.

כלומר, הספרות העברית נידונה תמיד לאיחור ולפיגור כשמדובר ב״הגירה״ אליה של המודלים האסתטיים של ספרות המערב, למרות הרגישות והקשב להם, אשר תורגמו לשאיפת השתייכות אליהם. כי הפער הגיאוגרפי־תרבותי בין ״אגן ההעגנות״ של הספרות העברית לבין הספרות המערבית, עדיין נותר על תלו, עמוק ומפריד. וההתעסקות של הספרות העברית בעצמה, בעיצובה המחדש ומתחדש, בתגובה למציאות לאומית התובעת מאגרי אנרגיה גדולים (החל בגיבוש הלאומיות היהודית־עברית בראשית תקופת ההשכלה דרך צמיחת הציונות הלאומית והמדינית וגיבוש המרכז ההתיישבותי בארץ ישראל, ועד מלחמת השחרור, הקמת המדינה מתוך המשך המאבק על קיומה, עצמאותה ועיצובה) אף היא נשארה כשהיתה, במצב צבירה קיצוני, בדציבלים מועצמים.

כך שהחל מספרות ההשכלה העברית של סוף המאה השמונה עשרה (ובעיקר המשכה במזרח אירופה, בתאוצתה המצטברת ממחצית המאה התשע־עשרה ואילך) ועד היום למעשה, הספרות העברית מבקשת להשתייך לספרות המערבית, אך מגשימה וממשת את אותה שאיפה בפיגור ובאיחור, מחמת אותן הנמקות, סיבות ונסיבות. ובעיקר, הגדיעה הגיאוגרפית והפער התרבותי, והעיסוק ״בעצמה״ המוכתב על־ידי נסיבות היסטוריות־לאומיות, שאפילו אופיין משתנה, עוצמתן הקיצונית אינה מתקהה.

כאן כבר שבים לנסיגה של השירה העברית לעומת הנסיקה הסימולטנית של הסיפורת העברית בשלהי שנות החמישים. וכאן אף שבה, צפה ומתייצבת השאלה: מה גרם לאותה תמורה דרסטית ביחסי הכוחות בין השירה לסיפורת? ולא רק מה גרם לאותה תמורה. כי כאן כבר מסתמנת ומתנסחת שאלה נוספת המשיקה לקודמתה: מה הסיבה שנסיגת השירה ונסיקתה הסימולטנית של הסיפורת התחוללו בתקופה האמורה דווקא, ולא באחרת?

האמירה הרווחת כי האמנות היא ראי למציאות היא אכן, בהחלט בנאלית. אך לא פחות מכך היא אמיתית. או לפחות באורח חלקי. וזה בהחלט לא מעט. ובכן. האמנות מתפקדת על תקן של ראי למציאות הואיל והאמנות מגיבה למציאות שבתחומיה היא נוצרת, שבחיקה היא ניצוקה ומעוצבת. למשל: שירתם של עזרא פאונד וט.ס. אליוט. המגמות הפואטיות המפגינות בשירתם גדיעה ועמימות במישור התמטי, קיטוע תחבירי, האופי המפורר, הרופף, המשוסע והרצוף של רצף הטקסט, העדרם של קישורי נביעה סיבתיים בין אברי הטקסט המצטברים – כל אלה ועוד הם במדה ידועה, מובהקת ומובחנת כאחת, תגובה אסתטית למלחמת העולם הראשונה, מלחמה שהישרתה תחושה של קריסת סדרים מסורתיים, של התמוססות מוסכמות, שנראו קודם המלחמה כה חסונות ואיתנות, של התמוטטות אמונות שנראו עד כה חסינות ומשרות שלווה.[1]

ודאי. קשר הנביעה בין קריסת הסדרים ההיסטוריים הממוסדים במהלך ולאחר מלחמת העולם הראשונה לבין האופי המפורר המופגן בשירתם המודרנית של פאונד ואליוט לאחר המלחמה, אינו היחיד המנמק את הצביון הרצוץ של רצף הטקסט בשירתם, את הקיטוע התמטי והתחבירי הבולט בשירתם. יש הנמקות אחרות, נוספות, המתנסחות במפלס אסתטי־אוטונומי, והוא משולל שייכות – לפחות ישירה – לנסיבות היסטוריות כאלה או אחרות. בסופו של דבר, ובבראשיתו של דבר, התפתחות פואטית המעצבת צורות חדשות, היוצרת דרכי ביטוי חדשות, היא תוצאת אבולוציה אמנותית פנימית, שאינה תמיד רתוקה לקורות המציאות החוץ־אמנותית ואינה כפותה לכללה.

כך, למשל, בציור המודרני. הקוביזם נוסח פיקאסו וז׳ורג׳ בראק, לדוגמה, הוא עדות לאותה טענה. ובכן, נכון: ראשיתו של הקוביזם עוד בעבודתו של פול סזאן, שהקדימה את פיקאסו ובראק. אבל סזאן חושף את היסודות הקוביסטיים של המציאות בלי לפרק את קווי המתאר שלה, בלי להתכחש ולהתנכר ליסודותיה הריאליסטיים. פיקאסו ובראק, לעומת זאת, עשו צעד נוסף אחד. ואולי יותר מאחד. הם לא רק חשפו את יסודותיה הקוביסטיים החסויים כביכול של המציאות הריאליסטית, אלא הם אף התנכרו לחוקיה, פירקו את המציאות והרכיבו אותה מחדש בקומפוזיציה המתכחשת לזו הידועה והמוכרת. הקומפוזיציה הקוביסטית החדשה של פיקאסו ובראק, המתגרה ומורדת בעקרונות הקומפוזיציה הריאליסטית, הדוחה את חוקי המציאות האמפירית, משיגה בין השאר סימולטניות קליידוסקופית של נקודות תצפית: האובייקט המצויר מוצג ברגע נתון מכמה נקודות תצפית שונות ומשתנות בתכלית. כך שניתן לאתר ולאבחן נקודת השקה עקרונית – המסתמנת במפלס האסתטי – בין הקוביזם החדשני והמרדני

של פיקאסו ובראק לבין שירתם המודרנית של פאונד ואליוט: כאן וגם כאן המציאות המחוקה מפורקת לחלקיה ומעוצבת וניצוקה מחדש, תוך כדי יצירת רושם של רצף רצוץ, גדוע ומקוטע. אלא שפיקאסו ובראק הקדימו בקוביזם הנועז שלהם את מלחמת העולם הראשונה. כך, דרך משל, התמונה הנודעת של פיקאסו המתארת כינורות מפורקים (וכותרתה: "טבע דומם") משנת 1912.

מתוך כך, לא ניתן לטעון כי קריסת הסדרים המסורתיים במלחמת העולם הראשונה הכתיבה את הקומפוזיציה המרוסקת של הקוביזם החדשני. כי כאן ההנמקה מעוגנת במאגר ההנמקות האמנותיות, האוטונומיות לאמנות לבדה ואינן תוצר מגע עם המציאות החוץ־אמנותית. כלומר, סיבות אסתטיות הכתיבו את החדשנות האסתטית ולא סיבות היסטוריות־חברתיות.

מכל מקום, קרוב לוודאי שפיקאסו ובראק יצרו אסתטיקה חדשה, נועזת וגדועה למראה, כי הרגישו שהצורות האסתטיות הקודמות כבר מיצו את עצמן, ומתוך כך חשו בדחף לחדש, ליצור משהו שונה.

הנחה דומה ניתן להחיל על שירת פאונד ואליוט, קל וחומר שאליוט ניסח באורח תיאורטי את מרידתו האסתטית בפואטיקה הרומנטית, את דחייתו האסתטית של שירתם הרומנטית־ויקטוריאנית של טניסון וקולרידג'.[2] (מדובר, אגב, באליוט המוקדם יחסית, עד שנות השלושים, לפני שנשבה בקסמי הדת האנגליקנית ושב לחיקה המחומם ומרופד היטב של השמרנות). ובכן: האמנות אינה רק ראי למציאות. האמנות היא גם ראי לאמנות. כלומר, לא רק תהליכים היסטוריים־חברתיים מכתיבים, מתנים ומתעלים את התפתחות האמנות. לא רק המציאות מעצבת את האמנות (האמנות, אגב, בניגוד לתקוות הנאיבים, משוללת השפעה על המציאות, ואם בכל זאת, אז במינון מינימלי). אף האמנות משפיעה על האמנות: האבולוציה האסתטית מתעצבת מתוך דיאלוג הדדי בין גישות אמנותיות שונות, במהלכו הדור החדש מורד בקודמו, מבקש לחדש, ומתוך כך מואס במוסכמות המסורתיות ומנסה לנדותן ולהדיחן. וכאשר המוסכמות המסורתיות עומדות בדרכו של הדור החדש והמחדש, הוא מנסה לסלק אותן, לרסק אותן, או לפחות לסדוק אותן. ולהמשיך בשלו. או בלשון אחר: התפתחות אמנותית המושתתת על דיאלקטיקה פנימית, על ויכוח יצירתי בין דורות הניצבים כיריבים משני צידי במת האבולוציה האמנותית. אך עובדה אחת אינה בהכרח מעיבה על האחרת ונוכחותן הסימולטנית אינה בהכרח בסימן סתירה. כלומר, מצד אחד, המציאות אכן משפיעה על האמנות. אך מן הצד האחר, לא פחות מכך האמנות משפיעה על האמנות, ואלה שני צדדים של אותו מטבע עצמו, הוא מטבע

אברהם שלונסקי

האבולוציה של האמנות.

וכאן כבר שבים לשאלה: מה גרם לנסיגת השירה העברית ולנסיקתה הסימולטנית של הסיפורת העברית אי־שם בשנות החמישים? ומה גרם לאותה תמורה בנדנדת הכוחות ההדדיים של השתיים להתרחש ולהתגשם דווקא באותה תקופה ולא באחרת? את התשובות אפשר למצוא בשתי האפשרויות הפוטנציאליות האמורות: במציאות החוץ־אמנותית ובאמנות עצמה.

ב. אמנות ומציאות

ייתכן שנסיגת השירה ונסיקתה הסימולטנית של הסיפורת כרוכות קודם כל בתהליכי התפתחות פנימיים שברפובליקת האמנות. כידוע, אחד העם טען במאמרו "עבר ועתיד", כי בחייה של כל אומה ניתן לאתר ולאבחן התפתחות פנימית המושתתת על שלושה שלבים הקשורים באורח נסיבתי: התגבשות, בשלות (או שיא) ונסיגה לקראת סיום, בשקיעה חרישית ומורגשת כאחת. ייתכן, שמודל לידה־התפתחות־דעיכה דומה מכתיב ומתנה את נתיב, או ערוץ האבולוציה של צורות ספרותיות. הטרגדיה, למשל, הפגינה נסיקה שיאית בשלב מוקדם יחסית של התפתחותה, ביוון הקלאסית (אם כי אותו שלב מוקדם היה ממושך למדי, וראשיתו בטרגדיות של אייסכילוס וגיבושו בבשלות הטרגדיות של סופוקלס) ולאחר מכן החלה לדעוך. ובכן, דעכה, אך לא חלפה מן העולם. כי לאחר כאלפיים שנים של תרדמה פואטית (החל מהמאה הרביעית לפני הספירה) ידעה הטרגדיה עדנה חדשה, בניאו־קלאסיקה הצרפתית של המאה השבע־עשרה (ובמיוחד הטרגדיות של ראסין וקורנייי), ושלא לדבר על הטרגדיה השקספירית במאה השמונה עשרה. וכאן כבר שבים לאבחנתו של אחד העם, ובהקשר דומה: אחד העם טוען כי סיום, נסיגה ודעיכה בחייה של אומה אינם מבשרים בהכרח את סופה וכליונה המוחלטים. כמו שכתוב אצל אלתרמן, "גם למראה נושן יש רגע של הולדת", גם אומה שידעה דעיכה יכולה להתנער ממעמדה הכבוי, לפתוח דף חדש, להתחיל מבראשית. ובקונטקסט אסתטי: עיין, כאמור, ערך "טרגדיה". ייתכן שתהליכי אבולוציה דומים מכתיבים (ולו באורח חלקי) את ערוצי ההתפתחות ההיסטורית־אסתטית של השירה והסיפורת. לידת השירה, כידוע, הקדימה את לידת הסיפורת בשנים רבות. וכנראה אפילו רבות מאוד. ייתכן אפוא, שנסיגת השירה ונסיקתה הסימולטנית של הסיפורת מעוגנות – ולו באורח עקיף, רפה, רופף – בהפרש הגילים בין השתיים. אולי גילה הצעיר יחסית של הסיפורת לעומת גילה הקשיש אבסולוטית של השירה קשורים איכשהו בנסיגת השירה ובשגשוג הסימולטני של הסיפורת. אולי. כך אולי בספרות המערב וכך אולי אף בספרות העברית. ומכאן: משום שהשירה קשישה יותר מהסיפורת, היא מקדימה את הסיפורת בצניחתה לקראת נקודת המיצוי האבולוציונית שלה. וכאמור: אולי. מכל מקום, חשוב לשוב ולשנן בהקשר הנתון את

נתן אלתרמן

קביעתו של אחד העם כי סוף לעולם אינו סוף סופי, סוף מוחלט. תמיד מתאפשרת ראשית חדשה, תמיד מסתמן סיכוי לעיצובן של צורות ביטוי חדשות (או שיקומן ושחזורן של ישנות) המצמיחות תאוצה אבולוציונית חדשה ונמרצת. וכבר כתבנו: ראה מקרה הטרגדיה. עד כאן, כאמור, בשטח השיפוט של הפואטיקה: אבולוציה דיאלקטית של צמיחה וקמילה וצמיחה מחודשת מכוחן של הנמקות פואטיות המשוללות שייכות למציאות חוץ־אמנותית. אלא משום שהתפתחות האמנות מוכתבת לא רק על־ידי דינמיקה פואטית פנימית אלא עוד מכוח ומכורח תהליכים היסטוריים־חברתיים. ייתכן כי נסיגת השירה לעומת נסיקתה הסימולטנית של הסיפורת היא אף (באורח חלקי לפחות) תולדת תמורות היסטוריות־

חברתיות. או אפילו תמורות בתחומי המדע והטכנולוגיה. ואחרות. כמו, למשל, המצאת המצלמה במאה התשע־עשרה שהשפיעה במדה ידועה על המדיניות האמנותית בתחום האמנות הפלסטית: אחת הסיבות שהציור האימפרסיוניסטי דחה את חיקויה המכני, משולל הפרשנות, של המציאות, היתה העובדה הפשוטה שהמצלמה מטיבה לעשות זאת מן המיומן שבציירים. ודאי: היו אף סיבות אסתטיות "טהורות" שפילסו את מסלול האימפרסיוניסטים, שדחקו בהם להפסיק לחקות את המציאות באורח מכני (אם כי אפילו בחיקוי אדוק של המציאות תמיד מסתמן אף יסוד פרשני) ולהציע את פרשנותה האמנותית. אך אין בכך כדי לגרוע מחלקה המדרבן של המצלמה, נציגת המציאות הטכנולוגית, החוץ־אמנותית, בעיצוב המגמה החדשה בציור המודרני. כך שייתכן שגם נסיגת השירה ושגשוגה הסימולטני של הסיפורת מותנים על־ידי נתונים מן המציאות, שאינם רק היסטוריים או חברתיים אלא אף טכנולוגיים, או אפילו מעוגנים בתמורות דרמטיות במדע. ואותן תמורות טכנולוגיות ומדעיות אכן התחוללו בקצב מואץ ונמרץ החל מראשית המאה העשרים. והן אכן השפיעו־באורח מכריע ושינו באורח משמעותי לא רק את מציאות חייו היום־יומית של האדם המערבי אלא עוד את הדפוסים האסתטיים המסורתיים, בכל מפלסי האמנות לסוגיה.

וככל שהואץ קצב התמורות הדרמטיות במציאות היום־יום, כן הואץ קצב התמורות המכריעות והעמוקות שהתחוללו באמנות.

ואחד השינויים היותר בוטים ודרמטיים שהתחוללו בעולם המודרני הוא הצטברותה של תאוצה מסחררת בקצב החיים: העולם המודרני הפך אלף מונים מהיר יותר מהעולם הישן שהשאיר מאחור. ואולי כאן מצטיירת קורלציה בין שתי התופעות, קשר נביעתי בין האצת קצב החיים המודרני לבין הישמטות השירה ממוקדי השליטה הפואטיים. כי הנתונים הפואטיים של השירה, תעודת הזהות הז'אנרית של השירה, הדפוסים האסתטיים היסודיים של השירה, אינם עושים אותה מדיום אמנותי המתאים לקצב מואץ, מסחרר, סוחף, גורף. להפך. מאגרי המהירות של הטקסט הספרותי, פוטנציאל קצב התקדמותו, מעוגנים בעיקר בעלילה. כי עלילה מושתתת על התפתחות, והתפתחות היא תנועה ורק תנועה יכולה להיות מהירה. ואילו השירה – בניגוד לסיפורת – בדרך כלל משוללת עלילה על־פי טבעה ומכוח עקרונות המדיום.

לא רק מאגרי המהירות של הטקסט הספרותי מעוגנים בעלילה. העלילה מפגינה חלק חשוב מ"הפיגמנטים הריאליסטיים" של הטקסט הספרותי. כלומר, העלילה מפיקה דמיון מדויק, הדוק, קולע, לאנשים ולהתרחשויות המוכרים לקורא מהריאליה של חייו: אנשים נולדים, מתים, אוהבים, רבים, נפגשים, נפרדים, מבטיחים, שוכחים, לא אחת מקיימים, אך תמיד מתמודדים עם קשיים, לפעמים נכשלים, לפעמים מתגברים, ואם נכשלים, לפעמים נופלים, לפעמים קמים, משתקמים, ממשיכים הלאה, ושוב אוהבים, ושוב רבים, ושוב מבטיחים ושוב שוכחים, וכן הלאה והלאה. והלאה. כך בחיים. וכך בעלילה המעוגנת בסיפורת. לפחות כך יכול להיות רק בעלילה המעוגנת בסיפורת. ולא בשירה. כלומר, העלילה קומוניקטיבית מאוד מבחינת הקורא, מתחברת לחייו באותן נקודות חיתוך אותן הוא מטיב להכיר. העדר העלילה בשירה מקשה עוד יותר על "עיכולה" מבחינת הקורא, על תהליך קליטתה. גם אצל קורא רגיש וקשוב שצריך להתאמץ כדי לפצח את הצופן האסתטי של הטקסט השירי, להקדיש מחשבה שיטתית וממושטרת כדי לפענח את הקוד השירי. ללמדך: אף כאן ניכרת האיטיות של השירה שאינה מיישרת קו עם המהירות הגורפת של העידן המודרני. וגם האופי המופנם של השירה, הסגירות האסתטית שלה אשר פחות מהסיפורת מתחברת לעולם המציאות החיצון, אולי אפילו האופי הפילוסופי יותר של השירה ביחס לסיפורת, העובדה שהשירה נוגעת נגיעה ישירה יותר ברגשות "נטו" מתוך ויתור מודע על עלילה, שהיתה יכולה לקרב אותה יותר למציאות החיים החיצונית; הנטיה של השירה להתמקד ב"אני הלירי" של הדובר בשיר ופחות להיפתח למכנים משותפים השאובים ממודלים של חיי יום־יום, אליהם חש הקורא קרבה מיידית, טבעית, מובנת מאליה, שאינה תובעת "פירושי רש"י" – כל אלה ועוד מתפקדים ופועלים בניגוד לטובת השירה, כאשר מדובר ביכולתה לחקות ולשקף את מהירות העולם המודרני, ליישר איתה קו, ומתוך כך להתחרות באופן אפקטיבי על תשומת לבו של הקורא המודרני, לגרות, לרתק וללבות את סקרנותו. ואילו הסיפורת, שהיא חמושה בעלילה היכולה לחקות ולהקרין את המהירות הרדופה של העולם המודרני, את הקצב המואץ, השוטף וגורף שלו, מפגינה כישורי הישרדות משוכללים יותר בעולם המודרני, ברוח תורת האבולוציה הדרווניסטית; היא מתאימה את עצמה למציאות המשתנה ומשום כך סיכויי הישרדותה משופרים יותר. או כמאמר האמריקאים: בניגוד לשירה, הסיפורת מספקת את הסחורה כאשר מדובר בקליעה לטעמו של הנמען המודרני.

ג. המרד

וכבר כתבנו: מחמת אותם טעמים שנמנו, הספרות העברית המבקשת לשדר בתדר הפואטי של הספרות המערבית, לא פחות מכך, מתמידה לפגר אחר ספרות המערב בכל הכרוך במועד התחוללותן של תמורות ומגמות מפנה. כך שרק בשלהי שנות החמישים ובמהלכן, השירה העברית מתחילה להפגין גירעון מבחינת שליטה ב"שוק הפואטיקה" הישראלי, מתחילה להישמט מעמדת הנוכחות הכוחנית שהיתה ברשותה בתקופת שלונסקי־אלתרמן. מתחילה לאבד גובה. ובמקביל, כאמור, הסיפורת מפגינה גילויים של שגשוג, נסיקה, השתלטות הדרגתית על קהל היעד הפוטנציאלי, צעד אחר צעד; כאשר עמוס עוז וא.ב. יהושע, למשל, מפגינים בראשית שנות השישים גילויים ראשונים ומגששים, נוכחות שכמו עדיין אינה בטוחה בכוחה, שוב אין בכוח השירה להתחרות בהם על היכולת למשוך ולרתק את הפלח המרכזי של זירת קהל הקוראים. ההכרעה כבר נפלה, ולטובת הסיפורת, לכל המאוחר בשלהי שנות החמישים. ודאי: אפשר תמיד להתווכח היכן בדיוק מונח קו התפר, אם בשנה מאוחרת או מוקדמת יותר עובר קו הגבול הכרונולוגי. אבל דבר אחד ברור: בשנות השישים היה כבר המגרש הפואטי של הספרות הישראלית ברשות הסיפורת, ולא השירה. וכאן כבר שבים לשירה העברית בשנות השישים. משום שכאן כבר משיקים לא רק לשינוי שהתרחש בספרות העברית במפלס יחסי הכוחות בין הסיפורת לשירה בשלהי שנות החמישים. כי כאן כבר משיקים לשינוי שהתחולל בפואטיקת השירה העברית של שנות החמישים. ואותו שינוי קשור וכרוך בעיקר בשם אחד. והשם הוא נתן זך (לשינוי שהתחולל באותה עת בשדה הסיפורת העברית אתייחס בהמשך). נתן זך משול כאן לקטר המושך את שרשרת הקרונות כולה. אפשר להרחיב את המשל ולטעון כי זך לא רק משך את שרשרת הקרונות כולה אלא אף פילס לה מסילה. כי נתן זך היה לשירה העברית במהלך שנות החמישים מה שעזרא פאונד וט.ס. אליוט היו לשירה האנגלית שניים־שלושה עשורים לפניו. ואותם שמות אינם עולים כאן באקראי. כי כאשר נתן זך פתח במתקפתו הפואטית על אסכולת שלונסקי־אלתרמן, הוא חימש את עצמו היטב, אליוט מצד אחד, פאונד מצד שני, שלא לדבר על שמות נוספים שהיו שמורים באמתחתו הפואטית, גם מן השירה האימאז'יסטית האנגלית־אמריקאית (איימי לואל, הילדה דוליטל ומאוחר יותר ווילאמס קרלוס ווילאמס, וולאס סטיבנס, אי.אי. קאמינגס), וגם מהשירה העברית החדשה (דוד פוגל, יעקב שטיינברג). אולי אפשר לשער כי העיתוי שהפגיש וזימן את נסיגת השירה העברית מזה, ואת מתקפתו הפואטית של זך על אלתרמן (ובכלל זה על אסכולת שלונסקי), שגרירה של אותה שירה הנסוגה מפני הסיפורת, מזה, היה עיתוי נטול מקריות. או קרא לו עיתוי משולל

שרירותיות. כי למרוד באלתרמן היה כמעט כמו למרוד בבן־גוריון. ואולי לא כמעט. נכון. גם בבן־גוריון מרדו בסופו של דבר. אך הדגש כאן הוא על "בסופו של דבר". מרדו בו רק לקראת הסתמנות סופו הפוליטי, רק כאשר החלה תשה נוכחותו המשתקת, הרודנית, המדבירה. ונתן זך קם על נתן אלתרמן, בדיוק כמו הבן שקם על אביו ב"*שוטם ומאבו*" מאת פרויד; רק בשלהי שנות החמישים (1959), כאשר כתר הספרות החל נשמט מראש השירה העברית ונדד, או היגר, לגדה שמנגד, לשדה הסיפורת העברית. קל וחומר שלא רק נתן זך, אלא אף שאר משוררי ואנשי חבורת "לקראת" (יהודה עמיחי, דוד אבידן, משה דור, אריה סיון, גרשון שקד, בנימין הרושובסקי ואחרים) לא היו מחוסנים בראשיתם השירית מקסמי האסתטיקה האלתרמנית, והשפעתה מסתמנת לפחות בשוליים הרכים של כמה מראשוני שיריהם.[3] ללמדך, כמה כובש היה כוחו השירי של אלתרמן, שאפילו אלה שקמו עליו לא היו יכולים בלעדיו קודם שמרדו. ואולי גם בעת שמרדו. כי המרידה באלתרמן אפשרה למשוררים החדשים להדגיש את החידוש

נתן זך

בשירתם, לחזק ולחדד את קלסתרה של תעודת הזהות האסתטית שלהם. וקרוב לוודאי שיש ממש בהשערתו של מאיר ויזלטיר: העובדה שנתן זך לא נולד בארץ, לא היה "צבר", אלא בא מן החוץ (ואפילו בגיל צעיר מאוד) עם מטען של תרבות אחרת מזה, ועם פחות מחויבות לתרבות המתהווה בארץ, מזה, הקלה עליו את התקוממותו נגד פואטיקת אלתרמן.[4] תמיד נוח יותר לזר, לזה שהגיע והגיח מרחוק, להתנער מעול המסורת: כי עול המסורת אינו "דבוק" לכתפיו כמו שהוא דבוק לכתפי המקומיים. כבר כתבנו. לא היה רק זך לבדו. היו גם אחרים. עמיחי. אבידן. והיתה חבורת "לקראת". והיה עוד דוד פוגל שכתיבתו קלעה למתכון הפואטי של זך עוד לפני שזך נולד (ב־1930; "*לפני השער האפל*", ספר שיריו הראשון של פוגל ראה אור ב־1923 ושירים הוא החל מפרסם מ־1917). ולחיבור בין זך לבין פוגל עוד נחזור. אלא שזך היה לא רק הקטר שמשך בשירתו את שאר הקרונות, זך היה גם מפלס המסילה במסותיו הפואטיות־תיאורטיות, בהן ניסח באורח שיטתי ורהוט את המצע האסתטי המומלץ מבחינתו, את מתכון "השיר הנכון". זה שמדבר רק לאחר שהרגש דועך, מודבר. מוגלה משטח השיפוט הלגיטימי של הטקסט הספרותי.

ובאשר לדבקותו הנלהבת של זך בפואטיקות של דוד פוגל ויעקב שטיינברג. וכאן ניכר משהו עקרוני יותר. כי כאשר דור ספרותי חדש מורד באסתטיקה של קודמו, הוא מגייס לסיועו סופרים (או משוררים) אשר נדחקו, נידחו והודחו על־ידי ה־decorum האסתטי של הדור הקודם. כאשר הדור הספרותי החדש מזנק לזירה האסתטית ומבקש לנשל ולרשת את קודמו, הוא מעלה על נס אסתטיקה שנדחתה והודחה על־ידי קודמו, סופרים או משוררים אשר נדחקו עד כה לשוליים הספיחיים של האסתטיקה השלטת.[5] דוד פוגל ויעקב שטיינברג (וגם אסתר ראב ויהודה קרני) היו אלה ששירתם נשללה על־ידי הפואטיקה המושלת של שלונסקי ואלתרמן. וכמו השכינה של ביאליק ("לבדי"), אשר "כבר נתגרשה מכל הזוויות", "ותתכס בצל", רק שירת פוגל ושטיינברג הורחקה וקופחה. בדורה. במועדה.

ד. אקמאיזם ואימאז'יזם

וכאן כבר שבים לשירת ט.ס. אליוט, עזרא פאונד והאימאז'יסטים האנגלים והאמריקאים, שחוזרת ונזכרת בהקשר המרד שזך קשר והכריז על הפואטיקה האלתרמנית.

כאשר פאונד חשב על לשון השירה החדשה, על המציאות המעוצבת בה, הוא חשב על משהו שקוף, בהיר, ברור, על "קצוות נקיים".[6] וכאשר פאונד חשב על האימאז' (image), שהוא מושג יסוד, מושג תשתית בשירה, הוא התנסח כך:

---"(the image)--- that presents an intellectual and emotional complex in an instant of time."[7]

את יסודות האסתטיקה של התנועה האימאז'יסטית בשירה (שנסקה בעיקר בעשור השני והשלישי של המאה העשרים, אך השפעתה התפשטה והשתרעה אף לעשורים העוקבים) אפשר לסכם בערך כך:

א. עיצוב והצגת המציאות באורח אובייקטיבי, משולל תיווך פרשני או סמלי.

ב. תיאור ממוקד, קולע וקונקרטי של האובייקט החולש על השיר.

ג. ריתמוס קולח, רהוט וטבעי, המפיק קורלציה בין התוכן לבין המקצב. ומתוך כך הימנעות מוחלטת מריתמוס כפייתי (המושתת, למשל, על משקלי השירה הקלאסית), המתכחש, או נשאר אדיש, לדיוקנו של התוכן המקובע בשיר. הימנעות מריתמוס סוחף ואוטומטי כמטרונום, שאינו נענה לשטף הטבעי של לשון הדיבור.[8]

ובכן, נכון: פאונד נטש מהר מדי את התנועה האימאז'יסטית והתכחש למרשם השירי שהוא עצמו היה שותף בעיצובו ובגיבושו. אבל גם כש"סטה" לאסתטיקה אחרת בתכלית (שלא לדבר על נטייתו הסוטה לפאשיזם ואנטישמיות במינון כה גבוה שאולי אף פגע בשפיות דעתו [ואולי דווקא להפך, כלומר, דעתו שהשתבשה

דוד אבידן

הפעילה את מנגנוני הרוע שהיו מעוגנים בה בשתיקה עד כה]), לא נתבטלה תרומתו לתורת השירה האימאז'יסטית, שהגיעה, לאחר שניים־שלושה עשורים, למשורר עברי בשם נתן זך. כך שכאשר זך יצא חוצץ נגד הססגוניות הסימבוליסטית של אלתרמן, נגד הגודש הלשוני והלוליינות המילולית, נגד הריתמוס הסימטרי, המפיק רושם של נוקשות ואדישות לרגש – הוא היה חמוש למעשה באסתטיקה של השירה האימאז'יסטית. ועוד. חשוב להדגיש בהקשר הנתון כי בשעה שבאנגליה מתגבשת המגמה האימאז'יסטית בשירה, ברוסיה מתנסחת אסתטיקה דומה, האסתטיקה האקמאיסטית (acme, ביוונית, פרושו מיקוד קולע, ריכוז, תמצות, קצה גבול היכולת). הנפשות הפועלות בראשית התגבשותה של תנועת האקמאיזם בשירה הרוסית היו בעיקר סברגיי גורודצקי, ניקולאי גומיליב, אנה אחמאטובה ואוסיפ מנדלשטאם. בעוד האנתולוגיה הראשונה של האימאז'יסטים ("*Des Imagistes*") ראתה אור בשנת 1914, כתב העת של האקמאיסטים הרוסיים, "*אפולו*", החל רואה אור עוד בשנת 1910. מה היתה "הטפתם" הפואטית של האקמאיסטים הרוסיים? בסופו של דבר, ובעצם כבר בבראשיתו של דבר, תורתם הפואטית של האקמאיסטים הרוסיים הפגינה דמיון מדהים כמעט לתורתם הפואטית של

האימאג'יסטים האנגליים־אמריקאים. ואם לא היה דיאלוג הדדי בין שתי התנועות הפואטיות, פירושו של דבר שיש כאן עדות שאותן תופעות מתפתחות בנפרד כאשר הן מגיבות למציאות דומה וכאשר הן מוכתבות על־ידי רצון לספק צרכים דומים. האקמאיסטים מאסו במוסיקליות "הסואנת" של השירה הסימבוליסטית, הם דחו את המבעים העמומים של השירה הסימבוליסטית, הם סירבו להכשיר את הגודש הלשוני והרגשי, הגואה על גדותיו, של השירה הסימבוליסטית. האקמאיסטים הטיפו לפואטיקה של "ניקיון" שירי, להפגנה של "היגיינה" טקסטואלית, לנקיטת פשטות ודיוק קולע, להתמקדות בקווי המתאר של האובייקט, בצורתו החיצונית, מבלי לנסות ולחשוף את פנימיותו, מבלי לבקש לפרש את שורש נשמתו. לתאר: לא לערטל. ברוח התנסחותה המפורסמת של גרטרוד שטיין, ההולמת להפליא את הפואטיקה האקמאיסטית: "a Rose is a Rose is a Rose" ולא פחות מכך שורתו השירית הנודעת של ארצ'יבלד מקליש, החותמת את שירו "ARS POETICA" (1926):

"A poem should not mean but be".

וכך פותח נתן זך את שירו הארס־פואטי "השיר הנכון":

"כשהרגש דועך, השיר הנכון מדבר.
עד אז דיבר השיר האחר.
עכשו הגיע הזמן לשיר הנכון לדבר"
(מתוך: *"כל החלב והדבש"*)

קשה לשער התנסחות יותר ארס־פואטית מן הנתונה כאן. כי כאן מודגשת השאיפה הפואטית לאלף ולאפק את הרגש, לדומם את הרגש, לרדד ולדלל את הרגש, לרסן את מפלס הסנטימנט, לכבוש את הרגש הגואה לפני שמאפשרים לו להתיישב ולהתאזרח במחוזות השירה. וחשוב להדגיש: לא מדובר כאן בהגלייתו הגמורה של הרגש מגבולות השיר. לא מדובר כאן בסילוקו או בסירוסו המוחלט. מדובר בהבלגת הרגש, בזיקוק זהיר ומוקפד של הרגש, לפני שמעניקים לו כרטיס כניסה לטקסט האסתטי, או ויזה לזירת השיר. בקיצור: האסתטיקה האימאז'יסטית, וגם האקמאיסטית, בחצי קליפת האגוז.

נאמן למצעים הפואטים של האימאז'יסטים והאקמאיסטים, זך נושא את נס המרד נגד הסדירות "הפרוסית" והסימטריות הקולעת כחוט השערה בפואטיקה האלתרמנית, נגד הססגוניות הגנדרנית, נגד הגודש הלשוני הגואה על גדותיו, נגד העדר הטבעיות בעיצוב המציאות. לעומת כל אלה, זך תובע שיבה ללשון פשוטה, לא מתפייטת, לתחביר קולח ולריתמוס שאינו סוחף, אלא להפך, תחביר וריתמוס המיישרים קו עם שפת הדיבור הטבעית. זך תובע עוד שיבה לחריזה במינון מתון, לא מצועצע, לא צעקני (ראה, למשל, מודל החריזה הפנימית, זו שאינה מקובעת בסופי השורות דווקא, אותו סיגלה האסתטיקה של זך). וזך עוד תובע שיבה לתמטיקה אוניברסלית אבל לא סמלנית, ל"אני דובר" אינטימי, אינדבידואלי, לא לאומי, לא נביא המוכיח בשער העיר לעיצוב ציור (אימאז') קונקרטי, מדויק, ביחס של אחד לאחד, בלי פתוס מסולסל, בלי סגנון בנוסח הברוק והרוקוקו. או כמו שהתנסחה רחל:

"יודעת אני אמרי נוי למכביר, מליצות בלי סוף/ ההולכות הלוך וטפוף,/ מבטן יהיר// אך לבי לניב התמים כתנוק/ וענו כעפר"... ("ניב"; תרפ"ו).

ואגב, רחל: במדה ידועה, או לפחות באורח חלקי, הפואטיקה של רחל הפגינה גילויים ההולמים את תביעותיו הפואטיות של זך. וכאן מדובר בשלושה עשורים לפני שזך החל מתנסח אסתטית. כי בשירה של רחל מסתמנים יסודות אסתטיים אקמאיסטיים במובהק ומתוך כך, התדר הפואטי שלה רחוק מרחק רב מהססגוניות הסימבוליסטית של שלונסקי ואלתרמן. שיריה של רחל מפיקים רושם של חרישיות המשולבת בכאב, של תמטיקה נמוכת רוח, של ריתמוס הקולח בנינוחות טבעית, של חריזה זהירה ומרוסנת, של רטוריקה מאופקת, דקה ומעודנת, של תוגה הנוגעת בתוגה הפוגלית, של רוח ענווה הנוגעת ללב. בקיצור: פואטיקה הקולעת, ומאוד, למרשם השיר הנשאף של זך. אבל רחל, כמו יעקב שטיינברג, כמו דוד פוגל, כמו אסתר ראב ויהודה קרני, הודחה ונדחקה לשוליים של השעיה, אם לא שיכחה: "הדורסנות" האסתטית של שלונסקי ואלתרמן, על נהמת תופיה המהפנטת, לא הניחה אחרת.

במובאה הנתונה כאן משירת רחל מדובר על תמימות. ובכן, נכון: אפשר לומר הרבה דברים על שירת נתן זך. אבל אי אפשר לדבר עליה במונחים של תמימות. להפך. זך מחמש את שירתו באינטלקטואליות מפוכחת, חפה מתמימות, באירוניה שנונה ומלוטשת, לא אחת מרירה, תמיד מאוד מודעת, תמיד חדה ופולחת, ערמומית כמעט, הייתי אומר. ובכך: איפה זך ואיפה תמימות. אבל בכל־זאת: הפשטות שעליה כותבת רחל ב"ניב", הפשטות הנשאפת בכל מישורי השיר, היא פשטות שאינה פשטנות, פשטות שאינה ההפך ממורכבות ורב־רובדיות; ופשטות כזאת מתחברת עם בית מדרשו השירי של זך. עם השיר הנכון שלו, אשר מתחיל לדבר רק לאחר שהרגש גמר לדעוך.

ה. הבוקר שלמחרת

בשנת 1983 ראה אור ספרה החשוב של נורית גרץ, *" חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת"* (הקיבוץ המאוחד, תל־אביב) המפגין מחקר קשוב, מוקפד ומפורט, המוקדש לסיפורת העברית־ישראלית של שנות השישים. וכאן, עיין בעיקר ערכים "עמוס עוז" ו"א.ב. יהושע", בסיפוריהם הראשונים המפגינים מגמות עגנוניות (מופלגות לעתים), בעיקר אלו המוכרות מ"*ספר המעשים*" הקפקאי עד מאוד (אבל לא רק *"ספר המעשים"*; השווה למשל בין "בדמי ימיה" לעגנון לבין *"מיכאל שלי"* לעמוס עוז. ועוד. ועוד.) הספר אינו ממפה רק את הפורטרט הפואטי של הסיפורת העברית־ישראלית בשנות השישים, אלא אף מתמקד בחילופי הדורות שחלו בסיפורת העברית־ישראלית – במעבר מסיפורת דור הפלמ"ח, על ערכיה האסתטיים והאידיאולוגיים, לסיפורת שנות השישים, שהיא באמת "הבוקר שלמחרת", בו לא רק מתעוררים אלא גם מתנערים מהמוסכמות האסתטיות והאידיאיות שסימנו וסימלו את הדור הקודם.[9] הספר אינו רק חשוב אלא אף רלוונטי, ומאוד, בכל הכרוך בדיון המובא כאן, בשירה העברית־ישראלית של שנות השישים. כי למרות שמדובר באסתטיקה, בסיפורת ובשירה, כאן פועל ומופגן גם חוק פיסיקלי, והוא חוק הכלים השלובים: מה שמתרחש בזרוע אחת של המערכת שב ומתחולל, חוזר ומשוחזר, בזרוע האחרת. התרחשות אחת מהדהדת את דיוקן מקבילתה. אחד ההבדלים האידיאיים־ערכיים העקרוניים המפרידים וחוצצים בין הסיפורת הישראלית החדשה של שנות השישים לבין סיפורת דור הפלמ"ח, מסתמן בהתייחסות השונה (ובאורח דרסטי) למציאות הקונקרטית והאידיאולוגית כאחת. בעוד דור הפלמ"ח היה מאוחד באמונתו האדוקה במוקד ערכים משותף, הדוק, מגובש ומוצק, סיפורת שנות השישים דוחה לחלוטין אמונה זו וממירה אותה בהתייחסות ספקנית למרכז הערכים המשותף, בתחושה שמרכז הערכים המשותף נסדק וקרס, נשמט ללא כל סיכוי לאיחוי, התמוטט והותיר מאחוריו שברים ועיי חורבות המעלים אבק.[10]

אותה תמורה מהותית, כמעט תהומית כתבתי, ברובד האידיאולוגיה, אותו הבדל דרמטי ומופגן המעוגן ברובד האידיאה, תורגמו גם לפואטיקה, חלחלו ופלשו לשכבות האסתטיות של הטקסט הספרותי והניבו שתי פואטיקות שונות ומשוללות גישור. ספרות דור הפלמ"ח, בעקבות אידיאולוגיות חברתיות והיסטוריות מהפכניות (ובעיקר הסוציאליזם הסובייטי) איבחנה במציאות האנושית והחברתית סדר מובנה, מהוקצע ונשאף, אשר לקראתו ראוי לחתור ואותו אפשר וחשוב להגשים. ההנחה היתה, שחשיבות החברה דוחקת את מקום הפרט, והערכים החברתיים והאנושיים הם ממשיים מאוד, מגובשים מאוד, ומאפשרים הגשמה מלאה. שלמה. מכוח אותן אמונות חברתיות וערכיות הופקו ונוסחו טקסטים (מדובר בסיפורת בלבד) אשר עיצבו עלילות

מוצקות המונעות בשיטתיות רהוטה ובקישורי נביעה מחושקים; ובאותן עלילות פועלים גיבורים במסגרות היסטוריות מובנות ומובחנות, לא רק מתוך תחושה של השלמה או הענות לקוד מחייב, אלא אף מתוך תחושה של שליחות והכרה בחשיבות התהליכים החברתיים והנתונים ההיסטוריים. באותה סיפורת מסתמנת ראייה הרמונית של הדיאלוג ההדדי בין אדם לחברה, בין האינדבידואל לבין המסגרת ההיסטורית בה הוא מעוגן, בין הקודים המוסריים לבין הצורך לציית להם.

הסיפורת הישראלית של ראשית שנות השישים (אשר, כאמור, חוד החנית הפואטי שלה מוקד בכתיבה המוקדמת, האלגורית־עגנונית־קפקאית של עמוס עוז וא.ב. יהושע, ואשר אף הלשון המשנאית־עגנונית נתנה בה אותותיה והשאירה בה את רישומה) גילמה, הפגינה וטיפחה את ההפך המוחלט, אולי אפילו הבוטה. בהשפעת הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית (ובעיקר בעקבות מבטאיה הצרפתיים, ז'אן פול סארטר ואלבר קאמי) ולא פחות מכך בהשפעת האסתטיקה של פרוסט, יונסקו, בקט וקאמי (ובמדה ידועה אף הפואטיקה של

משה דור

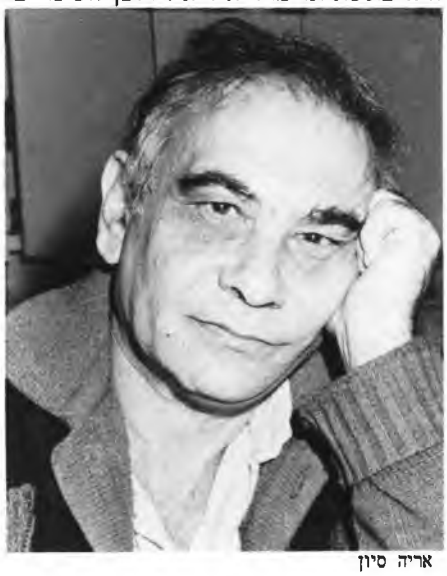
ט.ס. אליוט ועזרא פאונד). הסיפורת הישראלית של שנות השישים מבקשת לשקף ולתעד עולם ערכים מהוסס, סדוק, רסיסי ומרוסק, עולם שהמוצקים והיציבים בערכיו נפלו אפיים, התפוררו ונפרמו. וגם: מציאות מנותצת, רצוצה, מצמררת במצוקתה, לא אחת מציאות סמורה, סהרורית ומסויטת בה דבר שוב אינו קבוע, בה שוב אין לבטוח בדבר. ועוד: עולם רעוע ומעורער בו אי אפשר להאחז אפילו בזיז כי הוא נשמט בבוגדנות תחת היד המגששת, והכול, כמו שכתוב ב"*לוליטה*" של נבוקוב, משוסע, מזוהם ומת.

וכאן מגיעים ונוגעים בקשר ובשוני כאחד בין השירה והסיפורת הישראליות בשנות השישים. הסיפורת – לעומת השירה – מוכתבת יותר על־ידי נתוני המציאות החוץ־ספרותית (והאידיאולוגיות המעצבות ומתנות אותם נתונים) מחמת הקרבה המסורתית והז'אנרית של הסיפורת (לכשתרצה: הפרוזה) לדפוסים הנרטיביים של המציאות החוץ־ספרותית. דפוס הסיפורת – בניגוד לדפוס השירה – דומה למדי לדפוס המציאות החוץ־ספרותית: בשניהם יש עלילה המניעה אירועים, הנובעים אחד מן השני ומוליכים אחד אל השני, בשניהם יש דמויות הפועלות במערך העלילה, בשניהם יש אנשים שסובלים, מנסים, נסוגים, מסתגלים, אוהבים, שונאים, מוותרים, שואפים, מתכחשים, חולמים, שוכחים, מבטיחים, לפעמים מקיימים לפעמים מפירים את הבטחותיהם, בקיצור, אנשים שעושים כל מה שאנשים עושים ואינם עושים כל מה שאנשים עושים. ואנשים, כאשר הם עושים וכאשר הם אינם עושים, כאשר הם מעוצבים בסיפור, כדמויות בידיוניות, או כאשר הם מאכלסים את המציאות, אינם רק עושים או אינם עושים מכוחן של נטיות אישיותיות ושאיפות אישיות אלא אף עושים או אינם עושים מכוחן המדרבן של אידיאות, של אידיאולוגיות. וכאן מתגשמת נקודת המגע וההשקה בין הסיפורת לבין המציאות. וכאן מתחוורת המחויבות הדומה בשתיהן לאידיאות ולאידיאולוגיות.

אך בשירה זה אחרת. לפחות באורח מסורתי, ואף ז'אנרי, בשירה זה אחרת. כי באורח מסורתי ואף ז'אנרי שירה פחות נוטה להישען על עלילה דמויית־מציאות, על דמויות המונעות על־ידי אידיאולוגיה כמו במציאות החוץ־ספרותית (וחשוב להדגיש: כאן מדובר בשירה הלירית "הטהורה", וכאן אין מדובר באידיליות רחבות־טווח דוגמת האידיליות של טשרניחובסקי, או בשירת העולם, "אידיליות המלך" של טניסון או "האידיליות הדרמטיות" של בראונינג; ולא בשירה האפית־העלילתית דוגמת "האיליאדה" ו"האודיסיאה" של הומרוס, או "גן העדן האבוד" של מילטון, או "פאן טאדיאוש" של מיצקביץ'). השירה הלירית נוטה לגבש עולם משלה, לשון משלה, קודים ומודלים משלה. ולמרות שאי־אפשר להתכחש לכמה נקודות השקה בין חומרי השירה הלירית לבין מודלים של מציאות חוץ־ספרותית, קל להבחין בעובדה שהסיפורת קרובה וסמוכה יותר למציאות החוץ־ספרותית מאשר השירה. כך שהסיפורת קרובה יותר, מושפעת יותר מהמשקעים האידיאולוגיים של המציאות, מאשר השירה. כי האידיאולוגיה היא אבן תשתית, אבן ראשה במציאות, והיא מעצבת ומפסלת את המציאות לפי דפוסיה.

מתוך כך אפשר לשער, ואולי לנמק, מדוע שירת שנות השישים מורדת מרד פואטי יותר, אידיאי פחות, במודלים שקדמו לה, בהשוואה לסיפורת של שנות השישים, שקודם מורדת ברובד האידיאי־אידיאולוגי ורק במקביל היא מתרגמת את אותה מרידה לטרמינולוגיה פואטית.

ומתוך כך אפשר להמשיך ולשער מדוע שירת שנות החמישים והשישים היתה הראשונה להסתלק מאסתטיקה של לשון גדושה ודשנה בעוד שסיפורת שנות השישים המשיכה לטפח לשון עשירה, משוללת נטיה לקראת דלות החומר. כי המרד של סיפורת שנות השישים בסיפורת הפלמ"ח שקדמה לה היה בתשתיתו מרד אידיאי. ולכן השינויים



אריה סיון

במישור הלשון הפואטית היו איטיים יותר. ומשום כך, רק בשנות השבעים, הסיפורת העברית "עוברת הסבה" במפלס השפה האסתטית ומתחילה לאמץ מודלים של לשון גדושה פחות, יותר צנומה ו"שרירית".

ו. בגובה העיניים

סיפורת שנות השישים הגיבה למציאות חדשה ושונה, ומתוך כך הגיבה תפוקה פואטית חדשה ושונה. כי כאשר העיניים שוב אינן נשואות רק למעלה, סוקרות בדאגה, האם הדגל עדיין מתנוסס, האם עדיין המגדל עומד על תלו, הן, העיניים, מתחילות לסרוק סביב ולגלות את האנשים שעד עכשיו חיו בצל הדאגה לדגל ולמדינה, אותם אנשים אשר דיוקנם כמו נמחק ונמחה מחמת הדאגה לדגל ולמדינה. ולאותם אנשים יש מצוקות ולאותם אנשים יש קשיים אנושיים פשוטים, אך לא פחות מכך מענים ותובעי מענה, לא רק דאגה לגורל המדינה והדגל אלא גם געגועים, ערגה, כמיהה, מכאובים, גדולים יותר וגדולים פחות, ולא רק געגועים וערגה אלא גם מחושים אישיים, אנושים, גם מיגרנה יש להם לאותם אנשים, ואפילו הדגל המתבדר ברוח, בראש התורן, אינו יכול להשכיח או לפחות לגמד את אותה מיגרנה. ועוד יש לאותם אנשים נשכחים עד כה טרדות, פחדים וחרדות, רגשות של בדידות, של אובדן כיוון ודרך

←המשך בעמ' 46←

עמוס לויתן

המוספים, הספרים, האירועים של החודש

א. קוצר המשיג של מבקר

בלת הפנים לספרו החדש של נתן זך *"כיוון שאני בסביבה"*, שתים עשרה שנה לאחר הופעת ספרו הקודם, לא התעלתה, בלשון המעטה, לרמתו של ספר חשוב זה, שטרם מצא, כנראה, את הקורא והמבקר שיהלום אותו. פוגעת במיוחד היתה ביקורתו של אריאל הירשפלד "יונק השראה כמו דרקולה – מהלך שירתו של זך" ("הארץ", 17.5.96) דווקא בשל היותה רשימה מנומקת שאינה חסרה אבחנות; אבל היא נכשלה, לדעתי, בהבנת האמירה הכוללת של ספר זה, או במושג המועדף על הירשפלד, "המקום" ממנו דובר מחברו.

"אפשר להניח לכרך השירה שפירסם נתן זך לאחרונה, להניח לו ולשכוח אותו. כמעט כל עמוד בו מתחנן שתניח לו, מתחנן ומתנצל על הזיקנה, ההתקרחות, ההסתרבלות וסוחט ממך סליחה על הרוח הרופסת, עד שאתה קרוב לאותו מצב של הדחקה מוחלת, שבה אתה מניח לזקנים להתעמר בך" – כותב הירשפלד בפתיחת מאמרו, פתיחה מעליבה במיוחד, קריקטורית במתכוון, הרבה מעבר למה שנדרש מהמשך המאמר עצמו, והרבה מעבר למה שמרשות העובדות הטקסטואליות עצמן. זו, דומני, חולשה אופיינית לכתיבתו של הירשפלד בכלל, שאבחנות פרטניות דייקניות מצד אחד, יכולות לדור אצלו בכפיפה אחת עם הכללות גסות, המקלקלות את השורה, מצד שני.

כזו היא, למשל, גם קביעתו הגורפת כי "הספר הזה, למעט עמוד אחד בתוכו, מושתת על שקר". האמנם? עד כדי כך? "למעט עמוד אחד" כולו מושתת על שקר? כדי להוכיח את טענתו זו מתחיל הירשפלד במלאכה כבר מן השיר שעל הכריכה, להראות, כביכול, שמכריכה לכריכה כולו שקרים.

לא אכנס כאן לוויכוח פרשני עם הירשפלד על שיר מקסים זה, לשם כך לא תספיק היריעה, מה גם שבעצמותי בוערת כאש השאלה מהו, באמת, אותו עמוד יחיד בספר שאינו שקרי ובאיזה שיר מדובר?

הירשפלד אינו ממהר לספק לנו את התשובה, וזאת במידה רבה של צדק מבחינת מבנה מאמרו, שכן עד שאנו מגיעים אל אותו מקום של אמת במסתו אנו גומאים כשני שלישים ממנה, שכאמור, יש בה לא מעט אבחנות חשובות ומעניינות, המוליכות אותנו אל לב העניין שאליו אנו חותרים. כזה הוא, למשל, ניתוח השיר "חגיגת קיץ" ממנו לקוחה גם כותרת מאמרו; כזה הוא ניתוח "האני" של המשורר שניתק מן "העצמי" שלו ועטה "קרום" מסביב לשמו וכזו היא הפרשנות לשיר "בצד השני של שינקין" (ממנו לקוחה מחציתה השניה של כותרת הספר) המוקדש לשאול טשרניחובסקי, וכפי שמראה הירשפלד מתייצב שם זך "על משמרת זכרו של טשרניחובסקי, מנגד לשינקין".

לדעתו של הירשפלד, אפוא, המקום שבו עומדת שירת זך במיטבה יחד עם שירת טשרניחובסקי, הוא, כאמור, מנגד לשינקין, שהוא, לדבריו, מקום חמור ומכלה במיוחד. על מקום זה מצביע לשיטתו על שיר אחד בספר, שהוא "אמת מתחילתו ועד סופו" והוא השיר "קרבן חינם" בעמוד 235 המוקדש בדומה לקודמו, לאחד הקלסיקונים של העבר, למשורר יעקב שטיינברג. לדברי הירשפלד בשיר זה מדבר זך על המרת שם נעוריו (זייטבלך) בשמו הישראלי והשיר מאיר את אובדן הזהות שבשיר האחר "כיוון שאני בסביבה" (חציה הראשון של כותרת ספרו). שיר זה, לדעת הירשפלד, הוא הוא השיר האמיתי היחיד בספר, העושה את העמוד עליו הוא מודפס לעמוד היחיד החף מכל שקר, ומן הראוי לכן, שנביאו כאן בשלמותו כדי לראות ולחוש במה מדובר:

קרבן חינם

שנים המה לרוח והאחד לבני אדם.
זרע מתים אל מלח ארץ עקר
מעוף הציפור שלעד לא יושלם
ואת נפשו לאוכלה בו ואת גופו לעפר.

אם בית בנה לו הנה בא היום הנמהר
ואת ביתו נגזר עליו לשכוח
ואם בית אין לו צאצא בשר
ולא מצא גאולת אנשים, לא שם ולא מנוח

כי שוא המיר את שמו, אם קל ואם רב,
והנה לעת פנה יומו ונישא אף הוא ברוח
גם דבר ענוה דבר רע הוא, גם גאות אכזב
רק תהילת אנשים היו מכבר לרוח.

ואיש לא ירהב לשאול עתה אם שנא
ואיש לא יחקור לבבו אם אהב
ואל מלונתו האחרונה על אם דרכים
איש לא יקרב.

לפי פרשנותו של הירשפלד, עיברת זך את שמו בשנות החמישים כחלק מבניין זהותו הישראלית, אשר הושתתה על קטיעה אלימה של זהותו הגנטית, הגופנית והתרבותית. אולם המרכז הזה כולו, אותו תחום של מודרניזם עברי חילוני, שהגדיר את תחושת המקום שלו על־ידי סתירת דרכם של "ההורים" (אלתרמן־שלונסקי), איבד באמצע חייו את מקור חיותו. לפיכך ההקדשה לשטיינברג אינה מקרית, יש בה הזדהות עם דמותו של המשורר המר, הטרגי, שלא הסווה את תלישותו.

הירשפלד מוסיף, כי גם המודוס בו כתוב "קרבן חינם" דומה לגובה ההגותי והחגיגי של שירי האחרית השטיינברגיים וגם צורתו דומה לסגירות הקלאסית, המוסיקלית כל כך של שירי שטיינברג. "עוצמתו רחוקה ת"ק פרסה מחמקנות מידת ההשתוות המזדקנת המאפיינת את שירי רוב הספר... חרוזיו אינם רק מכות גונג כבדות, אלא פיגורות מחשבה מרתקות. זהו קול של זך מאוחר מזה שהספר מצהיר עליו. אולי זוהי

פתיחת מהלך" – אומר הירשפלד במעין סיכום מתפעל משיר זה, וכסיכום של מסתו זו בכלל.

לדעתי, בדברים אלה ממש, נעוץ כשלונו הגדול של הירשפלד להבין את ספרו החדש של זך. את עיקר חשיבותו רואה הירשפלד בשיר בודד זה, בו משיל, כביכול, זך מעליו את זהותו הישראלית העכשווית וחוזר לדמותו של התלוש המזרח־אירופי, מתוך מחווה למשורר הנידח יעקב שטיינברג. הירשפלד מציב מעין פוזיציה פרשנית דו־קוטבית – "כיוון שאני בסביבה" זו איבדתי את זהותי, כנאמר באותו שיר (ששמו מהווה את חציו הראשון של שם הספר) אני ניצב "בצד השני של שינקין", כנאמר בשיר האחר (המרכיב חציו השני של שם הספר). אבל אין טעות גדולה מזו, בפירוש כזה של ספרו של זך. האמת היא שזהו ספר מורכב הרבה יותר מאשר ספר דו־קוטבי מעין זה. אילו מה שאומר הירשפלד היה אמת, אותי ספר זה לא היה מעניין כלל ועיקר. הוא מעניין, בעיני, דווקא מפני שהוא מורכב, דווקא מפני שזך נמצא גם בצד השני של שינקין (עם טשרניחובסקי ועם שטיינברג) אבל גם בשינקין וגם בסביבת שינקין, עם אלתרמן ועם שלונסקי, ועם אבידן, ועם פליאדה שלמה של משוררים, עברים, ישראלים ואף זרים, ושל סגנונות שיריים מגוונים, בעת ובעונה אחת. זהו ספר ישראלי מעורב ועכשווי ובשום פנים אינו ספרו של "תלוש מר". זהו ספר מגוון מאוד בסגנונו ובצורתו ולא ספר שהמודוס האחד ההולם אותו הוא "המודוס השטיינברגי". הירשפלד לא השכיל להבין זאת ולכן גם נכשל בהבנת הספר כולו, כמו שנכשל לעתים בהבנתם השלמה של שירים בודדים, כמו השיר הגדול והנפלא "כעבור שלושים שנה" לו הוא מקדיש את חלקו הראשון של מאמרו. וכנאמר בשיר ההוא, גם זו בעיה של "קוצר המשיג" (וראה שם, עמ' 11).

ב. של מי העדר הזה

איזכורם של טשרניחובסקי ושטיינברג בפרק הקודם מתקשר עם עניין אחר שנתפרסם במוסף החג של "ידיעות אחרונות" (23.5.96) וכוונתי למסתו המומלצת של דן מירון "חיים בתרבות השיכחה או: שורי השמש האבודים", שעניינה אובדן הרצף התרבותי ביצירה הספרותית העכשווית. מסה זו משתית מירון על הפרשה באודיסאה המכונה "שורי השמש" ("בקריו של הליוס" בתרגום טשרניחובסקי הנזכר לעיל) ועל מקבילתה ביוליסס של ג'ויס. לא אתעכב עליה כאן באריכות ורק אומר כי אפיזודה זו, בה עושה ג'ויס שימוש בטכניקת הפאסטיש – כלומר העמדת סיפור על רצף פרודיות, המבוססת על מודלים היסטוריים מוכרים, מראשית הפרוזה האנגלוסקסית ועד לפרוזאיקונים הבולטים של המאה הי"ט, כדי להצביע על רציפותה של המסורת התרבותית – משמשת אצל דן מירון כאילוסטרציה למצבנו התרבותי העגום כיום. "כשהגעתי לפרק 'שורי השמש' לא יכולתי להימלט מן השאלה, האם מבצע מעין זה היה אפשרי במרחב הסיפורת הישראלית של זמננו, האם מספר ישראלי היה יכול לכתוב פרק ברומן המבוסס על שיחזור הפרוזה העברית מן התנ"ך ועד תקופתנו..." הוא שואל ומשיב תשובה לגמרי לא מעודדת: "השאלה עוררה בי מין הרהור של עצב על המצב התרבותי והלשוני של הפרוזה הישראלית בכללה, שיש בה כל כך הרבה גילויים של כשרון וחיות, אך אין בה – או לכל היותר הולכים ומתמעטים בה – סימני הכושר להמשכיות תרבותית, להכלה של העבר בתוך ההווה, ושל העובר בתוך היילוד החי". ומסקנתו הסופית באותה מסה היא, כי ספרות שבה למנדלי, ברדיצ'בסקי, ברנר, גנסין ואחרים אין חיי מדף – לא תותיר מחר חיים גם למיטב גיבורי השעה הספרותיים.

דן מירון

על מסה זו קפץ שבוע לאחר מכן רוגזו של אמנון נבות ("מעריב" 31.5.96). לדבריו, מירון במסתו "חזר כהד אחרי טענות ומסקנות שכותב שורות אלה (כלומר, אמנון נבות – ע.ל.) מעלה עד כדי סיכון עצמי, מזה עשור שנים לפחות בעשרות רבות של מאמרים..." מה לעשות, נבות, לפעמים תשובה לא רק הטענה, אלא גם מיהו הטוען אותה וכיצד.

ג. רעלת הביקורת

בעבודתי רבת השנים בעיתונות, נהגנו לקרוא לתופעה זו "רעלת עריכה", על משקל רעלת ניקוטין, והכוונה היתה לאותה תחושת בחילה וגועל התוקפת אותך לפעמים בסופו של יום מרוב עבודה על אינסוף טקסטים. ב"רעלת הביקורת" מסוג זה לקה דומני מנחם בן, עקב עיסוקו כמבקר ספרותי במדורו בעיתון "תל־אביב". בראיון לאורנה קדוש לקראת שבוע הספר ("מעריב" 31.5.96) הוא אומר: "ברגע שאפסיק להיות מבקר ספרותי, לא אקרא אף ספר אחד יותר בחיי. כל הקריאה הזו היא פשוט הבל אינסופי. אני בכלל חושב שאנשים אינטליגנטים באמת, לא מסוגלים לקרוא רומנים. מבין כל הרומנים שקראתי בארבע השנים האחרונות לא היה אף ספר ששווה קריאה. עדיף לראות סרט מתח טוב בטלוויזיה".

ואין כוונתו של בן רק לעירית לינור, רם אורן ואהוד אשרי, עליהם הוא אומר כי הם "זיבול שכל עמוק", אלא גם לספרו האחרון של עוז עליו הוא אומר כי "היה זבל עיזים איטי וקלוש", לספרו האחרון של א.ב. יהושע אשר "מרגע מסוים הופך לערימת הבל מוחלטת", או לספרו האחרון של דוד גרוסמן שהיא בעיניו "זבל ספרותי מסופרת. אני אומר מסופרת מלשון מסופלס" הוא מסביר.

אין ספק, קשים חייו של מבקר הצריך להוציא את פרנסתו מקריאת ספרים השנואים עליו. לא פלא שבן פיתח גם שיטת קריאה מדגמית, המאפשרת לו לחוות את דעתו על ספר כלשהו לאחר קריאת אחוז מסוים בלבד מעמודיו. דבר זה כשלעצמו אינו אסון גדול כל כך ויכול אף להיות משעשע במידה רבה, בתנאי שהמבקר יידע את קוראיו למגבלתו זאת. לא תמיד הוא עושה כן. במדורו בעיתון "תל־אביב" (23.5.96) למשל, הוא תוקף בחמת זעם את הוראת התנ"ך בבתי הספר שהיא בעיניו "מחלת רוח תרבותית עמוקה וקשה". כראייה לכך הוא מביא את אחת השאלות מהבחינה בבגרות בה מתבקש הנבחן לומר אם החוקים המפורטים בפרק כ"א בספר

←המשך בעמ' 47←

שיו פנסו אוהבת לאהוב

דורין מרגלית

ליקירי יצחק
בכאב ונהרה

"אולי בגן עדן נחיה או נמות
כמו שצריך"

שיו פנסו

.1

אני כותבת כי יש בי צעקה. גרון גופי חונק בתוכו צעקה עגולה ומהדהדת של כאב ותדהמה. אולי זו אותה צעקה שאיתה באתי לעולם, כי כאשר אני מתעוררת, לעתים קרובות, ליללות, יבבות-החתול של תינוקה של השכנה ממול, גרוני נחנק מדמעות ואגרופי הילדה שבי מכים על הכר, ואני קוראת בשמך, שתבוא ותאהב אותי, ותאהב אותי, ותאהב אותי וכמו תמיד נרדמת מרוב תשישות על הסדין הלח. דרך אגב, שיניתי את שמי, והפעם לשיו פנסו. שם שמצאתי חרוט על קיר בטון בתא המעצר; הלוא סיפרתי לך שאני משנה את שמי בהתאם למאורעות, לגימטריה. מן הסתם, את זו שנתנה לי את שמי הראשון לא הכרתי מעולם. בסוף הלילה, כאשר המתח העצבי זורם עד לכפות הרגליים ונתקע שם ועמו נתקעים, גם יחדיו, הסיוטים וגלולות ההרגעה, מדמיינת אני את דיונות החול של מדבר סהרה, אשר נעות כמו גלים בשעות בין הערביים. ככה עומדת באמצע לא כלום עם זעקה של איוב, מצפה בכליון עיניים, שאבני החול ירעדו, שאיזה מלאך למעלה לפחות יבכה. עברה עלי תאונת דרך, ליתר דיוק, התרסקות מטוס נפשית! -המשפט הזה מעורר בי בחילה, וזאת משום שהוא מעלה בבטני ריח של סדינים מעומלנים של בתי חולים, ריח של כוסות תה ממותק, אשר מגישות בבוקר ובערב אחיות שחורות צמות וקצרות רוח, המטופפות בנעליהן הלבנות במקצב עצבני. הן כינו אותי "שודדת ניירות", משום שהתגנבתי לדלפק המחלקה בכותונת גדולה עלי בכמה מידות, ותלשתי דפים, וכתבתי לך מכתב, ועוד מכתב ועוד מכתב. אחרת... הייתי מתה.

האם מכתבי הארוכים עדיין שמורים עמך, או השלכת אותם יחד עם ריח גופי, אשר נטבע בסדיני המשי. ריח עונג החושים הדקים אשר נמתחו בגופות בשמתנו כמו מיתרים מכוונים? שמי אז היה נאדין, אתה נתת לי אותו במתנה ואחרי כן מחקת. אתה יצרת אותי בדמיונך הגאוני, המטורף, ודמיונך הפך למציאות עיר האדס שלי. קראתי לך "אורפאוס", זה שעורר בגוף נשמתי מוסיקה זרה, אך אתה לא הפנית את מבטך ולכן מתתי וקמתי שלוש פעמים, כשבפעם השלישית גם הקרבתי את גופי היפה. כמו בשילוש קדוש, כמו משולש תחתון של סמל מגן דוד. עתה אני בגלות, כבלו את אהבתי באזיקים, וגוף האשה שבי יצא אף הוא מכלל מחזוריותו.

.2

בבוקר ההוא, כמו בבקרים ההם, ישבנו לאכול את ארוחת הבוקר שלנו, אשר כללה, בדרך כלל, דייסת קוואקר וגבינה מלוחה מעוכה יחד עם פלחי אבוקדו. תפקידי היה לנסוך את שמן הזית, והייתי נוסכתו ברוחב לב ובאותו זמן מתבוננת בידיך הרועדות, אשר כתמים חומים של שיבה היו נושקים אותן, כיצד אתה בוחש את הדייסה עם כף מלאה בדבש. לכל אחד משנינו היה מקצב משלו. אתה היית בוחש במעגלים קטנים ומהירים, ואילו אני, במעגלים רחבים ואיטיים, כשכף רגלי האחת גם מונחת על הכיסא. עד כמה אני מתגעגעת לידיך הרועדות. אלה שהיו תועות בלילות ובבקרים בתעלותי, יער הזהב. אך בבוקר דאגה עטפה את פני גופי בשמיכת צמר גסה ודוקרנית. התעוררתי בלילה באמצע חלום, מלמלתי שאני פוחדת ונצמדתי לגופך ביתר שאת. חלמתי שאני חוצה את הכביש אל מול ביתך, כשאתה מהלך מאחורי בצעדים איטיים יותר. לפתע מכונית חלפה במהירות טיסה ודרסה אותי. אתה עצרת לרגע, חוכך בדעתך, מטריד באצבעותיך קווצות בלורית ממקומן, והמשכת את מסלולך אל ביתך. כאשר סיפרתי לך, אמרת לי: "מה כל כך מבקשת את למות?" בבוקר ההוא, חלום זה הפך לחזון אפוקליפטי. כל הלילה שלפני לא עצמתי עיני, שוטטתי ושוטטתי, כמו דמותו של המלט. ניסיתי לפתור איזה תשבץ, אשר נתוניו השתנו מול עיני ללא הרף. אתה הקשת ביובש על מפתן הדלת: "ארוחת הבוקר כבר מוכנה", אני שכבתי מכווצת מתחת לסדין וכשלא קמתי, נעצת את לובן הבלורית ואת אישוני אגם הצפון העגולים, במראה, ומתוכה ניפצת זגוגיות, זגוגיות: "לא, לא רוצה עולל עם עיניים תכולות". אז הרחם שלי התכווצה. הרגשתי כיצד אני הולכת ומתכווצת, כמו "עליסה בארץ תלאות" ומתוך אופל פי רחמי הוצאתי צללית של עורב שחור. לא היה בי קול ותנועה. רציתי למות. אתה טוית בשתיקותי, כמו מיסטיקן, סמיוטיקן מחונן, וקלעת גם לעבר החלל הצפוף. שאלת "האם להזמין, עתה, את אלה או את אלה?" אך במות קול גופי ובאישוני הקבועים, הכבויים, לא חפצתי באלה ובטח לא באלה. ביקשתי רק אחיזה של כף הכריות, של השפתיים... ושמה, בקצה השביל סטרתי במלוא טס פרקי אצבעותי, ליש החמקמק שבעולם, להעדר... כי רציתי לחוש, שאני אכן קיימת, שיש לי תנועה ותגובה בגוף; שמתי גבול בין האינטואיציה הבריאה של התולדה לבין השיגעון, אך למחרת מתתי. זו הפעם השניה.

.3

בפעם הראשונה מתתי, היכן ששפני הסלע מצמצו בקולותיהם ואבני הדולמנים הכבדים כיסו את האדמה. דבקתי באבן בזלת גדולה, כדי לחוש ולהתמזג בחיבוק להט אם התולדה. נשאתי פני אל מול השפע הזוהר של הלילה ותרתי אחר כוכב הלכת, שממנו הושלכתי אל העפר. הכלבה שלי, הצמריירית, הנבונה, שבה אליך עם ראש מורכן וזנב מקופל, היא קראה לכם לעזרה. בלילה ההוא מתתי וביום המחרת, עם טבוע השמש האדום במצולות הים, מצאתי את כל חפצי מוטלים על מיטתי ומנעול חדש הותקן בדלת ביתך. חדלתי לאכול ולשתות, ואך מתוך הכאוס שבתוכי, כבר רקמתי את הרומן הבא – הפכתי לדמותה של נאדין, האם, הנזירה המשוגעת, וזאת כדי לא

לאבד אותך. ואמנם, גם כאשר המומחים טענו, שאני זו אני, רקעתי ברגלי ובכיתי. הפצרתי, שיגידו, שאני זו לא אני, כי אחרת אוותר לבד בתוך חדריי. וביום השלישי למותי אכן באת אל חדריי, ונצמדנו זה אל זה כמו בבראשית, גופי הדק והשברירי הוליד מתוכו נחלים ומי ורדים. נפתחתי לפניך, כפריחת עלעלי הלוטוס, ואתה טבלת בתוך מימי עוד ועוד, והיינו לנשמת גוף אחד. הו, עד כמה ידעתי שבלעדיך טוב ערש מותי מחיי: "סמכוני באשישות, רפדוני בתפוחים כי חולת אהבה אני, שמאלו תחת לראשי וימינו תחבקני" – אני מדקלמת שורות אלה וזוכרת, כיצד ביקשתי ממך לקרוא לפני בערבים, מתוך שיר השירים; רציתי, שנתמזג בתוך רזי קסמה של השירה המופלאה הזו, אך יותר מזאת, רציתי להיות שיר השירים שלך, חושני ורוחני כאחד. קראנו יחדיו גם מתוך שירי פאול צלאן ומריה רילקה. עד כמה אהבתי את שירו "לדה", אותו גם הקדשתי לך בערב בוקר מיתתי השלישית, לפני בואם של אנשי המדים.

.4

הקרבתי את גופי. האם הקרבתי את גופי, קורבן לאהבה? קורבן לאכזריות אין אונים של הקיום? האם הקרבתי את גופי, קורבן לריק האפל של עיני הנפש, לזעקת השתיקה החלולה של פה האגרוף? התעלפתי. צלעות בית חזי התקינות בגדו בי ולא יכולתי לחדור דיי ללבי. אוויתי באותם רגעים, שבין הכרה ללא הכרה, שתשתה את דמי, שתאכל את בשר החלב של בטני, שתינק משדיי הסגולים, המלאים: רציתי להיות קורבן לעולם הזה, ועל ידי כך להיגאל. רציתי לשוב ולנוע בין צלילי מוסיקת הספרות, אשר שמעתיה לעיתים מחלחלת בפוגות של באך, להזדיין עם רוחו של גוסטב מאהלר, כפילי ואהובי, לשוט בין מלאכי הרקוויאם ולשיר עימם את "Misere re nobis", להקריב אותי למען אהבה גדולה ומיוסרת! אך טיפות דמי ניגרו על סדיני המשי. לא ראיתי אותך, האם היית שם? אני זוכרת שמתוך בטני השותתת, רק שמעתי את קולה המבורך של טטיאנה טרויאנוס שרה את מלות האריה של דידו המתאבדת:

"Death is now a welcome guest/ When I am laid in earth/ May my wrongs create/ No trouble in thy breast/ Remember me, but ah! forget my fate"

(כאשר שמעתי את האריה הזו לראשונה, בהיותי בת חמש, בכיתי בשל עצב יופיה הקסום...) בום, בום בום, אני מתקתקת ומלותיה של אמילי דיקנסון מפמפמות בלבי:

"I felt a Funeral in my Brain/ As all the Heavens were a Bell/ And being but a Ear-"

תמיד ידעתי, שיש לי עניין שורשי לא פתור עם עיקרי האמונה החדשה. לעיתים תכופות דמיינתי שאני נזירה, כמו מריה תרזה למשל, אך לאחר שעליתי לגדולה נפלתי, וזאת משום נסיון תשוקותי לפתות נזיר רב חסד-יופי רוחני, עם אאורה מוזהבת, שם במדבר הלבן, במנזר סנטה קאתרינה, למרגלותיו של הר משה. לעומת זאת דמותו הצלובה של ישו שבה אלי, הן בחיי והן במיתותי. מי יודע, אולי הנני גלגול של קדוש או קדושה צלובים. צלצולי פעמוני הכנסיה לעולם מעוררים בי תוגה עתיקה וגופי הופך חסר תנועה, כמו לפני מבחן-התקדשות. לפני שנים הלחנתי יצירה לפסנתר, שקראתי לה בשם "הפעמונים השתגעו", שפע של הצללות פעמוניות, אך לעולם לא סיימתיה, וזאת משום שלא רציתי, שהפעמונים הללו יחדלו להשמיע את פעמוניותם – מאותו מקום התקדשות אף האזנתי לתפילות של הנזירים הטיבטים, אשר תקעו בקרנות הארוכות כשופרות.

.5

לא שבתי אז לחדריי. טמנתי בתוך תיק לבן ורחב את מזמורי תהילים, את שבעת החותמות ואת שירי זלדה, ושכרתי חדר בבית מלון אשר צפה לים. זכרתי את שמו משום דודי העשירים מבואנוס איירס, שהיו נוהגים לשהות במקום זה. הם אף קנו דירה גדולה בתל-אביב, אך לא דרו בה מעולם. בחצות הליל הפכתי לדמותה של עין אם התפלצת ועם שחר בכיתי, כמו נאדין, דמות מפוחדת אשר זקוקה לך, אבל לחישות הנחש הקדמון שבתוכי ובכיי המר אך הוטבעו בסרט ההקלטה. ניסיתי למצוא מרפא בקולך המוקלט אשר נשמע כל כך רגוע, כמו דבר לא התרחש, כמו סערת טייפון שרק אותי סחפה אל תוך מערבוליותה ואילו אותך הניחה באותו מקום ליד שולחן הכתיבה, ליד מקרן המרקע אשר מתתי מולו שעות ארוכות, אך מצאתי נוחם בידיים השלובות שלנו זו בתוך זו ובראשי אשר נח בין חלציך הנרדמים - לגמתי טיפות של אושר ככל שניתן היה, כי באתי אליך ממקור האהבה: הכנת מאכלי שבת המלכה הצנועים, וטקס הדלקת הנרות אשר הקפדתי שתאמר אחרי הן, אמן, היו מראה לנקבי השופע, שאווה למלא את הבית לאדם אחד, באור נתינה אינסופי. רציתי להיות רעייתך, אהובתך, ילדתך ואמך המתוקנת, אך אופל ארובותיך הטיל אותי בחוזקה אל בור התהום ונפלתי! ואתה אז ברחת ושנאת ואהבת, ושנאת את הדמות שיצרת במו דמיונך - ואני חשתי כיצד גוף המריונטה שלי, בובת הברבי, צונחת מטה מטה, ואבריה מתפזרים לכל עבר, ורק לבי נותר, פועם, שותת וחם, מונח על הקרקעית בעומק אלפי מילין. בבוקר שמתי כותונת משי סגולה על גופי המט ליפול, והבטתי בעיניי

המפוחדות שהיו לי לזרה, עד כמה הפכו עגולות וסגולות אודם. טלפנתי ל"ידיד ותיק",שהבטיח לבוא במהרה, אך הוא לא בא, אבל אנשי המדים הזדרזו ובאו במקומו, ובפעם הזו אכן שמחתי לבואם. הם סקרו את גופי הערום מתחת לכותונת הדקה, ואני התנצלתי במבוכה וביקשתי שימתינו. רחצתי את גופי ואת שערי, ושניהם רכסו את שמלת המעטפת השחורה שלי, עם הפרחים הוורודים, אשר קניתיה בשבילך: צבעתי למענך את מלתחתי כולה בשחור, וזאת כדי להתמזג בתוך המשי השחור של חולצתך יחידתך. הה כיצד גרפת בכפות ידיך הרועדות, בשפתיך הסדוקות, בלובן בלוריתך ובזיעתך את גופי, כותונת משי שחורה ולחה, עד כמה אוויתי שזרעך ידבק לדפנות רחמי, יטמע בתוך נימיי הדקים. אוויתי שתשוב לספינתי כעובר ותיוולד מחדש, אוויתי לעשות אותך מאושר, אך כוחותי כשלו, ודמות נאדין, הקדושה, המשוגעת, נפלה וקרסה תחתיה ("השבעתי אתכן בנות ירושלים, אם תמצאו את דודי, מה תגידו לו, שחולת אהבה אני"). בתום האמנתי שהאנשים במדים עם הפנים הנעימים באו על מנת לגאול אותי מייסורי, הם נשאו את תיקי הלבן והרחב, וגם סייעו בידי בענייני תשלומים. התהלכתי לפניהם, כגבירה דקה, בשיער-דבש אסוף ובאודם סגול מרוח על השפתיים. בתום האמנתי שמסיעים אותי, סוף סוף, אל בית המרפא.

.6

הועמדתי לחקירה! גבר נעים מראה ואשה רחבה עם סיגריה רועדת בין האצבעות הזמינו אותי לשבת. הגבר שהבחין בעיניי-גופי המפוחדות הרגיע אותי, "שזו רק חקירה שגרתית". "חקירה שגרתית?", מלמלתי בלחש, "לשם מה?" האשה הרחבה ענתה בקיצור וביובש: "הוגשה תלונה נגדך על גרימת נזק ברכבו של מר ק." הפניתי את מבטי ממנה אליו, בסימן שאלה, וחיפשתי אחר רוגע פניו, אך הוא הנהן בראשו וניסה שוב להרגיעני, שאין זה כתב האשמה אלא הגשת תלונה בלבד, ובידי למסור אף כתב עדות משלי - כתב עדות משלי? איזה כתב עדות יכולתי למסור, שאני אוהבת את מר ק. המתלונן, ושקראתי בתוגה, תשוקה, את כל כתביו וראיתי אותו גם שורף, באש ריח הים, את דפי יומניו. וכשנעלם תרתי אחריו, עד אנה? ושאני כותבת לו עוד ועוד מכתבים וטומנת אותם בתיבת הדואר שלו? החוקר אמר: "נו טוב, בואי נתחיל מהתחלה", השפיל עיניו, קימט את הדף ותלש דף נקי אחר.

"מאיזו התחלה?", שאלתי. "מההתחלה שלך, כמובן", ענה בניסיון לדובבני: שטחתי לפניו את חלום-חזון האפוקליפסה, את צרות האהבה, את עוברי השלכת, ואת שלכת העוברים, ואת שלוש מיתותי. "ומה ביניהן, מה קרה ביניהן?", שאל. לא זכרתי מאומה, רק שרגליי הובילו אותי ממחלקה פנימית ד. לדירתו של המתלונן, שם הקדשתי לו את שירו האהוב של מריה רילקה וגם נתתי שם לבני, שטרם נולד "רפאל"(רפאני-אל) ואת הכתובת שחרטתי על הדלת כיסיתי בתבליט מצרי של איזיס ואוזיריס. רציתי להפוך את הדירה לקן חם. לביתי. את הדירה הזו, שמעולם לא היתה שלי. קיויתי שדווקא עתה, לאחר החורבן, לאחר הקורבן, לאחר מותה של נאדין, תתחברנה נפשותינו מתוך עומק הסבל, ואולי מתוך האיבה גם תעלה האהבה. אך נוכחותו של מר ק. הסתמנה רק דרך הערמה של תלונה על תלונה, אשר דרכן חשתי את הפחד והרתיעה, שמצאו להם מפלט ונוחם אף, געוואלד! בחיק איזה בנדיט כרסתן. ואז התחלתי לחשוש גם לעצמי, למען אותו "אני" ללא שם. "הלו, זו אני מדברת". "מי זאת אני?", ענית. ..."ומה ביניהן, מה קרה ביניהן?", שב החוקר על שאלתו, במבוכה הולכת וגוברת - ניסיתי לדלות דעת על עצמי, דרך דבריו של האסטרונאוט הצעיר ודרך מחשבותיהם של ידידיי הקרובים: חקרתי את האמת על אודות עצמי! אך כדרך ביטויו של פירנדלו, "כל אחד והאמת שלו", נפלתי בין הגירסאות השונות, ומשום כך, לבסוף החלטתי לדבוק באוסף דיווחיו המגוונים של האסטרונאוט, וזאת רק משום עקרון ההשוואה!

"מוח אוטומטי, דיסקט של זיכרון וגנטיקה", כך היא אמרה: "זה מזכיר לי את דובי, בעת שהיה שרוי בין הכרה ללא הכרה, זוהי תקופת הדמדומים" - חשתי יראת כבוד אל מול תופעת בריאת מנגנון הגוף שהוא לכאורה גופי, אך במצבים שונים הוא פועל מתוך כוח עצמיותו, בתחבולות לא מוכרות לי במודע. האם זה התת-מודע, אשר נאסף לידי היגיון עתיק יותר, והוא יוצא למלחמת הישרדות. אם כן, מה תקפותו של המשפט "אני מודע" או "אני בעל תודעה עצמית"? האשה הרחבה קצה בדברי המבולבלים והיא טענה שאני אומרת דבר ולאחר מכן מכחישה, כמו במתודה דיאלקטית. כמו נגעה בקוד קסם, הטמון באישיותי הנתונה למחלוקת, עניתי לה בנימה משמחת ובהחלטיות, שאכן אני הגליאנית בכל רמח אבריי ומוח עצמותי, ושהמסה "הפנומנולוגיה של הרוח" היא כשטיח לרוחי. החוקרת עייפה מהחקירה הארוכה, אשר נפתוליה מפרכים ובלתי מתאגדים לידי מסקנה חד-משמעית, וכבר גם לא היה לה אכפת, שעשן הסיגריות שלה וגם שלי, חונק את כל המשתתפים בחדר החקירות הצנוע והיא הסתלקה לזמן מה על מנת, (לכאורה) לשחרר את גופה. החוקר נעים המראה ניצל מרווח זה ודיבר אלי ברוך אפטרופוסי, שאני בחורה יפה ועדינה, ושלא חסרים בעולם גברים אשר יתאהבו בי: "הנה, קחי אותי למשל", אמר בשובבות, "אתה באמת נחמד", עניתי לו בכנות מהולה בעצב מסוים, והתבוננתי בטבעת הזהב אשר הידקה את אחת מאצבעותיו. ולאחר פאוזה קלה הציע לי, באותו רוך, לחתום, שאכן אני מודה בפרטי התלונה המיוחסים לי; שהרי ממילא אזוכה, בגין עברי הלא פלילי ובגין משבר האהבה, שאני נתונה בתוכו: "סימוכין לכך הרי יש לנו מעל ומעבר". חתמתי "מודה" גם על נזקים שבדרך הטבע לא היה בכוחי לבצעם (אלה לבטח הוצעו על ידי איש מסעדת עולם התחתון, הרהרתי, ובלעתי את הרוק). נפלתי לתוך מלכודת, אמרתי לעצמי, ותמונות עלו בזכרוני, כיצד אנשי המדים הגיעו במהרה, אשר לא מאפיינת אותם בדרך כלל. ישבתי על סדיני המשי מכווצת, מרומה ומוכת תדהמה: מה לי ולהם? מה לו ולהם! פחדתי. מיהו זה, שאני מייחדת לו אהבה עזה כמוות, מיהו זה, אותו נער מבוגר, שאני שבויה בקסמיו, שבויה במאגיה השחורה שלו וקושרת את כל רגעיי בדמותו; משמרת, כל עוד כוחי בי, את הלגימות הקטנות של אושר אשר נותרו? הן ייסורי הגעגועים אך מתגברים על רגעי ההתקרבות. ואוי לאותה נאדין, פרי יציר דמיונך, שזה עתה גמרת בלבך אף להורגה? (כשאני אומרת "להרוג אותה", כוונתי בלהתבונן כיצד היא הורגת את עצמה) אתה התבוננת, עד אנה, אנה אתה? התבוננת ושמרת על סוד שתיקה.

.7

החקירה הסתיימה. החוקר הציע לי שתיה ואחרי כן העלה אותי קומה, לשם נטילת טביעת אצבעות. ידיי רעדו מעצם המעמד, והחוקר יחד עם הנוטל הרגיעו אותי, שדבר לא יאונה לי. הטבעתי את ידיי בחומר הכהה והדביק והנוטל נטל את ידי לרגע והשתומם: "איזה אצבעות דקות ועדינות יש לך, כל כך שקופות". פרצתי בבכי. "במה היא חשודה?" שאל בלחש הנוטל את החוקר.

"על הוצאת אוויר מהצמיגים ועיקום המגבים במכונית של החבר שלה", לחש החוקר לנוטל בחזרה. נו באמת, למענה, לא יכול היה לוותר על העניין?!" הרים קולו הנוטל, ואני כלל לא הגבתי, כי התגעגעתי באותם רגעים, רק להניח את ראשי בחיקך, לכרבל את רגליי, כמו תמיד, לרוחב חלציך, ולנמנם כמו חתול בתוך חום-לחות גופך. חפצתי למחוק את התסריט הכושל, על שוטרים וגנבים, ולשוב לאותם ערבי שישי השקטים, להאזין לקולך מתוך "ארץ הישימון", מתוך מזמורי תהילים.

.8

חברי אומרים עלי שאני דמות הרואית, שחיי הם שיר, אפוס מתמשך – אם כך או כך, דלו כוחותי אל מול המוירה: נשלחתי לבית מעצר!

.9

שני שוטרים ליוו אותי לניידת שהיו בתוכה כמה עצירים, הללו הואשמו על גניבה ורצח, ועליהם הושמו אזיקים וגם הושיבו אותם מאחורי סורגים. אני לעומת זאת, ישבתי בסמוך לדלת האחורית, ונצמדתי לתיקי הלבן והרחב ביתר שאת. ממולי ישב שוטר צעיר, אשר חייך אלי לאורך כל הנסיעה: "אתה בחור טוב", אמרתי לו, "מדוע בחרת דווקא להיות שוטר?" "אני אוהב את זה", ענה בחיוך ילדותי, "סיימתי, למעשה, לימודי תואר בהנדסה, אך למרות זאת, העדפתי לעבוד במשטרה ואי לכך גם משכורתי גבוהה יותר משאר חברי למקצוע". לאחר דממה קלה, אמר: "את יודעת, אני הוא זה שפרץ את הדלת הנעולה בביתו של חברך. הוא טען שהתקפת אותו וגם גרמת למהפיכה בדירתו, כל זה נכון?" אמנם שאל, אך ניכר היה, על פי חיוכיו הכבושים, שמעשיה זו אכן גם שיעשעה אותו. ומתוך פרץ חיוך, פנה לעברי: "הוא נראה די מבוהל ומפוחד, מה עשית לו, הה, הוא יכול להיות הרי האבא שלך". האמנם חיפשתי בדמותך את דמות האב המושלם? אב רוחני. אב ינקותי. אבא'לה... כן, כן... לא! אולי. אך שנינו ידענו, כל אחד בדרכו, שבתוך עולמך הייתי. אני דמות נאדין הצלובה היא גילגול של אמך. עתה אין לי שם. ואני בדרכי...לאן? - היכן אתה ברגע זה? יושב, אולי, בבית קפה ליד הים, בחברת ידידה ותיקה, ומגלה בתוך לבך, לרגע, חופן של חיבה לזאת שתמיד נשארת, ללא שום סיבה מיוחדת, ישובה על הכיסא. מרוחקת. ואני גם כעת, אינני מסוגלת לכעוס, כי אני עדיין

אוהבת. אני אשה, פעוטה, התרה אחר שם ומאמינה בתום, שלמעלה מרחף מלאך מכונף אשר שומר עלי, אך היכן אתה רפאל? גלה לי פניך מתוך ההסתר ולו לחלקיק שניה. גלה לי רגע של חסד, והוא להתבונן בפניך היפות, השלוות... ואז אהיה מוכנה למות, לתמיד, עם הזיכרון הנפלא והשלם הזה.

.10

ברוכים הבאים לאבו, אבו-כביר! הניידת נכנסה דרך שער ברזל, אשר נסגר מיד עם כניסתה, ומצאתי אותי עומדת אל מול בניין בטון בצבע חקי דהוי. "זהו זה, הגעתי לסוף העולם", אמרתי בלבי ובלעתי את הרוק בכאב. השוטר הצעיר התנדב לשאת את תיקי ועקבתי אחר צעדיו בזהירות אך בנאמנות, הוא הפך, ברגעים אלה, למשענתי ולמבצרי. לאחר הליכה סהרורית, לאורך מעברים צרים ואפלים ולאורך מסדרונות בטון לחים, הגענו למשרד הקבלה. קצין הקבלה שאל, האם אני סובלת מבעיה רפואית כלשהי, ומלווי שהבחין במבוכתי ענה לו, שהשתחררתי מבית החולים זה לפני יומיים בלבד, וכששמע זאת הקצין, הורה להוליך אותי מיד אל חובש בית המעצר. עלינו במדרגות תלולות, כשריח של סיד טרי מלווה את עלייתנו והערנו את החובש משנתו. הוא קיבל אותנו בגופיה ובמכנסיים קצרים, ובדממה של מקיצים עלעל בניירותי, ולאחר שגם סקר אותי בחטף, קבע: "אני לא מוכן לקחת שום סיכון! להערכתי היא זקוקה למעקב הן רפואי והן נפשי,ובכלל..", לפתע התכעס, "כיצד שלחו אותה לכאן?" ופנה אל מלווי בטון תקיף, וביקש שימציאו לו אישור רפואי וגם חוות דעת פסיכיאטרית! לאחר שסיים את קביעתו, קם ושב אל חדרו מאחורי הפרגוד. מלווי הצעיר נאנח לעומתי: "עוד לילה ארוך לפנינו". שבנו למטה המשטרה וצוות משמרת לילה מילא את חדריו. ישבתי דומם על ספסל, באולם ההמתנה, והתבוננתי בעצירי הלילה: בזוג צעיר מאנגליה שרכש שפע של מצרכים, וזאת באמצעות כרטיס אשראי מזויף, בשתי בנות-ליווי דוברות רוסית אשר ישבו יד ביד וצחקקו לעברם של הגברים במדים שנכנסו ויצאו. הן גם ניסו לשוחח עימי, במעט עברית עילגת, שלא השכלתי להבינה. ניסיתי גם לפענח את קודי שפתם של הצוות, אשר הירבה להתנצח בקללות עסיסיות, וזאת כנראה, כחלק מההוואי הלילי, והרביתי אף לפזול לעברו של שוטר תמיר, בעל עיניי מבט חתול, אשר קבע את מבטו בי, ומדי פעם ופעם גם חייך. מאוחר יותר, הוא הציע לי לאכול, ואני עניתי לו בהגבהת כתף שהוא הבינה, כ-הן. אחרי זמן לא רב, שב אלי עם צלחה עמוסה באורז צהבהב ופילפלי והפטיר בחיוך: "אכלי, אלה תבשיליה הטעימים של מדאם צלקה, ישר מן המחבת אל הצלחת".

עשיתי עצמי אוכלת, וזאת כמחווה לאדיבותו, אך בו-זמנית, המשכתי לסקור את הזוג המוזר מאנגליה, אשר החליט לבלות את ימיו האחרונים בארץ, בבית מעצר. בן הזוג שביניהם ישב חשוף בגופו העליון, השזוף, וטופף באצבעות רגליו העירומות וחייך אלי בהרמת גבה נבוכה: "כן", פנה אלי בסלנג קוקני, "חזרנו מטאבה ואז פישלנו,"Oh, what a shit". בת זוגתו, לעומת זאת, התהלכה באולם אנה ואנה, כשעל כתפיה מונחת ברישול חולצת פלנל גברית וחורפית, והיא נעלה גם את מנעליו הכבדים. איש צוות, שעסק באותו זמן בניירותיו של בני הזוג, פנה אל האנגלי וביקשו לסתום את הפה. שתיקה מעיקה השתררה באולם, עד שזו הופרעה, סוף סוף, על ידי שני אנשי צוות, אשר שבו עם שפע המצרכים, שכלל בין השאר: שעון יקר ערך, פדים נשיים, בקבוק וודקה משובח, חבילות מגוונות של קונדומים, שמפו לשיער ומבחר שוקולדים, כל זה נמצא בחדרם של בני הזוג, באכסניה תל-אביבית, ליד הים. בשעות אפס, כגון אלה, כבר לא ידעתי היכן מעיקה עלי השהות יותר, כאן במטה, או שם בתוך חדריי הספוגים בגעגועים תהומיים אל מר ק. המתלונן. מאוחר יותר, נכנס לאולם קצין בדרגה בכירה, ממולא, עם משקפיים, וסקר אותי: "נו, את עדיין נמצאת כאן, לא רוצים אותך בבית המעצר, ההז! "קולו היה נמוך ועצי ולכן עניתי להתרסתו ביובש, אך בלחש, ש"כנראה לא הייתי צריכה להימצא, לא כאן ולא שם", אך הוא התעלם מתשובתי ופנה אל אחד מאנשי הצוות ופקד עליו, שישלחו אותי עוד הלילה לבדיקה רפואית ונפשית!

.11

הגעתי לשם. רעד עצב זיכרון חילחל בגופי. הבטתי בחוברות המקוצרות, אשר הכילו מתוך דבריו של הרב נחמן מברסלב, מעיין מים זכים, מלות מרפא, שם הניחום למען החולים הסובלים בנפשם. אתה טילפנת ושאלת, אם אני זקוקה ללבנים ובגדים, ואני עניתי בקול קר ומת. ניסית לשכנעני, שמוטב שאשהה שם עוד כמה ימים, על מנת התחזק (הייתי לך, או אז,למעמסה). עד כמה ידעתי שהתרופה לחוליי זה אתה ורק אתה - אך אבוי. במקום לגעת בכריות אצבעותיך, התבוננתי בחולים, אשר איבדו את מבטם ושמרו על קשר שתיקה, כמו שמרו על סוד איום ומטאפיסי כאחד. המתנתי בכליון עיניים לבוקר המחרת, כדי להתוודות על דבר חטאי בעצמי: לפני מר מעלה ולפני מר מטה. (התבוא אלי הלילה/ ושערך כה כחול אלי/ חיוורים פניך כאור הלילה /ואני...א י ן...י יראתיך)

.12

במבטא רוסי הזמינה אותי הרופאה אל חדרה. "מם, כבר כמעט חצות", מילמלתי, כאשר גיליתי שעון תלוי על הקיר והיא נאנחה בהסכמה, ואחרי כן שאלה שאלה על שאלה. ואני דיברתי ודיברתי, את מלוא נימיי הדקים דיברתי, את קיבתי והטחול שלי דיברתי, את ריאותי הפגועות דיברתי, את חתכי טבורי דיברתי, רציתי גם לדבר את הצעקה שבתוכי, את הצעקה שעימה באתי לעולם, אך שרוך של חולים המתין בקוצר רוח מאחורי הדלת הנעולה, וכשלא נענו, החלו אף לדפוק באלימות. היא התעלמה מהמתרחש מאחורי דלתה והאזינה בקשב רב, הן לדברי והן לתנועותי וכעבור יותר משעה אמרה: "את אכן נתונה בתוך משבר קיומי, כפי שאת בעצמך מודעת לכך, אך אינך חולה"... בלה, בלה, בלה "וזקוקה לתמיכה"... חה, חה, חה... ניסיתי אמנם לשכנעה, אבל בתוכי כבר ילדתי כוחות נוספים לקראת המעצר. ■

← המשך בגליון הבא

←המשך מעמ' 21←

הארץ. הוא איננו מנסה להתבונן בו מן החוץ כמספר או כאורח לרגע, אלא מנסה להתבונן בו מבפנים. הוא הבין מבפנים, כיצד חיו "אחיו המומתים" את חוויית ההישרדות, את החרדה, את ההתחדשות ואת נטל העבר.

אלה חוויות שיליד הארץ אינו יכול, כביכול,להפנים ולהבין. אבל יצירתו של גורי מוכיחה, שיש משהו שאפשר לכנות אותו בלתי מודע של אותו קולקטיב יהודי בלתי מוגדר; כזה המאפשר לחיים גורפינקל, שהפך לגורי, להבין את מורדי, הוא מרדכי נויברג, שהישרדותו אינה מעניקה לו חיים חדשים ואת רובי, הוא ראובן קראוס, הנאבק להישרד בציפורניים ובאגרופים ומוכן לשם כך לרמות ולשדוד. שתי הדמויות אינן של עברים חדשים, אבל ראה זה פלא, העברי חדש מסוגל לרדת לסוף דעתם. ■

הערות

1. מתוך הרשימה "משפט ירושלים" (10.9.61), שהתפרסמה ב"*מול תא הזכוכית*" 1962, עמ' 249.
2. ציטוטים ממהדורת 1995.
3. אפשר לייחס משמעות סמלית כלשהי לעובדה ששם הגיבורה הוא גרטי, כאותה גרטכן שהפכה לסמל של הגרמניות התמימה (והיא גיבורתו של גיתה במחזה פאוסט). גרטי היא מעין עוגן הצלה של רובי, שקיווה למצוא את בני משפחתו וגילה רק את העוזרת. שזכר אותה מן הימים שלפני מלחמת העולם; היא הצד החיובי בעולם הגויי המתנכר, המפיח תקווה כלשהי בשורד המצליח להישרד.

←המשך מעמ' 39←

של ניכור כלפי הסביבה אשר עד אתמול היה נדמה שהיא ידועה ומוכרת והיום היא נוכרית ומביכה, כאילו משהו השתבש או אולי אפילו נשבר, משהו בסיסי מאוד, כאילו המחט המצביעה במצפן על הצפון החלה להסתחרר, ושוב אינה מפסיקה, וכל מה שהיה יציב ומוצק מסתחרר איתה. ולבסוף קורס. הנה: כאן מתחיל האקזיסטנציאליזם. הנה: כאן מתחיל האבסורד. הם מתחילים בתחושות המבוכה, חוסר הישע, הניכור וההרס הסוגרים סביב. בצורך להיצמד לצרכי הקיום היותר בסיסיים כדי לשרוד, אולי אפילו להחלץ. ומתוך כך סיפורת שנות השישים מסרבת להמשיך ולכתוב על אורי שהלך בשדות והוא "נושא בלבו כדור עופרת"[11] או על אליק שבא מן הים. כי סיפורת שנות השישים, בניגוד לסיפורת דור הפלמ"ח, כבר אינה נושאת את עיניה למעלה, אל הדגל המתנוסס בראש המשלט, אלא להפך, בוחרת להסב את המבט ולהתבונן למטה, לספר את סיפורם של אלה שנשארו מאחור, על תקן של ספיח, לא אלה שאחזו בסטן והסתערו אל החזית, אלא אלה שהזדנבו בסוף המחנה, שהסתופפו בירכתיים הנשכחים, האפורים, המעופרים, הרחק מצהלת המנצחים ומצליל המצילתיים, בצל סככות המוסכים. סיפורת שנות השישים נתנה הזדמנות ראשונה ללוזרים של עמוס עוז, אלה הקמלים והנמקים תחת אור התכלת המלובנת, לנידחים ולדחויים של א.ב. יהושע, לדמויות הדמויות של אפלפלד, העקורות והעקרות, המדשדשות בשוליים, אובדות דרך ואבודות תקווה. יהי חלקי עימכם: הנחבאים אל הכלים, אחים חורגים לכובשי כנען בסופה.

ובכן: כך בסיפורת. וכאשר חושבים על השירה העברית בשנות השישים ועל הבשורה האסתטית של זך, עמיחי, אבידן וחבורת "לקראת" שפילסה בשנות החמישים את המסילה האסתטית של שירת שנות השישים, כאשר חושבים על ההסתייגות, או אולי אפילו הסלידה של שירת שנות השישים מההוד וההדר הפואטיים של המודלים שקדמו להם (שלונסקי־אלתרמן ולא פחות מכך אורי צבי גרינברג שנדחה והודח על ידי שלונסקי־אלתרמן מכוחם של נימוקים אידיאולוגיים־פוליטיים), מהשגב המתנוסס, מהסימבוליסטיקה העמוסה והענפה לעייפה, מגודש הלשון, מהריתמוס הגורף והסוחף המפוסל במשמעת "פרוסית" ממושטרת, מהחריזה הנשזרת בדייקנות של מד־זווית, וכאשר זוכרים כי מחמת הסלידה וההסתייגות מאותם מודלים אסתטיים פונים זך וחבורת "לקראת" (ובעקבותיהם משוררי שנות השישים) לקוטב הפואטי ההפוך, ומטפחים בקפידה, בדבקות ובכוונה גדולה את "דלות החומר" כמודל נשאף בשירה, פשטות בלשון, במישור התמטיקה וברובד התחביר, הדגשת השולי, הנשכח, הלא חשוב לכאורה, החסוי, הסמוי, ההסוי, זה שמודח ונדחק לקרן זווית, השגור והמשופשף משימוש, שגרת קיומם הפעוט של הפכים הקטנים – – כאשר חושבים על כל אלה וכאשר זוכרים את כל אלה, מתחוור עד כמה קולעת והדוקה היא נקודת ההשקה שבין השירה העברית של שנות השישים לבין הסיפורת העברית של שנות השישים. למרות השוני. למרות ההבדל. ששניהם מונעים בין השאר מפערים טבעיים וחזויים ברובד הז'אנרי.

השירה העברית, כמו התרבות והחברה העברית בכללן, מגיבות לא רק למתרחש במסגרת המקומית אלא אף למה שמתחולל מעבר לאוקיאנוס. מן הבחינה האמורה, הביטוי המקראי "עם לבדד ישכון" הוא אכן שובה לב מבחינה לשונית, אך מן הצד המציאותי הוא מופרך כיום כפי שהיה מופרך אף בעת בה הוא הוטבע. לכל היותר הוא ביטא משאלת לב של נביאי הזעם מחמת החשש שדיאלוג הדדי בין העם לבין שכניו יעודד וידרבן "נדידה" ו"הגירה" של השפעות זרות (ולא רצויות מנקודת התצפית הנבואית) לטריטוריה התרבותית־דתית של העם. וזה בדיוק מה שקרה. וזה בדיוק מה שממשיך לקרות. קל וחומר, בעת המודרנית, בה מתגמדים הפערים הגיאוגרפים משום חידושי התקשורת, ובעצם נמחים ונמחקים לחלוטין בלחיצת כפתור. ■

חציו השני של המאמר יופיע בגליון הקרוב

הערות

1. Jay Parini. *The Columbia History of American Poetry*. Columbia VP., N.Y., 1993; Alex Preminger, ed. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton UP., N.T., 1974 (1965 1), p.236.
2. T.S. ELiot. "A Dialogue On Romantic Poetry". in his: *Selected Essays: 1917-1932*. Harcourt, Brace., N.Y., 1932, pp. 31-45.
3. מאיר ויזלטיר. "חתך אורך בשירתו של נתן זך". *סימן קריאה*, חוב' 10 (1980), עמ' 409. חשוב עוד להדגיש את פעילותם הפואטית של המשוררים הבאים בראשית שנות החמישים (בסוגריים מצוינת השנה בה יצא לאור ספר שיריהם הראשון): ע. הלל (1950), ט. כרמי (1950), פנחס שדה (1951), נתן יונתן (1951), עוזר רבין (1953). אף כתיבתם השירית סללה וכבשה בלא ספק את "המהלך החדש" באסתטיקה הבתר שלונסקאית־אלתרמנית.
4. מאיר ויזלטיר. שם, עמ' 413.
5. איתמר אבן־זוהר. "היחסים בין מערכות ראשוניות ומשניות ברב־המערכת של הספרות". *הספרות*. חוב' 17 (1974), עמ' 45-49.
6. Jay Parini ed. *The Columbia History of American History*. p. 303.
7. Donald Barlow Stanffer. *A Short History of American Poetry*. E. P. Dutton, N.J., P. 257.
8. Donald Barlow Stanffer. ibid, p. 258.
9. גרשון שקד. *גל חדש בסיפורת העברית*. ספריית הפועלים, תל־אביב, 1971.
10. נורית גרץ. *חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת*, עמ' 111, 138, ועוד.
11. נתן אלתרמן. "האם השלישית". בתוך: *כוכבים בחוץ*. הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, תשכ"ז, עמ' 123.

←המשך מעמ' 41←

שמות הם "קזואיסטיים או אפודיקטיים". קצפו של בן יוצא במיוחד על צמד המלים הללו – "...חישבו על עומק השערוריה הרוחנית: התנ"ך המופלא, האלוהי, העברי, מורידים אותו אצלנו לזנות של מינוחים יובשניים מגעילים. קזואיסטי, או אפודיקטי? פיחס" – כאשר אינני בטוח כלל אם גם טרח לבדוק ולברר לעצמו לפחות, את פשרם. לקוראיו מכל מקום לא הסביר את מובנם
ואת סיבת כעסו הגדול.

ד. נערות ליווי ונודניקים

בראיון אחר, המתפרסם ב"תרבות מעריב", גם כן לקראת שבוע הספר, תוקף מנחם פרי בעקיפין את מנחם בן מבלי לנקוב בשמו. אומר פרי: "אני חושב שאנחנו בעיצומו של שפל תרבותי שלא היה כמוהו... כרגע נראה שהצורך בספרות טובה נעלם. אין כמעט ביקורת, ומה שיש איבד לחלוטין את כוחו. מקומון גדול מעסיק בקביעות מבקר שמודה שאינו קורא את הספרים שעליהם הוא כותב, רק בגלל שהוא פרובוקטיבי".

אבל בלי קשר לבן, גם פרי סבור כמעט כמוהו שהסופרים מודל 96' אינם ממש סופרים, שכל מי שיש לו מעבד תמלילים נעשה סופר ושקל מדי להוציא היום ספר, אבל זה לא ממש ספרות, אלא סוג של בידור או גרוע מזה מיסחור. לבקשת המראיינת לחדד את האבחנה הוא משיב: "זה כמו ההבדל בין סקס עם אשה שאתה אוהב לסקס עם נערת ליווי. היום מה ששולט זה נערות ליווי וכאלה הם רוב הספרים ברשימת רבי המכר של הארץ".

מי שאינו מוטרד כלל מהמצב, לא מדברי מירון ולא מדברי פרי, הוא חיים פסח, עורך ספרי המקור ב"כתר" כיום ו"בזמורה ביתן" לפני כן, אשר במידה רבה הוא גם מחוללו. פסח, הנחשב למגלה השמות הגדול בעשורים האחרונים (לזכותו נזקפים שמותיהם של קסטל בלום, עירית לינור, אתגר קרת, עוזי וייל, גפי אמיר, שי טובלי, שוהם סמיט ואחרים) מגלה ל"זמן תל־אביב" (31.5.96) כי הוא מתמודד עם כ־600 כתבי־יד הנערמים על שולחנו, מתוכם הוא דולה בממוצע לשנה שני כשרונות חדשים ועושה מהם, כלשון העיתון, "סלבריטאים". הנה כך מסכמת הכתבת, שירי לב ארי, את עמדתו: "פסח ממש מתרגז כשהוא נזכר בכל מיני נודניקים שחושבים שספרות כבדה היא איכותית וספרות קלה לא. 'בולשיט' הוא קורא לזה. במשך מאות שנים, מודל הכתיבה בספרות עברית היה מה שנכתב בעבר, כי אנשים פשוט לא דיברו עברית. היום המודל הוא הלשון שאנשים שומעים".

ה. ביום שחרב הבית

ביום שחרב הבית נולד משיח – אומר מאמר חז"ל. כל מי שחרב עליו עולמו ביום הבחירות 96', אל יאבד תקווה לשנת 2000. ■

←המשך מעמ' 2←

רווחה, מדינה היודעת לפרוש רשת ביטחון גם לאנשים במצוקה. לכן, הופעתה של מפלגת דוד לוי, גשר, העלתה תקווה שהנה קמה מפלגה שהיתה חסרה עד כה, אבל דוד לוי המיר את האידיאולוגיה בכיסא מיניסטריאלי, וניצל את האחדות האתנית של מצביעיו. כך עשו מנהיגי ש"ס, ואגב, כך גם הצביעו מצביעי מפלגת העבודה. לדוגמה: ברמת הגולן פרס קיבל יותר קולות מנתניהו. למה? כי מתיישבי רמת הגולן, בחלקם, הצביעו הצבעה תרבותית ולא פוליטית. חלק ניכר מהם באים ממקורות תרבותיים של מפלגת העבודה, בעיקר הקיבוץ המאוחד. הם הצביעו פרס, למרות שידעו שפרס מוכן לרדת מרמת הגולן תמורת שלום אמת ונתניהו מבטיח לא לרדת.

לאנומליה הזאת שורשים רבים ועמוקים שאין זה המקום לעסוק בהם, הכוונה היתה רק להצביע על תופעה מרתקת שאין לה אח ורע במדינות אירופה הנאורות. לכן כה חשוב שתקום מפלגה חברתית. מפלגה שתדאג בצורה רדיקלית למעוטי היכולת, לא רק מבחינה כלכלית, אלא גם מבחינה תרבותית.

הערה אחרונה בעניין הבחירות. התנהגותו המלוכנית של ראש הממשלה החדש מעוררת חרדות אמיתיות. זו התנהגות של אדם שיש בו גם רצון וכוחות נפש להפוך את כהונתו לרודנות מסוג מסוים. זה מסוכן. על כן, מתבקשת מסקנה פשוטה ולא רק בגלל אישיותו השתלטנית של נתניהו אלא גם מסיבות רבות אחרות, שחובה לחשוב שגית האם חוק בחירה ישירה של ראש ממשלה מתאים לישראל. לדעתי, לא מתאים. ■

הגיליון הבא מוקדש לנתן זך –

מאמרים על ספרו החדש ראיון בלעדי אתו עליו ועל שירתו עם יעקב בסר

שירים חדשים של זך ועוד – שירה, סיפורת וכל המדורים הקבועים.

אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

עתון 77

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

* ספרות עברית – מה שקורא
* מיטב הספרות העולמית
* הכרות עם ספרויות האיזור
* מעורבות חברתית

המתנה היפה ביותר