עתון 77

כתב עת לספרות
אמנות
חברה
ביקורת

גליון 375-6 ● סיון-תמוז תשע"ד ● מאי-יוני 2014 ● 45 ₪

הסיפור הקצר בישראל

כתבו על: ירון אביטוב, שולמית הראבן, אביבה זרקה, אלטייב עינאים, נסים קלדרון, עדנה שמש, עמיחי שלו, דורית שילה

סיפורים: אורית אילן, גלית דהן קרליבך, רבקה ירון, אורי עגנון, צדוק עלון, גונן נשר, שירה פנקס

וכל יתר המדורים

חדש!! ב ספרי עתון 77

מאזנים
דו"ירחון לספרות

דו"ירחון אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל

הופיע גיליון חודש יוני 2014

בגיליון מדורים על יצירותיהם של:

נתן יונתן, טוביה ריבנר, זלדה,
עזריאל קאופמן וחנה יעוז

וכן

מדור פרוזה ומדור שירה המוקדשים לשבוע הספר העברי, שערי הסיפורת, התרגום, מכון גנדים ועוד.

טלפון למבקשים לרכוש מנוי / חוברת יוני / חוברות קודמות:
03-6953256/7

שירים

שירה כהן 6
נועם ויסמן 13
מלכה נתנזון 13
ענת חנה לזרע 17
יהל לינטרנרי 18
סופ"ש שירה: רפי וייכרט, הדס גלעד, סיון הר־שפי,
טובי סופר, יוסי יזרעאלי 20
ראובן פורת 27
זיוה גל 27
דוד אדלר 30
אלי כהן (פרסום ראשון) 35
סלמאן מצאלחה 37
דוד ברבי 34
יעל משעלי 54

סיפורים קצרים

רבקה ירון: ארבעה מיקרו־טקסטים 5
גלית דהן קרליבך: רכבות ליליפוטיות 42
אורי עגנון: ואד רחל 45
אורית אילן: תנועה חלקה 46
שירה פנקס: טוני פאצ'ינו 47
גונן נשר: הרבה כבשים קטנות על הגוף של סבא 50
צדוק עלון: הרופא ובית המרקחת 53

ביקורת ספרים

אשר רייך על *המצב והרוח* מאת עדינה מור־חיים 6
רבקה שאול בן־צבי על *קצה* מאת גלית דהן קרליבך 7
יובל גלעד על *ארץ אחרת מאוד* מאת עמיר סגל 8
יערה בן־דוד על *לאונרד כהן שר לה* מאת ציפי שחרור 9
דן אלמגור על *אספן של שלום* מאת איתן קלינסקי 10
שמעון שלוש על *הערך הקיים מיילל בחשכה* מאת יחזקאל נפשי 12
אסתי אדיבי שושן על *תן למפלצות בשקט* מאת יובל פז 14
יפה ברלוביץ על *מיתרים של אור שמש* מאת יואב בצלאל 16

על הסיפור הקצר

שולמית הראבן: שבחי הסיפור הקצר 4
ירון אביטוב: בנים חורגים על המדף 28
עדנה שמש: קצר אבל קולע 31

ערבה אסף, "חורגים על המדף", צילום: יחאי ויינר

נסים קלדרון, עמיחי שלו: כמה נקודות למחשבה, שאלון אינטרנטי קצר 32
אלטייב ע'נאים: בנפתולי הפרוזה הפלסטינית 34
אביבה זרקה: שוליים גיאוגרפיים וחברתיים בסיפור הקצר 36
דורית שילה: הסיפור הקצר מאריך ימים 38
עמוס לויתן: מן העיזבון, על סיפור קצר של ס' יזהר 39

מדורים

לפי שעה 4
מאות - רפי וייכרט 9
על 2 - גיא פרל: *על גג החשכה* מאת רפי וייכרט ועל *כל אור בעצם*
מאת הדס גלעד 11
חצי פינה - רוני סומק: איליה בייביקוב, תרגמו מרוסית לנה בייביקוב
ולנה זיידל 11
הפינה הצרפתית - צביקה שטרנפלד: ז'ק פרוור 15
"שירה יכולה" - עמיר עקיבא סגל: לוקחים אחריות 19
סופ"ש שירה, ליקטה ורשמה: נילי דגן 20
מצד זה, עמוס לויתן על *כמו הפגנה* מאת רונית לוי־וייס, על ספרו של
דוד אוחנה, על *רעד העיד* מאת חגית גרוסמן 24
המלצות 'עתון 77' 55

עתון 77

גליון 6-375 • סיון-תמוז תשע"ד • מאי-יוני 2014 • 45 ₪

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

כתב עת לספרות ולתרבות

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

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

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 וורד, 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

לפי שעה

כתב העת שלנו נוסד על ידי משורר, הוא מרבה לעסוק בשירה ומרבה לפרסם שירה. עם זאת, מאז ומתמיד הוא שימש במה גם לסיפור הקצר, ומעל דפיו ראו אור סיפורי הביכורים של יהודית קציר, אתגר קרת ורבים אחרים, וגם של סופרים ותיקים כיצחק אורפז, ראובן מירן ורבים אחרים.
למרבה הצער, קוצר היריעה ותדירות ההופעה גם הם מכתיבים את מדיניותם של כתבי העת ביחס לסיפורת; ולכן, הבמה שלנו מצומצמת מדי, אין ספק. והסיפורים נכתבים, ונשלחים, ורבים מהם טובים ויפים מאוד.
זאת אחת הסיבות שהקדשנו את הגליון הזה לסיפור הקצר בישראל, להתקבלות שלו בקרב קוראים, הוצאות הספרים, כתבי העת, המדיה הדיגיטלית; הרחבנו גם את הבמה הניתנת לסיפורים הקצרים עצמם.
הגליון הזה יראה אור בסמוך לשבוע הספר, שמשקף השנה, יותר מבעבר, מצוקה אמיתית, מטרידה.
אנחנו מקווים שהעתיד צופן טוב לסיפור הקצר, לרומן ולשירה – וממשיכים לעשות את אשר אנחנו עושים.
קריאה מהנה. ◆

מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד

לאיתמר יעוז־קסט ולמשפחת 'פסיפס' איתכם באבלכם על לכתה של חנה יעוז, אשת תרבות וספרות רבת פעלים. היא תחסר לכולנו.

שולמית הראבן

שבחי הסיפור הקצר

הסיפור הקצר יכול להיות שיא של מלאכת הכתיבה, מפני שהוא מעורר את כל הבעיות הקשורות בכתיבה, לפעמים הרבה יותר מהרומן. ראשית – עלילה. משהו מתרחש, וצריך לספר אותו מהר, כי היריעה קצרה, ואז צריך להחליט אם כותבים על משהו, מספרים על, שזה קל יחסית, או נותנים את – אבחנה ראשונית, שמכתיבה את היתר: את הסגנון, את הזמן שבו משתמשים, עבר או הווה, את בחירת המילים.

הסיפור הקצר הוא אולי הצורה המקצועית ביותר של כתיבה, כתיבה כאמנות, מפני שהכי קשה לרמות בו, הכי קשה להשתמש בכל הטריקים, או לעשות את השגיאות שאפשר להחביא בתוך פרוזה רומאנית. אי־אפשר להשתמש בפסיכולוגיזמים, כי אין מקום לפתח לאורך זמן; אי־אפשר להשתמש בזיקוקין די נור של לשון, או בתיאור אנתרופולוגי ארוך, מה שקליפורד גירץ מכנה בשם "תיאור עבה", או בפרקים שלמים של פלש־בק, כי פשוט אין מקום; או במעברים מסגנון לסגנון, או – השגיאה הקרדינאלית – כשהסופר נתפס פתאום להסברים.

הרי זה כמו סונטה לפסנתר מול יצירה סימפונית. ביצירה הסימפונית אפשר להחביא כל מיני דברים, בסונטה כל צליל קובע, גם נשמע ברור. מילת המפתח של הסיפור הקצר היא, בעצם, מילת מפתח של כל אמנות: פרופורציה. אנחנו במבנה גבישי, מדויק מאוד, מלאכת־מחשבת שבה אסור לגבב וכל מילה נחשבת. שינית מילה – שינית עולם ומלואו. את הדמויות בסיפור הקצר צריך לאפיין מיד, כי אין זמן לטפח את הגיבור כל יום קצת, כמו שתיל, ואת זה צריך לעשות בכל אמצעי הכתיבה הנכונים, המדויקים, כולל שפת הגוף, אותה שפה שכל כך מעט מובנת לקהל ולביקורת בארץ – וזה בארץ שבה הכל מדברים בידיים.

לפני כמה שנים, בהיותי סופרת־תושבת באוניברסיטה העברית, הדרכתי סדנה מתרגלת, ואחד התרגילים שלא הצלחתי בו היה תיאור סצנות בשפת הגוף. התלמידים לא עמדו בכך. כשהשחתי את מצוקתי בפני אהרן אפלפלד, אמר לי שהוא נתקל באותה תופעה עצמה, זה שנים, באוניברסיטת בן־גוריון. אצלנו, אם סופר מתאר, למשל, סצנה של חרדה, באמצעות שפת הגוף, באמצעות צורת דיבור, בלי להשתמש במילה "חרדה", רבים לא יבינו שהיתה כאן חרדה, כנראה רגילים אצלנו למה שקרוי בלשון הישיבות "וורט". לכן כותבים אצלנו "הוא משך בכתפיו באדישות" במקום "הוא משך בכתפיו", או "היא שיחקה במהדקים שעל השולחן במבוכה", וכך הלאה – מסימניה של כתיבה מיותרת.

בסיפור הקצר, כמו בסרט הקצר, אנחנו חייבים לתת יותר בפחות זמן, מועט שצריך להחזיק את המרובה. היום קיימות טכניקות רבות שבאות לעזרתנו, כמו טכניקת המצלמה, שיכולה לעבוד כ"פאן" כללי, ואחר כך ב"זום" מתמקד על הדמות. באחת, הכתיבה היום היא הרבה פחות קווית, לינארית, משהיתה במאה התשע־עשרה, למשל, שאז כתבו כאילו נוסעים על פסי רכבת, היישר ממקום למקום. היום יש לנו הרבה יותר אפשרויות. ועם זאת, אסור לשכוח שהפרופורציה המורכבת על ידי המדיום עצמו פירושה שכל צרימה צורמת יותר, כל הגזמה מעצבנת יותר, חוסר המִבנה או הליקוי המִבני בולט יותר, כל דרמה דורשת מאיתנו לשון המעטה.

ככל שהמצב דרמטי יותר, צריכה הלשון להצטמצם יותר: כי קל מאוד להפיל את הסיפור הקצר על חוסר שיווי משקל מבני, הרבה יותר מאשר את הפרוזה הארוכה. היום יכול הסיפור גם להיות קצרצר, כמו "שלוש אחיות" של עגנון, או הסיפורים הקצרים הנפלאים של יאסונרי קוואבטה היפאני, "סיפורי כף היד", שהם בגדר בית ספר לסיפור הקצר, הן לכותב והן לקורא, ואני ממליצה להוציא אותם בעברית. בקיצור, כשם שנגר טוב אוהב לעבוד באלון, שהוא עץ קשה, כך הסופר אוהב לעבוד בסיפור הקצר, בנובלה, שבהם מתגלה יכולת השליטה שלו בכתיבה. ואיני מכירה סיפוק גדול יותר מכתיבת סיפור קצר שעומד היטב. גם איני יודעת אם הוא מטונימי או לא, כי הלשון עצמה היא מטונימית, והכל מתרחש בתוך הלשון, כלומר מתוך הסכמה להיות מטונימיים. אסיים במה שאמר פעם רבי מנדל מקוצק: "כל ימי רציתי לכתוב ספר בן עמוד אחד". ◆

התפרסם בראשונה במוסף הספרות של 'ידיעות אחרונות', 26.2.1993; באדיבות גיל הראבן

רבקה ירון

ארבעה מיקרו־טקסטים

התיבה והיונה

על היונה של תיבת נוח, על היונה עצמה - מעולם לא חשב. לעומת זאת, חלם עליה: כנפיים מנשבות על עורפו ומביאות לידיו ריגוש על־חושי ואדרנלין מזוכך; הדרבון באיבריו דוחף קדימה, קדימה, לאיי הודו המערבית; היונה מתרחקת כדי להופיע, הפעם, בריקוד קמאי, בבות עיניה שופעות חלב שנמסך ונספג בחלציו־שלו; מקורה מרמז לו על הפלגות ארוכות, מייגעות, אולי, אבל משביעות רצון ומרוות תשוקה; ושוב, הגירוי: משב ההֶמיה על תנוכי אוזניו ועל בהונותיו. והיונה שולה נוצה מעורקיו, שולפת אבזם מטבורו, ומרקידה אותו על הסיפון. לילה. ים. בוקר. אוקיינוס.
הקץ לחלימה: המעשיות. פרק במילוי חובות - והיונה מותירה אחריה פס שיובילו לאבדון. חרף מאמציו, לתיבתו אין עלה זית. קולומבוס.

*

עץ הדעת

"אהא", מפטיר הסבא ולועס את קצה המקטרת, "אהאהא", חוזר ומדגיש בקול את בדלֵי הרהוריו, עיניו מסיירות מבעד למצמוצֵי הריסים וטבעות העשן הרגילות, העפעפיים מחייכים לעצמם, הגבות מסַפרות על התייחסות מבודחת, והסבא אומר שוב, "אהאהא, אהאהא", ומוסיף, "הבנתי, הבנתי", ואנחנו, יהא עלינו לנחש מהי האמת שנִגְלתה לסבא ג'פטו לפתע־פתאום, רגע לפני שיָצַר את פינוקיו, ורגעים ספורים בלבד לפני שנקבע כי על כל שקר שיאמר, אפו של פינוקיו יתארך.

*

פיגור

תמיד שָׂמֵחַ ומפטפט עם כולנו, אוסף בקבוקים ריקים (גם סוחב אותם מהמִתקן), עובר ליד השולחנות וכמו מבקש רשות לקחת (הבקבוקים בידיו), ילד־גבר בן חמישים־פלוס, כיפה על ראשו, הוריו סידרו לו דירה, מטַפל וביטחונות, ובכל זאת. לקוֹח שקוע בתלמודו מתרתח וזורק לעברו כמה שטרות. שקט. בעל בית הקפה מרצין, הילד־גבר מאדים, המלצרית אוספת את הכסף, ניגשת ללמדן ואומרת, טעות בכתובת, בית הכנסת ברחוב השני.

*

פגישה בלתי צפויה

אֶת האיש החיוור שפתח אֶת דלתות הכניסה כמעט רמסו. כולם נדהמו כאשר ראו שהאנשים באו בהמוניהם, סתם ככה, בעקבות מודעה לָקוֹנית על חלוקת הפתעות. נדהמו גם כשבתוך ההמון ראו אנשים בעלי מומים למיניהם, כולם זורמים פנימה, שועטים־בועטים על השטיח הרך שהוביל אותם, ואחרי שדחפו, בטשו, קפצו ודילגו על כמה וכמה, הגיעו לדלתות הנחשקות וראו אֶת שני הכיסאות.
על אחד מהם ישב האיש החיוור.
הכיסא השני היה ריק.

*

לתפוס את הסיפור בזקן

ז'אנר המיקרו־טקסטים (מיקרו־סיפורים) נוסד בעקבות המיקרו־סיפור של אָאוּגוּסְטוֹ מוֹנְטֶרוֹסוֹ [Augusto Monterroso] "הדינוזאור" ("כשהתעורר, הדינוזאור עדיין היה שם"). זהו ניסיון לתפוס אֶת הסיפור/הרומן "בזקנו" על ידֵי כתיבת תמציתו ומהותו בקיצור נמרץ. בדמיונו, הקורא משלים אותו כולו, מתחילתו, בעצמו ולעצמו.

רבקה ירון - ילידת קורדובה, ארגנטינה. בישראל מ־1961. מתגוררת בירושלים, כותבת בספרדית ובעברית (שירה ופרוזה).

כל החושך כולו לא יוכל לאור שנעצר

עדינה מור־חיים: ***המצב והרוח***, הוצאת ספרי 'עתון 77' 2014, 83 עמ'

שיריה של המשוררת עדינה מור־חיים משדרים ניקיון שירי, שהוא נדיר בשירה החדשה. שירתה אינה צעקנית ואינה מפגינה בכוח נוכחות, אלא יודעת לשתוק בין השורות שתיקה דקה המעידה על שירה אמיתית, כמו למשל שתי השורות הבאות: "כָּל הַחֹשֶׁךְ לְבַדּוֹ/ לֹא יוּכַל לָאוֹר שֶׁנֵּעְצַר בִּשְׁאוֹן יָמֶיהָ". שתיקה זו מהווה אמירה חזקה ויוצרת תמונת עולם מעניינת ומאתגרת קורא שוחר שירה, כמוני.
מוטיבים מרכזיים בשירי הקובץ הזה מכונסים בשלושה פרקים. הפרק הראשון "אני ואני" כולל עשרים וארבעה שירים ומתרכז באני הפנימי לעומת האני המדומה. האני הפנימי מזוהה עם המילה השירית הכתובה, בעוד הדימוי נבנה ממבטו של האחר, מקולה של האם, מזכרון האב, או מהיחסים שבין הוריה. קולה של האם נשמע בשיר 'קול ראשון' (עמ' 11), שהוא אחד החזקים והישירים בקובץ והמובא כאן במלואו:

"אֲנִי אִמִּי הַשְּׁנִיָּה,/ חוֹרֶגֶת לְעַצְמִי/ וּלְקוֹלָהּ הַנִּשְׁכָּח./ כְּכָל שֶׁפָּנֶיהָ נֶעֱלָמוֹת/ עוֹלִים פָּנַי וְקוֹרְמִים חַיִּים./ וּכְשֶׁעֵינֶיהָ עוֹצְמוֹת חָכְמָה/ נִבֶּטֶת תְּבוּנָה מִמַּבָּטִי./ עִם צְלִיל קוֹלָהּ בְּקִבְרָהּ נֶאֱלָם,/ הֵד שִׁירִי מִתְרַחֵב/ וְיָדַי מְלַטְּפוֹת/ כְּפִי שֶׁלִּטַּפְתִּ אֶת דִּמְעוֹתַי.// עַכְשָׁו אֲנִי כָּמוֹךְ".

גם השיר 'צהוב' עוסק במערכת היחסים בין ההורים: אב ואם נטולי תקשורת, המתפקדים כזרים החיים תחת קורת גג אחד (עמ' 20):

"תְּמוּנַת אָבִי בֵּין עַנְפֵי עֵץ שֶׁסֵּק כֵּהִים/ בִּקְצֵה גַּן בֵּיתֵנוּ/ צוֹבַעַת אֶת פְּרֵדוֹתַי/ צָהֹב./ צָהֹב הוּא הַלַּיִל הָאַחֲרוֹן/ שֶׁלֹּא יָדַע אֶת יַלְדוּתִי/ בֵּין עֲצֵי פְּרִי נוֹטְפִים אֲגֻלֵּי תְּמָהוֹן/ לְמַרְאֵה יְפִיוֹ שֶׁל הַמַּבָּט הַהוּא הָאֶחָד/ הַמּוֹשִׁיט לִי פִּרְחֵי גִּבְעוֹלִים עַתִּיקִים./ עַתִּיקִים הֵם זִכְרוֹנוֹתַי/ מִנְּשִׁימוֹתַי הָרִאשׁוֹנוֹת/ בְּחֵיק אִמִּי קָבוּעַ וְדַרְשָׁנִי.// אָבִי שֶׁשִּׁתִּיקוּתָיו לֹא הִשְׁבִּיעוּ אֶת אִמִּי,/ אִמִּי שֶׁמִּלּוֹתֶיהָ לֹא הִרְגִּיעוּ אֶת אָבִי/ חֲלוֹמוֹתֵיהֶם גָּסְסוּ בְּרִגְבֵי עָפָר.// צְהֻבֵּי נֶפֶשׁ./ זָרִים".

הפרק השני 'ציור בדים' כולל עשרים וחמישה שירים המתרכזים באינטראקציה שבין השירה לציור. מבטה האישי של המשוררת ביחס לציורים של פולוק, מאטיס ואן גוך ועוד. למשל בשיר 'ללא כותרת' (עמ' 37) היא מוצאת קשר בין השתיקה שבציור למוות.

"עַל מִטַּת סְטוּדְיוֹ רֵיקָה/ גּוֹאֵל חֹשֶׁךְ הַמָּוֶת./ בַּד אָפֵל נִמְתָּח./ אַחַר כָּךְ שֵׁנָה אַחַת/ אֲרֻכָּה".

הפרק השלישי, "על תלי אביב" מכיל כמו חלקו הראשון של הקובץ עשרים וארבעה שירים, ובהם מצליחה מור־חיים להפיק שירה זכה ממקומות פרוזאיים ברחבי העיר הגדולה. שיר קצר שמדגים זאת הוא השיר 'דלת ברחוב מטלון' (עמ' 67):

"פִּתְאֹם בְּאֶמְצַע הָרְחוֹב/ דֶּלֶת חוּמָה/ מְרֻבֶּקֶת עַל קִיר.// מֵאֲחוֹרָיו מִסְתַּתֶּרֶת/ אִשָּׁה שֶׁנֶּעֱזְבָה עַל יְדֵי / הַטּוּרְקִים".

אני מזוהה בחלק לא קטן משיריה נקודת חן של הומור שהוא נדיר בשירתנו הצעירה. בשיר 'חלב' (עמ' 10), שממנו אביא במלואו את חלקו השני מלווה ההומור בדמיון המעניק לשיר ממד סוריאליסטי:

"פַּעַם שַׁטְתִּי/ בְּנָהָר חָלָב עַל גַּלֵּי צְחוֹק/ בִּסְפִינָה שֶׁבָּנָה לִי בְּנַעֲרוּתוֹ/ אָבִי הַסּוֹחֵר.// בִּכְפָר יַלְדוּתוֹ קָנָה/ מִילִידִים טוּרְקִים/ קָפֶה וְצֶמֶר גֶּפֶן,/ מֵהֶם יָצַר בָּעֲרָבִים/ שְׁדֵים מְלָאכוּתִיִּים לְאִמִּי.// מֵאָז הִתְמַכַּרְתִּי לְרֵיחוֹת".

אכן עדינה מור־חיים מצליחה, בשירים ליריים קצרים, ללכוד רגעים ארעיים ולצרפם למערכת תמונות של מצבי קיום מגוונים. ◆

אשר רייך

שירה כהן

*

אֲנַחְנוּ מִתַּכְנְנִים לְאַט אֶת מוֹתֵנוּ
מִתַּחַת לַדּוּשׁ בַּחֲדַר הָאַמְבַּטְיָה
אַחַר כָּךְ חוֹזְרִים לְהַבִּיט מִמֶּרְחָק
בְּמוֹתָם שֶׁל הָאֲחֵרִים
סֶרֶט אֵימָה דוֹקוּמֶנְטָרִי
אוֹ סְתָם אַגָּדָה זְדוֹנִית מְרֻשַּׁעַת
עַם בְּלֹא־אֶרֶץ
בְּאֶרֶץ עִם עַם
נָדַד אַרְבָּעִים שָׁנָה בַּמִּדְבָּר
וּבָא לְחַפֵּשׂ הֲגָנָה מֵהַשֶּׁמֶשׁ
בְּקַו הַמִּפְגָּשׁ שֶׁל שֶׁלֶג וּמַיִם
וּבִיעָרוֹת שֶׁצּוֹמְחִים מֵעַצְמָם.
אֲנַחְנוּ מַבִּיטִים בָּהֶם בְּמוֹתָם
וּמְתַכְנְנִים לְאַט אֶת מוֹתֵנוּ
שֵׁעָר זָהֹב עַל שֶׁלֶג לָבָן
מִתַּחַת גַּל עֲצָמוֹת שֶׁהִשְׁחִירוּ –
אֵלּוּ הֵם הַזָּרִים שֶׁבָּאוּ לְכָאן
לִפְגֹּשׁ בְּפָנֶיהָ שֶׁל רוּחַ הָאֹפֶל
בְּמָקוֹם לִדְבֹּק בָּאֵל הָאֶחָד
שֶׁהִתְגַּלָּה לָהֶם בַּמִּדְבָּר

*

בְּמֶרְחֲבֵי הַזְּמַן הָאָסוּר
מְרֻבָּע, מְשֻׁלָּשׁ, עִגּוּל
וְחַיָּה
אֶפְשָׁר לַחֲזוֹר, אֶפְשָׁר לַחֲזוֹר מֵהֵר
לַזְּמַן שֶׁל אֵל אֶחָד
וְאָדָם
מִמִּין נְקֵבָה
אִי־אֶפְשָׁר לְהַמְצִיא זְמַן חָדָשׁ
שֶׁיֵּשׁ בּוֹ
אֲנִי, שֶׁלֶג וְדָם
דָּם – שֶׁל חַיָּה מֵהַזְּמַן הָאָסוּר
אֲנִי – שֶׁעָזַב אֶת הַזְּמַן הַשֵּׁנִי
וְשֶׁלֶג שֶׁהוּא מַר וְרָעִיל
יֶלֶד – אָסוּר לָגַעַת.

נסיכים אמיתיים ומדומים

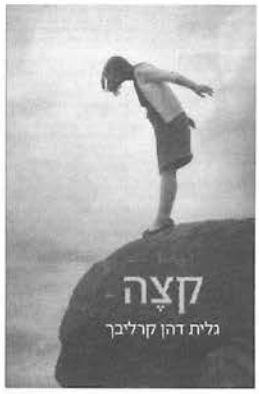
גלית דהן קרליבך: *קצה*, כנרת, זמורה ביתן, דביר 2014, 351 עמ'

האם ניתן לשכך את מכאובי הקיום? מה טיבם של המתיימרים לעשות זאת, והיכן עובר הגבול בין משאת נפש אידיאליסטית לבין פרקטיקה נגועה? האם אמת ומרמה הן ישויות מובחנות, או שאף הן תלויות שפה ואמביוולנטיות? היכן מסתיימת המסכה ונפקחת האמת, וכיצד נוגעת האמת בכזב? אלה השאלות המרכזיות העולות ברומן "קצה" שכותרתו מרמזת לסכנות הצפויות לגיבוריו, לאופי הדמויות ולמצבים קיצוניים הגודשים את היצירה.
הקיצוניות הזאת מחלחלת בעורקי הרומן גם כסוג של טמפרמנט, והיא מקור הכוח והדרמה ומקור לחוויית קריאה נטולת רוגע. אין רגע דל. האינטנסיביות עולה על גדותיה, אך גם מעלה תהיות לגבי שאלת הייצוג המימטי: האם להתייחס ל"קצה" כאל רומן ריאליסטי, מה שהוא ביסודו, ואז לבוא חשבון עם המחברת על חוסר מידתיות פה ושם, או אולי להתייחס לספר לפי הפואטיקה המיוחדת שלו - של קיצוניות מכוונת יחד עם מיזוג אלמנטים קומיים, גרוטסקיים וסאטיריים - כסוגה ייחודית ופורצת גבולות.

גלית דהן קרליבך בת ה־34 החלה את דרכה בכתיבת סיפורים קצרים ורומן מבטיח בשם ***גן נעול אחותי כלה***, שזכה במלגת "פרדס" מטעם הספרייה הלאומית. פעמיים זכתה בפרסים על סיפוריה הקצרים. בד בבד עם הופעת ***קצה*** יצא לאור ספר נוער מהסוגה הפנטסטית בשם ***ערפילאה***, שזכה בפרס דבורה עומר. עיסוקה כמדריכת טיולים מחלחל אל סיפוריה ובולט במיוחד ברומן זה שחלקו הגדול מתרחש במדבר יהודה.

הרומן בנוי באופן מתוכנן ומדוקדק, כאיזון לגודש האירועים ותועפות הדמיון. בולטים אלמנטים מהמעשייה העממית בהיפוכים אירוניים: אם ביולוגית נוטלת אימהיות בתפקיד אם חורגת; אב עדין שהלך לעולמו בטרם עת; גירוש מהבית בדרכים מתוחכמות; שלושה "נסיכים" אפשריים במערכות אנלוגיות, כולל זאב דמוי סבתא ואנטי־נסיך. האם המעוותת מעוצבת בהגזמה רבה אך בכשרון כדמות נוטפת קורקטיות, שהמילה "חביבתי" אינה משה משפתיה הצבועות (תרתי משמע...) מבחינה פסיכולוגית היא דמות חסרה ומתפקדת בעיקר כהסבר עלילתי למצבה הנפשי של יסכה ולצורך שלה ב'מושיעים'. דמות אחרת היא 'סבתוש' המתפקדת כגורם מאזן ומיטיב וכמשקל שכנגד לכוחות ההרס. אחרי מותה היא ממשיכה לפעול מתוך נפשה של יסכה, במיוחד באמצעות המשפט "עם נפש לא משחקים" (בעניין נטילת ליתיום" כנגד התסמונת הדו־קוטבית). אגב, ההלוויה של "סבתוש" מעוצבת כסצנה קומית מצחיקה ביותר ומצטרפת למעמדים קומיים אחרים, מינוריים יותר. דהן־קרליבך מצטיינת בסגנון שנון וחריף הממזג גם לשון פיגורטיבית תמציתית ומיוחדת. לדוגמה, לאחר שהמוזג טועה בשמה: "לא עניתי לו. 'קאסיה' פעם במוחי כמו פצע מודלק" (עמ' 12). דוגמה אחרת: "הוא השיט את מבטו בחלל והחזיר אותו אלי. מבט שואב מאוד" (עמ' 23).
עיקר העלילה מתמקד במערכת היחסים הסבוכה שבין יסכה לאראל. אראל הוא גורו חומל מסוג הלבבות הגדולים מאוד, שאוסף אליו ילדים ונערים אבודים ומנסה לרפא את נפשותיהם הרעועות בחווה מדברית מנותקת מהעולם, שאליה מגיחים מפעם לפעם עובדת סוציאלית מתפעלת ותורמי כספים. כדי לא ליטול מהקורא את שמחת הגילוי, לא אחשוף את עיקרי הפרטים למרות הפיתוי הגדול, אבל אציין שאראל הוא דמות אמביוולנטית.

בראשית הרומן הוא מצטייר כדמות בהירה, יציבה, מגובשת, שקולה, מתונה ורגישה. הוא מאופיין בכריזמה ובמיניות עצורה שמורעפת בדרך מחושבת. רמזים מוקדמים לצד הסמוי של אישיותו מופיעים מההתחלה, אך הגיבורה מדווחת עליהם בלי להבין את משמעותם. זוהי התופעה הידועה לנו מהטרגדיות כאירוניה דרמטית: מצב שבו הצופה מבין את הדברים לאשורם כבר בהתחלה, ורק הגיבור מדחיק כמיטב העיוורון הטרגי. לדוגמה, כאשר הגיעה יסכה לחווה ללא הודעה מוקדמת, אומר אראל באיפוק אך ברוגז סמוי שאינו אוהב הפתעות. הקורא מבין יותר מיסכה שיש לו מה להסתיר.
בעיצוב דמותו של אראל הפגינה המחברת יכולת ספרותית גבוהה ומרשימה מאוד. השימוש בניואנסים שונים, המשחק בין גילוי לכיסוי, הכפילות שבדמות, המסתורין, העומק המיתי. אלה הדברים שהרשימו אותי במיוחד ברומן ואשר ריתקו אותי אל הדמות. מהלך הרומן הוא של גילוי שלאורכו אירועים אמביוולנטיים שבחלקם לא ניכר הטוב מפני הרע או להפך, עד להיפרמות הסופית אל קוטב קיצוני חד משמעי. במקביל חלים שינויים עמוקים ביסכה ההופכת לקורבן גופני־נפשי. בתהליך זה ממלא תפקיד חשוב הליתיום, הלא הוא ה"מתג" שקיומו או היעדרו הוא ההבדל בין שפיות לשיגעון. ואציין בהקשר זה את המוטו היפהפה ורב המשמעות מספר ישעיהו. אנו מתוודעים לאמצעי השכנוע של מיני גורו כריזמטיים ולמגוון הדרכים שהם נוקטים כדי לשעבד את הגוף והנפש; אין ספק שהספר מבטא ביקורת נוקבת כלפי תופעת ההערצה למנהיגים מסוג זה, ובמיוחד לאלה המתיימרים לרפא את חוליי האנושות. הכריזמה מתוארת כתכונה מתעתעת, והיופי כמסכה של הזדון. תכונותיו המרשימות של אראל כמו סדר מוקפד, מתינות וניקיון מקבלות משמעויות אירוניות, וכאן עולה גם האנלוגיה בין האם הנקייה עד חולי ואכזריות לבין אראל המלאך, באשר אצל שניהם מחפה הניקיון האובססיבי על פנימיות עכורה.



בעת כתיבתה של ביקורת זאת נתקלתי במאמר ישן על סיינטולוגיה, לפיו מדובר בכת אמביוולנטית שיש לה פן מאיר כביכול המסתיר פן אפל מאוד. ייתכן שמקור הצלחתן של כתות מסוג זה באותו טשטוש שבין הכוונה הראשונית הטובה לבין הדינמיקה שמתפתחת בעקבות שכרון הכוח והיכולת להשפיע עמוקות על מספר רב של אנשים.
האם אראל אכן אמביוולנטי? הניתן לייחס לו כוונות טובות שירדו לטמיון? התמונה מורכבת. בצד מוטיבציה חיובית ואכפתיות של אמת, בולטים גם בולענות של אגו, והשימוש באנשים צעירים ופגיעים כאמצעי להאדרה עצמית. יצוין כי המחברת אינה כושלת בפסיכולוגיזציה שטחית. להפך. הדמות מקבלת ממדים מיתיים הרמוזים גם בשמה ובחיצוניותה, וכרוכים גם במצבים פולחניים מצמרדים.
בשונה מהטיפול בדמותו שלאראל, הצד הפסיכולוגי והרפואי של יסכה, שהיא הדובדת ברומן, מודגש. ואכן, יסכה היא דמות אנושית בתכלית, בעוד אראל הוא דמות "גדולה מהחיים". המעקב של המחברת אחר הגיבור מזכיר מעט מותחן שבו טיפין טיפין אנו מתחקים לאט לאט אחר העקבות. המוני פרטים קטנים על התנהגותו של אראל כמו גם ודעת הקהל חושפים דמות שנשארת חידתית ומרתקת. מי שהיה אמור להיות נסיך או תחליף "סבתוש" התגלה כזאב. ובמקומו נרמז נסיך אחר, בלגניסט נטול כריזמה, בוודיאציה מקורית מאוד ל"יפהפייה הנרדמת". ◆

רבקה שאול בן צבי

ביקורת באפלה

עמיר עקיבא סגל: *ארץ אחרת מאוד*, ספרי 'עתון 77' 2014, 59 עמ'

ספרו השני של עמיר עקיבא סגל מציג קול ישר, אותנטי ואקזיסטנציאליסטי, אך לפני שאגש לגופו של ספר, כמה דברים על ביקורת השירה בישראל 2014. אין ביקורת שירה בישראל 2014, וגם ביקורת הפרוזה לא במיטבה. ממה שהיתה פעם מערכת ספרותית ערנית שידעה לפקוח עין על הסופרים והמשוררים הפועלים, להצביע על כשלים ויתרונות, נותרה רק מערכת תגובות בטעם דבש בחסות תרבות הצריכה. נותרה ביצה ספרותית מבוססת על קשרים, שאין בה מי שיעשה סדר, יקבע קביעות אסתטיות בהירות, יציג מדרג חיוני לקהל המועט שעוד נותר לספרות אמת, שאיננו מתמצא בספרות אבל רוצה שיברדו לו את המיטב. הדבר מדכדכך ומפתיע, בעיקר על רקע העובדה שבזירות כמו הזירה הפוליטית או בזירת הספורט יש בהחלט ביקורת נוקבת בעיתונות המודפסת, במרשתת ועוד. מה גם שבישראל 2014 נכתבת שירה מעניינת, זאת אולי האמנות הפורחת ביותר כאן לצד הקולנוע, אבל השירה הטובה טובעת בבליל מילולי של שירה בינונית ואף למטה הזה, עם יחסי ציבור מעולים.

הסיבה לקריסה זאת, שחזה אמנון נבות במאמריו בסוף שנות השמונים, מורכבת. נראה שבמדינה שבה נעשים משך שנים עוולות כלפי עם אחר וכלפי עניֶיהָ עצמה, נוצר פיצול: המחאה והאתיקה נותרו בידי פעילים פוליטיים או, לאחרונה, גם בשירה פוליטית שרובה נעודדת כל עומק אסתטי, ואילו האסתטיקה נותרה טהורה כפרחים בחממה, בלי קשר למציאות. המודל של סופר ומבקר שאותו גילם ברנר בזמנו - רלונטי ותקף גם לימינו. בהיעדר מערכת ספרותית שופטת ומסננת, נאלץ משורר כעמיר עקיבא סגל, כמו גם כותב שורות אלה, להפוך למבקר. וזאת מתוך ייאוש מהיעדר הסינון ומתרבות האהבה עצמית והצפיחית בדבש, כלומר - שקרים ועוד שקרים בעולם הספרות, שאמור היה להיות עולם "נקי" או אותנטי יותר מה"מציאות".

עמיר עקיבא סגל מפרסם באופן קבוע ביקורות שירה בעיתון "קו למושב", במה נידחת למדי, שבה הוא חושף את השקרים שמאחורי השבחים למשוררים ומשוררות שהנם צ'קים חסרי כיסוי. זה בדיוק גם מה שכותב שורות אלה מנסה לעשות, במרשתת, באתר "יקום תרבות", אתר נידח למדי גם הוא. אין אפשרות לפרסם דברים נוקבים בעיתונות היומית למשל, כי היא תמיד תעדיף "מבקרים" כביכול, מתקתקים, מחמיאים, בעידן הסחורות של ימינו. כלומר - מבקר השירה כג. יפית, כאיש יחסי ציבור, בעידן שבו משוררים משקיעים יותר זמן ביחסי ציבור מאשר בקריאה וכתיבה. לכן סגל, שאינני מכיר ומעולם לא דיברתי איתו, ואנוכי, מנסים, בבמות הנידחות שלנו, לבקר. וזאת כי אין אפשרות כיום, אפילו בבמה היקרה והאהובה שבה מתפרסמת רשימה זו, לבקר באופן חריף, גם אם מדוד, משוררים. במקרה של כתב עת זה מדובר כנראה בטוב לִבם של העורכים המגוננים על משוררים, ובמקרים אחרים מדובר בשילוב בין אספקט זה לבין מה שאני מכנה כאמור "תרבות הצפיחית בדבש", או תרבות הפייסבוק והלייקים, שבה כולם מחמיאים לכולם, בנרקיסיזם מידבק.

וכעת לספר הנידון - "ארץ אחרת מאוד", שלו עטיפה יפהפייה בצניעותה, אפור ושחור אבסטרקטיים כצבעי עורב, הציפור האהובה עלי. כשמשורר לוקח על עצמו את תפקיד המבקר, חובה עליו להחמיר גם עם עצמו. בספרו השני של סגל ישנו אלמנט של אחריות ויושר, אבל הוא אינו נטול בעיות. כוח שירתו של סגל הוא בערטילאיות שלה, מופשטות כזו של ציירי "אופקים חדשים" זריצקי וסטימצקי, עם נגיעות מקומיות קלות. הספר הוא דיוקן של אדם עייף משקרי החברה, בין אם בעולם הפרנסה ובין אם בעולם המלחמות של ישראל, המנסה למצוא שפה מדודה שתשקף ביושר את הקיום. זוהי גם שירה של משבר קיומי, תחושת חוסר מוצא, גם ביחסים הבינאישיים בין הדובר לנשים.

הערטילאיות שאותה אדגים, שאובה אולי משירת נתן זך, שכתב ש"משנה לשנה זה נהיה מעודן יותר" מבלי לציין ספיציפית במה מדובר, משאיר את הפרטים לדמיונו של הקורא. קיימת אולי גם השפעה של אמיר גלבֹּע, בשורות הקצרות והקטועות של שירתו המאוחרת. עם זאת, לצד היופי של ערטילאיות זו, היא "כלי הנשק" או האמצעי האמנותי הכמעט יחיד של סגל, וכדי להפוך למשורר טוב של ממש עליו להמשיך בדרכו ולצרף לארסנל שלו עוד אמצעים ספרותיים - מטאפורות, מטונימיות או כל דבר אחר - כדי להעשיר את האמירה. כי בשירה, כמו שאמר מחמוד דרויש בריאיון להלית ישורון בכתב העת "חדרים", ריך ללכת עם כל הכוח בשפה.

השיר הראשון מציב הצהרת כוונות קיומית של יושר וייאוש: "אני לא אקדיש עצמי לזה/ כי החיים האלה/ זה מוות/ תאמינו לי זה מוות/ וזה מפתה בגבהים אחרים/ אבל יש גם יובש מתלווה/ האשליה הזאת..." זוהי האבסטרקטיות שמאפיינת את הספר: על מה מדבר המשורר? תתאימו אתם הקוראים את מה שנראה לכם - התקרנפות שדורשת הישרדות בעולם העבודה? זוגיות? משפחה? שירות צבאי הרואי? הכל מתאים. סיום השיר חזק פחות: "היה בסדר/ אני אבוא לזה בהפוכה/ בין שאר הדברים" - גם אם הסיום אירוני, בניסיון לשפה עכשווית, הוא לא מחזיק את הפשטות של השורות, בעוד הדרמה הספקנית של השורות הראשונות מעניינת יותר.

והנה עוד שיר מחנק: "זה יישאר יציב. אני אהיה יציב. נקודת/ המוצא תישאר נקודת המוצא... כמובן, עזוב/ את זה יציב. עדיף יציב. אם בכל מקרה/ אתה נחנק, עדיף שיהיה יציב". שוב, אבסטרקטיות, אבל בו זמנית עדות קיומית להיאחזות באיזה קיום שגרתי או בורגני מתוך הבנה שאין אלטרנטיבות. ייאוש ויזלטירי־משהו ישנו בשיר 'אל תקרא בשמו': "אדם עחב את דירתו השכורה/ חחר לעיר הולדתו עם מזוודה... כבר אין לו שם איש/ למעט הוריו וחבריו... הוא בין נשים לעבודות כרגע/ ולא מוכן יותר לספוג/ הוא כבר ראה הכל": הפניית עורף לקיום, אם כי עדיין בלא התרסה ברורה כלפי כשלי הקיום. כל אחד מהשירים בספר מתקשה מעט להחזיק בפני עצמו, וזאת בגלל הפשטות, כמעט פשטות יתר, של שורות שכאלה. אבל כמכלול השירים צוברים תנופה, ומוטב היה לוותר על כותרות לשירים בספר זה, כמו גם בספרי שירה רבים אחרים: המוסכמה ששיר חייב שם היא טעות, לדעתי, ובמקרים רבים, כקורא, אני מוותר על הכותרות שרובן בנאליות.

שירים מעניינים נוספים בספר הם שירי המחאה הנזהרים מלגלוש לפלקטיות פוליטית, הבאים לידי ביטוי גם בשם הספר, "ארץ אחרת מאוד": "לאחר ששב מהמלחמה/ אובך כיסה את העיר/ לא היו מצעדי ניצחון/ למרות כותרות העיתונים/ למעט בהייה בחלונות/ לא עשה דבר/ באותם ימים/ ובתי הקפה היו מלאים/ במלצריות עצבניות/ לא היה דבר..." חייל השב מזוועת המלחמה וההרג, רואה שהחיים נותרו אגואיסטיים ואדישים, ונתקף שיתוק; כך גם: "גם הפעם זה אנחנו או הם./ נהוג לדבר על גשר דק, ובצדק./ מישהו יפול".

בשירים העוסקים בזוגיות מתפתה לעתים סגל לאהבה העצמית המאפיינת את השירה הצעירה, גם אם השיר מהול באירוניה עצמית, כמו בשיר 'שכבתי עם עמיר סגל': "שנה, שנתיים/ לא משנה בדיוק מתי/ מישהי תגיד/ שכבתי עם עמיר סגל/ וגם תשתוק.." או "כי אחרי שרית/ כבר לא כמו הלילות האחרים... עכשיו זה זמן שאין לי כבר מושג/ מה לעשות עם זה בכלל/ איזה טעם יש בנשים אחרות? בשרית?" כאן הערטילאיות המעניינת של השירים הקודמים שהובאו הופכת לפשטנות.

כך גם ב"השיר הנוכחי מיצה את עצמו/ אבל אני הולך להתגעגע./ כבר כתבו את הסיפור של / הבדידות והנדודים./ גם את זה של האהבות הגדולות..." כאן ההכללות נותרות קלישאתיות, כי אין בהן את ההזרה הנדרשת, הניכוד הנדרש כדי להגיע לאבסטרקט מתבונן במציאות מרחוק, הקיים בשירים הטובים בספר.

אבל אסיים בשיר ערטילאי ויפה, נואש, 'האיש מהנבואה': "האיש מהנבואה/ לא יבוא היום/ איננו זמין עתה/ לפניות מהסוג הזה/ שאין בהן את רוחו/ של הדבר/ שאותו/ אין לתאר במילים". ◆

יובל גלעד

.....מאות / רפי וייכרט.....

עיר בלילה

אני יושב על הבר ולוגם דראמבווי עם שתי קוביות קרח. המתיקות החריפה והדבשית מחממת את הווישט ואת קנה הנשימה. זוגות חולפים מעבר לשמשה. חלקם חבוקים בתנועות של שמחה, אחרים אוחזים ידיים או פוסעים זה בצד זה שקועים בשיחה. אני יושב ומסתכל באסתטיקה של הבקבוקים המסודרים מאחורי הדלפק. חגיגה של צורות, תוויות, צבעים, החזרי אור. הלילה חוגג את קיומו, חג מסביב לצירו ולאנשים שהוא אוסף אל חיקו. דומה שהאהבה מניעה את הכל קדימה. אני יושב בתוך ההמולה הזאת, בועת תשוקה פועמת בין אורות גבוהים, בשוליהן של גלקסיות מהבהבות. רותח וקופא חליפות, לוגם נוזל מתוק כדי לשכוח את כל טעמי הקיום האחרים.

פיסת אש, ערש געגועים

ציפי שחרור: *לאונרד כהן שר לה*, הקיבוץ המאוחד 2014, 62 עמ'

קובץ שיריה החדש של ציפי שחרור "לאונרד כהן שר לה" הוא ספר כובש ומפעים באמירה השירית הנועזת ובפיגורטיביות המפתיעה. שורות שלמות ננעצות בך ואינן מרפות. הספר חובק את אובדן האם, את דמות האשה בנפתולי קיומה, אהבה מפוכחת, שירים ארספואטיים, שירים אורבניים על תל אביב, ניו יורק, הרדו, ארצות הצפון ועוד. ולמרות הרדיוס המתרחב, כל החוטים מחוברים לנקודה מרכזית אחת, שהיא אני חוֹוֶה ונוכח מאוד.

בשירי הספר שר לאונרד כהן לדמות הנשית, שפעם היא ילדה ופעם אשה ואֵם בקשר סימביוטי. הוא משכך הכאב לגוף ולנפש. הוא תאוות החיים, ואם תרצו, מתג האור שהיד נשלחת אליו בחשכה. Dance me to the end of love הוא שר לאם שאהבה לרקוד ולהתחבר לחיים ומותה הוא חומר הבערה בשירי הפרידה החזקים הפותחים את הספר. פס הקול שלו הוא ערש געגועים שעליו מניחה המשוררת את מילותיה. "עכשיו כל שנותר: אמ, כוס חלב וכוכבים/ שהיא מניחה בכף ידי בדיוק על קו הלב". ובהסתלקותה - "לבד אני רוקדת עכשיו את חייה".

אלה שירי פרידת עולמים המשחזרים אהבת אין קץ השוברת כל מחיצה ונקייה מקונפליקט או יחס אמביוולנטי באשר לחוויה הבין־דורית (נדמה לי שקונפליקט כזה קיים רק ביחס לאב בשיר העוסק במקום קבורתו).

אין קשה מללכוד במילים מוות ואובדן. ובאין דרך אחרת, המשוררת כמו מבקשת לחבוק את תהליך האובדן ולהחיות זיכרון מן העבר העומד בניגוד מוחלט למצב העכשווי. ברגע מסוים נתפס אצלה מות אמה כמצב הפיך: "סייעי לי באבלי, אני מפצירה בך לשוב בפיוס/ תראי איזו יתמות גוהרת פתאום מעלי/ כמו חיה אנושה ואכולת פנים".

גבישי שיר צלולים שכותרתם "רסיסי בית" נעים כולם על הציר האחד של "אמי נולדת ממני לחיות", וגלגולה של האם בתינוקת עוּבָּרית המגיחה מתוכה הוא ביטוי להפנמת דמותה של הנפש הקרובה לה ביותר: "שאר המרץ שלא סוער בגורן לופת שנת ינקות/ עד כלות שנותיה בשק שְׁלִיָּתִי". הקשר הסימביוטי מועצם בכך שהאם והבת מתחלפות מדי פעם בתפקידיהן, באופן המזכיר את שיריה של רחל חלפי בספרה "תמונה של אמא וילדה", המנציח באומץ ובפתיחות פרידה ממושכת מן האם. מצד אחד מבקשת הבת לחקוק געגוע ולהתכרבל בזיכרון המלטף של הילדות בחיק האימהי, ומאידך מקנן בה רצון חזק לא פחות להפוך לדמות אימהית ומגוננת לאמה הסובלת.

בשירי 'שולמית' של שחרור, האם הצעירה והנמרצת מזרזת את צעדי בתה הקטנה; לקראת סוף חייה היא הנשרכת אחריה. וביום־יום "היא שבה ונלפתת בגעגועֵי לידתי", שלא רק פוערים חלל ריק אלא גם מקבלים חיזוק בדימוי האותנטי של קשת ברזל מעוכה על החזה, שתוכו "עוגן חבול". הזיכרון מגורה באמצעות החושים: ריחות הכמון והבצק בתנור, טעם ריבה מעשה ידי האם וקולה הצלול בחלום, הנענה בקולה של הבת. במעגל של לידה־מוות־לידה האם כמו נולדת מחדש בשירים הנכתבים עליה.

הספר נע בין גוונים שונים - מאחיזה עיקשת בחיים ובאהבה לתחושת בדידות, געגוע ואחלת יד. "כך החיים", מסכמת המשוררת, "שביל חלב מבעבע מן הפטמות/ והדם הניגר מהלשון עד ירכתיים כמו דם נידה".

הספר נפתח באמירה שירית צלולה ונחרצת: "מוכת ירח באפלת תחתיות אני גורדת מילים/ לברוא מהן אשה חדשה מופרדת מעברה,/ עשויה חוטי גשם מטוהרים". אבל מאוחר יותר, כשתתמקד בדמות האשה החושנית ש"טיפת דם על לשונה", היא גם תחוש כעלה נידף, נטולת ערגה, ותתֵה כי "מוטב אינאיש" ובלבד לא מועקתו, וכי "מאז שהאפילה דמותך יש לי חג". אין ספק שהמעברים הקיצוניים בין מצבים והלכי רוח הם חלק ממורכבותה של הדמות הנשית בשירת שחרור.

אחד מקצוות הקשת של האהבה הוא קללת הזמן החלה עליה, שביטויה כאן במרודי הזִקנה, בעיקר של הגבר. מהשיר 'אלמנת השכן', למשל, עולה יחס מכמיר ולעגני כאחד כלפי דוד המלך, שירכיה של אבישג כבר "אינן מפשירות את הגוף הכלוא בעלבון הזקנה". ואגב, ההתבוננות במלך הזקן מזכירה התבוננות דומה בשיר אחר 'איש זקן ישן על ספסל', שהופיע בספרה "עונה שנייה לאהבה".

לאהבה בשירי ציפי שחרור היבט מתעתע והרסני. "היא מגביהה עלי שרדה/ זדונית/ קמוצת יד". ובכל זאת מייעצת המשוררת לאופליה ש"מוטב המים והמוות על פני כתונת משוגעים" ומות אהבתה. אבל כבר נאמר שהזיכרון מהאהבה מאריך ימים יותר מן האהבה. האם יש משהו מנחם בכך שהאהבה המייסרת בנוכחותה ובחסרונה מוצאת לבסוף את ביטויה בְּשיר ובעצם הופכת סינונימית לשירה? המשוררת מודה בכך ש"כל האהבה היתה שירה שדחסנו/ לתוך המיטה.../ היתה זו שירה עיוורת", מכיוון שבהווה היא כבר "מפוכחת אהבה". השיר עצמו הוא מעשה אהבה אינטנסיבי הנתון בין קצוות של רגשות מוקצנים וסותרים, כשהדוברת רוקחת מחדש מילים, מעניקה להן ישות חיה ודינמית ורותמת אותן לצרכיה. השירים הארספואטיים שופעי פיגורטיביות ארוטית: "כשיהלום נשלף מבין יְרֵכַי/ אני מוחה בלי פילטר/ עגבותי חרוזות זו לזו/ באהבה פואטית".

וכמו בספריה הקודמים, מי ששמה המלא טבוע במהות הציפורית, אינה מתנתקת ממטפורת הציפור, שצלה מוסיף ללוותה בהשתמעויות שונות, אם כמשאת נפש ואם כאיום אכזרי. היא כותבת על "בכי הציפורים הכלואות", קוראת ציפורים למרד, חולמת להיות "ציפור פלדה, ציפור אלחלד". עקבות שיריו הידוע של לאונרד כהן "ציפור על תיל" עולים משיר המחאה המצמרר שלה 'עורבים': "והיא יונה תמה עירומה, נוצותיה סבוכות בתיל/ והעורבים נוחתים/ בזה אחר זה לחרוץ גופה/ בזכרותם".

בין מגוון ההגדרות של זהותה ודמותה של המשוררת - "ציפור חלומה", "שודדת דרכים חרופה/נדודה, רדופת כנפיים", "אשה מאובקת עננים", "ילדה פרועה", "ילדה מורדת", לוקחת נשימות במסע אחר להדו וגם אשה המתמכרת למוזיקת הג'אז של צ'רלי פרקר ולקולה של ביילי הולידיי - הזמרת השחורה מהארלם שהלבישה על המוזיקה שלו את קולה המיוחד ועבור שחרור היא "זיכרון מגרה חזורם".

השיר 'תיקון' החותם את הספר הוא בגדר משאלה שלא תתגשם, ובתור שכזו היא צעקה אינסופית שכתובתה היא כל מקום בעולם שאליו תגיע. ◆

יערה בן־דוד

משורר שאכפת לו

איתן קלינסקי: ***אספן של שלום***, ספרי 'עתון 77' 2013, 104 עמ'

את איתן קלינסקי קראתי ופגשתי בראשונה בימי האינתיפאדה הראשונה. שירינו הופיעו לא פעם זה בצד זה בעתון "חותם" ובכתבי עת אחרים ולא הייתי זקוק לכותרת ספרו הראשון ('מורה ללשון עברית מובסת' כדי להבחין שמדובר במורה ומחנך מן הסוג הנדיר שכמעט חלף מן העולם: מורה לעברית, השולט בלשון לרבדיה השונים, ומורה לתנ"ך האוהב את הספר שהוא מלמד, מכיר בו גם את הפרקים הפחות מוכרים, הפחות נלמדים, ומאיר את דמויותיהם ופסוקיהם באור אקטואלי צורב, מוסרי, אוהב אדם, ברוח נביאי האמת ותורתם.

בצד שליטתו בלשון ובמקרא ואופיו כמחנך הרואה בעבודת חייו שליחות של ממש, משך את לבי כבר אז כמשורר וכאדם: משורר אמת, הרגיש לצווי המוסר האנושי ולסבל החלשים, המדוכאים, ונותן לכך ביטוי כואב וקורע לב כאחד בשיריו; ואדם - אדם בעל מצפון ומוסר, שאינו מסתפק במחאה ספרותית, בהטפה ובהפגנות בכיכרות, אלא יוצא שוב ושוב אל השטח (גם לשטחים שהשהייה בהם כרוכה בסכנה של ממש), מחזה, נאבק, מנסה לשנות, אולי בכל זאת... באופטימיות מעורדת השתאות. ובלי לחשוש לרגע מגורלו של ירמיהו הנביא, שהושלך על דברי האמת שאמר לתוך הבור שבחצר המטרה.

איתן הוא בן גילי. ולא רק בשל כך אני מרגיש הזדהות עם רוב שיריו האישיים, שבהם הוא מזכיר "בלודית כסופה מדובללת", "בלודית שיבתי נבדדת", "שיבתי המדדה", "שיבה זרקה בשֵׂער סערותיה של מלחמה", "איך אתה נראה בן 77"; או עם ארבע השורות הנפלאות: "כל יום אני אוגר חלומות במקלדת,/ מסמן מִלים בנקבי הכברה, ממנה/ נמלטו פידודי מִלים נקיות/ אִתן יכולתי לשיר שיר נקי". אבל המשורר שכתב בשיר 'עם סביוני אביב' - "אני מתבקש להשיל מוות דופק על יצועי" - אינו נרתע מלהמשיך ולכנות את עצמו "אספן בלתי נלאה של שלום", ולהשתתף בהפגנות סוערות בבלעין, סוסיא, אל עראקיב ושאר המקומות שבהם מפֻרה באכזריות ובאטימות לב המדינה שבה נולדנו וגדלנו את דברי נביאי האמת על "הו מגיעי בית בבית". עוד הוא כותב על "שתי מדינות לשני עמים", על תפילתן ותחינתן של אמהות שבניהן מורעלי חלום "סיירת אגוז" - חלום שנסתיים ב"סיירת איוב". ועל כזב עם־הבחירה ו"ארון ספרים שבחר אותי עם כל העמים,/ ולא בחר אותי מכל העמים".

כצבר, שחטא גם הוא בילדותו בהתנשאות כלפי בני גילו 'העולים החדשים' שניצלו מן השואה, אני מזדהה בכל לבי עם שירו המטלטל 'זלמן', ומצטרף לבקשת הסליחה המאוחרת, ואל שיריו המוקדשים לעולים מאוחרים הרבה יותר, כאלכסי ונטאשה, ומוחים על היחס הנורא לפליטים שחורי העור המגיעים אלינו, ומגורשים לארצות מוצאם.

ואני קורא בהתרגשות וכאב גם את השירים שהקדיש דווקא לדמויות המקראיות שלא תמיד חשו המורים לתנ"ך שלנו, אז ומאז, את כְּאֵבָן: מיכל בת שאול, רצפה בת איה, בת שבע אשת דוד. ואני מסכים איתו כשהוא מוקיע את הערצת האומה וילדיה ל"דוד מלך ישראל", וחושף את יחסי שמואל ושאול. ולבי יוצא גם הוא אל אוריה החתי ואל פלטי בן ליש.

איתן קלינסקי הוא משורר, איש רוח, אדם כלבבי. אני ממליץ בכל לבי על קריאת השירים בקובץ הזה, ובקבציו האחרים, וחותם בפראפרזה על השורות המוכרות כל כך מספר שיריו הראשון של אלתרמן: "ישנם משוררים גדולים ממנו; אך אשרינו שיש לנו משורר כמוהו". ◆

דן אלמגור

גיא פרל: על 2

"הפקעת דברים מגזרת מותם"

רפי וייכרט: ***גג החשכה***, אבן חושן 2013, 234 עמ'

הספר ***גג החשֵׁכה*** - הלוקט מבחר שירים מתוך אחד־עשר ספריו של רפי וייכרט עד כה, בתוספת שירים חדשים - הוא ספר רחב יריעה, המזמין נקודות מבט מרובות. מתוכן בחרתי להתמקד בתיאורי הקיום האבסורדי בצל תודעת מוות מתמדת, למולה מציב המשורר שוב ושוב את האהבה ואת השירה כמעניקות משמעות. זאת ועוד, יש שהאהבה והשירה ועמן משמעותן עבור המשורר נתפסות כנידונות להתכלות כמותו, אך יש שהן מתוארות כחורגות מגבולות גופו וקיומו האישי ולכן אינן בנות חלוף, ועתידות להבקיע מבעד ל'גג החשכה'.

תודעת המוות מופיעה כבר בשיר הפותח את הספר - 'חיה' (עמ' 7, בספר ***מיטה*** 1994), המתאר את מצבו הקיומי של אדם - "אֵיזֶה מִן חָיָה אַתָּה/ מוֹתִירָה שְׂרִיטָה בְּצִדָּהּ/ שֶׁל תְּמוּנָה/ מְקִימָה כְּנֵסִיּוֹת וּמִגְדָּלִים/ מִתְרַבָּה שֶׁלֹּא לְהִזְדַּקֵּן/ אֵיזֶה מִן חָיָה אַתָּה/ מוֹדַעַת מָוֶת..."

השיר מסתיים בשורות: "אֵיזוֹ מִן חָיָה אַתָּה/ דּוֹהֶרֶת דֶּרֶךְ גַּלְגַּלֵּי אֵשׁ וּמַזָּלוֹת/ מִתְבּוֹנֶנֶת בְּעַצְמָהּ מִתְבּוֹנֶנֶת בְּעַצְמָהּ/ מִתַּעֶדֶת בְּעַקְשָׁנוּת אֶת תְּמוּתִיּוּתָהּ". האבסורד שבקיום האנושי חסר הפשר לכאורה, מועצם מכוח מודעותו של האדם לסופיותו. תודעת המוות המכבידה והמאתגרת המופיעה בשיר הראשון בספר, שזורה לכל אורכו, ואדגים זאת בשירים מתקופות שונות:

"עַכְשָׁו הַחֶדֶר נִמְחָץ/ וּמִתְפַּזֵּר בְּתוֹךְ הַחֹשֶׁךְ הַגָּדוֹל/ וְהַכּוֹכָבִים/ נָחִים עַל מִצְחֵנוּ כְּמוֹ מַטְבְּעוֹת זָהָב/ עַל אֲרֻבּוֹת עֵינֵיהֶם שֶׁל הַמֵּתִים" ('חדר', עמ' 14, מיטה 1994); "כְּשֶׁאֲנִי מִסְתַּכֵּל בָּהֶם עַכְשָׁו בִּכְתָתִי/ עַל כְּתֵפֵי נוֹחֶתֶת בְּמִשְׁקָל צִפּוֹר אַחֲרִיתִי" ('שיעור', עמ' 75, ***פתק אהבה לעולם*** 2004); "דּוֹמֶה שֶׁאֲנִי שׁוֹמֵעַ/ אֶת הֶעָפָר שֶׁבַּפֶּה מְזַמֵּר" ('תצלום', עמ' 90, ***שעה לא צפויה*** 2006); "בַּמֶּרְחַקִּים הַפַּרְדֵּסִים נוֹדְפִים יַלְדוּת/ כְּשֶׁתַּחַת גַּג הַחֹשֶׁכָה אֲנַחְנוּ מַמְשִׁיכִים לָמוּת" ('ערב רע', עמ' 168, ***שברים ומכפלות*** 2010).

עמדתו של וייכרט אל מול האבסורד הקיומי אינה דכאונית. המאבק על קיומה של משמעות שזור בכתיבתו באשר אל מול הסופיות הוא מבקש להעמיד את האהבה והשירה, בהן אתמקד עתה.

שיריו של וייכרט ספוגים באהבה - לבת זוגו, לבתו, לחברים/ות, ואהבה לכל אדם הנושא, כמוהו, את נטל הסופיות. האהבה מספקת מענֶה, וְלוּ זמני, לאבסורד שבקיום בר החלוף - "מִתּוֹדָעָה הַמְגַשֶּׁשֶׁת אֶת עֶבְדַּת מוֹתָהּ/ בְּתוֹךְ הַלַּיְלָה הַזֶּה שֶׁבָּא עָלֵינוּ מִגָּבוֹהַּ [...] מָה שֶׁיִּפְצַע אֶת הָעוֹר לֹא יִשְׁכַּח/ מָה שֶׁנִּלְכַּד בָּאִישׁוֹן רַק הוּא יִלָּקַח/ וְהַגּוּף הַמְאֹהָב הוּא מִסְלָה שֶׁל תּוֹתָח/ בְּתוֹךְ הַלַּיְלָה הַזֶּה שֶׁבָּא עָלֵינוּ מִגָּבוֹהַּ" ('בתוך הלילה' עמ' 32, ***ימים בהולים*** 2000), ועוד: "לְרֶגַע הָרֶגֶל שֶׁלְּךָ הִיא אֲנִי/ צוֹעֵד בְּמַמְלֶכֶת אֵין תְּמוּתָה" ('שיר על רגל אחת', עמ' 84, ***שעה לא צפויה*** 2006). בחלק מן השירים עמדתו של המשורר נותרת זהירה ומאופקת, והוא מזכיר לעצמו ולקוראיו כי נפלאה ומלאת משמעות ככל שתהיה, כפופה גם האהבה לכללי הסופיות: "בּוֹא נִתְבּוֹנֵן לְרֶגַע בְּחַיֵּינוּ, כְּמוֹ שֶׁהֵם,/ בְּטֶרֶם מוֹתָם, בְּעֵינַיִם רֵיקוֹת,/ נְקִיּוּת מִדְּמוּיִים [...] רַק בְּחִבּוּר לַזּוּלַת, לָאֲנוֹשִׁי,/ נִמְצָא לְרֶגַע אַהֲבָה וְנֵאָחֵז בָּהּ כְּבִיקָר/ פְּנִינָה שֶׁצְּמִחָה בִּתְלוּלִית עָפָר/ וַעֲתִידָה לְהִשָּׁמֵט" ('צאצא' עמ' 21, ***מיטה*** 1994).

בשירים שנכתבו לבתו דר, ניתן להבחין בהתפתחות מרתקת ביחסו לאהבה: תחילה נתפסת זאת כמסתור מפני המוות, אך בהדרגה החרדת תודעת הקץ

לתודעת האוהב. מכאן מתפתחת הכרה בממד שמעבר לגוף ולזמן, המעמיק את משמעות האהבה.

בתקופת ההיריון ובסמוך ללידה מתוארת הבת כמי שמסירה את המוות מעל אביה. לדוגמה, מתוך שלושה שירים מן הספר ***בשנה הראשונה לחייך*** (2007): בצפייה באולטרסאונד, פועם לבו בקצב לבה: "רוֹצֶה לִחְיוֹת רוֹצֶה לִחְיוֹת רוֹצֶה לִחְיוֹת. הוּ שִׂמְחָה!" ('אולטרסאונד, שיר שבח עמ' 105) ; "הִתַּזְתִּי אוֹתָךְ בְּעֵינֵי הַמָּוֶת/ שֶׁלְּרֶגַע הֵסֵב אֶת פָּנָיו. [...] אֲלַמֵּד אוֹתָךְ לָלֶכֶת אִם תְּלַמְּדִי אוֹתִי לִחְיוֹת" ('לבתי' עמ' 106); "אֶשְׁטוֹף אוֹתָךְ, אֲנַקֶּה/ אֶת קֶשֶׁת גּוּפֵךְ/ וְיַחַד נְשַׁגֵּר חֵץ חַיִּים/ בְּלִבּוֹ שֶׁל יוֹם נוֹסָף" (עמ' 111). וגם בספר הבא - ***שירים לדד*** (2009): "יָלַדְתִּי הַשַּׁחֲרִית/ יָלַדְתִּי כָּל הַלַּיִל/ יָרֵאתִי אַחֲרִית/ עַד שֶׁבָּאתָ לִי גּוֹאֵל" ('המנון בוקר' עמ' 139). בשיר אחר בספר זה 'מחשבה לילית' (עמ' 153), מסתמן תהליך מעניין: בבית הראשון חודרת תודעת המוות אל האהבה המגינה והמנחמת, ובבית השני ממהר הכותב לסגור את הפרצה: "כְּשֶׁאֲנִי מַאֲכִיל אוֹתָךְ/ וּבַחוּץ הַחֹשֶׁכָה גְּדוֹלָה, אֲנִי חוֹשֵׁב/ עַל מוֹתִי. מוּל שְׂפָתַיִךְ הַגּוֹמְעוֹת/ נוֹחַל מְחֻמָּם אֲנִי חוֹטֵא/ בְּהַרְהוּרֵי אֱינוּת.// אֲבָל כְּשֶׁאַתְּ מַתְחִילָה לָחוּשׁ שׂבַע,/ מִתְמַתֵּחַת בְּמִלֹּא הַסַּנְטִימֶטְרִים/ וְעֵינַיִךְ שָׁטוֹת בְּהוֹדָיָה רַכָּה/ אֲנִי מְמַהֵר לְהִשְׁתַּכְנֵעַ: לֹא אָמוּת."

בספרים הבאים, כביטוי להתפתחותם ההדדית של הבת ואביה, והכרתו של האחרון בנפרדותה ממנו, הבת הולכת ומשוחררת מתפקידה כחיץ בין האב לבין אחריתו, ומופיעים שירים המתייחסים אל חייה שאחרי לכתו לעולמו. שם מושם הדגש בבת ובהמשכיות חייה, אך הבחנתי בהם ברמזים לממד נוסף שמתפתח: דומה כי דווקא עיסוקו הרב של וייכרט במותו הבלתי נמנע, הוביל אותו להתרחבות תודעתית, ולמגע עם מה שאינו בר־חלוף: "הַאִם תִּזְכְּרִי שֶׁהָיִיתִי שָׁם, רָחָב/ כְּמוֹ אוֹלָם שֶׁיַּמְשִׁיךְ לְהַקְשִׁיב/ גַּם כְּשֶׁתְּנַגְּנִי בּוֹ עַל בָּמָה רֵיקָה, לְבַד?" ('שאלה' עמ' 174, ***שברים ומכפלות*** 2010). וייכרט משלים עם עובדת מותו ומוצא נחמה באהבתו, היות שחרגה מגבולות קיומו המוגבל, ועתידה להמשיך ולהתקיים בזיכרונה ובנפשה של ילדתו. השיר 'טבע הדברים, ח"י שורות' (עמ' 191, ***בקווים דקים*** 2012), מציג גם הוא דוגמה נפלאה, ואביא את חלקו השני במלואו: "הִשְׁאֲרִי, כְּכָל שֶׁרַק תּוּכְלִי, בְּתוֹךְ שֶׁלָּךְ/ וַאֲנִי שֶׁכְּבָר אֵינֶנִּי, אָוֹתֵר בְּתוֹךְ גְּבוּלִי./ רוּצִי לָךְ קַלָּה עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה,/ הִתְמַסְּרִי לְעֹנֶג כָּל הַגַּחְמוֹת. וְשֶׁהַמְּעִידוֹת/ יִהְיוּ קְטַנּוֹת, כְּמִדַּת תְּלוּלִית שֶׁל חֲפַרְפֶּרֶת,/ לֹא יוֹתֵר. וְאִם לְרֶגַע תִּתְפַּנִּי מִן הַמֵּרוֹץ/ וְתָבוֹאִי לַעֲמֹד מוּל חֶלְקָתִי, בְּכָל מָקוֹם/ שֶׁבּוֹ תִּשְׁכֹּן, זִכְרִי שֶׁכְּשֶׁהָיִיתִי גּוּף/ דֻּמָּה אֵלַיִךְ כָּל אַהֲבָתִי."

השירה, כמו האהבה, מתייצבת אל מול התמותיות - "אַל תַּקְשִׁיבִי לִי. גַּם לִי אֵין פִּתְרוֹן/ מִלְּבַד סִדּוּרָן הָעַקְשָׁנִי שֶׁל הַמִּלִּים/ כְּגֶדֶר בִּפְנֵי הַזְּמַן,/ הַפְּקֻעַת דְּבָרִים מְגֹזֶרֶת מוֹתָם" ('מיטה' עמ' 8, ***מיטה*** 1994). או דוגמה מתקופה מאוחרת יותר - "עַד שֶׁיָּסִירוּ אֶת הַשָּׁעוֹן/ מִן הַיָּד אֲנִי רוֹצֶה לְשַׁגֵּר/ גְּדוּדֵי אֶצְבָּעוֹת אֶל הַדַּף/ לִכְתֹּב אֶת מָה שֶׁנִּדַּף// וּלְאַחַל לוֹ אֲרִיכוּת יָמִים גַּם/ אַחֲרֵי שֶׁיָּסִירוּ אֶת הַשָּׁעוֹן/ מִן הַיָּד." ('שעון יד' עמ' 59, ***מבט חוד*** 2002).

אולם, כמו ביחס לאהבה, גם כאן וייכרט נזהר מאידיאליזציות ובשירים רבים הוא נותר ספקן - "אַל תִּטְעֶה לַחְשֹׁב שֶׁעַיִן נָחָה עַל שִׁירֶיךָ, הַזִּכָּרוֹן מִתְפּוֹרֵר בְּיַחַד עִם שִׁרֶיךָ" ('תמיד מול הים' עמ' 33, בהולים 2000); "אֲבָל שִׁירִים אֵין אִישׁ קוֹרֵא/ וְהֵם נָחִים כְּמַצֵּבוֹת כְּלוֹת" ('הערה בדבר שיריך' עמ' 69, ***פתק אהבה לעולם*** 2004). כתוצאה מכך, ובדומה לתהליך שעבר מול בתו, מתפתחת אצל הכותב היכולת להכיל בו זמנית את המתכלה והנצחי. ידיעת המוות סוללת דרך למגע עם הנצחי, והמגע עם הנצחי לא נועד לשחרר מתודעת התמותיות המתמדת אלא להפך - דומה שהתודעות מחדדות זו את זו. וייכרט מתייחס לתהליך באופן ישיר בשיר 'לזכרו של משורד תל אביבי' (עמ' 16, ***מיטה*** 1994) "אוּלַי רַק עַכְשָׁו, לְאַחַר שֶׁרְכַשְׁתָּ בְּמַאֲמָץ/ אֶת חָכְמַת הַחוֹלֶף, נִגְלָה".

◆

חצי פיוט

איליה בייביקוב

מרוסית: לנה בייביקוב ולנה זידל

חורף באי

צִבְעָם הָאָפֹר שֶׁל יָמָיו הָאַחֲרוֹנִים שֶׁל הַחֹרֶף
מַתְאִים לִפְנֵי הַנּוֹף הַצָּרוּד
קְוֵי הָעֲנָפִים הַמְּשֻׁרְטָטִים בְּצִפּוֹרֶן
מְדֻלָּלִים בָּעֲרָפֶל
צְנוּנִית דַּיְקוֹן נִרְקֶבֶת בַּשָּׂדוֹת
בַּמְּדוּרוֹת בְּטַעַם רוּסִי
עָלֶיהָ מְעָלִים בָּאֵשׁ

לפני שהקיץ משתלט עלינו הנה עוד ד"ש שירי נפלא לחורף שכמעט לא היה. איליה בייביקוב כותב את המילה "אפור" ומראה שיש לה הרבה יותר מחמישים גוונים. מיתרי הקול של הנוף הם צרודים לרגע והמדורות "בטעם רוסי" בוערות לנצח. אז מה נשאר? אולי הענפים המתחדדים לציפורן כדי לצייר את מה שהדמיון עוד לא העז לחלום.

רוני סומק

"פתוח - אני עונָה. פתוח"

הרס גלעד: ***כל אור בעצם***, הוצאת פרדס 2013, 81 עמ'

הרס גלעד | כל אור בעצם

"כְּשֶׁהָעִצִּים רַכְנוּ אֵלַי/ כַּפּוֹת יָדַי פָּצְחוּ בִּמְחוֹל מְעֻרְבֻּלֶת/ נָמַסוּ אֶל זֹהַר אִילָנִי יָרֹק" (עמ' 9). בשורות אלו נפתח ספרה של גלעד, והן מניחות יסוד לאחד הצירים המרכזיים בו - תיאור החוויה הנומינחית, תחושת ההתעלות של התמזגות בטבע או באהבה. היבט זה בכתיבתה של גלעד בא לידי ביטוי גם באחד השירים היפים ביותר בספר - 'אחרית הלילות' (עמ' 40) שמופיע גם על הכריכה האחורית. שיאו של השיר הוא מצב תודעתי שבו מתוך ידיעת השלמות מתאפשר מגע עם רוחניות נשית שביכולתה לברוא חיים ועולם - "יְחֵפָה אָסוּר לִיעָרוֹת/ לְהָרוֹת כְּנָהָר אַכְפִּיל עוֹלָמוֹת בְּשֶׁטֶף עֵינַי// אֲדַבֵּר". ההיבט הנומינחי בספר מזמין השוואה בינו לבין הספר ***שיר עידום*** מאת ללה (חד קרן 2012), המשורדת הקשמירית בת המאה הארבע־עשרה, שתרגמה גלעד באחרונה. גם ספרה של ללה נפתח בחוויית התמזגות - "רִקְדִי לָלָה, וְאֵין לְעוֹרֵךְ/ אֶלָּא אֲוִיר. שִׁירִי, לָלָה,/ לְבוּשַׁת שָׁמַיִם" (עמ' 21), והניסיון להסיר את אשליית המציאות המפרידה בינה לבין הטבע, האל, ה'זה', עומד במרכז חייה ושירתה - "אָז נָטַף לְתוֹכִי עֲסִיסוֹ הַצָּלוּל/ שֶׁל יָרֵחַ חָדָשׁ, כְּלוּם נִמְזַג לְתוֹךְ כְּלוּם" (עמ' 100). אולם דווקא השוואה העומדת על נקודות השוני בין שני הספרים חושפת את מורכבות שירתה של גלעד, ואת המקומות שבהם היא מתרחבת אל מעבר לנקודת המוצא המשותפת לשתי המשוררות. גלעד אינה מבקשת לפרוש מעל אשליית המציאות, כי אם מנסה לחיות במגע מלא עמה, תוך שהיא חושפת את היבטיה הנשגבים. דומני שעדות לניסיונה זה מופיעה כבר בשם שבחרה לספר: "כל אור בעצם". ויתורה של גלעד על התמסרות מלאה לאור, 'לתודעת ללה', כרוך גם באמביוולנציה וקושי. הדברים ניכרים, למשל, בשיר 'הובלות' (עמ' 54), שבו משקיפה גלעד ממרום הקומה השלישית אל הרחוב שבו חונה משאית צהובה של איקאה "אוֹתִיּוֹת חַג כְּחֻלּוֹת עַל גַּבָּהּ: 'חֲלוֹמוֹת שֶׁלּוֹקְחִים הַבַּיְתָה'". השיר נפתח בשורה "אִשָּׁה יוֹצֵאת לְרֹחוֹב, בְּדַרְכָּהּ מִתְחַכֶּכֶת כִּתְפָּהּ בּוֹדֵקֶן מַשָּׂאִית/ חוֹנָה עַל מִדְרָכָה. מַבָּטִי אִתָּהּ", וחשתי כי לפני תיאור מדויק לאופן שבו מתחכך במציאות מבטה של הדס גלעד ואיתו הווייתה, בהמשך השיר ובספר כולו. בבית האחרון בשיר גלעד אינה רק מתבוננת־מתחככת בעולם - היא מזמינה אותו לבוא אל תוכה, גם במחיר הפחד לאבד את אחיזתה במופשט: "פָּתוּחַ -/ אֲנִי עוֹנָה. פָּתוּחַ".

◆

להרף ההשתאות הזאת

יחזקאל נפשי: *הערך הקיים מיילל בחשכה*, הוצאת עמדה 2014, 98 עמ'

שיריו של יחזקאל נפשי עוסקים ביכולתו להבקיע תהודה מן האמת, שאותה הוא חש בהתעוררות, באוטוסוגסטיה, בהפנמה רטרוספקטיבית, באותנטיות ובחזיון. נוהרים מעליו מלאכיות ומלאכים עד כדי טשטוש בין מציאות לדמיון, ושניהם מועדפים מבחינתו.

הערך הקיים מיילל בחשכה שירים מ־2001 עד 2013, הוא ספר שיריו השני של נפשי. השירים רובם ככולם פורסמו קודם לכן ועורדו הדים לכאן ולכאן.

לפי השיר הנושא את הכותרת 'הערך הקיים מיילל בחשֵכה' (בעמ' 66), הערך הקיים הוא כל מה שצריך להיוותר בחיים ונאחז בהם, בטבע המוליד את ראיית המתבונן. הטבע יכול להירשם כמיון של לחש בדממה ובתנועה המסמלת את חיותו והישרדותו, כוח השפעתו בחיים, זאת לעומת עצבונו וחשכתו.

הערך הקיים הוא גם מונח מן השפה הווירטואלית. בשיר, המצב הקיומי עובר דרך ההקרבה של החיים לעומת המוות. אך המוות אינו העניין המרכזי בשיר הזה (שלא כדרך שירים רבים בספר, שבהם הוא עוסק במוות כהוויה וכמוטיב); גם אם הוא מעכב, הוא מאוכזר כדרך להתבוננות בחיים שהוא מבקש לזהותם כאלוהים. הטבע מאניש את החיים במאורו:

"בהרות לבנה נוגות מוארות ברגבי הצומח/ והמאור עוטה בארשת פניה", ואוחז באחיזה פנימית את האור המשתקף מבעד לחיזור הבין־מיני, וכל מה שקיים כמניע לאחיזתו: "האורנים ופרי האדמה. הריח. זג ענבים/ נוצצים, בוהקים על כלונסאות עץ/ דמעות הגשם. נהר ירוק."

בהתרחשות הקיימת: "האדמה פועמת, האדמה זועקת/ קוראת באנקה,/ כאן אלוהים." בשיר צריך לשכנע את החיים להישאר בדבֵקות, בהבעה המנכיחה אלוהים.

הכותב אוחז בטבע כדרך לייצוג של עולמו הפנימי, כפי שנמסר ברצף של שיר אחר:

"אתה תעבוד את הטבע והוא יהיה לך לבית. לעצי היער/ תקרא בשם אחים. הנהר הירוק יהיה אחות לך" (עמ' 56). חיזיון מורה לכותב למשמֵע בטבע הוויה של בית ומשפחה כתחליף.

הכתיבה מיוצגת כאלמנט של קדושה או התכוונות מלפני אלוהים (בעמ' 5) ולא תמיד יש לצרוך אותה. תחושת חטא עולה מפרנסת הכתיבה לאורך זמן, שתחליפיה נאמדים בתעסוקות ההולמות כדי מחיה (בעמ' 32).

בבקשו לומר את אשר על לבו בצורה גלויה, כיוון שאינו מאמין שיבינו אותו, הוא מחלץ: "אין לי צורך עתה בכתיבה" (עמ' 29), וגם נזהר לדייק ולהתגמש במילים: "ייתכן וכי היה עלי להיות רוכל בשוק" (עמ' 32) או: "שני פרפרים קטנים מתעופפים אל לעומת הקרקע" (עמ' 79).

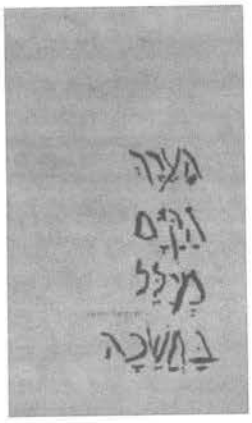
הכתיבה היא בדרך פרוזאית, יומנית, וידויית ומהרהרת, כמסכתות הניזונות מהתייחסות ליצירה ולכתיבה בעיקר (מאמרים המובאים בשם כותביהם כפרולוג לשיר או כאזכור אל תוכן; מכתבים שמועבר אליו; כתבי יד וטיוטות משלו שהוא מעיין בהם כדי ללמוד מהם), כך ששיריו הם תחנות במסע האוטוביוגרפי והחווייתי.

הרבה שירים עוסקים בחידלון:

"מַהוּת עִנְיַן הַשִּׁירָה הָעִבְרִית", לפי כותרת שירו שבו הוא כותב: "הָעִנְיָן הוּא כָּזֶה: אֶת הַשִּׁירָה יֵשׁ לִכְתֹּב מִן הַמָּוֶת" (בעמ' 78). הוא שואב את השראת הכתיבה שלו מערכה המונומנטלי ומפיגורות יצירתיות וקולוסאליות שאכלסו את חוויותיו. את זיקתו האמצעית לאושיות המאכלסות את שיריו הוא אינו זקוק לאושש, אלא די לו בכך שהוא חש לקרבן אליו.

גם פומפוזיות יש בשפה הארכאית שבה משתמש נפשי (לדוגמה, הבחירה החוזרת בצורת בינוני פועל: "ביושבי", "בלכתי", "בקוראי", "ממקום עומדי" או מילות ההסגר החוזרות: "כמדומני", "כמדומה") וגם מנייריזם, המלמד לאו דווקא על טרחנות אלא על תחושת שגב שמאפיינת את כתיבתו, שתפקידה בשליחות ובחיפוש אחר אלוהים. זו שירה שמתבוססת בתחושות חלום, הזיה והיעלם. בתוך ההיעלם הוא מונה גם את אהבותיו, שאף הן ערובה לערך הקיים.

בדמותו של פנחס שדה, אב הטיפוס לאסכולת כתיבתו של נפשי, שירתו מקדשת את הסיגוף כדרך להגשמה, להתמודדות עם אובדן, להיזכרות במה שיכול היה להיות שלו ואינו עוד, מה שנפרד כחלום, שהוא שב לדוש את דרכו בחייו ובהימשכותם. גם האהבה נקשרת במוות. הרבה שירים על חוויות אהבה מוצאם בזיכרון, החש מתוך ערגה לקשרים שחדלו אך שבים להשאיר את חותמם על תחושותיו.



כדין וחשבון בינו לבין עולמו, כהשראה שהוא שב להתקיים מעברה וכווריאציות לפיסות המידע, לנתחי האוטוביוגרפיה ולמרכיבי האישיות של יוצרם, נפשי מגלם את הוויה דולורזה של חייו במסלול קבוע של התעמתות גלויה עם הקיומיות, תוך חיקויה של המציאות המשופעת בסובייקטיביזם.

ההתעסקות בעצמי חשובה כדרך ליציאה מתחושת אובדן וכדי להחזיר את התחושה הלא מושגת. מה שמושג באבחנה המתמדת, תלוי ועומד כהתמודדות רצופה באי־הוודאות. לא פעם, כשהדובר חווה את העבר שהוא אינו מוצא לו מנוח, נמסרת תשתית העבר בהשלכה, כהזדהות עם המוות. אי־הוודאות נכרכת בשאלת האמונה והגודל, וזה מעורר אמפתיה.

והנה שיר שאני אוהב מאוד:

"בְּשִׁבְתִּי בְּתַחֲנַת הָאוֹטוֹבּוּס הַסְּמוּכָה לִמְבַשֶּׁרֶת/ /שְׁנֵי פַּרְפָּרִים קְטַנִּים מִתְעוֹפְפִים אֶל לְעֻמַּת הַקַּרְקַע./ פַּרְפָּרִים קְטַנִּים, תִּינוֹקִיִּים, מְלֵאֵי יֹפִי./ הֵם מִשְׁתָּרְגִים אֵלּוּ בְּאֵלּוּ, נִמְזָגִים כִּבְמַעֲשֵׂה אַהֲבָה מַמָּשׁ./ אֲנִי צוֹפֶה בָּהֶם כְּמִשְׁתַּהֵה./// אוּלַי אֵלּוּ הֵם מַלְאָכִים הַחוֹלְפִים פֹּה עַכְשָׁו, כְּדֵי שֶׁאַבְחִין!/ הֲהַלֹּא עַל אַדְמַת הַמִּדְרוֹן הַזֶּה, עַל אַדְמַת הַטְּרָשִׁים הַקָּשָׁה הַזֶּה,/הִלְכוּ בֶּעָבָר מְלָכִים מִנֵּי קֶדֶם. אֵלִּים בִּדְמוּת אָדָם./ כֵּן!/// מֵהֶם אַף הָיוּ אֲנוֹשִׁיִּים. אוּלַי אֲנוֹשִׁיִּים מְאֹד./ מֵהֶם יֵשׁ שֶׁשְּׁמָם נִשְׁכַּח וְאֵינוֹ נוֹדָע עוֹד, כִּי אֶת קוֹרוֹתֵיהֶם, אָפַף הַזְּמַן./ תִּבְנִי וִיהוֹאָחָז, פְּקַחְיָה, זִמְרִי. בַּעַל חָנָן בֶּן־עַכְבּוֹרִ!/ לֹא. הָאַחֲרוֹן (אִם זְכַרְתִּי אֵינוֹ מַטְעֵנִי)/, לְמַעֲשֶׂה הָיָה אֶחָד מִמַּלְכֵיהָ הַקְּדוּמִים שֶׁל אֱדוֹם./ שְׁמוֹת רַבִּים. מִנֵּי־קֶדֶם. הַרְהוּרִים מְטֻמְטָמִים. שְׁעַת עֶרֶב./// אַךְ רִבּוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם, שְׁנֵי הַפַּרְפָּרִים עַכְשָׁו. שְׁנֵי הַפַּרְפָּרִים הַלְּבָנִים./ רַק הֵם עַתָּה לְעֻמָּתִי וּלְעֻמַּת הֶחָלָל. רַק הֵם בִּלְבַד./// וְהָרֶגַע הַזֶּה... זֵכֶר אוֹתָהּ אֲהוּבָה... נִשִּׁיקָתָהּ לִי... " (בעמ' 79)

איזה תעתועים עובר הכותב דרך השפה: עם מלאכים הזדהותו בהעברה של מלכים, אלים בדמות אדם. בין אלה שאת שמם הוא מזהה ביד מכוונת ובין אלה ששמם אינו נודע מפני הזיכרון, שאולי מטעה אותו להניחו בהערת שוליים כתנאי בטל. דווקא הספקנות מיטיבה עם תיאור המצב, עם המניע של כל השיר הזה, הטמון בשתי השורות המסיימות. כמו כל המוטיבים התחברו להרף ההשתאות הזאת, ולעומת החלל - שני הפרפרים מבקשים להחיות רגע בתוך האובדן המפויס.

האהובה אינה מסומנת בשם, אולי היא בחלל הרומנטי, בחלל ההוויה הטבעית, שבה שני הפרפרים הם יצורים חיים, אך בה בעת מדומים כבמעשה אהבה ממש לדימוי הסגור. אף הפרפרים מואנשים - "קטנים, תינוקיים, מלאי יופי" - הן כיצורים חיים והן בדימוי. שתי השורות האחרונות משאירות את הכותב בתחום המוטיבי המוכר, ולא מסמנות התבגרות מן התלם, אך השיר כולו, בדינמיקה המתעתעת שבו, מעיד על הרטט שעוברת השירה של נפשי וזאת ערובה ודאית לאתגרים שהיא עתידה עוד לעבור. ◆

שמעון שלוש

נועם ויסמן

תקווה אחרונה

גַּם אַתְּ נִכְנַעַת לְמִשְׁטַר עוֹלָם מַצְחִין
אֲבָל אֵדַע עַל־אַף שׁוֹמֵר סַף שְׁעָרֵךְ
כִּי נִשְׁאֲרָה בָּךְ הַיְכֹלֶת לְהַבְחִין
בֵּין קוֹל הָאַהֲבָה וְחִקּוּיוֹ הָרֵיק

זוֹ מַחַט שֶׁל אֱמוּן בְּשַׂחַת שֶׁל עוֹלָם אָטוּם:
בִּגְדֵי הַמֶּלֶךְ שֶׁפִּתּוּךְ אֵינָם עוֹד חֲדָשִׁים
אֲבָל בְּשׁוּם מוּבָן אַחֵר לֹא נִשְׁתָּנָה מְאוּם
הֵם קָעֲרַת הַכֶּסֶף שֶׁל נְזִיד הָעֲדָשִׁים

תִּקְוָה אַחֲרוֹנָה לְאוֹת מִן הָעוֹלָם הָאֲמִתִּי
מַגִּיחַ אֶל הַמְּצִיאוּת בְּחֶסֶד מִי שֶׁכָּל חַיָּיו
חוֹשֵׁף אֶת הַנִּסְתָּר כְּפִי שֶׁלֵּב לִבֵּךְ גָּלוּי אִתִּי
מַה טּוֹב: תָּמִיד נִשְׁאָר עוֹד מִסְתּוֹרִין, בְּגָדָיו שֶׁל הַחַיָּט

הַמְנַצְּחִים כּוֹתְבִים אֶת הַהִיסְטוֹרְיָה וְהַמַּפְסִידִים שִׁירָה
אַךְ הַשִּׁירָה אֶת הֶעָתִיד כּוֹתֶבֶת, נְבִיאָה הִיא בְּעִירָהּ

מִסְדַּר הקפיטליסטים או דת החיוורון

בְּטוּרֵי אוֹחֲזֵי הַשְּׁרָרָה וְשׁוֹמְרֵי הַשּׁוּרָה אֵין שִׁירָה
אֲבָל יֵשׁ הַפְטָרַת חֹפֶשׁ כְּמוֹ אֲקַדְּמִי, תְּפִלַּת שׁוּק חָפְשִׁי
לִסַּפֵּק בִּשְׁלִיטָה לְמַצֶּגֶת שֶׁל עַם מְשׁוֹטִים בְּלִי סִירָה
עֲסוּקִים הֵם: לוֹמְדִים כְּשׁוּרֵי אִי־חַיִּים וּבְכֶסֶף רוֹפְשִׁים

בְּקוּרֵי שְׁתִי וָעֶרֶב אָדוֹן וְגַם עֶבֶד נָא לְהִסְתַּדֵּר
לְתַפְקֵד וְלִהְיוֹת הוֹן בִּלְתִּי אֱנוֹשִׁי בְּעַלִּיל כְּצוֹ טֶבַע
לַעֲטוֹת רְעָלַת הַזָּהָב וְהַכֶּסֶף כְּדֵי לְהִתְקַדֵּם
בְּלִי לִרְאוֹת כִּי הוֹלְכִים הֵם קָדִימָה כַּצֹּאן אֶל הַטֶּבַח

בְּלִי שִׁירָה וּבְלִי עַם, בְּלִי סִירָה וּבְלִי יָם, בְּלִי טִפַּת מוּזִיקָה
בְּעוֹרְקֵי נִשְׁמָתָם אוֹ שְׁרִידֶיהָ אָזַל זֶה מִכְּבָר כָּל הַדָּם
אַךְ חָזְרוּ מִן הַפַּחַד לִחְיוֹת בֶּאֱמֶת, לִהְיוֹת בְּנֵי אָדָם

בְּצֵלֶם אוֹר נִכְלָם, לֹא יָפָה וְרַכָּה, לֹא יָפָה וּבוֹעֶטֶת
זִיק הַשַּׁחַר בְּתֹם לֵיל מַסָּה וּקְרָבָה מְצָאֵךְ מְבֹעֶתֶת
זֶה הַפַּחַד לִחְיוֹת בֶּאֱמֶת, לִהְיוֹת אַתְּ, לִהְיוֹת אַתְּ בַּזְּקָה

מלכה נתנזון

שתיקות

אֶת עַצְמוֹת יְלָדַיִךְ שֶׁהוֹרַשְׁתְּ לִי, אִמָּא,
הוֹצֵאתִי מִתּוֹךְ בּוֹר קִבְרָם
בַּחֲצֵרוֹ שֶׁל יוֹכִים הָאוּקְרָאִינִי וְשַׂמְתִּים כְּחוֹתָם
לְהוֹרִישָׁם לְבָנַי

אִמִּי, אִמִּי,
מַה הַדָּבָר הַזֶּה אֲשֶׁר לִי?

*

וְלָמָּה אַתְּ מְסַפֶּרֶת לִי אֶת כָּל זֶה, אִמָּא?

בְּנִי, בְּנִי
חֶרְבַּן הַחַפִּים, אֵשׁ
מְאַכֶּלֶת בִּי

*

אֶת הֶרֶס יַלְדוּתִי
צָרַרְתִּי בִּצְרוֹר
עַל אָפְנֵי שְׁתִיקָתִי
צוּר אֲבַדּוֹן מִשֶּׁלִּי
וְשָׁתַקְתִּי בִּשְׁבִילֵךְ
וְשָׁתַקְתִּי
בִּשְׁבִילִי
וְסַפַּחַת כִּסְּתָה אֶת רֹאשִׁי
פָּנַי
יָדַי
וְהָיִיתִי אִמָּא לוֹאֶטֶת שְׁתִיקוֹת

*

אַדְמַת הַחוֹל שֶׁלָּנוּ
שֶׁהִשְׁבַּחְתָּ, אַבָּא, בְּחַמְרָה מְיֻבֶּאת
הִצְמִיחָה תַּפּוּחִים

הָאֲדָמָה הַשְּׁחֹרָה שֶׁלָּךְ, אִמָּא,
אֶת לַעֲנַת פְּחָדַי
גְּעִי בִּי, אִמָּא,
גְּעִי בִּשְׂפָתַי

וְאוּלַי

*

פְּרֶגוֹ נָדַד לֶהָרִים לִמְצֹא שַׁלְוָה
אַתָּה אַבָּא לְתוֹךְ עַצְמְךָ
וְהָיוּ אִתְּךָ יְלָדֶיךָ הַיְרוּיִים
וְאַחֶיךָ וּנְשׁוֹתֵיהֶם וְיַלְדֵיהֶם
וְהַבַּיִת נִמְלָא
וְחַדְרְךָ הַסַּגְפָּנִי
וְחַדְרִי

וְהַשֶּׁמֶשׁ לֹא בָּא
זַנְבוֹתָיו עָנָן
לָכֵן

כֵּן
סַפַּחַת כְּפוֹר
בֵּין עֵינֶיךָ
בְּגַבְּךָ

מָחָר תִּזְרַח
לֹא לְךָ
לֹא
לִי

אסתי אדיבי שושן

(מפלצת בלעה אותנו בחיוך מוזר), סליחה

יובל פז: ***תן למפלצות בשקט***, הוצאת אבן חושן 2014, 114 עמ'

ספר השירים הראשון של יובל פז ***תן למפלצות בשקט*** עומד בסימן כפל הפנים המתממש כבר בכותרתו: מצד אחד 'מפלצות' הקיימות בכל תחומי החיים, ומצד שני, ההכרח להסות את נוכחותן המאיימת ולאפשר חיים 'בשקט'. אלא שגם 'שקט' זה הוא כפול פנים: מצד אחד הוא משאלת לב לחיים רגועים כפי שהם מתממשים, למשל, בבית האמצעי של השיר 'ים' (עמ' 59 וגם בכריכה האחורית של הספר): "לשמוע שוב/ את הגלים מתופפים/ על סירת פגישתנו הראשונה". מצד שני, 'שקט' זה הוא חדגוני, משעמם ומצמית כפי שהוא ניכר בשיר הפותח את הספר: קורות חיים: "לידה רגיל/ אמא ואבא רגיל/ ילדות רגיל/ פחד רגיל/ בית ספר רגיל/ [...] מוות רגיל/ חיים מעניינים כמו קופסה/ של מלפפונים חמוצים" (עמ' 10). רבים משירי הספר מתכתבים כמחווה עם יוצרים שהשפיעו על עולמו התרבותי של הכותב: כותרת הספר 'תן למפלצות בשקט' מתכתבת עם שירה של יונה וולך 'תן למילים': "תן להם היה חופשי/ אלו תיכנסנה בך תבאנה פנימה/ עושי צורות על צורות/ יחוללו בך אותה חוויה/ תן למילים לעשות בך" (וולך 1992, עמ' 171); ואכן כותב הספר נענה, בעל כורחו, ולטובתו, להנחיה הארס־פואטית ונותן לשירים 'לעשות בו', לשחררו בטלטלה מכבלי השגרה, הציתנות והנימוס האופייניים לו, ולאלצו לכתוב את שיריו. פעולת הכתיבה מאפשרת לו להשמיע לעולם את 'מפלצות' חייו, ובה־בעת לאוורדן, בינו לבינו. הכרח ההיענות לתביעה הנחרצת: "תן למילים לעשות בך" ניכר, למשל, בשיר זה שמכסה ומדחיק יותר מאשר מגלה, תוך שהוא ממחיש את פואטיקת כפל הפנים האופיינית לפז. הפנים הגלויות־סמויות של השיר ניכרות בכותרתו שמצד אחד מצביעה במדויק על הדבר, ומצד שני מעלימה את תוכנו. ההיבט המודחק של החיים, "המפלצת", ניכר במה שמסרב להיאמר בגלוי, ונדחק לסוגריים המסתירים וכולאים אותו מתחת לפני השטח. כך, מתאר האמור בסוגריים את עוצמת הפגיעה של "זה" בדובר: "(זה מתנגש בך כמו אסטרואיד בכדור הארץ...)" (עמ' 34); במהלך השיר מתוארת תחושת הכאוס המערבלת את מישורי חייו של הדובר: "(...הזמן נסוג בזחילה לאחור/ הדרכים דוהות בשמש/ [...] אתה/ הפוך – רגליים בשמים, ראש באדמה/ מקריב את החברים הכי טובים/ על מזבח הבושה שלך...)" (שם); הבלתי נאמר נרמז דרך המטונימיה: "(בית חולים אחד גדול)" שהדובר נאלץ לשהות בו: "(הלוך ושוב/ חמישים אלף קילומטרים)". ניסיונות ההתגוננות הכושלים של הדובר כנגד ה"זה" מודחקים גם הם לסוגריים: "(מנסה לסגור את הדלת ולישון/ אבל זה דוחק נעל ומתפרץ פנימה/ חוסם את פתח הנשימה"). המילה המסיימת את השיר היא טביעה קלושה של מה שנותר בפני השטח לאחר שהדובר חזר ודחק את מפלצות חייו אל הסוגריים בעודו מתנצל לפני קוראיו על עצם גילוין וביטוין: "סליחה".

המחזור 'שירים לילדה עצובה' מהדהד את שירו של רוני סומק '4 עצות לילדה רוקדת'. כותרות השירים דומות לכאורה אך שונות בתכלית. בשתיהן האב פונה לנמענת 'ילדה', מתאר את מצבה ומקדיש לה את דבריו. הילדה בשירו של סומק מממשת ומפגינה לעולם את גופה ויכולותיה המרהיבות בהיותה "ילדה רוקדת". בניגוד מוחלט, הילדה בשירו של פז כבויה ומוטלת במיטת חוליה והיא "ילדה עצובה". הדובר של סומק מעניק לבתו הפועלת בעולם "עצות", ואילו בשירו של פז מעניק הדובר לבת "שירים". בשני השירים ישנה התייחסות מבנית למספר ארבע: בשירו של סומק, בהתאם לכותרתו, מפנה האב "4 עצות" המנוסחות כפניות בגוף שני נוכחת, בלשון ציווי לילדה: "רקדי כאילו אף אחד לא/ מסתכל עליך/, היי פיקסו [...] / תני למכחול [...] חכרי [...]" (סומק, שם). ואילו המחזור 'שירים לילדה עצובה' מורכב מארבעה שירים שהמשותף להם הוא בפנייה ישירה של האב לבתו, תוך תיאור מצבה כפול הפנים. כך בשיר הראשון ניכר המתח שבין שכיבתה המובסת במיטתה, המועצמת מכוח הדימוי היומיומי המכה בקורא בעוצמה, לבין פוטנציאל ההבראה וההתחדשות הניבט מעיניה: "את שוכבת במיטה/ מכווצת כמו כלב דרוס/. מתוך נקיקי עייניך/ ניבט העולם החדש שלך" (עמ' 67); נקודת דמיון נוספת בין שני השירים מתממשת בשני הטורים המסיימים, ובהם, דרך תמונה מטפורית, מובעת נכונותו המוחלטת של האב לעשות כל שביכולתו ומעבר לכך למען שלום בתו. שני האבות רוכנים לקרקעית חייה של בתם, כדי לחזק את בסיס חייה, ולאפשר את המראתה לעתיד טוב. פעולתם היא גברית־גופנית נחרצת. כך טורים משירו של סומק מעמידים מוטו לשירו של פז: "וחכרי שמרגע לידתך אני עוקר/ מרצפות בוערות מתחת לכפות רגלייך" (סומק, 2005, עמ' 10); וכך גם בשירו של פז: "כמו צוללן המתקן את מדחס הספינה/ אני מנסה להפעיל מחדש את מנוע חייך" (שם).

שיר נוסף הפונה לבת ומתייחס לכפל־הפנים של מצבה הוא 'הגיטרה האדומה', המופיע מיד לאחר 'שירים לילדה עצובה', וכותרתו מטונימית לפוטנציאל האמנותי הבלתי ממומש האצור בבת: "עכשיו הגיטרה האדומה שלך/ עומדת זקופה ליד המיטה/ כמו שוטר תנועה" (עמ' 68); מצבה הבלתי הולם של "הגיטרה האדומה", שבמקום להיות מונחת, במאוזן, בחיקה של המנגנת, מואנשת לעמידה זקופה ומדומה ל"שוטר תנועה" משקף את מצבה של הבת. השיר נפתח בניגוד בין העבר להווה: "כשהיית קטנה/ במקום ללכת לרופא טיילנו על שפת הים/ ובמקום אנטיביוטיקה אכלנו עוגיות ושתינו שוקו חם" (שם); חיבוק הבת את אביה "באגרופים קפוצים" משקף אף הוא, בכאב רב, את כפל־הפנים של מצבה. השיר העוקב, 'ספינת שודדים', משתמש במטפורה המופיעה בכותרתו כדי לתאר את נפשה הכאוטית של הבת הנמענת. הדוברים בשיר, אולי ההורים, מבקשים להשקיט את סערת הנפש: "בלילה עוצרים/. זורקים רשת למים/, אוספים חופן של אהבה מן המעמקים/ ומפזרים באוויר/. אהבה. אולי היא תשקיט/ את גאות הצעצועים המתים/ על גדותייך/ ואנחנו נראה איך רוח טובה הופכת פתאום את ספינת השודדים של נפשך" (עמ' 69); שיר זה, שבו פונה אב מודאג לבתו, בתארו באהבה רבה ודרך מטפורה מדויקת ומאיימת את נפשה הסוערת, מהדהד את פנייתו הידועה של אב אחר: "שמרי נפשך העייפה, שמרי נפשך/ [...] אמרי מדוע את מעוף ורעד רב/ כמו ציפור בחדר בחפשה אשנב?" (אלתרמן, 1965);

תל אביב משמשת כמרחב העירוני שבו מתנהלים חיי הדובר הן בילדותו והן בבגרותו. ה'ירקון', 'יהודה המכבי', 'בלומפילד', 'גלידה מונטנה' ו'מוכר הארטיק על החוף' משמשים כייצוגים מטונימיים לעיר. יחסו האוהב של הדובר לעיר הולדתו מתואר בשיר 'העיר מתמתחת' המתכתב עם שירו של ויזלטיר 'מזג אוויר' (שם, 1984, עמ' 97); ושוב, טור השיר "תל אביב כאשה שהטילוה בבגדיה לאמבט" (שם) מופיע כמוטו לשירו של פז. בשני השירים משמשת תל אביב כנמענת השיר והיא בה בעת עיר ואשה. גופה של עיר־אשה זאת הוא מרחב ציבורי שבו מתהלכים תושביה. כך בשירו של ויזלטיר: "בריונים עשו לה את זה, והיא משוטטת/ עכשיו חרופה ברחובות מייחלת לחסד" (שם); ובשירו של פז: "מייללים לך מושפלי

מבט [...] / מהלכים בך רעבים [...] נשפכים על מדרכות לבך" (עמ' 36); בשני השירים מצהירים הדוברים על אהבתם לעיר־אשה בעולה, חרופה ומשומשת. כך ויזלטיר: "מזג האוויר האהוב עלי בעולם/ [...] של תל אביב בליל חורף./ [...] עשו נא חסד עם העיר הזאת, אמרו מילה חמה אליה" (שם); ופז: "תל אביב אהובתי/ [...]/ זרקי את המסכה,/ בשבילי החיוך שלך/ הוא היפה ביותר בעולם" (שם).

נושא ייחודי לפז, נושא שכמעט אינו מופיע בשירה העברית, הוא המרחב הכיתתי חינוכי, שבו נתונים תלמיד ומורה, והורה מבוגר המתבונן במרחב הלמידה של ילדו; בשירים שונים, בשלושה מתוך ארבעה שערי הספר, משמש הדובר, לחליפין, בכל אחד מהתפקידים. כתלמיד צעיר הוא חש בלתי נראה לעיני סובביו, מצב שביטויו הפואטי הוא בהעלמת ה'אני', בוויתור על קולו המדבר תוך המרתו ב'הוא'. כך, בשיר 'מחר אולי' בשער הראשון: "אף אחד לא ראה אותו./ בהפסקה הדביקו לו מסטיק לשיער/ והבושה ירדה אִתו במדרגות/ כשיצא להתלטף בגדרות החצר" (עמ' 13); המילים שיש ללמוד לקרוא אותן נתפסות בעיני הילד כ'מפלצות המילים' שיש לברוח מהן. מחזור השירים 'חינוך אפור' בשער השלישי מתאר את הדיאלקטיקה רבת הפנים שבהוויה הבית־סִפרית. כך דמות המנהל: "עומד בשער בחיוך מזדקר/ מברך לשלום את הילדים.// אחר כך במשרד שמוט על שולחנו/ בודק אופציות לפרישה מוקדמת" (עמ' 86). השיר היפה 'המורה' משקף את יחסו של פז למקצועו כמורה לספרות בכיתות תיכון, דרך מטפורת רב החובל: "משיט ספינת ילדים/ משגיח שדעתם לא תשקע./ אחרי המבחן קופץ למים/ לחפש ניצולים" (שם); בלשון רשמית וקצרה, ללא כל הסבר ונימוק, מתאר פז, דרך יעדי הנסיעות, את השקפת העולם הפוליטית המוכתבת למורי בית הספר ותלמידיו: "לנסוע לפולין - כן/ לנסוע לבילעין - לא" (עמ' 88).

יושרה, הגינות ואחריות כלפי האחר הן תכונות ערך מרכזיות המתממשות בנושאי השירים ובפואטיקה של פז, והן ניכרות היטב בשירים שבהם הדובר הוא אב או מורה המנסה להעניק ערכים אלו לילדיו ולתלמידיו. כך בשיר 'משאלה אחת', כאשר פונה הבן המאושר לאביו: "תראה אבא תפסתי דג", משאלת לבו האחת של הדובר, האב המוטרד (לאחר שהדג החזור למים במצוותו) היא: "שישחה עוד קצת/ וייתן לילד שלי/ לחיות" (שם, 66); כך גם בשיר 'פיגוע', בעוד המורה מתמהמה בתשובה לתלמידיו על מחשבותיו בעקבות 'פיגוע', ובכיתה "מתחילות צעקות ושצריך להרוג" (עמ' 101), הדובר־מורה מתבונן בתלמידיו באהבה, בהבנה ובאחריות: "אני חושב שהתלמידים שלי/ כמו אבן, סכין, בקבוק תבערה, קליע, פגז/ לא יודעים מה הם חושבים על הפיגוע// אחר כך הם חוזרים בטבעיות/ אל ההיסטוריה של השכחה/ ואל המתמטיקה של ההדחקה// ואל חקלאות פשוטה/ של טפטפות דם/ להשקיית השנאה" (שם); קריאה חוזרת של השיר מבהירה את הזיקה בין ה'פיגוע' הלאומני שמחוץ לחדר הכיתה, לבין ה'פיגוע' התודעתי שבתוכו. ה'פיגוע' העיקרי המתואר בשיר הוא במה שלא נלמד ולא נידון במרחב הבית ספרי, ומשום כך נותרת ההוויה הישראלית מדממת ומייצרת שנאה. האחריות כלפי האחר ניכרת גם בהתבוננות באנשי השוליים במרחב העירוני, בשירים 'איש רחוב', 'קבצן' ו'על המדרכה'. היושרה הפואטית ניכרת בַּדיוק ובשפה הדיבורית־נזירית שבה בוחר פז לתאר את מפלצות חייו, תוך שהוא מקפיד בתוקף להימנע מיפייפות הלשון ומהגבהתה, גם כאשר הוא משתמש בדימויים או במטפורות.

חלק ניכר מהשירים בנוי על עיקרון ה"שיר המתהפך", כך יוצר השיר קטלוג של מראות, הנובעים בדרך ההיגיון זה מזה, כשטור השיר האחרון יוצר היפוך בלתי צפוי ומאלץ את הקורא לקרוא שוב את השיר ולגבש הבנה מורכבת יותר. כך למשל בשיר 'סקירת מערכות', הפותח את השער הרביעי, נשמע קולו של רופא, המפרט בפני זוג הורים את חלקי גופו

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

ז'ק פרוור

הילדים האוהבים

שְׁעוּנִים עַל דַּלְתוֹת הַלַּיְלָה
הַיְלָדִים הָאוֹהֲבִים מִתְנַשְּׁקִים בַּעֲמִידָה
וְעוֹבְרֵי הָאֹרַח הַחוֹלְפִים מַצְבִּיעִים עֲלֵיהֶם
אֲבָל הַיְלָדִים הָאוֹהֲבִים
לֹא נִמְצָאִים שָׁם לְמַעַן אִישׁ
וְרַק צֵלָם
שֶׁרוֹעֵד בַּלַּיְלָה
מְעוֹרֵר אֶת זַעֲמָם שֶׁל עוֹבְרֵי הָאֹרַח
אֶת זַעֲמָם אֶת הַבּוּז שֶׁלָּהֶם אֶת צְחוֹקָם וְקִנְאָתָם
הַיְלָדִים הָאוֹהֲבִים לֹא נִמְצָאִים שָׁם לְמַעַן אִישׁ
הֵם הַרְחֵק מֵעֵבֶר לַלַּיְלָה
גָּבוֹהַּ מֵהַיּוֹם
בַּבְּהִירוּת הַמְסַנְוֵרֶת שֶׁל אַהֲבָתָם הָרִאשׁוֹנָה.

ז'ק פרוור (Jacques Prévert) 1900-1977. משורר, מחזאי, פזמונאי ותסריטאי; הוא האיש שהעניק לעולם שירים המחליקים לנשמה כאילו התגודדו בה מאז ומתמיד.

השלמים והמושלמים של העובר בבטן האם: "ושם בין הרגליים/ רואים? הנה הבולבול החמוד/ גברי!/ הנה הידיים/ [...] והנה הרגליים" וכמו בקטלוג, נמנות מערכות הגוף כולן עד לסיומו של השיר, הנוטש, כבדרך אגב, את המערכות הגופניות הפיזיות הנראות לעין, ומורה על ה'מצפון' באומרו: "והנה המצפון./ רואים?/ נקי" (שם, עמ' 3-92); סיום השיר הופך את השיר מתיאור נאיבי של שלמות איברי התינוק, לשיר פוליטי המציב אתגר בפני ההורים, לגדל ילד שמצפונו יישאר "נקי" גם בבגרותו. שיר מתהפך נוסף הוא 'האדם המורד' הסוקר לכל אורכו פעולות מרד שונות בסמכות גבוהה: "הילד אמר לאמו בבכי את לא מחליטה עלי/ התלמיד אמר למורה מי את בכלל שתגידי לי מה לעשות/ הנהג אמר לשוטר [...]/ העובד אמר למנהל [...]" (עמ' 108); הטור המסיים את השיר שובר את עקרון המרד שהודגש באמצעות המבנה הקטלוגי: "החייל הרכין ראשו ואמר כן המפקד" (שם); טור זה מאלץ את קוראי השיר לקרוא אותו בשנית, תוך ערעור ובדיקה מחדש של ערך הצייתנות הצבאית שהוא כה מרכזי בחברה הישראלית.

מול מפלצות החיים המתוארות בשירים, מציג הדובר, בסיומו, עמדה אופטימית זהירה־זעירה. האקט האינטימי בין גבר ואשה, במרחב הביתי, נושא פוטנציאל של שיכוך חרדות החיים, הרגעתם, ואולי גם מניעת 'סוף העולם'. כך בוחר פז לסיים את ספר שיריו הראשון: "בחצר אחורית נסתרת/ ינסו איש ואשה להספיק/ מעשה אחרון של אהבה./ ואולי סוף העולם לא יהיה/ סוף העולם." ◆

רשימת מקורות:
אלתרמן, 'שיר משמר' בתוך: *חגיגת קיץ*, מחברות לספרות, 1965
וולך, י', 'תן למילים', בתוך: *תת ההכרה נפתחת כמו מגיפה*, הקיבוץ המאוחד, 1992
ויזלטיר, מ', 'מזג־אוויר' בתוך: *קיצור שנות השישים*, סימן קריאה, 1984
סומק, ר', '4 עצות לילדה רוקדת', בתוך: *מחתרת החלב*, זמורה, ביתן, 2005

יפה ברלוביץ

בין הנביא והזונה: בחיפוש אחר הכאן והעכשיו

יואב בצלאל: ***מיתרים של אור שמש***, הוצאת מוסא חאן, 2010
162 עמ'

א

אף שהספר ראה אור לפני כארבע שנים, גם עכשיו, ואולי דווקא עכשיו, לא פוסק הקורפוס התנ"כי לאתגר את הכתיבה היצירתית בת זמננו, היוצאת להתמודד עם אותם נרטיבים קלאסיים מכוֹנָנים, כדי לכתוב מחדש את מציאויותינו הישראליות (אם על דרך הפירוק והערעור, ואם על דרך הכמיהה ללא נודע). בספר ***מֵיתָרִים של אור שמש*** יוצא יואב בצלאל משדות סבסטיה, בעקבות רועה פלשתינאי וחובב ארכיאולוגיה יהודי, כדי להתחבר אל שומרון האלימה של המאה השמינית לפני הספירה - אם בהיכלות שנהב, בהם מתחסלים מלכי ישראל במהפכות חצר אכזריות, ואם בבקתות עוני משוועות, שם נמקים קשי יום אל גסיסתם האיטית, ובהם דְבָלַיִם, זונה לעת מצוא, ובתה גוֹמֶר.

"לֵךְ קח לְךָ אשת זנונים וילדי זנונים כי זנה תזנה הארץ", מצווה אלוהים להושע כבר בפרק הראשון של נבואותיו, ואכן ספר הושע הוא ספר היעד שיואב בצלאל מצא לנכון לכתוב אותו מחדש, חרף הקונפליקטואליות הדתית והאישית המביכה כל כך (נישואי נביא לזונה), שהקשתה גם על גדולי הלמדנים של הפרשה במשך דורות. כך הרמב"ם, אברהם אבן עזרא, רש"י, המלבי"ם ואחרים - שהתפתלו נוכח סיפור נישואים מזעזע זה, בניסיון למצוא לו הסבר מניח את הדעת. אמנם היו עוד כהנה וכהנה נביאים (כמו ישעיהו ויחזקאל), שהפתיעו בהתנהגויותיהם התמוהות כדי להוכיח את העם על מעשיהם הנלוזים, אבל מוזרויותיו של הושע הרחיקו לכת מכולם. הוא המורה ואיש הרוח, שאמור לשמש לקהליו מודל של טוהר ערכי ומוסרי, פונה להכיל בחייו הפרטיים אשה טמאה ובוגדת (לפי החשיבה המקראית), ולהביא עמה לעולם ילדים שיטמאו את זרעו אחריו. לפיכך, דחו המפרשים עלילת חיים זו, בטענם כי דברים אלה לא היו ולא נבראו, ורק נרקמו ופעלו בחזיונותיו הדמיוניים של הנביא.

לא כן יואב בצלאל. בספרו־שלו הוא קורא את עלילת הדברים כפשוטה, ואת 'החזיונות הדמיוניים' לכאורה, הוא מלביש בסיפור ריאליסטי מצמרר וכואב, שבמרכזו שתי ביוגרפיות. הביוגרפיה של גומר, האשה הזונה, והביוגרפיה של הושע, הנביא איש הרוח - שיש ומשיקות זו לזו, ויש ומתחברות זו לזו, ובחיבוריהן מזדעקת ההתנגשות הטרגית ביניהם, וממילא ההתנגשות הטרגית של 'ממלכת ישראל', שעם ניתוקה מ'ממלכת יהודה' לבנות לאום עצמאי משלה בצפונה של הארץ, מִדרדר צלמה היהודי כחברה וכתרבות - ממלך למלך, ממלחמה למלחמה, ממשבר כלכלי אחד למשנהו.

מה טיבן של הדמויות המרכזיות ברומן ביוגרפי היסטורי זה, וכיצד בחר יואב בצלאל לעצב אותן כנוכחויות אינדיווידואליות בעלות פרסונה חד פעמית משלהן, ובו בעת כייצוגיות לתקופה ומקום?

ב

"אשה לא נולדת, אשה נעשית", כתבה סימון דה בבואר (***המין השני***, 1949), בהסבירה את תופעתה של האשה כפועל יוצא של 'תרבות' ולא רק 'ביולוגיה'. אמירה זו כוחה יפה גם לגבי תופעתה של האשה־הזונה בתרבות הגברית הפטריארכלית, דהיינו: זונה לא נולדת, זונה נעשית. ואכן, גומר בת דבליים לא נולדה זונה. גם אז, כמו היום, לא הגנטיקה הכתיבה את נשיותה, אלא השוביניזם הפאטריארכלי של אביה הקנאי, שהחליט להעניש את אמה שלא היתה כנועה מספיק, ולגרש אותה מביתו. אמנם הוא ידע שגירוש זה הוא כְּדין מוות עבורה; דהיינו, התנערותו ממתן חסות לה, היא בבחינת השלכתה לשטח הפקר, ולידיו של כל גבר. ואכן דבליים, עקרת בית חרוצה ונעימת הליכות, שחיה כל ימיה מוגנת במסגרת משפחתית, מצאה עצמה לפתע נטושה בירכתי שומרון, עם קהל חלכאים ונדכאים. בתחילה ניסתה לפרנס עצמה בעבודות כפיים, אבל כשהגיעה לסף רעב, ועמה ילדה קטנה, השתמשה באותו כלי אחרון שנשאר לה לשרוד, והוא גופה. כך דבליים וכך גומר, שבסביבת גידולה לא נחשפה לאפשרויות אחרות של חיים, זולת תפיסתה את עצמה כאובייקט מיני לסיפוק תאוותיהם של גברים או לתקלות לא צפויות של הידיון ולידה.

באחת התקלות האלה, כשהיא מביאה ילד לעולם, בודדה ועזובה מכל (אמה מתה וכל מאהביה התכחשו לה), מופיע הושע. לפי האינטרפרטציה של יואב בצלאל, הושע הוא נער טבע תמהוני, שחי עם אמו ואחיו בחצר אחת, ולוקח חלק בנגרייה המשפחתית; עם זאת הוא מרבה לשוטט במרחבים הפראיים שמחוץ לעיר שומרון, מנהל שיג ושיח עם חיות בר וממלא פקודותיהן של ישויות רוחניות המצוות עליו להעביר מסרים לאומיים־מוסריים למקומות ציבור הומים, כמו שער העיר. הושע נוסח יואב בצלאל, שלא כמו הושע המקראי המתוחכם פוליטית והיסטורית (כפי שמורים המלומדים לעיל), הוא צעיר בראשית דרכו, המתלבט אל מול המצב החברתי־הפוליטי המסואב, ומתוך אכפתיות זו, הוא מקבל עליו להעביר מסרים ('אלוהיים', כדבריו), אך עם כל מאמציו לרדת לפשר יישומם, הם נשארים סתומים ומתסכלים עבורו. במילים אחרות, הושע נמצא מיטלטל נבוך, בין אמונתו השלמה בצדקת האל (חרף אי הבנתו אותו) לבין התמרמרותו כנגד הוראותיו המשפילות (כמו לשאת אשה זונה). ואכן המפגש עם גומר בת דבליים, הוא משפיל ומייסר, כאשר על רקע של חֶבְרָה הוללת, דורסנית וסוטה, שגומר בת דבליים הופכת לסמלה, מתפתחת מערכת יחסים נביא/זונה כשכל אחד מהם מְקַרבן את זולתו בדרכו שלו.

כאמור, הושע מצא את גומר בשפל תחתיות. ובכל זאת הוא אוסף אותה מאשפתות, מביא אותה אל ביתו ואל משפחתו (חרף התנגדות אחיו) ומחזיר אותה לחיים. גומר אינה חשה כל תודה למצילה. כמוהו, גם היא אינה יורדת לפשרם של הדברים התמוהים הקורים אותה. היא אשה שותקת, מתכנסת בעצמה, ומבולבלת היא תוהה על עולם אדיש זה - שמתעלל בה כזונה, ומעניק אותה כזונה.

בסוגיה דיאלקטית זו, דנה גם ענת גור (***מופקרות - נשים בזנות***, 2008), בציינה כי מן המפורסמות הוא כי רוב הנשים העוסקות בזנות מבקשות לעזוב, אך הן ממולכדות ללא מוצא. ישנם מחקרים הטוענים שזנות אינה רק מילכוד אלא התמכרות - התמכרותה של הזונה אל עיסוקה גם כאל צורך נפשי מְמַכֵּר. כלומר, ההזדקקות כאן היא לא רק כלכלית אלא גם פסיכולוגית, ונראה שגומר נמנית עם קבוצה זו של מִתְמַכּרות נפשית. ואכן עם התאוששותה היא בוחרת לפרוק מעליה כל מסגרת של שגרה יציבה ומכובדת (כפי שמציע לה הושע), ולמהר לשוב אל עצמה, משוחררת מכל התחייבות. דרך אגב, עם התאוששותה - מתגלה גומר כאשה יפה מאין כמוה, המודעת להופעתה ולחושניותה, ולמשחקי האהבה שלה המבוקשים גם בחצרות יועצים ושרים.

עם זאת יש להעיר, כי לא רק התמכרותה לחיי עינוגים ושפע סוחפת אותה להמשיך בהוללויותיה; מְקוֹמם אותה הניצול הציני שעושה בה הושע, בהציגו אותה כסמל מרתיע ומביש בראש חוצות, רק בשל היותה אשה זונה. כלומר, גומר מבינה כי לא בה אישית בחר הושע להיות אשתו, אלא הוא משתמש בה ככלי - לעשות פומבי לתורתו, להמחיש את מסריו, ולשכנע את העם ללכת אחריו. אם כך, מה הוא למעשה ההבדל בין הושע

הנביא לבין מאהביה שטופי הזימה? גם כאן וגם כאן היא משמשת אובייקט לשרת צורכיהם של גברים.

ואכן הביוגרפיה של האשה הזונה, המתפתחת כאן, היא ביוגרפיה של אשה מקוללת בעולם של גברים: מקוללת בבדידותה, גם אם קהל הגברים חושק במחמדיה ללא הרף; מקוללת באי יכולתה לשרוד בכוחותיה־היא, כשכל עשייה עצמאית משלה מאוימת על ידי השתלטותו של גבר זר; מקוללת בשל טבעה הנשי־הביולוגי, כשכל היריון ממוטט את מטה לחמה, מנטרל אותה מעבודה ופוגע בגופה וביופיה כמשאבי פרנסתה. ואכן ההיריון והלידה הם מהפרקים הקשים והנואשים בחייה של גומר, באשר כל לידה מצטיירת כאן כמו מחלה רעה, המכרסמת גם בילדים שהיא מביאה לעולם (הן מהושע והן ממאהביה).

כידוע, עם ההיסטוריה של ה'מקוללים', נמנים גם אנשי רוח וחוזים, וזעקותיו של הנביא ירמיהו "ארור היום בו יולַדתי" (פרק כ), מעידות על כך. גם הביוגרפיה של הנביא הושע זועקת בייסוריה, כאשר מעֵלם חולם, שופע אהבה לכל, הוא הופך לאיש נרדף, הנתקף השכם והערב על ידי אנשי המקום - בשל אשתו וילדי זנוניה המתגוררים עמו. ואם לא די בכך, הולכת ומשתלטת עליו קללת 'האהבה', והוא מוצא עצמו נטרף בתשוקתו לגומר אשתו. כלומר, הושע שכולו זוך וטוהר, ואשר יעדו לטהר את העם מחטאיו - חושק עד כלות בגומר, וממילא בייצוגיה שהוא שולל מכל וכל. תעתועיה של 'אהבה' זו מאמללים אותו עד דכא. שהרי חזות הכל בתפיסת עולמו הרוחני היא 'האהבה', ואלוהי ישראל הוא אֵל 'האהבה', ובאהבתו האלוהית נוצר היקום ומתקיימים בו ברואיו. לא כן 'אהבתו' של הושע לגומר - זהו כשלון של 'אהבה' שהאלוהים הכשיל בה אותו, כשהוא מטלטל אותו בין חמדה וסלידה, בין תשוקה ועלבון, בין סליחה והשפלה (כזכור, גומר מנהלת את חייה הכפולים בצדו, כשהיא נעה יום יום בין בַּיִת ואימהות, לבין ארמונות שֵׁן ופריצות).

בין מערבולות רגשותיו הסותרים, יוצא הושע להזדעק כנגד חייו המקוללים, וממילא כנגד האלוהים בכבודו ובעצמו. כך הוא חושף את ספקותיו באֵל, ומטיח את האשמותיו בו: "אלוהים מלא הפתעות... בעל הומור שחור... החיים איתו קשים מנשוא". התפרצויות נואשות אלה מובילות את הושע לקריסתו, כאשר הוא שב ומודה שחרף כל מאבקיו לאהוב ("על כל הפשעים תכסה אהבה"), אין בו עוד כוח להתעלות מעל גבולותיו כאנוש, ואם עליו בכל זאת לשרוד כדי להמשיך בתפקידו כאיש האלוהים - עליו לגרש את גומר ממנו.

מכאן ואילך נפרדות דרכיהם של הושע וגומר, וכן פרקי הביוגרפיה שלהם: כאמור, היא נשלחת עם ילדיה אל הרחוב, ובאין לה יכולת לפרנסם, היא מוכרת את עצמה עם ילדיה לשמש באחוזה חקלאית; אחוזה שמתנהלת כמו בית כלא עם עבודת פרך, ושמשגיחיה ופועליה יודעים רק להתעמר בה, כמו באו להחזיר לה מנה אחת אפיים על חטאיה ועוונותיה (בהתאם לתפיסה המקראית של שכר ועונש). אלא שדווקא כאן מתעצמת גומר, וכאשה גאה שאינה נכנעת לסבל, היא מתמודדת כפועלת וכאֵם בגיהינום הפוקד אותה במשך שנים, עד שהיא נזרקת חולה וזקנה, באין בה עוד תועלת.

ג

כידוע, הושע הוא הנביא הראשון בסדרת שנים־עשר הנביאים שפעלו בתקופת בית ראשון. נבואותיו מתכנסות בקובץ של ארבעה־עשר פרקים בלבד, אך יש בהן מדברי האהבה והפיוס המרגשים ביותר עד היום: "והולכתיה המדבר, ודיברתי על לבה, ונתתי לה את כרמיה משם, ואת עמק עכור לפתח תקווה". אלא שברית זו של פיוס אינה רק בינו לבינה ("ביום ההוא... תקראי אישי, ולא תקראי לי עוד בעלי"), כי עם היקום כולו ("וכרתי להם ברית ביום ההוא עם חיית השדה ועם עוף השמים ורמש האדמה"), לרבות בין העמים ("וקשת וחרב ומלחמה אשבור מן הארץ"), וכאמור בין העם ואלוהיו ("ואירשתיך לי באמונה, וידעת את ה'", פרק ב).

באווירה זו של רוך ואהבה מסתיים גם ספרו של יואב בצלאל. אמנם כל הדמויות חוזרות ממסעותיהן מוכות גופנית ונפשית (הושע מעולם לא לקח אשה אחרת על פני גומר), אבל מסעות אלה, על ניסיונותיהם ותובנותיהם, לימדום עכשיו לא רק סליחה אלא גם הבנה. ואכן, עם סיכום מעודד זה של שיבה ואיחוד, חוזר בצלאל וחוצה את ההיסטוריה היהודית לדורותיה, דרך חורבן בית ראשון ושני, לרבות אלפיים שנות גלות, ומצטרף אל ההיסטוריה החדשה של שיבת ציון המודרנית. והשאלה היא: האם שיבת ציון המודרנית פותחת כאן מעגל היסטורי חדש של אהבה ("ואֶת עמק עכור לפתח תקווה" נוסח הושע), או של אלימות נוסח השְׁבָרים העתיקים בשומרון (כדי "להבין טוב יותר את עָברנו במולדתנו ההיסטורית", כטענת הארכיאולוג היהודי בפני הרדעה הפלסטיני, שם פרק א).

כלומר, האם כדי להבין את עברנו במולדתנו ההיסטורית, פנה בצלאל להתעסק דווקא בתקופת כה מעורערת ומסואבת כמו זו של ממלכת ישראל בסוף המאה השמינית לספירה; לשחזר את סיפורו המקולל של הושע עם אשתו; ולהתחקות אחר הופעתו הנכמרת של אלוהים, שננטש ונעזב על ידי מאמיניו, והוא הרם והנישא מכל - נאבק להחזירם לו בתחבולות.

ואולי להפך: הניסיון לספר מחדש את התנ"ך בתקופה זו או אחרת לא בא להחזיר אותנו אל העבר, כפי שבא לגייס אותו להווה, ולסייע לנו להתמודד עם הווה בלתי אפשרי זה; כך שאולי לא בכדי בחר בצלאל את שומרון, שהיא אחת הצלקות הפוליטיות, החברתיות והמוסריות המכאיבות ביותר בימינו, כשהוא מקביל אותה לשומרון של אז, וההקבלה בין אז לעתה מהדהדת בהתראותיו של הנביא לגבי כל הקורה איתנו - כאן ועכשיו.

גם הבחירה לעסוק באשה־זונה מנקודת מבט אמפתית ובגובה העיניים מנתבת אותנו אל אחריות חברתית ואכפתית יותר. בתקופה זו בה ממשיך הקפיטליזם החזירי להרחיב את שירותי הזִנות כתעשייה גלובלית - לרווחיו הוא (סחר נשים), התיאור הפרטני והעקבי כאן (בחייה של גומר), לא רק מְקומם אלא עושה את כולנו אשמים. שהרי הביוגרפיה שלה, כפי שהיא מתפתחת כאן, היא תהליך של פירוק מדיוקנה של הזונה - אל נוכחותה של כל אשה באשר היא; אשה, שבתנאי החֶברה הגברית, המגבילה ודוחקת גם היום, ממשיכה להיאבק על עצמיותה, ולשלם את המחיר הכבד של חירותה, ולו רק בנפשה פנימה.

הספר כתוב בצורה רהוטה ופשוטה, מתנסח באיפוק ובשקט, ומתעלה לא פעם לפיוטיות של רִגשה והגות. ואכן נראה שהעיסוק הדומיננטי בנביא, מתחבר כמו מאליו לטֶרנד הספרותי־הרוחני המציב במרכזו את האדם הפוסט־מודרני, שבבדידותו ובחוסר אוניו מול מציאות אנוכית ומכזבת, חותר אל חוויות רוחניות, חוץ גופניות, למצוא בהן נוחם ותקווה. גם יואב בצלאל בספרו זה פונה לייצר חוויות חוץ־גופניות טרנסצנדנטליות ('רוח', 'מלאך'), כשבאמצעותו של הושע הוא תוהה על חִקרו של אלוהים, מפנה אליו את שיגו ושיחו בסוגיות אנוש/יקום מטרידות, ומדווח לנו על אותן הארות המציפות גם אותו כמיתרים של אור שמש. ◆

ענת חנה לזרע

איך תעני

אֵיךְ עִם הַשָּׁנִים מִתְמַעֲטוֹת הַנְּשִׁימוֹת לְרַתֵּק אֲהוּבִים
וְגוֹאוֹת הַנְּשִׁיפוֹת לְשַׁלֵּחַ אֲנִיּוֹת נְיָר עֲמוּסוֹת כְּתָבִים

אֵיךְ עִם הַשָּׁנִים הוֹפֵךְ גּוּפִי כְּבַד מִשְׁקָל
וּמְאַבֵּד חֲשִׁיבוּת
אֵיךְ הָרוּחַ צָפָה עַל הַבְּרֵכַיִם כְּרַפְסוֹדָה
אֵיךְ קַו הָאֹפֶק - נַדְנֶדָה

אֵיךְ נַעֲלָמָה מֵעֵינַי הָעֲקֵדָה לְעֹגֶן,
הַחֲשִׁיכָה לְסֶלַע שָׁחוֹר
אֵיךְ תַּהֲפֹךְ הַשֶּׁמֶשׁ עוֹרָהּ

הַשָּׂפָה וַאֲנִי מִזְדַּקְּנוֹת יַחַד

וּכְבָר תָּלוּי הָאָוִיר כְּמוֹבִיל עַל הָעֵץ
אֵיךְ אַף פַּעַם לֹא עָשִׂיתִי יֶלֶד

עד לבוא החוף

רַחַשׁ וּרְעָדָה. דּוּגִית זוּגִית בּוֹדֵדָה
מְפַתָּה תַּקְרִית אֲהָבִים לְהִתְאָרֵעַ.
יָרֵחַ נִגְדָּשׁ לִשְׁפֹּךְ סִילוֹן אוֹר
שְׁ
נַ
יִ
ם

מִ
זְ
דַּ
קֵ
רִ
י
ן
עֲכִירוּת נִטְהֶרֶת, פְּסָגוֹת נִמְסָכוֹת
בִּבְהִירוּת, שְׁבִירוּת נִתְפֶּרֶת.
אָנוּ נִקְלָעִים, מְדַלֵּג קוֹל הַטֶּבַע
עַל הֶהָרִים וּבֵין הַגֵּאָיוֹת, נִסְחָף
אֶל לֵב יָם בְּזֶרֶם אָדָם. שְׁנַיִם אֵיִים
מְצַבְּטִים פִּטְמוֹת קֹר.

בהלות כנף

לַיְלָה
שְׁחֹר אוֹר טוֹרֵף שְׁנָתִי
גּוֹהֵר בְּנִיבֵי פַּנְתֵּר עַל חֶלְקוֹת
רוּחַ טוֹבוֹת, מְשָׁרֵשׁ מִדְּמִי חוּטֵי חֹם
וּכְבָר חַגּוֹת מִמַּעַל בַּהֲלוֹת כָּנָף מְאֻנְקָלוֹת
מַקּוֹר, זְמַנָּן דּוֹחֵף לְהָמִית הַמֵּתָה מִפַּחַד.
שֶׁמֶן אֵקָלִיפְּטוּס נַעֲרָה לָאַמְבָּט, בּוּעַת
דִּמְיוֹן מֵימִית נִפְרֶדֶת לְשָׁלוֹם, נוֹדֶדֶת
כְּכַדּוּר פּוֹרֵחַ לְאֶרֶץ חַמָּה. טְפָרִים
מְרוֹצְצִים קֶרוּם דַּקִּיק
בֹּקֶר, הַשֶּׁמֶשׁ עוֹלָה
וּמַצְלִיחָה

יהל לינטרנרי

סוגריים

אֲנִי מְעַקֵּם אֶת הַסּוֹגְרַיִם שֶׁעָשִׂינוּ בַּזְּמַן
וְסוֹגֵר אוֹתָנוּ בְּעִגּוּל. הֶבֶל פִּיךָ חַם וְרַךְ.
הַמְּתִיקוּת חֲרִיפָה מִדַּי
וּמִתְמוֹסֶסֶת אֶל מַאֲגְרֵי הַהַדְחָקָה.

שׁוּב בָּאת מִבְּלִי לְהוֹדִיעַ.
אוֹ שֶׁאוּלַי
הַנְּקִישׁוֹת עַל דְּלָתוֹת הַתּוֹדָעָה
הֵן מִמֵּילָא עֵץ נוֹפֵל בַּיַּעַר.

חֲבָטוֹת עֵרוּת כְּבָר מַתְחִילוֹת לִסְדֹּק,
אֶצְבָּעוֹת נִתְחָבוֹת בִּסְכָרִים מִתְפַּקְּעִים,
אֲבָל יֵשׁ לָנוּ עוֹד רֶגַע
אוֹ שְׁנַיִם.
פִּתְאֹם אַתְּ קְרוֹבָה אֵלַי וַאֲנִי אֶל
הַגְּבוּל
שֶׁאָסוּר לָנוּ שָׁם.

הרת גורל

I. הַמִּלִּים 'לָמָה' וְ'אֲנִי' נִשְׁחֲקוּ לְאָבָק
הַמִּתְעַרְבֵּב עִם דִּמְעוֹתַיִךְ.
אַתְּ מַבִּיטָה בַּבּוּץ
וְשׁוֹנֵאת אֶת הַיְדִיעָה
שֶׁזֶּה לֹא עָפָר –
מִמֶּנּוּ לֹא יָבוֹא וְאֵלָיו לֹא יָשׁוּב.

II. הַמִּלָּה 'מָתַי' הִיא כַּסֶּפֶת
עִם קוֹד לֹא יָדוּעַ.
בְּכָל פַּעַם אַתְּ מַקִּישָׁה
אֶת שֵׁשׁ הַסְּפָרוֹת שֶׁל הַתַּאֲרִיךְ
(שֶׁיַּגִּיעַ בְּעוֹד תִּשְׁעָה חֳדָשִׁים),
עוֹצֶרֶת אֶת נְשִׁימָתֵךְ, אוֹטֶמֶת אֶת פְּתָחַיִךְ
וּמַפְשִׁירָה מוּל חוּמוֹ שֶׁל הָרֶגַע.
אַךְ כְּשֶׁחֻמְצַת הַשֶּׁקֶט שׁוּב מַמִּיסָה אֶת שׁוּלַיִךְ –
לֹא נוֹתָר לָךְ אֶלָּא
לִבְהוֹת בַּקִּיר וְלִרְאוֹת אֵיךְ
נִסְדֶּקֶת בּוֹ הַמִּלָּה 'הַאִם'.

וְשׁוּב יֵשׁ לָךְ עֵסֶק עִם
גּוּשׁ בֶּטוֹן
שֶׁעַד טִפּוּל הַפּוֹרִיּוּת הַבָּא, צָרִיךְ לְהִתְפַּלֵּל,
שֶׁאֶבּוֹלוּצְיַת הַיֵּאוּשׁ תַּהֲפוֹךְ
לְכַסֶּפֶת.

עמיר עקיבא סגל / "שירה יכולה"

לוקחים אחריות

לפני כמה שנים נראה שעוד מעט יכבשו המשוררים את המדינה, והשירה תחזור למקום שהיה לה לפני אי אילו עשרות שנים. רק שהפעם היא תהיה השירה של דור חדש, סוער יותר, אפילו מעניין יותר.

אסופת ***בעט ברזל*** הופיעה בשנת 2004, כתבי העת 'מעין' ו'מטעם' יצאו לאור בשנת 2005. המאמר "אצלי היגייני, אזור כתיבה" בגיליון הראשון של 'מטעם' אמור היה למתוח קו בין שירת שנות התשעים והמשוררות שייצגו אותה ובין העידן החדש, עידן של מחאה ורלוונטיות חברתית ופוליטית. אסופת ***אדומה*** (2007), קבוצת 'גרילה תרבות' שהחלה לפעול באותה שנה, כתב העת 'דקה' שהחל לצאת (2006), ואחרים בישרו על עידן חדש בשירה.

עידן חדש שבו משוררים אמורים לצאת אל הרחוב, אל הציבור. הפגנות שבהן נכתבה שירה, אסופות שירה שיצאו לאור למטרות פוליטיות (ולמרות טענות שונות ולמרות מהירות הוצאתן לאור, רמת הכתיבה בהן לא נפלה מאסופות אחרות) כמו ***לצאת*** שיצאה נגד מבצע "עופרת יצוקה" בעזה בשנת 2009, ***שירה מפרקת חומה*** שיצאה לאחר הפגנה נגד תוואי חומת ההפרדה בשנת 2010 והאסופות ***שירון המהפכה*** ***והתנגדות*** שיצאו במהלך מחאת האוהלים ולאחריה, בקיץ 2011. כולן טענו בבירור שלמשוררים יש מה לומר על המדינה והחברה בה הם חיים, והם אומרים זאת. כל אלו טענו דבר נוסף, והוא - כי מלבד לומר ולשורר, משוררים יכולים להשפיע, שירה יכולה להשפיע.

ביחס לגודל השוק הישראלי ובוודאי ביחס לעולם השירה הישראלי, ההצלחה היתה מרשימה. ההשפעה על עולם השירה היתה עמוקה; המשוררים הבולטים של הזמן הזה צמחו באותם שדות של אמירה פוליטית, משוררים נוספים החלו לפרסם שירה פוליטית וגם ניסו להסביר מדוע שירתם עד כה היתה פוליטית. עד היום מנסים לשחזר את ההצלחה ההיא, למשל בהוצאת האסופות ***מלכה עידומה*** או ***מחאת כפיים***.

עד סוף 2011 הייתי חלק מצוות המנחים (יחד עם שותפי וחברי שלומי בן-עטר) של תוכנית הרדיו "שירת מחאה" בתחנת 'כל השלום'. עד אמצע 2012 גם הנחינו את ערבי "שיר כאב" על שירה פוליטית בבית אבי חי בירושלים. האמנו שהצגת השירה הזאת על כל במה שהיא, מסייעת למשוררים, לשירה, להתקבל בציבור וגם לדיון ציבורי משמעותי. לדעתי לא טעינו, ובכל מקרה נהנינו מאוד.

ניכר שלמרות הכרות מועטה של הציבור עם ההתרחשויות בעולם השירה העכשווי - יש רצון לנוכחות ציבורית של משוררים. זאת אפשר לראות בכמה תוכניות רדיו המוקדשות לשירה, בהופעות של משוררים מעת לעת בכתבות מרכזיות בעיתונות ובטלוויזיה - אם כי לרוב בנושאים לא פואטיים במיוחד, אלא יותר בהקשרים שערורייתיים מזדמנים. הציון הבולט ביותר לכך הוא הבחירה בדמויות משוררים שיעלו על שטרות הכסף החדשים. יותר מכל דבר אחר זו עמדת הממסד הישראלי, המעניק מעמד מרכזי למשוררים על פני כל סוג אחר של אישים.

אבל מבט על עולם השירה הישראלי היום חושף אנטי-קליימקס משמעותי ברלוונטיות של השירה. יש משוררים טובים והם גם מקבלים חשיפה לעתים. אבל מחוץ לביצת השירה הקטנה, קשה למצוא אנשים שבאמת מתעניינים בשירה הנכתבת עתה או שנכתבה בשנים האחרונות, או במשוררים והמשוררות שכתבו אותה; כך שלשירה ולמשוררים נוכחות ציבורית פחותה משמעותית לעומת מה שהיו רוצים, וגם לעומת מה שהציבור היה רוצה.

בנוכחות ציבורית של משוררים מדובר קודם כל בעצם הקיום של שירה. בספר ***יום שני*** טוען נסים קלדרון כי המשורר זקוק לקהל וכי פחות או יותר משנות השמונים הקהל הזה הולך ונעלם. זה נכון. משורר שכותב למגירה אולי נהנה מאוד, אבל מבחינה תרבותית אין לו חשיבות. משורר שלשיריו תפוצה מוגבלת, יש לו השפעה וחשיבות תרבותית מוגבלת.

המשמעות של הנוכחות הציבורית היא מעמד ציבורי. מעבר להכרת שירי המשורר, יש כאן חשיבות רבה לעצם מעמדו של המשורר בחברה; מעמד שניסו פעם לשמר (בפרסים, בהטבעה על שטרות כסף) וכיום, בדרך כלל, לא ממש מצליחים.

מי שעוסק בתרבות, עוסק בתחום החברתי ולכן זקוק להכרה חברתית במוצר התרבותי שהוא מייצר. יש קהל לשירה, יש קוראי שירה, חובבי שירה. פשוט אין רבים מהם. זה כמובן לא רק עניין של תקציבים (אם כי יש לכך חשיבות, אלולא כן לא היה קם "מאבק המשוררים" שעיקר תכליתו היא עוד תקציבים), זה עניין של רלוונטיות, של דיון ציבורי.

זה עניין של עצם קיום השירה. כתב העת הזה לא היה, אני עצמי לא הייתי כותב את המאמר הזה אם לא היתה קהילה של אנשים שאכפת להם מהדבר הזה ששמו שירה. אלה שמוכנים להשקיע זמן, מאמץ ולעתים גם כסף כדי שתתקיים שירה, תיכתב, יכתבו עליה, ידברו עליה. כדי שהשירה תגיע למקומות חדשים, לקהלים חדשים.

למה אין למרבית המשוררים נוכחות ציבורית בולטת? האמת, אני לא לגמרי מבין. אבל אני מוכן להמר על הבחירה של משוררים להישאר בשולי החברה כגורם לכך שהם אכן בשולי החברה.

ראו למשל מה קורה בתחום הפוליטי. יש שירה פוליטית. יש משוררים שרואים עצמם כדמויות פוליטיות, עד כדי כך שהם אומרים ששירתם אמורה להניע פעולה. אך למרות שנכתבת הרבה שירה פוליטית, למרות שפע האמירות הפוליטיות (בעיקר ברשתות חברתיות) והיומרות הפוליטיות, יש כל כך מעט פעילות פוליטית של משוררים. בודדים המשוררים שפעילים במפלגה כלשהי, ברשות מוניציפלית, בעמותה, בארגון לשינוי חברתי.

גם אוהב השירה הלהוט ביותר יתקשה לטעון שמשוררים - באשר הם משוררים - "משפיעים", לא היום בכל אופן. מי שרוצה להשפיע על החברה לא יכול להסתפק בשירה. מי שמסתפק בשירה לא יכול, למשל, לצפות לעודפות תקציבית, או למעמד ציבורי גבוה במיוחד. אין כאן ניסיון לרפות את ידיהם של העוסקים בשירה, אלא יש כאן קריאה למשוררים לקחת אחריות על המקום שבו הם חיים. לצאת אל החיים הציבוריים. להתפקד למפלגות, לחבור לעמותות, לארגן הפגנות (גם ללא שירה ומשוררים). כמובן, אם יש או יהיה מי שמשורר את שיריו במשרה מלאה, ממלא אצטדיונים ושרבים מחכים לשיריו ורואים בהם מצפן מוסרי - הרי שזה מספיק. אין כאלו משוררים היום, ולכן הקריאה לצאת אל החיים הציבוריים בעינה עומדת.

כדי להבהיר: למה לצאת לחיים הציבוריים? למען השירה ולמען המשוררים, אך לא רק במאבק פוליטי דוגמת "מאבק המשוררים" הצודק אך המגזרי, אלא להיות נוכחים בציבור גם כאזרחים פעילים, בולטים, וגם כמשוררים בעלי אמירה.

זה הפרדוקס. כדי להביא את השירה אל המקום שבו היא אמורה להיות, לא מספיק לכתוב שירה, או אפילו לכתוב על שירה. יש צורך לפעול בעוד אופנים, בעוד שדות ומקומות כדי שלאנשים רבים יותר יהיה אכפת מהמשוררים, מהשירים, מהשירה. ◆

החמצות

מבחר שירים מסופ"ש שירה
ליקטה ורשמה: נילי דגן
(דברי הקישור הם שורות מתוך מחזור שירים)

מבחר שירים מתוך

סופ"ש שירה

בעריכת נילי דגן

כמה קשה להשיל מעלינו
כל מה שמעיק עלינו/
ילדינו שבגרו רובצים על
כתפנו/ כתמי הגיל באים
בהפתעה/ זיכרונות נתלים
בנקודות הכאב.

רפי וייכרט

ריקוד נבלם

אי אֶפְשָׁר שֶׁלֹּא לִרְאוֹת
אֶת מַה שֶׁהָלַךְ לְאִבּוּד. לְפָנַי,
בְּמֶרְחַק פְּסִיעוֹת,
אֲנָשִׁים שֶׁהָיוּ הוֹרַי.
אֲבָל אֶפְשָׁר לִרְאוֹת אֶת הָרִקּוּד נִבְלָם.
אַף שֶׁעוֹדֶנּוּ כָּאן, מִשְׁפָּחָה לְרֶגַע,
הַפִּירוּאֶט מְגַשֵּׁשׁ אַחַר צְלִיל נֶעְלָם
וְהַצַּעַד נִגְרָר.
אֲנִי רוֹאֶה אֶת גַּבָּם אוֹזֵל אֶל מוּצָא
הָרְחוֹב. דְּמֵיוֹת־עֶרֶב בְּזָוִית חַיַּי.
כְּמוֹ הָיִינוּ מְשֻׁלָּשׁ חַי
וּבְכָל זֹאת גֵּאוֹמֶטְרִיָּה שֶׁל הַחְמָצָה.

מתוך האסופה ***גג החשכה***, הוצאת אבן חושן 2013

(סופ"ש שירה 4)

וכמו צמא המניע עדר
פילים לצעוד אלפי
קילומטרים בזיכרון
בורות מים קדומים/
אנחנו מתחקים אחר
הנעורים שלנו.

הדס גלעד

בחלוף הימים

הֶחָבֵר הָרִאשׁוֹן שֶׁלִּי שֶׁאַל לָמָּה אֲנִי אוֹהֶבֶת אוֹתוֹ.
הָיָה לַיְלָה. הַלֵּב בָּעַר. שָׁתַקְתִּי.
אָהַבְתִּי אֶת מַגָּח יָדָיו עַל הַהֶגֶה
אָהַבְתִּי אֶת חֲצָפַת הַנִּצָּנִים בְּזִיפָיו
אֶת הֶגֶף זְקָפָתוֹ.
אָהַבְתִּי אֶת נִיחוֹחַ הַבָּצֵק הַבָּחוּשׁ בְּעוֹרוֹ
אָהַבְתִּי אֶת נֶחְרָצוּת מִלּוֹתָיו
אֶת מִדַּת נַעֲלָיו.
עוֹד יֵעוֹרוּ לֵילוֹת
אֶהֱפֹךְ בַּשְּׁתִיקָה
כִּבְאֶבֶן שֶׁאֵין לָהּ הוֹפְכִין.

מתוך הספר ***כל אור בעצם***, הוצאת פרדס 2013

(סופ"ש שירה 45)

מדוושים לאורך ואדי קלט עד
מסגד נבי מוסא/ זיעה מבצבצת
מנקבוביות העור/
נחל חותר בתוך החום והצהוב.

סיון הר־שפי

הטבע שלי

הִזְהַרְתִּי אוֹתְךָ שֶׁאֲנִי עוֹנָתִית.
עַכְשָׁו הַזְּמַן לָרֶדֶת אֶל הַוָּאדִי
שִׁפְעַת חֶלְמוֹנִיּוֹת
פְּקָעוֹת בִּגְרוֹן הָאֲדָמָה
וּבְכִי צָהֹב
אַחַר כָּךְ אֶפְקַע וְאָפוּג
כְּתַאֲרִיךְ
שֶׁל גְּאֻלָּה

מתוך ***מה שקהלת לא ידע***, הקיבוץ המאוחד, ריתמוס 2014

(סופ"ש שירה 45)

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.

גושי עננים לבנים רובצים בין גבעות/ המחשבות מפוזרות/
נוף מתחלף מתחרה על תשומת הלב.

טובי סופר

אנשים שהכרנו

אֲנָשִׁים שֶׁהִכַּרְנוּ, עָזְבוּ.
אֵלֶּה שֶׁאָהַבְנוּ, לֹא כָּאן.
עָבְרוּ מִפֹּה – לְשָׁם,
וּמִזֶּה – לְהַבָּא.
נוֹתַרְנוּ בַּחַלּוֹן, מַמְתִּינִים לְאוֹת.

מתוך ***עם כל הכבוד לגשם***, פואטיקה 2014

(סופ"ש שירה 45)

לאן שלא תסתכל זה העולם שלנו טובל באור
זרוע/ כשאתה מותח גשר מהשדות / עוצר בנקודה
בה יורדת חשכה/ משككת כאבים.

יוסי יזרעאלי

ברושים

וּכְמוֹ בְּמִבְשֶׁלֶת שֵׁכָר הַחֹשֶׁךְ
רָתַח כָּל הַלַּיְלָה בַּבְּרוֹשִׁים. כּוֹכָבִים נוֹפְלִים
פָּרְחוּ בֶּחָצֵר כְּמוֹ כְּוִיּוֹת, מְאִירִים אוֹתָהּ

בְּחַשְׁמַלִּים שְׁחוֹרִים, כְּשֶׁכָּל הָעֵת, כְּמוֹ
אֲרֻבּוֹת שֶׁל בֵּית חֲרֹשֶׁת רַע, הַבְּרוֹשִׁים
פִּיְּחוּ אֶת הַלַּיְלָה.

מתוך ***ניסוי הצופרים של המיגרנה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2002

(סופ"ש שירה 26)

מצד זה

עמוס לויתן

א' ב' של השידור הציבורי

בהסח הדעת הזיזה ידי יום אחד את מחוון התחנות ברדיו מרשת ב' לרשת א' ועולם חדש נגלה לי: "רשת א' - ידע תרבות וחברה". שנים היה המחוון, מתוך הרגל, בורות, או דעות קדומות, מקובע על רשת ב' שכבר הוציאה אותי מדעתי. יומנים, מבזקים, כל שעה ומחצית השעה, ושדרנים מתלהמים ומורטי עצבים עם אינטונאציות ואינסינואציות בלי סוף. לא שיערתי, או כבר נשכח ממני, שיש גם עולם רדיופוני אחר. למשל, "אקדמיה ב־א"", על הבוקר בשש, תוכנית הרצאות אקדמית עם שחר על נושאים שונים, מטקסי קבורה בתולדות העולם ועד תולדות המחזמר. ובשבע "שעת סיפור", צבי סלטון (הנפלא) קורא פרקים מספרים חדשים וישנים, ובשבע וחמישים "חדש על המדף" סקירת ספרים יומית. ולפעמים "מוסף לספרות" או "מילים שמנסות לגעת". וכך עד שעה שמונה אני כבר מלא מכל טוב, קם רענן ומעודכן. והשדרנים והעורכים הם עובדי ציבור צנועים ומסורים. כמו אפרת שושני, אורלי מורג, אפרת בזרקון שחר, ברוך אסקרוב, רונה גרשון, אילנה השכל, אמנון מסקין, ועוד רבים וטובים.

אז אני לא זז מ־א'. ואם דנים עכשיו ברפורמה ברשות השידור, הרי יש רשת צנועה ומעולה שאפשר ללמוד ממנה.

שסע גלוי ונסתר

שלוש הנובלות מאת רונית לוי־וייס *כמו הפגנה* (ספרי 'עתון 77' 2014) נקראות בעניין ובמתח, אף שאין מקורו בעלילה, אלא בנושאי הסיפורים ובדרך סיפורם. מתח שבין גילוי להסתר, בין מה שנאמר במוצהר לבין מה שנאמר בעקיפין.

בנובלה הראשונה 'מוכרת התכשיטים', מציגה לוי־וייס בעדינות, אך גם בנחישות, את שאלת הזהות האישית והעדתית כנושא מוצהר שלה. לילך, הגיבורה, לובשת מעין אבנט שהיא נושאת על חזה ומציעה למכירה את תכשיטי הכסף (עגילים, טבעות, שרשרות) שיצר אביה הצורף. באחת־עשרה "יציאות" לרחוב דיזנגוף, בקטע שבין הכיכר לרחוב גורדון, היא מציגה את מרכולתה לעוברים ושבים. זה כשלעצמו צעד אמיץ, אבל היא עושה זאת לא רק לשם הכסף (תוספת הכנסה לעבודתה כרקדנית ב"ענבל"), אלא גם משום שהיא "רוצה להסתכל על האנשים, רוצה לשמוע מה הם אומרים, רוצה לומר לאנשים משהו" (עמ' 11). על גבה מאחור תלוי שלט "עבודה תימנית מקורית" ויש המעירים לה שהיא עצמה עבודה תימנית מקורית ושואלים אם אפשר לקנותה. יש שהיא עצמה תוהה: "מה עושה הפעולה הזאת שלי, בחורה תימנייה מטופחת, מטיילת ברחוב דיזנגוף עם פלטה של תכשיטי כסף תימניים על חזה, ומציגה אותם לראווה... מה זה עושה לעניין שבו מתעסקים שוב ושוב 'תחיית עדות המזרח ופיתוח תרבותן שדוכאה' בישראל"? מישהי שעברה על פניה ברחוב אמרה לה פעם: "זה כמו הפגנה" (עמ' 17), אמירה שנבחרה לכותרת הספר ואולי אינה רחוקה מן האמת. אבל נשים גם לב שאין זו אמירתה של הגיבורה עצמה, וגם שאין זו הפגנה ממש, אלא רק "כמו הפגנה", בעוד שהיא ניצבת במידת מה מעל פני הדברים.

הרהורים אלה של הגיבורה בסיפור עולים על דעתה לאחר שבעמוד קודם תיארה תוכנית טלוויזיה ("מפגשים" או "מגעים") שבה דנו אשכנזים ומזרחים על מצב התרבות במדינה. המזרחים אמרו, יש תרבות מזרחית שהאשכנזים דיכאו. ולכן, לא עוד! לדבריהם בישראל צריכה לקום חברה פלורליסטית ולא תרבות מערבית בלבד. המזרחים הוסיפו ואמרו, כי האשכנזים אינם מכירים את התרבות המזרחית רק את הפולקלור שלה, ופולקלור זה לא תרבות. האשכנזים מצדם שאלו מהי תרבות מזרחית וביקשו דוגמאות. המזרחים חייכו בלעג. "הם רוצים רשימות ולא יודעים את האלף בית של העניין" (עמ' 16).

על דברים אלה מגיבה הגיבורה ואומרת: "אני עצמי מרגישה תיירת בשני השדות האלה". המסקנה שלה מן המצב היא "אל תיכנע לכל הקולות הנשמעים מכל הכיוונים... אני מרגישה שיש בידי אמת, אסור לי לטשטש אותה, אלא לומר אותה ולא להפסיק לומר" (עמ' 17). את משמעות העמדה המוצהרת שלה נוכל להבין טוב יותר לא מדבריה, אלא מתוך מעשיה: מכירת התכשיטים, מעשה צורפות מסורתי של יהודי תימן שיצר אביה, פעילותה כרקדנית בלהקת "ענבל", וגם פעילותה כמשוררת (היא מפנה אותנו מדי פעם לשיריה בספר ***מפתח בשלושים שקל***, שראה אור בספרית פועלים, 1986). כל אלה הם התשובה ל"דוגמאות" שמבקשים האשכנזים. כלומר, תשובתה היא במעשים לא בדברים, במעשה אמנותי אותנטי שהוא דרכה לבצר את זהותה התרבותית ולהגיע לאותו פלורליזם עליו היא מדברת.

עד כאן הצד "הגלוי" של נושא הזהות. אולם דרך הסיפור היא גם דרך של "הסתר". סגנון כתיבה בנובלה הראשונה וגם באחרות הוא של משפטים קצרים, מקוטעים אפילו, שכל אחד מוסר עובדה מסוימת וחותם אותה מבלי לפרש. אם בנושא הזהות הדברים לכאורה ברורים, הרי חיי הנפש של הגיבורה נותרים נסתרים.

ב'מוכרת התכשיטים' יוצאת הגיבורה החוצה אל הרחוב ואולם אינה מזמינה אליה הביתה. הפגישות על המדרכה הן אקראיות, מזדמנות וקטועות (גם אם מופיעים בהן לפעמים אותן דמויות). חלק מהקונים שהיא פוגשת כלל אינם מבינים את מה שלפניהם. "הם הפגינו חוסר ידע וחוסר הבנה יסודיים בתכשיטים. אחד מהם שאל אם אבא שלי עושה גם יציקה. הסברתי לו שיציקה זה סגנון אחר לגמרי. התכשיטים שאבא שלי עושה זאת עבודה תימנית שמכונה פיליגרן, שזירה של חוטי כסף" (עמ' 26). מקרים אחרים הם של אנשים שרוצים לעשות עסק על חשבונה, אפילו בני עדתה שלה, כמו יוסף, מתווך היהלומים שרוצה לייצא אותם לניו יורק. "ראיתי את האיש התימני קטן קומה עם החטטים בעור הפנים והעיניים הכאילו לא רואות. הוא חייך אלי חיוך שאין בו חיוך" (עמ' 32). האיש הזה רואה ואינו רואה וחיוכו אינו חיוך. כשהעסקה לא יוצאת לפועל, הוא מציע לה יחסים אינטימיים וכשהיא מסרבת הוא אומר לה "אסור להיות קיצוניים כאלה, את יודעת אצל התימניות זה אופייני הקיצוניות, אני מקווה שאת לא מסוג התימנים שמסתירים את זהותם. אני לא מתבייש בזהותי" (עמ' 47). הרי לנו "זהות" מול "זהות" וכמה הן שונות זו מזו. סופה של הנובלה הראשונה בלילה על הגג הצונן בדירה שלה. "אני חושבת על שני דברים, על האמנות שלי שיכולה להישאר עם עצמי ולא להגיע לשום מקום, לאף אדם. זה גזר דין מוות להתפתחות האמנותית שלי ובכלל. הדבר השני, זה על ניצן מהלהקה. גם הפעם הוא שוחרר מן המילואים כדי שיוכל להשתתף בהופעות" (עמ' 64). הרהורים אלה מכניסים אותנו לנושא המובהק של שתי הנובלות הבאות, נושא האהבה, הנעדרת מן הנובלה הראשונה.

גיבורת הנובלה השנייה 'עבודה במשמרות' היא אורית, הדומה לגיבורת

הנובלה הראשונה לילך. גם היא רוקדת ב"ענבל" וגם היא עוסקת בכתיבה. אולם הנושא העיקרי בנובלה זו, שלא כבראשונה, הוא האהבה שאפשר להגדירה גם כחיי העומק של הנפש. החבר הקבוע שלה הוא סטודנט בשם עמוס (בנוסף לבחורים אחרים שהיא נמשכת אליהם, נדב וחאביק), ואנו מבינים שהוא ממשפחה אשכנזית. בארוחות ליל שישי אצל אבא של עמוס היא אינה מרגישה בנוח, אבל למדה להתגבר. "במציאות לא הרשתה לעצמה להודות שהיא מרגישה רע בחברתם, השתדלה ליהנות, כאילו להיות חלק מהם, והצליחה פחות או יותר" (עמ' 69). הפעם יש ניסיון מודע להתקרב, ללכת בעקבות הלב ולהתגבר על קשיים. בכך היא מצליחה מאוד. היא לומדת להעמיד פנים ולשלוט במצב. להכיר בערכה וביופיה: "פעם ראשונה בחיים שהיא מרגישה ממש גאה בזהותה העדתית... היא מסתכלת בראי ואומרת לעצמה, אילו פנים עדינות, תווים עדינים של נערה שהמוצא שלה מארץ שנקראת תימן". היא מקבלת לכך חיזוק מחבריה בלהקת ענבל שאומרים לה: "'רואים שאת תימנייה'. פירושו של משפט זה .... שהיא מבצעת את ריקודי הסגנון בצורה מושלמת" (עמ' 73). בטחונה העצמי הוא אמנם רב, אבל הקשיים לא סולקו לגמרי והם קיימים מתחת לפני השטח וצצים מעת לעת. באחת הפעמים שואל אותה עמוס: "מה ההבדל בין אורח החיים במשפחה שלה, משפחה ממוצא תימני, לבין אורח החיים במשפחה שלו ממוצא אירופי" (עמ' 79). עצם השאלה מסעירה אותה: "הוא שאל את זה כמו שאדם שואל על איזה יצור מפלנטה אחרת, איך זה על הפלנטה שלו". כמו בסיפור הראשון שבו מסרבים המזרחים לדון עם האשכנזים ב"דוגמאות", כך גם אורית מסרבת לדון עמו על הנושא: "על דבר כזה לא מדברים על רגל אחת... זה עניין של חיים שלמים ולא תמצות של שיחה. בזה נחתם הנושא" (עמ' 79).

שוב, דברים כאלה, על פי תפיסת הגיבורה, הם לא נושא לדיבורים אלא למעשים, ובפועל לחיים שלמים. בכך היא אומרת בעצם, שאת השסע הזה אי־אפשר לפתור בהצהרות גרידא, ולכן הוא לא ייעלם כל כך מהר. מרגע שהשסע נחשף ברור שהזוגיות של השניים עולה על שרטון. הרי אין להם חיים שלמים לשם כך, כי בסוף הקיץ נוסע עמוס להמשך לימודים בארצות הברית והקשר ביניהם לא יימשך.

אבל מלבד הסיבוך בעלילה, גם דרך הסיפור מסתירה לא מעט את פנימיותה. מה שמאפיין את הגיבורה הן תחושות סותרות והפוכות כלפי עצמה וכלפי הסובב אותה. עוד לפני ניתוק הקשר עם עמוס "היא חשה שהיא חייבת ללכת למלון ולבקש מנדב (חברה ל"עבודה במשמרות", ע"ל) שיבוא אליה אחרי העבודה. חשה שהיא נמשכת אליו כמו אל מגנט, שהיא מתרגשת עד אימה" (עמ' 74). אבל כשנדב בא אין הוא מבין את אמנותה. "נדב אמר שכתיבת שירים זאת בריחה. והיא אמרה, לא, זאת התמודדות עם המציאות... היא רצתה שישמיע עוד ועוד עמדות קיצוניות... אבל לאכזבתה הלך והפחית את עוצמת ההצלפות ובסוף נסע לאלסקה" (עמ' 78). דבר והיפוכו משמשים כאן בערבוביה בעת ובעונה אחת. כך גם ביחסים עם עמוס, משיכה ודחייה, אהבה ושנאה, וטלטלה קבועה כתוצאה ממצבי רוח מתחלפים (לעתים עד כדי הזיות מטורפות, גוגוליות לגמרי: "חלמה שהיא נוסעת לבקר את עופר באיזה יישוב שנקרא באר שבע בצפון הרחוק, והצפון הזה הוא מדבר", עמ' 68), או מעשים ביזאריים כמו פיפי בצנצנת ("היתה צריכה דחוף פיפי, חשבה אעשה בצנצנת... אחר כך אשים אותה קרוב לאור המנורה ואסתכל", עמ' 107). כל אלה מסתירים דמות מורכבת, מסוכסכת, שאינה נהירה לגמרי. ברור שהשסע עובר כאן לא רק בין תרבויות ועדות, אלא גם בנפש הגיבורה פנימה.

בנובלה השלישית 'כפר' נעשה ניסיון מרחיק לכת עוד יותר לגשר על פערים. הפעם הגיבורה, חסרת השם, יוצאת ממקום מגוריה בעיר ומנסה לקשור את גורלה עם בועז, מושבניק שורשי ורחב כתפיים, בתקווה שהסביבה הפסטורלית תסייע להם להביא ילד משותף. רצונה בילד ובחדר משלה גדולים כל כך שהיא מוכנה לגייס את כל כוחותיה למשימה הזאת. כבר בפתח הנובלה היא מכריזה "אני אלופה בתמרון" ומוסיפה המספרת: "הקרובים אליה באמת יודעים עד כמה היא מתמרנת כל הזמן" (עמ' 139), הכרזה המבהירה לקורא שלא כל מה שיסופר להלן הוא כפשוטו. ובאמת היחסים בין השניים אינם פשוטים. בועז אינו מתעניין בעולמה הרוחני והאמנותי, לא במחול ולא בכתיבה. לבועז יש תורת גוף ("אצל נשים חזקות, למשל, עצם הפוביס בולטת קצת") וזה מה שהוא מחפש באשה, אבל אין לו ניסיון של ממש באהבה בוגרת. לה יש מעין תורת נפש ("אדם הוא חופשי... ואף אחד לא חייב לשני כלום") ולא ברור כיצד שתי התורות הללו ידורו בכפיפה אחת. אבל הפעם אין היא מוותרת בקלות, היא מוכנה אפילו להתפשר על עקרונות ולהשיג מטרות חלקיות: "זה עסק מה שהם עושים, חשבה. פשוט עסק. אין ביניהם אהבה. ובכל זאת נראה לה שבועז יכול להיות נאהב ואוהב" (עמ' 154).

אולם לרוע המזל גם המטרה המשותפת לשניהם - להביא ילד - אינה מושגת בקלות. "ראז היו נכונים לעשות את הילד שלהם. היא היתה מעליו, לבושה בחולצה ענקית ובתחתונים. הוא היה עירום. לזמן קצר היתה לו זקפה קלה. לא התבצע משגל" (עמ' 158).

ההתקרבות וההתרחקות זה מזה וכן מן המקום עצמו נמשכות לאורך כל הנובלה עד סופה. היא נוסעת מן הכפר ושבה אליו, שבה ונוסעת. באחת הפעמים היא מהרהרת "אני רוצה לנסוע לשם? שאלה את עצמה שאלה ברורה. אני חושבת שאני לא רוצה, ענתה לעצמה. אבל אני נוסעת בכל זאת. למה? תשובה חד משמעית לא הגיעה" (עמ' 168). גם הסביבה האנושית - משפחתו של בועז והשכנים - היא גורם מכביד. במיוחד אין דעת אנשי המקום נוחה מהכלב שלה, פובי, המשוטט בחצרותיהם. היא מהרהרת: "הקבוצה הוותיקה מפחדת שהחדש יפריע לה באורח חייה הרגיל ולכן היא מפעילה עליו לחץ". אבל היא בשתיקותיה אינה משתפת איתם פעולה. "אם אתם רוצים להכיר אותי, אז תנו לי להתנהג על פי דרכי" (עמ' 173). כמו בנובלה הראשונה (הסירוב לספק לאשכנזים דוגמאות) וכמו בנובלה השנייה (הסירוב להסביר לעמוס מהו אורח חיים של משפחה תימנית), גם כאן היא מעבירה את נטל ההוכחה אל הצד השני: מי שרוצה להכיר אותי, שיכבד קודם כל את חיי. אבל הפעם לא זה מה שקורה. בועז כרוך אחר הוריו ולא ניתק מהם לגמרי כדי לחיות את חייו עמה. הנובלה מסתיימת באי ודאות. היא בכפר אבל עומדת לנסוע. הם דרים יחד אבל עם מחיצה בין דירתם לדירת ההורים ובועז נמצא שם יותר מאשר בדירתם. בלילה כשהוא נכנס למיטתה, אין זה נמשך זמן רב כי אביו בא להעירו. "יש פרה חולה ברפת, שוכבת על גבה... וצריך להעמידה על רגליה" (עמ' 175). בנימה פסימית זו מסתיימת הנובלה ועמה הספר כולו. לא פרה ממליטה, שהיא דימוי אופטימי לחיים חדשים, אלא פרה חולה שוכבת על גבה. התיקון המיוחל עדיין רחוק וגם השסע נותר בעינו.

ממזרחיות לים־תיכוניות

אלבר קאמי הוא אחד מאנשי הרוח שאני חש אליהם קרבה גדולה, בעיקר בשל ביקורתו האמיצה את האידיאולוגיות הטוטליות של המאה העשרים, ששורשיהן נעוצים כבר במהפכה הצרפתית. קאמי, כפי שמצביע על כך דוד אוחנה בספרו ***הכבול, העקוד, והצלוב - אלבר קאמי וגבולות***

האלימות (כרמל, תשע"ד) תוקף בעיה זו בשורשה: "קאמי מזהיר אותנו מפני תיאורטיקנים כרוסו הבונים דגם פוליטי וחינוכי מופשט, ומפני מהפכנים המחרים מחזיקים אחריהם, בתשוקתם לעצב חיים של אחרים. זהו ניסיון להקדים רעיון פילוסופי לניסיון היסטורי. אנשי רוח ואינטלקטואלים יוצרים במוחם הקודח תבנית מופשטת, תיאוריה מחייבת, המכפיפה פרטים שונים למיטת סדום צרה" (עמ' 56). מאבקו העיקש של קאמי מראשית דרכו כסופר וכהוגה דעות בעונש המוות, מבטא עמדה זו באופן חד־משמעי: "קאמי החליט לבחור בערך החיים ולא בעקרון הצדק. במלחמת אלג'יריה ימתחו עליו ביקורת על שנקט עמדה דומה בעניין הצדק ואמו. מעתה ואילך ידריך אותו עיקרון אחד ויחיד: תמיד יש להעניק עדיפות לחיי אדם ולהגן עליהם לפני ומפני רעיונות, יהיו אשר יהיו" (עמ' 182). דבריו המפורסמים של קאמי על "הצדק ואמו", שעוד נשוב אליהם בהמשך, נאמרו בדצמבר 1957 לאחר קבלת פרס נובל בשטוקהולם: "ברגע זה זורקים פצצות בתוך חשמליות באלג'יר. אמי עלולה להימצא באחת מן החשמליות האלה. אם זה הצדק אני מעדיף את אמי" (עמ' 257).

ספרו של אוחנה מאיר עיניים בכל הסוגיות הפילוסופיות הנכבדות הללו הנידונות בשלושת פרקיו הראשונים, אבל אני מבקש לייחד כאן את דברי בעיקר לפרק הרביעי, "קאמי בתל אביב", שבו הוא דן בשאלות רלוונטיות לנו גם היום בישראל (אפילו בהקשר לספר ***כמו הפגנה*** שנידון למעלה). אוחנה מציין כי קאמי הוא "הישראלי" ביותר מבין הסופרים הלא ישראלים וכי ספריו ורעיונותיו של הסופר האלג'ירי־צרפתי התקבלו בחום בישראל. יש לכך כמה סיבות לדעתו: ים־תיכוניותו של קאמי, האומץ שגילה בעת מלחמת העולם השנייה, היחס האוהד ליהודים ולישראל, השקפת עולמו הרחוקה מרדיקליזם ומאלימות, ועמדתו המורכבת לגבי מלחמת אלג'יריה, כפי שהתבטאה באמירתו ב־1958: "חבל שאין לנו אנשי מוסר שהיו מקבלים בפחות שמחה את אסונות ארצם". אוחנה סוקר את העיתונות הישראלית ומוצא כי הרבו לדבר ולכתוב על קאמי בישראל. למשל, נסים אלוני סיפר בשעתו כי קרא את ***הנפילה*** בנסיעת לילה מפריז לאמסטרדם, וכי הספר הזה הפך אותו אסיר תודה לקאמי עד סוף ימיו. "קאמי תפס את היסוד המרכזי של החיים המודרניים: חיים בלי מלך ובלי אלוהים". אלוני אהב גם את הדיבור הים תיכוני של קאמי, שהיה מנוגד לאופנתיות הפוסט מודרנית של השיח. אוחנה מעיר כי "הדיבור" מפרה ואילו "השיח" הופך לז'ארגון אזוטרי משוכתב עד זרא. "פוקו וקאמי מתו שניהם מוות טרגי. האחד מאיידס, השני בתאונה. פוקו הותיר אחריו שיח. קאמי הותיר אחריו דיבור".

על קאמי כתבו גם סמי מיכאל, דן צלקה, ויורגן ניראד (מתרגמם של ***מכתבים לידיד גרמני***). המרחב או המקום הים תיכוני הם הגורמים למשיכתם של המשוררים "הכנענים", יונתן רטוש ואהרון אמיר, לתרגם מיצירותיו. (רטוש תרגם את ***הדבר*** ואמיר את ***הזר***). אמיר מציין כי קאמי רצה לראות בים התיכון ים פנתאיסטי ופוליתאיסטי. מכאן אהבתו ליוון ונסיעותיו אליה. גם עבור ההשקפה "העברית כנענית" היתה יוון הקלאסית התרבות שהטביעה את חותמה על אגן הים התיכון. הים התיכון והשוכנים לחופיו אינם חסרים מלחמות וקונפליקטים, אולם מה שמציע קאמי, לדברי אוחנה, הוא דיאלוג: בין האלג'ירי לצרפתי, בין הגרמני לאירופי, בין מהגרים לארצותיהם החדשות, להחליף סחורות תרבותיות, לקיים משא ומתן של אידיאות. על כך כתב גם המשורר אריה סיון בשירו 'עם אלבר קאמי בים התיכון' (עמ' 246). ואכן, רבות מיצירות קאמי תורגמו לעברית. ספריו: ***הזר, הדבר, מיתת אושר, אדם הראשון***; סיפוריו: "הנפילה", "גלות ומלכות"; מסותיו "המיתוס של סיזיפוס", "האדם המורד", "כלולות", "פנים וחרון", "מכתבים לידיד גרמני", והמחזה "קליגולה". גם יורם ברונובסקי, יעקב גולומב וא"ב יהושע כתבו על יצירות קאמי ואף עסקו בהשוואה מפורטת בין "האורח" של קאמי לבין "השבוי" של יזהר. בשני הסיפורים ניצבת השאלה מה לעשות בערבי שנתפס, זה שרצח וזה שנשבה, האם לשחררו או להסגירו? המורה ב"האורח" והחייל ב"השבוי", עומדים נוכח הכרעה מוסרית שנכפתה עליהם על גורלו של אחר, חלש, כשהם עצמם לפותים בסיטואציה מלחמתית קולוניאליסטית (עמ' 277).

לא אוכל להרחיב בכך, ואני מדלג היישר אל הפרק הקרוי "קאמי וז'קלין כהנוב: הומניזם לבנטיני". אוחנה מתאר את השיח הנרחב על "הזהות הים תיכונית של החברה הישראלית", שהחל (ונמשך עד היום), עם הקמתו ב־1955 של "הפורום לתרבויות הים התיכון", שהקדיש את מושב הפתיחה שלו לדיון במושג הלבנטיניות של ז'קלין כהנוב (1917–1979) במסותיה בהקשרו לאלברט קאמי. לא כולם הסכימו עם עמדתה. מירון בנבנישתי, למשל, טען, שהאופציה הים תיכונית היא בריחה מהבעיה המזרח תיכונית. נסים קלדרון לעומתו מותח קווים של קרבה בין קאמי לכהנוב: "טוב יעשו הישראלים אם יחזרו לכהנוב ולקאמי, משום שהם נותנים דין וחשבון מדויק של פלורליזם תרבותי. קאמי היה שייך לקבוצת מיעוט באלג'יריה, כשם שכהנוב היתה שייכת לקבוצה של בני מיעוטים (יהודים) במצרים. התנאים היו שונים ועם זאת היה המרחב הביקורתי משותף לכהנוב ולקאמי: למרחב הזה קראה כהנוב לבנטיני וקאמי קרא לו ים תיכוני" (עמ' 282). אוחנה כותב כי הים־תיכוניות לקאמי היא קריאת תיגר על אירופה הקרה, השמה מבטחה בהיסטוריה ולא בטבע. אירופה היא יבשת האידיאולוגיה וההפשטה המתנכרת לכאן ועכשיו. ואילו בעיני קאמי מלכותנו היא העולם הזה ואין משמעות מעבר לקיום. התכלית מבוטלת, היש הוא התכלית. "בניגוד לקפקא, קירקגור וסרטר, הרגיש קאמי באופן אינסטינקטיבי שהעולם יכול להופיע כזר וכעוין, אך באופן בסיסי עלינו לחיות בו כבביתנו היחיד. ההוויה הים־תיכונית, היא מחשבת השמש, אשר בה התאזן הטבע תמיד, עוד מימות היוונים. במסתו 'גלות הלנה' קובע קאמי שאירופה זנחה את המורשת היוונית, מורשת היופי וחוש המידה. המחשבה היוונית מעולם לא הגיעה לקיצוניות, היא הביאה הכל בחשבון. אירופה, לעומתה, חיפשה את הטוטליות. היא היללה דבר אחד בלבד: את שלטון העתיד של התבונה" (עמ' 287). במאמר מוסגר אומר שהשקפת קאמי היא ביסודה גם השקפת היהדות ביחס לעולם, המתמצית במשפט הבורא על הבריאה "וירא כי טוב".

בעוברו לדבר על ספרה של ז'קלין כהנוב ***ממזרח שמש*** (1978) אומר אוחנה כי השקפתה מציעה "מוזאיקה של הלבנט", הבנוי נרטיבים משניים מקומיים ולא אידיאולוגיה חובקת כל. היא מציעה לראות את הגיוון, השוני ושכבות העומק של זהויות העמים בלבנט, שאינן אומרות זהות מובהקת אחת, מערבית, מזרחית, נוצרית, יהודית או מוסלמית. אלא מדגישה את הפסיפס של הלבנט. מקור השקפותיה אינו אקלים דעות פוסט־מודרני (היא קדמה לו בזמן), אלא ברטרוספקטיבה אוטוביוגרפית שנקודת מוצאה בחברה הקולוניאלית המצרית בראשית המאה העשרים. בילדותה ובנערותה בקהיר חשה כי הפלורליזם והאוניברסליות אינם סותרים זה את זה. יתר על כן, בניגוד לדעה המקובלת כיום, היא מדגישה גם את התרומה הקולוניאלית החיובית לאותו פסיפס. במצרים היה דור שקלט השפעות מגלי הגירה רבים, מדרום אירופה (איטליה ויוון), מן המשרק ומעיראק, שהתערבו בממשל אנגלי ותרבות צרפתית בארץ מוסלמית. הלבנט בתקופה ההיא היה ניסיון ייחודי של בני תרבויות שונות לזנוח מסורות משעבדות וליצור סינתזות חדשות בין השמרנות של אתמול למודרניות של היום. ההטרוגניות התרבותית של הלבנט

היתה גם הערובה לאופיו הקוסמופוליטי. זו היתה גם תבנית נוף מולדתה של כהנוב ויסוד השקפתה: "כהנוב ניסחה הצעת תרבות לבנטינית כזהות היברידית חלופית למציאות רוויית הסתירות של ישראל. הלבנטיניות הוצעה כאפשרות לפיוס בין נושאים מעורדי מחלוקת כגון, רליגיוזיות, רציונליזם, קדמה ותרבות מזרחית. הלבנט המודרניסטי שהציעה, כנגד ההגמוניה התרבותית האירופית, היה מורכב מיסודות מובהקים של המודרניות - שאיפה לאוניברסליות, מחויבות לקדמה, תקווה לשוויון" (עמ' 296). אוחנה מצטט מדבריה של החוקרת גיל הוכברג הכותבת כי באמצעות "הלבנטיניות ביקשה כהנוב להפוך קטגוריה תרבותית זו, שעד אז משמעה היה העדר אותנטיות וחוסר יציבות, לעמדה תרבותית חיובית ובעלת עוצמה תרפויטית".

נכון הוא כי מאז מותה של כהנוב הדברים לא התפתחו דווקא בכיוון האופטימי שהתוותה. אחרי מלחמת 1967 סברה כהנוב, כי זו עשויה להחזיר את ישראל אל הלבנט כוכח חיובי מודרני ומתקדם, לעומת דור המייסדים המזרח אירופי שהיה זר ועוין למרחב. כידוע, זה לא מה שקרה ואולי להפך, המצב אף החריף. (אם מותר לי להעלות סברה משלי אומר - כי דווקא ככל שהתרחק המזרח התיכון מעידן הקולוניאליזם האירופי, הוא נעשה פחות קוסמופוליטי ויותר לאומני בכל הארצות שלחופיו). גם בישראל פנימה טרם התגשמה מגמת הפיוס שבה צידדה. עוד בימיה של כהנוב, מציין אוחנה, "היו כמה פרשנים שביקשו להדגיש את ההיבט המזרחי בהשקפותיה, תוך התעלמות מן הרעיון המרכזי בכתביה של דיאלוג בין מזרח למערב ושל אוניברסאליות תרבותית שאיננה פונה בהכרח למגזר חברתי מסוים או לקבוצה אתנית בלעדית" (עמ' 291). מאז השתנו דברים גם בתחום זה וקמו תנועות בדור הצעיר שאחריה (כמו "הקשת הדמוקרטית המזרחית"), שהחריפו את עמדותיהן בסוגיה. בדברי הסיום לספר כותב אוחנה כי "במקום פן ערביזם מזה וציונות במודל האשכנזי־אירופי מזה, הציעה כהנוב, בנייה מחודשת של הלבנט פרי מפגשם של ביזנטיון, האיסלאם והיהדות, שתגדיר מחדש את יחסם של הישראלים אל המרחב שבו הם חיים". היא ביקשה לחלץ את המושג לבנטיני שעוות לבלי הכר, כדי להופכו לחוד החנית של ציוויליזציה עשירה הנשענת על מקורותיה ההיסטוריים. את ספרו הוא חותם בדברים הבאים: "העמקתו של הנרטיב הלבנטיני והפיכתו לאופציה ים תיכונית בהשראתו של קאמי, אופציה המציעה סימביוזה בין מזרח למערב בעידן הגלובליזציה, נתונה עתה לבחירתם של הישראלים הצעירים" (עמ' 304). אם לסכם את דבריו בלשוני, הרי מה שהוא מציע זה להסיט את הדגש מקוטביות מזרחית־אשכנזית לעבר ים־תיכוניות חובקת כל לטובת שני הצדדים.

"כשפים" ו"רפאים" נלחמים על "העיר"

ספרה של חגית גרוסמן **דעד העיר** (הוצאת קשב לשירה 2013) הוא ספר מורכב ורב עוצמה. שני שירי אבולוציה בפתח הספר מעניקים לנו מפתחות למבנהו ולהתפתחותו. השיר הראשון קרוי 'אבולוציה' וצמד השורות בתחילתו אומר "פעם הייתי צייר פלאוליתי, ציד חושני/ בוזז בוזז את האדמה, חי מהיד לפה". חמש השורות שבסופו (מתוך 13 שבשיר) אומרות: "חייתי בעידן של מעשים/ אחר כך התפצלתי וחילקתי את העולם/ למציאות ועל מציאות/ לעולם הנראה ולעולם הסמוי/ לגוף שהוא בן תמותה ולנשמה" (עמ' 7). שתי תקופות בחייו של הדובר בשיר: בתקופה הראשונה היה "צייר פלאוליתי" וחי בעולם אחדותי אחד בעידן של מעשים; בתקופה השנייה התפצל עולמו לעולם דואלי של מציאות ועל מציאות, נראה וסמוי, גוף ונשמה. דברים אלה רומזים למבנה הספר, ולשלושת השערים שבו. הראשון "דעד העיר" הוא בעיקרו מציאות, השני "היכל הכשפים" הוא בעיקרו על־מציאות, והשלישי "היכל הרפאים" הוא עולם הנשמות או תת־מציאות. (אליו מצטרף שער רביעי, כליל סונטות בשם "דסדמונה"). הבחירה בשם "היכל" לשערים השני והשלישי אינה מקרית. היכל בלשון יחיד, הוא ההיכל שבמקדש, ואילו בלשון רבים, היכלות, מזכיר את "ספרות ההיכלות" (העוסקת בעולמות עליונים או בעולמות השאול) שלפי חוקרת התחום, רחל אליאור, עניינם "הרוח היוצרת שנכתבה ביד המובסים, הגולים, המגורשים, שאין ביכולתם לשנות את המציאות בעולם הגלוי, אך ביכולתם לבנות עולמות שברוח".

השיר השני בפתח הספר כותרתו defective evolution ובתרגום "אבולוציה לקויה" והוא שמעניק לנו את אופן המבט השירי על כל העולמות הללו. שלושת בתי השיר מצביעים על לקות בהתפתחות, כביכול. בבית הראשון: "שלא צמחה לי גיטרה איפה שאמורה היתה/ שהורי הִגרו לארץ הלא נכונה/.../ שהרומנטיקה התאבדה בקפיצה לנהר" וכדומה, כלומר חיים לקויים שלא התפתחו כפי שהיו צריכים להתפתח לכאורה. הבית השלישי מסכם את מהלך השיר בשלוש שורותיו האחרונות: "אחר כך לא הצלחתי לומר מילה שאינה אהבה/ אחר כך ידעתי שנגעתי בדבר הכי יפה שאדע/ ומאז אני חשה בהתפתחות לקויה" (עמ' 9). כלומר, מה שנחשב כ"התפתחות לקויה" הוא בעצם מהות התפתחותה כמשוררת וכאדם, שאינה יכולה אלא לכתוב על אהבה, ושהיא הדבר הכי יפה שתדע. וכך, בתוך המבנה של שלושת השערים, וכן במבנה של כל שיר יחיד כמעט בספר, ניתן לאתר אותו מבט של אהבה, על צורותיה השונות, שהוא מחולל הרעד שבספר.

המבט הזה איננו בהכרח רומנטי (הרי "הרומנטיקה התאבדה כבר בקפיצה לנהר"), אלא יותר הזוי, מטורף, מתייסר, חומל, מתעלל ועוד, והאהבה ככלל נתפסת ככוח גדול שיכול להיטיב ולהרע אבל אין חיים בלעדיו. בשיר 'רעד העיר' בשער הראשון, שעל שמו קרוי הספר, מה שמתרחש לכאורה בין השניים מרעיד את העיר כולה. "העיר הפנימית רעדה" (עמ' 18), אבל לא רק היא. "כי פגו האמון והשקט ברחובות הלב החשוכים". מה שמתרחש ברחובות הלב, משפיע גם על הרחובות שבחוץ, כשם שהחוץ מתערב במתרחש בפנים: "הנחנו למשקיפים מן החוץ להתערב/ ולהיכנס ולשבת על הספה האדומה". השניים מסתגרים מן החוץ "אנו סגורים בספרי השירה/ ואנו עיר מבוצרת שכעת חומותיה נפלו", אבל גם השירה הלירית האינטימית איננה יכולה להגן עליהם מפני החוץ (וגם לא צריכה) וחומותיה נופלות. השבר הזה מתואר יפה בשורת הסיום: "ונגעתי בגופך החם ולא נגעת בי בחזרה". גל הרעד מ'רעד העיר' מתפשט, אפוא החוצה, אל המציאות הגלויה והקשה של דרום העיר. בשער זה מופיעים 'שיר אהבה לַטַבָּח מרחוב פלורנטין' (עמ' 21), 'שיר לבעל הבית חסר הפנים' (עמ' 22), שיר 'בפינת השוליים' המתאר כיצד "בדרום העיר, בשכונת בתי רכבת רקובים/ נערה על ספסל שומם" יושבת (עמ' 23), שיר בשם 'צרחות' שבו נאמר "ואף שקל לשכור בית או לקנות לחם" (עמ' 24), 'שיר לנרקומנית' (עמ' 26), 'חלום המיליון' (עמ' 27), 'מוכרת הגבינות' (עמ' 28), 'שיר לתינוק פיליפיני' (עמ' 30), 'על המדרכה' (עמ' 32), 'הַנָבָל' ועוד. כל אלה הם שירי אהבה וחמלה לעלובי החיים. ויש אפילו שיר הנקרא 'רומנטיקה' והוא שיר לכלבה, בק: "אני מעניקה לך את המחבת החלודה/.../ המחבת מלוקקת מלשונך ועיניך הגדולות/ חומות מאהבה" (עמ' 29).

בשער השני "היכל הכשפים", שלטעמי הוא שיאו השירי של הספר, עוברים השירים טרנספורמציה מעולם הנראה לעולם הסמוי. הגיבורה בשיר הראשון 'היכל הכשפים' (עמ' 39) היא רוזה זילבר, עליה נאמר בשיר "רוזה זילבר טיפסה על סולמות לגבהים/ ממסדרונות מוצפנים אל להבות פנסים/.../ עד היכן שהיכל הכשפים נהפך/ להיכל רפאים". מבחינת התמונה המצטיירת לנגד עינינו ברור שעברנו מתמונת המציאות (של דרום תל אביב) בשער הראשון לעל־מציאות, או סוריאליזם, בשער הנוכחי. סוריאליזם הוא גם שמו של זרם אמנותי בציור, ואם לא טעיתי בחקירתי, אז רוזה זילבר מופיעה מופיעה בעבודתו של הצייר הסוריאליסטי פול קליי (1879–1940) בציור משנת 1922 הקרוי Das Vokaltuch des Kammersangerin Rosa Silber (האריג הקולי של הזמרת רוזה זילבר). ←

בהסבר לציור נכתב כי רוזה זילבר היתה זמרת אופרה במינכן שפול קליי אהב לשמוע. ההסבר מוסיף, כי אם מביטים בתמונה שאותיות שמה של הזמרת R ו־S מצוירות עליה באופנים שונים הרי התמונה כאילו מוליכה את המתבונן בה לתוך גן קסום (או "היכל כשפים"). גם התמטיקה של האהבה עוברת מטמורפוזה: "היא משוטטת ברחובות ... נוסקת על כנפי/ התמוטטות עצבים, אש עצורה שורפת לבה". זוהי האינטנסיביות של חיי הנפש המסורה למעשה היצירה האמנותית עד תום (עד "היכל הרפאים" שעוד נשוב אליו). רבים מן השירים בשער זה עוסקים בשירה 'מכתב למשוררת שהפסיקה לכתוב' (עמ' 40), 'שירה' (עמ' 42), 'קריאה' (עמ' 45). גם כאן אין זו תפיסה רומנטית של המשורר והשירה, אלא יחסים אלימים כמעט: "לפעמים חדרי השירה סגורים ואני דופקת על הדלת./ אני עומדת מחוץ לשירה ודופקת ודופקת:/ הכניסי אותי אני רוצה להיכנס". בשער זה כלול גם השיר הנפלא 'מריאן פיית'פול' (עמ' 55) על זמרת הרוק המפורסמת שהתנסתה בכל מה שהחיים מאפשרים, מהתאבדות ועד סמים קשים, ותמיד שבה וקמה מן האפר. השיר הבא הוא 'לוסי ג'ורדן' (עמ' 56) אשר "כל הכלום הזה הרג אותה". "הבלדה על לוסי ג'ורדן" מאת שלי סילברסטיין, שצנחה אל מותה בגיל שלושים ושבע מן הגג אל הגבר שהושיט לה ידו, הוא שיר שפרסמה מריאן פיית'פול בביצועה הבלתי נשכח.

בשער הבא, 'היכל הרפאים', עוברים השירים עוד שינוי. השיר הניצב בפתחו "אין מקום" (עמ' 63) כתוב כטקסט בפרוזה, בשורות לרוחב כל העמוד. בשורה הפותחת נאמר "עכשיו אניח לטירוף לצאת החוצה. אהיה שק חבטותיו." ההקצנה עולה מדרגה יחד עם המצוקה שמבטא השיר. מבחינת הנושא מדובר באב חולה על ערש דווי, שהדוברת בשיר (בתו) מנסה להצילו: "יום טורף לילה. בכי. מצוקה. אין ספור לחישות. שכחה להניח תרופה. שכחה להניח תרופה. אין סוף לחישות. דלקת באוזן. שיעול. תרופה אינה מגיעה. חורף. עלי ללמוד רפואה. להניח תרופה. לנקות את האף. הצילו. לילה לבן. הזיה. חלום אחר הזיה. לתת תרופה." וכן הלאה. ניתוח לשוני מראה על קרבה דקדוקית בין "רפאים" שבשם השער לבין "תרופה" שבשיר. יש להם שורש משותף ר. פ. א. שממנו נגזרים הן רפואה והן רפאים, נשמות המתים. כשאין תרופה והרפואה כושלת, יוצאת נשמת החולה. והשיר אומר זאת במפורש: "ולא היתה תרופה ולא היתה תשובה. מלבד המלאך האדום המצפה למותך". גם כאן האהבה - בין אב לבתו ולהפך - מחוללת את השיר: "המחברת נותרה על השולחן הריק. השולחן של בתך הבכורה. בתך אשר אהבת. ואני לרגע התחזיתי לבכורתך. לרגע קצר הייתי בתך האהובה".

גם אהבה זו מורכבת ואינה כפשוטה. בשיר הבא 'שיר לאנט אשת חופש' (עמ' 65) מוצגת הסתירה שבין חופש לאהבה: "אנט הבינה שהיותה חופשייה הוא האושר האמיתי/ לכן בעת אהבה תחוש כלואה". ברירה דומה מוצגת גם בשיר 'תארי לך' (עמ' 66): "תארי לך... שהיית פונה/ אחר האיש היפה ושואלת לאן מועדות פניו/ ואולי אל בית הקפה/ ואולי היה מצחיק אותך לשארית אותו היום." כלומר, לו היתה הולכת אחר האיש היפה, אולי היתה נהנית לשארית אותו יום, אבל מקפחת את שארית חייה. גורלה עלול היה להיות כגורלה של המשוררת 'סילביה פלאת' (עמ' 68) שהיתה נשואה למשורר טד יוז והתאבדה (1963). אם בשער הקודם מולכים הכשפים על השירים, כאן מולך עליהם צל הרפאים של המוות. הסקס (או הארוס) בשירים בא להרחיק את אימת המוות (תאנטוס), אבל הוא לבדו אינו מציל את נפש הדוברת בשיר: "את זוללת גברים את זוללת גברים/ בזויה נקלה, חסרת כל ערך" (עמ' 72) וכן בשיר שאחריו "אהיה טובה יותר עכשיו/ אהיה בתום ליל אהבה. אנשק זרים/ האיש עזר לי להרחיק את המוות" (עמ' 73). כזהו גם גורל הגבר 'גבריאל' (עמ' 74) "הוא מאונן בדממה. סם הזרע משתחרר בכל הגוף". אישור לכך שמות האהבה עלול להיות גם מות הגוף והשירה, אפשר למצוא בשיר 'אֶרֶס הפואטיקה' (עמ' 80), נשים לב: אֶרֶס, כלומר רעל ולא אַרֶס, כלומר אמנות. זהו שיר שנכתב מתוך קדחת המחלה "לכתוב בהשראת אנטיביוטיקה/ מנת יתר של מוקסיפן פורטה 500 ואקמול". השיר נחתם בשורות: "כבר שנה שאינני נאהבת./ אלה מילותי האחרונות ועוד מעט מסיבת שחרור מגופי". גם בשער זה לא חסרים שירים חזקים למשל 'אמילי ועמנואל' (עמ' 81) ו'הלילה המטורף' (עמ' 83), אלא שמרחף עליהם צל החידלון, "להקת עורבים" בראשון ו"ערפד" בשני. השער "היכל הרפאים" נחתם במעין שיר בפרוזה, בדומה לאופן שבו נפתח, שהוא בעצם מכתב "לכבוד ישועת מריה... הנדון: תזכורת עכביש", טקסט חידתי שלא ירדתי לסוף דעתו והמסתיים במילים "בכבוד רב ובברכה/ יריתי פעמיים." כלומר בהוצאה להורג.

שירי "דסדמונה" מעצם נושאם מצטרפים להלך רוח זה, אבל השיר האחרון 'מישהו אחר' (עמ' 97) בסוף הספר, העומד כאילו לעצמו, סוטה בכל זאת ממנו. דומה שכאן חשה המחברת שהיא חייבת לסיים במשהו אופטימי ("עשיית שירים דבר אופטימי", כתב ויזלטיר). "מישהו אחר היה מפסיק", היא כותבת, "ואני הומה בחדרי ולא מפסיקה". המדובר הוא בכתיבת שירה שהיא אינה יכולה להפסיקה: "אי אפשר לקנות מזה ריבה/ אבל נוטף מזה דבש..."

לספר יש, כאמור, מבנה משולש: המציאות הקשה, המציאות הכשופה, והמציאות החשוכה. כולם כתובים בכישרון ובעוצמה, אבל שיאו, לטעמי, הוא בכל זאת השער השני המהלך קסם רב יותר על הקורא. האגדה התלמודית מספרת כי כששכב רבי יהודה, מחבר המשנה, על ערש דווי, נאבקו עליו אראלים (מלאכי עליון) עם מצוקים (צדיקי הדור) וכל אחד רצה לשמור אותו אצלו. לבסוף גברו אראלים על מצוקים ונטלו את נשמתו. באופן סימבולי אפשר לומר כי בספרה של גרוסמן נלחמים "כשפים" ו"רפאים" על גורל "העיר". איני יודע מי גובר, אבל תקוותי היא כי יהיו אלה הכשפים. הזמנים הללו אמנם רעים לאהבה, אבל היא זו שמחוללת את הקסם של השירה ושל החיים, ואין לוותר עליה. ◆

ראובן פורת

לֵדה

*

נִדְמֶה לִי שֶׁאִמִּי
הָיְתָה עָלֶה תּוּת
שֶׁלְּרָחְבוֹ הִתְקַדַּמְתִּי רִירִי.
בְּבֹא הָעֵת
טָוִיתִי קוּרִים כִּמְשֻׁגָּע
כְּדֵי לְהִוַּלֵּד.
כְּנָפַיִם שֶׁלֹּא יָכְלְתִּי לְהַבְחִין
בְּנִימֵי צִבְעָן
גְּדוֹלוֹת
דּוֹאוֹת בָּאֲוִיר הַחַם.

אֲבָל אָז כְּבָר יָדַעְתִּי אֶת שֶׁיָּדְעוּ הַכֹּל.

*

קִוִּיתִי לְחֹדֶשׁ מַאי,
מֵרֶחֶם שֶׁבּוֹרַךְ בְּרָצוֹן
בְּאֶמְצָע הַקַּיִץ
וְלֹא מֵהֶכְרֵחַ הַקְּרָבָה שֶׁבַּקֹּר.

רָצִיתִי לִזְכֹּר אֶת חוּשָׁנִיּוּת הָרֶגַע
שֶׁבּוֹ חָרְגָה הַבֵּיצִית מֵהַזָּקִיק וְהֻפְרְתָה.

לָדַעַת לְהִתְרַשֵּׁם מִן הַפִּטָּמוֹת
הַמִּתְכּוֹנְנוֹת לִקְרָאתִי.

*

וְאָז נוֹלַדְתִּי. בֶּן חֲמֵשׁ־עֶשְׂרֵה אוֹ בֶּן שְׁלֹשִׁים
מִבְּלִי שֶׁהַבְּדִיקוֹת הַמַּקְדִּימוֹת
הֵעִידוּ עַל שִׁבּוּשׁ כָּלְשֶׁהוּ. זֶה אָכֵן מוּזָר
כְּשֶׁנִּחְסֶכֶת הַיַּלְדוּת אֲבָל הִגַּחְתִּי מִבֶּגֶר.
כְּשֶׁהָיִיתִי צָרִיךְ – לָמַדְתִּי לִינוֹק לָעוּף לָצוּד
וְלָלֶדֶת אֶת שְׁאַר חֲלָקַי.

וּבְמֶשֶׁךְ הַזְּמַן – חָסֵר
מַשְׁלִים מֵעַצְמִי וּמֵאַחֵר.

אמא אומרת

אִמָּא אוֹמֶרֶת
אַתָּה בֵּן שֶׁל אַחֶרֶת,
כְּאוֹמֶרֶת,
בְּנִי, אַתָּה אַחֶרֶת.

ספרו של ראובן פורת *בים הזה אין לי סכך* רואה אור בימים אלה בהוצאת ספרי 'עתון 77'

זיוה גל

סכין בקצה המים

שְׁנֵי תִּמְסָח יָעִידוּ עַל בְּרַק הַתְּנוּעָה
הַנּוֹגַעַת בָּאוֹר
וְכַמָּה בּוֹדֵד כָּל הַיֹּפִי הַזֶּה

כְּשֶׁהוּא עָרוּךְ בְּצָבָא שֶׁל שָׁרָכִים
וּבְנִשִּׁיקַת אֲדָמָה לְחֵיק סֶלַע

כְּמוֹ קִפְלֵי בַּד הַטֶּבַע
הַמַּגְּשִׁים בִּנְקִישַׁת הָאֵימָה
לַנּוֹף, כְּמַתָּנָה.

זר אצלי בבית

וַאֲנִי יְשֵׁנָה:
מְעַבֵּר אֶת הַצַּנֶּרֶת
בַּמִּטְבָּח
בַּשֵּׁרוּתִים
עוֹלֶה בַּמַּדְרֵגוֹת
פּוֹתֵחַ דְּלָתוֹת

עַל קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתַי
חוֹלֵף הַזָּר בַּחֲדָרִים
כְּאִלּוּ הָיָה זֶה מִנְהָג
שֶׁבְּשִׁגְרָה לְסַכֵּל
כָּל תִּקְשֹׁרֶת
וְהַצִּנּוֹרוֹת מְקַבְּלִים

בועה בחדר האמבטיה

הָרֹאשׁ שֶׁלִּי מַבִּיט בְּךָ מִבַּעַד לַמַּיִם
אַתָּה נוֹתֵן לִי רֶגַע לִנְשֹׁם.
נוֹשֶׁמֶת אֶת הַבּוּז בָּעֵינַיִם
מְמַלֵּאת רֵאוֹתַי אֲוִיר.
הַיָּד עַל שְׁעָרִי הַצָּף
מַטְבִּיעָה אוֹתִי שׁוּב, בַּכִּיּוֹר

אֲנִי מַסְפִּיקָה לְהַבְחִין
בְּמִבְרֶשֶׁת הַשִּׁנַּיִם.

לבן

עַל הַקִּיר הַלָּבָן חָוִיתִי אֶת פְּחָדַי לָרֹאשׁוֹנָה.
רְשׁוּם גּוּפִי הַמִּתְנוֹעֵעַ,
חֲבַרְבּוּרָה עַל הַנּוֹף הֶעָקֵר.

ספרה של זיוה גל *בשיפולי בהלה* עומד לראות אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

ירון אביטוב

בנים חורגים על המדף

זכייתה של אליס מונרו הקנדית, שמוגדרת כאמנית הסיפור הקצר, בפרס נובל לספרות (2013) החזירה כמדומה קצת באיחור את הצבע ללחיים המודאגות של כותבי הסיפורים הקצרים. הם ראו במתן הפרס הכרה בכך שהז'אנר הקצר טרם נכחד. האם הזכייה הזאת מסמנת שינוי? האם יש עדיין תקווה לסיפור הקצר, או שהוא יישאר לנצח ז'אנר נידח כפי שמנסים לצייר אותו בהוצאות הספרים בארץ?

אמן הסיפור הקצר, הרומן של מאיה ערד שראה אור בשנת 2009 (חרגול ועם עובד), מתאר את חייו של כותב הסיפורים הקצרים האחרון בשפה העברית. יורם קניוק כתב על היהודי האחרון ואילו ערד על הסופר האחרון, וכמדומה שהיא לא רקחה את הנושא לגמרי מדמיונה הקודח אלא שיקפה למעשה את החרדה הקיומית־ספרותית שפקדה בשנים האחרונות לא מעט כותבי סיפורים קצרים, שהגיעו למסקנה שמצבם דומה למעשה לזה של הקולונל בסיפור הידוע של גרסיה מארקס, "אין לקולונל מי שיכתוב אליו", אם כי בהיפוך. להם אין פשוט למי לכתוב, כיוון שספק רב אם הוצאות הספרים יפרסמו את כתביהם. ערד הקצינה למעשה מצב שעלול להתרחש במציאות אם הוצאות הספרים הגדולות בישראל ימשיכו במדיניות שלהן שלא לפרסם, או לפרסם כמה שפחות, קובצי סיפורי קצרים.

עד לפני זמן קצר היה אפשר להכתיר גם את המאמר הזה תחת הכותרת "מותו של הסיפור הקצר". קובצי סיפורים הנשלחים להוצאות הגדולות נענים ברובם בשלילה מטעמים מסחריים, או בתשובה המתחטאת: "רעיון מוצלח. יש כאן חומר מצוין לרומן. מדוע לא תהפוך את זה לרומן?" חלק מהסופרים נענו בלית ברירה לדרישה הזאת וניסו לעבד את קובץ סיפוריהם הקצרים לרומן, לא תמיד בהצלחה. את הסופרים האלה אפשר אולי לכנות "אנוסים ספרותיים", כיוון שהם נאנסו לכתוב רומן, ולא עשו זאת מרצונם הטוב והחופשי.

הרושם שנוצר אצל לא מעט כותבי סיפורים קצרים, רובם בעלי ניסיון מוכח בז'אנר, שהם כמעט נהפכו למצורעים בהוצאות הגדולות, למעט יוצאי דופן כמו אתגר קרת, שחזר לפרסם סיפורים קצרים, ז'אנר שבו הצליח יותר מאשר בסוגת הרומן, ואולי עוד סופר אחד או שניים שהם למעשה היוצאים מן הכלל המוכיחים את הכלל. התוצאה: נדירים למדי הם כותבי הסיפור הקצר שהצליחו בשנים האחרונות לפרסם קובצי סיפורים בהוצאות הגדולות, והם מסתפקים במקרה הטוב בהוצאות הבינוניות בגודלן או הקטנות, ולא פעם נאלצים לפתוח את ארנקיהם כדי לפרסם את ספריהם. חלק מהיוצרים מצאו פתרון חלקי לבעיה כשהכליאו בין הרומן לסיפור וכתבו רומן סיפורים המנסה למעשה לרקוד על שתי החתונות, גם לרצות את האמת של הסופר וגם את הקופה הרושמת של ההוצאות.

הוצאות הספרים בארץ טענו תמיד להגנתן, שסיפורים קצרים יצאו מהאופנה לא רק בישראל אלא גם ברחבי העולם ופשוט אין להם ביקוש. זכייתה של אליס מונרו הקנדית, שמוגדרת כאמנית הסיפור הקצר, בפרס נובל לספרות (2013) החזירה כמדומה קצת באיחור את הצבע ללחיים המודאגות של כותבי הסיפורים הקצרים. הם ראו במתן הפרס הכרה בכך שהז'אנר הקצר טרם נכחד. האם הזכייה הזאת מסמנת שינוי? האם יש עדיין תקווה לסיפור הקצר, או שהוא יישאר לנצח ז'אנר נידח כפי שמנסים לצייר אותו בהוצאות הספרים בארץ?

במאמר שהתפרסם בעיתון 'מעריב' בחודש יוני אשתקד, טענה כרמית ספיר־וייץ שהסיפור הקצר כבר עושה את למעשה הקאמבק הראשוני שלו בחזרה אל המדפים בישראל. בשנת 2013, פורסמו לפי ספיר־וייץ, חמישים ושניים קובצי סיפורים קצרים מתוך שבע מאות בסך הכל שראו אור בישראל, דהיינו כשבעה אחוז מתוך הכותרים (נתון זה עלול להטעות כי מרבית הכותרים ראו אור בהוצאות קטנות). אבל התשובה לשאלה האם המדובר בקאמבק אמיתי או רק בשיפור עמדות מזערי, תלויה בעצם בהוצאות הספרים בישראל ובמדיניות שלהן, שהפכה במשך תקופה ארוכה את קובצי הסיפורים הקצרים לבנים חורגים על המדף - גישה המתעלמת למעשה מתפקידם החשוב בדברי ימי הספרות בישראל ובעולם כולו.

*

עם כל הכבוד לכך שהרומן הוא כיום ללא עוררין המוביל בהוצאות הספרים ובתצוגות של חנויות הספרים, הסיפור הקצר נחשב ללא ספק כאביה מולידה של הנובלה ובעל זכות הבכורה בוויכוח על נזיד העדשים. כל שוחר ספרות ממוצע יודע, שסוגת הסיפור הקצר וסוגת השיר הן למעשה עריסת הספרות, היצירות שמהן מתחיל הכל, הן בספרות העברית והן בספרות העולמית. אמנות הסיפור הקצר מתחילה עוד בעולם העתיק, בארץ ישראל, מצרים, יוון, רומא, ארצות ערב והמזרח הרחוק. את סוגת הסיפור הקצר והשיר אפשר למצוא בכתבים עתיקים כמו ספר התנ"ך, ומאוחר יותר גם ב"סיפורי אלף לילה ולילה" שנאספו בתחילה במאה השמינית והתשיעית ו"סיפורי דקאמרון" של בוקאצ'יו מהמאה הארבע־עשרה, שנחשב בעיני חלק ממומחי הספרות כאבי הסיפור הקצר.

הסיפור הקצר התפתח במיוחד במאה התשע־עשרה, עם מעשיות האחים גרים ובמיוחד עם סופרים כמו אנטון צ'כוב, ניקולאי גוגול, גי דה מופסאן, אדגר אלן פו ובהמשך גם בתפר שבין המאה התשע־עשרה למאה העשרים ביצירותיו של או הנרי. צ'כוב שכלל את הסיפור הקצר למדרגת אמנות, עיצב כמדומה את פורמט הסיפור הקצר המודרני, ומצדיק את קביעתה של הסופרת והמסאית הישראלית שולמית הראבן, שכתבה פעם: "הסיפור הקצר הוא אולי הצורה המקצועית ביותר של כתיבה כאמנות, מפני שהכי קשה לרמות בו" וסיימה את רשימתה בציטוט אמירה של רבי מנחם מנדל מקוצק: "כל ימי רציתי לכתוב ספר בן עמוד אחד בלבד". אילו הוא כתב ספר כזה בימינו, מן הסתם היה נדחה על ידי הוצאות הספרים ואף בלי שיטרחו לשלוח לו מכתב דחייה מנומס.

א.מ. פורסטר, הסופר והמסאי האנגלי, קבע שכל יצירה שאינה עוברת את גבול 50 אלף המילה היא בחזקת סיפור, אולם בימינו יצירה כזו תוגדר למעשה כנובלה. סיפור קצר נחשב כיום לטקסט הכולל בין כמה מאות מילים (סיפור קצרצר) לכמה אלפי מילים, ולכל היותר שבעת אלפים עד עשרת אלפים מילה. סיפור קצר נבדל למעשה מהנובלה או מהרומן

ערבה אסף, "חורגים על המדף", צילום: יוחאי ויינר

באורכו אבל גם בסגנונו המינימלי. לאה גולדברג כתבה בשעתו שהסיפור הקצר הוא ביטוי מושלם לפרגמטי שבחיים. "קטע אחד מחיי אדם המרכז בתוכו שעה, או רגע, או אפיזודה גורלית העשויה להיות עדות לחיים עלי אדמות בכלל". הסיפור הקצר אמור להיות מדויק כמו שיר. אדגר אלן פו קבע שאסור לסיפור קצר להכיל אף מילה מיותרת, וצ'כוב אכן ידע לעצב דמות במילה אחת. הסיפור מתאפיין בזכות סוד הצמצום, בסיטואציה של קונפליקט, בנקודת מפנה שמייצרת את המשבר הפותר ובפואנטת הסיום שלו; האפקט שלו אמור להיות דרמטי ומהיר יותר.

הסיפור הקצר הוגדר בעבר לא רק לפי מספר המילים שלו אלא גם לפי משך הקריאה שלו. אדגר אלן פו הגדיר סיפור קצר כיצירה שהזמן הנחוץ לקריאתה אינו עולה על שעתיים. הכל יחסי כמובן. ה"ג וולס, סופר אנגלי הנחשב כאחד ממייסדי ז'אנר המדע הבדיוני, תחם את קריאת הסיפור הקצר בחצי שעה בלבד. אולם כמדומה שהחשוב מכל הוא, שסיפור קצר יהווה יצירה שלמה לכל דבר, שבמינימום מילים תוכל לבטא מקסימום רעיונות. בסיפור הקצר מתכווצת העלילה ומתכווץ הזמן אבל לא מתכווץ עולמו של הגיבור. סיפור קצר אינו אמור לתאר בפרטי פרטים את כל התחנות בחיי של הגיבור שלו. אם נמשיל זאת לוויה דולורזה, דרך הייסורים, הרי שהסיפור הקצר צריך לדון בתחנה אחת בלבד בחייו המיוסרים של גיבורו ולא בכל ארבע־עשרה או חמש־עשרה התחנות כולן (תלוי בהשקפה הנוצרית).

הסיפור הקצר הוא כמובן גם היסוד לספרות העברית המודרנית. אחד מאמני הסיפור הקצר הראשונים בספרות העברית המודרנית היה גרשם שופמן, שהפך את הסיפור הקצר לז'אנר מבוקש שנלמד גם בבתי הספר. כל גדולי הספרות העברית בעשורים הראשונים של המאה העשרים התנסו בז'אנר הזה, החל מברנר, ביאליק וטשרניחובסקי וכלה ביהודה בורלא, אהרון הראובני, ש"י עגנון ואחרים. כמדומה שההבדל בין סיפור קצר לרומן הוא כהבדל בין "תהילה" של ש"י עגנון ***לשירה*** פרי עטו. אלמלא כתב עגנון את "תהילה" ופרסם את קובצי הסיפורים שלו - ***אלו ואלו, על כפות המנעול, סמוך ונראה, עד הנה, האש והעצים***, אולי לא היה מכשיר לעצמו את הקרקע לכתיבתם של רומנים כמו ***הכנסת כלה, אורח נטה ללון, תמול שלשום ושירה***. למעשה, גדול הספרות העברית במאה העשרים והסופר הישראלי היחיד שזכה עד כה בפרס נובל לספרות (1966) פרסם בחייו יותר קובצי סיפורים (חמישה) מאשר רומנים (שלושה). אילו הוא היה יוצר בימינו, האם היה זלמן שוקן מעלה בדעתו לייעץ לו להפוך את סיפוריו לרומנים ובכך אולי לסרס אותם? מובן שלא.

הסופרים הישראלים נחלקים בין אלה שראו בסיפור הקצר דרך חיים כמו יוסל בירשטיין, אתגר קרת או אלכס אפשטיין, וכאלה שראו בו אולי את האטיוד או המקפצה לקראת הרומן הגדול שהם חלמו לכתוב. גם גבריאל גרסיה מארקס כתב סיפורים לפני שכתב את הרומנים הגדולים והידועים ביותר שלו, ובהמשך חזר מעת לעת לכתוב סיפורים (למשל, ***שנים־עשר סיפורים נודדים***). אליס מונרו סיפרה בריאיון (ל'ניו יורקר', 2012) ששנים רבות האמינה שכתיבת סיפורים קצרים היא רק סוג של אימון לקראת כתיבת הרומן שלה, אבל כשהתחוור לה שסיפורים קצרים הם הדבר הטוב ביותר שהיא יכולה להנפיק היא פשוט התמידה בכך.

גם סופרים שהצליחו לכאורה במעבר מכתיבת סיפור קצר לכתיבת רומן, נאלצו לשמוע שוב ושוב כיצד מזכירים להם דווקא את "חטאי" סיפוריהם הקצרים. א.ב. יהושע הוא מקרה קלאסי. כמה מפרשני הספרות מוכנים להישבע שסיפוריו הקצרים שראו אור בשנות השישים הם עד היום מיטב יצירתו: "מול היערות", "מסע הערב של יתיר", "חתונתה של גליה", "גאות הים", "שתיקתו ההולכת ונמשכת של משורר" ועוד (הגם שאני חולק על הקביעה הזו ומכליל גם כמה מהרומנים שלו בהגדרה של מיטב יצירתו). מכל מקום, ובפרפראזה לשאלה שהעליתי באשר לש"י עגנון, ניתן לשאול מה היה קורה לפרוזה של יהושע או לזו של עמוס עוז, שהתחיל לפרסם קובצי סיפורים כמו ***ארצות התן***, אילו הם היו מנסים לפרוץ אל הבמה הספרותית בימינו? האם ספריהם היו נדחים על ידי הוצאות הגדולות, או שהן היו מסוגלות להתעלות מעל שיקולי רווח צרים ולפרסמם מבלי לדרוש מהם לדלג ישירות לכתיבת רומנים? למעשה, אם סופרים כמו יהושע ועוז היו נדחים בעבר על ידי הוצאות הספרים, מה היה קורה בעצם לקריירה הספרותית שלהם ולספרות הישראלית של ימינו?

סוגת הסיפור הקצר אפיינה גם את כתיבתם של מרבית הסופרים בני דור הפלמ"ח. למשל חתני פרס ישראל לספרות, אהרון מגד בקבצים הראשונים ***רוח ימים***, ***ישראל חברים*** ואחרים, נתן שחם בשלושת ספריו הראשונים וחנוך ברטוב. הדברים יפים גם לסופרים המשתייכים לדור במדינה, בהם יצחק אורפז בסיפורי ***עשב פרא***, ***נמרוד גיבור ציד וציד הצביה***, עמליה כהנא כרמון בסיפורי ***בכפיפה אחת***, דוד שחר בסיפורי ***שפמו של האפיפיור***, יעקב שבתאי ***בהדוד פרץ ממריא***, יצחק בן נר ***בשקיעה כפרית***, יהושע קנז בסיפורי ***מומנט מוסיקלי***, יורם קניוק, דן צלקה וישעיהו קורן בכמה קובצי סיפורים, יוסל בירשטיין שהיה אמן הסיפור הקצר הישראלי־יידישאי, ובשנות השבעים והשמונים, דויד שיץ ***בהעשב והחול***, יותם ראובני ***בבעד ההזיה***, דויד גרוסמן בסיפורי ***רץ***, סביון ליברכט ***בתפוחים מן המדבר*** ***וסינית אני מדברת אליך***, ובשנות התשעים אתגר קרת ***בגעגועי לקיסינג'ר*** ***וצינודות***, אורלי קסטל בלום ***בלא רחוק ממרכז העיר*** ***וסיפורים בלתי רצוניים***, ורבים אחרים שתקצר היריעה מלהזכירם, ושבעצם עיצבו את פניה של הפרוזה הישראלית בזכות סיפוריהם הקצרים הרבה לפני שעיצבו אותה בזכות הרומנים שלהם. האם בהוצאות הספרים שכחו את תרומתם הגדולה של כל אלה ושל רבים אחרים לספרות העברית ולהוצאות עצמן שפרסמו את ספריהם?

עד שנות השבעים והשמונים כמעט כל הסופרים הישראלים הבולטים פרסמו לפחות קובץ סיפורים אחד, וכל זאת בנוסף לאסופות לא מעטות של סיפורים קצרים שראו אור. הסיפור הקצר פרח למעשה עד אמצע שנות התשעים הרבה בזכותם של קרת וקסטל בלום. קרת הקים לעצמו

בסיפוריו הקצרים לא מעט חקיינים ומדפי החנויות קרסו מעומס הספרים בז'אנר הזה, כפי שהיום הם כמעט ריקים מהם. ייתכן שהיתה אז הגזמה לצד אחד, וכיום ההגזמה נוטה לצד שני, כשחלק מההוצאות הגדולות או ההוצאות הנחשבות הוציאו למעשה את הסיפור הקצר מליין השיווק שלהן או דחקו אותו לשוליים. הן ממשיכות אמנם לפרסם מעת לעת קובצי סיפורים קצרים, אבל ניכר לעין שאלה אינם מתפרסמים בסדרות הדגל המרכזיות שלהן אלא בסדרות היותר אוונגרדיות.

כעשרים שנה חלפו מאז ימי הפריחה של הסיפור הקצר. בשנים האחרונות מתקבל הרושם שהמו"לים מעוניינים לשמוט את הלבנה הזאת מתחת לרגלי הסופרים ולפתות את כולם לכתוב רומנים, בחלקם בינוניים, ארכניים־טרחניים, שערוכים לעתים בצורה המעידה עד כמה הם מאולצים באורכם, במקום קובץ של סיפורים משובחים שעשוי להשכיל את הקורא הרבה יותר.

בהוצאות הספרים לא מחפשים כנראה את הא.ב. יהושע או את האתגר קרת החדשים, ברשימת רבי המכר קשה כמובן למצוא קבצים, באקדמיה כמדומה עוסקים יותר בניתוחי רומנים, בחלקם מייגעים, מאשר בניתוחי סיפורים קצרים. אבל לא אלמן הסיפור הקצר. בעיתונים היומיים מכריזים בשמו על תחרויות (ובעיקר תחרות הסיפור הקצר של עיתון 'הארץ' שגילתה לא מעט כישרונות, ובהמשך גם תחרות הסיפור הקצר של 'מקור ראשון'); הוצאת הספרים "כתב" פרסמה אנתולוגיות של סיפורים המבוססות אף הן על תחרויות; סופרים צעירים וותיקים יותר שעדיין כותבים סיפורים קצרים, ממשיכים לפרסם סיפורים בכתבי עת ותיקים או מקוונים, וכן במוספי חג של העיתונים, כל עוד מצבה התקשורת עדיין יאפשר פרסום מוספים כאלה. קובצי הסיפורים עצמם מתפרסמים, בדרך כלל בעזרת מלגות או במימון עצמי, בהוצאות הקטנות השונות וכן באפיק החדש שנפתח בהוצאות הדיגיטליות.

גם אם יש אמת בטענה המו"לית שרומנים מוכרים טוב יותר מסיפורים קצרים - הגם שהיא עומדת לכאורה בסתירה לעידן הווידיאו־קליפי שאמור להכיל יצירות קצרות יותר (ואמנם כותבי סיפורים מעידים שיש לכאורה ביקוש למרכולתם) - כמדומני שהיה מקום לכך, שחוק הספרות יכלול סעיף שיחייב את הוצאות הספרים, הציבוריות והפרטיות כאחת, לכלול בקטלוג הספרים השנתי שלהן לפחות אחוז מינימלי של קובצי סיפורים ושירה. וכל זאת, כאקט תרבותי־חינוכי שמתפקידו יהיה לשמור על הגחלת של הסיפור הקצר גם בדורות הבאים וימנע את כריתת הענף. ספרים אלה יזכו לקרנות מיוחדות מטעם מפעל הפיס וקרנות ציבוריות אחרות שייטלו על עצמן את המשימה הספרותית החשובה הזאת.

למאבק הספרותי על עתידו של הסיפור הקצר כדאי שיצטרפו גם כל אותם פרוזאיקונים ישראלים בולטים, שהחלו אף הם את ראשית צעדיהם בכתיבה בז'אנר הסיפור הקצר. התגייסותם למאבק עשויה לתרום אולי לקאמבק אמיתי של הסיפור הקצר. מכל מקום, צריך לקוות שהסיפור הקצר ימשיך לשרוד הרבה אחרי המו"לים בפורמט של דפוס או בפורמט אלקטרוני גם יחד. הוא נולד בימים קדומים, הפך לנשמת אפה של התרבות והספרות, ואולי ישרוד בעל פה או בכתב לנצח. ◆

ירון אביטוב - סופר, מבקר, במאי של סרטי תעודה ("אמריקה לדינה") ומחברם של *הומלס ופתק מאמא* (שניהם מסוגת רומן הסיפורים) וקובצי סיפורים כמו *אדון הסליחות*, *האורות של מיאמי*, *הלילה של סנטיאגו* ועוד.

דוד אדלר

המרחק הנכון

שירתך יפה ואמינה, אך חסר בה מרחק
(מומחה נודע ובר־סמכא לשירה)

(1)
כָּךְ אֲנִי מֵבִין:
הַמֶּרְחָק הַנָּכוֹן
בֵּינִי וּבֵין שִׁירָתִי
צָרִיךְ שֶׁיִּהְיֶה גָּדוֹל מִזֶּה
שֶׁבֵּינִי לְבֵין עַצְמִי

אַךְ שִׁירָתִי
פְּקֻעַת בְּתוֹכִי
וּמֶרְחָקָהּ מִתַּעְתֵּעַ.

וְהִנֵּה אָבוֹי הַמֶּרְחָק הוֹלֵךְ וּפוֹחֵת
עַד לִנְקֻדַּת
הַכְּאֵב.

(2)
הַמֶּרְחָק הַנָּכוֹן
בֵּינִי לְבֵין שִׁירָתִי
מִשְׁתַּנֶּה
אַךְ הַמַּחְסוֹם נוֹתֵר קָבוּעַ

(3)
הַמֶּרְחָק
בֵּינִי לְבֵין שִׁירִי
יִהְיֶה תָּמִיד בְּתוֹכִי
מַדִּיד הוּא יִהְיֶה
רַק בַּפּוֹסְט־מוֹרְטֶם.

אל תעירו

אַל תָּעִירוּ אֶת הַשִּׁיר
הוּא יָבוֹא לְבַד
עִם יִפְעָה מְשֻׁנָּה הוּא יָבוֹא
בִּשְׂעָרוֹ קוֹצִים.

אִלּוּ הוֹפִיעַ עַכְשָׁו
בִּפְקֻדָּה. הָיָה לְבוּשׁוֹ נָאֶה וּשְׂעָרוֹ מֻקְפָּד
לְפִי הַכְּלָלִים
כְּמוֹ שֶׁהַגַּנָּנוֹת אוֹהֲבוֹת
וְהָעוֹרְכוֹת גַּם.
אֲבָל אָז לֹא הָיָה הוּא לְטַעֲמִי
וּלְרוּחִי גַּם.

עמיחי ראה מחלונו

עַמִּיחַי רָאָה מֵחַלּוֹנוֹ חוֹמָה אַחַת
אֲנִי כְּבָר רוֹאֶה שְׁתַּיִם
הַחוֹמָה שֶׁהִפְרִידָה אָז
הִיא תַּפְאוּרָה מוּאֶרֶת הַיּוֹם
הַחוֹמָה הַשְּׁנִיָּה גַּם הִיא מוּאֶרֶת
אַךְ מִסִּבּוֹת אֲחֵרוֹת.

הֶחָזָק דָּחַק אוֹתָהּ קֵדְמָה
הֶחָזָק יִדְחַק אוֹתָהּ יָמָּה
וּבַתָּוֶךְ – דָּם
עַד שֶׁיִּפְלוּ הַחוֹמוֹת אוֹ
יֵהָפְכוּ לְתַפְאוּרוֹת.

עדנה שמש

קצר, אבל קולע: על הסיפור הקצר

לא מזמן התלקח ויכוח־זוטא מעל דפי מוסף 'ספרים' בעיתון 'הארץ', בין דורית רביניאן לבין המשוררת תהל פרוש, בנוגע לשאלה מי עובד 'קשה' יותר: כותב השירים או הפרוזאיקון. בתגובה כתבתי במוסף זה שהניסיון להשוות בין כותב הפרוזה לבין כותב השירה הוא כניסיון להשוות בין רץ המרתון לבין הרץ למרחקים קצרים. האם נעלה על הדעת לומר שיוסיין בולט עצלן כי הוא רץ רק 9 שניות אל תהילת העולם לעומת וילסון קיפסאנג הרץ 42 ק"מ ועוד קצת? כך הדבר גם בניסיון לבדל את טיבו ואת ערכו של הסיפור הקצר ביחס לאלה של הרומן. לא מעט כותבים וקוראים סוברים שהסיפור הקצר הוא פרוזדור שכותב צריך לעבור דרכו, מעין שלב חניכה לכאורה או הליכה מה'קל' אל ה'כבד', בדרך לכתיבת רומן. יחסן של הוצאות לאור לא מעטות אל הסיפור הקצר אנלוגי אף הוא לוויכוח־הזוטא ולתפיסת מקומו - הראוי או הלא ראוי - בשדה הספרות. לא פעם בוער בי לתבוע את עלבונו של הסיפור הקצר, למשל בשעה שאני קוראת ספרי סיפורים קצרים המחופשים לרומן - הס מהזכיר בגב הספר שמדובר בסיפורים קצרים ולעתים הסיפורים מסודרים באופן מתעתע שייראה כאילו מדובר בחלוקה לפרקים ולא ליצירות עצמאיות. זוהי התייחסות אפולוגטית אל הסיפור הקצר, וחבל. מוציאים לאור לא מעטים מסתייגים מפרסום ספרי סיפורים קצרים בתואנה שהסוגה אינה פופולארית וכי השקעה בה אינה רווחית. אך האם באמת אין מקום ראוי בלב הקוראות והקוראים לסוגת הזאת? בוודאי שיש, אלא שאת המגמות לא הם קובעים בהכרח. לא מזמן אמר לי עורך ראשי דק אבחנה העובד בהוצאה לאור ש"סיפורים קצרים אינם פופולאריים דיים בישראל כי יש יותר מדי עורכים ראשיים בהוצאות ספרים שאומרים שהסיפור הקצר אינו פופולארי דיו". כך או כך, אין ספק שכבר שמשבר המו"לות בארץ מעמיק, הראשונים לסבול מאי פרסום הם ספרי סיפורים קצרים ושירה.

הסופרת הקנדית אליס מונרו אמרה באחרונה בטקס קבלת פרס נובל שהיא מקווה שזכייתה של כותבת סיפורים קצרים בפרס היוקרתי תעלה את קרנו של הסיפור הקצר בין הכותבים והקוראים כאחד. מונרו מעולם לא כתבה שום דבר שאינו נובלה או סיפור קצר. גם אידה פינק, או הנרי, איזק בבל, ריימונד קארבר ואתגר קרת, אם למנות אחדים, נשארו נאמנים לסוגה. סופרים נודעים רבים קנו את עולמם באמצעות סיפורים קצרים: טילי אולסן ידועה בעיקר בגלל ***אני עומדת כאן ומגהצת*** המופלא, חורחה לואיס בורחס בגלל ***גן השבילים המתפצלים***, קתרין מנספלד בשל ***בית הבובות***, ג'יימס ג'ויס בשל ***דבלינאים*** המונומנטלי. גם טובי כותבות וכותבי הרומנים בעולם כתבו סיפורים קצרים. אדגר אלן פו וש"י עגנון, ויליאם פוקנר ודפני די מוריה, אנטון צ'כוב וג'יימס ג'ויס, גרהם גרין וגבריאל גרסיה מרקס, הנרי ג'יימס וולטר, גי דה מונפסן ופרנץ קפקא. כמה אופרות נודעות, למשל "קופליה", "מפצח האגוזים" ו"סיפורי הופמן" מבוססות על סיפורים שכתב ארנסט הופמן, וכך גם מקורם של סרטים רבים, למשל "הציפורים" ו"סיפורו המופלא של בנג'מין באטן" בסיפור קצר.

מה יש בו בסיפור הקצר שהוא מותיר רושם עז כל כך על קוראותיו וקוראיו? התמציתיות והזיכוך שיש בסיפור מהודק? אחדות הזמן, העלילה והמקום שבסיפור הקלאסי? דחיסתו של עולם שלם או פרק חיים בכמה עמודים? אי־הצורך לדחות סיפוקים? ג'יימס ג'ויס אִבחן את הקסם כ"רגע אחד של תובנה עמוקה" שהוא קרא לה "גילוי" (epiphany). צוטן טודורוב הבולגרי, היסטוריון ומסאי, כתב שהסיפור הקצר הוא "ספרות נקייה" כי בשעת קריאתו אין לקורא/ת זמן מנטאלי לשכוח שזו ספרות ולא החיים עצמם. ג'ובאני בוקצ'יו הנחשב לאבי הסיפור הקצר השאיר לנו את ***דקמרון***, מאה סיפורים קצרים, מעין "אלף לילה ולילה" של ימי הביניים ובסוף אותה מאה כתב ג'פרי צ'וסר את ***סיפורי קנטרברי*** המופלאים שלו. אחד המפורסמים שבסיפורי דקמרון הוא "הבז". סיפור פשוט שהוא אבטיפוס ממש לסוגת הסיפור הקצר, בוודאי לפי מסורת הכתיבה בימי הביניים. השורה התחתונה: אין בו, כך נדמה, ולו מילה אחת מיותרת. כך או כך, לא מן הנמנע שנסיבות הולדתו של הסיפור הקצר נעוצות בכורח המציאות, בתקופות קדומות שבהן ערכי התרבות הועברו בעל פה. כמה ארוך יכול להיות סיפור בעל פה? היה קל יותר לזכור שורות מחורזות, ובראשית היו השירים והפואמות.

עקרונות הסיפור הקלאסי התגמשו ומתגמשים כל העת והם בידוע תלויי תקופה ותרבות, ואף טרם הסתיים הדיון בשאלה איפה נגמר הסיפור הקצר ואיפה מתחילה הנובלה (שאת בכורתה "הנסיכה מִקלב" כתבה מאדאם דה לה פייט עוד באמצע המאה השבע־עשרה) - אחד יאמר 5000 מילים ואחת תאמר 10000. מכל מקום, כמו באופנה עכשווית - גם בסיפור הקצר, "הכול הולך". הוא אינו נתון עוד לחוקותיה או למגבלותיה של קונוונציה מסוימת. להיפך, יש המשבחים את האקספרימנטליות, גם כשהיא שוכחת, אבוי, את הקורא. דומה שנעשו כבר כל הניסויים הספרותיים האפשריים בסוגה - בעיצוב הדמויות ובמספרן, בשימוש בצירי עלילה ובזמן, בוויתור על אקספוזיציה, קיצורו של הסיפור לכדי 'קצרצר' או עיבויו לכדי נובלה, והמגוון גדול ומרתק. זכיתי להיחשף אל מקצת מן המגוון המקומי בשנה שעברה, כששימשתי שופטת בתחרות הסיפור הקצר של עיתון הארץ ובמהלכה קראתי למעלה מ־1400 סיפורים. איך אומרים? חוויה מדהימה. באמת. זכות הצצה נדירה לכל היבט אפשרי של החיים בארץ, לכל סגנון חיים ולכל אספירציה ספרותית. מטבע הדברים לא כל הסיפורים היו טובים, אבל הם היו רחוקים מאוד מ"גרפומניה". מנבחריהם ניתן ליצור אנתולוגיה נהדרת. באחרונה, אגב, נשמעת קריאה מסקרנת לפתוח את תחרות הסיפור הקצר של עיתון 'הארץ' לשיפוט הקוראים בפייסבוק - אולי באופן הזה הבחירה תהיה דמוקרטית יותר אך לא מן הנמנע שהסיפור הקצר שייבחר לא יהיה בהכרח הטוב ביותר אלא זה שלכותבו יש הכי הרבה חברים.

בתוך משבר הספרות הנוכחי, זוכה הסיפור הקצר לעדנה בעולם הווירטואלי דווקא, עולם חדש המקיים העתקה מתמדת ומסקרנת של מוקדי הכוח בהיבטים רבים של חיינו, גם בשדה הספרות, העתקה העשויה ליתר את תיווכן של ההוצאות לאור, כתבי העת וביקורת הספרות כפי שאנחנו מכירים אותם, ולהציל בתוך כך יערות רבים מכליה. פורומים חדשים צצים ברשת כל הזמן - ומציעים במה פתוחה ליוצרים עלומים בצד יוצרים ידועים, כמו למשל 'במה חדשה' הישראלי או כמו Byliner האמריקאי שהוא פרויקט חדש ומצליח מאוד שמציע למנוייו למעלה מ־30 אלף סיפורים קצרים - ביניהם שנכתבו על ידי מרגרט אטווד, איימי טאן וזוכה פרס פוליצר טיילור ברנץ'. גם פייסבוק הוא, כאמור, במה טובה להפצת ספורים קצרים. חנות הספרים הדיגיטלית 'בוקסילה', למשל, מפרסמת גם 'סינגלים', כלומר יצירות יחידות, סיפורים קצרים ונובלות, מה שהוצאות הספרים לא יכולות לעשות מטעמים מובנים, למעט אולי באופן חריג, כמו פרסום הנובלה ***גלו את פניה*** מאת רונית מטלון בהוצאת עם עובד. ולא אמרנו מילה על חובבי סוגת הסיפור הקצר הגדולים ביותר: הילדות והילדים. ◆

ספרה של עדנה שמש *דיונות החול של פריז* ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

עמיחי שלו
נסים קלדרון

הסיפור המקומי הקצר, נקודות שונות למחשבה

(שאלון אינטרנטי קצר)

לפני כעשור ציינו מאיה ערד ורונית מטלון את דחיקתו לצד של הסיפור הקצר. האם מתחולל שינוי כלשהו לאחר עשור?

נ"ק – אני חושב שההצלחה הגדולה של אתגר קרת בארץ ובעולם, וההצלחה האמנותית של אליס מונרו בישראל, יחד עם זכייתה בפרס נובל, העניקו תנופה מחודשת לסיפור הקצר. ועדיין מעט מדי הוצאות מסתכנות בהוצאת קבצים של סיפורים קצרים

ע"ש – קשה מאוד לתת תשובה חד משמעית, כי לעולם אנחנו לא רואים את כל הספקטרום. נכון לעכשיו, אם מסתכלים על הוצאות הספרים בארץ, אין ממש שינוי, הן עדיין טוענות שסיפורים קצרים לא מוכרים (מלבד כמה יוצאים מן הכלל), ואין בחנויות מספיק קובצי סיפורים קצרים, כך שזה כמו הביצה והתרנגולת, והוצאות ספרים בארץ, בתקופה הזו, הן דבר פחדני, קמצן ואורתודוקסי. למעשה, כל אחד רואה את המציאות כפי שהוא מיימר לראות אותה במידת מה, לכן במובן מסוים יש סיפורים קצרים חדשים, יש באינטרנט, יש במגזינים בחו"ל, יש כותבים נפלאים, אבל זה כאילו כל הסוגה הפכה להיות שוליים, שוליים שהם לא פונקציה של תוכן, אלא של תצורה. זה עצוב ומגוחך, אבל מתישהו זה ישתנה.

ברשימתה "שבחי הסיפור הקצר" (ראה עמ' 5) כתבה שולמית הראבן: "הסיפור הקצר יכול להיות שיא של מלאכת הכתיבה, מפני שהוא מעורר את כל הבעיות הקשורות בכתיבה, לפעמים הרבה יותר מהרומן..."; נראה כי במציאות הספרותית שלנו, נוטים לראות בסיפור הקצר שלב מטרים לרומן ואף להציבו נמוך יותר בהיררכיה של הטקסטים. מה דעתך?

נ"ק – זה נכון וזה מגוחך. יש דעה כזאת, אבל צ'כוב ובאבל וקארבר כתבו כמעט רק סיפורים קצרים, ולא כתבו רומנים. והם אמנים שלא נופלים משום אמן של הרומן. גם סיפורים קצרים של טולסטוי, או של קפקא, או של עגנון, לא נופלים בשום מובן מן הרומנים שלהם.

ע"ש – יש כאלו שעבורם זה שלב מטרים ויש כאלו שלא, בכלל, אני תמיד משתדל להימנע מהצהרות נחרצות ופסקניות. יש כותבי רומנים מצוינים שהם פחות טובים בסיפורים קצרים וההיפך. אני דווקא בדעה שמדובר שתי מלאכות דומות אבל שונות במהותן, חלק מהכישורים הנדרשים הם זהים, אבל חלק לא. מכיוון שאני מלמד גם סיפור קצר וגם מבוא לסדנת רומן, לאחרונה אני דווקא יותר בדעה שרומן דורש מחויבות והתמסרות גדולה יותר, אבל שוב, תמיד יש יוצאים מן הכלל, אני במקום שרומן יותר מסקרן ומאתגר אותי הן ככותב והן כמבקר.

יחס הוצאות הספרים לסיפור הקצר, האם הוא משקף את יחס הקוראים? האם זאת מערכת הדדית?

נ"ק – כן זו מערכת הדדית. ההוצאות ממעיטות להוציא סיפורים קצרים כי הם נמכרים פחות מרומנים. זאת תופעה די מדהימה, שהרומן, ז'אנר שהופיע רק במאה השבע־עשרה, והגיע לבשלות רק במאה השמונה־עשרה, מתאים כל כך לצורכי הקריאה של רוב בני האדם, שהוא דחק הצידה את הסיפור הקצר, שהוא ז'אנר עתיק הרבה יותר (החלקים הסיפוריים בתנ"ך ובברית החדשה הם למעשה אוסף של סיפורים קצרים).

ע"ש – יחס הוצאות הספרים לכל דבר הוא יחס מסחרי, ומכיוון שלא יוצאים כמעט קובצי סיפורים קצרים, אז מן הסתם זה לא מוכר, ומן הסתם זה לא יוצא. הוצאות הספרים, ברובן, מתנהלות לפי דו"חות כספיים ומצב החנויות והמבצעים, ולהוציא סיפורים קצרים זה סיכון מבחינתם; כרגע הם בתקופה שהם לא לוקחים סיכון, ומנסים שהענף אותו מנסים לכרות סטימצקי וצומת ספרים בכזאת אדיקות בכל זאת יישאר חלק מהעץ, אם כי חלק רעוע ביותר. הקוראים? הם קוראים את מה שיש, הם לא מרגישים חסך, כי ממלאים להם את השקית בזבל נוכחי, ברומנים מסחריים ונוראיים, בשיבוטים ספרותיים, בבידור שהוא לא ספרות, והם ייקחו כל מה שהמוכרנים יגידו להם לקחת, לפחות רובם.

האם ניתן לומר כי למרות היותו של הדור הצעיר נתון בסוג של "הפרעת קשב", יש פחות ביקוש לסיפור הקצר? אם כן, למה?

נ"ק – אני לא חושב שהדור הצעיר נתון ב"הפרעת קשב". ואם הכוונה להופעת האינטרנט ופייסבוק והסמ"ס (שאני רואה בהם תופעות חיוביות, שלא גורמות לשום הפרעה – לא בקשב ולא בתגובה שאנשים כותבים על הקשב שמגיע אליהם) – הרי דחיקת הסיפור הקצר מפני הרומן החלה הרבה לפני כן.

ע"ש – וזאת דווקא אבחנה מעט אבסורדית, כי בגלל אותה "הפרעת קשב" דווקא סיפור קצר אמור יותר להתאים מזג. אני לא חושב שזה קשור אחד לשני. אני פשוט חושב שהדור הצעיר לא נחשף מספיק לסיפורים קצרים איכותיים, ואם הוא ייחשף, הוא יקרא יותר, זה כמו עולם שכמעט הוחרב כליל עבורו, וקצת עצוב שהם יגדלו בלי לקרוא למשל את הסיפורים הקצרים של סאלינג'ר או של עגנון או של אליס מונרו. יחד עם זאת, אני חושב שכל אדם אינטיליגנטי שנחשף לספרות והיא משפיעה עליו אינטלקטואלית, רגשית, ואסתטית, יגיע כבר בעצמו למה שהוא צריך לקרוא, בלי עזרה ממשרד החינוך, הוצאות ספרים או רשתות.

האם ייתכן שככל שחולף הזמן, יש לסיפור הקצר - שהוא ז'אנר תובעני יותר - פחות אפשרויות לחדש ולעניין? (זאת בשונה מרומן, שכלפיו אנחנו סלחנים יותר ומצפים פחות לחידוש)

האם בשנים האחרונות נכתבים סיפורים קצרים פחות טובים מבעבר?

נ"ק – בשום אופן לא. הזכרתי כבר אמן ישראלי ואמנית קנדית שכותבים סיפורים קצרים שיש בהם הרבה חידוש. אזכיר גם את מירנדה ג'וֹלַי האמריקאית, שהיא בעיני סופרת מבריקה של סיפורים קצרים. אגב, אני לא חושב שהסיפור הקצר הוא ז'אנר תובעני יותר מהרומן. הוא פשוט אחר. שניהם תובעניים באותה מידה.

ע"ש – שוב, ממקומנו המוגבל קשה לנו לראות כל מה שקורה בעולם הספרות, אנו מקבלים על פי רוב רק טפח מסחרי קלוש ולא הרבה מעבר לכך. חידוש? בהחלט אפשר לעשות בסיפור קצר המון דברים בעלי תעוזה וחדשניים, והנה, למרות המצב הכביכול נורא, קריאה בקטעים הקצרים של דיוויד פוסטר וואלאס או בסיפוריה של קלי לינק, שניים שתורגמו לעברית למרות הטרנדים הקשיחים, מלמדת שסיפור קצר יכול להכיל את כל הרכיבים הנפלאים שיצירת מופת יכולה להכיל, ויכול לחדש, להפעים, להפתיע, יותר מכל רומן.

אנתולוגיות מקוונות של הסיפור הקצר: האם זאת במה חדשה לסיפור הקצר במקום כתבי העת שמתקשים להציע במה? האם הזירה המקוונת משנה את המציאות ביחס לסיפור הקצר?

נ"ק – דעיכת כתבי העת הספרותיים וצמצום ניכר בעיתונים היומיים (ובמקום שהם מקדישים לספרות), בגלל האינטרנט – אלה בהחלט שתי תופעות שמקשות היום, יותר מאשר בעבר, לפרסם סיפורים קצרים. בעולם פותחו אתרי אינטרנט בעלי איכות ספרותית, שמפרסמים סיפורים קצרים. יש התחלות כאלה בישראל, וצריך לעודד אותן. אנתולוגיות מקוונות של סיפורים קצרים הן רעיון מצוין, בתנאי שתהיה בהן הקפדה על רמה אמנותית גבוהה.

ע"ש – אני מאוד מקווה שכן, בכלל, אני מאמין שהעולם המקוון ייֵלך ויתפוס עוד ועוד נתח מכלל השוק ומכלל עולם הספרות, זה ייקח אולי עוד דור או שניים, אבל זה כבר מתחיל לקרות. אני עצמי אדם שרגל אחת שלו עדיין בפרינט ורגל שנייה מקוונת, אבל צעירים ממני כבר קוראים ללא כל בעיה רומנים באייפד או בקינדלים; אמזון מוכרים היטב מה שנקרא "סינגלים", ובוקסילה עושים אנתולוגיות מקומיות, אלו כמובן סנוניות, הן של תוכן והן של מסחר, אבל סביר להניח שבעתיד הנראה לעין רוב התכנים ורוב הפלטפורמות יהיו מקוונות, ואז אם אתה חנות ספרים מקוונת, כמו אמזון, אתה יכול להחזיק לכאורה בכל רגע נתון את כל קובצי הסיפורים הקיימים; זה כמו תיאוריית הזנב הארוך, לכן, אם יהיו קבצים מוצלחים ואנתולוגיות איכותיות, הן יימכרו, אין לי ספק בכך.

האם יש לסיפור הקצר הנכתב בישראל נושאים אופייניים? מובהקות ישראלית?
מדוע כה הצליחו (ועדיין מצליחים) סיפוריהם של אתגר קרת ואורלי קסטל בלום?
מדוע אהודים כאן סיפוריהם של אלכס אפשטיין, אברי הרלינג (קצרצרים)?
מה גורם להצלחה הגדולה של אליס מונרו בישראל?

נ"ק – אני לא חושב שיש לקרת וקסטל בלום נושאים אופייניים ושונים מאשר לכותבים ישראלים בז'אנרים אחרים. אני אוהב את הסיפורונים הקצרצרים. בעולם יש נטייה לקשר בין כותבי סיפורים קצרצרים לבין כותבי שירה (השתתפתי בכמה פסטיבלים שאליהם הזמנו יחד שני מיני האמנים האלה). יהיה טוב אם גם בארץ נפיל את החומה בין פרוזה קצרה מאוד לבין שירה.
ההצלחה של אליס מונרו בישראל? כמו ההצלחה של קארבר לפניה – הם פשוט כותבים טוב כל כך שהם התגברו על העדפת הרומנים של הקוראים.

ע"ש – אני חושב שכל אחד מהם הוא סיפור קצת שונה. אתגר התחיל לפרסם את סיפוריו בשנות התשעים, וצבר לו קהל ומקום, כך שהוא למעשה ממשיך את מה שהוא התחיל אז, והוא מנצח את הטרנדים הללו. לקסטל בלום יש כבר שם מכובד בתור סופרת, לכן מה שהיא תפרסם יעורר איזושהי תהודה, אם זה רומן ואם אלה סיפורים קצרים. אלכס אפשטיין למעשה הלך והמתקצע בסוג של ז'אנר קצרצרצר ומצא לו פלטפורמה אידיאלית, כנ"ל אברי הרלינג; מה שהם כותבים מרגיש הרבה יותר מתאים לעולם המקוון מאשר לעולם הפרינט. לגבי תכנים, כל אחד מהם לוקח למקום אחר. מובהקות ישראלית? אני לא חושב שיש בספרות דבר שהוא "ישראלי גנרי", כל אחד לוקח ועושה מהישראליות משהו אחר, משהו שקשור לעצמו, למקומו בישראל ולמצבו הקיומי.

הסיפור הפלסטיני הקצר הנכתב בארץ? מעמדו בקרב הקוראים הפלסטינים. האם יש קשר מבחינת מעמד ומהלכים לסיפור הקצר הנכתב בארץ בכלל, או שזאת טריטוריה נפרדת?

ע"ש – יצאה לאחרונה אנתולוגיה של סיפורים קצרים פלסטינים ***נכבה לייט***, אבל חוץ מזה, אני מודה שאני לא יודע מספיק מה קורה בספרות הפלסטינית, כי אין מי שמדווח ומפרסם עבורי אותה, ואני לא קורא ערבית, אני רק יכול לקוות שיתפרסמו עוד קבצים כמו ***נכבה לייט***, כי היו שם כמה כותבים נפלאים שלא שמעתי עליהם מעולם, וגרים יחד איתי ועם כולנו פה.

◆

פרופ' נסים קלדרון מלמד באוניברסיטת בן גוריון בנגב במחלקה לספרות עברית. היה בין עורכי כתבי העת 'סימן קריאה' ו'מקרוב'. בשנים האחרונות עוסק בספרות, שירה ומוזיקה ישראלית עכשווית, ובקשרים ביניהן. עורך סדרה של מפגשים בין שירה למוזיקה במועדון לבונטין 7 בתל אביב.
ספרו ***יום שני: על שירה ודוק בישראל אחרי יונה וולך*** ראה אור בהוצאת דביר, סדרת הקשרים אוניב' בן גוריון 2009.

עמיחי שלו, סופר, עורך, מבקר ומרצה. פרסם את הספרים, ***ימי הפופ***, ***הנפשיים***, ***ילדה גדולה ועל החתרנות***, חתן פרס ראש הממשלה לספרות לשנת 2013, עורך סדרת "טרמינל" בעם עובד, מלמד במכללה למנהל, במכללת ספיר ומקיים סדנאות כתיבה בבית התנועה הקיבוצית, כותב ביקורות ספרותיות; ערך אנתולוגיות של סיפורים קצרים במיזם המקוון "בוקסילה".

◆

אלטייב ע'נאים

בנפתולי הפרוזה הפלסטינית*

הפרס הבינלאומי לרומן הערבי, פרס שהוא הגרסה הערבית לפרס מאן בוקר הבריטי (ובשיתוף עמו), שנוסד בשנת 2007, הוא הוכחה ניצחת לדריכת כוכבו של הרומן בספרות הערבית. אמנם הפרס עורר סביבו פולמוסים רבים ועזים.

שאלת הפרוזה הפלסטינית שונה בעיקרה משאלת השירה. השירה, מטבע ההביטוס הפואטי הכלל ערבי, והפלסטיני בפרט, דחקה בגסות ובסחף כמעט חד סטרי את ז'אנר הפרוזה. המשורר בתרבות הערבית הקלאסית היה "כוכב על", שופר של הממסד, שופר של המודרים במקרים אחרים, נביא זעם, והוא זה שתפס את העמדה הגבוהה על הסקאלה של היצירה התרבותית. עמודי התווך של רפרטואר הספרות הערבית היו המשוררים, החל מתקופת הג'אהלייה (הקדם אסלאמית) ועד לסוף המאה התשע-עשרה, תחילת המאה העשרים. מאחר שז'אנר הפרוזה האמנותית - הרומן והסיפור הקצר - נברא במערב המודרני ולא במזרח שלנו, ארך זמן לא מבוטל עד שהחל מחלחל אל הזירה הספרותית הערבית. על רקע "אפליה" זו צמחה עם תחילת המאה העשרים הפרוזה הערבית, ואפילו הצליחה לקצור את הפרס הנחשק מכל הפרסים הספרותיים (נובל), שבו זכה הסופר המצרי המנוח נג'יב מחפוז בשנת 1988. מצרים ולבנון היו שתי המדינות הערביות החלוצות בכניסה אל הכתיבה החדשה, אשר שברה את הדומיננטיות של השירה (הקלאסית כמובן), עד שהחלו תמורות בז'אנר השירה עצמו). סופרים דוגמת ג'ורג'י זיידאן, תווּפיק אל-חכים ויוסף אדריס היו מפלסי הדרך של כתיבת הסיפור הקצר והרומן.

לפרוזה הפלסטינית אין שורשים עמוקים, אולם היא זכתה בכמה תופעות מעניינות, עשירות ושוות עיון. אחד הבולטים מכותביה הראשונים היה הסופר, הצייר, המתרגם ואיש האקדמיה ג'ברא אבראהים ג'ברא جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) - איש אשכולות פלסטיני (יליד בית לחם שעבר לאחר לימודיו באנגליה ללמד באוניברסיטאות עיראק, שם השתקע ומת) אשר נע על ציר ההשכלה הערבית והמערבית בו בזמן. החינוך וההשכלה שרכש ג'ברא באוניברסיטאות המערביות והערביות השפיעו עליו בצורה מהותית, ויצרו "מרחב שלישי" (כלשונו של הומי באבא) של יצירה שהיא מעין יצירת כלאיים המושפעת משתי תרבויות - הערבית-הפלסטינית, והמערבית-האירופאית. ג'ברא לקח על עצמו אחריות כבירה בהנגשת תיאוריות ויצירות ספרותיות רבות מן המערב אל הקורא הערבי, מפעל שהסתעף לעשרות ספרים בתחומי היצירה, התרגום והעיון. תרגום הטרגדיות והקומדיות של שקספיר מציב ציון דרך במפעלו זה, והוא נחשב עד היום לטוב ולמשובח מבין תרגומי שקספיר ברחבי העולם הערבי. גם את ***הקול והזעם*** מאת ויליאם פוקנר תרגם ביצירתיות מופלאה לשפה הערבית, בנוסף לעוד רשימה ארוכה של יצירות ספרותיות מערביות חשובות.

חשוב לציין כי ג'ברא נמנה עם חברי "חבורת בע'דאד לאמנות המודרנית" (جماعة بغداد للفنّ الحديث) שנוסדה בתחילת שנות החמישים ואיגדה יוצרים ואנשי תרבות עיראקים, שבבוא הימים נהפכו לקולות הקאנוניים של תנועת האמנות והתרבות הערבית והעיראקית. התקופה ההיסטורית שבה חי ופעל ג'ברא, אפשרה לו לבוא במגע ישיר עם גדולי הסופרים והיוצרים בעולם הערבי בכלל, החל במשורר הפלסטיני אבראהים טוקאן, ובמדינת עיראק בפרט, היכן שרקם קשרי עבודה והשכלה עם האליטות האינטלקטואליות והתחבר לסופרים העיראקים המהפכניים בדר שאכֶּר אלסיאב ועבד אלווהאב אלבַּיָאתי.

ע'סאן כַּנפאני غسّان كنفاني (1936-1972) הסופר והלוחם יליד עכו, הוסיף נדבך חשוב ביצירת הפרוזה הפלסטינית. כנפאני, שנמנה עם שורות "החזית העממית לשחרור פלסטין" עד להירצחו בידי המוסד הישראלי בביירות בשנת 1972, היה גם הוא איש רב פעלים - עורך, עיתונאי, איש חינוך ומבקר ספרות ותרבות. הרומן ***גברים בשמש*** פרי עטו זכה להדים רבים ברחבי העולם הערבי. ברומן מתואר מסע התגנבותם של שלושה פלסטינים אל פרנסתם ואל מותם בדרך אל כווית, כאשר הם מוסתרים בתוך מכלית מים על משאית. הם נספים בתנאים טרגיים, ובנסיבות מגוחכות (שיחת חולין על אשה בין נהג המשאית לאיש ביטחון), לפני שהגיעו ליעדם. בספרו על "הספרות הציונית" היה כנפאני חלוץ בחקר ספרות האחר/אויב. זהו ספר רחב היקף שזכה גם הוא להדים רבים ברחבי העולם הערבי ועורר בו עניין לעסוק בחקר הספרות הציונית. יצירותיו של כנפאני נלמדות גם היום באותו להט כבעבר, וחלקן נכנסו אל תוכניות הלימוד הפלסטיניות והערביות. הדיאלקטיקה בין ספרות לבין פוליטיקה משתקפת במיטבה במכלול מפעלו הספרותי של כנפאני, אשר כתב את חיי הפלסטיני המובס, הפליט והעקור, ותיעד אותם כמי ששם את פרטיהם תחת זכוכית מגדלת.

קשה לדבר על הפרוזה הפלסטינית בלי לציין את אמיל חביבי (إميل حبيبي (1921-1996). הסופר יליד חיפה שהתגורר בנצרת, פעל גם בזירה הפוליטית במסגרת המפלגה הקומוניסטית הישראלית, וגם בזירה הספרותית - דבר שגרם לו להתחרט, כפי שהצהיר, על שנשא "את שני האבטיחים ביד אחת, אבטיח המחויבות הפוליטית ואבטיח היצירה הספרותית". בין השנים 1971-1989 ערך חביבי את יומון 'אל-אלתחאד' החיפאי והיה לדמות עיתונאית-ספרותית מוערכת. הוא חידש חידושים רבים, בין אם במישור השפה והעריכה, ובין אם במישור התכנים והפולמוסים שהתעוררו מעל דפי העתון. הרומן ***האופסימיסט*** المتشائل - הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל-נחס אל-מתשאאל ראה אור בשנת 1974 ובעקבות ההדים שעוררה היצירה הייחודית, היה חביבי לסופר חוצה גבולות. מוטיב האירוניה, ברומן זה במיוחד וביצירותיו האחרות בכלל, נחשב לאחד המוטיבים המרכזיים ביצירתו. חביבי הוביל את הפרוזה הפלסטינית אל מקומות חדשים לחלוטין, בכך שבפעם הראשונה חוצה יוצר פלסטיני גבולות אל רחבי העולם הערבי דרך פרוזה ולא דרך שירה. המשורר והמתרגם אנטון שמאס חתום על העברת "האופסימיסט" אל העברית. משימת תרגומו של חביבי, יש לציין, לא קלה בלשון המעטה, ועיקר הקושי שלה נובע מן המיזוג המושלם שיוצרת השפה החביבית בין ערבית קלאסית גבוהה לבין ערבית מודרנית קלילה. כמו כן השתמש חביבי בתבניות כתיבה מהקלאסיקות הערביות העתיקות ויצק אליהן תוכן חדשני.

חוסין אל־ברע'ות'י حسين البرغوثي (1954–2002) - משורר וסופר פלסטיני יליד הכפר כובאר שליד רמאללה, היה ממייסדי "בית אל-שער" הפלסטיני (בית השירה) ועורך כתב העת 'אל־שועראא'. ברע'ות'י היה איש של התנסויות, בחיים וביצירה. כתב שירה פילוסופית, ויצירתו החשובה ביותר, לדעתי, היא הרומן האוטוביוגרפי ***האור הכחול*** (الضوء الأزرق).

עוד חופן של שמות יצקו בצוותא את יסודות הפרוזה הפלסטינית, דוגמת ח'ליל ביידס, תווּפיק פייאד, מחמוד שוקייר, סמירה עזאם, ריאד ביידס ורג'אא' בכרייה. אך בו בזמן אפשר לומר שהתמורות שחלו בפרוזה הפלסטינית היו צנועות, מועטות ודלילות לעומת הדינמיקה התוססת של השירה. עובדה זו הנה פועל יוצא של גורמים רבים, שונים ומשונים, שדחקו את הפרוזה האמנותית אל השוליים לטובת השירה. אפילו משוררים ידועים, שהתפרסמו בזכות שירתם, דוגמת תווּפיק זיאד ופדווא טוקאן, כאשר התנסו בכתיבת פרוזה, נדחקה גם היא הצידה.

אם נעיין במתרחש כעת בעולם הספרות והתרבות הערבית, ניווכח לדעת כי התחולל בו מהפך שגרם לרומנים להיות הז'אנר המיוצר והנחשק ביותר. הפרס הבינלאומי לרומן הערבי, פרס שהוא הגרסה הערבית לפרס מאן בוקר הבריטי (ובשיתוף עמו), שנוסד בשנת 2007, הוא הוכחה ניצחת לדריכת כוכבו של הרומן בספרות הערבית. אמנם הפרס עורר סביבו פולמוסים רבים ועזים, והיו שטענו כי זהו מסחור של הספרות ויחסי ציבור יותר מאשר עשייה ספרותית רצינית; אך למרות כל הטיעונים מהצד הזה, אי־אפשר להתכחש לעובדה שהרומן היום (יותר מהסיפור הקצר) הוא הסוגה הערבית הנכתבת ביותר, בנוסף לכך שסביבו מתרחשים רוב הפולמוסים הביקורתיים.

הכותבים שנבחרו להיכלל בלקט הפרוזה הפלסטינית ***נכבה לייט*** נמנים עם הגל/הזרם הספרותי החדש. בחרתי לא לתרגם את הסופרים הקאנוניים, אלא דווקא את החדשים, שאולי יהוו את הקאנון החדש/העתידי. זהו זרם שחולם על שינוי. שינוי תבנית. שינוי שפה. שינוי עולם. שינוי הפוליטיקה. שינוי סדרי עדיפויות. שינוי גלגלי שיניים שנשחקו. שינוי הסטטיות שאפפה את הפרוזה הפלסטינית. פריצת סוגיות הטאבו החברתיות/דתיות/אסתטיות. אפשר להבחין שרובם של הסופרים באנתולוגיה מתחקים אחר התנסות בכתיבה חדשה, במישור השפה ובמישור התוכן. פרוזה ששואבת מן התיעוד היומיומי, צרה את הרגעים הקטנים, נשענת על האירוניה והביקורתיות ועל הפנטזיה. הדור החדש של הפרוזה הפלסטינית אינו חושש לחרוג ממוסכמות ספרותיות ומנסה, למרות כל הסיכונים הגלומים בצעד כזה, לפלס לו דרך חדשה. הזהות הפלסטינית החדשה מתעצבת דרך נפתולי החיפוש.

הפרוזה הפלסטינית החדשה מחפשת את דרכה באין דמות אב שאותה תאמץ (ותמרוד בו - כמו בשירה: "חרדת ההשפעה"), דבר המשתקף היטב באקספרימנטליזם הסוחף שמאפיין אותה. עמעום רב עוטף את יצירת הפרוזה של הדור הזה. העולם הבדוי שלו נוטה יותר לפנטסטי ולעיוות המציאות. בדור הקודם של הסופרים הערבים, יצירות המופת של הפרוזה היו ריאליסטיות, והריאליזם היה הזרם הקאנוני. הדור החדש מתחיל ממקום אחר. מנקודה אחרת. מנסים לייצר נראטיב לא כפי שהתבקש בדור שקדם להם, אלא כפי שמבקש זאת כיוונם הספרותי העכשווי.

מתוך העמעום הפנטסטי הזה, הקשה לעיכול לפעמים, נולדו שאלות הפרוזה הפלסטינית החדשה, גבולותיה, התעצבותה, כיווניה העתידיים ויכולותיה לשרוד ולהתפתח, ולהעלות את רוח התקופה. ◆

* מתוך: המבוא לקובץ ***נכבה לייט וסיפורים אחרים, לקט מהסיפורת הפלסטינית החדשה***, ליקט ותרגם מערבית: אלטייב ע'נאים, ערכו: אלטייב ע'נאים, יוסי גרנובסקי, הוצאת מטען 2014, 132 עמ'

אלטייב ע'נאים - משורר, מתרגם, עיתונאי ומייסד הוצאת "אוסול" (ביחד עם רים ע'נאים)

אלי כהן

פרסום ראשון

החליפה

בְּקָרוֹב תַּגִּיעַ הַחֲלִיפָה הֶחָדָשָׁה שֶׁלִּי
שֶׁתַּחֲלִיף אֶת הַיְשָׁנָה, הַבְּלוּיָה.
יוֹם אֶחָד אֶתְעוֹרֵר,
אֶגַּשׁ לְצַחְצֵחַ אֶת שִׁנַּי,
אַבִּיט בַּמַּרְאָה הַיְשָׁנָה,
וְאָז הִיא כְּבָר תִּהְיֶה שָׁם,
מוּנַחַת עָלַי בְּאֹפֶן מֻחְלָט,
מַתְאִימָה, לְלֹא צֹרֶךְ בְּתִקּוּנִים,
לְלֹא פֶּתֶק הַחְלָפָה.
כְּשֶׁאֶגַּשׁ לַמִּטְבָּח לִשְׁתּוֹת אֶת הַקָּפֶה,
הִיא לֹא תַּרְגִּישׁ מִיָּד בַּהֶבְדֵּל.
יִתָּכֵן שֶׁמִּשֶּׁהוּ יֵרָאֶה לָהּ מוּזָר,
אַךְ הִיא לֹא תִּקַּשֵּׁר.
בָּעֶרֶב, כְּשֶׁנֵּשֵׁב עַל הַסַּפָּה,
הִיא תְּעַלְעֵל בְּאַלְבּוֹם הַתְּמוּנוֹת,
תַּסִּיט קַלּוֹת אֶת מַבָּטָהּ אֵלַי,
תַּחֲזוֹר לַתְּמוּנָה עִם הַחֲלִיפָה הַיְשָׁנָה,
וְאָז, אוּלַי תֵּדַע.

אגירה

בַּבְּקָרִים אֲנִי מְחַטֵּט וְאוֹגֵר
מִשְׁפָּטִים עֲזוּבִים מֵעִתּוֹנִים יְשָׁנִים
כְּמוֹ חוֹלֶה בְּמַחֲלַת הָאוֹ־סִי־דִּי,
וְהֵם כִּנְמֵרִים זְקֵנִים בַּסּוּגָר,
מְחַפְּשִׂים פִּרְצָה לְהִשְׁתַּלֵּט עַל נִשְׁמָתִי
לִפְנֵי הוֹפַעַת הַקִּרְקָס הָאַחֲרוֹנָה.
מִלִּים אֲנִי שׁוֹמֵר בְּאַרְנָקִים
הַתְּלוּיִים לִי עַל צַוָּארִי
כְּמוֹ אָסִימוֹנִים לִשְׁעַת צָרָה,
וְלִפְעָמִים קוֹל צִלְצוּלָם
מַזְכִּיר לִי אֶת יְמֵי יַלְדוּתִי.
וְהָאוֹתִיּוֹת,
הָאוֹתִיּוֹת הַשְּׁחוֹרוֹת, הַתְּלוּשׁוֹת, הַשְּׁדוּפוֹת,
שֶׁרַק לִפְנֵי רֶגַע בֵּתְּרוּ הֲלוּמוֹת,
רוֹקְדוֹת לְפָנַי בַּחֲלוֹמִי,
מִתְחַנְּנוֹת, בּוֹא הֲצֵל אוֹתִי
וְהַבְּחִירָה לֹא בְּיָדִי.

מתוך ספר השירים ***פראנויה***, העומד לראות אור

אביבה זרקה

שוליים גיאוגרפיים וחברתיים בסיפור הקצר

מהי כתיבה בשוליים החברתיים בהקשר לסוגת הסיפור הקצר? אם עלילת הסיפור הקצר מתרחשת לרב בשוליים גיאוגרפיים, איך יראו שוליה שלה? ומה יכולה ללמד העובדה שבאסופת סיפורים קצרים שיצאה לאחרונה תחת הכותרת *החיים בשוליים*, רק שניים מסיפורי האנתולוגיה מדברים ממש מגרונו של האחר הדחוק לשוליים? (עצמון, 2004, עמ' 2).

חוקר הספרות צ'רלס מאי (May), כתב פעם הגדרה מעניינת לסיפור הקצר כנראטיבה מרוכזת, המתארת פיסות חיים סתמיות לכאורה אשר מקבלות בה את מלוא תשומת הלב הסיפורית מעבר למידתן היחסית לכאורה, ועל ידי כך כמו ניתקות ממהלך הזמן שקצב עד אז את מידתן חסרת החשיבות כביכול (May, 1995, p. 22).

סתמיות זו לכאורה המקבלת הנֵה תשומת לב, מתרחשת לא אחת בהימצאו של גיבור הסיפור הקצר בשוליים גיאוגרפיים. אם בעיירה מושלגת בקנדה בסיפוריה הקצרים של אליס מונרו הקנדית, אם ברחובות מתים או ריקים בסיפוריה הקצרים של קלריס ליספקטור הברזילאית, אם בקצה מזח בנאפולי בסיפוריו הקצרים של ארי דה לוקה האיטלקי.

בספרה ***אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ובתולדותיו***, הסבירה המשוררת, לאה גולדברג, כי מחבר הסיפור הקצר כותב לרוב על אודות נושאים שרחוקים ממנו מרחק של זמן ומקום, בהיותם בשלים כך לכתיבה בעבורו או יוצאי דופן (גולדברג, 1975, עמ' 116-117). ובאשר למשמעות השוליים הגיאוגרפיים שבסיפור הקצר ביחס לגיבור הסיפור עצמו: הם מבליטים ביתר שאת תכונה או קו אופי שלו, מאפשרים למספר ולנו לבחון אותם באור מוגדל וצובעים את קורותיו בממד דרמטי. ואולי לצד העובדה שבסיפור הקצר "אין פשוט מקום", מקום מיותר, גם הם תובעים את יד האמן שעליה דיברה בשעתה הסופרת והמסאית המנוחה שלומית הראבן, את מבנהו הגבישי (הראבן, 1993 2004). כי שוליים גיאוגרפיים הם לא מקום לטריקים, לפסיכולוגיזמים ולזיקוקין די נוד של לשון, כהגדרת הראבן. די בחיים בהם ובתיאורם המדויק כדי לעשות את העבודה. ובחזרה לדרמטיות. לאותו ממד דרמטי שהשוליים הגיאוגרפיים צובעים בו את עלילת הסיפור הקצר, דומה שהתכוון גם חוקר הספרות הרוסי באכטין (Bakhtin), בהגדירו את "הסף", מצורות השוליים - "שובל, פאה, קצה, בצד, בסוף, בדרך אגב", על פי הגדרתו המילונית (מילון אבן שושן, תשמ"ג, עמ' 1338), כאחד "הכרונוטופים", צורות זמן ומקום, שמרבים לתארן בספרות מימים ימימה. כי המתרחש בו חדור באינטנסיביות ערכית ואמוציונלית גבוהה, הואיל והוא קשור ל"נקודת מפנה בחיים, למשבר או להחלטה הרת גורל". לפי באכטין, מתייחס כרונטופ זה למקומות כגון חדרי מדרגות, רכבות או קצה עיירה: דרמטיים אמנם, אך חסרי ממשות אחרי הכל. כי במסגרתם, "הזמן אינו אלא רגע חולף, אין לו משך כביכול, והוא חורג ממהלכו התקין של הזמן הביוגרפי" (באכטין, 2007, עמ' 175-176). האנתולוגיה ***החיים בשוליים*** (הוצאת כתב 2014), שראתה אור באחרונה, דומה שכופרת בקביעה כי "הסיפור הקצר כמעט נעלם" (מטלון, 2005). כמעט. ושגם השוליים החברתיים, שעניינם בני אדם להבדיל ממקומות, הודרו מתחומי העניין של הספרות כפי שהם מודרים כיום מסדר היום החברתי. גיבוריה הם נוודים, יתומים, חולי נפש, הומוסקסואלים, ניצולי שואה ופרופסורים זקנים וגאונים שידעו יותר מדי וזיכרונם נמחק בידי משטר טוטליטרי שבעט אותם ארצה ככלי אין חפץ בו.

הסוציולוג הישראלי המעוטר חיים חזן מאפיין את מצבם של "זרים" ו"אחרים" אלה, החיים בשולי החברה, כמצב של הדרה. ראשיתו באי קבלתם אל חיק החברה, כמי שמצויים לכאורה מחוץ לגבולותיה החברתיים. המשכו: בדחיית הזרים והאחרים אל אקס-טריטוריה שבה מוחלות עליהם תכונות סטריאוטיפיות או דימויים חברתיים שליליים, שנוצרו בידי הדמיון האנושי. המטרה שמאחורי הדבר: לפרנס "את מעמדם כאקס-טריטוריאליים מבחינת השתייכותם למערכת הנורמטיבית השולטת בחיי היומיום והקובעת את גבולותיהם" (חזן, 1994, עמ' 6). או במילים אחרות: להצדיק את הפלייתם.

גם רבים מגיבורי ***החיים בשוליים*** מואשמים ב"אחרות", אף שאינם אחראים לה מלכתחילה. למשל, בהיותה מבחינתם השפעה בלתי נמנעת של שואת עם נוראה ("גנבת הילדים" עמ' 42-50), יתמות ("איילה" עמ' 67-74) או דיכוי של משטר טוטליטרי ("הגנן מגן הזיכרון" עמ' 13-21). בהמשך לכך, רבים מהם גם סובלים מדימויים חברתיים הנזקפים לגנותם (מרגלים, תמהונים וגנבי ילדים), ואלו מניעים את הדרמה שבלב הסיפורים ומביאים עליהם סבל נוסף.

הסוציולוגית שרה חזן עורכת הבחנה מעניינת שתשרתנו מיד, בין "זרות בין-אישית" ל"זרות תוך-אישית". כחיים חזן, היא מאפיינת את "הזרות הבין-אישית" בהקשר אל קבוצות וקולקטיבים חברתיים ואתניים, כהשלכה של הדחקות ופחדים של קבוצה אחת אל תוך קבוצה אחרת; ואת "הזרות התוך אישית" היא מגדירה כזרות של העצמי עצמו למרכיבים הלא מודעים באישיותו (חזן, 2011). האם זרות תוך אישית זו נשאל, היא שיכולה להסביר מדוע רק שניים מסיפורי ***החיים בשוליים*** מדברים כאמור מתודעת החי בשוליים, שנתפס שלא בטובתו גם כלא קיים, כחסר תודעה?

סיפורי אנתולוגיה זו מעלים על הדעת את סיפוריהם של היוצרים או הנרי הנרי (Henry) וז'אן ז'נה (Gene), שבאו מהשוליים החברתיים (גנבה, מעילה, מאסר וזנות הומוסקסואלית), ובשולי מקום, בית מאסר במקרה של השניים, כתבו על שוליים אלו. אבל להוציא הממואר הפותח של הפעילה החברתית ומחוסרת הדיור בשעתה איילה סבאג-מרציאנו ("הפגנת הפנתרים השחורים"), שכתוב בגוף ראשון ומוקדש לזכר אחיה, סעדיה מרציאנו, מראשי "הפנתרים השחורים", קשה לדעת אם כותבי סיפורים אחרים באנתולוגיה, אכן חוו כמותם וכמו סבאג-מרציאנו את התהום מקרוב.

בהקשר זה כתב פעם עמוס עוז, כי "פתיחת סיפור היא כמעט תמיד התקשרות חוזית בין הכותב לבין הקורא. ודאי, יש חוזים ויש חוזים, לרבות חוזים שלא מקיימים ולא מתכוונים לקיים אותם, אבל גם חוזים כאלה נקראים חוזים" (עוז, 1996, עמ' 11). ואם בחוזה שבינה לבין הקורא מתחייבת סבאג-מרציאנו לתאר בסיפורה מהי שוליות חברתיות, הרי שכותבים אחרים באנתולוגיה מתחייבים לתאר שוליות זו בעיני מי שלא חוו אותה ולשזור לה דימוי ספרותי - חוזה שחשוב ומעניין לא פחות לעמוד בו.

שני סיפורים באנתולוגיה פורעים את השטר. הזה האחד, "גזר דין" של אסף ליבוביץ (עמ' 98-104) והאחר, "איילה" של לימור ויסברג (עמ'

67-74). "גזר דין" הדיסטופי והקפקאי עוסק בגיבור בשם יוסף, שאביו הטיח בו בילדותו כי לא יחסר לאיש אם ימות. אנו פוגשים בו בשבתו בכלא ובהיוודע החלטת הרשויות ליישם עליו עונש מהפכני: להיות ראשון האסירים שיחוברו למכונה שתעלימם מעיני הבריות ולא תאפשר לאחרים לראותם. אבל יוסף מצליח לראות אחרים, לעבור דרכם. כמו למשל דרכו של ילד, שהוא ככל הנראה בנו, יתום מאם, ועתה גם מאב, ולגלות כך שעתיד לא טוב יצפה גם לו. בהמשך, כשהוא עומד בפני חלון ראווה, מוטחת ביוסף אמת נוראה נוספת: גם הוא אינו מסוגל עתה לראות את עצמו. סמל להתדרדרותו הסופית, לכך שאינו משתקף מעתה גם בעיני עצמו, בעיני תודעתו שנמחקה כחלק מעונשו. "איך לא שם לב שאין באפשרותו לראות את השתקפותו. הוא לא אחד מאלה שאוהבים להסתכל על עצמם במראה. האמת שלא כך אהב את מה שהשתקף מולו. עכשיו פשט בו עצב גדול ופתאום רצה להיעלם לגמרי" (עמ' 103).

הסיפור "איילה" הוא אלגיה על מוכי גורל שאינם זוכים לאהבה, שאינם מעניינים איש, ועל כן הופכים לחסרי ייחוד, למוצרים משועתקים. הגיבורה שלו היא איילה, נערה החיה בפנימייה אלימה. איילה שבה ונזכרת בירקות שאמה המתה היתה שותלת בעבורה בגינת ביתם כביטוי של אהבה. אביה ככל הנראה נישא בשנית ויש לו תינוקת חדשה. איילה מתכננת לבקר בביתו, וקונה קופסת ערגליות תות כדי להביאה כשי. האב לא מחכה לה בתחנת האיסוף, והיא חוזרת לפנימיה כלעומת שבאה. בסוף הסיפור היא שותלת בערוגה שמאחורי מחסן הפנימייה את קופסת הערגליות - סמל לדבר־מה תעשייתי ומשועתק, חסר ייחוד, ולהבדיל מהערוגות ששתלה אמה, ארטיפקט שאין מאחוריו כל אהבה.

שני הסיפורים מציגים אפוא דימוי של שוליות חברתית כמצב שבו האדם שהוטל לפתחה אינו מעניין מעתה איש, כמצב של חוסר נראות. ועל פי מסורת הסיפור הקצר, כותבי הסיפורים ממקמים את גיבוריהם בשולי מקום: בית מאסר או פנימייה. וליתר דיוק, וזהו כאן החידוש, ואולי התבססותו - במקומות שנכון יהיה להגדירם כסוג של "הטרוטופיה": מושג שהגה מישל פוקו (Foucault) והמתאר מקום אחר, מרחב הנבדל מהמרחב האנושי הרגיל, שחוקיו שונים וייחודיים מהמקובל ושמשתרע במובן הזה לא פה ולא שם (פוקו, 2010).

המסקנה, שהשוליות החברתית בסיפור הקצר נוטה להתמקם בהטרוטופיות, קיבלה כבר בעבר ביטוי מרוכז באחת מהקלאסיקות של הספרות העולמית: הסיפור הקצר "שמנמונת" *Boule de Suif* של גי דה מופסאן (de Maupassant), שעל איכויותיו הספרותיות עמד בין היתר אברהם בנימין יפה בספרו ***מקבילות בסיפור המודרני*** (תשל"ג); כי הטרוטופיית השוליים בו מובהקת כל כך, בהיותה חסרת מקום, ואפילו זמן - רכבת נוסעת. "זמן" הסיפור הוא מלחמת צרפת נגד פרוסיה. גיבורתו: זונה צרפתייה בעת מסעה בקרונית מרואן לדיאפ. למען שלומם, אזרחים צרפתים מפצירים בה לשכב עם קצין פרוסי הנמצא גם הוא בקרונית. היא ממאנת בתחילה, משתכנעת בסופו של דבר וזוכה לבסוף בבוז מצד מי שעודדו אותה למעשה מלכתחילה (עמ' 8-9). הריאליזם החברתי של מופסאן, המפץ החברתי הגדול שלו, יסמנו את שיבוא בהמשך: חברה שבמובנים רבים משליכה לשוליי הכביש את מי שאינו משתבץ במסגרת מוסכמותיה.

לסיום, הסופרת רונית מטלון כתבה פעם כי הסיפור הקצר מצליח להעניק לקוראיו דימוי אחד חזק של הזמן ההיסטורי שבו הם חיים, "[..] את התצלום האחד ואת האאורה של התצלום האחד" (מטלון, 2005). ומהו "התצלום" הזה על פי האנתולוגיה ***החיים בשוליים***: קיומם של אנשים רבים שאינם נראים בו עוד, סתם אנשים לכאורה, ובלא ממש מקומות. ◆

אביבה זרקה - דוקטור לספרות, מרצה לתכנון לימודים ומנחת מועדוני קריאה וסדנאות כתיבה לילדים.

סלמאן מצאלחה

באשר תהיני

"אֶל אֲשֶׁר תֵּלְכִי אֵלֵךְ"
וּבַאֲשֶׁר תָּהִינִי אָהִין.

עַמִּי – הַחִלּוּנִי – עַמֵּךְ,
וְאַרְצִי – הַחוֹלָנִית –
אַרְצֵךְ.

בַּאֲשֶׁר תִּחְיִי אֶחְיֶה,
וְשָׁם כֵּן אֶסַּפֵּר:

כֹּה תַּעֲשֶׂה אַהֲבָה לִי
וְכֹה אוֹסִיף עוֹד
לְקַטֵּר;

כִּי לֹא הַלָּשׁוֹן
הִיא זוֹ שֶׁתַּפְרִיד
בֵּינִי וּבֵינֵךְ.
כִּי אִם –
רַק
בַּעֲלֵךְ.

רשימת מקורות

באכטין, מ' (2007). ***צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית*** (תרגום: ה' רימון), אור יהודה ובאר שבע: כנרת, זמורה־ביתן־דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב.

גולדברג, ל' (1975). ***אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ובתולדותיו***. מרחביה: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר.

הראבן, ש', "שבחי הסיפור הקצר", **ynet**, 12.1.2004.

חזן, ח' (1994). "האחר הלא משמעותי: על כינונה הסמלי של שוליות חברתית", ***בטחון סוציאלי***: כתב עת בנושא רווחה ובטחון סוציאלי, 42, עמ' 5-16.

חזן, ש' (2011). "הלא מודע האתני כמייצג אחרות בעצמי, בקבוצה ובקבוצה הגדולה - כוח סמוי במרחב האנליטי והחברתי", ***מקבץ***: כתב עת להנחיה ולטיפול קבוצתי, עמ' 25-40.

יפה, א' (תשל"ג). ***מקבילות בסיפור המודרני***, מרחביה ותל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר.

מטלון, ר', "סוף הסיפור", מוסף 'ספרים', 'הארץ', 2.10.2005.

עת, ע' (1996). ***מתחילים סיפור***, ירושלים: כתר הוצאה לאור.

עצמון, א' (2014). "דבר העורך" בתוך: ***החיים בשוליים: אנתולוגיה של סיפורים קצרים*** (עמ' 2-4). תל אביב: הוצאת כתב וזב הוצאה לאור.

פוקו, מ' (2010). ***הטרוטופיה: על מרחבים אחרים*** (תרגום מצרפתית ואחרית דבר אריאלה אזולאי), תל אביב: הוצאת רסלינג.

Charles May. **The Short Story: The Reality of Artifice**. New Haven: Yale University Press 1995.

דורית שילה

הסיפור הקצר מאריך ימים

ישנם ברשת דפי פייסבוק אתרים אישיים וכתבי עת מקוונים, שנותנים מקום וכבוד לשירה ולסיפור הקצר, ואין ספק שקהל הקוראים תר אחריהם, מתחבר אליהם, לעתים משלם עבורם, ובעיקר קורא.

שנים רעות עוברות על שוק הספרות הישראלי ובעקבותיהן נקלע גם עולם הספרות לשנים שחורות מאוד. ההפרדה בין שני העולמות האלה אמורה להיות ברורה, אך בישראל ההבדלים הולכים ומיטשטשים. טשטוש הגבולות התחיל - כמו בכל תחום אחר שנכנע לפגעי הקפיטליזם - בכך שהציבו בראש רשתות הספרים הגדולות אנשי שיווק שהגיעו מעולמות רחוקים מאוד מכל מה שהוא ספרות ותרבות. תוך שנים ספורות השליטו המאכערים הללו את מבצעי "ספרים על המשקל, 7 במאה, 4 במאה", שהביאו בסופו של דבר לא רק לקריסתו של סופרמרקט־הספרים הגדול הזה שהקימו (ראה סטימצקי), אלא גם לעיצוב מחדש של האופי האמנותי־תוכני של הספרות העברית. הראשונה להיפגע היתה השירה. ספרי השירה הודרו ממדפי חנויות הספרים עד שכמעט אף לא ספר שירה אחד מוצג כראוי בחנויות האלה, ובכלל ספרי שירה כמעט אינם נמצאים בהן, מהסיבה הפשוטה שהם לא רבי־מכר. ההיעדרות הפיזית של ספרי השירה מהמדפים הובילה להנחה ש"אף אחד כבר לא קורא שירה".

תהליך דומה חל גם על הז'אנר של הסיפור הקצר. הסברה הרווחת שהפיצו אותם סוכנים בורים היא שבישראל לא רק שלא אוהבים לקרוא סיפורים קצרים, אלא גם שזאת סוגה ספרותית נחותה, בעצם רק תחנת מעבר, מעין שדה אימונים, עד שיהיה הסופר בשל לשלב האמיתי והנכון של היצירה הספרותית: כתיבת רומן.

הוצאות הספרים בישראל אכן ממעטות להוציא קובצי סיפורים קצרים, בין אם מדובר באנתולוגיות של מספר כותבים ובין אם מדובר בקובץ סיפורים של כותב אחד. כשהוצאה אמיצה דיה לתמוך ביוצר מסוים שבחר בז'אנר הסיפור הקצר - (בדרך כלל רק הוצאות קטנות יחסית, בעלות אג'נדה ספרותית ולא רק מסחרית) - יספידו כולם את הספר, ובכולם אני מתכוונת גם לאנשי המכירות וגם לאנשי ה"ספרות החדשה" הזאת שנוצרה, ויחד יחכו ל"יצירתו האמיתית הבאה" של הכישרון החדש, לרומן המיוחל שיפציע, שהרי סיפור קצר זה רק בוסר.

זאת כמובן תפיסה מעוותת שמעידה על חוסר הבנה בספרות. פגעי שוק הם לא סיבה לחסל ז'אנר ספרותי חשוב כל כך ולשוות לו קווי אופי שגויים. קורא אמיתי מכיר ומעריך את אמנות הסיפור הקצר, את המאפיינים המיוחדים שלו, ולא ירוץ להספיד ולקבור ז'אנר אהוב כל כך בעולם כולו. האם יעז מישהו להספיד את ***סיפורי אלף לילה ולילה***, את ***דקמרון***, את ההצלחה של אליס מונרו ובשביס זינגר? ואצלנו, את אהבת הקוראים לאפרים קישון, אתגר קרת או אלכס אפשטיין? נכון, אולי קל יותר לכתוב סיפור קצר, בייחוד היום, כשכבר לא חייבים למצוא לו פואנטה. ונכון שביחס הפוך לקלות המסוימת של הכתיבה, קשה למצוא סיפורים קצרים טובים. אבל לא כך הדבר גם לגבי רומנים רבים?

יהיו מי שיגידו - אולי כל זה נכון אבל אי־אפשר ללכת אחורנית: חוק הספרים עבר, אבל היחס השלילי לסיפור הקצר כבר התקבע ומצבו מעתה רק ילך ויתדרדר. אני לא מאמינה שכך הדבר. מספיק לבדוק את תיבות האימייל של כתבי העת הפועלים היום בישראל, המלאות עד להתפקע. הן מלאות בסיפורים קצרים שנכתבים לא רק בידי סופרים מתחילים שמחפשים את דרכם, אלא גם בסיפורים פרי עטם של סופרים ותיקים, שנהנים לכתוב סיפורים קצרים ולהתמודד עם האתגר הסגנוני שהם מציבים. לא ייתכן שהשפע הזה שמציעים הכותבים לא יצביע על ביקוש מצד הקוראים. אלמלא הוצאות הספרים "המודפסות" היו מטרפדות את פרסומם של קובצי סיפורים קצרים, אני משוכנעת שקהל הקוראים והקונים של ספרים־מודפסים־על־נייר היה רב יותר. ולא צריך ללכת רחוק כדי להוכיח את טענתי זאת. מספיק לגשת לערוץ התקשורת הרחב ביותר של העולם שבו אנחנו חיים, קרי האינטרנט, ולראות את האינטראקציה המופלאה שקיימת בין כותבי הסיפור הקצר לבין קהל הקוראים הנאמן.

המרחב הווירטואלי, ולא רשימות רבי המכר המפוקפקות של רשתות השיווק, הוא המדד הנכון לבחינת נטיות לבם של הקוראים בימינו. ישנם ברשת דפי פייסבוק אתר

ים אישיים וכתבי עת מקוונים, שנותנים מקום וכבוד לשירה ולסיפור הקצר, ואין ספק שקהל הקוראים תר אחריהם, מתחבר אליהם, לעתים משלם עבורם, ובעיקר קורא.

באופן לא מפתיע, הסיפור הקצר מצא לו בית בחיקן החם של הוצאות הספרים הדיגיטליות. ההוצאות האלה הן שמאפשרות חופש ספרותי אמיתי, פלורליזם ושיח תרבותי. את ההוצאות האלה מנהלים אנשים צעירים, והן אינן כפופות לניצול הציני של הרשתות הגדולות שחונקות את ההוצאות ואת הסופרים גם יחד ומעוותות את הרגלי הקריאה.

מבחינה כלכלית יש הקלה גדולה משום החיסכון שבקניית נייר, הוצאות הדפוס, ההפצה ותשלומים לאנשי ביניים, כך שאפשר להתפנות להקשיב באמת לרחשי לבו של קהל הקוראים ולתת במה לכותבים מוכשרים. לדוגמה ההוצאות "אינדיבוק" ו"בוקסילה" החלו להוציא קובצי סיפורים, חלקם של סופר אחד וחלקם אסופות של כמה כותבים בנושא מסוים, וזאת תחת שרביט המנצחים של עורכים מן השורה הראשונה. אני לא רואה בבית הזה שמעניקה הספרות הדיגיטלית לסיפור הקצר בית מחסה אם כי בית הבראה ומקווה שיותר ויותר נראה בישראל אנשים מצוידים בטבלט או בקינדל קוראים ספרים איכותיים מקוריים וקלאסיקות נשכחות. הרי לספר טוב צריך שיהיו חיי נצח, ועל המדפים של החנויות הדיגיטליות מקומה של האיכות מובטח. ◆

דורית שילה - דוקטור לספרות וחוקרת ספרות ילדים. בישראל מ-2011 לאחר שהות של חמש־עשרה שנים בצרפת, שם לימדה ספרות עברית, מקרא ותרגום באוניברסיטאות שונות. כותבת ביקורת ספרות ומתרגמת פרוזה מצרפתית לעברית. סיפורים פרי עטה ראו אור במוסף 'תרבות וספרות' של 'הארץ', בכתב העת לספרות 'הוז', בכתב העת הדיגיטלי 'אלכסון', ובאסופה הדיגיטלית 'ארזנו לבד' (אינדיבוק).

עמוס לויתן

לא "בשביל", אלא "מפני"

סיום בשיא המתח

ניצה בן־ארי מסיימת את החלק הראשון של ספרה *ס. יזהר – סיפור חיים* (הוצאת אוניברסיטת תל אביב 2013, 468 עמ') בשיא המתח, עם פרסום סיפורו הראשון של יזהר "אפרים חוזר לאספסת" בחוברת 'גיליונות' ו' בעריכת יצחק למדן ובשמו הספרותי ס. יזהר, בשבט־אדר (פברואר־מרס) 1938. הסיפור מוקדש לג. (היא גיליה קטינקא) יפהפייה מן השומר הצעיר, ולא לנעמי וולמן – חברתו אז של יזהר ולימים אשתו ואם ילדיו – אשר נפגעה מהקדשה זו, ואף התרחקה ממנו זמנית. היא התאהבה בעת ההיא בגבר אחר, ובהשפעת הרומן "מאהבה של ליידי צ'טרלי" מאת ד"ה לורנס (שקראה תחילה עם יזהר ואחר כך לחוד), הגיעה למימוש אהבתה המינית עם אותו גבר, מה שלא זכתה לו עד אז. הספר הראשון המסתיים בנקודה זו, מותיר את הקורא במתח, סקרן לדעת כיצד שבו לבסוף יזהר ונעמי זה אל זה, וכיצד נעשו בעל ואשה? מתח שלא יתפוגג עד שיופיע הספר השני (שטרם ראה אור). מידע זה איננו פיסת רכילות גרידא, אלא הוא נוגע בנושא מרכזי שב"סיפור חיים", דמות האהבה ודמות האשה בחיי יזהר וביצירתו. בן־ארי כותבת כי דמותה של ג. כפי שהיא מתוארת ב"אפרים חוזר לאספסת", היא "הגילום המושלם של דגם האהבה שעתיד לככב בכל יצירותיו של יזהר. אהובה אידילית, אהבה שמימית, לא גשמית ולא מתגשמת, שהאהובה לא יודעת עליה דבר" (עמ' 359). זהו אפוא לא רק סיפור חיים בין שתי אהבות, אלא, כפי שנראה, גם סיפור על המתח שבין האמנות לבין החיים של יוצר גדול.

ספרה של בן־ארי מתקדם בחזית רחבה של נושאים המתועדים במכתבים, יומנים ומסמכים אחרים. הוא מספר על שני דודיו המפורסמים של יזהר, הסופר והפרדסן האמיד משה סמילנסקי, מצד אביו, ויוסף ויין, איש הקק"ל והסוכנות היהודית, מצד אמו; על האב זאב סמילנסקי, שהיה עסקן, סוציאליסט וכותב מאמרים ב'הפועל הצעיר' בחתימת ז"ס, שבקושי פרנס את משפחתו, ועל אמו התובענית מרים. מקום ניכר מוקדש לאחיו הבוגר, ישראל, איש רעים להתרועע, שנהרג בתאונת אופנוע ושיזהר היה היפוכו הגמור. כן עוסק הספר במשפחת וולמן הירושלמית, האם רחל והבת נעמי והאב שפרש מהם בשלב מוקדם ושחיו בעוני ודחקות גדולים. בימי בית הספר של יזהר בחולדה ובתל נורדוי בתל אביב, בתקופת הבדידות והשתיקה שלו ברחובות, בהתבגרותו בבית המדרש למורים בירושלים, ובנושאים נוספים בשמונה פרקי הספר. צריך לציין שבן־ארי – כלתו של יזהר (נשואה לבנו ישראל) ומי שערכה את ספריו המאוחרים מאז *מקדמות* ואילך – נהנית משיתוף הפעולה של המשפחה וחושפת חומרים גנוזים מרתקים, כולל הסיפור ("ערב אחד") ופרגמנט מדהים ("שוטה הכפר"), המתפרסמים בספרה לראשונה (ועוד אשוב אל זה האחרון). מכל השפע הזה בחרתי לעסוק בפרק השמיני והאחרון "אפרים חוזר לאספסת" – וס. יזהר נולד, וזאת בשל שני היבטים שיש בהם גם גילויים מסוימים. הראשון, כל מה שקדם לפרסום הסיפור "אפרים חוזר לאספסת", שאך מעט ידוע עליו ושיש בו מידע מעניין לסופרים צעירים העושים את ראשית צעדיהם בפרסום יצירותיהם. והשני, מה שאירע ביחסי יזהר ונעמי, בעקבות פרסומו, שבו נחשפים הגיבור והאהובה היזהריים, הספרותיים והמציאותיים. זה יהיה על חשבון נושאים אחרים, ספרותיים מובהקים (כמו השפעות ספרותיות, גנסין, ברנר, דיקנס, הביקורות על יצירתו וכדומה), שכן הספר הוא באמת בראש וראשונה "סיפור חיים" דרמטי ובו אתמקד.

בין פיכמן ללמדן

מקץ שישים שנה לפרסום סיפורו הראשון, בריאיון ליצחק לבני בשנת 2000, החליק יזהר על פני המהמורות הלא מעטות שקדמו לפרסום זה כשסיפר: "הסתכלתי סביב ואמרתי – מאזניים יותר מדי מכובד, בטח לא יקבלו את זה. גליונות נראה לי צנוע, אולי ישימו לב. וקיבלתי גלויה מלמדן, והוא הזמין אותי לבוא לירושלים ומיד פרסם" (עמ' 348). ובכן לא בדיוק. הסיפור הראשון ששלח לפרסום היה סיפור בשם "טרקטור" אותו שלח במרס 1937 דווקא ל'מאזניים', הביטאון המכובד של אגודת הסופרים (שייסד ביאליק). הסיפור נשלח בכתב יד, במחברת כתובה "פנים ואחור", ויזהר לא קיבל עליו כל תשובה מהעורך. בן־ארי מעירה כי יעקב פיכמן, עורך 'מאזניים' באותה עת, היה ידוע בכך שלא נהג לקרוא כתבי יד (ועוד כתב יד ממש שלא הודפס במכונת כתיבה) של סופרים צעירים ולא ידועים ולא נטה לתת להם במה בכתב העת שבעריכתו. את כתב היד מסר לקריאה לעוזרו (ששמו לא נזכר בספר) וזה סיפק לו חוות דעת קרירה ומסתייגת. לימים, לאחר ששמו של יזהר התפרסם, ביקש פיכמן במכתב התנצלות ליזהר לפרסם את "טרקטור" אולם יזהר סירב ונשאר נאמן עד הסוף ל'גליונות' שהיה במה שולית בהשוואה ל'מאזניים'. בן־ארי מוסיפה כי למעשה כבר בחוות הדעת (המסתייגת) של סגן העורך, מצוי גרעין יצירתו של יזהר. סגן העורך כתב: "תיאורי הנוף רבים ויפים לעומת תיאורי החיים המגולמים ברוב דברים. יש במחבר כישרון להבנת רגשות ומצבי נפש, אך אין בסיפור עלילה ואף אין התפתחות כלשהי. כל הסיפור הוא מעין קטע והאהבה מתגלה בו ברמז ובשתיקה" (עמ' 344). בן־ארי מציינת כי בדיעבד הפך יזהר את ביקורתו של סגן העורך ל"אני מאמין" הספרותי שלו. "אני מאמין" שלימים הגדיר דן מירון את עיקרו בכותבו: "החידוש העקרוני של יזהר היה בקומפלקס קוגניטיבי מהפכני שמצא את ביטויו בהפניה רדיקלית של המערך הסיפורי מן הזמן ההיסטורי־ביוגרפי ומן העלילה הסיפורית, לעבר המרחב הפיסי המיידי. מפגש שהוליד שפעת רשמים והלכי רוח, אך לא פעולה במובן המסורתי" ('עוד', עמ' 308, 2013).

ניצה בן־ארי

ס. יזהר
סיפור חיים

לא בכדי דבק יזהר ביצחק למדן, עורך 'גליונות', שהתגלה כמדריך ספרותי מעולה. למדן הכיר בחשיבותו של 'מאזניים', אך במכתב ליזהר כתב "אבל אם סבור אתה כי יש בידי עורכה ללמדך משהו, הרי אינך אלא טועה טעות מרה". אף על פי כן הדרך לפרסום "אפרים חוזר לאספסת" גם ב'גליונות' לא היתה לגמרי חלקה. לאחר האכזבה מ'מאזניים' שלח יזהר ללמדן באוגוסט 1937 טקסט הקרוי "משעול השדה", שבעצם לא היה טקסט בפרוזה אלא מעין פואמה שירית. הטקסט הזה לא נראה ללמדן ראוי לדפוס והוא יעץ ליזהר לנסות לכתוב אותו שוב, כפרוזה. יזהר הצעיר השיב בלהט: "הצעתך לעבד פואמה זו אינה נראית לי, כיוון שבטבעו של הדבר מונחת צורתו, ואם כשיר נולד, כשיר פרכס ויצא... מה שנולד להיות אחד, אי אפשר לו שיגדל ויהיה לאחר, אלא אם כן ויתרת על האמת שבו" (עמ' 347). כעבור זמן אמנם קיבל יזהר את עצתו של למדן ועיבד את הפואמה לסיפור בשם "משעולים בשדות" שפורסם מאוחר יותר גם הוא ב'גליונות'. אולם לפני כן הבשיל כבר הסיפור הראשון שנדפס, "אפרים חוזר לאספסת", ויזהר שלח אותו ללמדן ב־18

בינואר 1938; הפעם הוא מודפס במכונת כתיבה שהדפיס חבקין ידידו (התובע מאמר לעצמו). לפני הפרסום דנו יזהר ולמדן גם בשם העט של הסופר הצעיר. למדן הבין שיזהר רוצה לפרסם את הסיפור בעילום שם, משום שרצה להיבדל מהשם סמילנסקי, שם המשפחה העמוס של דודו הסופר, והציע כל מיני שמות אחרים, כגון בן־שחר וכדומה. אבל למדן חש כי השם יזהר דווקא מתאים, בהיותו שם רענן וצברי כל כך ופסק, כי יהיה זה ס. יזהר, כמו ש. שלום. וכך היה. חשיבותו של למדן העורך היתה גדולה והוא שניתב את יזהר ביד אמונה אל ראשית הופעתו כסופר. יזהר ראה בו אב מבין, קשוב, סבלני, אוהב (מה שלא מצא תמיד באביו שלו). כשמת למדן ב־1956 הספידו יזהר במילים חמות ונרגשות, ואמר בין היתר: "תמיד הייתי יודע כי אי כאן יש למדן, והוא בפינתו לא יכזיב, יֵדע לשמוע, יקשיב, ישמע ולא יחטיא" (עמ' 354).

אפרים (אליוקים) וגליליה

הרעיון לסיפור "אפרים חוזר לאספסת" נולד אצל יזהר בתקופת שהותו כחודשיים כמורה בקיבוץ גבע (הוא עזב בטרם השלים את השנה, כי לא קיבל כמובטח חדר לעצמו שבו יוכל לכתוב). אולם בתקופה קצרה זו קלט את הלכי הרוח בקיבוץ שתאמו את המתרחש בנפשו. נושא הסיפור הוא היחיד מול הקולקטיב, נושא ששב ועולה בתדירות רבה ב"סיפור חיים". יזהר הוא יחיד המסרב להשתייך לחבורה כלשהי ולהתחייב לאמונה כלשהי, מלבד למה שבנפשו שלו. הסיפור מתבסס על פרשה שאירעה בגבע באותו זמן ושהפרוטוקולים שלה נמצאו כעבור חמישים שנה. דמותו של אפרים, גיבור הסיפור, מבוססת על דמותו של חבר הקיבוץ אליוקים גולן. אפרים (כמו בן דמותו), מבקש מאספת הקיבוץ להפסיק לשבץ אותו בענף האספסת שבו עבד שלוש שנים, ולהעבירו לענף אחר, לפרדס הניסיוני, שבו יוכל למצוא יותר עניין לעצמו וגם סיפוק גדול יותר בעבודה. האספה דנה בבקשה ומסיבות שונות דוחה אותה ו"אפרים חוזר לאספסת" למורת רוחו. מלבד אפרים מככבת בסיפור גם גליליה שבה הוא מאוהב ושתהא, כאמור, "אבטיפוס של מה שיהיה מעתה ואילך האידיאל הלא מושג, מושא נצחי לגעגועים" (עמ' 361). בן ארי מביאה קטעים מן הסיפור המתארים את דמותה בעיני אפרים, שראוי לצטטם כדי להבין מעט באיזו דמות מדובר. וכך מהרהר בה אפרים:

"...ויכול אתה לספר בכל תג ותג תלי תילים של אמת מפרכסת בעורקין בדבר נגוהות שרעדו באדוות השער הערמוני, בדבר חוטם סַלְדָנִי מזדקר בקשת רבת אופי ובשפתיים מלאות קְפוּלוֹת זו על זו, בדבר צללים בשקעי הלחיים הרכות ובגומות עיניה השחורות, כעדים לנפש מתאפקת הממתינה לאות שיינתן כדי להינשא בסחף אין־סופי, בדבר הגוף האיתן, המתאים וקצוב באבריו, מוצק ורך, במלבושיו האופייניים הבולטים בריחם המיוחד, בגונם ההולם, בגזרה השייכת לעצמה, ובעוד סוד שאין לו ביטוי; ידי שֵׁן גליליות וכפות שֶׁעוֹר שקוף וענוג מתוח על עורקיהן בלא שתוכל לו העבודה, והרגלים השֵׁישִׁיוֹת הללו מגון קליפת אקליפטוס צעיר - דמות חיה ומפעמת כל כך את הלב הכבול, שלא די לו ברוב פרטים ועוד הוא מוסיף ונזכר בהילוכה השוקט מתוך שלא הגיעה עוד שעתו, בלגלוג דוחה שבגינוני צעדים קלים וּתְמוּרִים, בקול חם, רווה ושר - כעין לימון ריחני שגמל - שאף בו ספונה אפשרות התפרצות גבוהה הנבלמת לפי שעה בהגיים נמוכים, מתונים, ובשבילכם די גם בזה [...] תעצור נשימתך ותאבד הכל סביבך למראה-פתע שצץ ועלה, למראה דמות נגלית ובאה, מתקרבת, נושאת עיניה באדישות הקסם שלה, המביאה לידי טירוף (אח, לב שוטה) סוקרת ומניחה, ושמלתה הקרירה שוקטת ומתוחה עליה; עוברת נטוית ראש, מחייכת, אפילו מפטירה שלום, ונעלמת בלא להסב ראש."

פסקה זו, ההולכת ונמשכת עוד ועוד, שכולה פסיקים ואין בה אלא נקודה אחת, מטעימה את הקורא שאינו מכיר את יצירת יזהר, משהו מיכולתו הלשונית הכבירה. וכבר קראתי אצל אחד ממבקרים אלה שכתב על הספר, כי מה שמרשים כל כך ב"סיפור חיים" הן המובאות הללו מסיפורי יזהר. בסופו של הקטע דלמעלה כותבת עליו בן־ארי בהערה שאיננה נעדרת ביקורת כלפי יזהר: "דורות של טרובאדורים המאוהבים באשת חצר אסורה נשמעו כך. מעתה ואילך בין ביחסיו עם נעמי, שהיו בעייתיים, ובין ביחסיו המאוחרים יותר עם נשים אחרות, תמיד היתה ותהיה הכמיהה הנקייה האידילית לבלתי מושגת. ואולי משום כך היה צריך להמשיך ולחפש, מי יודע" (עמ' 363). בן־ארי ממשיכה ומספרת, תוך גילוי טפח וכיסוי טפחיים, כי לימים, לאחר שלושים שנות שתיקה, ולאחר שישים שנה מפרסום "אפרים חוזר לאספסת", תופיע גליליה גם ביצירתו המאוחרת של יזהר *מלקומיה יפהפייה* (1998) המתארת זוג יוצא לטיול בטבע עם מגדיר צמחים. "נעמי תזהה מיד שמדובר בגליליה ותקים שערוריה שתזעזע את המשפחה. הפצע לא הגליד גם מקץ שישים שנה, אולי מפני שנוספו לו עוד פצעים", עמ' 365).

"הקללה שרובצת עליו"

הבה נחזור אל מה שפתחנו בו. כחודשיים לאחר פרסום "אפרים חוזר לאספסת" כותבת נעמי ביומנה: "דם כבד, יזהר, זורם בעורקי, דם כיין והוא משכר אותי וידע לשכר אחרים, אך אותך לא ידעתי לשכר מעולם". ובמכתב ליזהר (שייקרא אחר כך בפיו "מכתב הפיטורין") היא מוסיפה: "כשקראתי את 'אפרים', עלה בי המחנק והחל חותר ומחטט... כל עוד לא החזקת בין זרועותיך אדם שאהבת אותו כך, לא תבין אותי, ולא תבין מפני מה רציתי שתיסע אתמול הביתה... מיום שקראתי את 'אפרים', ידעתי שאומר לך פעם ללכת על מנת שלא לשוב..." (עמ' 2-381). מן המסופר בהמשך עולה כי יזהר נאלץ להתמודד כאן לראשונה ובגלוי עם הדילמה של האמנות והחיים. עם המחיר שהוא נתבע לשלם בתמורה לאמנותו. בסוכות 1938 הוא מתייצב בחדרה של נעמי ומדבר. שנה לאחר מכן מעלה נעמי את דבריו על הכתב (ההדגשות שלי, ע"ל):

יזהר, מתוך הספר

"יזהר פתח את פיו ודיבר, לא הסתיר דבר וטען כי אינו יכול להיות כאחד האדם. כי אותה תכונה העושה אותו בעל כורחו סופר, היא המעמידה אותו תמיד, בעל כורחו ונגד רצונו, בכל חברה שיימצא בה - מן הצד, מנגד, עוצרת אותו מהיות כאחד מהם, מכריחה אותו לשפוט ולעבד את כל הנראה למשפטים ולחפש בלי משים ותמיד את המילים הקולעות ביותר. **וכאן כמעט בדמעות בעיניו אמר, שאותה תכונה עצמה היא היא שעלולה לעשות לאל את כל אהבותיו, וזאת אינו רוצה. הוא אמר שכל אדם המתקרב אליו קצת יותר מרגיש מיד בתכונה הזו, ומסתלק, נס ובורח... הוא אינו רוצה להטיל מורא ושונא את הייחוד הזה, את הקללה הזו שרובצת עליו, אלא שאינו יכול"** (עמ' 383). כבר בפרק קודם, בתקופת לימודיה של נעמי בבצלאל, עולה במכתביהם שאלת האמנות והחיים (וגם שאלת הנאמנות - אירופה או ישראל). נעמי מזוהה עם הזרם הישראלי באמנות ויש לה ויכוח בנדון עם המורה שלה מרדכי ארדון. יזהר גוער בה. לדידו "אין ציונות, אין חברה, אין הגשמה, אין אידיאלים - יש רק דבר אחד והוא תובע את כל כולך" (עמ' 340). מה שנחשף בהקשר האישי בין יזהר לנעמי, כותבת בן־ארי, הוא ויכוח עקרוני בשאלה איזו דרך יבור לו אדם. אצל יזהר לא היה שום ספק - הטוטאליות באמנות היא דרכו. הוא לא כותב "בשביל",

הוא כותב "מפני" שהוא לא יכול אחרת.
מאוחר יותר, בתקופת בן שמן, יזהר עודו רק בן עשרים ושתיים, אך מוגדר סופר ועסוק בגיבוש כוחו היוצר. באחד המכתבים משם הוא כותב: "אני אנוס, אני ארעב, לא אלך לאיש ובלבד שאפשר יהיה לי להיות יזהר. לא נותר לי אלא מה שאני מאמין בעצמי ובכוחי. אני עוד רוצה ואני עוד אעשה, בוא יבוא גם יומי". ואמנם בשנה זו מופיעות גם הביקורות המהללות הראשונות על סיפורו מאת פנחס אלעד לנדר ("הופעה ראשונה בלתי שכיחה של מספר מתחיל"), הרשימה של יהושע אובסי ב'הדואר' ("תוכן וצורה מזהירים") ובראשית שנת 1940 הביקורת הנרחבת של המבקר המרכזי באותה עת אברהם קריב ("לפנינו ביכורי פרוזה חדשה, החורשת מעניתה עמוק עמוק, בשדות החיים החדשים בארץ").
כאן מסתיים הספר הראשון של "סיפור חיים" וההמשך עתיד ודאי להיות דרמטי לא פחות. אבל כאמור, גם חלק זה כולל גילויים מעניינים שמשום מה לא עוררו את תשומת לב המבקרים, כמו אותו פרגמנט גנוז 'שוטה הכפר', בהמת אדם, (השם שנתנה לו בן־ארי). בן ארי מביאה פרגמנט זה כעדות לטראומה שעבר יזהר בתקופת התבגרותו המינית, שהשפיעה על תפיסתו הארוטית המאוחרת. "ברחובות הוא נחשף בצורה גסה לאקט המיני בשני מקרים שהותירו בו צלקת. בשניהם היה מעורב אדם לוקה בפיגור שכלי. בראשון צפה ממרומי צמרת העץ באיכר הבועל נערה לוקה בפיגור שכלי בחצר ביתו. בשני ("שוטה הכפר"), טראומטי אף יותר, מתבונן הצופה־המספר מאחורי מסתור בשוטה הכפר הבועל פרה. ויש גם פרגמנט נוסף על הילדה עדינה שבו המספר אינו רק צופה אבל גם מעורב ("פתאום היה הכל מגעיל, אבל גם מענג נורא, והוא ידע שזה אסור, אבל שזה טוב", עמ' 261). בן־ארי מהרהרת שם "האם נאחז יזהר באידיאל הטוהר, באהבה הגדולה שאין לה צורך במימוש גופני, או שמא כיסה באמצעות אידיאלים כאלה על פחדים, וחששות? אין לדעת ואין לי כוונה לעסוק בניתוחים פסיכולוגיים" (עמ' 362). אנו מביאים אפוא בפרסום שני את הפרגמנט "בהמת אדם" בשם שנתנה לו בן־ארי, לא רק כדי לחשוף את יזהר האחר, אלא מפני שבראש וראשונה, לדעתי, על מנת להדגים את כישרון התיאור העצום של אותו יזהר עצמו. ◆

ס. יזהר

בהמת אדם (פרגמנט מן העיזבון)

לבוש בלויים תמיד סמרטוטֵי המשפחה שכבר לא לובשים, עם קסקט קרוע שמוט לצדי ראשו, עם הפה שלו המעוקם ונוטף תמיד איזה ריר נתעב, עם כפות הידיים שלו העצומות, איש חזק כמו עשרה שוורים, נוהם נהמות אילם והוא באמת אילם, מיני נהמות מפחידות ישר מן הגרון בלי לשון... תמיד מסתובב מחוץ לבני אדם ואולי לא שפוי, ישן כנראה באורווה, ואוכל שיריים ונוגס תמיד ישר מכיכר לחם לא פרוסה שהיתה כפירור מחוק בכפו הענקית. יצור גמלוני גדול ועקום גורד רגליו בנעליים עקומות בלי שרוכים, שהמשפחה מאסה בו ולא יודעת איך להעלים אותו, מין בודד אילם בצידי העולם, ובתחילה גם לא הבין מה הוא רואה כשיום אחד נעצר נדהם תמה ממה שראה לפניו, הלז עומד על תיבת פרי ריקה מאחורי פרה שעמדה שם וליחכה מן העשב שהביאו בעגלה, עומד מאחוריה ומתנועע מחזרות, בכל קשת גבו העקום וכאילו היה דוחק לפניו משהו בכל חוזק תנועת אחוריו מותניו וירכיו, פנימה והחוצה, ופיו הפעור נוזל והקסקט שמוט ליפול ומתגלה איזו קרחת לא צפויה ומסלידה, מתנועע ומדחיק פנימה בכל ריכוז כוחו, ואז התברר שמכנסיו היו פעורות לפניו, ושהדבר הזה שלו היה זה הדבר הלבן העבה שהתברר שהיה הנדחק נכנס ויוצא באחורי הפרה ובכל כוחו, דבר לבן ועבה וחזק ונהדף מגבו פנימה ומאחוריו ואל תוכה דוחק לה פנימה ומוציא, בתנועה מהירה ונמרצת הכנס והוצא, עומד שם כפוף גב בקשת גדולה, זנב הפרה בידיו מסולק משהו הצידה מעל פתחה של הפרה הזאת והוא מאחוריה בשלו הגדול והמפחיד שנראה כבר אדום ואינו אלא כולו בתוך ההכנסה הזאת וההוצאה, שיכור ונרגש ונוהם נוראות, כולו בתוך התנועה החזקה והמחליקה הזאת פנימה שעוד מעט תגיע אל שיאה לפי נהמותיו החייתיות, ועוד מעט והוא משתחרר בהתפוצצות נוראה, ושכל מה שכלוא בו אדם בודד ואילם ומנודה יהיה מתפרץ אל תוך הפרה והוא מאחוריה רק חורק ומוסיף כוח ומוציא ומכניס לתוכה במהירות גוברת, בתנועת כל גבו האדיר והעקום, בידו זו הזנב ובידו זו הוא נתמך על עורה השחור והיא רק מלחכת וכאילו גם זבוב לא עוקץ אותה, ורצית לברוח לצעוק להעלם ולשכוח הכל מיד כבר עכשיו, ואי אפשר היה, וגם אילו ראה אותך היה הורג אותך על המקום באגרוף אחד, וכעת כנראה הגיע לו הרגע ובצעקות חרחור נוראות, פרץ לו כנראה אליה אל תוכה פרץ ויצא לו ושפך התיז אל תוכה ואל תוך הנְקֻבִיות שלה, כשהיא רק לועסת חציר, ובא לו עוד ובכוח והוא צועק ובא לו עוד והוא צועק ובא לו עוד, בקול שאין מחריד ממנו ואין חיה שזה קולה, פורק לתוכה ומטיח לתוכה כל מה שהיה צבור בו דחוס בין גבו לבטנו ואברו ואוחז בו בדבר שלו וחובק את עוביו מחזיק בו כדי לקלוע פנימה וכדי שהכל יוטח עמוק שמה, ופתאום כשכמעט וגמר בא לו עוד והוא היה כנראה מאושר לפי הצעקה, ואז נשאר רגע, עומד ומתנשף, בנשיפות נוראות שקולן מחריד בתוך היות הדבר, בתוך התקיימו, וכעת הוא שולף את אורך הצינור שלו המתקפל קצת, ועוד נוזל סמיך לבן, וראשו עם הקסקט היה צונח, וחזהו כמפוח ניחר, ואין בו עוד נשימה, והולך ומוציא מתוכה את כל אורך הצינור החי הזה הבשרי המרוקן הזה הנופל ופטריית ראשו העבה עודה נוטפת, מתכוף להיתמך במשהו, חג על הארגז שהיה פתאום צר, ובכפו לוקח משהו מן העשבים שבעגלה לקנח את הטפטוף הלבן שעודנו מטפטף בטיפות כבדות נראות גם מרחוק, מחזיק את עוביו התפוח עדיין אדום ומגיר טפטוף זרמה ארצה, והפרה פתאום שזנבה השתחרר נמלכה אז ושלחה והשתינה לאחוריה בקילוח עבה מפוזר ושמנוני, אלא שזה כבר קשה מנשוא ורק לברוח - ◆

(מתוך: *סיפור חיים*, עמודים 258-259)

גלית דהן קרליבך

רכבות ליליפוטיות

דורית פוקס, רכזת הקליטה של צוקי רוויה, היתה על הקו.
"מחר בארבע." הודיעה לי ואפילו לא הזדהתה. אולי דמיינה לה אותי יושבת בחוסר סבלנות מול הטלפון, וסופרת דקות.
דווקא ישבתי מול הטלוויזיה, כל שעות היום, ודקות לא ספרתי, אבל זיהיתי אותה, כי על הקיר שאליו חיברה ניצה את הטלפון, היו מספרים ושמות רשומים בערבוביה, 'צוקי רוויה' נכתב בשחור, וכשעניתי לטלפון הזדקרו האותיות לעומתי.
הקשר בינינו, בין דורית לביני, נמשך תקופה ארוכה. חצי שנה קודם ניצה נהרגה.
הבית הלך וסגר עלי, ואני רציתי לברוח מכל מה שהוא שדרות: מהקרבה הצפופה. מחורשת אֶבֶים ושורת הברושים של בית הקברות, מאימת המתים והצדיקים.
סקרנות מוזרה ממלאת אותי ואני מודיעה שאגיע.
מחר, אחותי, יעלה המסך מעל הנפשות הפועלות של צוקי רוויה. שם ילהט קולם ויהדהד ברחבי הנגב. הדהוד מגבעה לגבעה - ככה נשמע לי - יוסיף נופך לסיפור.

אמא תמיד תיקנה. כשדוד אליהו מת בתאונת עישון - כך אשתו קראה לשנות העישון הארוכות שלו - שבסופן קיבל סרטן ריאות, היא אמרה: נפטר. ואבא הוסיף: הלך לעולמו. בין אם זה נפטר או הסתלק, או הלך לעולמו, ניצה פתרה לנו את הבעיה: היא נהרגה.
ניצה היא התאומה שלי. עדיין. שתינו שרדנו את הדרך הקשה לרחם של אמא. מין מצב מהופך של תיבת נוח: זוגות זוגות של זרעונים שנהדפו החוצה. אנחנו השתרשנו היטב ברחם של אמא וסירבנו להחליף את מיננו, למרות התפילות של אבא. הספרים של אמא שעסקו בפוריות הוחלפו בספרי־תאומים שבהם נפרשות תיאוריות שונות ומשונות. וכדרכן של תיאוריות, היו מסקנות הפוכות בדיוק: שלום מוחלט בין התאומים או מלחמה ביניהם.
"אבל אתן שברתן את כל הכללים." אמא היתה מחייכת בסיפוק ומוסיפה: "הרופא צחק עלי, אבל אני יודעת ששתיכן יצאתן ביחד, יד ביד."
היינו הפכיות, ומעולם לא רבנו. רשימה חלקית של הכינויים שניתנו לנו: הרוח והחומר, הטכניקה והשלומיאליות, הכוח והמוח, הענן והמאייד.
ניצה היתה "טכנית", טרנזיסטור מהמחסן של סבא עשה אותה מאושרת, ולא פחות מזה, מכסה מנוע פתוח, ששכן אומלל אחד השאיר פעם, והלך להביא מים לרדיאטור וכשחזר - כבר לא היה רדיאטור.
אני אהבתי לקרוא. מילים סבבו אותי, הייתי חלק מהן. בשיעורים הטכניים, קדרות, מלאכה, מעבדה, הייתי יושבת כפותה מפחד. גם ניסיונות המורים לשדל אותי להשתתף בהם חדלו לאחר שהרסתי מכשירים, בדים, כלי חרס.

קל לדמיין: אני: ענוגת מראה, שיער ארוך נשמט על גבי, עיני מעורפלות ואצבעותי, אצבעותי הארוכות אוחזות ב'תבונה ורגישות'. קל ויפה לדמיין אותי ישובה בקרחת של יער, כשמסביבי מתרוצצת לה תאומתי.
וקל לשקר. ניצה, גרמית, קצרה, ציפורניה כסוסות, עננֵי פיח מאחוריה, מתקנת את הטרנטה שלה.
הלוואי ואפשר היה לשקר. הרוחנית והכוחנית. הענוגה והמחוספסת. אבל אני נמוכה, שערי גזוז דווקא. דודה ז'קלין, במבטא פריזאי מודגש: "לעצמות שלך יפה קצר," שזה אומר שאין לי עצמות לחיים. ואני כסוסת ציפורניים, ואצבעותי לא קצרות, אבל הבינוניות שלהן דווקא מקצרת אותן. וניצה - מלאך בסרבל עבודה. ציפורניים מלוכלכות מחדדות אצבעות ארוכות, שיער מתנופף ומבט חולמני: הו רדיאטור, הו קרבורטור, והו רצועת טיימינג.
את האמת, את האמת אני רוצה: ישובה הייתי בחורש צעיר, קוראת את 'מיכאל קולהאס' דווקא.
ניצה אהבה את קולהאס, וזה היה הסיפור היחיד שהסכימה לדבר עליו, כי: "אני לא מבינה מה יש לדבר כל כך הרבה על ספר. קראת, אז צריך גם לטחון?"
"קולהאס," פסקה,"היה בסדר גמור." התווכחתי איתה: "הוא הרס את כל המשפחה שלו."
"הצדק מוחלט." אמרה ניצה וחתמה עניין. שם, "ביער", פנטזנו מהפכות. שדרות כמדינה אנרכית, קטנה, מנותקת מישראל.
פרט לקולהאס ועוד אי אלו ספרים שנכללו בלימודים, ניצה לא קראה ספרים, עקרונית. לא היה לה מרחב קריאה, האותיות סגרו עליה.
"אצלך טולסטוי," היתה אומרת בחיקוי של מבטא רוסי "כמו שאצלי קרבורטור."

חדרנו הכיל מיטות, ספרייה קטנה, וארון ברזל ישן שהכיל את כל מה שניצה הזדקקה לו: ברגים, מסמרים, פטישים מסוגים שונים, סט בוקסות, מפתחות שוודיים. מילים של עבודה שמעלות בי זיכרון דהוי.

ניצה נשאבה לכל כיוון. תמיד בפעולה. מזוודת, מגרזת, מתניעה. "צריכים לצאת מפה," היתה אומרת לי. בעצם, היא זו שיצרה את הקשר עם צוקי רוויה.
"יישוב חדש בנגב," הקראתי לה מעלון השבת שחילקו בבית הכנסת. "בקושי מסתדרים עם שדרות. למה להקים עוד מקום?" שאלה

והוסיפה בהתלהבות:
"נתקשר אליהם."
ניצה דיברה איתם, שלחה גרפולוגיה, ואף הוסיפה לי משפט שיצמרר: "אני ואת אותו דבר. אני שולחת במקומך, הם לא יידעו."
הרבה ידעה ניצה ורק לפחד לא.
לא היה לה חוש לפחד, היא לא הריחה או טעמה פחד, מכל סוג שהוא: פחד מיסטי, פחד מאנשים, מתאונות. פחד מהפחד עצמו.
"שדה," קראה לה סבתא. והחמיאה לאבא: "זאתי שווה עשר בנים."

הנה אני זוכרת: אני וניצה בטיול לגולן. צומת יַהודיה, שתיים בצהריים, שמש רעה, ואיש לא עוצר.
"אם אי פעם מישהו מת כאן, זה בטח היה מרעב." ניצה צוחקת. הלבה מאדה את עצמה, והאוויר מלוהט, מכווה. נהג משאית עוצר, וניצה - לעלות, מהר, חם. הנהג אומר, במין הכרת מוסר: "אני ערבי," וניצה מחייכת:
"אם נגזר עלי למות, אז לפחות לא בחום. ברצח לאומני מכידים, במוות מחום לא." ועולים ונוסעים.
ודווקא בטרמפים היא לא נהרגה. כשהודיעו לנו קיוויתי שקיפחה את חייה בטרמפ. לקח לפני המוות, לפחות זה.
כשהיה צורך, ניצה גילתה חולמנות יפה־יפה. היא מיקמה אותנו בצוקי רוויה, ופתחה לה מוסך קטן. לי בנתה שולחן וקרעה חלון מול גבעות קירחות. נתפסה בה המחשבה ששם זה כל מה שצריך כדי לכתוב.

בבוקר ניצה נכנסה למכונית ונסעה. דקה קודם לכן, העיר אותי רחש הבוקר שלה: פתיחת הארון, השתהות של רגע, התלבשות.
ניצה אמרה, בלי להבחין שאני ערה: "בוקר," בגרסה המקוצרת שלה, וגם: "תתקשרי לדורית. אני בירושלים. אחזור בערב."
אחר כך דילגה במדרגות, שתיים־שתיים, התניעה ונסעה. בחזרה, בירידות, לחצה כרגיל על הבלם. "לעולם אל תלחצי לחיצה ארוכה, תפמפמי," היתה אומרת, "זה גומר על הברקסים." הפעם, הבלמים לא נענו לה.

הדרך לצוקי רוויה ממחישה לי שאנשים אינם נוהגים ביושר עם מילים. צוקים לא הזדקרו, אבל מרחבים שוממים של גבעות עזובות השתרעו מחלון האוטובוס. וצימאון, צימאון מילא את פי, את כולי, את הנקבוביות שלי שנסתמו באבק דרכים לא ציורי בכלל. "צוקי צימאון", חשבתי, היה נשמע טוב יותר.
בקרון חצוי חיכתה לי דורית פוקס והציגה לי את יזהר.
דורית: גבוהה, בת שלושים בערך, שיער משובץ באפור שנותן לה מראה רווקי.
היא תוקעת בי עיני נץ, מתעכבת לשנייה על שושנת יריחו במצחי, גולשת לכתפי החשופות ונעצרת שם.
יזהר פותח. קודם לכן לחץ לי את היד. יד גדולה ויבשושית - פרקי אישיות וקווי אופי מכוסים בעור יבש שנושר למגע. "אנחנו כאן - כדי לתקוע טריז." הוא מביט בחלון וכנראה גילה שהתבלבל לו הנאום. מרחבי חולות, שוממים מאוד, נגלים ובקצותם גבעות נמוכות, חתוכות במסגרת החלון.
למיטב ידיעתי - הסתכלתי במפה לפני שיצאתי - צוקי רוויה היא נקודה בודדה, ואף יישוב לא מאיים או מקדם אותה בקשר כלשהו. יזהר תופס את עצמו בזמן. "טריז, בין הציוויליזציה לטבע, לכוח הטבע," גבעה אחת מהחלון מרטטת מול עיני, בין טריזים במוחי פוסעות אידיאולוגיות קשורות בלחם חוקנו, דוגלות על סלע קיומם את יום פקודה, את צו השעה. כשהוא מסיים שואלת דורית פוקס: "למה החלטת לבוא לכאן?"
אני מחזירה את מבטי מהחלון ומתמקדת בתקנון שמעל דורית, כתב מעוגל ומודגש בטוש סגול מתריע: "אספת חברים". מודיע: "רשימת שמירות". מבקש: "עוגות לחיילינו". לוחש: "סתימה בשירותים".
"יפה פה," אני פולטת, שלא לעניין כנראה. הם באידיאולוגיות, ואני עדיין בנופים. נוף פראי ומסוכן - מתגלגלות לי המילים בראש כשאני מחזירה את המבט לחלון.
טוב, יהיה לי טוב כאן. אני מחליטה. אני פה וניצה שם. ורשימת משימות קופצת מולי: לעגל את כתב היד. אפשר לחתוך מהמחברת של ניצה, כתב מעוגל יש לה, וכתב מעוגל זה מה שצריך כאן. אגזור בריסטולים, אדביק כתבות, מה אכפת. אשנן אידיאולוגיות ופרקי עלייה, ארעה צאן ואחלוב. שמחה מכה בי פתאום. עולה בי תמונה של עדר שאני מובילה בגבעות הללו.
יזהר מפוקק אצבעותיו, ופיסות עור נושרות על רצפת העץ השבורה ומשם לאדמה החולית שמציצה מבעד לחור הטפט והעץ. עץ של עור יצמח שם. דורית שואלת: "את לא דתייה?" כמו בדרך אגב, ומציצה על כתפי.
כתפי בוערות. "ההורים שלי," אני אומרת.
ודורית מתפרצת: "שלא תביני לא נכון, אני שונאת הגדרות, אני," היא מותחת את השרוואל על ירכיה, ירכיים כבדות: "לא אדם מוגדר."
מאוחר יותר, בארוחת הערב - סלט גבינות וביצים, אגלה: זה המשפט שאיתו היא פותחת ומסיימת את היום. היא לא מוגדרת. יש לה אישיות קשה להגדרה, כולם אומרים לה את זה, היא מתלוננת בגאווה. היא מבקשת ממני סיגריה אך מדגישה, רק היום. היא לא אדם של עישונים, בטח לא פה במדבר.
יש לה אף מחודד, צלקת המתחילה ברקה וחוצה בחוזק, כאילו עכשיו חרצה את לחייה השמאלית, פה קטן שפתיים צרות - אלא מה. מטפורה וקלישאה הולכות טוב ביחד. מטאטא היה הולם היטב את ידיה הלבנות, כאילו חוטאו בתמיסה מלבינה, מתבלבל מירכיה.
הו, כמה שניצה היתה שונאת אותה.
דורית פוקס אינה מוגדרת. היא שונאת אנשים בכלל ונשים בפרט, ונשים שמגיעות ליישוב כדי לגזול את מיטב בחוריה - בפרט שבפרט. מאוחר יותר, במדורה, אווירה חברית נמתחת, נתלית בכוח בין כולם, אני קמה להיפרד.
דורית אומרת: "בשבוע הבא נודיע לך," ומישהי שאת שמה שכחתי מוסיפה, כאילו כדי להמתיק משהו שנתמרר: "הגרפולוגיה יצאה חיובית." והיא מדקלמת בגאווה: "חוש טכני מפותח, לא מתפשרת, שחור ולבן, שוחרת צדק."
"אנחנו צריכים כאלו." אומרת דורית. "אנשים עקשניים, לא רומנטיים. יש עוד הרבה מה לבנות כאן."

נסיעות ליליות תמיד היו אהובות עלי. חושך מכסה את מה שרואים באור יום: מדרכות ממהרות, אנשים נחפזים. במקום זה, ענן סמיך של חושך מכסה את הכל, ורק אורות מרצדים נוסעים איתי לאורך. תמיד נדמו לי כרכבות ליליות, ליליפוטיות, אינסוף רכבות, בהן - הכל קורה. כמו ברכבות של הספרים.
לעתים אני רואה את אחותי. לעתים שומעת. מקהלה של קולות מסביבי: מפל מים נופל בחוזק, או שאון מכוניות מטורף, ובתוך המקהלה, דווקא בתוך הקול, אני שומעת את הצחוק של ניצה. בדממה דווקא איני שומעת דבר. רק שקט מעיק על הנשמה.

על רקע המרחבים החוליים והאינסופיים של הנגב, מצטיירת שדרות: קטנה ואפלולית. בלי הבוהק הגרגירי של הנגב. עיירה נחבאת וחשוכה.

את אחותי אני מבקשת. כנראה שבמדבר לא אמצאנה, לשממה לא הלכה. אולי אל שאון העיר: עיר מלאה במכוניות, קרביים פרושים, מזוודים בשחור שמנוני - אולי שם מצאה את מקומה. שטויות. שטויות מה שאני אומרת. ניצה נקטפה־הלכה־לעולמה־הסתלקה־נהרגה־מתה. לא "חזרה בגלגול אחר", לא ניצה.

מחר מחרתיים אקבל תשובה, יזהר יפוקק אצבעות, פיסות עור ינשרו והוא יביע דעתו: "נחמדה, לא מזיקה בכלל." ודורית תהנהן: "כן. רק נראה לי שיהיה לה קשה עם האידיאלים, עם העקרונות, השיתופיות."

"התקבלת." תבשר דורית. להגיד לא אני לא מסוגלת.
אעשה את כל מה שיידרש. לזווד, לגרז, לתקן, לבנות שולחן.
אבל עכשיו, כל מה שאני רוצה זה לעצום עיניים ולישון. בלי רכבות ליליות שמטרידות את העפעפיים העצומים. בלי קולות ומראות שהוזמנו מראש. לישון אני מבקשת, שעות של שינה שיחבקו אותי, עד אינסוף. ◆

גלית דהן קרליבך זכתה בפרס היצירה על־שם לוי אשכול 2014

דוד ברבי

לנהל את הסכסוך

וּמִי שָׁמָם לְנַהֵל אֶת הַסִּכְסוּךְ עִם עַצְמִי
אֲנִי יְהוּדִי עֲרָבִי וְאַף שֶׁמֵּבִין תַּרְבֻּיּוֹת רַבּוֹת זוֹהִי תַּרְבּוּת אִמִּי וְלֹא רוֹצֶה לִהְיוֹת מְסֻכְסָךְ אִתָּהּ
וּמִי שָׁמָם לְנַהֵל בִּשְׁמִי אֶת הַנִּיהִילִיזְם הָאֱמוּנִי שֶׁלָּהֶם
שׁוֹמֵעַ אֲנִי אֶת הַשִּׁיחַ הֶחָדָשׁ הַזֶּה וְרוּחִי מִתְקַצֶּרֶת
רוֹאֶה אֶת מַגְלֵשׁוֹת הַמַּחְשָׁבָה מַדְבִּיקוֹת עַצְמָן לְקֶצֶב הַזְּמַן וְאַף שֶׁצְּלִילֵי הַמּוּאַזִּין טוֹבִים יוֹתֵר בְּאָזְנַי מִצְּלִילֵי הַפַּעֲמוֹן וְאַף שֶׁהָפְכוּ הָרִאשׁוֹנִים לְתָוֵי תְּפִלָּה וְהַשְּׁנִיִּים לִמְבַשְּׂרֵי הָאָסוֹן הִנֵּה אֲנִי רוֹאֶה בְּדִמְיוֹנִי אֶת הֶחָרָבָה

נשאר בשקט

אֲנִי נִשְׁאָר בְּשֶׁקֶט, וּמַחֲנַק הַגָּרוֹן
מִשְׁתַּחְרֵר,
וְהַמִּלִּים נִשְׁאֲרוּ שָׁם בְּתוֹךְ הַזִּכָּרוֹן
שֶׁיּוֹם אֶחָד יֶחְדַּל
מֵאוֹת אַלְפֵי מִלִּים נִשְׁאֲרוּ תְּלוּיוֹת.
אַט־אַט מִתְיַבֶּשֶׁת הַלֵּחָה וְהַחַיִּים עַצְמָם,
וַאֲנִי מַרְגִּישׁ נִרְדָּף עַל יְדֵי הַמָּחָר
לִפְעָמִים, כְּשֶׁהַשֶּׁקֶט גּוֹבֵר אֲנִי מַרְגִּישׁ
שֶׁהוּא קָרוֹב

תרנגול חופר

כְּמוֹ הַתַּרְנְגוֹל חוֹפֵר.
לֹא שָׂמִים לֵב
אֶלָּא עָפָר
עַל עַצְמֵנוּ,
מְדַלְּלִים אֶת הָאֲוִיר
עַד מַחֲנָק
וְצוֹנְחִים לְתוֹךְ חֹשֶׁךְ
בְּלִי דַּעַת אֶת הַמָּחָר.

שִׁיר דָאדָא

טְרִיקַת דֶּלֶת צֶבַע טָרִי רוּחַ חַמָּה מוֹתַחַת עוֹר
שֶׁקֶט בְּכַנְפֵי צִפּוֹר אִישׁ צוֹלֵעַ לְעֵבֶר כִּכָּר יַבָּשָׁה
נַעַל בּוֹדֵדָה מְחַפֶּשֶׁת אָחוֹת וְדֶרֶךְ כֶּרְכָּר נִמְרַחַת
עַל שָׁטִיחַ אָדֹם
שְׁלֹשָׁה אֲנָשִׁים מְחַפְּשִׂים אִשָּׁה אַחַת
וּנְעָרִים צְעִירִים קוֹפְצִים בְּתוֹךְ עַרְסָל צִבְעוֹנִי

אורי עגנון

ואד רחל

אה אחי, זה ממש לא בעיה. אתה יוצא בכביש המנהרות, ממשיך ישר עם הכביש הראשי, עד לצומת הראשון, אז אתה לוקח שמה שמאלה, לכיוון אפרתה, וממשיך, אחרי הירידה הראשונה לאפרת, אחרי אלעזר, בצומת של סוף אפרת, יעני אפרת דרום, אתה לוקח שוב שמאלה, עובר את הכניסה להתנחלות, ממשיך עוד, תראה משמאל את אל־מעסרה תעבור את אום סלמונה, רואים שם בצד של הכביש איש הולך, אתה שואל אותו (בערבית עילגת) איך מגיעים לואד רחל, הוא עונה לך (בערבית מהירה) שאתה צריך לנסוע ישר ואז בצומת שמאלה, ואחר כך שוב שמאלה, ואז מבקש (בערבית מהירה) להיכנס לאוטו. אתה מתרגם לגל מה שאתה חושב שהוא אמר (בערבית מהירה) והיא נותנת לו סיגריה והוא מדליק אותה, אתה פותח את החלון שלך, אבל תפתח רק סדק, כדי לא להעליב, ונושם רק לעתים רחוקות, אז אתה שואל (במבטא עילג) אותו לשלומו, תנהלו (בערבית דהויה) שיחת חולין, הוא עוצר אותך ויורד אחרי כמה קילומטרים מעוקלים של כביש וגבעות. אתה ממשיך ישר כאילו ישר עם הכביש, זה כל הזמן זז ימינה ושמאלה, אבל נשאר עם הכביש, יורד לעמק, אתה צריך לנסוע לאט למה הכביש מסוכן, אבל מהר כי אחרת נדבקים אליך מאחור וצופרים, אתה מגיע ללמטה ופונה שמאלה בצומת איפה ההאמר הגדול, וממשיך הלאה לתוך המן כפרים, כאן אתה כבר לא תזהה את הדרך, הרי נסעת אותה מזמן זוכר? אז זהו, כאן אתה כבר לא זוכר, הדרך נכנסת לכל מיני כפרים, מדי פעם ירושלים נפרסת בסיבוב, אין לך מושג איפה אתה, איפה שקופצת לך המחשבה שבטוח זה היה יותר קצר, אז שמה אתה מפרסס וחוזר דרך הכפרים, אל ההאמר, למעלה, עובר שוב את אום סאלמונה ומעסרה, וכמעט ליד הצומת של אפרת קופצת בבת אחת הפנייה הקטנה שמאלה (שעכשיו היא תהיה לך מימין כי אתה בא הפוך), אתה צריך לעצור בבת אחת ככה שהאוטו כמעט יתהפך, לעשות רברס עצבני לקחת את הפנייה ולנסוע ישר עד השער הגדול הנעול. אז אתה מתקשר מספר, אל תצפה שהשער ייפתח פה זה לא קיבוץ, זה המספר של איברהים, הוא אומר שבשבת המתנחלים סוגרים את השער ואי־אפשר להיכנס משם, ואומר לך תיסע עוד הלאה ותפנה שמאלה במסגד של מעסרה, אז אתה חוזר, אתה עובר את מעסרה, שואל קבוצה של נשים וילדות הן אומרות לך משהו שאתה לא מבין, ואתה שוב מפרסס וחוזר אחורה ופונה בפנייה, לא הראשונה, אלא זאת שגל בוחרת באקראיות, נכנס שמה, תיסע קצת לפי אינטואיציה, אתה תראה זה לא בעיה, מקסימום תעשה סיבוב שניים, עד שאתה מגיע לצומת בלמעלה של מעסרה, איפה שתמיד יש את הגז וזה, ונכנס לכפר שכבר הולכים בו אנשים כי השמש והחום נפלו, תיזהר על הילדים שירוצו לך לתוך הגלגלים כשתגיע למסגד ותיקח שם שמאלה בכביש תלול-תלול כזה, אי-אפשר לפספס אותו, תשעים מעלות, תיזהר שמה, למה באיזשהו שלב האספלט פתאום נעלם והכביש הופך להיות דרך עפר וסלעים שלא בנויה למזדה שלך, אז שויה שויה, גם לא רואים כלום, תיסע בדרך, היא תרד עד למטה, ואז תסתובב חזק ימינה, ושמאלה, תנחש איפה לפנות כמה פעמים פשוט לפי איפה השביל טיפה יותר רחב, כאילו נסעו בו, אתה ממשיך ככה איזה חצי שעה־ארבעים דקות, לתוך החושך, אתה אמור לראות מדי פעם איזה אור מאיפשהו, אולי מסגד, כפר, משהו יקפוץ לך כבר לעין, ככה אתה מגיע למזלג גדול, תרים שם טלפון לאיברהים שוב, הוא לא יענה לך, אבל איזה אוטו יעבור לידך ותשאל אותו איך מגיעים לואד רחל, והוא ישאל את מי אתה צריך ואתה תגיד שאת איברהים, תנסה לעקוב אחריו, הבעיה היחידה שאיזו טרנטה פתאום קופצת שם ביניכם ונוסעת ממש לאט, אז אתה תאבד את זה שהיה אמור להדריך אותך, אבל איכשהו אתה תסתדר, אל תדאג, אתה תגיע לאיזו כניסה קטנה ואחורית לכפר, ובדיוק איברהים יתקשר לשאול אם הסתדרת, ואתה תגיד שכן, ותראה אותו שמה מנופף לך, הוא ייכנס לאוטו אז אתם נוסעים פשוט כמו שהוא אומר, אל תדאג הוא יודע, ואתם מגיעים לבית של מוסטפה, איפה ההפגנות היו יוצאות? שם. אז אתה יוצא מהאוטו והשמיים נשפכים עליך כמו מתוך ביצה, אבל קר שם אש, תשים לב אחי, תלבש משהו, תיכנס לתוך הבית, שלוש ספות זקנות מצטנפות שם ומפצחות את האוויר בשיניהן, גם שם קר זה לא יעזור, וצריך לחכות קצת, למה הנהג של המונית שלקחה את האחרים לא יהיה מוכן לרדת בדרך עפר אז איברהים נוסע להביא אותם, ובסוף אתם רואים שם את הסרט, שמקרן מתיז אותו על מפת שולחן שתלויה על הקיר. זה מדכא רצח, אל תגיד שלא אמרתי לך, "הסיפור שלנו" של ברגות'. תינוקות שרופים מעזה וסטטיסטיקות של חלוקת משאבים, עם קצת מניפולציות רגשיות, ובסוף הסרט בשיחה עם שני הסטודנטים הפלסטינים שהזמינו אותך, הם יספרו על המאבק שלהם, על התקוות שלהם, הם יספרו איך לא מזמן המתנחלים של אפרת סגרו להם את המים לשבוע ומאה עשרים תרנגולות מתו, הם יספרו איך החיילים מתאמנים בחצר של בית הספר, איפה החומה תעבור, כמה זמן לוקח להגיע לבית לחם, הם יספרו כל מיני דברים, ואתה יכול לשאול איך אפשר לעזור, אבל הם יגידו - זה שאתם באים להיות כאן איתנו זה כבר עוזר, אז עזוב, אל תשאל אפילו. שתיקה תיפול שם על רצפת הקרח ואז יודו לכם, אבל אתם תודו להם, ויהיה לכם עצוב וקר, ותצאו חזרה החוצה כדי לעשן, ותראו את פלסטין מתבדרת ברוח הקרה והעצובה של הערב, ואז תיכנסו לאוטו, כנסו שישה בשלך, ותיסעו משם עם חור בבטן. לא בעיה אחי. אם אתה מסתבך, תרים טלפון. ◆

אורי עגנון - אקטיביסט ירושלמי, מלחין וכותב.

אורית אילן

תנועה חלקה

הכי חשוב זה לתת לו גיבוי, אומרת האֵם. אנחנו צריכים להקשיב ולשתף פעולה, אבל שיהיה ברור שאנחנו לגמרי מאחורי הילד. זו כבר הפעם החמישית שהיא חוזרת על כך והיא מודעת לכך, אבל קשה לה לעצור בעצמה. המילים, כשהן נאמרות, הן הקצה של התכווצות פנימית שעולה מבטנה ונדחפת למעלה, אל גרונה, וגורמת לה מחנק כזה עד שהיא חייבת לדבר.

אביו של הילד מהנהן בטינה. לא אכפת לו שהיא חוזרת על עצמה. אבל מוטב היה שתשתוק, משום שהמתח שלה דבק גם בו והוא רוצה להתייצב בפני המחנכת של בנו, ו- איך היא קראה לזה? הצוות הטיפולי - כשהוא במלוא כוחותיו, חריף ומרוכז.

בסדר, הוא אומר, בסדר, את לא צריכה להרצות לי על זה. אני תמיד מאחוריו.

ואני לא?

לא אמרתי, הוא אומר ומבקש ממנה להירגע. אחר כך הוא מאט את צעדיו ומקיף אותה בזרועו, וכמה רגעים הם הולכים חבוקים, בצעדים מתואמים, והמחווה הזו חסרת המילים כל כך מקֵלה עליה עד שהיא נחלשת כולה. אסירת תודה, קלה, פריכה היא מועדת, רגליה נתקלות זו בזו כמו היתה ילדה קטנה ועל אף שהיא מצחקקת הם נאלצים לעצור - או כמעט עוצרים, שכן ברגע שהם נעמדים היא אומרת - לא לא אנחנו נאחר, אסור לנו לאחר, והם שוב מחישים צעד.

מי זה בכלל הצוות הטיפולי הזה, היא אומרת פתאום בבוז, בנשימה חטופה. בסך הכל היועצת. איך שהם מנפחים את עצמם.

כשהם נעצרים ברמזור היא חושבת על בנה שהולך בדרך הזו לבית הספר. מה הוא עושה כשהרמזור מתחלף לאדום. האֵם הוא עומד וממתין או שהוא מתיישב כמוה על העמודים העגולים הנמוכים שחוסמים את המדרכה בפני המכוניות. העמודים הללו קרובים כל כך לכביש - רגע של היסח דעת ואתה מאבד את שיווי המשקל ונופל. היא נלפתת בחרדה ומתרוממת. שני ילדים שכנראה מאחרים לבית ספר עומדים מעט לפניה. הם גדולים מהבן שלה בחמש־שש שנים, התיקים שעל גבם קלים יותר, ומכנסי הג׳ינס המהוהים רפויים ומהודקים בחגורה על האגן שלהם. הם לובשים טריינינגים אפורים מצוירים, וראשו של האחד מכוסה בקפוצ׳ון. הם לא מדברים ביניהם, אבל זזים ללא הרף, חסרי מנוחה, נהדפים זה לעבר זה מכוחה של איזו תנועה פנימית, כאָטוֹמים, מתנגשים קלות, מתרחקים. הצחוק שלהם, הדומה לשיעול, מחוספס ומהוסס.

הם בטח בתיכון, היא אומרת לאבא של הילד, מצביעה לעברם בראשה.

מתי נעשה לה דחוף כל כך לומר את המובן מאליו.

תגידו, היא אומרת, אתם לומדים ב׳יד הנשיא׳?

הם לא עונים, אולי לא הבינו שהיא מדברת אליהם. היא מתקרבת מעט ומרימה את קולה, הי, היא אומרת, אתם לומדים ב׳יד הנשיא׳? הם מסתובבים. היא נדהמת לגלות שאחד מהם, זה עם הקפוצ׳ון המשוך על ראשו, הוא בת, רזה מאוד, פנים של שועל וקצוות שיער בכחול חשמלי מתחת לכובע. מי, אנחנו? היא שואלת.

כן, אומרת האֵם. אתם לומדים ב׳יד הנשיא׳?

כן, אומר הנער. ה״כן״ שלו נשמע כמו ״קה״.

הם מתבוננים בה ברישול, לא בדיוק בחוסר אכפתיות, אלא ברישול, כאילו התבוננות היא דבר שאין להפריז בחשיבותו. מבטם אינו נעוץ בה וגם אינו מתחמק. הוא מחליק מעליה ולידה כמו על מגלשיים, בתוך מרחב שווה הנפרש לאינסוף. בשלב כלשהו, באותה תנועה חלקה, הם מסתובבים מעליה וממשיכים. האור ברמזור מתחלף. מעבר לכביש, היא רואה עכשיו, ממתינה להם חבורה קטנה של נערים ונערות בני גילם. הם נעים כדי להכניס אותם לחלל־זמן הפרטיים שלהם. הם מובדלים כמו משטח נוצץ של קרח.

הילדים האלה, אומרת האם, הם בטח בכיתה ט׳. אולי י׳.

עניין של כמה שנים, היא חושבת, וגם הוא. היא מביטה בדממה בילדים המתרחקים, ונוגעת בדבר המכאיב שבתוכה.

זו היתה שעת ערב מאוחרת, כמה שנים קודם לכן, כשנכנסה לחדרו של בנה וראתה אותו באור השקיעה שנגה מאחוריו, מהחלון הפתוח. הוא היה רכון על צעצוע ששיחק בו. פס זהוב של שמש חצה את השוֹק הדקה והעירומה וכשהביטה בה ראתה את גופו כאילו עבר מטאמורפוזה ונעשה חומר מסוג אחר שאינה יכולה להעריך עוד את מגעו ומשקלו ודחיסותו.

לשבריר של רגע ידעה האם בוודאות מוחצת שהוא לגמרי של עצמו ושכל היותו שלה הוא הרף עין של חסד, הבהוב של רמייה עצמית בתוך האמת הבלתי ניתנת לערעור הזו. עיניו, כשהסיט סוף סוף את תשומת לבו מהצעצוע והביט בה, היו חלקות ונטולות זיכרון. היא הביטה היישר לתוכן, בדממה, ובדממה ראתה גל של הכרה חולף בהן כשאמר אמא, כאילו אמר זאת בפעם הראשונה. ◆

מתוך: *דהרת הפרא של הקיום*

שירה פנקס

טוני פאצ'יינו

היינו בעיר הגדולה שלהם, אנחנו שבאנו מהכפר עם אישורי עבודה בתוך הכיס כמו זהב שצריך לשמור עליו, להחביא את זוהר השמש שלו, שמאיים לחשוף מי אתה. נודדים מעבודה לעבודה ומבניין לבניין, וכמו עובדי אדמה, מצמיחים ממנה בניינים ברעש קידוחים ומערבלי בטון, עד שנמות כולנו אליה.

ובהתחלה היה רק שלה, נוטף מים טיט ובוץ, עם רצפה מלאה בחוטי חשמל וצינורות. ריח ביוב פתוח. קירות בטון קרים. לא מים ולא שירותים. בחוץ לא היתה גינה רק אדמה, עם זבל של בניין. קרשים, פלסטיק, פיגומים מברזל. רק מאוחר יותר סגרו את הקירות, את הצינורות, עשו שפכטל וצבע בדירות, הרכיבו את האלומיניום עם החלונות והבניין היה יפה. וזה בשלב הזה, שהקבלן נתן לכל אחד ממ"ד בקומה אחרת, עם חלון כמו דלת של טנק, וְיָשַׁנּוּ בתוך הקירות העבים עם הדלת פתוחה, כדי שלא יגנבו לו את הברזים.

בממ"ד הייתי לבד. בבית בכפר ישנתי עם האחים שלי בחדר אחד. גם בבניינים שעבדתי בהם בכפר סבא, בראש העין, בירושלים, בכל המקומות ישנו כולם איפה שסידרו לנו, אבל שם ישנתי לבד, על מזרון שמצאתי ברחוב ועם שמיכת צמר שהבאתי מהבית, כי התחיל להיות קר. בערב אחרי שאכלנו בחצר, שטפתי את עצמי, ונכנסתי לחדר, סגרתי את החלון הכבד, שמתי עלי את שמיכת הצמר הכבדה, שקוברת אותך פנימה אל המזרון ואז פנימה אל האדמה, והסתכלתי למעלה אל תקרה לבנה, רחוקה מרעש קדיחות, מכונות, צעקות. והקשבתי לנשימות שלי נכנסות ויוצאות אל הלילה השקט, ונזכרתי בתקופה שהיתי מאושר, כשעוד הלכתי לבית הספר, ואהבתי את סַאמַר.

היא באה מהעיר, ואני מהכפר. לאבא שלה היה מפעל של עציצי פלסטיק לצמחים. הם גרו בבית עם חצר. בכניסה לבית היתה מרפסת, עם עציצי רקפות וחתולים. שם הם ישבו, אכלו עוגה ושתו קפה ותה, וכשבאתי לשחק עם אח שלה אחרי בית ספר, הזמינו אותי לשבת עם המשפחה על המרפסת, להסתכל על החצר, לאכול ולשתות. אצלנו לא היו דברים כאלה. לא חצר ולא מרפסת עליה יושבים כולם ביחד, סבא וסבתא, הורים, אחים ואחיות. לא חתולים, וגם לא עציצים, ואם הייתי מוצא כד מפלסטיק, אפילו ריק בלי אדמה, בלי רקפת, בלי כלום, אבא שלי היה מוכר אותו.

גם בשבתות באתי לשם. פתחתי את השער ונכנסתי אל החצר שלהם. שיחקנו כדורגל, ומשחקים אחרים, וכששיחקנו מחבואים, גם היא שיחקה. התחבאנו במחסן, באורווה, מאחורי הצמחייה. נשארנו בשקט כדי שאח שלה לא ימצא אותנו. הקשבתי לנשימות שלה ולאלו שלי עולות ויורדות ביחד, עד שאח שלה התקרב אל המקום שלנו, וגמר הכל, וברעש יצאנו, בריצה, בעשבים שנדרסו, ברקפות שהלכו לאחור.

והיה גם אבא שלה עם התחביב שהיה לו. לצוד חזירי בר, שאוכלים את היבולים של החקלאים. יחד עם החברים שלו היו יוצאים בשבת במכונית גדולה, יורים בהם, מעמיסים וחוזרים איתם הביתה. עם הרובה על הכתף הם נכנסו בשער. כל אחד מחזיק חזיר מת. דם טפטף על האדמה, על הרקפות, על המכנסיים של הגברים. דם על הנעליים הגדולות שלהם. הם תלו את החזירים על חבלים בחצר, והפשיטו להם את העור, כדי לחתוך לחתיכות שאפשר לבשל ולאכול.

סַאמַר אהבה חיות, וכל שבת כשהם הביאו את השלל, היא ישבה על המרפסת ובכתה עם האצבעות שלה בפרווה של החתולים. אח שלה עזר להם לתלות, להפשיט את העור, לחתוך לחתיכות, אבל אני עליתי את המדרגות אל המרפסת והתיישבתי לידה, למרות שכבר ראיתי איך שוחטים כבש, וכבר רדפתי אחרי תרנגולות ושברתי להם את הצוואר, גם ניקיתי, מרטתי את הנוצות, וחתכתי כדי לאכול. אבל לא הלכתי עם אח שלה ושאר הגברים. באתי אל סַאמַר, ועם האצבעות שלי בתוך הפרווה הנעימה, ליטפתי איתה את החתולים, והתפללתי לאלוהים שיעזור לי להיות אחר מכולם. ואז במקום לספר לה על הכבשים והעופות, סיפרתי לה על החתולים שיש לנו בבית בכפר, ולכל אחד נתתי צבע ושם, עד שהיא יכלה לראות אותם. גם על הכנריות בסלון שלנו סיפרתי לה, שרות בכלוב זהב מעל הפרחים, כמו ציפורים יפות בג'ונגל, וגם אותן היא ראתה בזכות מה שסיפרתי לה, ולאט סאמר הפסיקה לבכות ולהסתכל על החזירים, וככה כל שבת הצלתי אותה מהצער שלה, והיא הסתכלה רק עלי, כי הייתי מלך הג'ונגל בשבילה, עם הסיפורים על החיות היפות בכפר, וכשהיא ביקשה לבוא לראות, אמרתי לה מחר, מחר, אבל מחר לא הגיע.

כי זו לא היתה האמת. לא היו חתולים אצלנו בבית ולא כנריות. עם חברים שלי רדפנו אחרי חתולים, שפכנו עליהם דלק והסתכלנו עליהם בוערים. והיה עוד משחק, לעשות את החתולים שטוחים על האספלט עם אבן שהורדנו עליהם חזק, וצחקנו כשראינו אותם ככה כמו בלטה. אבל לא סיפרתי לה על המשחקים האלה, בגלל השיער שלה, החולצה הלבנה, השמלה, האצבעות שלה ושלי בתוך הפרווה נוגעות. וגם בגלל הבית עם המרפסת והחצר, הרקפות, והמשפחה שיושבת ביחד, לא סיפרתי לה את האמת, כי ראיתי את האהבה ואת היופי שאני רוצה בשבילי, ונהייתי מישהו אחר כדי להגיע לשם.

אבל הגיע יום שכל זה נגמר, כשאבא שלי הוציא אותי מבית הספר, כדי לא להחסיר ידיים עובדות, כי כל האחים שלי עובדים בבניין מאז שהם קטנים, ולמה שאהיה אחר מכולם. ככה הפסקתי לראות את סַאמַר ואח שלה, ובהתחלה זה היה טוב, כי מי רוצה ללכת לבית הספר כשאתה נער, ועבדתי בבניין כמו גבר, הסתובבתי עם חברים

במקומות שלא ראיתי, רחובות וחנויות עם אנשים שלא מזיעים כדי לעשות כסף. רק יותר מאוחר הצטערתי שהוא הוציא אותי מבית הספר, ועשה ממני, בלי לשאול אותי שום דבר, נווד של אתרי בנייה.

כי ככה אנחנו, נוודים. נוסעים רחוק, עוברים מחסומים, לומדים את השפה של אלה שלא זזים. מתחבאים עם האישורים בכיסים, שנותנים לנו רק זמן עבודה בלי זמן שינה בעיר, אבל בגלל שאי־אפשר לנסוע כל יום חזרה לכפר, ולחזור בזמן, ישנים איפה שמסדרים לנו. ויש כאלה שמפחדים לגמור את הלילה במשטרה, ונשארים בעיר בלי לזוז יותר מדי, אבל אני לא מפחד. אני תולה עלי שרשרת מגן דוד על הצוואר, לובש חולצה של הצבא שלהם, ויוצא עם החברים לבלות או לים, ככה עם השרשרת והחולצה, כי כשראיתי בפעם הראשונה בחיים שלי את הים, הבנתי שאלוהים נתן לי הזדמנות, ושזה שווה את המשחקים האלה של הסכנה. הכנסתי את הראש פנימה אל הים, שמעתי את הגלים מעלי יחד עם הנשימות שלי עולות ויורדות, הסתכלתי על העולם הכחול, שקט ויפה, והייתי חלק מעולם גדול יותר מהכפר שממנו אני בא.

גם הבונקר היה משהו שקיבלתי פתאום. לישון שם לבד, ערום ונקי אחרי מקלחת, רחוק מרעש העבודה, עטוף בשמיכת צמר ובלילה השקט. רק בדממה הזאת נזכרתי שוב בסַאמַר, בנשימות שלנו יחד עד שאח שלה בא וגמר הכל. השיער שלה, הבגדים הנקיים, החצר היפה. סַאמַר, שבטח סיימה תיכון, ונסעה לאירופה ללמוד להיות רופאה של החיות שאהבה, והקנאה והכעס כיסו אותי בשמיכה עוד יותר כבדה מזו שמעלי, והסתכלתי על חלון הבונקר האטום כמו דלת של טנק סגורה לתמיד, עם הברגים הבולטים וידית גדולה - מוט מולחם לחתיכת ברזל מאיים לשבור לי את הברכיים, קבור מתחת לשמיכת החיים האלה, תמיד אותה אחת שלא משתנה, ולמרות החדר הזה שנתנו לי לבד, כדי לחשוב בשקט על דרך יציאה מכאן, הרגשתי שאין לאן ללכת, שהכל אותו הדבר.

אבל אז יום אחד, הגיעה הזדמנות נוספת כמו מנהרה החוצה, כי אלוהים מתמהמה אבל לא שוכח, וכשסיימנו לעבוד והכנו קפה בחוץ, שמענו פתאום קולות של נשים בדירה שלי. דלת הבונקר היתה פתוחה וראיתי מבחוץ את המזרון, את שמיכת הצמר ואת הבגדים שלי. אמרו לי, למה לא שמת במרתף, שהנשים האלה מהמשטרה או משמר הגבול, ושיהיו בעיות עם האישורים. והם ישבו שפופים, החברים שלי, עם הכוסות קפה, מתוחים כמו קפיץ, כדי לזרוק הכל, לרוץ, לברוח, להסתתר בין הבתים. רק אני התקרבתי אל הקיר של הבניין ונצמדתי אליו. דרך החלון ראיתי בחורה עם שיער ארוך, בחולצה לבנה. ראיתי את העיניים שלה. שמעתי את העקבים, כשהלכה עם האשה השנייה והראתה לה את החדרים, את המנורות, הארונות, את הסלון והמטבח, וסימנתי לחברים שלי שהכל בסדר.

בסוף הסיור בדירה, הם יצאו החוצה אל החצר, וממול עמדו החברים שלי, נשענים על הגדר עם הסיגריות והקפה, מסתכלים עליהם כמו ציידים, בחיוך קטן ועיניים שמתמקדות כאילו בסוף שלהם קנה של רובה. ובגלל המבט הזה שלהם, שמעתי אותה מדברת במהירות, מסבירה על העציצים שאפשר לשים בחצר ועל הברביקיו, כי הם עמדו ממול והסתכלו עם העיניים כמו רובה שנצמד להם לגוף, והיא רק רצתה לסיים וללכת משם. ורק אני עמדתי מאחורי הקיר ושמעתי את האשה אומרת לה, שהיא רוצה לראות את הדירה גם מחר. רק אני שמעתי את שתי הנשים קובעות לבוא שוב בבוקר. הם רק המשיכו לעמוד שם כמו ציידים ולהסתכל. וכששתי הנשים הלכו, הם התחילו לקלל את השרמוטות שבאות בחולצות צמודות להתגרות בהם. אחד אמר שהבחורה הצעירה יפה, ומישהו ענה לו, לך תקנה לה מתנה ביפו, אולי היא תבוא איתך לים. והם צוחקים ומישהו אחר אומר, שאם לא תרצה לבוא לים, הוא יכול לבשל לה ארוחה של מלכה, פה מאחורי הבניין. והם צוחקים ובועטים בסיר הגדול שמונח שטוף בפינה, כאילו היה כדורגל מאלומיניום. ורק אני עמדתי בצד, רואה אותם עם הסיר, בועטים בו עם הנעליים המלוכלכות שלהם, וחשבתי על העיניים שלה, יפות וכהות, ומעל גבות דקות כמו הזמרות בטלוויזיה, וידעתי שזה לא יעזור לי לצחוק איתם. אז אמרתי שאני הולך לישון, וסגרתי את הדלת. נכנסתי להתקלח ואז לחדר שלי ושם נקי וערום בתוך שמיכת הצמר הכבדה, הרגשתי איך הלילה השקט בא אלי ומחבק אותי כמו אמא, ובתוך החום הגדול והנעים הזה, ראיתי שער גדול שאלוהים פותח לי, ושצריך רק להיכנס דרכו.

כי השער נפתח בבוקר למחרת, כמו יום חדש שעולה, אבל אחרת הוא עלה הפעם. שרתי לעצמי שיר של אחת הזמרות מהטלוויזיה, התרחצתי שוב ולבשתי את הבגדים הנקיים, אלה של יום שישי כשאני נוסע חזרה לכפר. לקחתי את השיער אחורה והייתי יפה ומסודר. כל החברים שלי כבר עבדו על הצבע בחזית, אבל לא ראו שאני בדירה, חשבו שהלכתי לקנות סיגריות. וחיכיתי לנשים שיבואו עד ששמעתי אותם מגיעות, וכשהיו דפיקות בדלת פתחתי את הדלת של הדירה שלי, והיא עמדה עם העיניים הכהות, בלי להבין מי אני, אז במהירות זרקתי את היד קדימה ואמרתי שאני מטעם בעל הבית, זה מה שאמרתי לה, כמו ששמעתי אנשים אומרים כשהם באים לבניין, מטעם בעל הבית. היא לחצה לי את היד וענתה שהיא מהתיווך, ושיש לה אישור להראות את הדירות. אישור, היא אמרה. שמעתי את המילה והרגשתי את אישור העבודה שלי בכיס כמו זהב כבד ונוצץ, והלב רץ פתאום כמו מטורף בגלל היד שלה ביד שלי, חום האצבעות שלה ושלי, יחד עם הפחד שהאמת תזרח החוצה מתוך הכיס של המכנסיים, כמו שמש שורפת של מדבר, אז לקחתי צעד אחורה כדי לצאת מהשער שנכנסתי אליו, וכשהלכתי אחורה כדי לחזור למקום שממנו באתי, עם החברים שלי, הנשים נכנסו פנימה אל הדירה, חשבו שנתתי מקום להיכנס פנימה, כמו נשים מכובדות.

ובהתחלה רק הלכתי, מצביע על הברזים, המפסקים, המנורות וכל הדברים שאני בעצמי דחפתי לתוך הבטון המזוין והבלוקים. לחצתי על הכפתור של השירותים התלויים. הלכתי כשאני מתפלל לאלוהים שיעזור לי להיכנס אל תוך השער ולהשתנות, וכשהחדרים נגמרו ולפני שתלך, תצא מהדירה שלי ולא תחזור, נשמתי ונעמדתי במרכז הסלון, והתחלתי לספר, על הבניין משנת 1925 של גברת ואדון קרקובסקי, משפחת סוחרים יהודים, שעלתה מאודסה. סיפרתי על הבן שלהם, יאיר קרקובסקי ועל כמה הוא שמח לשמור על הבניין לדורות הבאים. כי הרבה פעמים שמעתי את יאיר, בעל הבית, מספר סיפורים על הבניין שלו, ואיך המשפחה שברחה מהגרמנים התחילה את תל אביב. היא הסתכלה עלי, עומד בסלון היפה, ומספר את הסיפור של אדון קרקובסקי והמשפחה שלו. היא הסתכלה עלי עם העיניים היפות שלה שמקשיבות לי, ולפני שהלכה נתתי לה את מספר הטלפון שלי, ושוב הושטתי את היד שלי קדימה, ושוב האצבעות שלנו אחת בתוך השנייה, ובכל זאת אמרתי לה בקול בטוח של שחקן קולנוע, שקוראים לי טוני, טוני סאחורי, ושלאבא שלי יש מפעל של עציצים מפלסטיק. טוני סאחורי, כמו השם של האח של סאמר.

טוני ומריה, "סיפור הפרוזדים"

הייתי טוב בפעם הראשונה וגם בשנייה ובשלישית, כי היא התקשרה לקבוע, ולפני שהיא באה עם הקליינטים, שטפתי את עצמי בכיור או במקלחת, החלפתי מהר לבגדים הנקיים, סגרתי את הדלת של הדירות שהיא רצתה לראות, החבאתי את המזרונים, ורק כשהיא באה פתחתי, והכנסתי אותם פנימה, בלי שאף אחד יראה. עברנו בין החדרים ורק אחר כך נעמדתי באמצע הסלון וסיפרתי להם על הבית והמשפחה מאודסה. וכשהיה פתאום זמן כזה, שנגמרו הסיפורים ואז חיכיתי לו, לבעל הבית ועליתי איתו לגג להראות לו את הרצפה עץ שעשינו שם, ובשקט של הקומה העליונה, מתחת לשמים, שאלתי אותו שאלות על המשפחה שלו בבית הזה, והוא סיפר לי על הזמן שהיה ילד. הוא אהב את השאלות האלו על אלה שכבר מתו, אבא ואמא שלו. על הגג מתחת לשמים, אמר לי שאין לו חשבונות איתם, שהוא מעריץ אותם, איך ברחו כמו עכברושים מאירופה, כי ככה קראו להם, עכברושים, אבל כאן הם לא התביישו, ועשו מעצמם מלכים. אפילו אמר לי את השם של אמא שלו, פרידה, ורק אמר את השם שלה, והעיניים שלו היו דמעות. על הגג, אמר לי את השם לה, פרידה, ובכה כמו ילד. שמעתי את הקול שלו נשבר כשהוא דיבר עליה, אמא שלו, וכדי שלא יחשוב שאני חוקר אותו כמו שוטר, סיפרתי לו על אמא שלי, עיישה.

ובלילה בבונקר כששכבתי לבד בחדר שלי, כשהירח עלה במסך חיוור והלילה ירד עמוק ושחור, חזרתי על הסיפורים של בעל הבית כדי לא לשכוח, בקול רם אמרתי את הסיפורים בבונקר השקט, שוב ושוב אמרתי אותם בקולות ובמבטאים שונים, פעם איטלקי, פעם ספרדי, כי קוראים לי טוני, טוני דה נירו, טוני פצ'ינו, כי אלו השמות החדשים שלי בעולם הזה. וכבר לא חשבתי על סַאמַר בקנאה, כי ראיתי את הגאווה צומחת מתוך החיים שלי כמו הבניינים שלהם, עם הגג שנוגע בשמים מלאים בכוכבים, ושמעתי את הקול העדין שלה כשהיא מתקשרת אלי, טוני אני באה, טוני הלקוחות אוהבים אותך, טוני מכרתי דירה עם הסיפורים שלך, והקול שלי גדל מילא את החדר, והייתי שחקן קולנוע גדול.

עברו הימים וכל פעם הייתי טוב יותר עם הסיפורים, והם אהבו שערבי מספר להם על החיים של יהודים באירופה ועל העיר שיצאה מתוך החולות, וזה נהייה כמו אטרקציה, לבוא לשמוע את הערבי מדבר על הדברים שלהם, והיא התחילה להתקשר יותר, וכמה שאמרתי לה שלא תספר לאף אחד, כדי שרק היא תמכור את הדירות, הדברים התחילו לצאת החוצה. ורציתי להזמין אותה ללכת לים אבל כל הזמן אמרתי מחר, מחר אהיה טוב יותר, מוכן יותר, אבל מחר לא הגיע. ויום אחד כשהייתי עם הבגדים היפים והשיער לאחור, שמעתי פתאום את השם שלי וידעתי שהכל נגמר. לא שמעתי את השם טוני, זה שהיא קראה לי איתו. טוני אני באה. טוני אתה בחור מוכשר. שמעתי שם אחר, והוא זהר עלי השם הזה, כמו האישור בכיס, בשמש שורפת ונוראית של מדבר יבש שלא קורה בו כלום, וידעתי שאי־אפשר להתחבא מהשמש של האמת הזאת.

הסתובבתי אל השם שלי, וראיתי את הקבלן עומד לידה, מסתכל עלי, וגם היא היתה שם. אבל העיניים שלה, שתמיד הקשיבו לי, רק הביטו ברצפה, שהנחתי בידיים שלי כמו פועל, הצמדתי בידיים אריח לאריח כמו גוף לגוף. אבל סגורות העיניים שלה היו, כמו שני שערים סגורים, מסתכלת למטה בלי להגיד לי כלום על כל מה שהיה. הטלפונים, הפגישות. ורק בגלל שהיא היתה שם לידו, הוא לא שם את הידיים שלו עלי, צעק וקילל את ההורים שעשו אותי, ורק אמר שאחזור לעבודה.

המשכתי לעמוד שם עוד כמה דקות, כמו שעמדתי ליד השער הסגור של הבית של סַאמַר וטוני, אז כשאבא שלה לא נתן לי להיכנס יותר כי נהייתי פועל בניין. ומבעד לשער ראיתי איך הקבלן הרג את טוני עם רובה על הכתף שלו. ראיתי את הדם של טוני נוטף על הנעליים הגדולות של הקבלן, איך הוא תולה את טוני, ואיך הוא פושט ממנו את הבגדים החדשים, ובלי לשאול מה אני חושב, אומר לי שהכל נגמר, לאן ללכת, מתי לעבוד, ומה מותר. אבל בגלל שלא הייתי מת לגמרי, כמו החזירים האלה שירו בהם, הרגשתי את הכעס כמו שרפה, ורציתי לשפוך על הבניין דלק, ולראות אותו בוער עם כולם בפנים, ואז עם אבן להשטיח כמו בלטה שאפשר לדרוך עליה, אבל לא עשיתי כלום, כי אצלנו אומרים להתרחק מהרע ולשיר לו, להתרחק מהרע ולשיר לו, להתרחק מהרע ולשיר לו, אמרתי לעצמי שוב ושוב. כי ככה אני, שחקן, ובמקום לשיר מול הרע, אני משחק מולו, ועם הבגדים היפים התרחקתי מההצגה הזאת, הלכתי חזרה אל החברים שלי שצחקו, איפה הלכת לבוש ככה באמצע היום כמו נסיך, אולי נביא לך קפה מיפו על מגש, יא־שיח'.

ובסוף יום העבודה הרגשתי את העייפות ונכנסתי אל הממ"ד שהם נתנו לי. פתחתי את החלון הכבד כמו דלת של טנק, הורדתי את הבגדים היפים שהתלכלכו ונראו כמו אלה של הנוודים שאנחנו, ונכנסתי ערום ומסריח מתחת לשמיכת הצמר של אמא שלי. שכבתי בתוך הקירות העבים של הבונקר שלהם, והקשבתי לנשימות שלי. החלון היה פתוח והקור נכנס פנימה כמו נחש אל החצר היפה שלהם, מכיש את עור הפנים האמיתיות שלי. הורדתי מעצמי את השמיכה, כדי שהקור יכיש את הגוף כולו, ובאצבעות נגעתי בקצה השמיכה שליד, ליטפתי את פרוות החתולים הנעימה, עם האצבעות שלה מלטפות יחד איתי, כי זו היתה הדרך לצאת משם לבית חולים, או לתוך הקבר ולנוח מעט בכפר. המסך יֵרד עלי, ותהיה הפסקה. ◆

שירה פנקס - אדריכלית, כותבת בלוג בשם "הבורגנית". הנובלה *אוריאן* פרי עטה תראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

גונן נשר

הרבה כבשים קטנות על הגוף של סבא

זה קרה בכיתה ו'. הייתי אז בן אחת־עשרה וחצי או שתים־עשרה. באותה שנה בחרו בקיבוץ את אמא שלי לתפקיד מנהלת הכלבו. אני לא חושב שיש ילד או ילדה שלא רוצים את אמא או אבא שלהם בתור מנהלי כלבו. זה המקום הכי טוב בקיבוץ.

בשנה שאני מדבר עליה, הכלבו היה כל הדברים שאהבתי, אבל בעיקר כל הדברים המתוקים.

בחנות הכלבו של הקיבוץ עמד שולחן ארוך ועליו תצוגה של תכשיטים זולים, כל מיני שרשראות וצמידים ועגילים. זה היה שולחן מכוער, מהסוג שעשו פעם בנגריות הקיבוציות. לא עבדו שם אמנים גדולים אלא חברי קיבוץ שהיו להם ידיים טובות ומדויקות, מספיק בשביל להכין זוויות למדפים ומיטות נוער לבתי הילדים. גם סבא שלי עבד שם. תפקידו היה להכין משקופים לחלונות. אהבתי להסתכל על הדרך בה הוא עושה את החריצים האלה במשקופים, שנועדו לתריס או לזכוכית, מין מסילות עץ עדינות שבתוכן החלון היה זז לפתיחה או סגירה.

לסבא היה ריח מיוחד, של עץ אורן שרוף ודבק נגרים ומי גילוח וזיעה חמוצה. מכל הריחות בעולם, זה היה הריח שהכי אהבתי.

בנגרייה תמיד היה חם. לא היו מזגנים, רק מאוורדי תקרה ענקיים, ברזליים, שחגו באיטיות מעלי ומעל סבא, כמו עטלפים מבשרי רעות. סבא היה מוריד את חולצת הפלאנל שלו ונשאר רק עם הגופייה הזו, הלבנה. אהבתי להסתכל על תלתלי הכסף שביצבצו בחלקים החשופים של החזה והכתפיים שלו, ולפעמים מצאתי את עצמי לוחש: הרבה כבשים קטנות על הגוף של סבא, הרבה כבשים קטנות על הגוף של סבא.

לא היה שום סיכוי שבעולם שסבא ישמע אותי. הרעש של מאוורר התקרה והמסורים החשמליים שעבדו מסביב היה חזק, ומפני כך אטמים צהובים, קטנים, נחו בתוך האוזן שלו, כמו מכשירי שמיעה. לסבא שלי היו פנים שזופות, ואפילו לא כתם זיקנה אחד על העור היה לו, רק קצת נקודות על גב היד, שדווקא חשבתי שהן כמו קישוט, מנוקדות כאלה, ולא תוצאה של איזה דבר נורא כמו סרטן העור. גב היד שלו נראה כמו עוגייה אנגלית עם שוקולד צ'יפס למעלה.

מכל מקום, השולחן ההוא, בכלבו? זה לא סבא עשה. זו לא הטריטוריה שלי, הוא הסביר באחת הפעמים שישבתי איתו בארוחת הבוקר של הנגרים, מין טקס כזה, שני גברים יושבים על שרפרפי עץ מול שני גברים, ביניהם כיסא נוסף שמשמש כשולחן, ועליו קוטג' וגבינה צהובה וגוש חמאה על מלבן חרסינה ועגבניות פרוסות שמלח גס נספג בהן ומלפפונים שלמים, רחוצים, בוהקים בטריותם, ושניים או שלושה סוגי זיתים ופרוסות לחם שחור מקמח אחיד.

מה שתמיד חיכיתי לו בזמן ארוחות הבוקר ההן, היה הקפה השחור שסבא בישל על פתילייה. אני אף פעם לא שוטף את הפינג'אן, הוא הסביר לי, והוסיף כי כמה שהפינג'אן מלוכלך יותר, ככה הקפה טוב יותר, ולעיניים השואלות שלי הוא הסביר עוד, יש את השומן של הקפה, הוא נספג בפינג'אן המתכתי, ובעצם בכל פעם שמכינים קפה חדש, הוא מקבל את השומניות של הקפה הקודם, וככה, בעצם, מקבל את הטעם שלו.

הריח גם היה טוב, והעונג האמיתי שלי, כילד אבל גם כמבוגר, היה לטבול ופלים בספל השחור, להגישם אל שפתי, להרגיש את התהליך שעובר הוופל, מין התפרקות וריכוך, שפורדו לגמרי את דפי הוופל ובמקביל המסו את שכבות השוקולד שבין הדפים הדקיקים. הרגע המדויק הזה, של המגע בין הוופל הנמס, שכתמי קפה וגרגרי הל עיטרו אותו, היה רגע שכאשר אני מחפש מילה להגדירו, אז זה די פשוט, קוראים לזה אושר.

הם ישבו לא רחוק מהמכונה הזו, שמחליקה את משטחי העץ, מהלוע שלה עפו שבבי עץ, נסורת נעימה וזהובה כמו קדאיף שמקשט ממתקים ערביים. אהבתי להריח את הנסורת. גם היום אני אוהב להריחה, למולל אותה בין אצבעות הידיים, להרגיש את הקרזול שלה, שכילד חשבתי עליו בתור מצע לעכברים לבנים, עם אף ורוד, חמוד, בתוך אקווריום זכוכית, וכגבר אני מדמיין קרזול מסוג אחר, של שערות גוף.

השולחן בכלבו היה שולחן מעץ מזויף, פירורים של עץ שהודבקו ושימשו מילוי לדיקט ולציפוי הפורמייקה האדום, שמכל הצבעים, היה הצבע הכי פחות מתאים שם.

עכשיו נזכרתי שגם באחד במאי הכריחו אותנו ללבוש חולצות אדומות ולנפנף בדגלים אדומים בתהלוכות המוניות וצפופות בעיר התחתית של חיפה, בעיקר ברחובות העצמאות ואלנבי ויפו, שתמיד רציתי לברוח מהם, להיעלם בקהל העצום והרועש, לשייט בין האנשים ולרחף מעליהם, להיעלם בסמטאות של ואדי סליב או ואדי ניסנס, להריח את הפלאפל והקפה עם מי הוורדים והחומוסיות של כיכר פריז והמג'דרה שהתבשלה על מגש נחושת ענקי עם ערימות של צימוקים ושקדים גרוסים ופיסטוק טחון ותבלין שלא ממש החלטתי אם אני אוהב או שונא ומכל מקום להגות את שמו אני אוהב, בהרט, בה הא ראט, וככה הייתי הולך עם דופק מהיר ולב נרגש ומכנסי חאקי קצרים וחולצה אדומה מפויחת, כן, בכיתי, בכיתי, ואני לא זוכר

אפילו בגלל מה, ילד בן אחת־עשרה וחצי או שתים־עשרה שהולך בסמטאות בין בתי אבן וחבלי כביסה וסדינים ותחתונים לבנים וחזיות מתנפנפים מולו בריח המתוק הזה, המחרמן, של מי הוורדים ואבקת הכביסה, מתנשף, מחיש צעדיו, ולא מפסיק לרגע מההגייה הזאת, האוטומטית, בא הא ראט, בא הא ראט.

באחד במאי של אותה שנה, אחרי שבבוקר ביקרתי את סבא בנגריה, נכנסתי לכלבו. אמא לא היתה שם. אז חשבתי, נו, תחכה קצת, יש זמן עד שהאוטובוסים הצהובים יבואו לאסוף את כל הכיתות למצעד בחיפה. הסתובבתי בכלבו. חוץ ממני היתה בכלבו האשה המבוגרת שעבדה עם אמא. ראיתי אותה מסדרת דברים במחסן של הכלבו. מעבר לדלפק ושולחן הפורמייקה האדום והקופה היה פתח שהוביל אל חלל המחסן. היא עמדה שם, אשה בת שישים וחמש, אולי שבעים, וסידרה בגדים חדשים על קולבים, מוציאה אותם מעטיפת הצלופן, מיישרת, מצמידה מדבקת מחיר חדשה, ותולה על סורג של עגלת ברזל. השיער הערמוני שלה היה אסוף לאחור ולכוד במכבנת עץ שאת ריח המהגוני שלה הרחתי היטב. זה דגדג לי באף, ובזמן שהכנסתי אצבעות לנחיריים וכיווצתי את האף במין תנועה כזו, של משיכה וגם פחיסה, שעוררה תחושה נעימה אבל גם מעצבנת, שתיגמר כבר אבל שלא תיגמר אף פעם, ראיתי אותו.

זה היה מחזיק מפתחות עם דגם של תקליט ויניל. על רקע עשרות מחזיקי המפתחות שהיו תלויים בתצוגה קטנה על סטנד עדין עשוי נחושת, הוא מאוד בלט. לא רק בגלל צורת התקליט העגולה, והגודל שלה, אלא בגלל שעל התקליט המיניאטורי היתה תמונה של עטיפת התקליט של להקת פוליס, עם השיר שכל הזמן ניגן ברדיו, דה דו דו דו, דה דה דה דה.

ברגע המדויק הזה, של המפגש בין האישונים שלי למחזיק המפתחות לבין מדפי המתוקים ומדפי המיצים של פריגת ופרימור ובקבוקי הקינלי הכתומים לבהייה באשה המבוגרת, שלחתי יד מהירה אל התקליט של סטינג, אנדי סאמרס וסטיוארט קופלנד, בודדתי אותו משאר המחזיקים שהיו בצרור, ובדיוק ברגע שאמא נכנסה בסערה לכלבו, טמנתי אותו בכיס המכנסיים.

שעות אחדות מאוחר יותר שוב הייתי בוואדי ניסנס. גם השנה החולצה האדומה שלי היתה מיוזעת ומפויחת מדמעות וזיעה. לא אהבתי תהלוכות ומצעדים. זה עיכב אותי. רציתי לעוף, לרוץ, להתקדם מהר, ובתהלוכות פוליטיות היו המון אנשים מקדימה, מאחורה, משמאל ומימין. הרגשתי לכוד.

מהנתיב שפסעתי בו יכולתי להבחין בבתי האבן הערביים של רחוב חסן שוקרי ובמבנים המשופצים של עיריית חיפה. ריח של אשמה ושקר לפת אותי, הסתלסל סביבי, התגנב לנחירי ופשט בהם, ממיס גושי נזלת קשים ומרסס עשבי שערות עדינים. אחריו בא חיזיון של תקליט ויניל שחור ומבריק חג על מקומו באיטיות, מעורר מחדש את רגש האשמה שנבט כמה שבועות קודם לכן, בחנות "התקליט" שברחוב הרצל 11, שם הייתי עם אחי הגדול וקניתי את התקליט הראשון בחיי. זה היה האלבום הכפול של החיפושיות. עמדנו שם, אחי ואני, בקומה השנייה של הבניין הישן, אליה מגיעים אחר טיפוס במדרגות טחובות, שחשכה וריח של סקס עצוב מעיקים עליהן ועל ההולך בהן, בוחנים את תצוגת התקליטים שסודרה בדוכנים. מגע של ניילון היה להם, כמו כריכים במזנון. קרטון בהיר חצץ בין התקליטים ועליו שמות של להקות או זמרים וזמרות, ואני שאלתי בקול רם: למה כתוב Beatles ולא The Beatles? זה סִקרן אותי, וגם בילי הולידיי שחיפשתי היתה שם, באותו השולחן, מקוטלגת לפי שמה הפרטי ולא שם המשפחה, Holiday. היה ברור שלא אוכל לקנות את התקליט הזה. אבא ואמא נתנו לי 25 שקלים, חצי ממה שהיה כתוב על התקליט הכפול, ועוד 25 לבורקס גבינה בולגרית אצל סמי בורקס שמול המשביר לצרכן או חומוס בכיכר פריז, לשם בין כה תכננתי להגיע עם אחי בכרמלית. הוא ראה את המבט הזגוגיתי בעיניים שלי, שאמר, אני נורא רוצה את התקליט הזה, והציע שנתקשר לבית של ההורים. בעיניים של אחי היתה דאגה אבל גם לחץ אני זיהיתי שם, מין הבעה שאמרה, שיט, רק שהאח התינוק שלי לא יתחיל לבכות לי כאן. על עמוד בטון שעמד באמצע החנות נשען טלפון חוגה מברזל ירקרק, עם חלונית פלסטיק אליפטית עכורה. ריח של חלודה הכה בי כשהתקרבתי אליו, ואת פעולת החיוג ביצעתי בזהירות, שומר מפני לכידתה המסוכנת של החוגה. בבית של ההורים איש לא ענה. השעה היתה חמש או שש אחר הצהריים. אבא בטח יצא לצעידה

בגבעות, אמרתי לאחי, עדיין מחכה לתשובה, צלילים של חיוג מנפחים לי את הראש, ואמא, הוספתי, אמא בטח אצל השכנה.

הנחתי את השפופרת, אחי אמר, יאללה, בוא נקנה ונגמור עם זה, מה שיהיה יהיה, ובאמת, כמה דקות מאוחר יותר כבר עמדנו באמצע רחוב הרצל, שבינתיים החשיך והתקרר, שקית אפורה עם לוגו של אדום של "התקליט" בידי הרועדת. במורד הרחוב ראיתי את שעון הקיר הענק של בית הדואר המרכזי שבפינת הרחובות הרצל הנביאים והחלוץ, וריח של שישליק כבש ומאפים הגיע מכיוון השעון. נזכרתי בשעון הקוקייה המעצבן של אבא ואמא, זיכרון שהפך את התקליט לכבד ומעיק. אח שלי אמר, בוא, שלא נפסיד את הכרמלית, אז התעשתי והלכתי לידו, מדמיין את הכרמלית מתחת לאספלט, נחש אנקונדה שזוחל במהירות ובכוח בבטן העיר. בדרך אל הלוע הצהוב והמקושת של הכרמלית, שפתיים פעורות של עיר אפורה ודהויה, אחי ואני קלטנו שכבר אין לנו כסף לאוכל, רק לנסיעה באוטובוס מכיכר פריז הביתה, אפילו לא חמישה שקלים לכרמלית, אז אמרתי לאחי, בוא נרד לכיכר דרך המדרגות, זה לא סיפור, בדיוק 182 מדרגות מפינת חסן שוקרי והנביאים ועד לכיכר פריז, ואחי, פניו

עייפות, שערות ופצעונים של נער בן שש־עשרה על לחייו, הביט בי מופתע, מי סיפר לך את זה, וגם זאת אמר: אתה השתגעת, זה המון ללכת.
לאבא ואמא לא גילינו כלום, גם כאשר שאלו אבל איך, אבל תקליט עולה עשרים וחמישה שקלים אז איך מצאתם תקליט כפול באותו המחיר, גם אז מרחנו שקר על מבצעים, ומאז החיפושיות עבורי זה לא רק דה לונג אנד ווינדינג רואד, זה גם שקר ארוך ומפותל, מוצמד באטבים לכל אחת ואחת מחוליות הצוואר והגב ועמוד השדרה, כמו תחתונים מוכתמים שמתבדרים ברוח ההיא, הרעה, על חבלי כביסה בשכונה שפעם גרתי בה.

בוואדי ניסנס הכו בי ריחות טובים. זו היתה שעת הכנת ארוחת הצהריים לילדים שלומדים בבתי הספר הפרטיים של הערבים אבל גם למסעדות הקטנות של העיר התחתית בישלו על פתיליות במטבחי הנירוסטה שנחבאו בבתי האבן הטחובים. הלכתי מהר, נזהר שלא להחליק בשבילים מרוצפי האבן של הסמטאות. פעילות רחשה משני צידי השביל המרוצף. זקנים ישבו על שרפרפים וסקרו את המתרחש ברחוב, עישנו סיגריה. מישהו יצא מאחת הכניסות ושפך אל הרחוב מים מדלי. אני זוכר שבניגוד לריח המעופש, הדוחה, של הביוב, היה להם ריח טוב של סבון רצפה.
בין חבלי כביסה ומרפסות אבן מלאות עציצי גרניום וגדרות ברזל מעוטרות הבחנתי בהבזקים כחולים, מעין קרעים. זה היה הים, מנופים ומכולות אף הם נראו, ואני הלכתי מהר, מתנשף, מתנשם, מהעיניים זלגו דמעות שנמהלו בזיעת הלחי, ומה שלא נתקל בשפתיים ונכנס לגרון פשוט המשיך במורד הצוואר והתגנב אל החולצה והחזה והבטן ונעצר בחגורת העור של המכנסיים, שידעתי שבערב, כשנחזור הביתה, אוריד אותה ואריח גם אותה, מין ריח חמוץ של זיעה ועור. אני אוהב להריח.

בפינה של קונדיטוריית עבד אל מהאדי ובית הספר לנזירות עצרתי והתיישבתי. הגרון שלי היה יבש, והייתי רעב. כאב לי בבשר שבין המותניים להתחלת הרגל. זה היה מחזיק המפתחות. הוא דקר אותי. סטינג, אנדי סאמרס וסטיוארט קופלנד במשולש הצבעוני של עטיפת התקליט כבר לא עוררו את השיר ההוא, דה דו דו דו, אלא נזפו במין התרסה, נו, נו, נו.
כל מה שהיה עד עכשיו, דגלים אדומים וקריאות במגאפון וריחות של תבשילים ערביים ומרצפות אבן חלקות, הכל נמוג כלא היה, והדבר היחיד שחייתי באותו רגע היה בושה, ואחר כך גם אשמה.
מוכרחים להחזיר את זה, חשבתי בקול רם, מוכרחים להחזיר את זה לכלבו לפני שאמא תגלה שחסר משהו, תפסתי את הראש, ביזיון, חשבתי מהר, ביזיון, הילד של מנהלת הכלבו גונב מהכלבו.
קמתי מהר ורצתי נגד התנועה של עשרות ילדות ערביות בחולצות מעומלנות וכחולות, מכופתרות, עם סמל בית ספר, שבדיוק יצאו ברעש ובחצאיות ג'ינס מהשיעורים ורצו לבתיהן, מציפות את סימטאות הוואדי כמו הפרים השחורים בפייסטה של פמפלונה. רצתי לנקודת הסיום של תהלוכת האחד במאי, יצאתי מוואדי ניסנס, חציתי את רחוב העצמאות ומשם לכיכר פלמר ולבית המכס ולחניון של תחנת הרכבת בנמל. תעלות מכוערות נפערו בקו האמצע של רחוב העצמאות, ואני חלפתי על פני פועלי מחלקת עבודות ציבוריות עטויים וסטים כתומים־זוהרים, כובעי בוב הבנאי מגוחכים מטילים צל על חוטמם האדום, המחוטט. וגם זאת אני ראיתי: האוטובוסים הצהובים שלנו. הם בלטו על רקע הכחול של מי הים והאדום חום כמו מרק שעועית ברוטב עגבניות של הקונטיינרים והמנופים.
בנסיעה הביתה ישבתי ליד עתליה. היא היתה צעירה ממני רק בכמה חודשים, אבל כבר התחילו לצמוח לה שדיים קטנים. חבל שאני מסריח ומזיע, חשבתי לעצמי, דווקא כשהבת הראשונה בכיתה עם ציצים מתיישבת לידי. עתליה הסתכלה עלי ואמרה: יש לך מלא נסורת על הראש. התחלתי לבכות, והיא שאלה, אבל למה, אבל מה קרה, ולא עניתי, רק חשבתי על סבא שלי, כמה שאני אוהב אותו, ועכשיו מה יקרה אם יגלו שאני גנבתי את מחזיק המפתחות. הוא יתבייש בי ולא ירצה שאבוא יותר לנגרייה, לראות אותו מתקין משקופים לחלונות ולשמוע רכילות בארוחות הבוקר שלו ושל החברים שלו. הם תמיד סיפרו כל מיני דברים על ההורים של החברים שלי, וככה למדתי שכולם שוכבים עם כולם, ובעצם אפשר להסביר למה יאיר או איתן לא ממש דומים להורים שלהם. עתליה החזיקה לי את היד וחייכה. הרגשתי יותר טוב עם היד שלי בתוך היד שלה. ככה נסענו בערך חצי שעה, דמומים, הדמעות שלי התייבשו על הלחיים, והיד הזיעה בכף היד של עתליה.

כבר מהכביש שעולה לטבעון ומתעקל אל הכניסה לקיבוץ ראיתי, דרך חלון האוטובוס המטונף, את אמא ואבא שלי. זה הסוף, חשבתי, בטח הזקנה מהכלבו גילתה שחסר משהו. רציתי להוציא את מחזיק המפתחות ולעשות איתו משהו, לתת לעתליה, לזרוק מהחלון אולי, לתחוב בחריץ של מושבי האוטובוס דמויי העור. הדופק שלי דהר. זה היה מאוחר מדי. האוטובוס עצר, כולם קמו ורק אני נשארתי בתוך כף היד של עתליה. בבטן שלי התערבבו בושה ופחד אבל גם התחלה של התאהבות בעתליה. לא רציתי שהיא תקום, רציתי שנישאר ככה עד שאמא ואבא ילכו.
אבל עתליה קמה. הגשתי אל נחירי את כף היד שלי, והיה לה את הריח של עתליה. קמתי, ירדתי בזהירות מהאוטובוס, והלכתי לקראת אבא ואמא. שניהם היו לבושים בבגדים נקיים, ולא ממש הבנתי למה. חשבתי שהם בעבודה כמו כל מי שלא נסע להפגנת האחד במאי.
אמא הורידה את משקפי השמש ושמה בתיק הקטן שלה. אבא קירב אותי אליו. לא אמרתי כלום. פחדתי ממה שיגידו על מחזיק המפתחות.
כעת הרגישה כף היד שהיתה בתוך עתליה את מחזיק המפתחות. יד אחת שלי היתה בכיס, נאבקת במגע הפלסטיק הפוצע של תקליט הוויניל הקטן והיד השנייה הסיעה את השיער מעל המצח.
אמא אמרה: אנחנו רוצים לספר לך משהו. הסתכלתי עליה ומשם זזו העיניים שלי לעיניים של אבא. רעדתי. ההתאהבות בעתליה נמוגה אף היא. הוצאתי את מחזיק המפתחות ואמרתי לאמא: סליחה.
אבל היי, היא צחקה בהפתעה, אבל היי, מאיפה זה, יש בדיוק כזה בכלבו, ואני אמרתי שוב, סליחה אמא, די, נו, סליחה.
בנקודה זו אבא שם לי יד על הכתף ואמר: תקשיב, חמוד, תקשיב רגע, זה סבא, אמא לא כל כך יודעת איך להגיד את זה, זה סבא.
לא הבנתי מה אבא רוצה ממני. נו, מה עם סבא, צעקתי פתאום, קולט שבכלל לא מדברים כאן על גנבה מהכלבו, מה עם סבא, הייתי אצלו בבוקר בנגרייה.
כן, אנחנו יודעים, אבל אתה מבין, בצהריים הוא לא הרגיש טוב. סבא מת, אתה מבין? סבא מת. ◆

מתוך ספר בכתובים.
גונן נשר מגדיר עצמו לקוי שמיעה הכותב חושים. ספרו הראשון *לעוף כמו בוב בימון* (הקיבוץ המאוחד/ אות הזמן) זכה בפרס רמת גן לספרות ולאהדת הביקורת.

צדוק עלון

הרופא ובית המרקחת

שנים רבות שכן בית המרקחת בפינה מרוחקת מקופת החולים. אני זוכר כי הורַי התביישו לשאול את הרופא היכן נמצא המקום שמא אין זה מכבודו של רופא לענות על שאלות כגון אלה, והרופא מצדו, גם אם הבין כי הורי רוצים לשאול זאת, לא מסר להם את המידע אף על פי שברור היה כי ידוע ידע את התשובה.

קירח היה אותו רופא, והמשקפיים שהיו מונחים בקצה אפו הבליטו את בהירות פניו ותרמו לסמכותיות שאפפה אותו. קור רוחו בלט והותיר רושם לא נשכח. היה זה מן המפורסמות כי מצוי הוא בענייני רפואה, אך תחושה נוספת רווחה אצל שכנינו, באי מרפאתו, כי מצוי הוא יותר מכולם גם בעניינים אחרים - אותם עניינים שברומו של עולם, שהורי ושכנינו סברו כי אינם מסוגלים להבין בשכמותם - ואם כך הדבר, הרי שאין ראוי לשואלו בענייני דיומא, כגון היכן נמצא בית המרקחת.

חלפו עשרות שנים, ובאחד הימים עשיתי דרכי מקופת החולים אל בית המרקחת (שמיקומו נותר בעינו) על מנת להביא תרופות אחדות להורי (שעתה טופלו אצל רופאה צעירה). הלכתי בדרכי והרהורים פקדוני: מהן תרופות; מי יצרן; כיצד אידע שתואמות הן את מחלותינו ומיחושינו. הרהרתי גם בהורי וביחסם לתרופות - מה חושבים הם על אודותיהן; האם שמחים הם עליהן כעל הלחם והמים; האם שמחים הם עליהן כעל יתר נפלאות ההוויה, שכמו מתאימה את עצמה אל צרכינו כדי להסב לנו סיפוק נפש. כך הרהרתי, והרהורי הובילוני לאותו רופא. מה חושב הוא על התרופות; האם גם הוא רואה בהן מתת אל או שמא סבור הוא כי ברוב עמל וידע הפיקו אותן רופאים וחוקרים ממולחים; ובכלל, היכן הוא ומה מעשיו היום.

והנה, בעודי מהלך כך בדרכי, ניגש אלי איש בא בימים ובידו מרשם. (פעמים רבות ניגשים אלי אנשים ברחוב לשאול לעזרה.) מפני כבודו של איש קשיש זה אחזתי בזרועו לאות קרבה והטיתי אליו את ראשי כמבקש לשמוע את שאלתו, והוא שאלני בקול עייף אם יודע אני היכן נמצא בית המרקחת של קופת החולים. אמנם הסבירו לו, אמר בלאות, אך מן ההסברים שקיבל אין עולה בידו לאתרו.

החילותי מסביר לו, ואף על פי שחשתי כי מתרכז אני בעצמי המסביר לו יותר מאשר בו - במראה גופו ובאישיותו - משכו ביותר את תשומת לבי משקפיו שהבליטו את בהירות פניו והצריכוני להתבונן בו ולבוחנו מקרוב. אט־אט הסתלק מלבי הספק - איש ישיש זה הזקוק לעזרתי אותו רופא הוא. הוא ולא אחר.

לא רציתי לתת את דעתי על השאלה מה מקרי ומה הכרחי בעולמנו, אך שאלה מטרידה - אם רק יד המקרה כיוונה לכך כי חוזר על עצמו צירוף שבו נוטלים חלק הורי, אנוכי, הרופא וחוסר האונים בשאלת מיקומו של בית המרקחת - שאלה זו לא הניחה לי.

באותו לילה חלפו בי מחשבות רבות. תחושות חריפות של הכרחיות ומקריות תקפוני זו אחר זו וזו בתוך זו, וזיכרונות ילדות חריפים, כפי שרק זיכרונות ילדות יכולים להיות, עלו בי ונטעו בי שוב תערובת של הרגשות קוטביות: ההרגשה כי טוב, טוב שההוויה יוצאת מן הכוח אל הפועל, נתערבבה בהרגשה הפוכה כי לא טוב, לא טוב שהטוב סופו להפסד, ומה צר שהעתיד לא יהיה כעבר. באחת חשתי כילד ממש וכמבוגר החש עצמו כילד, וראיתי את עצמי כמבוגר הרואה את הילד שבו וכילד הרואה את המבוגר, ותהיתי מה נשתנה בי מאז אותם ימים שבהם גמעתי משתי כפות ידי מים צוננים, שהאמנתי שבאים היישר מגן עדן, ועד היום שמיטשטשת אצלי ההבחנה בין עונות השנה. מחשבותי סבבו ונסבו והגיעו עד אלינו עצמנו, אל גופנו העשוי חללים־חללים נקבים־נקבים ואל הצרכים היומיומיים שבלעדיהם אין לנו ולו סיכוי קלוש. נזכרתי בחוסר האונים של הורי אל מול קור רוחו של הרופא היודע בדברים שברומו של עולם עד שהבושה שבלבם מנעה מהם לשואלו על אודות ענייני דיומא שדווקא בפגישתי זו עמו חשתי עמוקות כי כה פגיע הוא אותו קור רוח, עד כי לעתים לא יימצא כלל לסייע בידינו.

כך הרהרתי בחוסר האונים של הרופא, שנקלעתי בדרכו וסייעתי בידיו, ודמותו עלתה חליפות לנגד עיני, עד שחשתי כי גרוני יבש וכי צמא אני צימאון עז. ניגשתי לכיור המטבח, וכבילדותי פתחתי את הברז, הנחתי את כף ידי תחת המים הזורמים, הצוננים, ובעודי גומע מהם בשקיקה חשתי כי מרווה אני לא רק את צימאון הגוף אלא אף את צימאון הנפש. עושר־אונים אפף אותי, וגוף ונפש, עבר ועתיד, ילדות ובגרות, זִקנה ונעורים, זיכרון העבר וחוויית ההווה - כולם יחדיו נתערבבו אצלי לאחד.

חזרתי לחדרי רגוע מעט ושקול יותר. התיישבתי בקצה מיטתי, ומבטי נישא אל השמים הנשקפים מחלוני ואל הסדר הנצחי שבו הציב בהם אלוהים את הכוכבים. גם סדר זה הוא מנפלאות ההוויה, שכמו מתאימה את עצמה לצרכינו כדי להסב לנו סיפוק נפש, חשבתי, ואט־אט חזר אלי קור הרוח האופייני לתקופתנו, הוא אותו קור רוח שאפף את הרופא בצעירותו (ושאולי בגינו נעשה רופא). חשבתי כי המרב שאותו יכול אני לומר הוא כי נקודת מבטי כילד לא הומרה כיום בנקודת השקפה אחרת, ובכל זאת צר לי. צר לי שנאלץ אני להחזיק בה עתה לא כילד המרגיש שהמים המרווים את הנפש בעושר־אונים באים מגן עדן אלא כמבוגר שעדיין מרגיש שהמים באים מגן עדן אך יודע שהם באים מן הכינרת. ◆

מתוך ספר שבכתובים. צדוק עלון - יליד ירושלים, כותב שירה ופרוזה. ספרו *עמוד־שניים ליום* - רומן היונק ממשנתו של שפינוזה ושחזר את רעיונותיו הפילוסופיים בהגיגי המחבר - ראה אור בהוצאת עמדה.

קרוא וכתוב

בֵּין כָּתְלֵי גּוּפֵךְ
אֲנִי לוֹמֶדֶת מֵחָדָשׁ
קָרֹא וּכְתֹב
מִתְקָרֶבֶת לְלוּחַ פָּנַיִךְ
כְּדֵי לְהַעְתִּיק בִּמְדֻיָּק
וְאָז עוֹצֶמֶת
וּמִתְנַסָּה מִשְּׁמִיעָה
בְּעַל פֶּה

מְעַגֶּלֶת אוֹתִיּוֹת כְּאֵיבָרִים
מְלַקֶּקֶת אֵיבָרִים כְּאוֹתִיּוֹת טְבוּלוֹת דְּבַשׁ

וְאַהֲבָתֵךְ הִיא תְּנוּעוֹת וְעִצּוּרִים
וְאַהֲבָתִי סִימָנֵי פִּסּוּק וּדְגֵשִׁים

מְנַקֶּדֶת אֶת עוֹרֵךְ בַּצִּפֹּרְנַיִם
מִתְאַמֶּנֶת בִּפְנִים אָזְנֵךְ
בַּהֲגִיָּה נְכוֹנָה

וְכָל מַבָּט הוּא פָּסוּק
וְכָל צוּרוֹת הַמַּגָּע תּוֹרַת הַדִּקְדּוּק
מִתַּרְגְּלוֹת יַחַד שִׁעוּרֵי חוֹבָה וּבֵית וּרְשׁוּת

שיעור אלף
לִבֵּךְ הוּא תַּבְנִית יוֹצֵאת דֹּפֶן.

שיעור בית
לְתַחְבִּיר גּוּפֵךְ צוּרָה מֻרְכֶּבֶת וּפְשׁוּטָה.

שיעור גימל
עֵינַיִךְ הֵן מָבוֹא בְּהִלְכוֹת הֲבָנַת הַנִּקְרָא.

שיעור דלת
לַהַבָּעָה אֵין כְּלָלִים שֶׁאֵינָם תְּלוּיֵי הֶקֵּשֵׁר.

שיעור הא
לֹא נִתַּן לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בַּשָּׂפָה לְלֹא יְדִיעַת כְּלַל הַטָּיוֹת הַגּוּף.

שיעור וו
בִּבְחִינַת הִדּוּק הַחִבּוּר כָּל מִקְרֶה לְגוּפוֹ.

שיעור זין
לָרְגָעִים בֵּינֵינוּ אֵין הַטְעָמָה קְבוּעָה.

שיעור חית
כְּשֶׁאַתְּ מַכְתִּיבָה לִי אֶת גּוּפִי אֲנִי לֹא עוֹשָׂה שְׁגִיאוֹת.

שיעור טית
כְּשֶׁאַתְּ שׁוֹאֶלֶת אֶת יָדַי וְעֵינַי וְקוֹלִי כְּדֵי לְהַקְרִיא לִי אֶת גּוּפֵךְ
אֲנִי מְבִינָה מַדּוּעַ שְׁבִירַת הַמִּשְׁפָּט לְשׁוּרָה
הִיא שִׁירָה.

גשם

בְּכָל פַּעַם שֶׁאַתְּ מִתְגַּשֶּׁמֶת
גֶּשֶׁם מְמַשָּׁךְ
דַּק וְאִטִּי
עוֹבֵר בִּי
אֲנִי אוֹצֶרֶת אֶת נִטְפּוֹ
וּמְגִיפָה אֶת גּוּפִי מֵאַחוֹרָיו
וּכְשֶׁקּוֹלֵךְ דּוֹפֵק בְּפֶתַח הַבַּיִת שֶׁבָּרָאתִי לְמַעַן אַהֲבָה אַחֶרֶת
וְהַמִּסְדְּרוֹן נִפְרָשׂ לְפָנֵינוּ כְּמַפַּת טְלָאִים יְרֵשָׁה
רָאשִׁי נִמְלָא רְסִיסֵי לַיְלָה
שֶׁמִּשְׁכּוֹ שָׁעוֹת שָׁבוּעוֹת וְיָמִים
אֲנִי מְטַקֶּסֶת אֶת הָרֶגַע כְּדֵי לְגַלּוֹת לָךְ אֶת גְּבוּלוֹתַי
תְּלוּיִים
מִמַּסְגָּרִים
סָבִיב סָבִיב כִּיצִירוֹת אָמָנוּת
נִבְהֶלֶת לְוַדֵּא שֶׁנַּעֲבֹר בַּמִּפְתָּן
מִמַּסָּכוֹת בִּתְנוּעוֹת חוֹל
מְשַׁכֶּנֶת אוֹתָךְ בְּחֶדֶר שֶׁלֹּא הִצַּעְתִּי אֶלָּא בְּפָנַיִךְ
מַנִּיחָה לַקִּירוֹת לְהִתְמַקֵּם מֵחָדָשׁ סְבִיב גּוּפֵךְ כְּאֶפְשָׁרוּת
וּבֵינֵינוּ מִלִּים
סְתוּרוֹת כְּמוֹ אֵיבָרִים
וַאֲנִי שָׁבָה וּמְהַגֶּגֶת אֶת חֲלִיפָתָן
לֹא מַחְסִירָה אֶת מַבָּטֵךְ הַנִּחָסָר כְּשֶׁאֲנִי שָׁבָה וְלוֹבֶשֶׁת אֶת שֶׁכְּבָר פָּשַׁטְתִּי
וּכְשֶׁהַחֶדֶר רֵיק וְסָגוּר וּמַבָּטִי נֶעֱצָר עַל כַּפּוֹת הַמַּנְעוּל
גּוּפֵךְ מִתְמַחֵשׁ מִיָּד מִפְּרוּר אֵפֶר אוֹ קְצָוֹת בַּד שֶׁנִּתְלְשָׁה כְּשֶׁנִּסִּינוּ לַחֲצוֹת אֶת הַנָּהָר
שֶׁמַּפְרִיד בֵּין עֵינַי לְעֵינַיִךְ
וְגוּפִי הוּא גֶּשֶׁר חָבוּט שחִבּוּרָיו רוֹטְטִים
וְגוּפֵךְ מַיִם מִכָּל הָעֲבָרִים
וְיָדַיִךְ מוֹר וְאֶצְבְּעוֹתַיִךְ מוֹר נוֹטְפוֹת עַד כַּפּוֹת הַמַּנְעוּל

*

אֵיךְ אַסְבִּיר אֶת אַהֲבָתִי
לְנָשִׁים שֶׁאֵינָם נָשִׁים
בְּלִי לַהֲפֹךְ לְאִשָּׁה אַחֶרֶת
אֵיפֹה אֶמְצָא אִשָּׁה שֶׁאֵינֶנָּה
וְהִיא נוֹכַחַת
בְּגוּפִי
מְלַמֶּדֶת אוֹתִי בְּסַבְלָנוּת חַסְרַת סַבְלָנוּת
אֶת הָאֲנָטוֹמְיָה שֶׁל קְרִיעַת הָרֶגַע
אֶת הַזִּעָה שֶׁל בְּרִיאַת הַגּוּף
רַק אַתְּ תּוּכְלִי לָתֵת לִי אֶת גּוּפִי
מִבְּלִי לָקַחַת אוֹתוֹ
וַאֲנִי, אֲנִי אוּכַל
לְקַבֵּל אֶת גּוּפֵךְ
מִבְּלִי שֶׁתִּצְטָרְכִי לָתֵת אוֹתוֹ
לְאִישׁ

יעל משעלי

המלצות עתון 77

אוקטביו פאס: ***שר על גדות הנייר***, מספרדית: טל ניצן, הוצאת קשב 2014, 170 עמ'

מבחר שירים (1935-1987) משירי בכיר משוררי מכסיקו (1914-1998), חתן פרס נובל 1990.

"צעדַי ברחוב הזה/ מהדהדים/ ברחוב אחר/ שבו/ אני שומע את צעדי/ חולפים ברחוב הזה/ שבו// רק הערפל אמיתי" (כאן, עמ' 61).

מאיר ויזלטיר: ***מוצא אל הים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 85 עמ'

מהדורה שלישית לספר שראה אור בשנת 1981 ועדיין הוא רלוונטי כתמיד.

"בלילות/ מְטֻטֶלֶת האמת מְאַבַּחַת כְּמַעֲרֶפֶת/ מַשֶּׁהוּ יָשָׁן/ כבד ומסוכן./ הדם מצלצל כמו מתכת,/ והמתכת כמו חֲדוּרָה ורידים ועורקים" ('שחר חורפי' 6, עמ' 68).

אנה בלנדיאנה: ***שפל החושים***, מרומנית: משה ב' יצחקי, הוצאת קשב לשירה 2014, 73 עמ'

"אֲנִי/ בְּדִיּוּק כְּמוֹ/ חוֹל בִּשְׁעוֹן החול/ אשר/ יָכוֹל לִהְיוֹת זְמַן/ רַק/ בַּ/ נְפִילָה" ('משפט תנאי', עמ' 24).

דנה אמיר: ***כל שמותי***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 136 עמ'

שירים 1993-2013, מבחר הכולל גם שירים חדשים ואחרית דבר, בעקבות קריאה *באלגיות דואינו* לרילקה. "אימה גדולה, מושהית,/ והדקות המתקראת פנים./ שורות שורות והשקט, נועי, אף על פי כן נועי,/ אף על פי כן/ מה מפר את הַשַּׁלְוָה" ('ואף על פי כן', עמ' 29).

יונתן ברג: ***שעות ליד העולם***, הוצאת קשב 2014, 116 עמ'

"לא כדרכם היו הדברים, לא ישבנו/ במחיצתם של קדושים, הערב הִדֵּס/ בצעדים אפלים שעה שצעקות/ עלו מבית המרזח של לְבֶנוֹ.// העץ איבד את כוחו המיתי/ הסוסים התכנסו בקצה האדמה./ צליפת האור הפכה קרה, החורף הקדים..." ('תום הישראליות', 1, עמ' 97).

יוסי יזרעאלי: ***מחווה למשורד נחמן מברסלב***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת ריתמוס לשירה 2014, 62 עמ'

"מה שמתרוצץ בהן, כוויות קדושות, זה אור/ שמתפטר מהמהירות שלו, ה'ויהי חושך'/ שבו רועים סוסי האור שנים אחרי המהירות" ('מעשה בשבעת הקבצנים', 2 עמ' 34).

גיורא פישר: ***צידי חיים***, הוצאת קשב 2014, 85 עמ'

"כמו על דחליל היו בגדיה/ הכובע בלע את ראשה./ אני הולכת למות אמרה/ כולנו הולכים, התחכמתי:/ אני הולכת מהר/ והמשיכה ללכת לְאִטָּהּ" ('התחכמנו', עמ' 19).

פנינה עמית: ***שברים***, הוצאת ספרא 2014, 72 עמ'

"הם אמרו: היא דומה לו./ לא צוחק לא בוכה אוכל ושותה/ במשׁוֹרָה לחם ומים. לא/ יכול לאהוב. חתום/ וסגור בכאב.// ורק לפני מותך כשאמרתָּ לי בתי, את/ לא/ כמוני:// האמנתי להם" ('אב', עמ' 6).

יונתן ברקאי: ***באווירה הפסטורלית של בית העלמין***, הוצאת אבן חושן 2014, 73 עמ'

"לשואה/ יתרונות ברורים:/ השירה עולה ישר לשמים,/ הכוריאוגרפיה לא דורשת סגנון,/ פעלולי העשן באים בטבעיות,/ הגופות נשפכות מן הפתחים בחן מרושל/ ואפילו סדר ההשתחוות קבוע" ('מיוזיקל', עמ' 45).

צבי עצמון: ***כחול, לא כחול***, הוצאת קשב 2014, 59 עמ'

"ערבה בוכיָה/ שלא תפסיקי/ גם אם נגמַר לך, וכבר/ יבשו הדמעות./ אַתְּ מתאימה ככה לשפת הברֵכָה, לסוכך על ספסל,/ מִשְׁכַּן לקנוֹ של/ תור צוחק" ('עיצוב נוף', פארק, עמ' 38).

גלעד מאירי: ***שחרור בתנאים מגבילים***, הוצאת קשב 2014, 64 עמ'

"בחלונות מרצד קְלִיפַּת תלת־מִמַּדִּי:/ פְּלָשִׁים מְטָלְיִים, אפור/ אורנים בצדעי מבואות/ העיר, שֶׁבַע שניות/ משורינים, מים למכירה/ על מדף 'פז' מגורז, שָׁדוֹת/ פלֶגֶל משובצים, גִּבְעוֹת/ מַרְוָה וְלָבֶנְדֶּר, טַל עַל/ כַּנְפֵי פַּרְפַּר" ('חופשת קיץ' 2, עמ' 55).

רחל חלפי: ***שוליים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ריתמוס, 110 עמ'

"אל תטעה.// זה רק השביל הדק/ הרועד/ הכסוף/ הזוהֵר/ של החלזון/ הבִּישן/ המפקפק/ המהסס שלי/ שזוחל// זוחל// נמעָך" ('זוהֵר', עמ' 12).

חמוטל בר־יוסף: ***שריקה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד סדרת ריתמוס 2014, 95 עמ'

"בוא נתחתן, חָשׁוּק,/ תהיה עיניים שלי,/ אהיה לך אף:/ תביא ירקות מהשוק/ אני אבשל גריסי פנינים/ נלד פֶּה משותף/ שיצחק על כל הפנים" (שיר עמ' 55).

רחלי אברהם־איתן: ***בוכת האשבול***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 158 עמ'

"שבה לארץ הבטוחה/ ריקה מהבטחה/ ידיים ענודות מילים/ של אהבה אובדות/ בעניני רוח./ מצבת האבן של המתה/ היא הדבר הבטוח. אצבעותיה ריקות.// אצבעותי ככנפי רוח" ('אצבעות ריקות', עמ' 115).

אורנה וייס: ***האוניות שוקעות לאט***, הוצאת פרדס, סדרת כתוב 2014, 79 עמ'

ספר ראשון. שירים ושלושה סיפורים. "אם אתעורר קרוב מאוד לחיים/ כמעט אגע בהם./ אקום גבוהה/ אנעל כפכפים/ אזרוק בְּדָלִים./ אשרוק לגברים ברחוב./ תהיה לי דעה" ('זרה' 5, עמ' 65).

אוריה קדרי: ***לפני שתפגוש אותי המלה***, הוצאת כרמל 2014, 63 עמ'

"השאירו אותי/ גולמית/ לא מעובדת/ כטביעת כף רגל/ תועה/ בבטון החשוף/ נחבאת מאחורי/ קולב גבוה/ זכר/ לחורבן הבית" ('בדיוק למידותי' 23, עמ' 36).

מייקל אייגן: ***קשרים חבולים***, מאנגלית: עמית פכלר ואודי הררי, הוצאת כרמל 2014, 272 עמ'
ספרו של הפסיכואנליטיקאי האמריקאי עוסק בחומרים שמהם עשויים החלומות; מאיר באור חדש את מושגיהם של ביון ווויניקוט, דרך סיפורי מקרה של מטופלים ומודרכים. כולל פרק אישי המתאר את ילדותו והתבגרותו של אייגן, ואת השפעות הבודהיזם ותורת הקבלה על חשיבתו הקלינית.

ואלי דה לאנג: ***אקורד אחרון של ילדות, עדויות מהליצאום היהודי בהאג 1941–1943***, הוצאת יד ושם 2014, 340 עמ'
זיכרונות, קטעי יומנים ומחקרים מהתקופה שבה נאלצו היהודים ללמוד בבתי ספר נפרדים, אחד מהם היה הליצאום בפישרסטראט. שגרת ההוראה והתמודדות יומיומית עם תביעות הכיבוש הנאצי וגזרותיו. בית הספר פעל שנה וחצי בלבד והתלמידים לא שבו אליו לאחר חופשת הקיץ של 42, בו החל גירוש יהודי הולנד למחנות. ואלי דה לנאנג היא היסטוריונית וסופרת, חוקרת במוזיאון היהודי באמסטרדם.

בלה גוטרמן: ***נתתי להם יד ושם, 60 שנות הנצחה***, תיעוד, מחקר וחינוך, הוצאת יד ושם 2014, 335 עמ'
לרגל 60 שנה ל"יד ושם", רואה אור ספר בפורמט אלבומי הסוקר בקצרה, עשור־עשור את מהלך ההנצחה של קורבנות השואה והקמת רשות הזיכרון לשואה ולגבורה.

אהרן אפלפלד: ***ימים של בהירות מדהימה***, הוצאת כנרת, זמורה ביתן 2014, 238 עמ'
מסע גיאוגרפי ונפשי של תיאו, גבר צעיר המשתחרר ממחנה הריכוז. הוא מתכוון להגיע לביתו מהר ככל האפשר, אך מתעכב בדרכו, פוגש אנשים בהווה ומתעמת עם דמויות העבר: דמות אמו הדומיננטית, אביו

המלצות שבועיות

הפסיבי, אהובתו הקודמת של האב וגם פליטים ואסירים משוחררים במצבים נפשיים שונים; מתוך כך מתגבשת זהותו החדשה.

חגית גרוסמן: ***לילה ולואים***, כנרת, זמורה ביתן 2014, 207 עמ'
סיפור אהבתם של גבר ואשה צעירים ומאבקם על הזכות להתקיים וליצור; להט היצירה הבוער בשני בני הזוג מתקשה להתיישב עם מציאות חומרית וצרכנית המורכבת משכר דירה, בנקים, משרות וכו'.

לבנה מושון: ***שתיקת הצמחים***, הוצאת עם עובד 2014, 395 עמ'
תמר היא סטודנטית לעבודה סוציאלית, שידה האחת נכה קלות. לאחר שהיא מאבדת את בעלה, היא מגיעה לעבוד במשתלה של משפחת במברג. שם היא נתקלת ביחסו הגס של מעבידה וגם בפעילות תמוהה ובסיפור המוביל לימי מלחמת העולם השנייה בהולנד.

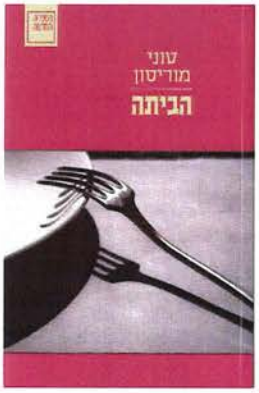
שמעון מרמלשטיין: ***מחלפי זיכרון***, הוצאת פרדס 2014, 149 עמ'
התנועה העיקרית בספר היא ההתחקות אחר הזיכרון, אם בתנועה ממש כטיפוס הרים או נהיגה ואם בהפלגה של המחשבה, כאשר "על הקורא מוטלת משימת הליקוט, ההרכבה והפירוש לכדי יצירת עלילה. הניגוד המוחלט בין התיאורים ההיפר ריאליסטיים לבין הקשרם המעורפל יוצר ... רגעי מתח עוצרי נשימה" (גב הספר).

משה פינטו: ***ריאקציה***, הוצאת עמדה חדשה 2014, 191 עמ'
רומן היסטורי המתנהל גם כסיפור בלשי. גיבור הרומן, ישראל מרגליות (מרגוליס), ניצל מטבח קישינב והיה עד לטבח בדיר יאסין. הוא מנהל חקירה המובילה אותו לגילוי טיב האינטרסים בין מנהיגי היישוב היהודי, השליטים העותמאנים והמנהיגים הערבים; כל זאת על רקע המושבה רחובות בימים ההם.

ישראל זמיר: ***דייג ברשת***, הוצאת מקור 2014, 253 עמ'
עורך דין אמריקאי מבוסס מאבד את אשתו וילדיו בתאונת דרכים. בעקבות זיכרון נעורים של פרשיית אהבה שהיתה לו, שכללה הירין לא רצוי שלא הופסק, הוא מגיע לישראל ופותח בחיפושים אחרי בנו או בתו ואמם.

לידיה גורדון־קנכט: ***עוברת אורח***, הוצאת פרדס 2014, 198 עמ'
קורות של משפחה אחת העוברת מפולין דרך דרום אמריקה ועד לקיבוץ בישראל. בתוך כך מתוארת תנועת ההגירה הגדולה של היהודים במאה שעברה, וגם חשבון נפש אישי של המחברת עצמה.

טוני מוריסון: ***הביתה***, מאנגלית: אלינוער ברגר, הוצאת הספריה החדשה 2014, 142 עמ'
הרומן העשירי של מוריסון, כלת פרס נובל לספרות (1993).
פרנק מני חוזר משירותו הצבאי בקוריאה הלום קרב לאחר ששני חברי ילדותו נהרגו לידו. הוא משוטט בסיאטל רדוף התקפי חרדה וזיכרונות מסויטים. עד צאתו לעיר הולדתו, להציל את חיי אחותו בת העשרים במסע המאלץ אותו להתמודד עם הזיכרון ולשוב לחיים.



שירה סתיו: ***אבא אני כובשת, אבות ובנות בשירה העברית החדשה***, הוצאת דביר סדרת הקשרים 2014, 383 עמ'
יחסי אבות ובנות בשירתן של דליה רביקוביץ, תרצה אתר ויונה וולך; שירה שדמות האב הנוכח או הנעדר ממלאת בה תפקיד מרכזי. סתיו טוענת כי "כל אחת מהמשוררות מחזירה לאב את האנושיות, הפגיעות, החלקיות והסופיות ומפרקת את יחסי השליטה המובנים של הסדר הפטריארכלי".

מיקה וַלְטָרִי: ***נוף הירח***, מפינית: רמי סערי, סדרת צפון, הקיבוץ המאוחד 2014, 188 עמ'
הספר (החותם את סדרת צפון) כולל שתי נובלות, "נוף הירח" ו"פיין ואן ברוקלין", שביסודן סיפור חניכה. גיבור פיין ואן ברוקלין הוא סטודנט צעיר בשנה מכרעת בחייו, יגיבורי "נוף הירח הם נער ונערה הנהפכים לגבר ולאשה במסגרת דתית שמרנית.

ז'רום פראר: ***הדרשה על נפילת רומי***, מצרפתית: רמה איילון, הוצאת ספרית פועלים 2014, 173 עמ'
ליבֶּרו ומאתייה, סטודנטים לפילוסופיה לשעבר, מתכוונים להפוך את הבר המקומי של כפר קורסיקני קטן למקום מצליח. הבר הוא מקום מפגש והצטלבות לסיוריהם של תושבי הכפר, כשברקע מהדהדת דרשתו של אוגוסטינוס על נפילת רומי.

גבריאל מוקד: ***תפישות היהדות של חיים נחמן ביאליק, שמואל יוסף עגנון ואודי צבי גרינברג***, הוצאת עמדה חדשה, עכשיו 2014, 183 עמ'
מוקד מצביע על השוני הניכר בין תפיסות היהדות של שלושת היוצרים. טענתו היא כי רק תפיסתו של ביאליק תואמת את זו המקובלת על תנועת התחייה הציונית ועל הממסד הישראלי והציוני.

סיגל נאור פרלמן: ***בשדות אז אולי: פואטוביוגרפיה, עיון בשירתו המאוחרת של נתן זך***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 176 עמ'
נאור פרלמן מכנה את שירתו המאוחרת של זך "שירה פואטוביוגרפית", ומציעה את המונח לצורך דיון בכל שירה שהקשריה הם אוטוביוגרפיים. בספרה זה היא מצביעה על אירועים בחיי זך ובחיים הציבוריים שאותם הפך לחלק משירתו, אבלו על מות האם, פחד המוות, הנכונות בשירתו המאוחרת לכתוב שירה פוליטית, ואף ניסיון התקרבות מפתיע לאלתרמן המת.