הירחון לספרות
אמנות
חברה
ביקורת

עתון 77

גל'ון 357-8 • חשון תשע"ב • אוקטובר-נובמבר 2011 • 45 ש"ח

אקופואטיקה

גליון מיוחד בעריכת סבינה מסג

איך קרה שהגברת
'שירת טבע' - כך,
במרכאות - זו
שנחשבה נחותה
ומיושנת, החליפה
אדרת ונהפכה,
בעשורים האחרונים,
בארצות המערב,
ל'שירה ירוקה'
נוקבת ורלוונטית
יותר מכל פואטיקה
אחרת?!

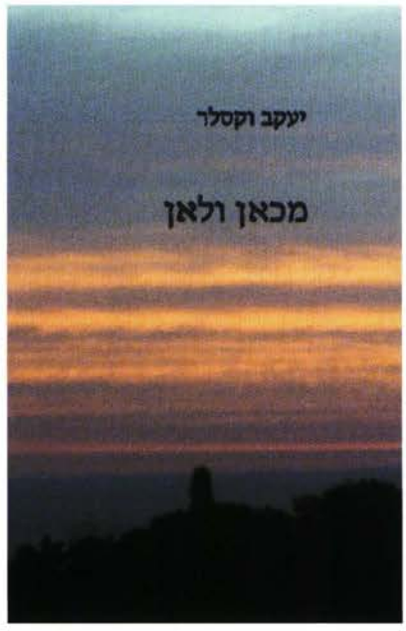
(*אקופואטיקה*, עמ' 9)

במרוץ ההישגים
שכופה עלינו
החברה התחרותית,
למי יש זמן לעצור,
לחשוב, להפנים?!
רק לשירה.

(*אקופואטיקה*, עמ' 10)

230/
SABAROV
45.00

חדש ב־ ספרי עתון 77



אקופואטיקה, גליון מיוחד בעריכת סבינה מסג

עבודות מלוות: טניה פרמינגר, דרורה שפיץ, מייק סילברמן

מבוא, סבינה מסג 4
אריה סיון, רוני סומק 5
קומפוסט שירים, שירי מחאה: אברהם שלונסקי, לאה גולדברג, אברהם חלפי, רולף יאקובסן, דליה רביקוביץ, סבינה מסג, מרדכי גלדמן, אגי משעול, דן פגיס, גארי סניידר, עדי וולפסון 6-7
להחזיר את הכבוד אבוד לשירת הטבע, ועל ארנה נס, סבינה מסג 9-13
קומפוסט שירים, על השמחה: אליאס פרידמן, אברהם חלפי, רחל, אגי משעול, סבינה מסג, דליה רביקוביץ, דן פגיס, עודד פלד, יהודה עמיחי, אלכסנדר פן 14-16
וידויים, סבינה מסג 17
אמיר אור 18
לקראת אקופואטיקה ישראלית, יפתח בן־אהרון 19
כשהיער בוער, סבינה מסג 27
גארי סניידר, ליהי חנוך 29
יער של שירים: אסתר ראב, אברהם חלפי, דן פגיס, אגי משעול, פנחס שדה, סבינה מסג, צביה ליטבסקי, נדב לויתן, אליאס פרידמן, יהודה עמיחי, שי דותן 30-32
שירת טבע וניצני תפיסה אקולוגית אצל חלוצי העליות הראשונות, מוקי צור 33
טניה פרמינגר, עבודות 35-38
המאזן האקולוגי של האמנות הישראלית, גדעון עפרת 39
גארי סניידר, משורר ומהפכן 44-46
אקו נחלים - נחל בטון, שי זכאי 47-48
קומפוסט שירי נחלים: פנחס שדה, סבינה מסג, זרובבל גלעד, רולף יאקובסן, אריה סיון 49-50
לשוחח עם יצירתו של יצחק דנציגר, דורון בר־אדון 51
יובל גלעד 53
ינאי ישראלי 54
שירי הנזיר מסטלה מאריס (אליאס פרידמן) 54-57

ביקורת ספרים ירוקה: על ***בין ניצול להצלה*** מאת עדנה גורני, על ***אפשרות שלישית לשירה*** מאת קציעה עלון, על ***הימים שבאו*** מאת יורם ורטה, סבינה מסג 58-59

תמונת השער: Blossom, טניה פרמינגר

מדורים קבועים

לפי שעה 4
מאות, רפי וייכרט 62
חצי פינה, רוני סומק: מועין שלבייה, מערבית: נעים עריידי 63
אמריקה שרה, עודד פלד: רודה שוורץ 65
עובר כל גבול, ששון סומך: טאהא מוחמד עלי, עם מותו 66
מצד זה, עמוס לויתן על ***תשע וחצי*** מאת דן מירון, על ***מומחית לבכי*** מאת תמר רבנו, על ***פולחן הסופר ודת המדינה*** מאת יגאל שוורץ ועוד 67
תיאטרון, כרמית מירון על "מכולת" מאת הלל מיטלפונקט 71
המלצות 'עתון 77' 72

ביקורת ספרים

יעקב שי שביט על ***האוריום*** מאת שרון אס 61
יהודית רונן על ***היברו פבלישינג קומפני*** מאת מתן חרמוני 62
עדינה בן חנן ***על ענן דוהר קרוע*** מאת יוסי עבאדי 63
רוברט אויחמן על ***מרים*** מאת מיכאל יוסף ברדיצ'בסקי 64

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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

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

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות עמותה מס' 580073575

www.iton77.com iton77@actcom.co.il
המערכת והמינהלה: טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

צריך פיס בתרבות
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

הגליון יוצא בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

ובתמיכת: משרד התרבות והספורט

עיריית תל־אביב יפו – האגף לאמנויות

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד.
טקסטים רצוי לשלוח בקובץ וורד, כצרופה.

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

לפי שעה

כמה מילים בדלת, לפני שתיכנסו לגליון המיוחד, המוקדש רובו לאקופואטיקה.
זה גליון שבאופן טבעי התבשל לאט, וגם כשנראה כי הסתיימה המלאכה עליו, שינה צורה, צמח, לכאן, לשם. יכולנו עוד. יכולנו להמשיך. אבל גם כך כבר חרגנו בזמן ובהקף.
אפשר לקוות שמשהו כאן יציב אבן דרך, קטנה, אולי מעט צנועה מדי, אבל מזמינה להצטרפות. שיותר מקום ויותר משאבים יופנו אצלנו לתחום הזה, וילבשו ממש. תודה לכל העושים בגליון, ונקווה לשנה פורחת בכל המשמעויות.

אנחנו מקווים, שהזרעים שטומן הגליון הזה יצמיחו לו גם פרי: באביב מתוכנן מפגש קוראים במצפה רמון - סופשבוע שבו תיפגש הפואטיקה עם האקולוגיה - פרטים יבואו בהמשך.

ובכל זאת, כפי שתראו, לא ויתרנו על המדורים הקבועים, העושים את הגליון בהתמדה, למה שהוא. ושוב, אנו מתנצלים על האיחור בהופעה, קריאה מהנה

מיכאל בסר, עמית ישראלי גלעד

פרס פסח מילין למשורר(ת) בתחילת הדרך
עם סגירת גליון זה ובהמשך לגליון האחרון, שהוקדש לאנתולוגיה בעריכת פסח מילין: שמחנו לקבל את ההודעה כי איגוד כללי של סופרים בישראל מכריז על תחרות פרסים למשוררים בראשית דרכם, על שם המשורר פסח מילין שהיה סגן יו"ר איגוד הסופרים, וסייע למשוררים רבים בתחילת דרכם.

עתון 77
אקופואטיקה

בפתח הגליון / *סבינה מסג*

הניסיון למזג מילים טעונות כ'אקולוגיה' ו'פואטיקה' עלול להרגיז כמה אנשים. האקולוגים עשויים לדאוג שמא המדע שלהם יהפוך לעיסוק אסתטי־אתי, וקוראי הספרות עלולים לחשוש מהצבת עוד עגה מקצועית בינם לבין הטקסט. אלא אם כן נתייחס אל התחום החדש כאל דיאלוג והרפתקה, ועוד יותר טוב, אם נשתכנע שהוא מוסיף בהירות בהגדירו הבדל מהותי בין שירת הטבע הקלאסית לזו הנכתבת בימינו.

יש שאינם רואים כל רע בשירת הטבע הקלאסית, ובמקום זאת דורשים שינוי בקנה המידה להערכתה. ויש הדורשים טקסטים המתייחסים באופן גלוי או משתמע למשבר הסביבתי, והנכתבים בידי משורר המכיר היטב מקום ספציפי, המשוכנע שיש עולם קונקרטי מאחורי המילים ומתמצא גם בהתפתחויות החדשות במדעים, כגון 'תורת המערכות המורכבות'. אחרים רוצים לראות שירה תהליכית, שירה חוקרת. עוד אחרים אינם מסתפקים בשינוי תמטי ורוצים לראות גם שינויים בפרוזודיה ואף בסוג הנייר (ממוחזר כמובן).

אני עצמי אינני רואה איזו תועלת תצמח לכדור הארץ אם שיר על גשם יהיה מטופטף על הדף... ואם נדבר על עבודת־חייו של משורר זה או אחר כעל מערכת אקולוגית.
מה שאני מחפשת הם טקסטים המגבירים את המודעות והאהבה לסביבה במידה כזו שהם משפיעים על האישיות וההתנהגות. טקסטים של עדות על רגעים אינטנסיביים של שכינה על פני האדמה - בהם נעשה ברור מה הטבע עושה לנו, בצד טקסטים על המשבר והשלכותיו, שיש בהם יותר מנימה של לקיחת אחריות על מה שאנחנו עושים לטבע.

מאז התעוררות המודעות והשיח האקולוגי נוהגים כתבי עת ספרותיים להוציא מדי פעם "גיליון ירוק". מאז נטבע המונח 'אקופואטיקה' אף יוסדו כתבי עת קבועים בשם זה. חוברת זו היא ניסיון לעשות זאת גם אצלנו. כמובן שקשה למצוא היום בארץ משוררים שהם אקופואטיים בהגדרה. אפילו כותבת שורות אלה, המזוהה עם התחום, לא התכוונה לכתוב אקופואטיקה כי אם כתבה מתוך חייה ומתוך מה שמוגדר היום כ'רגישויות שונות מהמקובל', והכוונה להשקעה נפשית אינטנסיבית באלמנטים של הסביבה הגיאו־פיזית אף יותר מאשר בענייני בני אדם.
משום כך לקחתי לעצמי את החירות שמאפשרת אי־המוגדרות של התחום, כדי להכליל בחוברת גם מה שאינו חורג מתחומי שירת הטבע ושירת המקום שהתקיימו גם לפני האקופואטיקה, אלא שזו האחרונה נלחמת גם את מלחמתם ודואגת להעלות את קרנם.

בחיפושי אחרי שירים מתאימים, ולו לא מובהקים, הלכתי בשתי דרכים: האחת היתה קריאה מחדש של הקאנון הספרותי, והשנייה חיפוש בין משוררי פריפריה. במאמרה ב'הארץ' "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית" כתבה חביבה פדיה כי יישובים קטנים, רחוקים מהמרכז, הם פחות 'כל מקום' מאשר תל־אביב וכי מי שחי בהם לא יכול שלא להתייחס אליהם כאל מקום ספציפי ונושא לשירה.

להפתעתי התגלו עשרות משוררים. חלקם 'דרומיים', חלקם 'צפוניים', חלקם מעבר לקו הירוק, חלקם במגזר הערבי, מהם שפרסמו כבר, מהם שעוד לא... שדה גדול שקשה להקיף במסגרת זו, והוא יידחה למחקר עתידי. מחקר כזה הוא ממשימות האקופואטיקה, המעוניינת לגלות או להבליט משוררי טבע שהוזנחו.

כשחביבה פדיה, באותו מאמר, מבקשת לחולל שינוי בתפיסת ה'אני' בשירה הישראלית, ייתכן שהיא כיוונה ללגיטימציה של קולות עדתיים, אתניים, פוליטיים ומגדריים חדשים, המתחילים להישמע במסגרת ה'רב־תרבותיות', ולאו דווקא לקולות אקופואטיים. אבל כמו במקומות אחרים בעולם, עליית הרב־תרבותיות פילסה דרך גם

לאקופואטיקה. התופעה של משורר ממוקד־נושא ומכוון־קהל־יעד היא משותפת. דמויות מרכזיות כגארי סניידר ואדריאן ריץ' עלו לא מעט בשל היותם מייצגי רעיונות מסוימים, לפעמים גם אורחות חיים, הפונים לקהלים מוגדרים, וחרף היותם קודם כל אמנים גדולים, הם מופעלים גם מכוח ציפיותיו של אותו קהל, שאינו מבקש רק טכניקת כתיבה מעולה, אלא גם שיאמרו לו דברים משמעותיים על מה שמעניין אותו. במקרה של האקופואטיקה לא מדובר רק בעניין אישי, שכן מבחינה זו כולנו בסירה אחת וזה, בדרכו, מוליד 'שירת אנחנו' חדשה.

כדי להבליט את ה'אנחנו' שמתחת ל'אני' 'אני' 'אני'... נטלתי לעצמי עוד חירות, את זאת שמאפשרת 'שיטת הקומפוסט'. שיטה הטוענת כי כולנו הפנמנו בערך אותם ספרים, ואלה שמורים בתוכנו כערמת קומפוסט שכולה תסיסה, צמיחה ונביטה מחדש. כל מה שאנחנו כותבים צומח מאותה ערמת קומפוסט. אי לכך כמעט לא משנה מי כתב מה. רעיון זה מאפשר להביא שירים וחלקי שירים זה אחר זה ברצפים תמטיים, בלי לציין את שם המחבר. כך ניתן להתחקות אחר אמירה אנושית עמוקה משותפת ומורכבת, שהיא תוצר של יותר מתודעה אישית של משורר זה או אחר. מי שבכל זאת רוצה לדעת מי כתב מה, מוזמן לחפש את רשימת השמות בסוף הערמה.

אחד המשוררים המובהקים בתחום 'שירת מקום' ו'שירת אנחנו' בארץ הוא אריה סיון שאף כונה 'משורר ילידי'. דיון בשירתו עשוי למלא חוברת שלמה, כאן נביא רק טעימה, כדי לפתוח בטון הנכון.

אריה סיון

"אני, מכל מקום, כמו משוררים עברים רבים וגם טובים, מימי הביניים ועד היום, לא הייתי מסוגל להסתגר בד' אמותי ולשורר רק על המתרחש בין כותלי גופי ומחיצות נפשי. חדרי פרוצים גם למראות וגם לרוחות הזמן והמקום".

אני בסך הכל

אֲנִי בְּסָךְ הַכֹּל כְּמוֹ פֶּרַח בַּחַמָּה.
אֲבוֹתַי עָלוּ כְּרוּחַ סְעָרָה עַל הַחוֹלוֹת,
שָׁתְלוּ, נִכְּשׁוּ, נָטְעוּ, עָדְרוּ
וַאֲנִי בַּשֶּׁמֶשׁ, מַשֶּׁהוּ יָפֶה.
אַחִים שֶׁלִּי, רְצִינִיִּים כְּנִצּוֹלֵי שׁוֹאָה,
עָשׂוּ לְבָתֵּיהֶם
וַאֲנִי אַחֲרֵי תַּעֲנוּגִים קְטַנִּים
בִּשְׂדוֹת פְּרָגִים וַאֲפוּנִים.
וּבְכָל־זֹאת גַּם לִי חֵלֶק
יֵשׁ בָּאֲדָמָה הַזֹּאת, וְלֹא בִּזְכוּת אָבוֹת:
עֵינַי שֶׁשְּׁלֹשֶׁת אֲלָפִים (אוּלַי יוֹתֵר) שָׁנִים
עִצְּבוּ אֶת צוּרָתָן,
מוֹשְׁכוֹת אֶת אֲבָקָהּ שֶׁל אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל.

רוני סומק

פרחי חשמל הבוקעים מזפת פניו של האספלט

נולדתי בעיר (בגדאד), גדלתי בעיר (תל־אביב) ואני חי בעיר (רמת־גן). כל אחת מהערים הללו מנוקדת בירוק. לבגדאד יש הפרת והחידקל (אותם אני מדמיין מסיפורי המשפחה), לתל־אביב יש ירקון (שהיה מגרש המשחקים האולטימטיבי בילדות ומקום מסתור ארוטי כשהתחלתי לאיית את המילה "אהבה") ולרמת גן יש ספארי.
ובכל זאת: הדיו בעט שבה אני כותב שירים היא דיו שחורה. באותה דיו אני מתאר גם טבע, אבל זוהי כבר התכתבות של תייר, של מי שהגיח מאור פנסי הניאון למקום בו זורחת רק שמש. ובכל זאת: אני אוהב חותמות ירוקות בדרכון האספלט, ואני אוהב לא פחות לשתול מטאפורות מהקילומטר הראשון שבמחוץ לעיר בלב לבה של אותה עיר. הנה למשל השיר:

Point Shoes

מֵרֶגַע שֶׁנִּדְלַק בָּהּ הַבָּלֶט
נִשְׂרָכִים סְרָטִים וְרָדִים
מֵעַל לְקַרְסֻלַּיִךְ.
וְאַתְּ
מַזְקִיפָה
גּוּף
כְּמָנוֹף
שֶׁבְּסוֹפוֹ עוֹמֵד זֶה הַמַּחְלִיף
נוּרוֹת שְׁרוּפוֹת בְּבֶטֶן
פָּנָסֵי רְחוֹב.
מִתַּחַת לָאוֹר הַמּוּטָל
אֲנִי מַשְׁקֶה בְּמַבָּט
פִּרְחֵי חַשְׁמַל הַבּוֹקְעִים
מִזֶּפֶת פָּנָיו שֶׁל
הָאַסְפַלְט.

התחלתי בקצות האצבעות, עברתי לזקיפות המנוף וסיימתי בפרחי חשמל. את הפרחים אפשר לשתול רק על זפת פניו של האספלט.

הפואמה האקולוגית

הַנְּשָׂרִים פָּשְׁטוּ עִם שַׁחַר
מִתַּחַת לַכְּנָפַיִם נוֹתַר רַק צֵל
וַאֲנִי בְּבֵית חֲרֹשֶׁת שֶׁל הַטֶּבַע
בְּסָךְ הַכֹּל פּוֹעֵל.

האומנם? האומנם פרחים יכולים לצמוח רק מתוך האספלט? האומנם האדם הנו בסך הכל פועל בבית החרושת של הטבע, או יצור תבוני הנקרא להשתמש ביכולתו ולפתח אחריות למשבר האקולגי? והאם שירים מסוג זה אינם אמירה מרדימה ומטעה לחשוב שהכל בעצם שפיר: יש אספלט ויש פרחים ויש ערים ובינתיים עסקים כרגיל?*

קומפוסט שירים

שירי מחאה

גשם בסדום

הִשְׁקִיף מִמָּרוֹם וּמִדֵּד אֶת הַשֶּׁטַח:
הַכְּרָךְ הִשְׁתָּרֵעַ גַּבְרִי וְרָחָב.
וּבְיַד אַדְרִיכָל מִגָּבֹהַּ מוּשֶׁטֶת
הַגֶּשֶׁם הִצִּיב רִבְבוֹת אֲנָכָיו.

גֶּשֶׁם עָקָר הַיּוֹרֵד בְּרִבּוּעַ,
אֲסִיר מַרְזְבִים, מַרְצְפוֹת וּבִיּוּב.
בְּכִי אֲדָמָה שֶׁאַסְפַלְטִים כִּבּוּהָ:
עַל זֶרַע
עַל טַל
עַל לִבְלוּב.

המלצרית

עֵינֶיהָ דּוֹעֲכוֹת מִלַּהַט הַחַשְׁמַל,
וְרַעַשׁ הָאוֹרְחִים סְרְפָּד הוּא לָאָזְנַיִם.
אִם אֵלֶּה לֹא יִרְפּוּ, אוּלַי הַלֵּב יִמְעַל –

בְּבֵית־קָפֶה חוֹנְקִים אֶת הַשָּׁמַיִם.

- - - - - -

נוף עם דחפורים

הֵם הוֹרְסִים לִי אֶת הַיַּעַר.
שִׁשָּׁה דַּחְפּוֹרִים שֶׁהִגִּיעוּ דְּחוּפִים גּוֹרְסִים בְּכָל פֶּה אֶת הַיַּעַר!
אֱלֹהִים אַדִּירִים! אֵלּוּ מִין יְצוּרִים מְשֻׁנִּים. רֹאשׁ
בְּלִי עֵינַיִם, וַאֲחוֹרַיִם עִם!

לִסְתּוֹתֵיהֶם מִתְעַרְסְלוֹת עַל מוֹט מִתְנַדְנֵד,
עִם פִּרְחֵי שֵׁן־הָאַרְיֵה בֵּין הַשִּׁנַּיִם.

הֵם נוֹגְסִים וְיוֹרְקִים, יוֹרְקִים וְנוֹגְסִים,
כִּי אֵין לָהֶם גָּרוֹן, רַק פֶּה, רַק מַלְתָּעוֹת
מִפְלַצְתִּיּוֹת וְקִבּוֹת מְקַרְקְרוֹת.
שֶׁמָּא זֶהוּ הַגֵּיהִנּוֹם הַהוּא, אוֹ זַן חָדָשׁ, שֶׁזֶּה עַתָּה הֻמְצָא,
כּוּר־מַצְרֵף לְעוֹפוֹת מַיִם וּלְשַׂקְנָאִים
שֶׁחָכְמָתָם עָלְתָה לָהֶם לְרֹאשׁ?

רְאֵה אֶת הַתְּבָלוּל שֶׁעַל כָּל עַיִן, אֶת שַׁלְשֶׁלוֹת הַבַּרְזֶל עַל הָרַגְלַיִם.
הֵם יַעַבְדוּ לְלֹא לַאוּת, הֵם יִלְעָסוּ אֶת כָּל פִּרְחֵי הָאָחוּ
לְאַסְפַלְט וַיִּחְנְקוּ אוֹתָם בְּעַנְנֵי אֶגְזוֹז שַׁמְנוּנִיִּים
וּבִקְרִינַת הַשֶּׁמֶשׁ הַקָּרָה שֶׁל פָּנָסִים אֲחוֹרִיִּים – כָּךְ

בְּלִי גְּרוֹנוֹת, בְּלִי מֵיתְרֵי־קוֹל, וּבְלִי שׁוּם הִתְנַגְּדוּת.

התקלסות

הַלְּבָנוֹן הַקָּטָן מִדַּלְדֵּל וְהוֹלֵךְ, וַחֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן וְשׁוֹשַׁנַּת הָעֲמָקִים,
עֲנָקִים אוֹסְרִים בִּרְמָחִים אֶת מֵימָיו שֶׁל פֶּלֶג קָטָן
אַף שֶׁעָוֶל הוּא לָהֶם לְהִתְקַלֵּס.
רַק עֲנָקִים יְכוֹלִים לְעַפֵּר בְּמִי שֶׁמַּרְעִיד כְּעוֹרֵק,
וְהַמַּיִם עוֹבְרִים בַּגּוּמָה, בְּצֵל אֲרָזִים,
וְכֵן יֵשׁ אֲרָנִים וְשִׂיחִים וּמִינֵי חֶלְזוֹנוֹת
וְהַפֶּלֶג הַקָּטָן מוּכָן לְהִסְתַּלֵּק,
אַךְ עֲדַיִן מוֹסִיף לְרָצַד בְּשָׁעָה שֶׁהוּא דּוֹעֵךְ.
הַלְּבָנוֹן הַקָּטָן מִדַּלְדֵּל וְהוֹלֵךְ
וְגַם חֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן.

כנרת

אִם נָכוֹן שֶׁאֲגַמִּים מִזְדַּקְּנִים –
לֹא רוֹאִים עָלַיִךְ;
שָׁמַיִם נְמוּכִים שֶׁלִּי, אֵינְסוֹף קָטָן,
עַיִן צְלוּלָה שֶׁל צַד־שֵׁנִי־שֶׁל־הָעוֹלָם
הַבֹּץ הַשָּׁחֹר
בּוֹ יָשֵׁן
הַבּוּרִי.

אִם נָכוֹן שֶׁאֲגַמִּים מִזְדַּקְּנִים
וְאַתְּ "תּוֹפָעָה צְעִירָה יַחֲסִית
עִם תַּהֲלִיךְ בְּלָיָה מוּאָץ"

כְּמוֹ שֶׁקָּרָאתִי
בְּ"כָל אֶרֶץ נַפְתָּלִי"

– אֲנִי אֶחְפֹּר לְךָ מֵחָדָשׁ אֶת יָם הַחוּלָה!
שֶׁיְּסַנֵּן שׁוּב אֶת הַמַּיִם כְּמוֹ כְּלִיָּה,
אֲנִי אֶסְתֹּם אֶת
הַמּוֹבִיל!
אֶפְתַּח אֶת
הַנְּבִיעוֹת!

אָשִׁיב לְךָ אֶת מֶלַח הַמַּיִם.

על שפת הירקון

עֵצִים בַּעֲרִבְפֵלֵי הַבֹּקֶר
הֵם עֵצִים הֲזוּיִם
דַּמְיֵן אוֹתָם כִּרְצוֹנְךָ
יְרָקִים אוֹ כְּחֻלִים
אוֹ כְּחֻלִים־יְרָקִים
צִפּוֹרֵי מַיִם לֹא נִרְאוֹת
הַמִּצְטַיְּרוֹת כִּרְצוֹנְךָ
כִּי יוּבְאוּ מֵאַרְצוֹת נַפְשְׁךָ
שׁוֹרְקוֹת גַּעֲגוּעַ
צוֹרְחוֹת מֶרְחָבִים
עֲרִבְפֵלִים יִתְפּוֹגְגוּ
כְּשֶׁהַשֶּׁמֶשׁ תִּתְעַצֵּם
וִירַצְּדוּ עַל הַמַּיִם אֵינְסְפּוֹר זַהֲרוּרִים
הָאֵינְסוֹף יְנַצְנֵץ כִּמְאוֹתֵת
יְבַקֵּשׁ לְהִוָּדַע

אַךְ אִם תִּשְׁתּוּ מִמֵּי הַנַּחַל
מוּת תְּמוּתוּן
וְהַשּׂוֹחֶה יוּשָׁט לְהָדֵס
נַחַל מְרֻעָל חוֹצֶה אֶת עִירֵנוּ
נַחַל מַרְעִיל
מוֹתִיר אֶת מַרְאִית הָעַיִן
מְכַסֶּה בְּאַשְׁלָיָה אֶת אָסוֹנֵנוּ
אָזְלוּ הַמַּיִם הַטְּהוֹרִים אָזְלוּ
וְאֵין עוֹד מִקְוֶה טָהֳרָה
לַנֶּפֶשׁ הַחוֹטֵאת, הַמְּרֻעֶלֶת
אֵין לָנוּ מַיִם חַיִּים

אחריות

בֶּחָצֵר הָאֲחוֹרִית
פּוֹרֵחַ הַיּוֹם
(לְיוֹם)
הַקַּקְטוּס הַזֶּה שֶׁשְּׁמוֹ
לֹא יָדוּעַ לִי
וְאִם אֲנִי לֹא אֶרְאֶה אוֹתוֹ
מִי יִרְאֶה?

צהוב

חֵן חָדָשׁ לְצִדֵּי שְׁבִילֵי רֶגֶשׁ:
מִ'וִּילָה מֶלְצֶ'ט'
לְ'בֵית רִאשׁוֹנִים'
אֶל 'מִגְדָּל' עַל הַהַר

אָכֵן צָהֹב הוּא
צֶבַע הַסַּמֶּק הָעוֹנָתִי
עַל לֶחִי הָאֲדָמָה
הַמְּאִירָה פָּנֶיהָ
לְמִי שֶׁלֹּא רוֹאֶה לָהּ
אֶת הַ'מֶּקְדּוֹנַלְד'

כֵּן אֶת חַרְדָּל הַבָּר!

*

מִי שָׁבַר אֶת גִּזְעִי,
מִי גָּזַל
אֶת שִׂמְחַת עֲנָפָיו הַגְּדֵלִים?
אוֹר עֵינַי הַקַּדְמוֹן הִתְאָדָה וְאָזַל
כְּכוֹכָב אֵין־מַזָּל
הַנּוֹשֵׁר בְּדַרְכֵי אֲבֵלִים.

נְהָרוֹת
וְזִמְרַת מֵימֵיהֶם,
דְּשָׁאִים
שֶׁדָּמִי כְּדָמָם.
מִי צִוַּנִי לָנוּס מִפְּנֵיהֶם?
מִי אָמַר לִי לִשְׁכֹּחַ פְּנֵיהֶם,
וְלִהְיוֹת כְּנָכְרִי בְּעַמָּם?

עִתּוֹן 77
אקופואטיקה

אֲבִיבִי, אֲבִיבֵי הַכְּלוּאִים
בְּעוֹלָם שֶׁזָּקֵן בּוֹ הַטַּף.
אָבֵל וְעָטוּף בִּבְלוּאִים
מְהַלֵּךְ בֵּינֵיכֶם אֱלֹהִים,
בְּשׁוּבוֹ מְלַוּוֹת אֶת מֵתָיו.

דו־רגל

דוּ־רֶגֶל הוּא חַי מְשֻׁנֶּה לְמַדַּי:
בִּבְשָׂרוֹ הוּא שְׁאֵר
לִשְׁאָר הַחַיּוֹת הַטּוֹרְפוֹת, אַךְ רַק הוּא
מְבַשֵּׁל חַיּוֹת, מְפַלְפֵל חַיּוֹת,
רַק הוּא לוֹבֵשׁ חַיּוֹת, נוֹעֵל חַיּוֹת.
רַק הוּא חוֹשֵׁב
שֶׁהוּא זָר בָּעוֹלָם, רַק הוּא מוֹחֶה
עַל מַה שֶּׁנִּגְזַר, רַק הוּא צוֹחֵק,
וּמַפְלִיא עוֹד יוֹתֵר, רַק הוּא
רוֹכֵב מִרְצוֹנוֹ עַל אוֹפַנּוֹעַ.
יֵשׁ לוֹ עֶשְׂרִים אֶצְבָּעוֹת,
שְׁתֵּי אָזְנַיִם,
מֵאָה לְבָבוֹת.

*

אֲבָל כָּעֵת הָאָדָם־מְכוֹנָה שֶׁבִּי
מִתְגַּעְגֵּעַ לָאָדָם־טֶבַע
תִּכְנוּתִי הֶחָדָשׁ מִתְגַּעְגֵּעַ לְבִטּוּלוֹ
בִּטּוּלוֹ מִתְגַּעְגֵּעַ לְצוּרָתוֹ הַטִּבְעִית
צוּרָתוֹ הַטִּבְעִית מִתְגַּעְגַּעַת לְעַצְמָהּ
נִכְסֶפֶת אֶל עָצְמָתָהּ
הַמֹּחַ הַבִּינַארִי מְבַקֵּשׁ אַחַר מֹחוֹתָיו הָאֲחֵרִים
נֶפֶשׁ הַפֶּסֶל יוֹצֵאת אֶל הַסֶּלַע וְאֶל הַמַּחְצָבוֹת

קדמה

-- -- -- מַה שֶּׁלֹּא נַעֲשָׂה
הַמְּכוֹנוֹת
רַק מַעֲבִירוֹת אֶת הָרָעָב לְקוֹמָה גְּבוֹהָה יוֹתֵר,
עַכְשָׁו הוּא שׁוֹכֵן בַּלֵּב.

טבריה, תיירות

הַ'סִירָה בַּת אַלְפַּיִם'
הַמְּחַקָּה אֶת סִירָתוֹ שֶׁל יֵשׁוּע
מֵחַכָּה לְהַעֲבִיר אוֹתָנוּ
חֲוָיָה
לֹא אֶת הַיָּם.

הַיָּם־שֶׁל־הַיּוֹם
הוּא דָּבָר־שֶׁל־מַה־בְּכָךְ:
מִפְלָס, מוֹבִיל־אַרְצִי, זְהוּם־הַסְּבִיבָה, מִסְעָדוֹת
שֶׁאֵינָן סוֹעֲדוֹת אֶת הַלֵּב
עַל טַיֶּלֶת קְצָרָה.

הַיָּם־שֶׁל־אָז
הָיָה אָהֲבָה, נִסִּים,
בְּרִית רִאשׁוֹנָה, בְּרִית שְׁנִיָּה,
עֲלִיָּה אֶל הַר הָאֹשֶׁר
עִם עֲנֵיֵי הָרוּחַ,
וַעֲלִיָּה רִאשׁוֹנָה
וַעֲלִיָּה שְׁנִיָּה
וְכִנֶּרֶת שֶׁל מַעֲלָה
(אִם כִּי מִתַּחַת לִפְנֵי הַיָּם הַתִּיכוֹן)

אֵין זֹאת כִּי תַּיָּרוּת
הִיא הַתּוֹרָה הַחֲדָשָׁה –
הַקַּשׁ
הָאַחֲרוֹן.

בשביל הילדים

הִנֵּה הֵן מִשְׁתָּרְעוֹת לְפָנֵינוּ,
הַגְּבָעוֹת הַמִּתְגַּבְּהוֹת לָעַד
שֶׁל הַסְּטָטִיסְטִיקָה.
הָעֲלִיָּה הַחַדָּה
שֶׁל הַכֹּל בַּעֲלִיָּה
בְּעוֹד כֻּלָּנוּ
בִּירִידָה.

בְּמֵאָה הַבָּאָה
אוֹ בְּזוֹ שֶׁאַחֲרֶיהָ
הֵם אוֹמְרִים,
יִהְיוּ עֲמָקִים, שָׂדוֹת יְרֻקִּים,
נוּכַל לְהִפָּגֵשׁ שָׁם בְּשָׁלוֹם –
אִם נַחְזִיק מַעֲמָד.

כְּדֵי לְהִתְכּוֹנֵן לִקְרַאת הַמְּצוּקִים הַמְּחַכִּים בַּדֶּרֶךְ
מִלָּה אַחַת לָכֶם,
לָכֶם וּלְיַלְדֵיכֶם:

הִשְׁאֲרוּ קְרוֹבִים
לִמְדוּ אֶת הַפְּרָחִים
אֶל תִּדְרְכוּ כָּבֵד עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה.

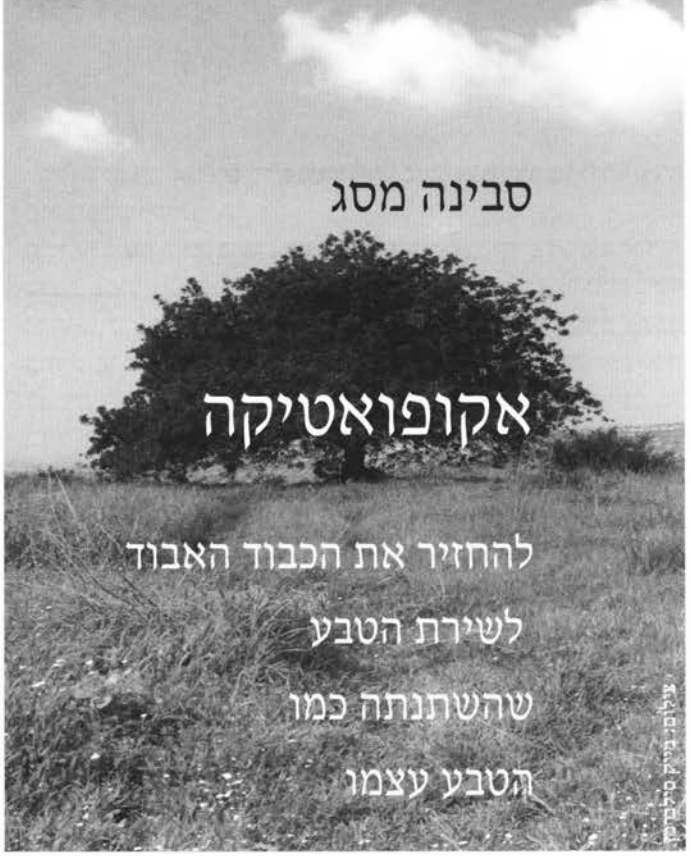
שיר

הַשִּׁיר הַזֶּה לֹא יֵחָרֵט בַּסֶּלַע
בִּמְעָרָה קְדוּמָה בְּרֶכֶס הָרֵי הַכַּרְמֶל
הוּא לֹא יֵחָתֵם עַל פִּסַּת עוֹר יְבֵשָׁה
שֶׁהֻפְשְׁטָה מֵחַיַּת הַשָּׂדֶה
הוּא לֹא יִכָּתֵב עַל נְיָר עֵץ 75 גְּרַם
שֶׁנִּכְרֶת בִּיעָרוֹת הָעַד הַיְּרֻקִּים
גַּם לֹא עַל נְיָר מְמֻחְזָר שֶׁבָּלַע לְתוֹכוֹ
מַיִם, כִּימִיקַלִּים וְאֶנֶרְגְּיָה
אֲפִלּוּ לֹא בִּלְחִיצַת כַּפְתּוֹר שֶׁתִּשְׁלַח אוֹתוֹ מִיָּד
לְקַצְוֵי תֵּבֵל, בְּכֹחַ הַחַשְׁמַל וְהַקְּרִינָה.

הַשִּׁיר הַזֶּה יֵאָמֵר בְּקוֹל, בְּכָל כֹּחַ
הוֹמָה אָדָם, בִּשְׂדוֹת הָעֵמֶק, בְּגַבֵּהּ הָהָר,
בַּיָּם וּבַמִּדְבָּר
וְיִתְגַּלְגֵּל מִפֶּה לְפֶה, מִיָּד לְיָד
עַד שֶׁהָעוֹלָם יִכְרֶה אֹזֶן
וְיָעֵתֵר

שמות המשוררים

אברהם שלונסקי
אברהם חלפי
לאה גולדברג
רולף יאקובסן
דליה רביקוביץ
סבינה מסג
מרדכי גלדמן
אגי משעול
אברהם חלפי
דן פגיס
מרדכי גלדמן
רולף יאקובסן
סבינה מסג
גארי סניידר
עדי וולפסון



לאחר התלבטויות באשר לדרך הנכונה לעבור בחרבה את נהר הסקפטיות - המשתרע בפני כל מי שמנסה לשאת דגל של 'אני מאמין' כלשהו - החלטתי לשים את הדגש על ייחודו של היובַל הספרותי החדש היוצא מן הנהר של האקולוגיה. יובל זה היה לאחרונה לזרם! זרם הולך ומתגבר, מפל מים, אשד של חשיבה־כתיבה־ביקורת המבקש לרדת מגבהי הקונסטרוקציות המנטליות של הפוסטמודרניזם אל קומת הקרקע של קיומנו על הכדור הנתון בסיכון גבוה. זרם זה מבקש לרדת אל האדמה, המאבדת את צלילות מימיה ואווירה כמו את יערותיה ופוריותה ואת יכולת ההתחדשות של משאביה, שלא לדבר על יופיה - ולעשות זאת תוך החזרת הכבוד האבוד לשירה העוסקת בסוגיות ארציות שכאלה. נתחיל בכמה שאלות:

איך קרה שהגברת 'שירת טבע' - כך, במרכאות - זו שנחשבה נחותה ומיושנת, החליפה אדרת ונהפכה, בעשורים האחרונים, בארצות המערב, ל'שירה ירוקה' נוקבת ורלוונטית יותר מכל פואטיקה אחרת?!

איך קרה שמשוררים כוורְדְסוֹרְת', הרומנטיקן האנגלי מאזור האגמים, ופילוסופים כהנרי דייוויד ת'ורו, הפרא האציל שהקים לעצמו בקתה על שפת אגם וולֶדֶן - הוחזרו אל השיח התרבותי והוצבו כמודלים לחיקוי, ואם לא לחיקוי כי אז להליכה בדרכם?!

ואיך קרה שמהלך זה הכרוך לכאורה בחזרה אל התום ואל הפשטות, שולח שורשים המחברים אותו, אף על פי כן ולמרות הכל, אל המהלך האינטלקטואלי המתוחכם ביותר של זמננו - אל רעיונותיהם של פילוסופים של השפה ופסיכואנליטיקאים צרפתים כרולן בארת, מישל פוקו וג'וליה קריסטבה?

'אקופואטיקה' הוא מונח בן עשר שנים לכל היותר, שצמח מתוך ה'אקוקריטיסיזם' (ביקורת אקולוגית) בן השלושים ומשהו. השניים משמשים לא פעם כמונחים מקבילים. כפי שמעיד שמה, האקופואטיקה היא שילוב של 'פואטיקה' ו'אקולוגיה' ועניינה השירה המבטאת התייחסויות לסביבה הגיאו־פיזית, לאויקוס - שפירושו ביוונית בית או ארגון הבית. התפתחות האקופואטיקה ו'האתיקה הסביבתית' היא חלק מהתפתחות התנועות הביקורתיות שקמו בשנות השישים והשבעים של המאה הקודמת, כמו הפמיניזם, הרב־תרבותיות וההיסטוריונים החדשים, שהחלו לערוך 'קריאות חדשות' של הקאנון המערבי תוך חשיפת ההתניות החברתיות שעיוותו את תפיסת המציאות של מחבריו.

הראשונה שהקימה קול צעקה בנושא האקולוגי היתה הביו־כימאית והאוקיינולוגית רֵייצֶ'ל קַרְסוֹן. ספרה ***אביב דומם*** מ־1962 הוא הערעור הראשון על מעמדו של המדע כמקור הטוב, אם לא כאלוהות של החברה המודרנית. קרסון חשפה את הנזק הבלתי הפיך שגורמים דשנים וריסוסים כימיים גם לגופו של האדם וגם לגופו של כדור הארץ, ואת המום שמטילה הערצה עיוורת של המדע ברוח האדם ששוב אינה מתירה לעצמה פליאה על תופעות הבריאה. צעקתה של מי שלימים תזכה בתואר 'אם התנועה הסביבתית' היא שהחרידה מרבצם את ראשוני הפעילים, וביניהם המשורר הבריטי טֶד יוּז, שמאז ועד מותו לא הניח למשבר הסביבתי לרדת מסדר היום ומתוכנית הלימודים באנגליה.

בעקבות יוז הלך המשורר האירי זוכה פרס נובל לשנת 1999 שֶׁיְמוּס הִיְנִי. הוא מספר כיצד נתקל בקובץ שירים של יוז ונדהם לגלות שמותר לכתוב על פרטים קונקרטיים מחיי הכפר, על עבודות החווה, על המכשירים והכלים ובעלי חיים והקשיים, כלומר על חייו, ובזה החלה דרכו הספרותית.

אחרים שהוחרדו מרבצם, אף שכבר היו ערים למדי, היו משוררים ומעצבי תרבות שבאותה עת לקחו חלק ברנסנס הביטניקי של סן פרנסיסקו. אלה הוסיפו למחאה האקולוגית מחאה תרבותית. הם הפנו עורף למה שמציעה התרבות האמריקאית וחיפשו שורשים מזינים במסורת האינדיאנית ובתרבויות המזרח הרחוק. המייצג הבולט של מגמה זו הוא המשורר הפילוסוף, האקולוג, האקטיביסט, ההיפי, בודהיסט, יפנולוג וסינולוג, ובעיקר גיבור התרבות - גארי סניידר (Gary Snyder) יליד 1930, זוכה פרס פוליצר ומוביל הזרם האקופואטי בארצו.

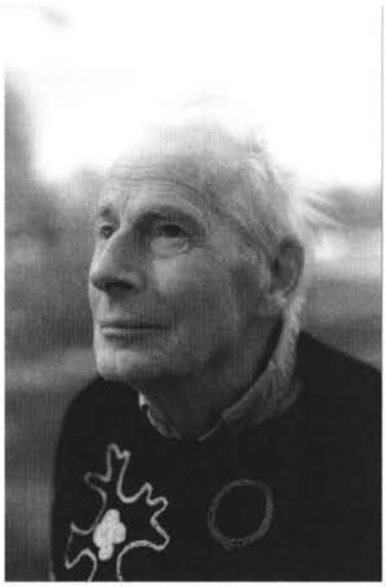
על בסיס מה שלמד מעזרא פאונד, צ'רלס אולסון, ווילאם קרלוס ויליאמס, וממסורת ההייקו והקואן, ייסד סניידר סגנון כתיבה המסוגל להכיל עובדות מעשיות מחיי עובד האדמה ונתונים גיאו־פיזיים, יחד עם עומק הגותי ומעוף מטאפיזי. אך כדי שלא להפוך את שירתו למגויסת מדי, פרסם גם מאמרים שבהם שיטח את רעיונותיו לגבי אורח חיים אלטרנטיבי ודרכים לפתרון המשבר האקולוגי. במשך עשרות שנות התמקדותו בנושא, שיתף סניידר פעולה עם הוגה הדעות הנורווגי אָרְנֶה נֶס (Arne Nês), יליד 1912 - שיתוף פעולה שהבשיל להעמקה פילוסופית של החשיבה האקולוגית והיא 'האקולוגיה המעמיקה' (Deep Ecology).

בצד וגם בניגוד לתפיסות הדורשות לשנות את יחסנו לסביבה למטרות הישרדות אנושית בלבד, מבקשת "האקולוגיה המעמיקה" להעמיד במרכז את הטבע עצמו. אך כאן נשאלת השאלה: האם הגענו לבשלות האנושית ההכרחית להיותנו מוכנים לייחס מודעות לטבע ולצמצם את עצמנו מתוך התחשבות בצורכיהן של צורות חיים אחרות? בדומה לדרישתו של אחד העם להכשרת לבבות לפני ההגשמה הציונית, סוברים גם המשורר האמריקאי והפילוסוף הנורווגי כי כדאי להשקיע בפיתוח מודעות ורגישות לסביבה לפני שמתגייסים

לעשייה. וכאן ההפתעה הגדולה: מכל דרכי הפעילות האנושית **נמצאה השירה כדרך האולטימטיבית להכשרת הלבבות!**

השירה - בהיותה חושית, חושנית וקונקרטית, טוענים חוקרי האקופואטיקה - היא היא הכלי המתאים לפתח את מודעות הקוראים לעולם הקונקרטי. ולא סתם שירה אלא זו העוסקת ביחסי אדם/טבע. שירה מסוג זה היתה קיימת גם אצל משוררים שלא שמעו את המונח אקולוגיה, אלא שלא הובלטה בהיות תשומת הלב הציבורית נתונה לעניינים דחופים ממנה. עכשיו, במאה העשרים ואחת, אין עוד נושא דחוף מן הנושא האקולוגי, או מן ה'קיימות' (Sastainability). אך אף כי כולנו יודעים על אפקט החממה, ועל החור באוזון, ועל המִדבור, ועל השינויים האקלימיים המעמידים בסימן שאלה את הישרדותם של בני־בנינו - מעטים הם היוצאים מגדרם כדי לקדם מטרה שלכאורה נראית טבעית, מתבקשת ומשותפת לכל. מעטים מודעים לצורך להפוך את הצלת הסביבה לעיקרון המארגן של תרבותנו.

נראה כי אנו בוחרים להדחיק את ההידרדרות המתרחשת מדי רגע, בשל קשת רחבה של סיבות: החל בחמדנות חומרנית גרידא ועד לעצבנות של 'אי־נחת' וליצר המוות, שפרויד, שהתבסס על מצבי מחלה, הרגיל אותנו לראות כטבעיים. כך או כך רובנו בוחרים להתעלם או לצאת ידי חובה במס שפתיים בעודנו שקועים בקרייריזם אנוכי. קוריר פירושו לרוץ בצרפתית. במרוץ ההישגים שכופה עלינו החברה התחרותית, למי יש זמן לעצור, לחשוב, להפנים?! רק לשירה.


אֶרֶנָה נֶס

השירה היא עצירה ואפשרות של שהות, של הוויה והתמזגות עם הבית שהשיר מקים, עם הסביבה הביתית, האויקוס. אכן "שירית שוכן האדם", כשם המסה הידועה של מרטין היידגר (בעקבות שורה של הלדרלין). רק השירה תצליח לפתח תפיסה אנושית שתפעל למען 'קיימות'. וזאת מרצון - להבדיל מדרך ההפחדה בשואה אקולוגית העומדת בפתח. לא שהמצב איננו בכי רע, אלא שמתקפה חזיתית על אורח חייו של אזרח מדינת הרווחה, גורמת בדרך כלל לתגובה של דחייה ולהתנערות מאחריות, תוך השמצת נושאי דברה של האקולוגיה כנביאים שוטים. ובכן - נחוצים משוררים!

בקינתו הידועה על ייטס טוען אודן שהשירה איננה משנה דבר, במילותיו: "השירה איננה גורמת לדברים לקרות". האקופואטיקה מאמינה שהשירה יכולה גם יכולה לשנות. בזה היא קרובה יותר לפרסי ביש שלי המסיים את המסה הידועה "ההגנה על השירה" בהצהרה כי "המשוררים הם המחוקקים הבלתי מוכרזים של העולם". כאן המקום להציג עוד תהיות: אילו 'משוררים' נחוצים? רק 'משוררי טבע'? מהי שירת טבע טובה, ומה באמת השתנה כשגברת 'טבע' עטתה את אדרת ה'סביבה'? לבירור שאלות מסוג זה מקדיש טֵאדִי גִיפוֹרְד האנגלי את ספרו משנת 1995 ***קולות ירוקים***.
גיפורד מגלה כי שירת הטבע שירשנו וגם זו הנכתבת היום מתחלקת לשלוש קטגוריות: לשירה פסטורלית, שירה אנטי־פסטורלית ושירה פוסט־פסטורלית.

הראשונה אכן לוקה בחסר, הוא טוען, בהיותה במקרים רבים תיאורית בלבד, כפופה למוסכמות סגנוניות מיושנות, ומציגה את הטבע כיפה ומיטיב תוך התעלמות מהיותו מערכת מורכבת שמשתתפים בה גם כוחות הרס, טרף ובליה. כמו כן מסלף סוג שירה זה את המציאות החברתית־מעמדית בשירי הרועים והרועות שנכתבו לשעשועם של בעלי האחוזות.
כנגד השירה הפסטורלית המייפה את החיים באזורים הכפריים, באה השירה האנטי־פסטורלית ומטה את הכף לכיוון ההפוך. אף זו לוקה בחסר בהגזימה בתיאור סבלו של האיכר והפן האכזר של הטבע.
מכל החסרונות הללו מנסה להשתחרר השירה הפוסט־פסטורלית שאיננה מתעלמת ממתחים אקולוגיים חברתיים ופוליטיים, שאיננה מייפה מדי את החיים בטבע אך גם אינה פוסלת אפשרות של אושר ואפילו רגעים של אפיפניה. רגעים אלה הם הם החוויות המקשרות את האדם אל הסביבה. רק מי שידע אותן יבין מדוע יש לשמר את אזורי הבר, לשמם, וגם למען הסיכוי למפגש עם הנשגב שרק טבע שלא נגעה בו יד אדם מסוגל לחולל.

גישה שונה לחלוטין אל הפסטורלה מנסח ג'וֹנָתָן בֵּיְיט, חוקר שקספיר ידוע, שיצא ב־1991 במניפסט הדורש יצירת קני מידה חדשים להערכה ספרותית, שכן בביקורת המקובלת חסר המטען החווייתי הנחוץ להערכת שירה שאיננה אורבנית.
בספריו המכוננים: ***אקולוגיה רומנטית: וורדסוורת' והמסורת הסביבתית*** (1991) ***ושירת האדמה*** (2000) הוא מנקה את הפסטורלה מהאשמות של ניתוק מהמציאות, אסקפיזם ורומנטיזציה, ומזכיר את מה שנראה כברור מאליו אך אולי נשכח (בדור שבו האידיאליזם ומטריאליזם כמו קשרו ביניהם קשר לדיכוי הנטורליזם) - שהרומנטיקנים עסקו בטבע הקונקרטי ולא היו בדיוק "מעופפים". וורדסוורת', כפי שאמר עליו אוסקר ווילד, הלך אל האגמים אך לא היה 'משורר אגמים'. גם הרומנטיקנים האנגלים וגם הטרנסצנדנטליסטים האמריקאים (ת'ורו, אמרסון) עסקו כל חייהם באותן שאלות בסיסיות המעסיקות את האקולוגים המתקדמים ביותר של זמננו, אך הם ניסחו את שאלותיהם במונחים אחרים וחיפשו במקומות אחרים את התשובות. אפשר אפילו לראות בהם נביאים: מחאתו של בלייק כנגד המהפכה התעשייתית, דאגתו של וורדסוורת' לשימור מסורות חיים כפריות העומדות להיעלם, דרישתו של ת'ורו ליצור שמורות טבע מחשש שזה יהפוך לרכוש פרטי ממנו יהיה על האזרח הקטן להדיר רגליו, ועוד ועוד.

כמו כן מזכיר בייט, כמו רוברט בֶּלַיי לפניו, כי הרומנטיקה היתה תנועה חדשנית ועזה שחוללה שינוי קיצוני ביחסי אדם־טבע, ואף ביחסי אדם לאדם בהיותה מושתתת על עקרונות של צדק ושוויון שזה עתה נזרקו לחלל העולם בתנופת המהפכה הצרפתית. באשר לטענת היפיוף, אומר בייט כי "האדמה תוכל להירפא רק אם רוח האדם תהפוך היכל לכל הצורות היפות במקום חדר מכונות להמצאת מתקנים שימשיכו לאפשר לו ליהנות מפירותיה בלי לנקוף אצבע". עם זאת הוא מודע לכך שהשירה אינה קיימת למען נגרים וגננים, היא מיוצרת, על חשבון העצים, למען אלה מאיתנו שאינם מתעסקים בעץ. החוויה שהיא מבקשת לחלוק איתנו איננה זו של עובד עבודת הכפיים אלא זו של עובד עבודת הדמיון - המשורר. תפקידה העיקרי של השירה הוא לאפשר לנו 'להיות', להתנסות בחריגה מגבולות

העצמי או בהרחבת תודעתנו כך שתוכל לכלול את הסביבה בה אנו חיים.
מקובלת עליו המוסכמה הפסטורלית של המשורר הפורש, ולו בדמיונו, מן החיים החברתיים וממרוץ ההיסטוריה כדי לשחזר את הפשטות של חיים בטבע. "אין ספק שהמוטיב הפסטורלי, הנו למעשה, המוטיב הפואטי היחיד, הוא השירה עצמה", אומר בייט בצטטו את פול דה מאן. כל שירה היא יצירת מקום משכן לאדם בטבע. בשירי קיטס ורומנטיקנים אחרים, האני מתמזג לחלוטין בסביבתו, אין הבחנה בין אילן הר ונהר לבין בית, והטבע כולו הוא ביתנו. בייט ממשיך לברר באיזו מידה יכולה האקופואטיקה להגשים את תפקידה ב'עשיית בית' כפי שמרמז שמה: אויקוס, כאמור פירושו ביוונית בית ופואזיס פירושו עשייה. וכאן הוא פונה לעזרתו של מרטין היידגר, פילוסוף שאי־אפשר לפסוח עליו כשעוסקים בתחושת ההיות בעולם.

בשתי מסות מראשית שנות החמישים: "שירית שוכן האדם" שכבר הוזכרה ו"בנייה, מגורים, חשיבה" שואל היידגר שלוש שאלות:

למה משמשים משוררים?
מה פירוש לשכון על פני האדמה?
מהי מהות הטכנולוגיה?

מסקנותיו הן כי השירה היא הדרך שלנו לצאת ממסגרתו של הטכנולוגי, הדרך לעורר מחדש את פלא הגילוי. השירה, כשאנו מאפשרים לה לפעול עלינו, כוחה גדול להגשים כבדרך קסם תנאים של 'מגורים' או 'שכינה' בממשותם האונטולוגית ולא רק כמבנים מילוליים. אי לכך השירה היא ההודאה המקורית בשכינה, ושכינה היא אופן אותנטי של הוויה, המצליחה להימנע מן הדואליזם והאידיאליזם הסובייקטיבי של דקארט.
אלה הם הקשרים המושגיים שעליהם מצביע בייט כדי להגיע להגדרה מושגית של האקופואטיקה. השתדלתי להימנע מן המילה 'שכינה' מסיבות ברורות, אך נזכרתי כי גם למילה 'מקום' בעברית דרגות שונות של משמעות - מנקודת ציון על הקרקע ועד לשוכן במרומים, והרי בעצם אנו נמצאים כאן בטריטוריה שבין אדם למקום.

נחזור לבייט המדגיש כי האקופואטיקה היא התנסותית יותר מאשר תיאורית (שיר ירוק מעמיד את הבית ולא רק מעיד עליו), היא פנומנולוגית יותר משהיא פוליטית. עניינה המודעות, ואת הפוליטיקה עליה להשאיר לדרכי ביטוי אחרות. הוא מזכיר כי מקור המונח פוליטיקה במילה פוליס שפירושה עיר, ואנו עוסקים במה שמחוץ לעיר ואפילו מחוץ להיסטוריה. ההפרדה בין פואטיקה לפוליטיקה עוזרת לבייט להתעלם מעברו הנאצי של היידגר אך לא למתנגדיו הזועקים כי קשר לפיסת אדמה מסוימת עלול להידרדר ללאומיות צרה ולשנאת זרים, והמזכירים כי, כדבריו של לוק פארי בספרו *המסדר האקולוגי החדש* (1995): "היטלר היה המנהיג הפוליטי הירוק ביותר בעידן המודרני!" גם אם לא נגיע עד היטלר, ההתבססות של כותבים אקופואטיים רבים על היידגר היא בעייתית. מאמריו המאלפים על 'להיות' 'לבנות' 'לשכון' עוטים אור או צל אחר לגמרי כשמעמידים אותם לצד נאומי התמיכה שלו בנאציזם. אבל אם פול צלאן - היהודי שאיבד את משפחתו במחנות ההשמדה - הודה מקרב לב לפילוסוף הגרמני שכדבריו לימד אותו לראות את פלאי הקיום הארצי, מה לנו להלין.
האקופואטיקה, מיסודו של בייט, פוטרת את השירה מתפקיד פוליטי ישיר, ומנסה לפטור אותה אף מנטיות דידקטיות. כדי להדגיש את ההבדל בין שירה ההופכת לדידקטיקה לבין שירה העושה את העבודה בלי להפסיק להיות שירה, משווה בייט בין שיר של סניידר על הלווייתנים ושיר של אליזבט בישופ על נסיעה לילית באוטובוס ומפגש פתאומי עם אייל (מוס)! חולשתו של השיר הראשון היא בהיותו 'פעיל' למען זכויות בעלי החיים. כוחו של השיר השני העוסק בהפתעת המפגש ובתחושת השמחה העמוקה המלכדת לרגע את כל הנוסעים, הוא בהיותו שיר חכם שיודע, בלי להסביר, למה חשוב לכולנו המשך קיומן של חיות הבר.

האקופואטיקה מבקשת להשפיע על המודעות אך לא בדוקטורינות של סמכות. שאיפתה היא להעיר מתרדמתו את התת מודע הסביבתי ולעורר פליאה. "לבי במחבואו/ נעור אל הציפור" כתב זה מכבר ג'ררד מנלי הופקינס, "המיומנות, האמנות שבדבר!" ובודלר כותב ב'שיר חשיש': "הציפור המרחפת למעלה בשמי התכלת, מסמלת את התשוקה הנצחית לעוף מעל לדברים הארציים, עד שאתה בעצמך מתחיל להיות ציפור". האקופואטיקה והאקוקריטיסיזם שממנו צמחה, שמו לעצמם מטרות דומות. ובכן: לשם מה נחוצים משוררים בעידן הטכנולוגי? כדי להעמיק את תפיסתנו את הסביבה ואת מה שהיא עשויה להיות עבורנו באמצעות אקטים של דמיון המסירים את מסך המובן מאליו מעל הפלנטה בה אנו בני־בית אך לא הבעלים.

רייצ'ל קרסון

התייצבותה של האקופואטיקה כנגד הדידקטיקה מסבירה את התייצבותה כנגד מה שבייט מכנה "הדידקטיות החדשה של הפוסטסטרוקטוריזם", כלומר נגד טענות של הוגים צרפתים שאין עוד טבע אלא מציאויות מוגדרות פוליטית על ידי ממשל זה או אחר. בעיקר מובעת התנגדות להצהרתו המוכרת של דרידה: "שום דבר אינו קיים מחוץ לטקסט". מזג האוויר נמצא מחוץ לטקסט! אומרת האקופואטיקה, וכך המקום וכך המזון: אנחנו מה שאנו אוכלים. ההתקיימות בקונטקסט הפיזי־מרחבי משפיעה על יצירת זהות אישית וחברתית, ועל האופן שבו נבנים טקסטים, הרבה יותר מן האידיאולוגיה. וכבר אמר טשרניחובסקי שלנו: "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו".

ולשאלה האחרונה: כיצד בכל זאת שולחת האקופואטיקה שורשי יניקה אל אדמת צרפת, מקום משכנם של ה"גורואים הצרפתים", הגונבים את ההצגה בבניית מגדלים באוויר במקום בקתות על פני האדמה?

באחרונה חרגה האקופואטיקה מדרישה לעיסוק תוכני גרידא בעולם הפיזי, שכולו מערכות אורגניות מורכבות הקשורות ביניהן בקשרי גומלין עשירים ותוססים, והחלה מבקשת אחר טקסטים המדגימים, גם במבנה ובפרוזודיה, את התהליכים הללו. כלומר, כמו בכל שירה טובה, ה'מה' וה'איך' חשובים באותה מידה. גם השפה היא אזור בר,

אומר גארי סניידר, המכונה 'ת'ורו המודרני', ומזכיר בכך דברים שכתב ת'ורו עצמו: "בעודנו מבראים את היערות בהתקדמותנו מערבה, אנחנו עורמים מאחורינו יערות עבותים של ספרים, והם פראיים ובלתי ידועים לא פחות מכל אזור בר של הטבע". ועוד משל ת'ורו: "גופי ספרות מתפוררים המתפרקים חזרה למרכיביהם, יוצרים קרקע פורייה מאין כמותה".

לחומרים ספרותיים ממוחזרים, בשימוש משני שלישי ורביעי, מקדיש פרופ' ג'אד ראסולה את ספרו ***כל הקומפוסט הזה: קווים אקולוגיים בשירה האמריקאית*** (2002), ספר שהוא צו פיוס בין האקופואטיקה לפילוסופיה של השפה או ליתר דיוק לאינטרטקסטואליות. ראסולה מקשר בין הריבוי העשיר של העולם שכינה וולט ויטמן "קומפוסט" לבין הרעיון הפוסט־סטרוקטוליסטי, (מה לעשות?) של האינטרטקסטואליות.

אצל רולן בארת משמש המונח כדי לומר שמשמעותו של טקסט מסוים איננה מצויה בטקסט אלא במרחב שבינו לבין הקורא. אצל קריסטבה, שטבעה את המונח על בסיס עבודתו של באחטין, הוא מציין את התלות ההדדית של טקסטים, המעשירים ומשלימים זה את תוכנו של זה. גישה זו אינה שומרת את כל הזכויות למחבר, אלא רואה בטקסט רשת של 'קודים' שהם נחלת הכלל.

אי לכך מרשה לעצמו ג'אד ראסולה להעמיד זה בצד זה קטעי שירה שהקשר ביניהם הוא תמטי, בלי לציין את שמות המחברים, כאומר: הכל צימוחים מאותה ערמת קומפוסט כללית של האנושות. אכן, תפיסת הספרות כאקולוגיה, כבית גידול שכולו תהליכים אורגניים סימביוטיים של מערכות וקהילות, שאמנם מווסתות את עצמן אך קשורות זו בזו בשלוחות וקנוקנות למכביר, מזמינה הקבלה, שאיננה נראית שרירותית, בין מִחזוּר לאינטרטקסטואליות.

הגישות השונות שהדגמתי מוכיחות כי האקופואטיקה היא עדיין תחום צעיר, טנטטיבי, נטול הגדרות מחייבות. בייט למשל מציג את ספרו כ"ניסוי באקופואטיקה" וכך מחקרים אחרים. מטרת הניסיונות הללו היא לברר איזה אקלים רוחני יהיה מקדם 'קיימות' ואיזה טקסטים ספרותיים־פילוסופים־ביקורתיים יתרמו לכך בד בבד עם תרומתם האסתטית. למרות גילו, השפעתו של הזרם הצעיר כבר ניכרת. בכל חנות ספרים במערב ניתן למצוא מדף מיוחד לכתיבת טבע ולספרי מקום.

ומה אצלנו? כשיבשיל הזמן לערוך אנתולגיה אקופואטית ישראלית לאחר 'קריאה ירוקה' של הקאנון, ייוחד, בוודאי, לבעל "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו" מקום של כבוד לצד אסתר ראב ורחל ושלונסקי המוקדם, ול'קולות ירוקים' עכשוויים הפועלים בינינו אך מהוסים בהמולת השיח האורבני־פוליטי הצעקני המושל עדיין בכיפה. ובכל זאת, אל נחדל לומר שירה: שירת הים, ולו מזוהם או מתייבש או מיובש. שירת ההר, ולו הר מריבה. שירת הנהרות, ולו כלואים בצינורות חמרן. שירת האלמוגן, הסיגלון, הצאלון, הפיקוס... העולים עדיין גם ברחובות הערים, מתוך חורי הכפתורים של 'שלמת הבטון והמלט'.

וכאן אוסיף עוד שאלה: האין עידוד זה לכתיבת טבע כשהטבע נתון במשבר כה אקוטי, בבחינת 'מעשי ידי טובעים בים ואנו אומרים שירה?' כאן נידרש שוב ליוצר 'האקולוגיה המעמיקה', ארנה נס.

על השמחה

עשר שנים שהה ארנה נס בבקתתו שבראש אחד ההרים בנורווגיה. כשירד משם היתה בידו תורת האקולוגיה המעמיקה. במקום דיברות נחקקו על לוחותיה 'נקודות' שאדם מציב לעצמו ואחר כך משתדל לפעול על פיהן:

8 הנקודות:

1. לקיומם התקין של חיי המינים השונים עלי אדמות, יש ערך בפני עצמו והוא אינו מותנה בהיותם שימושיים לאדם.
2. העושר והמגוון של צורות החיים תורמים להגשמת ערך זה וגם הם ערכים בפני עצמם.
3. לאדם אין זכות לצמצם את העושר והמגוון הללו אלא לשם סיפוק צרכים חיוניים באמת.
4. ההתערבות העכשווית של האדם בעולם שמחוץ לאנושי היא מופרזת והמצב הולך ומחמיר במהירות.
5. שגשוגם של חיי אנוש ותרבויות אנוש הולך יד ביד עם הפחתה ניכרת במספר אוכלוסי העולם. טובתן של צורות החיים האחרות מחייבת הפחתה שכזו.
6. אי לכך יש לשנות תפיסות מדיניות. שינויים במדיניות משפיעים על מבנים כלכליים, טכנולוגיים ואידיאולוגיים. התוצאה תהיה מצב דברים שונה לחלוטין מן הקיים היום.
7. השינוי האידיאולוגי יתבטא בהחשבת איכות החיים (להימצא בסיטואציות בעלות ערך אִינְהֶרֶנְטִי) במקום לדבוק בעלייה הבלתי פוסקת של רמת החיים.
8. מי שמסכים עם נקודות אלה מתחייב לעשות את חלקו, באופן ישיר או עקיף, בהחלת השינויים הרצויים.

ההתחייבות היא של האדם כלפי עצמו. נס מעוניין בפעילות שיש עמה יושרה פנימית. פעילות מתוך מניע עמוק, טבעה שהיא מחוללת תחושה של שמחה גם כשהמצב נראה כלאחר יאוש. התרופה ליאוש הפושה בתרבותנו, היא לאגור כוחות מתוך חוויות של פגישה עם הנשגב שבטבע ואז לקום ולעשות משהו למענו.
באמצעות תורת שפינוזה מוכיח נס כי השמחה היא מצב רצוי ביותר המשפיע אינטגרציה על האישיות ואפילו 'שלמות'. גם העוצמה האישית והנחרצות מותנות בה. השגת השמחה כרוכה באינטראקציה בין הידע על העולם לבין גופו של עולם. שמחה זו אינה ניכרת תמיד בצחוק ובחיוך, היא יותר מיקוד וקבלה עצמית. אדם שניחן ביושרה ובכבוד עצמי שכאלה, לא יסתפק במומחיות צרה בתחום מסוים ולא יפעל כנגד ערכיו בגלל אילוצי תפקיד זה או אחר. הוא יהיה נוכח בכל אישיותו ויפעל על פי ערכיו. מה שעלינו ללמוד משפינוזה, אומר נס, הוא למזג את הערכים בהוויה. לבטל את ההפרדה בין עולם של ערכים לעולם של עובדות. על הבקע בין שני העולמות ניתן לגשר על ידי הצבת השמחה ותופעות סובייקטיביות אחרות בתוך 'שדה מאוחד של מציאויות'. ההפך מן השדה המאוחד הזה היא ההתפוררות האטומיסטית שמחוללת אופנת העצב.
תפיסת העולם המקובלת בימינו הרואה את העצב כ'עמוק' ואת השמחה כ'שטחית', מיוסדת על הוגים כניטשה, קירקגור, היידגר

צילום: מייק סילברמן

ואחרים, שמצד אחד אם נבחן את אישיותם באשר לאחריות ובשלות, לא היינו אומרים שאלה האנשים הבנויים לשמש מורי הדור, ומצד שני יש במשנותיהם אספקטים שהוזנחו והם דווקא מחייבי שמחה.

היום מלמדים טבע בבתי הספר במונחים פיזיקליים של אטומים, חלקיקים וגלים המוצגים כמרכיבי הטבע ואפילו כטבע האובייקטיבי עצמו, כמה שעומד בניגוד להשלכות האנושיות הסובייקטיביות על הטבע. השלכות אלה נחשבות צבעוניות מאוד, אך סובייקטיביות גרידא. אולם מציאות פיזיקלית זו היא רק חלק ממציאות מתמטית מופשטת - מציאות שאנחנו לא חיים בה. סביבת החיים שלנו מורכבת מכל פרטי הפרטים הצבעוניים והריחניים, המכוערים והיפים, וזהו טירוף לבקש דברים אובייקטיביים נטולי צבע וריח או כל תכונה בית‍ית אחרת. לנושא זה יש חשיבות תרבותית רחבה והיא שיקום מעמדו של העולם הפיזי ושל ההתנסות הבלתי אמצעית בפרטי פרטיו הצבעוניים ומלאי החדווה. היכן ניתן למצוא את השמחה בעולם של עובדות? בלב לבו.

ארנה נס ממלא עמודים רבים בנימוקים פילוסופיים בעניין חשיבות ההימצאות בטבע. החוויות אינן מתרחשות בתוך ההכרה, הוא אומר, אלא באינטראקציה של זו עם החומר של העולם. וכאן הוא נעזר בפסיכולוגיית הגשטאלט, זו שהגדירה את התופעות כמצב שבו הסובייקט והאובייקט, באמצעות הדינמיקה ביניהם, יוצרים חוויה ואף ישות חדשה:

"האם השמחה נמצאת בסובייקט? כנראה שלא. היא באותה מידה באובייקט. האם השמחה למראה עץ משובב לב מצויה בעץ עצמו? אילו לחצו עלינו להשיב היינו משיבים שאכן כן, אך אסור לנו להילחץ שכן קיימת אפשרות שלישית והיא שהשמחה היא תכונה של הבלתי־ניתן־לחלוקה – יחידה קונקרטית של סובייקט+אובייקט+מדיום. במובן מסוים ההגשמה העצמית כרוכה ביכולת לחוות את הפן השמח, העשיר לאין שיעור של המציאות, תוך הימצאות בתוכה, כלומר נוכחות פיזית בתוך השדה שבו גדל העץ. יהיה זה מטעה למקם את השמחה בתוך ההכרה. האלמנט השמח הוא משהו שאיננו סובייקטיבי, הוא תכונה של מציאות רחבה בהרבה מן האגו המודע."

כשנס מרגיש שהדיון הופך אקדמי או מופשט מדי הוא אומר "די! כל מה שרציתי הוא למצוא מילים לחוויות ולתובנות ספונטניות שהנהר הרחב של שירת הטבע הנכתבת זה אלפי שנים הוא הביטוי הטוב ביותר שלהן". *

קומפוסט שירים

על השמחה

גשמים מוקדמים

מְפִתָּע, אַחֲרֵי עוֹנָה אֲרֻכָּה שֶׁל יֹבֶשׁ וְאָבָק,
אֲנִי מִתְבּוֹנֵן בַּגַּנָּן הַמְּגֻרָף
עָלִים וַעֲנָפִים מֵרַגְלֵי הָעֵצִים...
וְאָץ לִסְגֹּר אֶת הַחַלּוֹן אֶצְלִי בַּחֶדֶר.

שׁוּב יֶלֶד, נוֹעֵץ אֶת מַבָּטִי בַּגֶּשֶׁם הַיּוֹרֵד
וְהוֹפֵךְ אֶת הַכְּבִישׁ הַמְּטֻלָּא לְשָׁחֹר בּוֹהֵק!
אָז כְּשֶׁעוֹד הָיִיתִי בַּבַּיִת בָּעוֹלָם
וִידִידוּתִי לְעַצְמִי כְּשֶׁהַגֶּשֶׁם יָרַד...

*

מָה רַב הָאָבִיב בְּגֶשֶׁם יָרוֹק!
יָרוֹק הַגֶּשֶׁם,
צָעִיר הוּא
וְתָם.
יוֹרֵד לָחֹג אֶת שִׂמְחַת עֲלוּמָיו
וַעֲלוּמֵי בְּנֵי אָדָם.

אביב

וְהִנֵּהוּ שׁוּב לְפָנַי –
מִתְחַטֵּא, מְשַׁדֵּל, מְפַיֵּס
וּמַדְלִיק בְּלִבִּי מְדוּרָה
כִּבְחַג שֶׁל בַּעַל הַנֵּס.

עִם אַבְנֵי הַשָּׂדֶה בְּרִיתִי,
לִי רֵעִים בְּסֵתֶר הַיָּם,
וְשִׂיחַת אִילָנוֹת אָבִין,
כִּשְׁלֹמֹה הַנָּבוֹן בָּאָדָם.

לְקוֹלוֹת הַלַּיְלָה בִּי נִיב,
לְחֶדְוַת הַשֶּׁמֶשׁ בַּיּוֹם, –
הַאֲנִי אַכְלִים אֶת הַיָּד,
הַמּוּשֶׁטֶת לִי לְשָׁלוֹם?

שמחה

לֹא יָדַעְתִּי אֶת נַפְשִׁי
קָפַצְתִּי בַּדֶּשֶׁא
סוֹחֶפֶת אֶת כַּלְבִּי בְּשִׂמְחָתִי
הִצַּתִּי בָּהֶם מְשׁוּבַת סְחֹר
הִבְרַחְתִּי דְּרוֹרִים מֵהָעֵץ
רַבְתִּי אִתָּם עַל הַשֶּׂסֶק
מִתֶּסֶס הַשִּׂמְחָה שֶׁבִּי
הִתְרַגְּשׁוּ כַּנְפֵי הַכַּסְפִּית הַקְּטַנּוֹת
בְּקַרְסֹלֵי הַחֲסָנִים
הַקְּפִיצִיִּים
וַאֲפִלּוּ תַּדְהֵמַת הַגָּמָל־שְׁלֹמֹה
הֻפְנְתָה אֵלַי כְּשֶׁגּוּפִי מִקַּפּוּץ
הוּעָף אֶל עַל

נִרְעַד
כְּרֶוַח בֵּין שְׁתֵּי מִלִּים
הַמִּתְקָרְבוֹת זוֹ לְזוֹ
כְּמוֹ מְצִלְתַּיִם.

אור שמש

שַׂמְתָּ לֵב אֵיךְ פֶּרַח הַהִיבִּיסְקוּס
שֶׁבַּזְּרִיחָה הָיָה עֲדַיִן סָגוּר לַחֲלוּטִין
נִפְתַּח עַכְשָׁו לִקְרַאת הָאוֹר?
אִם זֹאת לֹא אַהֲבָה, מַה כֵּן, אֲנִי שׁוֹאֵל?

הָאֲדָמָה גַּם הִיא מַעֲנִיקָה
אֶת הַיְרָקִים וְאֶת הָאֲדֻמִּים, אֶת תְּלֵי הַנְּמָלִים
הָרוֹחֲשׁוֹת, אֶת עַנְנֵי הַיַּבְחוּשִׁים –
בְּמַה שֶׁאֵינֶנּוּ אֶלָּא יְצִירָתִיּוּת לִשְׁמָהּ.

הָאוֹר קוֹרֵא לַנְּשָׁמָה
לָצֵאת מִתּוֹךְ הַמְּעָרָה, לְהִתְאַוְרֵר בַּשֶּׁמֶשׁ,
לִסְפֹּג אֶת זְרִיחַת הַקִּיּוּם.
בְּמִשְׁתֵּה הָאַהֲבָה הַזֶּה, תֵּן גַּם אַתָּה קוֹלְךָ בְּשִׁיר הַלֵּל!

*

יֵשׁ
וְהָאוֹר

נוֹפֵל כָּךְ

שֶׁבְּחַמְצִיץ
אֶחָד

מִתְמַצֵּית

כָּל מְתִיקוּת הָעוֹלָם.

שבת

חוֹפֵי יַרְדֵּן, מְלֹא זֹהַר יוֹם, סִירַת דּוּגָה, אֶשְׁכַּב,
אֶשְׁתֶּה
שִׁקּוּי שָׁלוֹם.

אַבִּיט אֶל עַל: הָאוֹר מָה רַב!
וְגַם בַּלֵּב, כְּבַיַּלְדוּת,
אַף צֵל שֶׁל עָב.

עַתָּה יָדַעְתִּי: פֹּה – הַכֹּל.
רֵאשִׁית וְקֵצֶה, כָּל דִּכְפִּין
יֵאֶתֶה, יִטֹּל.

חמדה

שָׁם יָדַעְתִּי חֶמְדָּה שֶׁלֹּא הָיְתָה כָּמוֹהָ,
וְהַזְּמַן הָהוּא הָיָה יוֹם הַשִּׁבִּיעִי בְּשַׁבָּת
וְכָל בַּדֵּי אִילָנוֹת הָיוּ מִתְעַצְּמִים לִגְבֹהַּ.

וְהָאוֹר הָלַךְ מִסָּבִיב שׁוֹטֵף כְּנָהָר לִנְבֹעַ,
וְגִלְגֵּל הָעַיִן אֶת גַּלְגַּל הַחַמָּה חָמַד.
אָז יָדַעְתִּי חֶמְדָּה שֶׁלֹּא הָיְתָה כָּמוֹהָ.

הִזְהִירוּ רָאשֵׁי הַשִּׂיחִים וְהָאוֹר לֹא יָדַע שָׂבֵעַ,
נִתָּךְ בְּגַלֵּי הַנָּהָר וּבְכָל אַדְוּוֹתָיו נִצַּת,
אַף רֹאשִׁי הָיָה בְּעֵינַי כְּתַפּוּחַ זָהָב לִבְלֹעַ.

שׁוֹשַׁנֵּי נָהָר צְהֻבּוֹת פָּעֲרוּ אֶת פִּיהֶן לִבְלֹעַ
אֶת אַדְוּוֹת הַנָּהָר בְּחָפְזָן וְגִבְעוֹל הָעֵשֶׂב הַשָּׁט,
וְאוֹתוֹ הַיּוֹם הָיָה יוֹם הַשִּׁבִּיעִי בְּשַׁבָּת
וְכָל בַּדֵּי אִילָנוֹת הָיוּ מִתְעַצְּמִים לִגְבֹהַּ.
אָז יָדַעְתִּי חֶמְדָּה שֶׁלֹּא הָיְתָה כָּמוֹהָ.

אפריל

סָגֹל שֶׁאֵין לוֹ שֵׁם, סָגֹל שֶׁל אַפְּרִיל. לִדְאוֹת לֹא־נִשְׁמָע בַּהֶבֶל הַטּוֹב,
לָשׁוּב עַל בְּלִימָה
אֶל לֵב הָאֵזוֹב הַסָּגֹל שֶׁבָּאתִי מִמֶּנּוּ
בְּאֵיזֶה שֵׁם, בְּאֵיזוֹ נְשִׁימָה.

*

7 בְּאוֹקְטוֹבֶּר 1989 – אַה, פֶּסְטוֹרַלָה – אֵינֶנִּי שׁוֹמֵעַ חוֹרִים בָּאוֹזֹן, עַכְשָׁו יוֹנִים
עַל דּוּד שֶׁמֶשׁ מִתְפַּנְּקוֹת בַּגַּג רוֹחֲצוֹת בְּקֶצֶב הָאוֹר קֶצֶב הָאוֹר – זָוִית
הַהִסְתַּכְּלוּת הִיא הַנּוֹתֶנֶת, 7 בְּאוֹקְטוֹבֶּר, שִׁיר מִתְפַּזֵּר בַּאֲוִיר, הָעוֹלָם בֶּאֱמֶת
מַלְבֵּן צֹהַר
בֶּאֱמֶת נֶחְרַת בְּלִבֵּן הַדַּף.

*

שָׁמַיִם, שָׁמַיִם –
דָּמָה הַשָּׁקוּף שֶׁל תֵּבֵל.
יוֹם־הֻלֶּדֶת נִצְחִי
לְכָל הָעֵינַיִם,
אוֹיְבוֹ הַבָּהִיר שֶׁל הַלַּיִל.

אָרוּר וְאָרוּר הַחֹשֶׁךְ,
וְאוֹי לַסּוּמָא הַתָּם.
וְאוֹי לְכָל
שֶׁנּוֹלְדוּ בַּחֹשֶׁךְ
וְיֵלְכוּ בּוֹ עַד מוֹתָם.

*

כּוֹכָבִים הִתְחַבְּאוּ בְּדָמִי –
יִהְיֶה הַדָּם בָּהִיר.
הַלַּיְלָה דּוֹלֵק כְּאוֹר־תָּמִיד
בְּמַעֲמַקֵּי הָאֲוִיר.

הָאָרֶץ זוֹרֶמֶת לְאַט
בְּחֵיק הָרָקִיעַ הַחַם.
אֶשְׁתֶּה אֶת הַזְּמַן
כְּיַיִן מִכַּד –
שִׁקּוּי אֱלֹהֵי וְחָכָם.

שְׁעַת כּוֹכָבִים טְהוֹרָה.
אוֹר לַיְלָה מְלֹא הֶחָזֶה.
אִם טוֹב הָעוֹלָם
וְאִם רַע –
הוּא שֶׁלִּי הָעוֹלָם הַזֶּה.

הקיץ מתחיל

הַקַּיִץ מַתְחִיל, בְּבֵית הַקְּבָרוֹת הַיָּשָׁן
כְּבָר הִתְיַבֵּשׁ הָעֵשֶׂב הַגָּבוֹהַּ וְשׁוּב אֶפְשָׁר
לִקְרֹא אֶת הַכָּתוּב עַל הַמַּצֵּבוֹת.

רוּחוֹת הַמַּעֲרָב חָזְרוּ לַמַּעֲרָב כְּיוֹרְדֵי יָם וָתִיקִים,
רוּחוֹת הַמִּזְרָח עֲדַיִן מְחַכּוֹת לִשְׁעָתָן
כְּמוֹ נְזִירִים אִיסִּיִּים בְּמְעָרוֹת מִדְבָּר יְהוּדָה.
וּבַשֶּׁקֶט בֵּין הָרוּחוֹת שׁוּב נִשְׁמָעִים
הַקּוֹלוֹת הַמַּסְבִּירִים אוֹתְךָ וְאֶת מַעֲשֶׂיךָ
כְּקוֹלוֹת בַּמּוּזֵאוֹן אוֹ בְּבֵית סֵפֶר.

אַתָּה לֹא מוּבָן יוֹתֵר וְלֹא מֵבִין יוֹתֵר,
תְּמוּתָה אֵינֶנָּהּ מָוֶת
וִילוּדָה אֵינֶנָּהּ יְלָדִים
וְחַיִּים אוּלַי אֵינָם חַיִּים,

קְצָת רוֹזְמָרִין, קְצָת רֵיחָן, קְצָת
תִּקְוָה, קְצָת בֹּשֶׂם לַלֵּב, קְצָת מֵנְטָה
לַנְּחִירַיִם, שִׂמְחָה לָאִישׁוֹנִים.
וְנֶחָמָה חַמָּה.

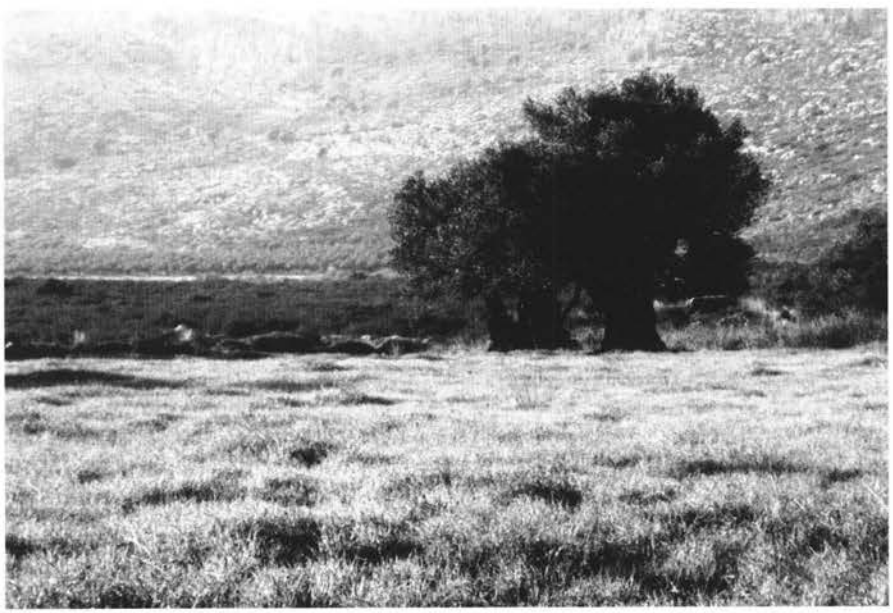
המלט בן זמננו

"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא יָכוֹל לִהְיוֹת!
אֲנִי מֻכְרָח לִהְיוֹת בַּגֹּדֶל וּבַפֶּרֶט,
בְּכָל דְּפִיקַת לִבִּי עַד אַחֲרִיתָהּ לִחְיוֹת
מַהוּת חַיַּי מוֹרֶדֶת לְתִפְאֶרֶת.
"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא
יָכוֹל
לִהְיוֹת!

"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא יָכוֹל לִהְיוֹת!
עָלַי עוֹד לְהַמְרִיא אוֹבֵד מִשְׁקָל וְנֹהַג,
יַחְדָּו עִם יָפָתִי אוֹפֵלְיָה לִשְׁתּוֹת
גְּבִיעֵי זְרִיחָה עַל מַאֲדִים וְנֹגַהּ.
"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא
יָכוֹל
לִהְיוֹת!

"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא יָכוֹל לִהְיוֹת!
כִּי חַי אֲנִי שְׁנַת־אוֹר בְּכָל שְׁנִיָּה שֶׁל חֹשֶׁךְ,
מֵחֶבְיוֹנֵי אָטוֹם חַיָּב אֲנִי לִסְחֹט
מִלָּה נִשְׁגֶּבֶת "אֹשֶׁר".

"לֹא לִהְיוֹת?" – לֹא
יָכוֹל
לִהְיוֹת!



צילום: מייק סילברמן

שמות המשוררים

אליאס פרידמן
אברהם חלפי
רחל
אגי משעול
אליאס פרידמן
סבינה מסג
רחל
דליה רביקוביץ
דן פגיס
עודד פלד
2 שירים של אברהם חלפי
יהודה עמיחי
אלכסנדר פן

סבינה מסג

וידויים

כמו רוב בני האדם שנולדו במאה העשרים גם רבים ממשוררינו חוו על בשרם את המעבר מן הכפר אל העיר. זאת משום שארץ ישראל היתה לא מזמן ברובה כפר, ואף משום שהרגישויות שנחשבו וטופחו היו אינדיווידואליסטיות־אורבניות ומעטים מאוד היו מוכנים להמשיך לחיות ולפעול במסגרות של רגישויות שאבד עליהן כלח. המשוררים עקרו אל העיר והחלו לכתוב שירה שמנסה להתמודד עם העולם החדש המכניסטי והמנוכר, כלומר מה שאנו מכנים 'שירה מודרנית', אך הנשמה, זו היונקת מן הראשוני והפשוט ומחובר, חשה היטב בחסר ולא פעם הפתיעה בשיר געגועים או וידוי, או ממש הכאה על חטא, על הנתק שהביאה על עצמה במו ידיה.

תקצר היריעה מלהביא את כל השירים המתאימים. אתרכז בשלושה משוררים. נתחיל בלאה גולדברג, עם השיר 'גבנו לברושים'

גבנו לַברושים

גַּבְּנוּ לַבְּרוֹשִׁים.
אֲנַחְנוּ מַסְתִּירִים אֶת הֶהָרִים מֵאֲחוֹרֵי בָּתֵּינוּ.
אֲנַחְנוּ מִתְבַּיְּשִׁים לִרְאוֹת אֶת הַכּוֹכָב,
חָשִׁים אֶל הָרְחוֹבוֹת הָרוֹחֲשִׁים
בַּל יִסְתַּבֵּךְ לִבֵּנוּ בַּמֶּרְחָב

וְכָךְ חַיִּים, עִם חַלּוֹנוֹת סְגוּרִים,
וּבָרְחוֹבוֹת הַחֲגוּרִים חוּטִים
שֶׁל טֶלֶפוֹן וְטֶלֶגְרָף
הַרְחֵק מִכָּל אֲשֶׁר אָהַבְנוּ לְתָמֵנוּ,
בְּתוֹךְ הַזְּמַן
מֵעֵבֶר לְעַצְמֵנוּ.

מהו 'עצמנו' זה שאיננו יכול להתקיים בתוך 'הזמן' ומהי המחיצה המפרידה בין 'כל מה שאהבנו לתומנו' לבין 'חלונות סגורים' ו'רחובות חגורים'?
אלה הן, כמובן, שאלות רטוריות. השיר יוצר הנגדה ברורה בין העצמי העמוק, הנשמה, הזקוקה ל'זמן חלום' ולאינטימיות עם ברושים והרים - לבין האני המתפקד על פני השטח, נתון בתוך הזמן הליניארי התכליתי, כשהוא אץ, כמו כולם, אחר מטרות, שהפניית המבט אל המרחב והכוכב אינה רלוונטית להשגתן.

אני רואה כאן, כמו בשיריה האחרים של לאה גולדברג - על אבנים וציפורים בהרי ירושלים - עדות לקיומו של אינסטינקט אקולוגי הטבוע בכולנו. הייתי מעזה לומר שהסבל המבעבע ביומניה נבע לא מעט מתסכולו של אינסטינקט זה ולא רק מקשיים בחיי האהבה או מאיזה 'צער עולם' כללי. שכן היא לא קמה, כמו המשורר האירי זוכה פרס נובל (1921), ויליאם בטלר ייטס, שקרא תיגר על "הרחובות החגורים" בשיר הנעורים הנלהב 'אִינִיסְפְּרִי', הפותח בהכרזה: "אָקוּם לִי וְאֵלֵךְ עַכְשָׁו לָאִי שֶׁבָּאֲגַם!"; היא המשיכה לחיות בתוך העיר, בתוך הזמן, כואבת את כאב שתי המולדות של האדם המודרני: ביתו הטבעי־הקוסמי שהושאר רחוק, וביתו האורבני־חברתי העונה רק על חלק מצרכיו המולדים.

את הווידוי הבא נמצא אצל משוררת ירושלמית אחרת, חמוטל בר־יוסף, תיבדל לחיים ארוכים. חמוטל גדלה בעמק הירדן, אליו תישאר קשורה בנשמתה ובו תבקש להיקבר בסופם של החיים הארוכים שאנחנו מאחלים לה. אביא שניים משיריה המדגימים את ההתרחקות מהטבע ואת המחיר הנפשי שזו גובה. השיר הראשון נקרא 'בשדה' כשם שירו הידוע של ביאליק:

בשדה

שֵׁמוֹת שֶׁל פְּרָחִים וּפַרְפָּרִים, לֹא שֶׁל סִגְנוֹנוֹת רִהוּט,
בְּקִיאוּת תִּמְהוֹנִית וְחַסְרַת תּוֹעֶלֶת זוֹ
בַּתְּחוּמִים הַיְּרָקִים הַהוֹלְכִים וּמְאַבְּדִים אֶת שַׁיָּכוּתָם
גּוֹרֶמֶת אִי־נוֹחוּת לִשְׁאַר הַמְּטַיְּלִים, לִשְׁאֵרֵי בָּשָׂרִי וּלְעַצְמִי.
אֵיזוֹ לוֹעֲזִית פּוֹלְטוֹת שְׂפָתַי כְּשֶׁזְּרוֹעוֹתַי נִפְרָשׂוֹת
לְהִתְחַבֵּק עִם דָּנָאִית־פִּרְחֵי סְדוֹם,
פְּלִיטַת יַלְדוּת בְּאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל כָּמוֹנִי?

תְּקוּעָה כְּכְלוֹנָס בַּשֶּׁטַח הַיָּרוֹק הַהוֹלֵךְ וּמִתְאַבֵּד לְעֵינַי
אֲנִי נִפְרֶדֶת בִּזְרוֹעוֹת חֲלוּלוֹת וּבְלָשׁוֹן מִקֶּרֶשׁ
מֵהַיְצוּרִים הַזּוֹחֲלִים, מִתְעוֹפְפִים
וּמְזַמְּזְמִים אֶת פִּזְמוֹנֵי הַזְּמַן
שֶׁאֵינֶנִּי רוֹצָה לָדַעַת אֶת שְׁמָם.

(*השתוות* עמ' 198)

לפתע ידיעת שמות צמחים ופרפרים, כל הקרבה הזו לפאונה ולפלורה, שהדור הקודם כל כך התאמץ לסגל לעצמו, בראותו בה דרך של התחברות לארץ, שוב אינה לעניין. לא רק שהיא אינה מעידה על קשר לארץ אלא שהיא נשמעת כלועזית. הדוברת השירית המעוניינת, כמו כולם, לדבר את השפה המשותפת, הרלוונטית, לא להיות מגוחכת ואנכרוניסטית, עוברת מהפך - שוב אין היא רוצה לדעת את שמות היצורים החיים בשדה שלידנו, שהרי עדיף להתרכז בלימוד שמות של סגנונות ריהוט, זה מה שעשוי להיות לעזר בשיחות הסלון של החברה בערבי שישי.
לפני שנעבור הלאה כדאי להיזכר ב'בשדה' של ביאליק ובעולם הרגש והתוכן שהשימוש באותו שם פורֵשׂ מתחת לשירה של חמוטל, כלומר, מפרה אותו, מטייב את אדמתו משמש לו קומפוסט.
'בשדה' של ביאליק מתחיל כך:

הֵן לֹא כְכָנָף רְנָנִים נִתְפֶּשֶׂת, מִתְמַלְּטָה לַחֹפֶשׁ בִּרְנָנָה,
אַף לֹא כִּכְפִיר נִכְבָּשׁ, בֹּטֵחַ, הַמְשַׁבֵּר אֶת־בְּרִיחָיו לִבְרֹחַ –
כְּכֶלֶב, יְדִידַי, כְּכֶלֶב מִמְּעַנָּיו, בְּזֹה נָפֹשׁ וּמְעֻנֶּה,
בָּרַחְתִּי הַיּוֹם אֶל־הַשָּׂדֶה מִפְּנֵי עִצְבוֹן יָדַי בְּלִי כֹחַ.

הבריחה אל השדה כדי לנוח מעסקי בני אדם, כדי להתחבר לעצמי העמוק, לזמן האחר, להפסקת המרוץ והעשייה למען הוויה טהורה בחברת הצמחייה, הצבע, המרחב, כלומר: האדמה, היקום.
השדה של ביאליק הוא חלק מהיקום אך איננו חלק מן הארץ שביאליק רואה בה את 'המקום שלו', השיר מסתיים בגעגועים לשדה אחר

בארץ אחרת. ניתן להסיק כי אם השדה בגולה כה מנחם, הלא השדה ההוא "בארץ הרחוקה והיפה" יהיה גאולה של ממש.
חמוטל בר־יוסף נמצאת בשדה ההוא שביאליק עורג אליו. עכשיו הדיכוטומיה שונה: לא עוד גולה/ארץ ישראל, כי אם ארץ ישראל הישנה/ ארץ ישראל חדשה, או אם נדבר במונחים כלל עולמיים, ונימנע משמות יווניים מרתיעים: נתק מהטבע/ קשר אל הטבע. עכשיו מקור הכאב הוא התרחקות מן הארץ/טבע לאחר תקופה של קִרבה ואהבה, מן הסוג שנראה ברשימות על א"ד גורדון ואנשי העלייה השנייה.
ההתרחקות מן הטבע, גובה מחיר. בכך עוסק השיר 'וידוי':

וידוי

בָּגַדְתִּי בָּעֵץ שֶׁנָּשָׂא אֶת הָעֲרִיסָה הָרִאשׁוֹנָה.
נָטַשְׁתִּי אֶת הַנָּהָר הַצַּר, בִּגְאוֹנוֹ הִסְתּוֹלַלְתִּי.
תָּלַשְׁתִּי אֶת הַצְּדָפוֹת הַשְּׁחוֹרוֹת
הַמְּבִינוֹת בְּמְתִיקוּת הַמַּיִם.
מָחַקְתִּי מְאֹד אֶת הֶהָרִים כְּחַלְחֲלֵי הַצְּלָלִים, מַה
שֶׁכַּחְתִּי
אֶת זִמְרָתָם הָרְחוֹקָה עִם רֵיחַ חָרְצִיּוֹת וְשָׁמִיר בָּר.
כִּחַשְׁתִּי בָּאֶבֶן הָעֶלְיוֹנָה.
בָּגַדְתִּי בַּבַּזֶּלֶת
וְהִיא מִתְגַּלְגֶּלֶת וּמִתְגַּלְגֶּלֶת.

(*השתוות* עמ' 173)

אִזכור הבזלת ממקם אותנו בעמק הירדן, המקום הנבגד. והפיכתה של הבזלת ל"אבן מתגלגלת", שכידוע איננה אוספת אזוב ולא שום דבר אחר, מביעה את חוסר השורשים שהדוברת השירית חווה בכל המקומות האחרים אליהם התגלגלה.

עמק הירדן והכנרת, הם מוקד רגשי של כל מי שחי בארץ הזאת. איך כתב עמיחי: "מפלס הכנרת תמיד בתודעתי". מפלס הכנרת תמיד בתודעת כולנו, ועל אחת כמה וכמה אצל חמוטל בר־יוסף, שכאמור, החלה שם את חייה ושם היא מבקשת להיטמן בבוא יומה, כמעט כמו רחל המבקשת: "אם צו הגורל הוא לחיות רחוקה מגבוליך, תניני כנרת לנוח בבית קברותיך". וכך אנו מוצאים אצל בר־יוסף שיר בשם 'עלה מפלס הכנרת' בו מלבד העמידה על התופעה של - עם שלם אוהב אגם אחד, מסוים - נשמעת נימה של לקיחת אחריות על מצבה של הכנרת:

שָׁנִים גָּסְסָה לְעֵינֵינוּ
כְּמוֹ יַלְדָּה מִתְבַּגֶּרֶת
מְמָאֵנֶת לִחְיוֹת בִּגְלָלֵנוּ,
הוֹרִים נֶעֱדָרִים.

אין צורך בחומר חוץ־שירי כדי לדעת שאחד מבניה של חמוטל בר־יוסף התאבד בנעוריו. בשירי האסופה *השתוות* נמצא לא מעט שירים העוסקים בתחושת האשם של ההורים החוששים שמא האסון אירע לא מעט בשל היותם הורים נעדרים. והנה, בשיר זה, מייחסת המשוררת את מצבה הרע של הכנרת לאותו גורם - האדם כהורה נעדר. ההתחמקות מאחריות וחוסר המעש למול מצוקתה. ביקורת זו, יחד עם האהבה למקום, הופכות כמה וכמה משיריה של בר־יוסף לשירים אקופואטיים, גם אם המחברת לא התכוונה לכך.

אסיים בווידוי שירי נוסף, של משורר עירוני להכעיס, ובכל זאת:

אמיר אור / תיקון

עַל חֵטְא שֶׁחָטָאתִי בִּכְתִיבָה, עַל חֵטְא שֶׁהִתְחַטֵּאתִי בַּמִּלִּים וְהֶחְטֵאתִי
אֶת קְרִיאָת הַאַהֲבָה; עַל שֶׁסַּרְתִּי מֵעַצְמִי, כְּמוֹ צֵל מִגּוּף, פָּנִים מִלֵּב;
עַל חֵטְא שֶׁל מַה־יַּגִּידוּ, שֶׁל הִתְבַּטְּלוּת, שֶׁל גַּאֲוָה;
עַל חֵטְא שֶׁתַּרְתִּי קֶסֶם קֶלֶס בְּאוֹר הַזַּרְקוֹרִים;
עַל אֹזֶן שֶׁבַּטְלָה מִקֶּשֶׁב, עַל אֹמֶר פֶּה שֶׁבּוֹ דִּבַּרְתִּי, וְלֹא דִּבְּרָה הַנְּשָׁמָה;
עַל שֶׁחָטָאתִי לְגוּפִי בְּשֶׁבֶט וְלֹא־חֶסֶד, עַל שֶׁהִכִּיתִי עַל הַחֵטְא,
עַל שֶׁקָּרָאתִי לְשֶׁלְּךָ שֶׁלִּי,
עַל שֶׁחָטָאתִי לְפָנֶיךָ בַּחֲשָׁשׁ וּפַחַד שַׁוְא, שֶׁפִּרְנַסְתִּי אֵשׁ סָפֵק מִגְּזִירָיו שֶׁל עֵץ הַמְּלֹא,
שֶׁעָצַלְתִּי מִלִּצְמֹחַ, שֶׁהֵגַפְתִּי אֶת דַּלְתִּי, שֶׁלֹּא רָאִיתִי וְשָׁמַעְתִּי וְלֹא בָּאָה בִּי שִׂמְחָה
לְמַרְאֵה יֵשֶׁךְ

יפתח בן־אהרון

לקראת אקופואטיקה ישראלית*

צילום: מייק סילברמן

מילים מקדימות

בדברים הבאים אנסה להצביע על ציר התפתחותי מסוים בתפיסת הטבע והיחס אליו בשירה העברית החדשה. כבסיס וכרקע להתבוננות זו בחרתי לעמת שתי נקודות מבט שונות על הטבע, זו של א"ד גורדון, שכתב בתחילת המאה העשרים בישראל, וזו של ביל מק'קיבן, שכתב בסופה של מאה זו בארצות הברית. למרות הפער הגיאוגראפי והתרבותי נראה לי שמשהו מהותי עולה דרך עימות זה. א"ד גורדון קרוב בתפיסתו להוגים הטרנסצנדנטלים האמריקאים, ולתפיסתו היה חלק בהתעצבות היחס אל הטבע בתרבות העברית החדשה. ביל מק'קיבן מצביע על שאלות שבהן המקום הגיאוגרפי כבר לא תקף. כחלק מהתבוננות זו אצביע בקצרה גם על התעצבותה של התפיסה הסביבתית לתוך התיאוריה של הפואטיקה, דרך ספרו של לורנס בויל, *הדמיון הסביבתי*.

כפרק ביניים בחרתי להביא את אסתר ראב, ששירתה מהווה חטיבה מיוחדת בשירה העברית. היא אולי היחידה מבין המשוררים שקדמו למשוררי שנות החמישים, שנולדה וגדלה בארץ. הדורות הראשונים של משוררים שפועלים בארץ, מטשרניחובסקי, ביאליק, דרך רחל ועד ללאה גולדברג, אלתרמן ושלונסקי, כותבים עדיין שירה אירופאית בעיקרה, גם במפגשם עם הנוף הישראלי, נאמנים בעל כורחם למילותיו של טשרניחובסקי: "האדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה/ האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". בשירתה של אסתר ראב מתגלה קשר אינטימי למקום ולנופיו שאינו מתורגם, כמו אצל משוררים אחרים בני דורה, דרך הפריזמה של שפה וטבע אירופאים. נקודה נוספת: דומה שבשירתה, המשתרעת על פני כשישים שנה של כתיבה, מקופל כזרע מכלול המהלך המובא כאן, שתחילתו בחוויית הטבע כמובן מאליו שופע ושלם, ועד לחוויית ההרס והחורבן שמאיימים על הטבע והאדם.

לבו של המאמר מתייחד לבחינת השתנות דימוי הטבע, החל בשירה שנכתבה משנות החמישים והשישים, דרך שירת שנות השבעים והשמונים, ולבסוף כרמז לקולות חדשים ואחרים, שירה שנכתבת בשנים הללו. השירה העברית משנות החמישים ואילך נטתה במובהק לעבר פואטיקה שתשתית הנוף שלה אורבנית בעיקרה. ועם זאת ב"שוליים" של פעילות שירית זו פעלו משוררים שעיקר שירתם נעוץ בקשר הבלתי אמצעי אל הטבע. דבר זה אפשרי כנראה רק למי שחייו קשורים באופן ממשי־גיאוגרפי לטבע. עם זאת, בחינת שירתם של "משוררי הפריפריה", מעידה כי פעלו בקשר הדוק עם הפואטיקה של בני תקופתם ה"עירונים", בהביאם גישות יסוד פואטיות אלה לזיקה עם הטבע.

דת הטבע מול אקולוגיה מעמיקה

מההוגים המשפיעים ביותר על דור החלוצים בישראל של תחילת המאה העשרים היה א"ד גורדון. בספרו ***אדם וטבע*** הוא מפתח תפיסה הקושרת את הכרחיות החיבור המחודש לטבע כבסיס להולדת האדם החדש. גורדון מדבר על המצב הראשוני של האדם כחלק מהטבע: "מכל האמור לעיל יוצא ברור כי האדם באשר הוא צריך להיות תמיד בתוך הטבע; כי הטבע הוא לאדם המרגיש והמכיר ממש מה שהמים הם לדג".[1] הטבע אצל גורדון אינו ממשות פיזית חיצונית בלבד, אלא הוויה מלאת חיים ונפש. האדם יכול להתחיות בכל ישותו דרך המפגש עם הטבע והחיים בתוכו. אין זו שאלה של התנסות רגעית לצורך הינפשות מהחיים המודרניים, אלא "זקוק הוא לקשר הבלתי אמצעי והתמידי שבינו לבין הטבע האין־סופי, ליניקה הנעלמה, שכל אחד מאטומי גופו ונפשו יונק מהטבע האין־סופי ושכולו יונק מן האין־סוף".[2]

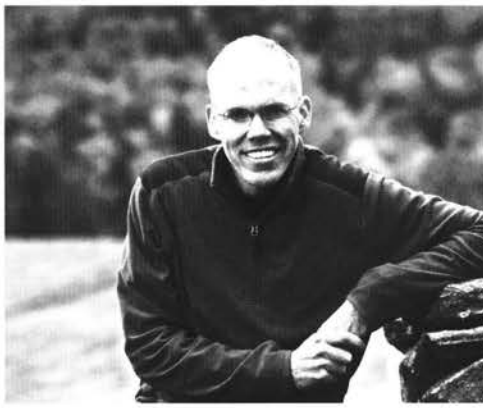
כדי להיות מסוגל לחזור ולהתאחד עם הטבע, על האדם להבין את הגורמים לפירוד שבינו לבין הטבע. האדם לפי גורדון אמנם היה קשור לטבע בראשית קיומו ההיסטורי והתרבותי, אבל עם התעוררותו לתודעה עצמית, הלך והפריד את עצמו מעליו: "רק עם הופעת קו האור הראשון של המחשבה האנושית הופיע הסדק הראשון המפריד את נפש האדם מנפש הבריאה העולמית בכללה ואת חיי האדם מחיי העולם".[3] ההכרה לפי גורדון מבדילה ומפרדת. יוצרת בהירות מצד אחד, ומצד שני - מקררת וממיתה את הקשר של הפרט הנחשב אל השלם ממנו הוצא: "ההכרה היא כוח מצמצם ומרכז... ויותר שהצמצום גדול...יותר גדולה היא הבהירות של מה שבא להיות מושג על ידי ההכרה. אולם בה במידה עצמה הוא הדבר, המושג, גם נבדל ונפרד מתוך הכלל העולמי".[4] בעוד שההכרה לפי גורדון בנויה לתפיסה של פרטים, אין היא יכולה לתפוס את הטבע שהוא מעצם הווייתו התפתחות, הווה אומר מעבר מתמיד משלב לשלב ומפרט לפרט: "את החיים שבהתהוות אין היא משיגה".[5]

להכרה גם תפקיד חשוב בחיים המעשיים וביצירת התרבות החומרנית של האדם. אותה הכרה שיוצרת תודעה עצמית על ידי הפרדה, היא שיוצרת טכנולוגיה שמטרתה העיקרית להקל על החיים, אך בכך גם לנתקם מהטבע ולהחלישם. "בכוח ההכרה האדם כובש את הטבע, מכניעו לפי רצונו ומכריחו להקל לו, ולהנעים את חייו. כובש את החוויה".[6] כאן יוצא גורדון בצורה חריפה נגד חיי העיר והתרבות שהתפתחה בערים הגדולות, "הערים הגדולות הלא הן בכלל תמיד המרכזים של ההשכלה וההשחתה, ותמיד מתקיימות הן על חשבון הכפרים והערים הקטנות וממלאות את הגרעון שלהן מחורבנם".[7]

בדברים אלה כבר ניתן לזהות שורשים של תפיסה סביבתית. בדומה להוגים הטרנסצנטדנטלים האמריקאים, אמרסון ות'ורו, קורא גורדון לחזרה "רומנטית" אל הטבע דרך חוויית הנשגב: "עולם מלא לפנינו, מרחבים, מרחקים, מעמקים, חיים, אור לאין תכלית ולאין חקר, - טבול, בן אדם, בתוך מעמקי הים הגדול הזה."[8] אך גורדון לא מסתפק בכך וקורא להתחדשות חיים מוחלטת מתוך הקשר לטבע. האדם נקרא להיוולד מחדש ולחדש את תרבות חייו באופן רדיקלי: "ופקחת ביום ההוא את עיניך, בן אדם, והצצת ישר לתוך עיני הטבע, וראית כי אל עצמך שבת. ושבת וראית והנה מעליך נושרים שברים כבדים, קשים, מעיקים ... וידעת כי אלה שברי קליפתך, אשר התכווצת בה

בתוכה ... והכרת ביום ההוא כי הכל היה לא לפי מידתך, וכי את הכל עליך לחדש".[9]

את המפתח להתחדשות רואה גורדון במפגש החי של האדם עם הטבע דרך עבודת האדמה. העבודה איננה עניין תועלתני בלבד כי אם ריטואל של שותפות רליגיוזית בין האל המתגלה בטבע והאדם. תפיסה זו של גורדון כונתה גם "דת העבודה". האדם נהפך לשותף של הטבע במפעלו: "והיה בעבדך את עבודתך והיה בעינך חללו של עולם בית המלאכה ואתה והטבע - עובדים. ולב אחד לשניכם ורוח אחת".[10] כאן נוגע כבר גורדון בדבר נוסף, העתיד ליהפך מרכזי להוגים ולמשוררים הסביבתיים, הטבע עומד לעצמו ולא רק להגשמת רצונותיו של האדם. היחס הנכון של האדם לטבע הוא יחס של שותפות: "האם לא ירגיש אז, כי הבריאה החיה היא לו יותר מדבר שבתועלת, כי היא לו קודם כל ויותר מכל נפש חיה, שאין להעריכה בערך התועלת".[11]


ביל מק'קיבן

תפיסתו של גורדון מאפיינת בהרבה מובנים את תפיסת אדם־טבע שרווחה בקרב ההוגים והמשוררים הרומנטיים של תחילת המאה התשע־עשרה, ושל ההוגים הטרנסצנדנטלים באמריקה. המשותף הוא בתחושה שהתרבות האנושית במערב הגיעה למשבר מתוך פירודו של האדם מהטבע, משבר שניתן לצלוח במציאת דרך חדשה לאיחוד עם הטבע. הטבע, בעיקרו של דבר, נתפס כשלם ושופע עד אינסוף, והאדם נתפס כזקוק לריפוי ולהתחדשות מתוך ה"יניקה" ממקור חיים שופע זה.

מפנה דרמטי בתפיסה זו מסתמן במחצית השנייה של המאה העשרים. כותבים כמו רייצ'ל קרסון, אוקיינולוגית במקצועה, וָאַלדו לאופולד, פרופסור ליערנות, מפנים את המבט של הציבוריות באמריקה לכך שהטבע אינו עוד אותה שלמות בלתי נגועה כפי שהופיע בדימוי התרבותי השגור, ושעקב פעולתו הבלתי מבוקרת של האדם בתחומי התעשייה והחקלאות, וכתוצאה מהרגלי צריכה מופרזים ושגויים, קיים איום ממשי על הטבע: מקורות מים מורעלים, אדמה שהולכת ומאבדת את פוריותה עקב שימוש מופרז ברעלים ובדשנים כימיים, זיהום אוויר, והכחדת מינים של בעלי חיים וצמחים כתוצאה מהפרת האיזון הטבעי.

בהמשך לאותה מגמה וכתרומה חשובה לניסוחה המלא והרדיקלי, מופיע ספרו של ביל מק'קיבן *קץ הטבע* (1989). מק'קיבן, עיתונאי וסופר אמריקאי, כתב את ספרו על בסיס תוצאות מחקרים רבים של חוקרים בתחום מדעי הטבע, בייחוד אקולוגים ומטאורולוגים. וכאן ניתן לראות מאפיין נוסף של תפיסת הטבע החדשה: אם בעבר היו אלה בעיקר אנשי רוח ומשוררים, שגיבשו את דימוי הטבע ויחסו של האדם אליו, הרי שעכשיו, עקב המשבר האקולוגי, עלינו לבנות דימוי טבע המבוסס על הדיוק הפרטני של מדעי הטבע. לא ניתן להציל את הטבע מתוך אידיאות יופי ונשגבות דוגמת אמרסון או גורדון בלבד. היחס אל הטבע מקבל אופי קונקרטי יותר. או בצורה מדויקת יותר: מן הקונקרטי אל הכללי, מהמפגש החוקר הפרטני, אל הכרת המכלול השלמותי ואל חוויית הנשגב.

ביל מק'קיבן מרכז את דבריו לטענה שהטבע כפי שהכרנו אותו בעבר, כהוויה שופעת ויציבה שאיננה תלויה באדם, לא קיים עוד. עקב התהוות אפקט החממה כתוצאה מצריכה מופרזת של דלקים פוסיליים, והיווצרות חורי האוזון מעל לקטבים כתוצאה של שימוש בגזי סיאפס"י, נוצרים שינויי עומק במזג האוויר, שינויים שמובילים ויובילו בעתיד לשינויים גלובליים בכדור הארץ. התחממות האטמוספרה, חילופים לא צפויים בין מצבי בצורת לסערות גשם, והתמוססות של קרחונים בקטבים - כל אלה יובילו לעלייה במפלס המים בימים ואיתם היעלמות של חלקי יבשות. "אני סבור שבהסח דעת, בלי לזהות זאת כבר חלפנו מעבר לסיפה של תמורה גדולה שכזאת: אני סבור שאנו חווים את קץ הטבע".[12]

השינוי שמק'קיבן מדבר עליו חורג מעבר ל"זיהום המסורתי" התחום בגבולות מסוימים, שעליו מדברת קרסון. מדובר בכוח הרס חדש שהאדם רכש, שביכולתו להשפיע על הטבע עד לסיכון עצם קיומו של הטבע ושל האדם עצמו. נחצה כאן הסף שהבדיל באופן ברור את האנושי מהטבעי, כך שהטבע במשמעותו הישנה לא קיים יותר. הוא נהפך תלוי אדם: "מזה חצי מאה בסך הכל, עובדה היא שאורח החיים השורר בחלק אחד של העולם נותן אותותיו בכל חלקיק של זמן ושל מרחב על פני כדור הארץ כולו".[13] השינוי הוא רדיקלי וכולל בתוכו שינוי הכרחי גם בתפיסת הטבע וביחסו של האדם אליו. אם בעבר נתפס הזיהום כתוצאה מהתערבותו האגרסיבית של האדם בטבע, כמחלה באורגניזם, שעדיין ממשיך לתפקד בחוקיו הקדמוניים, הרי שמרגע שנחצה הסף, לא ניתן עוד לדבר על טבע במובן של משהו טבעי, חוץ אנושי. הטבע עצמו נהפך ליציר כפיו של האדם ובאחריותו. "רעיון הטבע שוב לא יבלה את הזיהום העולמי החדש - את הפחמן הדו־חמצני ואת הסיאפס"י למינהו. המשבר החדש הזה המנתקנו מן הטבע, שונה מזיהומו של נחל כלשהו באנגליה בקופסאות שימורי אילתית, לא רק בכמות, אלא גם במהות. אנו שינינו ומשנים את האטמוספרה ומכוח זה אנחנו משנים את מזג האוויר. ובשנותנו את מזג האוויר אנחנו הופכים כל נקודה על פני כדור הארץ למעשה ידי אדם ולמלאכותית".[14]

הדבר המשמעותי כאן אם כך הוא לא שהטבע מפסיק לפעול לפי חוקיו הבסיסיים כמו פוטוסינתזה, תהליכי צמיחה, ריקבון וכדומה, אלא, לפי מק'קיבן: "שאנו שמנו קץ לדבר, אשר - לפחות בעת החדשה - הגדיר את הטבע בעבורנו. אני מתכוון לכך, ששמנו קץ לבדילותו של הטבע מהחברה האנושית".[15] אם אצל גורדון וההוגים הטרנסצנדנטלים מודגשות בדילות זו והשפעתה ההרסנית על האדם, ושאיפתו מתוך כך להתגבר על הבדילות הזאת ולהתמזג בחזרה עם הטבע, הרי שלפי מק'קיבן באופן מפתיע הכיוון התהפך: דווקא הכוח ההרסני שרכשה האנושות הוא שהוביל להתגברות על הבדילות. האדם הסיר את ההפרדה שבינו לבין הטבע השופע והכל יכול ומאיים בכך על הטבע ועל עצמו.

ניתן אולי לפרש זאת גם כך: קריאתם של הוגים כמו גורדון אצלנו ואמרסון ות'ורו באמריקה במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ותחילת המאה העשרים לטרנספורמציה רדיקלית של התרבות האנושית דרך איחוד מחודש עם הטבע במובנו העמוק, קריאה זו משלא נענתה מובילה, דרך ההתפתחות הטכנולוגית, לכך שכוחות ההרס השוכנים באדם חוצים סף של השפעה החורגת מעבר לאדם

ולהקשרים החברתיים תרבותיים, וגולשת לעבר ההקשרים הרחבים של האטמוספרה וכדור הארץ בכללותו במחצית השנייה של המאה העשרים ותחילת המאה העשרים ואחת.

מק'קיבן מסיים את ספרו בניסיון לסמן כיוון אלטרנטיבי של חשיבה ופעילות, בהצעה כי רק שינוי מעמיק בתפיסת האדם את עצמו ואת הטבע יכול להוביל כיום לאיזושהי התחלה של שינוי: "שינוי אורח החשיבה הוא־הוא שורש הבעיה. אם תגיע אי־פעם שעתו של שינוי כזה, לא תאחר עשייה לבוא בעקבותיו".[16] וגם: "אין ספק כמעט, שהקושי בתחום זה נפשי יותר מאשר שכלי. יותר משאנו מסוגלים להתוות שינויים עקרוניים באורחות חיינו, אנחנו פשוט איננו רוצים בשינויים. אף־על־פי שאורח חיינו מוליך להרס הטבע ומסכן את כוכב הלכת, עדיין אנו מתקשים לחיות בצורה אחרת כלשהי".[17] רק שינוי בתפיסה הבסיסית של יחס אדם־טבע יוכל ליצור מנוף לשינוי מיוחל. זרעים לתפיסה זו ניתן למצוא לפי מקק'יבן כבר אצל ג'ון מיור, אך היא נוסחה באופן מלא בשלב מאוחר יותר אצל דיוו פורמן. גישה זו, הקוראת לעצמה 'אקולוגיה מעמיקה', יוצאת כנגד התפיסה של האדם כמרכז הבריאה. פורמן טוען: "אנו מבקשים להגן על נהר מפני שהוא נהר. למען עצמו. מפני שיש לו זכות להתקיים מכוח עצם היותו. לדוב הגריזלי שבשמורת ילוסטון יש זכות לחיות את חייו בדיוק כשם שלכל אחד מאיתנו יש זכות כזאת".[18] יש כאן מעבר מתפיסה אנתרופוצנטרית, של האדם כמרכז העולם, לתפיסה ביוצנטרית, של האדם כחלק מהעולם. כאן אולי מתנסחת בצורה ברורה נקודת המפנה בין ההוגים הטרנסצנדנטלים לבין החשיבה הסביבתית. הדגש מועבר מהאדם אל הטבע, אך בו בזמן מעצים את מרכזיותו של האדם בעולם ואת אחריותו לגבי הבריאה.

ההתעוררות לשאלה הסביבתית הופנתה בהדרגה גם אל הספרות ואל התיאוריה הספרותית. ניסוח מרוכז של השאלות האקופואטיות ניתן למצוא בספרו של לורנס בויל *הדמיון הסביבתי* (1995). בויל מדגיש ארבעה מאפיינים של ספרות בעלת אוריינטציה סביבתית: 1. הסביבה הלא האנושית תהיה נוכחת ביצירה הספרותית לא רק כרקע לאנושי, אלא בנוכחות המראה שהלא־אנושי, הטבעי, משפיע באופן ממשי על האנושי, ומעורב בהיסטוריה האנושית. 2. האינטרס האנושי אינו האינטרס היחידי. בספרות בעלת אופי סביבתי יוצגו גם האינטרסים של הטבע. 3. מחויבות האדם לטבע כחלק מהמחויבות האתית של הספרות. המשורר, הסופר, הופך להיות הדובר של הטבע ונציגו. 4. תחושה מסוימת של הסביבה כתהליך ולא כדבר סטטי, כחלק מייצוג הטבע בספרות. הטבע אינו אובייקט (משאב), אלא דבר חי ומתפתח.[19]

אסתר ראב, משירת טבע לשירת קץ העולם

כתיבתה של אסתר ראב מתפרסת על פני כשישים שנה, מתחילת שנות העשרים ועד לתחילת שנות השמונים של המאה העשרים. הקשר לטבע עובר כחוט השני דרך רבים משיריה מהתקופה המוקדמת מספרה *קמשונים*, ועד לשיריה המאוחרים. אבל הקשר לטבע בשיריה עובר השתנות רדיקלית אחרי אמצע המאה. על שינוי זה אנסה לעמוד להלן.

הספר *קמשונים* נפתח בכמה שירי מולדת שהם גם שירי טבע. אין כאן אידיאליזציה של הנוף, לא אסתטית ולא אידיאולוגית. הכתיבה נולדת מתוך הנוף עצמו, ואולי מוטב לומר בתוך הנוף עצמו, ונצמדת לתיאור כנקודת מוצא לפעילות הלירית:

על מערומייך חוגג יום לבן.
את הדלה והעשירה כה,
נד הרים קפא, שקוף כחזון תעתועים,
אל האופק הדבק.
צהריים. מרחבי שדותייך משתלהבים
ולשדך כליל מתלהלה ועולה
מול השמים הלבנים[20]

כ"משוררת הארץ ישראלית הראשונה", מפגשה של ראב עם הנוף הוא ישיר, כמי שצמחה מתוכו ורוחשת כלפיו אהבה לא כהגשמת דימוי, אלא מתוך היותו, על "מערומיו" ו"דלותו". ה"עושר" נוצר מתוך ההתמסרות להתבוננות המדויקת, בתוך הזמן והמרחב הקונקרטיים ("צהריים. מרחבי שדותייך משתלהבים"). אבל השיר לא נותר בגבולות ההתבוננות בלבד. הנוף הופך לדימוי גופני, ארוטי: "גבעה תרום כשד עגול", או לפני כן בשורת הפתיחה: "על מערומייך חוגג יום לבן". ועם זאת, לא נסתרים מהעין המתבוננת קוויו הייחודיים של הנוף, ההקשר ההיסטורי: "ולראשה קבר לבן חופף". העין חיה בתוך המראה, ופועלת בו את פעולתה השירית, המדמה:

והיה כי תיעף העין
מזרמי תעתועי־אור
וטבלה בירק האטד המכחיל,
כבתוך ברכת מים צוננים.[21]

אסתר ראב

העין נעה בין משטחי הצבע כמו בציור אימפרסיוניסטי, "מול השמים הלבנים,/ כמסך לא יפסק", ב"זרמי תעתועי האור", "בירק האטד המכחיל", ב"חריצייך המאדימים", ועד ל"תוך זהב המרחקים". הנוף נולד מתוך מרכיביו הראשוניים, צבע וצורה, ואינו מופיע כדימוי חזוי מראש של "נוף המולדת".

מתחילת דרכה של ראב ועד לשיריה האחרונים מוותרת שירתה לחלוטין על השורה השקולה ועל החריזה. לדבר זה חשיבות גדולה גם בעיצוב יחסה אל הטבע ואל תיאורו. השיר שואב כביכול את מקצבו מתוך הנוף, המצלול נשאר פתוח להשתנויות הנוף ולניואנסים הרבים החבויים בו. גם במישור זה הולכת אסתר ראב מעבר לשירת דורה.

מרכיביו היסודיים, הפשוטים של הטבע, יוצרים בשירתה מרחב של יופי. טבע שהוא גם חקלאי, גם היסטורי, והיופי נעוץ בקרבתו של הדיבור לנוף, קרבה שאינה גולשת להתמזגות רומנטית, אלא שומרת על עצמה בתוך הפעילות המתארת. חוויית הנשגב צומחת מתוך הקונקרטיות החסרה של הנוף: "עם קרקעי נחלייך החרבים, הלבנים -/ מה יפית!" או בשיר אחר:

עריסות־חול רכות דרכייך
בין גדרות השיטה שטוחות,
כעל פני משי צח
לעולם בם אנוע
אחוזת קסם לא־נפתר[22]

לעומת שירי "הקמשונים" משנות העשרים, מצביעים שירי "קץ העולם", מראשית שנות השישים, על מפנה גדול בתפיסת הטבע בשירת אסתר ראב. עולה חוויה המזכירה את המראות שמתארת רייצ'ל קרסון בספרה *האביב הדומם*[23] בערך באותה תקופה. הטבע אינו עוד המובן מאליו הסובב אותנו, ואינו רק נוף שבו אנחנו

חיים, או תשתית חקלאית. נוסף הבט קוסמי רחב ממדים לשירתה של ראב, ועמו, ייתכן שכתוצאה ממלחמת העולם השנייה והמלחמה הקרה, פצצת האטום ומוחשיות יכולת החורבן של האנושות, תחושה אפוקליפטית. בשיר הפותח את המחזור היא כותבת כך:

ונשר אפר עולמות,
מטר – מוות –
ימגר לארץ –
כל חיתו, וכל צמחו
ותהו ובהו – וחושך
על פני מים רבים.[24]

בולט לעין השימוש בשפתו של ספר בראשית לתיאור האחרית. הבריאה ממוגרת, הטבע מושמד, העולם חוזר מהסדר אל התוהו ובוהו. השימוש במילות ספר בראשית מעצים את תחושת ההיפוך: את הראשית יצר האל כחסד והעניק לאדם טבע שלם ונטול רבב. את האחרית יוצר האדם מתוך צרות אופקיו ובקטנותו המוסרית. המוטיב של אפר מוות הנושר מהשמים חוזר בכמה שירים במחזור, ומעלה אסוציאציה אפשרית לנשורת רדיו־אקטיבית, ובשיר 'נשורת', הוא עומד כניגוד למטר הכוכבים:

נשורת כוכבים;
אבק עולמות;
שלוות נצחים;
אורות־צפון קוסמים –
הקיץ הקץ
על רום־רגעיכם:
פשפשי־אדם
פשו בכם
ואט יכרסמו זבולכם...
...עוני שמים שחורי־אימים
ומוות נושר מהם![25]

בשיר נוסף במחזור זה היא כותבת: "חלמתי:/ תבל מכוסה אפר -/ ושנאה./ ונותרתי לבדי:/ ואזרע לי שני גזרים/ למאכל/ ושקדייה לבנה/ לשמח לבבי/ ובדל עשב -/ להניח עליו ראשי"[26] העולם מכוסה אפר ושנאה. הרס בתחום החיצוני־אקולוגי ובתחום המוסרי־אנושי. חוץ ופנים כהיבטים הכרחיים של אותה עבודת פשפשים. אל מול החורבן המופיע בחלום, עומדת המשוררת בפעולה אינטימית אינדיווידואלית של החייאה וריפוי: שני גזרים, שקדייה לבנה ובדל עשב, "כי לא פסה האהבה.../ אפזום לי לתוך/ החלל/ ובדל העשב/ ירעד לקולי".

פואטיקה של התמזגות ובריאה – יחיאל חזק ואיתן איתן

את ההתבוננות בהשתנות התפיסה של הטבע בשירה העברית החדשה, בחרתי להתחיל בשני משוררים, שתחילת כתיבתם בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים, יחיאל חזק בן קיבוץ אפיקים, ואיתן איתן בן המושבה כנרת. ניתן לראות קשר הדוק בין כתיבתם לבין העקרונות הפואטיים של נתן זך ובני דורו, נטייה להפשטה ולטשטוש הרקע ההיסטורי הקונקרטי של השיר, ועם זאת ייחודם הוא בהפנותם את מבטם השירי באופן מובהק אל הטבע. בעבור שניהם הטבע הישראלי הוא המובן מאליו, שלתוכו צומחת הנפש. הוא נתפס בשירתם כהוויה בלתי מופרדת מהוויית האני. זאת גם הסיבה, אולי, שאין כל טעם לייחדו או לציינו באופן היסטורי או אידיאולוגי.

במוקד שירתו של יחיאל חזק חיה כמיהה עמוקה להתאחדות עם הטבע. ברבים משיריו נתפס הטבע במונחים נשיים, והדובר נמזג, נשטף ומתערבב לתוך הנוף באקסטטיות:

הכל זו ערבה פתוחה עד אפסי האופק אדמה כבדה
ושחורה ומה נשאר אם לא לרוץ לשעוט ולהניח אלכסונים
וקואורדינטות עד שיום אחד מוצאים קפל מלבין של אשה
באמצע הערבה הפרושה ורצים בלי נשימה עד שמגיעים אל טבורה
המתעגל שהוא טבור הערבה וטבור העולם ומצטרפים
לריקוד העיגולים סביב גופה הלבן הנח שפתחיו לא נעורו
ומסמנים מעגל של ברכה להקיפה סביב עד שלא יהיו בעולם
חומות יריחו,
והגשם ירד להזריע בה זרע ראשון.[27]

נוף הערבה פתוח "עד אפסי אופק" מחד, ומאידך מופיע כאדמה פורייה, "כבדה ושחורה", והדובר בשיר שועט לתוכו במעין אובדן עצמי אקסטטי. במרכז הנוף "קפל מלבין של אשה" שהוא "טבור הערבה וטבור העולם". האשה מופיעה בשיר כחלק מהנוף, כמו קפל קרקע, לא דמות פיגורטיבית שלמה, כאם מרכיב נשי־נופי, שהוא מרכז ההוויה, בעוד שהנוף עצמו אינו ממוקם במרחב גיאוגרפי קונקרטי. כאן מצטרף הדובר למעין אקט פולחני של הקפות, שמטרתו להביא להסרת גבולות מוחלטת, "עד שלא יהיו בעולם/ חומות יריחו", כלומר כל המפריד בין אדם לטבע, בין הגברי לנשי, בין הקף למרכז, יוסר. רגע זה של הסרת חיץ, מאפשר הפריה ראשונה.

נטייה זו לסימביוזה עם הטבע נבנית בכמה אמצעים פואטיים. כפי שכבר הזכרתי למעלה, טשטוש גבולות מושאי התיאור, דוגמת האשה והנוף. ברבים מהשירים מופיעים משפטים "לא גמורים" תחבירית, חלקי משפטים נבללים בחלקי משפטים, כמו אדם בנוף. ויתור על פיסוק ושורות ארוכות עם שבירה מסיבית של יחידות המשמעות וגלישת שורות, תורמים למיסוס הגבולות המתואר. השיר מבטא נטייה חזקה להפשטה. הוא פתוח כמו הנוף להשתנויות מזג האוויר, ומתהווה בתהליך כתיבתו. בשירים רבים נראה שהשיר מחפש כיוון תוך כדי התהוותו:

פרצות קוראות למים לגנב לעיט
בתעלות לשכב עכשיו עיניים הולכות ונקרעות מרוב
קרניים איל איל עובר מיד ליד קרבן אולי[28]

סימביוזת ההפריה אצל חזק קשורה גם במעשה השירה. המשורר מפרה את העולם, את הטבע, באקט הפריה כמו צמחי, "שאני עוד יכול לאבק את זרעי לפיות/ נפתחים ממלמלים אהבה.../...שאני עוד יכול את זרעי לפזר בין הרבה חריצי־/ אדמה יבשים".[29] בשיר 'אדם ואדמה', שהוקדש לזכרו של המשורר איתן איתן, מתואר יחסו של האדם לאדמה במונחים של עבודת קודש. האדם חורש בראשו את האדמה, ברוחו, וזורע בה כוכבים, אולי שירים:

ראשו היה מחרשה בראשו היתה מחרשה ואפילו
אמרו שזה רע ראשו חרש באדמה וכמה חרש עד
שזרע בה כוכבים את כל הכוכבים זרע...
...וחרש עולם וארץ
ושמים לבנות מקדש גדול לאלוהים ולאדם[30]

להבדיל מחזק, שירתו של איתן איתן אינה נעה אל הסימביוטי, אלא אל האקט המאגי המעצב. האדם אינו נע בה לקראת התמזגות עם הטבע, אלא משנה את הטבע מתוך הטבע הפעיל בתוכו. הטבע נתפס פחות כנוף או כמקום, ויותר כהוויה בראשיתית של יסודות - מים, אש, אוויר ואדמה. השירה מקבלת לכן ממד קוסמי בורא עולמות:

במקום בו אניח כפותי
יבקע הר
במקום בו ארים רגלי
יעלה הר
מלוא עקבותי באדמה[31]

הדובר בשיר "מזיז הרים" בכוח תנועתו הפשוטה. עולה כאן דמות בעלת ממדים ועוצמה ענקיים, המטביעה חותמה באדמה. מושא הפעולה הוא האדמה, אבל יותר במובן הפלנטרי. בהמשך השיר מופנה המבט פנימה, אל הדובר עצמו:

ואני המון כוח נפקח, עוצמה שקטה
המון צלילים מתאחד בדממה דקה

רחש חיים בקרבי
ים נבקע בתוכי

נדמה שסוד הכוח המאגי הזה יכול להיתפס רק בלשון אוקסימורונית, "המון כוח נפקח, עוצמה שקטה", או "המון צלילים מתאחד בדממה דקה". הטבע הבורא, הפועל באדם, מתנשא אל מעבר לחלוקות דיכוטומיות.

האדם והטבע אינם נבדלים מהותית, בשניהם פועלים אותם יסודות, "ים נבקע בתוכי", רמז למעשה האלוהי הפועל דרך משה ביציאת מצרים. בשיר זה האחדות המחודשת בין פנים לחוץ, בין אדם לטבע, מושגת מכוח הפעולה המאגית. בשיר אחר מופיע יסוד האש בהקשר דומה: "דומי ידי/ להבות אש/ דומי ידי להבות אש/ בערה בתוכי".[32] מוטיב חשוב נוסף שמעצב את השיר כאקט השבעה מאגי, ומעצים את כוחו הוא החזרה:

ואם הייתי גשם רב
ואם גשם רב ירד על ארץ רבה
ואם ירח מלא הייתי...
...ואם דם בגשם
ואם ארץ רבה
ואם ירח מלא בחולות...
האוויר זז מפני.
תחת רגלי האדמה זזה.[33]

החזרה מניעה את השיר הלאה, בהתפתחות אטית ההולכת וצוברת תאוצה, עד לרגע השיא שבו היסודות זזים מפניו ומתחתיו. שפה בסיסית, שפת היסודות, על גבול הארכאיות, מעצימה את תחושת העל זמניות של השיר. כמו אצל יחיאל חזק, גם כאן יש הימנעות ברבים משירי הטבע מאזכור של מקום וזמן. מעשה השיר כאקט של האני הוא בכל מקום ובכל זמן. גם אם מדובר על מלחמה כמו בשיר 'צל ענקים', הרי שלא מוזכרת מלחמה היסטורית מסוימת. אצל שני משוררים אלה ניתן לחוות בצורות שונות את הטבע כמובן מאליו וכשלם, במובנו הגורדוני והאמרסוני, שבו פועלת וחיה הנפש.

יחיאל חזק

איתן איתן

טבע קונקרטי – אלישע פורת ויוסף יחזקאל

אלישע פורת חבר קיבוץ עין החורש, ויוסף יחזקאל שעלה בגיל עשרים מטקסס והיה חבר בקיבוץ אורים, הם שני משוררי טבע מובהקים. שניהם החלו את כתיבתם בשנות השבעים של המאה העשרים. אלישע פורת מפרסם את ספרו הראשון ***חושניה, המסגד*** ב־1975, ובו שירים שנכתבו לאחר מלחמת יום הכיפורים ובעקבותיה. יוסף יחזקאל מפרסם את ספרו הראשון ***נהר*** בשנת 1981. בשירת שניהם ניתן לראות נטייה ברורה אל התיאורי־קונקרטי, ברוח המפנה הוויזלטירי בשירה של שנות השישים והשבעים.

רבים משיריו של אלישע פורת ממוקמים על הגבול שבין האנושי לטבעי. השדה כהמשך לבית (הקיבוץ), והטבע כהמשך של השדה. השירה מתרחשת בקווי התפר, ומצביעה על המתח המתהווה במפגשים אלה, שהוא ביסודו מתח של ניגוד והקבלה בין האדם לטבע. כך בשיר 'דְּרוֹסֶת הבר שלכביש', הוא כותב:

רשימת חיות הבר הדרוסות,
באביב הנורא הזה, על
הכביש שמספרו חמש שמונה
אחת, תופחת במהירות כל
יום: תוסיף, אומרים לי חברים,
נמייה דרוסה. תוסיף גירית
שנמחצה. תוסיף גירית פִּרְחון שלדג
נמעך. נוצה כחולה קטנה
נרעדת, על האספלט החמים.[34]

השיר מתמקד במפגש הקטלני שבין בעלי חיים לאדם. במקרה זה בין הטבעי לטכנולוגי. השפה תיאורית, כמעט קטלוגית, "רשימת חיות הבר הדרוסות", או "הכביש שמספרו חמש שמונה אחת", ובהמשך רשימה מפורטת המונה את שמות בעלי החיים הדרוסים: נמייה, גירית, שלדג. ועם זאת מוכנסת נימה אישית של הדובר: "באביב הנורא הזה", "נוצה כחולה קטנה נרעדת". המבט מופנה החוצה ומלווה את ההתרחשות בחדות תיאורית ובהכרות ידענית, והנפש של הדובר מגיבה בהזדהות רגשית למושא התיאור. כך מופיעים בשירים רבים שמות של צמחים, בעלי חיים, מקומות יישוב ומקומות גיאוגרפיים. לעולם לא אזכור כללי כמו "ציפור", או "חיה" וכדומה. הטבע מופיע בממשותו הקונקרטית, הייחודית. השיר ממשיך:

ברכיבת הערב שלי, בחשכה,
אני חולף על פניהם בדממה,
מדווש לצדם מאווש לקראתם,
ממש כמו שחלפתי אז,
בקיץ המקולל ההוא: על
פני השוכבים בשורות הארוכות,
בצל הקיר הצפוני והמוגן
של משטרת ג'נין העשנה.

השיר מקבל כאן מפנה מכריע. מות בעלי החיים בדריסה מושווה למותם של הלוחמים בקרב. מוות הוא מוות וחיים הם חיים. מוטיב דומה מופיע בשיר 'למות באל־חמה'* שהופיע בספרו הראשון של פורת. גם המבנה השירי דומה: "מתחת לשדרות הפיקוסים באל־חמה/ הולכים ושוכבים זרזירים/...ממרחקים באים נחבטים,/ אל ברֵכות מוות באים/...מורעלי מלח עפים/ למות באל־חמה/ עוף לא עוצר בעוף,/ פנים לאדמה. כמה קל/ לגמור כמו זרזיר,/ ולא כמו חייל."[35] השיר מתחיל במות הזרזירים המסתורי ומסתיים במוות של חייל. גם כאן כמו בשיר הקודם ניתן לחוות חמלה לכל חי. התנועה היא מהאדם אל הטבע ובחזרה אל האדם. יש קשר בין תיאור הטבע כממשות קונקרטית ובין אהבת טבע. השיר מאפשר לטבע להתגלות, אבל כדי לתת לו להתגלות, יש להרחיק את המבט. המרחק מאפשר את הידיעה ויחד איתה - וזה משמעותי מאוד למהלך השירי הזה, הטבע מתגלה כטבע מופר. אם בשירי יחיאל חזק ואיתן איתן מופיע הטבע כשלם, הרי שבשיריו של אלישע פורת, לצד תיאורי טבע מרהיבים, מופיע גם טבע פגום, הרוס, דרוס וחולה. בשיר 'עדת שפיריות' הוא כותב:

אלישע פורת

שפיריות קיץ מקיפות אותי
בערבים, מרפרפות סביבי בחשאין:
חגות וסובבות כמו הילה.
נעות אחרי כמו מלוות,
בעת רכיבתי, בדרך הצרה
לאורך נחל אלכסנדר המצחין.[36]

אל מול הילת השפיריות המרהיבה - "נחל אלכסנדר המצחין". כאן מונגד בחריפות הטבע הטהור לטבע הנגוע, המזוהם בידי האדם.

*במייל ששלח לי אלישע פורת הוא מתאר את התהוות השיר הזה במילים אלו: "בחורף של שנת 1972, כשנה לפני מלחמת יום הכיפורים, עשיתי שירות מילואים ארוך ומייגע במוצבי דרום הרמה, באזור אל־חמה. כל בוקר, בעת סיור הבוקר, הייתי מגלה מאות ואולי אלפים של זרזירים מתים או גוססים, מתחת לשדרות הפיקוסים הענקיים שבמתחם אל־חמה, ליד הבריכות החמות. הזרזירים נערמו ממש זה על גבי זה, וכל בוקר היו ערימות חדשות של זרזירים שמתו במהלך הלילה. התופעה המדהימה הזו לא נשכחה ממני. המראות הקשים האלה לא נשכחו ממני. הזיכרון של הזרזירים הללו, שכאילו נידונו למוות, חסרי ישע, לא הרפה ממני. ואז באה מלחמת יום הכיפורים, ולנוכח המראות הקשים שראיתי בנקודות האיסוף של הפצועים שלנו, וחללי הסורים שנותרו באתרי הקרב של דרום רמת הגולן, במסלול האש והדם של החטיבה שלי, חזרו אלי בכוח ובאלימות הזיכרונות של הזרזירים המוטלים בהמוניהם ליד הבריכות החמות באל־חמה. השיר פרץ מעצמו, מהנבכים הלא ידועים והלא מוארים של הזיכרון. המשורר הצופה, המעיד והזוכר שבי, כלל את זכר הזרזירים עם מראות המלחמה הקשים. הציפורים נתחלפו בחיילים הצעירים. והטבע כולו נתפס כיישות עוינת לחיילים הצעירים שראיתי במלחמה".

בישראל של שנות השבעים והשמונים, זיהום נחלים במי שופכין נהפך לטבע שני של הנוף. הדובר בשיר מציין זאת אך לא מערער על כך.

להבדיל מההתאחדות האקסטטית עם הטבע בשירה של יחיאל חזק, אצל פורת המפגש המפרה הוא אקט רציונלי יותר, כמעט טכני, והטבע יכול להיות גם טבע ביתי, כמו עץ אנונה. בשיר 'להפרות עץ', הוא כותב: "כשאני בא במכחולי על האנונה,/ ...נזרמת מתוכי אבקת זהב/ ישר אל שפופרתה". ובהמשך: "הייתי עץ לרגע. אני מודה,/ לקחתי חלק בהליך בריאה."[37] שלא כמו הדיבור המאגי הבורא של איתן איתן, כאן ההשתתפות "בהליך הבריאה", נעשית במיומנות של חקלאי.

הדיבור בשיריו של פורת ישיר, "ישראלי" מאוד, שפה גולמית מחוספסת, כמעט בוטה לפעמים, נמנעת כמו במכוון מיתר מהוקצעות. השיר כמו דיווח ממקור ראשון של מישהו שמכיר את הטבע ממפגש ממשי וחי, נכתב בתנופה, ולא עוצר לגינונים של צורה.

גם אצל יוסף יחזקאל יש נטייה ברורה לכיוון התיאורי התבוננותי, שבשירתו היא מובחנת יותר. שיריו נראים לפעמים כתיאור או דיווח על התרחשות טבע כלשהי. הטבע מקבל את מקומו, כמעט בלי התערבות של הדובר. בשיר 'מי ידע מקום עיט', הפותח את ספרו הראשון, הוא מתאר סיטואציה של איסוף עיט מורעל מהשדה וריפויו:

שקט ולא מתחנן בברק עינו
המבדיל בינו לבין גרוטאות השדה
מכווץ טפרים גוחן העיט, מורעל.

אחרי גשם שלישי
קמלים פרחי חורף ראשונים,
עונת הרעלת נברנים בתבואה
ואסיף עיטים מורעלים.[38]

העיט, ציפור הגבהים, מוטל על הארץ מורעל. גם כאן כמו בשיריו של אלישע פורת, אנחנו עדים למפגש קטלני בין האדם לטבע. השדה, אותו אזור ביניים בין היישוב לטבע, נהפך למלכודת מוות לבעלי חיים. החקלאות התעשייתית ורעליה פועלים כנגד הטבע. התיאור בשפה לקונית, ספק תיאורית־יבשה ספק אירונית, "עונת הרעלת נברנים ואיסוף עיטים מורעלים", מועצם דרך ההקבלה למחזור הטבע הרגיל באזור זה, "אחרי גשם ראשון קמלים פרחי חורף ראשונים". ובהמשך אותו שיר:

חשוב להשקותו במים. אם תפחד
תמית אותו בצמא. לאט השקהו
ולא ייחנק. הוא איננו רעב. ציפור צמאה
לא תיגע בכוס דם טרי.

כאן עובר הדיבור מלשון תיאור ללשון הנחיה. הדובר הוא בעל ניסיון רב בתחום. מעבר זה בין לשון תיאור ללשון הנחיה כמו מדעית, שמתגבשת לניסוח כמו אפוריזמי, מתקיים ברבים משירי הטבע של יחזקאל. ההתבוננות והחיים עם הטבע נהפכים למעין חוכמה. (ראה למשל גם בשיר 'רועה נסתר': "המביט בשמים כל היום מתרוקן לתוכם;/ המרים ראשו מעמלו מתמלא בהם").[39] השיר על העיט ממשיך בבחינת נקודות המבט על ההתרחשות: "שממית נצמדת לרשת לראות מעשה החייאה.// זקן הכפר בא לראות את הניצול/ עיניו דומות לעיני העיט."; כאן מתרחב המעגל, השפה הכמו מדעית

מתחלפת בשפה ריטואלית, "מעשה החייאה", הטבע עצמו בדמות שממית מביט דרך החלון פנימה, לצפות במשורר, באקט שכולו ידיעה, מרפא את הטבע, העיט, ההשראה. העיט מתפקד כסימבול מבלי לאבד את מוחשיותו העיטית. וגם, מופיע "זקן הכפר", נציג הקהילה האנושית, ש"עיניו דומות לעיני העיט". האנושי והטבעי דומים, קרובים במהותם.

התרחבות זו של המבט היא מרכיב חשוב בשירת יחזקאל. מהתיאור הפרטני של הטבע, יכולה עין המשורר לעבור לתחום הדמיון והאמנות: "אני רועה מול עדרי עננים,/ מעבירים לרועה נסתר/ מעבר להרים",[40] או בשיר אחר, תוך כדי זריעת החיטה: "אני מציב בעיני רוחי עיט על כל צמרת/ כשדרת ספינקסים בלוקסור".[41] ובשיר נוסף: "אני מצייר/ זאת אומרת אני רואה/ אני מצייר/ זאת אומרת הייתי שם".[42] המבט הרואה הוא גם המבט המצייר, המציאות פותחת דלתותיה לרבדים נסתרים: "טיפה מגירה מעגלים/ פורצי מעגלים/ סוד משכיח סוד/ סוד מגלה סוד".[43] ישנה כאן תנועה דרך הפרט אל השלם. הטבע מסתיר ומגלה את סודו, כמו אצל אמרסון, במעגלי מעגלים. ולבסוף ההתרחבות הגדולה מהשירה אל החיים, התרחבות המהווה בסיס הכרחי לקשר שירה־סביבה, שירה־חברה, או בהכללה גורפת, שירה־עולם. התרחבות כזו יכולה לפתוח מקום חדש גם לשירה כְּלֵב פועם של התחדשות חיים: "עלי ללמוד מעגלים רחבים/ מזה המצטמצם אל עט ואל נייר/ מוכי ברק".[44]

בדרך לאקופואטיקה ישראלית

בשנות התשעים ובתקופתנו מסתמנת נקודת מבט חדשה, שעיקרה בהעלאת השאלה האקולוגית אל מרחב העשייה של שירת הטבע הישראלית. ניתן לראות סימנים למפנה זה למשל בשירתן של סבינה מסג, אגי משעול ורחל חלפי. בשיריה של סבינה מסג, ובמאמריה שהתפרסמו במהלך העשור האחרון,[45] נכנסת למעשה התודעה האקולוגית לראשונה באופן מלא, כמוקד פואטי ומוסרי, אל תוך השיח השירי הישראלי. שיריה נאבקים להוציא את העיסוק בטבע מהקונטקסט הרומנטי או התיאורי בלבד, ולהביאו אל תוך קונטקסט קיומי, מבלי לאבד את תחושת הקרבה והאחדות שבמגע עם הטבע. בשירה 'אם נכון שאגמים מזדקנים' היא כותבת:

אם נכון שאגמים מזדקנים –
לא רואים עלייך,
שמים נמוכים שלי, אינסוף קטן,
עין צלולה של צד־שני־של־העולם
הבוץ השחור
בו ישן
הבורי.[46]

כבר בפתיחת השיר אנו מופנים אל הדואליות של הטבע העכשווי, במקרה זה הכנרת. הטבע, כפי שטוען ביל מק'קיבן, כבר אינו ממש טבעי. הכנרת למרות יופיה, אף שהיא מהווה מעין מראה ועין לאינסוף בעבור המשוררת, "עין צלולה של צד־שני־של־העולם", היא אגם מזדקן, עשוק, שנמצא זה שנים רבות מתחת לקו העוני האדום של חייו. כמו אשה מזדקנת המסתירה את גילה, כך הכנרת, מסתירה מאחורי יופיה "המיתולוגי" את ההרס שזרע בה האדם. התעתוע הזה מסכן את יכולת הזיהוי של השבר האקולוגי שבו אנו נמצאים. השיר עושה במובן זה שני דברים, הוא חושף את המציאות שמאחורי החזות ה"טבעית" היפה, והוא מנסה להביא ריפוי. חשיפה זו מתנהלת דרך ההנגדה של "אגמים מזדקנים" עם "שמים נמוכים שלי, אינסוף קטן". וכן "עין צלולה" מול "הבוץ השחור". הריפוי מובא לשיר, כבר בבית הראשון, דרך הצד הגרפי של הריווח הלא אחיד בין המילים, והגמישות של תחילת השורות. השיר כמו אגם, או נחל, אין לו גדה ישרה, אלא מתפתלת, חיה (להבדיל מ"המוביל" שמוזכר בהמשך השיר). בהמשך אותו שיר כותבת מסג:

– אני אחפור לך מחדש את ים אחולה!
שיסנן שוב את המים כמו כליה.
אני אסתום את
המוביל!
אפתח את
הנביעות!

אשיב לך את מלח הים.

הדוברת בשיר, במעין אקט של שבועת אמונים לכנרת, לטבע, שבועה של אהבה, לוקחת על עצמה להביא תיקון. התיקון עומד כאן באסוציאציה מהופכת ל"אלבישך שלמת בטון ומלט" של ראשית ההתיישבות, תקופה שבה תחת הלהט החלוצי נעשו טעויות סביבתיות הרות גורל. המשוררת עומדת כאן ברגע של לקיחת אחריות, אקטיביזם פואטי. היא לא מסתפקת - כמו פורת, או יחזקאל - בתיאור משתתף אך פסיבי, או במעשה ריפוי של הטבע הפגוע כתופעה מקומית. היא מבינה את הפגיעה בתוך ההקשר, כחלק מקטסטרופה גלובלית, ודורשת מעשה. מתנסחת כאן מעין שבועת אמונים חדשה לארץ, שאינה דורסנית ומנכסת, אלא תופסת את הטבע כמכלול כמו אנטומי, אורגני, בו "ים אחולה" מסנן לכנרת את המים "כמו כליה". כך היא כותבת בשיר 'מוקדם':

סבינה מסג, צילום: מייק סילברמן

וחלטתי לי תה
עשבים
שהבאתי מן ההר ומן הגיא
במים שהיו בתהום או בענן,
שמי יודע מאיזה ים הם התאדו
והעברתי את כל זה בתוך גופי
להיות כלי שלוב
לעולם.[47]

כאן מתנסחת תפיסה שלמותית של ההוויה: בכוס אחת של תה עשבים, משתתפים "ההר" ו"הגיא", ה"תהום", ה"ענן", וה"ים". היקום כולו לוקח חלק בהכנת כוס אחת של תה. והגוף מהווה המשך של היקום, מקבילה משלימה של הוויית הקוסמוס. האדם, בפעילויותיו הפשוטות, הבנאליות לכאורה, לוקח חלק במחזור החיים הגדול של העולם. אבל גם השירה צריכה ללמוד זאת מחדש. השירה והמשוררים שנהפכו לאבסטרקטים, שניתקו את עצמם מחבל הטבור של הטבע, והתכנסו לתוך עולם דהוי של דימויים ומטאפורות:

העט
נפל לי
על האדמה

הנחתי אותו
שם
שיראה

נמלים ונחשים, עקרבים וקוצים,
דבורי־דבש
וסדקים בין פיסות־אדמה קטנות
כמו בין יבשות
בים גדול

שיראה
הכל

שיאכל
קש

שלא ידבר על ריק.[48]

בשיר זה, שהוא מעין שיר ארס־אקופואטי, מנסה המשוררת ללמד את "העט", השפה, קשר חדש עם האדמה והטבע. "העט", כדי "שלא ידבר על ריק", חייב להכיר מקרוב, באופן ממשי, את הקוטביות החיה של "נמלים ונחשים, עקרבים וקוצים, דבורי־דבש". אסור לעט "לדבר על ריק" בשני מובנים: השירה צריכה להשתחרר מהמופשטות הדימויית־מטאפורית, הרואה בטבע מאגר של דימויים וייצוגים למצבו של האדם. כך נותר הטבע משאב בלבד בעבור האדם, ומתפקד כשלעצמו ככלי ריק: "ציפור", "פרח". ובמובן השני, השירה חייבת לשאוב מהמלאות של החיים, של הטבע הקונקרטי על שלל גווניו ושמותיו. לא לדבר על: "ריק".

קול חדש בכיוון האקופואטי הוא ינאי ישראלי שבספרו הראשון, *מות מטע האגס*, שיצא בשנת 2007, נרמז בכמה שירים שְׁלַב ההתייחסות החדש הזה אל הטבע. העמדה השירית היא מפוכחת וביקורתית. שתי שאלות חודרות לתוך השירה ונשזרות זו בזו: השאלה האקולוגית, והשאלה ההיסטורית־פוליטית. יערות האורנים שיובאו מאירופה מסתירים תחתיהם את שרידיו של חורש טבעי שמנסה לבצבץ, כמו גם את חורבותיהם של כפרים ערביים על בוסתניהם. בשיר 'גיאולוגיה' הוא כותב:

הארץ מקוננת בנו את בניה, היערות המבוראים,
רוחות התאואים הרודפות אדמת כבול כבושה.
נבכה אותם כשנעפיל בשבתות אל הטרשים,
מגידים לבנינו על הדבש והחלב...
...רק לאורנים נבוז, זרים הם בקרבנו...
...אנו אוהבים את הצמחים הילידים
המצטופפים בחורש הנכחד, נאבקים לאור,
ואת הבוסתנים הנטושים העמוסים לעייפה[49]

הטבע מסתיר בתוכו גם חורבן היסטורי וגם את חורבנו שלו בידי מעשי האדם. אצל ינאי ישראלי נערך ניסיון להסיר את ההסתרה הזאת ולראות דרך פני השטח של הנוף אל שכבות העומק שלו. הדבר נעשה קשה יותר משום שמשהו בתוכנו רוצה, בצאתנו לטייל בטבע, לשכוח את עצמנו לתוך היופי, גם במובן האידיאי, "נבכה אותם כשנעפיל בשבתות אל הטרשים,/ מגידים לבנינו על הדבש והחלב". וגם במובן המעשי יותר, "מומחים למעיינות לנטיפים

ינאי ישראלי

ולמדורות,/ בשמורות ובחרבות נהדוף מעלינו/ את זמזומה של ההיסטוריה/... באהבה גדולה נכפר על אונס שהושתק". ישנה כאן קשירה בין העוול ההיסטורי, גירוש והרס של כפרים, לבין העוול האקולוגי. בשניהם פועל כוח ההרס שבאדם, וסופו שהוא קם על יוצרו. ההקבלה בין מישורי הרס שונים והקשר ההכרחי שלהם למוות מוסרי ולמוות פיזי־אקולוגי מובאים בשיר 'מות מטע האגס', שם הוא כותב: "ביום הכיפורים ירד אבא על שיירה מצרית במדבר./ לימים, ניסה ללמדני כיצד נלחמים/ בסס הנמר.../ ...זה היה בטרם תיארנו/ את מות מטע האגס."[50]

שירה אקולוגית עתידית לא תוכל להסתפק בתיאור המצב מתוך עמדה ביקורתית. היא תצטרך לחשוף את הקשריו הרחבים, הארציים והרוחניים־קוסמיים של הטבע, ואת הקשרו לאדם, ולקחת חלק בצורה זו בקירובו של הטבע ממקום חדש אל לבו של האדם. רק אהבת טבע שנולדה מהכרה־חווה של הישותי שבטבע, תוכל לעורר את המהפך המיוחל. *

* המאמר הוא עיבוד של עבודה סמינריונית לקורס של ד"ר שחר ברם, במהלך לימודי המ"א בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה

מראה מקום

1. א"ד גורדון, *האדם והטבע*, הוצאת מועצת פועלי חיפה, תשי"ז, עמ' 44
2. שם, עמ' 44
3. שם, עמ' 61
4. שם, עמ' 60
5. שם, עמ' 60
6. שם, עמ' 105
7. שם, עמ' 48
8. שם, עמ' 49
9. שם, עמ' 49
10. שם, עמ' 50
11. שם, עמ' 150
12. ביל מק'קיבן, *קץ הטבע*, הוצאת תשר 2000, עמ' 17
13. שם, עמ' 52
14. שם, עמ' 63
15. שם, עמ' 69
16. שם, עמ' 168
17. שם, עמ' 182
18. שם, עמ' 170
19. Lawrence Buell, *The Enviromental Imagination*, Harward University Press 1995 p 7-8
20. אסתר ראב, *כל השירים*, הוצאת זמורה ביתן 1988, עמ' 9
21. שם, עמ' 9
22. שם, עמ' 11
23. רחל קרסון, *האביב הדומם*, טבע ובריאות, 1966
24. אסתר ראב, *כל השירים*, הוצאת זמורה ביתן 1988, עמ' 108
25. שם, עמ' 109
26. שם, עמ' 113
27. יחיאל חזק, *זמן אמת*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1994, עמ' 40
28. שם, עמ' 28
29. יחיאל חזק, *ללכת להרים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1997, עמ' 15
30. יחיאל חזק, *זמן אמת*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1994, עמ' 22
31. איתן איתן, *האדמה הקודנת*, הוצאת קשב לשירה 2006 עמ' 105
32. שם, עמ' 121
33. שם, עמ' 125
34. שיר שלא פורסם עדיין בספר, נשלח אלי במייל מידי המחבר
35. אלישע פורת, *ארכה תקפה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 107
36. שיר שלא פורסם עדיין בספר, נשלח אלי במייל מידי המחבר
37. אלישע פורת, *ארכה תקפה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2005, עמ' 21
38. יוסף יחזקאל, *נהר*, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד 1981, עמ' 5
39. יוסף יחזקאל, *כלת בור הסיד*, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד 1987 עמ' 28
40. שם, עמ' 28
41. שם, עמ' 25
42. שם, עמ' 28
43. יוסף יחזקאל, *נהר*, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, 1981 עמ' 28
44. שם, עמ' 14
45. מאמר ראשון ומסמן דרך בהקשר זה: סבינה מסג, 'אקופואטיקה, שירת הטבע החדשה', 'הארץ' 20.05.2007
46. סבינה מסג, *והים הזה, ים כנרת*, הקיבוץ המאוחד
47. סבינה מסג, *כליל*, אבן חושן 2003, עמ' 17
48. שם, עמ' 18
49. ינאי ישראלי, *מות מטע האגס*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2007, עמ' 44
50. שם, עמ' 32

סבינה מסג

כשהיער בוער

צילום: דרורה שפיץ, אחרי השרפה בכרמל 2010

קצת לפני ט"ו בשבט תשע"א עלו יערות הכרמל באש.

ט"ו בשבט נהפך לאחרונה לחג האקולוגיה. כי מה אקולוגי יותר מלטעת עצים? הלא אלה עשויים לפצות על יערות הגשם הנכרתים, או לפחות ליצור מיקרואקלים שיקל עלינו את החיים בקיצים ההולכים ומתחממים. והנה בעת השרפה הגדולה בכרמל נשמעו קולות הקוראים לחדול מנטיעה, כדי שלא יהיו היערות צפופים ודליקים מדי. האומנם?

בסוף הקיץ ההוא חזרתי אל ביתי בכליל. שרפות פורצות בלי הרף על הרכסים שמסביב וקול טרטור המנועים של מסוקי הכיבוי השואבים מים מן הים כדי להשליכם על השרפה כבר נהפך לשגרה. איש אינו מרבה להג על השרפות שכובו, על האסונות שנמנעו, והם רבים. אבל היתה שרפה אחת שלא כובתה בזמן, והיא 'השרפה הגדולה' המונחת בבסיס ההיסטוריה של כליל. השרפה החלה בכמה מוקדים בבת אחת כשהיא גולשת מן ההרים המיוערים אל בתי העץ הפזורים בעמק. היא כילתה חלק מהבתים ואיחדה את התושבים, כשם שרק טבילה באש יכולה לעשות. לאחר השרפה עשו האנשים יד אחת והקימו מחדש, בכוחות משותפים, בית אחר בית, תוך תמיכה רוחנית בחברים שהשרפה שיבשה עליהם את עולמם. כך נהפכו האינדווידואליסטים שבאו להתבודד בין הגבעות לקהילה שהחלה להתכנס בערבים בבתים שעוד עמדו על תִּלם. אני זוכרת את הכינוס, כי אי־אפשר לומר מסיבה על אירוע שהיה כולו טרגדיה וקתרזיס, בו אחד החברים, שניצל בעור שיניו מקיר האש שגלש אל ביתו, שעדיין התענה בייסורי מצפון על התנהגותו ב"שעת האמת", הקריב כבש מעדרו, ערך כרה, הגיש ספק מנחה ספק קורבן חטאת.

עכשיו מול השרפה האימתנית - שיש אומרים כי נגרמה בשל רשלנות, ויש הנדרשים לפרשת נביאי הבעל - עמדתי לכתוב כי את מה שקרה בכרמל אי־אפשר לפטור ברשלנות גרידא, וגם אין טעם לתלות עיניים בשמים ולהרהר באליהו ובנביאים... כשתפסתי לפתע שיש לה קשר גם לזה וגם לזה.

יש רשלנות וזלזול מכל הסוגים בהתנהגותנו כלפי הטבע. אילו תפסנו את מלוא עוצמת הכוחות הפועלים בו, הרי שכל המדליק גפרור היה רואה עצמו כמזמין את איתני האש להתגלות, והיה עושה זאת בחיל וברעדה, ממש כמו הנביא המזמין התגלות אלוהית. לא כל מה שחזק ומטיל מורא הוא טרנסצנדנטי. כוחות הטבע אינם טרנסצנדנטיים. מקומם הוא בעולם הזה ולא בשום מקום עלום מעבר. הם כאן, ואנחנו כאן, ועלינו ללמוד לכבדם ולנהוג על פי כלליהם.
חיל ורעדה זה מה שאנו מרגישים בכליל בכל שנה בימים שלאחר המסיק. זה הזמן בו שורפים את הגזם בכרמי הזיתים הרבים הפזורים בין בתות של קידה שעירה, סירה קוצנית ושאר הצמחייה הנמוכה, הדליקה ביותר בתקופה זו של יובש־מייחל־לגשם. לא פעם שרפה יזומה, שהיתה אמורה להיות מבוקרת, יוצאת מכלל שליטה ומטפסת אל הבתים כשהיא מכלה בדרכה חורשים טבעיים של חרוב ואלון.

פעם, בעת שרפה כזו כתבתי לעצמי שיר הרגעה, מהסוג של "יהיה בסדר", עם סוף שניבא ולא ידע מה ניבא ורק עכשיו אני עומדת על האזהרה שבו:

אז מה

אָז מָה אִם שׂוֹרְפִים
גֶּזֶם
מֵאֲחוֹרֵי הַסַּנְסָלִים?*
זֶה לֹא יְטַפֵּס עַד בֵּיתִי!

אָז מָה אִם
מַסּוֹקִים מְנַסְּרִים אֶת הַתְּכֵלֶת?
הִיא לֹא תֵּחַתֵּךְ עַל רֹאשִׁי!

רַק תְּכַסֶּה עַל
הָאוּשָׁה
הַחוֹלֶפֶת בָּחֹרֶשׁ
שֶׁקִּדַּשְׁתִּי לִי
כַּדַּת

כְּדַת כָּל הַדָּתוֹת
כְּדַת דַּת הַדָּתוֹת –
הַדִּבּוּר הַזֶּה אֶל הַקִּיר עִם הַכְּתֹבֶת
כְּאִלּוּ הוּא
לוּחַ חָלָק.

* משוכת סלעים

צילום: דרורה שפיץ

את השרפה הזו הצלחנו לעצור, היא לא טיפסה עד בית העץ שלנו, אך חלק מן החורש עלה באש. לאחר חששות מרובים ומתוך מוכנות לשבת ולהתאבל ירדתי בשביל, שרק רגלי דרכו, אל 'המקום שלי' - סלע שטוח וכיסא נצרים בתוך חצי גורן של אלונים צעירים המשמש לי כחדר כתיבה - והנה 'המקום' לא נפגע!

ישבתי והקשבתי לעלווה, שעלולה היתה לא להיות שם, משתתפת איתה בשמחה שקטה, אינטימית ועזה, מודה, ל'מקום' על ההצלה, על האהבה, על הזכות לחוות יותר ויותר רבדים של הביטוי "בין אדם למקום" ובעיקר על התחדדות הראייה, על הפיכת המורגל לרענן, מרגש ובלתי מותנה, כמו בכל פגישה לאין־קץ:

אחרי השרפה

חֵרֵשׁ רוֹחֵשׁ הַחֹרֶשׁ.
אֲלוֹנָיו שְׁלֵמִים, הוֹמִים...
לֹא עָלָה בָּאֵשׁ עָלֶה
מִיבוֹשֶׁת נוֹפֵם הַקּוֹצִי.

אָבוֹא וְאֵשֵׁב לְיַד אֵלַת הַמַּסְטִיק
כְּמִנְהָגִי כָּל הַיָּמִים
הָאַחֲרוֹנִים

וְאֶתְבּוֹנֵן סְבִיבִי
בַּפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה

ברגש קרוב מאוד לזה שבוודאי ליווה את מקריבי הקורבנות ומביאי המנחות, שוב לא הרשיתי לעצמי לבשל לי קפה על מדורה קטנה בין שתי אבנים, מה שהיה הנאה גדולה השמורה למתבודדים בחיק הטבע. ידעתי, גם אם אזהר מאוד, גם אם, כמובן, "לי זה לא יקרה", הרי שריח העשן יחריד משלוותם את שכני, הרחוקים אך הרגישים מאוד לריח אש. הסתפקתי באש המבוקרת בכירה הביתית והתחלתי לשאת איתי אל החורש ספל אדירים מהביל, שקצת כווה את ידי כשנתקלו רגלי בזיז סלע או בענף קידה.

חגיגה

כְּדֵי לִמְנֹעַ אֶת כְּרִיתַת
יַעֲרוֹת־הַגֶּשֶׁם,
מִתּוֹךְ יְדִידוּת לַסְּבִיבָה,

אֲנִי כּוֹתֶבֶת אֶת שִׁירַי
עַל אִשּׁוּרֵי פְּטוֹר מִמַּס הַכְנָסָה.

עַל צְלוּמֵי מִסְמָכִים

שֶׁאֲנִי מְנַהֶלֶת סְפָרִים,
שֶׁהַכֹּל בִּשְׁלִיטָה –

אֲנִי
מִתְפָּרֶקֶת לְגוֹרְמִים,

מִתְרַפֶּקֶת בִּכְתַב חַרְטֻמִּים
עַל הַחִידָה הַיְחִידָה
שֶׁשָּׁוָה לַעֲמֹל עַל פְּתִירָתָהּ

מִסְתַּעֶרֶת עַל הַפִּסְגָּה
עִם הָאַרְמוֹן בַּאֲוִיר,

מְנַהֶלֶת פַּרְשִׁיַּת אַהֲבָה
עִם אַלּוֹן צָעִיר

פּוֹרֶשֶׁת רֶשֶׁת רִגּוּל
בֵּין סַלְעֵי שַׁיְּבָה,

בְּכָל סַפְלוּל רֵיק מִבַּלּוּט
אֲנִי שָׂמָה עַיִן

וְרוֹאָה חֶשְׁבּוֹן
וְרוֹאָה שֶׁלֹּא בָּא בְּחֶשְׁבּוֹן
לֹא לְהַגִּיעַ עִם הַחַיִּים לְקֶרֶב מַגָּע

לֹא לְכַשֵּׁף אֶת כָּל הַמִּסְמָכִים
לְמַסֶּכֶת חֲגִיגָה!

גארי סניידר, המשורר המוביל בתחום החשיבה והשירה האקולוגית, מי שממש מטיף לנטיעת עצים, ידע חיים שלמים של התנסות באש. חיים בהם עסק גם בכריתת עצים ובהסקת תנורים וגם במניעת שרפות יער כשהוא מבלה חודשים ארוכים במגדלי שמירה מבודדים. בספר מסות שהופיע ב 2007, הנקרא ***שוב על האש***, הוא כותב:

"ב־1952 וב־53 עבדתי בתחנה לגילוי אש ביערות הר בֵּיקֵר. היה זה הג'וב הראשון שחשבתיו לבעל ערך. מניעת שרפות יער - הנה סוף סוף מצאתי לי עיסוק מתאים - התברכתי בנפשי כשעמדתי לי שם, גבוה מעל לעננים, משנן שמות של רכסים ואגני היקוות, אכן מִשְׁרָה שאיננה תורמת למלחמה הקרה ולכלכלה המודרנית המזהמת. עכשיו, חמישים שנה אחרי, אני צוחק על עצמי ביודעי כמה מדיניות דיכוי השרפות היא מוטעית וכיצד תרמה את חלקה לבעיות שבהן אנו מתחבטים היום."

כמו תמיד בהגותו, השורה האחרונה נאמרת מפיהם של תושבי אמריקה האמיתיים, האינדיאנים, שקראו ליבשת הבית "אי הצבים":

צילום: דרורה שפיץ

שרפה יזומה / גארי סְנַיידר

מַה שֶּׁהָאִינְדִיָאנִים
כָּאן
הָיוּ עוֹשִׂים, הָיָה
לִשְׂרוֹף אֶת הַשִּׂיחִים מִדֵּי שָׁנָה,
בְּמַעֲרֶה הַיְעָרוֹת וּבְמַעֲלֶה הָעֲרוּצִים,
בְּכָךְ לִשְׁמוֹר עַל חֹרָשִׁים שֶׁל אַלּוֹנִים וְאֶרָנִים
זְקוּפִים וְמֶרְוָחִים
שֶׁמִּתַּחְתָּם מַצָּע נָמוּךְ
שֶׁל עֲשָׂבִים וְקִיטְקִיטְדִיז,
לֹא עֲרֵמוֹת חֹמֶר דָּלִיק
הַמַּזְמִינוֹת שְׂרֵפָה.

הַיּוֹם, הַמֶּמְנְזֶנִיטָה,
(שִׂיחַ נָאֶה בִּזְכוּת עַצְמָהּ)
עוֹלָה לָהּ כְּפוֹרַחַת מִתַּחַת לָעֲצִים הַחֲדָשִׁים
כְּשֶׁבְּתוֹכָהּ מְגֻבָּבִים גִּזְרֵי הָעֵץ שֶׁנִּשְׁאֲרוּ מִן הַכְּרִיתָה
וְהַכֹּל כְּמוֹ מַמְתִּין מוּכָן וּמְזֻמָּן לִהְיוֹת לְמַאֲכֹלֶת אֵשׁ.

הָאֵשׁ הִנָּהּ סִפּוּר יָשָׁן נוֹשָׁן.
מַה שֶּׁהָיִיתִי מְבַקֵּשׁ,
בִּתְחוּשָׁה שֶׁל סֵדֶר שֶׁפּוֹעֵל לְטוֹבַת
וְתוֹךְ מַתָּן כָּבוֹד לְחֻקֵּי
הַטֶּבַע, הוּא
לְסַיֵּעַ לִפְעָמִים לַאֲדָמָה
עַל יְדֵי שְׂרֵפָה,
שְׂרֵפָה
טוֹבָה וַהֲגוּנָה.

(זַרְעֵי הַמֶּמְנְזֶנִיטָה נִפְתָּחִים
רַק לְאַחַר טְבִילָה בְּאֵשׁ
אוֹ בְּקֵבָה שֶׁל דֹּב)

וְאָז
הַכֹּל יֵרָאֶה קְצָת יוֹתֵר
קָרוֹב
לְמַה שֶׁהָיָה כְּשֶׁהָיוּ כָּאן הָאִינְדִיָאנִים

אָז, בְּשֶׁכְּבָר הַיָּמִים.

יחד עם ההבנה כי האש היא אמצעי בקרה עצמית של הטבע, ולמרות התשובה המשועשעת למראיין: "הנח לשרפה לעשות את שלה ורק תתפלל שהבית שלך לא עומד בדרכה", גארי סניידר, החי ביער מועד־לשרפות בקליפורניה, מטיף לכל שוכני היער לא לסמוך רק על הממשלה, לקחת אחריות אישית וללמוד את נושא כיבוי השרפות.

ולסיום, משהו משלנו, שנכתב אחרי שרפה בראש פינה:

תפילה (מתוך ***קיץ קשה***) / ליהי חנוך

הָיְתָה שְׂרֵפָה בַּמּוֹשָׁבָה וְהַגְּבָרִים הָיוּ עוֹמְדִים מְפֻיָּחִים
מֵאֲחוֹרֵי כָּל גַּב שֶׁל גֶּבֶר עָמְדָה אִשָּׁה עִם אֶפְרוֹחִים, מִתַּחַת לַשִּׂמְלָה
הֵם בִּקְשׁוּ תְּשׁוּבָה מִן הַשָּׁמַיִם הַאִם הָאֲדָמָה תִּהְיֶה עוֹד־פַּעַם אֲדָמָה
אַחֲרֵי שֶׁנֶּחְרְכָה
הַאִם הָרֶחֶם יִפָּתַח. וְאַחַר כָּךְ הִתְפַּזְּרוּ אִישׁ־אִישׁ לְבֵיתוֹ
בְּשֶׁקֶט כְּמוֹ אַחֲרֵי הַתְּפִלָּה.
יָכוֹל לִהְיוֹת שֶׁבְּסֶפְּטֶמְבֶּר יִגְּמְרוּ הַחַמְסִינִים וְתַגִּיעַ רוּחַ טוֹבָה

אֲנִי רוֹצָה לְהִתְפַּלֵּל בְּאֹפֶן צָנוּעַ וְזָהִיר
כְּמוֹ שֶׁעוֹשֶׂה הָרוּחַ הָרִאשׁוֹן אַחֲרֵי קַיִץ מְאֹד קָשֶׁה.

יער של שירים

אורני הכרמל

כָּל עָסִיס יֶרֶק הָעַרְמוֹנִים בַּגַּן הַלּוּקְסֶמְבּוּרְגִּי
אֲשֵׁרוֹת וֶרֶסַאי הַגְּזוּזוֹת, הַשְּׂרוּקוֹת –
בַּעֲבוּרְכֶם אָרְנֵי הַכַּרְמֶל!
אַחַי הַיְּרָקִים, הָרָזִים,
הַנְּקִשִּׁים, הַמְּפֻתָּלִים, פְּרוּעֵי הַצַּמֶּרֶת,
לְמוּדֵי הַסַּעַר וְרוּחוֹת יָם עַזּוֹת;
תְּלוּיָה עַל בְּלִימָה
שָׁטָה צַמַּרְתְּכֶם בֵּין שָׁמַיִם לַיָּם –
כְּאַדְּרוֹת נְבִיאִים מְאֻוְּשׁוֹת, מִתְעוֹפְפוֹת;
כֻּלְּכֶם כּוֹרְעִים מִזַּרְחָה –
עֲדַת קְדוֹשִׁים מִסְתַּגְּפִים!
וּצְמֵאִים מְגַשְּׁשִׁים שָׁרְשֵׁיכֶם וְחוֹתְרִים
אֶל לְשַׁד הָאֲדָמָה הָעַתִּיקָה
זְרוּעַת הַסֶּלַע וַחֲפוּפַת הַהוֹד;
אֶבֶן רְחוּצַת גֶּשֶׁם לְרַגְלֵיכֶם –
כְּמִזְבֵּחַ עָטוּר מַחֲטֵיכֶם הַנּוֹשְׁרִים;
עֲנָפֵיכֶם – גֵּרוֹת יְרָקִים כְּפוּפִים מֵחֹם לִבָּם –
מְקַטְּרִים מוּל שָׁמַיִם רְחָבִים
אֶת כָּפְרָם וִירָקָם הָאַפְרוּרִי הַנָּמוֹג;
אָרְנֵי הַכַּרְמֶל הַמְּיַבְּבִים בָּרוּחַ,
הַמְּאֻוְּשִׁים, הַמְּדוֹבְבִים עַל מְלָכִים וּנְבִיאִים,
אָרְנֵי הַכַּרְמֶל הַמְּפֻתָּלִים, הַשַּׂחִים –
אַחַי הָרָזִים, הַטְּהוֹרִים!

אדם ואילן

אָדָם וְאִילָן
נְשׁוּרֵי עָלִים וְשָׁנִים,
שְׁבוּיֵי זִכְרוֹנוֹת שֶׁהֵעִיבוּ יוֹמָם אֵי־אָז,
גְּבוֹהַּ־גָּבוֹהַּ יָעֵזוּ פָּנִים
לִקְרַאת הַגֶּשֶׁם הָעַז.

בּוֹא וּרְחַץ אֶת גּוּפֵינוּ,
כִּי אָנוּ גּוּשֵׁי אֲדָמָה.
מֵיְמֶיךָ מְתֹם לָאֵימָה הַנּוֹדֶדֶת בַּדָּם.
בְּסַעַר וְרַעַם עֲבֹר
לְדוֹבֵב אֶת שִׂפְתֵי הַדְּמָמָה
שֶׁל אִילָן וְאָדָם.

קלאסיקון

עַל רֹאשׁ הַיַּעַר הַזֶּה מִשְׁתָּרֵעַ
רַק הוּא, הָרוֹגֵעַ, הַקַּר: הָרָקִיעַ.
בְּלֵב הַיַּעַר הַזֶּה מִסְתַּתֵּר
רַק הַיַּעַר הָרֵיק.

כֵּיצַד? בַּחוּץ, בָּעוֹלָם, קוֹרֶה
שֶׁמֵּרֹב עֵצִים אֵין רוֹאִים אֶת הַיַּעַר.
לֹא כָּאן. בַּיַּעַר הַזֶּה אֵין עֵצִים.
הוּא עָקָר, הוּא יַעַר טָהוֹר כֻּלּוֹ.

מַה סּוֹעֵר בּוֹ, אִם כֵּן,
בְּבֹקֶר צַח שֶׁל אוֹקְטוֹבֶּר?
הוּא נִכְסָף לִהְיוֹת
בֶּן־חֲלוֹף.
הוֹ, לִהְיוֹת מְפֻצָּל לָעֵצִים,
חָשׂוּף לַסּוּפָה,
כָּל עֵץ לְעַצְמוֹ,
כָּל עָנָף, כָּל פֶּתַע־פִּתְאוֹם לְעַצְמוֹ
וּפִטְרִיָּה בַּת־יוֹם,
וְדוּכִיפַת בַּת־רֶגַע –

אַךְ מִיָּד הוּא חוֹזֵר בּוֹ, נִכְלַם שֶׁחָלַם,
וּכְקֹדֶם הוּא קְלַסִּי, שָׁלֵם וּמְשֻׁלָּם:
לֹא יָמוּשׁ, לֹא יָמוּת, לֹא יִחְיֶה לְעוֹלָם.

שיעור טבע

הַחֹרֶף הֵעִיף מִן הָעֵצִים
אֶת כָּל הַלִּירִי

רָצָה לְלַמֵּד מַשֶּׁהוּ
עַל מִבְנֶה הָעֹמֶק
בְּעֹמְדָם כָּךְ
נְטוּעִים
בְּעֵרְמָם הָאָפֹר

גְּרוּמִים, לֵאִים
וַחֲלוּבִים
מִפְּרִי

סֶנְדּוֹת
שִׁבְרֵי תְּמוֹכוֹת
סִרְטֵי סִמּוּן
קְרוּעִים

שַׁלְכְתָּם
מִתְגוֹלֶלֶת בָּרוּחַ

אַךְ מִי שֶׁיַּצְמִיד
אֶת אָזְנוֹ הַפְּנִימִית
אֶל גּוּפָם

יוּכַל אוּלַי לִשְׁמֹעַ
אֶת סוֹדָם הַשִּׁיפָתִי

אֶת הַחַיִּים
שֶׁעוֹד חֹדֶשׁ יִתְפָּרְצוּ
מִבְּהוֹנוֹת הַשָּׁרָשִׁים

יִנְהָרוּ
בְּמַעֲלֶה הַגֶּזַע
לְהִנַּתֵּז מִן הָעֲנָפִים

לְהָצִיפָם
בְּזִקּוּקֵי עַלְוָה יְרָקָה
שֶׁבְּתוֹכָהּ

הַלְּלוּיַת צִפָּרִים
וְזִמְזוּם דְּבוֹרִים
שֶׁיַּשְׁכִּיחַ הַכֹּל

הַזְּמָן הוּא פֶּלֶא.

שתי שורות לאחר הגשם

הַבֵּט בַּפֶּלֶא וּרְאֵה:
הוֹסִיף אֱלֹהִים עָלֶה עַל עָלֶה.

עץ 'סְרָק'

עֵץ נוֹי נָטוּל עָלִים
עֵץ עֲצָמוֹת
שׁוּב אֵינְךָ עֵץ סְרָק
יֵשׁ לְךָ פְּרִי!

הַפְּרִי שֶׁלְּךָ
הוּא עֶצֶם הָעִנְיָן שֶׁל:

אֵיךְ עוֹמְדִים בַּזֶּה?!
אֵיךְ עוֹמְדִים בְּלִי כֹּחַל וּסְרָק?
אֵיךְ עוֹמְדִים בְּלִי לַעֲשׂוֹת עִנְיָן?
אֵיךְ עוֹבְרִים אֶת זֶה בְּלִי תְּלוּנָה

חֲשׂוּפִים כְּעֻבָּרִים
בַּאוּלְטְרָה סָאוּנְד
הַתְּמִידִי
שֶׁל הָעוֹנָה

עוֹבְרִים וְשָׁבִים תָּלְשׁוּ מִמֶּנּוּ אֶת בַּדָּיו
וְעַכְשָׁו הֵם נוֹעֲצִים בְּגִזְעוֹ הָעֵירֹם
אֶת הַמּוֹדָעוֹת הַנּוֹאָשׁוֹת שֶׁלָּהֶם
וְאֶת הַתִּקְווֹת הַקְּטַנּוֹת הָאֵלֶּה
מְסַלֶּקֶת בִּמְהֵרָה יָד נַעֲלָמָה.
אֲבָל אֶת הַנִּעָצִים שֶׁתָּקְעוּ בּוֹ
בּוֹלֵעַ הַגֶּזַע כְּמִי שֶׁבָּלַע עֶלְבּוֹן.

זוֹהִי סְבִיבָה עוֹיֶנֶת לָעֵץ, אֲבָל הוּא מִתְגַּבֵּר.

הוּא שׁוֹלֵחַ אֶת שָׁרָשָׁיו חֲשׂוּפֵי הָאֶצְבָּעוֹת,
עָמֹק מִתַּחַת לָאַסְפַלְט וְלַמִּדְרָכוֹת
וּמַרְוֶה אֶת צִמְאוֹנוֹ בְּמֵי שְׁפָכִים
שֶׁדָּלְפוּ מִמַּעֲרֶכֶת הַבִּיּוּב הָעִירוֹנִית
וְעַלְוַת צַמַּרְתּוֹ הַדְּלִילָה יְרָקָה תָּמִיד.

זוֹהִי סְבִיבָה עוֹיֶנֶת לָעֵץ, אֲבָל הוּא לֹא מְוַתֵּר

אַדְּרַבָּה, הוּא מוֹסִיף כָּל שָׁנָה לְקוֹמָתוֹ,
הַשָּׁנָה עָבַר אֶת קוֹמַת מִשְׂרְדֵי הַבִּטּוּחַ הַלְּאֻמִּי,
בְּעִיר לְלֹא שֵׁנָה, לְלֹא עוֹנוֹת שָׁנָה,
בַּקֶּצֶב הָזֶה הוּא עוֹד יַגְבִּיהַּ מֵעַל הַבַּנְק הַגָּדוֹל בַּמְּדִינָה.

זוֹהִי סְבִיבָה עוֹיֶנֶת לָעֵץ אֲבָל הוּא מִסְתַּדֵּר.
הוּא מִתְגַּבֵּר וְהוּא לֹא מְוַתֵּר.

עץ בחלון

שְׁרִירָיו הַגְּדוֹלִים שֶׁל הַיֵּשׁ

עץ עירוני

לָכוּד בְּגוּמַת בֵּטוֹן לוֹחֶצֶת בְּעִיר לְלֹא שֵׁנָה, לְלֹא עוֹנוֹת שָׁנָה –
זוֹהִי סְבִיבָה עוֹיֶנֶת לָעֵץ.

חַסְרֵי בַּיִת שֶׁרַגְלֵיהֶם כְּבֵדוֹת
נִשְׁעָנִים עָלָיו כְּדֵי לְהִתְגָּרֵד וְלִשְׁתּוֹת
וְאֵין הוּא יָכוֹל לְהִתְנַגֵּד אוֹ לִמְחוֹת –

זוֹהִי סְבִיבָה עוֹיֶנֶת לָעֵץ אֲבָל הוּא מִסְתַּדֵּר.

עץ הלימון

זֶה תְּרֵיסַר שָׁנִים אַתָּה צוֹמֵחַ צָמוּד אֶל הַחַלּוֹן,
מִתַּחַת לְשָׁמַיִם לָנֶצַח מְדֻמִּים,
מִתַּחַת לְתִפְזֹרֶת כּוֹכָבִים שֶׁבִּנְשִׁיפָה אַחַת יָכְלְתִּי לְכַבּוֹת.
עַכְשָׁו אֲנִי מַכְנִיס אוֹתְךָ לְתוֹךְ חַדְרִי, לְיַד
שֻׁלְחָן עָמוּס סְפָרִים רַבִּים מִדַּי,

כְּדֵי שֶׁתַּזְכִּיר לִי אֶת הָאֲדָמָה שֶׁשָּׁרָשֶׁיךָ מְחַבְּקִים,
בְּעוֹד אֲנִי עוֹשֶׂה עַצְמִי שָׁקוּעַ בִּקְרִיאָה,
כְּדֵי שֶׁתַּזְכִּיר לִי אֶת הַסְּעָרוֹת בָּעֲנָפִים הַחֲשׂוּפִים
בְּעוֹד אֲנִי מַבִּיט בַּכֹּל מֵאַחוֹרֵי קִירוֹת עָבִים כְּמוֹ חוֹמָה.

כְּדֵי שֶׁתַּזְכִּיר אֶת הַמַּבּוּל אֲשֶׁר זוֹרֵם בָּעוֹרְקִים
כְּדֵי לִהְיוֹת מוּכָל בַּדֶּלְתּוֹת הַיְּרֻקּוֹת כְּמַעֲשֵׂה מִקְשָׁה –
שֶׁנַּעֲרוֹת, בַּקַּיִץ, עוֹצְרוֹת לְהִתְחַנֵּן:
"תֵּן לִי לִקְטֹף לִימוֹן אֶחָד בְּבַקָּשָׁה"

פרדס

שׁוֹתָה קָפֶה
בְּמָקוֹם מְצֻנָּע,
בַּפַּרְדֵּס הַמְּצֻמָּא לָמוּת מֵעַצְמוֹ
בְּלִי מַאֲמַץ הָעֲקִירָה...

פַּרְדֵּס שֶׁאֲנִי מַכִּירָה
חֲצִי חַיִּים, שֶׁהָיָה לִי
עוֹלָם שָׁלֵם, שֶׁהִרְוָה אוֹתִי
לִיטְרִים נֶקְטָר – פַּרְדֵּס־פַּרְנַסּוּס.

שִׁיר אַשְׁכָּבָה שֶׁל מוֹצַרְט
עוֹלֶה מִן הַטְּרַנְזִיסְטוֹר לְיָדִי,
פּוֹשֵׁט בֵּין הַמֵּתִים בָּעֲמִידָה...
נִסְפַּג בָּעֵשֶׂב הָעָשִׁיר.

הַמָּוֶת פֹּה פּוּכִי – אֲנִי חוֹשֶׁבֶת
וּמַשְׁפִּילָה מַבָּט

בּוֹשָׁה שֶׁבְּתוֹכִי
בְּתוֹךְ בּוּרְסָה נִסְתֶּרֶת
הַמְּנָיוֹת
עוֹלוֹת

וְיֵשׁ לִי שִׁיר!

*

אֵיךְ עוֹטְפִים
אֶת רֵיחַ הַפַּרְדֵּס
בְּצֶלוֹפַן הַקּוֹל הָאִישִׁי וְהַמִּצְלוֹל וְהַטּוֹן?

אֵיךְ אוֹרְזִים אוֹתוֹ
בַּחֲרוּזִים

אֵיךְ סוֹגְרִים
בְּתֵבוֹת מִלִּים
וּמְיַצְּאִים
לָעִתּוֹן?!

*

לֹא עוֹד מַסְרֵק־הַבְּרוֹשִׁים הַצָּפוּף
בְּתַלְתַּלֵּי הַפַּרְדֵּסִים...

אַרְצִי כְּבָר אֵינֶנָּה יַלְדָּה!

ריח הפרדסים

רֵיחַ הַפַּרְדֵּסִים נִשְׁאַר כָּאן
בֵּין הַבָּתִּים שֶׁבָּאוּ בִּמְקוֹם הַפַּרְדֵּסִים.
כְּמוֹ אִישׁ קִטֵּעַ שֶׁחָשׁ אֶת רַגְלוֹ
שֶׁנִּכְרְתָה. הַכְּאֵב נִשְׁאַר וְהַדִּגְדּוּג הַמָּתוֹק נִשְׁאַר
בַּמְּקוֹמוֹת הָרֵיקִים.
וְרֵיחַ הַפַּרְדֵּסִים וְרֵיחַ הָאֲנָשִׁים הָיוּ שָׁלֵם אֶחָד,
וּמִלִּים וּמַמְטֵרוֹת הָיוּ דִּבּוּר אֶחָד
וְלַיְלָה וְיוֹם הָיוּ יְמָמָה שֶׁל אֱמֶת
וְגַם כָּל בַּיִת הָיָה מִכְסֵה אֱמֶת
מִלַּהַט הַקַּיִץ וּמִמְּטַר הַחֹרֶף,
וְהַנְּשָׁמוֹת הִתְהַלְּכוּ עֲדַיִן בָּרְחוֹבוֹת,
וְהַשָּׁמַיִם הָיוּ כְּזוּג, אִישׁ וְאִשָּׁה,
שֶׁלְּעוֹלָם לֹא יִפָּרְדוּ.

עַכְשָׁו הַכֹּל שׁוֹנֶה.
הַמִּלִּים "לָנֶצַח" וְ"לְעוֹלְמֵי עַד"
נֶעֱלָמוֹת וְהוֹלְכוֹת מִפִּי הָאוֹהֲבִים,
וְאֶפְשָׁר לִשְׁמֹעַ אוֹתָן בְּדִבְרֵי
רָאשֵׁי מְדִינָה וְשָׂרֵי צָבָא.
אֲבָל מֵעֵבֶר לַמַּסְקָנוֹת הָאַחֲרוֹנוֹת
יֶשְׁנָהּ עוֹד אֶרֶץ אַחֶרֶת,
שָׂדוֹת בְּלִי זְכִירָה, נוֹף בְּלִי אָדָם.

הוֹ, גֶּנֶטִיקָה שֶׁל תִּקְוֹוֹת,
אַב הָרַחֲמִים, אֵם כָּל חַי!
הַמִּלִּים נִשְׁאָרוֹת,
הַהֶמְשֵׁךְ בַּיָּמִים הָאֲחֵרִים.

*

בֵּין סַלְעֵי הַגָּלִיל
בְּסַנְדְּלֵי אֵילַת

מַשְׁקָה זֵיתִים
וְהָרְדוּפִים

מַעֲבִירָה אֶת הַצִּנּוֹר הַשָּׁחוֹר
עַל זְהַב הַקַּשׁ
מִגְּמָה לְגָמָה

פּוֹתַחַת חֲסִימוֹת
מַקְשִׁיבָה לַזְּרִימָה

עוֹזֶרֶת לַטֶּבַע
לַעֲשׂוֹת אֶת הָעוֹלָם
יָפֶה לְמַרְאֶה

טָעִים לְמַאֲכָל.

*

(להיידגר)

לֹא, הָעוֹלָם אֵינוֹ 'מִשְׁלָהּ'

שׁוּם 'מִשְׁלָכוּת'
כְּשֶׁטַּפְטָפוֹת מְלַחְלַחוֹת כָּל שֹׁרֶשׁ לְחוּד...

שֶׁלֹּא לְבַזְבֵּז
עֲנָנִים

שֶׁלֹּא לְזַלְזֵל

בַּתְּהוֹם

על קצה המותר

הָאֹרֶן בֶּחָצֵר הָאֲחוֹרִית
נוֹצָה נְעוּצָה בְּעֹרֶף הַבִּנְיָן,
מִתַּמֵּר מֵעַל הַגַּג.
כָּאן בַּחֶדֶר, בְּבֹקֶר קַיִץ מִתְלַהֵט,
אֲנִי קוֹטֵף מֵעָנָפָיו
אֶת שִׁירַת הַדְּרוֹרִים

שמות המשוררים

אסתר ראב
אברהם חלפי
דן פגיס
אגי משעול
פנחס שדה
סבינה מסג
צביה ליטבסקי
נדב לויתן
אליאס פרידמן
סבינה מסג
3 שירים, יהודה עמיחי
2 שירים, סבינה מסג
שי דותן

מוקי צור

שירת טבע וניצני תפיסה אקולוגית אצל חלוצי העליות הראשונות

שלמה צמח איש העלייה השנייה, סופר ואגרונום, איש הגות ומחנך הסביר לי פעם כיצד יש ללמוד את ספרו של אברהם מאפו אהבת ציון: תערוכת תערוכת אמנות לקבוע מתי החל הנוף להופיע בתמונות. עד לרנסנס, טען צמח, הנוף לא מופיע, אז הוא מהווה רקע רחוק ולאט לאט הוא הופך להיות גיבור ראשי. אברהם מאפו היה הסופר העברי הראשון בו הטבע הוא הגיבור. את הארץ לא הכיר אך את התנ"ך כן ומן התנ"ך הוא דלה את הנוף הארצישראלי. מול העיר המושחתת של הסמכות צייר מאפו את הטבע של הרועים שייצגו לדידו את הצדק, האהבה והחירות.

הסיפור של אברהם מאפו הוא סיפורה של ההשכלה היהודית המחפשת את דרכה בעולם ועל האדמה, אך פירושו של צמח הוא פירוש אותנטי של תחילתה של פואטיקה עברית מיוחדת נהפך התנ"ך גשר אל הטבע ואל החקלאות. בה לפתע מחפשים צמחים, ציפורים, נופים ועלילות אהבה בטקסטים שחיפשו משהו אחר. התנ"ך היה המורה לעברית ומורה לטבע, הוא היה הקריאה לחיי אהבה ודרך להתבונן בנופים. אם ההשכלה העברית חיפשה דרך לטבע ולעבודה החקלאית וביקשה להפוך את האיכרים היהודים בדרום רוסיה לגיבורי הסיכוי היהודי לפרוץ את מעגל המסחר והתלות, השירה הציונית ביקשה לעגון בנוף הארץ והספרות המקראית כדי לכונן קשרים חדשים אל הטבע, שלא יקרעו את נושאיהם מביתם ההיסטורי.

במהלכה של העלייה הראשונה כבר גובשו ההתחלות. תיאור חיי החקלאים במושבות, לימוד העברית ולימודי הטבע, ראשית תרבות הטיולים ותיאורי העבודה. חקלאים יהודים בעולם, במיוחד הסופרים שהגיעו מבסרביה, כבר פיתחו להם פואטיקה עברית שאיננה רק של תיירים אלא של אנשים שחיו בתוך הנוף.

המפגש בין האתוס הסוציאליסטי החמור לבין שירת הטבע העלה יסודות חדשים. אורח החיים של הפועל, סבלו וחלומותיו, המפגש הפיזי עם הארץ וחומרות היחד הפכו את שירת הטבע והעלו אותה מדרגה. לעתים קרובות הטבע הארצישראלי אליו ערגו החלוצים היה טבע אותו ביקשו לרכוש לעצמם כבית, שהרי היותם עולים מהגרים עשה אותם דווקא זרים בארץ שביקשו לראותה כמולדת.

הערגה אל הטבע מופיעה לא מעט בספרות מתבוננת, התגלותית, בניסיון להדחיק את הניסיון הקיומי של האדם. היא שירה מהללת את יכולת הזינוק של האדם ממעמקי כאב קיומו אל החדווה או הביטול העצמי. לא כן השירה החלוצית בתקופת העליות הראשונות. אלו העמידו את הטבע כראי הקיום האנושי, כמגלה, לעתים מגלה אכזרי של מגבלותיו. השירה היתה לשירה המתארת פעולה ולא זיקה. פחות מיתולוגיה פולחנית ויותר אתית - הנפתחת להוויה האנושית.

בשנות החמישים למאה העשרים כתב אחד מהעיתונים של פועלי ארץ ישראל קינה על התרחקות החקלאי מהאדמה, על השדות הרחבים הנפצעים על ידי הטרקטורים. דוד גלעד, חבר דגניה, איש העלייה השנייה כתב תשובה עצובה. איך זה יכול להיות שהגעגוע אל הטבע הוא נחלת שבעי העיר והחקלאי חי במצוקה אנושית מתמדת. אהרון דוד גורדון עמד מאחוריו ומאחורי כל שירת הטבע שהיתה לשירת העבודה.

אהרון דוד גורדון לא היה משורר, למרות ששר הרבה ורקד, אך השפעתו על השירה היתה גורלית. הן על שירתה של רחל שנבטה בתקופת העלייה הרביעית והן על שירת יעקב פיכמן, דוד שמעוני, אורבך, ונוח נפתולסקי אנשי העלייה השנייה, גם על משוררי העלייה השלישית כמו שלונסקי, לוי בן אמיתי ואחרים.

בשיר של נוח נפתולסקי שנכתב בעלייה השנייה, שיר שהולחן על ידי חברו והושר על ידי הפועלים ניכר עומק הלבטים האישיים:

תּוֹחֶלֶת נַעַר הֲזָיַת תֹּם
עִם עַנְנֵי זֹהַר – כֻּלְּכֶם חֲלוֹם
בְּתָמִי הֶאֱמַנְתִּי הַזְּמַן לַעֲצֹר
וְלֹא הֵבַנְתִּי שֶׁהַכֹּל יַעֲבֹר
עֵת הְצַגְּתִּי מִכָּל עֵירֹם
לַשָּׁוְא עָרַגְתִּי לְבוֹא הַיּוֹם
הַיּוֹם הִגִּיעַ – זוֹעֵף מַקְפִּיא
חִנָּם הוֹפִיעַ:
לֹא כְּלוּם הֵבִיא.

שיר נוסף שכתב בתקופה זו מדגיש את חיפושי הדרך:

מִסְתַּכֵּל דּוּמָם יָרֵחַ
מַחְרִישׁ כְּמִשְׁתָּאֶה: פְּרוּשָׁה דֶּרֶךְ לָאוֹרֵחַ
לָמָּה הוּא תּוֹעֶה
וְכוֹכָב בִּדְמִי שָׁמַיִם
כְּמֵשִׂיחַ לְנַפְשׁוֹ
אֵלֶם עֶצֶב בָּעֵינַיִם
מַה פֵּרוּשׁוֹ?
וְיִתְעֶה בּוֹדֵד בַּנֶּשֶׁף
הֵלֶךְ זָר לְלֹא נָתִיב
לְלֹא קֶשֶׁב, לְלֹא נִיב.

תרס"ז בחצות בין ראשון לרחובות

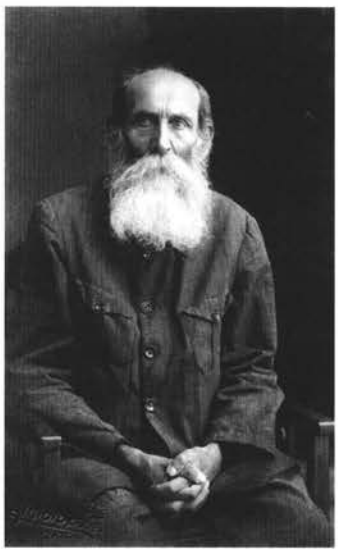
על רקע זה ניתן להבין את סוד השפעתו של א"ד גורדון, כפי שכתב על כך אותו נוח נפתולסקי:

*

לאהרון דוד גורדון

יֵשׁ אֲשֶׁר יִקְרֶה הַפֶּלֶא
לַנּוֹדֵד אָבְדוּ שְׁבִילִים
וּפִתְאוֹם עֵץ כְּבַד צַמֶּרֶת
עַל דַּרְכּוֹ יֵט צֶאֱלִים.
רוּחַ מִשְׁפָּיִם עוֹבֶרֶת
לְהָבִיא הֶמְיַת גַּלִּים –
עַל דַּרְכִּי מוֹרָה וְרֵעַ
לִי נִפְגַּשׁ עֲמוּס שָׁנִים
רַב הַסֵּבֶל וּגְדוֹל הַדֵּעַ
עַז הָרֶגֶשׁ וְעֵין יוֹנִים.

בּוֹדְדִים סְבִיבוֹ נוֹעֲדוּ
לַבּוֹדֵד בְּמוֹעֲדוֹ
הֵם הוּעֲדוּ גַּם נִפְרְדוּ
וּלְבַדּוֹ הִמְשִׁיךְ צַעֲדוֹ
נְעוּרִים וְזִקְנָה נִפְגְּשׁוּ
שָׁאֲפוּ לִשְׁכֹּן שָׁלוֹם
לִפְעָמִים קָרָה –
גַּעֲשׁוּ בֵּינֵיהֶם הִשְׁלִים חֲלוֹם
אוֹר נִפְלָא עֵינָיו הֵאִירוּ
מֵרָחוֹק נָגַהּ אוֹרָן
מִסְתּוֹרִין עֵינָיו הִסְתִּירוּ
מַזֶּהוּ בָּהֶן קָרַן.
הוּא תָּמִיד הֵאִיץ לִשְׂמֹחַ
לְהַמְרִיץ הָיָה רָגִיל
הֲנִסָּה מַשֶּׁהוּ לִשְׂכֹּחַ
בִּמְעוֹנוֹ הֲהָיָה גִּיל?...


אהרון דוד גורדון

נוח נפתולסקי

נוח נפתולסקי היה איש שנדד הרבה שנים וחיפש את צמחי ארץ ישראל. הוא שגילה את השושן הצחור. הוא היה נזיר שהיה קשור בעבותות רגש אל רחל בלובשטיין המשוררת. צמחוני אדוק שאפילו שכנע את א"ד גורדון לא להניח תפילין משום שאי־אפשר להתפלל לאל באמצעות עור של בעל חי. הוא שיתף פעולה עם אגודת סיירי הצמחים החלוצית ששוטטה בארץ ופיתחה את מגדירי הצמחים ואת לימוד הבוטניקה התנכית והארץ ישראלית. אוסף צמחיו היה יסוד לאוסף הבוטני של אוניברסיטת ירושלים ואת צמחיו הוריש לאוניברסיטת תל־אביב שמעיזבונו בנתה את הגן הבוטני שלה.

מה בהגותו של אהרון דוד גורדון כל כך השפיע?

גורדון היה האקולוג העברי הראשון ובמובן מסוים חלוץ האקולוגיה בכלל. הוא לא היה איש שביקש התגלות רומנטית של הטבע וגם לא התמזגות טוטאלית עם פרטיו. הוא ראה את הטבע כמכלול גדול שבו כל פרט מנהל דיאלוג עם המכלול השלם. לא נכנע לסמכות המקיף אלא משתלב בו על ידי עבודה. העבודה אינה פולחן המזהה פרטי עשייה המפרידים אזורים מסוימים בחיים ומקדשים אותם, אלא זהו דיאלוג של היחיד עם סביבתו הבורא גם קשרים בינו לבין זולתו. העבודה היא פעילות אנושית החושפת את הכרעת האדם לחיים המאגדים את הרגע אל הנצח. האדם חש דרך עבודתו את מחזור חייו, את מגבלות כוחו, את הפתח להכרעה מוסרית: הוא נפתח אל ההוויה כדי להגיע ליצירה, לחיים. העבודה אינה כובשת את הטבע אלא משוחחת עמו. איננה מתכווצת לפרטים אלא נפתחת אל המכלול. לחיבור מיוחד זה המציא גורדון את המילה העברית חוויה - צירוף בין הוויה וחיים. העבודה היא בדיוק ההפך מתהליך של ניכור מהעולם ומהאדם.

בניגוד לביטויי זיקה לטבע שמחפשים מסתור מההוויה האנושית של יחד כובל, ובניגוד למחפשים בטכנוקרטיה אפשרות של השתלטות על הטבע לטובת האדם, גורדון ביקש למצוא בעבודה בקרבו של הטבע קשר אל האנשים, מחויבות של יחידים זה לזה מתוך רצון. לא כרכיבים הכרוכים זה בזה ביחסים של סדר וכפיפות, לא כאברים המקבלים מרות של גדול על קטן אלא כשותפים שווי ערך למכלול.

נסיים בשירו של לוי בן אמיתי:

לַאֲחִי הַתּוֹלֵשׁ

אֵין שׁוֹאֵל אֶצְלֵנוּ מִי אַתָּה, הָאָח –
כְּרַע לְצִדִּי, כָּמוֹנִי פֹּה מַטָּה צְנַח.
מַה טּוֹב עַל אֲדָמָה עָזוּב הֱיוֹת,
לָחוּשׁ חֹם קַרְקַע בְּעֶשֶׂר אֶצְבָּעוֹת,
בְּרֶגֶל יְחֵפָה אֶת הָרְגָבִים לָמוּשׁ
וּתְלֹשׁ, בִּמְלוֹא חָפְנַיִם תְּלֹשׁ.

כַּעֲנִיִּים נַעֲמֹד, דַּלּוֹנוּ כְּגִבְעוֹל –
אַךְ אִישׁ עָמַל אֵינוֹ אֶבְיוֹן מִכֹּל.
כַּפֵּינוּ נִשָּׂאוֹת לְלַהַט הַחַמָּה:
לְבִרְכָתָהּ נוֹחִיל, נִכְמַהּ לְזִעֲמָהּ.

כֻּלָּנוּ גִּבְעוֹלֵי שָׂדֶה וּבְבוֹא הַתּוֹר
אֵי שָׁם הַרְחֵק, עַל אֲדָמָה טוֹבָה,
כּוֹרֵעַ אֱלֹהִים בְּשֹׂדוֹת תְּנוּבָה;
כּוֹרֵעַ וְאוֹסֵף מִמֶּרְחָבִים
אֶל תּוֹךְ חֵיקוֹ בְּרַחֲמִים רַבִּים
– כְּגִבְעוֹלֵי שָׂדֶה – יְבוּל הַדּוֹר...

❖

טניה פרמינגר:

"מטרתי היא להביע את
המהות העל־חומרית של
החומר, לגעת בתמצית
האוניברסלית של הבריאה."

(העבודות להלן הן של טניה
פרמינגר, אמנית בתחום
הצילום והפיסול הסביבתי)

Bowl

ואלה תולדות

בראשית קמה התנועה האקולוגית שביקשה להציל את האדם מנזקי ריסוס המזון בכימיקלים מסוכנים ושאר הצרות הידועות. כשזו לא פתרה את הבעיה, קמה 'האקולוגיה המעמיקה', שהבינה כי נחוצה 'הכשרת לבבות' שתשנה את האדם מבפנים לפני שידע לפעול בחוץ. מכיוון שהאדם שפעל עד כה בהיסטוריה היה בעיקר הזכר, קם האקופמיניזם שטען כי אותו מערך נפשי שהביא לניצול הטבע הביא גם לניצול האשה, ולא את האדם צריך לשנות אלא את הגבר; ואם גם הנשים במאבקן ל'הצלחה' סיגלו לעצמן תכונות גבריות, כי אז שוב אין לדבר על גבר או אשה אלא על תכונות מסוימות שיש להציל.

מכיוון שכל התנהגות אנושית מושפעת מרעיונות ומרוח התקופה, נכנסה לפעולה האקופילוסופיה שבדקה אילו תפיסות של הפילוסופים המשפיעים גרמו להתנהגות של ניצול הטבע. ומכיוון שלא די ברעיונות כי אם גם בעולם הרגש והחוויה, גויסה האקופסיכולוגיה הדורשת שינוי בתפיסת 'העצמי' וראייתו כחלק מהסביבה... ומכיוון שכאן אנו מגיעים לתחום הרוח והאמונה, נבראה האקותיאולוגיה הבודקת עד כמה אשמות הדתות שאישרו לאדם 'לרדות בטבע' ואיזו מין דת נחוצה היום כדי לעצב אדם החי ביחסים של תמיכה וטיפוח הדדי עם הסביבה. מכיוון שהשירה היתה מאז ומתמיד כלי הביטוי האינטימי והאינטנסיבי ביותר, התבקשה זו לעשות את חלקה בהאצת המטאמורפוזה המיוחלת, וכך נולדה האקופואטיקה.

Bon Appetite

Ritual Cut

*

שירת־טבע שרה רק על הציפור -
שירה אקופואטית - גם על הדחפור.

האקופואטיקה איננה 'חזרה לטבע'
כי אם תזכורת שמעולם לא עזבנו,
וכי הציפור והדחפור הם חלק מאותה מציאות.

*

שירת הטבע היא המקצב הפואטי עצמו - מוזיקה שקטה אך מתמדת, מחזוריות המופיעה שוב ושוב, פעימה, דופק, הבאים כתשובה למקצביו של הטבע עצמו, הדהוד של שירת האדמה.

ג'ונתן בייט

*

האדמה היא ביתנו. מתוכה באנו. עליה וממנה אנחנו חיים. אנו ברואיה המוכשרים; יוצרי סמלים, בוני ערים. עם זאת עודנו חלק מכל קהיליית הברואים, חיינו קשורים בחייהם במארג מורכב לאין שיעור של יחסי גומלין. ניחנו ביצירתיות אדירה, אך כפי שמוכיחה ההיסטוריה, גם בהרסנות מפחידה. ברגע זה אנו שבויי חזון התעתועים של קדמה חומרית אינסופית. בשמו אנחנו מחללים את האדמה, גוזלים ושודפים אותה, ויחד איתה את התנאים לקיומנו על פניה. האקופואטיקה נולדה מן הזיווג בין מודעות לאסון הממשמש ובא לבין אהבה גדולה לאדמה. מטרתה להחדיר את התובנות המודרניות של האקולוגיה עמוק לחיי התודעה, הדמיון והרגש.

Round Balance

And Time to Displace

אקופסיכולוגיה

תודעתנו עתיקה בהרבה מן החיים האורבניים, גילה כגיל הבריאה. כל התרחשות שאירעה בעולם הפיזי השאירה בנו את סימניה, נחקקה בנו, שקעה אל מתחת להכרה ויצרה תת־מודע אקולוגי, שהכורח לתקן את קשרינו איתו אינו פחות דחוף מתיקון מערכות היחסים שלנו עם בני אדם. צורך זה הוא אפילו דחוף יותר משום שרוב בני האדם בחברה המערבית שרויים במצב פסיכולוגי של הכחשה והדחקה באשר לרגשותיהם כלפי הסביבה. בד בבד הם סובלים מהתמכרות לצריכה ולטכנולוגיה, מחרדה כרונית, מזעם ומתחושה שמשהו משמעותי חסר בחייהם.

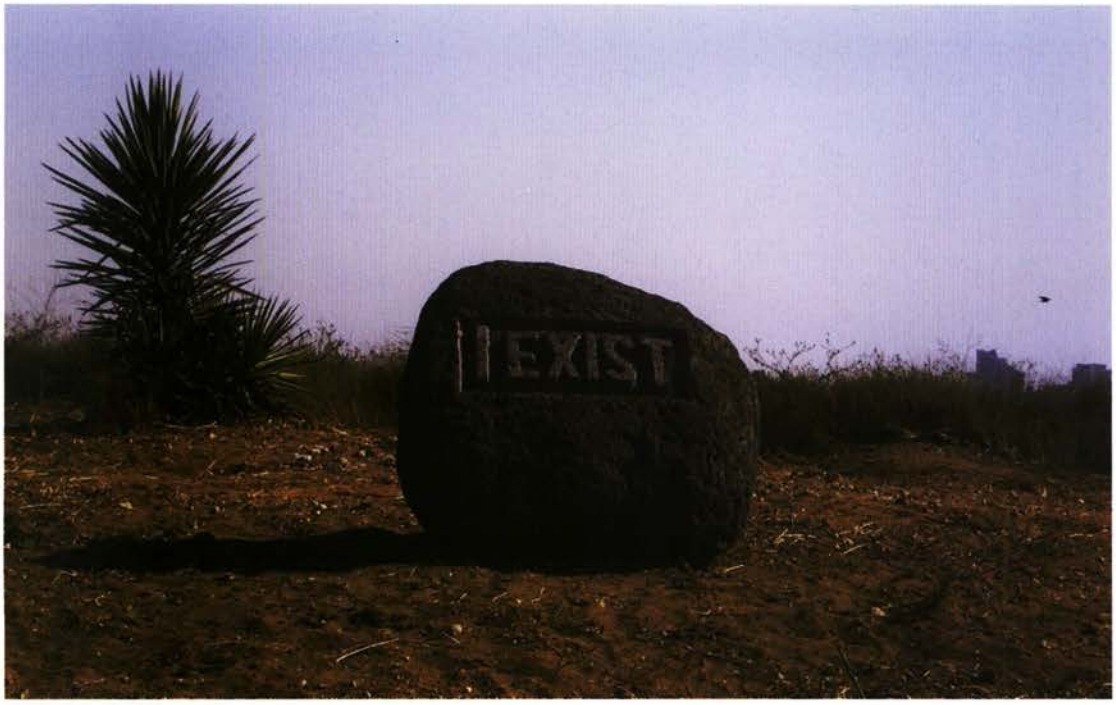
תיאודור רוסזק

Pyramid

'עצמי' אקולוגי

האסטרונומיה המודרנית, שאני עוקב אחריה מאז 1930, מלמדת שהיקום הולך ומתפשט, הולך וגדל, ואני מרגיש שאני גדל עם היקום. אני מזדהה עם היקום - כמה שהיקום יהיה גדול יותר, אני אהיה גדול יותר. יש אנשים המרגישים מאוימים מן העובדה שהיקום עצום כל כך ואנחנו קטנים. אך אנחנו יכולים להיות גדולים כמו הקוסמוס. אנחנו עצמנו, כיצורי אנוש, מסוגלים להזדהות עם הבריאה כולה.

ארנה נס

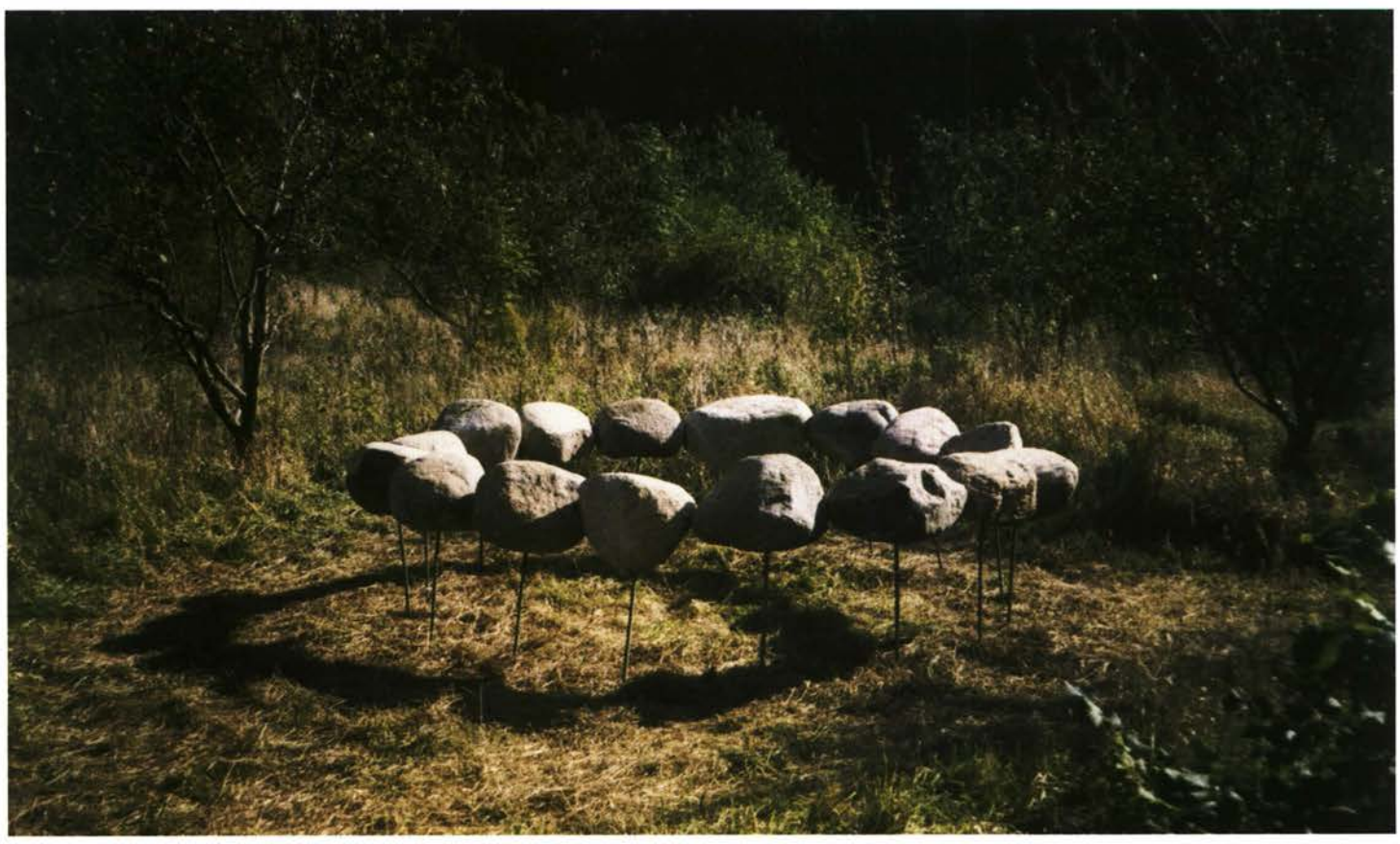


I Exist

אקותיאולוגיה

האסון התלוי על ראשינו יאלץ אותנו לקפיצה אבולוציונית של התודעה. ניהפך ליצורים מפותחים יותר שיזדקקו לדת חדשה ולסיפור קודש חדש. סיפור זה הוא סיפור התהוות היקום. הוא משותף לנו ולשאר צורות החיים. אין סיפור חשוב ממנו בימינו אלה. האיליאדה והאודיסאה כבודן במקומן מונח, אך מה שנחוץ לנו עכשיו שונה לחלוטין.

תומס בארי



Holy Place

גדעון עפרת

המאזן האקולוגי של האמנות הישראלית

מעט מאוד "ירוקים" היו באמנות הישראלית. נדמה לי שליטבינובסקי הירושלמי ומאירוביץ' החיפאי היו היחידים שהתמחו אצלנו בירוק מבלי שהנגידו אותו לאדום. אבל מה בדבר "ירוקים" אקולוגיסטים? להודות על האמת, האמנות הפלסטית ככלל היא אויב מושבע של מגיני הטבע: להשמיד חלזונות בשביל צבע, לכרות יערות בשביל נייר, לחצוב סלעים למען פיסול... האמנות שיבשה איזונים עדינים רבים בטבע; אפילו קלוד מונה, מהגדולים באוהבי הטבע של הציור האימפרסיוניסטי, הטה נחל לצורך גינתו הפרטית בז'יוורני. מכיוון הפוך, גם למדנו: הטבע עוין את האמנות. ראו מה קורה לפסלים שניטעו על הר בתל־חי במסגרת "אירועי תל־חי" של שחר שנות השמונים: קרני השמש טרפו את הגוונים, גשמים ורוחות נגסו בברזל ובעץ, קוצים חסרי רחמים קוברים את היצירות...

מה לציור הישראלי ולרגישות אקולוגית? אהרון הלוי (צייר וחלוץ, איש העלייה השנייה, גנן ואגרונום מדופלם שפיתח זן מקורי של תות שדה בשם "החלוץ") צייר עצים עבור בוטניקאים, וכמוהו גם שמואל חרובי, שהתמחה בציורים בוטניים של פרחים וירקות. אוטו וארבורג בכבודו ובעצמו, מי ששימש כיו"ר הוועד המנהל של "בצלאל" עם הקמתו ב־1906, היה אגרונום נודע. אבל מפגעים סביבתיים כנושא לציור ישראלי? זכור לי אחד מציוריו היותר מרשימים של פיליפ גסטון, הצייר האמריקאי הנודע, "ירח" (1979), בו מתפקדת מזבלה עירונית כמטאפורה קיומית, שבה קבר האמן את אמנותו ואת חייו. יש להתאמץ מאוד כדי לדלות מהזיכרון הקולקטיבי שלנו ציורים ישראליים המייצגים אשפה או מזבלה. אני נזכר בנוף של גרוטאות כלי רכב שצייר דוד גרשטיין ב־1972, במזבלה לבנה שעיצב גידי לוי ב־1980 בתלת־ממד פוטו־ריאליסטי, או בכיור המלוכלך שהפך למטאפורה קיומית בציורי הנייר של רענן לוי משנות השמונים. מן הסתם, שכחתי דוגמה או שתיים, אבל ניתן להכליל ולקבוע, שמודעות אקולוגית לא היתה מהנושאים המרכזיים בציור הישראלי לדורותיו - קביעה שאינה מחייבת את האמנות הפלסטית הישראלית בהקשריה החוץ־ציוריים, דהיינו המושגיים. וכפי שעוד נראה, דברים החלו משתנים מעט בעשורים האחרונים.

"אקולוגיה" תובן להלן בהוראתה המילונית: "תורת הסביבה, חקר השפעתם של תנאי הסביבה על מחזור חייהם של צמחים, בעלי חיים ומיקרו־אורגניזמים" (מילון אבן שושן). דרך אגב, במילון לועזי־עברי של דן פינס מ־1957 עדיין לא מופיע המונח "אקולוגיה".

נודה ונתוודה: המפעל הציוני הוכיח את עצמו כאנטי אקולוגי באופן מביך למדי, וזאת אם נרחיב מעט את מושג האקולוגיה ונגדירו כאיזון מבוקש בין חברה לבין מחזוריות הטבע. הרעיון הציוני הרומנטי (פ' אופנהיימר, מ' בובר, א"ד גורדון) בדבר חידוש הברית בין היהדות לבין הטבע מותיר רושם אקולוגי להפליא, אך הביצוע הציוני כמו שם לו מטרה להיאבק בטבע ולערער על איזוניו המקוריים: להפוך שממה ליער ("יער הרצל", למשל, ובמרכזו "מושבת בצלאל", חלום משונה על תימנים שימזגו יצירות פיליגרן־כסף עם גידולים חקלאיים. ארבע שנים בלבד, 1910-1914, החזיק חלום זה מעמד); לייבש ביצות (שירת האגם הגווע בתצלומי פטר מרום הוא מסמך אנטי אקולוגי מזעזע, שנתמך בשורה ארוכה של צילומים היסטוריים שהוצגו בבית אבי־חי, ירושלים, בשלהי 2010 ובאצירתו של גיא רז); לחצוב הרים ("גדוד החוצבים" של יצחק שדה היה יחידה נבחרת בצבא הציוני של שנות העשרים, והוא שסיפק את הסלע המפורסם לפסל האריה השואג של אברהם מלניקוב); "כיבוש השממה" (וזכורה התערוכה התעמולתית בנושא זה, שנערכה ב־1952 ב"בנייני האומה", ירושלים) - חלום ממלכתי ציוני שחרג מגחמה בן־גוריונית, ואשר כמידת יופיו כן מידת אנטי אקולוגיותו.

סביר להניח, שלו היה רעיון "כיבוש השממה" נהגה היום, 2010, היו קמות אגודות טבע למיניהן ומתריעות נגד "כיבוש השממה". אך לא כך בשנות פריחתה של ההתיישבות הציונית, אשר כה יאה להן השיר: "הך פטיש עלה וצנח/ כבישי בטון בחול נמתח/ עורי שממה דינך נחתך/ אנו באים לכבוש אותך." לטבע לא היה שום סיכוי מול הציונות המעשית. הן זו היתה מצוידת, עוד מאז ימי העבר התנ"כי ההרואי, במטעני הנס הלאומי המטלטל את הטבע טלטלות עזות - "שמש בגבעון דום", "והיה העקוב למישור", "הים ראה וינוס, ההרים ירקדו כאילים", ועוד. ציונים כיצחק טבנקין כבר כינו תופעה זו "האנשת הטבע". מנקודת מבט אקולוגית, נכון יותר לומר - "הענשת הטבע".

אנטי אקולוגיות ציונית זו מצאה את ביטויה גם באמנות ובתרבות הארצישראלית המוקדמת. גבורתם המונומנטלית של החוצבים נסקה מארץ לשמים בציורים של שמואל שלזינגר ויוסף טפר משנות העשרים. קבוצות חוצבים העמלים בלהט ובתואם סוציאליסטי, אכלסו את בדיהם של שמואל בן־דוד ומשה קסטל במחצית שנות העשרים. כל החוצבים הללו פגעו, כמובן, בנוף הארצישראלי ובאיזון האקולוגי - אך הוצגו בתפארת ציונית מיתולוגית כמעט. הן היו אלה הימים שבהם שורר אברהם שלונסקי בששון פוטוריסטי את 'שיר הרכבת': "הנה אגיח, רכוב ברזל,/ אפרזל,/ אדלוק,/ ובמסע חזיז אערוף, אמלוק/ את הכל." מי חשב אז על זיהום אוויר. אופטימיות התיישבותית היתה שֵם המשחק. כשצייר ראובן ב־1924 את מנקה הרחובות (צבעי שמן), האופטימיות הגדולה שלו הצמיחה עלים על מוט המטאטא. פאותיו של העבדקן עניינו את ראובן הרבה יותר מהזבל שאסף.

במקביל לכך, סוללי הכבישים וכורי הזיפזיף של אריה לובין (בציורי שמן שלו משנות העשרים) פגעו קשות בטבע, אך צוירו ביד אוהבת ומלטפת - וכמותם גם החוצבים הנוגים של מרדכי לבנון בשנות השלושים, פועל המדחס החרוץ של מירון סימה (חיתוך עץ צבעוני, 1957), רישום החוצב של נפתלי בזם מ־1953 (עם מספר מחנה הריכוז על זרועו), מניחי קו צינור הנפט מאילת (באלבום רישומים של אהרון גלעדי מ־1955, מבוא: דוד בן־גוריון) וכיוצא בזה. אלה

היו "האנשים הטובים" של התרבות הישראלית, גם אם "החברה להגנת הטבע" היתה מגדירה אותם היום כנבלים.

פרדוקסים אינם חסרים בתולדותינו. כך קורה, שבאותן שנים שבהן פיארה התרבות הארצישראלית את חלוצי הבטון, הזפת, הנמל והחשמל ("הזקן מנהריים" פגע בזרימה הטבעית של הירדן; מקימי נמל תל־אביב פגמו בקו החוף) - באותן שנים ממש ניהלה האמנות הארצישראלית רומן גדול עם התרבות הערבית, בבחינת מודל אקולוגי אידיאלי: ערבים אחזו פרחים אצל ראובן ואצל ליטבינובסקי, ערביות התאחדו עם פרדסים אצל גוטמן, עור הערבי נצבע בגוני החום של אדמת הארץ, תוויו זוהו עם כבשים, כפות רגליו היחפות סימנו ברית עם הקרקע, דגמי בדיו הצמיחו נבטים, בתיו נצבעו בתכול הרקיע, חמוקי הנשים הושוו לקימורי הגבעות. האידיאליזציה של הערבי השיקה להאדרת ההרמוניה והאיזון בין אדם לטבע. ואולם, הפרקסיס הציוני הלך בדרכו שלו, ומהר מאוד רחקו גם האמנים מאותה תמימות אקולוגית "אוריינטליסטית".

השניות האקולוגית הופנמה בציור הישראלי, וקל היה לזהותה בציור הריאליסטי של שנות החמישים: מחד, הזדהו פועליו החומים של יוחנן סימון עם אדמת השרון, והאלהת החיים הקיבוציים הבריאים טבלה בצמחייה הירוקה של גן שמואל; מאידך, הקיפה האדרתם של ערכי העבודה גם את מפעלי התעשייה במפרץ חיפה: בבית החרושת החיפאי, "שמן", למשל, מצויים ציורי קיר של סימון מ־1946, החוגגים את מכונות הענק שכיום פולטות מארובותיהן עשן שנוי במחלוקת. מפעלי הפלדה במפרץ סיפקו לחיתוכי העץ של משה גת דרמה הרואית של עובדים ועבודה, תוך התעלמות מצחנתו הבאושה של האזור. יציקת פלדה סיפקה לשלום סבא קומפוזיציות נפלאות בשנות החמישים, לא פחות מהפסטורלה של הרועה או של גֵז הצאן בקיבוץ אפיקים. ב"תערוכת העשור", שהוצגה ב־1958 ב"בנייני האומה" שבירושלים, אפשר היה למצוא ציורים רבים של אמני "אופקים חדשים" מקשטים ביתני תעשייה בקומפוזיציות והרמוניות שהריעו למפעלים מזהמי נחלים. למודעות הסביבתית היה אז גוון כחול לבן, לאומי וציוני, ובין פסטורלות הרועים של אהרון כהנא ופרלי פלציג לבין אידיליות התעשייה לא שררה כל סתירה.

משהו השתנה בסוף שנות השישים. מכיוון ניו יורק ופריז החלו להגיע הדים על אמנות הנוצרת מגרוטאות ומפסולת. "הציור המשולב" של רוברט ראושנברג, ה"סביבות" של ג'ים דיין ושל קלאס אולדנבורג, ההפנינגס שערך אלן קאפרו במגרשי גרוטאות, אוספי החפצים המשומשים של ארמאן, פסלים שיצר ספוּאָרי משיירי ארוחות - אלה ואחרים אותתו על ברית אפשרית בין אמנות לבין מה שנחשב עד אז כ"אשפה". 1968-1972 היו שנות המִחזור באמנות הישראלית, הגם שלא הרגישות לטבע היא שהדריכה את אמנינו, אלא גילוי עיקרון האסתטיזציה של הפסולת. הדברים ידועים: ראשית האידיאליזציה האסתטית של הלכלוך, הרישול, אי־הגימור וההתפרקות תאותר בציור הקולאז' התל־אביבי מאז מחצית שנות השישים; קדמו לאלה המִחזורים של יגאל תומרקין, שבאסמבלז'ים שלו מאז 1960 צירף ברגים, מסמרים, כלי נשק, גלגלי שיניים, חוטי ברזל, שברי קרשים, מטריצות (אמהות־דפוס) ושאר גרוטאות.

בירושלים התארגנה אז חבורת "משקוף" (דוד בן־שאול, צבי טולקובסקי, איוון שובל ועוד), שיצאה במבצע "חפירות" באשפה הירושלמית, דליית חפצים מושלכים, צביעתם והצגתם בבית האמנים הירושלמי בתערוכת "דירה" (1969). צבי טולקובסקי המשיך, לאורך עשרות השנים הבאות ועד היום, למחזר "פסולת" בקולז'ים המופשטים־ליריים שלו. ב־1969 גם הביא יהושע נוישטיין לבית האמנים הירושלמי אלפי נעליים ישנות שמצא מושלכות באזור עטרות. יצירתו הסביבתית של נוישטיין מִחזרה את ערמות ה"פסולת" הללו בצורת תלים של נעליים מטאפוריות, שהוטענו באסוציאציות של שואה, מלחמה ועוד. ובתל־אביב: מ־1968 זכורה תערוכת יחיד של מיכאל דרוקס באוניברסיטת תל־אביב, ובה חפצים רבים שהורכבו מגרוטאות מושלכות, שנאספו בידי האמן ה"בריקולר" - תחילתה של דרך ארוכה, בה חיטט האמן־האספן בלא מעט פחי אשפה לונדוניים. עבודתו הידועה, "לוח מודעות" (1970, אוסף מוזיאון ישראל), גאלה שיירים של לוח מודעות תל־אביבי שרוף ואישרה ברוח ה"פופ" (וברוחם של וילֶגלֶה והֵיינס, אמני "הריאליזם החדש" הפריזאי שהתמחו במודעות קרועות) את עיקרון האסתטיזציה של הפסולת.

באורח בלתי מודע, הוכשרה אפוא הקרקע האקולוגית למפנה של 1970 - השנה שבה נשמעה לראשונה תרועת האקולוגיה באמנות הישראלית: מבצע "שיקום מחצבת נשר" בחיפה בידי יצחק דנציגר, שנעזר במורי הטכניון ובתלמידיו, העמיד מדד אסתטי־מוסרי חדש אל מול אפוס החוצבים של שנות העשרים. האמנות, בתפקידה כמתקנת פגעי נוף או כמשתלבת בטבע, נהפכה לעיקרון שהדריך את דנציגר עד ימיו האחרונים, כאשר הציע אתר הנצחה לחללי סיירת שקד: לא עוד "פסל" הנכפה על ידי האמן על הנוף, אלא נטיעה של חורש המשתלב באזור ומטופל במערכות השקיה טבעיות.

דנציגר היה האמן־האקולוגיסט הגדול ביותר שפעל באמנות הישראלית (מחקריו בנושא מערכות ההשקיה הנבַטיות והפלשתינאיות נעשו, אף הם, ברוח אידיאל ההרמוניה בין אמנות וטבע, אידיאל שאותו כה טיפח). ב־1971, בתערוכה "מושג פלוס אינפורמציה" (מוזיאון ישראל), הציג דנציגר גרסה מעבדתית למיזם "שיקום מחצבת נשר", ואז הסתבר שדנציגר לא צעד בודד בשדות האקולוגיה. בעבודה בצילום של מיכאל דרוקס - שהוצגה כנלווית למיזמו של דנציגר, אך למעשה נוצרה בלא כל קשר אליו - נראה "מונומנט" פוטומונטז'י: ארובת ענק של תחנת הכוח "רדינג" בתל־אביב (עדיין לא זו הענקית, שצמחה מספר שנים לאחר מכן) הושכבה על בסיסה ונהפכה לתותח. זו היתה, כמדומני, עבודת האמנות הראשונה בישראל שהעזה לייחס משמעות אלימה לתחנות כוח או למפעלים מזהמים, הגם שאין לדעת אם האמן התבדח או היה רציני, ועד כמה ביקש להתריע דווקא על סכנה אקולוגית.

כך או אחרת, לתערוכה "מושג פלוס אינפורמציה" נלווה ניחוח אקולוגי: אביטל גבע תיעד את מה שהגדיר כ"בדיקת התאקלמות של חומר בשטח", דהיינו - שלוליות מי גשמים שנקוו בקיבוץ עין שמר על יריעות בד מגומם והתאדו. בדיקת המפגש הזה בין מחזור הטבע לבין החומר הסינתטי היוותה מטאפורה ליחסי תרבות וטבע; האמן נהפך לבוחן של התאמות ושיבושים ביחסים אלה, לאיש אקולוגיה. במסגרת אותה תערוכה ירושלמית, הציג גבע תיעוד צילומי של פיזור מספוא קצוץ על שבילי קיבוצו, עין שמר, ויצר אשליה סביבתית של ירק אחדותי ומתמשך - מעשה שעסק, אף הוא, בבדיקת יחסי טבע ותרבות (הצהבת המספוא המפוזר החזירה אט־אט את נוכחותם התרבותית של השבילים). היו אלה השנים

אביטל גבע, בריכת אצות, מוזיאון הטבע, 2009

שבהן הִרבה הסטרוקטורליזם הצרפתי לעסוק בשניות המושגית של טבע ותרבות, שתוצאת הלוואי שלה היתה חידוד המודעות האקולוגית (בארץ, אימץ פנחס כהן גן את השניות הזו במסגרת תפיסתו את האמנות כפונקציה של טבע ותרבות, ואף הגדירה מפורשות בתור שכזו על גבי הדפס אבן מ־1976).

אביטל גבע הרים את הכפפה האקולוגית שהשליך דנציגר לעבר האמנות הישראלית. בקיץ 1972, ב"מבצע מצר־מיסר", כבר בנה גבע לעצמו צריף בלב השדות המפרידים בין הקיבוץ הישראלי (מצר) לכפר הערבי (מיסר). כאן התמקם כדבורה הבונה כוורת ויונקת מסביבתה. ה"כוורת" של גבע נהפכה גם לנקודת תצפית מעבדתית־מטאפורית של האמן כבוחן תהליכים. אקולוגיה נתפסה באותה תקופה כאיזון בין מערכות חברה (יהודיות־ערביות) המקבילות למערכות טבע. כשנטל גבע ממפעל "אמניר" הסמוך מאות ספרים (שהושלכו, נלקטו וציפו למִחזורם כנייר לספרים או כנייר טואלט) ופיזרם בארגזים לאורך הקו הירוק כמעין ספרייה ציבורית אזורית, הוא ביקש בכך למחזר פסולת תרבותית ולהופכה לכוח תרבותי הומני, שבכוחו להשיב איזון - אקולוגיה של תרבות כאקולוגיה של טבע (את אמונתו בכוח הספר כבר ביטא בקירות ממלט ומִסְפָּרִים שבנה ב־1971). בעשור האחרון עסק גבע, במקביל, בחינוך נוער ובניסויים בחממות מלפפונים בקיבוצו.

גבע לא היה אקולוגיסט בודד ב"מבצע מצר־מיסר". בשטח הסתובב גם דב אור־נר, שאסף בבתי האזור שקיות מלאות פסולת וקבר אותן סביב קיבוצו שבנגב. פעילות זו כבר היתה אקולוגית באופן גלוי וישיר, ותפקיד האמן הוגדר במפורש כ"מטהר סביבי". רגישותו של אור־נר למפגעי טבע לא פחתה מאז: ב־1991 הוא עדיין שילב פיסול מתכת מינימליסטי עם מערכות של קולטי שמש, שתפקידן לבדוק את "אבוקות השמש" (השדות המגנטיים בשמש והשפעתם על השדה המגנטי שלנו):

"המבנה הפיסולי מורכב ממשטחים של תאים פוטו־וולטאיים הקולטים את הפוטונים שמקורם בשמש ובהמרה ישירה הופכים לאנרגיה חשמלית. בפסל עצמו, האנרגיה קיימת במצב צבירה סטאטי. חלק מהפסל מקומר ומאזכר את צורת לולאות הגז הנוצרות על פני השמש כתוצאה משליטתו של השדה המגנטי על תנועת החומר." (מתוך דף שהדפיס האמן לתערוכתו בגלריה "הקיבוץ", 1991)

עקרונות אלה ניכרים גם בפסלו המוצב דרך קבע בכניסה למגדל ברחוב דניאל פריש בתל־אביב.

שנות השבעים הפכו את התחום האקולוגי למקובל ושגור ביצירתם של אמני המושג הישראלים. בחינה מעמיקה תחשוף, שהתרבות הישראלית ככלל החלה נפתחת לצורך בחשיפה של מפגעים סביבתיים, שנוכחותם נהפכה גלויה יותר ויותר. אלה השנים שבהן נתקלנו בנופי מזבלה ב*אשה הגדולה מן החלומות* של יהושע קנז, בוואדי הזוהמה והביוב של *מי תהום*, מחזהו של הלל מיטלפונקט, או בחוף ים תל־אביבי מטונף בשירתו של מאיר ויזלטיר. זהו העשור שבו הציג אגף העיצוב של מוזיאון ישראל תערוכה בשם "מִחזור", ובה תהליכים אמנותיים וחוץ אמנותיים של ניצול פסולת. ללא ספק, תודעה אקולוגית הנצה והחלה נותנת אותותיה, לצד האידיאל הרומנטי של "הטבע הטוב": בעולם האדריכלות בלטה התעניינותו של צבי הקר התל־אביבי במשושי הכוורות כצורות אידיאליות למבני מגורים, ואילו ג'רי מרקס הירושלמי טיפל במבני חממות לצרכים צילומיים־פיסוליים־מושגיים.

כבר ב־1971 הזמין ג'רי מרקס חברים מעולם האמנות המקומי לפגישה בשדה חמניות בעמק לטרון. האסוציאציה הואן־גוכית והטריטוריה הכבושה, אך גם אידיאליסטית־רומנטית מבחינה אקולוגית, חָברו יחד למסר רב־משמעי. מעניין שתהליכי ריקבון, שהעסיקו רבות את אמני ה"ארטֶה פּוֹבֶרה" באיטליה וכן את יוזף בויס הגרמני ואת רוברט מוריס האמריקאי, לא חדרו באותן שנים לשפתם של אמני המושג הישראלים, שהתעניינו דווקא בתהליכי טבע "בריאים". הרקעים ה"שרופים" וה"מתפרקים" בסביבות הפוסט־קיפֶּריות שיצר ציבי גבע ב־1980 אולי מסמנים כיוון שונה.

אידיאל הטבע ה"בריא" בגונו האקולוגי רשם את אחד משיאיו המקומיים סביב 1980. ספק אם איזוני הטבע זכו בארץ להתייחסות מתמשכת ומעמיקה יותר מזו שהפגינו יעקב חפץ ודב הלר במיזם משותף - "מפת משקעים" - שנמשך כשלוש שנים (1978-1981). אין זה מקרה שמרבית האקולוגיסטים בפרק זה היו חברי קיבוץ. המתח בין רמת משקעים גבוהה יחסית בצפון הארץ (קיבוץ אילון בגליל המערבי, קיבוצו דאז של חפץ) לבין היובש הדרומי (קיבוץ נירים בנגב, קיבוצו של הלר) שימש כתשתית לתיעוד סטטיסטי־סביבתי (דירוג המשקעים בתמרורים שהוצבו לאורך כבישי הארץ), ולסדרת פסלים המגיבים למבני מים קדומים ועכשוויים (תעלות השקיה, שקתות, משפכים, אקוודוקטים ועוד). מיזם משותף זה הושתת על ניגוד סביבתי ובה במידה ביקש אחר איזון אמנותי: חילופי מקום בין האמנים, חיפוש אמנותי משותף אחר שיווי משקל בין יישוב חברתי ומקורות מים.

ברקע עדיין ניצב דנציגר - שעבודות "מבני נוף" שלו עסקו בשנות השבעים בנושא פרשת המים; אך באותו שלב כבר הורחב העניין במבני נוף מסוג זה להקשרים תרבותיים־פוליטיים. יעקב חפץ: "בוא נאמר ככה: לעשות הפרדה בין טבע לחברה זה די מלאכותי." מילים אלה מקורן בחוברת מסכמת של מיזם "מפת משקעים", מתוך שיחה

שערך אמנון ברזל (מי שאצר את המיזם, ובעצמו גיאולוג לשעבר) עם חפץ והלר. ברזל אמר שם, בין השאר:
"אתם באים כאמנים, כאנשים שבחרו לצאת מנקודת מוצא חברתית, לא רק אסתטית. כלומר, נקודת המוצא של סקטורים, גורמים של גשם. [...] אני חושב שהחלטתם להיות ערים למצבים חברתיים ולדוח עליהם בצורת עבודה, עבודת אמנות."

מכל מקום, שפת האקולוגיה החלה לשמש אמנים גם למסרים חוץ־אקולוגיים ואפילו אנטי־אקולוגיים: כשפנחס כהן גן ביצע את "פרויקט אלסקה" שלו (1973), הוא ייצג את אי־הסתגלותו הביולוגית והאנתרופולוגית לתנאי הכפור הצפוניים (תוך הקבלה למיזמים מטאפוריים אחרים שלו, דוגמת "פרויקט ים המלח", 1984, שבו ניסה לגדל דגים בים המוות כסמל לזרותו הקיומית והתרבותית של האמן בחברה). אמנים אחרים עסקו במפעלי נטיעות בלתי אפשריים: ב־1970 הציע גדעון גכטמן מיזם נטיעה של אלף דונם יער בערבה (שתוכנן להימשך 500 שנים, לא פחות). מִחזורים למיניהם, שהעסיקו אותו בעבודות אחרות (כגון מִחזורן של שׂערות בני משפחתו למברשות), התמקדו בהפיכת תהליכים אינטימיים, גם אם קטסטרופליים (הזיקה לשואה בולטת במושאי השיער־מברשת), לצורות חלליות. דומה, שגם "פרויקט הערבה" היה הצרנה של תהליך, על אף שמשמעותו הסמלית השיקה במקרה זה למפעלי גאולת הקרקע הממשיים של המוסדות הציוניים. אי־האפשרות לממש את המיזם הלאומי־אקולוגי הנדון אפשר שתפקדה בעצמה כמטאפורה פוליטית.

לא מעט עצים שילמו מחיר אקולוגי יקר על התפקיד שמילאו באמנות הישראלית באותם ימים: מנשה קדישמן צבע אקליפטוס ב"אירועי תל־חי" 1980 (לאחר שקודם לכן, ב־1975, כבר צבע עץ זית בעמק המצלבה בירושלים). ב"אירועי תל־חי" 1980 יצרה דליה מאירי מבנה נוף של טבע ותרבות עת הקיפה עצי זית בתלי סלעים, ויחזקאל ירדני הציב בלב מכללת תל־חי עץ גדול יצוק בבטון כמחאה נגד השתלטות הטכנולוגיה על הטבע (ירדני הרבה לעסוק בנושא זה בעבודותיו משלהי שנות השבעים. עציו המלאכותיים קרובים משהו לעצי הברזל והבד שעיצב קדישמן ב־1977).

אפשר לומר, ש"אירועי תל־חי" בשנים 1980־1983, שאותם אצר אמנון ברזל, עמדו בסימן העיקרון - "אמנות כטבע, טבע כאמנות" (רעיון, שהטבע ענה לו בדרכו שלו, עת תקף, כאמור, את פסלי ההר. חמור מזה מצבה של מחצבת "נשר" ה"משוקמת" על הכרמל, ששיקומה דורש שיקום...). אירועים אלה הביאו לשיא מגמה אקולוגית־אמנותית ניאו־רומנטית, שביקשה לשוב ולהעמיד את הטבע כמקור טהור ליצירה. דני קרוון, בנו של מעצב גנים, שתל בתל־חי עץ זית סמלי - אך מצבו של העץ החמיר מאוד עת כמעט נמחץ בין צמד פלחים של פירמידת בטון ב"עיר לבנה" (1988) שבנה קרוון ביד אליהו. בכל אופן, רעיון הפריצה האוטופית של עץ הזית, כסמל שפע ושלום, עדיין תופס כאן. קרוון, יש להדגיש, שתל לא מעט עצי זית, דקל ועוד בתוך חללים ומבנים פיסוליים, מרביתם שרדו. עם זאת, חרף הכוונה הסמלית והאקולוגית הטובה, מה נאמר על פסל "אדם וחוה" שלו מ־2002, שנוצר בטוסקנה שבאיטליה באמצעות ניסור צורה מלבנית גדולה בלב גזע עץ זית עתיק? או, תלייתו במהופך של עץ זית יבש, שורשיו סמוכים לתקרת האולם, כפי שנראתה בתערוכת "קדימה" במוזיאון ישראל (1998)?

גורל מר לא פחות איתרע להמוני ענפי זית שנכרתו ונערמו בידי דב הלר ב־1985 (בתערוכה "חציית גבול", בקיבוץ געש), כאשר מעליהם הכתובת הלטינית - "אנו הנידונים למוות מצדיעים לך, קיסר". קולם של חיילי מלחמת לבנון בקע מכתובת זו, בעוד ענפי הזית מספרים על מעשי חיילינו, העוקרים עצי זית לצרכים ביטחוניים בלבנון. הפוליטיזציה של האקולוגי.

לקראת 1990 נסוג מעט האוטופיזם האקולוגי הרומנטי מזירת האמנות הישראלית. חלום הטבע האורגני הומר בחזון גוויעת הטבע, והראייה האקולוגית הפסימית, אפוקליפטית לעתים, הוחרפה ביותר. צייר צעיר, אסף בן־צבי, הגיב ב־1984, בסדרה בת 19 רישומים (וארבעה ציורים על בד ענק), לאסון הכימי בעיר ההודית בופאל, שם נדף גז רעיל ממפעל אמריקאי סמוך וגרם למותם של אלפי אנשים. מחזורי טבע (של דבורים, למשל), טרנספורמציות ביו־כימיות, זיקות מולקולריות וכדו' חָברו בציוריו של בן־צבי לאמירה "אקולוגית" (היבט שהודגש על ידי אלן גינתון בהקדמה לקטלוג תערוכתו של בן־צבי במוזיאון תל־אביב לאמנות, 1990). "כשאני אומר אקולוגיה", ציין הצייר בקטלוג, "אני מתכוון במילים פשוטות למה שהחברה עושה, כך שהיא זורקת הכל לזבל, שבמו ידיה היא מחריבה כל דבר." "קורבן אקולוגי" (1987), "דיוקן אקולוגי" (1988) או "אפריל אקולוגי" (1988) הם רק חלק מיצירות של בן־צבי שביקשו במישרין את המגע עם הנושא בהקשרו הקטסטרופלי.

הטבע הלך ומוגר באמנות הישראלית של שלהי שנות השמונים, ועמו החריף טעמה המר של האקולוגיה הקטסטרופלית. בציורי "גינון באור מלאכותי" של לארי אברמסון, שהוצגו במוזיאון ישראל ב־1989, המיר האמן תהליכי טבע אורגניים בגיבוב של תצורות מצוטטות ודימויים מלאכותיים. האסתטיקה של הסטרילי כבשה את עולם האמנות המערבי והישראלי (תערוכת "פרספקטיבה" במוזיאון תל־אביב לאמנות, 1990). אם מרסל דושאן אסף אבק על "הזכוכית הגדולה" שלו סביב 1920 (בני אפרת ענה לו, כשצבר אבק ב־1973 על אשנב במוזיאון ישראל) - הרי שבשנות התשעים הציע ג'ף קונס האמריקאי פסל של שואבי אבק. הסטריליות הזו לא הותירה סיכוי לתהליכי טבע אורגניים. אחר כך, פרצה "מלחמת המפרץ", והקורמורן האומלל, המבוסֵס למוות בביצת הנפט שנפלט לים, כיכב בציורים פוסט־מלחמתיים של אורי ליפשיץ.

האמן הישראלי האקולוגי ביותר בתחילת שנות התשעים, מי שאימץ עמדה נבואית המתריעה בשער על שואה אקולוגית צפויה, היה בני אפרת. קצרה היריעה מלפרט את יצירתו האקולוגית של אפרת לאורך שנות השמונים (הקורא המתעניין יופנה, למשל, לקטלוג תערוכת אפרת במוזיאון "מוקָא" באנטוורפן, 1991). נציין רק, שבתערוכתו הגדולה במוזיאון לאמנות ישראלית ברמת־גן (1987) תיארך אפרת את עבודתו בתאריך הפוסט־אפוקליפטי - קיץ 2035 - והפך את תערוכתו למין "יד ושם" של שואה אקולוגית: שכבות בוץ עבות של צבעים החניקו מכלי הישרדות מסוגים שונים, תרשימים "אוזוניים" הוגדלו על קירות המוזיאון, ומעל לכל - "מרכז הדרכה אררט, קיץ 2035": חורשה של עצי זית מפותחים הועברה בשלמותה לתוך המוזיאון, כל עץ בתוך "עציץ" ענק (העצים התייבשו ברובם מחמת טיפול לקוי), ובין ענפי העצים - כלובי ברזל גדולים ובהם יונים. כרם הזיתים והיונים, שסימנו את קץ המבול, הפך לתמרור מבהיל לדיכוי הטבע והצמתתו. נוסיף עוד, שלא מעט יונים השתחררו מכלוביהם המוזיאליים, התעופפו אל מחוץ למוזיאון ומצאו את מותם תחת גלגלי מכוניות חולפות.

בפארק חירייה

בתחילת שנות התשעים ידעו אמני ישראל שהטבע הולך ונופח את נשמתו. דשא מלאכותי שימש את צבי קנטור, את גדעון גכטמן ואת מוטי מזרחי בפסליהם, והחלום הציוני של "הארץ הירוקה" נענה בייצוג מלאכותי וקיקיוני (וראו בנושא זה בספרי, ***גנים תלויים***, ירושלים, 1991, עמ' 165-170). המודעות האקולוגית נהפכה מפותחת יותר, אך כמוה גם התחזקה מאוד המניפולטיביות המתוחכמת של מזהמי הטבע למיניהם. חברת החשמל לישראל השכילה להשתדך לאמנות הישראלית, להציע לאמנים סדנאות בתחנות כוח עזובות, שאף נהפכו לנוף ציורי מבוקש (יגאל עוזרי, ימימה ארגז ועוד). ב־1989 התקיימה בגלריה "בינט" בתל־אביב תערוכה של ציורי חברת החשמל. השתתפו בה, בין השאר, יאן ראוכוורגר, ליליאן קלאפיש, יגאל עוזרי ומיכאל קובנר. יאן ראוכוורגר, למשל, הציג את אחד מציורי ארובות "רדינג" שלו. בשלב מאוחר יותר, תהפוך תחנת "רדינג" למרחב תצוגה יוקרתי שיארח, בין השאר, את מגא־תערוכות "הארץ".

מִחזור מסוג זה, שבו נהפכים פגריה של חברת החשמל לאסתטיקה אקספרסיבית, שב וממחיש את חולשתה האקולוגית הפתטית (אף כי הבלתי נמנעת) של האמנות הישראלית. שהרי בעת התצוגה פלטו הארובות של תחנות הכוח המתרבות את ענני העשן הגופריתי, ופסולת הפחם המשיכה להיקבר בחולות מחדרה דרומה. ואולם, שומה עלינו להודות, שרפיסותה הנדונה של האמנות הישראלית מקבילה לאוזלת היד של החברה כולה, וכמוה כחולשתה האקולוגית של האמנות בכל מקום בעולם. חברות הנפט הגדולות, לדוגמה, הן בין הגופים שממממנים, אוספים ומציגים אמנות מתקדמת ברחבי העולם המערבי. במילים אחרות, ימשיך לו האמן לפלוט כאוות נפשו את אנחותיו האקולוגיות; העובדה היא, שהלוחמים הנעלים נגד הזיהום נתמכים ומוחזקים כיום, לא אחת, בידי גדולי המזהמים, במעין סימביוזה אקולוגית של טורפים ונטרפים.

ואף על פי כן, שנות האלפיים הן "תור הזהב" של האמנות האקולוגית, בעולם ובישראל. יותר ויותר אמנים, מרביתם, יש להודות, בשוליים החשוכים של עולם האמנות, רואים באתגר האקולוגי הזמנה חומרית, צורנית ותוכנית ליצירה אמנותית. מי שיתור ב"גוגל" אחר המושג "אמנות אקולוגית" ימצא שורה ארוכה מאוד של אמנים ישראלים בלתי מוכרים, המחויבים לשימוש בחומרים ממוחזרים (אף ל"גידול חומרי היצירה במושב בעצמנו"), ציור על עץ, עיצוב מקליפות קוקוס, וכיו"ב. בשנת 2009 הוצגה בגלריה "שוהם" התל־אביבית (ולאחר מכן, ב־2010, בגלריה של "בית־גבריאל" בצמח) תערוכת "אקו־ארט", ספרי אמן בנושאי איכות הסביבה. 22 אמנים הציגו פה ספרים רקובים (נזכיר: עוד ב־1972 הרקיב אביטל גבע ספרים באגני חומצה), ספרים כפסולת זבל, ספרים ה"מצמיחים" מתוכם גידולים שונים, ועוד. אך מתוך שלל היצירה האקולוגית יודגשו שתי פעילויות:

האחת, פעילותה העקבית והעיקשת של שי זכאי, מי שבין השנים 1999-2002 יצרה את "נחל בטון": שיקומו של נחל עציונה, ערוץ צנוע הסמוך למחצבת "שפיר" שבאזור עמק האלה. בעזרת עובדי המחצבה ותושבי האזור, פעלה זכאי לשיקום הנחל ממרבצי הבטון, וזאת בעיקר באמצעות חירור הבטון, כך שצמחים יגיחו מהנקבים, בעוד המים הזורמים יפוררו את המשטח האפור הממית. קודם לכן, ב־1995, החלה זכאי במיזם מתמשך של "תווי יער - הספרייה": מדפי ספרייה או ארכיון נשאו עליהם קופסאות ובתוכם מידע על אודות תהליכים סביבתיים מסוכנים. יש שה"מדפים" הותקנו על גזעי עצים גדועים, שענפים בוקעים עדיין מקודקודם; ויש שהדגש הוא על צילומי תהליכים סביבתיים התלויים סביב או מוקרנים על קיר מרכזי.

פעילותה של שי זכאי לא הבקיעה את חומות הבטון של עולם האמנות הישראלי, שמרכזו בתל־אביב. הזיקה בין אמנות לטבע אפשר שדנה את האמן האקולוגי לריחוק ממרכזים אורבניים. לא ייפלא אפוא, שגם אירוע "מושקע" ביותר דוגמת המיזם לשיקום אתר הפסולת "חירייה" והפיכתו לאתר אמנותי ולחלק מפארק ענק, "פארק אריאל שרון", גם אירוע זה - שמאחוריו ניצב ד"ר מרטין וייל, מנהל "קרן ברכה" (ולשעבר, מנהל מוזיאון ישראל) - אינו מוציא את הצרכן האמנותי ממרכז העיר (גם כשתערוכת "חירייה" מוצגת בביתן הלנה רובינשטיין בתל־אביב). ואכן, ב־1999 הוצגה במוזיאון תל־אביב תערוכת "חירייה במוזיאון: הצעות אמנים ואדריכלים לשיקום האתר". עשרים ושמונה אמנים מישראל (בהם אביטל גבע, דב אור־נר, מיכה אולמן, יגאל תומרקין, גל ויינשטיין) ומהעולם (בהם, ויטו אקונצ'י) הציגו הצעות שונות ומשונות. מבין אלה נבחרה ב־2009 עבודתו של מיכה אולמן, שתשולב בהר הזבל: פס אנכי־אלכסוני ברוחב 5 מ' שיימתח לאורך 40 מ', מהפסגה אל מרגלותיה. בשטח תתבצע חפירה עדינה של האדמה כדי לגלות את שאריות הזבל, מעין "תל ארכיאולוגי של חירייה" כהגדרת האמן.

ימות המשיח? רחוק מזה. הן הפסולת של תל־אביב, בדומה להררי פסולת מכל רחבי הארץ, מועברת מדי יום אל אתרי הפסולת "דודאים" ו"רמת חובב" שבנגב, תוך סיכון חייהם של שבטי הבדואים המתגוררים באזור. והאמנות? ב־1995, במסגרת תערוכתה במוזיאון ישראל, הציגה סיגלית לנדאו סרט וידיאו המתעד את הובלתה בתוך משאית זבל, הנושאת פסולת מהמוזיאון אל אתר השלכה באל־עזרייה, הסמוך אף הוא ליישוב בדואי. לנדאו צולמה כשהיא נפלטת מהמשאית ביחד עם חומרי הזבל. *

משורר ומהפכן

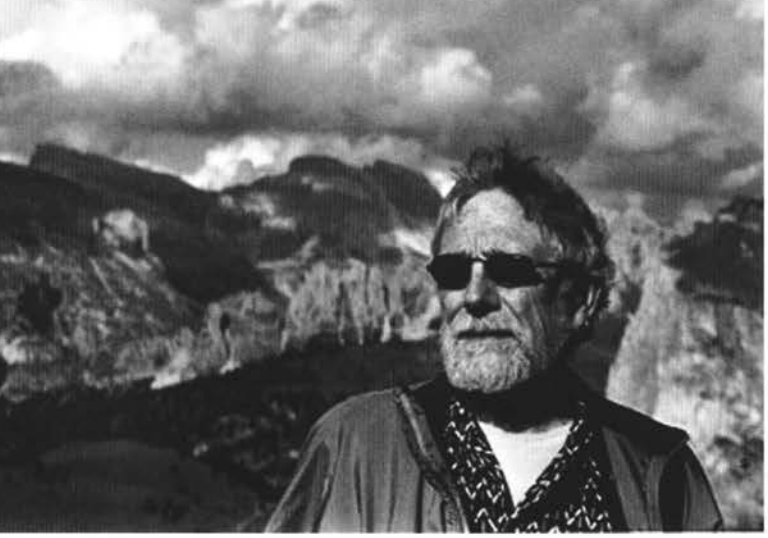
גארי סניידר - משורר, תיאורטיקן חוואי, מחנך, בודהיסט ופעיל סביבתי - נולד ב־1930 בקליפורניה, בה הוא חי עד היום בחווה ומלמד באוניברסיטת דייוויס. סניידר בן דור הביט, היה חבר קרוב של אלן גינסברג, אחד הצעירים הזועמים שבחלו בתרבות האמריקאית, ופנו לחפש חזון במזרח. הם חוללו את הרנסנס התרבותי של שנות השישים שהחל בסן פרנסיסקו והתפשט, בעולם המערבי כולו, בדיוק בזמן בו החלה גם המהפכה האקולוגית עם פרסומיה של רייצ'ל קרסון. סניידר התגייס לשתי המהפכות, איחד בינהן, ונהפך לדמות מובילה ביצירת סגנון חיים חדש, מותאם יותר למשבר האקולוגי בפניו אנחנו ניצבים. תפיסה חדשה זו מתבטאת ביחס חשדני כלפי הטכנולוגיה, בחזרה לחוויות גופניות כמו עבודת אדמה, בשאיפה לחוויות שבטיות של שיתוף ושל זיקה לאזור ולמקום ספציפי. מטרת העל של כל זה היא כינון יחסים עשירים - מקודשים עם הטבע.

זוהי התמטיקה של שירת סניידר (שזיכתה אותו בפרס פוליצר), ושל קובצי המאמרים המאלפים שפרסם.

מה שהייתי רוצה לראות על מדף הספרים שלנו הוא ספר שיכלול מבחר משתי הסוגות, משהו כמו המקראה של גארי סניידר. בדרך כלל אין זה רעיון טוב להדפיס שירים בצד מאמרים, אך כאן מדובר בשירים שצמחו מעולם חווייתי כה זר לקורא העירוני, שסמיכות המאמרים עשויה רק לעזור בהבנת הרקע.

ספר כזה יאפשר התוודעות אל משורר אמריקאי ומעצב תרבות מן החשובים בדורנו. משורר הרחוק מאמנות לשם אמנות. אצלו האמנות קרובה מאוד לחיי היום יום. ואלה יש להם ערך מוסף על ערכם הביוגרפי בהיותם המחשה של אורח חיים אלטרנטיבי שבמהרה יהיה על כולנו לאמץ כדי למנוע שואה אקולוגית. נכון שקשה אפילו לדמיין מצב שבו מסות של אנשים, ולא רק יחידים פה ושם, מוותרים על נוחות וצרכנות למען אורח חיים מקדם "קַיְימוּת" של כדור־הבית. מתוך מודעות לבעיה זו פיתח סניידר, יחד עם הפילוסוף הנורווגי ארנֶה נֶס, את תיאוריית "האקולוגיה המעמיקה". זו גורסת כי תנאי לפעולה יעילה הוא הכשרת הלבבות. לא מספיק למחזר ולצרוך פחות חשמל, דרוש שינוי ערכים רדיקלי. סניידר ונס השקיעו עשרות שנים של חשיבה בהגדרת כמה שאלות עומק שעל האדם לשאול את עצמו באשר לוויתורים שהוא מוכן לקבל עליו ולפעול על פיהם.

אחד העקרונות ב"אקולוגיה המעמיקה" הוא להתנהל באופן "דל באמצעים ועשיר במשמעות". כאלה הם גם שיריו של סניידר - כתובים בשפת הדיבור אך בעלי אופי מיתי ולפעמים אורך נשימה אפי. כזה הוא אחד מקבצי שיריו האחרונים: שכתיבתו נמשכה ארבעים שנה: *הרים ונהרות עד אין קץ* (1996), עליו נכתבה ההצהרה: "אין זה רק סיפורו של אדם אחד, כי אם גם סיפור ההתרחשות האנושית על הפלנטה".



גארי סניידר

אנו נודרים את נדרינו ביחד עם כל הברואים

אוֹכֵל כָּרִיךְ
בָּעֲבוֹדָה בַּיַּעַר,

אַיָּלָה מְכַרְסֶמֶת קוֹצִים בַּשֶּׁלֶג
מִסְתַּכְּלִים זֶה בַּזֶּה,
לוֹעֲסִים בְּיַחַד.

מַפְצִיץ חוֹלֵף
מֵעַל לָעֲנָנִים,
מְמַלֵּא אֶת הַשָּׁמַיִם שְׁאָגָה.

הִיא מְרִימָה רֹאשׁ, זוֹקֶפֶת אֹזֶן,
מְחַכָּה שֶׁיַּעֲבֹר הַדָּבָר הַרַעֲשָׁנִי.

גַּם אֲנִי.

"הרבה משחק"

הַרְבֵּה מִשְׂחָק

בַּצּוּרָה שֶׁהַדְּבָרִים עוֹבְדִים,
בַּצּוּרָה שֶׁיֵּשׁ לַדְּבָרִים.

לַהִיסְטוֹרְיָה יֵשׁ חֶלְשָׁה לְטָעֻיּוֹת.

עִם זֹאת עַל פְּנֵי הַשֶּׁטַח
הָעוֹלָם נִרְאֶה חָזָק

הַרְבֵּה מִשְׂחָק.

החוף הצפוני

הַפִּיקְנִיקִים הָהֵם שֶׁהִתְכַּסּוּ בְּחוֹל
שׁוּם כֶּסֶף לֹא הָיָה עוֹשֶׂה אוֹתָם יוֹתֵר יָפִים.
בַּיּוֹם צָעַדְנוּ עַל גַּב הַגְּבָעוֹת
וּבַלַּיְלָה לְאֹרֶךְ חוֹפִים.

מַרְוָה בַּגְּשָׁמִים וְהַחוֹל
– מַרְבָּד מְנֻקָּב וְרָטֹב.
הַיָּם הָיָה קַר מִלִּשְׁחוֹת
אַךְ חָזַרְנוּ עַל כָּךְ שׁוּב וְשׁוּב.

קידות לבצורת

קַיִץ שֶׁל יֹבֶשׁ קִיצוֹנִי.
נְחַשׁ הַגּוּמִי מִתְפַּתֵּל מִתַּחַת לְרִבּוּד הַקַּשׁ
עַד לְרַגְלוֹ שֶׁל עֵץ תַּפּוּחַ גְּרַבֶּנְשְׁטַיְן
בֵּן שָׁלֹשׁ
וְשָׁב עַל עִקְבוֹתָיו כְּדֵי לְהִתְחַתֵּר
מִתַּחַת לַצִּנּוֹר הָרָאשִׁי.

לְיַד הַמַּשְׁאֵבָה,
הַיָּדִית שֶׁהָאֲרֻכָּה בְּמוֹט מַתֶּכֶת
נִסְחֶטֶת כְּלַפֵּי מַטָּה
שֵׁשׁ פְּעָמִים לְגָלוֹן,
מַשְׁאֵבַת־כֹּחַ בְּעֹמֶק שֶׁל מֵאָה
וַחֲמִשִּׁים רֶגֶל, הַצִּילִינְדֶּר מֻתְקָן בְּתוֹךְ הַמַּיִם
קוֹל הַקָּשָׁה קָלוּשׁ שֶׁל מוֹט הַיְנִיקָה
עוֹלֶה מִן הַבְּאֵר.

בְּרַגְלַיִם נְטוּעוֹת בָּאֲדָמָה,
שְׁתֵּי הַיָּדַיִם עַל הַיָּדִית,
הַגּוּף כָּפוּף קָדִימָה
וְהָעֵינַיִם נְעוּצוֹת בֵּין הָעֵצִים
אֲנִי מַבְחִין בְּשָׁלָל שֶׁל עוֹפוֹת,
שָׁלָל שֶׁל צְמָחִים,
עִם כָּל קִדָּה.

כְּבָר לֹא סוֹפֵר,
הַכֹּל חָפְשִׁי –
מֵי הַמַּעֲמַקִּים מְבַעְבְּעִים בְּרוֹךְ וְנִקְוִים
לָהֶם
שָׁמָּה –
לְרַגְלָיו שֶׁל עֵץ הַתַּפּוּחִים.

מה הספקתי ללמוד

מָה הִסְפַּקְתִּי לִלְמֹד
מִלְּבַד
הַשִּׁמּוּשׁ הָרָאוּי בְּכַמָּה כֵּלִים?

הָרְגָעִים
בֵּין שְׁתֵּי מְשִׂימוֹת
נְעִימוֹת וְקָשׁוֹת

לָשֶׁבֶת בְּלִי מִלָּה,
לִשְׁתּוֹת יַיִן,
וְלַחֲשֹׁב אֶת הַזֵּן הַיָּבֵשׁ, הַגִּלְדִּי,
שֶׁל מַחְשְׁבוֹתַי.

– פִּרְחֵי שֵׁן־אֲרִי רִאשׁוֹנִים
וּמִסָּבִיב
אָבִיב.
אֲנִי מַצְבִּיעַ עֲלֵיהֶם
מַרְאֶה לְג'ן:
עָלֵי הַכּוֹתֶרֶת הַצְּהֻבִּים, הַשְּׂעָרוֹת הַזְּהֻבּוֹת.

הִתְבּוֹנְנוּת בִּשְׁתִיקָה:
שׁוּם דָּבָר לֹא חוֹזֵר פַּעֲמַיִם,
אַךְ כְּשֶׁאַתָּה תּוֹפֵס אוֹתוֹ נָכוֹן
אַתָּה מַעֲבִיר הָלְאָה.

ישנם כאלה שאוהבים להתלכלך

יֶשְׁנָם כָּאֵלֶּה שֶׁאוֹהֲבִים לְהִתְלַכְלֵךְ
הֵם מְתַקְּנִים דְּבָרִים.
בַּבֹּקֶר הֵם שׁוֹתִים קָפֶה
וְאַחֲרֵי הָעֲבוֹדָה בִּירָה.

וְאֵלֶּה שֶׁלֹּא מִתְלַכְלְכִים
הֵם מַעֲרִיכִים;
בַּבֹּקֶר הֵם שׁוֹתִים חָלָב
וּבַלַּיְלָה מִיץ.

וְיֵשׁ כָּאֵלֶּה שֶׁעוֹשִׂים אֶת שְׁנֵי הַדְּבָרִים
הֵם שׁוֹתִים תֵּה.

ידית של גרזן

אַחַר צָהֳרַיִם אֶחָד, בַּשָּׁבוּעַ הָאַחֲרוֹן שֶׁל אַפְּרִיל,
אֲנִי מַרְאֶה לְקַאי אֵיךְ מַשְׁלִיכִים גַּרְזֶן –
חֲצִי סִבּוּב וְזֶה נִתְקָע בַּסַּדָּן.
הוּא נִזְכָּר בְּרֹאשׁ־גַּרְזֶן לְלֹא יָדִית
שֶׁיֵּשׁ לָנוּ בַּמַּחְסָן
וְרָץ לְהָבִיא אוֹתוֹ, רוֹצֶה
אוֹתוֹ לְעַצְמוֹ.
יֵשׁ יָדִית בְּלִי לַהַב מֵעַל לַדֶּלֶת, מֵאָחוֹר,
הִיא מַסְפִּיק אֲרֻכָּה.
אֲנַחְנוּ מְקַצְּרִים אוֹתָהּ לְגֹדֶל הַמַּתְאִים
וְלוֹקְחִים אוֹתָהּ יַחַד עִם הַלַּהַב
וְגַרְזֶן הָעֲבוֹדָה, הַחוּצָה, אֶל בּוֹל־הָעֵץ.
שָׁם אֲנִי מַתְחִיל לַעֲבֹד עַל הַיָּדִית הַיְּשָׁנָה
עִם הַגַּרְזֶן שֶׁבְּיָדִי, וְאִמְרָה
שֶׁשָּׁמַעְתִּי לְרֹאשׁוֹנָה מֵעֶזְרָא פַּאוּנְד
מִצְטַלְצֶלֶת בְּאָזְנַי!
"כְּשֶׁאַתָּה עוֹשֶׂה יָדִית־גַּרְזֶן
הַדֶּגֶם נִמְצָא בְּהֶשֵּׂג יָד".
וַאֲנִי אוֹמֵר לְקַאי:
"תִּרְאֶה, אֲנַחְנוּ נִצּוֹר אֶת הַיָּדִית הַזֹּאת
לְפִי הַצּוּרָה שֶׁל הַיָּדִית שֶׁאִתָּהּ אֲנַחְנוּ עוֹבְדִים"
הוּא תּוֹפֵס. וְשׁוּב אֲנִי שׁוֹמֵעַ:
זֶה אֵצֶל לוּ ג'י אוּוֶן פּוּ, הַמֵּאָה הָרְבִיעִית
אַחֲרֵי הַסְּפִירָה. "מַאֲמָר עַל הַסִּפְרוּת" – בַּהַקְדָּמָה:
"כְּשֶׁעוֹשִׂים יָדִית גַּרְזֶן
תּוֹךְ חִתּוּךְ בְּגַרְזֶן
הַדֶּגֶם נִמְצָא לְמַעֲשֶׂה בְּהֶשֵּׂג יָד."
מוֹרִי שִׁי הֵסִינְג צֵ'ן
תִּרְגֵּם וְלִמֵּד אֶת זֶה לִפְנֵי שָׁנִים רַבּוֹת
וַאֲנִי תּוֹפֵס: פַּאוּנְד הָיָה גַּרְזֶן,
צֵ'ן הָיָה גַּרְזֶן, אֲנִי גַּרְזֶן
וּבְנֵי יָדִית, שֶׁבִּמְהֵרָה
תַּעֲשֶׂה יָדִית חָדָשָׁה, דֶּגֶם
וּכְלֵי־עֲבוֹדָה, מְלֶאכֶת הַתַּרְבּוּת,
דּוֹר אַחַר דּוֹר.

אמא אדמה, לוויתניה

אוֹחַ מְמַצְמֵץ אֵי שָׁם בַּצֵּל
חַרְדוֹן מִזְדַּקֵּף עַל בְּהוֹנוֹת, מִתְנַשֵּׁף
צִפּוֹר, דְּרוֹר זָכָר צָעִיר, מוֹתֵחַ צַוָּאר,
מַזְקִיף רֹאשׁ גָּדוֹל, מַשְׁקִיף

הָעֲשָׂבִים עוֹשִׂים אֶת עֲבוֹדָתָם בַּשֶּׁמֶשׁ. הוֹפְכִים הַכֹּל יָרֹק,
הוֹפְכִים הַכֹּל מָתוֹק. שֶׁיֵּעָרֵב לְחִכֵּנוּ.
מְגַדְּלִים אֶת מְזוֹנֵנוּ.

בְּרָזִיל מַצְהִירָה: "שִׁמּוּשׁ מַמְלַכְתִּי בְּמַשְׁאַבִּים טִבְעִיִּים"
שְׁלוֹשִׁים אֶלֶף מִינִים שֶׁל צֶמָחִים לֹא יְדוּעִים.
תּוֹשָׁבֵי הַג'וּנְגֶּל הָאֲמִתִּיִּים
נִמְכְּרוּ וְעֻנּוּ
וְרוֹבוֹט בַּחֲלִיפָה הַמְסַפְסֵר בָּאַשְׁלָיָה שֶׁשְּׁמָהּ "בְּרָזִיל"
מְסֻגָּל לְדַבֵּר בִּשְׁמָם?

לִוְיָתָנִים זוֹהֲרִים נוֹסְקִים, נוֹחֲתִים,
צוֹלְלִים, וְשׁוּב מְגִיחִים וְעוֹלִים,
תּוֹלִים מֵעַל מַעֲמַקִּים שֶׁל אֹפֶל הוֹלֵךְ וּמַעֲמִיק,
גּוֹלְשִׁים כְּכוֹכְבֵי לֶכֶת מִתְנַשְּׁמִים
בְּתוֹךְ מְעַרְבּוֹלוֹת הָאוֹר
הַחַי
וְיַפָּן מִתְחַכֶּמֶת בְּנִסּוּחִים מְעֻרְפָּלִים בַּאֲשֶׁר
לְאֵילוּ מִינֵי לִוְיָתָנִים מָתַר לָהּ לָהָרֹג!
מִי שֶׁהָיְתָה פַּעַם אִמָּה בּוּדְהִיסְטִית גְּדוֹלָה
מְטַפְטֶפֶת כַּסְפִּית
כְּמוֹ זִיבָה
אֶל חֵיק הַיָּם.

לִפְנֵי אַלְפַּיִם שָׁנָה, 'אַיָּל הָאָב דָּוִד', הַאֶלְפּוּר
כִּפּוּל הַקַּרְנַיִם, חַי בְּבִצּוֹת הַגֹּמֶא
שֶׁל הַנָּהָר הַצָּהֹב עַד שֶׁהָאוֹרֶז כָּבַשׁ אֶת בֵּיתוֹ
יְעָרוֹת לוּ־יֵיאַנְג נִכְרְתוּ וְכָל הָרֶפֶשׁ וְהַחוֹל
שָׁטַף לְמַטָּה, וְנֶעֱלַם בִּסְבִיבוֹת 1200 לַסְּפִירָה –

אֲוָזֵי בָּר שֶׁבָּקְעוּ בְּסִיבִּיר
עָפִים דָּרוֹמָה מֵעַל לְאָגְנֵי הַיַּאנְג וְהַהוַאנְג,
מַה שֶׁקָּרוּי בְּפִינוּ "סִין"
בִּנְתִיבֵי תְּעוּפָה בָּהֶם הֵם מִשְׁתַּמְּשִׁים מִזֶּה מִילְיוֹן שָׁנָה.
אָה סִין, לְאָן נֶעֱלְמוּ הַנְּמֵרִים, חֲזִירֵי הַבָּר,
הַקּוֹפִים,
כְּמוֹ שְׁלָגִים דְּאֶשְׁתָּקַד
אָבְדוּ בָּאֹבֶךְ, בְּאִבְחָה אַחַת, וְהַקַּרְקַע הַיְּבֵשָׁה הַקָּשָׁה
הִיא מִגְרַשׁ חֲנָיָה לַחֲמִשִּׁים אֶלֶף מַשָּׂאִיּוֹת.
הַאֻמְנָם הָאָדָם הוּא הַנַּעֲלֶה מִכָּל הַבְּרוּאִים?
– אִם כֵּן הָבָה נֹאהַבֵנוּ, אוֹתוֹ וְאֶת אֶחָיו, כָּל הַיְּצוּרִים הַחַיִּים
הַדּוֹהִים בַּשֶּׁמֶשׁ –

צִפּוֹן־אֲמֶרִיקָה, אִי הַצַּבִּים, נִכְבְּשָׁה עַל יְדֵי פּוֹלְשִׁים
הַמְּחַרְחֲרִים מִלְחָמָה בָּעוֹלָם כֻּלּוֹ.
לוּ רַק יָקוּמוּ הַנְּמָלִים, הַקּוֹנְכִיּוֹת, הַלּוּטְרוֹת, הַזְּאֵבִים, הָאַיָּל
הַקּוֹרֵא, וְיַחְטְפוּ חֲזָרָה אֶת מַתְּנוֹתֵיהֶם
מֵאֻמּוֹת הָרוֹבּוֹט.

סוֹלִידָרִיּוּת. הָאֲנָשִׁים.
אַנְשֵׁי עֵצִים עוֹמְדִים!
אַנְשֵׁי צִפָּרִים עָפִים!
אַנְשֵׁי יַמִּים שׂוֹחִים!
הוֹלְכֵי עַל אַרְבַּע, הוֹלְכֵי עַל שְׁתַּיִם, אֲנָשִׁים!

אֵיךְ יוּכְלוּ פְּקִידֵי מֶמְשָׁלָה מַדְּעָנִים־מְדִינָאִים קְשֵׁי־רֹאשׁ וּצְמֵאֵי־כֹּחַ
מְזִיזֵי נְיָרוֹת מִכָּאן לְכָאן זְכָרִים לֹא חַוָּאִים
עַסְקָנֵי חוּג־הַסִּילוֹן כְּפוּלֵי־עוֹלָם קָפִּיטָלִיסְטִים – אִימְפֶּרְיָה
עוֹלָם שְׁלִישִׁי קוֹמוּנִיסְטִי
לְדַבֵּר בְּשֵׁם יָרֹק שֶׁל עָלֶה? חוּם שֶׁל אֲדָמָה?

(אָה מַרְגֶּרֶט מִיד... הַאִם אַתְּ חוֹלֶמֶת עֲדַיִן עַל סָמוֹאָה?)

הָרוֹבּוֹטִים מִתְדַּיְּנִים אֵיךְ לְחַלֵּק אֶת אִמֵּנוּ אֲדָמָה
כָּךְ שֶׁתַּסְפִּיק לִקְצָת יוֹתֵר
כְּמוֹ נְשָׁרִים חוֹבְטִים בְּכַנְפֵיהֶם
מְגַהֲקִים, מְגַרְגְּרִים,
לְיַד אַיָּלָה גּוֹוַעַת.

"שָׁם בַּשָּׂדֶה אַבִּיר שָׁחוּט
נָעוּף נָא עַל עֵינָיו לָעוּט
עִם אָ־דָאוּן
דֵּרִי דֵּרִי דֵּרִי דָּאוּן דָּאוּן."

חלק מהשירים תורגם בידי סבינה מסג ואפרת מישורי
עם הרגליים בנחלי הגליל

שי זכאי

אקו נחלים

נחל בטון 1999–2002

פרויקט שיקום נחל כיצירת אמנות

במשך שנים נהגו נהגי מערבלי בטון בדרכם למפעל הבטון – במחצבה הסמוכה לנחל שבאזור עמק האלה – לשפוך את השאריות לתוך הנחל הידוע בשם "נחל עציונה" ושנהפך בשל כך לנחל בטון.

שי זכאי, צלמת, אמנית אקולוגית, חלוצת האמנות האקולוגית בישראל, גייסה את יכולותיה האמנותיות והחברתיות, להקמת פרויקט־שיקום אמנותי־קהילתי בסדר גודל בינלאומי.
כמו בכל מעשה אמנות, גם כאן, האופן שבו בוצע הרעיון הוא עצם העניין. במקום לסלק את משקעי הבטון באמצעות דחפורים, מה שעלול היה להוסיף נזק על נזק, בחרה זכאי לחורר את שכבת הבטון ולהניח לטבע לסדוק אותו באמצעות מים מחלחלים וצמחים. החורים נקדחו בתבנית דגלים (בהשפעת הצורות הצמחיות בנחל) ואחר כך חולצו ו'הונפו' על עמודים גבוהים, כמציינים טריטוריה אחרת. נהגי מערבלי הבטון היו לאמנים לרגע, וביחד עם האמנית לקחו אחריות על הנחל, שבמשך שנים היה לחצר האחורית של המחצבה.

לכבוד המיצג "קונצרט למערבלי בטון" לקראת סיום תהליך השיקום, כתבה זכאי:

"...בחיפושי אחר ביטויים מהשפה הוויזואלית אשר יקרבו מחדש בין אדם וסביבה, יצרתי תוכנית שיקום, העובדת בו זמנית במישור הפיזי - ניקוי הנחל, ובמישור החברתי והרוחני - ריפוי האדם מאדישותו הסביבתית.

עובדי המחצבה - רתכים, בוני גשרי בטון, נהגי מערבלי הבטון, עובדים זרים, בדואים, מושבניקים, פלשתינאים ובעלי המפעל והמחצבה, לקחו חלק ביצירה האמנותית, במודע או שלא במודע. הפיכתם ל"אמנים לרגע" מאפשרת, לשיטתי, להכניס לסדר היום נושאים שמעולם לא התעסקו בהם, ומתוך כך, לגרום להלך רוח אחר, המוביל לרוב להעלאת סף מודעות.

תהליך השיקום כלל התייחסות לוקלית לבעיה גלובלית - חוסר מודעות לבעיות סביבתיות, וזיהום מתמשך של נחלים בישראל ובעולם. תוכנית השיקום לא שאפה אפריורית להחזיר טבע לקדמותו, אלא להתבונן במפגע, לפתור את הבעיה האקולוגית באמצעות האמנות ולהשאיר סימנים מהמפגע לקהל הרחב, כדי שימשיך לחקור ואף ייקח אחריות.

אופן העבודה - הליכות מצולמות בנחל תוך השתהות על מוקדי הזיהום, בנייה ועבודה עם צוות רב־תחומי לליווי השיקום מאספקטים שונים (אקולוג, בוטנאי, הידרולוג, מהנדס סביבתי, אמן, פילוסוף, חוקר אמנות, אנשי המשרד לאיכות הסביבה, אנשי ארגונים סביבתיים), שיחות עם נהגי מערבלי הבטון, המטעינים, הסדרנים ועובדי המפעל, תוך כדי בניית יצירת אמנות מתמשכת, הנובעת מהבעיה הסביבתית ומוצעת כחלק מתהליך השיקום, שהות והתבוננות בחיי היום־יום במפעל ובמחצבה, ומתוך חקר הסיבות למחלה (חוסר מודעות, התעלמות מכבודו של הנחל כערך בפני עצמו).

האמנית בנחל בטון, 1999-2002

התוואי שלי היה - הזדהות ושיתוף פעולה, במקום אימים בקנסות ובמשפטים (הדרך היחידה הקיימת בפועל), מתן חשיבות זהה ל"שיקום" האדם, הנחל, הצמחים, הזוחלים, הדומם שבנחל בגישה אקוצנטרית ואקופמיניסטית, ועבודה פיזית - איסוף אשפה, חציבה, גירוף, שיוף, מדידות, העברת חומרים, קידוח, הליכות, צילום.

אמן אקולוגי משול בעיני לרופא אלטרנטיבי - אשר לעולם לא יציע כדור נגד כאב ראש, אלא יבחן את הגוף בכללותו, לשופט - אשר ישלח עבריין לתוכנית שיקום במקום לכלא, לפילוסוף אשר יחקור תמיד עשרות גרסאות לפני שימצא את התובנה המיוחדת, ל"טבע נשגב" היוצר לעתים במתבונן תובנות ותחושות קסומות אשר אינן מפוענחות עד סופן ושבבואנו לשרוק קריאות התפעלות, אנו חשים קרבה למקום, והוא נהפך לחשוב ויקר עד כדי כך שנרצה לשמר אותו.

הנחל המשוקם ועבודות האמנות שסביבו מזמינים את המטייל לחוות טבע וטבע פגוע ששוקם. זה שונה באופן מהותי מ"סתם" טיול שבת בטבע. החוויה הזאת תעלה את מודעות המטייל, אולי תנחיל בו רגש אחריות אישי כלפי הנחל, רגש שיוכל להשליכו גם על מפגע אחר הקרוב לסביבת מגוריו. בראייה רחבה יותר, יכול הפרויקט "נחל בטון" לשמש כמודל לשיקום נחלים נוספים בשיתוף פעולה רב תחומי - אמנים, מדענים, מפעלי תעשייה, ואף להעלות מחדש שאלות לגבי תפקיד האמן בחברה הישראלית.

העבודה שנעשתה בנחל הזה היא גם פנייה לציבור האמנים - להכניס ליצירותיהם הבאות חשיבה סביבתית, למדענים - לשתף אמנים בפרויקטים אקולוגיים סביבתיים, לאנשי תעשייה - לכלול בצוותיהם "אמן בית" ולאפשר "מבט אחר" על תהליכים יומיומיים במפעל, לתושבי האזור - לקחת אחריות על שמירת הטבע בסביבת מגוריהם, למקבלי ההחלטות - לעודד וליזום צוותים בינתחומיים ממדעי הרוח, הסביבה, הטבע והמשפט בפרויקטים סביבתיים ולאפשר להם תקציבים נאותים.

ובמבט רחב יותר לגבי הפגיעה המתמשכת בנחלי ישראל -
"הייתי רוצה שיהיו מקומות יציבים, נייחים, לא מוחשיים, שלא נגעו בהם ושכמעט אי אפשר לגעת בהם, בלתי ניתנים להזזה, מושרשים; מקומות שישמשו כציוני דרך, נקודות מוצא, מקורות.

...לנסות בקפדנות לשמר משהו, לעשות שישרוד משהו: לקרוע כמה פתותים מדויקים מן הריק שמתרוקן, להותיר, אי שם, איזשהו תלם, איזשהו עקב, איזשהו אות, או כמה סימנים..."

(ז'ורז' פרק: *חלל וכו': מבחר מרחבים*, מצרפתית: דן דאור ואוולין עמר, הוצאת בבל)

שי זכאי, נחל בטון

קומפוסט שירים

שירי נחלים

מים זורמים, עשב, כוכבים ואדמה

אֲדָמָה, דַּבְּרִי אֵלַי.
עֵצִים וְעֵשֶׂב, פְּרָחִים, דַּבְּרוּ אֵלַי.
נָהָר זוֹרֵם בַּחֲשֵׁכָה, בֵּין הַשִּׂיחִים, דַּבֵּר אֵלַי.
כּוֹכְבֵי־שָׁמַיִם, הָרֵיחַ הַמָּתוֹק שֶׁלַּפְּרִיחָה,
עוֹפוֹת נָמִים בֵּין הֶעָלִים,
הַצְּרִיף בְּפַאֲתֵי כִּנֶּרֶת, שֶׁבּוֹ אָהַבְתִּי אֶת יָעֵל,
דַּבְּרוּ אֵלַי.
אֲנִי הוֹלֵךְ מִפֹּה, וְלֹא אָשׁוּב עוֹד.
מְאוּם אֵינִי יוֹדֵעַ עַל הָעוֹלָם אֵלָיו אֲנִי הוֹלֵךְ.
הַאִם שָׁם חֶסֶד נָצַח, אוֹ אֵימָה נִצְחִית? אֵינִי יוֹדֵעַ.
דַּבְּרוּ אֵלַי פְּרָחִים.
פְּרָחִים שֶׁל אֹדֶם, פְּרָחִים שֶׁל לֶבֶן וְשֶׁל תְּכֵלֶת.
מַיִם זוֹרְמִים, עֵשֶׂב, כּוֹכָבִים וַאֲדָמָה

בראשית

אָז בָּאוּ בִּתְרוּעָה שֶׁל פִּילִים –
הַמַּיִם.
בְּשֶׁטֶף נִמְהָר
צָחֲקוּ נְחָלִים שֶׁבָּהָר,
וְאַבְנֵי־חַלָּמִישׁ וְצוּרִים
נָפְלוּ אַפַּיִם.
וְדָכְיָם הִקִּיף אֶת לִבִּי.

יָרַדְתִּי אֶל הָעַיִן
וְכָרַתִּי קָנֶה מִן הַסּוּף,
וְעָשִׂיתִי לִי חָלִיל זָהוּב,
וּבַת קוֹל שֶׁל הַמַּיִם
מְצִיפָה אֶת לִבִּי.

גשר בנות יעקב

גֶּשֶׁר צַר,
גְּשָׁרִים צָרִים
וּקְצָרִים
לֹא יַפְחִידוּ אֶת הַיַּרְדֵּן (אוֹתוֹ רַגְלֵי עוֹבֶרֶת
תָּמִיד בַּעֲלִיָּה סְמוּיָה לְרֶגֶל),
לֹא יִגְרְמוּ לוֹ לִסּוֹג לְאָחוֹר
אוֹ לְפָחוֹת לְשַׁנּוֹת אֶת הַשֵּׁם.
הוּא יַמְשִׁיךְ לְהִקָּרֵא (לַדֶּגֶל?) הַיַּרְדֵּן הַהָרָרִי,
גְּאוֹן הַיַּרְדֵּן, כִּכַּר הַיַּרְדֵּן, אֶרֶץ הַמַּשְׁקֶה –
כְּשֵׁם שֶׁמַּיִם מוּעָטִים
אֲפִלּוּ מַיִם לַחַץ
לֹא יַצְלִיחוּ לְכַבּוֹת אֶת הַכִּנֶּרֶת.

מחשבות באגם שוּדְאַל (נורווגיה)

הֲהָיוּ אֵלֶּה צְלִילֵי קַרְנוֹת־הֶהָרִים שֶׁל כָּל מַפְּלֵי־הַמַּיִם מִסָּבִיב
אֲשֶׁר לִמְּדוּ אֶת הַמְּשׁוֹרֵר הַקַּדְמוֹנִי לוֹמַר שִׁירָה?
וְהֵם אֲשֶׁר הוֹלִידוּ אֶת הַמִּלִּים בְּאוֹבּוֹמוֹל וְאֶת הַטְּרוֹלִים
בְּסִפּוּרֵי הָאַגָּדָה?
אֵינֶנִּי מַכִּיר עוֹד אֶרֶץ
שֶׁשָּׁמְעָה כָּל כָּךְ הַרְבֵּה קְרָנוֹת וּנְבָלִים.
בְּלֵב כָּל עֵמֶק וּלְרַגְלֵי כָּל צוּק
הוֹלֶמֶת בָּרַקּוֹת הֶמְיַת
הַמַּיִם הַזּוֹרְמִים וּמְזַמְּרִים
וּמְפַתִּים לִמְחוֹזוֹת חֲלוֹם.

עַכְשָׁו רֹב הַשִּׁפְעָה כָּלוּא בְּצִנּוֹרוֹת
וְלֹא מְעַט אָבַד אוֹ נֶאֱלַם. אֲבָל אֲנִי מֵנִיחַ
שֶׁכְּמוֹ אֶצְלִי וּכְמוֹ אֶצְלֵךְ וּכְמוֹ אֵצֶל כֻּלָּם,
חֵלֶק חַיָּב לְהִתְבַּיֵּת וְלַהֲפֹךְ לְכֹחַ וּלְרוּחַ,
חֵלֶק אַחֵר מַמְשִׁיךְ לִזְרֹם חָפְשִׁי,
כְּמוֹ שִׁיר־הָאֲשָׁדוֹת הַבָּא מִשָּׁם...
כְּמוֹ שִׁיר דָּמֵנוּ –
הַמְחַדֵּשׁ אֶת עֲלוּמָיו שֶׁל הָעוֹלָם.

ללכת את נחל ראש פינה

אַחֲרֵי הַמַּעְיָן הַשֵּׁנִי
"עֵין־כַּדַּן"
עַל שֵׁם הַפֶּרַח הַחִנָּנִי, הַזָּעִיר,
שֶׁלִּפְנֵי שֶׁקָּרָאתִי בַּמַּגְדִּיר
קָרָאתִי לוֹ, בַּלֵּב, פַּעֲמוֹנִית

אַחֲרֵי מִבְנֵה הָאֶבֶן הָעַתִּיק
(שֶׁהַבָּרוֹן בָּנָה
לִשְׁמֹר עַל הָעַיִן)
כְּעַל בְּבַת־הָעַיִן
עִם הַשָּׁקֵד הַמְּלַבְלֵב
עַל הַכִּפָּה
בְּתוֹר בְּלוֹרִית וְרֻדָּה

אַחֲרֵיהֶם -
דֶּרֶךְ הֶעָפָר שֶׁהָיְתָה דֶּרֶךְ מֶלֶךְ/ אֵם דֶּרֶךְ
הוֹפֶכֶת 'גֶּשֶׁר צַר'
שְׁבִיל מְפֻנָּם
שֶׁאִם מַמְשִׁיכִים בּוֹ
...אִם מַמְשִׁיכִים הָלְאָה מִשָּׁם

מִיסַּת הַנַּחַל
וּקְטֹרֶת הַפְּרִיחָה
נוֹסְקִים לְךָ לָרֹאשׁ!
וְכָל טַיָּל הוֹפֵךְ לְעוֹלֵה רֶגֶל,
לְנוֹשֵׂא דֶּגֶל

פִּתְאוֹם אֶפְשָׁר גַּם אֶפְשָׁר
לִכְבֹּשׁ אֶת הָהָר בְּלִי לָמוּת

כִּי אִם לִחְיוֹת
וּלְסַפֵּר
מַעֲשֵׂה הַוָּאדִיּוֹת
הַמִּתְכַּסִּים/מִתְקַדְּשִׁים בְּשֶׁקֶדִיּוֹת
שֶׁלֹּא הִרְכִּיבוּ אוֹתָן וְלֹא הִשְׁקוּ
וְנַעֲשׂוּ מָרוֹת
וְלַמְּרוֹת זֹאת
עוֹשׂוֹת אֶת תַּפְקִידָן בְּמַעֲשֵׂה הַמֶּרְכָּבָה
שֶׁל הַתְּמָרַת

הַהֲלִיכָה מֵעֵין־כַּדַּן עַד כְּנַעַן
לַטַּאוּ שֶׁל כָּאן.

אחרית הימים

עָמֹק מִתַּחַת לַמִּדְבָּר (וְאֵינִי יוֹדֵעַ
אִם זוֹ הִידְרוֹגְרַפְיָה אוֹ אַגָּדָה)
מָצוּי אֲגַם עָצוּם שֶׁל מַיִם מְתוּקִים.
הֵם נֶאֶגְרוּ שָׁם בִּתְקוּפוֹת קְדוּמוֹת מְאֹד
אֲשֶׁר הָיוּ, כְּפִי הַמִּשְׁעָר, כָּל כָּךְ גְּשׁוּמוֹת
עַד שֶׁהַזִּכָּרוֹן הָאֱנוֹשִׁי סִמֵּן אוֹתָן "מַבּוּל".
(אוּלַי זֶה הַהֶסְבֵּר הַהִידְרוֹלוֹגִי שֶׁל הַנֵּס הַהוּא:
מֹשֶׁה, רוֹעֶה צֹאן מְיֻמָּן בְּאֶרֶץ הַמִּדְבָּר,
הִבְחִין, בְּאֶמְצָעוּת מַטֵּהוּ, בַּלַּחוּת שֶׁחִלְחְלָה בַּסֶּלַע.
בְּנֵי יִשְׂרָאֵל נִצְּלוּ מִמָּוֶת בַּצָּמָא
הִמְשִׁיכוּ אֶל הָאָרֶץ הַיְעוּדָה
לִכְבֹּשׁ וּלְהִכָּבֵשׁ בָּהּ).

קֶרֶן לֵיזֶר אֶל הַתְּהוֹם תַּתְוֶה
אֶת מְקוֹמוֹ שֶׁל הַקִּדּוּחַ:
דֶּרֶךְ אֲדָמָה שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא חֻמְּדוּהָ בְּנֵי אָדָם
וְלֹא עָלוּ עָלֶיהָ
יְשׁוּבִים מֵחֻרְבָּנָם שֶׁל קִדְמֵיהֶם
יָבוֹא צִנּוֹר בַּמַּיִם
אֲשֶׁר אֵין בָּהֶם תְּמוּנוֹת
רוֹעִים נֶהֱרָגִים עַל בְּאֵרוֹת
וְלוֹחֲמִים מִתְכּוֹפְפִים לִרְחֹץ אֶת יְדֵיהֶם.

וְהַמַּיִם יַעֲלוּ וִיכַסּוּ אֶת כָּל הָאָרֶץ.
יִתָּכֵן שֶׁזֶּה יִהְיֶה סוֹף הַהִיסְטוֹרְיָה.
אַחֲרִית הַיָּמִים.

שמות המשוררים

פנחס שדה
סבינה מסג
זרובבל גלעד
רולף יאקובסן
סבינה מסג
אריה סיון

דורון בר־אדון

לשוחח עם יצירתו של יצחק דנציגר

יצחק דנציגר, יותר מכל הפסלים והאמנים הישראלים, נהפך זה מכבר להיות געגוע, געגוע לזהות הישראלית ולשאיפה לגלות את רוח המקום. יותר משהוא רשם רישומים ופיסל פסלים, הוא ניסח את הגעגוע הישראלי, שוחח עם הפיסול הארכאי - מסופוטמי, מצרי, ארכיאולוגי־ישראלי - ושאף לפיסול סביבתי וחברתי, "אקולוגי" במובן הרחב של המושג, רלוונטי לחוויה הארצישראלית, כשהוא מגדיר מחדש זמן, מרחב ומשמעות, ומפתח חשיבה חווייתית ומושגית כאחד.

במשך השנים הזדמן לי לפגוש את דנציגר ואת יצירתו כמה פעמים, פגישות הרות משמעות: בראשונה פגשתי בו בסוף שנות החמישים, בעת שביקר בביתנו בירושלים. הוא היה ידידו של אבי ואני עמדתי לסיים אז את בחינות הבגרות. כששמע שאני מעורב בתחומי הציור והפיסול, הוא הזמין אותי לעזור לו בסיתות תבליטי אבן עליהם עבד באותה עת בחצר בית החולים של אביו בתל־אביב.

זמן קצר אחר כך החלטתי לפתע לפרוש מלימודי הבגרויות וזכרתי את הזמנתו. ירדתי באוטובוס לתל־אביב והתייצבתי בחצר הפיסול שברחוב גרוזנברג. דנציגר קיבל אותי בשמחה. החצר היתה דחוסה באבנים גדולות ובכלי עבודה, והוא, בדיבורו האטי, האלגנטי, הציע לי להצטרף אליו לסיור בוקר שהתכוון לערוך ברחבי תל־אביב. תחילה ניגשנו לביתו של הצייר זריצקי. שם זכיתי לראות את המרפסת שעליה רבים מציורי הבתים עם האנטנות ואופק הים, שהיה מציירם "וגבו אל הים". הקשבתי בשקיקה שתוקה לשיחה המרתקת של "ראש הפסלים" עם "ראש הציירים", כשאשתו של זריצקי הגישה לנו קפה וכיבוד.

המשכנו והלכנו משם למשרד האדריכל שטיפל בביצוע "פסל הלמד" לזכרו של הרוג המלכות שלמה בן־יוסף, פסל בטון גבוה, שדנציגר הציב באותה עת ליד כביש ראש פינה. האדריכל ודנציגר שוחחו ארוכות על פרטי הביצוע נוכח הדגם, ואני קיבלתי שיעור ראשון במימוש רעיונות.

משם חזרנו לחצר בית החולים שברחוב גרוזנברג. דנציגר הראה לי את האבנים הגדולות שהיו מיועדות להשתלב בכותל המזרח של כיכר מגנס בירושלים, שנבנה באותה עת בכניסה לאוניברסיטה בגבעת רם. על חלק מהאבנים כבר היו משורטטים בפחם סמלי הידיים והירח, שנעשו בעקבות הדימויים ממקדש המצבות הכנעני שנמצא בחפירות חצור. דנציגר החל מיד להדריך אותי במלאכת הסיתות, כדי שאוכל להיות לו לעזר בעבודה, ואני התחלתי לעבוד בשמחה ובהתלהבות.

אבל כבר באותו ערב התחילה להשתולל בתוכי החרטה, ולמרות המגע החם והישיר עם אישיותו הפתוחה, הנדיבה ורבת הקסם של דנציגר, עוד באותו לילה שבתי ועליתי לירושלים, אל חובות בחינות הבגרות, ונפרדתי מההזדמנות המלהיבה והחד־פעמית לעבוד במחיצתו.

נחל שיח, צילום: דרורה שפיץ

בכל פעם שאני עובר בכיכר מגנס בכניסה לגבעת רם, אני נזכר בהחמצה ההיא, בייחוד מאחר שהתבליט המפוסל הזה הוא בעיני אחת מעבודות הפיסול היותר שלמות ומרתקות של דנציגר, אף שאיננה "אקולוגית" או "מושגית". העבודה היא מודרנית בתפיסתה, עם אלמנטים סמליים־מיתולוגיים מקומיים, והיא יוצרת באומץ ובבהירות תבליט אבן גבוה, הבנוי מנוכחות פיסולית עזה, בהירה ומשמעותית.

המפגש השני התרחש במדרון המזרחי של מוזיאון ישראל, באמצע שנות השישים, כשדנציגר וחברו שמאי הבר הציבו פסל בשם "זרימה" (שנהרס ואיננו קיים עוד). הפסל נבנה משלושה אלמנטים: משטחי בטון גדולים שנוצקו בזווית שיפוע המדרון; מטילי ברזל גדולים וארוכים שהיו מפוזרים על המשטחים בהיגיון של מקצב לא רגולרי; ומעליהם סלעי גרניט אדומים שהונחו על מטילי הברזל, רובם יחידנים, ורק אלמנט אחד דו־קומתי. עבודה זאת, שהיתה ספק פסל ספק מיצב גנני־סביבתי־אקולוגי (שהתפרש על פני דונם בערך), הצטיינה בפרופיל הרחב והלא גבוה שלה. עקבתי אחרי תהליך הצבת הפסל ואחר כך שבתי והתבוננתי בו במשך שנים רבות בעת ביקורי בגן המוזיאון.

בהשתלבותו של הפסל בסביבה ובמדרון היה משהו מרגיע, משהו שכמו היה לקוח מרוח הגנים היפניים ומגישת התרבויות הגנניות בכלל. הוא בלט בהיעדר נושא נרטיבי, והתרכז בנוכחות הפיזית הישירה של סלעי הלקט האדומים, כשעצם הצבתם על מוטות הברזל בכוח הכבידה בלבד נהפכה לַמסר. בעיקר היה בכך משום ויתור הן על האוטונומיה של המסה של האבן והן על נוכחות נרטיבית מוצהרת (שליוותה עד אז את פיסול האבן הישראלי), לטובת יצירת סביבה פיסולית אוטונומית. בכך הציע דנציגר הצעה פיסולית לא שגרתית ומעוררת מחלוקת, ובו בזמן ניסח את התפיסה הפיסולית־מרחבית־מושגית שלו עצמו, לעתיד לבוא.

לא ידעתי עד כמה הפסל הזה השפיע עלי, עד שהזדמן לי בשנת

דורון בר־אדון, "מתלול צורים"

1971 לבנות בעצמי "פסל דרך", לאורך קילומטר אחד של הכביש החדש מעין־פשחה לעין־גדי (בסמוך לעין־גדי), כשליקטתי באמצעות טרקטור סלעים גדולים בוואדיות הסביבה, והצבתי אותם יחידים או בקבוצות בשוליים הרחבים שלאורך הכביש. גם בפסל שלי הדגש היה על החלל והנוף שסבבו את הפסל, הן מדרונות ההר שבמערב והן ים המלח שבמזרח, יותר מאשר על מסות האבן כשלעצמן. גם אחיזת הסלעים זה בזה התבססה על כוח הכבידה בלבד.

המפגש השלישי היה עם רוחה של העבודה "מחצבת נשר" של דנציגר, שנוצרה בשנת 1971, ורישומיה ותצלומיה הוצגו כעבור שנה במוזיאון ישראל. בעבודה זאת, שתועדה הרבה גם בהמשך, הן בתערוכה מיוחדת במוזיאון תל־אביב והן בספרים, תואר בעיקר הצד התהליכי־מושגי־אמנותי, אבל היה בה גם צד שביטא קשר עם חידוש החיים הממשיים, כשדנציגר הגה באפשרות לבנות שיכונים על טרסות המחצבה שישומרו.

גם בשני פרויקטים פיסוליים נוספים שביצעתי בהמשך הדהדה רוחו של דנציגר: הראשון היה מעגל אבנים בקוטר 30 מ', שנבנה בשנת 1989 בגן פסלים באתר קצרין שבגולן, ליד בית הכנסת העתיק "המעגל של חוני". המעגל עשוי מאבני לקט שמצאתי בסביבה, וחוצה אותו בשלישו ואדי אכזב, המתמלא במים זורמים בכל חורף. כמובן שלפרויקט זה היתה זיקה, בין השאר, גם למבנה החידתי רוג'ום־אל־הירי שברמת הגולן.

בפרויקט השני, משנת 1997, הוצבו שתי ספירלות גדולות (100X40 מ' בערך) מסלעי לקט, שעוצבו בתוך שתי מחצבות שנעזבו, באתר מתלול צורים שליד כרמיאל. האתר משופע בכמה מחצבות עזובות, ובניית הספירלות וכן אלמנטים פיסוליים נוספים (של הפסלת דליה מאירי), דחפו את קק"ל לשתול שם גינה גדולה המבוססת על שיחים ועצים מושקי גשם בלבד. המבקרים במקום, אנשי הסביבה (מלאומים שונים) וטיילים, הם שמעניקים לאתר ולפסלים שבתוכו אנרגיה של חיים מתחדשים.

המפגש הרביעי אירע אחת־עשרה שנים אחרי מותו של דנציגר, כשהגעתי לוואדי שיח שליד בית הקברות במבוא חיפה המערבי, וגיליתי מקום מקסים, ששמעו הגיע לאוזני עוד הרבה לפני כן. המקום היה שומם, הגינה יבשה והבריכה חרבה. יצרתי אז קשר עם הצלמת דבורה שפיץ, שליוותה את דנציגר באופן צמוד בתקופת ואדי שיח, ובעזרתה הושלמו פרטים רבים (שהצטברו למאמר בחוברת 'סטודיו' הראשונה בשם "לשוב אל 'מקום'", שפרסמתי ביולי 1989).

דנציגר אהב את הבוסתן הזה, המשתרע על פני מוצאו של ואדי שיח, שלמרגלות כפר כ'ביר, במורדות המערביים של הכרמל. אינני יודע אם הוא כינה אותו בלבבו "גן־נעול" אבל ללא ספק ראה בו "מקום", מקום מיוחד למשכנם של געגועים לארצישראליות הנכספת, אף שלא היה זה מקום קדוש, או עץ קדוש, או קבר שֵיח, שכה חיפש אחריהם במקומות אחרים. כאן הוא מצא, כנראה, את הקשר חסר החציצה בין טבע לתרבות: בין הר, ואדי ומים זורמים, לבין טרסה ותעלה ובריכה, בין בוסתן של עצי פרי וצמחי נוי, לבין משטחי בטון ומבני לבנים. ואולי גם משך אותו המסתורין הארוטי החבוי בכל בוסתן. אבל בוודאי שהוקסם מן הבלם המיוחד של רוח הגיאומטריה, ששינתה לגמרי את רוח הרומנטיקה המתקתקה המאפיינת בוסתן; הרוח של המבנה הארכיטקטוני המדויק, שחיבר באלגנטיות מתוכננת טופוגרפיה עם תעלות מים ובריכות, קו ישר עם קו עגול, קיר גדר עם רחבה, שוליים עם מרכז, שסביבם החומה התוחמת, המדרגות העולות אל ההר ומי המעיין היורדים לעומתן. ובתוך כל זה היו גם האנשים החיים, בעלי הבוסתן ומשפחת הגנן, עמלים בטיפוח הגן וגידוליו, טובלים בבריכותיו, נחים, אוכלים ומשוחחים.

"היינו מרבים לרדת אל הוואדי" - סיפרה דרורה - "היה זה גן עדן של ממש: מים זורמים, עצי תות לבנים וסגולים שיכולת לאכול את פריים ישר מן העץ, גפנים שיצרו סככות, עצי פרי כמו לימון ותפוז שיצרו פרדס, עץ עגבניות משונה, עצי תמר וגן ירקות מכל הסוגים. מסביב הסתובבו תרנגולות והיו שם גם עזים וכבשים. המקום היה סכוך וסבוך בירק, עד שבקושי יכולת לראות את ההרים שמסביב. בריכות המים היו מלאות, לפעמים שתיהן ולפעמים אחת, והיינו מתרחצים. התיידדנו מאוד עם בני המשפחה הערבית שטיפלה בגן מטעם בעל המקום והיינו מבלים בחברתם במאכל ובשיחה. בעל

המקום היה עזיז כיאט, בן למשפחה מרונית עשירה ומכובדת בחיפה, שהבוסתן היה לו מקום של נופש בקיץ, אליו היה מגיע עם משפחתו הענפה. דנציגר עצמו לא דיבר אף פעם על חוויית הבוסתן בדרך ישירה, כמרצה דברים. היינו מרבים לשוחח על חוויות החיים, על עצמנו, על האמנות ועל חלומות, ורק בדרך אגב הוא היה אומר לפעמים גם משהו על הקשר שבין מים לנוף.

"פעם סיפר לי חלום, שבמיוחד היה נעים לו להיזכר בו: 'אני נכנס למערה חשוכה שהולכת ויורדת למטה למטה, ונהיית יותר ויותר חשוכה. אני הולך והולך וכמעט מתייאש ואז, לפתע, אני מבחין בהבהוב של אור בקצה המערה, שמושך אותי להמשיך. אני מתקרב, מסתנוור מן האור, ומזהה להפתעתי את הסנדלים שלי מימי הבחרות שלי כשהם מצופים בזהב...'

"את המקום הזה דנציגר אהב מאוד, כמו כולנו, אולי מפני תחושת המפגש עם גן העדן האבוד. הוא אהב את הכֵּף שבשהייה בבוסתן, את הטבילה במי הבריכות, את החפלות שהיינו עושים, את השיחות עם המשפחה המקומית. אבל היה לו גם רצון מעשי, כמעט תחושת שליחות, לחלק את החוויות והמסקנות עם הזולת. הוא הביא לכאן סטודנטים שלו מהטכניון, שילמדו את סוד התכנון של הבוסתן ויעזרו לקיימו. הוא הביא גם עמיתים אקדמיים, מומחים לענייני חקלאות, או שסתם זימן אנשי רוח, פילוסופים ואמנים, מבין ידידיו הרבים. לבסוף, בתקופה של העברת הבעלות על הבוסתן לעירייה, לאחר מותו של עזיז כיאט, הוא נלחם ללא לאות במסדרונות העירייה כדי שמשפחת הגנן הערבי תוכל להישאר במקומה. מלחמתו הסתיימה, כידוע, בתבוסה עצובה..."

אחר כך נעזב המקום סופית והיובש וההרס השתלטו על הגן. אבל גם אז דנציגר לא התייאש והמשיך להביא את הסטודנטים שלו, שילמדו את המקום ויעסקו בשימורו.

אחרי מותו הידרדר מצב הדברים עוד יותר, וכשהגעתי למקום בפעם הראשונה יובש צהוב וקודר קידם את פני. תעלות ריקות. עץ דקל ענק שצמרתו קטומה. עצי פרי חרבים, שבין שרידי ענפיהם הציצו תפוזים מצומקים ושכוחים. קוצים ועשבי בר צמחו בכל פינה. הבריכות היו ריקות ממים, ומשטחי הבטון האפורים היו בוהקים בלי צל העצים. הטרסות ותעלות המים הישרות והמעגליות היו חשופות. בצד הגבוה של הבוסתן התגלו זרזיפיו של המעיין הסתום שמימיו נשאבו לצינורות חיצוניים.

בעשור האחרון חל מפנה משמעותי בטיפול באתר הבוסתן בוואדי־שיח. קבוצת עמותות ואנשים פרטיים "משוגעים לדבר", המכנים את עצמם "קואליציה", בראשות איל פרידלנדר (מבוגרי החוג לאמנות באוניברסיטת חיפה), עושים מאמץ סיזיפי לשמור על המקום, ולקיים בו פעילויות חברתיות. עיריית חיפה וגורמים ממלכתיים מתחילים להכיר בייחודיות המקום, הבריכות שבו ומלאו במים, והירק חזר בחלקו. נראה שעקשנותם של פעילי השימור תשנה לבסוף את אופיו של המקום בכיוון חזונו של דנציגר.

יובל גלעד

מקום

יִצְחָק דַּנְצִיגֵר, שְׁתִיקָתוֹ שֶׁל נִמְרוֹד
חֲזָקָה, קָשָׁה וְגֵאָה כְּמוֹ הַמִּדְבָּר.
וְלָקַחְתָּ אֶבֶן־חוֹל נוּבִּית, וּבְאַהֲבָה
הָפַכְתָּ אוֹתָהּ לְדָבָר מָלֵא רוּחַ

קָשׁוּחַ. פַּסָּל הוּא פְּסִיכּוֹלוֹג
שֶׁל הָאֲדָמָה. וּכְשֶׁהִיא דִּבְּרָה בְּרָזֶל
אַתָּה הִקְשַׁבְתָּ, מַעֲבִיר לָנוּ אֶת זֶה
כְּמוֹ מִבְרָק: הַמִּדְבָּר אוֹהֵב לַחֲלֹם.

יצחק דנציגר, נחל שיח, צילום דרורה שפין

*

בשנותיו האחרונות נהפך דנציגר לאיש מתבונן, מהרהר, חווה ומנסח, יותר מאשר אמן שהכרח לו לפעול בחומר הפיזי או בצורניות הגיאומטרית. "הניכוס" המנטלי־הפיסולי של נופי המדבר, מכלאות הצאן, תעלות המים, קברי השֵׁיח והעצים הקדושים שנקט בשנים קודמות, הביא אותו לחשיבה מושגית־רוחנית, שאחד משיאיה היה שותפות ביצירת אתר הזיכרון לסיירת שקד בגולן בשנת 1977. עיקרו של הפרויקט הפיסולי הזה היה התרחשות של נטיעות בנוף טבעי, התרחשות נטולת אגו, שהתקיימה בנוכחות משפחות חיילי הסיירת וכמה מחבריו הטובים, ביניהם האמנים זריצקי וסטימצקי. על כך כתב דנציגר בחוברת הפרויקט: "אל מול ויחד עם תחושת הכאב ללא מצרים של מוות, רצינו כי המבקר יקלוט את ההוד הנורא במשמעותו הרבגונית: הוויה, קדושה, התעלות, ויחד עם זאת יחוש ממשיות ושימושיות, בבחינת מקום המפכה חיים ונותן חיים לבאים אליו."
ביולי אותה שנה נהרג דנציגר בתאונת דרכים טרגית.

האיש שהתחיל בפיסול באבן, ששורשיו נטועים ברוח התרבויות העתיקות (כפי שקלט אותה לראשונה במוזיאון הבריטי, בעת לימודיו המוקדמים בלונדון), המשיך ויצר פיסול צורני בחומרים שונים, כזה שעסק בשאלות בסיסיות של זהות אישית, חברתית, אתנית ואמנותית. הערכים האלה עברו דרך הפריזמה האקולוגית־נופית־תרבותית של חלק נכבד מפסליו המאוחרים, שהתרחשו, אומצו ועוצבו בלב נופי ארץ ישראל. טקס ההנצחה בנוף הפתוח בהר בגולן נהפך בדיעבד לאחד משיאי עבודתו, בהעניקו ערך אנושי־פיסולי למקום שכולו נוף. כמו שנאמר בדברים כ' - "כי האדם עץ השדה", והוסיף המשורר נתן זך - "כמו האדם גם העץ צומח, כמו העץ האדם נגדע..."

געגועיו אלו נגעו בגעגועי, ואני שמח ומודה על כל הזדמנות שהיתה לי, ישירה או עקיפה, לשוחח עמו או עם יצירתו רבת ההשראה. ✻

ינואר-ספטמבר 2011

ינאי ישראלי

ואדי שִׂיחַ

א.

תַּחַת בֵּיתֵךְ מִתְחַתֵּר הַוָּאדִי
בִּתְלִילוּת.
הוּא בָּהִיר מִמֶּנִּי.
יוֹתֵר מֵאֶצְבְּעוֹת רוּחוֹת הַיָּם
מְטַפְּסוֹת לְהִסְתַּלְסֵל בָּרְעָפִים הָאַדְמוֹנִיִּים,
בִּשְׁעָרֵךְ. אֲנַחְנוּ מִתְחָרִים.
הֶמְיַת סְבָכָיו אֲפֵלָה מֵאִישׁוֹנַי.
קוֹלִי מְפֻתָּל כְּקִינוֹת הַלַּיְלָה שֶׁל הַתַּנִּים.
הוּא מַגְדִּיר אֶת הַשְּׁכוּנָה שֶׁבָּהּ אַתְּ מִתְגוֹרֶרֶת,
לִי דְּרוּשׁוֹת מִלִּים.

ב.

פָּרַסְתִּי אֶת הַלֶּחֶם,
תֵּה וְרִבָּה (אֲרוּחַת הַבֹּקֶר הַהִיא
כּוֹס זְכוּכִית שְׁבוּרָה). הִתְקַנְּתִי.
הַגּוּפִים הָעֵירֻמִּים בַּמַּעְיָן
הָיוּ כִּמְלַקְּקִים בָּאֶצְבַּע
בְּלִיל עַתִּיק שֶׁל קְדֻשָּׁה.

מתוך ***מות מטע האגס*** הקיבוץ המאוחד 2007

אליאס פרידמן

ליד המעין

הָאַדְנוּת שֶׁבָּהּ יוֹנִים שְׁמֵנוֹת
מְדַדּוֹת לְכָאן וּלְשָׁם בְּתִלּוּי רֹאשׁ,
מַצִּיבָה סִימָן שְׁאֵלָה גָּדוֹל:
הַאִם אֲנִי הוּא כָּאן מַסִּיג הַגְּבוּל?

לֵךְ תָּבִין! הַלֹּא גַּנִּים נוֹעֲדוּ
לִבְנֵי אָדָם, עוֹד מֵעִדַּן הָעֵדֶן?
פַּעֲמוֹנֵי הַמִּנְזָר מְצַלְצְלִים
לְמִיסָּה וּלְמִסְתּוֹרִין.

ואדי שיח בכרמל הוא ערש הכרמליטים, שם אפשר עדיין לראות שרידי מנזרים קדומים. מקור השם משיבוש המילה משיחין, כלומר נוצרים.

תגלית מקומית / *סבינה מסג*

מנזרים הם 'התחביב' שלי וההליקון שלי - מכיוון שהשהות בהם משנה מיידית את מצב התודעה ומקדמת מצב כתיבה. הפרישה למנזרים קשורה כמובן בעניין שלי בטבע ובאורח החיים של בידוד והתבוננות הכרוך בו, כמו גם בשאיפה להכיר את הארץ על כל פניה, ואולי אף לצאת לחופשה מהארץ בלי לצאת מן הארץ.

חצרות מוקפות חומה כמקפיאות את הזמן, קיטון שיש בו רק הדברים הבסיסיים ביותר, כולל שקט ומרבד תפילה, גן עם שבילים עטורי גרניום וכובע הנזיר ובית עלמין קטן בסוף הדרך... כל אלה העניקו לי שירים רבים ואף פרסמתי ספר בשם *ימי מנזר* על שנים של שהיות במנזר רטיסבון בעין כרם.

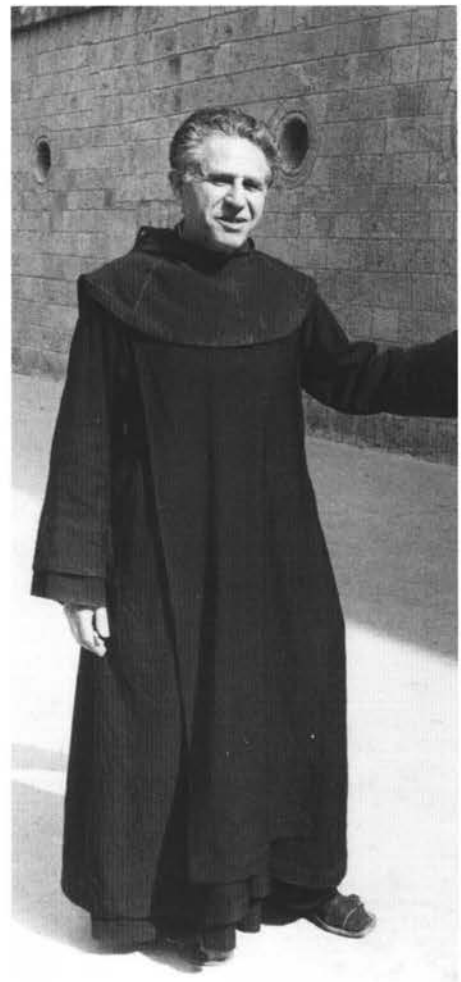
אך תמיד חיפשתי את הדבר האמיתי. כלומר שירים של נזירים ממש. כמובן שהגעתי לכמה משוררים־נזירים קאנוניים כג'ררד מנלי הופקינס, חואן דה לה קרוז, תומס מרתון, המוסיקה וההגות של הילדגרד פון בינגן ואחרים. אך תגלית מקומית משלי לא היתה. לא פעם הראתה לי אם מנזר זה או אחר שירים של נזירה מקומית, אפילו ספרים שיצאו בהוצאת האב דבואה הזכור לטוב (שזכיתי לבקר בביתו ובספרייתו), אך אלה היו בדרך כלל שירי אמונה, על האל, על ירושלים וציון ואחרית הימים... שירים חד משמעיים מכדי להיקרא כשירה מודרנית. היו אלה בהחלט שירים ש'בין אדם למקום', אלא שהמילה מקום התפרשה בהם כשם נרדף לאלוהים, ואני חיפשתי שירים שבהם המקום יהיה נוכח על כל עושר משמעויותיו, כולל הגיאו־פיזיקה.

שירה מסוג זה נמצאה לי לפתע ביצירתו של נזיר יהודי מסטלה מאריס. באחד הימים קיבלתי משונית כהן, עורכת וידידה יקרה, כמה שירים לתרגום עבור אנתולוגיה עתידית על חיפה. השירים היו מה שחיפשתי שנים: נזיר־משורר כותב על חיים שלמים בתוך גן קטן. שירת מקום בכל המובנים ואף שירה מודרנית לכל דבר, כולל המודעות לשבר ולניכור, כולל אי־המוחלטות ואי־הוודאות ואף האירוניה העצמית המבצבצות מן השורות וביניהן.
השירים כתובים בסגנון דיאלוגי של אני/אתה נוסח בובר. הגן עומד במרכז, ועל אף פשטותו ומוגבלותו הוא הוא המקור לכל התובנות העשירות על מצבם של האדם והעולם.

אליאס פרידמן (1916-1999) היה רופא יהודי ציוני שחי בדרום אפריקה. בהתהלכו פעם ברחובות קייפטאון חש על כתפו מגע של יד ושמע קול שגילה לו כי ייעודו הוא להיות נזיר קתולי. פרידמן הצעיר עלה לארץ ומצא את מקומו במנזר בחיפה.

הגן הוא גן קטן של כנסייה ומנזר עירוני גדול המתנוסס זה 400 שנה על הכרמל הצרפתי. ביקרתי בו פעמים רבות, אין ספק שהחלפתי פה ושם מילים עם הנזיר בשער, בלי לדעת שהוא משורר. עכשיו אני מתהלכת בגנו, מנסה להעלות אותו באוב על מנת שיעזור לי לספר את סיפורו לקורא הישראלי, באופן שלא יישמע רומנטי מדי ובכל זאת ידגיש את ייחודו. גם את השירים תרגמתי כאן בכמה שהויות במנזר הכרמליטיות הסמוך.

כשקראתי את השירים לראשונה שמעתי הדהוד אהוב ומוכר משירתו של הופקינס, דבר שהיה מתבקש וכמעט בלתי נמנע. אך היה עוד הדהוד, של משהו פשוט יותר וקרוב ויותר... שהיה קשה להגדיר מהו.



אֶלְיָאס פְּרִידְמַן 1916-1999

אפילו השיחה עם האב פאולו הזקן, שחזר כמה פעמים על השם 'רשל', לא הדליק אצלי שום נורה של זיהוי. הדבר התגלה לי רק לאחר שנהפכתי בת־בית בשירתו, לא מעט בעזרת אם המנזר הכרמליטי והספרנית רחבות הדעת, שאירחו אותי והעמידו לרשותי את ספריו ואת זיכרונותיהן מהרצאותיו ומנוכחותו כאדם.

אז גיליתי את תרגומיו לשירי רחל - והבנתי עד כמה הושפע ממנה, או עד כמה דמה לה: אותו חיתוך דיבור קצר ומחורז באופן מקורי, אותו קשר מכריע לפיסת אדמה מסוימת, אותו טון של השלמה, אם כי אצלו לא מדובר בחולי אלא בוויתור שנטל על עצמו כשעטה את גלימת הנזיר. לא פעם הוא מגדיר זאת בפירוש כוויתור על התשוקה והאמביציה.

וכך קרה שאף שהרצה וכתב על תולדות הכרמליטים ואף פרסם שלושה ספרי שירה, שזיכו אותו בכמה פרסים ועיטורי כבוד במולדתו דרום אפריקה - אנחנו לא שמענו עליו. וכמה טוב שמישהו נחלץ מדי פעם ללקט שירי־מקום, לגלות צימוחים נדירים, ולהעמיד ליד שירי נתן זך שירי נזיר עלום, ששמו כולו אוקסימורון תרבותי: אליאס פרידמן. אליאס על שם אליהו נביא הכרמל, כמובן. אך המשורר שלפנינו איננו רואה עצמו לא כנביא ולא כבן נביא. כל התייחסות לייעודו כנזיר מלווה כאמור באירוניה עצמית ואפילו בסימן שאלה אם לא לשווא חלפו חייו. *

אליאס פרידמן

שירי הנזיר מסְטֵלָה מָארִיס

פנורמה

אֵזִיר הַבֹּקֶר הָרַעֲנָן, עוֹשֶׂה אוֹתִי עָשִׁיר!
אֲנִי מַרְגִּישׁ רְחַב יָדַיִם עַד כְּדֵי לַחְבֹּק
אֶת הַמַּרְאֶה מִכָּאן וְעַד הָאֹפֶק!

אֲבָל לִבִּי כְּבָר מְיַצֵּר עָנָן.

זווית ראייה אחרת

אָמְנָם הַגַּן שֶׁלִּי קָטָן מְמַדַּיִם,
הַשִּׂיחִים שְׁחוֹחִים, הָעֵצִים מְצוּיִים מִדַּי,
הַצַּבָּר שָׁם בַּצַּד, מְכֹעָר.
הַהִתְלַהֲבוּת שֶׁלִּי מְגֻזֶּמֶת בַּעֲלִיל.

אֲבָל כְּשֶׁהַצְּלָלִים צוֹבְרִים מִשְׁקָל
וַאֲנָשִׁים אוֹמְרִים לְךָ יוֹתֵר,
כְּשֶׁנּוֹגַהּ, שֶׁזֶּה עַתָּה נִמְשְׁתָה מִתֵּבַת הַתַּכְשִׁיטִים הַלֵּילִית,
נוֹגַהַת בְּחֵיק הַשָּׁמַיִם,

אַתָּה שׁוֹמֵעַ אוֹתוֹ מִתְהַלֵּךְ הֵנָּה וְהֵנָּה
בְּגַנְּךָ, וְלוֹ קָטָן, וְלוֹ נְטוּל פְּאֵר,
אַתָּה שׁוֹמֵעַ אֶת קוֹלוֹ מַרְעִים:
"אֵיכָה? לָמָּה תִּסְתַּתֵּר?"

ארבעת היסודות

מֵאֵלֶּה הַיְּוָנִים בָּנוּ אֶת עוֹלָמֵנוּ:
הָאֲדָמָה, תְּחוּחַת חֲפַרְפָּרוֹת וְשָׁרָשִׁים,
הַמַּיִם, הַדּוֹלְפִים מִבְּרִזְיָה
שֶׁאֵיזֶה נַעַר לֹא זָהִיר שָׁכַח לִסְגֹּר.
הָאֲוִיר, הָעָרֵב הָעָרֵב כְּמוֹ קֶרֶם פָּנִים,
הָאֵשׁ, בַּעֲרֵמַת הָעָלִים הַיְבֵשִׁים הַמַּתְחִילָה לִבְעֹר.

אִם כָּךְ הַגַּן שֶׁלִּי הִנּוֹ עוֹלָם בְּזְעֵיר אַנְפִּין!
וְלֹא פָּחוֹת מֻשְׁלָם מִכָּל גַּן יְוָנִי,
אָז אֵיפֹה מִסְתּוֹפֵף לוֹ כָּאן סוֹקְרָטֶס הַגָּאוֹן,
זוֹרֵק שְׁאֵלָתוֹ הָעַרְמוּמִית: הֵיכִי מַהוּ?
וּמַמְתִּין לִתְשׁוּבַת הַדּוֹרוֹת.

עִתּוֹן 77
אקופואטיקה

מבקרים

אַל תִּגְעַר בָּהֶם עִצְרוּ! הַכְּנִיסָה אֲסוּרָה!
אַתֶּם לֹא חוֹשְׁבִים שֶׁזֹּו הַסָּגַת גְּבוּל?!
אַדְרַבָּא, פְּתַח לָהֶם לִרְוָחָה אֶת הַשְּׁעָרִים,
כַּוֵּן אוֹתָם אֶל מְקוֹמוֹ שֶׁל הַמֶּפְלָא.

הֲנַח לַיְלָדִים לָצֵאת מִכָּאן לְמַסְּעוֹת מֶחְקָר
בְּתוֹךְ נִבְכֵי הַמְּבוֹאוֹת הֶעָלִיִּים, עוֹלְצִים יוֹתֵר
לִפְגֹּשׁ פִּתְאוֹם פַּרְפָּר
מֵאֲשֶׁר קוֹרְטֶס עַל פִּסְגָּתוֹ בְּדֵרִין.

שָׁמַעְתִּי פַּעַם יֶלֶד שֶׁכָּזֶה
קוֹרֵא, מִמָּקוֹם שֶׁלֹּא רָאִיתִי מִמְּקוֹמִי,
בְּקוֹל שֶׁלֹּא יָדַע עוֹד חֲרָטָה:
"אַבָּא! אַבָּא!", שֶׁמַּשְׁמָעוֹ "אֲבִי הַטּוֹב וְהַיָּקָר"

מַה שֶּׁזָּרַק אוֹתִי לְהִרְהוּרִים, בְּאֹם
בַּיָּמִים שֶׁעוֹד נוֹתְרוּ לִי עֲלֵי אֲדָמוֹת,
אֶפְנֶה אֵי פַּעַם אֶל אָבִי שֶׁלִּי
בְּכָאֵלֶּה מִלִּים שְׁמֵימִיּוֹת.

מדורה

זֶהוּ טֶקֶס זוּטָא מִדֵּי יוֹם:
לְרַכֵּז בְּמַגֵּרְפָה אֶת הֶעָלִים הַיְבֵשִׁים,
לִטְפֹּחַ עַל הַכִּיס בִּשְׁבִיל גַּפְרוּר
וּלְהַעֲלוֹת אֶת הָעֲרֵמָה הַצְּנוּעָה בַּלֶּהָבוֹת!

עוֹזֵר מְאֹד לַלֶּהָבוֹת
לְדְחֹף עִתּוֹן יוֹמִי מְקֻמָּט הֵיטֵב
בֵּין הֶעָלִים, לִרְאוֹת אֶת הַדַּפִּים מִתְקַרְזְלִים
מִתְפַּחֲמִים וּמֻתְמָרִים לְאֵפֶר מִתְפַּזֵּר...

וּבְיַחַד אִתּוֹ הַשַּׁחְקָנִים, הַמַּקְהֵלוֹת,
שֶׁעוֹד אֶתְמוֹל נִצְּבוּ עַל הַבָּמָה
מְדַקְלְמִים תַּפְקִיד זֶה אוֹ אַחֵר, אוֹ מְדַבְּרִים מִלֵּב בּוֹעֵר
אוֹדוֹת גּוֹרַל עִוֵּר אוֹ נוֹרָאוֹת אֵלַת הַנְּקָמָה.

וְעוֹד מְעַט יָבוֹאוּ כִּתּוֹת הַיְלָדִים
וְיִשְׁחֲקוּ אוֹתוֹ בְּרַגְלֵיהֶם עַד דַּק.
מְעַרְבְּבִים אוֹתוֹ עִם הֶעָפָר הָאַלְמוֹנִי
אֵלָיו שָׁב הָאָדָם מִכָּל גְּדֻלַּת הַסְּרָק.

תאנה

הַגַּן לוֹהֵט בְּשֶׁמֶשׁ הַצָּהֳרַיִם.
הַמִּדְשָׁאָה הַמַּצְהִיבָה
מְחֹרֶרֶת קָרָחוֹת צְרוּבוֹת,
חָתוּל חוֹמֵק בֵּין קוֹצִים בְּצֶבַע דְּבַשׁ.

בְּצֵל עֵץ שֶׁנִּצַּל מִן הַגִּזּוּם
עוֹמֵד לוֹ נַעַר, שָׁקוּעַ בְּקַלּוּף פְּרִי גָּנוּב,
חוֹרֵט בְּזִכְרוֹנוֹ אֶת הַשְּׁפִיעָה הָאַרְגְּמָנִית,
אֶת מֶתֶק הַבָּשָׂר, דְּבִיקוּת הָאֶצְבָּעוֹת.

בְּיוֹם אַחֵר, תַּחַת שָׁמַיִם הַרְבֵּה יוֹתֵר קָרִים,
הַמְּבֻגָּר שֶׁיִּהְיֶה, בַּדֶּרֶךְ אֶל מִפְתַּן סְתָמִי,
יוּצַף פִּתְאוֹם זִכְרָהּ שֶׁל הַחֻפָּה הַיְרֻקָּה הַהִיא
בַּגַּן אֲשֶׁר מִמֶּנּוּ כְּבָר מִזְּמַן גֹּרַשׁ.

ברושים

כְּשֶׁיּוֹרֵד הַחֹשֶׁךְ עַל הָהָר
כָּל הַשִּׂיחִים בַּגַּן הוֹפְכִים חוֹמָה
שֶׁלְּאָרְכָּהּ עוֹמְדִים זְקִיפֵי בְּרוֹשֵׁי
נוֹתְנִים אֶת דַּעְתָּם עַל הַסִּסְמָה

אֲשֶׁר לָחַשׁ בְּאָזְנֵיהֶם מַשַּׁב אֲוִיר צוֹנֵן.
וְהֵם רוֹאִים אֶת הָאוֹיֵב נָסוֹג
מִשְּׂדוֹת הַקְּרָב הַמְּדַמְּמִים בַּמַּעֲרָב,
דִּגְלוֹ שֶׁהֶעֱלָה בָּאֵשׁ נִתְקַע בְּקַו הָאֹפֶק.

אֲנִי יוֹדֵעַ כַּמָּה לֹא הֶחְלַטְתִּי עָבַר יוֹמִי עָלַי.
לֹא נִצָּחוֹן לִי אֲבַקֵּשׁ, כִּי אִם לְהִמָּצֵא
כְּשֶׁיֵּרֵד הַחֹשֶׁךְ עַל הַמַּחֲנֶה
דָּרוּךְ וְעֵר כְּמוֹ שׁוֹרַת בְּרוֹשֵׁי.

נוקטורן

הַבְּרִיזָה הַלַּיְלִית הוֹדֶפֶת אֶת לוּחִיּוֹת הַפַּח
הַתְּלוּיוֹת בַּגַּן, קָדִימָה וְאָחוֹר, שֶׁתַּשְׁמַעְנָה אֶת קוֹל שִׁקְשׁוּקָן...
אִם כִּי קָשֶׁה לְהַאֲמִין שֶׁיֵּשׁ עוֹרֵב, שָׁחֹר כְּכָל שֶׁלֹּא יִהְיֶה,
שֶׁיִּרְצֶה לְנַקֵּר תְּאֵנָה בְּשָׁעָה מְאֻחֶרֶת כָּל כָּךְ.

אֲנִי מַטֶּה אָזְנִי לַהִתְנַגְּשֻׁיּוֹת הַזְּעִירוֹת
תּוֹהֶה אִם יֶשְׁנוֹ גִּיל
בּוֹ הָאָדָם חָדֵל מִמִּשְׁחָקָיו
וְאִם חָצִיתִי אֶת הַקַּו לְאֵין חָזוֹר.

על התרגום

אינני יודעת אם להגיע למקומות הפיזיים עצמם, כדי לתרגם טקסטים שנכתבו בהם, אינו תכסיס של הנשמה שרוצה ליהנות קצת, לטייל קצת, לצאת מן הבידוד של הכתיבה לבד בחדר או לבד מול נוף, תמיד לבד, מקסימום עם נוכחות האוב של המתורגם; או שיש תשתית של אמת בתחושתי שרוח המקום ממש נחלצת לעזור בתרגום, ממחישה גווני גוונים של אווירה, מספקת קני מידה, אומרת: "בלי שטויות. זה היה כאן, זה היה כך."

בכל אופן גם אם תרגמתי כמה משירי הגן שלו בגן שלי, נסעתי לבדוק אותם, לערוך להם מבחן מציאות, בגנו - גן המנזר של סטלה מאריס על הכרמל הצרפתי.
כמובן שהכרתי את הגן, כמו מנזרים אחרים בארץ.
אולי היה זה הוא שעמד בפתח בחיוך מכניס אורחים כשבאתי לא פעם בטיול שבת עם ילדים צורחים. כן, זה בוודאי היה הוא שהכניס אותנו אל הגינה, אולי אפילו הרשה לאכול את הכריכים על הספסל מול כל הפנורמה. כן זה היה הוא והוא היה משורר נפלא... ולא ידענו.

אז הוא נראה לנו מין 'אחר' מובהק שכזה, בגלימה מוזרה. עכשיו אנחנו יודעים שככולנו חיפש סיבה לחיות, אפילו היה 'משלנו'. הוא מצא מה שמצא, חי איך שחי, השאיר כמה ספרי שירה המתגלים לנו עכשיו, כמו פתקים מושלכים מעבר לגדר גן העלמין מול הים אל גן חייו מעבר לכביש. זהו גן ספציפי, אך ככל שירה טובה הוא מעמיד גם גן כללי, סמל הגן, גנו של אדם. או כמו שאומר פסואה: "בילדותם של כל האנשים היה היה גן", ואני מוסיפה: יש כאלה שנשארים בו גם בבגרותם. הוא היה אחד מאלה. זה כמובן עלול להיתפס כילדותי, אפילו רגרסיבי, אבל לאור הערכים האקולוגיים החדשים, האם רע שאדם מוציא את עצמו מתהליך הייצור של עוד בני אדם בעולם הסובל מפיצוץ אוכלוסין? האם רע שאדם מרכז את כל תשומת לבו בגן אחד, אפילו לא מפואר במיוחד, מתייחס אליו כאל 'אחר' שווה ערך, שכל תנודה במצבי רוחו מעניינת אותו, ולא כרקע לעלילות בני אדם או התגלות האל? אליאס פרידמן כמובן אינו פוסל את אפשרות התגלות האל בגן, אבל זה אינו פוגע בחוזקה של מערכת יחסים ארוכה ומורכבת עם גן אחד על קליפת הכדור, מערכת המייצרת את משמעותה ואת חשיבותה. כל אלה הם ערכים אקופואטיים, השייכים לשירה הירוקה החדשה שנכתבת היום, יותר מלרומטיקה גותית. אין כל אלמנט גותי בשירתו. הכל קיומי ומקומי. כשם שרחל כתבה על ואל אגם מסוים, כך כתב הוא אל ועל גן מסוים על הכרמל. הוא איננו טרגי כמותה, אין כאן כובד המשקל של הטרגדיה, אבל ישנן האירוניה העצמית, והטרגיות של מבט מפוקח על חיי בני אדם, כולל חייו, שאף שהוקדשו למטרה גבוהה, נרמזת כל הזמן התהייה אם החיים נוצלו עד תומם או הועברו איכשהו בצעידה הלוך ושוב במסדרונות מנזר. מה שברור לו, ולנו באמצעות השירים, הוא שהליכותיו הלוך ושוב בשבילי הגן היו גולת הכותרת של חיי הפרישה מן העולם. כמו הפרישה מן העולם הגדול הכשירה אותו להתמקד בעולם הקטן של גן סטלה מאריס. כך קרה שזכינו בגוף שירי מוקדש לפיסה מארץ ישראל, ולא סתם פיסה, אלא כזו הממוקמת על קו התפר של תרבויות, דברי הימים ודתות, ובדרכה היא עושה את עבודת פיתוח הרגישות למערכות המורכבות שמהן בנוי המקום 'שלנו'.

*

"על הספסל, מול הפנורמה"

ראשונים מסוגם

לאחרונה הופיעו שני ספרים חדשים שרבה הרלוונטיות שלהם לגבי חוברת זו. שניהם חוקרים סוגות חדשות המופיעות על במת הספרות והחברה, שמה שאִפְשר את בקיעתן הוא אותו מהלך שאִפשר את האקופואטיקה.

שני הספרים טוענים להיותם ראשונים מסוגם: האחד הוא ספרה של קציעה עלון ***אפשרות שלישית לשירה*** (עיונים בפואטיקה מזרחית, הקיבוץ המאוחד), השני הוא ספרה של עדנה גורני: ***בין ניצול להצלה***, (תיאוריה אקופמיניסטית של יחסי טבע, תרבות וחברה בישראל, הוצאת פרדס).

על גב ספרה של קציעה עלון כתוב: "זהו ספר ראשון מסוגו, שמבקש להתחקות אחר עקרונות הפואטיקה של השירה המזרחית. במקום המושגים השגורים 'זהות', 'הגירה', 'מחאה', הוא מציע פרספקטיבה חדשנית והגדרה לשירה המזרחית, כשירה שממוקמת 'בין לבין': בין קווי הדיכוטומיה המגדירים יהודים וערבים, שמאל וימין, עשירים ועניים, נשים וגברים - על קווי התפר של ההוויה הישראלית המורכבת ורבת הפנים."

על גב ספרה של עדנה גורני כתוב: "זהו ספר ראשון מסוגו שבוחן את סיפורי הפיתוח וסיפורי הגנת הטבע בישראל, תוך שימוש בתיאוריה אקופמיניסטית שמשלבת שני תחומי דעת - אקולוגיה ומגדר. החשיבה האקופמיניסטית מאפשרת ייצוג מורכב של סיפורים מורכבים ומציאות מורכבת - סיפור היחסים שלנו עם הארץ ונופיה ועם תושביה."

ובתחתית גב הספר האינפורמציה: ד"ר קציעה עלון היא ראש התוכנית ללימודי מגדר בבית ברל; ד"ר עדנה גורני היא אקולוגית ופמיניסטית.

הספר הראשון עוסק בביקורת ספרות, בעוד השני בביקורת 'סיפורים', כלומר כל חומר, כתוב או לא, שנהפך לארכיטיפ או לפרדיגמה או לתמונת תשתית שעליה בנינו את תפיסת עולמנו וארצנו. כאמור, שני הספרים הם צימוחים רעננים מעץ הביקורת האקולוגית, ממש כמו האקופואטיקה לה מוקדשת חוברת זו. גם כאן וגם כאן יש הישענות על אותן אבני דרך, והעיקרית בהן הביקורת הפוסט קולוניאלית, עם דוברה הידוע אדוארד סעיד, שספרו המכונן והמהפכני הופיע ב־1978 ונקרא ***אוריינטליזם***. בספרו זה עורך סעיד קריאה חדשה של הספרות שנכתבה בידי אנשי המערב על המזרח, ומראה כיצד נותרו שבויים בתפיסות מחשבתיות סטריאוטיפיות על המזרח.

אחרי סעיד קמו אחרים כמו הסופר הניגרי צ'ינואה אצ'בה, שטען כי ספרו הפופולרי כל כך של ג'וזף קונרד ***לב המאפליה*** נגוע בגזענות מובנית, שורשית, ודבר אין לו עם אפריקה הממשית.

דברים אלה חברו למאבקם של האפרו־אמריקאים לשוויון בארצות הברית, לכתביהם של משחררים לאומיים גדולים כמהטמה גהנדי, ולתשתית התיאורטית שפיתחו הביקורת המרקסיסטית והפמיניזם.

קציעה עלון בוחנת את שיריהם של משוררים ממוצא מזרחי, חלקם ידועים, חלקם טעונים הוצאה לאור, מבעד למשקפי הדיכוי, הזלזול והניצול של משוררים לבנים־אשכנזים, ידועים אף הם.

עדנה גורני בוחנת דבר דומה ביחס לסביבה, ובעיקר ביחס לאגם החולה, שנהפך סמל לטעות אקולוגית או לקוצר ראייה מתנשא.

הרבה אמת והרבה כאב יש בשני הספרים הנחשוניים האלה. אין ספק שבחלחלם לערמת הקומפוסט של הפרסומים בעניין אקולוגיה ובעניין פואטיקה, הם ישנו באופן ניכר את המרקם ואת המורכבות של החומרים התוססים שם. יחד עם זאת אינני יכולה שלא למתן את המתקפה על המרכז ההגמוני ועל מקבלי ההחלטות.

באשר לאגם, עייפנו מן הנפנוף הקל, בבחינת התפרצות לדלת פתוחה, על 'הציונות'. לא היתה זו גחמה ציונית לייבש ביצה אלא הליך שהיה מקובל באותה עת בעולם. בכל הארצות הנאורות ייבשו ביצות, גם הבריטים היו עושים את זה (אולי הטורקים לא). נכון שכבר התגלה בעת הייבוש שהדי־די־טי נלחם ביתושי המלריה, אך יעבור פחות מעשור אחד עד שתגלה המדענית רייצ'ל קרסון, כמה חומר זה מזיק לאדם ולאדמה ואיננו בגדר פתרון.

בכל מה שנוגע לאקולוגיה, חשוב מאוד הניסיון העצמי האותנטי ויש היתר לספר סיפורים. ובכן, אני התגוררתי במשך שמונה השנים האחרונות על שפת הכנרת. הים הנסוג יצר ביצה וזו חוללה מכת יתושים שקשה היה לחיות איתה, אבל נאסר לרסס נגדה מתוך חשש לזיהום מי הכנרת. ואם להמשיך להעיד מניסיוני, במסגרת הקריאה האקופואטית שאני עורכת אצל משוררי העליות הראשונות, אני נתקלת בשירי סבל שגרמה הקדחת, שאילו היו מוכרים יותר, היו מגמישים קצת את שוט הביקורת על ייבוש החולה.

דבר נוסף שיש לומר לזכות מקבלי ההחלטות - הוא כי ברגע שהתחוורה הטעות, ושוב - זה אירע בכל העולם בו זמנית, עם עליית הרגישות לסביבה - נעשו מיד שינויים לתיקון, הוצף חלק מהשטח, על מנת שהחולה תשוב לשמש כליה מסננת למים המגיעים אל הכנרת.

באשר לספר ***אפשרות שלישית לשירה*** של קציעה עלון: נהגתי לכבד מאוד את האפשרות הזו שקידמה, בזמנו, במאמרים פורצי דרך, חביבה פדיה. האפשרות להפסיק לכתוב שירה רזה ומקוטעת על צער העולם, ולקבל כלגיטימית שירה רחבת יריעה, שתוכל להכיל סיפורי מקום ומשפחה ספציפיים ואישיים. שירה כזו מוגדרת בעולם כאתנופואטיקה וקרבתה לאקופואטיקה רבה. זאת בהיותה שירה הבנויה על רגישויות לא מקובלות במרכז ההגמוני, ושדובריה בעצם נושאים דגל ומדברים בשם אנחנו חדש. גם אני גדלתי בשכונת העוני ג'בליה, גם לי היו אמא יפהפייה, שהתענתה כל ימיה כפועלת וסבתא טורקייה שלא ראתה נחת בחייה, בלשון המעטה. כתבתי עליהן, אבל אחר כך הישרתי מבט אל העולם הפיזי, אל הבריאה, אל הים של יפו... ונמצאה לי דרך להרחיב את עולמי ולינוק השראה ממעגלים הולכים ומתרחבים של משמעות, מעבר למצב המשפחתי.

איזה מזל שהמשוררים המכבכבים ב***אפשרות שלישית לשירה*** לא הלכו להתנחם בטבע, הלא הדבר היה מעלים את כל הלהט המהפכני. זה היה חבל, כי המהפכה הפוסט קולוניאלית־מזרחית־אתנית, כמו הפמיניסטית וכמו האקולוגית, היא מן האירועים הגדולים של המאה העשרים ותחילת המאה העשרים ואחת. עם זאת אני חושבת, וזה ידוע ובנאלי (ואפשר כמובן להפנות זאת אלי כבומרנג בבואי לסנגר על אקופואטיקה) שאחד המדדים לשירה טובה אינו הצורך לומר משהו, אפילו דחוף, אלא הצורך לחולל משהו בשפה, לחרוג מהאגו הצר ולצאת אל השפה ואל העולם שהיא מייצגת. נכון שצריך לכתוב על אנשים כחלק ממקום, אבל גם למקומות כמו שדרות, דימונה ואשדוד יש עוד ועוד מערכות של משמעות, שהטיפול בהן אמור להצטרף למצב האנושי כדי ליצור אמירה מלאה ואיכותית.

מיד בימים הקרובים בכוונתי להשיג את הספרים המוזכרים אצל עלון ולבחון אם אכן יש בהם התייחסויות לממדים נוספים של המקומות, של החיים. אולי לצורך הדגשת רעיון הובלטו בספרה של קציעה עלון רק השירים העוסקים בבני אדם. אך אם, כפי שאני חוששת, לא אמצא אלא עוד מאותו דבר, תישאל השאלה: היכן שאר החלקים של התצרף היוצר את הבית של הכותבים? האין נחלים וקניונים מסביב? האין צוקים ומדברות? נכון שאבא ואמא היו עסוקים מכדי לקחת אותנו לשם, אבל כשבגרנו, מי שמסוגל לארגן טיול טרנדי להודו, כיצד זה אינו מנסה לערוך הכרות עם הטבע שמסביבו? כל הכבוד ליחסים עם אמא וסבתא, גם אצלי הן מקום כואב עד היום, בשל חייהן המוחמצים, אבל העולם הפיזי שסביבנו עובר משבר אקוטי. אמא אדמה סובלת ויש אומרים גוועת. שמא בשל אדישותנו אליה? שמא יחד עם תיקון היחסים עם אמא הגיע הזמן להשקיע גם ביחסים עם אמא אדמה? מזרמים מהפכניים האמורים להציב אלטרנטיבה לקיים, הייתי מצפה להתייחסות גם לפן זה. אך, בעצם, למה ניתן לצפות,

כשמשורר מרכזי ואהוב כמו רוני סומק משיב כפי שהשיב לבקשתי לומר כמה מילים על אקופואטיקה?! וכדי לרענן את הזיכרון, כך כותב סומק: "את הפרחים אפשר לשתול רק על זפת פניו של האספלט".
ולהזכירכם, מדובר בפרחי חשמל.
ספרה של עדנה גורני אכן עושה את העבודה, ומכליל את האדמה בין שאר המנוצלים, כמנהג האקופמיניזם הטוען שאותו מערך נפשי הגורם לניצול האדמה מביא גם לניצול האשה. אבל גם אצל גורני לא מושם דגש אמיתי על הטבע, אלא על האנשים שחיו או חיים בתוכו. המאבק הוא חברתי, האצבע קלה מדי בהאשמת מי שקל להאשים. יש רק רמז קל לרעיונות 'האקולוגיה המעמיקה', המעניקה לאגם זכות קיום בפני עצמו, המציגה את חיינו כדלים יותר בלי אגם מול העיניים, ובלי החוויות העמוקות שהטיול על שפתו מעניק לנפש. המונים מטיילים היום בשמורות, ואף כי אין זה אגם גדול מלא תאואים, יש יותר מנימה של תחושת הנשגב כשאתה מראה לילד את תצורות הציפורים המגיעות לחרוף. *

"אורות בתים מבליחים ממול. כל מי שגר בהם מוכר לי"

בוא ואראה לך את בוסתן העצמות,
רק נצא רק נחצה את השביל ושורת הזיתים
הרקפות מתחת לחרוב, הבוץ נעשה חקלאי יותר
ומניפת החידלון נפרשת.

קר. אין מה לעשות כאן ואל תתחיל עם עת לטעת,
נכון יותר לבקע עץ לאח, אבל אנחנו רק
המילים בלי המכה שאינה נענית בלי הזעזוע
שעובר מקת הגרזן לידיים לגב.

(מר לוין בט"ו בשבט - מלאכת ההטעיה)

שיר על עבודה, נטיעה, ביקוע עץ לאח. בולט הקושי להעביר את החוויה העלולה להיתפס כרומנטית־נאיבית־נוסטלגית (מחק את המיותר) שכן זה נשמע תמים לבקע עץ לאח כשכולם עוסקים בקונסטרוקציה ודה־קונסטרוקציה, פוסט מודרניזם ופוסט ציונות... אז איך לומר את זה בלי להישמע פסטורלי, 'נחמד'?
הבעיה הזו עומדת בפני משוררים החיים באזורי־בר, עד כמה שיש כאלה בארץ, אבל במקומות בהם הלילה הוא חשכה מוחלטת, והחורף לא ממוזג, כי אם קר, ומריץ אותך לחפש חומרי בערה, לבקע גזעי עץ, לשאת הביתה, להדליק אש... כל אלה מלאכות המחברות אותך אל האדם הקדמון יותר מאשר אל עמיתיך וקוראיך בעיר! אז איך לכתוב את זה?!
כבר מן התצריב של אסף בן־צבי שעל עטיפת הספר ניתן לנחש *שהימים שבאו* (הוצאת קשב לשירה 2010), ספרו הרביעי של יורם ורטה יהיה צרוב וכאוב, מינימליסטי־אקזיסטנציאליסטי, חד וחמור ובכל זאת, פה ושם, צלול ויפה ביופיים השביר והפגיע של זכוכית ופרחים - ואנשים. כן, אנשים. יורם ורטה הוא ניצול מאחד הקרבות הקשים במלחמה על הארץ, מה שלדעתי השפיע על כתיבתו ועשאה דומה לשירי משוררי מזרח אירופה שלאחר מלחמת העולם השנייה, ביניהם כמובן הפולנים הגדולים, וביניהם זביגנייב הרברט ש'מר קוגיטו' שלו שימש דוגמה ל'מר לוין' של ורטה - אותה בת דמות של המחבר, המאפשרת ריחוק אירוני מן המתרחש.
ורטה הוא גם נכדו של שלמה צמח, ההוגה והמחנך הדגול בן עירו וחברו־מתנגדו של בן גוריון, שהתנגד להקמת מדינה והציע לומר לערבים שישבו בארץ: "שבט שמי עתיק מבקש להתיישב לצדכם". שלמה צמח - המופיע בשירי הספר כסבא המחנך את הילד לעבודת אדמה - היה חלוץ העלייה השניה ונונקונפורמיסט. נכדו יורם אף הוא חלוץ ונונקונפורמיסט, באופן שמאפשרת תקופתנו.
יורם ורטה עשה את המעבר מן העיר אל הבר (מירושלים לכליל) ומנסה זה עשרים שנה לחיות חיים אותנטיים של עבודת־רוח בצד עבודת־אדמה, עבודת־השירה בצד עבודת־החיים, התבודדות בצד מעורבות קהילתית, חברתית ופוליטית. הוא מגשים באורח חייו ובכתיבתו רבים מן העקרונות המגדירים שירה אקופואטית, לדוגמה: הימנעות מרומנטיקה בלתי אמינה, פיתוח זיקה למקום מסוים, תוך הכרה עמוקה שלו וקבלת אחריות כלפיו, השתתפות ביצירת קהילה, ומסירת עדות על התנסות בעבודת אדמה או בכל מלאכה בסיסית אחרת הדרושה לשכינה במקום.
המונח העברי 'שכינה' מתאים כאן מאוד, בהביאו גם את תחום הקדושה וגם את תחום ההתבייתות. הוא חזק בהרבה מן המונח Dwelling המשמש היום בתיאוריה האקולוגית לביטוי קשר של ממש למקום.
יורם ורטה מצא את דרכו הייחודית, המשכנעת, לכתוב בדרך שעוד לא הלכו בה (אולי עם מעט עזרה מאמיר גלבוע ומאבות ישורון כמורי דרך) ולראיה, השיר המופיע על גב הספר. השיר נקרא 'לא מהראש' ונפתח בשורה: "ככה אני מבין גבעה/ מרגליה". לכאורה הנושא הוא טיפוס על גבעה, אבל הטיפוס בושש לבוא. המשורר שביקש סתם כך לטפס על הגבעה ליד הבית נכנס להלך רוח שירי, צלול, העושה אותו מודע לפרטי פרטים של ההוויה, ובמקום לקום וללכת ולעבור הלאה, הוא מתעכב במקום, הוא משתכן במקום, הוא מתבונן בפרטים שלא ראה כשאצה לו הדרך, והוא נעצר אצלם. ובעוד הוא נעצר ונכנס לפרטים, טרחניים לכאורה, כמו השאלה לגבי רצון העִקָּבָה להזדקר או להתקמר, מתחיל גם תהליך אצירה של משמעויות קשות מאוד לביטוי בדיבור ישיר, שכלתני. אילו בא תיאור הטיפוס מיד, כי אז היו הדברים ברורים מאליהם, מה יש לומר כאן? יש גבעת זיתים ליד הבית ומישהו עולה ברגל אל ראשה. אבל כשהשליטה עברה מן הראש, מן המודעות העניינית היומיומית, למודעות השירית הגופנית־רווחית הלא־ליניארית, שוב אין הטיפוס כה מהיר והתהליכים הקשורים בו שוב אינם זניחים.

יש משהו מרגיז בהשהיה הזו, בעמידה על פרטים כה שוליים ובהימנעות מדיבור על הטיפוס עצמו, אך זהו מהלך אופייני לשירה שאינה הולכת ישר אל העיקר אלא מבליטה משהו מימין ומשהו משמאל ומלמעלה ומלמטה, ומעכבת אותנו עד שדבר מה יבלוט בתווך ונבין את אי־האפשרות לשיר את ההליכה אל ראש הגבעה בלי ההתכוננות הארוכה לרגליה, וכמעט אמרתי: בלי ההתקדשות הארוכה לרגליה.
נרמז כבר כי יש בשירה זו ממד של התקדשות, גם כי מדובר ב'שכינה' וב'מקום' - ואלה כידוע גם תארים של האל, וגם בשל השפעות סגנוניות ותוכניות מן הפיוט הארצישראלי הקדום ומ"ארון הספרים היהודי" שהמשורר אמון עליו, כפי שעולה מעיון בספריו הקודמים, ומן הציטוטים מהרמב"ם, "הזוהר", שירי שמואל הנגיד ועוד, המוצבים כמוטו או מתמזגים בטקסטים עצמם. אחד הפרקים בספר, למשל, נקרא 'תירוכין' - מילה ארמית המקבילה למילה השגורה בפינו 'גירושין', אך כמה גופניות יש בה, כמה התכה בפנים, כמה ביזיון ואפילו מיאוס ומיאוס עצמי. בשיר 'קיצור מסכת תרוכין' (עמ' 96) נמצא את השורות: "עקרתי בית שן עולמית/ תרוכין תרוכין חרק השורש". המילה תרוכין איננה מה שהשורש אומר אלא הקולות הקשים שמשמיעים השורשים הנעקרים ונקרעים וניתקים מן האדמה או מן הבשר החי של חיי המשפחה. כאמור ורטה אינו מייפיף דבר. יש גירושין כמו שיש פגזים שם בצפון הארץ, שרעשם מגיע "יחד עם צפונית קלה". *

--- נתקעתי
לגבעה אחת בגליל
כמו עצם עקשן בוקר בוקר

עלי לשדל אותה להיות בית
לקבוע זה יפה ככה זה נוח
עכשיו די מחר נמשיך לנטוע

ולמתוח גשר ועוד גשר
אל איש ועוד איש ואשה.
שלא יעברו מעלי (עמ' 115)

סבינה מסג

דרורה שפיץ

תצלומים 1968 - 2009

אור | מרחב | זמן

מסע ויזואלי מצילום מסורתי לצילום עכשווי בספר אמנות מרתק

- מדבר סיני
- מחווה ליצחק דנציגר
- מחול
- אור בראי הזמן
- מים רחוקים ונופי נייר

מאמרים

פרופ' מרדכי עומר
ורדה שטיינלאוף
מוקי צור
ליאורה בינג-היידקר
אירית לוין

עיצוב גראפי: טליה מן
ייעוץ אמנות: אירית לוין

Drora Spitz

Photographs 1968-2009

Light | Space | Time

טופס הזמנה

לכב' פלנקון בע"מ, רח' של"ג 2 חיפה 32447

נא לשלוח לי ___ עותקים של הספר: **אור מרחב זמן**

מחיר הספר 195 ש"ח

למינויי "עתון 77" : 150 ש"ח
בצרוף טופס ההזמנה

המחירים כוללים מע"מ ודמי משלוח

מצורפת בזה המחאה בסך ___ ש"ח לפקודת פלנקון בע"מ

שם _____ חתימה _____

כתובת למשלוח _____

לברור נוסף לביצוע רכישה

טלפון: 04 - 8348802

פקס : 04 - 8254691

דואר אלקטרוני: shaul@plancon.co.il

www.drora-spitz.com

הרי נולדנו כדי לשוב ולהיוולד לאוֹרְיוֹם

שרון אס: *הָאוֹרְיוֹם*, הוצאת מוסד ביאליק 2011, 96 עמ'

"הָאוֹרְיוֹם" אינו אור־היום, אורו של היום; אין הוא לא צירוף של סמיכות ולא צירוף של שייכות ולא כל צירוף שהוא: הוא אחד, ישות שאינה ניתנת לחלוקה - הוא היעד שאליו חותרת המשוררת.
"משורר מתגורר בעץ, בדוגמאות האור/ של העלים" (עמ' 25) - כך נפתח השער השני בספר ("צהריים, אש ללא צל"), ומיד לאחר מכן, עדיין בפתח היום, בשעה 7:00: "... - נבחרתי: -/ אבל איבדתי את השרביט/ בבוץ והכתר הוא שמועה שאני מנסה לחבוש/ על ראשי, כל בוקר מחדש...", והשער כולו הוא חתירה מתמדת (בציון השעה!), יום אחר יום, להגיעה מִבְּקָרָהּ אל צָהֳרָיו: "עכשיו פני אל השער הפתוח שאינו יודע בדיוק/ היכן להיעצר, כמונו, הרוצים לנסוע יחדיו, וּבָאוֹר" (עמ' 27), עד שיום אחד - או־טו־טוט, בשעה 10:04 - "יבוא השיר, המִקלט - השלל הרעוע, זה השומר אותי/ המובסת, הכמעט טהורה, כמעט נוגעת במהירות האור" (עמ' 33), ובשעה 11:09: "שירה מלמדת נשיאה בעול - הקפיצה מטור של אש ואבן - לטור הבא - ללא נודע" (עמ' 36) - ואז, ב־11:59: "ואנחנו הרי נולדנו כדי לשוב ולהיוולד/ ...., מאלימות/ גדולה ואפורה לָאוֹרְיוֹם/ בצהריים העזים של הדמיון והחמלה": ארבעה עשר עמודי שיר, עתירי התרחשויות ותחושות ותובנות ונפילות והתעלויות, וסיומם - לא סיום: "12:02 - הרגע הקודם היה רגע של תקווה".

האוריום הוא ספר שיריה הרביעי של שרון אס (***אֵם ההר הנעלמה*** - 1997; ***הזר ואשת חול*** - 2001; ***נתיני השמש*** - 2005; ***האוריום*** - 2011). לפני קרוב לעשור כתבתי כאן (עתון 77, אפריל 2002) רושמי ביקור ב***הזר ואשת חול***, ובפתחם ציינתי בין השאר כי "את ההיגד שבשירים ניתן אולי לתמצת, אבל ללא לשון המראות והתחושות והרגשות ואמנות המילים של אס עצמה אין בכך טעם; הטעם והריח והלם החוויה בשירה זו הם־הם העיקר". דברים אלה יפה כוחם גם לסֵפר הנוכחי, ובחֻזקה גבוהה פי כמה וכמה. רק לאחר קריאות חוזרות בספר הרהבתי עוז בנפשי להעלות שורות אלו על הכתב, ואין הן מתיימרות, כאמור, לשקף את המִגוון המצוי בו (שוֹט ארוך בן חמש־שש שנים), לא כל שכן את לשון המראות ואת מִגוון התובנות ואת התחביר הייחודי שהספר טעון בהם. אני ממקד את עצמי להלן - גם כהמשך לפסקה הקודמת - בהיבט אחד בלבד, הן כיוון שהוא מרכזי מבחינה תוכנית/ רעיונית הן כיוון שהוא מאציל גם על תכנים אחרים (כגון ההורות הצעירה של אס) ומתערבל בהם: השיר/ השירה - והמשוררת כמשוררת.

"כל הלילה ירדתי ספירלות ארוכות", כך אס ב'הארגזים של מטולה', עמ' 14-16), "[...] מלמטה ראיתי [...] אשה מנופפת זרועות ומדברת לעצמה/ קִרבה לעברנו, קוראים יקרים, [...] למי היא אומרת בחולפה/ על פני שחר מנופץ מדרגות/ היה תהיו לי חבל, סולם/ לטפס מאושרת ורעבה/ לאדמה, זמן עתיד, מישור הפעימות": המשוררת מצויה כבר בחיזיון זה בין שמים לארץ (וקוראיה עִמה) ומדַווחת על עצמה כעל אותה ילדה המשחקת ב"סולמות וחבלים", מטפסת בסולם או גולשת בחבל, אקראיות - או שמא סטיכיה - שאינה תלויה בה, אבל תחושתה עם זאת היא של מי שנמצאת בין שמים לארץ, מטפסת "מאושרת ורעבה/ לאדמה, זמן עתיד" (החבל והסולם ישובו ויופיעו פעם נוספת קרוב לסוף הספר, עמ' 83-84). ב'חג שמח' (עמ' 17) שבה אס (אלינו, קוראיה?) וקוראת: "חג שמח! חג שמח וברוכים הבאים. [...]/ הכתה בנו המחשבה שהפילוסוף כמו הארכיטקט והמשוררת/ נשענים על צורה רגילה וישָנה [...] ובקושי רב הם פותחים דלת חדשה ברוח.../ [...] טוב שבאתם - ", ובהמשך: "בלכתכם הבית יתמלא בהוד אפיסת הכוחות/ שפירושו האם היה בכוחי לעמוד בחומרת חזיונות או העיפות הזאת היא קורבן למוזיקה שנפרטה לקבלת פנים." האומנם דוברת המשוררת כאן רק אלינו, או שמא גם (ואולי בעיקר) עם בת דמותה מלפני עשור, בבחינת ישן מפני חדש תוציאו?

את השיר/ המחזור 'זֶמֶר' (שהוא הכל לבד מ"זֶמר") פותחת אס בקביעה לפיה "טורי השירים מתרוקנים מיופיים/ בדרכם לאמת" (עמ' 41, [1]) - ולא היא, כיוון שהשירים דווקא יפים לעילא, אלא שהדרך אל אֲמִתָּם נפתלת וסבוכה, ולחלקנו - אני חושש - אין מַצֶּ'טָה שתפלס לנו דרך אליהם. מה פלא שבהמשך (שם, [3]) היא מקנאה בפַּסל־האמן: "האמת של בֶּרניני מאושרת: אבן עירומה וצוחקת."
ואז היא מגיעה לאמירה הבוטה והנוקבת מכל, שאותה - אין ברירה - אציג כמתכונתה בספר:

אוֹ שֶׁאוֹמֵר זֹאת מַהֵר אוֹ שֶׁאֶשְׁתֹּק.
יֵשׁ שְׁתֵּי דְּרָכִים לִכְתֹּב.
עִם סַכִּין שְׁלוּפָה בָּאוֹר, בְּאֶגְרוֹף יָמִין. בְּשְׂמֹאל, הַלֵּב שֶׁעָקַרְתִּי מֵהֶחָזֶה.
וּצְעָקָה – בּוֹאוּ הֵנָּה נִרְאֶה אֶתְכֶם עַכְשָׁו, פַּחְדָנִים.

אוֹ בְּסַכִּין אֲחוּזָה בֵּין הַשִּׁנַּיִם. וּשְׁתֵּי הַיָּדַיִם מְגַשְּׁשׁוֹת לְזִיז בַּבּוֹר.
וּנְהָמָה – בּוֹאוּ הֵנָּה. נִרְאֶה אֶתְכֶם אַמִּיצִים לַעֲלוֹת מֵהַחֲלוֹמוֹת לַתְּבוּסָה.

גם במחזור המרגש 'דיוקן עצמי כגִלְגָמֵשׁ' ממשיכה שרון אס בדיאלוג - עם עצמה ועם קוראיה - באשר לדרכו של המשורר(ת) ובאשר לספרות בכלל: "מבַּעד לקיר מישהו לוחש בשְׁמִךָ להתעורר. מישהו ללא פנים. ללא שם./ אֵל מן האלים. רוצה לומר אל תביטי לכאן הזמן קצר/ בְּנִי ספינה למים גדולים, ונוסי - זוהי הספרות, גבירותי ורבותי./ הֶמיה המבקשת לקשור בין הנראה, היפה, חסַר האונים, לבלתי נראה, המלא כנפיים..." (עמ' 51, [1]). אנחנו מסתבכים עם פרשת נוח ואולי עם פרשת אשת לוט - אבל אליבא דְאס זהו סיפורה של הספרות באשר היא, ובכל אופן הספרות כפי שהיא חווה אותה.
בהמשך (שם, [3]) אנחנו נקלעים לפרשת "לֵךְ לְךָ", כש"...הקול מאחורי הקיר/ בהול ומְצווה (ללא מילים) קוּמִי וּלְכִי! אבל לאן? לאן? - ללא ההדרכה המפורשת ההיא, המיתולוגית: "אל הארץ אשר אַראך". כאן, בספרות, "...קריאה ככתיבה דורשת השראה./ קריאה ככתיבה דורשת מי אַתְּ מאיפה באת ולאן את הולכת" (שם, עמ' 52.[4]).

שרון אס

אסיים את חוויַת הקריאה שלי בשני ציטוטים, כלשונם, ללא תוספות או הערות. הראשון - הבית האחרון בשיר 'שנה חדשה' (עמ' 89) בו מעידה המשוררת על עצמה, סמוך לסיומו של הספר. השני - שוב מתוך 'דיוקן עצמי כגִלְגָמֵשׁ' (עמ' 55-56, [12]) -מוקדש לאוהבי־ספר, אלה שהספרות/ השירה היא (או לפחות גם היא) אהבת חייהם.

הַמְּשׁוֹרֶרֶת תַּתְחִיל לִשְׁתּוֹת אַלְכּוֹהוֹל מֵחֹסֶר שׁוּלַיִם וְאִמְרָה.
הִיא תְּשׁוֹטֵט בֵּין עֲצִיצִים וּסְפָרִים לִמְצֹא שׁוּב וָשׁוּב שְׁבִיל חֲזָרָה
מֵהָרְפָּאִים הַלְּבָנִים לַשִּׂמְחָה הַגְּדוֹלָה. מִדֵּי יוֹם תַּעֲקֹר אֶת הַלֵּב בֶּחָזֶה לִרְאוֹת
אִם כָּחֵשׁ אִם הִבְרִיא , וְתָנִיחַ אוֹתוֹ חֲזָרָה, מְרֻבַּב פֵּרוּרֵי אֲדָמָה, בִּכְלוּב הַצְּלָעוֹת,
עָמֹק הַשָּׁרָשִׁים. אֶת הַלֵּב הָאַחַר הֶעֱנִיקָה לִבְנָהּ, וְהוּא נָע שָׁמוּר בְּגוּפוֹ, כִּבְעֵט זְכוּכִית
בּוֹ תָּשׁוּט אֲנִיָּה עַל מַיִם תְּכֵלִים, סָגוּר (וּמוּפָז) מִכָּל הָעֲבָרִים.

*

מִי אֵלֶּה יִשְׂאַל הָאֱלֹהִים בְּיוֹם הַדִּין
וְיַעֲנֶה הַמַּלְאָךְ גַּבְרִיאֵל אוֹ מִיכָאֵל "אֵלּוּ אָהֲבוּ לִקְרֹא סְפָרִים"
לֹא אוּכַל לְקַבֵּל אֶת פְּנֵיהֶם יַעֲנֶה הָאֱלֹהִים
אֵלּוּ אָכְלוּ אֶת הַתַּפּוּחַ בְּעוֹדָם בַּחַיִּים

יעקב־שי שביט

.....מֵאוֹת/ רפי וייכרט.....

המוחמצים

צר לי על המוחמצים. אנשי צללים שספק אם היו. פעם או פעמיים בשנה פניהם ניבטות מדפי העיתון. כֵּתב שעוד טורח להיטפל לרישומו של זוהר מתפוגג, פורש את מניפת אומללותם. ניגנו ג'ז במועדונים קטנים אחרי הצלחה נשכחת באמריקה. כתבו סיפורים שלא הודפסו ונשארו כהפתעה, במגירה או במחשב. ציירו, הקליטו שירים, למדו קולנוע, פילוסופיה, ספרות. לא השלימו תואר. אוטודידקטים למחצה. בוהמיינים שבדעוך חדוות הנעורים והמין שקעו בחיק סמים ותרופות. ואז הדובדבן בכל תפארתו – שיני מחלות כוססות. בעקבותיהן נדחקת פִּסקה על הלוויה ערירית, ציטוט מפי כמה זוכרים דואבים, משרטטי הבטחה ושברה. כתבות כאלה אני שומר יום נוסף בטרם ייבלעו בלוע הנשייה של הפח.

השפה העברית מתכתבת עם עצמה

מתן חרמוני: *היברו פבלישינג קומפני*, כנרת, זמורה ביתן 2011, 270 עמ'

מתן חרמוני נטל לבנֵי חיים בסיסיות ובנה מהן בכישרון רומן יפה. הוא שילב בסיפורו דמויות מעניינות תוך שהוא מתבונן בהתנהלותן, באישיותן ובמערכות החיים הסובבות אותן ותוך שהוא מקלף את המעטה החיצוני העוטף את גיבורי הסיפור ומגיע אל חומרי היסוד ואל הדחפים המניעים אותם. חרמוני חושף בפני הקורא את חיי היומיום של גיבוריו, את מערכות יחסיהם עם סביבתם המשפחתית, את התנהלותם החברתית והתרבותית ואת סביבת פרנסתם. כמעט כתבתי "את סביבתם העסקית" אך מינוח מודרני זה אינו תואם את זמן הסיפור, שראשיתו ב־1904, עת הגיע מרדכי שוסטר, נער "יתום מאב ויתום מאם, ממזרח אירופה אל ניו יורק, אל אזור הלואר איסט סייד".

חרמוני פותח את הרומן המרתק הזה בציטוט דבריו של ל' שפירא שנכתבו בשפת היידיש ושלהם הצמיד תרגום בעברית:

"משורר!/ אל תכתוב שירי גבורה -/ על אֻולת וצרה;/ אם תרצה שנאמין;/ אל תכתוב על טוב ורע;/ כתוב על לחם ועל מין".

חרמוני מאמץ עצה זו בחום, כותב הרבה על לחם ועל מין, אך בה בעת כותב גם על טוב ועל רע, על איוולת ועל צרה, על יופי ועל כיעור, על צער ועל שמחה, על אמת ועל שקר, על עוני ועל עושר, על החיים ועל המוות.

למעשה, המשפט הפותח את הרומן, הוא תיאור הלווייתו של מרדכי שוסטר בסרטוגה ספרינגס, "העיירה שבה [הוא] בחר... לחיות בערוב ימיו, ומה לעשות, גם למות, בסופו של דבר. למות, כמו שכולם מתים". והוא גם חי, כמו שכולם חיים. "מורדקאי אלטר שוסטר - נכתב מתחת לתמונתו במדור מודעות האבל ב'סרטוגה־ספרינגס־ג'ורנל' - עבר לעולם שכולו טוב...לאחר יום הולדתו השבעים ושמונה". עוד נאמר במודעת האבל כי המנוח השאיר אחריו את אשתו דינה בניו יורק ואת בנו ארווין בלוס אנג'לס. כלומר, שניהם לא חיו לצדו ושניהם גם לא הגיעו להלווייתו. נוכחות־נפקדות רועמת. בניגוד להם, הגיעו שלושת ילדיו של ידידיה סגל, חברו הוותיק של שוסטר, ללוות את אביהם אל הקבר ואמרו עליו קדיש. "לבקר אותו הם לא טרחו כמעט כל ימי חייו, אבל להגיד קדיש הם באו". לא שוסטר ולא סגל, שמתו בהבדל של יום האחד מהשני, הצטיינו ביחסי משפחה או ביחסי חברות. שוסטר וסגל, שונאים־אוהבים, "לא החליפו זה עם זה לא סימן חיים, לא אות ולא הגה" במשך עשרים השנים האחרונות לחייהם. שניהם אנשים פרטיים, אך בה בעת - שני מהגרים שחוו יתמות, בדידות וקשיי הישרדות, שעיצבו את אופיים המסובך והנוקשה ואת התנהלותם רווית הקשיים. מה ניתן ללמוד משוסטר ומסגל על דור המהגרים היהודים, שנקרעו מביתם והגיעו בהמוניהם ממזרח אירופה לאמריקה בראשית המאה העשרים והיודעים כי "החיים הם גלגל ענק. פעם אתה למעלה ופעם אתה למטה"?

חייו של שוסטר ארוגים באופן בלתי נפרד ממרקם חיי היהודים שהיגרו לאמריקה ושחיו בלואר איסט סייד, המרחב היהודי־היידישאי, הצפוף, העני והרווי חלומות לעתיד טוב יותר. כך אנו מתוודעים למרים ושמואל ליבסקינד, לחווהל'ה, להניה פייגנבאום ולבעלה ירחמיאל־חמיל ולשלושת ילדיהם המוכרים בשמותיהם האמריקאיים - אייב, אייק וג'ייק, לנחום צובלפלאץ, לדינה שמרקס ולרבים אחרים. חרמוני בנה דמויות מסקרנות, אנושיות ואמינות. מצוקות היומיום, מכאובי הגוף ומצוקות הנפש, מאבקי האגו ותאוות הפרסום, התשוקה לכוח, לכסף ולמין - כל אלה מניעים את גיבורי הסיפור בתהליכי בנייה והרס. הרומן מתאר את עלייתו ואת נפילתו של שוסטר וגם את עלייתה ואת נפילתה של דינה שמרקס, לימים אשתו ואם בנו, שנהנתה ממעמד של כוכבת בתיאטרון היידיש הפופולרי.

הרומן כתוב היטב ובסגנון מיוחד והוא מספר לא רק את גורל גיבוריו אלא גם את סיפור התקופה. שם הספר הוא למעשה שמו של בית ההוצאה לאור, שבו עבד דודו של שוסטר בתור סדר דפוס ושבביתו התגורר בצעירותו, עם הגיעו לניו יורק. כך נחשף שוסטר לראשונה בחייו לעולם הספרות בשפת היידיש של עולם המהגרים היהודים ברחבי אמריקה. שוסטר, שעבד כשוליה בבית הדפוס, החליט למשוך בעט ונהפך ל"סופר. מחבר. בעל מליצה. ספרא־רבא. מרדכי שוסטר, זוהי מלאכתו. זוהי אומנותו. זהו ה'טרייד' שלו. מהעט הוציא פרנסה. הכנסה. אינקום. רווח". הרומן שכתב "שובה של מיס אנני פייג'" היה לרב מכר ונמכר ברבבות עותקים בכל אמריקה. היה בכך כדי להעיד על פריחת הספרות היידישאית (שונד ביידיש) בראשית המאה העשרים.

שפת הסיפור מיוחדת ובנויה מחזרות של מילים שונות אך בעלות משמעות דומה. השפה העברית מתכתבת עם עצמה במרחבי זמן ומקום שונים באופן אלגנטי ומעשיר. אלמנט החזרות בולט גם בהבעת אותו רעיון אך במילים שונות בסמיכות מקום. בכל מקרה, בולטת השפה העשירה ורווית תובנות החיים. מאפיין ייחודי נוסף וחשוב לרומן היפה הזה הוא המעבר הלוך ושוב בזמן ובמקום בין השנים 1904 ועד ל־1968 (שנת מותו של שוסטר) ובין מרחבי מזרח אירופה וניו יורק ומדינות נוספות ב"אמריקה" היא ארצות הברית. גם בירושלים, באוניברסיטה העברית שעל הר הצופים, נוגע הרומן היפה הזה. מתן חרמוני, התברר, מלמד ספרות עברית וספרות יידיש לא בירושלים אלא באוניברסיטת בן־גוריון שבנגב. ❖

יהודית רונן

לא אִפְשרתְ לי הֶיות בן ממשיך

יוסי עבאדי: *ענן דוהר קרוע*, הוצאת כרמל 2011, 70 עמ'

השירים בספר *ענן דוהר קרוע* עוסקים גם בחוויות הכותב כאדם מבוגר, אך יותר מכל הם נעוצים בילדותו בשכונת עג'מי ובחוף ימה של יפו. כתיבתו של עבאדי נובעת מהדי־אנ־אֵי של הזיכרון, שאינו מסודר על פי היגיון כלשהו, אלא אחוז בחפצים הזכורים לו, בתמונות שנחרתו בו, בדמויות שחיו בשכונת ילדותו ובקולות ששמע אז. בשיר 'ספסל' הוא כותב: "כשאני הולך/ לפני שאני מתחיל לרוץ/ על גבעת אנדרומדה/ אני מגלה את המקום/ הזכור לי היטב/ מימי השטח הגדול והאפל/ בו נחו מחשבותי המלוכלכות/ כפגיונות שלופים/ בבשר הספסל" (עמ' 14), ובשיר 'שפות' מתערבבות השפות ששמע לבליל לשונות אחד. "מהורי שמעתי/ פקודות:/ לאכול,/ ללמוד,/ לישון./ הפקודות/ הפכו שפות:/ לדינו,/ טורקית,/ עברית/ וערבית שהתבוללה בתוכי/ והתפוצצה בהתנגשה עם הטורקית" (עמ' 19); ובתוך כל אלה שזורה בשירים גם ההיסטוריה של יפו הכרוכה בד בבד בהיסטוריה הפרטית של הכותב, ונהפכת בכך לחלק בלתי נפרד מעולמו.

במעברים חדים בין ישן לחדש, בין ציבורי לפרטי ובין תקופות היסטוריות שונות, עבאדי מצרף וצורף חוויות חיים עמוסות של הילד שהיה עם המבוגר הכותב אותן, כמי שאוחז בידו קליידוסקופ צבעוני של פיסות זיכרון. בשיר 'עצמותיו של מנגל' מעברים אלה בולטים במיוחד: "קליפת הצבע/ הרב שכבתית,/ תכלת לבן,/ נבקעת בינתיים/ מסתור לסוד החומוס/ במסעדת אבו חסן מול/ מפרץ הדייגים/ של הנמל הישן./ מבעד לתריס עץ דהוי/ אני מצביע על בית חד־קומתי/ ונזכר במסלול זהה/ לנפולאון ולאבי השב/ מארצות מזרח מערב/ אל בית מספר אחד/ ברחוב מאתיים ושש./ היום זו שכונת גבעת עליה/ (ג'בליה של אז)// שם/ בין מלמולי/ ולחשושי שיחה/ קסמי ערב פתיחה:/ לזמר טורקי נושן/ של שירת לב מכה/ בפצוע צבאי מימי/ האימפריה העות'ומנית/ של אתא־טורק/ האב המהפכן" (עמ' 31-32).

שירתו של יוסי עבאדי היא שירה ישירה הנובעת מהתבוננות אמיצה בעבר ובהווה, המעזה לבוא בתוכחה ואינה מייפה דבר. בשיר 'לשכונת עג'מי' הוא מעיד: "בן מזרעך אני/ מכף־רגל/ ועד ראש/ של תומה/ של פצע/ של חבורה/ ומכה טרייה./ פצעי לא חובשו/ ולא נמרחו בשמן./ את פצעי היבשים/ נשאתי עמי כמו שממה"; בהמשכו של השיר הוא כותב בתוכחה לשכונה שגדל בה: "כיצד אקרא לך עיר צדק/ כיצד אתנחם במעשיך/ לא אפשרת לי/ היות בן ממשיך,/ סימנת שאת נצורה/ בפניך היפות/ מסולסלי גלי ים." ושכונת עג'מי על הטוב והרע שבה, ואף על פי שגורש ממנה, איננה עוזבת אותו גם בבגרותו, ואליה הוא חוזר במסע כתיבתו: "שבתי להעלות קטורת זיכרונות/ בסוכה, בכרם, בפרדס/ ובשמן דמך" (עמ' 18).

שירי הספר כאמור אינם עוסקים רק בשכונת ילדותו של המשורר, ובשירו הארס פואטי 'יסודו של בית' עורך עבאדי השוואה בין בניית ביתו הממשי לבין יצירת שיר או בתי השיר. המיוחד בתהליך בניית הבית הוא בהתייחסות המפורשת - התייחסות של כבוד - לסביבה שבתוכה הוא נבנה, וכך עבאדי מתאר את בנייתו: "מראהו החיצוני/ של הבית שאני בונה/ נדבך אחר נדבך/ מוקדש מוגש/ כמתנת כבוד/ לאדמה שצמחה זית בשדמות/ שבסיסו שורשי/ המעיד שאט אט/ נשלט הריק/ הפנימי/ ומחופה"; בסיום, מתוארת בניית השיר: "כשאני/ פותח דלתי/ גדלה בעיני האות ב./ אופק האותיות מצביע/ על מודוס השיר // וכשאני סוגר את דלת הבית/ האותיות שאני כותב/ נעשות זעירות." אך בין תחילתו של השיר בבניית הבית לבין סיומו בבניית שיר, מוקדש בית שלם לתיאור של תמונה התלויה בביתו של המשורר, "וגם ציור מ־1928:/ נמל ושיירת גמלים לעת ערב לחוף ים,/ תותח שדה בחצר אחורית/ גם מגדלור מנצנץ/ ובשוליים חתום:/ ראובן רובין" (עמודים 43-44), והתמונה, איך לא, מתארת את יפו. גם כשאינו גר בה עוד, תמונת הבית הפנימית ממשיכה להיות שכונת עג'מי וחוף הים של יפו. הים ששב וחוזר אליו, ושלו הוא מקדיש את מחזור השירים 'אהובי הים' המסיים את הספר.

בשיר מס' 5 באותו מחזור כותב עבאדי: "חבק אותי ים/ כמו חיבוק אוניות בלב ים./ לטף את גלגלי הסקטים התפורים לרגלי/ רכבות בגרב קרוע./ אני מושך גוף/ שלא ראה/ אור עדיין/ אפילו הרוחות/ שרויות במופלא שברגעים/ עפות חשופות/ אל מחוזות/ חדר השינה,/ אל מיטת/ סוכנות/ יחד עם חברי/ הפרעושים/ מהזן המציק/ אני מזעיק/ בזיכרון;/ הוציאו אותי מכאן/ איני מצליח לשכנע את עצמי/ הקטן והמשוגע/ מרוב גֵרוד/ עד זוב כמו/ דבֵק בי/ אזוב" (עמ' 64).

במחזור השירים 'אהובי הים' כלולים כמה מהשירים המרגשים שבספר, אשר בהם החמלה והכעס, הידידות והניכור, המכאיב והמלטף - חוברים יחד למעין אריג שתי וערב סמיך ומחוספס השורט בקורא, והופך גם אותו ל"ענן דוהר קרוע/ בלא מרדף חץ" (עמ' 22). ❖

עדינה בן חנן

חצי פיה

מועין שלבייה

מערבית: נעים עריידי

נטישת הנשימה

רְאִיתִיךְ מְצַיֶּרֶת חֲלוֹם בֵּין אֵשׁ לְבֵין דִּמְדּוּמִים
מֵעַל הַלַּיְלָה עָמְדוּ כּוֹכָבִים
וּמְאֲחוֹרֵי הַנֶּפֶשׁ עַצְבוּת
בְּצֶבַע הַשַּׁחַר.

רְאִיתִיךְ נוֹשֵׂאת אֶת הַיָּם הַמְּנֻכָּר בְּעֵינַיִךְ
לוּחוֹת שֶׁל אֲמוּנָה וּכְפִירָה
שָׁאַלְתִּי אֶת הַיָּם אִם יְדוּעָה לוֹ זֶהוּת נוֹשְׂאוֹ
הוּא הֵשִׁיב בְּגַלִּים שֶׁל נְדוּדִים.

רְאִיתִיךְ מַטְבִּיעָה עַצְבוּת בִּשְׂפָתַיִם דּוֹמְמוֹת
הַאִם לֹא תִּשְׁאֲלִי בִּדְבַר טְבִיעָתִי?
אָמַרְתִּי: אָכֵן, כֵּן
מַדּוּעַ זֶה הַנָּהָר זוֹרֵם לֹא כִּרְצוֹנֵנוּ
כָּל עוֹד אֵין אָנוּ מְבַקְּשִׁים לַחֲצוֹת כְּעָלִים.

רְאִיתִיךְ מֵאֲחוֹרֵי עַצְבוּתִי וּבְתוֹכָהּ
הֲתוּכְלִי לָשֵׂאת עֶצֶב לְעֵת מַסָּע?
אֲנִי עֲיַפְתִּי מֵעַצְבוּתִי
הַאִם הִיא תִּמָּחֵק
עֵת נְטִישַׁת הַנְּשָׁמָה
עַל סַף הַדִּמְדּוּמִים?

עֲיַפְתִּי מֵעַצְבוּת הַמַּשָּׂא
הַאִם זוֹ תֵּעָלֵם
עִם נְטִישַׁת הַנְּשָׁמָה?

"גלים של נדודים" כותב מועין שלבייה ומשיט את המילים כמו סירות על מים סוערים. צבע המים משתנה מכחול עמוק לכחול שלא מסתיר צדפים בקרקעית הים. מועין מאיית שם ביד מאוד מרגשת את "השפתיים הדוממות" של זו המדברת בצעקה.

רוני סומק

נפשות קרועות

מיכאל יוסף ברדיצ'בסקי: *מרים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, הערות ואחרית דבר: אבנר הולצמן, 253 עמ'

ברוב ספריו מתאר ברדיצ'בסקי את חיי העיירה היהודית, שכמותה נפרסו רבות ברחבי רוסיה ואוקראינה בסוף המאה התשע־עשרה ובתחילת המאה העשרים. את ההווי של העיירות הללו הכיר היטב מבשרו, בטרם גורש מביתו וממשפחתו בעוון קריאה בספרים חילוניים.

תושבי העיירות נאחזו ביהדותם כמגן מפני עולם הגויים, ולמעשה היתה העיירה לכלא מחניק ומתיש, שברדיצ'בסקי מספר על יושביו: עניים, למדנים, רופאים, חשבונאים ממולחים ושועי העיירה - שגם אצלם האושר לא דר. הוא מציג כל משפחה על שלושת דורותיה האחרונים, גברים ונשים, הוריהם, בני זוגם ומשלח ידם, עלייתם ונפילתם. האנשים המוצלחים ואלו שנכשלו בעסקיהם נושאים כאב של אהבה נכזבת או חלום שלא התגשם, פקפוק מחריד ומוסתר בקיומו של אלוהים, תשוקה לא ממומשת ותסכול מנישואים חסרי תוכן.

הגיבורים *במרים* נמצאים בעולם נבוך ומבולבל. הם אינם מסוגלים להסביר את עצמם, חסרות להם המילים המתאימות לבטא את העובר עליהם, ובנוסף: אין להם עם מי לחלוק את המתרחש בנפשם. אנשים צעירים ומבוגרים מתכנסים בתוך עצמם ללא מוצא, ורק התאבדות פתאומית, מוות מקדחת, טירוף, הולדתו של ולד מת או מותה של יולדת מסגירים את עוצמת הטרגדיה המתחוללת בתוכם. הם לא מתמרדים נגד החברה ולא מאשימים איש, ואלה שפגעו בהם לא מרגישים אשמה או חרטה.

ברדיצ'בסקי ניחן בכישרון אדיר לחשוף את פנימיותם של גיבוריו מתוך אופן הליכתם, לבושם, מחוותיהם היומיומיות (מה שנקרא היום שפת גוף), מקומם בבית הכנסת, התנהלותם מול לקוחות בחנות. הוא גם יודע למצוא אמרה מדויקת ואופיינית לדמות, או לאפיין מנהג שסיגלה לעצמה. והנה כמה מפניני כתיבתו: "הוא לא התפלל בחיפזון, היה אוכל את סעודתו במתינות וכשהיה בא קונה אל החנות, והוא היה בחדרו, יצא אליו כאדון ולא כעבד"; "וכשישראל אישה איתה בחדר, היתה נכנסת ויוצאת, נכנסת ויוצאת, ולא שהתה עמו כלל. אם יקרב אליה בלילה, אז בת ישראל היא. ביום לא תציית לו."

"היא ביקשה את הכהן לשבת; והוא גם נשען על אצילי ידיו, הסתכל בה ועיניים בעיניים פגעו."

הגיבורים הם אנשים תמימים ובאותה שלמות שהם אמורים לקבל על עצמם את הנורמות של העיירה, כך הם מתמסרים לעסקיהם, לתחביביהם ולאהבתם. מה בסך הכל מבקשות הנפשות הקרועות האלו? להיות עם אדם אהוב, להביט בו. כמה מרגשת לחיצת יד או נגיעה בכתף, כמה מרגש מפגש עיניים עד לנשיקה על שפתיים בוערות, והייאוש שהן נתקפות כאשר כל אלו נלקחים מהם. אך עם זאת הם מגלים עקביות ונאמנות לעצמם ולהווייתם, מה שמעורר בנו כקוראים כוח ותקווה. ברדיצ'בסקי הבין את משמעות החוויה המרכזית שמטילה צל על חייו העתידים של האדם. זהו אותו אירוע שהפסיכולוגים מכנים "טראומטי", המשפיע על מכלול אישיותנו ומכריח אותנו לשוב אליו במחשבותינו. במקרים חמורים הוא עושה בנו שמות, מעוות את המציאות וגורם להתנהגויות מוזרות, להחלטות לא רציונליות.

ברדיצ'בסקי יודע לגעת בעומק נפשם של המאוהבים: גם אז וגם היום זוהי אותה התאהבות המציפה ואותם ההרהורים על ההוא או על ההיא, אותה רגישות למבט ולתנועה שפעם מעלה לשמים ופעם מורידה שאולה. הוא רגיש גם לרחשי לבה של האשה ולמגבלותיה בעולם הנשלט על ידי גברים, שבו גילוי רגשותיה או יוזמה ביחסים עם המין השני עלולים להמיט עליה אסון שאין תקומה ממנו, אך בכל זאת היא מוכנה להסתכן וללכת אחרי לבה.

בסיפורו "בית תבנה" מתוך "רעם היופי", אלמנה צעירה ויפה נכנעת לבקשתו של גבר לא מוכר לה להתחתן עמו, כי טיעוניו נראו לה סבירים ונכונים. בליל הכלולות, אחרי המקווה, במקום להמתין לבעלה החדש במיטתם, היא קופצת דרך חלון חדר השינה ונעלמת. הסיפור - אם ניצמד לאירועים החיצוניים - יכול לשמש בסיס לאופרת סבון, אבל למעשה הוא מצייר דיוקן עמוק של אשה שטרם הספיקה להיפרד מבעלה המנוח, ועדיין אינה מוכנה לקשר חדש. המעבר החד מעורר סערה פנימית שהיא לא מוצאת לה הסבר, וצער כבד דוחף אותה להימלט מהאיש הזר. לא פחות טרגי הוא סיפורה של שרל'ה ("מרים") אמה של מרים, שבנעוריה התאהבה במוכר בחנותו של אביה. אביה הנזעם שגילה את הקשר, סילק את המוכר וכעבור חודש השיאה לגבר אחר, שלא אהבה. מאותו הרגע היתה אשה משועממת, עצלה ואדישה לקרוביה ולסביבתה.

לברדיצ'בסקי יש יכולת בלתי רגילה ליצור מתח מיני בקרב גיבוריו וביניהם, וזאת לא רק לצורך ריגוש, אלא מאחר שהמין הוא הטאבו החמור ביותר, ובו מתנקזים כל התסכולים והמשאלות. עובדה היא שאלו שנותנים פורקן ליצריהם בלי אהבה ובלי קשר מספק, נהרסים בסופו של דבר.

ברדיצ'בסקי משוכנע שבחברה הסגורה אין מקום להגשמה עצמית, לחיפוש עצמי ולאושר. לפיכך, ההחלטה שלוקחת על עצמה גיבורת ספרו - מסמנת יציאה מהמקום הקשה הזה.

מרים היפה והטהורה מוצאת מקלט אצל רופא יהודי מומר - שמטפל באנשים ברצון ולעתים ללא תמורה - ומתכוונת להיות לו לעזר. במקרה זה ברדיצ'בסקי יוצר חיבור אנושי בין שני אנשים, ללא קשר לדתם.

בסיפורו "מחניים" הוא עושה ניסיון נוסף לחבר את העולם היהודי עם העולם שמסביב. גיבור הסיפור, צעיר יהודי למדן, עוזב את העיירה ומנתק קשר עם משפחתו. הוא מתאהב בבתם המאומצת של שכניו, יהודייה למחצה, שאביה היהודי נטש - בעקבות לחץ משפחתו העשירה - את אמה הנוצרייה. הוריה המאמצים רואים את השידוך בעין יפה, ואכן השניים מתאימים זה לזה: הוא סגפן והיא שקטה ועדינה. אך בלילה אחד מוצף תשוקה הבחור שוכב עם זונה, שמסיפורה מתחוור לו שהיא אמה הביולוגית של אהובתו. אחוז תיעוב עצמי הוא מחליט לעזוב את העיירה (אם כי אולי ישוב בעתיד).

גיבוריו של ברדיצ'בסקי עושים מאמץ כביר לקרוע מתוכם חלון אל העולם הגדול, ודרך זו, הרצופה ייסורים, הכרחית.

הסיפורים כתובים בעברית ארכאית וגדושה אזכורים מהתנ"ך, מהתלמוד, ומדברי מהוגי דעות יהודים, שמרחיבים את הראייה על הקיום היהודי. הדימויים והנימה הרכה והזהירה של המספר, הדמויות מלאות החיות, כל אלה כובשים את הקורא הנשאב אל עולמן. מזמן לא קראתי ספר שגרם לי לחרדה באשר לגורל הדמויות שבו. אנשים אלו כה אבודים וכה זקוקים לנפש קרובה, שקשה לקורא להשאירם לבדם.

❖

רוברט אויחמן

רודה שוורץ

תצלומים ישנים

1

אֲנַחְנוּ חוֹזְרִים יַחַד. הָרַכֶּבֶת מְאַחֶרֶת בְּכָל
תַּחֲנָה בַּדֶּרֶךְ, מְעַכֶּבֶת בְּהַלְמוּת עַתָּקִים
וְלֶהָבוֹת. הַחֹרֶף בְּעִצּוּמוֹ. הַשֶּׁלֶג הָפַךְ עֵצִים
לַעֲצָמוֹת. הַבִּקְתּוֹת מְכֻסּוֹת סְחֹפֶת צְחוֹרָה
כָּל כָּךְ שֶׁעֵינֵינוּ צוֹרְבוֹת בַּבֹּקֶר. שִׂיחָתֵנוּ
מְקֻטַּעַת. לֹא נוּכַל לָשֵׂאת זֹאת כַּאֲשֶׁר
הָרַכֶּבֶת תִּכָּנֵס. נִרְאוֹת דּוֹלְקִים בַּמַּעֲבָרִים. אָנוּ
מִתְנוֹדְדִים אֶל הַיּוֹם הַבָּא וְאֶל זֶה שֶׁאַחֲרָיו.
אַתָּה מִתְעַקֵּשׁ לוֹמַר לִי שֶׁעָלַי לָשׁוּב לְרוּסִיָּה. הָרַכֶּבֶת
הִיא שׁוֹאָה שְׁחוֹרָה הַחוֹצָה אֶת הֶהָרִים. מָחָר
נִהְיֶה שָׁם. הַדְּבָרִים לְעוֹלָם אֵינָם דּוֹמִים. סַפֵּר לִי
יוֹם אֶחָד כַּמָּה יָפֶה הָיָה כְּשֶׁחָזַרְנוּ יַחַד.
אֱמֹר אֶת שְׁמִי.

2

אֵם־סָבְתִּי הָרוּסִיָּה: לֹא הָיִיתִי מִתְפַּלֵּאת לִרְאוֹת
עוֹרֵב יוֹשֵׁב עַל כִּתְפָּהּ. שִׂמְלַת מֶשִׁי שְׁחוֹרָה – קְפָלִים
כְּבֵדִים וּמְפֻתָּלִים כְּנַחֲלֵי הַקַּוְקַז, הִיא עוֹמֶדֶת זְקוּפָה
בְּגִנָּתָהּ – הַיָּדַיִם הָאֲרֻכּוֹת, הַדַּקּוֹת, נוֹגְעוֹת בְּמִסְעַד
כִּסֵּא הַקַּיִץ. הַאִם הִיא חוּמָה מִזִּקְנָה וְשֶׁמָּא זֶה הַגָּוֶן
הַחוּם הַיָּשָׁן שֶׁל הַתַּצְלוּם? הִיא מַקְדִּירָה פָּנֶיהָ. הִיא
אוֹמֶרֶת, לְאַף אֶחָד בְּמֻיָּחָד,
מַה אֶעֱשֶׂה בְּמִי שֶׁעָלָה לִגְדֵלָה, נִכְדִּי בֶּן הַ־15,
הַיּוֹשֵׁב שִׁשָּׁה חֳדָשִׁים בְּכֶלֶא בִּיאַלִיסְטוֹק כִּי הוּא
שׁוֹנֵא אֶת הַצַּאר, אוֹהֵב אֶת צֶ'כוֹב
וְצָעַד בְּתַהֲלוּכָה לִפְנֵי הַמַּהְפֵּכָה?

חֲבֵרָיו שֶׁל אָבִי זוֹרְקִים לוֹ לַחְמָנִיּוֹת עִם הוֹדָעוֹת
מֵעַל חוֹמַת הַכֶּלֶא. הוּא צוֹחֵק. אֲנִי אוֹהֶבֶת אוֹתוֹ.
הוּא סִפֵּר לִי שֶׁסָּבְתּוֹ הִכְּתָה אוֹתוֹ בְּעֵנְפֵי לִבְנֶה רוּסִי
כְּדֵי לְהַכְנִיעוֹ. כַּאֲשֶׁר נִסָּה לַחְתֹּר לְרֹחַב הַדְּנֶיֶיפֶּר
בְּסִירָה קְטַנָּה מִצַּעֲצוּעַ, הֵם צָחֲקוּ.
אַבָּא, כְּשֶׁהֶחְבֵּאתָ אֶת סִפְרֶיךָ בַּמַּתְבֵּן וְהִתְוַכַּחְתָּ,
עִם גּוֹגוֹל מֵאָחָר בַּלַּיְלָה, הָיִיתִי שָׁם, טְמוּנָה
בְּזַרְעֶךָ, מַמְתִּינָה לִשְׁמֹעַ אֶת סִפּוּרְךָ.

לֹא הָיְתָה סִפְרִיָּה בָּאָנִיָּה שֶׁהֵבִיאָה אוֹתְךָ לְאַמֶּרִיקָה.
קִלַּלְתָּ אֶת שִׁדְרִית הַסְּפִינָה – הָרָעָב – זָהָב הֶחֱלִיק
בֵּין אֶצְבְּעוֹתֶיךָ כְּשֶׁיָּרַדְתָּ מֵהָאֳנִיָּה. הַחוֹף הָיָה מִיֻּתָּם.
אֲנִי רוֹצָה שֶׁתֵּדַע שֶׁהָיִיתִי אוֹהֶבֶת אוֹתְךָ אִלּוּ
יָכֹלְתִּי לֶאֱהֹב אוֹתְךָ, כְּשֶׁעוֹדֶנִּי חֲבוּיָה בְּזַרְעֲךָ
עִם גּוֹגוֹל וּפּוּשְׁקִין. אֵיזֶה מִשְׂחָק בְּרִבִּיעִיָּה. הָיִיתִי
מַפְסִידָה לְךָ בְּכַוָּנָה. הַלְוַאי שֶׁיָּכֹלְתִּי לְבַעֵר כָּל
עֵץ לִבְנֶה רוּסִי שֶׁהִכְאִיב לְךָ לִפְנֵי שֶׁהָיִיתִי
מְבַקֶּשֶׁת אֶת סְלִיחָתְךָ.

3

הַחוֹמוֹת הָיוּ גְּבֹהוֹת מִן הַכֶּלֶא
בְּבִּיאַלִיסְטוֹק. הָיִיתָ נָמוּךְ מֵהַשּׁוֹמְרִים. הַאִם
יָרַקְתָּ עֲלֵיהֶם אֵי־פַּעַם – נִעַרְתָּ אֶת הַזֶּהָמָה
וְצָרַחְתָּ הָלְאָה הַצַּאר, אוֹ אָכַלְתָּ
בְּשֶׁקֶט אֶת לַחְמְךָ הַשָּׁחוֹר, הִשְׁתַּנְתָּ בַּשּׁוּחָה,
חָפַרְתָּ בּוֹרוֹת לְעַמּוּדִים וְהִרְהַרְתָּ בַּעֲזִיבָה
לַאֲמֶרִיקָה?

4

אֲנִי חוֹלֶמֶת אוֹתְךָ יוֹשֵׁב בְּכִרְכָּרָה עִם דּוֹדְךָ,
אוֹחֵז בְּמוֹשְׁכוֹת שֶׁל סוּס זָקֵן. הַמּוֹשְׁכוֹת דּוֹמוֹת
לַעֲלֵי טַבָּק מְיֻבָּשִׁים. אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עַל אַרְנָקְךָ, אוֹתוֹ
צֶבַע וּמִרְקָם, כָּל אֵימַת שֶׁאֲנִי שׁוֹלַחַת יָד לִמְגֵרָה
שֶׁל צְעִיפֵי מֶשִׁי וְנוֹגַעַת בּוֹ פִּתְאוֹם. אֲנִי זְקֵנָה
וּמְקֻמֶּטֶת כַּעֲלֵה טַבָּק. אֲנִי שׁוֹחָה לְתוֹךְ
חֲלוֹמוֹת בְּהָקִיץ אוֹדוֹתֶיךָ.
אַתָּה מְחַיֵּךְ מִפְּנֵי שֶׁאַתָּה צָעִיר וּשְׁעָרְךָ שָׁחוֹר
וּמִתְלַתֵּל וּפּוּשְׁקִין מְחַכֶּה לְךָ שָׁם בַּמַּתְבֵּן.
הָיִיתָ רוֹמַנְטִיקָן, חוּשָׁנִי אֲפִלּוּ אָז. לִפְעָמִים
אֲנִי מִתְעוֹרֶרֶת בּוֹכָה מִפְּנֵי שֶׁרְאִיתִיךָ בְּתֵבֵת
הָאֹרֶן, עֵינֶיךָ עֲצוּמוֹת מוּל הַחַיִּים.
תָּמִיד אָמַרְתָּ לִי, חַיֵּי מְלֵאַת
אַהֲבָה וַעֲדִינָה עִם גְּבָרִים. אֲנִי מְנַסָּה לִזְכֹּר.

5

כְּשֶׁבָּאתָ לַאֲמֶרִיקָה, מַדּוּעַ חָשַׁבְתָּ שֶׁנַּהַר
סֵיינְט לוֹרֶנְס דָּמָה לַדְּנֶיֶיפֶּר וְנִסִּיתָ
לַחֲצוֹתוֹ בְּסִירַת מְשׁוֹטִים? הָיִיתָ קָטָן
מִכְּדֵי לַעֲשׂוֹת זֹאת, אֲבָל עָשִׂיתָ זֹאת
בְּעוֹד סְפִינוֹת הַקִּיטוֹר צוֹפְּרוֹת בְּחֵמָה.
סִפַּרְתָּ לִי שֶׁעַרְפֶּל הִתְגַּלְגֵּל כְּמַשְׁבֵּי
צֶמֶר גֶּפֶן שָׁחוֹר וְשֶׁהָיִיתָ מְפֻחָד.
שִׁחְרְרוּ אוֹתְךָ בְּאַזְהָרָה –
מָכַרְתָּ חֲפָצִים יְקָרִים לְמִילְיוֹנֶרִים
וְנַעֲשִׂיתָ קַפִּיטַלִיסְט.
נָהַגְתִּי לְהַעֲמִיד פָּנִים שֶׁשִּׁמְךָ מַרְקוֹ פּוֹלוֹ
כְּשֶׁפָּתַחְתָּ אֶת תֵּבוֹת הָאַרִיזָה וְהֵרָאִיתָ לִי
לְבָנִים אִיטַלְקִיִּים, רְדִידִים סְפָרַדִּיִּים
וַאֲגַרְטָלִים סִינִיִּים. הֶעֱמַדְנוּ אֶת כֻּלָּם בְּשׁוּרָה
וְדִבַּרְנוּ עֲלֵיהֶם. הָיִיתִי מֵיטַב הַקָּהָל שֶׁלְּךָ.
לִשְׁנֵינוּ הָיָה קָשֶׁה לְאַיֵּת צֶ'כוֹסְלוֹבַקִּיָּה.

תרגום: עודד פלד

רודה שוורץ [1923-2006] - משוררת יהודייה־אמריקאית, ילידת אטלנטיק סיטי שגדלה באלמירה, ניו יורק, בתו של מהגר יהודי מרוסיה ואם מן המערב התיכון. שוורץ נמנתה עם מייסדיו ועורכיו של כתב־העת 'אמריקן פואטרי רביו'. היא מיעטה לפרסם משיריה והקדישה את רוב זמנה ומרצה לסדנאות כתיבה ולגילוי משוררים צעירים ולפרסום יצירתם. כתיבתה של רודה שוורץ נוטה לפרוזה, יש בה יסוד נרטיבי חזק, רגישות לניואנסים של המצב האנושי ושפת תיאור ציורית מאוד ועזת־מבע. היא מתמקדת בשיריה בשורשיה היהודיים ובהיסטוריה המשפחתית שלה, כמו בשיר המופיע כאן, שכמוהו כדפדוף באלבום תמונות משפחתי.

עובר כל גבול

ששון סומך

עם מותו של טאהא מוחמד עלי 1931-2011

אינדיוודואליזם שהכה שורשים

הספרות הערבית בארץ מתאבלת שוב. כשלוש שנים לאחר מותו של המשורר מחמוד דרוויש, הלך לעולמו עתה, באוקטובר 2011, משורר נוסף, מקורי וייחודי מאין כמוהו, טאהא מוחמד עלי.
טאהא מוחמד עלי נולד לפני 80 שנה בכפר הגלילי ספוריה, היא ציפורי העתיקה, ובמהלך המלחמה בשנת 1948 גלה יחד עם שאר תושבי הכפר שנהרס. תחילה הגיע ללבנון עם משפחתו ולבסוף התיישב בנצרת וחי בה עד יום מותו.

טאהא מוחמד עלי לא היה בין המשוררים הראשונים שהתעוררו לחדש את חיי היצירה הספרותית בארץ. קדמו לו בכך משוררים כראשד חוסיין, מחמוד דרוויש וסמיח אל־קאסם, שהיו צעירים ממנו בשנים. אך הוא היה פעיל בחוגי המשכילים בעיר מושבו, ורבים מהם ראו בו יוצר מבטיח. יצירתו השירית החלה להופיע בדפוס רק בשנת 1983, כלומר למעלה משלושים שנה נמנע מלהציג את כתיבתו. ספרו הראשון ***השיר הרביעי ועוד עשרה שירים***, נושא שם בלתי צפוי, כמוהו כרבים מפרקי כתיבתו. שנים נוספות עברו עד שמצאו שיריו הד וקהל נלהב.

חוסר ההיענות בתחילה קשור לתוכן שירתו וללשונה גם יחד. שיריו של טאהא מוחמד עלי לא הלכו אחרי הנימה הפוליטית הבלתי אמצעית, שקנתה לה שביתה בשירתם של מרבית המשוררים הערבים בישראל, אלא הוא העדיף לכתוב שירה אישית, שונה - גם אם רבים משיריו שופעים הזדהות עם גורל כפרו הנטוש ועם גורלם של הפליטים שגלו ממנו. שיריו היו רחוקים ת"ק פרסה מסיסמאות ומנוסחאות פוליטיות פשוטות, שהקהל דווקא אהב בשירתם של המשוררים האחרים, שבחרו בסגנון ההטפה והעימות הישיר.

ככל ששיריו ייחודיים ושונים בחומריהם השיריים מהשירה הערבית האחרת הנכתבת בארץ - כך מייצגים הם בייחודיותם את האותנטי, הארצי, הפנימי, והם משוחררים כליל מהדיקציה הפיוטית שהורגלנו אליה בשירה הפלסטינית של העשורים האחרונים.

נתמזל מזלו ששני מפעלים חיוניים התקיימו בארץ בקשר להוצאת שירתו אל מחוץ לגבולותיה של הספרות המקומית. מצד אחד חייבים אנו תודה לידידנו המשורר אנטון שמאס, שקם ותרגם מבחר מרשים משיריו של טאהא מוחמד עלי, ופרסמם בספר (הוצאת אנדלוס 2006), ואילו הסופרת והחוקרת עדינה הופמן, תושבת ירושלים הכותבת אנגלית, נטלה על עצמה לחבר ספר נרחב, שהוא בבחינת "ביוגרפיה פיוטית" של המשורר. הספר, שכתיבתו ארכה שנים לא מעט, הופיע בהוצאה היוקרתית של אוניברסיטת ייל האמריקאית. גם הוצאת הספרים הירושלמית הקטנה, שהופמן היא מיוזמיה, תרגמה לאנגלית קובץ משיריו של טאהא מוחמד עלי, שהתקבל יפה בחוגים שונים בארצות הברית והמשורר הוזמן לא פעם לפגישות שעסקו ביצירתו באוניברסיטאות ובחוגים ספרותיים בארצות הברית.

טאהא מוחמד עלי, איש חמודות, יחסר לנו מאוד באישיותו החמה והאירונית בעת ובעונה אחת, וכמובן - כמשורר ברוך כישרון. נצרת איבדה עכשיו אחד משני משוררים מובהקים שפרחו ועלו בה במחצית השנייה של המאה העשרים" - טאהא מוחמד עלי (1931-2011), וקודם לכן מישל חדד (1919-1995) - שניים שככל שהיו אינדווידואליסטים, כן היטיבו לבטא את רוח עמם ועירם. ❖

טאהא מוחמד עלי

זלזלים נופלים

1
לֹא הַמּוּסִיקָה
וְלֹא גֹּדְלוּת הַתֹּאַר וְהַהוֹן
אֶפְלוּ לֹא הַשִּׁירָה בִּכְבוֹדָהּ וּבְעַצְמָהּ
לֹא יְנַחֲמוּ אוֹתִי
עַל מִעוּט שְׁנוֹת חַיָּיו שֶׁל הָאָדָם
וְעַל כָּךְ שֶׁבְּ"הַמֶּלֶךְ לִיר"
80 עַמּוּדִים וְזֶהוּ,
וְעַל עֶצֶם הָאֶפְשָׁרוּת
שֶׁלְּמִישֶׁהוּ יִצְמַח
בֶּן סוֹרֵר.

2
שָׁם
מֵאֲחוֹרֵי שְׂדוֹת הַפְּלָדָה
שָׁם הַיָּם
אֶת בְּנוֹ־בְּכוֹרוֹ לוֹעֵס.
כָּל מוֹלֵד
חוֹנִים, מִפְּקֻדָּה לִפְקֻדָּה,
צַלְבָּנִים חַסְרֵי־בִּינָה
הַהוֹלְכִים וּפוֹחֲתִים.

3
אַהֲבָתִי אוֹתָךְ
הִיא הַגְּדוֹלָה
אֶלָּא שֶׁאֲנִי וְאַתְּ וְהָאֲחֵרִים
יְצוּרִים רְגִילִים.

4
שִׁירִי
מֵעֵבֶר לַשִּׁירָה
כִּי אַתְּ מֵעֵבֶר לַנָּשִׁים.

5
וְכָךְ שִׁשִּׁים הַשָּׁנִים חָלְפוּ
עַד שֶׁהֵבִינוֹתִי:
אֵין שְׁתִיָּה טוֹבָה מִמַּיִם
וְאֵין מַאֲכָל טָעִים מִלֶּחֶם
וְאֵין עֵרֶךְ מַמָּשִׁי לְשׁוּם אָמָנוּת
אִם לֹא תִּרְבֶּה חֶדְוָה
בְּלֵב הָאָדָם.

6
אַחֲרֵי שֶׁנָּמוּת
וְהַלֵּב הַמְּיֻגָּע יַפְשִׁיל
אֶת אַחֲרוֹנֵי עַפְעַפָּיו
עַל כֹּל אֲשֶׁר עָשִׂינוּ
עַל כֹּל אֲשֶׁר יִחַלְנוּ
עַל כֹּל אֲשֶׁר חָלַמְנוּ
הִתְגַּעְגַּעְנוּ
חַשְׁנוּ –
הַשִּׁנְאָה תִּתְנַוֵּן אָז
רִאשׁוֹנָה
בְּתוֹכֵנוּ.

מערבית: ששון סומך

מתוך הקובץ *תבערה כבית הקברות של המנזר*, 1992

מצד זה

עמוס לויתן

פרי דורש צדק ספרותי

תשע וחצי של א.ב. יהושע מאת דן מירון (הספריה החדשה, עורך: מנחם פרי, 2011) כולל מסה חדשה בשם זה על הרומן האחרון של יהושע *חסד ספרדי* (הספריה החדשה, עורך: מנחם פרי, 2011) והדפסה חוזרת של המסה "מאחורי כל מחשבה מסתתרת מחשבה נוספת" מ־1990 על הרומן *מר מאני*. ברור שהעיקר הוא *חסד ספרדי*, שלטענת מנחם פרי (עורך ספריהם של יהושע ושל מירון ועורך כללי של 'הספריה החדשה'), לא זכה לקבלת פנים נלהבת בביקורת (ובדוכני המכירות!). כפי שכתב מפורשות על גב ספרו של מירון: "דן מירון, בכיר מבקריה של הספרות העברית בימינו, מבקש לעשות כאן צדק ביקורתי פרשני עם הרומן שקבלת הפנים לה זכה מצד הביקורת הישראלית היא עדות חותכת למצבה העגום והמדורדר של ביקורת זו כיום". פרי גם פרסם מודעה ברוח זו עם הופעת ספרו של מירון על פני עמוד שלם במוסף 'ספרים' (17.08.11) שכותרתה, ברוח מחאת האוהלים, היתה "צדק ספרותי".

דן מירון עצמו שהתראיין במוסף גלריה של 'הארץ' (12.08.11) תחת הכותרת "ביקורת רעה", טען כי הביקורות על *חסד ספרדי* קוממו אותו וגרמו לו לצאת לרחוב ולהקים את אוהל המחאה שלו. לדבריו לא תגובות שליליות או חיוביות הן העניין, אלא "דלות התגובות לעומת העושר העצום של הרומן... מה שהדהד בכתיבה עליו, לרבות הכתיבה החיובית, היה משהו עני מאוד, דל מאוד, וזה הקפיץ אותי. במשך מאה וחמישים שנים של ביקורת ספרותית עברית מקצועית, לא היה לביקורת זמן גרוע כזה כמו בשני העשורים האחרונים."

אומר מיד, מכיוון שגם אני כתבתי ביקורת על הספר ("כוחה הנורא של סצנה קטנה" בגיליון פברואר־מרס של 'עיתון 77'), הרי ראיתי עצמי מושא לביקורתו של מירון. בפועל מצאתי עצמי בחבורה לא רעה של חמישה־שישה פרופסורים ודוקטורים לספרות עברית (אני אינני אחד מהם), החל בעמיתי לגליון ידידיה יצחקי, דרך פרופ' אברהם בלבן במוסף 'ספרים' וכלה בארבעה מלומדים במוסף מיוחד של 'תרבות וספרות' של 'הארץ' (11.02.11) שהוקדש לרומן: פרופ' ישראל יובל, פרופ' ניסים קלדרון, פרופ' ניצה בן דב, וד"ר דורית הופ, שלא עמדו בקריטריונים של מירון. האמת היא שכולם (להוציא את בלבן ואותי) כתבו ביקורות חיוביות על הספר, כך שספק אם העדר ביקורת חיובית הוא שהכשיל אותו אצל הקוראים.

בעניין אחד לפחות לא נקט דן מירון גילוי נאות כמתבקש: אחד מחמשת הסרטים המשותפים לבמאי יאיר מוזס ולתסריטאי שלו שאול טריגנו, גיבורי *חסד ספרדי*, המוצגים ברטרוספקטיבה בספרד, נעשה על פי סיפורו של פרנץ קפקא "בבית הכנסת שלנו", שתורגם לראשונה לעברית בידי דן מירון, ופורסם במוסף 'תרבות וספרות' של 'הארץ' (08.04.09) בלוויית ארבעה מאמרים נוספים שעוררו עניין רב. אין ספק שלדן מירון המבקר יש נגיעה לרומן שבו נעשה שימוש ביצירה שתורגמה בידי דן מירון המתרגם והיה עליו לציין זאת. אמנם ברומן נאמר כי התסריטאי טריגנו השתמש במקור זר, אבל הרומן עצמו מקדיש לסיפור ולעיבודו פרק מיוחד, הפרק הרביעי, וכותרתו כשם סיפורו של קפקא "בבית הכנסת שלנו" (עמ' 131, שם).

לגופו של עניין, קראתי בעיון את המסה בת מאה העמודים של מירון ורציתי להבין היכן ובמה טעיתי. אין זו משימה קלה משום שמירון מרחיב מאוד את היריעה הפרשנית שלו. מחד, זו בוודאי ברכה, מאידך, לעתים מרוב עצים קשה לראות את היער. כך, למשל, הוא פותח את המסה בהסבר מדוע היא קרויה "תשע וחצי של א.ב. יהושע": לדבריו, משום *שחסד ספרדי* הוא הרומן המלא התשיעי של יהושע, ואילו *שליחותו של הממונה על משאבי אנוש* בעיניו הוא רק נובלה ולכן נחשב לחצי רומן (עמ' 9). ניחא. אלא שהאמת מתגלה שני עמודים אחרי כן: "הכותרת *תשע וחצי* נועדה, כמובן, לכוון את דעת הקוראים לדמיון מסוים בין חסד ספרדי לבין סרטו הידוע של פליני *שמונה וחצי*" (עמ' 11); וכאן מתחילה דיגרסיה בת שני עמודים של השוואה בין שני היוצרים הדגולים.

מירון מדבר להלן על עשרות המוטיבים הממשמעים את עלילת *חסד ספרדי* ומקדיש שמונה פרקי משנה לפרישת חמש היריעות הללו: "היריעה הראשונה, קיומית פיזית" (עמ' 25), "היריעה השנייה, הפסיכולוגית" (עמ' 30), "היריעה השלישית [1] ספרד" (עמ' 36), "היריעה השלישית [2] ספרדים" (עמ' 43), "היריעה השלישית [3] ישראל המוקדמת לעומת ישראל המאוחרת" (עמ' 51), "היריעה הרביעית [1] אסתטיקה, נרטולוגיה" (עמ' 60), "היריעה הרביעית [2] הריאלי והסימבולי" (עמ' 69), "היריעה החמישית, צורך דתי, תהייה מטאפיזית" (עמ' 76).

היריעות הללו מרחיבות מאוד את הרקע ליצירה אבל העיקר מצוי, לדעתי, דווקא בפרקים שלפניהן ושלאחריהן: פרק ב' "מטפל/מטופל" (עמ' 13), פרק י"א "חסד ספרדי/אשכנזי" (עמ' 88), פרק י"ב האחרון "הסיפר כמעשה תיקון" (עמ' 96).

וכאן מצויה גם המחלוקת שלי עם *חסד ספרדי* ומחברו (שאני אוהב ומעריך מאוד) שנותרה בעינה גם לאחר קריאת ספרו של מירון. בכל הפרקים הללו, ולא אעמוד עליהם בהרחבה כי כבר כתבתי על כך במאמרי, מנסה מירון לשכנע את הקורא ברצון "התשובה" או "התיקון" של יאיר מוזס (הבמאי האשכנזי־צפוני) ביחס לשאול טריגנו (התסריטאי המזרחי־דרומי), אשר כדי לזכות בו מבקש מוזס "מחילה" מטריגנו, ואף מבצע מעשה של "כפרה" (שחזור "החסד הרומי", קרי: יניקה משדיה של דל טובוסו האיכרה הספרדייה והפיכתו ל"חסד ספרדי"). יתר על כן, אני מוכן גם להסכים עם טענתו של מירון כי המפתח ליצירה כולה הוא הסרט הראשון ברטרוספקטיבה "הטיפול החוזר אל עצמו", כלומר, מטפל הנהפך למטופל (מוזס הנהפך ממורהו של טריגנו לתלמידו). זו הסתכלות חשובה שלמדתי ממירון. אבל לא די, לדעתי, להצביע על הרעיון העומד מאחורי היצירה כדי להפוך אותה ליצירה משכנעת. אם לשאול משפט ידוע מסיפורו המפורסם של עגנון "המלבוש" - "אבל המלבוש עצמו מחוסר משהו, משהו שאם הוא יש,

המלבוש מלבוש" - ולהסב אותו אל מעשה האמנות, הרי אומר כי משהו עדיין חסר ברומן של יהושע על מנת שיהיה רומן שלם. החייט של עגנון אמנם אינו מצליח לתפור את המלבוש בשל התמוטטות ודאותו האמונית בעולם המודרני, אבל זה אך מעיד על אמונה שהיתה מנת חלקו בעבר; ואילו הבמאי יאיר מוזס, גיבורו של *חסד ספרדי*, אינו מצליח לשכנע אותי במסע התשובה (או "ההשתנות" שלו כפי שמדבר עליו מירון), משום שהוא מחוסר השקפה ערכית מוצקה ורחבה מלכתחילה. שלא כטריגנו, שיש לו משנה ביקורתית סדורה והוא מטיח אותה בפניו של מוזס, זה האחרון אינו מוצא כמעט מילים להשיב לו מלבד רצונו במחילה, וכבר כתבתי על כך בהדגשה במאמרי. חוט שדרה זה החסר לגיבור, הוא גם חסרון ברומן, "שאם הוא יש" - הגיבור גיבור והרומן רומן.

עובדתית מודה גם דן מירון בחולשתו של הגיבור, אבל יש לו הסבר להיותו כזה (ומיד אשוב לכך). בעמוד האחרון של המסה שם הוא מדבר על *חסד ספרדי* כעל רומן אוטוביוגרפי (איני בטוח שיהושע יאהב זאת) הוא מדבר על קווי הדמיון שבין הגיבור (מוזס) למחבר (יהושע): "זהו דיוקן של האמן כאיש בינוני־חושני, שגילה בתוכו יכולת מסוימת להתבונן בעצמו ורצון לנסות לתקן במשהו את חייו את יצירתו בערוב ימי. זהו אדם בלתי דרמטי, בלתי טרגי, בלתי דמוני, ללא שמץ קדושה אבל גם ללא רוע עמוק ומוחלט. אדם אנוכי למדי, כמו כולנו" (עמ' 106).

דן מירון, אפוא, הוא שמגדיר את דמות הגיבור כדמות בינונית שאינה מעוררת עניין רב מדי, המאמצת לה השקפת עולם של "גם וגם" הן כתוכן והן כצורה (וראה מירון, עמ' 91, 101 ועוד הרבה). אני במאמרי לא השתמשתי בהגדרה זו, אלא דיברתי על "התבטלותו" של מוזס בפני טריגנו.

בריאיון ב'גלריה' מנסה מירון להתמודד עם טענת הבינוניות של הגיבור. הוא אומר כי בשל כך הסתייגו ממנו המבקרים, אך מוסיף מיד: "הוא (יהושע) היה חייב לעצב דמות של אדם בינוני כי הספר עוסק ביכולת להשתנות. הסופר בוחר אדם בינוני כדי ליצור התגלות. זה מודוס ספרותי מקובל".

לדבריו הקהל הטבעי של יהושע, האינטלקטואלים, התקשו לקבל רומן שמעליב אותם. מירון מוצא גם סיבות מדוע השמאל, האשכנזים והספרדים לא אהבו את הרומן, כל אחד מסיבותיו, אבל לא זה מה שהיה רלוונטי מבחינתי, אלא חולשת הגיבור לעומת יריבו. שכן לדעתי, לפחות במקרה זה, דמות בינונית כמותו מסוגלת רק להשתנות בינונית, אם לא שטחית. (והדוגמה שמביא שם מירון *ממותו של איוואן איליץ* לטולסטוי, נראית לי לגמרי לא דומה).

מפליאה לעשות

תמר רבנו *מומחית לבכי* (כרמל, 2011) היא לא רק משוררת מעולה, אלא משוררת כלבבי. יש הרבה משוררות טובות, אבל לא כל משוררת טובה היא גם לטעמי האישי. תמר רבנו היא כזאת. ילידת ניו יורק, גדלה בבית רבני בירושלים, אם לשלושה בנים, פסיכולוגית קלינית במקצועה. בכתיבתה היא ממזגת שלוש תרבויות - אמריקאית, יהודית, פסיכואנליטית - ויוצרת קוקטייל משובח במיוחד. הנה למשל השיר שממנו נלקח גם שם הספר 'מומחית לבכי': "אני מומחית לבכי/ בוכים אצלי/ שעה/ אחר שעה./ את הבכי שלי/ אני בוכה בהפסקה" (עמ' 7). שיר בן שש שורות המקיים באורח מופתי את הגדרת השיר הלירי כפי שהגדירה אותו לאה גולדברג: "עולם מלא בכמה שורות". השיר של תמר רבנו, היוצא מנקודת מוצא אישית לכאורה (עיסוקה כפסיכולוגית קלינית) איננו רק עולם מלא כשלעצמו, אלא גם שיר הממלא באמירתו את העולם, שכן הבכי שהיא בוכה בהפסקות, מהדהד בעולם גם את בכיים של המטופלים שלה כולם. את המהלך הזה נקל להדגים בשיר קצר אחר בן שבע שורות, 'לא נולדה לי בת': "לא נולדה לי בת./ לא המשכתי את הרחם./ הרחמים עצרו אצלי./ לא יצרו נשים./ ממני יצאו מלחמות וכיבושים./ אדמה שעפרה נגזר לחיילים/ לא תלד אותי שוב" (עמ' 12).

תמר רבנו

כזכור, תמר רבנו היא אם לשלושה בנים, וראו כיצד היא הופכת עובדה אישית זו, כמו בשיר הקודם, לשיר מגדרי־אוניברסלי ואנטי־מלחמתי: מי שיולדת רק בנים לא ממשיכה את "הרחם" ולכן גם "הרחמים" נעצרים אצלה. ממילא יוצאים ממנה רק "מלחמות וכיבושים". השיר הסמוך לשיר זה שמו 'חובה להכחיש מלחמה' (עמ' 13) והשיר אחריו "עוד לא גמלתי אותך" (עמ' 14) מספר על גיוסו של אחד מבניה: "עוד בטרם גמלתי אותך/ מטיפשות הדרך,/ ואתה כבר הולך לצבא..." ומסתיים באירוניה מרה: "עוד לא סיימתי לספר לך/ .../ כמה כואב לקליעים/ כשהם פוגעים באבן קשה". ההסטה של חרדת האם לגורל בנה, העלול להיפגע מקליעים הנורים לעברו, לעבר גורל הקליעים עצמם, העלולים להינזק מאבן קשה, היא מבריקה ומעמיקה.

הבכי שבו נפתח הספר מחלחל גם לשירים אחרים ונהפך מבכי פרטי לבכי ציבורי, אף שהמדינה אינה מכירה בו: "מי יאשר לי ליילל/ על גבי עיתון את כאבי/ חסר הערך הציבורי? / ... רחוקות דמעותי/ מעיני מדינתי" (עמ' 48). בשיר מופתי אחר היא מצליחה להפוך את המקרה הפרטי שלה לסמל מוגדר של המצב הישראלי:

שיר אהבה ישראלי

אֲנִי רוֹצָה
שֶׁתַּרְאֶה לִי
שֶׁאַתָּה אוֹהֵב אוֹתִי
שֶׁלֹּא אֲמַלֵּא
אֶת כָּל תּוֹכִי
בְּמֶלֶט שֶׁל בֶּכִי
וְאַכְרִיז עַל עַצְמִי
בַּיִת אָטוּם
וְאַטִיל עָלַי עוֹצֶר.

האופן הבלתי מורגש כמעט שבו נהפך שיר אהבה פשוט, כביכול, לשיר פוליטי חריף, הוא אמנות גדולה. העדר האהבה (או, נאמר פשוט השנאה) שבעטיה נאטמים בתים ומוטל עליהם עוצר, איננו עוד מקרה פרטי של אשה אחת, אלא תסמונת ישראלית המסמלת תקופה.

וכל זה רק על מוטיב אחד בספרה. מוטיב אחר בו, יחסי אמהות בנות - שמוקדשים לו כעשרה שירים - הוא מופלא מאוד וכולל שירים מרשימים ומרגשים אף יותר. אני משאיר זאת לקוראים הרגישים, לחפש ולגלות.

בתפרים גסים

כותרת ספרו של יגאל שוורץ ***פולחן הסופר ודת המדינה*** (דביר, 2011) עוררה את סקרנותי, אולם כשהתחלתי לקרוא בספר לא האמנתי למראה עיני. שוורץ נוטל תופעה מתחום הפולקלור על גבול הרכילות - היחס של אהבה/שנאה לסופר עמוס עוז (המנוסחת לעתים כשאלה "מדוע אוהבים לשנוא את עוז?"); בין השאר הוא מסתמך על מערכונים ב"ארץ נהדרת" ועל יופיו החיצוני של עוז, ומקים מבנה תיאורטי רב־קומות על תופעה, שספק אם היא יכולה לשאתו, זאת כאשר הוא ניגש ברצינות תהומית לנתח אותה על פי מסתו הידועה של פרויד "טוטם וטאבו":

הדגם הרלוונטי ביותר לענייננו הוא זה שיצר ושכלל פרויד במסתו טוטם וטאבו... סעודת הקורבן של חיית הטוטם היא בבואה של סעודת קרבן אחרת, זו שבאה לאחר שחבורת הבנים של האב הקדמון רצחו אותו, חשפו את קרביו ואכלו אותו. לאחר אותו אירוע רצחני־קניבלי, מתוך רגשות חרטה, קיבלו על עצמם הבנים את שני עקרונות הטאבו: איסור על יחסי אישות עם כל הנשים הקרובות בשבט, ואיסור לצוד ולאכול את חיית הטאבו, למעט בחג סעודת הקורבן. רגע ההכרה ברצח הוא אקט בעל משמעות סמלית שבו הפך האדם הפרא לבן תרבות..את הרגע המכונן הזה ורגעים מקבילים לו חוזרים ומשחזרים חברי הקהילה באמצעות טקסים מחזוריים (עמ' 27).

כזכור, רעיון טוטם וטאבו משמש את פרויד גם במסתו המפורסמת "משה האיש ואמונת הייחוד", המבוססת אף היא על רצח אב ורגש אשם מודחק; וכך מציג לפנינו שוורץ בעקיפין את עוז במעלה אחת עם משה רבנו כמייסדן של דת ושל אומה חדשה. אם זה עדיין אינו נאמר מפורשות, הרי לשוורץ אין כל עכבות כשהוא בא להשוות את הביקורת על עוז עם רצח רבין: "מכל מקום, אי אפשר שלא לזהות דמיון מטריד בין מעשי הרצח המילוליים של עמוס עוז... לרצח יצחק רבין" (עמ' 32).

לשוורץ הסברים מסורבלים ונפתלים לתופעה: מדובר בשני אייקונים של ההוויה הישראלית שהרצח שלהם מסמן רצח של אב/בן נבחר ושרגעי ההכרה בו, העולים בטקסים מחזוריים, כמו גם החרטה והאשמה, מחברים אותנו לקולקטיביות הישראלית... הרוצח יגאל עמיר שהחזיר אותנו לשלב הקניבלי – אמנם רצח את האיש יצחק רבין, ואולי גם את תהליך השלום – אך הוא גם עורר לפחות בקבוצה מסוימת של ישראלים, את האשליה שיש לנו עדיין נגיעה באותה עוצמה ישראלית בראשיתית. ההתנפלויות על עמוס עוז, אינן, למרבה השמחה בבחינת רצח ממש, אבל הן שייכות לאותו 'מעגל אי רציונאלי' ויש להן אותו הגיון נרטיבי (עמ' 33).

שוורץ הוא קורא זריז של טקסטים בתרבות המערב ובעיקר בפילוסופיה צרפתית (למשל בורדיה) מבלי שאימץ לו את התפירה העילית (haut couture) הצרפתית. כתיבתו עילגת ומגושמת (גם לאחר עריכה) במיוחד כאשר הוא מנסה להוכיח את התזה שלו, כי עוז פעל במודע על פי התפיסה הפרוידיאנית ("הריגה סמלית של אב או אח נבחר וההכרה ברצח זה, הן הטקס המכונן של 'דת הלאום' ו'דת המדינה'; הן גם רגע הקוממיות וגם רגע ההיפרדות מהוויה קולקטיבית קודמת. ובהקשר שלנו רגע ההיפרדות מתקופת היישוב והמעבר לתקופת המדינה") וייעד עצמו למלא בה תפקיד. תקופת מעבר זו (מיישוב למדינה) כרוכה בנסיגה להוויה שבטית, ועוז, לפי שוורץ, הכשיר עצמו ביצירתו לתפקיד זה של "מכשף השבט" וגם נבחר לכך על ידי "קהל מאמיניו".

את הדיון בספר מחלק שוורץ לשני חלקים בעקבות שני רומנים של עוז: החלק הראשון, הרציני יותר, עוסק ברומן ***מקום אחר*** שבו נסללת "דרכו של עמוס עוז אל מרכז הזירה הספרותית הישראלית" שבה מתרקמת "דת הלאום" או "דת המדינה"; ואילו החלק השני, הרכילותי, עוסק ברומן ***סיפור על אהבה וחושך*** שבו מתבסס מעמדו "כספר פולחן" או "פולחן הסופר". אין בדעתי להיכנס לדיון מפורט בפרקים אלה שקריאתם היתה מייגעת, אלא רק להעיר כמה הערות על התפירה הגסה שבה נתפרו.

ראשית, כבר שם הספר מטעה. בניגוד לנכתב בכותרת "פולחן הסופר ודת המדינה" ממנה אפשר להסיק כי הראשון הוא סיבה והשני מסובב, הרי הדיון בספר עצמו נערך בסדר הפוך: "דת המדינה" (קרי דיון ברומן ***מקום אחר***) קודמת ל"פולחן הסופר" (קרי דיון ברומן ***סיפור על אהבה וחושך***).

שנית, צמד המושגים "דת הלאום" ו"דת המדינה" נזכרים הרבה, אולם בשום מקום אין בהם דיון של ממש ואין המחבר מבהיר אותם, אלא מפנה להערות סתומות (למשל הערות 41/42 בעמוד 28) שאינן בעצם כלום מלבד שמות מחברים ושנות הוצאה של ספריהם (למשל: מוסה 1993, אלמוג 1992, עזריהו 1995).

שלישית, בסיכום החלק הראשון, כשהוא נישא על גלי התזה הסוערים שלו, שוורץ אינו מסתפק עוד בתיאור מה שהרומן ***מקום אחר*** של עוז מתיימר לעשות, אלא קובע מה ביקש הסופר עמוס עוז עצמו לפעול: "בפרק הראשון דנתי בשאלה כיצד עוז מייצב את עצמו כסופר עברי מודרני במישור של עלילת העל. כפי שראינו עוז קיבל על עצמו ליצור במסגרת הפרויקט הציוני עם חדש ואומה חדשה במרחב חדש ישן" (עמ' 113). כך! לא פחות! עוז עצמו, במו ידיו, קיבל עליו ליצור "עם חדש ואומה חדשה", משימה שאפילו משה רבנו עליו השלום ביקש לברוח ממנה.

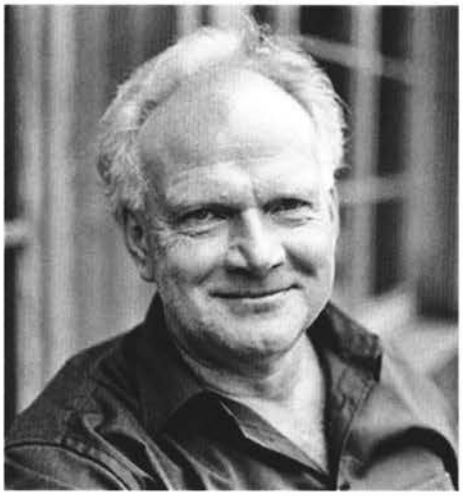
רביעית, בחלק השני מנתח שוורץ כשש מאות מכתבי קוראים שקיבל עוז על ספרו ***סיפור על אהבה וחושך*** ומציג אותם כ"קהילת קוראים" (עמ' 143), בעלת "ספר פולחן" (עמ' 144) ובעלת "פרקטיקות פולחניות" (שם). הקוראים חווים "טלטלה רגשית", "זיכוך וחמלה", "קתרזיס" (עמ' 145). שוורץ מאבחן אצלם "קריאה בוּלֶמִית" בצד "ליקוק ממתק" (עמ' 146). רבים מהם מתארים את הקריאה בספר "כתפילה" ביחיד ובציבור (עמ' 148), כולל מסעות "עלייה לרגל" בעקבות הספר (עמ' 149). אחדים אפילו מעניקים "נשיקה" לספר כאילו היה מזוזה או "חפץ פולחן" (עמ' 152) וכן הלאה. חלק המציג דוגמה למופת של התאמת הראיות לתזה (של "פולחן הסופר").

חמישית, שוורץ מסכם את כל מכתבי הקוראים הללו כדי להציגם בתור "קהילת מאמינים" (עמ' 160) שאת סיפורה, בעיקר לאחר המהפך של 1977, מספר לדבריו עוז בספרו, ולתפור את התפר האחרון בחליפה שלו: "כעת, לאחר שהנסיך המכושף הצליח להפנים את הדימוי שלו כחיה־מפלצת בעיני האחר/ים שלו, הוא יכול סוף סוף להתחבר לעברו ולעצמו" (עמ' 182). אתם הבנתם את זה?

איני בטוח אם עוז, שיצירות רבות שלו אני מעריך ואוהב, ביניהן גם ***סיפור על אהבה וחושך***, יאהב את המלבוש שתפר לו שוורץ.

"קוסמופוליטיות" שטרם נקלטה

איני יודע אם מדינה עולמית אחת לכל באי עולם היא אפשרית או רצויה. אולריך בק בספרו ***קוסמופוליטיות: תיאוריה ביקורתית למאה ה־21*** (מגרמנית: איה ברויר, עריכה מדעית: ז'וזה ברונר ורמי קפלן, הקדמה: ישי בלנק, קו אדום, הקיבוץ המאוחד 2011) סבור שלא רק שהיא רצויה, אלא שהיא כבר כאן. ד"ר בק מעדכן לימינו את חזון "השלום הנצחי" (1795) של קאנט, שבו טען כי "מדינות העולם יוכלו לשמר שלום עולמי אם יתאחדו לפדרציה של רפובליקות". אולריך טוען כי המצב הגלובלי העולמי מוליך אותנו לשם וכי "האיחוד האירופי" היא דוגמה בולטת ראשונה להתגשמות החזון הקאנטיאני באירופה ובעולם כולו. באורח אירוני רואה ספרו אור בעברית דווקא על רקע משבר כלכלי עולמי ומשבר באיחוד האירופי החווה בקיעים בעקבות מצבן של יוון, פורטוגל, ספרד ומדינות נוספות באיחוד.



אולריך בק

עיקר המאמץ התיאורטי בארבע ההרצאות שבספר, מכוון להראות כי חלף זמנה של מדינת הלאום בת המאה התשע־עשרה, וכי את מקומה, התיאורטי לפחות, צריכה לרשת תפיסה קוסמופוליטית ביקורתית. בק אינו בא לומר כי בעולם עתידי לא יהיו עוד לאומים, אלא שהלאום שוב לא יהיה העיקרון המגדיר והמארגן את המדינה. זהו, לדבריו, מהפך בתפיסה הסוציולוגית של מדעי המדינה. לדוגמה: אם עד היום הסוציולוגיה התמקדה במאמץ לצמצם פערים (מעמדיים ואחרים) בתוך גבולות המדינה האחת, הרי התפיסה הקוסמופוליטית תתמקד בפערים הגלובליים בין צפון לדרום, מזרח מערב, אירופה לאפריקה וכדומה. הדאגה לשוויון היא גלובלית ואינה נעצרת עוד בגבולות הטריטוריה. זאת, לדבריו, לא רק מטעמים מוסריים, אלא גם מטעמים אינטרסנטיים. התלות ההדדית היא עולמית, מהגרי עבודה נודדים בעולם חסר גבולות, וכל ניסיון להסתגר מאחורי חומות וגדרות לא יצלח.

האמת היא שבק צריך לעגל הרבה פינות כדי לרצות את כולם. לכן גישתו העקרונית איננה של "או או" (או מדינת לאום או פדרציית מדינות), אלא של "גם וגם". לדבריו, האירופיזציה יוצרת חוויה חדשה של "הן והן", שבה תרבויות לאומיות ממשיכות להתקיים ובאותה עת תרבויות פוליטיות מתמזגות בתוך מסגרת אחת. "קוסמופוליטיות פירושה היגיון של אופוזיציות מכילות. לא מדובר בשלילת ההגדרה העצמית, אלא להפך: בשחרורה מן הסופיום הלאומי, ובפתיחתה לענייני העולם. ההיפותזה של אירופה קוסמופוליטית גורסת כי התשובה למלחמות העולמיות טמונה בהפרדת המדינה מן הלאום. בדומה למדינה חילונית המאפשרת אמונה בדתות שונות, חייבת אירופה קוסמופוליטית להבטיח קיום בצוותא חוצה גבולות של זהויות ותרבויות אתניות, לאומיות, דתיות ופוליטיות באמצעות עקרון הסובלנות החוקתית" (עמ' 83).

הספר משופע בדיונים פילוסופיים נרחבים על אוניברסליזם, רלטיוויזם, קוסמופוליטיזם, תורתו של הנטינגטון בדבר "התנגשות ציוויליזציות" ותורתו של פוקויאמה בדבר "קץ ההיסטוריה" וכדומה. הנחת היסוד שלו היא שדי בגישה רציונליסטית קאנטיאנית נאורה (כאילו לא שמענו על "הדיאלקטיקה של הנאורות") כדי לפתור את כל בעיות העולם. אני חושש שזו הנחה אופטימית מדי. די לקרוא את כותרות העיתונים מהזמן האחרון כדי להיווכח בכך. כך, למשל, מדווחת ב'הארץ' (20.04.11) שליחת העיתון באירופה דנה הרמן: "זעם באיטליה: צרפת חסמה במעבר הגבול רכבת ובה עשרות מהגרים מתוניסיה". הרמן מסבירה כי המתיחות בין צרפת ואיטליה בסוגיית המהגרים מצפון אפריקה מחמירה, לאחר שרכבת ובה עשרות מהגרים תוניסאים נעצרה בגבול הצרפתי. איטליה שלא יכלה להתמודד עם זרם המהגרים הלא חוקיים הסכימה להעניק רישיונות תושב ל־25 אלף מהם. בהתאם ל"אמנת שנגן" בין מדינות אירופה, המעניקה לתושביה רשות לנוע בחופשיות ברחבי היבשת, רצו רבים מהם שלהם קשרי משפחה בצרפת, לעבור אליה; ואולם הצרפתים מכבידים על המעבר ואף חוסמים את הגבול.

בכתבה נוספת (15.05.11) מספרת הרמן, כי "דנמרק הודיעה שתבדוק מסמכים במעברי הגבול", מה שלא עשתה עד כה. עוד נאמר בכתבה כי גוברת הדרישה במדינות אירופה לשנות את "אמנת שנגן" (1985) הקובעת את מדיניות הגבולות הפתוחים בין חברות האיחוד.

הרי לכם: בעיות אפשר לפתור באופן רציונלי ובדרכי שלום רק כאשר העולם שרוי בתנאי רווחה יחסית ואיש אינו מאוים. אבל לא זה בדרך כלל המצב ואיש אינו יכול להבטיח כי כך יהיה. בעקיפין מתייחס בק גם לישראל כשהוא כותב: "דו־קיום לא אלים עם אחרים תרבותיים הוא חובה שיש להטיל על כל אדם בחברה האנושית. מי שמאמין כי זכותו מתירה לו להפוך שכנים לזרים ולגרשם בכוח הזרוע מן הטעם שהוא עצמו סבל מעוולות היסטוריות, אינו יכול לצפות שינהגו בו באותה סובלנות שהוא מונע מאחרים.... אם אשה פלסטינית מפוצצת עצמה בבית קפה שבו יושבות נשים ישראליות עם ילדיהן, אזי כמובן אי אפשר להצדיק את מעשיה, אך אפשר בהחלט להבין שמדובר באומללים שפעולותיהם משקפות את ההיסטוריה של דיכויים" (עמ' 144).

אולריך בק

קוסמופוליטיות: תיאוריה ביקורתית למאה ה-21

גישתו של אולריך בק מראה שהאידיאל הקוסמופוליטי הגלובלי נותר עדיין, במקרה של ישראל לפחות, חסר תשובה: עם חסר מולדת ביקש מממשלת העולם (קרי: האו"ם) פיסת קרקע. זה פסק על חלוקה, אבל החלטה רציונלית ונאורה זו לא כובדה על ידי אבות אבותיה של אותה "אשה פלסטינית" שהוא כותב עליה (וגם מצדיק אותה). וכך, עד היום טרם נוסד באזור זה אותו "דו קיום לא אלים" שהוא ממליץ עליו וספק אם הוא ניתן להשגה, בוודאי לא כאפשרות ראשונה, ולא בטוח שכאחרונה.

❖

תיאטרון

כרמית מירון

"מכולת", צילום יוסי צבקר

אם יהודייה במכולת השכונתית

"מכולת", התיאטרון הקאמרי ותיאטרון בית ליסין

"מכולת" מאת הלל מיטלפונקט ובבימויו, תפאורה: נטע הקר, תלבושות: עפרה קונפינו, מוזיקה: אורי וידיסלבסקי, תאורה: קרן גרנק

עד כמה שהדבר ייראה מוזר, המחזה "מכולת", שהוצג לראשונה בתיאטרון הבימה בשנת 1982, לא רק שלא איבד מערנותו, חנו וערכו, נהפוך הוא: העלילה הדרמטית, הבעיות והדמויות קיבלו משנה עומק ורבדים, הן בזכות השינויים שערך המחבר בטקסט, והן, ואולי בעיקר, הודות לקבוצת השחקנים המעולה שהתאספה ב"מכולת" השכונתית.

בתוכנייה מספר מיטלפוקנט על הערצתו לדור השרדנים של הוריו, ואכן עובדה זו מורגשת היטב הן בהתפתחות העלילתית והן בעבודת המשחק, כך שיש לשבח כאן גם את המחזאי וגם את הבמאי. מיטלפונקט גם מספר בתוכנייה כי "מכולת" הוא סוג של מחזה ביוגרפי, שנכתב על הרחוב שבו גדל, ועל האנשים שחיו שם, הגיעו לכאן, וחלמו על הגאולה שיביאו הפיצויים. ועוד הוא מציין כי זה למעשה המחזה "היהודי" הראשון שלו.

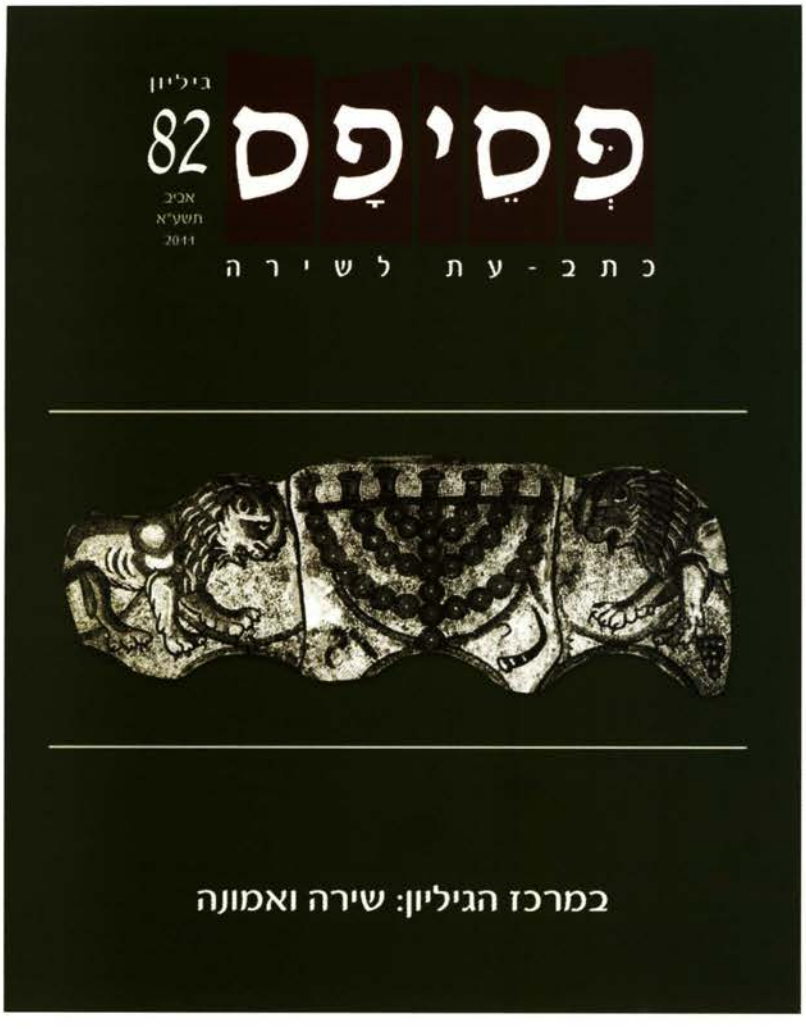
גיבורת העלילה, לייטשה, אם המשפחה הפעלתנית, נאלצת להתמודד עם עבודה מפרכת במכולת השקועה בחובות. בקושי היא מפרנסת את המשפחה הענפה: סב זקן, אביו של יוסל בעלה, אהרלה, אחיו של יוסל, ותנחום בנם הבטלן של לייטשה ויוסל, הגונב מקופת המכולת למען אהובתו. ועוד דמויות עסיסיות מהלכות בין קירות המכולת ספוגת החלומות, וכולם כמהים לחיים אחרים. כולם באו "משם" והם חולמים לקומם את חייהם בעזרת הפיצויים (שבסופו של דבר לא יגיעו, בשל חתימה מזויפת של הסב).

"מכולת" היא הצגה קשה אך מרגשת, המדברת על אלה מכאן וגם על אלה משם, ולכן היא מדברת אל כולם.

המשחק כאמור נפלא. בעיקר משחקה הסוער, המרגש באמינותו והנוגע ללב של תיקי דיין בתפקיד אם המשפחה - הסלע שכולם נשענים עליו. לא נופל במשחקו הכאוב אבי אוריה המצוין בתפקיד יוסל. כך גם יוסי גרבר בתפקיד הסב המעצבן, שכולם סובלים אותו רק בשל התקווה לרשת את הפיצויים העתידיים. יצחק חזקיה בתפקיד אהרלה, אחיו של יוסל, מגלם בחן רב דמות של ג'נטלמן, הרואה עצמו שונה מחבורת המכולת הוולגרית, שבה הוא נאלץ לעבוד קשה.

משתתפים עוד: חנה רוט המצוינת, יניב לוי, יוסי קאנץ, מיטל אבני ואחרים.

גם היום, תקופת הסופר־מרקטים והמגה־מוצרים, נושא כל אחד מאיתנו זיכרון כמוס של מכולת ילדותו, אם בארץ ואם מחוצה לה. במכולת של לייטשה ויוסל טוב לקנות קצת, לשבת קצת, לגלגל זיכרונות ולהתארח. המוצרים אולי זולים, אך לא הגיבורים. כדאי להכירם ולהוקירם. ❖



המלצות עתון 77

נורית זרחי: ***הליום***, הוצאת קשב לשירה 2011, 77 עמ'
"אלמלא הייתי קשה ככפתור קרח/ יכולתָ לבלוע אותי./ אלמלא דובים מרירי קוטב/ חפרו דבש בתחתיות חורף/ ביערות עירומים הָיו נפצחים אגוזי האש" ('אלמלא', עמ' 20). את השירים מלווים קולאז'ים של נורית זרחי.

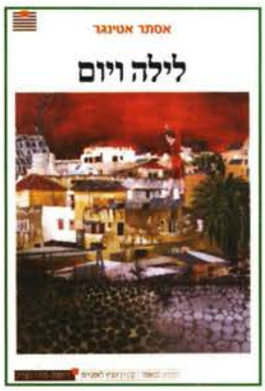
יעל טומשוב: ***ים לא מוכר***, הוצאת קשב לשירה 2011, 47 עמ'
ספר ביכורים. "הוא עולה חזרה/ ונמס/ את ארוחותיו אוכל בעצירות הקיץ/ שולף מסל הפיקניק תאבון מפלסטיק/ ועוקב אחר שתי הצפירות/ השלישית דוחפת את קרונו אל הדרך/ תכולת מטענו רגילה לתנודות" ('תחנות ביניים', עמ' 23).

שמעון רוזנברג: ***שירים מזווית העין***, הוצאת גוונים 2011, 77 עמ'
"[...] ממשפֵּך ענק נחת הגשם. אך, כל כך ירוק היה הדשא,/ וצבע הים הרי כחול ועמוק,// ולמה בהלה היתה ריצת אמוק.// מול הים ממצוק/ סייחים תמימים למראה/ וסייח שלי הנאֶה/ תמים ודואה./ וככל שייטיב לדאות/ לא אוכל לראות/ לא אוכל עוד לראות" ('שיר פסטורלי לילד', עמ' 49).

סוזן אפטרמן: ***הי***, הוצאת כרמל 2011, 75 עמ'
"תראה בתמונה/ הים הוא עין/ הזהב של מישהו/ שוכב במיטה/ בעיניו זריחה/ והשמיכה מכסה/ את כתפיו..." ('תראה בתמונה', עמ' 15).

אמיר מנשהוף: ***רעש רעש רעש***, פלונית, סדרת מחזורי שירה 2011, 25 עמ'
ספר ביכורים. "והחושך עייף מהאורות המוזנחים־פֹּה/ ובטח בדים מכסים את־חלונות המרתף/ שפֹּה והחיים (מאין־באו לפֹּה)/ מקיאים פֹּה חללים חכמים - - - / וריץ' רץ' נִפְּ תָּח בבמה/ והבד שם מוסר והשיר - לא מושר...." ('מועדון חברים' עמ' 12).

אסתר אטינגר: ***לילה ויום***, הוצאת הקיבוץ המאוחד קרן רבינוביץ, סדרת ריתמוס 2011, 94 עמ'
"הקפיצה אסורה נאמר/ מתחת לשחפים הנצחיים/ מי שקפץ, לא הרחק מכאן/ מאחד ההרים,/ אינו קורא שלטים" ('מרתון טבריה', עמ' 47).



דניאל באומגרטן: ***למרות שהמשורר הזהיר***, הוצאת גוונים 2011, 63 עמ'
"בעבר הייתי מזרקה אירופית: אחדים היו זורקים לתוכי את מטבעות־משאלותיהם, ואחרים היו מושים אותם/ מכוּסֵי קורוזיה/ וממשיכים בדרכם" ('מזרקות', עמ' 14).

יערה בן דוד: ***סוס טרויאני מבטן התודעה***, הוצאת כרמל 2011, 96 עמ'
"חלון קרוע לרוחה/ ונעלי בית ריקות/ הפוכות/ מחכות שם עדיין כמו צום מתמשך/ עם הריח/ שלהי קיץ ואשמורת שלישית" (ללא שם, עמ' 79). את השירים מלווים קולאז'ים של המחברת.

אלכסנדר שפיגלבלט: ***דבש הצער***, מיידיש: יהודה גור־אריה, הוצאת קשב 2011, 55 עמ'
מבחר ראשון בעברית. "האופטימיזם שלי מיילל כחתול מיוחם/ על פני גג מרחף/ מנותק מקירות./ גג, כמצנפת ליצן/ שאיבד את צחוקו./ הוא ניגן, האופטימיזם שלי, על חבל,/ טען: זה מיתר של כינור..." ('אופטימיזם', עמ' 7).

דוד לויתן: ***ספר לאדם בדרכים לבית***, הוצאת אבן חושן 2011, 51 עמ'
ראשון מתוך ספרי העיזבון שהותיר אחריו לויתן. "יש מועד ובו אינך נוגע/ עם הכבשים שבמרעה/ אתה בוכה, אתה בורח/ אתה השה אשר פוּעה/ ויש ובו אדם יודע/ בו סלעים ישחיזו לשונם/ ואש־אימה־גדלה ואלוהים נובח/ רקיעים ייסובו על צירם..." ('יש מועד', עמ' 24).

רות נצר: מסע הגיבור, תהליך התהוות הנפש במיתוס, במעגל ***החיים ובתרפיה***, הוצאת מודן, סדרת פסיכֶה 2011, 375 עמ'
ההיבטים השונים של חיי האדם, שתובעים את גבורת הנפש והצגת תהליכי התהוותם. עניינה של נצר, פסיכולוגית קלינית יונגיאנית, אמנית ומשוררת, אינו דווקא בהרואיות אלא בגבורת היומיום.

רועי חן: ***תל של אביב, תריסר אגדות עירוניות על אנשים, חיות ואבנים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הכבשה השחורה 2011, 160 עמ'
שנים־עשר סיפורים קצרים: "בכתיבה תיאטרלית ופיוטית בורא המחבר את העיר כפי שהיא משתקפת בדמיונו של מי שחי כאן כל חייו, אך צופה בעיר כמהגר פנימי" (גב הספר).

מעין רוגל: ***היינו יכולות לנסוע***, הוצאת כרמל, סדרת 'מקומי' 2011, 303 עמ'
רומן ביכורים. עולמן של שתי צעירות מאוהבות, ירדן והילה מתערער עם ההודעה שהילה לוקה בסרטן. לפני תחילת הטיפולים הן נוסעות לטיול באירופה, אך במקום לחזור ארצה ולהיכנס למסלול הייסורים הרפואי, מחליטה הילה "לשבור את הכלים" ולהמשיך במסע.

חנוך לוין: ספר הציטטות הגדול, ליקטו, מיינו וערכו: עודד וולקשטיין, דני טרץ' ומולי מלצר, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011, 320 עמ'
ציטטות מכלל יצירותיו של לוין, ערוך על פי נושאים. למשל, את השער "אשליות, חלומות בהקיץ, מאוויים ורצונות", פותח הציטוט: "הוי כמה הייתי כבר רוצה/ שיהיה לי כל מה שאני רק רוצה, ועוד חתיכה קטנה ("שיץ") (עמ' 79).

ג'ק קרואק, ויליאם ס' בורוז: ***וההיפופוטמים התבשלו בתוך הבריכות שלהם***, מאנגלית: אמיר צוקרמן, הוצאת אחוזת בית 2011, 188 עמ'
רומן אבוד, שראה אור בראשונה בשנת 2008, שכתבו במשותף ויליאם בורוז *ארוחת בוקר עירומה* וג'ק קרואק *בדרכים* בעת שחלקו בניו יורק דירה. הרומן מסופר בשני קולות, ומתאר חבורה בוהמיינית פרועה, בימי תחילתו של דור הביט, ומערכת יחסים עצבנית בין גבר מבוגר לגבר צעיר, המסתיימת ברצח.

איאן מקיואן: ***סולאר***, הוצאת עם עובד, הספריה לעם 2011, 323 עמ'
במרכז הרומן עומד מייקל בירד, שזכה בצעירותו בפרס נובל בפיזיקה. כעת, בגיל העמידה, לאחר מערכות נישואים כושלים ושפע חולשות אנוש, הוא מבקש להישאר רלוונטי בעולם הגלובלי, ההולך ומתחמם. דמותו הכמעט גרוטסקית של בירד ומאבקיו הבלתי הרואיים שופכים אור עכור למדי על המאבק נגד התחממות כדור הארץ ועל החברה המערבית של ימינו.