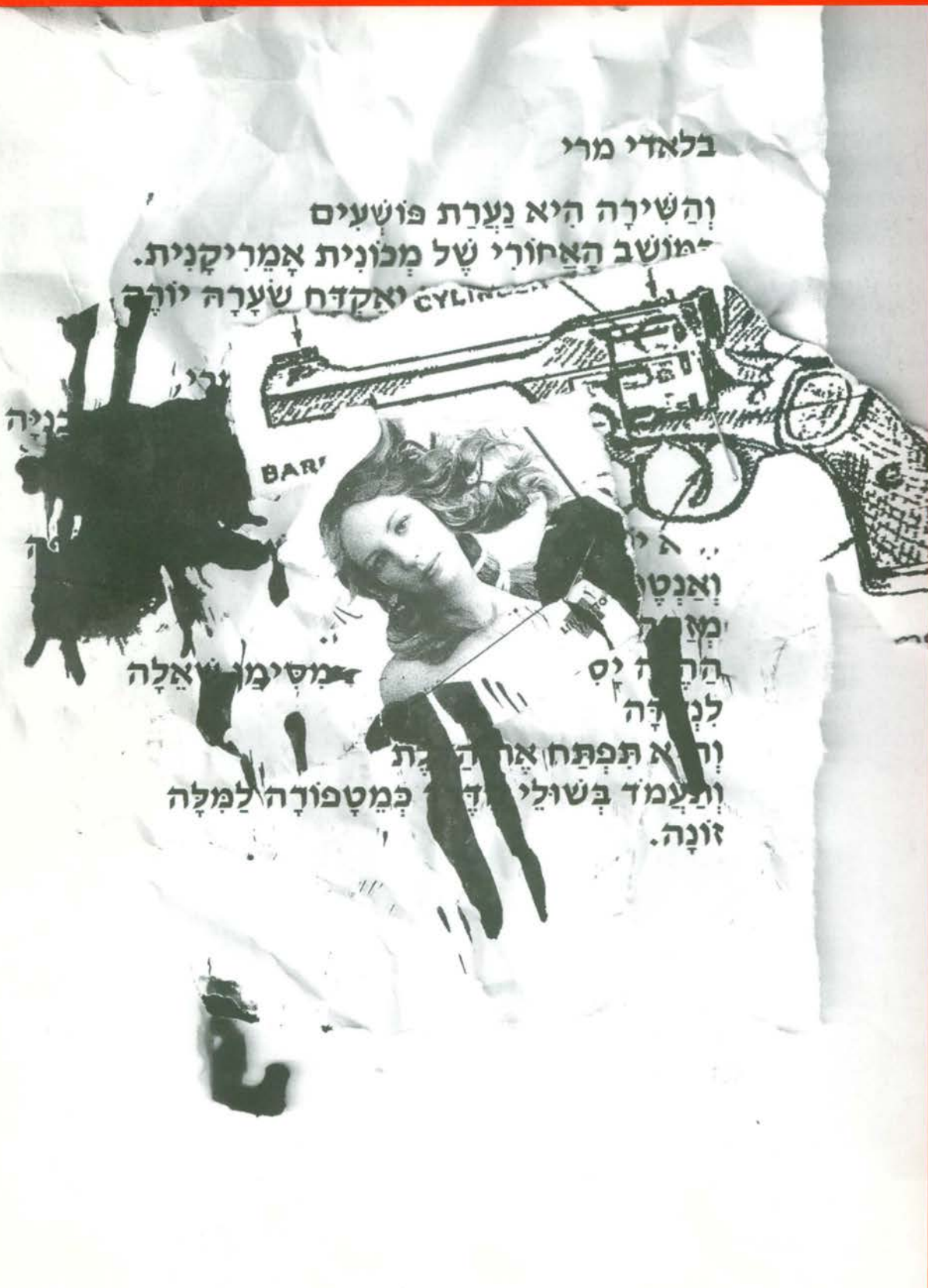


שבתון קדק

גליון 353 • ניסן תשע"א • אפריל 2011 • 40 ש"ח



שירה היא נערת פושעים
במושב האחורי - גלעד
פדבה

עם גיורא לשם, עם
שיריו, עם לכתו - רפי
וייכרט

תש"ח, פרג וזיכרון, על
ספרו של יורם קניוק -
אבי עופר

אירופה גוססת, על
המפה והטריטוריה מאת
מישל וולבק - יובל גלעד

מנוסה מן האישיות, בין
ת.ס. אליוט לח.ג. ביאליק
- גל אורן

ציסלב מילוש: תדיאוש
בורובסקי - ביתא האוהב
הנכזב, מפולנית: מרי פז

מירון איזקסון, שגיא אלנקוה,
עופר אשכנזי, יואב איתמר,
רולי אריאלי, יפעת אמוץ-
הלוי, אבי אליאס, ניקולא
אורבך, סרגון בולוס, יערה בן
דוד, יוסי ברנע, רבקה בסמן
בן-חיים, דינה קטן בן-ציון,
טלי שורצשטיין בסר, ליליאן
דבי גורי, משה גנן, צבי גבאי,
יוסי גמזו, משה גרנות, אורית
חזרה, פטר האם, היינריך
היינה, רפי וייכרט, דנה ידלין,
יוסי יזרעאלי, עמיקם יסעור,
גיורא לשם, אלכס לנדסמן,
עמוס לויתן, פסח מילין,
כרמית מירון, ששון סומך, דבי
סער, עודד פלד, פנינה
פרנקל, גד קינר, אדמיאל
קוסמן, פיליפ רוזנאו, כנרת
רובינשטיין, אלכסנדר
שפיגלבלט

חדש ב' - ספרי עתון לקד

רואה אור בימים אלה

עומדים לראות אור

משירי היינריך היינה - השיבה הביתה
בתרגומו של משה גנן

עזרא ארואטי - המסע שלא תם - רומן

יורם בק - גיזת הטל - שירים



ספרות שירה תרבות אמנות אמירה ביקורתית חוויה רגשית אינטלקטואלית ואסתטית

◆ יצחק גורמזאנו גורן, מתוך "בפתח" גיליון 21: "התרבות המזרחית בכלל, והספרות בפרט, הגן מערכות היברידיות. הן כוללות אלמנטים יהודיים ולא-יהודיים שיובאו מארצות ערב והבלקן, כשהם משולבים בתוך ההווה הישראלית. עליכן המזרחיות היא יצירה ישראלית ולא תוויה "אתנית". בתור שכזו, היא איננה תלויה בהכרח בהקשרים גנטיים ויכולה להיות נחלת גם מי שאין לו "שורשים מזרחיים". עם זאת, סביר להניח שעד להיטמעותה, המזרחים הנם סוכניה הטבעיים - אם גם לא הכלעריים."

◆ ארז ביטון, מתוך המחזור "כיכרות לוד": הנה מדרכות לוד / סביב לכפר התחנה המרכזית / שבורות ופכות / אכל מרגלות / לעקבים יחפים / המזכירות עלילות ריצה בצחוקים

◆ שירה סתיו, שיר ללא כותרות: ותאמר לך מעירך ומחרך / ומבית אביך אל הרחוב אשר אראך שם / הרה בשכירות משנה וקחי נא / אותך את יחירתך אשר לא אהבת / עוד כמה חפצים קבינה ישנה / והעליה לעולה אל / אחד התהומות אשר אמר / אליך, עמקה

הגיליונות מוקדשים לזכרה של ויקי שירן

הכיוון מזרח

האסכולה המזרחית בספרות העברית

22-21-20

שירה סיפורת מחקר

עורכים יצחק גורמזאנו גורן וקציעה עלון



מחיר גיליון 30 ש"ח
(35 ש"ח כולל דמי טיפול ומשלוח)
להזמנות:
www.bimatkedem.co.il
alekedem@orange.net.il

קבוצת אוטו

הי

מכון החדשה לישראל
New Israel Fund
الصندوق الجديد لإسرائيل
הבית לבימות חבציות

מכון תל אביב לתרבות
מכון תל אביב לתרבות

מכון תל אביב לתרבות
מכון תל אביב לתרבות

מאפו 22 תל אביב 63434
טל: 5224906-03 פקס: 5224906-03

בימת קדם



רוני סומק, "והשירה היא נערת-פושעים", עמ' 28

5	
13	
13	
17	
17	
23	
31	
33	
34	
36	
36	
37	
37	
44	
45	
26	טלי שוורצשטיין בסר עם עופר אשכנזי על ספרו
	הליכה אל עבר הלילה
28	גלעד פדבה: שירה היא נערת-פושעים במושב האחורי
32	גל אורן, מנוסה מן האישיות - בין ת.ס. אליוט לח.ג. ביאליק
38	יואב איתמר עם פיליפ רוזנאו על ספר שיריו לבוא חשבון

	מדורים
4	לפי שעה
	רוני סומק, חצי פינה: אלכסנדר שפיגלבלט,
15	מיידיש: רבקה בסמן בן-חיים
20	רפי וייכרט, מאות (לגיורא לשם)
	עודד פלד, אמריקה שרה, תרגומים מאנגלית מאת גיורא לשם:
	(היידן קרות, לוסיל קליפטון, סטנלי קוניץ, רוברט קרילק,
20	אדריאן ריץ)
	עמוס לויתן, מצד זה, על נגיעות מאת יצחק אוורבך-אורפז, על
	השתוות מאת חמוטל בר-יוסף ועל המאסטרו
40	מאת חגית הלפרין על שלונסקי
45	עובר כל גבול, ששון סומך: 3 שירים של סרגון בולוס
49	דואר נכנס: ד"ר יוסף נוימן, על הסרט "ילדי האודיסאה"
	תיאטרון: כנרת רובינשטיין על "הזכות להיות אידיוט"
50	בתיאטרון מיקרו
51	כרמית מירון על "מנדרגולה" בבית ליסין

שירים
ליליאן דבי גורי
שגיא אלנקוה
דנה ידלין
פנינה פרנקל
יוסי יזרעאלי
גד קינר
אדמיאל קוסמן
אורית חזרה (פרסום ראשון)
מירון איזקסון
היינריך היינה, מגרמנית: משה גנן
פטר האם, מגרמנית: פסח מילין
רולי אריאלי
אלכס לנדסמן
דבי סער
יפעת אמוץ-הלוי

סיפורת
ציסלב מילוש, פרק מספר, "ביתא האוהב הנכזב" (חלק א), מפולנית: מירי פז

	ביקורת ספרים
6	צבי גבאי על מה שנשאר מאת אלי עמיר
6	רוני סומק על שברים ומכפלות מאת רפי וייכרט
7	יובל גלעד על אחרי פסטיבל החורף מאת ישראל פינקל
8	יוסי גמזו על בשבח השנאה מאת משה דור
9	עמיקם יסעור על ציפור מעמידה פנים מאת אירית וייסמן מינקוביץ
9	אבי אליאס על עמוד-שניים ליום מאת צדוק עלון
10	יוסי ברנע על מצפן, המצפון והדמוקרטיה מאת ניצה אראל
11	משה גרנות על דממה לארבע ידיים מאת אנדרי פישוהף
12	יערה בן-דוד על תמונה של אמא וילדה מאת רחל חלפי
14	דינה קטן בן ציון על תורת היחסות של האננס מאת ציפי לוי בירון
16	ניקולא אורבך על מאחורי המלחמה רואים את היס מאת נילי דגן

מאמרים, רשימות, שיחות
רפי וייכרט: עם גיורא לשם, עם שיריו, עם לכתו
אבי עופר: תש"ח, פרג וזיכרון, על ספרו של יורם קניוק
יובל גלעד: אירופה גוססת, על **המפה והטריטוריה** מאת מישל וולבק

גליון 353 • ניסן תשע"א • אפריל 2011 • 40 ש"ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

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

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותת מס' 580073575
בתמיכת משרד התרבות והספורט
עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות
המערכת והמינהלה: טל': 03 5618271
ת"ד 51208 ת"א 67137

iton77@actcom.co.il
www.iton77.com

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראל-גלעד
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן,
אסף מדיני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, אריה
סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב
שי שביט
רכות מערכת: גילה שאול

מועצת המערכת: יצחק אוורבך-אורפז, טלי שוורצשטיין
בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיורא שוהם

שירה יכולה

"מה טעם לדבר על השמוש / שבשירה? שירה / היא מה שמשתמש בנני".

גיורא לשם המנוח, שכמה מדפי הגליון הנוכחי הוקדשו לו, תרגם מאנגלית את שירו של היידן קרות. קרות' עוסק כאן בתסכול ידוע מראש, בסוגיה שכל כותב שירה נדרש אליה, ומנסה ללכוד את הנקודה החמקמקה, המתעתעת, של הגדרתה.

ועוד, בתשובה על השאלה "במה אתה מעסיק את זקנותך?" - משיב יצחק אוורבך אורפו: "אני מלקט עדשים / מבין המצעים / ששכחו במנוסתן נסיכות מבוהלות" (בספרו האחרון, **נגיעות**).

באופן כלל יותר, תוהה גלעד פדבה - במאמרו הנרחב "שירה היא נערת פושעים במושב האחורי", העוסק במעמדן העגום של התרבות והספרות, ושל השירה על אחת כמה וכמה - מי קורא שירה? האם היא עומדת על אדן החלון, האם היא ממתיק מלאכותי מתוק ומסרטן, או שהיא בוגדת בעצמה, נוטשת וננטשת, כדברי חזי לסקלי, ואולי היא דווקא נערת הפושעים הסקסית, בשיר של רוני סומק. ולמה כדאי ללמוד אותה, ואיך ללמד אותה בקרב המאסף בתרבות הרייטינג שבו היא נתונה? "שירה היא המדע המדויק של הרגש" מצטט פדבה את חוקר הספרות דונלד סטאופר, ופיליפ רוזנאו, משורר ומדען, מבקש להעלות ניחוח מרק עוף מדויק בשירתו (בשיחה עם יואב איתמר).

עמוס לויתן מנסה להבין מדוע נשכחה שירתו של אברהם שלונסקי, וגל אורן מוצא נקודות שיתוף בין שני המשוררים

הכה מרוחקים זה מזה, ביאליק ות"ס אליוט, ששירה גדולה, לטענת שניהם, מחויבת לינוק מקרקע תרבותית שבה צמח המשורר.

וגם, כמובן, מובאת כאן שירה, כמות שהיא. "שירה חייבת לחיות", סיים חזי לסקלי את יצירתו 'שירה'.

אירופה אז והיום

טלי שורצשטיין בסר משוחחת עם עופר אשכנזי על ספרו **הליכה לעבר הלילה**, שעניינו הקולנוע הגרמני לפני עליית הנאצים לשלטון, תקופה שהניבה כמה מהסרטים הבלתי נשכחים בהיסטוריה של הקולנוע, כ"המלאך הכחול" או "מטרופוליס". מירי פז מביאה תרגום קטע של ציסלב מילוש על תדיאוש בורובסקי, מחשובי הסופרים הפולנים, המכונה כאן 'ביתא'. בורובסקי, שהיה אסיר באשוויץ, כתב על הטרנספורט מנקודת ראותם של "שותפים לפשע", תפקיד שסופרים מתביישים בו בדרך כלל, כניסוחו של מילוש.

ברשימתו "אירופה גוססת" כותב יובל גלעד על **המפה והטריטוריה** ספרו האחרון של מישל וולבק. מעניין לבחון נקודות שיתוף גם בין שני כותבי אמת, שיש המאשימים אותם בניהיליזם קיצוני, אז והיום.

גליון 354 של העתון עומד לרדת לדפוס ערב יום השואה, תחילת האביב. בין נקודה מודלקת בזיכרון הקולקטיבי לפריחת האביב האופטימית.

קריאה מהנה.

מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77 - ת"ד 51208 ת"א 67137

אבקש מנוי לשנה (10 חוברות)

שם ושם משפחה
 כתובת
 טלפון / e mail

מצורפת המחאה על-סך **280 ש"ח** לשנה, כולל משלוח

פאבים

בהתמכרות אטית
של גוף רופס
באוויר לא רענן
מתפקעות בועות
ממפח נפש בקבוקי
של בירה מגרת
מפה אל נפש
לא צמאה

בעמידה על מדרכת
לנכח פתח
כשל מקדש להם
בועות מתמרות
מכוס מדות
שיחות נשפכות
בקצב בירה
רוטטות ביין
מתלחשות כמו ויסקי
שותקות וודקה
לצד ברנדי נפוח יחוסו.
בטן־דו ובצותא חדא
לכדים מתגחללים
בהרף ההיות
טרם הכבות.

בטברנה קופנית בלונדון

ישוב נואשות
על כסא עץ צבוע
עצב קופני
צלילים כבדים עלובים.
בעצלתיים בוער לו
סיגר הבנה שכור
עם קוקטיל של יגון בטקילה
ריח מתוק משכר
אופף נחירים וראש
שונה לא לגמרי
מזה היס תיכוני
המכר משכבר

OUT

בקצה מדרכת
ליד תמרור
שלחנות שנים
וכסאות מזמנים
כדי להתפנות
משקה ביד
לדקתים
ומכאן והלאה

OUT
מלצר עקבות יעלים
מאורחים מזדמנים

כבית קפה

ישובים
ימותיהם נשפכים
בצלילי סקסופון וגיטרה
לא לגמרי מזהים
הם וצליליהם
כמשל החלב שנשפך.

בית מאפה

עגול אחר עגול
מתגלגלים
גלקסיות לחם
כפנים נגלות.
שחר מחכיונים
לוטרף רבות
טרם שמשו תפציע
כעין ציקלופ.
לבקרים נכח התנור
האופה ללברו
אש באש
נצב בתרודו

מעברות חיים

מחוזה לסונטות מבית הקפה
של יעקב שטיינברג

גם פה רק מעבר־חיים ועוברים בו אנשים,
וכן כל מעברות־תבל הרועדות על בלימה.
(יעקב שטיינברג, סונטות מבית הקפה, 1)

כיף חיים

ישובים בלבדיות צותאית
יין מטשטש זהיות
צלילים ומלצרים
לכל דכפין.
חושים ומחשבות
מאליהם מתאדים
איברים מכים שרשים.
פקק רודף פקק
הזמן נמרח
ומבטיח כיף חיים...

עשן

לא כמו בציוורים המכרים
של מעשנים
מצתת סיגריה בישנית
לא לשאף
רק הגחלת לשמר מדעך
וכך נופל לו בעצלתיים
עשן
הנפש לא צריכה עוד
לגבהים!?

אחרי שלושים שנה

אלי עמיר: מה שנשאר, הוצאת עם עובד, ספריה לעם 2010, 389 עמ'



אלי עמיר
מה שנשאר

יהודי בבל וקשיי קליטתם בארץ (מפריח היונים), המפגש בין ניצולי שואה לילידי הארץ (אהבת שאול); ובנושאים פוליטיים - המפגש בין הישראלים לפלסטינים על רקע מלחמת ששת הימים (יסמין, שתורגם לערבית והודפס במצרים).

בספרו הנוכחי מתרחק עמיר מהנושאים העומדים ברומו של עולם ומתמקד במעגלי החיים הנוצרים בזכות האהבה - סם החיים לכל בני אנוש. הוא רוקם סיפור אהבה מרתק, שסופו מי ישרונו. כפי הנראה הסופר טווה את המשכו בספר אחר.

צבי גבאי

והחיים בינתיים "עשו את שלהם". אש האהבה עדיין בוערת בקרבו של דניאל, אך אביגיל היא אשה נשואה, מנהלת קליניקה לטיפול שיניים ומטופלת במשפחה וילדים. המציאות טופחת על פניו של דניאל, אך איננו יודעים אם הוא מוכן להשלים עם האמרה כי אדם הולך מהעולם ורק חצי תאוותו בידו.

אלי עמיר הוא סופר בעל שיעור קומה, הנושא באמתחתו ספרים שהיו לאבני דרך בספרות העברית. הוא מוכר כסופר המעורה בחיי היומיום של העם והמדינה, שספריו עוסקים בנושאים חברתיים - העימות בין בני הקיבוץ לנערי המעברה (תרגול כפרות), יציאת

ספרו החדש של אלי עמיר מה שנשאר, המכבב ברשימת רבי המכר, עוסק בנושא הבנאלי - האהבה ומשמעותה בחיינו. אהבה השמורה כביכול ליחסים רומנטיים בין שני צעירים, אך היא גם השמן שבלעדיו לא ניתן להוליך את גלגלי מכונת החיים של כולנו.

הספר נפתח בחדר-בית החולים, שבו מאושפז, לאחר התקף לב, גיבור הרומן והמספר דניאל דרורי, איש עסקים ירושלמי מצליח. הוא מתעורר כאשר "קרני האור הראשונות שעלו מהמזרח הדליקו מדורה אפרסקית רכה, וזו האירה את הבניינים הסמוכים באור זהבה ועוגג... זריחה זו נושאת את דניאל אל זריחה אחרת, אל ימי עָבְרוּ. תוך כדי התאוששותו הוא מהרהר במסכת חייו עמוסי העסקים אך נעדרי האהבה והחום בצד רעייתו ניצה. ברע לו הוא סוקר בעיני רוחו את ימי ילדותו וצעירותו בשכונת מצוקה, לימודיו באוניברסיטה, חייו במעונות הסטודנטים, ועבודתו כפקיד זוטר. מסדרת תמונות העבר מזדהרת לה תמונת אהובתו אביגיל, והוא מתמלא געגועים למערכת יחסי האהבה הסוערים שחווה עמה, אהבה שדרבנה את מהלך חייו בצעירותו. אלי עמיר מתאר ביד אמן את היחסים הלוהטים בין שני הצעירים, ואת געגועיו של דניאל למגע ידה של אביגיל, אף ששלושים שנה חלפו מאז נפרד ממנה.

חולשת אופיו של דניאל וותרנותו, לעומת דעתנותה של אביגיל ונחישותה, שזורות לאורך הרומן כולו. דניאל תמיד נכנע לקפריזות של אביגיל, עד כי עולה השאלה - כיצד מי שאופיו כנוע כל כך, הצליח כאיש עסקים? ואכן, עמיר מצייר את דניאל כאיש עסקים פיקח אך עדין באופיו, ניגוד לשותפו לעסקים גלאובך, מִזֶן אנשי העסקים המצוי, ההמוני, הפורן, הפותח כל שיחה ב"שמע נא" והסבור כי "אני ואפסי עוד".

במיטת חוליו בבית החולים מתבונן דניאל בעין בוחנת בשותפיו לחדר, הווכים לאהבה ותשומת לב מצד קרוביהם, ומתקנא. כדי להעניק לקורא תחושת נוכחות ואותנטיות, מאופיינים השותפים בכינויים: הקבלן עדיקא "בונה ירושלים", ותיק החולים בחדר "המוכתר", והאיש שעדיין אוהב את אשתו - איך לא - "ולנטינו"; המבוגר בחבורה זוכה לכינוי "שמונים פלוס". אחווה מיוחדת נוצרת בין החולים השוכנים באותו חדר, אחווה שמתעצמת ואף מולידה שותפות עסקית בין דניאל לבין ולנטינו.

כאשר דניאל מחלים מ"האירוע" שפקד אותו וחוזר לביתו המרווח אך הנעדר חום, הוא יוצא לחפש את אביגיל. אמנם הוא מוצא אותה, אך חלפו שלושים שנים מאז להט הרומן ביניהם,

קוזה נוסטרה

רפי וייכרט: שברים ומכפלות, הוצאת קשב לשירה 2010, 80 עמ'

שברים ומכפלות הוא הספר הכי "סיציליאני" של רפי וייכרט. יש בו משפחה, אהבה, מוות, שברים ואפילו חיסול חשבונות. וייכרט פורם את התפרים מחליפות הפואטיקה ומנגן לנו קונצרט פרוע. קונצרט המשאיר גם רגע חסד, אבל בעיקר מיתרים קרועים. באחד השירים הדיוקן העצמי שלו מצטייר אפילו כך: "גבר בתחתונים מבשל ביצים על גז".

בפרק הראשון "בשכונה הישנה" חוזר המשורר לשכונת ילדותו. מטאפורות הזמן הן ציפור, ערב ועץ. הציפור היא "ציפור כל

הם תמונות המסודרות באלבום. טונות של אהבה מרפדות את הרווח בין השורות. היד מחבקת בחוזקה, הלב ממשיך להתרגש ובתוך "תצלומי האושר" מתחזקים שירי האב היודע שאחד מתפקדיו הוא לגרש את החושך.

החושך וחיסול החשבונות יבואו בפרק "אבי בגבורותיו". זה מתחיל בארספואטיקה ('צער': 'מי שמחפש כאן/ צער אמיתי/ לא מבין שצער/ הוא סימן דפוס אוורירי'), עובר לשיר הנושא ("הזקנה/ כופפה/ אותו/ לצורת/ האות/ ר// עכשיו/ לראשונה/ בחייו/ הוא/ מתחיל/ לאיית/ את/ שמי"). וזה מסתיים במשפט המצמרר "על האדמה קלקלת את יומך".



רפי וייכרט
שברים ומכפלות

מחזור השירים הזה, שכותרת המשנה שלו היא "י"ד מריירים" נכתב בדם לבו של המשורר. אני יודע שצירוף המילים "דם לבו" יכול לפעמים להישמע פתטי, אבל לא במקרה הזה. וייכרט מצייר תמונה של אב שידע להתרגש מהחיקוי לחיים "ולהישאר/ יבש/ לנוכח/ פכי/ חיי". שוב מסתבר שגם קור יכול להשאיר כוויות והמילים אינן תחבושת, הן מלה. מלה צורב. זהו מחזור פרוץ, מחזור שאין בו אף מילת פילטר. וייכרט מרסס את כל הדיו ומוודא הריגה יותר מפעם אחת. אלה כנראה השברים וזוהי היכולת הנפלאה של המשורר לתאר את מכפלות הכאב, להישבר ולהדביק מחדש את מה שהתפור.

במחזור האחרון מניח וייכרט פרח על קברו של המשורר יהורם בן מאיר פיצ'י, שהיה נגן חליל

השנים". הערב הוא גם רע גם טוב. העץ בשיר אחד ('עץ בחלון, בוקר') הוא הוכחה ש"שנינו עוד כאן", ובשיר השני ('עץ בחלון, ערב') הוא סיסמוגרף של היאוש. המשורר רואה ואומר: "לעולם/ לא/ אוכל/ להקות/ את/ הפיתול/ המיואש/ של/ ענפיך/ אל/ תוך/ שמי/ ערב/ מתכהים". כמה מדויקת סוגסת המילה הזאת. לפי צורתה, אפשר להרגיש בה שורשים, צמרות ואפילו הפיתול מתיישר לרגע. אני אוהב את ההתכתבות עם Those Two, שירו של אלן גינזברג. בשני השירים העץ נשתל על ספת הפסיכיאטר וענפי ה"מטפל" מצטלבים בענפי ה"מטופל".

הפרק השני "שלוש ארבע ו..." בא מאהבה. דר, בתו של המשורר, ממשיכה להצטלם, והשירים

בתחום חילופי העונות בימים אלה. או יותר נכון, אי-מצבנו. החיים כאן נהפכו לעונה אחת ארוכה של אביב ארוך, עם ענני נוצה לעתים, וקצת שינויי טמפרטורה. בלי הבדלים נכרים בין העונות האדם לא יכול להרגיש את ורימת החיים, ונאלץ להתחבא מהטבע הנעדר.

שיר יפה נוסף עוסק בפרידה מאשה: "הכאב צורב יותר / בימי שישי ושבת / בזמן השיח עם שתילי הוינקה / שאני שותל בבוא קיץ. // כשאלו יפרחו בלובן חופתם / איש אחר יבוא אל ביתך / ובשמים / תשקע חמה למעמקי ים / וכוכב אחר יעלה ממזרח / ויסמן את בוא הערב". אין כאן זעם נטישה, אין מרמור או רחמים עצמיים. העולם כדרכו נוהג, פרידות מתרחשות, וזהו זה.

גברי ארצנו נאלצו להילחם כל חייהם בהפוגות, והנשים גדלו עם תצלומים של גברים גיבורים בארנק. כשגבר יוצא לפנסיה מקרבות הממש וקרבות החיים, מותר לו לכתוב שיר נוגע לב כזה: "לך שאהבתי / לא סיפרתי מעולם / איך כל ימי המלחמה היא / חיכיתי לדממה גדולה / לעננים / לגשם / ולריח של עשב טרי שיעלה על אדמות החוור..."

השירים העוסקים בזכר השואה אינם מהחזקים בקובץ. נראה שכשהמסורר מתרחק מעונות השנה ומנסה לומר דברים ישירים, הוא אינו במיטבו: "אלוהים היה באושוויץ ובברקנאו / שמע צלילי גלגלי רכבות / הריח פחד הנדחסים בקרונות / והשתתף בסלקציה ליד הרמפה... אלוהים היה באושוויץ ובברקנאו / והמוות / היה מוציא לפועל מטעמו". קצת קלישאי וסיסמאתי, למרות הטיעון המעניין בדבר נוכחות האל בזוועה. פחות משכנע הוא גם מחזור השירים העוסק בנטישה לאלסקה:

"אלוהים שלי / קר לי פה מנהמות דובים ויללות זאבים / רחום וחנון / קח אותי אל אהובתי / אשים ראשי בחיקה / ויחם לי". מיותר למדי. אבל כשהמסורר חוזר, לקראת סיום הספר, לנופי ארצו, הוא חוזר לכושר. הנופים הם נופי הדרום, "מבקעת תמנע למצפה רמון": "הרבה סודות אפלים בין גבעות הגרניט. הרבה דם רע המס אדמת הגיר / והותיר לב הסלע חשוף לאימת השמש / ולחום הרוחות המייללות באפיק / ומייבשות עצי השיטה שבואדי". גם השנה לא הותיר האביב / סימניו בבקעת תמנע... בדרכי חזרה לארצות החיים / ראיתי כרם נטע בשימון שבשערי בית הספר לקצינים / זהו חזון אחרית הימים. / איש יושב תחת גפנו ורובה בידו / ושלווה גדולה יורדת / על מישורי האדמה הקשה והמיחלת".

❖ **יובל גלעד**



שהחכימו ובגרו, ראו עולם, והם מסכמים תוך זיקה עמוקה למקום שבו אנו חיים ולנופים שלנו (שנהפכו בעיקר לאורבניים). כאמור, אולי לא מדובר בשירה פורצת דרך, אבל מדובר בהחלט בשירה מקומית איכותית בעלת זיקה עמוקה לעברית ולארץ.

אחרי פסטיבל החורף, ספר שיריו השני של ישראל פינקל, הוא ספר של סיכום. הוא עוסק בנושאים הגדולים של השירה מאז ומעולם: אהבה לאשה, פרידה, מות הורים, מלחמה, וחילופי עונות. בנושא האחרון מצטיין פינקל, בשירים ליריים מהוררהרים, מודעים היטב לחלופיות האנושית: "טרם בא קיץ / כבר נאספה החיטה / בגבעות השטוחות של ניר עם. / כל שנתר הוא מרבד דממה / וכמה עיזים שחורות / המלחכות את מה שנתר. / מי שמאזין שם לשקט שלאחר האסיף / ישמע את האדמה עושה חשבון נפש / ומתגעגעת לריח היוורה / ולנבט הראשון הבוקע ופניו אל האור. // והיה שם איש / שעמד בשדה / מרחבים והובים סביבו / ועננים תלויים מעליו / ונושא האיש סודו בשדה השלף / וכבד סודו כצילו / המופיע ברגעי שחר / ונמוג בלילה של התמעטות לבנה / עד היותה לחרמש דק".

כאמור, אין כאן המצאות לשוניות, אלא יופי חרישי עדין ומאופק. אדם אחד בשדה, בשקט, תמונת נוף מהוררהרת, חכמה. והנה עוד שיר יפה, על אביב: "סימנים ראשונים לאביב. / היום פרחו ראשוני הצבעונים בגני / ואני ידעתי, סימן ראשון הוא לגיעתם. // אצל הפרחים המוות עולה מן הקרקע / עם הניצנים שיהפכו לפרחים, / אצל אמי / סימני המוות בדיה / העולות יורדות ונעות / כמשקולת בשעונים עתיקים... אפשר להרגיש כאן

השפעות של שירת רילקה חובב החיים והמוות, ואולי גם ת"ס אליזת של הקוורטטים. הדובר הלא צעיר רואה בפריחה כבר את הכיליון, שהרי האביב קצר כל כך. ומה סמלי יותר מפריחתם הקצרה של הפרחים. (אגב, אישית מעולם לא אהבתי פרחים, היהירות הצבעונית הטווסית הזו, ועל מה, על כמה חודשי פריחה? עצים מרגיעים אותי טוב יותר). והדימוי היפה של האם חולת הפרקינסון למחוגי שעון עתיק.

ושיר על מות האם: "ביום בו מתה אמי / שמש לא עמד דום / ירח הכסיף על עמק איילון / עולם כמנהגו המשיך. // ביום בו מתה אמי / שתלתי סביונים לעילוי נשמתה. / בצאתי ובבואי אדע / הנה החורף עבר לו / אביב בקע מן האדמה / וירדש ארץ". הטרגדיה מתרחשת, הטבע ממשיך בשלו, האדם מבין את זעירותו, ועוקב אחרי חילופי העונות.

למקרא הספר אי-אפשר שלא לחשוב על מצבנו

רועים, והוא זוכה לסימפוניית פרידה מרגשת במיוחד. הנה 'דו טור בנלי': "ביום מותך לא נבקעו השמים אבל / דימיתי לשמוע את השירה לוחשת 'חבל'". כמה יפה כאן האנשת השירה, כל כך טעונה כאן המילה "חבל". הארספואטיקה של המספיד מחלחלת לתוך הארספואטיקה של המוספד.

יש בספר המרגש הזה פרקים נוספים. חזקים לא פחות. באחד מהם מסתתרת הקופסה השחורה: "...הלילה מלא כוכבים / כמו מטרייה פתוחה / שמישהו השאיר" ('לכוד'). הספר הזה הוא הגשם שלכבודו נבראה אותה מטרייה.

❖ **רוני סומך**

פריחה מאוחרת

ישראל פינקל: **אחרי פסטיבל החורף**, הוצאת כרמל 2010, 80 עמ'

בשנים האחרונות מרביתם לדבר על פריחת השירה העברית הצעירה. ריבוי כתבי העת, הצפת הספרים החדשים, רחש ומהומה. אכן, ישנם כישרונות לא מבוטלים, וגם קולות מיוחדים, אם כי קשה לראות משוררים ומשוררות בעלי שיעור קומה של ממש, גדולי שירה עברית בהתהוות, מסיבות שונות שלא אכנס אליהן כאן. אבל בשנים האחרונות מסתמנת גם פריחה מפתיעה של שירה עברית צעירה, הנכתבת בידי משוררים בני חמישים ושישים. שכן שירה צעירה איננה רק עניין של גיל, וישנם משוררים צעירים בני חמישים ושישים שרק החלו את דרכם הספרותית. אני מדבר על משוררים משובחים כישראל נטע משורר הטבע, שספר ביכוריו זכה לתהודה, על גיורא פיישר, שספר ביכוריו העוסק בשכול זכה להצלחה וישנם עוד.

לרשימה זאת אפשר לצרף גם את ישראל פינקל, שספרו השני והיפה יצא זה עתה. לא מצאתי פרטים על המשורר, אבל הוא בהחלט נמנה עם קבוצת הגיל שציינתי. כל המשוררים והמשוררות הללו, שפריחתם מאוחרת, אינם פורצי דרך לשוניים. כתיבתם שמרנית - שירים ליריים "כתובים היטב", המספרים את סיפור חייהם בשורות קצוצות יפות ומרגשות. ייתכן שהסיבה לשמרנות הנה התחלה מאוחרת, בגיל שבו המרדנות כבר איננה בדם, עת יישוב הדעת והמהוגנות. וייתכן שהסיבות הן ביוגרפיות.

מהביוגרפיות המצטיירות בשיריהם של נטע, פיישר ופינקל, עולות דמויות שהן "מלח הארץ". גברים בעלי מקצוע, שסייעו בבניין המדינה, לחמו במלחמות, הקימו משפחות, וכשהכל כבר היה במקום מבחינה נורמטיבית, החלו "להרשות לעצמם" להתנסות בכתיבה שירית, או בכל אופן החלו לפרסם משיריהם. זוהי שירה של מי

פצעי אוהב

משה דור: כשבח השנאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 96 עמ'

"נאמנים פצעי אוהב"
(משלי כו, ו)



הזוגיות הצופנת בחובה, ממנה ובה, את סכנת המטאמורפוזה בה הופכת אהבה עוה לשנאה שאינה עוה פחות, נרמות מטאפורית גם בשיר 'זחוזר חלילה' שבמחזור "שירים מן הבית השכור" (עמ' 10): "וכשהגענו עכשו אל הבית ששכרנו / להפשת הקיץ מצאנו אזהרות שאינן / משתמעות לשתי פנים מפני אוג / ארסי בך דתנו אל הנהר". האזהרות שאינן משתמעות לשתי פנים מפני

countryside האמריקני ובין חומרמה הכפולה, היסטורית וגיאופוליטית, של ההווה הישראלית, מלווה במרירות עמוקה, מדממת ממש, כנגד שבר החלום הציוני על כינונה של חברת נאורה וצודקת: "אדם יושב במולדתו ונותן את דעתו / שמו לדתו לקחה ממנו". (בשיר 'עד בוא', עמ' 34). כך, ועוד יותר מכך, בשיר שהעניק את שמו לקובץ החדש כולו, 'בשבח השנאה' (עמ' 75): "הה, שונא אני תקלית השנאה, / ללא משוא פנים, את שופכי דמם של / נקיים, יהיו עמם ודתם אשר יהיו, ואת עושקי / החלקאים ויונקי חלבם ולשדם -" והרשימה

טבעה העלול להשתמע בהחלט לשתי פנים של האהבה - הופכות, אסוציאטיבית, את עץ הדעת של גן העדן לאוג ארסי ואת הנהר האמריקני האידילי לנהרו של הרקליטוס מאפוזוס (panta rei) המוכיח כי הכל זורם וצפוי-השתנות, גם יציבותה ואמינותה של האהבה. אך כמו מאהבה הלא תמים של האשה כך גם מאידיאלוג הפואטיקה הילידית - על אף גלויותיו, מבחירה או מאונס, במחוזות הדוד סס - בלתי ניתן היה לחשוש ששבח השנאה ימחק ויחטא כליל את שבה אהבת המולדת העצור והאצור ב-D.N.A של שורש עצמותו ושירתו. כלום זוהי סתירה? ייתכן, אך כבר העיד על עצמו וולט ויטמן בעלי עשב כי כולו עשוי סתירות. ומהי הדיאלקטיקה, כל דיאלקטיקה, אם לא אחדותם המפתיעה של ניגודים. הזעם המוצדק על

ההשנאה, / ללא משוא פנים, את שופכי דמם של / נקיים, יהיו עמם ודתם אשר יהיו, ואת עושקי / החלקאים ויונקי חלבם ולשדם -" והרשימה

משה דור איננו פנים חדשות בספרותנו. הוא נמנה ב-1952 עם מייסדי חברת 'לקראת', שהביאה למהפך בשירה הישראלית והוציאה כתב עת באותו שם. משנת 1958 היה חבר מערכת 'מעריב' ועורך המוסף הספרותי של העיתון. ב-1970 שהה כשנה באוניברסיטת איובה, ארה"ב, כנציג ישראל בתוכנית הספרותית הבינלאומית ובשנים 1975-1977 כיהן כנספח לענייני תרבות בשגרירות ישראל בלונדון. מתרגם פורה ביותר של מיטב השירה העולמית, זוכה פרס ביאליק לספרות יפה ופרס היצירה מטעם ראש הממשלה. כיהן כנשיא פא"ן הישראלי. מראשוני השירה הילידית בספרות הישראלית (ומי שטבע את שמה) - שירתם של ילדי הארץ או מי שנתערו בה בגיל צעיר אף אם נולדו מחוצה לה, משוררים שתבנית נוף מולדתם, אוצר דימוייהם ולשונם יונקים משורשיה האותנטיים. כתב מעל עשרים ספרי שירה, ספרי פובליציסטיקה, ממוארים וספרי ילדים. תרומתו ניכרת גם בתחום הזמר הפופולרי הקל (בין להיטיו הנודעים נמנים 'ערב של שושנים', 'תפוח חיינני', 'עוד נשובה אל מימי הנחל', 'ילדתי אמרי ועוד).

הסתאבותה והתקרנפותה של המדינה אינו אלא צדה האחר של אהבת הארץ. איך אמר חייל צעיר אחד ברגע אמת סטריפטזי של וידוי גלוי לב? "אני שונא את הממסד אבל אוהב אהבת נפש את הפלוגה שלי ב'גולני'". ואיך אמר המשורר? "האָבִיב לא בא אָבֵל בְּחִלּוּמֵי הַיּוֹ / נְחִירֵי רֵוִי רִיחָה, מוֹלְדֵת אֲבוֹדָה" (בשיר 'ריחות', עמ' 33).

יוסי גמזו

פרופ' יוסי גמזו כיהן כמרצה לספרות באוניברסיטאות ובמכללות באוהיו, טקסס, סידני, יוהנסבורג, מכללת אילת וכיום במכללת "אוהלו"

ארוכה. הלשון העברית, שבה הפנייה בגוף שני יחיד נקבה, "את", מאפשרת את מעון המסך השירי הן לאשה, הן לעיר והן למולדת (עובדה לינגוויסטית שנוצלה כבר בנבואה המקראית ומאוחר מזה בפיוטים שבספרי התפילה ואף בשירה הישראלית החדשה) - כללה בפנייה מרובת-נמענות זו את יחסם האמביוולנטי של נביאי ישראל, אהבה-שנאה, אל אותו מושא נשי עצמו בכל רבדי משמעויותיו. בדומה לכך, מקבילה בספרו החדש של דור אותה אמביוולנציה המאפיינת את יחסו למדינה ולארץ - גם לאשה, שהיחס אליה מכיל בו את שני הניגודים הנ"ל גם יחד. כבר במחזור השירים הפותח את הספר, "את", ניכרת דו משמעותו של יחס זה בשיר טיפוס, 'שבועות' (עמ' 8) במלוא חריפותו הפרודוקסלית: "האֹהֲבִים נִשְׁבָּעִים זֶה לְזֶה אֲהַבְת / נֶצַח בְּעוֹד הָעֵלִים מְצַהֲיָבִים וְנוֹשְׂרִים / עַל רְאִשֵׁיהֶם, וּבְשׁוֹבֶם יִמְצְאוּ אֶת / הַמְּעֻטָּפָה וְבָה צו הַקְרִיָּאָה לְשֵׁרֵת / בְּמַחְזוֹת שֶׁל שְׁנָאָה בַל-תִּמְר". חרב דמוקלס זו, התלויה תמיד מעל ראשה של

בתוספתא יום טוב (ד ג) שבמקורותינו כבר נכתב בקדמת הימים: "ומשילין פרות דרף ארפה". דומני שאין הגדרה קולעת מזו לספרו החדש של משה דור, **בשבח השנאה**. זהו דוקומנט שירי-נפשי בשל ומפוכח של מי שהשיל מעליו, מקץ דרך ארוכה - בחיים כבספרות - את רוב אשליות האימפרטיב האבסולוטיסטי של גילים פסיכולוגיים וספרותיים צעירים יותר ומנוסי חיים פחות, הנשבעים בתמימותם לשמור אמונים לנצח, מתאווים להשיג את הפל ומתפשרים בגיל הבינה עם אורכו המוגבל אך הריאלי של ה-laissez-passer שהוקצה לנו לשהות בפלנטה זו, שבה הנצח הוא ארעי מאוד ובה "הפל" הוא חלקי ביותר. מבחינה זו מטונימי הלהוך רוח זה הוא השיר 'שנינו' בעמ' 12 ("הבית ששכור, אולם ההבטחה / מחיבת, כפיכול היה שלה מאז ומעולם" - המבאר מפני מה גודשת אהובת המשורר את מכל הגרעינים שציפורי הסביבה ניוונות ממנו אף שאינה בעלת אותו בית). העובדה שאנו ממלאים את חובתנו גם אם איננו בעלי בית על קיומנו בעולם יחסי זה, מעלה על הדעת את

אמרתו המפורסמת של אלבר קאמי: "עצם המאבק על הפסגות די בו כדי למלא לבו של אדם" (גם אם, כסיופוס, לעולם לא נצליח להציב את האבן הכבדה על פסגת ההר). אולם, פרודוקסלית כביכול (רק כביכול ולא בלי חן אוקסימורוני) אין הבינה, שעליה אמר כבר קוהלת כי תוסף מכאוב, מצמיתה אצל דור את חיובם האף-על-פי-כני של החיים: "ובכותה, בכות המגע הקל, החמים של אצבעך זו הפעוטה / ..משה נעשה משה, / והחיים נעשים כדאיים, / שוב". (בשיר 'אמנות', עמ' 13).

השהיות הארעיות בארצות הברית, בשל אילוצי חייו של המשורר, חוברות אף הן - באותה מטאמורפוזה של אלכימיית השיר - למטונימיה שנרמזה לעיל: ארעיותו של הקיום האנושי בכלל: "לא יארף הַמֶּן, הַמְזוּד יֵאָרֵז מִתְדֵשׁ / וְאֵנְחוּ נָשִׁים אֶת פְּנֵינוּ אֶל גְּמַל־הַתְּעוּפָה". (בשיר 'רק עוד יום', עמ' 14), כשאריות הציד, במשמעה הפרקטי, מקיימת ריפרוד (reference) עם החזרת הציד במשמעה המורבידי בעגה הצה"לית. אולם הפער בין ירקוהו הפסטורלית של ה-

הדף היומי

צדוק עלון: עמוד-שניים ליום, הוצאת עמדה-דגש 2011, 290 עמ'.

בחלומות אין עבר, אין הווה ואין עתיד, הכל נהפך לממש, כמו סרט הנפשה שרץ במהירות, ודמויותיו - חלקן הוויות חלקן מציאותיות, מתערבבות במיקטר המוח, ומתמיינות בתחתית ההכרה.

זאת התחושה הראשונית כאשר קוראים את רומן הביכורים של צדוק עלון. אך ככל שהפכתי בעמודים מצאתי חוט שדרה ופס רכבת שהקרן שבו הוא חוויות אישיות של הכותב עם פן הגותי עצמאי שזור במשנתו של שפינוזה, מגדולי הפילוסופים. הרהוריו האינסופיים של הסופר מתגבשים בדמויות הקרובות לרדיוס חייו.



שלד הרומן הוא בנק מסחרי, שסביבו כסחרחרה בפארק שעשועים מתנהלות מחשבות מטרידות, לפעמים עד

אבסורד, אי שקט וחרדה קיומית, עד כדי דחף בלתי נשלט מצד הקורא להיכנס להיפותוזות של שלל השחקנים על בימת הכתובים (מפקידי הבנק בתפקידי ניהול עד אחרון האנשים שעלון נתקל בהם בעדינות במדרחוב ירושלמי, מצבם הרפואי, מצבם המשפחתי, וכמו בכל חברה בריאה, אהבות נכזבות, מחלות, בגידות). במקביל, תפקיד מפתח ניתן ליעקב - שופט בדימוס, שמחשבות על צדק בפסקי דין מייסרות את מצפוננו וגורמות לו מתח נפשי. יעקב מנתח באיזמל ההתבוננות הפנימית את הדמויות המאכלסות את חייו, מאשתו וילדיו ועד לנאשמים שחלפו על פני דוכן המשפט, כשהוא שופט את עצמו בקרני רנטגן, עד הנוירון האחרון המרצד במוחו המוטרד.

צדוק עלון מצייר לנו במדויק את הלך הרוח של הנפשות הפועלות, את שגרת יומן מספל הקפה היומי ועד מסלול ההליכה או הנסיעה מן הבית לעבודה ובחזרה, כשבין השורות מתחבא כל העת מין הומור דק ואנושי. המספר שם עצמו כמוליך חשמלי במוחם של גיבוריו, שהם אנשים עובדים למען פת לחם, שפרקי חייהם משתלבים בפסק זמן רגעי עם תורת שפינוזה. תוך הקריאה בקורותיהם, חשתי - שבעצם כך נעשים החיים.

יש ברומן מן התוגה החולפת, שמחה, געגוע לילדות וכמיהה למימוש הטוב. כוס המים המלאה היא בעיני סמל לכושר הספיגה של האדם, והשמחה היא חלק מחיינו ומטרה שהיא בהישג יד. אבל אז אפשר שהיד תתכווץ לאגרופ בזירת האגרופ האנושית. והזמן - הזמן הוא הגורם האלוהי, ואולי הוא המקור למציאות, ומה שמעצב אותנו כבני אדם בתוך הרגעים החשובים של חייו.

אבי אליאס

והתרפקות, אלא הרצון לדרוך על הזיכרונות ולהוש אותם בעקב, כדי למצוא ודאות.

מוטיב הציפור החוזר ונזכר כאן מבטא כמדומה את הנדודים ואת חוסר הנחת. באחד משיירי הקובץ מכנסת הציפור את כנפיה כדי לנחם את השקט.

אצל וייסמן מינקוביץ הציפור היא יוצר פעיל ולא רק אובייקט להתבוננות והשראה. בשיר אחר הדוברת נרעדת מקור כמו חסידה, מעצם המחשבה כיצד תעבור את העונה. תחושת המסע וחוסר הנחת מפעמת בכותבת, והיא מתארת בכל פעם ציפור אחת. אין כאן תיאור של חיי להקה, אך באחד השירים מדומים הימים ללהקת ציפורים נודדות. הכותבת מבקשת להיות כציפור הנוסקת מן האש, קידת ציפור לענף מחוללת בה צעקה, ואילו האנקור המנקר את העצב יכול להתפרש כמשל לקיום האנושי.

ומול נודדי הציפור, משמעותי מאוד הוא מוטיב הבית, המשמש מפלט, מקום של זיכרונות ולפעמים אף כמקום של פחד ודאגה.

דומה, כי קיימת בשירים כעין חווית יסוד של פחד. הקולות ההומים במסדרונות המילים ההולמות. המלחמות התלויות מעל הראש, מערבלי הבטון הסוגרים על הכותבת, הפחד ליפול אל הריק המשמים, החלומות הגוררים אל פרוודורי הצעקה. מילים סוקלות המקימות סביבה מעגל של מוות. התחושה של להיות מוצאת להורג מדי יום.

וכאמור, כוחו של הזמן שולט ומשחק משחקים. תחושה של דטרמיניזם, של דברים שנקבעו מראש. הזמן מופיע גם בשמות שירי הקובץ בחלקם. "מבלי לגעת בזמן", "כאיפור על פני הזמן". לכן גם הנופים המתוארים בשירים באים מתוך תודעתה של המשוררת ולא כציור פלסטי ריאליסטי.

אותם מוטיבים של כאב ושל חרדה נמצאים גם בשירים הארס-פואטיים - על המילים, תפירת הכאב, כאב היצירה. זרעי המילים הצומחים ומכסים את המחשבה. דחיסות המילה חושך ההודפת את הדוברת לאחור. ועם כל זאת המשוררת אינה זרה לסביבתה, כמו למשל בתיאור העיר חיפה, המעוצבת באותנטיות דרך מפגש עם ואדי ניסנאס, שירו של חנא אבו חנא, או בשיר חושני המתאר את עכו על הריחות, בליל השפופ, ותחושה של אחדות במסעדה.

השיר "יממה" נועל את הקובץ. יש בו תחושת היממה הבודדת, אבל יותר מזה נגיעה בחיים בכלל, הנשורים מהבטחות, מחיפוש ומרצון להיאחז בוודאות מוצקה. אותנטיות, כבר אמרנו?

עמיקם יסעור

שאלת האותנטיות

אירית וייסמן מינקוביץ: ציפור מעמידה פנים, הוצאת ספרי עתון 77 2010, 79 עמ'

השיר 'ג'ונגל' הפותח את הקובץ ציפור מעמידה פנים מציג תמונה מקורית, שבה מציגה עצמה הדוברת כסניתזה של חיות והנמר מגונן על טקס אבוד של ילדות, בתמונה מעט דרמטית, המדגישה גם את הסוד וההידריות של הילדות.

בשיר אחר, המתאר את טעם הילדות, אין אידיליה; רק רחוב עירום, יבבת תנים, חלומות משוטטים.

'מחזור השירים לאבא' מתאר את האב, כפי שהוא משתקף בתודעתה של הכותבת. המרחק, המקום בלב, החלומות. נוכחות אדם אהוב בתודעתנו חושפת גם את משמעותו בחיינו וגם את עוצמת חליפותיו של הזמן. ההקשר המקראי מוסיף מורכבות לטקסט השירי. שירים לזכר האב נכללו גם בספרה הקודם של המחברת -

שפה מדברית (רשפים, 1992),

שם האב ספק מביט בה מלמעלה ומסנגר על מעשיה; שם הוא מהלך בתוכה שמונה שנים והיא בונה אליו מגדל תפילות.

בשיר 'שלוש וריאציות על ילדות' מתוארת ילדותה של האם על פי הריח, קול הרעב, מה למדה הבת מהאם ומה לא למדה - את העמלנות הרבה של האם ואת תחושת הצחיחות. זהו שיר שיש בו קינה והחמצה, ויש בו מבט על הילדות מפרספקטיבה של זמן. אין כאן דיאלוג והצטדקות של הבת (כמו ב'לתמונת אמא' של לאה גולדברג), אבל ניכר הכאב. גם בשיר שלאחריו, 'פחד יתמות', ניכרת תחושת כוחו של הזמן. זהו שירה של בת בוגרת, המשדר מעין תחושה של חוסר אונים.

השיר 'ציפור מעמידה פנים', שעל שמו קרוי הקובץ, נוגע בשאלת האותנטיות. בתחושת הריק. אולי גם בפחד הסמוי המקנן בלב - הפחד להיחשף לגמרי. זה שיר שיש בו דיאלוג וכעין וידוי בפני הנמען, אותו בן שיח, המאזין לדבריה.

המשוררת תוהה לאן תוביל את מחשבותיה. אפשר שהמפלט הוא בבית, שם תגדל בחצר ציפור גן עדן. תחושות של ארעיות, חוסר ודאות ונדודים עולות גם בקריאת השיר 'נמל של מילים'. בשיר אחר חומקת הדוברת לעיר מקלט, שנבנתה בילדותה.

הזיכרון משמש מפלט וחמיקה מפני שאון החיים. חשוב להדגיש: לא זיכרון אידילי. לא געגועים



מצפן, לידתו ומותו

ניצה אראל, מצפן, המצפון והפנטזיה, הוצאת רסלינג 2010, 346 עמ'



הפריצה הציבורית של "מצפן" התחוללה עם פרסום מודעה בעיתון 'הארץ', 22.9.1967, באותו יום שפרסמו בידיעות אחרונות אינטלקטואלים (מתנועת העבודה בעיקר) עצומה למען ארץ ישראל השלמה. את המודעה מטעם מצפן ניסחו חיים הנגבי ושמעון צבר בזו הלשון: "זכותנו להתגונן מפני השמדה אינה מקנה לנו הזכות לדכא אחרים. כיבוש גורר אחריו שלטון זר.

שלטון זר גורר אחריו התנגדות. התנגדות גוררת אחריה דיכוי. דיכוי גורר אחריו טרור וטרור נגדי. קורבנות הטרור הם בדרך כלל אנשים פנים מפשע. החוקת השטחים הכבושים תהפוך אותנו לעם של רוצחים ונרצחים. נצא מהשטחים הכבושים מיד" (עמ' 55). מעניין לציין כי נעשה ניסיון להתחית את פרופ' ישעיהו ליבוביץ על העצומה, אך הוא סירב לחתום (עמ' 56).

"מצפן" כתנועה מהפכנית אוניברסלית ומקומית צידדה במהפכה בכל מקום, גם אם אין תנאים למהפכה פרולטרית, וקסטרו הוצג כמהדורה שנייה של לנין (עמ' 82). משה מחובר, בעקבות ג'ברא ניקולא, גרס שהאחדות הערבית פוצלה ליחידות נפרדות מכוח האימפריאליזם המערבי, והמהפכה נגד המעמדות השליטים תהיה "מהפכה חברתית של פועלים בברית עם הפלאחים" (עמ' 83). הוויכוח על תיאוריית המהפכה בעולם השלישי הוביל לכיוונים שונים: אילן אלברט הקים עם כמה חברים את הפלג "הברית הקומוניסטית המהפכנית - מאבק". חברים שדגלו בגישה מיליטנטית יותר פרשו מ"הברית" והקימו את "החזית האדומה" שבין חבריה נמנו אודי אדיב ודן ורד (עמ' 165). ג'ברא ניקולא היה ממייסדי פלג טרוצקיסטי שקרא לעצמו "מצפן-מרקסיסטי". משה מחובר, שהושפע אף הוא מתיאוריה זו, נשאר בתנועה המקורית והוביל אותה במחצית השנייה של שנות השבעים להתקרבות לאש"ף. (עמ' 84-85. עוד על ההתפלגויות בעמ' 170-172, 176).

בינואר 1973, לאחר משפטי חברי "רשת הריגול והחבלה היהודית ערבית", הקימו "מצפן" ת"א, "מאבק", "אוונגרד", "מצפן מרקסיסטי" יחד עם ועד ארגוני הסטודנטים בירושלים, חזית מאוחדת בשם "רשימה סוציאליסטית מהפכנית" שרצה לכנסת, בראשות רמי ליבנה. הרשימה לא עברה את אחוז החסימה (עמ' 250), ובשנת 1983 חדל למעשה "מצפן" לפעול כארגון. עוד קודם לכן, בשנת 1982 במלחמת לבנון, הוקמה תנועת "יש גבול" אשר "ראשיתה בסירובו של איש מצפן מרצ'לו וקסלר לצאת לשירות מילואים בלבנון" (עמ' 206).

בין מייסדיה של "יש גבול" היה גם "מיקדו",

מיכאל ורשבסקי מהליגה הקומוניסטית המהפכנית (לק"מ). אגב, סרבן הגיוס הפוליטי הראשון היה גיורא נוימן חבר "מצפן" (עמ' 202-205).

אראל מציינת שהיה פלורליזם רעיוני בתוך "מצפן", שכלל את המרקסיזם הליברטרי של עודד פילבסקי, המרקסיזם-לניניזם האדוק של משה מחובר, האנרכיזם שאליו נטו אהוד ואביבה עין גיל ואבי גלזמן; היו גם מאואיזם, טרוצקיזם ואפילו פוסט-מרקסיזם של עקיבא אור (עמ' 95), אבל לא היה ביכולתו

לכסות על הפילוגים ועל המאבק ביניהם כמו גם הביקורת על כך שב"מצפן" לא היתה דמוקרטית (עמ' 149), ושהוויכוחים האידיאולוגיים היו משולבים בפן אישי (שם).

מעבר להארת האידיאולוגיה של "מצפן" ניתן ללמוד על חוסר הסובלנות של מפלגות וממשלות השמאל הציוני ביחס לביקורת שמתחו חוגי "מצפן", זאת בניגוד לליברליות היחסית של הליכוד מאז עלה לשלטון בשנת 1977. כך למשל סולק אילן שליף מקיבוצו נגבה ואילן אלברט סולק מקיבוצו גן שמואל (עמ' 261). גם הרשויות נקטו דרכים אנטי ליברליות ולפעמים אף לא לגיטימיות. חיים הנגבי ושלמה זנד נכבלו באזיקים והוכנסו לניידת משטרה משום שחילקו כרוזים ומכרו את עיתון "מצפן" בעיר נצרת (עמ' 278).

אנשי "החזית האדומה" שנחשדו בהתארגנות טרוריסטית, "טופלו" במכות חשמל, ורמי ליבנה הודה לאחר שהוכנס לתאו "חברו שאוקי חטיב כולו רטוב ומוטרף ממכות חשמל שקיבל" (עמ' 285). על "חזקת חפות" אין מה לדבר במצב של עינויים המאפשרים הודאה בכל, ללא קשר לאשמה כלשהי.

גם התנהלות המשטרה מולם [ומול "הפנתרים השחורים"], אינה מעידה על הפגנת שלטון החוק, זכות הביטוי וההפגנה, מה עוד שהמשטרה "בחשה" בעניינים גם באמצעות סוכנים סמויים (עמ' 185-191).

כשקוראים את ספרה של אראל, נתקלים לעתים גם בסיטואציות משעשעות, תוצר הבועתיות האינטלקטואלית של חוגי "מצפן". כבר ב-1969 יצא לאור 'דף לפועל', שהרי זהו המעמד שיביא למהפכה, אבל זו איחרה להגיע, ואראל מסכמת: "בסופו של דבר אף פועל לא הגיע לחוגים של מצפן". לעומת זאת כשהולקו הכרוזים לפועלי בתי החרושת "הפועלים הרביצו לנו מכות, ואנחנו לא רצינו להחזיר כדי לא להכות את מעמד הפועלים" (עמ' 182).

מחובר וניקולא הודו במאמר משותף בשנת 1972 שבמזרח תיכון ערבי מאוחד "הפכו יהודי ישראל למיעוט קטן, וקיימת האפשרות שהוא ידוכא על ידי הרוב הערבי. לכן, טענו, יהיו הערבים חייבים

ספרה של ניצה אראל הוא הספר המקיף ביותר שנכתב עד כה על "מצפן" והוא מבוסס על חומר ראשוני, כתבי עת, ראיונות אישיים, ארכיונים ופרסומים רשמיים. (ולכן, אגב, בולט בהיעדרו מפתוח שמות המתבקש כאן).

'מצפן' היה שם כתב העת של "הארגון הסוציאליסטי הישראלי" ששונה בשנת 1977 ל"הארגון הסוציאליסטי בישראל - מצפן". מייסדי הארגון - משה מחובר, עקיבא אור, עודד פילבסקי (שהלך לעולמו באחרונה) וירמיהו קפלן - הוצאו משורות מק"י בשנת 1962 באשמת "חתימה תחת יסודות המפלגה, התארגנות סיעתית והפרת כללי הארגון המפלגתי" (עמ' 19), ומבחינה זאת שלובים קורות ארגון זה בביקורת שנמתחה על המפלגה הקומוניסטית, לאורך תקופת קיומו של הארגון. נקדים ונציין כי כבר בשנת 1961 פרסמו מחובר ואור את ספרם *שלום, שלום ואין שלום*, שאפשר לראות בו חלוץ בכתובה ההיסטוריונית הביקורתית בדור שאחריהם, במיוחד של אבי שליין (עמ' 30, 31). אראל מיטיבה לשלב דיון אידיאולוגי עם זוויות אישיות מעולמם של המצטרפים. אריה בובר למשל הגיע מתנועת "הפעולה השמית" ואף עבד בכתב העת שלה "אתגר" (עמ' 39). צביה גוטסדינר (גלזמן) גיבשה את תפיסת עולמה בנעוריה בהשפעת "העולם הזה-כוח חדש" והליגה למניעת כפייה דתית" (עמ' 52). אהוד עין גיל גדל במשפחה מפא"יניקית בקרית נצרת (כיום נצרת עילית), ואחרי מלחמת ששת הימים הצטרף ל"מטה הפעולות להחזקת השטחים", ופעל לחידוש הישוב היהודי בחברון (עמ' 68).

דרכו של אחמד מסרווה מאירה את כפל הפנים של "השומר הצעיר"; מסרווה נולד בכפר ערערה ובגיל ארבע-עשרה הצטרף ל"שומר הצעיר" (למעשה לתנועת נוער מקבילה שהוקמה עבור הערבים הישראלים), התחנך בקיבוץ יקום ואף זכה לשם עברי "צבי". הוא התקומם נוכח חוסר השוויון בין היהודים לערבים בשעות הלימוד והעבודה וכשרצה בסיום לימודיו "ללכת להתיישבות" נדחה בליט ושוב במשך שנה שלמה. בסופו של דבר השיבו לו: "בכוונתנו להקים שלושה יישובים יהודיים על אדמת ערערה כדי שיהיה מי שיישא נשק בעת הצורך" (עמ' 41). כשעבר לתל-אביב לא הצליח לשכור דירה, וכיכב בסרט שביים בשנת 1966 רם לוי, "אני אחמד", שהמאבק על הקרנתו ביטא את מידת הליברליזם באותה עת כלפי סרטים ביקורתיים (על התגובות לסרט: עמ' 42-44).

אולם רוב חברי "מצפן" הגיעו מבתים א-פוליטיים, ממשפחות "ציוניות קונפורמיסטיות" (עמ' 73).

עם מעצרו "שהיה מוכן לבצע פיגועים, וביטא תסכול רק על כך שהופעל על ידי המודיעין הסורי ולא ע"י ארגון פלסטיני" (עמ' 283). לצד שבחים לספר, ראוי לציין שהדיון בהבדלים בין "מצפן" ל"פעולה השמית", ו"העולם הזה - כוח חדש", כמו גם ההצטרפות והפרישה ממנו, אינו ממוצה דיו, כמו גם תפיסת "מצפן" כמטרים את הפוסט ציונות. עם זאת, מדובר בספר מחקרי מעניין וחשוב.

יוסי ברנע

שליף לדוגמה, "אחרי המהפכה הסוציאליסטית ממילא יתקבלו ההחלטות על ידי נציגים באזורים. במצב כזה אין צורך בפרלמנט ובמדינות לאום" (עמ' 141). חבל אולי שבמציאות מתקבלות בכל זאת ההחלטות בפרלמנטים ובמדינות לאום, הגם שהיה רצוי שישראל תהיה מדינת לאום טריטוריאלית ישראלית, ולא אתנוקרטית הנסמכת על דת אוניברסלית. דוגמה אחרת, הנשמעת הווה למדי, היא הודאתו של אודי אדיב

להכיר בזכותו [של המיעוט] להגדרה עצמית. עם זאת למדינה יהודית נפרדת מהאיחוד הערבי הסוציאליסטי לא יהיה כושר כלכלי, צבאי ופוליטי. לכן עדיף ליהודי ישראל להשתלב באיחוד זה, תוך שמירה על מידה מסוימת של אוטונומיה" (עמ' 122). במבט לאחור, מציינת אראל, מפלג הוויכוח על הקמת שתי מדינות (ישראל ופלסטין) או מדינה אחת משותפת את אנשי "מצפן". לדעתו של אילן

**אנדרי פישוהף
דממה לארבע ידיים**



סימנים, מתוודה בפני המשורר כי גם הוא כותב בסתר (אבל הוא גם מודה שהוא מחקה את גוגול ואת קפקא). יש דיאלקטיקה כואבת אצל כל משורר אמת. מצד אחד, בלי שירה אין טעם לחיים, ומצד שני, כל שיר נוסף מקרב אותו אל תהומות הייאוש. לדיאלקטיקה הזאת נתן אנדרי פישוהף ביטוי בשיר 'השלמתי':

"ממקומי באוטובוס הגורל/ ללא נהג/ אני רואה - / גבו הישר של הנוסע/ ועוד נוסע/ כמו מצבות ללא שם, עדיין/ / השלמתי עם עצמי/ בשם עצמי/ עד השיר הבא".

ידועה האמירה שאדם לאדם זאב. פישוהף מפקפק באמיתותה של האמירה הזאת: "אדם לאדם סימן שאלה/ לא זאב ולא שועל/ סימן שאלה לתשובות לא צפויות// כשהאדם ימצא סוף-סוף/ את האפשרות הנכונה/ הוא ייהפך לתשליל הבורא/שהצהיר כי בדמותו ובצלמו".

הזולת איננו זאב ואיננו צלם אלוהים. הוא סימן שאלה, ולכל היותר - תשליל של אלוהים, כי הרי תכונותיו הפוכות ממש מאלה המיוחסות לאל (כוח וצדק אינסופיים, קיום נצחי ושלטון ללא מצרים בהיסטוריה).

לבסוף אביא ציטוט מתוך השיר שעל שמו נקרא הספר, 'דממה לארבע ידיים':

"לבסוף החיים נותרים/ דממה לארבע ידיים/ דממה המסתירה/ את הסימן/ לשובה של הזעקה הקדומה/ של מטאפורה מקולקלת".

קודם היה הזולת סימן שאלה. כאן הוא סימן לשובה של זעקה קדומה, עליה מכסה דממה לארבע ידיים: הזוג נשאר עם הדממה, כי כל הזעקות כבר שכחו במטאפורה שהתקלקלה. אם אין ביטוי הולם לזעקה, מוטב לשתוק. הרי הסוף הוא תמיד דממה דקה.

משה גרנות

פסנתרנים יושבים יחד על אותו הפסנתר ומנגנים. "דממה לארבע ידיים" יוצא מתוך הסיטואציה הזאת וחותר אל עולמות נוספים, כגון יחסים שקטים (מתוחים? נינוחים?) בין שני בני זוג, הקשורים זה לזה. ושמא מדובר פה על שתיקה לאחר המון דיבורים, דיבורים של חיים, שלימים המתקרבים לקצם, שכן המוות ו"הקדימונים" שלו הם נושאים החוזרים ונשנים ביצירתו של פישוהף. עוד לא הצצנו אפילו אל השיר הראשון, וכבר

בכתרת נדרש הקורא לעיון ולהתעמקות. ידועה הטענה העולה לעומת ציירי האבסטרקט: קודם ציירו סוס, כמו שצייר פיקאסו הצעיר, ורק אחר כך ציירו לכם אבסטרקט כאוות נפשכם. גם למשוררים רבים מתחשק לעתים לומר, בפרפראזה על הטענה כנגד האבסטרקט: להביא כמה הגיגים במבנה של שורות קצרות, זאת איננה וירטואוזיות פיוטית. נסו בבקשה לכתוב שיר גם על פי המבנים הקלאסיים! נראה לי שאנדרי פישוהף עומד היטב גם בניסיון זה, לדוגמה, 'סונטה xiv', הכתובה בקפידה, על פי מתכונת הסונטה הקלאסית. הווירטואוזיות הצורנית לא פגמה במשמעויות הנסתרות והנגלות של השיר, והקורא מוצא בסונטה מפעימת הלב השקה שבין השירה לחיים על קו הקץ, בין השורה והשירה, בין השורה שעל הנייר ובין שרירותם של החיים. בשיר אחר, 'בדיקת ראיה', מרגיע הנבדק את רופא העיניים: אין צורך במכשירים כדי שהוא יראה למרחוק; הוא מכיר את האותיות היטב, את צלילן ואת צלן, וגם את שתיקתן. המשורר מכיר את רטט היד במגע המילים, והערפל מעל רשתית עינו הוא רק מסך הדמעות שנאגרו בו. השיר משתמע לשתי פנים: מצד אחד, אופטימיות, שכן הכרת המילים איננה כרוכה דווקא ביכולת הפיזית של האדם לקלוט סימנים; ומצד שני, פסימיות גדולה כי ההכרות עם המילים מובילה לעצב גדול. כמו בחלק גדול של שיריו, מתגנבת גם כאן נימה קלה של אירוניה: הרופא, הממונה על תקינות היכולת הפיזית לזהות

באוטובוס הגורל

אנדרי פישוהף: דממה לארבע ידיים, הוצאת ספרי עיתון 77, 2010, עמ' 70

אנדרי פישוהף הוא תופעה מרשימה בעולם השירה שלנו. הוא הגיע ארצה ב-1976, וכבר ב-1991 פרסם את ספר שיריו הראשון בעברית **כאב לבן** (עקד). אחריו ראו אור שבעה ספרי שירה נוספים, שבכולם חותם פישוהף מובהק של עומק ולשון פיגורטיבית ייחודית. פישוהף, שהיה כבר משורר ידוע ברומניה, הספיק לפרסם עד כה גם שישה ספרי שירה ברומנית, שראו אור בארץ, ברומניה ובגרמניה.

יש אנשים שנולדו "עם זה", כלומר, עם יכולת להטמיע מילים ולשונות. כזה הוא אנדרי פישוהף, שכבר בצעירותו תרגם ממיטב הספרות הרומנית להונגרית, ולהיפך. מפעלו נמשך גם בארץ, והוא מתרגם שירים של משוררים ישראלים כותבי רומנית לעברית, המתפרסמים בבתים שונות. אנתולוגיה של שירה זאת בתרגומו, בשם **חודף ידוק**, יצאה לאור על ידי התאחדות אגודת הסופרים בישראל (1995). הוא מתרגם מרומנית לעברית ומעברית לרומנית, מהונגרית לעברית ומעברית להונגרית. אינני מכיר הרבה אוזני עט בעלי סגולות כאלו.

ידוע לי על כ-60 סופרים ומשוררים כותבי רומנית, אשר הגיעו ארצה שנים רבות לפני פישוהף, והם מתקשים להתנתק מהשפה שבה דיברו וכתבו בשחר חייהם. הם מתכנסים ב"מכון לתרבות רומנית" בתל-אביב, וב"מעגלי התרבות" בשפה הרומנית בירושלים, חיפה ונהריה. לפנים התכנסו בבית הסופר בתל-אביב, קראו זה לזה שירים וסיפורים בשפה שדיברו פעם בארץ כרבע מהאוכלוסייה, והיא הולכת עתה ונעלמת מההווי הישראלי. מעטים פרצו את מחסום העברית. הבולט ביניהם הוא סנדרו דוד המנוח, אך דוד הגיע לארץ בצעירותו ממש, ואילו פישוהף הגיע לכאן בן 36, גיל שמתקשה להטמיע עולם של שפה חדשה.

שמו המסקרן של הספר החדש, מושתת על תבנית לשון מתחום המוסיקה: יש יצירות מוסיקליות המולחנות במיוחד לארבע ידיים, כלומר, שני

יומן מסע של פרידה מתמשכת

רחל חלפי: תמונה של אמא וילדה, הוצאת 'קשב' 2010, עמ' 279



תמונה של אמא וילדה רחל חלפי

בקבצי שיריה האחרונים של רחל חלפי, אולי יותר מבקודמיהם, מוטית הכף לנוכחותו של האחר, שהוא נקודת החיבור החזקה שלה ל'אני' החשוף, ליסוד האנושי, ללא עטיפות קוסמיות. המימד הרגשי משולב בהם במימד מהורהר והגותי עם תהייה על פשר הקיום, המהולה בפחד מן החידלון. בקובץ *נוסעת סמויה* העולם הוצג כהוים הפעורה לבלוע הכל, ואליה מישירה הדוברת מבט כמו אל הכאב שאיתו היא מתמודדת.

הקובץ המרגש *תמונה של אמא וילדה* הוא נתח חיים מדמם, ובמידה רבה אפשר לראות בו מקבילה לקובץ *תמונה של אמא וילדה*, שראה אור לפני כשש שנים, בו ליוותה המשוררת את ייסוריו של אביה השוכב על ערש דווי.

אין קשה מללכוד במילים מוות ואובדן. נראה לי שספרה הנוכחי של חלפי הוא ניסיון מוצלח לַמְפֹּת חוץ ופנים, מצבים כפויים והתייחסות אליהם. אלה שירי פרידה מתמשכת ורצופת חרדות מן האם, שדעיכתה האישית מלווה ברגעי התאוששות זמניים. השירים נענים לאיזו לוגיקה פנימית, רב שכבתית, ולא לזו השרירותית של עולם החוץ המאיים, כנאמר באחד משירי הספר 'פרטים סודיים מתוך הקלטר השקוף': "כשאני מנסה לרדת / לסוף / דעתו של עולם / עוד ועוד אני נתקלת בקירות".

אך מעבר לכך, לפנינו מארג יוצא דופן ומיוחד, שבו שזורים בצד שיריה של רחל חלפי גם שירי האם, מרים חלפי. מן המארג הזה עולים מצוקה קשה, כאב עמוק, דאגה ותסכול, אך בעיקר אהבה הדדית לאין-קץ. בין השירים יש כעין אתגרתא של פסוקי תפילה מן הסידור וכן קטעי יומן בפרווה, המתעדים את מצבה המידרדר של האם ואת הטיפול הכושל בה בבית החולים.

בשילוב שירי האם בספר נוצר כעין דיאלוג בינה לבין בתה היחידה, מה שמבטא את החיבור האמיץ והסימביוטי ביניהן. אמנם המקלעת העדינה השורה באהבה, עתידה ליהפך למקלעת קרועה, אך היא תישאר זוהרת בוֹיכְרוֹן. באהבה לאם כלולה גם הערכה לסגנון הכתיבה השונה מזה שלה: "אני מתגוששת בוך אני // ואַתְּ / ממריאה מעלי / רושמת במכחול עֶדֶין / את סימני / הקליגרפיה / של החיים". בצד שיר של רחל חלפי, המתעד את מאבקה המטאפורי של הסירה בסערה ה"קורעת אותה מן החוף", מופיע כהד שירה של מרים חלפי, המתפלל לחסד וכואב את היעלמות המילים שמושאן יפי העולם. ובצד שירה של הבת על נִוְרַת הערות והכאב, שתפסה את מקומה של נורת השינה הכבויה של הלילה -

מהדהד כתשובה שירה הסמוך של האם על קולות הלילה האילמים. 'פרח פוקח' של מרים חלפי הוא כמענה אופטימי ומעודד לשיר הפסימי 'אור' של בתה.

אצל שתי המשוררות מחלחלים האור והלילה, מכיוון ש"נפשי קלועה בנפשה בצמה עבותה", כותבת רחל חלפי, מתוך מודעות לתלות המתחזקת. אבל האמביוולנטיות הידועה בשיריה אינה נעלמת אפילו כאן, כשהיא בורחת לשעה קלה של הפוגה לבית הקפה - ומיד מייסר אותה מצפונה: "לא, לא / נטשתי אותה". תהפוכות עוברות על האם, שפעם היא שמחה ויפה ופעם כואבת ושוקת. בשיר 'אָנִיָּאָת' כבר אין חוצץ בין השתיים. ממנו עולה זעקה מרטיטה של המשוררת, המבקשת לחבוק את תהליך אובדנה המתמשך של אמה: "נכמרת כולי בכמרון חסר הברות עיצורים". באין מילים להביע את הגודש הרגשי, נשארת רק מילת המשאלה "הלוואי", המביעה אוזלת יד עד כדי אבסורד לעטוף את גוף האם בגופה ולגונן עליו. מצד אחד מפעמת בבת משאלה חזקה לאחוז בחולף ולעצור את הדירתו, להנציה געגוע ולהתכרבל בזיכרון המלטף של הילדות בחיק האימהי, ומצד שני מקנן בה רצון חזק לא פחות להפוך למעין אִם מגוננת עבור אמה הסובלת.

כבר בספריה הקודמים נדרשה רחל חלפי לסוגית הכתיבה. כך באחד משירי *אהבת הדרקון*: "שום דבר לא יִשְׁוֶה אל מול עצם החיים / השיר בורח זנבו בין רגליו". גם כאן אין היא חוסכת את שבטה, אם משום שהמילה לעולם לא תוכל להדביק את התוויה והרגש שהולידו אותה, ואם משום שאין בה פורקן וקתרזיס מלא, רַפְאוּת נפש ותיקון: "ואני מלקטת אניצי מחשבה כלומית דקה / ומוריקה אותה אל העט הדק הזה / על שולחן הקפה / כאילו היה בה שמץ / רפואה // ויש שקר יש שקר יש שקר / בכל מעשה הכתיבה". במקום אחר המילים אינן אלא צעצועים "ואני נאחות בשברי צעצוע" בניסיון לפרוק מטען רגשי. קשה לה לפרוץ את מחיצת המילים המפרידה בינה לבין אמה, כי יש רגע שהמילים פשוט אינן עִבְרִוֹת והדיבור נשאר בגדר מונולוג פנימי כלוא ללא מוצא. ואולי הדיאלוג האמיתי הוא בעצם הכללת שירי אמה בקובץ שיריה של הבת.

מתיאורי האם בשירים עולה דמות של "אמנית הקרי ילדת / הטוהר והטוב והקרי". אבל עכשיו "אמי היפה יושבת / מובסת". בשיר שנכתב בעקבות תצלום משוחזר האם היא כילדה ה"מְחַבֶּרֶת / שברי זכוכיות צבעוניות / שברי צלחות שברים שברים לשלמויות וזהרות / עכשיו את שברים". אמנות השיר של חלפי נדרשת רבות למיצוי המקסימלי של מילה והדהודיה. כך בשיר הבא: "קורים לא קורים / קרועים לא קרועים / קרועים / לא קרועים אויר לא אויר חורים // איך לקשור את כל זה / איך לקשור את עצמי לכל זה איך / לקשור את כל זה לעצמו / למשהו" - זהו בעיני ביטוי נפלא לתעיה בחלל, לאין אונים, להתפוררות, והמצלול ה"עורבי" הקודר

תורם גם הוא לכך. כרבים אחרים, שיר זה הוא כחוט מתוך פקעת. אני נזכרת, שבאחד משיריה בקובץ *פרטים סודיים מתוך הקלטר השקוף* כתבה חלפי, שאחיותה של האם נשמרת בנפש ומעמיקה עד כי "נקרעו סיבי הגוף סיבי הנפש מאוד". באורה פרדוקסלי, פקעת הקשרים הפנימיים מחשבת להיקרע. זו הפקעת "שעד מאודה בְּדִבְבֵד קרעים".

תאריכי הכתיבה, המופיעים בשולי כל אחד מהשירים, הם עדות לכך שנכתבו לאורך שנים. הספר נפתח בדברי מבוא אישיים, החושפים את התהליך הכואב והארוך שעברה המשוררת עד שבשלה בה ההחלטה להוציא לאור "את שירי הצל האלה" - זאת חרף הידיעה ש"את תוגתו של הלב הכורע / יד כל במנוחה תמשש" (רחל), ועל אף התגובה הצפויה, המסויגת-מפחד של הקורא.

באמצע שנות התשעים עברה האם, מרים חלפי, שתי תאוונות קשות, הצליחה להשתקם, אבל הנזקים שנגרמו לה נתנו בה את אותותיהם והיא הלכה לעולמה ב־2002. "היא היתה פסלת ייחודית ומשוררת נפלאה", כותבת חלפי. בשנים הקשות, שבהן היא סעדה את הוריה החולים, הכתיבה נעשתה לכורח עבודה, והיא נאחזה בה כבקרח הצלה, למרות ההכרה בקוצר ידה של המילה בנסיונות כאלו: "כאן פרקתי לרגע מגבי את השק האפור / שבו כלוא האור". והיא מתוודה: "זהו יומן שירי-לא-שירי המנסה להתבונן, סחרחר, ברגע ההתרחשות, אל תוך התהום, המנסה לאחוז בחיים על סף האין".

ואם תרצו, זהו ספר לא "מכופתר", המנציה באומץ ובפתיחות פרק חיים קשה, שאולי לא כל כותב האמן על "מיטב השיר כזבו" היה נוטל לעצמו את החירות לתת פומבי לאבלו ללא כחל וסרק של ריחוק אסתטי. ודווקא משום כך הספר חזק, כובש ומרתק.

יערה בן-דוד

שגיא אלנקוה

סיפור בדיוני

נגה היא בחורה שכמעט ואינני מכיר שהורשתי לה כמאה אלה שקלים (כל כספי) והיום אמרתי להורי מספר פעמים שאני אוהב אותם וזאת בתקנה שיורישו לי ממונות אחר מותם מתוך מטרה להוריש גם אותם (במדה שאחיה) לנגה

הראש הוא כדור, הוא מתגלגל ממדרגה למדרגה, ובכל מדרגה אומר "אני עיף" עד לרחה שבתחתית.

חיוך-ענן שחור כבד

האצבע צובעת את החלון

החיוך מתקפל אל תוך אצבע

האדמה מקפלת היטב מקפלת פרחים

דממה עשויה גרגירי חול נרטבת כך

מדוע אינני כמים? עשוי נקבוביות

הדף עשוי אבנים כבדות המלים עשויות מטילי פלדה

המלים עשויות גזירי נירות צבעוניים בין שני פסים שקופים המלים סימניות

המיץ הזה ששותה עצמו עד כלות

מתוך הספר פינה הרואה אור בהוצאת ספרי עתון 77

דנה ידלין

הדירה שעזבתי מזמן

הדירה שעזבתי מזמן
היא השכורה
עם המטבח הצר וכל הכלים שבעולם
לשם אני מתגעגעת
ולו בגלל בדיחה אחת אידיוטית
שספרת במעלית
עם המפתח ביד
רגע לפני שנכנסנו.

כביסה

ריח של שמפו וכביסה מלכלכת
מזכיר לי שדה קרב
מעולם לא הייתי בשדה קרב.
ערמה של שרוולים, תחתונים מכתמים
עקבות מים של מישוהו שהיה כאן.
הוא גר אתי
אני יודעת עליו את כל הפרטים הקטנים
השערה שהשאיר
היא שלו
גם הריח המתקתק
ערמות של שרוולים מחזיקים ידים חזק חזק
ואני אוספת
בשתי ידים אוספת
אבל הריח.

אני רוצה

אני רוצה לכתב את הריח
כך שאפשר יהיה לטעם אותו
לבלע
אחר כך ימחאו לי כפים.
אני רוצה לציר את הצליל המסים ההוא
שחורק לי
כלם יחכו. איזה יפי.
אני מקיאה במיליוני צבעים
בקצות האצבעות שלי כתמים של דיו
ודם נגר.
אני רוצחת סדרתית
אני חיה רעה אני
זונה.
בת זונה.
והעינים שלהם פעורות
לעוד.

“לו היו עיני רכות”

ציפי לויין בירון: תורת היחסות של האננס, הקיבוץ המאוחד 2011, עמ' 93

קולה של ציפי לויין בירון בספר שיריה הרביעי ניהן בעוצמה רגשית ואינטלקטואלית ובעושר הבעה לשונית, השואבת ממקורות שונים, המותכים לאמירה אישית ייחודית. מדוריו הם מכלול שירים על נושא משותף: בראשון, “הרי את מנוחמת לי”, שירי פרידה מהורים, ב”מלכות שהלכה” שירים המתייחסים לאישים, מעמדים ופרשיות מהתנ”ך, במחזורים “גלויות מהודו” ו”תרמילי מילים” שירי מסע בארצות רחוקות, ובמדור “תמו ימי החלב” - חבלי צמיחה נפשית של אשה יהודייה ישראלית העומדת באמצע החיים. מן הספר עולה אמירה אישית, ייחודית ואינטימית בקול צלול ועז, המעניק לאישי ולפרטי מימד אוניברסלי.

כבר בשיר הפותח ניתן ביטוי לפן המקומי בשפת חוויה אוניברסלית. מחזור השירים הראשון, שירי פרידה מאם, פותח במילים המרות “באלול הקיא אותך הדג אל שממת החוף האחרון”: בחודש האחרון בשנה העברית מסתיימים חייה של האם ומתחילים חיי הבת בלעדית, בהידברות מרה עם אישיות האם בימים כתקנם ובעת מחלתה, על המון המסרים המורכבים שמעלה ההיזכרות. השירים המתעדים את מהלכה הנפשי של הבת מסתיימים במילים “לומדת לחיות עם המעט/ ולספרו לעצמי בלשון ריבוי”. במילים אחרות, ספר השירים מתחיל בפגישה קרובה, אינטימית, עם אחיות המוות המצמיחה, שרגעיה מתוארים ב”ניטורליזם מעודן” (כפי שניצה בן דב היטיבה לתאר בדבריה על גב הספר), ומסתיימים במודעות חדשה למעמדו של היחיד האנושי בעולם החיים בכל שפעתו המסעירה והמחרידה, כפי שהוא נחוה בספר הזה: מעמד מוגבל מיסודו ומעיקרו, שרק התודעה האנושית עשויה לחולל בו תמורה, בהפגישה את הנפש עם יסוד הריבוי, אוצרה האמיתי, תוך הפנמת מסר היחסיות, כפי שמשמע משמו של הספר.

בשער הראשון נמהל זכר ייסורי גסיסת האם (“צירי מותך צועקים אלי מקצה העולם ועד קצהו”, עמ' 9) עם דמותה של אמא שזיכרונות קשים קשורים בה, ש”תשוקותיה היו פקעות כאב רב־שנתיות/ ושורשי חלומות מעוקמים, חשוכי שמש” עמ' 7, עד שאל תודעת הכותבת מבקיעה ההכרה כי מעתה ואילך, בעולם שנוכחות האם כולה תלויה וזכרון, לובשים חייה מימד חדש: המשכיות בדרך אחרת, בתחושה עמוקה של יעוד (“לבשתי את כוחי העולה שרק הוא עשוי להעניק נחמה כבגד כוהנים”) כמענה על תחושת ההחמצה המייסרת, ואז גם מצטללת הוודאות המכאיבה, מכוח משא האמת שמצאה את מילותיה: “קל לי יותר לאהוב אותך מתה” (עמ' 14); בה בעת זו גם האמת המרה על חייה של אם המייצגת דור בארץ בישראל כארץ הגירה חשוכת חמלה: “ואני

אבין כמה קשה היה לך להשריש באדמת אבנים” (עמ' 15).

עד כמה נוכל למצוא תיקון ומרפא בתהליך ההיזכרות, בהיענות למה שמוזנים נתיבי הזיכרון? הנוכל לבחור מה אנו זוכרים ולדבוק בתובנה ההופכת את מרי הבוסר לפרי בשל? השיר כ’ (עמ' 17) שבמחזור “כך מתה אמי” הוא שיר פרידה עז ביטוי של בת מהורים, כתוב בתמציתיות, כקפסולה האוצרת גורל אישי וייחודי הכרוך לבלי הפרד בגורל היהודי והישראלי

בארץ כשלנו. בשירים אחרים פונה המבט אל הילדים: “ילדי זקופים כקקטוסים רוויי רפז חיים. דמעותי מותפלות בהם לימים ארוכים של צימאון” (עמ' 18), שבהם תקוות העתיד, תוך ביטוי ליכולתו המופלאה של אדם לשים את מבטחו בהתמרה, בצמיחה המיוחלת, במה שבין האנושי, האנוש והסופי, לבין ישות החיים על תקוותם והוויתם האינסופית.

נקודת המבט הנשית מרכזית בשירי הקובץ. הדוברת בהם מגיבה כמעט על כל נושא מעמדת הנשיות כוהות נפשית ראשונית. בשירי הפרידה מן ההורים היא משמיעה את קולה של הבת, ושל האם (לילדיה־נכדיהם) בשיר הפיוס הכאוב (עמ' 20) - פיוס דאגת האם ופיוס חרדת הבת, במילים המשככות את אימת הפיכחון. בשירים על דמויות ומצבים מעולם המקרא היא דוברת בקולן של דמויות הנשים ומדובבת את תגובותיהן. בפואטיקה אישית מאוד - החל בשיר הפותח (על שבע הפרות הרזות שבחלום המובא ליוסף) היא מספרת על מות שרה בעקבות הטראומה של אימת העקדה; כדרכה, ללא היגדים פשטניים, כשהמילים מייצרות תהודה של זיקות עומק. כך במשפט “היא מתה מנוצחת/ על שלא שמרה על הילד” מדהד מוטיב משירי האבל על מות אמה של המשוררת, כצער העולם על כישלון האימהות להגן על בנותיהן ולהכשירן לחיים בעולם מדכא, ולקראת סופו - הכרזה קשה כשאל על אי־היכולת של שרה לדור עוד בכפיפה אחת עם מי שהניף את המאכלת; על היותם של שרה ואברהם - הורי העם היהודי - פרודים במהות הורותם (וזה מעלה על הדעת פסוק של חיים גורי, “ומאו הם נולדים ומאכלת בלבם”). השיר על יוסף אינו שיר על נער חמודות, פותר חלומות עתיר השראה, או מנכ”ל מבריק רב תושייה של מפעל כלכלי, כי אם על זה אשר “מתלבט מה נכון: חולשה או כוח”, סליחה או נקמה, געגוע או ניכור. השיר על דינה מעלה מתהום הנשייה את האכזריות והעוול, בעיקר העוול של “עשרה אחים וְגַן כפול של רמאות אפלה מבעבעת בעיניים”, בנים השולטים באביהם ומעוללים רע שאין ממנו חזרה. ובסיום: “לו היו עיני רכות/ הייתי רואה פחות/ הייתי יכולה לחיות”; משמע לאה, האם הוולדנית, היא שנידונה לחוות באסון הילדים, הצר על חייה כטבעת חנק. במילים אחרות, נשים



מתקשות להוסיף לחיות בעולם “גברי” של מרמה, אכזריות ועוול, שלחימה היא חלק בלתי נפרד ממנו.

צריך לקרוא בשירים כדי לעמוד על עמקותם, על רשת ההקשרים בין העבר המקראי לבין אירועים בני זמננו, ובשפת השיר, למשל, בין “עקרונות המתכת של מרים...” (עמ' 26) לבין “בור שחור שנעשה קבר אחים”; או בין “כל כך הרבה נפלנו על פנינו מחותלים בענן אחר”

לבין “הקפנו עצמנו בכתובות אש ובתעלות מים ופלינו בזהירות איש לאחיו את נצרות רימוני הלב”. המטאפוריקה מונעת, כמובן, כל הסבר פשטני באשר למורכבות שרשרת הסיבות והתוצאות ולכושר האדם בחייו החד פעמיים לעמוד על פשרן, למעט רגעי חסד מעטים, כשהפשר מתנסח בהארה, למשל בלשון “האש שהמיתה את בניך צרבה לך ברכת כוהנים” (עמ' 27).

ככלל רבים בקובץ זכרי הלשון המקראיים, המעניקים לשירים עומק מיתי, היסטורי, פואטי ותרבותי, בראש וראשונה עברי־שורשי, בהפקעה מודעת מן הדתי־הלכתי אל הרליגיזם, השוכן בפסוק המחדש משמעות בכל קריאה. במחזור “מלכות שהלכה” שירים שכל אחד מהם מציא נקודת חיבור בין ההווה בהקשרו לדמות או אירוע מן המקרא. לעתים, כמו בשיר ‘חזון העצמות היבשות’ (עמ' 30), מנכס השיר את שפת החיזיון התנ”כי כדי להביע באמצעותו חוויה אישית ואינטימית בכל עוצמתה האימתנית: “ולא האמנתי, ולא יראתי, ולא ניבאתי/ רק ספדתי”, בשיר שבו מעניקה המשוררת לסמל הלאומי המרום בתרבות העברית משמעות אישית, רגשית, תלויה ביוגרפיה נשית.

בשירי המסע הדוברת מתיירת בעולם רווי יופי וכאב, שאליו היא מגיבה מנקודת ראותה הנשית, ותמיד גם היהודית והישראלית. כך למשל בהתייחס למלאכות הבית, כמו גיהוץ, נרמות שפת ההתקדשות: “להחליק את החוית בלי לקמט את הגב./ לשוות לנגדי תמיד/ איך מהסדר המקופל תיפרש החולצה אל המראה החגיגי./ להשתאות כיצד משתנה העולם עם החלפת המצעים” (עמ' 19); הבית כמשכן אלוהי הדברים הקטנים והשפה היומיומית שבפינו, בלשון הצו היהודי הראשוני. כאב החיים באינספור גירסותיו, כאב שאין ממנו מנוס, נוכח בשירי הספר הזה ובדרכי הבעתו, בצירוי לשון, ברמוי שפת המקרא ובמטאפוריקה הטוענת אותם בעוצמה רב משמעית. ההקשרים המפתיעים שבהם נעגן הכאב מייצרים תמונת עולם מורכבת מחד גיסא ופשוטה להפליא מאידך גיסא. מורכבת, שכן הקורא נזקק למפתחות של סולמות שונים בו זמנית מתחומי ידע, זיכרון, היענות לאסוציאטיביות עשירה ולמטאפוריקה עתירת הקשרים והתפרשיות. פשוטים - כי בלבם

להתבונן לרגע בשחור אישוניו של אלוהים, להסתחרר ולא להביין" (עמ' 70).

בשירי המסע נקודת התצפית היא תמיד סבלם של המון האלמונים, מחירו הנורא של הווה, כובד משקלם של פאר והדר במונחי המחיר שגבה מבוניו ומקימיו: "את בצלי כנסייתו ציפו פועליו בתערובת מוזהבת / וגוועו מרעלת כספית", או: "מטורפים ורוצחים סדרתיים / ירו אבן פינה לתרבות." / אהבת אנשים לעירם היפה / הוא הריר המדביק אותם לעם", ורק "לב מרגיש היה הלחשן שהציל את הצגת החיים" ('על הכביש העילי', עמ' 78).

במילים אחרות, עולם המופעים מסמאי העיניים וכובשי הלב בכל עוצמת הדרם נבנה על אסון הווה. הראות הווה מחלחלת עמוקות ומעניקה לשירי המסע איכות כאובה, שבכל אחד מן השירים נוצקת כגביש המשמש בעין המשוררת גלאי הכאב, העוול, אימת המחיר, שאין למחותם או לשכחם. וזכר ל"כמה מהר הופכת תרבות מעודנת לעיי חרבות" (עמ' 77). אשה בת זמננו שמהלכת בין אבות האימה האנושית, בין אהבה ליראה ובין אסון להסתר פנים, מה יש לה בחייה (בפרפרזה על אבידן): "אני עוד מדברת וזו עובדה מרגיעה" (עמ' 82). דהיינו מעשה הכתיבה כאקט של התוודעות, תובנה מייאשת על חוסר האונים של היחיד האנושי אך גם על הכוח וההבטחה שבמעשה המילים.

❖ דינה קטן בן ציון

כשחמד הטיול בעולם נחוה "מופשט כמו אלוהים".

במובן מטוים כל השירים בספר הם שירי מסע, כמפגשים עם עולמות - של החיים והמוות, דת, תרבות ואורחות חיים - המפיקים תובנה ביחס למורכבות הזהות היהודית-ישראלית. המסע הוא היפתחות, זרם הרשמים והתגובות ובד בבד גם התכנסות בבדידות העצמי הייחודי בתוך מקום זר ונוכרי: "אני מודה על חסד המרחק / ומשתיירת כעיניים פעורות של יהודים" (עמ' 65). בין שני קטבים אלה נעים שירי המסע במקומות השונים. ישנם בספר גם שירים ארסופואטיים, שירים על 'לכתוב, לאחוז בחוט היציאה מהמבוך' (עמ' 66). התפוגגות האני החוה, המגיב והפועל היא הכרה בבריאת האני הכותב: "אבל מי שכותבת צופה מרחוק בספר / ומציעה יד למי שחיה, ועוברת כמו רגליה בשוק" (עמ' 66). מי שמתבונן אל הפנים, שמבטו חודר למהות שמעבר ומבעד לחוות החיצונית, פוגש במסתרי החיים על התגלויותיהם גם ביצור הזעיר ביותר (ראה המחזור 'בעלות חיים', עמ' 67-70): כך אפילו מראה העכבר נוכח פני המלכודת (עמ' 69). ומן הנידה, המזערי, ה"עכברי" - גגור הגדול, הלאומי, האיש, האלוהי: מן ההתבוננות בעכבר העומד להילכד גגור בשפת השיר: "כך אלוהים שלי הפקיר עמים שלמים. היה שלום, עכבר של עיר". בדומה לכך בשיר הפרידה מכלבה אהובה בגסיסתה נאמר כי משתמו חייה "אפשר היה

של השירים טמונה מחאה על עולם של עוול וייסורים, שהרגש אינו משלים עם קיומם והאינטלקט אינו מוצא להם פשר, צידוק או משמעות. כדוגמה אחת מרבות ושונות: "טובה היתה שיבתו של גדעון. / שבע שהרונים נטיפות ונזמי שלל, שכב עם אבותיו / בטרם ישחט בנו את שבעים אחיו על אבן אחת. / סבתא שלי גועה בראשית המלחמה / בלי לדעת שילדיה ימותו מיתות משונות". נוכח אסונות החיים, ובעיקר בעת מה שמכונה בכותרת השיר 'מפולת' בעמ' 35, קיימת בשירים זיקת התפילה האישית: "מאין יבוא מחלצי / ותהיה עלי חמלת ה' / ותבוא רוח מארץ טוב". ברוח זו השיר היפה 'תהלים אחרים' (עמ' 36), המבטא אהדה לאלוהים במצוקתו להיות ריבונו של עולם כעולמנו, שיר על "מערכת יחסים" חדשה עם בורא עולם כפי שאנו בוראים אותו ופונים אליו ברוחנו, ועל נתיבי שייכות חדשים לרוח המפעמת במעשה הבריאה.

בשירי המסעות בעולם, מבעד ל"קטלוג" התופעות הנגלות והמתועדות מבצבצת תמיד המשמעות האישית שבקלסטר פניו של עולם פנומנולוגי חדש הנחשף לעין ומשמעותו זו נכרכת בהוויה העברית של הכותבת: "ברכך ה' וישימך פרה בצד ההינדי של מומבי". זכרי שפת המקרא הם חיבור בעומק ההוויה של אשה ישראלית-עברית עם עולם הבריאה ההינדית. ההיענות לצער, לכאב חזות הדיכוי שמעלים מראותיה של הודו, באה לידי ביטוי בהצגת מיתוס בריאה בן שבעת הימים, אשר בורא היררכיה דכאנית, מראה נשים שכולו שחור משחור "שחור בין האצבעות, שחור תחת הציפורניים ושחור בעיניים" (עמ' 41). בכל השירים, השונים והמגוונים, המבט הוא בראש וראשונה חומל, מזהה את כאב הווה ונענה לו מתוך הזדהות שיש בה אחד משישים של מרפא לניכור. כך למשל השיר 'בוקר בשוק' (עמ' 43) מפגיש בין עצמיותה הישראלית היהודית של זו שאינה מסוגלת להישאר אדישה נוכח התנפלות גברים על נערה בשוק, והיא לכודה בין עמדת הירחוק שהיוגה מלמדת כדי לשרוד בעולם רווי כאב, לבין הד הצו המקראי הקדום "לא תעמוד על דם רעך": "כמו הירקנים, גם אני עמדת מרחוק על דמה. / ביוגה לימדו שרגש מכאיב מוזק / אסור להתקשר ולהתעמת עם הרוע בחוץ. / [...] זו הודו ואני בעיקר פחדנית." זו חוויה מביסה, כאשר התמונה ה"מצולמת" במילים הופכת למראה אכזרית המשקפת לכותבת את מעמדה בעולם התופעות שאין בידה לשנותן וגם לא להסכין עמן. הקושי להישאר מן הצד, כתייר לא-מעורב, מחירו בקהות החושים: "אני עמדת בחלון והרדמתי את לבי" (עמ' 44).

שירי מסע עשויים לגלוש לתעוד ציורי, חושני, שבו נותר ה'מתעד' כצלם-במילים, במקומו הסמוי מן העין. אך ציפי לזין בירון היא תמיד נוכחות חיה ומעורבת רגשית: "אנשים הלומי מלחמה ועוני / נמו דבוקים למשטחי עגלותיהם / בתוך עזובה מלאת כוח" (עמ' 52) - זו תמונה עוצמתית, המכילה את היאוש עם התקווה בנשימה אחת: הם נמים לרגלי "היסמין הגאה מחוצף הריח"

חצי



אלכסנדר שפיגלבלט

מיידיש: רבקה בסמן בן-חיים

הַשֵּׁד יוֹדֵעַ...

הַשֵּׁד יוֹדֵעַ מַה מֵשֶׁךְ הַזֶּמֶן
שֶׁל נֶצַח יְחִיד, וְכִמָּה
כְּאֵלֶּה תְּלוּיּוֹת עוֹד הֵיוּ בְּאֵין-סוֹף?
כְּמַדְרוֹזוֹת מֵתוֹת, יְבִשּׁוֹת
שֶׁנִּזְרְקוּ מִן הַיָּם?
וְהָאֵם לְכֹל נֶצַח יִשְׁנֶה
אֱלֹהִים מְשֻׁלוֹ וְתוֹרָה מְסִינִי
וְאֵם נֶצַח כְּזֶה לִפְתַּע חֶרֶב,
הָאֵם גַּם הָאֵל שֶׁלוֹ הוֹפֵקֵר פְּלִיט בְּאֵין-סוֹף?
מִי יוֹדֵעַ?
יִתְכֵן שֶׁתְּשׁוּבָה תוֹעָה בְּחֻלָּל
מֵתַעֲפֶכֶת בֵּינָתִים בְּאֶכְסֵנִית-כּוֹכְבִים.
שֶׁתַּתְּעַכֵּב, אוֹתִי מִשְׂבִּיעַ הַרְגֵעַ,
בְּרֶק עֵין אֲנִי, פְּנִינַת טַל
עַל עֵלְעַל עִם שַׁחַר, אֲבָל בְּתוֹכִי
מֵתַקְבֵץ הַנֶּצַח. וְזֶה מִסְפִּיק.

הזמן הוא הגיבור המתקתק של השיר החזק הזה. אלכסנדר שפיגלבלט מצטייר יפה את ההבדל בין המחוג הגדול ("הנצח") לבין המחוג הקטן ("פנינת טל" על עלעל עם שחר"). הוא יודע שגם שרון מקולקל צודק פעמיים ביום.

רוני סומק

פרדוקס הנטול מן החיים עצמם

נילי דגן: מאחורי המלחמה רואים את הים, הוצאת אבן חושן 2010, 80 עמ'



ניכרים בכל כפר ובינות חריצי כל אבן דרך. דגן מקדישה לנופים האילמים שניטלו מהם קולם וחיותם פרק שלם, שבו מהד היא מציגה את ייחודו הרגיונאלי של הבלקן על עושרו הגיאומורפולוגי, הפיטוגרפי והאתנוגרפי ומאידיך היא מבליטה (לעתים עד כדי גזמה) את הכיעור והצלקות

אחת המהפכות הגדולות, והמבורכות, בתולדות הספרות והפילוסופיה האנושית, התרחשה עם לידתה של תורת האקזיסטנציאליזם, העוסקת בתכלית הקיום האנושי ובמשמעותו בעידן המודרני. אמנם מעטים היו ההוגים ואנשי הספרות שעסקו בכתיבה במהות הקיום ובמשמעותו. אך אלו חשפו בדפיהם את רקמות העצב ואת מורכבות החברה האנושית והאדם, ועל כך זכו לתהילת עולם (ניטשה, קאמי, סארטר, דה-בובואר, היידגר, קפקא ועוד). בכתיבתה השירית מבטאת נילי דגן קו מחשבה אקזיסטנציאליסטי, שבאמצעותו נחשפת הכרוניקה של החיים על מורכבותה, שבריריותה, כיעורה ויופיה.

בספר שיריה השני מאחורי המלחמה רואים את הים, מתארת דגן את לבטי האדם, שגרת חייו, הגותו, מחשבותיו, דעיכתו, מותו, שרידיו וצלקות שהותיר בנופי הארצות השונות. יחסה האמביוולנטי לתקווה מופיע כבר בכותרת הספר, המצהירה אמנם כי "מאחורי המלחמה רואים הים", אולם תצלום הכריכה מציג ים מעורפל ומטושטש.

כותרת הספר שאולה מכותרת השיר הראשון בספר, שעוסק בלחימה בעזה במסגרת "עופרת יצוקה" בחורף 2009. בשיר זה עוטה דגן בגדי מלחמה וצובעת את הנוף בחוסר ודאות: "צבע אדום יורד על שדות חרושים/ענני עשן מסתבכים/לאופק חדש/מאחורי המלחמה/רואים את הים" (עמ' 5). הצבע האדום - צבעה של האזעקה העולה והיורדת בשדרות, מציף את המרחב כשלאחריו ענני עשן הטילים שגורו מיתמרים ויוצרים אופק חדש ומעורפל. מבעד לאותו אופק סמיך ומעורפל, טוענת המשוררת ש"רואים את הים". אותו ים שמשמל טוהר, רוגע ושלווה (ואולי גם ימי שלום), המוצג בחזית הספר מטושטש ובלתי מושג. ייתכן שהצלם גדי דגון והמשוררת כיוונו לכך שגם עם שוך הקרבות, הרוגע והשלווה לא יופיעו במילואם וענני העשן (המלחמה) שבאופק לא יפוגו, ולפיכך הים (השלום) אמנם ייראה, אך באופן מעורפל בלבד. צלקות המלחמה נוכחות לא רק ביחס למרחב הישראלי. דגן מציינת בפרטי פרטים גם את נופי הלחימה במדינות יוגוסלביה לשעבר, בהן ביקרה. בשיר 'לסטובו' (כפר בקרואטיה) היא מבכה את מות התושבים ואת הרס הנוף ומתארת מרחב מצולק ומדמם: "היה עלינו ללכת לאיבוד בלסטובו/ כדי למצוא מקום שלא ניתן למצאו... קר. לאן הלכו פֶּלְסֶם? מישוה חולף בדרך לא דרך... על שולחן עץ מפה רקומת נוף שנעלם" (עמ' 9). אף שתמה המלחמה, שרידיה עדיין

המשוררת מעניקה נופך ויזואלי, כמעט קולנועי, לאירוע הלוחמה: "עוד יש מה לומר בטרם/ ירד הגשם וישקה את הגפסנית/ פונים בכבדות לעבר השער/ לא מזכירים שמות" (עמ' 27). גסיסת הידיד היא כרוניקה של מוות ידוע מראש: "בחדר הסמוך/השכנים הולכים ומתמעטים", עד שלבסוף: "אתה נושם נשימה עמוקה

ודי" (עמ' 66). ומשמעות ה"די" כאן היא בבחינת יצירת חיץ בין עולם המתים לעולם החיים, הפרדה שחוזרת כמוטיב בשירי דגן.

לאורך הספר נשזרת, במכוון או לאו, כמיהה זוה לחום, לתמיכה ולמגע דמות שאת זהותה המשוררת אינה חושפת. בשיר 'הוף סגור' מבקשת המשוררת "גע בי" (עמ' 42), ובשיר 'חמין' היא מלינה על הריחוק ואולי הניכור בינה לבין הדמות, ניכור שאת תוצאותיו היא מציגה בשיר האינטימי והחושפני 'ביני לביני' "כל ההיסטוריה של שלנו תלויה/ על חוט דק של כניעה/ אפילו המריבות הן ביני לביני" (עמ' 33).

לבד מהכמיהה זאת, משתפת המשוררת בפרקים 'טרולוסים' (עמ' 50-37) ו'ביני לביני' (עמ' 36-29) את הקוראים בתהליך חישוב כן ויפהפה שחותר להגיע לתובנה כלשהי בעולם של חוסר ודאות: "הימים עוברים דרכנו/ במשחקי סודוקו - ניסוי וטעייה... נדרשים לי כל החיים לגלות/ מי אני, / וכעת אני עייפה" (עמ' 40). דגן אינה בוחנת רק את חייה שלה ומערערת על קיומם, אלא בוחנת, מבקרת ומערערת גם על חיי החברה שבה היא חיה ופועלת: "עירי... כבר לא מה שהיית/ אנשים הפכו להיות רחוב/ אנדרטה על חוף" (עמ' 43).

דף נפרד ייחדה דגן לשורה האחרונה בספרה: "תקווה היא תחבולה של החיים" (עמ' 69). דף שלם שבמרכזו אותה שורה עיריית לבדה, כאילו מוקצית. מנודה מילקוט השירים, אך קשורה אליו קשר הדוק וממיכה רצף ליניארי שעניינו עיסוק אינטימי עד פולשני בדעיכה, תהיה, כמיהה ומוות. למעשה זאת חתימה דו-משמעית: פסימית מצד אחד, כאילו אין לתקווה סיכוי, בהיותה תוצר אבולוציוני (כמעט מתבקש) של רצף אירועים ותהליכים קשים. מצד שני, היא אופטימית בתחבולות שהיא מפגינה וביכולתה להתגבר על קשיים, כפי שתוארו בשירים הצבעוניים, החיוניים. לכאורה פרדוקס בין התקווה שמוזה הקורא בפכים הקטנים המתוארים בשירים, לשלילת התקווה ודחייתה, כמו בשיר האחרון בספר (עמ' 66), הנחתם במשפט "אתה נושם נשימה עמוקה/ ודי". אך זהו פרדוקס הנטול מן החיים הממשיים עצמם. ❖

ניקולא אורכב

שנותרו בפניו. מעניין לציין כי ביחס ללחימה בעזה נמנעה המשוררת מהבעת עמדה מפורשת בשירתה, ואולם ביחס למלחמה בבלקן ולתוצאותיה ההרסניות, היא נחרצת וברורה: "המלחמה הרצה לשונותיה/ על מה ולמה פרצה כבר איש אינו זוכר" (עמ' 9). יחד עם זאת, המשוררת נמנעת מהפניית אצבע מאשימה או תומכת בצד מסוים בלחימה: "איש אינו אשם/ והמתים אינם יודעים מאומה" (שם). גם בשיר 'רואים את הים' עמדתה ניטרלית, כצלמת המתבוננת מהצד, מודעת לחסרונות ולמעלות של עמי העולם: "מישהו סימן גבול ומישהו אחר ירה" - כרוניקה של פעולות שאין לה אשמים (עמ' 5).

שני פרקים מצמררים ומעוררי הודהות הקדישה דגן למותם של קרובים לה. בפרק המוקדש ללאה, מופיעים שישה שירים, שבהם המשוררת תיעדה, צילמה ואף ציירה את ימיה האחרונים של חברתה בבית החולים. השירים האלה נכתבו מנקודת מבטה של החברה, ומתוך הודהות עמוקה עם סבלה: "את לוקחת את חפצך אתך/ לחיים הבאים... ידית מטת הברזל מכוננת/ את ימך" (עמ' 22). בשיר אחר (עמ' 24) מתואר דיאלוג כמעט אילם בין המשוררת המודאגת לחברתה: "לא היינו עצובות/ השלמנו עם פטפוטי הגרוזינית במיטה הסמוכה... 'את מפחדת?'/ 'לא'... צוחקות עד קצה השיער/ שהכסיף". בעוד שבבית החולים, יחד עם החברה החולה, חרף הקשיים היא חדרת אופטימיות ופעלתנות, הרי שעם חזרתה הביתה, נמלאת הכותבת אימה והרהורים מטרידים. היא עדיין שם, עם החברה: במחשבותיה, בהרהוריה, ברגשותיה, רק הגוף הפיזי נאלץ לשוב לשגרה הביתית: "בבית הקר לא נשמעת טריקת מקרר/ אין מפגשים אקראיים/ לא מצחצחים שיניים... התמונות הוסרו/ השעון הביולוגי נדרך מחדש/ מרחיק מאיתנו יום ועוד יום" (עמ' 25).

מות החברה, כמו גם גסיסתו ומותו של ידיד, מוצגים כחוויה מאופקת וסגרגטיבית. המשוררת יוצרת הפרדה ברורה בין חיים למוות: "החיים מסתיימים/ נחרצים באבן מחוספסת/ ובשוליהם נותרת כתונת טריקו... תלויה על וו במקלחת" (עמ' 27). המת נטמן ונחתם באבן מחוספסת, ואילו שאריותיו החיות נותרות יחד עם הקרובים האבלים, שאף הם "לא מזכירים שמות".

מתוך: מכתבים לאישי המת

מפגש משפחתי

מפגש משפחתי באלסינור. רוח המלט האב פוגשת את רוח המלט הבן. היא לא זוכרת אותו, וכמוכן איננה חוזרת על הצווי "זכר אותי!" זכרון

הוא מחלה נפוצה בארצות החיים. אבל רוח המלט הבן טרם החלימה ממנה כליל. היא פונה לרוח המלט האב בשאלה: "בשכבר הימים

"לא היית אבי?" אבל התרנגולים פוצעים במקורם חסר הלב את החשכה. מהפצעים נגר אור של שחר שבו מתפוגגים

גם אבא, גם בן.

דו-שיח

נוגע בלחש, הוא נבהל מהתשובה של הכתף שלה, אשה שנרדמה לידו בקרון רכבת. "הגעתי", הוא

מתחרט. היא מוליכה אותו בעיניה וכבר מוסרת לאמוץ. "לא תודה", היא פורקת מהמדרג מזודה מלאה כבדויות. אויר

מלא ריקויות משמש לו חמר להסתגלות, מה שמדיר לו את השנה עמוד חשמל אחר עמוד חשמל.

*

היום הסירו את שמך מתעודת הזהות שלי עכשו השלטונות כבר יודעים ואתה יכול להלך לידי ללא כותרת.

אבל בלילות אני נגועות עדין בקולותיה עיני משיקות לחלומות שהותרת בי.

בבואתך מקיפה אותי בלכתי כהטל של דבר שהיה ובראשי נטעות פקעות רדומות של זכרון לגדל בתוכן את דמותך כרותת השם.

*

הבית הזה הפך לבועה מרפדת גבולות הקיר קרבים ונוגעים בעורי פרוי אהבתך וזעמה מרחפים כאבק בקרני שמש

ואני נעה בו כבלון מרחף שמתמלא בהליום של הכחשות הן מושכות אותי מעלה ומטילי הזכרון חוזרים להצמיד אותי אל הרצפה הקרה.

*

גופי עטוף ומעכה בגופך כמו הטבלתי בשענה רותחת והקפאתי בתוך ענן ברד שאגר זעמו.

עכשו צריך להזהר – שלא לבוא אל הקר ולא להתקרב לשלהבות של קרני שמש –

שלא לאבד בי את גופך, לא להקל עלי לשמר אותך בתוכי יום יום, באלפי פסות חמות.

6.6.2010

עם גיורא לשם, עם שיריו, עם לכתו*

"אך ייתכן שאין אדם נגמל/ כליל מילדותו"
גיורא לשם, 'אמנות הפוגה'

"אדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה, / האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו" כתב שאול טשרניחובסקי. נוף מולדתו של גיורא לשם היה תל-אביב של שנות הארבעים. בטרפטיק 'שלושה שירי מקלט' מתכתב המשורר, בהתקרבו לגיל חמישים, עם הילד שהיה בימי המנדט הבריטי ומלחמת העולם השנייה. הוא יודע שאין לחמוק מזיכרונות הילדות, כמו שהעם לא יכול לחמוק מזיכרון המלחמה הארוכה ההיא: "בין מקום הולדתי / לרחוב שבו אני מתגורר / קילומטר וחצי" הוא כותב וזכר ש"במלחמת העולם השנייה / (הראשונה שלי), היה / לילדות ריח צונן של מקלט, / זיעה וסרחון עכברים / קל, אפרפר". ממרום גילו הוא מסכם את רגשותיו ביחס לחוויות ההן: "ארבעים וחמש שנים, / מרחק שש-שבע דירות ומלחמות / ומהלך עשרים דקות / בתל-אביב, אינם / מקלט בטוח מריח הילדות" (עמ' 50).

גיורא אהב את תל-אביב יותר מכל עיר בעולם. היא שבה והופיעה בכל ספרי שירתו על דמויותיה, אתריה, תקופותיה ותמורותיה. כמו לילדותו בדרום העיר ולימי השהייה במקלט כך גם לסוסיה הקדיש טריפטיק מרגש שהעניק לספר שיריו השלישי את שמו הסוסי **האחרונים בתל-אביב** (כרמל, 1992). "יש להם בעיניים מחקמת הסוסים" (שם, עמ' 38) כתב ומיד שקע בזיכרונות על אודות עירו: "אני זוכר אותם / כאילו היום: שניים, שלושה / חומים, ליד שכונת פלורנטין. / קשורים באפסר לטבעות הברזל במדרכה. / רוים ושתקנים כעגלונים" (שם). מהם, במעבר טבעי מאוד, הפליג לזיכרונות משפחתו: "ועוד אני זוכר: / את סבתא שלי, כמעט עיוורת, / נותנת להם קוביות סוכר. // היא, בשיבה טובה, הלכה / לעולמה בערב סוכות. / ואף שאינני מתפלל מוריד הגשם / כמעט שבא לי להגיד / שריח הסוסים הלח עוד עומד באוויר" (שם).

בציטוטים שלעיל ניכר שהמשורר מעדיף את הנימה הסיפורית-אישית על מארג הצלילים ותזמור המציאות שאפיינו, בין השאר, את שירת שני חבריו הטובים, בני דורו, יאיר הורביץ (1941-1988) ופיצ'י יהורם בן מאיר (1941-2010). בשירים שצוטטו לעיל אנו רואים את החשיבות שהוא מעניק לריח כחוש המרכזי שמוליך את הזיכרון בנתיבי העבר. ריח המקלטים מזה, ריח סוסי תל-אביב מזה.

היה בשירתו של גיורא מִמד סנסואלי חזק, תערובת של ריחות, מראות ומגע-תודעה בנופי העיר והארץ. בראשיתו, במחצית הראשונה של שנות השישים, כתב כבני דורו שירה קיומית, צבעונית, אגדית וסוריאליסטית. בשירו המוקדם 'ראה אותי', שנכתב בשנת 1961, בדיוק לפני חמישים שנה, וכונס במבחר **שולי האש** (וראה הדמיון לשירו של המאוחר יותר של יאיר הורביץ 'לפתע, אי-שם בחלקה כשהקברים גלויים' מתוך **סליון**, 1966), כותב גיורא כדרך הצעירים הנרגשים-מבוהלים, על תחושת החלופיות והכיליון: "ראה אותי יושב בעיגולי השמש / בסוף הזמן / ואל תקרב: / ימים עוד מנסים לפרוח / כשיער

לבן על הרקות..." (עמ' 46). השיר מסתיים בשרטוט תמונה נוגה, ספק שטיינברגית ספק פוגלית, שבה חווה הדובר באחריתו: "הנה כאן, בעיגולי השמש, / אני צומח מיתר ירוק / וחש באצבעותיך הגרומות / המרטיטות עלה סתווי / בעיגולי השמש החיוריים / ורק עיני, / בסוף הזמן, / רואות עלה נושר" (שם).

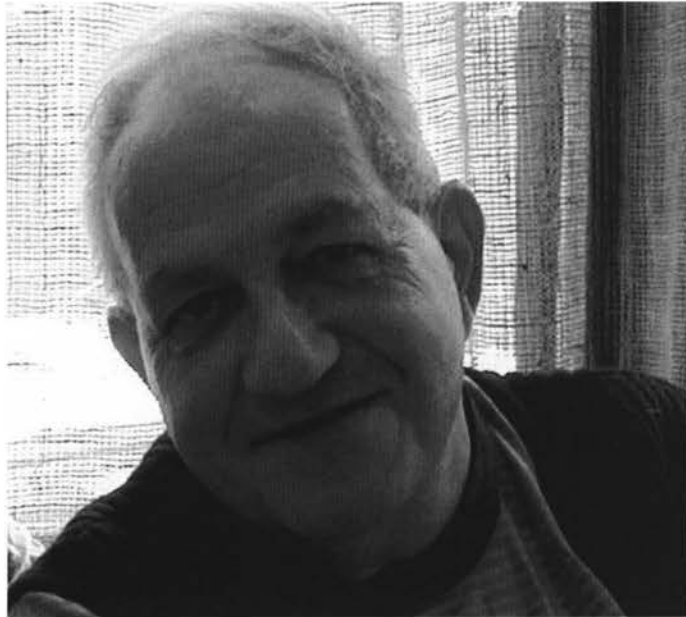
תחושת הקץ רדפה את גופו, תודעתו ויצירתו השירית של גיורא לשם מראשיתה. כמו יאיר הורביץ היה גם הוא חולה לב שידע כי בכל רגע הגוף עלול לבגוד. בשיריו ניתן לגלות את השניות הזאת שבין אהבת החיים, הבית, הטבע, העיר והארץ ובין האימה החשכה. בלב שירים אלה אנו פוגשים בצמד שירים יפהפה שעניינו היחסים בין חדרו של אדם, הצמחייה הסמוכה לחדר ותחושת הקיום-אי-קיום שמציפה אותו לנוכח גילויי המחזוריות בטבע. ב'שרך' הוא מתאר את התפשטות הצמח בחצר הפנימית, שבה הוא צופה מחדרו המסויד ומיד מפליג לפנטזיה על מרחבים ומרחקים: "מגבשושיות הנבגים השחורות / הסיעו הקורים באוויר המלא את חדרי / אל שרכים אחרים בסבך יערות אחר / ואותי, שטוח לאורכה של הירקות / המרחפת ומצמחת יונקות ברוח / הפוך פארות ורוֹנה לחלוחית, / רואה שמש חי" (עמ' 85).

עם זאת, בתוך החלום הזה, השמשי, אוזנו קשובה לדממת המוות ועינו מפענחת חשכה: "אל הרגע הזה החולף הטיתי / אוזן - שרף ירוק בשוליים / ואפל בורימה הדחוסה / אל קורי העלים, בשרני / וכהה במאוזן אל האור, / והאדמה פעורה מתחת לחדר" (שם). אפשר להשוות את השורות הללו עם שורותיו של יאיר הורביץ מתוך המחזור המאוחר 'פרפור פרוודורים': "אך הלילה, כששמעתי / את האדמה מתפרקת מתחת למיטה, / ראיתי לנגדי את יריעת הבוקר התכולה / עולה כצליל נפרש" (כל השירים, עמ' 423).

בשיר 'שסק', שנכתב בשנת 1990, מתפעם המשורר מגילויי הטבע בתוך המרחב האורבני: "ארבעים שנה שלא ירד כאן שלג, / ובכל זאת עץ ירוק-עד ומגולען / במרחב אבני זה של אספלט ומלח" (עמ' 86). בהמשך השיר הוא חושף את היחסים המטונימיים בינו ובין השסק - "כששק ברחם קליפתו / אני בחדר ברגע ירקרק". אולם בניגוד לשסק נטול התודעה, הנתון אך ורק בפריחתו, המשורר יושב וקורא בשיריו של ג'ון דון. מול "מפת קסמים מעבר לוויזון האוורירי, / שֶבֶך סהרוריות שֶרְכִית ובוסר" הוא חש בכדור האפל, אולי אותו כדור מזירו הנודע של גתה, שאנו רק אורחים בני-חלוף על קליפתו. השיר חוזר בסיומו אל נקודת הבדידות הקיומית, שהרי במסע החיים - כאן הוא עושה פרפראזה מהפכת על דבריו של ג'ון דון "אין אדם שהוא אי" - כל אחד מאיתנו מתקיים לבדו במרחבי גופו ורגשותיו: "קראתי דון: אדם הוא אי. / עולם ארכיפלג. / אולם גם מי שמפליג במסעותיו / אינו לוקח אלא את עצמו" (עמ' 87).

מסעו של גיורא לשם בעולם לא היה מסע בודד. נלוו אליו רבים שארחו לו לחברה והפיגו את תחושת הבדידות והחרדה הקיומית. בשיר 'תחושה', שיר אהבה אינטימי עד קצה גבול הלשון, שהוקדש לאשת חייו דבורה, כתב המשורר, לצלילי מונטוורדי שבקעו מן הרדיו: "וישנה אהבה במגע יד, / ליטוף כתף מוכרת ונשימה מוכרת. / גם החדר מוכר. / תמונת הגואש הבהירה / באור צדדי מעל הפסנתר, / שולחן הכתיבה החום. / המרבדים. / המהום המקרר. / מלמולי שכנים" (שם). מול המוזיקה של מונטוורדי הציב את המוזיקה הדומסטית. מול הרדיו המנגן מונטוורדי את שירתו שלו ("לא שיר. / לא דבר מושלם / בלי שיר. אולי ניגון") ואת תנומתה החפה של אשתו: "הרדיו מנגן. // שֶכַבְת לישון" (עמ' 92-93).

*הציטוטים לקוחים מהמבחר **שולי האש: שירים 1959-1998** (קשב לשירה, 1999) אלא אם כן צוין אחרת.



גיורא לשם

מסוגו בשירת דורו של לשם, ללכוד את מפות הטופוגרפיה והתודעה של העיר העברית הראשונה. אותה תודעה שנעה בין מעגלי החיים לחוף הים התל-אביבי ובין מחוזות המוות שבבית העלמין שברחוב טרומפלדור, מקום משכנם של גדולי יוצריה ובניה.

גיורא ניסה ללכוד את זמן ההווה החמקמק מניד עפעף, ואת המרחבים שבין נינווה המקראית לנינווה התל-אביבית כאשר הוא ער לפוליופניה של ההיסטוריה: "קול רודף קול. / קול גולש אחר קול. / קול נהדף מקיר, נרדף, / הד מגלגל הד באוויר, והכל /

מתאבך באד וברסס מלח תל-אביבי" (עמ' 19).

הייתי רוצה לשהות עוד ועוד עם השירים הללו, שאחריהם, תחילה כקורא ואחר-כך כחבר, כעורך וכמו"ל, עקבתי מקרוב יותר מעשרים שנה. אבל עבודת "קשב לשירה" קוראת לי, עזבונותיהם של פיצ'י ושל גיורא מחכים לגאולה, לראות אור יום, ואני משאיר את הקוראים עם הילד גיורא לשם (רוטשטיין) בנם של אפרים-פישל ויהודית-נָלְרִיה, שכה היטיב לתאר את ילדותו לחוף ימים וימים: "ואני, בבגדיי סרוג, שפוף / על ארמון נטיפי, פְרוֹקִי, / פורש בדמיוני את קפלי החול / עד ממלכת חלום. / במרחק שחית כלב, / מעבר לטרופת אלטלנה / צָבֵר תרמילי הרובים הטבועים / כבר נשָׁלָה ואזל. / שלד הברזל עד מהרה יחליד בזיכרון" (עמ' 11). ועוד משהו לסיום, קוֹדָה וקידה מוזיקלית: "בשקט הקיצי על החוף התל-אביבי / גם שחף הוא

פורטיסימו עד אפסי הים" (שם). פורטיסימו, נוקטורנו ועכשיו דממה. אבל מתוכה עולים צלילי חייו במלוא היפעה בדמות שירי, תרגומיו, מסותיו, ביקורתיו, הספרים שערך והאנשים שבהם נתן חותם של נדיבות ואהבה.



גיורא לשם, בילדותו

בשיר 'נוקטורנו', גם הוא מושתת כמובן על תבנית מוזיקלית ברורה, שורר את אהבתו לבתו מיכל, שהקדישה תקופות מחייה לנגינה. השיר נכתב בימי נעוריה, בשנת 1983. בתור אב אינני יכול שלא להביאו כאן במלואו לזכר רעי המנוח, שבכל שיחת טלפון חזר ודרש בשלום בתי דר, כמי שיודע שאהבת אבות היא מעל לכל: "יש זמרים בפסנתר שלי / מנתרים באהבה על ענפים / שחורים ולבנים, מנקרים / מיתרים עבים ודקים / וכנפם החמה מחליקה / על פלומת עץ חומה / למשש לחשים מזמרים / ואופל פראי בעופות יער. // מי שמע זמרים במי מינור, / משק כנפיים? // הקול בחדר כשהיה. / ורדים באגרטל. / זמרים צהובים נמים בַּוּוּרֵדִים / שנת-ישרים וריח. / בלאט יצא האגרטל לזמר / כלהקות מעופפות, / כחלומי העף" (עמ' 89).

והיו גם עזרא זוסמן ובן-ציון תומר כדמויות אב. עזרא זוסמן שאימץ את גיורא הנער בשנים שבהן למד בבית הספר החקלאי בנחלת יהודה. משם היה סר לביקורים בבית המשורר הבכיר, שהיה מבוגר ממנו בארבעים שנה ושממנו למד פרק בהלכות שירה, מסה, ביקורת ותרגום. עם משפחת זוסמן לדורותיה שמר על קשר עד יומו האחרון. שנים מאוחר יותר כתב את המחזור הנהדר 'נחלת יהודה מזמן, היום' שאותו הקדיש ללאה זוסמן, אלמנת המשורר. הנה פרק ג' של המחזור שבו עולה גיורא אל קברו של זוסמן וכותב על הקרבה הנפשית שביניהם, חרף מרחק השנים והגיאוגרפיה: "גם ביום קיץ בבית הקברות הישן בראשון / קריר בצל הצמרות. / תריסר שנים ויותר מאז. // לא ביום השנה, כי אם / במוצאי שמחת-תורה נשמע ברדיו / המזמור 'לפני כסאך, הו אלי, אתי צבה' / כביום הקיץ המחניק בנחלת יהודה. / בצהריים ליווינו את עזרא למנוחתו האחרונה. // את צמרת השסק המוריקה בחצר ביתי (הערב, / שחורה-מבהיקה), אינני יכול לדמות / לחומת הברושים שבבית-הקברות הישן בראשון // למרות המרחק, שהוא חצי שעה בקו אווירי" (עמ' 59).

והיה גם ביאליק כמורה רוחני שאליו חזר תמיד כדי למצוא את מקומו במרחב הישראלי ובהיסטוריה של השירה העברית, שאותה אהב אהבת נפש וידע בעמקות שאין למעלה ממנה. בפרק ו' של הפואמה 'כתיבת הארץ' הוא מחווה קידה לביאליק וכותב את גרסתו שלו, המקוצרת, גרסת יליד הארץ ל'אל הציפור': "שלהי הקיץ בשפלה / הם ציפור מהגרת: / כנפיים ועננים. // שלום רב שובך" (עמ' 33).

בדומה לביאליק רחש גיורא חיבה והערכה לתבנית השיר הארוך. את הפואמה 'שולי האש', שבראשה הציב מוטו רב שורות מתוך 'מגילת האש' של ביאליק, החל לכתוב ב-1967 ונתנה בספר בגרסתה המעודכנת רק לאחר שחתם אותה כעבור שלושה עשורים, בשנת 1997. יצירתו היתה לנגד עיניו תבנית חיה שאותה היה משנה שוב ושוב, מכנסה בווריאציות בספריו המאוחרים תוך השמטות, הוספות ושינויי סדר.

בשנים האחרונות, כשגברה ההרגשה שזמנו מתקצר והולך, חזר לחומרי הוותיקים ועיצבם מחדש בספר *תמונה קבוצתית עם עיר* (קשב לשירה, 2010). הוא הוסיף עליהם ביד נדיבה מאות שורות שפרצו ממנו בתנופת השראה שכמותה, כך נדמה, לא ידע קודם לכן, כמי שאיננו רוצה לצאת מן העולם מבלי לסכם את חייו בתל-אביב כמו גם בתוך העולם היהודי, העברי, הישראלי.

מובן שלא אוכל לסקור כאן במלואה את הפואמה הייחודית 'טרומפלדור, מורד הרחוב', המשלבת תמונות מן הילדות עם תל-אביב העכשווית, הנדל"נית, זכרי מיתוס עם ביקורת חריפה על העברית העילגת והסלנגית. זהו ניסיון יוצא דופן בעוצמתו ובהיקפו, דומני שהיחיד

לזכר עמיתי היקר גיורא לשם (1940-2011)

השמים כחולים כמו תער והאדמה בוציית אחרי גשמי השבוע שעבר. אנחנו מלווים אותך אל תוך העפר דרך שבילים צרים בין המצבות. בקושי מעבירים את מתאר גופינו דרך פרוזדורי מתים לא לנו, איש תחת אבנו וגונה וקומץ מילים שמסכם עשורים. יש שמדברים אל המתים ומפליגים בשבחם. אחרים מפנים מבט אל פיסת מציאות: ציפור על ענף, קצה שמלה מתכדר, גב חשוף, קווצת שיער. משהו בנו מסרב להימוט עם המת אל מחשכיו, להיאסף מתחת רגבים מחניקים. הנחיריים תאבי אוויר, העיניים תרות עננים ומרחק. הולכת בנו שיירה של מקוננים אולם אחיזתה חלקית. שארית הנפש כופפת רגל ונמתחת לזנוק אל מעבר למשוכות אל מסלול החיים.

"מאות" הם קטעים קצרצרים של פרוזה פיוטית שכל אחד מהם מונה 100 מילים בלבד.

לזכרו של ידידי גיורא לשם, משורר, מתרגם ומסאי, שהלך לא מכבר לעולמו, מוקדש המדור הפעם למבחר מתרגומיו לשירה האמריקנית.
ע.פ.

לוסיל קליפטון

כאן עוד יש דרקונים

לְשׁוֹנוֹת רְבוֹת כָּל כֶּף נִשְׂרוּ,
אֶל מַעְבֵּר לְשֵׁפֶת הָעוֹלָם
לְתוֹךְ פִּי הַדְּרָקוֹן. אֲחֵדוֹת

בְּמָקוֹם שִׁישָׁן מִפְּלֻצוֹת שֶׁשְׁנִיחַן
חֵדוֹת וּמִתְנוֹצְצוֹת בְּאֲנָשִׁים

אֲבוּדִים. שִׁירִים אֲבוּדִים. מִי
בִּינֵינוּ יָכוֹל לְדַמֵּן אֶת עֲצָמָנוּ
בְּלִתֵּי-מִדְּמִינִים? מִי

בִּינֵינוּ יָכוֹל לְדַבֵּר בְּלִשׁוֹן כֹּה
שְׂבִירָה וְלִהְיֶיךָ גֵּא?

*
כָּלוּם לֹא תַחַגְּגוּ אִתִּי
אֶת אֲשֶׁר עֲצַבְתִּי
לְסוּג שֶׁל חַיִּים? הֲגַם לֹא הָיָה לִי.
לִידֵת בְּכָל

הֵן לֹא-לְכַנֵּה וְהֵן אִשָּׁה
מָה רָאִיתִי לְהִיּוֹת זוֹלַת עֲצָמִי?
הַמְצֵאתִי זֹאת

כָּאֵן עַל גֶּשֶׁר זֶה בֵּין
זֶהָר כּוֹכְבִים וְטִיט,
יְדֵי הָאֲחֵת לּוֹפְתֵת בַּחֲזָקָה
אֶת יְדֵי הַשְּׁנִיחַ; בּוֹאוּ לְחַגֵּג
אִתִּי שְׁכַל יוֹם
מִיִּשְׁהוּ נִסָּה לְהַרְגֵנִי
וּנְכַשֵּׁל.

היידן קרות

חמישה קצרים שבקצרים

מֶה טַעַם לְדַבֵּר עַל הַשְּׁמוּשׁ
שְׂבִשְׂבִירָה? שִׁירָה
הִיא מֶה שְׁמִשְׁתֵּמֵשׁ בָּנוּ.

*
הֵה, חֵית אֶהְבֵּה שְׂכַמוֹתֶךָ,
חַתוּלָתִי, יוֹנָתִי עֲכִישְׁתִּי!
אֲחֵרֵת אֶת הַמוֹעֵד, נַעֲשִׂיתִי טַבַּע.

*
נִסְיָעָה קֶשֶׁה. כֵּן,
מִן הַהֲכָרַח שֶׁתִּהְיֶה. לְבִסוּף כָּלֵם
תְּמִיד נִרְדָּמִים.

*
דְּמַעוֹתֶיךָ, נְיוֹבָה,
הֵן עֲכָשׁוּ יְלִדֶיךָ. עַד מָה
פָּרִינוּ וְרַבִּינוּ.

*
לוּ יְהִי כֵן. אֲנִי
שְׁלֵמוֹת שְׁלֵא אֲדַע לְנַצַּח.
אֲפֹשֶׁר שְׁזַהוּ הַמִּיטָב.

אדריאן ריץ

העצים

העצים שבפנים עוקרים אל היער,
היער שהיה ריק בכל הימים האלה
מקום שצפור לא יכולה לשבת בו
וחרק להסתתר
ושמש לטמן רגליה בצל
היער שהיה ריק בכל הלילות האלה
ימלא עצים עד בקר.

כל הלילה השרשים מתאמצים
לחלץ את עצמם מן הסדקים
ברצפת המרפסת.
העלים מתמתחים אל הזגוגית
ולזלים קטנים צפודים ממאמץ
ענפים מעוותים מכבר מדשדשים מתחת לגג
כחולים שעתה זה השתחררו
המומים למחצה, זזים
אל דלתות המרפאה.

אני יושבת בפנים, דלתות פתוחות אל המרפסת
כותבת מכתבים ארכים
שאני בקשי מזכירה בהם את הסתלקותו
של היער מן הבית.
הלילה רענן, הירח במלואו
בשמים שעודם נרחבים
ריח העלים והאזוב
עוד חודר כקול אל החדרים.
ראשי מלא לחישות
שישתקו מחר.

הקשב. הזגוגית נסדקת.
העצים מועדים בהתקדמותם
אל תוך הלילה. רוחות אצות לפגשם.
הירח מנפץ כמראה,
רסיסיו מנצנצים עכשו בצמרת
האלון הגבה ביותר.

תרגם מאנגלית: גיורא לשם

רוברט קרילי

שי יקר-ערך

הו אותו סוס שאראה כה גבה
כשהעולם מתכווץ לתוך
זקותיו, אמי
תראה בדיוק כמוני.

היא נולדה, אך אני אמצתיה.
סוס זה היה הזמנות אדירה!
עז רגליו! גבה
גופו העצום!

אם כן, עכשו בפליאה לעת ערב עם
כניסת הלילה הקטנה האחרונה,
אמי קוראת לו, ואני
קורא לו אבי.

בפנים כעוסות, כלי
זכיות, בסער
ובחזון עקר וברוח
גדולה אנו רוכבים.

אמי מעולם לא סלחה לאבי
שהרג את עצמו
בקיץ שבו המתנתי להולד,
בעקר בשל התקופה המביכה
והגן הצבורי.
היא נעלה את שמו
בקייטונה הפנימי ביותר
ולא הניחה לו לצאת,
אף כי שמעתי אותו בועט.
כאשר ירדתי מעלית-הגג
ובידי דיוקן הפסטל של זר
קפוצ'ן-שפתים
בעל שפם נועז
ועינים חומות עמקות מישירות מבט,
קרעה אותו לגזרים
בלא הגה
וסטרה לי בחזקה.
בשנתי הששים-וארבע
אני יכול להרגיש שלחיי
עדין צורבת.

גולווי קינל

זמירות אחרונות

1

מה תזמרה, הצפרים האחרונות
גולשות במורד הרמדומים,
טסות במשפע
על פני יערות גדושי חשכה,
כנפיהן הבלויות
מתעקלות על העולם כזרועות אוהב
היוצרות, לילה אחר לילה, בשנה,
הערד שנבצר לתקנו?

2

דממה. אפר.
באח. יהיה אשר יהיה
המונע בעדנו מלהגיע לשמי עליון,
עצלות, חמה, חמדנות, פחד, לואי יכלנו רק
לחזר ולהמציאו עלי אדמות
כזמר.

תש"ח: פרג וזיכרון

יורם קניוק: תש"ח, הוצאת ידיעות ספרים 2011, 190 עמ'

בשביל בני מדינה, כדי שיירד מאיתנו, נתקענו באיזה משלט..."; והנה מודיעים שכן גוריון הקים מדינה; לפנות בוקר בני בוקע מן הערפל, "שמנו לב שכמו ירדו ממנו אלפיים שנה וכמה ימים", נעמד דום ונעמד נוח, "מתחיל לרקוד הורה גמלונית וכבדה... מין הורה של חסידים... מקפץ ומתנועע וצועק: אל יבנה הגלילה... וזהו הדבר הכי מצחיק שקרה לי במלחמה ההיא, שהקמתי מדינה תוך כדי שינה וריקוד הורה על יד חבר אלמוני שהיה חצוי לשני חלקים".

ואילו פרק 6, העוסק בקרב המפורסם על הקסטל, מאפשר הצצה ייחודית למנגנון עיבוד וכתובת הזיכרון אצל קניוק. זהו אחד מכמה פרקים המתארים קרבות היסטוריים מוכרים ומרכזיים, כמו קרבות נבי סמואל וסן סימון (פרקים 15-16) והפריצה לשער ציון בה נפצע קניוק (פרק 19). אולם פרק זה חשוב במיוחד לענייננו משום שהוא מתאר סיפור היסטורי בולט ומוכר, שעיקרי פרטיו ידועים והם חלק מהזיכרון הקולקטיבי; כך ניתן לעמוד מקרוב על התהליכים הפנימיים בהם "מה שקרה באמת" הופך למה שיוזם קניוק זוכר וכותב. זאת בניגוד לפרקים המתארים אירועים מינוריים כמו פרק 1, או קטעי זיכרונות מקרבות שהמחבר עצמו מצהיר כי אינו זוכר היכן היו (אם בכלל), או אפילו קטעים הקשורים לקרבות המפורסמים דלעיל אך מתמקדים בזיכרונות פרטיים שתכופות קשה לעמתם מול העובדות. ואילו כאן אנו יודעים כי אכן, בליל 2-3 באפריל 1948 נכבש הקסטל בנקל בידי לוחמי הפלמ"ח, שרובם הוחלפו למחרת על ידי כח חי"ש; בימים שלאחר מכן התנהלו על הכפר קרבות קשים. בליל 7-8 באפריל 1948 הגיע למקום עבד אל-קאדר אל-חוסייני, מנהיג הלוחמים הערבים; לקריאת הוקף ענה Hello Boys,



יורם קניוק (במרכז) 1948

נורה ונהרג. המגינים לא קלטו את זהותו של ההרוג, אך עם בוקר פשטה בין הערבים השמועה על מותו (או נפילתו בשבי) ובעקבותיה החלה התקפה עזה על המקום, והגנתו התמוטטה. מחלקת מפקדים של הגדוד החמישי בפיקודו של נחום אריאלי הגיעה כתגבורת אך יכלה רק לחפות על הנסיגה, וברגע המכריע קרא שמעון אלפסי את קריאתו הידועה שנכנסה לפנתיאון ערכי הלחימה של צה"ל והזיכרון הלאומי: "הטוראים נסוגים. המפקדים נשארים לחפות". והנה, גם אצל יורם קניוק מהדהדות כל העובדות הללו, אבל באיזה אופן! מה שקרה בלילה עובר לאור יום; סיבה ותוצאה מתערבבות (הריגת עבד אל-קאדר וההתקפה הערבית הגדולה); ואנו נדהמים לגלות בעיצומה של ההתקפה את עבד אל-קאדר בכבודו ובעצמו: "כאפיייה מהודרת מהודקת בעקאל מוזהב סביב לה ומתחתייה איש מעוטר בחרב... יעני רודולף ולנטינו! והבוק ג'ונס עם הכאפיייה צועק באנגלית Hello Boys... ומשה פוגע בוולנטינו... ומתחילה מהומת אלוהים" וכן הלאה. הכל ערבוביה אחת גדולה וחסרת פשר, סלט של הזיות ושל עובדות שהוצאו מהקשרן, ורק את חלקן הזכרנו; קניוק אכן מתוודה בהמשך (פרק 12) "הבנתי שאולי הייתי רוצה להיות מי שהרג את עבד אל-קאדר אל-חוסייני על הקסטל, והתביישתי בעצמי, וגם כאב לי ההבל הנורא של המוות". ובכן, זיכרון "אמיתי" אין כאן, אבל האם אי-פעם תואר קרב הקסטל בצורה אמיתית מזו? ואילו "הטוראים לסגת. המפקדים יחפו על הנסיגה!" של שמעון אלפסי ונחום אריאלי נותר כסלע מיתולוגי איתן המרחף מעל תהומות הזיכרון והשכחה.

יקצר המצע מלתאר כאן את כל רוחב היריעה הפיקרסקית של הספר: ביקורו ההזוי והטעון של הפליט מהשואה (פרק 3), חוויית המצדה

"היה או לא היה, כך או אחרת, לשום זיכרון אין מדינה, לשום מדינה אין זיכרון. אני יכול לזכור או להמציא זיכרון...": כך פותח יורם קניוק את ספרו תש"ח, וכאן המפתח לספר כולו. שוב ושוב חוזר קניוק על המוטו הזה: "אני לא בטוח מה אני זוכר באמת, הלוא אני סומך על הזיכרון... שקר שבא מחיפוש אחרי אמת יכול להיות אמיתי יותר מהאמת, אתה חושב, ואחרי רגע אתה זוכר רק מה שאתה רוצה..."

תש"ח הוא ספר הנוטל את הזיכרון הקולקטיבי הישראלי ממלחמת העצמאות, את זיכרונותיו של יורם קניוק שלחם במלחמה כנער צעיר, את האמירות והאמירות-שכנגד מאז ועד היום על אותה מלחמה ועל הנרטיב הלאומי בכלל, ומערבב את כולם חזק וביסודיות עד דלא ידע. התוצר הוא בלתי קוהרנטי בתכלית ורצוף סתירות פנימיות מבחינה עובדתית ורעיונית כאחת, ובכל זאת - ושמה דווקא בשל כך! - מביא ביטוי חזק ותקף של תודעת דור הפלמ"ח, כלל דור תש"ח, ואף תודעת הישראליות כולה. קניוק נע בין קטבים אסוציאטיביים שבהם משקל שווה (לכאורה?) לטפל ולחשוב, להראוי ולמגוחך, והוא עובר מזה לזה בחופשיות הזויה. הספר מלא וגדוש בתמונות מופרכות ופחות-מופרכות מכל סוג: חלקן תמונות מהזיכרון ההיסטורי הקולקטיבי ואף מהעובדות ההיסטוריות כפשוטן; חלקן אירועים פרטיים יותר שקרו (או לא קרו) למחבר ולאנשים בקרבתו, ורק המחבר יודע (או לא) אם אכן קרו (או לא). האם ניתן בכלל לכתוב ביקורת מסודרת על ספר שהבלגן, נוסח ישראלי של זרם תודעה מודרני, כל כך מהותי לו?

פרק 1 הוא דוגמה מצוינת. כבר שלוש הפסקאות הפותחות הן מדגם מייצג של ההמשך: תחילה הפסקה החזקה דלעיל על הזיכרון; אחריה ממאר מבלבל על נקמה, בגידה וקנאה; ואז הגחכה "חשבתי שאכתוב ספר הפוך מספר ראוי ואקרא לו 'הדבר הכי מצחיק שקרה לי במלחמה'". מכאן ממשיך קניוק ומספר על אשפוזו בבית החולים בירושלים המופגזת, כשעומדים לכרות את רגלו. הוא נזכר מדוע התגייס לפלי"ם במהלך כיתה י"ב, בהיותו בן שבע-עשרה וחצי בלבד: "הייתי כסיל שהלך להיות בן-חיל ולהכות באויב", כי "באוניות הקטנות בים מסתובבים אלפי ניצולי שואה חסרי בית... וזה חרה לי ורציתי להשתתף בהבאת היהודים האלה". הוא מהגג על הקמת המדינה ומסכם כי "העיקר, בת האיקר. בעיקר כשהאיכר אינו בבית". אבל בעצם הוא נזכר ב"מטורף המתוק הזה בני מרשק, הפוליטרוק, החסיד החילוני שחלם על מדינה יהודית", דמות העוברת כחוט השני לאורך ספרו. בהמשך (פרק 2) מתברר כי כבר ב-1949, כמלח על פאן יורק שהביאה פליטי שואה לארץ, כתב קניוק נוסח מוקדם בשם "החברים של בני", אבל איש לא רצה בכתב היד והוא אבד. מכל מקום, "כשכבר נשבר לנו התחת מכל הגעגועים שלו וחשבנו שבאמת צריך לעשות משהו בנדון ולהקים

אלה שעוטינו האחרונות

השיר על העיוורים

חלון

בחלון נעצם חלון עיני העששה
וילון לכן מליט תאותי לנוף הכתולי
ערות חלון לא תראה אמי
על התקרה זוממת קורים חורשת
בם פנייה שדות הנחיתה האסורים
של נשיקות ילדותי חלון בתוך סיוט
רחוב הוא עורק ואדי המזרים דם
אפיל עורבים מקוננים מעבר
מהלכים פליטי ילדות שפופים
למחנות העקורים והתלושים חלון
בתוך אסון אני מליט עששת בעיני
שלא לראות את מה

העורים הם המשוררים האמתיים.
הם משילים מעל חמוקי המלים את
שלמת האותיות ומתנים אהבים עם
הנקוד.

המאהבים הם העורים האמתיים.
הם חופים על עצמם שלמת חשך
כדי לקרא באצבעותיהם את החולם
החסר של הפטמות הזקורות ומקפי
ההרגזן

המשורר בגנו

כשהוא מצטלם בגן הצבורי המשורר לא
שר. כשהוא מצטלם בגן הצבורי המשורר
משתדל להראות משורר כשהוא הכי
פחות. אבל סביבו משוררת העלוה בעצים,
וטרטור אופני הספורט והילדים הבוכים
שהכו על ידי ילדים בוכים. כלם משוררים
וצלם המשורר אינו שומע. ואין מצילו
משירם

אלה שעוטינו האחרונות.
הדיו במדפסת אוזל. מה שכתוב מתעפל
בקרכי המחשב ומתיפח באלם אלקטרוני.
אהבתך מלפפת את לבי כמטפס דוקרני.
חדר המעלות אפוף עשן. איני
מצליח לקרע את דלת היציאה.
אהבתך נכרכת סביב לבי בצבתות
סרטן פשוקות למשגל בשרותים לפני
שיתפסו אותנו אורכים לנו רהיטינו
הדרוכים המתנשפים חיות טרף אלמות
של יוגנדשטיל וברוקט.
אלה שעוטינו האחרונות.
מה שנדפס כאן ימחה במחי כפתור.
אהבתנו תפורמט.
מאה ערלות יזרו על שביל מנוסתנו
מעצמנו להורות לנו את דרך השיבה לבית
השרוף. אהבתך חונקת את לבי כסנה מטפס
ולא אוכל עוד. ולא אכל.
בשער תקדם אותנו תזמרת
סריסים.
אלה שעוטינו.
יפות מאלה לא יהיו עוד.

יראת הכבוד הדו-ערכית שהוא רוחש ליצחק רבין,
מפקד חטיבת הראל דאז.
ואחרי ככלות הכל, הספר מייצג בעוצמה כאוטית
את חוויית הדור, של הפלמ"ח ושל כלל הלוחמים,
ואת מהות הישראליות, או לפחות הישראליות של
פעם. דרכו אסוציאטיבית, מבולבלת, בלגניסטית,
נעה בין פתוס להגחכה, מקטרת, מתפנקת,
מתבכיינת, מתקרבת, סותרת את עצמה, יורה לכל
הכיוונים ובוכה: אבל כלום יש דרך אותנטית
ואפקטיבית יותר לתאר את חווייתנו כאן, ואת ההווה
האנושית בכלל? חבורת נערים צעירים השליכו עצמם
אל המערכה הכבדה, לחמו ביותר מחמישים קרבות
תוך פחות משנה אחת, חפרו ביום את הקברים בקריית
ענבים בהם ייקברו הם עצמם בתום קרב הלילה הבא, והקימו מדינה:
מי יוכל לשפוט אותם, ולהעריך אל-נכון את אשר עשו? פרג השכחה
וההזיה מתערבב בזיכרון באב אל-ואד; דם הכלנית המיתולוגי של
אדוניס יפה הבלורית והתואר קם לתחייה בקאמבק המאוחר של יורם
קניוק, ומציב מונומנט לאתוס הפלמ"ח ולרוח התקופה: תש"ת. ❖



(פרק 4), הגיוס למחתרת נוסח חסמב"ה עם חיים חפר
בתפקיד אורח (8), אימוני הפלי"ם (9), ישקה הפרטיון
(10), ירושלים הנצורה ובה סדר פסח ייקי (13) וחנות
חרדים המניפים דגלי כניעה לבנים (18), פוגה של באך
וסיפור אהבתו ומותו של פליט אחר (14), נערות הפלמ"ח
ומנחם שמי המצייר את פניו המתות של ג'ימי בנו (17)...
ואילו הליניץ בערבי (5), גירוש תושבי קיסריה (11),
הריגת הזקנה והילד הערבים (12), גירוש רמלה ופליטי
השוואה העטים עליה כארבה (20), כולן פרשיות מלבן
הכואב של הסכסוך ומה שהוא עושה לנו, מתוארות באופן
אמביוולנטי של יורים ובוכים, ונותרות לא-פתורות,
כיאה להן. ובסיום, פרקי השיבה מן המלחמה (21-23),
מבולבלים כמו כל השאר, הם מן היפים והמרגשים בסוגם.
ולצד כל אלה דמויות שונות ומשונות, אמיתיות והזויות ובין-לבין,
לעתים מבליחות במשפט יחיד ולעתים חוזרות שוב ושוב, ובראשן
היידד המחוספס והעלום ארי"ש-בדוי. וכמובן המפקדים, שמצד אחד
קניוק מבקר באופן כוללני, לעתים אף בבוז, מתוך פוות "החייל
הפשוט"; ומצד שני הוא אוהב ומעריך; את דדו, את רעננה (אליהו
סלע) המיתולוגי, את נחום אריאלי ושמועון אלפסי, ואחרים; ניכרת גם

גילוי נאות: הכותב הוא בן לפלמ"חניקים ומרכז דור ההמשך של עמותת הפלמ"ח;
הדעות המובעות ברשימה הן דעותיו הפרטיות בלבד

אירופה גוססת

מישל וולבק: המפה והטריטוריה, מצרפתית: רמה איילון, הוצאת בבל 2011, 312 עמ'

כשנשאל על מה הרומן החדש שכתב, ענה מישל וולבק: "על הזדקנות, יחסי אב ובן והשתקפות האמנות במציאות". אכן, אלה התכנים. מאחר שאת ספרו הנפלא של וולבק קראתי בעת חופשה בבוואריה שבאירופה, אני רוצה להציע קריאה שלפיה שני נושאי העומק של המפה והטריטוריה הם האמנות כשלעצמה כמו גם אירופה העשירה והמודקנת.

א. אמנות

רק גאונים יכולים להמציא את אמנותם מחדש, לחרוג מגבולות המחשבה האנושית ולהתחדש לחלוטין. וולבק אמנם אינו גאון, אך הוא אמן בעל שיעור קומה. לאמנים טובים טביעת אצבע ייחודית, ובמהלך עבודתם הם מזקקים את האמירה ואת הסגנון. בתוך כדי כך הם מבצעים הסטות קטנות, מעברים תמטיים, חידושים ושינויים במסגרת הטריטוריה שלהם. אמן מצליח כוולבק יכול למחור את עצמו עד לעיפה ועדיין להצליח.

אבל וולבק הוא מסוג האמנים שעובדים - גם אחרי בוא ההצלחה והסלבריטאות - בשביל האמנות, מתוך כבוד לאמנות, מתוך רעב ומיאון לחזור על עצמם. לפיכך ברומן החדש ישנם כל המאפיינים הוולבקיים: אירוניה חריפה ביחס לתרבות המערב, תיאורים הגובלים באתרופולוגיה של ההתנהגות האנושית, הומור ורצינות, רגש וניכור. אבל יש חידוש: וולבק ממציא את עצמו. הוא עוסק בדמות האמן במאה העשרים, דרך העיסוק בדמות הגיבור של הרומן, ז'ד מרטן, אלטר אגו של הסופר, אמן פלסטי צרפתי מצליח. זהו ספר אמין, סוג של וידוי אישי על עבודתו הבודדה של וולבק, ספר ארס-פואטי שבו בודק האמן את עבודתו, את חייו, את מסירותו למלאכתו, את דרך החיים של האמן ואת היחס בינה לבין המציאות והחיים הבסיסיים של מי שאינם אמנים. וולבק מופיע בסיפור בתפקיד עצמו.

העלילה פשוטה: האמן הפלסטי ז'ד מרטן מחליט לבקש ממישל וולבק הסופר, מבלי שקרא אף שורה שלו, לכתוב הקדמה לקטלוג של תערוכתו החדשה העוסקת במקצועות, באנשים עובדים מצויים בתמונות. בהדרגה הם מתיידדים, ומצטיירת תמונה עצובה של שניהם: אמנים מצליחים, ואנשים בודדים לחלוטין, ללא חיים פרטיים.

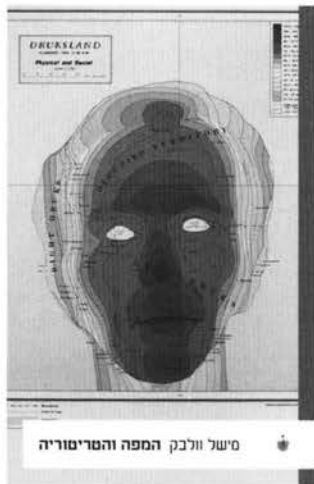
מרטן עובר את המסלול המקובל של סיפור סינדרלה, מאנונימיות להצלחה, גם כלכלית. בעידן שבו הכל נמדד בכסף, וולבק חושף את המנגנונים שמאחורי שיגעון המכירות הפומביות והמחירים הננקבים בהן. דרך המסחור המהיר של יצירת האמנות, וולבק מבקר, כהרגלו, את תרבות הצריכה. זאת, לא כהטפה קודרת ומרוחקת, אלא ביקורת מעמדת הזדהות, היודעת כמה כיף לשוטט בקניון, כמה כיף לקנות, כמה מספק הג'נק פוד. וולבק מורכב כי הוא מאוהב בתרבות הצריכה חרף ניוונה, מודה בהיותו תוצר שלה, ובו זמנית קיים בו חוש הביקורת

החברתית מבית מדרשם של ענקים כלואי פרדינן סלין, סארטר, ואפילו בודלייר ורמבו.

מרטן מוותר על שתי אהובות לטובת השתקעות באמנות, ומישל וולבק המתואר בספר, כנראה בהתבסס על הביוגרפיה שלו, אולי מעט מוקצנת, הנו אדם בודד באופן קיצוני, החי עם כלבו ולא מקיים כל קשר אנושי מלבד עם אנשי שירותים פה ושם. הוא שקוע בדיכאון, שתייה ואכילת יתר, והולך לישון עם שקיעת החמה מחוסר עניין בחיים.

וולבק הדמות בספרו, כמו גם ז'ד מרטן האמן הפלסטי גיבור הספר, הם אומללים גמורים. אין להם סיפוק מהצלחתם הכלכלית, החברתית או האמנותית. הייאוש שבו הם שרויים ומתוכו הם מייצרים את אמנותם, מאיר את האפסות והריק המצויים בלב החתירה המערבית להצלחה, כמו גם את האפסות ברדיפה אחר חיי נצח אמנותיים.

וולבק הציניקן, האתיאיסט, מדבר כאן - והוא מודע לכך - במונחים כמעט רליגיוזיים. האמן מקבל מסרים, תדרים מוצפנים, תחושות, תובנות, שרק הוא יכול לנסח בדרך מסוימת, והוא נתבע על ידי כוחות גדולים ממנו, לבצע. אפשר להשוות זאת אולי לדמות השאמאן - מרפא השבט. אבל האמן של וולבק אינו פועל כדי לרפא אלא כדי לשרוד. כדי לא להשתגע. כדי שהמסרים לא יטריפו את מוחו בחוסר מימוש, הוא מבצע.



ובכן, וולבק הדמות בספר כותב, בקושי רב אמנם, הקדמה לספר של סופר צרפתי נשכה. והוא כותב לקטלוג של ז'ד מרטן. למה? כי האמנות מעניינת. כי האמנות מרתקת. כי האמנות היא עולם תחליפי, מקביל, עבור האמן הקודה מיצירתו. אבל האמנים אינם מאושרים במלאם אחרי צו כישרונם, בביטוי ה"מסרים המסתוריים" שהם קולטים, כמו אנטנות רגישות. הם פשוט חייבים לעשות זאת. אין להם ברירה. במידה רבה הם נשלפים מהחיים בידי כוח עוצמתי מהם, לו הם מתמסרים בלית ברירה אבל גם בעניין כה גדול, המותיר את החיים הרגילים ריקים מתוכן.

יודגש כי אין כאן הרואיזציה של העיסוק באמנות, של דמות האמן. חדווה גדולה אין בעיסוק האמנותי ולא בתמלוגים, ולמעשה חיי האמן אינם שונים מהחיים (המערביים) חסרי עניין בעולמו הפסימי של וולבק. חשוב לציין כאן דבר נוסף: אני סבור כי וולבק הוא סופר מעניין ואפילו מצליח משום שהוא אינו חסר אהבה. הוא אוהב את השפה הצרפתית ואת מסורת הספרות בכלל ואת מסורת הספרות הצרפתית. הוא רוחש הערצה ליצור המופלא הנשי, ויש בו הומור (והומור הנו אהבת חיים) ואפילו חיבה לעידן שבו הוא חי. גיבוריו של וולבק הם סיפורי סינדרלה שכאלה, בספר הנוכחי, כמו גם בקודמים שם גברים עלובים למדי (כפי שוולבק רואה את עצמו, בלי ספק) זוכים לאהבת נשים ולעתים גם להצלחה. ובצד המאפיינים מלאי החיות הללו, ישנו הייאוש העמוק, המיאוס מחיים חסרי פשר, חשיפת הכלום שבתרבות הקדמה המערבית, השוגה ביומרה שהמדע יפתור הכל, כולל עניין המוות (כפי שהוצג בספרו הקודם, אפשרות של אי). זהו ייאוש ספיציפי נוכח תרבות של ימינו, אבל גם ייאוש קיומי באשר למצבו של האדם כמי ששרוי ביקום אינסופי מבלי להבין מה הוא עושה כאן ולמה נגור עליו לחיות ואחר כך למות. (וולבק סיפר בריאיון על ההלם שנגרם לו בקריאת הגיגים של ההוגה הנוצרי בלייז פסקל).

המתח בין האספקטים אוהבי החיים לבין הייאוש העמוק יוצר את הדרמה הוולבקית, שהיא קולחת, קריאה ומהנה, לצד היותה עמוקה וביקורתית. וולבק מפנה הפעם את מבטו פנימה. מודע כנראה לתשומת הלב שיעורר,

מאריכה חיי אדם באופן שגורם לו סבל נוסף, גם אם המדע מקשה על בני אדם להשתחרר מהעולם אף שהגיע זמנם, גם אם זכותו של החולה להפסיק את ייסוריו, עדיין יש קור לא אנושי במוסד שתכליתו להמית בני אדם. אין פלא שמוסד כזה מצוי דווקא בשווייץ, ארץ הכסף והניכור, כייצוג קיצוני של אירופה השמרנית וה"מוסרית". מוסד ההמתה במוסד מצוי מול בית זונות, אבל בית הזונות אינו מצליח במיוחד, בעוד שמוסד ההמתה משגשג. בכך יוצר וולבק מטאפורה לאירופה של ימינו, שבוחרת להמית את עצמה מרצון.

וכעת צפוי ספוילר. והירות! מי שעדיין לא קרא את הספר וקורא בו למען העלילה, שיפסיק בשלב זה.

החלק השלישי של הספר הוא מעין תעלומה בלשית. וולבק, שכנראה מחבב את הז'אנר, נהנה לרקום לנו עלילת מתח. להלן, הספוילר: הנרצח הוא וולבק עצמו, או ליתר דיוק דמותו שבספר. זהו מהלך מבריק, מעין מט של שחקן שח ספרותי המשחק נגד עצמו. קראתי שוולבק דיבר על כך שזהו ספרו האחרון. אינני בטוח בכך. בכל מקרה וולבק הסופר החי הורג את וולבק הדמות, והרוצח הוא סוטה ביזארי שכורת את ראשיהם של וולבק ושל כלבו, ומציג אותם על שתי ספות, לצד שאר חלקי גופותיהם, המפוזרים בחדר כמו אלמנטים בציור של ג'קסון פולוק. התיאורים מורבידיים ועצובים, אבל גם מצחיקים למדי, כדרכו של וולבק.

ברצח הזה מבטא וולבק מיאוס מדמות הסופר שלו, כפי שהיא מיוצגת בתרבות העכשווית, ומתרבות ייצור הדימויים בכלל. ואולי יש כאן יותר מכך: וולבק מאס בסופר וולבק שכן היצירה היתה ניגוד לחיים. היא היתה לעבודה משעבדת, כפי

שקרה גם לז'ד מרטן. במהלך הקריאה חשבתי שפתרון חידת הרצח יהיה שוולבק הוא מי שהומין הרצח. אבל וולבק בחר אחרת. במידה מסוימת נראה שהרוצח עשה טובה לוולבק הספרותי, שאחרי סיום כתיבת רומן והחלטה על פרישה אינו יודע מה לעשות בחייו. וכאן יש דמיון מה לגוויות בפורמליזם מתוצרת דמיאן הירסט, המוצגות במוזיאונים.

התרבות האירופית חולה, התרבות האירופית מזדקנת, התרבות האירופית גוועת. לא מדובר לפי שעה בקריסת המערב השבע, אבל אפשר לראות בכך תחזית: נבואת קץ אימפריה. האימפריה שאינה רוצה ללדת, שאיבדה אמונה בחיים. תרבות שמהללת איילודה היא תרבות מתאבדת במידה רבה. ייתכן שאפשר לראות בכך אקט הגיוני, בעולם הסובל מפיצוץ אוכלוסין, אבל השיעבוד להיגיון, המוסריות-התקינה-פוליטית (אותה מרבה וולבק לתקוף בספריו), המאבק לחיי נצח בעזרת מדע - כל אלה הם מוות בחיים.

הסופר כדמות בספרו והאמן הפלסטי - האלטר אגו שלו, מציירים תמונה עצובה של תרבות המערב. אין בספר זה התרסות בוטות או שחיטת פרות קדושות, כפי שעשה וולבק בספרים קודמים, אבל המפה והטריטוריה מעמיק מעבר לכך: הנושא ב"טיפול" הפעם הוא - הוא עצמו והאמנות, ובלריות האישית שלו הוא מצייר את הפסימי, האישי והכואב שבספריו.

הוא כותב את ספרו האישי והמיואש ביותר, ואולי גם הקיצוני ביותר, על אמן המסור לאמנותו שאינו סובל את חייו האישיים או את החיים בכלל. האומץ להיות אישי ככל האפשר, ובו זמנית ליצור אמנות כללית, העוסקת בבעיות המעסיקות אנשים רבים, הוא מבחן קשה של כל אמן הרוצה להיות גדול, ומישל וולבק צולח אותו בהצלחה, ולא בפעם הראשונה.

ב. אירופה הגוססת

אספקט העומק השני המרובד בספר, הוא אירופה והחברה המערבית השבעה של ימינו. וולבק, בן להורים שלא רצו לגדל אותו, גדל אצל סבו וסבתו. הניכור הגדול הזה השליך כמובן על סגנון כתיבתו. אבל הייאוש הביוגרפי של ילד לא רצוי הופך אצל וולבק הסופר לתפיסת עולם שבה ילדים מיותרים לחלוטין (אם אינני טועה יש לוולבק בן שלא ראה מעולם). זהו עולם נהנתני, שבו הסובייקט נדרש להתענג ככל האפשר על מוצרי צריכה, נוחות והנאות רבות ככל האפשר, בפרק הזמן שנקצב לו. אבל תפיסה זו אינה פרדיגמה אישית בלבד. אני, אשתי ובני טיילנו קצת באירופה, משפחה קטנה למדי. לא שמדובר בטיוח מייצג, אבל לא ראינו כמעט ילדים. ואלו שראינו, היו מעטים. באירופה הילודה הולכת ופוחתת. (וגם ביפן ובאזורים מערביים נוספים המשועבדים לתרבות הצריכה). אם בזמנים עברו איכר היה מביא ילדים רבים, בתקווה לבנים שיעזרו בעבודת השדה, הרי באירופה של ימינו ילדים הם גורם מעכב.

בספרו של וולבק העבודה וההנאות מצטיירות כדתות החדשות. ז'ד מרטן,

שסדרת עבודותיו הראשונה שהצליחה התבססה על מדריכי מישלן, מצייר אנשים עובדים: את אביו מנהל העסק לייצור אתרי חופשה, אנשים פשוטים, וגם את ג'ף קונס ודמיאן הירסט, שני האמנים המצליחים של ימינו.

קונס הוא אמן פופי (שהתפרסם בין השאר בהנצחת אהבתו לכוכבת הפורנו צ'יצ'ולינה) נהנתני, ואילו דמיאן הירסט מרבה לעסוק במוות ובגופות. ואלה פני החברה המערבית של ימינו: הנאה ומוות. אירופה היא אימפריה מזדקנת, המכורה להנאות.

במידה רבה זו תרבות הבוחרת בהנאה ובמוות. או בעבודה, הנאה ומוות. הדמויות בספריו של וולבק בכלל, ובהמפה והטריטוריה בפרט, הם אנשים רודפי הנאות (כמו תירות המין בבלטפורמה שלו). אבל במהלך רדיפת ההנאה שלהם הם הולכים ומתים, מאבדים קשר עם אנושיותם, עם החיות שבהם, נהפכים פאסיביים לחלוטין כמו צופי טלוויזיה.

ניקה לדוגמה את אביו של ז'ד מרטן - ארכיטקט בעברו, עם חלומות גדולים על מהפכות מרהיבות בתחום. הבן ואביו מנהלים יחסים של ריחוק וקרבה, מעוטי דיבור, שמאפיינים יחסי אבות ובנים, בעיקר על פי מסורת העבר שחינכה גברים לתפקד ולא להביע רגשות. (גם בימינו עדיין נדרש הגבר להיות חזק ואחראי ומפרנס וכו').

בכל אופן, האב החולה במחלה סופנית, מודיע לבנו על נסיעתו ל"מרפאה" בשווייץ לשם "המתת חסד". חשבו על כך: גם אם הרפואה



וולבק וכלבו

המסך שבטרם חשכה

עופר אשכנזי: הליכה אל עבר הלילה (הוצאת עם עובד סדרת אופקים 2010, 408 עמ')

פרו המצוין של ד"ר עופר אשכנזי הליכה אל עבר הלילה (הוצאת עם עובד סדרת אופקים 2010, 408 עמ', עורך: אלי שאלתיאל), פרי עבודת מחקר יסודית ומעמיקה, עוסק ברציונליות וזהות בקולנוע הגרמני לפני עליית הנאצים לשלטון. אשכנזי מחלק את ספרו לארבעה פרקים עיקריים: "סירוף והעיר הגדולה - ייצוגים ויזואליים למרחש במסתרי הנפש"; "זהות בורגנית על המסך - אדם חדש במרחב האורבני"; "בעקבות זהות חוצת גבולות - מסעות ומלחמות בקולנוע הברלינאי"; ו"עידן חדש מפציע - הסרט הדובר וקריסתה של הרפובליקה".

אשכנזי סוקר בספרו את היצירה הקולנועית ואת ההתייחסות אליה בעיתונות הכתובה בין השנים 1918-1933 מבלי שייכנע "לפיתוי [...] לתאר את ההיסטוריה של רפובליקת ווימר מהסוף להתחלה". הוא מעלה

את מסך הקולנוע כמקום המייצג את המאבק האידיאולוגי בחברה הגרמנית של אותן שנים. מחקרו מתווה את פני החברה הגרמנית של אותה תקופה ואת השתקפותה בעשייה הקולנועית של אותן שנים ומדגיש את התמודדותה עם שינויים מהירים וחריפים - מלחמת העולם הראשונה ותוצאותיה, המוות הנתפס כשרירותי, ערעור תחושת הזהות הלאומית, והחידושים הטכנולוגיים ותופעות הקשורות במודרניזציה של המרחב שמגיעות לשיאן באותן שנים.

בשנות העשרים המוקדמות, כך אשכנזי, ניתן לזהות עיסוק בלתי פוסק אך כושל בניסיון להבחין בין הרציונלי לבין האי-רציונלי ומאמץ ליצור דימוי ויזואלי שיאפשר לזהות מצב נפשי חריג ולאפיין אותו, את הסביבה בה הוא נוצר ואת הקשר בינו לבין תפיסות העולם והנורמות המקובלות. החזות הבורגנית של הגבר או האשה מתרסקת ומנפצת את האשליה נוכח היכנעותו או היכנעותה לדחפים ולתשוקות מיניות. המרחב שבו נע האדם מאבד את תיחמו גם בעולמו של המוות השרירותי אשר בו אין כל קשר הכרחי ורציונלי בין סיבה ותוצאה.

אך עם התייצבותה של הכלכלה בגרמניה בשנת 1924 עוברת תעשיית הקולנוע שינוי משמעותי וניתן להבחין בהקפדה צורנית גדולה יותר על הפרדה בין הרציונלי והאי-רציונלי. ההבחנה בין השניים נעשית בעיקר באמצעות בחירת נקודת המבט. נקודת המבט החדשה, כבר אינה נקודת מבט אובייקטיבית הנעה בין הדמויות וחודרת אליהן ואל המרחבים עד

שהיא קורסת ביניהם חסרת אונים, אלא נקודת מבט מוגבלת אשר אינה אובייקטיבית אך גם אינה שייכת לאחת מהדמויות. זוהי נקודת מבט של הסובייקט הכללי ובאמצעותה ניתן לזהות את ההבדל בין שיקול דעת רציונלי לבין דחפים.

סרטים רבים עוסקים בהגדרה מחדש של הזהות הבורגנית נוכח השבריריות של המרחב הפרטי והצורך לצאת ממנו אל המרחב הציבורי שהשתנה ללא הכר. מפגשים עם העולם המדומיין, למשל בסרטי הרפתקאות, אפשרו את הגדרת ה"אני" או ה"אנחנו". במילים אחרות הגדרת הזהות הקולקטיבית נעשתה מתוך מפגש עם ה"אחר" המוחלט. ההבדלים בינם לבין ה"אחר" יצרו אותם כבעלי מהות ברורה ונמשכת בזמן. ההשתייכות לקבוצה הוגדרה "מתוך הקשר של הדמויות למערכת מוגדרת של אמונות ותפיסות עולם, ומתוך ההקשר של הקיום בעיר המודרנית - ולא מתוך הקשר שלהם לקבוצה אתנית כלשהי." תעשיית הסרטים הברלינאית, שהיתה חלק בלתי נפרד מהמרכז התרבותי של גרמניה, חתרה לזהות קולקטיבית שאינה לאומית אתנית, אלא בורגנית ליברלית, ובכך התכחשה למעשה לרוח העם או ה-Volk ששאף לזהות שבטית.

זמן קצר לפני עליית הנאצים לשלטון, בין השנים 1930-1933, ניתן לזהות את הממד הלאומי במרכיבי הזהות הפרטית, כאשר על מסכי הקולנוע נהנו רק יחידים סגולה, מנהיגי ההמון, ממרכיבים אינדיבידואליים של סובייקט מודרני. כדי לחדד את התובנות המעניינות העולות ממחקרו, הצגתי לד"ר אשכנזי מספר שאלות:



- באיזו מידה מחקרך מאשש את "הדיאלקטיקה של הנאורות", כלומר את התפיסה הרווחת למעשה החל משנות החמישים (אצל אדורנו, ארנדט ואחרים) ומנוגדת לתפיסה שהיתה מקובלת עד אז בדבר ה"דרך המיוחדת"?

לצד ההבדלים הרבים בין שתי הגישות שהזכרת, הן "הדיאלקטיקה של הנאורות" והן "הדרך המיוחדת" מבוססות על נטייה להכללות, אדישות לניואנסים, והיגיון הסברי הגובל בטרמיניזם.

המחקר שלי מדגיש דווקא את הניואנסים ואת אי-הוודאות באשר לעתיד בגרמניה של שנות העשרים. הסרטים אותם אני מנתח - וההתייחסויות אליהם בעיתונות הכתובה - מתבוננים במציאות מתוך תפיסת עולם ליברלית, המבקשת ליצור ולבסס חברה עירונית שבה רשויות החוק פועלות בעילות ולפי עקרונות של צדק, בה ה"אחר" יכול להתקבל למרות השוני שהוא נושא, ובה אי-רציונליות, לאומנות, וביטול העצמי בהמון נחשבים לאיום קיומי. הניסיון הוא לא להסביר מדוע עליית הנאצים היתה בלתי נמנעת (או לפחות, תוצאה הגיונית של המצב בגרמניה) - אלא להקשות על ההבנה שלנו את הצלחת הנאצים, מתוך הצבעה על הנטיות הליברליות בתרבות ההמון הגרמנית שלאחר מלחמת העולם הראשונה. באותה מידה אני לא מבקש לטעון כי הנאצים היה "תאונה" שאירעה לעם הגרמני, כנגד רצונו. הכוונה היא להצביע על מגמות שונות בתרבות העירונית בגרמניה, ועל מורכבות ומגוון ה"מסרים" שהיא הציעה בין 1918 ו-1933, כדי שנוכל להגיע להבנה מורכבת ורבגונית יותר של קריסת רפובליקת ויימר.



ברטולד ברכט

סרטים "קלילים" ופופולריים אלה הציגו רעיונות דומים לסרטים "כבדי ראש" מאותה התקופה (כמו M, או "המלאך הכחול"). הספר מבקש להצביע על קווי הדמיון בין ז'אנרים שונים, כדי לטעון כי המגמות "הליברליות" שאותן אני מזהה בכמה מהסרטים ה"אמנותיים" הידועים של רפובליקת ויימר אינן יוצאות דופן, אלא חלק מתופעה תרבותית נרחבת ורבת השפעה, שעד כה לא זכתה למחקר מספק.

- באיזו מידה התקיים דושיח בין היצירה הקולנועית ליצירה הבימתית של אותה תקופה?

שאלה מצוינת. הרבה מהאנשים המשפיעים ביותר בתעשיית הקולנוע הגרמנית לאחר מלחמת העולם הראשונה החלו את דרכם בתיאטרון, כשחקנים, במאים, מעצבי תפאורה ועוד. הרבה מהרעיונות שספגו בתקופת הכשרתם - החל מתיאטרון האקספרסיוניסטי, הניסיוני, ועד לבימות הקברט - הלחלו עמם אל מסך הקולנוע. במאים דוגמת לאו יסנר ניסו להמציא סגנונות קולנועיים שיתרגמו את חוויית התיאטרון המודרניסטי אל הקולנוע (למשל בעיבוד לרומן הפופולרי של ודקינד, "רוח האדמה"). הקולנוע ה"אקספרסיוניסטי" של תחילת שנות העשרים שאב השראה מהתיאטרון של התקופה, כמובן (אם כי במידה מוגבלת). שחקנים דוגמת קורט גרון וזיגפריד ארנו הביאו איתם אל המסך את האירוניה המתקתה של הופעות הקברט (אפילו כשארנו משחק מאפיונר אלים, בסרט "הצד השני של הרחוב", מחוות הגוף שלו נוטות אל האירוני במקום אל המבעית). מנגד, הצורך להתחמק מהביקורת כי הקולנוע אינו אלא "תיאטרון מצולם" - ולפיכך אינו "אמנות" בפני עצמו - הביא יוצרי קולנוע רבים לחפש טכניקות צילום ועריכה שידגישו את הייחודיות של המדיום הקולנועי. העבודות של מורנאו וגאורג וילהלם פאבסט מציעות תשובות גאוניות לאתגר זה. אבל רבים אחרים, מוכרים מעט

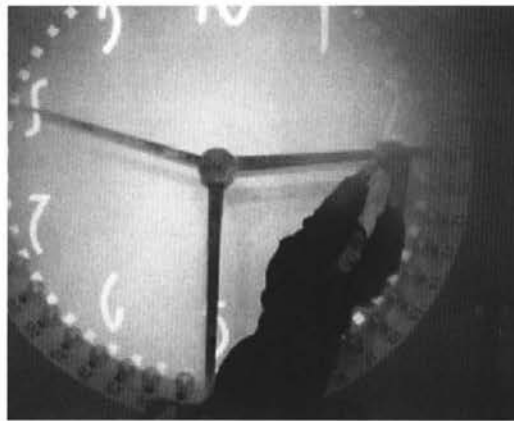
פחות, דוגמת אוולד דופן ("וראייטי"), ואלטר רוטמן ("ברלין, סימפוניה של עיר"), ורוברט זיודמאק ("חקירה"), הציגו פתרונות מרתקים ומקוריים. המקרה המעניין ביותר הוא אולי של ברטולט ברכט, אשר ניסה פעמיים להשתלב בתעשיית הקולנוע. המקרה הראשון, הגרסה הקולנועית ל"אופרה בגרוש", בבימויו של פאבסט, הסתיים בפיטוריו של ברכט מצוות ההפקה ובתביעה משפטית שבה הסביר ברכט את התפיסה שלו את התיאטרון ואת הקולנוע. המקרה השני הוא הסרט "קוהלה ואמפה" שברכט ביים ביחד עם זלאטן דודוב. זהו ניסיון מרתק של ברכט להעביר את עקרונות התיאטרון שלו אל הקולנוע, ולמרבה הצער, הניסיון היחיד שלו שהבשיל לסרט באורך מלא. ❖



מתוך הסרט "M"



מתוך: "המלאך הכחול"



מתוך: "מטרופוליס"

- האם אתה מזהה התייחסות שונה בקולנוע לאדם הכפרי, כמייצג את הטבעי, האותנטי, בניגוד לאדם בכרך המודרני?

בקולנוע הגרמני שלפני 1933 ניתן בהחלט לזהות סרטים שהציגו דימוי רומנטי של איש הכפר, החי חיים "אותנטיים", בניגוד לאדם העירוני, המנותק מה"היימאט" (מנוף המולדת) שלו. כמה קולנוענים שאלהם אני מתייחס - דוגמת לואיס טרנקר, מטפס ההרים ווטראן מלחמת העולם הראשונה - יצרו סרטים שהאדירו את חי האדם בטבע ואת מאבקו באינני הטבע, מתוך גישות שמרניות ואף לאומניות. אולם תופעה זו רחוקה מלהיות דומיננטית, או אפילו נפוצה. רוב היוצרים שבהם אני דן בספר ראו דווקא את האדם העירוני כ"אותנטי", ואת הבורגנות כמסגרת החברתית החשובה ביותר. הבמאי היהודי ארנסט לוביטש לעג במפורש להערצת החיים "בטבע" בסרטים כגון "מאייר מברלין"; יהודי אחר, ג'ו מאי, יצר סדרת סרטי הרפתקאות בשם "אדונית העולם" המבוססת על הרצון של הגיבורה לחזור מהסביבה הפרה-מודרנית אל העיר שנאלצה לעזוב; פרידריך וילהלם מורנאו מראה את היציאה אל הכפר כמובילה לטרגדיה ולמוות בסרט "הליכה אל עבר הלילה"; והנס שוורץ מציג גיבור - זמר אופרה מתוסכל - שמאבד את שפיות דעתו כשהוא נפגש עם אנשי הכפר חסרי התרבות בקומדיה המוזיקלית "חביב האלים". אחת הטענות המרכזיות בספר היא שיוצרי קולנוע אלה ראו לנגד עיניהם את מעמד הביניים העירוני כקבוצת ההשתייכות (ולא את הלאום הגרמני, למשל), ולכן היו עסוקים בלאפיין סביבה חברתית זו, להצביע על האיומים העומדים בפניה, ולנסות ולשנות אותה לכיוון יותר פתוח וסובלני.

- מה בדבר העשייה הקולנועית ה"קלילה" של אותן שנים? כך לדוגמה, המענה שניתן למשבר הכלכלי אשר

מוצא את ביטויו בסרטים המשלבים מוזיקה ויוצרים את התשתית למחזות הזמר, גם ההוליוודיים. מדוע? למעשה, הספר משלב דיון בסרטים שנועדו לקהלים שונים ומגוונים, ובכלל זה גם עשייה "קלילה": קומדיות חילופי התפקידים בעלות הרמיזות המיניות של לוביטש; סרטי ההרפתקאות של מאי ופריץ לאנג; סרטי "החינוך המיני" של ריכרד אוסוולד (שנחשבו בזמנם, לפחות בעיני חלק מן המבקרים, לסרטי זימה פופולריים); סרטי המדע הבדיוני של לאנג (דוגמת "אשה על הירח"), ועוד. הדיון בסרטים הדוברים, החל ב-1930, מדגיש עוד יותר מגמה זו: הדיון בקומדיות מוזיקליות כגון "את ביום ואני בלילה" או "השלושה מתחנת הדלק" מגלה כיצד

שירה היא נערת פושעים במושב האחורי

מהדימוי הדקדנטי הזה של יופי שמימי אך נטול חיים, הוא עובר אל הסניטטי, ומצדו, "שירה יכולה להיות סכרזית / כלומר ממתיק מלאכותי ומסרטי". אני מניח שרוב תלמידי התיכון בישראל לא חשבו מעולם על האפשרות לדמות שירה לסוכרזית, למשל, ולא העלו בדעתם ששירה יכולה לבנות בית מגורים, בית חולים, בית סוהר, בית כנסת, "אך היא מעדיפה / לגלות / באר חלב באמצע עיר" (איזה דימוי יפה!). לסקלי טוען בשיר הזה כי "שירה חִיבֶת לִישָׁן, לִישָׁן וְלִחְלֵם עַל שִׁירָה. / שִׁירָה חִיבֶת לִשְׁכַּב, לִשְׁכַּב וְלִדְבֵר מֵתוֹךְ / שְׁנָה", חייבת להיות קבורה באדמה ולדבר בשפתם של המתים. הוא חושב ששירה חייבת להכשיל את עצמה, לבטל את עצמה, "לְבַגֵּד בְּעֶצְמָה, / לְנַטֵּשׁ וְלִהְנֵטֵשׁ" והכי חשוב: "שירה חִיבֶת לְחַיּוֹת".

ניתן לפקוח את עיניהם של התלמידים המנומנים גם בעזרת בלאדי מרי של רוני סומק, המתחיל בקביעה "והשירה היא נערת פושעים. / במושב האחורי של מכונית אמריקנית" - נדמה כי הדימוי הפרחי, הפתייני, הסקסי וכמעט סקסיסטי הזה של השירה כנערה המסתובבת עם הבחורים הלא-נכונים (ומיידועימה עושה איתם) הוא אולי הדבר הכי רחוק מהדימוי החולף בראשם למשמע המושג "שירה". סומק מסביר שעיניה לחוצות כהדק ואקדה שערה יורה כדורי בלונד הגולשים לצווארה. "נגיד שקוראים לה מרי, בלאדי מרי", הוא מציע ומצמיד לשירה דימוי "סליזי", מופקר, כשהיא מונחתת בחבטה עזה ממרומי פנתיאון המשוררים אל משבצת השחורדינית חובבת הפושטקים, בצורה סקסית ואלימה גם יחד: "מפיה נסחטות המילים כמו מיץ מבטן העגבנייה", סומק מלהיט את קוראיו, "שקודם תתכו לה את הצורה / על צלחת הסלט". אותה נערת פושעים, סליחה, שירה, יודעת ש"רקדוק הוא המשטרה של השפה / ואנטנת העגיל שעל אוזנה / מזהה מרחוק את הסירנה". כלומר, השירה היא פראית, יצרית, בלתי נשלטת, לא מאולפת, פורקת עול, סוררת, פורעת חוק (חוקי הדקדוק ובכלל) ובהתאמה, צפוי לה גורל אכזר: ההגה יסיט את מכונית הפושעים מסימן שאלה לנקודה, והיא תפתח את הדלת "ותעמוד בשולי הדרך כמטאפורה למילה / זונה".

"כשבדידות אינה פחד", מסביר נתן זך (בשירו 'כשבדידות אינה פחד'), "נולדת שירה". לדעתו, השירה יכולה להיות רק כשהיד אינה רועדת, כשהגרון אינו מתכווץ למחשבה. שירה, לפי זך, היא גם כשעננים עבותים, בחוץ בכחול הנורא, "ואתה שומע את הילדים / גועים / במשחקם / כמו דרך מסכים, ים" ואינך מתעוות. אינך כורע אל שורשי רגליך, לחוק, ללפות, "כמו שתיל / (שהרוח לא תפיל) / אלא יושב וניבט / בתווה, בסרק - / רק / אז".

בין אם השירה היא שירת המיואשים על אדן החלון או ממתיק מלאכותי מתוק ומסרטן, או שהיא בוגדת בעצמה, נוטשת וננטשת; בין אם השירה היא דווקא נערת פושעים סקסית, פרוחה נטולת מעצורים הפורעת את כללי התחביר ומתעמתת עם משטרת השפה; או דווקא סוג של התגברות על הפחד, תוך נעיצת מבט בעיניהן של מפלצות הבדידות מבלי להתעוות - השירה מזוהה ביצירות אלה כצורך חיובי, כאוויר לנשימה, במיוחד בתקופה המנוכרת כל כך של תמחור ושערוך ומחזור ורדידות קפיטליסטית הפושה בכל, כשערך האדם נושק ל"שקל ותשעים" (בפרסומות לרשת מקדונלד).

אגו משעול כותבת בשיר 'תנים' מגרונם של המשוררים וקובעת: "אֲנִי חֲנוּ כְּלֵי הַנְּשִׁיפָה הַמְּדִיק / שֶׁל הַבְּדִידוֹת", ומוסיפה, "רַק מְגֻרְנוֹנֵנוּ הִיא יְכוּלָה לְבַקֵּעַ בְּלִילָה / עֲתִיקָה וְנִטּוּלַת נִימוּקִים". היא מסבירה כי היללה שלהם עמוקה מהם, ופורצת מעומק האדמה, משם היא לופתת פתאום את הגוף, "מְקִשֶׁתָּה אֶת הַצֹּאֵר, / מְרִטֶשֶׁתָּה אֶת הַפְּרוּוֹה, / פּוֹעֵרֶת אֶת הַלֵּעַ וְנֹרִית / כְּפִלְצוֹר שֶׁל יְאוּשׁ / אֶל הַיָּרֵחַ". לטענתה של משעול, התנים (או שמא המשוררים) "מְנַבְּחִים אֶת הַכְּלָבִים וְסוֹרְדִים / בְּנֵי אֲדָם

וְזוֹרָאָה הִיא פְּרִנְסָה מְשׁוּנָה: חוּוִיָּה מְרַגֶּשֶׁת, מְפַתְעָה, יְצִירִית, שְׁגֵרִית, שׁוֹחֶקֶת וְלַעֲתִים גַּם מְדַכְדַּכֶת לְמַדִּי. גִּילִיתִי זֹאת בֵּין הַשָּׂאֵר כְּשֵׁאוֹרֵתִי אֹמֵץ וְהַעֲזוּתִי לְשֹׂאֵל אֶת תְּלִמִּידִי, בְּמַבְחָר קוֹרְסִים בְּאוּניְבֵרְסִיטָאוֹת וּבְמַכְלָלוֹת, מִי מֵהֶם אוֹהֵב לְקְרֹא שִׁירָה. בְּכַמָּה כִּיתוֹת נִתְקַלְתִּי בְּמַצְבִּים מְבִיכִים בְּהֶם לֹא מוֹנֶפֶת אֶף אֲצַבֵּעַ, וְאִז נִאֲלַצְתִּי לְהִתְרַכֵּךְ וְלִהְתַּפְשֵׁר: מִי קוֹרָא שִׁירָה פְּעַם בְּחֹדֶשׁ בְּמוֹסָף הַסְּפָרוֹתִי שֶׁל אֶחָד הַעִיתוֹנִים הַיּוֹמִיִּים? פְּעַם בְּשָׁנָה? מִי זֹכֵר אִיזוֹשֶׁהוּ שִׁיר מְשִׁיעוּרִי סְפָרוֹת שֶׁהַשְּׁפִיעַ עֲלוּיָו? גַּם אִז נִשְׁמַע לַעֲתִים קוֹל דְּמָמָה דְקָה. בְּמַכְלָלוֹת מְרוֹחֶקֶת שְׁבָהן קוֹשֶׁשֶׁתִי פְּרִנְסָה אֶף נִתְקַלְתִּי בְּמַצְבִּים בְּהֶם תְּלִמִּידִים נִסְעִים נִיצְלוּ אֶת הַהוֹדְמָנוֹת לְשִׁפּוֹךְ חֲמַתָּם עַל הַשִּׁירָה הָעֵבְרִית, וְטַעְנוּ בְּלֵהֵט שִׁירָה (לֹא מֵהַסוּג שֶׁל "כּוֹכֵב נוֹלֵד") הֵנָּה מְשַׁעֲמַת, מִיּוֹתֶרֶת, וְשֶׁהַשֶּׁאֵלָה שֶׁהַצְּגָתִי מוֹרָה אוֹ פְּשוֹט מִיּוֹתֶרֶת. צִנַּח לִי זֹלוּ.

בעידן כל כך חומרני של שיווק, מיתוג, ניהול מוצרים וקידום מכירות, קריאת שירה נתפסת בעיני אותם תלמידים כפעילות הכי פחות סקסית עלי אדמות, משימה משמימה ונטולת מעוף הנעשית בכפייה תחת שוט הבחינות והציונים, מין סרח עורף של הלימודים ההומאניים הבלתי פרקטיים בעליל, עורף הנדבק לשאריות, פעילות בלתי רווחית, בלתי מבדרת ונטולת ריגושים, הרחק מהדבר האמיתי, אלף שנות אור מהחיים האמיתיים. כתיבת שירה נתפסת בעיניהם, מצד אחד, כמעשה ענוג, מתייפף, פומפוזי, מנותק, דקדנטי ומרחף, ומצד שני, כמעשה מתנשא, מורם מעם, אליטיסטי, משכיל, אקדמי, סמכותני. מול הדימוי הענוג והדימוי הממסדי, מנסים כמה משוררים לדמות את השירה באופן שונה לחלוטין: להעניק לה תפקיד ארצי, יומיומי, מהפכני, חתרני, מפתה, סקסי, טורף ומטורף.

חזי לסקלי (ביצירתו 'שירה') למשל, טוען כי "שירה חִיבֶת לְעַמֵּד וְלִדְבֵר". ולא סתם לדבר - שירה צריכה לדעתו לעמוד על מכונית כביסה מקולקלת ולדבר בשפתו של הגרב שגרם לקלוקל. כלומר, לדבר מהמקום הכי נמוך (או הכי גבוה), בקולו של הגורם הכי מטריד ועוכר שלוהו. לסקלי אף טוען כי "שירה חִיבֶת לְעַמֵּד עַל אֲדָן הַחֲלוֹן וְלִדְבֵר", אך אין כוונתו לשירה או למשורר תאב פרסום המדקלם משיריו בטון דרמטי מדי. להיפך. השירה לא צריכה לדבר מגרונם של השחצנים אלא להשמיע לדעתו קול אחר, לדבר ב"שִׁפְתָם שֶׁל הַעוֹמְדִים עַל אֲדָן הַחֲלוֹן". דהיינו, להשמיע דווקא את קולם של המיואשים, האובדניים, רגע לפני שיביאו על עצמם את סופם המר. לסקלי נע בשיר הזה בין עדינות אין קץ לאכזריות בלתי מתפשרת, ומסביר ששירה חייבת לרקוד "וּלְצִיץ בְּשִׁפְתוֹ שֶׁל הַעֶבְכָר הַמְּתַגֹּרֵר / מִתַּחַת לְבִמָּה וְנִחְרָד / מְעַדִּינֹתוֹ הַמְּפָרוֹת שֶׁל הַמְּחֹלִי".

לסקלי מוסיף כי שירה חייבת לדפוק בדלת, חרש או בפראות, אך "לֹא לְגַעֵת בְּפַעְמוֹן". לטענתו, "שירה חִיבֶת לְנוֹחַ, בְּעֶקֶר לְנוֹחַ", ובעצם, "שירה אינה חִיבֶת לְהִיּוֹת שִׁירָה" כי "היא יְכוּלָה לְהִיּוֹת מוֹזוֹן מְדַבֵּר". לפי לסקלי, שירה יכולה להיות קונפוטורה, "כְּלוֹמֵר פְּרִי מֵת וְטַעֲמִים".

תלמידים בבריטניה וארה"ב, למשל, יודעים לצטט יותר מכמה שורות מתוך שקספיר, קיטס, ביירון, בלייק, ויטמן ואודן; תלמידים רבים בצרפת יודעים לצטט שורות מתוך וולטר, מוליר, בודלייר, רוסו ומונטסקייה; לא מעט תלמידים בגרמניה מצטטים מתוך גתה, היינה, שילר וצלאן. שינון של יצירות מופת, או לפחות שורות מסוימות מתוכן, לא נתפס שם בהכרח כמיושן ומיותר, אלא כאמצעי חיובי ואף חיוני להנחלתה והטמעתה של תשתית בסיסית של ידע תרבותי לדור הבא. עורכת הלשון עמה שוחחתי הסכימה עמי. "אוי ואבוי לך", הוסיפה, "אם לא היית אומר דברים טובים על המורה שלך לספרות, שהוא גם... אבא שלי". אכן עולמנו קטן וצר כעולם נמלה.

נדמה כי בהתייחסות לספרות בכלל, ושירה בפרט, חסר המימד הרפלקטיבי, כלומר ההתבוננות העצמית. בכל שנות לימודי בית הספר היסודי והתיכון לא נתקלתי באף מורה למתמטיקה שחשבה שכדאי להסביר לתלמידים בשיעור הראשון, למה ראוי בכלל ללמוד מתמטיקה (היופי שבחשיבה הלוגית הסדורה, תרומתה לפיתוח ההיגיון, וחשיבות השכלול של הכושר האנליטי לקבלת החלטות מושכלות בחיים, כמו גם הצד האסתטי של מבנה ההוכחה המתמטי); מדוע כדאי ללמוד היסטוריה (לדעת מהו הסיפור של העולם, להוסיף ידע ולהבין מנין באנו ואולי גם לאן פנינו מועדות, ושיש יותר מדרך אחת לספר את סיפורה של האנושות); מדוע ראוי להשקיע בלמידת תנ"ך ותורה שבעל פה (הצורך להכיר משהו מהמורשת ואוצרות תרבות והרוח ולהתוודע למיתוסים המשפיעים על חיינו עד היום).

למה כדאי ללמוד שירה, במיוחד בעידן קפיטליסטי בו תלמידים מתחנכים (ישירות ובעקיפין) לסגוד בעיקר לממון, רווחים, עסקים, הצלחה כלכלית, תחרות אימתנית, האלהת בעלי ההון ולעג למצוקתם של אחרים, התמסרות למפלצות הרייטינג הדורסניות ונטישה המונית של ערכי רוח, דעת, תבונה ואוצרות ידע משמעותיים?

במאמר דעה שפרסמתי במחצית 2009 באתר האינטרנט Ynet תחת הכותרת "מדעי הרוח הם לא עסקי אוויר", קבלתי על כך שבחלק לא קטן מהפקולטות ובתי הספר למדעי הרוח, האמנויות והמכללות לחינוך מנהלים בשנים האחרונות קרב מאסף, קרב אחרון ומדמם במאבק על המשך קיומם. חוגים שלמים נסגרים או מאוחדים, מרצים מפוטרם או משרתם מקוצצת ומורים מן החוץ מושלכים בקלילות מהמערכת עקב מיעוט תלמידים ותקציבים. לעומתם, בתי ספר עם שמות "גבריים", תכליתיים, שיווקיים ומכווני מטרה כמו "ממשל", "מדיניות", "מינהל" ו"עסקים" הנקראים (או ייקראו בקרוב), על שמם של גברים עתירי הון וצניעות, עולים ומשגשגים. טענתי כי ג'ונגל ההיצע והביקוש של החינוך המופרט מייצר דורות של תלמידים מסוג חדש, חלקם דווקא בעלי ערכים (תחרותיות ממארת, קפיטליזם חסר בושה, דארוויניזם חברתי), אידיאלים (להתעשר, להביס, להאביס), אישיות (כוחנית), והשקפת עולם סדורה (הכסף כמניע מרכזי וכאמת מידה היחידה להצלחה). אף טענתי כי במקום בו נפש האדם מתורגמת למוזמנים, ואנושיות וחמלה גדרסות לטובת תועבות טלוויזיוניות כמו 'האח הגדול', 'הישרדות' ו'המרוץ למיליון', יש דווקא חשיבות מיוחדת לקלאסיקות כמו 'המשתה' של אפלטון, 'הקומדיה האלוהית' של דנטה, 'האיליאדה' ו'האודיסיאה' של הומרוס, 'הכניסיני' של חיים נחמן ביאליק, דיוקן



איור: רוני סומך

משנתם". לעתים, בבקרים מוטל לפעמים אחד מהם דרוס על הכביש, מקנאת צופר או מזעם איש, "פְּרוֹתוֹ לְחָה עוֹד מְטֹל/ וְעוֹרְבִים שוֹדְדִים אֶת עֵינָיו".

כדי להבין את עוצמת הדימוי של שוד העיניים, צריך כמובן להיזכר במיתוס של שמשון התנ"כי שהפלשתים עקרו את עיניו, כמו גם בסופו הנורא של אדיפוס (במחזה של סופוקלס), שהעניש עצמו על ששכב עם אמו ורצה את אביו בכך שניקר לעצמו את עיניו, וכמובן באגדה של אוסקר ויילד על הנסיך המאושר, שעניו נעקרו לאחר שביקש מהדרור לעקור את אבני-הספיר ולתיתן למוכרת הגפרורים. שירה מתכתבת עם תרבויות, אוצרות דימויים, מעיינות דעת, שדות ידע כאלה ואחרים, והמוני קונוטציות ואסוציאציות המנהלות ביניהן יחסים גלויים

וסמויים. כדי להתחבר לשירה (וגם לעצמם), התלמידים וקוקים קודם כל לבסיס ידע מסוים, שיאפשר להם לבוא אל המילים ויאפשר למילים לבוא אליהם. הבעיה היא, שתלמידים ומורים רבים מעדיפים להימנע ממלאכת השינון, לא להעז לדרוש מעצמם ומהזולת למידה בעל פה של יצירות מופת, בטענה שהתלמידים וקוקים בעיקר לכלים שבעזרתם ינתחו את התכנים. לדעתי, אין כל טעם בלמידת כלים, אם לא יהיו להם חומרים לעבד בעזרתם. הכלים ייוותרו מיותרים, אין חפץ בהם, נטושים, ללא הועיל. מה יועילו לכמה מהמכללות לחינוך, המוני קורסים בשיטות הוראה ודרכים מתודיות ותורות פדגוגיות, אם הן מקצצות ללא רחמים בתחומי הידע ההומאניים עצמם? אותם מוסדות אולי יצליחו לעצב מורים היודעים איך ללמד, אך לא יודעים מה ללמד; מכירים את הטכניקות אך חסרי נתונים; רוויי סיסטמות אך נטולי תמות; טכנאי הוראה אך לא ממש מחנכים.

געגועי למורה לספרות ולארץ נוי אביונה

לפני שנים, בעבודתי בעולם העיתונות, שיבחתי באוזני אחת מעורכות הלשון את אחד המורים שלי לספרות, יחיאל (חיליק) חזק, משורר נחשב ומורה נפלא, שהעז לדרוש מאיתנו, תלמידי מגמת ספרות באחד התיכונים בגבעתיים של שנות השמונים, ללמוד בעל פה מילות שירים של שאול טשרניחובסקי, אסתר ראב, רחל, לאה גולדברג ואחרים. ציינתי שאני אסיר תודה לאותו מורה על שהרחיב את הידע שלי וסייע לי להתוודע לאוצרות תרבות. הבעתי צער על האופנה הרווחת בקרב מורים אחרים לספרות ותנ"ך, להימנע מלהטיל על התלמידים חובת לימוד בעל פה של טקסטים. התמרמתי על ההשלכות הקשות של ההימנעות משינון טקסטים נבחרים: גידול תלמידים בורים יותר ויותר, הסוגדים לבינוניות, בעלי ידע כללי דליל עד כדי מבוכה, נטולי סקרנות אינטלקטואלית, שידיעותיהם לגבי מורשת התרבות הישראלית, היהודית והעולמית, או מה שנשאר מהן בבגרותם, עלובים למדי.

אני סבור שבוגר תיכון בישראל, ששורות כמו "ראי אדמה, כי היינו בזבזנים עד מאוד" (טשרניחובסקי), "רק על עצמי לספר ידעתי, צר עולמי כעולם נמלה" (רחל) ו"מכורה שלי, ארץ נוי אביונה, למלכה אין בית, למלך אין כתר" (גולדברג בהתייחסותה למצב נפשי של צחיחות וגעגועים, לאו דווקא לארץ פרטיקולרית), כמו גם שורות משירת הים של דבורה הנביאה או מחזון העצמות היבשות של יחזקאל, רות לחלוטין לאוזניו, זהו אדם שעולמו התרבותי דל, וחבל. המוני

הרפתקאות חושניות בערוגות הבושם

מה יכולות לעשות הוראת שירה, קריאת שירה ואהבת שירה מול מנגנונים אימתניים אלה? מה עושים במקום בו היאוש המצמית הולך ומשתלט, מקום בו "מת אב ומת אלול, הקיץ תם/ גם נאסף תשרי ומת עמם" כניסוחו של המשורר נתן יונתן? ובכן, השירה קודם כל מספקת תקווה, כי באותו מקום נותרה לפחות "גחלת עמומה" של אהבת הקיץ הגדומה. גם במצב עניינים עגום, עדיין רוחשת ארוטיקה, ואל מערת דוד, השונמת תצמיד את ירכיה הקרות, אל חום האבנים שעל קברו. תלמיד בגיל ההתבגרות, הנמצא בשלבי התגבשות תוך כדי חיפוש עצמי, חברתי ומיני, עשוי להזדהות (עם הדרכה נכונה) עם "הילד הזר" מאותו שיר, ההולך ותר כמו שאול, את עקבותיו של אב ושל אלול "ובעמום הוא מחפש את הצלול". המשורר בהחלט נותן מקום לתקווה. "לך ילד לך", הוא מציע לו, כי אולי בסוף המערב, בין ים ויבשה, בין אב לסתיו, "יאור שלך יאיר בין חטאיו". יונתן אף מפרט את החטאים הארוטיים, שילוב חינני של חמדנות וחרמנות של גיל הנעורים: חטאי האיש והאשה והנחש, חטאת דוד באוריה, כבשת הרש, ויונתן ויערת הדבש. על אף שמת אב ומת אלול, מבשר המשורר כי הקיץ שב. "סיפור שלך ילדי, מתחיל עכשיו", הוא מעביר לבנו האהוב את הרשימה, "עם כל הדבש והנחש והאשה".

השיר הכל כך מרגש הזה, הנחשב לא רק כאחד משיריו היפים ביותר של נתן יונתן, אלא גם כאחד מלהיטיו הגדולים ביותר של צביקה פיק, תרם תרומה אדירה לפופולריזציה של השירה העברית, ולהתוודעות של הדור הצעיר ליפי יצירתו של יונתן. יש הגורסים כי דווקא הפופולריזציה שהתבטאה בהלחנת עשרות משיריו ('נאסף תשרי', 'חופים', 'הרדופים ליד החוף', 'האיש ההוא' ועוד), היתה בעוכריו של המשורר, שלא זכה לקבל מהממסד את פרס ישראל על אף תרומתו האדירה לשירה העברית. בכל זאת, 'נאסף תשרי' יכול להפוך לאחד מרגעי הקסם בעבודה החינוכית, אם המורה לספרות יצליח לחבב את השיר על תלמידיו המתבגרים, תוך חיבור מושכל בין הטקסט ובין עולמם היומיומי הקשה, המסוכסך, האלים והמשווע לתקווה, עולם בו חרמנות כלפי העולם ויאוש נורא, ארוס וטנאטוס, משמשים בערבוביה. המתבגרים, כמי שנמצאים בשלבי חיפוש ותהייה, ניסוי ותעויה, עשויים גם להזדהות למשל עם הווידוי של ביאליק כגבר צעיר ש"צנח לו זלזל על גדר וינזם"; תחננוניו לנערה שתחזיר לו אהבה: "הכניסי תחת כנפך / והיי לי אם ואחות"; ותאוות ותשוקות אסורות בסיפורו "מאחורי הגדר". אף אין צורך להתכחש למשמעויות הארוטיות של "שיר השירים", שבפרספקטיבה חילונית ניתן לקרוא אותו בקלות, לא כסיפור אהבה בין עם ישראל והשכינה, אלא כמדריך מין פואטי במיוחד: "אָנָּה הִלֵּךְ דוֹדֶךָ, הִיפָּה בְּנָשִׁים; אָנָּה פָּנָה דוֹדֶךָ, וּבְבִקְשֵׁנוּ עִמָּךָ. דוֹדֵי יָרֵךְ לְגִנּוֹ, לְעֶרְוַת הַבָּשָׂם-- לְךָ עוֹת, בְּגָנִים, וְלִלְקֹט, שׁוֹשְׁנִים. אֲנִי לְדוֹדֵי וְדוֹדֵי לִי, הִרְעָה בְּשׁוֹשְׁנִים" (שיר השירים ו', א'-ג'). בעידן אוטוסטראדת המידע והסקס הזמין, לא יקשה על המתבגרים והמתבגרות להבין מה פירוש ירידה אל הגן, היכן מצויות ערוגות הבושם שלה ושל, ומה כולל המרעה בגנים וכיצד האהוב עשוי ללקט שושנים בגנה של אהובתו. מגיע להם ליהנות מהיצירה עתירת היצרים הזאת, ולגלות עד כמה מעודנת ופראית היא החוויה הממתינה להם בין המטאפורות, כמו גם בין הסדינים. אז אולי שירה אינה נלמדת בפקולטה למדעים מדויקים, אבל כפי שטוען חוקר הספרות דונלד סטאופר^{*}, שירה אינה פחות מדויקת ממתמטיקה או פיזיקה. שירה היא הדרך הכי מדויקת לתיאור עולמם וחוויותיהם של בני האדם. שירה היא המדע המדויק של הרגש. עכשיו לא נותר לנו אלא לשכנע בכך את התלמידים. ❖

* תודה לפרופ' חנה נווה על שהאירה עיני לגבי הדימוי של דונלד סטאופר

ד"ר גלעד פדבה הוא חוקר תרבות, קולנוע, תקשורת חזותית ומיניו. padvagd@bezeqint.net

עצמי של ואן גוך או דולי סיטי של אורלי קסטל בלום. הזכרתי שבאוניברסיטאות רבות בארה"ב, למשל, סטודנטים לרפואה יכולים, ואף מקבלים עידוד, ללמוד לתואר ראשון בספרדית, לימודים קלאסיים, פילוסופיה או קולנוע, ורק לאחר מכן ממשיכים לתארים מתקדמים בתחומי הרפואה. באופן כזה, מערכת ההשכלה הגבוהה האמריקנית מייצרת לא רק רופאים מיומנים, עתירי ידע מקצועי ומיומנות טכנית גבוהה, אלא גם דוקטורים רחבי אופקים, בעלי תפיסת עולם רחבה, הבנה מעמיקה יותר של אנשים, תרבויות, מורשת וסביבה.

לעומת זאת, בישראל, קורסי העשרה בפקולטות להנדסה, למשל, הם הסובלים ראשונים מקיצוצים קשים עד היעלמותם המוחלטת, מתוך מחשבה שמהנדסים יכולים לוותר על ידע כללי, העשרה תרבותית וראייה מושכלת של העולם הרחב, ודי אם ישכילו בתחום עיסוקם המקצועי בלבד. בעידן בו פקולטות רבות נאנקות תחת ההתאכזרות התקציבית, ההשכלה הכללית היא הראשונה להיעלם. בצרפת, למשל, תלמידי תיכון נבחנים בבגרות בלימודי פילוסופיה. בוגר תיכון צרפתי ממוצע יודע לא מעט על חזון "המדינה" של אפלטון, הרציונליות של רנה דקרט, האמפיריציזם של דיוויד יום, האמנה החברתית של ז'אן ז'אק רוסו וה"לווייתן" של תומס הובס. הוספתי שהשכלה פילוסופית אינה מותרת אלא כידע בסיסי, העשוי לפתוח את האדם אל העולם, להקנות לו כישורי מחשבה ושיקול-דעת, הבנה מעמיקה יותר של החיים ואף הצלחה רבה יותר בדרכו המקצועית. לעומת זאת, בישראל נערכו בזמנו הגרלות (!) שקבעו באיזה תחומי ידע ייבחנו התלמידים בבגרות, ואיזה תחומי ידע ייחשבו בעיניהם משניים וזניחים. זהו עידן שבו אוצרות תרבות נבזזים והופכים ללוטו-טוטו. "אתה יודע מה תהיה התוצאה? בוא תעשה מזה כסף".

עלי להודות, שהופתעתי לטובה מכך שאתר אינטרנט מסחרי, הנחשב לאתר-האקטואליה הפופולרי ביותר בישראל, הסכים לפרסם את המאמר, הרחוק לכאורה מסוגיות אקטואליות ופוליטיות בוערות. קברניטי מדור הדעות אף הגדילו לעשות והצמידו קישוריות למבחר אישים ויצירות שהזכרתי במאמרי (אפלטון, דנטה, האיליאדה והאודיסאה, ואן גוך, יום, רוסו וכו') למען יוכלו הקוראים להרחיב ידע באמצעות ערכים המופיעים באנציקלופדיה השייכת לאותו אתר. באותו מאמר התייחסתי בעיקר לאפליה התקציבית ממנה סובלות לא מעט פקולטות למחלקות של מדעי הרוח והאמנויות, בהשוואה למוסדות המלמדים מקצועות יותר "מעשיים" (לא כל שכן "רווחיים"). אחד מעמיתי, הסב את תשומת לבי לבעיה עמוקה נוספת שיש לתת עליה את הדעת: השינוי המדאיג בסולם הערכים של הישראלים. עד לפני כמה עשורים בלבד, גם רוקחים, חנוונים, סנדלרים, נהגי אוטובוס, מוסיקאים, עורכי דין, רואי חשבון, פקידים, מזכירים, זבנים וסוכני ביטוח חשבו שעליהם לגלות בקיאות סבירה באוצרות תרבות ישראלים ועולמיים, כמו יצירותיהם של שקספיר, רמברנדט, באך, מוצארט, אפלטון, אריסטו, ביאליק, רחל וסיפורי התנ"ך.

כיום, חלק ארי מהציבור הישראלי חושב שידע כזה הנו מיותר בתכלית. הרחבת הדעת והתוודעות לרעיונות ספרותיים, פילוסופיים, אמנותיים, אסתטיים ואתיים נתפסות על ידי רוב הציבור הישראלי כבזבוז זמן משווע, מאחר שאינן נושאות רווחים כלכליים. ניתן לתלות את הסיבות לסגידה לעגל הזהב בהידרדרותה של מערכת החינוך הישראלית, הידלדלותה של הרוח בקרב רוב השכבות והקהילות, ואף בסיבות פוליטיות כמו הכיבוש, תהליכי התחרדות, התרחבות הפער הכלכלי-חברתי, אופיים והסתאבותם של כמה מנבחרים העם הוותיקים והחדשים, וההתרפסות הגורפת של חלק ניכר ממוסדות ההשכלה הגבוהה בפני תכתיבי הקפיטליזם (רווחיות, רייטינג, פופוליות, סקרי דעת קהל, חיזור והתגמשות מול התלמידים לעתים עד כדי הונאת המערכת).

דיוקן המשורר בחדרו

חלבנו את הבוקר

עדין, גם בתוך העלטה
הזאת, בתוך כלאי הצר,
בתוך עמקי הבור, אולי
נותר

רק איזה
קמץ של תנועות, שגוף
של משורר, אולי,
יכול לבחור,

הלא תכיר,
בבקשה, מגון
של מחוות, אשר עדין,
בסוגר (ולי, רשמית, הרי,

מוותר), הכל, סביבי כל
כף מהיר, לכן אקרא
לו דרור,

הוי דרור, הוי דרור,
אני, המשורר, מסיע,
ככה, הר,
ובכחותי,

יותר נכון, אני, לומר, אני
דוחף, אני מושך, באמצעות
הזרוע,

הנה, רק אקמר את
שתי ברפי,
בנסיון זהיר,
מולו, לכרוע,

לאורך כל פרקי הגוף.
ממש עד
קצה השריר.

חלבנו את הבקר.
ואפינו את הבקר.
וחלקנו את הבקר.
את הבקר. רענן.

ובצענו את הבקר
לפרוסות רכות.
פרוסות של
טעם מעדן.

וגם חתכנו את הבקר.
וגם מרחנו את הבקר.
וגם שתינו את הבקר.

כך שתינו את הבקר.
כששתינו את הזמן.

וכך, כמעט הגענו,
עד הבקר, אל החצי
של הגן.

ואז מזגנו
את הבקר.
מזגנו את
הבקר.
מזגנו לקנקן.

כן, מזגנו,
את הבקר,
כן, מזגנו,
רענן,

לספל אוהבים, גדוש,
ממכחולו של האמן.

תדע לה, ככלל,
אני חוצה,
כלי, את החלל,
בחפשויות רבה, אני

עובר, לרגע, טס, על
המלים שלי,
אני, ממש, כבז,

עכשו תביט, היטב,
תראה, שים לב, איך
אני זו.

אני מהיר. אני גמיש.
אני הרי

המשורר, אני ככלי
עביר, בתוך

הכלוב הזה,
אני חוצה, בתוך
השיר, הרבה
מערכולות אור.

אני מותח לי פנים
מארכות של דג,
אני חשמל, אני זימים,

אני צלעות גדולות,
אני עומד,

אני לבד, על הארגז,
על שני
מוטות סנפיר,

וזאת, כרי
לסקר משם, אחי,
את העולם הזה, ומה
נחוץ לי, שמה
להכיר,

וגם לברק יפה,
מכאן, מה המצב,
כיצד נראים בחוץ,
הרחובות בעיר.

תשמע, אחי, רק
בטעות, משם, רואים
אותי כזה, יציב, יושב,
כותב,
כלי לחוץ לכה.

נרקב, מצהיב, כמו פקיר.
ולנגדי, חסר פנים,
נצב, לגב, עכשו,
נצב אותו הקיר.

עשיני שק לדמיוני

אוקי, עשיני שק לדמיוני.
עמוס פרטים קטנים
ושאלות הפלא על יפיד.

הרי יפיד הקדמוני, עלי,
תמיד, היה משא כבד.

אוקי, עכשו עשיני קיטבג.
ככה, כמו חיל אמיץ, המזדחל
קדימה בשוחה.

כדי לצפות בה, כל הלילה,
מעמדה נוחה.

מנוסה מן האישיות בין ת.ס. אליוט לח.נ. ביאליק

אותו בחייו וביצירתו, מסביר אבנר הולצמן, "ובראשם מאבקו של ה'אני' האינדיווידואלי על גיבוש עצמיותו הנבדלת מתוך זיקה של מרד ושל שייכות כאחת לאותה מסורת דתית-לאומית גדולה". ביאליק, המגיע מעולם שכולו מסורת (ראדי שבמחוז ווהלין) ליישוב היהודי החדש ופורק העול (תל-אביב), לוכד מעצם הווייתו האמנותית את המתח התרבותי העצום של דורו. מתח זה, כידוע, הוא התשתית לכל יצירה אמנותית על-זמנית.

רוחה של אירופה

והנה, באותה שנה עצמה, בלונדון הרחוקה, האפופה מוראות מלחמת עולם, בלב לבם של ימי השבר הגדול של אירופה - של תמותת הערכים הישנים, של חוסר דרך ושממה רוחנית הפוקדים את לבבות התושבים הערים לרוח התקופה - כותב תומס סטרנס אליוט מאמר קצר, כאורך מאמרו של ביאליק, הנקרא בשם "מסורת והכישרון האינדיווידואלי" (Tradition and the Individual Talent). אליוט הצעיר, דוקטורנט לספרות ומורה בבית ספר עממי בהייגיט, אשר ספר שירי ביכוריו *פרופרוק והתבוננויות אחרות* אך רואה אור, עומד כבר בימיו הראשונים כיוצר על מהות יצירתו כולה - יצירה שחדשנותה עתידה לשנות לחלוטין את פני השירה במאה העשרים.

"המשורר" כותב אליוט, "לומד שרוחה של אירופה חשובה הרבה יותר מרוחו הפרטית... המשורר חייב לפתח או לקנות לו את תודעת העבר... ככל שהאמן מושלם יותר, כן נפרדים בו יותר האיש המתיישר והרוח היוצרת... השירה אינה פורקן לרגש אלא מנוסה מרגש, אינה ביטוי לאישיות אלא מנוסה מן האישיות". עם זאת,

אליוט חותם את חלקו השני (והמרכזי) של המאמר באמירה המבטאת - בהתחשב בשיריו הנדמים אימפרסונליים ואובייקטיביים להחריד - פרדוקס: "אבל כמוכן, רק מי שיש לו רגש ואישיות יודע מה פירוש לרצות לברוח מן הדברים האלה".

שורות אלה, שנכתבו בראשית דרכו של אליוט, ממשיכות ומלוות אותו לאורך כל יצירתו, ובמיוחד בארץ השממה (*The Waste Land*, 1922). אליוט נס מן הפרסונה לא רק כדי שיוכל להעניק בשירתו תיאור נאמן ומדויק של העולם הריאלי הנגלה לנגד עיניו, אלא גם כדי שיוכל לשאוב ממכלול מסורת תרבות העבר, אשר רק באמצעותה ניתן יהיה להעמיד את ההווה על דיוקו.²

אליוט אף הגדיל לעשות בכך שצירף, בכוונה תחילה, קובץ הערות הכולל אינספור אוכזרים וארמוזים - שאף הם אינם מקיפים כלל את עושר התרבות אשר הזין את השירה. בין המקורות נמנים התנ"ך, בודלר, דנטה, וובסטר, שקספיר, וירגיליוס, מילטון, אובידיוס, ספנסר, מרוול, ורלן, ספפו, אוגוסטינוס הקדוש, הסה, ווסטון ועוד ועוד. בכך בעצם היה אליוט לשופרה הראשון והמרכזי של האינטרסאקטואליות, העתידה ללוות בקשר הדוק את שירת המאה העשרים.



ח.נ. ביאליק



ת.ס. אליוט

"הלכה אינה בשום פנים שלילת הרגש, אלא כיבושו; לא ביטול מידת הרחמים במידת הדין יש בה, אלא צירוף שתיהן כאחת" כותב ביאליק במסתו "הלכה ואגדה" משנת 1917. "היש צורך עוד ליחד את הדיבור על ההלכה והאגדה, על זיקת הגומלין שביניהן, בתור שני גופי - או סגנוני - ספרות, מיוחדים, אבל גם צריכים זה לזה?... לא. ההלכה אינה בשום פנים שלילת הרגש, אלא כיבושו; לא ביטול מידת הרחמים במידת הדין יש בה, אלא צירוף שתיהן כאחת", כאשר כוונת הדברים היא שעל היוצר המודרני לאחד ביצירתו בין המסורת התרבותית (הלכה)

ובין אמנותיות היחיד (אגדה). "האגדה" ממשיך ביאליק, "חציה מפקקים ובאים באויר מתוך נדנד, כאלו שנתזו מעל יתר מרושל בקשת; ההלכה - חציה נאמנים וקושטים על קו הישר באיתנם ובלי זיע, כפוקעים מתוך קשת מתוחה. זו נותנת אויר לנשימה, וזו לרגל עמידה, קרקע עולם. זו מכניסה את היסוד הנוזל והשוטף, וזו - את היסוד המהוקה ומקיים". והוא חותם בדרישה: "יותן לנו דפוסיים לצקת בהם את רצוננו הנגד והרופס למטבעות מוצקות וקיימות".

ביאליק, המודרניסט השמרני הגדול ביותר של השירה העברית, זועק במסה זו נגד מגמת הזניחה של מסורת התרבות היהודית בספרות העת ההיא. לשיטתו, האיזון בין המסורת והמקוריות היא-היא בעייתה המתמדת והקשה ביותר של התרבות, והתעלמותם של האינטלקטואלים בדורו מיצירת איזונים מתאימים היא שמביאה אותו להכריז כי "עתה זכינו לדור שכולו אגדה. אגדה בספרות ואגדה בחיים. כל העולם כולו אינו אלא אגדה באגדה. להלכה בכל משמעותיה אין סימן וזכר".

לנוכח רוב תבניות השירה והספרות המוכרות לנו מדור זה, תבניות המבטאות בראש ובראשונה את השאיפות האינדיווידואליות של האדם לנוכח היקום והקיום היהודי הישן והחדש, הנכתבות מתוך התנגדות לעולם הדתיות המחייבת שהקפיאה כל יצירתיות - דעה לא פופולרית זו של בכיר המשוררים העבריים, האמן הכביר של ימי התמורות הדרסטיים בחיים היהודיים, נדמית משונה עד כדי תימהון. "כל אגדה שאין עמה הלכה, אונגנית היא, וסופה היא עצמה בטלה, וגם מבטלת כח המעשה של בעליה", כותב ביאליק במילותיו החריפות. "במאמרו של ביאליק מבצבים המתחים הבלתי פתורים שהעסיקו

אורית חזרה

שני יסודות נפשיים

פרסום ראשון

דברים אלו מצביעים על נקודת חיתוך מאלפת בין אליוט ובין ביאליק; שירה גדולה, לטענת השניים, מחויבת לינוק מקרקע תרבותית שעל כרה צמח ועלה לו המשורר. רק בדרך זו, המודרניסטית-שמרנית, המביטה לאחור כשהיא צועדת אל עבר העתיד, יכולה להתהוות יצירה המבטאת נכונה את רוח הזמן.

זהו ביאליק ולא אחר אשר כותב מספר שנים לפני כתיבת מסה זו, בדימויים מזועזעים, "אל־יבואני חלום וחזון, לא זכר ולא תקוה, / ללא תמול וללא מחר; / וקפא הפל סביבי, דממת עולם תבלעני, / לא יבקיענה הגה ורחש" (מי אני ומה אני, תרע"א).

כשם שזהו אליוט ולא אחר אשר כותב בפתיחת שירו הראשון, "אז בוא ונלך, אני ואתה, / כשערבית על שמים התפשטה / כמו חולה מרדם באתר על שלחן" (שיר האהבה של ג'יי אלפרד פרופרוק, 1917). אל הדימויים האלו נדרשה הביקורת עד לעייפה והציגה אותם כחידוש מרעיש, כדוגמה ומופת לאותם דימויים נועזים, אנטי־פיוטיים ואנטי־מתפייטים במתכוון, שסתמו את הגולל על הקונוונציות השיריות של המאה התשע־עשרה ופרצו את הדרך לשירת המאה העשרים. עם זאת, כמו במפתיע, עיון מעמיק במקורותיהם הרוחניים של שירים אלו מעלה אינספור ארמוזים תנ"כיים־יהודיים במקרה של ביאליק, ואינספור ארמוזים מתרבות אירופה המגוונת (הכוללים, כמובן, שימושים קתוליים) במקרה של אליוט.

"שני יסודות נפשיים, על תפיסתם הרחבה ביותר והמדויקה ביותר כאחת, פותחים לנו פתח־אריה לחידוש ולמפנה שנתגלו בחזיון זה ששמו ביאליק בספרותנו החדשה", כותב ברוך קורצווייל במסתו "על שני יסודות נפשיים ביצירתו של ביאליק".¹

"בירור צביונם המיוחד והמפתיע של יסודות אלה בעולמו הפיוטי של המשורר מקרב אותנו לרוז יצירה חד־פעמית זו וסוד אחדותה. מובן שאין אחדות זו אמורה אלא בתחום היצירה, ורחוק אני מלדבר על אחדות או הרמוניה בנפשו של המשורר עצמו...", וקורצווייל חותם בנוסחתו המרכזית, אשר מלווה את פרשנותו ארוכת הטווח לביאליק וליוצרים נוספים בספרות האירופית:²

"שני יסודות נפשיים אלה באים לידי גילוי בצבע המיוחד שמצטבע בו היחס: 'אני־עולם', 'אני־מסורת' בעולמו של ביאליק, שום משורר בספרותנו החדשה לפני ביאליק אינו מיישב את הבעיה סובייקט־אובייקט ואינו תופס את מסורת עמו בוודאות של אגוצנטריות גאונית כמוהו". נדמה כי שני יסודות נפשיים אלו ביצירתו של המשורר העברי 'הפרובינציאלי' הם גם המנחים את שירתו של המשורר האנגלי האוניברסלי. "אליוט הכריז על עצמו פעם שהוא קלאסיקן בספרות, רויאליסט, כלומר, תומך במלוכה בפוליטיקה, ואנגלו־קתולי בדת" כותב שמעון זנדבנק במסתו "ת.ס. אליוט: מודרניסט שמרני".³

"מה שמשותף לשלושת הדברים האלה, הוא הרצון להתגבר על ההשתקעות ב'אני' ודבקות באיזו סמכות חיצונית, אם זו המסורת הספרותית בתחום הספרות, או מוסד המלוכה בתחום הפוליטי, או האפיפיור בתחום הדת. בכל מקרה, דבקות ניכרת בסמכות הגדולה ממך וחיצונית לך".

שהייתי יכולה

על כוס קפה

לְדַמֵּן אֶפְלוֹ
לְחַשֵּׁב:
אֵלוֹ לֹא
הִיְיִתִי חִיה
וְקִיַּמַת
כְּאֵלוֹ שֵׁשׁ
בְּרָרָה

נִיחֹחַ מִמֵּלֵא אוֹתִי
מִתַּחַת לְעֵץ תְּפוּזִים.
עַל כּוֹס קֶפֶה
נִפְגָּשׁ
הַגְּבוּרָה וְאֲנִי.

יֵשׁ לִי קֶצֶה רַעֲיוֹן
וְהִיא תִדַּע

אֵיךְ אֶמְשִׁיךְ אֶת סִפּוּרָה.

רוּחַ מִדְּפַדְפַת בְּנִיר

הִיא מְחַלֵּטָה לְאַהֲבַנְשִׁים.

אֶקְפֹּל אֶת הַקֶּטֶע הָאֲחֵרוֹן

אֲשֵׁים אוֹתוֹ מִתַּחַת לְרִגְלֵי שְׁלַחַן

לֹא בְּרָאֲתִי אֶת
עֲצָמֵי וְהָאֵשׁ
שִׁילְדָה אוֹתִי
לֹא בְּחֶרְתִּי בָּהּ
לֹא בְּרַחֲתִי לָהּ

כְּאֵלוֹ שֵׁשׁ
בְּרָרָה לִילְדָה

ביאליק (1873-1934), שצמח מתוך חיי המסורת, ניסה לגלות את עולמו הרגשי בזניחתו את הפרקטיקה הדתית, בעודו אוהב בכל כוחו במוסרות המורשת שלה - מהלך אשר הוביל אותו בשירתו ובחיייו למבוי סתום. לעמת זאת אליוט (1888-1965), שנולד לתוך עולם חצוי ומתמסמם, אחז במסורת ובכישורו האינדיווידואלי כדי לשוב ולכבוש לעצמו את עולם הערכים. דרך־לא־דרך זו, מן החסר אל השלם, מוצאת את ביטויה - המכמיר לב ביופיו - רק בשירתו של אליוט. ביאליק, לעומתו, חי את השתברות העבר בהווה.

תכונות הקלאסיקן־המשמר והמרדן־המחדש, איש הסדר הרוחני מחד ותסיד התמורה הבלתי פוסקת מאידך, האמן השואב מן הזמן ההווה ומן הזמן שעבר - תכונות אלו חברו יחדיו בהעניקן למאה השסועה בהיסטוריה שתי דמויות מופת, ביאליק ואליוט, שליחם לא נס גם במאה העשרים ואחת.

מראי מקום

- 1 חיים נחמן ביאליק, מונוגרפיה, מרכז זלמן שז"ר, 2009
- 2 ראו בהרחבה מאמרי "זמן הווה וזמן עבר", מוסף שבת, 'מקור ראשון', הרביעי בפברואר 2011
- 3 כנסת, מוסד ביאליק, תש"ה־תש"ו; וכן בספרו ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן, תש"ך
- 4 ראו עוד במסכת הרומן והסיפור האירופי, שוקן, 1973
- 5 מגמות יסוד בשירה המודרנית, פרק ח', אוניברסיטה משודרת, 1990

והיה העקב למישור [?]

הנה, אם כן, עומדות לפנינו שתי דמויות, שניכר בהן דמיון זו לזו - באישיות, בחידוש ובהשקפות - אך גם שוני גדול, משום שכל אחת מהן חיה את חייה בעולם שונה לגמרי, חרף הקרבה הכרונולוגית.

המציל

ג

הרוחצים מדאגים:

"מאז הראשי מת, המציל החדש ממעט,
אין הרשת פרושה מוכנה,
המחליף מתהלך, שמא יסתלק
עוד טרם ישב על כסאו."

בשר קודמו היה מוצק ועמק
רעיתו זרה וחושקת,
עתה נותר להצילנו זה הזהיר
שירא לטפס על סלם."

ד

המחליף מתעקש,
מצעדיו דורש קיום קבוע,
"בחוף הזה רק אתם נשארים אחרי."

ליד דיג מתישב
מעמיד חפתו כעמוד,
"אתה את דגי הים סימט
מעטה צוד יצורים של אויר."

ה

אמהות שבחוף מדוחות לו:
"כל הילדים פתאם נולדים
רעמה שחרה על ראשם,
השב לנו את מי הים
כדי להבהיר מחדש את הצבע."

המחליף מתאמץ
בין מלח הים לקולן,
לבאי חופו מוכיח
את שנאת גליו.

ו

"מה רבים הסימנים
שאדם משאיר על חופו",
המחליף למחשבתו לוחש,
"כאן לדעת אפשר
נשיקה ומכה של הגוף."

מעטה הוא צועד גם בלילות
את המבקרים אלמד רק ללכת
שמא בים אמצא טובעים חדשים."

ז

את פגישות חייו
הוא מזמן להלך עמו כאן:
"לחוף הים אתם מזמנים להגיע
בבגדי היפי הגדול,
יחד נבדק את החול
והגוף יכרר את צבעו."

ח

חושש המציל החדש:
"כבר כמוני מת כאן אחד
אני אניתי צי עקשת
השטה לאחר אבדן מלוכה".
לא יין, לא שכן
לא ילדות, לא שחוק
מכניס הוא לתהום גופו,
מגדל במקומם קולות
כמכשיר הפועל רק בקרבת בעליו.

א

המציל הראשי בחוף ילדותי מת,
רעמתו הפכה מראשו
סבכה את לבו עם טובעים.

בלעדיו החוף לא שוקע
אך הים נרעד ופגוע:
כלי שריקת המציל אין יודע
אם בור וארמון הם אחד.

ב

על גבו את המשרוקית המחליף מניח,
"אין היא תכשיט חזה", הוא קובע,
"רק כלי עבודה
לפני נשימה אחרונה".

לא מעט מתלבט
מאז קודמו מת,
רגליו הפכו אלה
המכינות לים חלשותו.

"לסבת המציל איני רוצה לטפס
רק אלך על החול לצפון או לצד,
והחוף יציר עקבותי".

ט

"ומה עם הרוח הזאת"
הוא שואל כשהאור מרחם מחדש,
"אני רץ והיא שוב נגדי מתהפכת
ממני לוקחת תנופה.

אמלל האדם הרץ על חופו
ואינו טובל במימיו,
כמו זה המבקש מגבו
להיות פני חייו".

לביתו אינו הולך, הרדים את חפציו,
בניו לסכתו מטפסים,
"שפך ים בראשי
וללכת מכאן אי אפשר,
לא ים ולא בית
רק בחול אדע להציל אדם".

מתבקש כל רוחץ בחופו
לכתב זכרונות ילדותו,
"ליד ים החוזר מיבשת אחרת
זוכר האדם ראשיתו".

יא
אשתו מגיעה – אש ומזמור בידיה
הוא אותה מכבה בחול רך,
פתאם הקרקע מסרבת
להסתיר את שבר ארצה.

"בקרוב סוף עונה
ואולי גם חפשה,
בקרוב הזעם ישתק בי",
אוחז המציל בידאה
ווחל על החוף כמו קצה.

יב

מעטים הבאים לרחץ כאן
אולי לילה או חרף
פוקדים את החוף במקומם,
ספקנית החמה, העברו עמקים
נבהלו מכחם גם המים.

"מה השתנה בי מאז מת קודמי –
זה הזמן או הגוף
את התכן סלקו הם ממני,
אולי אמצא עץ על החוף
מסביבו אבנה את הבית".

בתמונת קודמו מביט המחליף
ומציל את החוף מהים,
מאז עזב את ביתו
רק זו הפעם לוקחת נפשו מנוחה.

יג

המחליף בשלול
מתישב ליד דיגת
וקולו משמיע זמרה,
את חפתה הופך מהים
כדי שבחול תפתה יצורים,
"מדוע דיגים מתעקשים
לבקש את שללם רק במים?"

יד
המחליף את השלט מציב:
בגלל מות הקודם
ושטף הים שבמח
אסורה הכניסה אל המים,
רחצה רק בחוף והוא המתר
בורותיו נפתח לכלנו
ונביא עמקים ממרחק.

חוף רחצת חול הוא חופנו
ואיש כבר לא יטבע תחת ידינו,
ביים נתבונן ונצעד על חייו
ונמתין שילך מאתנו.

טו

המציל הראשי בחוף ילדותי מת
והמחליף פתה את החוף אחרת,
הים טרם יודע
אם אדם יכנס לתוכו,
שפא ים המלח
יעבר לגור בימנו.

מבהלים בני ביתי,
מי יזכר את ים ילדותנו
כשהראשי הסתלק מתוכנו.

טז

דיג זקן
על החול חכתו משכיב:
"נוחי כאן סופנית
כבר אין דג או ענין בעבורנו,
זה הים שהיה פה
עכשיו לנוזלים אחרים נהפך הוא".

היינריך היינה

מגרמנית: משה גנן

בחיי האפלים

בחיי האפלים
דמות תמונה יקרה קרנה,
אך נגוזה בכל מתקה:
נעטפתי עננה.

כשהילדים בחשך
פג האמץ מלבם,
לגרש את מר המורד
בשיר פוזחים הם בקול רם.

אף אני, סכוף, דווי,
שר עתה את שיר הרעד.
גם אם אין בשיר שעשוע –
ישחרר אותי מפחד.

הכיצד תשני לבטח

הכיצד תשני לבטח
ותדעי כי חי אני?
זכר אותם ימים יחזר
יתץ עולי אז ועמי.

התזכרי את דבר השיר
איך פעם, מת, הגבר
בחצות הליל חטף
נערה אל קבר?

האמיני, יפתי, נא,
נערה קסומת הפלא,
חי אני וחזק פי כמה
מכל המתים האלה.

דמות כפולה

שקט הוא הליל, נחים הרחובות.
בבית זה אוצרי אז גר.
היא עזבה את העיר מזמן לאנחות
רק הבית הישן במקומו נשאר.

כאן עומד אדם ומביט אל על,
מרצץ אצבעות, כאבו לב פולח.
בראותי את פניו כלי אתחלחל,
כי פני הן המשתקפות בדמות הירח.

דמות כפולה! רעי למסע!
מה תחקה קיוף את קינת הדודים
שהיתה עלי כל כך למשא
בימים עברו, לילות נדודים?

מתוך קובץ חדש של תרגומי היינה מאת משה גנן –
השיבה הביתה, שיראה אור בהוצאת ספרי עתון 77

פטר האם

מגרמנית: פסח מילין

כאשר אני מתבונן סביב

כאשר השמים נפתחים כמו פצע
כאשר אני מתבונן באותן הערים
בקרבים של הערים
כאשר אני מתבונן באהבה ההיא
בקרבים של האהבה ההיא
כאשר אני מתבונן בגברים אחרים
מאנאקי צ'פלין ביאליק יוזף רות ג'סה תור
כאשר אני מתבונן באלה מה שהם עשו ממני
כאשר אני מתבונן באלה שברצון הייתי רוצה להיות כמותם
אינני מבין עוד את שפתם
כאשר השמים נסגרים עלי כמו פצע

איש אינו רוצה אותי על מצפוני
איש אינו רוצה להוליד אותי
איש אינו רוצה להתבונן באיש שהם עשו ממני
כאשר השמים נסגרים עלי כמו פצע
כאשר אני מתבונן באלה שברצון הייתי רוצה להיות כמותם
כאשר אני מתבונן באלה שברצון הייתי רוצה להיות כמותם

שום אל לא עשה ממני נציב מלח
הוא נתן לי להמשיך לחיות

המשורר הגרמני פטר האם נולד במינכן, ב-1937. גדל בפנימיות. בגיל 14 החל בניסיונות מוסיקליים, ולאחר מכן בניסיונות ספרותיים. התנסה בעיסוקים שונים ומגוונים.

להיכסף מבחירה

בואו נפרד עד הסוף
נמחק כל זכר חברות
נתיר את ידינו ונעזב
נזרק את עצמנו אל הבדידות

נגלה מרצון ללא זכרון
חסרי הסוס ללא רכוש
נטמין במסתור את השריון
ננחת הרחק מפל כסוף

נתפור גלמודים בחדרי הערים
נגדל בתוך משפחות זהבות
בארצות מעופרות, פלדה וברזלים
נשמות פסופות בין חלדות

נצער לבד ללא דגלים
מדלגים מעל משוכות היאוש
נעבר דרך מבוך הביבים
שנות פספוס וקיתונות של בוז

כספומטר

עד שנשמע קול דק וחרשי
נעקב אחריו למעמקי המדבר
שם ילחש לנו סוד חזון אפשרי
של ארץ פסופה שהיתה בעבר

גם אם זעקתך
מיעדת לעוד מאתים שנה

גם אם זעקתך
מיעדת לאלפי קילומטרים מכאן

גם אם זעקתך
מיעדת אל מעבר למרחק ולזמן
זעק אותה, זעק!

כנראה אתה
מהארץ הכסופה

מתוך ספר השירים הארץ הכסופה
העומד לראות אור בהוצאת גוונים

"...חסדיו להתוות"

זה אנחנו
שעוברים ושבים בבית
בו הותרה אמא סימני זהוי
Chinoiserie
שעיני מסרבות לפגש
באפולוית הצהרים
התריסים שבורים.
עד בלי די שנה התוי
כחם היום מחג לחג בחפשות
שדה בור חרוף שנמחה
ומולי הקמה אפלה וזוהרת
ושני סודקות בחטה הטובה
ועלי לעבר מילי-מילין של מלים
ולהמתיק סוד בדריכות
Before I slip to sleep to slip
Into a slip-case
ואולי באביב לא נשוב שוב
והבור והנר?

הגיגים על קפה ועוגה

לאמא שלי היו הרגלים
שקנו לה שקט:
פעם בשבוע – מספרה
ומניקוריסטית פדיקוריסטית
פעם בשבוע – עוזרת
פעם בשבוע – שרותי המכבסה
פעם בשבוע – משלוח מהמינימרקט
פעם בשבוע – כתבי עת בצרפתית
פעמים בשבוע – פסיכיאטר בשבילי
שהייתי ילדה רעה
שסובלת לחנם
מכת גורל.
מדי יום ביומו – קפה ועוגה בקונדיטוריה
רוצה לכבד גם אותי
אומרת: יום אחד זה יעבור. עוד יהיה טוב.
כשפטרת את הרופא
הפצעים הגלדו
בשתיקה הגדולה של המחשבות
ברעש הגדול של המעשים.

פיליפ רזנאו עושה חשבון שיחה

פיליפ רזנאו (יליד פולין, 1946) הוא משורר חד לשון ומבע. מלבד עיסוקו כחוקר ומלמד מתמטיקה באוניברסיטת תל-אביב, פרסם שירה בכתבי עת ספרותיים ומאז ראשית שנות האלפיים הוציא לאור שלושה ספרי שירה, וכן ספר אפוריזמים. השיחה התקיימה לרגל צאת ספרו **לבוא חשבון** שראה אור (הוצאת קשב 2010)

- באיזו מידה אתה חש ששירתך הכתה שורשים בארץ? שירתי, לצערי, לא הכתה כאן שורשים. היא אפילו לא אחד מצמחי-המים הנוודיים עם הזרם. האם יש לדבר קשר לאי היותי יליד פלסטינה? באופן חלקי, ללא ספק, על אף שהייתי כבן עשר ביום עלייתי, ואף שמיד אימצתי לעצמי ארץ זו כמולדתי, ללא כל געגועים לארץ ההיא, תרבותית המשכתי להתבשל במיץ התרבות הפולנית במשך עשור נוסף. רוב שכני היו משם. את הטעמים התרבותיים לגבי מה נכון ומה ראוי ספגתי מסביבתי הקרובה. מצד אחד, הייתי לישראלי מאוד, אולם הגבורה שעליה גדלתי היתה הישרדות בומן מלחמת העולם אם בגטו ואם ברוסיה, לא בהכרח לוחמי תש"ח. כלומר, אני גדלתי בפרספקטיבה היסטורית הרבה יותר נרחבת מרוב חברי לכיתה או בני דורי. הנושאים ש"מתדלקים אותי" באים מאטלס ומהיסטוריה יותר נרחבים מאלה של הישראלי "התקני". כל בני כיתתי בהרצליה למדו אותה היסטוריה שלמדתי אני, אלא שאצלי בבית או בבית מכרי אבי דיברו גם על ערבות קזחסטן, הבריחה מהגרמנים, השירות של סבי בצבא האוסטרי במלחמת העולם הראשונה וכדומה. ספר זיכרונותי הוא תלת-דורי ודו-יבשתי. אני ישראלי-אירופי, לא ישראלי-פלסטיני.

ברור שרקע שכזה מצמיח צמח אחר, עם רגישויות שונות וסולם אסתטי שונה. אכן, ביותר ממובן אחד, נראו לי נושאי השירה הישראלית במשך שנים רבות כעוסקים בקטנות (לקח לי זמן להעריך את הקסם שבנורמליות של יום פשוט ללא גיבורים). אולי משום כך ואולי משום שבמשך שנים רבות הרגשתי שלא הגעתי עדיין למרכז הכאב הפרטי שלי, ואולי משום שעבודתי המדעית ינקה ממני את מרב כוחות היצירה, לא הזדוותי לפרסם. הפרסום הראשון שלי בירחון 'פרוזה' ב-1985 היה של 'פואמת דנטה', שכתבתי ב-1974, כלומר בגיל שבו רוב גדולי משוררי העבר כבר שכנו עפר. לקח לי עוד כמעט עשור עד צאת ספרי הראשון, *קו השבר* (הוצ' תמוז). אי-אפשר לומר שלא התייחסתי ברצינות ראויה לכתובה. לאחר מכן חשתי שכל מיני נושאים שנגעתי בהם בספר הראשון לא נפתרו כלל. הצצתי לכל מיני דברים שכתבתי עליהם. הזמן מקנה לך פרספקטיבה ויש מחיר גדול שאתה משלם כדי לקבל פרספקטיבה - זה הזמן. אומרים שימינו ספורים. אם יש טעות בחשבון, אף אחד לא ייתן לך עודף. הדבר שמחבר אותי ליצירה הוא לא הגדרת המונחים "רומנטי" או "לא רומנטי" אלא טעם קלאסי. אפשר ללכת עד לספרות

יוון ורומא. יש אש שנוצרת מתוך עשייה ולא מעצמה. יש אסתטיות בכתובה.

- מיהם המשוררים הישראלים והלועזיים שהשפיעו על שירתך? בתקופות שונות של חיי הרשימו אותי משוררים שונים. יש שנותר רק זיכרון הקסם, כמו במקרה של יוליאן טובים או פנחס שדה, ויש מי שעוצמת הרושם ממנו נותרה כשהיתה, כריליקה, קוואפיס, מילוש, הרברט, נרודה או ייטס וכמובן ביאליק, שהשנים רק מעצימות את גדולתו. בין הקרובים לנו בזמן אני מבקש להבחין בין פגיס לזך. לפגיס הרגשתי קרבה תמטית. בהירות הצגתו ערבה לחך המדען שבי. מה שמשך אותי לזך הוא הקסם המוסיקלי בשיריו. אחרי ששכחתי כבר את המילים, ניגונן ממשיך להדהד בי. על קוואפיס, מילוש והרברט אני יכול לומר בוודאות שכתבתי היתה אחרת אלולא נחשפתי ליצירתם. על אחרים אומר כי חיי היו עניים יותר בלעדיהם. יש מי שגיליתי יחסית מאוחר, כמו פסואה או בורחס, וספריו מצויים בין הערמות שעל שולחני ולא רחוק יותר מהמדף הקרוב, והם חלק מ"מחזור התפילות שלי". מפרימו לוי למדתי לכוון את מיתרי השתיקה כשמתארים את שאינו ניתן לתיאור. ואף שטיפשי לעשות הכללות - ככלל איני אוהב את השירה הצפון אמריקנית ואני אוהב למדי את השירה הדרום אמריקנית. לא אזכיר משוררים ישראלים של ההווה, על אף ששירים רבים אהובים עלי, ולו מהטעם הפשוט כי על כל שם שאזכיר אפסח על שניים.

- בשירתך יש גון אופטימי שנובע מחיי היומיום. מאיזו בחינה אתה חש ששירתך נותנת תקווה לעולם? בהינתן שתי נקודות קיצון קבועות של הקיום האנושי - לידה ומוות - שאינן נתונות למשא ומתן, מה שאנו יכולים לעשות הוא למתוח ביניהן מיתר, וכשאנו מהלכים מעליו בקרקס הקיום האנושי, לשמור על שיווי משקל ולפרוט עליו את זמר חיינו: לצחוק על אף הכל, כי גם אם לשעה קצרה, זוהי תשובתנו המורדת בתהום האופל. אינני מייפץ לעולם, שאינו זקוק לעצתי או מתעניין בהן. שירתי היא מנחתי הצנועה לאנושות - אהבת העולם כפי שהוא וקבלת העולם על פגמיו. הכרה שרק חלק מהם ניתן לתיקון. הבנה שההשלמה נחוצה לנו. לגמרי לא ברור שלעולם העסוק בעצמו אכפת מאתנו. אנו אלה שאכפת להם מהעולם. בניגוד לחיית השדה, האדם מודע להשתקפותו במראת העולם. כלומר, הוא מודע לאני שבקיומו.

- בשירתך יש מרחב פרטי מאוד וגם מרחב פומבי מאוד. באיזו מידה אתה חש שהיא מביעה עמדה פוליטית-אידיאולוגית ועד כמה יש לשירה סיכוי לשנות מציאות? שירתי היא פוליטית בה במידה שהחיים במובנם הכללי הם כאלה. אינני כותב ישירות על אירועים עכשוויים, אלא אם הם הד חוזר להצגה קודמת. לדוגמה: לפני עשרים וכמה שנים שמעתי ברדיו במונית מחיפה לתל-אביב כי מזכיר המדינה שולץ (לא ברונזו!) בא לארץ לתווך בין שמיר לפרס. באותו רגע נולד השיר 'ערב בחדרו של אריסטובולוס, שנת 65 לפנה"ס', הודן בגירושו מהארץ בעקבות התערבותו של פומפיוס בסכסוך בינו ובין הורקנוס (בספר *קו השבר*). כך הוצאת האנציקלופדיה היהודית דחפה אותי לערוך בתמצות פואטי את מאזן הקיום היהודי, בשולי ההיסטוריה האנושית ועל פי רוב כנגד מהלכה. במידה דומה חלק מהשירים בספרי האחרון, *לבוא חשבון*, הם גלויות בנוף הזיכרון של התקופה הארוכה.

שירתי עוסקת, אם ניתן בכלל לדבר על עיסוק בהקשר לשירה, בגרעין הקיום האנושי בכלל ובאנומליה של הקיום היהודי בפרט. היא לא באה אלא משום שמוכרחה היתה ומי שאינו סבור כך, שום הצהרה מצדה לא

של חייהם ושל סביבתם: זה שואב תעצומות נפש מהקלאסיקה וזה מניתוח קליני של החי.

האם את מה שכתב הולוב יכול היה לכתוב אדם שאינו מדען? באופן עקרוני, כן. באופן מעשי, פחות. עיסוק במדע מקנה מילון מושגים ומטאפורות, אבל בעיקר הרגלים מסוימים: תיאור תמציתי, זיכוך העיקר, הולכת הנושא לקראת ניתוח ומסקנה. אלה דפוסי התנהגות שהם נשמת אפה של השיטה המדעית, ואך טבעי שהיא מתלווה לאדם בכל. מכאן לא קשה גם להקיש מהם סוגי שירה או אמנות בכלל שטבעיים לאנשי המדעים המדויקים אם כקוראים ואם כיוצרים.

- בשירתך יש תחושה חזקה מאוד של השנים העוברות והשוואה בין ההווה לעבר. מהו תפקידו של המוות בה?

אני לא כתבתי את המחזה של חי, כך שלא בידי לתת למוות תפקיד בהצגה. אבל במשחק הפוקר הגדול, המוות הוא שמחזיק את הג'וקר. זה ברור ואין לנו מה לעשות בנדון. זה המשחק ואין בלתו. באשר לזמן, אכן, הוא האכזר בקואורדינטות. איך זה שהייתי צעיר לנצח ופתאום מפנים לי כיסא. ברור לצופים ולמשחקים כי המוות יחריב את ההצגה. הוא נקודת האיפוס המוחלטת שאי-אפשר לפייס בשום חנופה או מתנה. מאז שאני זוכר את עצמי היתה לי רגישות חריפה לזמן העובר. מכל מקצועות הלימוד, דבר לא השתווה לאהבתי להיסטוריה וליכולתי להזדהות עם זמן העבר ועם גיבוריו. גם היום אני מעדיף עיון בספר היסטוריה על קריאה בכל ספר אחר. אני יכול לדמיין את חניבעל או את אריסטובולוס ולהחליף איתם רשמים ובדיחות צבאיות כאילו היו איתי באותו אוהל בצבא.

- מה בין הספר הראשון לספר השלישי?

אומרים שספר נאות הוא זה אשר חכם מיוצרו. בגיל צעיר אתה כותב ולאחר מכן, במבט לאחור, אתה אומר "וואו. איך יכולתי לדעת את מה שידעתי?" זה מה שכתבתי הרבה פעמים. אתה רואה צעירים כותבים בפסימיות ושואל - מאיפה הפסימיות? הוא הרי עדיין לא חי. ויש אנשים בני שמונים ותשעים שכותבים בצורה מאוד אופטימית. למשל צ'סלב מילוש, שישב בשדה תעופה והתלהב מרגליים חטובות של בחורה בלונדינית.

- כיצד אתה משלב הומור בשירתך?

בהקשר שלי נדמה לי שהשאלה הנכונה היא: באילו אמצעים אתה נוקט כדי שההומור לא יציף אותך? בחזרה לשאלתך, הומור או אירוניה אינם פסיקים שמפורים אותם על פי כללים מוגדרים. סוג של פירווי שוקולד מעל העוגה. או שהם חלק מאישיותך או שלא. במקרה שלי, בשנות הכתיבה הראשונות שלי סברתי שהומור פוגע בקדושת השיר, ועל כן הייתי עמל קשות לנקות את הטקסט מכל סימני הומור. יום אחד תפסתי את האיוולת שבמעשה. מאז אני נוקט אמצעי זהירות כדי שההומור לא יציף את הטקסט. ככלות הכל, ההומור הוא המחסום היעיל ביותר מפני הפתטיות. הוא שמאפשר לך לומר בקול חרישי מה שאחרת היית נאלץ לזעוק. הוא שמאפשר לעבור כאב מבלי לאבד את יתרת השפיות.

תעלה ולא תוריד. לשנות את העולם? מחשבה חצופה. העולם הוא מה שהוא. אנחנו יכולים לקבלו ולאהוב אותו על פגמיו, כפי שאוהבים אבן ספיר שאינה יהלום ופגמיה הם חלק מקסמה, או לדחות אותו. הדוחים עומדים בפני בעיה: אין לך לאן לברוח, אלא להתכנס או לקרוס פנימה.

- כיצד משתלבים חיך האישיים בשירתך?

שירתי מפריעה לחיי האישיים אבל בלעדית חיי לא היו חיים ראויים לשמם. אבל אני מניח ששאלתך באה מכיוון הפוך: ובכן, חיי בהחלט לא משתלבים בשירתי והם בהחלט מבעבעים מתוכה. אם היוצר מוסמך בכלל לדבר על יצירתו, בספרי הקודם, **ספני השפל**, מה שמוצג בגוף ראשון לא נועד אלא להעיד עלי כעל נציג של פס ייצור אחרון של יהודי פולין. כקונקרטיוציה של סיטואציה כללית. נראה שבכל זאת למדתי משהו מקוואפיס. בדומה לשושלות של מיליוני יהודי מזרח אירופה, השושלת המשפחתית שלי נגדעה באחת. אני חש צורך עליון לשמר את זכרם. אלא שדרך השירה שונה מפרוזה או דרמה: השירה מתרכזת בזיכוך התמצית לתבלינים ההופכים מרק עוף רגיל למרק היולי של הקיום היהודי. לקח לי הרבה מאוד זמן למצוא את השפה והטון הנכונים להתייחסות לאירועים ההם והחיים בצלם, ודרכם לשמר משהו מהחוויה של החיים ההם, כך שבעת קריאת שיר יעלה מתוכו גיחוח מרק עוף.

בעניין זה עוד אוסיף ואומר שדרך השירה הפוכה לדרך המדע: בשירה אתה לומד על הכלל מתוך הפרט ובמדע להפך, אתה אוסף פרטים כדי להקיש מהם על הכלל.

- מה טיב הקשר בין שירתך למדע? כיצד אתה מתייחס לשירתם של משוררים מדענים אחרים?

(לצורך השיחה נתייחס למדע במובן של מדעים מדויקים ולא, למשל, מדעי הרוח או, עם כל הכבוד הראוי, מדע המדינה וכו'). שלא כאקוויטיקה המחפשת את היוצא דופן, שירתי, כמו המדע, עוסקת בחקר העולם הנגלה, בבירור מצב הקיום האנושי. שם חבוי הסוד הגדול. כשיוצרים ממה עשוי הירח, מתחילה המצוקה האמיתית. שירתי, כמו המדע, היא הכלאה של ענפי עץ הדעת עם ענפי עץ החיים (העובדה שמתפסים על עץ הדעת אבל נופלים מעץ החיים שייכת למערכה אחרת באופרה של הקיום). או אם תרצה, כל ההוויה האנושית היא סדרת היטלים של מעשה יצירה שהוא רב-ממדי ומונע מיצר הקיום. באופן מעשי, כשאני מסביר לאחרים עד שאני מבין - זאת הוראה. כשאני מסביר לעצמי עד שאחרים מבינים - זאת יצירה.

העובדה שיש מדענים שהם משוררים אינה מפתיעה יותר מכך שיש פקידי דואר, רופאים או סנדלרים שהם משוררים. אם הכוונה היא שהטיפוס המזוהה עם המדעים המדויקים נראה לצופה מרחוק כשונה מדמות המשורר, מדובר בטעות אופטית. אלה סממני התנהגות חברתית. יש להם קשר קלוש עם המהות. את אליס בארץ הפלאות כתב מי שעיקר נפלאותו היו במתמטיקה, אלא שהציבור הרחב אינו יודע זאת, כי לספר מתמטיקה דרוש סולם גבוה ומחיר כניסה גבוה.

כאן אני מבקש לציין את מירוסלב הולוב הצ'כי, שהיה מדען, רופא ומשורר חשוב. תקופת חייו, 1923-1998, מקבילה לזו של הרברט. מאתגר לקרוא אותם במקביל ולעקוב איך הם מתמודדים עם המציאות



מצד זה עמוס לויתן



תשובה בהא הידיעה. ומכיוון שכך, גם חלק משיריו הם יותר בבחינת שאלות-ללא-תשובות. למשל השיר החידתי שכותרתו היא חלק ממנו:

מבחן כניסה למסדר הירוקים

אם ראית חיפושית על גבה מנענעת את גפיה
ולא התפתית להעמידה ישר. (עמ' 57)

השיר כמו נותר ללא תשובה, משפט תנאי ללא משפט עיקרי, הדורש איזושהי השלמה אשר אורפו מסרב לומר לנו מהי. וכמה, דווקא זה, חכם כל כך, כי כל תשובה לכאן או לכאן (התקבלת או נדחית) עדיין תיוותר חידתית (או שאלתית) באותה מידה. מטבע הדברים אנו מסתקרנים לדעת מה יש לאיש בגילו לומר על הזקנה. אז הנה תשובתו:

אז במה אתה מעסיק את זקנותך?
"אני מלקט עֲנָשִׁים מִבֵּין הַמְצָעִים
ששכחו בְּמִנוּסָתָן נְסִיכוֹת מְבוֹהָלוֹת" (עמ' 181).

כמה מבריק ומשעשע!
ומה יש לאיש כמוהו, נוסף ונשאל, לומר על מולדת, למשל? הנה תשובתו:

זכות יקרה היא שנשללת
מאלה שאין להם מולדת:
הַנְּרוֹת לְוֹתֵר עֲלֶיהָ (עמ' 95).

אורפו הוא מן היוצרים האוניברסליים בספרותנו, הן ברומנים האקזיסטנציאליסטיים שלו והן בהגותו הצליינית-חילונית, ואף על פי כן אין הוא מוותר על זיקתו לזמנו ולמקומו הישראלי. (בל נשכח שאת דרכו בספרות החל עוד בהיותו רב-סרן בצבא קבע, אז גם בחר בשם העט אורפו עם פרסום סיפורו הראשון ברדיו. מאוחר יותר שב לשמו המקורי אוורבך). אלא שכדרכו חשיבתו פרדוקסלית ומורכבת: גם הרוצה לוותר על מולדת, לא יוכל לעשות כן, אם מלכתחילה יהיה חסר מולדת. ומה יש לו לומר על אהבה?

יֵשׁ אָדָם עוֹזֵב אֶת אֱהוּבָתוֹ,
כִּי עֵצִים גַּעְגּוּעֵיוֹ אֵלֶיהָ מְכַל קְרִיבַת בְּשָׂרָה.
(עמ' 113).

ועוד אחד על אהבה. אפילו ארוטית:

אָחוֹת בְּדָקָה לִי לַחֵץ דָּם
וַיְדַע עַל הַמְּפֹחַ הִיתָה פֶּה עֲנוּגָה
שֶׁצְצָמְתִי אֶת עֵינַי
לְרֹאוֹת (עמ' 199).

הראייה החושנית, אינה בעיניים, אלא במחשבה. ומשהו על אלוהים ועל חשיבה צליינית-חילונית:

כשאלוהים אמר בראשונה "יהי אור", הוא לא
התכוון לגרש את החושך, כי אם לְהַאֲרִי אוֹתוֹ (עמ' 151)

בחשיבתו הדיאלקטית של אורפו לחושך (ולרע) יש חשיבות כמו לאור (ולטוב): לא מגרשים אותו, אלא עובדים איתו. שאלה לא פשוטה, כמובן, איך עושים זאת?

נגיעות ענוגות וחכמות

ידידי, הסופר הוותיק והמודרניסט הגדול, חתן פרס ישראל (2005), יצחק אוורבך-אורפו, שכבר חדל לפני כעשור - כשהגיע לגבורות - לכתוב פרוזה, אבל המשיך בכתיבה לירית שהתפרסמה מעת לעת, כינס עתה את שיריו בספר בשם *נגיעות*, הוצאת אבן חושן (207 עמ', 2010) שהופיע במספר עותקים מצומצם וממוספר (ארבעים בלבד).

שירים קצרים, רישומים ליריים, פרגמנטים הגותיים, משוחררים מכל צורה כפויה; לכאורה מעין שירי היקו, אבל שלא כשיר היקו קלאסי (המונה 17 הברות ב-3 שורות: 5-7-5) נענים בגמישות מרבית לתכניהם השונים. הנה לדוגמה אחד משירי הספר:

אחרי לילה שחור:

הבוקר ראיתי עלה.
ממש.
לא יאמן.
עדיין
הכל אפשרי. (עמ' 13)

שיר נפלא, פרי עטו של משורר אשר בגיל מופלג כה צלולה רוחו, והוא מתבונן עם אור ראשון "אחרי לילה שחור" בחלון ביתו ורואה "עלה", אשר ממלאו פליאה וגם תקווה: הן זה "ממש לא יאמן", ועדות לכך ש"עדיין הכל אפשרי".

יוצר כאורפו, גם בכתיבתו המינורית, הוא חכם ומאתגר, יוצר שאפשר ללמוד ממנו כה הרבה. ובאמת הספר קטן-המידות הזה הוא אוצר בלום של ידע, יופי, ניסיון. כל מי שרוצה להבין דבר או שניים על החיים ומה שהם מזמנים, כדאי לו לקרוא בו. למשל, האם יש לאיש נבון כמוהו תשובות?

אין לי תשובות. איני מאמין בתשובות.
השאלות תמיד עתיקות. השאלות תמיד עתידות.
השאלות תמיד אותן שאלות.
הן כאומרות: תחיה אותנו! (עמ' 67).

המשורר ריינר מריה רילקה (1875-1926) במכתב למשורר צעיר מייצץ לו: "חיה את השאלות עד שביום מן הימים תתחיל לחיות את התשובה". אורפו מסכים עם החלק הראשון של דבריו ("חיה את השאלות"), אך כמי שהאריך ימים יותר ממנו, איננו סבור שאריכות ימים מביאה תשובות. וזו לעצמה היא תשובה חשובה למי שאינו חדל לחפש אחר



את ספל התה שבין שניים, ומסתיים בקריאה חסרת הסבלנות של האהובה "הו, בוא כבר, בוא!"

אבל, כאמור, זה לא רק רעד התשוקה במובנה המיני, אלא רעד הארוס (יצר החיים) במובנו הכללי המתייבב נגד התנאטוס (יצר המוות) שגם לו יש מקום בשיריה, אבל שירתה של חמוטל בריוסף (גם כשהיא שרה על מוות ואובדן של אח ובן) רועדת מתשוקה לחיים. הן כאשר היא מדברת על "עוגת גבינה" (עמ' 36) שבגללה כמעט ואיחרה לטיסה ("מרוב אכילה איטית / של עוגת גבינה נפלאה") והן כאשר היא מדברת על להט "הוויכוח" (עמ' 215) עם אביה: "הוויכוח היה לאבי צורה של אהבה / צורה של התלקחות / צורה של התמסרות". כל מעשיה וכל שיריה כתובים מתוך אותו הלהט. פעם הוא להט קר ועצור; ופעם הוא להט חם ושוּרף. אבל, דומני, מעולם לא מתוך ריחוק ולא מתוך ניכור ואפילו לא מתוך אירוניה.

דן מירון כותב ברשימתו "בשולי הספר" על שמו "השתוות" ואומר כי שיריו עומדים "בסימנו של שיווי משקל נפשי, רוחני והבדני. הכוחות המושכים בכיוונים מנוגדים, אשר המשוררת עמלה על איזונם אלה מול אלה, הם גדולים ואף אימתניים [...] אבל המשוררת מצליחה כמעט תמיד לבלום ולאזן אותם ובשיאה היא מגיעה לרגעים גבישיים, זכים, רוחניים של שיווי משקל אותנטי שמקורו לא בחולשה אלא בכוחותיה הגדולים". בעיקרו זה נכון, אבל הייתי אומר כי זהו "שיווי משקל דינמי" מאוד, כלומר האיזון שלו מאוד עדין, וקל להפר אותו. (אני מקבל בעניין זה את פרשנותו של אלי הירש (ידיעות' 04.02.11) האומר, כי בצד או בניגוד לאיזון, יש בספר כמיהה גדולה להיחשפות אינטימית של המשוררת לפני קוראיה).

אני גם חושב שהשם "השתוות" רומז על עניין נוסף - והוא עיקרון הסידור של הספר: הספר אינו ערוך כדרך מבחרים באופן כרונולוגי, אֶנְכִי, לפי ספרי המשוררת לאורך השנים (1971-2004), אלא כנאמר בשער הספר "מדורי הספר מסודרים על פי נושאים", כלומר באופן אֶפְקִי כמו על "קו המשווה". המשוררת

מבקשת להדגיש בכך, לדעתי, כי אין מוקדם ומאוחר בשירתה, או לפחות, כי לא שאלת "ההתפתחות" חשובה לה, אלא שאלת "הנושאים". לא אוכל להידרש לכל שנים עשר השערים או "הנושאים" של הספר, אבל עקרונית אפשר לומר, כי מי שמציג את השירים לפי נושאים מבקש גם להיחשף לפנינו מבחינה רעיונית ואישית. שמות שערים כמו "נופים", "שולחן מטבח", "קצת היסטוריה משפחתית", "המקום הכואב", "הזדקנות" ועוד, מעידים על כך. (ב'שירי הזדקנות', למשל, היא כותבת: "נִטְל ריחם, נִטְל צבעם, / של הפרחים באגרטל. / רק נדיפה קלושה / של בָּאֶשָׁה / הולכת ופֹּשָׁה / בגבעולים". [עמ' 274] מטאפורה אכזרית לזקנה).

בשער "אנחנו" היא שבה להשתמש בביטוי (גוף ראשון רבים) שכבר שני דורות ויותר נמחק כמעט מן השירה העברית. מתוך אותה "אותנטיות" עליה מדבר מירון, שאפשר לכנותה בעברית גם תום ותמימות, דהיינו שלמות ואינטגרטי, היא משוחתת עם השכן הערבי בשיר 'דיאלוג' (עמ' 186): "במיטה הצרה הזאת / ליד קיר תָּמַר מלא שקערוריות / מחילות לעכבישים וּשְׁמִיּוֹת / אם אתהפך אֶפּוֹל לים. // במיטה הצרה והקשה הזאת / האם בָּאתָ לְדַעַת אותי, יא תַּבִּיבִי, / או

והתשובה מצויה אולי בשיר פרדוקסלי אחר, שיר ברנרדי אקוֹסְטִנְצִיאִלִיִּסְטִי:

רק מי שמעולם לא דָּבַר אל הקיר
רָשָׁאִי לְטַעוֹן שהקיר אינו עוֹנָה (עמ' 187).

כלומר, עושים זאת בהתעקשות סיופית אינסופית, כפי שהבין אלבר קאמי בספרו *המיתוס של סזיפוס*. אפשר שאת התמצית הפילוסופית והסיפורית של יצירתו מסכם אורפו בארבע השורות הבאות:

"אשר עשה אלוהים את האדם יִשָּׂר"
וְאָדָם אינו עומד בוה, והוא עושה עצמו עָקָם
וְקוֹרָא לְתַמְלָה שתבוא.
ובאה החמלה. ובאה הָאֶהְבָּה. (עמ' 179)

מתוך הבנה עמוקה של הטבע האנושי יודע אורפו כי חיי אדם עלי אדמות אינם מתנהלים מתוך איזון "ישרות" אלוהית שיוורת ממעל, אלא דווקא מתוך איזון עקמימות אנושית שבנפש מלמטה, שמתוכה צומחת גם חמלה וגם אהבה.

תודה, יצחק.

רעד החיים

הדרך הטובה ביותר להציג את *השתוות*, מבחר שירים ישנים וחדשים מאת חמוטל בריוסף (הקיבוץ המאוחד 2011, 352 עמ') היא באמצעות שיר מתוכו.

רעידות

רֵעַד הָעֶפְעָף של התינוק החולם.
הֶרְעָדָה העדינה שעל גב הסוסה הצעירה -
קְטִיפָה אחוזה מִפֶּת שֶׁמֶל -
כשהיא מחכה לרוכב האהוב עָלֶיהָ.
נוצות הַטֶּנֶס הַזֶּכֶר הנפרשות פתאום
לעִיגוֹל נֶאֱדָר, פֶּרַח המכסה בצבעיו המשוגעים
שמים וארץ מְשַׁקְשָׁקִים יחדיו בְּרֵעָשָׁנִי תְּשׁוּקָה.

הֶרְעַד של ספל הַתֵּה.

הו, בוא כֶּבֶר, בוא! (עמ' 99)

אני מניח שאין קורא שירה רגיש שהרעד שבשיר לא חלף גם בבשרו בקוראו אותו. השיר לקוח מתוך השער "שמועה" שעניינו, כנאמר בשיר עצמו הוא 'תשוקה', שהוא אחד מתוך שנים עשר שערים במבחר הגדול הזה, תרתי משמע, הכולל כשלוש מאות וארבעים שירים נפלאים מאוד.

אין ספק שרֵעַדֵת התשוקה היא החזקה שברעידות החיים, ואיני מכיר עוד משורר / תחמוטל בשירה העברית אשר יודעת להעביר דרך שורות שיריה, כל שיריה, את "הרעד" הזה בעוצמה אדירה שכזאת: הרעד הזה מתחיל בעפעף של תינוק חולם, כבר בחלום הראשון של חייו; עובר דרך גב סוסה צעירה; ממשיך דרך זנב הטווס המרהיב - שניים מבעלי החיים היפים שבטבע - וממלא שמים וארץ, לפני שהוא שב ומרעיד



לַנְפֵץ את ראשי / ואת ראש עוללי את הכותל? וכן הלאה. דיבור ישיר, לא מתפשר, מצד שני הצדדים. אולי דווקא בשלו וכתה שמבחר משיריה יתורגמו לערבית ויופיעו בקהיר ביוזמת מו"ל מצרי, מה שכמעט לא זכו לו משוררים ישראלים אחרים. באותו תום כובש לב היא כותבת בשיר 'פה' (עמ' 202) על אצבע מורה, גידמת (של מורה, אם, או מטפלת): "היא מזדקפת לעומתי ומורה לי / את הדיבר הראשון: / פה"; או בשיר 'עלה מפלס הכנרת' (עמ' 206) כמו בשיר 'לדים מתרונן אומר אחד הבתים': "עלה מפלס הכנרת שלנו / ירד המון גשם שלנו / גשם ששפת אמו היא עברית." נראה כי בשער זה, היא נושאת, כמעט לבדה, את משא הדורות של השירה העברית, שאיש כבר לא רוצה לשאת, ועושה גם זאת בצורה שירית מרתקת.

קצה הקרחון

שני הכרכים שראו עתה אור המאסטרו, חייו ויצירתו של אברהם שלונסקי (630 עמ') מאת חגית הלפרין וכן אברהם שלונסקי: מסות ומאמרים העשור הראשון 1933-1922 (676 עמ') עורכות: חגית הלפרין וגליה שגיב, הוצאת ספריית פועלים, הקיבוץ המאוחד, מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א, הם רק קצה הקרחון שרובו שקוע עדיין מתחת לפני המים. הביוגרפיה המרתקת עוסקת בפירוט רק במחצית הראשונה של חיי המשורר וספר המסות והמאמרים רק בעשור הראשון ליצירתו. אולם בעיקרו של דבר רושם זה



אברהם שלונסקי בצעירותו

מקורו בעובדה שיצירתו של שלונסקי, דהיינו שירתו, בניגוד לחייו, לא נתבררה בירור מעודכן בביוגרפיה זו.

חייו ויצירתו של אברהם שלונסקי (1900-1973) "המאסטרו" בפי מכריו ומוקיריו, הם אמנם תופעה שאין לה אח ורע בספרות העברית החדשה. שלונסקי הוא אבי השירה הארץ-ישראלית המודרנית, יורשו של ביאליק, מנהיגו של דור ספרותי חדש (נתן אלתרמן, לאה גולדברג, אלכסנדר פן ונוספים); מיילדו של דור תש"ח (משה שמיר, חנוך ברטוב, חיים גורי, אמיר גלבע ונוספים), מייסדם של כתבי העת 'כתובים', 'טורים', 'עתים', 'הדפים לספרות' ('בי'מסמר' ו'בעל המשמר') ו'אורלוגין'; מקימן של ספריית פועלים ו'צוותא' לתרבות מתקדמת, מתרגמן של יצירות מופת מן הספרות העולמית יבגני אונייגין, טיל אוילנשפיגל, קולא ברניניץ ונוספים ושל מחזות רבים; מחברם של ספרי ילדים נפלאים; מנהיג פוליטי שקשר את גורלו עם מפ"ם ושהשפעתו היתה הרבה מעבר לה, ומעל לכל גאון הלשון העברית שלא קם כמותו לא לפניו ולא אחריו. היבט זה מסכמת היטב המחברת בפתח דבר: "סיפור המחצית הראשונה בחייו של שלונסקי המתואר בספר זה, הוא הסיפור של פריצת הדרך. סיפורו של המשורר החדשן והמורד מלא המרץ והתנופה, כותב, מתרגם, ופועל בשדה התרבות העברית ואץ בדרכו את הפסגה כדי לרשת את ביאליק בשירה העברית. אינדיבידואליסט מושבע שבחר לפעול בתוך חבורות מלוכדות. אדם שהצליח לשנות היררכיות, להעלות את הספרות והסופרים למקום מרכזי בסדר היום הציבורי ולהוכיח לחברה החלוצית כי הסופר והספרות ובניין המרכז התרבותי חשובים לא פחות מבניינה החומרי של הארץ. ניתן לומר כי מטרתו זו של שלונסקי הושגה במחצית הראשונה של חייו" (עמ' 17).

אולם דווקא לאור קורות חיים מרשימים שכאלה, הביוגרפיה פחות החלטית ביחס ליצירתו השירית. דומה שהלפרין אינה מתמודדת עם שאלות הירושה הרותנת של שלונסקי בחלוף כארבעים שנה למותו: מהו מקומה של שירתו במפת השירה העברית היום? מה קיים ועומד

ומה נתיישן ופג תוקפו? מדוע שלונסקי, יותר מבני דורו האחרים (אלתרמן, גולדברג, פן) נזנח ונשכח על ידי הקוראים והמחקר? לעתים אף נדמה שהלפרין נותנת בספרה מקום רב יותר לביקורת שהמעייטה בחשיבות יצירתו: המשורר יעקב כהן יעץ לו בתחילת דרכו "אין בך כישרון וראוי שתחדל לכתוב" (עמ' 110); המבקר שלמה צמח לא אהב את ספרו לאבא אמא וכינה אותו "מרקחת פיוטית ולא שירת הלב" (עמ' 312); יעקב רבינוביץ לא אהב את בגלגל ואת הפואמות הגדולות שבהן הוכנס "חומר זול ומיותר" (עמ' 316); המבקר אהרון ראובני כתב על אבני בודה כי זו "הצטעצעות פיליטונית תפלה" (עמ' 437). מדווי התעלמו כולם. התקבלותו המוקדמת היתה קשה, רוב ספריו נדחו וגם ההמשך היה לא קל. ובעצם הביוגרפיה לא מראה באופן משכנע (מלבד אזור אחד לדן מירון) היכן היה המהפך הביקורתי בהערכת שירתו.

אפשר למנות לא מעט סיבות מדוע התרחקנו משירתו של שלונסקי, והן מצויות כבר בספרה של הלפרין מבלי שארגנה אותן ככאלה. למשל, העובדה שהמשורר החדשן והמרדן הגדול הוא גם המקראי-משנאי-למודי מכולם (אולי אפילו יותר מביאליק); ששפתו העברית העשירה ורבת הרבדים היתה כבר קשה לקוראים בזמנו. שגרסא דינקותא שלו היו לימודיו בחדר חב"די (בחברת קרוב משפחתו הרבי מלובביץ) ובישיבה תיכונית ושכל שירתו לעומקה רוויה בלשון המקורות. לדוגמה: שמות כמה מספריו החשובים - אבני בודה (1933), על מלאת (1947), אבני גייל (1960) - מיוסדים על פסוקים מהמקרא

שקורא שאינו בקי עלול להחמיץ. קושי אחר נובע מהפואטיקה שלו: על אף שליחותה המהפכנית פונה שירתו אל קהל אליטיסטי. זו שירה מגויסת מחד, ואינדיבידואליסטית מאידך. הלפרין עומדת על כך בפרק כ"א בפרק משנה הקרוי "אליטיזם ויצאיה ממגדל השן", ומראה כי שלונסקי ביקש לשמור על ההבחנה בין 'פזמון' לבין 'שיר' והדגיש את העובדה כי 'הפזמונים נועדו לדקלום ולהלחנה ונתפרו לפי רצונו של הקהל, ואילו את השיר איני מזיק למידת ראשו של הקורא'. הקפדתו של שלונסקי לבדל אותם אלה מאלה, מעידה על כוונתו שלא "להקל" על הקורא של שירתו הרצינית.

קושי משמעותי נוסף, נעוץ, לדעתי, ביחס שבין המכלול השירי הגדול לבין השיר הלירי הבודד. רבים מספריו המוקדמים, שלא כספרי שירה של משוררים אחרים בזמנו, בנויים ממכלולי שירים ארוכים, למעשה פואמות גדולות שהקריאה בהן קשה יחסית לעומת הקריאה בשיר הלירי הקצר. גם שירים כאלה, וחלקי שירים כאלה, קיימים אצלו, אבל הם פחות נגישים.

כל אלה הם, אכן, סיבות לניכור מסוים והלפרין עוד מחזקת אותו בדבריה כאשר היא כותבת כי "שלונסקי העדיף ליצור שירה מנוטרלת מרגש, משום שרק בשירה כזאת, ראה שירה נעלה. בכתובה כזאת שם שלונסקי מעין ריחיים על צווארו. היתה זו הכבדה מכוונת שנועדה לגלות לעולם את כישורו. קל לחדור ללב הקהל הרחב באמצעות הומר, שעשוע, קלילות, רגש שופע, והוא יכול להצטיין בסוג כזה של כתיבה, אלא שאינו רוצה בכך. שירתו ביקשה להביא למודעות מה שאנשים אינם רוצים לשמוע עליו - מוות, כיעור, ניכור ואכזריות" (עמ' 426).

בשל כל הסיבות הללו ורבות נוספות שמעלה הביוגרפיה, דומני שדבר ראשון שחייב לעשות קורא הדיוט, ששירת שלונסקי איננה שגורה על פיו דרך קבע, הוא לשוב ולקרוא את כלל יצירתו השירית, ואמנם זה



*
 כִּי עוֹד לֹא זֶה! כִּי לְהֵדָם!
 כִּי לֹא אִמְרָנוּ עוֹד אַחַת מֵאֶלֶף!
 אֶל כְּלָבֶךָ לֵךְ, בְּר־אֲדָם,
 לְלִמּוֹד מִפִּיהוּ קִמְץ־אֶלֶף.

[מתוך: באלה הימים / באלה הימים]

*
 אֲשֶׁרִי כִּי רָשׁ אֲנִי וְיִדּוּעַ רִיב וְקִצְף,
 אֲשֶׁרִי כִּי אֶהְבְּתִי אֶרְשָׁה לֵה אֶת הָעֶצֶב,
 וְכֹאפְרִיּוֹן אֲדוֹם סוֹכֵךְ עָלַי הַסּוּד.
 אֲשֶׁרִי כִּי דַל אֲנִי וְגַא מֵאֵד.

[מתוך: אשרי / באלה הימים]

*
 הֵה, דוֹר רוֹצַח אֲגֻדוֹת,
 דוֹר מְשֻׁכְּל־עֲצֻמוֹ-לִדְעָת!
 תִּרְצָה לְשִׂאת תַּפִּילָה - וְלֹא תוֹכֵל לְבָדוֹת,
 לוֹמֵר קִדִּישׁ וְלֹא תִדְעַ עוֹד.

[מתוך: על חטא / בצמר הגדי / שירי המפולת והפיזוס]

*
 יְחַמֵּת לִי, וְאִבּוֹאָה אֶל הַקֶּדֶשׁ.
 רְחַמְתִּי בְּךָ הַתּוֹם וְהַרְוִינִה.
 הֲרִי אֶת מִגְדָּשֶׁת לִי בְּגִדְשׁ,
 שְׂדָה לַעַת דּוֹדִים, הַלְלוּ-יָהּ!

[מתוך: הרי את / משירי הבוקר הבשל / על מלאת]

*
 לֹא אוֹרַחַת גְּמִלִים יִרְדֵּה לְכַרוּעַ,
 לֹא דְבִשְׁתׁ הַיָּא אֶל מוֹל כּוֹכֵב.
 זֶה הָרִים, הָרִים שְׁבִגְלָבוּעַ,
 הָרִים צוֹפִים אֵלַי מְרַחֵב.

[מתוך: זמר / משירים לציה / על מלאת]

*
 גַּם לְתַפִּילוֹת - תִּפְרַחַת וְשִׁלְכַת.
 וַיּוֹם אַחֲרוֹן שְׁמַט אֶת כָּל כְּתָרָיו.
 כָּל הַשְּׂתִיקוֹת חָזְרוּ הַיּוֹם אֵלַיךְ,
 כְּשׁוֹב יוֹנָה בְּאִין עֲלֵה-טָרֶף.

 כָּל עֵיתוֹתַי - תִּשְׁבּוֹרַת יוֹם וְלַיִל.
 כָּל מִילוֹתַי הָיוּ לִי לְזָרוֹת.
 וְלֹא אֲדַע: מִגְדָּשׁ יִבּוֹלֵךְ
 מִה לְהִבֵּר, שְׂדֵי, וּמֵה לְזָרוֹת!

[מתוך: יום אחרון / מבואות / על מלאת]

מה שגרמה לי הביוגרפיה לעשות, ואני מודה לה על כך מקרב לב. קראתי בספריו מהחל ועד כלה כמעט - זה אינו כה פשוט כי המהדורות שונות זו מזו והן מצויות רק בספריות ציבוריות - משירו הראשון 'התגלות' שפורסם בארץ ב'הפועל הצעיר' (1923) ועד שירו האחרון 'עפעפי ערב' שפורסם בספרו האחרון בשנת מותו ספר 'הסולמות' (1973). היתה זו קריאה מרתקת, אם כי לא קלה, שבסיומה אני יכול רק לומר כי הרושם שהותירה בי גדול מזה שהותירה הביוגרפיה לבדה משירתו. לכן, כמחווה למשורר, וכמבוא לקורא שטרם זכה להכירו (זה המרב שאני חש כי ביכולתי לעשות), אני מצרף כאן אנתולוגיה קטנה של דוגמאות בוחקות שליקטתי במהלך הקריאה, בסדר כרונולוגי פחות או יותר. בהרתי רק באותן שורות המבטאות רעיון שירי שלם במסגרת בית או שניים (בדוגמה ראשונה שלושה) ואין הן כוללות בהכרח את כל השורות המפורסמות. ההערה בסוגריים בתחתית השיר מציינת: שם השיר / שם המחזור / שם הספר (כאשר מצוינים רק שני נתונים, השני הוא גם שם הספר).

*
 הַלְבִישִׁנִי, אִמָּא כְּשֶׁרָה, כְּתוֹנֵת פָּסִים לְתַפְאֵרַת
 וְעַם שַׁחֲרִית הוֹבִילִנִי אֵלַי עֵמֶל.

עוֹטְפָה אֶרְצִי אוֹר כְּטִלִית.
 בְּתִים נִיִּצְבוּ כְּטוֹטְפוֹת.
 וְכָרְצוּעוֹת תִּפְלִין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים, סָלְלוּ כְּפִיִּים.

תַּפִּילַת שַׁחֲרִית כֵּה תַתְּפַלל קַרְיָה נְאֻה אֵלַי בּוֹרְאָה.
 וּבְבוֹרְאִים
 בְּנֵךְ אֲבָרְהָם,
 פִּיִּטוֹן סוֹלֵל בִּישְׂרָאֵל.

[מתוך: עמל / גלבוע]

*
 יִדְעַתִּי: גַּם אֶסְקִי נִשְׁאֵתִי לֹא לְתוֹהוּ.
 יִדְעַתִּי: גַּם דְּלִי מְלֹא וְלֹא בְּכָדִי.
 עָלַי, בְּאֶר-אֶדְרִ: הִנֵּה לִילוֹת יִבּוֹאוּ
 לַשְּׂתוֹת גַּעְגּוּעִי, כְּמִן הַשּׁוֹקֵת גְּדִי.

[מתוך אוהלינו / גלבוע]

*
 לַפְּנִים אִמְרַתִּי: הוּא כָּל כֵּךְ גְּבוּה
 אִיךְ תִּשְׁיֵג יָדִי לְקִטּוֹף כּוֹכָב מִבְּשִׁיל?
 כִּשֵּׁם הַמְּפּוֹרֵשׁ אֲלַחֵשׁ עֵתָה: גְּלָבוּעַ!
 וְאִילַן הַלֵּיל פְּרוֹתָיו יִשִּׁיל.

[מתוך: עד הלום / גלבוע]

*
 אֵל שׁוֹק־הַמְּקוֹלֵן לֹא רָצַתִּי מְעוֹדִי,
 כְּשֶׁכֶּשׁ בְּזָנֵב-שִׁירִים לְעֶצֶם הַמְּשֻׁלְכַת.
 יִדְעַתִּי: יֵשׁ חוֹלֵין, יֵשׁ לַחֵם, שֶׁה וְגִדִּי,
 וְלֹא יִחַמַּק פִּיִּטוֹן מֵעֶצֶב הַשְּׁלֻכַת.

[מתוך: תשרי / מתום / לך-לך]

דבי סער

תדרים

אָפּיק חֲרָפִי מַגִּיעַ

ממזרח רחוק, מביא

סְעֵרָה וְשִׁבּוּשִׁים בְּקִלְיָה.

הַפִּיסִי שְׁלִי שְׁמוֹנֵה-חֲמֵשׁ בְּסֶדֶן

הַמְשֻׁרָר, כָּל הַזְּמַן בְּמַפְלָס הַרְחוּב.

כָּאֵן שֶׁפֶת הַיַּעֲיִלוֹת מְדַבֶּרֶת.

הַרְגֵּשׁ חֲתוּם מַחוּץ לְתַחוּם.

בְּקִפְּהָ הַקְּטָנָה חֲסוּם עֵדֵן

הַלֵּב, מִתְנַגֵּשׁ בְּדַפֵּן, בְּדַפֵּק

הַשְּׁעָה רִבְעֵה ל"הַבֵּיתָה"

וּבְאַפֵּק הַמַּחְשָׁבָה עוֹלָה יָפֵן.

רַעַשׁ גְּדוֹל הָיָה שָׁם. עַד דְּלֹא יָדַע.

פְּנִיקָה קְפוּאָה מְרַחֶפֶת עַל פְּנֵי

אוֹקֵינוֹס שְׁלֵג לָבֵן, קְרִינָה רְדִיוֹאֶקְטִיבִית

וּפְתִיתֵי קָר רֹחַ מִתְכַּיִם בְּכוּר.

עַל גְּלִי אֲדָמָה מִתְבַּעֶתֶת נִבְטִי

נִשְׁרֶת גְּרַעֲיִנִית, סְפִינּוֹת טְרוּפוֹת

וְסַרְפְּדֵי פָּחַד מוֹת צוֹרְכֵי לֵב.

קְרִיאַת עוֹרֵב מַעֲבִירָה אוֹתִי אֶל דַּעֲתִי

מְכִילַת אֶת הַמַּחַ לְתַדְרֵי הַנִּכְוֵן.

רַעַשׁ גְּדוֹל הָיָה בִּיפֵן. וְכֵאֵן,

הַבְּנִינָן עוֹמֵד עַל תְּלוּ. רַק הַטִּיחַ

מִתְקַלֵּף, חוֹשֵׁף אֶת שְׁהַזְּמַן כְּסָה.

הַנְּשָׁמָה מְפַלֶּסֶת דֶּרֶךְ אֶל שְׁלַחַן הָעֵבֹדָה.

שְׁרִידֵי מְלִים נוֹשְׁרִים מְצַמְרָרִים עַל הַדֶּף.

איני יכול לומר באופן חד משמעי מה משמעות השורות הנבחרות שהבאתי למעלה. האם הן מבטאות את כלל שירתו של שלונסקי? האם הן מיעוט בטל בשישים? תהיה זו יומרה מצדי לפסוק בסוגיות המצריכות לימוד רב מה שכן, אני סבור כי שירה גדולה של משוררי דורות קודמים דורשת פרשנות מתוכת כדי שתהיה זמינה גם לקוראי דורנו זה. דוגמה מצוינת לכך היא מה שעשתה לאחרונה ויוה שמיר בספרה הלך ומלך (2010) לספרו הקשה והדהוי של אלתרמן עיד היונה שבו הצליחה להנהיר אותו לקוראים, וגם להאיר אותו במבט היסטורי. שירת שלונסקי, לדעתי, עדיין מחכה לספר כזה.

לטעמי הספר הבשל והיפה ביותר מספריו הוא על מלאת שראה אור ב-1947. יש בו מן הסער והפרץ של שירתו המוקדמת עם הבשלות של שירתו המאוחרת. לעומת זאת באבני גויל (1960) משתנה הפואטיקה שלו, כפי שמציינת הלפרין, בהשפעת סופרי דור המדינה והיא נעשית יותר פרוזאית. כפי שהוא כותב בשיר המוצב בפתח הספר 'האדיר גווע': "אל עוד תבנה גזית מליך, / תצוב דברך מאבן גויל", כלומר לא מאבני גזית מסותתות, אלא מאבני גויל פשוטות. בכל זאת יש בו לא מעט ניסוחים מבריקים:

*

לא ישרת עקוב, לא עקפת

דַּרְכָּךְ אֶל הַמַּחוּז הָאֶחָד –

גַּם כִּי שֶׁשֶׁת לִלְכַת בְּצוּוֹתָא,

וְהַלְכַת יַחְדָּיו לְבָדָד.

[מתוך: פת במלח / אל מול המרום הקרוע / אבני גויל]

*

כּוֹתְלֵי בֵיתִי אֵינִם כְּחִיץ לִי בִּינֵי לְבִין עוֹלָם. –

הַם סוּד הַהֶתְגַּלוֹת לּוֹמֵר בְּאֵין מְכֻלִּים;

כִּי הַדּוּבֵר בְּשַׁעַר אֵינוֹ דּוּבֵר לְאִישׁ,

וְהַסְּחִים טָנְדוּ סְחִים אֶךְ זֶה לָזֶה,

רַק הַמְּסִיחַ עִם נַפְשׁוֹ מְסִיחַ עִם כּוֹלָם.

כּוֹתְלֵי בֵיתִי אֵינִם כְּחִיץ לִי בִּינֵי לְבִין עוֹלָם. –

[מתוך: כותלי ביתי / עילוי אחרון / אבני גויל]

מתוך הספר האחרון ספר הסולמות אני מביא במלואו שיר נפלא אחד המזכיר גם שירים אחרים וגם שמות ספרים קודמים בבואו לסכם את שירתו ואת חייו:

הַעֵץ הוּא כָּל גִּילּוֹ

אֵינִי יוֹדַע מַה יֵּאמְרוּ עָלַי הָהֵם שְׁעוּד יִבּוּאוּ.

חוֹשֵׁשׁנִי: הֵם יִטְעוּ בִּי לֹא פָחוֹת מִבְּנֵי דוּרִי.

הֵם יִגְנַחוּנִי בְּפִסּוּקֵי

מִן הַמְּלֵאֲתַת

וּמִן הַבּוֹהוּ –

יָרְאוּ אוֹתִי בְּכִתִּיב וְלֹא יָרְאוּ בְּקָרִי.

אָבֵל הַעֵץ הוּא כָּל גִּילּוֹ

כָּל גְּלוּיָן גַּם יַחַד

כַּגּוֹן אֲנִי שֶׁהֲנִי כָּל עֶקְבֵי וּמִישׁוּרֵי.

אֶל נָא תִשְׁמְעוּ פְּדוּת בֵּין שְׁלֵף לְתַפְרֶחַת

כְּשֶׁם שְׁאֵין בִּי פְּדוּת בֵּין אוּיְלֵי לְאֶשְׁרֵי.

אַתֶּם שְׁבֹאֲתֶם כְּבָר!

אַתֶּם שְׁעוּד תִּבּוּאוּ!

יָאוּ נְתִיבוֹתֵי שְׂכָל אַחַת נְפִלְאֲתַת

שְׂכָל אַחַת מְלֵאֲתַת וְכָל אַחַת הִיא בּוֹהוּ

וְכָל אַחַת – מְבוֹהוּ אֶל מְלֵאֲתַת.

[העץ הוא כל גילוי/לנצח זה בזה / ספר הסולמות]

עובר כל גבול

ששון סומך



סרגון בולוס

נפל האיש

בְּאִמְצַע הַכֶּכֶר
נָפַל הָאִישׁ עַל בְּרַכְיוֹ.

– הָאֵם הִיָּה כֹּה עֵיף
שֶׁלֹּא יָכַל לַעֲמֹד?

– הָאֵם הִגִּיעַ לְסֶכֶר הַהוּא
שֶׁם מִתְרַסֵּק גַּל הַחַיִּים הַגּוֹסְסִים?

– הָאֵם חִסַּל אוֹתוֹ הָעֶצֶב בַּמַּכַּת פְּטִישׁ?
הִהִיתָה זֹאת סוֹפֵת מַכְאוּבִים?

– אוֹלֵי הָיָה זֶה אֶסוֹן שְׁאִישׁ לֹא יָכַל לְשֹׂאתוֹ.

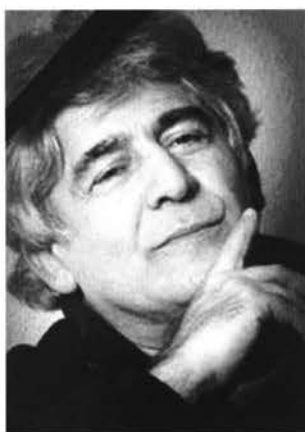
– אוֹלֵי הָיָה זֶה מְלֶאֶךְ הַחֲמֵלָה
שֶׁבָּא וּבִכְדוֹ גִּרְזוֹן שֶׁל נוֹצוֹת כְּאִשֶׁר אָנָּה לוֹ לְבוֹא.

אוֹלֵי הָיָה זֶה הָאֵל אוֹ הַשֵּׁטָן.

בְּאִמְצַע הַכֶּכֶר
הָאִישׁ נָפַל פְּתֹאֵם כְּמוֹ סוֹס
שֶׁאֵת בְּרַכְיוֹ קָצַר חֲרַמְשׁ.

נביא

אֲנִי מְכַנֵּס אֶת עֲצָמֵי
חֹשֶׁף אֶת פְּנֵי לְבָרְקִים
בְּעוֹדֵי הוֹזָה בְּקוֹל וּמִמְתִּין שֶׁהַגֵּל
יִנְיַחֲנִי
בְּחוֹף לֹא-נֹדֵעַ, כְּבוֹל.



ספר

אֲנִי פּוֹתַח אֶת סֵפֶר הַזְּמַן
בְּאֶצְבְּעוֹת רוֹעְדוֹת, וְקוֹרֵא:
הִנֵּה חֵיִיךְ קְשׁוּרִים בְּשַׁעֲרַם
אֵל יִתֵּד הַיָּמִים, כְּאִשָּׁה
הַרוֹצָה לְגִלּוֹת לָךְ
בְּסוּדָה הָרֵאשׁוֹן
וְהֶאֱחָרוֹן.

מערבית: ששון סומך

מתוך נושא הפנס כליל הזאבים, אנתולוגיה של שירה עיראקית מודרנית - מבחר משיריו של המשורר סרגון בולוס (1944-2007), בתרגומו ובעריכתו של פרופ' ששון סומך.

בולוס, מגדולי המודרניסטים בשירה הערבית של ימינו, נולד בצפון עיראק בקהילה דוברת ארמית חדשה, אבל כתב שירה בלשון הערבית. את רוב שנותיו הבוגרות חי בסן פרנסיסקו שבארצות הברית, והושפע מאוד מדור משוררי הביט (את אלן גינזבורג הכיר אישית ותרגם את שיריו לערבית). רבים משיריו בתרגומו של ששון סומך פורסמו בחוברות קודמות של 'עתון 77'.

*
בְּנֵרוֹת הַחָג שֶׁל הַיּוֹם
לֹא מִצְאֵתִי אֶת הָאוֹר הַזֶּה
הַמְּגֹרֵשׁ בְּהִנָּף יָד אֶת הָאֵפֶל
תְּמוֹנַת עֵינֶיךָ הָעֲצֻלוֹת
הַמְטֻלוֹת עַל מַעֲרָמֵי
שֶׁלְחָה אוֹתִי
אֵל פִּי
תְהוֹם.

*
יּוֹם מִימֵי הַשָּׁמַיִם
עַל הָאֶרֶץ
קִרְנֵי שֶׁמֶשׁ חוֹדְרוֹת
בְּעַד
חֲרִיצֵי חֲלוֹן
עֵינַיִם שְׁחֹרוֹת בּוֹהוֹת
בְּאֵפֶל הַמְּפָרֵעַ
יָד כְּבֹדָה מְשֻׁטֶט לְשִׁמְיָהּ בּוֹלְעֵנִית
הַמְכֻסָּה כָּל
אֲשֶׁלְיָהּ
וּבּוֹלְעֵת קוֹל דְּמָמָה

מַחְלָלִי גּוֹפִי
אֲבֵנָה
תָּא אַחַר תָּא
חֲלָקִיק אַחַר חֲלָקִיק
לֹא עוֹד אֲכֵה בְּסֻלַּע
אֲפַנָּה לוֹ מְקוֹם
בֵּין הַחֲלָלִים
שֶׁלֹּא יַחְלַל אֶת דָּמָם
שֶׁלֹּא יִדְבֵּק
בְּאִשֶׁר לֹא לוֹ.
מַחְלָלִי גּוֹפִי
אֲבֵנָה
בְּעַת רְצוֹן
כְּשִׁיכַל הֵלֵא מְכַל
בְּשַׁעֲרֵי גְנִי
וְהָאוֹר יִתְגַּנֵּב לְרִיק
הָאֵפֶל
הַמְמַתִּין בְּדְמָמָה דְקָה
לְמוֹת קָטָן
וְלִבְכֵי הַחַיִּים.

יפעת אמוץ-הלוי - סטודנטית לריפוי בעיסוק באוניברסיטת העברית בירושלים. שירה נרפסו בכתבי עת שונים.

צ'סלב מילוש

מפולנית: מירי פז

ביתא האוהב הנכזב*

חלק ראשון

אותם לקואליציה או לתפוס את השלטון בכוח. זאת היתה שעתן של התנועות הלאומניות על פי הדגם שסיפקו גרמניה ואיטליה. נוער המחתרת בווארשה עדיין היה נתון להשפעתם החזקה של רעיונות לאומניים, שעד לא מכבר היו פופולריים, אך לא התייחס, כמובן, באהדה להיטלר ולמוסולוני. נימוקיו היו מעורפלים. העם הפולני דוכא בידי העם הגרמני ועל כן צריך להילחם בו. כשביטא העיר כי זהו רק עימות בין לאומנות פולנית ללאומנות גרמנית, הגיבו חבריו במשיכת כתף. ביתא ניסה לדחוק אותם אל הקיר ושאל על איזה ערכים ברצונם להגן ועל אילו עקרונות תישען אירופה בעתיד. התשובות לא הניחו את דעתו. זה היה לב האפלה: לא היתה תקווה לשחרור וגם לא חזון כלשהו לעתיד.

מאבק לשם מאבק. החזרה לסטאטוס־קוו שלפני המלחמה, רע ככל שהיה, אמורה להיות גמולם של אלה שלא נפלו בקרב וזכו לחוות בניצחון האנגלוסקסים. היעדר חזון כלשהו הביא את ביתא לידי מחשבה שהוא חי בעולם שאין בו דבר זולת כוח, עולם דועך ושוקע. ליברלים מן הדור הישן, שעדיין דיברו על כבוד האדם בזמן שסביבם רצחו מאות אלפי אנשים, דמו למאובנים עגומים. ביתא העז להודות בשיריו שהוא חסר אמונה כלשהי - דתית או אחרת.

הוא השקיע מאמץ רב ועבודה קשה בהוצאה לאור של קובץ שיריו הראשון, במכונת שכפול ידנית ובצבע מפוקפק. בקושי חילצתי את אצבעי מן הצבע הדביק של כריכת הספר. מיד כשהתחלתי לקרוא, לא היה לי ספק כי מדובר במשורר אמיתי. עם זאת, קריאת ההקסמטרים של ביתא לא עוררה בי שמחה. רחובות וארשה הכבושה היו שוממים. אספות המחתרת, שהתקיימו בדירות קרות ואפופות עשן בחשש מתמיד מקול פסיעות הגסטפו במדרגות, דמו לטקסים קודרים במערות קבורה. התקיימו בתחתית האימפריה כמו בתחתית של מכתש ענקי והשמים מעלינו היו הדבר היחיד שחלקנו עם שאר בני האדם על פני כדור־הארץ. כל זה נכת בשיריו של ביתא: האפרוריות, הערפל, הקדרות והמוות. לא היתה זו שירה של קטרוג. זו היתה שירה סטואית. גם בני דורו לא ביטאו תקווה בשיריהם. המוטיבים העיקריים בשירתם היו קריאה לקרב וחיון המוות - מוות שהיה יותר ממוחשי, בניגוד למוות הרומנטי שעליו כתבו משוררים צעירים בתקופות קודמות. הצעירים במשוררי וארשה נהרגו כולם לקראת סוף המלחמה, מי בקרב ומי בידי הגסטפו. אף על פי כן, איש מהם לא פקפק במשמעותה של ההקרבה באותה המידה שפקפק בה ביתא.

הוא כתב באחד משיריו כי בני דורו לא ישאירו אחריהם דבר זולת גרוטאה של ברזל וצחוק לעגני חלול של הדורות הבאים. בשיריו לא היתה קבלה של העולם, אותה קבלה המתבטאת באהדה שבה אמן מתאר, למשל, תפוח או עץ. בשיריו היה משהו עוכר שלוהה. אפשר לנחש הרבה מן האמנות: עולמו של באך ועולמו של ברויגל היו סדורים במערך היררכי. האמנות המודרנית, המשקפת את חוסר היציבות של החברה בת־זמננו, נובעת מתשוקה עיוורת שאינה מוצאת סיפוק בצורה, בצבע ובצליל. חשיבה על יופי חושני אפשרית רק כשהאמן אוהב את הדברים שהוא מוקף בהם. אך כשהוא חש גועל בלבד, אין ביכולתו לעצור ולהתבונן סביבו. הוא מתבייש במחוות אהבה; הוא נידון לתנועה בלתי פוסקת ולתפיסה שטחית של פרטים קטנים. כמוכה ירה, הוא מאבד את האיוון ברגע שהוא מפסיק לנוע. הדימויים של ביתא היו כמעטובלת ערפל; רק המקצב היבש של ההקסמטר העניק להם לכידות כלשהי. במידה מסוימת,

א.

פגשתי את ביתא ב־1942, כשהיה בן עשרים. הוא היה נער מלא חיים, בעל עיניים שחורות ונבונות. כפות ידיו הזיעו והיתה בהתנהגותו הסנסנות מוגזמת המסתירה בדרך כלל שאיפות גדולות. כשדיבר, ניכרה בדבריו תערובת של יהירות וכניעות. בקרבו היה משוכנע שהוא עולה על בני שיחו; הוא תקף אותם ומיד נסוג בביישנות. אמירותיו היו מלאות אירוניה כבושה. למען האמת, התכונות האלה באו לידי ביטוי בעיקר כשדיבר איתי או עם סופרים אחרים, מבוגרים ממנו, שהיו ראויים ליחס של כבוד מצדו של משורר מתחיל, אך בהיבט חשב ביתא שמעריכים אותם קצת יתר על המידה. מי כמוהו - סופר מבטיח, בעל כישרון יוצא דופן - היטיב לדעת זאת.

באותם הימים, ב־1942, חיינו בווארשה ללא תקווה, כלומר תמיד היתה לנו תקווה, אף כי ידענו שאנחנו משלים את עצמנו. ארצנו הכבושה היתה חלק מן האימפריה הגרמנית, ולנוכח עוצמתה של האימפריה הזאת, נדרשה אופטימיות חסרת תקנה כדי להאמין שתובס. התוכניות של הנאצים ביחס לעמנו היו ברורות: חיסול השכבה המשכילה, השתלטות על שטחי הארץ וגירוש חלק מן האוכלוסיה למזרח. ביתא היה אחד הצעירים שהחלו לכתוב בתקופת המלחמה בשפת הנדכאים. הוא התפרנס ממלאכות שונות. קשה להגדיר בדיוק איך מתקיימים אנשים במקום שאין בו חוק. היו אלה עיסוקים פיקטיביים למחצה, בבית חרושת או במשרד, שהעניקו לו כרטיס עבודה והודמוניות לפעול בשוק השחור או לגנוב - פעילויות שלא נחשבו לבלתי מוסריות מכיוון שהסבו נזק לרשויות השלטון הגרמני. במקביל היה ביתא סטודנט באוניברסיטה מחתרתית וניהל חיים סוערים כרבים מן הצעירים המורדים, שהתכנסו כדי לשתות וודקה להתווכח בלהט על ספרות ועל פוליטיקה ולקרוא עיתוני מחתרת. כשהביט בחבריו היה ביתא מחייך חיוך סרקסטי. הוא ראה את הדברים בצורה חדה ובהירה מהם. הפטריוטיות והלהט שלהם לצאת למלחמה נגד הגרמנים נראו לו תגובה לא הגיונית. מלחמה - כן, אך בשם מה? איש מן הצעירים לא האמין בדמוקרטיה. ברוב מדינות מזרח אירופה היו לפני המלחמה משטרים דיקטטוריים למחצה והשיטה הפרלמנטרית שלהן היתה שייכת לעבר הרחוק. אלה שרצו לשלוט נאלצו להקים "תנועה" ולהפעיל לחץ על השלטון כדי שיסכים לצרף

* חלקו השני של הפרק יופיע בגליון הבא.

הפרק מתוך ספרו הנודע של צ'סלב מילוש הרוח השכוחה, שתרגומו לעברית יושלם השנה (יראה אור ב'קשב'). מילוש בוחן בספר את שיתוף הפעולה של אנשי רוח פולנים עם העריצות הקומוניסטיות. ('האוהב הנכזב' או 'ביתא' הוא הסופר הדיאוש בורובסקי). תודת המתרגמת לד"ר אילנה ארבל ולגיאורא לשם המנוח.

באמצעות מתווך שוחד - שעות ישן. ביתא חמק מידי של קאפו מסוכן באמצעות ביצוע מהיר של פקודה. הקטע המצוטט בהמשך נוגע לאסירים יוונים, שהיו חלשים מכדי לצעוד כנדרש. כעונש קשרו לרגליהם מקלות; אנדרי הרוסי פיקח עליהם.

"אני קופץ. אופניים פגעו בי מאחור. אני מסיר בחטף את הכובע. אונטרשרפיהרר מהרמנוז קופץ מן האופניים סמוק מרוגו ושואל: 'מה קורה ביחידה המטורפת הזאת, מדוע האנשים הולכים כשמקלות קשורים לרגליהם? אלה שעות עבודה?' 'הם לא יודעים ללכת.' 'אם הם לא יודעים ללכת, הרוג אותם! ואתה יודע, אדוני, ששוב אבד אווז?'



תדיאוש בורובסקי, 1946

'מה אתה עומד כמו כלב טיפש? - צעק עלי הקאפו - אנדרי צריך לעשות סדר. LOS!'
רצתי לאורך השביל.
'אנדרי, גמור איתם. זאת פקודה של הקאפו!'
אנדרי אחז במקל והכה בכל כוחו. היווני ניסה להתגונן, כיסה את פניו בידו, יילל ונפל. אנדרי הניח את המקל על צווארו של היווני, נעמד על המקל והתנודד.
מיהרתי והלכתי לדרכי."

ההיחלצות מסכנות מילאה את יומו של ביתא ונוסף אליה משחק מסובך עם האסיר הרוסי איוון, שגנב מביתא חתיכת סבון. ביתא החליט לנקום וחיכה בסבלנות להזדמנות נאותה. הוא שם לב שאיוון גנב אווז. באמצעות הלשנה מסתורית (תוך טשטוש זהות המלשין) הוא יזם בדיקה. האווז נמצא. איוון הוכה בידי איש אס"אס ובא על עונשו. החשבון יושב.

ביתא, שהתגאה בכך שהצליח לשרוד בשעה שאנשים זריזים פחות בסביבתו מתו, הדגיש תמיד שהוא עצמו היה לבוש היטב והיה בריא ושבע. בהדגשה הזאת היה קורטוב של סאדיזם לשמו. "הם זזים כדי

אפשר לתלות את אופיה של השירה הזאת בהשתייכותו של ביתא לדור אומלל ולאומה אומללה לא פחות. היו לו אלפי אחים לצרה - נלהבים ומרומים - בכל ארצות אירופה.

בניגוד לחבריו, שפעלו מתוך נאמנות למולדתם וניסו למצוא צידוקים בנצרות או במטאפיזיקה עמומה, ביתא נזקק לעקרונות רציונליים כדי לפעול. כשהגסטפו אסר אותו ב־1943, סיפרו בעירנו כי הדבר קרה בשל מלכודת שנפלה בה אחת מקבוצות השמאל.

אם החיים בווארשה הזכירו אך במעט גן עדן, הרי עתה זומן לביתא המדור התחתון בגיהנום - עולם מחנות הריכוז. על פי סדר הדברים באותה תקופה שהה תחילה חודשים אחדים בכלא. אחר כך הובל למחנה הריכוז באושוויץ.

הסיכויים לשרוד שם היו קלושים. חשבנו שאיבדנו אותו, כפי שאיבדנו רבים אחרים שהובלו אל המחנה ההוא. למרות זאת, הוא הצליח לשרוד שם שנתיים. כשהצבא האדום התקרב לאושוויץ, שלחו את ביתא יחד עם אסירים אחרים לדאכאו, שם שוחרר בידי האמריקאים. כל זה נודע לנו רק אחרי המלחמה. על עולם מחנות הריכוז אפשר לקרוא בסיפוריו של ביתא, שבהם גולל את קורותיו.

אחרי ששוחרר ממחנה הריכוז, התגורר ביתא במינכן, שבה ראה אור ב־1946 הספר היינו באושוויץ, שכתב עם שני אסירים אחרים שהיו איתו במחנה. ביתא וחבריו הקדישו את הספר "לארמיה ה־70 האמריקאית, ששחררה אותנו ממחנה הריכוז דאכאו". ממינכן חזר ביתא לווארשה והוציא לאור קובץ מסיפוריו.

קראתי ספרים רבים על מחנות הריכוז אבל אין עוד ספר שזיעזע אותי כספרו של ביתא. ביתא לא התקומם; הוא דיווח. ב"יקום של מחנות הריכוז" נוצרה, כידוע, היררכיה חברתית מיוחדת. בראשה עמדו שלטונות המחנה, אחריהם - אסירים שזכו באמונם של ראשי המחנה ואחריהם - אסירים ממולחים שהיו מסוגלים למצוא אמצעי מחיה בדרכים שונות וכך לשמור על כוחם. בתחתית הסולם החברתי היו מצויים החלשים וחסרי האונים, שהלכו והידרדרו בכל יום ולא היו

מסוגלים לעבוד בתנאים של תת־תזונה, עד שמתו מהזרקה פגול או בתאי הגזים. מחוץ להיררכיה החברתית הזאת היו מצויים המוני אנשים שהומתו מיד עם הגיעם למחנה, כלומר יהודים שלא היו כשירים לעבודה. ביתא הדגיש בסיפוריו את "מעמדו" בסולם החברתי: הוא השתייך ל"מעמד" הממולחים והבריאים ואף התרברב בפקחותו ובזריזותו. החיים במחנה ריכוז תבעו דריכות מתמדת; כל רגע יכול היה להיות מכריע לחיים ולמוות. צריך היה לדעת להגיב נכון אך תגובה נכונה אפשרית רק כשיודעים היכן אורבת הסכנה וכיצד לחמוק ממנה: לעתים בציות עיוור, לעתים בהתעלמות ולעתים באמצעות סחיטה או שוחד. ביתא תיאר באחד מסיפוריו כיצד חמק משורה של סכנות שארבו לו ביום אחד.

שומר הציע לביתא לחם. כדי לקבל מידיו את הלחם היה צריך לקפוץ מעל התעלה, שסימנה את קו המשמר. השומרים שהוצבו שם קיבלו הוראות לירות באנשים שחצו את הקו. בתמורה לכל הרוג, קיבלו השומרים שלושה ימי חופשה וחמישה מארקים. ביתא הבין את כוונת השומר ולא נכנע לפיתוי.

השומר שמע שביתא מספר לאסיר אחר על נפילת העיר קייב. כדי למנוע מן השומר לדווח על הפשע שביצע, ביתא העביר לשומר

פרולוג: ההמתנה ל"טרנספורט"
 "כחוקים ענקיים מפלצתיים שרועים סביבנו היוונים, מגיעים בתאוה את לסתותיהם, טורפים בהמדנות גושי לחם מעופש. משהו עדיין מטריד אותם. הם אינם יודעים איזו עבודה תוטל עליהם. הקורות והמסילות מדאיגות אותם. הם אינם אוהבים עבודת סבלות.
 Was wir arbeiten? [בגרמנית: מה נעבוד?]
 Niks. Transport kommen, alles crematorium, compris? [גרמנית משובשת וצרפתית: כלום, טרנספורט מגיעים, כולם קרמטוריום. מובן?]
 Alles verstehen, [בגרמנית משובשת: הכל מובן] הם משיבים באספרנטו של משרפות ונרגעים, לא יעמיסו פסים על משאיות ולא ישאו קורות על שכמם".

מערכה ראשונה: ה"טרנספורט" מגיע
 "המוני המפוספסים שכבו לרגלי הפסים, הסתופפו ברצועות צל צרות, נשמו בכבדות נשימות קטועות, פטפטו בלשונותיהם, לטשו עיניים ישנוניות אדישות במי ששוטט בהדרת כבוד במדיו הירוקים; הביטו בירק העצים הקרובים כל כך אבל בלתי מושגים, במגדל כנסייה קטן מרוחק שפעמונים צלצלו בו לתפילת מלאך אלוהים שהתאחרה.

"הטרנספורט מגיע", אמר מישהו והכל התרוממו בציפייה. מעבר לעיקול הופיעו קרונות משא: הרכבת נדחפה מאחור, עובד הרכבת שנתלה על פינת הפגושים רכן החוצה, נפנף בידו ופלט שריקה. הקטר השיב בצפירה אימתנית, התנשף, והרכבת התגלגלה לאט לאורך רציף התחנה. באשנבים מסורגים נראו פני אדם: נשים מעוכות, חיזורות ומבוהלות, פרועות שיער כאילו לא ישנו, וגברים, הפלא ופלא, בעלי שיער. הם חלפו לאט בשתיקה וצפו בתחנה. משהו התחיל להתגעש פתאום בתוך הקרונות מישהו הלם בקירות העץ.

'מים! אוויר!' פרצו קריאות מיואשות חלולות.
 מן האנשים הציצו פנים, שפתיים גיששו ביאוש אחר האוויר. מי ששאפו ממנו נעלמו, ובמקומם הסתערו על האשנבים אחרים וחוזר חלילה. הצעקות והנאקות התרבו וגברו."

מערכה שנייה: הפרדה
 די בתמונות אחדות:
 "הנה הולכת אשה ומאיצה את צעדיה בהיחבא. בעקבותיה רץ ילד קטן שפניו פני מלאך מלאים וסמוקים, הוא אינו מצליח להשיג אותה והוא מושיט את ידיו ובוכה: 'אמא! אמא!'
 'אשה, קחי את הילד הזה על הידיים!'
 'אדוני, אדוני, זה לא ילד שלי. לא שלי!' האשה פורצת בצעקות היסטריות ובורחת, היא מסתירה את פניה בידיה. היא רוצה להתחבא, רוצה להספיק להגיע אל אלה שלא ייסעו במשאית, אלה שיילכו ברגל, אלה שיחיו. היא צעירה, בריאה, יפה ורוצה לחיות.
 אבל הילד רץ אחריה ומתלונן בקולי-קולות: 'אמא, אמא, אל תברחי!'
 'הוא לא שלי, לא שלי, לא שלי...'

עד שהשיג אותה אנדרי, מלח מסבסטופול. עיניו דלוחות מוודקה ומחום. הוא הסתער עליה וביד אחת תפס בשערותיה והרים אותה. פניו התעוותו בזעם: 'הי את, יימח שמך, יהודייה ארוורה, מהילד שלך את בורחת? אני אראה לך, זונה אחת! תפס אותה במותניה ביד אחת ובאחרת חנק את גרונה שרצה לצעוק, הניף והשליך אותה

להימנע ממכות, זוללים עשב וגושי בוץ דביקים כדי לא לחוש רעב, מהלכים ביאוש כגוויות שעדיין נושמות," סיפר על עמיתו, ואילו על עצמו העיד: "טוב לעבוד אחרי שאוכלים רבע קותל חזיר ולחם בשום ושותים פחית חלב משומר בארוחת הבוקר." כשהאסירים סביבו הלכו עירומים למחצה, ביתא הקפיד לא להכתים את חולצת המשי שלו ועל שינה נוחה. כל אחד השתדל לנוח כמיטב יכולתו. ביתא סיפק עוד תיאור של הבדלי מעמד שנגע לאסיר בקר. בקר היה חלש ועל כן - חסר תועלת, כלומר, מועמד למשרפות.

"באותו רגע הגיחה בקצה הדרגש, כמו ממעמקים, גולגולת ענקית מעוטרת שיער שיבה, הביטה בנו במבוכה ומצמצזה בעיניה. אחר כך נראו פניו חרושי הקמטים של בקר, שהזקינו אף יותר.

'תדק, יש לי בקשה.'
 'דבר, אמרתי ורכנתי אליו.'
 'תדק, אני הולך לארובה.'
 רכנתי אליו עוד והסתכלתי מקרוב בעיניו. הן היו רגועות וריקות. 'תדק, כל כך הרבה זמן הייתי רעב. תן לי משהו לאכול בערב האחרון הזה.'
 קו"ק הכה בכף ידו על ברכי.
 'אתה מכיר את היהודי הזה?'
 'זה בקר, עניתי בשקט.

'אתה, יהודי, תעלה על הדרגש ותמלא את הבטן. כשתשבע קח איתך את השאריות לארובה. תעלה על הדרגש. אני לא ישן שם, כך שאתה יכול לקחת איתך את הכינים שלך.'
 'תדק, הוא אחז בכתפי. 'בוא, בכלוק יש לי עוגת תפוחים מצוינת, ישר מאמא.'

רשויות המחנה ניצלו את האסירים החזקים והפיקחים לביצוע עבודות מיוחדות. העבודות האלה אפשרו לאסירים הזריזים להשיג לבוש ומזון. אחת העבודות המבוקשות ביותר היתה לפרוק את מטענים של יהודים שהגיעו מערים שונות באירופה. היהודים נשאו איתם מזוודות מלאות בגדים, זהב, יהלומים ומזון. אמרו להם שהם נוסעים ל"התיישבות". כשהרכבת (שנקראה בקיצור "טרנספורט") נכנסה בשערי המחנה, גירשו מיד את ההמון ההמום מן הקרונות. זקנים ונשים עם ילדים הובלו במשאיות לתאי הגזים ולמשרפות. תפקידם של האסירים החזקים והפיקחים היה לשאת את המטענים שנועדו להעשיר את הרייך השלישי ואת שלטונות המחנה. ביתא תיאר את העבודה שלו ליד ה"טרנספורט". הוא הגיע ליחידה הזאת באמצעות חברו הצרפתי אנרי.

בספרות העשירה של זוועות המאה העשרים נדיר למצוא עדויות שנכתבו מנקודת ראותם של שותפים לפשע (תפקיד שסופרים מתביישים בו בדרך כלל). למען האמת, שותפות לפשע היא מונח ריק מתוכן במציאות של מחנה ריכוז: המנגנון היה בלתי אישי, האחריות הועברה ממבצעי הפקודות לדרג גבוה יותר, תמיד גבוה יותר. סיפורו של ביתא על ה"טרנספורט" היה צריך להיכלל, לדעת, בכל האנתולוגיות הספרותיות על גורל האדם במשטרים טוטליטריים, אם מישהו היה מוציא לאור אנתולוגיות כאלה.

ה"טרנספורט" תואר בכמה תמונות, כמו במחזה תיאטרון. ציטוטים אחדים ימחישו טוב יותר מכל תיאור את שיטתו הספרותית של ביתא.



מסר מעוות וטשטוש מקומים

על הסרט "ילדי האודיסיאה"

בחדש פברואר האחרון הוצג בסינמטק תל אביב, באופן חד פעמי, הסרט "ילדי האודיסיאה". סרט גרמני בבימויו של ד"ר סטפן פוגל, על "ילדי טהרן". הסרט מתאר את מסעם של חמישה ילדים, רובם מפולין, בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, מסע שארך שלוש וחצי שנים: משטח הכיבוש הגרמני (של פולין), דרך שטח הכיבוש הרוסי, מחנות הכפייה בסיביר, הנסיעה לטהרן, ועד לעלייתם לפלשתינה א"י. כל ילד מספר את הסיפור הקשה והכואב של תלאותיו.

הסרט הוצג בהשתתפותה של האמנית רחל גרא (מילדי טהרן) ובנוכחותה. הוא הוצג כנראה בעיקר למוזמנים, וקדמו לו קטע אמנותי (זמר מלווה באקורדיון וקלרינט) ודברי ברכה (ביניהם של ראש העירייה רון חולדאי).

המסר של הסרט - הילדים היהודים נרדפו לאורך כל שנות המלחמה עד הגיעם ב-1943 לארץ. אין הבחנה בין היחס של הנאצים (אפילו מראים חייל גרמני "טוב"), הרוסים או הפולנים. כולם אנטישמים. החיים מלאי הסכנות בגרמניה הנאצית, באזור הכיבוש הגרמני של פולין, במעבר המסוכן אל אזור הכיבוש הרוסי של פולין (כל זמן שהמעבר התאפשר), חיי הפליטות הקשים בלבוב שבאוקראינה, הגירוש לסיביר, הצקות אנטישמיות בבתי היתומים הפולניים שהתארגנו ברוסיה, כל אלה עד למסע המסוכן על פני האוקיינוסים לארץ ישראל. אכן מסכת ארוכה של תלאות ושל סכנות.

בולט בהיעדרותו מן סרט הוא כל אזכור לעובדה המצמררת שמאתיים אלף היהודים שנמלטו מהגרמנים לאזור הסובייטי, ניצלו מתאי הגזים. לפי התיעוד בסרט, היהודים סבלו ונרדפו בכל מקום שאליו הגיעו, ואין בעצם הבדל מהותי אם זה מידי הגרמנים, הרוסים או הפולנים.

לדוגמה, תמונות גירוש הפליטים בידי השלטונות הסובייטיים לגולאג בסיביר ודחיסת הפליטים לרכבות, מעלות בויכרון את התנהגות הפראית של הנאצים, צרחות האס-אס ושיסוי הכלבים, כאשר דחפו את היהודים לקרונות הבקר הצפופים, בתנאים מחפירים, כדי להסיעם אל מחנות ההשמדה.

אירוע הנסיעה לסיביר זכור לי היטב, והוא שונה מאוד מן המתואר בסרט. אכן הנסיעה הזאת לא היתה מסע תענוגות, אבל היא היתה הרבה פחות אכזרית ממה שנראה על המסך בסינמטק. גם הגולאג הרוסי היה שונה בתכלית ממחנה הריכוז הנאצי. במחנה שאני הגעתי אליו עם משפחתי כילד, האוכל היה אמנם בצמצום, אך לא היה רעב. שרר קור עז, אך ניתנו אמצעים להתגונן בפניו. הגברים אולצו לעבוד בכריתת עצים, אך בשעות עבודה מוסדרות, לא עד אפיסת כוחות וללא התעללות. זאת בשונה לגמרי מתיאורי הוועה המוכרים של עבודת הכפייה של היהודים (ושל כלואים אחרים) במחנות הריכוז ובמחנות ההשמדה הנאציים. בבוכנוואלד ובדכאו נרצחו אסירים רבים עוד לפני פרוץ המלחמה ולפני ההמתה בגזים.

אינני מתיימר לתאר את החיים בגולאגים ברוסיה הסובייטית. על כך יש תיעוד רב ולא חסרו שם מעשי אכזריות אימים. אני מכיר את המחנה ששהינו בו כשנה כפליטים ושמעתי גם דיווחים מאנשים אחרים.

אדגים את ההבדל התהומי בין הגולאג שהוגלגנו אליו ובין מחנה

על המשאית כשק חיטה כבר.
'הנה כלבה! קחי לך גם את זה!' והטיל את ילדה לרגליה.
Gut gemacht [בגרמנית: עשוי טוב],² ככה צריך להעניש אמא מפלצת, אמר איש אס-אס שעמד ליד המשאית.

Gut, gut Russki [בגרמנית: טוב, טוב רוסי].³
"הנה נפל על הארץ זוג מפותל בחיובק נושא. הגבר נעץ את אצבעותיו המעוותות בבשרה של האשה, תפס בין שיניו את בגדה. היא צועקת צעקות היסטוריות, מקללת, מגדפת, עד שהיא נרמסת במגף, מחרחרת ומשתתקת. מבקעים אותם לשניים כמו בול עץ, משליכים אותם למשאיות כבהמות..."

"אחרים נושאים ילדה קיטעת; מחזיקים בידיה וברגל שנשארה לה. דמעות זולגות על פניה והיא לוחשת בקול בכי: 'אדונים, זה כואב, כואב...' משליכים אותה למשאית בין הפגרים. היא תישרף חיים יחד איתם."

מערכה שלישית: שיחת העדים

"יורד ערב צונן מלא כוכבים. אנחנו שוכבים לרגלי המסילה, דממת מוות מסביב. נורות קלושות על עמודים גבוהים מאירות את הסביבה הקרובה, הלאה מזה שוררת חשכה גמורה. צעד אחד קדימה ואפשר להיעלם לגמרי..."

'החלפת נעליים?' שואל אותי אנרי.

'לא.'

'למה לא?'

'בחיך, בן אדם, מספיק לי ודי!'

'טרנספורט אחד הספיק לך! ומה אני צריך להגיד, אולי מיליון איש עברו תחת ידי מאז חג המולד. הכי קשים הטרנספורטים מסביבות פריז: תמיד פוגשים מכרים.'

'ומה אתה אומר להם?'

'שהם הולכים להתרחץ ושאחר כך ניפגש במחנה. ואתה, מה היית אומר במקומי?'

אפילוג: 15,000 איש בטרנספורט

"תם ונשלם... מכוניות אחרונות אוספות את המתים המפורזים על הרציף..."

כשאנחנו חוזרים למחנה, הלילה כבר הולך ונסוג. הכוכבים מחוורים, מעל ראשינו מצטללים השמים עוד ועוד. מחר יהיה יום נאה, יום שרב נאה.

מן המשרפות מיתמרים עמודי עשן עצומים, נשפכים למעלה אל נהר שחור ענק, אטי מאוד, ששט מעל השמים, מעל בירקנאו, ונעלם מעל היערות בדרכו אל טשבינה. טרנספורט סוסנוביץ כבר עולה בלהבות.

אנחנו חולפים על פני כיתת אנשי אס-אס חמושים בנשק אוטומטי שצועדים להחליף משמרת. כאיש אחד הם הולכים קוממיות, כתף אל כתף. Und morgen die ganze Welt [בגרמנית: ומחר העולם כולו].

שרים במלוא הגרון."



הערות

1. הקטעים המצוטטים מתוך "גברותי רבותי, אל תאי הגזים בבקשה" [עמ' 16-18, 28-29, 31-33, 36-38] מופיעים בקובץ פרידה ממריה בתרגומה של עדה פגיס, בהוצאת עם עובד/קלאסיכיס, 1996.
2. הערת עדה פגיס.
3. הערת עדה פגיס.

הריכוז הגרמני, בעזרת אירוע שהתרחש במשפחתי. אבי שהיה עורך דין ולא מורגל בעבודה פיזית, חויב כמובן גם הוא לעבוד בכריתת עצים. הוא מונה לראש קבוצת עבודה (בריגדה) והיה אחראי על בני הקבוצה, שהיו כולם יהודים.

בברית המועצות, היעדרות מעבודה נחשבה עברה חמורה שדינה עונש כבד. אף על פי כן, החליט אבי - יחד עם כל בני הקבוצה שלו - להיעדר ביום הכיפורים מהעבודה. בתור ראש קבוצה אבי הואשם והועמד לדין. בהיותו עורך דין הוא למד את החוק הסובייטי, ואת הזכויות הקשורות בקיום חגים דתיים. בבית המשפט, בהסתמכו על החוקה הסובייטית, הוא עמד על הזכות של היהודים לא לעבוד ביום הכיפורים. השופט התרשם מהטיעונים, והמשפט הסתיים בויכוח של הקבוצה ושל.

התלאות המתוארות בסרט וגם אלה שלא מתוארות (כל סיפור הוא ייחודי) אכן היו קשות, ולאורך השנים חלו רבים במחלות קשות ולא מעטים נספו. אף על פי כן, יש מרחק אדיר בין התלאות האלה ובין מהנות ההשמדה, שבהם הומתו באופן שיטתי מיליוני יהודים. המסר של הסרט מעוות, והטשטוש של ההבדל הזה מקומם.

יוסף נוימן

פרופ' יוסף נוימן הוא פרופסור אמריטוס לביולוגיה ולפילוסופיה, אונ'ב' תל-אביב

הזאת שום דבר אינו צפוי. התפאורה הפשוטה, עשויה חמישה גלילי עץ סגורים בגדלים ובצבעים שונים; באמצעות מוזיקה, משחק אמין וכריאוגרפיה מדויקת דמיונו של הקהל ממריא והוא מצליח בקלות לראות בגלילים האלו מכונית נוסעת, ספסל או עוגת חתן כלה. הקהל נהפך ממתבונן מנומנם ופסיבי לחלק פעיל בהצגה לכן גם אין צורך בהשקעת המסך מלאכותית לטובת החלפת תפאורה ממערכה אחת לשנייה.

החסכנות המכוונת מאפיינת גם את התלבושות והאביזרים. לאורך כל ההצגה לבוש הרולד במכנסים שחורים פשוטים. גם מוד לבושה באותה חליפת בד. כשאחד מהשחקנים זקוק לאביזר הוא שולף אותו בטבעיות מתוך קופסאות העץ ובאותה שלוה גם מחזיר אותו למקומו.

השפעתו של פרויד מחלחלת גם לקומפוזיציה הבימתית שמתחלקת בין חזות הבמה (המודע) - שם מתרחשים הדיאלוגים הגלויים לבין ירכתי הבמה (תת מודע) - שם מבעד למסך הצללה ובעזרת משחקי אור וצל מתנהלות הנגיעות הנרמזות בין הרולד למוד, וצפות הדעות הקדומות עתירות השנאה ביחס לזוג הלא מקובל, שמטרת זיווגו (רחמנא ליצלן) אינה הבאת צאצאים לעולם.

בשנת 1994 ייסדה הבמאית והמחזאית אירינה גורליק את תיאטרון "מיקרו" שהיה מיועד לבני נוער מרוסיה. המוכשרים שבין תלמידי הסטודיו היו ללהקת צעירים מגובשת וקבועה. התיאטרון הוכר כתיאטרון מקצועי בשנת 2004 וכיום הוא מציג באולם החאן הקטן והאינטימי בירושלים. תחת כיפת אבן - כשהשחקנים האלמונים והקהל הם באותו גובה (הבמה אינה מוגבהת כמו באולמות תיאטרון רגילים) ומרחק אפסי מפריד ביניהם - מתאפשר מגע תיאטרלי נדיר ודמוקרטי. התאורה הרכה שמאירה את הבמה אינה מסנוורת את השחקנים והם מצליחים להבחין בעיניים ובפנים הניבטות אליהם. כך קורה גם בהצגה "הזכות להיות אידיוט" שמלווה אותה תזמורת אותנטית בביצוע חי. המוזיקה והשילוב של מיניאטורות פלסטיות עסיסיות הופכים את ההצגה לחוויה מענגת ובעיקר מרעננת. כי במבול ההפקות הגרנדיוזיות, קצת נשכח מלב שהצגה צריכה להיות לא רק מרהיבה אלא

מגע תיאטרלי נדיר ודמוקרטי

"הזכות להיות אידיוט" (על פי הרולד ומוד מאת קולין היגינס), תיאטרון מיקרו; עיבוד ובימוי: אירינה גורליק; נוסח עברי: פטר קריקסונוב; ניהול מוזיקלי: בוריס זימין; עיצוב תפאורה ותלבושות: איליה קוק; כריאוגרפיה: מריה גורליק

פרשיית האהבים בין צעיר מר-רוח לאשה מבוגרת ועליוה כבר זכתה לגרסה קולנועית בשנת 1971 וכעת תיאטרון מיקרו מציג גרסה מקורית וחדשנית לרומן הרולד ומוד. במרכז ההצגה מאבק פסיכואנליטי מבית מדרשו של פרויד בין יצר החיים והמיניות (ארוס) לבין יצר המוות השואף לכיליון (תנאטוס). את יצר המוות מגלם הרולד, בחור מורבידי, בעל ותק בניסיונות התאבדות כושלים ואת יצר החיים מגלמת מוד, גברת תוססת ומלאת חיות בגיל הזהב.

סיפור האהבה הבלתי שגרתי נלחם נגד הדעות הקדומות של החברה, נמלט מציפורניה המטופחות והתובעניות של אמו של הרולד ונע כל הזמן בין תסיסת החשקנית של הארוס לנפלתותו של התנאטוס.

אולגה קטאיבה משחקת באמינות את מוד היצרית והיצירתית, ואילו מיכאל גורודין מפליא לאמץ את הבעות הפנים המשועממות של דיכאוניים ואת פכירת הידיים העצבנית של בעלי מחשבות טורדניות.

הבימוי של אירינה גורליק מתאפיין במינימליזם אוונגרדי, שמצליח להשאיר את הצופה דרוך. בשונה מהצגות הרצות בתיאטרות הממסדיים - בהצגה



תיאטרון מיקרו, "הזכות להיות אידיוט"

גם טובה, ויש כל כך הרבה דרכים יצירתיות להפוך אותה לכוז. תשאלו אפילו את מוד.

כנרת רובינשטיין

תיאטרון

כרמית מירון

פרח לב אהבה

"מנדרגולה" מאת יעקב שבתאי בעקבות ניקולו מקיאוולי, תיאטרון בית ליסין; בימוי וכוריאוגרפיה: גלעד קמחי, עיצוב תפאורה: ערן עצמון, עיצוב תלבושות: אולה שבצוב, עיצוב תאורה: קרן קרניק, מוסיקה: אמיר לקר

"אסור לנסיד לפגוע ברכוש האזרחים, מאחר שאדם שוכח מהר יותר את אביו מולידו מאשר את אובדן קניינו" (מתוך "הנסיך", מאת מקיאוולי)



בית ליסין, "מנדרגולה"

ניקולו מקיאוולי (1469-1527) היה היסטוריון, מדינאי, מחזאי ופילוסוף פוליטי. הוא נולד בפירנצה ושירת בהתלהבות את הרפובליקה בעת שאיטליה היתה מחולקת לנסיכויות קטנות. עם עליית משפחת מדיצ'י לשלטון פוטר מכל תפקידיו והוגלה לאחוזתו בכפר סנט אנדריה. חייו הפוליטיים אולי חדלו, אך התיאטרון והספרות המדינית הרוויחו. תקופת בדידותו הניבה את **על אמנות המלחמה**, **ההיסטוריה של פירנצה** ועוד. למרבה הפלא כתב מקיאוולי גם שירים רבים, עובדה שאינה מתיישבת כמעט עם מי שאחראי ליצירת המושג מקיאווליוזם כשם נרדף לערמומיות ולדו פרצופיות בפוליטיקה.

הידוע מבין ספריו המדיניים הוא **הנסיך**, שנכתב על פי דמותו של צ'זארה בורג'יה (בנו של האפיפיור) שעסק באותה תקופה בהרחבת שטחי שלטונו במרכז איטליה, והיה ידוע באכזריותו הרבה במהלכו המדיניים והצבאיים.

מבין המחזות שכתב מקיאוולי, **מנדרגולה** הוא הידוע מכולם. מנדרגולה הוא צמח אהבה, בדומה לדודאים במסורת העברית, הנחשב למעורר פיכחון וכוח גברא, ומכאן שהוא מומין מחזה המבוסס על סגנון הקומדיה דל ארטה, המבטאת שמחה עממית ופריצת דרכים של עקרונות מוסמכים וממוסדים.

קרוב לחמש מאות שנה חלפו מאז, ו"מנדרגולה" ידע עליות ומורדות של פופולריות מאז הצלחתו הגדולה בתקופת הרנסנס. ייחודו נעוץ בשילוב של כמה מסורות, קומדיה דל ארטה, סאטירה חברתית אריסטופנית, ושילוב של יסוד האינטריגה של הקומדיה הרומית.

לקהל בן זמננו האינטריגה של "מנדרגולה" פשטנית עד כדי גיחוך ואי אמון, ולכן, העיקר בהעלאתה הוא ה"איך" ולא ה"מה".

במרכז העלילה לוקרציה, צעירה ויפה וניצ'ה, בעלה הזקן והאימפוטנט. כדי לאפשר לקלימאקו, צעיר פלורנטיני מטוררן, ליהנות מחסדיה של לוקרציה, ממציא ליגוריו, עסקן ומארגן אינטריגות, את האגדה בדבר פלאי המנדרגולה. מי שישתה את מי הצמח יוליד אמנם יורשים, אך ימות מיד עם תום מעשה האהבה. הבעל הזקן מסכים אם כן שקלימאקו ישתה במקומו את מי הישועה, ישכב עם אשתו, יעבר אותה וימות מיד. וכך הצעירים מנהלים רומן סוער לשמחת כל השותפים למעשה

הרמייה ולהנאת הקהל.

הבמאי המוכשר גלעד קמחי שהוא גם הכוריאוגרף, עומד בראש קבוצת הצעירים של בית ליסין ומשכיל להפיק את מרב התועלת מרוח הנעורים ומהשובבות של שחקניו הצעירים. הקומדיה הרנסנסית היא בחירה מצוינת ליישום השמחה, הליצנות ורוח המשובה של הקבוצה הצעירה והנלהבת מקסמו של צמח המנדרגולה הזכור לטוב.

חבל רק שניכרה הגזמה בתנועת השחקנים הצעירים, שמשום גילם וכשרונם לא היה צורך בה כדי לשכנע בדבר נעוריהם.

אם נתעלם מהגזמת הסצנות המיניות שנטו לוולגריות, ומן המשחק הלא תמיד אחיד ברמתו האמנותית של רוב השחקנים, אפשר ליהנות ולהדהות עם ההתלהבות היצירתית עתירת ההמצאות של הלהקה הצעירה.

בין השחקנים הבולטים יש לציין את "מנהל הלהקה" ידידיה ויטל, שמפליא לשתף את הקהל במשחקו הכובש והמשעשע. עוד השתתפו: דיקלה הדר בתפקיד ליגוריו, דניאל אפרת - הכומר, יוסי טולדו כבעל הזקן הקרנן, וכמובן, רויטל זלצמן כלוקרציה היפה. ועוד שחקנים צעירים יפים ומוכשרים.

אפשר בהחלט לומר שקבוצת הצעירים של תיאטרון בית ליסין כובשת בהצלחה את לב הקהל הצעיר והמבוגר כאחד.



המלצות עֵתוֹד

הנוך ברטוב: **רגל אחת בחוץ**, הוצאת הספרייה החדשה הקיבוץ המאוחד 2011, 464 עמ' החולה השנייה בסיפור האוטוביוגרפי, שתחילתו ברומן של מי אתה ילד. הימים שבין בר המצווה של הנער הפתח-תקוואי נחמן שפיגלר באוגוסט 1939 לבין התגייסותו לצבא הבריטי. הוצאה מחודשת, כולל אחרית דבר מאת אבנר הולצמן.



דרכו של ז'בוטינסקי ברומן, והגביש הממקד, תרומתו של ז'בוטינסקי לשירה העברית המודרנית. יצירתו הספרותית של ז'בוטינסקי כמשקפת את עושר עולמו ואת הניגודים הפנימיים שבו.

יוסי קליין: **האמריקניזציה של תל אביב**, הוצאת כרמל 2011, 217 עמ'

ניתוח התהליכים שהובילו לראשית האמריקניזציה של המרחב התל-אביבי, שתחילתה, על פי המחבר, בהרס בניין גימנסיה הרצליה לטובת בניין מסחרי בסגנון גלובלי, "גורד השחקים הישראלי הראשון".

יערה בראון: **"מכשפה יהודיה" בחצר מלך צרפת, משפטה של לאונורה גליגאי**, הוצאת כרמל 2011, 289 עמ' פרשיית הוצאתה להורג של לאונורה גליגאי, בת לווייתת של המלכה מרי דה מדיצ'י, שהואשמה בכישוף, התייהדות, ריגול ועוד. בראון עומדת כאן על "סיפורן של נשים בחיי הציבור, של השנאה לורים ולחולים".



גדעון האוזנר: **משפט אייכמן בירושלים**, הוצאת יד ושם, הקיבוץ המאוחד 2011, 575 עמ' גדעון האוזנר צירף את עדויות הרודפים והנרדפים לספר הרואה

מרדכי גלדמן: **הלכתי שנים לצדך**, א (שירים 1970-2010) 379 עמ'; ב (שירים 1970-1997) 367 עמ', הוצאת הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק 2011 אסופה מקיפה ושירים חדשים, שנבחרו על פי טעמו העכשווי של גלדמן. האסופה נפתחת בשירים מהשנים האחרונות, שעדיין לא נכללו בספר. "הכלנית בוערת בלי צניעות / שכה את עצמך / היא תובעת / הבט בעין שבלב האש / בחור / בחור ההצצה / הצץ אל מעבר לעצמותך / ראה את הר העבריים" ('כלנית', עמ' 22, שירים חדשים).

דוד רוסקיס: **בארץ מאמע לשון**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הכבשה השחורה 2011, 216 עמ' ספר אוטוביוגרפי. עולם היידיש, המצטייר סביב דמות האם שהיא אושיה תרבותית, כמייצגת גם את ה"מאמע לשון".

דן מירון: **הגביש הממקד**, סדרת מבט אחר, עיונים בביקורת ובפרשנות, הוצאת מוסד ביאליק 2011, 169 עמ' פרקים על זאב ז'בוטינסקי המספר והמשורר. שתי מסות: "ליצן ושופט:

בקוביות היצוקות מרצוני / העז לשרוד" (מתוך 'דבש מאובדן', עמ' 94).

הדסה טל: **לו באתי ציפור**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 143 עמ' "פתחי האדמה כבר נתפרים חוטים של עשב / המון-דבורים מדווש / בכס שוקק // תחת תלתל גפנים / מסתווה רק / עפרוני" (שיר מס' 14, עמ' 55).

ג'ון סטיינבק, **על עכברים ואנשים**, מאנגלית: טל ניצן, הוצאת הספרייה הקטנה, הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה 2011, 138 עמ' תרגום חדש. הנובלה הידועה על לני, ענק רפה שכל וחברו ג'ורג', המטפחים חלום להקים חווה משלהם. שלושה ימים בחווה שאליה מגיעים השניים מביאים את החלום לסופו הטרגי.

אימי בנדר: **טעמה העצוב של עוגת הלימון**, מאנגלית: קטיה בנוביץ', הוצאת אחוזת בית 2011, 296 עמ' רוז אדלשטיין גיחנה בכשרון מיוחד: היא מזהה את מצב רוחו של מכין המאכלים שהיא אוכלת, תכונה שהיא מתוודעת אליה בגיל תשע, דרך עוגת הלימון שאפתה אמה. סיפור חניכה המעמת את היחיד עם העולם סביבו.

מרינה צוואטיבה: **להט אדום, האמנות באור המצפון**, מבחר שירים ומסות, ערכה ותרגמה: רנה ליטוין, הוצאת הקיבוץ המאוחד קו אדום 2011, 207 עמ' מסות על אמנות השירה, על תפקיד המבקר ואחריותו המוסרית של האמן ועוד. לצד המסות, שירתה של צוואטיבה מתקופות שונות, וכן שירים מתוך הקובץ **מחנה הברבורים** שלא פורסם בחייה, כולל מבואות והערות ביאור של המתרגמת.

סרחיו ביסיו: **זעם**, מספרדית: שוש נבון, הוצאת סמטאות 2011, 266 עמ' סיפור אהבה בין פועל בניין לעוזרת בית בבואנוס איירס, הנע בין רומן מתח, אגדה וריאליזם "מלוכלך".

שרון גבע: **אל האחות הלא ידועה, גיבורות השואה בחברה הישראלית**, הוצאת מגדרים הקיבוץ המאוחד 2011, 302 עמ' מיהן גיבורות השואה בחברה הישראלית? נוכחות הנשים בשואה בשיח הישראלי וסיפוריהן האישיים. ❖

שוב אור, לציון 50 שנה לפתיחת המשפט, שבו שימש תובע. אניטה שפירא כתבה עבור מהדורה זו רשימה מסכמת: "דברים שרואים מכאן לא רואים משם".

תמר רבנו: **מומחית לכבי**, הוצאת כרמל 2011, 84 עמ' "אני מהגרת מוכרת / מאמא אחת לאמא אחרת / יונקת חלב בשפה מדוברת. / איפה אמצא חלב, / אני אומרת, / שלא יזרוק אותי / ממולדת אל מולדת / חלב עגול, בלי הקרומך / הפולט אותי הרחק / מחוץ למרחק" ('אני מהגרת מוכרת', עמ' 31).

יפתח בן אהרון, **אמן האש**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 61 עמ' ספר שירים שני. "מילת הקוץ נגעה במילת הלילה / ונר חדש נדלק / עכשיו השחון מכל ידבר מים. / באר בקרקעית הזמן. / נר שצמח מתוך נר מדבר במים" (עמ' 46).



יאירה גינוסר: **שינדל, שירים**, הוצאת כרמל 2011, 78 עמ' "האם שירה איננה עוזרת בית / המנקה את הדרייך בצעדים הרישיים / בעיניים עצומות מנקה גם אבק דק מדק, נעה מעדנות עם כלי מים, עקב בצד אגודל..." ('שעה בחדר משלה', עמ' 43).

שמואל סוכה: **כלוא בתיבת תהודה**, מבחר שירים 1976-2009, הוצאת ספרית פועלים 2011, 195 עמ' מבחר משישה קובצי שירה קודמים ושירים חדשים. "העברתיך בקוף המחט של המוות / כחוט תקווה דק / לתפור ולחבר חיים חדשים מן הקרעים. / שיחקת בי ובנית /