עתון 77

כתב עת לספרות
אמנות
חברה
ביקורת

גליון 377 ● אב-אלול תשע"ד ● יולי-אוגוסט 2014 ● 45 ₪

פסיכולוג על הדף

על פסיכולוגיה וכתיבה

תמר זכריה, שבתאי מג'ר, נעמה ארז, צביקה שטרנפלד, רות נצר, מרדכי גלדמן, גיא פרל, אילה מולדר־דוכס, אילה יפתח־ולבה, סם ש' רקובר, שלי רקובר

עוד בגליון:
אילנה אבן־טוב ישראלי,
ירון אביטוב, דוד אדלר,
יעקב אלג'ם, אנדד אלדן,
פול אלואר, ניקולא אורבך,
יותם בנשלום, יערה בן־דוד,
שלמה בן־בסה, ישראל בר־כוכב,
אורציון ברתנא, מאיה בז'רנו,
אילן ברקוביץ', חגית בת־אליעזר,
יובל גלעד, לאה גלזמן, נילי דגן,
תומר דותן, אמוץ דפני,
תרצה הכטר, רפי וייכרט,
גילי חיימוביץ, פיליפ ז'קוטה,
דן יהב, עמוס לויתן,
אורנה לנגר, סלמאן מצאלחה,
שמעון מרמלשטיין, אופיר משרקי,
גונן נשר, עמיר עקיבא סגל,
רוני סומק, רמי סערי, צדוק עלון,
אורלי עסיס, אורה עשהאל,
דורית פלג, אביחי קמחי,
נאסר רבאח, פרץ רזניצקי

9 771565 729002 09
עתון 77
7461
3/9/2014

חדש!! ב ספרי עתון 77

שירה

שבתאי מג'ר 4, 30
יעקב אלג'ם 5
נאסר רבאח, מערבית: יוחם בנשלום 6
רמי סערי 7
שמעון מרמלשטיין 8
אורלי עסים 11
חגית בת־אליעזר 12
גילי חיימוביץ 12
אנרד אלדן 15
אופיר משרקי 23
סופ"ש שירה: אודציק ברתנא, אמוץ דפני, אורה עשהאל,
ישראל בר־כוכב, גיא פרל 24-25
סלמאן מצאלחה 20
רות נצר 32
אילנה אבן־טוב ישראלי 33
פרץ רזניצקי 33
אביחי קמחי 41
יעדה בן־דוד 49
נעמה ארז 51

סיפורת

נעמה ארז: שתיקת המטפל 50
אילה מולדר־דוכס: זלדות בחלב שחור, סיפור על ניצולים בעת מלחמה 52
סם ש' רקובר: התרגעות 55
אילה יפתח־ולבה: אורחל ורגשה תל אביבית 56

ביקורת ספרים

דן יהב על *בן גוריון, אפילוג* מאת אבי שילוח 9
שלמה בן־בסה על *קצרשירים ועוד* מאת ורדה פלץ 13
יובל גלעד על *בשיר מעלות חרזן* מאת טניה הדד 14
צדוק עלון על *כל הסיפורים הולכים אל הלב* מאת מיכאל רייך 15
ניקולא אודבך על *עניינים לא סגורים* מאת אורלי ארד 16
יחן אביטוב על *אלופי החיים* מאת רב בהט 17
רחל ארלו על *מכתבים מאוחרים* מאת איליה בר־זאב 18
מאיה בז'רנו על *עמק יזרעאל, ירושלים* מאת יוסף עחר 19
תומר רחתן על *נכבה לייט* וסיפורים אחרים בעריכת אלטייב
ע'נאים ויוסי גרטובסקי 20
תרצה הכטר על *שלישיית בית הכרם* מאת אביחי אורן 21
לאה גלזמן על *ללב יש היגיון משלו* מאת מלכה נתנזון 22

"החלילן מהמלין", מבט אקטואלי, ראה עמ' 36

הגליון הזה רואה אור בסיוע "קרן הטיפוח של אקו"ם לקידום ותמיכה ביוצר וביצירה הישראלית"

מאמרים, רשימות

אילן ברקוביץ': לברוא מחדש את מיתוס האמן, על *לילה ולואיס*
מאת חגית גרוסמן 26
שבתאי מג'ר: ביבליותרפיה, פסיכולוגיה וכתיבה 30
צביקה שטרנפלד רוברטה גביאזודופולסקי: על שירה,
פסיכולוגיה ושיגעון 31
רות נצר: קולות כפולים 32
שלי רקובר: החלילן מהמלין, מבט אקטואלי 35
תמר זכריה: פסיכולוג על הדף 39

מדורים

לפי שעה 4
על 2 - גיא פרל: על *תבוא אחדת* מאת ליאל אלכסנדרה
ארמון ועל *עקדנות הגן* מאת רון דהן 10
מאות - רפי וייכרט: שני תצלומים 11
חצי פינה - רוני סומק: פול אלואר, מצרפתית: דורית פלג 13
הפינה הצרפתית - צביקה שטרנפלד: פיליפ ז'קוטה 21
סופ"ש שירה - מבחר בעריכת נילי דגן, קטעי קישור: גונן נשר 24-25
שיחה - גיא פרל עם מרדכי גלדמן: "פרשנויות הן ערוצי הקשר שלי" 36
מצד זה - עמוס לויתן: על *נפשות מתות* מאת גוגול, על *נקרופוליס*
מאת חודסביץ', על *הרשעת החפים מפשע בישראל* בספרו של בועז
סנג'רו ועוד 47
"שירה יכולה" - עמיר עקיבא סגל: שלום לך שירה מזרחית 48
פסטיבל ישראל - אותה לנגר 59
המלצות 'עתון 77' 77

עתון 77

גליון 377 ● אב-אלול תשע"ד ● יולי-אוגוסט 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 מיתני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דורית פלג, עורד פלה, שלום רצבי, יעקב שי שביט
רכזת מערכת: גילה שאול
מרעצת המערכת: נתן זך, יצחק אודבוך־אורפז, טלי שוורצשטיין בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיורא שוהם

כתמיכת: 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, בצרופה.

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

כשיצא הגליון לאור, אולי תהיה הפסקת אש, אולי "הסדרה" כלשהי, אולי יתחיל סיבוב אש נוסף, אין לדעת, ולא קל להתרכז ולנסות להצביע על משהו שמחוץ לחרשות השואבות, הקודרות, הקשות.

קשה לומר אם שיריו של נאסר רבאח בתחילת הגליון (עמ' 6) נכתבו בימי המלחמה הנוכחית או באחת המלחמות הקודמות, זאת בשונה משיריהם של שבתאי מג'ר, יעקב אלג'ם ושמעון מרמלשטיין המציינים תאריכים או נקודות ציון ספציפיות המאפשרות לנו לזהותם במדויק על ציר המציאות; אך השירים מדברים בעד עצמם, והם עושים זאת טוב מאיתנו.

הגליון הזה מקדיש מקום לפסיכולוגיה וספרות, עם דגש מסוים על ביבליותרפיה (ביבליו=ספר, תרפיה=ריפוי). על הסיפור שאנשים מספרים לעצמם, הסיפור שהם קוראים כדי לספרו לעצמם מחדש, הסיפור שהם בוראים או שהוא בורא אותם.

שלי רקובר מגישה קריאה פרשנית של הסיפור העממי על החלילן מהמלין כסיפור מעודד מחשבה על מנהיגות, הטקסט של אילה מולדר־דוכס בוחן את הקשר בין טקסטים קיימים לטקסטים שבורים של ניצולי שואה, ואילו סם רקובר מתאר תהליך שבו הופך הסיפור לתרפיה; מכיוון אחר - שבתאי מג'ר, רות נצר וצביקה שטרנפלד (משוררים שהם פסיכולוגים) מנסים, דרך כתיבתם, לומר מדוע הם כותבים, ובכך נוגע גם מרדכי גלדמן בשיחה שערך עמו גיא פרל.

עוד בגליון: תמר זכריה על פסיכולוגים בשלושה רומנים ישראלים, נעמה ארז עם דיאלוג ביקורתי של מטפל ומטופלת, אילה יפתח־ולבה פותחת צוהר אל בחירתה לעסוק בביבליותרפיה ועוד.

אגב תרפיה וסיפור, בשבועות האחרונים מופיע במרשתת סיפור, המוצג כסיפור אמיתי שהתרחש במלחמה: חיילים נכנסו למסגד, ומולם צצה מתוך מנהרה מחבלת מתאבדת. אחד החיילים צעק "שמע ישראל", אז נאחזה המחבלת שיתוק, והחיילים הצליחו לפרוק ממנה את הנשק. בהמשך סופר שהיא בת לאם יהודייה ולאב פלסטיני, וכי היא מתגוררת בעזה ואם לילדים. כיום היא נמצאת בישראל, עם ילדיה.

הסיפור הלא ייאמן הזה מופיע בגרסאות רומות למדי, מן הסתם הוא גם עובר מפה לאוזן. אין ספק שזה סוג של סיפור מרפא; הוא מבוסס על המציאות, על האימה שבמציאות, בטן האדמה, מנהרות תופת ואשה הנושאת עמה מוות איום, אבל הוא מתהפך באופן ברור כאשר מתרחש סוג של נס, נס שמכתן זהות (המתאימה למי שמספר את הסיפור).

אנחנו מקווים שבעתיד הלא רחוק יהיה אפשר לספר סיפור חדש, אולי בלי נס אבל עם תקווה.

קריאה נעימה. ◆

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר

*

בגליון הקודם נפלו ברשימתו של אשר רייך על ספרה של עדינה מור חיים *המצב והרוח* (עמ' 6) שתי טעויות:

בכותרת צריך להיות כתוב "כל החושך כולו לא יוכל לאור שנאצר", ולא כפי שנכתב, כך גם בציטוט שבהמשך, צ"ל: "כל החשך לבדו/ לא יוכל לאור שנאצר בשאון ימיה".

שמו של השער הראשון הוא "אני" ולא כפי שנכתב.

שבתאי מג'ר

מוסיקה נפלאה ברדיו

בַּשָּׁעָה הַזֹּאת הַמּוּסִיקָה בְּרַדְיוֹ נִפְלָאָה.
הָאַוִּיר צוֹנֵן מְעַט. הַיָּרֵחַ עָגֹל בְּמִלּוֹאוֹ
מֵאִיר בְּטַבָּעוֹת עֲנָק אֶת הַשָּׁמַיִם.
שָׁקֵט בַּבַּיִת. הָרְחוֹב שָׁקֵט. הָעִיר.
יוֹדְעִים שֶׁאֵי שָׁם אֵשׁ. יוֹדְעִים שֶׁיֵּשׁ נֶהֱרָגִים
וְיֵשׁ עַל לֹא עָוֶל בְּנַפְשָׁם. אֵי שָׁם כּוֹחוֹתֵי עֲרִים
וְתוֹקְפִים וְתוֹקְפִים. כָּאן הַצֶּדֶק מְתַפֵּשׂ כָּרִית
לָנוּחַ בָּהּ הַלַּיְלָה. הַבֹּקֶר מְחַכֶּה לָנוּ
אָדִישׁ כְּהֶרְגֵּלוֹ. מְטוֹסִים יַמְרִיאוּ גַּם מָחָר
נִתּוּחַ מְסֻכָּךְ יַתְחִיל בְּבֵית חוֹלִים, מוּגָן מֵאַזְעָקָה
אַקְרָאִית. הַשַּׁבָּת תִּכָּנֵס בְּמוֹעֲדָהּ, וּבְיוֹם רִאשׁוֹן בַּלַּיְלָה
גְּמַר מוֹנְדְיָאל.

לַיְלָה מְעוֹרֵר עֶשְׂרִים וְאַחַת שְׁאֵלוֹת –
מַדּוּעַ נָשִׁים בְּקִרְבַת מְשׁוֹרֵר קוֹפְצוֹת אֶל מוֹתָן
אֵיךְ מְסַיְּמִים סִכְסוּךְ מֵחֲרָבָן
מַדּוּעַ הָאֹפִי מַסְתִּיר אֶת הַיֹּפִי שֶׁבְּתוֹךְ הָאָדָם
מִנַּיִן פּוֹרֶצֶת הַמּוּסִיקָה פִּתְאֹם
מַדּוּעַ עַם מַאֲמִין לְמַנְהִיג
אֵיךְ גַּאֲוָה מִצְטַמְצֶמֶת וְנוֹתֶנֶת מָקוֹם לְחָכְמָה
מַדּוּעַ עַם, רִבּוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם
אֱלֹהִים, מָה הוּא עוֹשֶׂה בְּתוֹכֵנוּ
אִם יֵשׁ אֱלֹהִים אֶחָד, לָמָּה
לָמָּה קִנְאָה
בְּמָה הַבְּדִידוּת מְרַצָּה אֶת עַצְמָהּ
לָמָּה חָשׁוּב יַחַד
לָמָּה בְּכֹחַ
חַיָּבִים, חַיָּבִים לֶאֱהֹב?
מַדּוּעַ שִׂיטָה
הֵיכָן הַמַּזָּל
מַדּוּעַ קָשֶׁה כָּל כָּךְ לַעֲצֹר
מַדּוּעַ קָשֶׁה לְהַתְחִיל
כַּמָּה מָתוֹק יָכֹל לִהְיוֹת עִוָּרוֹן
מַדּוּעַ אֵין סֵדֶר בְּאַף מִשְׁפָּחָה
מָה תַּפְקִידָהּ שֶׁל שִׁירָה
כַּמָּה כּוֹכָבִים בַּשָּׁמַיִם
כַּמָּה נִסְיוֹנוֹת אֶפְשָׁר לַעֲשׂוֹת עַד שֶׁמַּמָּשׁ מְבִינִים
מַדּוּעַ לֹא יוֹתֵר, הַרְבֵּה יוֹתֵר חִיּוּכִים
מַדּוּעַ שׁוֹלֵט הַטְמְטוּם
מַדּוּעַ הָרַע יוֹתֵר מְאֹרְגָּן
אֵיךְ מַמְשִׁיכִים לְהָבִיא יְלָדִים לָעוֹלָם
לָמָּה אִמָּא לֹא כָּאן
מָה יָכֹל לַעֲזוֹר, לְכֻלָּם

יעקב אלג'ם

והחיילים? החיילים יכולים גם בלי מלחמה

אַל תִּתֵּן לַפַּחַד לְהַכְּנֵס לַמִּקְלָט!
הָלוֹ! מוֹקֵד! מָה הַכְּתֹבֶת שֶׁל הַמֶּרְחָב הַמּוּגָן עֲבוּר הָאֻמָּת?
הָאֵלּוּן הַזָּקֵן יָכוֹל לִפֹּל עַל קַרְקַע רַבָּה וְלַעֲצֹם יָדַיִם
מֵאֲחוֹרֵי הָעֹרֶף, כְּדֵי לְהַצִּיל אֶת עַצְמוֹ, אֵלּוּן כָּזֶה
גָּדוֹל חַיָּב לְהַצִּיל אֶת הַיַּעַר, גַּם מִפְּנֵי בּוֹלְעָנִים,
אֵלּוּן גָּדוֹל צָרִיךְ לִמְצֹא נְמָלָה תּוֹרֶת
שֶׁתִּגְרֹר עֲבוּרוֹ יַהֲלוֹם אֶל הַקֵּן
וְאִלּוּ אֲנַחְנוּ
צְרִיכִים יוֹם יוֹם הֲבָרָה פְּשׁוּטָה וּפְתוּחָה
שֶׁתִּגְרֹר יוֹם יוֹם בִּצְבֶת מְחוֹשֵׁינוּ
כְּמִתְצַב מָזוֹן בְּפִי נְמָלָה רְעֵבָה –
שֶׁ־לּוֹם אֵין סָפֵק זוֹ הֲבָרָה נוֹצֶצֶת בְּפִינוּ
שֶׁ־לּוֹם, כְּשֶׁפָּה קַלָּה לְדִבּוּר
זוֹ שָׁפָה כְּבֵדָה לִבְלִיעָה.

שׁוּב חָטַפְתִּי מִפְרֶצֶת כְּרוֹנִית מֵהַמּוֹחַ שֶׁל הָרְצוּעָה הַצּוֹלֶבֶת.
הָעֶרֶב לֹא אֵלֵךְ לַהֲצָגָה. גַּם אִם אֶשְׁמַע אַזְעָקָה –
עוֹד אֶחַשֵּׁב לְבֶן־תַּרְבּוּת.
בַּדְּרוֹם מַקְרִינִים סֶרֶט אִלֵּם שֶׁל לוֹרֶל וְהַרְדִּי:
"אַתָּה עָקַרְתָּ לִי עֵץ? אֲנִי אֶפְרַק לְךָ גָּדֵר".
"אַתָּה פָּרַקְתָּ לִי גָּדֵר? אֲנִי אֶשְׁבֹּר לְךָ דֶּלֶת".
"אַתָּה שָׁבַרְתָּ לִי דֶּלֶת? אֲנִי אֶהֱרֹס לְךָ קִיר".
וְהַשְּׁאָר יִסַּפֵּר בְּתוֹלְדוֹת הָאֵם־אִמָּא שֶׁל כָּל סִכְסוּךְ מְזַיֵּן:
הַיְלָדִים הַגְּדוֹלִים הוֹלְכִים מַכּוֹת וְאִמָּא כְּבָר לְיַד הַקַּפּוֹת,
מְשַׁלֶּמֶת דָּמִים בִּמְזֻמָּן. וְהַחַיָּלִים?

הַחַיָּלִים יְכוֹלִים גַּם בְּלִי מִלְחָמָה, אֲבָל
הַמְּדִינָה, בְּלִי חַיָּלִים אֵינָהּ יְכוֹלָה.

הַלּוֹחֵשׁ בְּמַפּוּחַ מַרְעִישׁ עוֹלְמוֹת. קָשֶׁה לְהַקְשִׁיב לְזְעָקוֹת הָאָדָם.
צִפּוֹרֵי הַצַּמֶּרֶת שֶׁלִּי מְנַקְּרוֹת עֵינֵיהֶן בְּמִקְלַחַת אֲוִיר וְעַל הַמָּסָךְ
מַחֲצִית הַמְּעוֹפְפִים מְצַיְּצִים בִּצְבִיעוּת: בֹּקֶר טוֹב, צִפּוֹרִים. בֹּקֶר טוֹב.
מִפִּין מֵי־הַעֵדֶן נִלְחָם עַל חֲנִיָּה עִם מַפְצִיץ הַגַּז. עִתּוֹן הַבֹּקֶר טֶרֶם הִגִּיעַ.
גְּבֶרֶת זַ'קְלִין שׁוּב הִזְמִינָה מִשְׁטָרָה. אוּלַי הַמִּלְחָמָה נִגְמְרָה?

בֵּין טִיל לְטִיל אֲנִי מִתְעַנֵּג עַל טִילוֹן. "זֶה כְּמוֹ טִיל שֶׁנָּפַל לְתוֹךְ כִּפַּת קַצֶּפֶת"
מַסְבִּירָה פְּקִידָה לְחֶבְרָתָהּ הַחֲרֵדָה. בְּיוֹם יָפֶה כָּזֶה אֵיךְ אַתָּה מַרְשֶׁה
לִפְצֹעַ כָּכָה אֶת שְׁמֶיךָ? אֲנִי נִרְדָּם עֵה, לְבוּשׁ חֻלְצָה פְּרִחוֹנִית
כְּמוֹ תּוֹשָׁב חוֹזֵר חוֹלֵם עִם מִכְנָסַיִם קְצָרִים, הַפָּנָס בְּיָדִי, צָמוּד לַנַּיִד,
דּוֹחֵק אַרְנָק מִתַּחַת לַכָּרִית, כְּמוֹ אֶקְדָּח אִישִׁי שֶׁל אֲנָשִׁים מְאֻיָּמִים –
אֲנַחְנוּ שְׁכֵנִים מֵתִים כְּבָר בַּדֶּרֶךְ לַמִּקְלָט. שְׁכֵנִים צְהֻבִּים –
אֵין עָלֵינוּ גּוּף. אֲנַחְנוּ אֵינוּת מְכֻסָּה עָשׁ. אַחֲרֵי כָּל זֶה,
בְּיֵשׁ עָלֵינוּ עֵירֹם – אוּלַי נוֹלַד מֵחָדָשׁ? וְהַחַיָּלִים?

הַחַיָּלִים יְכוֹלִים גַּם בְּלִי מִלְחָמָה, אֲבָל
הַמְּדִינָה, בְּלִי חַיָּלִים אֵינָהּ יְכוֹלָה.

"אֲנִי מְפַקֵּד פְּלֻגָּה בצמ"ה" – אוֹמֵר רס"ן מוּסְטָפָה –
"הָאַבְּסוּרְד הוּא אַבִּי הָאֶקְזִיסְטֶנְצִיָּאלִיזְם" – אוֹמֵר אַלְבֵּר קָאמִי.
"לִפְנֵי הַנְּסִיעָה יֵשׁ לִשְׁלֹל מִנְהוּר נוֹסָף בְּנְתִיב הָעֲלִילָה".
"יֵשׁ לַחְתֹּר לְחִשּׁוּף עֹמֶק שֶׁל הַגִּבּוֹר אֶל סִבְלוֹ" אוֹמֵר הַבַּמַּאי –
וְאָז נִתְכַּנֵּס כֻּלָּנוּ לַהוֹדָעוֹת שֶׁתָּבִיא לְהִתְפַּכְּחוּת בְּסוֹפָהּ
זְאֵב אֶחָד יָגוּר עִם הַסִּדְרָה וּזְאֵב אַחֵר עִם הַהַפָּרָה יִרְבַּץ
אֲבָל הַכְּבָשִׂים, בְּכָל מִקְרֶה יֵאָכְלוּ. וְהַחַיָּלִים?

הַחַיָּלִים יְכוֹלִים גַּם בְּלִי מִלְחָמָה. אֲבָל
הַמְּדִינָה, בְּלִי חַיָּלִים אֵינָהּ יְכוֹלָה.

וְאַתָּה מַר חֹפֶשׁ וּמַר חֲרוּת, הַנְּחֻבָּא מִן הָאוֹר מִתַּחַת לִפְנֵי הָאָדָם
קוּם, בַּהֲפוּגָה הַהוּמָנִיטָרִית הָרִאשׁוֹנָה שֶׁל הַשְּׁנָאָה, קוּם וּקְטֹף זֵר
שׁוֹשַׁנִּים יְרֻקִּים עֲבוּר אִשְׁתְּךָ, אִם תְּגַלֶּה בַּתֹּפֶת בְּאֵר, רוּץ פֶּן תְּאַחֵר
וְעַל הַמְּזוּזָה בְּבֵיתְךָ תִּמְצָא כַּד שֶׁל אֵפֶר בִּמְקוֹם כַּד שֶׁל פְּרָחִים.
וְאַתָּה, מַר חֹפֶשׁ וּמַר חֲרוּת, בַּהֲפוּגָה הַהוּמָנִיטָרִית הָרִאשׁוֹנָה
שֶׁל הַשְּׁנָאָה – רֵד אֶל הַחֲרָבוֹת שֶׁל הָאַהֲבָה, אוּלַי תַּצְלִיחַ לְהָשִׁיב –
לַחַיִּים לְפָחוֹת פַּחְלָץ אֶחָד שֶׁהָיָה פַּעַם חַיָּל בִּצְבָא הַתִּקְוָה,
זוֹ שֶׁלֹּא נַס לֵחָה. וְהַחַיָּלִים?

הַחַיָּלִים יְכוֹלִים גַּם בְּלִי מִלְחָמָה, אֲבָל
הַמְּדִינָה, בְּלִי חַיָּלִים אֵינָהּ יְכוֹלָה.

נאסר רבאח

מערבית: יותם בנשלום

עַזָּה, עַזָּה

מתוך: מילים ישנות על מלחמה משמימה

1

שְׁנֵי גַּנֵּי עֵדֶן לְכָל בֵּן עַזָּה:
הַגַּן שֶׁל אַלְלָה,
וְרַמְאַלְלָה.

2

לְדָם הָרוֹבֵץ נִמְאַס לְהַמְתִּין לְאוֹרֶךְ מִלְחָמָה יְשָׁנָה, וְהַבֹּקֶר יָצָא לְטַיֵּל עַל מִדְרְכוֹת הָעִיר וְנִתְקַל בִּי. הַדָּם הַמִּתְנוֹפֵף כְּמוֹ דֶּגֶל שׁוֹדְדֵי־יָם מֵעַל מִטָּתִי רוֹמֵז אֶל הַוֶּרֶד הַקָּמֵל לְיָדִי, וַאֲנִי סוֹפֵר אֶת הַשָּׁלָל וּמְמַלְמֵל: עַזָּה, עַזָּה.

3

הַרְגִּיעָה נָעָה חֶרֶשׁ חֶרֶשׁ,
וְאִישׁ אֵינוֹ אוֹסֵף אֶת הַצְּלָלִים הַמִּשְׁתָּרְגִים עַל הַבָּתִּים.
כַּנִּרְאֶה שֶׁמִּלְחָמָה עָבְרָה כָּאן.

4

בְּשֶׁבַע וַחֲצִי חָצִינוּ אֶת גֶּשֶׁר עַזָּה.
פִּרְוּז שָׁרָה,
הַנּוֹסְעִים דָּחֲקוּ בַּגֶּהָג וְהַנֶּהָג קִלֵּל אֶת הַמַּצָּב,
הַשּׁוֹטֵר שֶׁקּוֹרְאִים לוֹ עַדְלִי הוּא הַשּׁוֹטֵר עַדְלִי,
וְהַדַּיָּג הַיָּחִיד נוֹתֵר הַדַּיָּג הַיָּחִיד.
שֶׁבַע וַחֲצִי, לְגַמְרֵי שֶׁבַע וַחֲצִי!
לוּלֵא הִתְעַלְּמָנוּ מֵעִקְּבוֹת הַטַּנְקִים בָּאַסְפַלְט,
מִבּוֹרוֹת הַמּוֹקְשִׁים הָעֲמֻקִּים וּמִכְּאֵב הָרֹאשׁ.
כִּי אֶתְמוֹל בַּלַּיְלָה לֹא יָשַׁנְתִּי טוֹב.

5

כְּשֶׁהָרוֹפְאִים הִזְהִירוּ שֶׁיְּלָדִים הַנֶּחְשָׁפִים לְמַרְאוֹת אַלִּימִים עֲלוּלִים לְהִתְכַּנֵּס בְּתוֹךְ עַצְמָם וּלְהִתְקֵף בְּמַחְשָׁבוֹת וָאַף בְּסִיוּטִים הֶעֱבַרְתִּי אֶת הַטֶּלֶוִיזְיָה לַחֲדַר הַשֵּׁנָה, וְהִתְחַלְתִּי לְסַפֵּר לָהֶם, בְּכָל פַּעַם שֶׁמַּתְחִילָה הַפְּצָצָה, שֶׁהַשְּׁכֵנִים מְכִינִים הָמוֹן פּוֹפְּקוֹרְן.

6

הֵם הָיוּ עֲדֵי רָאִיָּה,
הַגָּדֵר וְהָעֵץ וְהָעֵשֶׂב,
הֵם רָאוּ אֶת שׁוּחוֹת הַפְּצָצוֹת וּפִיהֶן הַפָּעוּר,
רָאוּ וְצָרְחוּ: הָשִׁיבוּ לִי אֶת אֲבָרַי.

7

אֶת כָּל הַסַּכִּינִים הִשְׁחִיזוּ, אֶת הָרוֹבִים טָעֲנוּ בַּאֲבַק שְׂרֵפָה וְזַעַם, אֶת שִׁטְחֵי הַדָּם שֶׁרְטְטוּ בְּדַקְדֻקָנוּת עַל הַקִּירוֹת וְעַל הַקַּרְקַע. אָנוּ זוֹרִים כָּאן מֵתִים עַל הָעֵצִים וְעַל הַמִּדְרָכוֹת, מְפוֹצְצִים אֶת שִׁגְרָתָם שֶׁל הַשּׁוֹטִים בְּבֵית הַקָּפֶה, מְמִיטִים אָסוֹן עַל פִּטְפּוּטֵי הַתַּלְמִידִים; אֶת פְּנֵי הַחֲלָלִים מָרְחוּ בְּכַוָּנָה טְהוֹרָה וְזַכָּה וְאֶת פְּנֵי הַפְּצוּעִים בְּדָם קַר הַמַּמְתִּין לָהֶם כְּבָר חֹרֶף שָׁלֵם פְּלוּס תּוֹר לְלֶחֶם, אֶת כָּל הַשָּׁלָל חִלְּקוּ, שְׂרֵפָה עַל שְׂרֵפָה וּבְכִי עַל בְּכִי, לֹא נוֹתַר שׁוּם פְּרָט אֲשֶׁר פָּסְחוּ עָלָיו, אַךְ בְּשִׁכְרוֹן הַחִדָּיוֹן תָּמְהוּ: בְּשִׁעַת הַקְּרָב, לְאָן בָּרְחוּ הַצִּפּוֹרִים?

8

עַזָּה מַפְשִׁילָה שַׂרְוִילִים, קוֹשֶׁרֶת כִּסּוּי רֹאשׁ, מַנִּיחָה יָד אַחַת עַל הַמֹּתֶן הַכְּחוּשָׁה, בְּדִיּוּק מֵעַל חוֹר הַכְּנִיסָה הַשּׁוֹתֶת, וּבַשְּׁנִיָּה מְנוֹפֶפֶת כְּמוֹ דֶּגֶל גַּאֲוָה, מְרִימָה שׁוּק וּמַנִּיחָה שׁוּק, מַתְחִילָה לִרְקֹד הֶבְקֵה, הָרֹאשׁ מַטֶּה קֶצֶת לְאָחוֹר כְּדֵי לְהַבִּיט לַשָּׁמַיִם, הֶחָזֶה מָתוּחַ כְּמוֹ מֶרְחָב הַמְבַקֵּשׁ לָדַעַת מַה רָחְבּוֹ, רְקִיעוֹת רַגְלֶיהָ תֹּף קַמָּאִי הַמַּעִיר אֶת הַזְּמָן וְאֶת הַפִּלְיָאָה, וְכֻלָּם מִתְקַבְּצִים סְבִיבָהּ בְּמַעֲגָל וּמוֹחֲאִים כַּפַּיִם, וְעַזָּה שׁוֹלֶטֶת עַכְשָׁו בַּקֶּצֶב, אִם תָּאֵט יָאֵטוּ, אִם תְּמַהֵר יַאֲנִקוּ בְּעִקְּבוֹת גְּבוּרָתָהּ, לִבּוֹתֵיהֶם יוֹצְאִים אֵלֶיהָ כְּנִשִּׁיקוֹת דְּמוּיוֹת פֶּרַח אוֹ כְּמַטְבְּעוֹת שֶׁל כֶּסֶף, אוּלַי יְלַקְּטוּ אוֹתָם עֵינֶיהָ הַתּוֹהוֹת שֶׁל עַזָּה הַשְּׁתוּיָה, הַטַּרְזָנִית, הַיְּחִידָה. אַף אֶחָד לֹא יוֹדֵעַ לִרְקֹד כְּמוֹ עַזָּה, אַף אֶחָד.

9

אִם בִּירִיָּה אָנָא לֹא בְּפִי אֲשֶׁר הִצְמִיחַ צִפּוֹרִים, מִלִּים וּנְשִׁיקוֹת, אִם בְּהַפְצָצָה אָנָא אַל תַּעַזְבֵנִי זְמַן רַב תַּחַת הַהֲרִיסוֹת, אִם בִּטְבִיעָה אָנָא לֹא כִּבְרֵכַת שְׁחִיָּה לְעֵינֵיהֶן שֶׁל הַיָּפוֹת, אִם כְּמוֹ יָדֵי אָנָא לֹא מִן הַקּוֹמָה הָרְבִיעִית, שֶׁאָז יַגִּיעַ הָאַמְבּוּלַנְס לְאַט בְּיַחַד עִם הַמָּוֶת. אָנָא, אֱלֹהַי.

רמי סערי

בהדרגה

לא בְּבַת אַחַת, מַמָּשׁ לא, אֶלָּא
בַּהִגָּיוֹן הַמִּתְמַשֵּׁךְ שֶׁל כַּמָּה וְכַמָּה
דּוֹרוֹת מְגַמְּתִיִּים הִגַּעְנוּ לַתְּפִיסָה
הַזֹּאת: הַמֵּאָה שֶׁעָבְרָה וּבְכָלָלָהּ
שְׁתֵּי מִלְחֲמוֹת עוֹלָם וּמִשְׁטָרִים
שֶׁקָּמוּ וְקָרְסוּ, הָיְתָה אַחֲרֵי כְּכֻלּוֹת הַכֹּל
פְּרַלּוּד לָעֵת הַחֲדָשָׁה שֶׁבָּהּ מַעֲמַד הַבֵּינַיִם
מְחַסֵּל בְּמוֹ חַיָּיו אֶת מַעֲמַד הַבֵּינַיִם.
בְּעֶזְרָתוֹ תִּהְיֶה הַדִּיכוֹטוֹמְיָה שֶׁל הֶעָבָר
רַבְגוֹנִית וּמְגֻוָּנֶת לְאֵין עֶרֶךְ יוֹתֵר
מִן הַדִּיכוֹטוֹמְיָה שֶׁל הֶעָתִיד – זוֹ שֶׁבָּהּ
יִוָּתְרוּ בְּעִקָּר מַעֲמַד הַפּוֹעֲלִים וּמַעֲמַד
הַמְחַסְּלִים, בְּלִי זְקָנִים, חוֹלִים וּמַבְטָלִים.
בֶּחָזוֹן הַנִּפְלָא יָקִיץ הַקֵּץ עַל חֲלוֹם
מִלְחֶמֶת הַמַּעֲמָדוֹת כְּפִי שֶׁאַלְט
נוֹיְלַנְד מִסְתַּיֶּמֶת בְּקוֹל עֲנוּת חֲלוּשָׁה
לְנֹכַח הַתְּקִיעָה, הַתְּרוּעָה וְהַשְּׁבָרִים
שֶׁל דּוֹסְנִיאַלַנְד. בְּעֵינַי כַּלְבָּתִי
שֶׁתִּחְיֶה לְכָל הַיּוֹתֵר
עוֹד נֶצַח וְעָשׂוֹר
אֲנִי מַבִּיט לְאָחוֹר וְרוֹאֶה
אֶת חַיֵּי הַטּוֹבִים שֶׁחָלְפוּ
בֵּין כֶּסֶל לְעָשׂוֹר.

המשתלם באושר

בַּחֲלוֹם אַךְ וְרַק אֲנָשִׁים
דּוּ שִׂפָּתַיִם וְרַב לְשׁוֹנַיִם,
כָּאֵלֶּה שֶׁיּוֹרִים לְךָ בְּלִי בְּעָיוֹת
אֶת כָּל הַטֶּקְסְט, מִיָּד
כְּשֶׁהַקְּהִילָיָה הַבֵּינְלְאֻמִּית אוֹ אַתָּה
לוֹחֲצִים לָהֶם כַּהֲגֵן
עַל הַכַּפְתּוֹר הַנָּכוֹן:
מְסַפְּקִים אֶת הַסְּחוֹרָה,
מְנִיבִים, שׁוּוּקִיִּים וְרִוְחִיִּים,
שׁוֹנִים אֶלֶף מוֹנִים
מִמַּה שֶׁצָּרִיךְ אָדָם.
וּבַחֲלוֹם אַתָּה אִתָּם,
יָפֶה בְּאוֹר אַחֵר וְתָם,
נָדִיר כְּמוֹ אֶבֶן עַתִּיקָה
מִפְּתַח תִּקְוָה שֶׁהָיְתָה
שׁוּב לְעֹמֶק עָכוֹר –
חַד לְשׁוֹנִי לַחֲלוּטִין,
צָעִיר, מְאֻשָּׁר וְחַד קֶרֶן.

תמונה אטומית, 2011

אַרְבָּעָה כּוּרִים מֵהַבִּילִים
כְּמוֹ בָּתֵּי הַיְקוּ קְטַנִּים

כְּלָבִים נְטוּשִׁים מְאֻרְחִים חֶבְרָה
לְקִשּׁוּשִׁים שֶׁהִתְעַקְּשׁוּ לְהִשָּׁאֵר
לְיַד שְׂדוֹת הָאֹרֶז

וְהַפּוֹלִיטִיקָאִים
עַכְשָׁו וְתָמִיד
מְסַפְּרִים לְמַאֲמִינֵיהֶם
שֶׁהַקְּרִינָה לֹא תַּזִּיק

תחליפים

בַּלַּיְלָה בִּקַּרְתִּי בַּחֲלוֹם.
בַּחֲלוֹם בִּקַּרְתִּי בְּמֶקְסִיקוֹ.
בְּמֶקְסִיקוֹ טָעַמְתִּי שְׁלֹשָׁה
פֵּרוֹת טְרוֹפִּיִּים
שֶׁלֹּא רָאִיתִי מֵעוֹלָם,
וְהֵם הִשְׁכִּיחוּ מִמְּךָ לְרֶגַע
כִּי לַכַּלְבָּה שֶׁאַתָּה אוֹהֵב
יֵשׁ אוּלַי סַרְטָן בַּמֹּחַ.
מָה עַרְמוּמִית הַדַּעַת
כְּשֶׁהִיא בּוֹרֵאת רֶגַע שֶׁל אֹשֶׁר
בִּמְצוּלוֹת הָאֲמָלְלוּת, וְהַחַיִּים
נָעִים וְנָדִים בֵּין שְׁנֵיהֶם כָּמוֹךָ,
הַחַי עַכְשָׁו בַּיּוֹם
וּמְבַקֵּר לְרֶגַע בַּלַּיְלָה
שֶׁבִּקַּרְתִּי בּוֹ בַּחֲלוֹם.

שמעון מרמלשטיין

מסע אל הפיניקים

(בנת ג'ביל) 1975

אֲנַחְנוּ מִתְקָרְבִים לַכְּפָר
עָטוּפִים בַּחֹשֶׁךְ
וּבְאֶפּוֹד עִם רִמּוֹנִים.
אֲנַחְנוּ
טוּר אָרֹךְ שֶׁל כֹּהֲנֵי הַמָּוֶת.

רוּחַ קְרִירָה מְלַטֶּפֶת אֶת הָרַקּוֹת וּמַרְגִּיעָה
אֲבָל כְּשֶׁנִּפְנֶה צָפוֹנָה, הִיא תַּסְגִּיר אוֹתָנוּ.
הַכְּלָבִים יַתְחִילוּ לִנְבֹּחַ
קֹדֶם הַמַּנְהִיג, אַחַר הַלַּהֲקָה כֻּלָּהּ.

עוֹד מְעַט יָרֵחַ מִמִּזְרָח
יַהֲפֹךְ אוֹתָנוּ לִצְלָלִים כֵּהִים
כְּמוֹ בְּתְמוּנַת שֶׁמֶן שֶׁל וֶרְמִיר.
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁמַּחְשָׁבוֹת כָּאֵלֶּה עַל צִיּוּר הוֹלַנְדִּי
– רָגַע לִפְנֵי שֶׁנִּפְרֹץ אֶת הַדֶּלֶת הָרִאשׁוֹנָה –
יוֹבִילוּ אוֹתָנוּ לַאֲבַדּוֹן
הַלַּיְלָה.

ראס אל צופר (1982)

הַכְּלָבִים מַבִּיטִים בַּגּוּפוֹת
הַגּוּפוֹת בּוֹהוֹת בָּהֶם, בַּחֲזָרָה.
אֲנִי כּוֹרֵעַ בֶּרֶךְ בְּתוֹךְ שָׂדֶה קוֹצִים
עַיִן אַחַת עַל הַגּוּפוֹת
עַיִן שְׁנִיָּה עַל הַכְּלָבִים
מְנַסֶּה לִרְשֹׁם תְּמוּנָה שְׁלֵמָה
בְּמֹחַ, לִפְנֵי שֶׁתֵּעָלֵם.

הַכְּלָבִים מְנַסִּים
צַעַד אֶחָד לְפָנִים
אֲנִי מֵרִים אֶבֶן מֵהָאֲדָמָה
הֵם נְסוֹגִים צַעַד אֶחָד לְאָחוֹר.
מַבָּטָם חָלוּל
נָעוּץ בִּזְמַן אַחֵר, קָדוּם
לִפְנֵי שֶׁהִתְחִילוּ לְבַיֵּת אוֹתָם.

אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁהֵם הָיוּ שְׁלֹשָׁה
עַכְשָׁו הֵם חֲתִיכוֹת בָּשָׂר.
גַּם הַכְּלָבִים שְׁלֹשָׁה, מְחַשְּׁבִים
אֵיךְ לְהִפָּטֵר מֵהַמַּדִּים הַמְנַמְּרִים
וּמֵהַנַּעֲלַיִם הַמּוּצָפוֹת בַּדָּם
בְּדַרְכָּם אֶל הָעֲצָמוֹת.

חֲצִי גְּדוּד קוֹמַנְדּוֹ סוּרִי מֵת מַקִּיף אוֹתָנוּ
בַּלֵּילוֹת שׁוֹמְעִים אֶת הַחֲצִי שֶׁנּוֹתָר
מִתְחַפֵּר בָּאֲדָמָה, מַאָה מֶטֶר מֵאִתָּנוּ.
הֵם חוֹפְרִים אֶת הַקְּבָרִים שֶׁלָּנוּ אוֹ שֶׁלָּהֶם...
אֲנַחְנוּ כְּבָר לְלֹא מִלִּים
אוּלַי גַּם הֵם.

וְהַכְּלָבִים עֲדַיִן נְצָבִים מִמּוּל
חוֹשְׁפִים שִׁנַּיִם צְהֻבּוֹת.
ג'רִיקָן בֶּנְזִין אֶחָד
יַהֲפֹךְ אֶת הַתְּמוּנָה הַזֹּאת
לַעֲרֵמָה שֶׁל אֵפֶר רַךְ.

מָוֶת הוּא מְלֶאֶכֶת אֲמָנוּת
פִּיניִקִית
הַמְקַשֶּׁטֶת כָּאן אֶת הַדְּרָכִים
בֵּין כְּפָר לִכְפָר.

אֲנִי מִתְקָרֵב אֶל הַגּוּפוֹת
יוֹשֵׁב עַל סֶלַע
נוֹשֵׁם אֶת רֵיחַ הַמֵּתִים.

לֹא צָרִיךְ עוֹד אֶת הָאֲבָנִים
מַסְפִּיק לְהָרִים אֶת יַד יְמִין.
הֵם מְבִינִים, עוֹזְבִים אֶחָד אֶחָד
עִם רֹאשׁ שָׁמוּט וְזָנָב בֵּין הָרַגְלַיִם.
גַּם אֲנִי אֶחָד, עִם רֹאשׁ בֵּין הַיָּדַיִם
מַבִּיט בַּצֵּל שֶׁלִּי, שֶׁמִּתְרַחֵק
מִמֶּנִּי.

תבליט חימר (2014)

עִם הַגֶּנֶטִיקָה שֶׁל אָבִי
נִשְׁאֲרוּ לִי פָּחוֹת מֵעֶשֶׂר שָׁנִים
לִהְיוֹת כָּאן.

אֲנִי יוֹדֵעַ מָתַי הוּא יִכָּנֵס
הָרוּצַת
יַבִּיט בִּפְנֵי הַמַּיִם בַּכִּיּוֹר
לְיַד דֶּלֶת הַכְּנִיסָה
וְיִתְיַשֵּׁב מִמּוּל, שׁוֹתֵק.

זֶה הַלֵּב שֶׁלְּךָ שֶׁתֵּכֶף יִקְרַע
אֶל תּוֹךְ יָקוּם אַחֵר, נָטוּשׁ.

בְּכָל אֶחָד מִרְסִיסָיו –
מִיקְרוֹגְרַם חַיִּים וְאוֹקְיָנוֹס קַיָּץ אָפֵל.
מָוֶת הוּא שַׁלְוַת הַגּוּף
וְהִתְבּוֹנְנוּת מִתּוֹךְ עֵין הַקִּיקְלוֹפּ
הַחוּצָה.

תִּרְאוּ אֶת הַשָּׂדוֹת, יַצְבִּיעַ ...
יְרוּקִים עֲדַיִן.
וּכְבָר גּוּפוֹ מַטֶּה אֶל הַשִּׁמְשָׁה
לְסָגֹר
אַחַר אֶל הַוִּילוֹן
וְאָנוּ אַחֲרָיו
הַדֵּי מֵאָה אַחֶרֶת
רְשׁוּמָה עַל מַצְּבוֹת.

אֲנַחְנוּ לְכוּדִים בְּתוֹךְ
תַּבְלִיט אֶטְרוּסְקִי עָשׁוּי חֹמֶר.
עֵינֵינוּ עֲצוּמוֹת
וּבְיָדֵינוּ חֲנִיתוֹת פְּלָדָה שְׁלוּחוֹת
לְמַעְלָה
אֶל הַשֶּׁמֶשׁ
הַרְחֵק מִמָּה שֶׁהָיָה פַּעַם גּוּפֵנוּ
הַדָּבָר הַכִּי קָרוֹב לְבַיִת.

האב המייסד כ"משיח חילוני"

אבי שילוח: *בן־גוריון, אפילוג*, הוצאת עם עובד, ספריית אפקים 2014, 284 עמ'

שלוש פעמים התפטר דוד בן גוריון ממשרתו הרמה כראש ממשלה, לראשונה ב־1953, לנוכח פרשיות ביטחוניות חמורות, בשנית ב־1963, בהתוודו את שרביט השלטון בידי לוי אשכול, ומשנת 1965 שירת כחבר כנסת באופוזיציה למפלגה שהוא יצרה בגלגוליה השונים: "הפועל הצעיר", "אחדות העבודה" ומפא"י ההיסטורית; ב־1970, לאחר שהקים את הרשימה הממלכתית (רפ"י), התפטר מהכנסת.

אבי שילוח מתמקד בשנותיו האחרונות של המנהיג הבלתי מעורער, שכמעט ונשכח מלב. הפך להיות פתטי ובלתי רלוונטי, בטענה שתקופה זו לא נחקרה דיה. מן הראוי להזכיר כי אבי שילוח כתב גם ביוגרפיה הכוללת את פרקי פועלו הפוליטי והמדיני של יריבו המובהק של ה"זקן", ***מנחם בגין*** (עם עובד 2007).

נראה שאין מנהיג בתולדותינו שזכה למחקר עיוני וספרותי כה רב כמו בן גוריון. בין החוקרים המובהקים ביותר נמנים דוד אוחנה, יחיעם ויץ, שבתי טבת, טוביה פרילינג, מיכאל בר זוהר, זאב צחור ועוד.

למרות טענתו של המחבר שמטרת ספרו למצות נושאים שלא עסקו בהם לעומק, ובעיקר בן גוריון בערוב ימיו, הרי שרוב רובו של הספר מטפל באישיותו של ה"זקן", בדרכיו הנפתלות בפוליטיקה הישראלית בכלל וזו של מפלגתו בפרט, וקשירת נושאים רבים לתפיסתו - שהוגדרה לא אחת כ"משיחיות חילונית".

כבר בבדיקת המקורות ומפתח השמות והעניינים נראה שנושאים רבים שהסעירו את היישוב אינם מוזכרים או שהם נזכרים בהגף קולמוס ללא ניתוח מעמיק, כך המאורעות ו"המרד הערבי", ודיפת הקומוניסטים הארצישראלים, הצנחנים, כלכלה וחקלאות, פערי שכר, טרנספר, הרס כפרים, שכונות ערביות ועוד.

מכיוון ששילוח אינו סוקר רק את האפילוג אלא בעיקר את הפרולוג של חייו ומעשיו של בן גוריון, שהם סבוכים, מורכבים ורבים ביותר, הספר מתאפיין באי סדר כרונולוגי, חזרות רבות ואי מיצוי נושאים חשובים וכאובים.

קשה לכתוב דברי ביקורת על מנהיג שהיה משכמו ומעלה, ומי שהכריז על הקמת המדינה (ולא על שביתת נשק, שאולי היתה משנה את פני ההיסטוריה), ליוה כמה מלחמות, שהמרה ביניהן היתה מלחמת העצמאות, שבמהלכה נהרגו כ־6,000 איש (כאחוז אחד מתוך אוכלוסייה שמנתה מעל חצי מיליון). לכך אין המחבר מתייחס כלל וכנראה יוצא מתוך הנחה קונסנזואלית, שהנעשה היה ועדיין הוא מקובל על מרבית האוכלוסייה וחוקרי ההיסטוריה הצבאית.

דוד בן גוריון שניסה "להבין" את האוכלוסייה הערבית, נושא שחחר לאורך הספר, לא קיבלם להסתדרות במשך שמונה־עשרה שנה מיום קום המדינה, וגם יחסו אליהם לפני כן היה עוין (עבודה עברית; גאולת הקרקע; גידוש אריסים); הוא צידד בפיתוח גופי שליטה יהודיים וציוניים בלבד: "הסוכנות היהודית", "קרן היסוד", "קרן קיימת לישראל" וכד'.

בן גוריון נודע כאיש ריב ומדון, וידד לחייהם של מנהיגים פוליטיים שלא יישרו קו עם מפלגתו, כמשה שרת, גולדה מאיר, לוי אשכול ואחרים, ובוודאי ביחסו למנהיגים יריבים כמנחם בגין, משה סנה, יעקב חזן ומאיר יערי. הוא פילג את מפלגתו ביצירת רפ"י ("רשימת פועלי ישראל") ויצר לראשונה מפלגות מרכז בועתיות. כך יחסו לפרשת "אלטלנה", לפיזוק הפלמ"ח ולפיטורי הרמ"א (ראש המפקדה הארצית של ההגנה, ישראל גלילי) וכך בהתנהגותו האנטי־דמוקרטית: "בלי חירות ומק"י", ועוד קודם לכן, "הסזון", שהיה מעין סיפור ראשומון והקדים את מלאכות הפירוק האחרות, כביטול הזרמים בחינוך והותרת החינוך הדתי והחרדי על כנו, החלטה שהותירה את רישומה המפלג עד היום.

למעשה נבנע המנהיג החילוני לזרמים הגלויים והנסתרים של הדת האורתודוקסית ולכל אורך הדרך הרים ידיים מול ה"עגלה המלאה".

גם רעיון "כור ההיתוך" לא צלח ביציקת תוכן ישראלי אחיד. אהבו את העליות אך לא את העולים, לא את שפתם ולא את תרבותם (רומני גנב; מרוקו סכין; רוסי מרגל ועוד).

בן גוריון לא היה סוציאליסט ואף לא הרבה לעסוק בפערים החברתיים שנפערו כבר ב"תקופת היישוב". הוא נתפס לא אחת בשקרים, בהטיות ובחוסר עניין כאמור בהתייחסותו לאוכלוסייה הערבית, לאי פיתוח הערים והכפרים, תוך שהוא משבץ במפלגתו הראשונה מפא"י כמה ח"כים ערבים מטעם ואף סגן שר אחד (זועבי), כך גם לגבי יחסו לגידוש ערבים, להרס יישוביהם ואי מתן זכות השיבה, וכך גם לגבי פעולות התגמול (רווימה, לוד, רמלה, חסאם, קיביה, נעלין, כפר־קאסם ועוד).

הוא עודד את הקמת הכוח הגרעיני בדימונה וכך יצר אפקט מאוחר יותר של גירעון המרחב הערבי; כרת בריתות ועסקאות נשק עם מדינות "העולם השלישי" ונחלץ ל"מבצע קדש" הקולוניאליסטי ב־1956. לאחר כיבוש חצי האי סיני הכריז על "ארץ ישראל השלמה" ועל הקמת "הבית השלישי".

בן גוריון נקט מדיניות שהוגדרה במחקר כ"אקטיביזם ביטחוני". כל מי שהתנגד למדיניותו נתקל ביחס מלגלג, זלזול ואכזריות רבה, עד שמדיניותו של מחליפו, לוי אשכול, הוגדרה כ"דה־בנגוריוניזציה".

מעניינת במיוחד גישתו לשטחים שנכבשו ב־1967. מחד, הוא גילה נכונות לוותר על הגדה המערבית, להוציא ירושלים וחברון, אך לא על רמת הגולן מטעמי ביטחון, תוך התעלמות מיותר ממאה יישובים וקרוב למאה אלף אזרחים שברחו בשל המלחמה. ומאידך לא התנגד להקמת ההתנחלויות ולא מצא שהן עלולות להעמיד מכשול עתידי בפני הסכמי שלום.

חלקו השני של הספר אמור היה לטפל בנושאים אינטימיים יותר, יחסו לפולה רעייתו, לנחמיה ארגוב מזכירו שהתאבד, יחסו למשה סנה למאיר יעקב ומרדכי חזן - מנהיגי מפ"ם, שפע פתקיו ומכתביו, זיכרונותיו וספריו הרבים (שאינם מופיעים ברשימת המקורות) ובמיוחד בדידותו הרבה בחודף חייו, בעיקר לאחר מות רעייתו.

אך זאת בקיצור נמרץ ואז חחר המחבר לנושאים מהותיים ופוליטיים יותר: יחסו השלילי לקיבוצים, בהדגשת העובדה ששרה בוקר הוגדר בתחילת דרכו כחוזה חקלאית ולא כקיבוץ, יחסו לתנ"ך, רצח ארלחורוב שלא פוענח עד היום, "הקיבוץ החשאי" של ישראל שחט ורצח הרב ישראל דה־האן, וידויים שונים, שהעיקר ביניהם, אמירתו של בן גוריון שהיינו "רבים מול מעטים" במלחמת 1948.

נראה שחסידיו של "הזקן" יקבלו בהבנה את משוגותיו ומכשלותיו, את האקטיביזם הביטחוני, חיסול יריבים, חיסול הפלמ"ח וקציני "ההגנה" הבכירים והעדפתם של יוצאי הצבא הבריטי, חיסול זרם החינוך של מפלגות הפועלים, התרפסותו מול הרבנות, פילוגיו הרבים, התייחסותו לאוכלוסייה הערבית ועוד.

במבט על־היסטורי ייזכר דוד בן גוריון כמנהיג כריזמטי וכמעט רודני, כאשר בתודעתנו נחרתו התמונה על הכרזת המדינה, ניסיונותיו ליצור "כור היתוך" ו"יהודי חדש".

זהו ספר מעניין אך לא מספק על מנהיג שגדולה כל כך השפעתו על חיינו ועל סוגיות חיינו המרכזיות בעבר ובהווה וכנראה גם בעתיד. ◆

דן יהב

גיא פרל: על 2

"קולי מחפש תווים בלשון ילדות מאוחרת"

ליאל אלכסנדרה אדמון: ***תבוא אחרת***, הוצאת קשב לשירה 2014, 70 עמ'

"וכְשֶׁפָּקַחַתְּ אֶת עֵינַיִךְ, מִפִּיךְ נִשְׁפְּכוּ/ צְלִילִים חֲסְרֵי פֶּשֶׁר/ תָּמִיד הָיְתָה בֵּינֵיהֶם מִלַּת אַהֲבָה/ שֶׁשָּׁבָה וְרוֹקְנָה עַצְמָהּ מִתּוֹכָן// לֹא נִסִּיתִי לְקַשֵּׁר מִשְׁפָּטִים מִמִּלּוֹתַיִךְ/ הֵן שָׁטְפוּ אֶת פְּצָעַי וְהֶעֱמִיקוּ מִלָּחִים בְּנַפְשִׁי/ חִשֵּׁךְ מַחְשְׁבוֹתַיִךְ חָדַר לְתוֹכִי// בַּיָּמִים הַקָּשִׁים שָׁנֵאתִי אֶת שִׂפְתֵךְ וְחִפַּשְׂתִּי שָׂפָת אֵם אַחֶרֶת" (עמ' 10).

שירתה של אדמון עולה מתוך שבר, וספרה נפתח בסדרת שירים שבהם מתוארת ילדותה בחיק ובצל אם פגועה. בשורות אלו מתוך השיר 'בימים הקשים', כבשירים רבים נוספים, בולט מקומה של התפרקות השפה בתהליך ההתפרקות - התפרקות שפת האם מייצגת את התרוקנות המשמעות והתפרקות הקשר. הילדה הולכת ונשמטת אל בדידותה בעולם חסר פשר, וחווה בעצמה תהליך התפרקות שאף הוא בא לידי ביטוי כהתפרקות השפה והדיבור - "מִן הָרְאִי רַק צֵל אִמּוֹ. שַׁעֲרוֹתֶיהָ סוֹמְרוֹת/ הִיא מִתְקַפֶּלֶת לִישֵׁן עַל הַשְּׁטִיחוֹן/ תּוֹחֶבֶת יָדַיִם בֵּין רַגְלֶיהָ/ שְׁתִיקָה מִתְמַקֶּמֶת בַּגּוּף הַקָּטָן// בְּקֶצֶה הַמִּסְדְּרוֹן - אִמָּא בַּחֹשֶׁךְ שְׁלֵוָה" (מתוך 'שיר עורות של ידית', עמ' 12). בשיר 'מכאן' (עמ' 14) שוב מופיע מוטיב פרוק השפה והדיבור, ובסיומו נרמז כי מול תהליך הפרוק אדמון אכן מצאה לעצמה שפת אם אחרת, ובנתה לעצמה זהות חדשה - "כְּשֶׁהֶרְצוֹן לְהִבָּלַע בַּחֹשֶׁךְ מַצִּיף אֶת הַקִּבָּה/ הַגּוּף מַקִּיא אֶת שִׂפְתוֹ בְּלִי מִלִּים// כָּאן הַסְּפָרִים כְּתוּבִים מִיָּמִין לִשְׂמֹאל/ וְקוֹלִי מְחַפֵּשׂ תָּוִים בִּלְשׁוֹן יַלְדוּת מְאֻחֶרֶת."

שירים רבים בספר עוסקים במתח בין המבנים הנפשיים שבנתה המשוררת, לבין השברים שעודם פעילים בתוכה. דוגמה לכך ניתן לראות בשיר 'חלל ראשון', שיובא כאן בשלמותו:

"בַּמַּרְחֲבִים הַפְּתוּחִים בְּבִטְנִי -/ הָעֵינַיִם שֶׁל אִמָּא שֶׁלִּי/ שְׁנַיָּה, לִפְנֵי שִׁירֶיהָ מוּרָמוֹת בְּכַנִּיעָה/ הִיא מַבִּיטָה לְתוֹכִי/ מַבְטִיחָה לָשׁוּב/ וְאָז כְּשֶׁהַכֹּל יַעֲבֹר שׁוּב נָשֹׁב עַל אֹדֶן הַחָלוֹן/ וְנִנְסֶה לֵאמֹר אֶת הַמֶּרְחָק מִהַקּוֹמָה הַחֲמִישִׁית לַקַּרְקַע./ אֲנִי לְעוֹלָם לֹא קוֹפֶצֶת לַמִּדְרוֹן הַזֶּה// אֶצְבְּעוֹת רַגְלַי חוֹבְקוֹת אֶת הַקָּצֶה/ כְּמוֹ שֶׁחִיָּן לִפְנֵי זִנּוּק/ הַגּוּף נוֹטֶה קָדִימָה/ עוֹד מְעַט// עוֹד מְעַט".

שיר זה, לתפיסתי, מתאר את האופן שבו ניצבת תודעתה של אדמון אל מול סיפור ילדותה ושבר האם אשר במרכזה; כיום היא חוקה דיה כדי להתקרב אל הקצה ולהתבונן, אך הגובה מאיים, חווית ההתפרקות נחווית כפנימית וגופנית לגמרי.

בהמשך מופיעים שני מחזורים ארוכים אשר במרכזם ביקורים שערכה אדמון בארץ מוצאה. גם בהם ניתן להבחין בדינמיקה הנפשית העומדת במרכז השיר 'חלל ראשון' - אדמון קרבה בהם אל אדן החלון ומתארת את המפגש הטעון בין זהותה החדשה לזו הקודמת, והוא חוזר בכאב ולצדו תחושת סכנה - "אֲנַחְנוּ יוֹרְדִים לִנְחִיתָה, הַחַלּוֹן מִתְקַמֵּר/ הַשֶּׁמֶשׁ הָרְטֻבָּה שׁוֹרֶרֶת בְּעַצְמוֹתַי נַעֲלֶמֶת// בְּמִקּוֹמָה נְגֻלִּית יַלְדוּת בְּצַד הַמָּמָה, שֶׁלֶג נִצְרָפֵל סָמִיךְ מִיָּיִן./ עֵצִים עִירֹמִים סוֹרְגִים חוּטֵי תֵּיל מַעֲנִפִים חֲלוּדִים בְּצִדֵּי הַכְּבִישׁ/ קְלִפַּת הַזְּהוּת שׁוּב נִסְדֶּקֶת" ('לקראת נחיתה', עמ' 16).

מקום מרכזי במאבק על שימור השלמות הנפשית, ובהמשך, בניסיון לאיחוי החלקים שהתפרקו, יש לשירה עצמה - "שָׁם הָרִיחַ שֶׁלִּי מוּטָחַת מִקִּיר לְקִיר,/ נִחְבֶּטֶת עַד שֶׁהַכְּרָה מְרַמֶּמֶת שִׁירִים// בְּקוֹמָה הַחֲמִישִׁית, מֵאַחֹרֵי חַלּוֹן מוּגָף -/ אֵין מַשְׁמָעוּת לִשְׁמִי" (מתוך 'עץ נופל ביער', עמ' 15). מתוך תהליך פירוק קשה מנשוא, עולה השירה כעדות לקיומה של הכרה השורדת את השבר. ההכרה והשירה העולה ממנה נתפסות כגדולות מהכותבת, הן מתקיימות גם היכן שאחת מזהויותיה החיצוניות, המיוצגת בשמה (אלכסנדרה), עוברת התפרקות. תפקידה של השירה לרדת אל מעמקי השבר, מקומות שבהם המשמעות מפוזרת והיא חסרת שפה, כדי לבנות מבנים קוהרנטיים, ולפצות את הכותבת על שפת אמה שהתפרקה: "הִיא מְעִירָה אוֹתִי בְּאֶמְצַע הַלַּיְלָה/ כְּשֶׁהַגּוּרוֹן מְכַרֵּעַ חֲלוֹמוֹת לְמִלִּים" ('שירה', עמ' 20); בְּאַרוֹן הַסְּפָרִים בְּבֵית אִמִּי/ מָצָאתִי סֵפֶר שִׁירָה מְרֻפָּט/ הָיִיתִי בַּת שְׁמוֹנֶה חִכְרוֹן הָעֵפֶר הַנָּגֵר בֵּין דַּפָּיו/ מַעֲמִיק טְעָמִים בִּלְשׁוֹנִי גַּם הַיּוֹם. [...] שִׁירָה הָיְתָה מַבָּט כֵּן לְתוֹךְ עֹמֶק הַמַּחֲשָׁבוֹת/ שֶׁלֹּא יָדְעוּ לְדַבֵּר בְּצִבְעִים" ('שפת אם', עמ' 32).

השירים נעים ללא הרף בין תהליכי פירוק לבנייה. בשיריה קרבה הכותבת אל אדן החלון בידיעה שהם יהיו אלו שיימשכו אותה חזרה אל תוך החדר. השיר 'זרות' (עמ' 50) מדגים היטב תנועה נפשית זו. בולט במיוחד תפקידה המורכב של השפה: חריטת המילים בעברית על פרקי כף היד מתפרשת בעיני כניסיון להגדיר מחדש את גבולות הגוף, תחושותיו ומקומו בזהות העצמית, ובו זמנית ניסיון לפגוע בו ולסכנו, כביטוי לכישלון בניסיון ההגדרה המחודשת, או כניסיון להענשה עצמית על הבגידה באם.

"וּמִתְעוֹרֵר צוֹרֶךְ וְחִוּוּי/ לַחֲרֹט מִלִּים בְּעִבְרִית/ בְּפִרְקֵי כַּף הַיָּד/ עַל שׁוּרוֹת עוֹדְקִים/ אֵין גֶּשֶׁר לַפַּעַר הַזֶּה// שְׁנֵי זוּגוֹת עֵינַיִם בְּרֹאשִׁי/ וּכְתוּב לְשׁוֹן אֵם/ רַק בִּכְדֵי לְגַלּוֹת זָרוּת אַחֶרֶת// בֵּין כָּל הַנְּדִים הַפְּנִימִיִּים שֶׁלִּי/ עוֹבֵר תָּמִיד רַק גּוּף אֶחָד".

גם בשיר הפותח את הספר, 'צמיחה' (עמ' 9), בולטת התנועה בין פירוק לבנייה. אולם באופן שתה מבשיר 'זרות', דומה כי אדמון מגיעה בו להשלמה עם מורכבותה, מכאוביה, ריבוי שמותיה ותהליכי התפרקות המתקיימים בתוכה, והדבר מוביל להתרחבות תודעתה. וכך מסתיים השיר:

"אֲנִי שַׁלֶּכֶת פְּרָצִים בִּיעָרוֹת הַבֶּטֶן שֶׁלִּי/ שְׁמוֹתַי נוֹשְׁרִים מֵעֲנָפֵיהֶם/ גּוּפִי אַדְמַת נֵכָר צְמֵאָה/ וְהַכָּרָתִי נוֹשֶׁבֶת רוּחַ".

היפה, החיה והגן

רון דהן: ***עקרונות הגן***, הוצאה עצמית 2014, 53 עמ'

ספרו החדש של רון דהן מורכב רובו ככולו משתי פואמות ארוכות: 'עקרונות הגן', שבו מתואר ביקור מתמשך בגן פורח, ו'בייבי רוקנרול', הכתוב כפניה של דהן אל בתו רניאלה, ואף מוקדש לה. לצד הפואמות כלולים בספר כמה שירים נוספים. הן ביקור בגן פורח והן פנייה של אב לבתו הרכה בשנים עשויים לעורר ציפייה לפואמות פסטורליות - לא אצל דהן. לצד שירים רכים ומלאי עדינות כמו "הַחַרְצִיּוֹת נָעוֹת לְפִי הַשֶּׁמֶשׁ/ כְּמוֹ אִיקָרוֹס/ צוֹנְחוֹת לְעֵת עֶרֶב" (מתוך 'עקרונות הגן') - בשני המחזורים, ובייחוד בשני, גם שירים רכים טעוני זעם, הרס וכאב.

ב'עקרונות הגן' הזעם מתעורר מעת לעת דווקא אל מול רוחו השלווה של הגן וניסיונו של דהן להתמזג לתוכו - "אַתָּה מִתְיַשֵּׁב בַּגַּן/ וְהוּא מְקַפֵּל אֶת כְּנָפָיו לְמוּלְךָ// אַתָּה מַמְתִּין (כִּי כָּךְ לִמְּדוּ אוֹתְךָ)/ וְהוּא מְהַדֵּק אוֹתָן לְגוּפוֹ// קְצוֹת אֶצְבְּעוֹתֶיךָ בּוֹעֲרִים/ לְאָן תּוֹלִיךְ אֶת הָאֵשׁ?" באחד משיאי המחזור דהן מעביר בדיוק רב תחושה של חוסר אונים מעורבת בזעם כבוש המאיים להתפרץ - "תֹּאמַר לִי אַתָּה/ בְּתוֹךְ הַגַּן/ הֵיכָן לַעֲמֹד? // כְּבָר שָׁכַבְתִּי עֲרוּם בֵּין הַסַּרְפָּדִים/

.....מאות / רפי וייכרט.....

שני תצלומים

לפני מספר שנים, בפיסת טבע שעוד נותרה בצפון העיר, נתקלתי בגדם עץ. צילמתי אותו בטלפון נייד, בין עשבים מתייבשים, שלחתי אליך וכתבתי "כך נראו חיי בטרם הגעת". בהמשך אותו מסלול ראיתי שני פרגים כורכים אחד על השני את עדינות צווארים. צילמתי ושלחתי אבל איני זוכר כבר מה כתבתי: אולי "אנחנו" ואולי "זוג" ואולי "הדדיות". והנה הפרגים כבר לא במקומם - קמלו, כמשו, התפוררו עם הרוחות. ואילו אנו, למרבה הפלא ובניגוד לכל הציפיות, איתנים. השמש לא יכולה לנו, גם לא צליפות מטר. אנחנו מעבר לתופעות הללו, המחזוריות, של גדם ופריחה, של מוות וחיים. האהבה בנתה לנו מקלט של קבע שבו אנחנו נצחיים.

יָרַקְתִּי עַל הַכְּרוּבִים/ קִלַּלְתִּי אֶת/ הַתְּאֵנִים/ הִשְׁתַּנְתִּי עַל פְּרִיחַת הָרִוְזְמָרִין// עַכְשָׁו תֹּאמַר לִי/ בְּבַקָּשָׁה,/ הֵיכָן לַעֲמֹד?"

אל מול הדעם, מתייצבת בגן בת זוגו של דהן, אשר בשלוש הפעמים שבהן היא מופיעה בפואמה כינויה "הָאִשָּׁה שֶׁמַּצִּילָה אֶת חַיַּי". אחד השירים היפים ביותר בספר מוקדש לה, ואת שלוש שורותיו הראשונות קראתי כשלוש דרכים שונות שבהן היא משיבה את אישה לחיים: "וְכָל הַזְּמַן יֵשׁ אִשָּׁה שֶׁמַּצִּילָה אֶת חַיַּי/ הִיא קוֹטֶפֶת לִימוֹנִים בְּהֶסְתֵּר/ וּמַסִּיעָה גּוּף בְּתוֹךְ גּוּף// אֵין לְתָאֵר כַּמָּה אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָהּ".

באותו מתח ניתן להבחין גם ב 'בייבי רוקנרול'. כבר בבינויים שבהם פונה דהן לבתו ניתן לראות שילוב של רכות אבהית שחודרת אליה מציאותו הקשה של העולם, לדוגמה - "יָפָתִי כְּאוּבַת הַבֶּטֶן", "יַקִּירָתִי צְרוּבַת הַמַּבָּט", "חֲמֻדַּת לִבִּי הָעַקְשָׁנִית". זעמו של הכותב כלפי העולם ובייחוד כלפי עצמו נוכח כמעט בכל שורה בדבריו אליה. גם כאן, כמו ב 'עקרונות הגן', פוגשים את הדמות הנשית המצילה אותו בכוח אהבתה - "יֵשׁ זַעַם, יַקִּירָתִי צְרוּבַת הַמַּבָּט, אוֹתוֹ זַעַם מִמֶּנּוּ נוֹצַרְתִּי , אוֹתָהּ דְּחִיקַת בָּשָׂר סִידִּפִית, אוֹתָהּ הִתְנַשְּׁמוּת אַלִּימָה, אוֹתָהּ הִצְטַבְּרוּת רַק בְּחֵלֶל הַפֶּה, אוֹתָהּ אֲנָחָה, הַפּוּגָה, רַעַר הַגּוּף, אוֹתָהּ שִׁמְטָה. אֲנִי אָבִיךָ. אִמְּךָ אָסְפָה אוֹתִי אֵלֶיהָ כְּמוֹ גּוּר חֲתוּלִים פָּצוּעַ. לֵילוֹת שְׁלֵמִים הִיא נִקְּתָה אֶת הַמַּגֵּלָה כְּמוֹ יָדֶיהָ. אַחַר כָּךְ הִיא נָתְנָה לִי אוֹתָךְ".

מוטיב הגאולה והריפוי באמצעות האהבה הנו מוטיב ארכיטיפי מוכר ונפוץ במיתולוגיות ובאגדות עם. למקרא ספרו של דהן עלתה ברעתי אגדת העם הצרפתית 'היפה והחיה'. באגדה, נערה יפהפייה נאלצת להתגורר באחוזתו של יצור חייתי פרוע, אשר להפתעתה מתנהג כליפה בעידון וברכות. מקץ תקופה ארוכה מניח לה היצור לחזור לבית אביה אך כעבור כמה ימים גוברים עליה געגועיה, היא ממהרת לחזור אל היצור, שאותו היא מוצאת גוסס מרוב געגועיו אליה: "יצור יקר! יצור יקר וטוב אל תמות. הישאר איתי. לא אעזוב אותך עוד, אלא אחיה אתך כאן האנשא לך. היפה נשקה לחיה בעדינות ועצמה את עיניה".[1] בזכות אהבתה של היפה, מוסר הכישוף מעל היצור, והוא הופך לנסיך. רות נצר, במאמרה "החיות החכמות המאכלסות את שנתך: על סמל החיה והחיה בחלומות",[2] ראה באגדה דוגמה לאופן שבו הכעור והחייתי נגאל בזכות האהבה, המאפשרת את "הטרנספורמציה האלכימית של היסוד הנחות של החיה ליסוד הנעלה שבה."

אורלי עסיס

*

חֲרָפוֹת קְטַנּוֹת שֶׁל הַגּוּף
שֶׁאֵינִי מַגֵּלָה
שֶׁעֲרָה בַּמָּקוֹם הַלֹּא נָכוֹן
שׁוּמָה
צַלֶּקֶת מִכִּתָּה א'
קַעֲקוּעַ שֶׁדָּהָה
שְׂפָתַיִם נְקֻשׁוֹת,
עֲלִיּוֹנוֹת וְתַחְתּוֹנוֹת
שֵׁן שֶׁזָּזָה
חוֹר בְּלִי סְתִימָה
וְהַתְּחָלָה שֶׁל הֶרְיוֹן

*

אֲנִי אִשָּׁה מַשְׁמַע אֲנִי עֲצוּבָה

אֲנִי אִשָּׁה מַשְׁמַע רַגְלֵי קְצָרוֹת
לִבִּי רַךְ וּשְׂעָרִי צוֹמֵחַ חֶלֶק וְנִכְלָם

אֲנִי אִשָּׁה מַשְׁמַע סוּסֵי שׁוֹעֲטִים
וּמוֹחִי מִשְׁתָּרֵךְ מֵאָחוֹר
וַאֲגוּדְלִי נִטְמָן בַּחוֹל
כְּבַזְנָט חֲמַקְמַק
וְנִשְׁחָק

אֲנִי אִשָּׁה
לָכֵן תָּמִיד צִוּוּ עָלַי לַעֲרֹךְ אֶת הַכַּתֻּבוֹת
עַל אַפְלַיִת נָשִׁים
אֹנֶס נָשִׁים
אַלִּימוּת נֶגֶד נָשִׁים
אִי שִׁוְיוֹן נָשִׁים
הִתְעוֹרְרוּת נָשִׁים
נָשִׁים שֶׁלֹּא רוֹצוֹת יְלָדִים
נָשִׁים שֶׁלֹּא יוֹדְעוֹת לוֹמַר לֹא

מתוך הספר *חרפות קטנות*, העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

כהמשך לאשה המצילה את הכותב במחזור 'עקרונות הגן', במחזור ' בייבי רוקנרול' גם הבת מופיעה כדמות נשית המעודדת אותו לחיים בכוח אהבתה אליו, ובכוח האהבה שהיא מעוררת בו: "הִנֵּה אַתְּ יְשֵׁנָה בְּשַׁלְוָה אַךְ הַדַּעַם עוֹד מְשׁוֹטֵט בְּעוֹרְקֵי כְּנָפַיִם, לְאָן אוֹלִיךְ אֶת הָאֵשׁ? שָׁמְרִי עָלַי בִּתִּי, לַמְּדִי אוֹתִי אֲקוֹרְדִים אֲחֵרִים, שְׁקָטִים יוֹתֵר, הָרְאִי לִי הִתְחַלְּפוּת רַכָּה יוֹתֵר, נַגְּנִי לִי מוּסִיקָה אַחֶרֶת, אַל תַּחְדְּלִי בִּתִּי, נַגְּנִי, נַגְּנִי, נַגְּנִי".

◆

1 מתוך *אבות בנות, בנות אבות - אגדות עם*, ג'חפין אוטס־סקה, מדרן 2001
2 'תורת החלומות וחקר החלימה' - כתב עת מקוון, כרך ב'

חגית בת־אליעזר

גופים

כַּדּוּר הָאָרֶץ לֹא מְמַמֵּשׁ
אֶת מְשִׁיכָתוֹ אֶל הַשֶּׁמֶשׁ
בְּשֶׁל הַצִּיּוּת לַמְּחַיְּבִיּוֹת
לְמָשָׁל כְּלַפֵּי הַיְּצוּרִים הַחַיִּים
וְלָכֵן סוֹבֵב סְחוֹר סְחוֹר
כָּךְ גַּם הָאֲנָשִׁים

אֲבָל אֲנַחְנוּ נִתְרַסֵּק זֶה עַל זֶה

דרך השלילה

הַלֵּב כְּמֵהַ לְמָה שֶׁהַגּוּף לֹא יַשִּׂיג

זֶה לֹא הַלֵּב
וְלֹא הַגּוּף
אֶלָּא נֶגַע הַסְּתִירָה בְּתוֹךְ הָאָדָם
הַמִּתְעַנֶּה לְבַד
וּמִתְקַשֶּׁה בְּקֶשֶׁר

עם הנוצות בפה

הַמָּוֶת מִתְקָרֵב אֶל מִשְׁפַּחְתִּי

כְּשׁוּעָל שֶׁחָדַר לְלוּל
לָכֵד תְּחִילָה
אֶת הַתַּרְנְגֹלֶת הַחוֹלָה

ללא יתרון

הַבָּנִים אֵינָם חֲכָמִים בִּמְיֻחָד
וְהַבָּנוֹת לֹא כָּל כָּךְ יָפוֹת

צַר לִי שֶׁעָלֵיהֶם אֶת הַמַּסָּע לַעֲבֹר

כְּמוֹ לְפַלֵּס דֶּרֶךְ בְּיַעַר עָבוֹת
לְעִתִּים עִם הַגַּרְזֶן בַּיָּד

גילי חיימוביץ

פועל יוצא

אֲנִי, הַפּוֹעֶלֶת שֶׁלְּצִדְּךָ,
חֲבוּשָׁה שְׁדַיִם וְלוּגוֹ, מֵעַל סַנְדָּרָה,
מַעֲבִירָה לְךָ, עַל הַפַּס הַנָּע, יַלְדָּה נוֹסֶפֶת לְהַלְבָּשָׁה
בְּחִתּוּל וְאִם אֶפְשָׁר, בְּבַקְּשָׁה, גַּם בַּהֲלָצָה,
כְּדֵי שֶׁלֹּא אֶטְבַּע
בַּיֵּאוּשׁ הַחֶלְבִּי
וְאוּכַל, בְּאֵיזֶשֶׁהוּ שֶׁלֶב,
לְסוֹבֵב אֶת הַגַּב,
לָצֵאת לְחַפְּשָׁה,
שֶׁשִּׁיאָהּ,
בִּקּוּר בְּצָרְכָנִיָּה,
לְאַחַר שֶׁהִשְׁאַרְתִּי אֶת הַשְּׁדַיִם בָּעֲרִיסָה.
לָצֵאת לְחַפְּשָׁה שֶׁבָּהּ
יוֹתֵר חָשׁוּב מִלְّהֵיכָן אֲנִי מַגִּיעָה
זֶה מַה שֶּׁמְּאַחוֹרַי אֲנִי מַשְׁאִירָה.
לָצֵאת לְחַפְּשָׁה שֶׁבָּהּ
אֲנִי לֹא מְיַצֶּרֶת
אֶת שֶׁאֲנִי קוֹנָה.

פיקדון

אַתָּה חוֹלֵק אִתִּי חַיִּים אֲבָל לֹא שְׁמִיכָה.
אַתָּה אַף פַּעַם לֹא פּוֹתֵחַ אֶת הַחַלּוֹן
עַד סוֹפוֹ,
כְּדֵי שֶׁהָרוּחַ אֶת שְׁעָרְךָ, הַקָּצָר מִמֵּילָא,
לֹא יְפָרַע.
אֵיזֶה חוֹב עָלֶיךָ לִפְרֹעַ
כְּדֵי שֶׁהַפְּרָאוּת תִּפְרֹץ אוֹתְךָ?

יֵשׁ חוֹב עַל שְׁמְךָ,
שֶׁאוֹתוֹ אָבִיךָ לֹא גָּבָה
אוּלַם אִמְּךָ שִׁלְּמָה.
פִּקָּדוֹן, דְּמֵי קְדִימָה שֶׁמּוֹלִיכִים אֲחוֹרָה,
לָאִשָּׁה שֶׁאַחֲרֶיהָ בָּאָה.

צמר פלדה

קָשֶׁה לְהַבְחִין
אַתָּה חָבוּשׁ
זֶה כּוֹבַע צֶמֶר,
צֶמֶר פְּלָדָה.
כְּמוֹ זֶה הַמִּסְתַּלְּסֵל מִמִּפְשַׁעַתְּךָ.

קָשֶׁה לְהַבְחִין
בְּגֶבֶר נָחְמָד כְּמוֹתְךָ.
וְגַם קָשֶׁה לֶאֱהֹב, לָרִיב,
כִּי בִּשְׁבִיל מָה?

קָשֶׁה לְלַחֵךְ עֶשֶׁב
עַל גִּבְעוֹת יַשְׁבָנְךָ,
בְּעִקָּר כְּשֶׁהֶעָשֵׁב הוּא צֶמֶר,
צֶמֶר פְּלָדָה.

קַל לְמָרֵק אֶת כְּלֵי הַדִּין שֶׁלִּי
כְּנֶגְדְּךָ
בִּפְלָנֶלִית
אוֹ אוּלַי עָדִיף בְּצֶמֶר,
צֶמֶר פְּלָדַת אַל חֶלֶד
לְמִקְרֶה שֶׁגַּם אַתָּה תִּדְמַע.

הנקבה של

תְּחִלַּת אָבִיב
עֵץ מִיפֶל נֶאֱנָח
(הַיֵּאוּשׁ פּוֹרֵחַ)
חַרְצִיּוֹת שׁוֹאֲגוֹת („עוֹד, עוֹד")
הָעוֹרֵב כָּל כָּךְ עֵירֹם מִתַּחַת לַנּוֹצוֹת,
כָּל כָּךְ עָרוּם.
הַשָּׁמַיִם מְסָרְבִים לְהַסְמִיק
לְאוֹרָהּ שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ הַנִּכְבֶּדֶת
אָבִיב, הַנְּקֵבָה שֶׁל הַקּוֹר,
הַנַּכְבָּה שֶׁל הַחֹרֶף.

חצי שיר

פול אלואר

מצרפתית: דורית פלג

המילה:

יֵש לִי יִפִּי שֶׁקֶל לִקְלֹט וְזֶה טוֹב.
אֲנִי גּוֹלֶשֶׁת עַל גַּג הָרוּחוֹת
אֲנִי גּוֹלֶשֶׁת עַל גַּג הַיַּמִּים
נַעֲשֵׂיתִי סֶנְטִימֶנְטַלִית
אֲנִי כְּבָר לֹא מַכִּירָה אֶת הַכַּרְטִיסָן
אֲנִי כְּבָר לֹא מְנִיעָה מֶשִׁי עַל הַקֶּרַח
אֲנִי חוֹלָה פְּרָחִים וַחֲלוּקֵי־אֶבֶן
אֲנִי אוֹהֶבֶת אֶת הַסִּינִי בְּיוֹתֵר מִבֵּין הָעֲנָנִים
אֲנִי אוֹהֶבֶת אֶת הָעֵירְמָה שֶׁבְּהִתְפַּלְגוּיוֹת הַצִּפּוֹרִים
אֲנִי זְקֵנָה אֲבָל כָּאן אֲנִי יָפָה
וְהַצֵּל שֶׁיּוֹרֵד מִן הַחַלּוֹנוֹת הָעֲמֻקִּים
חוֹמֵל מִדֵּי עֶרֶב עַל לְבָן הַשָּׁחוֹר שֶׁל עֵינַי.

(את השורה השישית אפשר לקרוא גם "שוב אינני נעה, משי על קרח")

דורית פלג בחמן הנפלא שלה *פני המקום* חורטת בתחילת הפרק הנקרא "אהבה" את השורות הבאות: "לא הלכתי יותר לבלות בבתי הקפה. ישבתי בבית והסתכלתי בעלי האורחת מצהיבים תושרים. הימים הלכו והתרוקנו. כאילו בא מישהו ושאב להם את הבפנים..." אני לא יודע אם השורות האלה התנגנו לדורית כאשר תרגמה את שירו של פול אלואר, אבל אין לי ספק שהגיבורה שלה יכולה לצטט אותן באזור הדמדומים שחוקרי הנפש קוראים לו "תת מדע". ולכן אולי הוספתי גם אני מנורה ליד הניסיון ללכוד בריו את פני המשורר. ככה זה שמסע מתחיל בגג הרוח ונגמר בלב השחור של עיניים סוריאליסטיות מאוד.

רוני סומק

מועדון של אשה אחת

ורדה פלץ: ***קצר־שירים ועוד***, ספרי 'עתון 77' 2014, 96 עמ'

באחד מן השירים בספר נכתב: "הלבד הזה כמו בהזמנה, יכול היה להחטיף לי סטירה עכשיו... לפנטז איזה ליידי... ואני אתפשט כמו לפני תופרת ואשוב להֵחבט אל גומחת חיי". הלבד הזה מלווה את המשוררת בלא מעט שירים בספר. ברגעי חולשה הלבד - דמות שתלטנית שאינה מרפה מאחיזתה ואינה מאפשרת לצוף מעל ים הריקנות, ולעתים הכותבת מצליחה לאחוז בו מתוך מודעות עצמית, גאה על מעלותיו, באמצעותו מצליחה להימנות על מועדון נבחר ואקסלוסיבי "אני טיפוס אקלקטי... חיה בנישה, לא משודרת בפריים־טיים". כמו בכל מועדון יוקרתי גם במועדון הזה של אשה אחת קיימת סלקציה מחמירה, במקרה הזה בבחירה של הגברים הנכנסים "חתנים בכם לא חפצתי עם הנץ כבר גיל עשרים... כעטלפים יצאתם ממערות חייכם... לינוק מלשד ימי" או "אין התאמה למצב צבירה של נישואין, סר צרדות מרחדות". ואולי זרע הרגשת הייחוד והרתיעה נטמן עוד בשחר הילדות "כבר אז בבוקר חג ביכורים כיתה א', הציק לי כשעמדנו בטור... תשאתי טנא, לא אהבתי אותו, לא היה יפה לי".

הטבע ותגזרותיו תופסים מקום נכבד בספר. החתול, צמחי הבית, תהפוכות מזג האוויר מאוגנים את "העצבצבת שנחתה בחדר". באני הוא חתול הבית האהוב "טובל באמבט רשא... גרגור מתוק: פס־קול לשעות טובות" והוא גם ביטוי להוויה חייתית מודחקת ובלתי ממומשת: "גם כשקולח גשם־ממטיר בגן ורוח נוראית דוהרת באני שלי דורש - החוצה! הוא מפנתר בחצר, דולק אחר בדלסים דמויי עכבר". הצוצלות בחצר מצלצלות צפרא־טבא, ועם "שוך סערה... יוצאים חלזונותי המתוקים פסוע פסע... אני מגן להם - אם, הם לי כרעים".

מילים רבות בשירי הספר מתגמשות. יש שהן מתארכות על מנת להדגיש את צליליהן, יש שהן מקבלות את המקבילה הנשית כדי לבטא אישיות מגדרית מתריסה או להדגיש מבע ארוטי. לעתים השינויים משחקים לטובתה של הכותבת ולעתים הופכים העיקר, נפנוף ראותני שבא על חשבון התוכן והמבע.

בשירי הספר עולה קשר סימביוטי בין הכותבת לאִמה "זאת אמא שלי, ילדתי, עלי לשמור עליה היא עלי" או "אמא־עוגן־קרן שפע, היא הילדה שלי, אני שלה, לטובתי - עלי להתנתק מחללית האם". באחר השירים המרשימים והמרגשים ביותר בספר, זונחת הכותבת את תכשיטיה המילוליים לטובת משפטים עירומים וכנים עד כאב, בהם היא קוראת לאם לצאת עמה למסע ספק רמיוני, ספק מציאותי, ולהגשים יחד את כל מאווייהן הכמוסים ביותר. המילים חותכות בבשר החי: "בואי אמא. הסירי סינרים, סירים, נעלה לעליות גגות... את תלמדי מה שתרצי, אני אצמיח שלושה צאצאים־זהוב... נדלג בין בירות עולם, רק שתינו, לא צריכות את אבא, הוא עסוק... בואי אמא - ספרי על רזי החיים, למדי אותי חוכמת התנהלות, עוצי לי על גברברים... בואי אמא, עוד אור בחוץ... אפשר". האם באמת אפשר? או שתמיד המציאות תהיה חמקמקה, חולפת כצל, מופיעה ומתחמקת תריר כמו הגבירה בחום "וחומי חום חרק ועיזון... אצלי על המראה... רוצה לומר דבר־מה, נעלם פתע, פינה מקום לדמותי בחום". ◆

שלמה בן־בסה

שלמה בן־בסה הוא משורר ישראלי.

"עכשיו התפילה כמו עוף פצוע"

טניה הדר: *כשיר מעלות חדש*, הקיבוץ המאוחד 2014, 204 עמ'

כמי שנמצא בצד השמאלי של המפה הפוליטית, התחשק לי לא אחת להטיח את מאסף שיריה של טניה הדר אל הקיר, אבל כמבקר שירה חובתי להודות שמדובר במשוררת אינטליגנטית, לירית וטובה, ששירתה דאויה ליותר תשומת לב מזו שזכתה לה בחייה. טניה הדר, שנפטרה לא מכבר (1947-2014) - משוררת שחזרה בתשובה, והחליפה את שמה לרבקה־תניא קליין - פרסמה שלושה ספרי שירה בלבד בחייה; מאסף זה, שיצא לאחר מותה ומכיל גם מבחר שירים נוספים, נחתם באחרית דבר מעניינת שכתב איתמר יעוז־קסט. שירת הדר זכתה בעיקר לתמיכתו של המשורר ועורך 'פסיפס', כתב עת המעודד שירה אמונית כמו גם שירה הממשיכה לכאוב את השואה. וכזאת היתה שירתה של הדר. אבל עיקר ייחודה, לטעמי, לא היה בכך, אלא בצירופים ייחודיים, מושפעים במשהו משירי ירושלים של פאול צלאן, שנכתבו זמן קצר לפני התאבדותו.

זוהי שירת כאב המקוננת על סבל היהודים לאורך הדורות ועד ימינו אנו. ולמה ההתנגדות שהובעה בראשית הרשימה? לאו דווקא בגלל השירים, המציגים עמדת הזדהות מחלטת עם יהודים ומתנחלים ואין בהם ערבי אחד לרפואה, אלא מההקדשות הרבות, ביניהן לחגן פורת (ממייסדי 'גוש אמתים'), לנשמת מתנחלים ש"נרצחו בידי מחבלים שפלים", או שיר שנכתב לאחר ההינתקות מעזה, ואחרי "שרפת בתי הכנסת וחילולם בידי הפלסטינים". הקרשות אלה אינן מועילות לשירים, אם כי נשאלת השאלה האם הקדשות הפוכות, בידי משוררי שמאל, להרוגים מהצד הפלסטיני, היו מעודדות בי אותה חתיעה.

ובכל מקרה שירתה של הדר איננה פוליטית מעיקרה, אלא שירה אמונית־רליגיתית לירית ראויה ביותר. בעשורים האחרונים חלה פריחה של שירה אמונית, בעיקר סביב כתב העת 'משיב הרוח', שירה שחלקים ניכרים בה נגועים, לדעתי, באיזה מיופייפות צדקנית של "אנחנו טהורים". שירה השואפת לטהר אלהי, אבל מצטעצעת ומתבצרת כולה בצד ה"יפה" של החיים, אהבת הילדים, המשפחה, היהדות, כאילו אין בעולם רגשות שליליים, רוע וכו'. אבל שירת הדר, כמו שירת סיון הר־שפי, שהיא לדעתי הטובה במשוררות האמוניות כיום, חודגת מאתוס זה בעזרת צירופי שירה מקוריים.

שירת טניה הדר במיטבה כשהיא משלבת בין תיאורי כאב עזים לתיאורי נוף, בין אם נופי לוד של ילדותה (הדר נולדה במחנה עקורים בגרמניה, בתם של ניצולי שואה שעלו ארצה), או נופי ירושלים של שיריה המאוחרים יותר. ספר שיריה הראשון, ***אין רחמים אחרים*** (1976) עומד בסימן תיאורי נוף נאים. את ספר שיריה השני, ***בארצות החיים*** (1991), ניתן לשייך לשירת הדור השני לשואה, וספר שיריה השלישי והאחרון, ***חלק*** (2007), הוא המעניין והשלם מכולם.

כבר בספרה הראשון הכאב שלוב בנוף, קיצי בדרך כלל: "העולם היה תאנה/ העולם היה קַיִץ/ בתפרחת הקלה הזאת בתפרחת הזאת/ שרפה ונאקה לסירוגין". או "אדמה, מוות רק/ בואי, כסי אדמה פסגות הרים..."; בהמשך, כאמור, הכאב נקשר בזוועת השואה, אבל הדר מצליחה, לעתים, להעביר את מה שקשה להעביר, בזכות מטונימיות חרישית, כמו "רחובות פולין הנידחים/ שהם חלק מאצבעותי/ הקטועות", או "הקבר צומח לאט בגשם/ מרחוב בתי הקברות שבפרנקפורט, כששובל הבתים/ התעשייתיים/ נמשך מאחוריו/ קרב לכאן סבי ובוכה/ ריח העשב בפניו/ ריח העשב וקורות העץ". האינטימיות של תיאורי הנוף, ההזדהות עמם למרות הזוועה שהם קשורים בה, מצליחה לשלב בין אמירה ליופי: "ליד הַרַיִן ערמות פרחים/ ובתוך הנוף צעקות תלויות/ כמין מסך שקוף, עצי אשוח/ מגחכים לצדי הדרך..."; זוהי שירת זיכרון שאינגה מסתפקת בקלישאות כדי לתאר את הכאב, אלא כורכת את הנוף בזיכרון האנושי לתמהיל לירי.

הנה שיר המזכיר ברוחו את שירי ירושלים המאוחרים של פאול צלאן: "נפקחת/ ונסגרת/ ירושלים/ בחרך העין/ בית החולים הצרפתי/ העיר העתיקה, פרפר לבן/ חותך בתוך המסין, מעפעף/ עצי ברוש עתיקים/ חוורש מאי חוגג, בלא מכאוב/ בלא חולי". צירופים נהדרים. שירתה הדתית של הדר היא לעתים קרובות רליגיוזית יותר מאשר אמונית, וכך גם חילוני שכמוני יכול להזדהות עם "וכמה אני חסרה את השבת/ נמלטת אליך/ כמו פליט אל היער/ אל הבתקר הרחום, /הכואב". ואפילו געגוע לבית המקדש הצליח לגעת בחילוני־שמאלני שכמוני: "חוט אפרסק דק/ נוגע בהר־הבית, בשפתותַי../ בית מקדש מרוסק בוכה שם/ על שבריו/ בתוך גוף מבויש ונכלם, / מעודטל כולו". שירה טובה איננה תלויה בנרטיב, באידיאולוגיה: "אבני בית שני/ אפורות, קמחיות/ נעות כנפשי/ לשות אותי בחומן הבלתי פוסק... נשים צפופות כסיכות ליד חופי הבוחל/ מיטיבות את לבי המרוקן, היבש". תיאור עדין ומרגש של דתיות שאינה דורסנית־מיליטנטית, כחלק מההקדשות בספר.

עם זאת יש במבחר גם לא מעט שירים בנאליים צורמים, בהם הדר "מוחתרת לעצמה" על מורכבות לשונית ומשתמשת בהכללות מן המוכן: "בדממה הזאת כשורקיות הכאב/ מוחצות את גופי", "וזאה בטוב ירושלים/ מבעד לכאבי/ את שלא תמחק את/ העשב, את עדנת האביב", "כך אני - שופטת ודנה ברחמים ולא/ באהבה מרטיטה, ברחמים ולא בדין", כששתי הדוגמאות האחרונות יכולות להיתפס כמייצגות אותה היתממות מיטהרת של השירה האמונית הישראלית. אני מומחה קטן מאוד ביהדות, אבל סיפורי התנ"ך הכילו זעם, רוע וקנאה במנות גדושות, ואילו שירת המשוררים האמוניים הישראלים טהורה מכל רגש "מלוכלך" שכזה, הכל קודש לבורא ולטוב הלב האינסופי, גם אם מדובר במתנחלים הנוסעים בכבישים עוקפי פלסטינים במצוד על אדמתם.

המתקתקות הזאת של "אמא שלי מכוסה גשם/ כפות ידיה - קערות של אהבה" או "ארוגה נפשי בשבת כמו בחומר חי" מייצרת ספרות לא מורכבת, חסרת דרמה, או אף שטחית כ"היכן אתה, אלי, בתוך המציאות השסועה הזאת/ היכן אתה?!" ואכן שירה פוליטית ישראלית היא בדרך כלל שטחית, למרבה הצער. וכך גם "מי יעמוד בגשמים החנוקים/ בחברון, בקסאמים, בשדרות/ בגעגועים הפורצים בעשב" של הדר. אם כי, ריש להודות על האמת, השירה האמונית המבכה את ההתנתקות מעזה בדרך כלל כתובה טוב יותר ממרבית השירה הפוליטית השמאלית הנכתבת בימינו - שירה חד צדדית ופוסט ציונית ובלתי מורכבת לשונית - הצורחת כפרשן פוליטי. כדוגמה לשירת צער על עקירת יישובי עזה אביא את המקטע הזה של הדר: "תמונת הים, תנועת התמרים/ כותרת לב רקה/ מפרכסת/ בית אחר בית מתמוטט/ ראשו מעוך באדמה, רגליו מקרטעות שמים".

אנו חיים בעידן של תרבות צריכה ורעש יח"צני, שחלים גם על עולם השירה. ובעידן שבו מבקרי שירה כמעט שאינם קיימים, ובמקומם מופיעות רשימות של מקורבים מהללים ומפרכסים זה את זה, הרי כל דאלים גבר. וכך שירה זכה ומעניינת כשל טניה הדר (חרף חולשותיה שצוינו), נשכחת בצד הדרך, וחבל. לכן האוסף החדש הנ"ל הוא הזדמנות לחובבי השירה הקשובים שבינינו. ◆

יובל גלעד

> **רחובות פולין הנידחים/ טניה הדר**
>
> רְחוֹבוֹת פּוֹלִין הַנִּדָּחִים
> שֶׁהֵם חֵלֶק מֵאֶצְבְּעוֹתַי הַקְּטוּעוֹת
>
> אוֹתָן אֶצְבָּעוֹת הַמְּרִימוֹת בַּחֲלוֹמוֹת
> חַפָּצִים שֶׁלֹּא הִכַּרְתִּי,
> בְּגָדִים שֶׁלֹּא לָבַשְׁתִּי מֵעוֹדִי
> הַפּוֹרְחִים בָּאֲוִיר כְּמִטְרָפִים

ללטף את האי רציונלי

מיכאל רייך: *כל הסיפורים הולכים אל הלב*, ספרי 'עתון 77', 2014, 222 עמ'

שלוש תחושות עברו בי כשקראתי את שבעת סיפורי הקובץ הזה: האחת - שיש בהם יסוד אי־רציונלי (ולפעמים הייתי אומר אפילו מיסטי), אבל במסגרת המובנת לנו מאוד, בקונטקסט יומיומי, וכמו על דרך השגרה.
התחושה השנייה - שיש בהם ניסיון להדגיש את הצד היפה והאופטימי שבהווייתנו, אבל בצורה מפוכחת ומתוך ראיית העובדות לאשורן בלא לייפותן. הרגשתי שיש משהו בסיפורים שמבטא רצון מטפיזי שהכל יסתיים בטוב.
התחושה השלישית קשורה למוטיב המושיע. הרצון הטוב לפעול ולהושיע בולט בסיפורים ועם זאת שזורה בהם התובנה הדקה והעצובה כי באופן אמיתי אין ביכולתנו להושיע בהיותנו בני אנוש ובני חלוף. הישועה האמיתית מצויה בגאולת הנפש או אם נרצה בחיי נצח, והלא הדבר נבצר מאיתנו. אבל, באמור, למרות ההכרה כי אין בידנו להושיע טוטאלית, הרוח אינה נופלת מכך והרצון הטוב לעזור מצוי עמוק בנשמתנו.
שלוש התחושות הללו - וברור שהן קשורות ביניהן - הובילו אותי לשמו של הקובץ - "כל הנחלים הולכים אל הלב".
מה רוצה לומר לנו הכותב? איזה תובנה הוא רוצה להעביר? הוא רוצה לומר לנו, להבנתי, כי על מציאותנו צריך להתכונן דרך הלב ולא דרך השכל; יש לצמצם למינימום את הפער בין הראייה השכלתנית את הטבע לבין הבנת הטבע דרך הלב. ובמילים אחרות, הכותב רוצה למתן את ההתבתנות הלוגית, הרציונלית, הקרה־משהו, ולהפנות את תשומת הלב אל היסודות האנושיים שבהווייתנו.
הוא מבקש לומר כי אין לתפוס את ההיבטים האי רציונליים בדרך רציונלית גרידא אלא דווקא בדרך אנושית; את האי רציונלי יש לשפוט דרך האנושי ולא דרך המתמטי. יש להוקיר את האי רציונלי ואולי אף ללטף אותו. מציאותנו הרי היא בסופו של חשבון תערובת של רציונלי ואי רציונלי ומשימתנו היא, כך אומר לנו הכותב, לראות את האי רציונלי דרך שערי הלב, כלומר באנושיות, וזאת ברוח אמרתו של טולסטוי - שאלוהים העניק לנו את הרגש כדי שנוכל להתרחק מהשכל, כדי שנשכיל - אם אפשר לומר כך - לשים אותו במקום.
ואכן הסיפורים כולם אפופים אנושיות, ומיכאל רייך חושף בהם התבתנות מעמיקה בדמויות, התבוננות המהולה בתוגה מסוימת אך מלאת אופטימיות, המודעת לכך כי היסוד האנושי הוא שביר־משהו, באשר אנושיותנו היא שבריריות.
כמה רוגמאות להמחשת הדברים הללו:
בסיפור הראשון, "תה של עשר", אלתר, שהוא איש דתי ונשוי לא באושר, פונה אל קורא בכף יד, אף שהוא מודע לכך שזאת אינה דרכם של יהודים שומרי מצוות. בסיום האופטימי של הסיפור נכתב: "ברגע זה ממש, הבחין אלתר בדמות לבנה כשלג מטושטשת מעט, ערטילאית, מרחפת מעליו, מחייכת וביד״ה זר פרחים לבנים. הוא נשא עיניו אל על וידע כי בודד".
בפרולוג של הסיפור "סמוי מן העין, צורב מן הרוח" מתוודה הכותב כי הוא רוצה "לברוא לאמנון, אשר איבד את תרצה בתו האהובה, גורל טוב יותר". חשיפת הכוונה היא בבחינת גילוי רצונו של הכותב לומר כי בכל אחד מקנן "המושיע". בסיפור זה מסופר על מתן תל צור, שניחן בתכונה אי רציונלית: הוא "מסוגל לקרוא מחשבות אדם עד לטווח של חמישים פסיעות ממנו". בזכות כך הוא מצליח להניא אב שכול אפוף יגון מלסיים את חייו. ולא רק שהוא מצילו, הוא אף הופך בעצמו לרופא, שההושעה היא מעצם מהותו. אבל גם באצטלת עיסוקו המדעי למהדרין, הוא תוהה: "האפשר שחייו בקיבוץ לא נועדו אלא כדי שישמש מתווך שבין האב החי והבת המתה? מי חכם ויידע?" ואכן, אין ידע, וכאמור אין לקבל ללא עוררין את מרות השכל הטוען שהכל מקרי.
בסיפור "אגדת עם אינדיאנית אז: הנער מווילמונט" המחוות כה בולטת עד כי אין כמעט מה להוסיף, שהרי הוא עוסק בגדולותיהם המצטלבים של נער שהוא ספק דוב, ושל דוב שהוא ספק נער.
בסיפור "סחדות" האמא מושיעה את הבן מהרהוריו, ובסיפור "ייסורי הצלם הצנוע בתבל" רוצה גיבור הסיפור לצלם את בתו העולם, ואף משוכנע בקיומו כדמות מטושטשת המופיעה בצילומיו.
בסיפור האחרון, "הנבואה שהגשימה את עצמה", מתייסר חנוך עמוקות על שהתפתה ליחות לעבר בתקר של האויב - ואז התחוור כי הרג ילד. אין לו ספק כי "במוקדם או במאוחר הוא יבוא על עונשו".
דרך הסיפורים הללו, העוסקים באמוד בטבע האנושי מתוך מבט מעמיק, אוהד, חומל ואופטימי, מעביר לנו מיכאל רייך את התובנה שעלינו להביט על מציאותנו בטבע בדרך מאחנת ולא שכלית בלבד; בדרך שבה היסודות האי רציונליים אינם נשפטים בעיניים רציונליות אלא בעיניים אנושיות, כי בטבענו האנושי מהולים יסודות אי־רציונליים ונטועים בו ראייה אופטימית ורצון טוב להושיע.
את התובנה הזאת מעביר לנו רייך לא רק בתוכנם של הסיפורים אלא אף בצורה, בנימה, בטון, בסגנון הלכאורה פשוט, ובשפה עדינה, מלטפת ועשירה. כך, הן בתוכן והן בצורה, מתגלה הכבוד הגדול שיש לכותב לכל מה שאנושי בהווייתנו.
לסיכום, אני רוצה לומר כי ההתבוננות המעמיקה בטבע האנושי, הפשטות (במובן העמוק) שבה מתנגנת העלילה עד שהיא מתעצמת לשיאה, שגם הוא פשוט במובן העמוק, והשילוב המיוחד שבין הארצי היומיומי עם ה"מחשבה המרחיקה לכת", תוך שילוב אלמנטים שהם ספק נסיים ספק מיסטיים - כל אלה כשהם מסופרים בשפה עברית עשירה וקולחת - מעצימים את התענוג הספרותי. אני רוצה לסיים בציטוט הלקוח מסוף הסיפור האחרון, הממחיש היטב, לטעמי, את הדברים: "רק כעבור שלושים שנה מאז הטיול המואר עם חנוך עוריה, העליתי בכתב על גבי דפים אחדים את סיפורו של איש שכוח אחד, שנגע בחיים ובמוות ברדכו המיוחדת. סיפור שידע לרגש ולטלטל. יהי לו על כן זיכרון זה, למצבה".
במילים אחרונות אלו מחזיר אותנו מיכאל רייך להרהר שוב במוטיב המושיע; אף שאין בידנו - חוף כל רצונו - להושיע הושעת אמת, הרי שיכולים אנו מתוך אהבת אנוש ומתוך אהבת הספרות להנציח את כל מה שאנושי בנו.◆

צדוק עלון

אנדד אלדן

*

אָבָק נָאֵבַק קָרֵב מֵהַמֶּרְחָק
כּוֹרֵעַ עַל בִּרְכַּיִם כּוֹאֲבוֹת וְנִזְרָק
לְהַרְקִיעַ מְכַרְכֵּר וּמְרַקֵּד לֹא נִמְחָק
חוֹקֵר קַרְקַע קוֹרַעַת קוֹרוֹתֶיהָ זָר וְרַק

כָּךְ קָמְנוּ בְּנֵי אִכָּרִים אֶת קִרְבַּתְכֶם נָשָׁקָה
קִרְיַת הַמִּרְתָּקִים לֹא נִתַּקְתֶּם מֵהַשֶּׁקֶת
שִׁירָתִי הִשְׁקַתְיהָ שֶׁקֶט שֶׁכּוֹתֵשׁ הַשְּׁתִיקָה
קוֹרֵא כּוֹאֵב וּמַבְקִיעַ אָבָק חוֹלֵף כְּמַחֲלֹקֶת

שֶׁהַגִּיעָה גּוֹאָה גּוֹמַעַת גַּעְגּוּעִים וְנוֹגַעַת
מַגַּע אֲבִיּוֹן וּמְבִין נְבוּאוֹת הַתְּבוּאָה הַקָּמָה
לְהַאֲבָק מְבַקֶּשֶׁת שִׁגְרָה שֶׁאוֹגֶרֶת וְנִרְגַּעַת
כְּשֶׁהָאָבָק שׁוֹקֵעַ שׁוֹמַעַת שִׁירִי שֶׁמַּקְשִׁיב לַקָּמָה

מבעד לבקע זולג האושר

אורלי ארד: *עניינים לא סגודים*, הוצאת גוונים 2014, 64 עמ'

בקודסי המבוא לחשיבה פילוסופית מודרנית, מקובל ללמד כי עמנואל קאנט הטיל ספק ביכולת האדם לקבוע את קיומן המוחלט של מהויות שמעבר לניסיון החושים המוחשי. ארתור שופנהאואר, ששכלל והקצין בכתביו את תורת ההכרה הקאנטיאנית, סבר כי יידיעתנו את העולם היא סובייקטיבית, ולכל אדם משקפי תודעה שודכם הוא קולט עולם נפרד הייחודי לו. בספר ביכודיה של אורלי ארד, ***עניינים לא סגודים***, נחשפת - ואולי מוטב לדייק ולהוסיף מודגמת - התפיסה השופנהאוארית. עולמנו המוכר, שלכאורה עבר תהליכי קולקטיביזציה והאחרה תרבותית, לאומית וחברתית, מתפרק לפתע בספר, מבודד, נחלק לקטגוריות ומוצג מנקודת ראות סובייקטיבית כאוסף מקוטע של התרשמויות המאודגנות בחן אסתטי והגותי כאחד.

אורלי ארד, העוסקת בפסיכותרפיה, מחול וכתיבה, איננה כותבת על סוגיות חברתיות, פוליטיות. כתיבתה נקייה ממניירות רומנטיות והרואיות והקול האוניברסלי בספרה נדחק לטובת הקול האישי, האינטימי. מבחינה צורנית־אסתטית, בספר ובשירים ישנה הפרדה רעיונית בין פנים־חוץ, מסודר־כאוטי, יפה־כעור, דחף־תובנה. לצורך קיומן של דיכוטומיות ולעתים טריכוטומיות אלו מייחדת ארד בית נפרד לכל רעיון ומגייסת להדגשתו ממגוון הרפרטואר הפיגורטיבי: מטאפורה, האנשה, חפצון, סינסתזיה, הגזמה ועוד. כך למשל בשירה 'חוץ, פנים' (עמ' 8) המורכב משני בתים, היא יוצרת ניגוד עז שאינו מסתפק בחלוקה לשני בתים, אלא נלווים לו אמצעים אסתטיים ופיגורטיביים נוספים: (בית א') "בחוץ/ הגינה מטופחת/ השיחים גזומים בקפידה/ העלים היבשים נאספו זה מכבר...דגי זהב משכשכים בחן/ בין פרחי נופר/ ואור". (בית ב') "בפנים/ תמונת חייל/ מביט בי צעיר ויפה/ ושני תאריכים, התחלה וסוף/ ומסמר קטן נעוץ בקיר/ חוד". ההקפדה על הפרדת החוץ מהפנים אינה ניכרת רק בחלוקה לשני בתים. בית א' תחום ומגודר היטב בתיאור מלא חן ומפורט של גינת הבית, ככל הנראה מנקודת ראותו של הצופה מן החוץ והוא נחתם במילה 'אור', כאשר המרחב החיצוני המתואר (מחוץ לבית) מזוהה עם האור (בולט גם בשירים נוספים של ארד). בעוד שפנים הבית (בית ב') מצטמצם לתמונת החייל שנהרג והחוד (עליו תלויה תמונתו) כמו בולע את כולו והמסמר הנעוץ בקיר נגעץ בתום השיר בלב הקורא, שמבין שההפרדה המוקפדת בין אור לחוד ובין פנים תמציתי ונטול חן לחוץ מפורט ומלא חן נובעת מהנתק ומהקושי שנוצרו בעקבות לכתו של אותו אהוב. בשיר 'ריק' (עמ' 9), שגם הוא עוסק, ככל הנראה, באובדן, מפרידה שוב ארד בין פנים לחוץ: "הבית ריק ממנו/ המיטה סדורה/ הבגדים מונחים במקומם/ לרגע משתהה /מול החלון/ משהו זע שם/ אולי זה בנהו?" ההתמודדות עם הקושי בפנים הבית היא באמצעות יצירת הסדר (המיטה סדורה, הבגדים מונחים במקום) ואף על פי כן, הבית ריק ודק כאשר היא משתהה מול החלון ומביטה אל החוץ, משהו זע, שמץ תקווה שניצתת ומכלה את שורות הבית הקודמות, את פנים הבית, שבו זולת סדר הכל ריק.

הדרישה לסדר והצורך ביצירתו היא מוטיב החוזר ושב ברבים משיריה של ארד. בשיר 'מחשכי הזיכרון' (עמ' 10) היא מבקשת להעלות את זיכרון האם המתה באמצעות תביעה לסדר ב'זיכרון החמקמק' ולסנכרון בין המוחשי לבלתי מוחשי: "מנסה לשרטט קווים מרומזים/ לדמותה של האם המתה/ לתוכם, מתאווה לצקת/ איזו ממשות/ גם אם קטנה...רק שתהיה ברורה". בבית האחרון מציגה המשוררת הדגמות מפורטות, כמעט הגדרות, לממשות הברורה. בכוחו של הסדר, כך מצטייר לפי השיר, להפוך את הבלתי ממשי לממשי, את המת לחי ומכאן כנראה גם הצורך שהממשות תהיה ברורה, מסודרת ומודגמת. דוגמה מאלפת לשימוש בסדר ככלי להתמודדות עם מאורע טרגי ניתן למצוא בשיר 'עניין של דיוק' (עמ' 23). בשיר זה המשוררת מפרטת באופן כמעט מעיק ומלאה מידות, תאריכים, כמויות, באמתלה של דיוק, כאשר המניע האמיתי, אף שאינו מוכר אלא בעקיפין, נגלה בסוף השיר: "בחמישה בחודש/ סגרתי שבעים ואחת... בשבע אכלתי שני מלפפונים/ ושלוש שיני שום, /פרוסת לחם וכוס תה./ בשמונה פחות רבע/ יצאתי מהבית./ הלכתי כאחת עשרה דקות/ (דקה פחות מאתמול)/ לאשתי עליה השלום/ שנפטרה לפני שבועיים/ שלוש שעות ו.../ שבע־עשרה דקות". המכניזם של ההתגוננות מפני התמודדות עם האובדן מפתיע ומרתק. בשורה האחרונה נרמה שבאשר מנסה חובר השיר לציין את תאריך המוות הוא מתקשה ומוצף רגשית (והוו בדיוק תפקידן של שלוש הנקודות מבחינה ספרותית), ברם לבסוף הוא מצליח להשלים את התאריך המדויק ומתגבר על הצורך להתמודד עם הכאב באמצעות ציון תאריך מדויק, עד לרמת דיוק של 'שבע־עשרה דקות'.

החשיבות שמייחסת המשוררת בשיריה להקפדה על הסדר מגיעה לשיאה בשיר 'ברגע זה' (עמ' 26): הפרת הסדר, שהיא טבעית ובלתי נמנעת, גורעת מאושרה של הדוברת: "ברגע זה הילדים בסדר/ כל אחד במקומו שלו/ ברגע זה אתה בשלך/ כל אחד בעולם שלו./ אני יודע שזאת אהבה/ רק חבל שברגע אחר/ של תזזה, נוצר בקע/ והאושר זולג בעדו". תחושת ה"בסדר" - הנעוצה בסדר וכשמירה עליו - היא האהבה. הכאוס הרגשי נוצר כאשר הסדר מתערער ומופר ברגע אחד של תזזה, אז מתהווה בקע בין המקומות של כל אחד ממושאי האהבה. דרך הבקע זולג האושר. בשיר 'ברוחוק מכורר' (עמ' 38) "פלומת הברוחוק רכה ולא מסודרת/ כווני צמיחה סותרים ומנוגדים/ מגששים אחר סדר וארגון... אני לוחשת, הומן יגבש/ וסדר ישליט... ולפעמים הוא מכורר ונודא ומטיל עלי מודא". חוסר הסדר נתפס ככעור ומפחיד והתקווה המובעת היא שהזמן ישליט סדר ויביית את הפראי.

אורלי ארד אמנם כמוהה בשיריה לסדר ומבקשת להשיבו על כנו, אך לצד כמיהה זאת נשזרת ברבים מהשירים פילוסופיה דטרמיניסטית המלווה בוויתור ובהשלמה עם הקיים בלא מאבק; נוסח אמירתו של ברטולד ברכט "על כן אל תילחמו יותר מדי ברשע. אל תילחמו יותר מדי ברשע, כי קר, והוא יקפא בין כך וכך" (במחזה "אופרה בגרוש"). בהקבלה בשיר 'נקבה' (עמ' 46) נטען: "כבר אי אפשר לחזור לאחור/ ומה כבר הייתי עושה אחרת?/ עכשיו נותר רק לחכות./ לעבור את הנקבה בזחילה... לא לספור את הרקות/ לא לחפש דרכי מילוט/ לא להתאמץ יתר על המדה/ לזכור שבסופה ראים אור?" אובדן הדחף לפעול לשינוי ואובדן האמונה בשינוי, אינם תולדה של דיכאון או ויתור על החיים, אלא של ראייה מפוכחת של המציאות, הנגזרת מדפוסי חשיבה דטרמינסטית. לשיאה מגיעה החשיבה הזאת בשיר 'היית חייבת' (עמ' 31): "הָיית חייבת לטפס/ כדי להגיע לאויר/ זו לא היתה בחירה/ לא היתה לך ברירה/ הָיית חייבת לטפס עלינו". ארד מכירה ברמיסתה כאקט הכרחי לקיומו של האחר. באופן דומה היא מכירה בטבעיות שבאובדן הזיכרון של אהובים שהלכו לעולמם: "גלריה של זיכרונות/ על קירות חדרי תלויים.../ מבקשים להישמר - ואולים" (עמ' 29). רצון הזיכרון להישמר ולשרוד אינו עומד במבחן המציאות ואחל כשם שרמיסת האחד הכרחית לקיומו של האחר, הסדר חיוני לקיום היציב של המבנה הרגשי והמשפחתי.

יהא קשה ואף יומרני לסכם את ספרה של אורלי ארד ברשימה קצרצרה המוגבלת לניתוח צר המבוסס על נקודות ראות בודדות. הידיעה הרעיונית והספרותית המובעת בספר הביכודים רחבה ועשירה ובינות שירי ההגות הלירית, מתחבטת המשוררת בכתיבתה ומייחדת לסוגיה הארס־פואטית שישה שירים, כשהמרתק שבהם הוא 'מילים (3)' (עמ' 58). בשיר זה הכתיבה היא כבריחת שתן, חוסר אונים אנטומי־פיזיולוגי הכופה עליך להיחשף ולהותיר את מבושיך הרגשיים גלויים: "השתיקה לוחצת לי על/ השלפוחית ואני מטפטפת/ מילים שאינן במקומן כמו/ טיפות על שולחן מממורק/ השתיקה לוחצת לי/ ואני מתיזה/ מותירה כתמים מבישים". לסיכום, בשירתה של ארד יש כנות אסתטית מרעננת נטולת גינונים ומחויבויות לאידיאלים ודעיונות נשגבים. בספרה הראשון כן 64 העמודים מצאתי יכולת ספרותית מרשימה חן רב או כפי שארד מטיבה ממני לתאר (עמ' 49): "דווקא הקְטַנות/ כשהן רוקדות/ תופסות את המרחב/ הכי גדול./ כמו ציפורי שיר/ לקראת ערב/ ממלאות את השמים". ◆

ניקולא אודבך

סימטריה אחרת

דב בהט, *אלופי החיים, שירים*, הוצאת טוטם 2014, 136 עמ'

כאשר פרימו לוי, הסופר היהודי־איטלקי הדגול, שהיה גם כימאי במקצועו, רקח מטראומת השואה שלו ספרות גדולה, הוא השתמש במדעי הכימיה כדי לכתוב את הזומן הידוע שלו, ***הטבלה המחזורית***. דב בהט, מרען וגיאולוג, מצליח לרקוח מהגיאולוגיה שירה לירית בעלת ערך, וכל זאת לאחר שרקח כבר מהגיאולוגיה גם רומן (***יקיצת נשיקה*** 2013). אלא שהשירה הגיאולוגית שלו אינה ממחזרת את המוטיבים מהפרוזה שלו, יש לה אמירה צלולה משלה, המשלימה את הפרוזה. אינני יודע אם בהט חשב על פרימו לוי כשכתב את שיריו, ששניים מהם אגב עוסקים בשואה, אבל באחד מהם, 'גביש קואוי־מחזורי', הוא מתכתב, אולי בצורה לא מודעת, עם הרעיון שמסתתר מאחורי הטבלה המחזורית, כאשר הוא מציע "סימטריה אחרת" (עמ' 46) גם בכתיבת שירה.

שיריו הגיאולוגיים של בהט מזכירים ציטוט משירו של יוסי גמזו, 'הכוחל', שכבר הפך לנכס צאן ברזל: "יש אנשים עם לב של אבן/ יש אבנים עם לב אדם". כשיריו מוכיח בהט את תקפות החלק השני של המשוואה העוסק באבנים. נעזר בידע שלו כגיאולוג, הבקיא בדלקות בקרום כדור הארץ כפי שרופא בקיא בדלקות בקרום המוח, מצליח בהט להאניש את האבנים והסלעים והשכבות הגיאולוגיות ולתת בהם סימנים ושמות, כאילו היו קרובי משפחה שלו מדרגה ראשונה. נראה שכך באמת חש ביחס אליהם מי שחקר אותם עשרות שנים, ועתה, בהתקרבו לגבורות, הוא מרגיש סוף־סוף פנאי להעניק להם לא רק חיים אקדמיים אלא גם פואטיים.

בפתח הדבר לספר כותב פרופ' גבריאל מוקד, שבהט מצטיין בהתבוננויות ביומיומי ובקוסמי. הייתי מוסיף ואומר, שבשיריו על החלל בהט מתגלה כקוסמונאוט פואטי ("בסמטה צדדית בחלל/ מרחפות בדממה/ ספינות החלוץ/ בדרכן לחצות/ את נתיב הקול", עמ' 39) או משה רבנו של הגיאולוגיה, וכמוהו הוא יודע להוציא מים מן הסלע ולחצוב ליריות מן האבנים. מיטב ההתבוננות שלו היא בתופעות שמשודרים אחרים לבטח אינם בקיאים בהן כמוהו. נהוג לעתים לחשוב שמאמר מדעי אינו מסוגל להיתרגם לשפת השירה, אבל לא רק פרימו לוי היה כימאי־סופר; פרופ' אבנר טריינין היה משורד ופרופסור לכימיה פיזיקלית (והוא כמובן אינו היחיד, ישנם עוד רבים, ביניהם צבי עצמון, ששון צחייק, אריה איטר ואחרים). בהט מוכיח ששפת המדע המושגית יכולה להיתרגם יפה לשירה, והמדען יכול גם להיות פייטן.

בהט מעמיק חודר אל בטן האדמה וגם מרחיק ראות עד גרמי השמים. הוא רואה סלעים ובני סלעים וגם כוכבי שביט במסילותיהם ("הכוכבים כבר אינם נענים לתפילותינו", עמ' 45), כאילו גם הם רק המשך הגיאולוגיה הנסתרת של כדור הארץ.

את כדור הארץ הוא ממשיל ללא יותר מאשר "ביצה קשה עם קליפה חיצונית סדוקה" (עמ' 23). מבין שיריו של המדען הפואטי אפשר לציין במיוחד את 'נדידת הלחות', שבו הוא מתאר את נדידת לחות כדור הארץ כמו נדידת העמים הגדולה, ומגיע למסקנה שלפני 480 מיליון שנה "אילת שכנה סמוך לקוטב הדרומי" (עמ' 25). כמה טוב שהיא לא נשארה שם, אחרת כל הסקנדינבים המשתופים לחופיה היו הופכים לנציבי קרח.

בשיר אחר, חזי הומוד כמו כמה משיריו הגיאולוגיים האחרים, הוא כותב על פלנטה רחוקה שהתגלתה ואומצה לחיק המשפחה, וממליץ על הכוכב החדש "לרומנטיקנים/ שמחפשים מקום חדש לדייט" (עמ' 44). כיוון שבימינו רוחות המגמה של צעירים המחפשים עתיד בחלל אחרי שנואשו מהמצב הכלכלי והחברתי באזורנו, כמדומני ששיריו של בהט יכולים לכוון אותם לגלקסיית האהבה הנכונה.

המגע הגיאו־פואטי של בהט מגיע לבשלותו בשיר 'טקטונופרקטוגרפיה', שבו הוא עורך השוואה מודעת־לא־מודעת בין סודות היצירה של השירה לסודות היצירה של כדור הארץ, שהיוצרותו בעיניו היא סוג של שירה צרופה. "סודות היצירה/ של תהליכים אטיים/ בומנים קדומים,/ אבודים לעולם,/ ומתגלים - רק לעין מיומנת/ בהכפלת גדולה של התמונה... כיצד... יצרו/ כחות גדולים איורים קטנים/ בסלע?" (עמ' 29).

בשיר 'לאתרדו' הוא מכליא בין עולמות המדע, האמנות והתנ"ך. "כך עובד המדע, בקפיצות של מאות, באישורים/ מרעישים ליופיין של השערות/ פיוטיות עתיקות" (עמ' 31). בשיריו המדעיים והאחרים מאזכר בהט לא פעם את ספר הספרים: בראשית (21 ו-26), תהילים (31), משלי (34) ועוד.

לא רק בפרוזה שלו אלא גם בשירתו מתריע בהט כמו נביא קדום בשער על הסכנות האורבות לכדור הארץ ועל האפשרות שהמין האנושי יחוסל. "הגיע הזמן שנחשוב בגדול,/ על מצבים ריאליים,/ של פיצוץ סופרנובה ומותם של כוכבים,/ ועל נגיפת 'ארץ' על ידי אסטרואיד ענקי/ שיחסל את המין האנושי" (38).

אלופי החיים כולל שלושה שערים. החלק הראשון הוא, לטעמי, המיוחד והטוב ביותר בספר, אולי משום שנושא השירים הוא לכאורה ה"תפור" ביותר למידותיו של המחבר. השערים האחרים עוסקים בחברה ובאישי. בשירים אלה מתבתן בהט יותר לתוך עצמו ולתופעות חברתיות מאשר על כדור הארץ והכוכבים במסילותיהם. הוא מבקר את עשירי הקרת ואת הקפיטליזם החזירי, ועמדותיו באות בין השאר לידי ביטוי בשיר 'המובחרת' העוסק בבת השר המפודכסת, "שסודה על ראשה היפה/ כובע חדש שהביא לה ממילנו" (עמ' 77). אידוניה לא חסרה בשיריו של בהט העוסקים בנושאים מגוונים הנעים בין נדידת הלחות, נדידת העמים, היהודי הנחדד ושאר נדודי הנפש הרגישה המבקשת לעצמה מנוח וגם מפלט מאחר ביצירה. ◆

ידון אביטוב

דב בהט / כאילו

יֵשׁ לִי אֲלִיבִי.
לֹא, בֶּאֱמֶת. עוֹד לִפְנֵי שֶׁנּוֹצַר הָאָדָם
שָׁלְטָה כָּאן הָעֲמָדַת הַפָּנִים.
דָּג הָאָבָן, לְמָשָׁל,
הָיָה אוֹרֵב, דּוֹמֵם כְּסֶלַע, וּלְפֶתַע טוֹרֵף.
הַנָּחָשׁ הַיָּרוֹק הִתְחַזֶּה לְעָנָף,
וּפִתְאֹם זִנֵּק וְהִכִּישׁ.

זֶה מַה שֶּׁקּוֹרֶה תָּמִיד,
זוֹ הַמַּסֹּרֶת הָעַתִּיקָה שֶׁלָּנוּ.
אֲנַחְנוּ מְאִירִים לַתַּרְנְגֹלוֹת
כָּל שָׁעוֹת הַיְּמָמָה
שֶׁיִּטַּילוּ יוֹתֵר בֵּיצִים.
מַזְרִיקִים הוֹרְמוֹנִים לַפָּרוֹת
כְּדֵי לְהוֹסִיף חֶלֶב בַּעֲטִינִים.
גַּם הִתְמוֹדַדְנוּ עִם חֹקֵי הַגְּרָבִּיטַצְיָה,
בְּפִיזָה, בְּחָלָל.

אֲפִלּוּ הִגַּעְנוּ לְשִׁיאִים:
נִסַּחְנוּ תַּפְּחֵנוּ חֹקֵי צֶדֶק.
אֲכָל צֶדֶק פָּגוּם.
וְאַגַּב, פִּתַּחְנוּ פְּרִימְרִיז
כְּתַחְלִיף לְדֶמוֹקְרַטְיָה.

כשהגעגוע והזיכרון נועדים יחדיו

איליה בר זאב: *מכתבים מאוחרים*, הוצאת קשב 2014, 70 עמ'

את ספר שיריו של איליה בר זאב *מכתבים מאוחרים* גמעתי בחטף אחר אף שאני קורא אטי מאוד. זה לא הצריך מאמץ הרואי, בגלל המבנה הייחודי של הספר: הוא כולל קטעי מכתבים שקיבל מאמו (בירושלים) ומאביו (ששירת בבריגדה היהודית) כששהה בין השנים 1943–1946, בין גיל שמונה לאחת־עשרה, בקיבוץ גינוסר במעמד של ילד חוץ, ובצדם המענה השירי, המאוחר, לכל מכתב ומכתב ותמונות מתקופת ילדותו. כל אלה פורשים תמונה ביוגרפית, גם אם לא סדורה ומלאה, השזורה בתקופה קשה וסוערת.

זו תמונה אנושית, חשופה וכנה מאוד, המעורדת הרבה אמפתיה - בעיקר לילד ולמשורר המשיב להוריו באיחור של כמעט שבעים שנה. האמפתיה כלפי ההורים היא מיידית פחות, גם בשל יחסו רב הפנים של הכותב אל הוריו ואל סדרי העולם, באשר רגשותיו של הילד דאז ומבטו של המשורר דהיום משמשים בערבוביה. פה ושם נבזקת אירוניה (המיטיבה עם שירים), שמאחוריה ביקורת, גם אם מרוככת ועקיפה, כלפי הוריו. כל אלה וכישרונו הפואטי של בר זאב, שניכר גם בשני ספריו הקודמים, עושים את הספר הזה למעשה אמנות פואטי בעל משמעות, גם אם לעתים (מועטות) הוא לוקה באמירות לקוניות.

זה ספרו השלישי של בר זאב בזמן קצר למדי (*מעל קווי המתח* (קשב, 2010) ו*טיסה נגד השעון* (קשב, 2012). מה רוחף איש אדמה, חינוך וספורט, יליד 1935, לכתיבה כה נמרצת? שורת שיר שלו - "אני מתגעגע מקצועי - גם כיום" - מציעה אולי תשובה: הגעגוע. הגעגוע לירושלים כשהוא בגינוסר והגעגוע לגינוסר כשהוא בירושלים וכך תמיד. לעולם. אך זה נשמע פשטני מדי. נראה שלא רק הגעגועים, אלא גם הזיכרונות שאינם מרפים והרצון לתעד אותם דוחפים אותו.

בתחילה לא התכוונתי לכתוב על הספר הזה. כבר כתבתי על ספרו הראשון של בר זאב ("משורר בשל נולד. הלידה מאוחרת") ושם הדגשתי את ייחודו של מי שלא כתב כלל שירה או פרוזה שבעים שנה ויותר, גם בנוף המשורדים שפרסום שירתם התאחר, ותהיתי "איך כישרון כזה נובט וצץ פתאום כאילו משום מקום?" והנה, חשתי דחף לכתוב. תהיתי אם הסיבה לכך היא האמפתיה לספר ולמחברו (שמעולם לא פגשתי והכרותנו מסתכמת בחילופי מיילים) או אולי הקשר הדגשי לתקופה הקשה הזאת. אני צעיר ממנו אמנם בעשר שנים קריטיות, שבהן חווה שתי מלחמות ומהפכים, אך בכל זאת כילד יכולתי לחוש בהדי התקופה ובשובלייה. זאת ועוד, כדמדומי מלחמת העצמאות עבר איליה בר זאב לגור עם משפחתו משכונת מחניים לשולי שכונת קטמון (תמונה משנת 1948, ברחוב הגדוד העברי, כלולה בספר), לא הרחק מהמקום שבו התגוררתי אני בילדותי, נעורי ובחרותי. ייתכן שגם עובדה זו תרמה לאמפתיה.

אך חשוב להדגיש: אין זה ספר תיעודי־ביוגרפי. כך למשל, מתחוור מאחד המכתבים שאביו בא לחופשה בארץ באוגוסט 1944, אך אין לביקור הזה כל הד בתגובותיו של המחבר.

ואכן המתח בין התיעודי לפואטי מתקיים בשלושת ספריו. כבר בספרו הראשון כלל המחבר מכתב ששלח בגיל עשר למטפלת שלו בקיבוץ, שהובא כמעט כלשונו. בשעתו ביקרתי אותו על כך, כי לא מצאתי בו, ובתיעוד לקוני נוסף שהביא, ערך־מוסף אמנותי או פואטי. המבנה הנוכחי של מכתב, ומולו תגובת־שיר, מציע לדעתי פתרון הולם לשילוב הביוגרפי עם הפואטי. האותנטיות של המכתבים ניכרת גם בשפה וגם במצוקות העתים. אם הביטוי "מכמיר לב" לא היה טחון עד דק, לא היה מתאים ממנו לתארם. בעיקר את מכתבי האם, הנקרעת בין רצונה להתאחד עם בנה או לפחות לבקרו, לבין קשייה, הכלכליים, הפיזיים, הנפשיים, כשעבודתה "במטבח לחיילים אנגלים" קשה ומתישה וגם הדירה אינה מקום להתכבד בו ("נגרדים בבית רובינשטיין אל חדר פינתי עלוב/ שירותים בחצר, מטבחון").

בתגובותיו בר זאב אינו מעצים את הקשיים ואינו מוסיף אפילו קיסם למדורת המלחדמה. לעתים אף נדמה שהוא מנמיך את הלהבה. כך למשל נפתח אחד משיריו במשפט: "מוכנה לנסוע אליך אפילו באמצע הלילה' -/ משפט מורכב, שב מדי פעם"; ובתגובה ל"...אולי תהיה אפשרות שנהיה יחד עם אבא'לה, הרי הכל אפשרי" הוא כותב: "אפשרות להיפגש עם/ אבא'לה?// אשמח להכירך". בשיר אחר, בתגובה ל"...ונשוחח בינינו על הכל" הוא כותב: "על מה נשוחח בדיוק?" אך בל נטעה, מבנה הספר מלמד כי הוא לא רק מוקדש, אלא גם נכתב לזכר הוריו ולהנצחתם, ויש בו אהבה גדולה, מוסווית ברובה, שלובה בביקורת לא מעטה.

לעתים לא ברור אם המענה הוא של הילד, של המשורר, או שזו תובנה שהבשילה בדיעבד. למשל הסקפטיות לגבי האמירות החחרות ונשנות במכתבים שהנה המלחמה תסתיים והכל יהיה טוב ("מלחמות לא מסתיימות. באות הפוגות, מפליאות/ לעשות במקום אחר" ו"ומלחמות מזן ישן אל זן חדש"). לעתים נדד המענה למחחות אחרים. כך למשל אזכור במכתב של "האחד במאי, חג הפועלים" מביא לשיר משא תוכחה חברתי על ימינו אלה ("בדרומה של עיר לבנה -/ עבדים ללא קולר/ בצוואדם"). כך גם אזכור "הרגל" מביא בשיר 'דגלים?' לפרץ של זיכרונות אסוציאטיביים, החל מ"ספסאות אדומות בקירות האבן" (חברות בבנק"', ברית הנוער הקומוניסטי) עד להיותו בהווה טייל מתמיד.

לעתים יש במענה רגש פואטי: בתגובה לשורת מכתב "... שותל ירקות ובטח לא שוכח להשקות אותם" הוא כותב: "מים רבים מהלכים סביבי -/איני זוכר אם שכחתי/ להשקות". לעתים המענה משתעשע באמירות מתחכמות: "יפה איטליה,/ לא תמיד תואם המגף את מידת הרגל"; או אמירות אישיות ישירות כמו "אני מגדל ענבי מאכל ושתא גרמנים".

אך קודה שהתגובות לוקות כאמור בלקוניות. למשל, שיר התגובה ל"צחקנו מהאשה הפטפטנית שקשקשה לך בדרך", נפתח כך: "ימימה טשרנוביץ' היא כנראה 'האשה שקשקשה'". טוב עושה המשורר אשר מעיר ומרחיב בהערות שוליים עניינים ביוגרפיים שונים, כפי שנעשה גם באשר לסופרת הילדים בהערה המפרטת את פועלה, גם בהקשר לקיבוצו גינוסר, אך לעניות דעתי השורה כולה צריכה היתה להיכלל בהערת השוליים ולא בשיר.

מכל מקום, איליה בר זאב הוא משורר איכותי לא בשל מטען זיכרונותיו. כחו, כפי שניכר בספריו הקודמים, אך מוצא ביטויו גם בספר זה, הנו בעיקר בתיאורי טבע. והרי את הטבע תיארו משוררים אינספור ואין זה עניין של מה בכך להפתיע, לחדש, לחרוג מהבנאליות. ובכך בר זאב מצליח מאוד, וזה מרכיב עיקרי בכחו הפואטי. למשל באחד משיריו היפים: 'לאן את ממהרת?' הוא כותב בפשטות מהלכת קסם "חלומות מתחכבים/ בְּשַׁלְוַת גלים חרישיים בחופי/ הכנרת-/ נרתעים ונסוגים אחור". כמי ששואב את השראתו, כדבריו, מטיולים בשבילי ארצנו, תיאוריו ציוריים, מאופקים, אמינים, והכי חשוב בעיני, נקיים ממטאפורות מזויפות וצורמות.

למרות מבנהו הייחודי, אין הספר הזה עומד לעצמו. שלושת ספריו של בר זאב מהווים קורפוס אחד לא רק של געגוע אלא גם של תיעוד וזיכרון. וכך השיר הפותח וכן השיר הסוגר לקוחים מספרו הקודם. יש לא מעט "התכתביות" בין הספרים ואין זה מפתיע, הואיל וגם בספרי שיריו הקודמים רבו ההתייחסויות הביוגרפיות. כך למשל סוף השיר "מוכנה לנסוע אליך אפילו באמצע הלילה" בספרו הנוכחי: למשל, רובל'ה המשוטט ודמויות נוספות, נופים (הכנרת, כמובן, אך גם הארבל וצלו), מקומות (בית הקברות סנהדריה, קולנוע עדן) מופיעים בספריו שוב ושוב, אולי כי אינם מרפים ממנו. חלקם געגוע. חלקם זיכרון. ולעתים השניים האלה נועדים יחדיו. ◆

דוד אדלר

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

משורר נגוע נגינה, בקודש ובחול

יוסף עוזר: ***עמק יזרעאל ירושלים***, הוצאת אפיק 2013, 130 עמ'

"אֲנִי נָבִיא עַל הַתְּדָה סִיוּזִיק/ נָהָג רוֹאֶה אֶת מָה שֶׁיִּהְיֶה/ מַרְאַת הַמְּכוֹנִית מַרְאָה/ אֶת מָה שֶׁהָיָה"; "סָבִיב הָעֵמֶק דַּדֵּי יַלְדוּתִי/ הַר הַמּוֹרֶה הַשָּׁוֹר הַיָּמִנִי/ הַתָּבוֹר שְׁמָאלִי/ הַגִּלְבֹּעַ לְעֵת מְצֹא/ הַחֶרְמוֹן בְּיוֹם בָּהִיר/ מִכֻּלָּם אֲנִי יוֹנֵק".

יתרון גדול הוא למשורר שהתנועה במרחב הגיאוגרפי היא מהלך מרכזי ביצירתו, כפי שאנו קוראים בפואמה 'עמק יזרעאל ירושלים'. תנופת הנסיעה והנהיגה - כשהמשורר הוא הנהג בעצמו - הופכת למהלך פואטי מרתק שבו הניגודים השתי בנופים שבין עמק יזרעאל לירושלים מגלמים ופורשים גם את העולם הדיאלקטי הרחני הנפשי של עוזר. זו שירה בעלת מנעד מוסיקלי ותוכני־תרבותי עשיר ומגוון. מקורותיה יהודיים ישראליים ומערביים כאחד. התנ"ך והמוסיקה המערבית המודרנית, משוררים עברים ולועזיים (בהמשך אתרכז באחד מהם, ג'ון קייג').

הפואמה כאמור פותחת בתיאור כמה תחנות מחיי משפחתו של עוזר שעלתה מבגדד, התגודדה זמן מה בירושלים ועברה לשרות עמק יזרעאל. וכך כלשונו התחלפה קדושה אחת בקדושה אחרת: "פָּרֹכֶת חֲרָצִיּוֹת צְהֻבּוֹת/ וּקְדֻשָּׁה אַחֶרֶת שֶׁל/ אֲדָמָה, אוֹר שָׁמַיִם/ וּתְפִלַּת מַמְטְרוֹת".

עוזר מפתיע ומרגש בהעזה שלו לחבר בין עולמות רחוקים לכאורה ולהעיד שיכולים הם לדור בכפיפה אחת; דרך הלשון העברית הגמישה והמוסיקלית רבת הרבדים שלו בהומור וביופי, בהתפעלות ובשמחת יצירה. המתח שבין קדושה וחולין לבין הנופים והתכנים מוסיף עניין רב - יש בו מן המציאות הישראלית המובהקת. אני מוצאת שהקונטרפונקט המצלולי חוה התוכני מגיעים בכל זאת להרמוניה ולאיזון כי גם החול מקודש - כך עבודת האדמה בעמק, במושב ברק, שבו גדל כילד וכנער, מופיעה בכמה שירים, כמו בשיר יז: "כָּל הַשָּׁמַיִם לְכוּדִים בְּקֶשֶׁת/ שֶׁמַּמְטְרוֹת קַיִץ הִזְרִיחוּ בֵּן רֶגַע", או שירים יב' ויג': "וּבְלוּלִים תַּרְגֻּלוֹת יְרֹאוֹת שָׁמַיִם מַטִּילוֹת בֵּיצִים..."; "הַכְּתֹנֶת הִיא כִּירְדוּעַ הָאֵשׁ הַלְּבָנָה..."

עוזר הוא משורר שהמוסיקה והריתמוס חשובים לו והם חלק בלתי נפרד מנשימתו השירית. הקול הייחודי שלו עובר באמצעותם - "אַשְׁרֵי הַשִּׁירָה אוֹהֶבֶת אוֹתִי/ מִתְאַרֶּדֶת מִיָּפִי, נָגוּעַ נְגִינָה..." הוא מכנה עצמו בשיר פט'.

אני רוצה להתייחס כאן במיוחד לשיר שנושאו הוא פואטיקת השקט דרך יצירתו של ג'ון קייג' - נ': "בַּשָּׁנָה בָּהּ נוֹלַדְתִּי 1952/ נוֹלְדָה הַיְצִירָה שֶׁשְּׁמָהּ/ four thirty three

.... 4 דַּקּוֹת וּ–33 שְׁנִיּוֹת שֶׁל שֶׁקֶט. ... הַמּוּסִיקָה תִּהְיֶה/ הִרְהוּר חַיֵּינוּ, פְּלִיאַת הַפְּלָנֶטָה/ וּמֵעַל לַכֹּל: הַהֲוָיָה. שֶׁקֶט כְּמִלָּה/ יָדוֹם".

מה לתלמיד חכם דתי חרדי ולמוסיקה מערבית אונגרדית? במכתב ששלח לי עוזר הוא מספר על המקור התנ"כי המודשי - עניין השקט והשתיקה נאמרים על המקרה של אהרון: "יידום אהרון" נאמר שם לנוכח שני בניו הנשרפים למוות. מעלת השתיקה מתכרת גם בספר יהושע כאשר אומר יהושע שירה לנוכח דומיית השמש. על כך אוסיף שכמו שהצבע הלבן מכיל את כל הצבעים, כן השקט, הקשב העמוק כאן ובמקורות פתוח למקרי, לאפשרי, ללא צפוי ולצפוי; העיקרון המודרני כל כך אצל קייג' של גבולות הריק והאין, לכיוות הנעלם במשמעות של יצירת אמנות מתקשרים למקור היהודי. המשמעות האסתטית מתחברת למשמעות מוסרית דתית יהודית. זו עשייה ואמירה מקורית ואמיצה. אבל אין לתמוה על כך כי לפנינו אישיות רבת פנים ומתריסה, כלשונו בשיר עג':

"אֲנִי הַצַּמֶּת/ אֲנִי חֲסִימָה/ אֲנִי הַמְּדִינוֹת וְהָאֲרָצוֹת/ אֲנִי שֶׁטַח הַפְּקָר/ אֲנִי שֶׁטֶרֶם גָּדַל/ אֲנִי עָשׁוּי חוֹל/ אֲנִי הַפִּתְרוֹן/ מִשְׁוָאָה לֹא מִשְׁלֶמֶת/ פֶּגֶם מְחוּיָּן/ אֲנִי עֵר מִבַּיִת/ אֲנִי דַּלֶּקֶת הַמְּעֵי הַחַרְשׁ/ מַבִּיט בַּמַּרְאָה/ מוֹצִיא לָשׁוֹן/ אֲנִי הַנֶּעְלָם/ הַגָּלוּי לַלֵּב/ אֶעֱמֹד בַּכַּנִּיסָה/ תַּכִּירִי מִיָּה."

או שיר עד': "הָיִיתִי אַחַר עִם הָאַוִּיר וְהָאוֹר/ הָיִיתִי הַזְּמַן נוֹהֵם/... וְהָיִיתִי אֶל אֲנִי/ בְּאֵין גְּבוּלוֹת/ מַמְרִיא בְּאֹרֶם שֶׁמֶשׁ/ ... נַפְשִׁי יָצְאָה בְּדִבְרִי/ הִצִּיתָה אֶת שְׁמִי..."

וגם: "לוּ יָכֹלְתִּי לְהַמְרִיא בְּמַהֲפָךְ/ וְלִנְחוֹת בְּתוֹךְ תֹּכִי", בשיר צב'.

נדמה לי כי האמירה המחודשת של יוסף עוזר אינה רק במקצב או בחומרים

התרבותיים המגוונים כל כך, המשולבים בחייו בין עבודת אדמה ללימוד ומחקר, כי אם במשהו עקרוני וחשוב הרבה יותר והוא - כנגד המשוררים החילונים והשירה החילונית העברית בכלל, שעניינה הראשי הוא הווירטואוזיות הפואטית הלשונית, הבעת הייאוש והבדידות, הכמיהה לאהבה, השבר והכאב שבשבר, השפה העברית כהישג; הרי שירתו של עוזר, עם הדואליות המתריסה שבה, מורה לנו דרך אחרת. לא שלמות הרמונית שלווה ומרוצה מעצמה, כי אם מודעות עצמית הכוללת ניגודים וקצוות, הנעלם והנוכח, הרע והטוב הניסיונות הלא פשוטים שעברו עליו עד שמצא עצמו בחיי לימוד תורה ומצוות, חיי משפחה ועבודה, לצד פתיחות לתרבות המודרנית. ולעומת האמירה הכואבת הקשה של משורר כדוד אבידן בשירו הנודע 'ייפוי כוח': "מַה שֶּׁמַּצְדִּיק יוֹתֵר מִכֹּל/ אֶת הַבְּדִידוּת, אֶת הַיֵּאוּשׁ הַגָּדוֹל/ אֶת הַנְּשִׁיאָה הַמְּתֻרָה בְּעֹל/ ... הִיא הָעֲבֹדָה הַפְּשׁוּטָה הַחוֹתֶכֶת/ שֶׁאֵין לָנוּ בְּעֶצֶם לָאָן לָלֶכֶת/ וְהַמַּלְאָכִים בְּסֹלָם שֶׁלּוֹ לֹא יוֹרְדִים לֹא עוֹלִים"; הרי יוסף עוזר מעיד ואומר משהו אחר לחלוטין - שיש לו דווקא לאן ללכת.

השהייה והאחיזה בעולם, ההליכה בדרך, היא החסר הגדול, היא יעד ההליכה, אולי כמו בשירו הגדול של קוואפיס 'איתקה'. האקזיסטנציאליות האמונית של עוזר מחייבת את החיים האנושיים באשר הם הקשר לנופים, לאדמה ולמקודות, ואין שם שליטה לייאוש וגם הבדידות היא לא מוחצת ומכלה; אולי כי יש מלאכים בסולם הרוחני שלו? אולי אלו מלאכי השירה והאמתה באל.

זיכרון העבר ההיסטורי־משפחתי שלו מעניק לו כוח וחיוניות.

שיר פא': "אֲנִי שֶׁר בְּאֵגֶן הַיָּם הַתִּיכוֹן/ לְלֶבְנוֹן... לְבַגְדָּד אֲנִי שֶׁר, מִמְּנָה בָּאוּ הוֹרַי, שֶׁהוֹרִישוּ לִי תְּמוּנוֹת מַצְהִיבוֹת/ מִשְּׁבוּנַת אַ־שׁוּרְג', מִבֵּית חָנוּנִי/ ...
לְדַמֶּשֶׂק הַמְּזֻמֶּרֶת אֵלַי בְּשִׁיר הַשִּׁירִים בְּצִוָּאר שֶׁל אִשָּׁה/ ... לִירוּשָׁלַיִם בָּהּ נוֹלַדְתִּי בָּהּ אֶכְתֹּב אֶת הַמִּלָּה הָאַחֲרוֹנָה/ לְבָן מִימוֹן, שֶׁכָּתַב יַהֲדוּת בְּעֲרָבִית מְשֻׁבַּחַת/ ...אֲנִי שֶׁר לַגְּלִים הַכְּחֻלִּים הַבָּאִים מִבְּדִידוּת לְחִיפָּה...//

וְאֶת הַגֶּשֶׁר הַשָּׁרוּף שֶׁבֵּין הַמִּלָּה סָלָאם הַמִּלָּה שָׁלוֹם.....
בֵּין הַמִּלָּה אוּרְשָׁלִים וְהַמִּלָּה יְרוּשָׁלַיִם

בֵּין הַמִּלָּה אַלְלָה וְהַמִּלָּה אֱלֹהִים".

זו שירה כשלה בעלת קול ייחודי וחשוב, המצטרפת לקולות הקיימים כיום בשירה העברית. ◆

מאיה בז'דנו

הצעה לגבול אחר

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

"נכבה לייט": כבר בשם האנתולוגיה ישנו השקר הקורץ של ה"לייט". האשליה. כאילו סיגריות "לייט" מסרטנות פחות מהרגילות, כך הנכבה המתוארת דרך סיפוריהם של ארבעה־עשר נציגיה הספרותיים היא פחות אסונית, פחות "נכבתית" מ"ה־נכבה". כראוי לאסופה בעלת שם כה מחייב, נרמה שנעשים בה כל המאמצים כדי שהנכבה הזו תחליק טוב יותר בגרונו של קורא העברית - עם זאת, וכצפוי מתוצאותיהם של מאמצים מסוג זה, חוזרת הנכבה הבלתי נמנעת מאחורי הקלעים לקדמת הבמה בתחבולות ובתחפושות שונות.

כמו הנכבה המשתמעת משם האנתולוגיה, השאול מאחד הסיפורים הנכללים בה (מאת ראג'י בטחיש), כך, על פי הקדמתו של העורך והמתרגם אלטייב ע'נאים, חומקת לה הפרוזה הערבית לאט אל קדמת הבמה, לאחר ש"נדחקה בגסות", דבריו של ע'נאים, לשולי עולם הספרות הערבי, לאחר שנים בהן פינתה את המקום המרכזי לשירה.

בבכל אסופה, מעידים הדמיון והשוני בין המשתתפים ויצירותיהם על הלך רוח בחברה שממנה נבעו. ע'נאים לא מגביל גיאוגרפית את פלסטין הנאספת באנתולוגיה שלו, אלא מקבץ מגלויות שונות. משני צדי הקו הירוק, ממדינות אחרות באזור ושלא באזור. פלסטין המשתקפת בעיני היוצרים היא לא פלסטין של זמן או מקום, אלא ביטוי לרוח רפאים מהלכת מסביב לדמויות, מקיפה אותם וישבת בסוף כל משפט שהם אומרים.

חלקם מודעים לה, חלקם פחות, וחלקם מתעלמים ממנה לחלוטין. כך למשל בסיפורו של סלים אל־ביכ, "פי.אס", והוא חלופת מיילים קצרצרה בין ע'סאן לסלימה, אהובתו שעזבה ללונדון. אולי דווקא משום שאל־ביכ בחר לסיפור בשם שבחר, אל הקריאה מתלווית תחושה איומה של ציפייה. מה שנדמה חמנטי ונוגה משנה צורתו, ונדמה שאמת מרה נוכחת במלוא עוצמתה מתחת לפני השטח. "יוני קרב והולך", הנה היא מבצבצת. האהובה שעזבה, האהבה שהפכה לדיכאון ולמחלת גוף ונפש, וההפרדה הגיאוגרפית, או הפרדה בכלל, הממלאת וקושרת את האנתולוגיה כולה יחד, כאילו מתקיים העולם האישי של הסיפורים השונים על קרקע שלא מסוגלת לייצר הרמוניה שאינה מעוקמת, שאינה מתחלקת או מפרידה, מייצרת מתרס.

בסיפור שעל שמו נקרא האוסף, מתחרים ביניהם חמישה חברים על יצירת זיכרון משלהם לנכבה, השייכת בעוצמתיה לדורות הקודמים. הצעירים המעורבים רואים בעצמם שליחים של זיכרון, אבל זה האחרון מתעתע - במיוחד כשהוא כבר יד שנייה או שלישית. נסחפים לתחרות ונתונים להפרדה הבין־דורית המרה, היא ההפרדה המלווה את היצירה של בטחיש, הופכים הנערים לתסריטאים מיומנים, הם במזרח וראשם בסוף מערב, מרמז לאימפריה ההוליוודית הגדולה, וסופה של אותה נכבה מדולדלת שתגשר בין הדורות ותתקיים בטרגיותה עד עצם היום הזה, אף אם ממרחק מצופה ממנה גרנדיוזיות מסוימת, הרי שהיא קרובה הרבה יותר, ממש מתחת לאף.

סיפורה של מייסאן חמדאן, "שפתי, שפתם וזיכרון מתמשך", משתמש בשפה כאמצעי זיהוי, שיוך, סירוב בקטלוג המבולגן של הסכסוך. השפה מדברת, כל הזמן ולכל הכיוונים. גם כשנדמה לרגע שהשפה אוניברסלית ועשויה לאחד את כל הצדדים, סביב הפגנת מחאה נגד אלימות בתוך הכפר פנימה למשל, נבחנת עדיין הסיטואציה דרך פילטרים של שפה, רוצה לומר, דרך פילטרים של זהות, של הפרדה בין מעגלי שייכות. גם ביצירה העוקבת, "חופן של צדפות... וקצת ים" מאת שיח'ה חליווה, נמצאת ההפרדה, הפעם זו הקלאסית. זו שאינה של השפה והסממנים התרבותיים, להפך: זו של המחסום. המחסום המפריד בכוח וברנרומליות, באקראיות כזו נסתרת ונוכחת בו זמנית, שדרשה שאלת ילד תם כמו לוקמאן, שישאל מאיזה צד זו שפגש לאחרונה, כדי שיידע אם לשים בה את מבטחו או לחשוד.

ההפרדות השונות מרצפות את האנתולוגיה, ומייצרות תהליך דומה בכל אחת מהיצירות: שרטוט קו ההפרדה, מיקום הדמויות ביחס לקו, ובחינה מדוקדקת של תנועתם במרחב המוקצה להם. קו הפרדה גיאוגרפי בתנאי מעבדה מייצאת תמרה נאסר עם היצירה הפותחת את הקובץ, "למי המכנסיים האדומים האלו?"; היא גרה ברמת אביב, עובדת ביפו, וגם היא מוצאת בשפה את הביטוי לתנועה בין שני התחומים המופרדים ובתוכם. עברית בצד אחד, ערבית באחר, האנגלית בתפקיד המפשר, המקצועי, נושא החלום, התשוקה. הכמיהה למקום שמחוץ להפרדה הלשונית; בתפקיד הלינגואה פרנקה המחברת בין צפון לדרום, בין תשוקה לדיכאון.

עוד הפרדה פיזית, או מטא־פיזית, נמצאת ביצירה "הסתבכות" של השאם נפאע. נפאע נכלא בעבר בכלא הישראלי מסיבות פוליטיות, מנדב לנו המידע בעמודים האחרונים המפרטים על היוצרים. הפרדה זו של פרוטגוניסט מגופו, מגלה ממד טרנסצנדנטלי נוסף ואינסופי, שבתוכו מתקיימת האפשרות להעמיד אדם לדין על רציחתו שלו עצמו. שפת הטקסט היא אבסורד. הדמויות מגוחכות, ועם זאת, אין כאן גיחוך. תוהו ובוהו של מערכת קפקאית אלימה, ובין סדקיה מאבד עצמו אדם לדעת. ושוב, אף מילה על נכבה, הנגלית לרגעים בין המעברים הפנטסטיים של היצירה.

"נכבה לייט" אינה פשוטה לבליעה. היא לא לייט. היא הקלות הבלתי נסבלת, היא איחוי טרגדיות אישיות לכדי אחת לאומית ופירוק שיטתי של הלאומית לאישיות. האנתולוגיה בעצם ובאופן קיומה מציעה אינטרפרטציה לכל אחת מהיצירות הגלומות בה, בכך שהיא קושרת אותן זו לזו. הן מספרות מעתה סיפור אחד. סיפור של הפרדה, של זיכרון ושכחה, של דור סופרים העוסק בנכבה המושגית, זו של המושג, המנותקת ממקום ומזמן מצד אחד, אך תופסת מקום נרחב יותר בתודעה מצד שני. לצד שבירת גבולות אמנותיים, כמו כתיבה בזרם תודעה מרתק בסיפור קצר, וחברתיים, כמו השימוש בזהר ארגוב והביטוי "אין עוד מלבדך", המגשרים היישר ללבה של התרבות "האחרת", יש כאן הצעה לגבול אחר, הצעה הממוענת לכל הצודדים ולכל החזיתות, למזרח תיכון חדש, הצעה לבחינת הנכבה כאירוע אישי תפשי ובחינתו ככזה, כ"לייט" כלפי חוץ ונכבה כלפי פנים. ◆

תומר דותן

תומר דותן־דרייפוס - סטודנט לספרות כללית והשוואתית לפילוסופיה, מתגורר בברלין בארבע השנים האחרונות.

עינת מגל שמאלי

*

אַתָּה מַצְבִּיעַ
עַל רָקִיעַ אֵינְסוֹפִי,
וְעֹמֶק הַמְּצוּלָה
אֲשֶׁר נִפְרַשׂ תַּחְתָּיו.
כְּשֶׁחַר שֶׁאֵבֵד יוֹמוֹ
מַזְהִיר כַּמָּה קָשָׁה הַנְּפִילָה
וּמַאֲפִיר עֵינַיִם.
אֵינְךָ צָרִיךְ לִדְאוֹג,
כְּטֶבַע הַדְּבָרִים
אֲנִי צִפּוֹר —
עָפָה נָמוּךְ,
בּוֹרַחַת מֵהַמַּיִם.

עינת מגל שמאלי עוסקת באמנות, פיסול, אסמבלאז', צילום, עיצוב ואיור.

אל תגיד לי איך למות

אביחי אורן: *שליישיית בית הכרם*, הוצאת גוונים 2014, 399 עמ'

שליישיית בית הכרם, רומן ביכורים של אביחי אורן, עוסק בברוך, הלום קרב וגרוש טרי, המתקשה לפתוח דף חדש בחייו. המחבר משקף בו את המציאות החברתית בישראל של שלהי שנות השבעים ותחילת שנות השמונים, בספר גדוש דילמות, תסכולים, מתחים ומורכבויות חברתיות, שחלק נכבר מהם קשור לשבר שחוותה ישראל בעקבות מלחמת יום הכיפורים (1973).

עיקר חשיבותו של הרומן באופן שבו משרטט אורן את ההתרסה של דור מלחמת יום הכיפורים כנגד הוריו ובעיקר כנגד דוד מקימי המדינה. זו פורצת החוצה ומתמקדת בפגמי הדוקטרינות הביטחוניסטיות ובחינוך לאידיאל ההקרבה הפטריוטית למען המולדת, המזוהים עם דור המדינה.

ברובד הרחב יותר משיק הרומן לסיפורה של המדינה שהוקמה בדם בניה ולקשר המורכב שבינו לבין השבר של מלחמת יום הכיפורים, המעיק על הדור השני למייסדי "שליישיית בית הכרם". אלה הנקודות היותר משמעותיות של הרומן, וקשה להתעלם מהדמיון שבין המסר העולה ממנו לתובנות הספרות המחקרית על המלחמה ומשקעיה החברתיים. הרומן חותר לערעור האידיאלים של מייסדי המדינה מהשכבות המיתיות העוטפות אותם, והמציגות את המציאות בישראל כ"מצב מלחמה" דטרמיניסטי.

אף שמדובר ברומן רמיוני, אורן - שלחם בגזרה המרכזית ליד התעלה במלחמת יום הכיפורים - משתמש בדמויותיו כדי להבליט את מצבו של דור שחונך לגבורה והקרבה פטריוטית, שידע שעליו ללחום ולהיות מוכן למות למען המולדת, אך פיתח משבר אמון בעקבות המלחמה וחש שהאידיאל איבד מקסמו ומשמעותו. את משבר הזהות ואובדן הדרך ממחיש אורן באמצעות דיאלוגים שנונים בעלי גוון אירוני.

אידיאל ההקרבה הפטריוטית, כגרסה חילונית מודרנית של מות על קידוש השם - שהרחיבה את תפקידו של יצחק במיתוס העקדה והפכה אותו לשותף פעיל בסיפור - לא רק נסרק בחזית; יחד עמו התערערה הסולידיות החברתית במדינה ונפערה תהום בין הדורות.

בתוך כך הפך חוד הלוחמים על פניו את המסר הפטריוטי-חילוני של מיתוס עקדת יצחק: יצחק הוא קורבן סביל שהאב המקריב כופה עליו את "מצב המלחמה" ואת הציפייה ל"גבורה" ול"הקרבה".

מוטיב הקונפליקט הבין-דורי מומחש בסצנה משוחזרת מתוך חוויית הקרב בחזית, שאי-אפשר להבינה אלא כבבואה של תהליכים חברתיים שהניעה המלחמה, ובתוכם ניפוץ כמה מהמיתוסים המקודשים בישראל, כגון דמות ה"צבר", שאומץ לבו ונכונותו למות למען המולדת הם מאפייניה העיקריים: הוא [ברוך] לא הסתפק בריסקית שעל צוואתו... זרק לכל הרוחות את הקפל"ד [...] ונבח על הקצין שהעיר לו על כך, "אל תגיד לי איך למות, עם הקפל"ד או בלעדיו, כי בכל הג'אנק הזה, זו הזכות היחידה שנותרה לי" (עמ' 282-285).

מערכת היחסים בין שני הדורות, ההורים - עברייה, אמו של ברוך וקותי, יריד המשפחה - והבנים, מומחשת היטב בסצנה שמשתתפים בה קותי, הישוב ליד ההגה, וברוך העובר למקום מגוריו החדש. מסתבר שלברוך יש בטן מלאה על האני מאמין של דור ההורים שקותי מסמל. הוא נוטר להם על היותם חורגי אידיאלים אך חסרי רגשי קרבה לילדיהם:

זו שיטה שהפכה עם הזמן לחגיגה מתמשכת, מַסלידה, שמסממת את החושים, שלא נותנת לך להגיד דבר ממשי [...] אלא רק אותם דברים שכולם אומרים [...] זהו דור שהיה בידיהם הכוח לנצל למטרותיו צעירים חסרי אונים כמוהו, ולקחת חיים שהם ממש בתחילתם ולהמית אותם (עמ' 138-139).

ברובד המנטלי, ברוך הוא בבואה של קולקטיב שמצוקותיו כ"הלום קרב" נתקלות בקיר אטום של דור ההורים, שאינם מבינים או אינם רוצים להבין את "המחלה" ואף אינם מזהים אותה כמחלה. עדות ראשונה לכך ברומן היא הקביעה שברוך סובל מ"מחלה לא-מאובחנת". גם אמו וגם קותי, הידיד הקרוב, בוחרים שלא להקדיש תשומת לב למצוקותיו ולסימפטומים הגלויים שלהן - כגון הקושי לפתח יחסים תקינים עם אשה, הורים וקרובים, והחיפוש הבלתי מושג אחר עבודה ותחומי עניין. אם יתברר שהם כופים אידיאלים לא-מציאותיים על דור ההמשך - צעירים אלה "עלולים עוד להפנות להם עורף בסוף, להשאיר אותם בבדידותם" (עמ' 138).

ברוך ובני דורו מתבטאים כקולקטיב המבקש לברל עצמו מדור הוריו ולקרא תיגר על דוקטרינות ביטחוניות לא-מציאותיות שעדיין הם נאחזים בהן. לכל אורך הרומן פורחת אמירות שמשמעותן אחת: מאבק במוסכמות ובאידיאלים שעל ברכיהם חונכו בני הדור השני. למרות זאת ניכר כי המאמץ שלהם לגבש זהות משל עצמם אינו נטול התלבטות. ממחישה זאת סצנה המתרחשת בטקס הסרת הלוט מהאנדרטה לזכר חללי מלחמת יום הכיפורים מגדוד חרמ"ש-מילואים. כשברוך מתבקש שם לזהותם בספר הגדוד, הוא כותב: "חרמשו של מלאך המוות". דא עקא - הוא אינו שלם עם האמירה שזה עתה פלט מקולמוסו, וכשהוא עומד על מלוא משמעותה הוא נחרד: לא בטוח שיש לו זכות לדבר בשם אחרים, במיוחד בשם החללים; להביע בשמם תסכול מהמצב הבלתי אפשרי שנכפה עליהם והסתייגות מהתביעה לציית בעל כורחם לאידיאלים של דור המדינה ולדוקטרינות שלו (עמ' 55-56).

מתחילתו ער סופו עוטפת את הרומן נימה של דור אבוד, המתומצתת באחד מהמשפטים המשמעותיים הנפלטים מפיו של ברוך במהלך שיחה עם חברו אהרון: "אין לי וגם אולי לא היה לי אף פעם מקום שהוא באמת שלי" (עמ' 27). מתעקה תמידית בשל "תקיעות", היעדר ההחמצה בחייו הצעירים בוקעת מנבכי נשמתו, כסמן קיצוני של הדור השני המתקשה - שלא באשמתו - לגבש זהות קונסטרוקטיבית משל עצמו. ◆

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

פיליפ ז'קוטה

*

אֲנִי הַקַּו הַמְטַשְׁטֵשׁ שֶׁל הָעֵצִים
מָקוֹם בּוֹ יוֹנֵי הָאֲוִיר מַכּוֹת בְּכַנְפֵיהֶן:
אַתְּ הַמְלַטֶּפֶת בַּמָּקוֹם בּוֹ בּוֹקְעוֹת הַשְּׁעָרוֹת...
אֲבָל מִתַּחַת לָאֶצְבָּעוֹת שֶׁהַמֶּרְחָק אִכְזֵב
הַשֶּׁמֶשׁ הָרַכָּה נִשְׁבֶּרֶת כְּמוֹ קַשׁ...

לפני כמה גיליונות הבאתי בפינה זו שיר של פיליפ ז'קוטה (Philippe Jaccttet), שוויצרי, יליד 1925. סופר, מחזאי, מתרגם ומשורר עטור פרסים.
אהבתיו. לכן אני מביא שיר נוסף שלו. זהו השיר השני מתוך הקובץ 'עונת הזריעה'.

תרצה הכטר

ספרה של תרצה הכטר *מלחמה כבדת דמים: טראומה, זיכרון, מיתוס* על מלחמת יום הכיפורים ראה אור באחרונה.

לא להתרסק, להתעלות

מלכה נתנזון: ***ללב יש היגיון משלו***, הוצאת עקד 2013, 288 עמ'

לא מעט יוצרים החיים בתוכנו הנם "ענווי עולם" (אך לא "אילמי נפש"), שאינם זוכים תמיד בתהודה הציבורית שהם ראויים לה, הן בסוגת השירה, הן בסיפורת.

מלכה נתנזון מוכרת מכבר כמשוררת יוצאת דופן וכובשת לב בתוכני כתיבתה ובאיכותה הפואטית המרגשת והמתוחכמת כאחת. בשנה הקודמת פרסמה את ספרה הראשון בפרוזה, שזכה לתגובות חיוביות במאמרים ובסקירות אשר נכתבו בידי חוקרים ויוצרים שונים (בתוכם פרופ' נורית גוברין, פרופ' אביבה דורון, יערה בן דוד ואהוד בן עזר). ואולם ספרה לא זכה להיכלל ברשימת "רבי המכר" ולא הוצע עד כה להתמודדות בתחרויות כרוכות פרס, שבהן השתתפו ספרים פחותים ממנו בכל מובן.

זהו ספר טורד דעת, מפר שלווה ומסעיר רגש בהיותו מבוע לא נדלה של משברי חיים נוראים ומופלאים כאחד, של חוויות, התנסויות ותובנות נוקבות, של שעות ענות ורגעי אושר נדירים גם יחד. נטול שמץ של דביקות סנטימנטלית וסממני "השתפכות", כתוב הספר בדם־הנפש, אך באיפוק ובתמציתיות מהודקת ומדויקת.

הספר כתוב מתוך השראת אמת שירית אינטימית, שבדרך כלל איננה נובחת בסיפורת, השראה הקשובה אל מקסם המילים, שמופעלות מכחה המאגי של השפה, במרב צלילותה ושכנועה.

רובד השפה השירית, המוצאת ביטוי בתמונות, בדימויים ובמטאפורות, שזור תוך הדילוגים המתבקשים והנכונים, ברבדים של לשון פרוזאית יומיומית, ושילוב זה אף מגביר את מפלס השפעתו (גם מלשון "שפע") על הקורא. נתנזון קולפת את המציאות הנראית לעין לשכבותיה וכתיבתה צוללת אל מעמקי הרגש והמחשבה של הדמויות על דקויותיהם. במרכז פרשת החיים הנפרשת בספר - דמותו של נמרוד, אישה של המספרת־דוברת, והאירוע המגלגל את העלילה הוא אסון הלם הקרב שנחת עליו במהלך מלחמת ההתשה, אסון שהיפך את אישיותו והפר את מהלך חייו הצפוי. בעקבותיו הפכו הוא ורעייתו ריקי, בת דמותה של המספרת, לפרסונות איוביות, שאינן זוכות למענה אלוהי מתוך הסערה. בנם ובתם נגררים אף הם אל עמק הבכא של החיים המשפחתיים, החברתיים והכלכליים אשר נתהפכו. מתוך תהומות מצוקתו מבריז נמרוד שהחיים אינם אלא "פארסה". תחושת העולם המשתלטת עליו ברוב שעותיו היא של הסתחררות שטנית ושל שקיעה "בבור השנאה המסמאה כל חשיבה רציונאלית" (עמ' 55). נבותו הנפשית המייסרת היא תולדת פציעתו בהפצצת הטנק שעליו פיקד ואובדן ההכרה שבעקבותיה; עולמו הפנימי מסתייב ומשתבש בשל תפיסתו את עצמו כאחראי למות חבריו לטנק. דווקא אותו "גֵן" מוסרי־נפשי הנטוע באישיותו מילדות, כפי שמתברר מן הסיפור הנע אחורה וקדימה, הוא המחמיר את תסמונת "אשמתו של הניצול". השאלה החוזרת ומנקרת בו היא "למה הם ולא אני", והיא מסלימה את התאכזרותו העצמית לעתים עד אובדן שליטה.

בספר משולבות מובאות ממחקר על תסמונת "הלם הקרב", בעיקר מתוך *מסע הגיבוי* מאת הפסיכולוגית היתגיאנית רות נצר. על פיהו, תהיינה נסיבות ההלם אשר תהיינה - קרב, אסון טבע, טראומת שבי, פיגוע או התעללות - תחושת האשמה של הקודבן תהפוך למרכיב קבוע בתחושותיו ובתודעתו וכך תעכיר כדי הרס גם את חיי הקרובים לו ביותר.

המספרת מתארת את אלוף נעוריה כגיבור הלום שמתפורר דווקא על רקע אנושיותו, האכפתיות שלו, טוב לבו, אחריותו המוסרית ונכונותו להקריב למען חבריו ולמען עמו ומולדתו - מכלול האיכויות שאפיינו אותו לפני האסון. איכויות אלה הן־הן המאירות באופן אירוני את דימויו העצמי כ"בוגר" שאכזב את אשתו, את משפחתו וחבריו ואת משיכתו אל מבוך הרסני של הענשת עצמו עד זוב גוף ונפש. נמרוד, המתואר בידי זוגתו מתוך אהבה ללא סייג, מידרדר לקראת ויתור על עצמו ועל אהביו.

תיאורי הפן האישי והמשפחתי של האסון, בלשונה היצירתית ועתירת הרמיזן של הכותבת, משולבים במובאות מחקריות בתמהיל מחושב. אלה אמורות לשתף את הקורא, בעיקר זה הרחוק מהמציאות המתוארת, בהבנת הסיבות, התגובות ודרכי התמודדות עם עינויי הנפש־גוף של פגוע ההלם. ככל שמעמיקים בקריאה, מסתבר שיעילות הטיפול הפסיכותרפי והתרופתי מוטלת בספק והטיפול בהלומי קרב מתגלה אפוא כמסובך יותר, עם פרוגנוזה פסימית יותר מן הטיפול בפצועי מלחמה בגופם.

ההתייחסות לנפגעי הלם קרב היתה דחוקה בחברתנו בשולי שימת הלב וסדר העדיפויות, זנוחה וברוב המקרים כושלת, זאת בשל בורות ואטימות מקצועית ולא במעט, כך מתברר, גם באשמת התפיסה המסורתית המוטית של אתוס הגבורה בחברה הישראלית: מהי "גבורה" ומיהו "גיבור"? מבחינה זאת רב המכנה המשותף בין ההתייחסות בשעתו כלפי ניצולי שואה, אותם אנטי גיבורים, שהלכו לכאורה כ"צאן לטבח", לבין לוחמים שנפגעו בעיקר בנפשם ואינם מצליחים לשוב אל תפקוד תקין. שימת הלב, ההערכה והסיוע הופנו משום כך במשך שנים אל מי שנפגעו איברי גופם יותר מאשר אל מי שנפגעו תאי נפשותיהם.

הרקע האישי של המספרת כבת לניצולי שואה שמשפחתם אבדה בה, מאפשר לה להגיע לתובנות אמפתיות גם בהתייחס אל פגועי נפש וחולי נפש "רגילים" המחפשים תמיכה וחיזוק הדדי. נמרוד הופך להיות עבורם לדמות עוטפת, מבינה ומתחזקת. התייחסות הכותבת, על יסוד ניסיונה האישי, אל דרכי הטיפול הנפשי - ובעיקר אל התרופות המחזקות לנפש בתיווך הגוף - היא בעיקרה ספקנית וביקורתית.

הטכניקות המציעות החלמה דרך התבוננות פנימית, התמודדות אקטיבית עם מעמקים אפלים ועם זיכרונות טורדניים וסיוטי לילה, כמו גם סיגול אוטו־סוגסטי של "חשיבה חיובית" וליבון הבזקי זיכרון לאחוד בשיחות ובדיווח יומי וכו' - אלה ודומותיהן אף הן אינן סוללות דרך ודאית למוצא מן התופת הפנימית, ורגעים של שביבי תקווה ויכולת הנאה נסוגים מפני המעגל החוזר של שקיעה והתרסקות. אולם מעל ומעבר להתרכזות ולנבירה בדמותו של נמרוד, מתנשאת במלוא גדולתה ונדירותה דמותה המשנית כביכול של ריקי, בת דמותה של הסופרת. היא נוכחת לכאורה בצד ובצֵל, מתפקדת כמתבוננת ומדווחת. היא "הבותבת" והיא "הנכתבת", כלומר נמצאת "מבחוץ" כיוצרת וכלואה "בפנים", חו ללא ספק משימה מורכבת במיוחד. עם כל האנרגיות שהיא משקיעה באישה, היא נאבקת לא לזנוח את שאר הסובבים אותה: ילדיה, בני משפחה, חברים קרובים, ועם ההתקדמות בזמן, גם נכדים.

כשרון התיאור היצירתי של מלכה נתנזון, הניזון בין השאר גם מזיקתה העמוקה לטבע (והדוגמאות רבות מספור), בשילוב עם מודעותה העצמית החכמה ויכולתה האמפתית הנדיבה, הם המפתח להישג הספרותי החשוב והמרטיט הזה, ספרה הראשון בפרוזה, שנכתב בדם הלב ונובע מ"היגיון הלב", כלשון כותרתו. קשה להימנע מהפיתוי להדגים את האמור במובאות אחרות:

"עדר פילים עובר בה, בחוץ הרוח חובר לילולת המכתיות ולגשם המכה בתריסים. היא שבה ומשפשפת את כפות ידיה ומניחה את רטיות לבה על עיניו היפות. חוליות מותניות שלה, שכבר מזמן גילו אותות מצוקה, מתמרדות ומפעילות את צינור הדמע. התירוץ האלרגני נופל לידיה כמו שעת דמרומים ארגמנית..." (עמ' 100; התיאור לעיל מתייחס אל בנה, שמפנים בקיצוניות מסוכנת את שברו של אביו). ותיאור נפלא אחר: "עין בעין - ריקי ונמרוד - כשתי ציפורים אבודות הנאחזות זו בזו לרגע אחד של חמלה מטהרת - שני פרפרים נמלטים מאימת הצייד, מלופפים ונלפתים במחזור קצר של חסד מזכך - אחר הטלטלה" (עמ' 103).

הפואטיקה של הדילוגים לאחור בזמן, אל ראשיות הזוגיות של נמרוד

וריקי תוך שיבוש סדר הזמנים הקוי, מדגישה את התרסקות האידיליה קצרת המועד. ריקי שואפת אל קרביה את מלוא ארי הרעל הנפלטים מאימי הייאוש ותחושת האסון, חוסר המוצא והכיליון שמצטברים בנפשו של נמרוד, המוצף בסבל שאינו נסבל, שדבק גם בה. עוצמת אהבתה, זיכרונות העבר וטעם האושר שחלף אינם מניחים לה להתמוטט, או לחילופין להיפרד ממנו למען עצמה וטובת ילדיה, כפי שאכן מייעצת לה הפסיכולוגית לנהוג.

בתמונה מעורדת השתאות מוצאת עצמה ריקי פוסעת בהֶגֶנב אל חדר היילודים שבבית החולים, מופעלת מכוח כיסוף לא רציונלי לכאורה לתינוק נוסף משלה, שגופה "זועק" אליו. כמיהה זו נעוצה ושזורה לבלי הפרד בהשתוקקותה המייסרת וחסרת הסיכוי אל בעלה. פרץ המילים השירי הנובע מחוויה רגעית זו הוא מכמיר: "והוא לא ידע כי אש המלחמה הפרידה בינינו/ והוא לא ידע מה המקום ומה הזמן/ והילד שלא נזרע/ מבקש להיולד עדיין" (עמ' 139).

נצודה במלכודת של חוסר אונים והתמרמרות המהולים באהבה וחמלה ללא גבול, הופכת ריקי לקורבן מכורח ומרצון, אף כי מכוח ההיגיון ברור לה ש"גם לה מגיע להיות מאושרת" (עמ' 140).

הזדהותה עם נמרוד והישאבותה הטוטלית אל גיהינום ביעותיו וצרכיו מתחרות בדאגתה ומסירותה לבנה ובתה, ש"נפשם זעקה בדידות" (עמ' 142) וצלקותיהם נערמות ללא רחם.

אין המדובר כלל במה שמכתה "מידת ההשתוות", בנוסח המלצתו של אביה "לקבל את הטוב ואת הרע ולשמוח בשניהם" כדרך חסידים (עמ' 196), כשם שאין מזור באימרץ דרכו של רבי נחמן מברסלב, שממשנתו מצטט הרב פרנקל: "למצוא את המשמעות לסבל" על ידי הפיכתו ל"מנוף להתפתחות ולעזרה לזולת" (עמ' 199).

ריקי מטפסת בשלבי "סולם ההתעלות" שלה בדבקות ובעקביות, אך עם חלוף עשורים ללא תמורה ממשית, אין לה מנוס מעצירה ותהייה: מה נותר לה מלבד "הראגה לשלומו ולבר מן הכמיהה אליו", והאם אהבתה אליו הפכה ל"רגש חובה", ל"ריחיים על הצוואר" כדברי נמרוד עצמו (עמ' 274).

סוגיית "צדיק ורע לו" היא רילמה נפשית ומוסרית בלתי פתורה אפילו במסגרת אמונית שלמה. הקריסות החוזרות תשנות לצד הפוגות קצרצרות של תקווה "לעלות על דרך המלך" מתנקזות בסופו של דבר בתודעתה של ריקי אל ההחלטה: "יהיה אשר יהיה נמרוד, אני ואתה על הסירה הזו עד סוף המשחק", ובהבלחה רגשית ומילולית נוקבת: "אני אוהבת אותך על מה שאתה ועל מה שאינך ועל מה שהיית יכול להיות לולא המלחמה הארורה" (עמ' 208).

בזכות עוצמתה הנפשית ריקי אינה נכנעת. בשאריות כוחה הנפשי והפיזי היא מנסה לא לוותר כליל על ה"אני" שלה; היא מנסה ליזום ולטפח לעצמה, כלשונה, "אלטרנטיבה חיובית", לסגן ולמקד את תחושותיה ולעבוד את "הרסטורציה של המחשבה, הדמתם של הנפש" ו"בנייה מחדש" באמצעות לימודים, עשייה, יצירתיות, טיפוח קשרים אישיים וסיוע למעוני נפש אחרים (עמ' 234–235), זאת ללא אשליות שווא. היא יודעת שהמציאות לא תתהפך בדרך נס, אך מוסיפה לפסוע הלאה עם זרימת החיים.

'חולשתה' היחידה (אם אכן חולשה היא, או תכונה נעלה) נעוצה בזולתיותה המאפילה על שאר הדחפים האנושיים, אל מול הברירה העומדת בפניה ותובעת את כוליותה: "להתדסק ולשקוע יחד איתו או להתעלות ולהעלות" (עמ' 288). ◆

לאה גלזמן

אופיר משרקי

פטר

הֵם רָצוּ לִי בָּרֹאשׁ
וְלֹא רָצִיתִי
לָתֵת לָהֶם גּוּף
פֶּטֶר
נִסְגַּרְתִּי בֵּין קִירוֹת
אוֹ לִפְחוֹת חָשַׁשׁ
מִתְגַּבֵּר
יוֹצֵר קִירוֹת
הָיִיתִי שָׁם
פֶּטֶר

וּמֵהֵי מִשְׁמָעוּת הַשֵּׁם
הוּא בִּלְתִּי נִרְאֶה
כְּמוֹ הַגּוּף בַּדְּמָיוֹת
כְּמוֹ שֶׁהֵן רָצוֹת
(בַּפַּעַם הָרְבִיעִית בִּזְמַן מְדֻיָּק)
וְהַגּוּפִים שֶׁלִּי מִתְרַבִּים
פֶּטֶר
נִזְרְקוּ מִלִּים בֵּין קִירוֹת
לְהִתְלַקֵּחַ בְּהֶדֶף
נִסִּיתִי לִשְׁמֹעַ
אֶת הַקּוֹל הַכִּי גָּבוֹהַּ
וְאַתָּה צָפַתָּ בִּי
פֶּטֶר

גירוד אינטנסיבי

הִיא אִבְחְנָה גֵּרוּד אִינְטֶנְסִיבִי
שֶׁל שֶׁבַע הַפְּרָעוֹת אִישִׁיּוּת
מִי רוֹשֵׁם פִּתְקִיּוֹת
לְאֶלִיסָה

לְמִי הֶעְנִין בִּגְדִילָתָהּ
אוֹ בִּדְמֻעוֹתֶיהָ?

מִי מְכַוֵּן אוֹתָהּ
לְנַסּוֹת מִכָּל קְצוֹתֶיהָ
אִם לֹא הִיא עַצְמָהּ

שׁוֹתֶלֶת רְמָזִים וְשׁוֹכַחַת

הצופה

מִישֶׁהוּ נִפְרָד בַּשַּׁעַר
וְלוֹבֵשׁ אֶת כָּל
הַפְּרֵדוֹת שֶׁאֵרְעוּ

חָוָה מֵאָדָם אָדָם
מִגַּן עֵדֶן אֵלֶיהָ
מִקּוֹץ בָּהּ וְכוּ'

הוּא עוֹזֵב בַּשַּׁעַר
לִפְנֵי שֶׁהַדְּמָיוֹת מֵתוֹת
לִפְנֵי שֶׁהַקּוֹנְפְּלִיקְט נִפְתָּר

הָעֲלִילָה תַּמְשִׁיךְ לָנֶצַח
הוּא הָיָה הַצּוֹפֶה הָאַחֲרוֹן

את השיר בין ערביים

זֶהוּ קוֹל מֵהַבֶּטֶן פֶּטֶר אֲבָל
אַתָּה שׁוֹמֵעַ אוֹתוֹ יָשָׁר עִם הָרֹאשׁ
וּמַחֲזִיר אֵלַי מַבָּט עִם הַגְּרִשִׁים
וּמְחַבֵּק אוֹתִי בְּרִמְיוֹזוֹת

לִקְטֹף לְךָ שִׁיר מֵהָעֵץ
אַתָּה אוֹכֵל אוֹתוֹ בְּלִי נְטִילַת יָדַיִם

וּמִשְׁתַּמֵּשׁ בְּסַכִּין וּמַזְלֵג,
וְחוֹלֵץ בַּבֹּץ נַעֲלַיִם

אַחַר כָּךְ מְבַקֵּשׁ מִמֶּנִּי לְהִסְתּוֹבֵב,
וְהוֹלֵךְ יָשָׁר, לֹא נִשְׁאָר
לִטְמֹן אֶת הַשִּׁיר בֵּין עַרְבִּים
בְּלִבְּךָ הַזָּהִיר, הַמַּכָּר

מתוך ספר השירים יחד מ־7, העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

מבחר שירים מתוך

סופ"ש שירה

בעריכת נילי דגן

הים כמו באהבה

קטעי הקישור – גונן נשר, מתוך *לעוף כמו בוב בימון*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011
ליקטה: נילי דגן

ובדיוק ברגע הזה, של האמפתיה הנשית האחרונה בחיים היבשתיים שלי, נכנסתי אל מי הים. נורא התאמצתי בהתחלה, הג'ינס התמלא מים וחול ואצות, זה היה כבד, אבל כעבור מטרים נוספים כבר שחיתי.

אורציון ברתנא

הים כמו באהבה

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
לַמְּרוֹת הָרֵיחַ הַמַּקְדִּים
יוֹדְעִים אוֹתוֹ רַק כְּשֶׁכְּבָר לְגַמְרֵי רְטֻבִּים.

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
נִגָּר בֵּין הָאֶצְבָּעוֹת, מַשְׁאִיר אֶת הַיָּד הַמִּתְאַגְרֶפֶת
רֵיקָה וּרְטֻבָּה.

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
מִי נוֹגֵעַ בְּמִי? מִי בָּא אֶל מִי? מִי צָף
וּמִי נוֹשֵׂא עַל גַּבּוֹ?
וּמִי מַטְבִּיעַ?

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
כָּל־כָּךְ הַרְבֵּה מַיִם
וּבְכָל זֹאת אֲמוּת בַּצָּמָא לְפָנֶי שֶׁאֶרְוֶה.

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
הָרוּחַ וְהָעֲנָנִים וְהַצִּפֹּרִים
בְּמַעֲרֻבֹּלֶת אַרְטִיק קַרְטִיב.

הַיָּם כְּמוֹ בְּאַהֲבָה –
לְחֹקֵעַ פֶּגֶר מַקֵּל בְּפֶגֶר מְדוּזָה
עֵסֶק רַב־שָׁאוֹן, מִתְפַּשֵּׁט מִתְפַּיֵּס מִתְלַבֵּשׁ
וְשׁוּב

מתוך *הים כמו באהבה*, ה. לייוויק־פארלאג 2011 (סופ"ש שירה 14)

מיליוני דגיגי כסף הקיפו אותי, שואלים את עצמם מי זו הנוכחות הזו, הערומה, אחר כך ראיתי אצות סבוכות, ירקרקות, נעות לקצב הגלים, כמו בתנועות כף יד של מנצח תזמורת סימפונית, טעם של מלח וצריבה התפשט בנחיריים ובוושט ובחלל הפה.

אמוץ דפני

עיר שחורה

בִּנְמַל הַדַּיִג
בְּעִיר וִיזָאג
בְּמִפְרָץ בֶּנְגָל
הַרְרֵי דָּגִים כְּסוּפִים
בְּרָצִיפִים
וְסִיעוֹת עוֹרְבִים
גַּל אַחֲרֵי גַּל.
לְאָן נֶעֱלְמוּ כָּל הַשְּׁחָפִים?
עָנְתָה זְקֵנָה אַחַת
קְמוּטָה כְּרֶשֶׁת
"בְּעִיר שְׁחוֹרָה
עֲמוּסַת כְּשָׁפִים,
גַּם צִפֹּרִים לְבָנוֹת
עָיְפוּ מִגֶּשֶׁת".

מתוך *זרימת הרקפות*, עולם חדש 2014 (סופ"ש שירה 17)

מה שהיה צלול ונקי ברגעים הראשונים הפך לעכור, חולי, ירוק עם נגיעות של מכחול שחור, נקודות צהובות של חול ברזולוציה ירודה, כתמים בודדים, כתמים מחוברים, ולפתע כתם שחור גדול.

אורה עשהאל

אהבה בנמיביה

עַד שֶׁמְּצָאָה נַפְשָׁה סְפִינָה טְרוּפָה
בְּתוֹךְ נָמִיבְיָה –
מָקוֹם בּוֹ הַדְּיוּנוֹת הַצְּהֻבּוֹת
נִפְגָּשׁוֹת בְּרִדְּדֵי הַגַּלִּים.

בַּחוֹל פְּזוּרוֹת עַצְמוֹת מְחַפְּשֵׁי יַהֲלוֹמִים.
שֵׁבֶל מְגַלֶּה שְׁרִידֵי אַצּוֹת וּצְדָפִים,
הַשְּׁחָפִים הַמְּבַקְּרִים, מַקּוֹרִים, אֲבָרוֹת,
כְּבָר אֵינָם עוֹשִׂים לָהּ דָּבָר.
רַק הַמִּשְׁבָּרִים, קֶצֶף הַיָּם,
אֶל מוּל דְּיוּנוֹת הַחוֹל
הַמִּשְׁתַּנּוֹת, הַנִּשָּׂאוֹת, הָאֵינְסוֹפִיּוֹת.
צְמָחִים הַמְּנַסִּים לִשְׁלֹחַ שָׁרָשִׁים,
לְהִתְפַּס בְּמֶרְחֲבֵי הַקְּפָלִים הָרַכִּים,
הַנִּשְׁפָּכִים וְעוֹטְפִים נֶפֶשׁ נִרְפֵּאת.

כַּפּוֹת רַגְלֶיהָ שׁוֹקְעוֹת
בֵּין גַּרְגִּירֵי הַחוֹל, נִכְסָפוֹת
לַפְּרוּדוֹת הַמְּלַטְּפוֹת עֲצָבִים
חֲשׂוּפִים, מְחַפְּשִׂים,
לְאַחַר שֶׁעֲצִים מְכַשָּׁפִים
שָׁלְחוּ אֵלֶיהָ זְרוֹעוֹת בּוֹלְעָנִיּוֹת.
פִּטְרִיּוֹת בַּשְּׂרָנִיּוֹת, לַחוֹת,
הִרְטִיבוּ יָדֶיהָ בְּרִיר דָּבִיק –
שְׁדוֹת הַכַּלָּנִיּוֹת עִרְסְלוּ אֶת מֹחָהּ
בְּצִבְעֵי זְרִיחָה וּשְׁקִיעָה,
עַד שֶׁמְּצָאָה
אַהֲבָה.

מתוך *הולדת תמת*, ספרא 2013 (סופ"ש שירה 41)

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.

א־אפשר ממש לזכור תחושה, בכוח הזיכרון, אלא באמצעות תחושה, וזה בדיוק מה שקורה לי עכשיו, כאילו ההרגשה המלוחה הזאת, שאני מרגיש בשפתיים ובגרון ובעור הבטן ובדפנות העדינות של מערות האף ובעור התוף ובחניכיים הוורודות, ההרגשה של כאן ועכשיו היא זו שמעוררת ומחייה את הזמן המלוח.

ישראל בר־כוכב

איי אנדמן

רַק בְּאִיֵּי אַנְדְּמַן נוֹכַל לָשׁוּב לִהְיוֹת מַה שֶׁהָיִינוּ
בֵּין סְעָרוֹת הֶעָתִיד לָבוֹא,
בֵּינְתַּיִם יֵשׁ לְהוֹדוֹת לָאוֹר הַשּׁוֹפֵעַ
וְלָאַהֲבָה שֶׁהִיא אֲשֶׁר הֵיוֹדֵעַ אֶת עַצְמוֹ.
בְּמַחֲזוֹר הַדָּם גֵּאוּת וְשֶׁפֶל
כְּמוֹ בַּיָּם הַהָדִי
מִמָּקוֹם לְמָקוֹם מַסִּיעַ הַדָּם
עֶצֶב נִסְתָּר לְאִיֵּי אַנְדְּמַן.
רַק בְּרֶגַע הָאַהֲבָה תֹּאבַד הַכְּבִידָה,
אַחַר־כָּךְ תִּלְמֹד הַפִּיזִיקָה שֶׁל הַסֵּבֶל.
הַנֶּפֶשׁ כֹּה כִּלְתִּי צְפוּיָה,
כְּעָנָן עַל אִיֵּי אַנְדְּמַן.

מתוך *מחברת השמש*, הוצאת קשב לשירה 2014 (סופ"ש שירה 16)

כבר לא רואים יבשה. רק כחול כהה למטה וכחול בהיר למעלה. בערך בעוד כשעתיים ירד הערב והמעבורת תהיה כמו גחלילית בודדה.

גיא פרל

אהבתנו סערה

וּכְמוֹ אֵלִים יְוָנִים, גַּם אָנוּ בּוֹרְאִים סוּפָה
וְטוֹבְעִים
וּמְבַקְּשִׁים מִקְלָט.

בְּבוּאָה חוֹלֶפֶת בְּעֵינֶיךָ:
דְּמוּת נֶחְפֶּזֶת,
קְמוּרָה,
מוּזָרָה. זֶה אֲנִי?
כֵּן. בָּרָאתִי לִי גּוּף שֶׁל אָדָם וְרֹאשׁ שֶׁל
דָּג.

נִמְלָט לַמְּעָרָה.
שָׁם נוֹלַדְנוּ, שָׁם נִסְתַּתֵּר מִזַּעַם עַצְמֵנוּ,
שָׁם תִּשְׁקֹט הָאָרֶץ וְיִקָּווּ הַמַּיִם –
אָז אַחֲלִיף זִימִים בִּשְׂפָתַיִם.

מתוך *יש נקודה מעל הראש שלך*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2013 (סופ"ש שירה 41)

אילן ברקוביץ'

לברוא מחדש את מיתוס האמן הטוטאלי

על הרומן ***לילה ולואיס*** מאת חגית גרוסמן

ברשימה שפרסם בראשית השנה העיתונאי רענן שקד במוסף '7 לילות' של העיתון 'ידיעות אחרונות', תחת הכותרת "אומץ אמיתי", הוא המליץ על סדרת הטלוויזיה "המקוללים" מאת הבמאי חגי לוי העוסקת בארבע דמויות של אמנים והוגים: פנחס שדה, יונה וולך, משה קרוי ואביבה אורי (24.1.2014, עמ' 2). שקד זיהה נכונה כי ארבע הדמויות הללו קיימו בחייהם צורת חיים אחת: "הטוטאליות", והסביר: "האנשים הטוטאליים. האמנים הטוטאליים. החושבים הטוטאליים. אלה שהיו מוכנים לעשות רק את הדבר שלהם, עשו רק אותו, נצמדו אליו לחיים ולמוות, חיו כפי שיצרו ולהפך, ולא סטו מעצמם במילימטר" (שם). אלא ששקד לא רק המליץ על אותה סדרה ברשימה הזאת וגם לא התמקד בדבריו בתיאור אותם יוצרים "בלתי נשכחים" אלא הפנה את דבריו גם אל זמננו. הוא תיאר את האמן הטוטאלי כחיה שנכחדה, כך בלשונו, ואפיין את האדם הבוגר העכשווי כאדם מתפזר ב"קריירת פודטפוליו", שעושה מזה ומזה, מחליף מקומות עבודה, מקצועות, בתים, פרדיקטים, בני זוג וכן הלאה. בתוך כך הוא קבע כי גם האמן בן זמננו הוא אדם מתפזר: "אתוס האמן שיוצר מדם לבו הוא כעת קלישאה מילולית ועקרונית. כן, 'יש לנו אמנים', אבל גם הם 'מנהלים קריירה' בתיווך סוכנים, גלריות וכסף גדול, כשהגביע הקדוש הוא בהכרח הכרה מסחרית" (שם). גם בתחום השירה נגע שקד קלות, אולי בהשראת וולך ושדה, כשקבע כי "משוררת הבית היא אגי משעול, קולה הפואטי המחמיא של בודגנות שבעת רצון". "האומץ האמיתי", סיכם שקד את רשימתו החשובה, "האומץ להיות טוטאלי, לשחרר את עצמך מתביעות חברתיות כדי לכלוא את עצמך ברעיון הגדול שלך – עבר מן העולם" (שם).

רענן שקד טועה. כלומר הוא לא טועה במובן העקרוני של תיאור דרכו של האמן הטוטאלי כפי שהוא מזהה אותה היטב בתרבותנו, אך הוא כן טועה בכך שהוא קובע כי טיפוס האמן הזה עבר מן העולם. אם נתמקד בתחום השירה העברית העכשווית, למשל, נוכל לזהות אי פה אי שם שרידים נבחרים שלו, משוררים טוטאליים, שהפכו את שירתם לדרך החיים שלהם ואין בֵּלתה. אחת הבודדות שבהם היא המשוררת והסופרת חגית גרוסמן, שבימים אלה התפרסם רומן חדש מפרי עטה, *לילה ולואיס* (2014, כנרת זמורה־ביתן, עורך הספר: יגאל שוורץ), שקדמו לו שלושה ספרי שירה, *תשעה שירים לשמואל* (2007, פלונית); *לוייתני האפר* (2010, קשב); *דעד העיד* (2013, קשב) וכן הרומן *היכן שאינם* (2012, ידיעות אחרונות, עורכת הספר: תמר עומר). גרוסמן (ילידת 1976, ראשון לציון, תל אביב) היא לא משוררת בעלת קריירה. עיסוקה המרכזי הוא כתיבת שיריה וההופעות עמם. אין לה משלח יד אחר. כל מי ששמע אותה קוראת פעם משיריה על במה, בעל פה, יודע כי הם בוקעים פשוטו כמשמעו מדם לבה. שלא כמו וולך, גרוסמן לא מסתפקת בכתיבת שירים ובדומה לשדה, מחבר הרומן האוטוביוגרפי הנודע *החיים כמשל* ויצירות ספרותיות חשובות נוספות בתחום הפרוזה, גם היא כותבת פרוזה. בשונה ממנו היא כוחות להתמודד באופן אחר, חדש ומפתיע עם המיתוס של האמן הטוטאלי, והיא עושה את זה דווקא דרך הרומנים שלה, שם היא חושפת את אשר לא נִגלה ביצירותיה השיריות, המתרכזות בדרך כלל בתיאור של חוויות מן החיים ולא במה שעורר אותן לכתיבה.

פנייתה של גרוסמן המשוררת אל הפרוזה לא בלתי שכיחה בקרב המשוררים בני דורה, ודי אם נזכיר משוררים כגון אלמוג בהר, יאיר אסולין, רון דהן, עודד כרמלי, יערה שחורי ואחרים אשר מפרסמים בשנים האחרונות כמעט במקביל לספרי השירה שלהם גם רומנים רחבי יריעה; אולם בשתה מהם היא מתעקשת להמשיך ביצירותיה הסיפוריות את דרך שירתה ולהעמיד במרכזן בראש ובראשונה דמות של משוררת טוטאלית, סוערת ויצרית, ללא עבודה מסודרת או כמי שעובדת בעבודות מזדמנות ואז מפוטרת מהן, שכמהה אל חיי חופש אך נקלעת שוב ושוב למאבק עקוב מדם על התקיימותו בחייה. במרכז הרומן *היכן שאינם*, המסופר כולו בגוף ראשון, זוהי המשוררת מלי רוזנטל, ובמרכז הרומן *לילה ולואיס*, המסופר כולו בגוף שלישי, להוציא פרק האפילוג הקצר שחותם אותו, זוהי המשוררת לילה אבלנש. לילה ממשיכה את דרכה של מלי, ודוק: גם צליל שמותיהן דומה, באותה המידה שלואיס ארתורו, בן זוגה של לילה ברומן החדש, ואבי בתה אלינור, הוא ממשיך דרכו של ארתור, בעלה של מלי רוזנטל ברומן הראשון.

נקודת המגוז העיקרית של הספר שלפנינו, שזרעיה נזרעו כבר ברומן הראשון של גרוסמן, הנה לדעתי בריאתו מחדש של מיתוס האמן הטוטאלי. אמנם כן, קו העלילה המרכזי ב*לילה ולואיס* הוא סיפור אהבתם של לילה אבלנש ולואיס ארתורו, אנשים צעירים שנפגשו לראשונה בקפיטריה של הפקולטה למדעי הרוח, ומאז נקשרו יחד חייהם לטוב ולרע והועמדו שוב ושוב למבחן החיים התובעני. אבלנש היא משוררת. ארתורו הוא חוקר ספרות. הוא בן מזל דגים. היא בת מזל מאזניים. הם מקימים בית בישראל בת ימינו ומביאים אל העולם ילדה, אלינור. על פניו נראה אפוא כי הרומן עוסק בחיי הנישואים שלהם או כפי שתיאר זאת עורך הספר, יגאל שוורץ, על הכריכה האחורית שלו: "הרומן נטוע בכאן ובעכשיו. הוא מתאר את דיוקנותיהם של אמנים כאנשים צעירים קשי יום", ואולם, ככזה, ברומן שלפנינו לא היה כל חידוש משמעותי, זולת העובדה שהוא נכתב ביד אמן של משוררת, וירטואוזית של השפה, המטאפורה והדעת הנפשית של האדם. שוורץ ממשיך ורומז אל מה שאני מכוון אליו: "אבל", כך הוא אומר, "הרכיבים הריאליסטיים [של הרומן] משתלבים ברכיבים שנכרו במחצבות מובהקות של העולם הרומנטי: כמיהה לאהבה טוטאלית על מאפייניה הנרקיסיסטיים, התמכרות לחוויות קצה ושאיפה אל הנשגב". אמנם כן, דבריו של שוורץ נאמנים אף הם לקו העלילה המרכזי של *לילה ולואיס* אך רומזים, כמדומה, אל מה שנמצא מעבר לו, ושמהוה לדעתי את עיקר חשיבותו של הרומן הזה כמו גם של קודמו מבחינה תרבותית וספרותית כאחד והוא סיפוד הבריאה של מיתוס האמן הטוטאלי מחדש.

נחזור לרגע קט אל דוגמאותיו של העיתונאי רענן שקד שפתחנו עִמן ונתמקד אצל המשוררים: הן שדה הן וולך חיו את המיתוס של עצמם. המיתוס הזה לא קידש את החיים כי אם את חדלונם. הם נהו אל המוות. שדה פתח את דרכו כמשורר בספר *משא דומה*, שעיקרו הפלגה אל המציאות האחרת שמעבר למציאות היומיומית ואילו וולך תיאר בחלק משיריה מסעות אל מחוזות האל־אס־די. חייהם האוטוביוגרפיים התערבבו ביצירותיהם וקהל הקוראים נענה לזה ואף טיפח את המיתוס גם עד כדי הצנעה של מה שבפועל התרחש מעבר לו: שדה תואר כמי שמימש ביצירתו חזון אינדווידואלי נבואי ואילו וולך – כמי שחלפה את העולם בסערה. שאלות של מגלומניה, דיכאון, מחלות הסרטן שמהן נפטרו השניים, נדחקו לשולי הבמה משום שהן פגמו במיתוס הדווח של האמן הטוטאלי כמקדש השיגעון, המוות, העולם שמעבר. גרוסמן אמנם נענית גם היא למיתוס הזה בהציבה במרכז הספרים שלה דמויות של משוררות שחיות על סף השפיות, בין השיגעון לאינוות, אך היא גם מעיזה להתבתן

בעיניים של המרוזה עצמה, ומתארת את רגעי הדיכאון; ההתרכזות של האמן הטוטאלי בעצמו; אפילו העצלנות וההשתמשות בכתיבה כבבריחה מן העולם הפרקטי של התופעות או כסוג של התמכרות כפי שהרבר מתואר בפרק השני של הרומן, זה הנקרא "התעללות העלילה". עיקר החידוש של גרוסמן הוא בעימות של אותו אמן טוטאלי היא לילה אבלנש עם חיי הנישואים, אולי לב מימוש החיים של החברה המערבית הבורגנית בת זמננו. אין לנו בספרות המקומית תיעוד של הדבר הזה משום שרוזה לנו בדמויות של אמנים טוטאליים סגפנים, המקדשים את המות על פני החיים, ולא מקימים משפחה נורמטיבית. גרוסמן מתארת באומץ לב מרשים את ניסיונותיה ההרואיים של לילה אבלנש לעשות רווקא את זה ובתוך כך את הקשיים הרבים שהיא חווה בדרך. זה מה שהופך את הרומן לכה משמעותי ומרגש: הוא מציג לפנינו את דמותו של האמן הטוטאלי במערומיו או באנושיותו, ומסיר מעליו את מסכות הקסם והכזב שהקהל הרחב נוטה לְאַפֵּר אותו בהן, לא פעם בעידודו של האמן עצמו.

איך נברא המיתוס מחדש? אנסה לבחון את הדבר דרך ארבע נקודות מבט עיקריות: א: עיצובו הספרותי של הרומן; ב: תיאור קשר הנישואים בין לילה ולואיס; ג: התעללות העלילה, כשם החלק השני של הרומן; ד: רמותו של השד בְּל מָגוֹ כדמות מפתח להבנת מימוש המיתוס של האמן הטוטאלי ברומן.

א: עיצובו הספרותי של הרומן: *לילה ולואיס* נע בין מבדה ספרותי לבין יסודות אוטוביוגרפיים המצויים בתשתיתו. זו גם הדרך שבה עוצב הרומן הקודם של גרוסמן. נקל להבחין בכך באמצעות איתור השמות של דמויות הנזכרות ברומן, מרכזיות ושוליות גם יחד. כאמור למעלה, גיבורי הרומן הם בני הזוג לילה ולואיס, ששמותיהם כמו לקוחים לא מכאן אלא מרומן רומנטי או מארצות אחרות, למשל זו המעטרת את שמות החלקים הראשון והרביעי של הרומן: "איטליה של מעלה", היא ממלכת הדמיון. מצד אחר מופיעים ברומן גם שמות של אנשים חיים כמו למשל המשוררים דויד מוד וישראל הר, אותם פוגשת לילה אבלנש בדרכים הספרותיות שבהן היא מהלכת, בהשתתפותה באירוע שירה או בבואה אל בית הוצאת קשב לשירה ברחוב אבן גבירול בתל אביב. כל מי שמצוי בסצנה הספרותית המקומית יוכל לזהות את דמותם, אך שילובם במבדה הספרותי של הרומן יוצר אפקט כפול של משמעות: מצד אחר הוא מעניק למבדה הספרותי ממד ריאליסטי ומצד שני הוא מעניק לעולם התופעות הריאלי ממד ברוי ולעתים אף סוריאליסטי. שני הקטבים נוגסים זה בזה ומכרסמים זה את זה כחלק מאותה בריאה חדשה של המיתוס. הוגמה נפלאה להתממשותה של התחבולה הספרותית הזאת היא בשעת ביקור של לילה בבנק לצורך בירור המצב הכלכלי בחשבונה (עמ' 134-129, פרק 11, בחלק השני "התעללות העלילה"). לאחר שלילה מתעמתת עם פקידת הבנק חודקת עליה את כרטיס הכספומט שלה, מפנה אותה זו האחרונה אל מנהל הבנק, לוציפר, בן השטן מפיסטו, המשלשל מישבנו כסף בצורת "חרא". לילה, אמנית טוטאלית השתאת בנקים וכסף שעושים לה בחילה (עמ' 129) שואלת את פקיד הבנק "כמה חרא יש בחשבון החיסכון שלי? [ו] הפקיד הקיש במקלדת את מספר החשבון ואמר שהד רוממותו לוציפר חרבן לחשבון שלה ארבעת אלפים שקלים חדשים וכל זאת במשך שלוש שנים וחודשיים ברציוק... היא הרגישה כל כך ענייה. היא חשבה שזה חייב להיפסק ושהחרא הזה לא מעניין אותה" (עמ' 130). מתוך המקום הבדיוני הגרוטסקי הזה, שנושא בחובו ביקורת חברתית משותנת, הבזה לאלו הרודפים אחרי הכסף, ממשיכה גרוסמן את תיאור הדברים אל עבר החיים הספרותיים הפרקטיים, כשעתה מתערבבים פרטים ריאליים כגון ביקורות אוהדות שנכתבו על יצירותיה של לילה בעיתון 'הארץ' עם מטבעותיו הצואתיות של לוציפר, מנהל הבנק: "כבר שבע שנים היא אוספת את המטבעות של לוציפר... חושבת: 'איזו עצלנית אני'. שתאת את עצמה שאין לה עבודה שלוציפר מכיר בה ומעניק עבודה חלוש משכורת. היא לא מאמינה בלוציפר. היא מאמינה שהאהבה קדושה. היא מאמינה באלהים. אותו היא פוגשת לפעמים בחדרה ואז נולדת שירה. כולם רצים אחרי החרא של לוציפר. מוצאים את סדר היום שמתאים לו, מתעודדים בשעות שהוא מכתיב להם. משכירים את הקול שלהם, את הנשמה והגוף. קוראים לעצמם חרוצים תהנים מהערכה עצמית על פי גודל הסכום שניתן להם בסוף החודש. משודדים נחשבים לבטלנים רק בגלל שלוציפר לא אוהב שירה. לוציפר מעדיף גיטרות חשמליות ומוחיקאים רכים, נגני בלוז כמו רוברט ג'ונסון שמכר לו את נשמתו. להם הוא מעניק הרואין. להם הוא נותן הרבה חרא בשביל להזריק את החומר לוודידים ולמות צעירים. וזה גורם ללוציפר לשלשל. לוציפר אוהב את הוליוד. הוא טס לשם כל שבוע לחרבן מיליתים" (עמ' 133-134). התיאור הביקורתי המצוין הזה נחתם בכך שלילה מציינת את לוציפר לטובה על כך שלעתים הוא מפריש מכספו הבזוי גם לקריאות השירה שלה, למשל סכום של מאתיים ושלושים שקלים שהיא תרוויח על קריאת שירים "מתוך ספרה האחרון, בספרייה של כפר סבא" (עמ' 134).

שילוב המבדה הספרותי עם היסודות האוטוביוגרפיים המרכיבים יחדיו את הרומן, בא לידי ביטוי גם בציטוט של שירים או קטעי שירים שלמים או סיטואציות שהביאו לכתיבתם של שירים המופיעים בספריה של גרוסמן עצמה ומוצאים את מקומם גם ברומן שלפנינו. כך היה גם ברומן הקודם. אמנם היא מחזיקה בדעה ששירה ופרוזה הן תאומות סיאמיות ולא חייבים להסכים לעמדה הזאת, אך נדמה כי עוד יותר מכך משמעותי שילובם של קטעי השיר ברומן כדי לטשטש את הגבולות לא רק בין סוגי המדיום של הכתיבה אלא גם בין הכותבת עצמה לבין בת־דמותה, גיבורת הרומן, היא לילה אבלנש, כמי שרוקמת בחייה את המיתוס. כך למשל החלק השלישי של הרומן נקרא "רעד העיר" כשם ספר השירים השלישי של גרוסמן; בפרק השני של החלק הראשון היא מתארת את הנסיבות שהביאו לכתיבת שירה היידע 'נחלת בנימין 107' ומשתמשת אף באותן המילים שבהן הוא נכתב (עמ' 16-17); והפִסקה הראשונה הפותחת את קטע האפילוג של הרומן, הנקרא "נישואים", היא ציטוט מלא של השיר 'אופניים' המופיע בספר *רעד העיר* והובא כאן בצורת פרוזה וללא ניקוד (עמ' 201). מקומות אלה ואחרים כמוהם כארמזים אינטרטקסטואליים המחייבים את הקורא ללוש את יצירותיה של גרוסמן מן השירה אל הפרוזה ולהפך ולהבינן כחלק ממכלול אחד של המיתוס. בין אם הדבר נעשה במודע ובין אם לא, שילוב קטעי השירה ביצירותיה הפרוזאיות של גרוסמן תורם לעיצובו הכללי של מיתוס האמן הטוטאלי כמשוררת שזהו משלח ידה הבלעדי, לכתוב: "ללילה לא היתה עבודה אחרת מלבד כתיבה. גם לא אישור אחר לקיומה" (עמ' 95).

ב: קשר הנישואים בין לילה ולואיס: הגם שקשר הנישואים בין לילה ולואיס מתואר בגב הספר כקשר בין שני "אמנים כאנשים צעירים קשי יום" זה לא בדיוק כך. מהר מאוד מתברר לקורא כי לילה ולואיס שונים לגמרי באופן שבו הם תופסים את החיים ומתנהלים בתוכם. בעוד היא מרחפת על גלי האמנות והדיכאון, הוא פרקטי. עובד כטבח ואחר כך כספרן; מרוויח כסף; מפרנס ומשלם את דמי השכירות. כשהם החרים

מאירוע שירה היא "מרחפת כל הדרך הביתה כמו מכשפה על מטאטא, מניפה את ידיה לצדדים ומעילה השחור מתנופף ברוח כגלימה" ואילו הוא "משגיח עליה, הולך אחריה ומדבר אליה" (עמ' 18-19). "'ממה נתפרנס?' היא שואלת בדאגה. 'אני לא יודע.' הוא משיב. 'אז מה נעשה?' 'אני רוצה לקרוא ספרים ושישלמו לי על זה'" (עמ' 19). עד מהרה לילה מבינה את ההבדל הניכר ביניהם: "למה אתה כנוע? למה אתה לא מורד מרד לשמו?" היא שואלת אותו בחצות הליל אך גם הוא מבין את השתי ביניהם ומשיב: "אם אני מכבד אותך זה לא אומר שאני כנוע. את רוצה שנעשה יד אחת נגדך?" (עמ' 21). מה שמחזיק אותם ביחד הם חיי האהבה. לילה מרגישה אשמה ואילו לואיס מטיח בה האשמות: "איך את מסוגלת לא לעבוד ורק לשבת כל היום ולקרוא ולכתוב בזמן שאת רואה אותי עובד כל כך קשה? זה לא מוסריו!" (עמ' 30). קול המספרת מתערב כאן וקובע כי "חיי האהבה מניחים בצד כל חיים אחרים" (שם), אך נשאלת השאלה על אלו חיים אחרים מדובר כאן? האומנם חייה של לילה לא מוסריים לעומת חייו של לואיס? האם אין גן קולו מסמן כאן את קול האדם הנורמטיבי היוצא כנגד האמן הטוטאלי והסכנות שכביכול הוא משית על החברה היצרנית? הפערים בין בני הזוג יוצרים תהום שעיקרה בהבדלי התפיסות הריאליות והאמנותיות שלהם: "הוא מתרגם סיפורים. הוא כותב סיפורים. הוא חוקר סיפורים. הוא תלמידו המצטיין של אריסטו. יודע ליצוד התחלה אמצע וסוף. מכיר את השפה שבונה עולם קוהרנטי ואת הנשימה האיטית של הסוס הסוחב על גבו את מוחלת הסיפור. הוא איש חכם חרוץ, ולילה לא מרגישה תמיד כל כך אינטליגנטית, ונוסף על זה קשה לה לדחוק את תודעת המוות לכיסי נפשה. לכן היא אינה יכולה להתרכז בחיים. ללכת לעבודה בכל בוקר ולשוב אחר הצהריים. לשרוף את הזמן בשביל תלוש משכורת. היא חייבת לכתוב כי הכול חולף, מלבד מה שכותבים עליו" (עמ' 96-97). אך לצד אותה תהום מתברר גם כי חיי האהבה מושכים את בני הזוג, כל אחד בדרכו, להקריב זה למען זה. לואיס קונה ללילה מכונת כתיבה, הוא עובד קשה כדי לקיים את שניהם ואחר כך גם את ילדתם; לילה מצדה מנסה פעם אחר פעם מקומות עבודה מזדמנים עד שהיא מפוטרת או מתפטרת. הרצון לאחוז בחיי האהבה בכל מחיר הוא שמאפשר לגרוסמן דרך הדמויות ברומן לברוא מחדש את מיתוס האמן הטוטאלי כאדם שלא דואג רק לעצמו אלא נאחז בחיים למרות קשייו ובורא את הטוטאליות של היצירה דוקא דרכם וחרף המעקשים שהם טומנים בחובם עבורה.

ג: התעללות העלילה: החלק השני של הרומן נקרא "התעללות העלילה" (עמ' 95-135) והוא לדעתי המשמעותי ביותר בספר לצורך בריאת המיתוס המדובר. אם נדמיין את עלילת האמן הטוטאלי השגודה והרומנטית, הרי שבשלב הזה הוא אמור לקרוס אל תוך עצמו; לאבד קשר אל החיים; להסתגר בתוך יצירתו ולהישרף בלהבת אמנותו. גרוסמן מתנגדת לכוח האינרציה החזק הזה ומחליטה לבחון את הגבולות של גיבוריה בדרכם אל המטרה. כאן היא מסירה את ההרואיות והקסם הנסוכים על פני מלאכת הכתיבה ומתארת מצב של התמכרות, מחלה ואפילו עצלנות כגורמים שהובילו את לילה לכתוב ללא הפסקה: "מכיוון שהתמכרה לכתיבה נרשמה לילה לקבוצת תמיכה... בחבורת חמישה אנשים. שניים מהם פרוזאיקונים... אחת משורדת... החמישי מכור לכתיבת מסות" (עמ' 99). היא תובעת כאן את המושג "חיי כתיבה" ומהרהרת בקול המשורדת שחורת השיער אולי גם את קולה שלה: "אם יש לכם מזל והצלחתם לחיות חיי כתיבה, אז חובה עליכם לעשות זאת הכי טוב שאתם יכולים... כך חזרה המשורדת על אותו משפט בכל מיני גרסאות שונות" (שם). תחושת התלישות שאופפת את לילה באה לידי ביטוי בדבריה אל הקבוצה: "שלום, קוראים לי לילה ואני מכורה. אני סובלת מרגשות אשמה. אני כותבת וחשה אשמה שאני לא משועבדת לפרנסה ולא מרוויחה מספיק כסף כדי לקנות מזגן. בקיץ חם לי ובחורף קר לי. אני מרגישה נורא" (עמ' 100). מן הצד השני ניצבים דבריו הנוקבים של לואיס ותובעים חזקה: "אם תביאי לנו שלושת אלפים שקל בחודש זה יהיה נפלא. את תצילי אותנו" (עמ' 114), כך הוא פתה אל לילה לאחר יום עבודה קשה בעוד היא שוכבת במיטה. שתי הדמויות נוגעות ללב ואנושיות דווקא משום שהן לא דבקות ברוגמה. לילה לא צובעת את מלאכת הכתיבה שלה בצבעים מושלמים וחד-ממדיים מובנים מאליהם אלא מטילה בהם ספק, ולואיס אוהב אותה חרף הקשיים האובייקטיביים שהתמסרותה לכתיבה משיתה על כושר הישרדותם בעולם החומרי על פי דגם האהבה הרומנטית ("את תצילי אותנו").

ההכרה במעבר מן השלב המוכר של מיתוס האמן הטוטאלי אל ההבנה של השלב של בריאתו מחדש פורצת אצל לילה דוקא בעת פרידה המתרחשת בין בני הזוג כאשר היא פונה אל בית הוריה בעיר פריפריאלית המכונה "הכפר" (עמ' 143). שם היא נושאת בלבה מתולוג דרמטי המתאר את המעבר מחיי הרוזקות שלה אל חיי הנישואים וההורות. אמנם היא מתארת תחושה של עיוורון מפני החיים הפרקטיים, אך גרוסמן שמה בקול מחשבותיה גם ביקורת על אותם בני אדם נורמטיבים אשר מבחינתם היא תלושה: "האם התעוורתי? כן, אני עיוורת. עיוורת. אני יושבת בחושך ומתבוננת בחיים של אחרים. לא הרסתי את העולם. אין לי מכונית. אין לי מזגן. אין לי מייבש כביסה. אני לא מבזבזת מים. לא הייתי חיילת קרבית. לא הרגתי אף אחד. לא ניקבתי את האוזן. איך הבאתי ילדה לעולם הזה?" (עמ' 148) ובהמשך: "היום הבעיה היא בעיקר עם הספק. פעם לא הטלתי ספק. פעם הייתי משוכנעת שחיי לא היו יכולים להתרחש אחרת. שכל מה שקורה כתוב לי מלמעלה, צורת היד הנפשית, העוני, הכתיבה, הטירוף, האהבה הנכזבת... עסקים תמיד שעממו אותי. בוסים לא סבלו אותי. ראשי תמיד בשמים וצורת ידי מסגירה נפשיות מוגברת, הצפות רגשיות ושאיפות אמנותיות... פעם לא היה לי ספק אך גם לא קורת גג. הייתי חסרת בית וכתבתי שירים ברחובות תוך כדי הליכה ושוטטות. לא הצלחתי להשיג לעצמי קורת גג" (עמ' 149). לנגד עינינו נפרש כאן מעין קוריקולום ויטה של מיתוס האמן הטוטאלי כשהוא נברא מחדש, כשהפעם הוא לא נבדל מן החברה כי אם מנסה לחיות בתוכה ולשקף את פניה דרכו. זה מקור כוחו של הרומן וגם המהלך המרכזי החשוב ביותר שלו, בעיני, משום שהוא מטשטש את הגבולות הברורים בין הבריות ומאפשר לאמן הטוטאלי החדש, שגרוסמן בוראת אותו הפעם בדמותה של לילה אבלנש, אך היא עצמה גם משקפת אותו בחייה שלה, לשאת את ביקורתו מתוך ספרת הקיום האנושי ולא מחוצה לה. מי שמסייע לה לעשות כן הוא דווקא שד, המכונה ברומן בֹּל מָגוֹ, מי שנע על פי המסורת העממית על קו התפר בין העולמות, אלו האנושיים מזה ואלו הספיריטואליים מזה.

ד: דמותו של השד בֹּל מָגוֹ כדמות מפתח למימוש מיתוס האמן הטוטאלי מחדש ברומן: בפעם הראשונה מופיע בל מגו ברומן כאשר לילה ולואיס עוברים לגור בבית ילדותה של לילה "בעיר המנומנמת שבמערבה נולדה וגדלה" (עמ' 37). במוכן הזה הוא שד מן העבר שלילה מעירה לחיים. היא מתארת את בית הוריה, סמי ונעמי אבלנש, ואז פתה לתיאור השד: "הקללה עדיין רבצה בין הכתלים, בגלל דמוך משרעמם, בל מגו שמו, שנהנה לעתים קרובות לצאת מן הבוידעם ולחלץ את רשעותו" (עמ' 39). בל מגו משמש במהלך הרומן מעין אלטר-אגו של לילה עצמה אך גם של לואיס, שאף מתעמת עמו פיזית פעם אחת כאשר הוא חולה ואולי גם לוקה בהזיות (עמ' 62-68). בל מגו הוא ההשראה; הוא הרצון המניע את לילה לכתיבה; הוא הדמוך שעמו היא צריכה חייבת לחיות בשלום כדי להיות מאושרת; הוא האופן שבו עליה לממש את עצמה: מצד אחד לכתוב ולכמוה אל היפה ומצד שני לא להסיר את המבט מהעוולות החברתיות; מן השקרים שבני אדם מספרים לעצמם. נבחן את שמו: בל מגו - בסיכול אותיות - מוג לב. שוב ושוב חוזרת לילה (או גרוסמן המתארת אותה

בקול המספרת) על כך שהכתיבה היא דרך להתמודד עם הפחד מפני המוות או הצורך להתמודד עם החיים בעולם; אך בל מגו הוא גם רב־מג הנוהה אל היפה (כלו באיטלקית פירושו יפה), כלומר אל האמנות, המתארת את העולם גם בדרכים אסתטיות; הוא האוהבה והתממשותה. והיקרויותיו בולטות בעיקר בממלכת הדמיון של לילה, הנקראת ברומן בשם הסמלי: "איטליה של מעלה" (בחלקים הראשון והרביעי). המפגש המחודש בין המשוחרת לילה אבלנש לבין השד בל מגו הוא אחד משיאיו הסימבוליים של הרומן והאופן הספרותי שבו הוא מתואר מענג במיוחד לקריאה: "במסדרון נפתחה דלת הבוידעם, רגל ארוכה נשלחה החוצה ואחריה רגל שנייה. מישהו קפץ החוצה. סידר את החולצה מול הראי, סירק את שערו לאחור במסרק שחור, התבונן בעיניו התכולות בראי, נכנס לחדר המקלחת והתבשם בבושם של לואיס. אחר כך דפק על דלת חדר השינה" (עמ' 49–50). בעוד לילה קוראת בספר מעשיות פורץ בל מגו מן הבוידעם ומשקף בנוהגיו את כל מה שאולי היתה רוצה שלואיס יהיה עבורה ולא תמיד הוא נענה לרצונותיה או הבין אותם. בל מגו מזהה עצמו בפניה כמשורר שלבו השחיר והוא רוצה שהיא תחיה אותו מחדש. הוא מתאר בפניה את התרחקותה מפני עצמה וקורא לה לשוב ולממש בחייה את אשר חייתה בימי ילדותה: "אני שומע אותך חולמת על איטליה, ולי יש את הכוח להביא אותך לשם. את רוצה להיות חופשייה? אני יודע שכן... החיים קפצו עלייך, לילה. אני זוכר אותך ילדה, הצצתי עלייך כל יום, פעם היית צוחקת וקופצת ושרה, היית כל כך שמחה... איך הצלחת לבגוד בעצמך כל כך? את לא מאושרת. את כבר לא שמחה. את עייפה כל הזמן. נהפכת לאישה שלא רצית להיות. אבל אני יכול לגרום לך להשתנות. אם רק תאמיני בי. אם רק תתני לי אקח אותך אל איטליה" (עמ' 50–51). השר הולך אחרי לילה למטבח והיא משקה אותו ומאכילה אותו: "הנה, שב כאן, תשתה את החלב ותטבול את העוגיות" (עמ' 51). הוא מגלה את נפשה ומספר לה על כל השנים שבהן הסתתר בבוידעם כשהיא לא היתה בדירת נעוריה, כתב שירים וקרא בספריה. כביכול הוא חי את החיים הטוטאליים שהיא זנחה וכעת מבקש להשיבם אליה. היא מבקשת לקלחו באמבטיה, ממלאה אותה במים חמים וטובלת אותו בתוכם: "'עכשיו שב'. היא קבעה. הקצף [של השמפו] האפיר כשגופו שקע במים החמים, והיא הסתובבה אליו וקרבה ושטפה את שערו, ערמת אבק נשרה מפניו וגילתה עור לבן כחרסינה. הוא שלח את ידו וגרר אותה פנימה, גופה נפל לאמבט והיא צעקה. 'גם את זקוקה לאמבטיה,' הוא הידק את שפתיו אל שפתיה ואחר לחש: 'לילה, לילה, לילה, לילה.' האור במקלחת כבה והחדר החשיך. לילה פקחה את עיניה. מעל ראשה עמד לואיס ונשק למצחה, נכנס מתחת לשמיכה והחדיר את לשונו לתוך פיה, פישק את רגליה ונכנס ולחש לתוכה: 'אני אוהב אותך, לילה, את זוכרת?'" (עמ' 52–53).

התמזגותם של לילה ולואיס והשד בל מגו לכדי ישות אחת והאהבה הנסוכה עליהם מסמלת את בריאתו מחדש של מיתוס האמן הטוטאלי שגרוסמן מיטיבה לתארו ברומן החדש שלה. כמו בעבר עדיין מדובר באותה דמות של אמן המקריש את כל חייו ליצירה ויצירתו משקפת את חייו, אך בשונה מתפיסת התרבות המקיפה אותנו לגביו, היא מתארת היתכנות של אמן מן הסוג הזה דווקא מתוך חיי נישואים ואימהות ולא בהכרח מתוך חיי כליה, התבודדות ומוות. זהו מסע שעיקרו במאבק בלתי פוסק בין האמנות לבין החיים המבשרים אותה אך בה בעת גם מאיימים על קיומה. מתוך הבנה של מרכזיות המאבק הזה במכלול יצירתה של גרוסמן עד כה, אפשר להתפנות עתה ולקרוא את הרומן *לילה ולואיס* גם מנקודות מבט אחרות, כגון זו של הביקורת החברתית הנוקבת שבו על נהגי־אדם בחברה הקפיטליסטית של המאה העשרים ואחת ולחשוב על מקומו של האמן הטוטאלי במסגרתה. זהו קול נדיר, שמוטלת עלינו החובה להקשיב לו משום שהוא מסמל דרכים אחרות להלך בהן, כאלו שהמוסתים את תרבות ההמון מנסים פעם אחר פעם להסתיר מפנינו לבל תיפרע הדרך השגורה, העדרית, זו שלא עוצרת לשאול שאלות ולא מטילה ספק בפני הבאות. ◆

סלמאן מצאלחה

שיר גלות

בְּאֶרֶץ בַּנֵּכָר חָלַמְתִּי לִי חֲלוֹם,
עַל תְּכֵלֶת בַּשְּׂבִי
וְאֹפֶק אָדֹם.

עַל אֶרֶץ רְחוֹקָה בְּשׁוּלֵי נָהָר;
בּוֹקֶה וּמְבֻלְבָּלָה
וְעֻצָּב שֶׁנִּשְׁזָר

כַּאֲלַמַּת חִטִּים, זְהוּבָה בְּאוֹר חַמָּה,
שׁוֹקֶקֶת לְעִתִּים
זְעָה שֶׁקּוּפָה תַּמָּה,

וְזִכְרוֹנוֹת שֶׁל טַל, שֶׁל שַׁחַר מְפֹהָק
בְּנֶפֶשׁ הָעוֹלֶל
שֶׁזֶּה עַתָּה נִתַּק

מִמַּחְשָׁבָה קְטָנָה עַל עוֹלָם גָּדוֹל
עַל אִמָּא יְשֵׁנָה
רוֹחֶפֶת כְּבַת־קוֹל.

כְּכֶתֶר יְלָדִים מִפֶּרַח הַשָּׂדֶה,
בְּלֵיל הַנְּדוּדִים
יָרֵחַ מְדַדֶּה

בִּשְׁמֵי הַתַּלְאוּבָה, נוֹשֵׂא אֶת גַּעֲגוּעָיו
לָאָרֶץ הַטּוֹבָה.
לַשָּׁוְא יִשָּׂא, לַשָּׁוְא.

קְרוֹבָה וּרְחוֹקָה, כְּמִטַּחֲוֵי מָחָר
שְׁבִירָה אַךְ הֲדוּקָה
בַּלֵּב אֲשֶׁר נָצַר

קִינָה וְדוּמִיָּה, שָׁמַח לְאֵידִי;
גּוֹרָל שֶׁל יְהוּדִי
בְּנֶפֶשׁ עַרְבִיָּה.

שבתאי מג'ר

כתיבה ומאגרי הנפש

ביבליותרפיה, פסיכולוגיה וכתיבה

חיי הנפש אינם מסודרים תבניות תבניות, וגם אם כן, אין בידינו המפתח לַקוד או לַשיטה שבה הם מסודרים. סביר יותר להניח שהם נעים במעגלים, מחליפים ומשנים צורות, מתגבשים ומתפרקים, מגיחים ונעלמים, בונים תבניות ותבניות סותרות; חלק מכל זה גלוי לעינינו ולהכרתנו, חלק נסתר.

בחרתי או נבחרתי לעסוק שלא לעסוק באופן מאוד ממוקד בשיטה או במודל או בפסוקים לשינון.
בחרתי למצוא ולברוא את המילה ואת ההיגד מתוך הדברים ותוך כדי התהוותם. כך, אני מאמין, עולה מן התהומות מה שנמצא בנו בחומריותו הגולמית, ושואף או לא שואף להיאסף לכלל מבנה, להיחלץ או להיוולד, להיראות לעיני אחרים ואולי לומר אמירה, או לפחות להשמיע צליל, או להציע נגיעה כלשהי, מתהומות אדם אל אוזן שומעת ועין רואה, ומשם ללב מִצפה, ומשם, אולי, ימשיך בדרכו בנתיבים מוכרים אל תהומות פרטיים אחרים, שבנימה כזו או אחרת, דומים לשלו.
כלומר, הדהוד תהום לתהום באמצעות צלילים ומילים, שאוספים בדרך משמעות ותכנים, מרבים בהיסק, השערה ותרגום, עד שמגיעים ליעדם, אם אין מפריע בדרך, והופכים חזרה לחומר גלם, שממנו עשוי הכל, חומר רוח ונשמה שנודדים בעולם מעצמם, עד שפוגשים פשר כזה או אחר, וממנו זוכים לשמם ולקיום זמני, או נותרים לעופף אל היעלמות שאינה ידועה לאיש ולנפש.

מפריד דבר מדבר

לְאַט לְאַט הִתְחַלְתִּי לְהַפְרִיד דָּבָר מִדָּבָר.
קֹדֶם מָזוֹן מִמָּזוֹן
אַחַר כָּךְ מִסְפָּרִים – שֶׁאֵינָם מִתְחַלְּקִים
וְאֵלֶּה שֶׁכֵּן. אַחֲרֵי הַגְּשָׁמִים הִבְחַנְתִּי
בֵּין חֶלְקֵי גּוּפִי הַשּׁוֹנִים. בְּגִיל שְׁלֹשִׁים
הִשְׁוֵיתִי בֵּין גְּבָרִים לְנָשִׁים, וּלְאַט לְאַט
בֵּין אֲנָשִׁים לְבֵינִי. מִזֶּה שָׁנָה וְיוֹתֵר
אֲנִי מְשַׁקֵּר לְעַצְמִי בֶּאֱמֶת.

הרגע

מַגִּיעַ הָרֶגַע, הָרֶגַע
וְאָז, וְאָז
וְאָז נֶעֱתָקוֹת הַמִּלִּים
וְלֹא נוֹתַר אֶלָּא
לְהַבִּיעַ זֹאת בְּמִלִּים
לֹא נוֹתַר אֶלָּא
לְשַׁמֵּר מַבָּט אֶל הָרֶגַע הַהוּא
שֶׁהָיָה וְחָלַף
וְאִתּוֹ נֶעֱלְמוּ הַמִּלִּים

כִּי אָז נוֹתֶרֶת אַדְוָה כְּחַלְחָלָה
נְקִיָּה מִמַּרְאֶה וְנִיחוֹחַ
וְאִתָּהּ לְמֵרוֹמִים נִפְתָּחִים
לְמֵרוֹמִים נִפְתָּחִים

בזה אמור לגעת איש מקצוע שאמון על טיפול במילים ונפש. הידע שלו והרגישות שהוא מטפח מלמדים אותו לשלוח עין רכה ולאותר נימים ותזוחות בנפש האדם ולחברם באמצעות מילים בתפר עדין כזה, שייצור קשר חי, שבהיותו הוא מאחה שדות נפרדים וגם מצמיח מתוכו מילים ותחושות חדשות שנאחזות תחילה בתפר הזה, ואחר כך נפרדות ממנו וגדלות ומתהוות לידע חדש, תחושות ומילים.

שפה נבטה בתוכנו

גָּדַלְנוּ עַל רוֹבִים. צִיַּרְנוּ רוֹבִים בְּמַחְבָּרוֹת הַלִּמּוּד
וּבַצַּד גִּבּוֹרִים גְּדוֹלֵי מְמַדִּים.
חִזַּרְנוּ בִּמְלוֹא הַמֶּרֶץ בְּקוֹל רוֹעֵד וְחָשׁוּף
הִרְבֵּינוּ בְּדִיחוֹת וְגִלְגַּלְנוּ צְחוֹקִים,
נְבוֹכִים, מִתְמַכְּרִים לְאַדִּי בִּטָּחוֹן שֶׁנַּפְשֵׁנוּ דָּרְשָׁה.
שָׂפָה נָבְטָה בְּתוֹכֵנוּ מִבְּלִי שֶׁיָּדַעְנוּ אֶת עַצְמָהּ.
הִשְׁקוּ אוֹתָהּ מִבַּחוּץ אִמְרוֹת לְעוּסוֹת וּדְחָפִים נִשְׁלָטִים
תִּרְגַּמְנוּ אוֹתָם בְּעַצְמֵנוּ, כַּמָּה שֶׁלָּמַדְנוּ בְּבֵית הַהוֹרִים.
מָה הַפְּלָא בְּכֹלָּל שֶׁשָּׁבַעְנוּ מֵקֶדֶם, וְלֹא בָּא אֶל לִבֵּנוּ
שֶׁאֲנַחְנוּ תָּמִיד רְעֵבִים.

ההבעה בכתב היא ביטוי ומיצוי במילים של מצבי נפש ותנועות נפש. היא מגיעה למקומות נסתרים, לפעמים אף לתהומות, ומוציאה משם קולות ותמונות, שלאחר מכן מתפענחים באמצעות המילים וסידורן שמאפשר הגדרה והענקת משמעות. הקריאה במילים הללו מאפשרת יציאה למסע חוזר אל אותם אחרים בנפש, שהייה בהם ומפגש עם קולות ואותות נוספים.

לכתוב על שלג

לא אוכַל לִכְתֹּב עַל שֶׁלֶג
עַל דְּבָרִים וְעַל מִזְחָלוֹת.
אֲנִי חַי בְּאֶרֶץ מוּצָפַת שֶׁמֶשׁ.
לֹא אוּכַל לִכְתֹּב עַל מִסְתְּרֵי מְצוּלוֹת הָאוֹקְיָנוֹס.
אֲנִי חַי בְּנוֹף מִדְבָּרִי חָשׂוּף.
כְּשֶׁאֶרְצֶה לִכְתֹּב עַל אַהֲבָה מְאֻחֶרֶת
אֶצְטָרֵךְ לְנָסֵעַ רָחוֹק.
כְּשֶׁאֶרְצֶה לִכְתֹּב עַל חַיִּים רְגִילִים
אֶצְטָרֵךְ לְהַתְחִיל.

לעתים הנפש מתנגדת לחדירה הזו לקרביה. לפעמים ההוויה שמכתנה נפש מכסה עצמה מפני הבנה ופענוח. היא עושה זאת גם באמצעות מילים. כך שהדרך אל מסתרי הנפש ואל מאגרֵיה כרוכה בעדינות רבה שמחייבת כושר הבחנה בין חומה לבין אוצר החבוי מאחוריה; בין הגנת מסתור חיונית לבין אמירה וקריאה שמשתוקקת להיחלץ ולראות אור. אלה גם אלה עשויות ממילים. לכן נדרשת אמנות הנגיעה הרכה, ההבחנה בין צליל תגובה אחד למשנהו, תיווט מדויק שמרגיע מקומות חרדים ומנע ככל האפשר משבילים מסוכנים.

"אני חש את הדברים ולא יודע כיצד להביע אותם". זהו משפט שגור. היגד אחר הוא: "אני לא יודע מה אני מרגיש". אזורים אלה רוויים במילים שאין להן מוצא. ובאין מוצא הן ממשיכות להיטען ולהתקשות עד כדי תסכול חעם, או ייאוש, או עצב ווייתור, או השטחה של רגש ושל מוטיבציה, והסתפקות בקיום צר ומצומצם.
הסכמה לפנייה אל האזורים האלה עשויה לגרום לתכנים מופנמים להתרפות ולפתוח מרווחים להבחנות בין תחושה לתחושה, בין מילה למילה, וליצור הבעה שקודם לא נוסחה, ואליה לצרף הרגשה, ויחד - הבנה, עם יצירת זהות ומבנה למה שמתרחש בתוכי, נע ומתהווה בי. לְמה שמתחיל להיתפס ולהיות מוכר כ'אני'.
זו עשויה להיות תחושת התגלות. לפעמים יש בזה חוויה של התרפאות או יציאה מאזור זמן אחד לאזור אחר, התרעננות והתחלה של רצון למצות מה שיש בי.

הנחת יסוד מציעה שקולות ונבטים נמצאים בנו ומחפשים דרכם החוצה, להתנסח כהיגד או כצעקה. הכוח הכותב, שנמצא בנו במצב גולמי, רוחף החוצה, נע ווע, מנסה להתגודד בשם ובהגדרה, ולמעשה מתאווה לחילוץ, שיגיע, אם יגיע, בעזרת קרן מתודעה שהבליחה, ויד שהצליחה לתפוס בעיתוי הנכון את החומר וללדת אותו כמילה. ◆

יולי 2014

חברטה גביאזדופולסקי*

על שירה, פסיכולוגיה ושיגעון

צביקה שטרנפלד התבקש לכתוב כמה מילים על שירה ופסיכולוגיה (כלי טיפולי?) ולצרף שיר הקשור לנושא. צירפתי כאן שיר שכתב צביקה, ומצאתי לנכון לספר קצת עליו ועל עצמי. השיר עצמו לקוח מספר השירים המשותף (של צביקה ושלי), ***פליטים של זמן*** (כרמל 2003).
צביקה הוא פסיכולוג ומשורר, ואני, האלטר־אגו שלו, רופאה מומחית לאיברים פנימיים ונרות שבת ומשוררת.
אחת השאלות המרכזיות בחיי האדם נוגעת במתח שבין השגרה והשלווה לשיגעון, ללגיטימציה לאובדן דרך, כלומר הצעידה בדרך לא מוכרת על כל הריגושים המלַווים בה.
מבחינתי ללא השיגעון החיים הם נטולי טעם. לכן עלינו לגדל אותו באהבה, בנזקקות ובהגבלה. הפסיכולוגיה מציבה לו גבולות, מקצצת את ראשו, ובדומה לה השירה מקצצת בו על ידי הענקת פורקן ('כלי טיפולי'). לשתיהן תפקיד דומה, שתיהן ניזונות ממנו (מהשיגעון) וזכות קיומן נובעת מעצם קיומו. הפרדוקס נעוץ בהיותן מארגנות.
אילו היינו רובוטים רציונליים לא היתה פסיכולוגיה והשירה היתה הנדסה. הירידה מהפסים והחזרה אליהם היא זכות קיומן לכן הן מקצצות הן את ראשה של ההנדסה והן את ראשו של השגעון, אך עושות שימוש בשניהם.
בחרתי לצרף גם את שירו של צביקה שטרנפלד על המהנדס הטמון במשורר. לכאורה ההנדסה כניגוד לשירה, אך את השיר כתב פסיכולוג משורר על הקונפליקט שהזכרתי. "אנטי־פסיכולוגיה ושירה" או "הנדסה ושירה".

בְּלֵב כָּל מְשׁוֹרֵר שׁוֹכֵן מְהַנְדֵּס מַחְשְׁבִים/ שֶׁלֹּא נִתַּן לַשְׁקִיעָה לְבַלְבֵּל אֶת לִבּוֹ./ זְרִיחוֹת לֹא מְטַלְטְלוֹת אֶת קִרְבָּיו/ וּבְחֶשְׁבּוֹן הַבַּנְק שֶׁלּוֹ/ אַהֲבוֹת מְבֻקָּרוֹת נוֹשְׂאוֹת רִיבִּית./ פְּקִידוֹת מְבַעְבְּעוֹת לְכִבּוּדוֹ/ כְּמוֹ שַׁמְפַּנְיָה בְּמוֹעֲדוֹן יוֹקְרָתִי.// בְּלֵב כָּל מְשׁוֹרֵר/ מְאֻחוֹרֵי סוֹרְגִים/ חַי מְהַנְדֵּס מַחְשְׁבִים/ הַמְשׁוֹרֵר מִתְקַלֵּס בּוֹ/ לִפְעָמִים מַצְלִיף בְּשׁוֹט/ שְׁחֵלוּמוֹת קָשִׁים עַל נַצַּח/ בִּקְצוֹתָיו.// קוֹרֵה שֶׁהַמְּהַנְדֵּס מְנַפֵּץ אֶת סוֹרְגָיו/ וּבְלִבּוֹ מְשׁוֹרֵר חַי אוֹ מֵת.

צביקה שטרנפלד

משהו נוסף

אני נותן לעצמי את הזכות להגיב. איני חושב שהנדסה ושירה או הנדסה ופסיכולוגיה הן ניגודים וגם אילו היו ניגודים, אין לי ספק שניגודים יכולים להתקיים בכפיפה. והראיה, למרות שדעותינו וגישותנו אינן חופפות, רוברטה גביאזדופולסקי ואני מתקיימים בי. ייתכן מאוד, שלשם כך אני נדרש לשירה ולפסיכולוגיה, על קרקע של 'הנדסה'. לכן הכתיבה היא טיפול בסימפטום, אף שבלעדיו אין קיום.
אולי עוד נקודה. רוברטה ואני בדרכה בחרנו באספקט מסוים של הקיום האנושי. לא עסקנו בטראומות ובסימפטומים הרסניים שאין בהם משהו בונה. ◆

* חברטה היא דמות בדיתית שכתבה איתי ספר (שאכן יצא תחת שמותינו). היא האלטר אגו שלי, וגביאזדופולסקי משמעו שטרנפלד (פולנית מול גרמנית). היא נועזת ממני ולכן בנראה קיומה נחוץ. הספר עוסק במידה רבה בתחום ההתמחות שלה, הנוגע לאיברים וזגיים פנימיים. השיר שצירפה כאן רוברטה נכתב על ידי ומופיע בספרי האחרון ***אלהים הוא מכר מהתקופה הסטודנטיאלית***.

רות נצר

קולות כפולים

בהתייחסות לנקודת מבט של פסיכולוגיה־ספרות, עולה בדעתי ששם השיר הראשון בשירים המובאים כאן מבטא את העובדה שקיומנו נתון תמיד במעברים שמשחזרים עצמם בין לבין, במרחב ובזמן, ובין לבין עולמות פנימיים וחיצתיים, מציאותיים והזויים, גופנים ורוחניים. וכן בין הקבוע והמשתנה ובין החיים והלידה מחדש. רק השירה היא היכולה לבטא את המצב ההזוי הזה שבעת כותבי אותו איני יודעת למה כוונתו.

מעברים

עוֹד מְעַט קָט יִפֹּל הָרוֹכֵב
הַלִּילִי אֶל מִטַּת הַיּוֹם.
יַעַטְפוּ אוֹתוֹ בִּשְׂמִיכָה
יְהַדְּקוּ אֶת שׁוּלֶיהָ מִתַּחַת לַמִּזְרוֹן
כְּדֵי לֶאֱחֹז אֶת זֶה הַחוֹצֶה
אֶת סַף הַמַּעְבָּרִים.

הזמן הניצוד

.1
הַזְּמַן הַנָּצוּד וְחוֹזֵר
כְּעָתִיד בָּלוּל בְּעָבְרוֹ
מְשַׁחְזֵר עַצְמוֹ כַּשּׁוּעָל הַזֶּה בְּגוּרָיו
כָּעוֹף בְּמָעוּף גוֹזָלָיו
כַּנָּחָשׁ הָאוֹחֵז זְנָבוֹ בְּפִיו
וּלְפֶתַע יִנָּשְׁרוּ מִפִּיו
זַרְעֵי פְּרִיחַת הַג'קַרַנְדָּה
לוֹהֲבִים כְּמִזְרָקָה

.2
אוֹר טוֹבֵעַ בַּמַּיִם הַנִּכְנָעִים
חַיּוֹת הַלַּיְלָה הוֹהֲרוֹת בְּעִקְבוֹתָיו
אֶל קַצְוֵי אֲפֵלָה
מְחַפְּשׂוֹת נְתִיב מִלּוּט בָּאֹפֶק
לִקְרַאת שִׁיבָתָן בְּשַׁחַר הַהַשְׁכָּמָה

בעוד הפסיכולוגיה, תודת הנפש, מנסה לזהות ולהגדיר את מה שעולה מההזוי הזה אל התודעה, הרי שהשירה מבקשת לשהות במרחב הקיומי הזה של הנפש, שאינו חלקיקים ואינו גלים והוא גם זה וגם זה.
זה מה שאומרות השורות האלה:
הַזְּמַן הַנָּצוּד וְחוֹזֵר / כְּעָתִיד בָּלוּל בְּעָבְרוֹ / מְשַׁחְזֵר עַצְמוֹ כַּשּׁוּעָל הַזֶּה בְּגוּרָיו/ כָּעוֹף בְּמָעוּף גוֹזָלָיו
כַּנָּחָשׁ הָאוֹחֵז זְנָבוֹ בְּפִיו.

שירה

שִׁירָה הִיא מַנְדָּלָה
שֶׁנִּזְרִים צִירוּ
בַּשַּׁלְוֹת מֶדִיטַצִיָּה
בְּקוֹלוֹת כְּפוּלִים
וְאָז עָרְפוּ אֶת רֹאשָׁהּ

המציאות החזרתית היא זו שגורמת לחיות הלילה לדהור בעת מעבר האור אל החושך בעקבות האור אל קצווי אפלת הלילה, לחפש נתיב מלוט באפק/ לקראת שיבתן בשחר ההשכמה.
על כן יש צורך: לאחז את זה החוצה/ את סף המעברים.
השירה היא זו היחידה המסוגלת להתקיים ללא הרף במרחבי המעברים האלה ולאחוז בהם ובנו החוצים את המעברים. היא זו ש:
יֵשׁ לָהּ גַּם שָׂפָה אַחֶרֶת/ שֶׁמִּתְקַפֶּלֶת מֵאֲחוֹרֵי הַלָּשׁוֹן/ כְּדֵי לְדַיֵּק אַף פַּעַם לֹא -
שהרי השפה האחרת של השירה שאינה שפת היום־יום מדייקת ואף פעם לא מדייקת, היא קולות כפולים, היא גם שלמות מעגל המנדלה וגם המנדלה שעודפים את ראשה כשמסיימים לצייר אותה.
שפה שהיא גם מות התודעה אל תוך הלילה ואל תוך האינסופי ואל אלוהים ואל תוך המים, וגם היוולדות התינוק שהוא גם הנפש וגם השירה, מתוכם. ◆

שפה אחרת

יֵשׁ לָהּ גַּם שָׂפָה אַחֶרֶת
שֶׁמִּתְקַפֶּלֶת מֵאֲחוֹרֵי הַלָּשׁוֹן
כְּדֵי לְדַיֵּק אַף פַּעַם לֹא
כְּשֶׁנִּכְנֶסֶת לְתוֹךְ הַמְּאוּרָה שֶׁלָּהּ
וּמַנִּיחִים לָהּ לְנַפְשָׁהּ
הִיא מִתְכַּוֶּצֶת כְּמוֹ עֻבָּרָה וּמְחַבֶּקֶת
דְּבוֹנִים בְּמְאוּרָה כָּזוֹ
הַקִּירוֹת מִתְכַּוְּצִים סְבִיבָהּ
פַּרְוָה חֲמִימָה שֶׁאֵין לָהּ שֵׁם
וְהִיא שׁוֹכֶבֶת
שֶׁכְּבָר מָלְאוּ לָהּ מֵאָה

אילנה אבן טוב־ישראלי

לעשות בור לַכעס

לרונן בני, לזכרו

לַעֲשׂוֹת בּוֹר לַכַּעַס, לִקְבֹּר אוֹתוֹ בְּרֶעֶשׁ גָּדוֹל. אַחַר כָּךְ לִשְׁתֹּל עֵץ פְּרִי.
אֶפְשִׁי? אִי אֶפְשִׁי?

יָשְׁבוּ חֲכָמִים עַל מְדוֹכַת הַכַּעַס, רֶגֶשׁ אֱנוֹשִׁי שֶׁאֵין לוֹ גָּדֵר.

עָשָׂה לוֹ גָּדֵר, וּפָרַץ אֶת הַגָּדֵר. עָשָׂה בּוֹר, וְעָלָה עַל גְּדוֹתָיו. עָקַף
אוֹתוֹ, וְרָדַף אַחֲרָיו. נָחָשׁ.
צָעַק: אוֹי אוֹי, נָחָשׁ. צָעַק אוֹי.

בָּא לַיְלָה, שֶׁאֵין בּוֹ שְׁלִיטָה. יָצְאָה בַּת קוֹל מִשָּׁמַיִם וְאָמְרָה:
הִגִּיעָה עֵת מְנוּחָה. עָשְׂתָה עִגּוּל שֶׁל חֹנִי, הִתְיַשֵּׁב כַּעַס בְּתוֹכוֹ.

וּמִכָּאן?
עָצְמוּ חֲכָמִים עֵינֵיהֶם, שֶׁאֵין הַיְדִיעָה מַגַּעַת אֶלָּא עַד הֵיכָן שֶׁמַּגַּעַת.

הַמָּקוֹם שֶׁהוּנַח אֶל הַבּוֹר הָיָה דְּמָמָה.
עוֹף לֹא צִיֵּץ. אֲחֵרִים בָּכוּ
אֶת מַה שֶּׁטֶּרֶם אָבַד.
אֲחֵרִים עָשׂוּ עִגּוּל לְעַצְמָם.
הִיא לְעַצְמָהּ.

תֹּהוּ שֶׁאִי אֶפְשָׁר לְתַיֵּק. אִי אֶפְשָׁר לִרְקֹם מֵחָדָשׁ. עָשׁ. עָשׁ.
לָשָׁה עוּגַת תַּפּוּחִים שֶׁקָּטְפָה מִן הָעֵץ.
בֹּסֶר חֲמַצְמַץ מְתַקְתֵּק.
נְשִׁימָה שֶׁל יָם שֶׁנִּרְגַּע אֶל חוֹפָיו.
עַכְשָׁו נִדְמָה יֵשׁ הַפּוּגָה.

פרץ רזניצקי

צקצוקי לשון

כְּשֶׁצִּקְצוּקֵי לָשׁוֹן
מְמַלְּאִים מְקוֹמָן שֶׁל מִלִּים
וְאֶגְרוֹפֵי זְרוֹעוֹת
מַחְלִיפִים נְמוּקִים וּמַחְשָׁבוֹת,
שָׁבִים לְיָמִים
בְּטֶרֶם הַזּוּלַת הֵגִיחַ
כְּשֶׁאָנֹכִי וְטוֹב הֵם הָיִנוּ הַךְ
וְקָרְבָּן מִנְחָה אָבַד עָלָיו כֶּלַח.

*

בַּיָּמִים שֶׁבֵּין נִיסָן וְאִיָּר
אֲנִי זָקוּק לִמְנוֹת דַּחַף
שֶׁל פּוּ הַדּוֹב, וְקַדְיָה מוֹלוֹרוֹבְסְקָה
שֶׁתַּעֲלִינָה בְּדָמִי רֶמֶת נוֹגְדָנִים
כְּנֶגֶד דְּאָבָה, זַעַם וְתִסְכּוּל,
שֶׁיּוֹרְדִים מִתַּחַת לְרָמָה הַקְּרִיטִית
וּמְסַכְּנִים אוֹתִי וְאֶת סְבִיבָתִי.
אוּלַי אָז אוּכַל אֲפִלּוּ לְשׂוֹחֵחַ שׁוּב
עִם הַנְּסִיךְ הַקָּטָן.

עליית גג

עֲלִיַּת הַגַּג שֶׁלּוֹ
מְסֻתֶּרֶת מֵעַיִן
עִם צֹהַר אָטוּם
מִשָּׁנִים שֶׁל שִׁגְרָה.
עֲלִיַּת הַגַּג שֶׁלּוֹ נִשְׁכַּחַת
הִיא שָׁם בְּהֶסַּח הַדַּעַת
וְאֵין הוּא יוֹדֵעַ
אִם גְּנִיזָה מְאֻחְסֶנֶת בָּהּ.

שלי רקובר

החלילן מהמלין

מבט אקטואלי

התבוננות לצורך ניתוח - בטקסטים, יצירות אמנות, ביוגרפיות של אישים (או במילים אחרות, של התרבות), בכלים פסיכואנליטיים - איננה חדשה. פרויד עצמו עסק בכך לא מעט (למשל: *המלך אדיפוס*, *פסל משה* של *מיכלאנג'לו*), יונג כמובן, ודבים מן הפסיכואנליטיקאים שקמו אחריהם. תחום זה נקרא 'פסיכואנליזה יישומית' (applied psychoanalysis) והוא מאפשר התבתנות מנקודת מבט של מושגים ותהליכים דינמיים המתרחשים בנפש הלא מודעת, על היוצר, הנרטיב, העלילה והדמויות. זהו תחום שאינו קליני וצמח לצדו, אך ניזון מאותם שורשים, שכן פרויד הגה את הפסיכואנליזה לא רק מתובנות קליניות אלא גם מתוך התבוננות בתהליכים ובכוחות תרבותיים, המשפיעים ומעצבים את נפש האדם.

במאמר הנוכחי בחרתי להתבונן דרך הפריזמה הפסיכואנליטית בסיפור (אגדת עם) ידוע: "החלילן מהמלין". זוהי אגדה ששורשיה כפי הנראה בימי הביניים והיא זכתה למספר גרסאות (האחים גרים, רוברט בראונינג ועוד). הדרך שבה כל כותב בוחר לגולל את עלילת הסיפור, גם היא מלמדת לא מעט (על הלא מודע הקולקטיבי של התקופה והתרבות) וניתן לתת גם עליה פרשנויות בעלות ערך. במאמר הנוכחי בחרתי שלא להתעכב על כך, שכן הדבר מצריך רוחב יריעה גדול מזה שלפנַי. לפיכך, אתמקד בסיפור המוכר תוך התייחסות לאילבודציה החיננית שמציע רוברט בראונינג (1842) בפואמה שלו על The Pied Piper of Hamlin.

כידוע, סיפור העלילה פותח בכך שמשהו לגמרי לא תקין בעיר המלין. עכברושים בהמוניהם פושטים על העיר. הם בכל מקום: בעריסות התינוקות, במטבח ובמזווה, אפילו בנו קִני עכברושים בכובעי הגברים. איום תורא, מצב בלתי נסבל! כך גם חושבים תושבי העיר ופונים לראש העיר הזקן והשמן בתביעה שימצא פתרון עכשיו ומיד. ראש העיר הנואש, מוכן למכוד את כותנת הפרווה שעל גבו בפלורין, לו רק יעזור לו הדבר למצוא עצה. ברם, שום עצה לא נמצאה גם לאחר ישיבה ממושכת על המדוכה ודק כאשר לפתע הופיע החלילן והבטיח כי ביכולתו לגרום ליצורים המזיקים לעקוב אחריו ואז לחסלם, נמצא הפתרון המיוחל. אלף פלורינים ביקש החלילן המחר (ראש העיר בהתלהבות, אף הציע הרבה יותר) אשר לבש בגדים צבעוניים, חציים אדום וחציים צהוב. לאחר שסוכם החוזה, יצא החלילן לרחוב ונגן בחלילו. אלפי העכברושים שיצאו מחודריהם עקבו אחריו לנהר וטבעו (אצל בראונינג, אחד ניצל וסיפר בארץ העכברושים על חזיית הצלילים המפתים ששמע).

כאשר חזר החלילן כדי לקבל את שכרו, חשב לעצמו ראש העיר שאלף פלורינים הם שכר גבוה מדי בשביל משימה שכבר הושלמה ותוצאותיה בלתי הפיכות (מה שמת לא ניתן להחזיר לחיים) וסירב לשלם את השכר המובטח. החלילן המושפל והכועס חזר לרחוב והחל לחלל. הפעם נהרו אליו כל ילדי העיר ועקבו אחריו בדרך שהובילה לגבעת קופלברג. שם, נפער פתח בהר והילדים נכנסו ונבלעו בתוכו. אך גם במקרה זה, בדומה לעכברושים, ניצל ילד אחד שצליעתו עיכבה אותו, והוא שנותר לספר על צליליו המפתים של החלילן. אף שראש העיר ואנשיו שלחו שליחים לקצווי ארץ, החיפושים אחר הילדים העלו חרס. גורלם לא נודע עד עצם היום הזה.

עד כאן סיפור העלילה, שעל פניו, גיבורה הוא החלילן. ברם, מנקודת מבט פסיכואנליטית, דווקא המלין היא הגיבורה. מיד בתחילת הסיפור נאמר כי זו עיר חולה. סימפטום המחלה הבולט ביותר לעין הוא מכת העכברושים שפשטו בעיר. אולם, ברור כי זהו רק הסימפטום לבעיה עמוקה יותר, או בפרפרזה על מילותיו של שקספיר "משהו רקוב בממלכת המלין". לעיר (או כל קולקטיב אנושי אחר) יש אישיות. ומשהו באישיות של המלין אינו מתפקד כמו שצריך, שכן עכברושים, שוכני המקומות הנסתרים והבלתי נראים (הלא מודע) עולים וצצים בכל מקום וללא בקרה. מצב שבו תכנים לא מודעים עולים ומציפים את המודעות, גורמים לבלבול בין מציאות לדמיון ודיסאוריינטציה, הוא מצב פסיכוטי. אולם לא זהו מצבה של המלין. אנשי המלין, ובראשם ראש העיר, מודעים לכך שהעכברושים מהווים בעיה ומחפשים דרכים לפתור אותה. היינו, הממד הקוגניטיבי (בוחן המציאות והיכולת לחשוב בהיגיון) באישיות מתפקד היטב. אם כך, סביר להניח כי הבעיה נמצאת היכנשהו במרחב הרגשי.

ואכן, האגדה מספקת לנו שלל רמזים להנחה זו. בגרסתו של בראונינג, יש לא מעט תיאורים של ראש העיר, שבאישיותו משקף את אנשי עירו. איש שסיפוק יצריו ותאוותיו שולט בו. איש שמן ושמנוני בהליכותיו (ערמומי), איש של הנאות הגוף ויצריו (אוהב אוכל, שתייה, לגופו כותנת פרווה). אנשי עירו יודעים מיהו ומהו ראש עירם, אך לא מחליפים אותו. נהפוך הוא, הם משתפים פעולה עם גחמותיו (מעדיף להשתמש באלף הפלורינים למשתאות ולחגיגות מלשלם לחלילן), מסכימים לערכיו המוסריים הירודים (לא מקיים את שהבטיח); מבחינה זו, הוא בבואה שלהם והם בבואה שלו. זוהי אישיותה של המלין. הרקב המוסרי והעדרי פשה בה. המלין מתפלשת ומתמוגגת בהדוניזם של עצמה. היא המקבילה לסדום ועמורה המקראיות, שם עיקר החטאים (לפי הטקסט המקראי) היו של סיפוק יצרים מיניים וסדיסטיים חולניים. בשונה מהן, ההדוניזם 'ההמליני' נוטה יותר לסיפוק צרכים אוראליים ראשוניים (אוכל, שתייה, גירויים טקטיליים נעימים), שמבחינה זו מתאים יותר לטקסט המיועד לאוזניהם של ילדים. הגרגרנות הבלתי מווסתת סביב סיפוק יצריו הראשוניים של הגוף, מצביעה על כך שמשהו בקשר הרגשי הראשוני (אם־ילד, ראש עיר־אנשי העיר, אנשי העיר־ילדיהם) אינו תקין, אינו בטוח.

האגדה לא מספקת לנו מידע באשר לסיבה או לסיבות לכך. האגדה נותנת לנו תיאור מצב של אישיות, שזו מחלתה ואלו הן מגבלותיה. הידע והזוכמת החיים שאנו מביאים איתנו כקוראים/שומעים, מהדהדים בתוכנו תובנות ופרשנויות למצב זה. בדומה, אין לנו כאזרחים/צופים ידע על מקורות המצוקה הרגשיים־אישיים שהביאו אישי ציבור כאלה ואחרים למעול/לגנוב מכספי הציבור, שמופקרים בידם מתוקף תפקידם. למשל, פרשות ראש הממשלה לשעבר אהוד אולמרט המואשם (והורשע בחלק) מתכנים אלה, כפי שהובאו בכתבי המשפט ובתקשורת, מרמזות גם על הבטים רגשיים בלתי נשלטים (בקשר עם אח פושט רגל, עם מזכירה לשעבר, עם עד מדינה שהלך לעולמו ועוד), אך עדיין רב הנסתר על הנגלה בהקשרים אלה. אם נחזור לטקסט, אזי ניתן לומר כי המלין כ'פרסונה' - חולה, ומחלה בקנה מידה שכזה, עבור עיר, מעידה על התנהלות מתמשכת של הסתאבות פיזית (שומן) ונפשית (הידרדרות מוסרית־ערכית).

עדות נוספת ומרכזית לכך שמחלתה של המלין מקורה בממד הרגשי־נפשי, היא דמותו של החלילן. החלילן מופיע כאשר האישיות (המלין) חוזה את שיא מצוקתה ואת שיא תסכולה וייאושה לנוכח המצב הבלתי פתיר. שכן, בפתרונות שהציע האגו, החלק בנפש האמון על ההיגיון

"החלילן מהמלין" על גלוית דואר, 1902

והקשר עם המציאות, אין די. בגרסת בראתינג ניתן למצוא תיאור משעשע של ראש העיר ואנשי המועצה היושבים על המרוכה ומנסים נואשות לחשוב על פתרון לבעיה. אך לשווא. יש צורך לחפש פתרונות שאינם מטריטודיות הרציונל. הטריטוריות הרלוונטיות, הרגשיות־נפשיות־לא מודעות מיוצגות ברמותו של החלילן, דמות הטריקסטר, שמעצם היותו שכזה, מבטא באורח מתעתע גם את הבעיה אך גם את הפוטנציאל לפתרונה.

דמות הטריקסטר מבטאת הבטים מסוימים בנפש, לפי יונג, בעיקר תכנים של חלקים דחויים ומודחקים מן האישיות המודעת (הצל). הטריקסטר הוא הבט צלי של ארכיטיפ רחב יותר בנפש, שבמיתולוגיה היונית למשל, בא לידי ביטוי בדמותו של האל הרמס, האל המכתף, שליח האלים החכם והמניפולטיבי. ארכיטיפ זה מתייחס לתהליכי השינוי, הטרנספורמציה ההיפוך שאנו נזקקים להם ועוברים במסע חיינו, ולא בכדי היסוד הכימי המשורך לאל זה הוא הכספית (מרקורי, בשמו הרומי), שמשנה צורתה בהתאם לתנאי הסביבה. ברומה לארכיטיפים אחרים, גם לארכיטיפ 'ההרמסיאני' שבנפשנו הבטים חיוביים (הפסיכופומפ – המלווה תהליכי צמיחה והתפתחות נפשית, רוחנית, מוסרית) והבטים שליליים (הטריקסטר – 'החבלן הנפשי', המתעתע בתודעה, המסיט אותה מדרכה). בדרך כלל דמות הטריקסטר היא זאת שמדיחה לדבר עברה/הונאה או כל סטייה אחרת מדרך הישר (פיטר פן, החתול והשועל ב"פינוקיו", הזאב ב"כיפה אדומה" ועוד) אך היא גם זו שיש לה הפוטנציאל להוביל לטרנספורמציה נפשית ולהרחבת המודעות.

כאשר המלין נקלעת למבוי סתום, מאחר שאין ביכולתה לחשוב על פתרון רציונלי־לוגי לבעיה, מופיע החלילן. ואכן, זוהי שעתו של הטריקסטר. הנפש המשוועת לפתרון למצוקתה, פונה עתה ללא רציונלי, לבלתי הגיוני, לקסום. החלילן מספר שיש לו יכולת לגרום ליצורים שמזיקים לאדם לעקוב אחריו וכך להשמידם. אמנם נשמע (ונראה) הזוי, אך ראש העיר ומועצתו מוכנים עתה לנסות הכל. גם את החלילן המחר, הלבוש בבגדים שחציים צהוב וחציים אדום (לבוש המעלה על הדעת את הג'וקר או הליצן, טריקסטרים ידועים). הסיפור מלמד אותנו שכך עובדת הנפש: במצוקה קשה אנו פתים למטפיזי, אנו מייחלים לגאולה ממקור שהוא חיצוני לנו, גדול וחזק מאיתנו. אין בכך הפתעה, שכן נפשנו צרובה בחוויות הילדות שלנו שכזאת היתה המציאות שלה. מקורות חיצוניים לנו, הורינו (או מבוגרים אחרים), שהיו חזקים וגדולים מאיתנו, הם שפתרו את בעיותינו. בבגרותנו, אנו נדרשים לפתור בעצמנו את מצוקותינו. בדיוק בצמתים אלה, קיימת ההיתכנות לשינוי טרנספורמטיבי, שיביא לצמיחה אישית ולהרחבת המודעות או להפך. השאלה ההתפתחותית היא אם כן, האם תכני הנפש הלא מודעים (שנחתים כחיצוניים לנו) יצליחו לעלות כך שיאפשרו את השינוי החיובי, הארפטיבי לאישיות (הפסיכופומפ) או שמא עקב חולשה רגשית־נפשית (בעיקר עקב קושי ביחסי אובייקט ראשוניים), תכנים אלה יתעתעו בנו, יגרמו לנו להאמין ולהתמסר לכוחות הרסניים (הטריקסטר, "החבלן הפנימי") באישיות.

ברמה האישית, אנו מכירים מקומות רגשיים־פסיכולוגיים אלה בנטייה של אינדווידואלים במצבי מצוקה לפנות לקבלת "ברכות", "שיקויים", "קמעות" ומיני פתרונות אזוטריים אחרים. תעשיות שלמות המגלגלות מיליארדי דולרים (למשל: קוסמטיקה, הרזייה, קוראים בקפה, בקלפים, בכדורי בדולח ובכוכבים) 'ישבות' בדיוק על ההבט הטריקסטרי הזה בנפשנו, ובאופן ציני ומניפולטיבי לחלוטין מנצלות אותו למטרות רווח. ברמה הקולקטיבית, הדברים 'ארוזים' קצת אחרת (עם לא פחות ציניות ואולי אף יותר) אך עובדים על אותם מכניזמים נפשיים. ההבט הטריקסטרי שלנו יכול לבחור להאמין ולהתמסר לכל מיני הסברים 'מלומדים', 'לאומניים', 'היסטוריים' ואחרים, כדי להצדיק מציאות לאומית/כלכלית/חברתית מסוימת, שבסופו של דבר פועלת נגדנו הן כקולקטיב והן כאינדווידואלים (מרוקנת אותנו ממשאבינו הפיזיים/המנטליים/הרגשיים). ברמה הקולקטיבית, יש להדגיש, הסכנה גדולה שבעתיים, שכן מדובר בהשפעות נרחבות שעשויות להביא לתוצאות הרסניות בממדים גדולים.

המלין מתמסרת לחלילן. התמסרות זו מעידה על כך שהאישיות צריכה לעבוד טרנספורמציה. הסדר הקיים אינו עובד ("משהו רקוב בממלכת המלין") ועדיין לא ברור מהו הסדר החדש. צבעי בגדיו של החלילן מלמדים משהו על התהליך הנפשי־פסיכולוגי שעל העיר לעבור. הצהוב הוא צבע אנרגטי שבאלכימיה נחשב לצבע מעבר. הוא מכיל את ההבטים השליליים של הקנאה, צרות העין (ורגשות 'מסריחים' אחרים כמו הגופרית הצהובה המיוחסת לו) אך גם את החיוביים, שכן הוא צבע הזהב. אדום הוא צבע הדם והחיים. הוא צבע המעיר על תהליך שהושלם, על התחדשות, על חיים חדשים. לו המלין היתה מצליחה לבחור נכון, בסדר מוסרי־ערכי חדש (לשלם לחלילן את שכרו כפי שהתחייבה), עתיד ילדיה היה טוב. אך לשם כך היה עליה להסכים לעבור תהליך של 'התנקות'. היה עליה להסכים להתבונן ולהודות בהידרדרותה המוסרית, בהסתאבותה הערכית ולנקות את הסחי שפשה בה (למשל: להדיח את ראש העיר ומועצתו המושחתת). תהליך ההתנקות הוא 'מסריח' אמנם, אבל הוא בעל פוטנציאל זהב והוא מבטיח חיים חדשים, בריאים יותר. אך המלין בחרה להמשיך בדרכה ואף ניסתה להערים על הטריקסטר! ניסיון זה מזכיר סוג של פרזיטים בעולם החי, שבסופו של דבר הורגים את המארח וגם את עצמם. המלין בחרה בדרך ההרסנית ולפיכך אין לה עתיד, וילדיה נעלמים בתוך ההה. ◆

ד"ר שלי רקובר היא פסיכולוגית ופסיכותרפיסטית.

גיא פרל עם מרדכי גלדמן

"פרשנויות הן ערוצי הקשר שלי"

בעקבות הספר ***שכנים וסוטים אחרים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 123 עמ'

ספר הסיפורים הקצרים של מרדכי גלדמן כולל שני חלקים. הראשון, 'שכנים', הנו אוסף סיפורים העוסקים בשכניו של המספר. הסיפורים בחלקו השני של הספר, 'סוטים אחרים', עוסקים בדמויות שונות, בהן גם דמותו של המספר, והם כתובים תוך עירוב מקורי בין העלילה לבין רובד הגותי. הריאיון התקיים ב'דירה מס' 11' - שמו של הסיפור החותם את סיפורי השכנים - מעונם המשותף של גלדמן ושל דמות המספר ב'שכנים וסוטים אחרים'. בחדר המדרגות פגשתי אשה מבוגרת ותהיתי ביני לבין עצמי אם היא אחת מהדמויות בספר.

- כיצד הגיבו שכניך לסיפורים שנכתבו עליהם?

- כנראה שאף אחד מהם לא קרא את הסיפורים, ואני מקווה שגם לא יקראו. בסיפור הנוגע לדייר בדירה מס' 11, העוסק במספר עצמו, אני מתייחס לכך: אם אתה מספר את האמת על אנשים, או מה שנראה לך כאמת, זה יכול להיות טורדני, משום שאנשים שומרים את תחושת הערך שלהם כמיטב יכולתם וכל ניסוח של התנהגותם שאינו הולם את תפיסתם העצמית מדגיז אותם. ואם אתה משקר או בודה עליהם דברים, זה מרגיז עוד יותר. השכנים עלולים להרגיש מותקפים מאופן תיאורם בסיפורים, למרות שהצהרתי במפורש שהם שימשו רק נקודת מוצא. מכל מקום, חלקם כבר הלכו לעולמם, חלקם שוכנים במוסדות סיעודיים ואין סכנה שמישהו יקנה להם את ספרי במתנה. להערכתי, הבדרך הצעיר שהתגודד בשעתו עם מיס תבל, בסיפור המוקדש לה, קרא את הסיפור כשהתפרסם לפני כמה שנים במגזין של 'הארץ'. הוא היה מאוד ידידותי כלפי אחרי כן חשבתי שאהב את תיאורו כ"מוקיון מקסים". הוא באמת בחור מקסים במיוחד.

- הדמויות בסיפורים, בייחוד הגברים, חיים חיים מצומצמים, דלי משמעות, והם דועכים אל מותם מרוקנים. אלו הם חיינו?

- ראשית, צריך לזכור שהתמונה הדלה הזאת משקפת רק את מבטי המציצני. ייתכן שהיה בהם עושר נפשי שמעולם לא נחשפתי אליו. בשנים שבהן התבוננתי בהם הם כבר היו סמוכים לשער האפל, והם מצטיירים כמי שכוחות חייהם דעכו ותקוותיהם נכזבו. בוודאי היו להם בשעתו חלומות רבים - אנשים הרי עשויים מחלומות - ואולי היו בעבר אנשים אחרים.

- אם כך נראית ערבית חיינו, כיצד זה צובע את כל קיומנו?

- אני לא חושב שזה צובע את חיינו או את חייהם בצבע זה או אחר. לאנשים הללו לא היו כוחות יצירתיים מיוחדים כלפי זקנתם. כוחות היצירה והמשמעות שליוו אותם לאורך חייהם לא עמדו להם באחריתם, תראה שבסופו של חשבון, חייהם הנחילו להם אכזבה. לא נובע מכך שהאכזבה עתידה להיות גם מנת חלקנו. עם זאת, הרי גם אם השגנו דבר מה בחיינו, תמיד ניכשל לבסוף במוות. אבל הנפש יכולה לנסות לטפל בבורח המוות. הנפש יכולה אולי להכיל את המוות בצורה חכמה. המשורר רילקה דיבר על כך שאדם צריך ליצור את מותו כראוי, באופן המיוחד לו. ליצור את המוות הנכון לך זו משימה שאולי תצליח בה, אבל אתה לא יכול לצפות לזה מכולם. זכור גם שהשכנים המבוגרים בסיפורים הם אנשים עקורים, מהגרים שנטשו בעל כורחם את ארצות מוצאם - רובם פליטי שואה שעברו עליהם כאן בשנות התהוות המדינה חיים קשים ושוחקים. אני עצמי כבר לא צעיר, וכשהתבוננתי בצורות המוות שלהם, נגעתי ביצר המוות הפועל בי ונפגשתי עם מותי.

- שמתי לב לכך שדעיכת החיים של השכנים מתוארת באריכות, אך המוות עצמו ונסיבותיו הקונקרטיות מתוארים בשתיים או שלוש מילים. עלה בדעתי שהמוות כה נוכח בתהליך הדעיכה של השכנים המבוגרים, עד כי התממשותו אינה אירוע המצריך התייחסות מיוחדת.

- את אחד השכנים אני מתאר כמת־חי, רוח רפאים, ואני אומר עליו בהומור מר שאולי לא יוכל למות כי כבר מת מזמן. הוא הצטייר לי כרוח של מת שמתרוצצת בעולם עם מסור בידה. אבל לשאלתך - פשוט לא ראיתי את מותם של השכנים וגם לא הלכתי להלוויות שלהם שהרי לא היה לי קשר גלוי איתם. אל תשכח שעם רובם לא שוחחתי אפילו פעם אחת. נחשפתי קצת לחייהם אך לא לרגע הקונקרטי של מותם. ראיתי את מודעות האבל וכך למדתי על מותם.

- כלומר, אתה נאמן לעמדת המציצן?

- בדיוק, מה שהמספר לא ראה - לא מדווח בסיפוריו. גם מה שנודע לו כמצותת מקורו מנוסח - שכנה אחת סיפרה לשנייה מהמרפסת או צעקה בחדר המדרגות.

- ספר יותר על עמדת המציצן והשפעתה על הכתיבה.

- עמדת המציצן הופכת למעשה את הספר כולו גם לסיפור על המספר. הדמויות הן די דו־ממדיות בגלל זוויית ההצצה המוגבלת שיש לו, ולכן ניתן לראות את הספר כתיאור האופן שבו הוא מרהט את עולמו בדמויות שהוא פוגש בחדר המדרגות. המספר מצטייר כאדם בודד המאכלס את עולמו בהצצות האלו, וסביבן והוא בונה את הפנטזיות שלו. הוא דומה לאנשים בודדים שיושבים בבתי קפה, ומצותתים לאלה שיושבים לידם. זה מקל על בדידותם.

- לגבי עמדת המספר: הגבול בינו לבינך מטושטש בעיני. אפשר לומר שאתה ממש משחק במתח הזה?

- לגבי אנשים שמכירים אותי נדמה לי שהמתח הזה משעשע מאוד. אבל המספר הוא כריגיל פרסונה ספרותית. דמות המספר עשויה מקטעים של עצמי, אך יש בה גם חלקים בדויים שרוח הסיפור המציאה. זו טעות לחשוב שאני מספר כאן על שכני; זה המספר של גלדמן, שהוא הזיה בפני עצמה, שמספר את ההזיות שלו על השכנים. ואל תהיה תמים, חלק משכניו של המספר הם המצאות או שלא התגוררו מעולם בביתנו.

- בכמה וכמה סיפורים אתה מתייחס למחזוריות החיים, ולעתים הבחנתי בהם גם בגוון מיסטי: התינוקת שעיניה הן עיני הצייר המנוח שגר פעם בדירה, ובעלה החדש של אשת המומחה לכבד שהלך לעולמו, אוהב מאכלי כבד, ויש דוגמאות נוספות. אתה מוצא במחזוריות הזאת נחמה?

- כל חזרה יש לה משמעות ייחודית. עיני הצייר של התינוקת קשורות בהתחלפות הקשישים בצעירים שהספר מרבה להתייחס אליה. ואילו אהבת מאכלי הכבד של הבעל החדש מרמזת לכך שהאשה לא השתחררה לגמרי מבעלה האכזר, והיא רדופה לפחות במקצת על ידי מנגנון של חזרה כפייתית. אחד המוטיבים החוזרים בסיפורים הוא הכלא הקרמתי. ההסגר הקיפאון שהקרמה יוצרת. הקרמתיות הזאת מבוטאת גם בחזרתיות. הרי אין מנוס ממעגל הלידה והמוות - לא נחלץ ממנו לעולם, גם אם יקפיאו את גופותינו לרגע תחיית המתים.

- התייחסותך לחזרתיות היא אם כך פסימית, ואינך מוצא בה נחמה מסוימת.

- אני לא מוצא הרבה תקווה בחזרה. כמשורר אני חושב שהחזרתיות היא מטרד, היא כלא. אם חזרתי בשיר על רעיון יסוד של שיר קודם אני כועס על עצמי. אם אנשים חוזרים על התנהגויות ומחשבות כרובוטים או אנדרואידים זה מעורר חרדה. אבל גם ברור לי שבאמצעות החזרה אנחנו מצליחים להעניק משמעות לקיומנו, ובלעדיה העולם יהיה כאוס גמור. למזלנו תהליכי האבולוציה איטיים, מנמרה נולד תמיד גור נמרים ומאשה נולד לרוב אדם רגיל ולא מוטציה מטורפת. אני נזכר בשיר המפורסם של המשורר והפילוסוף הזן בודהיסטי דוגן, הממזג בין חלופיות לחזרתיות באורח אופטימי: "אביב - פרח/ קיץ - קוקיה/ סתו - ירח/ חורף - כפור השלג" וכו'.

- אני רוצה לדבר על גברים ונשים. הנשים בסיפורי השכנים חזקות ושתלטניות ללא יוצא מן הכלל, ואילו הגברים חלשים, תלותיים, וגם מתים לפניהן.

- כך זה היה אצל הזוגות המבוגרים בין השכנים, כך העלו תצפיתי. הנשים היו חזקות יותר ועריצות, הגברים נחלשו ולרוב גם מתו קודם. ככל שאני זוכר, גם מבחינה סטטיסטית בכלל האוכלוסייה המערבית תוחלת החיים של גברים פחותה. ייתכן שתשומת הלב שלי כלפי הדומיננטיות במשפחה נובעת גם ממאבקי הכוח האלימים מאוד שהיו בין הורי. אבי מכל מקום מת הרבה לפני אמי. אני לא זוכר כבר היכן קראתי שבמשפחות של מהגרים הנשים תמיד מסתגלות טוב יותר לתרבות החדשה וכך מחזקות מאוד את מעמדן במשפחה.

- האם שמת לב לכך שהמספר חורג בהדרגה מעמדת המציצן הפאסיבי. בסיפור 'העריץ הפתטי מר לרמן', הוא הופך ליותר ויותר אקטיבי.

- נכון, בסיפור הזה יש התפתחות דרמטית בעמדת המספר. בלית ברירה הוא הופך לפעיל ומתחיל לטפל בענייני ועד הבית כדי לשמור על חיי הבית. הביטוי הסמלי החזק ביותר לכך הוא בשתילת היביסקוסים צבעוניים בחצר. לכן יש פרחי היביסקוס לבנים על כריכת הספר. כאשר השכנים המבוגרים החלו להיעלם ולדעוך, המספר הבין שעליו לטפל בבית במקומם. את שתילת ההיביסקוסים ניתן לקרוא במימד ארוטי - המספר מגדל את ילדיו בתוך הבית כשדמות האב המרושע בדמותו של מר לרמן דועכת. אבל הפרחים הצבעוניים הם גם מטאפורה לשירים. הוא מכניס פיוט ויצירה אל החצר. מר לרמן חדל להשקות את הגינה והיא קמלה כמעט לגמרי ככל הנראה מפני שמותו התקרב והלך. כבר בתחילת הספר הדיירים כורתים עצים מפוארים - יסוד המוות שבהם מוביל לכך ומקומם את המספר. ואילו המספר מאכיל את החתולים, ממגן את המקלט, שוחל פרחים ומונע את כריתת העצים הענפים; הוא שומר כביכול על החיים והצמיחה בתחומו של הבית.

- עמדת המספר כלפי ההתרחשויות היא פעמים רבות פרשנית - יש לו הסברים מורכבים לסיבות העומדות מאחורי ההתרחשויות. לעתים באמצעות פירושים מפירושים שונים, הוא ממלא את החורים ברצף - שנוצרים מזווית הראייה המוגבלת שלו. זה בולט, למשל, בהשערות שהוא מעלה באשר למר קסטנבוים וקולות הניסור העולים מדירתו, ובאשר לפצעים המדממים שהופיעו על פניו של לרמן.

- המספר מביא לכל דבר דרמטי כמה פירושים, זהו זרם התודעה שלו, זרם הפנטזיות שלו. הצורך הפרשני מתעורר אצל המספר גם כדי להרגיע את עצמו. הוא מחפש איזה היגיון בהתרחשויות. ככלל, דברים שאני מפרש אני תמיד אוהב אותם, לפחות במקצת. פרשניות הן ערוצי הקשר שלי, החיבור שלי אל הקורות אחזי. גם בהרבה משירַי יש צד דרשני מובהק. ועם זאת אני לא מתאהב בפירושַי, תמיד פתוח לפירושים אחרים. רש"י אמר "הפשטים מתחדשים בכל יום". לאדם דתי הפירוש המתמיד של התורה הוא עבודת השם. אבל מעשה הפרשנות נתון גם לעיקרון העונג - היצירתיות שבמעשה הפירוש מענגת.

- תהיתי אם עמדתו הפרשנית של המספר היא חלק ממה שמרחיק אותו מן העולם. זה צד בביקורת שנוטים להטיח באנשים העוסקים בטיפול, שעמדתם הפרשנית אינה מאפשרת להם חוויות של ממש.

- יחסי לפרשנות פוסטמודרניסטי לגמרי. הפירושים שלי אינם קדושים או אמת סמכותית. יש סוג פרשנות שאופייני לעתים לתחום הטיפולי, פרשנות שכל כולה תיוג. התיוג הזה הוא השלכתי מעיקרו ונועד להקנות לפסיכולוג עליונות הזויה על הפציינט, ואני נמנע כמיטב יכולתי מהעמדה הזאת.

- מרתק לראות כיצד לעתים עמדתו הפרשנית של המספר, בדומה לעמדתו של איש טיפול שאינו יהיר או נרקיסי, מובילה אותו אל אמפתיה גדולה. זה בלט לעיני, למשל, בסיפור 'חיים נחמה והעכבר'. המספר מנסה להבין מדוע גבר צעיר ובודד אוסף אל דירתו חפצים שהשליכו השכנים הקשישים אל החצר. לבסוף הוא מציע את האפשרות הבאה: "אפשר שייחד להם (לחפצים) פינה קטנה בסלון והניחם בעדינות הראויה זה בצד זה ואולי אפילו הציב לידם נר נשמה, אותו הדליק בחגים שבהם מזכירים את המתים ומתפללים לעילוי נשמתם."

- זה אכן פירוש אמפתי, אבל יש בו דבר נוסף: הוא מהדהד את המספר עצמו. הרי המספר עושה דבר דומה. העכבר הוא דמות צל של המספר. המספר אוסף סיפורים, ומכנסם במחשב, וכך מציב נר זיכרון לאנשים שעליהם הוא מספר.

- אתה כותב זאת במפורש בסיפור 'דירה 11' בו המספר מתבונן בעצמו: "עם זאת, הטקסטים שחיברתי על שכני הם יד לזכרם של הנפטרים ושל כל אלו המשתהים עדיין מעט בשערי המוות. יהי זכרם מבורך."

- הכתיבה מממשת את אחריותו הרוחנית של המציצן כלפי דיירי הבית. היא המשך ישיר לשתילת הפרחים, השמירה על צמיחת הגן וטיפוח המקלט.

- בסיפור 'עיני השמאלית', בחלקו השני של הספר, ובו המספר קרוב אליך במיוחד, אתה קושר בין עמדת "היודע" המאפיינת אותך, לבין העיוורון החלקי שלקית בו בעקבות שבץ בעין שמאל. אתה מציין שעמדת היודע "מעכבת לעתים את חמלתי או מרדדת את יכולתי האמפתית". האם זה קשור לעמדתו המרוחקת של המציצן?

- לדעתי לא, ההפך הוא הנכון. כל הסיפורים ב'שכנים' הם הפרכה של עמדה זו. עמדת המספר ב'שכנים' היא תמיד אמפתית, גם אם היא ביקורתית, היא תמיד מגיעה אל החמלה. הסיפור 'עיני השמאלית' עוסק בבעייתיות שבשיפוט אסתטי והגותי. השיפוטיות האסתטית או ההגותית נובעת אצלי ממנגנונים די רחדניים. מנגנון השיפוט האסתטי שלי מפותח מאוד, כאילו יש בי מאזני יהלומים. אני מבחין בדקויות אסתטיות בחושים מיוחדים. אני נהנה מכך מאוד, אך בו בזמן זוכר שבביקורתיות יש חוסר חמלה כלפי היוצר. כבר פגעתי בכמה באנשים לאורך השנים כאשר הבחינו בביקורתי גם אם לא ביטאתי אותה. עם הזמן ולמדתי להסתיר את מחשבותי טוב יותר. גם החשיבה הביקורתית שלי כלפי הגותם של אחרים היא לעתים קטלנית וגם זה עלול לפגוע בזולת. בכך בין השאר רן הסיפור 'עיני השמאלית', ומסקנתו היא שצריך תמיד לזכור את מידת החסד, ולא להילכד על ידי מידת הדין. יש עוד גישות לעניין. הבהביסטים מציעים לא להעריך כלום - לדידם כל ביטוי של שיפוט ערכי יוצר קרמה. אבל הפתרון שלי יותר יהודי-קבלי - להיות בקו האמצע בין הדין לחסד.

אינני מוותר בינתיים על יכולתי להבחין בין שירה טובה, בינונית וגרועה, בין ציור טוב לרע, ובין מחשבה נכונה למוטעית - חשוב לי להיות מסוגל להבחנות האלו. הדקונסטרוקציה הפכה את המבקרים לסוגיהם לצנועים יותר, אבל אין זה אומר שלא ייתכנו אבחנות אסתטיות או הגותיות בעלות תוקף. מעניין שההבחנה בין טוב לרע מתוארת בבראשית כחטא קמאי של הראייה הכרוך בתפיסה עצמית אומניפוטנטית; כך אומר הנחש: "ותפקחו עיניכם והייתם כאלוהים יודעי טוב ורע". הסיפור 'עיני השמאלית' עוסק כזכור בשלל חטאיה של הראייה.

- בחלקו השני של הספר כאמור הסיפורים הרבה יותר הגותיים, ונוכחותן כאמן, מבקר אמנות ופסיכולוג גלויה מאוד.

- בהחלט. ב'סוטים אחרים' ניסיתי ליצור סוגה ספרותית מקורית המערבת עלילה עם הגות. בסיפור 'הנקודה' למשל משמשת העלילה לדיון בדימויי האל התנ"כי, המציירים אותו כיישות נרקיסית, זעפנית ונקמנית. הדיון הזה ממשיך את העיסוק בדימויי האל התנ"כי בשירתי, בעיקר ב'שירים על אלוהים' בספרי *הו קידי יקידי*. ב'הנקודה' תולה המספר את דימויי האל התנ"כי באופיו של השבט העברי שהמציא לעצמו את אלוהיו. ההמצאה הזאת היתה לה השפעה נמשכת על אופיו של העם היהודי וגורלו, טוען הסיפור. בסיפור 'עיני השמאלית' מעלה המספר רעיון חדש: לא רק בני האדם ממציאים את אלוהיהם, האל עצמו מופיע במסכות שונות ל"קהלים" שונים. מול כל קבוצה אתנית מופיע האל במסכה המתאימה לה מבחינת יכולת ההבנה שלה ואופיה. בסיפור הזה, הנובע מהשבץ שפגע בעיני השמאלית, גם נרונה הראייה מאספקטים שונים ובעיקר מההיבט של התשוקה: המבט הוא המעורר הראשי של תשוקתנו, והאופן שבו אנו רואים נובע מתשוקתנו. גם האופן שבו אנו מבקשים להיראות נובע מתשוקות ארוטיות ונרקיסיות.

- הסיפור 'ראשו של שומר הראש' העוסק בא"א - שומר הראש של הרמטכ"ל ומי שביצע אונס כשבוע לפני יום נישואיו המיועד - ממשיך את הקו הזה. קראתי אותו ממש כתיאור מקרה של מטופל, שנכתב מתוך חירות אמנותית שאינה מקובלת בתיאורי מקרה רגילים.

- ראיתי בסיפורו של א"א סיפור של אינדיווידואציה נואשת המתאפשרת דרך סוג של התאבדות. האנס מתואר בסיפור כמי שמוצא לראשונה בעצמו פיסת נפש קטנה שאינה נשלטת בידי ציפיותיהם של האחרים ממנו. הוא יצור שכל כולו הסתגלות נוקשה, כמעט טוטאלית, למערכות החברתיות שבהן התפתח. בבית הסוהר הוא חווה את עצמו לראשונה כבן חורין אחרי ששימש משך שנים ככלב השמירה של רמי מעלה לסוגיהם.

- אני רוצה להתייחס לסיומו של הספר. בסיפור האחרון מתוארת התנסותו של המספר בסם הפיצוציות המסוכן נייס גאי במהלך מסיבה תל אביבית.

- כן, באותו ערב לוקח המספר בבלי דעת שאיפה מסם גרוע, כאקט של ייאוש מן הריקנות רבת הפנים של המסיבה ומחוויה עמוקה של ניכור. כשהוא מסומם ומוחו משובש מתרחש בתודעתו דבר טראומטי. המספר רואה את נפשו ברימוי חזותי, כיישות כחולה חסרת צורה מוגדרת, שצורות סימטריות מרחפות בה, והוא מגלה שהיא רוצה לעזוב את גופו ולהיעלם אל גובה שאין לו גבול.

- ובכל זאת, הוא מתאושש. בדרך לביתו הוא מאזין למונטוורדי באייפון, והמוזיקה הנפלאה משיבה את רוחו. הספר מסתיים בשורות "ובדירתי קידם את פני החתול יוסף בילולת תובעניות, כי המסיבה אליה יצאתי דחתה את הגשת מנת הטונה היומית. כשסיים לאכול בא לישון למרגלות מיטתי, דבר שהוא ממעט בו. הוא ישן בחדר השינה שלי רק לעתים נדירות." לדעתי אלו שורות מלאות יופי ונחמה.

- המספר מוצא אחיזה ונחם בתוך שגרת הערב שלו אך האחיזה הזאת היא רק לכאורה קטנה. המוזיקה של מונטוורדי בכל תחומיה היא מן היצירות המושלמות של כל הזמנים, והיא גודמת לי תמיד אושר עצום. וחתולים כידוע יכולים להיות בעלי קסם גדול.

- יש הבדל להערכתך בין סופר למשורר, בין הסופר גלדמן למשורר גלדמן?

- כן ולא. תמיד חשבתי שהפרוזה הטובה היא סוג של שירה. קח למשל את *בדמי ימיה* של עגנון, את סיפורי גוגול, קלייסט וקפקא או את סיפוריהם הקצרים של קלאריס ליספקטור ויאסונארי קוואבטה.

להערכתי אני נזקק לפרוזה של הסיפור הקצר כאשר אני מרגיש צורך בפירוט גדול יחסית הנמשך על פני ציר הזמן. בעלילה יש תמיד ממד של זמן. שירים נוטים אל רגע של הווה נמשך.

- האם הפרסונה של המשורר שונה מזאת של מספר הסיפורים הקצרים?

- דומני שיש לי יותר מפרסונה אחת בשירתי ויותר מפרסונה אחת בסיפורי. אבל אפשר להערכתי למצוא את היסודות המשותפים לכל הקולות האלה. אם להשתמש באנלוגיה מוסיקלית - המיסות, מחזורי הענק של תפילות הערבית למריה, המדריגלים והאופרות הנפלאות של מתטוורדי כאילו נוצרו בידי כמה קומפוזיטורים. אבל יש משהו המאחד אותם. כך גם בשירים ובפרוזה של פסואה שנכתבו בידי ההטרוניימים שלו.

- האם הפסיכותרפיסט משפיע על הפרוזה שלך?

- כן. הרבה. החומר שמטופלים מביאים מתארגן במוחי הרבה פעמים כסיפורים. אלה סיפורים הנכתבים בידי ובידי המטופל בשיתוף פעולה ומתוך חקירה משותפת. עם זאת אני משתדל לשמור על גמישות קוגניטיבית נאותה שתאפשר לי לשנות את הסיפור לפי מידע חדש שצץ במהלך הזמן. בין סיפורי המטופלים יש לא פעם כאלה שהם בעלי ערך ספרותי מבחינות שונות ולעתים, ברשותו המפורשת של המטופל, אני מעלה אותם על הכתב. בכל מקרה אני מראה את היצירה למטופל עם סיום כתיבתה, אחרי שהסתרתי בה את זהותו ואחרי ששיניתי את הסיפור מסיבות ספרותיות. רק אחרי שקיבלתי את הסכמתו אני מעז לפרסם את סיפורנו. לא פעם נקרו אל חדר הטיפולים שלי סיפורים כה קשים וכה אינטימיים עד שלא מצאתי בי כוח נפשי להפוך אותם לספרות. ◆

תמר זכריה

פסיכולוג על הדף

נדיר הוא שסופר לוקח על עצמו לתאר עולמו של מטפל, פסיכולוג או רופא. דוגמאות לאירוע מעין זה באות לידי ביטוי ב"הרופא הכפרי" של קפקא, שיצא למסע שבו הוא מאבד את זהותו כרופא; "הרופא וגרושתו" של עגנון, שבמהלכו מאבד הרופא את יסוד החסד שבו בקנאתו לאחות שהיא אשתו ("רופא אני ואין לפני אלא מה שעיני רואות"..."אחות, אחות, בואי אצלי") וב"סיפור פשוט" של עגנון, שבו רופא הנפש מוצא בגיבור שיצא מדעתו, אדם שניתן לאהבו ולהזדהות עמו.

לעומת זאת, לא נדיר למצוא מטפלים שהנם גם סופרים המתארים את עבודתם בצורה ספרותית. אולי הראשון הנגיש לקהל הקוראים לחיבור בין הפסיכולוג לסופר היה זיגמונד פרויד, המדען בעל הדמיון, המטפל והסופר. כדוגמה ניתן להביא את חיבורו "משה של מיכלאנג'לו". פרויד מוצא שלוש מקבילות בין היסוסיו שלו כפרשן של הפסל לבין היסוסיו של האמן מיכלאנג'לו, ולבין המורכבות הקודנת מתוך יצירת הפיסול עצמה, שאותה הוא מנתח באופן אנליטי. בתהליך האנליטי והרציונלי המאפיין אותו, הפסיכואנליטיקן והפרשן נוגע בנשגב והופך הוא עצמו לאמן הניסח האמנותי בכתיבה.

גם היצירות הבאות הן משל מטפלים מתחום תורת הנפש: *דיבס - הילד המחפש את זהותו* הוא סיפור על מקרה טיפולי אמיתי: וירג'יניה אקסליין, פסיכואנליטיקאית בריטית שפיתחה את שיטת הטיפול במשחק, מתארת את צמיחתו של ילד מופרע להיות המטפל של הוריו, בהשראת נוכחותה המשקפת והבוטחת של המטפלת לצדו; ברומן הבריוני *כשניטשה בכה*, הפך ארווין יאלום, פסיכיאטר אמריקאי, את היוצרות בין רופא הנפש שהיה אמור לרפא בעזרת דיבור לבין הפילוסוף שהדיבור כלפיו הביא בסופו של דבר גם את הרופא לנסות ולהבין את עצמו. בכפיפה אחת נזכיר גם את *האדם מחפש משמעות* מאת ויקטור פראנקל, שתיאר את חייו במחנה הריכוז ואת הסוד לסיבה שנשאר בחיים; ואת *אמנות האהבה* מאת אריך פרום, פסיכואנליטיקן קוסמופוליטי, שיצר נוסחה שבה דרך החיים האישית של האדם המודרני אמורה להביא את בני האדם ליכולת לאהוב במקום להחריב זה את זה.

במאמר זה אביא שלושה ספרים ישראליים שנכתבו בשנים האחרונות ובהם מופיעה דמות של פסיכולוג שאינה מהותית ליצירה אלא מלווה בלבד את ההתרחשויות הסיפוריות. בשלוש הדמויות של הפסיכולוגים ביצירות חדשות אלו עולים הדים לנושאים שהעסיקו גם את קודמיהם: עד כמה הפסיכולוג אותנטי בתחושת הזהות שלו כמרפא? ("הרופא הכפרי", "הרופא וגרושתו"). עד כמה הפסיכולוג יודע את האמת על טבע האדם ועל הדרך הנכונה לחיים? (*האדם מחפש משמעות*, *אמנות האהבה*). עד כמה הפסיכולוג יכול להבין את האמת של האחר, שהוא גם המטופל שלו? ("סיפור פשוט", *כשניטשה בכה*). עד כמה הפסיכולוג רשאי להתערב באופן נרחב בחיי מטופליו, או - מהם הגבולות לטיפול שלו? *דיבס - הילד המחפש את זהותו*. ולבסוף, השאלה שעומדת אולי בבסיס שאלות אלו, עד כמה המטפל מעוניין בתפקידו של האמן, שהוא להבין את הנשגב הטמון באדם, לתארו ואף להיות לו לפה ("משה" לזיגמונד פרויד). בניגוד לרצינות בהתייחסות לפסיכולוגיה ביצירות שהוזכרו, הרחוקות מאיתנו מרחק של בין חמישים למאה שנים, נמצא בספרות העדכנית תופעה שונה לחלוטין של תיאור של פסיכולוג, לדוגמה בספרה של סקרלט תומס, סופרת בריטית, *היקום הטרגי שלנו*. זהו ספר ארס-פואטי בעיקרו ובו פסיכולוגית מאחכרת בקצרצרה בין שאר תופעות תרבותיות מודרניות מגוונות. תומס מתברחת על חשבון המתודה הפסיכולוגית, ואצלה נראה כי הפסיכולוגית מנהלת דו-שיח חידתי עם המטופל בדומה לספר המנהל דו-שיח עם קוראו. "היא (הפסיכולוגית - הערת הכותבת) מספרת המון בדיחות וסיפורים, ... אני אמור לחשוב עליהם".

הקצנה במגמה לזילות של הפסיכולוגיה נרקמת בספרו של תומאס ברנהארד *אחיינו של ויטגנשטיין* (עם עובד 1996), ובו מתוארים הפסיכיאטרים כעדה הנגועה בשיגעון גדלות, שהוא בעצם אלטר אגו שלילי של המטופל, ושיגעונם שובר את שיגעון הגדלות שלו.

ביצירות הישראליות שיידונו במאמר זה, דומה כי עולה ספקנות לגבי דמותו של הפסיכולוג, אולם הרקע לספקנות הוא דווקא התחושה כי הציפייה לתגמול ממנו עדיין גבוהה.

"כשניטשה בכה", כרזת הסרט

פרידה נכונה הוא ספר הביכורים של רמה מרינוב כהן. הסיפור נסב על פגישה בין אהובים לשעבר אשר לאחריה הם נפרדים שוב, אך הפעם מצליחים לשלב בפרידתם פנטזיה ספרותית שבה ההווה והעבר מתאחדים. הרקע לסיפור הוא ארץ-ישראלי מודרני, תעשייתי, פתוח ונאור. את *יום השנה לקארל שיינפלד* כתב יצחק נוי, סופר ותיק ופורה. במוקד הסיפור עומדת הימנעותו של בן מנוכחות ליד קבר אביו ביום השנה הראשון למותו, ותוצאותיה. על הצלחתו להימנע מהימצאות פיזית במקום, הבן משלם מחיר כבד המתבטא בהתפרצות של שיגעון. הרקע לסיפור הוא ארץ-ישראלי ואירופי, בירוקרטי, חשוף לדעות קדומות, משכיל אך מפורק מבחינה נפשית. *ואם היו אומרים לך* הוא ספר ראשון מאת גלית ריסטל אטבריאן והוא עוסק בהתמודדות עם גידול ילד חריג, שתחילתו ביוון כילד לא קיים, המשכו בירושלים, דרך ילד חולה והמגיע בסופו, ברחוב ההולנדי במודיעין, להיות ילד אמיתי. *פרידה נכונה* עוסק בפרידה מן החלום על הקשר הזוגי הלא-בשל ששייך לעבר, וביסוס הקשר הזוגי הנוכחי במקומו. *יום השנה לקארל שיינפלד* מתאר פגיעה נפשית פטאלית ושאינה ניתנת לתיקון בניצולי

השואה ואף בבניהם, בדור השני שחי את השואה באופן סיוטי. *ואם היו אומרים לך* מעמיד את מושג האסון כהכרחי לכל אדם מטבע חוקיו של העולם; הוא נוגע בשואה הלאומית (אגב, הוא מעמיד את השואה היהודית מול הפלסטינית) רק כדוגמה לשואה פרטית שפוקדת כל איש ואשה ללא יוצא מן הכלל.

בשלושת הספרים מלווה את הרובדים העיקריים, במידה כזו או אחרת, דמות של פסיכולוג. *בפרידה נכונה*, הפסיכולוג נלווה אל הגר, אשתו של ירון, הוא הגבר המשתתף לצד האשה האחרת, איה, באותה פגישת האוהבים המאוחרת שאחרי שלושים שנים. *ביום השנה לקארל שיינפלד*, הפסיכולוג מלווה את איסר, הדובר את הספר בגוף ראשון, כשהוא מבטיח לו שיזכה בקתרזיס מול קברו של המהר"ל מפראג. *בואם היו אומרים לך* מופיעה פסיכולוגית בחייה של הגיבורה כמעט במקרה, ולוקחת על עצמה, אמנם לזמן קצר בלבד, ייעוץ קצר מתוך תובנה חודרת למצב הבלתי־אפשרי בו האם נמצאת מול צוות רחב של מאבחנים ומטפלים משדה החינוך, הטיפול והרפואה, העיוורים למצוקותיה. הפסיכולוגית נוגעת בקולה בבן החולה ומרפאת אותו מיידית: "'תראי מה קורה כשאני לחשת', היא אומרת,... 'מה?' הוא עונה ומסתובב מיד. 'מישהו קרא לי אוליז?'" (עמ' 387), ובכך מסמנת בעקיפין דרך עבור האם הפגועה ליצור קשר אחב עם ילדה.

בפרידה נכונה ו*ביום השנה* הפסיכולוגים מעוצבים כחסרי הבנה לצורכיהם של מטופליהם. *בפרידה נכונה*, בהנגדה לתעצומות הנפש הנדרשות מאיה ומירון, החברים לשעבר, לדבוק בהווה הקיים ולוותר על האפשרות שעיצבו לעצמם בעבר, הגר נדרשת כרגע להתגבר בכוחות עצמה על משבר חריף של ירידה בתחושת הקיימות שלה, כדי שתוכל לוותר לחלוטין על הפנטזיה שיואב המטפל יכיר בערכה. *ביום השנה*..., ניתוק הקשר של איסר עם הפסיכולוג דפאלי מתרחש ללא השקעה של מאמץ מצד המטופל, על רקע אכזבתו העמוקה מן המטפל שהבטיח לו הבטחת סרק. *בואם היו אומרים לך* המצב שונה - הפסיכולוגית, אף שאינה יודעת לפרטים האישיים הייחודיים של המשפחה שבטיפולה, מבינה את הצורך המרכזי של המטופלים שלה - הצורך בשייכות. לפיכך היא דואגת ליצור מחאה חברתית, שתחת כנפיה תוכל האם לילד החולה לחסות, שתציל את הילד מתיוג לא נכון: "'רעות כאלה צריך לכלוא במרתפים חשוכים, אני נחרדת לגלות שהאישה הזאת [פסיכיאטרית מאבחנת - הערת הכותבת] מקבלת משפחות לטיפול, זה וידוא הריגה של הילד, של האימא, ושל כל האחים'" (עמ' 392). להגר, לאיסר ולענבל, יש צורך לתקף את מצבם מול העולם. הגר - תיקוף היותה היא עצמה נוכחת באמת בעולם, איסר - תיקוף קיומם של יחסי אובייקט אמיתיים החורגים מן המאגיה שהציפה את חייו, וענבל - תיקוף קיומו של בנה בחברה כילד אמיתי, כחלק ממשפחה אמיתית.

הרמויות בשלושת הספרים עוברות במסגרת הטיפול הפסיכולוגי תהליך של התפכחות מאשליה. אולם רק בשני הספרים הראשונים ההתפכחות נשארת בתחום היחסים בינם לבין המטפל ואינה מעפילה להבנה, ולו במעט, של מכלול חייהם. הדבר נובע מכך שהמטפל הוא ביסודו דמות מאכזבת ואף נצלנית, שלוקחת את כספם ואינה מספקת קשר אנושי אמיתי. *פרידה נכונה*, עמ' 204: "אתה מחזיק ביחד איתו את החיים שלו. איך יכול להיות שאתה עושה את זה בגלל הכסף שהוא משלם", ואת הדרך להתפכחות מצפייתה לקבל תמיכה אמיתית מן הפסיכולוג, הגר עוברת על ידי התגברות על צורך נואש שיואב "יכיר אותי כמו שאני באמת" (עמ' 181). גם *ביום השנה*, עמ' 20-21, מבוטאת הכרה זו: "צריך גם לזכור, שמדובר בקורבנות (זונות). גם פסיכולוגים לא יתעניינו בכם, אלא אם כן תשלמו להם." *בואם היו אומרים לך* המפגש עם הפסיכולוגית הוא קצר וכאשר ענבל פונה אליה כעבור זמן רב, שוב בעקבות משבר, היא נדחית: "...אבל אני לא יכולה לטפל בשאול [הילד החולה, הערת הכותבת] באופן קבוע" (עמ' 492). ההתפכחות היא לא מיכולתה של המטפלת ליצור קשר עם מטופליה אלא מן החלום שהמטפלת תהפוך לחלק מן המשפחה ותסדיר את ענייני היומיום שלה.

ביום השנה, כבסיס נסתר לסיפור, נמצא חוסר האפשרות של המטופל להירפא, שביסודו עומדת שאיפה עמוקה שהוא מפתח להיענש על הסבל שכבר קיים. לכן, ניסיונו של הפסיכולוג ליצור מחיצה בין הסבל המורש לבן זה של ניצול השואה לבין נפש המטופל כיצור העומד בפני עצמו, נובע מאי הבנתו את הדינמיקה האמיתית. עמ' 226, מילותיו של איסר הגיבור המטופל: "צריך להאמין, ואני מאמין רק בהיטלר." את שיקוף המציאות מקבל איסר בסיום הספר מידי שולה הזונה, עמ' 275: "היא [ה"בת" הפנטזיונרית, הערת הכותבת] באמת מטומטמת קטנה."

בפרידה נכונה, ביסוד אי האפשרות של המטופלת להירפא עומד הצורך שלה לייסר קשר אמפתי ואוהב עם הפסיכולוג. בהנגדה לפרידת האוהבים משכבר, איה וירון, לפרידה של הגר מיואב אין פוטנציאל לפיצוי, שכן יואב המטפל אינו מהווה פרטנר אמיתי לתהליכי הפגישה והפרידה. עמ' 240: "את יואב אני צריכה פשוט לשכוח כי הוא אותי מעולם לא זכר."

הפסיכולוגים בשתי היצירות הראשונות משולים לתעלת מים הסובבת את העיר ואשר אינה מתחברת לצינור שיביא את המים פנימה. לכן הם מהווים את הכתובת המתבקשת שאליה ניתן להפנות את ייאושן של הרמויות שבסיפורים ואף את תסכולו של הקורא. הפתרון האמיתי לחוסר האפשרות להכיל את הכאב שהמלחמה גרמה, מצוי מחוץ ל*יום השנה* - דווקא אצל הקורא, שנקרא על ידי הסופר, מפיו של איסר, להתחייב למנוע את המלחמה הבאה, או לפחות, בינתיים - להתחבר לחיים. *בפרידה נכונה* הקודא נקרא על ידי יעל, חברתה של הגר, להרהר במהות עמדתו של הפסיכולוג כלפי מטופליו: "אתה (הפסיכולוג) יכול להיות אחד האנשים החשובים בחייו. הוא (המטופל) לא מסוגל להרגיש שבשבילך הוא רק עבודה" (עמ' 204). המסקנה היא מחאה של הפרט הסובל כלפי הכל־יודע של המקצוע. אל הפסיכולוגית *בואם היו אומרים* לך ענבל מפנה לא ייאוש אלא תחנונים - והם חשובים ליכולתה להיפתח כלפי הזולת: "'למה?' אני שואלת כאילו שנדחיתי על ידי מחזר נחשק. 'את הרי שייכת לקופת החולים שלי'" (עמ' 492).

חוסר חיבור הנובע מניכור של המטפל כלפי חוויית המטופל עולה ביצירות פרוזה ושירה נוספות, כמו לדוגמה בשירה של אנה הרמן (שהתפרסם בשירונט באינטרנט) 'ואת אמרת מהמ'. הוגו ברגמן אומר (מופיע ב*אני ואתה/* מרטין בובר, הוצ' מוסד ביאליק, 2013), "הרדפא העסוק אינו יכול לגייס את הכוח הנפשי ... והחולה נהפך לו מ'אתה' ל'מקרה'..." אגב, המקור התיאורטי לחוויות אלו נמצא דווקא אצל הפסיכואנליטיקאי רונאלד לאינג, בספרו *האני החצוי* (1960). לאינג הוא פסיכיאטר אנטי־פסיכיאטרי שמחה על חוסר האפשרות של המונחים הפסיכיאטריים לקבל את המטופל בתנאים שעל פי עולמו שלו. השקפה מחאתית זו מהדהדת בחחקה ב*בואם היו אומרים לך*. ואילו *פרידה נכונה* מרמז על חוסר הרלוונטיות של מקצוע זה, "ויעל ציטטה לי מתוך עוד אחד מהספרים השמנים שלה, 'בגנות הפסיכותרפיה' [מאת ג'פרי מייסון, הערת הכותבת]: אנחנו זקוקים ליותר חברים טובי לב ולפחות אנשי מקצוע" (עמ' 211).

המעניין הוא כי בשלוש היצירות שלפנינו, כישלונו של הפסיכולוג מביא להצלחה, במובן מסוים, של המטופל. בשני המקרים הראשונים הקשר הכושל שביניהם מביא להתגלות של עולמו הפנימי האמיתי של המטופל כלפי עצמו ולסגירה של מעגל החיפושים שלו אחר תשובה שתבוא מבחוץ. הגר נאלצת לחוות לראשונה דיכאון אמיתי ולצאת ממנו

תוך הכרה באהבתה לחברתה הטובה. *ביום השנה* מגלה איסר כי ניסיתו להבין את חייו ולשלוט בהם באמצעות המנטרה של הקתארזיס אשר הובטח לו על ידי רפאלי, הביא למפגש עם כאב שאין אפשרות להכילו: הרגש הכמוס והעדין ביותר שבו, רצונו לגדל בת - התנפץ. במקרה השלישי, לאחר החוויה המיטיבה של המפגש היחיד עם הפסיכולוגית, חוסר הפניות של הפסיכולוגית בהמשך הדרך *בואם היו אומרים לך* מחזק את יכולתה של ענבל להתעמת עם דמויות קרובות לה מתוך המעגל הראשון והאינטימי של חייה - אמה, אחותה, בתה הבכורה ובעלה.

שלושת הספרים עונים באופן מסוים על השאלות שהועלו בתחילת הדברים: שני הפסיכולוגים הראשונים אינם אותנטיים בזהותם כמרפאים (הם עסוקים בעצמם ולא במטופל), אינם מבינים את טבע האדם (הזקוק לקשר אוהב ללא תנאי) וגם לא את האמת הייחודית של המטופלים שלהם. הפסיכולוגית השלישית אותנטית ומבינה את הצורך של מטופליה בתיקוף של חווייתם ובתחושת שייכות, אולם היא עסוקה בשאלת הגבולות לטיפול באופן מוקצן.

ייתכן כי בתיאור דמות הפסיכולוג עולה תופעה ישראלית משלנו - מצב נפשי של כמיהה של אנשים המחפשים את זהותם (הגר), או המבקשים לאיין את זהותם (איסר), או כאלה המגששים למצוא מקום בתוך החברה (ענבל), למצוא דמות חיצונית שתצליח לשנות את המציאות הפנימית של הסובייקט, מצב אשר מעצם הגדרתו נידון לכישלון. בשתי היצירות הראשונות, ייתכן כי כמיהה בלתי אפשרית זו נובעת מן האכזבה מדמויות בעלות סמכות שלא עשו אף את המינימום הנדרש מהן: הדמויות המגוננות של האב האישי (אבא) וההיסטורי (אלוהים) *ביום השנה לקארל שיינפלד*, או אנשי המקצוע שאמורים (או משתדלים) להסדיר את החיים החדשים והעצמאיים *בפרידה נכונה*. *בואם היו אומרים לך*, קוצר ידה של הפסיכולוגית להמשיך את הטיפול המיטיב בו התחילה, מקביל לתהליכי היקשרות ופרידה רגילים בתוך משפחה, והפרידה מן הדימוי הכל־יכול מאפיינת תהליכים רגילים של התבגרות. בעוד שני הספרים הראשונים עוסקים במיתוס על אחות ריפוי ומרפאים, הספר השלישי עוסק בהתפכחות מן המיתוס. הישראליות של איסר מתבטאת ביכולת להרגיש שיש לו בת. הישראליות של הגר היא היכולת להרגיש שהיא עצמה קיימת. הישראליות של ענבל היא היכולת לאהוב את הזולת. אולי קיים כאן שרטוט עדין של התפתחות שעוברת החברה שלנו בתחום הרגשי - החל בצורך בהמשכיות דרך הצורך בהגדרה אישית ועד התפתחות היכולת לראות את הזולת. זוהי אותה יכולת אחרונה שחייבת להיות כלי עבודה מרכזי של הפסיכולוג - ולשם הבנת אופן פעולתה גויסו בשלוש יצירות אלו הפסיכולוגים, על הפוטנציאל הלא ממומש עד הסוף שלהם. ייעודו של הפסיכולוג הוא כמובן, לרדת מן הדף ולגעת בחיים. ◆

בעקבות: *פרידה נכונה*/ תמה מרינוב כהן, הוצאת פן/דיוונים ספרים 2012
יום השנה לקארל שיינפלד/ יצחק נר, קרן החדשה: הוצאת ספרים 2010
בואם היו אומרים לך/ גלית ריסטל אטבריאן, הוצאת ומורה ביתן 2009

תמר זבריה היא פסיכולוגית, משוררת ומבקרת ספרות.

אביחי קמחי

הוראות לחיים בריאים

כְּשֶׁמַּכְשִׁיר הַטוֹמוֹגְרַפְיָה
סוֹרֵק בְּקַרְנֵי רֶנְטְגֶן
אֶת גּוּפִי לְאִתּוּר גִּדּוּלִים
הוּא מְצַוֶּה בְּמַחְזוֹרִיּוֹת
לֹא לִנְשֹׁם וְלֹא לָזוּז
לֹא לִנְשֹׁם וְלֹא לָזוּז
וְאַחַר כָּךְ הוּא מוֹדִיעַ
אֶפְשָׁר לִנְשֹׁם אַךְ לֹא לָזוּז
אֶפְשָׁר לִנְשֹׁם אַךְ לֹא לָזוּז
בְּמֶשֶׁךְ חֲמֵשׁ שָׁנִים לָמַדְתִּי
אֵיךְ לֹא לִנְשֹׁם וְלֹא לָזוּז
כְּעֵת נִדְרֶשֶׁת אַפְּלִיקַצְיָה
שֶׁתַּבְחִין בֵּין אַזְעָקוֹת שָׁוְא
לְאַזְעָקוֹת אֱמֶת שֶׁל הַגּוּף
וּתְצַוֶּה עָלַי
לֹא לִכְעֹס, לֹא לִכְעֹס, לֹא לִכְעֹס
לִנְשֹׁם עָמֹק, לִנְשֹׁם עָמֹק, לִנְשֹׁם עָמֹק
לֹא לִדְאֹג, לֹא לִדְאֹג, לֹא לִדְאֹג

צבעים

לִפְעָמִים
כְּשֶׁאֲנִי סוֹחֵט תַּפּוּזִים בַּבֹּקֶר
אֲנִי רוֹאֶה בְּסָמוּךְ לְמִפְתָּן הַחַלּוֹן
צִפּוֹר עָפָה בֵּין עַנְפֵי הָעֵץ הַדַּקִּים
צְבוּעָה בְּשָׁחוֹר בּוֹהֵק וּזְנָבָהּ בְּצָהֹב בּוֹעֵר
וְעַל הָעֲנָפִים פּוֹרְחִים כְּתָמִים כְּתוֹמִים
כִּגְבִיעֵי קְרִיסְטָל שְׁבִירִים מְזוּגִים בְּיַיִן
מָה אִכְפַּת לַצִּפּוֹר מָה שְׁמוֹ שֶׁל הָעֵץ
וּמָה אִכְפַּת לִי מָה שְׁמָהּ שֶׁל הַצִּפּוֹר
הַמְּבִיאָה לְחַלּוֹנִי רְסִיסֵי אֹשֶׁר

בתי

לֵילוֹת נָסַעְתִּי עַד שֶׁשָּׁמַעְתִּי
אֶת נְשִׁימוֹתַיִךְ נִרְדָּמוֹת
אֶת רֹאשֵׁךְ הִנַּחְתִּי עַל כְּתֵפִי
וְרִחַפְתִּי אִתָּךְ אַרְבַּע קוֹמוֹת
כְּשֶׁנִּכְנַסְנוּ לַבַּיִת הִזְדַּקַּפְתְּ
הַיַּלְדָּה שֶׁל הַלַּיְלָה רוֹצָה לְשַׂחֵק
לִפְנוֹת בֹּקֶר
כְּשֶׁיָּצָאתִי אֶת הַבַּיִת לָעוֹלָם הַקָּשֶׁה
הָיִית שְׁרוּעָה בַּאֲלַכְסוֹן עַל הַמִּטָּה
שְׁתֵּי יָדַיִךְ פְּרוּשׂוֹת מֵאֲחוֹרֵי רֹאשֵׁךְ
וְכָל מִשְׂחֲקֵי הַנְּסִיכָה
מְפַזְּרִים סְבִיבֵךְ
כָּעֵת כְּשֶׁכְּבָר חָצִית אֶת הָעֶשְׂרִים
עָלַי לְהַרְפּוֹת
אַמְתִּין בְּאַהֲבָה עַד שֶׁתַּנִּיחִי
אֶת רֹאשֵׁךְ עַל כְּתֵפִי
בִּתִּי

פה ושם

לִפְעָמִים כְּשֶׁאֲנִי הוֹלֵךְ בִּירוּשָׁלַיִם
אֲנִי צוֹעֵד עַל חוֹף לְיַד הַיָּם
לְעִתִּים כְּשֶׁאֲנִי צוֹעֵד עַל חוֹף הַיָּם
נִדְמֶה לִי שֶׁאֲנִי הוֹלֵךְ בִּירוּשָׁלַיִם

מצד זה

עמוס לויתן

דיפלומטיה בקצה המנהרה

בנימין נתניהו הוא אולי אידיאולוג מוכשר, אבל דיפלומט כושל. אידיאולוג הוא מנסחם של עקרונות רעיוניים, ואילו דיפלומט הוא מי שמנסה לסגלם למציאות. הדיפלומטיה מנסה ליישב סכסוכים באמצעים בלתי אלימים ובמקום שהיא נכשלת פורצת מלחמה. לנתניהו חשובים העקרונות (שלו ושל יריביו). הוא בוחן אותם ופועל בהתאם. למשל, ברגע שהגדיר את חמאס כארגון טרור, ואת העיקרון שאין מנהלים משא ומתן עם ארגון טרור, חסם את הדרך הדיפלומטית והמוצא היחיד שנותר היה מלחמה. כאשר הודיע אבו מאזן על הקמת ממשלת אחדות פלסטינית עם חמאס, לא היה מוכן נתניהו, מתוך אותה עמדה העקרונית, להעמידה אפילו למבחן המציאות (אולי היינו מגיעים להסכם ואולי לא?!) כך הגענו די מהר ל"צוק איתן", שעל מנת לסיימו נזקקנו לאבו מאזן כלקרש הצלה. בשעה שדברים אלה נכתבים הושגה הפסקת אש לזמן קצוב, אולם כדי להופכה להסדרה או להסכם של ממש, תידרש פעולה דיפלומטית נמרצת, אחרת תתחדש האש.

דברים אלה אינם באים לערער על חשיבותם של עקרונות, או על צדקתנו במלחמה הזאת, אלא לומר, שלא די להיות צודק (עקרונית), אלא צריך גם להיות חכם (מדינית). לא די באידיאולוגיה המתווה כיוון, אלא צריך גם דיפלומטיה שתנווט אותה בתנאי שטח קשים לכל נטיח ראשנו בקיר. במצב הנוכחי שבו חמאס מבקש להוסיף ולהילחם בנו, ולישראל אין שום דרך מעשית להביסו (פרט לכיבוש הרצועה במחיר מבהיל שלא יביא פתרון), רק דיפלומטיה תוכל להתיר את הסבך.

לנתניהו, "צוק איתן" של צדקנות, קשה לחשוב דיפלומטית ולהציע הצעות שלום יצירתיות לפלסטינים. הוא אמנם גילה זהירות במהלכים הצבאיים, וזה טוב, אך גם עיקשות מחשבתית, וזה רע. חשיבה אידיאולוגית, מעצם טבעה, היא חשיבה לעומתית, המובילה לעוד ועוד עימותים עם עוד ועוד ארגונים ומדינות, כפי שכבר קרה לנו כבר עם איראן ועם טורקיה. עימותים אלה צוברים עוד ועוד איבות וטינות שסופן שנאת נצח שקשה יהיה לפוגג. אחד הלקחים ממלחמה זו, יש לקוות, הוא שבקצה המנהרה ממתינה לנו הדיפלומטיה ושנעשה בה שימוש מושכל להשגת רגיעה ופשרה.

משפט ומשפח

כבר זמן רב אני חש כי יש משהו רע ורעוע במערכת המשפט שלנו ובמשפט הפלילי בכלל. מאז חטא אדם הראשון וביתר שאת מאז המשפט של קפקא, אנו יודעים כי האדם אשם בעצם קיומו. עתה בא ספרו של פרופ' בועז סנג'רו ***הרשעת חפים מפשע בישראל ובעולם*** (הוצאת רסלינג, עורך ד"ר יואב שיבר, 2014) ומראה לנו כיצד נעשה הדבר גם מבחינה משפטית ובאיזה קלות בלתי נסבלת ניתן להרשיע כל אדם כמעט, ולא רק באופן ספרותי. ספר מבהיל שחייב להיות בידי כל אדם ובעיקר למראשותיהם של שוטרים, תובעים, ושופטים.

99.9 אחוזי הרשעה

גדולת ספרו של סנג'רו בהראותו באופן שיטתי מן המסד ועד הטפחות, כיצד המעצר, החקירה, הבדיקה, הראיות, העדים, התביעה, כתבי האישום, הערעור, הפרוצדורה המשפטית - מועדים כולם לשגות ולהרשיע חפים מפשע. מי שמפקפק בכך ראוי שיעיין תחילה בנתונים סטטיסטיים שהוא מביא: לפי נתוני הלשכה לסטטיסטיקה לשנת 2004 היה אחוז ההרשעות על עברות רציניות בישראל 99.8% ובשנים 6-2005 הוא עלה ל-99.9%. משמעות הדבר שרק אחד מאלף נאשמים, פרומיל אחד, זוכה. בשנים 8-2007 היתה ירידה מזערית בלבד ל-98.6%. "אין פלא - כותב סנג'רו - שאנשי רשויות אכיפת החוק דרשו להפסיק לפרסם נתונים אלה בטענה שהם מטעים, ואכן בשנתון של 2011 הם כבר לא מופיעים" (עמ' 177). פירושם המזעזע של נתונים אלה הוא שכל אדם כמעט המובא בפני בית המשפט מורשע בסופו של דבר. סנג'רו אומר כי בעשורים הראשונים של קיום המדינה רמת הזיכויים עמדה על עשרות אחוזים, ומעשור לעשור הולכים הזיכויים ונעלמים מבתי המשפט. כלשונו: "שופטי ישראל שכחו כיצר מזכים אדם. חזונו המבעית של פרנץ קפקא, מתגשם לנגד עינינו" (עמ' 179). זאת ועוד: מה שתורם לאחוז הרשעות כה גבוה הוא התעלמות השופטים למעשה מהכלל שיש להוכיח את אשמת הנאשם "מעבר לספק סביר", ואם יש ספק כזה, חובה לזכותו. "חוששני ששופטי ישראל אינם נוהגים לפי הכלל החשוב הזה" (עמ' 179) הוא כותב. אם לכמת זאת באחוזים, מקובל שנדרשת ודאות של 99% לשם הרשעה, אבל שופטים מרשיעים גם ב-85% ואף בפחות מזה. גורם נוסף הוא "הרשעה ברוב דעות", המקובלת בישראל. אם בהרכב של שלושה שופטים, שניים מרשיעים ואחד מזכה, הרי ברור שיש כאן ספק סביר (עמ' 181), אבל אין מתחשבים בדעת המיעוט. בכך שונה שיטת המשפט הישראלי משיטת המושבעים הדורשת הכרעה פה אחד. היא גם מתעלמת מדברי הרמב"ם שכתב: "ויותר טוב לפטור אלף חוטאים מלהרוג נקי אחד". בהנחה מבוססת על תחשיבים שונים מהעולם כולו, של 5% הרשעות שווא, הרי שבישראל כיום, מתוך אוכלוסיית אסירים של 20 אלף, 1000 מהם כלואים על לא עוול בכפם.

המקרה של רגב שוובר

אפשר לומר בהכללה, כי את "חזקת החפות", לה זכאי כל חשוד, החליפה אצלנו "חזקת האשמה", הצועקת מכל כותרת בעיתון ומכל משדר טלוויזיה, עוד לפני שנפתח המשפט. (כך היה למשל, למרבה האירוניה, במקרה של שני השדרים עמנואל רוזן ושרון גל, שנחשדו בהטרדה מינית ולא הועמדו כלל לדין, אבל בינתיים איבדו את משרותיהם והקריירות שלהם נהרסו). כל אדם אשם עד שלא הוכחה חפותו - זוהי הפרקטיקה הציבורית הרווחת אצלנו וכנראה גם בבתי המשפט המושפעים ממנה, שהרי כלל הסוב־יודיצה (שאין דנים בציבור במה שנמצא בדיון משפטי) כבר מזמן אינו מקוים.

לפני שנרד לפרטים, הנה סיפור מעשה שמביא סנג'רו (עמ' 183): קטינה נאנסה בדרכה לביתה על ידי אדם זר. היא מסרה למשטרה תיאור שלו ושל לבושו. כעבור חודשיים ראה אביה בסופרמרקט אדם שנראה לו דומה לחשוד. הוא חש להביא את בתו לצורך הזיהוי. היא לא זיהתה אותו ממש, אלא נבהלה ופרצה בבכי בלי להביט בו. אביה איתר את פרטיו ודיווח למשטרה. למחרת נעצר החשוד, רגב שוובר, סטודנט נורמטיבי אך ביש מזל. מכאן ואילך החלה מסכת שקרים שהוליכה למעצר ולהגשת כתב אישום. השוטרים שיקרו לשופטים כאילו

הקטינה זיהתה את החשוד. כמו כן סירבו לתחינות אמו של החשוד לברוק את יומנו ואת שיחות הטלפון שלו כדי לברר אם היה בכלל באותו יום בסופרמרקט. רק לאחר חודשיים ויותר, כשבוצעו בדיקות אלה לבסוף, הוברר כי רגב שוובר שהה באותו זמן במקום אחר, כלומר היה לו אליבי מוצק. בינתיים החזק 88 ימים ולילות במעצר שבמהלכו הבוחנו החוקרים והתעללו בו. (הם ביקשו, למשל, שיאונן לפניהם משום שחשבו שהאנס אינו שופך זרע). בנוסף הציגו לו גם בדיקת דנ"א מפוברקת שנמצאה כביכול על גוף הקורבן, מצג שווא האסור על פי חוק, משום שהוא עלול להביא לכלל ייאוש ולהודאת שווא. סנג'רו מסכם כי הפרקליטות שאישרה את השימוש בו כשלה לכל אורך הדרך בפיקוח על השוטרים ובהטעיית שופטים. בספר מובאות עוד דוגמאות רבות מישראל בלבד (ומזעזעות פי כמה - מארה"ב,) כמו המקרה של דניאל אליהו, משה עזריה, פרשת מע"צ, המקרה של שי קורן (194-190) ועוד.

הקונספציה של "אשמת החשוד"

מפאת מיעוט מקום אסתפק בסקירה תמציתית של פרקי הספר. הפרק הראשון עוסק בהיקף התופעה של הרשעת חפים מפשע, והיא רחבה מכפי שסבורים. בשל מה שמכונה "עיקרון התאונות הנסתרות של המשפט הפלילי" המקרים הללו גם לא מתגלים בדרך כלל. בניגוד לרפואה, תעופה, הנדסה וכל תחום אחר, שם הטעות מתגלה כשמתרחש אסון, בהרשעת חף מפשע לא נדע זאת לעולם, כי אין בידינו "תקן" שבאמצעותו נוכל לגלות זאת. רק משנות התשעים, מאז גילוי הדנ"א והקמת "פרויקט החפות" באוניברסיטת ניו יורק בארה"ב, ניתן לבצע בדיקה חוזרת של השוואת ראיות מזירת הפשע עם דנ"א של המורשעים, ונמצא כי 300 אסירים שהורשעו על אונס ורצח, כשליש מהנבדקים באותו פרויקט, היו חפים מפשע. בישראל כלל לא ניתן לבצע בדיקה כזאת, כי הראיות לאחר תום המשפט אינן נשמרות.

הפרק השני עוסק בדיני הראיות ובדרכי החקירה והמשפט. בתחום זה רווחת התפיסה המוטעית של "אשמת החשוד" (כמו במקרה רגב שוובר שהבאנו למעלה). כאשר נעצר חשוד מניחים שהוא אשם ונותר רק למצוא ראיות להוכחת אשמתו. ממילא לא חוקרים עוד בכיוונים אחרים, אלא מתמקדים בהוצאת הודאה מפי החשוד, שהיא הגורם המרכזי בהרשעת חפים מפשע. לפי תפיסה זו ההודאה היא "מלכת הראיות", ואם אדם מודה, משמע שעבר את העברה. המחקר מלמד, כותב סנג'רו, שישנם מקרים רבים שאנשים מודים בעברות שלא ביצעו, אם בשל לחצים בתנאי מעצר, אם בשל איומים ופיתויים של חוקרים, אם בשל מדובב שהוכנס לתאם, אם בשל חולשת אופי, אם בשל רפיסות שכלית (כמו במקרה של סולימן אל עביד שהורשע ברצח חנית קיקוס), אם בשל נכונות לקחת את האשמה על עצמם (כמו בארגוני פשע) ואם בשל עסקות טיעון התורמות גם הן להודאות שווא, בהן מודים אנשים בעברות שלא ביצעו רק כדי להיחלץ מהסיוט במחיר מופחת. הבעיה היא שבתי המשפט אינם מסוגלים כלל להבחין בין הודאת אמת להודאת שווא. גורמים נוספים הן עדויות ראייה מוטעות, מסדרי זיהוי מוטים (עדים נוטים להצביע על מישהו כדי לרצות שוטרים גם כאשר החשוד לא נמצא במסדר), ועדויות שקר. ראיות ששופטים נוטים להסתנוור מהן - הן ראיות מדעיות (של המעבדה לזיהוי פלילי, מז"פ), כגון טביעת אצבעות, פריטי לבוש, פיסות שיער וכדומה הנתמכות בעדויות מומחים. סנג'רו טוען כי חלק גדול מראיות אלה הן "ראיות זבל", שאין להן שום בסיס מדעי, כגון השוואה מיקרוסקופית של שערות, או השוואה של טביעת נעליים. (במשפט זדורוב, זו היתה הראיה המרשיעה, בנוסף להודאה). על כך יש להוסיף גם זיהום של ראיות דנ"א, של החלפת דגימות במעבדה ושל השתלת ראיות. וכן התחום האפור של ראיות נסיבתיות.

הפרק השלישי מוקדש לגורמים השייכים לפרוצדורה הפלילית, הכללים המסדירים את הליכי החקירה והמשפט. בעולם קיימות שתי שיטות משפט, האינקוויזיטורית, שבה השופט חוקר באופן אקטיבי ומתערב בהליכים, והאדברסרית (הלעומתית) שבה השופט פסיבי והתביעה והסנגוריה מתעמתות לפניו זו עם זו. בישראל נהוגה השיטה האדברסרית שבה נמצאת הסנגוריה, וממילא גם הנאשם, בנחיתות מבנית מלכתחילה. מצד אחד ניצבת המדינה עם כל עוצמתה, משטרה, תביעה, שפיטה (התביעה והשפיטה הן בדרך כלל באותו צד) ומצד שני ניצבת הסנגוריה (אם יש לנאשם סנגור) בכל עליבותה. המשטרה היא אשר חוקרת, מאתרת ראיות להוכחת אשמה, מגייסת את המעבדה הפלילית ומומחיה, ומצד שני אין, כפי שכותב סנג'רו, "משטרת סנגוריה" שתוכל להתמודד עמה. יתר על כן, על פי הנוהג בישראל, בניגוד לזה האמריקאי, הסנגוריה מקבלת את כל חומר החקירה מהתביעה ואסור לה לערוך חקירות עדים משל עצמה וביחמתה, אחרת תואשם בהטרדת עד ושיבוש הליכי משפט. מה פלא שתשעים ותשעה אחוז מהמשפטים מסתיימים בהרשעה.

הפרק הרביעי עוסק בהליכי הערעור, הדיון הנוסף, המשפט החוזר, שמות יפים שאין מאחוריהם דבר. רבות כאן המגבלות הקבועות בחוק ומעט הסיכוי לשינוי גזר הדין. הכלל של "סופיות הדיון" מקשה על הגשת ערעור, ובערעור שלטת "הלכת אי ההתערבות" כאשר בית המשפט אינו דן מחדש בעובדות אלא רק בפרשנות משפטית. המקרה של עמוס ברנס, שהורשע ברצח רחל הלר ומשפטו בוטל לבסוף, הוא יוצא מהכלל הבא לאשר את הכלל, וגם הוא לא היה מתרחש ללא מאבק שנמשך שנים ושנרתמו לו קצין משטרה בדימוס עזרא גולדברג ושופט העליון חיים כהן.

בטיחות המשפט הפלילי

הפרק החמישי והאחרון "לקראת בטיחות במשפט הפלילי" עוסק בשורה של הצעות ספציפיות שמציע סנג'רו. אמנה בקצרה כמה מהן: הקמת גוף מרכזי לבטיחות המשפט הפלילי, דוגמת מנהל המזון והתרופות בארה"ב (FDA) שיחקור תאונות במשפט הפלילי (הרשעות שווא), כמעט תאונות, פרקטיקות של שוטרים ותובעים, יפיק לקחים ויפקח עליהם. קביעת סטנדרטים מדעיים לעבודת המז"פ. בדיקות סמים, שכרות נהגים, בדיקות דנ"א, טביעת אצבעות, עקבות, שערות וכדומה, שיסננו החוצה "ראיות זבל". קביעת פרוטוקלים ברורים לעדויות ראייה, תיעוד בווידאו של מסדרי זיהוי, הבהרה לעד שייתכן שהחשוד לא נוכח במסדר הזיהוי, מעבר ממסדר סימולטני (בשורה) למסדר עוקב (זה אחר זה), ועוד. מידור הראיות והשפעתן זו על זו. עובדי המעבדה אינם צריכים לדעת פרטים על המקרה ועל החקירה (כגון שהקורבן זיהה את הנאשם, או שהנאשם הודה) לבל יושפעו מכך. לקבוע כלל, אין הרשעה על סמך ראייה אחת בלבד, גם בראיות החזקות ביותר נופלות טעויות, לכן ראיה אחת אינה מספיקה. והעיקר לשנות כליל את הגישה כלפי הודאות חשודים; לא עוד לראות בהודאה ראיה חזקה שנדרשת לה רק תוספת ראייתית, אלא לראות בה את התוספת לראיות מרכזיות, אם ישנן.

"רוחה של רוס שם וניחוחה"

(פושקין, 'רוסלן ולודמילה')

"נפשות מתות" חיות ובועטות

חמני ששום כתיבה על יוצר גאון לא תוכל להטעים אותנו את טעם יצירתו ממש. במקרה כזה אין טעם להרבות בדברים "על", אלא לתת כמה שאפשר, "את" הדבר עצמו. דברים אלה נכונים פי כמה כאשר מדובר ב*נפשות מתות* מאת ניקולאי ו' גוגול (1809–1852) בתרגומה של המשורדת והמתרגמת רנה ליטוין (הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, עורך התרגום: מנחם פרי, 496 עמ', 2013) שהלכה לעולמה עוד לפני שזכתה לראות את פרי עמלה בדפוס. לו יהי ספר זה נר לזכרה.

מהסיבה דלעיל לא הלכתי שבי אחר פרשנותו הפסיכולוגית־סקסואלית של מנחם פרי לפואמה (כך כינה אותה גוגול). פרי כותב באחרית דבר, כי הגיבור "צ'יציקוב נראה אדם א־מיני לחלוטין, נשים בדרך כלל מעורדות אצלו רחיעה" וכי "פרויקט רכישת הנפשות המתות הוא אך כיסוי, הסוואה של האובייקט המיני" (עמ' 488); גם לא אחרי תיאוריות אחרות, כמו טירופו הדתי של גוגול שהביאו לשרוף את רוב חלקו השני של כתב היד; או תוכניתו לכתוב יצירה בשלושה חלקים בדומה לקומדיה האלוהית של דנטה. פרשנויות כאלה לא מצביעות בהכרח על המקומות הגאוניים ביותר בטקסט עצמו. לכן, לא אעסוק כאן בפרשנות מקיפה כזו, אלא רק אציע כמה טעימות מן הטקסט הגוגולי, שאין יכולת לדעתו בלא לטעום ממנו (כמאמר האנגלים the proofing of the pudding is the eating). פרי מציין, חה, אכן, חשוב, את הסגנון ההיפרבולי של גוגול, אותן "הגזמות פראיות על כל צעד ושעל וכמעט בכל עמוד בספר" וגם מביא כמה דוגמאות קצרות, אבל אין הקומץ משביע את הארי. לכן ברעתי ללכת כברת דרך ארוכה יותר עם הטקסט עצמו, כדי להמחיש את ההמצאות הנפלאות האלה, שהן תמצית הקסם של אמנות הסיפור הגוגולית. למי שאינו מכיר כלל את היצירה, צריך לומר כי ההמצאה הגדולה מכולן מצויה כבר בכותרת הגרוטסקית "נפשות מתות", שאלה הן הצמיתים שמתו ועדיין רשומים בבעלות בעל האחוזה אשר חייב לשלם עליהן מס גולגולת עד שיימחקו ממרשם האוכלוסין במפקד הבא. גיבורנו, צ'יצ'יקוב, מציע לקנותן בזול ולהציגן בפני השלטונות כאיכרים חיים שבכוחתו ליישב מחדש, שכן על התיישבות כזו היו מקבלים הלוואות זולות מהשלטון שהיה מעוניין לעודד אותה. זוהי, אפוא, תוכניתו, להתעשר מהר ובלא מאמץ. עיקר החלק הראשון מספר על מסעותיו בבריצ'קה (כרכרה קלה) שלו עם הרַכָּב סליפן, בין בעלי האחוזות השונים במטרה לשכנעם למכור לו את הנפשות המתות שלהם. הנה כיצד כל זה מתרחש.

התחנה הראשונה בדרכם היא מנילובקה, אחוזתו של מנילוב. "אולי רק אלוהים לבדו יכול היה לומר מה אופיו של מנילוב. ברגע הראשון של שיחה אתו לא ייבצר ממך לומר 'איזה אדם נעים וטוב לבו!' ברגע השני לא תאמר דבר, ובשלישי תאמר 'השד יודע מה זה' – 'תתרחק'", כך מהרהר צ'יצ'יקוב בפוגשו אותו לראשונה. המשא ומתן שהוא מנהל עם מנילוב הזקן מצחיק עד דמעות. מנילוב לא מבין תחילה מה הוא רוצה ממנו. כשצ'יצ'יקוב מסביר שהוא "מציע לרכוש את המתים שעם זאת נספרים במרשם בתור חיים", נופלת המקטרת מפיו והוא נשאר פעור במשך כמה רגעים. כאשר צ'יצ'יקוב מציע שהדבר ייעשה בשטר מכר כחוק, שואל מנילוב "איך, שטר מכר לנפשות מתות?" צ'יצ'יקוב מרגיעו: "אה, לא, אנחנו נכתוב שהן חיות, כמו שרשום במרשם האוכלוסין. אני התרגלתי לא לסטות בכלום מהחוק... אני נאלם דום מול החוק". סופו של דבר שמנילוב מוכן להעביר לו אותן אפילו בחינם בתור "פסולת", וגם לשאת בהוצאות שטר המכר, כל זה בתנאי שהעסקה "איננה סותרת את התקנות האזרחיות ואת שגשוגה של רוסיה בעתיד" (עמ' 44–45).

לאחר נסיעה לילית בסופת שלגים שבה הם טועים בדרך – סליפן, הרכב השיכור, גודם לבריצ'קה להתהפך ואומר בלשון איכרים עקלקלה "תִּירֶה מה זה, התהפכה לה" – הם מגיעים בחצות לתחנה הבאה, אחוזתה של "קוֹרוֹבוֹצְ'קָה, אלמנת מזכיר קולגי". קורובוצ'קה ("קופסונת" בעברית, הערת המתרגמת) היא סוחרת ממולחת. היא חושבת שצ'יצ'יקוב הוא קניין ממשלתי ועוד לפני שהוא מסביר לה מה רצונו, היא כבר מציעה לו לקנות את מרכולתה, דבש וקצת קנביס. אבל כשהוא מבקש שתמכור לו את איכריה המתים היא איננה מבינה:

"את מי אביו?"

"נו, את אלו שמתו, את כולם."

"אבל איך לתת לך אותם?"

"ככה, פשוט. או אולי תמכרי לי. אתן לך כסף תמורתם."

"איך זה? אני באמת לא תופסת. אתה לא מתכוון לחפור אותם מהאדמה?" (עמ' 64).

הזקנה חושדת, מהססת ומתישה את צ'יצ'יקוב במשא ומתן ארוך ומייגע. אולם לאחר שהעסקה נחתמת היא מגלה נדיבות. השולחן כבר ערוך ועמוס כל טוב: "פירושקי, חפזניות, נמרחיות, פחזניות, חביתיות, בצקיות ממולאות בכל מיני מיליות: עם בצל, עם פרג, עם גבינה רכה והשד יודע מה עוד. 'אבקש בהכנעה לטעום' היא אומרת לו", וצ'יצ'יקוב טועם וטועם (עמ' 71).

התחנה הבאה היא אחוזתו של נוזדריוב. אנו מדלגים עליה ומגיעים היישר לאחוזתו הדי גדולה של סוֹבַקֶבִיץ' (סוֹבָקָה – כלב ברוסית) ואשתו. פרק זה, לטעמי, הוא אחד השיאים המשעשעים והמאלפים שבחלק הראשון. לכן, אתעכב עליו קצת יותר. הנה כיצד מתאר גוגול את הרושם הראשון של צ'יצ'יקוב מבני הזוג: "כשקרב אל מרפסת הכניסה, ראה בחלון שני פרצופים שצצו כמעט בו זמנית – פנים של אישה בשביס עם סרט, צרות ומוארכות כמו מלפפון; ופנים של גבר עגולות ורחבות כמו הדלעות המולדביות הידועות אצלנו בשם 'גוֹרְלִיאַנְקוֹת' שעושים מהם ברוסיה בַּלַלַיְקוֹת" (עמ' 117). כאשר הם נפגשים פנים אל פנים נראה לו סובקביץ' "כמו דוב בגודל בינוני. הפראק שלבש היה בגוון דובי מושלם; השרוולים היו ארוכים, המכנסיים ארוכים, כפות רגליו פסעו לכאן ולכאן ודרכו בקביעות על רגלי אחרים. פניו היו בצבע קלוי, מלוהט, מהסוג שרואים במטבעות נחושת. הטבע לא טרח במיוחד על גימורן, אלא פשוט חצב אותן במכות ישר מהכתף. בהינף גרזן אחד הופיע האף, בשני יצאו השפתיים, במקרחה גדולה קרח את העיניים. מין קלסתר כזה, חזק וחטוב להפליא היה לסובקביץ'" (עמ' 118).

תחילה מנהלים השניים שיחת חולין על דמויות מוכרות להם (הנשמעת כמו מערכון מוכר של אורי זוהר ושייקה אופיר על הצגה שראו אמש בתיאטרון). כאשר צ'יצ'יקוב אומר על ראש הלשכה איוואן גריגורייביץ' בעיר N הסמוכה שהוא "אדם נפלא!" משיב לו סובקביץ' שהוא "טיפש שהעולם עוד לא ברא כמוהו". כשצ'יצ'יקוב אומר "לעומת זאת המושל הוא אדם מצוין!" משיב לו סובקביץ' "השודד הכי גדול בעולם!" כשצ'יצ'יקוב מנסה מזלו במילה טובה על ראש המשטרה "אני מחבב

את ראש המשטרה. איזה אופי ישר, גלוי כזה", משיב סובקביץ "נוכל! ימכור אותך, ירמה אותך, ואחרי כל זה עוד ישב לסעוד איתך. כל העיר הזאת, נוכל על גבי נוכל יושב, ונוכל נוהג בם. יש רק אדם הגון אחד, התובע, אבל גם הוא, אם לומר את האמת, חזיר" (עמ' 121). זוהי השיחה המקדימה בין השניים שלאחריה הם מתיישבים לסעודת צהריים מרובת מנות ומעדנים המשתרעת על פני כמה עמודים. לצערי אני נאלץ לדלג עליה (אחרת אצטרך עוד להעתיק את הספר כולו), אבל לא אוכל שלא לציין כי גם במהלכה לא מפסיק סובקביץ להטיל דופי בסעודות הנאכלות בבתי מיודעיו: "מה שאצלנו אקולקה זורקת לאשפה, הם מכניסים לתוך המרק ... הטבח המנוול ההוא, שלמד מהצרפתי, קונה חתול, פושט את עורו, ומגיש לשולחן בתור ארנבת" (עמ' 122).

אנו מבינים כבר כי סובקביץ הוא קולַאק אמיתי וקשה לפיצוח. צ'יצ'יקוב פותח, לכן, את דבריו בזהירות, "בעיקוף גדול", כדברי גוגול. שכן סובקביץ' "מכוסה קליפה עבה כל כך, עד שאם גם ח משהו במעמקים, לא נראה שום זיע על פני השטח". אבל מתברר שהדוב המנומנם הזה מקדים את גיבורנו בכמה מהלכים. וכשמגיע צ'יצ'יקוב לעיקר, הצעת הרכישה, הוא משיב לו מניה וביה כאילו כבר חיכה לה: "אני מוכן למכור לך... וכדי לא לבקש ממך יותר מדי, נסכים על מאה רובל לחתיכה". צ'יצ'יקוב נדהם. מאה רובל לחתיכה?! בכל משאיו ומתניו עד כה לא נזכרו סכומים כאלה. "נראה לי שיש כאן איזה טעות", הוא אומר. "אני מצדי חושב, יד על הלב, ששמונים קופייקות לנפש יהיה מחיר מצוין". סובקביץ מתרעם "אני הרי לא מוכר לך סנדלים מרפיה... אתה חושב שתמצא איזה טיפש שיסכים למכור לך נפש רשומה בשמונים קופיקות?" צ'יצ'יקוב מתרצה ומסכים כבר לרובל וחצי, אבל לסובקביץ יש עוד נימוקים שטרם נשמעו כמותם כדי להעלות את המחיר עוד ועוד. וכך הוא אומר:

"באמת, זה לא ביוקר! נוכל היה מרמה אותך מוכר לך זבל ולא נפשות. אבל שלי שלמים, כולם מובחרים, בעלי מלאכה, אומנים. הנה קח למשל את בונה המרכבות מִיכֵייב! הרי אף פעם לא בנה שום רֶכֶב אחר אלא על קפיצים. ולא כמו אלו שעושים במוסקבה, שמחזיקות מעמד שעה, אלא חוזק שכזה, ובעצמו מרפר וגם מכסה בלכה!

"וסְטֶפָּן פֶּקָק, הנגר? אני נותן את הראש אם תמצא מח'יק כזה באיזה מקום. איזה כוח עצום זה! אילו שירת בחיל המשמר, אלוהים יודע מה היו נותנים לו. שלושה אַרשין וורשוק היה גובהו" (כ־220 ס"מ).

"או מִילוּשְׁקִין, מניח הלבנים, הוא ידע להתקין תנור לבנים בכל סוג של בית שתרצה. או מקסים טֶלְיַאטְנִיקוֹב, הסנדלר; דקירה אחת במרצע ויש לך מגפיים, וכל מגף – תודה רבה, ואין אף טיפת יי"ש בבטן. וִירְמִי סוֹרוֹקוֹפֶּלְיוֹחִין! הרי המח'יק הזה לבדו שווה את כל האחרים. כאלה הם האנשים אצלי. זה לא מה שימכור לך איזה פֶּלִיוּשְׁקִין" (עמ' 128).

צ'יצ'יקוב נדהם ממבול הטיעונים הזה, ואומר "לשם מה אתה מונה את כל מעלותיהם, הרי עכשיו אין בהם שום תועלת, הרי כולם אנשים מתים." אבל סובקביץ' לא נשאר חסר מענה "אבל כך אפשר לומר גם על אלה הנחשבים עכשיו לחיים? איזה מין אנשים הם? זבובים ולא אנשים?" צ'יצ'יקוב מוכן כבר לעלות לשני רובל, אך סובקביץ מוכן לרדת רק לשבעים וחמישה רובל. צ'יצ'יקוב אומר "והרי הסחורה היא פשוט הבל הבלים. למי היא נחוצה?" סובקביץ' משיב "אבל אתה הרי קונה אותה, זאת אומרת שהיא נחוצה". צ'יצ'יקוב נשך את שפתו ולא מצא מה לענות (עמ' 129). הסחר מכר הזה נמשך עוד כמה עמודים ולא אגלה לקורא על איזה מחיר הסכימו לבסוף, כדי שלא לגרוע מהנאתו.

הפרק הזה, החמישי, בעקבות פגישתו עם סובקביץ, מסתיים בהרהורים של צ'יצ'יקוב על אופיו של העם הרוסי (ובו אסיים גם אני).

"כמה עז ביטוי הוא העם הרוסי. אם יַזְכֶּה מישהו בביטוי, ידבק בו הכינוי ובצאצאיו עד עולם... מילה שנתנה שנאמרה אין לכרות אפילו בגרזן. ובעיקר קולע כל מה שיוצא ממעמקי רוסיה, ממקומות שאין בהם לא גרמנים, לא פינים, לא כל מיני שבטים אחרים, אלא ישנו רק העם המקומי – שֶׁכֶל רוסי חי ונועז, שאינו צריך לפשפש בכיסים אחר מילה קולעת, אלא מטיח אותה בך בבת אחת, כמו דרכון לנצח. בקו אחד תשורטט מכף רגל ועד ראש!" (עמ' 136).

כזה הוא גוגול וכזאת היא כתיבתו הגאונית. מענגת כל כך בעברית ובוודאי פי כמה ברוסית.

שתיינים ומציתים - יסנין וגורקי

אני אוהב ספרי זיכרונות על סופרים, ועל סופרים רוסים במיוחד (כמו ספרה של נדז'דה מנדלשטאם *תקוות השיר* על המשורר אוסיפ מנדלשטאם בעלה), בתנאי שתוכנם הוא היצירה הספרותית ולא משהו אחר. ספרו של ולדיסלב חודסביץ *נקרופוליס* בתרגומה המצוין של דינה מרקוס (הוצאת כרמל, ספרי מופת, קרן מיכאל פרוזחורוב 2013) מקיים תנאי זה רק בחלקו. חודסביץ' (1886–1933) משורר וסופר רוסי השייך ל"תור הכסף" של השירה הרוסית (זו שלאחר "תור הזהב" של פושקין), בשלהי המאה התשע־עשרה ותחילת המאה העשרים, כותב בחלק הראשון של ספרו על שמונה סופרים ומשוררים, אבל רק על שניים מהם – סרגיי יסנין ומקסים גורקי – כתיבתו גם צולחת בידו מן הבחינה שציינתי. דמותו המחוננת והטרגית של יסנין (1895–1925), בן הכפר מחבל ריאזאן, שהספיק בחייו הקצרים להינשא שלוש פעמים, לאהוב אינספור נשים ולהתאבד בתלייה בגיל שלושים, מושכת את לבנו בחבלי קסם דווקא משום שהיא מתוארת באמצעות שיריו, שמרקוס כה היטיבה לתרגם (כל התרגומים, אלא אם צוין אחרת, הם שלה). המולדת שלו היא הכפר הרוסי, רוסיה של בתי עץ, של שדות ויערות. "רוסיה זו היא רוס (שמה הקדום) ורוס היא כפר" (עמ' 128). הנה בית מתוך השיר 'אדמה טובענית וביצות, רדיד שמים כחול' : "תַּאֲוָה עֲרֻבוֹת/ לִשְׁרִיקַת הָרוּחַ.../ הוּ מָחוֹז יָקָר לַלֵּב/הוּ מָחוֹז שָׁכוּחַ".

בשיר אחר 'מכתב לאמא' (תרגום נטלי גוטמן, כרמל) מתואר אלוהי המח'יקים כאחד מהם:

"הָיָה וֵאלוֹהִים כִּדְמוּת קַבְּצָן כּוֹרֵעַ/ יָרַד לְדָרֹשׁ אֶל אַהֲבָה בְּלֵב אָדָם/ עַל גֶּרֶע מִתְפּוֹרֵר זָקֵן יֵשֵׁב, מוֹרֵחַ/ בַּחֲנִיכָיו כָּרִיךְ יָבֵשׁ יָשָׁן".

חודסביץ' אומר כי אפשר לשחזר לפי שירים מוקדמים אלה את נטיות הלב המח'יקות־דתיות של יסנין, בהן נושא האיכר שליחות שמימית ויש לו חלק ביצירה האלוהית. כשהגיע לראשונה יסנין הצעיר לפטרבורג ב־1913 כבר פרחו שם תנועות מח'יקות־מהפכניות שיסנין נתפס להן מיד ולשירתו מתוסף עתה נופך מהפכני: "רַי לַיְלָל, לְהַעֲלוֹת רָקָב,/ לְהַלֵּל תּוֹעֵבָה בְּנִסִּיקָה –/ כְּבָר רָחֲצָה, נִקְתָה אֶת הַזֹּפֶת/ רוּסִיָה שֶׁקָּם בָּהּ רוּחָהּ".

בתקופה הכאוטית ערב המהפכה היטלטל "הנער המשורד" בין השפעות שונות, ואפילו החמן לקרוא משיריו באוזני הקיסרית, אבל כשפרצה המהפכה ב־1917 התייצב מיד לצדה. "המהפכה – הכריז – היא העורב שאנו משחררים (כמו נוח מהתיבה) מתוך הראש שלנו... שיבדוק את השטח... את העתיד הגדול יותר..." אולם גם בהופכו למשורר המהפכה,

נותר עולם הדימויים שלו העולם הכפרי, ואהבתו למולדת מתגלמת באהבה לפרה, שהוא מבשר לה את בשורת המהפכה. מתוך 'ספר תפילה' ('אוקטואיך' ספר תפילות פרבוסלבי): "הוּ מוֹלֶדֶת, שְׁעַת נְהָרָה/ שֶׁאֵין לָהּ תִּכְלָה!/ טוּבוֹת וְיָפוֹת לֹא אֶמְצָא/ מֵעֵינַיִךְ, עֵינֵי פָּרָה".

הבשורה המהפכנית בפואמה 'ביאת המשיח' (אַחֲרִנִיָּה) משולבת בדימויים נוצריים פרבוסלביים שהתחנך עליהם כפרח כמורה, אבל תוך שינוי משמעותם, עד כדי הפיכתה לאנטי נוצרית. חודסביץ טוען כי "אחרניה" היתה שירת הברבור של יסנין כמשורר המהפכה. מכאן ואילך מתחילה האכזבה ממנה לכרסם בלבו. נראה לו שהתרבות העירונית הבולשביקית מרעילה את רוס הכפרית. כך בפואמה 'תפילת אשכבה': "עוֹלָם טָמֵיר, עוֹלְמֵי הַקַּדְמוֹן/ שֶׁקַּטְתָּ כְּרוּחַ, הִנְמַכְתָּ שֵׁבֶת,/ הִנֵּה חָנְקוּ אֶת הַכֹּפֶר בְּגָרוֹן/ יְדֵי הַכְּבִיש, יְדֵי הָאֶבֶן".

יסנין החל להתהולל ולשתות לשוכרה. נרמה לו כי רוסיה כולה התמכרה לטיפה המרה, מצער. עכשיו הבולשביקים מעוררים בו תיעוב והוא מסתפח אל "החוליגנים העירוניים" אל "יחפני השיר": "לַזּוֹנוֹת אֲנִי קוֹרֵא שִׁירִים/ עִם בַּנְדִיטִים בּוֹלֵעַ כּוֹהֶל..."

בפרק חייו האחרון התחתן עם הרקדנית איזידורה דנקן, נישואיו השלישיים, ויצא עמה למסע הופעות באירופה ובאמריקה. הוא התגרש ממנה כעבור שנתיים וב־1924 חזר לרוסיה, רצוץ ושבור, לתקופת חייו האחרונה. שוב שם פעמיו אל כפר הולדתו במחוז ריאזאן, שלא ביקר בו שש שנים, אך גם שם מצפה לו מפח נפש. בשירו 'כה עייף לא הייתי עדיין' בספרו *וידויו של חוליגן* בתרגום יעקב בסר (עקר 1970, ספרי 'עתון 77' 1985) הוא כותב:

"כֹּה עָיֵף לֹא הָיִיתִי עֲדַיִן/ בִּקֵּר אַפְרָפָר לַחֲלוּחִי/ חָלַמְתִּי רִיאַזַאן הַשָּׁמַיִם/ וְחַיִּים בְּלִי תַּכְלִית אֲשֶׁר לִי/.../ הוּ אַרְצִי, עֵץ גַּלְמוּשׁ שֶׁם פּוֹרֵחַ/ שֶׁם גָּדַלְתִּי בְּעֵשֶׂב צוֹהֵב,/ שָׁא שָׁלוֹם יַנְשׁוּף מִתִּיפַחַ/ הַדְּרוֹרִים וְגַם הָעוֹרֵב".

בשובו אל הכפר לא זיהה יסנין עוד את מראהו. אפילו את ביתו אינו מוצא מיד. אחותו נעשתה חברה בקומסומול והיא מצטטת לו מתוך *הקפיטל* של מרקס. הוא קובל כי אותה "רוס של עץ" שממנה צריכה היתה להופיע "ביאת המשיח" (אחרניה) פשוט איננה. במקומה "יש רוס סובייטית, גסה, אכזרית, נדושה, ששרה שירי תעמולה". הוא חושש שאמונתו בשליחותו בשם העם אולי בטעות יסודה, כאשר ממילא אין מקשיבים לו (מתוך השיר 'שיבה למולדת'):

מְדִינָה לְתִפְאֶרֶת! אָז לָמָּה אֵלַי/ צָעַקְתִּי בְּשִׁירֵי שֶׁלְּעַמִּי אֲנִי יָדִיד וָרֵעַ?/ הֵן הַשִּׁירָה שֶׁלִּי לֹא נְחוּצָה כָּאן כְּלָל/ וְגַם אֲנִי עַצְמִי אֵינִי נָחוּץ עוֹד, לְמַפְרֵעַ".

יסנין שב העירה, התמכר ביתר שאת לשתייה ואף נשא נאומים אנטי סובייטים ואנטישמיים בבתי מרזח. שיריו מאותה תקופה מתנבאים כולם על מותו הקרוב. "לבסוף הסיק מסקנה אחרונה, מעשית, מאותם שירים שכתב כאשר האמת התחילה נחשפת בפניו", כותב חודסביץ. כך בשיר 'מחוז שלי, ילדות שלי' מ-1921: "רֵעַי, רֵעַי הַטּוֹבִים!/ רוֹאוֹת שֶׁהִתְפַּכְּחוּ/ רַק הַמָּוֶת יַשְׂכִּיל לְכַסּוֹת".

חודסביץ' כותב כי יסנין התפכח סופית, אבל לראות מה שהתחולל סביב סירב. לא נותר לו אלא דבר אחד - למות. חודסביץ שואל, מה היה ביסנין שכל כך משך את הלב, ומשיב, מה שנפלא ונאצל ביסנין הוא שהיה גלוי לב עד אין קץ ביצירתו. בכל דבר הלך עד הסוף. לא פחד להכיר בטעויות וקיבל על עצמו גם את החטאים שאחרים פיתו אותו אליהם - ועל כל אלה ביקש לשלם מחיר נורא. האמת שלו היתה אהבת מולדת גדולה, גם אם עצומת עיניים (עמ' 166).

ומה שמושך אותנו גם כיום אליו, אלה הם השירים. אפילו מתוך הציטוטים המעטים בספר קל לחוש את גדולתו השירית.

לאחר הפרק על "המשורר היחפן" יסנין, מספר חודסביץ את זיכרונותיו על "הסופר היחפן" גורקי (1868-1936). כאן אסתפק בהיבט אחד של דמותו המורכבת של גורקי, שבאשר אליו כותב חודסביץ "יחס מבולבל להחריד לאמת ולשקר, אשר נודעה לו השפעה מכרעת על חייו ויצירתו" (עמ' 181). חודסביץ מסביר כי גורקי גדל בתוכבי טומאה למיניה. האנשים שראה סביבו היו פעם מעוללים ופעם קודבנותיה, ולעתים מעוללים וקודבנות בה בעת. מתוך רקע זה צמחו גם גיבוריו הספרותיים. מחד הם שוחרי טוב ביסודם, מאירך הם חיים במציאות שפלה ולא אחת נוהגים בשפלות. לדברי חודסביץ, הנושא העיקרי של מחזהו הידוע של גורקי "בשפל" (תרגמה לעברית עזה צבי 1970) הוא הנושא של אמת ושקר. גיבורו הראשי, לוקא, הֶלֶך, נוֹדֵד, ישיש ערמומי, מופיע כדי לפתוח בשקר מנחם את השרויים בשפל, שקר אשר עמו קל יותר לא רק לחיות אלא גם למות. אחרי היעלמו המסתורי של לוקא, החיים נעשים שוב רעים ומפחידים. כנגדו מתייצב סאטין, הדמות החיובית במחזה בעיני הביקורת המרקסיסטית, המגלם את ההכרה הפרולטרית ומכריז "השקר - הוא דת העבדים והארונים. האמת - היא אלהי האדם החופשי". אבל, מעיר חודסביץ, דמותו של סאטין חיוורת לעומת דמותו של לוקא. הגיבור החיובי עלה בידי גורקי פחות מן הגיבור השלילי, מפני שבפיו של החיובי שם את האידיאולוגיה הרשמית, ובפיו של השלילי את רגש האהבה והחמלה שלו לבני אדם. גורקי העריך את עצם היכולת לחלום, ליצור, יותר מאשר את הכרת המציאות והאמת. אחת הדמויות במחזה אומרת:

"אם אֵין לָעוֹלָם מִי שֶׁיּוֹרֶה/ אֶת דַּרְכּוֹ לָאֱמֶת הַקְּדוֹשָׁה,/ אָז תְּנוּ כָּבוֹד לַמְּטוֹרָף שֶׁיַּשְׁרֶה/ חֲלוֹם זָהוֹב עַל בְּנֵי תְּמוּתָה!"

זהו "האני מאמין" של גורקי, אומר חודסביץ'. בתקופתו "החלום הזהוב" היה חלום המהפכה, והוא תמך בחלום זה לא כל כך מפני שהאמין במהפכה, אלא מפני שהאמין בישועה הטמונה בעצם החלום וחשיבותה לבני אדם. כבר ב־1893 בסיפור שירי מוקדם - "החורפני אשר שיקר והנקר שאהב אמת" - הוא כותב כי החורפני, הדבק ברוח, עף גבוה בעוד הנקר, הדבק בעובדות, עף נמוך. (בחיפושי אחר המקור לאותו סיפור גיליתי כי מופיעות בו ציפורים נוספות: העורבים, מייצגי האינטליגנציה, מדברים בקול הרם ביותר אבל אינם מסוגלים לשנות דבר; הזמירים, המשוררים והסופרים, עונים אחריהם אמן; הנקר, הזעיר בורגני, דבק בעובדות ומזהיר את העופות שלא לעוף לעבר הלא ידוע; ורק החורפני הקטן, בן דמותו של גורקי, דבק באמת שברוח, ומנסה לסחוף אותם אחריו בכוח החלום).

חודסביץ' מציין כי כך נהג גם גורקי בחייו וביחסיו עם אנשים. הוא אהב סופרים צעירים מתחילים, וסרב לנפץ את אשליותיהם, גם של חסרי הכישרון, ודאה בכך חילול הקודש. (בסופרים שכבר ביססו את שמם נהג אחרת). הוא אהב אנשים בעלי מבנה נפש יצירתי, החולמים להביא משהו חדש לעולם. אפילו היו ביניהם להטוטנים ומאחזי עיניים. מצאו חן בעיניו גם מציתים, פירומנים, עליהם יכול היה לספר שעות. חודסביץ מספר כי "הוא עצמו היה מצית במקצת. מעולם לא ראיתי אחרי שהדליק לעצמו סיגריה, שכיבה את הגפרור, אלא השליך אותו בוער... אחרי שהצטברו די בדלי סיגריות וניירות במאפרה, היה מגניב לשם גפרור דולק, ומציץ בנכלוליות מעבר לכתף, במדורה המתלקחת. לדלקות הללו הייתה בעיניו מין משמעות סמלית" (עמ' 186). ודבריו בסיכום: "כשתפסו אותו בשקר קטן, עורר בו הדבר מורת רוח מלווה בשעמום, כמו ניתוץ של חלום נשגב. השבת האמת על כנה נראתה לו כנצחונה האפור והנדוש של הפרוזה על השירה" (עמ' 195). סיפורי זיכרונות כאלה, תענוג לשמוע.

על שני שירים מתוך שריקה

לקראת השקת ספרה החדש של חמוטל בר־יוסף (*שדיקה*, סדרת ריתמוס, הקיבוץ המאוחד 2014) התבקשתי לבחור שני שירים ולומר עליהם דברים אחדים. השיר הראשון שמשך את תשומת לבי מיד בתחילת הספר היה 'השיר הנכון'. כל קורא שירה עברית חש מיד בעליל שזהו שיר הבא חשבון עם שירו המפורסם של נתן זך בשם זה בספרו *כל החלב והדבש* (*כל השירים* 2008; א, עמ' 295). שירו של זך, שכבר הפך מאז לפואטיקה משפיעה על דורות שלמים של כותבים, נפתח בבית הבא:

"כְּשֶׁהַרְגֵּשׁ דּוֹעֵךְ, הַשִּׁיר הַנָּכוֹן מְדַבֵּר/ עַד אָז דִּבֵּר הַרְגֵּשׁ, הַשִּׁיר הָאַחֵר/ עַכְשָׁו הִגִּיעַ הַזְּמַן לַשִּׁיר הַנָּכוֹן לְדַבֵּר".

"השיר הנכון" של בר־יוסף הוא בבחינת פוחיטיב לנגטיב של השיר של זך, בהיותו חותר תחת הפואטיקה של הרעיכה. הנה הוא בשלמותו:

השיר הנכון

הַשִּׁיר הַזֶּה שֶׁאֲנִי רָצָה אֹתוֹ
אֵלֶיךָ - בֶּן אָדָם שֶׁלֹּא הָיָה קוֹרֵא דָּבָר מִלְּבַד עִתּוֹן סְפוֹרְט
לוּלֵי הִסְתַּבְּכוּ בִּי קַרְנָיו הַיָּפוֹת -
פּוֹעֶרֶת לְעוּמָתְךָ עֵינַי,
מִתְעוֹפֶפֶת אֵלֶיךָ עִם גַּבּוֹתַי
וּמַכְרִיזָה: "אַתָּה חַיָּב לִקְרֹא אֶת זֶה!"
כְּאִלּוּ הָיִיתִי אִמָּא צִפּוֹר שֶׁמְּצָאָה לְךָ תּוֹלַעַת טְעִימָה
הוּא הַשִּׁיר הַנָּכוֹן.

בשיר הזה מקופל האני מאמין של המשוררת ברבים משיריה, הרואה בשירה דבר מה חיוני ומזין לכל אדם, גם לקוראי מדורי ספורט בעיתונים ולא רק לאניני טעם. יתר על כן, אם זך כותב "עכשיו הגיע הזמן לשיר הנכון לדבר", כלומר לשיר שבו, להשקפתו, "הרגש דועך", בא שירה של חמוטל בר־יוסף ואומר לנו, עכשיו הגיע הזמן להחזיר לשירה את הרגש החי, העז, את הראייה הבהירה שאינה ספקנית ואינה דכאונית, את האמת של חיוב החיים. כמובן, אין היא אומרת זאת בהצהרות שכאלה, אבל היא עושה זאת בשכל טוב, בתבונה שירית, באיפוק שמאחוריו מסתתרים נרעזות ואומץ לב.

השיר השני שבחרתי לקרוא ואשר שָׁבָה את לבי מיד, פשוט בשל יופיו, הוא השיר הבא:

לא בשמים

לֹא בַּשָּׁמַיִם
לֹא רָחוֹק
הַטּוֹב נָשַׁב.
הֲלֹא קָרוֹב הוּא מְאֹד
הֲלֹא פֹּה הוּא
הֲלֹא לַהֲטוֹ בְּיָדֶךָ
לוֹחֵשׁ לַעֲשׂוֹתוֹ
עַכְשָׁו.

השיר הזה מבוסס על הפסוק בדברים (ל יב-יד) "לא בשמים היא ולא מעבר לים, כי קרוב אליך הדבר, בפיך ובלבבך לעשותו". עשיית הטוב כפשוטה, כמעשה אנושי ספתטני בלא חשבונות רבים. כבר בקריאה ראשונה התחוור לי ששיר זה תומך מבחינה רעיונית בקודמו. אבל רק משהוספתי להרהר בו התברר לי שגם שיר זה מתכתב, או מתפלמס, עם שיר ידוע עוד יותר של זך, השיר 'רגע אחד', הניצב בפתח ספרו *שירים שונים* (*כל השירים*, כרך א עמ' 127). הדובר בשיר ההוא של זך מבקש:

"רֶגַע אֶחָד שֶׁקֶט בְּבַקָּשָׁה. אֲנָא. אֲנִי/ רוֹצֶה לוֹמַר דָּבָר מָה. הוּא הָלַךְ/ וְעָבַר עַל פָּנַי. יָכֹלְתִּי לְנַעֵת בְּשׁוּלַי/ אַדַּרְתּוֹ. לֹא נָגַעְתִּי. מִי יָכוֹל הָיָה/ לָדַעַת מַה שֶׁלֹּא יָדַעְתִּי."

הדובר בשיר "לא ידע", "לא יכול היה לדעת", את כאבו של הזר שעבר על פניו (נוח, נביא, אב), שנמצא למחרת מת "דיק כמו ציפור, קשה כמו אבן". לכן, בשל אי ידיעה זו, לא עשה עמו את הטוב המתבקש.

דן מירון בספר מסות חדש שעניינו "תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת" (הוצאת אפיק, ספרות ישראלית, 2013) מקריש לשיר זה מסה ארוכה שכותרתה "רגע אחד שקט:/ מסע החיפוש האפיסטמולוגי/ ו(אי) אפשרות הנבואה/ בשירתו המוקדמת של נתן זך".

חמוטל בר־יוסף, בהשקת ספרה

מבלי להאריך אומר כי מירון רואה את הנושא העיקרי של השיר בתור "הניגוד החריף בין ידיעה לאי־ידיעה" (שם, עמ' 384) והוא עוסק בו במסתו "כנושא הגותי־אפיסטמולוגי המתמקד בשאלה כיצד יכול אדם לדעת את הנעשה מחוץ לעולמו הסובייקטיבי, בעיקר את המסתתר בלבו של הזולת?" (שם, עמ' 385). (סקירה מלאה על המסה יוכל הקורא למצוא במדור 'מצד זה' ('עתון 77', גיליון 374 מרץ-אפריל 2014)).

איני יודע אם חמוטל בר־יוסף מכירה את הפרשנות האחרונה הזו של מירון לשיר 'רגע אחד', אבל בלי כל קשר לכך, שני שיריה אלה, בעיני, ואולי גם הספר כולו, ואולי כל ספריה, הם בבחינת הצעת כיוון אחרת, בשירה, במחשבה, בחיים. עשיית הטוב (או נמנעותו) לא מתוך תיאוריה פוליטית, או נבכי תשתית קוגניטיבית, אלא כמשהו ראשוני ועמוק יותר, הקודם לכל אלה. ◆

(דברים בהשקת הספר, אולם פליציה בלומנטל תל אביב, 30.05.14)

שלום לך שירה מזרחית

"מה זו נקודת מבט מזרחית?" שאל אלי אליהו את רועי חסן ("ים של דמעות", 'הארץ', 05.12.2013), והתשובה שקיבל היתה: "מכחינתי זו שאלה מאד פשוטה. זו נקודת המבט שלי. של רועי חסן, בעולם הזה". כך, בצורה פשוטה ואלגנטית, הגדיר רועי חסן את השימוש שעושה קבוצת ערספואטיקה במזרחית, את השימוש שהוא עצמו עושה בה ואת מה שמשמשת הזהות המזרחית בשירתם.

עדי קיסר, שחר מריו מרדכי, אלמוג בהר, צילם: עזרא לוי

ארבעה ספרים פורסמו עד כה על שירה מזרחית בשנים האחרונות: *כאב השודשים הכפולים* של רחלי אברהם איתן (עקד 2008), *מה זה להיות אותנטי* של יחאי אופנהיימר (רסלינג 2012), *אפשרות שלישית לשירה* של קציעה עלון (הוצאת הקיבוץ המאוחד 2011), *שושנת המרי השחורה*, גם הוא של קציעה עלון (מודן הוצאה לאור והוצאת משרד הביטחון 2014). היו שניסו לבקר את עצם היותה של השירה המזרחית; אם אינני טועה המבקר הבולט ביותר של השירה המזרחית היה אורי הולנדר, שערער על עצם הקטגוריה. ערעור על עצם קיומה של הקטגוריה שירה מזרחית הוא סביר כשם שהוא מופרך.

בכל ארבעת הספרים הללו לא הצליחו המחברים, ולעתים גם לא ניסו, להגדיר את השירה המזרחית בבחינת מה בפנים ומה בחוץ. לא ברור האם מדובר בשירה העוסקת דווקא בתמות מסוימות, או נכתבת בסגנון מסוים או אולי היא פשוט שירה הנובעת מזהותם האתנית של כותביה. זה לא הובהר, למרות הסקירות המחכימות בכל אחד מהספרים הללו.

ובכל זאת, הקושי להגדיר את השירה המזרחית לא יכול לבטל את קיומה. למעשה, כמעט כל ניסיון להגדיר זרם שירה עכשווי, וגם כמה זרמי שירה ותיקים יותר או פחות, ייתקל פעמים רבות בגבולות מעורפלים, קושי להחליט מה בפנים ומה בחוץ, והיסמכות לא מעטה על זהות הכותבים לצורך הקביעה לאיזו קטגוריה שייך שיר.

העובדה שלא מדובר בקטגוריה "פואטית" אלא בקטגוריה פוליטית או אתנית לשירה, הופכת אותה לקשה לבליעה בקרב כמה מהמבקרים, אך זה חלק מחשיבותה. המשך התפיסה של "המזרחיות" כקטגוריה חברתית הוא סיבה טובה מאוד למרוד בדרך שבה מתקבלת "המזרחיות" בישראל. זה עניין פוליטי, לא רק פואטי. זה המקור לתנועות חברתיות, פוליטיות, תרבותיות. זה גם עניין ראוי ולא רק מובן מאליו.

הפריצה של השירה המזרחית עם הופעת *מנחה מרוקאית* ספרו הראשון של ארז ביטון בשנת 1976 (למרות שהיו לפניו כמה משוררים מזרחים, שלא הגיעו לחשיפה אותה קיבל ביטון) חייבת היתה לקרות. הבחירה של ביטון להנכיח את המזרחיות כקטגוריית זהות חיובית - כמו למשל בשיר 'שיר זוהרה אלפסיה' הקורא תיגר על התפיסה של יהודי המזרח כמי שבאו מארצות נחשלות ועניות, או 'מה זה להיות אותנטי', מציבה את המרידה הפרובוקטיבית כאופן הביטוי היחיד שבו יכול המזרחי להביע את עצמו בצורה כנה.

אחרי ביטון המשיכו אחרים להוסיף תכנים אל הקטגוריה של שירה מזרחית. ויקי שירן בפמיניזם המזרחי "שובר הקירות". מתי שמואלוף בכך שהציג את הזהות המזרחית כביקורתית כלפי הגמוניה שלטת וכלפי כלל העוולות הישראליות. אלמוג בֶהר בתפיסה יהודית־ערבית שאתגרה ועדיין מאתגרת את מרבית הציבור. אנקדוטה: באחד הערבים שהנחינו שלומי בן־עטר ואני בבית אבי חי, הקריא בהר את שירו 'הערבית שלי אילמת', בעברית ואז בערבית. שניים יצאו את האולם בהפגנתיות. לא יכלו לעמוד בזה. ראיתי בכך הצלחה של הערב ושל בהר עצמו. השירה המזרחית היא דרך לייצר נראות למשוררים המזרחים, היא דרך לאתגר את השירה. למעשה, קטגוריות כאלו הן־הן הדרך לאתגר היום את עולם השירה.

כבר שברו את ההכרח בחריזה, שברו מקצבים, עברו מהעולם הריתמי האם לכתוב יידיש או עברית, כך גם לגבי כניסתה של העברית המדוברת וביטויים משפות אחרות. התפתחות השירה חייבת לבוא לא רק מתוך השירה.

לאחר שנאמר כל זה, יש להבחין בקבוצת ערספואטיקה. קשה לחשוב על משוררים שהצליחו לייצר בולטות בשנים האחרונות כמו משוררי קבוצה זו, ונראה שרועי חסן הוא הבולט בהם. שיריו "משכו אש" וביקורות וגם הערכה והתייחסות, שרק משוררים בודדים זכו להן. התגובות לביקורות הגיעו גם הן. בין השאר השאלה ששאל אלי אליהו את חסן לגבי זהותו המזרחית ותשובתו של חסן. השאלה והתשובה הן חלק מכתבה שלמה, כדאי לקרוא אותה - כמו גם ראיונות נוספים עם חברי הקבוצה ועם חסן עצמו - כדי לקבל מושג שלם יותר ותמונה מלאה יותר.

בכלל בפעילות קבוצת ערספואטיקה, כמו גם באותה כתבה של אליהו ב'הארץ', יש ביטוי חדש לשירה בזהות המזרחית. הפעם השימוש במזרחיות לא מביא כל תוכן חדש, מרענן, מקורי - לא זיכרון מארצות אחרות, לא ביקורתיות חרשנית, לא דתיות אחרת ולא כל ערך מוגדר חדש או מקורי. המזרחיות היא מזרחיות. תכני המזרחיות הם תכנים שכבר נכתבו ועוצבו קודם לכן, אם בכלל יש כאן תכנים. דהיינו - המשורר המזרחי הוא משורר מזרחי באשר הוא משורר מזרחי.

מאמצים של עשרות שנים הצטברו כדי לכונן את הרגע הזה. הרגע הזה חשוב כי למשוררות המזרחית הזאת שתי משמעויות גדולות. האחת היא היכולת להגדרה עצמית, שער לפני כמה שנים דרשה הסברים רבים - מצד המשורר לעצמו ולחברה הסובבת אותו. השנייה היא כי הגדרה זו משמשת את חסן, כמו את שאר חברי הקבוצה, כמקדם מכירות.

לקרוא למשהו "מקדם מכירות" לא נתפס בצורה חיובית במיוחד, בודאי שלא בענייני תרבות, אמנות או שירה. אבל קשה לחשוב על רועי חסן מצליח להגיע לבולטות שזכה בה, או על חברי ערספואטיקה מגיעים אל המקומות שהגיעו אליהם ללא שימוש בזהות המזרחית. הדיבור מתוך זהות זו, כמו השיר 'מדינת אשכנז' הם שהביאו לדיון הציבורי סביב חברי הקבוצה, הם שהביאו לקבלתם. הם ולא איכות השירים - שהרי יש רבים אחרים ששיריהם מצוינים גם כן, ולא הצליחו במה שהצליחו חברי ערספואטיקה.

כאשר קטגוריית זהות הנה "מקדם מכירות" משתמעת מכך היכולת

לאחוז בה ללא צורך בהסברים. הסיבה לכך היא כי ההסברים כבר ניתנו וקטגוריית השירה המזרחית שריירה וקיימת. יתר מכך, היא קטגוריה מעוררת עניין ובעלת כוח משיכה. זה לא רק פרס יהודה עמיחי לארז ביטון – אלא העובדה שרבים מצפים לשירה מזרחית, מתעניינים בה, מגיבים עליה.

אבל האמת, האמת המצערת, היא שיותר ויותר משוררים מחפשים את הזהות שתספק להם מקרם מכירות. ממש כמו שכל מי שנכנס אל בית האח הגדול מביא איתו קטגוריית זהות וסיפור אישי, כך עושים עתה רבים (מדי) מבין המשוררים. המשמעות היא כי גם כשהם ביקורתיים, מרדנים, אפילו בוטים – הם בעצם משחקים את המשחק התקשורתי־יחצ"ני של התקופה, משחק שבו זהויות כבר התגבשו ועתה מה שיש לעשות בעזרתן הוא להתפרסם.

זה גם מה שעושים חברי ערספואטיקה. שתי נקודות חיוב בעשייה זאת: האחת: שמשוררים זוכים לפרסום שלרוב לא זוכים בו, זה מבורך. השנייה: זהי עדות לדרך ארוכה ומפרכת שעשו משוררים מזרחים עד כה, ועדות לכך שהבניין שבנו עומד.

נקודת השלילה היא העובדה ששימוש כזה בקטגוריית זהות לא מפתח אותה. "המזרחיות" הופכת לדבר שאין לערער עליו ולכן אי־אפשר לראות ביקורת של משוררי ערספואטיקה על קודמיהם – ארז ביטון, ויקי שירן, מתי שמואלוף, אלמוג בהר ואחרים. הביקורת מצד משוררי ערספואטיקה מופנית כלפי זן, גורי ו"מדינת אשכנז". כלומר, באופן רחב, "מזרחי" נגד "אשכנזי ממסדי", ללא תוספת לארכיטיפים הישראליים הכמעט קמאיים הללו.

זה מצביע על בחירה להשתמש בזהות קיימת בלי לערער עליה, בלי לאפשר ערעור עליה, ולכן גם בלי לפתוח לה אפשרות להתפתח. זהות שלא מאפשרת ביקורת היא זהות שלא מתפתחת. מבחינה פוליטית, זהות שאי־אפשר לבקר אותה היא זהות השייכת לקבוצת המיעוט המדוכאת, השולית. קבוצת המיעוט שלא תהפוך להיות רוב, שלא תגדל להיות משמעותית, מרכזית.

בנוסף, זה מעקר את השירה מחשיבות, מרלוונטיות. זה משאיר את השירה בתור עוד קריאה לחשומת לב תקשורתית, ציבורית. שירה כזאת לא יכולה להיות חשובה, כי היא לא יכולה לקדם שינוי, היא לא יכולה לאתגר, אלא רק "לעשות קולות" של אתגור. היא משתמשת בתכנים שמשוררים קודמים הביאו בצורה מאתגרת (למשל מושג האותנטיות המזרחית של ביטון, או היהדיות הערבית של בהר, ואחרים) כדי לעצבן, כדי לקבל תשומת לב. היותה שולית במופגן, באופן בלתי נמנע, הוא רק פועל יוצא של היותה שחקן נוסף בהצגת הזהויות הרב־ממדיות במרחב הציבורי. למעשה, שחקנים המשתמשים בסדר הקיים, ומתוך כך משמרים אותו. ◆

יערה בן־דוד

קרוב לקצה הצבע העז

1. קיימת

תְּהוֹם מָלְאָה קוֹל כְּחִיָּה
וַאֲנִי הַחַיָּה מְלַקֶּקֶת וְנִרְגַּעַת
כְּאִלּוּ בָּא טַרְפִּי בִּקְרָבִי.

בְּעֶרֶב קָרוֹב לִקְצֵה הַצֶּבַע הָעַז
אֲנִי צוֹפָה בְּרַעַד שֶׁכְּבָר עָבַר
אֶל מִשֶּׁהוּ אַחֵר.

זֶה הַגּוּף הַמִּתְהוֹלֵל, הַשִּׁיר כָּל עוֹד בּוֹ נְשָׁמָה.
וַאֲנִי קַיֶּמֶת, קַיֶּמֶת, מְשַׁחֶרֶת בְּשָׁכְבִי וּבְקוּמִי.

מִמָּה עָלַי לְהַתְחִיל –
מִן הָרִחוּף הַנּוֹצָתִי שֶׁל שׁוּמְדָבָר.
יוֹנָה עוֹבֶרֶת מִבְּלִי שֶׁאֶתְבּוֹנֵן בָּהּ וְעוֹד יוֹנָה
מְסַמֶּנֶת מָעוֹף בִּשְׁמֵי אַחְלָמָה, כְּמוֹ מִלָּה מְדַגְדֶּגֶת בַּלָּשׁוֹן.
מִכָּל הַיָּפִי הַזֶּה עוֹלֶה טַעְמוֹ שֶׁל הֶעְדֵּר
שֶׁאֵין לִטְעוֹת בּוֹ. הַטּוֹב בָּעוֹלָמוֹת.

בְּמֻקְדָּם אוֹ בְּמֻאָחָר יַעֲלוּ מִי תְּהוֹם,
מֶתֶק הַגִּלּוּי הַשָּׁגוּי, הַמְּצָאֵי הַזְּמִין, צָחוּת בְּדִיחוּתָא.
דָּבָר לֹא הוֹלֵךְ לְאִבּוּד בְּמִרְבְּצֵי הַזְּמַן.

וּמִנְקֻדַּת הַמִּדְרָךְ שֶׁל כַּף הָרֶגֶל בַּמַּמָּשׁוּת וּבַבְּדָיָה
אַט אַט לְהָרִים אֶת הָעוֹלָם.

2. שיר

לִהְיוֹת תָּמִיד צִפֶּן אִישִׁי נֶחְשָׁק, מְגַלְגֶּלֶת פָּנִים וְאָחוֹר,
מְחַבֶּקֶת בִּכְרִיכָה רַכָּה אוֹ קָשָׁה,
גַּם בְּהִשָּׁמֵט הָאֶחִיזָה בְּגוּף
שֶׁכְּבָר אֵינוֹ מְגַלֶּה הִתְנַגְּדוּת לְכֹחַ הַכְּבִידָה.

הַדָּם, אַפְרוֹדִיטֶה, הֵינוּ הָדָּ,
מוֹתְחִים מֵיתָרִים בְּצֹמֶת הַתַּרְדָּה.

וְאַתְחִיל מִבְּרֵאשִׁית. הֵד מַכָּה תּוֹעֶה,
הַבָּרוֹת קְרוּעוֹת זוֹ מִזּוֹ, פְּרוּדוֹת אֲוִיר וּמַיִם.

מִטִּין הָאֲדָמָה הָרַךְ אֶהְיֶה נְלוּשָׁה מֵחָדָשׁ,
מִלְּשׁוֹן הַפַּעֲמוֹן, הַכֶּשֶׁף וְהַבְּדָיָה.

3. נ.ב.

לְהַקְדִּישׁ שִׁיר זֶה לַעֲשׂוֹתוֹ
מְעַט לְמַטָּה מִמַּדְרֵגַת מַלְאָכִים,
תַּכְרִיךְ לְעָבָר אוֹ לְעָתִיד בִּלְתִּי נִרְאֶה. לְמִי – אִם בִּכְלָל.
אוּלַי לַזֶּה שֶׁהַנֵּצַח חָפֵץ בִּיקָרוֹ, לוֹ אֲנִי מַקְדִּישָׁה אֶת קְרוּאַי,
מְצוֹתֶתֶת, מְצַטֶּטֶת, מְצוֹדֶדֶת, מַשִּׁילָה נַעַל.

לְלֹא פְּרִי וּקְלִפָּה, דַּי בְּגַלְעִין לְנַפְשׁוֹ.
לָכֵן מוּטָב לְלֹא הַקְדָּשָׁה, כְּמוֹ שֶׁאוֹמְרִים לְמֶלְצָר:
בְּבַקָּשָׁה קָפֶה שָׁחוֹר לְלֹא מַמְתִּיק וְחָלָב.

מתוך ספר העומר לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

נעמה ארז

שתיקת המטפל

חלק ראשון - אינטייק

אני מקשיב לה בתשומת לב. מרגיש איך בשיפולי הבטן מתגבש לו רגש שתוֹפֵחַ וְעוֹלֶה כלפי מעלה. סוג של הנאה. אני מנסה להסות את הרגש הזה, אך הוא בִּשֵּׁלו.

למה היא בחרה בי כמטפל שלה? זוהי הסתכנות מיותרת מצידה, אני חושב, הרי ברור שיתהווה פה טרנספרנס עמוק. אני כבר יכול כמעט לנבא את השתלשלות העניינים. הרגש הזה עולה שוב. אני מסתכל בה מזווית העין כדי לראות אם היא הבחינה בזה. היא לא. היא ממשיכה לספר על השתיקות של אביה. כולה בתוך הסיפור. חיה אותו מחדש. אני מזַהה אצלה חלקים מנותקים בזמן הסיפור, ומרגיש זקפה קלה. הערב אני חייב לזיין את זהבה, חייב, אחרת אני אהיה מלא ולא קשוב מחר.

לרגע אני מוסַח בגלל הדמיון של כפות ידי מחזיקות את שריה, התרגשות קלה ממלאת אותי. לא להאמין שאני נשוי לה כבר עשרים וחמש שנים. עדיין מתרגש כמו ילד. אני ממהר להתבונן בעצמי יושב על הכורסה, ונרגע. זה בסדר. לא רואים.

היא מתייפחת ומפליגה לתוך תיאור כואב במיוחד של ילדה קטנה, בת ארבע אולי, שבאה מהגן ומנסה למצוא חן בעיני אבא. היא מגישה לו ציור שציירה היום והוא בחוסר סבלנות שם אותו הצידה. היא מתבוננת בו, לא יודעת איך להגיב. לא יודעת מה עליה להרגיש. היא מנותקת.

למה זה מגיע לי. - היא שומעת את אביה מתלונן באחני האם. - לילדה הזאת אין בכלל גבולות. רק תשומת לב היא רוצה, רק תשומת לב. ואז היא נזכרת כיצד היא התאמצה למצוא חן בעיניו ונתנה לו את החפץ היקר ביותר שלה, את המוצץ שהיה מרגיע אותה ברגעים סוערים. אבא הסב את פניו והֵשִׁים את עצמו שאינו רואה את המחווה הזאת.

היא בוכה. אני מרגיש קורטוב סיפוק. מתבונן בה. מקווה שהיא מרגישה שאני מתבונן בה בחמלה. אני רוצה להגיד לה שזה בסדר, שתבכה עכשיו, שמותר להרגיש. שזה שִׁחזור של רגש כואב, שהכי טוב שתחווה את הכאב כל כולו, לגמרי. ואז מזדחלת לה הנאה מנולדת, אסור לי להרגיש ככה. אני נאבק בעצמי. אבל תמיד כשמישהו בוכה לידי אני מרגיש את זה. מין סיפוק קטנטן, פצפוץ, על קיומו של הסבל.

סדיסט! - אני גוער בעצמי. אבל לא מסוגל לעצור את זה.

היא ממשיכה לבכות. אני יודע שעכשיו הולך ונבנה טרנספרנס שהיא לא תוכל לעמוד בפניו. היא תצטרך טיפול של שנתיים מינימום, אני חושב. ושותק.

חלק שני

אני יושבת מולו, זה לא ממש מולו, יש זווית משונה בינינו. ומאחורי יש מנורה עומדת עם אהיל מנייר, כזה שקונים באיקאה. אבל הוא בטח לא קנה את זה שם, לפי כורסאות העור שאנחנו יושבים עליהן. שלו קצת יותר גבוהה, עם מנוף, והוא יכול לעלות ולרדת כרצונו. הוא איש קצת נמוך ויש לו מבטא מצחיק, אבל אני מרגישה שאני נקשרת אליו. אני מספרת לו על אבא שלי והוא שותק. תגיד משהו. אבל לא. הוא שותק. מה הוא חושב עלי עכשיו? מה הוא חושב. אני מיישרת את החולצה, שהציצי שלי לא יגלוש משמה, שלא יחשוב שאני עושה לו דווקא. ופתאום אני מתחילה לבכות, לא ידעת למה. והוא שותק. אני מספרת לו על אבא שלי. שמעתי שמטופלות מתאהבות במטפלים שלהן. ולא אכפת לי כי כבר מזמן לא היתה לי אהבה. אבל מה הוא שותק כל כך כל הזמן. אני מספרת לו על התקרית עם הציור. לראות איך הוא מגיב, אבל הוא שותק ואני עוד פעם בוכה. אני אף פעם לא כל כך בודדה כמו מולו שמה, שותק. שיגיד משהו, שינחם אותי. פסיכולוג לא אמור לנחם אותי? בשביל מה אני באה אליו?

ואז אני רואה את המבט הזה, המוכר, של גבר חרמן. הוא נדלק עלי. אני בטוחה בזה. היה מת לזיין אותי, כמו כולם, נדלקים שבחודה בוכה. אז אני מחליפה פוזה ונשענת קצת לאחור. עכשיו הוא בטוח רואה את הציצי שלי. ורואה שהם יפים, ככה כולם אמרו לי. כדאי לו. יהיה לו גוד טַיִים, ולהלהיט אותו אני מספרת לו את הסיפור עם המוצץ, איך שאבא שלי המנוול לא ראה שאני נותנת לו את המוצץ שלי. זה הקטע שתמיד אני בוכה וכולם נעמדים ללטף לי את הראש ומשם כבר אלוהים גדול. אבל הוא לא. הוא שותק. אלוהים, אבן הבן אדם הזה, אבן. אבל אני אשבור את השתיקה הזאת. יהיה לו גוד טיים, אני אעשה לו. אבל הוא פתאום מציץ בשעון ואומר לי שהזמן שלי נגמר. הוא רוצה לקבוע אתי פגישה נוספת. זין אני אבוא אליו עוד פעם. זין.

אשתו מחכה (חלק שלישי)

אני מחכה לו שיבוא הביתה שאוכל ללכת לישון. מתה מעייפות אני. עשיתי היום טעות נוראה מול הזוג שטיפלתי בו. רק אחרי שהם עזבו נפל לי האסימון למתק השפתיים של הגבר שדיבר לכל אורך הפגישה. נו איך קוראים לו? ברח לי השם שלו. אני מתחילה להיות סנילית. רק בסוף הפגישה שמתי לב שהיא לא הוציאה הגה כל הזמן הזה. איך לא שמתי לב לדבר כזה מרכזי אצלם. נתתי יד להמשך ההתנהלות הלא בריאה הזאת. אריק לא היה עושה את זה. אין לי ספק. הוא ערני כמו קשת מתוחה ורק מחכה לאפשרות לירות את החץ שלו. אני בטוחה בזה. מעניין מה איתו. הוא די מאחר לי עכשיו. מקווה שלא נתקע עם עוד מטופל. תמיד הוא מצליח לדחוף עוד מטופלים בשעות הערב. אני לא מבינה איך הוא מצליח להישאר רענן עד עשר בלילה. אבל אז הוא בא הביתה מודעב מכל הכיוונים. אני מקווה שלא היתה לו היום איזו הפרעה היסטריונית, נמאס לי כבר מזה. אני צריכה למצוא משהו טוב: אולי אני אצא למרפסת ואז הוא ייכנס למטבח ויאכל משהו ויירגע, ויילך לישון בלי זה? אבל אם היתה לו הפרעה היסטריונית או אישיות גבולית הלך עלי. לא יעזוד לי מרפסת או גינה. הוא יבוא ישר אלי ויתפוס אותי ביד ויביא לי את המבט הזה שלו. אין לי כוח לזה בחיי... ממש לא בא לי. ממש לא. אני רוצה לנוח ואין לי כוח לזה עכשיו. אני רוצה לישון. נו. שיבוא כבר, שאוכל ללכת לישון. כל החיים שלו סביב העבודה שלו. רק עוד כסף להרוויח, רק עוד כסף. לא יקרה כלום אם דניאל תלמד בארץ. אבל לא! רק ניו יורק יש בראש שלו. כאילו שבארץ אין אקדמיה מספיק טובה. עובדה, חלק מהמורים מגיעים אליה מחוץ לארץ. אבל הוא רוצה שהיא תעשה את המסלול שלו: ניו יורק ואחר כך בוסטון. אני ממש לא מבינה איך הוא יכול לקבל שמונה מטופלים ביום. לפעמים עשרה. אני אחרי שלושה מוכרחה לנוח. לא יכולה לספוג יותר. אבל הוא... אולי אני פשוט אכנס למיטה. אנסה להירדם.

אם הוא יעיר אותי אני אגיד לו שעוד פעם קיבלתי וסת. אני אשים לו עכשיו את הצלחת על השולחן ואלך לישון, גם מחר יש לי עבודה.

לא יודעת למה אני חוחדת לפה (חלק רביעי)

בפעם הקודמת הוא אמר לי שהחדר הזה הוא כמו מכל ושהוא רוצה "להכיל" אותי כמו שאני, אבל האמת - החדר הזה הוא מכל ממתכת. אני צריכה להתאים את עצמי למכל הזה. אם אני אתמתח בתוכו אז יכאב לי, מה הוא חושב לעצמו, הרגליים שלי ייתקלו בדופן הקרה הזאת שהיא ממש לא נעימה למגע למרות כל מה שהוא חושב. אבל מה, אם אני אתקפל חזק חזק בפנים ואתאים את עצמי, אז הוא יוכל לכשל אותי ואני אהיה טעימה.

חשבתי שלא אבוא יותר, אבל קבענו ואני יש לי מילה: כשאני קובעת אני מקיימת. גם אם יש לי חום גבוה אני אבוא. רק עם גברים אני לא מקיימת, כלומר אני קובעת ואז מבטלת - מותר לי. שיחשבו שאני אשה, שאני הפכפכה, מה שהם רוצים, העיקר שזה משגע אותם והם רוצים יותר. למה באתי? הרי גם זה גבר? מעניין אם היה נרלק יותר אם לא הייתי באה. בפעם הבאה אקבע ולא אבוא, נראה מה יעשה. בכלל מה שאני רואה מכל המטפל הזה שזה מערכת יחסים הכי לא שפויה שיש. אני הרי שוכרת אותו. אני משלמת לו ואז אכפת לי מה הוא חושב עלי? לא אכפת לי מה הנהג שהביא אותי להנה - מה הוא חושב עלי. רק אמרתי לו: לרחוב וולפסון בבקשה! תמיד אני זוכרת להוסיף בבקשה, שלא יחשוב שאני סתם פריקית מהרחוב. ואז הוא נסע לפה בלי בעיות והוריד אותי בלי מילה. אני אוהבת נהגים שלא מדברים, אף פעם אין לי סבלנות לחוכמות שהם ממציאים. אלופי העולם בפוליטיקה הם. פחחחח.... אז ככה, אני שוכרת אותו וצריכה לספר לו דברים ואז המערכת יחסים מתעקמת. אני משלמת לו והוא מתחבא מאחורי מסכות.

וזה, המסכה הכי אהובה שלו זה "השותק". יענו, זה - אין לו דעה. הוא רק מקשיב.

אולי אני אספר לו את החלום שהיה לי בדיוק בלילה. הרי הם אמורים להגיד לי על עצמי דברים לפי החלומות לא? אולי הוא ישמע את החלום הוא יגיד משהו ולא רק ישתוק לי על מכלים. זה שאני חלמתי שאני והוא הולכים יחד להצגה בהבימה ואנחנו יושבים בצד, ביציע, ואז פתאום האולם רועד וההצגה מפסיקה באמצע והסדרן בא ואומר לנו לעבור לשורה הראשונה ביציע באמצע. אולי אני אגיד לו את החלום הזה ואז הוא יתחיל לשים לב אלי?

הרהורי המטפל (חלק אחרון)

סוף סוף היא פתחה משהו שאפשר להאחז בו. אחכה עוד קצת עם לפרש לה את החלום הזה. אדיפלי לפי הזמנה היא הביאה לי והיא מתחילה לפתח תלות. אני יודע שאדוארד היה טוען שזה מילוי משאלה, אבל זה פשטני מדי. מילוי משאלה איתי זה בפירוש אדיפלי. אבל עוד מוקדם לפרש. עוד לא החלטתי אם היא אישיות היסטריונית או גבולית וכבר היא מוקדם מדי לפרש לה. כנראה היסטריונית, אם נשפוט לפי עוצמת הטרנספרנס והפיתוי שהיא מפעילה עלי כבר מהפגישה הראשונה. אבל מצד שני - ההתהפכויות שלה. זה - ממש גבולית. אבל ההתנסויות עם האבא לא מספיק חזקות בשביל גבולית. ולמה היא עוד לא סיפרה לי על אמא שלה? איך לקחתי אינטייק בלי לשאול אותה על אמא שלה? מטומטם אני. מה שלא יהיה, כנראה צפויות לי שנים קשות עם המון משאבים שאני הולך להשקיע פה. רק שלא יהיו לה ניסיונות אובדניים, רק זה חסר לי, כמו מירה לפני כמה שנים, מתי זה היה? ארבע שנים, לא, חמש שנים, זה היה באותה שנה של הפיצוץ כמלון פארק, נדמה לי, או קצת אחרי זה. ממש לא לעניין לעבור את זה שוב. לא בתחת שלי בכלל. אולי אני אעביר אותה לאדוארד? או לחגי? אולי בכלל לחנה? אבל עוצמת הטרנספרנס כמו שיש לה אלי לא תהיה לה עם אשה, אז אולי לא כדאי. ואדוארד לא יסכים לקבל אותה עכשיו, אחרי שהיא התחילה כבר אצלי. בעיה. בסופו של דבר אפילו די חיבבתי את מירה אז, למרות כל הסערות שהפעילה עלי. יפה אמיתית היא היתה. ותמיד הכירה את הנקודות הלחיצות אצלי. מדהים שבכלל יש תופעה כזאת בחיים. אני חי עם זהבה כבר כמה זמן?... אבל היא לא מכירה פסיק קטן ממה שידעה מירה לזהות אז. איך היא באה פעם עם מכנסיים הדוקים, טייץ, אבל לא לבשה תחתונים...

ופעם היא ביקשה עוד פגישה, כי היא רצה להתאבד, ואז לא הגיעה ונשמתי פרחה. חיפשתי אותה בכל העיר. מה יכולתי לעשות אז חוץ מלדווח למשטרה? ובדיוק על זה היא לא סלחה לי לעולם. ♦

נעמה ארז - משוררת וסופרת, פסיכותרפיסטית קוגניטיבית התנהגותית (בדיקה בודהיסטית).

גשה פמה דורצ'ה / נעמה ארז

כַּאֲשֶׁר גֶּשֶׁה פֶּמָה דוֹרְצֶ'ה נִכְנַס לָאוּלָם
קָמִים תַּלְמִידָיו הָרַבִּים מִכִּסְאוֹתֵיהֶם עַל מְנַת לָקוּד לְפָנָיו
קִדָּה עֲמֻקָּה, מְלֵאַת רֶגֶשׁ, כְּשֶׁכַּפּוֹת הַיָּדַיִם צְמוּדוֹת זוֹ לְזוֹ לְפָנִים.
הוּא מִזְדָּרֵז לְהַשְׁקִיטָם תּוֹךְ תְּנוּעַת יָד
וּמַחֲזִיר לָהֶם קִדָּה עֲמֻקָּה מִשֶּׁלָּהֶם.
וַאֲנִי יַלְדָּה עוֹלָה עִם סָבִי אֶל הָאוֹטוֹבּוּס הֶעָמוּס בַּאֲנָשִׁים,
וְהוּא מַשְׁקִיט תּוֹךְ תְּנוּעַת יָד,
וּמַחֲזִיר לַאִמָּהוֹת שֶׁמְּזַרְזוֹת אֶת יַלְדֵיהֶן לָקוּם קִדָּה וְאוֹמֵר בַּהֲגִיָּה לְשׁוֹנִית מְשֻׁבַּחַת:
"יֵשְׁבוּ נָא הַיְלָדִים"
אֶת גֶּשֶׁה פֶּמָה דוֹרְצֶ'ה עוֹטֶפֶת עֲנֶנֶת חֶמְלָה בְּהִכָּנְסוֹ לָאוּלָם
וְכָל עֵינַי מוּצָפוֹת בְּרֶגַע.
גֶּשֶׁה פֶּמָה דוֹרְצֶ'ה זוֹרֵק אוֹתִי,
כַּאֲשֶׁר הוּא מְתָאֵר אֶת פְּגִישׁוֹתָיו עִם נְצוּלִים
שֶׁשָּׁרְדוּ עֶשְׂרִים וּשְׁתַּיִם שָׁנִים בְּכֶלֶא הַסִּינִי,
אֶל אֲרֻנָּה הַיָּפָה שֶׁבְּרֶחָה מֵאָבִיהָ:
חֲשׁוּפָה לִתְקִיפַת הַקּוֹלְגוֹת שֶׁלִּי
קָנִיתִי לָהּ פִּיצָה. אֵיזֶה קָאוּנְטֶר טְרַנְסְפֶּרֶנְס דָּפוּק יֵשׁ לִי.
וּמָה הָיָה אוֹמֵר דוֹקְטוֹר פְּרוֹיְד לְגֶשֶׁה פֶּמָה דוֹרְצֶ'ה עַל חֶמְלָה?

אילה מולדר־דוכס

זלדות בחלב שחור

סיפור על ניצולים בעת מלחמה
ביבליותרפיה כמסע משותף בשדה טקסטים שבורים

ג' לא יצא מהבית כבר שנים. זה התחיל בנפילה פשוטה שבעקבותיה הוגבלה תנועתו ואז החליט להישאר בבית. לא, לא החליט. זה לא מדויק. הוא פשוט לא יצא מאז. אנשים מחפשים אותו ושולחים לו הודעות והוא אינו מגיב. בבית הוא מוגן, ברחוב לא. זה פשוט מאוד. עכשיו מלחמה בחוץ והמלחמה שבפנים שוקטת. כשאני באה לבקרו הוא לראשונה מבליע חיוך. ולראשונה הוא מספר לי על קרוב משפחה שאחרי המלחמה בחר להמשיך להסתתר במחבוא שלהם תחת רצפת הרפת של האיכר. והאיכר נתן לו? כן, זה היה לו כדאי. הוא קורץ.
כל שלישי בערב ג' נערך. שם את השעון המעורר על השולחן, מעמיד כוס מים ובקבוק. היום מין סערה חומה עכורה בחוץ. בפנים הרצפה מבהיקה והמזגן מזמזם. בשש וחצי הוא שומע צעדים ואחריהם דפיקה בדלת ופותח אותה לסדק. בחדק שזו אני ואז פותח לגמרי. מתיישבים ליד שולחן האוכל. השעוונית קרירה למגע.
מה יש לומר, אין בחיים של ג' הפתעות גדולות. כשהוא הולך למכולת מלווה אותו קומר ההודי צעד צעד. הוא מפיל את שקית הבייגלה, קומר מרים, מנקה, ג' מחייך חיוך מתחטא. הוא מתקדם צעד צעד לקראת סוף שבו אין כלום. רק שקט גדול.
אז מה, מתחילים שוב לשפוך? הוא אמר כשהתיישבנו לצדי שולחן האוכל עם השעוונית שקפאה בפריחה עזה. לשפוך? שאלתי, כן, איתך זה לפעמים כמו בחדר חקירות, ענה ג' ורואים שקצת נעים וקצת לא נעים לו להגיד את זה. חקירות? ככה אתה מרגיש? שוב אני שואלת, ורואה שהוא מופתע בעצמו. כן, לפעמים, זה כמו חקירה פה. איזו חקירה למשל? וג' מספר על חקירה שעבר לפני שנים כשהלך מכות עם אדם שפגע לו באוטו, והשוטרים שבאו גרדו אותו על הקרקע, וזה היה בלילה, והכלבים נבחו. אנחנו שותקים רגע ואז אני אומרת - העולם כולו יכול להפוך עוין בן רגע.
העיניים של ג' כחולות, שערו השחור הלבין. לאבא היה שיער בלונדיני ועיניים כחולות, אולי לאמא היה שיער שחור? ג' סבור שצבע עיניו כחול־שבור.

הבאתי לך שיר של אשה בשם זלדה אני אומרת. זלדה, כמו השם של אמא, אומר ג', כן, אני מסכימה, רוצה שאקריא לך? לא, הוא עונה. טוב, בסדר, אז אני אחזיק את השיר בראשי עבורנו.

*

בְּאוֹתוֹ עֶרֶב מוּזָר
מִישֶׁהוּ שָׁאַל:
הַאִם אֶפְשָׁר לְשַׁנּוֹת אֶת הָעָבָר?
וְהָאִשָּׁה הַחוֹלָנִית עָנְתָה בְּזַעַף:

הָעָבָר אֵינֶנּוּ תַּכְשִׁיט
חָתוּם בְּתוֹךְ קַפְסָה שֶׁל בְּדֹלַח
גַּם אֵינֶנּוּ
נָחָשׁ בְּתוֹךְ צִנְצֶנֶת שֶׁל כֹּהַל -
הָעָבָר מִתְנוֹעֵעַ
בְּתוֹךְ הַהֹוֶה
וְכַאֲשֶׁר הַהֹוֶה נוֹפֵל לְתוֹךְ בּוֹר
נוֹפֵל אִתּוֹ הָעָבָר -
כַּאֲשֶׁר הָעָבָר מַבִּיט הַשָּׁמַיִמָה
זוֹ הַרְמַת הַחַיִּים כֻּלָּם,
גַּם חַיֵּי עָבָר רָחוֹק עַד מְאֹד.

בערב, בזמן שיטוט ברשת, אני מגלה שהשיר מסתיים אחרת, שיש לו בית שלא הכרתי.

אַךְ הָאִישׁ הַגַּלְמוּד מִלְמֵל:
הֲלֹא הָיָה פַּעַם אַבְרָהָם בַּתֻּבֵל
זֶה שֶׁלֹּא לָקַח אֲפִלּוּ חוּט
מִנַּפְשׁ מוֹלִידוֹ.

(מתוך: שירי זלדה, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1985)

ג' אומר שמדברים ברדיו על כך שהחקלאים לא יכולים לקטוף את הפירות מהעצים בגלל המצב ובסוף הם יצטרכו לדרוך על הפירות שינשרו וכל הקרקע תהיה מכוסה בהם והם ידרכו עליהם, החקלאים, זאת אומרת. אני נזכרת באבנים העגולות שמשמשות לריצוף רחובות ערים באירופה, שנקראות 'ראשי ילדים'. ג' מספר על הבת האמצעית שמתקשרת רק כשהוא בבית חולים ולא מגיעה בכלל לבקר וכועסת עליו כל כך, עץ שגדל עקום כבר אי־אפשר ליישר, הוא אומר, ספר לי עוד על העץ הזה, אני מבקשת וג' עונה מיד, זה עץ ריק מבפנים, צריך להודיד אותו כבר, עצב גדול ישב בינינו עכשיו, מעל מפת השולחן הפורחת, וג' מוסיף, אני אומר לך, זה ממש הזכיר לי את הפוגרומים, איך שהם גרדו אותי אז על הקרקע, וזה היה בלילה, והכלבים נבחו.
ג' נזכר איך כשהגיע לכאן בחורף אחרי המלחמה ירד שלג והוא בכלל לא התרגש והסתובב במכנסיים קצרים. מה זה לעומת הקור שם בהרי הטטרה.
ג' נזכר במסע לשם. מסע שורשים. ככה קראו לזה. והוא נזכר בשיחות שהיו מקיימים בסופו של יום שבהן כל אחד סיפר שהוא בא מכאן ומשם, ושם הוריו היה ככה וכבה, ורק הוא לא ידע מה להגיד, כמו אידיוט, ערפל, זה מה שאני בעיקר זוכר, כל הזמן אז היה מין ערפל כזה כבד ורטוב. ובלילות כשהיו בורחים היה רואה מדי פעם כדורי אש נופלים מהשמים.

במהלך הטיפול ג' כותב לשלטונות בארץ הולדתו:

שלום רב
שמי ג', נולדתי בתאריך המשוער: T ב W. אני זוכר שבלידתי נקראתי A או B. אני משער שנולדתי בעיר X או Z/Y. או R.
אני מבקש מידע היכן נולדתי תאריך לידה וכל פרט אחר על עברי שתוכלו למצוא. אם אצלכם משפחה ששייכת אלינו. מה מראה פניה של אמי.
משפחת אבי או משפחת אמי היו איכרים והיו להם מטעי פרי.

אני מתרגמת לאנגלית והוא שולח. אין תשובה.

צריך למחוק הכל ולהתחיל מהתחלה, אומר ג'. הבית של ג' קפוא בנקיונו. ממורק. למה בחרתי דווקא בביטוי הזה אני שואלת את עצמי תוך כתיבה. מה ממרקים? בוא נבדוק איך מתחילים מהתחלה, אני מציעה, ואנחנו פותחים בבראשית. בתנ"ך. כמו בחדר כשהייתי קטן. חדר. כל מילה מפריחה דימויים בראשי ומתפזרת כמו פטריית עשן. פטריית עשן. מה קורה לי. "בראשית ברא אלוהים את השמים ואת הארץ". כמה חזרות יש בטקסט הזה. מה רצית לומר, אלוהים? חזרות מרגיעות, זה ידוע. ואנחנו ממשיכים לקרוא איך אלוהים בורא את עולמו צעד צעד. הנה הוא מתחיל כל מעשה באמירה "ויאמר אלוהים ויהי אור, ויהי אור" והנה הוא מסיים כל מעשה באמירה "ויקרא אלוהים לאור יום ולחושך קרא לילה". המלחמה האינסופית בכאוס. מלחמה. שלום לך מילה. כל כך טבעית את מתחמקת פנימה.
כשאני יוצאת מביתו של ג' אני מתחברת שוב לעולם. פותחת את הסמארטפון ונכנסת לפייסבוק, מוצאת את השיר הזה של רועי חסן באתר של תולעת ספרים. איכס! תולעת! זוחלת מתוך מנהרות תכנסת למיטות הילדים.

על המיטה/ רועי חסן

עַל הַמִּטָּה
לִפְנֵי עוֹד יוֹם
עֲבוֹדָה
אֲנִי לוֹחֵשׁ לְעַצְמִי
כִּתְפִלָּה חֲרִישִׁית
אֶת מִלּוֹתָיו שֶׁל זֶרְתּוּסְטְרָא:
אָדָם אֲשֶׁר אֵין בּוֹ כָּאוֹס
לֹא יוּכַל לְהוֹלִיד כּוֹכָב רוֹקֵד.
יֵשׁ בְּךָ כָּאוֹס, יֵשׁ בְּךָ כָּאוֹס!
יֵשׁ, יֵשׁ, יֵשׁ.

בלילה אני חולמת שג' ואני דוהרים בג'יפ בפרדס והאדמה נפערת תחת רגלינו ואנחנו דוהרים הלאה כי אסור לעצור והגלגלים נאחזים ברגבים וביניהם מזנקת לבה.
בצבא, בסריה, שלחו אותי להיות נהג של זלדה, מספר ג' כעבור יומיים. פעם היא התהפכה עלי וכל העצמות התרסקו, היו צריכים לחבר אותי מחדש בבית החולים. שם הכרתי את אשתי... היא באה אלי ונתנה לי קנקן כזה של חלב, אני זוכר, היה לו מכסה כזה עגול מקרטון והיה בו חלב קר. ואז סוף סוף נרדמתי.

*

...חֶלֶב שָׁחוֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לַיְלָה
שׁוֹתִים צָהֳרַיִם וּבֹקֶר שׁוֹתִים עֶרֶב
שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
אִישׁ גָּר בַּבַּיִת הַהוּא מְנַגֵּן בַּנְּחָשִׁים
הוּא כּוֹתֵב כּוֹתֵב לְגֶרְמַנְיָה בְּשַׁעַת דְּמְדּוּמִים זְהַב שַׂעְרֵךְ מַרְגָּרִיטָה
אֵפֶר שַׂעְרֵךְ שׁוּלַמִּית אֲנַחְנוּ כּוֹרִים בּוֹר קֶבֶר בָּרוּחַ שָׁם שׁוֹכְבִים לֹא צָפוּף...

(פאול צלאן, מתוך 'פוגת מוות', מודג־שפה, הקיבוץ המאוחד 1994; מגרמנית: שמעון זנרבנק)

מרתה מבולגריה. במלחמה הגדולה נהרגו הוריה בהפצצה והיא נשלחה לעיר אחרת לבית יתומים. שם, בעיר הזרה, באחר צהריים אחר, נמלטה לבדה, חסרת נשימה, בסמטאות, מחיילים גרמנים שרדפו אחריה.
מרתה מאושפזת בבית החולים. כעת כשהיא בשיקום אני באה אליה ואנחנו ממשיכות שם את הטיפול. את יודעת, כשהייתי בהתאוששות היה לי סיוט, היא אומרת. מספרת חלום על הסתתרות במערה, על לב הולם ותוקפים שכמעט ומגיעים והיא לא יכולה לזוז. אנחנו שותקות, אני מחזקת את קרעי דבריה לתוך המחשב מוכלים במילותי שלי והיא מתבוננת בי בשעת מעשה ושותקת, אחר כך אני מקריאה לה והיא אומרת 'ככה' וכשהיא אומרת את זה אני מבינה שכתבנו נכון.
כשהיינו בבית יתומים, מספרת מרתה, היה שם בוסתן מלא עצי פרי, עם פירות בכל מיני צבעים, שזיפים ותפוחים, והיו שם ורדים ענקיים אדומים כאלה יפים אבל אמרו לנו לא לרדת מהשבילים כי בין השבילים היו כל מיני בליטות של מרפקים וברכיים שיצאו מתוך האדמה והיה ריח נודא, כנראה רופאים קטעו שם איברים של כל מיני אנשים וקברו אותם באדמה, אני לא יודעת, ככה אמרו. אני חושבת על כיפה־אדומה המסויטת שמולי ועל זה שמאז כנראה אסור לה לסטות מהשביל.

מרתה כמעט עיוורת ונוגעת בלי הרף בכתפי כדי לבדוק שאני איתה. כמו הילדים הקטנים שתופסים לך בסנטר באצבעות דביקות ומפנים את פניך אליהם כדי לדרוש את תשומת לבך במלואה. פתאום נצרבת אזעקה בחלל הרחב של בית החולים. אני לא קמה! אומרת מרתה ואיזו עיקשות כמעט מבודחת מתגלמת בהבעתה. אובדת עצות אני נקרעת בין הרצון להישאר לצידה לבין הדחף לרוץ. בסופו של דבר היא מתרצה לבוא איתי למרחב המוגן. בשבילי. עד שאנחנו מגיעות לשם עם ההליכון האזעקה כבר הסתיימה. אני מודה לה. אני לא מפחדת, היא אומרת. מתים רק פעם אחת. מה זה אומר, מרתה? זה אומר שאין אחרי זה כלום.
מרתה משתחררת ולביתה מגיעה עזרה. אנה מהביטוח הלאומי באה כל יום לכמה שעות. עכשיו חופש גדול ומלחמה, ואנה, שהיא עולה מרוסיה ואם חד הורית רזה רזה, עם שיער בלונדיני קצוץ ופנים עייפות, מביאה איתה לעבודה את מורן, בתה בת העשר, שפעם קראו לה מרינה, שעל גבה תיק של משחקים. אנה מקווה שהמשחקים יעסיקו את הילדה, בזמן שהיא תעשה ספונג'ה ותלווה את מרתה לסידורים בחוץ.
שעת בוקר מאוחרת. ג' ומרתה נפגשים עכשיו בקבוצה טיפולית של ניצולי שואה. אנה ומורן מחכות בלובי. בפנים ג' חושב שמרתה רכלנית ומרתה חושבת שהוא אשכנזי מתנשא. מה ביקשתם למצוא כאן? שואל המנחה. ג' עבר את מצעד המוות והגיע לקבוצה כדי למצוא מישהו שעבר גם הוא את המסע כדי שיוכל להאמין שזה באמת קרה. מרתה מבקשת הכרה בניצולות המזרחית שלה.

[בנקודה הזו בסיפור עולה בי כמיהה מוכרת. האם מותר לייצר כאן חיבור בין ג' למרתה? אולי אפילו תשוקה? אבל לא, לא הפעם.]
המנחה אוחז באצבעותיו הבשרניות ספר חום וצנום ומקריא מתוכו: "באו שני חיילים ותפסו אותי. ניסיתי להחלץ מידם אבל הם לא הרפו. הם הוליכו אותי אל אחוזם, קצין. כמה ססגוניים היו מריו! אמרתי 'מה אתם רוצים ממני, הרי אני אזרח' הקצין חייך ואמר: 'אתה אזרח, אבל זה לא מונע אותנו מלהחזיק בך. הצבא שולט על הכל'".

(מתוך: פרנץ קפקא, "היונה שעל הגג", *מכתב אל האב*, עם עובד 2007, מגרמנית: אילנה המרמן)

מה תופס אתכם בסיפור הזה? המנחה שואל, ומוסיף שכתב את זה קפקא. בינינו, מה שתופס אותי בעיקר הוא שגם קפקא היה צ'כי, ג' אומר בחיוך. נשימתה של מרתה נעתקת. רגע קודם עוד חשבה לדבר סוף סוף ולספר להם מה שקרה לה והנה שוב גונבים לה האשכנזים את הסיפור. היא קמה בחטף ובנוקשות ודרשת לצאת. אין לה כאן מקום. קחי אותי עכשיו מכאן, היא אומרת לאנה.
באמצע הדרך הביתה אזעקה. מורן הקטנה נדחקת לבטנה של אנה תוך יבבות ואנה לא יודעת לאן לפנות קודם כי מרתה מתבוננת בה בזעם. את פה בשבילי, היא מסננת בין שיניה ולילדה היא פונה ואומרת - בגללך ובגלל הבכיות שלך האזעקה הזאת. אם תבכי עוד פעם, אז עוד פעם יזרקו עלינו טילים, ויותר בשקט היא מוסיפה - אם היית בת שלי כבר הייתי מראה לך. מורן ואנה לא עונות.
בבית מרתה מבקשת מבעלה להתקשר בשבילה לסוכנות ששלחה אליה את אנה, ואל מול עיניהן הנדהמות של אנה ומורן היא לוקחת לירה את השפופרת, מבקשת את המנהלת ומודיעה לה שהיא לא רוצה יותר לראות את אנה אצלה. כשנפרדים צריך לחתוך חזק, מהר וישר, היא מסבירה לי למחרת.

נגד פרידה / נתן זך

הַחַיָּט שֶׁלִּי הוּא נֶגֶד פְּרִידָה.
לָכֵן, כָּךְ אָמַר, לֹא יִסַּע עוֹד, אֵינוֹ
רוֹצֶה לְהִפָּרֵד מִבִּתּוֹ הַיְּחִידָה. הוּא בְּהֶחְלֵט
נֶגֶד פְּרִידָה.

פַּעַם נִפְרַד מֵאִשְׁתּוֹ וְאוֹתָהּ
שׁוּב לֹא רָאָה (אוֹשְׁוִיץ). נִפְרַד
מִשְּׁלֹשׁ אַחְיוֹתָיו וְאַף אוֹתָן
לֹא רָאָה (בּוּכֶנְוַאלְד). פַּעַם
נִפְרַד מֵאִמּוֹ (אָבִיו מֵת בְּשִׁיבָה
טוֹבָה). עַכְשָׁו הוּא
נֶגֶד פְּרִידָה.

בְּבֶרְלִין הוּא הָיָה
מוֹדָעוֹ וִידִידוֹ שֶׁל אָבִי. הֵם בִּלּוּ בַּנְּעִימִים
בְּבֶרְלִין הַהִיא. אוֹתָהּ תְּקוּפָה
חֲלָפָה, אֲרוּכָּה. מַעֲתָּה
לְעוֹלָם לֹא יִסַּע. הוּא
בְּהֶחְלֵט
(אָבִי מֵת בֵּינְתַּיִם)
נֶגֶד פְּרִידָה.

('נגד פרידה', נתן זך, *כל החלב והדבש*, הוצאת עם עובד 2002)

בדרכן הביתה תופסת שוב את אנה ומורן האזעקה. הן רצות ומשתטחות תחת השיחים הקרצניים שלצד הדרך. תיק הגב של מורן מתהפך והמשחקים מתפזרים על הקרקע. תעזבי את זה עכשיו! תשכבי על הבטן ותשימי את הידיים על הראש! צועקת אנה על מורן. הסבירו בטלוויזיה שזה עוזר, היא מוסיפה בקול מעט רך יותר.

*

אני הבת של ג'. ג' הוא אבא שלי. אני העץ העקום. אז במקרה, זאת אומרת ברור שלא במקרה, אני יודעת שיש דברים שהוא לא יספר. יש לו מגירה עם דוקומנטים. הוא שומר טוב על ניירת. יש שם דברים. יש שם למשל רחנקרנצדוקומנט שזה דוקומנט שנותן כניסה למטבח של הקצינים במחנה אחרי שנגמר האוכל, כדי ללקק את הסירים. אין גיבוד ממנו. נער נמלט על נפשו בגיא צלמוות. מרשך ומושך באמונה שאיזשהו סוף חייב לבוא. ישועה או התמוטטות סופית. אז זהו. רציתי שיהיה ברור בעניין המגירה. ◆

אילה מולדר־דוכס היא ביבליותרפיסטית, עובדת בארגון 'עמך' בטיפול נפשי בניצולי שואה.

סם ש' רקובר

התרגעות

האיש שוכב עצום עיניים בבית החולים. שמו אסף והוא מצפה לאחות שתבוא להזריק לו זריקה להשקטת כאבים. בינתיים, עד שהאחות תבוא, הוא מנסה להסיח את דעתו מכאביו ולהשכיחם בעזרת שקיעה בזיכרונות מתוקים ונעימים. ובעודו מתאמץ לדלות מזיכרונו מאורע שבו היה יקיר ואהוב, קופצת ועולה מול עיניו בצבעים חדים ובקולות רמים התרחשות שנשתכחה ממנו כמעט מיד לאחר שאירעה.

זה קרה בתחילת השנה הראשונה בבית הספר התיכון ואולי לקראת סופה, הוא כבר אינו זוכר בדיוק. הוא שכנע שני חברים להתחמק משיעור היסטוריה משעמם וללכת לשחק כדורסל. כשנכנסו למגרש מצאו קבוצה של ארבעה בחורים באמצע המשחק. התיישבו על ספסל בצד וחיכו.

"היי, תגידו, מתי אתם גומרים לשחק?" שאל אחד מהם כעבור זמן מה.

"עוד מעט," ענו המשחקים.

ה'עוד מעט' הזה התארך והתארך והם ישבו בצד כמעט שעה.

"אולי אנחנו יכולים להצטרף?" שאל אסף.

"לא," ענו המשחקים פה אחד.

"אנחנו יושבים פה כמו גלמים," אמר אחד מהם, "צריך לעשות משהו."

"מה?" אמר השני, "תראה אותם, אלה בחורים גדולים, בטח מהשביעית או מהשמינית."

"גם לי הם מתחילים לעלות על העצבים," אמר אסף, מתנועע על הספסל.

"אין מה לעשות," הוסיף ואמר השני. "עוד מעט שיעוד היסטוריה ייגמר ונצטרך לחזור.

אז בואו נסתלק מכאן כבר עכשיו. נספיק עוד לאכול גלידה או משהו."

אולם אסף לא זז מהספסל. לאחר היסוסים, כשהוא שוקל בדעתו מה ניתן לעשות, מצא את עצמו קם, פוסע במהירות לתוך המגרש, נדחף בין שלושת השחקנים, ניצב מול השחקן הרביעי, הגבוה מכולם שהיה בתנועה לזריקת סל, חטף מידיו את הכדור וניצב נטוע, נועץ את עיניו בעיני הגבוה. זה, מופתע ונדהם, הניח את ידיו על מותניו, רכן מעט קדימה ונעץ בו אף הוא את עיניו, כשלפתע החטיף לו סטירת לחי מצלצלת בכף ידו הימנית, ושב לעמוד בכפיפה כשידיו על מותניו. בלחיים להטות הצמיד אסף את הכדור לחזהו בשתי ידיו וכך עמדו הידיבים רושפים מבטים. רק כאשר הגבוה השפיל לרגע קל מבט, הסתובב אסף, בעט את הכדור לקצה המגרש והלך.

האחות עדיין מתמהמהת ותיכרון משחק הכדורסל המשפיל רק מגביר בו את הכאבים. ולמרות שהוא מכריח את עצמו לחזור ולחפש בנבכי זיכרונו מאודע מתוק ומרגיע, עולה בו בצבעים חדים ההתרחשות הישנה.

זה קרה בשנה הראשונה בתיכון. הוא שכנע שני חברים להתחמק משיעוד היסטוריה וללכת לשחק כדורסל במגרש. כשנכנסו למגרש מצאו קבוצה של ארבעה בחורים משחקים. התיישבו על ספסל בצד המגרש וחיכו.

"היי, מתי אתם גומרים לשחק?" שאל אחד מהם כעבור זמן מה.

"אולי אנחנו יכולים להצטרף?" שאל אסף.

"לא."

"אנחנו יושבים פה כמו גלמים כבר יותר משעה," אמר אחד מהם.

"צריך לעשות משהו."

"מה? תראה אותם, הם בחורים גדולים, בטח מהשביעית או מהשמינית."

"אין מה לעשות, עוד מעט שיעוד היסטוריה ייגמר ונצטרך לחזור. אז בואו נסתלק מכאן כבר עכשיו."

אולם הוא לא מש ממקומו. לאחר היסוסים, קם, פסע במהירות לתוך המגרש, נדחף בין שלושת השחקנים, ניצב מול השחקן הרביעי, הגבוה מכולם שהיה בתנועה לזריקת סל, חטף מידיו את הכדור וניצב נטוע, נועץ את עיניו בעיני הגבוה. ההוא, מופתע ונדהם, הניח את ידיו על מותניו, רכן מעט קדימה ונעץ בו את עיניו בחזרה, כשלפתע ניסה להחטיף לו סטירת לחי. אך אסף התחמק מתחת לידו, חלף מסביבו בתנועה מעגלית, התרומם וזרק תוך כדי ניתור סל נקי. הכדור אף לא נגע בחישוק.

האחות עדיין מתמהמהת, והוא עדיין מתייסר בכאבים ומתאמץ לדלות מזיכרונו מאורע מעטה שלווה, כשמול עיניו עולה אותה התרחשות רבת השנים.

הוא שכנע שני חברים להתחמק משיעוד היסטוריה וללכת לשחק כדורסל. כשנכנסו למגרש מצאו שם ארבעה בחורים משחקים. התיישבו על ספסל בצד וחיכו.

"אנחנו יושבים פה כמו גלמים כבר יותר משעה ולא נראה שהרביעייה הזאת מתכוונת לרדת מהמגרש," אמר אחד מהם. "עוד מעט שיעור היסטוריה ייגמר ונצטרך לחזור. צריך לעשות משהו."

"מה? תראה אותם, הם בחורים גדולים, בטח מהשביעית או מהשמינית."

בנחישות התרומם אסף מהספסל ופסע לתוך המגרש, ניצב מול השחקן הגבוה מכולם שהיה בתנועה לזריקת סל, חטף מידיו את הכדור, נעמד מולו בשפיפה ונעץ בו את עיניו. הגבוה, מופתע ונדהם, ניסה להחטיף לו סטירת לחי. אולם אסף התחמק מתחת לידו בזריזות, ובתנועה אחת רציפה חבט בכוח בכתפו השמאלית בחזהו של הגבוה שנפל על גבו וראשו הוטח במשטח האספלט, התרומם בניתוד מרהיב והטביע סל נקי.

האחות הופיעה סוף סוף ובירה מגש זריקות. כשהתכופפה אל האיש השוכב במיטה, מצאה שפניו שלווים ונשימתו רגועה. היא בחנה את המוניטור וראתה שלחץ הדם והדופק ירדו לתחום הנורמלי. החזירה את המזרק למגש והיטיבה את הכר למראשותיו של הישן. ◆

סם ש' רקובר הוא סופר ופרופסור לפסיכולוגיה באוניברסיטת חיפה.

אילה יפתח־וַלבֶּה

אורוול ורגשה תל אביבית

"... אחרי זאת כמובן שהיו ויכוחים בלי סוף על הריגת הפיל. בעליו של הפיל היה מלא זעם, אך הוא רק הזהיר ולא היה בידו לעשות כלום... הרבה פעמים תמהתי אם תפס מהם כי עשיתי זאת רק כדי שלא להיראות שוטה..."

ג'ורג' אורוול מתוך "הריגת פיל" בתוך *מדע אני כותב*: הוצ' עם עובד

הבוקר עשיתי כמה החלטות שנוגעות להתלבטויות ולהתחבטויות הנפש שלי. אחת שקודם לכתוב על נייר ואחר כך להכניס למחשב. התחבטות כזו גזלה ממני זמן רב, אנרגיה מדהבה ורגשות אינסופיים. ניצחו הנייר והעיפרון. מסתבר שהיד עדיין זוכרת שהיא זו שמובילה את העשייה, מתחברת אל הגוף ונתמכת על ידי הלב חרם הדם המובל בעורקים. איכשהו היד הכותבת בעיפרון נזנחה בשנים האחרונות. אבל כשאת כותבת ביד האוחזת בעיפרון את ממש מניעה את גלגלי העולם. כך גם כשאת נוהגת במכונית, מחזיקה בהגה בשתי הידיים ומסובבת את ההגה והופכת למלכת הכביש. פתאום את יכולה לגמוא מרחקים. רגל אחת על דורשת הגז, השנייה נחה לה בצד והידיים מנהלות את הכל. וכך זה ברור שהיד ניצחה. אז זו היתה החלטה ראשונה. כותבים בעיפרון על נייר.

מזל שלמדתי לכתוב.

אמא ואבא החליטו לגדל אותי בדרך מיוחדת. בעיקר אמא. היא היתה צופה בי בשקט בראשית דרכי בכתיבה. לא שהיא לא עיצבה את דרכי באותן שנים שבהן אחזתי את העיפרון ביד ואחר כך עברתי לעט שטובלים בקסת דיו וכותבים. אחר כך עברתי לעט נובע ואחר כך לעט כדורי והידיים נעו בין עיפרון לעט על פי הצורך, כותבת בכתב מרובע עוברת לכתב מעוגל, מאותיות דפוס עבריות לאותיות כתב מעוגלות. כזאת היתה השיטה. קודם להקשות ואחר כך להקל. העתקנו מהלוח באותיות דפוס מרובעות ואחר כך לימדו אותנו שכל האותיות דומות לאות רֵיש, רק צריך לדעת לעשות את התנועה המעוגלת משמאל לימין של הריש, ושוב ריש ועוד פעם ריש שמוסיפים לה משהו. למשל ריש גדולה ומתחתיה ריש קטנה שיחד עושות הא. ואחר כך ריש שמקצה הרגל שלה עולה עוד ריש קטנה עושה את האות בית. וריש שעושה עיקול ודורכת על הקרקע עושה את האות דלת. ומה עם האות כף?

אמא ידעה לגדל אותי אז. היא פשוט לא התערבה. מהחיים עם אבא, שהיה יוצר במחיקה, היא התרגלה שאין להתערב ליוצר במלאכת היצירה שלו ובזמן שהוא עובד על יצירתו מוטב שתדאג לצרכיו האחרים. לשאול אם החליף גרביים ואם ירצה להתרחץ עכשיו או אחר כך. לימים, כאשר עשיתי סדר בארונות של אמי שהלכה לעולמה, גיליתי שאמנם לא התפתחתי להיות ציירת אך נשתמרו שם, באחד מהתיקים שלה, כמה מיצירות האמנות שלי ובהן ציור של בית עם ארובה שמיתמר ממנה עשן. מין ריבוע שבתוכו שני ריבועים קטנים כמו עיניים של אדם, אחד מימין ואחד משמאל ועוד מלבן צר באמצע בין שני הריבועים, עומד על הקו התחתון המסמן דלת ואולי פֶּה? כך שאם תרצו יש זהות בין הבית הארכיטיפי הזה שציירתי לבין פרצופו המסומן של אדם. בפרט ששני הריבועים הקטנים בהקשר זה ממש מתבתנים בצופה בהם. ומה עם האף? אין כזה. ומה קורה בתוך הבית? זו כבר שאלה של תוכן ולא של צורה. כרגע אין זה שייך לעניין. לעומת זאת אפשר לומר שהארובה שבציור מוציאה עשן שרֵפות המתרחשות בתוך הבית ושולחת את העשן הזה שיעוף למרחקים ויודיע שמשהו מתבשל שם בתוך הבית. אגב, גג הבית נצבע אדום. למעלה תכלת שמים והבית עומד על אדמה חומה. והיה גם עץ ליד הבית. במו ידי ציירתי בעיפרון ובצבעים יצירת אמנות זו וכל סממניה ביתיים ואוניברסליים כל כך ובצבעים אותנטיים כל כך.

פעם, כשהייתי חולה, וזה היה כבר בכיתה אלף בבית החינוך לילדי העובדים ברחוב בצלאל, גרנו אז בקצה רחוב טרומפלדור בקומה השלישית. אמא ישבה על ידי וסיפרה לי על בית ילדותה בקמיניץ פודולסקי. אז זה היה ברוסיה היום זה באוקראינה ובעבר הרחוק - בפולין. אמא ציירה לי בית. היא ציירה את הבית שלה שהיא גרה בו עם הוריה, אחיה ואחיותיה וסבא וסבתא. כולם התכנסו באותו בית, שבציור של אמא, ולא הופיעה עליו ארובה מעשנת. מסביב לבית אמא ציירה הרבה עצים ואמרה שזה גן של עצי תפוחים שהקיף את הבית.

לימים הגעתי לקמיניץ פודולסקי, לרחוב מוסקובסקיה ומצאתי שם באמת שורת בתים בני קומה אחת המסתכלים אל הרחוב מבעד לחלונות מזוגגים המכוסים בווילונות תחרה לבנה. שמתי לב לכך שחלונות הבתים ערוכים בשורה סדורה, ברווחים שווים בחזית כל בית ויוצרים מין מקצב מחיקלי שעושה סדר בעיניים. מישהו המומחה לאדריכלות אירופית הסביר לי כי היתה זו שיטת בנייה תועלתנית מאוד - לבנות כך שהחלונות יהיו שווים בגודלם, מסודרים בשורה וברווח שווה ורציף. היה זה הכלי שבעזרתו הרשות העירונית גבתה מיסי ארנונה. פשוט היו סופרים את החלונות כדי לדעת מה מספר החדרים. שם בקמיניץ פודולסקי גיליתי ליד אחד מהבתים האלה גן של תפוחים. ייתכן שזה היה הבית שאמי גדלה בו.

אני - שהודגלתי לבנייה הבינלאומית שיצרה את תל אביב - כבר נולדתי לשיטות מדידה אחרות של בתים ובניינים, של חצרות וגדרות המקיפות אותם. כל בית בתל אביב שאני נולדתי אליה, היה מסדר לו את החלונות אחרת. היו גם הרבה מרפסות או בלשון אחרת "בלקונים" ואנשים בתל אביב אהבו לשבת על הבלקון ולתפוס את הרוח שבאה מהים.

התחלתי קודם לספר על ההחלטות, למעשה על ההכרעות, שקיבלתי לטובת היד השולטת בעיפרון כדי שיכתוב על גבי הנייר.

לזכותה של אמי ייאמר שהיא היתה מלומדת ומעולם לא התערבה בכתיבותי השונות בשעה שנאבקתי בראשית חיי עם העיפרון על גבי הנייר, כדי לרשום ישר מהמוח את מה שהוא מייצר. כך כשאני משרבטת בזה את זיכרונותי, ועל ההחלטה הבנאלית הזאת לכתוב בעיפרון שבידי, אני אומרת לעצמי כי הגעתי כנראה להכרעה סופית לגבי הדילמה הקשה הזאת.

הייתי כבר אשה מבוגרת וערב אחד טלפנתי אל פרופ' ישעיהו ליבוביץ'.

הצגתי את עצמי ואמרתי לו שאני זקוקה לעזרתו. "אני מחנכת־מורה" אמרתי לו "ריש לי דילמה גדולה בנושא חינוכי מסוים והייתי שמחה לקבל את עזרתך". והאיש ענה לי במילים אלה: "מה ביוכימאי יכול לעזור לך בחינוך?" התשובה המדהימה הזאת מלווה אותי עד היום. תשובתו הביכה אותי. האיש שהיה באמת פרופסור בתחומי המדע המדויק, היה בר־אוריין גדול ביהדות, יהודי שומר מצוות, שנתפס בציבור כמוכיח בשעה. כמו נביא התהלך בארץ, מחזיק אגד בידו ומודד בעזרתו את דברים. כשנפגשנו אמר לי: "את מדברת על החלטות או על הכרעות?" נפעמתי מתשובתו. שם בביתו העמוס בספרים, בבית אבן ירושלמי, שוחחנו על מושגים נוספים כמו "צריך" או "רוצה". "בסופם של הדברים יש להגיע להכרעה" אמר לי אותו מלומד. ועוד אמר לי כי הוא שומר מצוות כיהודי משום שהוא רוצה ולא משום שהוא צריך. זאת כדי להורגים בפני כי היתה זו הכרעה רצונית ומושכלת שלו ולא משום שהיה צריך.

בקיץ שביליתי בקיימברידג' מסצ'וסטס, גרתי במעונות הסטודנטים ברחוב אוקספורד. היה לי חדר לעצמי בלבד, ומבעד לחלון רחב הידיים נשקף אלי יער הרחוב שהוביל אל האוניברסיטה. עם בוקר הייתי מתעוררת לקולות ציוץ הציפורים וברחוב ראיתי אב צעיר רוכב על אופניים וילדה קטנה מאחוריו מתרפקת על גבו. ראיתי אשה ממהרת להגיע לאנשהו. אני שומעת את קולות עוברי התברואה המרוקנים את פחי האשפה ואני מתמתחת ופורשת ידי לצדדים, כדי להכיל את היום החדש שהפציע אלי. אני רצה אל המקלחת שבקצה המסדרון, ואחר כך לחדר האוכל המשותף עם בנות אחרות. כמוהן גם אני מגיעה לשם מרוחצת, מסורקת ומבושמת בבושם שריחו ערין. בלוק ציור גדול בידי ואני ממהרת עם הבנות אל חדר הכיתה שמעבר לבית. בתשע בבוקר אנו יושבות במעגל על השטיח הרך. המנחה, אשה אמריקנית, ששערה בלונדיני ושיבה אחזה בו, מדברת אלינו בקול נינוח וממגנט. מבקשת שנפתח את בלוק הציור ונצייר את מה שעולה על לבנו.

חזרתי לימי בראשית. נזכרתי בישעיהו ליבוביץ' שלימד אותי פרק במושג ההכרעה. רצה או צריכה? ההכרעה שלי להסכים לצייר על דף הנייר הגדול בצבע, הניעה את ידי ואני רציתי לנסות ולעשות זאת, אף שבמשך עשרות שנים ידי עשו דברים אחרים: לשו בצק, כיבסו בגדים, קצצו בצל לתוך סיר, עטפו את מחברות ילדי, פרפו את כפתורי בגדי, ליטפו ראשי תינוקות, ליטפו את פני האהוב וכתבו.

היד האחת אוחזת בדף הנייר שלא יברח, כך לימדו אותי אז כשהייתי ילדה. והיד הכותבת רצה עם העט על הנייר. יש להניח את הדף באלכסון. הרי אנחנו כותבים מימין לשמאל, אנחנו העברים, שרידים אנכרוניסטיים לתרבות קדומה.

"סדנת החלומות" פתחה את לימודי הקורס.

שיעורי בית: "הלילה בבקשה לחלום חלום", אומרת המנחה, "מחר נעסוק בחלום שלכם". במשך כל אותו קורס היו החלומות שלי נחלמים על פי הוראתה של המנחה ואני הייתי מביאה אותם לסדנה וכותבת אותם, מציירת אותם ומספרת אותם.

הלילה חלמתי חלום וגם בלילה הקודם.

אנחנו יושבים מסביב לשולחן המשפחה. ילד קטן שואל את אביו: "אבא מה העבודה שלך?" אביו עונה לו בהיסוס "אני לא יודע להגיד". הילד ממשיך להקשות הוא רוצה לדעת - "אתה מורה באוניברסיטה". האב מנענע בראשו.

נזכרתי בישעיהו ליבוביץ' שעזר לי בשעתו. אנשי רוח אמיתיים אינם פוסעים כטווסים. הם זקוקים למידה מסוימת של ספקנות לגבי עצמם, לגבי זהותם. מה אמר לי אותו בר־אוריין - "מי אני שאייעץ לך?" ולמה התכוון, שככל שחקר ודרש ולמד, כך הבין כמה ים הדעת גדול ועד כמה לא נכבש בידיו.

"אבא שלך חוקר", אמרתי "כך תגיד לחברים שלך". הילד הזה נולד להוויה של שיח בין אביו לאמו. שניהם באים מאותו עולם ידע.

הבוקר הזה קמתי עם שני חלומות. היתה שעת בוקר מוקדמת. סופו של חודש אוגוסט. אני בדירה תל אביבית צפונית, לא הרחק מהירקון. בימים האחרונים עולה ממקלט הטלוויזיה שלנו מידע כי עומדים לייבש את הירקון. סבא, בעלה של אמא (כן סבא שהחליט לקיים יחסי אישות עם אשת בנו) נחשד כי רצח את נכדתו - בתה של אשת בנו, שעכשיו היא אשת חיקו, שילדה לו שני תינוקות נוספים.

סבא זה טוען שהחטיף בידו סטירה לילדה בת הארבע וחצי שנים. הסטירה הזאת הרגה אותה. ואז הכניס אותה למזוודה חרק אל הירקון. בימים אלה נמשכים החיפושים. עכשיו כולם מחפשים את המזוודה עם גופתה של הילדה: צוללנים, חוקרי משטרה. איך מייבשים את הירקון? לא מצאו את המזוודה. לא יודעים איפה הילדה. אנחנו לא יודעים, לא מבינים, איך אפשר לעשות כזאת לילדה קטנה.

כבר שבועיים שאני מסתובבת עם דמעות פנימיות. מזדהה עם הילדה הזאת. נזכרתי שוב בשיחתי עם המלומד הירושלמי לפני שנים רבות כל כך. סיפרתי לו שאני מטפלת בעזרת אמנויות. "מה זה?" שאל אותי. עניתי לו - "בדרמה ובכתיבה". "מה זאת אומרת?" שאל. החוקר האגדי הזה רצה לדעת כל דבר שבעולם. הוא מדבר איתי זו השעה החמישית. עדיין אנו מתפלספים על המושגים "צרכים" ו"רצון" ויודעים כי לא כל כך פשוט לאנשים לעשות את ההבחנה הזאת. שאל אותי ולא הרפה "איך מטפלים באנשים בדרמה ובכתיבה?" עניתי לו שאנשים באים אלי ומציגים סצנות דרמטיות שהם עצמם בונים והם לא מוכתבים בידי איש. זה הרצון שלהם. ביקש ממני שאתן לו דוגמה לדרך טיפולית זו. סיפרתי לו על מקרה שטיפלתי בו באותם ימים.

באו אלי זוג, הם היו בעל ואשה ונשואים זה כמה שנים. שניהם בראשית שנות השלושים לחייהם. הם באו אלי בשל בעיות בחיי הנישואים שלהם והתברר שהם מכים זה את זה. "מכים?" תמה המלומד, "איך זה קורה? אני מבין שמתווכחים אבל מכים?" אמרתי לו שגם אני חשה קצת אובדת עצות עם בני הזוג האלה, שחזרו ותיארו בפני את הרגלם זה. מדי פגישה היו חוזרים ומתארים את הקשר הזה שביניהם. אמרתי למלומד, שלא הפסיק להקשות ולשאול, את הדברים האלה: "למיטב ניסיוני, זהו סוג של קומוניקציה בין השניים, שהפך להרגל התנהגותי. וכי בפעם הראשונה שאדם עושה משהו חדש כמו להכות בן זוג או בת זוג זה עדיין בבחינת גילוי וחידוש. כאשר חוזר אותו דבר על עצמו בפעם השנייה, זה כבר בבחינת הרגל ולכן יש להיזהר מהפעם הראשונה".

לימים שילחתי את הזוג המכה לביתם משום שלא הצלחתי להועיל להם בכלום. לגבי תשובתי, ידידי המלומד ענה לי אז - "כך גם נאמר בדברי חז"ל".

באמירה זו הגענו לידי הסכמה בדבר טבע האדם והליכותיו.

בסופו של דבר נמצאה גווייתה של הילדה במזוודה שנמשתה ממי הירקון. הודיעו על זה מעל כל במה. לגבי ייבוש הירקון, שלא יצא אל הפועל, אפשר לומר שהמציאות לעתים עולה על כל דמיון. ◆

אילה יפתח־וַלבה - סופרת ומטפלת באמנויות הבעה ביצירה, בשילוב עם כתיבה־תרפיה.

אורנה לנגר

הבזקים מפסטיבל ישראל

על גרסה עדכנית ל"טרטיף" נוסח גרוזיה; מה בין הקור המשמים הנושב מקברם של "רומיאו ויוליה" בגרסת בלט ביאריץ לשיתופי הפעולה החודקים בין בלט קולבן ללהקת מרגרט ג'נקינס; ומה בין קרב ההישרדות הצעקני של פיפו דלבונו ליופי הטהור שבנגינת הזוכה בתחרות רובינשטיין. רשמים מפסטיבל ישראל ה־53

דומה שגם בעידן שבו למילה "ירושלים" יש משמעות כמעט מיתית, המעורדת לחלוחית בזווית העין, אין די בבירת הנצח על אתריה הייחודיים כדי לשמש נושא מאחד לפסטיבל ישראל. השתא החליטו מנב"ל הפסטיבל הפורש יוסי טלגן והמנהל האמנותי שלו - במאי התיאטרון משה קפטן, להתרפק על ירושלים כרגל. דמויות מיתולוגיות דוגמת יוסי בנאי (הירושלמי) קמו לתחייה בערב מחווה חגיגי בבריכת הסולטן, וייבדלו לחיים ארוכים - יהודם גאון אשר "אירח" את אסתר עופרים, ועוד מחוות מרטיטות. לקהל הרחב נפתח פסטיבל זוטא (בחינם, בחינם) במתחם הרכבת הישנה הדומה היה שהעיר העייפה קמה לתחייה.

פסגת הפסטיבל היתה ביקורו של תיאטרון מרג'נשווילי מטביליסי, הזכור לנו לטובה מביקורו הקודם (2009), אז העלה את "הגברת עם הכלבלב" של צ'כוב. הפעם הגיש הבמאי לבאן צולדזה גרסה עדכנית, מדויקת ומלאת פלפל ל"טרטיף" של מוליר.

טרטיף - הכומר המתחסד המצליח בדרכי עורמה לנשל את בעל האחוזה אורגון מביתו ומנכסיו ומפתה אותו להשיא לו את בתו - הוא בן דורו של לואי הארבעה־עשר - המלך שסבר ש"המדינה זה אני". כמהו גם לטרטיף ברור שיש לכנסייה זכות "להלאים" את הרכוש הפרטי של הבודגנות. לא בכדי הוטלה על המחזה צנזורה חריפה של הכנסייה הקתולית ודק אחרי שבסוף הטוב המקודי מתערב המלך עצמו ומציל את אורגון מציפורני טרטיף - הועלה המחזה (1669).

אך בגרסתו של לבאן צולדזה אין הפי אנד וטרטיף הנוכל מצליח אכן לנשל את אורגון ולגרש את בני משפחתו מביתם. את הקומדיה בחר צולדזה לפתוח דווקא בטבילה באמבט חם. לצלילי מרצרט, הדמות הראשית שכיכבה היתה סתנה (לא, סליחה, המשרתת דורין), בביצוע השחקנית ברברה דוואלישווילי, שהתרוצצה הלוך ושוב על סקטים בין דמויות הגיבורים הראשיים. הקצב היה מהיר וקופצני ובעיקר - השחקנים ריבדו ביניהם ולא דקלמו לקהל, מה שהפך את הביצוע למלא דרמה וחיות תוססת. בניגוד לכך, עיצוב הבמה והתפאורה היה חסכוני ואסקטי, כמעט כמו בהצגת המקוד שבה נמתחו יריעות בד כ"קירות" והשולחן הענק שמתחתיו מתרחשת סצנת הפיתוי בין רעייתו הנאווה של אורגון - השחקנית החושנית היפהפייה תיאונה קודאשווילי לטרטיף (Skhirtadze Zviad) - הפך לגיבור העלילה. גם הפעם בחר הבמאי בקיר דיקט מרובה חלונות ובירייעת סדין שעליה ישבו הגיבורים באלכסון. הצמצום הזה תרם לאחדות העלילה, הזמן והמקום - הכל התרחש ביום אחד על רקע שולחן, כיסאות וחלונות. הדלת והשימוש שהדמויות עושות בה תרמו להגברת המתח: אלמיר, רעייתו של אורגון, מבקשת מטרטיף לסגור את הדלת כדי שבעלה לא יפתיע אותם כשהיא מנסה לפתותו. אחר כך, כשהיא רוצה שבעלה יצא סוף־סוף ממחבואו מתחת לשולחן, היא שולחת אותו לבדוק אם אורגון נמצא מאחורי הדלת וכשהוא חתר, הוא מתעמת עם אורגון. השימוש באביזרים הוא מינימליסטי ועם זאת העליצות שהשרה מעצב התלבושות נינו זורגולדז'ה, כולו בסגנון "קומדיה ד'ל ארטה", השביסים, הפאות והסינרים בסגנון fin de siecle, הפמוטים המסולסלים והנרות כאמצעי תאורה - כל אלו הבליטו את אווירת השובבות הקלילה והעסיסית של הנוכל שמצליח לשטות בכל. הליהוק היה משובח: ניקה קוצ'בה יפה המראה וחביב הנשים בתפקיד אורגון הצדקן - היה מלא הומור; פליאה היא היכן מצא הבמאי שחקנית כה יפה וחושנית דוגמת תיאונה קוראשווילי לגילום אלמירה, רעייתו המפתה של אורגון המתנה במעט אהבים עם טרטיף על שולחן עטוף במפת חג צחורה וחגיגית, שמתחתיה מסתתר הבעל הקנאי והשוטה. גם דמויות המשנה דוגמת הסבתא פנל (Manan Kozakova) והמשרתת שלה, תמר בוקניקשווילי, זכו לעיבוד מופלא ומדוקדק לפרטי פרטים. הסבתא הדתייה התומכת כמובן בכומר החסוד טרטיף וחבושה בפאה מסולסלת כדין - סירבה להיפרד מקערת המרק וה"רבע עוף" שאליה נקשרה בכל נימי נפשה עד אחרון רגעי הפינוי של המשפחה מביתה.

למגינת הלב, המשחק המבריק של הגיבורים, התפאורה והתלבושות הנהדרות, המחיקה המלווה של מוצרט, ג'די גולדסמית' ואניו מוריקונה - כל אלו לא הועילו כאשר הקהל הישראלי נאלץ לשאת את עיניו לכתוביות התרגום שממעל. וכך, במקום להתענג על המשחק המשובח ועל שפע הרעיונות הגאוניים בתמצותם של לבאן צולדזה - היה עסוק בקריאת הכתוביות. אחוניות או מסכים עם תרגום משני צדי הבמה היו מאפשרים לקהל להתרכז בשחקנים על הבמה!

רגעים וחסר חמלה היה מופע הסטנדאפ ה"רב תחומי" של קבוצת התיאטרון שייסד פיפו דלבונו. תיאטרון המחאה האוונגרדי של הסופר, הבמאי והאנימטור הציג סרט על אונייה שוקעת עמוסת פליטים מאפריקה, שלצלילי לקרימוסה (הרמעות) מתוך הרקוויאם של ורדי נאבקו על חייהם. דלבונו עצמו הסתובב בקהל עם מיקרופון כשהוא זועק נגד הרשע, האטימות והשחיתות בעולם, בין השאר של ברלוסקוני. יורשם של פינה באוש, יוג'ניו ברבה, פיטר ברוק ולינדזי קמפ, לא היסס להשתמש ברמות של בובו בן ה־78, חירש־אילם שבילה חמישים שנה במוסדות לחולי נפש. קטעי המחול בכיכובה של מריג'יה מג'יפינטו - רקדנית בלהקתה של באוש אחת־עשרה שנים ופירחדי ההומור היו קצרים מדי. הם שולבו בלקט נאומים נמלץ, ארכני וצעקני של דלבונו עצמו.

"אחרי הקרב" היה אמור לשלב אירתיה עם פרובוקציה ורוך. המופע נפתח בתצלום קבוצתי של כמרים אריסטוקרטים והציג אסירים המנסים להימלט מבתי כלא ומנודים נוסח "המשפט" של קפקא. בדיעבד הצליח להתריס ולנגח אבל בעיקר לקומם. דווקא את הקהל שעייף מלחזות בהלקאה עצמית בדציבלים חסרי חמלה - גם אם היא חוסה תחת כנפיו של ה"אוונגרד" האירופי.

שיתוף פעולה מרתק בין להקתו של אמיר קולבן ללהקה של הכוריאוגרפית האמריקאית מרגרט ג'נקינס ניסה להעלות את חותמה של ירושלים עליהם. שיתוף הפעולה בין הקלילות הווירטואוזית המרחפת של רקדניה של ג'נקינס לנוקשות התנועה הזוויתית של רקדני להקת קולבן לא הוביח את עצמו בשטח. יפה היה דווקא החלק המנותק מ"ירושלים", שרקדו בגמישות על הרצפה. בהשראת האגדה על אחיריס, אל המתים, שלא יכול היה לנוח עד שעצמותיו הפזורות נאספו בארונו - העלתה ג'נקינס מחול המלקט את "עצמותיה" הפזורות. בגרסה המקוצרת של Times Bones מעיינת הכוריאוגרפית המרתקת בדרכים חדשות להתייחס לשיווי משקל הגוף - לעמידה ללא תנועה כלל באפס נשימה! לסוד חקר תנועת היד ובעיקר לגרעין הטמון בכוח המשיכה המניע את הרקדנים לצנוח ארצה.

פסגת מופעי המחול הפעם היתה להקת המחול מלנדין מצרפת. לצלילי הסימפוניה הדרמטית של ברליוז ובין מזוודות מתכת בוהקות התנהל קרב איתנים בין משפחות מונטגיו וקפולט. הכוריאוגרפיה של תיירי מלנדין תבעה מהרקדנים הווירטואוזים גמישות שלא תיאמן - שפגאטים שנראו מסוכנים ויכולת ריחוף כמעט בלתי אנושית. אך, למרות שלמות התנועה שבבסיסה היתה קלאסית - הרעיון לקפץ בין קבריהם המתכתיים והקרים של זוג האוהבים הפך על נקלה למשמים ולמעין חזרה אינסופית על אותו רעיון שחוק. התחושה היתה של בזבוז - ללא ספק בואה של להקה כה משובחת הוא אירוע "פסטיבלי" ברמתו אך הקוד והניכור המתכתי ה"נוצץ" בעת הריחוף של הרקדנים ממזוזות מתכת אחת לשנייה הפך במהרה למעייף בשיממונו.

הרחק מארצות היומרות הפסטיבליות וההצהרות על השלמות או על תבלית השלמות של התנועה, בממלכת "כייפלנד" קיימה תזמורת הקאמרטה קתצרט שהיה בגדר פנינה במסגרת הפסטיבל. דואו גודפינקל - צמד הקלרניטנים הצעירים - תאומים בני עשרים ושתיים - שהם בני שושלת קלרניטנים מפוארת - ניגנו במוזיקליות ובווירטואוזיות קלילה ומרחפת את הקונצ'רטו במי במול מז'ור לשני קלרינטים של פרנץ קרמר (אופ' 91). בתיאום שלא ייאמן, כאילו היו גוף ונשמה אחת ובהבליטם את הניגודים בין פרק האראג'יו הנוגה המולחן בסולם הסוער דו מינור לבין הפולקה החותמת החחרת שוב למז'ור הבהיר; השניים הקרינו בנגינתם בעיקר חדוות נעורים צוהלת. קשה היה להאמין שבגילם הצעיר הם מנהלים דיאלוג כה מושלם עם התזמורת - משל ניגנו עם תזמורת מיום היוולדם.

למרות גילו הצעיר (25) גילה בנגינתו אנטוני ברישבסקי - הזוכה המפתיע בתחרות רובינשטיין - בעיקר "עמוד שדרה" בפרשנותו למצרט. את הקונצ'רטו ברה מינור (מס' 20, ק. 466) פתח הפסנתרן האוקראיני הצעיר בקלילות מרחפת. נגני התזמורת ניגנו בריתמיות קפיצית כשהם קצת "דופקים". ברישבסקי נכנס בדיוק בזמן בצליל שקוף ובשמירה על איפוק ובעיקר ורימה קדימה. הפרק השלישי נוגן בנביעה הכרחית כאשר מחד הוא "נארג" לתוך התזמורת ומאידך גם בפרק המהיר שומר על מתינות. כמיטבו היה ברישבסקי בביצוע העיבוד לפסנתר של "תמתות בתערוכה" מאת מוסורגסקי. הקלסתרים הנהדרים, הקתדרלה שקמה בנגינתו, משחקי הצבע - אפילו את החשמל העומד באוויר ניתן היה לחוש בנגינתו.

על סימפוניית ה"שעון" של היידן ניצח וכטנג קחידזה ששלט בתזמורת הקאמרטה משל היתה כף ידו. חתן הפרס היוקרתי ע"ש שותא רוסטולי (המלחין והפסנתרן המוכשר, אף הוא בנו וממשיך דרכו של מנצח נודע). הפתיחה היתה רועמת מדי אך מיד השכיל לנתב את הנגינה לפיאנו חרישי. התזמורת ניגנה רתמי כשהיא קצת דופקת כך ששמעו כמעט רק את תוף הרוד. אך את הפרק האיטי ניגנה התזמורת בפריטה של פיציקטו מלא "בשר" ואת פרק המינואט בחן קליל. בלכידות ובפודטה פתאומי "התפרץ" פרק הוויוואצ'ה החותם את הסימפוניה. זה היה מפגש מרענן עם כישרונות צעירים ומבטיחים בערב שהוכיח שגם ל"כוחותינו" יכולת להתעלות לרמה "פסטיבלית" מרשימה. כהרגלו הוכיח פסטיבל ישראל כי כאשר הוא יורד מרף הסיסמאות האידיאולוגיות ה"גדולות" או מדבקותו הנוסטלגית ב"ציון" או "ירושלים", אפשר להתענג במסגרתו ממפגשים מרתקים עם אנסמבלים נדירים ברמתם, דוגמת תיאטרון מרג'נשווילי מטביליסי או מסתם מפגש מרענן עם כישרונות צעירים ותזמורת מצוינת משלנו דוגמת הקאמרטה. ◆

המופע של פיפו דלבונו

בלט מלנדין, "רומיאו ויוליה", צילום: אוליבה האוקס

תיאטרון מרג'נשווילי, "טרטיף", צילום: תיאונה קוחרלי

המלצות עתון 77

יוכבד בת־מרים: ***מחצית מול מחצית, כל השירים***, הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק 2014, 584 עמ'

מכלול השירים ורשימות שכתבה בת־מרים, בעריכת רות קרטון בלום וגדעון טיקוצקי, כולל מאמר מאת רות קרטון בלום על שירתה.

"כזאת לפניך, כמות שהנני:/ לא כחל, לא שָׁרָק, לא פרכוס חן,/ אך פרועה, סורדה ורעה מאוד -/ וכך לפניך אני רוצה לעמוד..." (עמ' 90, טבעות).

חיה אסתר: ***מראה חלום, שירים וקטעי פרחה***, הוצאת כרמל 2014, 179 עמ'

"ואני לילית ויש לפענח אותי/ ואיני יודעת מה איני יודעת ואיני ידעת אנה אני באה// ובעודי מתעלסת עם הלא נודע באה בי ידיעת ידיעה/ והידיעה עדינה אלימה שורפת/ והידיעה ענוה" (עמ' 54, חלומות לידה).

צביקה שטרנפלד: ***אלוהים הוא מכר מהתקופה הסטודנטיאלית***, הוצאת קשב לשירה 2014, 81 עמ'

"שורות צריך לסמוך/ כמו שערות על זרוע.// על השורה להזדקר במאחוז/ כי המאוגן כבר מצוי/ בקרעי שמים שנתלו בקצה" (עמ' 34, משורר מזכיר לעצמו).

רירי סילביה מנור: ***הגיל המדומה***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 151 עמ'

"אל תתרגלו למות./ לעולם אל תאמרו:/ 'איזה מזל,/ היום היה רק מת אחד בפיגוע'.// אל תתרגלו למות ולהמית" (עמ' 120, אל תתרגלו למות!)

דניאל באומגרטן: ***כתב יתדות***, הוצאת פרדס 2014, 64 עמ'

"כאן שיחי הלגתה מצופפים מגיניהם במבנה לגין,/ חרבות חצבים ניצבים בעדם,/ והסבֻּרסים בעסיסם מדמים דמדומים/ כמותנו תַּחֲתָם,/ ללא אשם" (עמ' 36, ללא אשם).

אורן אגמון: ***הכול מיהר לדרכו הסודית***, הוצאת פרדס 2014, 81 עמ'

(הספר יוצא בו זמנית גם בערבית, בהוצאת 'ראיה'): "באתי אל רַבֵּי הקומות של העיר/ כי בכל מקום שבו דרכו רגלי/ לא מצאתי אדם פוגע באדם/ שהביט בו עין מול עין" (עמ' 49, שיקוף).

א"ב יהושע: ***ניצבת***, הוצאת הספריה החדשה 2014, 296 עמ'

נוגה, נגנית נבל בתזמורת בהולנה, פרודה מבעלה וללא ילדים, מגיעה ארצה לשהות של שלושה חודשים, כדי להשגיח על דירת אמה, בעת שזו עובדת לבית אבות. בתקופה זאת היא משמשת ניצבת בתפקידים שונים באופרה ובתיאטרון, ויכולה לבחון את חייה ואת עצמה בתוכם.

משה ליסק: ***העתיד שלא היה, קטעי זיכרונות***, הוצאת כרמל 2014, 239 עמ'

זיכרונות של יליד הארץ בן דור תש"ח, משנות העשרים במאה הקודמת עד המאה הנוכחית. באמצעות הקווים האוטוביוגרפיים הוא מבקש לתאר ולנתח את השפעת תבנית הנוף והתרבות של המדינה החדשה על עיצוב אישיותו שלו ושל בני דורו.

מקסים גילן: ***משולחנו של בית קפה***, הוצאת מטען 2014, 181 עמ'

אסופת מאמרים בנושאים שונים - הקרויה על שם שבחר מקסים גילן לטורו ב'עתון 77' (שבו התפרסמו חלקן של הרשימות), יחד עם פרקי זיכרונות של המשורר, האינטלקטואל והמהפכן. עורכים: יוסי גרנובסקי ודלית להב־דורסט.

מקסים גילן

משולחנו של בית קפה

לאומיות ומוסר: ***השיח הציוני והשאלה הערבית***, ערך: אפרים לביא, הוצאת כרמל, בשיתוף אוניב' תל אביב, ומרכז תמי שטיינמץ ללימודי שלום 2014, 368 עמ'

כינוס של חמישה־עשר מבכירי החוקרים בישראל, המתחקים אחר השיח המוסרי בשאלה הערבית בציונות: חיים גנז, יוסף גורני, שלום רצבי, דן לאור, יוחאי אופנהיימר, נורית גרץ וגל חרמוני, אריה גאור ועוד.

יגאל שוורץ: ***אמנות הסיפוד של אהרן אפלפלד***, הוצאת דביר, אוניברסיטת בן גוריון 2014, 582 עמ'

מונוגרפיה מקיפה על יצירת אפלפלד; יגאל שוורץ מחלץ את הדיון ביצירה ממסגרת ייצוגי השואה לנושאים נוספים באמנות הסיפור של אפלפלד.

אילנה איבצן: ***רב נגינות יש וצלילים, סשה ארגוב - חייו ויצירתו***, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מרכז הספר והספריות 2014, 188 עמ'

מחקר מעמיק על המלחין, תחנות בקריירה שלו ויחסו יצירתו על רקע התרבות והאמנות בארץ בשנים שבהן פעל.

שמואל ורסס: ***המארג של בדיון ומציאות בספרותנו***, הוצאת מוסד ביאליק ירושלים 2014, 421 עמ'

עיונים בזיקת הגומלין בין בדיון ומציאות בספרות העברית והיידית במאות התשע־עשרה והעשרים. דיון בדימויים של תנועת השבתאות, בתנועת החסידות, והוויית יהודי מזרח אירופה, בעיקר בכתבי מנדלי, מו"ס ועוד.

הלל ורמן: ***אין אנשים טיפשים***, הוצאת גוונים 2014, 111 עמ'

ויכוח בין שני סטודנטים בבית הספר למשפטים, בשאלה האם יש "טיפוס של סנטור" (או נהג אוטובוס), כלומר מה קובע את דרכו של אדם, מוביל לסיור בעולם ולתובנות בנוגע למנגנון המניע את האדם אל ייעודו.

תל אביב נואר: עורכים: אתגר קרת ואסף גברון, הוצאת זמורה ביתן 2014, 254 עמ'

ארבעה־עשר סיפורים חדשים של יוצרים שונים, כולם בצד האפל של שכונה או אזור בעיר: חלקי גופה צצים בדיזנגוף סנטר, סיור באתרי פשע מיתולוגיים ועוד.

כחול: 50 סיפורים ארוטיים של גדולי הספרות העולמית, ערך: א. בן מרדכי, הוצאת אסטרולוג 2014, 315 עמ'

לקט סיפורים ארוטיים מתרבויות שונות (תורגמו בידי מתרגמים שונים) - החל ב"סטיריקון", "קמה סוטרה", עבור במרקיז דה־סאד, דרך אוסקר ויילד, גיום אפולינר ועד אדית וורטן, ועוד.