נגה אלבלך

"יפאני גבוה ורזה עם בלורית שיער מתולתל (איפה מצאו יפאני כזה?)"

המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף אל־דרור

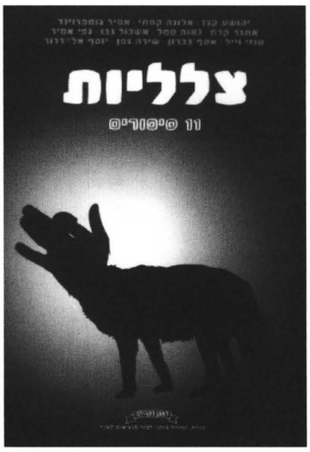
"יש לי ניסיון, ואני אומר, בלי צחוק, שזו מחלת־ים על היבשה. מהות המחלה הוא זה ששכחת את שמותיהם האמיתיים של הדברים ועכשיו אתה משליך עליהם בחיפזון שמות מכל הבא לפה. העיקר מהר, מהר! אבל עוד לא הספקת לברוח מהם ושוב שכחת את שמותיהם. הצפצפה שבשדות, שקראת לה 'מגדל בבל' כי לא ידעת, או לא רצית לדעת שהיא צפצפה, מתנדנדת ונעה שוב חסרת שם ואתה נאלץ לקרוא לה 'נוח, כשהיה שיכור'."

פרנץ קפקא, מתוך הסיפור 'שיחה עם המתפלל', ***רופא כפרי***, עם עובד, 2000, עמודים 320-321. מגרמנית: אילנה המרמן.

רשימה זו, על המילה הריקה אצל יהושע קנז ויוסף אל־דרור, נכתבה עוד בשנת 2005 אולם לא פורסמה. היא נכתבה בעקבות הוצאתו לאור של קובץ הסיפורים ***צלליות*** (כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2005) והיא עוסקת בשני סיפורים מתוכו: 'הצגה יומית' מאת יהושע קנז ו'מינימום חיכוך' מאת יוסף אל־דרור. סיפורו של קנז רואה אור כעת שוב בספרו החדש והמעולה ***דירה עם כניסה בחצר*** (עם עובד, 2008) ולכבוד כך מוגשת כאן אותה רשימה "ישנה" שהקדשתי לשני הסיפורים המיוחדים ומעוררי המחשבה הללו של יהושע קנז ושל יוסף אל־דרור. נדמה שלא בכדי חותם סיפורו של קנז 'הצגה יומית' את הקובץ ***דירה עם כניסה בחצר*** כמו גם את הקובץ ***צלליות***. השילוב בין ההומור המטורף לבין תחושת הבעתה המחלחלת אינו מאפשר להציב אחריו דבר. השתלשלות העניינים ההזויה, המובילה כמעט בלי משים לסוף המחריד, יש בה כדי לערער את תחושת היציבות ואת האמון במילים המְספרות. במצב שכזה אין עוד לאן להמשיך ואכן, הספר נחתם.

וכך זה התחיל: תל אביב. חנות הספרים שברחוב דיזינגוף. סתיו 2005. אני שולפת ממדף הספרים את הספר ***צלליות***. אני שוקלת את הנתונים: העורך אתגר קרת. הסופרים ראויים. המחיר - 39 ש"ח. פרויקט "ספר למען הקהילה". כל השותפים בספר (כתיבה, עיצוב, הוצאה לאור, הפצה) ויתרו על תמלוגיהם ורווחיהם. ההכנסות מיועדות לעמותת "אנוש" המסייעת לפגועי נפש בישראל להשתלב מחדש בחברה.
אני קונה. הספר בידַי.
'מינימום חיכוך' ו'הצגה יומית' - שוב ושוב הייתי חוזרת אל שני הסיפורים הללו, המופיעים בקובץ ***צלליות***. בעיניים משתאות הייתי עומדת מול היכולת שלהם להצחיק, מול הדיאלוגים המשונים ואופן ההתנהלות התמוהה של הדמויות. ויום אחד, שאינו שונה משאר הימים, הבנתי: לשני הסיפורים גרעין משותף - גרעין המילה הריקה.
המילה הריקה היא תוצר של תהליך סימון עקר, היא המסמן ללא המסומן; כל פריט וכל מושג ייוותרו בעקבות הסימון העקר ריקים ממשמעות, מנוטרלים. יוסף אל־דרור מנטרל מטבעות לשון, פורק תחמושת שלמה של מטענים חברתיים הטבועים בדרכי ביטוי עכשוויות. תחת קולמוסו, שפתנו היומיומית (לא רק זו הלשונית, אלא גם צורות הבעה נוספות) נשמעת כמו דקלום של סיסמאות מנותקות מכל אותנטיות, ספוגות במקובלות חברתיות עד כדי גיחוך. יהושע קנז מתאר בסיפורו מצב בו הפונקציונליות המקובלת של פרטים בעולמנו אינה רלוונטית עוד. או אז נוצרים מצבים אבסורדיים, מלאי סתירות, או בלשונו של שורש, אחת הדמויות בסיפור: "אני בכלל לא מבין מה קורה לי. אני לא בטוח שזה קורה במציאות." אלא שבסיפור של קנז הכל מציאותי, ההתרחשויות בעלילה תמוהות אבל לא בלתי מציאותיות. שבירת דפוסי התנהגות מקובלים היא זו שיוצרת את המצבים הקומיים ואת אווירת האבסורד הכללית. אווירת האבסורד השורה על הסיפור מהתלת גם בנו, הקוראים, עד כי ברגע הראשון קשה לתפוס ברצינות את סופו הטרגי, ומותו של הילד נראה לנו כעוד אחד ממהלכיו הסהרוריים של הסיפור. אולם המוות אמיתי ורגע ההכרה בו כמוהו כרגע התגלות הגורם לנו לפתע לתפוס את חיינו כ"משחק" (כלשונו של שורש), משחק שבו גם מה שנדמה סהרורי הוא בעצם מציאות.

'מינימום חיכוך' מאת יוסף אל־דרור



הגיבור האל־דרוריאני נכנס אל הבניין בזמן שמישהי יוצאת ממנו:

"מה אתה עושה פה?"

"מה שאת, אני מתאר לעצמי."

"לא השתניתָ, אני רואָה."

"את כן?"

(צלליות, 'מינימום חיכוך', עמ' 53).

על השאלה "מה אתה עושה פה?" לא מסוגל הגיבור האל־דרוריאני להשיב. מאין בכלל יתחיל? איפה זה "פה"? ומה זה "עושֶה"? ומדוע נשאלת השאלה דווקא ברגע זה? נדמה שאצל הגיבור האל־דרוריאני, מנוטרל כל מימד של זמן ומקום, את המילים המופנות אליו הוא תופס כמנותקות מכל קונוטציות, כעומדות מבודדות בתוך רִיק לשוני. הדרך היחידה להתמודד עם השאלה, במסגרתה של שיחת חולין, היא להציב לה מַראָה - אני עושֶה פה מה שאת עושה פה. אם לָךְ תהיה תשובה אז גם לי תהיה. בעוד שהשואלת מצפה מן הסתם לקבל תשובה מהפורמולה הידועה כגון: "באתי כדי לפגוש מישהו, הוא גר בבניין הזה", היא מקבלת בחזרה את מילותיה שלה מרוקנות מכל משמעות.
"לא השתניתָ, אני רואָה".
התשובה: "את כן?" כמוה כשאלת מחקר, כמו כיול שמבצע הגיבור בכליו. הוא אומר: רגע, רגע! אני רוצה להבין לפי אילו הנחות יסוד אנחנו יוצרים את הדיאלוג הזה. האם את חושבת שבני אדם לא משתנים באופן כללי, שהם סטאטיים, שהמקרה הפרטי שלי מאשר את הכלל? או שאת חושבת שההפך הוא הנכון - שההשתנות של בני האדם מהירה דווקא ורק שלי לא. ובכלל, מה מבחינתך נחשב שינוי? בואי נבדוק: אם תגידי לי מה את חושבת על עצמך, אוכל להבין את השפה שלך, את המשמעות שעומדת מאחורי הצירוף המוזר הזה "לא השתניתָ". גם בסיום השיחה, כאשר מאחלת לו הבחורה "בהצלחה", חוזרת טכניקת

הצבת המראה. הגיבור האל־דרוריאני משיב לה "גם לָךְ" מבלי שברור לו בכלל על איזו הצלחה מדובר וכיצד היא מוגדרת.
וזה נמשך עם הכיסאות בחדר של ה"מְמַרְכֵּז". מדוע ניצבים שם שלוש כורסאות, ספה אחת ושרפרף גבוה אחד? איך מפרשים את המוסכמה העיצובית הזו? הגיבור חש שהשרפרף הגבוה "לא שייך" אולם אין הוא יודע כיצד לפרש את כל הסימון המיוחד הזה של חלל החדר. בכל זאת הוא בוחר להתיישב על השרפרף הגבוה. המְמַרְכֵּז יושב מולו על הספה ב"מרחק שלושה מטרים".

דומה הדבר לבן אנוש שהגיע לחברה חדשה ואין הוא יודע לפרש דבר מן הסובב אותו. הוא מתהלך בין בני האדם ומנסה לפענח אותם. אלא שכאן נדמה כי חוסר האוריינטציה המוחלט של הגיבור נעשה מתוך אידיאולוגיה, כתפיסת חיים. בתחילת הסיפור נאמר: "היה לי ניסיון רע עם אנשים שאומרים עליהם שהם יודעים. גם אני הייתי כזה פעם, לפני שהפסקתי לענות לטלפונים". הנחת היסוד של הגיבור כעת היא כי דבר אינו ידוע או מובן מאליו, משהו השתבש ואין טעם יותר לנסות ולהבין. הוא בוחר להתעלם אפילו מהסימון של צלצול הטלפון ובכך בעצם אומר: אני שומע את הצלצול, זוכר שצריך לענות, אבל אני מתעלם ממנו וממה שהוא מייצג, כמו גם מכל יתר הצלילים שיבקעו אחר כך מתוך השפופרת או מתוך פיותיהם של בני האדם. להפסיק־לענות־לטלפון מתפרש כאקט אידיאולוגי מחאתי המייצג ניתוק מן העולם מתוך בחירה. זו בחירה במינימום חיכוך, במטרה למזער את השקר, הזיוף והעמדת הפנים.

הגיבור האל־דרוריאני מתיישב על השרפרף הגבוה ופותח בשיחה עם ה"מְמַרְכֵּז":

"אתה יודע מי אני?" שאלתי אותו.
"לא מעבר למה שאמרת לי בעצמך."
"מה, את השם ומי היפנה?"
"פחות או יותר."
"יותר אני יכול להבין איך, אבל פחות?"
(שם, עמ' 54).

הניסיון לרדת למשמעותן המדויקת של המילים, מציב את המילים והביטויים כולם באור מגוחך, שכן הוא חושף איזה ניחוח של חוסר כנות. הניסיון לדייק בהגדרות מדיר מן השפה את כל הקונוטציות החברתיות המוטבעות בה ומציג אותה כריקה. נותרים רק צלילים, כיסאות, שרפרפים, מסמנים, והם כשלעצמם חסרי משמעות. המילים, כמו המרחב, כמו מחוות הגוף (כשהמְמַרְכֵּז עוצם את עיניו שואל אותו הגיבור "כבר נרדמת?"), אמורים להגדיר איזו מערכת חוקים, איזה סדר חברתי, היררכיה ונורמות של דיבור והתנהגות, אבל עבור הגיבור האל־דרוריאני הכל שקוף, הוא מתנהל בעולם כמו אדם חסר זיכרון שאינו מסוגל לקרוא את המקובלות החברתיות הללו מבין שלל הפרטים, ובכך מתכחש לשפה החברתית.

לאחר שהשיחה עם ה"מְמַרְכֵּז" נקלעת למבוי סתום ("תגיד לי, אני סיבכתי אותך בדיאלוג הזה או אתה אותי?"), הוא יוצא מהחדר ויורד במדרגות. שוב פוגש באותה בחורה ושואל אותה:

"שאני אעלה בכל זאת?"
היא נעצרה מדרגה אחת מתחתי. "אני נשואה."
"מאושרת?" שאלתי בכנות.
(שם, עמ' 58).

הקישורים אינם ברורים לגיבור: מדוע היא אומרת פתאום שהיא נשואה והרי קודם הציעה לו לעלות. אבל הוא מתמודד באומץ, מנסה לאלתר, ללכת עם המיינסטרים, ועל כן מזדרז לשלוף את השאלה: "מאושרת?" שאלה זו עושה שימוש במוסכמה החברתית הידועה לפיה הנישואים הינם מפתח לאושרו של אדם. אלא שהשימוש בקישור נישואים־אושר אינו ממומש בהקשר הנכון, הוא אינו רלוונטי בדו שיח הזה, וכך שוב עומדות המילים (או המקובלות החברתיות אותן הן מגלמות) תחת הזרקור האל־דרוריאני, המאיר אותן באור מגוחך.

'הצגה יומית' מאת יהושע קנז

"אי־אפשר ככה."
"אז מה לעשות?"
"תביאי אותה."
"אתה תביא אותה".

"תביאי לו את כל הבקבוק מהמקרר. שישתה כמה שהוא רוצה."
"אתה תביא לו," אמרה האשה.

"צריך כיסאות!" קרא קריגר לעבר המסדרון.
"אז תביא כיסאות!" קראה אשתו.

"שֹׁרקה, תביאי כיבוד," אמר קריגר.
"אתה תביא," אמרה אשתו.

(הציטוטים לקוחים מתוך 'הצגה יומית', *דירה עם כניסה בחצר*, עמודים 197, 199, 201, 203 בהתאמה).

אלה הם חלקי דיאלוגים בין קריגר לבין שׂרקה, אשתו. התשובה הכמעט קבועה של שׂרקה - "אתה תביא" - היא דוגמה לאובדן המשמעות, שכן המילים החוזרות על עצמן, כמעט בכל מצב, נשמעות כצליל חסר מובן. אולם לא רק המילים, העולם כולו שבונה קנז בסיפור 'הצגה יומית' מתגלה ככזה שאינו ניתן כלל לפירוש. אנו מוצאים את עצמנו במרחב שיש בו רק מסמנים, מסמנים חסרי מסומנים ועל כן מרוקָנים מכל משמעות. האבסורד שולט והוא הולך וצובר תאוצה עד סופו של הסיפור.

לפני שאגש לסיפור עצמו, אקדים כמה הרהורים.
נראה כי הסיפור 'הצגה יומית' חומק בעצמו מפעולת הסימון, שכן בתוך נוף יצירתו של יהושע קנז הוא נראה חריג במיוחד. בכך הוא ממחיש את טיבה המשחקי של פעולת הסימון אולי עד כדי ערעור על תוקפה. פעולות של תיוג ופירוש יכולות להיראות לפתע חסרות טעם, שכן אנו שואלים את עצמנו: האם לאחר קריאת הסיפור 'הצגה יומית' קנז נשאר קנז? כלומר, האם המסומן 'קנז' נושא עדיין אותה "משמעות"? האם ה"סימון" המקובל של קנז (יהא אשר יהא) עדיין רלוונטי?
ייתכן שלא.
וייתכן שכן. יתכן שיש לעדכן את מושג הסימון ולאפשר לו להיות פעולה מרחיבה ולא מצמצמת, פעולה של פתיחה, לא של סיגור, המאפשרת הוספה וריבוד ולא חיסור והאחדה. בזכות 'הצגה יומית' מתעבה "המערכת הקנזית" ומצמיחה איברים חדשים. תהליך העיבוי וההתרחבות מאפשר לנו לראות את עושרה של המערכת כולה, אפשר אפילו לחשוב על סיפורו של יוסף אל־דרור כאיבר "במערכת הקנזית" החדשה (ואולי להפך).
וכך, במבט מחודש על המערכת הקנזית בה נכלל הסיפור 'הצגה יומית' ומאיר אותה באור חדש, נוכל למצוא שיסודות "המילה הריקה" היו קיימים כבר ביצירותיו הקודמות של קנז, אם כי בצורה מוחלשת. בנובלה 'נוף עם שלושה עצים' (עם עובד, 2000), שפורסמה כשלוש שנים לפני הסיפור 'הצגה יומית' (פורסם לראשונה ב־2003 ב'קשת החדשה'), יסודות המילה הריקה קיימים אולי בסצנת הריקודים ההודיים, שבה רוקדות תמרה וזהבה מול המשפחה הקטנה מחיפה. בסצנה זו נוצר שיח של חירשים בין שתי קבוצות שונות, כאשר אף אחת מהן אינה מבינה את שפתה של האחרת (שפת ריקודים הודיים עדינים אך דרמטיים אל מול שפה של עליצות מעושה המחביאה עייפות וחוסר עניין משווע). התוצאה היא סצנה משעשעת ביותר אשר מסוכמת מצדו של הָרי, אבי המשפחה, במילים: "תמרה שלך היא זונה [...] היא פשוט זונה וגם החברה שלה זונה" - משפט סתום לא פחות מההתרחשות שקדמה לו, כאשר המילה 'זונה' אינה מקבלת כאן משמעות קונקרטית בעלת קונוטציות מקובלות, אלא למעשה נשארת ריקה.
עניין נוסף אשר יכול לקשור את הסיפור 'הצגה יומית' עם הנובלה המוקדמת יותר 'נוף עם שלושה עצים', הוא התחושה המתקבלת בסופן של שתי היצירות, כי נוכח המוות, החיים הם לא יותר מאשר משחק. תחושה זו באה היטב לידי ביטוי בנובלה המוזכרת, הנחתמת במשפט: "הרגו שם את כל היהודים - ואַת, עם החיים הפרטיים שלך" (*נוף עם שלושה עצים*, עמ' 279). אף שעלילת הנובלה 'נוף עם שלושה עצים' מתרחשת בזמן מלחמת העולם השנייה, אמירה זו, החותמת את היצירה, היא ההתייחסות היחידה לשואת היהודים לכל אורכה של הנובלה. על פניה, נראית אמירה זו כאמירת תוכחה שיפוטית. יחד עם זאת, במסגרת המכלול של הסיפור כולו, נדמה כי מובלעת בה תפיסה רחבה יותר באשר לאבסורד הקיום האנושי, קיום אשר רק לשווא מבקשים לטעון אותו בערכים רציונליים־מוסריים.

וכעת לסיפור.
הסיפור 'הצגה יומית' מתאר הקרנה של סרט פורנוגרפי בחיק המשפחה. המספר, אשר שמו אינו מוזכר, ושורש - הבוס שלו במפעל, מוזמנים לביתו של קריגר, חברם לעבודה, בשעות אחר הצהריים כדי לצפות ב"משהו יפאני חזק במיוחד" (*דירה עם כניסה בחצר*, 'הצגה יומית', עמ' 186). המספר מתאר את שורש כמכוער, קטן, שמן וקירח אבל "באמת בעל ניסיון" (מיני). בעל כורחו מקבל המספר את הסתירה המתמיהה בין החזות החיצונית של שורש (המסמן) לבין הניסיון המיני שלו (המסומן), אם כי ההכתרה של שורש כבעל ניסיון מיני מתבררת מיד כחמקמקה למדי, שכן הראיות היחידות המוכיחות אותה הם "אשה (שנייה) וילדים (משתיהן)" (שם, עמ' 187). גם הרחוב בו מתגורר קריגר מתברר כמסמן בעל מסומן חמקמק (שכן המספר ושורש אינם מוצאים בתחילה את הרחוב), וכך גם השוטרים היושבים שקטים ברכב המשטרה. המספר מצמיד לשוטרים תוכן אופייני ואומר: "הם בטח בפעילות עכשיו. יש כנראה איזה אירוע" (שם, עמ' 188). אולם התוכן המשטרתי הזה יופרך בהמשך הסיפור.
לבסוף מגיעים שורש והמספר לביתו של קריגר ומתיישבים לצפות בסרט היפאני. אלא שאז חלה הפרה בוטה של מסמני הסיטואציה כולה: שׂרקה (אשתו של קריגר), הסבתא והילד - כולם מצטרפים לצפייה בסרט הפורנוגרפי. הסרט, מאבד את משמעותו האסורה. שׂרקה, הסבתא והילד מאבדים גם הם את משמעותם המקובלת של רעיה, סבתא וילד. קווי הסימון כולם מתערפלים באחת, ממש כמו פניה הקמוטות של סבתא, אשר אינם מאפשרים לנחש אם היא אמו של קריגר או חמותו (תְהייה רבת חשיבות, בה עסוק המספר לכל אורכו של הסיפור).
הסרט מתחיל. אשה ענוגה ישנה על מיטה והיא מכוסה בשמיכה לבנה. אל החדר, בו היא שוכבת, נכנס "יפאני גבוה ורזה עם בלורית שיער מתולתל (איפה מצאו יפאני כזה?)" (שם, עמ' 191). המקורות היפאניים של הסרט, זה אשר לשמו התכנסו כולם ואשר סביבו סובב הסיפור כולו - מוטלים עתה בספק, וכאשר "היפאני הגבוה" פושט במהירות את בגדיו וקופץ עירום על האשה השוכבת במיטה, קוראת הסבתא "הוֹפֶלָה!" ובכך טורפת את המוסכמות באשר לסבתות ותפקידן החברתי. מרגע שנשמע הצלצול בדלת ונכנסים שני השוטרים, מתחיל מחול שדים של העמדות פנים, כזה אשר יוצר קריגר, המארח. נוצר סבך מעגלי בלתי פתיר של ניסיונות הסתרה והצגה לא מדויקת של עובדות. קריגר מנסה להסתיר מהשוטרים את סרט הזימה היפאני, אולם באותו זמן נדמה כי הוא מנסה להסתיר מהמספר ומשורש את העובדה כי השוטרים יודעים יפה־יפה במה מדובר. נוצרת סיטואציה בה כולם מעמידים פנים, כולם מרמים ומרומים בעת ובעונה אחת (אולי מלבד קריגר). העמדת פנים זו עולה דרגה כאשר נכנסים סבינה ורובֶן לתמונה - אז משתפים פעולה הנוכחים "הוותיקים" וטוענים כי הם צופים בסרט מיקי מאוז שהביא הילד. אולם במקביל לכך עולה הרושם, רושם שאינו מופרך בשום שלב בסיפור (אם כי גם אינו מאושש), כי סבינה ורובֶן עצמם מעמידים פנים בצורה כלשהי. אנו תמהים אם אכן "במקרה עברו כאן" (או שמא דווקא בכוונה) ושואלים את עצמנו איזו מין מקריות היא זו המובילה אותם מפרדס חנה, שם הם מתגוררים, אל דירתם של קריגר ושׂרקה בצפון תל אביב. כמו בשיטה האל־דרוריאנית, האמירה "עברנו במקרה" נותרת מטבע לשון מנוטרל ומרוקן מכל משמעות.

כישלונות הסימון בולטים לאורך הסיפור כולו. הקריאה "תפתח! משטרה!" עם הגעתם של השוטרים, מתבררת כמסמן חסר מסומן, שכן השוטרים רק מצטרפים להקרנה ואף מוסיפים לה נופך חיינני בצורת

שקיעה בשינה של אחד מהם. את המחלה של קצין המשטרה (צוקי) קשה מאוד להסביר, יחד עם זאת יש לה שם מדעי "נקרולֶפְּסִיָה", מה שלא מפריע לשורש לחשוד בו שהוא מפגר. מתן שם למחלה, כלומר - מעשה סימון המחלה, נותר בסופו של דבר אקט מגוחך היוצר גם הוא מילה ריקה, שכן על אף הגדרתה המדעית של המחלה (ומחלת הנקרולפסיה אכן ידועה) אין הקצין נמנע מלהשתתף בפעילות משטרתית הכוללת מארבים ונהיגה מבצעית.

בתוך המערכת המטורפת הזו נדמה ששורש, טיפוס רציונלי בעיקרו, אשר רק רצה לראות מעט מחידושי סרטי הזימה היפאניים, יוצא בסופו של דבר משליטה. הוא לוקח את אחד השוטרים ברכבו (מכיוון שרכב המשטרה נעלם), לאחר מכן משליך אותו מהרכב, נוסע ברמזור אדום, עושה פניית פרסה פראית ומעלה שוב את השוטר על הרכב. היציאה משליטה מהווה נקודת תפנית בסיפור אשר מובילה אל סוף טרגי ממשי - מותו של הילד.
הטרגדיה, במלוא כובד משקלה, כמעט חומקת מעמנו. מותו של הילד נראה כעוד אחד מן המהלכים ההזויים של הסיפור. להרגשה זו תורמת הקביעה כי הילד "היה נהג מעולה!", הוא היה "מסתובב, עושה חניות", כדברי אחת השכנות (שם, עמ' 211). לאור זאת סיבת מותו של הילד חומקת אף היא מסימון, שכן בסוף הסיפור לא ברור מדוע התנגש בקיר. עולה ההשערה שאולי עשה זאת בכוונה, שהרי "הוא ידע לנהוג, זה לא היה צריך לקרות לו". הילד מוצא מהקשרו המקובל ובעצם, אולי בעולם שיצא כולו מהקשרו, אך הגיוני הדבר שילד בן אחת־עשרה או שתים־עשרה יראה סרטים פורנוגרפיים ולאחר מכן ישלח יד בנפשו.
"בכל משחק יש מישהו שמפסיד. הפעם הילד שילם." אמירתו זו של שורש, החותמת את הסיפור, נראית תלושה ואבסורדית כמו כל מה שקדם לה. אלא שאולי דווקא מילותיו הקלילות לכאורה של שורש עושות סדר בדברים וגורמות לנו להבין כי בשעה שהמסמנים כולם מתעתעים בנו כבמשחק, המוות - ורק הוא - מסומן כהלכה.
הפעם, כאמור, הילד שילם. ❖

שבתאי מגיר

שור

הַשִּׁיר הַפִּילוֹסוֹפִיָּה הַנָּהָר הַדֶּשֶׁא הַהַכָּרָה הַצְּלוּלָה
עַשִּׁיר הַפִּילַנְתְּרוֹפִיָּה הַכְּבִישׁ הָרֶשֶׁת הַהַמְלָצָה הַבְּרוּרָה
הַשּׁוֹק הַהֶדֶף הֶחָצִיר הָאִישׁ הַנְּבֵלָה הַפִּתְרוֹן הַמָּהִיר
הַדַּף הַגַּלְגַּל הָרֶגֶל הַיָּדִית הַסַּכִּין
הָאוֹר הַתְּהוֹם הַשּׁוּעָל הָאָח הַמָּסוּר
הַתְּלוּשׁ הַלַּחְצָן הַפִּקֶּדָה
הַסְּפִירָה לְאָחוֹר
עֶשֶׁר
תֵּשַׁע
עוֹד מְעַט
בּוֹא
נָרוּץ
חָמֵשׁ
מֵאֵיפֹה
לְאָן
לְאָן

איך את מגיבה

כְּשֶׁאֲנִי רוֹאֶה אֵיךְ אַתְּ מְגִיבָה
אֵיךְ אַתְּ מְגִיבָה
נֶעֱצָר בִּי
נֶעֱצָר
מַה שֶּׁהָיָה בִּי נֶאֱצַל עַד לִפְנֵי רֶגַע
רֶגַע קָט.
תּוֹךְ שֶׁאֲנִי נִשְׁמָט
מִיָּד שֶׁזֶּה עַתָּה הוּשְׁטָה
וּמִתְכַּנֵּס בַּחֲזָרָה
וּמִתְכַּנֵּס
טוֹב, בְּאֵיזֶה סוּג דִּבּוּר אַתְּ חֲפֵצָה עַכְשָׁו
בְּאֵיזֶה סוּג עַכְשָׁו
וְאִם אֵינֶנִּי מְדֻיָּק
זֶה מִתֵּיק אֶצְלֵךְ
בְּלִי שֶׁהִתְכַּוַּנְתִּי
אֲבָל כְּבָר קַמְתִּי.
מִשְׂחָק מִלִּים כָּזֶה
מֻכָּר לְשִׁנֵּינוּ
לִי וְלָךְ
לִי וְלָךְ
כְּמוֹ בַּשִּׁיר

מי ילך

אִם לֹא אַתָּה, אִם לֹא אַתָּה, אֵין מִי שֶׁיֵּלֵךְ
הָיָה מִי שֶׁהָלַךְ, הָלַךְ,
אַתָּה, אִם לֹא אַתָּה,
אֲנִי, מִסָּבִיב כֻּלָּם הוֹלְכִים, הוֹלְכִים,
וּמִסָּבִיב לָהֶם, הוֹלְכִים,
אַתָּה, אֲנִי, הַרְבֵּה אַתָּה, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי,
זֶה מִתְפַּשֵּׁט, מַעְגָּלִים, זֶה חוֹר, מַעְגָּלִים,
אַתָּה לְבַד, אַתָּה לְבַד, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי,
לְשָׁם, זֶה נֶעֱלָם, לְשָׁם,