www.iton77.com

# עיתון 77

הירחון לספרות

שנה ל' • גליון 309-310 • ניסן-איר תשס"ו • אפריל-מאי 2006 • 28 ש"ח

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

## פואטיקה מזרחית

## הגליון הזה

הגליון הזה מייחד מדור נרחב לפואטיקה מזרחית צעירה; המבוא שהעמידו לו קציעה עלון ודליה מרקוביץ, שיזמו את הגליון והביאו לידינו חומר רב ומגוון, מתייחס בפירוט למשוררים ולשירים המופיעים בו. החטיבה השירית מלווה גם במאמר נרחב של קציעה עלון על פואטיקה מזרחית, ומאמרים מאת חנן חבר, נעמה מישר, עמרי הרצוג, עמוס לויתן ורוני סומק; שני האחרונים מתייחסים לספרו של דרור משעני *בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד*.

גם בחטיבת הסיפורים תמצאו הפעם יצירות בפרוזה של שניים ממשתתפי החטיבה השירית, אלמוג בֵּהָר ויאלי השש. סיפורים המשלימים מעין מעגל, או מהלך, בין כתיבה מרובדת, הנוגעת בפנטסטי, המתפתלת כאורנמנט (מזרחי?) בסיפורו של בהר, לכתיבה קופצנית, עכשווית ומחויכת מעט, בסיפורה של השש.

האם יש משהו אבסורדי בעניין המזרחי? איננו סבורים כך. אבל ההתלבטות קיימת, האם לייחד מדור לנושא כשירה מזרחית, ספרות מזרחית וכו', האם אין בכך בעצם שיתוף פעולה עם גטואיזציה, עם תיוג כובל? ואכן, היו כותבים שלא היו מעוניינים להשתתף במדור שזה ההקשר שלו, משום שאינם רואים עצמם ככותבים מזרחים.
בל נכביר כאן מילים, פתח הדבר עודנו לפניכם. כמו כל הגליון כולו.
ובכל זאת, לא יכולנו להימנע מלהביא כאן ציטוט מדבריו של אבא אבן, שנאמרו לפני 46 שנים:

אל לנו להגות רעיון של השתלבות [במדינות ערב]. להיפך, עלינו להימנע מהשתלבות. אחת הדאגות הגדולות המתעוררות בלבנו שעה שאנו סוקרים את מצבנו התרבותי היא, פן יגרום ריבוי העולים אלינו מארצות המזרח להשוואת רמתה התרבותית של ישראל אל רמת הארצות השכנות. אל נא נראה את עולינו מארצות המזרח כגשר בדרך להשתלבותנו בעולם דוברי ערבית; עלינו להכניס בהם רוח מערבית, ולא לתת שיגררונו לתוך מזרחיות לא טבעית" (אבא אבן, 1960).

האם ניתן לומר כי דברים אלה אבד עליהם כלח? לעתים קרובות דומה כי אכן כך. התחושה היא כי הולך ומתפתח ייצוג תרבותי של זהות מרובת פנים, של אינטראקציה תרבותית מרתקת ומפרה.
*
אך במחשבה שנייה, קשה להימנע מתחושה שרוח הדברים המנשבת בציטוט לעיל, עדיין תקפה במציאות חיינו - למשל, כפי שמשתקפת בפערים בהשקעות בהשכלה ובחינוך ככלל; וכן, באופן בוטה ממש, בהחלטתו מהימים האחרונים של בית המשפט העליון - בנוגע לתיקון חוק האזרחות. רוח זו, שממנה עולים פחד מהאחר, בהלה דמוגרפית וגזענות, המסתתרים מאחורי נימוקים ביטחוניים, מעיבה על הנימה האופטימית שעלתה מן הפסקה הקודמת. ■

*העורכים*

www.iton77.com

## שירה

אמירה הס 5

ג'ניס רביבו 46

## פואטיקה מזרחית

פתח דבר - דליה מרקוביץ, קציעה עלון 12

## שירים

אלמוג בהר 14

סיגלית בנאי 16

יאלי השש 18

גלעד מאירי 20

יונית נעמן 22

יחזקאל נפשי 24

מתי שמואלוף 26

## סיפורת

אלמוג בהר - פרגוד 47

יאלי השש - ציפורים 49

## מאמרים

פוסטקולוניאליזם ו"לימודי המוכפפים" - חנן חבר 28

קווי יסוד בפואטיקה מזרחית - קציעה עלון 32

בעקבות ספרו של הרצל כהן - עמרי הרצוג 38

על חורשת הדקלים בספרות המזרחית - נעמה מישר 40

## ביקורת ספרים

יהודית אוריין על ***תנין פיגוע*** מאת אסף גברון 6

יוסי ברנע על ***ההיסטוריון, הזמן והדמיון*** מאת שלמה זנד 7

שמואל שתל על ***אביון לפני הניצה*** מאת ישראל הר 8

אלברט בן יצחק יעקב על ***כשמשיות קיץ בסופת הוריקן*** מאת מאיה אנג'לו 10

רוני סומק ועמוס לויתן על ***בכל העניין המזרחי***
***יש איזה אבסורד*** מאת דרור משעני 11

## מדורים

לפי שעה

המלצות עתון 77' 4

חצי פינה - רוני סומק: איגור איסקובסקי, מאנגלית: שלומית ענבר 9

מצד זה - עמוס לויתן על ***ורד צלע*** מאת יצחק לאור, על חמישה ספרי שירה ועוד 42

תיאטרון - כרמית מירון 51

יורם בלומנקרנץ, המגזר היהודי, 2006; נייר אריזה וצבע התזה, 200 ס"מ קוטר הוצג לראשונה בבית תנועת "אחותי" מרץ-מאי 2006, אוצרת: שולה קשת

**פואטיקה מזרחית, עמ' 12**

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנוי לשנת 2006

שם ושם

משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

מצורפת המחאה על-סך **250** ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק.....סניף.....מס' המחאה.....


**שנה ל' • גליון 309-310 • ניסן-איר תשס"ו • אפריל-מאי 2006 • 28 ש"ח**

עתון 77

**ירחון לספרות ולתרבות**

# Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled, Dorit Peleg, Jacov Shai Shavit

Vice Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט.

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות.

המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 16452 ת"א

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות.

www.iton77.com

העורך: יעקב בסר

עורכים בפועל: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכזת מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבוך-אירפז, גילה בלס, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות


**המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת וממוענת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. רצוי לצרף דיסקט, בתיאום עם המערכת. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש. טל': 03 5618271**

1565-253X ISSN

דואר אלקטרוני iton77@actcom.co.il

עודד פלד: ***פתח דבר***, מבחר שירים 1973-2005, הוצאת קשב לשירה, 258, 2006 עמ'
"המילים שאוהבות אותי יושבות על/ אדן חלוני. בקצה העיר, אם איני/ טועה, עשיתי מהן מגבעת שחורה לימים קשים// המילים שאוהבות אותי חושבות עלי דברים/ טובים צובעות קירות חלומי חיוך חם.// המילים שאוהבות אותי/ משחקות/ בארגז החול של חיי" ('המילים שאוהבות אותי', עמ' 17).

רות נצר: ***עקבות***, הוצאת כרמל 2006, 127 עמ'
"סֵדֶק האלכסון הוא סדק העל-זמן/ כי הנו מלכתחילה/ ממתין למבט/ יונק ממתין אל מה שהנו מלכתחילה/ האלכסון סודק הממדים..." ('סדק האלכסון', עמ' 28).

רות נצר: ***קדיש לאבא***, הוצאת כרמל 2006, 92 עמ'
"קִפֵּל נשמתו בקפידה ("סדר צריך להיות")/ טמן אותה/ בשוליים נידחים/ של אין// מעתה נדמה, הכלום לבדו/ מתגורר בבית" ('קיפל', עמ' 30).

חיה אסתר: ***שרפה***, הוצאת כרמל 2006, 238 עמ'
"בלילה בצרחה/ התבקעה/ פלומת רגש רכה/ מתוק מרגיש/ מהר ונהדר צימח נוצה" (עמ' 28).

ציפי לוין בירון: ***כריכה רכה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קרן רבינוביץ סדרת ריתמוס לשירה 2006, 77 עמ'
"דע לך, אין לי טלית./ להיבדל,/ לכבוש תחום./ אני מרחיבה רחם לילדי/ שיבעט את תפילותיו.// אין לי טלית./ שָם יש לי רק מים./ בכל זאת אני מחפשת עקבות אלוהים" (עמ' 38, 'באלים איילנד').

יוחאי אופנהיימר: ***ממשלת הלילה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קרן רבינוביץ, סדרת ריתמוס לשירה 2006, 92 עמ'
"כך יוצאים ממלחמה:/ בעווית שמנצחת על כל שאר האיברים,/ בגולגולת שאינה סוֹרֵג אלא יְשָרִים/ שמתמזגים,/ במבט מרוכז שבא במקום ביטחונות קודמים" ('מקס בקמן: דיוקן עצמי עם גביע שמפניה', עמ' 93).

הדסה טל: ***קפה נואר***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2006, 61 עמ'
"קפה נואר. באקורדים שבורים - פיאף/ בתוך פיות הערב לוגם את קולה/ ומַקְשִׁית/ טריקת דלת/ ואנחה// אתה מקשיב. גשם דק מתאים את צעדיו/ לבכי המים..." ('קפה נואר', עמ' 9).

מתי שמואלוף: ***בין שמואלוף לבין חוח***, הוצאת ירון גולן 2006, 48 עמ'
"בית; כלא; ספר; חולים; משפט; כנסת; לא בַּסֵדֶר הזה; הוא נרטיב נשי; מזרחי; הומולסבי; דתי; משוגע שירה/ לא בַּסֵדֶר" ('הפרויקט המודרני בניתוח פוקואני', עמ' 33).

אסתר אייזן: ***עוד היה מבקש להמריא***: הוצאת ספרי עתון 77 2006, 86 עמ'
ספר שיריה החמישי של אסתר אייזן. "בכירורגיה של החוויות/ נחסכים חומרי האלחוש/ (החל בעולל המובא אל מילתו ועד/ להמשך חתכי העומק)/ במקרה של שבר/ וציפייה/ לתהליך של איחוי/ רצוי להינתק / מסוללה נסתרת/ המשדרת פעימה בגל עולה ונוקב/ הקרויה בפי הדיוטות - אהבה" ('הנחיות לשעת חירום', עמ' 63).

עמליה כהנא-כרמון: ***פגישה, חצי פגישה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספריה הקטנה 2006, 104 עמ'
קריאה מחדש של חמישה סיפורי האהבה: "נעימה ששון כותבת שירים" (1963), "הינומה" (1967), "אם-נא-מצאתי-חן" (1963), "אני לא משותקת, אתה לא אילם" (1979), "ברחוב" (1958).

נתן שחם: ***קרן אקסודוס***, הוצאת זמורה ביתן 2006, 412 עמ'
טניה, תחקירנית משועממת מעט, מקבלת הצעת עבודה ממ' כנען, כותב ביוגרפיות נודע - עריכת תחקיר לצורך כתיבת הביוגרפיה של השר לשעבר, יואל אפרתי. אביו של אפרתי נחשב בעיני אמה של טניה לאויב המשפחה, משום סירובו להעניק לאביה סרטיפיקט.

מרדכי הרטל: ***מחויבותה האישית של שני ברנר***, הוצאת ספרי עתון 77 2006, 204 עמ'
ספרו השלישי של מרדכי הרטל. ספר סיפורים. "גיבורי הסיפורים קשורים בעבותות לבני משפחתם, אלא שהמשפחה הכובלת, התובענית והמטילה מורה ומרות, יוצרת מחויבות כמעט כפייתית אצל היחיד לקחת על עצמו לתקן..." (גב העטיפה)

מחויבותה האישית של שני ברנר
מרדכי הרטל

יורם קניוק: ***עיטים ונבלות***, הוצאת ידיעות אחרונות ספרי חמד 2006, 206 עמ'
גיבורו של סיפור המלחמה "עיטים" הוא בן דמותו של קניוק, בניסיון ההשתלטות על נבי סמואל. "נבלות" היא קומדיה שחורה על שלושה פלמ"חניקים ההופכים לרוצחים של צעירים נהנתנים.
שתי היצירות קובצו ויצאו לאור לרגל כינוס עולמי בקיימבריג', שהוקדש לחייו וליצירתו של קניוק.

תומס אלו מרטינס: ***מעוף המלכה***, מספרדית: אורי פרויס, הוצאת הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד 2006, 249 עמ'
עורך רב עוצמה של עיתון ארגנטיני נפוץ, ומי שאמו נטשה אותו בילדותו, מפתח אהבה אובססיבית לעיתונאית צעירה. "רומן על תשוקה כוח וזהות" על רקע החיים הפוליטיים ושחיתויות המשטר הארגנטיני.

ללמוד פמיניזם: ***מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים 2006, 480 עמ'
מבחר של כתבים פמיניסטיים (24 מסמכים ומאמרים) - חלקם מאמרי יסוד בדיון המגדרי. בין הכותבות: ג'ודית באטלר, קתרין מקינון, הלן סיקסו, אדריאן ריץ', בטי פרידן. הקובץ ראה אור ביוזמת האגודה הישראלית ללימודים פמיניסטיים ולחקר המגדר.

זיקנה בקו העוני, עורך: ***יצחק בריק***, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ קו אדום 2006, 240 עמ'
אסופת מאמרים העוסקת במצבו החמור של ציבור הזקנים בישראל; "השפעת העוני על מצבם הגופני והבריאותי של הקשישים, הפגיעה הנפשית, וההיבטים הפסיכולוגיים של חיים בתנאי מצוקה".

יוסף אלגזי: ***הקודבן***, הוצאת פרדס 2006, 120 עמ'
"מדוע קם יום אחד צעיר מלא חיים, אוהב ואהוב, והביא על עצמו במו ידיו את קצו". דיוקנו של רותם שפירא, נער מחונן ששם קץ לחייו בגיל תשע עשרה, בעת שירותו הצבאי.

הלל רזניצקי: ***ארצות מולדת***, הוצאת גוונים 2006, 175 עמ'
רדיפת יהודים באפלת המשטר הפרוניסטי בארגנטינה של שנות השבעים, ראשית ההתיישבות היהודית בארגנטינה בהנהגת הברון הירש, רדיפות עובדים זרים בארץ, כל אלה עומדים ברקע קובץ הסיפורים "הפותחים צוהר לדילמת הזהות היהודית-אירופית-דרום אמריקאית-ישראלית".

עוזיאל חזן: ***כוא אלי לאימלשיל***, הוצאת ספרית פועלים 2006, 192 עמ'
סיפור אמיתי. שתי נערות ילדות במסען "בעקבות הגורל והמזל" אל העיר אימלשיל שבמרוקו, שם נערך מדי שנה יריד שידוכים.

# אמירה הס

## שיר על ירושלים

שִׁלֹּט בְּעַצְמְךָ, בִּרְכָבְךָ
יְרוּשָׁלַיִם מְעַצֶּבֶת אוֹתְךָ
לְמַעֲצֵבוֹת, לְחַלָּמִישׁ
מַכְשִׁירָה אוֹתְךָ אֶל הִתְבּוֹנְנוּת פְּנִימִית
קוֹרַעַת פַּרְגּוֹדִים בַּפַּרְצוּף
אֶת כָּל חֲלוֹמוֹתֶיךָ תִּשְׁתֶּה לַאֲרוּחַת בֹּקֶר
שִׁסְעוֹנָהּ יְפֵי קָשֶׁה וְאַכְזָרִי
קוֹלוֹת הָרוּחַ בָּהּ
קוֹרְעִים אֶת עוֹר הַתּוֹף
וְצוֹרֵב בַּבָּשָׂר
שֶׁלֶג בִּירוּשָׁלַיִם – קְפִיאָה אֶל הַגַּעְגּוּעַ.

ב.
הִתְאַבְּנִי רוּחַ שֶׁלִּי לַמֶּרְחַקִּים,
בְּעֵדֶן הַחֲלָלִיּוֹת
אֲחַפֵּשׂ אֶת הָאֱלֹהִים
מֵעֵבֶר לְקִיּוּם הַמִּצְוֹוֹת
אֶעֱבָדֶנּוּ בַּחוּמִינִיזְם הַזֶּה
בִּתְנוּעַת רוּחַ שׁוֹנָה אֶתְקַבֵּץ אֶל יְרוּשָׁלַיִם
אֶתְנַקֵּז בְּמָקוֹם אֶחָד אוּלַי זֶה כְּמוֹ פִּצְצָה.

## המעוף

הָיִיתָ עָף בְּלִימוּזִין הַזְּמַן
מְכֻסֶּה מַצַּח נְחוּשָׁה
כְּאִלּוּ הַדֶּרֶךְ בְּרוּרָה
כְּמוֹ בְּמַעוּף צִפֳּרִים
כְּאִלּוּ נָשֶׁר חוֹצֶה גְּבוּלוֹת שָׁמַיִם
כְּמוֹ אֱלֹהִים הִטְבִּיל אוֹתָהּ בַּגַּאוּת
וּבִשְׁפֹּל עָלֶיךָ רוּחֲךָ כִּי לֹא יָכֹלְתָּ לְהָכִיל
אֶת כָּל הַנִּמְזָג בְּךָ
הָיִיתָ כּוֹס קְרִיסְטַל
הָיִיתָ מִתְמַזֵּג
וּכְמוֹ שְׁבִילִים שֶׁבַּטֶּבַע
נָחֲרָתִים עַל פָּנֶיךָ
בְּקִמְטוּטִים
עִתִּים רְעִידוֹת אַדְמָתְךָ מַסְעִירוֹת
עִתִּים רוֹטֵט לְבַד בַּחֹשֶׁךְ מוּפָז
הַכֹּל חָתוּם בָּאוֹר וְסוֹדִי
גַּם אַתָּה לֹא נָהִיר לְעַצְמְךָ
רַק תֵּדַע שֶׁיֵּשׁ לְךָ גּוּף
וְנוֹפִים פְּנִימִיִּים נוֹסְעִים אִתְּךָ
וְאַתָּה חוֹצֶה אוֹתָם כָּל הַזְּמַן
לִפְעָמִים בְּסִעָרָה
לִפְעָמִים מִתְפּוֹגֵג
כִּי הֵם שׁוֹלְטִים

○

בְּהִפָּתַח הַנֵּצָן הָיְתָה לוֹ תְּשׁוּקָה לִפְרֹחַ
בְּהִבָּקַע הַשַּׁחַר נוֹצֵר הַיּוֹם
עִם רֶדֶת הַלַּיִל הַשַּׁחַר עָבַר

מַתְחִילוֹת יְמָמוֹת
אֹפֶק נוֹשֵׁק לְאֹפֶק
עֵינַיִם נוֹשְׁקוֹת לְרֶכְסִים
זִכָּרוֹן נִמְתָּח בַּזִּכִּירָה
הוּא רוֹאֶה אֶת הָאֹפָקִים פְּרוּשִׂים
אֶת הַשָּׂדוֹת
וְאִם קוֹמְבַּיִן חָרַשׁ אֶת חַיֶּיךָ עוֹלֶה
בְּזִכְרוֹנְךָ הַקּוֹמְבַּיִן שֶׁחָרַשׁ בִּשְׂדוֹת קָמָה
מֶרְחַקִּים צְהֻבִּים פְּרוּשִׂים בֵּינֵיהֶם כְּמוֹ מִדְבָּר
וְהַסַּהַר
בַּחֲצוֹת הַלַּיְלָה הוּזֶה
שֶׁפָּנֶיךָ הָיוּ עֲגֻלּוֹת כְּמוֹהוּ
כְּשֶׁנִּכְסַפְתָּ
לָלֶכֶת בְּעִקְּבוֹת הָאוֹר.

פואטיקה מזרחית, עמ' 12

# "רומן מחבלים"

**אסף גברון: *תנין פיגוע*, הוצאת זמורה ביתן 2006, 317 עמ'**

איתן אנוך - שבהבלעת המילים כדרך העילגות הצברית מתכנה "תנין" - נוסע למשרדו עם בוקר במיניבוס, כי הימים ימי האינתיפאדה הראשונה, והנסיעה באוטובוס יש בה משום סיכון יתר. ההיגיון החבלני לא יבזבז את מאמציו - הרכבת חגורת נפץ, הסתכנות המעבר במחסומים - למען תשואה של שניים שלושה הרוגים בלבד. בשביל פחות מעשרים שלושים נפגעים בבתי קפה ובאוטובוסים הסיכון אינו כדאי.

למיניבוס בו נוסע התנין עולה בחור שחרחר, אולי ממוצא תימני או אחר, ומזין את חשדנותה של נוסעת קשישה פרנואידית. הנוסעים הצעירים, בוגרי צבא רגועים ומרגיעים, שחים זה עם זה כדרך ישראלים זרים המזדמנים יחד. כלום חסרים יהודים צעירים שחרחרים? ואז כלום אפשר לעלוב על ידי חשד-שווא בכל הישראלים המזרחים? הקשישה החסה על חייה מבקשת להקדים ולרדת, לא לפני שהיא מצליחה להדביק את שאר הנוסעים בפרנויה קלה, שהולכת ומתעצמת בהמשך. תנין, גיורא גואטה, מספיקים השניים להתוודע זה לזה בשמם, ותנין מגיע ליעדו בדיזנגוף סנטר בו ממוקם משרדו, מבלי שיידע, כי מרגע זה ואילך הוא קושר את גורלו בגורלו של אותו זר גיורא גואטה, בעל משקפי השמש המותגיים, בקשר של נצח.

ליד הבימה המיניבוס מתפוצץ.

הקשר הגורדי שבין שני הזרים הוא היסוד המוליד מתח ברומן הקצר של אסף גברון, והופך אותו לרומן בלשי. התמיהה לאיזה צורך ירד גואטה מירושלים לתל אביב ועם מי נועד להיפגש שם, היא החידה המוליכה את פרטי העלילות וקושרת אותם סופית. אילו היה לו לאסף גברון עורך קפדן יותר ופחות מרושל (יגאל שוורץ, מה עשית כאן?) עשוי היה סיפור המתח להוות תמוכה מצוינת לכל מה שרצה המחבר לומר על סבך היחסים הישראלים-פלסטינים, שהם עיקר תוכנו של ספר המתח. אולם העורך לא סייע לו בהתערבות לטובת פישוט הפלונטר המוגיע. כך למשל נוח לי להדגים את הרישול בעריכה של הסיטואציה החוזרת ונשנית, בה מופיע פהימה הערבי הטוב, שנפצע בפיגוע והוא מטופל בבית חולים ישראלי, בלי מאוחר ומוקדם בסדר הכרונולוגי.

עניינו של פהימה מהווה חידה שנייה תורמת-מתח, הבונה סיפור בלשי נוסף, והשניים מתלכדים לפתרון ערמומי אחד משותף בסיום, ברוח אמירתו של הרקליטוס הפרה-סוקרטי, שניגודים סופם להתאחד. דומה שכל הביקורות שקראתי עד כה על *תנין פיגוע* התעלמו או לא הבחינו כלל בטכניקת הבלש הכפול בה נקט המחבר, שכן גברון לא היה מעולם כותב תמים הליכות גם בספריו הקודמים, ומי שלא דלה בעזרת קריאה מרוכזת את שתי העלילות הבלשיות שבספר, החמיץ את תבניות הסיפור, שהן עיקר

חנו. גברון, כבר למדנו, הוא סופר תחבולן בבניית מתח עלילתי.

הגלגולים שעוברים על תנין מבטאים את מעשה האל המשחק בכפתורים באופן גחמני. האל גוזר עליו להשתעשע עם המוות בדרך אקראית, לא בזכות החלטות נבונות של הגיבור אלא חרף החלטותיו השגויות. השתעשעותו עם מלאך המוות, ליתר דיוק משחקיו של מלאך המוות עם התנין, מוכיחים כי בכל זאת עובד אלוהים על פי תוכנת מחשב כלשהי. לאחר פרשיית הפיגוע במיניבוס, שממנה ניצל, מתברר כי גם בצבא שרד את התקפת האויב, ורעהו מצילו נהרג תחתיו. בבית הקפה הירושלמי הוא מחליף מושב בגלל עניין של כלום, ובשל כך ניצל שוב. ואפילו כשהוא נוסע במכוניתו בחברת המפגע הוא נחלץ מאסון. אין טעם לשאול על תורת הסיכויים ומידת ההסתברות שלפיהן אדם אחד נקלע לכל כך הרבה מקרי הרג, כשם שאותו אדם אינו יכול לזכות בלוטו מבחינה הסתברותית יותר מפעמיים רצופות. אבל *בתנין פיגוע* ההסתברות נרמסת על ידי הרעיון המרכזי של הרומן, מה שהופך אותה למתקבלת על הדעת.

לכאורה עוסקת העלילה בכפל דמויות, האחת ישראלית והשנייה פלסטינית, באופן מקביל ובלא כל קשר ביניהן. תוך כדי כך הוא מתאר את סבלותיהם של העקורים, ולא מימי 67 אלא מגורשי 48, הנחנקים במחנות, אף כי למעשה אינו מתעמק דיו במצבם הבלתי אפשרי של הפלסטינים. הישישים מאז מלחמת תש"ח התיישבו דרך קבע במחנות הדחוסים הזמניים, על מנת להיוותר עקורי עולם, המתכוונים להעיק על ישראל ועל העמים הנאורים עד סוף כל הדורות. אין הם מנסים להתיישב במקומות קבע, ערים וכפרים ערביים בני קיימא, כדי שבעיית הפליטים לא תמצא את פתרונה עד שישובו לכפרי אבותיהם החרבים בישראל, ככתוב מפורשות באמנה האיסלאמית של החמאס. גם שום מדינה ערבית עצמאית אינה מוכנה לקלוט אותם. לא סובלים את הפלסטינים בשום מקום, ואף ירדן הסמוכה דוחה אותם, כי הם שונים מערביי המקום הן בלשונם הערבית והן באורחותיהם, וסופם שהם מהווים שם טראבלמייקרס. צעירי המחנות שאינם עובדים בישראל נרשמים למכללות שבגדה, לומדים בעיקר כימיה, ולא במקרה. אחרי תקופת לימודים קצרה הם נעשים בקיאים בהרכבת פצצות, מה שמסתבר כפעולה פשוטה ביותר. המחבר מסוגל להכביר פסקאות ארוכות ומפורטות כפרקי הדרכה למתנקש המתחיל: הכול מורכב מחומרים כימיים המצויים בכל בית מרקחת ובכל מחסן חקלאי. הפלסטינים אינם מסוגלים להביס את ישראל בטנקים ובמטוסים, אבל הם מסוגלים למוטט את רוחה עד עפר בטרור ידני רצוף ויומיומי. עובדה היא שאין כמעט משפחה בארץ, שבניה לא ירדו למדינות הים על מנת להבטיח את חייהם ופרנסתם, מפריחים סיסמאות שחוקות של "עם ישראל וארץ ישראל" ובו בזמן ממשיכים את המורשת הגנטית-היסטורית הקיימת בעם של נודדי עולם, שההישרדות חשובה להם מפיסת הקרקע. לעומת הפלסטינים, שאינם ניתנים לתלישה גם אם כורתים להם את עצי הזית בני מאות השנים, ולהם באמת "אין ארץ אחרת" כפי שמזמרים הישראלים בערבי שירה בציבור. לנו יש. אולי ראוי פחות לשיר את הימנוני תנועות הנוער, אם הקשר הזה לאדמה אכן מסוך בדמם של ילידי המקום המקוריים.

חרף העוולות שנעשו להם עם מעשה הקוממיות שלנו, כשהמרנו את כפרם העתיק "בית מחסיר" בישוב "בית מאיר", בו יישבנו את פליטינו שלנו, הרי ככלות הכול לא הערבים הם שהביאו על היהודים את השואה, אז למה אפוא הוטל עליהם ולא על האירופאים לשלם באדמותיהם.

גברון לפי *תנין פיגוע* אינו פוסט ציוני ואף לא שמאלני "יותר קיצוני מערפאת" כדרך השמאל הרדיקלי, הוא אפילו מסוגל לרדת למניעיה של הולדת הטרור במחנות, שתרביתם דומה לצלחת פטרי של נבגים וחיידקים מזהמים ומחליאים. הוא מתאר אמנם את סבלם במחסומים, הוא מתאר את כניסת הטנקים בשבילי המחנות, שעל מנת להרחיב את מסילתם הם הורסים ומחרבים באדישות בתים של משפחות חפות מפשע. אבל גברון אינו מגיע לזנב תיאוריהם הדכאניים של עמירה הס וגדעון לוי. יהודיו הישראלים של גברון אינם מן האכזרים שבכובשים, הם רק ביטחוניסטים החסים על חייהם, וזה הרי די אנושי. מאידך גיסא הוא מתאר את הטיפול הרפואי לו זוכה פהימה הפלסטיני המפגע, בבית חולים הדסה, בו מטפלת במסירות אין קץ האחות סווטלנה, שזה מקרוב באה מרוסיה. החסד שמגלה כל הצוות הרפואי כלפי הרוצח מעיד כאלף עדים שישראל רחמנים בני רחמנים הם.

בסופו של דבר חסר הספר כל עוצמה מבחינת האמירה על קיומנו בארץ ישראל. אין מדובר כאן על מתנחלים והתנחלויות, שכן הוא מתגדר כאן רק בקורבנות תש"ח ועוצר לפני ארבעים שנה. אש לא בוערת בעצמותיו, וכל כתיבתו על הנושא היא פָּרוּה. והרי על הנושא הזה, מי כמונו יודע, אי אפשר לכתוב בשום אופן פָּרוּה (אין מילה עברית מקבילה). סופר שאינו מתאכזר לבני עמו ומקל על האירועים בכך שהוא מטיל את עיקר האשם על האויב, אינו סופר אמת ואינו מעיד על האומץ

שנדרש מכותב קורות הימים.
*תנין פיגוע* הוא בבחינת אכזבה גדולה לגבי כמעריצה ואוהבת של הסופר הצעיר הזה. גם לא אהבתי את השם השורט "תנין" ועוד פחות מזה את העטיפה הדו-ראשית המצופה צבע כסף, ההולם את ספרי רם אורן ולא את תוכן רומן המחבלים הזה. מה עושה כאן צבע הכסף לבד מהתייפיות אסתטית. שני ספריו הקודמים *מין בבית העלמין* ו*מובינג* היו מצוינים לטעמי, והצטערתי עד כה שאסף גברון לא זכה להערכה לה היה ראוי. בעיני הוא מן הסופרים המוכשרים ביותר שבבני גילו. ספריו היו סבוכים, מקוריים, סיפוריים ומסבים הנאה לקורא. ואני מטעימה את ההנאה המרובה, לפי שלצערי הסיפורת העברית ענייה בה. גברון מצטיין גם בסגנון אישי חסכני, שתואם היטב את לשון הכתיבה העכשווית. תיאוריו קמצניים כנדרש בימינו - בלי זריחות שקיעות - וחיטוטי הנפש שלו מינימליסטיים. הוא נמנע מהמשפט התקני הקלאסי המכיל נושא, נשוא וכו'. משפטיו אליפטיים, לעתים בני מילה אחת, אם פועל ואם שם, שמתפקדים כמשפט שלם. "קול, בעיני עצמו לפחות. חיוך יפה. גיורא" (עמ' 10). ראשיתו של הרומן אכן ניחנה בכל סגולותיו המוכרות שהתחבבו עלי, אבל עם ההידרדרות הסיפורית והתוכנית, גם הסגנון מעמעם את ייחודו, כאילו עיסוק היתר בנפתולי העלילה לא הותיר לו למצות את לשונו. אין לי אלא להצטער, באתי להלל ספר נוסף משלו, ולא עלה בידי. ■

***יהודית אוריין***

# *היסטוריה גם לאחר הפוסט מודרניות*

**שלמה זנד: *ההיסטוריון, הזמן והדמיון, מאסכולת ה"אנאל" ועד לרוצח הפוסט-ציוני*, הסדרה לתרבות מדוברת, עם עובד 2004, 269 עמ'**

ההוצאה לאור טוענת כי זהו ה"ישראלי" מבין חיבוריו של זנד, בהיותו האישי ביותר. במסע המשורטט כהרפתקה אינטלקטואלית מתחקה שלמה זנד אחר צמתים מרכזיים בהיסטוריה הפרטית שלו, השלובים בחקר ההיסטוריה הכללית: מאסכולת ה"אנאל" הצרפתית, שהפכה את התרבות והרגישות להיסטוריה, דרך הקולנוע, המזנב בהיסטוריונים ודורש בעלות על העבר, ועד לקריאת התיגר של השיח הפוסט ציוני על סוכני הזיכרון ה"מורשים" בישראל.
זנד מיטיב לכתוב (כמו גם להופיע בטלוויזיה בה הוא מככב כהיסטוריון מתוקשר), אולם מעצם החיבור של מסות שונות מתקופות שונות, אופי הכתיבה אינו אחיד ודומה שיש פרקים שנועדו במיוחד לתלמידי מחקר בהיסטוריה.
המבוא של הספר, "בין זיכרון לדמיון" הנו שוטף, מעניין ומספק קורטוב של מידע אישי על המחבר, כמו גם רקע הולם לכתיבתו הביקורתית. אין זנד צובע את עברו בוורוד, כולל העובדה ש"נזרק מהתיכון". בפרק זה של חייו מעניינת במיוחד תקופת תנועת "מצפן", והתמונה העולה מהמפגש של הצעיר עם התנועה אינה מחמיאה לארגון: "היות שבתקופת פעילותי ב'מצפן' הייתי עדיין עובד כפיים צעיר ודליטנטי לחלוטין בהשכלתי, סבלתי לא מעט מעריצות ה'ידע ההיסטורי' של הסטודנטים והמרצים שאכלסו את שורות הארגון. הללו התנהגו כאבות מסדר קטן ותחושת המצור הקשה שלנו בשילוב ההכרה בפער הנורא בין החלום למציאות, הפכו את פעילותינו לסהרורית" (עמ' 12).
כבר במבוא הוא עומד על מהות החיבור שהוא מוצא בין פילוסופיה להיסטוריה - נקודה מרכזית בחיבור זה, שתעלה במסות השונות - ומציין שלא זנח את ספרי הפילוסופיה מאז נטש את לימודי הפילוסופיה: "אלא שעל רעיונות מדיניים וחברתיים המשכתי ללמוד רק בהקשרים היסטוריים מובהקים" (עמ' 13); שאם לא כן, היה חוטא בכתיבה א-היסטורית, כפי שהוא מוצא אצל נשואי הביקורת שלו.
אבחנה חשובה אחרת היא התובנה שהפוליטיקאים אינם מפרשים הוגים או מושפעים מהם, למשל, לנין ממרקס, אלא "שהללו נטלו תמיד, בסלקטיביות פרגמטית מתוחכמת, את מה שהיה נחוץ להם כדי לעשות היסטוריה" (עמ' 19).
במבוא גם מטפל זנד בהיסטוריה כמפעל מדעי במשבר ("לנבא היסטוריה") ולנוכח הדה-קונסטרוקציה, הפוסט מודרניזם והטלת הספק ב"יכולת הייצוג של ההוויה האנושית" (עמ' 33), הוא מצדד בגישת המודרנה המדעית וגורס, ובצדק, ש"זה שמוותר על חיפוש האמת אינו היסטוריון רציני יותר מזה שסבור שהוא כותב את האמת המוחלטת עליה. ויתור קטגורי על עיקרון חיפוש האמת מעקר את יכולת השיפוט שלנו ודוחף אותנו לעמדה שהכול הולך. משמעותה הנוספת היא שאין בכוחנו להתמודד עם השקר" (עמ' 34).
נכונה טענתו ש"נטילת מרחק ספקני מההווה היא בסופו של דבר אחד התנאים לשיפור יכולת ההתקרבות לעבר שלעולם לא יהיה מושג באחדותו" (עמ' 35).

הפרק הראשון עוסק באסכולת ה"אנאל" הצרפתית ודומה שיעניין במיוחד את תלמדי ההיסטוריה התרבותית. זנד, שפרסם ספר יסוד אנציקלופדי בשם *הקולנוע כהיסטוריה, לדמיין ולביים את המאה העשרים* (2002), עוסק בפרק השני במערבון המצליח "הטוב הרע והמכוער" הזוכה לניתוח קולח ושוטף, שאינו מיותם מתובנות היסטוריוגרפיות ענייניות. כך מבחינה מתודית הוא מעיר ש"מעבר להבנת תחבולות הטכניקה של צילום ועריכה חייב ההיסטוריון גם להכיר, ולא הכרות שטחית, אסטרטגיות של ליהוק ובימוי, דרכי שימוש בתאורה, לבוש ותפאורה..." (עמ' 77).
אם בנדיקט אנדרסון בספרו על הקהיליות מדומיינות (ובשמו המלא: "הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה") מטפל גם במפקד, במפה ובמוזיאון, בהקשר לתהליך ההבניה הלאומי, הולך זנד בעקבותיו בטפלו בקולנוע, ונכונה מציין, שהסרטים שבהם הובאו "תמיד עלילות פרטיות, ואולי דווקא בשל כך, ... יצקו תבניות מדומיינות של עבר קולקטיבי באופן יעיל יותר מאשר ספרים פדגוגיים הנתונים לפיקוחם של משרדי חינוך שמרניים" (עמ' 86). כהיסטוריון המודע לכוח המדיה הקולנועי הוא קובע נכוחה ש"לעתים אפשר ליצור באמצעות פיקציה טהורה תובנות היסטוריות לא פחות מעמיקות ומעוררות מחשבה מאשר באמצעות רפרזנטציה של כרוניקות ידועות ומוכרות" (עמ' 90).
הפרק השלישי, המטפל בפוסט ציונים, ראוי להיקרא יחד עם הפרק השביעי, המטפל בספרו החשוב של בועז עברון על הלאומיות בישראל.
כאן ברצוני להעיר מספר הערות בנוגע לפרקים האחרים. הפרק הרביעי, העוסק בדיוקנו של ההיסטוריון כגיבור ספרותי, נקשר למעשה לדיון הפוסט ציוני מעצם המבט על ההיסטוריון כדמות ספרותית, שמקצועית הנו בעל מעמד חשוב מבחינת הזיכרון הקולקטיבי. המחבר בוחן את מעמד הסופר לעומת זה של ההיסטוריון,לאחר שהוא נוגע ביצירות עבריות עכשוויות. כך למשל הוא מעיר על ריבלין, גיבור ספרו של א"ב יהושע *הכלה המשחררת*, הנצבע כבן דמותו של יהושע שואף הנורמליות (ראה, *בזכות הנורמליות*, ספרו הפובליציסטי), את ההערה הבאה: "ריבלין אמנם חי ומתנהג כישראלי לכל דבר, אולם בראש וראשונה הוא מרגיש את עצמו כיהודי [היהודי הטוטאלי הוא הישראלי, על פי יהושע, י.ב.]; הבעיה היא שהדבר היחיד שיהודי אצלו הוא מה שאינו ערבי, ואם הישראליות היא תרבות יומיום קונקרטית, היהודיות היא האידיאולוגיה הזהותית החשובה והמכריעה יותר" (עמ' 134). מכאן גם אפשר להבין מדוע, לדעת יהושע, יכול היה לממש עצמו הסופר אנטון שמאס כישראלי, רק אם ייקח את מיטלטליו מזרחה כמה

מאות מטרים, כדי לממש את זהותו הפלסטינאית, שהרי, כפי שמעיר זנד על הרומן המדובר: "ברומן קיימים רק יהודים וערבים, וההבדלים ביניהם קשיחים" (שם, שם).

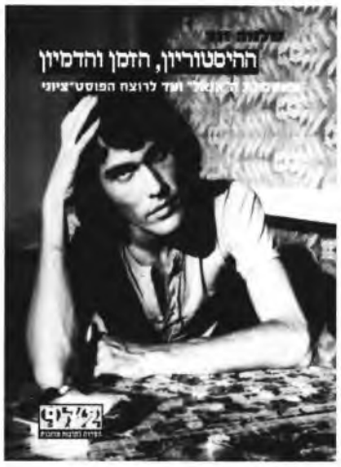
קוצר היריעה אינו מאפשר לטפל במסות "על כוחו של הידע ועל הידע של הכוח", מסת ביקורת שנכתבה בצוותא עם ישראל גרשוני, ודומה שעצם הסבר הפער שבין יציאת הספר לאור בשנת 1978 לבין תרגומו לעברית בשנת 2000, יש בו להוות פתיח מושך לקריאת מסה מעוררת מחשבה, המצטיינת בחדות ביקורתית. מפאת קוצר היריעה, גם לא אוכל להתייחס לפרק התשיעי והאחרון, "מאלימות אלוהית ועד מלאך ההיסטוריה - המשיחיות של ולטר בנימין" וגם לא לפרק החמישי, העוסק בהגותו של ההיסטוריון הירושלמי הידוע, יעקב טלמון.

במסגרת הסקירה, לא ניתן שלא להתייחס כלל למאמרו הביקורתי ביחס לכתיבת האידיאולוגיה הפשיסטית של זאב שטרנהל, מהחוג למדע המדינה באוניברסיטה העברית בירושלים. דומה שלא אטעה אם אטען שלא שוררת אהבה רבה בין השניים. האינטלקטואל הצרפתי החשוב ריימון ארון מצוטט, בפתח הפרק הנקרא "מה זה פשיזם? אידיאולוגיה והיסטוריה אצל זאב שטרנהל", לאמור: "ספר זה [*לא ימין ולא שמאל*], הוא הא-היסטורי ביותר שאפשר לעלות על הדעת. המחבר לא מציב אף פעם את הדברים בהקשרם של המאורעות. הוא נותן לפשיזם הגדרה כה מעורפלת, כה לא מדויקת, שאפשר להדביק לו כל דבר" (עמ' 177). לאחר פתיח כזה, אין פלא כי במהלך הפרק מופיעות מילים כמו: "סילוגיזם של זהות מזויפת", "הבעיה הקרדינלית של שטרנהל היא אי יכולתו להכיר בכך שקרקע רעיונית תרבותית יכולה להצמיח זרמי הגות פוליטיים שונים ומנוגדים" (עמ' 189), "ההסמכה החוזרת בין הניאו-סוציאליזים ל'דור שלפני 1914' אינה רק סילוגזם של זהות מאולצת ומזויפת, אלא סילוגיזם סהרורי" (עמ' 194). או למשל הקביעה "אחת מחולשותיו העיקריות של *לא ימין ולא שמאל* נעוצה אולי בהגדרה הצרה, הסטטית והא-היסטורית שהוא מעניק למושגים כמו 'ליברליזם' ו'מרקסיזם', בעוד שהמונח 'פשיזם' זוכה לגמישות ולהרחבה בלתי מוגבלות ובלתי מובחנות" (עמ' 195).

בטרם אפנה להמשך, אצביע על כמה ליקויים בספרו של זנד. שפתו של המחבר הנה עשירה, אך הוא נוטה להפרזה בשימוש במונחים לועזיים, כמו, למשל, "לייט מוטיב" (עמ' 78), או "תקשורת לא-ליטרטית" (עמ' 63).

השפה אינה אחידה ברמתה, כנראה משום היות הספר קובץ של מאמרים שנכתבו בהקשרים שונים. כך למשל הפרק התשיעי "מאלימות אלוהית ועד מלאך ההיסטוריה - המשיחיות של ולטר בנימין" היו קשה ומורכב במובהק מהפרק הראשון "מבוא: בין זיכרון לדמיון".

הפולמוס ההיסטוריוגרפי בין ההיסטוריונים הממסדיים-הציונים לבין אילו החדשים נסב אליבא דה-זנד סביב ארבעה צירים ראשיים: "א. נסיבותיה




והשלכותיה של מלחמת 1948. ב. עמדתה ופועלה של הציונות מול השואה ושורדיה וכן מול ההגירות מהעולם המוסלמי. ג. טיבה של הקולוניזציה הציונית מאז סוף המאה התשע עשרה. ד. תפיסת העבר היהודי כהיסטוריה לאומית" (עמ' 103).

בשל קוצר היריעה אוסיף כמה הערות רק ביחס לנקודה הרביעית. זנד, שכבר התייחס ללאומיות בספרו הקריא *האינטלקטואל, האמת והכוח: מפרשת דרייפוס ועד מלחמת המפרץ* (2000), מעלה מספר אבחנות ראויות למחשבה, כמו, למשל, הפסיקה הבאה בפרק השלישי - "הפוסט-ציוני כסוכן על המצאת העבר בישראל": "גם אם בתרבות המערב, החל מהמאה התשע עשרה, שימשה ההיסטוריוגרפיה המקצועית כלי עזר בהבנייתה של התודעה הלאומית, קשה למצוא מקרים שבהם הופרדה ההיסטוריה הלאומית באופן מוסדי וכה חד משמעי מלימודי ההיסטוריה של ה'אחרים'. האתוס האוניברסלי שכונן את לימודי ההיסטוריה באירופה, עם כל הסתירות והצביעות שליוו אותו, לא אומץ על ידי מקימי החוג להיסטוריה בירושלים. אירוני למדי, ששנתיים לאחר חקיקת חוקי נירנברג, הפכו תולדות היהודים באוניברסיטה העברית לדיסציפלינה ממודרת, שצורה חסרת כל היגיון היסטורי ניתקה אותן למעשה מתולדות החברות האנושיות הרגילות... העבר היהודי נתפס מעתה כייחודי וחסר כל היבט השוואתי לגורלן של ציוויליזציות דתיות אחרות בעולם הטרום-מודרני" (עמ' 99).

עברון, הזוכה לפרק משלו (פרק 7), מקבל מקום של כבוד בפרק השלישי בזכות חיבורו *החשבון הלאומי*. זנד, שכתב ההקדמה למהדורה החדשה של ספר זה, יוצא מגדרו ומהלל את הספר, באשר "עד ספרו של עברון לא נעשה ניסיון כה שאפתני לכתוב היסטוריית נגד אלטרנטיבית שייעדה המרכזי היה פירוק הליניאריות האחדותית שאפיינה את תולדות ישראל" (עמ' 112).

לא פחות חשובה מהערה זו, ההערה על ההיסטוריונים החדשים והסוציולוגים הביקורתיים ביחס לעברון. זנד קובע נחרצות: "גם בחיבוריהם של מבקריה החדשים של הציונות, אלו שזכו בעיתונות לכינוי הגורף 'פוסט ציונים', נמצא מעט מאוד התייחסויות או הערות שוליים המפנות את הקורא לספרו הלא מוכר של עברון. לעתים נוצר הרושם כי חלק ממחברים אלו העדיפו לראות את עצמם כדור ראשון, שעם רדת הלילה הציוני, נקבעה לו פגישת חצות עם ינשוף מינרווה. בהרהור שני ניתן להוסיף כי חסרונה של מורשת ביקורתית רציפה, המודעת להיסטוריות שלה, הוא אחד מקווי היכר המרכזיים של ההיסטוריוגרפיה או הסוציולוגיה הביקורתית החדשה" (עמ' 198).

זנד שם אכן האצבע על הנקודות המרכזיות בסוגיה הלאומית בהקשר המקומי בנתחו את ספרו של עברון כשהוא מציין: "מול הקונצנזוס האידיאולוגי ההגמוני, הקובע שקיים עם יהודי לפחות מאז נתינת התורה, ושבקיומו הלאומי חלו תמורות אך מהותו מעולם לא השתנתה, מציב עברון את השאלות הקרדינליות: האם ניתן להתייחס ליהודים כאל עם טריטוריאלי שהוגלה ממולדתו? כיצד ניתן להמשיך ולראות בתולדות היהודים מאז חורבן בית שני סוג של היסטוריה לאומית מיוחדת, החורגת מכל נורמה וקריטריונים היסטוריוגרפים מקובלים?" (עמ' 199-200)

שאלות אלו אכן ראויות למחקר ומן הסתם, ספרו הבא של שלמה זנד (כפי שעלה מדבריו בתקשורת) שיעסוק בשאלה - מי ומתי "המציא" את העם היהודי, יעניין לא פחות מספריו הקודמים, כולל ספר זה. ■

***יוסי ברנע***

# *עטוף חושך ספוג חושך נושם חושך*

ישראל הר: *אביון לפני הניצה*, הוצאת קשב לשירה 2005, 70 עמ'

*אביון לפני הניצה* הוא ספרו הראשון של ישראל הר, שיצא לאור בשנת 1962 בהוצאת 'תחיה'. עכשיו, אחרי למעלה מארבעים שנה, הופיע הספר במהדורה שלישית, בהוצאת קשב לשירה, שישראל הר הוא אחד מעורכיה.

הספר נחלק לשלושה; החלק הראשון - "לילות רעב" מונה שמונה שירים: תחילתו ב- "אבי הרב/ ואמי הצדקת" רודפים אחר הפרנסה - - - והמשכו: "ואני הבכור - פטר כל רחם - / פטור מתפילתם/ ומעונשם" ('פטור'). כבר בשיר הפותח את הספר מעמיד הכותב את עצמו כפטור, כלבדו, כמי שאינו נהנה לא מתפילה וגם לא מעונש; גם השיר השני שממנו עולה הקריאה "אשה לא נשאתי/ באובות לא דרשתי -" מתייחס אל ההורים, וגם הוא מעמיד את הכותב בלבדיותו ('הורים'). השיר השלישי 'נזר' מזכיר בתחילתו ובסופו "נזר עניים", שאני תוהה מה מראהו. יש בסגנונו של ישראל הר משהו כמעט תנכ"י, מיסטי, ועם זאת עכשווי לגמרי: ו"מתוך הג'ונגל הסבוך, האפל/ של חלומותי, בשמך קראתי/ אמר!" המשפטים קצרים וטעונים. השיר האחרון בפרק - שיר הכמיהה והגעגועים 'פרח

הלימון' מסתיים במשפט היפהפה: "בכלא/ שיש גווך הפורח בהדר".
הפרק השני נקרא כשם הספר, "אביון לפני הניצה". פרק זה מחולק לעשרים ושבעה קטעים באורך משתנה, ממוספרים בספרות רומיות, שעניינם גם הם הבדידות, הכמיהה, וגם המשפחה והסבל הכרוך בקורותיה: "הפרחים צמחו בי/ מקברות אבי// הדמעות, שאצרתי/ מעיני אחות קטנה// כלי הכסף, הזהב/ ואבני החן// אוצרות שבזזתי/ ממערת התקווה הטובה/ על רציפים שוממים פרקתי" (עמ' 26), ובשיר הבא: "אבי היגר לאמריקה/ לבדי נותרתי כאן/ לעסוק בקבורתם"; הצער עובר מבית לבית ומשיר לשיר, וגם כשמופיעה העלמה - "עצב קולותייך צומחים אלי/ / מן השחר/ מתוך הבית הקטן, הכחול, הלא גמור... עד אין קשר עד אין קץ// אני מביט בעינייך// ורואה// ושומע// וידי קצרות", ובהמשך: "...הינתקי ובואי/ את חרדת חיי להרוות/ בלעדייך אני- -" ולא נאמר מיהו האני שבלעדי; ובשיר אחר: "צבע עינייך / כצבע עיני, כצבע האדמה והיגון/ גופך/ שזוף, מוצץ לב". יש שחרוזים מתגנבים אל סופי שורות האהבה, וחוזרים על 'שוב' ו'קשוב' - "אבל אני רוצה לשוב/ אל בין עינייך/ קשוב" (עמ' 47). קשוב תמיד לאיזו מהות, שהיד קצרה מלהשיג:

"הו ניצת תכלת!
הו ניצת אודם!

אודם ניצת השחר
תכלת ניצה הים
ערפל שחור יורד מן הגגות
הנה הגעתי יחידי ואחרון" (עמ' 52).

הפרק השלישי, המסיים את הספר, הוא שיר ארוך, בן למעלה מחמישים שורות: 'מוות בתל אביב'. "עטוף חושך, ספוג חושך, נושם חושך, אני ממשיך ללכת", אומר ההלך, השואל עצמו, בבתי שיר בני שורה אחת: "לאן אני הולך בלילה?" והשיר מלא "פחד שמא לא תזרח עוד השמש"; ובכל זאת הוא "ממשיך ללכת ואש בלי אור באה בי, מתוכי/ ובאש -עיני./ ועיני רואות את הילדה הקטנה/ בשמלה הלבנה והפסים האדומים ואת המלאך הלבן/ בגלימה הירוקה מגיש לה נבל /.../ נפשי יוצאת אל יפי אצבעותיה הפורטות על הנבל,/ ונשמתי יצאה בקולה// הה, אלי, חמול עלינו,/ כי אנו אוהבים נולדנו.// עם שחר ראיתי את עצמי" - מביט ההלך בעצמו מעל גופו - "גופי היה ישר כמטיל פלדה /.../ על חזי רבץ חתול שחור /.../ למראשותי דלקו שני נרות". אכן, המוות בתל אביב הוא של שניהם, דמות הילדה הקטנה והאני' המשורר.
ההבדל היחיד שמצאתי בין שירי הפרק שבמהדורה זאת לבין המהדורה הראשונה הוא בתוספת השיר האחרון בספר: "מן הירח אני לוקח/ שיר כחול/ כסות עריה עד אגווע/ אשוב טמון בחול". שיר ללא כותרת, ארבע שורות שאותן אני מבין כתמצית הספר כולו, המביעות גם הן את הרצון לכסות את העריה ואת ההתכוונות אל הייעוד הסופי. שיר זה

לטעמי הוא כשם נוסף לספר.
את השירים מלווים שמונה רישומים של יוסל ברגנר, אבסטרקטיים כמעט, המסוגלים לתאום שורות כמו "לִזְרֹם/ אל חֲגוי נַפְשֵׁךְ כֻּלָּה" (עמ' 62).
לא הרבה ספרי שירה זכו במהדורה נוספת על הראשונה בה הופיעו. וספר זה, ובצדק, זכה למהדורה שלישית. יישר כוח. ■

***שמואל שתל***

חצי פיוט

# איגור איסקובסקי

**מאנגלית: שלומית ענבר**

## אני וטום ווייטס

וּבְכֵן, הוּא מַגִּיעַ לְכָאן כְּבָר כַּמָּה שָׁנִים
כְּאִלּוּ שֶׁהוּא גָּר כָּאן
(וְלִפְעָמִים אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁזֶּה כָּךְ בֶּאֱמֶת)
וְהוּא מְסַפֵּר עַל נָשִׁים וּשְׁנֵינוּ שׁוֹתִים
וּמְעַשְׁנִים, לִפְעָמִים הוּא מְגַלְגֵּל ג'וֹינְט
וְאָז הַמַּחֲשָׁבוֹת שֶׁלּוֹ לְגַמְרֵי מְנֻתָּקוֹת וּמְהִירוֹת.
"אֲנִי עָיֵף מִכָּל מְחִיאוֹת הַכַּפַּיִם", הוּא אוֹמֵר וַאֲנִי יוֹדֵעַ
אֵיךְ הוּא מַרְגִּישׁ, וְאָנוּ מוֹדִים בְּשֶׁקֶט שֶׁקַּל יוֹתֵר
אִתָּן, הֵן מַגִּיעוֹת כְּנִגּוּד גָּמוּר לַבְּלוּז, כְּמוֹ
בֹּקֶר מְעֻנָּן. שֶׁעָדִיף עַל בֹּקֶר שִׁמְשִׁי,
כְּשֶׁיֵּשׁ לְךָ הֶנְגָאוֹבֶר. כְּשֶׁיֵּשׁ לָנוּ הֶנְגָאוֹבֶר.
הוּא עוֹבֵר עַל כִּתְבֵי הַיָּד שֶׁלִּי, אַף פַּעַם
לֹא אוֹמֵר מִלָּה, הוּא כָּמוֹנִי, בֶּן זוֹנָה אָרוּר
אֲבָל אֲנִי לֹא יָכוֹל לִזְרֹק אוֹתוֹ הַחוּצָה,
הוּא הָיָה פֹּה כָּל כָּךְ הַרְבֵּה פְּעָמִים
הַרְבֵּה פְּעָמִים כְּשֶׁהָיִיתִי כְּמַעַט אָבוּד, מְאֹד
אָבוּד וּלְגַמְרֵי מוּדָע לְכָל הָאֲבֵדוֹת
שֶׁעָבַרְתִּי וְכָל הָאֲבֵדוֹת שֶׁמְּחַכּוֹת לִי
כָּאן, וְשָׁם וּבְכָל שְׁאַר הָעוֹלָמוֹת הַקַּיְּמִים.
"בֶּן זוֹנָה, הוּא מְמַלְמֵל תַּחַת שְׂפָמוֹ, אַתָּה
אַף פַּעַם לֹא מַשְׁוִיץ עִם מַשֶּׁהוּ",
וּשְׁנֵינוּ מוֹזְגִים עוֹד אֶחָד
בְּעוֹד אֲנִי מִתּוֹפֵף עִם רַגְלֵי לְקֶצֶב הַבְּלוּז
זֶה נַעֲשָׂה קָשֶׁה כַּאֲשֶׁר אוֹזֶלֶת לָנוּ הַבִּירָה, הָעֵינַיִם
נַעֲשׂוֹת כְּבֵדוֹת יוֹתֵר, וְלֹא נִשְׁאָר מַה לַּעֲשׂוֹת
אָז אֲנַחְנוּ מַרְאִים אֶחָד לְשֵׁנִי אֶת הַקַּעֲקוּעִים שֶׁלָּנוּ.
הַלַּיְלָה הוּא זוֹנָה יָקָרָה מִדֵּי עֲבוּרֵנוּ
אֲבָל אֲנַחְנוּ תָּמִיד לוֹקְחִים אוֹתָהּ
בְּכָל זֹאת.

כשאיגור איסקובסקי כותב שטום ווייטס בא ל"כאן", הוא מתכוון למקדוניה. ובאמת, רק אלכוהול יכול לרהט את ווייטס בבלקן. ואחרי האלכוהול נקשרות משקלות לעיניים, הרגליים מתופפות בלוז והקעקועים, כמו תמיד, כתובים בעור. אחריהם יורד הלילה ו"הלילה" מתואר "כזונה יקרה מדי", והשיר החזק הזה הוא לא רק מכתב אהבה לטום ווייטס, הוא גם אתנן המילים הנחלשות באוזני הלילה. ללילה אין אף פעם הנגאובר.

***רוני סומק***

# פגשתי לֵידִי משוררת

**מאיה אנג'לו: *כשמשיות קיץ בסופת הוריקן*, מאנגלית: מכבית מלכין ויואב ורדי, הוצאת כרמל 2005, 135 עמ'**

"אנטי-ציונות = אנטי-שמיות"
(מרטין לותר קינג)

המשורר האמיתי הוא תמיד האנטי. האנטי שמחפש בגלוי ובנסתר את השפיות, ואת האושר ואת התקווה האנושית - כל מה שבחלומותיו של "הקורא הנורמטיבי". בשירה האמריקאית המודרנית והעכשווית יש משוררים מבריקים שמוצאם מכל שכבות החברה. ועכשיו, בזכות התרגום המוצלח מאנגלית לעברית של מכבית מלכין ויואב ורדי, זוכים חובבי השירה בישראל לקרוא את שיריה של המשוררת אפרו-אמריקאית מאיה אנג'לו (נולדה כמרגרט ג'ונסון), במבחר התרגומים *כשמשיות קיץ בסופת הוריקן*.

במקביל לכל שיר שנכתב באנגלית מאוד זוהרת - מופיע התרגום בדף מולו. כך שהקורא יכול להשוות בין הנוסחים, ולהחליט באופן העצמאי עד כמה עמוקה ויפה כתיבתה של מאיה אנג'לו. שהרי גם התרגום הפיוטי הכי מוצלח, בכל זאת, לא יכול להחליף את המקור.

You may write me down in history
אתם יכולים לשכתב את ההיסטוריה שלי
With your bitter, twisted lies,
עם השקרים המעוותים האלה,
You may trod me in the very dirt
אתם יכולים לרמוס אותי בלכלוך הזה
But still, like dust, I'll rise.
אך אני כאבק, בכל זאת אעלה.

ובכן, השפות האנגלית-האמריקאית והעברית נוגעות זו בזו בספר זה. ומה שחשוב בתרגומים האלה - לא נעלמו מהם לגמרי הפנימיות והסטרוקטורה הלירית, המטאפורות והפיגורות הפיוטיות. זו הצלחה, כי הרבה פעמים הרקע האמוציונלי נעלם אחרי העיבוד והתרגום ונמחק עם הדינמיקה של השפה האחרת. הכישרון (ולזה נדרש ממש כישרון) של מכבית מלכין ויואב ורדי מאפשר לנו לחוש בטוהר ובגדלות בשיריה של מאיה אנג'לו.

מאיה אנג'לו היתה בישראל ויש לה סימפתיה גדולה למדינה שלנו, אולי בדומה לחיבה שרחש אליה מרטין לותר קינג; כמוהו, היא מאמינה שאנחנו, היהודים, משמשים דוגמה טובה ליכולת האנושית להשתקם ולתת תנופה חדשה להיסטוריה.

אנג'לו בשיריה מחזירה את הקורא אל התובנה שכולם צריכים קודם כל להיות בני אדם; שיריה נושאים מסר ברור - "אנחנו - משפחת האדם".

"אני מבחינה בהבדלים הברורים/ במשפחת האדם./
יש בינינו רציניים,/ ויש שצחוק נחלתם."

מאיה אנג'לו היא משוררת ה'אנטי'. שיריה תמימים במובן היושר, ועם זאת אינם בנליים. יש בהם מן הפילוסופיה ומשהו מרוח הנאומים של מרטין לותר קינג.

כל משורר הופך לעתים ל'אנטי' בתהליך היצירה; 'אנטי 'חיובי או 'אנטי' שלילי, (תלוי באופיו של היוצר ובמטרתו)... וב'אנטי' הזה הקורא מגלה (או שלא) את היכולת לצחוק, לסלוח (או שלא), לאהוב ולשנוא. בעזרת הכישרון שבונה את השירים -

הכותבת מכשפת את המובן הנסתר.

"תאומים זהים שונים הם/ גם אם תוויהם שווים,/
ואוהבים חושבים אחרת/ גם כשהם יחדיו שוכבים."

מאיה אנג'לו מחפשת את הפשטות של השגרה היומיומית, כמין מפלס התפתחותי של הציוויליזציה. היא חושפת את הסימביוזה של העידן שבו המשוררת נמצאת בתפקיד של העד הלא רגיל. כלומר, מצד אחד היא - כמו כל משוררת גדולה - משתמשת בכלים שאין להיסטוריון. היא מנתחת את הרגשות ואת הפנימיות של העידן שאליו היא שייכת. השירים הנכתבים בידי המשוררת - משחקים בעולם הרגשי את התפקיד של המקורב.

השירה של מאיה אנג'לו נוטעת תקווה. נוטעת תחושה שבני האדם עדיין לא איבדו את האנושיות; משהו פציפיסטי, משהו שמעורר סלחנות - בלי שום קשר לפוליטיקה. המילים מחזקות ומובילות ויוצרות תחושה שבעולם הזה אפשר אחרת. שבעולם הזה יש עוד מקום לאהבה. שדו-קיום הוא אפשרי. ושרק דרך הסובלנות - החברה המודרנית יכולה לשרוד... וזה מה שמאחלת כל אמא טובה. האשה שבזכותה יש המשכיות.

אם אתה שחור ואמין,
רד ברוב חשיבות,
כמו טקס, ואני אקשט
סהרון ירח, בטביעות.

במוטיבים הליריים כמעט בכל שיר ישנם ניואנסים וטונים שנוגעים בפצעים האנושיים. השירים מרגיעים ונוטעים בקורא אמונה שקיים טוב נצחי. שהאהבה היא שמצילה את כל אחד מאיתנו - ללא קשר לגזע, לדת או למעמד החברתי. מאיה אנג'לו לא נותנת ציונים ואינה קוראת לעלות על בריקאדות למרות ש...

כשהעולם שוב מתיישר,
והטעם מנסה לחזור אל הלשון,
הגוף שלך נגעל. לתמיד.
אין מפתחות בנמצא.

בשירים הליריים של מאיה אנג'לו יש ניצוץ אנושי אוניברסלי ומסר הומניסטי; וכן קיים בהם ה"אני" הלירי, שאנו מזהים במחאה נסתרת ובלתי אלימה מילולית. השורות גורמות לרזונאנס נפשי ויוצרות תמונות סוריאליסטיות:

"שוב אני ממשיכה למות./ ורידים קורסים,
נפתחים/ כאגרופים קטנים של ילדים/ ישנים."

בהיסטוריה התרבותית של העם האפרו-אמריקאי והעם היהודי יש נקודה משותפת: אנו (היהודים והאפרו-אמריקאים) עברנו את כל מיני ההשפלות ונאבקנו למען חירות... יש לנו משהו משותף בזיכרון הקולקטיבי.

קראתי שבפילדלפיה יש שני מוזיאונים השוכנים קרוב זה לזה: מוזיאון "התרבות האפרו-אמריקאית" ומוזיאון "היהדות באמריקה".

ספרה של מאיה אנג'לו *כשמשיות קיץ בסופת הוריקן* הזכיר לי את המוזיאונים האלה, כמין מטאפורה. מטאפורה שמסמלת את האנטי של האחר, שנגד אי-סובלנות ונגד גזענות... של משוררת גדולה, שפונה לקורא בקריאה מיוחדת לבנות יחסים אחרים.

יש נביאים שאומרים מחר סוף העולם
אבל אחרים אומרים יש לנו עוד שבוע שבועיים
העיתון מלא באימות פורחות מכל הסוגים

במטאפורות של מאיה אנג'לו יש 'אנטי' מיוחד. הייחודיות שמבשרת את הכישרון, היכולת להגיד, בצורה כאילו ספונטנית, להגיד בלי שום פחד וחרדה להיחשף. להגיד:

האם זה נכון שצלעות יכולות
להבחין בין בעיטה של חיה רעה
לאגרוף של מאהב?...

בשירים של מאיה אנג'לו ניתן לזהות את מגוון הבעיות החברתיות של האפרו-אמריקאים, אך בנכתב יש משהו אופטימי.

פגשתי לֵידִי משוררת
שהשראתה היתה נשאבת
מציפורים צבעוניות, ומילים נלחשות,
מהיסוס של מאהבת.

במדינה הקטנטונת שלנו חיים מיעוטים ערבים, דרוזים, ארמנים, צ'רקסים, והרוב היהודי, על מגוון העדות והתרבויות שלו. המדינה הזו היא אי הקטן בין מדינות ערביות (גם אנחנו, הישראלים, המיעוט האחר). כולנו זקוקים לסבלנות האנושית האוניברסלית. השיר האמיתי מוביל אל התובנה. כל כך הרבה טמון במבחר השירים של מאיה אנג'לו.

■

***אלברט בן יצחק יעקב***

# כדור בראש

דרור משעני: *בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד*, הוצאת עם עובד (סדרת 972 בעריכת ניר ברעם) 2006, 204 עמ'

על עטיפת *בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד* מצולם כדור, רגע לפני שהוא פוגע בראשו של ילד הנצמד לקיר. אפשרות אחרת לתיאור התצלום היא להגיד שעל עטיפת הספר מצולם כדור הנכנס מראשו של ילד השעון על קיר.

שתי האפשרויות האלה (בתצלומו הנהדר של יעקב רונן מורד) תלויות על סימן השאלה הבא בסוף המשפט, שבתחילתו נבחנת תגובת הספרות לעליית כוחם הפוליטי של המזרחים בסוף שנות השבעים. המילה "כדור", אם להמשיך את המטאפורה מהעטיפה, נגזרת בכמה אפשרויות. "מי מרים את הכדור", "הכדור במגרש שלך", "כדור בלי כתובת", "הכדור הוא עגול" וכו'. בכל מקרה הוא, הכדור, מסמל מצב.

משעני מכדרר אותו לרווח שבין דודו טופז ליהושע קנז. ברור שאני מרחיב בכוונה את גבולות המגרש. ברור שאני מבטל לרגע את חוק הנבדל ומותיר לשחקנים לעמוד בכל מקום במגרש, עם או בלי כדור, וברור שאני אפילו מותח עוד יותר את זרועות חרדתו של השוער בבעיטת ה-11 (ד"ש לפטר הנדקה).

אני עושה זאת כדי להגיד, עוד לפני תום המחצית הראשונה, שמשעני בחר בטקטיקה נבונה ביותר

על מנת לדייק בבעיטת השפיץ. הטקטיקה היא לפתוח את גבולות המגרש. לא לשחק בונקר אלא להניע את הכדור גם למקומות שיש סיכוי לחוק כלים שלובים שיפגיש בין טופז לקנז.

הספר נפתח ב-1981. ב-27 ביוני, בעצרת הבחירות בה גלגל דודו טופז על לשונו את המילה "צ'חצ'חים". למחרת, באותו מקום בתל אביב, בעצרת בחירות אחרת דחק מנחם בגין את אותה מילה לתוך גרונה של מפלגת העבודה כדי להוכיח שחונקיה ומחריביה ממנה יצאו. לכך מוסיף משעני נגיעה במותו של אדוארד סעיד, קריצה ארסית לאורנה בנאי, שפניה גדלו על מנת להתאים למסכת לימור והצדעה לפרנץ פאנון שעשה קפיטל מהפוסט-קולוניאליות. ההצדעה לפאנון היא כמעט ניסיון לגייר אותו, להראות איך אפשר למלא דיו ישראלי בעט האפריקנית.

כאמור, כל הכדרור הזה בא על מנת לבדוק מה קרה לדמותו של המזרחי בספרות שאחרי. משעני מתגנב יחיד לטריטוריה הצבאית שסימן יהושע קנז, מפצח את הקופסה השחורה של עמוס עוז ומצמיד סולם על קיר מולכו כדי לבדוק את גובה "התשוקה אל הזהות המזרחית". בכל המסעות האלה נמדדת התשובה באלפית השנייה. בפיטו-פיניש. בתיאור מהלך המתחשב יותר בסימן השאלה מאשר בסימן הקריאה. כדי לבסס את הנחות היסוד שלו הוא מגייס שחקני חיזוק. המשמעותי ביותר בעיני הוא אנטון שמאס שבעיניו הערביות-עבריות ראה *במולכו* "ספר מצחיק". משעני צריך את ההבחנה של שמאס כמו שמאמן נבחרת ישראל צריך את עבאס סואון בין שחקני ההתקפה. כלומר מישהו שאינו חייב לשיר את ההימנון, אבל יודע להבקיע גול שמשנה את מפת המשחק.

המסע מסתיים במסה על "החוקר והאמן הספרדי בעתיד". גם היא וגם דברים אחרים שנאמרו קודם מתכתבים, בעיני, עם קטע מתוך "תקריות" שכתב רולאן בארת במרוקו (הקטע מודפס בספר *ערכי פריז* שמשעני תרגם לעברית). בארת כותב שם: "הברמן בתחנת הרכבת יצא לקטוף פרח גרניום אדום והניח אותו בכוס מים, בין מכונת הקפה וערמה שמנונית של כוסות ומפיות מטונפות".

משעני בספר החזק שלו יודע שסוף האבסורד הוא שפרח כזה, שנשטף באור השמש שזרחה במזרח, יקבל מעמד של עוד פרח במשתלה הרב-תרבותית שלנו. ■

***דוני סומק***

---

# *המזרחי והשיח הפוסט-קולוניאלי*

## *עמוס לויתן*

ספרו של דרור משעני *בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד* הוא ספר מחקר מקורי וחשוב. מטבע הדברים, הוא גם ספר מעורר פולמוס שאי אפשר להתעלם ממנו בשאלות שאינן ספרותיות בלבד. את דברי להלן אקדיש בעיקר לפולמוס זה.

כבר בשם הספר "בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד" יש מן הפולמוס: לא ברור אם זו הצהרה אמיתית של דעת מחברו, או כותרת פרודית על דעתו? רק כשמגיע הקורא לעמוד 140 בספר, ברבע האחרון שלו, מתברר לו שזהו בכלל ציטוט מתוך ריאיון של א.ב. יהושע עם שמואל הופרט ב'קול ישראל' מ-1987, ראיון שבו אמר יהושע בשיחה על ספרו *מולכו*: "בכל העניין הספרדי יש איזה אבסורד. כביכול, אתה שבאת ממקום שנחשב בעיני כמה אנשים לנמוך, צריך לשמור אמונים לשכבה החלשה. ויש כאן מעין דרישה: אתה באת מהם ולכן אתה חייב להישאר איתם". לדעתי, זו כותרת שמשעני כותב את כל ספרו כוויכוח איתה, ובעיקר עם הסיפא שלה, כאשר יהושע הוא הנמען הגלוי והסמוי של ויכוח זה.

זו גם כתיבה פולמוסית משום שמשעני, רדיקל מזרחי כעולה מספרו, מתנגד למה שהוא תופס כניסיון של "התפייסות" מדומה עם המזרחיות לאחר המהפך של 1977, שהיתה לדבריו "סטיכיה אלימה שנכפתה על האליטה התרבותית" ולא "היפתחות פנימית לרב-תרבותיות" (עמ' 167). וזו בעיקר כתיבה פולמוסית משום שמשעני אינו מנסח בשום מקום בספרו באופן חיובי ועצמאי, מיהו מזרחי ומהי מזרחיות בעיניו אלא מעדיף לנהל על כך ויכוח דרך דעותיהם של אחרים על הייצוג המזרחי בשלושה רומנים: *התגנבות יחידים* של יהושע קנז, *קופסה שחורה* של עמוס עוז, *ומולכו* של א.ב. יהושע והביקורת שנכתבה עליהם. (בכך הוא הולך בדרכו הביקורתית של מורו ורבו אדוארד סעיד *באוריינטליזם*, הנזכר הרבה בספר, הקורא את המזרח דרך עיניים מערביות ולא דרך עיניו שלו). לדברי משעני הופיעה לראשונה בשנות השמונים התמה המזרחית בשלושת הרומנים הללו, אולם בפועל לא נשתנה דבר. בדברי הסיכום שלו עליהם הוא כותב:

בהיסטוריה של הספרות העברית, הרגע של הופעת המזרחי בתוכה, הוא בעצם רגע של התפרצות חרדה מנוכחות המזרחיות במרחב הפוליטי ושל ניסיון להסדיר מחדש בשיח את הנוכחות הזאת וגם את החרדה ממנה. ראינו כיצד *התגנבות יחידים* הרומן 'הפוליפוני' של יהושע קנז, כמו *קופסה שחורה*, הרומן 'הגזעני' של עמוס עוז, חווים את הופעת המזרחיות כאיזה קץ בהיסטוריה הלאומית, שבר בחלום הציוני, ומנסים לכונן שוב את הלובן הישראלי האבוד, באמצעות הרחקה מחודשת של המזרחי מן הסצנה הלאומית. ראינו גם כיצד *מולכו* של א.ב. יהושע, הרומן שלכאורה מתאר את 'שחרורו' של המזרחי ואת השיבה שלו אל שורשיו ואל זהותו, מספר למעשה כיצד מתכוננות הזהות האשכנזית והמזרחית בישראל באמצעות שכפול המבט הקולוניאלי, וכיצד הוא מתאבל בחשאי על אובדן הבית והעבר המזרחי (עמ' 178-179).

זו טענתו היסודית בספרו: הופעת המזרחיות במרחב הפוליטי הישראלי, לפחות בשניים מתוך שלושה רומנים אלה, נתפסה כמין איום, כקץ בהיסטוריה הלאומית וכשבר בחלום הציוני, ולפיכך הם מנסים לכונן שוב את "הלובן הישראלי האבוד באמצעות הרחקה מחודשת של המזרחי מן הסצנה הלאומית".■

המאמר במלואו יראה אור בגליון הבא

# מתוך המקום הקרוע

## פוליטיקה, אתניות ומיניות בשירה מזרחית צעירה

דליה מרקוביץ, קציעה עלון

גיליון הנוכחי של 'עיתון 77' מקדיש הפעם מדור מורחב לשירה מזרחית צעירה. תיחום יצירות תרבותיות על פי חתכים של מגדר, אתניות, לאום או מעמד, מעלה תמיד את הסוגיה העקרונית המכונה - "גטואיזציה". הגטואיזציה היא שם קוד לכבילת יצירות אמנות אל משטר פרשני אחיד החוטא למשמעויות המרובות המקופלות ביצירה. אולם לצד הסכנה הטמונה בהאחדה, הגטואיזציה יכולה לשמש גם כפרקטיקה מעצימה. החוקרת הפוסטקולוניאלית החשובה גיאטרי צ'קרוורטי ספיבק מציגה את הדילמה בה מצויים המדוכאים באופן החריף ביותר. ספיבק טוענת כי לא ניתן להילחם בהשתקה או שכחה תרבותית מבלי להתאגד. יחד עם זאת, ההתאגדות עלולה לפעול כחרב פיפיות, שכן דווקא האיגוד עלול לסמן את הקבוצה המוחלשת כבעלת תכונות אינהרנטיות, בלתי משתנות. כדי לפתור את הדילמה ספיבק מציעה לפעול בדרך של "אסנציאליזם אסטרטגי", הווה אומר: להתאגד מתוך רצון ליצור מיצוב תרבותי מחודש וזאת מבלי ליפול למלכודת המהותנות. גם אנו בסקירתנו זו מנסות לאפיין את השירה המזרחית באמצעות חתכי אורך ורוחב אך לא לטעון כי קיימת מהות מזרחית נסתרת, אחידה וקבועה, אותה יש לגלות.

יאלי השש, גלעד מאירי, יונית נעמן, מתי שמואלוף, סיגלית בנאי, יחזקאל נפשי ואלמוג בֵּהָר מציגים בגיליון משיריהם. השירים נעים על מנעד פואטי-תמטי המתגבש סביב כמה קטבים: האתני, המיני והפוליטי.

הקוטב האתני מעמיד במרכזו את הזהות המזרחית בישראל של ימינו. השירים עוסקים במצוקת דיור ('לחרוג בארץ באנו', גלעד מאירי), במעמד הפרולטרי של פועלות הניקיון ('דיוקן של עובדת ניקיון', יונית נעמן), במעמד של דיירי שכונות העוני ('שקטה מוארת', גלעד מאירי) ובהון הסימבולי החסר של המזרחים ('פלפלייה פגומה', מתי שמואלוף, 'לארז ביטון, שיר בשני חלקים', אלמוג בֵּהָר).

ניתן לתייג מכלול שירי זה תחת הכותרת - שירת מחאה חברתית. בעוד שירת המחאה הפוליטית שהוקדשה למאבק הפלסטיני נהנתה מיוקרה רבה בשדה הפואטי הישראלי, שירת המחאה החברתית נתפסה כנטולת ערכים פואטיים אינהרנטיים וכמי שכל כוחה טמון בזעקה. דומה כי השירה החברתית הצעירה חרתה על דגלה מאבק רב ממדי המתייחס בו זמנית למופעים שונים של דיכוי. מהלך זה עומד בניגוד לחלוקה הדיכוטומית הסטריאוטיפית שיצרה התרבות הישראליות בין שירת המחאה הפוליטית המיוחסת בעיקר ליוצרים אשכנזים ובין שירת המחאה החברתית הנתפסת כנחלתו של "הזרם המזרחי". החיבור בין המאבק החברתי הפנים ישראלי ובין המאבק הלאומי הפלסטיני בא לידי ביטוי בולט בשיח הבין דורי שמנהלים מתי שמואלוף ואלמוג בֵּהָר. ההקדשות לארז ביטון וליצחק לאור כמו מסמנות את שני הקטבים הפואטיים הבולטים של השירה בישראל: שירת המחאה חברתית מחד, ושירת המחאה הפוליטית מאידך.

בקוטב השני מציגות סיגלית בנאי ויאלי השש מיניות המנוהלת בפרמטרים של צבע. יאלי השש ('יאריתני', 'פיתוי') עושה שימוש מתוחכם בפוליטיקה האתנית של המיניות. השש מנכיחה בעוצמה את המטען הארוטי שמטילה התרבות על האשה השחורה, המזרחית, ובתוך כך מפרקת את הקידוד המיני של האתניות ומחלצת אותה מן הראייה האקזוטית. בספרו *עור שחור, מסכות לבנות*, חשף פרנץ פאנון את הקישור החזק הקיים בין מין, גזע ומגדר. הגבר השחור, טען פאנון, מוצג בתרבות המערבית כחיה מינית רבת-און, שיש לרסנה בכל דרך; האשה השחורה נתפסה בהתאמה כבעלת מיניות פרוצה ומופקרת. המיניות המיוחסת לאשה ולגבר הכהים מובָנת מתוך ההבדלים ההיררכיים שבנתה התרבות הפטריארכלית הלבנה. נראה כי גם ההיררכיה המינית בישראל מאורגנת סביב תבניות אלו. אולם שיריה של השש מצעידים את הדיון

> הכותבים המשתתפים בגיליון זה מייצגים בחוויותיהם הביוגרפיות וביצירותיהם הבדיוניות סוג של קריעה. תחושה חזקה של חוסר הלימה בין הפרט לבין המציאות בה הוא שרוי מקיפה את הקורא

במיניות צעד אחד נוסף. כך למשל, בשיר 'יאריתני' בא לידי ביטוי דיאלוג הרמוני בין הקול העברי לקול הערבי. השש משלבת בשירתה מילים בערבית באופן המבקש לחקות את השימוש היומיומי שעושים המזרחים בערבית. זוהי ערבית של אהבה, שנחלצת מאתרים של סכנה, טרור ופחד, בהם מתויגת השפה הערבית בסטריאוטיפ הישראלי השגור. השש רוקמת רקמת יחסים אישיים ואינטימיים עם השפה הערבית, שפה בה עושה הישראליות בעיקר שימוש אינסטרומנטלי לצורכי מודיעין ומעקב. בו זמנית היא מנפצת את הדימוי של הערביות כפרימיטיבית ושמרנית, בהציגה שיר אהבה לסבי, החורג מתבניות הקשר ההטרוסקסואלי.

במחזור "פנסיון רומא קהיר", ממנו לקוח השיר 'מוניקה', מתחקה סיגלית בנאי אחר סיפוריהן של דמויות נשיות שונות אשר השתכנו בפנסיון רומא בקהיר. החומרים הפואטיים עליהם מבוסס המחזור לקוחים מחוויותיה של בנאי במטרופולין המצרי. המחזור פורש גלריה מעניינת של נשים מערביות, זרות ואחרות, שטוו קשרים מורכבים עם מצרים. מרבית הנשים עליהן כותבת בנאי, נשבו בפנטזיה האוריינטלית. מחוזות התשוקה של התיירות המזדמנות נבנו מתוך המבט המערבי הנשי הלא מסופק, הכָּמֵה ל"חום" ול"אהבה". בנאי מנכיחה את המתח בין המציאות הקשה והענייה של

מצרים ובין הבדיות הסקסגוניות והזיכרונות הנוסטלגיים שנושאות עמן דיירות הפנסיון. בשיר 'מוניקה' מספרת בנאי את סיפורה של מוניקה, תיירת מספרד, שמגיעה לקהיר כשהיא מובלת על ידי המיניות המדומיינת שהיא מייחסת לשחור הערבי. מוניקה מנסה לחיות פנטזיה מינית אוריינטלית שהיא רוקחת בדמיונה, פנטזיה המתנפצת מול חומרי המציאות הממשית.

הכותבים המשתתפים בגיליון זה מייצגים בחוויותיהם הביוגרפיות וביצירותיהם הבדיוניות סוג של קריעה. תחושה חזקה של חוסר הלימה בין הפרט לבין המציאות בה הוא שרוי, מקיפה את הקורא. השירים כולם כתובים מתוך הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית. נקודת המבט הפוסטקולוניאלית מדגישה את המקום הקרוע בו נמצא הסובייקט הממוגזע, הצבוע בצבעים אתניים. המקום הקרוע, המעורער, הביקורתי, התגבש בהנגדה לאתוס "כור ההיתוך" הישראלי, שביקש לראות בבליל הגלויות שזרמו למדינת ישראל רכיבים בבניית זהותו של הצבר הישראלי החדש. הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית חושפת את אי השוויון בהון הסימבולי ששויך לרכיבים אלו. ויתרה מכך, נקודת המבט הפוסטקולוניאלית מתחקה אחרי האופנים בהם הוכפפה הקבוצה המזרחית לדימוי, למיתוס ולזיכרון המערבי. תהליכים אלו מיקמו את הסובייקט המזרחי בעמדת כלאיים היברידית, שנטעה את המזרח, בו זמנית, בהווה מערבי ובמורשת מזרחית.

במרחב הישראלי הנוכחי נדמה כי שתי הזהויות אינן יכולות לגור בכפיפה אחת. המשורר המזרחי מודע להיותו נתון בתוך מסגרת תרבותית כוחנית, הכופה עליו חיפוש טריטוריאלי מתמיד. השירה המזרחית הצעירה עסוקה במיפוי האני האתני ובמיקומו במארג התרבותי הישראלי. כמי שמודעת למעמדה ההיברידי, היא חותרת אחרי מקום, גם אם המקום האוטופי אינו מאפשר לה לתפקד כזהות קוהרנטית ושלמה.

חנן חבר במאמרו "פוסטקולוניאליזם ולימודי המוכפפים", המופיע בגיליון זה, טוען בהמשך להומי באבא כי השיח הפוסטקולוניאלי הוא קודם כל שיח משחרר. בניגוד לשיח הקולוניאלי הטוען כי: "הכבוש והכובש הם סובייקטים קבועים, יציבים ובלתי משתנים בזהותם הלא שוויונית", יוצר השיח הפוסטקולוניאלי מרחב חדש, בלתי יציב, של הזדהות בין הכבוש לכובש, מרחב אשר "משקף את התודעה הלא יציבה אבל גם החתרנית והמרדנית של המוכפפים".

במילים אחרות, חבר עומד על המקום החשוב של המודעות בערעור התבנית הבינארית: כובש/נכבש. במקרה הישראלי, המשורר המזרחי נדרש לרפלק-סיביות כדי לחדד את מיקומו הא-סימטרי בשדה התרבות המקומי.

אולם הרפלקסיביות חושפת גם את המרחב הריק - המקום של האין מקום, ומכאן גם הניסיון לייצר מקום אוטופי. המקום האוטופי מתגבר על ההוויה ההיברידית הלימינאלית, באמצעות הפיכת השעטנז למציאות נורמטיבית, למשל שזירת השפה העברית והשפה הערבית בשיריה של הששש, (פרקטיקה הממשיכה את הקו שנקט למשל ארז ביטון בשיריו) או נתינת מבט בוחן באופן בו נצרך המשורר המזרחי על ידי ההגמוניה האשכנזית בשירו של שמואלוף 'ליצחק לאור': "שיער לבן התרוצץ באוויר וניסה לדבר איתי מזרחית".

מרבית היצירות יונקות מן החוויות האישיות של המשוררים. יחד עם זאת, נדמה כי הקול המזרחי המופיע בהן הוא קול קולקטיבי ולא רק קול פנימי-נרקיסיסטי. המשוררים מבקשים לתת קול לאוכלוסיית המוכפפים: עובדי הניקיון, תושבי שכונות העוני ואחרים.

ורד ניסים, ברבור (אמא), 2005

ורד ניסים, ברבור (אבא), 2005

> השירה המזרחית הצעירה עסוקה במיפוי האני האתני ובמיקומו במארג התרבותי הישראלי. כמי שמודעת למעמדה ההיברידי, היא חותרת אחרי מקום, גם אם המקום האוטופי אינו מאפשר לה לתפקד כזהות קוהרנטית ושלמה

בכך מייצרות היצירות היסטוריה הנכתבת מלמטה: "(היסטוריה) שהתפקיד שלה הוא לתקן ולשפץ את ההיסטוריה החברתית המסורתית שכבולה בפרספקטיבות של האליטות", כפי שכותב חנן חבר. זוהי שירה שנוצרת מתוך המקומיות ולא מתוך לטישת עיניים כמהות אל דגמי השירה האירופאיים המועלים על נס בכתבי עת שונים הרואים לאחרונה אור בישראל. את המקום הבלעדי (כמעט) של המבט שהטיל המרכז על השוליים, החליף המבט האינטרוספקטיבי-רפלקסיבי. בניגוד למבט ששולח המרכז אל עצמו, השוליים מביטים לעברו של העבר שהושכח. מבטים אלו מצביעים על שינוי מרתק בפוליטיקת הזהויות המקומית. זהו מבט פואטי נוקב שנשלח מן הפריפריה החברתית-כלכלית אל החברה והשירה בישראל. ■

דליה מרקוביץ - דוקטורנטית בחוג לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים.

קציעה עלון - דוקטורנטית לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים.

# אלמוג בֵּהָר

## חלומות בְּאֵסְפַּנְיָה

מוקדש באהבה רבה לסבי יצחק בֵּהָר זיכרונו לברכה

חָזַרְתִּי לְעִירוֹ שֶׁל סָבִי, בַּחַאר, הַסְּמוּכָה לַכְּפָר קָאנְדַלַארְיוֹ,
וּמִן הַכְּפָר הַמֶּרְכָּזִית הִתְקַשַּׁרְתִּי אֵלָיו. קַו טֶלֶפוֹן אָרֹךְ
קִצֵּר אֶת מֶרְחַק גַּעְגּוּעָיו שֶׁל יְהוּדָה הַלֵּוִי, וְסַבָּא יָכֹל הָיָה לִשְׁמֹעַ
אֶת קוֹל עִירֵנוּ שֶׁבְּסוֹף הַמַּעֲרָב, אֲנִי יָכֹלְתִּי לִשְׁמֹעַ אֶת
הַלְּמוּת לִבִּי שֶׁבִּקְצֵה הַמִּזְרָח. דִּמְיוֹנוֹ זָכַר אֶת בַּחַאר כְּעִיר נָמֵל
קְטַנָּה, חוֹף אֲנִיּוֹת תַּרְשִׁישׁ שֶׁיָּרְדוּ מִגְּדוּלָתָן, וַאֲנִי מָצָאתִי אֶת הָעִיר
מְקֻפֶּת הָרִים מִשְּׁבְעַת צְדָדֶיהָ, וְלֹא סִפַּרְתִּי לוֹ שֶׁהוּא יָכֹל הָיָה לְהִוָּלֵד שָׁם,
וְגַם לִמְצֹא אֶת מוֹתוֹ, בֵּין פְּנֵי הַזְּקֵנִים שֶׁלֹּא הִשְׁתַּנּוּ בַּמֵּאוֹת
שֶׁמֵּאָז הַגֵּרוּשׁ, וּבְדָמָם הִתְעָרְבֵב דָּמֵנוּ וְדַם מְגָרְשֵׁנוּ. כְּשֶׁחָזַרְתִּי לָאָרֶץ,
אֶל שְׁאֵרִית יָמָיו, יָכֹלְתִּי לְסַפֵּר לוֹ שֶׁנַּעֲרָה סְפָרַדִּיָּה כִּמְעַט אָהֲבָה אוֹתִי
בָּעִיר שֶׁלָּנוּ, וְשֶׁגַּם אֲנִי יָכֹלְתִּי לְהַעֲבִיר שָׁם חַיִּים שְׁלֵמִים. "וְשֵׁם מִשְׁפַּחְתָּהּ
הָיָה בַּחַאראנוּ".

אַחַר-כָּךְ, אוֹטוֹבּוּס שׁוּב הֶאֱרִיךְ בִּי גַּעְגּוּעִים בִּנְסִיעָה בְּתוֹךְ נוֹפִים
גְּלִילִיִּים גְּשׁוּמִים שֶׁהִפְרִידוּ אֶת בַּחַאר מִמַּדְרִיד. עוֹד פְּרִידָה קָשָׁה
עִם הִתְרַכְּכוּת בַּקְּצָוֹות, כְּשֶׁמַּגִּיעַ יָדֶיהָ סוֹמֵךְ אֶת הַהֲנָאָה אֶל הַכְּאֵב.
לִפְנֵי-כֵן, בְּאוּלַם הַכְּנִיסָה שֶׁל מְלוֹנִי, בֵּיתִי הַזְּמַנִּי וּמְקַבֵּל הָאוֹרְחִים בְּבַחַאר,
בֵּין טוֹרְרוֹס בִּלְבוּשָׁם הַנָּשִׁי וּנְשׁוֹתֵיהֶם הַמְּדֻאָגוֹת, כָּתַבְתִּי לָהּ מִלִּים
אַחֲרוֹנוֹת. בַּדֶּרֶךְ מִן הַמָּלוֹן לְתַחֲנַת הָאוֹטוֹבּוּסִים הַמֶּרְכָּזִית, אַתַּר תַּיָּרוּת
קָבוּעַ בְּקָצֶה כָּל עִיר, רָאִיתִי אֵיךְ הָיוּ כָּל הַצִּפֳּרִים מַעֲלֵינוּ
תְּלוּיוֹת בַּאֲוִיר, וְאוֹתָהּ מִתְרַחֶקֶת. נִסִּיתִי לֶאֱחֹז
בְּמוֹשְׁכוֹת שְׂעָרָהּ הָאֵלֶּם, וּבְלוּחוֹת הַפְּלָדָה הַכְּבֵדִים שֶׁל שִׂפְתֶיהָ,
שֶׁהָיוּ עֲגֻנִים הַמּוֹשְׁכִים לַמְּצוּלוֹת, וְיָכֹלְתִּי לִלְחֹשׁ: כֻּלָּנוּ מְדַבְּרִים שָׂפוֹת זָרוֹת.

בְּחִבּוּק אַחֲרוֹן הִיא תָּמִיד מִתְרַכֶּכֶת, יוֹדַעַת שֶׁיֵּשׁ סִפּוּרֵי חַיִּים
שֶׁלְּאִישׁ אֵין אֹמֶץ לִכְתֹּב. וּבַמּוֹשָׁב הָאַחֲרוֹן שֶׁל הָאוֹטוֹבּוּס
גִּלִּיתִי אֶת סִבַּת הַגְּרוּיִטַצְיָה שֶׁל הַדְּמָעוֹת בֵּין מִלּוֹתֶיהָ הַכְּתוּבוֹת.
יָכֹלְתִּי לוֹמַר לָהּ: בְּשָׁעָה עֲנִיָּה זֹאת מִלּוֹתַי הֵן כַּפּוֹת יָדַיִם
פְּקוּחוֹת לִנְדָבוֹת, וְעֵינַיִם קוֹרְאוֹת הֵן קָהָל רְחוֹב אָדִישׁ
שֶׁל נְפָשׁוֹת קְמוּצוֹת. יָכֹלְתִּי לוֹמַר: סָבִי נוֹלַד בִּסְפַּנְיוֹלִית,
בְּלֵב בֶּרְלִין, וּמֵת בִּכְפַר-סַבָּא, בְּשָׁפָה שֶׁאִישׁ לֹא יִשְׁמַע,
וּשְׁתֵּיהֶן תָּמִיד יִהְיוּ רְחוֹקוֹת מִבַּחַאר כְּמֶרְחַק כָּל הַגַּעְגּוּעִים,
בַּחַאר בָּהּ כַּף רַגְלוֹ אַף פַּעַם לֹא דָּרְכָה.

צילום: נתי בוכניק

אלמוג בֵּהָר לומד לתואר שני בספרות עברית באוניברסיטה העברית. השירים הנדפסים כאן יראו אור בספר שיריו הראשון, ***שיעורי כאב***, העומד לצאת לקראת סוף השנה בהוצאת עם-עובד.

## לארז ביטון, שיר בשני חלקים

א.

מאהבת נשים בטעם תות-שדה
הייתי חוזר לפרברים
ולעברית האחרת
שהיתה טופחת על פיך עד פקועי חניכים
ומביאה עמה ריחות דחויים ואהובים.
ובערבים הייתי יוצא
לומד לאכל גלידה מבדלח בבתי-הקפה
מלמד את עצמך לדבר במילים נקיות
בעברית מעדכנת מאד
עם הרבה בבקשה, עם הרבה אדוני.
הייתי יושב לבדך בשלחן משלך, לא פונה לאנשים סביבך,
ולא פעם התפתת לחשב אולי תרוץ באמצע דיזנגוף
ותצעק ביהודית מרוקאית:
"אנא מן אלמגרב אנא מן אלמגרב"
ותעצור מן הריצה והצעקה ותשב ברוול בעגאל וזרביה.
אבל אהבת נשים בטעם תות-שדה
למדה אותך לשחק בחתול סיאמי בתוך סלון ירק
הרחק ממשחקי הסנוקר של ילדותך האבודה בקפה מרקו בלוד
הרחק מהטעם הצורב של העראק והריח הצורב של הזעפרן
שבוי ללא בריחה הרחק מכפר הלידתה של אמך
המתהפך בקרבך עם ריח אדי הזעתר
העולה מן המרתפים.
הנה אתה אורז חפצים
בשעה האפלולית של דיזנגוף
הרחק מן האנשים
וחוזר לפרברים
מרחיק הרחק אל תוך לבך
מחכה שכלם יהיו ישנים
ואז משגן מסות קטנות של באך
ביהודית מרוקאית.

ב.

מה זה להיות אותנטי, אני יושב בשקט
וכותב שירים לנשים בטעם תות-שדה,
מספר להן על טעם רוקותו של קפקא
ועל ריח בדידותו של ארז ביטון.
ושניהם מנחים על המדף מעל למטתי
בכריכות קרטון בלויות מרב שמוש.
ערב ערב, לפני השנה, אני לומד את טעם העראק,
עד שאולי אצליח להתרגל, וריח הזעפרן
הוא בשבילי רק בטוי משיר של ארז ביטון
ולא זכרון בקצה האף. העברית שלי חסרה
את היהודית המרוקאית ואת הערבית הבגדדית,
ומעולם לא ידעתי, ולא אדע, אהבת ילדים
בזרביות לבנות. מה זה להיות אותנטי,
אין לי חיים אחרים, ולא שמעתי את זהרה אלפסיה
שרה בחצר המלך ברבאט כשחילים נלחמו בסכינים
כדי לגעת בשולי שמלתה ולנשק את קצות אצבעותיה.
לא מצאתי אותה באשקלון ליד לשכת הסעד,
בין ריח שירי קפסאות סרדינים לשטיחי מלך מרהיבים
אומרת בקול צרוד: "מוחמד החמישי אישון עינינו",
ומעולם לא פגשתי בנים של משוררות, גם לא בנות
של משוררים, גם לא את בתך.
לא ספרתי לבתך שגם אני קצת כותב שירה,
והיא לא התחילה לדבר בך, משורר חשוב בארץ הזאת.
מה זה להיות אותנטי, לכתב שירים על ארז ביטון
ולקוות שיום אחד אני ארוץ באמצע דיזנגוף ואצעק:
"אנא מן בגדד, אנא מן בגדד".

# סיגלית בנאי

## פנסיון רומא, קהיר

צילום: ליאן סילברמן

סיגלית בנאי - חוקרת ומרצה בחוג לקולנוע של אוניברסיטת ת"א. כותבת מחקר על הקשרים שבין הקולנוע הישראלי לקולנוע המזרח תיכוני. במאית הסרט "אמא פאיזה" (2002), שהוקדש לפאיזה רושדי, זמרת ושחקנית יהודייה מקהיר.

### מוניקה

מוֹנִיקָה מִבַּרְצֶלוֹנָה רוֹקֶדֶת עֵירֻמָּה
בְּסִירָה עַל שְׂפַת הַנִּילוּס
בִּכְפַר הַדַּיָּגִים הַנּוּבִּי
שֶׁל סָעִיד אָהוּב לִבָּהּ
הוּא יוֹדֵעַ קְצָת סְפָרַדִּית
מֵהָעֲבוֹדָה כְּמַדְרִיךְ בְּטִיּוּלֵי ג'יפִּים
בַּדְּיוּנוֹת שֶׁפּוֹתְחוֹת לָהּ אֶת הַנְּשָׁמָה
כְּבָר בַּלַּיְלָה הָרִאשׁוֹן הִיא נִצְמְדָה אֶל גּוּפוֹ שֶׁהִכָּה בְּתוֹכָהּ
כְּשֶׁהִיא נִשְׁעֶנֶת עַל כְּנַף הַג'יפּ הַמְּאֻבֶּקֶת
שֶׁאֲפָה בְּיֵאוּשׁ אֶת הָרֵיחוֹת מֵעוֹרוֹ הַשָּׁחוּם
וְיָדְעָה שֶׁזּוֹהִי הַתְּנוּעָה הַטְּהוֹרָה וְהַטִּבְעִית אוֹתָהּ חִפְּשָׂה
בִּכְתוֹת הָרִקּוּד הַמִּזְרָחִי שֶׁלְּמֵדָה
בְּאוּלָם הַהִתְעַמְּלוּת
בְּפַאֲתֵי בַּרְצֶלוֹנָה
לֵב נִתָּךְ לְתוֹךְ לֵב
מְמַלֵּא אֶת הַחוֹר שֶׁנִּפְעַר
בַּלֵּילוֹת הָאֲרֻכִּים שֶׁיָּשְׁנָה לְבַדָּהּ
בְּבֵית הָאֶבֶן בּוֹ נוֹלְדָה
אַתְּ בַּת אַרְבָּעִים וּשְׁתַּיִם
אִמָּא שֶׁלָּהּ אוֹמֶרֶת בְּמִבְטָא כַּפְרִי
וְעוֹד אֵין לָךְ גֶּבֶר
מוֹנִיקָה
מוֹנִיקָה
הוּא לוֹחֵשׁ בְּאָזְנָהּ
הִיא נֶאֱנֶקֶת דְּמָעוֹת שֶׁל אֹשֶׁר
וְלֹא אִכְפַּת לָהּ שֶׁהוּא מְסַפֵּר לָהּ עַל אִשְׁתּוֹ
וְעַל שְׁנֵי יְלָדָיו
לְלַטִּיפָה יֵשׁ דַּלֶּקֶת עֵינַיִם כְּרוֹנִית
לִבָּהּ מִתְפַּקֵּעַ מֵאַהֲבָה

כְּשֶׁהִיא יְכוֹלָה לָתֵת לוֹ מַאָה יוּרוֹ
לַטִּיפּוּל הָרְפּוּאִי
בְּאַפְּרִיל אֲנִי אֶחֱזֹר הִיא מַבְטִיחָה
וְחוֹקֶקֶת בְּאֶצְבְּעוֹתָיו צֶלֶב
עַל מַפְתֵּחַ לִבָּהּ
מוֹנִיקָה
סוֹפֶרֶת אֶת הַיָּמִים בְּמִטַּת הָעֵץ הַגְּדוֹלָה
כְּשֶׁהַגֶּשֶׁם דּוֹפֵק בַּחַלּוֹן
מְנַסָּה לִשְׁאֹף אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
מִשִּׂיחוֹת הַטֶּלֶפוֹן
הַקְּטוּעוֹת לְמַכְשִׁיר הַנַּיָּד שֶׁלּוֹ
בּוֹ מִתְרַכֵּז כָּל עוֹלָמָהּ
אֵיפֹה הוּא מֻנָּח עַכְשָׁו
עַל רִצְפַּת הַחֶדֶר הַמְּאֻבֶּקֶת
עַל הַשֻּׁלְחָן לְצַד צַלַּחַת הָאֹכֶל
שֶׁבִּשְּׁלָה לוֹ אִשְׁתּוֹ

עִם פְּרִיחַת הָאָבִיב הִיא חוֹזֶרֶת
הַיִשֵר לַכְּפָר
הוּא מוֹבִיל אוֹתָהּ בְּחִיּוּךְ מְבֻיָּשׁ
בִּשְׁבִיל הָעָפָר
בֵּין בָּתֵּי הַחוֹל הַצְּהֻבִּים
לְקוֹל מִצְהֲלוֹת הַנָּשִׁים
וּדְחִיפוֹת הַמַּרְפְּקִים שֶׁל הַזְּקֵנִים
בְּמִכְנְסֵי הַדֵּיגִים הַלְּבָנִים
כְּמוֹ מַלְכָּה מֵאֶרֶץ מְלָכִים
עֵינֶיהָ חוּמוֹת כְּמוֹ עֵינֵיהֶם
שְׂעָרָהּ הַשָּׁחֹר וְהַדָּלִיל קָשׁוּר בְּגוּמִיָּה
עוֹרָהּ נִסְדַּק רָפוּי עַל בְּשָׂרָהּ
שֶׁהִצְטַמֵּק מֵחֲדָשִׁים שֶׁל צִפִּיָּה
אֲבָל הֵם מְדַמְּיִנִים אֶת גּוּפָהּ הַלָּבָן
תָּמִיד הוּא לָבָן בָּאַגָּדוֹת
כְּשֶׁהוּא יַנִּיחַ אוֹתָהּ עַל יְצוּעוֹ
וַיַּעֲשֶׂה בָּהּ אֶת מַה שֶּׁשָּׁרִים עָלָיו
בְּרִדְיוֹ הַמַּגִּיר מְתִיקוּת סְמִיכָה
לְכַפַּר הַדֵּיגִים הַקָּטָן שֶׁעַל שְׂפַת הַנִּילוּס

הִיא מְסֻנְוֶרֶת מֵהִתְרַגְּשׁוּת
לֹא מַבְחִינָה בְּמַבָּטָהּ הַכָּבוּשׁ שֶׁל רַעְיָתוֹ
שֶׁלּוֹחֶצֶת אֶת יָדָהּ לְחִיצָה רָפָה
הוּא מַנִּיחַ אֶת תִּיק הַבַּד הָרָקוּם שֶׁלָּהּ
בַּחֶדֶר הַצָּמוּד לַחֲדַר הָאוֹרְחִים עַל הָרִצְפָּה
הִיא קוֹפֶצֶת עָלָיו מְחַבֶּקֶת בִּירְכֶיהָ אֶת מָתְנָיו
מְנַשֶּׁקֶת אֶת עַפְעַפָּיו
חַכִּי רֶגַע הוּא מִתְחַנֵּן בִּסְפָרַדִּית
לֹא כָּאן
זֶה אָסוּר
הִיא פּוֹעֶרֶת זוּג עֵינֵי יוֹנָה תְּמֵהוֹת
סָעִיד
אֲנַחְנוּ לֹא נְשׂוּאִים
אִי אֶפְשָׁר
אָז נִתְחַתֵּן הִיא לוֹחֶשֶׁת בְּאָזְנוֹ הַשְּׁחוֹרָה
מְרִיחָה אֶת הָרֵיחַ הַמָּתוֹק סַם חַיֶּיהָ
נִתְחַתֵּן

הוּא לוֹחֵשׁ וּמֵמִיס אֶת נִשְׁמָתָהּ
הִיא לֹא מַבְחִינָה בַּמַּבָּטִים שֶׁנּוֹתְנִים בָּהּ גַּבְרֵי הַכְּפָר
כְּשֶׁהִיא חוֹתֶמֶת עַל הַנְּיָרוֹת אֵצֶל אִישׁ הַדָּת
שֶׁלְּרֹאשׁוֹ טוּרְבָּן לָבָן גָּדוֹל
קָדוֹשׁ
הִיא עוֹצֶמֶת עֵינַיִם
נוֹהֶמֶת מֵעֹנֶג
קְדוֹשָׁה
כְּמוֹ חַיָּה רְעֵבָה שֶׁנִּכְלְאָה
מִשְׁתַּחְרֶרֶת אֲנָחָה
עוֹד פַּעַם וְעוֹד אַחַת וְעוֹד וְעוֹד
חָמֵשׁ פְּעָמִים בְּאוֹתוֹ הַלַּיְלָה
הִיא צוֹעֶקֶת בְּרֶגַע הַשִּׂיא
אִשְׁתּוֹ מִתְכַּוֶּצֶת בַּחֶדֶר הַשֵּׁנִי
מְכַסָּה אֶת אָזְנֵי הַיְלָדִים
מִשְׁתַּעֶלֶת דָּם לְתוֹךְ הַכָּרִית
מוֹנִיקָה
רוֹקֶדֶת עֵירֻמָּה בַּזְּרִיחָה
מ ו נ י ק ה
נוֹתֶנֶת לְזֶהֲרוּרֵי הַמַּיִם לְרַצֵּד עַל עוֹרָהּ
מ ו נ י ק ה
הוּא צוֹעֵק רָץ אוֹחֵז מְכַסֶּה בַּבַּד הַלָּבָן
לְקוֹל מְחָאַת הַגְּבָרִים וְצִחְקוּק הַנְּעָרִים
הִיא נוֹפֶלֶת לִזְרוֹעוֹתָיו מְעֻלֶּפֶת
מְרֻחֶפֶת
כָּל הַדֶּרֶךְ חֲזָרָה
מְרִימָה יָדַיִם לְמַעְלָה בְּאִטִּיּוּת
תְּמַלְּאוּ אֶת הָרֵאוֹת בָּאֲוִיר
תְּנוּ לַטֶּבַע לְהִכָּנֵס לָכֶן לַגּוּף
בְּרִחוּף
הִיא סוֹפֶרֶת עִם פְּעִימוֹת לִבָּהּ
אֶת הַיָּמִים עַד לַבִּקּוּר הַבָּא
מְנַסָּה לְהָפִיץ קְצָת שֶׁמֶשׁ
לַנָּשִׁים בְּשִׁעוּר הָרִקּוּד הַמִּזְרָחִי
בְּאוּלַם הַהִתְעַמְּלוּת בְּפַאֲתֵי בַּרְצֶלוֹנָה

# יאלי השש

צילום: רות שפירא

יאלי השש - דוקטורנטית בחוג לתולדות עם ישראל באוניברסיטת בן גוריון. פעילה פמיניסטית מזרחית בתנועת "אחותי". פרסמה משיריה ב'הכיוון מזרח'.

## פיתוי

בוֹאִי בְּשַׁבָּת כַּפָּרָה, אֲנִי אֶעֱשֶׂה לָךְ מַשֶּׁהוּ לֶאֱכֹל
תֵּשְׁבִי עַל הַכִּרְסָה הָעֲגֻלָּה, לְיַד הַשֻּׁלְחָן הַקָּטָן
תָּנוּחִי מֵהַנְּסִיעָה
וַאֲנִי אָשִׂים לְיָדֵךְ צְלוֹחִית שֶׁל זֵיתִים סוּרִיִּים דְּפוּקִים
וְאוֹצִיא מֵהַמַּקְרֵר בַּקְבּוּק שֶׁל עַרַאק
מָלֵא בְּמַיִם קָרִים, וּלְיָדוֹ אַעֲמִיד כּוֹס זְכוּכִית קְטַנָּה,
וּבְכְלִי נִירוֹסְטָה יָשָׁן וּמְעֻטָּר אַנִּיחַ פִּלְפְּלִים קְלוּיִים, חֲרִיפִים
וְאֶגְדֹּשׁ אֶת צַלַּחְתֵּךְ בְּקוּסְקוּס וְטַבִּיחַ'
וְאַתְּ תַּגִּידִי, לֹא אֲנִי עוֹד לֹא רְעֵבָה,
וַאֲנִי בְּתַסְרִיט כָּתוּב מֵרֹאשׁ אֲחַיֵּךְ – רַק כַּף אַחַת,
רַק תִּטְעֲמִי, תִּרְאִי אֵיךְ רָזִית, כַּף קְטַנָּה שֶׁתִּפְתַּח לָךְ
אֶת הַתֵּאָבוֹן,
וְאַתְּ סְמוּכַת לְחָיַיִם מֵהַדֶּרֶךְ אוֹ מֵרֵיחַ הֶחָרִיף שֶׁנִּשְׁמַתְּ פִּתְאֹם
תַּגִּידִי בְּחִיּוּךְ בַּיְשָׁנִי, לֹא בֶּאֱמֶת, עוֹד מְעַט,
טוֹב, אָז קְצָת מַיִם, אָשִׂים עַצְמִי נִכְנַעַת, אֶמְזֹג בְּאִטִּיּוּת מֵהַבַּקְבּוּק אֶל הַכּוֹס
וְאַגִּישׁ אֶל שְׂפָתַיִךְ,
תִּרְאִי כַּמָּה אַתְּ חִוֶּרֶת, צְהֻבָּה כְּמוֹ תֶבֶן, אֶלְחַשׁ בְּדְאָגָה רְגוּעָה
וְאַתְּ תִּצְחֲקִי צְחוֹק מְשֻׁחְרָר, חָפְשִׁי כְּמוֹ הַחַיִּים שֶׁבַּחֲרוּת,
וְכָכָה, כְּאִלּוּ מִבְּלִי שֶׁתַּרְגִּישִׁי, אֶבְצַע מִן הַלֶּחֶם וְאֶטְבֹּל בָּרֹטֶב שֶׁל הַקְּצִיצוֹת,
וְאַגִּישׁ אֶל פִּיךָ, וּבְשָׁעָה שֶׁמַּבָּטֵךְ יְשׁוֹטֵט אֶל הַסְּפָרִים שֶׁעַל הַמִּדָּף תֹּאחֲזִי אֶת יָדִי בִּשְׁתֵּי
יָדַיִךְ
וְתוֹבִילִי אוֹתָהּ אֵלַיִךְ,
וְתֵאָנְחִי,
אַהֲמֻמָ
אֵיזֶה טָעִים,
וַאֲנִי אֶזְקֹף אֶת גַּבִּי וְהַחִיּוּךְ לֹא יָמוּשׁ מִשְּׂפָתַי שָׁעָה אֲרֻכָּה,
תָּבוֹאִי בְּשַׁבָּת כַּפָּרָה.

## יריתני

יריתני יא מא חביבתי,
אכון ווקפה, ריגלייה בלבחר,
ופוסתני בתיר בריח,
יריתני יא מא,[1]

וַאֲנִי אֶנְשֹׁם עִם הָאַף שֶׁלִּי אֶת הָרוּחַ הַזֹּאת הַמִּשְׁקֶרֶת,
וּבְעֵינַיִם שֶׁלִּי יִהְיֶה הַבָּרָק שֶׁל הַמַּהְפֵּכָנִיּוֹת,
וְצוּאֲרִי יַעֲמֹד אָרֹךְ, יִשָּׂא בְּגָאוֹן אֶת רֹאשִׁי,
וּמִמֶּנּוּ יִתְנַפֵּנֵף שְׂעָרִי אֲחוֹרָה בָּרוּחַ שֶׁתִּשָּׂא עִמָּהּ אֶת רֵיחוֹת הַמֶּלַח שֶׁל הַיָּם הַגָּדוֹל,

יריתני יא מא חביבתי,
אכון ווקפה פי ווסט איל בלאד,
ופי עינייה נאר איל כיפאח,[2]
וְהַפֶּה שֶׁלִּי יַגִּיד אֶת כָּל הַדְּבָרִים שֶׁכֻּלָּם כְּבָר הָיוּ צְמֵאִים לִשְׁמֹעַ,
וּמִסָּבִיב יִתְקַהֲלוּ הַנָּשִׁים וְהָאֲנָשִׁים עִם הַיְלָדִים וְהַזְּקֵנִים,
וּבְיַחַד אֲנִי אַצְעִיד אוֹתָם וְנַעֲמֹד בְּגוּפֵנוּ אֶל מוּל מְדַכְּאֵי הָעוֹלָם,
וְנַפִּיל חוֹמוֹת, וְהַשֶּׁמֶשׁ תִּצְרֹב אֶת כִּתְפֵי הַמְּזִיעוֹת,
וְעַל חָזֵי יִהְיוּ הַשְּׂרִיטוֹת אֲדֻמּוֹת כְּאִלּוּ פָּצְעוּ אוֹתִי קוֹצֵי הַשּׁוֹשַׁנִּים בְּגִנָּתֵךְ, יא מא.

יא אומי, אלדנייה מכלועה, ולנפס בידהה חורייה,[3]
וַאֲנִי חָלַמְתִּי שֶׁיִּהְיֶה לִי תַּפְקִיד בְּכָל זֶה,
אֲבָל הָאֹכֶל עַל הַגַּז עוֹד מְעַט וְנִשְׂרַף,
וְהַתִּינֹקֶת רוֹצָה לֶאֱכֹל,
ואנא תעיבת מן אחלאמי,
ומבידיש אילא אנאם.

רני לי יא מא אורניית אלנום, וכליני ארתח
רני לי יא מא אורניית אלנום, וכליני ארתח.[4]

---

1. הלוואי יא אמא אהובתי/ אהיה עומדת, רגלי בים/ ושמלתי עפה ברוח/ הלוואי יא אמא
2. הלוואי יא אמא אהובתי/ אהיה ניצבת במרכז העיר/ובעיני אש המרד
3. יא אמי העולם משוגע והנפש רצונה חירות
4. ואני עייפתי מחלומותי/ ואיני רוצה אלא לישון/שירי לי יא אמא את שירת הערש/
ועוביני ואנוח/ שירי לי יא אמא את שירת הערש ועוביני ואנוח

# גלעד מאירי

## לחרוג בארץ באנו

אֱלֹהֵי חֲרִיגוֹת הַבְּנִיָּה שְׁמַע
פְּנִיָּה

אָנוּ הַחָתוּמִים
בַּבְּלוֹקִים
בַּדִּירוֹת
בַּשְׁכוּנִים
פּוֹנִים אֵלֶיךָ בַּוּאוֹת
שֶׁתַּכְשִׁיר תָּבֶ"עָתֵנוּ
וַחֲרִיגוֹתֵינוּ יַעֲנוּ עַל יָדְךָ

אֱלֹהֵי חֲרִיגוֹת הַבְּנִיָּה שְׁמַע
רֶגַע

בַּצַּר לָנוּ
פָּרַצְנוּ חַלּוֹן וְדֶלֶת
סָגַרְנוּ מִרְפֶּסֶת
חָרַגְנוּ בַּחֲצִי מֶטֶר
שֶׁיִּרְוַח מְעוֹנֵנוּ

אֱלֹהֵי חֲרִיגוֹת הַבְּנִיָּה שְׁמַע
יָה אַלְלָה

שִׁטִינְקֶרִים הֶתִּרִים הֶטֵּלִים פַּקָּחִים חֲדָרִים מְחֻזָּקִים רִשְׁיוֹנוֹת אַגְרוֹת קְנָסוֹת

אֱלֹהֵי חֲרִיגוֹת הַבְּנִיָּה שְׁמַע
אֶת לַחֲצֵנוּ

צילום: ענת הראל-אורן

גלעד מאירי - דוקטורנט באוניברסיטת ת"א; מנהל את "מקום לשירה", הפועל במינהל קהילתי לב העיר בירושלים. ספרו הראשון ***פגני אורגני*** ראה אור בשנת 2003 בהוצאת כרמל. השירים בגליון זה יראו אור בספר ***זעזועים בגילי***, העומד לצאת בקרוב בהוצאת כרמל.

## שקטה, מוארת

בֵּין קָטָמוֹן אֶלֶף לְטֵית שְׁלוּבוֹת
חֵית זְרוּעוֹת בֶּטוֹן אֲפֹרוֹת
רְכוּסוֹת כַּפְתּוֹרֵי שְׁפִרִיץ.
בַּחֲזִיתוֹת אֵין מִרְפָּסוֹת.
גְּבָרִים בְּגוּפִיּוֹת
רְכוּבִים מֵהַחַלּוֹנוֹת,
מְעַשְּׁנִים
וּמִתְבּוֹנְנִים בָּרְחוֹבוֹת,
מִתְבּוֹנְנִים בַּמִּדְרָכוֹת,
מִתְבּוֹנְנִים בַּמְּכוֹנִיּוֹת,
מִתְבּוֹנְנִים בְּצָעִיר לְיַד תָּא טֶלֶפוֹן,
מִתְבּוֹנְנִים בַּשָּׁמַיִם,
מִתְבּוֹנְנִים.

## אופטימיות זהירה

*16:07*

מְכוֹנִיּוֹת צִבְעוֹנִיּוֹת מְסֻדָּרוֹת בַּחֲנִיוֹן
כְּמְגֻדִּים בְּקַפְסָה. מַחֲנֶה כְּבוֹלֵעַ קְבִיָּה
רֵיקָה,
מְתוּקָה.

*16:10*

עַל רִצְפָּה
לְיַד קָפֶה
פְּסִיפָּס אוֹלִימְפִּי עַתִּיק
חֲלָצוֹת
מִצְחִיּוֹת
אֶצְעָדוֹת
זַמְבּוּרוֹת

*17:06*

כְּדוּרִים מִיתָּרִים
מְסִירוֹת עֲקָרוֹת
אַכְזָבוֹת זְעִירוֹת
עֲצוֹת יְקָרוֹת וְאֵין
מִי שֶׁמְּלַקֵּט, מְסַדֵּר וּמְנַפֵּה.

*17:07*

לְהַחְלִיף שִׁטַּת מִשְׂחָק
לְהַחְלִיף מָגֵן
לְהַחְלִיף מְאַמֵּן
לְהַחְלִיף לַיִן מַן
לְהַחְלִיף כִּסְאוֹת
לְהַחְלִיף מִזְנוֹן
(הַקּוֹלָה כְּמוֹ מַיִם)
לְהַחְלִיף לוּחַ תּוֹצָאוֹת
(תָּקוּעַ בַּדַּקָּה הַשְּׁלִשִׁים וּשְׁתַּיִם)

לְהַחְלִיף דֶּשֶׁא
וְשָׁמַיִם
לְהַחְלִיף תִּלְבּוֹשׁוֹת
לְהַחְלִיף מְקוֹמוֹת
לְהַחְלִיף, לְהַחְלִיף.

*17:35*

מוֹכֵר הַנַּקְנִיקִיּוֹת מְכַוֵּן
אֶת רְצוּעַת הַתְּרִיס
שֶׁל מַגַּשׁ הָעֵץ.

"אַרְטִיק בּוֹא הֵנָּה".
הַנַּעַר נוֹטֵשׁ
אֶת אַבְזַם-הַוּסוּת
וּמִתְנַדְנֵד הָלְאָה.

בַּטְרִיבּוּנָה
הַכֹּל עוֹלֶה פִּי שְׁתַּיִם:
גַּרְעִינִים, קַרְטִיב דִּבְדְּבָנִים,
קוֹלָה (בְּכוֹסוֹת קַרְטוֹן
מִטַּעֲמֵי בִּטָּחוֹן)
וּבְכָל זֹאת קוֹנִים.

*18:20*

הַקָּהָל כְּבָר קָם.
הַגְּבָהָה. כַּדּוּר
בְּרֶשֶׁת הַגְּבוֹהָה:
בּוּדְ –
הָא!

## הון עצמי

"כָּל הָאֵיבָרִים תְּלוּיִים בַּלֵּב וְהַלֵּב תָּלוּי בַּכִּיס" (יְרוּשַׁלְמִי, תְּרוּמוֹת, פ"ח, ה"ד)

תִּתְעָרְטֵל,
נְשֹׁם עָמֹק,
בַּלֵּב פְּנִימָה
נִסְרָק.
אַרְבָּעָה חֲדָרִים,
מַחְסָנִים,
כִּוּוּנִים,
מִפְעַל חַיִּים.
אֵין גְּרִירָה.
לֹא מַהַשְׁכָּרָה.
זְקוֹף לְךָ
הֶעָרַת אַזְהָרָה.
נְמַפֶּה אֶת הַחֲזֶה,
נַעֲשֶׂה צִלּוּם חוֹזֶה,
(בַּסּוֹף תֵּצֵא מִזֶּה),
נְשַׁפֵּר נְזִילוּת,
נְיַצֵּר תַּזְרִים,
נִסְפֹּג גַּם אֲנַחְנוּ מַשֶּׁהוּ,
נְגַשֵּׁר.
פְּשֹׁט לְפָנִים.
נִקַּח דָּמִים. תִּתְכּוֹפֵף
עוֹד טִפָּה.
קְרֵץ' קָטָן.
תִּזְדַּקֵּף.
תַּגִּיד אָה

# יונית נעמן

צילום: קרן (יולי) דלח

יונית נעמן - בוגרת החוג לספרות כללית באוניברסיטת ת"א. מפרסמת שירה ומסות בכתבי עת. זוכת פרס "שירה על הדרך" של עיריית ת"א (2006). חברה בקשת הדמוקרטית המזרחית.

## דיוקן של עובדת ניקיון 1

כָּל יוֹם בָּאִים לָקַחַת אוֹתָהּ
מִקֶּדֶם
בַּהַתְחָלָה הָיָה קָשֶׁה
לְהַפְרִיד אֶת הַדְּבַשׁ מֵהַעַפְעַפִּים
לְהִפָּרֵד
לְהִתְעוֹרֵר כְּשֶׁהַנֶּהָג עוֹצֵר
בְּעִיר גְּדוֹלָה
לָרֶדֶת בְּלִי חֶמְדָה

כָּל יוֹם לוֹקְחִים אוֹתָהּ
הִיא לוֹקַחַת פִּתּוֹת לַהַפְסָקָה
וְעוֹלָה סַהֲרוּרִית עַל הָאוֹטוֹבּוּס
כִּי בְּנוֹת אָדָם מִתְרַגְּלוֹת לַכֹּל:
לַמִּסְדְּרוֹנוֹת הָאֲרֻכִּים
לַשָּׁעוֹת הַדּוֹמוֹת זוֹ לָזוֹ
לְרֵיחַ הַלִּיזוֹל
לִצְמַרְמֹרֶת הַלֵּאוּת
לְמַבָּטֵי הַתְּמָהוֹן
הַבּוּז
(הָעֲרָבִים הָאֵלֶּה!
לָמָּה אַתְּ פֹּה, יַלְדָּה,
וְלֹא בְּבֵית-הַסֵּפֶר?)

קוֹרְאִים לָהּ הַדִּיל
וּכְבָר הִיא רְגִילָה לַכֹּל:
לִהְיוֹת עֲרָבִיָּה בְּלִי שֵׁם
לַבָּנוֹת עִם הַגּוּפִיּוֹת
לְהַזִּיעַ מִתַּחַת לַמַּנְדִּיל
וּלְהִתְפַּלֵּל לְאַלָּלָה
כָּל יוֹם מֵחָדָשׁ
שֶׁאַחַת מֵהֶן
תַּחְלִיק עַל הַסִּפּוֹנֶג'ה שֶׁלָּהּ
לְיַד אוּלָם 144
שֶׁבַּפַּקּוּלְטָה לְמַדְעֵי הָרוּחַ

## דיוקן של עובדת ניקיון 2

מַיִם מְקֻצָּפִים בְּדְלִי יָרָק
שֶׁהַיְּדִית שֶׁלּוֹ שְׁבוּרָה מִזְּמַן
הִיא חוֹבֶקֶת בִּשְׁתֵּי יָדַיִם
וּמֵהֵר הוֹלֶכֶת מֵהֵר
לְהַתִּיז אוֹתָם עַל הָרִצְפָּה
יֵשׁ לָהּ אַרְבַּע קוֹמוֹת לְהַסְפִּיק
אֲבָל, חַלּוֹנוֹת, תְּרִיסִים, כִּיּוֹר
סְבָטְלָנָה יֵשׁ לָהּ מֵזֶג טוֹב
הִיא אַף פַּעַם לֹא כּוֹעֶסֶת
כְּשֶׁמִּטְנַף בַּשֵּׁרוּתִים
כְּשֶׁעוֹבְרִים לְיָדָהּ בְּלִי לְהִסְתַּכֵּל
כְּשֶׁמְּקַבֶּלֶת מַשְׂכֹּרֶת
כֶּסֶף מְזֻמָּן
תָּמִיד הִיא מְחַיֶּכֶת
אֲפִלּוּ שֶׁנִּדְמֶה לָהּ
שֶׁזֶּה לֹא מַסְפִּיק

אֲפִלּוּ לַגּוּף שֶׁל סְבָטְלָנָה יֵשׁ מֵזֶג טוֹב
כְּשֶׁהִיא מִתְכּוֹפֶפֶת לָאֶקּוֹנוֹמִיקָה
הַמַּח שֶׁלָּהּ מַתִּיז אֶנְדּוֹרְפִּין
וְהַגַּב שֶׁלָּהּ נִרְדָּם
גַּם דְּקִירוֹת שֶׁל רָעָב
לְמוּדוֹת אִפּוּק –
הַקִּבָּה שֶׁלָּהּ מִתְחַשֶּׁבֶת.

לִפְעָמִים, כְּשֶׁהִיא עוֹשָׂה שֵׁרוּתִים
הִיא מִסְתַּכֶּלֶת עַל סְבָטְלָנָה
שֶׁבְּתוֹךְ הַמַּיִם
קוֹרֵאת לָהּ מִמַּעֲמַקִּים
הִיא זוֹרֶה עָלֶיהָ חוֹל
וּמִקַּרְצֶפֶת חָזָק

סְבָטְלָנָה פּוֹעֶלֶת טִבְעִית.

## דיוקן של עובדת ניקיון 3

לְעוֹלָם דְּרוּשׁוֹת רָזוֹת וּזְרִיזוֹת
שֶׁיְּנַקּוּ אוֹתוֹ מֵאָבָק,
שֶׁיַּעֲלִימוּ כְּתָמִים,
שֶׁיְּקַרְצְפוּ אֲרִיחֵי קֶרַמִּיקָה
מְשֻׁמָּנִים מִבֹּשֶׁל –
הָעוֹלָם פִּתַּח בָּהֶן תְּלוּת.

וְלִי דְּרוּשָׁה מִתְקֶפֶת אַסְטְמָה
בְּדִירָה מְשֻׁפֶּצֶת בְּרְחוֹב בֶּן גּוּרְיוֹן
כְּדֵי לִבְגֹּד בְּמוֹרֶשֶׁת מַרְשִׁימָה
שֶׁל עוֹזְרוֹת בַּיִת תֵּימָנִיּוֹת.

בְּגִלַּל שֶׁאֲנִי דּוֹר שְׁלִישִׁי
לְעַבְדוּת מֶשֶׁקְבַּיִת צִיּוֹנִית
הַצַּד הַגַּבְרִי שֶׁלִּי מְגַלֶּה
אֶמְפַּתְיָה לַצְּרָכִים שֶׁל הָעוֹלָם
אֲפִלּוּ הָאַשְׁכְּנַזִּיָּה הַמִּדְמְיֶנֶת שֶׁבִּי
אוֹהֶבֶת נִקָּיוֹן
אֲבָל הַצַּד הַנָּשִׁי שֶׁלִּי עוֹיֵן
אֶת הָרַעְיוֹן,
מְסָרֵב לְהֵעָתֵר לַמִּגְבָּ
לְקַבֵּל הוֹרָאוֹת
לְנַגֵּב מִדָּפִים מֵאָבָקִים
בְּדִירוֹת מְשֻׁפָּצוֹת בְּרְחוֹב בֶּן גּוּרְיוֹן
מִצִּדִּי,
שֶׁהָעוֹלָם יִשָּׁאֵר מְלֻכְלָךְ.

וּמִצַּד שְׁלִישִׁי, אֲנִי רַק חֲצִי תֵּימָנִיָּה
אוּלַי זֶה בְּגִלַּל זֶה.

## קינה

פֶּתַע
סָמִיךְ
כְּחֶלֶב אֵם
מְלֹא הַלַּע טַעַם לְוַאי:
כִּלְמוֹתַי
נִבְעָטוֹת לְסֵדֶר הַיּוֹם,
מְעִידוֹת, אֱוִילִיּוֹת,
פְּסִיחוֹתַי
עַל שְׁתֵּי הַסְּעִפִּים.
נֶאֱחָזוֹת
כִּבְקַרְנֵי הַמִּזְבֵּחַ,
לֹא מַרְפּוֹת,
אַלְלַי!

זֵכֶר מִלָּה מִיֻּתֶּרֶת,
נִיעַ רֹאשׁ,
אֲרֶשֶׁת
שַׁרְעַפִּים בְּטֵלִים
לְדִרְאוֹן יָמַי
לְצַמְצֵם רוּחִי
לְצָעֹד לְצִדִּי בְּרְחוֹב,
לְאַגֵּף אוֹתִי
בְּשָׁכְבִי וּבְקוּמִי.

לְבַיְּשַׁנִי קָמוֹת עָלַי
כִּלְמוֹתַי
לִהְיוֹתִי לְגַנָּאי בְּעֵינַי
לְהַשְׁבִּית שִׂמְחוֹת-
חַגַּי
טַעַם לְוַאי
לְמָרֵר

○

רֹב הַזְּמַן אָפֹר נַיָּח
אֵין עוֹשֶׂה וְאֵין בָּא.
וְאָז, סְתַרְחֶרֶת צֶבַע מִתְעַלֶּפֶת:
חוּצְלָאָרֶץ בְּשִׂיחַת גּוּבַיְנָא!
צְחוֹק וְצַהֲלוּל וְרֵיחַ נִילוּס מְתַקְתֵּק...
אֲבָל מִיָּד אֲנִי כְּבָר מְנַתֶּקֶת,
מַחְלִיפָה קָרוֹב בְּעַרְפֶל,
מִתְכַּסָּה בַּאֲפִרִי.

בְּדָל נִשְׁמָט מִמֶּנִּי, צֶבַע עַז
לֹא נֶאֱחָזִים בִּי לְקַנֵּן.
מַתְחִילָה,
בּוֹרֵחַ לִי הָאֶמְצַעְסוֹף...
תִּמְצָאִי לִי גּוּף,
עָמֵל וַאֲדָמָה
אַתְּ
אֶלְפַּדְּלֶד גּוּרְדוֹן,
אֲבָל אֶצְלִי תַּקָּלָה –
מִתְחִלָּה
חוֹמֵק מִמֶּנִּי
זַנְבְצֶבַע מָהִיר.
אַחַר-כָּךְ זֶה צִלּוּם יָשָׁן
שֶׁל רֶנְטְגֶן, שֶׁעָבַר זְמַנּוֹ.

אֲנִי מִתְלוֹנֶנֶת: תִּמְצָאִי לִי גּוּף!
כְּשֶׁמַּתְחִילָה, בּוֹרֵחַ לִי הָאֶמְצַעְסוֹף...
אַחֲרֵכָךְ,
רֵיחַ נִילוּס רִקָּבוֹן

# יחזקאל נפשי

צילום: קטיה שוורצמן

יחזקאל נפשי עורך ואוצר את סדרת התערוכות "שיח משוררים". ספרו הראשון ***עכשיו פתיחה*** ראה אור בהוצאת גוונים, 2003 וזכה בפרס קרן אייזנברג לשירה. שיריו פורסמו בעיתונים שונים ובכתבי עת ספרותיים.

## ויה דולורוזה, סוף המאה השמונה עשרה

"הַדֶּרֶךְ הַיְשִׁירָה בְּיוֹתֵר מֵעוֹלָמֵנוּ הַגַּשְׁמִי לַדְּבֵקוּת
בָּאֵל, הִיא דֶּרֶךְ נְגִינָה וְזִמְרָה.
גַּם אִם אֵינְךָ שָׁר הֵיטֵב, פְּצַח בְּשִׁיר,
שִׁיר לְעַצְמְךָ כְּשֶׁאַתָּה לְבַד בְּבֵיתְךָ, הָעִקָּר שֶׁתָּשִׁיר".

דְּבָרִים אֵלֶּה קָרָאתִי לֵיל אֶמֶשׁ בַּסֵּפֶר "שִׂיחוֹת הר"ן" רע"ג, לְרַבִּי נָתָן".
וַאֲנִי מוֹסִיף עַתָּה בְּלִבִּי: אֱלֹהִים, תֵּן גַּם לִי חַיִּים וְאֵשׁ, טֹהַר
וּנְגִינָה כָּזֹאת בַּמִּלִּים אֲשֶׁר אֲנִי כּוֹתֵב. בַּשִּׁיר נֹאמַר, בַּסֵּפֶר.

## יום א', ה' באייר

יוֹם רִאשׁוֹן.
יוֹם חַם. חַמְסִינִי.
תְּמוּנָתָהּ מוּנַחַת לְפָנַי עַל שֻׁלְחָן הָעֶרֶב.
חֲתִימַת שְׁמָהּ גַּם.
וְהִנֵּה, זֶה כָּל שֶׁנּוֹתָר לִי עַתָּה מִבָּאלִי סַעַת שֶׁלִּי.
כְּתַב יָד, תְּמוּנָה, מ"ס שָׁנִים ...
בַּמָּה יָכוֹל אָדָם לְהֵאָחֵז.

## ביום בו אבדה לי

"בָּלַע הַמָּוֶת לָנֶצַח.
וּמָחָה ה' דִּמְעָה מֵעַל כָּל פָּנִים".

אֵילוּ מִלִּים אֵילוּ מִלִּים.
אֵיזֶה כְּאֵב, אֵיזֶה צַעַר.
הֵן אַךְ לִפְנֵי זְמַן מָה הָיְתָה בִּזְרוֹעוֹתַי.
חַמָּה, נוֹשֶׁמֶת, צוֹחֶקֶת, חַיָּה.

אֲנִי עוֹיֵן אֶת הַדְּבָרִים הַלָּלוּ אֲשֶׁר אֲנִי רוֹשֵׁם,
אֶת הַשָּׁעָה הַזּוֹ, הַמָּקוֹם הַזֶּה.
אֲבָל אֵיךְ אֵאוֹת לְתָאֵר אֶת אֲשֶׁר אֲנִי חָשׁ.

## לנערה עליה כתבתי בספרי הראשון לו התכחשתי

אַל לִי לִכְתֹּב עָלַיִךְ בִּשְׁעַת צָהֳרַיִם חַמָּה זוֹ,
כְּשֶׁמַּחֲלוֹנִי נִתָּן לִרְאוֹת אֶת בְּנוֹת עֲקִיבָא הַשָּׁבוֹת לְבֵיתָן, יְדֵיהֶן מוֹחוֹת אֶגְלֵי
זֵעָה מֵחֲמַת הַחֹם, מִצְטוֹפְפוֹת תַּחַת עֵץ הָאֹרֶן בְּיִפִּי, בְּרוֹמְמוּת כְּמַעַט.
מִן הָרָאוּי הָיָה לִכְתֹּב לָךְ שׁוּרוֹת אֵלֶּה בִּשְׁעַת לַיְלָה מְאֻחֶרֶת,
בַּשָּׁעָה בָּהּ נָהַגְתְּ לָסוּר לְחַדְרִי, לְבַקְּשֵׁנִי לְהִכָּנֵס לְמִטָּתֵךְ,
גּוֹעֶרֶת בִּי כִּי בְּקָרוֹב עֲלוֹת שַׁחַר.
הַיְדִי הַיָּקָרָה, הַיְדִי הַיָּקָרָה, תְּנִי לִי רַק קְצָת זְמַן.
כָּל-כָּךְ הַרְבֵּה שָׁנִים חָלְפוּ מֵאָז. שְׁנוֹת חַיַּי.
עוֹדֶנִּי מַעֲרִיץ אֶת סַמֶּק לְחָיַיִךְ. מְשׁוֹרֵר יְהוּדִי.
מַעַת לְעַת, בְּחָלְפִי בְּרַעֲנָנָה, לְצַד בֵּית אָבִיךְ הַיָּשָׁן, אֲנִי מַטֶּה רֹאשִׁי
לְמַרְצְפוֹת הָאֶבֶן הַקָּרוֹת. לִבִּי כָּבֵד עָלַי. דּוֹמַנִּי כִּי דָּבָר מַה מִתְחוֹלֵל.
אִישׁ לֹא יָדַע כִּי טֶרֶם זְמַן רַב, טֶרֶם שָׁנִים תַּחֲלֹפְנָה,
שָׁם, בַּקּוֹמָה הַשְּׁלִישִׁית, תַּחַת הַקִּירוֹת הַמִּתְקַלְּפִים, הִתְגּוֹרְרָה וָנוּס. כָּךְ בְּפַשְׁטוּתָהּ וּבִמְלֹא הֲדָרָהּ.
יְצוּר זָר בְּקֶרֶב הֲהָמוֹן.
עַתָּה אֲנִי מֵבִין הַיְדִי, אֲנִי מֵבִין. הָיָה עָלַי לְשַׁאֵתֵךְ לִי לְאִשָּׁה, לִהְיוֹת אָב לִילָדַיִךְ.
כָּעֵת אַתְּ בִּצְפָת (אוֹ כָּךְ לְפָחוֹת בֵּאַרְתְּ לִי בְּמִכְתָּבֵךְ), וּבַעֲלֵךְ הַטּוֹב,
הָאִישׁ הַפָּשׁוּט אֲשֶׁר אֶת שְׁמוֹ לֹא אֵדַע, בְּוַדַּאי נוֹשֵׁק לָךְ בְּרֹךְ, מְלַטֵּף אֶת צַוָּארֵךְ, אֶת כְּתֵפַיִךְ.
יִתָּכֵן כִּי תַּחַת חַלּוֹן הַבַּיִת נִתָּן לִרְאוֹת אֶת קִבְרוֹ שֶׁל הָאַר"י הַקָּדוֹשׁ,
אוֹ שֶׁמָּא שֶׁל אַבְטַלְיוֹן (כָּךְ לְפָחוֹת אֲנִי מְדַמֵּךְ בְּעֵינֵי רוּחִי).
כָּל הַקְּבָרִים הֵלָּלוּ שֶׁמִּילְּלִים תַּחַת חַיֵּינוּ.
אַךְ אֵינֶנִּי רוֹצֶה לִכְתֹּב כָּאן עַל הַמָּוֶת, עַל קְבָרִים בַּחֲשֵׁכָה.
לֹא. עַל הַחַיִּים אֲנִי מְדַבֵּר כָּאן. עַל חַיַּי וְעַל הַחֲלוֹם. עַל חֲלוֹמִי.
דּוֹמַנִּי עַתָּה, כִּי כָּל זֹאת הִתְרַחֵשׁ כְּבְתוֹךְ חֲלוֹם, כִּבְסוּג שֶׁל הֲזָיָה שֶׁאֵינֶנִּי יוֹרֵד לְפִשְׁרָהּ כָּעֵת.
יָפְיֵךְ הַנִּשְׁגָּב, כָּל הָאֹשֶׁר וְהַכָּאֵב. צַעֲרֵךְ הָרַךְ.
נַרְקִיס לָבָן בִּפְרִיחָתוֹ, עָדִין וּבַיְשָׁנִי.
אַל לִי לְהַטְרִידֵךְ עִם זִכְרוֹנוֹת שֶׁאֵינָם בִּמְקוֹמָם.
עַתָּה כְּמוֹ מִבְּלִי מֵשִׂים בָּאָה שְׁעַת עֶרֶב.
הָאַוִּיר נָעִים.
כְּמַעַט מָתוֹק.

# מתי שמואלוף

## ליצחק לאור

חַנְיוֹן נִזְרָק בְּכִיּוֹר שְׁכוּנָתִי
הַזְּמַן הִלְבִּישׁ אוֹתוֹ בְּקוֹצִים סְגֻלִּים

שֵׂעָר לָבָן
הִתְרוֹצֵץ בָּאֲוִיר
וְנִסָּה לְדַבֵּר אִתִּי
"מִזְרָחִית"

הַמִּרְפֶּסֶת מִמֶּנָּה הִתְבּוֹנַנְתִּי לֹא הֶחֱזִיקָה מַעֲמָד
הָרֵישׁ הַבַּרְזִלִּית הַתְּקוּעָה בָּהּ
הִתְעַרְעֲרָה

## פלפליה פגומה

גִּלִּיתִי שֶׁכֶּרֶס הַפִּלְפְּלִיָּה שֶׁלִּי פְּגוּמָה,
לַמְּרוֹת שֶׁשְּׁמֵי הָאֲרוּחָה כֻּסּוּ בְּמַפַּת קִטִּיפָה
לַמְּרוֹת שֶׁמְּכוֹנוֹת הַקַּיִץ זָכוּ בַּפְּרָס הַגָּדוֹל
וְנִשְׁאֲרוּ לְעוֹד חִפְשָׂה עַל הֶחָזֶה הַצָּעִיר
שֶׁל מֶלַח הָאָרֶץ.

צילום: איריס חג'ג'

מתי שמואלוף - סטודנט לתואר שני בחוג להיסטוריה כללית באוניברסיטת חיפה. ספר שיריו הראשון - ***מגמד הצלקות*** ראה אור בהוצאת חלונות, 2001; ספרו השני ***בין שמואלוף לבין חזז*** ראה אור בהוצאת ירון גולן ב-2006.

## השור העדין

למואיז ידידי – הלפיד הזה בחר אותנו

מִתֶּטוּאָן לְבֵית קָפֶה
בְּהֶדֶר שֶׁלְּחָנִי,
בַּמִּרְתֵּף
דִּבַּרְנוּ עֶשֶׂר.
וּכְשֶׁעָלִינוּ לַבָּמָה
הוּא לֹא רָצָה לִקְרֹא
לַכַּעַס, שֶׁעָלָה
לְבַד.

## המהגר – לאן הוא הולך?

פּוֹלֶטֶת נְשָׁמוֹת
נוֹשֶׁמֶת פּוֹלִיטִית
פְּלִיטָה שֶׁל מְהַגֵּר
שֶׁיַּחֲזוֹר לִהְיוֹת
גֵּר.

## חצי דמעה מדימונה

שָׁמַעְתִּי אֶת הַפִּצּוּץ הַגָּדוֹל הַמָּהִיר וְהַקָּצָר
שֶׁהָפַךְ לְצְלִילִים אִטִּיִּים וַאֲרֻכִּים
עַת נוֹלְדָה
נְשִׁימַת הַמִּיאָשׁ.

## שם למטה חשוך

וּבְכָל זֹאת לֹא אֶתֵּן לָכֶן
לִבְרֹחַ, אֲפִלּוּ כְּשֶׁאֲנִי רְחוֹקָה
עִם שׁוֹט עַל הַגַּב שֶׁלָּכֶן הֶחָסוּם.

מוֹבִילָה בְּחֹסֶר נַחַת נִקּוּד
אֶל קִטֶּב הָעִצָּבוֹן הַצַּהֲ"לִי.

## לווייתן עיראקי על חוף הכלכלה המובטחת

חוֹל זֶרְעוֹ אָבַד בָּרוּחַ וְיוֹצֵר רֹשֶׁם כְּחֹל עֵינַיִם עִיְּרָאקִי
וְהִיא מַחֲשָׁבָה בְּלוֹנְדִינִית-צִבּוּעָה.

וְהִנֵּה עַכְבָּר סֵפֶר סוּרִי אִירָאנִי עוֹלֶה עַל הַר רוֹטֵט שֶׁמֶן אָסוֹן
וְזִרְמֵי פּוֹאֶמָה קְלָלָה מִזְרָח תִּיכוֹנִית יָפָה
שׁוֹאֶבֶת דִּגְדּוּג.

## רכבתמכתב

מוֹשִׁיטָה אֵלַי יַדְרֶגֶל
וְהַנּוֹף גְּלוּיָה – בֵּין שְׁתֵּי אָזְנַיּוֹ – מִגְרַשׁ כַּדּוּרְסַל מְזֻנָּח.

מִסְתַּכֵּל עַל פְּנֵי אֲגַרְטָל – מַרְאַת הָעֵינַיִם הַשְּׁבוּרוֹת שֶׁלִּי

מַדּוּעַ שֶׁמִּישֶׁהוּ מְגַלֶּה בִּי
אֶת הַמִּלְהַמַּבָּט.

# פוסטקולוניאליזם ו"לימודי המוכפפים"

## חנן חבר

עקבות ספרו של אדוארד סעיד *אוריינטליזם* (1978), שהציג (בעיקרו של דבר) באופן דיכוטומי את המערב לעומת המזרח והציג את האוריינט כהמצאה שהמציא המערב לצרכי שליטה, פיקוח וניהול של המזרח, התפתחה במערב, ובמקביל גם במזרח אסיה - ובעיקר בהודו, מחשבה תיאורטית שביקשה להציג תמונה מורכבת יותר של יחסי המזרח והמערב ובעקבות זה גם תמונה סבוכה יותר של היחסים הלא-שוויוניים בין הקולוניאלים לבין הכפופים להם. ההתפתחות הזאת מאופיינת בדרך כלל כתיאוריה פוסטקולוניאלית, והיא בעלת שני מובנים עיקריים: האחד, הגלוי יותר לעין, הוא הניסיון להבין כיצד אי השוויון הבסיסי, שהתקיים בתקופת הכיבוש הקולוניאלי, מוצא לו ערוצים חדשים של קולוניאליזם תרבותי וכלכלי, שהנכבשים אינם יכולים להשתחרר ממנו, גם לאחר שהשתחררו שחרור פוליטי פורמלי. המובן השני הוא הניסיון לייצר קטגוריות אפיסטמיות, כלומר קטגוריות של לימוד מנגנוני ייצור הידע ומקורות סמכותו של הידע, שבעזרתן ניתן לתאר את הסיטואציה המורכבת, הלא-דיכוטומית, בין כובש לכבוש, שמאפיינת את המצב הפוסטקולוניאלי. "פוסט-קולוניאליזם" נתפס בתיאוריות אלה לא רק במובן של "הזמן שלאחר הקולוניאליזם", אלא גם במובן של המרחב האפיסטמי שלצד, מעל, ומתחת לקולוניאליזם, ועיקרן בירור השאלה - מהן הקטגוריות שבאמצעותן אפשר לתאר סיטואציות אמביוולנטיות ומורכבות של אי שוויון שבסיסו קולוניאלי.

התפתחות מרשימה מאוד של מחשבה זו מסתמנת ב"לימודי המוכפפים" (Subaltern Studies), זהו ענף של ידע היסטוריוגרפי שהתפתח בהודו מראשית שנות השמונים של המאה העשרים כמאמץ מחקרי, שעיקר מטרתו לערוך רוויזיה באוריינטציה האליטיסטית הקולוניאליסטית בהיסטוריוגרפיה של הלאומיות ההודית.

במקום למצות את חקר ההיסטוריה הקולוניאלית מן הפרספקטיבה של האליטות, פיתחו לימודי המוכפפים אפיסטמולוגיה חדשה, שתפקידה היה להבין את הממדים הקונפליקטואליים של פוליטיקת המוכפפים. כך, למשל, תיאור עשיר של תופעת מרידות האיכרים בהודו יכול לחשוף את הפוליטיקה החבויה של תודעת האיכרים ולייצר היסטוריה שאינה מסתפקת במבט פוליטי אליטיסטי על תופעה היסטורית זו, אלא מבקשת לשחזר את האידיאולוגיה הספונטנית של מרד האיכרים. בגישתם זו הלכו חוקרי לימודי המוכפפים בעקבות הפילוסוף והמהפכן האיטלקי אנטוניו גראמשי, שטבע את המושג "מוכפף" (subaltern) כרכיב בהגמוניה, שגם מאפשר את שימורה והתפתחותה. בעיקר הם הלכו בעקבות חיבורו "הערות על ההיסטוריה האיטלקית", שבו הציע כבסיס לכתיבת היסטוריה של העיצוב הפוליטי של העם גישה המתרחקת מהדטרמיניזם הכלכלי המרקסיסטי, ובמקום זאת מבקשת לכתוב "היסטוריה מלמטה", שהתפקיד שלה הוא לתקן ולשפץ את ההיסטוריה החברתית המסורתית שכבולה בפרספקטיבות של האליטות. השאלה ששואל ההיסטוריון, "מה אירע?", היא שאלה, טוענים חוקרים אלה, רוויית הנחות של אינטרסים ומאוויים. ומכיוון שההיסטוריה היא תוצר דיסקורסיבי של הבנייה של לשון ושל תרבות, הרי שהיא היא עצמה מתקיימת כאתר של מאבק על שליטה. ההיסטוריה עם הטלאולוגיה שלה היא אמצעי דיסקורסיבי, שבאמצעותו מנטרלים מושגי הזמן האירופיים וממירים את מושגי הזמן של החברות הפוסטקולוניאליות. כשיש לך היסטוריה, טען מישל פוקו, זהו הרגע של המודרניות, רגע של מוטציה בתודעה המערבית, שבו ה"אנחנו" הזה הוא המערב, שההיסטוריה מעניקה לו לגיטימציה וסמכות מוסרית ופוליטית. לאור זאת אפשר לתאר את עבודתם של ההיסטוריונים של "לימודי המוכפפים" כמי שמבקשים לבנות את סיפורו של עבר שנוטרל, כך שיהיה חופשי מן ההנחות של נרטיב-על אירופאי.

ההיסטוריוגרפיה האליטיסטית של הודו מציגה את הסוכנים ואת המוסדות הבריטיים כגיבורים

> אפשר לתאר את עבודתם של ההיסטוריונים של "לימודי המוכפפים" כמי שמבקשים לבנות את סיפורו של עבר שנוטרל, כך שיהיה חופשי מן ההנחות של נרטיב-על אירופאי

העיקריים במהלך ההיסטוריה של הודו, כאשר ההודים, בעיקר האליטות, ממלאים רק תפקיד של חיקוי ושל הליכה בעקבות סוכנויות הפעולה הבריטיות. לכן, היא הציגה את בניית הלאומיות ההודית כהישג בלעדי של האליטות. הלאומיות ההודית מוצגת בגישה זו כתגובה של האליטות ההודיות למוסדות, לאפשרויות ולפעולות של הקולוניאליזם הבריטי. ההיסטוריה של הלאומיות ההודית נכתבה בדרך זאת כביוגרפיה רוחנית של האליטה ההודית. עבודתה של "קבוצת לימודי המוכפפים" מציעה תיאוריה של שינוי היסטורי. הכניסה של הודו לקולוניאליזם הוגדרה, בדרך כלל, בעיקר בהיסטוריוגרפיה המרקסיסטית, כשינוי מחצי-פיאודליזם לשליטה קפיטליסטית; ואילו

התיאורטיזציה של השינוי התייחסה בדרך כלל לנרטיבים הגדולים של אופני ייצור של המעבר מפיאודליזם לקפיטליזם. כנגד עמדה זאת טוענים "לימודי המוכפפים" כי רגעי השינוי הם מרובים יותר, ויש לתארם כעימותים, ולא כתנועת מעבר; כלומר, לתארם כהיסטוריות של שליטה וניצול יותר מאשר כהיסטוריה של אופני ייצור. שינויים אלה מצוינים על ידיהם כשינויים פונקציונליים במערכות סימנים, כשהשינוי הפונקציונלי החשוב ביותר בלאומיות ההודית הוא השינוי מן הדתי למיליטנטי.

לדידם של ההיסטוריונים של "לימודי המוכפפים", ההיסטוריוגרפיה של האליטות, שהציבה את הניגוד בין הודו החומרנית למערב הרוחני, טשטשה את הדינמיקות המורכבות של יחסי השליטה של המערב על המזרח. באמצעות צמצום המושג של הפוליטי לפעולות של המוסדות הקולוניאליים והקבוצות הדומיננטיות בחברה הילידית, סולקה או הודרה הפוליטיקה העממית מן התיאור של ההיסטוריה של הלאומיות ההודית. במקום

מונה חאטום, 1994, חול, עץ, פלדת אלחלד, מנוע; מיצב, מוזיאון העיר טנג'ין, יפן

> "לימודי המוכפפים" מבקשים, אם כן, להצביע על האמביוולנטיות שכרוכה בכל הכרה של מעורבות המבקר בהיסטוריה שאותה הוא רוצה לפרום ולערער

להסביר את התרומה של העם, היא מתרכזת באליטה הילידית ההודית כמי שהנהיגה את העם משעבוד לחירות. בכך הוחמץ תיאור תפקידם של הארגונים המסורתיים של קשרי משפחה וטריטוריה וקשרי מעמד, שתלויים בתודעה של המעורבים בהתפתחות הלאומיות ההודית, והוחמץ תיאור הכישלון של הבורגנות ההודית לדבר בשם הלאום. לימוד הכישלון הזה של הבורגנות ושל מעמד הפועלים להביא לניצחון על הקולוניאליזם הופך ב"לימודי המוכפפים" למכונן השאלה המרכזית של ההיסטוריוגרפיה של הודו הקולוניאלית.

ממחצית שנות השמונים זכה המאמץ של קבוצת "לימודי המוכפפים" לשחזר מבנה מהותני של תודעת האיכרים לביקורת פוסט-סטרוקטורליסטית, ובהשפעתה של פוליטיקת הזהויות והרב תרבותיות, נכתבו בידי מרקסיסטים הודים, בריטים ואוסטרלים מחקרים, שקראו את כתיבת ההיסטוריה כפרויקט פוסטקולוניאלי. בלטה בביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית הביקורת של גיאטרי ספיבק, שהתמקדה בטענה שסוכן השינוי ממוקם במרידת המוכפף. בעקבות זאת, הביקורת שלה טוענת ש"לימודי המוכפפים" עשו יותר תיאוריה של תודעה מאשר תיאוריה של שינוי. התיאוריה של המוכפף התפתחה אצלם, לדבריה, כפרויקט פוזיטיביסטי של תודעה המונחת ביסוד השינוי ההיסטורי. פעולת המרידה של האיכרים נתפסת כמשקפת תודעה, ולכן הכוח של המשבר אינו מודגש שיטתית אלא מוזכר בצורה מרגיעה כמעבר או כסיבה לשינוי. הביקורת של ספיבק מתייחסת לשימוש שלהם בתודעה כאסנסיאליזם אסטרטגי, שהוא ביסודו אנטי-הומניסטי. בדרך זאת, טוענת ספיבק, יכולים "לימודי המוכפפים" להשתחרר מן הסכנה של ביסוס הידע של המוכפף על תודעתו, שכן כישלונות או הצלחות חלקיות בהתקות ותזוזות בשדה דיסקורסיבי, אינן מתייחסות בהכרח רק לרמה של תודעה מעמדית. גישה פוסט-סטרוקטורליסטית תראה שהם, החוקרים עצמם, מעורבים במאמץ להתיק

שדות שיח, ובתוכם גם השדות שהם מביאים כדוגמה לסוכנים הטרוגניים שאותם הם חוקרים. גישה זאת תנסה לייצר פרקטיקה מחקרית שתיקח בחשבון את מעורבותו של החוקר בפענוח, ולכן גם בשינוי השדה הדיסקורסיבי שאותו הוא חוקר. לעומת זאת אי-מודעותם לכך תביא בסופו של דבר לשליטה שלהם ב"מוכפפים", שתיעשה באמצעות ידע המבוסס על שיקום גרסאות של סיבתיות ושל הגדרה עצמית.

ואכן, המחשבה הפוסט-סטרוקטורליסטית השפיעה על "לימודי המוכפפים" ואת הניתוח המרקסיסטי של ניצול ושל אי-שוויון הם המירו בתערובת של מרקסיזם ודקונסטרוקציה, תערובת שנאבקת במרקסיזם ורואה בו חלק מן ההיסטוריה שמיסדה את השליטה הקפיטליסטית; שכן, המרקסיזם אמנם עורך היסטוריזציה מקפת ועשירה של עליית הקפיטליזם ככוח לאומי, אבל הוא איננו יכול לבחון באורח ביקורתי את ההיסטוריה של עצמו כשיח אירופאי שמקורו במאה התשע עשרה, שמיוסד על אוניברסליזציה של הנרטיבים של אופני הייצור. "לימודי המוכפפים" מבקשים, אם כן, להצביע על האמביוולנטיות שכרוכה בכל הכרה של מעורבות המבקר בהיסטוריה שאותה הוא רוצה לפרום ולערער.

כתוצאה מכך מופיעים היחסים בין הכבוש והכובש לא כיחסים דיכוטומיים אלא הם מתפרשים ברשת טקסטואלית שמהווה זירה למבע הסתירתי של השיח הקולוניאלי. ההיסטוריוגרפיה של המוכפפים פירקה את הלאומיות לחלוקות מעמדיות, מגדריות, אזוריות, לשוניות ותרבותיות, ובכך, במקום לראות את הלאום כתוצאה הומוגנית של דמיון לאומי (בנדיקט אנדרסון), היא הציעה היסטוריזציה של זהויות, שמבינה זהות כצומחת תוך כדי - ומתוך - מיקומה כ"אחרת", מה שמערער את הזהות כסוג של נוכחות שעומדת לעצמה, כזהה רק לעצמה, אלא בונה הבנה של זהות ביחסיה עם ה"אחר". במובן הזה התקוממו "לימודי המוכפפים" נגד המרקסיזם הרדוקטיבי, שהכפיף את ההתפתחות של הלאומיות ההודית לתודעה מעמדית. ביסודו של דבר, הם הציגו קונפליקט בין טלאולוגיה הגליאנית/מרקסיסטית לבין הפענוח המבני הסטרוקטורלי של מערכות הסימנים של הטקסטים שאותם הם קראו. בדרך זו, של התחקות אחר הדינמיקה הטקסטואלית של הסימנים, ניתן היה לשרטט את האוטונומיה של תודעת המוכפפים, שאיננה מתיישבת בקטגוריות אסנסיאליות שונות. ראנאג'יט גוהה (Ranajit Guha), עורך הסדרה של פרסומי המבחר של לימודי המוכפפים בעולם האנגלוסקסי, ראה במוכפף סדרה של אפקטים של יחסי כוח, שמחלקת, מפצלת, את הישות של הודו לריבוי של מיקומים משתנים, שנבחנת כאפקטים של יחסי כוח. בעקבות מישל פוקו הוא מציע לכתוב בדרך זאת היסטוריה שניצבת כנגד הנרטיבים השליטים.

היחסים בין המיקומים השונים של הישות שהיא הודו הם מורכבים ואמביוולנטיים. האמביוולנטיות הזאת, טען הומי ק' באבא, נובעת מן המתח הטקסטואלי שבין המבט הסינכרוני והפנופטיקוני של השליטה, כלומר - התביעה לזהות יציבה וברורה הן של השליט והן של הנשלט, לבין המבט הדיאכרוני, ההיסטורי, שמבנה הסימנים שלו מיוסד על

> זוהי מרדנות שמיוסדת על מבנה הסימנים של השיח המחקה, שבנוי על הבדל בין המחקה והמחוקה, הבדל "שהוא כמעט אותו דבר אבל לא לגמרי"

שינוי ועל הבדל. וכך, טען באבא, השיח הקולוניאלי, שטוען שהכבוש והכובש הם סובייקטים קבועים, יציבים, בלתי משתנים בזהותם הלא שוויונית - השיח הזה כולל בתוכו חזרה אינסופית של הקביעה הנמרצת הזאת בדבר זהותם. באמצעות עצם החזרה הזאת מבקש השיח הקולוניאלי לכונן ולתחזק שוב ושוב את הדיכוטומיה הזאת. ולכן, בעקבות זאת, ובניגוד להיסטוריוגרפיה של האליטות, שרואה בחיקוי של ההודים את הבריטים מנגנון מסביר של ההתפתחות ההיסטורית של הלאומיות ההודית, מציע באבא את המימיקרי (mimicry) מעין חקיינות - כמנגנון מורכב הרבה יותר, שגם מנכס ומווסת את עצמו על פי השיח הקולוניאלי, אבל לא פחות מכך, בגלל החזרתיות האובסיבית שלו, הוא מייצר סוג של מרדנות. זוהי מרדנות שמיוסדת על מבנה הסימנים של השיח המחקה, שבנוי על הבדל בין המחקה והמחוקה, הבדל "שהוא כמעט אותו דבר אבל לא לגמרי". המרחב הזה בין המחקה והמחוקה, חוסר היציבות של ההזדהות בין הכבוש לכובש, משקף את התודעה הלא יציבה, אבל גם החתרנית והמרדנית, של המוכפפים.

ההיסטוריון של "לימודי המוכפפים" יכול וצריך ללכוד דינמיקה מורכבת זאת המערערת על הדיכוטומיה של כובש וכבוש. דוגמה מובהקת להתנגדות לכתיבה היסטורית דיכוטומית היא, למשל, ההתנגדות לכך שההיסטוריונים של היום ישכפלו את הצגת הסאטי (המנהג ההודי של שרֵפת אלמנות לאחר מות בעליהן) כעימות בין מסורת למודרניות, בין עבדות האשה לבין מאמצים להשגת האמנציפציה שלה, בין פרקטיקות ברבריות של נידוי לבין משימת הַתְרָבוּת הבריטית. ובמקום זאת יש להראות (לאטה מאני), שהניגוד הבינארי המיתולוגי והלבן הזה מיוסד על פבריקציה של מסורת החקיקה הכתובה של מנהגי ההינדו. ההיסטוריונים הביקורתיים הפנו את תשומת הלב לכך שגם המתנגדים לסאטי וגם התומכים בו מחפשים סמכות טקסטואלית לאמונותיהם. ואילו בדיון ההיסטוריוגרפי המערבי או בזה שהפנים את המסורת המערבית, נמחקה כל ההיסטוריה של פבריקציה של מקורות - כמו, למשל, העימות בין פטריארכיה ילידית לבין כוח קולוניאלי בהבניית המקורות כנגד ובעד הסאטי. הוויכוח הזה, טוענת גיאטרי ספיבק, לא השאיר שום פתח למיקום המבע של האשה. היא לא יכולה לדבר. האשה המוכפפת הכבושה נעלמת או מתה בגלל בעלה המת בשיח הפטריארכי הילידי, או שהוצע לה שחרור במסגרת השיח המערבי של הריבונות ושל הרצון הפרטי. ספיבק - במהלך משולב של מרקסיזם ושל דקונסטרוקציה - מציינת את ההשתקה של האשה הכפופה כנקודה שבה צריך הפרשן להכיר בגבולות של ההבנה ההיסטורית. לשם כך היא מראה איך הסיפור של מסורת נגד מודרניזציה מסופר על ידי מחיקה של מיקום הסובייקט של האשה הכבושה. הפרשן ההיסטורי יכול לשרטט את המרחב של המוכפפת המושתקת על ידי התנגדות לשיקום הפטרנליסטי של הקול של המוכפף המערער על הניסיון האימפריאליסטי לדבר בשם האשה הכבושה.

לעומת ההיסטוריוגרפיה המערבית, המבוססת על מה שז'אק דרידה כינה "מיתולוגיה לבנה" - המטאפיזיקה שלפיה האדם הלבן עושה את המיתולוגיה שלו בהתאם ללוגוס, מטאפיזיקה הכותבת את עצמה ומחוקקת אותה בדיו לבנה, כך שהעיצוב שלה אינו נראה לעין - תפקידו של ההיסטוריון הביקורתי הוא, אם כן, לחשוף את המקורות כפועלים כדי למחוק את הסימנים של הייצור שלהם עצמם, ולערער בכך על הסמכות ועל הכוח שנובעים ממיתוסים יסודניים (foundational) ולחפש את הידע ההיסטורי בתוך הסדקים של התבניות הדומיננטיות של תבונה, ציוויליזציה, קידמה, ואופני ייצור. ■

מאירה שמש, 1993 בקירוב, ביבת פלסטיק וסוכריות ביציקת פוליאסטר, 37/25 ס"מ
מאוסף משכן לאמנויות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

# "טבעת מביוס" ו"הקשר הבורומאי"

# פרחות וזונות

## קווי יסוד בפואטיקה מזרחית

קציעה עלון

מאמר המובא כאן הוא חלק ממחקר בכתובים,[1] מחקר המנסה להתחקות אחר קווי המתאר המאפיינים את הלוגיקה של הפואטיקה המזרחית הנכתבת בידי "הדור הראשון"[2] של המשוררים והמשוררות המזרחים. המחקר מנסה לפרוש הצעה לשתי טענות עקרוניות המסמנות את אדניה של השירה המזרחית, טענה צורנית וטענה תוכנית. הניתוח השיחי-פרוצדורלי מבקש לראות כאפיון פואטי מובהק של השירה המזרחית את הקשר הסבוך בינה לבין התפילה. כדי לסמן קשר זה בחרתי להשתמש בהשאלה בשני מושגי מפתח בהגותו של הפסיכואנליטיקאי ז'אק לאקאן: "הקשר הבורומאי" ו"טבעת מביוס" כמונחים שממשיגים את ה"מודוס אופרנדי" של השירה המזרחית. "הקשר הבורומאי" הוא מושג מתמטי-גיאומטרי המתייחס לשלושה עיגולים המחוברים ביניהם באופן סבוך, כך שאם חותכים אחד - משתחררים האחרים, ואילו "טבעת מביוס" היא "רצועה שבמקום להדביק את קצותיה זו לזו בצורת גליל, מדביקים אותם זה לזה אחרי סיבוב של מאה ושמונים מעלות. ...אם מעבירים אצבע על שוליה של רצועת הנייר הזו, האצבע מופיעה מהצד השני של הרצועה בלי לחצות שום גבול. אם אתה מעביר אצבע סביב גליל, האצבע נשארת תמיד באותו צד, כלומר יש צד חיצוני וצד פנימי. בטבעת מביוס עוברים מן הקדמי לאחורי."[3]

לטענתי, מושגים אלו, "הקשר הבורומאי" ו"טבעת מביוס", מבהירים את האופן שבו הטקסט השירי המזרחי מבקש לכונן את ריבונותו, כנטוע אינהרנטית וכ"טבוע" בתוך מודוס התפילה. הקורפוס הספרותי אליו אני מתייחסת כולל הן את כתביהם של משוררים ומשוררות אשר הוציאו את ספריהם בהוצאות ספרים מוכרות וידועות, והן משוררים ומשוררות אשר ספריהם יצאו בהוצאות קטנות או בהוצאה עצמית. דווקא בספרים שטרם "נוקו" על ידי הוצאות ספרים ממוסדות, בולטת במיוחד סדרה של פרמטרים צורניים, המאפשרת לעמוד על ה"טופולוגיה של הפיתול" שמכוננים הספרים - בין שירה לתפילה. כך, לדוגמה, בספר שיריו של יחזקאל קדמי, *רחלה מזרחית אחות לעמוד העיר*, (הוצאת סער, 1991) אנו מוצאים את ההקדשה הבאה: "זהו טבע מהות השירה - להגביה כל מקום משכנה. משכן שבלב הוא תמיד תחתיות של תוגה ולכן את שירו ישיר המשורר לגבורה גבוהה. אך בלבו פנימה ירגיש ויידע - זו גבהות התוגה. אין אדנות לשירה, כל אדם הוא אדונה. על כן, גם אם בשולי החיים דחקוני עוז ואדנות כל אדם - בשירה הרהבתי וידי אחזה בנוצת הציפור, לשיר כתיבה. וכמו אחזה שור האדם בקרניו - בשיר לו יכלה"; ההקדשה נתונה בפורמט המאפיין הקדשות בספרות רבנית: הדובר מודה ומתקדש לשירה. ספרי שיריה של ברכה סרי מלווים הן בפסוקים הכתובים ב"כתב יד" המתלווים לכל שיר, והן בפסוקים הלקוחים מן התנ"ך, והמצולמים ממנו. גם בספרי שיריה של סרי אנו מוצאים הקדשות ארוכות, כולל המשפט: "נא לשמור על קדושת הספר", ציווי הלקוח מספרי הקודש. שירים רבים אף נקראים כ"תפילות", "קינה" "סליחות" וכיו"ב. אין ספק כי אחד ממוקדי ההשפעה הוא הקשר האמיץ של השירה המזרחית אל הפיוט הדתי, קשר אשר שֹרשר הפנמה של קודים פואטיים בתוכם נתון הפיוט. "חילון" של אופן פעולה זה, התייחסות לטקסט שירי כ"כתבי קודש" ובניית טקסט שהוא "מרבד של ציטוטים" אנו מוצאים למשל בטקסטים של אלמוג בֶּהַר, טקסטים המכוננים עצמם מתוך הטקסטים השיריים של אמירה הס.[4] המאמר המובא כאן לא יעסוק בפרוטרוט בחלק זה של המחקר.

האפיון השני הוא אפיון תוכני, הטוען כי מודוס ה"תפילה-שירה" מגיע לשיאו במופעו כקינה, ואילו מודוס הקינה המחולן עצמו מגיע להבשלה כאשר הוא נוגע באתרי התוכן המגדריים, קרי - מגדיר את מרחב הדעת שלו כ"נשי". מקום ההצטלבות בין האתניות למגדר הוא אתר טעון רגשית, מסוכסך, רב כוח ובו זמנית חולשה. לטענתי, השירה המזרחית מתפרסת אל מול הקוטב הסימבולי הרוחש, אותו הגדרתי כ"קינה על המיניות הנשית מזרחית" - הנרמסת, המחוללת, ה"בלתי אפשרית". במאמר זה יובא חלק מן המחקר העוסק באפיון התוכני.[5]

### ב. הקינה על המיניות של הסובייקטיביות הנשית-מזרחית

המיניות הנשית מזרחית היא אתר סימבולי אשר נוהל תחת מסרים סותרניים: מחד, הופנתה אליו התביעה ל"פתיחות" מינית ולהשלת קודים התנהגותיים מסורתיים-שמרניים, פרקטיקות התנהגות אשר קודדו ונקראו כ"לא מודרניות", ולכן - כפרקטיקות אשר אינן עומדות בהלימה אל מול דימויה העצמי של הישראליות. ההגמוניה יצרה שקילות סימבולית בין "חופש מיני" ל"מערביות" ו"קדמה". המודל השירי ה"משוחרר מינית" שהציבה יונה וולך מאמצע שנות השמונים, מודל שנע במהלך השנים אל מרכז הקאנון, אִפשר לקולקטיב ההגמוני לדמיין עצמו כ"נועז" "אירופאי" ו"לבן" בו זמנית. שירתה של וולך נתפסה כ"תוצאת קצה" של תהליכים ארוכי טווח שעברו על החברה בישראל, תהליכים ששעתקו דפוסי חיזור ומיניות שנתפסו כמערביים וחופשיים יותר ויותר. לכאורה, עם פריצת שירתה של יונה וולך אל ליבת הקאנון, הושלם ה"שחרור הנשי".

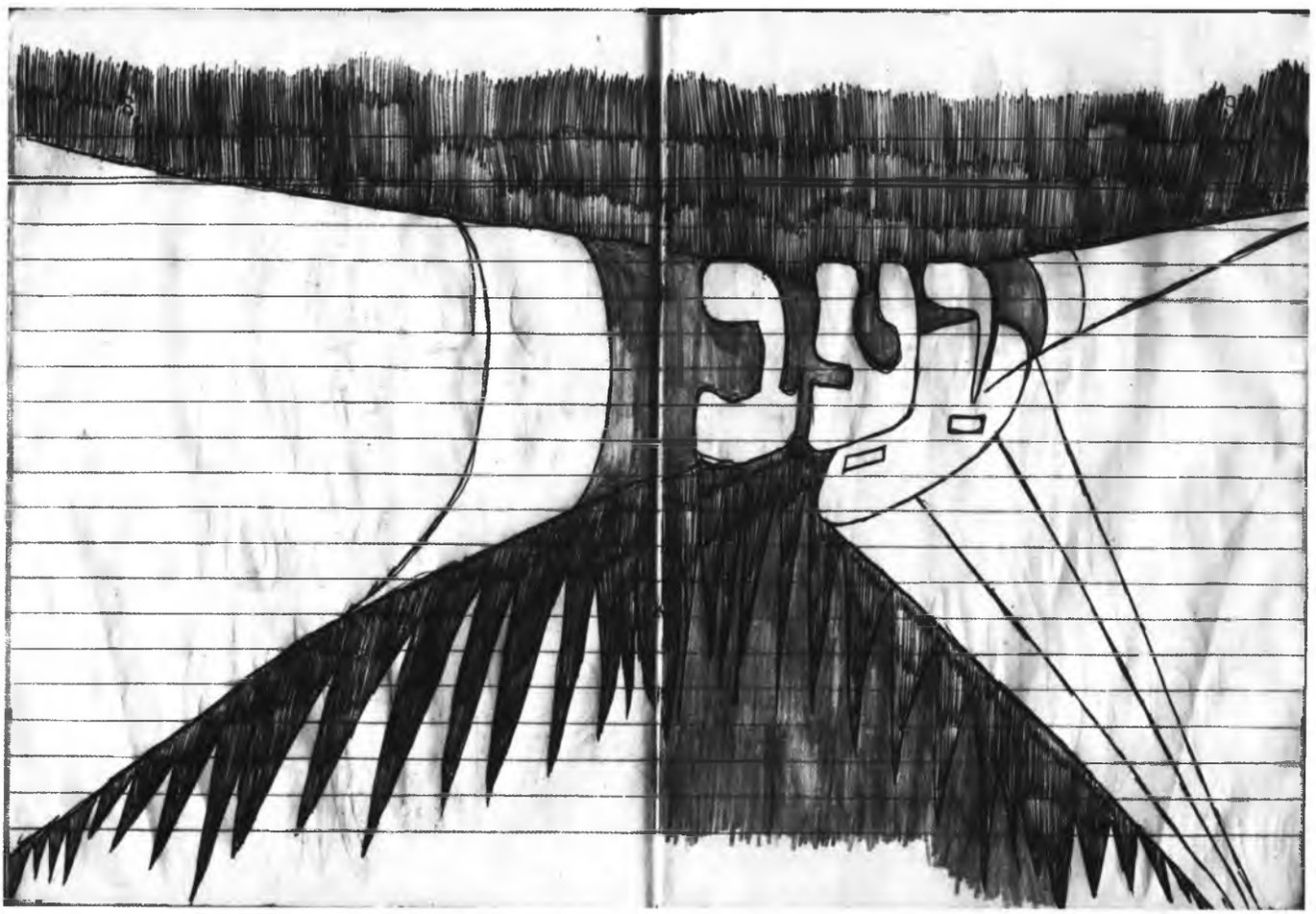
יונה וולך החלה לפרסם את שיריה ב-1966 ובשנה זו יצא לאור הספר *דברים*. ב-1969 יצא לאור הספר *שני גנים*, ב-1976 פורסם *שירה*,

וב-1983 *אור פרא*, ספר שחולל מהפכה בשירה העברית, בעיקר בשל קובץ השירים *כשתבוא לשכב איתי כמו...*, והשערוריה שחולל השיר 'תפילין' (נדפס לראשונה ב'עתון 77', 1982 גל' 33-32), בו מתארת וולך אוננות בעזרת רצועות התפילין. ב-1985, שנת מותה, יצאו לאור *צורות ומופע*, ולאחר מותה: *תת ההכרה נפתחת כמו מניפה* (1992). "שירתה מתמקדת כמעט באופן אובססיבי בשאלת המיניות והאהבה מצד אחד ...ובשאלת הכוח והשליטה... מצד שני" כתב עליה דוד גורביץ,[6] ושורות כגון "ואל תרצה ממני/ מה שאין לו מין" ('עשב פרא'), או "העברית היא סקסמנייאקית" השתרשו בתרבות הישראלית.

יש לציין כי המיניות הנשית ה"פתוחה" נתפסה כסימן לשחרור, משום שהמודל האוטופי שעמד כאופק למולו יש להתכוונן היה המודל שעוצב עבור המיניות הגברית. מהלך זה אימץ בסופו של דבר מודל התנהגות פטריארכלי, הרואה במגע מיני זמין ומרובה אות וסמל ל"הצלחה". בשדה ייצוגים מורכב זה נקראה מיניותה של האשה המזרחית דרך שכבות רבות של מטענים סמליים: הנשיות המזרחית נתפסה כנטועה ב"אוריינט" מחד, ו"מוגזעת" מאידך. "האוריינט היה מקום שאדם יכול לבקש לו שם חוויות מיניות שאין לחוותן באירופה"[7] כותב אדוארד סעיד, ו-"הלבן, בהיותו האדון, או בפשטות - הזכר, יכול להרשות לעצמו את המותרות שביחסי מין עם הרבה נשים. ....יש במושבות מספר יוצא דופן של בני כלאיים... מפני שהלבנים שוכבים עם המשרתות השחורות שלהן" מציין פרנץ פאנון.[8] הזמינות המינית הפנטזמגורית של האשה האוריינטלית והאשה השחורה כמו התלכדו באשה המזרחית, קורבן השיח האוריינטליסטי והקולוניאלי גם יחד. השיח המעמדי, המעוגן במסורת אירופאית רבת שנים, הרואה בנשים בנות המעמד הנמוך "שטה הפקר מיני", נשזר אף הוא במערך זה. דקדוק מורכב של לבוש, כללי התנהגות וצבע עור, מייצב את מעמדו של הפרט הממוגדר.

אצטט אך שני שירים העושים שימוש באתר המצליב אתניות ומיניות, שירים החושפים את השיח הפואטי ההגמוני כשיח מיני, ואת השיח המיני כשיח הגמוני. כך לדוגמה, בשיר הממוספר '21' בקובץ *שירים* ליצחק לאור, מופיעה התיבה "ימאנית" במרכז השיר, ומהווה חלק בלתי נפרד מן המערך המיני שלו. בכלכלת הייצוגים שמכונן השיר, כמו גם בסטריאוטיפ השגור, ה"תימנייה" שוות ערך ל"מינית". המשקל המיני העודף המוטל על האתניות יבלוט באם נחליף את המילה "ימאנית" ב"אשכנזייה".

להלן השיר: "בִּיצִיאָה הַסּוֹאֶנֶת מִפָּרִיז אֲנִי וְהִיא תּוֹפְסִים טְרֶמְפּ/ סְתָם שׁוֹאֲלִים: אוּלַי עַד לִיוֹן/ אוֹמְרִים: בְּסֵדֶר עַד/ לִיוֹן בְּלִיוֹן שׁוֹאֲלִים: אוּלַי אֲפִלּוּ עַד/ הַגְּבוּל הַשְּׁוֵיצָרִי אוֹמְרִים: כֵּן/ בְּסֵדֶר עַד הַגְּבוּל בַּגְּבוּל/ שׁוֹאֲלִים: אוּלַי/ עַד לוּזָאן אוֹמְרִים: כֵּן מַזָּלְכֶם/ עַד לוּזָאן בְּלוּזָאן שׁוֹאֲלִים:/ אוּלַי עַד דאין (כְּפַר קָטָן מְאֹד) אוֹמְרִים: כֵּן/ בְּסֵדֶר שׁוֹאֲלִים כְּבָר עַל זוּג אֶחָד הוּא שְׁוֵיצָרִי/ הִיא מִישְׂרָאֵל אוֹמְרִים: כֵּן, לָמָּה לֹא שְׁאַלְתֶּם תֵּכֶף/ הֵם עָבְרוּ לִכְפַר אַחֵר בַּסְּבִיבָה אֲבָל מַכִּירִים אוֹתָם לָמָּה/ לֹא אֲמַרְתֶּם תֵּכֶף שֶׁאַתֶּם לְאַלּוֹנָה// אַלּוֹנָה אַלּוֹנָה יַמַּאנִית גְּדוֹלָה/ בִּישְׂרָאֵל רָצְתָה לִשְׁוֵיץ בִּשְׁוֵיץ/ רָצְתָה לִישְׂרָאֵל/ אֲנִי אָמַרְתִּי לָהּ בְּעִבְרִית שֶׁהַבַּעַל שֶׁלָּהּ/ לֹא יָבִין: זוֹכֶרֶת אֵיךְ לָמַדְנוּ לַבְּחִינָה/ וְאַחַר כָּךְ יָשָׁר לַמִּטָּה בְּרָמַת גַּן? הִיא/ אָמְרָה: תִּרְאֶה תִּרְאֶה אֵיךְ/ הוּא מֵת לְהָבִין".[9] ההגעה אל הכפר הקטן על גבול צרפת-שווייצריה משולה להתקדמות לעבר האקט המיני. נקודת המבט האתנית משולבת כאן בנקודת מבט



ג'וזף דדון, רעב, מתוך מחברת אישית של האמן

פטריאכלית: בת הזוג עמה הגיע הדובר נעלמת מחלקו השני של השיר, והיחיד שמפניו יש "להיזהר" הוא הבעל השווייצרי.

אל מול ה"עודפות" המינית המוטלת על המזרחית או המזרחי, קיים גם הכינון ההפוך: ייצוג המזרחים כמי ש"חסרים" דווקא. חסרים יחס חופשי ומשוחרר לגוף ולמיניות, כבולים בתבניות מסורתיות אשר הטביעו חותמן על נפשם וגופם ויצרו אדם מבוהל ומעוכב מינית. להלן השיר 'שירה' לאהרון שבתאי (ההדגשות שלי), 'שירה': "הַשִּׁירָה הִיא הָאֹפִי וְסִגְנוֹן הַהִתְיַחֲסוּת הַכְּלָלִי/ וּמֵאִידָךְ שִׁירָה מִסְתַּכֶּלֶת לַהַכְלָלָה כִּלְעֵבֶר הַשֶּׁמֶשׁ/ דְּהַיְנוּ אַךְ וְרַק מִבַּעַד לְמִקְרֶה אָדָם וּבְהֵמָה/ אֶת הַמִּלִּים הָאֵלֶּה אֲנִי כּוֹתֵב בְּשָׁעַת רִיב עִם אַהוּבָתִי/ כְּשֶׁאֲנִי אָכֵן נָעוּץ וּמְדַבֵּר מִתּוֹךְ הַמִּקְרֶה/ וַאֲנִי מוֹסִיף: אַל נְאַבֵּד אֶת אוֹתָהּ זִקָּה לַשֶּׁמֶשׁ/ הַשִּׁירָה לֹא תִּכָּתֵב כַּחֲצִי נִסָּח וּכְכַוָּנָה לְמֶחֱצָה/ זְכוּת קִיּוּמָהּ בְּשִׁמּוּר הָעֶרֶךְ/ הַיּוֹם כְּשֶׁדִּין בֵּיצָה כְּדִין פְּרוּטָה/ אֲנִי מַעֲמִיד כְּהוֹוֶה אוֹתָהּ בְּדִיחָה מִקַּדְמַת דְּנָא/ אֵיךְ בֶּן גּוּרְיוֹן פּוֹתֵחַ תַּ'חֲנוּת, מַצְבִּיעַ עַל הָאַשְׁכִּים/ וְאֵיךְ לְעֵינֵי הַתִּימָנִי הַתָּמֵהַּ הַקִּבּוּצְנִיקִית יוֹצֵאת/ וּמְבִיאָה אֶל חֶדֶר הָאֹכֶל שְׁתֵּי בֵּיצִים מִגְּלַגְּלוֹת/ הַבֵּיצִים הֵן הַמָּזוֹן מִן הַמָּזוֹן מֵמַד הַפְּרַהֲסְיָה/ בְּמוּבָן זֶה סַפְסְלֵי הַקִּבּוּץ עוֹמְדִים עַל הַבֵּיצָה/ אֲבָל אֲנִי חוֹשֵׁב עַל הַבֵּיצָה כְּגִלְגּוּל הָעֶרֶךְ/ מִשְּׁחֻלָּה לַחֲצוּצְרָה מֵחֲצוּצְרָה לְמִפְגָּשׁ/ עָלָיו מְרַמֵּז הַזָּאוּס שֶׁל מְדִינַת הַיְּהוּדִים/ כְּשֶׁהוּא מַרְאֶה לָאִשָּׁה אֶת צִקְלוֹן הַזְּרָעִים/ (וְאֶת הַפִּין שֶׁהוּא הָאִינְדֶקְס) /לִפְנֵי וְלִפְנִים מָזוֹן הוּא מִרְקַחַת הָאַהֲבָה/ הָאַהֲבָה מַמְצִיאָה אֶת מוּשְׂגֵי הַחֶסֶר וְהַהֶעְדֵּר/ הִיא הַמְכַלְכֶּלֶת אֶת מְדוּרַת הָריב/ מִיָּד נֵשֵׁב וְנֹאכַל בְּצוּתָא אֶת הַבֵּיצָה/ אֲבָל כְּמוֹ הַשִּׁירָה הִיא תִּהְיֶה תָּמִיד קוֹדֶמֶת לָנוּ".[10]

בשני השירים משמש התיוג האתני כמצע למולו מתכונן ה"לובן" ה"תקני", ה"ישראלי", המצוי לכאורה ב"שביל הזהב" אל מול האופציות ש"מציעה" המזרחיות: עודפות או חוסר. כך מתאפשר לקוראי השירה מחד לדמיין את עצמם כנטולי עכבות מיושנות, כבעלי יחס "משוחרר" ו"מתקדם" לגוף האדם ולמיניות, ומאידך - כמי שמיניותם מוסדרת ומתורבתת, אינה "פראית" ואינה" חייתית", אינה פורצת גדרות וסייגים ואינה מאיימת. הם מיוצגים כמי שלמדו לשלוט בה ולא היא בהם. זו היא כלכלת ייצוגים מינית ש"פיתוחה ועיצובה נערכו במסגרת השוני הבין גזעי"[11] כפי שכותבת טוני מוריסון, וטוענת כי השחורים אינם קיימים באמת, אלא כ"מצע זמין ונוח להרהורים על אימה".[12] הדברים נכונים גם לגבי ה"שחורים" הישראלים, קרי המזרחים. האימה המוטבעת במין, במיני ובמיניות, מושלכת על המזרחים והמזרחיות, ובכך מאפשרת דיון באתר הטאבו המיני מבלי "להזדהם".

כינוי הגנאי הסלנגי "פרחה" כמו מביא לידי זיקוק הבניות מדומיינות אלו. הכינוי רומז, בו זמנית, לעוני, אתניות, טיפשות וזילות מינית, מרחק פסיעה אחת מן ה"זונה". מוצאו של הכינוי מן השם הפרטי המזרחי שהיה נפוץ, "פרחה", קרי "שמחה". להלן שירו של סמי שלום שטרית 'פרחה שם יפה': "פְּרִיחָה שֵׁם יָפֶה/ כְּשֶׁנּוֹלַדְתָּ פְּרִחְיָה בְּדאר אלבידא/ קָרְתָה אוֹתָהּ אִמָּהּ פְּרִיחָה/ שֶׁיִּהְיוּ חַיֶּיהָ מְלֵאִים שִׂמְחָה./ / פְּרִיחָה שֵׁם יָפֶה אָמְרָה. /פְּרִיחָה שֵׁם יָפֶה."[13]

בעוד שירו של שטרית מקונן על הכלא של

> מול ה"עודפות" המינית המוטלת על המזרחית או המזרחי, קיים גם הכינון ההפוך: ייצוג המזרחים כמי ש"חסרים" דווקא. חסרים יחס חופשי ומשוחרר לגוף ולמיניות, כבולים בתבניות מסורתיות אשר הטביעו חותמן על נפשם וגופם ויצרו אדם מבוהל ומעוכב מינית

ממלכת הייצוגים שאין ממנה מפלט, על הסטריאוטיפיזציה האימתנית, מחזק שירו של מאיר ויזלטיר, 'עוד סונטה שיקספירית', בדיוק את המטענים נגדם יוצא שטרית. ויזלטיר בוחר לשנות את התיבה "פרחה" ל"פרחינה" ובכך "לעדן" אותה ולהקטין את מטען הזולות וההמוניות שנלווה לה, ולכונן אותה כבת זוג ראויה יותר למשורר, גם אם רק למשגל חפוז. 'עוד סונטה שיקספירית': "אֹמְרֵי נָא לִי פְּרִחִינָה עֲדִינָה,/ הַיֵּשׁ סִכּוּי שֶׁמַּבָּטֵךְ הַתָּם/ הַמְרַצֵּד בְּחוּם עִם דֹּק פְּנִינָה/ וְצַוָּארֵךְ הַצִּפּוֹרִי הַחַם,/ וּשְׁתֵּי כְּתֵפַיִךְ הַנּוֹשְׁמוֹת לְאַט/ מֵעַל זוּג הַשָּׁדַיִם הַקְּטָנִים/ (אַךְ הַמְּתוּחִים וּמְנַקְּרִים בַּבֶּד/ בְּמַקּוֹרִים קַלִּים כַּאֲפוּנִים)/ וִירִיעַת בִּטְנֵךְ הַמַּרְעִידָה / גְּלוּיוֹת מִכִּסּוּפֵי חִכּוּךְ נִסְתָּר/ וִירֵכַיִךְ הַשְּׁזוּפוֹת בְּלֹא מִדָּה/ וְהַתַּחַת הַגּוֹאָה הַמְכֻפְּתָר/בְּמִכְנְסוֹנֵי ג'ינְס סְמַרְטוּטִי - / הַיֵּשׁ סִכּוּי שֶׁיְּזַדְּנוּ אִתִּי?"[14]

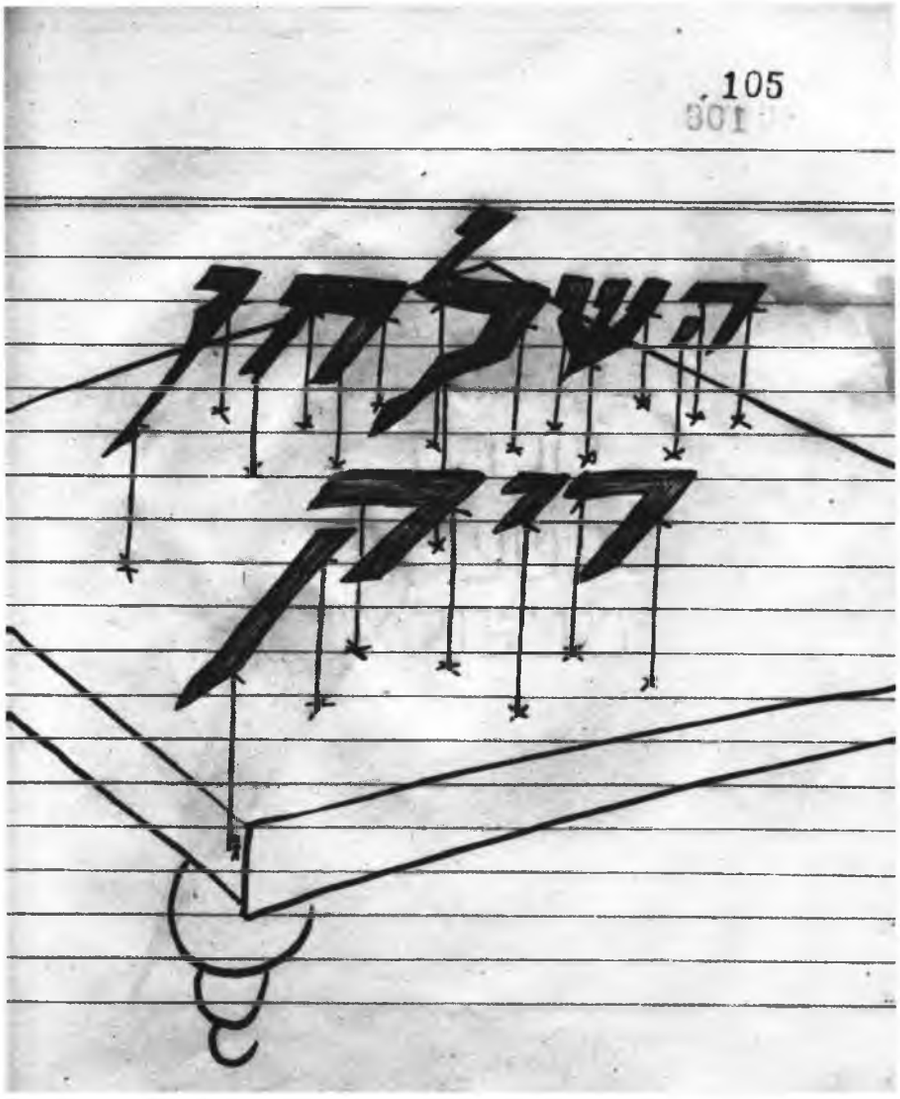
במסה "ידוע שהתימניות חמות במיטה: על הקשר בין צפיפות הפיגמנט לשם התואר פרחה" ('תיאוריה וביקורת' 2006) חושפת יונית נעמן את שירו של ויזלטיר כטקסט שמדבר את הגבולות המיניים ההיררכיים ומשעתק אותם, ולא יוצא כנגדם. נעמן טוענת כי הקידוד כ"זולה", הפחד מן התיוג השלילי, ההבנה כי אקטים מינוריים עלולים להתפרש כהרשאה מינית טוטלית, יצרו תביעה סמויה, או שמא אסטרטגיית התמודדות, של איפוק מיני מרבי דווקא: "...בשנות התיכון נעשה הקשר בין צפיפות הפיגמנט לבין אות הקין החברתי מובהק מתמיד. החשש הגדול שלי הוא להיחשב פרחה. השימוש בכינויים ערסים ופרחות לעומת חנונים ופריקיות צובר תאוצה. החשש הגדול שלי הוא שידבק בי העלבון הפרחי. מהר מאוד מתברר, שערסים ופרחות קיימים רק אצל המזרחים. איכשהו, כשמנסים להצחיק או להדגים עילגות, משתמשים תמיד במבטא מזרחי. החשש הגדול שלי הוא שבמבחן המיון הראשוני אפול לתחתית הסולם, לקטגוריה אפיסטמולוגית של נחיתות אתנית, המאוכלסת בערסים ובפרחות. ...לעתים קרובות מדי ההין מישהו להתייחס לצבע עורי או לשיוכי המשפחתי. מדי פעם מצא מישהו צורך לחלוק איתי את תובנותיו באשר לתפקוד התימני בשדות כאלה ואחרים: 'התימניות חמות במיטה', אמר לי פעם מישהו בעל משנה סדורה... העניין שעורר הצבע שלי במרחבים לבנים גרם לי להצניע לכת. עיכוסים, מחשופים, זוהר ארגוב, מין ואיפור לא באו בחשבון. לעתים קרובות מדי התביישתי במשהו, ולא תמיד ידעתי להגיד לעצמי על מה ולמה. בכלל לא רציתי להיראות. נאלצתי לגלות מהגוף שלי. מהכורח המעיק שסימן אותי במרחב כפרחה".

ההדרה הטוטאלית מן המיניות, המשמשת לא פעם כמשאב כמעט יחיד של האשה המוגזעת, הענייה, מנשלת אותה אף מגופה. הדרישה למה שנתפס כ"צניעות", למיניות מוסתרת ובלומה, נבעה לא פעם גם מן המסורות הרואות בצניעות ערך חשוב, מסורות בהן היה משוקע הבית המזרחי. ביקורת עזה על הדפוסים הפטריארכליים שהנחיל הבית המזרחי, מובעת בחלק הראשון בשירה של ויקי שירן 'עדינה והנסיך', המובא להלן, כמו גם בשירים רבים נוספים.[15]

כך, באופן טרגי, אקטים של מרד בבית ההורים דרך פרקטיקות מיניות "משוחררות", ויציאה אל "החופש", מה שנתפס באופן אשלייתי כ"כרטיס הכניסה" אל הישראליות, היה למעשה "כרטיס היציאה" ממנה. בעוד התנסות בפרקטיקות מיניות וחוויית הסובייקט את עצמו כסובייקט מיני הן מחוויות היסוד של ההתבגרות

ההגמונית, והן נתפסות כסממן לאוטונומיות, לעוצמה ולחירות בקרב האליטה האשכנזית, נתפסו אותן הפרקטיקות עצמן כ"זולות" "נחותות" "פרימטיביות" ו"חייתיות" כאשר בוצעו על ידי מזרחים/מזרחיות. הישראליות הפכה את המיניות לשדה מוקשים עבור האשה המזרחית.

להלן מספר שירים אשר ייקראו מבעד לפרספקטיבה המצליבה מגדר-אתניות-מעמד, כאשר במרכז יעמדו ייצוגי המיניות. לטענתי, התביעות הסותרות הכתיבו - ומכתיבות - התנהלות שירית מתוחה מאוד, וקריאה פורייה בשירים אלו תערך כאשר המודוס הפרשני לנגד עינינו יהא ה"קינה על המיניות הנשית מזרחית", ה"בלתי אפשרית". קינה על מקומה של המיניות אצל נשים מזרחיות, השזורות במערכות של כניעות, השפלה וחילול ונתונות במרחב המפקח על מיניותן וממשטר אותה. כל השירים, לדעתי, הם בבחינת היגד פרפורמטיבי, שירים שמסיתים לשינוי חברתי, והם אינם ניתנים לרדוקציה פשנית של שיקוף ביורוקרטי של החוויה.[16] השירים אותם אצטט הם: 'רג'ינה בת פרחה אפללו' לברכה סרי, מתוך הספר *נודית*, 'להיות זרה' מתוך הספר *שבעים שירי שוטטות*, גם הוא משל סרי, 'עדינה והנסיך' לויקי שירן מתוך *שוברת קיר*, פרגמנט משיר




ג'וזף דדון, השולחן ריק, מתוך מחברת אישית של האמן

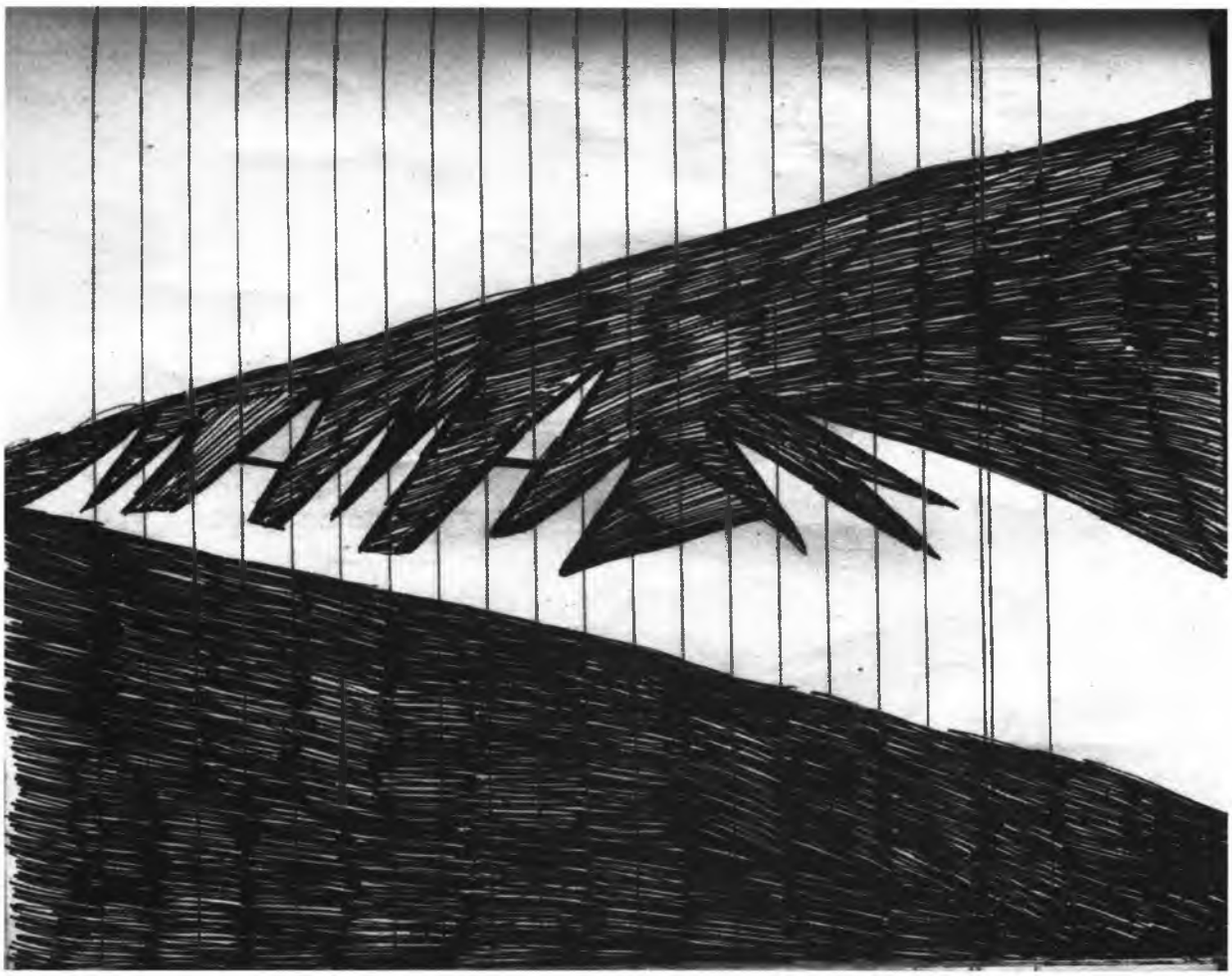
**קריאה פורייה בשירים אלו תערך כאשר המודוס הפרשני לנגד עינינו יהא ה"קינה על המיניות הנשית מזרחית", ה"בלתי אפשרית"**

י' ושיר י"ד בקובץ השירים *מתיבה סתומה* לחביבה פדיה.[17]

להלן השיר 'להיות זרה', של ברכה סרי (השירים אינם מנוקדים במקור): "אני רוצה להיות זרה/ ומשוגעת./ שלא תעז לקרב./ שלא תחפץ לגעת.// קוצים בשערי/ ליקק אותי הכלב./ חמים במיטתי/ עם גורה מיללת.-// טעות./ אמנם אני אינני "אשת" / אך אין רשות אלי לגשת.// - סליחה./ אני כה ממהרת./ יש לי פגישה עם עץ./ דיון עם חפרפרת// - אה כן./ לי טוב בשמש/ במרפסת.-// אך לא./ אינני מתרפסת./ ומה אכפת./ לי טוב לבד/ איני זקוקה ממך/ לחסד".

ושיר י"ב מתוך ספר השירים *נודית*: "רג'ינה בת פרחה אפללו/ רג'ינה בת פרחה אפללו ז"ל./ מרחוב שיריזלי מול עיניים למשפט./ עיניים לו ולא יראה. אחרת לא הייתי/ פה מזכירה עלובה./ ועוד בחצי משרה./ רג'ינה בת פרחה אפללו ז"ל./ איזה שם עם מלכות והוד ואצילות./ מתאים לשלטים של תרומות בבית הכנסת/ סלחה ומזל./ או אולי בגן ירושלמי חרות על ספסל. / בטח היתה פרחה./ כמו ריטה. למשל. / שמנה. גדולה כיאה למלכה מרוקאית/ ולא רזה./ כמו עפרה חזה. למשל./ בטח לא גרה ברחוב ישא ברכה./ אפלו לא פרי חדש/ בטח שלא ברחוב יבנה/ המקדש./ טיילנו ברחוב לבוש מרדכי. / על יד רחוב פינת השולחן/ ואין שם גן. / ויש ריח וזבל מושתן. / ויידיש ושטריימלים וגרביים. / ובאמצע מכנס קצר ומעיל ארוך. / ופיאות וזקן ועדרי אדם במדים. / וילדים טובים ונחמדים. 28.9.87".

הבאתם של שני השירים יחד, למרות היותם מספרים שונים, מדגישה את המרחב הסימבולי המשותף המכונן אותם. הכינון הסמוי של הדוברת השירית כ"פרחה", למרות שהוא מושלך על האלטר אגו רג'ינה בת אפללו, מייצר את הדחייה המוחלטת של העולם הגברי, הבאה כמענה להטרדות בלתי פוסקות. סרי מאתרת את הפער העצום בין "האידיאה" הנשית מזרחית של "בת המלך", "הנסיכה", הבת למשפחת אצולה, לבין המציאות הממשית, העלובה. תפאורת השיר 'רג'ינה בת אפללו ז"ל' היא מרחב לימינאלי מובהק: עוני, חרדים, הזנחה. בתוך המיקום ההטרוטופי הזה בונה סרי את האתר של הנשיות המזרחית, כנשיות "לא נורמטיבית". סרי מנכיחה את המעמד המורכב של הזמרות עפרה חזה וריטה (!) בשדה הייצוגים הישראלי, את "המזרחיות המשבשת" המונעת מהן השתלבות חלקה בפנתיאון המוסיקלי.



ג'וזף דדון, MAMA, מתוך מחברת אישית של האמן

שירתה של סרי כתובה במודוס של פשטות וישירות, מודל השאוב משירה שחורה, אותו כיניתי "הפואטיקה של הישירות". גם שיריה של שירן כתובים במודוס זה.[18] להלן שירה של ויקי שירן 'עדינה והנסיך': "קוֹל נְקִישׁוֹת עֲקֵבֶיהָ חוֹתֵךְ בַּשֶּׁקֶט אֶת הָרְחוֹב הַקּוֹלוֹנְיָאלִי שֶׁהָיָה פַּעַם הָדוּר/ הַלַּיְלָה אָפֵל וְאֵין אִישׁ וְאֵין קוֹל/ עֲדִינָה טוֹפֶפֶת עַל עִקְּבֵי נַעֲלֶיהָ/ בַּעֲדִינוּת/ רַק קוֹל נְקִישׁוֹת עֲקֵבֶיהָ נִשְׁמָע/ וְהִיא מַמָּשׁ נֶהֱנֵית/ מַרְגִּישָׁה שֶׁהִיא מַשְׁאִירָה אֵיזֶה חוֹתָם עַל הָעוֹלָם/ / אִשָּׁה לְלֹא בַּעַל הִיא לֹא אִשָּׁה/ אָמְרָה לָהּ אִמָּהּ/ אִשָּׁה הִיא אִשָּׁה רַק בַּמִּטָּה/ אָמַר לָהּ בַּעְלָהּ/ נָשִׁים מֵתוֹת מֵאַהֲבָה/ אָמַר הַשִּׁיר בְּרִדְיוֹ/ וְעֲדִינָה כָּתְבָה בְּהִתְרַגְּשׁוּת עַל קִיר הַשֵּׁרוּתִים בְּדִירָתָהּ/ שְׁלֹשׁ הַרְגָלִים שֶׁל הָעוֹלָם/ הֵן אַהֲבָה וְאַהֲבָה וְאַהֲבָה/ וְהִתְיַפְּחָה עַל הָאַסְלָה שְׁכוֹרָה מִן הַיָּפִי./ כְּשֶׁנְּטַשׁ בַּעְלָהּ לָחֵשׁ לְחִישַׁת נָחָשׁ בְּאָזְנֶיהָ שֶׁהִתְאַהֵב בָּאַחֶרֶת וְאַחַר כָּךְ נָסַע/ בִּבְהִילוּת מַשְׁאִיר מֵאַחֲרָיו אֶת לְבָנָיו וְאֶת גַּרְבָּיו הַמְלֻכְלָכִים, וְעֲדִינָה הִשְׁאִירָה/ אוֹתָם מְפֻזָּרִים בַּחֲדָרָהּ לִשְׁמֹר אֶת רֵיחוֹ, וְאֶת טַבַּעַת הַזָּהָב הִשְׁאִירָה עַל אֶצְבָּעָהּ/ לִשְׁמֹר אֶת שְׁמוֹ, וּמִתַּחַת לַמִּטָּה הִיא שׁוֹמֶרֶת מְזוּדָה אֲרוּזָה שֶׁאִם יָבוֹא, תִּהְיֶה/ מוּכָנָה לָלֶכֶת אַחֲרָיו וְלָמוּת מֵאַהֲבָה./ כְּשֶׁנְּטַשׁ לֹא הִשְׁאִיר יְלָדִים בִּבְטְנָהּ. הוּא אָמַר שֶׁשָּׁדֶיהָ קְטַנִּים מִדַּי וְלֹא יִתְמַלְּאוּ/ בֶּחָלָב כִּי אִשָּׁה הִיא אִשָּׁה רַק כְּשֶׁתִּינוֹקוֹת אֲחוּזִים בְּפִטְמוֹתֶיהָ וְאַתְּ, גְּחֵךְ, עַז כְּחוּשָׁה טוֹבָה מִמֵּךְ, וּכְשֶׁבָּכְתָה שְׁלֹשָׁה לֵילוֹת וְהִתְחַנְּנָה לְרַגְלָיו שֶׁיַּחֲזֹר בּוֹ,/ הִתְרַכֵּךְ וְאָמַר שֶׁאֱלֹהִים גָּדוֹל וְהַשֵּׁם יְרַחֵם. לָכֵן כְּשֶׁנְּטַשׁ הָפְכָה צִמְחוֹנִית וְלָעֲסָה/ עֵשֶׂב טֶרִי כָּל עֶרֶב, שָׁטוּף בְּמֵי בְּרֵז קָרִים, שֶׁתִּהְיֶה טוֹבָה מֵעֵז וְרַכָּה כְּכִבְשָׂה שֶׁאִם/ יָבוֹא תִּהְיֶה מוּכָנָה לְהִפָּתַח לְזַרְעוֹ וְלָמוּת מֵאַהֲבָה. // אִפְשָׁר לוֹמַר שֶׁלֹּא הָיָה אִישׁ/ בְּעוֹלָמָהּ/ שֶׁיִּדְאַג לָהּ, שֶׁיְּחַמֵּם אֶת כַּפּוֹת רַגְלֶיהָ בַּלֵּילוֹת הַקָּרִים/ שֶׁיִּשְׁאַל אִם הִיא חַיָּה אוֹ מֵתָה/ וְאִפְשָׁר שֶׁהָיְתָה דוֹעֶכֶת בְּתֹמֶהוֹן גָּדוֹל/ אֶלָּא שֶׁלַּיְלָה אֶחָד הִתְעוֹרְרָה מֵחֲלוֹם יָפֵהּפֶּה/ בְּקֹשִׁי הִמְתִּינָה שֶׁהַשַּׁחַר יַעֲלֶה, שֶׁתְּלוֹה שְׁטָרוֹת אֲחָדִים מֵחַיִּים הַדִּיג/ וְתָרוּץ לַחֲנוּת שֶׁל עֲשִׁירִים לִקְנוֹת נַעֲלֵי עָקֵב מְחֻדָּדִים/ שֶׁיִּשְׁאוּ אוֹתָהּ בְּהִתְרַגְּשׁוּת אֶל גּוֹרְלָהּ.// דִּמְיוֹנָהּ שֶׁל עֲדִינָה עָדִין כִּשְׁמָהּ,/ עֲדִינִים מַרְפְּקֵי הָרֶגֶל וַעֲדִינוּת פִּיקוֹת הַבֶּרֶךְ/ כָּל לַיְלָה הִיא יוֹצֵאת בַּעֲדִינוּת מִבֵּיתָהּ בְּרְחוֹב הַכּוֹבְשִׁים/ מַגִּיעָה בְּרְחִיפָה לְאַלֶנְבִּי,/ שָׁם מִצְמַצֶּמֶת צְעָדִים/ כְּנִסִיכָה/נוֹקֶשֶׁת בַּעֲדִינוּת בְּעִקְּבֵי נַעֲלֶיהָ/ מַרְגִּישָׁה שֶׁהִיא מוֹרַחַת בְּדֶבֶשׁ/ אֶת הַמִּדְרָכָה/ וְאָז לִפְנֵי סָלְמָה עוֹבֶרֶת/ בָּהּ צַמַרְמֹרֶת שֶׁל הִתְרַגְּשׁוּת/ מַרְעִידָה אֶת גּוּפָהּ הַכָּחוּשׁ/ בִּכְמִיהָה לְאַהֲבָה.// בִּפְנַת סָלְמָה עוֹצֶרֶת לְיַד אַחְיוֹתֶיהָ נְדִיבוֹת הַמַּחְשׂוֹף, מַחֲלִיפָה אִתָּן עָגִיל/ בְּסִיגָרִיָּה, מְקַשְׁקֶשֶׁת, עוֹשָׂה בָּלוֹנִים בְּמַסְטִיק, כְּמַעַט מִתְרַגֶּלֶת, נִכְנֶסֶת עִם לָקוֹחַ/ לְחֶדֶר, מַפְשִׁילָה חֲצָאִית, מְרִימָה רֶגֶל, כְּמַעַט מְרַגֶּלֶת, עַד אוֹתוֹ רֶגַע בּוֹ הִיא/ קוֹלֶטֶת בִּקְצֵה אִישׁוֹנָהּ עַכְבָּרִים נוֹבְרִים בְּגַלֵּי הָאַשְׁפָּה וְחוֹמְקִים לְצַד הַקִּירוֹת/ וּבְבַת אַחַת חוֹתֶכֶת בָּהּ הַמַּחֲשָׁבָה// הָא מָאמָא, עַכְשָׁו תָּבוֹא הַמֶּרְכָּבָה/ אַחַר כָּךְ יִקַּד הַנָּסִיךְ וְיִרְקֹד/ בַּחֲצוֹת יִקַּח אוֹתִי בְּזְרוֹעוֹתָיו/ יְנַשֵּׁק אֶת שְׂפָתַי בְּתִשּׁוּקָה/ וַאֲנִי אָמוּת, הָא מָאמָא, אָמוּת מֵאַהֲבָה// עַכְשָׁו עֲדִינָה דּוֹחֶפֶת בַּעֲדִינוּת אֶת הַגֶּבֶר הַחָפוּן בְּצוָּארָהּ/ מְלַטֶּפֶת אֶת לְחָיוֹ וְהוֹלֶכֶת מִמֶּנּוּ/ שְׁטוּפַת אַהֲבָה/ חוֹצָה אֶת כִּכַּר הַמּוֹשָׁבוֹת/ מְרַחֶפֶת לְאַלֶנְבִּי/ חוֹתֶכֶת אֶת הַשֶּׁקֶט בְּעַקְּבֵיהָ/ מְאֻשֶּׁרֶת לְקוֹל נְקִישׁוֹתֶיהָ/ מַרְגִּישָׁה שֶׁהִיא מַשְׁאִירָה/ חוֹתָם אִישִׁי (מְאֹד אִישִׁי) עַל הָעוֹלָם".

בשירה של שירן מגיע החיפצון העצמי לשיא. השיר מציג תהליך של הפנמה מוחלטת של האובייקטיציה המינית על כדי איבוד כל מגע עם העצמיות. ברי לנו כי לעדינה אין כל

נגישות למיניות של עצמה, אין כאן כל רמז למיניות נשית מזרחית אוטונומית.

מודוס פואטי אחר מצוי בשיריה של חביבה פדיה, הכתובים מתוך עושר לשוני מתפקע, הנובע ממגע אינטנסיבי עם המקורות היהודיים ועם הקשרים מקראיים קבליים ותלמודיים רבים. לטענתי, מפתח פורה לשיריה האניגמטיים והאידיוסינקרטיים של פדיה יהא קריאתם מבעד לתבנית הפרשנית "קינה על מיניות נשית מזרחית בלתי אפשרית". להלן קטע משיר י' מתוך הקובץ "מתיבה סתומה": ....אַל תִּרְאֵנִי שֶׁאֲנִי סְחַרְחֶרֶת /...אַל תָּעִיר אוֹתִי וְאַל תְּעוֹרֵר/ הֶמְיָתִי עֲצוּמָה וְנוֹשֶׁכֶת/ תָּמִיד אֲנִי נִגְדִּי/... הִנֵּה מַבְלִיחַ מִשֶּׁהוּ מֵרָחוֹק הִנֵּה אוֹר/ זֶה הוּא בַּשָּׁמַיִם פָּנָיו יָדוֹ שׁוֹלֵחַ מִן הַחוֹר/ עוֹד מְעַט הוּא יַקִּישׁ/ טַלּוֹ יִטַּפְטֵף חֲרִיצִים/ פְּתְחִי לִי תַּמָּתִי הוּא יַגִּיד/ אֲבָל אַל תַּאֲמִין שֶׁאֶפְתַּח/ מָה אֹרֶךְ הוּא לֵילִי/ מָה הַשָּׁעָה שְׁאַלְתִּי כַּמָּה פְּעָמִים/ אֱמֹר לוֹ לְמַעֲנוֹ נָשַׁלְתִּי אוֹרִי/ בְּשְׁבִילוֹ כָּל יָמַי שֶׁגִּדַּלְוּנִי/ הָיוּ לִי מִיתָרִים וּמִתִּיקוּתָם בִּי מָרָה/ פָּשַׁטְתִּי אֶת כָּתְנָתִי אֵינְךָ מְפַלֵּל/ מַה גָּדוֹל הָיָה הַכְּאֵב/ הוֹרַק דָּמִי כְּלִי אֶל כְּלִי/ הָיִיתִי מִתְקַלֶּפֶת פְּצָעִים/ מִי יֹאהַב אוֹתִי בְּמַצָּבִי/ אַל תְּעִירֵנִי וְאַל תְּעוֹרֵר/ תְּנֵנִי אֲנִי נְסוֹגָה כְּאֵב זֶה הוּא מִיתָתִי/ אֵין הוּא כִּי אִם דְּמוּי/ לַנְּחָמָה הַשְּׁמִימִית שֶׁלִּי אֵינֶנִּי רוֹצָה/ תְּמוּרָתָהּ אַל תָּחִישׁ אֶת הַזְּרִיחָה/ יִתְעַמְּקוּ לָהֶם שָׁמַיִם בְּאַהֲבָתָם הָעַצְמִית הַבְּהִירָה/ כַּמָּה שֶׁחוֹרִים חַיַּי// מָה אֹרֶךְ הוּא לֵילִי".

ולסיום שיר י"ד: "כְּנָפַיִם נְהָרוֹת מִתְנַשְּׂאִים/ קוֹרְאוֹת זוֹ אֶל זוֹ בְּפַחַד אוֹמְרוֹת/ מַדּוּעַ שֶׁאַתָּה לֹא תֶּאֱהַבְנִי בְּחֶסֶד/ מַדּוּעַ שֶׁאַתָּה רַק בְּדִין תֶּאֱהַבְנִי/ וְאֶהְיֶה נִשְׁפֶּטֶת כָּל הַזְּמַן/ קָרוֹב אֵלַי רַק הַקָּרוֹב לְכָל/ קוֹרְאָיו בֶּאֱמֶת/ מַדּוּעַ שֶׁאַתָּה תָּבוֹא בְּבֵיתִי כְּשֶׁאֲנִי/ בּוֹ אֵינֶנִּי/ וְשָׁם תִּפְשְׁפֵשׁ חֶרְבָּנִי וְתִשָּׁפֵט/ אִתִּי מִמֶּרְחָק/ כְּשֶׁאֲנִי בְּתוֹךְ גּוֹלָה פְּעָמַי צוֹלְלִים עַד מַחֲנָק מַדּוּעַ שֶׁאֲנִי/ לְתוֹךְ בּוֹרוֹת נָכְרִיִּים/ אֲנַסֶּה לְהָקִיא וְלֹא אַצְלִיחַ וְגַם בַּשְּׂרוּתִים הַצִּבּוּרִיִּים/ אֶרְאֶה אֶת הַכְּתֹבֶת עַל הַקִּיר וְאֶצְחַק/ וְאַחַי וְאַחְיוֹתַי מִסְתּוֹבְבִים בָּעוֹלָם/ עִתִּים כְּבָרִים עִתִּים זוֹרְחִים חוֹבְקִים יְלָדִים/ שְׁאֵלְתִּיךָ עֲנֵה/ אֲנִי גִּדַּלְתִּים/ מַה יֵּשׁ לִי מִלְּבַד/ הִבְעָתָה בְּרֶגֶע הַהִתְפָּעֲמוּת/ מִן הַחִיּוּךְ הַמֻּשְׁלָם/ שֶׁל עֲנָקִים עַתִּיקִים דּוֹמְמִים/ שַׁלְוָתָם נִצְחִית/ וְרֶעֶשׁ עָצוּם שֶׁל כְּנָפַיִם תּוֹכָהּ מְפַכָּה/ אֱמֹר לִי מַדּוּעַ אַתָּה כָּל הַזְּמַן לְפַרְקְנִי חָפֵץ/ וַאֲנִי זֶה מִכְּבָר מַתִּירָה/ הַאִם רַק אֲשֶׁרְיָךְ כְּשֶׁתִּנְפַּצְנִי שְׁדוּדָה/ מַדּוּעַ שֶׁאֲנִי אֶתְעָה בְּרְחוֹבוֹת נָכְרִיָּה/ רֹאשִׁי כּוֹאֵב/ הַקָּהָל הַבָּמָה הַצּוֹפִים/ מְחִיאוֹת הַכַּפַּיִם/ הַמִּקְדָּשִׁים הַחֲרֵבִים הַמְצוֹפְפִים בְּחֶדֶר אֶחָד/ לְיַד קָפֶה רוֹשֶׁמֶת וְרֶעֶשׁ יְלָדִים קוֹנֵי עִטִּים/ בַּקֶּבֶר שָׁם הָיוּ חַיֵּי נִצְחִיִּים/ וְעַתָּה בַּמּוּזִיאוֹן מוֹתִי חַד צְדָדִי וּפְמַבִּי/ הוּא אֲשֶׁר דְּמַעַת עֲשׁוּקִים לֹא זָרָה לוֹ/ אֵינוֹ שׁוֹמֵעַ בְּכִיתִי/ כִּי רַבּוֹת הָיִיתִי חֲרֵשֶׁת/ בְּיָדְךָ הִפְקַדְתִּי מַפְתְּחוֹת קִבְרִי// קִרְבִּי בְּבוֹאֶךָ/ לוֹ אֶהְיֶה יָקָרָה בְּעֵינֶיךָ כְּמוֹ רְמָשִׂים/ וְתִכְאַב פֶּן אֲנִי הַמַּלְכָּה הָאֵם וּבְאֶבְדָנִי/ לֹא יִהְיֶה עוֹד כְּלָל קֵן/ בְּהַכּוֹתְךָ/ מִזְּדַעְזַע הָעָפָר הָעָצוּב/ מִמֶּנּוּ גָחִים הַחַיִּים וּבוֹרְחִים/ וְהַמְּעָרוֹת הָרוֹחֲשׁוֹת מַיִם טִפִּין טִפִּין מִתְגַּלּוֹת/ אֲבָל מִתְכַּנְסוֹת נִבְהָלוֹת/ הַיּוֹרֵד תֹּכָן/ גַּם עוֹלֶה הַאִם רַק כְּדֵי שֶׁיְּקַלֵּל/ שָׁבוֹת וְשׁוֹתוֹת אָז עַצְמָן נוֹפְלִים/ פְּנֵי הַמַּיִם לֹא נִתָּן עוֹד לִטְבֹּל בְּתוֹךְ הַבְּרֵכָה רָחֵקוּ/ קְרָבֶיהָ בְּעָמְדָם תִּרְפֵּינָה כַּנְפֵיהֶן וְקוֹרְאוֹת/ זוֹ אֶל זוֹ מִמֶּרְחָק וּבְעֶצֶב// אֵיה מָקוֹם כְּבוֹדוֹ לְהַעֲרִיצוֹ/ שַׁבְתִּי נִבְזַזְתִּי שׁוּב וְרָצוֹא".

בשני השירים הקול הנשי הדובר נתון במטאמורפוזה תמידית. פדיה בונה שקילות סימבולית מרתקת ומקורית בין השולמית משיר השירים, "מדוע שאתעה ברחובות נוכריה" ל"בת ציון השדודה" המקראית, לשכינה הגולה - "ושם תפשפש חורבני ותישפט/ אתי ממרחק/ כשאני בתוך גולה פעמי/ צוללים עד מחנק.../" - ההופכת ל"אוריינט" נשי, אוריינט שאוצרותיו נבזזו והושמו לתצוגה במוזיאונים בינלאומיים - "בקבר שם היו חיי נצחיים/ ועתה במוזיאון מותי חד צדדי ופומבי" - ולאשה מזרחית בשר ודם, פועלת ענייה - "...המצופפים בחדר אחד/ ליד קופה רושמת ורעש ילדים קוני עטים/ הוא אשר דמעת עשוקים לא זרה לו/ אינו שומע בכייתי". ■

הערות

1. גרסה מלאה של המחקר תתפרסם בקובץ *גזע גזענות והגזעה* בעריכת יוסי יונה ויהודה שנהב, בהוצאת מכון ון ליר.

2. את "הדור הראשון" הגדרתי על פי הפרמטרים של דן מירון לדור ספרותי, ולא על פי רגע הכניסה לשדה. כך למשל נכללת ויקי שירן ב"דור הראשון", למרות שספר שיריה, *שוברת קיר*, יצא לא מכבר.

3. *בדדכו של לאקאן*, ז'אן אלאן מילר, עמוד 68.

4. ראה 'הכיוון מזרח', בימת קדם, גיליון מס' 9.

5. מעניין לציין כי אתר סימבולי טעון זה מהווה דווקא אופציה ממנפת עבור דור המשוררות המזרחיות הצעירות, ראה למשל שיריהן של סיגלית בנאי, יונית נעמן ויאלי השש ('הכיוון מזרח', הוצאת בימת קדם, חוברת מספר 10, ובגליון זה). בכך הן בבחינת ממשיכותיה המאוחרות של האופציה השירית שהציעה מירי בן שמחון. לדיון בשיריה של בן שמחון ראה: קציעה עלון, 'הכיוון מזרח' 8, הוצאת בימת קדם.

6. דוד גורביץ, *פוסטמודרניזם* סדרת מה-דע, עמוד 154.

7. אדוארד סעיד, *אוריינטליזם*, הוצאת עם עובד, עמוד 170.

8. פרנץ פאנון, *עור שחור מסכות לבנות*, הוצאת מעריב, עמוד 37.

9. יצחק לאור, *שירים 1974-1992* עמוד 33.

10. אהרון שבתאי, *ארצנו, שירים 1987-2002* עמוד 143.

11. טוני מוריסון, *משחקים באפלה*, עמוד 52, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

12. טוני מוריסון עמוד 51.

13. מתוך: *שירים באשדודית*, הוצאת אנדלוס, 1982.

14. מתוך: *מוצא אל הים*, 1981, עמוד 41.

15. ראה למשל בשירה של אמירה הס: "החינוך שקיבלה העלמה היו לו חוקים משלו/ לתת עוד לחי/ לעשות שפגט/ להישאר בתולה./ כשהיתה עוברת בכיכר של השכונה היתה מתכלבת" (שיר 12 במחזור השירים "ניתוח תת הכרתי של עלמה בגדדית", מתוך ספר השירים *אין אשה ממש בישראל*, הוצאת כתר, 2003. עמוד 47), או בשירה של אסתר קנקה שקלים: "בגיל שלוש כבר ידעתי לומר/ שם אבא, שם אמא./ שם הרחוב בו אני גרה/ ומה אני רוצה להיות/ כשאהיה גדולה: 'מיחם ערוס בשם'./ וכך יכלו כולם לנוח בשלום/ על משכבם./ בטוחים שלא אלך לאיבוד.// 'מיחם ערוס בשם'/ כל כך קל לומר זאת בפרסית/ לא צריך פירוש רש"י.// גדלתי./ גדלתי באמת. כבדה וכלת-דעת./ הרוסה/ ומי יסחב אותי לאשה עכשיו?" (בתוך: *מאה שנים מאה יוצרים*, הוצאת בימת קדם, 1999, עמוד 166)

16. התקה של מטענים ליבידינאליים של שוליות, קרי המזרחיות, לשדה "נורמטיבי" ו"מעובד" יותר, כלומר השדה המגדרי, אנו מוצאים בשירה שעניינה הוא מגדרי, שכותבים גברים מזרחים. כך למשל, הספר עב הכרס *רחלה מזרחית אחות לעמוד העיר* של יחזקאל קדמי הוא בבחינת "הקינה המזרחית הגדולה". גיבורת הקינה היא הבת המזרחית שהידרדרה לזנות. קדמי מאתר את היותה של הבת הצלע הפגיעה ביותר בתא המשפחתי. גם שיריו של צבי חקק ניתנים לפענוח על הציר "קינה על מיניות נשית מזרחית בלתי אפשרית".

17. ספר שיריה של אמירה הס, *אין אשה ממש בישראל*, (כתר 2003) שכבר שמו הוא מודולציה פואטית ל"קינה על מיניות נשית מזרחית בלתי אפשרית", עוסק בהרחבה באתר זה. במסגרת המאמר לא אתייחס לספר חשוב זה, אשר דיון מורחב בו מופיע בגרסה המלאה של המחקר.

18. להרחבה על שיריה של שירן ראה 'הכיוון מזרח' גיליון מספר 9.

# הגעגוע בא לתקן את המתגעגע

## עמרי הרצוג

בעקבות ספרו של הרצל כהן, *אבני שיש טהור* (הוצאת עם עובד 2004, 257 עמ')

כל שמתעצם "השיח המזרחי" בספרות העברית, ניכר שתיוגם של טקסטים ספרותיים כ"מזרחיים" אינו קשור בארץ מוצאו של המחבר או של משפחתו, והוא אף לא כרוך בנושאיו של הטקסט. התיוג "טקסט מזרחי" הוא מענה למוטיבציה תרבותית לסמן קו גבול מסביב לטקסטים שנתפסים כביטויי מחאה, ועוסקים בסוגיות עדתיות - או, מוטב לומר, גזעיות. ספרו של הרצל כהן תויג באופן מיידי כ"טקסט מזרחי", ועל אף שהוא עוסק בשדים שרודפים משפחה מרוקאית שחוזרת אל שורשיה, נדמה שהפרוגרמה שהוא מציג - ועיסוקו בשאלות של זיכרון ושל געגוע לעבר משפחתו - היא אוניברסלית לחלוטין. משמעה של "האוניברסליות" אינו סיפוח אלים לנרטיב כור ההיתוך הישראלי, שמכחיש את השונות שבין סיפור לסיפור. ההפך הוא הנכון: האוניברסליות של *אבני שיש טהור* מעצימה את השונות כפוליטיקה אתית, במובן הפשוט והישיר ביותר של המילה, מכיוון שהיא חוקרת את המיסטיפיקציה שכל משפחה מהגרת, יוצרת ביחס לעברה; היא אנושית משום שהיא חושפת את חוסר הרציפות הסודקת בחשאי את הסיפור הקהילתי, שקושר בין עבר להווה ובין מורשת קהילתית לקיום יומיומי.

האוניברסליות של *אבני שיש טהור* היא גזעית: לא במושג העכשווי של גזע, שהומצא עם הצורך להצדיק את סחר העבדים במאה השמונה עשרה, אלא במשמעות הקדם-מודרנית של המושג, ששימש לסימון ענף משפחתי, או שושלת. הגזע המשפחתי אינו מבוסס רק על קשר דם; זהו תנאי הכרחי, אך לא מספיק, לתפיסת השייכות של אדם לאנשים שאינו מכיר ולמקומות שבהם לא שהה. מה שקושר את המשפחה ומפעיל את ציוויה הוא הזיכרון המשותף, הקולקטיבי, שאחת היא אם הוא מבוסס על היסטוריה ממשית או מדומיינת (ומי יכול להבחין בין השתיים?). המשפחה מופעלת

> הגעגוע לעבר הוא הרעש התרבותי השכיח ביותר, וגם המסוכן ביותר מבחינה ספרותית; זהו הרעש של הנוסטלגיה האותנטית לכאורה, של המניירה הפולקלוריסטית שמסתירה - זה תפקידה היחיד - את המפגש הטעון עם ההווה

על ידי סיפור משותף, שעובר בעל פה, ושאין לו מחבר יחיד; הוא שייך לקולקטיב של מספרים, דמויות וקוראים/מאזינים, הנוטלים על עצמם פונקציה זהה של קיום משותף ושל הישרדות משותפת. כוחו של הזיכרון המשפחתי נובע מכך שמאזיניו נעים בנתיבים שאינם יכולים לערוב להם, מתרגלים מבלי דעת פרקטיקות שתבניתן הפורמלית אינה נרכשת כשלעצמה, ופעמים רבות נותרת אטומה. לפיכך, הסיפור המשפחתי, שחושף טקטיקות מבלי "לספר" עליהן, יכול לחמוק מתהליכי בקרה ואדפטציה של צורות ידע גלויות ומפורשות.

*אבני שיש טהור* הוא רומן נועז, ונועזותו באה לידי ביטוי גם בנושאיו וגם בעיצוב הרטורי שלו. הוא יוצר התנגשות רבת עוצמה בין הזיכרון המשפחתי, שמופעל על ידי געגוע משותף, לבין המציאות החומרית, הארצית והאנושית, שמסומנת באתר המקור, במרוקו. הוא מיטיב להבהיר את המפגש הזה, ואת הסכנות המפכות בו באין רואים: הגעגוע מופעל על ידי הכמיהה אל אפשרויות החיים הבלתי ממומשות, אך גם על ידי החרדה מפני התגשמותן, שלובשת צורה אחרת מכפי שדומיין.

כלפי מה מופנה הגעגוע? יש דבר מה מדויק עד שאין לשאתו בהצעה של הרומן: געגועים הם תמיד למקום ולנוף. אל מול החוויה הראשונית, הפרוצה והאמורפית של האדם, המקום הפיזי נותן שם לחוויה ולסיפור הגזעי של בני המשפחה, ושל הפרטים בתוכה. אך השיבה אל המקור, לאחר שמתרחקים ממנו, תובעת מחיר בלתי צפוי. היא מסוכנת, משום שהתנועה הרגשית של הגשמת הגעגוע היא בעלת שתי פנים: הגעגוע יכול להעצים את החיים, או לרוקן אותם.

ההעצמה אפשרית אם הגעגוע כרוך בציפייה להתקדם לקראת שחזור, לקראת השבת העטרה ליושנה; אז התנועה היא של התקדשות, של התקשטות לקראת דבר מה שטיבו אינו ידוע. מתוך כך גם נוצרים העודפות הסימבולית

והגודש הסמיך, שמאפיינים את לשון הרומן. אולם העודפות הזו אינה סנטימנטליות ערבסקית חגיגית, רווית צבעים וריחות וטעמים, כפי שתוצריו של כור ההיתוך, כלומר כולנו, מותנים לתפוס אותה. היא מאיימת, מפני שהיא מבהירה כיצד מעצבים הגעגועים שהיא מבטאת את המציאות שלנו באמצעות הכמיהה והחרדה, ובאופן זה הם מפרשים ומניעים את לשון ההווה לא פחות מאשר הם מַבנים את לשון העבר.

ולעתים, הגעגוע - שומר הסף של הזיכרון המשפחתי - מרוקן לגמרי את החיים, משום שאין דרך להכניס את העודפות פנימה, אל תוך הגוף, וכל המשאבים של הדמיון נתונים מבחוץ, כמו מצווה שיש למלאה כלשונה. אלו שני מצבים שונים לגמרי של געגוע, על אף שהם נובעים זה מזה, והם מובחנים באמצעות שאלה פשוטה ומורכבת מאין כמותה: האם הגעגוע מופנה לעתיד, או לעבר?

הגעגוע לעבר הוא הרעש התרבותי השכיח ביותר, וגם המסוכן ביותר מבחינה ספרותית; זהו הרעש של הנוסטלגיה האותנטית לכאורה, של המניירה הפולקלוריסטית שמסתירה - זה תפקידה היחיד - את המפגש הטעון עם ההווה. הגעגוע לעבר הוא הלגיטימי ביותר, ולפיכך גם הנוכח ביותר בייצוגים של העבר שמתבצעים מתוך ההווה, משום שהוא מסתפק במחוות נאיביות של התרפקות ושל קינה. הגעגוע של מישאל הוא שונה בתכלית: הוא מופנה אל מה שאין, שחסר, ולא אל מה שיש; אל מה שלא היה ואולי יהיה, ולא אל מה שהיה.

הגעגוע שמופנה אל מה שחסר נובע מתשוקה של תיקון; הגעגוע בא לתקן את המתגעגע. הפגיעה בעדיה, הנערה ההרה שגורשה מהכפר, ובנדיה, בתה המסתורית, שהפכה להיות מושא של תשוקה בעבור מישאל, הרחיבה את אופק ילדותו של הגיבור. נדיה היתה קורבן הילדות של מישאל, והפשע נעשה ללא ידיעתו: גופה הנעדר אפשר בעבורו את אופק הדמיון ואת הגיאוגרפיה של הדמיון. המהלך הנרטיבי של ניסיון התיקון, כמו בכל מסע שורשים - או כתיבה על שורשים - מבקש לעצמו כלכלת חליפין: הסיפור מאפשר לנדיה גוף וגיאוגרפיה משלה. אולם דמותה של נדיה אינה נעתרת בקלות לאיזון הזה. נדיה ניתנת לקריאה גם כהלך רוח, כהרחבה של פנטזיה שלבשה פנים, וגם כדמות ממשית בעלת גוף, ובמהלך הקריאה היא הופכת לשני הדברים גם יחד, נותרת מסתורית לקורא כפי שהיא לגיבור עצמו ולא מאפשרת את נחמת התיקון במלואה, או כשלעצמה. משום שאט אט מתגלה גופה, שנושא את מטלת התיקון של העוול ההיסטורי והקהילתי, כאובייקט פסיכו-ארוטי: הוא מתגשם כביקור במחוזות הגיאוגרפיים והמיניים של האב החוטא. המסע אל עבר הזיכרון המשפחתי נחשף לאטו כתנועת התיקון של החטא המשפחתי הקדמון.

לפיכך נדון המסע הפיזי אל גיאוגרפיית הזיכרון לכישלון, משום שלא ניתן עוד למחוק את החטא הקדמון. כל שמישאל מציע לנדיה, כל

**השיבה אל השורשים, על כל תצורותיה - במסעות אל ארצות המוצא של המשפחות המהגרות, במסעות של בני נוער אל האתרים הטראומטיים של הקיום היהודי - נחשפת ברומן כתנועה ששוללת את הנחמה או את הפיצוי, ומבהירה רק את הקשר הגורלי שבין חטאים ישנים לחדשים; את שבריריותו של הסיפור המשפחתי, שקושר בין שם וכאן, אז ועכשיו**

הגאולה שהוא תובע ממנה בהביאו אותה עמו לישראל ממרוקו, הוא למחוק: למחוק את עברו ואת עברה, למחוק את חטאו של אביו ואת הטרגדיה של אמה. אולם זו תנועה בלתי אפשרית, שמשום שמישאל יורש את הזיכרון של אביו, שממנו לא ניתן להשתחרר. סיומו של הרומן מותיר אותם במלכודת של השיבה אל המקור: הגשמת הפנטזיה של שניהם הופכת אותם לכודים בילדותם שלהם. כך נתונה העודפות של הגעגוע בתוך התסריט המשפחתי, ולעולם לא ניתן להכיל אותה בגוף, מעבר לזמן ולמרחב של הסיפור המשפחתי. וכך התנועה הממשית לעבר העבר, ומפגשם במרוקו, מרוקנים משניהם את החיים.

סיום של רומן הוא רגע מכריע בחיים הנפשיים: סוף הדיבור, רגע שבו נגמרות המילים. אלו המילים האחרונות של *אבני שיש טהוד*:

"נדיה נתנה בידי כוס תה ואחר נטלה עוגייה והביאה אותה אל פי, מילאתי בה את הפה, עוגייה פריכה, ספק מתוקה ספק מלוחה, הצפתי אותה בלגימה אחת של תה. ומשהוקל לי מעט, פניתי לנדיה לפייסה בדברים שפייסתי בהם את עצמי, ונדיה נטלה עוד עוגייה וחתמה בה את פי".

הנרטיב האחד - געגוע, תיקון, מקור, לכידות - נגמר בכישלון, ולא ברור אם יהיה אחר שימלא את מקומו. התה והעוגייה הופכים בידי נדיה לאביזרים משתיקים, שחוסמים דברי נחמה או פיוס. האלימות שנדיה מפעילה ביחס לזיכרון המשפחתי ולאפשרות להופכו למציאות חיים, מסמנת את הנקודה שבה לא ניתן יותר לכתוב, שהסיפור מסתיים בה ואובד לבלי שוב. מה שנותר בעקבותיו הוא המחיר הכבד מנשוא של הוויתור על הפנטזיה ההיסטורית שמאחדת את המשפחה המהגרת, והמחיר הנורא עוד יותר של מימושה. מה שנותר הוא פה חתום, קבר של משמעות, שפותח ומסיים את הרומן, ומואר בתנועה של אבלות וחידלון. ומהו געגוע אם לא הצטברות רגעים של אבלות ושל חידלון? והנה כך ניתן להבין את התיוג של הטקסט כ"מזרחי": המחאה, או ההתנגדות, מופנית כנגד התביעה, שנוכחת באלימות מיוחדת במרחב הישראלי, לנהוג בעבר כמקור הצדקה להווה, כזכות שמצדיקה את הקולקטיב המשפחתי או הקהילתי ואת לכידותו. השיבה אל השורשים, על כל תצורותיה - במסעות אל ארצות המוצא של המשפחות המהגרות, במסעות של בני נוער אל האתרים הטראומטיים של הקיום היהודי - נחשפת ברומן כתנועה ששוללת את הנחמה או את הפיצוי, ומבהירה רק את הקשר הגורלי שבין חטאים ישנים לחדשים; את שבריריותו של הסיפור המשפחתי, שקושר בין שם וכאן, אז ועכשיו.

על רגע השיבה כותב הרצל כהן: "ראיתי את הבית המתקלף, ידעתי, שני הורי היגעים איבדו את שתי ארצותיהם. הנה הם עומדים, עירומים מזו ומזו, נאחזים בשברי משפטים של שתי שפות הנאבקות על לשונם, אוחזות זו בעקב זו. מעכבות האחת את בת דודתה. ברגעים ההם לא מצאתי גם בפני שלי אות של בן המקום, לא של מקום זה ולא של מקום אחר... דממנו מול קיר הבית הנופל, ונגעתי במה שאיבדנו אני והם כאן ושם, נגעתי בהפרש הדק והחמקמק שבין נתיביה לח'ריבגה, בין המקור להעתק". ■

# על חורשת הדקלים בספרות המזרחית

נעמה מישר

חורשת התמרים ביצירות של סופרים מזרחים היא דימוי נוף החוזר על עצמו. ברשימה זו אבחן שלוש יצירות (סמי מיכאל: *סופה בין הדקלים*, שמעון בלס: *תל-אביב מזרח*, ז'קלין כהנוב: "לזכור את אלכסנדריה") המשתמשות בחורשות הדקלים כדי לשרטט מרחב מזרחי מדומיין. בספרו של סמי מיכאל *סופה בין הדקלים*, הנער נורי - גיבור הספר - גדל בשכונת וילות מודרנית הגובלת במטע הדקלים שבשולי בגדאד. החורשה היא אזור גבול פיזי המבחין בין הנהר והערבה לבין העיר. היא משמשת כמרחב ציבורי פתוח וחוויות הילדות והנעורים שלו משוקעות בה. אטען כי בניגוד לשימוש הרווח בתרבות הוויזואלית העברית בעץ התמר כסמל,[1] לרוב אוריינטליסטי, חורשת התמרים של מיכאל היא דימוי אלגורי.

סוזן בק-מורס מפרשת את הצורה האלגורית כאמצעי לבטא את חוויית העולם באופן מפורק, שבו הזמן שעובר משמעו לא קידמה, המשכיות ומחזוריות, אלא התפוררות ומוות נצחי. לעומתה, הסמל מייצג מחזוריות טבעית, יש בו מהחלופיות הנצחית, והוא מכיל לכן חיוניות של נצח. (Buck-morss, 1989).

חורשת הדקלים של מיכאל, מהווה בו-זמנית סביבה מפרה אך תמיד גם מכלה. היא אף פעם לא מתגבשת לכדי סמל, וכל האירועים שמתרחשים בה טומנים בחובם שניות, סתירות ואף מוות.

לאחר ביקורים משפחתיים בשכונות הוותיקות של העיר, נורי נכסף לירקות של שכונתו ולחורשה: "כאן היו הבתים אפופים עצים רעננים, ומאחורי הבתים הזדקרו בגאווה צמרות הדקלים" (מיכאל, [1975] 2000, 71). לאורך הספר ברור שהחורשה היא מרכיב מרכזי בחייו ובחיי הקרובים לו, אולם מבחינה מבנית, התרחבות השכונה נוגסת עוד ועוד מהמטע ולכן נחרץ גורלו (שם, 21).

> **החורשה אינה מתקבעת כסמל אלא הופכת לאלגוריה, לאתר גבול, שאינו מספק מוצא ומכיל גורלות ומפגשים שטמון בהם כיליון**

המטע הוא אתר של התגבשות תודעה מעמדית וניסיונות לחצות את הגבולות החדים של המעמד. עניים מרודים, מוסלמים, חיים בתוכו בבקתות חומר וחלקם אף בונים את בתי השכונה שקמה ושתדחוק לבסוף את בתיהם (שם, 44). נורי נקשר לאחת המשפחות, והוא מנסה להציל את האם ואת בנה היחיד - אסד - מניצול בעבודות בניין אלו. ממש באותה חורשה נורי מבלה במשחק ובשיטוט בעוד אסד עובד בפרך, והטעמים המגוונים שמציע בית הקפה שבחורשה, וממלאים את פיו של נורי, מחמיצים לנוכח הרעב של אסד (שם, 75). החורשה אינה מתקבעת כסמל אלא הופכת לאלגוריה, לאתר גבול, שאינו מספק מוצא ומכיל גורלות ומפגשים שטמון בהם כיליון. במקביל לשניות ביחס למעמד במטע הדקלים, מתכוננת גם שניות ביחס להוויה המוסלמית וליחידים המוסלמים עמם נורי נמצא במגע. הוא מספר לאביו על המפגה שחל ביחסיו עם חברו נאיף, בן מעמד הזהה לשלו: "[...] גדלתי כאן, בשכונה זו, עם נאיף. לא היה לי מעולם ידיד יקר ממנו. והנה בין הדקלים התגוללנו וכמעט רצחנו זה את זה, רק מפני שהוא מוסלמי ואני יהודי [...]" (שם, 75). למרות שלאורך כל הסיפור נוכחים מוסלמים שחילצו יהודים מהתנכלויות, אין תיקון סימבולי להתפרקות היחסים עם נאיף; גם האינטימיות שהתפתחה במרחב החורשה בין נורי לאהובתו היהודייה דניס נגדעת במהלך הפרהוד ביוני 1941, שבמהלכו היא נרצחת.

בסיפור הקצר "לזכור את אלכסנדריה", עושה הסופרת ז'קלין כהנוב שימוש בחורשת הדקלים כדי להשגיב את הרצף המרחבי בין הקהילה הלוונטינית היהודית במצרים לבין ארץ ישראל: היא חייכה. "היית מגיע לקנטרה המערבית, ברכבת, חוצה את התעלה במעבורת, ולוקח רכבת נוספת במערב קנטרה, בחצות. הרכבת היתה עוצרת עם שחר במטע דקלים עצום, על צוק מעל הים הכחול הכביר... הייתי רוצה לראות את המקום הזה שוב... אני לא זוכרת את השם שלו. השתי והערב של צללי הדקלים על החול..." "זה היה בוודאי אל עריש. זה מקום יפהפה, אבל לא הייתי לוקח אותך לשם כרגע..." (כהנוב, 2006, עמ' 19).

בקטע זה מתרפקת אנטוניה - אינטלקטואלית אלגנטית בגיל העמידה, אזרחית איטליה שגדלה והתבגרה באלכסנדריה, באוזני טייס הקרב הישראלי יוש, על חורשת הדקלים כחלק מן הנופים היבשתיים שנקלטים לאט, תוך עצירות, במסע רכבת יבשתי בין המרחב הערבי למרחב היהודי-עברי. אנטוניה בת הלוונט נמשכת לישראליות של יוש, והיא מתארת את ביקורה בישראל של תחילת שנות השבעים כביטוי ל"רצון מטורף לשתול זרע של אלכסנדריה באדמת ישראל, משום שאלכסנדריה היתה פעם עיר יהודית כמעט כמו שהיתה יוונית..." (שם). יוש, בן הקיבוץ, נמשך למרכיב האירופי בזהות של אנטוניה, אך אינו מצליח להכיל את המורכבות הלוונטינית שלה. כטייס הוא רואה את המרחב הרציף בין אלכסנדריה לירושלים מלמעלה, ובדרך כלל דרך הכוונת. בתיאור המטע שנשען על הסמכה תוך ניגוד של הלילה והיום, הים והיבשה, והמפלס הנמוך של המים כנגד ההתרוממות הפתאומית של הצוק, משגיבים אותו בפרט ואת רעיון המסע היבשתי בכלל. התשוקה בין הגבר הישראלי לבין האשה הלוונטינית מתממשת בסיפור אולם התשוקה לרצף ולהכלאות בין תרבותיות אינה מתממשת

- אנטוניה מתה באיטליה ממחלה ויוש נהרג בקרב.

לעומת הביטוי האלגורי אצל מיכאל והנשגב אצל כהנוב, משמשים מטעי הדקלים את שמעון בלס במהלך הסיפורי לדה טריטוריאליזציה של המרחב הישראלי ושל הסובייקט המזרחי בתוכו. יוסף שאבי משכונת התקווה, גיבור ספרו של שמעון בלס *תל-אביב מזרח*, נפגש עם רינה אהובתו, בשנות החמישים ברחוב הסמוך לביתה בצפון תל אביב. היא (שוב) אינה מזמינה אותו לבית משפחתה האשכנזית, בתואנה שקרובים מהארץ ומחו"ל גודשים את הבית. הם הולכים לעבר גן העצמאות בתל אביב.

הם היו בסביבות שדרות נורדאו והיא משכה בידו כדי לחצות את הרחוב [...] הם עלו במדרגות הגן, וככל שעלו נפרשה לעיניהם אפלת הים הרוחשת נצנוצי סירות דייגים במרחקים גדולים, מעבר להן נמזגה אפלת הים באפלת השמים והאופק היה קרוב וחסום [...] היא שלבה כפות ידיה סביב עורפו ונשאה אליו את פניה. אורות פנסי הגן נשקפו בעיניה הפקוחות לרווחה ושפתיה ערגו לשפתיו. יוסף הסתכל בהבהובי סירות הדייגים שהזכירו לו את מראה החידקל המתרחב בדרומה של בגדאד, כשמתוך הפרדסים וחורשות הדקלים בגדת אל-כרך מהבהבים אורות דקים ורחוקים. הוא הרכין ראשו אליה ושאף את נשימת אפה. "יפת-עיניים," הגה חרש והסמיך פיו אל פיה (בלס, 2003, עמ' 259).

המבט הממשי מערבה ואל עיני האהובה מוזח למבט מדומיין מזרחה, וכך הוא מחדיר לגן הממשי את חורשות הדקלים והפרדסים, ואת האופק היבשתי של בגדאד. מדוע נדרש יוסף לזיכרון המרחבי של מטע הדקלים והחידקל בעומק הרגע האינטימי שבין המבט שנתן בעיני רינה והצמדת פיו לנשיקה? כשרינה, תל אביבית ממוצא אשכנזי, מתבוננת מערבה, זהו אקט המסמל עבורה את נסיעתה הקרובה עם אביה לקרוביהם העשירים בשווייץ. בו בזמן מחסום הגזע משאיר את יוסף מחוץ למרחב הביתי שלה. אולם גם המרחב הציבורי הממשי אינו מהווה מפלט עבורו, ואכן, ניתן לקרוא אותו כמשוקע בתוך הבניות אתניות וגזעניות. אברהם קרוון, גנן העיר שהתווה את תוכנית גן העצמאות, מאמין שיצר גן ימי ההולם את רוח המקום: "כל גן באזורו הוא, חייב לשקף ולתת ביטוי אמנותי, תרבותי לנוף הסביבה" (עמר, [1955] 2003, עמ' 230). אולם ניתן להבחין כי התוכנית מותווית בהתאמה רבה לסגנון הגן האנגלי שהבנה את הגן כחיקוי לטבע בהשפעת התרחבות האימפריה הבריטית.[2]

מיכאל בסר, 1995, "נוה מדבר", שמן על בד

הוא יוצר מרחב שבו החיקוי אף עולה על המציאות, כאשר הוא מייצר סלעים ואבנים מלאכותיים במראה "טבעי". גם עצי תמר משולבים אך באופן מינורי ובהתאם למתווה ה"טבעי" של הגן.

יוסף - כעיראקי וכמזרחי, שהשוני התרבותי וההפליות כלפיו אינם מתקבלים כלגיטימיים במרחב הפרטי והציבורי - חייב לבצע דה-טריטוריאליזציה של הגן הכביכול מקומי, כדי לאפשר לעצמו חלל מדומיין בו יוכל לאהוב בכבוד.

החדירות הגבוהה בין האישי והפוליטי, בין הגופני והמרחבי לבין הגשמי והמדומיין מעניקה לסצנה זו את עוצמתה הפואטית.

הגיבורים הספרותיים מתרפקים על נופים מזרח תיכוניים של חורשות דקלים אבודות, שקיימות במרחב הישראלי הממשי רק בקיבוצי הפריפריה. במרחב העירוני משמש הדקל כסמל לעם ישראל או כאלמנט אוריינטלי. אורנים וברושים וכן מינים מיובאים אחרים, המדמים את היער האירופי או מוריקים באקזוטיזציה את המרחב הפכו למסמנים המרכזיים של ה"טבעי". באמצעותם הובנה המרחב הארצישראלי בניגוד לתבניות הנוף המזרחיות. הכלים הספרותיים של האלגוריה, ההשגבה והדה טריאטוריאליזציה של התבנית הנופית המזרחית מונחים ככלים פוריים גם לפני המעצבים של המרחב הממשי. ■

### הערות

1. נורית כנען קידר טוענת כי הדימוי הסכמטי בדרך כלל של התמר בתרבות חזותית, מביא להבנתו כסימן וכסמל. במסורות החזותיות הקדומות ובתרבות החזותית הנוצרית עץ התמר מסמן מקום, אך גם את הניצחון על המוות ואת הנצח, ובאמנות הישראלית התמר הוא לחלופין סמל אוריינטליסטי של ארץ ישראל וסימן של נוף מקומי (כנען-קידר, 2006). אני חולקת על ההבחנה של קידר בין ה'סמל' ל'סימן' בתרבות חזותית ישראלית.
2. ראי תוכנית הגן במוריה יעל וסיגל ברניר (2003), ברשות הרבים: מחווה לגנן העיר תל אביב, אברהם קרוון, מוזיאון תל אביב, עמ' 218.

### ביבליוגרפיה


בלס, שמעון, 2003, *תל-אביב מזרח* טרילוגיה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

כהנוב, ז'קלין, 2006, "לזכור את אלכסנדריה", בתוך 'הכיוון מזרח' 11, תר' ת. קפלנסקי.

כנען-קידר, נורית, 2006, "התמר: נוף מקומי, סמל נצחי", בתוך 'פנים' 35.

מיכאל, סמי, 2000 [1975], *סופה בין הדקלים*, תל אביב: עם עובד.

עמר, הלל, [1955] (2003), "אמנות הגן: ראיון עם מר א. קאראוואן אדריכל גנים וגנן ראשי של עיריית תל אביב", בתוך מוריה, י. וס. ברניר (עור'), 'ברשות הרבים', מוזיאון תל אביב.

Buck-Morss, Susan. (1989), ***The Dialectic of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project***, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England.


נעמה מישר היא אדריכלית נוף וחוקרת תרבות.

# מצד זה

## עמוס לויתן

### מוספים, ספרים, אירועים

**הנלעג והנשגב**

אני אוהב את כתיבתו של יצחק לאור, אבל לעולם איני פטור מלהתווכח עמה. ואולי גם זה סוד כוחה. חלק גדול מגיבוריו בספר סיפוריו החדש *ורד צלע* (הקיבוץ המאוחד 2006) הם אנשי מערכת הביטחון בעלי השמות המלעליים: הרמטכ"ל - קדם עדן, מפקד ח"א - אלוף צמח שקל, סגנו - תא"ל פסל גזע, וכן אלוף לוטם, תא"ל רותם, החיילת - ורד צלע, שמופיעה בכמה סיפורים וגיבורים נוספים. (בראיון ב'מוסף המוספים' אצל דן מרגלית, אמר לאור על שמות גיבוריו, כי הוא מעדיף שמות נעדרי רקע סוציולוגי). הממסד הביטחוני בכלל, ככל שהדבר עלול להישמע פרדוקסלי, הוא גם הנושא של שלושת הרומנים הגדולים שלו: *עם מאכל מלכים* (על מלחמת ששת הימים), *ועם רוחי גווייתי* (על מלחמת לבנון) *והנה, אדם* (על מלחמות האינתיפאדה), כאשר חלק מגיבוריו נודדים איתו מספר לספר. אולם מה שבולט יותר בסיפורים, הקצרים מעצם טבעם, הוא שלכל הדמויות הללו יש צד נלעג וצד נשגב ברורים. הנלעג גלוי לעין ומובן מאליו. לאור עולב בגיבוריו ולועג להם, לעתים, בצורה משעשעת למדי. למשל: "האלוף הקשיש עזריאל דה שרון פתח את תיבת כינורו, היה לו כינור משובח, מבריק בחום כהה כעין הקוניאק, אותו קיבל במתנה אחרי פשיטה מוצלחת מעבר לקווי האויב. והם ניגנו שלושתם [הרמטכ"ל, רעייתו ודה שרון - ע.ל.] את הקונצ'רטו הכפול של באך. כמה אהב לנגן, וכל כמה שנגינתו היתה מלאה אי דיוקים, כינור הרי איננו מקלע, יש לדייק ולא להרביץ לכל עבר, הנה רוח חיים ניעורה בו" (מתוך 'סונטת קרויצר' עמ' 93). הנשגב, לעומת זאת, נועד לחלץ אותן מן הקריקטורה ולהקנות להן ממד של עומק אנושי, אלא שאיני בטוח אם הוא משיג ממש את מטרתו, שכן הדבר נעשה לעתים בצורה סכמתית למדי: כל אנשי הצבא, כמעט, הם או חשוכי אהבה, או חשוכי ילדים, או שניהם גם יחד.

תא"ל דודו רותם בסיפור 'אורי' מחפש זיון אצל מירי, אשת פקודו אורי, אשר כמו אוריה החיתי מגויס למילואים בעוד מפקדו מזיין את אשתו. כשנודע לאורי על הבגידה מאחורי גבו הוא עוזב את הבית. מירי הנטושה אומרת לדודו הבא אליה באותו לילה: "מצטערת שלא בא לי להזדיין, יש לי גועל נפש כזה מעצמי". ודודו עוזב בגפו ללינת לילה ערירית במלון. תת-אלוף פסל גזע, סגן מפקד ח"א, בנובלה המרכזית והסוחפת באמת 'כמה שתיתן לי וכמה שייתנו לי החיים' אף שהוא בעל משפחה ואב לילדים, מתאהב נואשות בחיילת ורד צלע, וכשהיא חדלה להשיב לו אהבה, הוא מרסק את מסוקו בים ומתאבד. זוהי בהחלט נובלה כואבת ודמותו של פסל גזע היא דמות מורכבת ומעניינת. הוא חובב ספרות יוונית, "סופוקלס הוא אהבתו הגדולה", והוא נסחף לסופו הטרגי, אם משום ש"תשוקה היא עניין חסר אחריות" (מה עוד שיש "לו זין גדול מאוד", לעומת "הזין הקטן של הרמטכ"ל"), ואם משום ש"מותו היה תוצאה של תשוקה למות", כדברי המחבר. ראש השב"כ ד"צ (דני צנזור) בסיפור 'געגועים בשב"כ' הוא גרוש ואב לשתי בנות תאומות, דינה והגר (שמות מקראיים סמליים), שאחת מהן יפה ואחת כעורה, ושכל תשוקתו הם השדיים של שפרה פקידתו, להם הוא נתון ראשו ורובו. כאשר אינו משיג ממנה את מבוקשו, הוא מנסה אצל ד"ר הלגה גזע, אלמנתו של פסל גזע מהסיפור הקודם, אותה הוא הולך לבקר בסיפור הבא, 'תנחומים'.

"הרמטכ"ל שלנו" ורעייתו, הם זוג ללא ילדים, כמסופר ב'סונטת קרויצר'. אבל, כזכור, הם עושים מוסיקה. היא מנגנת בפסנתר והוא בכינור ("וכאשר עשה טרילר מוצלח, הנהנה בראשה") והמוסיקה מחפה על כל זה ועל כל העולם שבחוץ: "כמה נאים היו מבטיהם העולים מן התווים ומצטלבים בחלל שבו מנגנים רואים משהו אחר ממה שהם רואים כאשר אינם מנגנים" (עמ' 92).

הקצין הבכיר היחיד שאינו חשוך אהבה משום סוג הוא אלוף זלמן טל בסיפור 'מנינגיטיס', ממציא הטנק החדש "יחזקאל 4" (מזכיר, כמובן, את אלוף ישראל טל), אולי משום "שסופרי ישראל ומשוררים מלקקים לו בתחת מדי שבועיים, ממש בלשכתו" (עמ' 122). סגן ורד צלע, המופיעה גם בסיפור זה, מצטטת לו "מחרוזי המשורר הגדול ביותר שקם לקצונה הצבאית אי פעם, נתן אלתרמן" (עמ' 123).

אולם זלמן טל אינו הגיבור הראשי בסיפור, אלא החייל יאיר, בנה של אישיות ביטחונית בכירה המסרב לשרת בצבא וגורם לאביו עוגמת נפש רבה. לבסוף, הוא מתגייס ליחידת משמר בקריה המורכבת מבעלי סעיפי ליקוי שונים, חולי גסטריטיס, ברונכיטיס, פסיכוזיס, ומנינגיטיס בין השאר, כשם הסיפור. (אגב, שמו של מפקד יחידה זו הוא כשמו של מבקר ספרות ידוע, ממתנגדיו הפוליטיים של לאור. לאור שינה מעט את שמו, אך לא באופן שלא ניתן לזהותו, והוא מוגדר בסיפור "מקרה גבולי". טכניקה שלאור נוקט ביצירותיו).

דומה, שהמכנה המשותף העומד ברקע כל סיפורי הצבא הללו, בא להטעים את חוש הצדק המקראי של "מידה כנגד מידה" (בראשי תיבות צה"ליים ניתן לכנותה מכ"ם) הגורסת: במקום שבו חטאת שם תלקה. דוד המלך, שהיה שופך

דמים, נשללה ממנו הזכות לבנות את בית המקדש. ובדוגמה שלנו, מי שעושה מלחמה, דינו שלא יעשה אהבה (כהיפוכה של הסיסמה: "עשו אהבה ולא מלחמה"), ושומה עליו, לפחות, להתייסר בחסרונה. מי שנוטל חיים נענש באותה מטבע, שלא יוכל ליצור חיים (כמו במקרה של הרמטכ"ל ורעייתו חשוכי הילדים, הנידונים רק ללכת ללוויות). מי שגאוותו על הביטחון, בוש בבנו, המשתמט משירות קרבי בתואנה של סעיף ליקוי, וכדומה. אלא שזו אמת דידקטית ולא בהכרח פועל יוצא מן הדמות הקונקרטית. מה עוד, שלאור משתדל לחשוף בפנינו גם את הצביעות שבאותה אהבה, או חמלה אנושית, של אנשי כוחות הביטחון, במקרים שהיא מופיעה. כאשר אלוף אדם לוטם בסיפור 'על ערכה של אבהות' מבקש לגייס את השב"כ לחפש אחר הבעל הנעדר של שכנתו, שירד לקנות חלב לבנו ולא חזר, מגחך עליו ראש השב"כ בפני הרמטכ"ל: "אתה יודע לכמה נעדרים אתם אחראים כל יום? אז פתאום אתה מחפש אבא אחד? זה שפיתח את השיטה של החטיפות והחיסולים לא יכול להתאבל על אבא אחד שהלך לאיבוד" (עמ' 108).

במילים אחרות ובהכללה רבתי, ביסוד סיפורי הצבא מצויה הקביעה, שאינה נכונה לכולם אך לרובם, האומרת: מי שמאמלל אחרים, לא רק שסופו להיות אומלל בעצמו, אלא שלא יינתן לו להתחזות לבעל נפש רחומה. זוהי תמצית השקפתו על הציונות כתנועה מנשלת ומעוולת, המצויה בשורש סיפוריו. דומה כי מרחפת עליהם רוחה של המסה "הציונות כ[ביקורת] הפסיכואנליזה" מאת ג'קלין רוז שפרסם לאור בכתב העת 'מטעם' 4 שהוא עורכו ושבו גם פורסמו לראשונה מקצת מסיפוריו אלה. כזכור, קובעת המסה של רוז (אותה סקרנו בגיליון אחר), שהציונות והעוולות שהיא יוצרת, סופן שישפיעו על בריאותם הנפשית של מגשימיה. קביעה שמתגשמת במיוחד בגיבוריו אנשי הצבא. לא קל לקבלה, ולא קל לדחותה.

נ.ב. השם "ורד צלע" משתמע לכמה פנים: הוא שמו העברי של סטייק אנטריקוט (entrecote בצרפתית) פיסת הבשר שבין הצלעות; הוורד שעליה (שאלתי ברשת חנויות הבשר "ורד הצלע") הוא ציור דמוי ורד שמצייר עורק השומן בראשה. "אביר הוורד", למשל באופרה של ריכרד שטראוס ("רוזן-קאוליר") הוא שליח האהבה שמגיש את "ורד הכסף" בשם האוהב לאהובתו, שבאופרה זו גם מתאהבת בשליח. ה"צלע" היא גם צלעו של אדם ממנה נבראה האשה, והיא, לעתים, גם "הצלע השלישית" במשולש רומנטי.

## 4 הערות על 5 ספרי שירה

[א] דרור אידר במאמרו ב'ספרים' (15.03.06) "להשיב לשירה הישראלית את השפה האחרת, היהודית" על ספר שיריה החדש של חוה פנחס-כהן *הגנן, הכלבתא והשרמוטה* (ריתמוס, 2006) קובע, כי זה זמן רב מתרחקת השירה העברית מעיסוק בשאלות הזהות הלאומית ומוותרת על כל דיאלוג עם תרבותה היהודית. לדבריו, אחת המשוררות הבודדות שמקיימת דיאלוג כזה היא המשוררת חוה פנחס כהן "המבקשת להשיב לספרות העברית החדשה את היכולת הטבעית לשוחח עם הטקסטים היהודיים העתיקים ולהכיל אותם בתוך מחזור הדם

העכשווי של הישראליות".

דברים אלה, שייתכן שהם נכונים לכלל שירתה של פנחס-כהן (שהיא גם עורכת כתב העת לתרבות יהודית 'דימוי') נכונים פחות מכל, לדעתי, לספר שיריה האחרון. דרור אידר מוצא שחלקו הראשון "הגנן", בעל כותרת המשנה "על הצורך האינסופי לתקוע מסמרים בקרסוליו של אלוהים", אופייני במיוחד לפואטיקה של פנחס-כהן הנזכרת למעלה, והוא תומך את דבריו, בין השאר, בכמה לשונות מסדר "זרעים" וממשניות "כלאיים" שהוא מוצא בין שורות שיריה. לדעתי, המקרה של אידר הוא דוגמה מאלפת למבקר ששיש לו תֶזה מוכנה מראש על יצירת המשורר (על סמך ספרים קודמים) והוא כופה אותה הר כגיגית על ספרו החדש, ועוד מוסיף לה כהנה וכהנה פרשנות מדרשית וקבלית על "הצבי והאיילה" (סמלים חוזרים ביצירת פנחס-כהן) המשולים לאלוהים ולכנסת ישראל בדומה למדרש הידוע על שיר השירים.

לטעמי, ספרה החדש של חוה פנחס-כהן הוא בראש וראשונה ספר ארוטי על התשוקה המינית ("האינסופית" יאמר לאקאן) של האשה ו"הגנן" (פרק שנכתב ביארנטון, אנגליה), מזכיר יותר מכל דווקא את הגנן של ד"ה לורנס ב*מאהבה של ליידי צ'טרלי*:

"נכנסתי אל הגן כמגורשת/ עמד והביט בי בעד זכוכית החממה ראה אותי/ כאילו כבר היה תוכי..." (עמ' 25).

הפרק החזק ביותר בספר, לטעמי, הוא "הכלבתא" שם מדומה הדוברת לכלבה מיוחמת המשתגעת מרוב כמיהה (עמ' 36):

ראית כלבה
משטחת הגוף על רצפת המרפסת
לקבל לטיפה על גחון
מבקשת ליטוף
מבקשת לשתות שטות
מבקשת שארית עצמות מסעודת השבת
ושוב -
הכלבה מבקשת ליטוף
מבקשת לשתות
השתטחה על גבה

השתגעה

כלום לא חבל לוותר על הפשט השירי הארוטי הזה למען דרוש פילוסופי מעורפל?

[ב] ספר הביכורים של סיוון בסקין *יצירה ווקאלית ליהודי דג ומקהלה* (אחוזת בית, 2006) וספרה השני של אנה הרמן *ספר הרפואות הפשוטות* (ריתמוס, 2006) יצאו מאותו בית מדרש שירי המתרכז היום סביב כתב העת 'הו!' בעריכת דורי מנור, שחרת על דגלו הפואטי את השבת תפארת המשקל והחרוז אל השירה הנכתבת כיום. אולם פרט לעובדה זו, המשותפת לשתיהן, אלה שני ספרים שונים לחלוטין, המסמנים, אולי, את גבולות הז'אנר. בשעה שספרה של אנה הרמן כאילו כורע תחת נטל העבר של הקונוונציה הקלאסית, ספרה של בסקין הוא מודרני ופורץ גבולות. אין ספק ששתי המשוררות

מפליאות לעשות בטכניקה השירית שאימצו להן. אולם אנה הרמן כבולה יתר על המידה, תמטית וצורנית, למופתי העבר, כמו מחזור ארבע עשרה הסונטות 'פצעי אוהב' בעקבות לאה גולדברג, או השירים 'שדה חיטה עם עורבים', 'גומעת האבסנט' בעקבות ון גוך, ונוספים, ולכן יש בשירתה משהו אדולסנטי ורומנטי.

בסקין, לעומתה, בזכות ראייה שירית רחבה ובוגרת יותר, וכשרון שירי מופלא, מצליחה

לחמוק מן המגבלות שהצורה השקולה והחרוזה עשויה להטיל עליה. פרקי הספר למשל - "רוקנרול", "בלוז", "קונצ'רטי", "שירי עם", "מוזיקה קאמרית", "קברט" - מרמזים על כך: היא הולכת נגד הכיוון שהמסורת הצורנית הזו מזוהה עמה. מה שמעיד על היותה משוררת מודעת, חכמה, מלאת המצאות ושנונה. לא מיותר לציין כי בסקין - ילידת ליטא 1976, בת ארצה של לאה גולדברג, היא אולי מי שקרובה לה ביותר ברוחה ובכשרונה. אחד החידושים המרעננים בספרה, שלא נמצא כמותו בספרי שירה מודרנית אחרים, הוא הפרק "שירי עם" (מחרוזת שירי עם "שיר בכפרים" מצויה גם אצל לאה גולדברג) והכולל גם את השיר על שמו קרוי הספר. אני רוצה להדגים את כשרונה באמצעות שני בתים בסגנון עממי מהשיר 'וריאציות':

יהודי, חיה את רגע
הבשר והתורה.
יהודי, לטף את אגו
האדם והפרה.

אל תניח את הספר,
רוץ איתו בפה ניחר
רוץ על עשב, רוץ על אפר
רוץ - כאילו אין מחר (עמ' 80).

אם נחזור רגע לדברינו על חוה פנחס-כהן, נאמר כי בסקין מביאה את הפן העממי-יהודי, שפנחס-כהן אינה מכירה, פן שגם הוא חלק מ"הטקסטים היהודיים". וכל זה רק על קצה המזלג ממשוררת מקורית ומסקרנת באמת. ועוד הערה: שתי דעות הובאו על ספרה של בסקין ב'ספרות וספרים' של מעריב (7.4.06). דעה נלהבת, בצדק לדעתי, של זיוה שמיר ודעה מסתייגת מאוד של שמעון בוזגלו. כל אחד זכאי כמובן לדעתו, אבל אמירתו של בוזגלו "העצה שהייתי נותן לכותבת, לעורך ולהוצאה: הכו!", ממש מקוממת. שהרי בוזגלו, שאינו משורר בולט במיוחד, כבר הוציא כמה קובצי שירה בלי "לחכות" ובלי "לדחות"; מזל שאיש לא התייעץ עמו, ולא מנע מאיתנו את הספר היפה הזה.

[ג] ספר שיריו של אריק א. *תר פרוע* הוא ראשון בפרויקט חדש של "כרמל/עמדה", פרויקט משותף להוצאת 'כרמל' ולכתב העת לספרות 'עמדה' שבעריכת רן יגיל ועמוס אדלהייט. אולי הדברים שעל דש הספר ייטיבו לתאר את מגמת כתב העת הזה (ואת הפרויקט החדש), הנוקט קו מיוחד בשדה הספרות העברית, שבשל

שונותו (אינו "רדיקלי" ואינו "שמרן") לא תמיד קל להגדרה. וכך נכתב שם:

"סדרת כרמל/עמדה לספרות עברית מבקשת להוציא לאור יצירה מקורית בעלת תנופה ויופי, יצירה שתכיל בצד הנסתר מהעין, האינטימי והאישי, את מורכבות הקיום הישראלי בצל חרדות, ציפיות ותקווה". הסדרה תכלול, בנוסף לכתב העת 'עמדה' ולספרי מקור בשירה, פרוזה ועיון, גם את הסדרה 'סופרי מופת עבריים', "החושפת בפני הקוראים יצירות של מיטב הסופרים, נשכחים בצד נידחים, אשר זה עשרות בשנים אינן בנמצא".

אפשר לומר, כי יש הרבה רצינות והרבה אחריות, בעיקר כלפי מסורת הספרות העברית, בקו שאימצו העורכים. אין כאן פרובוקציה, ואין כאן ניסיון להדהים את הבורגני (או הציוני), אלא, כנאמר למעלה, ביטוי "למורכבות הקיום הישראלי בצל חרדות". לכן, *תר פרוע* של אריק א., ממשוררי עמדה, שפרסם כבר שני קובצי שירה, לא ממש מתפרע. זו בעיקרה שירה עירונית, תל אביבית, "נגועה באהבה", כנאמר על גב העטיפה, ומפיצה אהבה:

אני השליח שיוצא לתור
אני שבידי קרני שמש
תופס את חדוות הזריחה
ומורח אותה על הכיכר -
כמו משחה - להפיג זה המכווץ, דחוס
אני שבידי מכסה את גופך
פניך, אני התר

פרוע, אני - (עמ' 18).

[ד] במיטב שיריה של אסתר אייזן, יש איזה יסוד מפתיע באמת. תוך כדי קריאה בספרה *עוד היה מבקש להמריא* (ספרי 'עתון 77', 2006), מצאתי עצמי נדרך משיר לשיר לגלות את הבלתי צפוי שבשיר הבא. מתאפיינים בכך שירי בית החולים שבספר, אבל לא רק הם. למשל, בשיר 'חניון בשמש' (של ביה"ח בילינסון): "...חוזרים מן המיון/ ונצלים במכונית./ לו הגענו באוטו גלידה/ העובר, מנגן, אצלנו ברחוב/ יכולנו ליהנות, גם ללקק/ מן הצהוב, אדמדם/ של פצעיך..." (עמ' 82). הצירוף של צבעי הגלידה והמחלה, עם

מעשה הלקיקה, הוא חזק ומפתיע. או בשיר 'קלפי בבית חולים': "בעיניים שארית חזון./ לא שום פתק לבן/ בעד הדם/ השפוך, הספוג..." (עמ' 84). החולים הקשים והקשישים אינם מטילים "פתק לבן" בבחירות. "הדם השפוך" אינו מתיר להם זאת. ובשיר החותם את הספר, 'באמצע כימיה', מי שמיתרי קולו נפגעו מצהיר אהבה, וזו גוברת על אימי האפוקליפסה: "....והוא/ בדיבור מקוטע (בגלל

מיתר קולו שנפגם) / מצהיר באוזני אהבה/ אז נדמית האפוקליפסה/.../ מועדת לשפת מדרכה..." (עמ' 86). כמה מפתיעה ומשכנעת הצהרת אהבה זו.

וכן בשירים רבים אחרים, כמו בשיר הנפלא 'בתחתית קינג-קרוס בלונדון'. קראו וחפשו את ההפתעות הללו. לא בכל שיר תמצאו אותן, אבל כאשר הן מופיעות, ההנאה גדולה.

## הצופית לבית ישראל

יצחק אוורבוך-אורפז, חתן פרס ישראל לספרות לשנת תשס"ה, יליד 1921, עוד מפתיע. ציפור (יונק הדבש, בעצם) המכונה "צופית./ פעם בשנה היא כאן..." נוחתת על אדן חלונו "... והיא עדיין שרה/ שיגעון". כפי שהוא כותב בשירו 'מצאה לה זמן', הפותח את מוסף פסח של 'ידיעות אחרונות' (12.4.06). הרעננות הזו, של מי שכבר עבר את גיל הגבורות, היא מסגולות עולמו הרוחני כפי שבאה לביטוי גם בראיון "טוב לי שם בארצות התפר", שהוא "ראיון בהתכתבות עם יצחק אוורבוך-אורפז" שפורסם בכתב העת 'מכאן' ו' (עורכים: זהבה כספי ויגאל שוורץ, אוניברסיטת בן גוריון, דצמבר 2005).

זה ראיון מקיף, המשתרע על פני 25 עמודים, שכתיבתו נמשכה זמן רב. מבחינות רבות אפשר לראות בו סיכום רעיוני, ספרותי וביוגרפי של מחברו. לא אוכל להתעכב על כולו, אלא רק על עיקרו, שהוא בעיני, כאמור, אותה סגולת רעננות ומקוריות של אורפז, כלומר סירובו העיקש של האיש ללכת בדרך סלולה שכבשוה אחרים, ונחישותו לפלס לו תמיד דרך עצמאית משלו בכל תחום כמעט.

כזהו הצירוף "הצליין החילוני" כשם המסה שפרסם לראשונה ב-1976 ושהפך ברבות הימים למושג בתולדות הספרות העברית החדשה המזוהה עם שמו. על כתיבתה הוא מספר כי תמיד היתה בו סימפתיה לאנרכיסטים, אנשים אשר "חיפוש. התנסות. תיקון" הם תוכן חייהם. גרעינה מצוי כבר במכתב "תודה והודאה" שכתב למורו לפילוסופיה משלום גרול ב-1962 אחרי תהפוכות ביחסיהם. לדבריו, אז הבין "כי לא התשובות עיקר, כי אם השאלות. לא המטרה, כי אם הדרך. לא הגאולה, כי אם הכיסופים. לא המקום עושה את הקדושה, כי אם ההליכה אליו, וכי גם בכפירתו יש תכלית". כזו היתה יצירתו החדשנית *נמלים*. על כתיבתה הוא מספר בין השאר: "בלילות הייתי עורך ב'על המשמר'. איך זה מתקשר לנמלים איני יודע, מלבד, אולי, שתיקוני המגיהה הזדחלו בין השורות כנמלים אדומות". (לשם גילוי נאות אומר, כי משם אנו מכירים ומשם נמשכת ידידותנו). הוא מספר בהמשך, כי רצה לפתוח את הנובלה במשפט אחד, כמו סיפור 'הגלגול' של קפקא, אך כל ההתחלות שניסה עלו בתוהו. לבסוף אמר לעצמו: "למה לא תתחיל מהסוף - גירושין! נושא המוכר לך היטב. וברגע שנכתבה הפתיחה, ידעתי שזהו. המפתח המוסיקלי הוגדר והוא כבר יוליך את הסיפור עד סופו/ אינסופו".

כזוהי יצירתו הידועה *מות ליסאנדה*. בדברו עליה הוא מגלה כי "כל הדמויות שלי, בלי יוצא מן הכלל, הן אנשים שהכרתי". לדבריו, דן מירון, שהיה הקורא הראשון שלה, אמר לו להפתעתו: "אני מניח שאתה יודע שאתה חושף את עצמך". על כך הוא מוסיף, כי אם לקח אדם מסוים ונטע אותו בסיפור, היה נותן בו גם איזה מום. משום שהוא נרתע מאנשים

צילום: מיכה בר-עם

תקניים מן הזן הנורמלי יותר מדי. לעומתם, בני אדם עם פגם, "הם אחי בני ביתי". המבקר הלל ברזל קרא לכך בשם "דפורמציה" והחיל אותה על כלל יצירתו.

עם *מות ליסאנדה*, לדבריו, "חצה את קו התפר" שבין הריאליה לפנטסיה, "רגל פה רגל שם" במעין הליכה צ'פלינית. הוא מסתייג מאיזמים, אך אם להסתייע באיזם כלשהו, אולי זהו מטא-ריאליזם, ואולי ריאליזם-מאגי, אבל כדרכו הוא מעדיף את המושג המקורי שלו: "תפריאליזם". חיים על קו התפר הוא אומר. יש בזה משהו יהודי, זה שומר אותך ער, שומר לך חלון מילוט לכל מקרה, ועדיין אופק לפניך. וככותרת הראיון: "טוב לי שם בארצות התפר". זהו ראיון דחוס מאוד. ועדיין לא הזכרנו את העמידה שלו מול "ההעדר" המציינת את יצירתו ("הייתי זקוק לספר תפילה משלי, אבל אלוהים מת לי בדרך"), את האקזיסטנציאליזם שלו, את "תחביר הרגעים", שבו כתובים הרומנים *מסע דניאל, העלם, הכלה הנצחית*, את ההשתוקקות לבנות (משפחה, עם, מולדת) ואת ההשתוקקות להרוס (משפחה, עם, מולדת), ואת המוטו המשולב שלהם: "להרוס כדי לבנות, להתרחק כדי להתקרב, להסתכן כדי לחיות". יצחק אוורבוך-אורפז הוא איש מורכב, שלא ניתן למצותו באמירה פשוטה.

לכן אציין רק עוד היבט אחד, שאני מרגיש אליו, משום מה, קרבה רבה דווקא בימים אלה. ספרו *רחוב הטומוז'נה* (בתרגום, רחוב המכס) מעין סיפורי ילדות אוטוביוגרפיים, המשרטטים, לדבריו, את המפה הרוחנית ההיא של חיים יהודיים על הגבול: "שנות השלושים בעיירה יהודית באירופה הנערכת ללכת אל מותה. לא אומר שהורינו כתבו צוואות, אבל מזוודות דמיוניות כבר נארזו בחלומות בלהה". יצחק אוורבוך אורפז, שהגיע לבדו כנער לארץ והשאיר מאחור את משפחתו, מספר כי נטע את רחוב הטומוז'נה ברחוב בן יהודה, שבו התגורר בעת הכתיבה. תחושתו היא שאנחנו פה שלוחה של הקיום היהודי. ומה שלא נעשה, אנחנו כרוכים בגורל הזה לחיים ולמוות. "תל אביב, עירנו ואהבתנו וחותם נפשנו, הומצאה על ידי פליטים ונבנתה כעיר פליטים. ואם איש, פליט כמוני, מרגיש בה נהדר, זה רק מפני שכל האחרים פליטים גם כן. בלילות אני שומע את המיית הים ומשק של אופני קרונות. ההיסטוריה היהודית עוברת כאן בחשאי, בחסות החושך והחלומות".

כמה טורדי מנוחה, בלשון המעטה, הם הדברים האלה.

## הבתולה ושלושת בועליה

אילו חי פושקין בימינו וכתב על הנביא המוסלמי כפי שכתב על המשיח הנוצרי בפואמה 'גבריאליאדה' (1821) אין ספק שפונדמנטליסטים איסלאמיים כבר היו מוציאים פאתווה על ראשו ומזעזעים את העולם מקצה אל קצה, כפי שעשו בעקבות הקריקטורות הדניות על מוחמד. האמת היא, כפי שמספר לנו אריה אהרוני בהקדמה לספרו *א.ס. פושקין - שלוש פואמות ואגדה אחת* (מרוסית: אריה אהרוני, ספריית פועלים 2006) שגם בימיו של פושקין לא יכלה פואמה זו להופיע בדפוס, אך היתה נפוצה במחתרת בהעתקי כתבי יד בקרב האינטליגנציה הצעירה שוחרת החופש. לדבריו, פושקין שאב בחיבורו זה את השראתו מהוגי הדעות הצרפתים של המאה השמונה עשרה, וולטר ופרניי, שנלחמו נמרצות בכנסייה, והלעיגו על עקרונותיה וקדושתה. אין ספק שפרסום התרגום בעת הזאת, מצביע על הקשר תרבותי מעניין: דווקא המאה העשרים ואחת הולכת ומתאפיינת כמאה של "התנגשות ציוויליזציות", או "מלחמת דתות" מחודשת, בעוד המאות הקודמות

(השמונה עשרה והתשע עשרה) מתבלטות כמאות של נאורות רציונלית, אשר הישגיהן (כמו חופש הדיבור) הולכים ומתכרסמים בידיה של תקינות פוליטית בת ימינו.
מעניין שגם האגדה 'הצאר ניקיטה וארבעים בנותיו', שחוברה כנראה בשנת 1825, לא הופיעה בדפוס בימי חייו של פושקין, אלא פורסמה לראשונה, פעם אחת ויחידה, בימי

השלטון הסובייטי בשנת 1949.
כך שלפנינו, כדברי המתרגם, "שלוש פואמות שובבות, ממזריות, ואגדה אחת בלתי צנועה, שמנשבת בהן רוח החירות השנואה כל כך על שליטים וממסדים".
'גבריליאדה', שהמוציא והמביא בה הוא המלאך גבריאל, היא פרודיה מבריקה ומשעשעת הכורכת את סיפור גן העדן, אדם, חוה, אלוהים, נחש ושטן, עם הסיפור האוונגלי על הולדת ישו. מריה, אמו של ישוע, היא "צעירה עבריה... חמדת שכייה", אשר בעלה הזקן, יוסף הנגר, לא כל כך מעוניין, וגם ממילא לא יכול, למלא את חובתו ולהפרותה כגבר. הנה טעימה על קצה המזלג משנינותו של פושקין ומתרגומו היפה של אהרוני:

ובעלה, זקן, עוטה שיבה,
אדם נכבד, נגר מאוד גרוע,
כאיש חרוץ בכפר היה ידוע
יומם וליל עשה הוא במלאכתו.
אם במשור, בצבת או במקצוע,
מעט מאוד שלח הוא מבטו
אל החמדה הנכנעה למרותו,
וזה הציץ, הרך והצנוע,
אשר כבוד אחר הועיד לו גורלו,
הנץ עוד לא הנץ על גבעולו.
הבעל במזלף בלה, רב קמט
עם בוקר לא יכול להשקותו.
כאב הוא חי עם זו עלמת החמד
פרנס אותה - זו כל דאגתו.

במצב דברים זה אלוהים עצמו חומד את העלמה ובעת שהיא נמה את שנתה הוא מעלה אותה בחלומה אל שמי מרום ומועידה לגורלה. אבל בעודה עומדת לפני כס האלוהים, הניצב בעדת המלאכים, שובה את לבה המלאך גבריאל. אמנם האל עצמו קוסם לה "אך גבריאל קסמו ממנו רב.../ כך לעתים אשתו של שר הפלך/ חושקת ביופיו של אידיוטנט".
אלוהים והמלאך מתחרים על אהבתה של מריה. "את שיחתם הכנסייה הסתירה /.../ אך מספרה מסורת הארמנים/ כי אל עליון הכביר עליו שבחו/ ויבחרו מיד כמלאכו..." כלומר, ממנה את גבריאל לשליחו על אדמות. ובלשונו של פושקין: "היה סרסור לחטא הוא".

במהלך הדברים מתערב הנחש המספר למריה את סיפור גן העדן; כיצד חשק אלוהים בחוה וכיצד הוא, הנחש, במעשה הפיתוי הצילה מידיו. הנחש המתגלגל עתה בשד, מפתה גם את מריה ומעורר את חשקה ("מתגנב מתחת מלבושיה/ ואצבעו תיגע, תשתעשע/ בבית סתרה... עולפו חושיה"). אל זירת ההתרחשות נוחת המלאך גבריאל הנאבק ממושכות בשד עד שהוא מצליח להכריעו במכה על אברו ("זה איבר גא, בו השטן חטא/ השד נפל ולרחמים עתר,/ אחר לשאול גישש דרכו ברעד"). אולם אף שהמלאך גבריאל ומריה מתאחדים עתה באהבתם, לא ברור בעצם מיהו, בסופו של דבר, אבי פרי בטנה, שכן המלאך הוא גם שלוחו של האל עצמו, המתגלם מאוחר יותר כיון שלוח על אדן חלונה. והיא מהרהרת בשלוש האפשרויות כולן:

חת, תרי ותלת! כיצד לא יתעצלו?
אפשר לומר נשאה קולה גבוה,
כי ביום אחד אותי כאן בעלו,
שטן, ארכי מלאך, וגם אלוה.

שלושה אבות, יש, אפוא, לכריסטוס. אבל סיומה של הפואמה הוא דווקא בשיר תפילה צנוע ליוסף 'המגן למקרינים', כלומר לבעלים המקורננים, הנושא את הכול באורך רוח מרגיע:

כאחרים יוסף רגע, הדמים הוא
הן כלפנים, בפני אשתו תמים הוא,
אהב את כריסטוס כאת בנו שלו,
על כן האל גמל לו כגמולו. ■

# ג'ניס רביבו

## המלצה אקולוגית לרגל יום האשה הבינלאומי

קָדִימָה בָּנוֹת! נַעֲבֹר לְרַעֲנָנָה.
שֶׁיִּדְאֲגוּ לָנוּ הָאַנְגְלוֹסַקְסִים
כְּמוֹ שֶׁרַק אַנְגְלוֹסַקְסִי יוֹדֵעַ לִדְאֹג.
יֵשׁ מַשֶּׁהוּ סִימְבּוֹלִי בְּיַחַס
אֶקוֹלוֹגִי כְּשֶׁצָּפוֹן אֲמֶרִיקָאִי
נִמְצָא בַּסְּבִיבָה. זְמַן אֵיכוּת.
יִשְׂרָאֵל אַחֶרֶת. אֵל דְּאָגָה –
רַעֲנָנָה אֵינֶנָּהּ אֲתַר לְאִסּוּף מְכָלֵי מִשְׁקֶה –
הִיא חֲזוֹן אַחֲרִית הַיָּמִים הָאַרְצִי בְּיוֹתֵר
הַמְמֻחָזֵר
אֶת קַנְקַנֵּךְ עִם כָּל מַה שֶׁיֵּשׁ בָּךְ
לְמַטְרַת שִׁמּוּשׁ חוֹזֵר
וְהוֹפֵךְ אֶת הַיּוֹצְרוֹת
לְיֵצֶר בְּיַד הַיּוֹצֵר. לַעֲצֹר?
לַמְּרוֹת שֶׁנּוּכַל לְהַמְשִׁיךְ –
עַל יוֹצֵר בִּידֵי הַיּוֹצֶרֶת
עַל חַיֵּי שֶׁיִּהְיוּ כְּמוֹ סֶרֶט
תְּעוּדָה עַל אִשָּׁה, חֶבְרָה וְטֶבַע –
חֲלוֹמוֹ שֶׁל אִישׁ רַעֲנָנָה.

"עולם לחיות בו - שירה אקולוגית, לרגל יום האשה הבינלאומי", בית הסופר, תל אביב, 7.03.2006

# פַּרְגוֹד

## אלמוג בהר

כל לילה פוגשת אותו מעבר הפרגוד. מתחילים שיחותיהם בשתיקה קצרה. ואז כמו אומרת דק לעצמה, יַדֵי הולכות ורזות לאחרונה, אצבעותי נעשות צרות, כמו נועדו רק לדפדף בין דפים. ובלי לחכות כי ידבר היא מכינה לה כוס של תה ובה גם תיון וגם עלים רבים, גודשת סוכר לבן בלי מידה, ומערבבת בנגינת נקישות עצובה. אחר שומעת את קולו, מוסר לה במידה של רצינות כי היא מִתְיַפֵּה מזמן לזמן. תמיד ידע כי גופה דומה לגוף מלאכים ועתה יודע זאת. קולו מסתיים בצקצוק נשיקה. והיא מנסה בו מילים, אומרת כי שמעה בבית הרבנית שבטבור העולם נמצא מפגש בין עולמות, עליונים ותחתונים, ראשונים ואחרונים, ועל כן החלה חושבת כי ביתם הקטן הוא טבורו של עולם, אולי עליו יש להקים בית מקדש החדש, כך להשקיט מעט מן המחלוקות, היא צוחקת, בית מקדש קטן ומלא אור במקום החושך הרב. והוא אולי צוחק, נשבעת כי הוא מחייך ופיו צוחק, וכל פניו שביל של חלב בין כוכבים, מרמז לה על התכוונותו להשקיט את לבה המתהפך, לשאת עמו מעט מתהומות בִּטְנָה.

והיא יום יום כעולה על הרים, פתע מתנשמת ומתנשפת כמחשבת להתפקע, מַזְהֶרֶת את עצמה, לוחשת לא בכוח, לא ברעש, לא בניסים גדולים, לא בהתהפכות סדרי בראשית, אלא דממה דקה תביא האלוהים להשקיט הלבבות ולשים בהם לוחות חדשים של ברית. אבל הזמן הלילי נוזל כמו הטעם משקיות התה המושרות בכוסות ונמשכות מהן, ויש שהיא רואה את רגליו פונות הרחק ממנה וקוראת אחריו, אנה אתה הולך, אנה אתה מתרחק, והוא מתבונן אחריו ופניו נספגים בחשכה. ואז יש כל הלילה עד הזריחה למחשבות, לפעמים היא קוראת תהילים, אלי אלי, למה עזבתני, למה שבקתני, ולעתים היא מקיאה מעט מארוחות יומה שלא הספיקו למלא כרסה, אומרת מאין יבוא הכסף לקנות בו ארוחות חדשות במקום אלו ההולכות. וכך עד הבוקר, התהילים לא עוצרים את הזמן, וריח הקיבה המתהפכת עושה את הזמן גס וחסר מנוחה או רחמים.

ובנפשה היא מדמדמת, אומרת בלילה הבא שוב יבוא, שוב יחייך, שוב יצחק, יאמר כמה יפית, ואז ילך אל מושבו. אינה בטוחה היכן מושבו, אם בשמים הוא, אם בין נהרות פישון וגיחון וחדקל ופרת. אבל היא לא עוצרת את לבה מן המחשבות, הנה בַיום הרוח קל והשמש טובה וחמשת בניה מתעוררים מעצמם ויודעים להכין להם תה של בוקר וכריכים לשעות היום. ואינה נזקקת לסייע אף לקטן שבהם, יושבת כמו גבירה, ריח זיעת הלילה כבר נרחץ מבשרה. וכשהם הולכים אינה מתפללת, היא מתיישבת ורוקעת ברגליה כדרך המשוגעים. אומרת למוטט עמודי אֶרֶץ, אבל הם איתנים ואינם כבגד הבלה הנזקק לתפירתה, ואינם כעשן הנמלח מן המדורות על הגבעות. והיא נואשת מישיבת הגוף ומקימה עצמה בלי רחם, אומרת השינה ללילה והעדר השינה ללילה, היום מבטיח ערנות.

מעמידה סיר של מים על האש, שואלת בדעתה מה תניח בו, איך תבשל את חייה. ודלי של מים שמה במרכז החדר, שופכת לתוכו מרקחות סבון. היום תרחץ את כל פינות הבית, ותכין אורז בכמה צבעים. היא לא תינשא שוב, למרות דברי אחותה, למרות מה שאומרת אשת הרב, טוב לילדים כי יגדל אותם אב לתורה ועמל ומעשים טובים. כשיבואו הילדים תאכיל אותם, תוסיף מעט שעועית מעל האורז, ותצא לרחוץ את רצפות הבתים בשכונת הבתים הרחבים, לפרנס את זמנה. אינה מטפטפת על גופה מיני בושם, אינה מחדשת את חולצותיה, אינה יודעת אם לכסות את שערה או לגלות, נוהגת פעם כך ופעם כך, אולי הערב תבקש מן הרבנית לפסוק, בינתיים מחליפה בין הרגליה. מציצה במקררי הבתים בהם היא מנקה, מחשבת את שחסר לה אבל אינה מעזה לקחת, למרות שפעמים רבות מתעורר הרצון, אומרת רחמנות על הילדים, אך מפחדת מה יאמר לה בלילה, אולי שוב לא תהא דומה בעיניו לַמלאכים.

אשת הרב אומרת, טוב לִילדים שיהיה להם אב, והיא עדיין צעירה וחזקה, וברוך השם יש מעט יופי בבשרה, אבל כל יום הוא מתמעט, לכן טוב יום קודם לשדך אותה לאחד האלמנים. היא מכירה כמה אלמנים מבתים צרים שירצו בה, אבל אולי, שמעה על אלמן אחד מבית רחב, אמנם זקן הוא ממנה בעשרים שנה ועירי, אבל אינו קמצן ואינו דחוק בכספו, וירצה אולי לשאת אותה, אולי כבר רחצה באחד הימים את רצפת ביתו, תמשיך לרחוץ ותישן במיטתו. דיברה עמה דברי כיבושין, הרי לא טוב כך לילדים, וגם היא אינה נעשית צעירה מיום ליום, רק מצטערת, ומה יאמרו בני משפחה ושכנים, בכל זאת אשה זקוקה לגבר. ועל כן התחילה חושבת, אולי בכל זאת תינשא לו, תחליף לה בית קטן בגדול, ותבשל גם בעבורו, תכבס בגדיו בלי תשלום ותרחץ הרצפה, ואוכל לילדיה לא יחסר.

אחרי שחשבה ארוכות בעת שטיפת כלים של בוקר אחד, הודיעה את הילדים על דבר המעבר, והתחילה מתקינה את חפציהם בחבילות. את הטקס חשבו לעשות בבית הכנסת שלו בשכונת הבתים הרחבים, אמר שיזמין מחבריו, ותזמין היא מעט מן הקרובים

לה. לפני המעבר שוב נשארה ערה בלילה. שוב דיבורים מעבר לפרגוד. ושמעה בקולו איזה עצב, ותהתה ותמהה, הרי היה מעודד אותה באותו עניין חודשים רבים, מבקש כי תאמר הן לאחת מהצעות הנישואין, ומה העצב עכשיו כשהיא דואגת כך לילדיו ועושה כבקשתו. החלה אוספת רמזים מתנועותיו ודיבוריו, אולי ביקש שתתחתן עם מי מבני משפחתו, אולי עם אחיו הצעיר, מצוות ייבום של בחירה. אחר חשבה אולי מצטער כי לא ילכו ילדיו אצל אותו מניין, לא יוסיפו אותו קדיש לשביעות רצון האל. אספה כל הרמזים ונזכרה, שוב לא תגור בטבורו של עולם, שוב לא יהיו נפגשים העולמות, תמכור את ביתה העלוב והנעלב בשכונת הבתים הצרים, אבל דווקא בו, במקום אין חפץ, שאין איש מבקש להישאר בו, שם נקודה להיפגש. וגילתה בתווי פניו בין כוכבים כיצד יוציא בעלה החדש ילד ילד מן הבית, יגדלו אצל זרים וילמדו אצל זרים, ואז יתבע בעלות על גופה בבקשו ילד משל עצמו, וגופה יצטמצם בין עבודות הבית.

יצאה מביתה להתחתן, והזילה דמעות רבות על הבגדים החדשים לגופם של הילדים ולגופה, כבר שכחה הצורך לחדש בגדים. עמדה מול הרב הזר לה ומול חתנה הישיש, אמרה כן כשנשאלה לדעתה, וכשלא נשאלה שתקה. שמחו אורחי בית הכנסת באמת, מיעוט של מכרים ורוב של נוכרים, וכשענדה טבעת חדשה על אצבעה ראתה את ילדיה גוזלים אבודים במקום החדש להם, מחפשים קן. נכנסה בבית החדש ובמיטה החדשה, החרישה כשהחרישה והרעישה כשהרעישה, ונתנה לַירחים לחלוף. לא השמיעה קול כשביקש ממנה להוציא את הגדול לפנימיה, וכך אחריו, עד אחרון הילדים. ובבטנה עשתה קן לַוולד חדש, היתה סופרת חודשים ללידתו, והתפנקה מעט ממלאכת הניקיון והתבשילים כשהתקרב זמנו. כשהגיח שוב בכתה, הניחה מעט ימים ואז התעקשה ללכת אל ביתה הישן, מספרת כי שכחה שם איזו משחה שהיתה מושחת על בטנה אחרי הלידות ומקלה על כאביה.

חזרה אל הבית ומצאה אותו פרוץ, הדלת ללא מנעול והקירות מלאים קווים של רטיבות כמו קורי עכביש, ואין יודע אם דייריו החדשים גרים בבית או אינם גרים. פנתה אל המטבח, מצאה כי הגז והחשמל עדיין מחוברים, ושפתה לה מים לתה. יצאה אל המרפסת הקטנה, לקחה את כל העלים הירוקים והשליכה עם המים לרתות. מצאה מעט סוכר שהחביאה מאחורי הארון, ושפכה את כולו אל תוך המים המבעבעים. התיישבה, שתי כפות ידיה מוצאות חום בדפנות הכוס, וחיכתה שיחשיך. ואז החלה לוחשת לעצמה, עזבתי טבור עולם כדי לחיות בפינתו, רק כי הטבור דחוק ואילו השוליים מרווחים, אבל שם אין עם מי לשוחח בלילות, חודשים ארוכים בלי דיבור של אמת, בלי מילים מתחלפות המניחות את הלב להירגע, וכאן עולמות נפגשים, קדומים ומאוחרים, ושיחה יכולה להתנהל. ושוחחה. סיפרה את כל קורות אותה בתשעה חודשים, איך איבדה חמישה ילדים, כמה עבדה וכמה בישלה וכמה רחצה. הרבה מחשבות כלאה בראשה כל כך הרבה זמנים שעכשיו דיברה בלי הפסקה. דיברה ולא הקשיבה. ולאט לאט החלה מתרגלת שוב לביתה, שוב אותם קירות, גם אצלה היו קורי עכביש של רטיבות, שוב אותן מרצפות עקומות, אותו קור בלילה. והתה חזק ומתוק כמו שתה צריך להיות. והתחילה אומרת לעצמה, מחר אשתול צמחי תבלין חדשים במרפסת, מחר אנקה כאן את הרצפה, מחר אקנה מעט ירקות לשים, אולי אכין מרק או אורז בכמה צבעים. ונשארה לישון שם ובביתה היו משתגעים בעל חדש ותינוק חדש, מחפשים אחר המינקת ולא מוצאים, עד שהוציא הבעל שדיו ונתן פיטמתו בפי התינוק לינוק, וזה נרגע והשתתק.

התעוררה בבוקר בביתה, שמחה על שיחת הלילה, ואמרה לאסוף אליה את הילדים שהתפזרו. ילד אחד שלחה מכתב, ילד שני הודיעה בעזרת ילד ראשון, ילד שלישי קרוב משפחה רחוק עזר, ילד רביעי כבר שמע מעצמו, וילד חמישי נמצא כי היה בא לישון בבית הרבה לילות, ובא ומצא אותה ונכנס אל מיטתה. נאנקו כולם יחד ברוב שמחה, ושאלו את אמם על אחיהם הקטן, אם לא יצטרף עליהם. ובינתיים הולכים לישון ומתעוררים, הם מבקרים בבית הספר והיא מנקה כל הבתים הרחבים שאינם בית בעלה החדש, ובלילות משמיעה לבעלה הישן.

אחרי חצי שנה, כשכבר כאבו פטמות הבעל החדש ופי תינוקה, הלכה בבוקר לבקרם, מצאה אותם בחדר הכניסה שני ילדים אובדים, שתקה מול כעסו של זה ופנתה לרכך כעסו של זה במגעה. נשארה עמם כל היום, ניקתה הבית והכינה מזונות, וכשהחל להחשיך פנתה לקחת תינוקה עמה לביתה, וזרקה לחלל הבית כי יכול גם הוא להצטרף עליהם. וכל כך בודד היה ואבוד שהצטרף. הצטופפו בבית הישן, בעל ואשה ותינוק במיטה אחת, חמישה בנים במיטה שנייה.

בערבו של היום, כשכולם מלבדה נרדמו, חזרה להציץ מעבר הפרגוד. סיפרה לבעלה, שנדמה לה יושב על כיסא דיינים, על ראשית ימי נישואיהם, כשלא ידעה דרך גבר בעלמה, ולא ידע דרך נשר בשמים, והיו מתחבטים ימים ארוכים זה בזה, וירחים שלמים אחרי שנישאו עדיין היו מרבים ניסיונות לא מוצלחים. עד שלקחה גבר זר באחד הבתים ללמוד ממנו מלאכת הנישואין, וחזרה אל בעלה יודעת ומבינה. בנה הבכור אינו שלו, ובן הזקונים אינו שלו, וביניהם ארבעה בנים שלו, והיא מבקשת סליחתו והשגחתו. ראתה כי הוא כופף ראשו וציפתה את גזר דינו, והוא הוסיף לשתוק, אמרה איני רוצה לנסות בך מילים לא ישרות, מעוקמות ומעוקלות, רוצה כי תאשר את מילותי הישרות. הביט בה כאילו מן האדמה באות עיניו ולא מן השמים, ושמעה אותו לוחש לה מתון מתון כי ידע עוד בחייו וסלח עוד לפני שאירע. הכינה כוס של תה ונשארה ערה כל הלילה, בלי התהילים, רק הביטה בשמים. כשהתעורר זה בעלה החדש מתוך שנתו לחפש אחריה, הכין לעצמו כוס של תה לשבת עמה בחוץ. ■

מאי, אוקטובר 2005, ירושלים

# ציפורים

## יאלי השש

אף פעם לא העדפתי ציפור אחת ביד. תמיד קסמו לי שתיים על העץ, רחוקות, לא מטילות עלי את כובד המשקל של העיניים העגולות הקטנטנות שבוהות לצדדים, ריח הלשלשת הנדבקת לנוצות.
מותק את באה? סימה צעקה אלי מלמטה. הנחתי את הרהורי, ואת החלה הלבנה הטרייה שהרגיעה אצלי את החרדה וירדתי במדרגות. יום שישי בצהריים.

בכיכר כבר עמדו הנשים עם כף היד המוכרת, משוחחות זו עם זו, מנופפות בחיוך לנהגים אוהדים, מתעלמות לרוב מרטינות זעם קולניות, זוכרות ימים אחרים, פוליטיים יותר, כשעצם העמידה שלהן בכיכר, עם הבגדים השחורים והיד המבקשת לעצור את הכיבוש עוררה גלי זעם אדירים, ונתנה נוכחות לאותה שעת צהריים של נשים בשחור.

פעם בחצי שנה בערך אני מצטרפת אליהן, בדרך כלל כשבא לי לפגוש נשים, ולא יוצא לי בשום זמן אחר. אני מאחרת בכוונה, שואלת את עצמי בלב איך לא כואב להן הגב לעמוד ככה שישים דקות, ותמהה תמיד איך בדיוק ב-14:00 נאספים השלטים וכולן נעלמות. מנסה להיות זריזה מספיק כדי לקלוט את החבורה הקטנה שממשיכה לקפה, ונשרכת אחריה, מאמצת חיוך טבעי, כאילו בכלל התכוונתי להמשיך למקום אחר.

הפעם הגענו, סימה ואני, כדי להזמין את הנשים להפגנה אחרת: העירייה עמדה לסגור את מתנ"ס הדר ולהפוך אותו לבניין משרדים. סימה התגייסה למאבק, ואני הסכמתי לתת שעתיים ביום שישי לגיוס אנשים להפגנה. יותר מזה לא הצלחתי לפנות. קיוויתי לפגוש שם את ריקי מהמקלט, ויותר מכך קיוויתי שהיא תלבש גופייה. משהו בדמות שלה, רוכנת מעל שלטים וכתפיים שזופות, מזיעות בשמש, הקיץ העיר אצלי רצון להכיר אותה יותר.

כשהגענו לכיכר מצאנו את דיטה הגבוהה ואת ריקי פורקות עוד ידיים שחורות מהאוטו. תמיד אחרי פיגוע באות יותר נשים להפגנה. סימה ישר התנדבה לעזור. אני עמדתי מנומנמת בשמש הצהריים החיפאית, מתגעגעת לחלה שהשארתי לבד בבית. ריקי הביטה בי במבט בוחן, ואני מיד נכנסתי לכוננות של - היא מתחילה איתי או מצפה ממני לעזרה מיוחדת שאני לא יודעת עליה? - ניגשתי להזמין אותה להפגנה שלנו. ריקי אמרה שאיתי היא מוכנה ללכת לכל מקום, ואם אני הולכת גם היא הולכת. היא דיברה קרוב אלי, והרוח הקיצית העיפה אלי את ריח זיעתה. איזה יפות הציפורים על העץ? אמרתי לריקי - אבל היא כבר קידמה את פניהן של עליזה ושל אתי שהגיעו עם חדשות אחרונות מהישיבה של חד"ש. אחר כך, מעט רחוקה ממני, עמדה רכונה על השלטים, ושוב התגעגעתי אליה.

המהפכה אמורה להיראות קצת יותר דינמית, חשבתי לעצמי והתחלתי לעבור בין הנשים ולהזמין אותן לשבת בשעה 15:30 - אבל תדייקו, אתן יודעות איך זה, אם הצלם יגיע ולא יראה אף אחד, הוא ילך, ולא יהיה לנו שום סיקור.

שמש של אוגוסט קפחה על קבוצת הנשים, אבל סימה ואני כבר המשכנו לתחנה הבאה - בתי הקפה של מסדה והלל. אחרי כמה הי, ואהלן, וכמה הזמנות - וכולה זה שני בתים מפה, אתם חייבים לבוא, רק לכמה דקות - עזבתי את זירת המאמץ החברתי והלכתי לשלפשטונדה כשברקע אילהאם אל מדפעי, בדיסק היחיד שלו שאני מכירה, מבטיח לה שאם יחזור הוא יקטוף את הירח בשבילה.

נרדמתי תוך דקה. חלמתי שאילהאם אל מדפעי ואני עושים קניות בשוק הבדים בבגדאד. הסוחר רוצה 100 דולר על בד הקטיפה האדום, ואני מסתכלת על אילהאם ומנסה להבין אם ביקשו ממני הרבה מדי או שזה מחיר טוב, אבל הוא רק מחייך, והכרס שלו עולה למעלה ויורדת למטה עם כל נשיפה. שו ראייק אילהאם? אני שואלת במבטא שנשמע לי מאוד אותנטי, והוא מזמזם "מה ליש שורול פי סוק, מרית אשופק". אני מחייכת ומעפעפת כמתבקש מהחיזור, אבל עדיין מחכה לתשובה, ואז פתאום אני מסתובבת ואומרת לסוחר הבדים - ע'אלי כתיר, מיאת דולאר. אעתיק עשרה דולאראת.

הסוחר, נפגע עד עמקי נשמתו, מעביר קובלנה לאילהאם, עשרה דולאראת? הוא כמעט בוכה מעלבון. ההתלבטות של מה הכי נכון עכשיו לעשות קורעת אותי, ובדיוק אז איכשהו מתחילה ההופעה של אילהאם, ואני מוצאת את עצמי בשמלה מקטיפה אדומה, יושבת ליד המורה למולדת שלי מכיתה ד' ושרה בציבור יחד איתה את פוג אלנאחל פוג, יא בא פוג אלנחל פוג. אילהאם מזמין אותי לעלות ללוות אותו בעוד, ולשמחתי התזמורת כל כך גדולה ורועשת, עד שלא מרגישים בכלל שאני לא בדיוק יודעת איזה שיר מנגנים עכשיו. ואז אילהאם מזמין אותי לסולו עוד, והקהל מוחא כפיים בהתרגשות - שנים לא ראו פה יהודי, ובטח לא יהודייה, שמלווים זמר באולם הזה. אילהאם פורש את ידו ואני עולה, מתיישבת על הכיסא לידו, חושבת לעצמי שאם לכולם זה נראה הגיוני, אז אולי אני אמורה לדעת מה לעשות,

אבל השניות עוברות, ושום דבר לא עולה לי לראש. הקהל משתתק ואילהאם מחכה שאפתח את השיר ואני מסתכלת עליו במצוקה. אלעספור באידי, הוא לוחש לי - הציפור בידי - זה כנראה שם השיר, אבל אני לא מכירה אותו, אני מתחילה להתנשף בכבדות, הרוכסן בשמלה לוחץ פתאום נורא, הקהל מתחיל לרחוש ולגעוש ונדמה לי שיש שם מישהו שממש רוצה לקום ולהרביץ לי. אני מביטה בפחד על אילהאם, אבל הוא, במקום לכעוס מגיש לי צלחת עם שקשוקה וחלה טרייה. קמתי רעבה לקול צלצול הטלפון, אמא על הקו.

שבת שלום בנצ'י, מה שלומך, הכנת משהו לאכול?

אמא, מה את אומרת? עדיף ציפור אחת ביד או שתיים על העץ?

מה? שואלת אמא, קרה משהו, את חולה?

לא, לא הכל בסדר. סתם, אני מכינה איזה עבודה לאוניברסיטה.■

## להעמיד דברים על דיוקם

בביקורתה על ספרה של שרה שילה *שום גמדים לא יבואו*, כותבת יהודית אוריין כי "המחברת עשתה קודם כל בחירה סגנונית מצוינת שאין לה תקדים, וכפי שנראה לי, היא מהווה מגמה חדשה כובשת דרך בלשון הספרות". אבקש להעמיד דברים על דיוקם. בגיליון 308 של 'עיתון 77' (אוגוסט 2003) התפרסם סיפור קצר מפרי עטי בשם 'להסתחרר בראי השלולית' או 'תיתי מהבּוּלה'. הסיפור, רובו ככולו, כתוב מתוך תודעתה של תיתי, ילדה-אשה פגועה שכלית מוכה וחבולה, המתגוררת בעיירת פיתוח. מטבע הדברים, הסיפור כתוב כולו בשפתה הלא תקנית, בשפת 'פריפריה', כלשונה של אוריין, של תיתי. הנה כמה דוגמאות: "...כל הזמן הם לוחשים בת-כמה-תיתי, בת-כמה-המהבולה. זה מה שמעניין אותם עלי"; "מכל העולם רק אני יודעת שהיא כזאתי יפה-יפה, שהיא עושה לי חיוך"; ..."פשוט שכבה על המיטה והיתה יושנת"; "ויום אחד שהיה בהפסקת-אוכל בין כל הפחי-צבע והסיד, הוא הוציא חצי לחם לבן עם שקשוקה בפנים ועם עריסה... ועשה לי עם הראש להתקרב", ועוד ועוד. ■

*עדנה שמש*

**כיתת שירה לכותבי עברית ולכותבי ערבית**
**מלגות חינם לנבחרים מבין המועמדים**

**מתכונת הלימודים:** שישה חודשים של עבודה אישית שוטפת הכוללת מפגשים יחידניים עם המנחים, וסדרת סדנאות קבוצתיות בשישה סופי שבוע מלאים (כולל לינה)

**תחומי הלימוד:** תרגול וכתיבה יוצרת, יסודות הפואטיקה, משוב ועריכה, תרגום שירה, קריאת שירה על הבמה ועוד

**פרסומי היצירות:** בסיומו של כל מחזור יוצא לאור גיליון מיוחד, המוקדש לשירים ותרגומים מפרי עטם של בוגריו

**הכתובת:** הליקון, כיתת השירה העברית־ערבית, ת.ד 6056, ת"א 61060

**ליוצרים בכל אחת מן השפות:** ידיעת השפה השנייה אינה נדרשת

**בירורים ושאלות בעברית:** 03-5600122, **בערבית:** 04-8222702

**הגשת מועמדות**
**עד ה 31/07/06**
**כיתות השירה**
**מיועדות למי שטרם פרסמו ספרי שירה, או שפרסמו לא יותר מספר אחד. יש לשלוח שישה שירים מודפסים, קורות חיים, מעטפה מבוילת לשולח, המחאה ע"ס 100 ש"ח לפקודת "הליקון" כדמי טיפול שלא יוחזרו**

הליקון,
עמותה לקידום השירה בישראל
בחסות קרן ברכה
ומדור הספרות, מינהל התרבות
משרד החינוך והתרבות

# תיאטרון

## כרמית מירון

### קצרצרים – מבט ממעוף ציפור

**"עניין של סגנון" בתיאטרון גשר; מאת נואל קוארד; תרגום: דורי פרנס; בימוי: לנה קריינדלין; עיצוב במה ומולטימדיה: מיכאל קרמנקו; תלבושות: דורין פרנקפורט; מוסיקה: אבי בנימין**

נואל קוארד, שנולד באנגליה (1899-1973), אך זכה להצלחה גדולה באמריקה - זעזע בראשית שנות השלושים את הקהל האנגלי המכופתר, בקומדיה הנועזת שלו, "עניין של סגנון". מחזה זה מספר על רומן תלת-מיני, דבר שבראשית המאה העשרים לא נהגו לדבר עליו בפומבי.
אולם במאה העשרים ואחת, מערכת יחסים בין שני גברים ואשה, אחד צייר והשני מחזאי, המוצאים את השראתם בדמות האשה, כבר אינה יכולה לרגש את הקהל. אפילו משחקם המשכנע של השלישייה הראשית - אפרת בן-צור, ישראל דמידוב ויחזקאל לזרוב - אינו משכיל לכפר על דלות החומר. גם לא כל כך ברור הקשר אל "הגשר"...

**"ריגוש" בתיאטרון בית-ליסין; מאת הלל מיטלפונקט ובבימויו; תפאורה: אורנה סמורגונסקי, דרור הרנזון; תלבושות: אורנה סמורגונסקי; מוסיקה: אורי וידיסלבסקי**

דפנה רכטר קיבלה את פרס התיאטרון לשנת 2006 על תפקידה הראשי בהצגה "ריגוש". לעניות דעתי, היא החלה את דרכה במחזה זה ב"דו-הגבוה" בסולם הרגשות הסוער, כבר מן ההתחלה (כאן יש לבקר את הדרכת הבמאי). צעד זה מנע ממנה להתקדם ולהתפתח באורח אורגני עד לשיא הדרמטי והסוער של העלילה, במלוא כוחה ויכולת כשרונה. אך אין כמובן להמעיט בערך ובכמות האנרגיה שדפנה רכטר מעניקה למיקה, אמנית וידיאו-ארט הסובלת מאינסומניה (נדודי שינה).
פגישה דרמטית בינה לבין סופי, חולת נַרקוֹלֶפסיה (התקפי שינה בלתי מבוקרים), פותחת אצל מיקה את זרמי המעיין היצירתי, שיבש לאחרונה, וגם מאפשרת לה לשוב לשינה רגועה ולבעל האהוב. משתתפים עוד: יורם חטב, נעמי פרומוביץ הנפלאה כסוֹפִי, אורנה כץ, ברוך דרור כד"ר בן-עמי הפסיכולוג, ושי אגוזי הברוטלי, כחברה של סופי. המחזה, שאינו מתעלה להישגים דרמטיים "ריגושיים", ניצל בזכות המשחק המעולה.

**"קרוב לבית" בתיאטרון הקאמרי; מאת דפנה רובינשטיין ובבימויה; כוריאוגרפיה: מירה רובינשטיין; תפאורה ותלבושות: אראל דר; מוסיקה: עידו מוסרי**

"איך עומדים בטקס זיכרון? זקופים או כפופים, מתוחים כאוהל או ברישול של אבל, בראש מושפל כאשמים או בראש מורם בהפגנה נגד המוות, בעיניים פעורות וקפואות כעיני המתים או בעיניים עצומות, לראות כוכבים בפנים? ומה השעה הטובה לזכור? בצהרי היום, כשהצל חבוי מתחת לרגלינו, או בין הערביים, כשהצל מתארך כגעגועים שאין להם ראשית ולא תכלית, כמו אלוהים?"

יהודה עמיחי, מתוך *פתוח סגור פתוח*, הוצאת שוקן

דפנה רובינשטיין, המחזאית-במאית של "קרוב לבית", כתבה את המחזה כאשר למדה בימוי בלונדון, וזכתה להצלחה גדולה. בתוכנייה היא כותבת: "חלק מהסיבות לכתיבת המחזה טמונות במפגש שלי עם תרבות זרה, כזו שהדגישה את זהותי הישראלית. הצורך לכתוב ולספר על ארצי נבע מהבורות והאיבה כלפי מדיניותה של ישראל. בצורה יוצאת דופן, שאינה מאפיינת את דמותי, הרגשתי עצמי שגרירה ונחלצתי להגן על המדינה".
הדרך שבה בחרה הסטודנטית הצעירה לעשות זאת אולי עונה על חֶסֶר בידיעות עיתונאיות של הקהל האנגלי, אולם לגבי הקהל הישראלי הוא לוקה בחוסר עומק ובפלקטיות של אמירות מוכרות עד לעייפה. העלילה נוגעת בשני מוקדים דרמטיים המלווים את מדינת ישראל מאז ראשית צעדיה: השכול, והמוות הנגרם בטעות על ידי כוחותינו.
הנגיעה של רובינשטיין בשתי הנקודות הכואבות הללו שטחית ופשטנית עד כאב. מה גם שהיא מלווה בקטעי מחול מוזרים ומיותרים לחלוטין. כמו במקרים קודמים, גם מחזה זה ניצל בזכות המשחק המצוין: שירי גולן ושמואל וילוז'ני, הורי החייל ההרוג, ושיר אידלסון הצעירה, חברתו של הבן. משתתפים עוד: לביא זיטנר ועידו מוסרי. מחזה קשה לעיכול.

עידו מוסרי, שמואל וילוז'ני, "קרוב לבית"

**"שמנה" בתיאטרון הקאמרי; מאת ניל לאביוט; תרגום: אסף ציפור; תפאורה ותלבושות: לילי בן נחשון; מוסיקה: רן בגנו**

ובסיום רשימת "הקצרצרים" ברצוני לציין הצגה קטנה, קומפקטית ומרגשת, שאני ממליצה עליה בכל לב. זה מחזה המנסה להתמודד באי-היכולת שלנו לקבל את השונה, את האחר ואת החריג. מה גם שנושא ההצגה - אשה צעירה, יפה, חכמה, אך גדולת ממדים, שאהובה דוחה אותה, הוא רלוונטי בימינו, כאשר "מיתוס היופי" המודרני הורס כל חלקה טובה בחיינו ובחיי ילדינו.
הֵלֶן, בביצוע מרגש ואינטלגנטי של עירית קפלן, היא ספרנית הפוגשת במסעדה את טום (בביצוע אמין של מיכה סלקטור), פקיד בחברת מחשבים. האהבה המתפתחת ביניהם אינה יכולה להתמודד (מצד טום) עם הלעג ועם הציניות של חבריו לעבודה, והם נאלצים להיפרד.
רביעיית השחקנים הצעירה והבימוי של משה נאור הצילו את ההצגה מסכנת סנטימנטליות או עודף רומנטיות. ראויים במיוחד לציון יפתח קליין, בתפקיד החבר הציני של טום, ותמר קינן, כחברתו לשעבר של טום. אך על כולם שולטת ה"שמנה" המקסימה עירית קפלן, במשחק אמין, מרגש ומשכנע. כדאי לראות. ■

# עיתון 77

## זה קורה למי שקורא

## חתמו עכשיו על מנוי שנתי ל עיתון 77

**שירה וסיפורת מקוריות ומתורגמות...**
**ביקורת ספרות, תרבות וחברה... מסות... מאמרים...**
**טורים אישיים –**

**זה הזמן לחתום עליו ולדעת בדיוק**
**על מה אתם חותמים**

המתנה היפה ביותר

לכבוד
עיתון 77
ת.ד. 16452 ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 2006

שם _____ כתובת _____ טלפון _____

מצורפת המחאה על-סך 250 ש"ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק _____ מס' סניף _____ המחאה מס'

חתימה _____ תאריך _____