עתון 77

הירחון לספרות
אמנות
חברה
ביקורת

גליון 373 • שבט-אדר תשע"ד • ינואר-פברואר 2014 • 45 ₪

חזיון נדיר

במלאת 90 שנה לטוביה ריבנר

טוביה ריבנר, רפי וייכרט, ענת שרון־בלייס, יונתן ברג, משה ב' יצחקי, ליאת קפלן, גיא פרל

עוד משתתפים בגליון: ירון אביטוב, דוד אדלה, נעמה ארז, רחל פורמן אלבז, יוסף כהן אלרן, ישראל בר כוכב, חמוטל בר יוסף, יצחק בנימיני, יוסי ברנע, יערה בן דוד, רבקה שאול בן צבי, אלכסיס ברנו, מרדכי גלדמן, יובל גלעד, דלילה מסל גורדון, אמוץ דפני, יהודית דריגס, עומר ולדמן, אדמונד ז'אבס, עמיחי חסון, ישראל ויסלה, דן יהב, אלפרד כהן, דבורה כץ, צביה ליטבסקי, עמוס לויתן, עזרא לוי, גלעד מאירי, עדינה מור חיים, נגה מרקמן, יפה מיטלפונקט, שמעון מרמלשטיין, עמית משען, אלה נובק, עמיר עקיבא סגל, רוני סומק, ליאת סידס, אילנה סובל, קציעה עלון, ענת עופר, דניאל פלורנטין, ששון צחייק, בנימין רודבסקי, שמעון רוזנברג, עופרה שלו, אלון שדה, צביקה שטרנפלד

חדש!! ב ספרי עתון 77

ורדה פלץ

קצר-שירים ועד

מתחזר שירים

מיכאל רייך

כל הנחלים הולכים אל הלב

— סיפורים —

שירים

טוביה ריבנר 5
עומר ולדמן 19
אלה נובק 19
יובל גלעד 24
בנימין חדבסקי 33
רחל פורמן אלבז 34
אמרץ דפני 34
דלילה מסל גורדון 35
גלעד מאירי 35
אלפרד כהן 36
ששון צחייק 37
שמעון מרמלשטיין 37
ענת עופר 38
עופרה שלו 38
עדינה מור־חיים 39
עמיחי חסון 39
שמעון רוזנברג 45
עמית משען 47

סיפורים

אלון שדה, זיכרון ילדות 48
דבורה כץ, 3+4=8 49

טוביה ריבנר

רפי וייכרט: חיזיון נדיר 28
גיא פרל: האנושי המבקש להימלט 28
יונתן ברג: שלוש הדקות של טוביה ריבנר 29
ענת שרון־בלייס: אור אורפאי 30
משה ב' יצחקי: מילויו של הלא כלום באי־הידיעה 31
ליאת קפלן: צוצלת חוצה את חלוני 32

ביקורת ספרים

ירון אביטוב על *חתיכות העץ* הקטנות של אלוהים, אנתולוגיה מסנגל 6
רבקה שאול בן צבי על *בית השמחה* מאת אידית וורטון 7
ישראל ויסלר על *הפרומושיקאים* מאת משה גרנות 8
רבקה שאול בן צבי על *אותיות יהודיות בספריית פושקין* מאת רפי ציורקין־סדן 9
עדינה מור־חיים על *להתגרש חכם* מאת אלישבע זהר־רייך 10
דן יהב על *אסירה בארץ חדשה, סיפורה של המהגרת חנה סנש* מאת רותי גליק 11
נעמה ארז על *מלכת כל המחלות* מאת סידהרתא מוחרג'י 12

בשער: חדר העבודה, צילם טוביה ריבנר, ראה עמ' 28-32

יוסי ברנע על אזרחות בין השורות, מבט ביקורתי על לימודי האזרחות בישראל מאת הלל וורמן 12
יערה בן־דוד על *יודת האש, מבחר שירים מן העיזבון* שהותיר צביקה יעקבי 14
יוסף כהן אלרן על *ציפור על בד* מאת עצמון ד' יניב 15
יפה מיטלפונקט על *מחרוזת אזמרגדים* מאת מכבית מלכין 17

רשימות, מאמרים

עמיר עקיבא סגל: משוררים קטנים וחביבים 18
ליאת סידס: הגוף כאנטומיה של עונג, על שירתה של ללי ציפי מיכאלי 20
שיחה: הפלא הזה, אילנה סובל עם צביה ליטבסקי 22
קציעה עלון: על המודוס הרך בשירת צדוק עלון 25

מדורים

לפי שעה 4
הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד: אדמונד ז'אבס 8
מאות, רפי וייכרט: מקבילות 14
על 2, גיא פרל: על *ילד* מאת עדי עסיס ועל *בעד הפרצה שבאוויר*, מאת ענת חנה לזרע 16
חצי פינה, ריוני סומק: אלכסיס ברנו, תרגם דניאל פלורנטין 21
סופ"ש שירה, ליקט ורשם דוד אדלר: מרדכי גלדמן, נגה מרקמן, יהודית דריגס, ישראל בר כוכב, חמוטל בר־יוסף 26-27
מצד זה, עמוס לויתן: על *נלסון מנדלה*, על האנתולוגיה *סוף העולם, מבחר מהשירה האקספרסיוניסטית הגרמנית* ועוד 42
יצחק בנימיני: מיתוס התועבה והגשמתו, המשך מגליון קודם 46
עזרא לוי, צלם פואטי 51
המלצות עתון 77 50-51

עתון 77

גליון 373 • שבט-אדר תשע"ד • ינואר-פברואר 2014 • 45 ₪

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, דודית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט
רכזת מערכת: גילה שאול

מועצת המערכת: יצחק אודבוך־אודפז, טלי שודרצשטיין בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיודא שוהם

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות
עיריית תל־אביב יפו — האגף לאמנויות

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

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

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

▼

בימים האלה שבהם מתחיל לפעול החוק להגנת הספרות והסופרים, או כמו שמכנים אותו, "חוק הסופרים", מהומה רבתי משתררת ומה שהיה אמור להיטיב, מאיים לקום כגולם על יוצריו. השמיכה הקצרה מדי נמשכת ומתמרטת בין החנויות, המפיצים, המו"לים, ושוב משתכה הכותב, כפי שהיה מלכתחילה. על משורדים כמעט בכלל לא נאמרת מילה. ספריהם לא היו ב"מבצעים", לא יהיו במבצעים, והם ישובו ויידחקו למדפים בשולי החנויות, כך ברובם.

גם כתב העת שלנו מתקשה למצוא לו מקום על מדפי החנויות. אנחנו יודעים שאנשים מחפשים אותו, ופעמים רבות נמסר לנו שאינם מוצאים. מדי גליון כתב העת שלנו יוצא אל מחסני סטימצקי, אבל דרכו משם אינה ממש ברורה. לפעמים הוא מגיע לחנויות, לפעמים לא, על פי דרישתן, ואולי על פי דרישת מי שדורשים או מי שמנהלים את הסניף. אבל לא לצורך התנגחות ברשתות ובכחן הבלתי מוגבל נכתבים כאן הדברים, אלא הם יותר הרהור על הספרות בכלל ועל השירה בפרט. שהיא מצד אחד פורחת ונכתבת ומתפרסמת, וקמים כתבי עת חדשים ורעננים, וגם ברשת יש לה מקום נדיב, ובכל זאת, איכשהו, היא כל הזמן נאבקת על הכרה, על תפקידה, על השפעתה.

▼

הגליון הזה פותח בשלושה שירים חדשים של טוביה ריבנר, ומקדיש מקום נרחב למשורר הוותיק, שמלאו לו תשעים שנה, ועדיין כוחו הפואטי עמו במלואו. כבר אין רבים עם ריבנר וכמותו על בימת דורו. לצדו - ובמלוא כוחו הפואטי גם הוא - חיים גורי, שניהם כזרקורים רחבי מוטָה, שכראי לשאת אליהם את המבט.

ובעניין נשיאת המבט אל השירה, עמיר עקיבא סגל מנסה לנסח את תפיסתו באשר לתפקיד השירה בישראל. סגל היה מצפה מן השירה לבעוט בצורה מוגדרת יותר, מה שלדעתו הצליחה הפרוזה לעשות והשירה עדיין לא.

הדיון הזה כמובן אינו חדש. ברנר למשל, כמצוין בספרו של רפי צירקין־סדן (ראה מאמר בגליון זה, עמ' 9, על זיקתו של ברנר לספרות ולמחשבה הרוסית) הסתייג מטשרניחובסקי כמשורר, כי לדעתו כתב האחרון על היופי בלי להיות מעורב בחיים האמיתיים, זאת בשונה מביאליק שהיה משורר מעורב.

בהמשך הגליון מתנסחות האמיתות הפואטיות של צביה ליטבסקי ושל לֵלי ציפי מיכאלי, כל אחת עם תפיסה שונה של האני בשירה, ורשימתה של קציעה עלון על המשורר צדוק עלון בוחנת את כתיבתו בהתייחס לקו של חבורת "ערס־פואטיקה", השירה המזרחית, המעורדת ויכוחים ומחלוקות.

מרגשים הם שיריו של בנימין רודבסקי, יליד 1927. רודבסקי, רב ואיש חינוך, חי מאז ומתמיד בארצות הברית, והעברית שלו היא אם אפשר לומר כך - "עברית אידיאולוגית", שנלמודה בבית ציוני שהאמין בתחיית השפה. הוא כתב שירים בצעירותו ושב עכשיו לכתוב.

ובכלל, פרשנו מניפת שירה מגוונת בגליון זה. קראו וראו.

והשאר, הריהו לפניכם. רשימות, ביקורות, סיפורת והמדורים הקבועים.

◆

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסד

הזמנה
להשקת הספר
הפרומושיקאים
מאת
משה גרנות

זכה בפרס אקו"ם על יצירה שחוגשה בעילום שם

שיתקיים ביום ה', ד' באדר ב' תשע"ד (6.3.2014)
בשעה 19.30 בבית הסופר, רח' קפלן 6, תל-אביב

על סדר היום:

- התכנסות וכיבוד קל
- ברכות:
  - המשורר הרצל חקק, יו"ר אגודת הסופרים
  - נב' עמית ישראלי-גלעד, עורכת כתב-העת וההוצאה לאור - "עיתון 77"
- דברים:
  - עו"ד יואל ריפל
  - הסופרת ד"ר דורית אורגד
  - פרופ' זיוה שמיר
  - הסופר אהוד בן-עזר
- דברי תודה: משה גרנות, מחבר הספר
- קטעים מוסיקליים: תלמידי מגמת המוסיקה של ביה"ס א' לאמנויות בת"א, בניהולה של ד"ר רות כץ

הכניסה חופשית

חניון ללא תשלום ברחוב ליאונרדו דה-וינצ'י סמוך לבנייין הסינמת

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

אבקש מנוי לשנת 2014

שם ושם
משפחה.....כתובת.....טלפון.....

מצורפת המחאה על־סך 280 ש"ח עבור מנוי כולל משלוח

טוביה ריבנר

הלוויתו של צבי קליין

בָּאת מֵרָחוֹק
שָׁרַדְתְּ אֶת הַזְּרוֹעָה.
הִשְׁתָּרַשְׁתְּ. אָמַרְתְּ
כִּי הָאָדָם עֵץ הַשָּׂדֶה.

עַכְשָׁו אַתָּה מוּלְנוּ בַּאֲרוֹנוֹ שֶׁל עֵץ עַל גַּב שֻׁלְחָן
כַּד שָׁחוֹר, שְׁלֹשָׁה זְרִים, שְׁנֵי עֲצִיצִים.
כְּמוֹ תָּמִיד.
תָּמִיד שְׁלֹשָׁה זְרִים?
אֲהַבּוּ אוֹתְךָ.

רַק לְאַחֲרוֹנָה גִּלִּיתָ לִי שֶׁנּוֹלַדְתָּ בְּסְלוֹבַקְיָה כְּמוֹתִי
וּמֵאָחֹר יוֹתֵר עָבַרְתָּ הַמִּשְׁפָּחָה לְיוּגוֹסְלַוְיָה.

פַּעַם הֵבֵאתָ לִי סֵפֶר בְּגֶרְמָנִית, שָׂפָה שֶׁבְּחֶלְקָהּ כְּבָר שָׁכַחְתָּ.

מִדֵּי פַּעַם שִׂיחָה בְּבִרְכַת הַשְּׁחִיָּה עַל דָּא וְעַל הָא.

כָּל כָּךְ לָאט־לָאט
צְעָדֶיךָ לָאט,
תְּנוּעוֹתֶיךָ לָאט,
דִּבּוּרְךָ מִלָּה לְמִלָּה.
כְּמוֹ טִבְעַת לְטִבְעַת בְּעֵץ צוֹמֵחַ
מִשָּׁנָה לְשָׁנָה.
פִּתְאֹם מָהַרְתָּ.

לְאָן?
לְצֶמַח מַטָּה? בְּלִי זְמַן?
לֹא לְהוֹסִיף, לְהַגְרִיעַ?
מִשָּׁנָה לְשָׁנָה פָּחוֹת?
תָּמִיד פָּחוֹת, תָּמִיד פָּחוֹת
עַד אֵין מָה?

עֵץ הַשָּׂדֶה
עֵץ הַשָּׂדֶה
אֵיזֶה חֲלוֹם
אַתָּה בּוֹדֵה?

דרשיח בשעה 2 בלילה

אֵיזֶה יָפִי!
אַל תְּקַשְׁקֵשׁ.
מְקַשְׁקֵשׁ?
עַל הַיָּפִי.
אַל תֹּאמַר
מָה?
שֶׁאִי אֶפְשָׁר.
אֶפְשָׁר?
אַל תִּתְכַּחֵשׁ.
זֶה נִגְמָר.
זֶה אוֹחֵז בָּזֶה.
כְּמוֹ שׁוֹחֵט בַּטְּלָה?
כְּמוֹ הַצָּחוֹק בַּכְּאֵב.
אַתָּה מִתְפַּיֵּט?
אֵיזֶה יָפִי הַחֶדֶר הַזֶּה.
עַד הֵיוֹתוֹ –
מָה?
זֹכֶר, אוּלַי.
אֵין לָזֶה סוֹף?
יֵשׁ.
אֵיךְ יָכוֹל הָאָדָם בְּלִי יָפִי?
אֵיךְ הוּא יָכוֹל.
בְּלִי הַזְּרוּת הַמְּבֹרֶכֶת.
בְּלִי הַזָּרוּת הַסּוֹתֶרֶת.
בְּלִי מַשֶּׁהוּ שֶׁבְּמַשֶּׁהוּ מֵהָאוֹר הַהוּא?
מָה אֲנַחְנוּ?
כֵּן, מָה?

שפעת פרחים

שִׁפְעַת פְּרָחִים,
פִּרְחֵי הַנֶּפֶשׁ בְּכָל הַגְּוָנִים.
כָּל כָּךְ
הַרְבֵּה
חַיִּים.
אֵיךְ הִיא הַעֲזָה
הַנֶּפֶשׁ, אֵיךְ הַעֲזָה
כָּכָה לִפְרֹחַ?

כָּל דָּבוּר כּוֹרֵעַ בֶּרֶךְ לְעֻמַּת הַיָּפִי הַזֶּה.
שׁוּם לָשׁוֹן לֹא תַּשִּׂיג טַעַם צֶבַע.
כָּל הַמִּלִּים רַק תּוֹתָבוֹת.

דַּם וּשְׂכַח
אֵיךְ תִּעְתְּעוּ בְּךָ עֵינֶיךָ
לִרְאוֹת בְּמַקְבְּצִים קְטַנִּים שֶׁל אֲדַמְדַּם,
כְּתֹם, אַרְגָּמָן, כָּחֹל, צָהֹב, יָרֹק, סָגֹל, לָבָן
בְּהִירִים וּמְעֻרְפָּלִים, זוֹהֲרִים וְקָהִים
אֶת חַיֵּי נַפְשְׁךָ הַהוֹלְכִים וּמִתְכַּהִים.

שִׁפְעַת פְּרָחִים, שִׁפְעַת פְּרָחִים.

במלאת 90 לטוביה ריבנר

ראה עמודים 28-32

ספרות על קו התפר

חתיכות העץ הקטנות של אלוהים, בחרה: לין שלה, תרגמו מצרפתית: עוז שלח ואביטל ענבר, הוצאת אחוות בית 2013, 575 עמ'

את הסיפור (בתוך האנתולוגיה) "חתיכות העץ הקטנות של אלוהים" קראתי בשעה שפרצה בישראל שביתת האחיות שהסתיימה בפשרה שהבטיחה להן 12% תוספת למשכורתן. התשובה על השאלה האם גם פועלי הרכבת בסנגל, שבהם עוסק הרומן של אוסמן סמבן הסנגלי, יזכו לקבל אחוזי תוספת או כדור בין העיניים בעקבות שביתתם הצומחת למרי אזרחי תתקבל במהלך הקריאה. הגם שמרחבר ברומן המתרחש לכאורה בתרבות זרה לחלוטין מזו שלנו, הוא מגלה שעולם כמנהגו נוהג: פועלים ועובדים תמיד יתלונגו על שכרם המקפח ויצאו לשביתות בכל רחבי הגלובוס.

שביתות כאלו הן חלק מהכרחיקה העיתונאית. השאלה האם אפשר לרקוח מהן גם ספרות טובה של ממש, שכן לכאורה ימי הריאליזם הסוציאלי הספרותי חלפו מזמן ופג גם תוקפן של סיסמאות "פועלי כל העולם התאחדו", ויותר מכל, האם ספרות כזו רלוונטית גם לקורא בן ימינו. התשובה היא חיובית עם הסתייגויות. גם בספרות הישראלית ניכרת בשנים האחרונות מגמה ברורה של חזרה ל"ספרות חברתית", אם כי בסגנון מודרני הרבה יותר מזה שאפיין את הריאליזם הסוציאליסטי הספרותי של פעם.

"חתיכות העץ הקטנות של אלוהים" הוא סיפור קלאסי על שביתה הרת אסון בעולם השלישי, סיפור המבוסס על שביתה שפרצה בסנגל ב־1947, שתרמה מן הסתם את תרומתה לכך שהמדינה המערב אפריקנית הזאת, שהיתה תחת שלטון צרפתי במשך כמעט 300 שנה (החל מ־1677), השיגה לבסוף עצמאות 13 שנים לאחר מכן. הרומן, אחד משלושה שנכללים באסופה שראתה אור בשם זה, משקף את המעבר שעשתה אפריקה מקולוניאליזם לפוסט־קולוניאליזם. במתכחן אינני נוקט כאן הגדרה של עצמאות, שכן היצירות הנכללות בקובץ לא משקפות עדיין עצמאות תרבותית אמיתית. סנגל, אחת המדינות העניות בעולם, השיגה אמנם עצמאות לפני 52 שנה, אולם עדיין מחצית מהתקציב השנתי שלה נשענת על תרומות מצרפת ומהאיחוד האירופי. הדמויות בשלושת הרומנים שבאסופה, מדברות, חושבות וגם כותבות צרפתית, ויותר מכך שלושת המחברים עצמם. נשאלת השאלה, כיצד אפשר להיות באמת עצמאי אם הנכבש ממשיך לכתוב בשפת השליט לשעבר, גם כשהוא כבר יכול להרשות לעצמו להשתמש בשפתו שלו?

שפת הכתיבה של סופרי סנגל היא סוגיה מורכבת. תושבי סנגל, שמספרם אינו עולה בהרבה על 13 מיליון, חיים במגדל בבל של שפות - לא פחות מ־36 שפות, אחת־עשרה מהן מקומיות - כך שהדבר לא הותיר כנראה ברירה לשלטונות העצמאיים אלא לאמץ את הצרפתית כשפת הדיבור הרשמית של (וגם את הפרנק כמטבע), ולסופרים, מסיבותיהם, לאמץ אותה כשפת כתיבה. קשיי התקשורת בין הסנגלים מומחשים לא פעם בשלושת הרומנים, כשהגיבורים עוברים מדיבור בשפה אחת לשנייה. הגם ש־43% מתושבי סנגל משתייכים לשבט הולוף, שהוא בעל דיאלקט משלו, בני הולוף שבאסופה מעדיפים לדבר צרפתית, המשכילים שבהם גם לקרוא בצרפתית. כך למשל מנהיג השובתים, בקאיוקו, שהוא מעין לך ולנסה אפריקני, המקומם במקרה זה לא את עובדי המספנות בגדנסק אלא את פועלי הרכבת בדקר ובתייס, הוא במידה רבה אויב הצרפתים, אבל אפשר לכנותו בנקל אינטלקטואל צרפתי. וגם הנערה נ'די טוטי, המאוהבת בו בזכות השכלתו, מעידה על עצמה שהיא מכירה את מפת אירופה טוב יותר מאשר את מפת אפריקה. "היא לא קראה מעולם ספר פרי עטו של סופר אפריקני, והיתה בטוחה מראש שקריאת ספר כזה לא תתרום לה מאומה" (עמ' 190).

מתוך עמדת מוצא בזאת של האינטלקטואלים הסנגלים על עצמם ועל הספרות שלהם, אין פלא ששלושת היוצרים המשתתפים באסופה, אוסמן סמבן, מריאמה בה ושייח חמידו קן, לא רק כותבים בצרפתית אלא ממענים למעשה את יצירותיהם לעיניים זרות יותר מאשר לעיניים מקומיות.

עם כל העניין שמייצרת האסופה, היא אינה קלה לקריאה למי שאינו בקיא בתולדות ובתרבות סנגל. לקריאת הרומן "חתיכות העץ הקטנות של אלוהים" רצוי להצטייד, לפחות בתחילתו, במפת אפריקה. סנגל עברה שינויי גבולות רבים המקשים לעקוב אחרי ההתרחשות. העלילה מתרחשת אמנם בסנגל, אבל לכתובים משתרבבים מושגים וכינויים נוספים של המדינה מהתקופה הקולוניאלית כמו "סודאן הצרפתית", שהיום היא מאלי, "בני מבוא השמש" ועוד. לבלבול של הקורא עלול לתרום גם הבלבול התרבותי והדתי של תושבי סנגל עצמם - מוסלמים (האסלאם הגיע לסנגל במאה ה־11 ויותר מ־92% מהתושבים הם מוסלמים), הנשלטים בידי נוצרים ולומדים בבתי ספר זרים. לא תמיד קל אפוא לצלוח את המחסום הדתי התרבותי, הן בגלל הגיית השמות המסובכת של הגיבורים, הנופים והמנהגים. אחריית הדבר המאלפת של לין שלה, הסוקרת את תולדות סנגל, מצליחה להבהיר לא במעט את התמונה לקורא, ואולי במקרה מיוחד זה כראי היה להקדים אותה לפתח דבר.

הקורא העברי, שאינו מכיר את ספרות סנגל, אמור להסתמך כאן על טעמה של עורכת האסופה. מתקבל הרושם שהטעם הוא טוב אבל אולי מעט שמרני. שלושת היוצרים המשתתפים כאן נולדו בשנות העשרים של המאה הקודמת, ושניים מהם כבר אינם בחיים, ואולי חבל שהאסופה אינה כוללת גם יצירה של סופר מהדור הצעיר יותר. בבחירה הזו של הקלאסיקונים היתה כמדומני לעורכת האסופה אג'נדה ברורה - לשתף יצירות החושפות את בלבול הזהות של תושבי סנגל ויוצרים, בקו התפר שבין קולוניאליזם צרפתי לשבטיות סנגלית, בין השולט לנשלט, בין השפה הצרפתית לשפות הילידיות, בין שפת הכתיבה למסורות האוראליות (בכתיבתם, היוצרים מסתמכים על מסורות אוראליות מקומיות), בין אסלאם, נצרות וחילוניות, בין העיר הגדולה לכפר המבודד (כשבעים אחוז מתושבי סנגל חיים עד ימינו בכפרים), בין האליטות לפועלים השחורים תרתי משמע, ולא פחות מכך, בין גברים לנשים. ואם אכן זו היתה האג'נדה של שלה, הרי שהיא השיגה את מטרתה.

הרומן של סמבן הוא אולי האנכרוניסטי ביותר בסגנונו מבין השלושה, אבל בזכות התמה המרכזית שלו - השביתה - הוא עדיין אתיברסלי. זהו רומן אתני כמעט מרקסיסטי המתפתח בהדרגה אל סיום העלול לכלוא אותו בהגדרה של ספרות מגויסת. הדמויות של המנהיג האניגמטי בקאיאקו ושל מאם סופי, מנהיגת קומנדו הנשים, שמרכלים עליה שהיא זונה, מסקרנות מאוד את הקורא, ואולי אף היו יכולות לקבל פיתוח גדול יותר. ריבוי הדמויות ברומן לא בהכרח משרת אותו.

"מכתב ארוך כל כך" של מריאמה בה עונה להגדרה של ספרות פמיניסטית אפריקנית. הוא מספר את סיפורה של אלמנה ואם לתריסר ילדים, המתאבלת על מות בעלה האהוב והבוגדני שמצא לו אשה שנייה. מריאמה בה וסמבן עוסקים בהרחבה בבעיית הפוליגמיות האפריקנית, שהאסלאם מתיר, ושמציבה אתגר קשה לחיי המשפחה. סנגלים רבים באסופה נפרדים מנשותיהם ומשאירים אותן בחוסר כל, רק על מנת להקים תאים משפחתיים חדשים וחחר חלילה.

סמבן לא חוסך שבטו מהקולוניאליסט הצרפתי, בעוד מריאמה בה ושייח חמידו קן לא עולים כמוהו על בריקדות בביקורתם על הצרפתים, אלא מתארים את השניות והמתח בין המסורת האפריקנית והתרבות המערבית. אהבתי במיוחד את הפתיחה לרומן "הרפתקה בערפל" של קן, המתאר את נפתוליו של ילד אפריקני תחת החינוך המוסלמי.

היחמה לתרגם יצירות מעולמות רחוקים היא בהחלט ברוכה, וצריך לקוות ש"אחוות בית" בשיתוף מרכז תמר גולן יתרגמו רומנים ממדינות אפריקניות נוספות שהספרות שלהן אינה מוכרת לקורא העברי. ◆

ירון אביטוב

שקשוק כנפי הברזל, "בית השמחה" כטרגדיה מודרנית

אידית וורטון: *בית השמחה*, מאנגלית: עידית שורר, הוצאת כתר 2013, 382 עמ'

אקדים ואומר שהופעת *בית השמחה* (1905) בתרגומה היפה של עידית שורר הוא תגיגה ספרותית. לפנינו רומן מופת קלאסי, בהיר ועשיר, רווי חוכמה ושנינות, המעניק חוויית קריאה עמוקה ואינטנסיבית. אידית וורטון האמריקאית כתבה רומנים רבים, שהמפורסם בהם הוא *עידן התמימות* שזכה לגרסה קולנועית ידועה. מחר אפוא ששמה אינו ידוע בישראל, אף השתייכותה לליגת סופרי המופת כמו בלזק, פלובר, פונטנה והנרי ג'יימס (חבר אישי שלה, שכתיבתה שונה מאוד משלו).

וורטון אינה סופרת חדשנית מבחינה צורנית, חותם תקופתה ניכר בציותה למוסכמות הרומן של המאה התשע־עשרה: כתיבה ריאליסטית מימטית, המציבה את הדמות על רקע חברתי עשיר באמצעות מספר כל יודע ומתערב. העלילה מתרחשת על רקע החברה הגבוהה בניו יורק של שלהי המאה התשע־עשרה ("התקופה הזהובה") וחלקה באירופה. במרכזה לילי בארט שנולדה לעושר ואנינות טעם והעיקרון הקיומי של חייה הוא עידון אסתטי של חיי מותרות. אחרי התרוששות המשפחה ומות הוריה נחושה לילי לפלס את דרכה בחיים באמצעות בעל עשיר. בינתיים היא מתגוררת בבית קרובת משפחה המעניקה לה קצבה מוגבלת, וסובלת מהפער שבין הכנסות מצומצמות לנטייה לבזבזנות קיצונית, תולדת חינוך לקוי ונטול ערכים. היא מוותרת על נישואים ללורנס סלדן המקסים בעל הסגולות הרוחניות, שאף הוא נמנה עם אותו מעמד חברתי, אך מסוגל להיבדל ממנו ולהשקיף עליו באירוניה. בהיותו בעל אמצעי קיום בינוניים, הוא נפסל כחתן ומשמש רק יריב. במרוצת העלילה מכשילה לילי את עצמה שובו שוב ומשחקת לידיהם של מבקשי רעתה.

וורטון מפליאה לעשות בבניית עלילה מחושבת, אשר כל פרטיה מתייצבים במקומם בזמן הנכון ובמקום הנכון. כך למשל שהותה של לילי בבית סלדן בהמתנתה לרכבת, מציבה חוליה ראשונה בתהליך הפגיעה בשמה הטוב. למרבה האירוניה, זהו תהליך שמביא לכסוף לרתיעתו של סלדן עצמו מהדימוי שנוצר לה, בלי לדעת שזהו דימוי שקרי שהחל להתרקם בעקבות רכילות ושרשרת של אי־הבנות.

דמותה של לילי בארט מהלכת קסם על הקורא במיזוג של יופי נדיר, קסם אישי, הליכות מעודנות ושכל קר ונוקב. חסרת אשליות, מתייחסת לילי לגברים ולנשים כאל כלים במשחק שחמט מתוחכם בדרך אל העושר, אך אפילו היא אינה שוקלת כראוי את הרגש, האינטרסים והרגישויות, וכך היא מבצעת מהלכים אומללים שחורצים את דינה. הבעיה נעוצה באותו רובד נפשי עמוק ששואף לחיים של חירות ואותנטיות ולמה שסלדן מכנה "הרפובליקה של הרוח". לילי מנסה להתנכר להיבט זה של אישיותה, אך זרמים תת מודעים מכוונים את התנהגותה ומכשילים אותה בדרך אל מטרותיה. בתיאור המורכבות הנפשית הזאת הגיעה וורטון לשיאים של יכולת ספרותית.

נראה שהרומן מתכתב עם כמה יצירות יוצאות: עם *יריד ההבלים* של תקריי, שבמרכזו בקי שארפ, יתומה ענייה המנסה לשווא להצליח באמצעות יופיה וכישרונותיה. ארכיטיפ היתומה הענייה מופיע גם בג'יין אייר של שרלוט ברונטה, אף שהגיבורה מתנהגת באופן שונה בתכלית. סצנת הכמעט־אונס ב*בית השמחה* מזכירה לא מעט סצנה ב*החטא* ו*עונשו* לדוסטויבסקי, שבה דוניה מוצאת עצמה ביחידות עם סוידריגאילוב חסר המצפון. תכנים מסיפורי ג'יין אוסטן אף הם נרמזים אצל וורטון, ובמיוחד הניגוד שבין אותנטיות אישית לבין נישואים לגבר בלתי מתאים.

הקשר האינטרטקסטואלי הזה מדגיש הבדלים של אופי וגורל. רבקה שארפ הציינית לא היתה מחמיצה מחזר בעל הון, והחמצותיה ברומן הן טכניות ולא ערכיות. דוניה, כמו לילי בארט, ניצלת מאונס בכוח דבריה ומחוותיה, אך אישיותה האלטרואיסטית מנוגדת לאגואיזם של לילי וגורלה טוב יותר. פאני גיבורת *פארק מנספילד* של אוסטן נאבקת על ערכיה חוכה באהבה, זאת משום שבעולמה של המחברת (ראשית המאה התשע־עשרה) יש שכר ועונש הולמים. גיבורותיה התרות אחר בעל מתאים הן נפשות פשוטות ותמימות יותר, הן חיות בעולם משפחתי וחברתי שערכים תופסים בו מקום חשוב. לילי בארט לעומת זאת היא דמות מורכבת החיה בעולם החברתי המעוות שעל סף המודרניזם. חצויה בין נטיות נפש סותרות, שחלקן פרי חינוך מעוות ודמות אם נצלנית וריקנית, היא מרחפת בין עולמות חברתיים שונים ואינה מכה שורש אף לא באחד מהם.

בעיני הרומן הזה הוא טרגדיה באותו מובן שסוגה זאת הוגדרה בספרה של דורותיאה קרוק *יסודות הטרגדיה*, המרחיב את מושג הטרגדיה מעבר לסוגה הדרמטית, ומבסס אותו על ארבעה יסודות: מעשה מביש, סבל, הכרה ואישור מחודש של ערכים.

"מעשה מביש" הוא אירוע המחולל את העלילה הטרגית, ואינו דווקא המעשה של הגיבור הטרגי עצמו. כאן המעשה המביש מורכב משרשרת של הכפשות ועוולות שמחוללת בעיקר דמות זדונית אחת, ברתה דורסט, אך מתרחבת לחבורה כולה, המתכחשת למי שנופל.

הסבל הטרגי הוא נחלתה של לילי בארט, המגלמת באישיותה תכונות מעוררות השתאות והוקרה, יחד עם חולשות נפש ניכרות, שמדרדרות אותה אל התהום. בראשית היצירה היא חזקה ואופטימית הסמוכה ובטוחה בכוחותיה, אך מהלך האירועים מביא אותה לשיאים של סבל וייאוש.

ההכרה מבצבצת לאורך הרומן כולו, וקשורה בחברות עם סלדן ועם בת דודתו גרטי, אולם היא מגיעה לשיא עוצמתה הרגשית לקראת סוף הרומן, כאשר חייה ומעשיה, כמו גם גורלה, נשקפים לנגד עיניה של לילי בבהירות אכזרית. סמוך לקטסטרופה מופיע גם האישור המחודש. מעשה טוב שעשתה בעבר לובש נוכחות פתאומית עזה, ומעניק לה כמה רגעי עומק וסיפוק שאינם רומים כלל לחוויות העבר הרדודות. היא גם ויתרה על מעשה של גילוי שהיה עשוי להכפיש את יריבתה, ובכך אישרה ערכים של יושר ואמת.

אחד הנושאים הבולטים ברומן הוא המחאה הנשית על יכולתם של גברים להרשות לעצמם דברים שנבצרים מנשים. אלה חייבות להיות צעירות ויפות ולהשיג בן זוג הולם. אנרגיה רבה מושקעת בהופעה חיצונית גם לצורך הפגנת עושר וגם כביטוי לחפצון האשה. מי שאינה מספיק יפה או עשירה, פתוחים לפניה שערי ההתנדבות החברתית, ודע ומר גורלן של נשים ממעמד הפועלים.

מצב האשה קשור ללא הפרד במעמדה החברתי ומכאן גם בנכסיה, אך גם האשה העשירה היא עבד החברה, וקיומה הנפשי מבוסס על הדימוי הנכון. הכסף הוא הגורם החשוב ביותר, ומופיע כמוטיב מרכזי, לצד מוטיב היופי הנשי.

אסיים בקטע קצר להמחשת סגנונה הסוגסטיבי של וורטון. המשפטים הספורים הללו הם חלק מפסקה מוצפת דימויי חושך: "פעם, באחד הבתים שהתארחה בהם, מצאה תרגום של 'נוטות החסד' של אייסכילוס, ודמיונה נשבה בתמונה המפחידה עד אימה שבה אורסטס, במאורת האודקל, מגלה שהציידות הנקמניות הרודפות אחריו ישנות לפעמים וגונב לעצמו שעה של מנוחה. כן, אפשר שהפוריות ישנות לפעמים, אבל הן ישנן, הן תמיד ישנן בפינות החשוכות, וכעת התעוררו ושקשוק הברזל של כנפיהן מהדהד במוחה" (עמ' 175). ◆

רבקה שאול כן צבי

שלוש אחיות יפהפיות וגיבורים אחרים

משה גרנות: ***הפרזמושיקאים - דומן סיפורים***, הוצאת 'ספרי עתון 77' 2014, 178 עמ'

היום, בגילי המופלג כשהזיכרון הוא כבר לא מה שהיה, אני משתדל לקרוא ספרים שיש להם שם פשוט, כדי שאחר כך, אם ישאלו אותי - איזה ספר קראת לאחרונה - אוכל להגיד את שם הספר בלי שאצטרך להציץ בפתק. לספר עם שם כמו "הפרזמושיקאים", לא היו שום סיכויים שיגיע לידי אלמלא היה למחבר שם קל למזכר והודות לכך זכרתי כמה נהניתי משני ספרים אחרים שלו, האחר הוא ***שחזורים*** והשני הוא... נו טוב, לא חשוב. מה שחשוב הוא שברגע שלקחתי לידי את הספר החדש של משה גרנות, שוב לא יכולתי להרפות ממנו עד שהגעתי אל סופו וכשהגעתי, הבנתי מדוע אי־אפשר היה לתת לספר שם אחר.

הפרזמישקאים הם גיבורי דומן הסיפורים החדש של משה גרנות, סיפורים שמקומם בעיירה הקטנה פרזמושיקה, שבצפון רומניה. כל סיפור הוא וידוי של אחד הגיבורים, וכל וידוי מתקשר אל סיפוריהם של גיבורים אחרים, שיחד מהווים רקמת חיים מרתקת ורבת פנים. ציר העלילה נערץ באותה עיירה חמנית שכחת אל, בימים שלפני מלחמת העולם השנייה ואחריה.

בין הדמויות המלוות את הספר ניתן למצוא שלוש אחיות מעניינות: סילביה "המסתובבת" (שבפלמ"ח אולי היו קוראים לה "הנודדת") שמצליחה להפיל בפח את עלם החמודות של העיירה. סימה החרוצה העובדת בעקבות בעלה לכפר נידח, משתגעת משעמום ומגעגועים למשפחתה, ומתוך ייאוש מתחילה ללמד את נשות הכפר קרוא וכתוב. והשלישית היא פרומה היפיפייה, אשר בדי עמל ותחבולות מצליחה לשרוד את תאוותיהם של הגרמנים ורשעותם של הרומנים. כאשר שלוש אחיות שכאלה מהוות את החוט המקשר של סיפורי הפרזמושקאים, לא קשה להבין מדוע הספר כל כך מרתק. בסיפור מופיעות גם דמויות משנה, כמו מאלי המוצאת ניזונים בזרועותיו של חייל רומני מחיל הפרשים ובורחת עמו אל משפחתו שגרה מעבר לנהר החרשך. שם היא פוגשת את מוראיה של שנאת היהודים ובדרך עקלקלה ונועזת, היא מצליחה לחזור לבית הוריה, ליהודות, ואפילו לציונות ולעלייה ארצה.

גם על גיבורי הספר הגבריים עוברות תחלופות רבות עניין. עלם החמודות חיים בירשטיין שנישא לסילביה בלי אהבה (נדניה ענקית מילאה את מקומה) נאסר בימי השלטון הפשיסטי באשמה שהוא קומוניסט, ובימי השלטון הקומוניסטי נשלח לעבודות פרך באשמה שהוא ציוני. בסופו של דבר הוא מגיע לארץ כשבר כלי, ושתיים מאהובותיו לשעבר נוכחות לדעת מה נותר מהאגרה שמלאה את חייהן. מורדי, בעלה של סימה החרוצה, מצליח לעבוד את מוראות השלטון הפשיסטי, וגם את התנכלותו של השלטון הקומוניסטי, עולה לארץ, משוכן במעברה בבאר שבע, ומתכנן לשרוד על ידי מכירת נקניק בשוק השחור בימי הצנע.

כדי שהקורא יבין שלפחות חלקו של הספר נשען על עובדות היסטוריות, משלב המחבר בסיפור גם שני גיבורים בשמם האמיתי, שניים שהפכו ברבות הימים לנשיאי רומניה הקומוניסטית, האחד צ'אושסקו והשני גיורגיו־דז'. השניים סבלו יחד עם יהודי פרומישקה "הקומוניסטים" במחנה מאסר אחד, רעבו יחד עמם וחשו על גבם את אימת הפרגולים. מה שלא מנע מהם, בהגיעם לשלטון, למשול כדיקטטורים לכל דבר ולהעניק לאחרים את מה שעבר עליהם.

אחת השאלות שליוו אותי בעת הקריאה היתה איפה המחבר עצמו? תחת מי מבין כל הגיבורים הוא מסתתר. השאלה הזאת נפתרה לקראת סוף הספר כאשר הגעתי לפרק המספר על מותו, בנם של מורדי וסימה שמנסה לבנות במרתף ביתו אחיזתן מעץ, כדי שיטיס אותו ואת חברו הקרוב ארצה. מותו עולה בסופו של דבר על אוניה, מגיע ארצה עם הוריו חוכה לפגוש כאן את "הנפילים", חלוצי העלייה השנייה והשלישית, שאותם הערץ כל כך.

ואולי המחבר הוא נלו? ילד יהודי אחר, ילד מזה רעב, הנושא על בגדו טלאי צהוב וניצל מרעב בזכות גורי הומני המגניב לו כעכים. היו גם כאלה בין הגויים. בשלב מאוחר יותר מצליח אותו נלו בתושייה בוגרת להציל את אמו ואת אחותו מאלימותו של חייל רוסי שיכור.

ולבסוף, נדמה לי שלא אטעה אם אומר שמשה גרנות הוא הסופר הראשון שכתב על העלייה הרומנית. בין המרפים של ספרי השואה אני לא זוכר אפילו ספר אחד שנכתב בידי ניצול שואה רומני. אבל אל תיקחו אותי כרוגמה, כי כבר אמרתי שהזיכרון שלי הוא לא כמו שהיה. מה שאני כן זוכר, זה שגרנות כבר זכה פעם בפרס אקו"ם על ספר (***שחזורים***) שנשלח לתחרות בעילום שם, ו***הפרזמושיקאים*** הוא ספרו השני הזוכה בפרס זה. נדמה לי שזה המקרה הראשון והיחיד בהיסטוריה של פרסי אקו"ם, שפרס בעילום שם ניתן פעמיים לאותו סופר. תופעה שהיא אולי נדירה בכל העולם ובכל זאת אני חושבי שאיש בתקשורת המתוקשרת שלנו לא מצא לנכון להעלות את העובדה הזאת על נס. הספר יצא לאור, והמוספים הספרותיים לא עטו עליו, וספק אם הזכירו אותו בכלל. וכאן אני חייב להודות שעובדה זאת מנחמת אותי מאוד, כי ממנה אני למד שאני לא היחיד בארץ שזיכרונו לוקה ◆

ישראל ויסלד (פוצ'ו)

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

אדמון ז'אבס

שיר לשלושה מתים תמהים

הָיִינוּ שְׁלֹשָׁה מֵתִים
וְלֹא יָדַעְנוּ מָה בָּאנוּ לְחַפֵּשׂ
בַּקֶּבֶר הַפָּתוּחַ הַזֶּה.
הַזָּקֵן מִבֵּינֵינוּ אָמַר: "זֶה פֹּה!"
הָאַחֵר: "חַם..."
וַאֲנִי שֶׁזֶּה עַתָּה הִגַּחְתִּי מִשְּׁנָתִי,
אָמַרְתִּי בְּטִבְעִיּוּת:
"כְּבָר?"
הָיִינוּ שְׁלֹשָׁה צְלָלִים
לְלֹא שְׂפָתַיִם, לְלֹא צְוָאר
עִם צְחוֹק
מִתַּחַת לַזֶּרֶע
כְּלִית חֲלוֹמוֹת.
תְּעָרָה צְעִירָה
שֶׁהוּבְאָה לַלַּיְלָה
לְאָרֹחַ לָנוּ לַחֲבָרָה.

אדמון ז'אבס (Edmond Jabès) 1912-1991. ז'אבס, יליד קהיר, היגר כילדותו ממצרים לצרפת, בשל יהדותו, ושם התחנן. כבר בצעירותו התקרב לסוריאליזם, אך מעולם לא השתייך בפועל לקבוצה. כתב גם ספרי פרוזה חכה להוקרה בחייו.

פואטיקה של מעורבות

רפי צירקין־סדן: *אותיות יהודיות בספריית פושקין, יצידתו של יוסף חיים ברנר חיקתה לספרות ולמחשבה הרוסית*, מוסד ביאליק 2013, 260 עמ'

עולמה של רוסיה כה מופנם בתרבות העברית עד כי לא נודע כי בא אל קרבה. מגגינות רוסיות בתחפושת של מילים עבריות, תיאורי קור ושלגים בסיפורת ובשירה של ראשית המאה, דמויות "טולסטויאניות" בתקופת העלייה השנייה שהשפיעו רבות על האקלים הרוחני, סגנון משחק חוי פאתוס רוסי בתיאטרון "הבימה" של פעם. אלה אך מעט מן הדוגמאות הממחישות השפעות רוסיות. רפי צירקין־סדן חקר את הנושא והתמקד ביוסף חיים ברנר כדי לגלם דרכו את הדינמיקה של חדירת דפוסים ואידיאות לעורקי התרבות העברית של ראשית המאה העשרים.
הבחירה בברנר אינה מפתיעה. מלבד זאת שאצלו בולטת במיוחד ההשפעה הרוסית, ברנר הוא סופר הלוכד אותנו ביושר הספרותי שלו, באמירה החשופה והבוטה ובאכפתיות העולה מכל שורה. כל אלה קשורים לא רק למבנה אישיותו, אלא גם לאני מאמין הפואטי שלו כפי שנתגבש כסינתזה של מקורות תרבותיים. בכך דן הספר.

אותיות יהודיות בספריית פושקין הוא דוגמה לספר עשוי כהלכה: כתיבה בהירה ללא מהמורות, עריכה מצוינת, מבנה נכון, ומעל לכל, הפרישה המרתקת של הנושא בסגנון בהיר ונגיש. סדן־צירקין בחר במתודה בין־תחומית המשלבת ספרות והיסטוריה ומאפשרת לחוקר להרחיב את אופקי הדיון מעבר לסופר ולספריו אל עבר מרחבים תרבותיים ופוליטיים. הספר כולו משקף עושר השכלתי, אך תועלת מיוחדת יפיק כל קורא, גם מי שאין עיסוקו בברנר ובני דורו, מהפרק הקדמי "בין אסתטיקה לפוליטיקה: התרבות הרוסית במחצית השנייה של המאה ה־19" ובו מתוארות התמורות המדיניות, החברתיות והתרבותיות במאה התשע־עשרה. הפרק סוקר תנועות משפיעות, הוגים וסופרים וגם דמות כמו "גיבור דורנו" של לרמונטוב שנתפסה כדמות מהחיים והשפיעה רבות על הספרות והחברה, עד שתפס את מקומה טיפוס שלגיבור ניהיליסטי תלוש רב בעיות, כמו גיבור הספר באין מטרה של יהושע ברשדסקי, ודמויות דומות בספרות הרוסית והעברית.
בפרק זה וגם באחרים מתוארים ה"נרודניקים", אוטופיסטים סוציאליסטים ששאפו לכונן חברה מושלמת על בסיס החיים הקהילתיים הכפריים, אידיאל שהעניק השראה לחלק מחלוצי העלייה השנייה, שרבים מאוד מהם הגיעו מרוסיה.

אחת התופעות המעניינות הנסקרות היא של "האנשים החדשים", כשהכוונה למשכילים שלא הגיעו מחוגי האצולה והבורגנות הגבוהה אלא ממעמדות נמוכים יחסית, ולא מצאו מקומם בחברה הגבוהה, כי לא הכירו את הקודים ואת הנימוסים המקובלים. כך נוצרו טיפוסי דמויות שבמונחים של היום ניתן לכנותם "היברידיים", ובסיפורת הם מופיעים כיצורים די אומללים. עם זאת "האנשים החדשים" בחברה הרוסית של שלהי המאה התשע־עשרה היו חדודים בתחושת ייעוד חזקה ובהכרת ערך עצמית. בהקשר זה מדגיש סדן־צירקין את המשקל הרב שהיה לספרות כמדיום שעוקף את הצנזורה ומשפיע על החברה.

הפרק מתאר גם את התנועות הרדיקליות, את צמיחת הניהיליזם ואת החלפת הסגנון הרומנטי של העבר בסגנון ריאליסטי קשוב לחיים ולמדחוי החברה, כפי שנראה ביצירות טולסטוי ודוסטויבסקי שהשפעתם היתה עצומה. לקראת מפנה המאה עולים זרמים רקדנטיים וסימבוליים שהשפיעו על חלק מסופרינו. על כל פנים, מדגיש סדן־צירקין, סופרינו לא הטמיעו באופן מכני את התרבות הרוסית, אלא מיזגו אותה בשיח היהודי. ברנר קלט השפעות רבות ועיבד אותן בדרכו הייחודית.

בולטת במיוחד השפעת הוגה הדעות בלינסקי שמאמרו המכונן על אודות גוגול הותיר חותם עמוק בלבו של ברנר. בלינסקי היה הוגה הדעות של הריאליזם, אך אין זה ריאליזם "פלובדי" מדוקדק ו"אובייקטיבי" כביכול, אלא ביטוי נפשי של המחבר האכפתי והמעורב. בביקורת של בלינסקי ראה ברנר דגם מופתי שניתן להחיל גם על הספרות העברית. חותמו של בלינסקי ניכר גם בביקורת הספרותית של ברנר וגם ביצירותיו, אך היו מבקרים נוספים שהשפיעו על דרכו וכן סופרים. מדוסטויבסקי למשל למד ברנר תחבולת פואטיות כמו רב־דיבוריות שמטרתה זיהוי קולות מזויפים והדגשת הקול האותנטי. ברנר קרוב לטולסטוי ודוסטויבסקי גם בפסימיות שלו וביחס הספקני לגבי ה"קדמה" המערבית.

פרק שלם מוקדש לתיאור דרכם של הנרודניקים חיקתו העמוקה של ברנר אליהם. בהשראתם פסל את טשרניחובסקי כמשורר, כי ראה בו מי שכותב על היופי בלי להיות מעורב בחיים האמיתיים, לעומת ביאליק שבו ראה ברנר ובצדק משורר מעורב. ברומה לסופרים הנרודניקים כתב ברנר ברישול, אך אצלו זה רישול לכאורה, כדברי ברינקר, בעוד בקרב הנרודניקים הרישול נבע מאילוצים חיצוניים.

הספר משובץ בדוגמאות מכתביו הספרותיים וההגותיים של ברנר וכן ממכתביו. פרק שלם ומרתק מוקדש לדמויותיו הספרותיות של ברנר חיקתן לעולם הרוסי כסוג של "אנשים חדשים" וכדמויות מתלבטות, מתוסכלות ותלושות מהחיים. חלקן מתמודדות עם העבר הישיבתי, עם תמורות העולם ועם הציונות העולה. סדן־צירקין מצטט את קורצוויל הרואה ביצירות ברנר ביטוי ניטשאני לשנאת התבונה והערצת החיים. כך מופיעים זוגות של גיבורים שהאחד הוא סוג של "טודף", מצליחן אהוב ואוהב נשים, לעומת "עניו" רוחני ונטול דיקה שורשית לחיים. בורסיף בעל הגינונים האריסטוקרטיים והביטחון העצמי שכבר אינו נראה כיהודי, לעומת פאיירמן האנטי גיבור. סדן־צירקין מציין שגם ביצירתו של דוסטויבסקי מופיע צמד זה של עניו וטורף, והדוגמאות רבות. בהקשר זה מובאת הבחנתו של המבקר המשפיע מרז'קובסקי הרואה בהופעת הנצרות ראשיתו של חיצוי בין עולם הרוח לעולם הבשר. (אגב, מוטיב נוצרי זה, שיש לו גם גילויים שופנהאוריים ביצירתו של תומאס מאן, מופיע רבות בסיפורת העברית בסיפורים כמו "אגדת הסופר" של עגנון, בסיפורי שופמן ואצל רבים אחרים. ר"ש)

במסגרת מצומצמת זאת העליתי אך מקצת ממכלול ההשפעות המוצגות בספר מכיוונם של סופרים וספרים, מבקרים ותנועות אידיאולוגיות ופוליטיות. יש לשבח את המחבר על הניתוח המורכב והדקויות הרבות. זהו ספר חי ומרתק והישג אינטלקטואלי חשוב. ◆

רבקה שאול בן צבי

סדר באי סדר

אלישבע זהר־רייך: *להתגרש חכם - משפחה בסבך הגירושים*, הוצאת כרמל 2013, 310 עמ'

אלישבע זהר־רייך היא מטפלת זוגית ומשפחתית המטפלת גם ביחיד ובילדים. התמחותה בנושא הגירושים ובפתרון סכסוכי גירושים מתייחד בשיתוף פעולה בין כל הגורמים הרלוונטיים כחלק מתהליך שיקומי של ה"משפחה המתגרשת". כבר למעלה מארבעים שנה שהיא פועלת בשיתוף עם מוסדות משפטיים, רבניים, חברתיים ופסיכולוגים. ניסיון עשיר זה היא מחלקת בספרה עם ציבור שנזקק להדרכה ולהכוונה מראש בתחום הגירושים ומלווה את המתגרשים, במטרה למנוע תהליכים כואבים ומיותרים, שהרי פרידה היא תהליך קשה ומכאיב מאין כמוהו ומזעזע את אמות ספי המשפחה.

"להתגרש חכם" אינה סיסמה אלא תורה סדורה וישימה המסייעת למי שנקלע לכאוס במסגרת המשפחה שמפסיקה לתפקד ומיטלטלת לכיוונים בלתי צפויים מרגע ההחלטה של האם והאב להיפרד. הידע הרב שזהר־רייך צברה עם השנים על דפוסי התנהגות חוזרים של משפחות כאלה, מתועל להפחת תקווה בלב מי שנסחף בטלטלות סבך הגירושים ומבהיר שאפשר גם אחרת. ככל שירע זה עובר בהצלחה אל הנפשות הפועלות, כך יקל עליהם לזהות לאיזה דפוס משפחתי והתנהגותי הם נקלעים, כדי להימנע ממנו, ואף למצוא לו פתרונות יצירתיים ועדכניים.

אלישבע זהר־רייך היא משוררת הנשואה (בשנית) למשורר אשר רייך, לו מוקדש הספר. הפן האישי של מי שעברה תהליך של גירושים באופן אישי ונישאה בשנית ניכר בספר בגישתה הישירה לתופעת הגירושים, בבחירת ציור ילדים נוגע ללב הנמצא בשערו, בהקדשת שיר מפרי עטה בשער כל פרק למטופלים ולנושא הנדון ובנתינת שמות נגישים להם. ההתייחסות למסע זה היא כאל מסע שניתן ללמוד ממנו ואף לצאת ממנו מחוזק, כאשר בסופו ניתן לקיים קשרים עם המשפחה לאחר שנדמה שכל הגשרים נשרפו.

בספר שנים־עשר פרקים והוא כולל מבוא שבו מכוננת המחברת את ההקשבה הרצויה של הקורא ושזימונו נוצר מבקשת מטופלה: "את חייבת לכתוב. את יכולה לעזור לכל כך הרבה אנשים. למנוע מהם את מה שאנחנו עברנו". ההקשבה הרצויה אינה מכוונת לספר תיאורטי, אלא כדברי המחברת: "זהו ספר על משפחות, בני זוג וילדים, שסוקר את המשברים, הטראומות והאובדנים המתרחשים במהלך הגירושים."

בכל פרק מתואר מקרה שנבדד בקפידה מתוך מאות שפגשה המחברת במהלך עבודתה, כמקרה טיפוסי שחזר על עצמו בוריאציות שונות ושלכלל הקוראים ניתן להפיק ממנו לקחים ודרכי התנהגות נאותות ומתגמלות. המקרים מתוארים בתבונת לב ובאמפתיה. על האשמה שנושאות המשפחות בשל חוסר האונים שלהן להתמודד עם הפירוק הבלתי נשלט, מכסה אהבתה וחמלתה זוהר־רייך, שבדרכה התומכת והבלתי שיפוטית, תוך התייחסות רצינית ואמיתית לסבלם של מטופליה, היא מאירה את דרכם אל פתרון ראוי.

הפרק הראשון נפתח בשיר פרי המחברת - 'הַתֶּרֶת נְשׂוּאִין' (עמ' 15) שהבית הראשון המובא כאן מבטא פחד קמאי מהתרת שבועה שמקודה בעבר:

גֵרוּשִׁין מְצַלְצְלִים כְּגֵזֵרָה רָעָה
שִׁפְנֵי הַבּוּשָׁה אֵינָם יְכוֹלִים לְתָאֲרָהּ
כְּמוֹ בְּעֵבֶר הָרְחוֹק, כְּגֵרוּשׁ בָּבֶל,
בְּלֵיל אֶפֶל:
לְכוּ לְכֶם מִבֵּיתְכֶם מֵהֲוָיָתְכֶם
מִשְׁלְכִים תִּהְיוּ עִם אוֹת שְׁלוּחַ עַל מִצְחֲכֶם
הַתֶּרֶת נְשׂוּאִין מִן הַסְּתָם הָיְתָה הַהַגְדָּרָה הָרְצוּיָה
הָיוּ הַמִּלִּים מְרֻכָּכוֹת חִתּוּךְ אוֹתָהּ מִלָּה נִפּוֹצָה
מְסִירוֹת מֵהָאוֹב, טְקָסִים קַדְמוֹנִים מִפִּירֵי אֲמוּנָה.

השיר האחרון 'עַל הַגֵּרוּשִׁים' (עמ' 257), שנכתב בהשפעת המשורר חליל ג'יבראן, מבטא תקווה לעתיד לבוא בדמות הילדים שמסמלים אותו. חלקו יובא כאן:

כַּאֲשֶׁר הַנִּשּׂוּאִין סוֹגְרִים מַעְגָּלָם
בָּאִים הַגֵּרוּשִׁים.
נִפְתַּחַת הַדֶּרֶךְ לְאֵי־וַדָּאוּת
אַגְרוֹ מִלּוֹא כֹּחֲכֶם לְדַרְכּוֹ וְלֹא לְאָחוֹר אֶל תְּהוֹמוֹת עֲבָרְכֶם
הַרְפּוּ מִזִּיכְרוֹנוֹת קָשִׁים
וְאֶת הַזִּיכְרוֹנוֹת הַטּוֹבִים שִׂימוּ כְּסֵפֶר פָּתוּחַ מוּל עֵינֵיכֶם
פַּנּוּ מָקוֹם לְמִסְתְּרֵי הֶזְעָתִיד וְהֱיוּ פְּתוּחִים בִּפְנֵיהוּ.
נִישּׂוּאֵיכֶם אָכֵן הִגִּיעוּ לְסִיּוּמָם
אַךְ יַלְדֵיכֶם, פְּרִי בִּטְנְכֶם, מַמְשִׁיכִים בְּמַסָּעָם עִם זוּג הוֹרִים
נִפְתֶּלֶת הִיא הַדֶּרֶךְ

אלישבע זהר־רייך מלווה את מטופליה, הורים וילדים, משלביה הראשונים של הפרידה, ההתלבטויות ההיסוסים ועד לשלב ההשלמה והעתיד. זאת תוך התמקדות בקשיים, בעליות ובמורדות, בהתלבטויות ובתובנות המשמשים כור היתוך בדרך לחיים טובים יותר ומשמעותיים.

הספר מספר את סיפוריהן של המשפחות ומפרט תיאוריות ודרכי טיפול מאתגרות הנוגעות לתהליך הגירושים אותם אימצה זהר־רייך במהלך עבודתה. עיקרן "הטיפול המשפחתי המובנה (המערכתי)" על פי אחד האבות המייסדים של הטיפול המשפחתי, ד"ר סלוודור מינושין, המתאר בצורה בהירה את משמעותו של ההקשר בטיפול משפחתי, בהשוואה שהוא עושה בינו לבין הגישה הפרטנית. בעוד הגישה הפסיכודינמית, על פי מינושין, מסתכלת על האדם כעל "גיבור, הנשאר כפי שהוא למרות הנסיבות". הגישה המשפחתית, כשונה מכך, רואה את האדם לא כאי בודד, אלא כ"יצור פועל ומגיב בתוך סביבתו החברתית". אליו מצטרפים תורתה ההומניסטית והאמונה בכוחו של האדם של ויירג'יניה סטיר שכל מי שעוסק בתחום השינוי המשפחתי הגלובלי מכיר מקרוב דרך הסמינרים שהיא ניהלה ודרך מאמיניה.

אולם, כאמור הכתוב בספר הוא פרי תבונת הלב של המחברת, וניסיונה העשיר בתופעותיה ובאופיה של המשפחה הישראלית בסביבה חיה, נושמת ומשתנה. הספר והמקרים הנוגעים ללב המתוארים בו נקרא באופן שוטף וסוחף את הקורא במנעד משתנה של רגשות, שמזמן תהליך כה נפוץ בימינו.

המחברת כותבת על מאפיינים חוזרים, כמו מאבק ההורים הקטלני על משמורת ילדיהם, על ציוריהם הזועקים לתשומת לב של הילדים ששתיקתם הפכה לאמנות הישרדותי כואבת. על ההימנעות מקשר עם בני המשפחה שנותרו מאחור, על גירושים שככל שנדחו צברו תסכול וחרפה. על "המשפחה החדשה" של שני אבות המגדלים כזוג את בתם, כשברקע נשמעת אותה מנגינה אופטימית שגירושים בשיתוף פעולה לא רק אפשריים, אלא הם בהשג יד של כל אחד מאיתנו. ◆

עדינה מור־חיים

בורגנית, מהגרת ואשה כותבת

רותי גליק: ***אסורה בארץ חדשה: סיפורה של המהגרת חנה סנש***, הוצאת פרדס 2013, 189 עמ' (כולל מקורות והערות)

הספרות העוסקת ברמותה ובמעשיה של חנה סנש רבה ומגוונת, אך לרוב היא פוסחת על רגשותיה, קשייה ומכאוביה, ובעיקר חבלי היקלטותה של המהגרת הבודגנית ממרכז אירופה. כך מהספר הראשון שפורסם בשנת 1946, שנתיים לאחר הוצאתה להורג וכך בהמשך, במשך חמישים שנה שבמהלכן יצאו חמש־עשרה מהדורות של הספר חנה סנש: ***יומנים שירים, עדויות*** (הקיבוץ המאוחד 1994) ו*של **אלי שלא ייגמר לעולם*** (הקיבוץ המאוחד 2005).
המחברת רותי גליק, שנחשפה לתרגומם של כמה ממכתבי חנה סנש מהתנגרית לעברית, גילתה את פניה המגוונות ולעתים הסותרות של סנש, ובעיקר קטעי יומן שלא נחשפו עד כה, משיקולי תקינות פוליטית ומתוך רצון להתמזג בחברה שאליה הצטרפה ולא להיות בוטה יתר על המידה.

הספר מבוסס בעיקרו על יומנה המלא (בודפשט 1991) ובו מאות מכתבים בהונגרית לאמה, לאחיה, ולשניים מידידיה היותר קרובים (אם כי לא אהובים).
גליק מפליגה לנושאים חובקי עולם בניסיונה להסביר ולנתח את מקומה של סנש בחברה ההונגרית הארצישראלית, כך בנושאי תרבות, מנהגים, מגדר, יחס לעבודה, להתיישבות ולמהפך מבחורה בודגנית, אינטלקטואלית ל"אדם החדש" הציוני־התיישבותי, תוך שהיא מציגה את המחקר הכוללני בנושאים אלה בארץ ובעולם.
בניגוד לרוב הספרים שעיקר עלילתם הגיוס, ההכנות והצניחה על אדמת אירופה במסגרת הצבא הבריטי במשימות מודיעין, חילוץ שבויים והתארגנות הקהילות היהודיות להתנגדות ובריחה, הרי ספר זה מתמקד בשנים 1939-1944, דהיינו משנת עלייתה ארצה ועד לפרק "הצנחנות, השבי וההוצאה להורג".

ניתן לטעון שבין ספרות ומחקר המגדר הנשי, חנה סנש היא דגם נשי ייחודי של מהפך תרבותי והתנהגותי לאו דווקא סוציאליסטי־רדיקלי, כמניה שוחט המהפכנית, חנה מייזל, שרה מלכין, יעל גורדון, רחל ינאית בן־צבי, מרים ברץ ואחרות, והיא דומה יותר לדמות הנשית המורכבת של הציירת אירה יאן (אסתר סאלפיאן).
רמותה של חנה סנש הפכה לייחודית בשל היוצרותה של גיבורה לאומית (לצד חביבה רייק); עם בתהליך היוצרותו זקוק לאתוס הגבורה ולדמויות "מיתולוגיות" ו"כתשובה מקבילה" למרדכי אנילביץ', איש "השומר הצעיר" ומנהיג מרד גטו ורשה.

בפרק המבוא עוסקת החוקרת בהתגלגלות ובהתפתחות "הדימויים" של חנה סנש, ממחזהו של אהרון מגד "חנה סנש" (הבימה, 1958), דרך ביקורתו הקשה של אביגדור המאירי: (הבימה דחו את "אשרי הגפרור") וגם במאמר ב'דבר הפועלת' (יוני 1958), מוצגת חנה כגיבורה לאומית, ולא כמהגרת, מורכבת ולעתים מתוסכלת מחיי היום־יום בארץ ישראל המנדטורית.
אך את עיקר הביקורת על דמותה של סנש העלה מוטי לרנר במחזה "משפט קסטנר" (הקאמרי, 1985), שם נטען בין השאר שבתקופת מאסרה ועינוייה, חשפה חנה סנש את הצנחנים יואל פלגי ופרץ גולדשטיין, שאמודים היו לחבור אליה. טענה זו של הסגרה למשטרה ההונגרית נשענת גם על ספרם של הנוזי ויואל ברנר ***השטן והנפש*** (1960). גרסה זו עולה גם במאמרו של דן לאור: "חנה סנש וישראל קסטנר: דימוי ודימוי שכנגד" ('בשביל הזיכרון' 20, תשנ"ז), ועליה הוא חוזר במאמרו "מי היה גיבור ומי היה הבוגד?" ('הארץ', תרבות וספרות, 18.10.13)

לטענתה של גליק, לא נכתבה עד כה ביוגרפיה מפורטת על חייה של סנש עד להתגייסותה, להוציא הספר לבני הנעורים ***הצנחנית שלא שבה***, מאת עורך בצר (שרברק, 1969), אך כאמור יצאו לאור יומניה בעברית וספרות המתנדבים, בהם פרקים על חייה, כספרו של טוביה פרילינג ***חץ בעדפל*** (אוניברסיטת בן־גוריון, 1998) וספרה של יהודית באומל־תיזדר ***גיבודים למופת, צנחני היישוב במלחמת העולם השנייה*** (שם, 2004).
גם טענתה של גליק כי הנשים הוצנעו בהיסטוריה הציונית היישובית אינה מדויקת שכן נכתבו לא מעט ספרים, מאמרים ומחקרים על נשים חלוצות, מהעליות הראשונות־המעצבות, נכון שרובן מוצאן ממזרח אירופה ולא ממרכזה (עמ' 30).

הרקע להבנת אישיותה המורכבת של סנש נסקר בפרק השני: יהדות הבודגניות ההונגרית, התבוללות, אנטי־ציונות ותפקידי מגדר שונים. מכל אלה ניתן להסיק שהחלטתה העצמאית לעלות לארץ בעוד בני משפחתה נותרו בבודפשט ובחירותה במסלול של חלוצה חקלאית בארץ הקשה הזאת היא מהפכנית במהותה.

הפרק השלישי מוקדש לחייה וקשייה של חנה בבית הספר החקלאי לצעירות בנהלל. במשך שנתיים (1939-1941), חיה בתנאי פנימייה חמורים ועסקה בעבודות שיחות מתסכלות. היא עוברת משברים רבים הנובעים משינויים דרסטיים בהווייתה, עד כי היא נאלצת ל"חלוב פרה בסתר" ולא להיכנע לדיקטטורה המחלטת של חנה מייזל, מנהלת בית הספר שכפתה על התלמידות חיי נזירות (עמ' 62).
ברוב ספרי יומניה צונזרו דברי ביקורתה הקשים כלפי בית הספר, המנהלת וההווה של הכשרת הבנות, ורק ביומניה נחשפות גם עובדות פחות מחמיאות.
אי הסיפוק, המרדנות ואי ההתאמה מבחינת ההשכלה והרמה התרבותית ממשיכים גם במעבר לקריית חיים (מחנה מעבר שיתופי) ובשדות ים. היא בחרה לחיות בקיבוץ ועובדת דרך תחנת ביניים בגינוסר, כי היא רואה בקיבוץ הצעיר אתגר אישי ולאומי (עמ' 70).
גם כאן היא ביקורתית כנגד האדישות, חוסר האחריות, כסף פרטי ואי שוויון (כבר בתחילת שנות החמישים).

ייחודו של הספר בחשיפת צדדים פחות מוכרים ברמותה של סנש: תחושת הניכור והזרות בקיבוץ, יחסה לעבודה, מערכות יחסים עם חברי הקיבוץ, עם חבריה האישיים, יוסף וייס ולאיוש פרידמן, אהבות בלתי מוגשמות, אליטיזם מסוים מול חבריה ה"פשוטים", סוערת ובלתי מתפשרת, חוזה קשיי תרבות ובעיקר שפה, "התגרית כבר לא - עברית עדיין לא".
חנה סנש מגיעה לשלילת הגלות והפנמת האתוס הציוני. מעניינת במיוחד התייחסותה לכפר הערבי הפלסטיני שהיא רואה בו את הפרימיטיביות, אך נראה שאינה מכירה ואינה מתעמקת בסוגיה זו (עמ' 127).
מבחינה מגדרית, סנש רואה בעבודת הגבר עבודה פרודוקטיבית ו"בעלת מעוף" מחד, אך חותרת להיות "שווה" כאסטרטגיה של הישרדות מאידך. היא מזדהה עם השיח הגבורי, אך נדחית בביקורת ולעג מצד חברי קיבוץ שדות ים, כ"עולה חדשה" וחברה חדשה בארץ ובקיבוץ (עמ' 137).
הספר כולל נספחים - ראיונות עם חבריה ומכיריה של חנה סנש ותמונות, שניתן ללמוד מהם על דמותה, פשטותה וניסיונותיה להידמות לישראלית - חלוצה וסוציאליסטית. ◆

דן יהב

להתגבר על הרתיעה

סידהארתא מוחרג'י: *מלכת כל המחלות - ביוגרפיה של מחלת הסרטן*, מאנגלית: יוסי מילוא, הוצאת עם עובד 2013, 572 עמ' (כולל ביבליוגרפיה ואינדקס)

הספר *מלכת כל המחלות - ביוגרפיה של מחלת הסרטן* מאת סידהארתא מוחרג'י, יצא לאור בשנת 2010 באוניברסיטת קולומביה וזכה להצלחה מטאורית ברחבי העולם ולפרסים רבים.
הספר מגולל את הסיפור ההיסטורי של ההתמודדות בת חמשת אלפים שנה מול מחלת הסרטן ומתאר את האופנים המאמצים מול מחלה קטלנית ומפחידה זאת.
הנגיעה הראשונה בספר עלולה להרתיע: ספר שנכתב בידי אונקולוג וחוקר עיסוקו במחלת הסרטן.
לכאורה זה ספר עיון רפואי, ושאלתי את עצמי עד כמה אפשר להפנות ספר מדעי-טכני לביקורת ספרותית. אבל ככל שמעמיקים בקריאה, מגלים שיש כאן יצירה יוצאת דופן. אמנם הספר מביא לקוראים מידע טכני פורמלי על המחלה, אבל לעיסוק בסרטן יש איכות מיוחדת: בני אדם רגילים להתייחס אל הסרטן מבחינה רגשית כאילו היה תאונת דרכים או אסון טבע. כולנו יודעים שסרטן עלול לתקוף את הגוף, אבל לא מצפים שהוא יתקוף אותנו ודואים בו תאונה חריגה, יוצאת דופן וחדנית, שמתגנבת לתוך חיינו כלי ידעתנו; מי ש"נדבק" במחלה נחשב למת מהלך. הסרטן מעסיק את האנושות ואת הרפואה, מפחיד ומטריד וכו בזמן מעורר את הסקרנות "החולנית" ששמורה למצבים בהם יש זוועה שמפחידה, מרתיעה וגם מושכת, כמו בכל מקום שבו יש פגיעה אכזרית ואלימה בבני אדם.

הסרטן נתפס כבעיה יוצאת דופן, טרגית ודרמטית אף שמבחינה סטטיסטית כל אדם שלישי יחלה במהלך חייו בסרטן. אנשים בריאים נרתעים מקשר עם חולה הסרטן (אולי בגלל הפחד שהוא נוטה למות וחוסר היכולת או הידע המערביים להתמודד עם המוות הקרוב ואולי בגלל החשש לפגוש בסבל של האחר). אך הנה הספר מגלה לקוראים כי כיום הסיכויים של מי שלקה בסרטן לשרוד עומדים על יותר מחמישים אחוז (ישנם סוגי סרטן שהסיכויים להחלים מהם ולחזור לפעילות שלמה קרובים לתשעים אחוז, וישנם סוגים שמדברים על הרבה פחות מזה, אבל אנחנו מדברים על הממוצע).
אחד המאפיינים המבריקים של הספר המיוחד הזה הוא האופן שבו הסופר יודע לנצל את הסקרנות "החולנית" כלפי תאונות ואסונות ולהתגבר על הרתיעה של הקוראים מפני מלכת כל המחלות, הסרטן.
הספר כתוב, מפתיע, בכלים של רומן מוצלח, ומן המשפט הראשון הוא סוחף את הקורא, ויוצר קשר רגשי של הזדהות וציפייה. הוא פותח בסיפורה של קלרה, חולת לוקימיה מתקדמת, ומספר איך אשה שמעוררת אמפתיה והזדהות עוברת סדרת תופעות מוזרות בלי שהיא מבינה שמשהו נורא קורה לה. הסופר משתמש עתה בטכניקה שבה הקוראים הופכים באחת להיות צופים "יודעי כל", ולפני שהם מספיקים למצמץ הם כבר מעורבים באופן רגשי ואישי בתאונה הנוראה של קלרה.
הסופר מנצל את הטכניקות של רומן היסטורי, אלא שאין מדובר כאן בעלילה פיקטיבית ברומן, אלא הוא מתבסס על נתונים אמיתיים. הכל כאן אמיתי, ומוצג כסיפור מרתק שמוגש בכישרון אשר מבקרים ברחבי העולם כינו אותו "יפה" (beautiful).
הסופר מרלג בין "ציורים" ותיאורים אישיים ורגשיים של אנשים, חוקרים, הרופא הסופר והחולים עצמם, בין מקומות, תקופות, וקני מידה שנעים מהאישי למדיני לכלל-אנושי, ושחר היטב את חוטי הסיפור זה בזה באופן שמעורר עניין ומשאיר את הקורא צמא להמשך.

הסופר נוקט לעתים קרובות הומור שמאפשר שמירה על הפרופורציות ועל איזון בין מידע לבין ועזוע בעת הקריאה. הטקטיקה של שילוב בין אנקדוטות של החולים לבין סיפורים על רופאים או חוקרים, שעסקו ועוסקים בתחום הסרטן, מאפשרת לקוראים להתעמק בספר מבלי לשקוע בדיכאון, גם כאשר מתוארות פרקטיקות רפואיות מסובכות וקשות. פרק אחר פרק מתאר הסופר את האנשים ואת הטכניקות השונות, ואת המאבקים הבין-אישיים והבין-מוסדיים, קנאה שנאה וכו'. גם תאוות הממון באה לידי ביטוי בספר, באמצעות חברות התרופות אשר מספקות או מונעות פיתוח תרופות מצילות חיים בגלל אינטרסים כלכליים.

הערה לסיכום: יש מקום להתייחס לתרגום לעברית בידי יוסי מילוא. ללא ספק מדובר בתרגום איכותי, עם הסתייגות: שם הספר "The Emperor of All Maladies". אבל תורגם בעברית ל"מלכת כל המחלות" (באנגלית: The Queen of All Illnessws); לדעתי החטאה הכוונה של הסופר. אחת המסקנות, אולי המסר המרכזי של הסופר לקוראיו, הוא ש"אין סרטן אחד, יש סרטנים". הסופר רצה לפוגג את האמתה ההיסטורית שניתן למצוא תרופה אוניברסלית כוללת למחלה הנוראה. לטענתו מדובר בצבר רחב של מחלות, שדורשות תרופות שונות. לטענתו, אלה מחלות שונות אשר משותפת להן רק התכונה של גידול פראי של תאים. הקיסר הוא מלך על ממלכות רבות, התרגום של "קיסר" ל"מלכה" פוגע בכוונת הסופר לתאר את השליט הרע הזה כחולש על תחומים רבים.

ואנקדוטה אחרונה: עם סיום הקריאה חיפשתי את הקרדיט לסופר הצללים שעזר לכתוב את הספר - ואין. סידהרתא מוחרג'י הוא רופא וחוקר סרטן בוגר האוניברסיטאות סטנפורד, הרווארד ואוקספורד, משמש היום פרופסור באוניברסיטת קולומביה בניו יורק ורופא במרכז הרפואי שלה. הוא מעיד על עצמו שהוא עוסק כל העת בקריאת ספרים וכי מהם למד לכתוב. לפנינו סופר שעובד במשרה מלאה במקצוע תובעני ביותר, ומקדיש כל יום חמש-עשרה דקות לכתיבה. ◆

נעמה ארז

לימוד מתוך הבנה ומכמה גישות אידיאולוגיות

הלל וורמן: *אזרחות בין השורות, מבט ביקורתי על לימודי האזרחות בישראל*, הוצאת רסלינג 2013, 315 עמ'

ספרו זה של הלל וורמן מבקש להציג את מורכבות תחום החינוך האזרחי בישראל, תוך הצבעה על הנחות יסוד סמויות, המכוונות את התכנון הרשמי של לימודי האזרחות. לצורך זה התמקד המחבר בספר הלימוד המרכזי: ***להיות אזרחים בישראל: מדינה יהודית ודמוקרטית***.
נקודת המוצא לביקורת על הספר, כמו גם על לימודי האזרחות בישראל, צריכה לדעתי לעמוד על סוגיית הא-נורמליות של ישראל כמדינת לאום דמוקרטיה מודרנית, סוגיה מרכזית שלא באה לידי ביטוי בספרו של וורמן.

עם זאת מהלך המחקר בספר הנו מהלך ראוי מעצם שילובו את הממד הביקורתי עם הפרוגרמטי והספר מבוסס על פרקים קצרים וממוקדים התורמים לדיון הכללי, כמו למשל: גישות לחינוך אזרחי בעת העתיקה (עמ' 39-40), וגישות לחינוך אזרחי בעת החדשה (עמ' 40-43).
מוצדק בהחלט לשלב בספר התייחסות לדמוקרטיה הדיונית היוצאת כנגד הדמוקרטיה הייצוגית (עמ' 58-61), צעד המאפשר לתלמיד להיות שותף פעיל בדמוקרטיה. נכונה מדגיש המחבר בסוף הספר את "הרצון להמיר דמוקרטיה

המתנהלת דרך הכרעות, בין עמדות ודעות קבועות אפריורית לדמוקרטיה דיונית (deliberative democracy) אשר מפתחת פתרונות מורכבים שהם פרי דיון ממושך בין גופים, קבוצות ואזרחים בחברה, ומתוך הסתמכות על חוכמה קולקטיבית" (עמ' 284), שהרי אין אלא דמוקרטיה זו יכולה להוות חוויה חינוכית משמעותית מבחינת החינוך והפנמת האזרחות.

מכאן גם חשיבות המדיניות החינוכית בהתמודדותה עם בעיית האודיינות הפוליטית, "שעיקריה הניסיון ללמד סוגיות שנויות במחלוקת מתוך הצגה של מרחב דעות ואידיאולוגיות הקיימות בחברה באופן מאוזן" (עמ' 280).

כבר בתחילת הספר מעלה המחבר דילמות, כשאחת משאלות היסוד היא: האם על חינוך אזרחי להיות אינקלוסיבי או אקסלוסיבי? (עמ' 44), ובהקשר זה מועלות שאלות המבחינות בין פרספקטיבת האידיאולוגיה השמרנית לליברלית וזו הפרוגרסיבית, כמו גם הגישה הרב־תרבותית (עמ' 45-47).

הפרק "מדינת ישראל היא מדינה יהודית" פותח בסוגיית הלאומיות; בספר הלימוד שוודמן מבקר מוסבר כי בישראל, גרמניה ופולין "הלאומיות נשענת במידה רבה על יסודות אתניים, כמו שפה, מודשת תרבותית והיסטורית, ובלאומיות הפולנית והיהודית גם הדת. במדינות כאלה קשה לקבוצות המיעוט להצטרף ללאום השולט במדינה משום שהוא מבוסס על יסודות אתניים" (עמ' 100). בהמשך הוא עומד על כך שמרכיבי הלאומיות האתניים אינם ולתטריים לעומת אלה של הלאומיות הפוליטית (עמ' 168).

זאת השוואה בעייתית, משום שאם במקום פולין ייכתב צרפת, הרי יהיה נכון לומר שהלאומיות שבה נשענת במידה רבה על שפה ומודשת תרבותית והיסטורית, אך צרפת היא מדינה שבהגדרת זהותה הלאומית כלל האזרחים מכוננים את הלאום שלה, ולכן היא דגם של לאומיות אינקלוסיבית ולא אקסלוסיבית.

הבעיה בהגדרת הלאומיות ביחס לישראל נעוצה במשמעות המושג "לאומיות אתנית". בהקשר זה אביא את הערותיו של משה ברנט הטוען מחר כי כל הארצות המודח אירופאיות המזוהות כאתניות... [על ידי חוקר הדמוקרטיות האתניות ד"ר סמי סמוחה] מוגדרות כרפובליקות ועדיין שומרות את הזהות בין אזרחות ולאומיות "זהות המאפיינת את המדינה־אומה..."; גם אם הן מוטות לטובת תרבותה של הקבוצה האתנית הדומיננטית, עדיין הן מאפשרות לפרטים שאינם משתייכים לאומת הליבה להשתלב בתרבות הדומיננטית להיות שווי זכויות באומה (הטריטוריאלית). ואילו "ישראל היא ייחודית, שכן אין היא מכירה בקיומה של אומה ישראלית ולכן אינה מאפשרת את השתלבותם של מי שאינם מזוהים כבני אומת הליבה בתרבות הדומיננטית" (עם ככל העמים, לקראת הקמתה של רפובליקה ישראלית, עמ' 108).

את הלאומיות האתנית מעמיד וודמן כנגד הלאומיות הפוליטית המאופיינת כ"פועל יוצא של הרצון המשותף והחבירה של יחידים להתלכד לקבוצת לאום", או בניסוח אחר: "ישנו הלאום האתני שאליו אדם נולד, אבל ישנו הלאום הפוליטי או האידיאולוגי שבו הוא עשוי לבחור בבגרותו" (עמ' 100).

על כך יש להעיר שאין לאום שאינו פוליטי, מעצם היות הלאום מאופיין בשאיפה פוליטית לריבונות (שבדרך כלל מומשה). בנוסף, ההגירות ההמוניות משנות את הרכבי האוכלוסיה במדינות ההגירה ו"אתניות טהורה" היא רק בגדר מושג פוליטי מדומיין, המשרת בדרך כלל את המאבק האידיאולוגי הפנים מדינתי (בדרך כלל את הימין הקיצוני).

בשל חוסר היכולת להתמודד עם תפיסת מדינת הלאום הישראלית, שאינה מוכרת, אינה לגיטימית, הגם שהיא קיימת אובייקטיבית (אך לא סובייקטיבית או בין סובייקטיבית), מתמודד המחבר עם המשמעויות השונות של "מדינה יהודית" א־נומלית מיסודה, ממדינה דתית לאומית, עבור דרך מדינת תודה, ועד מדינת לאום יהודית תרבותית או מדינת היהודים (עמ' 101), כשהאחרונה מאופיינת כאחראית לשלומם ולביטחונם של יהודי התפוצות, עמ' 103); זאת ועוד, הלאומיות הליברלית כלל אינה מצוינת בספר, למרות טענתו העקרונית של המחבר שספר האזרחות מוטה לתפיסה ליברלית תוך התעלמות מתפיסה שמרנית או רדיקלית (עמ' 147). (על לאומיות ליברלית ראה: ספרו של יוסף אגסי *בין דת ולאום, לקראת זהות לאומית ישראלית*, מהדורה שנייה מורחבת ומתוקנת, 1993).

בהמשך לכך, אכן קיימת התייחסות למדינת ישראל כ"מדינת כל אזרחיה", אבל לא כמסגרת לאומית פוליטית, אלא היא מובאת בניגוד ל"מדינת הלאום היהודית, כלומר מדינה המזוהה עם הלאום היהודי בלבד" (עמ' 102).

דומה שגם מושג הפלורליזם מבית המדרש הליברלי מאומץ בספר שלא כהלכה, באשר מושג זה המתקיים בחברה המקרמת סובלנות, הכרה בשונות האינדיווידואלית ובאוטונומיה האישית, מה שרחוק מיכולת יישום בחברה שהשונות בה היא בין מילטים (עדות דתיות) וסקטורים, שחלקם אף עוינים לדמוקרטיה הליברלית.

אולם גם אם ניתן לקבל את טענת המחבר על הפרספקטיבה הצדה של ספר הלימוד, כלומר העדפת זו הליברלית על פני השמרנית והרדיקלית, דומה שלעתים הרצון להרחיב את הידיעה אין בו משום תרומה לשיח. כך למשל, ביחס למושג "מדינה יהודית" כותב וודמן שהיא "נלמדת כהמשגה הנוגעת רק למקרה פרטי אחד, זה של מדינת ישראל. היא אינה נחונה כקטגוריה אשר לה שותפות מדינות אחרות במהלך ההיסטוריה... כגון ממלכת ישראל ויהודה, מדינת החשמונאים, ממלכה יהודית בנהרדעא אשר בבבל..." (עמ' 130), דוגמאות מדוגמאות שונות של מדינות קדם־מודרניות, שלא ניתן ללמוד מהן לא על אזרחות ולא על דמוקרטיה חכויות האזרח האדם. בהמשך לכך הוא גודס אף כי "אין השוואה בין רעיון המדינה היהודית לבין זו של קהילה יהודית בתוך מדינת כל אזרחיה... הקהילה היהודית במדינת ישראל תהיה בעלת מעמד דומה לזה של הקהילות היהודיות הגדולות באירופה ובארצות הברית (רז קרקוצקין, 1994, בשארה, 193, עמ' 141-142).

מובן שלגיטימי להביא את פתרונו הפוליטי ההזוי למרי הממומש חלקית של קרקוצקין (שהרי לפי בני פלה, ישראל היא אכן קהילה יהודית, וממשלתה היא ועד הקהילה, מאחר שבישראל אין תפיסת ריבונות טריטוריאלית רפובליקנית היוצרת אזרחים), אך מדוע לא להביא גם את מודל מדינת הלאום האזרחי העולה ממאבקה המשפטי של עמותת "אני ישראלי?" (אגב, בצדק מביא המחבר פתרונות פוליטיים שונים לבעיה היהודית, ראה עמ' 142).

יש צדק בטענותיו של וודמן ברבר טשטוש אידיאולוגי של מושג הדמוקרטיה (שבשיח המקובל נתפסת כדמוקרטיה ליברלית), וכי החלופות השונות "מוציאות זו את זו. הגישה הרפובליקנית מדגישה חוקה מעודכנת, השמרנים מחייבים מנגנונים של ייצוג ואליטיזם אחראי, הליברלים מקדמים אוטונומיה אינדיבידואלית, ואילו הגישה הרדיקלית סבורה שחיוני לקדם מנגנונים של דמוקרטיה ישירה" (עמ' 181, ועל בלבול בין שמרנים לרפובליקאים, ראו עמ' 218).

אולם בשורה התחתונה יש לציין כי יש תרומה של ממש בספר זה לדיון על לימוד האזרחות בישראל, לימוד הלוקה ביסודו, הן בשל א־נומליות ישראלכמדינת לאום דמוקרטית והן בשל הפרספקטיבות שנבחרו ללמוד עליה. ◆

יוסי ברנע

.....מאות / רפי וייכרט.....

מקבילות

אני זוכר לילות של חורף על שטיחים, לצד גוף עירום, כשרק סליל כתום אחד בתנור התלת־סלילי מחמם את החלל הרבוע ואנחנו שוכבים בלולי גפיים, עתוקי נשימה שאת מיטבה הענקנו לתנועות ופעימות האהבה. אוויר החדר היטלטל בין קור לחמימות ותיבת נוח שבה הפלגנו יחידים הצליחה לשרוד על משברי המים שבחוץ בדרכה אל איזה ארץ עלום שמעבר לגגות עירנו. היום כשנתת לי לרגע את כף ידך וליטפתי קלות את גבה הרגשתי שאותו מקל רושף מאז הונח שנית באמצע כף ידי והוא חורך את עורה הרך. ושוב החדר הסתחרר, ושוב הקירות נתרעדו, ושוב הפלגתי מעבר למבול אל מים והרים, תהומות, פסגות ורקיעים.

"קטונתי מלומר כיצד/ טיפסתי על המזבח"

צביקה יעקבי: *יורת האש*, מבחר שירים מן העיזבון, הוצאת קיבוץ נען 2013, 137 עמ'

יורת האש הוא מבחר שירים מעיזבתו של צביקה יעקובי, שראה אור באחרונה, במלאת שנה למותו. משורר מיוחד, מעניין ושונה היה. איש ספר צנוע, רגיש מאוד ורחב דעת, שלא הרבה להסתופף בחבורות משוררים. המעיט לדבר אבל הרבה לכתוב. כתב שירת אמת אותנטית ותרם לשירה הישראלית בתרגומיו הטובים משיריהם של תיאודור רוטקה, קאמינגס, סילביה פלאת ואחרים.

את צביקה הכרתי לפני שנים רבות בהיותי סטודנטית בירושלים. הוא היה חברו הטוב של אלישע פורת המנוח, שנקטף גם הוא לא מכבר. אז לא ידעתי שהוא כותב, אבל התרשמתי מהידע שלו, מהתעניינותו הרבה בשירה ומהבנתו הדקה. לימים שלח לי שני ספרי שירה שהוציא: ***איך - לא*** (1988), ***פיליגרן*** (1997). לאורך השנים הקשר איתו היה מקוטע, על פי רוב טלפוני. נפלו בו הרבה שתיקות קשות שהסגירו את מצבו, שהצטייר כדרך ללא מוצא. על כתיבת שירה לא ויתה, גם לא בשנות הסבל האחרונות שלו.

הספר בעל השם הקולע ***יורת האש*** הוא חיבוק אחרון של הקיבוץ ושל חברים טובים למי שהיה חלק מהם ואיננו עוד. העריכה נעשתה בידה המיומנת של המשוררת ורדה גנוסר. ליווה את הספר גם יורם שועה, שערך לו ערב השקה מיוחד בקיבוץ.

שירי ***יורת האש*** קודחים בתהומות הנפש ונפתוליה, נפש חופשייה, תאבת חיים ושמחה, אבל פגועה, מצולקת, כאובה וחרדה, נפש חסרת מנוחה, שהכתיבה היתה לה מזור לשעה קלה מתעוקת החיים.

שיריו של צביקה יעקבי משודרים ישירות ומורכבות כאחד, רגישות רבה לשפה על רבדיה התרבותיים עם התייחסויות רבות למקורות. מדי פעם אפשר להיתקל בציטוטים חרשניים, כמו למשל "זולג שמחון". בעדינות הוא טווה את המילים מתוך חיבור למצלול ולתמונה, מה שהזכיר לי את שם ספרו הקודם ***פיליגרן***, מילה שפיחשה טכניקה עדינה לעשיית כלי קודש יהודיים, אבל פירושה הנוסף הוא סימן מים על נייר. הציטוט שנבחר להופיע בראשו מתוך "הצידה" של גנסין, אכן מבהיר זאת: "הנה במקום אחר בתוך כתב ידו הצפוף־הספירי הנפלא אשר עליו השתומם כל ראה היתה נקודת כתם אחת קטנה ומתחתיה רשום: פה נפל אגל דמעתי. אגל דמעה על אובדן החיים, הנה הוא שורף את הנייר".

זהו בעצם הקו המחבר בין כל שיריו של צביקה יעקובי גם בספר החדש - הכאב הקיומי והחיבוטים, דוגמת השיר הפותח, המציג קיום בטבעת חנק - "המעצר מונף והם קוראים לסוד", או שיר הריוקן "אל המזלות": "במזל עקרב מר־חשוך/ יצאתי לעולם,/ נושא מלפנים ולצדדים, וכתוכי/ יחידת קשתים/ והנסים נישאים סביבי סחור סחור". בספרו ***פיליגרן*** כתב: "אמור דבר מה ושתוק כפליים/ עת בין ערבים מסתלקה חמה/ חשוף טותרת בגר אחרון/ נלקח מעל גופך השתי/ וערב הנרקם כעין נקם" ובהמשך: "שלח לחמך על פני הגיהינום". הפיליגרן חוזר ונשזר גם בכמה משירי הספר ***יודת האש***. כך ב'שונא מתנות יחיה' וב'מוצא את עצמי'.

הספר כולל פרקי שירה מן השנים האחרונות. בכותרת כל פרק מופיע צבע אחר. לעתים מתחלפים מצבי הרוח הקשים בתחושת ניוחות ודוגע, לעתים אהבת הטבע הסובב נמזגת בקשב למקרא ולמקורות היהדות, אבל חשרת ענגים מעיקה עליה: "לאן אנו הולכים בלילות/ סחופי העיון/ ומה יבוא עלינו עוד/ ומי ינצח את המוות/ ומי יעז לשבוד שבר/ עז ונורא ואכזר/ שלום עליכם מלאכי השרת/ מתי תשלימו את עולמנו הרז".

החיבור למקורות רוחי אירוניה כואבת ומרה כמו בשיר הבא המסתיים באזכור מקוהלת: "אני קטונתי מלומר כיצד/ טיפסתי על המזבח/ והרי כבר נאמר: הצבי ישראל על במותיך חלל/ הישמר לך מלענוד טבעת על אצבע השטן הקטנה/ כי אז תהא נידון להיעקד, ואנא/ אל תעשה ספרים הרבה/ ולשווא". את האזכור מתהילים "יושב בשמים ישחק" ממיר יעקובי ל"יושב בשמים ישתוק/ כי אני מת לחיות/ ולו חיי חיה בכלוב,/ למשל תוכוים ושלו/ ושרקנים וארנבת וצב/ בחביתם".

אבל מעבר לכאב ללא תחתית המפעפע בשירים יש לצביקה יעקבי גם אני מאמין שירי, היודע לקרוא תיגר. כך השיר 'מטמורפוזה', שבו הוא מביע את עמדתו ביחס לאחריות לשפה, למילה הכתובה ולזו הנאמרת. הסתייגותו מקביעות נחרצות נובעת מכך שאין אבסולוטיזם. וכך הוא כותב: "השפה יוצרת מציאות/ ולכן היזהרו אתם, המקצועניים,/ ביצירת קטגוריות לשוניות,/ כי הכל יחסי,/ תבל נשפכת לפני/ וטובלת כאשה באגן הרחצה,/ וגם הילדים נולדים/ עם מנת משכל ההולכת ומשתנה/ עם הגיל,/ כי לא על הלחם לבדו/ יחיה האדם,/ ושור".

מרשים ומטלטל הוא השיר האקסטטי החזק הזוחם את הספר 'אהיה אשר אהיה' שהוא אסוציאציה לתשובת האל מתוך הסנה הבוער: "אהיה אשר אהיה/ אהיה למה שאהיה/ אהיה בעל לב קל כנוצה, פותח שערי שמים/ אהיה מה שאהיה/ אהיה מלא מהויות מופלאות של טוב, חסר חיפוש האמת,/ אהיה איפה שאהיה.... אהיה שלחני, ועל כן אתן כוח לרחני לפרוש כנפיה לדרכה, לשוב למחוזותיה/ הסנה בוער ואיננו אוכל/ ורוח אלוהים מרחפת על פני השמים" וכו'. האדם הופך לאלוהי רצונותיו, חזק דיו כדי להחליט לפרוש כנפיים ולשוב למקום שממנו בא לעולם הזה.

צביקה יעקובי ידע לצקת את סערת נפשו וסבלו בשורות שיר מצמרדות בעלות מטען אישי ותרבותי. העוגן והטעם בחייו היה המילים הכתובות, המשאירות כאן עקבות גם לאחר לכתו: "וכל מעשיך בספר נכתבים/ איזה הוא הספר הנכון/ ואיפה הוא בשמים מונח/ שמא בתוך קופסת בשמים/ תצמיד ליופי, ונזם נוצץ/ ופיליגרן כתכשיט.../ שיעניק איש לאהובתו". ◆

יערה בן דוד

אנו יפים כל עוד האור זורח על פנינו

עצמון ד. יניב: ציפור על בד, שירים, הוצאת ספרי 'עתון 77'
2013, 147 עמ'

תחושה של ציניות דקה, מפוקחת וטובת מזג ליוותה אותי במשך הקריאה בספר השירים הזה של עצמון יניב. לא ציניות כועסת, שנוטרת לעולם על אופן הקיום שלנו או לנו על התנהגותנו, אך היא קיימת ובשקט יחסי גם ברעטת. עצמון יניב מודע לכך שאין לנו שליטה על הדברים. על חלקם אין שליטה כי הם מעשי בריאה, על חלקם האחר אין שליטה כי הם חזקים מאיתנו, מתקרמים מאיתנו, מחוכמים מאיתנו. אנחנו נעשים תלויים בהם יותר ויותר, עד כי בלעדיהם לא נוכל למצוא את דרכנו. ועל אף כל אלה, ועל אף פגמי החיים שעליהם הוא כותב, אתה חש עם הקריאה כי בדרך משלו הוא ספוג באופטימיות.

"אין קְלִיטַת לְוָיָנִים/ בְּשַׂר הַמַּכְשִׁיר/ חֵה לָקַח לְךָ שֶׁבְּרִיר/לְהָבִין בְּלִי שֶׁיִּסְבִּיר/ שֶׁאַתָּה אָבוּד בָּאוֹטוֹסְרֵדוּת/ |...| יֵשׁ קְלִיטַת לְוָיָנִים/ בְּשַׂר הַמַּכְשִׁיר/ וְאָנוּ לְרֶגַע חֶשְׁבָּנוּ/ שֶׁלֹּא נַרְע עוֹד/ לְעוֹלָם לָצֵאת/ מִן הַמְּבוּךְ הַזֶּה" (מתוך 'לְוָיָנִים', עמ' 10).

איש אינו חומק מהראייה המחוכמת, מן הציניות הדקה, המעודנת, שבה המחבר רואה את הדברים. ציניות מטבעה ספוגה בחריפות, אך כאן, אני יכול לומר, זו חריפות טהורה בלא שמץ לגלוג, מה עוד שאינו שוכח להכליל בה את עצמו. ככלות הכל זהו משחק שהחיים מכתיבים, וכל מה שיש בהם וכל מה שמסתבר מהם תלוי בהרבה מן המקרים בנקודת המבט שלנו עליהם. תנקודת המבט של יניב, ככל היותה ביקורתית וספוגה תסכול מסוים, היא עדיין אופטימית ואוהבת את הקיים. לא פעם הוא כאילו מסתכל על הדברים מהצד. הוא חוזה ברצון את היש, מתוך קבלתו, וכשם שהיש הזה יכול להיות מעט, הוא גם הרבה וכשם שהוא מתסכל הוא יכול להיות גם נפלא למדי, תלוי בנקודת המבט: "הַנְּקֻדָּה הִיא/ שֶׁאֲנִי רוֹאֶה אֶת הַנְּקֻדָּה שֶׁלְּךָ/ וַאֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁאַתָּה כָּאן/ וְיוֹדֵעַ/ שֶׁאַתָּה רוֹאֶה אֶת הַנְּקֻדָּה שֶׁלִּי/ וְיוֹדֵעַת שֶׁאֲנִי כָּאן |...|" (מתוך 'הַנְּקֻדָּה' עמ' 25).

ומה היא הנקודה הנכתה? ומי בסופה של התנצחות מנצח אם לא העולם, שהנקודה שלו חזקה מכלי? אני יכול לראות חיוך מסוים על שפתי המשורר בכותבו את השורות. כי הוא תוהה גם על דברי עצמו. אך אל לנו להניח שהתהייה מסתכמת בהתפלמסות של יומיום. הרי לא היום נוצרו הדברים. אלה היו מיושנים יותר ואולי יותר נוחים, ואולי היה בהם תום שכבר איננו, שכבר נרמס בעולם החדש. הבעת געגוע לאפשרות הזאת, אולי אף למה שמצוי בזיכרון ילדות, אינה נעדרת מן השאלה. ושאלה זו מתעודדת בו מגילוי של ישן תוך ביצוע החדש שהוא רואה, ודי בחפירת יסודות לבניין חדש כשכנותו, כדי למצוא את סימני החיים שהיו פעם, חיים שהתנהלו על אותה חלקת אלוהים הקטנה שעליה אנו יושבים ונותרו שם מתחתינו. האם אותו עולם היה ראוי יותר? אכן זה נראה רומנטי, לשבת בצל תאנה ולאכול ענבים, כמו בשיר הבא, אך הכותב לא שוכח לשאול על הרע שהיה, על זכויות שלא היו, שבכל זאת, ברוב המקרים הן ישנן כאן והיום.

"|...| חֻשַּׁבְתִּי לֹא אַחַת/ עַל מִי שֶׁחַי כָּאן בָּאזוֹר/ הַסְּתוֹבֵב/ עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה הַזֹּאת,/ נוֹלָד לְתוֹךְ אוֹתוֹ עוֹלָם/ אוֹתוֹ עָנָב/ כָּךְ בְּלִי זְכֻיּוֹת/ וּכְלִי חוֹבוֹת./ |...| אֲנִי חוֹשֵׁב עָלָיו תָּדִיר |...| הַאִם הָיוּ חַיָּיו טוֹבִים/ כְּשֶׁיָּשַׁב בְּחֹם הַשֶּׁמֶשׁ/ תַּחַת תְּאֵנָה/ וּבְיָדוֹ אֹשֶׁכֹל עֲנָבִים?" (מתוך 'בְּרוּשׁ בּוֹדֵד', עמ' 16).

כך בא הטבע ובאות השנים וחה מכסה על זה וזה מנצח את זה. כוחו של האדם אינו יכול לטבע, והטבע אינו עושה כרצון האדם. באופן סמלי מכסה הגל את שמה של האהובה שנכתב בחול. דוגמה קטנה של כוח גדול יותר. באופן מעודן מאוד מובא הנושא בשיר הבא, הרומנטי לכאורה, הפעוט לכאורה, בינו לבינה לכאורה, המתאר רגע בחיים ושמא שוב רק לכאורה - אך יש בו מחאה שקטה לנוכח כוחו של הטבע שנותן לנו חיים אך יש לו מצבי רוח משלו והתנהגויות משלו, והוא יכול להכות וגם להחל: "|...| אַחַר כָּךְ נִסּוּנוּ הַגַּלִּים/ נוֹשְׂאִים עִמָּם/ אֶת צִרְפֵּי הָאוֹתִיּוֹת/ אוֹתָם קִשְׁרוּ הַדַּיָּגִים/ לְךָ לְכַתֵּר" (מתוך 'שְׁמֵךְ', עמ' 32).

ובכל זאת אין המחבר רוצה לוותר על הדברים האלה, אף שבבסיסם מעוגנת רק אשליה של קיימות. ושוב מתעוררת הציניות השכלתנית, שיש בה גם נחמה קלה, השמורה למי שכוחו ללגלג על עצמו; מין לגלוג שחובק מרכיב של תסכול כואב בתוכו. הכאב שהוא הידיעה על תופעת החלוף, שאין ממנה מנוס: "וּמָה נוֹתַר/ אַחֲרֵי הַיְּדִידוּת/ הַחָכְמָה/ וּמְאוֹר הַפָּנִים/ הַתִּקְוָה/ וְהַגִּלּוּי/ הָרֶגֶשׁ/ וְנַעִימוּת הַמַּבָּט/ וּפְתִיחוּת הַנֶּפֶשׁ/ הַעֲצוּת הַטּוֹבוֹת/ הַשְּׁתוּף/ וְהָאוֹר בְּעֵינַיִם/ וּשְׂפַת הַגּוּף?" ('וּמָה נוֹתַר', עמ' 43)

ומה אם כך נותר מן העולם? רעיכת האדם היא גם רעיכתו של העולם. ודומה שהעולם מאיים על עצמו, כאילו רוצה אך גם חושש להיכחד. ומתוך האיום הזה נראים השמים כעוסים והשמש מאדימה, ותופי המלחמה מתדפקים על האדמה המשוגעת הזאת, שעליה אנו דורכים ומתמיהים בהתנהגותנו את הבריאה. וכל זה קורה בעוד המשורר כותב את שיריו. האם עובדה זו שהוא עדיין כותב, ואחרים כותבים ועוסקים באמנות ובענייני הרוח ומשיבים משב מנפשו של האדם, האם עובדה זו נותנת תקוה לעולם? לו רק אמרו לנו שכן. כי החשש לא נעלם: "הַשְּׁקִיעוֹת נַעֲשׂוֹת אֲדֻמּוֹת יוֹתֵר/ כְּשֶׁבְּרַקָּע נִשְׁמָעִים תֹּפֵי הַמִּלְחָמָה וְהָאוִיר נַעֲשֶׂה כָּבֵד/ וּמְלֵא חֲשָׁשׁוֹת |...| כְּמוֹ עוֹלֶה מִן הָאֲדָמָה/ קוֹל דְּמֵי אָחִיךָ/ וּדְמֻמָּה" (מתוך 'הַשְּׁקִיעוֹת נַעֲשׂוֹת אֲדֻמּוֹת יוֹתֵר', עמ' 81).

הדממה שבסוף השיר מנקרת בתודעה. דממת עולם. כמו הציפור המצוירת על בד, שאינה יכולה לעוף ואינה יכולה להשמיע צירן. והדממה הזאת שבה ומנקרת, בועטת כאיזה קיר בחוזקה גם אם אינו משיב לה קול. כי אין כנראה הדין ההוא שהיה בראשונה, כאשר דמו השפוך של הבל תבע את שלו ואף נענה. לא רחוק מאיתנו אנו עדים לדם שנשפך ואחריו רק דממה. דממת העולם המגואל אך השותק, המתחסד, המתחשבן עם רוחי עצמו. דממת בעלי הכוח ובעלי העניין.

"|...| רַק הַלְמוּת לְבָם הַנִּפְעָם/ וְהָדָם/ הַזּוֹרֵם דֶּרֶךְ חֶבֶל הַטִּבּוּר/ לְתֹת חַיִּים/ לַפֶּלֶא/ הַהוֹלֵךְ וְנַעֲשֶׂה/ יוֹתֵר וְיוֹתֵר בָּרוּר/ עוֹד מְעַט וְיָגִיחַ/ לְאוֹר/ וּמִכָּאן וְאֵילָךְ/ יִצְטָרֵף אֶל הַתּוֹר" (מתוך 'לתת חיים לפלא', עמ' 95).

ולאיזה מן התורים יצטרף הנולד? לטוב או לרע? האם יוכל לבחור? האם על כך אמר קהלת כי הבל הבלים? וכי הכל הבל? על כל מחשבותינו, רצונותינו, מעשינו, אוחלת ידנו? אם כן אז אולי נעמוד מול המראה ונגחך לעצמנו. כך נרמה לא פעם, בדפי הספר הזה, מעדיף המשורר לעשות. כי שמא כמו שוחזת השיר הקצר והעז הסוגר את ספר השירים הזה, אנו יפים כל עוד האור זורח על פנינו. ככלות הכל, עצם העניין לא רק בזה שהעולם בר-חלוף, אלא גם שכל העניין נראה קצר מדי, ולעתים לא נוח ודי מגוחך: "פְּנִיָּה/ שֶׁל מוֹכֶרֶת הַפְּרָחִים/ נִבְלוּ/ בְּשַׁעַת שְׁקִיעָה" ('מוכרת הפרחים', עמ' 143).

ומילה אחרונה: פעמיים קראתי את שירי הספר הזה בטרם אכתוב עליו. חיפשתי את החוט המקשר בין השירים, את הרוח שמובילה את הספר הלא דקיק הזה. ואני יכול לומר כי סגנון כתיבתו של המחבר תואם את רוח השירים, והוא פרוזאי למדי מבלי להיתפס, פרט למקומות בודדים, לליריות של השירה. הכתיבה היא כתיבה מתבוננת. מי שבא לדבר על פגמים לא בא להתנגן ולא להתחרז, כך התחושה, באם התכוון לכך ובאם לא. במקום אחר הייתי אומר: אנא חדלו מלהדיר את הכתיבה הלירית, שנועדה להיות יפה, שקולה ומרודה ומתנגנת. נסו לכתוב אותה. ליהנות ממנה. לא הפעם. ◆

יוסף כהן אלרן

גיא פרל: על 2

מדברים על לבך שיתחיל לפעום

עדי עסיס: **ילד**, הוצאת הליקון 2013, 84 עמ'

את ספרו החדש של עדי עסיס ילד פותח מחזור בן 35 שירים ושמו 'ילד'. נמענו של המחזור הוא בנו שטרם נולד. עסיס מתאר בפני הילד המיחל את מסכת המאמצים והקשיים שחווים הוא ורעייתו בניסיון להביאו - סדרות של זריקות, הפריות מבחנה, השבחות זרע, חיפוש אחר אם פונדקאית, תקווה, אכזבה, כאב, אכזבה, כאב, אהבה.

במרכזה של היציאה עומחת הכמיהה העזה להולדת הילד והתשוקה להודות, ומרתק להתבונן בהן מבעד לעיניו של אב. גברים רבים חשים כי אבהותם מתעוררת ומתעצבת בתוכם בהדרגה, ואילו בשלבי חייו הראשונים של התינוק, ובוודאי בשלב ההפריה ההיריון שהם חשים מעט מרוחקים מן הילד ומן האבהות הנובטת בתוכם. לעומתם, אבהותו של עסיס מתפרצת ממנו מלאת חיות וקשר אל הילד כבר בשלבים המוקדמים של ניסיונות ההפריה. כמהויות רגשיות הן הילד והן האב קיימים בפנימיותו של עסיס, אך חסר להם גוף בעולם, לדוגמה - "אין לך בשר/ ילד, אתה דם// קולח בין הרגלים של אמא שלך/ לאסלה" (עמ' 5); אני מתעורר/ מכאב, לא מבכי/ שלך כי אין// לך רפק" (עמ' 9); "אין אהבתנו מתגשמת בבשר" (עמ' 12).

לצד הכמיהה המתמדת להולדת הבן ומימוש האבהות, נע עסיס לאורך קשת רחבה מאוד של מצבים רגשיים מורכבים ובהם אובדן, כעס, ואהבה.

שלא כמו בנסיבות אובדן ואבל אחרות, שבהן אחרי אובדן האהוב ניתנת לנותרים אחריו שהות נפשית להתאבל על לכתו, מיטלטלים המשורר ורעייתו ענת, המחכרת בשירים, בין אובדן חחר ונשנה לתקוה מתחדשת. הילד מתממש כעולם שוב ושוב, דוקם גוף להרף עין, ושוב אובד - "ברקע סנוף/ דג מרקלם: 'מליון// דרכים למות; בחר/ אחת'. אתה בוחר/ בכשל הריוני. 'אחרי'// המות הראשון אין/ אחר'. אצלנו היה" (עמ' 10).

דוגמה נוספת לדבר ניתן לראות בשיר מס' 18 שאביא במלואו: "כעבר יומים/ עבר שמנמן מתפקע/ מתקה מזרק אליה// מדברים על לבך שיתחיל לפעם, עולים משדרות בן// גוריון לכבר אתרים/ מדברים על לבך,/ יורדים במדרגות התלולות// לחוף מדברים על/ הלב שלך/ מתעכב, שמש לבנה// לא/ שוקעת כדור/ שנה" (עמ' 22).

בשיר זה מורגשת היטב הנימה המאופקת והחפה מרגשנות שנוקט עסיס לאורך המחזור. דעיכתו של הילד אל מותו, לדוגמה, מתוארת בשלושה משפטים קצרים המתייחסים אל לבו - בראשון מחכרת התקוה כי יתחיל לפעום, בשני נעלמת הפעימה, ובשלישי את הפעימה מחליפה ההכרה בכישלון.

בחלק מן השירים מביע עסיס מריחות וכעס אל מול פני הדברים, ובאומץ רב הוא מפנה אותם אל הילד - "אתה מחט בתחת של אמא/ שלך? ערב כך// ערב לא? אתה/ שגעון הורמונים, סקס/ תנים, ביצים// טרופות שאנו חולקים/ בארבע בבקר/ יום גדול עומד// בפתח? לא היום/ שלך" (עמ' 13).

בשני שירים בספר כועס עסיס על פגיעתו של הילד ברעייתו האהובה - "תרופות בדיקות// פולשניות בדיקות, תרופות/ הרדמה שאיבה, מסכת/ חמצן על פניך. אנא/ התעורר. לעזאזל ילד." (15); "פגשתי נערה היא נתנה// לי את כל צבעי/ הקשת עכשו/ היא אשה גופה// בוער. מה תעולל/ עכשו ילדי תכל/ העין? שתה עוד" (עמ' 31).

ככל שמתפתח המחזור, ניתן להבחין בתהליך מורכב ומרתק - האפשרות לילד ממשי מתרחקת, ובמקביל מתחזקת נוכחותו ודמותו של הילד שאליו מופנים השירים, עד כי יש שהוא ניצב אל מול הוריו כדמות המתקיימת גם מחוץ לתודעתם. הדבר בולט בשני השירים העושים הקבלה בינו לבין האל - "יד ביד היינו שנים לא נזקקים// עכשו פושטי יד אליך, נתונים בידך/ אלהים קטן אסורים// בראית פניך" (עמ' 25) ו"אני נושא/ את שמך/ לשוא" (עמ' 27).

כמו בחוויה הדתית, העדרו של האל כישות פיזית בעולם אינה מפחיתה, ואף מחזקת את נוכחותו בחיי המאמין כמהות רוחנית בעלת ממשות הפועלת בעולם. בשיר מס' 24 שוב מושוחה הילד לאל, וקיומו כמהות מתחזק עד כי מיוחסים לו רצון ובחירה - "אתה שבחרתנו/ מכל ההורים להיות/ לך לכשלון" (עמ' 28). בשיר מס' 31, שאביא במלואו, מגיע התהליך לשיאו והילד כה ממשי עד כי הוא הופך מנמען פאסיבי לדובר: "אמא/ אבא/ נתתי לכם הכל// עכשו/ אני// כלום" (עמ' 35).

לכל אורך מחזור השירים נשמטים ההריונות המתהווים והילד לא זוכה לגוף, אך עסיס מצליח ללדת - הוא יולד עצמו כאב, ובפנימיותו של האב נולד הילד שאותו הוא אוהב בכל לבו. האהבה לילד ולאשה, הגודשת את מחזור השירים כולו, בונה מקום וגוף רגשי עבור הילד שטרם נולד. כך מסתיים השיר האחרון: "תמונת משפחה ישנה // מתפוררת// איש, אשה,// ילד// אני אוהב אותך כמו שאתה" (עמ' 39).

נולדת מן המים

ענת חנה לזרע: **בעד הפרצה שבאוויר**, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2013, 52 עמ'

הדמיון שאני מוצאת

מערפל לי ומעט חוק
רביק ומעט הדוק
אני עוטפת מערמי החפים מזהות
בשמלת הגנטיקה שנתפרה במיוחד למידותי

כחבצלת המים 'ויקטוריה אמזוניקה'
ילידת נהרות אגן האמזונס
צופנת גזע בשרני בקרקעית בוצית
מעגנת שרשי בתא המימי ברחם אמי

באור ההופך עפעפי לקרום שקוף
ובחם גוף הנוסך בי שקט פנימי
מכה שרש בלבת בסיס האם
מקבעת יחד, זו זכות אבות

בתנועה רכה בתוך מים קלושים
פורשות גבעולי הגמישים
הנובעים מן הגוף
משרבבת חבל טבור לכל הקצוות

בבוא יום ירידת המים
מגיחים עלי ענק מעגליים
ונפים על פני המים הרדודים
לנשם אויר למען קיומי, הוא חד פעמי

בלילה ראשון בו נפקחים על פני
פרחי, לבנים
הם כבליל כלולות ובכל הימים האחרים
פרחי ורדים.

שיר נפלא זה המתאר את לידתה, פותח את ספרה של ענת חנה לזרע. התיאור הנו סימבולי מאוד, מתרחק מן הלידה הגופנית־ביולוגית ולפיכך, עבורי, מתאר לידה או בריאה תודעתית. תיאור הלידה מזכיר סיפורי בריאה ממיתולוגיות שונות וספר בראשית בכללן, אשר נפתחות בהפרדה בין מהות מימית־ימית־נשית למהות מוצקה־יבשתית־גברית. אחת מגרסאות סיפור הבריאה במיתולוגיה המצרית, למשל, מציעה תיאור דומה כמעט לחלוטין לזה המופיע בשיר - "בטרם נברא העולם היתה רק ביצת האין סוף, ה'לא קיים' החשוכה. בתוך ביצה זו נוצרו נון, חֵהוּ, כֵּכוּ, אָמוּן ובנות זוגם. כוחות אלו יצרו יחד את הגבעה הקמאית, אשר נקראה 'אי הלהבה'. הם היו האבות האמהות הראשונים. הם שהולידו את האל רַע ויצרו את האל אָתוּם: הם שפכו את זרעם אל תוך מי הנון והחדירו אותו לפרח הלוטוס אשר עלה מן המים הקמאים. מתוך פריחתו נחשפה החרפושית של האל חֶ'פְרִי, מקור האור, ונעשתה לילד, אשר בכה עם התגלותו. דמעותיו נגדו ארצה והפכו לאנושות." (ישראלי, 2005, עמ' 18).

בשירה של חנה־לזרע לא עולה מן העלה הפרוש חרפושית שעל גבה שריון (או ביצה על פי גרסה אחרת) - לזרע נעצרת בשלב הרוך ובריאתה מסתיימת בהופעתם של פרחים עדינים ויפיפיים. לתחושתי, תואם הדבר את איכות מפגשה עם העולם המתוארת ברבים מן השירים, מפגש שיש בו רוך, רגישות, חושניות ויופי, לצד פגיעות רבה. בשיר 'עקב אכילס' (עמ' 11) למשל, העוסק אף הוא בלידתה ולדעתי מהווה את המשכו של השיר הפותח, מתייחסת לזרע באופן ישיר לחוויית הפגיעות של מי שעפעפיה קרומיים ושקופים והיא נושמת ורך עלי ענק פרוסים לרווחה - "אמי שהולידה אותי בבת אחת עם עור שקוף ודק / [...] / הליטה גופי השלם לא רק את עקבי המדגדג / בכפות ידיה הטובות // יצא שהחלשה אחזה בי / בכל הכח".

מוטיב ההיריון, הלידה והרחם שב ומופיע ברבים משירי הספר והתחושה המתקבלת היא כי המשוררת נתונה בתהליך מתמשך של היריון ולידה. בכמה שירים מתוארת השירה כתולדת התהליך ההריוני המתמשך - "אהרה / עד אלד/ פרי שפתי/ הפרטית" או "אקרא שירה בעירם יום הולדי/ אקרא שירה בעירם יום הולדה / לשירה כשר ולינה מפלא לחת מודע נקבובי" (עמ' 31). בשירים אחרים מובעת ההשתוקקות המפורשת ללידה, הן במובנה הסימבולי, למשל - אצטנף כעבר ואדגו/ בגופי העירם על/ רחמי הסגלגל/ כביצת פרינצסה/ החסידה הלבנה/ עד יבקע גחל/ ועיר עד/ ריהי אור" (עמ' 27); והן ללידת ילד, למשל - "קרב עד אלי כומס לחישת כפות רגלים גדולות / עבר אותי עד הריתי אותך בלבי" (עמ' 18). אולם, חומה כי יש קושי ללדת היישר מתוך רכות הפרח והעלה הפרוס - ייתכן כי חסרונם של שריון החרפושית או קליפת הביצה אשר מהם מתאפשרת הלידה במיתוס המצרי, מקשה על התהליך - "מאד משרישה עמק הגוף ברוח בלחלוחית רחמו האחרונה / מר לי אנוח מעט. // אין בכחי לא כעת. בכף יד קטנה ילדים אל חיקי ללקט [...] כף יד קטנה קערורית עדינה אין בכחי כעת" בשיר 'מים קו יבשה' (עמ' 20), מתוארת באופן בהיר נסיגת תהליך הלידה חזרה אל תוך איכות המים - "הרי בגופך המימי רחש אי שואג [...] איך הוקף דם בתוכך אך הרוח הנעלמה בתנועתה דוחפת בפניך בחזקה ומסגירה. [...] את בכל זאת מזכירה לי יָם."

ההשתוקקות הבלתי ממומשת, שברירות האהבה, הפגיעות והכאב נוכחים בספר, אך לכל אודכו קולה של לזרע נותר מאופק - "אני נפחדת ומרחפת רפה/ אני ממש אבל ממש מעט מאד בוכה // אני מאבדת את כל האהבות" (עמ' 13). היא נסוגה אל המים, אך אינה מניחה לעצמה לשקוע בהם, התהליך אינו נעצר, והיא ממשיכה - "Any hard feelings?" "רגשות קשים יתרגמו / למשקעים אך 'None' משקעים אין / אלא טפה המתנדנדת באויר / אגל נשימה המטלטל כרוח / רק כבוא היום אשתרש כדמעת ארמה רטבה / אפשר שארד לתהום // נזכרתי בדאת ועמק הסליחה כי בשפתי הפרטית / ובהעדר הגיון // שלך, / בברכה" (עמ' 51). גם בשיר 'מזדקפת' (עמ' 35) שהוא מן היפים המרכזיים בספר ואף נבחר להופיע על כריכתו האחורית, חוזרת לזרע בעייפותה אל המים, ושוב זוקפת גב, וממשיכה - "על חוף הים, אני משליכה מעלי/ שמלה ארכה שלטפה את הדרך / שלא תתפתל מכאב // שוליה כבדו מבץ/ ושלטלתי המקפלת בה עיפה // [...] // לא רק שאינני נמחקת/ אני אף/ קימת/ מזדקפת/ מבקשת/ עוד" (עמ' 35). ◆

ישראלי, ש. (2005): *המיתולוגיה המצרית*. הוצאת מפה: תל אביב

"בלי מטען, בלי כבודה"

מכבית מלכין: ***מחרוזת אזמרגדים***, הוצאת כרמל 2013, 50 עמ'

הביקורת מאין תימצא, היתה מחשבתי הראשונה שעלתה בי כשסיימתי את קריאת ספרה של מכבית מלכין ***מחרוזת אזמרגדים***.

עיון במחשבה הזאת לימד אותי שאיננה מקרית. נדמה שלאורך כל מחרוזת השירים מצליחה הכותבת לשכוך שוב ושוב את הציור הדמיוני שעושה קורא השירה, כמעט בלא מודע, בבואו לפענח את היצירה ובה בעת היא בונה את האמירה השירית מחדש.

כך לדוגמה כשהיא צובעת מחרוזות מוכרים בצבעים מעולם אחר בשירה 'מחרוזת אזמרגדים'; "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו" שייך לטשרניחובסקי ולאוהדי הצבריות בדיוק באופן שבו הוא משויך לאיש הקטן המצייר תוכיי ג'ונגל ספגוניים מנוף מולדת חמה, וכמוהו לזוג סינים זקנים החונכים לנכדם בשפתם. על פני המים ועל פני רקיעי השמים חרוזים בטורים אוחזים בעלי כנף ובעלי שריון, קורמורנים שחורים וברבורים לבנים, ולכולם כמו לאדם פיסות קרקע של ארץ קטנה.

תופעה נוספת הניכרת היטב בקובץ השירים הזה היא טשטוש הגבולות שבין העליונים לתחתונים ובין האדם לבעלי החיים, כל זה בחיפוש עיקש אחר אותנטיות, כך ב'ערב' מבטלים הסנאים הבונים את קִניהם לחורף את משמעות גורדי השחקים - "מקום משחקי השרד והשררה" ומלמדים להעריך את האור בחדרים, את המים החמים שבקומקום. מתוך כך הרעב והעייפות הופכים לטעם הפשוט והאותנטי של החיים.

הכותבת מתגרה גם במבנה השיר וגם בקול המופק בו וממנו. היא הופכת בשניהם ובוחנת את כוחם, כך ב'אמרתי שיר בפה סגור' כך גם ב'קוקיות'.

וירטואוזית היא בעיני היכולת המופלאה של מכבית מלכין להפוך הגדרה מילונית מוויקיפדיה לשיר. ב'סירוף מייפל' היא בוחנת את עולם התוכן השירי תוך שהיא מבטלת תחומי כתיבה. די בפירוק ההגדרה המילונית לבתים ודימויה לאהבתו של גבר כדי להופכה לשיר אישי מרגש.

ב'סיפוח' מתגלה הכמיהה להגדרה אחרת ויותר מכך לאישור החיפוש האינסופי אחר "אשרת הכניסה למחוזות הנדחים".

הטלטולים השיריים הללו מכינים את הקורא לשרשרת החיפושים שהיא ללא ספק חדשנית בהגשתה, רעננה ואחרת.

ב'חיפוש 1' תרה הכותבת אחר ימי התיכון, שיעורי האנגלית ואנבל לי. ב'חיפוש 2' וב'חיפוש 3' היא תרה אחר כפרה לתעלולי הנערים. ב'חיפוש 4' היא מבקשת אחר טעם החיים של יהודים וערבים ביחד, ב'חיפוש 5' אחר הזמן האבוד וב'חיפוש 6' אחר האודים הבוערים שסבלם לא נראה לעין.

אחרי כל זה "ניתוח" השיר כביתור צפרדע בפני כיתת תלמידים משולהבים איננו התרסה רק בפני המבקר הספרותי, אלא בפני כל המבקש לעשות את השיר בימה פרוצה לכל הרוחות ולגלות את מבושי השיר.

את שיריה של מכבית מלכין כראי לקרוא באופן אחר, להוציא חדש מפני ישן, פתוח בפני סגור, "להאחז בזיזי הסלעים ובסבך" "להתפלש להישרט להיפצע" לעלות. לרדת. ולפתוח מחדש. כמו 'באוויר' להגיע אל השיר רק פעם אחת "בלי מטען, בלי כבודה..." ◆

יפה מיטלפונקט

עמיר עקיבא סגל

משוררים קטנים וחביבים

שירה מצוינת נכתבת בישראל ובעברית. כך היה גם בשנה החולפת בה פורסמו שירים מצוינים, יצאו לאור ספרי שירה משובחים (כמה ספרים טובים מאוד, עולה על כולם, לטעמי, ספרו של אלעזר גרנות *שקיעה רכה*) וכמובן שזה אומר שיש לנו כמה משוררות ומשוררים מעולים. כך שלקרוא שירה עברית משמח, ולכתוב עליה גם. אבל לכתוב על עולם השירה העברית מביך למדי.

לכאורה שנת 2013 היתה שנה מצוינת גם לעולם לשירה. עוד ועוד הופעות של משוררים באמצעי התקשורת (גם אם מרביתם אירועים שאין ביניהם ובין איכות השירה דבר. כך במקרה דניאל עוז והפייסבוק, נועם פרידמן והשירה המינית ולמעשה, אפילו חברות ערספואטיקה), הבחירה במשוררים כמי שיופיעו על שטרות הכסף החדשים של ישראל וגם לא מעט כתבות, מאמרים וספרים הדנים בשירה ובמשוררים. כל אלו יחד עם הופעתם של כמה ספרי שירה מצוינים בשנה החולפת.

אבל האמת היא שצבר האירועים הזה רק מצביע על המעמד שהיה פעם למשוררים ועל כן שהמשוררים הצליחו בעמל רב לרחב וליצור לעצמם היום. ולא, זה לא רק כי אנשים קוראים פחות שירה.

מחד ארבעה משוררים משמעותיים בעולם השירה ולכלל הציבור אשר יופיעו על שטרות הכסף של ישראל. עד לפני כמה שנים קשה היה לדמיין טקסי יום זיכרון בלי שיוקרא בהם "מגש הכסף" למשל. נכון, כולם אשכנזים מתחום המרשב. היה ראוי לפעול אחרת, אבל, לא כדי להתעלם מהדיון העדתי החשוב, באמת מדובר בארבעה משוררים שמעמדם הפואטי והציבורי אדיר. ראו את שטף הכתיבה והפרסומים על אלתרמן בשנים האחרונות (ואפילו בשנה האחרונה). בנוסף, העובדה שמדינת ישראל בחרה משוררים בלבד לשטרות הכסף - אפילו במקום סופר זוכה נובל, היא נקודת זכות למדינה ולשירה.

אך מאידך, משוררת שלאחר שהקריאה כמה שירים רודי תבנים מיניים לפני תלמידי תיכון, ובמקום להגן על שיריה (שכתבה וקראה בעצמה, ללא אקדח מכוון לרקתה) יצאה אל עיתון 'ידיעות' כדי לומר שהיא בכלל לא התכוונה, אלא שמודה (גבר, כמובן) הוא שאמר לה לעשות זאת. כך הפכה עצמה לקורבן בפרשה על שמה.

כך גם קבוצת "ערספואטיקה" שאין כל תואם בין הרלוונטיות המועטה חוסר החדשנות של השירים הנכתבים בידי חבריה ובין הפמפום הבלתי פוסק של שיריו של רועי חסן מעל דפי עיתון 'הארץ'. נראה, למרבה הצער, שעורכי "תרבות וספרות" מצאו לעצמם גלדיאטור מזרחי חדש שבמזל כותב שירה. כך הם יכולים להשתמש בפרובוקציות מפרי עטו כדי לייצר דיון עדתי בישראל של היום. דיון שהוא ברמת תוכנית ריאליטי, אבל "השירה" שבו מקנה לו נופך של אמירה תרבותית, אמנותית.

כל זה קודה כשהרבה מהמשוררים הם כותבים פוליטיים, חלקם טובים למדי. חלקם החלו לכתוב שירה בעלת מאפיינים פוליטיים, חברתיים, עדתיים רק בשנים האחרונות - כאופנה שפרצה עקב המחאה החברתית של קיץ 2011 וכמובן, הבימה שנתנה לשירה כזאת קבוצת "גרילה תרבות" כמו גם כמה כתבי עת. בעיקר, מדובר בשירה הרלוונטית יותר, החשובה יותר ולמעשה המתבקשת ביותר בישראל (ואולי בכל מקום). אבל זה לא מספיק.

עם מי מתעמתים משוררים היום? למעשה עם אף אחד כמעט. המאבק הפוליטי הגדול של קבוצת משוררים בתקופה האחרונה הוא מגוזר במובהק - תשלום למשוררים בבית ביאליק. זה מאבק מוצדק, טוב שישלמו מאשר שלא ישלמו, ועדיין לא כך בונים שירה טובה ולא כך בונים תרבות משמעותית. כך בודאי שלא בונים מעמד משמעותי לשירה ולמשוררים.

גם אלה המפרסמים שירה פוליטית לרוב נמנעים מעימותים. חלקם פונים אל הרגש הבסיסי שלנו מול סבל אנושי, כך למשל הבחירה הקלה בילדי העובדים הזרים או ילדי מבקשי המקלט מאפריקה כמושאי שירים רבים. אחרים כותבים שירה פוליטית בדיוק בבמות שבהן יסכימו איתם. זו לא חוכמה לכתוב בגנות הכיבוש ב'מטעם' (כשהיה קיים), באתר הגדה השמאלית ואפילו לא מעל דפי 'הארץ'.

אין לי חיבה גדולה ליציחות קבוצת "ערספואטיקה" אבל הם לפחות מצליחים לעצבן את הרבים. זה חשוב. אם כי, גם הם נמנעים מלהעביר ביקורת כלשהי על כותבים מוזרחים אחרים וביקורתם מופנית אך ורק אל הכותבים הרחוקים מהם - מבחינת קבוצת ההתייחסות, כנראה כי קשה יותר להתעמת עם חברי קבוצת ההתייחסות של עצמך. אך לא ברור מה הרלוונטיות של קבוצה כ"ערספואטיקה" שנים אחרי ארז ביטון, ויקי שירן ועוד למתי שמואלוף ואלמוג בהר. עימות ברמה הפואטית היה מבהיר זאת. היה ראוי לנהוג אחרת ויש להעריך, למשל, את המשורר יוסף עוזר שבספר שיריו *עמק יזרעאל ירושלים* מרשה לעצמו להיות ביקורתי כלפי שירה מזרחית, כלפי האמונה הדתית וכלפי ההתיישבות העובדת וירושלים כאחד. אך יש מאלו דוגמאות ספורות בתוך החנפנות והקטנות שהשתלטו על עולם השירה הישראלי.

אפילו משוררים שניתנה להם הבימה לבקר שלא דרך השירה נמנעים מאמירות ביקורתיות מדי. למשל המשורר הפוליטי מאוד מתי שמואלוף, שכשעוד היה בארץ, היה אחראי לכמה שירים ולכמה פעילויות מעניינות של "גרילה תרבות", היה במאמרים ב'ישראל היום' רך בהרבה וינוח בהרבה מאשר בשיריו הפוליטיים.

שמואלוף, הפעיל, בעל האמירה, הוא הדוגמה הטובה והחיובית. זאת לעומת הריאקציוניות העבשה של משוררי החריזה המחודשת, שלעתים קרובות קוראים קריאות נגד כלפי כל אמירה פוליטית או שירה פוליטית. כמובן שחוזרתם אל מקצב שיריהם של אלתרמן, שלונסקי, אצ"ג או ביאליק נדמית בעיניהם לאמירה פואטית מלבד. זה מוזר מאוד כי מדובר בכמה מהמשוררים היותר פוליטיים שכתבו בעברית.

בצדק כודכים את מעמד השירה במעמד המשוררים. אך מאבק שכל תכליתו עוד תקציב (בהנחה אם הנמען הוא מפעל הפיס. כשמשוררים כמהים לקבל פרס או תקציב ממפעל הימורים זה לא תודם במאומה למעמדם, יוקרתם או ישרותם) הוא מאבק מגוזר וקבצני על כסף שילך לכיסם של מעטים, ויורכב מסכומים קטנים מאוד.

המאבק האמיתי העומד בפני המשוררים הוא על דמותם, על דמות השירה. משוררים לא רוצים להתעמת. לא עם חבריהם המשוררים, לא עם נתח הציבור שאליו הם רואים עצמם שייכים. כדאי ללמוד מכמה מכותבי הפרוזה, שם, רק מבין הצעירים יותר ניתן למנות את ניר ברעם, אסף ענברי או סיוד קשוע. כולם מרשים לעצמם להתעמת עם הקהילה שאליה הם שייכים - ענברי עם הקיבוצניקים, קשוע עם ערביי ישראל וברעם עם השמאל הישראלי.

ייתכן שהחשש מאובדן קוראים, או מאובדן במות לפרסם את שירתם, מביא את מרבית משוררי ישראל להימנע מלומר אמירות שיעמתו אותם עם קהל המשוררים, עם קהל קוראי השירה או עם הקבוצה הפוליטית שאליה הם רואים עצמם משתייכים. זה הגיוני. לא נעים לבקר חברים, ידידים ומכרים. אך זו עוד דוגמה להשתלטות הברנז'איות, החנפנות ולכן הקטנות על עולם השירה.

כל עוד לא ירשו לעצמם די משוררים להתעמת בעימותים אלו, נמשיך לראות את הדיונים המשמימים על "מעמד השירה היום" במקום להתגאות (או, לא פחות טוב, להתעצבן) כשאנו רואים משורר שהפך לדמות ציבורית משמעותית. ◆

עומר ולדמן

פתק. פתאום להודות

הגיע זמן למרחץ חמאה הרבה
על הלחם, להחליש את הלב עוד יותר,
למה להקשות. ללמוד שוב מלים חדשות
כמו "סרכזת". לחשב שאת שוב מתרכזת

כי, שואלת בינך לבינך מה נסגר
אתי. זוכרת דברים אכזרים וחמים
שאמרתי. הכל אותו דבר, אני עונה לך מהשקע
בצואר (כמו שהייתי לוחש לך באזן כל הלילה
והיית מתעוררת קצת והייתי קם ממך לכתב. אין לזה חרוז)

אבל את הרי כבר יודעת: תמיד יש סיטואציה
וצריך לחשב תמיד מה לומר או להתעור לשנים
ולא לדעת שיצאת אידיוט, ומה קורה למי שמבין אחרי חדש
את גדל הטעות, ומי בחדר פה יכול עכשו לומר

יכלתי לראות בזה אשר. הכל היה יכול להראות מאשר.
ובאמת כבר אין פה איש מלבדי, אין לי לב להשליך
חפצים שנמוג מהם הריח. את יודעת שאת בצרות
אם באים אליך פלשים מסדרות אמריקאיות, נניח

לפני שבוע נזכרתי ב"דדיק וג'וש". כשדדיק אומר
יא רבי חדש לא נשקתי אשה. וג'וש (שהוא ילד בן 16)
אומר 16 שנה לא נשקתי אשה. ואז דדעק אומר לו
מרגע שנשקת אשה מתעורר בך צרך, לא תמיד זאת אהבה.

ואני שחצי שנה לא אמרתי מלת אהבה עולה בי אמי
בילדותה, מתקשרת לאביה שנטש אותה, מיד מנתקת.
זה כאלו לדברים האלה יש גרון משל עצמם, את מבינה,
ואפלו בו הכל כבר עולה, מכרח להפציע, כמו השחר, כמוך

22.1.14

אלה נובק

*

פעם היינו מדברים על צפורים
(זכרנו שאנחנו בני אנוש)
הבטנו בכמיהה אל השמים
ממתינים לשובן
נסינו לפתות אותן
במי סכר חרעונים
לפעמים היו אפלו נכנסות.

ופעם, חזרנו הביתה
ומצאנו על הרצפה שלד קטן
החתול לקק את כפותיו בספוק,
אנחנו לקקנו זה לזה את הפנים.

*

סמנתי דרך בסכות שער
כדי למצא את דלת היציאה

בקר אחד
כלן היו בשערותיך

*

אינך יכולה לאחז גם בבקבוק וגם בילד
הניחי אותו על ניר עתון ישן
במרור הכלכלה.
הזוח על הגזרות החדשות
מציץ מבעד טפות ארמות עתיקות
של תורשה

*

אין כי דבר שיכול להתמקד
אני משכלת את רגלי, כפכף ירוק מתנדנד
איש לא מגיע לבקר

*

בקר אביבי
יצאתי אל הדאר
הודעה שניה

אלה נובק, ילידת תל אביב 1973, משוררת ומפיקת אירועי תרבות.

ליאת סידס

הגוף כאנטומיה של עונג

לילי ציפי מיכאלי: *הסולנית*, הוצאת 'עכשיו' 2013, 126 עמ'

השיר 'מֻמֶנטוֹם מוֹרִי', 'דַע אֶת יוֹם מוֹתֶךָ', הוא השיר הלפני האחרון בספר *הסולנית* ובעקבותיו בא השיר הקצר 'כל מה ש' כהצצה אל עתיד נחשק שאחרי המוות.

"מומנטו מורי" (לטינית: memento mori - זכור שתמות או זכור למות) השגור בשיח הנוצרי וגורס קיומם של יום הדין, גן עדן, גיהנום, אחרית הימים וגאולת הגוף והנשמה, הוא בעיקר ביטוי לסוגה של יצירות אמנות, בעיקר מתקופת הרנסנס והברוק, שמטרתן להזכיר לבני אדם את חטא ההיברים והיוהרה וכי סופם למות (הצגתם של גולגלות, נרות, פרחים או פירות כמושים).

מָה תִּהְיֶה הַמִּלָּה הָאַחֲרוֹנָה כְּשֶׁתָּמוּת?
שְׁאַלְתִּי

אָז
אוֹתָהּ אוֹרוֹת הַחֹשֶׁךְ מֵעֵינַי
הַגֻּלְגֹּלֶת שֶׁל דַּמְיָאן הֵירְסְט

'אז', פתאום, באופן בלתי צפוי, באבחה אחת ומשום מקום - כמו שעולה מהתחביר, הרוח בין השורות וחיתוכן, המקצב, הרימויים והפלסטיות של המילים - הגיחו "אוֹרוֹת הַחֹשֶׁךְ מֵעֵינַי/ הַגֻּלְגֹּלֶת". הוַאניטס (vanitas), הגולגולת של הירסט המשובצת יהלומים מנצנצים מציינת את ריקנות עולם החומר, ומעמידה דימוי חזותי מקובל של המומנטו מורי. אחרי השתהות, המתבטאת בריק הלבן של חלל הדף, עוברת הדוברת לבחינת גבולות החיים וגבולות הגוף הממשי שלה עצמה: "יָצְאוּ מִגְּבוּלוֹת חַיַּי/ בְּיַזְמָה פּוֹשַׁעַת".

דמיאן הירסט: For the Love of God

שאלת גבולות החיים מובילה לשאלת יחסי גוף־רוח או גוף־נפש - ובהתייחס ליצירתה של מיכאלי - לדיון בשאלת ה'אוקסימורון השולט ביצירתה' (רוד גודביץ: 'אורגזמת המשמעות', *יקום תרבות* 2010, על השיר 'צייר אותי בערת', כשם ספרה שיצא באותה שנה בהוצאת כרמל). הסימולטניות של המוות החי־מאוד בגוף הבוער מתשוקה, קשורה לגוף האישי כמרכז עצבי־יצרי ויצירתי הכולל בתוכו הן את יצרי החיים (הארוס) והן את יצרי המוות (התנטוס) בכפיפה אחת.

הגוף אצל מיכאלי נוכח במילים ואילו המילים נוכחות כגוף ונשזרות מחומרי הגוף כהתענגות (Jouissance במובן הלקאניאני) של הרס והתפוררות: "עוֹר אָדָם/ שֶׁלְּפוּחִיּוֹת/ חֲלֻבּוֹנִים שֶׁנֶּהֱרְסוּ/ דַּרְגָּה 3/ עוֹר חָרוּךְ/ מַרְאֶה מְזַעְזֵעַ לָעַיִן/ תַּשְׁתִּילוּ לוֹ/ עוֹר חָדָשׁ" (מתוך 'דרגה כוויה 3', *הסולנית*, עמ' 107). על פי תפיסתו של לאקאן העונג מתחיל בנקודה שההנאה נגמרת, בקו השבר, ברגע הפירוק, האבדה והכאב. חציית הגבולות של התרבות, התחביר, השפיות, עור הגוף וגבולות ההנאה הלגיטימיים, המוכרים, היא הטרנסגרסיה, ההתענגות המבטאת את המהות האוקסימורונית, ואצל מיכאלי:

"הַמַּשְׁמָעוּת הַבְּזוּיָה שֶׁל הָאֶפִּידֶרְמִיס, כָּל שִׁכְבוֹת הַדָּם, בַּלּוּטוֹת הַזֵּעָה, הַחֵלֶב וְכוּ' -/ עֲבוּר הַבּוּשָׁה/ הַדֶּרְמִיס, הַשִּׁכְבָה הַתַּת עוֹרִית, הַשּׁוּמָנִית - עֲבוּר הַכְּלִימָה" (שם).

"אני מתעסקת המון בגוף", אומרת מיכאלי בריאיון לאלי אליהו ('הארץ' תרבות וספרות 2013), בהקשר של המיצג 'שירה לעוברי אורח' (2008), שנוצר בשיתוף עם עמיחי שלו: מיכאלי קראה את שירה 'החיים הם בית זונות', כשהיא מתהלכת ביום קיץ על שפת ימה של תל אביב עם מיקרופון ביד, לבושה בשמלה אדומה מתגרה. מתפיסת הטקסט־הגופני כמו גם הגופניות־הטקסטואלית יש להבין את הדיון בגבולות הלא מובהקים של הגוף, בעימות שבין הנפש־הגופנית האריסטוטלית לבין הנפש־האידאית־רוחנית האפלטונית ולפרובלמטיקה גוף־נפש (חיים) כסוגיה פילוסופית, מטאפורה לגבולות הנזילים שבין האמנות לחיים, בכלל ובין השירה לחיים, בפרט. "משורר נמצא תמיד על קו התפר בין 'אני רוצה לחיות' לבין 'אני לא יכול לחיות'", אומרת מיכאלי באותו ריאיון, ולכן לארס־פואטיות ביצירתה יש תפקיד משני לעומת העיסוק בחיים עצמם כמו גם במוות: "לַמִּלִּים אֵין/ מַשְׁמָעוּת/ לְאוֹר/ הַמְּצִיאוּת" ('דרגת גוויה 3').

ההתמוססות הטוטאלית של הגבולות המפרידים, לכאורה, בין האמנות לחיים בהקשר לעשייה האמנותית, כמו גם הגבולות המפרידים בין המוות לחיים כמצב מנטלי, עולה מתוך דבר העורכת שלה לאנתולוגיה *'התנגדות', שירת מחאה* (2011). "רק צירוף של שירת מחאה פוליטית ומעמדית עם שירת מחאה אקזיסטנציאלית ואף אישית מסוגל ליצור את האפקט הרגשי שאנו מבקשים. זוהי נקודת ההלחם שעשויה ליצור חזית רגשית ומחשבתית חדשה" (שם).

מיכאלי, אם כן, מציגה את הגוף, הנפש, הרוח, האמנות והחיים־מוות כסף של מרחב אחד. ההלחם שבין האישי לפוליטי הוא מקרה פרטי של הרעיון הכוללני. מכאן 'שַׁפְרִי שַׁפְרִי אֶת עַצְמֵךְ' היא קודאת ב־'Mementum Mori' ומצטטת מתוך שיר שלה 'גוף' (*צייר אותי בוערת*, עמ' 51). הגוף הָרִי מדמם והרוח־נפש, העצמיות, במנוסה. שוב הדדיות אוקסימורונית ביחסי חיים־מוות וגוף־נפש, רוח מכלי לפגוע במרחב החיים זה של זו:

"דָּלוּק בִּשְׁבוּצִי אֵיבָרִים מְחֻזָּק חָזָק
בֵּין יָדַיִם לְרַגְלַיִם
הָאֵיבָר
שֶׁמַּכִּיר
אוֹתִי
בְּשֵׁם לֹא מְפֹרָשׁ"

הגוף המדמם והמפודק שב ומובנה מחדש "בֵּין יָדַיִם לְרַגְלַיִם", בשיבוצי יהלומי הגולגולת. "הָאֵיבָר/ שֶׁמַּכִּיר/ אוֹתִי/ בְּשֵׁם לֹא מְפֹרָשׁ" - הוא מקור העונג־כאב או ההתענגות על הכאב כמו גם המוות־החי.

עונג וחיות הגוף כארוטיקה של כאב ומוות הוא רעיון ב'שיח' מחקר האנטומיה בתקופת הרנסנס והבארוק, ביחס לפרקטיקות מחקריות של נתיחת גופות, אך בסיסו כבר בעת העתיקה. 'מומנטו מורי' (memento mori) שמקורו ברומא העתיקה, ו'דע את עצמך' (Nosce teipisum), שחקוק על קיר מקדש אפולו בדלפי, הם עיקרי שיח זה. מכאן שהציווי 'דע את עצמך', שמעודד את האדם למחקה, להכרה ולידיעה עצמית, בא לגשר על הסתירה שבינו לבין ביזוי הגוויה לטובת המחקה. ומכאן

ש'מומנטו מורי' הוא גם ביטוי למועקת הנובעת מטכניקה של חיתוך פולשני של הגוף לצורכי מחקר.

תחילתו של הדיון בפגיעה של הגוף (בהקשר המחקרי־ניסיוני) כעונג ארוטי, מופיעה כבר בטקסטים ספרותיים בתקופת הרנסנס והברוק. המשורר האנגלי ריצרד לובֶלַנס מציג בקובץ השירים לאהובתו לוּקַסטָה (1659), חלום ארוטי שבו מהדהדת עמדת הכניעה מרצון לסכין החקרנית של המאהבת. "כעת, בהיותי בשפל, אני מושלך, כמו על גלים/ ומנוחתי הופכת לקברי;/ אני שוכב ברפרוף/ מכה את עצמי ומת,/ אך מצפה לתחייה ממבט עינך."

אולם כאשר המאהבת מגיעה, הופכת התחייה לבלתי מושגת ונדרשות רמות עמוקות יותר של פירוק, שאותן מאפשר רק איזמלו של חוקר האנטומיה: "והרוצחת היפהפייה שלי! הנך מרפאת באופן אכזרי/ באמצעות כאבים שונים מידך אחלים?!/ אם כן הניחי לי, /להיות האנטומיה החתוכה שלך [...] תראי את לבי".

רעיון הגוף ה'פתוח' והמפורק כמקור של התענגות ארוטית מופיע אצל מיכאלי ב'אודה על טבע האדם': "מתפרקת אַתְּ מתפרקת לרגשות/ אַתָּה קוֹרֵחַ חור כְּדֵי לְהַעֲבִיר כַּבֶּל מִצַּד לְצַד/ אַתָּה שׁוֹלֵט בַּכַּפְתּוֹרִים/ שֶׁמַּעֲלִים אוֹתְךָ כְּנֶגֶד כּוֹחַ הַכַּבִּידָה// תַּגִּידִי לוֹ שֶׁנִּכְנַס לְתוֹכִי סַפְּקְטְרוֹם חָדָשׁ שֶׁל תּוֹדָעָה/ חוֹר/ נִפְתַּח נֵאוֹם נִרְגָּם נִפֵּץ חַתָּךְ פֶּצַע מְחֻלָּף" (*הסולנית*, עמ' 77).

ההתפרקות הרגשית מתחזורת כהתפרקות גופנית על רקע מִגדרי ויחסי כוח ושליטה. 'אַתָּה' השולט, מקור הידע ולפיכך הכוח, 'קוֹרֵחַ חוֹר כְּדֵי לְהַעֲבִיר כַּבֶּל מִצַּד לְצַד'. אני, לעומת זאת, אולי ברומה לגוויה, אמנם קורבן אבל מודע: 'נִכְנַס לְתוֹכִי סַפְּקְטְרוֹם חָדָשׁ שֶׁל תּוֹדָעָה/ חוֹר'. כמו כן, הדיון בגוף מתקיים ברובדים בלתי נפרדים של רוח וחומר המתמזגים לישות רעיונית - אמנם מפוצלת, חתוכה ומדממת (פיזית) - אבל אחת.

הדיבור על הגוף במונחים של בשר וטכנולוגיה (מקדחות חשמליות, כפתורי שליטה, כַּבלים ותבניות), מזכיר את הדיון על דמות הסייבורג, כדימוי למצב האונטולוגי המודרני של יחסי גומלין עם מכונות והתקשרויות בעזרת ממשקים טכנולוגים. לדבריה של רוזה הראווי, היסטוריונית וחוקרת התרבות (1985) [בזרם המכונה סייברפמיניזם - cyberfeminism], הסייבורג אינו רק הכלאה של אורגניזם ומכונה, אלא גם של מציאות תרבותית ובדיון. המעורבות ההולכת וגדלה של אנשים עם מכונות, לדעת הראווי, יש בה פוטנציאל משחרר, שכן בכוחה לאפשר התעלות מעל למגבלות הגוף הקונקרטי, הטבעי, וכך לפתור את הדואליזם הקרטזיאני בין המוח לבין הגוף, בין אני לבין האחר ובין גבר לבין אשה. מיכאלי מאמצת את המודל הזה:

"תַּגִּידִי לוֹ שֶׁאֲנִי כְּבָר לֹא/ בְּאוֹתוֹ מַצַּב צְבִירָה שֶׁהוּא זוֹכֵר/ אוֹתִי/ [...] מִישֶׁהוּ רוֹצֶה לְהִתְחַתֵּן עִם הַבְּחוּרָה הַיָּפָה/ מִישֶׁהוּ רוֹצֶה לִקְבּוֹעַ בָּהּ צוּרָה" (מתוך 'אודה על טבע האדם')".

כמשוררת 'ארוטיקו־אורבנית', בשפתו של מוקר, ובכוח תודעתה ונשיותה, מיכאלי מנכסת את הטכנולוגיה ככלי לשכתוב הסדר החברתי על פי עקרונות פמיניסטיים: "תַּגִּידִי לוֹ שֶׁהוּא יָכוֹל לְדַבֵּר אִתִּי עֲדַיִן בְּמוּשָׂגִים מוּסִיקָלִיִּים מִרְצוּעַת הַבַּרְקוֹ/ וּלְסַמֵּן לִי נְקֻדּוֹת אֲרֻמּוֹת שֶׁל מַשְׁמָעוּת/ אֲנִי כְּבָר מִשֶּׁהוּ אַחֵר" (שם).

ללי צ'פי מיכאלי

זאת המשמעות הנוצרת מהטרנספורמציה של הבשר, המטמורפוזה של הגוף, האיון והאידוי של החומר לנתונים, ל'מושגים', לתחים 'מוסיקליים', קודים, סימנים, ו'נקודות אדומות' שמרצדות מבעד למסך הצג של הברקו. זוהי המשמעות של מצב הצבירה הנצחי של הנשיות הטכנולוגית (סייברפמיניזם) העכשווית־עתידית, שבגלגולה הקודם (בשיר 'צייר אותי בוערת') היתה המשמעות שנוצרה ממצב הצבירה של האפר, האין: "צַיֵּר אוֹתִי בּוֹעֶרֶת כְּמוֹ/ רוֹמָא [...] כְּמוֹ אוּיר שְׁמִי יִשְׂרַף/ מַשְׁמָעוּתִי תִּתְפַּזֵּר מֵאֲפָרַי/ אֵיזֶשֶׁהוּ פֵּשֶׁר מִגִּידִי יֹתֵר".

הדוֹבֶרֶת פונה למאהב מדומה ומציעה לו השראה מתוך הבערה שלה עצמה. מצב הצבירה של הכיליון, האפר המפחד והאין, הוא שחרור כמצב של יצירת משמעות: שחרור מהגוף, מהגשמיות, מהשפה ומהתחביר. (כניסחו של הבלשן והמתרגם ע'מנואל דובשק: 'תחריר במקום תחביר'; תחריר משמע שחרור בערבית - כך שמשתמע מכאן כתיבה משוחררת מכבלי התחביר).

התוצאה היא כפל אוקסימורוני: עונג־כאב, גוף־טקסט, גוף־עונג, טקסט־כאב, גוף־כאב, טקסט־עונג, ובכל מקרה מיכאלי כותבת ב'גוף': "אֲנִי בְּכָל מִקְרֶה/ רוּחַ/ רוּחַ מְשׁוֹטֶטֶת מֵעַל גּוּף וּמָה לִי וְלַגּוּף [...] לְמַעַן הָרוּחַ גּוּף/ גּוּף". ◆

ד"ר ליאת סידס - חוקרת תרבות, מתמקדת במופע הסובייקט הגופני.

חצי שיר

אלקסיס ברנו

תרגם: דניאל פלודנטין

*

תְּקוּפַת הַחֲרִישׁת
הָעֲרָבוֹת דּוֹמְמוֹת.
נוֹעַ חֲזֵרָה אֶל גְּבוּלְךָ

קַפֵּל אֶת מִסְלַת הַבַּרְזֶל שֶׁלְּךָ
הַשְׁאֵר אֶת הַחֲלוּדָה עַל עֲלֵי אוֹקְטוֹבֶר.

אני אוהב בשיר הזה את קיפול מסילת הברזל. כך יכולה רכבת האסוציאציות לדהוד בחופשיות בין החלודה לעלי אוקטובר. בדגע זה אפילו הערבות הדוממות יוציאו מילה.

רוני סומק

אילנה סובל

הפלא הזה

שיחה עם צביה ליטבסקי

ספרה הראשון של צביה ליטבסקי, ***בחושך המיטיב*** (1998), זכה בפרס משרד החינוך והתרבות לספר ביכורים. מאז פרסמה חמישה ספרי שירה נוספים: ***אל תצביע עלי*** (2003), ***הידוק בדרכו אל הידוק*** (עם רישומים מאת תמרה ריקמן, 2006), ***לקיד אחד קראתי בית*** (2007), ***ליטודגיה*** (2010) ***ואמות כנולדת*** (2013). לאחרונה ראה אור ספר המסות שלה, ***הכל מלא אלים: העצמי והעולם במיתוס*** (2013). קולה של ליטבסקי הוא קול צלול, מדויק ונשגב שמבטא חוויות יום־יום, תהיות קיומיות והתמודדות עם טראומת ילדות ועם הקשר הטעון של אם ניצולת שואה ובתה.
קולה של צביה ליטבסקי מהווה את עיקר הטקסט.

היום אני מאוד סומכת על הקול הפנימי שלי, אבל פעם לא כל כך סמכתי. לאחרונה התבהר לי מהו הדבר שמפריע לי, והדבר שמפריע לי הוא פרטיות יתר בשירים. זאת אומרת, אם הכתיבה באה ממקום שבו אני מיוחדת כפרט, זה פסול. אם זה מקום אנושי כללי, זה נכון. כל אחד ואחד בעולם הוא מיוחד אבל הייחודיות איננה ייחודית.
המשפט של אפלטון, "הטוב, האמת והיפה הם אחד" תמיד לכד אותי. זה מעלה את שאלת האתיקה והאסתטיקה. באינסטינקט תמיד הרגשתי שהאסתטי מוכרח להיות אתי. אולי זה נשמע צדקני. ההכרה הזאת הראתה לי את האחדות בין האסתטי למוסרי במובן שברגע שזה אנושי כללי זה מוסרי וברגע שאני מעלה את עצמי כסובלת מיוחדת במינה או כמשוררת מדהימה זה מעביר את הנפש.

זה עונג גדול להיות קורבן. לחברותא שאני משתתפת בה יש הלקסיקון החסידי שלה ואני עושה לעצמי את התרגום למילים שלי. המילה "עצבות" שם היא שם נרדף לדיכאון ועדיף להיות שמח. שאלתי את בתי [שחזרה בתשובה, א.ס.] למה היא קוראת רק ספרי מוסר ומדרש הפסיקה לקרוא ספרות יפה. היא אמרה לי שזה מכיוון שהיא לא רוצה להיפגש עם עצבות. אמרתי לה שעם עצבות שאינה נפתרת ושאין עמה תהליך, גם אני לא רוצה להיפגש. אבל, שאלתי אותה, עם תהליך של היוודעות את לא רוצה להיפגש? אז היא אמרה שלא מעניין אותה תהליך של אחרים, אלא מעניין אותה התהליך שלה. השיחה הזאת עשתה לי משהו. חשבתי לעצמי, האם אין לגיטימיות יותר לסבל? יש כאב עכוד, שהוא כאב האגו, ויש כאב, שאני התחלתי להתנסות בו כשהתחלתי להשתחרר מתחושת הקורבנות (כי קודם לא חוויתי אהבה; לא ידעתי מה זאת אהבה, ידעתי מה זאת התמסרות אבל לא מה זאת אהבה). לא ידעתי גם מה זה סבל לא של האני אלא סבל של אובדן.
ואז בתי אמרה: ישנו צער השכינה, צער הגלות, זה הצער על אי השלמות בחיים ומי שחווה את הצער הזה מגיע לשלמות. ויצאתי עם התרוממות רוח בלתי רגילה - זה אישר את הסבל, אבל צריך למחוק ממנו את הסבל של "אני רוצה שיכתבו עלי בעיתון" או את הסבל על כך שהספרים שלי מונחים כאבן שאין לה הופכין בחנויות הספרים.

- אולי כשאת מדברת על קורבנות שאין לה מקום בשירה את מתכוונת למגע ישיר מדי, לא מעובד, אולי את מתכוונת לשירה שלא השכילה ללטש את הכאב?
כן, יש כאב עכוד ויש כאב צלול.
אני מטבעי מאוד פנאטית וקנאית ורק המודעות וההתבוננות ממתנות את זה. הגדרת השירה שלי, לפיה השירה חייבת להיות פרט כלשהו שמשקף את המטאפיזי, נעולה וקשה. אבל יש שירים שאינם עושים את זה והם נפלאים.

- אתמול הראית לי תמונה שצילמת באירלנד, והבהרת לי בהתלהבות שזו חשרת עננים. אני תוהה מה עורר בך את העונג: התמונה, הרגע הזה בטבע שמשוויץ בעצמו, המילה עצמה או ההתגלגלות של "חשרה" בלשון? ואולי זו הגאווה שלך על הייחודיות של המילה, כמו איזו הצהרת כוח, הנה אני יודעת את המילה המדויקת לרגע הזה?
לפעמים המילים מאבדות את משמעותן ונשארות רק צלילים, אבל המילה המדויקת, האחת והיחידה, היא גילוי, כמו שכותב ביאליק. הדיוק הזה חושף את הייחודיות שלה. מישהי פעם אמרה לי שאין מילים נרדפות. יותר מזה, יש לי תמונות ויזואליות חזקות וחד משמעיות למילים. למשל, הצמח אזליאה. למילה "אזליאה" יש לי תמונה של מגרפה ארוכה שעושה מין תנועה. למילה "פיקוס" אני מרגישה כאילו משהו נלקח לתוך גרעין.

- כל תמונה תמיד מכילה תנועה?
שאלה מעניינת. אני חושבת על המילה "ספר": נפתח־נסגר. כשאני מעלה את המילה "קר" אני מרגישה את טפיחת היד. כן, זה מכיל תנועה.

- כלומר, את לוקחת את דו הממדיות של השפה הכתובה ואת הופכת אותה לתלת ממדית?
כמו הסיפור המיתולוגי על הפחת החיים בחומר. מבחינת השירה יש כאן עניין פרדוקסלי: השירה כשאיפה למצוא מצד אחד את המילה המדויקת, דהיינו משהו מאוד כפוח ומצד אחר, השירה שואפת להפיח חיים באותה מילה.
ההרגשה שלי היא שאני מעולם לא ישנתי. הייתי ערה וחוויתי את אחותי ישנה לידי. היא ישנה. כאילו זו בחירה שלה עד היום לא לראות ולא לדעת ואיזושהי בחירה כפויה עלי לא לישון.
אם אבי ואני היינו שנינו יחד בבית הייתי מחזיקה את סורגי החלון. תחושת הגב שלי היתה של איום נוראי וגם אסור היה לבטא את הפחד. היה דיכוי של הבעת רגשות.
לא היה בבית דיבור. הכל היה בדממה מוחלטת. אני חושבת הרבה פעמים עד כמה הדיבור הוא גואל.

- הדיבור היה מציב את הדינמיקה המשפחתית בגבולות של תרבות, של מה מותר ומה אסור. דיבור בהגדרה, למשל, מציב את ההפרדה בין בוגר לילדה. במצבים שבהם יש טשטוש של גבולות אין מקום לדיבור. השתיקה הזאת. ואני הייתי אדם כל כך מילולי. גם אמא שלי. דיברנו מעל, כמו קצף על המים. הדיבור הנואש עם אמא שלי. אסור היה גם לסגור את הדלת כי אבא שלי היה בסלון ואנחנו דיברנו בחדר, עם החודרה והמתח שאולי ישמע. אסור היה לסגור דלתות בבית אבל אבוי אם דלת של ארון היתה נשארת פתוחה. לימים חשבתי עד כמה זה סימבולי: לא לסגור דלתות של חדרים כי אין פרטיות, אבל לסגור את הארון כי יש שם שלדים.

- הדיאלוג שמתרחש לנוכח מבט מאיים מופיע בשיר 'איילות' בספר *ליטודגיה*: "ממבטי הן נמלטות". הכתיבה בשיר הזה נחווית כמבט

פולשני שמקושר לעונג ("מבטי החומד/ השורה על גבן היפה"). אם הדימוי הקלאסי בספרות המערב הוא של המשורר שמתבונן על העולם ומכיל אותו, את מבטאת את האגרסיביות של המבט, את האלימות שבהתבוננות.

אבא שלי היה הולך בבית עם מין מבט שהחריד אותי. היום אני יודעת שזו היתה החרדה שלי. הוא היה האומלל באדם כי לא היו לו מילים.

בלי גבולות אין אהבה - זו בולענות. זה כמובן פרדוקסלי כי רגעי השיא של האהבה הם בהתאחדות, כלומר ביטול הגבולות. אבל אלה רגעים שמעבר לזמן. אם יש אהבה בתוך הזמן היא לא יכולה להיות בלי גבולות. אני לא יכולה להצביע על נקודה שבה התהוו אצלי הגבולות והתחלתי להרגיש מה זאת אהבה.

הספר הראשון שלי הוא ספר שבשורש כתיבתו נמצאת האקסטזה, על פניה המחרידים והנפלאים. העיוורון האקסטטי היה הדבר היחיד שהיה לי והוא היה מחריד, מה גם שניסיתי להפוך אותו לנכס. דיוניסוס היה האל שלי. גם היום אני אוהבת אותו, אבל יש מקום לעוד אלים.

- הלידה של דיוניסוס היא טראומטית, כמו שאת מציינת בספר *בחושך המיטיב*.

עמית שלי, אלחנן שילה, שלח לי בזמנו ציטטה של יעקב קלצ'קין על העם הגרמני, שבה הוא כותב (עוד לפני מלחמת העולם) שמה שמיחד באומה הגרמנית הוא שיש בה מצד אחד הדקות המטאפיזית המעודנת ביותר ומצד שני - הברבריות הנוראית מכל. תגיד שזה מקרה, לא, זה לא מקרה, מכיוון שזה עם ששואף לצאת מגבול האנושי, למעלה מן האנושי או למטה מן האנושי. האנושי הוא מה שמתרחקים ממנו. ושם אני הייתי. זה המקום שממנו צמח *בחושך המיטיב*.

- מה הוביל לחמלה ולרכות שיש ב*ליטורגיה*? שהרי גם *ליטורגיה* שואף למחוזות על אבל בלי טוטאליות ועם הרבה רוך.

אני חושבת שזו תוצאה של תהליכים אישיים שקשורים לבניית זוגיות שמושתתת על כבוד הדדי (כבוד הדדי זה גבולות), על הקשבה, על קבלת חולשות של האחר. המשפטים האלה היו רשומים לי באני העליון שלי אבל הם לא היו בפנים.

- כיצד זה מגולם בכתיבה? איך עושים רוך בשירה מבלי שזה יפגע בכתיבה?

קיבלתי את עצמי כאדם פרטי. קודם השירה היתה דרך לצאת מעצמי, המילה אקסטזה היא יציאה מן העצמי. ישנו הצורך לצאת מעצמי אבל עכשיו היציאה מתוך עצמי נמצאת בתוכי, אני לא צריכה להשתגע. אני מסודרת. אם כי יש כאלה שאומרים לי שאני צריכה להשתגע, לפתוח את הכתיבה שלי, ללכת למחוות חדשים.

- גם רביקוביץ מתארת עולמות מסוכסכים וקשים בשפה מאורגנת.

אני מטודפת על הספר הראשון שלה.

את יאיר הורוביץ אני אוהבת. את יונה וולך פחות, כי היא הורידה את מעמד השפה השירית. אני מבינה אותה כי היא משוררת אמת, רק לא לטעמי. יש לי את מלוא הכבוד אליה, לניסיון מעורר החמלה והנועז שלה להגיע אל טרום-מילה, חו ההתכוונות השירית ביותר שיכולה להיות. אבל אין לה עדינות.

- אם לחזור להתפתחות של הכתיבה שלך, הספרים הראשונים מציבים פוזיציה קיומית שונה מאלה המאוחרים.

זה הבדל גדול בחיים, להתחיל לחיות טוב. חוסר הגבולות הוא למעשה צמצום גדול של חוויית החיים. באקסטזה אין חיים, זמן ומרחב.

הכתיבה שלי במיטבה היא לא מודעת. בבחושך המיטיב השירים יצאו כמו מתוך סיר לחץ שהחזק שנים על גבי שנים חו היתה אקסטזה לכתוב.

אבל ההבדל המרכזי בין אז להיום הוא ברוך, בחמלה ובאהבה. פעם יכולתי להבין אהבה רק במושגים של בליעה (במונחים סמיוטיים) או במונחים של טרף.

את השיר עם 'מדמעותיך אתפור לי מעיל' (עמ' 33 בספר *לקיר אחד קראתי בית*, א.ס.) חלמתי כלשונו. לא היתה לי נועזות פואטית כזאת בהקיץ. השיר הזה יצא לי מתת ההכרה. הלוואי חה יקרה לי עוד פעם. יש לי עט ונייר ליד המיטה. ואם אין לי נייר, אז יש לי ערמות ספרים ואני בלי בושה פותחת איזה ספר וכותבת שם בדפים הריקים.

נסעתי שנה אחרי שנה לפולין. הנסיעה הראשונה היתה טיול שלי ושל אישי עמיר. לא נכנסנו לשום מחנה ריכוז אבל לא הפסקתי לבכות. אמא שלי היתה בכל מקום, אמא שלי כשהיתה מדברת על הלבנים העיניים שלה היו מצטעפות. בפעם הראשונה ראיתי יערות לבנים ולא ידעתי את נפשי. בכיתי, הייתי עצובה חזרתי עם דלקת ריאות, היחידה שהיתה לי בחיים.

אני פתאום נזכרת שאבא של אמא שלי היה הגנן של בעל האחוזה וכשאמא שלי היתה באה אליו מבית היתומים, הבת הקטנה, היא אמרה לי על עצמה, "הייתי תועה בעשב של הגן". היא סיפרה על עץ אגס ענק שנתן מעט מאוד פירות אבל לכל אגס ואגס היה טעם גן עדן.

אני המון אמא שלי, המון: בתום הילדותי, בפליאה מהעולם. אהבת הספרות והשפה העשירה והמדויקת זה ממנה. העברית שלה מרהימה. היא גם היתה זמרת ביידיש בבית היתומים. יש בי המון מאמא שלי, אבל לאמא שלי לא היה מאבק על האני שלה.

אמא שלי לא יכלה לקבל מתנה או תשומת לב. היא מאוד רצתה שיתנו לה אבל היא לא יכלה לקבל. גם בי יש את זה.

- בשירים שלך יש אמנם כעסים על אמא שלך ויחס מאוד מורכב אליה, אבל למה השירים מבטאים מקום כל כך...

כאוב?

- לא, מקום של "כל מרחק..."

כל מרחק הוא עיוורון? העיוורון הוא הנקודה האקסטטית...

- לא, התכוונתי ל"כל מרחק הוא הקרבה אליך"

אמא שלי כתבה דרכי את שיריה. היתה סימביוזה מוחלטת.

- אם אמא שלך היתה חלק מההתעללות, כיצד זה שבשירים היא לא נחוות כחלק מזה? מדוע ההתעללות נחוותה רק מצד האב?

למדתי שנשים שעברו התעללות מינית אינן סובלות מהדחקה אלא מפיצול. אני לא חוויתי מעולם את האמא הטובה והאמא השותפת להתעללות כאדם אחד. אלה היו שתי דמויות נפרדות. למדות שהיו התפרצויות זעם והטחות אשמה של "למה לא שמרת עלי".

- למה הדברים האלה כמעט ולא נכנסו לשירה?

אני לא יודעת.

יובל גלעד

*

לְאוֹרֶךְ כָּל אֵירוֹפָּה
עֵצִים מַחְשִׁיכִים אֲגַמִּים
בְּצִלְלֵיהֶם הַזּוֹמְמִים
בַּרְחִים מִתְכַּרְבְּלִים בְּעַצְמָם
כִּילָדִים שֶׁהוֹרֵיהֶם רְבִים
אֵירוֹפָּה הִיא יְפֵי חוֹלֶה
יַעֲרוֹת עַל יַעֲרוֹת חֲסַרֵי רֹךְ
מִילִּיוֹתֵי עֵצִים רָזִים מַזְכִּירִים
מַה שֶּׁאָסוּר לַחֲשֹׁב עָלָיו
אִם לֹא רוֹצִים לִטְבֹּעַ בְּצַעַר
בִּשְׁעַת נְסִיעָה בָּרַכֶּבֶת
יַעֲרוֹת חוֹלְפִים קָרִים
רַק מַגְבִּירִים זְרוּת בְּאֵירוֹפָּה
בְּחֹדֶשׁ מַאִי הַיָּפֶה
בַּרְחִים מְבוֹעֲתִים שָׁטִים
בַּאֲגַמִּים יָפִים שְׁקֵטִים
לֹא מְבִינִים צַעֲרָם
כַּיַּעֲרוֹת שֶׁסָּפְגוּ רַע אֱנוֹשִׁי
לְחֻשְׁכַּת עֲנָפֵיהֶם

*

הָאָב הַשָּׁכוּל הֵחֵל לִכְתֹּב שִׁירָה
אַחֲרֵי אוֹתוֹ יוֹם
כִּי הָיָה חַיָּב לְשַׁבֵּר אֶת הַכְּאֵב
לְשׁוּרוֹת קְצוּצוֹת
אֲבָל הַכְּאֵב חָכָם
מִכָּל שִׁיר מְנַסֶּה לְמַסְמֵר
הָאָב הַשָּׁכוּל אָהַב פַּעַם לִקְרֹא
אֲבָל מֵאָז הַיּוֹם הַהוּא כָּל סֵפֶר אֵינְסוֹפִי
כְּהֶתְקֵף חֲרָדָה
כְּשֶׁאָב קוֹבֵר אֶת בְּנוֹ
סֵדֶר הַדְּבָרִים מְפֻרָּע
רַע הַדִּבּוּר תַּחַת שֵׁמֶשׁ יִשְׂרְאֵלִית
בַּחֲלוֹמוֹת הַבֵּן חוֹזֵר
כְּרוּחַ הַמֶּלֶט הָאָב
שִׁירִים נֶגֶד כְּאֵב
כְּמִטּוֹסֵי נְיָר נֶגֶד טַנְק צַעַר
הוֹרֵס כָּל יוֹם זִכָּרוֹן
עֵצִים הֵם זְקִיפִים
שׁוֹמְרִים עַל שְׁפִיּוּת אֲבוֹת
בָּאִים לְבַקֵּר בָּנִים
קוֹפְאִים תַּחַת מַצֵּבוֹת
מִי יִתֵּן מוֹתִי תַּחְתֶּיךָ
בְּנִי הָרָן בְּעֵל כָּרְחוֹ
אֶל מָקוֹם בּוֹ הַשֶּׁקֶט

– מדוע בשירה יש כל כך הרבה חמלה לאם?

יש לי הרגשה שאמא שלי ילדה אותי כדי שאכאב במקומה את כאבי הילדות שלה. כשאני חושבת על אמא שלי אני רוצה לבכות ולהיקבר. לבכות אותה.

יש לה סיפורים מחרידים. יום אחד בחודש היא הצמידה את השפתיים לעמוד ברזל והיא לא יכלה לנתק אותן כי הן קפאו. בסוף היא ניתקה והן נקרעו. היא היתה ילדה והיא אמרה לעצמה, אני לא אגיד יותר "אמא", ומאז לא השתמשה במילה "אמא" כשכאב לה. כתבתי על זה איפהשהו (עמ' 16 בספר *לקיר אחד קראתי בית*, א.ס.).

לעשות את החיבור בין האמא שמפנה את הגב לאמא שמחבקת אותי באהבה – איך אפשר?

אף פעם בעצם לא הייתי במצב שאני כבויה לגמרי, כמו הרבה נשים שעברו דברים איומים. תמיד בערה בי אש ותמיד היה לה מוצא.

דיברתי בלי סוף, אני כל הזמן דיברתי אינטלקטואלית. דרך האינטלקט היה לי חופש, האינטלקט היה המפלט שלי להיות אני. גם מפני שלהורים שלי לא היה שם מדרך כף רגל אולי וגם בשביל להצטיין ולקבל אהדה.

– ואולי גם כי האינטלקט הוא דרך לארגן את הכאוס?

יוסף בן שלמה הבין את הפנימיות שלי, היה לנו חיבור מאוד עמוק. היינו מדברים פילוסופיה, במובן האישי וגם האוניברסלי. הייתי באה אליו כל שבוע לשעות הקבלה שלו. פעם, כשעוד לא הכרנו, שאלתי אותו בבושה, איך זה שיש כלב ויש חתול. הוא אמר, "איזו מן שאלה זאת!" אבל אחר כך הוא הבין אותי.

– ואת עדיין שואלת את אותה שאלה.

נכון.

– ועדיין תשובה אין. איך זה שיש כלב? בן אדם?

אין יום שאני לא נתקפת בתחושת הפלא הזה. כל פעם דרך משהו – ואז אני עומדת, עומדת ברחוב ומסתכלת. ◆

קציעה עלון

על המודוס הרך

בשירת צדוק עלון

לאחרונה עלה לכותרות שירו של רועי חסן, 'בארץ אשכנז'. עז היה הפולמוס שהתחולל סביבו, כעזותו של השיר הארוך עצמו. הפואטיקה של חסן היא פואטיקה מזרחית דוקרנית, פואטיקה הבאה להמם את הצופה - ויהא מזרחי או אשכנזי. קוטב בוטה זה מצוי בשירה המזרחית לא מעט - ראו שירתם של סמי שלום שטרית, מתי שמואלוף, קלאריס חרבון, ועוד. למול קוטב זה מתבחן בשירה המזרחית גם צד אחר, רך מאוד, שנציגו הבולט כיום הוא משה אוחיון. שירה זו נכתבת מתוך מודוס של פיוס והשלמה, ויחד עם זאת עולה בה ומתוכה רפרטואר מזרחי מובחן ושלם.

ברשימה זו ברצוני לשייך את הפואטיקה של צדוק עלון לצד זה של המפה הפואטית, ולהצביע על המאפיינים המזרחיים המובהקים בשירתו. אולם ראשית גילוי נאות: צדוק עלון הוא דודי, אחד משבעת אחיו ואחיותיו הצעירים של אבי, ומטבע הדברים היכרותי עמו היא רבת שנים ועתירת רבדים.

כותרת ספר השירים השני שהוציא עלון היא ***אנסה הקולמוס ואראה*** - שם המתייחס למקצועו של האב, סבי, שהיה סופר סת"ם. בשיר הקרוי 'אנסה הקולמוס ואראה' מספר עלון כיצד ניסה האב את חודו של הקולמוס החדש תוך כדי כתיבת המשפט הזה על חתיכת קלף שאינה שימושית, ולבסוף כותב עלון: "פַּעַם בְּעוֹד הוּא מוֹצִיא תְּפִלָּה מִלִּבּוֹ/ לְהַצְלָחַת דַּרְכּוֹ בַּקָּלְמוֹס/ בִּקַּשְׁתִּי מִמֶּנּוּ שִׁילַּמְדַנִי כֵּיצַד לִכְתֹּב בּוֹ// הוּא נָטַל קֶלֶף/ וְאָמַר לִי/ יַנֵּסֶה בְּנִי הַקָּלְמוֹס וְיִרְאֶה/ / אֲנַסֶּה הַקָּלְמוֹס וְאֶרְאֶה".

דומה כי בכמה משפטים הצליח עלון ללכוד בקליפת אגוז מאפיין חשוב של הפואטיקה המזרחית, שעמדתי עליו בספרי ***אפשרות שלישית לשירה***. ציינתי כי עבור מזרחים ומזרחיות רבים, מעמדו האונטולוגי של החפץ הקרוי "ספר שירה" אינו כמעמדו בעולם החילוני והמחולן. בהיותו "ספר", דפים מכורכים, דפוס, הוא מקבל מעמד דליגיוזי מניה וביה. כך גם הופכת פעולת הכתיבה לפעולה בעלת נופך קדוש.

מאפיין זה, הבא לידי ביטוי מובהק בספריה של ברכה סרי, למשל, כמו גם בספרי שירה רבים אחרים, מוצא הנכחה קונקרטית ממש בשירו של עלון - השקילות הסימבולית שהוא יוצר בין כתיבת ספר התורה של האב וכתיבת השירים שלו היא ברורה, ואף שהיא יונקת ממקורות ביוגרפיים מובהקים, היא מקפלת בתוכה דבר מה כללי הרבה יותר. כתיבת שירה נתפסת בשיר ספציפי זה, כמו גם במודוס המזרחי בשירה העברית, בדרך כלל כהמשך של הפרקטיקה הדתית של העתקת התורה ולא כמנוגדת לה או כדבר מה המבקש לחולל "תרבות מתחרה".

באופן המשתרשר מאפיון זה, הצבעתי על שימושם של משורדים מזרחים רבים בספר השירה כ"יד חכר" ליקיריהם שמתו - אם בכתיבת הקדשות ארוכות בפתח הספר, ואם בשירים שלמים המעלים את דמותם. תופעה זו בולטת גם בספרו של עלון. ריבוי השירים העוסקים בדמויות האם והאב, השירים המעלים תמונות של דמויות מן השכונה, ובאופן חריג ולא חריג כאחד - גם השיר המוקדש למאיר אריאל, כולם כמו מבקשים להקים גשר של מילים אל העבר, להעלותו באוב פן ישכח, להיצמד אליו כל עוד ניתן.

צדוק עלון

קשה לי לחשוב על משורר שאינו מזרחי, הכותב כיום על הנגר, המסגר, הרצף, וסופר הסת"ם. שירתו של עלון היא שירת המלאכות הפשוטות, כמו גם שירת מלאכות הבית - הכביסה, הבישול וגידול הילדים.

למאפיין נוסף של השירה המזרחית קראתי "שירה שזורה" או "שירה סבוכה". כך ביקשתי לסמן את היותה של השירה המזרחית כמי שרואה עצמה חוליה ברצף המנהל דיאלוג צמוד עם התפילה, הפיוט, המקרא והתלמוד, חוצה למרות היותו של הדובר לא פעם חילוני באורח חייו העכשווי. כך באה לידי ביטוי הגרסה דינקותא של רבים מהמזרחים והמזרחיות. גם אצל עלון בולט מודוס כתיבה זה. למשל, השיר 'מזמור' בנוי כולו סביב פסוקי התהילים של "מזמור לדוד ה' רועי לא אחסר", הברכה החותמת את השיר "משני צדי הזמן", השיר השלם הקרוי 'ברכות', ואחר - 'תפילין'.

שני הרכיבים הללו - מחד הקשר הסמיוטי אל המורשת והמסורת הדתית ומאידך הרגישות אל חיי היומיום של הנושאים במלאכות הפשוטות - מייצרים יחד את מה שכיניתי "אונטולוגיה של עוני ואפיסטמולוגיה של קודש", מתח שהוא המתח המכונן של השירה המזרחית. לעוני הממשי של אי־אז נלווה גם עוני סימבולי - על אף העושר הרוחני העשיר שהביאו עמם העולים מן המזרח, לא נמצא לו כר נרחב להביע את עצמו, בהיותה של ישראל מדינה המכוננת מתוך דגמי מחשבה אירופוצנטריים במובהק. "עוני סימבולי" זה אינו עוני ממשי כמובן, אלא שלעתים העושר הפנימי עלול להיראות תחת עדשות מקטינות, מתוך היותו נתפס כ"בלתי הולם" לקריטריונים מלאכותיים.

עלון הוציא לאור ספר שירים ראשון (***בהמולת היום והלילה אני שוכח חוכר***, הוצאת ספרי 'עתון 77') בגיל חמישים ושלוש, גיל מאוחר יחסית, המעיד על התמודדות עמוקה עם השאלות "מי הוא משורד", "מי ראוי להיות משורד", "האם אני משורד" וכדומה. זו היא התמודדות שאינה זרה ליוצרים ויוצרות מזרחים, בשדות התרבות השונים, וההתמודדות הזו, גם אם היא לעיתים בלתי מודעת, מטילה אור לא מחמיא על הזירה הציבורית הישראלית, אשר עדיין מוקפת חומות אתניות בלתי נראות. ולמרות כל זאת אנו עדים בימים אלו לרנסנס של שירה מזרחית, כפי שהבחין נכונה מבקר השירה והמשורד אלי הירש. ◆

מחר כבר יהיה מאוחר

ליקט ורשם: דוד אדלר

האויב אינו בהכרח מעבר לגבול, הוא גם אינו בזולתנו. מורכבים ככל שנהיה, הוא גם לא זה שבתוכנו. האויב הוא הזמן. הזמן הוא האויב הגדול, האמיתי. מסיבותיו, הוא אינו נוטה להיות לצדנו.

מרדכי גלדמן

*

הָיְתָה לִי הָאֶרֶה
בַּסּוּפֶרְסֶנְטֶר שֶׁבַּסֶּנְטֶר —
עוֹדְנִי מוֹדֵד חֶלְצַת פּוּלוֹ
בְּגֶוֶן שֶׁל יָרָק תַּפּוּחַ
וּבֵין שְׁתֵּי מַרְאוֹת
רָאִיתִי אֶת פָּנַי
וְאֶת קֶטַע גּוּפִי הַחָשׂוּף
וְהִבְלִיחַ לִי שֶׁאֲנִי מַבְשִׁיל
וְעוֹד מְעַט אֶנְשֹׁר כְּתַפּוּחַ
וְאֶחְבַּט בָּאֲדָמָה הַחַמָּה
וְצְלִיל חֲבָטָה יִשָּׁמַע

וְהָאָרֶץ לֹא תִּרְעַד
וְהַיָּם לֹא יִגְאֶה
וְהַמְּאוֹרוֹת לֹא יִלְקוּ

סופ"ש שירה מס' 6

ספרו של דוד אדלר *סקיצות לתמונה בלתי שלמה*, בהוצאת "אבן חושן", זכה בפרס רמת גן לספרות תשע"ג, בקטגוריית שירת ביכורים.

מבחר שירים מתוך

סופ"ש שירה

בעריכת נילי דגן

הוא אורב לנו, בשקט, בסבלנות. תמיד מצליח להפתיע. גם אם ננסה להקפיא את הזמן. תמיד יהיה זה מאוחר.

נגה מרקמן

לצמצם ולזכור

לְצַמְצֵם אֶת מָה שֶׁכָּתַבְתִּי,
לִזְכֹּר אֶת אֶלֶמֶנְט הַזְּמַן.
הָפַכְתִּי לִהְיוֹת בִּתָּם שֶׁל הוֹרַי
עַל סַף מוֹתָם.
מָה עִם הַשִּׁירִים?
נִתְפַּלֵּל שֶׁיִּחָזְרוּ.
הַיָּרָק נִשְׁזָר בַּזָּהָב הַשְּׁבוּלִים.
אֲנִי יוֹדַעַת רַק לְהִתְבּוֹנֵן
וּלְהַקְשִׁיב.
מְחַפְּשִׂים מַיִם. הָרַעַשׁ פּוֹלֵשׁ
אֶל תּוֹךְ נַפְשִׁי.
פַּעֲמוֹן כָּחֹל, נִרְגָּשׁ
רוֹעֵד מוּל חַלּוֹנִי.

סופ"ש שירה מס' 39

נחמת עניים - הדרך היחידה להשיב מלחמה, אבל רק לאחר מעשה, רק לאחר שהשער נגעל, היא להחזיר את הזמן לאחור, להתנחם בזיכרון.

יהודית דריגס

מוֹדָה

הוֹדִי הַמֵּתִים שוּב פְּלִיטִים
בְּתוֹכִי,
לוֹחֲשִׁים אֶת חַיֵּיהֶם
בְּמִרְפֶּסֶת סְגוּרָה,
עֵרִים לְיַד רֶבַע שֻׁלְחָן מְכֻסֶּה שַׁעֲנָנִית
גּוֹמְאִים תֵּה מָחֻלָּשׁ
מִשְׁקִיוֹת מִשְׁמֻשׁוֹת,
מְרַשְׁרְשִׁים אֶת סִפּוּרָם
עִם פְּרוּסַת עוּגַת שְׁמָרִים,
וְאוֹתוֹ שָׁעוֹן מְעוֹרֵר הַמְּדֻבָּק בְּסֶלוֹטֵיפּ
עֲדַיִן מְכַוֵּן אֶת כֻּלָּנוּ.

מתוך *שעת הסדקים*, כרמל 2010
סופ"ש שירה מס' 30

מדור סופ"ש שירה בעריכת המשוררת נילי דגן נפתח במאי 2012 ומארח, עד כה, למעלה ממאתיים משוררים היוצרים אנתולוגיה מקוונת ומגוונת של שירה ישראלית. השירים מופצים בין קהל שוחר שירה ברחבי האינטרנט.

תמיד נתוודע לכך שהזמן קצוב וההקצבה גם היא לא נודעת - מאוחר, מאוחר מדי. לרוב לא נספיק. לא נספיק לשאול. לא נספיק לומר את שחייב היה להיאמר. לא נספיק להתפייס. כל מה שהוחמץ יהדהד לו ויוסיף להדהד באין משיב.

ישראל בר כוכב

טלפון

מִצַּד אֶחָד עָמַד הַטֶּלֶפוֹן
וּמִצַּד שֵׁנִי עֲבֹדַת מוֹתֶךָ
אֲבָל זֶה לֹא הִרְחִיעַ,
בְּכָל זֹאת צִלְצַלְתִּי אֵלֶיךָ לִשְׁאֹל, מַה נִּשְׁמַע
(עֶשְׂרִים וּשְׁתַּיִם שָׁנָה לֹא הֶחְלַפְנוּ מִלָּה)
אַבָּא, מַה נִּשְׁמַע
אַבָּא

מתוך *שירים - מבחר שירים 1975-2010*, הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק
סופ"ש שירה מס' 16

ואולי יש בכל זאת דרך להערים על הזמן? לא להמתין. לא לתת לקצבו הקבוע להרדים. לפקוח עיניים. להשתמש בנשקו שלו: להקדים.

חמוטל בר יוסף

לא בַּשָּׁמַיִם

לֹא בַּשָּׁמַיִם
לֹא רָחוֹק
הַטּוֹב נָשַׁב.
הֲלֹא קָרוֹב הוּא מְאֹד

הֲלֹא פֹּה הוּא
הֲלֹא לַהֲטוֹ בְּיָדֶךָ

לוֹחֵשׁ לַעֲשׂוֹתוֹ
עֲכָשָׁו.

סופ"ש שירה מס' 6

צ'לם רן פורגס

חיזיון נדיר

משורד שמגיע לגיל תשעים הוא חזיון נדיר בכל מקום שהוא בעולם. משורד בן תשעים שעודנו בשיא כחו הפיוטי, אחרי שלושה עשורים שבהם כתב את מיטב שירתו הוא בגדר נס של ממש. אני אסיר תודה לעודכי 'עתון 77' על שנאותו להקדיש ליצירתו של טוביה ריבנר מקום של כבוד בגיליון שרואה אור בסמיכות מועדים ליום הולדתו.

את יום ההולדת חגגנו ביום ה' ה־30.1.2014 באולם היפה של בית הספר החקלאי ויצ"ו נהלל, שם הנחו המשורדים משה יצחקי וענת שרון־בלייס אירגון מרגש. משורדים וחוקרים קראו משיריו של ריבנר, רמי הראל ונתן סלוד ביצעו תשעה מלחניו הנהדרים של מוני אמרילו לשירים אחרים משלו ואנשי העמק והעיר באו לחלוק כבוד לחתן פרס ישראל לשירה. בסיום הערב עלה טוביה לבמה לקרוא כמה שירים שיקרים במיוחד ללבו, מהיבול שנכלל בספריו השתים ומן השירים הרבים החדשים שהוא ממשיך וכותב לאחר פרסום ספרו אחרונים 2011–2012, שראה אור בהוצאת 'קשב לשירה'.

ביום שישי ה־7.2.2014, התקיימה תגיגה נוספת, רבת משתתפים וקהל, לכבוד טוביה ריבנר באולם "צוחתא" שבתל אביב בערכתה של הציירת נילי שחור שציוריה שימשו השראה לאחדים משיריו.

אני שמח מאוד על כך שטוביה ריבנר זכה להכרה המאוחרת שלה היה ראוי כבר לפני שנים רבות. אין ספק שהוא אחד המשורדים החשובים, העמוקים והחכמים ביותר שהעשירו את עולמה של הספרות העברית בשישים השנים האחרונות. בעשור חצי האחרונים היה לי הכבוד להוציא ב'קשב לשירה' את רוב ספרי שירתו, את האוטוביוגרפיה ***חיים ארוכים קצרים***, את אלבום תצלומיו המרהיבים גם ***זאת ראו עיני***, את תרגומיו לשירי כריסטוף מקל (***שלח לחמך***, בשיתוף עם אשר רייך) ולעבוד איתו על ספרו המקיף של אריה לודזיג שטראוס ***שירים ומכתמים***.

החברות עם טוביה וגלילה ריבנר היא מן הדברים המשמעותיים שקרו בחיי והנסיעות למעונם במרחביה היו ועודן מן הרגעים היפים ביותר מבחינה רגשית ואינטלקטואלית כאחד.

אני מאחל לטוביה ריבנר עוד שנים רבות, שירים מעולים, בריאות, חברות וחיי משפחה טובים. הנה לפניכם שירים אחדים מפרי רוחו ודברים אחדים על יצירתו. ◆

רפי וייכרט

גיא פרל

האנושי המבקש להמלט

בני אדם אינם אלא בני אדם / טוביה ריבנר

פַּרְפַּר מְרַפְרֵף וְעוֹבֵר עַל פָּנַי,
וּבַפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה בַּיִּקוּם אֲנִי מַבְחִין
כִּי לַפַּרְפָּרִים לֹא תְּנוּעָה וְלֹא צֶבַע,
כְּמוֹהֶם כְּפַרְחִים שֶׁאֵין לָהֶם לֹא צֶבַע וְלֹא נִיחוֹחַ.
הַצֶּבַע הוּא בַּעַל הַצֶּבַע עַל כַּנְפֵי הַפַּרְפַּר
הַכֹּחַ הַמַּנִּיעַ הוּא הַתְּנוּעָה בִּתְנוּעַת הַפַּרְפַּר.
הַנִּיחוֹחַ הוּא הַנּוֹתֵן רֵיחַ בְּרֵיחַ הַפֶּרַח.
הַפַּרְפַּר אֵינוֹ אֶלָּא פַּרְפַּר
וְהַפֶּרַח פֶּרַח.

בְּנֵי אָדָם אֵינָם אֶלָּא בְּנֵי אָדָם.
לֹא מַגָּפַיִם. לֹא פַּרְגּוֹל.
לֹא כְּלָבִים. לֹא נְבִיחוֹת.
מָה שֶׁעָשׂוּ לֹא הֵם עָשׂוּ.
הַמַּעֲשִׂים עָשׂוּ.
הַרְחִיפוֹת דָּחֲפוּ. הַצְּרִיחוֹת צָרְחוּ.
הַמַּכּוֹת הִכּוּ. הַלַּעַג לָעַג. הַמִּקְלָחוֹת קָלְחוּ.
הָעָשָׁן לֹא הָיָה אֶלָּא עָשָׁן.
הָאֵפֶר – אֵפֶר.

לֹא כְּלוּם אֵינוֹ אֶלָּא לֹא כְּלוּם.
לֹא כְּלוּם נֶחְנָק מֵרֹב לֹא כְּלוּם.

את השיר 'בני אדם אינם אלא בני אדם' אני קורא כניסיון בריחה מן התופת. ניסיון שבדומה לשם הספר שבו הוא מופיע 'כמעט שיחה' – כמעט מצליח.

הבית הראשון הוא הרהור פילוסופי, ציטוט מתוך שיר מאת פרנצ'ו פסואה תחת ההטרונים אלברטו קאיירו. פסואה מבקש להוליך אותנו אל המהות הערומה מתכונותיה – אל הפרפר שמעבר לצבע, הפרח שמעבר לניחוח.

בבית השני מתרחש מעבר חד, מבלבל, מן הגן המלבלב אל זוועת מחנה הריכוז, אך ריבנר מנסה לשמר משהו מחסד הגן – תוך שימוש באותם הכלים הפילוסופיים שהציע פסואה, הוא מבקש לחתור אל המהות האנושית באמצעות הפרדתה מזהותה ומעשיה. ריבנר חותר אל הגרעין האנושי הטהור, אל האנושי המשותף לקלגס ולאסיר – אם יצליח, יימלט האנושי מן התופת המאיימת למחוק ממנו כל זכר, אצל התוקפן וקורבנו כאחד.

ניסיון הימלטות המהות האנושית מן התופת כמעט מצליח. רק כמעט. הבית השלישי, בייחוד ביחס לראשון, קצר ומדויק כמהלומה. כנשימה גוועת. כמו אצל פר גינט המקלף בצל ונחשף לָאַין – "שכבה על שכבה. אין קֵץ וְאין סוֹף. מָתַי הַגַּרְעִין יוֹפִיעַ סוֹף־סוֹף? עַד לֵב הַבָּצָל – וּמָה יוֹתֵר? רַק קְלִפּוֹת קְטַנּוֹת יוֹתֵר וְיוֹתֵר."* – גם כאן, אין גרעין. לא נותרה מהות אנושית. קורה שהמהות אינה שורדת את התופת, והזוועה, כמו חור שחור, בולעת את האור ואז קורסת אל עצמה. נותר לא כלום. נותר מחנק. ◆

* בתרגום לאה גולדברג (דביר, 1975)

יונתן ברג

שלוש הדקות של טוביה ריבנר

ארבע לפנות בוקר

טוביה ריבנר

אַרְבַּע לִפְנוֹת בֹּקֶר
אֲנִי שׁוֹקֵעַ, שׁוֹקֵעַ, אֵין תַּחְתִּית
לַתְּהוֹם
בְּתוֹכִי
אֲנִי שׁוֹמֵעַ מַנְגִּינָה שֶׁל שִׁיר
מֵהַשִּׁיר צָף וְעוֹלֶה צֵל
אֲנִי חוֹלֵם? עֵר? חוֹלֵם?
הַשָּׁעוֹן מַרְאֶה אַרְבַּע לִפְנוֹת בֹּקֶר וְשֶׁלֶשׁ דַּקּוֹת.

(הערה לשיר: בני הנעדר אהב את השיר Pastime with good company שחיבר המלך הנרי השמיני)

השיר מתוך *אחרונים* הוצאת קשב לשירה 2013

נדמה שהשיר 'ארבע לפנות בוקר' מקפל בתוכו את המתח המרכזי החותך את יצירתו של טוביה ריבנר: אותו רגע שבין התבונה המלאה לעמעום המחיקה והצלילים, הרגע שבו מתוך מה שהתבונה רואה, יום אחרי יום - ניצול הרס, אובדן ואלימות, התמוטטות העבר ואימת העתיד הלא ידוע, מתוך אותה בהירות של 'מר קוגיטו' עולה השיר, כפעולת התנגדות, אותו חוט שעומד תמיד להיקרע, שעליו נשענת האנושות אלפי שנים, נחלצת מאותה חווית בהירות, מאותו זיכרון גהר תמיד של מי שאבד ומה שאבד.

השעה היא ארבע לפנות בוקר וריבנר ער. אפשר לחשוב על ארבע לפנות בוקר כרגע שלפני היום, ואפשר לחשוב על השעה הזאת בידיעה שמי שער בה, לא הלך לישון, ומה שמטריד קודם חסר מרפא. המשך השיר מגלה לנו את הקריסה לתוך עצמנו. היכן ישנה באמת תהום גדולה יותר מאשר הזיכרון? ההחמצות שצפות ועולות ללא הגנה, השנים שחלפו ביעף, מבטיחות משהו ולא מקיימות, המאבק להניח לחם על השולחן, המאבק לשמוע מחיקה. כאן מתרחשת התפנית, בתוך אותה תהום מגיע ריבנר לקצה, ומתוך אותו קצה, מנקודת האפס של הנפש עולה מנגינה, ומיד אחר כך המנגן.

המנגן שהוא גם קצה התהום - הבן הנערה. אבל השיר משנה את התנועה. אם לפני כן השורות הלכו וקרסו בהוותירן לכסוף את המילה "בתוכי" עומדת לבדה, הרי שלפתע יש נשימה בשורות, עוד לא מנוחה, אולי לעולם לא מנוחה, אבל יש נשימה: מישהו שר. ואז השורה המרכזית - "אני חולם? ער? חולם?" הבחירה שלנו בחיים מסתכמת אולי באותה בחירה - ממה אנו מתחילים ובמה אנו מסיימים ומה באמצע. הצירוף הזה שולח אותי אל מאיר אריאל ו'מודה אני' שלו, שם הוא בוחר כמו ריבנר לכתוב "הטובה והרעה והטובה". ריבנר בוחר להתחיל בחלום ולסיים בו, באזור שבו הכל אפשרי - התאחדות עם האובר, מימוש מה שחלף, חזרה אל המקומות הנשכחים, אבל מישהו שומע שיר, אם כך הוא ער, ער ממש, עם המחשבות המתרוצצות והיעדר החופש של החלום?

השירה, השירה היא החלום. אותן שלוש דקות שבין ארבע בבוקר, ארבע בבוקר של התהום שבתוכנו, ארבע בבוקר של חוסר מנוחה והרעש הקשה ביותר של רממת החדר, ארבע בבוקר של חנק המילים והשפה עד לכדי מילה בודדת, נחלצת בקושי מבין השיניים. בין ארבע בבוקר שכזה לארבע ושלוש דקות יש שיר ויש מנגן, האבוד חוזר. האם אין השירה החלום שלנו? האם היא לא המקום שבו הכול אפשרי? יצירות האמנות הגדולות חוזרות לעמוד מולנו, העבר נמהל בהווה, העתיד נפרש כאפשרות תמידית, ממתינה לידנו המחליטה, צבעי כפר הילדות עזים מתמיד, חיות ממהרות אל המים. האם אין השירה חלומה של הנפש הערה?

ריבנר מבקש מאיתנו לזכור את הזמן, הזמן מתחיל את השיר ומסיים אותו. עוברות שלוש דקות ומישהו מחזיק שוב באותו חוט קרוע, הוא נשען על השיר, נחלץ לרגע מהתהום שבתוכו, נשלף מאותה הידרדרות של ערות נטולת קצה. שירתו של ריבנר כולה היא שלוש הדקות הללו, שלוש הדקות שבין ערות לערות, שלוש דקות של שירה. ריבנר יודע לעומק בשירתו שהזמן, הזמן שלנו הוא ארבע בבוקר, אבל הוא מאפשר לנו את שלוש הדקות הללו. ואולי שלוש דקות של מוזיקה ושירה צריכות תמיד את הערות הקשה של ארבע בבוקר. ◆

ענת שרון־בלייס

'אור אורפאי'

קשה לבחור שיר אחד של טוביה ריבנר ולכתוב עליו. היד מדפדפת בספרים ומחפשת את השירים על העמק, משום שאני חיה כאן, בין הנופים שלו, אבל לבסוף היא שבה ונעצרת בשיר, שתמיד לופת אותי: 'אור אורפאי' (בתוך אסופת השירים *ואל מקומו שואף* 1990). כותרת השיר מרמזת על סיפור אהבתם של המשורר אורפיאוס ואשתו אורידיקה, שהסתיים במותה הכפול ובמותו שלו, כשהנימפות קרעו את גופו לגזרים. אבל היא משמשת רק במסכה לשיר אוטוביוגרפי וארס־פואטי, שאינו עוסק (רק) בסיפור המיתי, אלא במוות מחשי וקרוב - מותו של הבן, מורן, בשנת 1983 (ברקע מהדהדים גם מותה של אשתו הראשונה, ערה, ומותם של בני משפחתו בשואה). עוד ראוי לציין, כי שמו של השיר מכפיל את המילה "אור", משום שהיא מופיעה גם בתוך השם "אור/פיאוס", לפחות בכתיב העברי שלו.

השיר נפתח באמירה כללית עובדתית "יש חיים עם יד אחת, רגל אחת, ראה אחת..." כשהשורה השנייה ממשיכה את הרשימה ומופיעים בה איברים נוספים. כולם, למעשה, קיימים בגופנו כצמדים, אולם אנו יכולים להמשיך ולחיות רק עם אחד מהם. רצף האמירות נגדע באחת בשורה השלישית: "...אני חי עם לב אחד/ לא רציתי לגלות. אינני יודע מדוע גיליתי." ברגע הראשון נראית השורה כהטעיה נדושה, אך במשנהו מתברר המקרה החריג - הדובר שאיבד לב מוסיף לחיות. והוא ממשיך: "עכשיו יבואו באצבעות דקות מחודדות/ יחטטו, יממשו, יגזרו, שקר וכזב -/ אני מסכים, אני מסכים...."; לא ברור היכן יחטטו ומי הם המחטטים - בלב, בשיר, בשניהם? האם מדובר באנשים קרובים או בקוראים לא מוכרים? כך או אחרת, תוצאת החיטוט היא "שקר וכזב" והכותב לא מגלה התנגדות, "מסכים" כלשונו. אפשר שריבנר מתכתב כאן עם שתי משורדות: עם רחל, שכתבה בשירה הארס־פואטי 'ספר שירַי' - "ואת תוגתו של הלב הכורע/ יד כל במנוחה תמשש" ועם השיר 'יונתן' של יונה וולך, שם מסכים הילד, הדובר בשיר, שיעשו לו "חור של נעץ" אבל סופו שכודתים את ראשו. אצל ריבנר הופכת היד הממששת של רחל לגלדיולה המשספת הנזכרת אצל וולך.

הדובר בשיר ממשיך בשגרת חייו חרף הנסיבות: "אני אוכל, ישן, עובד, שומע מוסיקה" - רשימת פעולות, שנחתכת בשורה שלאחריה: "ממחשבה הזכה שעולה לפני הקב"ה/ נברא בו מלאך. ובמחשבה של פורענות/ נברא בו שד". שורה זו שאולה מספר תולדות האדם של ר' יוסף הבא משושן הבירה, והדובר מבטלה באבחה מהירה בהמשך, שעה שהוא פוטר אותה במילים "איזה פטפוט נורא". אם הדיבור הבורא, בין שהוא בורא מלאך בין שנברא בו שד, הוא בחזקת "פטפוט", הרי שמקופלת בשירו של ריבנר התרסה נגד מלכות שמים.

חלקו השני של השיר מעביר את הקורא למרחב אחר, מעל העננים, מעל העולם, מעל החיים. בתחילה השורות מרחפות בנעימות "כשטסים מעל עננים קומולוס אפרודיים.../ מה קל ללכת.../ לשכב מבלי לקום עוד, גוף קל, מרחף, כמעט לא גוף..." אולם בהמשך נבלם הריחוף הזה והופך לנוף קודר: "נוף מוות רך, תהומות מוות...הרדי שאול עשויים פלומה - דימויים, דימויים." מרחב המוות שמשרטט הדובר מתכתב עם הסיפור המיתי (אורפיאוס), אבל גם מבקר אותו ואת עצם מעשה הכתיבה של המשורר, שהוא שתי וערב דימויים־דימויים, שאינם מסוגלים לגעת במוות, לחדור אותו, להגיע אל המתים ולהשיבם לחיים. למעשה נדמה כי כתיבת השיר היא שחזור הכישלון האורפאי, והדובר מאשש את הדברים, כאשר הוא מטעים: "אינני חתול. אין לי תשעה חיים", כלומר גם המשורר ו/או הדובר אינם יכולים לחיות או להחיות באמצעות השירה. שלוש שורות לפני קצו של השיר עולה השאלה: "לשם מה, לשם מה כל זה?/ אינני יודע." ומתוכן שב ועולה קולה של רחל, שכתבה בשירה 'בבוא': "חהו? רק זה?/ ואל זה לשאת עיניים כלות...בשל זה לנאץ אלוהים..." (גם משוררים נוספים שאלו את אותה שאלה בלתי נמנעת, בודאי אל מול טרגדיה ושתיקה). התשובה שחותמת את שירו של ריבנר "האמת -/ איזה פטפוט נורא", מהדהדת את השורה שחתמה את חלקו הראשון של השיר, ולמרות שהיא קודאת תיגר על מלאכת השירה ומותירה אותי מול האין־מוצא האורפאי, הרי שנותר בכף ידי אחד השירים האמיצים בשירה העברית. החיים עם לב אחד, ושבור ככל שיהיה, פועמים אפשרויות אחרות, למשל בשיר 'מדריך למשורר צעיר': "שכח את לבך/ כלא את קולך/ שכח מי אתה/ ותוכל להתחיל/ בזיעת אפיך". ◆

אור אורפאי / טוביה ריבנר

יֵשׁ חַיִּים עִם יָד אַחַת, רֶגֶל אַחַת, רְאָה אַחַת,
כִּלְיָה אַחַת, בְּלִי רַגְלַיִם, בְּלִי יָדַיִם, עַיִן אַחַת, בְּלִי עֵינַיִם.
אֲנִי חַי עִם לֵב אֶחָד.
לֹא רָצִיתִי לְגַלּוֹת. אֵינִי יוֹדֵעַ מַדּוּעַ גִּלִּיתִי.
עַכְשָׁו יָבוֹאוּ בְּאֶצְבָּעוֹת דַּקּוֹת מְחֻדָּדוֹת
יְחַטְּטוּ, יְמַמְּשׁוּ, יִגְזְרוּ, שֶׁקֶר וְכָזָב –
אֲנִי מַסְכִּים, אֲנִי מַסְכִּים. אֲנִי
אוֹכֵל, יָשֵׁן, עוֹבֵד, שׁוֹמֵעַ מוּסִיקָה.
"מִמַּחֲשָׁבָה הַזַּכָּה שֶׁעוֹלָה לִפְנֵי הַקב"ה
נִבְרָא בּוֹ מַלְאָךְ. וּבְמַחֲשָׁבָה שֶׁל פֻּרְעָנוּת
נִבְרָא בּוֹ שֵׁד."
אֵיזֶה פִּטְפּוּט. אֵיזֶה פִּטְפּוּט נוֹרָא.

כְּשֶׁטָּסִים מֵעַל עֲנָנֵי קוּמוּלוּס אֶפְרוֹדִיִּים, אוֹר מֵאָחָר, מִתְעַמְעֵם, מְדַמִּים –
מַה קַּל לָלֶכֶת, צַעַד רַךְ נִטְמָע לֹא־נִשְׁמָע שׁוּם מַאֲמָץ,
לִשְׁכַּב מִבְּלִי לָקוּם עוֹד, גּוּף קַל, מְרַחֵף, כִּמְעַט לֹא גּוּף.
נוֹף מָוֶת רַךְ, תְּהוֹמוֹת מָוֶת, שֶׁמֶשׁ מָוֶת שׁוֹקַעַת, הַרְדֵּי שְׁאוֹל עֲשׂוּיִים
פְּלוּמָה – דִּמּוּיִים, דִּמּוּיִים. אֵינֶנִּי חָתוּל. אֵין לִי תִּשְׁעָה חַיִּים.
לְשֵׁם מָה, לְשֵׁם מַה כָּל זֶה?
אֵינִי יוֹדֵעַ. הָאֱמֶת –
אֵיזֶה פִּטְפּוּט נוֹרָא.

משה ב. יצחקי

מילויו של הלא כלום באי הידיעה

בנאום הנובל שלה (7.12.1996), בהתייחסה לשאלת מהות ההשראה, מציינת ויסלבה שימבורסקה את הסקרנות, את אי הידיעה: "... השראה, תהיה אשר תהיה נולדת מתוך 'אינני יודע' מתמיה... שתי מילים קטנות, אך עם כנפיים חזקות. הן מרחיבות את חיינו לכלל המחחות שבהם מצוי כדור הארץ שלנו" (מתוך *בשבח החלומות*, קשב לשירה 2004).

טוביה ריבנר הוא משורר שבין מאפייני גדולתו נמנית היכולת המופלאה להיאחז בכל מאחז בכנפי אי הידיעה ולברוא מהן שירה גדולה. בכנפיים אלה הוא טס, צולל, נוסק, כמעט מתרסק בקרקעית תהומות ההוויה, אך עם איזו תרמיקה עלומה הוא מתעופף אל פסגות ומחחות אין חקר. ברגישות ובהקשבה עמוקה, בניסיון למצוא פשר ומשמעות, הוא עומד על סף הבלי־מה, שואל וחוקר, לעתים אירוני לעתים סקרן ומלא פליאה, הוא מבקש לדעת. דומני שאין משורר בשירה העברית ובשירת העולם, אשר בשירתם יש כל כך הרבה סימני שאלה כבשירתו של ריבנר. הוא תר אחר האדם, שואל ציפורים, פרחים, עצים ואבנים, הוא שואל את האמנות, את העמק, את הנפש, את המוות, את השירה והחיים. שאלות אלה המעמיקות שאול, כמעט נואשות מלמצוא מנוח, ממלאות באורח פלא את החללים ואת נפש הקורא בתחושת יופי וגילוי.

השיר 'שמאלי וימיני' הוא יצירת מופת ארכיטקטונית. יצירה הבנויה על פירוק מוחלט של מבנים, מרכזי ערך, מושגים תיאולוגיים. בריאה שלמה חוזרת בשיר אל התוהו ובוהו. אך מתוך האפלה בוקעת אלומת אור, המאירה על 'האני' המאפיר, היחיד, שאינו יודע בין שמאלו לימינו, 'אני' שהאהבה חמקה עברה ממנו והותירה אותו בשאלה: אני אני?

זהו מעין שיר סיכום של חיים מלאים, שבו מתקיימת שיחה מרתקת עם משוררים, פסוקי מקרא, מדרש, ציורופים כבולים, ביטויי לשון ידועים. שיחה הבנויה על ידי שיבוש, עקירת מילים ופסוקים ממקומם, ובכך הוא ממלאם במשמעות חדשה, לעתים אירונית, מפוכחת, צורבת כאור השמש. שלא כמו 'העיר עוטפת אור' של בן העמק יוסף שריג, ולא כמו העמק של אברהם שלונסקי בשירו עמל: 'עוטפה ארצי אור כטלית...", נופי החיים של ריבנר בשיר זה 'עוטפים אפור', כל ההוד וההדר וירדת הקדושה של מעמד הר סיני מתפוגגים להם בתוך חווית הלא כלום של 'אני' המתרוקן מאהבה. 'אני' שיר שמאל שלו המטונימית ניצבת תועה ומתריסה, מפרקת 'שיר השירים', שואלת 'לאן'? מחפשת את האהובה שתחבק, אך פוגשת רק את בת זוגה הימנית. רגע זה של עצב ובדידות ושל נופי חיים מאפירים, ניצב לפתע מול אהובה אחרת המופיעה לא פעם בישות ארוטית בשיריו של ריבנר, היא 'הארץ היפה שחמוקיה חמדה ועצי השקד פורחים בה'. בהתגלות זו הבוקעת מתוך הריק, יש רגע של קדושה, שגם העיפרון של המשורר, שהוא גם קולו של 'עפרוני' השר את שירת הנוף והחיים, אינו יכול לעמוד בעוצמת החוויה המטלטלת. רק הבהייה השואלת היכן האני בכל זה, האני השואל שספק התמזג בחמוקי החמדה של הארץ, ספק התפכח מאותה אהבת נעורים, נותרות הבהייה ואי הידיעה כנוכחות הממלאת את הלא כלום. העיפרון אמנם מתח, אבל 'האני' עדיין שואל, עדיין שר, וממלא בשירתו את ההוויה. ◆

טוביה ריבנר / שמאלי וימיני

נוֹפֵי חַיִּים עָטְפוּ אָפֹר.
עוֹף הָאֹפֶק קִפֵּל כְּנָפָיו, צָלַל.
לֹא כְּלוּם נִמְזַג בְּלֹא כְּלוּם.
צִפּוֹר לֹא צִיֵּץ, עוֹף לֹא פָּרַח
הַיָּם לֹא נִזְדַּעְזַע.

שְׂמֹאלִי נֶאֱחֶזֶת בָּאֲוִיר, מֵאַיִן לְאָן?
יְמִינִי בַּסֵּדֶק הַתָּכֵל:
הוּ נָאוֹת דֶּשֶׁא כְּחֹלִים שֶׁלַּשָּׁמַיִם
הָאָרֶץ הַיָּפָה שֶׁחַמּוּקֶיהָ חֶמְדָּה
וַעֲצֵי הַשָּׁקֵד פּוֹרְחִים בָּהּ –

אֲנִי מַנִּיחַ אֶת עֶפְרוֹנִי
מְשַׁלֵּב יְמִינִי בִּשְׂמֹאלִי, שְׂמֹאלִי בִּימִינִי
יוֹשֵׁב וּבוֹהֶה אֲנִי אֲנִי?

מתוך: *אחרונים* 2011–2012, הוצאת קשב לשירה

חדר העבודה, צילום טוביה ריבנר

ליאת קפלן

צוצלת חוצה את חלוני

צוצלת חוצה את חלוני, הממלל את המתרחש. וברגע האמור, המהיר הזה, תנועתה של יונת הבר מחוללת שפה, מרחישה מציאות: הצִדי, שהוא בה בעת אות, צליל, צדייה, צידוד, מיתמר לתנועה ולברק, נפרד מן הציפור ומן הדיבור. הלשון מהבהבת, מבהיקה להרף עין.

ברגע המופלא הזה, בו הממשות מתאבכת בדיבור, קשוב הכותב אל המילים, שם לב אל הצליל בתוך הגופניות האילמת, הפגומה, החנוקה שלהן. כעת פועלות מערכות של חצייה וסריקה: הצוצלת חוצה את החלון, הדיבור שוסע את המראה, הצדי סודק את הדובר, ההיסוס חורץ את הריתמוס.

בעין הסערה של ההתרחשות הזו, הממשות מופרת, דבר כבר איננו מה שהיה: האור שחרד אל אפלת החדר שוב איננו אור באפלת החדר, וגם אינו דבר אחר. בכאוס הזה נאחזות פני הדובר בפני הנמען (הבלתי מזוהה עדיין) כאיל ומסתבכות בסבך סיפור העקדה המקראי, המשוך, מפותל ומהופך אל השיר. אברהם ויצחק הולכים יחד בשתיקה, המופרת במילה יחידה בפיו של הבן: "אבי" ובכפל מיליו של האב: "הנני, בני". קינתו של אב אחר, אוהב אומלל, נשמעת, נכפלת בעצמה, מתוך סבך פניו: "בני אבשלום אבשלום בני בני".

האלם האוחז בגרזן הופך לגמגום המפריד גם בין שתי המילים "הנני" ו"בני" בשיר. מתוך השסע הזה הולך קול הנמען בתוך קול הדובר, האב, ללא קול. עם הקול מתאיינים אני, אתה, ההופכים, בהעדר הזה, אחד.

*

אני שבה וקוראת בשיר הזה מאז פגשתי בו לראשונה. מעיינת בכתב היד שלו, מקשיבה לקולו של טוביה ריבנר הקורא אותו - נחבטת שוב ושוב בחלונו.

בשורות המעטות והקצרות הללו, החושפות תמונה פשוטה רצעה, אצור כל מה שאני מבקשת משיר, והרבה יותר מכך: מעשה מאגי נדיר מתרחש ברגע זה ממש, נכתב ונקרא בה בעת, בעיני, טורד מנוחה, היולי ומורכב. אני קשובה לריבנר, הדובר לנפשו ברבשיח פנימי, משתנה, מתגלה ונחשף חליפות עם טקסטים קודמים לו הנבראים כאן מחדש ואיתי, הקוראת.

נס נדיר, נורא של השירה מתהווה: המתרחש, הנאמר, הנכתב והנקרא מתאחים ברשת צלילים שאינה חדלה להרהר:

הנני הנני
בלי בלי
בני בני

◆

(1) בראשית כ"ב, 7, 8: "... ויקח בידו את האש ואת המאכלת וילכו שניהם יחדיו. ויאמר יצחק אל אברהם אביו ויאמר אבי ויאמר הנני בני..."

(2) שמואל ב', י"ט, 1: "וירגז המלך ויעל עליית השער ויבך וכה אמר בלכתו בני אבשלום בני בני אבשלום מי יתן מותי אני תחתיך אבשלום בני בני". שם, 5: "והמלך לאט את פניו ויזעק המלך קול גדול בני אבשלום אבשלום בני בני".

בנימין רודבסקי

התגלות

אַתְּ מַבְהֶקֶת וְקוֹדֶרֶת יְגוֹנִים בְּיוֹם חָרְפִּי:
יְלַהֶטֶךְ שִׁמְשֵׁךְ נִהֲרָה דִּי־נוּר לְבָנָה
בְּהִתְעָרְטְלָה מָגְלְמֵי עֲנָנָה אֶפְרָה,
וְאַתְּ מַבְהֶקֶת יְגוֹנִים וְקוֹר אַבְנֵי־
סַלְעֵי הֲרָרַיִךְ גַּבְנוּנִים קוֹפְאִים
וּמַקְפִּיאִים לִבּוֹת יוֹשְׁבַיִךְ.
וּבְשׁוּב שִׁמְשֵׁךְ, מְלִיטָה זֹהֲרָהּ
בְּעֲבִי עֲנָנִי נְחוּשָׁה, לְרֶטֶן נְגוּן
רוּחוֹת מְיַלְּלוֹת וְשׁוֹדְקוֹת־אֵימִים,
קוֹדֶרֶת אַתְּ יְגוֹנִים.
אַתְּ יוֹקֶדֶת אֵשׁ־שְׁחוֹרָה וְיָתוֹם –
כִּי כֻּבָּה אוֹרֵךְ לְפֶתַע, כֻּבָּה אוֹרֵךְ מַבְהִיק
וְכֻלֵּךְ סַמְטָה נִדְחֶתֶת:
כַּחֲתוּלָה מְכוּצָת בֵּין אַשְׁפָּתוֹת,
בֵּין מִכְתּוֹת סָר נָגְהָן,
רוֹעֶדֶת אַתְּ וּמְפַרְפֶּרֶת,
מְיַלֶּלֶת בַּקֹּר (אַתְּ וְרוּחוֹת מְיַלְּלוֹת)
לְחוּצָה אֶלֵּי קִיר־אַבְנֵיךָ
טְחוּבוֹת, צוֹנְנוֹת, חֲלַקְלַקּוֹת וְדוֹמְמוֹת –
לְחוּצָה וּלוּחֲצָתִנִי...
כִּי אֲנִי בְּתוֹכְךָ מִיָּתֵם וַאֲנִי בְּתוֹכְךָ מְדוֹמָם,
כְּשַׁאֲגָה כְּבוּשָׁה אַקְשִׁיבָה לְדֹפֶק עֲנוּתֶךָ
בְּצַר לָךְ. וְאוֹיָה לִי...

תשי"א

בְּגוּעַ יוֹם

מוּצָף הַנּוֹף אוֹר־פְּלָא.
הוֹד רוֹנֵן וְרֹטֶט בְּדַמְדּוּמֵי הַשֶּׁמֶשׁ.
גּוֹלְשִׁים גַּלְמֵי־צָחוֹר בֵּין אַרְגָּמָן וּתְכֵלֶת,
צְפִים צְלָלִים בְּאֵלֶם, הֲלוּמֵי עֲצֶבֶת.

עַל פְּנֵי צְמִיחָה דּוֹמֶמֶת,
אֵי־שָׁם נִרְקָם הַפְּלָא.
אֵי־שָׁם בְּחִיק הָעֶרֶב
יִרְחַשׁ יְלַאֵט אֵלֶּה,
בְּגוּעַ יוֹם.

'ניב', כסלו טבת תשי"ז

כמובן, לא אדע

כַּמּוּבָן, לֹא אֵדַע אִם אֵין זֶה לִי הָאָבִיב הָאַחֲרוֹן.
וְכַמּוּבָן, לֹא תִשְׁבַּע עֵינִי מֵרְאוֹת
אֶת הַנִּצָּנִים שֶׁפָּרְחוּ בֵּן לַיְלָה
בַּנּוֹף מוּל חֲצֵרִי:
וְהָעֵצִים שֶׁעָטוּ רַק אֶמֶשׁ עֲנָפֵי שֵׂכֶל.
שֶׁפֶּתַע הָפְכוּ יָרֹק צָהֹב מְסַנְוֵר.
מְבַשֵּׂר פְּרִיחָה אוֹפֶפֶת.
וְכַמּוּבָן, לֹא תִשְׁבַּע אָזְנִי מִשְׁמַע
לְאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ הַחַמִּים צִיּוּצֵי צִפֳּרִים
עַל רֶקַע שְׁמֵי־תְּכֵל בְּהִירִים:
וְהַכֹּל כְּמִשְׁכְּבָר הַשָּׁנִים...
אַךְ רַק זֹאת הַפַּעַם לֹא אֵדַע
אִם אֵין זֶה לִי הָאָבִיב הָאַחֲרוֹן –
וְעַצְבוֹן יֹאחֲזֵנִי כְּצֶבֶת אֶלֵּי־לִבִּי
שֶׁלֹּא הִכַּרְתִּיו מֵעוֹדִי...

שיר לערגון

נַעַ־בָּר לְרוּחַ סְתָו סַגְרִיר.
עָג־חָג עֵיט־שֶׁכֶל בְּשָׁמֵי צָחֹר אָפֹר.
שְׁרִיק רַכֶּבֶת, דְּמִי הַלַּיִל הַנָּם,
יְלֵל־שׁוּעָל עַל־רֹם סַלְעֵי מָגוֹר.

צִבִּי זְקוּף־אֹזֶן יֵט לַקֶּשֶׁב רֹאשׁ:
גּוּעַ יוֹם – מִכְתּוֹת בְּרַק־פָּז בַּגֵּל.
קְלִילָה, לוֹטֶפֶת רוּחַ פְּנֵי הַנּוֹף.
רִשְׁפֵי־יָקָר כְּלִים בַּשְּׁבִיל אֶל־עֵל...

בְּכִי תִּינוֹק רֹהֶה לִקְרַאת יַלְדוּת,
לְמָעוּף הַסִּיס בְּחֵיל רוֹהֵט הַדָּם.
עָלָה נִדְף גּוּלָה חָלוּד בַּשְּׁבִיל –
בְּקֶלַע הֲעָרְגָה, נִקְלַע אֲנִי אֵי־שָׁם.

נְחִיל גַּעְגּוּעַי, רוֹן עַרְגוֹן!
עֲלֵי מִיתְרֵי חֲלָדִי פּוֹרֵט יָגוֹן.

'הדואר', ה אב תשי"ז

בנימין רודבסקי נולד ב־1927 בניו יורק. למד בישיבת עץ חיים וכישיבת ד' פלטבוש, גדל בחיק משפחה ציונית שהיתה מסחה לתחיית השפה העברית. הוסמך לרבנות ב־1950 בניו יורק, שם התודע לשמעון הלקין. עסק בעבודה חינוכית ושימש כרב רפורמי. שיריו הראשונים התפרסמו ב'הדואר' וב'ניב' (יריחון הנוער העברי שעודכו הראשון היה ט' כרמי). באחרונה שב לכתוב.

רחל פורמן אלבז

*

מָסַרְתִּי צִפּוֹר פְּצוּעָה לְעוֹרֵךְ כְּתַב הָעֵת
"אַל תִּכְלָא אוֹתָהּ" אָמַרְתִּי לוֹ
"צִפּוֹר מְקוֹמָהּ בַּטֶּבַע"
"צַר לִי לְאַכְזֵב אוֹתָךְ תְּקַבְּלִי עֲבוּרָהּ 80 ₪
וְאֵת הַצִּפּוֹר אֲשַׁחְרֵר לַמְּרוֹת פְּצִיעָתָהּ".

*

אֶת שֶׁאָהַבְהָ נַפְשִׁי
אֶשְׁאַף לְתוֹכִי כִּשְׁקוּי
אֶל נִשְׁמָתִי תָּבוֹא
תִּתְבַּשֵּׂם מִן הַנִּיחוֹחַ הָעוֹלֶה בְּכָל זִרְמֵי גּוּפִי
אֲנִי הֲרֵי יוֹדַעַת
הִיא לֹא תָּשׁוּב עוֹד לְעוֹלָם
לֹא תִּהְיֶה עוֹד חֲשׂוּפָה לְרַעַם
לֹא יִנְעַם קוֹלָהּ בְּשִׁיר
וּבַעֲוֹנִי אֶהְיֶה נוֹדֶדֶת מִזִּכָּרוֹן לְזִכָּרוֹן.

*

לס.א.ק

הָאִישׁ שֶׁהָיָה שֶׁלִּי
בְּנַעוּרֵי בְּנַעוּרָיו
תַּחַת עֲצֵי אֲרָזִים בְּחֹרְשַׁת הַכַּרְמֶל אָהַבְנוּ
מַחֲטֵי אֹרֶן הִסְתַּבְּכוּ בִּשְׂעָרֵי הָאֹרֶךְ
וְהֶעֱלוּ רֵיחַ שָׁרָף
מַה יֶּהָא עָלָיו מַה יֶּהָא עָלַי.

אמוץ דפני

נטפים אוהבים

פָּקְעוּ גַּעְגּוּעַי
רִמּוֹן בְּמִלּוּאוֹ,
אָדְמוּ
גַּרְגְּרֵי מִצְוֹתָיו
כְּבֵד דְּמָמָה.
נִטְּפִים אוֹהֲבִים
עַל לוּחַ לִבִּי,
עַל חֶלְצָתִי הַלְּבָנָה
וְעַל הָאֲדָמָה.

מלא הקשת

נִכְסְפוּ אֵלַיִךְ
כָּל שְׁכֵבוֹת הַצֶּבַע
שֶׁעַל הַקִּיר,
עֲמֻקֵּי בְּדִידוּת.
הִתְכַּתְּשׁוּ
מִלִּים גּוֹדְשׁוֹת
לִנְשֹׁם
פְּדוּת.
קֶשֶׁת בַּשָּׁמַיִם
מְלֵא גָבְהָהּ –
עֲדוּת.

הגרניום הריחני

עֲלֵי הַגֶּרַנְיוּם הָרֵיחָנִי
גְּזוּרִים פְּעָמַיִם
עַד עֶצֶם עוֹרְקֵיהֶם,
בַּלּוּטוֹת שֶׁמֶן רֵיחָנִי
מַדִּיפוֹת בְּשָׂמִים
שֶׁל הַבְּדֹלָה.
בְּשוּלֵי יוֹם
אוֹרְכִים קְצוֹת עֲצָבִים
לָחוּשׁ כָּל תֹּדֶר,
מוֹר וְכַרְכֹּם נִמְסָכִים
כְּמוֹ בַּהַתְחָלָה.

להפריח עקבות

בְּשָׂדֵה הַבּוּר
בַּדֶּרֶךְ הָאוֹרֶגֶת אֵלַיִךְ
זָרַעְתִּי צִמְחֵי בָר,
לְהַפְרִיחַ עֲקֵבוֹת
תַּחַת כַּפּוֹת רַגְלַיִךְ
בְּיוֹם בּוֹ יִדָּבֵר.

ספר תולדות האורן

חֲרִיצֵי קְלִפַּת הָאֹרֶן
מַטְלִיּוֹת תַּשְׁבֵּץ־רִקְמָה
בְּחוּס־עַרְמוֹנִי, לְבָן
וְאֹפֶר רַב־פָּנִים,
תַּצְלוּם אַוִּיר
שֶׁל מַפַּת חַיָּיו,
רֹחַב לִבּוֹ נֶאֱגַר
בְּאֹמֶן טַבְעוֹת־הַשָּׁנִים.

שיקוי מרפא

הַסּוֹלְנוֹם הַשָּׁחוֹר
נִים לֹא נִים
נוֹטֵר מַעֲזֵבוֹת
מִתֹּם כִּפְרָחִים לְבָנִים.
בְּסִדְקֵי אַכְזָבוֹת
פְּרִי רַעַל מַבְשִׁיל,
שָׁם מַרְפֵּא נִחְפָּשׂ
עוֹדְנוּ לְהַשִּׂיל.

דלילה מסל גורדון

חשבון נקי

כִּשֵּׁנִּתִּי לִי
אֶת הַחֲצָאִית
הָאַ־סִימֶטְרִית
עִם הַתָּוִית
Desigual
(אִי־שְׁוִיוֹן, בִּסְפָרַדִּית)
סָלַחְתִּי לָךְ, מִיָּד
וּלְתָמִיד –
עַל כָּל הַפְּגָמִים
שֶׁבָּךְ
וּבִי
וּבַטֶּבַע הָאֱנוֹשִׁי
וְעַל הַחֲלָקָה הַבִּלְתִּי צוֹדֶקֶת
בַּעֲלִיל.

*

אֶת מְעִיל הַצֶּעֶר לוֹבֶשֶׁת
לְאֵרוּעִים מְיֻחָדִים

שֶׁיִּהְיֶה אָפֹר, אוֹמֶרֶת.
– אָפֹר?
– כְּמוֹ אֶבֶק!

וְלֹא מִסְתַּפֶּקֶת בְּפָחוֹת מִזֶּה.

*

יֵשׁ שָׁמַיִם בַּיָּם וֵאלֹהִים שֶׁלֹּא יוֹדֵעַ לִשְׂחוֹת

אֵיזֶה פֶּלֶא
הַמַּיִם
שֶׁבְּרָאתִי
בְּהֶבֶל פִּה
לֹא יָדַעְתִּי
שֶׁהֵם
אֲמִתִּיִּים

דלילה מסל גורדון - כותבת ועוסקת באמנות פלסטית.

גלעד מאירי

סונט צדדים קשורים

אָנוּ מְנַהֲלִים תִּיק מִשְׁפַּחְתִּי,
מַשְׁקִיעִים סוֹלִידִיִּים,
מְמַמְּשִׁים אוֹפְצִיּוֹת
בְּקֶרֶן נֶאֱמָנוּת זוּגִית.
אֲנִי סוֹפֵג בְּשֶׁקֶט
מַצְבֵי רו"ח מִשְׁתַּנִּים,
אֶת מַעֲקֶלֶת הַכְּנָסוֹת מֵהַצַּד.
מְכַבְּדִים תֵּאוּם מַס שְׁפָתַיִם,
פּוֹסְחִים עַל סְעִיפִים קְטַנִּים
מְלַבְּנִים וּמַלְבִּינִים.
יֵשׁ גַּם לֵילוֹת פַּרְעוֹן
אַהֲבָה וְהַצְהָרוֹת אוֹן אַךְ בְּחֶשְׁבּוֹן
אַחֲרוֹן, אָנוּ צְדָדִים קְשׁוּרִים
צְמוּדִים לְמַדַּד הַיְלָדִים.

אהבה

הַלַּיְלָה עֲנָנִים נִגְרָרִים
עַד הָאֹפֶק כְּמוֹ סְדִינִים
מִמְּטָה. הַלְּבָנָה מַשִּׁילָה
אוֹרָה וּבְחַדְרֵנוּ נִמְדָּדוֹת
רָמוֹת גְּבוֹהוֹת שֶׁל נְהָרָה.
בְּפִיךְ טִפּוֹת גְּבִישׁ נוֹזְלִי,
פָּנַיִךְ מְלוּטְשׁוֹת בִּזְהָרָה
שֶׁל קְרִינָה טִבְעִית.
כַּנְפֵי אַהֲבָה צוֹמְחוֹת
לוֹחֲצוֹת חָזָק אֶת הַלֵּב
לַצְלָעוֹת.
אֵדֵנוּ מְכַסִּים אֵט
אֶת הַחַלּוֹנוֹת,
הַפְּרָחִים
הַנּוֹשְׁרִים
שֶׁל
הַנְּשִׁימוֹת.

כְּרֻבּוּל עֶרֶב

אָנוּ מְחֻבָּקִים עַל סַפְסָל
בְּגִנָּה עִירוֹנִית, הַמּוֹשָׁב
הָאַחוֹרִי שֶׁל הַטֶּבַע.
שְׁרִירֵי הַלֵּב מִתְאָרְכִים בְּפוֹטוֹסִינְתֵזָה
לְעֵבֶר אוֹר פְּנִימִי. כַּפּוֹת
יָדֵינוּ שְׁלוּבוֹת הֲדוּקוֹת
כִּפְתִּילֵי צִיצִית. מֵשֵׁב רוּחַ מְפַדֵּד
אֶת לְחָיֶיךָ בְּוֶרֶד נְשִׁיכָה.
אֵדִים מִסְתַּלְסְלִים מִנִּקְבֵי
שִׁבְכוֹת הַגַּן,
הָאֲרוֹמָה תּוֹסֶסֶת בִּיקְבֵי
עֹרְנוּ כְּיַיִן לָבָן
וּבַחִכּוּךְ בֵּין הַשְּׁתִיקוֹת נִטְעָן
זֶרֶם חִילּוּפִין שֶׁל אַהֲבָה.

מתוך הספר *שחרור בתנאים מגבילים* (כתב יד שזכה בפרס אקו"ם 2012) העומד לראות אור.

אלפרד כהן

השחור

וְהַשָּׁחוֹר הִתְעָרְבֵב לְתוֹךְ סֹכֶר הַקָּנִים הָאוֹרְגָנִי שֶׁלְּךָ
טוֹבֵעַ בֵּין הַגַּרְגִּירִים וּמֵאִים לְשַׁבֵּשׁ אֶת טַעַם תֵּה הַצְּמָחִים שֶׁלְּךָ
וְעוֹד לִפְנֵי שֶׁתַּבְחִינִי וְתִשְׁנְאִי אוֹתִי יַחַד עִם כָּל הָעוֹלָם שֶׁלְּךָ
עוֹבֵר גַּרְגִּיר גַּרְגִּיר וּמְנַסֶּה לְהַפְרִיד, כְּדֵי לְהַמְשִׁיךְ לִהְיוֹת הָאָהוּב שֶׁלְּךָ
אֲנִי הַשָּׁחוֹר הַיָּחִיד בָּעוֹלָם שֶׁהִצְלִיחַ לַחְדֹּר לְתוֹךְ הַזֶּה שֶׁלְּךָ
הַמַּמְתִּיק הַטִּבְעִי וְהַבְּרִיא כְּיוֹתֵר לַחַיִּים שֶׁלְּךָ.

כָּל הַשָּׁחוֹר יוֹצֵא מִסֹּכֶר הַקָּנִים הָאוֹרְגָנִי שֶׁלְּךָ
מִתְגַּלְגֵּל בְּתוֹךְ שַׂקִּית הָאַשְׁפָּה הַמִּתְכַּלָּה הָאֶקוֹלוֹגִית שֶׁלְּךָ
וְנִבּוֹא שְׁנַיִּים, תֵּה הַצְּמָחִים וַאֲנִי לְתוֹךְ הַחֶדֶר הַזֶּה שֶׁלְּךָ
וּנְנַסֶּה לְהַרְטִיב וּלְהַרְווֹת אֶת הָעוֹלָם הַנִּכְחָד שֶׁלְּךָ
נִבְרָא שָׁחוֹר חָדָשׁ שֶׁיִּשְׁתַּלֵּב עִם הַגְּבִישִׁים הַבְּלוֹנְדִּינִיִּים שֶׁלְּךָ
הָאוֹרְגָנִיִּים, בְּתוֹךְ כָּל הַמִּינְרָלִים שֶׁלִּי
וְשֶׁלְּךָ.

חתולה VS זבוב

"הקשה בשירים
הוא זה שאני כותב עכשיו
בעודי מגרש זבוב מפני"
מרזואן מח'ול

חֲתוּלָתִי וַאֲנִי מְנַסִּים לְלַכֹּד זְבוּב שֶׁנִּכְנַס לַחֶדֶר
(טָעֲיוֹת טַרְגִּיּוֹת שֶׁל זְבוּבִים)
עוֹקְבִים אַחֲרֵי מַעוּפוֹ הַחָרֵד לְקִיּוּמוֹ
יָמִין וּשְׂמֹאל בְּמַעְגָּלִים סְבִיב הַחֶדֶר
זִמְזוּמוֹ הִיסְטֶרִי וּפַחְדָנִי
זְבוּב גָּדוֹל, שָׁמֵן וּכְבַד מָעוּף
וּבַמִּשְׂחָק הַזֶּה הַחֲתוּלָה תָּמִיד מְנֻצַּחַת
אֲנִי מַקְסִימוּם יָכוֹל לִתְפֹּס ג'וּק
וְהִיא בְּחוּשֶׁיהָ הַחַדִּים בְּטִבְעָהּ הַטּוֹרֵף
בְּרֵאשִׁית הַלַּיְלָה
תִּלְכֹּד כָּל זְבוּב שֶׁטָּעָה בְּדַרְכּוֹ
וְהִסְתַּבֵּךְ.
חֲתוּלָתִי חוֹגֶגֶת אֶת נִצְחוֹנָהּ
בִּפְרַקְדָּן אֲפִינִי
עַל הַרְצָפָה מוּנָּח הַמּוּבָס בַּאֲרֻשֶׁת שֶׁל שַׁלְוָה מַכְמִירָה
וְזְבוּב לֹא יָדַע כֵּיצַד מָצָא אֶת מוֹתוֹ.

אדם אחר

"אנחנו חושבים שהקוראים צריכים להשתמש בספר הזה כדי לחפש אדם אחר"
יואל הופמן

אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁאֵלֵךְ לְחַפֵּשׂ אָדָם אַחֵר
כְּלוֹמַר בַּחוּרָה
אֶקַּח בַּתִּיק אֶת מַצְּבֵי הָרוּחַ שֶׁל יוֹאֵל הוֹפְמָן
וְאַפִּיל אוֹתוֹ בְּפַאב, אוּלַי מִסְעָדָה
וְאָז בַּחוּרָה תָּרִים אוֹתוֹ מֵהָרִצְפָּה
נְדַבֵּר
נִקַּח סַכִּין וְנִתְקַע אוֹתוֹ בְּלֵב
הַסֵּפֶר בְּדִיּוּק בְּמִלָּה – אַהֲבָה
שֶׁהִבְטַחְתִּי לְפַזֵּר אוֹתָהּ בְּכָל הַסֵּפֶר.
מֵחָר כְּבָר אֶמְצָא אוֹתָהּ
בְּפִיסְבּוּק, אֶלָּא מָה
וְאַקְדִּישׁ לָהּ שִׁיר
הַבַּחוּרָה 'אָדָם אַחֵר' תִּהְיֶה שֶׁלִּי.

"צָרִיךְ לֶאֱהֹב אָדָם אַחֵר, אַחֶרֶת נִשְׁנָא אֶת עַצְמֵנוּ"
נוֹט טוּ מַיְסְלָף: לוֹמַר לָהּ אֶת הַמִּשְׁפָּט הַפִּילוֹסוֹפִי הַזֶּה.
שֶׁתֶּאֱהַב אוֹתִי יוֹתֵר
שֶׁלֹּא תִּרְצֶה לוֹתֵר עָלַי
שֶׁתְּצַלֵּם כָּל יוֹם תְּמוּנוֹת שֶׁלָּנוּ
שֶׁתִּכְתֹּב פּוֹסְט שָׁלֵם בַּבְּלוֹג שֶׁלָּהּ כַּמָּה שֶׁהִיא שֶׁלִּי.

אָדָם אַחֵר, אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ
סַכִּין הַפַּאב עוֹדָהּ נְעוּצָה בַּסֵּפֶר
אִם נוֹצִיא אוֹתָהּ, הַכֹּל
יִקָּרַע.

אלפרד כהן נולד בבאר שבע, חי בתל אביב. למד לתואר שני לימודי ספרות כללית באוניברסיטת תל אביב. בוגר החוג לקולנוע במכללת ספיר. בלוגר ומשורר.

ששון צחייק

מאחרי תלת האופן

בדרך לו־ז'יאנג –
עוד אזרח סיני יהלך
כי לא נקרא
מאחורי תלת האופן.
עמוס לבקרים
ישוטט לארך המזח,
מוצף בשמש חרפית.
רוחו בסין של אתמול
עם נשים לוקטות
אשפה במטאטאי זרדים,
וגופו עוד ישוטט
במאה העשרים ואחת:
צעירים בשחר לבן
ומגדלי ענק נוצצים
ודמותו ברפנות פורשה אדמה
יחלפו על פניו
במרוץ לעתיד...

הדאו

עניי עירך זעקתי לו:
ראה עניי עירך
מתחת שמי התכלת
של לו־ז'יאנג דאו.
ביתם עשו במחילות
המזח
בפנות המנהרה
פרשו שמיכות, שמיכות...
ואבן למראשותם.
ומלאכים עולים,
ויורדים בעינים עששות

*

ערב ירד על סין
עניי עירה מטילים
אי־צ'ינג לבקרים
גורלם יעלה,
תצורתו קבועה
זוהי הדאו.

(Dao - "הדרך" על פי תודת לאו טסה)
סין 30 בנובמבר 2013

שמעון מרמלשטיין

יפה

יפה
רצה
מול קירות
בית ספר
לשוטרים
שערה פחם
בוער
בשמש.

רצה רצה
משילה את
צל
חייה
מגופה.

רצה
רצה
לארכו של זמן
שוקע
בעיניו של
ליגיונר.

רצה
עם גופה
המסתחרר
בחריר כונת
הלומה.

רצה
מאישוני הליגיונר
הנפקחים
אל עיני אביה
הנעצמות.

צו ירושה

ומה בנוגע לתרומת קרניות העינים
של אמא ?...
מנסה האחות הראשית לשרטט
קו אחרון של חסד
מול המוניטור הכבוי.

הלילה מתפרץ ללא בושה אל החדר
נושק לסדין. מרחרח...
מי ישפיל כאן ראשון את מבטו.

בתא הכפפות שבאוטו
בין ערמת כרטיסי חניה ארצית
מנחות תוצאות מעבדה ישנות שלה
משנת 2009.

הרב בגבולות הנורמה
רק הכולסטרול קצת גבוה
והברזל נמוך.

וגם עסקת נירות ערך
של בנק הפועלים, סניף בלינסון
6.2.07 — ירושלים פ' אג"ח חברות
156.341 ערך נקוב... מקפא
עד מתן צו ירשה.

אחי חולם שיסע סוף סוף עם אשתו
לחפשה ברומא.
אני כבר לא חולם.
אני ישן עם עינים פקוחות.

שמעון מרמלשטיין זכה (במקום ראשון) בפרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים לזכר עפר ליוד.

ענת עופר

קדימה ממני

מַשֵּׁהוּ בִּי
הוֹלֵךְ קָדִימָה
מִמֶּנִּי

מִתְקָרֵב יוֹתֵר
מַגִּיעַ לְפָנַי
מַגְנִיב מַבָּט
רַחְרוּחַ

חוֹמֵק בֵּין עָלִים
וְטָס יָד בְּיָד
עִם הָרוּחַ

וַאֲנִי
הוֹלֶכֶת
אַחֲרָיו

משחק מילים

כְּאֵבוֹ שֶׁל הָרֶעֶב
הַצּוֹנֵחַ
לְלֹא כֹּחַ
וּכְאֵבוֹ שֶׁל הַשֹּׁד
הַתָּלוּי
לְלֹא תֹּכֶן
שִׂחֲקוּ בִּי
כְּשַׂחֵק
עַכְבִּישׁ
בְּקָרְבָּנוֹ

אֲבָל אֲנִי לֹא
מֵתִי
הוֹצֵאתִי מִן
הַקָּרְבָּן
קִרְבָּה
וּמָצָאתִי

נַחְמָה.

קו רך

יָם אָפֹר
מִתְחַבֵּר לַשָּׁמַיִם בְּקַו רַךְ
כָּל כָּךְ רַךְ
כְּמוֹ
שָׂפָה לֵחָה
נוֹגַעַת בְּרַעַד בְּשָׂפָה

מתוך הספר *קדימה ממני*
שיראה אור בהוצאת גוונים

עפרה שלו

בלילות

בַּלֵּילוֹת, כְּשֶׁשֶׁקֶט מְכַסֶּה אֶת הָאָרֶץ
זְבוּבִים נוֹבְחִים בַּחֲדָרַי

זַנְבוֹת שֶׁרַעֲפִים בּוֹעֲרִים
דּוֹהֲרִים עַל מַסְלוּל מֵרוּצִים.

בַּחֲדָרַי אֲנִי
לוּלְיָנִית

הַחֶבֶל דַּק
הַהֲלִיכָה בּוֹטַחַת.

קָהָל מְרֵיעַ, מִתְפַּזֵּר אֶל
חֶדְלוֹנוֹ.

תדר

אֲנָשִׁים מַקְשִׁיבִים לְקוֹלוֹת מִחוּץ לַכְּתָלִים,
אֲנִי לַבּוֹקְעִים מִתּוֹכָם.

יֵשׁ חַיִּים בֵּין קִפְלֵי הַבֵּטוֹן,
חִרְחוּרִים מִסְתַּיְּמִים בְּהֵד
הַנִּדְבָּק לְדַפְנוֹת עוֹר הַתֹּף,

שָׁם יֵשׁ לְצְלִילִים קֶצֶב אָחִיד, חוֹזֵר עַל עַצְמוֹ,
חוֹזֵר עַל עַצְמוֹ, חוֹזֵר
שֶׁלִּי מִשְׁתַּנֶּה כָּל הַזְּמַן קָם עַל יוֹצְרוֹ.
בְּרוּחִים אֲנִי אוֹרֶבֶת
לְתֶדֶר שֶׁיִּפְיֹס בֵּין
הַתְּבוּנָה לְקִמּוּט הַנֶּפֶשׁ.

מתוך הספר *תנשמי*
שיראה אור בספרי 'עתון 77'

עמיחי חסון

סרפדים

עורי מכסה סרפדים
שרבקו בי כשזחלתי בגשם
לראות את ערות הארץ
תחת שמלתה הנפתחת כים.

כפי שהבטח במדדיך התירים
הנשים בכו את התמר
ולא השגיחו בי כשהתפתלתי
בין נגעי הארמה לגומות אגמיה
משוה צערי לצרעתה, מסמן אתרים
קדושים לשנינו, שארע היכן
להניח גופי כשיכאב.

על פי המרשם שנתן לי ישנן
דרכים רבות להקל את כאבי:
מגע ידי
מגע ידי אהובתי
או ללכת אל מקום
שהסרפדים לא משיגים בו,
לברח את הארץ.

שתיקה גדולה

אדם כותב את ביתו מחרש
משרטט מבפנים, כואב מבחוץ.
בטוח חשוף מכסה חרדים מואירים.

מחוץ לחלון בודד נשקף עולם:
עצים, ילדים, מדרכות לא אחידות,
נשים מטפחות הולכות בשביל.

מעולם לא דפקו על דלתו.
מעולם לא פרסם את ביתו הכתוב ברבים.
הכאבים הניסו את המסתכלים
הכלבים הבריחו את מעט הסקרנים.

ובתוך הבית השקט,
המרהט כל כך,
האור נפרס חלק בין החרדים.

עמיחי חסון, יליד רמת גן 1987. סטודנט לקולנוע בבית הספר סם שפיגל, מעורכי כתב העת 'משיב הרוח'.

עדינה מור חיים

קציר מר

שלש נשים בשדה נטוש
גביהן ערמות חציר טבול בזהר
ראשיהן מצנפות צמאות
שחורות עינים עצומות ידים
לכן בדי זעה צהבים

בפאב הכפר
גבר נושק לבת דודה אלמנה
האחר באפלולית עם אהובתו הזונה
ויש מי שעוגב אחר נערה ארישה לנעוריה

נשותיהם עבות
רעבות

שבועה

איני מאמינה באלים
אף לא באלות.
בכיסי שלשה גמדים קבועים
שומרים עלי מפרצים
מרוחות ומאנשים.

כאשר קדוש ממחיק בלי משים את כוסי,
או מפלצת מתפרצת בטעות לחדרי
אנשים טובים מביאים לי אגסים
ודעים תפוחים מרעלים.

אז אני שלשה גמדים
מעלה רוח טחנות
וארבות.

מתוך הספר *המצב והרוח*
שיראה אור בספרי 'עתון 77'

מצד זה

עמוס לויתן

נלסון מנדלה - "משל השמש והרוח"

לא ידעתי הרבה על נלסון מנדלה האדם. אחרי מותו קראתי את הספר *אני, נלסון מנדלה - שיחות עם עצמי* (מאנגלית: קובי מידן, הקדמה ברק אובמה, אחחת בית 2013) שממנו ניתן ללמוד הרבה על סגולותיו והכוונותיו של האיש, שהיה אחד המנהיגים הגדולים של המאה העשרים. הנה כמה פכים מאלפים מספר זה המתבסס על מכתבים, שיחות חיכרונות.

* מנדלה נולד במחוז כפרי בשם קונו, שבו גם נקבר, ולעולם לא שכח את שורשיו אלה. "גדלתי באזור כפרי עד גיל עשרים ושלוש ואז עברתי ליוהנסבורג. למדתי לאמץ סגנון חיים מערבי, אבל דֵעותי התעצבו בעת שחייתי בכפר. מכאן הכבוד העצום שאני רוחש לתרבות המקומית שלי. מובן שהתרבות המערבית איננה דבר שאנו יכולים לוותר עליו, כך שהשפעתן של שתי התרבויות שזורה בחיי" (עמ' 38).

מנדלה היה קשור מאוד לאמו וכל חייו, בכלא ובפעילותו הציבורית, התייסר על ריחוקו ממנה. הוא ניסה להעבירה אליו העירה "אבל היא לא היתה מסוגלת להתמודד עם העקירה מאזור הכפר שבו התגודדה כל חייה". בעת מאסרו מתה אמו ומת גם בנו תומבי; מנדלה לא הורשה להשתתף בהלוויותיהם ועל כך התייסר ברגשי אשמה כבדים. "לא פעם שאלתי את עצמי אם אפשר להצדיק אדם המזניח את משפחתו שלו כדי להיאבק למען קיומם של אחרים?" (עמ' 80).

* נלסון מנדלה היה לא רק משכיל, עורך דין ובעל תארים בהיסטוריה, אלא גם שוחר דעת מטבעו, עוד לפני שנעשה מנהיג פוליטי. משיכתו היתה לספרות המופת הקלאסית והוא למד לשם כך גם לטינית ויוונית. עורכי הספר מציינים את השפעת "מדיטציות" של הקיסר מרקוס אאורליוס על חיבור ספרו זה. בשיחה עם ריצ'רד סטנגל אמר מנדלה: "מחזות כמו 'אנטיגונה', מחזות יווניים, באמת כראי לקרוא. כמו היצירות הקלאסיות של טולסטוי. אחרי קריאה בספרות כזאת אתה תמיד יוצא בתחושה של התרוממות רוח והרגישות שלך לאחיך, בני האדם, מעמיקה. לקרוא טרגדיה זאת אחת החוויות הגדולות שאתה יכול לחוות" (עמ' 121).

במכתב לוויני מנדלה, אשתו, כתב: "כבלי הגוף הם לעתים קרובות כנפיים לרוח", ומצטט את שקספיר, מתוך "בטוב בעיניכם": "פרי המחסור מתוק הוא/ כמו שלקרפד ארסי ומכוער/בכל זאת על המצח יש תכשיט" (תרגום: דודי פרנס, עמ' 66).

* מכתב נוגע ללב הוא מכתבו לזיוזי מנדלה, בתו, לאחר צאת ספר שיריה שחורה כפי שאני שפרסמה בגיל שש־עשרה. מנדלה מנתח ברגישות ובתבונה רבה את השיר 'עץ שנגדע'. הוא כותב: "כשקראתי את השיר התרשמתי מתמונת העץ היבש, הבקתות וההרים שברקע, והוקסמתי מיד מסמליות הניגודים העולה בבירוד מהמילים. המטפורה הפכה את החיזיון המת לאובייקט חי בעל משמעות כביהה" (עמ' 208).

* חרף הרוחניות וההומניות שלו, לא דגל מנדלה, בניגוד לפרסומים שונים, באי־אלימות דוגמת גנדי בהודו. בעניין זה היתה לו מחלוקת עם הזרם המרכזי במפלגת הקונגרס הלאומי האפריקני, בהנהגת צ'יף אלברט לותולי, עליו אומר מנדלה כי "הוא האמין באי־אלימות כעיקרון, ואנחנו דגלנו בזה כטקטיקה". כך שעל מנדלה הוטל גם להקים את הזרוע הצבאית של המפלגה. בשיחה עם ריצ'רד סטנגל אומר מנדלה: "ההחלטה אם לפעול בדרכי שלום או בדרכים אלימות נקבעת לפי הנסיבות. אין עיקרון שקובע שאסור להשתמש בכוח. זהו לקח היסטורי מרוורי רוחות" (עמ' 96).

* במסגרת זאת יצא מנדלה בשנת 1962 לארצות אפריקה ומרינות ערב לשם אימתים בנשק ובחומרי נפץ. בארים אבבה שהה חודשיים. "לימדו אותי ליוחות ברובים שונים למטרות שונות... המוחה לנשק וספרותה הדרכה היו בערבית... חוץ מזה היו מסעות מייגעים, עם תרמיל כבד מאד וצעדות כוחדים סביב המוחניים. ואתה סוחב עליך שק שינה, הרבה אספקה ובקבוק מים... ואת הרובה שלך... חוצה הרים ועמקים. די מפרך" (עמ' 104). כן היה במצרים באלג'יריה ובמרוקו (ולפי ידיעות בעיתונות, אומן גם בידי ישראלים).

* מנדלה קרא גם ספרות צבאית ומהפכנית. הוא למד את קלאוזביץ (אבי תורת הלחימה המודרנית) את *כוכב אדום מעל סין* מאת אדגר סנו על המהפכה הקומוניסטית בסין, וגם את *המדד* של מנחם בגין. "זה היה משהו מאוד מעודד בשבילנו... הם ניהלו את המאבק בדרך נחושה וזה היה באמת מעניין" (עמ' 116).

* רצוני לסיים ב"משל השמש והרוח", שבו מתאר מנדלה את דרכו העקרונית בחייו האישיים והציבוריים, שהיא בעיקרו של דבר דרך השלום.

העמדתי את העוצמה של השלום מעל ומעבר לזו של השימוש בכוח. וסיפרתי איך פעם היה ויכוח בין השמש לרוח מי יותר חזקה. השמש אמרה "אני חזקה יותר ממך" והרוח אמרה "לא, אני חזקה ממך". לבסוף החליטו לבחון את כוחן על איש אחד שהלך בדרך עטוף בשמיכה. מי שתצליח לגרום לו להסיר את השמיכה, היא החזקה יותר. הרוח התחילה לנשוב, וככל שנשבה חזק יותר, הידק אותו איש את השמיכה חזק יותר סביב גופו. הרוח נשבה ונשבה ולא הצליחה לגרום לו להסיר את השמיכה. אז יצאה השמש והחלה לחמם אותו בקרניה העדינות. וככל שאלה הלכו והתחזקו הרגיש אותו איש שאין לו עוד צורך בשמיכה, עד שהרפה את אחיזתו בה והשליכה ממנו.

זהו משל לכך שבאמצעות שלום תוכל לשכנע את האנשים הנחושים ביותר, וגם את המחויבים לאלימות, כי השלום עדיף. וזו הדרך שבה אנו צריכים ללכת (עמ' 216).

זהו מעט מזעיר ממה שיש בספר זה הצריך לשמש נר לכל מנהיג דגול.

"סוף העולם" עדיין כאן

כבר כמה חודשים מונחת על שולחני האסופה המקיפה *סוף העולם* - מבחר מן השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית, שתרגם וערך אשר רייך (הקיבוץ המאוחד, בסיוע מכון גתה 2013, 237 עמ'), ואף שאני נהנה ממנה הנאה מרובה, לא מצאתי את נקודת המבט המיוחדת לכתוב עליה. מה גם שהיא מלווה במבואות (פתח דבר ואחרית דבר), ומילות הקדמה והסבר על כל אחד משלושים המשוררים המופיעים בה, ומחולקים לחמש תקופות: "מבשרים", "מוקדמים", "ברלינאים", "מהפכנים", "מיוחדים". כך שלא היה טעם לנסות ולסכם במדור זה ספר רב כמות ואיכות כגון זה, מבלי

לומר עליו משהו אישי. רק באחרונה נמצאה לי הזווית המיוחדת לכתוב מתוכה ואתרכז בעיקר בה.

"סוף העולם" קרוי על שמו של שיר קצר בן שני בתים בלבד מאת יעקב ואן־הודיס שפורסם לראשונה בברלין בשנת 1911 וראוי להביאו כאן בשלמותו:

סוף העולם / יעקב ואן־הודיס

מִקְדָּקוֹד הָאֹזֶן הַכּוֹבַע עָף.
צְעָקוֹת מִתְנַפְּרוֹת בְּכָל הָעֲבָרִים.
רְעָפִים עָפִים מִגַּגּוֹת נִשְׁבָּרִים.
הַיָּם, אוֹמְרִים, אֶת הַחוֹפִים שָׁטַף.

סוּפָה קָצְפָה וּמִשְׁבָּרִים יָצִיפוּ
יַבָּשָׁה, לִמְחוֹץ אֶת הַסְּכָרִים.
צִנָּה וְכֶפֶר עֲצֻמוֹת יַרְחִיפוּ.
רַכָּבוֹת נוֹפְלוֹת מִן הַגְּשָׁרִים.

תרגם: אשר רייך

שיר צנוע, לכאורה, מאת משורר לא מן הבולטים בתקופתו (בהשוואה למשוררים כמו גוטפריד בן, איבן גול, ארנסט טולר, ברטולד ברכט, גאורג טראקל, אלזה לסקר־שילר, שיבואו בהמשך) שהפך לשיר האקספרסיוניסטי הנודע ביותר. בפתח דבר ("בשורת האקספרסיוניזם הגרמני") כותב עליו אשר רייך: "'סוף העולם' הפך להמנון של השירה האקספרסיוניסטית ופתח באופן רשמי תקופה ספרותית שניזונה מהרגשה קיבוצית, כי הנה ימים באים, ימי דמדומי האנושות. שירו של ואן־הודיס והשירים שבאו בעקבותיו, יצרו את המיתוס על בואו הקרוב של הקץ, או לפחות על בואה של אנדרלמוסיה קוסמית, שתשתולל בקרוב ותהיה אכזרית ונוראה בתוצאותיה" (עמ' 14).

עיקרה של התקופה האקספרסיוניסטית משתרעת על פני כארבעים שנה (1900-1940) ותחילתה במעבר המאות (עוד לפני המהפכה הרוסית ניסיון המהפכה הקומוניסטית בגרמניה ולפני שתי מלחמות העולם) מן המאה התשע־עשרה הרומנטית למאה העשרים המודרנית, אשר חולל את המהפכה האונגרדית הגדולה בביטוי האמנותי. התחושה האפוקליפטית של קץ העולם, שהתחזקה, כמובן, לאחר מלחמת העולם הראשונה ועליית הפשיזם בשנות השלושים, היא גם שהפכה לביטויה הבולט.

האסופה המכונגת של השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית (שרייך הולך במידה רבה בעקבותיה) היתה זו שערך קורט פינתוס ושראתה אור ב־1920. אסופה זו שפינתוס הגדירה בתור "מסמך האקספרסיוניזם" והקרויה *דמדומי האנושות*, נפתחת גם כן בשיר הנזכר, 'סוף העולם' של ואן־הודיס. פינתוס כתב במבוא, כי המשותף לכל משתתפיה הוא "הרגש האינטנסיבי הרדיקלי ותחושתם, כי האדם שקע ברמדומים ויש להעלותו אל דמדומים של יום חדש". בין אם אלה "דמדומי שקיעה" ובין אם אלה "דמדומי זריחה", "הדמדומים" בכלל הם אחד הרימויים הרווחים בשירה זו.

כך למשל כותב תיאודור דוכלר (1876-1934) שיר בשם 'אפוקליפסה' ואילו בשיר אחר הוא אומר: "אני מת, כן, אכן מת אני... העתיד מעולם לא היה"; פרנץ ודפל (1890-1945) כותב בשיר 'כולנו זרים על פני האדמה הזאת': "כולנו זרים על פני האדמה הזאת/ ומות ימות מי שאלינו יתחבר"; רנה שיקלה (1883-1940) כותב בשיר 'שקיעת שמש', כי "העיר מעוצבת לעיצבון/ ביבים להטים כעורקי זהב"; אלפרד ליכטנשטיין (1889-1914) בשיר 'דמדומים' כותב: "בשדה, על קביים ארוכים/ נגרדים נכים, פטפטני שחת"; גיאורג היים (1887-1912) בשיר ששמו 'חודש הדמדומים' כותב על "ערמת בר וכתמי דם/ שעוד נותרו בשדה, בו נותר אחר הקרב/ חייל אחד השומר על הגוויות"; גוטפריד בן (1886-1956) מן הבוטים במשוררים האקספרסיוניסטים כותב בשיר אנרכיסטי־ניהיליסטי 'קוינו', בתרגום מבריק של רייך: "אידיוט היה מנגה כבר בטירתות./ עכשיו הוא מפקד חטיבה בפתח תקוה אחורי/ משכב זכור לטוב! פתח אחורי לתקוה! הו הו הו –"; פאול בולדט (1885-1921) כותב שיר 'ברלין': "ידיות אור. בבת אחת: בים בם/ מעל ברלין השמים בוערים"; המשורר קלאבונד (1890-1928) כותב על הרחוב המהוהר בברלין 'מוקדם בבוקר בפרידריכשטראסה': "העגלות הראשונות עם חבילות העיתונים/ נוסעות אל תחנת הרכבת בפרידריכשטראסה/ ... לא נשמעים יותר צלילי הוואלס והמחולות –/ מהמפעלים ומספינות הנהר מיילל צופרים"; פרדיננד הרדקוף (1876-1945) מתכתב בשירו 'מאוחר', כפי שמציין רייך, עם השיר 'סוף העולם' של ואן־הודיס ו'דמדומים' של ליכטנשטיין כשהוא כותב: "אגם אפלולי שוקע בקברו/ זהו אורו האחרון של היקום".

דוגמאות מעטות אלה מציירות את התמונה של "דמדומים", "נפילה", "שקיעה", "אובדן", "הרס", "שיגעון",

"חורבן" וכדומה. האסופה גם נחתמת בשיר ששמו 'סוף העולם' מאת אלזה לסקר־שילר (1869-1945), אשר חיה משנת 1937 ועד סוף ימיה בירושלים. הנה הראשון משלושת בתיו:

יֵשׁ בְּכִי נוֹרָא בַּיָּקוּם
כְּאִילוּ מֵת הָאֵל הַטּוֹב וְהַמֵּיטִיב
וְהַצֵּל הָעוֹפְרֵתִי צוֹלֵל מַטָּה עָגוּם
וְכָבֵד בַּקֶּבֶר.

עד כאן, בראשי פרקים, תיאור האסופה החשובה והיפה הזו. ולהלן ההרהורים (האישיים) שעלו בדעתי בעקבותיה. כמאה שנים חלפו מאז הופעת התנועה האקספרסיוניסטית ועד היום. הרבה רובר בה על "סוף העולם" והעולם, חרף הזמנים הקשים מאוד שעבר, עדיין קיים. חלק מהשירים האפוקליפטיים נכתבו כאמור עוד בראשית המאה העשרים, לפני הזוועות של שתי מלחמות העולם ושל המשטרים הטוטליטריים שבאו בעקבותיהן. היתה זאת, אפוא, רוח התקופה המודרנית ה־Zeitgeist המפורסם, "רוח הזמן", או "רוח הנבואה" ששרתה על המשוררים להתנבא באותו סגנון. אינני בא לערער עליו בתוך שכזה, אלא להצביע על כוחה הרב של "רוח הזמן", בכל זמן, לכופף כל יוצר כמעט לכתוב ברוחה. גם היום שורדת "רוח זמן" דומה, אף שהנסיבות השתנו לחלוטין, ואולי לא ידעה האנושות מימיה תקופה כזאת של קדמה כבימינו, בכל זאת החזות קודרת נשארה כשהיתה. גם היום הקפיטליזם לגוניו הוא הצל המוטל על העולם, כמו למשל ברומן החדש של ניר ברעם **צל עולם** שנסקר כאן לאחרונה, זו דוגמה אחת בלבד מן הזירה המקומית ויש רבות כמוה בעולם.

רוח מביא אותי לנקודה נוספת בהרהורי. האמנות לצורותיה (מוסיקה, ציור, מחול, שירה, פרוזה), יותר מכל הבעה רוחנית אחרת (מדעית, עיונית, דתית) - מצטיינת בהקצנה שלילית של תמתת המציאות שהיא מתארת. "דמדומים", "נפילה", "שקיעה", "אובדן", "הרס", "שיגעון", אלה ואחרים הם גם המאפיינים של היצירה האמנותית הפוסט־מודרנית. דברים אלה, כמובן, זקוקים לדיוקה, אבל הם, כאמור, ההרהורים שעולים על דעתי בהקשר זה: האם זו תכונה אינהרנטית לאמנות באשר היא בכל זמן? או שמא זו "רוח הזמן" הנוכחית בלבד? האם, ועד כמה, חייבת גם האמנות באחריות (אובייקטיבית) כלשהי לאמירותיה? או שהיא פטורה ממנה כליל

בטענה שאלה מטאפורות בלבד? האם היא נהנית מחסות מחלטת של ה־ leicentia poetica "חירות המשורר", או שמא גם זו כפופה לביקורת הספרות? כאמור שאלות, ללא תשובות, בעקבות 'סוף העולם'.

סדן המשורדת ופטיש המתרגמת

השילוב של מלכה חפץ־טחמאן (1894-1992) בספר *גוהרת על עצמי* בתרגום מיידיש של חמוטל בר־יוסף (הוצאת קשב לשירה בשיתוף בית שלום עליכם, 2013) הוא שילוב מנצח. אינני יודע יידיש ואין לי מושג מה משורר השם המקורי "איבער זיך געבריגען" ליודעי השפה, אבל "גוהרת על עצמי" הוא תרגום עברי נהדר. כזה הוא גם כליל הסתוטות בשם זה, *מלוטש* ומהוקצע להפארת. כליל סונטות הוא מחזור של ט"ו סונטות שהשורה האחרונה בכל אחת מהן היא השורה הראשונה של הסונטה הבאה, ושארבע־עשרה השורות של הסונטה האחרונה (החמש־עשרה) לקוחות מארבע־עשרה השורות הראשונות של כל הסונטות הקודמות לה. שזירה משוכללת כזאת לא נראתה זה זמן רב בשירה מקורית ומתורגמת כאחת. דומה שבספר זה מצא סדן המשורדת את פטיש המתרגמת הראוי לו.

המתרגמת כותבת באחרית דבר לספר, כי "שירתה של מלכה חפץ־טחמאן לכל אורכה נתונה במתח שבין התפרצות שלחות רסן לבין השאיפה לרסן את הסערה הפנימית ולהאיר את הבאוס" (עמ' 177). אמירה שניתן להדגימה בביטוי יפהפה הלקוח מצמד השורות המסכם את הסתוטה הראשונה: "הָאוֹפֶל בְּתוֹכִי מִדֵּן פּוֹשֵׁעַת וּמַאֲמִינָה./ הָאֵר אוֹתִי! גַּם לְעַצְמִי אֲנִי חִידָה קָשָׁה!" (עמ' 50). תכונה המתבלטת בספרה השני "הַרְגְעֵי פְּרָאוּתִי", עוד כותרת יפהפייה, שמספק התרגום העברי של בר־יוסף.

חפץ־טחמאן איננה כותבת דווקא סונטות. המחזור "גוהרת על עצמי" הוא יחיד בספר ולא ציינתי אותו אלא כדי להצביע על יכולתה הטכנית הגבוהה ועל המתח שבין "התפרצות לריסון", או בין "יצריות לתבונה", המוצא את צורתו ההולמת דווקא בסונטה, שהוא, כמדומני, אופייני לשתי היוצרות הללו (בר־יוסף היא בראש וראשונה משוררת מקורית בזכות עצמה) שמצאו כאן זו את זו.

מגוון הנושאים וצורות הכתיבה בספר, שהוא מבחר מתוך ששת ספרי המשוררת ומן העיזבון, הוא רחב ביותר. כפי שמצוין באחרית דבר, חפץ־טחמאן כותבת על נושאים "גדולים" - היסטוריים, לאומיים, פוליטיים - ועל נושאים "אישיים" - משפחה, אימהות, אהבה. מתח נוסף בשירתה מתקיים בין השקפת עולם חילונית מודרנית, לבין געגועים למורשת היהודית. מבחינה סגנונית היא שולטת הן בסוגות קלאסיציסטיות (סונטות, כליל סונטות, טריאוליטים וכדומה), הן בטכניקות מודרניסטיות מגוונות.

קשה ברשימה קצרה להדגים את כל העשר הזה ואסתפק בשני שירים. הראשון שיר קצר, המצליח בחמש שורות לבטא את עוצמת המתח הפנימי המצוי ברחב שיריה (עמ' 111):

שירים קטנים

לְשִׁירֵי הַקְּטַנִּים
פֶּה גָּדוֹל
הִנֵּה
עוֹד מְעַט
יִבְלְעוּנִי.

המתח שבין "השיר הקטן" ל"פה הגדול" הוא גבוה והקריאה בו מחשמלת.

השיר השני הוא שיר ארוך יו"דין קטנות, אבל גם הוא כורך את "הקטנות" ואת "הגדולות": "אַל תִּרְתְּעִי מִלְּכָתוֹב/ אֶת הַקְּטַנּוֹת./ גְּדוֹלוֹת מִתְמַסְּרוֹת/ בִּיחִידוּת לְקְטַנּוֹת". בצורתו זהו שיר מודרני המשלב בין המורשת היהודית לבין ההוויה האמריקנית, בין העברית לאנגלית, בין השירה החיים. השיר מספר על המורה לתנ"ך באוניברסיטה, שלמיטב הבנתי הוא גרי גמור, אמריקני: "בְּדֶרֶךְ אֶרֶץ וּבְאַהֲבָה זוֹכֶרֶת אֲנִי/ אֶת וִינְסֶנְט וִילְסוֹן, הַפְּרוֹפֶסוֹר שֶׁלִּי./ הַתַּנַ"ךְ הָיָה אַהֲבָתוֹ וְחַיָּיו." וינסנט רושם "יו"ד קְטַנָּה עַל הַלּוּחַ הַשָּׁחוֹר" ואומר "זֹהִי הָאוֹת יו"ד בְּהִיבְרוּ אֶלֶפְבֵּית". התלמידה היהודייה שלו נרעשת: "בִּשְׁקֶט רַב/ פָּלְטוּ שִׂפְתֵי בְּלַחִישָׁה יו"ד". והוא קולט אותו/ה

בְּמַבָּט שֶׁל תּוֹרָה
הוּא תָּפַס אֶת הַיו"ד הַשְּׁקֵטָה שֶׁלִּי וּמִיָּד
הֶעֱמִיד יו"ד שְׁנִיָּה לְצִדָּהּ

התרחק מהלוח, פנה אל הכיתה ואמר:

הַבִּיטוּ נָא אֶל שְׁתֵּי הַיו"דִין הַקְּטַנּוֹת
"לִיטֶל יוֹדֵס",
שְׁתֵּי יו"דִין קְטַנְּטָנוֹת
וְהֵן בּוֹרֵא הָעוֹלָם הַגָּדוֹל (עמ' 114).

גם כאן זהו המתח בין קטנות לגדלות, בין מעט המחזיק עולם מלא, כמו כל שיר טוב. כוחם של שיריה (בעברית) של מלכה חפץ־טחמן, הוא ביכולת הזאת לגלות את הגדולה בדבר הקטן, היומיומי לכאורה, ולעתים גם ההפך, דהיינו את הקטנות בגדול, לכאורה. ובטובים שבשיריה, הם אינם מעטים, חוזה הקורא את תחושת הגילוי הזאת.

רזא דניגון

פינצ'יק הוא ספרו השלושים ואחד של ישראל אלירז (ריתמוס, הקיבוץ המאוחד 2013). מסיבות שונות לא כתבתי על ספריו האחרונים, שכן שירתו שהלכה ונעשתה מופשטת יותר ויותר, כמו לא נתנה לי סיבה לעצור לרגע ולהרהר. והנה בא *פינצ'יק* ועצר אותי וגרם לי לחקור: מיהו פינצ'יק? מהו פינצ'יק? מה פתאום פינצ'יק?

פינצ'יק איננו רעיון או מחשבה, אלא אדם, פנחס סגל (1900-1971) בשמו המקורי, יליד קייב שהיגר לארצות הברית ונודע בעולם בשם פייר פינצ'יק. חזן, זמר, ומלחין של שירים עממיים ביידיש. יצירתו הידועה ביותר היא התפילה 'רזא דשבת' שהפכה לקלאסיקה בעולם החזנות. תחילה אפילו לא שמתי לב להערה הביוגרפית המוצנעת (בתחתית עמוד 5 על אודותיו) ורק כשהגעתי לאותו מקום בספר שבו הוא נזכר לראשונה - "במחברת הרישומים לרזא דשבת/ בדק פינצ'יק את היחס בין/ החומר לבין מחיקתו" (38) - התחלתי לתהות. ללמדך על כוחה של עובדה קונקרטית בשיר לעודד עניין.

הספר בכללו הוא על ילד היוצא אל העולם, מגלה אותו ויוצר את עצמו: "הילד הוא חומר ביד הילד/ וכל מה שיש לומר על הילד/ הילד הוא שיאמר אותו" (עמ' 11). לא כל האמירות המוכללות על הילד נשאו חן בעיני. למשל "מתי לראשונה למד הילד/ שהוא עשוי מילד?" (עמ' 12). גם התבגרותו בהמשך קשורה בשאלות מופשטות, כגון "הכל הוא לוח/ הכל תלוי על חוט/ הכל מקופל בשאלה:/ מה יקרה שעוד לא קרה" (עמ' 58).

אבל בניגוד לאלה קיים גם הממשי שמייצג פינצ'יק (ואביו של הילד):

"בחזנות יש נגֶן, לא lied/ מעין תנועל'ה,/ א־קנייטש" [קמט ביידיש] (עמ' 37). מדבר בחזנות של פינצ'יק שאלירז מעדיף לאפיין אותה בלשון יידיש - "נגֶן" (ולא ניגון), "תנועל'ה" ו"אקנייטש", שמעניקים נופך קונקרטי למתואר. ניגון "עתיק כבכי שאינו/ חדל להתחיל". גם האב חובב המוסיקה מאחכר באמצעות שמות של מוסיקאים נודעים: "הוא עוד שמע את מוטי דל מונטה / וראה את סקרוצ'בסקי מנצח על/ אלדו צ'יקולני". האב שהוא בעל מלאכה לפי משלח יד, אבל בעל תרבות גבוהה, מאופיין בחומרי העבודה שלו "במלחמתך הנצחית נגד הארוזיה/ למיניום המילה האחרונה" (עמ' 39). כמו צבע "המיניום" נגד "הארוזיה" (חלודה), כך היתה עבודת המוסיקה נגד הכרסום של החיים.

לפינצ'יק היה "קאפשטימע" ("קול ראש") שנחשב "פלא" ו"פאלסט" (רטט של קצות מיתרי הקול) מרעיד לבבות: "לא פשוט הרעד/ העולה מתוך/ קו קול/ אחרון/ מוביל אל מוח הדברים" (עמ' 80). בזכות פלאי האינטרנט האזנתי ל'רזא רשבת' ביו־טיוב (מי יכול היה לחלום על זה לפני שנים) בביצועי של פינצ'יק ובאמת התרשמתי מעוצמת שירתו המרטיטה.

אשר למשמעות הדברים נאמר כי "השומע את פינצ'יק יודע שאין/ ניגון מוביל לצער/ על כלום/ מפני שהצער עצמו לא כלום" (עמ' 84). זוהי, על רגל אחת, תורת החסידות כולה, הַמְצוָה להיות תמיד בשמחה (משום שכדברי רבי נחמן מברסלב "אין בעולם ייאוש כלל"). זו גם תורת החיים "שעל גבה בנה אבי/ חיים שלמים" (עמ' 93) ושאותה מעביר האב לבנו, הילד, גם אם בסופו של דבר לא ברור כלל שזה מה שימצא הוא בעולם כשייצא אליו. הפרק האחרון נקרא "יהיו הרוגים, איימו עלינו, שאנו חיים בתקופה בה הגדולים אינם ישנים" (עמ' 101) והוא עוסק בתקופת הקמת המדינה ("האם מקימים מדינה כדי לרקוד ברחובות?"), התואם את שנות ילדותו של הילד. חרף המוות והלוויות, ייאוש לא היה "אם שאלו, מה הטעם בכל זה?/ לא שמעתי" (עמ' 107). הילדים בכל אופן היו מוגנים "הילדים לא ידעו. לא ידעו אותם".

שיר הסיכום, הניצב כבר מחוץ לספר עצמו, מדבר על הגעגועים לכל הדברים שהקיפו את הילד ("לבגדים, לחפצים, לכלים, לדלתות") ובעיקר "הגעגועים לפינצ'יק" שהם געגועים "לילדים, לא לילדות", געגועים "לגעגועים הנמחקים מיד כציורי/ המערות" (עמ' 118). כלומר, עיקר הזיכרון כאן הוא הניגון, הלחן, הצליל, המוטבע בנפש. הטקסט הארמי 'רזא דשבת' (סוד השבת) הוא קצר: "רזא דשבת איהי שבת/ דאתאחדת/ ברזא דאחד/ למשרי עלה רזא דאחד". כלומר: סוד שבת הוא השבת/ המתאחדת בסוד האחד/ להשרות עליה סוד האחד.

כאמור, לא המילים (הייחוד עם הקב"ה) הן העיקר אלא הניגון המשמר אותן ואת כל העולם שהספר מדבר עליו. אכן, לכל תקופה ניגון משלה. לפלמ"ח היה השיר 'ליל חניה' (מילים אלתרמן, לחן רחנבלום), למלחמת השחרור היה 'שיר הרעות' (מילים גורי, לחן ארגוב), לאצ"ל היה השיר 'חיילים אלמונים' (מילים ומנגינה אברהם שטרן). לאחרונה נפרדנו מאריק איינשטיין וגם זכרו נצור בניגונים שלו. כשם שתמתה מייתרת את המילים; כך נהוג לומר, כך הניגון מייתר את התמתה, למשל השיר As time goes by" בסרט "קזבלנקה", שזה מה שאנחנו זוכרים ממנו.

במידה מסוימת פינצ'יק חותר כאן תחת עצמו כאשר הוא מעביר את שרביט הזיכרון מן המילה למנגינה. ל'רזא רשבת' שהוא רזא דניגון.

מדרווין עד הרדי

שני ספרים חדשים על האבולוציה, תרגום ומקור, ראו אור לאחרונה. הראשון *מדע האבולוציה נכונה* מאת ג'רי א' קוין (מאנגלית: עדי מרקוחה־הס, ספרי עליית הגג, ידיעות ספרים 2013) עוסק באבולוציה הקלאסית על פי דרווין בספרו *מוצא המינים*. זהו ספר בהיר וחכוט, אך איננו מחדש הרבה. הוא מסביר באופן משכנע, למי שעוד זקוק לשכנוע, את תהליכי האבולוציה הביולוגית ומסיים אותם בהופעת ההומו סאפיינס, האדם התבוני, לפני כשבעים אלף שנים. מכיוון שהאבולוציה הביולוגית נשענת על הורשת שינויים גנטיים בדרך של ברירה טבעית, הרי אלה תהליכים שאורכים עשרות אם לא אלפי שנים. לכן המחבר גם נמנע משאלות אתיות ומוסריות המעניינות אותנו כיום, כגון: מה משמעות האבולוציה לחברה האנושית בימינו? מה משתמע ממנה להתנהגות של אדם כלפי זולתו? עד כמה החברה כחברה מצייתת לחוקיה או פטורה מהם? בוויכוח עם גישות שמרניות מתנגדות, הקרויות "בריאתניות", כלומר המאמינות בבריאה אלוהית (דווקא מנימוקים מוסריים), הוא כותב:

האבולוציה היא רק תיאוריה של התהליכים והדפוסים של היווצרות המגוון של צורות החיים, ולא סכמה פילוסופית על משמעות החיים. היא לא יכולה לומר לנו מה לעשות ואיך לנהוג. זו הבעיה הגדולה בעבור מאמינים רבים, המבקשים למצוא בתיאוריה שעוסקת במוצאנו, סיבה לקיום והצבעה על הדרך שראוי לנהוג בה (עמ' 367).

הספר *קיצור תולדות האנושות* מאת יובל נוח הרדי (הוצאת דביר, מהדורה מעודכנת, 2013) שהוא רב מכר ומהדורות בישראל, ממשיך בעצם מן המקום שבו סיים קודמו, כלומר מהופעת ההומו סאפיינס ומן "המהפכה הלשונית" שהתחוללה אז. הרדי כותב כי מה שעומד מאחורי הישגיו חסרי התקדים של ההומו סאפיינס הוא "התפתחותן של יכולות קוגניטיביות ולשוניות מהפכניות". לדבריו, בני האדם, שהכחידו את הניאנדרטלים שקדמו להם, יישבו את אוסטרליה ופיסלו יצירות אמנות, כבר דיברו וחשבו כמונו. שינוי גנטי במבנה המוח שלהם (מה שהוא מכנה "מוטציית עץ הדעת"), הביא להופעתן של דרכי מחשבה ודיבור מהדרניות. "המהפכה הלשונית", הוא מסביר, הביאה לא רק לאפשרויות חדשות של שיתוף פעולה, אלא מעל לכל, יכולת לתקשר ולדבר על דברים פיקטיביים, מדומיינים, שאינם קיימים בעין, להמציא מיתוסים, לספר סיפורים ולטפח חלומות, בכך הוא הראה את יתרונו הגדול של המין האנושי (עמ' 33).

היכולת לחשוב באופן מופשט ולדמיין ישויות שאינן קיימות במציאות (תזה הנשענת על *קהיליות מדומיינות* של בנדיקט אנדרסון, שמשום מה אינו מחכר), היא פסגת המהפכה הלשונית והיא תופסת מקום מרכזי בספרו. משמעותן של "תולדות האנושות" מכאן ואלך - ששוב אין הן פרי אבולוציה גנטית העוברת בתורשה לאורך שנים, אלא זו אבולוציה תבונית, מכוונת, מהירה, תוצאת פעולות ומעשים של בני האדם ולא של הטבע. מה שקרה בהיסטוריה האנושית ובמיוחד בחמש מאות השנים האחרונות, איננו עוד פרי "מוטציה גנטית מקרית", אלא פרי תבונתו של האדם ומעשיו, חה הברל עצום.

החלק המקורי בספרו של הרדי, לדעתי, הוא החלק הרביעי הקרוי "המהפכה המדעית". חלק זה, גם אם איננו נקרא כך, הוא כתב הגנה מפואר על המערב (הקפיטליסטי והאימפריאליסטי), והוא, בניגוד למגמות של תקינות פוליטית הרווחות כיום במחקר, איננו בוש להסביר ולומר מדוע בחמש מאות השנים הללו מקדים המערב את כל השאר.

גם כאן נקודת המוצא היא תודעתית, אם כי הניסוח שלה פרחדקסלי: "המהפכה המדעית איננה מהפכה של ידע. זוהי מהפכה של אי־ידיעה" (עמ' 256). כלומר, מה שמייחד את המערב הוא "הידיעה שאיננו יודעים",

ושעלינו להמשיך לחפש אחר האמת המדעית. בניגוד למסורות ידע קדם מודרניות, כמו הנצרות, האסלאם, והבודהיזם (לאורך ספרו ממעט הרדי להזכיר את היהדות) שהניחו שהן כבר יודעות הכל על העולם, הרי המדע המודרני טוען שהוא עדיין איננו יודע את התשובות על השאלות החשובות ביותר, כגון, כיצד נוצר העולם, כיצד נוצר האדם, וכדומה. דווקא דבר זה הוא שהפך את "התרבות המודרנית לדינאמית וחקרנית יותר מכל תרבות שקדמה לה. ההודאה בבורות היא תמריץ לחיפוש ידע" (עמ' 258). התהליך הזה הוא ארוך ומורכב יותר משאוכל לפרט כאן ובכוונתי רק להצביע על כמה מתוצאותיו ההיסטוריות שבהן אני רואה את מקוריותו של חיבור זה.

למשל, בחת פרק הנקרא "מדע ואימפריה" עומד הרדי על הקשר בין המדע המודרני לאימפריאליזם האירופי, כאשר הוא אומר: "מסעות הגילוי האירופאים היו גם מסעות כיבוש, ומסעות כיבוש היו גם מסעות גילוי" (עמ' 290). מסעות כיבוש קודמים, למשל של הערבים במאה השביעית במצרים ובספרד, נערכו מתוך מחשבה שכל הידע החשוב כבר נמצא ברשותם. ואילו האימפריאליזם האירופי יצא למסעות הכיבוש שלו מתוך שאיפה לכבוש ידע וטריטוריה חדשים. כאלה היו המסעות של ואסקו דה גמה, של כריסטופר קולומבוס מגלה אמריקה, של פרדיננד מגלן, של הרנרדו קורטז כובש דרום אמריקה ועוד. הקשר בין כיבוש ידע וכיבוש טריטוריה הלך והתהדק, ובשלב האחרון שלו כלל גם הנחתת אדם על הירח על ידי האמריקנים בשנת 1969.

לכל מסע כיבוש כזה צורפו גם מדענים. כך היו הבריטים ראשונים שמיפו את הודו, שקטלגו את החי והצומח של היבשת ושפענחו את שפותיה העתיקות. כתב היתדות מפרסופוליס מהאלף הראשון לפני הספירה פוענח לראשונה בידי מלומדים אירופים, ושפת הסנסקריט פוענחה בידי הבריטי ויליאם ג'ונס (1786) שגילה גם את דמיונה ליוונית ולטינית ולהנחת מקור משותף לשפות "ההודו־אירופאיות" בכלל. בסיכום דבריו, העומדים בניגוד לכל הגישות הפוסט־קולוניאליות והפוסט־מודרניות, שאינן חדלות להדגיש את אשמת הקולוניאליזם האירופי, כותב הרדי:

"קשה לחדוק פסק דין חד משמעי על הכובשים האירופים. כל מי שרוצה להרשיע אותם יכול בקלות להכין רשימה ארוכה של עוולות, וכל מי שרוצה להלל אותם יכול לשלוף רשימה ארוכה של הישגים. תודות לברית שלהן עם המדע, האימפריות האירופיות עשו כל כך הרבה דברים בקנה מידה גדול כל כך, שאולי הן מעבר לטוב ולרע" (עמ' 306). משפט לא שיפוטי שכזה היה נפסל מניה וביה על ידי כל מערכת תקינה פוליטית.

הפרקים "הדת הקפיטליסטית", "המהפכה התעשייתית", "סדר במהפכה מתמדת", הם שיר הלל, גם אם אין זו כוונת מחברו, לכלכלה הקפיטליסטית. הוא פשוט מדבר בלשון העובדות: אם בשנת 1500 סך התוצר העולמי היה שווה ערך לכ־250 מיליארד דולר, היום הוא שווה ערך לכ־60 טריליון; אם בשנת 1500 התוצר השנתי הממוצע לנפש היה שווה ערך לכ־550 דולר של ימינו, הרי היום הוא עומד על כ־8000 דולר לנפש. אם מביאים בחשבון גם את הגידול האדיר באוכלוסיית העולם מאז, הרי זה נתון מהמם.

במקום לדבר על "קפיטליזם חזירי", "נצלני", "משעבד" וכדומה, הוא פשוט מתאר כיצד הבנקים, האשראי, הבורסה, איגרות החוב ועוד, שינו את הכלכלה הישנה והפכו אותה לכלכלה מודרנית. גם כאן, כמו ב"מהפכה הלשונית", המהפכה היתה בראש וראשונה תודעתית: "במהלך חמש מאות השנים האחרונות שכנע רעיון הקומה את בני האדם לתת יותר אמון בעתיד, והאשראי שיצר את האמון הזה הביא לצמיחה כלכלית, אשר חיזקה עוד יותר את האמון בעתיד ואפשרה לתת עוד יותר אשראי" (עמ' 315).

מילות המפתח הן "אמון בעתיד". בכלכלה קדם־מודרנית היה אמון קטן בעתיד, אשראי קטן וצמיחה איטית. בכלכלה מודרנית יש אמון גדול בעתיד, אשראי גדול וצמיחה מהירה. באותה תקופה פורסם גם ספרו המהפכני של אדם סמית *עושר האומות* (1776), "מספרי הקודש של הדת הקפיטליסטית", שהניח את התשתית התיאורטית לצמיחת הקפיטליזם בקביעה של סמית, כי עלייה ברווחים של אנשים פרטיים, היא בד בבד גם עלייה בעושרה של האומה כולה. באמצעות מסקנתו ש"אגואיזם הוא אלטרואיזם" (מסקנה שרבים מתנגדים לה, אבל שטרם הופרכה) הכחיש הקפיטליזם את הניגוד בין עושר למוסר והסיר מכשולים אתיים מדרכו. הרדי מראה באופן מרתק את התפתחות הקשר בין קפיטליזם, מדע ואשראי.

תחילה היו אלה משקיעים ספרדים שמימנו את קולומבוס ואפשרו לספרד לכבוש את אמריקה; בהמשך הפכה הולנד למעצמה פיננסית שפיתחה את עסקי הביטוח וחברות המניות בע"מ שדחקה את הספרדים והפורטוגלים מנתיבי הסחר העיקריים וכבשה את מושבותיה שלה באינדונזיה ובשפך נהר ההדסון באמריקה ("אמסטרדם החדשה" היא "ניו יורק" של ימינו); בשלהי המאה השבע־עשרה ירדה הולנד מגדולתה ואת מקומה תפסו צרפת ובעיקר בריטניה. גם האימפריה הבריטית הוקמה תחילה על ידי חברות מניות שגייסו את התון בבורסה הצומחת של לונדון. תת היבשת ההודית לא נכבשה על ידי הצבא המלכותי הבריטי, אלא על ידי צבא שכירים של "חברת הודו המזרחית הבריטית" ששלטה בהודו כמאה שנה לפני שהולאמה ב־1857.

הרדי עומד כמובן גם על הכשלים החמורים של השוק החופשי, שללא התערבות הממשלות עלול להמיט אסונות כבדים. עם זאת במבט כולל מתברר שאין לו אלטרנטיבה. לדבריו, הקפיטליזם יצר עולם שאף אחר אחר מלבדו לא מסוגל לנהל. הקומוניזם היה גרוע לאין שיעור והיכא את החשק לניסיונות נוספים. ללא הקפיטליזם הוא אומר, ספק רב אם אפשר היה להאכיל, להלביש ולשכן את שבעה מיליארד בני האדם שחיים היום בעולם, מספר שגדל בצורה מרשימה גם כן בזכותו.

האמת היא שידו של הקפיטליזם עוד נטויה והרדי עומד על כך בפרקים הבאים ("המהפכה התעשייתית", "סדר במהפכה מתמדת") שאני מדלג עליהם כאן (וכן על הפרק "בעושר ובאושר" שמנסה למדוד את אושרם של בני אדם בתקופות השונות, שנראה לי לא רלוונטי) כדי לחזור לנושא העיקרי של האבולוציה ולשאלה לאן פניה של האנושות.

השאלה הזאת מחזירה אותנו לשאלה המדעית, שהיא אשר תקבע במידה רבה את עתיד האנושות, והנידונה בספרו בפרק האחרון "סופו של הומו סאפיינס".

כבר אמרנו כי ההבדל בין העידן המודרני לעידנים שקדמו לו הוא שהפעם לא "הבריאה הטבעית" שלטת בעולם, אלא "הבריאה התבונית", כלומר שהאדם מהנדס את עצמו ואת סביבתו בהתאם לרעיונות שעולים על דעתו ולאמצעים שבידו. הרדי מונה שלושה תחומים של הנדסה כזאת שנעשתה אפשרית בזכות ההתקדמות העצומה של המדע: הנדסה ביולוגית, הנדסת סייבורגים (יצורים ביוניים), והנדסת חיים לא אורגניים.

"הנדסה ביולוגית" היא התערבות במערכת האורגניזם באמצעות הנדסה גנטית (מיפוי הגנום) המשנה סדרי בראשית; "הנדסת סייבורגים" היא שילוב אלמנטים מכאניים ביצורים חיים כגון מכשירי שמיעה, עין מלאכותית, זרועה מכאנית, כולל השתלת שבבי מחשב במוח שישפרו

שמעון רוזנברג

ביצרון - תל אביב

מוקדש לחברי ד"ר אריה יגודה

א. 4-1963 - דרום־מזרח

כשיבוא הדרום מזרחה לשכונתך
לא נחצב באזמל ובפטיש
זכרונות הנסמכים כרבורות על שיש
בבית הקברות הסמוך
אך אכרת בעט את ראשי
ואגישו לך כניר פחם על טס של כסף
נעמד כפועל לעמל על עטורי שורות עדינים
ושבבים יהיו נחפזים זריזים להעתר לקרנס
כשכף ידנו תהלם בבטן בטון
לקשט לנו כתרים פורחים.
נכון,
בריתנו לא תהיה חלה טריה על שפתינו
וכלה בחפתה לא תעמד בין הצמתים
ובכל זאת יזדקף העולם משתאה
ונרחף באויר, כשירדו בנו מלים כאלכימאים
ונלמד צפרים לעשות שפגאט בשעת מעופם.
אז הילדים ברחוב יצחקו־יצעקו אחרינו
פנס ינפץ מעלינו באבן שוטה
ולא יהיה לי בלעדיך דבר.

גם כעת לא ארע כיצד ומדוע
נקבע לחוד גורלנו.

ב. 7-1966 - צפון במערב

כשארד לרחוב עמינדב 20 קומה 2
תמהר לפענח את קוד הברית בינינו
וכבר כמעט תהיה לנבגד
ואני המפר
אף שלא נדע זאת שנינו.
ובשעה שאגמונט ישן יחרק במהירות 78
בטרם תשכילני פרק הלכות סטראופוני,
לראשונה בחיינו,
סבלני תשמע מפי על עלילות אלילי
המגיחים למרחקים ארכים,
קב ונקי, שפתם צחה ודוהרת
על מסלולי הנצח בהלסינקי.
עם שקיעה שדרות ההשכלה יחצו מביתך
בפעם הרשמית האחרונה
ומהמחר הבלתי נשכח ישאני אוטובוס 33
אל בית ספר תיכון מרחק
ופני יסעו מבעד לחלונותיו
כצפרים נודדות מערבה וצפונה
אל שדרות מלאות ח"ן נעורים.
בצרון תתאמץ לפרס בעקבותי רשת
של חוטי שארית
ואני אמתח
קו מפריד
נטול כונה

והיום,
האם תטל מבין עיני קורות 40 שנה,
וכי אפשר שנקרען כקודי שנה?

את הזיכרון והחשיבה; "הנדסת יצורים לא אורגנים" פירושה פיתוח בינה מלאכותית, רובוטים, תוכנות מחשב או וירוסים, אשר מסוגלים לעבור התפתחות אבולוציונית עצמאית ("סופרמנים מהונדסים") העלולים להחליף את ההומו סאפיינס האנושי.

אולם בסופו של דבר ובסופו של הספר, גם להורדי אין תשובה לאן אנו הולכים. תרומתו הגדולה היא בהראותו ששום אין זו האבולוציה על פי דרוין שתקבע את התפתחותנו, אלא האדם עצמו הוא שיעשה זאת, לטוב או למוטב כשכל האפשרויות פתוחות (ממפלצות פרנקנשטיין ועד מלאכי עליון), כאשר בדרך כלל הטוב והרע כרוכים זה בזה. הוא כותב:

השלב הבא של ההיסטוריה עלול לכלול שינויים מהותיים בתכונותיו ובכישוריו הבסיסיים של ההומו סאפיינס עצמו, עד כי הוא ייהפך למשהו שונה לגמרי. מנקודת מבט רחבה הרושם הוא כי ההיסטוריה של ההומו סאפיינס מתקרבת במהירות לקיצה ומתמצית בשאלה אחת ויחידה – מה אנחנו רוצים להיות? למה אנחנו רוצים להיהפך? המגמדת את כל שאר השאלות בהן עוסקים הוגים, פוליטיקאים, ממשלות ואוניברסיטאות. ומאחר שעל הפרק עומדת גם אפשרות הינדוסו של הרצון האנושי, הרי השאלה האמיתית היא מה אנחנו רוצים לרצות? ומי שאינו נבהל ממנה, כנראה לא חשב עליה לעומק (עמ' 414-413).

בנקודה זו אפשר, לדעתי, לחלוק על הרדי ולהכפיף גם את האבולוציה החדשה להגיון האבולוציה הדרוינית, ולומר, לפחות על סמך העבר עד כה: כל שלב אבולוציני חדש צריך לעמוד בשני תנאים: של קיום (שרידות) ושל קדמה (השתפרות). אם לא יתקיימו את שני אלה, ותחול נסיגה שתרע את תנאי החיים של החברה האנושית, ספק אם זו תשרוד.

עד חפצי לסיים במשפט שאמר בדיוק קרוב לזה מדען איטלקי בתוכנית טלוויזיה שבה צפיתי: "אם נתגבר על המוות, ונבטל את המקריות, לחיי אדם לא תהיה משמעות". ◆

יצחק בנימיני - טור למחשבה

מיתוס התועבה והגשמתו: על היחס המבני בין נבחרי האל לנבחרי הגזע

המשך מגליון קודם

ב.

האלהים הוא המקודש־מתועב ועלינו להיזהר בתור בני אדם מלהרקיע לשם. החוק ניתן לבני האדם כדי לפעול בעולם, ואילו האחר הגדול הקפריזי מתבקש להיות כבול גם הוא לחוק זה.
אך האחר הגדול מתמרד מדי פעם, מבקש לחזור לאותו גן העדן האבוד שלו, כשהיה באמת אלוה כל־יכול שאינו כפוף לאותו חוק מסרס. ואז בהתפרצויותיו של האחר הגדול הוא יפתה את האדם לעבר ההתענגות, לעבר ההקרבה או ההשמדה.
כך בפרק טו בשמואל א, פסוקים ב-ג, אלוהים מצווה את שאול:
כֹּה אָמַר, יְהוָה צְבָאוֹת, פָּקַדְתִּי, אֵת אֲשֶׁר־עָשָׂה עֲמָלֵק לְיִשְׂרָאֵל--אֲשֶׁר־שָׂם לוֹ בַּדֶּרֶךְ, בַּעֲלֹתוֹ מִמִּצְרָיִם. עַתָּה לֵךְ וְהִכִּיתָה אֶת־עֲמָלֵק, וְהַחֲרַמְתֶּם אֶת־כָּל־אֲשֶׁר־לוֹ, וְלֹא תַחְמֹל, עָלָיו; וְהֲמַתָּה מֵאִישׁ עַד־אִשָּׁה, מֵעֹלֵל וְעַד־יוֹנֵק, מִשּׁוֹר וְעַד־שֶׂה, מִגָּמָל וְעַד־חֲמוֹר.

שאול, כידוע סירב לתביעה המתועבת של הסופר־אגו. הוא חמל וחמד בו־זמנית את רכוש העמלק. הוא אדם. וזהי אולי ההגדרה שלנו למהות האדם: הסירוב לצו של האחר הגדול האפל להשמיד את האחר, הסירוב ליטול חלק בתועבה.
זהו החוק: הריסון של התועבה, אשר מייצר את התועבה כצל שלו. מהו צל? החלק שמלוה את הגוף תמידית, הנגטיב שלו, שאינו הוא עצמו, אלא שמשקף את תבניית הגוף.
אותה תביעה אלוהית להשמדת עמלק מקודה עוד לפני כן בתורה, למשל בדברים פרק כה, פסוקים יז-יט:
זְכֹר, אֵת אֲשֶׁר־עָשָׂה לְךָ עֲמָלֵק, בַּדֶּרֶךְ. בְּצֵאתְכֶם מִמִּצְרָיִם. אֲשֶׁר קָרְךָ בַּדֶּרֶךְ, וַיְזַנֵּב בְּךָ כָּל־הַנֶּחֱשָׁלִים אַחֲרֶיךָ--וְאַתָּה, עָיֵף וְיָגֵעַ; וְלֹא יָרֵא, אֱלֹהִים. וְהָיָה בְּהָנִיחַ יְהוָה אֱלֹהֶיךָ לְךָ מִכָּל־אֹיְבֶיךָ מִסָּבִיב, בָּאָרֶץ אֲשֶׁר יְהוָה־אֱלֹהֶיךָ נֹתֵן לְךָ נַחֲלָה לְרִשְׁתָּהּ--תִּמְחֶה אֶת־זֵכֶר עֲמָלֵק, מִתַּחַת הַשָּׁמָיִם; לֹא, תִּשְׁכָּח.

אלא שלפני פסוקים אלו ממש האלוהי מסמן את המוסרי כלפי האחר (שהוא הדומה בן הקווילה):
לֹא־יִהְיֶה לְךָ בְּכִיסְךָ, אֶבֶן וָאֶבֶן: גְּדוֹלָה, וּקְטַנָּה. לֹא־יִהְיֶה לְךָ בְּבֵיתְךָ, אֵיפָה וָאֵיפָה: גְּדוֹלָה, וּקְטַנָּה. אֶבֶן שְׁלֵמָה וָצֶדֶק יִהְיֶה־לָּךְ, אֵיפָה שְׁלֵמָה וָצֶדֶק יִהְיֶה־לָּךְ--לְמַעַן, יַאֲרִכוּ יָמֶיךָ, עַל הָאֲדָמָה, אֲשֶׁר־יְהוָה אֱלֹהֶיךָ נֹתֵן לָךְ. כִּי תוֹעֲבַת יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, כָּל־עֹשֵׂה אֵלֶּה: כֹּל, עֹשֵׂה עָוֶל.

במובן הזה את "תועבת יהוה אלוהיך" ניתן לדרוש בו שלא כמקובל, לא רק תועבה עבור אלוהים, אלא כתועבה השייכת לאלוהים, כתועבה של האלוהים. היא ברשותו.
האלוהים חורש את "לא תרצח! למען, יַאֲרִכוּ יָמֶיךָ, עַל הָאֲדָמָה, אֲשֶׁר־יְהוָה אֱלֹהֶיךָ נֹתֵן לָךְ לאחר שתרצח את הכנעני!" שהרי לאחר ציודי הר סיני המוסריים, הוא חורש את היישום של התועבה לקראת ההגעה לארץ הקודש: "תרצח את הכנעני ותירש את אדמתו".
בעקבות הציוי הנסתר לממש את התועבה, על היהודי היה לשאת את המשא הכבד הזה של מיתוס הנבחרות וההשמדה הטוטלית של האחר בציוי "עין תחת עין ושן תחת שן", כאשר בו-זמנית הציוי האתי התנגד לתועבה האלוהית המבקשת את היישום במציאות. היהודי שמחרץ למיתוס נלחם בעוז כנגד הפיתוי ועמד בו לחוב.

ציונות

אך מה עם אותו יהודי גרמני־אוסטרי מפורסם, בנימין תיאודור הרצל? האם הוא אכן ביקש לחולל אקט כזה של יישום המיתוס במציאות הפיזית? שהרי הציונות ההרצליאנית היתה עדיין נאמנה, עם כל גישתה האנטי־דתית, למסורת החרדית שאין לקרב את ביאת המשיח ושהמימוש הלאומי אינו מימוש שלם של המיתוס, אלא ניסיון לממש את דת החוק ברמת הפרקטיקה הדמוקרטית. ומאז כמובן רחף צל המיתוס, מיתוס התועבה את הפרדיקט הציוני. ולעתים אנו מתפתים לגלוש אל אותו ביב שופכין של תועבת הגידוש, הטיהור וההשמדה.

אושוויץ

אם היהודי הצליח לרוב להילחם בצל המיתי של החוק, היה זה דווקא האחר שנטל את המשימה המפתה. במרוצת מאות השנים מאז עליית הנצרות ופריחתה, התחזקה מגמת הסופר־אגו הצדקני אשר הגביר את הקול המוסרי בהסותו את הצל המתועב שלו. אי לכך, בהיותו צל של העם האחר, היהודי, הצל המתועב נותר ככזה שלנצרי אין רגשות מצפון עליו, ועל כן הרבר מאפשר לו את ההגשמה של המיתוס הזה של הנבחרות. זה וזה הבסיס התיאולוגי לטענה של האדם הלבן שהוא נבחר ושהוא־הוא צלם אלוהים. כך בהשמדת האינדיאנים באמריקה, באפרטהייד בדרום אפריקה וכך כמובן בשואה.
אושוויץ היא הפנייה האנרגיה של האקסקלוסיביות המשמידה חזרה אל אותו עם אשר המציא את הנסחה המיתית, תוך שהוא ריסן עצמו שלא להגשימה, כחלק ממרידתו בתביעה המתועבת של האלוהים.
הנאציזם היה מבחינה זו אינקרנציה טוטלית של עקרון הנבחרות היהודי, הפעם בשמו של עם גרמני, כמייצג של האדם הלבן. הנאציזם ראה צורך לסלק את הממציא, את המתחרה על הנבחרות ואת מי שמעלה את העיקרון המוסרי כנגד. לא היה מספיק לצאת כנגד הנצרות המוסרית־צבועה של אוהבית האהבה.
בשואה יושם גם העיקרון היהודי של טומאה פנימית = טומאה חיצונית. ראו דברי מרי רגלס בספרה *טהור וסכנה*:

[...] המקבילה הסוציולוגית של טקסים המביעים חרדה בנוגע לנקבי הגוף היא שאיפה להגן על האחדות הפוליטית והחברתית של קבוצת מיעוט. היהודים היו קבוצת מיעוט נרדפת לאורך כל ההיסטוריה שלהם. על פי אמונתם, כל מה שנפלט מהגוף - דם, מוגלה, צואה, זרע וכדומה - מטמא. דאגתם לשלמות, לאחדות ולטוהר של הגוף הפיזי משקפת היטב את הגבולות המאוימים של הגוף האזרחי.

הסילוק של המתועב החיצוני היה דרוש כחלק מפרקטיקה שנתפסה בעיני היטלר כפרקטיקה אתית שמגתנת על האנושות, שמנקה אותה חיצונית ופנימית.
אך יש להדגיש שבתביעתו לאקסקלוסיביות, הנאציזם לא טען לנבחרות בשם אגואיזם כלשהו, אלא כתרומה לאנושות, כהצלת האנושות. *מין קמפף* טוען שהארי הוא פרומתאוס שמציל את האנושות. מכאן התביעה להציל את המציל. להלל ולרומם את האני כגיבור למען האנושות - זו דרכו של האחר הגדול הסופר־אגואי לפתות את האני כדי שיגשים תביעותיו, את תביעת התועבה לנקות מהאני ומהאחר את התועבה, את הטומאה. הסילוק של הטומאה נעשה בדרך טמאה שהאחר הגדול דורש את קיומה.
אז מי היה היטלר? אולי פסיכוטי, שלקח ברצינות רחוק מדי את התביעה של האחר הגדול להציל את האנושות, לקח ברצינות (ולא בציניות) רחוק מדי את

עמית משען

פרסום ראשון

בין הכיסאות

אנשים
נופלים בין הכסאות.
מסתכלים מעלה ביראה
למשמע חריקת רגלי העץ הכבדות.

שירים
נופלים בין הכסאות.
מרפרפים מעל ומעבר לדפי הספרות,
נמחצים תחת רגלים עציות.

כלם זוקפים אזניהם לקול המודה:

"אם כלנו נזוז כמה סנטימטרים לצד,
נוכל להכניס כסא חדש לשורה,
ולכלם יהיה מקום"

עוד שיר אהבה

עוד שיר אהבה
וזה
טוב במיחד

הי־35 במספר

כשאני מגיע לארבעים
אני מוציא את הספר הזה לאור
הוא אמר לעצמו

וכתב תאריך למטה
וקפל את הניר
והכניס אותו למגרה
עם עוד עשרות נירות כאלה

וסגר את המגרה
והסתכל סביבו

החדר ריק וחשוך
הבית ריק וחשוך
אפלו הרחוב חשוך
ואף אחד לא עובר בו עכשו

עמית משען בן 21, כותב שירה ופרוזה.

האידיאולוגיה שתמיד כלולה בה התביעה הנוספת: "אל תיקח אותי יותר מדי ברצינות... אמנם ישנו עקרון העין תחת עין, אך אל תמהר לבצע זאת! לא תרצח! לא... כן... לא לא תרצח!" כן. האחר הגדול מבולבל. האחר הגדול של עקרת יצחק: "לא יהיה לך בן בגילך המופלג... יהיה לך בן למרחת הכל... רצח אותו... לא, אל תרצח אותו..."

היטלר יישם את המיתוס היהודי המסולף, שהיהודי התכחש לו כל כך. הנבחרות נתפרה אצל היהודי לחוב ברמה הרחבנית־מטאפיזית, ולא ביקשה ליישם את עצמה ברמה הפרקטית הלאומית. היישום של המיתוס הוא הרה אסון. בהיטלר היתה אולי הפסיכחה האינפנטילית שכפתה את הציווי לעשות מעשה.

האקט היה הפנטזיה הגדולה של הגרמניות בעשורים שלפני עליית הנאציזם: לחוגג מרגשי הנחיתות הלאומיים ביחס לאנגלים ולצרפתים, מתסביך הסידוס (שהיהודי בנוכחותו כנימול הזכיר לגוי תמידית, כדברי פרויד), לעשות מעשה במציאות הגשמית.

היטלר היה זה שביקש להגשים את הפנטזיה הרטובה הזו של אקט, של התערבות במציאות, של יישום תביעתו הנסתרת של האחר הגדול לתעבה שמסלקת את התעבה של האחר. כי קנאתי היא לתעבת האחר, לנבחרותו שלו.

היטלר היה אולי הפסיכטי שאינו מסתפק בהלוצינציה, וגומת שרבר שדמיין את היותו מזדווג עם אלהים, עם התעבה שלו, ומביא לו לעולם גזע שלם של שרברים שמצילים את העולם. שרבר שחמה הכיצד אלהים דיבר אתו חזוקא בגרמנית, ומשיב שבכל תקופה האל מדבר את שפתו של העם הנבחר: בראשונה היה זה בעברית לעם היהודי ועתה בגרמנית לעם הנבחר הגרמני. שמא קו פתלתל מוביל מהנבחרות המקראית, אל המגלומניה של האדם הלבן, חדך שרבר אל אוזלף העלוב של וינה עד לתועבת אושוויץ, תועבה כזאת שאפילו האלהים הגדול לא העיז לדמיין בגיהינום הנודא ביותר שחולל במסגרת המיתוס. ◆

אלון שדה

זיכרון ילדות

יום אחד לקראת סוף התיכון לא הלכתי לבית הספר. במקום זה נסעתי עם אבא שלי צפונה לסידורים. אבא שלי היה צריך לפגוש קרוב משפחה שהיה חייב לו כסף וכל הדרך דיבר על כמה שהקרוב הזה בטלן ודפוק בראש ומובטל ושנמאס לו לחלק כסף בחינם. הקרוב היה הבן של אחותה של סבתא שלי וזכרתי שראיתי אותו רק פעמיים ושבאחת הפעמים הייתי בבית שלו והוא הראה לי ציורים שצייר, אבל אבא שלי אמר שגם את זה הוא בטח כבר לא עושה יותר.

הנסיעה על כביש 2 היתה חלקה ומהירה. התנועה היתה מועטה ואני הסתכלתי על השלטים ועל השדות הירוקים שהופיעו לפעמים בצדי הכביש ונעלמו אחרי נתניה. עברנו בתחנת דלק ואבא שלי קנה לי שם קולה ואחר כך המשכנו לנסוע לכיוון עכו ואבא שלי עצר מול הכניסה לקאנטרי של חוף התמרים, הוריד אותי ואמר שיחזור בעוד שעה.

הקאנטרי נראה כמעט נטוש והמדשאות הרחבות היו מכוסות בדלילות בכיסאות פלסטיק ומלאות בפחיות בירה ריקות, שקיות אלומיניום צבעוניות, חתיכות קלקר ובעשבים ארוכים שלא נגזמו ובשורשים אפורים ומפותלים שנראו כמו שרידים מעוותים. על הכיסאות ישבו אנשים זקנים בבגדי ים וחלוקים ואני חשבתי שהם נראים דהויים וישנים מאוד וכל הזקנים נראו כמעט בהקים בלובן האיברים החשופים שהתדלדלו מבגדי הים על רקע המדשאות היבשות. בריכת השחייה היתה ריקה ומזוהמת וצינור גינה ירוק שמישהו מתח מסיבה לא ברורה, משך ופיתל בהידוק סביב המעקות ודרך חורי הניקוז, עבר לאורך הקרקעית הצהובה וטיפס חזרה לתוך העשבים וכל הזיכרונות האלה תקפו אותי והייתי מוכרח לשבת, לבוש בחולצת בית ספר, על מדרגות הבריכה הריקה ולבכות. נזכרתי בכל אותם ימים שהייתי מבלה כאן בחופשות הקיץ, רץ בשמש יחף על המדשאות הרחבות בין החברות של סבתא שלי שהיתה צועקת "תעשה עמידת ידיים" או "תן גלגול" ואני הייתי עושה וכולן היו מחאות לי כפיים ונזכרתי באופן שבו הייתי יושב מרוכז ושקט לחלוטין באולם הספורט של הקאנטרי שהריח תמיד כמו קורות העץ מהסאונה הרטובה ואפטרשייב 'ברוט' וצופה בסבא שלי משחק פינג־פונג בזריזות שנראתה אז לא אנושית ובעוד דברים רבים אחרים שנראו רחוקים ובלתי ממשיים לעומת פחיות בירה ריקות ועטיפות אלומיניום שנזרקו על הדשא המת.

בקיץ ההוא, הקיץ האחרון לפני שהכול נגמר, היה חם יותר ממה שרוב האנשים יכולים לזכור. אני ואחי עזרנו להעביר דברים לבית החדש של סבתא שלי בדיור המוגן. כולם ניסו לשכנע אותה לעבוד במשך תקופה ארוכה מאז שסבא שלי מת אבל היא לא הסכימה ואמרה שבצפון כולם מכירים אותה ואבא שלי אמר שרוב המכרים שלה כבר התפגרו או נעשו סניליים. אני ואחי הרכבנו בזהירות את הארונות הכבדים מעץ אורן שהיא בחרה לחדר, מבריגים ודופקים לפי ההוראות של אבא שלי ואז העלינו וסחבנו מהאוטו את התיקים הכבדים שלה ופרקנו מהם את השמלות הצבעוניות, הכותנות והבגדים התחתונים. הוצאנו בעדינות את קופסאות התכשיטים העמוסות והמעוטרות ואת תיקי האיפור שהיו מלאים עד שכמעט נקרעו בשפתונים, איי ליינרים, לקות ומראות קטנות וסידרנו את הכול כמו שסבתא שלי ביקשה מאיתנו. היא אמרה את הכול בשקט ובקפדנות רבה וניסתה להיראות כאילו היא עדיין מתרגשת מכל עניין המעבר, אבל אני ידעתי שאח שלי לא יכול להסתכל עליה כי היא נראתה רע אחרי ההקרנות הראשונות. סבתא שלי רזתה מאוד ואיבדה את רוב השיער שלה תוך שבועיים מהיום שבו הודיעו לה הרופאים וכשיצאתי החוצה מהבית החדש, אל החצר של הדיור המוגן כדי לעשן סיגריה, שמעתי את אבא שלי מדבר עם האחות על העלויות שיהיו כרוכות בהעברה למחלקה הסיעודית.

הקיץ היה חם בצורה בלתי נסבלת ובימים הייתי שוכב בחדר שלי עם מזגן בעוצמה מלאה ותריסים מוגפים כנגד הסנוור של אור השמש. אפילו הלילות היו להטים, מחניקים ובהירים ואני הייתי יוצא החוצה עם המשקפת של אבא שלי ומסתכל על הדיונות של מערב ראשון, מחפש אחרי תנים שרצים בחולות ופעם אחת הסטתי את המשקפת אל החלון של אחת הוילות במרחק ובחלון היה נדמה לי שראיתי משהו שגרם לידיים שלי לרעוד פתאום, אני לא בטוח מה, והמשקפת נפלה לי מהידיים ונשברה ופחדתי ממה שאבא שלי יעשה כשיגלה מה שקרה.

לילה אחד לקראת סוף הקיץ לא יצאתי החוצה ונשארתי בסלון לראות טלוויזיה. שידור חוזר של תוכנית תעודה על הרצח של רחל הלר בשנת 74'. הגופה שלה נמצאה מבותרת בתוך שדה בשרון, קרוב לכביש החוף. הזיהוי הפלילי קבע שהמוות נגרם כתוצאה מחנק ושבסבירות גבוהה התבצע אונס באמצעות גוף זר, כנראה צינור פלסטיק.

באותו הלילה חלמתי חלומות מוזרים. חזיונות שבהם אני צועד יחף על דשא ירוק וקריר כשבריזה נעימה נושבת עלי אבל הדשא הופך פתאום לחול לוהט והבריזה לרוח חמה שמצליפה לי בפנים בכוח וקולות נוראיים, בלתי מזוהים עולים מתוך הלילה וכשהתעוררתי בסלון, מזיע ומתנשף בחשכה, אבא שלי רכן מעלי. הוא ליטף את השיער והמצח הרטובים שלי ואמר שצריך ללכת לבית החולים.

◆

דבורה כץ

3+4=8

3+4=8 קודא אבי מתוך מחברת שיעורי הבית בחשבון ועיניו רושפות.

- "כמה זה 4+3?"

- "שמונה." אני פוסקת.

ניתנת לי הזדמנות שנייה, ושלישית ואני בשלי:

- "שמונה."

- "כנס לבית־שימוש" מצווה אבא ומצביע לעבר המסדרון הצר. בקצהו אסלה נטולת מושב, שמעליה חלון קטן הנפתח לצוהר דק. סמוך לדלת ישנו כוך המשמש מקלחת, ובתוך כיור מתכת ממורט. בית השימוש מרהיב בצבעיו. בכל אביב צובע אבי את קירות הבית ובתחילה את בית השימוש.

- "צבע פלסטיק זה פנטסטי, אפשר לרחרן וצבעים יפים," מתלהב אבי מדי שנה.

- "צבעים יפים," נאנחת אמי. "אכל בית שימוש צריך בלבן, ולא כמו זקנה מכוערת עם איפור חזק, או כמו הַחֲזיר בעברית."

אבי משיב לה בחיוך סלחני וכמצוות אנשים מלומדה חחר ומשנן באחנה, תחילה בעברית ואחר כך ברומנית: "נזם... זהב.. באף... חזיר. auur inel de nas in nas de porc".

בכל אביב משיבים הורי את הזקנה והחזיר לבית השימוש שלי ועמם נעור בי החשש שמא ייפגעו רחות הרפאים השוכנות שם.

- "לייבי," פונה אליו אמי, "אפילו שמיל, שפרחי הזהב בקירות הסלון שלו זה כמו הזהב, נו, in nas de porc, אפילו הוא את בית שימוש משאיר לבן."

אמי מקנאה. אני חושבת. גם אני. בכל אביב מעביר שמיל הטייח את גלגלת הצבע, פרחי זהב צצים תחתיה, ודירת החדר של מינה חברתי הופכת כבמטה קסם לגן קסום. קנאתי ברורת ואני מתנחמת בקירות בית השימוש שלנו, שלא צבועים, כמו אצלם, סתם בלבן.

לוע פיר האסלה פעור תופל אל חור שחור. צינור היורד מן הקיר וכראשו ברז עגול מתחבר לאסלה. כשמסובבים את הברז העגול נשמעת חריקה מצמרדת ומים נשפכים אל לוע הפיר השחור, נבלעים בו בגרגור רעבתני.

משני צדי האסלה, על הרצפה האפרפרה, מונחים שני פחים מוזהבים, שקיבלה אמי במתנה מבעל המכולת. כל אחד מהפחים הכיל בעבר כעשרה קילוגרמים של זיתים כבושים. הפח השמאלי מכיל נפט ולפח הימני נזרקו גזרי נייר של העיתון ברומנית לאחר הניגוב. אבי אסר עלינו לנגב את הישבן בעיתון שכתוב בלשון הקודש. האחריות לרוקן את הפח מרי יום ביומו נפלה על דודי המפגר, שחי עמנו וישן במטבח, והוא, למרות גערותיה של אמי, לא הקפיד על כך.

יום יום רחצה אמי את האסלה והכיור בנפט, ריח הצואה שעלה מגזרי העיתון התמזג בריח הנפט. הריח הכה באף בכניסה וככל שהשהייה בבית השימוש התארכה, הלך והתפוגג.

- "אני יודעת כמה זה 4+3" אני צורחת ומכה בדלת.

אבי פותח את הדלת הנעולה.

- "נו, תגידי?"

- "שש."

אבי נועל את הדלת ומכבה את האור.

- "אולי בחושך המוח שלך יעבוד."

"אמא, אני מפחדת תוציאי אותי." אני צורחת ובוכה ואין עונה. החושך טרף את אמי ועומד לטרוף גם אותי.

בחושך נשתכח ממני שהתשלכתי לבית השימוש כדי לחשוב. אני מתרחקת מהלוע השחור של האסלה תצמרת לדלת הנעולה. רוחות הרפאים מתקבצות סביבי. ראשונים מופיעים ילדיו המתים של אבי כשהם עירומים ורועדים מקור ואמם לצדם.

אמם שומרת על ילדיה. אני שונאת את האשה הזאת ומקווה שנשרפה ושלעולם לא תופיע בביתנו, כמו שהופיעה אשתו המתה של אבא של שושנה חברתי. היא הופיעה בביתם בלי הילדים שלה כי אותם שרפו באמת. הרבנים הטיפשים אמרו לאבא של שושנה לעזוב את אמא של שושנה וגם את האשה הראשונה שלא שרפו ולחפש אשה שלישית, ושושנה בוכה.

"אמא, אני פוחדת." זעקותי ממלאות את חלל בית השימוש.

בחרן דממה. הם עזבו והשאירו אותי לבד.

אני דופקת על גב הדלת הנעולה, פרקי אצבעותי הקטנות עומדים להתפרק.

- "אמא תוציאי אותי."

- "לייבי, תפתח לפחות את האור." מתחננת אמי.

ולפתע אור. אמי חחרת ומבקשת:

- "תוציא אותה." ואני יוצאת לחופשי.

בחרן דממה, שקט שלאחר הסערה. אמי מגישה לאבי את ארוחת הערב. אבי לועס ברעבתנות. אני מביטה בפניו ולרגע חולף במוחי רעיון שמציף אותי באושר. כשאבי עסוק איתי בפתרון התרגיל הוא לא מדבר על ה"מיין זון" שלו.

את האושר הרגעי הזה מחקות השאלות המכרסמות. למה אמי שתקה? למה היא לא נכנסה עמי לבית השימוש לשמור עלי? למה היא לא הדליקה לי את האור?

בתום הארוחה פותח אבי את המיטות המתקפלות שלי ושל אחותי. אני מטילה עצמי אל המזרון, וממתינה שיכסה אותי בשמיכה. אני אוהבת להביט כיצד כפות ידיו הגדולות אוחזות חזק בשמיכה, גופו החסון נכפף לעברי ועיניו החומות מביטות נוגות אל תוך עיני ונוסכות בי ביטחון.

אבי מתיישב על הספה הסמוכה למיטתי. אמי מגישה לו את הסידור

והוא קורא לנו מתוכו את 'קריאת שמע על המיטה'. אמי רק שפתיה נעות וקולה לא ישמע. בכל לילה היא מבקשת עזרה מהמלאכים שאבי מזמן אל החדר.

- "מימיני מיכאל, ומשמאלי גבריאל, ומלפני אוריאל, ומאחורי רפאל, ועל ראשי שכינת אל." אני לא רואה אף מלאך, אמי רואה.

- "הנה לא ינום ולא יישן שומר ישראל." מרגיע אותי שיש שומר כמו בפרדס ושקוראים לו ישראל.

- "הנה מיטתו של שלמה, שישים גיבורים סביב לה מגיבורי ישראל, כולם אחוזי חרב מלומדי מלחמה, איש חרבו על ירכו מפחד בלילות." לשלומ'לה, הבן של ציפקה השכנה יש שישים שומרים. זה בגלל שציפקה היתה בשואה ואח שלה שלומ'לה מת שם מרעב. החדר שלנו קרוב לחדר של שלומ'לה והשומרים שלו ישמרו גם עלי.

לילה אחד אבי אמר:

- "המילים האלו קראתי בכל לילה באחיני ילדים שלי שמתו בשואה." דבריו פילחו כסכין את בטני.

- "המלאך הגואל אותי מכל רע יברך את הנערים." המשיך אבי לקרוא.

- "למה הנערים? למה שלא יברך את הילדות שלו?"

כעס בער בי. באותם רגעים שנאתי את אבי על שהציל עצמו, שלא הציל את ילדיו מהשרפה, שלא מבקש מהמלאך לשמוד עלינו הבנות שלו, שמבקש על הבן שלו. על ה"מיין זון" הוא חושב.

- "ודאה בנים לבניך, שלום על ישראל." חותם אבי את פסוקו. סוגר את הסידור ואמי נוטלת אותו מידיו, ומקרבת אותו תחילה לשפתי ולאחר מכן לשפתי אחותי. אנו מנשקות את הכריכה המחוספסת ומביטות בשפתיה הרכות של אמי המושטות אף הן לעבר כריכת הסידור.

אני שוכבת במיטתי בחושך, מקשיבה לנחירותיו של אבא המתמזגות בשירתה של ציפקה הבוקעת מהקיר המפריד בינינו. לא נכנעתי, התעקשתי: ש 3+4 הם 8. אם אענה את התשובה הנכונה מחי ייבלע במוח של בנו שמת. אולי זה מה שהוא היה רוצה שיקרה, שמחי החי ייטמן בתוך המוח הגאוני של בנו, או לחילופין שיצליח להכניס את מחו של "מיין זון" לתוך מחי. אני רוצה את המוח שלי לעצמי, אני לא הבן המת שלו. ואולי בגלל שהמלאך שומר רק על בנים אבי אומר לי 'אתה' ולא 'את'. אולי הוא מנסה לבלבל את המלאך שיחשוב שאני בן וישמוד גם עלי.

ביקשתי שיגיד לי "אַת", אך הוא מדבר אלי כמו לבן. כשהוא קורא בשמי "לִיָה", זה ברומנית בשפה של גויים ולבן שלו הוא קורא "מיין זון" ביידיש, בלשון הצדיקים. אני אלחם באבי. לא אענה את התשובה שהוא רוצה. אני אחליט כמה זה 3+4.

שיספר לכל העולם שבנו היה גאון בחשבון, שבגילי הוליכו אותו המורים בכל טרנסילבניה שיפגין את יכולתו בלוח הכפל במספרים גדולים. לא אכפת לי. אני לא הבן שלו, אני מישהו אחר.

השנים חלפו. חשבון שינה שמו למתמטיקה, מקצוע זר ומאיים. לא חיבבתי את המודים למתמטיקה. לכולם, מלבד אחד, היה מבע שהזכיר לי את פני אבי בשעה שלא רציתי לענות לו כמה הם 3+4. ציוני לאורך השנים העידו על סלידתי העזה מתודת המספרים. בכיתה י"ב, לקראת מבחן הבגרות, הופיע מורה חדש. גבר צעיר ונאה. התאהבתי בו, ואהבתי הולידה אהבה למקצוע. החיבור בין האהבות הסתכם בציון 100 בבגרות. מאושרת מהצלחתי ומשופעת אהבה התבשרתי שהוא עומד להינשא למורה לספרות. אהובי נמלט לחיקה של אשת מילים.

אבי בירך אותי על הצלחתי, לא מבלי שהוסיף נימוק משלו:

- "נו, מה שחשבת בכיתה אלף בחושך נכנס לך לראש בבגרות."

- "איך קוראים למורה שלך?"

-"מיין זון." רציתי לצעוק. ◆

(חלק מרומן בכתובים)

פסיפס – רבעון לשירה

כתב-עת השואף לשילוב המודרני עם הקלאסי, תוך שיקוף מחנות ומשמרות שונים בשירה - ותוך הדגשתה של זווית ראייה יהדותית בת-ההווה. מעל דפי "פסיפס" מוגשות שיחות עם יוצרים, שירים חדשים של משוררים ותיקים וצעירים גם-יחד, כמו כן מאמרים תיאורטיים ורשימות ביקורת על ספרים, לרבות תרגומים משירת העולם.

האתר באינטרנט של עקד-פסיפס: www.eked.co.il

מנוי ל"פסיפס"

לכבוד "פסיפס", רבעון לשירה, רחוב מרים החשמונאית 25,
ת"א 62032
אבקש מנוי לשנת 2013 (4 גליונות)
מצ"ב המחאה ע"ס 100 ש"ח, כולל דמי משלוח בארץ.

שם משפחה.....כתובת.....טלפון.....

עזרא לוי, צלם פואטי

בתאריך 7 בינואר 2014, נערכה השקה לספר שירה שני של חוה ניסימוב, *אין בית לבית* (ספרי 'עתון 77').
ההשקה נערכה בחנות הספרים "סיפור פשוט" בתל אביב. המקום היה גדוש באנשים, כולל קומת הגלריה. בין יתר הדברים שנאמרו בערב זה, הנה ציטוט מדבריה של אפרת מישורי: "הקריאה בספר גרמה לי לשתוק. לא רוצה להזכיר את המילה טראומה, אבל בזהירות אומר, שהיא נמצאת שם. יש כאן נגיעה במקומות שכולנו רוצים לקבור, ואי־אפשר לבטא זאת במילים, למרות שהן נאמרות כאן. כי אם אנחנו הורגים את החלק המת, אז אנחנו הורגים בעצם גם את החלק החי שבנו".

בתמונה:
הקראת השיר 'אבן' בעברית בפי חוה ניסימוב, ובפולנית בפי המשורר־אמן יעקב גוטרמן, שגם תרגם.

המלצות עתון 77

ניצה בן ארי: *ס. יזהר, סיפור חיים*, הוצאת אוניברסיטת תל אביב 2014, 468 עמ'
בעזרת יומנים, כתבים, עדויות משפחה וחברים וגם ספריו וסיפוריו, מנסה ניצה בן ארי להבין מי היה האיש שמאחורי הדמות האיקונית.

אילת נגב ויהודה קורן (עורכים): *פנחס שדה – היומנים*, הוצאת דביר 2014, 372 עמ'
בין השנים 1954–1994 ניהל שדה יומנים, ששימשו חומר גלם לכתיבתו. הספר נכתב על סמך היומנים שנמצאו בעיזבונו, ואלה מספקים מבט בלתי אמצעי אל חייו.

איתן בר־יוסף: *וילה בג'ונגל, אפריקה בתרבות הישראלית*, הוצאת הקיבוץ המאוחר, מכון ון ליר 2014, 314 עמ'
בר־יוסף מתמקד בשנות הפריחה של יחסי ישראל אפריקה (1957–1973) ובהשתקפותן בתיאטרון, בספרות ובתרבות הפופולרית בישראל, תוך בחינת אפריקה כמרחב תודעתי.

חנה ארנדט: *המצב האנושי*, מאנגלית: אריאלה אזולאי, עדי אופיר, הוצאת הקיבוץ המאוחר, סדרת קו אדום 2014, 406 עמ'
באופן החורג מהדיון הפילוסופי השגרתי, ארנדט מקדישה את ספרה זה לחיי המעשה של האדם בעולם. השפעתו של האדם על המרחב החברתי ומימוש חירותו ברדך זאת.

צבי גבאי: *מבגדד לנתיב הדיפלומטיה*, הוצאת אגודת האקדמאים יוצאי עיראק בישראל 2014, 315 עמ'
ספר זיכרונותיו של צבי גבאי, לשעבר דיפלומט בשירות החוץ של ישראל, החל בילדותו בבגדד, החיים בישראל, ושירותו בנציגויותיה במדינות שונות.

מוקי צור: *פניה ברגשטיין, סיפורה של משוררת וחלוצה*, הוצאת הקיבוץ המאוחר 2014, 158 עמ'
ביוגרפיה של פניה ברגשטיין; חייה של המשוררת (הידועה יותר כמשוררת לפעוטות) והחלוצה, כולל שירים וקטעים מרשימות ומכתבים.

הנריק איבסן: *חמישה מחזות*, מנורווגית: גר קינר, הוצאת ספרא 2014, 395 עמ'
בפעם הראשונה תורגמו משפת המקור חמישה ממחזותיו החשובים של איבסן, אבי הדרמה המודרנית: "ברוז הפרא", "הדה גאבלר", "האשה מן הים", "איולף הקטן" ו"ג'ון גבריאל בורקמן". הספר כולל מבוא ("הטרולים שבפנים") שכתב גד קינר על תרגום איבסן לעברית.

יגאל שוורץ: *האשכנזים, המרכז נגד המזרח*, הוצאת אוניברסיטת בר אילן, סדרת אופקי מחקר 2014, 209 עמ'
ארבעה פרקי הספר מציעים דיון מנטלי־סגנוני בספרות העברית החדשה: האם ניתן לדבר על שני נוסחים ספרותיים נבדלים, יהודי מזרח אירופי ויהודי מרכז אירופי בכתיבה הספרותית הישראלית? המקרה הייחודי של ספרות התחייה העברית והשפה שעמדה לרשותה, דרום אמריקה במפת הדמיון הישראלית.

המלצות עתון 77

יובל פז: *תן למפלצות בשקט*, הוצאת אבן חושן 2014, 114 עמ'
"פעם חשבתי שאדם עייף כבה בלילה/ כמו טלוויזיה בסוף יום שידורים ארוך,// אבל היום אני ממשיך לשדר/ גם אחרי שכולם נרדמו,// בבוקר יורד עלי החושך/ העיניים מרצדות/ עד שהלב מתכסה שלג" (סוף היום', עמ' 33).

רוברט וייטהיל־בשן: *סטפס בחודים שחודים*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 65 עמ'
"מי זה האיש הזה/ מי זה/ אני לא מכיר אותו/ קלינט איסטווד, הארי המזהם שזהם קצת יותר?/ רוכב רודאו ושמו חסוס?/ קול חתן וקול הסוס// המערב שלי פרוע בשלישי וחמישי/ ככה זה היום במטבח שלי/ או אולי זה קיפאון מחיי" ('מערבון במטבח', עמ' 39).

אמיר אור, *שלל*, שירים נבחרים 1977-2013, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 327 עמ'
"הנה/ כי אחת אמנו/ אני חש בלחם/ את כל גרגירי החיטה,/ בקרבי באתם היום/ ומחר גם אני אל מורג/ ושבנו אחד אל חבה" ('ברכה על הלחם', מתוך *אני מביט מעיני הקופים* 1987, עמ' 9).

עינה ארדל: *כשהגעגועים היו מבישים*, הוצאת קשב לשירה 2014, 81 עמ'
"אם תיגע בי כפי שנוגעים באח או אחות,/ אבלע את המפתח/ ואשקע בשינה עמוקה./ הדהוד קולך יישמע מבעד מעטה של נוצות ופחדים/ אל תקרא לי יותר/ אלא אם תדע את שמי האמיתי" ('תשוקה יכולה להיות דבר הפכפך', עמ' 41).

שרי שביט: *ומה יש עוד*, הוצאת אחתת בית 2014, 39 עמ'
הספר ראה אור במסגרת פרויקט "שירה על הרדך" של עיריית תל אביב.
"אם אמא של אלכס היתה אמא שלי אז/ היו לי זוג עיניים כחולות מאוד/ ומתחתיהם היו לי שורשים רומניים./ הייתי בן. הייתי אלכס. // גב זקוף. אף עבה. זין. וידיים גדולות" ('אם אמא של אלכס', עמ' 11).

הדס גלעד: *כל אוד בעצם*, הוצאת פרדס 2014, 81 עמ'
"עומדים. בינינו/ מרחק הבדלה:/ שלולית/ כרבולת בצלים בהולה/ תינוק במגן על לוח לבך/ פניו כשלך. הוא אינו מחייך/ ועיני מתעקשות, כמעט והייתי אני לאמך" ('שוק', עמ' 28).

ציפי שחרור: *לאונרד כהן שר לה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 62 עמ'
"אמי צעירה משנותיה אבל הן צמאות./ אמי צעירה מבנותיה. מי הבת, מי האם/ כשהיא רוקדת את צעירותה,/ משכיחה עצמה מצעדי לא להתגעגע// לבד אני רוקדת עכשיו את חייה" ('שולמית', ריקוד, עמ' 9).

נמרוד מתן, *על פי*, הוצאת מוסר ביאליק סדרת כבר 2014, 85 עמ'
"מלבנון גדודים גדודים ילדים/ ילדים יורדים/ לאורך החוף/ ארוכי שיער ורכי שפה/ ואני צמא בין הפרדסים והגינות הפרוצות:/ נולדתי בירושלים לפני מלחמה שהרגה/ את רצף הדורות" ('לבנון', עמ' 36).

דן אלבו: *הקצה שאין מאחוריו דבר*, הוצאת כרמל 2014, 62 עמ'
"במו ממטרה/ את עומדת בערמומיות באמצע מעגל הערגה/ ואני בכל כוחי נאחז ברסיס/ מבט/ שלך/ משתכשך בעונג/ שגומתו נמשכת מעלה לפתח השמים" ('כמו ממטרה', עמ' 33).

יחזקאל נפשי: *הערך הקיים מיילל בחשכה*, הוצאת עמדה 2014, 96 עמ'
"הנה בחזיוני ראיתי שני חדרים קטנים,/ ואני כמו ניצב בשניהם במקביל,/ הנה באחד מהם, הלכה דמותי ופגה,/ עד שתכלה./ ואני ידעתי ששם האמת, שבתוך ההעלם/ הזה טמונה התשובה./ אלא שהסבר ופירוש מבואר לדברים אין בידי" ('חזיונו של הנביא בתל מגידו', עמ' 54).

איליה בר זאב: *מכתבים מאוחרים*, הוצאת קשב לשירה 2014, 70 עמ'
מכתבים שכתבו הוריו של הילד איליה בר זאב לצד שירים המשיבים להם. בתשובה למכתב הפותח במילים "נהניתי מהציורים שלך" נכתב: "צייר לא אהיה/ חבל/ געגועי -/ בית, הורים, אויר סלעים בארץ עייפה,/ קו האופק המתרחק,/ אלייך" ('צייר לא אהיה', עמ' 37).

אריה רוקח: *לא רק על עצמי*, הוצאת צבעונים 2014, 64 עמ'
"כשני תאומים ברחם/ אנו מתכרבלים/ חובקים/ מתחבקים/ מתמסרים לרך ולחם/ אך השעון השליט/ מילדנו ושולח אותנו לחיים" ('התכרבלות', עמ' 30).

רליס: *לחזור ולגעת*, הוצאת עקד 2013, 63 עמ'
"כשתבוא, ארצה לאחוז בכנף הבית/ אבן פינה ותבליט הפנים,/ חלום ישן - מוד וקנמן,/ ויש אתמול ויש היום/ ומחר מתוה על פי רצוני" (שיר ללא שם, עמ' 9).

יעקב בוצ'ן: *צרחה אילמת*, הוצאת עם עובד 2013, 149 עמ'
ספר לבני הנעורים. מיום שראה עוזי את אביו נרדם, שקע בשתיקה ובבדידות. כל חבריו התנכרו לו מלבד נטע, הילדה החדשה בקיבוץ.

אשכול נבו: *המקווה האחרון בסיביר*, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2013, 240 עמ'
הרומן מתרחש בשנות התשעים, בעיר שהיא כנראה צפת. נדבן יהודי אמריקני מבקש להקים מקווה על שם אשתו המנוחה. סגן ראש העיר, משה בן צוק, חחר בתשובה המתגעגע לאהובתו, מחפש את האתר המתאים. האתר הנבחר נמצא בשכונת עולים מרוסיה, הנקראת סיביר גם משום נידחותה.

אהוד בן עזר: *והאדץ תרעד*, הוצאת ספרי מקור 2014, 272 עמ'
סאגה היסטורית, ארוטית ובדיונית למחצה, המתרחשת בארץ ישראל של המאה התשע־עשרה. תחילתה בצפת בשנת 1834, ואחריתה בפתח תקווה, 1878.

יצחק גורמזאנו גורן: *מלכת הפיננסים*, הקיבוץ המאוחד סדרת הכבשה השחורה 2014, 440 עמ'
ספר שני בסדרת "קוורטט הסניורה". חייה של דונה גרסיה מנדס בעיר אנטוורפן, לשם נמלטה מפורטוגל לאחר שירשה אימפריית מסחר, והפיכתה למלכת הפיננסים של אירופה.

גווינו לדה: *פאודה פדדונה*, מאיטלקית: מירון רפופורט, ספריית פועלים 2014, 235 עמ'
סיפורו חייו של גווינו לדה, בן למשפחת איכרים בסרדיניה, שנשלח לרעות את צאן המשפחה בטרם מלאו לו שש. תיאור הקשר המיוחד עם הטבע, המעוך החברתי הקשוח של סרדיניה, ובעיקר התבגרותו ושחרורו ממרותו הרודנית של אביו, כדי לממש את תשוקתו להשכלה.