עתון 77

כתב עת לספרות
אמנות
חברה
ביקורת

גליון 378 • חשון תשע"ה • אוקטובר-נובמבר 2014 • 45 ₪

יפתח אלוני, יעקב אלג'ם, רחל אשד, דוד אדלר, מאיה בז'רנו, דניאל באומגרטן, אילן ברקוביץ', יערה בן־דוד, עודד בן־דורי איב בונפואה, דניאל בריגן, ונדל ברי, יוסי ברנע, אמוץ דפני, חגית גרוסמן, עמית גלעד, יובל גלעד, משה דור, נילי דגן, רפי וייכרט, אנדרי ווז'נישנסקי, מירי ורון, נועם ויסמן, לאה זהבי, חואן חלמן, לב חקק, דן יהב, בועז יניב, , שולמית יסני סטארקמן, עמוס לויתן, צביה ליטבסקי, אביבית לוי, מעין לוי בן סטון, עדינה מור־חיים, מי־טל נדלר, חיה סדן, רוני סומק, רמי סערי, עמיר עקיבא סגל, טלי פולמן־עוקבי, דינה פון־שוורצה, עודד פלד, גיא פרל, לוסיל קליפטון, ג'יין קניון, מיודראג קוג'אדינוביץ', וסיליס רובליס, משה רון, שלום רצבי, פרץ רזניצקי, רבקה שאול בן צבי, אמיר שגיב, צביקה שטרנפלד, דלילה שקד שפירא

חדש!! ב־ ספר" שתו77

שירה

ערן צלגוב 4
נועם ויסמן 7
צביה ליטבסקי 9
חיה סרן 13
מעין לוי בן סטון 21
דלילה שקד שפירא 21
שלום רצבי 25
סופ"ש שירה: יפתח אלוני, מי־טל נדלה, יעקב אלג'ם 26
עודד פלה, בועז יניב, טלי פולמן־עוקבי 27
אמרן דפני 28
עודד בן־דודי 29
מישל אקהרד אליעל, מצרפתית: חגית גרוסמן 30
עמנואל מוזס, מצרפתית: משה רון 32
ונדל ברי, לוסיל קליפטון, ג'יין קניון, דניאל בריגן, מאנגלית: משה דור 34
חואן חלמן, מספרדית: פרץ רזניצקי 35
וסיליס רובליס, מיוונית: רמי סערי 36
מיודראג קוג'ארינוביץ', מאנגלית: עמית גלעד 37
אמיר שגיב 44
רחל אשד 44
לאה זהבי 45
שולמית יסני סטארקמן 45

סיפורת

ברונו שולץ, "הספר", מפולנית: מירי פז 46

ביקורת ספרים

עמיר עקיבא סגל על *שקיעה דכה* מאת אלעזר גרנות 6
רבקה שאול בן צבי על *מי שנפלה עליו מפולת* מאת אלחנן ניר 7
יובל גלעד על *ספר שעיר* מאת מרחב ישורון 8
לב חקק על *מבגדד לנתיבי הדיפלומטיה* מאת צבי גבאי 8
אביבית לוי על *בוכת האשבול* מאת רחלי אברהם־איתן 10
דינה פון־שוורצה על *קדימה ממני, שירים ודישומים* מאת ענת עופר 10
רוני סומק על *אהבה כלואה* מאת ז'יל רחייה 11
עדינה מור־חיים על *טור הטוהר* מאת יודם בק ועל *שבדים* מאת פנינה עמית 12
דן יהב על *כפר שלם, 50 שנות פינוי ובינוי בשיכון הציבורי* מאת שמואל יבין 14
יוסי ברנע על *הראש הישראלי* מאת אלון גרטש 14

תמונת השער: "אלקטרה" בתיאטרון הקאמרי, צילום גדי דגן, עמ' 50

מאמרים, רשימות

יערה בן־דוד: על *נשים כותבות עולם* מאת דינה קטן 18
עדנה שמש: המופע של גרוסמן, על *סוס אחד נכנס לבר* 20
יובל פז: אלוף העולם בלא להיות, על ספרו של דויד גרוסמן 22
מירי ורון: אני לא יכול להיות יתום, פייר פאשה ויהושע קנז 24
מישל אקהרד: התרגום הוא מעשה אהבה, מצרפתית: טל סלע 32
עמנואל מוזס: כמו שד, קדחת או זמר עיקש 33

מדורים

לפי שעה 4
חצי פינה - רוני סומק, אנדרי וח'נישנסקי, מרוסית: אריה אהרוני 8
מאות - סלפי, רפי וייכרט 15
על 2 - גיא פרל על *ערמה מלוכלכת בכל חדר* מאת ריקי בהן ועל *ניסויים בחשמל* מאת מי־טל נדלר 16
הפינה הצרפתית - צביקה שטרנפלד: איב בונפואה 17
שירת ישראל - אילן ברקוביץ' על דניאל באומגרטן 19
מתוך סופ"ש שירה - נילי דגן: "המציאות רוכנת מעלי" 26
שיחה - רפי וייכרט עם אמרן דפני: "מדוע דבורים ישנות בפרחים מסוימים" 28
מצד זה, עמוס לויתן על ספריהם של מאיה בז'רנו, רועי חסן, אודי ברנשטיין ועוד 38
שירה יכולה - עמיר עקיבא סגל, אחריות המשודרים 42
תיאטרון - מאיה בז'רנו על "אלקטרה" מאת סופוקלס 60
תגובות - דוד אדלר, מדרש ופשט בפרשנות השירה 51
המלצות 'עתון 77' 52

עתון 77

גליון 378 ● חשון תשע"ה ● אוקטובר-נובמבר 2014 ● 45 ₪

Iton 77

Literary Magazine

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

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן, אסף מידני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דוריה פלג, עודד פלה, שלום רצבי, יעקב שי שביט
רכזת מערכת: גילה שאול
מועצת המערכת: נתן זך, יצחק אורבוך־אורפז, טלי שוודצשטיין בסר, משה דור, א"ב יהושע, אריה סיון, ש' גיודא שוהם

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

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

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

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

לפי שעה

מי יצחק אחרון

הגליון הזה פותח ביומן מלחמה שירי מאת ערן צלגוב, קטע ממחזור המתייחס לפרק שכבר כמעט נמחק ואך זה היה, מלחמת עזה האחרונה. השילוב הטבעי לכאורה בין היומיומי, המשפחתי, הטריוויאלי לאלימות המתפרצת הוא שיקוף מהפנט ומבעית של מציאות חיינו. "אַף אֶחָד לֹא יִצְחַק פֹּה אַחֲרוֹן", כותב צלגוב וגם: "הִנֵּה הָאֵשׁ וְהָעֵצִים/ אֶפְשָׁר לְהַתְחִיל הַכֹּל/ מֵהַתְחָלָה".

הגליון נחתם ברשימתה של מאיה בז'רנו בעקבות המחזה "אלקטרה" מאת סופוקלס - "עד מתי תמשיך האלימות לשבש את חיינו" היא שואלת ומייחלת שיהיה אפשר להשאיר את עלילות הרמים לבימת התיאטרון בלבד.

שתי רשימות בגליון מוקדשות לספרו החדש של דויד גרוסמן, *סוס אחד נכנס לבר*. ערנה שמש ויובל פז, משתי זוויות ראייה שונות, נוגעים בכאב ההורה החסר, הממשי והסמלי, העולה במהלך מופע סטנד־אפ "שיוצא מדעתו".
מירי ורון כותבת על פרידה כאובה מאב זקן אצל יהושע קנז ואצל הסופר הצרפתי פייר פאשה, ושלום רצבי נפרד מאמו בשיר הקינה המתמשך 'מדורים מדורים'.

"הספר", הסיפור הפותח מתוך הקובץ *בית המרפא בסימן שעון החול* מאת ברונו שולץ (בתרגום חדש מפולנית של מירי פז), מתאר את המפגש הראשון עם ספר, שלוקח ילד ממכתבת אביו, וחייו אינם שבים להיות כשהיו.

הקדשנו הפעם מקום נרחב לתרגומים משפות שונות. בנוסף, לצד תרגומים משירתם, מציינים המשוררים מישל אקהרד ועמנואל מוזס, מחשובי המתרגמים מעברית לצרפתית, מהי עבורם מלאכת התרגום.

בגליון זה מופיע לראשונה טור חדש ומסקרן "שירת ישראל" מאת אילן ברקוביץ'.
קריאה נעימה. ◆

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר

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

אבקש מנוי לשנת 2015

שם ושם
משפחה.....כתובת.....טלפון.....

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

ערן צלגוב

מחזור מימים נוראים*

שבבים אדומים

"דַּי לִי מִן־הָאָדָם הָזֶה־כִּי עָיִף, אָנֹכִי"

שיחה אחרונה

גֶּבֶר מְדַבֵּר עִם הֶחָתוּל שֶׁלּוֹ לִפְנֵי שֶׁהוּא יוֹצֵא
לַקֶּרֶב.

אִשְׁתּוֹ כְּבָר אֵינֶנָּה בַּחַיִּים,
יְלָדָיו מֵעֵבֶר לַיָּם,
וְהוּא אוֹפְּטִימִי בְּקֶשֶׁר לְסִכּוּיָיו.
שֶׁכֵּן בְּרִיאוּתוֹ טוֹבָה,
הַמַּנְהִיג נִשְׁמָע בָּטוּחַ
וְהַמַּגִּינָה כֵּלֵב עוֹלָה עַל הַחוֹמוֹת.

גֶּבֶר מְדַבֵּר עִם הֶחָתוּל לִפְנֵי שֶׁהוּא יוֹצֵא
וְהֶחָתוּל שֶׁלּוֹ כְּבָר מֵבִין וְיוֹדֵעַ וְהוֹלֵךְ לְחַפֵּשׂ שְׁאֵרִיּוֹת.

6.7

כְּנֶגֶד אַרְבָּעָה בָּנִים:
תָּהוֹם.
וְאֵין אִישׁ מֵעֵבְרוֹ שֶׁיָּקוּם
וְיֹאמַר מִלָּה אַחַת
בַּעֲדָם.

כְּמוֹ לֹא הָיוּ אָדָם
כְּמוֹ לֹא הָיוּ לְדָם.

8.7

לְשִׁמְשׁוֹן הָיְתָה עַזָּה
אַהֲבָה
וְהוּא לְלֹא מָנוֹחַ
חָזַר אֵלֶיהָ
כְּמוֹ כֶּלֶב הַשָּׁב.

בְּלִי שוּעָלִים
אֲבָל בּוֹעֶרֶת בְּיְלָלוֹת כְּאֵב
עַזָּה אֵלֵינוּ עַכְשָׁיו.

* מתוך מחזור שירים שנכתב במהלך "צוק איתן". במקור הטקסט אינו מסודר כרונולוגית, אך משום שאנו מדפיסים רק חלק ממנו, בחרנו במערכת 'עתון 77' להגישו כך.

11.7

מַה קּוֹרֶה עַכְשָׁיו בְּעַזָּה
אִי אֶפְשָׁר לָדַעַת
אֶפְשָׁר לְנַחֵשׁ
לְחַפֵּשׂ
בֵּינְתַּיִם עוֹד אַזְעָקָה,
נִימֵי דָּם קְרוּעִים
בָּרְשָׁתִית
לְלֹא תְּשׁוּבָה.

14.7

בַּדֶּרֶךְ לִקְרֹא שִׁירָה
"צֶבַע אָדֹם"
וּמְטוֹסִים חוֹרְצִים גּוֹרְלוֹת
בַּשָּׁמַיִם.

זֶה כָּל־כָּךְ לֹא הֶגְיוֹנִי שֶׁזֶּה כְּמְעַט מַצְחִיק
אֲבָל הָאִשָּׁה מוּלִי,
עַל רִצְפַּת הָרַכֶּבֶת,
לֹא מַפְסִיקָה לִבְכּוֹת.

14.7 יפה לך אדום

כְּשֶׁהַתּוֹתָחִים רוֹעֲמִים
אִי־אֶפְשָׁר לִשְׁמֹעַ כְּלוּם.
אָז אֲנִי מִתְקָרֵב וְלוֹחֵשׁ לָךְ
גַּסִּיּוֹת בָּאֹזֶן בְּתִקְוָה
שֶׁתְּחַיְכִי שׁוּב, בְּכָל־זֹאת.

17.7 ארבעה ילדים על החוף

שָׁמַעְתִּי שֵׁיפָה עַכְשָׁו בְּעַזָּה
שָׁמַעְתִּי שְׁנָעִים
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה פּוֹרֵחַ הָרוֹבֶה
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה שָׁר הַמַּקְלֵעַ
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה מַפְרִיחִים מַסּוֹקֵי קְרָב
שָׁמַעְתִּי שֶׁעַזָּה עֲטוּיָה שַׁרְשְׁרָאוֹת טַנְקִים
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה פּוֹרְחוֹת הַנִּשְׁמוֹת
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה הָרְחוֹבוֹת נְקִיִּים
מִתָּמִיד
נְקִיִּים
מִילָדִים
שָׁמַעְתִּי שֶׁבְּעַזָּה שָׁקֵט עַכְשָׁו

18.7 שיר הרס

וּמָה נַגִּיד לַחַיָּלִים הַמֵּתִים
אִם פִּתְאֹם יַחֲזְרוּ מֵהַמִּלְחָמָה?
נַגִּיד לָהֶם:
הִנֵּה מַה־טּוֹב וּמַה־נָּפְלָא
לֹא עֲשִׂינוּ דָּבָר,
הִגַּעְתֶּם בַּזְּמַן
הִנֵּה הָאֵשׁ וְהָעֵצִים
אֶפְשָׁר לְהַתְחִיל הַכֹּל
מֵהַהַתְחָלָה.

19.7 יומן מלחמה

דָּם: פּוֹעֲמוֹת, פּוֹעֲמוֹת, פּוֹעֲמוֹת
וְהַיּוֹם אֵינוֹ כָּלֶה.
רוֹצֶה לוֹמַר:
עוֹד־דָּם, עוֹד־דָּם, עוֹד־דָּם
וְהַלֵּב אֵינוֹ מָלֵא.

29.7 שקר אדום

לֹא טוֹב לִי פֹּה.

שָׁם לֹא טוֹב,
לֹא טוֹב, שָׁמָּה.

"מָתַי נִגְמֶרֶת הַמִּלְחָמָה," שָׁאַלְתִּי,
"תַּגִּיד עַכְשָׁיו".
"עַכְשָׁיו," אָמַרְתִּי.

שִׁקַּרְתִּי. יָצָאתִי שַׁקְרָן.

24.7 איום

אַף אֶחָד לֹא יִצְחַק פֹּה אַחֲרוֹן:
כֻּלָּנוּ וְהֵם, יִצְחָקִים,
אֲבוֹת־יִצְחָקִים וּבְנֵי־יִצְחָקִים.
וַתְּכַהֵינָה עֵינֵנוּ מֵרְאוֹת
אֶת הָאֵימָה וְהַסֵּבֶל
וְהִמְשַׁכְנוּ לִשְׁחֹט
עַד עֶצֶם
הַיּוֹם הַזֶּה.

20.7

נוֹסְעִים בַּמְּכוֹנִית הַיְּשָׁנָה,
הַיְלָדִים יְשֵׁנִים מֵאָחוֹר.
שִׁיר יָפֶה, כְּמוֹ שְׁרַק שִׁיר שֶׁל אָרִיק אַיְנְשְׁטַיְין
יָפֶה בְּמִלְחָמָה, מִתְנַגֵּן בְּרַדְיוֹ.
קַרְיָנִית מִתְפָּרֶצֶת לַשִּׁדּוּר וּמְשַׁנֶּנֶת:
"אַזְעָקָה בְּעַזָּה, אַזְעָקָה בְּעַזָּה"
חֲצִי שְׁנִיָּה וְאַתְּ וַאֲנִי
בְּחִיּוּךְ: לִצְחוֹק אוֹ לִמְחוֹת.
הִיא, מִתְעַשֶּׁתֶת, חוֹזֶרֶת וּמִתַּקֶּנֶת:
"בִּכְפָר עַזָּה, אַזְעָקָה בִּכְפָר עַזָּה".
אֲנַחְנוּ, מִתְעַשְּׁתִים, נוֹסְעִים וּבוֹהִים
אֶל תּוֹךְ הַלַּיְלָה הָאֶפֶל –
כֶּלֶב, תַּן אוֹ צָבוֹעַ,
כֵּן צָבוֹעַ, חוֹצֶה אֶת הַכְּבִישׁ בְּרִיצָה
כְּמְעַט מִתַּחַת לְגַלְגְּלֵי הַמְּכוֹנִית.

מַזָּל שֶׁאֲנַחְנוּ חֲגוּרִים.

29.7

עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
אֲנִי מִשַּׁנֵּן לְעַצְמִי שׁוּב וְשׁוּב
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
בְּעַז יָנִיב כָּתַב כָּל־כָּךְ יָפֶה
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
כְּמוֹ מַנְטְרַת מָוֶת, כְּשׁוּף
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
תִּפִּים לְהָמוֹן, לַמֶּלֶךְ
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
אוּלַי זֶה יַחְסֵם אֶת הַהֲדִים
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
לֹא הִסְפַּקְתִּי עֶשֶׂר פְּעָמִים
עַזָּה פָּחוֹת מִשָּׁעָה נִסִּיעָה
וְהַרְבֵּה יוֹתֵר פְּצוּצִים.

24.8

"כְּשֶׁהַלְּהָבוֹת מִלַּחֲכוֹת לְךָ אֶת הַשָּׂפָם,"
אָמַר לִי הַחְתּוּל הַזָּקֵן,
"אָז קָשֶׁה לִמְרֹק אֶת הַזָּנָב. אֲבָל דַּוְקָא אָז,
כְּשֶׁקָּשֶׁה, אָז מִתְגַּלֶּה הַחְתּוּל הָאֲמִתִּי."

לאט לך, לאט

אלעזר גרנות: *שקיעה דכה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2013, 85 עמ'

אלו כמה מילים על ספר השירה הטוב ביותר, לדעתי, שיצא בישראל בשנים האחרונות. העוברה שלא הבנתי זאת מלכתחילה, מזמינה התייחסות קצרה: כשהגיע הספר לידי, הגבתי כבוד גמור. העטיפה הבלתי מזמינה לא הזמינה אותי, והאמת שגם הוצאת הספר לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד לא עמדה לזכותו, מאחר שבשנים האחרונות רבים מספרי השירה של ההוצאה לא היו מעניינים בעיני, כך שלא ציפיתי ליותר מדי כשפתחתי את הספר. *שקיעה דכה* הוא ספר שיריו השלישי של אלעזר גרנות, והוא יצא בהפרש זמן אדיר מספרים הקודמים (*להולכים בלילה*; 1956 *בפעמק הזה*, 1969). גרנות היה חבר קיבוץ שובל שבנגב, ושימש כמזכ"ל מפ"ם וכחבר כנסת מטעמה. הוא נולד בשנת 1927 והלך לעולמו בספטמבר 2013, מעט אחרי שיצא לאור *שקיעה דכה*. אשרינו שזכינו בספר המופתי הזה.

אין צורך בהסברים רבים מדי מלבר המילים האלו: "ערבה של חול גבה/ לבקרים נודדת./ אין כמו משיה לגעת./ אין כמו קשיה לדעת./ מקסמים של שווא.// חלוקי מצבות החרב./ נצנוצי קרה חוצבת/ וחצב.// שחרחרים היינו בוקר/ עתיקים ללילה./ שזפנו/ כל צבא מדום". עוד לפני שננסה לפרש, להבין ולתת הקשר - המילים מתגלגלות על הדף, על השפתיים האומרות אותן. המנגינה העדינה העולה מהשיר הזה נוגעת ויפה. אחרי קריאת השיר הזה (כמו אחרי קריאת רוב השירים בספר) עצרתי לרגע, לקחתי נשימה ארוכה ורק אז המשכתי הלאה.

אין פעמים רבות שבהן השירה והשימוש במילים מרשימים כל כך, עשירים ומקודיים כל כך עד שאחרי כל שיר מוצא אדם עצמו עוצר לרגע, נושם נשימה ארוכה וקודא שוב את השיר בדי לנסות לרדת מעט אל עומקו. מהשיר הראשון 'ראשית' הנפתח בשורות: "בשכבר הימים הייתי רק מים/ ואמי בי עשתה ציפורים" מלא השמחה ורוח הנעורים, עד לשיר 'שקיעה דכה' המסיים את הספר בהשלמה וסיפוק של דרך שמוצתה: "ואני, מכל דרכי שיטה,/ קרב על שער אחרון// מרטין בובר לי לואט/ בלאט: לאט לך, לאט.../ לאיש זקן יש/ כל הזמן שבעולם". הספר הזה הוא אוסף של שירים יפים המספרים על נעורים והתבגרות, מלחמות והתפכחות ועל ערוב ימיו של איש שחייו היו מלאים ובזקנתו שלם עם חייו.

החריזה של גרנות, המנגינה העולה משיריו רעננה ואפילו חשובה. בשנים האחרונות זונחים משוררים רבים את המנגינה העולה מהמילים. אחרים, למשל משוררי החריזה המחודשת מבית 'הוו', בוחרים מסגרות נוקשות, לרוב פומפחיות וארכאיות. גרנות מצליח לייצר מנגינה בשיריו שהיא אולי תמצית יפה של ישראליות - פשוט, ברור, בהיר, מואר, צנוע. לא הקלילות מבית נתן זך, לא החגיגיות מטעם נתן אלתרמן.

כך גם שיר המחאה המורכב 'מול החומה': "כזה הסכנתי להיות עד בוקר מול חומה./ כזה הסכנתי לאמוד/ (ואז ניתבה קשתות למוד)/ מרחק המוות מחיים". אין רבים שיוכלו לספר על חוויית הקרב (על ירושלים במלחמת העצמאות) תוך השלמה עמה ותוך מתיחת ביקורת קשה - שמסתיימת במילים: "אין כאן שמשונים./ רק מכיתות וצחנה וקמשונים/ וגיהנום מושך אל ים המות בין הרים". בשיר אחר כותב גרנות את המילים הנפלאות: "דרך יש לכפר־עציון מירושלים,/ כיניתיה: אהבה./ את אשר אמרתי אנכי לדני/ לא אמר עוד גבר לאשה". בהמשך השיר אובד חברו באותו הקרב ממש, ואנחנו מרגישים את שמרגיש הלוחם הצעיר אלעזר גרנות.

אב

אֵין מְנַחֵם־אָב
וְאֵין מְנַחֵם־בֵּן
וְאֵין מְנוּחוֹת בָּהָר.

כְּבָר בַּפֶּתַח אֱלוּל
וְהַשַּׁעַר נָעוּל.

השירה של גרנות מסוגלת לחבוק נושאים שונים, שנעים מהתבגרות חקנה ואל טענות פוליטיות. הדבר שגרנות עשה, והוא החשוב, הוא מציאת נתיב חדש לשירה העברית. נתיב חדש של מנגינה שירית ואפשרות להכיל נושאים שהם במובהק ישראליים, עם מנגינה, מילים שהן במובהק ישראליות.

השורות "עלה אדם/ ולא עוד שב מהר/ ולא ידעה קברו, סמדר." מהשיר 'אדר', הן חלק מסיפור טרגי, כנעני־ישראלי שגיבורתו היא אותה סמדר, בשיר שמזכיר את שירתו המרשימה של המשורר איתן איתן ומוליך אותה הלאה אל מקומות עדינים ורכים יותר.

השיר 'אנחנו שידענו את המוות' מציג היטב את הדרך הפואטית של גרנות: "מכל דרכי שיטה -/ שירים שיודע רק דם/ וטל בגביעי סחלבים.// על כל דרכי שיטה -/ פצעים שבלילה חותם/ פרוכת כולה כוכבים./ הלכנו בכל דרכי השיטה,/ אנחנו שידענו את המוות,/ הגדולה במשפחות אדם". המקומי, המחובר לטבע של חבל הארץ הזה והמחובר אל אמירות הומניסטיות, אוניברסליות. זו גישתו הציונית־מקומית, וגם הומניסטית־אוניברסלית, ללא ניגוד, שעולה בשירי גרנות.

הישראליות של השירים חשובה. היא חשובה לכותבים אחרים. היא חשובה כי כותב שירה עברית חייב להיסמך על משוררים קודמים - למרוד בהם כמובן, אבל גם זו היסמכות. כבר רשו בביאליק, אלתרמן, זך ואף עמיחי ובצדק, אבל הזרם הדק והעדין העולה כאן הוא אפשרות חיובית לשירה בעברית ללכת בה. אפשרות של שירה עדינה אך מדויקת, מחאתית אך לא מתלהמת, מעמיקה בעבר אך לא נוסטלגית יתר על המידה, מתנגנת, אך לא מלודרמטית. בנוסף, שירה שעושה את הדבר הגדול ששירה יכולה לעשות - לגרום לקורא לעצור אחרי השיר, לנשום נשימה עמוקה, לחשוב לרגע ורק אז להמשיך הלאה.

זה לא רק ספר שירה יפה. זה בוודאי לא רק כבוד אחרון למשורר שהלך לעולמו. זו אפשרות רעננה וחדשה לבחון את השירה העברית. עוד לפני ההתייחסות לשירה, אלעזר גרנות היה איש ציבור, נבחר ציבור. פעילות זו יחד עם השירה היא, לטעמי, בדיוק אורח החיים היאה למשורר.

לסיום, כראי לקרוא את השיר 'פריחת הנשמה', מאחרוני השירים שבספר, ההופך לשיר פרידה של המשורר הכותב: "חרגה ממני ועלתה בחרגות/ נטפסה סולמות התכלת/ נפרחה מאמירים של אור" ומסיים במילים: "אם תיסק/ אם תיסק עוד -/ אל אלהים/ איני רואה פני במים." ◆

עמיר עקיבא סגל

בין שמים וארץ

אלחנן ניר: *מי שנפלה עליו מפולת*, הקיבוץ המאוחד רתמוס סדרה לשירה 2014, 94 עמ'

את קובץ השירים מבשרת תמונה אניגמטית של חיפוש ותהייה, השתקפות עמומה והסתרה; תמונתו עזת הביטוי של הצייר יוסף קריספל על שער הכריכה ("מאחורי הראי" 2008). האימה, החידתיות והעומק שבתמונה יחד עם התחושה של חיפוש דינמי, כמו נועדו יחד עם הכותרת הקשה של הספר, "מי שנפלה עליו מפולת", המבטאת הלכתית ומטאפורלית את הספק לגבי עצם חייו של אדם הקבור תחת מפולת אבנים או מפולת אחרת.

זה ספר השירים השלישי אל אלחנן ניר, שספריו הראשונים הם *תחינה על האינטימות* (2008) שזכה בפרס ורטהיים, *והאש הרגילה* (2011) זוכה פרס רמת גן. בספר זה, אף שמופיעים בו נושאים ומוטיבים ודרכי ביטוי שבלטו בספריו הראשונים, מצטייר מהלך תמטי חדש הכורך התבגרות עם מבט שונה על יסודות החיים, דברים שאולי נרמזו כבר קודם לכן, אך עתה מגיעים לידי ביטוי מובהק ומוקצן יותר; המציאות החיצונית וגם הפנימית התערטלה ממסכות שונות וחשפה את הקשה, הפרוזאי, היבש, הקיומי. עם הקשה והיבש הזה מנהל ניר משא ומתן, חלקו עצוב, חלקו מאושש. הבנות חדשות מכות במשורר, ועולם הערכים שלו לובש גוונים חדשים. מהלך זה קשור למערכות הניגודים שמאפיינות את מכלול השירים: היחס בין קדושה לחול, בין ברידות לשיתוף, בין קהילה לעיר, בין אבל מדמם לאבל שנתקהה, בין ניתוק

לאחריות, בין שמחת החיים לתודעת הקטסטרופה, ובסופו של דבר בין נעורים תמימים לכאב הפיכחון והבגרות.

בתהליך זה נגרמים הפסדים, נוצרות שחיקות. רעננות התפילה נפגמת. הרובר נאבק לשמר את התפילה שאיבדה את מהותה ויופיה מעומס הפורמליות, מהפיכתה לדפים, שנטלו את חיותה; החתירה לאותנטיות בקיום המצוות אינה יכולה להשאיר שטחים חלולים ללא פשר. קיפאון אינו אופציה, ולמרות העצב שבשירי התפילה, הם נותנים ביטוי למאבק על משמעות העשייה הדתית:

"אבל כבר פשט בי היובש
והסכרים נסגרו" (עמ' 14).

"הגעתי לקצה התפילה והיא החלה לפצוע ולחתוך בי...
וכל התחבושות נספגו בנהמת הגוף והדם"...
"אבל היא היתה חנוטה תחת כל הדפים" (עמ' 15).

מאבק מסוג אחר מתבטא בשיר 'תודה בלילה' שמתכתב עם היגד ב'שולחן ערוך' לפיו מי שחפץ לזכות בכתר תורה צריך להיזהר בלילותיו ולהימנע מכל עיסוק בגשמיות. השיר בנוי על עימות בין אקסטזה רוחנית לגשמיות יומיומית תובענית, ובסיומו שתי מילים המאירות את הקונפליקט ומציבות אותו כאי הבנה מצערת.

חלקו הראשון הוא תיאור של אקסטזה - מול החושך והקור הגשמיים בוערת הנפש באהבת הבורא. המשורר מעצב מדרג עולה המוביל לשיא של כיסופים לאחדות, ומתפלל שגם צאצאיו יעסקו בתורה. אך הילדים הממשיים ולא המופשטים תובעים מאביהם מים. בסימבוליקה היהודית מים הם תורה, אך לילדים נדרשים המים הממשיים. הם נמצאים בסערה נפשית מסוג אחר, ולכן מנפנפים בידיהם וצווחים. הניתוק הפתאומי מהחוויה הרוחנית מובע במילת הניגוד: "אבל היה הלילה דורש את שלו". צווחות הילדים מבהירות ש"אין תורה ומשפחה במקום אחד", וההיזכרות ברמב"ם מקנה זווית ראייה נוספת, כי הרמב"ם ראה את שיא המימוש האנושי ביכולת של היחידים הנבחרים להתקרב בדרך עיונית אל המטאפיזיקה:

"רצעקתי אל החיים: אי אפשר לאחה בהם הכל
ואין תורה ומשפחה במקום אחד
הרמב"ם זכה בבן רק בגיל חמישים
ובתוך כל הצעקה
לא ראיתי".

ולהבנתי, המשורר יודע בדיעבד שלא ראה ולא הבין באותו רגע אכזרי לגביו, שהניגוד בין תורה למשפחה הוא ניגוד מדומה, וקיומה העמוק ביותר של התורה אינו בהתפשטות גשמית מיסטית אלא במתן מים או כל דבר נצרך אחר לילדים הבוכים בלילה, או לכל מי שהמשורר מחויב לו מבחינה אנושית.

נועם ויסמן

בגלגול הבא, בגלגול הזה

וּבַגִּלְגּוּל הַבָּא אָשׁוּב כְּהֵלֶךְ, כִּיפֵּהפֶּה נִרְדָּם
כְּאִשֶּׁת־כֹּתֶל (מַה זֶּה?), כְּזַמֶּרֶת, כְּמִנְצַח
אוֹ כְּזוֹנָה בְּמַגָּפַיִם בַּנָּמֵל שֶׁל אַמְסְטֶרְדָּם
עִם שִׁיר, רַק לֹא כְּזוֹנוּת הַבּוּרְגָּנִית חַסְרַת הָרֵיחַ

כְּעֵץ, כְּפִינְגְוִין קֵיסָרִי אוֹ כְּתַרְבִּית שֶׁל חֲיִדְקִים
לְבִיוֹלוֹגִית סֶקְסִית וְיָפָה חַיִּים אַצִּיעַ
וּמִשְׁפָּחָה עִם בַּיִת לְמוֹפֶת שֶׁל דּוּ־קִיּוּם נָקִים
כְּשֶׁנִּזְדַּוֵּג יְצוּר חָדָשׁ אֶל הָעוֹלָם יַגִּיעַ

נַהַג־מֵרוֹץ אֶהְיֶה, עַל הַקָּצֶה כְּמוֹ בַּגִּלְגּוּל הַזֶּה
אוֹ סְטֶנְדַאפִּיסְט שֶׁלֹּא אִכְפַּת לוֹ מִקָּהָל גָּרוּעַ
מוּטָב סַפָּן אוֹ יָם וְלֵב עֲנָק פּוֹעֵם לוֹ בֶּחָזֶה
אַךְ־פַּעַם לֹא אַצִּיב רַגְלַי בַּיַּבָּשָׁה. מַדּוּעַ?

אַךְ בַּגִּלְגּוּל הַוַּדַּאי הַיְּחִידִי אוֹתָךְ אֲזַמֵּן
אֶת זִקָּתְנוּ לְהַגְשִׁים. בִּי, בָּנוּ, בָּךְ לְהַאֲמִין

רישומים של אור

אוֹר חִיּוּכְךָ מֵעֵבֶר לָאוֹקְיָנוֹס, עֵץ נוֹפֵל בַּיַּעַר
הַמּוּזִיקָה הַמִּתְנַגֶּנֶת בְּחַדְרֵי הָרֵיק, שִׁירָה
שֶׁלָּנוּ מְחַכָּה לְהִתְגַּשֵּׁם מֵאֲחוֹרֵי הַשַּׁעַר
הַשִּׁיר הַזֶּה כָּעֵת חַיָּה נִכְתָּב, אוּלַי אִישׁ לֹא יִקְרָא

הַשֶּׁפַע שֶׁהוֹלֵךְ לַאֲבַדּוֹן רַק מִכְּנִיעָה לַפַּחַד
הַכֹּל בְּצֵל צְלִילֵי הַהַצָּלָה, זַמֶּרֶת הַצְּלִילוּת,
לְגוּף שֶׁחֹשֶׁךְ הַיּוֹם כֹּה שַׁבְרִירִי, אֵיתָן אִתְּךָ בְּיַחַד
בִּרְשׁוּמְךָ אַף לִכְשֶׁיִּתְכַּלֶּה, צַיֶּרֶת הַקְּלִילוּת

בִּרְשׁוּמוֹ בְּרוּחַ־הָעוֹלָם שֶׁל חֶסֶר זֶה מִכְּבָר
מֵאֲחוֹרֵי כָּל דֶּלֶת בִּפְרוֹדוֹר מַמְלֶכֶת הַיֵּאוּשׁ
נִגְלֶה לִי מַשֶּׁהוּ חָדָשׁ, קוֹל דִּיאָלוֹג בְּדוֹר הַסֶּלְפִי

עַכְשָׁו הַמְעַרְבֶּלֶת בְּשִׁיאָה, אֵינִי מֵזִיז אֵיבָר
רַק זִיק מַבָּט שָׁקֵט שֶׁבְּעֵינֵינוּ, אוֹר לְלֹא פִּרוּשׁ
כַּוָּנָתוֹ הָאֲמִתִּית שֶׁל הָאוֹרְקוּלוּם מִדֶּלְפִי

מתוך הספר *בזרם הכמיהה ישנן אדוות של חסד* בהוצאת ספרי 'עתון 77'

בולט מאוד הקשר בין השירים שבקובץ זה לבין אוסף המסות *אם רץ לבך – רוח וקודש בחיי יום יום* (2011) הנפתח במשפט זה: "כיצד ניתן להתנהל בעולם, על כל תביעותיו החומריות, ולחיות בו גם חיים של רוחניות רומיננטית ומשמעותית?" דומה שזהו היסוד המכונן ביצירתו של אלחנן ניר והמוטיב המרכזי בחייו וביצירתו; ההיקרעות בין עולם של מעלה לעולם של מטה, כאשר הרוח כמהה להסתופף במגדל השן התודני, במשמעותו העיונית והחוויתית גם יחד, אך אותה תורה, וגם רגישות אנושית כפשוטה, מצוות על הסולידריות המשפחתית והחברתית.

ואכן, הממד הנפשי של הדובר מתאפיין לא רק בגיוון ובמורכבות אלא גם ביכולת לאכלס בתוכו עולמות אחרים. דרך החוויה הפנימית יצר ניר מגע עם נפש האחר, כמו בחורות חרדיות ברחוב שהמשורר מנחש את כמיהותיהן. מעל הכל בולטת ההזדהות המלאה עם הגורל והמודשת, אך ללא הסתרת הבקיעים התיאולוגיים הכרוכים בשאלת הסבל ובמיוחד בנושא השואה המוצפן בעומק הקוד המשפחתי.

שירתו של אלחנן ניר רבת העזה: גם בחשיפת הסדקים הרוחניים; גם בחתירה ותחת הנחות ברורות מאליהן כמו היחס לעוברי אלילים; גם בכתיבה על הנושא הארוטי שבין איש לאשתו, ובין רווקות דתיות ומאווייהן, אמנם בקודים של העולם ההלכתי, אך בפתיחות שאינה מקובלת ('אלוהי הרווקות הושענא' עמ' 62). מחרחת שירים בשם 'איתנים' (על שם המוסד לחולי נפש) מתארת את עולמו הנפשי והחיצוני של מי שנשבה בידי מחלת הנפש. גם כאן בולטת יכולתו של ניר לחדור לעולמו של "האחר", אדם שהדובר ליוה אותו במסעו הנפשי; עם זאת, מתיאור עולמו של החריג, באמצעים המשלבים אפיקה ולירִיקה, עולה משמעות אנושית שאינה זהה לפתולוגיה האישית של גיבור השירים. פחות התרשמתי מסדרת השירים 'אשה משמואל' שלטעמי הם מלאכותיים ומוטב היה לוותר עליהם.

מעבר לכך, שירתו של אלחנן ניר בולטת בבנותה העצומה, ביופי צודני סוער של דימויים וקצבים; במצלול מתוח; ברגשות עזים הרחוקים מסנטימנטליות. שירה שעם מורכבותה ושפע מקורותיה אינה שירה מעודפלת, אלא מתנגנת בצלילות, בישירות, בבוטות, בפראות וגם כעדינות ורך. שירה של אמת. ◆

רבקה שאול בן צבי

"אלף נפש/ אפס כסף"

מרחב ישורון: *ספר שעיר*, הוצאה עצמית 2014, 41 עמ'

ספרו הרביעי של מרחב ישורון הנו ספר שירה אנרכיסטי ומלומד, חתרני ומאתגר, צמח בר בערוגת השירה הישראלית. ולמה צמח בר? כי השירה הישראלית בימינו, ברובה, היא שירה שמרנית, מיופייפת, בלתי מאתגרת, סיפודים קצרים בשורות שבורות העוסקים בביוגרפיה של הכותב, שיוכו העדתי, העדפותיו המיניות וכו'. אבל שירה היא מטא־שפה, היא אפשרות לחופש, חופש שמשוררינו הצעירים אינם לוקחים לעצמם. חלפו־עברו ימיהם של אבידן ויונה וולך מבחינת החופש הלשוני של השירה, חלפו עברו גם ימי משוררים כיחיאל חזק או עמיחי עם האלחיות המקראיות הרבות. מרחב ישורון אולי אינו עומד בשורה אחת עם מופתים אלה, אבל שירתו משלבת בין אנרכיזם לשוני ואלחיות מקראיות רבות, שפה מקראית וסלנג עכשוי; באופן מושכל וחתרני גם יחד.

זהו

מרחב ישורון

ספר שעיר

עשר שקל

ספרו הרביעי של ישורון, והשלישי היוצא בהוצאה עצמית, בעידן שבו הסדרות הבודדות המוציאות שירה על חשבון ההוצאה שמורות כולן לשירה שמרנית, שירת אהבה לילדים, לאשה, או שירת תלונות כלכליות. על גב עטיפת ספר שעיר כתוב בפשטות "עשר שקל", שגיאת עברית מדוברת מכוונת, פארודיה על עידן שבו מחיר הספר חייב להיות מודפס על העטיפה, עידן המבצעים של רשתות השיווק הקריות בטעות חנויות ספרים. זהו גם נושא הספר - הקשר בין שפה לכסף, החומרות של הקיום האנושי, החמרות של האדם. ומאחר שישורון משחק עם סיפורים מקראיים (ישמעאל, יוסף ויצחק הם חלק מהדמויות השזורות בספר), הרי שעיקר העיסוק הוא בחמדנות יהודית. מסיפור קניית מערת המכפלה ב"ארבע מאות שקל כסף עובר לסוחר", תעד מכירת יוסף על ידי אחיו לישמעאלים, הקשר בין שקל וכסף, לבין מוות ובצע היה קיים אז וקיים עד היום. לכן ספרו של ישורון יכול גם להיקרא כמטאפורה או אלגוריה על ישראל החמרנית של ימינו, על תל אביב עיר הנרל"ן.

ה"שעיר לעזאזל" הוא מי שמוטלת עליו האשמה, או התיש המשולח למדבר במקום להיות מוקרב לקודבן על פי ספר "ויקרא". לכן "ספר שעיר" הוא מעין וידוי של אותו קרבן חברתי, אולי בן דמותו של המשורר. אבל שירת ישורון כאמור איננה שירה מתבכיינת על מצב כלכלי, אלא שירה המבקשת למפות תודעה קולקטיבית בעזרת אלחיות מקראיות, ציחקפי נתסנס, סלנג ומחאה, הומור וייאוש. זהו שירה לא קלה לפענוח, לפעמים שלא בטובתה, המושפעת משירתו האנרכיסטית אוונגרדית של המשורר הרוסי־ישראלי רומן באימבאיב המנוח, שישורון היה מבין עורכי ספר השירים שיצא אחרי מותו.

הכסף, השקל וצבירתו הם הממד הרחני היחיד הקיים עבור בני האדם בספרו של ישורון, חבות, או החוב, בו נקבר אברהם או אליו הושלך יוסף חחרים בספר, תמיד בהקשרי כסף. בקטע המתאר את הלוייתו של באימבאיב, מתואר גורל המשורר במדינת היהודים: "באימבאיב מת כמו כלב/ הרשחל לקיר המֶלֶט/ אין עפר - קוברים לגובה/ בקרית שאול המלך// אלף זין/ אלף נפש/ אפס כסף/ פה נקבר/ מגן דוד/ מקף קצר/ ישרוק יהוה לזובב/ שנם על ראש חירייה... גשם באימבאיב בא/ שוטף בלב העיר/ יורד על עזריאלי/ ועל בנק בית כנסת..." הקטע סימפטומטי לרחך שבה משלב המשורר בין סלנג עכשוי לשפה מקראית.

קטע שיר מצחיק עוסק בשעיה, כאמור - בן דמות המשורר, שנשלח ללמד ספרות בבית ספר מקצועי: "כמו שליח טוסטוס שעשה טעות בצומת/ התגלגלתי עד חולון ללמד ספרות/ אזור תעשייה, בית ספר מקצועי: / חשבונאות, מלונאות/ צילום וסַפָּרות/ צחוקים של שרטים/ דלקות של קרועים/ קטעים של גזודים/ סרטים של תלושים/ (לא הצלחתי להוציא/ מתוך הפה משפט שלם)". שזור אירוניה כלפי הסלנג העכשוי של צעירים עם אוצר מילים טוויטרי וואטסאפי של מאתיים מילה, הקטע בהחלט יכול להיתפס כמטאפורה מושלמת למצב הספרות ולימודיה בישראל 2014.

דוגמה נוספת, חתרנית, סיפוד ישמעאל בשפה מודרנית, שהוא למעשה גם מחאה נגד הפאשיזם הישראלי בעיון מבצעים כ"צוק איתן": "אחים שיחקו באחו/ ישמעאל פרץ בצחוק/ שרה התערבה: זה פרא/ רק שלא יפער את בני/ שלחה אותו לעזאזל/ כמו כלב ערבי/ ככה ישמעאל נתלש מהתודה/ כמו שעודה". ההמדנות והחומרנות היהודיות, כמו למשל התשוקה להיאחז בעמדת העם הנבחר, באה לידי ביטוי גם בסיפור העקדה המסופר מחדש בשורות אלה: "אברם שחט יד לשחיטה/ מלאך ירד עליו:/ 'צחוקים איתך'/ הבן הוחלף בבהמה/ (בך מתגלגל הכסף: / מה תמורת מה תמורת מה)".

ישורון שוחט פרות קדושות אבל מתוך הערכה לסיפורים המקראיים, ותוך כדי כך מציג תזה לגבי הקשר בין כסף לדם, כמו במשפט "כשדם עובר מיד ליד/ חייב מן הסתם/ להיות איזה רוחז!". האירוניה כאן ובכל הספר מכסה על דעם מחאתי על הטבע האנושי החמדני, ועל מה שעשו הישראלים ממדינת היהודים, אבל לא מחאת "אני עני מסכן" הביוגרפית, שבמקרים רבים איננה עוברת טרנספורמציה אמנותית, אלא מחאה מורכבת, הולכת לעומק השפה העברית, גם באופן בוטה, כמו "שקל/ תחת/ שקל/ תחת/ עין/ תחת/ עין...תחת/ שמש/ אין/ חרש...", עם הארמז לקוהלת. בוטות נגד מציאות ישראלית בוטה, חומרנית וגזענית, בעירן

חצי פיוט

אנדרי ווז'נישנסקי

מרוסית: אריה אהרוני

*

הַשַּׁחַף הוּא הַבִּיקִינִי שֶׁל אֱלֹהִים.

הפעם אין מילים. יש שחף.

רוני סומק

בו המשוררים הישראלים כותבים שירה חמודה ואסתטית, ואפילו שירת המחאה נעימה לעיכול, כמו גם הסאטירה הישראלית.

"מחר איך חור באדמה/ הוא הרבר הראשון/ שנרכש בתודה בכסף", כותב ישורון בהתייחסו לסיפור מערת המכפלה, כשהקבר הקדוש עבור הפנאטיות הדת היהודית־ישראלית־מתנחלית של ימינו מוגדר בסרקזם כ"חור באדמה", שזהו אחרי הכל תיאור מדויק לקבר.

עם זאת, לעתים מתחכם ישורון יתר על המידה, ותחכומו הלשוני ומשחקי הנתסנס באים על חשבון האמירה הבהירה והישירה. קטעים נתסנסיים ומשחקי מצלול כמו "בת חס על גן קט/ בת קם קל נס/ אב חם אש רץ/ בת בא עד שם.../ אב בא אל שם/ לב פק פק פק/ אב בם בם בת" (קטע המתאר גילוי עריות) קודסים תחת התאהבות במשחק הלשוני, אוונגרד מתפנק משהו, שאפיין גם את שירת אבידן במקרים רבים. ישורון טוב יותר כשיש לו סיטואציה קונקרטית בהירה לשחק עימה. אבל ככלל, ספרו הרביעי של מרחב ישורון הנו תחנה יפה ומאתגרת נוספת ביצירת המשורר, ויפה במיוחד על רקע השמרנות הבודגנית משרתת הממסד של השירה הצעירה בימינו. ◆

יובל גלעד

מהמעברה אל משכנות גדולי עולם

צבי גבאי: *מבגדד לנתיבי הדיפלומטיה: סיפור אישי*, הוצאת אגודת האקדמאים יוצאי עיראק בישראל 2013, 315 עמ'

בספר זיכרונות זה מאת צבי גבאי, שזודים חייו האישיים עם תולדות המדינה. המחבר נולד בעיראק בשנת 1938, ומספר על ילדותו ונעוריו בבגדד, עלייתו עם בני משפחתו לארץ בשנת 1951, התבגרותו בארץ, חייו בקיבוץ ופעילותו כדיפלומט בכיר במשרד החוץ. לאחר יציאתו לגמלאות ממשיך גבאי את פעילותו הציבורית בתחומים שונים. ב־2011 יצא לאור ספרו השירה - האימפריאליזם היפה (ספרי 'עתון 77' 2010), מבחר שירים מתרגמים של

צביה ליטבסקי

עקודה

לא יָחַדְתִּי מֵעוֹדִי.

בַּעֲרָפֶל חֶלֶב הִתְהַלַּכְתִּי וְעֵינַי פְּקוּחוֹת
וְלֹא רוֹאוֹת
לֹא אֵם לֹא אָב רַק
עֲרָפֶל חֶלֶב.

מַגָּעִים תּוֹעִים תָּמְכוּ מָתְנַי הַמּוֹעֲדוֹת
וּמַבָּטַי לֹא אִישׁ, כְּמַסָּכִים שֶׁל גֶּשֶׁם,
חָלְפוּ בְּעוּרוֹנִי.

אֶצְבְּעוֹתַי רוֹצוֹת לַגַּעַת.
גַּשׁ אֵלַי וַאֲמַשֶּׁךָּ,
בְּנִי, אָבִי, אַהוּבִי,
וְעוֹרְךָ רַעֲנָן, וְתִנּוּעַת הַשְּׁרִיר
חוֹלֶפֶת וְשָׁבָה תַּחְתָּיו, וּבְנִחִירַי יַגִּיעַ
רֵיחַ שָׂרָה.

נביטה

תַּחַת כַּפּוֹת רַגְלַי
וּסְבִיבִי בְּחָצֵר, וּבְחַצְרוֹת הַבָּתִּים הַסְּמוּכִים
עַד הַנֶּגֶב הַצְּפוֹנִי וּמוֹרְדוֹת הַכַּרְמֶל,
בָּאַגַּן הַסַּהַר הַפּוֹרֶה
וּבְסִין וּבְהוֹדוּ
נִפְתָּחִים פְּסִיגֵי הַזְּרָעִים
נְמֵסִים
בַּאֲנַחַת עֶלְפוֹן בְּעָפָר,
וּבְנוֹת שִׁיר מְגִיחוֹת כְּחֹדֵי חֲנִיתוֹת.

יַרְקוּתָן –
מַרְאִית הָעַיִן שֶׁל הָאוֹר.

שושן צחור

אֶל תּוֹךְ עֲבָרַי אֲנִי צוֹמַחַת.
לְאָרֶךְ גִּבְעוֹל
מִפְּלַחַת דַּרְכִּי אֶל הַשֹּׁרֶשׁ,
וּמֵאֶלֶף נִימָיו נִפְתַּחַת מְלֹא כּוֹתַרְתִּי.
אַבְקָנִים,
בָּאוֹד הַיָּקָר הַשָּׁמוּר
בַּחֲרַר אֲדָמָה,
מַזְלִיפִים אֶת אַבְקַת זְהָבָם
עַל פָּנַיִךְ, אִמָּא.

שירה ערבית מודרנית, פרשנויות ומאמרים.

ספר היזכרונות כתוב באיפוק דיפלומטי, נצמד לאירועים ולעובדות מרתקים, ההכל מובע בו בטוח מתוך וצנוע. צבי גבאי הוא משכיל מזרחי שהגיע לארץ בגיל שלוש־עשרה וחכה להגשים משאלה של הגשמה עצמית תוך שירות המדינה.

שלושת פרקיו הראשונים של הספר מתמקדים בזיכרונות מעיראק, אחריהם שלושה פרקים על החיים בארץ לאחר העלייה, ואחריהם תיאור חיי הלימודים והשירות בפנסילבניה, פילדלפיה, סן פרנציסקו, קהיר, אוסטרליה, אידלנד ומדינות אסיה הפסיפיק.

צבי גבאי עסק בנושאים ומצבים מדיניים מגוונים, בעת שייצג את המדינה כרחבי העולם; בספר זה הוא מספר על כך בזיכרונות אישיים של של אירועי חיים מרכזיים.

דרכו של גבאי כדיפלומט עוברת בצמתים רגישים של ההיסטוריה הישראלית, ובה הוא נפגש עם מנהיגים כיצחק שמיר, גולדה מאיר, יצחק רבין, שמעון פרס, דוד לוי, משה ארנס, מוטה גור, בנימין נתניהו, עזר ויצמן, המלך חוסיין ורעייתו,

ג'יהאן סאדאת, ואחרים. פנינים רבות משובצות בתיאורי המפגשים שמאירים אישים ואירועים באוד מיחד. כחלק מפעילותו הדיפלומטית, גבאי פרסם מאמרים רבים והתראיין בתוכניות טלוויזיה כדי להסביר את עמדות ישראל בנושאים שונים.

שנותיו של המחבר עברו בשירות המדינה, שאת מטרותיה קידם בכל הזדמנות, ועם זאת אין הוא נמנע מדי פעם בפעם להביע אי שביעות רצון מרוסנת וביקורתית. המחבר זורם בתוך השיטה ובאותו זמן עד לחסרונותיה, וכך נחשף עולם בתוך עולם, ואורגים זאת. לאכזבתם ותדהמתם של יהודי עיראק בארץ, הם "גילו שנודמת החיים השולטת בארץ היא זו של מזרח איחפה, הנעדרת את הסגנון המעודן שעליו שמעו. תרבותם וחינוכם של מרבית יהודי עיראק היו ביסודם מערב אירופיים: אנגליים וצרפתיים" (עמ' 52). על חייו בקיבוץ עם עלותו ארצה הוא כותב: "פרט ליחסם החיובי של מדריכינו, ושל עוד מספר קטן של חברים בקיבוץ, סבלנו מיחס מתנכר מצד מרבית החברים" (עמ' 58). רוב ילדי העולים עזב את הקיבוץ: "דודנו לא ניחן בתכונות הדור שהקים את הקיבוצים - דור שעזב את משפחתו, עלה ארצה בגפו והקים את תנועת הקיבוצים המפוארת בישראל" (שם). על רצח אביו בחיפה בידי ערבי הוא כותב בקיצוד ובכאב עצום, ומוסיף: "בשנת 1968 רצח על רקע לאומני לא עמד על הפרק, אפשרות זאת לא נבדקה כלל" (עמ' 80). "במהלך לימודי הכרתי גם אמריקנים, הן במסגרת האתיברסיטה והן מחוצה לה. גיליתי אצלם הגינות, אדיבות כלפי הזולת ויעילות רבה. תופעות נדירות בנוף הארץ..." (עמ' 88). "...אני חש הערכה רבה כלפיו [כלפי משה ארנס] כפוליטיקאי ישר, אמיץ וג'נטלמן, מזן שלצערנו ישראל לא התברכה בו" (עמ' 158).

הספר יצא כאמור בהתצאת אגודת האקדמאים יוצאי עיראק בישראל, שנוסדה על ידי שמואל מורה בשנת 1980, והוא החמישים במספר בהוצאה זו. יבוא על הברכה פרופ' מורה, חתן פרס ישראל, על מפעלו זה. היסטודיתים, דיפלומטים, קוראים המתעניינים בחיים היהודיים בארץ ומחוצה לה ואוהבי ספר יקראו את הספר בעניין גדול. זהו אכן סיפור מופלא על מדינה ועל ילד שהחל במעברה היה לאיש שייצג את מדינת ישראל בכבוד בפני גדולי עולם. ◆

לב חקק

לב חקק הוא פרופ' באוניברסיטה של קליפורניה בלוס אנג'לס, חוקר ספרות, עורך השנתון העברי של אמריקה.

שתי מצלמות מול שיר

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

לעוקב אחרי יצירתה, נדמה כי בספרה זה, יותר מתמיד, משוחררת שירתה של רחלי אברהם איתן מכבלים של תוכן ופרטיות, צורה, לשון ואפילו תפיסה אסתטית. המשוררת נאמנה בראש ובראשונה למבעה הפנימי השוטף, חהו, לעניות דעתי, חלק מחתימת הסגנון הייחודית לה.

קשת הרגשות והנושאים בשירים היא רחבת היקף: אהבה, זוגיות, משפחה, מקום וטבע, כאב, שמחה, עלבון, אובדן ואבל. כל מה שסובב את אברהם איתן משמש קטליזטור לכתיבתה. התארוך בחלק מן השירים מגלה כי אף המוות אינו משתק את המחות, והכתיבה נובעת ושוטפת גם בסמוך להתמודדות עם מותה של אחותה האהובה בחודש יתי 2013 (תמונתה של האחות, ברכה מדמוני, נבחרה לכריכת הספר).

הישג פואטי מרשים בעיני הוא יכולתה של אברהם-איתן להפוך את התחושות הקשות לשיאי שירה. זאת היא עושה בעזרת שימוש מיומן בטכניקה של "הצבת שתי מצלמות" באותה סצנה שירית: בצד הצבת המצלמה קרוב לאור ההתרחשות, כדי לחשוף ולקרב את הקורא אל פרטי הסיטואציה, מוצבת מצלמה שנייה במקום אחר ומגלה לקורא זוויות נוספות המעניקות לתמונה מורכבות.

לדוגמה, בשיר הקצרצר 'הסתודדות': "הסתודדות נפש יקרה/ בשר מבשר/ עם בעל הגזל/ עקרה מלבי חלון/ על משקופיו" (עמ' 67). הביטוי המיוחד "עקרה מלבי חלון על משקופיו", מציע מפתח לפענוח השיר המורכב. החלון מבטא יכולת לראות גם החוצה וגם פנימה בעזרת שתי המצלמות. מצד אחד המצלמה שמביאה את זווית הראייה של הרוברת בשיר, שהסתודדות הנפש היקרה עם הדמות שהיא מכנה 'בעל הגזל', מכהה את עיניה ולא מאפשרת לה לראות, אוטמת את החלון המאפשר לנפש היקרה לראות את המתרחש בפנימה של הרוברת ואולי פוגמת בקשר ביניהן. המשך הביטוי "על משקופיו" מעיד כי לא מדובר רק באובדן ראות זמני שקל להסירה, אלא בערעור הרס שקשה הרבה יותר לתקן, משום שהחלון נעקר עם המשקוף שמחזיק בו. השימוש בחלון מביא, אם כן, גם את המצלמה הנוספת, זו שמכוונת אל דמות הנפש היקרה ומביאה את זווית הראייה הנעלמת שלה.

בשיר קצר נוסף על זוגיות, ציפייה ואכזבה, שתי המצלמות מוצבות באופן אחר: "שבה לארץ הבטחה/ ריקה מהבטחה/ ידיים ענודות מלים/ של אהבה אובדות/ בעניני רחם/ מצבת האבן של המתה היא הדבר הבטוח/ אצבעותיה ריקות// אצבעותי ככנפי רוח" ('אצבעות ריקות', עמ' 115). מצלמה אחת קולטת את הסצנה המתוארת בשיר - שתי נשים, האחת חיה והשנייה מתה, העומדות זו מול זו. האשה הראשונה, הרוברת, אצבעותיה הן "ככנפי רוח", יכולות ליצור ולהמריא על כנפי הדמיון, "עדויות מילים", אבל הן ריקות מהבטחה להמשכיות. השנייה מוצגת באצבעות ריקות, בריקנות האחרונה של המוות, אבל אחוזות בדבר הבטוח - הודאות, חוסר הצורך להיאבק על לבו של הגבר. עם זאת, דרך דמות האשה המתה, מוצבת מצלמה נוספת שמביאה דמות שאינה מחוברת בשיר במפורש (אך נרמזת בדברי ההקדשה) - הגבר הניצב בין שתי הנשים שבשיר. מתברר, שמצבת האבן של המתה היא לא רק הדבר הבטוח עבור דמות הרוברת, שאולי שואבת מכך נחמה; נראה שמצבה זו היא גם הדבר הבטוח עבור הגבר שחחר אליה שוב ושוב, ואולי לא יכול להשתחרר ממנה לטובת האשה החיה.

ברוגמה השלישית שאביא, שתי המצלמות בשיר אינן מכוונות אל אותה נקודת זמן: "גייזר לוהט פרץ את מועקת-הסלע הצהוב/ מבעבעת בו זמן נצחי כלוא/ .../ עלבון צרב כגופרית/ ... עלבון ישן מן העבר עלה והציף/ וגופרית הבוקר בעבעה כלבה/ ער פרצו הגייזרים בקילוחים חמים/ מעיני הסלע המצהיבות" (Yellowstone, עמ' 109-110). במשפט הראשון נראה שהמשוררת מתארת תמונת טבע, ולכאורה רק מצלמה אחת בשיר, המכוונת אל ההווה ואל הנוף הנשקף אל המתבוננת. אולם בהמשך מתברר כי הטבע אינו אלא ראי לשיקוף ולשיכוך תחושות שמקורן "עלבון ישן מן העבר", העולה ומציף, ולשם מכוונת מצלמה נוספת. בביטוי "מועקת הסלע הצהוב" יש רמז לתמותה זו ונרמז ממנו סיפור שאינו מחבר בשיר באופן מפורש. ובכן, שתי המצלמות מתמקדות על אותו מראה אבל מספרות סיפור אחר. הגייזרים הפורצים מעיני הסלע הם הסיפור של המצלמה הראשונה, החושפת את תופעת הטבע. הביטוי "עיני הסלע המצהיבות" מגלה את זווית הראייה של המצלמה השנייה, ומשם עולה כי עיני הסלע הן גם עיניה הדומעות של הרוברת.

למרות השחרור מכבלים המאפיין את השירים, המשוררת מבטאת קשר עמוק למסורת ולמקורות ומבקשת סימנים מטאפיזיים במציאות הסובבת אותה: "מכת ארבה בניסן - / סימן// עכשיו סיוון/ מעיר את הגבעות/ בשופרות שמים. סימן" ('סימנים בין פסח לשבועות', עמ' 63). המשוררת מחכה למאורע של התגלות והתקדשות: "את נעלי הספורט לא השלתי/ אך דום עמדתי/ פורשת ידי לקבל את התורה" (שם). אמנם הבחירה שלא להשיל את נעלי הספורט מוצגת כניגוד לציווי האלוהי למשה רבנו "של נעליך מעל רגליך", אבל בר בבר היא "פורשת ידי לקבל את התורה" ומבטיחה: "לוחות התובנה המתחדשת לא ישברו לרסיסים". כלומר באי השלת נעליה אין התרסה אלא הצהרה על ייחודיות. היא רוצה לקבל את התורה כדרכה שלה מתוך חיבור פנימי, תובנה מתחדשת מכוח תודעתה, ולא מכוחה ציווי חיצוני.

באופן זה, לדעתה לא תיתכן שבירת לוחות, ירידה למדרגה של אי-הכרה במעמד ההתקדשות.

בסיכומו של דבר, שירתה של רחלי אברהם איתן נושאת חותם אמת של שירת הדווי ממדרשו של אברהם שלונסקי. היא נובעת ממעמקי נפשה, משאלות לבה הכמוסות וכאביה, חודדת ומשכנעת באמיתותה, וניכר כי היא חיונית להמשך חייה. באמצעות השירה יכולה רחלי אברהם איתן 'להסניף את הסוף' ו'לבקש את הנפש לדעת', העומר כניגוד לשוני לביטוי 'לאבד נפש לדעת'. השירה מאפשרת לה לחיות על אף הקושי, האובדן והכאב, כדבריה: "ציפור צוחה וצוחה/ עד שמשהו מת בה./ ... הבכי השתנק בתוך העורקים/ ונחנק במסילותיהם./ האוויר בריאות נגמר// אני מסניפה את הסוף/ מבקשת נפשי לדעת" ('היום נאסף אל עמיו', עמ' 50). ◆

אביבית לוי

רגע לפני ההתאדות

ענת עופר: *קדימה ממני, שידים ודישומים*, הוצאת גוונים 2014, 62 עמ'

קובץ שיריה של ענת עופר *קדימה ממני* מזמין אותנו לקריאת שירה בנפש חשופה המשלבת התבוננות ברישומים נוקבים, רישומי דיוקן החוצים כל הגדרה של זהות, מגדר, גיל ושייכות, מעין תעתוע של חוקי המיון שמאבדים לרגע מתוקפם. הפורטרט העצמי משורטט בשפות שונות, תוך חיפוש אחר קווי המתאר של הנפש, חדר צלילה בשלוליות דיו מרממות והברות עם הזרים הדדים בתוכה. כתיבתה של ענת עופר היא כתיבה אישית, וידויית, המתעדת תהליך של קריסה עצמית, התקפלות ונסיגה מהמציאות החיצונית אל תוך תהום גדולה של זיכרון והוויה, כמעט ללא התגוננות מכאב או חרדה תוך מבט מפוכח ולעתים מפויס אל ההעדר, הקמילה וההחמצה.

הנפילה החופשית אל תהומות הנפש מתאפשרת על ידי הרפיה מהאחיזה ההדוקה בחיי היומיום וטשטוש של הגבולות החיצוניים המוכרים עד כדי נגיעה במקומות בהם לזמן ולסובייקט יש איכויות משתנות, ברומה לחוויה הפסיכודלית של אליס בארץ הפלאות, בהפיכת הגדול לקטן ולהיפך, טקסים מוכרים משתנים ומתעתעים ואי הודאות הולכת וגדלה לצד הגילוי של עולמות חבויים. בשיריה של עופר, כמו באותה ארץ פלאות נסתרת, מתהווה מציאות פנטזמטית שבה נטרפים הקלפים והחוקים הידועים מראש ודומה כי הכל מתאפשר - נוצרת משאלה לערסל את האם, רצון להיניק את האב, קיימת סבנת טביעה ב"עדימה של שדיים" ו"ספרים חדי כותרת" עוגבים על אחרוני הקוראים. "זמנים אחרים/ נכנסים ויוצאים" היא כותבת, תוך שהיא מתמסרת לאותה מערבולת פנימית שופעת רמיון המסמנת את קיומה.

במהלך הקריאה עלתה בי התהייה, מה אפשר לענת עופר לרדת במדרון התלול אל תוך תהומות הנפש המלוה לעתים גם בהתרסקות על קירות, ב"צוחות הבדידות" ובקריעת מעטפת העור לגזרים? כיצד ניתן להחזיק את ההתמוטטות המשתקפת מעיני הדיוקנאות ומהדהדת מתוך מילות השירים כך שיתאפשר לקום מתוכה ולהיבנות מחדש? דומה כי תהליך כזה יכול להתרחש רק כאשר ניתן תוקף לחוויה סובייקטיבית. היכולת להתבונן פנימה אל תוכנו וכו בזמן להיות עצמנו קשורה קשר הדוק בפונקציית העד, כפי שמתארת דנה אמיר בספרה *תהום שפה*: "פונקציית העד היא מתן תוקף לחוויות האני ומבוססת על היכולת לתנועה בין הגוף הראשון לגוף השלישי של התחביר הנפשי או בין 'היות אני' לבין היכולת לחרוג מן האני". פונקציית העד בנפש מאפשרת לאדם לספר את סיפורו האישי, לספק לעצמו נרטיב אשר כולל רצף היסטורי. ואכן, אותה יכולת של עדות המאפשרת יצירת שפה נפשית ייחודית, היא פונקציה אימהית ראשונית, שניתן לבנותה מחדש בתוך קשר טיפולי, ואולי לא בכדי מרבית השירים בקובץ נכתבו במקביל לתהליך של אנליזה שעברה המשוררת בשנים הללו.

בהקשר זה הדהדו בי דבריו של ז'אן ברטרן פונטליס, הוגה רעות צרפתי ופסיכואנליטיקאי, שעסק בחיבור בין שפה ומלנכוליה: "השפה אינה אחיזה... אך היא גם לא ויתור... מעצם טבעה, היא הולכת לקראת מה שאיננה. מאחר שנולדה מתוך אובדן ואין לה כלום משלה, תאבתנה הוא עצום!... כדי לחיות, היא יכולה, היא חייבת לבלוע את הכל, עד הגוף ויותר ממנו..."; כלומר, השפה אינה מסמנת את היש והיא לא הדבר עצמו אלא החלל שנוצר סביב הדבר שהיא מסמנת. כך בשיריה של ענת עופר המילים הן לעתים החלל או ההעדר ולא היש או הדבר עצמו: "חבקיני נא/ בעצמותיך/ את הבשר החם/ אני כבר ארגיש/ בדמיוני". כינון השפה, לדברי פונטליס, מותנה ביכולת לאינדווידואציה ונפרדות וכן ביכולת להתאבל על אובדן האובייקט, כך שכל פעולה של דיבור, של מילים, של שפה, היא פעולה של חיבור והיפרדות בו זמנית. כך בשירים, ישנה תנועה בין הכמיהה להתמזגות והרצון להישאר שם לבין ההיפרדות מחלקי העצמי - "משהו בי/ הולך קדימה/ ממני".

במחזור שיריה "קדימה ממני" יוצרת עופר שפה פואטית משלה. היא נעה בין מצבי עצמי שונים, בין העתיד לעבר ומצליחה לחרוג מן ההווה ומן המציאות החיצונית, תוך שהיא יוצרת "רקמת תחרה", מעשה טלאים בין הערד לנוכחות, רקמה המותאמת למירותיה. שירתה מתמקדת בחוויה האישית, הנשית, תוך שהיא משלבת בין מבט פנימי אל קרבי הנפש ומבט חיצוני ספון בכמיהה ובערגה למגע עם האחרים סביבה. מעשה היומיום

הופך לליר, טעון ברגשות כמעט באופן קיומי, ללא גבולות של מקום מוגדר. בשל כך שירתה של ענת עופר היא אוניברסלית ולא משויבת לנוף מסוים. הדמויות המופיעות בשירים ובדיוקנאות הן ללא שם, ומזוהות דרך מבט ייחודי ואחר על הווייתן - נשים חפופות שיער, איש אפור ש"שרוולי מכנסיו הכו זה בזה בקצב מוגבר", אשה בעלת "צואר רם כעמוד אבן מיותם". ההתבוננות בהם וההתבוננות פנימה אל תוכה מתרחשת במרחב הפוטנציאלי, מרחב הביניים שבין ערות לחלימה, בין הפנים לחוץ, בין האני לאחר. אותו מרחב ביניים יכול להתקיים בכל מקום בו מתאפשרת העמדה הנפשית הזו, של היות באזור הדמדומים של ההכרה. בית הקפה, "קפה לולו", שם נכתבו מרבית השירים, הוא מטאפורה לאותו מרחב ביניים המאפשר את התנועה הזו, הקיומית כל כך, של רישום קווי המתאר של הנפש. ◆

הכתיבה / ענת עופר

לִפְעָמִים
הַמִּלִּים
מִבְעַבְּעוֹת בִּי
כְּבוּעוֹת מַיִם רוֹתְחִים
רֶגַע לִפְנֵי הַהִתְאַדּוּת

לִפְעָמִים
הַמִּלִּים
מַחֲמִיצוֹת בִּי
כְּפַעַם הַמִּי יוֹדֵעַ כַּמָּה
אֶת פֶּתַח הַיְצִיאָה

לִפְעָמִים
כְּשֶׁהַיָּם שׁוֹקֵט
הַשֶּׁמֶשׁ מִסְתַּתֶּרֶת
הַבּוּעוֹת מִשְׁתַּטְּחוֹת
הַפִּחְרְחֶרֶת נַעֲצֶרֶת
מַצְלִיחוֹת הַמִּלִּים
לְהִסְתַּדֵּר בִּי

כְּרָצוֹנָן

דינה פוך־שוורצה

דינה פוך־שוורצה היא פסיכולוגית קלינית, עוסקת בכתיבה ובתרגום.

מבט לאחור/ רוני סומק

כפיים לאהבה

ז'יל רחייה: ***אהבה כלואה***, מצרפתית: ארנו בר, הוצאת שוקן 2005, 135 עמ'

כותנו את השעון לימי מלחמת העולם השנייה. תלו את השעון הזה בבית של משפחה ממוצעת בצרפת. המחוג הגדול של אותו שעון מתקתק פחד והמחוג הקטן מתקתק אהבה.

הגיבור, מורה לגרמנית, מחביא במרתף ביתו גבר יהודי ומתאהב בו. למעלה, בחדרה, מנהלת אחת מאחיותיו רומן עם קצין אס־אס. גניחות האהבה שלה הן פס קול רעשני, בעוד הוא, במרתפו, חונק את גניחותיו.

הדו קרב הזה בין וליום האהבה הרעשני של האחות לבין וליום האהבה המושתק הוא המגרש עליו מנגן ז'יל רחייה את האהבה הכלואה. זהו הדו קרב בין המנורי למז'ורי, בין האחות המרוויחה את חייה וחיי משפחתה בהתמסרות זנותית לאויב לבין הגיבור המסכן את אותה משפחה בכך שהוא טומן יהודי במרתפה.

זהו ספר שבו הדרמה מוסתרת, באמת, במרתף. יחד עם היהודי מוסתרים גם ספרים שהנאצים אסרו לקרוא. הרשימה ארוכה: גם גתה, גם היינה, גם אלזה לסקר־שילר, גם תומס מאן וגם שילר. היהודי מכיר את התרגום ליידיש של כמה יצירות. הצרפתי שהוא מורה לגרמנית יכול להריח את הריו בו הן נכתבו. הוא גם, במבצע שלא היה מבייש אף ספר מתח, מצליח להביא ליהודי את עותק ספרו של גתה שזה הסתיר בדירה שבה התגורר לפני שנשלח למפקדת הגסטאפו. ועכשיו דמיינו מה קורה כאשר באותו מרתף גם נקברת גופת קצין אס־אס, גם נשלפות שורות שירה וגם כאשר בגדי הגוף והנפש מופשטים כדי לאיית את המילה "אהבה".

ז'יל רחייה החביא את אצבעות הסופר שלו בכפפות אגרוף. הוא מכה בפני הקורא. הספר בוער בידיים. הוא בוז למלחמה, הוא מחיאות כפיים לאהבה.

"יש לי בביתי פסנתר כחול", כתוב בשירה של אלזה לסקר־שילר המצוטט בספר, "ותו אינני יודעת.// אך מאז העולם התאכזר בכל,/ במרתף הוא בחושך השער..."

ואני, כשסיימתי לקרוא את הספר הנפלא הזה, יכולתי לדמיין את צליליו של הפסנתר באותו מרתף שבו רעדה האהבה. ◆

והלב עוד שר

יורם בק: *טור הטוהר, סונטות*, ספרי 'עתון 77' 2013, 129 עמ'

ספרו התשעה־עשר של המשורר, ההיסטוריון והמסאי יורם בק (נולד ב־1945) מעורר געגוע לשירה שנושאיה הם מעבר ליומיום, מכניה קלאסיים, שפתה מרוממת ושורותיה מחורזות. במערבולת ריבוי המשוררים ונושאי כתיבתם היומיומית, מחזיר הוא שוב את הקורא לעטרתה של השירה, הפעם בחזרתו לצורת הסונטה, שלה הקדיש את הספר ***מאה סונטות*** (1982). טור הטוהר מכיל 123 סונטות החוברות לכדי יצירה שלמה. כשם הספר המסמן ניקיון וקדושה, כך אף המסע הפנימי המתואר בו לקראת מירוק והתעלות. דרכו מתוארת בכל אחת מן הסונטות לכדי מגמתו הכוללת של הקובץ - התגברות על רגשות נמוכים כמו כעס, תשוקה, תלונה, ביקורת - במטרה להגיע לאהבה, קרבה, רכות, בדרך לגאולה עצמית.

הקובץ נפתח במוטו שפתיחתו מתכתבת עם הפיוט העממי 'ידיד נפש': "אֵלֶה חֶמְדָה לִבִּי/ חוּסָה נָא וְאַל נָא תִּתְעַלָּם" (עמ' 5):

אֵלֶה חֶמְדַּ הַגּוּף/ אַל תִּתְעַלָּם
חֶמְדָה נַפְשִׁי/ בְּעוֹד אֲנִי חוֹלֵם
וְעוֹד שׁוֹאֵג בִּי/ סַעַר־סָהַר כְּחוֹלֵם
הַלֵּב עוֹד שָׁר/ גַּם אִם הַפֶּה אִלֵּם

בשורות פתיחה אלה מכוון המשורר את הקורא להקשיב לעיקרון האסתטי של שירתו היוצאת מתוך תרבות פואטית כוללת, אצילית במהותה, המבוססת על יושרה והגינות, הנתונה לרחשי הלב מבלי להתעלם מחמדת הגוף.

ואכן בעוד הפה אילם, מדברת שירתו בהמשך הקובץ את ההחלטיות הנדרשת להצלחת מסעו. זו מהודקת בכללי הסונטה, שדווקא הציות להם מדגיש את סערות הנפש וההתנסויות הרגשיות שאותן מתאר המשורר בדרך להצלחת מסעו. תכני הסונטות מועצמים באמצעות יניקתן ממקורות יהודיים, ושילובם במבנה תחבירי עתידי נבואי כדוגמת הסונטה הראשונה (עמ' 7) הפותחת בבית הבא: "בְּטֶל מַשְׁכִּים אֵלֶךָ, בְּלִי יִרְאָה,/ לֹא אַכְחִשׁ וְלֹא אֶלְבַּשׁ כָּזָב/ כִּי אִם אֶשְׁמַע אֶת הַהֲמִיָּה הַמַּרְגִּיעָה/ שֶׁל הַפִּכְפּוּךְ בְּאוֹר הַמַּעֲרָב."

פסוקי התנ"ך המהדהדים ממנו והמתארים הליכה מן החושך לאור גדול,* מעבים את הסיטואציה השירית של התחזקות לקראת מסע הדורש אומץ בדבקותו באמת.

ישים לב הקורא שבנוסף להדהוד התנ"כי של התפעלות מניקיון הבריאה והזדהות עמה, חוזר ומשתמש בק במטפורה של הטל - כמו בספרו השבעה־עשר *גיזת הטל* - המופיעה ברבים משיריו. אולם בעוד היא מופיעה בו כתופעת טבע שיש בה נס, על פי הסיפור המקראי על גדעון וגיזת הטל,** כאן מופיע הטל כמקום מחדש וטהור שבו נם המשורר וממנו הוא מתעורר ללא פחד, בציפייה להתחדשות. ההבטחה למימרשה מלווה במין שבועה ליישות גבוהה שהמשורר החליט לנהות אחריה, אליה הוא פונה בלשון זכר, כפי שזה מופיע בבית השני: "אֵלֶךָ מִבְּלִי מְשִׁים, מִכֹּחַ הַפְּלִיאָה/ וְאַחֲרֶיךָ אֶרְדֹּה כְּמוֹ קֶבֶצֶן רָעֵב/ אוֹ כֶּלֶב שֶׁאִבַּד דַּרְכּוֹ, תָּעָה,/ מַשְׁפִּיל רֹאשׁוֹ וְתָאֵנַח אוֹהֵב."

מזוכך מכל מניע ומושפל מרצון, בורא בק עולם שירי בעל משמעות שניתן אולי להגדירה כ"דתית־חילונית", וכמהַ להתקרב דרכו למה שממשי בעיניו ובלתי מושג בחיי היומיום, אלא באמצעות האהבה. אף תנאיה כתנאי הסונטה טהורים מכל פנייה שאינה קיימת מלברה, כפי שהם מנוסחים בשני בתיה הבאים: "אֶשֹּׂק אֶת הַשּׁוּלַיִם הָרַכִּים/ הַמְכַסִּים עַל הָרַגְלַיִם הַלְּבָנוֹת/ שֶׁל הַשִּׂמְלָה, קַלָּה כְּכָל שֶׁתִּהְיֶה,// וְלֹא אַסְתִּיר דָּבָר, לֹא אֶהְיֶה/ הָאִישׁ אֲשֶׁר בְּדַרְכְּךָ זוֹ מַחְכִּים/ יִבְחַר רַק לְאַהֵב וּלְהִתְעַנּוֹת."

מצויד במחויבות ארס־פואטית המזהה את השירה עם אהבה דרך הסונטה, ובהתקרבות אל הממשי החומק בטיבו הטהור, יוצא בק למסע ספירלי יומיומי, סונטה אחר סונטה, במלחמתו למען הגיע לטוהר. הניצחון הוא במאבק להגיע, בשאיפה אל, ממצב שבו חש המשורר שהוא עריין למרגלות, ברדך להעפלה מעלה, כפי שזה בא לידי ביטוי בסונטה 98, ממנה לקוח שם הקובץ (עמ' 104):

"עוֹד אֶעֱלֶה וְאֶעְפִּיל בְּטוּר הַטֹּהַר/ אֹחֵז בַּסַּנְסִנִּים הַחֲלָקִים/ וְאֶל הָאוֹר אֶשְׁאַף, אֶל מַעֲרָב,/כִּי לֹא אִירָא מִיָּם גָּדוֹל אַךְ יָם אַכְזָב.// עוֹד אֶעֱלֶה לְאַט וּבְמִתִּינוּת,/ בְּקֶצֶב מִתְקָרֵר וּמֵאֶפִּיל,/ גַּלְגַּל הָעַיִן יִתְכָּרֵן, חָנוּט,/בְּמַפְּלָתוֹ מִפְּנֵי מַרְאֵה נָפִיל.// כָּל־כָּךְ הַרְבֵּה בְּזֹהַר, אֵיךְ אוּכַל/ לְשֵׂאת אֶת הַפִּסְגָּה הָעֵירֻמָּה/ עֲלֵיהָ הִיא מִטֶּלֶת, עַל בָּמָה,/ יוֹתֶרֶת נִשְׁמַתִּי בְּחֲלוֹמָהּ.// אָז תִּפְעַר הָעַיִן וְתִגְדַּל / כִּי הָעוֹלָם נִבְרָא שְׁנִית עִמָּהּ."

בגעגוע וליגיוזי מחזק עצמו בק תוך כדי העפלה עד ל"פִּסְגָּה הָעֵירֻמָּה" ביודעו שזהו מסע קשה. עשוי ללא חת, מכוונן הוא את ראייתו, כדי שתוכל להתמודד עם אור הזוהר. גם כאשר "גַּלְגַּל הָעַיִן יִתְכָּרֵן, חָנוּט,/ בְּמַפְּלָתוֹ מִפְּנֵי מַרְאֵה נָפִיל", מבטיח בק להמשיך בו, כי "אָז תִּפְעַר הָעַיִן וְתִגְדַּל - / כִּי הָעוֹלָם נִבְרָא שְׁנִית עִמָּהּ."

מומלץ לקרוא את הסונטות היפות של המשורר יורם בק ולרדת אל שורשי מקוריותו וחדשנותו. אלה נטועים עמוק בקולו הלירי ההגותי הצנוע השר מתוך ידיעה פנימית שניתן וחשוב לחתור ליופי, לוהר, לנוגה לטוהר. התמודדותו עם שאלות מטאפיזיות, כמו היות האדם בר־חלוף, או החידה שבקיום הטבע והפליאה שביקום הוא של יחיד הפחד מצלו של המוות, ושנשמתו "הַקְּטַנָּה כּוֹאֶבֶת עַל כָּל הַקִּיּוּם/ רוּחַ רְעוּדָה מִפַּחַד פִּתְאֹם, מִצֵּל־צִלּוֹ שֶׁל הַמָּוֶת,/ מִנֹּגַהּ מֵאִיר, וּמֵחֹנֶק, מֵאֵין נְשִׁימָה.../ הִיא קְטַנָּה כָּל־כָּךְ, קְטַנָּה כָּל־כָּךְ, הַנִּשְׁמָה!" אולי זו הסיבה לאמונתו שביכולתה של שפתו היפה, הטהורה, הממריאה לשחקי הנפש להגיע אל נפשו של הקורא המתפנה מהיומיום, כדי לספוג את היופי שבשאיפה ליופי; ואת הטהר שבחיפוש אחריו. ◆

"מאז שקמתי מן המתים ועמדתי על רגלי"

פנינה עמית: *שברים*, הוצאת ספרא 2013, 68 עמ'

ספר השירים החדש של המשוררת והמתרגמת פנינה עמית מזמין לקחת חלק במסעה מן הכאב ליצירה. לקחת חלק בדרך שבה היא מקלפת שיר אחר שיר רבדי זיכרונות מדמויות אם ואב תוגעת בבדידות ששוכנת בה קבע. מפתיעים הדיאלוגים שלה עמם, חלקם דמיוניים, חלקם אמיתיים כדוגמת השיר הראשון, 'שברים (1)' (עמ' 6), שיוכא כאן במלואו בשל מבנהו החחר שאין דומה לו בשירה העכשווית:

"אם
אֵין לְךָ הַתְחָלָה, אִמִּי אָמְרָה, אַתְּ/ בָּאת מִן הַחֹשֶׁכָה,/ אֲנִי /הַחֹשֶׁכָה שֶׁלְּךָ.
אב
הֵם אָמְרוּ: הִיא דּוֹמָה לוֹ/ לֹא צוֹחֵק לֹא בּוֹכֶה אוֹכֵל וְשׁוֹתֶה/ בְּמִשּׁוּרָה לֶחֶם וּמַיִם. לֹא/ יָכוֹל לְאַהֵב. חָתוּם/ וְסָגוּר בְּכֹאֶב.// וְרַק לִפְנֵי מוֹתְךָ כְּשֶׁאָמַרְתָּ לִי בִּתִּי, אַתְּ/ לֹא/ כְּמוֹתִי// הֶאֱמַנְתִּי לָהֶם
בדידות
כָּאן/ הַמִּלִּים בָּאוֹת לָמוּת".

חדשה ומסקרנת עמדת הדוברת כלפיהם כמי שמעמידה בפניהם שאלות כתשובות כל פעם מחדש - כילדה, נערה, אשה ואם, וחוקרת דרכן עד לפרט האחרון, כיצד קשורות נסיבות חייה לנסיבות חייהם בתקופות השונות ששברתן בשואה. רבדים אלה עולים מכל אחד מן השירים בחלקו הראשון של הספר הנפרש לאורך רובו - עד עמוד 52 - והנקרא כמוהו בשם 'שברים', ומחלקו השני הנקרא 'בדידות'. אלה נצברים אצל הקורא מתוך שורה של איזועים קונקרטיים בחיי המשפחה ובחיי המשוררת היוצרים את הסיטואציה הדומיננטית בכל אחד מן השירים: לידתה הגזרה מחשכת אמה והסתגרות אביה בכאבו; שנים ארוכות של גדילה בצל שתיקה

* לדוגמה: "הָעָם הַהֹלְכִים בַּחֹשֶׁךְ רָאוּ אוֹר גָּדוֹל יֹשְׁבֵי בְאֶרֶץ צַלְמָוֶת אוֹר נָגַהּ עֲלֵיהֶם" (ישעיהו ט' א'), או "גַּם כִּי־אֵלֶךְ בְּגֵיא צַלְמָוֶת לֹא־אִירָא רָע כִּי־אַתָּה עִמָּדִי שִׁבְטְךָ וּמִשְׁעַנְתֶּךָ הֵמָּה יְנַחֲמֻנִי" (תהילים כג, ד).

** "וַיֹּאמֶר גִּדְעוֹן אֶל־הָאֱלֹהִים אַל־יִחַר אַפְּךָ בִּי וַאֲדַבְּרָה אַךְ הַפָּעַם אֲנַסֶּה נָא־רַק־הַפָּעַם בַּגֵּזָה יְהִי־נָא חֹרֶב אֶל־הַגֵּזָה לְבַדָּהּ וְעַל־כָּל־הָאָרֶץ יְהִיה־טָל" (שופטים ו' לט).

בלתי מוסברת; הגילוי שאינה בתו של האב שגידל אותה (בשיר הקצר והדואב 'אב', עמ' 7): "לֹא זוֹכֶרֶת -/ מִי מִשֶּׁגִּינוּ בָּכָה כְּשֶׁאָמַרְתָּ/ אֲנִי/ לֹא אָבִיךָ בֶּאֱמֶת"; הזרות שבגילוי אביה האמיתי: "אַבָּא, אַבָּא שֶׁלְּךָ! אָמְרָה, וְאִישׁ זָר שֶׁסִּפְּרָה לִי עָלַי/ הִרְכִּיב אוֹתִי עַל גַּבּוֹ..." ועוד גילויים קשים על אביה שהיה "נָבָר לְאִשָּׁה שֶׁנֶּאֱנְסָה/ בְּפוֹגְרוֹם קוֹקֶק עַל סוּס" (עמ' 26), שהגבירו את בדידותה: "מִן חֲשֵׁכָה אֲנִי/ תְּהוֹם תַּחְתִּי/ תֹּהוּ וָבֹהוּ מֵעָלַי/ מַיִם, אֲנִי אוֹמֶרֶת, הַקֵּת, אוּלַי רוּחַ תִּרְחַף/ אֱלֹהִים אוּלַי הוּ יִרְצֶה אוֹר" (שם).

השירים מוצבים בסדר שמי קבוע 'שברים (1)', 'שברים (2)' עד האחרון שבהם 'שברים' (24), כשמתחתיהם כותרות חוזרות, כמו בדוגמה, 'אם', 'אב' 'בדידות'. משמעות השם החוזר 'שברים' המזכיר כמובן את תקיעת השופר ביום כיפור, שהיא רצף של שלוש תקיעות קצרות, המכונות בתלמוד גם גניחות, וכן משמעותו כפשוטו של שברי מצבים, רגשות, אירועים שקשים לחיבור ואיחוי. נפרשת בהם סקלת רגשות מעורבים של זעם, געגוע, אהבה, בצד מחילה, וייאוש. החל בסופו של החלק הראשון מקבלים השירים שמות, כמו יצאו מכאוס מתמשך ולבשו סדר מילולי: 'בית', 'ילדה', 'שיר הילדה', 'מי' 'תודה גם', ולאורך כל חלקו השני: 'אביך אבידניום', 'ארבעה מרגלים' ועוד. מתנקזים אליהם תוצאותיהם הקפדניות של חיים בצל חוקיות של סבל, שעובר מהוריה אליה וממנה אל בנה, דרך המסמן 'המשיח' - "הכינוי של אמהות יוצאות אירופה את הבן שנולד אחר השואה. הכינוי רוח לפני המלחמה במשפחות שבהן נולד בן אחרי בנות רבות, או בשנולד בן לאחר שנות עקרות", כך בהערת השוליים לשיר 'שברים (5)' (עמ' 11), המובא כאן במלואו:

"אם

מִרַחְמֶךָ יָצָא הַמָּשִׁיחַ/ וְכִי לֹא מָשִׁיחַ, אֲמַרְתִּ, זֶה שֶׁנּוֹלַד אַחֲרֵי/ הַחֻרְבָּן? אַחֲרֵי הַמָּוֶת/

אָבִיךָ אִמְּךָ אָחִיךָ הַקָּטָן בְּעִרְעֵל'ה/ בִּירִיָּה בְּרֶעֶב בְּשׁוֹרְפָה, אַחֲרֵי/ שֶׁקָּבַרְתָּ כְּמוֹ יָדֶיךָ אֶת בְּכוֹרְךָ בְּמַעְדֵּד בָּאֲדָמָה קְפוּאָה/ תְּחִיתִי/ אַחֲרֵי אֶבְרָן בְּעֵלֶךָ בְּמַטַּח הַפְּצָצָה, וְאַחֲרֵי/ הַבַּת שֶׁנּוֹלְדָה כְּחַיַּת הַשָּׂדֶה".

מרגשת מחויבותה לתעד לפרטים חיי הודיה מבלי לשכח את מחויבותה לשירה שרודשת שכחה ברוכה, לה היא מודה בשיר 'תודה גם' ['שברים (23)']; זאת לאחר שהיא מודה בחן, בהומור ובאופטימיות למי (ומה) שהצילו את חייה, תוך כדי תיאורים המוחש:

"תודה גם

לְךָ/ אִשָּׁה צַרְחָנִית בְּשֶׁבִיס/ שֶׁגֵּרְשָׁתְּ בְּמַכּוֹת מַטְאטָא, מֵהַכּוּךְ שֶׁמֵּעֵל הַקְּמִין/ אִישׁ יָשָׁן חָקָן, וְיָרֵד/ וְשָׁלַח בָּךְ אַגְרוֹף וְאַגְרוֹף, בְּגַלֵּי/ הַיַּלְדָּה שֶׁהֻחְבֵּאתָ// לְךָ/ יֶלֶד רָחוּב קָצוּץ שֵׂעָר וְרֵחָף/ שֶׁמָּשַׁתָּ אוֹתִי מִקֶּרֶן נִשְׁבָּר בְּגַנָּהּ/ וְטָבַעְתָּ/ לֹא הָיָה עוֹד אוֹהֵב לִי /

כְּמוֹךָ.//

לְךָ/ תַּפּוּחַ אֲדָמָה קָטָן/ שֶׁמְּצָאוּ יָדַי בָּאֲדָמָה קְפוּאָה מֵעָדֶן/ לְאִמָּא וְלִי וְאָכַלְנוּ נָא/

עִם קְצָת עֵשֶׂב.//

לְךָ/ יַעַר גָּדוֹל, מָלֵא יְצוּרִים רְחֹשִׁים וְדַיְּחוֹת/ גַּרְגְּרִים, וּפֶרַח/ וְעֵצִים שֶׁנָּתְנוּ לִי עֵלִים, עֲנָפִים מַחֲבוֹאִים/ וּתְמָלִים/ לְאַהֵב אֶת גּוּפִי/ חִפּוּשִׁית וּפַרְפַּר לְהַצְחִיק אֶת עֵינַי/ לְךָ/ אִישׁ קָטָן, אֶקְרָא/ שֶׁאָמַרְתָּ לִי/ רוּצִי יַלְדָּה! וְסִמְנוּ לִי יָדֶיךָ אֶל פִּי - תֵּאָלְמִי!//

וְלָךְ שֶׁכְּחָה יְקָרָה/ שֶׁכִּסִּית אֶת שְׁאָר יַלְדוּתִי בְּשִׂמְיָכָה שֶׁל רִיקוּת/ וְאִפְשָׁרוּת/ שֶׁאוּכַל, כָּל יוֹם מֵחָדָשׁ, לְהַבִּיט/ וּלְוַמֵּר/ הִנֵּה אִישׁ/ טוֹב / הִנֵּה עוֹלָם/ טוֹב/ וַיְהִי עֶרֶב וַיְהִי בֹּקֶר יוֹם אֶחָד/ טוֹב".

שנים־עשר השירים בחלקו השני של הספר בוגרים ועתירי ניסיון חיים. בריחוק ובקריצת עין הם משקפים את ההוה של המשוררת, שיש בו מקצת מכל מה שמרכיב חיים רגילים: לבריות מבורכת, המלוה מדי פעם בצער, קשרים ספרותיים שהכזיבו, קשרי אהבים עליהם לא התגבר ויסרן שתיקת הבעל שהלך לעולמו וחיי יומיום מפרסים, כפי שמובע בשיר 'מאז' (עמ' 59): "מאז שקמתי מן המתים ועמדתי על רגלי העולם לא כמו/ שחשבתי אני מהלכת/ בסמטאות סמוכות מהן למדתי לנוח בין/ ולהתבונן/ רואה אומרת זה/ שביל/ היה?"

ששת ציוריו של הפסל הצייר מנשה קרישמן מרגישים את המסע השירי: הראשון בעטיפת הספר - צורות צבעוניות מרחפות על פני משטחים מרוסקים לבנים, תחומים בקווים שחורים - מקנה לשמו משמעות אופטימית של פיסות שיש בהן פוטנציאל התחברות. חתימת אלמנטים אלה לצורת עץ בסוף החלק הראשון מרמזת על הידוק הפיסות לכדי פודיות יצירתית, כשם השיר המסיים 'עץ התפוחים'. הנחת עץ שבולו לבן וריק בציור האחרון - על פני אותו משטח פסיפסי - מקביל לריק ולחסר שהתגבש לשירה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בשיר החוק החותם את הקובץ, 'ציפור שרה' (עמ' 68):

"כָּל בֹּקֶר מַתָּה צִפּוֹר לִי/ בַּחֲלוֹן/ שֶׁאַחוֹרֵי/ רֹאשִׁי. שָׁרָה וּמַתָּה/ שָׁרָה וּמַתָּה./ רוֹעֵד חִיק הַבְּרוֹשׁ הַזָּקֵן לְקוֹלָהּ/ חַד/ וּמִפְלָא/ נִשְׁמֶטֶת שְׁנָתִי מֵחֲלוֹם/ וְשָׁבָה/ אֵלַי/ נִשְׁמָתִי..." ◆

עדינה מור־חיים

חיה סדן

הכל אני יכולה לשנות

הַכֹּל אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת.
לְמָשָׁל, אֶת הַצֶּבַע וְהַזְּמַן שֶׁל מָה שֶׁזָּכַרְתָּ
וְאֶת הָאֹפֶן בּוֹ מַרְמִיטוֹת יְשֵׁנוֹת.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת מָה חָלַמְתָּ בַּלַּיְלָה
וּמָה תַּרְגִּישׁ כְּשֶׁתִּתְעוֹרֵר.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת אֶת הַגֶּשֶׁם, זֶה קַל,
וּקְצָת יוֹתֵר קָשֶׁה, אֲבָל אִפְשָׁרִי,
לְשַׁנּוֹת אֶת צוּרַת הַחַרְגּוֹלִים.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת בַּרְזָלִים.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת אֶת הַשִּׁירִים שֶׁל אַלְתֶּרְמַן
וְלִכְתֹּב אוֹתָם בְּמִלִּים חֲדָשׁוֹת וּבַחֲרוּזִים אֲחֵרִים.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת אֶת גּוֹרַל הָאֲדוֹמִים וְהַיְּהוּדִים
וְאֶת עֶרְכָּהּ שֶׁל מְנִיַּת טֶבַע בַּבְּרָסָה הָאֲמֶרִיקָאִית.
הַכֹּל אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת.
אֲנִי יְכוֹלָה לְהַגְדִּיל אֶת הַשִּׂמְחָה בָּעוֹלָם וּבַנֶּפֶשׁ.
אֲנִי יְכוֹלָה לְשַׁנּוֹת הַכֹּל
וַאֲנִי מַתְחִילָה.

לא אצא ממצרים

אֵלֶךְ בַּמִּדְבָּר
וְאֹכַל מִן הַמָּן
אֲבָל לֹא אֵצֵא מִמִּצְרַיִם.

שַׁלְוִים יִפְלוּ
וְאֵשׁ תְּהַלֵּךְ
אֲבָל לֹא אֵצֵא מִמִּצְרַיִם.

קוֹלוֹת יִרְאוּ
וְאֵל יְדַבֵּר
וַאֲנִי אֶצְטַבֵּר בַּזָּהָב
וְאֶדְבַּק בַּגַּשְׁמִי.

תִּהְיֶה הִתְקוֹמְמוּת מִצְּדִי.

אָז אָשִׁירָה לְמִצְרַיִם
כִּי אֵיךְ אֶשְׁכַּח אֶת הַמָּקוֹם
שֶׁבּוֹ הִפְקַרְתִּי אֶל הַמַּיִם.

מתוך הספר ***אכלתי פרחים*** שיראה אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

מכפר סלמה למעברת כרם שלם

שמואל יבין: *כפר שלם – 50 שנות פינוי וביניי בשיכון הציבורי, 1960–2010*, הוצאת 'מרכז הבאוהאוס' 2014

ספרו החדש של האדריכל ומתכנן הערים שמואל יבין, מזכירנו שהעיר תל אביב נוסדה מהצבר של שכונות ערביות גדולות ומושבות נוצריות רבות, ולא כפי שמנסה המיתוס לצרוב בתודעתנו כ"עיר שצמחה מהחולות".

בשטחו של הכפר הגדול שייח' מואניס (מוניס), שהתנוסס על רכס הכורכר וחלש על כל עמק הירקון, שוכנות היום אוניברסיטת תל אביב, והשכונות רמת אביב ומעוז אביב; כך היה גם הכפר ג'רישה, ששכן על גדת הירקון ('שבע טחנות') בגבול רמת גן, הכפר ג'מוסין (גבעת עמל), כיום גודדי השחקים ('בנייני אקירוב' ו'בנייני יו'), כפר סומייל (אלמסעדייה), ששכן על רכס כורכר בלב העיר. כיום נותרו במקום עוד מספר בתים רעועים (ליד 'מגדל המאה'), כפר אבו־ג'ברה בשפך הירקון ('נווה הדייג'), כיום בתחום תחנת הכח רידינג וכפר סלמה (כפר שלם), נושא הספר הנוכחי. המשותף לכולם הוא עיקרון ההשכחה, ההרס, מחיקת השמות, עברות שמות הרחובות והשכונות (שיום naming - חוסר בשילוט ובהפעלת תוכנית פינוי וביניי כלשהי לתושבי המקום, נושא שלווה במאבקים קשים.

כאמור כפר שלם הוקם או למעשה אוכלס על גבי חורבות ושרידי הכפר הפלסטיני סלמה, שהתרוקן מאוכלוסייתו המקורית ב-1948. הכפר היווה פרבר של העיר יפו, כ־3.5 ק"מ ממזרח ל"כלת הים" ונמלה, ואוכלוסייתו מנתה כ־7,600 תושבים. הכפר נזכר בכתובים כבר ב־1821 בתיאור מסעו של התייר החוקר י' ברגגרן. במפקד שנערך ב־1931 נמנו בכפר 3,691 נפש שחיו ב־800 בתים. בכפר היו שני מכוני מים ומגדלי מים, בית ספר ממשלתי ובנייני מגורים מאבן, בני קומתיים או שלוש. אדמות הכפר השתרעו על שטח של כ־50 קמ"ר, ובמרכז הכפר התנוסס קבר שייח' גדול ולידו עץ שקמה מפותח.

בעקבות המלחמה ננטש הכפר ואכלסו אותו מחדש יהודים מיפו, עולים חדשים ופליטים ממנשיה שנהרסה לחלוטין. מספר המשפחות היהודיות שאכלסו את הכפר הערבי היה 428 והן שוכנו ב־478 חדרים, בכפר נפתחו 17 בתי עסק, בעיקרם חנויות מזון. בשלהי 1949 מנה הכפר כ־15,000 נפש שחיו בצריפים, בתים הרוסים ומחנות עולים. עיריית תל אביב־יפו והסוכנות היהודית היו אחראיות על מלאכת השיכון. הן שיפצו את הבתים, שיפרו את התשתית התברואתית, ניקו את הכפר ופינו את הריסותיו. ב־28 בנובמבר 1948, סופח הכפר לעיר, על פי פקודת שר הפנים.

קרקעות הכפר הועברו לרשות הקק"ל, וחברות הבנייה 'שיכון' ו'רסקו' הקימו שכונות מגורים על חלק משטחי הכפר: רמת חן, רמת שקמה (סלמה ג'), חפץ חיים, שכונת הבולגרים, לבנה, כפיר, נוה חן, ניר אביב ועוד. השטח המזרחי יועד לפארק לאומי ('פארק דרום') וכ־500 דונם הוחכרו ל'חברת הזרע' ולפארק חיריה (ע"ש אריאל שרון). זהו הרקע הגיאוגרפי־היסטורי של רעיון פרויקט "פינוי וביניי בשיכון הציבורי". אך השכתה ההרוסה והמחוחנת התפרסמה בתקשורת בעקבות הרג אחד מתושביה: שמעון יהושע שנורה על גג ביתו (ב־23 בדצמבר 1982), מידי שוטר, זאת בעת מצור משטרתי - כדי להרוס חדר נוסף שנבנה ללא רשיון, עלו על ביתו רחפורי העירייה וחברת 'חלמיש'. בעקבות ההרג התחוללו הפגנות סוערות שסימלו את המאבק המעמדי והאתני והעלו את נושא האי־שוויון למודעות הציבור והפוליטיקה הישראלית.

בשנות השישים נחקק חוק "פינוי ביניי", שבמסגרתו נהרסו בתים ערביים רבים ובוצעו מגוון של תוכניות הנדסיות ואדריכליות, נבנו שכונות חדשות רבות, שאותן מגדיר יבין כ"מיקרוקוסמוס של השיכון הציבורי בישראל". שכונות מגורים אלה יצרו "שממה אורבנית" שחסרה יחידות תפקודיות ציבוריות־שירותיות רבות כספריות, גלריות, בתי קולנוע וכו'.

כך הוקמו בשנות החמישים 'שכונות עובדים' (1928), 'חברת שיכון' (1934) וחברת 'שיכון עובדים', שבין הגדרות תפקידיהן ניתן למצוא: "קניית קרקע לבנייה, תכנון ערים ותכנון פרברי מגורים, פעולות פיתוח, בניית בתים ובנייני ציבור וארגון המשתכנים..."

מיקומן של רוב השכונות הגדולות שנבנו במסגרות "השיכון הציבורי" הוא בערים הגדולות ובעיירות הפיתוח של שנות החמישים, וכך הן היוו חלק חשוב בעיצוב הפיזי של המרחב הלאומי. בתכנון השיכון הציבורי נטלו חלק אדריכלי בניין ועיר, אדריכלי נוף, חלקם חסידי הסגנון הבינלאומי ("באוהאוס") כאריה שרון, זאב רכטר, משה זרחי, דב כרמי ואחרים. לצדם פעלו אנשי מקצוע במשרדי התכנון כאריאל כהנא, ארתור גליקסון, יצק פרלשטין, ציון השמשוני, יעקב בן־סירא ועוד. תוצאות ה"פינוי־בינוי" חירדו את המאבק לצדק חברתי והזכירו את מאודעות ואדי־סאליב (חיפה) ומוסרדה (ירושלים). הנושא אף הוצג בסרט: "רשיון לחיות" (2007) ועלה לדיון בכנסת בנאומים חוצבי להבות בעיקר של האופחיציה (שולמית אלוני).

הספר מציב נדבך חשוב ביותר במחקר ובספרות בנושא השיכון הציבורי בכלל ופרויקט "פינוי־בינוי" בפרט. ◆

דן יהב

זהות מחילה - מדינה בגיל ההתבגרות

אלון גרטש: *הראש הישראלי*, איך הוא עובד וכיצד הוא מעצב אותנו, הוצאת דביר 2014, 252 עמ'

הפוליטיקה אינה יכולה להיות מובנת ללא הפסיכולוגיה, ותרומה של ממש יש לפסיכולוגיה הפוליטית (שהבולט שבחוקריה בישראל הוא פרופ' דניאל בר־טל, שלמרבה הפלא כלל אינו מחכר בספר זה, הגם הביבליוגרפיה המרשימה בו).

אלון גרטש הוא פסיכולוג קליני וסופר אמריקאי יהודי החי בניו יורק (ולו גם משפחה בארץ). התובנה הראשונה המובאת בספר היא של הפסיכואנליטיקן עמנואל ברמן, שתיאר את ישראל "כתינוק זקן".

מצד אחד ישראל מגלמת את המשכיות ההיסטוריה היהודית, מן הצד האחר, התנועה הציונית מרדה נגד היסטוריה זאת ופסלה את הפסיכולוגיה הגלותית שיצרה; על ידי גיוס מאמץ ומשאבים יוצאי דופן, היא הועידה לעצמה במודע בריאתו של "יהודי חדש", שהוא מבחינות רבות הניגוד הקוטבי לקודמו (עמ' 22-21).

מצב זה גורם לזהות הישראלית להיות "נזילה' באופן קיצוני. הישראלים הם יום אחד מחוללי שינוי אמיצים ודעתנים, ולמחרת הם מגיבים בלי עמוד שדרה ובחוסר איזון [...] היות שבמסגרת הזמן ההיסטורי של התפתחות הלאומית, ישראל הגיעה בסך הכל לגיל ההתבגרות" (עמ' 47).

בכך טמון אכן הפרדוקס העצמי של היות ישראל, כביכול, מסגרת מדינית ללאום מהגרים בארץ חדשה ובעלת מיתולוגיה שעל פיה היהודים היו לאום היסטורי מאז ומתמיד, כלומר חוליה בשרשרת ההיסטוריה היהודית. לא רק זאת, אלא שאזרחים שאינם יהודים אינם חלק מסיפור מציאות זה. גרטש עומד על תכונות אופייניות לישראלים, כמו חוסר התחשבות בנורמות התנהגות כלליות (עמ' 30), ובכך חוזר על טענותיו של הסוציולוג גד יאיר בספרו ***צופן הישראליות***, שעמד בין היתר על הציווי "אל תהיה פראייר", שבספרו של גרטש בא לידו ביטוי בדוגמה הבאה: "במהלך הכשרתם באל־על, נאמר לדיילים שכאשר ישראלים קונים כרטיס טיסה, הם מרגישים שהם קתים לא רק את הכרטיס אלא גם את המטוס" (עמ' 70).

טענה אחרת של גרטש, שבאה לידי ביטוי גם בספרו של גד יאיר, מאבחנת "ולזול בסיסי בסמכות מדינית, שמקורו אולי בחשדנות הלגיטימית של העם הנרדף כלפי ממשלות הגולה שלא היה אפשר לסמוך על קבלת הגנה מהן" (עמ' 75). יש להוסיף ולציין שהתופעה באה לידי ביטוי ביישוב עוד בתקופת המנדט, ומסבירה את הרתיעה של תנועת העבודה מהגרוד הצבאי החוקי בתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה, שבו שיתפו יהודים, לעומת "ההגנה" שבפיקוח ההסתדרות ואחר כך המוסדות הלאומיים. לזלזול בסמכות נוסף גם חוסר הגבולות "נטייה ישראלית להגיע ויהי מה עד קצה גבול היכולת... היחס

.....מאות / רפי וייכרט.....

סלפי

ואולי עכשיו אנחנו דיוקן זוגי יפה בסלפי של אלה, הצעירים הנלהבים עדיין, שישבו בשורה שלפנינו. וכשיבדקו את התצלומים בהגדלה אולי יתהו על קיומנו. והם לא יוכלו לדעת דבר זולת דיוקננו שנלכד לרגע בחופזה ובאקראי. הם לא ידעו דבר על ילדינו, על תחביבינו, על רגשותינו בהרף שהונצח ובכל בימים האחרים. הסלפי שלהם איננו אלא סלפיש, תצלום אנוכי המתעלם מכל מה שהוא חיינו. ובכל זאת, אני אסיר תודה שאנחנו קיימים גם שם. זה הגיבוי לזיכרונך ולזיכרוני. טוב לדעת שיש משהו בעולם שזוכר אותנו מעבר לעצמנו, ערובה לכך שרגע האושר שנכלא בעדשה לא היה אשליה של תודעות בהתרוממות הרוח, של גופים לפותים באהבה.

הגמיש והסלחני של התרבות כלפי גבולות" (עמ' 7), בכך דן ספי רכלבסקי, הנזכר אמנם בספר זה, אבל לא בהקשר לספרו *אין גבול* (2008, כנרת זמורה ביתן).

בסוגיית הפילוג והשסעים בחברה הישראלית והסכסוך הישראלי הערבי, דן המחבר במתחים פסיכולוגים הנסבים על מנגנוני הגנה של פיצוי והשלכה: "אתה מתגונן בפני קונפליקט פנימי על ידי כך שאתה מייחס חלק ממנו לירביך. וכך, אם יציאה למלחמה עשויה להגן על ארצך מפני הסיכון של המכה הראשונה של האויב מצד אחד, אבל עלולה לסכן את חיי חייליה הצעירים מהצד האחר, אתה מפנים את הסיכון האחרון מבין השניים, משליך את הראשון על ירביך ומכריז שהוא סוציופת פרנואידי ומחרחר מלחמה, אתה כמובן, מגן האנושות ההגיוני ושוחר השלום" (עמ' 40). מכאן חשיבות תפיסת הקורבניות.

מפליא שהמחבר אינו מזכיר בהקשר זה את ספרה של רות אמיר *הפוליטיקה של הקורבנות, תיקון עוולות היסטוריות בישראל?* (הוצאת רסלינג 2006). במבוא לספרה כותבת אמיר: "הקולקטיב הישראלי יהודי כונן את עצמו כקהילה של קורבנות. בעודה נמצאת בעיצומו של תהליך מתמשך של תיקון עוולות כצד הקורבן, ישראל רבקה בקורבנותה כהצדקה לעשיית עוולות. היא אינה מכירה בתפקידה כתוקפן ביחס לאחרים מבפנים, אלו המשתייכים לקולקטיב הישראלי־היהודי ואלו הנמצאים מחוצה לו" (עמ' 14).

התרבות הדמוקרטית בישראל היא תערובת של תפיסות עולם שונות, שבאות לידי מפגש פרדוקסלי במושג "מדינה יהודית ודמוקרטית", כשהמושג הראשון נושא זיקה לדת או לתרבות־דת והשני לפוליטיקה. גרטש מביא הנתונים הבאים: 80% מאמינים באלהים, 51% אומרים שהתיאור הטוב ביותר של זהותם הוא יהודי לעומת 41% הגורסים זהות ישראלית, 44% תומכים בהעדפת הדמוקרטיה על פני החוק היהודי במקרה של סתירה, ו־36% סבורים שיש לתת לפעמים עדיפות לאחד ולפעמים לשני.

סקר מקיף משנת 2009 מצא ש־70 אחוזים מן הישראלים מאמינים שהיהודים הם "העם הנבחר" (עמ' 52, עמ' 86). נתונים אלו מזכירים את הבדיחה על הדתי שמאמין כי "יש אלוהים והוא נתן לנו את הארץ על פי תורת ישראל" בעוד שהחילוני סבור כי "אין אלוהים, אבל הוא הבטיח לנו את הארץ".

אמרתו של אהוד ברק שישראל היא "וילה בג'תגל" מתכתבת עם אבחנה שעושה המחבר בפרק השני, שבו הוא מסביר שהראש הישראלי "מרופד בשתי שכבות של נרקיסיזם המשלימות זו את זו ומתנגשות זו בזו בעת ובעונה אחת: הגרסה הישנה, הדתית של 'העם הנבחר' שמקבלת אישור יומיומי בברכתה התודה... הגרסה הציונית החדשה של 'נס במדבר' שהשתרשה במנטליות הישראלית בעבר הקרוב יותר" (עמ' 57).

ביחס לזו האחרונה "מבחינה פסיכולוגית, בחתירתם ליצור מדינה יהודית ...שאפו לשנות לא רק את עולם החיצוני, אלא גם את מציאותם הפנימית. ... להימלט מן הדימוי העצמי של היהודי הגלותי היראה והחושש, שאותו הפנימו... כאשר מאמץ מסוג זה מצליח, אנו מכנים אותו חזון או חשיבה חיובית, כשהוא נכשל, מדובר בהכחשה. ובאותו קו דק מאוד המפריד בין השניים תלוי כעת גורלה של ישראל, כי מנגנון הגנה פסיכולוגי זה, האחראי במידה רבה להצלחתה עד כה, נמצא גם בלב אחד ההיבטים העיקשים ביותר בסכסוך הערבי ישראלי" (עמ' 62-63). בנוסף לכך קיימת השלכה (מלבד מצב המלחמה הקיים) המסבירה את אדישותם של הישראלים לסבלות הפלסטינים: "הישראלים רואים לעתים קרובות בפלסטינים סבילים, כנועים, פחדנים, פתטיים וערומומיים, במידה רבה כדרך שצוירו היהודים הגלותיים בקרב הגויים, ומשום כך זה הדימוי העצמי השלילי המופנם, המדחק או המוכחש של צאצאיהם הישראלים" (עמ' 72). מכאן גם הטענה הבאה: האישיות הפרנואידית אינה מסוגלת לשאת את העוינות של עצמה ואינה מודעת לה, ועל כן היא משליכה אותה על אחרים ומרגישה שהם רודפים ברעתה... על כן, בעוד שלישראל סיבות חיצוניות למכביר להרגיש מאוימת, רבות מהן היסטוריות, אחרות עכשוויות, חלק מחוסר הביטחון הקיומי שלה הוא תוצאה של מעגל 'השלכה־הפנמה' כזה בדיוק. (עמ' 96).

ראוי גם להתעכב על השואה, הנושאת משמעות מרכזית בהבנת הראש הישראלי. הדגש המוגבר בלימודי השואה מחוק את היותה האירוע המרכזי המשותף לכל הישראלים, ללא כל קשר למוצאם. מחקר שפורסם כבר בשנת 1992 בנושא זהות ישראלית בקרב סטודנטים להוראה, מצא שקרוב ל־80% הזדהו עם המשפט "כולנו ניצולי שואה" (יאיר אורון, *זהות יהודית ישראלית*, ספרית פועלים והמכללה לחינוך סמינר הקיבוצים 1993, עמ' 104-103). לכן אין זה כלל פלא לקרוא את הערת גרטש שבשנת 1988 "החליט צה"ל להפסיק ביקורים של חיילים במחיאון לוחמי הגטאות...". הסיבה הרשמית שנמסרה היתה שהמדריכים במחיאון לא עברו הכשרה ראויה, אבל דיווחים אחרים ציינו שכמה חיילים תכננו ליישם את מה שלמדו במחיאון על האלימות הנאצית במפגשיהם עם הפלסטינים המתפרעים. בשנה שלאחר מכן דיווחה העיתונות על יחידות צבאיות שקראו לעצמן "פלוגות אושוויץ" ו"הדמאניוקים" (עמ' 141). זו אמנם קצה קשת ההשפעות, אבל דומה שרוח גרוסמן תמצת נכונה את הבעייתיות של השואה בחינוך בישראל, במילים הבאות: "אצל הנוער החילוני (הנוסע לפולין, י"ב) חוויית השואה הופכת לפעמים להיות חוויית הזהות הלאומית המרכזית, הממלאת אצלו גם משהו מן הזהות הדתית החסרה לו" (עמ' 124). מכאן ברור הקשר לטענת גרטש: "כשחייל ישראלי מתעמת עם נער פלסטיני המשליך אבנים, מתחת לסף הכרתו הוא כאילו מתמודד עם נאצי מסוכן ודב עוצמה" (עמ' 131-132).

הנשיא סאראת בביקורו בארץ בנובמבר 1977 אמר שרוב הסיבות לסכסוך הן פסיכולוגיות. ייתכן כי כדי לפותרו נאלץ להיעזר בשירותיהם של פסיכולוגים פוליטיים ולא רק בריפלומטים ומדינאים. כך גם לצורך ייצוב זהותנו הלאומית הישראלית. ◆

יוסי ברנע

גיא פרל: על 2

מערות העור פרוצות

ריקי כהן: ערמה *מלוכלכת בכל חדר*, הוצאת ספרא 2013, 78 עמ'

"אם בְּקוֹל שֶׁלְּךָ/ בְּקוֹל הַיּוֹם הָאָבוּד הַזֶּה/ טְבוּעִים רִסִיסֵי קוֹלָהּ שֶׁל אִמָּא/ אִם צְעָקַת אוֹתָם מִמְּךָ/ מִמֵּיתְרֵי הַשִּׁנַּיִם הַנִּרְדָּפוֹת/ מִמֵּיתְרֵי שֹׁרֶשׁ עָמֹק/ מְבֹאַר אֵינְתַּחְתִּית/ שֶׁטְּפָסֶת מִתּוֹכָהּ/ כָּל יוֹם מֵחָדָשׁ –/ שִׁירִי אֶת זֶה".

שיר זה המקדים את השער הראשון ומשמש פרולוג לספר, מפגיש את הקורא עם השבר הראשוני שממנו עולים רבים מן השירים שלפניו, שבר בסיס האם. בשירים אלה בחרתי להתמקד כאן. עלייתה של כהן מבאר אינתַחְתִּית היא תהליך מתמשך ואינסופי, ובאמצעות כתיבתה היא מבקשת להפוך את רסיסי קול האם השבורה העולים ממעמקיה מצעקה לשירה. תנועה זו המופיעה בצלילות רבה בשיר הפותח, שזורה לאורך הספר כולו. כהן אינה מתמודדת רק עם זיכרונות אישיים קשים, אלא עם התעוררות אספקטים של ארכיטיפ האם - אם פנימית שאינה פרסונלית - אשר נטענו במשמעות שלילית והם פועלים בנפשה וחייה. בין השאר, בא הדבר לידי ביטוי באיכותם הארכיטיפית של הדימויים המשמשים לתיאור האם או התחושות הכרוכות בה. לדוגמה - "הַמְּצוּלוֹת נוֹעֲלוֹת לִסְתּוֹת/ אִמְּהִיּוֹת/ עַל קְצֵה הַמְּשׁוּט" (עמ' 34); בשיר 'שְׁנָתַיִם וּמֵאָה' העוסק בשחזור ניסיון בריחה בגיל שנתיים מאמה לסבתה - "אֲנִי מְחַשֶּׁבֶת בְּדִמְיוֹנִי/ קִילוֹמֶטֶר וְחֵצִי שֶׁל/ בְּדִידוּת תִּינוֹקִית/ אֲסֻפְלָט צוֹרֵב/ וּלְפָחוֹת מֵאָה וְאַבְנֵי רְעִים כּוֹלֵל אוֹתָךְ" (עמ' 27); או בשיר ללא שם בעמ' 21 - "כְּמַרְחַק הָאִמָּא־צַל הַהִיא/ בְּגִנַּת הַשַּׁעֲשׁוּעִים/ מַבָּטָהּ הַמֵּת/ מִתִּינוֹקָה הַיָּנֵק", וישנן דוגמאות רבות נוספות.

כהן עלתה מבאר האינתַחְתִּית ובנתה מבנה יציב: "כְּשֶׁאֲנִי לוֹמֶדֶת עוֹד לִפְנֵי כִּתָּה א'/ לְהִתְחַמֵּם בְּעוֹרִי שֶׁלִּי/ וְאַחַר כָּךְ/ לְלַמֵּד אֶת כְּתֵלֵי הַבַּיִת/ לְסַתֵּר אֶת רִיחָהּ הַנִּצָּחִי/ בְּחֻמְצָה שֶׁכָּל כֵּלָהּ/ בְּרִיאוּת" (עמ' 25), מבנה המכונה בין השאר "הַפְּלַנְטָה שֶׁל הַמִּשְׁפָּחוֹת הַשְּׂמֵחוֹת" (עמ' 51, 52). אולם, היא צועדת על קליפה דקה אשר תחתיה, סמוך למודע, נשמעת "יְלֵלַת הָאַנְטִילוֹפָּה הַגְּדֹלָה בְּמַרְתֵּף הַפְּרִיר" (עמ' 68), תחתיה רוחשים חומרי השבר הראשוני - "מֵחָר יוֹם חָדָשׁ/ לְהַגִּישׁ חֶשְׁבּוֹנִיּוֹת/ עַל צִיּוּת לַשְּׁפִיּוֹת/ הַכֹּל יִתְרַגֵּל כַּהֲלָכָה/ אִישׁ לֹא יַעֲלֶה עַל הַרַעַת/ שֶׁזּוֹ שֶׁלְּפָנַיִו/ מְהֻלּוּמָה" (עמ' 41).

כאשר חיים על פני קליפה רקה, עצירת שטף החיים הכרוכה בעליית חומרי הלא מודע אל המודע נחווית כמסוכנת. דוגמה לכך ניתן למצוא בשיר 'בְּשַׁעֲרֵי עוֹלְמוֹת הַשֵּׁנָה' (עמ' 46) שאביא בשלמותו. בשיר מתוארת באופן מעודד השתאות הַחֻלְשׁוֹת המודעות, המובילה באופן בלתי נמנע לעלייתם של החומרים הארכיטיפיים:

"בְּשַׁעֲרֵי עוֹלְמוֹת הַשֵּׁנָה/ אֵיבָרִים מִתְדַּפְּקִים בֵּין עֲדִינוּת לְיָאוּשׁ/ הִנֵּה נִפְתַּח הַמַּסָּע/ מוֹרַד הַזִּכָּרוֹן/ דֶּרֶךְ הַיָּגוֹן/ נְטִישׁוֹת צָפוֹת כְּמִרְחֹבוֹת/ מַעֲרוֹת הָעוֹר פְּרוּצוֹת/ בָּאֲדָמָה מְבֻעְבַּעַת שְׂאָגָה/ יְיוֹתֵר כְּרָגִיל/ אֵינֶנִּי זוֹכֶרֶת.

גם בשיר 'עצירה' (עמ' 53) המתאר את כניסתו של יום הכיפורים מתואר תהליך דומה: "גַּם הַיְלָדִים/ שֶׁחִדְּלוּ מִמִּשְׂחָקָם/ הֵבִינוּ/ שֶׁמִּישֶׁהוּ עָצַר אֶת הַתְּנוּעָה/ שָׁלַף אֶת הַסְּוֹלְלָה הַגְּדוֹלָה/ רוֹקֵן אֶת הַמַּגְרֵה/ אֵיזֶה שֶׁקֶט נוֹרָא// וְאָז/ הִתְנַקְּשָׁה בִּי יְדִיעָה."

לעומת שתי דוגמאות אלו, מרחק להתבונן בשיר 'שְׁתַּן' (עמ' 17) שאף בו מתוארת עצירה, אך היא שונה באיכותה. כהן מתארת אשה טובלת לברה באמבטיה "אַחֲרֵי שֶׁהַתִּינוֹק נִשְׁלַף עַל יְדֵי אָבִיו, נֶחְלָץ מֵהָאִינְטִימִיּוּת הַמִּימִית, וּמוֹתִיר לְאִמָּא בִּלְעָדִיּוּת כְּמַעַט מְחַלֶּטֶת עַל כָּל אֵיבָר בְּגוּפָהּ". היא משתינה באמבטיה, נתקפת בתחילה בהלם, "אֲבָל אָז הִיא נִכְנַעַת, צָפָה בְּמֵי הַשְּׁתָן דְּפוּיָה וְתַפְסֶדֶת |...| זֶהוּ רֶגַע עֶלְאִי שֶׁל אִשָּׁה, בְּאַמְבַּטְיָה, עִם הַשְּׁתָן. הִיא מַצְלִיחָה לְנַתֵּק אֶת הָאָזְנַיִם מֵהַגּוּף, לֹא לִשְׁמֹעַ אֶת הַמִּתְרַחֵשׁ מִחוּץ לַחֶדֶר, לֹא לִהְיוֹת שַׁיֶּכֶת לְמִישֶׁהוּ שֶׁרוֹצֶה."

השיר מתאר נסיגה, ולו לרגע, למצב עוברי, היא צפה במי האמבט המעורבים בשתן, כמו ברחם. מצב זה מאפשר שחרור כפול - הן מנטל האמהות והן ממכאובי השבר בבסיס האם. השחרור מנטל האמהות קל להבנה - באותם רגעים היא העובר, לא אמו של התינוק. הבנת השחרור הנוסף מורכבת יותר - שלא כמו בעצירות אחרות המתוארות בספר, הפעם לא עולים מן הלא מודע החומרים הארכיטיפיים הכרוכים באם. ייתכן כי הסיבה לכך נעוצה אף היא באיכותה העוברית של החוויה - כל עוד לא מתייצב התינוק אל מול אמו כאובייקט וכו ברגע מתחיל את מסע פרידתו מעליה, אין הוא נחשף כלל להיבטיה השליליים, הפרסונליים או הארכיטיפליים, המאיימים ומבקשים לבולעו חזרה לתוכה. חוויית האמבטיה המתוארת ברוכה ברגרסיה כה עמוקה ומבודכת, עד כי מתאפשר שחרור אף מן הפחדים המתעוררים בעצירות אחרות ברצף החיים.

עמדתה של כהן כלפי אמה אינה רק הצורך להישמר ולהתרחק - היא מתארת את עצמה כ"אִמָּה שֶׁל רְגָשׁוֹת אַמְבִּיוָלֶנְטִיִּים/ וּשְׂפַת הָאֵם שֶׁלִּי הִיא הַפְרָעָה" (עמ' 55) - לצד ההתרחקות יש געגועים - "... כִּי שְׁטוּפַת גַּעְגּוּעַ אֲנִי/ אֶל הָאַחֲרֵת/ אֶל הַהוֹלֶמֶת בִּי דֶּרֶךְ הַקִּירוֹת הַדַּקִּיקִים/ עוֹלָה מִמַּרְתַּף אַכְסַנְיַת הַתָּמִיד שֶׁלִּי/ אֶת קוֹלוֹת תְּבִיעָתָהּ/ אֵין לְהַסּוֹת/ הַפְרָעָה זוֹ/ מְהוּמַת הַפֶּתַאם/ הַשִּׁיר" (עמ' 67), וחרטה - "בַּשָּׁעוֹן יֵשׁ מְחוֹג חַרְטָה/ מְחוֹג פְּצִיעָה" (עמ' 40). מעניין לראות כי רגשות אמביוולנטיים דומים יש לכהן גם כלפי עצמה כאם, והיא נוגעת באומץ באפשרות שהאם השבורה שהיא נושאת בתוכה באה לידי ביטוי גם באמהתה: "הַסִּימָנִים שֶׁאֲנִי מוֹצֵאת בָּךְ/ קוֹדְחִים אוֹתִי/ הֲרֵי זוֹ הַנִּשְׁרֶת שֶׁלִּי/ וְהִיא מַאֲכֶלֶת" ('גנטיקה', עמ' 14). כהן מתייחסת אל ילדיה תוך שימוש ברימויים הנושאים אותה איכות ארכיטיפית המאפיינת אותה ואת תחושותיה מול אמה: "הַיְלָדִים גָּדְלוּ וְנוֹלַד לָהֶם/ אוֹקִינוֹס עֶצֶב עַצְמִאִי" (עמ' 70); "הַשֵּׁמָה, יַלְדִּי/ מִמַּדְרֵגוֹת הַיְצִיאָה מֵהַבְּרֵכָה הַגּוֹעֶשֶׁת/ הֵן נִמְסוֹת תַּחַת רַגְלֶיךָ" (עמ' 14); או בשיר בעמ' 15, המתאר את היפרדותו המתמדת של בנה מעליה - "כְּשֶׁמַּעֲרְבֻלּוֹת הַטּוּרְקִיז/ מְסַחְרְרוֹת אֶת בְּנִי/ הֵן מְבַקְּשׁוֹת אוֹתוֹ/ כְּשֶׁהַקָּצֶף כּוֹתֵב עַל גּוּפוֹ/ אֶת אִי־מַהוּתִי/ אֶת נִפְרָדוּתוֹ כָּכָה אֲנִי שׁוֹקַעַת".

בשיר 'דיוד מוגן' (עמ' 29) מתוארת פרידתה של כהן מאמה. בשורותיו האחרונות של השיר מכמיר הלב מופיעים שברי האם מן השיר הראשון, וגם בו מתוארת אינסופיותו של תהליך הפרידה עבור מי שחיה על קליפה דקה שתחתיה רוחש השבר.

"וְאִמָּא מִתְכַּוֶּצֶת שׁוּב/ לְתִינוֹקֶת הַהִיא שֶׁהִכַּרְתִּי/ בְּכִיָּהּ לֹא יָנִיחַ לְכַבּוֹת אֶת הָאוֹר/ לַיְלָה טוֹב כְּמִיהוּת/ לַיְלָה טוֹב נִמְרָה גְּמוּרָה/ עַל הַשְּׁבָרִים הַמְּזַהִירִים שֶׁלָּךְ/ אֲנִי צוֹעֶדֶת בְּכָל יוֹם מֵחָדָשׁ". ◆

נושמת מתחת למים

מי־טל נדלר: *ניסויים בחשמל*, הוצאת ידיעות ספרים 2014, 59 עמ'

הספר *ניסויים בחשמל* נפתח בשיר המתאר יציאה למסע ושמו 'X יָמִים אַחֲרֵי מַגֵּפַת אַמְנִזְיָה'. אל מול מיקומו בפתח הספר, עוד לפני השער הראשון, עלה בדעתי כי בין השאר נדלר מבקשת לתאר באמצעותו את מסעה כיוצרת. זהו שיר מרתק שאינו חדל להפתיע - נקודת המוצא, המופיעה בכותרת, היא של שכחה, ובכל זאת אין זה מסע של היזכרות כפשוטה או חיפוש אחר אמת שניתן ליודעה. זהו מסע אל הבלתי ידוע, מפורק, מתעתע ומשתנה תדיר - "יָצָאנוּ כְּשֶׁגַּבְנוּ מִפְּנֵה אֶל כָּל מָה שֶׁעֵר לְרֶגַע הָאֲמָנוּ בּוֹ/ בַּחוּץ הִסְתּוֹבְבוּ שְׁמוּעוֹת שְׁמֵלִים מִסִּימוֹת הֶחֱלוּ לְהֵעָלֵם/ מִן הַמְּלוֹן, אַךְ אִישׁ לֹא זָכַר בְּאֵילוּ מִלִּים מְדַבֵּר |...| מַאֲמִינִים שֶׁרַק כָּךְ נוּכַל לְתַמֵּךְ זֶה בְּזֶה,/ קָפָאנוּ בְּתִנּוּחַת הַסֶּפֶק" (עמ' 9). קריאת הספר הנהדר בשלמותו אישרה את תחושותי המוקדמות - נדלר חחרת שוב ושוב אל הבלתי ידוע, מפורק, מתעתע ומשתנה תדיר. דומה כי

היא למדה לחוש בנחת במחחות נפשיים אלו - "אחרים ספרו ששמעו אנשים מדברים על היכלת/ לנשם תחת מים, אבל רק בזמן שהאויר צלול" (עמ' 9), וסגנונה הרהוט והמאופק גורם לקוראים לבטוח בה ולצלול בעקבותיה.

גם המחזור DNA, המופיע בפתח השער הראשון בספר, עוסק ביציאה למסע - "אני מנסה עכשו לשרטט את הדיוקן שלך/ מישהי, אני חושבת, צריכה לעמד בחלון/ ולחמל אותך יפה, חסד על השנים שבהן/ משהו אחר זרם בעורקים, תוסס/ כמו לבה של קיטור חם" (עמ' 13). בהמשך, לאורך שלושת שירי המחזור, חוזרת נדלר אל עברה ואל עברו של אביה, וכמו בשיר שפתח את הספר, גם כאן המהלך מתעתע ויש בו תנועה בלתי רציפה על ציר הזמן, מתח בין פירוק ובנייה, וטשטוש בין מציאות חיצונית לפנימית - "רוח מטלטלת את הענף הכבד, הארך. אני שומעת רחשים/ מלמולים בגרמנית בערבית ברומנית, הלילה מבקע אותם לחצאים/ הלילה מבקע אותי לחצאים, עד שכבר מאחר, עד/ שמגיע הבקר, עד שאני רואה// היתמות שלך גרולה משנינו/ אנחנו רחוקים ערין אבא, בני, אחי, מטשטשים/ ובלי דרך לחזור" (עמ' 14). קשה לזכור, קשה לבנות תמונה אחת, אך הישרת המבט, והיכולת לנשום מתחת למים, מאפשרות מסע של תבונה וחמלה - "היתמות שלך עוברת בשרשים, מהעץ הגדול והקרע/ של בקיעת הענף, עד לעלוה המתפשטת, יתומה גם היא/ שלא יכלתי להעביר עליה יד מבלי להצטמרר. כאלה אנחנו/ משפחה של יתומים. מבחוץ שלמים, אבל תמיד מסתובבים/ עם סכין צמודה לרגל וקרוב מדי לשקע החשמל" (עמ' 14). בשיר השלישי במחזור נותנת נדלר ביטוי ברור לתחושת התעתוע, כאשר היא רומזת לזיקה בינה לבין עליסה מארץ הפלאות, אשר חצתה את הגבול אל העולם שאינו מציית לכללי המודעות, ולמדה להלך בתוכו ולהתבונן בו ללא רתיעה ממורכבותו - "אני הילדה היתומה שאספתי אותך לצד השני של המראה/ צועדת בצעדי ענק לאחור. רואה אותנו חולפים על פני/ כל הימים שלנו, מאותה נקודה אל אותה הדרך// מתעדים ומתעדים, אוספים מצלמות, אוספים עקבות/ שיובילו לאן, בבית הקטן אוספים את אשתך, את ילדיך, עוצרים/ ועוצרים כמו בלש, כותבים מחדש את מסלול הבריחה של הלילה" (עמ' 15). מהלך דומה לזה ניתן לראות בשירים נוספים, מהם בחרתי להתמקד בשיר 'פרדה' (עמ' 56). גם שיר זה עוסק במסע בעקבות אחר שורשים ביוגרפיים, ועל פי הנרמז בו, הוא עוסק בסב ניצול שואה. כך נפתח השיר - "מי משך מעליך את שמיכת הילדות שלך/ הרעיל את ארוחת הבקר שלך, כסה/ את השמים ושוליהם המנצנצים בדילתות שחרים, והזמין אותך אל/ עיר קורי העכביש שלו?" בהמשכו, שוב ניכרת יכולתה של נדלר להעמיק התבוננותה אל תוך שברי העבר במבט של תובנה וחמלה - "עכשו מעניין אותי ספור הנספה// לא הנצול/ לא הילד שנשכח בלהט ההמלה/ לא מסע ההצלה, נפתולי הדרך/ הזנוח המפתיע וכנגד כל הסכויים/ היום אני רוצה לפורר את מראית העין/ של האגדות האלה. [...] היום כבר אין לי איך לנחם אותך. השמים הם/ לא יותר מגוש עפר, ואני כותבת עליך כדי שאוכל/ להפסיק לחשב על האפן שבו נשרת מן העולם/ לא כמו המהפכן שרצית להיות, אלא ברכות של סתו/ באטיות שבה מחליק הטל מן העלה."

בשיר 'האמת של גדל' (עמ' 28) מתואר ספורו של קודש גדל, לוגיקן ומתמטיקאי אוסטרי, מחברו של 'משפט האי־שלמות' (לפניו חיבר גדל את משפט השלמות). לתחושתי, בחרת נדלר לעסוק בו עקב קווי הדמיון, ובוודאי השוני, אותם היא מזהה בינו לבינה. גדל, כמו נדלה, יצא למסע אל המחוזות החמקמקים והמתעתעים, בניסיון להתבונן בהם ולתארם - "אבל את גדל, ועל כך אי אפשר לערער, ענין/ ההגיון החמקני של היקום. כותב משפט/ ובודק אם העולם הפך ברור יותר. מוחק/ וכותב שוב. עובר לנושא אחר". אולם, גדל הלך ונשאב אל תוך העולם שמעבר למראה, ומצבו הנפשי התערער. לתפיסתי, אשתו ארל הפכה לחיבורו היחיד אל הודאות, ומסיבה זו הסכים לאכול רק אוכל שהכינה - "רשוב/ כותב הרבה ומוחק הרבה. אשתו ארל, מפנה מקום על שלחן הכתיבה לארוחת הערב/ ומנשקת את הקמטים הברורים שנרשמים/ מדי יום על מצחו// והעולם באמת מתבהר/ ולפעמים מסביר פנים בידיעה/ שגם אם לא התבהר היום/ אין בכך כדי לומר שאינו/ בהיר בכל זאת/ וגדל מחכה. יש בזה הגיון שהוא מבין". אולם, כאשר ארל מתאשפזת בבית החולים לתקופה ארוכה חלה הידרדרות חריפה במצבו, והוא ממשיך לסרב לאכול מה שלא הוכן על ידה - "נובמבר עובר, דצמבר, לא חשוב כבר הזמן/ ארל לא חוזרת מבית־החולים/ פרופסור גדל

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

איב בונפואה

אמת

כך עד מות, פנים מקבצים,
מחוות מגשמות של הלב על הגוף שמצא,
ועליו את מתה, אמת מחלטת,
הגוף הזה שנטש לידיך הנחלשות.

ריח הדם יהיה הנכס הטוב שחפשת,
הקורן בצניעות מעל לחממה,
השמש תסתובב, מאירה ביגונה התוסס
את המקום שבו הכל נחשף.

איב בונפואה YVES BONNEFOY יליד 1923 (שנת הלידה של מיטב המשוררים במאה העשרים), משורר עתיר פרסים ובעל השפעה על השירה הצרפתית שאחרי מלחמת העולם השנייה. שירתו מאופיינת בחקר ובדיקת המילה וגם בערגה אל הבלתי מושג.

מי־טל נדלר
ניסויים בחשמל

רוצה חביתה?/ פרוסת עוגה?/ צלי בקר?// מה שהעולם מראה שונה ממה שיש בו/ הוא לא שואל על תנאי האפשרות, הסכויים/ האנשים הזרים האלה שמציעים לו אכל/ מציעים אמת פשוטה כמו רעל עכברים." כאשר נעלמת לו ארל, הוא הולך ומאבד את אחיזתו במציאות ובשפיות, עד לקריסתו המלאה - "ולמחרת של איזה יום, באפן עקבי ודאי הגוף/ הרעב שוקע ביסודיות אל תוך עצמו, ואפלו ינואר/ לא מעמיד יותר פנים שכל השערים פתוחים/ הקנוניה האמתית, רחבת הממדים/ של העולם הזה, המתנהלת זה/ מאות שנים, פועלת שוב".

דומה כי מה שהצליח גדל להכיל בעבודתו המדעית, אך כשל להכילו מחוץ לה, מצליחה נדלר להכיל ביצירתה חייה - שירתה מגיעה לשיאיה כאשר היא מתייצבת, מדויקת וצלולה, אל מול סערת האי־וודאות - "משפחה, ספונה במערת פרצים, מעליה/ תמונה מלאה צללים כהים, מסביבה דברים/ מתרחשים, נעים, כל מה שאפשר/ לקרא לו אהבה, זו" (ח', עמ' 20). בשיר 'המשוררת שהביטה לאחור' שוב מופיע מוטיב הסערה, ונדלר מוצאת זיקה בינה לבין תלאסה - אלת הים מן המיתולוגיה היוונית, אשתו של פוטוס אל הים (מוכרים גם כאמפיטריטה ופוסידון) - "בחרדה של יום ששי היא מצלצלת אל האוטקל מצפון תל־אביב לשאל האם עבור מי שגדלה באניה טרופה, תלאסה היא לא יותר ממיתוס" (עמ' 58). כמי שמביטה לאחור אל הים הסוער ממנו באה, אל העולם אשר מעבר למראה, מקום בו הכל, גם האהבה, נתון בתנועה מתמדת, נדלר נושאת בחובה איכות נוחלית משתנה תדיר, הבולטת מאוד בשירתה. יכולתה לתאר תיאורים כה בהירים של מציאות מתעתעת, הנשענת ככל הנראה על היכולת שפיתחה לשאת את מורכבותם הרבה של הדברים גם בתוכה, היא עבודי המאפיין המרכזי של שירתה - כמו תלאסה, גם נדלר נושמת היטב מתחת למים. ◆

יערה בן־דוד

לכתוב עולם מהיבט מגדרי

על ספרה של דינה קטן בן־ציון: *נשים כותבות עולם*, הוצאת כרמל 2013, 607 עמ'

הספר *נשים כותבות עולם* הוא מחקרה המרשים של דינה קטן בן־ציון ביצירותיהן של ארבע מן הסופרות היהודיות הסרביות ביוגוסלביה לשעבר. הספר מתייחד בהעמקה בנקודת המבט המגדרית, בזהות הנשית והיהודית על רקע מציאות סוערת ומשתנה לאחר מלחמת העולם השנייה. חשיבותו היא בהעלאה למודעות הספרותית תופעה של סופרות יהודיות שכתבו על נושאים שבהם עסקו סופרים יוגוסלבים בעלי מוניטין, אך הן עצמן לא זכו כמעט להכרה ולהערכה מצד הביקורת וקהל הקוראים.

פרידה פיליפוביץ, אנה שומלו, גורדנה קואיץ' ויודיתה שלגו נבחרו על ידי המחברת מתוך כארבעים סופרות יהודיות שכתבו בסרבית, קרואטית וסלובנית. אמנם לכל אחת נקודת מוצא שונה בהתייחסות לזהות הנשית־היהודית הקשורה בגורל גיבורותיהן, אבל המשותף לכולן הוא חקר שורשי זהותן הקיומית כיהודיות שרוב משפחתן נספתה בשואה. לפן היהודי ביצירותיהן חוברים גם אלמנטים סוציאליסטיים־קומוניסטיים חילוניים.

זהו ניתוח ספציפי, רוחבי השוואתי מאלף של מגוון יצירות מאת הסופרות הנדונות, המתייחס ליצירה הכוללת ולזיקותיה השונות. בראייה אנליטית, מעמיקה ורגישה תוך בחינת תהליכים והתפתחויות, מגלה דינה קטן קוד ומיון ושוני בנושאים, בדמויות ובהרגשים כאלה ואחרים הקשורים בזהות הנשית ובזיקתה לזהות היהודית. במבוא ישנה התייחסות לרקע ההיסטורי המורכב ורב התהפוכות של יוגוסלביה לשעבר, שהתגבשות הישות המדינית ההטרוגנית שלה השפיעה גם על התגבשות חיי הקהילות היהודיות, שחיו עד כה בנפרד. אם לפני מלחמת העולם השנייה נאבקה החברה היוגוסלבית בכל מגמה בולנית, ובכלל זה בעיסוק המגדרי, הרי עם פירוקה הטרגי של הפדרציה הרב־לאומית השתנתה המגמה, והתהליכים הבדלניים השפיעו גם על הסופרים היהודים שהחלו לעסוק בשאלת זהותם היהודית.

דגש מיוחד מושם בספר על פרידה פיליפוביץ, שנתנה ביטוי עשיר ביצירתה לחשיבה הפמיניסטית לגוניה, בניגוד למקובל בארצה בתקופתה. כמי שמשפחתה חוותה רדיפות, כתיבתה מעוגנת בעבר הקרוב שלפני מלחמת העולם השנייה, במהלכה ואחריה. בראשית דרכה כתבה סיפורים קצרים, שבהם התמקדה בחיי הנשים ובגורלן האתיברסלי ללא התייחסות למוצאן היהודי ולהשלכותיו. מסיפוריה עולה מחאה על כך שחיי הנשים מוגבלים וקשים מחיי הגברים בשל ניצול ודעות קדומות, המרתיעות אותן מלבחוד בדרך עצמאית ושוברת מוסכמות, אבל עולה מהם חזונה הפמיניסטי על יחסים שוויוניים בין גברים לנשים ולגלוג על עולם המושגים הפטריארכלי. חרף מצבן, הגיבורות של פיליפוביץ רואות עצמן כנשים חופשיות ואף מתגלות כאסרטיביות ומתחכמות. כאן הן עדיין חסרות זהות לאומית או דתית. רק ביצירתה המאוחרת בנובלה וברומן, בעקבות השינויים החברתיים והפוליטיים לאחר המלחמה הנוראה, תבטא פיליפוביץ באינטנסיביות גם את תודעת זהותה היהודית של אשה בעולם עוין ורצחני. בשל כך מתקיים דיון נפרד בספר בכל אחת משתי החטיבות האלה ביצירתה.

כתיבתה על השואה היא מנקודת מבטה של אשה המתגעגעת לשפיות של החיים לפני רדת המסך עליהם. מתוך שלושת קובצי סיפוריה הקצרים מתייחסת דינה קטן לשני סיפורים הנוגעים בגורל היהודי ומבשרים את ראשיתו של הקו הנשי־יהודי ביצירתה. כל המחדחק הכבוש בהם ביחס לזהותה ולגורלה של אשה יהודיה מתפרץ מאחר יותר בנובלה *כאשר יקרה* וברומן *מרד*, הנשענים על המודל הידוע של סיפור החניכה בהצגת התפתחות התודעה הנשית.

הנובלות של פיליפוביץ משקפות מערכת יחסים אינטימית בין גבר לאשה על מורכבותה. אם ב"היעדרות" מתואר תהליך גמילה מהנשיות התלותית וצמיחתה של אישיות בוגרת, הרי ב"כאשר יקרה" מצטייר כישלון האשה בפיתוח אישיותה בשל רמייה עצמית והכחשת זהותה היהודית בנישואיה לסרבי.

בניתוח השוואתי רגיש של גיבורת רומן מאת פרידה פיליפוביץ וגיבורת רומן מאת אלכסנדר טישמה מתייחסת דינה קטן להבדל הקיים בין המבט הגברי למבט הנשי בעיצוב דמות האשה ומוכיחה את כישלונו של טישמה לתאר מבפנים את עולמה הנפשי של גיבורתו עקב התערבות חשיבה גברית מובהקת.

את השוני בין פרידה פיליפוביץ לאנה שומלו מייחסת המחברת להבדל הדורי ביניהן ולנסיבות חייהן, אבל משותפת להן המודעות לזהותה היהודית של דמות האשה. חרף השוני בין שלושת הרומנים של שומלו הנדונים בספר, בכולם ישנו מסע אוטוביוגרפי בזהות הנשית, ובשניים מהם נוצרת גם הזיקה לזהות היהודית.

לעומת פיליפוביץ, שכסופרת פמיניסטית כתיבתה המוקדמת עד מלחמת העולם השנייה עדיין רחוקה מהנושא היהודי, אנה שומלו בספרה *המרדדת הצהובה* בחרת מלכתחילה בגיבורה יהודייה, צעירה המתמודדת כעשרים שנה לאחר המלחמה עם זכר משפחתה שנספתה בשואה, עם השפעת האובדן על חייה הרגשיים והמקצועיים ועם שורשיה היהודיים במשך דורות בארצה. גם ייחודו של *קולות מן הגולה* הוא בחיבור נקודת הראות הפמיניסטית עם הפנייה אל העבר היהודי ואל שאלת הזהות היהודית והשייכות הכפולה של היהודים לארץ הולדתם.

ברומה לסניה בנובלה וברומן של פיליפוביץ, גם בספריה של אנה שומלו מבינה הגיבורה שזהותה היהודית חרצה את גורלה עוד בצעירותה. אך כנגד סוניה חסרת הסיכוי להיחלץ מאסתה, לאה שטרסר מעורבת בחיים, וחרף הקשיים היא מתחברת לזהותה היהודית דרך לימוד ההיסטוריה והשפה של בני עמה.

גם גורדנה קואיץ' לא זכתה כמעט לחיבוק של הביקורת, אף שספריה היו לדבי מכה בכולם הסיפור האישי־האוטוביוגרפי משמש נקודת מוצא לעבר או לעתיד, אם בראייה היסטורית מפוכחת ואם בהפלגה למחוזות האגדה. נפגוש אצלה נשים בשלות וחכמות המנחילות את מורשת בית האם לדור הצעיר. כתיבתה מבוססת על ראייה שונה של שפת הנשים. בשחזור שפת האם העשירה בלדינו היא מגיעה ביצירותיה לחיבור הנפשי אל דמות האם מן הבית הספרדי הבלקני, ששפת החשיבה שלה קשורה בצורכיו ובשלומו של האדם הקרוב.

בכל ספריה של קואיץ' ישנו מהלך מן האישי אל המשפחתי וממנו אל האתיברסלי. בהגדירה את עצמה כסרבית וכיהודייה, זוכה כפל הזהות בספריה לביטוי עשיר ורב־גוני. העולם שהיא בונה מונע מכוח חשיבה נשית. הנשים שלה אינן בעמדת קורבן גם בהיותן במצבי חיים קשים, ולכן מוטיב היגון הנשי נעדר כמעט לגמרי מעולמן. תחת זאת נמצא אצלה חזון שוויוני נעדר התכחשות מילולית או מרדנות.

דינה קטן בן־ציון מראה איך היצירתיות הנשית מול הסמכות הגברית מופיעה אצל כל אחת מהסופרות בהדגשים שונים: פיליפוביץ כותבת על ההכרה בנחיתות, בנבגדות ובנרדפות הנשית והיהודית. שומלו מדגישה את היריבות בין המינים מתוך עמדה שוויונית במהותה תוך ביקורת על ההדרה

ואי ההכרה בנחיתות הנשים בחברה הפטריארכלית. קואיץ' עוסקת בעוצמה הנשית הפנימית השואבת כוחה מן השייכות העמוקה למורשת היהדית ולשפתה.

בהשוואה לשלוש הסופרות האחרות, זכתה יודיתה שלגו ליותר הערכה והכרה מצד הקוראים והממסד הספרותי. הרומן שלה *הדרך לבירוביג'אן* הוא רומן יהודי ופמיניסטי בתכניו ופוסט מודרני בעיצובו הספרותי. בירוביג'אן היא סמל של מקלט לדמויות מרוכאות ונרדפות, רובן נשים, שגורל היהודים נכרך בגורלן. מהרומן *עקבות הבלימה* עולות נסיבות הולדתה של המספרת, ש"נולדה מן השואה" בעקבות גרידה כושלת, שניסתה אמה לבצע בשל הסכנות שארבו ליהודים מהנאצים. העוברית ששרדה בדרך נס באה לעולם כניצחון יצר ההישרדות על ניסיון ההשמדה. הדבר ישפיע עמוקות על השקפת עולמה של מי שקיומה לא היה רצוי. זהותה הנשית והיהדית של שלגו עוצבה גם בידי טראומת הפריידה מאמה שחוותה בילדותה.

בסיפורה "אהיה סוס טרויאני" מוצאת המחברת ביטוי לתכונה החתרנית בכתיבתה. דימוי הסוס הטרויאני משתקף בשפה הפואטית בהיפוך המיתוס הגברי, כאשר האשה מאמצת בתחכום את טכניקת הלחימה כדי להעניק נוכחות לעצמה. "נשים נחשקות כשהן צלובות" הוא אחד ההיבטים של האמירה הנשית המובהקת בסיפור.

באחרית דבר מציינת דינה קטן בן־ציון שבניגוד לסופרים גברים שכתבו על יהודים ויהדות, אף אחת מן הסופרות אינה מתמודדת עם עולם טרנסצנדנטלי וישות־על המנהלת אותו. כל אחת מגיבה ומתמודדת בדרכה עם המצב האנושי המעוות והרוע הפוליטי שבסדר העולם הגברי. כנגד אידיאולוגיה של תלישות, ניכור וריכוי מעמידה ספרות הנשים "משפחתולוגיה" מגוננת ומצילה חיים שנבראו באמצעות נשים, למרות המודעות לקיום היהודי המאוים לאורך ההיסטוריה.

ארבע הסופרות כותבות בעידן הקומוניסטי, בעולם ריק מאלוהים, היסוד המשותף הנוסף ביניהן קשור במעמד האָב וביחסן אליו לעומת יחסן לאֵם. האב הביולוגי נתפס אצל פיליפוביץ כפטריארך מנוכר; אצל שומלו - כעסקן פוליטי נלעג וכפטריארך נוקשה וסכל. אצל קואיץ' - כדמות מופת של בן זוג חבר; אצל שלגו - מעין מת־חי שהיא בוראת לו חיים חלופיים לאחר ש"החיים לא אפשרו להם לחיות".

כתוצאה מהמערך הפטריארכלי הנשלט על ידי עקרון שפת האב, חלק מן הטרגדיה הנשית הוא ריחוק ואמביוולנטיות ביחס הבת אל דמות האם, למרות ניסיונות תיקון מצד הבת אצל פיליפוביץ ויודיתה שלגו. לעומת זאת, שיקום הדיקה בין הבת לאם והשייכות לשפת האם מקבלים משמעות חשובה בגורלה של סוניה ברומן של פיליפוביץ וביצירותיה של קואיץ'. גם אצל שומלו הדגש הוא במשקל הנשים בחיי המשפחה. יודיתה שלגו מציגה את שיבוש מערכת היחסים בין אם לבת בשל המלחמה, ויש לכך השלכות על האמביוולנטיות הקיימת ביחסה לזהותה היהודית.

עיון השוואתי בין ארבע הסופרות מעלה כמה השגות: פיליפוביץ עוסקת במעמדן הנחות של הנשים מבחינות שונות בחברה פטריארכלית, ובראשית יצירתה גם בניסיונות הנשים להיחלץ ממנו. בהמשך היא מציגה גיבורה עצמאית וחזקה, שהשואה והחוויה של ניצול הנשים וריכוין מכריעות אותה. שומלו מתייצבת נגד האידיאולוגיות כדי לחשוף את השקר וריכוי שמאחוריהן, ואילו שלגו מעמיקה את התובנה על הסיבות למצב הנשים בעולם, ומוצאת למשל במיתוסים המערביים את שורש התפיסה המעוותת ביחס לנשים.

חלקו השני של הספר *נשים כותבות עולם* כולל מבחר מתרגומיה של דינה קטן בן־ציון בעיקר ליצירותיהן של ארבע הסופרות. הקריאה בהם ממחישה את התובנות המעניינות לגביהן כפי שהן עולות ממחקרה.

לתפקידה של האשה כנושאת דגל החיים והשפיות בעולם של טירוף מערכות יש מהלכים גם בכתיבה הנשית כיום, ואולי טמונות בו תשובות לבעיות קיומיות בעולמנו, שטרם נמצא להן מענה על ידי הרשות הגברית שעדיין מנהיגה את העולם. ◆

שירת ישראל / אילן ברקוביץ'

הזוהר הדרומי / דניאל באומגרטן

לסבי ולסבתי משה וחנה קליינר

לוּ הֱיִיתֶם מְמַמְּשִׁים אֶת הַהַצָּעָה הַפִּתּוּחָה בִּפְנֵיכֶם וּמְהַגְּרִים
לְסַקַנְדִינַבְיָה
הַרֵי הָיִיתִי לְגַמְרֵי אַחֵר:
חוֹוֶה אֶת "הַזֹּהַר הַצְּפוֹנִי" כְּעִנְיָן שֶׁבִּשְׁגְרָה
גָּבוֹהַּ יוֹתֵר
עִם כְּשׁוּרִים טֶכְנִיִּים טוֹבִים
(מִתַּפְעֵל הֵיטֵב הַכֹּל - מִמַּפְתֵּחַ שֶׁבְּדִי וְעַד לְמַקְרְחוֹת),
לֹא הָיִיתִי מְהַלֵּךְ בִּילְדוּתִי בְּבְגָדִים קְצָרִים בַּחֹרֶף
וְהוֹרַי לֹא הָיוּ נִשְׁאָלִים אִם אֵין לָהֶם כֶּסֶף לְהַלְבִּישׁ אוֹתִי כָּרָאוּי,
בַּעַל זְכֻיּוֹת סוֹצִיאַלִּיּוֹת מוּגָנוֹת,
מְהֻרְהָר עַל קִיּוּמִי וְעַל מְקוֹמִי בַּסִּפְרוּת הָאֶסְתֶּטִית, הַמּוּסָרִית וְהַדָּתִית,
אוּלַי אַף נַחְרָץ, כָּרִיזְמָטִי וּלוֹחֲמָנִי יוֹתֵר -
"דָּנִי הָאָדֹם" הַסַּקַנְדִינָבִי.

וְאוּלַי הָיִיתִי מַגִּיעַ לְכָאן
כְּמִתְנַדֵּב לְקִבּוּץ אוֹ בְּתָכְנִית "נַעַל"ה"
- זֹהַר דְּרוֹמִי,
מִתְנַחֵל לְאַחַר הַשֵּׁרוּת בִּלְשׁוֹן־יַבֶּשָׁה יְהוּדִית
וּפוֹגֵשׁ אֶת בֶּן דְּמוּתִי הֶעָכְשָׁוִי מוֹתֵחַ אֶת אֲבָרָיו־דֵּעוֹתָיו־וְכִשּׁוּרָיו
כְּדֵי לִהְיוֹת בַּחֲזִית.

שירת ישראל על שום מה? על שום השירה שנכתבת בישראל או מתוך נקודת מבט עליה. שירו של המשורר דניאל באומגרטן (יליד 1982, מתגורר בתל אביב) 'הזוהר הדרומי', הלקוח מתוך ספר שירו החדש, השני, כתב יתדות (2014, הוצאת פרדס, עמ' 31), משקף דרך משל, עמדה של משוררים ישראלים צעירים המטילים ספק בעצם נוכחותם כאן בארץ. באופן דומה כותבים גם משוררים צעירים מקומיים כגון חגית גרוסמן, אשר מתארת את תחושותיה לנוכח החיים כאן בארץ בשיר 'Defective Evolution', המופיע בתחילת ספר שיריה השלישי, רעד העיר (2013, הוצאת קשב לשירה): "אֲנִי חָשָׁה בְּהִתְפַּתְּחוּת לְקוּיָה/ שֶׁלֹּא צָמְחָה לִי גִּיטָרָה אֵיפֹה שֶׁהָיְתָה אֲמוּרָה/ שֶׁהוֹרַי הִגְּרוּ לָאָרֶץ הַלֹּא נְכוֹנָה/ שֶׁפָּרִיז רְחוֹקָה מִדַּי" (שם, עמ' 8, ודוק: אפילו שם השיר הוא באנגלית). המשורר מתי שמואלוף אף מרחיק לכת ממנה ומבאומגרטן יחדיו כאשר הוא מתאר בתחילת החלק השני של ספר שיריו החמישי, פרידה בברלין (2014, הוצאת בוקסילה, מהדורה דיגיטלית, עריכה: יובל גלעד), את תהליך העזיבה שלו את הארץ ממש: "עזבתי את חיי הפיקדונות/ למצוא חיים חדשים בברלין/ דיברתי אנגלית שבורה, חמישה שקלים ליורו/ סגרתי את הטלפון היהודי" (שם, עמ' 24, השיר לא מנוקד במקור; שמואלוף מתגורר כיום בברלין ובישראל גם יחד). בדומה להם גם חבורת המשוררים הניאו-אוניברסליסטים סביב כתב העת 'הבה להבא' בהנהגת עודד כרמלי ויואב עזרא דוגלת בנטישת "המציאות הישראלית" (כרמלי) ואף ברעיון מהפכני של "כיבוש החלל" כפתרון אפשרי לפרובלמת הכיבוש ארוכת השנים (עזרא). ◆

עדנה שמש

המופע של גרוסמן

סוס אחד נכנס לבר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספריה החדשה 2014, 198 עמ'

אם "סוס אחד נכנס לבר" נשמע לכם כמו בדיחה, אין זה בכדי. השם הלא־שגרתי המפתיע הזה לספרו החדש של דויד גרוסמן הוא יריית פתיחה למונולוג חסר נשימה שנושא סטנדאפיסט מול קהל במועדון בנתניה. זהו מונולוג המקיים את הספר מתחילתו ועד סופו ויוצא שהוא, כל־כולו, דווקא דיאלוג רב פנים. הסטנדאפיסט, דוב גרינשטיין - או בשם הבמה שלו, דובלה ג'י - מפלרטט עם הקהל שבא לראות את המופע שלו, הופך "חומרי חיים לבדיחה", עושה שוב ושוב סלטה מורטלה, מטיל את ליטרת הבשר אל חיקו של הקהל הרעב, פה ושם מקבל מחיאות כפיים וקריאות היענות, משעשע גם את הקוראים. באמצעות שפתו המתקתקת־כפצצה של גיבורו, גרוסמן מוכיח שוב ושוב כי בתוך עמו הוא יושב, שאוזנו השומעת ועינו הבוחנת מרותקות אל הדקויות המגלמות את הגרוטסקי, הנמוך, הצעקני והמבזה, וכי לשונו וירטואוזית גם בשנינותו־המבקשת־לרצות של בדרן על במה. בהדרגה, מופע הסטנד־אפ של דובלה מעלה טורים. אם די היה לחימום הקנה בבדיחות מצחיקות, אט־אט דובלה עובר לכסאח מילולי, להומור שחור, חוזר להתחנחן. הוא מקיים עם הקהל יחסי־טלסקופ הדוקים: מקרב ומרחיק, מתקרב ומתרחק, לש את הדו־קיום שלו איתם כמו על פי תוכנית, מותח את החבל עד קצה יכולתו. כל רגע שעובר במופע ההולך ומטשטש אט־אט את ההבדלים בין השואו לבין החיים מעבה עוד את מערכת היחסים של הסטנדאפיסט עם הגוף האמורפי הזה הנקרא קהל. בהתרסה ובהתגרות, במתק־שפתיים ובוולגריות, בכל כוחו ובכל חולשתו הוא מבקש את אהבתם ואת חמלתם של היושבים מולו ולא רק את הקשבתם, שכן היחסים המתפתחים בין הנוכחים בשני צדי האולם הם יחסי אהבה שנאה, בוז והתנשאות, חנופה והקשחת הלב, יחסים בריאים ופתולוגיים לסירוגין. דובלה הסטנדאפיסט הוא כולבוויניק של דימויים: הוא דב המרקד מול קהל בכמו־קרקס, הוא סטיריקן, בדרן בגרוש, מריונטה שמרדה בחוטיה, ליצן תזזיתי שרגע אחר עושה שמח בלשון נמוכה ובפה מלוכלך ובאחר הוא מוקיון אלים, גם כלפי עצמו, מצית תהייה וחלחלה ומושך אליו אש; בעיקר הוא מתברר לקהל הכפול - זה ששילם על הספר וזה ששילם על ההופעה - כבופון עצוב, המבקש לקלף מעליו את המסכות ואת הקליפות ולהיוותר עירום לעיני הקהל ולעיני עצמו; מבקש לחדול ממעשה האמנות ותאב לחטט בבשר החי.

יותר מכל דובלה ג'י מבקש לחזור אל יום מכונן אחד בילדותו (שלא יפורט כאן כדי לא לקלקל את הנאת הקריאה) כדי לחיות אותו מחדש ולשתף את הקהל ברושמו המלווה אותו כל חייו. כבספרים קודמים שלו, גרוסמן הילד מבצבץ בין השורות, ו"בא הילד ההוא, חו לתו, בהיר מאוד ומנומש... ילד נמוך וצנום וממושקף" ומיטשטש הקו המפריד בין האני־המספר לבין האני־הממשי כי שתי שורות אחרי התיאור הזה גרוסמן בשר ודם הוא זה שכותב "ברוך השם... כבר חשבתי שהמצאתי אותך." באמצעות גיבורו, גרוסמן מקיים תנועה בלתי פוסקת בין החוץ והפנים, בין האמת והבדיה, בין האמנות לבין המציאות. בשלב מסרים איש אחד בקהל, (שופט שתכף ידובר בו) מאבד את סבלנותו, מוכן לתת לכל העניין רק עוד חמש דקות ואם "אין תפנית בעלילה" הוא גורס בינו לבינינו, אזי יקום וילך (ואולי חלילה גם הקודא יסגור את הספר). ומיד גרוסמן עונה לו ולנו, "אבל מה לעשות שגבולות הז'אנר הזה שלו מצומצמים כל כך." וכך, במהלך כל הספר, גרוסמן מקיים את הדואליות המרתקת הזאת שמתח כפול משחק בה תפקיד ראשי, בין גרוסמן לבין קוראיו, בין דובלה העומר על הבמה לבין קהלו במרתף. המתח מצוי בין השורות: האם יחזיק דובלה ג'י מעמד על הבמה מול הבוז והעוינות של קהלו הבדוי המצפה למשהו אחר לגמרי ממה שהוא מקבל? האם יצליח הסופר להחזיק את קוראיו פעורי פה נוכח מופע האימים של גיבורו? האם נישאר עד הסוף לאור מנורת הקריאה, בקצב המסחרר ובסוגה החדשה והמוזרה שבה הסופר בחר לספר לנו הפעם את סיפורו? אין רגע שבו לא מתקיימת בספר ההתבוננות הכפולה הזאת שבה הקורא כלוא בין גרוסמן לבין דובלה, מחושמל בזרם הניצת וכבה בין הסטנדאפיסט לבין קהלו, בין גרוסמן לבין קוראיו.

בתוך החלל הסגור, המרתפי, של המועדון בנתניה שבו יושבים כולנו כמו במיקרוקוסמוס, ובקרב הקהל האמורפי ומטושטש הזהות הישב מול הסטנדאפיסט ומחכה למוצא פיו, מתבדלות כמה דמויות: אבישי לזר, אדם המצטיר בהתחלה בעיני הקורא כמתנקש ובאמת, לאורך דפים לא מעטים מתקיים מתח שווא כתוצאה מהליד הזה - כי אנו מוטים לחשוב שמתנקש יושב בקהל, שהאמן ימות הערב על הבמה - אולי את המוות המלודרמטי הזה שהוא חלומו הרטוב של כל פרפורמר. יעבור זמן עד שנתוודע לעובדה שאם תהיה כאן התנקשות היא תהיה זו של דובלה בעצמו, ולא של אבישי היושב בקהל ותוהה על תפקידו בערב הזה. אבישי הוא שופט בית המשפט המחוזי בגמלאות שהכיר את דובלה בילדותם משיעורים פרטיים משותפים ולא פגש אותו מאז. כשדובלה צלצל אליו הוא, אבישי, כלל לא זכר אותו בהתחלה אך לבסוף הסכים למה שהסטנדאפיסט ביקש ממנו ב"ייאוש של בקשה אחרונה", דהיינו שיבוא בערב למופע שלו וישפוט: "תשמע ותחליט... תראה אותי טוב־טוב... ואחרי זה תגיד לי... מה ראית"; ומתבדלת מן הקהל גם דמותו של יואב בעל המועדון, הבמאי־לכאורה במופע האימים של דובלה, שהיר שלו על השאלטר - להאיר ולהחשיך את הבמה כרצונו, להאביס את הקהל באוכל כדי שיישאר שבע, ועל מקומו. בניגוד לכריסטוף, הבמאי הכל־יכול בסרט הנודע "המופע של טרומן", המדומה לאלוהים והיכול להדליק ולכבות את השמש ולחולל סערות גלים בים, ליואב תפקיד זוטא בלבד ואין לו כוח־על כזה לשנות את העלילה. להפך. על דובלה ג'י להרים את עצמו משערותיו בכוחו שלו. מסתבר שכל חייו הוא עושה זאת - "אחרי כל זה, היחידי שלא עזב אותי ולא נטש אותי ולא הפקיר אותי הייתי רק אני". חוץ מזה, דובלה יודע מתחילת המופע לאיזה סוף הוא משווע - בניגוד לטרומן שאין לו כל שליטה על חייו בעולם המלאכותי שנבנה עבורו ואשר בו חברתו סילביה עונדת סיכה שכתוב עליה "כיצד זה ייגמר"; ומתבדלת מן הקהל בנתניה גם דמות אשה ננסית שדיבורה לקוי ונדמה שפגימותה אינה רק פיזית ואולי יש לה לקות שכלית מסוימת. דווקא היא, מתוך פגימותה, בתוך מקהלת התגובות המתוזמרת מאליה של הקהל, משמשת רזוננס לטקסט של דובלה ולמעשיו על הבמה. האשה הננסית אינה שופטת אותו. היא קול צלול של זיכרון מדויק, קול יחיד ומדוד של אמת שרק היא יכולה לראות, כך נדמה, ממרחק הזמן. שאר האנשים בקהל שבויים־לא־שבויים בסיפור, אינם עקביים בתגובותיהם ואפילו לא ברור להם "מה עליהם להרגיש".

אבל לא דובלה גרינשטיין ולא דויד גרוסמן מוכנים לספק לקהל היושב במרתף בנתניה את ליטרת הבשר שלו עד אין קץ. יש להם סיפור לספר, "זו

מעין לוי בן סטון

ציור

.1
ציור הוא
לֵדַת הָעֵינַיִם
מִתּוֹךְ עוֹרֵן.

.2
ציור הוא בֵּית כֶּלֶא
שֶׁל הָאוֹר וְהַצֵּל

.3
ציור הוא הַקַּרְחוֹן בְּאִיסְלַנְד
שֶׁהִפְשִׁיר וְהָרַג בַּצּוּנָאמִי
אֶת הָאִשָּׁה
שֶׁיָּכְלָה לִהְיוֹת וַאן גוֹךְ.

.4
ציור הוא מָוֶת
מִמְּנַת הַיֶּתֶר
שֶׁל הַמִּלִּים

.5
ציור מַיִם הוא
עֲרָפְלִים שֶׁנִּתְקְעוּ
בַּמִּקְרָר בְּשֵׁשׁ בַּבֹּקֶר

.6
ציור רֵאָלִיסְטִי
הוּא הַבְּלֶט הַקְּלַסִּי
הַמְּמֻנֶּה עַל קְשָׁרֵי יָד וְעַיִן.

.7
דִּיוֹקָן הוּא לֹא קָשֶׁה
כָּל עוֹד תַּצְלִיחַ לְהִמָּנַע
מֵהַמִּלָּה "אַף".

.8
ציור שֶׁמֶן הוּא
הַבֹּשֶׁם שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ

.9
רָשׁוּם הוּא
הַתָּוִים שֶׁמְּנַגְּנִים הָעֶפְרוֹנוֹת וְהַנֵּיר

.10
ציור פִּיגוּרָטִיבִי הוּא
הָאֱמֶת מֵאַחֲרֵי הַמִּלָּה
כְּמוֹ.

דלילה שקד שפירא

אושר

לֹא הִרְבֵּה בִּקַּשְׁתִּי
שֶׁשִּׁלַּחְתִּי יָדִי לַגָּרוֹן
הַמַּר שֶׁל הַחַיִּים וְהֵיפִי
הַמִּסְתַּנֵּן מְסַנְוֵר אֶת
עוֹלְמִי הַקָּטָן הַמְּגֻנָּן
תַּעֲרֻבוֹת אוֹרְגָנִיּוֹת.
לִזְרֹעַ זַרְעֵי בְּרִיאוּת
בְּחֲלָלִים שֶׁנִּרְאִים
לְרוֹפְאִים חוֹלִים, אַךְ
הֵם לֹא יִמְצְאוּ
אֶת הַגּוּשׁ הַקָּטָן שֶׁמִּתְחַבֵּא
וְנֶעְלָם בְּמַגַּע הָרוּחַ שֶׁלִּי.

*

לִכְתֹּב שִׁיר
קוֹנְכִיָּה וּכְתָמִים בְּהִירִים,
לְרַכֵּךְ עַצְמִי מִכְּאֹבִים,
לִזְחֹל כְּמוֹ שַׁבְּלוּל
בֵּינִי לְבֵין אָשְׁרִי.

מתוך הספר *ענבים בטעם נצח* שיראה אור בהוצאת ספרי 'עתון 77'

כבר לא הצגה". אט־אט מתנהר שכל תכליתו של המופע היא לעשות סדר, כמו שהשופט משרבט על מפית: להבריל בין "הילד שאני הכרתי. הילד שהיא הכירה. האיש על הבמה." ואם באתם לחפש כאן בידור אסקפיסטי, צחוק משחרר – אז לא בבית ספרנו. העולם המדומה כאן יהיה רפליקה של העולם האמיתי – על מכאוביו ועל חולייו, על הערעור שהוא עשוי לערער. כשטרומן מבקש לברוח מהעולם המדומה שלו, כריסטוף הבמאי אומר לו שהעולם האמיתי הוא "המקום החולה" וכשהוא מבקש לשכנעו לא לברוח הוא אומר לו, "שם בחוץ אין יותר אמת מאשר בעולם שיצרתי לך". רובלה מבקש למצוא את האמת שלו על הבמה, בעולם מדומה שהולך ומתקלף מדימויו ונעשה לעולם האמיתי שלו – באלימות שבו, בחוסר הוודאות שבו, בסובייקטיביות שלו, ובו הוא מבקש לשתף את שארית הקהל שלו, אלה שנשבו בסיפורו ולא יצאו באמצע, בהפגנתיות ובלעג.

עד שלב מסוים קל היה לרובלה לסובב את הקהל על אצבעו וללוש אותו כחומר בידו, לאלף אותו, לעשות אותו לבן־ערובה שלו, למציצן, אבל מגיע הרגע שבו נראה ש"דוויקא הקהל, בעורמתו, מושך אותו למלכודת שלו־עצמו". ברצותו או שלא ברצותו, הסיפור של גרוסמן הופך לאלגוריה המהדהדת לקיום הממשי כמו גם ליצירות אחרות, קפקאיות, שבהן הקהל הופך לפרדטור בלי לעשות דבר לכאורה; רק טורף במבטיו ובסקרנותו את האמן ההולך ונכחד מולו – בעצם הסכמתו להמשיך ולצפות במופע שלו.

שיאו של הסרט הנודע "המופע של טרומן" הוא הרגע שבו טרומן שט עד "לקצה האופק" כלומר עד לגבול הסט שעליו הוא חי כל ימיו בלי שידע על כך דבר. זהו רגע ההארה שבו הוא מבין את המלכודת שבה הוא נתון. הקהל האמיתי הצופה מעל מסכי הטלוויזיה בתוכנית המציאות שטרומן גיבורה ומזרהה עם טרומן ברגשות עולים על גדותיהם; משתתף כאיש אחר במניפולציה הרגשית שעושה עליו כריסטוף הבמאי. בספרו של גרוסמן אין אלוהים כזה בחייו של גיבורו. אין "אח גדול". מושכי החוטים היחידים הם אבישי ויואב וכאמור, שניהם לא ממש דמויות אב וכוחם מוגבל. בייחוד מוגבל כוחו של השופט שדובלה אמנם טען אותו בסמכות־לרגע, אך לסמכות זו אין ערך ממשי אלא בתודעתו של הסטנדאפיסט. במילים אחרות, אם "המופע של טרומן" הוא תוכנית־מציאות בעולם מלאכותי ונשלט לפרטי פרטים, המופע של גרוסמן הוא דימוי מציאות בעולם המבודד לעצמו; ואם טרומן היוצא לחופשי מוצא עצמו לבד בסוף, הרי שדובלה ג'י היה לבדו כבר מההתחלה. גם דויד עומד לבדו מול הקהל, שבוי בצורך שאין לספקו לספר את סיפורו שוב ושוב, כאילו הוא מספר אותו פעם אחת ויחידה. ◆

יובל פז

אלוף העולם אני בלא להיות

דויד גרוסמן: ***סוס אחד נכנס לבר***

דובלה, סטנדאפיסט בן חמישים ושבע, עולה על במת מרתף בנתניה, כנראה למופע האחרון בחייו. הוא מזמין מבעוד מועד את אבישי לזר, שופט מחוזי בדימוס, שהיה חברו לזמן־מה כשהיו ילדים וחלקו אותו מורה פרטי למתמטיקה. לאחר ארבעים ושלוש שנים של נתק, מתקשר דובלה לאבישי ומבקשו לבוא למופע כדי לספר לו בסיומו מה ראה, "את הדבר הזה שיוצא מהבנאדם החוצה מבלי שישלוט בו." אבישי, אדם בודד ומסוגר לא מבין את פשר הבקשה, ולמרות זאת נענה לה בחוסר חשק לאחר שחש תחינה בקולו של דובלה - "ייאוש של בקשה אחרונה". ***סוס אחד נכנס לבר*** מתאר את המופע, הנפתח בסטנד־אפ סטנדרטי והופך אט־אט להתערטלות נפשית של האמן. מקרב הקהל במקום נשמעות קריאות מחאה על מה שבעיני חלק ממנו נתפס כהונאה. המוחים כנגד דובלה באו לצחוק ולשמוח, וככל שהוא נסחף בסיפורו האישי, הם הולכים ונוטשים המקום, אחדים בכעס, אחרים - באכזבה. לקראת סיומו של הערב, התרוקנו רוב הכיסאות מיושביהם ובמקום נותרו בודדים שהשתכנעו לשמוע את סיפורו של דובלה עד תומו.

דובלה, גיבור הרומן, הופך אט־אט מאובייקט הצחקה לסובייקט ההולך ומסיר מעליו את גלימת הקומיקאי, עד שהוא נותר חשוף לחלוטין בפני קהל הצופים בו. הוא נדרש לשטף של בדיחות גסות על מנת לשבות את לב מאזיניו ולפתותם לשמוע את סיפור חייו כבן יחיד לאם ניצולת שואה מצולקת בנפשה, ואב, שהקדים לעלות לארץ והוא בלבד מכל בני משפחתו לא נספה בשואה. זהו אב "שלא ברור אף פעם אם הוא בעדך או נגדך", שהאלימות היתה לו דרך תקשורת מרכזית עם בנו. מסכת יחסיו של דובלה עם אם אובדנית שהיתה "פה־רושם בקן הקוקייה, פה־רושם אצל חייט ורידים", ואב שלימד את בנו ש"לפעמים סטירה אחת יותר טובה מאלף מילים", הפכה אותו לילד רדוף חֶסֶר, ילד משתוקק אשר גדל להיות מבוגר התובע תשומת לב באמצעות הצחקת אחרים. כישרון ההצחקה שימש לו כדי לשרוד במציאות נטולת כל הומור.

לפי לאקאן, המושג 'איווי' (désir) הוא מה שנותר לאדם שסובל מחֶסֶר לאחר שסופקו צרכיו הביולוגיים ונשאר בו הצורך לסיפוק תביעתו לאהבה ולהכרה. כלומר האיווי הוא חלל של ריק נפשי לאחר שמחסירים מן התביעה לאהבה את הצורך הביולוגי. ה'אחֵר' לא יספק לעולם את התביעה כולה. החֶסֶר מדרבן את הסובייקט למלא את האיווי בדרכים רבות ומגוונות, אך האיווי נותר פעור תמיד, ולא ניתן להכחידו.

האיווי הוא כוח חיוני היוצר את מסלול התשוקה של כל סובייקט, והוא אחד ויחיד אף שיש לו פנים רבות. אפשר לראות את דובלה כמי שמשתוקק להיות אובייקט התשוקה של ה'אחֵר' ואת הופעתו הדרמטית בנתניה כביטוי לרצון לקבל ממנו הכרה. מתוך סיפורו מתברר שבמשך שנים היתה אמו בבחינת 'אחֵר' ראשוני, שבכישלונה לספק לבנה את ההכרה הבסיסית, גרמה לו לנכס לעצמו את אובייקט האיווי שלה. מצוקה נפשית ותסביך אדיפלי לא פתור הפכו את דובלה לתיאטרון של שחקן אחד, המופיע בנאמנות ובעקביות מדי יום בפני אמו, ב"הצגה יומית" של שירים, מערכונים וחיקויים - כל אלה בטרם ישוב אביו הנרגן הביתה. הוא זוכר רגעים אלה כטובים ביותר איתה. לדבריו, אף אחד לא ראה אותה מחייכת כמו שהוא ראה במופעים היומיים, אף שתמיד הסתיימו בפתאומיות, ברגע אחד שבו נמאס לה, אפילו באמצע מילה, כשהפרצוף שלה נסגר בפניו והיא צעקה עליו: "מה יהיה איתך, [...] תלך לעשות שיעורים, תלך תשחק עם חברים".

את תהליך יצירת האגו הסביר לאקאן בעזרת מטפורת "שלב הראי". כשתינוק נולד, בהתחלה אין לו תחושה של נבדלות מהסביבה או של אחדות פנימית. הוא אינו מסוגל לשלוט באיבריו או בתנועותיו ואין לו ארגון־על המאחד את מצביו המנטליים השונים. תחושתו כאוטית, מפורקת, בלתי אחידה, נטולת הגדרה. על פי מטפורת הראי, בשלב מסוים, בין גיל שישה לשמונה־עשר חודשים, התינוק מביט במראה ומוצא שם את הפתרון. מהמראה משתקפת אליו בבואתו, כדמות מתואמת, אחידה ושלמה. הוא מתבונן בה ותוהה "האם זה אני?" הוריו מאשרים לו שזה אכן הוא. הבבואה הנשקפת אליו מן המראה היא גרסה מואדרת של עצמו. המראה מסמלת את השיקוף של דמות - היוצרת תחושת זהות - המוגדרת כ'אני'.

בהתבגרותו עובר דובלה תהליך כואב של ניפוץ המראה. ה'אני' שניבט אליו מן המראה שהציבו מולו הוריו הוא של ילד דחוי, קורבן לרשעותם של האחרים המתעמרים בו והוא מוכרח לנפץ אותה כדי להתמודד עם הסביבה. ביטוי סמלי לניתוץ זה הנו במיומנות גופנית נדירה שרכש - הליכה על הידיים. בכל פעם שעליו להתמודד עם אכזריות העולם, הוא פשוט מתהפך, וכך מוצא מפלט: "כי על הרגליים תמיד הרגשתי קצת רועד, קצת כמעט נופל, וגם פוחד, תמיד, היתה כזאת מסורת יפה בשכונה, הֵכּוּ בָּדוּב, לא רציני, פה סטירה, שם בעיטה, אגרוף קטן בבטן, לא מֵרוֹע, סתם כזה, טכני, כמו שמחתימים כרטיס. [...] - ועל הידיים, לא יודע, אף אחד לא מרביץ לילד שהולך הפוך, בָּדוּק, לך תכיא סטירה לילד הפוך, איך תמצא את הפנים שלו? מה, תתכופף עד למטה ותיתן לו סטירה? או נגיד, איך תבעט בו? איפה בדיוק תבעט בו? איפה בדיוק הביצים שלו עכשיו? מבלבל, מה?"

ככל שהתבגר, גברה סלידתו של דובלה מהשתקפות ה'אני' שלו. אם שלב הראי אמור להבנות את האגו של האדם, לסמן את קווי המתאר של אישיותו ולגבשה, הרי שאצל דובלה קרה ההפך: כאשר זיהה את פגימות הבבואה, הוא החליט להפוך אותה באמצעות העמידה על הידיים. באין הורים שיסייעו בידו ובתוך חברה שבעיקר פגעה בו, נאלץ להקים את עצמו לתחייה ומשום כך אולי הפך לסטנדאפיסט. כישלונותיו כבן זוג לכמה נשים וכאב לחמישה ילדים, הותירו אותו מתוסכל מול ה'אני' שלו. בחירתו בסטנד־אפ אפשרה לו למלא במידת מה את חסר האהבה. הבחירה בעיסוק זה היא משום פשרה עבור מי שגילה שרק בשרתו את האחר, במקרה זה בהצחקתו, הוא יוכל לזכות בהכרה שהוא כה זקוק לה. הנכונות לפגוע בזולת, או לחילופין להתבזות מול קהל שמשלם עבור כך, נועדה למלא חלל זה. הוא מרבה לספר על הקושי להיות הוא עצמו: "אחים שלי, תסתכלו טוב ותגידו מה אתם רואים. לא, ברצינות, מה אתם רואים? אבק אדם, לא ככה? כמעט אפס חומר, ובקריצה למדעים המדויקים הייתי אפילו אומר, אנטי־חומר. וברור לכם כבר שמדובר בבנאדם לפני גְרִיטָה [...] ורק תראו, נתניה, מה זה נאמנות ואפילו מסירות לאורך חמישים־ושבע שנים די מחורבנות! תראו מה זה דבקות והתמדה בפרויקט הכושל של להיות דובלה! או אפילו סתם להיות!" דברים אלו מתחברים לנטייתו להקדיש קטעי קישור הומוריסטיים רבים המשולבים בסיפורו לבדיחות על מוות, ולקריאתו החוזרת ונשנית

לקהל: "כפיים למוות."

שלב הראי של לאקאן משקף את הסדר הדמיוני, שבו מראית העין של התופעות הנצפות מוליכה שולל בהסתירה את המבנה שביסודן. שורשיו של הדמיוני נעוצים ביחסו של הסובייקט לגופו ולדימוי גופו. כך הפך דובלה מרותק לדימוי האשלייתי שלו, הן כילד ההולך על ידיו והן כמבוגר המלהטט במילים מול קהל צמא בידור קל. בתחילת המופע נדמה כי דובלה איננו אלא נרקיסיסט המבקש באגרסיביות הכרה. הוא פוגע ומעליב, כמקובל בז'אנר הסטנד־אפ, אך בדיעבד מתברר שזו דרכו להיות, להתקיים במציאות שבה אלימות היא השפה הפופולרית ביותר, סמל הניכור הבסיסי של האיווי. קהל הצופים משמש אפוא לדובלה מראה המעניקה לו תוקף כמחזיק בדימוי של עצמו. עבורו זה רגע של ניצחון קטן על בן דמותו, או בלשונו של לאקאן: חשיבותו של שלב הראי רבה כי הוא מספק מעין מתקן תומך למחסור מולד, לבלבול ולדיסהרמוניה המובנים בסובייקט מלידתו.

חיים נחומן

אפשר בהחלט לראות בבחירתו של דובלה להיות סטנדאפיסט מין אנליזה שבאמצעותה הוא מבקש להשתחרר משלב הראי. לאחר שהתאכזב מדמות ה'אני', כלומר מאישיותו הנפסדת, ביקש להפוך לסובייקט שהוא ישות בעלת רצון. סימנים שנותרו בו מאישיותו הקודמת באים לידי ביטוי בנטייתו לחבוט בעצמו במהלך המופע. הוא פוגע בעצמו פיזית שוב ושוב לאורך המופע, פגיעה שמגיעה לשיא סמלי בשבירת משקפיו, ספק בטעות, ספק במכוון. הפגם שהוא מטיל בראייתו יכול לסמל את ניפוץ בבואתו, זו שתמיד מזכירה לו את ילדותו ואת ביתו המתפרק.

את האנליזה המאוחרת מבקש כאמור דובלה לבצע לעיני אבישי, שהכירו בעודם ילדים. בחירתו באדם ששימש שופט מרמזת על רצונו הסמלי לעמוד למשפט. הוא מבקש לספר את סיפורו כדי שבסופו יקבל אולי פסק דין שישחררו מייסוריו. הוא אמנם מסתייג מהשימוש במונח משפטי זה, אבל בדרכו הנפתלת, זה מה שהוא בעצם מבקש: "נניח שתשב שם ותסתכל בי שעה, שעה־וחצי, לא יותר [...] ואחר־כך תרים טלפון, או מצדי תשלח לי בדואר [...] עמוד אחד, גם כמה שורות יספיקו, אולי אפילו משפט. אתה הרי יכול במשפט אחד לגמור בנאדם." בשיחה זו מספר אבישי לדובלה שפרש משיפוט לאחר שפסקי הדין שלו נעשו חריפים מדי לטעמה של המערכת, ולאחר שהתפרץ כמה פעמים על עדים שקרנים, על נאשמים מתועבים ועל עורכי הדין שלהם שהמשיכו לפגוע בקורבנות. כך נפלט מבית המשפט. כעת מעמיד דובלה את החברות הישנה שלהם במבחן, ואבישי מחליט להתייצב למופע כנראה עם היזכרותו הפתאומית בחוויית נעורים מסוימת במחנה גדנ"ע בבאר־אורה, ובשל רגשות האשם שהתעוררו בו באותו רגע של הכרה באחריות.

אבישי הדחיק את אותו שבוע, שבמהלכו מצא את עצמו באותו אוהל עם דובלה, אף שלא למדו באותו בית ספר. גם שם היה דובלה קורבן להתעללות הילדים, אך אבישי לא העז להגן עליו, כדי שלא יהפוך בעצמו למושא ההתעללות. ההצקות נפסקו רק כאשר נקרא פתאום דובלה אל משרד המפקד, שם התבשר על מות אחד מהוריו, אלא שהנוכחים במקום לא ידעו לציין אם מדובר באביו או באמו. נאמר לו כי עליו לארוז מיד את חפציו ולעלות על הרכב שיסיעו לביתו. אבישי, כמו שאר הילדים, לא ידע את נסיבות עזיבתו הבהולה של דובלה. שעות ארוכות של נסיעה עברו על דובלה במחשבה מטרידה מי מהוריו נפטר, כאשר לצדו נהג צבאי צעיר, נסער מהמשימה שהוטלה עליו, מנסה ככל יכולתו להצחיק את ה'יתום' שהסתפח אליו פתאום, בניסיון נואש להתמודד בעצמו עם נוכחות המוות.

קורות נסיעה ארוכה זו מתוארות באריכות, ההופכת את הרומן כולו למעין יומן מסע. זהו המסע שעליו מבקש דובלה לספר במופע האחרון, נזכר באודיסיאה המיתולוגית, ויודע שאם יצליח לחזור, אולי יפרוק מעליו אשמה נוראה שהוא נושא על גבו ארבעים ושלוש שנים, אשמה הנוגעת לאחריותו לכאורה למוות הפתאומי שהתרחש אי־שם בילדותו, כאילו שהיה בידו להכריע מי ימות ומי יחיה.

ככל שהוא מתקדם בסיפור, מתגברת מחאת הקהל נגדו, קוטעים אותו בקריאות ביניים כועסות ובדרישה שיצחיק, לא שיספר על חייו המיוסרים. המוחים מייצגים אסקפיזם לצד אטימות - שניים מהגילויים השכיחים בחברה כלפי החלש. כאשר מתחוללת מהומה באולם, מתערב אבישי מתוך דחף בלתי נשלט: "ואני שומע את עצמי צועק, תנו לו כבר לספר את הסיפור שלו. [...] ואני מבין שצעקתי חזק יותר משהתכוונתי. [...] תנו לו לספר את הסיפור שלו! אני אומר שוב, הפעם לאט ובהדגשה, דוחס מלה אחרי מלה לחלל האוויר". זהו רגע דרמטי של תיקון מבחינת אבישי. דמותו המסוגדת וחמורת הסבר, הרגילה לחרוץ גורלות, הופכת כאן לדמות אנושית פשוטה של אדם מסתכן היוצא לעזרת חברו. בנקודה זו אפשר להצביע על דובלה כמי שפרץ את הדרך, ומכאן איש לא ימנע ממנו לספר את סיפורו. זהו רגע של שיא בסיפור, כיוון שזו הפעם הראשונה בה דובלה נחלץ באמת מבדידותו. הגושפנקא שקיבל במקרה זה מאבישי "השופט" להמשיך בעדותו, היא שתאפשר לו לעלות מן התהום.

מתברר שדובלה העמיד את עצמו למשפט. הוא זימן לא רק את השופט, אלא גם עדת אופי אחת, אשה זעירה־ננסית, פגועת נפש המתגוררת במוסד מוגן, שנקלעה למקום לאחר שחשבה בטעות שסטנד־אפ זה קריוקי. מסתבר שהיא מכירה את דובלה מילדות, וזוכרת לו חסד נעורים, על צאתו להגנתה כאשר היתה בעצמה קורבן להתעללות. כאן במרתף האפל היא מייצגת באופן סמלי את אאוריקלאה, האומנת הזקנה של אודיסיאוס, שרחצה את רגליו כששב ממסעותיו לביתו, מחופש לקבצן. היא שגילתה את הצלקת שהיתה לו מנעוריו וכך זיהתה אותו. אותה אשה קטנה ומחויבת לאמת, המכונה פיץ, משמיעה את קול נפגעי הרוע של עולם הילדות - אנשים שטראומת ההתאכזרות אליהם נחרטה בלבם לתמיד. פיץ זו, יחד עם אבישי, ועם הנהג הצבאי שביקש בכל מאודו להיות עם דובלה, אולי ברגע הקשה ביותר בחייו, טווים באנושיותם את המושג 'חברות אמת'. במקום שבו רק מעטים מוכנים באמת להקשיב, ובודדים הם אלו שלא עסוקים בחישובי רווח והפסד אישיים, מותירים מפגשים גורליים כאלה תקווה לחיים ראויים יותר.

דובלה, המעיד על עצמו שהוא "אלוף העולם אני בלא להיות", מלמד כאן שיעור מאלף ביחסי אמן־קהל. מצד אחד, ביטולו העצמי המצמית מתוך חובתו לקהל, ומצד אחר, התעקשותו לספר פעם אחת את סיפורו מתוך חובתו לעצמו, הופכים בו־זמנית את הרומן המצחיק־עצוב והנפלא הזה לכתב תביעה חברתי ולכתב הגנה אישי. לא בכדי, לאחר שהקהל התפזר ואבישי נותר לבד באולם, מתקרב לבמה, הוא חש פתאום בנוכחותה של תמרה, אהובתו המנוחה, שלוחשת באוזנו, מצטטת לו את פרננדו פסואה: "די להתקיים כדי להיות מושלם".

◆

מירי ורון

אני לא יכול להיות יתום

שני בנים: יהושע קנז והסופר הצרפתי פייר פאשה כותבים על פְּרִידָה כאוֹבָה מאב -" זכיתי באהבת הורים נפלאה, שללא ספק השפיעה עלי מאוד ונתנה לי מידה של ביטחון בעצמי", אמר הסופר יהושע קנז בריאיון עם צאת ספרו *דירה עם כניסה בחצר וסיפורים אחרים* (עם עובד, 2000). את האהבה הזאת נושא המספר בלבו בבואו להשיב אהבה לחיק אביו, שנים לאחר מות האב. בסיפורו "חדר מס' 10" הוא עושה תיקון לתחושות עוולה ועלבון שחווה יחד עם אביו. בסיפור שלוש דמויות: אב, בן ורופא. האב הוא טיפוס עצמאי, חזק ועקשן. בתחילת הסיפור הוא מנסה לתלות דגל על מעקה המרפסת שלו בערב יום העצמאות. ידו הימנית לא נשמעת לו כי אירוע מוחי קל שהוא מתכחש לו שיתק אותה חלקית. הוא נעזר בבנו שבא לבקרו ויחדיו הם תולים את הדגל.

פייר פאשה

הוא לא ישר, אומר הבן. הוא נוטה החוצה...

אין רבר, השיב אביו בחיוך איחני. ככה זה יתאים לשני הימים. קצת מוחכן ליום הזיכרון וקצת זקוף ליום העצמאות...

ההשלמה השקטה של האב מעידה על אופיו ועל הזרקנותו המפויסת, הבלתי כעוסה. הוא יודע שעצמאותו היא חלקית. הוא קצת זקוף וקצת מוחכן. בכל אופן, בלית ברירה הוא מוכן ללכת לבדיקה אצל נוירולוג. שניהם נכנסים אל בית החולים ותרים אחר חדר מס' 10. מעתה ואילך מתרחשת העלילה בשני מישורים. המישור הגלוי הוא הציפייה המשמימה ליד חדר הרופא; האב מתנמנם והבן חסר מנוחה ומחפש דרך לקצר את זמן ההמתנה. הדיאלוגים שהם מנהלים מזכירים לכל מי שמלווה את הוריו המוזקנים את הסיטואציה הטיפוסית. לא ברור בדיוק אם זה החדר, לא ברור בדיוק מי הרופא, זמן המפגש אינו תואם את הציפייה, הרופא אינו מגיע בזמן, החולה המבוגר מתכנס בכניעה עגומה אל תוך עצמו והבן המתלווה אליו אינו יודע את נפשו ומרגיש חסר אונים מול המערכת העריצה, מול חלל חדר ההמתנה הריק והמנוכר.

סוף סוף מגיע הרופא. "פתאום נפתחה הדלת והאיש פרץ פנימה כרוח סערה. במרפקו הדף לאחוריו את הדלת שנטרקה, העיף עין בשני הישבים בחדר ההמתנה, הפטיר: עוד מעט, נכנס לחדרו, סגר את הדלת וכעבור כמה שניות נשמע קולו מדבר, מן הסתם בטלפון" (שם, עמ' 89). הבן מעיר את אביו המנמנם ומכין אותו לפגישה. ושוב הרופא בפתח והדיאלוג המוכר עד להכאיב:

"להיכנס!" קרא.

הבן הלך אחר אביו. הרופא עצר אותו בפתח.

"אני הבן שלו".

"הוא צלול?"

"כן".

"אז תישאר שם. אם צריך אני אקרא לך".

השאלה אם "הוא" צלול נשאלת בנוכחותו של האב. העלבון, הלבנת הפנים בפני הבן אינה מעליבה את האב, אלא גורמת לו צער על כך שבנו מצטער. הוא מרצה את עצמו מנחם את הבן ולא עוסק בעצמו. "אין דבר", אמר לבנו "אל תיקח ללב".

במקביל למישור הגלוי, להתרחשות המוכרת, מחלחלת כל העת תודעת הפרידה. מעבר לקיר שבה אל ה"ילד" הבוגר חרדת ילדותו, כאשר אביו היה משתעל בלילות והוא עצר את נשימתו עד שישוב האב וינשום. "אל תמות! אני לא יכול להיות יתום!" אמר לעצמו אז, והמילים שבות אליו גם בבגרותו. הבן לא יכול להיפרד והאב ממשיך לגונן עליו גם בימיו האחרונים.

הרופא ממשיך ומתעמר באב הזקן, דוחק בו להזדרז ולהתלבש על אף איטיותו, נותן לבן מכתב סגור, ולסיום אף טודק את הדלת אחריהם.

האב אומר חרש: "עכשיו תכפתר לי בבקשה את החולצה, אני רוצה כבר ללכת מפה". בצאתם מבית החולים שב האב ומפציר בבנו לא לקחת ללב, לא להצטער בגינו. "אל תיתן לפרא האדם הזה לדכדך אותך", הוא אומר. ברדך חזרה מתמכר האב עדין הנפש ל"קול המוסיקה".

שניהם עוצרים ליד בית החולים "השרון", שבו נולד הבן לפני שנים, וברדיו שר פישר דיסקאו את "איש תיבת הנגינה". זה אחד משירי הרוחך האחרונים שכתב שוברט לפני מותו: "שם אחרי הכפר עומד לו איש תיבה/ באצבעות קפואות מסובב כאשר יידע".

הבן אינו מכיר את מילות השיר, אבל האב יודע אותן היטב. המוסיקה מנחמת אותו. "יש נחמה במוסיקה", הוא אומר לבן ומנסה שוב להקל על בנו.

יהושע קנז

הסיפור מעורר אמפתיה עמוקה לאב ולבן המלווה ומבטא את הצער והעלבון שבהתמעטות ובחולשה, אבל עם זאת יש בו עוצמה גדולה ומנחמת של אהבת אב לבנו ובן לאביו שמגוננים זה על זה ונשארים חבוקים גם בימים קשים.

באותו ריאיון אמר יהושע קנז לשירי לב־ארי: "חדר מס' 10 הוא כמעט דיווח תיעודי". ואמנם, זה סיפור ארוג מחוטי היומיום, מהצער ומהאהבה השזורים זה בזה בין אבות ובנים.

שנים ארוכות לפני הופעתו של הסיפור הזה, פרסם פייר פאשה - סופר, עורך ומתרגם יהודי־צרפתי - את ספרו **אוטוביוגרפיה של אבי** (תרגם יואב הלוי, הוצאת מבע). הוא היה לפה לאביו השתקן, העצור והמרוחק, בכך שכתב את הספר כאוטוביוגרפיה של האב.

הצורך לכתוב ולתת לו חיים מילוליים נובע מכך שהבן מתקשה להיפרד מאביו.

"כאשר מת אבי, לפני עשרים שנה, חשתי כאב עז, הן גופני והן נפשי, בעיקר היה זה כאב גופני. במובן מסוים לא הבנתי בדיוק מה איבדתי. איבדתי מישהו שהיה קרוב אלי, אולי הקרוב אלי ביותר. אך היה נראה כאילו הצמיח בתוכי שורשים כה עמוקים, כה אפלים, עד כי דמיתי לאדם המתעורר לאחר ניתוח, ואט אט הוא מגלה הן את כאביו והן את העובדה שאין איש בסביבה שיענה על שאלתו 'מהו הדבר שאבד ליי? מה בעצם נלקח ממני?' כדי למצוא טעם בחיי החלטתי לנסות לחפש את התשובה" (עמ' 6).

רגעי הקרבה היחידים של אותו אב מרוחק ושתקן מתרחשים בזקנתו, כאשר הוא לוקה בעיניו ונוסע עם בנו לביקור אצל נוירולוג. גם בסיפורו של פאשה נוכחים אב בן ורופא. בהיכנס האב פנימה הוא מנסה להעמיד פנים ולתעתע ברופא, משום שהוא עצמו רופא ומעמדו כחולה מעורר בו אימה וכעס. חוסר האונים שלו מוחמר משום שהוא עצמו מתוודע לתהליך התנתקותו מן העולם. כמו בסיפורו של קנז, גם כאן מנסה הבן לגונן על אביו ותקוף צער על עלבונו של אביו. על גרם המדרגות, בצאתם, הוא רואה את אביו הלבוש שלא כדרכו ברישול. "החנות שלך

שלום רצבי

מדורים מדורים

.1

אַחֲרֵי שֶׁמֵּאַד הָלַכְתִּי כְּדַרְדֵּ כָּל הָאָרֶץ לֹא חֹשֶׁךְ גַּם לֹא אוֹר. הָאַוִּיר סְבִיבִי, הָאַוִּיר בְּתוֹכִי
- שְׁדֵים חוֹרְצֵי לָשׁוֹן. וּמִנַּיִן אֶקַּח עוֹד בְּעַד אוֹר, אוֹר בְּעַד עוֹר בְּעוֹדִי מִסְתַּכֵּל אַחֲרַיִךְ,
אֶרֶץ לֹא זְרוּעָה, אֶרֶץ שָׁמִיר וְשִׁית לֹא אֶרֶץ אוֹר גַּם לֹא אֶרֶץ חֹשֶׁךְ

וְהָאַוִּיר עוֹד סְבִיבִי עוֹד בְּתוֹכִי כְּאִלּוּ הָיִית, כְּאִלּוּ הָיִיתִי

אֲבָל הַמִּלִּים גְּדוֹלוֹת מִשֶּׁהָיוּ אֵינָן נוֹשְׂאוֹת עוֹד אֶת עַצְמָן, נוֹפְלוֹת סְבִיב הַפֶּה, כְּמוֹ
תְּפִלָּה לְעָנִי כִּי יַעֲטֹף וְהַמַּבָּטִים דְּחוּפִים, דּוֹחֲקִים, אֶל תּוֹךְ הָעֵינַיִם נִסְגָּרִים אֶל עַצְמָם.
לֹא אוֹר גַּם לֹא חֹשֶׁךְ וְאַתְּ מְאֹד אֵינֵךְ כִּי
אֵינֵךְ כְּמוֹ שֶׁרַק אַתְּ יוֹדַעַת
נוֹגַעַת לֹא נוֹגַעַת בְּכֹאֵב, בְּמִלִּים בְּמַבָּטִים
כְּאִלּוּ הָיִיתִי יֶלֶד שֶׁהָיִיתִי פּוֹעֵר עֵינַיִם אֶל שֶׁכְּבָר לֹא יֵדַע עוֹד

.2

בַּמֶּה שֶׁנּוֹתָר, בַּמֶּה
שֶׁעוֹד לֹא
בְּחֹרִי אַף, בְּאִימָה... שֶׁכְּבָר זְמַן רַב
לֹא בָּאֲנִי אֲנִי
נֶאֱחַז, בְּיָדַיִם כּוֹאֲבוֹת
אֶת הָרִיק לַעֲטֹף
לְבַל יַחְמֹק; אַחֲרֵי הָאַהֲבָה
שֶׁבְּכָל נֶפֶשׁ וּמְאֹד, אַחֲרֵי הַמִּרְחָבִים
הַהוֹלְכִים וְסוֹגְרִים
בְּעֵינַיִם זוֹנוֹת לַחֲתֹם אֶת שֶׁלֹּא הָיָה עוֹד וְאֶת שֶׁלֹּא יִהְיֶה עוֹד; בְּפֶה פָּתוּחַ
מֵאֵין קוֹל, בִּצְעָקָה לֹא לְאִישׁ גַּם לֹא לֵאלֹהִים מִתְלַקְּחִים פַּאֲתֵי מַעֲרָב, אַרְמוֹנוֹת בּוֹעֲרִים
שֶׁל שְׁקִיעָה לָבוֹא בָּם; לָתֵת אֶת שֶׁנּוֹתָר, אֶת שֶׁלֹּא הָיָה עוֹד, אֶת לֹא יִהְיֶה עוֹד, אֶת
שֶׁכְּבָר עוֹד
כְּבָכִי, כְּצִקּוּן תְּפִלָּה, בְּכֹחַ, בְּכָל הַכֹּחַ
אֶל מוּלֵךְ כְּמוֹ אֶל מוֹלֵךְ רָם וְנוֹרָא עַד מְאֹד
אֶת תְּמוּלִי, אֶת מָחָר שֶׁכְּבָר לֹא
בְּאִבְחַת חֶרֶב מְמֹרֶטֶת לַעֲרֹף כִּי לֹא עוֹד

.3

הָעֵינַיִם עֲזוּבוֹת לְנַפְשָׁן
חוֹזְרוֹת בִּיעַף אֶל אַרְבּוֹתֵיהֶן. מְדוֹרִים
מְדוֹרִים שֶׁל חֹשֶׁךְ, קִינָה וָנֶהִי
הוֹי אִמִּי אִמִּי רֶכֶב אֵשׁ וְסוּסֵי אֵשׁ
טוֹבְעִים בְּדָמוֹ שֶׁל יֶלֶד שֶׁהָיִיתִי
סוֹבֵב בִּרְחוֹבוֹת רֵיקִים מֵאֵין
אֱלֹהִים אוֹ אָדָם

.4

כְּבָר לֹא. אִמִּי, אִמִּי
כְּבָר לֹא
סוֹחֶבֶת אֶת הַחַיִּים וְהֵם הוֹלְכִים בְּתוֹכִי, לְיָדִי,
מִצִּדָּדַי, מֵאֲחוֹרַי וּמִלְּפָנַי
מִדְּבָר שֶׁאֵין לוֹ
לֹא סוֹף וְלֹא מַיִם אֲבָל יֵשׁ בּוֹ נְחָשִׁים
וְעַקְרַבִּים כְּמוֹ אֲנָשִׁים שֶׁהוֹלְכִים בִּרְחוֹבוֹת רֵיקִים;
רֵיקִים מֵאֱלֹהִים רֵיקִים גַּם מֵאָדָם
הוֹלְכִים כִּי כְּבָר לֹא עוֹד
תְּבוּאָם וְלוּ גַּם בַּחֲלוֹם
זוֹ שֶׁחִפְּשׂוּהָ בַּשְּׁוָקִים וּבָרְחוֹבוֹת

פתחה", הוא אומר לאביו ומסב את פניו.
שתי היצירות הללו שונות משום שפאשה בחר לשאת מונולוג של האב ובעצם ניסה לאפשר לו להתבונן בעצמו ובבני משפחתו באמצעות מחשבות והתנהלות שלא התקיימו במציאות. הסופר רואה את עצמו במרחק השנים דרך עיניו של אביו ונותן ביטוי לאהבתם הסמויה. כך הוא יצר תיקון לחייו האילמים של האב, ובתנה קשר נפשי אפשרי והכרחי מבחינתו כדי למצוא טעם בחייו. קנז נדבר עם אביו מעמדת מספר "כל יודע", המייצרת ריחוק. אולי בחר בדרך זו בשל הקרבה הנפשית העמוקה והמעוורת של בן לאביו.
המעניין הוא שאנו מתבתנים בשני סופרים זרים זה לזה, שעיסוקם בכתיבה, בתרגום ובעריכה, שיש להם זיקה משותפת לאותו מקום (קנז מקודב מאוד לתרבות צרפת). חוט אחד מקשר את שניהם זה לזה: צער הפרידה מאב. על כן מצאו את עצמם בסצנה זהה, המתארת בן ואב מול גזר דין שאחריתו פרידה ויתמות. ומה שעולה מן הסצנה הזאת הוא אותו קול עצמו של אי־השלמה: אל תמות. ◆

המציאות רוכנת מעלי

קטעי הקישור מתוך *כוח המשיכה* מאת יפתח אלוני,
אפיק ספרות ישראלית 2014

ליקטה נילי דגן

"אורב לי יום חם ויבש מהרגיל. אני קורא את השירים שמישהו כתב במחשב שלי וחושב, לא אני כתבתי את זה. הוא כתב. אני תמיד צוחק והוא עצוב, נחנק מגעגוע."

צילום: יוסי זמיר

מי־טל נדלר

זרות

זֶה יוֹם לֹא טוֹב לְהִתְרַגֵּשׁ בּוֹ.
פָּנָיו שֶׁל הָעוֹרֵב בַּחֲלוֹן מַבִּיטִים בָּךְ
בִּתְנוּחָה שֶׁל O מְחֻלָּט, שְׁלֵוִים כְּאִלּוּ
אִי־אֶפְשָׁר לְהַפְגִּיעַ.

כְּבָר שָׁבוּעַ מַבָּטִים מְפַרְפְּרִים סְבִיבֶךָ
כְּמוֹ דָּגִים בְּאַקְוַרְיוֹם שָׁבוּר. חֲפָצִים
שֶׁהָיוּ שֶׁלְּךָ הֶחְלִיטוּ עַל דַּעַת עַצְמָם
לִשְׁמֹר עַל פְּרָטִיּוּת.

הַכֹּל זָר כָּאן. הַטֶּלֶפוֹן מֵת, הַמְּנוֹרָה
הֶעֱלְתָה עַצְמָהּ שׁוּב בָּאֵשׁ.
אַתְּ עוֹמֶדֶת יְחֵפָה עַל הָרִצְפָּה הַקָּרָה,
מַחֲלִיטָה שֶׁהַבַּיִת בּוֹעֵר, אֲבָל

בָּתִּים, וּבְמִיחָד אֵלּוּ שֶׁאַתְּ מַכִּירָה,
לֹא נִשְׂרָפִים סְתָם כָּךְ בְּאַבְחָה, אֶלָּא
מִתְפּוֹרְרִים בְּאִטִּיּוּת, כְּמוֹ הַמִּשְׁפָּחוֹת
שֶׁבְּתוֹכָם, אֶל תּוֹךְ הַשֶּׁקֶט.

הַלַּיְלָה עֵינוֹ הַבְּרִירָה שֶׁל הַיָּרֵחַ מַכְאִיבָה
כְּעֵינֵי מֵתִים בַּחֲלוֹם. סַהֲרוּרִית אַתְּ מִתְיַצֶּבֶת:
שׁוֹמֶרֶת עַל הַזְּמַן כְּמוֹ יֶלֶד שֶׁמַּחֲזִיק שָׁעוֹן
וְסוֹפֵר אֹתוֹ דַּקּוֹת. הָאַהֲבָה, אַתְּ יוֹדַעַת,
לֹא תַּצִּיל אוֹתָךְ עַכְשָׁו.

מתוך הספר *ניסויים בחשמל*, ידיעות ספרים 2014 (סופ"ש שירה 47)

מבחר שירים מתוך

סופ"ש שירה

בעריכת נילי דגן

"יצאתי למרפסת לעשן. ראיתי את עצמי העולה ברחוב לפני עשרים שנה. נפנפתי אליו, קראתי: תחזור. אל הבית שלך, החיים שלך, אל פניך האמיתיות. אבל מזמן כבר חדלתי לדבר ורק הדממה עונה לי."

יעקב אלג'ם

פעם רציתי להביט

פַּעַם רָצִיתִי לְהַבִּיט בַּשֶּׁמֶשׁ יָשָׁר לְתוֹךְ הָעֵינַיִם.
מִי שֶׁלֹּא מַבִּיט בַּשֶּׁמֶשׁ יָשָׁר לְתוֹךְ הָעֵינַיִם
יָכוֹל לְהִשָּׂרֵף בְּטָעוּת.

לֹא כָּל הָאֲנָשִׁים מַבִּיטִים יָשָׁר לְתוֹךְ הָעֵינַיִם.
יֵשׁ כְּאִלֶּה שֶׁכּוֹעֲסִים לַצְּדָדִים
יֵשׁ שֶׁלֹּא מְדַבְּרִים אִתָּם
יֵשׁ שֶׁמַּסִּיטִים עֵינֵיהֶם עַל מְנַת לֹא לִפְגֹּעַ
יֵשׁ עֵינֵיהֶם צָרוֹת בִּפְלוּנִי וְהוּא, כְּמוֹתָם, רוֹאֶה לְעֵינַיִם.

מִי שֶׁמְּסָרְבִים לְהַבִּיט נְכוֹחָה פֵּן יְכוּ סַנְוֵרִים,
אֵלֶּה הַנִּשְׁבָּעִים בְּשֶׁבַע כִּי יְדַבְּרוּ אֱמֶת בְּאַרְבַּע.
מִי שֶׁאוֹרְבִים לִי מֵאָחֹרֵי עֵינֵיהֶם הָרָמוֹת
וַדַּאי מִתְבַּיְּשִׁים בַּזְּלוּל כְּלַפַּי –
בְּעֵינֵי רוּחָם עֵינֵי עֲשָׁשׁוֹת
מִלְּהַבִּיט נְכוֹחָה בְּחַיַּי
כְּבַאֲחִיזַת עֵינַיִם.

לֹא כָּל הָאֲנָשִׁים מַבִּיטִים יָשָׁר לְתוֹךְ הָעֵינַיִם.
יֵשׁ כְּאִלֶּה שֶׁיֵּשׁ לָהֶם
עֵינַיִם רוֹאוֹת עַד
כַּמָּה הֵם לֹא מְסֻגָּלִים
לִרְאוֹת עַד כַּמָּה
הֵם מְאֻשָּׁרִים.

מתוך *שירים באוד הנעול*, ספרי 'עתון 77'' תשע"א 2011 (סופ"ש שירה 13)

"כדי לחזור אני צריך למצוא מחדש את המילים. אלפי ומיליוני המילים שנתקעו בגרוני, המילים התועות, קריאות השמחה, מילות האהבה."

עודד פלד

המילים שאוהבות אותי

הַמִּלִּים שֶׁאוֹהֲבוֹת אוֹתִי יוֹשְׁבוֹת עַל
אֹדֶן חַלּוֹנִי. בִּקְצֵה הָעִיר, אִם אֵינֶנִּי
טוֹעֶה, עָשִׂיתִי מֵהֶן מִגְבַּעַת שְׁחוֹרָה לְיָמִים קָשִׁים

הַמִּלִּים שֶׁאוֹהֲבוֹת אוֹתִי חוֹשְׁבוֹת עָלַי דְּבָרִים
טוֹבִים, צוֹבְעוֹת קִירוֹת חֲלוֹמִי חִיּוּךְ חַם.

הַמִּלִּים שֶׁאוֹהֲבוֹת אוֹתִי
מִשְׂתַּחֲקוֹת
בְּאַרְגַּז הַחוֹל שֶׁל חַיַּי

מתוך הקובץ *יום הולדת*, הוצאת פרוזה עתון ספרות, 1978 (סופ"ש שירה 1)

מדור סופ"ש שירה בעריכת המשוררת נילי דגן נפתח במאי 2012 ומארח, עד כה, למעלה מ־275 משוררים היוצרים אנתולוגיה מקוונת ומגוונת של שירה ישראלית. השירים מופצים בין קהל שוחר שירה ברחבי האינטרנט.

"הייתי רוצה לדעת לאן נעלמו רגשותי, האהבות, האשמות, החרדות. מישהו אכל אותם? אולי 'אוכל חטאים'? כמו אלו שהיו בעת העתיקה, שלא הצלחתי להבין מה בדיוק אכלו. אבל הם עשו מאמץ להגן על מישהו. גם אני רוצה להגן על מישהו: על עצמי, כלומר להפסיק לאכול את עצמי."

בועז יניב

*

מַה יֵּשׁ לַנִּשְׁמָה?
מַה יֵּשׁ בָּהּ, שֶׁהִיא רוֹצָה
לְהִתְעַסֵּק רַק בְּעַצְמָהּ?
מַה הִיא רוֹצָה?
הִיא שֶׁיּוֹדַעַת שֶׁאֵין שְׁמוֹת.
אוּלַי רַק לִזְרֹק אֶבֶן לָאֲגַם,
לַחֲרֹט בַּבֹּשֶׂר בִּסְכִּין יַפָּנִית
הָיִיתִי כָּאן.

מתוך *הפרת סדר*, הוצאת פרדס 2013 (סופ"ש שירה 27)

"הצללים הם קנוניה. תמונה הניבטת בכפות הידיים כשאני מליט בהן את פני. הם נרקמים בלילה ומתעוררים איתי. אני מביט בשעון. נדמה שאין לו שום מחוגים."

טלי פולמן־עוקבי

*

תְּפֹר
אֶת עוֹר הַתֹּף הַקָּרוּעַ שֶׁל הַלַּיְלָה.
תְּפֹר
עוֹנָה מוּסִיקָלִית אַחַת
בְּתוֹךְ הָרַעַשׁ.

קָבוּר מִתַּחַת לַחֲרִיוֹת שֶׁל עַצְמוֹ
פִּרְפֵּר עוֹר הַלֵּב.
תְּפֹר
כַּפּוֹת־רַגְלַיִּים אוֹרִירִיּוֹת
שֶׁיְּהַלְּכוּ צִדְדִיּוֹת
עַל עוֹר לִבּוֹ שֶׁל הַלַּיְלָה
עַל אוֹר הָעוֹלָם
וְעַל פִּרְפּוּר רַעַשׁ מַחְשַׁכָּיו.

מתוך *עוד התוף של הלילה*, הוצאת אינדיבוק 2013 (סופ"ש שירה 30)

רפי וייכרט משוחח עם אמוץ דפני

"מדוע דבורים ישנות בפרחים מסוימים"

בעקבות הספר *זדימת הדקפות* הוצאת עולם חדש

אל השירה הגעת אחרי שקנית לעצמך כבר שם ומעמד כחוקר חשוב בתחומך בעולם האקדמיה. ספרי שיריך ראו אור רק בעשור האחרון אבל דומה ששירה היתה בעולמך תמיד. מה המהלך שהוביל אותך אל ה"יציאה מהארון" כמשורר?

- כתבתי שירים, בעיקר בעשור השלישי לחיי והם נגנזו ב"להט העבודה המדעית". עם השלושים למותו של יהודה עמיחי (ספטמבר 2000) כתבתי רשימה על הטיון בשירתו, שפורסמה ב'הארץ'. בעקבות שיחות טלפון של אנשים שהתעניינו "האם זה פרק בספר", נדרך קפיץ הפיתוי, התחפרתי בספריית האוניברסיטה ואחרי כמה חודשים יצאתי משם עם כתב יד בשם "הבוטניקה של השירה העברית המודרנית". טובי סופר, אחר המו"לים שחיזרתי אחריהם, שאל לתומו האם אני כותב שירה. בעקבות שאלה תמימה זו חזרתי אל ה"גניזה" ולהפתעתי לא התכחשתי לשירים שפורסמו לאחר מכן (2009) בספר **לדבר אביב** עם צילומיו של שי לוי. מאז "הופעל הכפתור"; חזרתי לכתוב שירים והספר הנוכחי הוא השלישי שבהם אחרי ***היום הארוך בשנה*** (2008) ו***זמן עלה*** (2011). כך יש פער של כשלושים שנה בין "לדבר אביב" לבין הספרים האחרים.

לקורא בשיריך בספרים השונים נגלית מפה מרהיבה של מקומות, אנשים וצמחים. דומה שמקורות ההשראה שלך מאוד קרובים לעולם הנחווה בחושים, לחי ולצומח?

- כחלק מעבודתי המדעית, כמי שעוסק ביחסי פרחים ומאביקים, אני נמצא ימים רבים בשדה ובחלקי עולם מופלאים. כאיש טבע איני יכול להישאר אדיש הן ליפי הפרחים והן לנופים לאנשים המרתקים שאני מבלה איתם ימים רבים ונחשף אליהם בעוצמות שלעתים הן מטלטלות. בעצם השהות הממושכת בטבע הבלתי אמצעי יש ממד מסוים של התמזגות פנימית וחיצונית, המשלימות זו את זו.

לא מזמן נשאלתי מדוע אני כותב על צמחים מסוימים, סוגיה שמעולם לא נתתי דעתי עליה. כאשר בירדתי לעצמי את העניין, גיליתי, *להפתעתי*, שרבים מתוכם הם גם הצמחים שחקרתי משך השנים ורובם פרחי ילדותי והם סימני מולדת מובהקים: רקפת, כלנית, נורית, פרג, צבעוני, נרקיס ואירוס הארגמן. כולם *נפוצים, גדולים ויפי פרחים*. המחקר רב השנים על העצים המקודשים בארץ קשר אותי במיוחד אל האלונים, שבילתי ימים רבים במחיצתם. למרות שיהודה עמיחי כתב "איש מתחת סלע צעקה רקפת, איש אינו מבין שוב רקפות", אני מתיימר להבינן ובשיחה שקטה שבין שותפים לסוד הפריחה המניע את שנינו, כל אחד בדרכו.

צילם שי לוי

שפת הפרחים

בַּגַּן הַבּוֹטָנִי
שְׁלִיחִים
מִכָּל קַצְוֵי תֵּבֵל,
מִגְּדַל בָּבֶל
שֶׁל צֶמָחִים,
כֻּלָּם לָשׁוֹן אַחַת –
שְׁפַת הַפְּרָחִים.

דבש־חופש

בַּגַּן הַבּוֹטָנִי הַשָּׁלוֹ –
אֶרֶץ מַאֲוַיִּים נִכְסָפִים
נְעוּלִים הַצֶּמָחִים בְּשׁוּרוֹת
אָסוּר בָּהֶם לָגַעַת.
מִדֵּי פַּעַם גַּנָּן מְמַגֵּה
מְנַכֵּשׁ בִּקְפִידָה
כָּל מַרְחִיב גְּבוּל
צֶמָחִים אֲסִירֵי מִשְׁמַעַת.
דְּבוֹרִים אוֹרְזוֹת צוּף
חוֹצוֹת כָּל סִיג
לִיצֹר דְּבַשׁ־חֹפֶשׁ
מִבְּלִי דַּעַת.

השירים שלך מתאפיינים בלשון שירית מובהקת (בניגוד לדיבורית או סלנגית) ובמבנים של מקצב וחרוז ואליטרציה. חשוב לך מאוד הצד האסתטי של השיר לא רק מצד תכניו אלא גם מצד המבע. באיזה סוג של פואטיקה אתה דוגל?

- אני מודע לכך שהשירים שלי "הדוקים וקצובים". בעיני כתיבה היא כחציבה באבן וכבנייה. לגודל הנדבך ולצורת הבנייה יש חשיבות לאופי המבנה, ליציבותו ולמה שהוא יכול להכיל. אין ספק שזו תוצאה של כתיבה מדעית מתומצתת ורכת שנים. האסתטיקה חשובה לי בדיוק כשם שחקרתי בעיקר "פרחים יפים". זה בעליל לא נימוק קביל בעולם המדע שממנו אני מגיע, אך זה בהחלט החוט הדק המקשר שעליו אני מהלך בזהירות רבה.

איני דוגל בסוג מסוים של פואטיקה. שיר יכול להיות "חופשי ופרוע" או בעל מקצב מדויק כסרגל, שיר קצר או פואמה רבת דפים. שיר שאני "מתחבר אליו" הוא זה שמושך אותי למעבה היער ומגלה לי רבדים חדשים בכל קריאה. שיר, ולו גם עשיר בשפה ובדימויים מופלאים, המוליך אותי לסבך ולא מותיר בידי "חוט אריאדנה" לצאת מהלבירינט, יכול לגרום לכך שאהבת השיר הטבועה בי תיטרף טרם חזרתה אלי בשלום. דווקא שירים הכתובים בלשון פשוטה, אך המאירים פינות חדשות, הם בעיני כדוגית צנועה המשגרת גלי קול סמויים לגלות אוצרות חבויים בעומק הים. אם הצלחתי לפענח את משמעות ההדים החוזרים, יש סיכוי שיתגלה לפני הסמוי מהעין.

הקורא שיחפש מידע על אודותיך, יקבל רק חלק מתמונת העולם האקדמית ואולי התייחסות קצרה ליצירתך השירית. ספר קצת על הבית שממנו באת.

הורי עלו ארצה ב־1933 מפולין. אמי היתה חברת "גורדוניה" ומראשוני קריית ענבים. אבי היה רב עילוי שהתפקר טרם עלייתו ארצה. זמן מה היה מזכירו של זאב ז'בוטינסקי טרם עלייתו ארצה. רוב השנים עבדה אמי כפועלת בבתי חרושת וכמכשלת. אבי היה נגר במקצועו ועסק בעיקר בפיקוח על הקמת מבנים מטעם הסוכנות, עיסוק שחייב שינויי מגורים תכופים טרם הצלחתי לעגן שורשים במקום מסוים. השלווה והשלום לא שרדו

עודד בן־דורי

דימוי עצמי

מָסַרְתָּ גִּבּוֹרִים בְּיַד חַלָּשִׁים
וְלֹא תֵּאַרְתָּ לְעַצְמְךָ
שֶׁהֶעֱלַבְתָּ
יְלַוֶּה אוֹתָנוּ
אֶל תּוֹךְ הָאֶלֶף הַשְּׁלִישִׁי

שֶׁלַּחְנוּ מְטוֹסִים
לְהַפְצִיץ
הַשְּׁרִיוֹן דָּהַר בַּמִּדְבָּרִיּוֹת הָאֲרֻכִּים
רָדַפְנוּ אוֹיֵב
עַד חָרְמָה
אֶת מֵיטָב הַמַּחוֹת
הוֹשַׁבְנוּ מֵאַחוֹרֵי מָסָךְ
לְקוֹדֶד
מְציאוּת מְדֻמָּה
יָדֵינוּ הָאוֹחֲזוֹת בְּעֵט
רָשְׁפוּ אֵשׁ
וְגִצֵּי מִלִּים

כָּל זֶה כִּי קָרָאתָ לָנוּ
חַלָּשִׁים

פַּעַם אַחֲרוֹנָה
אַתָּה שׁוֹמֵעַ

המשולש הבלתי אפשרי

נוֹעַדְנוּ לְהַבְחִין בֵּין מִשְׁאֲלוֹת הַלֵּב
לַדְּבָרִים כְּמוֹת שֶׁהֵם
דַּי בְּמַבָּט קָצָר
כְּדֵי לְהָבִין שֶׁאֵין הַדָּבָר כְּסִדְרוֹ

יֵשׁ מִי שֶׁמַּזְרִיעַ לְבֶן
שֶׁמִּמֶּנּוּ עֲצָמוֹת גִּידִים וְצִפָּרְנַיִם
וּמֵחַ שֶׁבְּרֹאשׁ וְלֶבֶן שֶׁבְּעֵינַיִם
וְיֵשׁ מִי שֶׁמַּזְרַעַת אָדֹם
שֶׁמִּמֶּנּוּ עוֹר בָּשָׂר וָדָם
וּשְׂעָרוֹת וְשָׁחוֹר שֶׁבְּעֵינַיִם

וְיֵשׁ מִי שֶׁיִּתֵּן בּוֹ רוּחַ נְשָׁמָה
וּקְלַסְתֵּר פָּנִים וַחֲמִשָּׁה חוּשִׁים
וְדֵעָה וּבִינָה וְהַשְׂכֵּל

לְזֹאת יִקְרָא אָדָם

וְהִנֵּה הוּא מֻטָּל לְפָנֵינוּ
כְּאֶבֶן שֶׁאֵין לָהּ הוֹפְכִין
כְּהֶמְשְׁכוֹ שֶׁל הַסָּדִין
שֶׁעָלָיו נוֹצַר
וְתַחְתָּיו נָצוּר

שְׁלֹשָׁה שֻׁתָּפִים יֵשׁ בָּאָדָם
וְכֵן בָּאנוּ אָנוּ לִידֵי שֻׁתָּפוּת
אַתְּ וַאֲנִי
וֵאלֹהִים שֶׁכְּבָר אֶפְשָׁר לִקְרֹא לוֹ אֵלַי
כִּי כָּכָה זֶה חֲבֵרִים

חַבְּקֵנִי נָא

לֹא הֵבַנְתָּ
אוֹתוֹ
אֶת שִׁמְשׁוֹן
כָּבוֹל לְעַמּוּד בְּמִקְדַּשׁ הַפְּלִשְׁתִּים
בַּקֵּשׁ מִמְּךָ
הִתְפַּלֵּל אֵלֶיךָ
חַזְּקֵנִי נָא אַךְ הַפַּעַם הַזֶּה
בְּעוֹרוֹנוֹ
אֲבָדָה לוֹ צוּרַת הָאוֹתִיּוֹת
וְנִתְחַלְּפָה הַבַּיִת

מְחַבֵּק אוֹ מְנַחֵם הוּא בְּקֵשׁ
הָאִישׁ הֶחָזָק הַזֶּה
לֹא הָיָה צָרִיךְ לַכֹּחוֹת שֶׁלְּךָ
שֶׁהָיוּ לוֹ מִשֶּׁלּוֹ בְּשֶׁפַע
הוּא כְּמַה לְמַגָּע
אֲמִתִּי שׁוֹרֵף מְמַלֵּא
חַבְּקֵנִי נָא
הָיָה אוֹמֵר
אֶלְמָלֵא נִתְחַלְּפוּ הָאוֹתִיּוֹת

אֲבָל הוּא עָמַד שָׁם בְּמַעֲרָמָיו
עִם הַזַּיִן
שֶׁהִסְתַּנְנָה לְתוֹךְ מִלָּה לֹא לָהּ
שִׁנְּתָה אֶת פְּנֵי הַהִיסְטוֹרְיָה
וְשָׁלְחָה אוֹתָנוּ לְבַקֵּשׁ חִזּוּקִים
בִּמְקוֹם חִבּוּקִים

עודד בן־דורי, יליד רמת השרון 1974. חניך השומר הצעיר, חזר כתשובה. מהנדס בחברת היי־טק ומתגורר עם משפחתו בגבעת־אולגה.

בבית, ולזכותה של אמי ייזקף שהיא גוננה עלינו ככל האפשר. את אהבתי לטבע ירשתי מאמי. כמנהג אותם ימים, בכל ערב שבת הייתי מביא לה זר פרחים ענקי וכך "סייעתי" להיעלמות פרחי הבר. ממנה ירשתי את האהבה לפרחים וליופי, ומאבי, שהצטיין בחוש לשוני מעמיק, את הכבוד וההערכה למילה הכתובה.

בבקשת פרטים על המשפחה הקשית עלי מעט, והשתדלתי להיות כן ולא לזייף. לך אני יכול לספר שבמשפחה פולנית הגונה לא רבים לפני הילדים. הורי פתרו את הבעיה בכך שהייתי שלוש שנים (לא רצופות) בפנימיות שונות שלא היו "חלב ודבש". בכלל התענוג לא לסיים שתי כיתות באותו מקום לא מוסיף בריאות. הורי התגרשו שהייתי בן ארבע־עשרה ולמעשה אני קשור לאמי עד היום ואבי היה אפיזודה ואיני נוטר לו טינה. הוא היה איש ברוך כשרונות שהלך לאיבוד ברור שבין שתי מלחמות העולם ואחריהן ולא היה מסוגל לדאוג לא לעצמו ולא לאחרים. לצערי היחסים העכורים בבית הטילו צל כבד על יחסי עם שני אחי הבוגרים שבקושי מתפוגג עם השנים, צידה לדרך שהייתי מוותר עליה, אך בבית פולני לא שוכחים דבר.

בשנה האחרונה יצאת לגמלאות מאוניברסיטת חיפה, שבה עברו עליך רוב חייך המקצועיים. אני מכיר אותך כאדם ללא לאות, שאינו מתכוון לנוח. במה אתה עוסק בימים אלה?

- בעונת הפריחה אני עסוק במחקרי שדה על משמעות הצבעים השונים בפרחי הכלנית, ומדוע דבורים ישנות בפרחים מסוימים. בדרך מחקר נוסף ברמה הטיבטית עם עמיתים מקומיים על התאמתם של פרחים מסוימים לחיים בהרים גבוהים. אני ממשיך ללמד קורסים על אודות "צמחים בתרבות האדם" ו"אקולוגיה וחברה". כמה מאמרים מדעיים נמצאים בשלבי "בישול" שונים, בעוד ספר בשם *צמחים, שדים ונפלאות – מפולקלור, צמחי ארץ־ישראל* (נושא שעסקתי בו כארבעים שנה) כבר כתוב ומחפש אכסניה הולמת. בתוכנית לחזור לכפרים ולחפש עוד חומר פולקלורי על צמחים, ידע ההולך ונעלם. ◆

מישל אקהרד אליעל

מצרפתית: חגית גרוסמן

בֵּית

"זה הבית או שולחן עם אור"

פאול צלאן

.1

מִלָּה
נִנְשֶׁכֶת עַל יְדֵי הָעֶדֶר

אַלְפֵי פְּעָמִים
מַדְגִּישָׁה
הָעֶדֶר

כָּל אַחַת עוֹלָה
לְחַפֵּשׂ
סֶכֶר
חֵסֶר שַׁחַר

מַאֲחָה אוֹתָנוּ
גַּלְגֹּלֶת וָאֹפֶר
שִׂרִיר
מָוֶת

מוֹשֶׁכֶת
אֶת גּוּפִי
כְּמוֹ מִפְרָשׁ.

נֶאֱסֶפֶת
תַּחַת הָעוֹלָם הַזֶּה

בְּרֵאשִׁית הָאָדָם.

.2

מָקוֹם
אוֹ
כְּנִיסָה אֲסוּרָה
עוֹד יְצִיאָה
שֵׁם אַחֵר
רָשׁוּם כַּדִּין
בְּתוֹךְ הַמֵּאָה

אַתָּה בְּדַרְכְּךָ
נְטִישַׁת
הַפֶּצַע שֶׁלְּךָ

דַּרְכְּךָ אָב וְאֵם נוֹרָאִים
כְּבִישִׁים

בֵּין גּוּפֵינוּ
אֵין עוֹד כָּל נְשִׁימָה

יֵשׁ נָהָר
שֶׁמּוֹחֵץ אֶת הַשָּׁמַיִם
מְטַפֵּס עַל סֶלְמוֹת
שֶׁל מַיִם
בּוֹחֵר חֹמֶר

אֲנִי חוֹזֵר
מִמֶּרְחַקִּים

.3

מִלָּה וּמַעְגָּלָהּ
מִסָּבִיב דְּמָמָה
שָׁמַיִם שֶׁל דְּמָמָה
אֲנִי יוֹצֵר אֶת שָׂרְשִׁי
בְּשָׂפָה
יְבֵשָׁה

כַּאֲשֶׁר שָׁפַתִּי דְּמָמָה
שָׂפָה
זֶה הָיָה חָסֵר בִּדְמָמָה
כַּאֲשֶׁר דֹּמֶם הָעוֹלָם שָׂפָה
זֶה הָיָה חָסֵר זְעָקָה אַחַת קְטַנָּה

כַּאֲשֶׁר דְּמָמָה הַשָּׂפָה עוֹלָם
חוֹר קָטָן וּמְלֻכְלָךְ
לֹא יוֹתֵר גָּדוֹל מֵהַפֶּה
אוֹ קְצָת יוֹתֵר
יָשָׁן.

.4

בַּהַתְחָלָה
נִדְלַק הָאוֹר
בְּתוֹךְ הַבַּיִת

לְהַפְרִיד
אֶת הַיָּמִים הָרִאשׁוֹנִים
וְלֵילוֹת רַבִּים מִסְּפֹר
מֵאָז
הִתְרַבּוּ מַיִם עַל יְדֵי שְׁנַיִם
בְּתוֹךְ הַבַּיִת גֶּבֶר וְאִשָּׁה
נִפְגָּשִׁים
יָם אֶרֶץ
אֹפֶר

כְּדֵי לְהַתְחִיל
מַקְדִּים
הַזִּכָּרוֹן

.5

הַדֶּרֶךְ קָשָׁה
הָעוֹלָם הָרִאשׁוֹן
מִתְרַחֵק עַד הַשֹּׁרֶשׁ

כַּאֲשֶׁר הַדִּבּוּר נַעֲשָׂה בָּשָׂר
מִתְרַחֶשֶׁת פְּצִיעָה
בְּפֶתַח הָעוֹלָם
מִתְרַחֶשֶׁת
הַפְּגִיעָה
אִיתָּנוּת
בְּרִירוּת

הָעוֹלָם
אָחַז בְּיָדוֹ

המשורר הצרפתי מישל אקהרד אליעל מתרגם מעברית לצרפתית שירי משוררים, ביניהם יהודה עמיחי, אהרן שבתאי, רוני סומק, חגית גרוסמן ועוד.
'לוונט', כתב עת בעריכתו, עוסק בספרות עברית ובספרות ים תיכונית.

אינסוף
פָּתוּחַ
בֵּין שְׁנַיִם
שֶׁנֶּהְפְּכוּ לְפֵרוֹת
פֶּה.

שַׁעַר כְּנִיסָה
נוֹסָף.

.6

אָדָם
יֵשׁ לוֹ מִדַּת הָאֲדָמָה

אֲדָמָה עֲשׂוּיָה
מֶלַח וּמַיִם

מִדַּת יֹבֶשׁ
כְּנֶגֶד מִדַּת לַחוּת

כָּךְ
אֵינוֹ מַכִּיר
בָּרִיק
בְּלִבֶּן הַמַּעֲבָר

.7

הַדְּמָמָה
מְאַפְשֶׁרֶת
לַזִּכָּרוֹן
לַעֲבֹר
וְלָמוּת

מִתּוֹךְ קוֹל
שֶׁמַּנִּיעַ
אֶת הַדֶּרֶךְ
בָּהּ
הוֹלֵךְ
הָעוֹלָם

בְּגוּפָהּ
פוֹסֵעַ
מָוֶת

זוֹכֵר אֶת שְׁמָהּ

כִּי הִיא הַמְאַהֶבֶת

מְעֻצֶּבֶת
כְּמוֹ
אַרְמוֹן
קְלִפָּה
עַל קְלִפָּה
כְּדֵי לְהַשְׁתִּיק.

.8

בֶּן אֱנוֹשׁ
כְּדֵי לְהַתְחִיל

יֵשׁ
אֲדָמַת בּוֹר
וּפֶה

אֲשֶׁר
מוֹפִיעַ מֵחָדָשׁ
וּמִתְפּוֹגֵג

שָׁקֵד
נִמְחָץ
לִלְשׁוֹן הַגַּן
וְנִפְרָד
קָשֶׁה

.9

קוֹל
נוֹלָד

אָנוּ יְכוֹלִים לְהָעִיר
אֶת הָעוֹלָם

לִפְתֹּחַ
אֶת יָדוֹ שֶׁל הָעוֹלָם

הַחוֹר אוֹ הַחִירָה
רָצִים עַל גֶּשֶׁר צַר

.10

כְּוֹרֶת
הַזְּמַן

אֵין לָהּ שְׂפָתַיִם
אֵין לָהּ דְּבַשׁ

הִיא מְזִינָה
קַיִץ וְעוֹר
זֶרַע
צִפּוֹר

אָנוּ חַיִּים
לְבַד בָּעוֹלָם
וְלַזְּרָעִים יֵשׁ
צוּרַת הַסּוֹד

.11

מִתַּחַת לַיְרִיעָה
יֵשׁ מַיִם
מֶחְוֹוֹתֵינוּ הָיוּ
כְּמִדַּת הַשָּׁמַיִם

הֵן שִׁתְּקוּ אֶת הַבָּרָק
וּמָצְאוּ
אֶת נַקְבּוּבִיּוּת הַטִּיסָה

מִכְתָּב
לָאֵין הָאַחֵר

זֶה הַסּוֹד
הַמְתֻרְגָּם
מַה שֶׁנּוֹתָר
מִשְׂפַּת הָעֲצָלוּת

לַחֲפֹר
בְּתוֹךְ הַיְקִיצָה
הֵיכָן שֶׁהָעֵדוּת נִתְלֶשֶׁת מִשָּׁרְשֶׁיהָ.

לִפְנֵי וְאַחֲרֵי הָעֵדוּת הַזֹּאת
נוֹתֶרֶת רַק
צַלֶּקֶת
הָעוֹלָם.

.12

הַדֶּרֶךְ הַיְחִידָה
לַחֲצוֹת
אֶל עֵבֶר הַקּוֹל

בְּעוֹר בְּתוֹךְ גּוּפְךָ
נִשְׁמָע
הֶרֶס
שֶׁמּוֹדִיעַ

קוֹלְךָ הוּא כְּוֹרֶת
מָוֶת

.13

חִתּוּכִים
בֵּין גּוּף
וְאֶרֶץ

הַמָּקוֹר
נֶאֱבָד
בְּחִבּוּק

הַחִבּוּק שֶׁקּוֹשֵׁר
אֶת הַמִּלָּה לַדְּמָמָה

הַגּוּף
שֶׁבְּתוֹכוֹ אֲנִי מִתְגּוֹרֵר
שׁוֹרֵץ

מִתַּחַת לְעֵץ
הַשָּׁמַיִם

לְדַבֵּר מַשְׁמָעוֹ לִשְׁתֹּק
לִבְנוֹת אֶת הַבַּיִת
שֶׁבְּתוֹכוֹ עוֹמֶדֶת הַשָּׂפָה
עִם הָאוֹר.

מישל אקהרד אליעל

התרגום הוא מעשה אהבה

לחגית גרוסמן ולרוני סומק

התרגום, מעשה אהבה, נפטר חיש מגינתים של זהירות ומניעה. בין שתי גדות מוכרות, המתרגם מונע מכוח הרגש ואחר כך מכוח ההבטחה למפגש אותנטי עם הטקסט. מרגע זה, הוא נושם יחד עם הטקסט הם נקשרים גוף אל גוף. מיד נשכחת בעיית המרחק בין השפות. במעבר משפה לשפה, שפה חדשה קמה לתחייה. צריך להסתכן, כמו נווט בספינה, להעז, כמו הנביא, לחצות את הים כדי לתור אחרת את הארץ, ומתוך גבולות ההתקבלות, לגלות ולהיגלות.
התרגום, כמו מקצועו של הנווט, הוא מעשה אמנות של חיפוש דרך, אל מעבר לכף התקווה הטובה, שם נקשר הטקסט אל חוף מבטחים. לפי אהרן שבתאי, השירה עומדת על כינון יחסים נכונים בין המילים לדברים. שאלת המשמעות של השיר ותהליך תרגומו הם הרי גודל באשר להצלחת המסע הבין־לשוני. אין כאן כל כוונה לחבר בין שתי גדות של יבשת אבודה, בשם שיח מיתולוגי על עולם חד־לשוני, כמו זה שהתקיים לפני מגדל בבל; וגם לא להתייחס למלאכת התרגום כפעולה טכנית שייעודה הוא להסדיר את המתח בין הפואטיקה לפרשנות המילולית. כאן יש צורך "לערבב דם בדם", בלשונו של הקבליסט, ולאפשר, ראשית דבר, לאינטואיציה ההרמנוטית לעבר את המשמעות ולגלות את פני השיר. כעת יחל המפגש האמיתי עם השיר, ייגלו פניו, יתברדו משמעויותיו, יתבהרו כוונותיו, אלה יובילהו אל עבר העולם שאליו הוא מייחל.
מעבר לידע האקדמי, ולניסיון שנצבר עם השנים, התרגום של השירה העברית מעברית לצרפתית עודנו עבודי חלק מאותו מסע בלתי צפוי בין שפה לשפה. בין העברית - כבולה בשורשים מהן היא גחרת מילים ומשמעויות, על בסיס קשר הדוק בין המילה לַדבר (השורש, טוען פול צלאן, הוא "השלד של השפה העברית") - לצרפתית, שנשלטת בידי צרכים סגנוניים ושימוש נרחב במטאפורות. הפערים בין מערכת של שורשים ומשמעויות בשפה העברית, לבין השימוש הנרחב במטפורה בצרפתית, מהווים אבן נגף במלאכת התרגום. הכרח הוא להתגבר על הקשיים האלה כדי להצליח במשימת הגישור בין שתי השפות, בין שני העולמות הסמנטיים והתרבותיים. גם כאן, כמאמר התלמודי, יש צורך לאבד את דרכך כדי למצוא דרך חדשה. ההטרוגניות התרבותית והאילוצים הלשוניים מחייבים את המתרגם למצוא פתרונות יצירתיים שמטרתם אינם להעמיד מילה (צרפתית) כנגד מילה (עברית), אלא לשאת את "האמת", את "הכוונה של המשורר", כאילו בגנבה, ולהגישה אל הקורא Belles infidèles, במילותיו של המשורר המקולל שארל בודלר, שבתרגומיו לצרפתית מיצירותיו של אדגר אלן פו, הוא בוגד במקור, מבחינה לשונית, אך נאמן לאמת הפואטית של היצירה בתצורתה החדשה.
להיכנס לעורו של המשורר ולהפריח שירה בלשונות של אחרים, לאחוז ב"אמת הפואטית" ולהבטיח שתגיע לחוף מבטחים. ייחודיותה של זו חודגת מהקשרה השפתי והתרבותי והיא מהודהדת בעולם בקול אוניברסלי. היא מחברת, למרות בבל, בין שתי גדות, ותהא שגורה או בפי כל שפה אחת: שפת השיתוף, הרגש והאהבה. ◆

מצרפתית: טל סלע

עמנואל מוזס

מצרפתית: משה רון

שתי מילים על המתים

אֵיךְ אוֹמְרִים אַהֲבָה בִּשְׂפַת הַמֵּתִים?
אֵיךְ אוֹמְרִים חַיִּים?
אֵיךְ אוֹמְרִים סֵבֶל, גַּעְגּוּעִים, צַעַר, עָבָר?
אֵיךְ אוֹמְרִים שָׁמַיִם וְיָם? אֵיךְ אוֹמְרִים שֶׁלֶג מַכְחִיל?
יוֹם יָבוֹא וְאֶלְמַד אֶת שְׂפַת הַמֵּתִים
אֶת הַדִּקְדּוּק וְאֶת אוֹצַר הַמִּלִּים שֶׁלָּהּ
אוּכַל לְתַרְגֵּם אֶת שִׁירַי לִשְׂפַת הַמֵּתִים
אוּכַל לִכְתֹּב יְשִׁירוֹת בִּשְׂפַת הַמֵּתִים
הַחַיִּים סְבוּרִים בִּרְצִינוּת שֶׁהַמֵּתִים אִלְּמִים
שָׁעָה שֶׁהֵם מְדַבְּרִים בְּלִי הֶפְסֵק
לְמַעַן הָאֱמֶת אֵין פַּטְפְּטָנִים גְּדוֹלִים מִן הַמֵּתִים
אֲבָל צָרִיךְ לְהָבִין אֶת שִׂפָתָם הַקָּשָׁה
אֶת שִׂפָתָם הָעוֹבֶרֶת בַּפְּרוֹדוֹר הָאָרֹךְ שֶׁל הַשְּׁתִיקָה
כְּשֶׁאַדְבֵּר בִּשְׂפַת הַמֵּתִים
אֶכְתֹּב סֵפֶר לִמּוּד וְאֶקְרָא לוֹ:
שְׂפַת הַמֵּתִים לְלֹא כְּאֵב

הַמֵּתִים שׁוֹכְחִים אֶת יַקִּירֵיהֶם
הַמֵּתִים שׁוֹכְחִים אֶת מְזוֹנָתָם
הַמֵּתִים שׁוֹכְחִים אֶת דַּרְכּוֹתָם וְאֶת רְשִׁיוֹן הַנְּהִיגָה שֶׁלָּהֶם
הַמֵּתִים שׁוֹכְחִים אֶת כַּסְפָּם
הַמֵּתִים שׁוֹכְחִים אֲפִלּוּ לְהִתְלַבֵּשׁ לִפְנֵי צֵאתָם לַדֶּרֶךְ
הַמֵּתִים הֵם הַסַּח הַדַּעַת בְּהִתְגַּלְמוּתוֹ

עמנואל מחס הוא משורר ומתרגם. נולד בקזבלנקה ב־1959. גדל בילדותו המוקדמת בצרפת, בין גיל עשר לשמונה־עשרה חי בישראל, וכיום הוא מתגורר בפריז. חיבר שמתה קובצי שירה ושישה רומנים. תרגם של ש"י עגנון מעברית לצרפתית.

הזמן בצבעים

מַהֵר! צְבָעִים מִבַּעַד לַחַלּוֹן
צְבָעִים עַל הַשָּׂדוֹת וְעַל הַיְעָרוֹת
לִפְנֵי שֶׁיִּשְׁתַּנֶּה מֵזֶג הָאֲוִיר
וְיִשָּׁנֶה הַכֹּל
לִפְנֵי שֶׁיְּרוֹקָן מִתְּכָנָם אֶת הַשָּׂדוֹת וְאֶת הַיְעָרוֹת
אֶת הָאֲגַמִּים, אֶת הַחָוּוֹת
מַה בַּת־חֲלוֹף הִיא הַשֶּׁמֶשׁ!
אֵיךְ צוֹחֲקִים הַשָּׁמַיִם לְמַבָּטֵנוּ הַמִּתְפָּעֵל
הַנֶּצַח אֵינוֹ אֶלָּא אַשְׁלָיָה אוֹפְּטִית
הַמִּרְחָבִים – הַפְּשֵׁטָה מְפַקְפֶּקֶת
זְהַב הַשְּׁבָלִים – מַהֵר!
וְרֹד אַבְנֵי הַבִּנְיָן – מַהֵר!
הַיְרוֹק הַצּוֹנֵן שֶׁל נְצָנִים – מַהֵר!
חֲלוּדַת הַחֲרָשׁוֹת, הַמְּסִלּוֹת, הַזְּבוּרִית – מַהֵר!
צֶהֶב הַלִּפְתִּית בַּשָּׂדוֹת שֶׁכְּמַעַט הִשְׁחִירוּ
גּוֹן הַכֶּסֶף שֶׁל פַּלְגֵי הַמַּיִם
הַיְרוֹק הַמְּשֻׁחָם בְּטִין הַנְּחָלִים שׁוֹרְצֵי הַדָּגָה – מַהֵר!
סִגְלָל הַכְּרוּב בַּחֲלָקוֹת הָרְבוּעוֹת – מַהֵר!
אֹפֶר הַדְּרָכִים – מַהֵר!
הַכָּחֹל הַמְּחֻלָּט שֶׁל יְמֵי סְתָו בְּהִירִים שֶׁמִּרְכַּךְ הַדָּרוֹם – מַהֵר!
הָאֹדֶם! הָאֹדֶם! אֹדֶם הַטְּרַקְטוֹרִים, הַמְּכוֹנִיּוֹת, הַתַּמְרוּרִים – מַהֵר!
אֹדֶם כּוֹבָעוֹ שֶׁל הַצַּיָּד, רוֹבֵהוּ תַּחַת בֵּית שְׁחִיו – מַהֵר!
(וּבְקִרְוּב הָאֹדֶם הַמַּרְמָן שֶׁל דַּם הַחַיָּה הַמֵּתָה)
הַיְרוֹק הַמַּתְכְּתִּי שֶׁל עֲצֵי הַצַּפְצָפָה לְאֹרֶךְ כְּבִישֵׁינוּ – מַהֵר!
כְּחֹל גַּגּוֹת הַצַּפְחָה – מַהֵר!
כְּחֹל הֶהָרִים שֶׁבַּמֶּרְחָק – מַהֵר!
כְּחֹל הָאֶבֶן, כְּחֹל הָאֹפֶק,
כְּחֹל הָאוֹר הַנּוֹפֵל עַל הָעוֹלָם בְּרֶסֶס דַּק – מַהֵר!
וְהַלְּבָן – כְּמַעַט שָׁכַחְתִּי אֶת הַלְּבָן – לְבֶן נִתִּיבֵי הָאֶבֶק אוֹ הָעֵפֶר
לְבֶן הַפְּרוֹת הַמִּתְבַּטְּלוֹת בֵּין עִשְׂבֵי הָאָחוּ – מַהֵר!
הַלְּבָן הַנִּפְרָץ כָּל כָּךְ שֶׁהָעַיִן בּוּזָה לוֹ
שֶׁל קִיר בֵּין שְׁנֵי בְּרוֹשִׁים, שֶׁל מַשָּׂאִיּוֹת נוֹסְעוֹת בְּמְהִירוּת
הַלְּבָן – מַהֵר!
וְאַז הַשָּׁחֹר! הַשָּׁחֹר! שָׁחֹר הַקַּרְקַע הַפּוֹרִיָּה הַחֲרוּשָׁה שׁוּב וְשׁוּב – מַהֵר!
הַשָּׁחֹר שֶׁל סוּס שֶׁהַרְכָּבוֹת מוֹצִיאוֹת אוֹתוֹ מִרַּעְתּוֹ
דּוֹהֵר בְּמַעְגָּלִים מְטֹרָפִים לְאֹרֶךְ גְּדֵרוֹת הַמִּכְלָאָה – מַהֵר!
שָׁחֹר אַרְבֶּה כַּפְרִית אַלְמֶת כְּמוֹ פֶּה חָתוּם – מַהֵר!
שָׁחֹר מִגְדַּל פַּעֲמוֹנִים כַּפְרִי שֶׁלְּעוֹלָם לֹא יִזְכֶּה לְחִבּוּק הַגּוֹאֵל – מַהֵר!
הַלְּבָן, הַשָּׁחֹר, הַיְרוֹק, הַוָּרֹד, הַכָּחֹל וְהַזָּהָב –
מַהֵר! מַהֵר! מַהֵר!

עמנואל מוזס

כמו שד, קדחת או זמר עיקש

תרגום הוא מלאכה שאני עוסק בה למעלה משלושים שנה. עוד זכורה לי הפעם הראשונה: ברירת סטודנט ברחביה, מול ברוש רם וצמחייה ריחנית. היתה זו Ode to Autumn של קיטס.
מאז, כמה שירה, פרוזה ומסות, מאנגלית, גרמנית ובראש ובראשונה עברית היוו את עמוד השדרה של ימי, שבועותי, חודשי!
קראתי לא מזמן על המתרגמת האגדית של תומס מאן לצרפתית, Louise Servicen, אשה טורקייה ממוצא ארמני שחיה כרווקה עם אמה בפריס.
היא מספרת שהיתה מתעוררת באמצע הלילה כדי לתקן מילה או משפט. את החוויה עברתי גם כן, לא מעט פעמים. תרגום רודף אותך, אינו מניח לך, כמו שד, קדחת או זמר עיקש שאין אפשרות להתנער ממנו.
התרגום הוא כמובן מעבר אבל גם מעבורת.
הנה שפה עוברת מגדה לגדה בזכות שפה שנייה. מה היא גדתה של שפה? הספרות שהולידה. ומה הגדה שממולה? הספרות שאליה היא תיכנס ואותה היא עתידה להעשיר.
אפשר לומר שגילוי קולותיהם הבלתי נשכחים בשבילי של יעקב שבתאי, יהודה עמיחי, דן פגיס, ט' כרמי, אמיר גלבע, אבות ישורון, דליה רביקוביץ, חנוך לוין, יאיר הורביץ, יונה וולך, ולהבדיל בין חיים לחיים, ישראל פנקס, דויד גרוסמן, ואחרים, עיצבו אותי כמשורר, ובמובן מסוים אף את יחסי לשפה שבה אני עושה במלאכה, דהיינו צרפתית.
ארחיק לכת ואוסיף שהיצירות אותן תרגמתי, המוסיקה המתנגנת בכל אחת ואחת, השפיעו אף על יחסי לעולם, לסובב אותי, שהוא נתח חשוב של מזוני היצירתי.
מבחינה זאת, השיט על אותו נהר בסירת השפה ממקום התגלית למקום ההשראה, הוא חוויה לה אני אסיר תודה ושלייחודה ועוצמתה אין אח ורע. ◆

ארבעה משוררים אמריקאים

מאנגלית: משה דור

ונדל ברי

שלוות יצורי הכר

כְּשֶׁהֵיאוּשׁ מִן הָעוֹלָם גּוֹבֵר בְּקִרְבִּי
וַאֲנִי מֵקִיץ בַּלַּיְלָה לָאוּשָׁה הַזְּעִירָה בְּיוֹתֵר
בְּפַחַד מִפְּנֵי מַה שֶּׁחַיַּי וְחַיֵּי יְלָדַי עֲלוּלִים לִהְיוֹת,
אֲנִי הוֹלֵךְ וּמִשְׁתָּרֵעַ בַּמָּקוֹם שֶׁבֵּרְחַ הָחֹרֶשׁ
נָח בִּיפִעָתוֹ עַל הַמַּיִם, וְהָאַנָּפָה הַגְּדוֹלָה אוֹכֶלֶת.
אֲנִי נִכְנָס לְשַׁלְוַת יְצוּרֵי הַכָּר
שֶׁאֵינָם מַעֲמִיסִים עַל חַיֵּיהֶם אֶת מַחְשֶׁבֶת הַתּוּגָה
הַמְקֻדֶּמֶת. אֲנִי נִכְנָס לְנוֹכְחוּת הַמַּיִם הַשּׁוֹקְטִים.
וַאֲנִי חָשׁ מֵעָלַי אֶת הַכּוֹכָבִים סוּמֵי־הַיּוֹם
הַמַּמְתִּינִים עִם אוֹרָם. זְמַן מָה
אֲנִי נָח בְּחַסְדָּהּ שֶׁל תֵּבֵל, וַאֲנִכִי בֶּן חוֹרִין.

לוסיל קליפטון

אנחנו רצים

אֲנַחְנוּ רָצִים

וְרָצִים וְהַזְּמַן
מוֹדֵד אֶת זְמַן רִיצָתֵנוּ
מִן הַקָּצֶה כְּבַת
יְחִידָה.
אִמָּהוֹתֵינוּ שׁוֹטְפוֹת לְפָנֵינוּ,
מְעַרְסְלוֹת אֶת שְׂרִיהֶן
בִּידֵיהֶן.
הָהּ, מִי יִתֵּן שֶׁמָּה שֶׁבִּרְצוֹנֵנוּ
יִהְיֶה רָאוּי לְרִיצָה הַזֹּאת,
מִי יִתֵּן שֶׁמָּה שֶׁאֲנַחְנוּ רָצִים
לְעֶבְרוֹ
הוּא מָה שֶׁבִּרְצוֹנֵנוּ.

* בחרתי בארבעה משוררים אמריקאים מודרנים ידועי שם (שלושה לבנים ומשוררת אחת שחורה, לוסיל קליפטון), שני גברים ושתי נשים - לייצג את שירת ארצם. (מ.ד.)

ג'יין קניון

אחרת

קַמְתִּי מֵהַמִּטָּה
עַל שְׁתֵּי רַגְלַיִם חֲזָקוֹת.
זֶה הָיָה יָכוֹל
לִהְיוֹת אַחֶרֶת. אָכַלְתִּי
דְּגָנִים, חָלָב
מָתוֹק, אֲפַרְסֵק חַף
מִכָּל פֵּגָם. זֶה הָיָה יָכוֹל
לִהְיוֹת אַחֶרֶת.
לָקַחְתִּי אֶת הַכֶּלֶב בְּמַעֲלֵה הַגִּבְעָה
לְחֹרֶשֶׁת הַלִּבְנִים.
כָּל הַבֹּקֶר עָשִׂיתִי
אֶת הָעֲבוֹדָה הַחֲבִיבָה עָלַי.

בְּצָהֳרַיִם שָׁכַבְתִּי
עִם בֶּן זוּגִי. זֶה הָיָה יָכוֹל
לִהְיוֹת אַחֶרֶת.
אָכַלְנוּ אֲרוּחַת עֶרֶב בְּיַחַד
עַל שֻׁלְחָן עִם פְּמוֹטוֹת
כֶּסֶף. זֶה הָיָה יָכוֹל
לִהְיוֹת אַחֶרֶת.
יָשַׁנְתִּי בַּמִּטָּה
בְּחֶדֶר עִם צִיּוּרִים
עַל הַקִּירוֹת וְתִכְנַנְתִּי
יוֹם בְּרִיוּק כְּמוֹ הַיּוֹם הַזֶּה.
אֲבָל יוֹם אֶחָד, אֲנִי יוֹדַעַת,
זֶה יִהְיֶה אַחֶרֶת.

דניאל בריגן

תגמרו אתם: אני לא יכול

הָעוֹלָם הוּא אִי שָׁם וְעָגֹל לְמַרְאִית עַיִן,
מוּאָר בִּשְׁלֵמוּת, מוּצָק, חָפְשִׁי בֶּחָלָל,

אָז מַדּוּעַ אֲנָשִׁים מֵתִים כְּמֶלֶכִים אוֹ
כְּחַיּוֹת חוֹלוֹת, מַדּוּעַ דְּמָעוֹת מְבַצְבְּצוֹת
בְּקַלֵּסְתֵּרִים חַיִּים, מַדּוּעַ אָדָם שׁוֹכֵחַ

אֶת צֶבַע עֵינֵיהֶם שֶׁל הַמֵּתִים -

חואן חלמן

מספרדית: פרץ רוניצקי

גשם

הַיּוֹם יוֹרֵד גֶּשֶׁם, הַרְבֵּה גֶּשֶׁם,
גְּרֵמָה שֶׁרוֹחֲצִים אֶת הָעוֹלָם.
שֶׁכְּנִי לִיד בֵּיתִי, מַבִּיט בַּגֶּשֶׁם
וּמִתְכַּוֵּן לִכְתֹּב מִכְתַּב אַהֲבָה
מִכְתָּב לְאִשָּׁה שֶׁחַיָּה אִתּוֹ
וּמְבַשֶּׁלֶת לוֹ וּמְכַבֶּסֶת אֶת בְּגָדָיו
וְעוֹשָׂה אוֹתוֹ אַהֲבָה
וְהִיא דּוֹמָה לְצִלּוֹ
שֶׁכְּנִי לֹא אוֹמֵר אַף פַּעַם מִלּוֹת אַהֲבָה לְאִשָּׁה
נִכְנָס לְבֵיתוֹ דֶּרֶךְ הַחַלּוֹן וְלֹא דֶּרֶךְ הַדֶּלֶת
דֶּרֶךְ רֶלֶת נִכְנָסִים לְמִקּוֹמוֹת רַבִּים
לְמִקּוֹם עֲבוֹדָה, לְקַסְרְקְטִין, לְבֵית כֶּלֶא,
לְכָל הַבְּנְיָנִים שֶׁבָּעוֹלָם
אַךְ לֹא אֶל הָעוֹלָם
וְאַף לֹא אֶל הָאִשָּׁה וְלֹא אֶל הַנְּשָׁמָה
כְּלוֹמַר לַתֵּבָה אוֹ לִסְפִינָה זוֹ אוֹ הַגֶּשֶׁם
שֶׁכָּךְ אָנוּ מִכְנִים
כְּמוֹ הַיּוֹם שֶׁיּוֹרֵד הַרְבֵּה גֶּשֶׁם
וְקָשֶׁה לִי לִכְתֹּב אֶת הַמִּלָּה אַהֲבָה
מִפְּנֵי שֶׁאַהֲבָה זֶה דָּבָר אֶחָד וְהַמִּלָּה
אַהֲבָה זֶה דָּבָר אַחֵר
וְרַק הַנְּשָׁמָה יוֹדַעַת הֵיכָן הֵן נִפְגָּשׁוֹת
וּמָתַי וְאֵיךְ
אַךְ הַנְּשָׁמָה לֹא תּוּכַל לְהַסְבִּיר מְאוּמָה
מִשּׁוּם כָּךְ כְּפִי שֶׁכְּנִי מִתְחוֹלְלוֹת סְעָרוֹת
וְהַמִּלִּים יוֹרְדוֹת לַמְּצוּלוֹת
מִלִּים שֶׁאֵינָן יוֹדְעוֹת שֵׁשׁ חֻמָּה
כִּי הֵן נוֹלְדוֹת וּמֵתוֹת בְּלֵילוֹת שֶׁל אַהֲבָה
וּמִכְתָּבִים נוֹתְרִים בַּתּוֹדָעָה אַךְ הוּא
לֹא יִכְתֹּב אוֹתָם לְעוֹלָם
כְּמוֹ הַשֶּׁקֶט שֶׁבֵּין שְׁנֵי וְרָדִים
אוֹ כְּמוֹנִי שֶׁכּוֹתֵב מִלִּים כְּדֵי לַחֲזוֹר
אֶל שֶׁכְּנִי שֶׁמַּבִּיט בַּגֶּשֶׁם
אֶל הַגֶּשֶׁם
אֶל לִבִּי הַגּוֹלֶה

מתוך *הדבר הזה*, 83-1984

הפנים שלי

פָּנַי נוֹפְלִים כְּמוֹ שֶׁלִּבְּךָ נוֹפֵל
לִבְּךָ שֶׁנּוֹפֵל עִם גַּשְׁמֵי הַסְּתָו,
גֶּשֶׁם שֶׁל צִפּוֹרִים אַפְרוֹת הָעוֹלֶה מִפָּנַי
כְּמוֹ הַסְּתָו הָעוֹלֶה עַד לִבְּךָ,
עָבַרְתִּי רְחוֹבוֹת, פָּנִים, נְמָלִים,
בְּטֶרֶם עָבַרְתִּי אֶת לִבְּךָ הַסְּתָוִי
כְּמוֹ צִפּוֹר אֲפֹרָה אֶת רְחוֹבוֹת הַגֶּשֶׁם,
לִבְּךָ הוֹלֵךְ בּוֹדֵד כְּמוֹ נָמֵל
לְאַחַר הַפְּלָגָתָם שֶׁל הַגַּשְׁמִים כֻּלָּם
לְהוֹצִיא רַק צִפּוֹר אַחַת הַדּוֹמָה לַסְּתָו
שֶׁבּוֹנָה לְלִבְּךָ אֶת פָּנַי.

מתוך *כיעד ועוד עניינים*, 1956

אשה ואיש

אִשָּׁה וְאִישׁ מוּבָלִים עַל יְדֵי הַחַיִּים,
אִישׁ וְאִשָּׁה פָּנִים אֶל מוּל פָּנִים
בְּתוֹךְ הַלַּיְלָה עוֹלִים עַל גְּדוֹתֵיהֶם כְּמוֹ יְדֵיהֶם,
שׁוֹמְעִים עַצְמָם עוֹלִים חָפְשִׁיִּים בְּצֵל הַחֹשֶׁךְ,
רָאשֵׁיהֶם מוּנָחִים עַל יַלְדוּת יָפָה
מְלֵאַת שֶׁמֶשׁ וְשׁוֹפַעַת אוֹר שֶׁבְּרָאוּ בְּיַחַד,
אִישׁ וְאִשָּׁה כְּרוּכִים בִּשְׂפָתֵיהֶם
מְמַלְּאִים לַיְלָה אַטִּי בְּזִכְרוֹנוֹת,
אִשָּׁה וְאִישׁ יָפִים יוֹתֵר אֶחָד בְּתוֹךְ הַשֵּׁנִי
תּוֹפְסִים מְקוֹמָם עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה.

מתוך *גוטאן*, 1962

שמות

לְאָבִי קָרְאוּ יוֹסֵף.
מַדּוּעַ יוֹסֵף?
מִשּׁוּם מַה הָיָה שְׁמוֹ יוֹסֵף? עָלַי
לַעֲצֹר אוֹתוֹ וְלִשְׁאֹל:
מַדּוּעַ קָרְאוּ לְךָ יוֹסֵף? הִנֵּה
הַמַּרְאָה שֶׁלְּךָ אֶצְלִי אוֹמֵר שֶׁאֵינְךָ
חָפֵץ לַחֲלֹק נַפְשְׁךָ אִתִּי. הַמִּלָּה
הִיא הֶעְדֵּר מִלָּה
בִּפְנֵיהָ שֶׁל אִשְׁתְּךָ.
רְאִיתִיהָ בְּמַצְעֲדֵי הַשִּׁגְעָה.
וְכָעֵת אֲנִי לִפְעָמִים יוֹשֵׁב
וּמַמְתִּין לְאָבְרָנְךָ.
כְּשֶׁהַיּוֹם הוּא לֹא יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר
הַמַּחֲלָה הַזּוֹ,
הַחַמָּה אֵינָהּ מְחַמֶּמֶת. הוֹדָעָה
חֶלְקִית עַל דְּבַר מַה לֹא מֻכָּר
הַיּוֹרֵד עִם עֶרֶב וַאֲנִי רוֹאֶה
אֶת מִטַּת מוֹתְךָ
וְהַשֶּׁקֶט שֶׁלְּךָ הָעוֹמֵד דּוֹם.
מַדּוּעַ קָרְאוּ לוֹ יוֹסֵף?

מתוך *כלתי מושלם*, מכסיקו 1993-1995

המשורר הארגנטיני חואן חלמן (1930-2014) - מחשובי המשוררים בשפה הספרדית בעת הנוכחית הלך לעולמו בפברואר האחרון. חלמן - נון־קונפורמיסט מובהק - מבטא בשיריו התנגדות חריפה לעריצות, לבינוניות, לחנופה, להתחסדות ולעֻול על כל גוניו. הוא יצר שפה שירית משלו "חלמָנית", המצליחה לבטא הן את החחקה והחלטיות שבאמיתותיו והן אהבה חמלה ורוך; כתיבה שיש בה פראות של הרוך ורכות של הפראי. (פ.ה.)

וָסִילִיס רוּבָּלִיס

מיוונית: רמי סערי

אינטרמצו I

מַרְס כָּזֶה לֹא אֶחֱוֶה עוֹד.

רוּחַ נָשְׁבָה כְּשֶׁעָבַרְתִּי עַל פְּנֵי הַמָּקוֹם. מִחוּץ לַמִּקְדָּשׁ הָיוּ שְׁרִידִים שֶׁל מִדּוּרָה. הָרוּחַ פָּרְצָה מִכָּל עֵבֶר. הָאוֹר רִכֵּךְ אֶת תְּחוּשַׁת הָעַזּוּבָה. הַקְּדוֹשִׁים עַל הַקִּירוֹת, מוּכָנִים לְהִתְחָרוֹת זֶה בְּזֶה.

הֵיפִי בְּאִפְשָׁרוּת: נוֹתָר בְּמִרְחַב הָאִינְסוֹף, מִתְמַשֵּׁךְ וּמִשְׁגַּשֵּׁג. הִתְכּוֹפַפְתִּי כְּדֵי לְהֵיטִיב לִרְאוֹת מִבַּעַד לַחַלּוֹן הַשָּׁבוּר. הַדֶּלֶת חֲרָקָה כַּאֲשֶׁר עָבַרְתִּי.

אֶת מַה שֶּׁלֹּא דִּמִּיתִי כִּי קַיָּם בְּתוֹךְ תּוֹכִי. בְּהַקְשָׁבָה לַקּוֹלוֹת, לַקּוֹלוֹת, לַקּוֹלוֹת, אֲנִי שָׁב וּמַגְדִּיר אֶת הָאֱמֶת – אֶת זֹאת שֶׁבָּהּ אֲנִי מַאֲמִין רַק בְּאֶצְבָּעוֹת וּבַדַּעַת.

הַחֲרָדָה עוֹלָה בְּקָנֶה אֶחָד עִם הַשְּׁקִיקָה.

בְּאוֹתוֹ הַמִּשְׁעוֹל לֹא עָבַרְתִּי עוֹד מֵאָז. אֲנִי שָׁב וּבִידֵי חוֹל וְחַלְזוֹנִים.

(מתוך *קולות* 2011)

המשורר, המתרגם והעיתונאי וָסִילִיס רוּבָּלִיס (Βασίλης Ρούβαλης) נולד באתונה בשנת 1969 להורים שמוצאם בחצי האי פלופונס. רוּבָּלִיס למד לשון וספרות יוונית באוניברסיטת כרתים והמשיך את לימודיו באוניברסיטה הפתוחה של אתונה. בין השנים 1994 ו־2008 עבר כעורך המוסף הספרותי של העיתון 'אֶלֶפְתֶּרוֹטִיפִּיָה', אחד היומונים החשובים ביוון. בשנת 2006 ייסד את כתב־העת המקוון לשירה 'פואמה', ומאז ואילך הוא עוסק בעיקר בכתיבה, בתרגום מאיטלקית, בעריכה ובמולות. פרסם, בין השאר, את ספרי השירה ***דרכי מוֹנוֹמוֹסִיָה*** (2002), ***דדום*** (2004), ***יומן 2007*** (2006), ***יומן אוגוסט קצר*** (2009), ***קולות*** (2011), ***מה איני רוצה*** (2012) ***ומכתבים למשורר*** (2014). כמו כן השתתף באנתולוגיות רבות של שירה יוונית בת זמננו. הוא מחלק את זמנו בעיקר בין אתונה לבין הפלופונס.

אינטרמצו II

הַקּוֹלוֹת עַל הַסִּפּוּן הָיוּ אוֹת לַיַּבֶּשָׁה.

מִישֶׁהוּ לָחַשׁ: "מַה שֶּׁמּוּצָע לִי, מִמֶּנּוּ אֲנִי חוֹשֵׁשׁ, וּמַה שֶּׁמְּסָרְבִים לָתֵת לִי, בּוֹ אֲנִי חָפֵץ..."

הַגֶּשֶׁם הִתְעָרְבֵב בַּיָּם. הָעֵינַיִם צָרְבוּ וְהָעוֹר הִכְאִיב כְּמוֹ צֶלֶם שֶׁל הָאָבוֹת הַקְּדוּמִים. הַמִּפְרָשִׂים הָיוּ רֵיקִים, הַחֲבָלִים מְהֻדָּקִים. הָאַנְטֶנּוֹת הָלְמוּ אַט אַט וּבִקְצָב. הִצְטַלְּבוּ.

"רְחוֹקוֹת עֲנָנוֹת הַנֶּפֶשׁ כָּל עוֹד מַרְגִּיעָה הָרוּחַ."
כַּף רַגְלָם לֹא דָּרְכָה עוֹד בְּנֶמֶל. הַשַּׁחַר מְצָאָם בְּמִרְחַב הַיָּם.

לְיָמִים נוֹדַע כִּי עִקְּבוֹתֵיהֶם אָבְדוּ. מְאוּמָה לֹא הִשְׁאִירוּ בִּכְתָב זוּלַת שִׁירִים מְעַטִּים שֶׁעָבְרוּ מִפֶּה לְפֶה, זְמִירוֹת שֶׁזִּמְּרוּ עַל אַלְפֵי פְּנֵיהֶם.

אינטרמצו III

וִיה דֶל אָמוֹרֶה אֵינָהּ מוֹבִילָה לְשׁוּם מָקוֹם.

הַבְּרָקִים שׁוּב וָשׁוּב מַרְעִידִים אֶת הָאֹפֶק. בְּמִרְחָק זָעוּם מִתְהַוֶּה פְּלֵא הַשֶּׁמֶשׁ הַשְּׁקוּעָה בָּעֲנָנִים.

לֹא שִׁפּוּל הַמִּדְרוֹן וְאַף לֹא הָאֱמֶת הֵם הַמְיַבְּשִׁים אֶת הָאֲדָמָה. אִישׁ אֵינוֹ מִתְעָרֵב בֵּין הַהִשְׁתָּאוּת לְבֵין הַדְּמָמָה. סְחַרְחֹרֶת הִיא מַה שֶּׁנוֹצֵר מִזִּכְרוֹ הַקָּדוּם שֶׁל הַמָּקוֹם.

הָאוֹר מִתְמַקֵּם מֵחָדָשׁ. הַמּוֹצָא מִתְעַצֵּם מֵהַכֹּל וּמִלֹּא־כְּלוּם. כָּל צַעַר הוּא הִתְפַּעֲמוּת אוֹ הִתְגַּלּוּת, תְּמוּנָה רִאשׁוֹנָה אֲשֶׁר תִּשְׁרֹד בַּזְּמַן.

אוֹתָם צְלִילִים שֶׁל הַלַּיְלָה פּוֹתְחִים אֶת הַחַלּוֹנוֹת כְּמוֹ נְבִיאִים. הַצִּפֳּרִים עָפוֹת בְּגֹבַהּ נָמוּךְ, לְהָקוֹת לְהָקוֹת מֵעַל לַגַּגּוֹת. בַּצְּעָדִים הָאֵלֶּה הָעֲרֻגָּה טוֹמֶנֶת בְּחִבָּהּ אֶת הַצִּפִּיָּה, אֶת הֵיפִי שֶׁאֵינוֹ מִתְמַסֵּר לְהַגְדָּרָה, אֶת הַנְּדִיבוּת. חֲזִיתוֹת הַבָּתִּים הֵן עֵדוּת לַקּוֹרוֹת.

מיודראג קוג'אדינוביץ'

מאנגלית: עמית גלעד

ביום שאחרי אחרי חצות

שְׁעָתַיִם אוֹ פָּחוֹת? כַּאֲשֶׁר יִטַּפְטֵף שְׁעוֹן־הַמַּיִם
עַד סוֹפוֹ, לֹא יִהְיֶה עוֹד דָּבָר. זֹאת עוֹד הִצְלַחְתִּי לִרְאוֹת לִפְנֵי שֶׁהֶעֱנָן
הַמַּתְכְּתִי הַמּוּחָר
הִתְעָבָה סְבִיב הַמִּגְדָּל.

נִסִּיתִי לְחַשֵּׁב אֶת הַזָּוִיּוֹת שֶׁל מַארְס
וּפְלוּטוֹ וְאוּרָנוּס, אֲבָל נוֹשֵׁא הַגָּבִיעַ הִפְרִיעַ לִי פְּעָמַיִם, חוֹפֵז נִסְעָר
אֶל מִצְפֶּה הַכּוֹכָבִים שֶׁלִּי
(לְעוֹלָם לִפְנֵי כֵּן לֹא הָיָה מֵעֵז) כְּדֵי לוֹמַר לִי שֶׁהַהָמוֹן
סוֹגֵר בְּשִׁגָּעוֹן עַל שְׁנֵי מְבַקְּרִים יְפֵי תֹּאַר בְּבֵיתוֹ שֶׁל הָאִישׁ הַזֶּה –
הוּא קָרָא לָהֶם אֱלִים.

בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר הִשְׁלַכְתִּי לְעֵבְרוֹ אֶת מַכְשִׁיר הַנִּווּט
וְשָׁלַחְתִּי אוֹתוֹ לַעֲמָדָה, לְהוֹרוֹת לְסַיְלָס לְהַמְלִיט לַגְּבָעוֹת
לִפְנֵי הַזְּרִיחָה, אֲבָל אֲנִי מַאֲמִין שֶׁהוּא
עֲדַיִן בָּעִיר, נָתוּן בִּידֵי טִרּוּף חוֹבֵק כֹּל.

אֶת הַבֹּקֶר יִפְגֹּשׁ בְּשׁוּלֵי הָעִיר
לִפְנֵי בֵּיתָם שֶׁל מִי שֶׁנִּצְּלוּ
לְאַחַר שֶׁחָמְקוּ עִם שַׁחַר.

כַּאֲשֶׁר יַעֲלֶה הַיּוֹם, לֹא יוֹתַר
אֲפִלּוּ זִכְרוֹן שֶׁל אֲגַרְטָפָיו הַקְּטָנִים הַזְּרִיזִים
מִכְסִים בָּאֲבָק הַזָּהָב (אֶלָּא אִם כֵּן, הַשּׁוּעָל הַקָּטָן, מָתַישֵׁהוּ בֵּין
הַמִּשְׁמָרוֹת הָאֲרֻכּוֹת, הִצְלִיחַ לַחֲסוֹת תַּחַת אֶחָד הַסּוֹחֲרִים הָרַבִּים
שֶׁלָּנוּ בַּלַּיְלָה, בַּחֲצַר הָאַרְמוֹן שֶׁל הַדּוּד).

טוֹן־טוֹן מִמַּלְמֵל שְׁעוֹן־הַמַּיִם.

מֵהַמְּעָרוֹת סְבִיב הָעִיר, שָׁם זֶפֶת נִכְרִית,
תִּפְרֹץ הַלָּבָה, וּמִי יוֹדֵעַ מָה
יִשְׁטֹף מֵעֲנִי הַמַּתְכֶּת הַמַּבְהִיקִים,
כָּל שֶׁלֹּשׁ נְשׁוֹתַי (הַמַּרְגָּלוֹת לְהִשָּׁאֵר בְּמִטָּתָן עַד שְׁעַת בֹּקֶר מְאֻחֶרֶת)
יָמוּתוּ בִּשְׁנָתָן וַאֲחוֹתִי
הַיְקָרָה – לָמָּה. אַה, לָמָּה? – תִּמְחֶה יַחַד עִם תִּינוֹקָהּ הַבְּכוֹר
הַנֶּחְנָק בְּעָשָׁן בְּעוֹדוֹ צָמוּד לַחֲזֵהָ.

אֲנִי אֶהְיֶה הָאַחֲרוֹן, מִפְּנֵי שֶׁהַמִּגְדָּל גָּבוֹהַּ
עַל הַר מְכֻסֶּה רוּחַ. אִישׁוֹנֵי עֵינֵיהֶם הַכֹּהוֹת בְּטֶרֶם יִמָּסוּ
יִהְיוּ חֲרוּתִים בְּזִכְרוֹנִי לָנֶצַח.

טוֹן־טוֹן, לוֹחֵשׁ שְׁעוֹן־הַמַּיִם. הַהֲמוֹנִים
לִפְנֵי שַׁעַר בֵּיתוֹ שֶׁל הַדּוּד כְּבָר
נִרְדְּמוּ סְבִיב מִדְרוֹתֵיהֶם הַקְּטַנּוֹת עַד גְּחוּךְ.

אַךְ הַבַּיִת רֵיק; אַרְבַּע דְּמוּיּוֹת מִמַּהֲרוֹת
דֶּרֶךְ הַשָּׂדֶה הַיָּרוֹק. רַק שָׁלֹשׁ מֵהֶן
יַגִּיעוּ לָעִיר הַקְּטַנָּה בְּלָע, וּמִשּׁוּם כָּךְ לֹא יִבָּלַע לָהֶם.

נְצִיב הַמֶּלַח יִשָּׁאֵר בַּמִּדְבָּר. אֲנַחְנוּ נִהְיֶה מִצַּלְקֵי אַשְׁמָה בְּפִי הַדּוֹרוֹת, בְּעוֹן מַחֲלָה מִשְׁנָה.
בְּגִלְּלֵנוּ יְכַלְּאוּ אֶת הַמְּשׁוֹרְרִים בְּבָתֵּי כֶּלֶא הַשְּׁמוּרִים לְאֵלֶּה שֶׁאָחַז בָּהֶם הַדִּבּוּק.
הַנַּעֲרוֹת הַתְּמוֹת יִהְיוּ לְפִילַגְשִׁים, מִבְּלִי לִפְסֹעַ מִתַּחַת לְקֶשֶׁת הַבְּרִית,
אִם כִּי אֵינִי מַצְלִיחַ לְהָבִין כֵּיצַד.

לְמִן הַהַתְחָלָה גַּם נִהְיָה מְבֻלְבָּלִים
בְּגִלַּל אַגָּדַת אַטְלַנְטִיס.

זֶה מִתְבַּהֵר, אֲבָל בְּאֹפֶן שׁוֹנֶה מֵאֵי־פַּעַם. רַק
מְעַט יוֹתֵר, רַק נְצִיב שֶׁל מֶלַח יִהְיֶה
שָׁם, עֹנֶשׁ עַל סַקְרָנוּת נָשִׁית,
וְאַגַּם מֶלַח רָדוּד. טוֹן... טוֹן

וּבְכֵן, זֶה הַסּוֹף. זֶה לֹא כּוֹאֵב
כְּפִי שֶׁחָשַׁבְתִּי שֶׁיִּהְיֶה.

מיודראג קוג'אדינוביץ - Miodrag Kojadinović הוא משורר קנדי יליד סרביה (1961).
קוג'אדינוביץ הוא לינגוויסט, לימד באוניברסיטאות שונות בסין, יצירותיו תורגמו לשפות רבות ופורסמו ברחבי העולם.

מצד זה

עמוס לויתן

שובו של האנושי

ספרה החדש של מאיה בז'רנו *פגישה עם השחקנים* בלוויית תצלומי חלונות מאת גלית ראוכוורגר (הקיבוץ המאוחד, 2014) הוא ספר יפה ומענג. נושאו המרכזי, להתרשמותי, הוא האמן והקהל, או בהגדרה רחבה יותר, שהיתה מקובלת פעם, "אמנות וחברה". הרדיקליות שלו איננה של פריצת דרך צורנית חדשה שבז'רנו יודעת לעשותה כשהיא רוצה, וגם עשתה כן בלא מעט מספריה, אלא דווקא של חזרה להומניזם שפוי ולמידתיות מאתגת. אין זו שירת מחאה בוטה (כמקובל), אלא שירה מאוזנה ומשוחחת מתוך כבוד ואמפתיה לסביבתה. השיר בפתח הספר 'פגישה עם השחקנים' (עמ' 9) הוא מבחינה זו שיר פרוגרמטי המזכיר את הסצנה הידועה של פגישת המלט עם השחקנים במחזה מאת שקספיר.

בשיר של בז'רנו אומרת הדוברת: "אמרתי להם: הבאתי את המילים/ אמרתי להם: אני פוחדת לשחרר אותן מהשק/.../ אמרתי להם: אתם שומעים?/ והם אמרו: אנחנו רוצים לראות את המילים..."

זו פגישת האמן היוצר עם האמנים המבצעים והם זקוקים אלה לאלה. עם זאת המשוררת חוששת לתת להם את מילותיה. "אמרתי להם: המילים עירומות ומבוישות.../ המילים בלי כיסוי ואין להם פנים". על כך הם עונים לה: "אין דבר אנחנו השחקנים נעשה להם פנים". אולם המשוררת עדיין חוששת לא רק מאי-הבנה, אלא גם מהבנת-יתר, פן יסחטו מהמילים את "המשמעות", פן יחשפו לעולם את "הצפונות" שלהן. ולכן, לכאורה, היא עדיין מסרבת.

אָמַרְתִּי לָהֶם: לֹא אֶתֵּן לָכֶם אֶת הַמִּלִּים
אָמְרוּ לִי: תְּנִי לָנוּ אוֹתָן תְּנִי לָנוּ אוֹתָן
וְנָתַתִּי.

חרף חששותיה, הצורך של המילים לקרום עור וגידים בפי האמנים המבצעים גדול יותר. עדיפים חיים, אפילו פגומים, על הבמה, משלמות צרופה במגרה.

בהנחיות של המלט לשחקנים (המופיעים לפני המלך, דודו של המלט ודוצח אביו, והמלכה אמו) הוא מבטא חששות דומים. אומר המלט לאחד השחקנים (ההדגשות שלי, ע"ל): "הואילה נא וקרא את המונולוג כדרך שקראתיו לפניך אני, **בקלות ובשטף לשון**; אם תצרחהו בכל פה, כדרך רוב אחיך השחקנים, הרי טוב לי שיקרא את פסוקי שירי הכרח שבשוק". ובהמשך: "**בדין הוא שתסגל לעצמן וגם תקיים את מידת המתינות**, אשר תשווה להם את הרוח. עד עמקי לבבי רוגז אני בשומעי איך בחוד כארזים, ופאה נוכרית לו על קוקודו, עומד וקודע את הרגש לגזרים". עם זאת המלט מתרה בו שלא להיות מרוסן למעלה מן המידה, אלא לשמור בכל אלה "**את גבול הפשטות הטבעית**", לא להוסיף ולא לגרוע "יותר מן הכתוב". ("המלט", מערכה שלישית, תמונה שנייה, תרגום אברהם שלונסקי, ספרית פועלים, מהדורת 1982).

דומני שזהו גם הטון הכללי של שירי ספרה של בז'רנו המצויים בגבולות "הפשטות הטבעית" והנקראים "בקלות ובשטף לשון".

שירים נוספים בספר עוסקים ביחסי האמן והמודל, כמו השיר 'דוגמנית עירום' (עמ' 14), או השיר 'אריס פרח המדבר' (עמ' 18) על הילדה הסומלית אריס דירי שנחלצה מגורל מר בארצה והפכה לדוגמנית בינלאומית: "איך מגיעים ליופי כזה -/ קילימאנג'רו יופי/ ../ פרח המדבר, ילדה סומאלית/ שטפריה החדים הצילוה". חרף סיפורה הקשה של אריס, השיר נמנע כמעט לחלוטין משיפוט מאשים, ומשמר אידיאל של יופי ("קילימאנג'רו יופי") ששירי המחאה מתנערים ממנו בדרך כלל.

השיר היפה 'סטרוגה' (עמ' 20) עניינו פסטיבל לשירה הנערך בעיר זו בדרום יוגוסלביה. עיר שאנשיה, "סטרוגאים", ככינויים בשיר, הם "אנשים פשוטים עניים קמעא", אך אוהבי שירה ומשוררים: "והושיבו אותנו על בימת המשפט בכיכר השירה/ ועל גשרי הנהר כדי שנביט בהם ונרשה להם להעריץ/ אותנו לצחוק לעברנו כאלים רחוקים לא מובנים". בין המשוררים לקהלם מתקיימת פעילות חליפין מסתורית. "בימת המשפט בכיכר השירה" היא הבמה שעליה הם גם שופטים וגם נשפטים. המשוררים על הבמה משקיפים על הקהל, והקהל משקיף עליהם, במין הערצה ולגלוג כאחד.

אותו "לגלוג" שבין האמן לקהלו הוא נושא השיר 'התבזות' (עמ' 26), ששמץ ממנה קיים תמיד בהופעה פומבית הכרוכה בהצלחה או כישלון. גם שיר זה מסתיים כמו השיר 'פגישה עם שחקנים' (כאשר למרות החשש היא נותנת להם את המילים). נאמר בו: "חליתי, ונפלתי למשכב המיאוס/ כמי שמשכו וירקו בזקן שלה המכובד/ שמשמעו לא הייתי צריכה להיות שם/ אבל - הייתי". וזה כל כך יפה, בעיני, האופן שבו מתמודדת הדוברת בשירים עם המציאות של החשיפה: בלי אגו, בלי התנשאות, תוך ירידה בפשטות אל קהלה והתחככות בו.

השיר הארוך 'משולה אני' (עמ' 28) עוסק גם הוא ביחסים עם "קהל" בשלושה מעמדים שונים ("תערוכה", "סעודה", "הכתרה"). הפזמון החוזר בארבעה נוסחים, מנסח על דרך ההכללה את עמדתה של הדוברת. בפזמון החוזר השלישי נאמר:

מְשׁוּלָה אֲנִי לְמַחַט אַחַת
וּשְׁנֵי קוֹפִים לָהּ בְּרֹאשָׁהּ
בְּקְהָלָה הֵם מִסְתַּכְּלִים.
לְהַעֲבִיר וּלְאַחוֹת בְּחוּט אֶחָד
מַבָּט וּפֶה,
מַבָּט וּפֶה.

האמן/ית הניצב/ת מול הקהל משול/ה למחט בעלת שני קופים (חרירים) בראשה. כלומר בעלת ראייה כפולה ופעולה כפולה, המאחה בחוט אחד את ה"מבט" של הצופה עם ה"פה" של האמן. בנוסחים אחרים של הפזמון החוזר בשיר מדובר על "מבט ונופי אדם", על "נמשכת ונדחפת", ועל "ימין ושמאל". כלומר, פעולה "מאחה" המשלבת בין סובייקט ואובייקט, פנים וחוץ וכדומה.

במקום זה ראוי לציין, כי תצלומי חלונות של האמנית גלית ראוכוורגר המלווים את הספר, נאמנים גם הם לכפילות זו. בז'רנו כותבת עליהם בהקדמה, כי התצלומים הנפלאים של ראוכוורגר לוכדים קטעי מציאות מבעד לשמשה ומהווים בני שיח מעולים לשיריה.

בספר עוד שירים רבים חשובים ויפים שראוי לדבר עליהם, אבל אזכיר אחד בלבד. השיר 'האנושי עוד כאן' (עמ' 48) שגם הוא שיר הומניסטי פרוגרמטי המבקר את הכיוון שבו הלכו האמנות והשירה בעשורים

האחרונים. "אולי העולם השתגע כשרחק ואיבד ותעה/.../ והמילים, אותה מתת אלוהית שקיבל -/ אינן עוד איתו../ ומיני חכמים ופילוסופים מחברים תלי תלים של תיאוריות/ על מצבו החרש" (של האדם בעולם). בו'רנו מציינת את העובדה שרבים כמרומני חשים בה (כך גם אני), כי התיאוריות (הפוסט מודרניות) למיניהן הרחיבו את הפער בין "המילים הדברים" (כהגדרתם אצל מישל פוקו), בינן לבין המציאות, כאילו איבדו המילים את מעמדן כמסמנים הרומזים למסומנים ריאליים. לכן בסיומו של השיר היא כותבת (אני מצטט, תוך השמטות): "האנושי חוזר/ עלינו לחזור ולהשתמש במילים -/ כי במקום שדברים ומילים אינם אלו לצד אלו/ ים הריק האריש מטביע בתוכו את הכל".

ואסיים בהמלצה על השיר מכמיר הלב 'קלואי' (עמ' 55) על מותה של כלבתה של המשוררת. דווקא בעל החיים נעדר המילים כה מיטיב לבטא את הרגש האנושי.

כבר לא חסומי פה [1]

אומר מיד בהתחלה, רועי חסן, כפי שהוא מתגלה בספר הביכורים שלו ***הכלבים שנבחו בילדותנו היו חסומי פה*** (עורך שלומי חתוכה, הוצאת טנג'יר 2014) הוא משורר מוכשר. וסימן מובהק לכך הוא העובדה שבשיריו הטובים מרכין הקודא ראש בפני איכות כתיבתו גם כאשר אין הוא מסכים עם תכניה. עם זאת בצד שירים טובים יש גם שירים טובים פחות, ולעתים שורות כאלה וכאלה מתחלפות זו בזו באותו שיר עצמו. כדי להימנע מכל הטיה, אני מבקש לדון אותם על פי אמת מידה שירית בלבד, וכדי שלא תהיה זו אמת מידה סובייקטיבית מדי, נטלתי אותה משירתו של חסן עצמו. מה שקבע לדידי בבחירתה, היתה מידת המקוריות, הרעננות, ההתפעלות שהיא עוררה בי כקורא. אפתח, אפוא, באחד השירים היפים, לטעמי, בספר ששימש לי מודל אפשרי לקביעת הנורמה הביקורתית של שירתו, המציג הן את כוחו השירי והן את נושאי כתיבתו. זהו השיר 'שיכון סלע' (עמ' 110) מהשער האחרון בספר הנקרא דווקא "ראשית". הנה הבית הפותח:

"נולדתי בשיכון סלע, שכונת רכבת/ ללא זכר לסלע, בלוק/ שלוש קומות, קומה ראשונה מעל/ המכולת של גבי. כשאני נזכר בה היום אני פוחד/ להוסיף חטא ולייפות אותה/ במילים שכיעורה התמיד בעקשנות לדחות./ אז איך אני בכל זאת אמור/ להסביר לאנשים ששכונת הרכבת היתה/ מקום לא רע לגדול בו."

רגישותו השירית מתבטאת כבר באירוניה החדה שפתיחה "שיכון סלע... ללא זכר לסלע". בהמשך מתגלה גם חוכמת המשורר שלו, כאשר בעת כתיבת השיר (שנים אחר כך) הוא פוחד "להוסיף חטא ולייפות אותה במילים". שכן שכונת ילדותו יפה לא היתה, ואף על פי כן היתה "מקום לא רע לגדול בו". בכך הוא מדגים לנו כיצד הוא יודע לכלכל ניגודים (יופי וכיעור, אושר ועליבות) ולאזן ביניהם בלי להיות נוסטלגי, מחד, או להתכחש לעצמו, מאידך. בהמשך, הוא מפליא לכרוך בין מילים (שהן הכלי השירי) לבין החיים (המתקיימים ברחוק) כשעל שניהם חל אותו דין (כלכלי):

"מילים שבקושי גומרות את החודש/ ומילים שלא גומרות את החודש/ ומילים שחושבות על עכשיו או מקסימום על מחר ולא/ מילים שחושבות לטווח ארוך." אלה הן "מילים עלובות, לעולם לא יוכלו להרשות לעצמן/ לקנות מטפורה קלושה במחיר מציאה.../ תמיד עייפות מכדי ליהנות ממשחקי לשון."

חסן בודא כאן פואטיקה ייחודית לשירתו (ואולי לקבוצת "ערספואטיקה" בכלל, קבוצת המשוררים המזרחים אליה הוא משתייך). פואטיקה המוגשמת, כדבריו, באמצעות "מילים מקומיות... נאספות מהכביש, כביש ללא מוצא... מסתובב סביב עצמו..." פואטיקה ששמה לה מטרה "לא להמחיש את המציאות כדבר אחר ממה שהיא". חסן, אם כן, הוא משורר מודע לעצמו, שאינו מסתפק רק בכתיבת שיר בודד, אלא מנסח גם השקפת-על על המציאות והשירה, שאינה מרשה לו להשתעשע במשחקי מילים (אם כי הוא רגיש למצלולן), או להשתמש במטפורות קלושות, אלא מצווה עליו לגלות את החומרים המקוריים שלו ולהיות נאמן להם. ואכן, בכל מקום שהוא עושה כן, ויש רבים כאלה, התוצאה השירית היא טובה ויפה. ואציין עוד דוגמה אחת, השיר 'שפת הורי' (עמ' 60), גם כן אחר היפים בספר. שיר המסתיים בשורות: "מהריסות שפת הורי/ אבנה בית לילדי:/ אין אמצע/ ללא ראשית." כמה תבונה ואמת טמונות בשורות הסיום האלה. המשורר לא נגרר אחר המליצה ולא מדבר על ראשית (מצערה) ואחרית (נשגבה), אלא מציב עצמו בסיום השיר אך ב"אמצע", מקום אליו הוא מגיע מתוך "הריסות שפת הורי". הרוך עוד ארוכה והוא יודע זאת, כאשר אחריתה כלל לא ברורה.

מן ה"אמצע" הזה אני מגיע לאמצע ספרו, השער השני בספר - "מדינת אשכנז" - ששירים ממנו שפורסמו בעתון 'הארץ' עוד לפני הופעת הספר, עוררו סערה גדולה שהקנתה לו את ראשית פרסומו. השיר הידוע 'מדינת אשכנז' (עמ' 46) הוא שיר מחאה חריף הפותח ברמיזה ללאה גולדברג, "במדינת אשכנז השקד פורח/ במדינת אשכנז מצפים לאורח/ לא לשותף" (וגם לביאליק "השיטה פרחה... והשוחט שחט"). ב"מדינת אשכנז" זו, המזרחי איננו שותף וגם נזהרים ממגע עמו "רוחצים ידיים בסבון/... ולא תוקעים כף". זו בהחלט פתיחה מקורית יפה, אלא שאינה נשמרת לכל אורך השיר. בהמשכו בנוי השיר, בחלקו, מקטלוג של סטריאוטיפים מזרחיים המשמשים, כביכול, את האשכנזים, סטריאוטיפים שחסן מסב כאן על עצמו:

"במדינת אשכנז אני מופלטה/ אני חפלה/ אני כבוד/ אני עצלן/ אני כל מה שלא היה פה פעם/ כשהכל היה לבן/ אני ההרס/ החורבן/ השד המזוין/ העבריין עם הכיפה/ בבית המשפט/ אני קברי צדיקים/ וקמעות/ אני ערס/ אני יאללה/ כפיים/ ומוזיקה זולה/ תת תרבות/ תת רמה..." (46). יש בזה כוח מסוים הנובע מכעס, עלבון, ושנאה גדולה, המגיעה לשיאה בבית המסיים את השיר שם הוא נותן לה ביטוי (בלי מחסום לפיו): "לא התאבלתי על קניוק/ ושרפתי את הספרים של נתן זך/ ולא חוגג לך עצמאות/ עד שתקום לי מדינה" (שנאה ההולכת ונבנית בשיר בהדרגה, בקטע ארוך המקדים אותה).

והנה, כשאני בא לדון בשיר זה לאור הפואטיקה של "שיכון סלע", אין שורותיו מפעימות אותי כמו השורות שציטטתי למעלה ("מילים מקומיות... נאספות מהכביש, כביש ללא מוצא... מסתובב סביב עצמו..." מטפורה מקורית לתיאור השוליות והנידחות, המסתובבת סביב עצמה של "שיכון סלע" ב"שכונת הרכבת"). הרשימה הקטלוגית ב'מדינת אשכנז' איננה חושפת באמת משהו חדש, אלא בארגון מחדש של חומריה לכדי אגרוף המוטח בפני האשכנזי.

שיר אחר באותו שער, בעל השם הארוך 'מתים, תחיו וכן אני שונא את נתן זך בקטע אובסיבי' (עמ' 56), ממשיך את קודמו (באופן שלוח רסן עוד יותר): "זה בדיוק מסוג המקרים שבא לי/ להצדיק את הסטיגמה שהלבשתם עלי כל החיים/ ולתת לך פיצוץ לפנים". גם כאן מופיעה רשימה קטלוגית, מסוג אחר, המפרטת את האלימות האשכנזית: "האלימות שלכם/ ושל הפלמ"חניקים המתים/ שדיכאו ורצחו את הערבים המוסלמים תושבי פלסטינה/ ושל המפא"יניקים המתים/ שדיכאו ורצחו את הערבים היהודים שעלו לארץ". גם כאן סיום השיר מופנה כלפי מה שנראה לו כתרבות אשכנזית שיש להשמיד: "ביאליק מת לפני אלף שנה/ ונתן זך חי

כבר אלף שנה ותכף ימות/ העברית שלך מתה/ השפה שלך מתה/ האין תרבות שלך מתה/ חיים חפר מת/ נעמי שמר מתה/ ארץ ישראל היפה שלך מתה/ .../ כאן זה לא אירופה".

עובדתית חסן צדק (ביאליק מת, חיים חפר מת, נעמי שמר מתה, ארץ ישראל היפה מתה, כאן זה לא אירופה), אבל לאור הרוגמה של "שיכח סלע" (שאימצתי לי בתור "סלע ביקורתנו"), הוא לא רק ממחזר כאן טענות ידועות על דיכוי הערבים והמזרחים, אלא שהן נמסרות הפעם מכלי שני ושלישי (כי על הפלמ"ח ועל מפא"י בוודאי אינו יודע מכלי ראשון), ולכן הן מקודיות ודעננות פחות. גם מבחינות פואטיות אחרות (מוסיקליות, חריזה וכדומה), נופל שיר זה משירים אחרים בספר.

בדברים שעל דש הספר כותב המשורר והאידיאולוג סמי שלום שטרית כי "שיריו של רועי חסן מגלמים את הקול המזרחי החדש בשירה העברית בישראל... (את) עולמם חסר המנוחה של בני ובנות הדור המזרחי השלישי". אם נתייחס אל כותרת ספרו של חסן "הכלבים שנבחו בילדותנו היו חסומי פה" כאל מטפורה לשירת המחאה, נוכל לומר שהמשוררים המזרחים של דורות קודמים (החל בארז ביטון, אמירה הס, סמי שלום שטרית, אלמוג בהר, מתי שמואלוף ודבים אחרים) היו חסומי פה בהשוואה לרועי חסן ולחבריו בני הדור הנוכחי. ובאמת לא זכור לי, אם איני טועה, שהמשוררים שקדמו לו, השתמשו בביטויים בוטים שכאלה. לכן, השאלות הנשאלות בסופו של דבר הן: האם שירה זו היא בהכרח טובה יותר מהשירה המזרחית של קודמיו? מדוע, באמת, היא בוטה ודוויית שנאה יותר? ושאלה נוספת: האם תרבות (מזרחית) חדשה בונים בהכרח על הרס תרבות (אשכנזית) קודמת, ככפי שחסן מייחל לה?

למרות דברי ביקורת אלה אני מבקש להדגיש שוב, בסיום דברי, את היכולת השירית האמיתית של חסן בספרו. את שנינותו ותחכומו כמו בשיר 'שואל ברצינות' ("ואני שואל/ ברצינות – אשכנזים/ זו קללה? כי לא הייתי בטוח,/ עד שכתבתי,/ אשכנזים", עמ' 58) ואת השיר היפה 'אנאלפבתית' (עמ' 99) המוקדש לאמו והמסתיים כך:

הָיִית אַנַאלְפַּבֶּתִית שֶׁקָּרְאָה אֶת
הַחַיִּים כְּמוֹ סֵפֶר פָּתוּחַ
מִקְמַח וּמַיִם עָשִׂית
שִׁירָה
שֶׁשְּׁלֹמֹה הַמֶּלֶךְ לֹא
כָּתַב, בְּמִלִּים
שֶׁאֶלִיעֶזֶר בֶּן יְהוּדָה לֹא יָכוֹל הָיָה
לְדַמְּיֵן.

"תשובה אשכנזית הולמת" [2]

בדברים שלמעלה על ספרו של רועי חסן, נמנעתי מלעסוק בתכני שירתו מעבר למתחייב מבחינתם הצורנית בלבד. הסופר והמשורר יותם ראובני, בשיר ארוך 'כשאתם יוצאים מהבימה כבר עומד מולכם הדור הבא' (כתב עת לספרות 'הו!', גיליון 10, מאי 2014, אחחת בית), מנסה להשיב על תכניהם "תשובה אשכנזית הולמת", כאשר גם אצלו, סבורני, השנאה מקלקלת את השירה. העניין הזה בכללו הוא קרב מאסף, ובכל זאת מעניין לשמוע מה יש לו לומר, כי בעוד שקולו של חסן נשמע בנידון ברמה, קולו של ראובני נותר יתום.

תחילתו של השיר מוקדש לשובו של המחבר אל השירה (ראובני היה משורר פעיל ופרסם כמה קובצי שירה בנוסף להיותו פרוזאיקון פורה) ואל עיר נעוריו אשדוד שאליה חזר לאחרונה. חזרה זו אל העיר שבה היה עולה חדש ("במשמר הירדן 1047/ שם בכניסה א' הייתי בן ארבע עשרה/ תינוק בלי שפה וטיפש/ עולה חדש...") היא גם הרקע להתחשבנותו עם המחאה המזרחית המרבה לראות בהגירה לישראל את ראשית אסונה. אם חסן שם בפי הדובר שלו (בשיר 'מרינת אשכנז') סטריאוטיפים מזרחיים המשמשים את האשכנזים ("אני מופלטה... אני כבוד" וכו'), הרי ראובני שם בפי הדובר שלו טיעתים מזרחיים, כפי שהוא מפרש אותם.

"העניין הוא כזה אני הכח המזרח/ אני יודע שאני הרוב ואני הרבנות/ אין לי בעיה של כסף רק של הכרה/ אני לא בהגמוניה ואני רוצה אותה/ אני הרוב ואני אוזרק את האשכנזים/ אני ארצה את זכרם ואני אזרק אותם לחולות/ רק את המזרחים יכבדו פה/ כמו שצריך להיות/ ואז הערבים יעשו שלום/ כי אנחנו הרוב/ ואנחנו לא כמו האשכנזים" (עמ' 144).

הדברים שאומר הדובר של ראובני דומים לדברים שאומר הדובר של חסן, אלא בתוספת הקצנה. הוא קובע כי המזרחים אינם מיעוט נרדף אלא רוב, ובתור רוב הם ירצחו את זכרם של האשכנזים ויזרקו אותם לחולות, ואז הערבים יעשו איתם שלום בשל הקִרבה התרבותית והלשונית ביניהם.

בהמשך הוא מזמין אותם לבוא ולהתדיין עמו: "אני קורא לאלה מערס פואטיקה שיבואו/ לשיח אשכנזי מזרחי אצלי/ פה באשדוד". בשיח הזה הוא מבקש להעלות טיעון נוסף: "ואז נספר להם איך עבדנו מאז הנעורים/ ואיך לא רצינו שום עזרה מהפקידים/ ובכלל לא ידענו שאפשר לפנות/ אלא רק לעבוד ועוד פעם לעבוד/ בשביל הכסף ובשביל לשרוד/ ובעיקר לא להתעסק עם העניין/ המשונה הזה של ההגירה".

גם ראובני ממחזר מיתוסים ידועים על האשכנזים, שהם חרוצים, אנשי עבודה, שאינם קורבנות ואינם פונים לבקש עזרה, כמעין מראה הפוכה לטענות שהעלה חסן בשירו ("אני עצלן, אני ההרס, החודבן"). איני סבור שיש טעם לנסות ולקבוע מי צודק במלחמת הנרטיבים הזאת. האמת שגם ראובני אינו מתכוון לכך הוא עושה זאת רק כדי לומר, בהמשך, שכל ההתגודדות השבטית הזאת, על פי מוצא עדתי או חברתי, היא לגמרי חסרת ערך כשמדובר בשירה. הוא, לדבריו, מעולם לא נהג כך: "אני זה שאמר כי אני לא שם זין של ערבי מיפו/ על החוג לספרות עברית", ולכן הוא כועס שמקטלגים אותו כשייך לחבורה כלשהי: "להגיד עלי שאין לי כלום/ שאני הלכתי אחרי העדר/ ... קוס אמאשלכם". בסופו של דבר "ערס יקר הן תרע/ בסוף רק הכישרון יקבע/ כלומר הדוממה/ צעקת ייאוש מרה של מבינים/ כי אין להם מספיק חיים". זו צעקה שיכולה לבוא מכל מקום ומכל אדם והיא מצטרפת לשירה הישראלית בתור שכזאת:

אֵין שִׁירָה מִזְרָחִית
וְאֵין שִׁירָה הוֹמוֹאִית
וְאֵין שִׁירָה מָרוֹקָאִית הַנִּכְתֶּבֶת בַּאַשְׁדּוֹדִית
וְכָל שִׁירָה כָּאן שִׁירַת יִשְׂרָאֵל
אִם הִיא שִׁירָה.

ראובני שנחשב למי שכתב לראשונה ספרות הומואית בישראל, יוצא כאן גם נגד עצמו וגם נגד לא מעט רוקטורטים שנכתבו על השירה המזרחית. זהו חשבון נפש שהוא עושה בסיום שירו, כשהוא כותב "ואני ביום הולדת 64 הלכתי ללשכת התעסוקה/... לבקש עבודה כי הולך תגמר הכסף" ומצבו לא טוב ממצבם. מבחינה זו הוא חש קרבה לשירת המחאה, אבל לא כשהיא הופכת למקצועית בעיניו. וכך הוא חותם: "ושם זין על המזרחי המקצועי/ כי כלפי הסודד הצעיר הנאור/ היה לי פעם יחס מאד חיובי".

שירו של יותם ראובני ב'הו!', איננו, כמובן, עמדת כתב העת, המביא לא מעט יצירות שיריות מאת יוצרים מזרחים וביניהם, בסמיכות לו, גם שירים היפים של שלומי חתוכה, עודך ספרו של רועי חסן.

"מי שהוא" ומי שהיה

אורי ברנשטיין הוא משורר מיומן ומשכיל. בשנות השישים של המאה שעברה היה מן המשוררים הבולטים בישראל. שנים רבות חלפו מאז וכרך הזמנים המשתנים לא תמיד הם מיטיבים עמנו. כעשרים ספרי שירה חיבר ברנשטיין עד היום, ולדעתי כוחו השירי עדיין עמו, אבל תחושתו הסובייקטיבית ביחס לעצמו ולמעמדו השתנתה וספרו האחרון *מי שהוא* (הוצאת קשב לשירה, 2014) הוא מעין קינה של "מי שהוא" על מישהו שהיה. (בעברית אפשר לכתוב את השם האנגלי של הספר someone בשתי הצורות, אבל יש הבדל של ניואנס: "מי שהוא", לפי אבן שושן, הוא "אותו אדם ש", כגון "מי שלא ראה שמחת בית השואבה לא ראה שמחה מימיו", ואילו "מישהו" הוא פלוני, כגון "מישהו דופק בדלת").

ספר זה הוא כולו מחזור שירים אחד המונה כשישים שירים (ללא כותרת) העוסק בנושא של בדידות, שוליות, זקנה. השיר הפותח קובע את הטון הכללי: "הגיע זמנו, אולי, להקשיב/ לקולות הנשמעים ללא חפץ/ הדים משכבר הימים, שמועות שווא// אך הוא מוצא/ טעם רק במה/ שיכול היה להיות" (עמ' 7). "קולות הנשמעים ללא חפץ" הוא הדהוד של קהלת "הגיעו שנים אשר תאמר אין לי בהם חפץ" (יב א), כאשר בנוסף לכך הדובר בשיר עוד מכביד על עצמו והוגה "רק במה שיכול היה להיות" (ולא היה?). בשיר הבא הוא מצביע על כך במפורש "שמו אינו נודע ברבים. בשיחות/ המתנהלות בתוכו הוא מכנה/ עצמו בשם אחר" (עמ' 8). לא רק לרבים כבר אינו נודע, אלא גם לעצמו. בכמה שירים אחר כך הוא חוזר לימי ילדותו. כבר אז היה שתה, ילד מוקסם ממילים וממנגינתן, משורר, מספרים, נער מסתגר ומתבודד, אחוז תשוקה לנשים. ובשובו חוזרה להווה הוא מעיר "אך הנשים עצמן כבר מזקינות במרחקים" (עמ' 13). בהמשך חייו, כך נראה, "נותרו לו רק ידידים כתובים" (עמ' 15) גיבורי ספרות, או מכרים רחוקים "מאיזה בר, בעיר זו או אחרת, שם הצללים/ הסבירו לו פנים" (עמ' 16). הוא נמשך אל השונים והחריגים "אל אלה שיצאו מרעתם... כמה נכסף להיות איתם, אחוז בריבוקם" (עמ' 18). גם "ביתו תמיד זמני", ואינו מוצא בו אחיזה בעוד "רעיו המעטים הלכו לעולמם" ("אחד בתאונת דרכים.../ אחד תלוי במבוא חדר כביסה.../ אחד קרס כבר גוף בפתח בית חולים/; אחד כבר השלים עם פטירתו"), "ואין לו מי שיבוא במקומם" (עמ' 20). ככל שאנו מתקדמים בקריאה הולך המצב ומחמיר. עתה הוא "נעצר, עתים באמצע יום, כמו/ רכבת מתעכבת על פסים בצד." כאשר ההפוגה הזאת בין המעשים היא "כמה שמתגלה ברווח שבין הרעל/ שנבלע לבין הרעל הממית" (עמ' 27). כלומר, הוא כבר בלע את כמוסת הרעל וחי בהפוגה זמנית שבין בליעתו למותו. הוא חש בפער שנוצר "בין מה שקורה אותו לבין/ מה שהיה צפוי" (עמ' 29). צפוי היה שיהיה אחרת, לפחות כך הבטיחו האהבות דאז. "אהב נשים רבות, הן שבות/ אליו במחזות של מוות/.../ והוא רואה עתה כמה שוטה היה/ כנאחז בזיו העור ובגמישות הירכיים" (עמ' 31). ומסתבר שנלכד בנסיבות חייו "ולא ההין לפסוע מחלונו החוצה/ כדי לנסות אם גם האוויר הוא רך" (עמ' 32). כך נשאר תקוע במקומו "יושב ומביט באש/ וירא להסיק מסקנות" (עמ' 33). "והוא קורא שירים שכתב פעם/ קורא כדי להיזכר בימיו שהיו/ והוא מתחנן לתוחיות/ ההיא שתשוב" (עמ' 34). זו תחזית ההשראה והלהבה שבה חי ויצר, ואילו עתה כל שנותר הן מחשבות אובדניות "ועומד בקצה מרפסת/ ומביט אל התחתית המרוצפת/ הרהר בראיה אחת, בחטף" (עמ' 36). וקשה לו להבין, הן "לא ייתכן שהשתנה כל כך/ לא אפשרי שהומר עד כי/ התדמויות נטלו את מקומו" (עמ' 37). מה שהוא מבליע כאן בשורות קצרות, זהו, לדעתי, תהייה על פשר החיים המשנים אותנו באופן שלא שיערנו. הוא מנסה לגונן בכל כוחו על היקר לו מכל, על תוך תוכו הנפשי, השירי "ועל זה לא ויתר. על זה גונן/ בשארית כוחו, שמר מכל משמר/ ולשם נכנס בכהן לקודש הקודשים/ ומשם נרחה משום שלא/ היה טהור דיו" (עמ' 39). אך המצב לא טוב, והוא אומר כי "התחולל בו שינוי לרע" (עמ' 40). הוא משקיף על חייו מבחוץ, שוקל מה ניתן להשליך מחייו כדי לנסוק, שב לבקר במחוז ילדותו "ברחוב קטן בתל אביב", מבקר בבית העלמין "וכשירד אל בין מתיו, מכיר ומברך/ את זה או זה, ירדה עליו שלוות הנקברים" (עמ' 43). המסקנה היא כי "הזמן בגד. התיר אותו/ בהווה ממושך ללא כל ניע" (עמ' 45), במצב של סטגנציה וקיפאון. "המציאות עשתה בו מעשיה/ כמו שקטלה את החתול שבחצר/ ועכשיו הוא צרור של עצמות ועור" (עמ' 46). ברנשטיין מתאכזר אל גיבורו (ואל עצמו) לראותו בעין מפוכחת ללא קורטוב של רחמים. הוא עדיין מתעקש "על דעיכה שמלווה במנגינות" (שם), כלומר על הכתיבה והשירה, אבל גם כאן לא נותרה תקווה. והנה רוקא כאן, הוא כותב כמה מן השורות החזקות בספר "וכשהגיע עד קצה של השירה/ כותב לבן על גב לבן/ סר ממנו גם טעם המילים" (עמ' 48). ממקום זה ואילך בספר, השירים הולכים ונעשים קשים ונוקבים, ככל שהוא חודר פנימה לנפשו. "בחרץ עורו גבר במלוא ימיו" אבל בתוכו הוא "מייבב בקרבו כחי שנתפס/ במלכודת" (עמ' 54). ובשיר הבא "ולא גופו הוא שכשל, רוקא/ נפשו, זו שנהג להתפאר/ היא שכפתה עליו תשישות" (עמ' 55). זהו אולי מצב נורא מכל. ובאורח אסוציאטיבי לגמרי אני משווה אותו למשורר טוביה ריבנר, שחגג לא מכבר תשעים, ושכל שיר חדש שלו מלא רעננות ושמחת חיים. אבל איני שופט ואני יודע כמה יכול ברנשטיין להיות צודק בהרגשתו. חייו עתה הם רק חזרה על מה שכבר היה "שעון על זכרונו כעל מקל" (עמ' 56) הוא חוזר אל המקומות ששם היה ולא מגלה מקומות חדשים. "כמו אורח שנטה ללון/ במלון קטן וחול קשוב כולו/ למתרחש בחדרים האחרים/... ששם עברו עליו חייו שבאמת" (עמ' 57). "חייו שבאמת", אנו למדים, היו עשירים (עמ' 58, 59, 60 ועוד) אבל הוא מגלה כי גאולה אין בזה: "אבל ידע שאין לשוב אחורנית/ שכן האחורנית נמחקת כל העת" (עמ' 61). באחד השירים האחרונים הוא מטיב לסכם את חייו "מי שרואה אותו עתה/ לא רואה את שהיה, רואה/ רק את מה שישנו../ מה שעיקר היה, היה/ ומה שישנו אינו דומה/ כלל למה שהיה" (עמ' 64). זהו ספר טרגי שיש בו מכוחה של הטרגדיה.

"הפוכה" כיצד?

הספר ***צעקה הפוכה*** מאת אסלין אסייג (אחוזת בית 2014, סדרת מקור, עורכת רנה אולמרט), ילידת 1967 שגדלה בבת ים ומתגוררת בה עד היום, עורר את סקרנותי קודם כל בשל שמו המקודי. השם המוצלח העלה בדעתי את המחשבה שאולי, בניגוד לספרות מחאה מוכרת, הצעקה כאן היא הפוכה, כלומר, מופנית כלפי פנים, ובכך יש בהחלט משהו חדש ומקודי. הקריאה בספר עצמו לא אימתה וגם לא הפריכה לגמרי את המחשבה הזאת. הצירוף "צעקה הפוכה" מופיע רק לקראת סופו. מסופר שם על אדם בשם "קשקש" (רבים מהגיבורים מופיעים ונעלמים במהלך הסיפור ללא כל הסבר) אשר גר בבית קורקע יחיד בין גושי בניינים בני ארבע ושש קומות (ההדגשה בסופו היא שלי, ע"ל):

"כולם יודעים שיש לקשקש אישה בבית ושאין לו ילדים. אף אחד לא יודע אם זו אשתו או אחותו. אח שלי סיפר לי שהוא שמע את אמא של מתי שגרה בבניין הכי קרוב לבית של קשקש, מספרת לאמא שלנו, כשהן נפגשו בוקר אחד במכולת, שהיא שומעת לפעמים בלילה מהבית של קשקש צעקה, ולא סתם צעקה, היא אמרה צעקה הפוכה" (עמ' 152).

הצירוף הטעון הזה ("צעקה הפוכה"), מעורר גם את סקרנותה של המספרת: "ניסתי להבין מה זה צעקה הפוכה. ואני ואח שלי ניסינו לצעוק הפוך ואפילו היינו בטוחים שהצלחנו" (עמ' 153). ככך מסתיים לכאורה הניסיון המודע להבין מהי "צעקה הפוכה" (ואלה הן גם שתי הפעמים היחידות שהוא מופיע בספר). את הערדה של תשובה מושכלת להבין מהי "צעקה הפוכה", אפשר לייחס לגילה הצעיר של הגיבורה, נערה כבת ארבע־עשרה, שמפיה נמסר הסיפור ולנקודת המבט שלה. נראה שתשובות, אם בכלל, ניתנות בסיפור זה במטפורות ובתיאורים עקיפים. כך, למשל, נאמר על האשה שמשמיעה אותה, כי "היא היתה אשה שמנה, ממש ענקית, שהלכה לאט, רגל, רגל, רגל רגל" (שם). הקורא יכול אולי לשער אם יש קשר בין "האשה השמנה שהלכה לאט" לבין "הצעקה ההפוכה" ומה משמעותו, אבל המספרת לא מפרשת ומותירה אותה כהבנה שבשתיקה, בינה לבין הקורא. (זה קורה לעתים קרובות מדי בסיפור. גם הנאמר על גב העטיפה "רומן ביכורים נועז שמאיר משפחה אחת, בית אחד, ועיר אחת – בת ים של שנות השבעים והשמונים – באופן מפוכח ואכזרי", יוצא מהבנה דומה. כלומר, אם זו בת ים, הרי זה "מפוכח ואכזרי"). מה שבסופו של דבר מבין הקורא הוא כי "צעקה הפוכה" אינה בהכרח, או לא רק, צעקתה של האשה השמנה חשוכת הילדים. צעקה הפוכה איננה צעקה מאשימה, אלא צעקה בלומה, צעקה כבושה, צעקה שאינה פורצת החוצה, והיא צעקתן של רוב הדמויות בספר הזה ובעיקר צעקתה של הגיבורה, הנובעת מיחסים מנוכרים במשפחתה, תחת אב מרוחק ואם מדוכאת, המשרה אווירה קרודנית ודכאנית על רפי הספר.

הסיפור כולו מסופר בין שתי לוויות, זו שבפתיחה וזו שבסיום. הראשונה היא מדומיינת: "אמא שלי הזמינה אותי ללוויה שלה. הרבה לפני שהיא מתה. כששאלתי אותה למה חוזקא אני, היא ענתה לי ככה" (עמ' 9). השנייה היא מציאותית: הלווייתה של הילדה נאווה אלימלך (שנרצחה בשנת 1982 בהיותה בת אחת עשרה ושהרצח שלה לא פוענח מעולם). תיאור הלווייתה הוא ריאליסטי ואולי אפילו היפריאליסטי: "עופר אומר שהיום קוברים את נאווה אלימלך. בחדשות אמרו שמצאו חלקי גופה שלה שהיום פלט... חשבתי מה קרה לאיברים של נאווה אלימלך: האם הראש שלה התרוקן כמו צדף" (עמ' 175). בתמונת הלוויה חבר מוטיב הצעקה כאשר מופיעות נשים מקוננות, לבושות גלימות אפורות קשורות בחבל והן מהלכות יחפות וצועקות: "פתאום נשמעת צעקה מצמרדת ממקום אחד ברחבה, והאשה שמולי צועקת בחזרה כאילו היא עונה, והקרבה שלה אלי גורמת לי להרגיש שהיא צועקת לתוכי... ואני מגלה שיש הרבה מהן ברחבה, אולי חמש־עשרה, שמונה־עשרה, עשרים נשים כאלה" (עמ' 177). את הצעקה הישרה החוצה, שלא משמיעה הגיבורה, משמיעות נשים מקוננות שזה תפקידן וצעקתן, הבאה מהחוץ, חודרת ומחלחלת פנימה אל תוכה של הגיבורה.

במקביל לשני סוגי מוות, מדומיין של האם ואמיתי של נאווה אלימלך, מצויים בספר גם שני סוגי תיאורים – סוריאליסטיים וריאליסטיים, ברצף של קטעים פרגמנטריים, תוך חילופי זמנים ומספרים, ועל חוט עלילה רופף למדי. זו, לדעתי, חולשתו של הסיפור המצליח למסור אווירה, אבל נעדר סיפור מעורר עניין, כפשוטו. כתוצאה מכך הוא גם עמוס כוונות סמליות, הנמסרות מנקודת מבטה של המספרת הילדה: "שפכנו מקופסת הנעליים את כל החיות מפלסטיק ועשינו זוג או פרד. אח שלי בחר את טרזן. למרות שלא רציתי להפריד בין טרזן לצ'יטה, לפעמים בחרתי בה בתורי. אבל בדרך כלל הייתי מוותרת ותמורתה הייתי לוקחת את המשפחה של הפילים. האבא היה גדול. החדק שלו עלה במין סלסול כלפי מעלה והפה שלו היה פתוח כאילו הוא מחייך. האמא היתה קטנה והחדק שלה נטוי כלפי מטה" (עמ' 44). הסמליות שקופה מדי, כמו תיאור הסלון הישראלי של שנות השמונים בדירה ישראלית טיפוסית: "בסלון שלהם (של חברתה איילת, ע"ל) יש מדפים שמסודרת עליהם אבנים יפות שאני לומדת את השמות שלהם, כמו קווארץ, בזלת ואמטיס ... אצלנו בבית יש על המדפים אגרטל עם פרחים לא אמיתיים ולא יפים ונר גדול שמבחוץ הוא ירוק ומבפנים אדום וחדשה עליו מנורה ומתחתיה הסמלים של עשרת השבטים" (עמ' 46). גם אם תיאור העליבות מדויק, הוא נותר סכמטי מדי. הוסף לכך את הפלגות הרמיון (החידתיות) הפזורות לאורך הספר (כתובות בגוף שלישי, לעומת גוף ראשון שבו מספרת הילדה את סיפורה), ותקבל תצרף שגם אם הוא נוגע ללב, איננו סוחף. ◆

שירה יכולה / עמיר עקיבא סגל

אחריות המשוררים

במסה מעניינת שהופיעה בגיליון 31 של כתב העת 'עמדה' מצביע יובל גלעד על הפער בין ההיבטים האתיים לאסתטיים בספרות והשירה העברית בעשורים האחרונים, כבעיה הבסיסית בספרות העברית. לטענתו, הפרדה בין אמירות אתיות־מוסריות־פוליטיות לבין אסתטיקה ספרותית או פואטית חתרת אצל כמה יוצרים בולטים. יש לי לא מעט ביקורת על טענותיו של גלעד, אך אני מזרהה עם רצונו לדון ברצינות במצב הספרות העברית, ועם הטענה כי ישנה בעיה בהקשרים האתיים והאסתטיים (אם נקבל את המונחים שהוא משתמש בהם); ובעיקר יובל גלעד עושה את הדבר הבלתי מקובל בימים אלה – הוא מדבר על תפיסת עולם כחלק מהותי מיצירה. תפיסת עולם פוליטית, מוסרית, פואטית, אסתטית ובעיקר כזאת הדורשת לראות את כל אלה משתלבים.

אני מבקש להמשיך מהמקום שבו הפסיק (לעת עתה, אין לי ספק שימשיך) יובל גלעד, ולדבר על תפיסת העולם כדבר המרכזי החסר בשירה העברית היום. מדברים הרבה על כך שלא די קוראים שירה, שלא די מקשיבים למשוררים. יש שפע הסברים המוצעים לכך, בין אם זו האשמת המדינה או הממשלה, הקפיטליזם הגלובלי או הוצאות הספרים. לטעמי, הסיבה העיקרית היא עומס גדול של שירה בינונית ולצדה שירה נעדרת אמירה ולפיכך חשיבות. כתבתי על כך כבר בכתב העת זה ובמקומות אחרים, והפעם אני רוצה להציע את אחריות המשוררים לשירה, או ליתר דיוק – את מה שאחריות זו כוללת בהקשר של שירה.

אחריות היא בין השאר היכולת לטעון טענה תקפה בתוך הדיון על השירה. טענה עקבית, משמעותית. טענה פוזיטיבית, במובן שהיא מכילה תוכן ולא רק מאתגרת תוכן, קבוצה או רעיון, בוודאי שלא נגדרת, אלא מובילה. יש להבהיר, כאן לא אגע עדיין בתפיסת עולמי לגבי השירה, אלא אטען כי היעדר תפיסת עולם של משוררים, מבקרים ועורכים הוא גורם מכריע בהיצע הגדול של שירה בינונית, בהיעדר היכולת לברור בין הבינוני והמעניין, ובעבודתם החובבנית של עורכי ומבקרי שירה רבים, צעירים כוותיקים. בהמשך בהחלט אקריש לכך מאמר מפורט, ואשמח אם יהיו מי שלא יסכימו עם הטענות שאשטח בו.

העימות העקרוני זך־אלתרמן עדיין מהדהד בשירה העברית, משום שזו הפעם האחרונה שבה התקיים דיון מעמיק על תפיסת עולם של שירה. כל הדיונים שבאו אחר כך אפילו לא ניסו להציג אלטרנטיבה במקביל לביקורת. ביקורת כמובן היתה וישנה. בשנים האחרונות אפשר לראות את הביקורת המשמעותית ביותר מגיעה מכיוון 'גרילה תרבות' וכתב העת 'מעין', ותפיסת עולם מסוג אחר, שכללה ביקורת על השירה העברית של העשורים האחרונים, הגיעה מכיוון כתב העת 'הוי'.

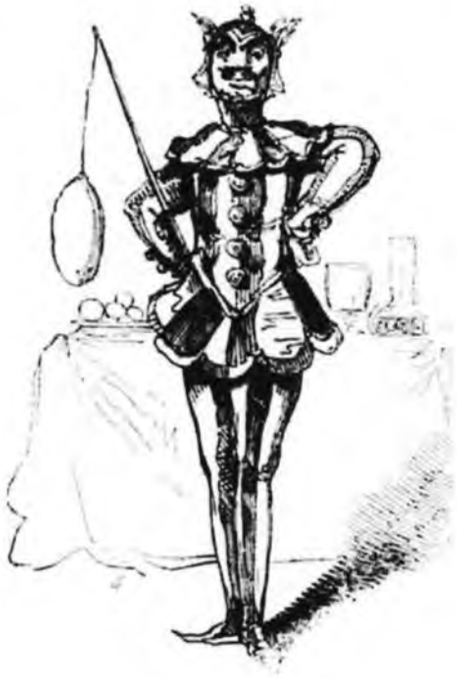
מחד ביקורת הנחשבת לצעירה, קלילה, חופשית, מתנגדת. באחד מגיליונות כתב העת הגדירו העורכים את 'מעין' כ"קרע" מתמשך במציאות. בגיליון התשיעי של כתב העת כתב יובל גלעד (ואם נוצר רושם שאני עוקב באדיקות אחרי מאמריו, זה אכן כך. לדעתי היום הוא אחד הקולות המעניינים יותר בדיון על שירה עברית) "מכתב גלוי למשוררים ולמשוררות", שבו הוראות כלליות למשוררים הסובלים משוליות השירה. למשל, להגיש עצמם לפרסים, אך לא להיות מוגדרים על ידי פרסים אלו. אני מזכיר במיוחד את המכתב הזה והוראתו - כי הוא חושף בבהירות את מגבלת המרד של אנשי 'גרילה תרבות' ו'מעין': אחרי המרד לא מגיעה בנייה חדשה. אין אלטרנטיבה, אלא רק שלילת הקיים, הקודם.

כך יכולים משוררים המתנגדים לסממני הציונות להגיש עצמם לפרס ראש הממשלה. כך יכולים משוררים לתבוע הגשת יצירותיהם לפרס ספיר או לנדאו הממומנים בכספי הימורים מבלי לראות בכך בעיה אתית.

שלא יהיה ספק, המרד הצעיר של המשוררים והמשוררות (שרבים מהם כלל לא לקחו חלק בפעילויות 'גרילה תרבות' ולא פרסמו ב'מעין') הוא ההתפתחות השירית המשמעותית ביותר של העשור הקודם. השממה הרעיונית והתקיעות שאפיינו את שני העשורים החל באמצע שנות השמונים היו חייבות להתפרק. ויש סיבה שההבטחה שגולמה במרד זה לא התקיימה.

ובכן, המרד הצעיר, החברתי, המחאתי, לא היה יכול להביא מהפכה, משום שלא הציע אפשרות חדשה. אגב, לא רק מבחינה שירית, אלא גם מבחינה חברתית או פוליטית, מרבית המחאה בשירי המחאה של העשור האחרון וקצת מעבר לו, עשור עשיר בשירה מחאתית, לא מציגה אפשרות פוליטית אחרת אלא מבקרת את הקיים. כך נותרו המבקרים הללו בשוליים, מצביעים בצדק על עוולות אך לא מציגים אלטרנטיבה. באחד הראיונות שערכתי עם מתי שמואלוף הוא הציג את 'גרילה תרבות' כליצן החצר שמול המלך, זה אמנם עדיף על היות "משורר מטעם" או חלק ממה שנקרא "שירת הפנאי" של שנות התשעים, אך משאיר את המשורר כליצן, מבקר, צופה. לא משפיע.

לכאורה ניסו משוררי 'הו!' להציג תפיסת עולם לגבי השירה. (מקוצר היריעה לא אתעמק כאן במשנתם) אין זו משנה עקבית, כפי שמשקף המנעד הרחב של סוגי השירה הלירית המופיעה בכתב העת עצמו, אך בעיקר היא ריאקציה של עבר מדומיין בחלקו ואמיתי בחלקו, עבר אירופאי מנותק למדי מההוויה הישראלית. בנוסף, חזה חשוב מאוד, יחד עם משנה כללית לגבי השירה, אין כל אמירה לגבי העולם שסביב השירה - חאת כניסוחו של יובל גלעד - אסתטיזציה ללא אתיקה. כלומר, חלק ממשנת 'הו!' הוא הסתגרות המשורר בשירה לשם שירה.



THE KING'S FOOL.

I am a most accredited fool,
Joking by science, and jesting by rule;
But my lord and lady, who there you see,
Are very much greater fools than me!

האם "שירה לשם שירה" היא תפיסת עולם? ממש לא. אחת, משום שמלבד הרדידות והנפיחות הכללית, האמירה הריקה שתכלית השירה היא שירה, אין בה דבר. זו אמירה מסוג "קולנוע לשם קולנוע" או "בישול לשם בישול". אין תכלית באמנות שהיא לעצמה. אמנות היא חלק מעולם תרבותי ולפיכך חברתי. הסתגרות אינה יכולה להיות טענה תקפה, ולמעשה "שירה לשם שירה" היא שירה למגירה. ובנוסף, גם אם היינו מקבלים "שירה לשם שירה" כתפיסת עולם - מה אומרת תפיסה זו? לאיזה סוג שירה היא מכוונת? איזו שירה היא איננה מקבלת? איזו שירה היא מעודדת?

אינני מכליל כאן את ההתעוררות (המבורכת) של שירה דתית לאומית (למשל בכתבי העת 'משיב הרוח', 'עתר' ו'דימוי') ומזרחית (למשל בכתבי העת 'אפיריון' ו'הכיוון מזרח' או שירת קבוצת ערספואטיקה) משום שאינני ראה בה תפיסת עולם. יש חשיבות להנכחה של הדמויות היוצרות שירה זו ושל הנושאים העולים בשירה האמונית ובשירה המזרחית, אך מלבד ניצוצות בודדים אין בהן תפיסה מהותית לא לגבי אופן השירה ולא לגבי העולם או החברה הישראלית.

אכן ניתן לראות מנעד רחב של סגנונות כתיבה ונושאי כתיבה אצל יוצרים אמוניים ויוצרים מזרחים. אפשר לראות גם כי אין כל ייחוד בסגנונות של כותבים אלה לעומת כותבים שאינם אמוניים או מזרחים. בנוסף, מהבחינה החברתית או הפוליטית אין כאן תפיסת עולם. כך למשל אלחנן ניר או אליעז כהן מציגים את מגבלות האמונה או העולם האמוני, או נוגעים בנקודות בתוכו, אבל לא מציעים אפשרות חדשה - פוליטית או חברתית.

גם השירה המזרחית לא מציגה אלטרנטיבה. מארז ביטון ואילך נמנעים היוצרים מהצגת אפשרות ישראלית חדשה. המחאה המזרחית משמעותית, המאבק על האפשרות לזהות מזרחית משמעותי. אך החל מהשאלה "מה זה להיות אותנטי?" של ביטון לא ראינו לא תפיסת עולם סדורה לגבי מדינת ישראל, לא תפיסת עולם סדורה לגבי זהות מזרחית ואפילו לא לגבי שירה מזרחית.

אפשר לראות ניצוצות קטנים של דיונים כאלה מתעוררים בתקופה האחרונה. כך הניסויים הפואטיים של ערן הדס באינטראקציה בין שירה, אפשרויות מחשוביות ומשמעותם של אלגוריתמים. כך גם ההצהרות של עודד כרמלי ויואב עזרא, ופרויקטים כגון "הבא להבא" או "כתם". עם זאת, קשה לראות תפיסת עולם אצל מרבית מבקרי השירה בישראל, אצל העורכים המובילים ואצל מרבית המשוררים, ותיקים וצעירים.

האם תפיסת עולם מגובשת היא מה שירומם את השירה? ודאי. אינני איש שיווק כך שלא אומר הרבה על הפופולריות של השירה, אלא רק דבר אחד, אני סבור שישנה דרישה לתכנים משמעותיים, ולפיכך - כחלק מתפיסת עולם. אך העניין החשוב והעקרוני הוא שמשוררים, מבקרים, חוקרים ועורכים ינהגו בשירה כזירה ערכית בעלת חשיבות. יבואו עם תפיסות עולם, ידונו בהן, ושיריהם לא יהיו ניסיונות לפרסום עצמי, פמפלטים פוליטיים או משחקי מילים מיופיפים, אלא שירים משמעותיים, בעלי אמירה, העומדים בפני עצמם וכחלק משלם. ◆

אמיר שגיב

דירות

1. הסטודנטית, המבורג

בַּבַּיִת הַזֶּה עִם הָאוֹפַנַּיִם בַּחֲדַר הַמַּדְרֵגוֹת,
הַמַּחְבְּרוֹת שֶׁלְּךָ הַמִּפְזָרוֹת
וְהַחֲזִית הַצָּרָה.
אִי־אֶפְשָׁר לִכְתֹּב אֶלָּא אֶת הַמִּלָּה "אוֹפַנַּיִם".

וּבַקָּצֶה הַתַּחְתּוֹן שֶׁל עֲלִיַּת הַמַּדְרֵגוֹת, הַבַּיִת,
נִמְצָאִים הַגַּשְׁמִים שֶׁל אַפְּרִיל.

2. מיטת הקומתיים שלי, בצבא

בְּמִטָּה זוֹ, שֶׁאֵינֶנָּה מִטָּה כְּלָל, יְשֵׁנִים
יְלָדִים, שֶׁאֵינָם יְלָדִים כְּלָל, וְחוֹלְמִים
חֲלוֹמוֹת, שֶׁאֵינָם חֲלוֹמוֹת כְּלָל, וְרוֹצִים
בְּנָשִׁים, שֶׁאֵינָן אֶלָּא בְּרוּחַ.

וּבַפֶּתַח הַתַּחְתּוֹן שֶׁל שִׁמְלוֹתֵיהֶן, הַבַּיִת,
מוֹצְאִים רַק עוֹד רוּחַ.

3. חדר, מיטה וכיור, מונטווידאו

מִטָּה, כִּיּוֹר, שִׂדָּה, וְאַרְבָּעָה קִירוֹת לְבָנִים.
אִם אֵצֵא אֶל הָעִיר וְשׁוּרוֹת הָעֵצִים, מְגֻלָּח וְנָקִי,
אֶזְכֹּר בְּעַרְגָּה בַּכִּיּוֹר שֶׁשִּׁמֵּשׁ אוֹתִי
וּבַמַּגֶּבֶת, שֶׁמְּחַכָּה לִי.

בְּתוֹךְ הַמַּגְרֵה, הַבַּיִת, יֵשׁ אִיקוֹנִין שֶׁל הַצְּלוּב.

4. בביתי, חיפה

הִנֵּה הַהוֹרִים שֶׁלִּי, הִנֵּה הַנִּימִים הַדַּקִּים
בִּרְצָפוֹת הַקֶּרָמִיקָה. הִנֵּה חֲדַר הַשֵּׁרוּתִים וְהִנֵּה
הָאוֹר שֶׁל שִׁשִּׁי אַחַר הַצָּהֳרַיִם.

פִּתְחִי אֶת הַיָּדִית, הַבַּיִת
יֵשׁ כָּאן נְקֻדָּה.

אמיר שגיב, בן 27, סטודנט למתמטיקה מתל אביב.

רחל אשד

*

שָׁם חַתּוּלָה לְבָנָה
לֹא שְׁקוּפָה
רוּחַ רְפָאִים שֶׁל חַתּוּלָה
מְדַלֶּגֶת לְמִטַּת אָבִי הַנֶּעֱדָר
לְרֵלֶת הַכְּנִיסָה
נוֹגַחַת בִּזְכוּכִית חֲלָבִית אֲטוּמָה
אֲנִי בְּעִקְבוֹתֶיהָ, מְנַסּוֹת לְהַמְלִט
מוֹרַד מַדְרֵגוֹת

מַחְלִיקֵי־סְקִי
וְסִפְרֵי־תְּפִלָּה

ירח כרסתן

יָרֵחַ כַּרְסְתָּן בְּשָׁמַיִם קָרְחִים
אֲלֻמּוֹת אוֹר מְצִיפוֹת מֶרְחָבִים
אֲלֻמּוֹת גַּם בְּשָׂרוֹת רְחוֹקִים.
עַל בִּרְכֵּי מִצְטַנְּפִים חָתוּל וְכֶלֶב,
מִשְׁתַּעֲשְׁעִים.
אֵין לָגַעַת בָּאֲשֶׁר הַזֶּה

*

לאבי, לזכרו

הָיְתָה הַבְטָחָה גְּדוֹלָה בָּאִישׁ הָאוֹחֵז
מַפְתֵּחַ בְּיָדוֹ, נוֹעֵל אַחֲרֵי אֶת הַדֶּלֶת,
מַפְקִיר אוֹתִי לְאַגְרוֹף הַחַיִּים.
מִוֹּבָן שֶׁלֹּא נִסִּתִי אוֹ הִתְחַנַּנְתִּי עַל נַפְשִׁי,
חִבַּקְתִּי אֶת קַרְסָלָיו הַיָּפִים, מַמְתִּינָה

שכווי משוגע

מַגָּע רוֹפֵף הָיָה לָעוֹלָם בְּעָבְרוֹ דַּרְכִּי
בְּמַבָּט רוֹפֵס מַקְהֶה חִמְלָה
שֶׁלֹּא אָחַזְתִּי בְּשׁוּלָיו
שֶׁהָיִיתִי כְּשִׁכּוּי מִשְׁגָּע
רוֹקֵד עֵירֹם מִנּוֹצוֹתָיו
דָּבֵק בְּקִיר עָקֵר

עַכְשָׁו מַבִּיטָה נִרְהֶמֶת בְּצִדּוּדִית מִבְהֶלֶת
שֶׁל שָׂרָף עַל סַף בְּרֵלַח עַצְמוֹתַי
חוֹבֶטֶת שׁוּב וְשׁוּב עַל שְׁתֵּי עֵינַי

לאה זהבי

בקשה לשיר אהבה

לא כָּתַבְתִּ לִי עֲדַיִן שִׁיר אַהֲבָה, אָמַרְתָּ

אָכֵן, חָשַׁבְתִּי, הִגִּיעַ הַזְּמַן
אַחֲרֵי שָׁנִים שֶׁל יַחַד וְלֹא מְעַט
מְרִיבוֹת עַל קְצוֹ שֶׁל יוֹד וּמִתִּיחַת קְצָווֹת
לְהַזּוֹת קְצַת שֶׁמֶן אֶתְרִי עַל הַמְּדוּרָה
הַנֶּאֱצֶלֶת מִכֻּלָּן

כַּמָּה דְּיוֹ לֹא נִשְׁפַּךְ לְפָאֵר אֶת קִסְמָהּ
לִשְׁאוֹל מַהִי וְאִם הִיא קַיֶּמֶת בִּכְלָל

יֵשׁ הַמְפַזְּרִים בְּלִי חֶשְׁבּוֹן
אֶת שְׁמָהּ הַקָּשֶׁה לְהִגּוּי
חוֹצִים אֶת הַמִּכְשׁוֹל
בֵּין אַ
לְ הֵ
כִּדְבָשׁ הַמַּחֲלִיק בַּגָּרוֹן

לָמָּה לֹא?
אָמְרָה חֲבֵרָתִי הַטּוֹבָה הָרַכָּה מִמֶּנִּי
מָה רָע לְהָמִיר אֶת הַמָּר בְּמָתֹק
אֶת קֹר הַקָּטְבִיּוּת בְּחֹם הָרַחֲמִים
אֶת הַקְּפִיצוּת בְּפֶרֶץ רוּחַ נָדִיב

אַ הֵ
אַהֲבַת אַחֲרֵי אֵין אוֹרִירִית כָּמוֹהָ
אֵין כְּבֵדָה יוֹתֵר

אֵיךְ לְהַצְהִיר לָהּ אֱמוּנִים
בְּלִי לָדַעַת כִּי בִּשְׁעַת מִבְחָן
אֶשְׁמֹט אֶת אֲחִיזָתִי בְּחַיַּי
וְאֶקְפֹּץ לְתוֹךְ הָאֵשׁ

אִם אֶכְתֹּב לְךָ שִׁיר כְּבַקָּשָׁתְךָ
אֶבְגֹּד בִּי
אַךְ אִם אֹמַר לְךָ שֶׁאַתָּה בֵּיתִי וְלַחְמִי
הַתּוֹאִיל לְחַבֵּק אוֹתִי כְּתָמִיד

שולמית יסני סטארקמן

שלוש ציפורים

אֲנִי רוֹצָה שֶׁתָּשִׁיר לִי בַּחֲשֵׁכָה
כְּמוֹ צִפּוֹר לַיְלָה
בְּסִבְכָךְ בְּרוֹשׁ לִימוֹנִי
בְּהִתְגַּלּוֹת לָהּ הַגַּן וּבֹאר קְטַנָּה
רִטֵּט בָּאֲוִיר, רִטֵּט
בַּמַּיִם הַשְּׁחוֹרִים, בְּגֶזַע הָאִילָן הַנִּשָּׂא
צִפּוֹר הוֹמִיָּה כְּתֹנֶת דַּקָּה לְעוֹרָהּ
נֶאֱחֶזֶת בַּסִּבְכָךְ וְעִמָּהּ שְׁתַּיִם.
בְּנִשֹּׁר אוֹרוֹת רִאשׁוֹנִים
אַחַת רְמִיָּה.
מִי, אֹמְרִי,
הַיּוֹרֵד בַּמַּדְרוֹן עִם הַלַּיְלָה
פּוֹנֶה עָטוּף חֲשֵׁכָה
וְנֶעֱלָם

שיר חדש

כָּכָה זֶה כְּשֶׁעוֹרְבִים.
כַּמָּה פְּעָמִים, מָה אַתְּ חוֹשֶׁבֶת,
שׁוֹכַחַת אֶת הַטִּיט, הַלְּבֵנִים,
זֶרַע הַחוֹל שֶׁטָּמַן בֵּין יְרֵכַיִךְ,
סִמְנֵי הַדָּם,
שׁוּב הוֹלֶכֶת אַחֲרָיו
כְּמוֹ הָיָה עַמּוּד עָנָן
מְבַקֶּשֶׁת נִסִּים, מַמְצִיאָה מָן,
קוֹלוֹת מֵהַר, מְסַלֶּקֶת מַר מִמַּיִם.
גַּם זֶה בַּנִּסִּים: בְּאֶרֶץ עֲשֻׂנָה
עַל שִׂיחַ שֶׁהָיָה לְמַאֲכֶלֶת אֵשׁ
צִפּוֹר קְטַנָּה, בְּאֵין אָדָם אוֹ אֵל,
מַמְצִיאָה לָהּ שִׁיר חָדָשׁ,
שָׁרָה לְעַצְמָהּ.

ירח הנדודים

גֶּבֶר בָּא, גֶּבֶר הוֹלֵךְ
הִיא בִּמְקוֹמָהּ עוֹמֶדֶת
סוֹפֶרֶת זְרָעִים
שָׁנָה אַחַר שָׁנָה
יְלָדִים מַבְשִׁילִים, לֹא אֲצִלָּהּ,
בִּטְנָהּ מְגַדֶּלֶת גַּעְגּוּעֵי פֶּרֶא
הִיא תּוֹפַחַת כְּמוֹ הַר.
חַיּוֹת קְטַנּוֹת בָּאוֹת לְנַחֲמָהּ
יוֹשְׁבוֹת בְּכִסֵּא קָטָן בַּמִּטְבָּח
שׁוֹכְבוֹת עִמָּהּ בַּמִּטָּה
מְסַפְּרוֹת לָהּ דְּבַר־מָה
בַּעֲלוֹת בְּעֵינֵיהֶן יָרֵחַ הַנְּדוּדִים
הִיא שָׁרָה לָהֶן שִׁיר עֶרֶשׂ
וְאוּלַי לְעַצְמָהּ.

ברונו שולץ

מפולנית: מירי פז

הספר

אני קודא לו בפשטות הספר בלי תוספת הגדרות ותיאורים. יש אנחה של חוסר אונים באיפוק ובהגבלה שאני גחר על עצמי; זו כניעה חרישית בפני עוצמתו של הנשגב, הלא־גשמי, כי אין מילה, אין רמיזה, שבכוחן להקרין, להמחיש את הניחוח, לזרום באותה בהלה מצמרדת, בתחושה מוקדמת של אותו דבר חסר שם, שכושר התפעלות שלנו לא ישכיל להכיל ולו טעימה ראשונה ממנו על קצה הלשון. מה התועלת בפאתוס, בהגדרות ובשמות תואר נפוחים לנוכח אותו דבר שאין לו מידה, לנוכח קדושה שאין לה שיעור. הקודא, קודא אמיתי למען הדיוק, שעליו סומך הסיפור הזה, יבין זאת כשאביט עמוק בעיניו. הוא יתפעל מן המבט הקצר והנוקב הזה, מלחיצת יד רגעית, הוא יסכים ויכיר בכך ויעצום את עיניו בהוקרה. האם אין אנו אוחזים ידיים בחשאי מתחת לשולחן המפריד בינינו?

ספר... לאורו התבהר לנו האופק מתישהו בשחר חיינו, בפרק הילדות. הוא היה מונח, עטוד תהילה, על המכתבה של אבא, ואבא צלל לתוכו בשקט, הפך בסבלנות את גב התדפיסים באצבע טבולה ברוק עד שהנייר החלק התחיל להתערפל ולהתעבה, לחלום בהקיץ בתחושה מבורכת ופתאום השיל מעליו פתותי נייר עדינים וחשף רקמה טווסית מכוסת ריסים, והמבט שקע, התעמעם בשחר בתולי בצבעים אלוהיים, בלחות מופלאה של צבעי התכלת הטהורים ביותר.

הו, השחיקה הזו של התבלול, פלישת הנוגה, הו אביב מתוק, הו אבא. מדי פעם קם אבא מן הספר והלך ואני נשארתי איתו לבדי; רוח נשבה בין דפיו והתמתות התייצבו לעיני.

וכשהרוח איוושה חרישית בין הגליונות, מעיפה צבעים ודמויות, עברה צמרמורת בין המילים ושחררה מבין האותיות להקות של עפרונים וסנוניות. כך התעופפו והתפוררו עמוד אחר עמוד, נספגו בעדינות בתוך הנוף והרוו אותו בצבעוניותם. לעתים התנמנם הספר והרוח נשפה בו חרישית כמו בורד עתיר עלים, פתחה את עלי הכותרת שלו בזה אחר זה, עפעף תחת עפעף, כולם עיוורים, קטיפתיים ומנומנמים, מכסים על אישון תכלת בתחתית, על לב של טווס ועל קן של יונקי רבש צעקניים.

זה היה מזמן. אמא עוד לא היתה. ימים ארוכים ביליתי לבד עם אבא בחדרנו שבאותם ימים היה בשבילי עולם ומלואו. גבישים קטנטנים בצורת מנסרה השתלשלו מן המנורה ומילאו את החדר בקשת של צבעים שהותזה לכל פינה, וכשהמנורה הסתובבה בשרשראותיה, נדד כל החדר בין צבעי הקשת כאילו שבעת הכוכבים חגו סביב עצמם. אהבתי לעמוד בין רגליו של אבא ולחבק אותן משני הצדדים, כמו עמודים. לפעמים הוא כתב מכתבים. ישבתי על המכתבה שלו ועקבתי בהתפעלות אחרי פיתולי חתימתו, שהסתלסלו כמו סלסוליו של זמר קולורטורה. חיוכים פרחו בטפטים, עיניים נפערו, מהתלות פצחו במחולות. כדי לשעשע אותי הפריח אבא בקשית בועות סבון אל חלל צבעי הקשת. בועות הסבון התנקשו בקיר והתנפצו, משאירות באוויר את צבעיהן.

אחר כך באה אמא והאידיליה המוקדמת והמזהירה הזאת הסתיימה. לכוד בפינוקיה של אמא, שכחתי את אבא. חיי נעו במסלול חדש ושונה, ללא חגים וללא נסים, ואולי הייתי שוכח את הספר אילמלא אותו לילה ואותו חלום.

פעם התעוררתי בבוקר חורפי ואפל, כשמתחת לעפעפי רחשו באורח מתר וסבוך דמויות וסמלים מעורפלים; באותו שחר קודר ששכן עמוק מתחת למפולות החושך, בעודי אכול חרטה וצער, התחלתי לחלום בהקיץ על הספר הישן, האבוד.

איש לא הבין אותי ומתוך רוגז על האטימות הזאת נעשיתי קצר רוח והצקתי להודי בכפייתיות. נהפכתי למטרד.

יחף, בפיג'מה, עמדתי רועד מהתרגשות מול הספרייה של אבא וסרקתי את הספרים בה. מאוכזב וכעוס תיארתי בחוסר אונים בפני קהל מבועת את הדבר שאין לתארו, ודבר לא ישווה לו - לא מילה ולא תמונה שציירתי באצבעי הרועדת, המוארכת. התשתי את עצמי ללא הרף ביחסים מסובכים ומלאי סתירות ובכיתי ביאוש אין אונים.

הם רכנו מעלי אובדי עצות ונבוכים, מתביישים בחולשתם. בעומק נשמתם לא היו חפים מאשמה. התקיפות שלי, הנימה התובענית, מלאת הזעם וחסרת הסבלנות סיפקו לי לכאורה את הצידוק וגם את היתרון שבטיעון מבוסס היטב. הם באו בריצה, נושאים ספרים שונים שתחבו לידי. הדפתי אותם בכעס.

אחר מהם היה כרך כבד, שאבא חזר ותחב לידי בשידול נבוך. פתחתי אותו. זה היה התנ"ך. מעל דפיו ראיתי מסע גדול של חיות, נוהרות לאורך המשעולים, מסתעפות לתהלוכות על פני ארץ רחוקה, ראיתי להקות ציפורים בנפנוף כנפיים מלוא השמים, בפירמידה ענקית הפוכה, שהקצה המרוחק שלה נגע בתיבת נח.

נשאתי עיניים אל אבא ובמבט מאשים קראתי: אתה יודע, אבא, אתה יודע היטב, אל תסתתר, אל תשתמט! הספר הזה הסגיר אותך. למה אתה נותן לי את עותק האלף של הספר המושחת הזה, מן הספרים החיצוניים, את הזיוף הכושל? לאן העלמת את הספר?

אבא הסב את עיניו.

II

נקפו שבועות וסערת הנפש שלי שככה ונרגעה, אך מראה הספר המשיך לבעור בלבי בלהבה זוהרת; כרך ענק, מרשרש, של תנ"ך נסער, שהרוח נשפה בין דפיו ועלעלה בהם כבעלי כותרת של ורד ענק ומתפורר.

אבא, משראה אותי רגוע, ניגש אלי פעם בזהירות ואמר ברוך: ביסודו של דבר קיימים רק ספרים. הספר הוא אגדה שאנחנו מאמינים בה בצעירותנו, אבל במרוצת השנים מפסיקים להתייחס אליה ברצינות. באותה עת כבר היתה לי השקפה אחרת, ידעתי שהספר הוא שורה של עקרונות בסיסיים וייעוד. חשתי שאני נושא את כל כובד משקלו של היעוד על כתפַי. לא עניתי. מתוך בוז. מתוך גאווה עיקשת ואפלה. כי באותה עת כבר היה בידי בֶּדֶל מן הספר, שאריות עלובות שהבריח לידי מהלכו של גורל מחר. בדאגה רבה הסתרתי את האוצר שלי מעיני כולם, כואב את התדרדרותו העגומה של הספר הזה, שלא הצלחתי לעורר הבנה בלב איש לשרידיו הפגועים.

יום אחד באותו חודש ראיתי את אדלה בעודה מנקה את הבית, מברשת בידה, נשענת על המכתבה שעליה היתה מונחת איזו חתיכת נייר קטנה

שנתלשה מן הספר. רכנתי מעבר לכתפה לא כל כך מתוך סקרנות לשמה, אלא מתוך תשוקה להסתחרר שוב מריח גופה, שחן נעוריו נגלה לי לא מכבר ועורר את חושי.

תראה - אמרה, סובלת באיפוק את החיבוק שלי ואינה מוחה - יכול להיות שיצמחו למישהו שערות עד לרצפה? הייתי רוצה כאלה.

הבטתי בציור. מן הדף הגדול ניבטה דמות אשה גוצה ומוצקה, שפניה העידו על מרץ רב ועל ניסיון. רעמת שיער ענקית גלשה מראשה של הגברת הזאת, החליקה בכבדות על גבה וקצותיה נגרדו בפקעות עבות על הרצפה. זה היה תעלול לא ייאמן של הטבע, מעיל הקפלים השופע, הארוג משורשי שיער, וקשה להאמין שהכובד הזה לא גרם לכאב מעיק ולא שיתק את הראש שנשא אותו. אך נדמה שבעלת האוצר יקר המציאות הזה נשאה אותו בגאווה, והטקסט המודפס בצד, שגולל את תולדות הפלא הזה באותיות עבות, התחיל במילים *אני, אנה קסילג, ילידת קרלוביץ כמוראביה, סבלתי מצמיחה חלשה של שיער...*

זה היה סיפור ארוך, דומה במבנהו לסיפור איוב. מחמת גזר דין אלוהי היתה אנה קסילג נגועה בצמיחה דלילה. ליקוי זה, שעורר עליה את חמלת העיירה כולה, נמחל לה בזכות אורח חיים מהוגן, אף שאין לומר כי היה לגמרי ללא דופי. והנה נענו תפילותיה הנלהבות, והוסרה ממנה הקללה. אנה קסילג זכתה בחסד ההארה. היא קיבלה סימנים ואותות ורקחה תרופת פלא שהחזירה את הפוריות לקרקפתה. היא התחילה לצמח שיער ואם לא די בכך, בן לילה החלו גם בעלה, האחים ובני הדודים שלה לצמח שיער שהלך ונתעבה והיה לפרווה שחורה.

בעמוד השני נראתה אנה קסילג שישה שבועות אחרי שגילתה את מרשם הפלא, בחברת אחיה, אחייניה וגיסיה, כולם גברים שהתהרדו בשפם שופע ורחב ובזקן ארוך שהשתלשל עד החגורה. הגבריות הדובית המתפרצת הזאת, חפה מכל זיוף, עודדה מבטי התפעלות. אנה קסילג השפיעה רוב אושר על העיירה כולה, שברכה אמיתית ניחתה עליה בצורת בלוריות גליות ודעמות פוני גולשות. בזכות שפע השיער הזה טיאטאו התושבים את הרצפה בזקניהם. בתחושת שליחות החלה אנה קסילג לפעול למען השיער השופע. אחרי שהביאה אושר על עיירת הולדתה, ביקשה להביא אושר על העולם כולו, והפצירה בכולם, התחננה בפניהם ליטול את את מתת האל הזאת - התרופה הגואלת שרק היא ידעה את סודה.

את הסיפור הזה קראתי מעבר לכתפה של אדלה ופתאום עלתה בי מחשבה שהכתה אותי בתדהמה ונעמדתי כולי בלהבות. זה היה הספר - עמודיו האחרונים, התוספת הבלתי רשמית שלו, השער האחורי, מלא שאריות ופירורים! קשת הצבעים הסתחררה במערבולת של טפטים. משכתי מידי אדלה את גליון הנייר ובקול שסירב לציית לי רשפתי: מנין לקחת את הספר הזה?

טיפש - אמרה ומשכה בכתפה - הרי הספר מונח כאן תמיד וכל יום אנחנו תולשים ממנו דפים כדי לעטוף בהם את הבשר בקצביה ואת ארוחת הבקר של אבא...

III

רצתי לחדר שלי. נסער עד מעמקי נפשי, פני בוערות, התחלתי לעלעל בידיים רועדות בין עמודי הספר. לדעת המזל נותרו בו פחות מעשרים עמודים, ובהם אף לא עמוד אחד של תוכן, רק מודעות ופרסומות. מיד אחרי נבואות סביליה ארוכת השיער הוקדש עמוד שלם לתרופת הפלא לכל המחלות והתחלואים. אלסה - התמיסה עם הברבור - כך נקרא השיקוי מחולל הפלאים. העמוד היה מלא עדויות מהימנות ומרגשות של אנשים שחוו את הפלא הזה על בשרם.

מבריאים נלהבים הגיעו משידמיוגרוד, מסלובניה ומבוקובינה כדי להעיד על התמיסה וסיפרו במילים חמות ונרגשות על השפעתה המיטיבה.

כפופים חבושים צעדו, מגופפים בקביים שכבר נעשו מיותרים והסירו מגופם תחבושות ואספלניות.

מבעד למצעדי הנכים נראו ערים קטנות, רחוקות ועצובות, קשיחות מרוב פרחאיות ריומיומיות תחת שמים לבנים כמו נייר. היו אלה ערים שכוחות במעמקי הזמן, שם נקשרו בני אדם לגודל הצנום שנפל בחלקם ולא משו ממנו אף לרגע. סנדלר היה סנדלר בכל ישותו; הוא הריף ריח של עור, פניו היו קטנות ומדולדלות, עיניו חיוורות וקצרות ראי ושפמו דחרחני וחסר צבע. אנשים שמחו באושרם האפור והדהוי כל זמן שלא נפלו למשכב מחמת נפחת, כל עוד הפצעים לא הכאיבו להם והעצמות לא נשברו. הם עישנו טבק זול, טבק צהוב קיסרי־מלכותי, או בהו בחולמנות מול ביתן ההגרלה.

חתולים חצו את דרכם במרוצה, פעם מימין ופעם משמאל; כלב שחור הופיע בחלומם והם חשו גירוד בכף היד. לפעמים כתבו מכתבים על פי נוסחים מוכנים שמצאו במדריך, הדביקו בול בקפידה, שלשלו את המכתב בהיסוס ובחשד כבד לתיבת הדואר והטיחו בה באגרופם כאילו העירו אותה. אחר כך התעופפו בחלומותיהם יונים לבנות נושאות במקורן מכתבים ונעלמות בענני.

ברונו שולץ, ריקון עצמי, 1919

העמודים הבאים התרוממו מעל לענייני היומיום למעלת שירה טהורה.

היו שם מפוחיות, קתרוסים ונבלים, כלי נגינה עתיקים של מקהלות מלאכים, הנגישים כיום במחירים עממיים - הודות לקדמה התעשייתית - לכל אדם: ליראי השמים, לשם תיקון הלבבות ולמטרות בידוד מהוגן.

היו שם פלאי טכנולוגיה אמיתיים כמו תיבות נגינה שאצרו בתוכן חלילים חבויים, משרוקיות ומפוחיות רוטטות במתק של קן זמירים מתייפחים. היה זה נכס רב ערך לציבור הנכים, מקור הכנסה קבוע לבעלי מום ומכשיר חיוני בכל בית מוסיקלי. תיבות הנגינה האלה, המאוירות יפה, נראו נודדות על גבם של זקנים אפורים, כמעט בלתי נראים, שפניהם אכולות בידי החיים, מטושטשות לגמרי, כמו מכוסות בקודי עכביש, פנים עם עיניים דומעות, משותקות, דולפות אט אט, פנים נטולות חיים וצבע, תמימות כמו קליפת עץ סרוקה מכל תמוחות מזג האוויר ומדיפות רק ריח גשם ושמים כמותה.

מזמן שכחו את שמם ושכחו מי היו. וכך, אבודים בתוך עצמם, דשדשו בברכיים פקות, בצעדים זעירים וישרים, בנעליים ענקיות וכבדות, לאורך קו ישר ואחיד בין שבילים סבוכים ומפותלים להולכי רגל.

בבוקר מאוחר, לבן ונטול שמש, בוקר מאוחר ועבש מקור, שקוע בענייני

היומיום, היו מגיחים מן ההמון בלי לעודד תשומת לב ומניחים את תיבת הנגינה על חצובה בהצטלבות רחובות מתחת לרצועת שמים צהובה, מקווקוות על ידי חוט טלגרפי, בין אנשים נחפזים באטימות, בצווארונים זקופים, פותחים בניגון שלהם - לא מתחילתו, אלא במקום שבו קטעו אותו יום קודם לכן: "דייזי, דייזי, תני לי תשובה..."., בשעה שמן הארובות התאבכו ארי נוצות לבנים. ומחר הדבר שהניגון הזה, כמו ניצב על הסף ורק החל להשמיע את המקצבים הראשונים, זינק מיד אל החלל הפנוי ותפס את מקומו בשעה הזאת ובנוף הזה, כאילו השתייך מאז ומתמיד לאותו יום מהודהד ואבוד בתוך עצמו, ועל פי המקצבים שהשמיע התרוצצו המחשבות והדאגות האפודות של האנשים הנחפזים.

אחרי זמן מה, כשהניגון הסתיים בצווחה פולחת ומתמשכת מתוך הקרביים של תיבת הנגינה, שפצחה במחרחת ניגונים חדשים, נעצרו לרגע המחשבות והדאגות כדי להחליף צעד כמו בריקוד, ואחר כך התחילו להסתובב ללא כל היסוס בכיוון הנגדי לצלילי הניגון החדש שבקע מחליליות תיבת הנגינה: "מָאוּגוֹ'טָה מחמל נפשי..."

ברונו שולץ, "אונדינה בלילה", ספר הסגידה 1920-1922

באדישות הקהה שהשרה אותו בוקר מאוחר, לא הבחין איש כי טעמו של העולם השתנה מן היסוד, וכבר לא הסתובב בקצב "דייזי, דייזי", אלא בקצב ההפוך: " מָאוּגוֹ'טָה, מָאוּגוֹ'טָה..."

שוב הפכנו דף... מה זה? גשם אביבי? לא, זה צירוף ציפורים הניתך כמו כדורים אפורים על מטריות, כי בדיוק מציעים כאן קנריות אמיתיות מהרי הַרֶץ, כלובים מלאי חחיות ורחירים, סלים מלאים של זמרים ודברנים בעלי כנף. הם היו קלי תנועה ותפוחים כאילו נדחסו בצמר גפן, ניתרו בתזזית, גמישים ושופעי ציוצים כמו קוקיות של שעונים. הם היו נחם על הבדידות, תחליף לחום משפחתי עבור רוזקים, ועודדו עונג ורגשות אימהיים אפילו בלבבות הכי נוקשים. החן האפרוחי שלהם ריגש כל כך את רואיהם עד כי גם כשהפכו עליהם את הדף, ליוו את ההולכים ציוציהם המפתים והמתרחקים.

אבל בהמשך התדרדר כתב היד העלוב הזה ושקע עמוק יותר ויותר. בדרכים מפוקפקות נגרר עכשיו אחרי איזו נבואה שרלטנית. מי הוא האיש במעיל הארוך שזקנו השחור מסתיר מחצית מפניו המחייכות, המציע את עצמו לשירות הציבור? ארון בוסקו ממילנו, אשף המאגיה השחורה, שדיבר באריכות ובעמימות והדגים משהו בקצות אצבעותיו - הדגמה שלא תרמה להבנת דבריו. ואף על פי שהיה משוכנע כי הגיע למסקנות מפליאות, תדמה כי שקל אותן לרגע בין אצבעותיו הרגישות לפני שתתנדף משמעותן באוויר; ואף על פי שהצביע בעדינות ובהרמת גבה מרתיעה על ההקשרים הדיאלקטיים ועודד ציפיות לדברים יוצאי דופן, לא הבינו אותו, ומה שגרוע יותר, איש לא השתוקק להבינו וכך נטשו אותו יחד עם מחוותיו, עם קולו השתוק ועם כל קשת החיוכים האפלים כדי לחזור ולדפדף במהירות בקרעי הדפים המתפוררים האחרונים.

על פני העמודים האחרונים האלה, ששקעו בהזיות בפומבי, באיזשהו חוטר הגיון, נידב איזה ג'נטלמן את שיטתו הבדוקה להיטען אנרגיות ולהיות החלטי. הוא דיבר הרבה על עקרונות ועל אופי, אך די היה להפוך דף אחר כדי לאבד את ההתמצאות בענייני עקרונות והכרעות לחלוטין.

בצעד זעיר יצאה משם כשרגליה כרוכות בשובל שמלתה, אחת - גברת מגוהה ואנג והצהירה ממרומי מחשופה המהודק שהיא בזה להחלטיות ולעקרונות גבריים; המומחיות שלה היא לשבור את האופי החזק ביותר (וכאן ייצבה בתנועת רגל את שובל השמלה על הרצפה). ולמטרה זו קיימות שיטות, סיננה מבין שיניה החשוקות, שיטות בדוקות שאין היא רוצה לפרט את טיבן, והפנתה ליומניה שנדפסו תחת הכותרת: **ימי האדגמן** (בהוצאת המכון לאנתרופוסופיה בבודפשט), שם פרסמה את תוצאות ניסוייה הקולוניאליים בתחום **אילוף בני אדם** (ביטוי שהגתה בהדגשה עם ניצוץ אירוני בעיניה). ומחר שהגברת הזאת, שדיברה ברשלנות ובלי גינוני טקס, נראתה בטוחה בהסכמתם של אלה שעליהם דיברה כל כך בציניות, ותוך כדי תפנית והבהוב משונים, הורגש שבאורח מחר שינו הגדרות המוסר את כיוון הרוח וכי אנו נמצאים באקלים שונה, שבו מצפן התחושות פועל במהופך.

זו היתה המילה האחרונה בספר והיא הותירה טעם של הלם מחר, תערובת של רעב והתעלות הנפש.

IV

רכון מעל הספר בפנים נוהרות כזריחת הקשת, בערתי בדממה מאקסטזה לאקסטזה. צללתי בתוך הקריאה ושכחתי את ארוחת הצהריים. התחושה המוקדמת לא הטעתה אותי. זה היה הספר המקורי, המקור הקדוש, למרות מצבו הירוד ומכמיר הלב. ובשעת ערביים מאוחרת, כשחייכתי בנועם והנחתי את פיסת הנייר הממורטת במגירה העמוקה מכולן, וכדי להסתירה הנחתי עליה ספרים אחרים, נדמה היה לי שאת איילת השחר אני משכיב לישון בשידה, איילת השחר שעדיין נדלקה מעצמה שוב ושוב, והלכה דרך כל הלהבות והארגמנים ושוב חזרה ולא רצתה לדעוך.

איך זה שכל הספרים הותירו אותי שוהה נפש?

כי ספרים רגילים הם כמו כוכבים נושרים. לכל אחד מהם יש רגע משלו, דקה אחת שבה הוא ממריא בצווחה כמו עוף חול הבוער בכל עמודיו. למען הרגע הזה, למען הדקה האחת הזאת, אנחנו אוהבים אותם אחר כך, אף על פי שבינתיים כבר היו לאפר. בהשלמה מרה אנו נודדים - לעתים באיחור - דרך העמודים הצוננים, מעבירים בנקישות עץ, כמו במחרחת, את נוסחאותיהם המתות.

פרשני הספר טוענים שכל הספרים שואפים אל המקור. חייהם הם חיים שאולים בלבד וברגע ההתרוממות הם חוזרים אל המקור הישן.

פירוש הדבר שהספרים מתמעטים ואילו המקוד מתעצם. יחד עם זאת אין ברצוננו לשעמם את הקורא בהרצאת הרוקטרינה. ברצוננו להסב תשומת לב רק לדבר אחד: המקוד חי וגדל. מה המסקנה? הרי בפעם הבאה שנפתח את פיסת הספר התלושה שלנו, מי יודע איפה יהיו אז חנה קסילג וחסידיה. אולי נחזה בה, בעולת הרגל ארוכת השיער, מטאטאת במעילה את משעולי מודאביה, נודדת לאורכה של ארץ רחוקה, דרך עיירות לבנות מרשרשות בשגרת היומיום ומחלקות רוגמיות של שיקוי הפלא **אלסה התמיסה עם הברבוד** לפשוטי עם יראי שמים, מוכי זיבה ושחין. אח, מה יעשו אז נקיי הכפיים המזוקנים של העיירה, משותקים מרעמות השיער האדירות, מה תעשה הקהילה הנאמנה הזאת, שנידונה לטפח ולנהל את שפעת יבוליה? מי יודע אם לא ירכשו לעצמם כולם תיבות נגינה אמיתיות משוורצוולד וייצאו אל העולם בעקבות השליחה שלהם, ויחפשו אותה ברחבי הארץ בעודם מנגנים בכל מקום "דייזי, דייזי"?

הו אודיסיאה של בעלי זקן תועים, הנודדים עם תיבות נגינה מעיר לעיר בחיפוש האם הרוחנית שלהם! מתי יימצא המשורד הראוי לכתיבת האפוס הזה? על מי הטילו לדאוג לעיר, בידי מי הפקידו את השליטה על הנשמות בעירה של אנה קסילג? האם לא יכלו לחזות שבלעדי האליטה הרוחנית שלה ופטרוניה המעולים, תשקע העיר ביאוש ובכפירה? ובפני מי תפתח את שעריה? אח, בפני מגדה ואנג (ההרצאה לאור של המכון האנתרופוסופי בבודפשט) ההפכפכה, שתקים אתו בית ספר לאילוף ולשבירת אופי?

אבל נחזור לעולי הרגל שלנו.

מי אינו מכיר את הגוזדיה הישנה הזאת, את הקימברים* הנודדים, כהי שיער וכבדי גוף למראית עין, אך עשויים מרקמה רפויה וצחיחה. כל כוחם, כל עוצמתם, התמצו בשיעורם.

אנתרופולוגים תוהים זה מכבר על טיבם של בני הגזע המוזר הזה, הלבושים תמיד שחור, מחרוזות כסף עבות משתלשלות על בטנם ואצבעותיהם עדויות בטבעות חותם ענקיות. אני אוהב אותם לסירוגין, את הקספרים ואת הבלתזרים, את רצינותם, את הידודם - הידוד של בית קברות, את טיפוסי הגברים הנפלאים, עם העיניים היפות שברק שמנוני של קפה קלוי מתנוצץ בהן; אני אוהב את הנרפות האצילית בגופים משולהבים, ספוגיים ועדינים מדי, של זנים נכחדים, את נשימתם המתנשפת מתוך חזותיהם הענקיים ואפילו את ריח הוולריאן הנודף מזקנם.

לפעמים הם מתייצבים במפתיע על מפתן דלת המטבח שלנו כמו מלאכי הפנים; ענקיים ומתנשפים, מתעייפים במהירות, מוחים זיעה ממצחם הנוטף, מגלגלים את הלובן בעיניהם הכחולות, ובאותו רגע שוכחים את מטרת בואם. המומים הם מחפשים מפלט מהתקף השכחה ותירוץ להימצאם שם, ומושיטים יד לנדבה.

נחזור אל המקוד. למען האמת לא עזבנו אותו אף פעם. וכאן אנו מצביעים על תכונה מוזרה של פיסת הספר התלושה, המובנת כבר לקודא: היא מתפתחת במהלך הקריאה, גבולותיה פתוחים להשפעות ולתמורות מכל הצדדים.

עכשיו למשל איש כבר לא מציע שם חוחיות מהרי הרץ כי מתיבות הנגינה של כהי השיער, מתוך הפריצות והתפניות של המנגינה, מתעופפים ברווחים בלתי סדירים מטאטאי נוצות קטנים והשוק מוצף בהם כבאותיות צבעוניות. אח, איזו התרבות זוהרת ומלאת ציוצים... סביב כל הזיזים, הכלונסאות והרגלים, נוצרים מחסומים צבעוניים אמיתיים, חבטות כנפיים ומאבקים על מקום. די להושיט את ידית מקל ההליכה מבעד לחלון ולמשוך אותו בחזרה לבית כשהוא מכוסה באשכול כבד ומפרפר.

בצעדים מהירים אנחנו מתקרבים עכשיו בסיפורנו לעידן הפורענות הנאדר, הקרוי בביוגרפיה שלנו **העידן הגאוני**.

לשווא נכחיש שכבר עכשיו אנו חשים באותה התכווצות של הלב, באותו אי שקט ענוג, בחרדה קדושה המבשרת את האירועים הגדולים. בקרוב יחסרו הצבעים בכלינו ויתמעט האור בנשמתנו מכדי להדגיש את המתווים החשובים, המאירים ביותר והטרנסצנדטלים זה מכבר, בציור הזה.

מהו העידן הגאוני ומתי התקיים?

כאן אנו חייבים להיות לרגע איזוטריים מאוד כמו ארון בוסקו ממילנו, ולהנמיך את קולנו עד כדי לחישה נחושה. אנו חייבים להטעים את הטיעונים שלנו בחיוכים רבי משמעות ולמולל את החומר העדין, חסר המשקל, כמו קורט מלח בקצות אצבעותינו. אין זו אשמתנו אם ניראה לפעמים כאותם מוכרי בדים בלתי נראים, הממחישים באמצעות מבחר של העוויות את תוצרי דמאותם.

האם התקיים אפוא עידן גאוני או לא התקיים? קשה להשיב על כך. כן ולא. כי יש דברים שאינם יכולים להתרחש במלואם, עד הסוף. הם גדולים ומופלאים מכדי שההתרחשות תכיל אותם. הם רק מנסים להתרחש, בוחנים את קרקע המציאות ותוהים אם תישא אותם. ומיד הם נסוגים, פוחדים לאבד את שלמותם העצמית אם ההתממשות תהיה פגומה. ואם נסרק הונם, והם איבדו דבר זה או אחר במהלך ניסיונות ההגשמה, אזי מיד הם מחזירים לעצמם את בעלותם, תובעים אותה ומשתלבים מחדש. ואחר כך נשארים בביוגרפיה שלנו כתמים לבנים, אותות של ריח, עקבות כסופים, אבודים, של רגלי מלאכים יחפות, זורעים בצערי ענק על פני ימינו ולילותינו, בשעה שהתהילה הזאת הולכת ומתעצמת, משלימה את עצמה ובפסגתה היא מתנשאת מעלינו, קוצרת התפעלות אחר התפעלות בתהלוכת הניצחון שלה.

ואף על פי כן במובן מסוים היא מושלמת בכל אחת מהתגשמויותיה החלקיות והפגומות. כאן אנו ניצבים בפני תופעה של ייצוגי הקיום ותחליפיו. אירוע מסוים עשוי להיות קטן ודל ביחס למוצאו ולאמצעים שלו ובכל זאת, כשמתבוננים מקרוב אל תוכו, נפרשת פרספקטיבה קודנת ואין סופית הודות לישות ברמה גבוהה המנסה למצוא בו את ביטויה והיא זוהרת בתוכו בנחישות רבה.

כך נאסוף את הרמזים האלה, את הקרובים הארציים האלה, את התחנות והשלבים בדרכי חיינו, כמו שברים של מראה סדוקה. נאסוף חלק אחר חלק, את השלם והאחיד שאינו ניתן לחלוקה, את העידן הגדול שלנו; העידן הגאוני של חיינו.

יכול להיות שמתוך דחף להמעיט - בהיותנו מבועתים מאדישות הטרנסצנדנט - הגבלנו אותו יותר מדי, הטלנו ספק ופקפקנו בו. אך הוא היה קיים. למרות כל ההסתייגויות.

הוא היה קיים, אנו בטוחים בכך ודבר לא יערער את ביטחוננו, את טעם הנאורות הזה האצור עדיין בפינו, את האש הקרה בקצה החֵך, את האנחה הרחבה כמו רקיע ודעננה כלגימה של תכלת טהור.

האם הכנו במידת מה את הקודא לקראת הדברים הבאים, האם אנו יכולים להסתכן במסע לעידן הגאוני? החרדה שלנו רבקה בקודא; אנו חשים בעצבנותו. אף שרחחו עירנית למראית עין, לבנו כבד ומלא פחד. אם כך, בשם אלוהים - ניכנס ונסע! ◆

סיפור מתוך התרגום של מירי פז לקובץ סיפורי ברונו שולץ *חנויות הקינמון*, *בית־המרפא בסימן שעון החול*, שיראה אור בעריכת מנחם פרי בהוצאת הספריה החדשה.

קובץ סיפורים זה תורגם בראשונה מפולנית בידי אדי אודלב, רחל קליימן ויורם ברתונסקי וראה אור בהוצאת שוקן, 1986.

* קימברים (cimbri) - שבט גרמאני עתיק שמקורו בנראה מחצי האי יוטלנד בצפון אירופה.

תיאטרון

מאיה בז'רנו

הרהורים בעקבות אלקטרה

"אלקטרה" מאת סופוקלס, בתרגום אהרן שבתאי,
התיאטרון הקאמרי

קיר לבן ועליו כתובת דם שכותבת אלקטרה "איבה תחת איבה ורצח יכפר על רצח": כך נפתחת ההצגה על פי מחזהו המופתי של המחזאי היווני סופוקלס.

יש לומר כבר בהתחלה כי זהו ניצחונה של השירה הדרמתית הגדולה, ניצחון המילה והדיבור. יותר מאלפיים שנה חלפו מאז חובר המחזה (413 לפני הספירה) ואנו ממשיכים להתפעם מחזיון אנושי נצחי ונודא שמצא את ביטויו הגאוני במחזה - בביצוע המצוין של שחקני הקאמרי ובבימוי חכם ומדויק של כפיר אזולאי - וכמובן, מהתרגום היפה, הקולח והטבעי, שהוא דיבור ושירה כאחד, של אהרן שבתאי.

הבימה ריקה וברקע מסך לבן, שקוף ואטום לסירוגין, עולה ויורד בהתאם, ועליו מוקרנות דמויותיהם של אלקטרה ואחיה אורסטס, הילדים היתומים שלידם שוכב אביהם הנרצח, המלך אגממנון.

קיר־המסך הזה משיג עומק של זמן ומצליח להנכיח עובדות מהעבר - פני הילדה והאשה מתמזגים במהלך ההצגה באופן שאינו מפריע לאופי הקלאסי החמור להתקיים, והטכנולוגיה משרתת נפלא את ההצגה.

אנו ערים לתמונת הפתיחה של המחזה - שובם מרחוק של אורסטס, בן אגממנון הנרצח, אחיה של אלקטרה, ולצדו האומן הזקן שהצילו מידי המרצחים בעודו ילד (השחקן אורי רוטשילד כאורסטס ויוסי קאנץ האומן).

הם זרים ושומרים על חזות מנוכרת - המראה האידילי כביכול ורגשות השמחה מול העיר ארגוס הקדומה ובהווה מיקנה מסתירים מגמה אלימה וקשה של נקמה ברוצחי המלך. סיפור המעשה התחיל לפני שנים רבות, בהקרבתה של הנסיכה איפגניה, בתו של אגממנון, לאלה דיאנה בידי אביה ומאז רודפת קללה נוראה את בית אטריאוס.

המשפחה והשלטון הם לב הדרמה, המעורדת ומעלה כוחות של זעם, שנאה, קנאה, תאוות שלטון, השפלה ופחד, לצד אהבת אחים, רחמים ואבל, וגם יחסי הורים וילדיהם המתוסכלים. אימהותה הפגועה והמחוללת של קליטמנסטרה לאחר הקרבת בתה הפכה אותה לאשה קשה ונקמנית, שרצחה את בעלה אגממנון ומאז היא בעימות עם בתה ובנה.

חייה לצד מאהבה המלך איגיסתוס, שגזל את השלטון מאגממנון, הם הרשעה בלתי נסלחת ומקוממת, שמפעילה את אלקטרה גיבורת המחזה (השחקנית אולה שור־סלקטר מרגשת וסוחפת); פירוש השם אלקטרה הוא הבלתי נשואה, והיא כולה מכותת למעשה תגמול ונקם על רצח אביה האהוב.

אלקטרה גלויה וישירה, חשופה וגאה, עיקשת ועקבית, בניגוד מובהק לאחותה כריזותמיס (פירוש שמה פה של זהב) בביצוע גלודיה בס; דמותה של האחות הצעירה היא התגלמות של נשיות פרקטית ועדרמומית, מודעת לחולשתה בחברה שהשליטה בה גברית, כמו איסמנה במחזה "אנטיגונה".

וכך היא אומרת לאחותה הגדולה: "האם אחרי שנים/ עוד לא למדת שאין טעם להמציא סיפוק עקר לזעם מחוסר תכלית? ... בנסיבות רעות יש להנמיך מפרש/ אין לאיים כשאין יכולת להזיק/ אני רוצה שכך תתנהגי גם את/ אמנם אין צדק בדברי אלא דווקא בעמדתך/ אך כדי לחיות חיי חירות / עלי להיכנע בכל לשליטים".

אני מודה שממש התרגשתי מאופן משחקן של השתיים - דיבורן נובע מהן בטבעיות כובשת והן נוכחות על בימת התיאטרון כמציאות כאן ועכשיו, מעבר לזמן, מעבר לתקופות שחלפו.

"אלקטרה", צילום: גרי דגן

יש לציין בכלל שזהו מחזה שנשים גדולות במרכזו: נשים טעונות עוצמות רגש ואופי מובילות ומנהיגות אותו, חרף העובדה שבסופו של דבר הגברים הם המבצעים בפועל. כך גם המפגש הטעון בין המלכה האם קליטמנסטרה (בביצוע אצילי ומדיוק של הלנה ירלובה, אשר לדגע לא חשתי בזיוף ומלאכותיות בינה לבין אלקטרה בתה); היא איננה אם בעיניה של אלקטרה כי אם אשה נואפת, רוצחת בעלה, ומי שהפכה אותה ואת אחיה ליתומים מאב. וכך אומרת הבת לאמה: " לא ארסן את איבתי/ כל עוד אחיה...

ביני ובין אמי יולדתי/ שורדת משטמה קשה.../

אני בציפייה תמידית לבוא אחי/ שיחלץ אותי דועכת נדכאה"...

ועוד היא אומרת: "מוטב הסבירי איך קרה שאת עושה את המביש במעשים/

שוכבת עם אותו רוצח שסייע לך בחיסול אבי ... בעוד השלכת את ילדיך הקודמים.../ יותר מאם את בעיינו רודנית /... כי מנבזות לומדים לפעול בנבזיות".

היותה של אלקטרה מדוכאת, מושפלת וכבולת ידיים, מחזקת את תלותה הרגשית והקיומית באחיה הגולה אורסטס כדי לממש את תשוקת הנקמה

שבה. לכן מיטלטלים רגשותיה לנוכח עובדת מותו הבדוי המסופר בידי האומן (יוסי קאנץ), המתאר במונולוג פרטני ומרהיב תחרות מרכבות שבה כביכול נדרס אורסטס למוות, לא לפני שהשיג שיאים חכה בתשואות הקהל. לאחר מכן היא מקבלת קופסה שכביכול טומנת בחובה את אפרו של האח (עובדה כתבת מידיו של אורסטס עצמו המעכב את הזדהותו לפניה). אלו הן שתי תחבולות דרמתיות של המחזאי הגדול שמעלות את המתח ומאפשרות כר נרחב למשחק ולדיבוד שירי וירטואוזי. אלו הם גם שני שיאים גדולים של תיאטרון במיטבו בביצוע מפליא ומרתק של יוסי קאנץ כאומן הזקן, אדי רוטשילד כאורסטס הצעיר ואלקטרה המתאבלת בלב שבור שוב ושוב, עד להתוודעות שלפניה עומד אחיה חי וקיים כדי לממש את הנקמה.

תנועה רגשית שבין צער רב לשמחה ולהפתעה גדולה לופתת אותנו קהל הצופים.

"מותך אורסט היקר חיסל אותי/ הלכת ובכך עקרת מלבי/ את תקוותי... אבל עכשיו לאן אלך?/ אני לבד... איני רוצה לחיות/

ולא זכיתי בידיים אוהבות/ לרחוץ אותך/ בין הנשים אני הייתי בשבילך/ אומנת ... וכליונך הוא כליתי/ אויבינו צחקים האם שאינה אם - היא מטודפת מסיפוק .../

...הגודל הרע שלך וגם שלי מנע זאת ושלח אותך כאפר וכצל בלי ממשות".

אלו פסוקים מדבריה של אלקטרה המקוננת, ודגע אחרי כן מאושרת:

"הו יום יקר מכל/ זה באמת קולך?/ אתה בזרועותי/ ... ראו הנה אורסטס שבתחבולה מת וכעת בתחבולה קם לתחייה/

"גוף שאהוב ממנו לא נולד..."

הריגת קליטמנסטרה ואיגיסתוס נעשית מאחורי הקלעים כנהוג במחזות הקלאסיים, ודק קול זעקת הנרצחים נשמע.

ההצגה והמחזה מהדהדים לקהל הישראלי את מצבו, והעלאתו על רקע מבצע 'צוק איתן' הפכה באחת ולוונטית ומתריסה - מלחמה, נקמה ועוד מעשי הרס ומוות ושפיכות דמים ושנאה וכאב וקינת החי על המת, לא מניחים לנו לחיות חיי שגרה בנעימות. איננו יכולים לברוח והמחזה נשאר פתוח ושותת כפצע.

אני מודה שבסיום ההצגה נאלמתי דום ולא יכולתי למחוא כפיים. הלומה וקפואה נשארתי על מקומי. עד כמה אנחנו יכולים לשלוט בחיינו? עד היכן נוכח גורל נורא? בידי מי נתונה ההחלטה לשנות את המצב, ועד מתי תמשיך האלימות להתקיים לשבש את חיינו, וראוי לקוות שנשאיר כל זאת לתיאטרון ונחדל.

אין זה מפליא אם כן שאלקטרה שימשה מקוד השראה לכמה וכמה סופרים ומחזאים, בהם ז'אן פול סארטר במחזהו "הזבובים" שהתייחס לבעיית הצדק, השלטון והשחיתות המוסרית בעקבות מחזהו של אייסכילוס. המחזה של סארטר הוצג בזמן הכיבוש הנאצי בצרפת והעמיד אינטרפרטציה אקזיסטנציאליסטית לסיפור האורסטיאה. הזבובים במחזהו הם עתש ששלחו האלים לבני העיר ארגוס, על שלא מנעו את רצח המלך אגממנון, והם סמל אלגורי לרגשי האשמה וייסורי המצפון של ההמון, ומטרד שנאבקים בו כדי להשיב על כנם את הסדר ואת החיים ששובשו. גם המחזאי האמריקני יוג'ין אוניל חיבר טרילוגיה בשם "יאה האבל לאלקטרה", אך אוניל הרחיק את המחזה למחוז המלודרמה המשפחתית שבמרכזה עימות יצרי בין אם נואפת לבת מתוסכלת, המקנאת בנשיות הדומיננטית של האם ומקיימת יחסי אהבה ומשיכה עם אחיה. יש גם יצירה מוסיקלית ידועה של ריכרד שטראוס לפי המילים של הוגו פון הופמנסטל, ועוד יצירות, כגון זו של ז'אן ז'אנה הצרפתי.

כאמור, תיאטרון במיטבו. ◆

מדרש ופשט בפרשנות השירה

אני אוהב לקרוא את מדורו של עמוס לויתן "מצד זה". הוא חתם את מדורו (גיליון 377, יולי־אוגוסט, 2014) ברשימה "על שני שירים מתוך *שדיקה*", שהתבססה על דבריו בהשקת ספר השירים של חמוטל בר יוסף. בחירת שני השירים היתה יפה מאוד גם בעיני (ולדאיה חלקית: את 'לא בשמים' הבאתי גם אני במבחר מתוך "סופ"ש שירה", 'עתון 77', גיליון 373, ינואר פברואר, 2014). אך באשר לפרשנות וההקשר שניתן לשירים הייתי מסויג יותר. הרהרתי עד כמה הכותב (במקרה זה לויתן, אך זה נכון אולי לגבי רבים מאיתנו), נוטה להתייחס ולהתמקד ברברים שהוא עוסק או עסק בהם לאחרונה (מסתו הארוכה של רן מירון על שירו של נתן זך) ובכך לסטות מפשוטם של דברים. 'השיר הנכון' אמנם מתכתב בכותרתו עם שירו של זך, אך היסוד החזק שקיים בו, לעניות דעתי, הוא היסוד האוטוביוגרפי ולא ההגותי־הצהרתי. אם קיים רגש בשיר היפה הזה, הוא נובע דווקא מההקשר האישי־ביוגרפי ולא מההתייחסות הפולמוסית לשירו של זך.

ההתייחסות לשיר השני 'לא בשמים' כמביע עמדה פולמוסית עם 'רגע אחד' של זך היא מרחיקת לכת אף יותר. שכן היסודות האוטוביוגרפיים, הפעם מחיי המשורר (כפי שמעידות השורות הכה־נהדרות והמרגשות "אומר/ לי בני/ בני. לא ידעתי שאתה, במידה כזאת, איתי") הם ה"פשט". אמנם לויתן אינו היחיד שעוסק ב"דרש" ובשיר 'רגע אחד' יש גם הרמזים מורכבים יותר (למשל: *רות קדטן בלום: הדהודים על הפסיכותיאולוגיה בשירת נתן זך*, הקיבוץ המאוחד 2009), אך אני בעד העדפת ה"פשט" על ה"דרש" אפילו בפרשנות השירה. 'לא בשמים' אכן מבוסס על הפסוק בדברים אותו מביא, ובדין, לויתן (וכן על "ואם לא עכשיו - אימתי") ואין צורך לעמתו עם שיר אחר. הוא שיר נהדר גם לעצמו. ◆

דוד אדלר

המלצות עתון 77

עיונים בשירתו של איתמר יעוז־קסט, ערכה: חנה יעוז, הוצאת עקד 2014, 248 עמ'
מבחר מסות, מאמרים ורשימות ביקורת על שירתו של איתמר יעוז קסט (על פי הצירים שמשרטטים "נופי עשן", "רו שורש" ומאבקים בדרך אל האמונה); הספר כולל קורות חיים וביבליוגרפיה עיקרית, וכן מסה וידויית של המשורר המתפרסמת לראשונה.

אנה ביקונט, יואנה שצ'סנה: ***שכיות זיכרון מחיי ויסלבה שימבורסקה***, מפולנית: מירי פז, הוצאת כרמל 2014, 371 עמ'
ביוגרפיה; חייה ושירתה של המשוררת זוכת הנובל, שניצבה על צומת הדרכים ההיסטורי־שבין הנאציזם והקומוניזם. מירי פז הוסיפה אחרית דבר.

פאול צלאן, נלי זק"ש: ***התכתבות***, עורכת: טל ניצן, מגרמנית: דינה פון־שוורצה, הוצאת קשב לשירה 2014, 162 עמ'
חליפת מכתבים בין נלי זק"ש ופאול צלאן, שהיו ידידי נפש אף כי נפגשו פנים אל פנים רק פעם אחת. ההתכתבות בין שני היוצרים הגדולים חושפת את ייסורי הנפש והרוח שעינו אותם ואת רצונם לעודד זה את זה ולהפיח תקווה זה בזה בטרם הלכו שניהם לעולמם באותה שנה.

פרנץ קפקא: ***מכתבים אל מילנה***, מגרמנית: יונתן גיראר, הוצאת כרמל, המפעל לתרגום ספרי מופת 2014, 294 עמ'
תרגום חדש ומעודכן. מכתביו של קפקא למילנה יסנסקה, שעמה התכתב בעת מחלתו; מהתכתובת נותרו מכתביו של קפקא בלבד. מלווה באחרית דבר מאת גלילי שחר.

פטריק מודיאנו: ***בבית הקפה של הנעורים האבודים***, מצרפתית: ניר רצ'קובסקי, הוצאת אחוזת בית 2014, 146 עמ'
במרכז הרומן הראשון "בית הקפה של הנעורים האבודים", עומדת היעלמותה של צעירה ושמה לוקי, והרומן מסופר מנקודות המבט של אחד המבקרים בבית הקפה, בלש ששוכר בעלה, סופר שהכיר את לוקי, והיא עצמה. ברומן השני "עשבי לילה" מתחקה המספר אחד היכרותו עם אשה מסתורית בשם דני. בשני הרומנים יש לעיר פריז עצמה ולרחובותיה תפקיד מרכזי.

מרגריט דיראס: ***הירושימה אהובתי***, תסריט ודיאלוגים, מצרפתית: גיא אלחנן, הוצאת כרמל 2014, 96 עמ'
התסריט של "הירושימה אהובתי", כולל נספחים שלא נכללו בסרט. אלה מרחיבים את זיכרונותיה של הגיבורה הצרפתייה מתקופת נידויה בעקבות פרשיית אהבה עם חייל גרמני.

חורחה לואיס בורחס: ***שאין יודעים דבר, כתבים על אמונה***, מספרדית: אורי בן־דוד, הוצאת כרמל, המפעל לתרגום ספרות מופת 2014, 119 עמ'
קובץ יצירות של בורחס שעניינן אמונה במובן דתי, חברתי וספרותי. הקובץ כולל ארבע מסות, עשרים וארבעה שירים, סיפור וארבעה פרגמנטים.

ישראל אלירז, ***אלזה***, הוצאת אפיק 2014, 118 עמ'
"מישהו כתב על הקיר:// אל תפרש את הכתוב רק/ היכנס אליו.// קום לך אל הקיר/ ההולך לקראתך// ואם תחפש מזרח, דע:/ כל מקום, אם רק// תרצה, הוא/ מזרח" ('מישהו כתב על הקיר', עמ' 50); בליווי רישומי פחם של אלכס קרמר.

יהודית מוסל אליעזרוב: ***צורות שבורות***, מוסד ביאליק ירושלים 2014, 234 עמ'
מקבץ מספרי השירה של מוסל אליעזרוב בשנים 1980–2012: "בהרפתקת לילה ממריא/ נהג עטלף./ שערו השחור משוח לאחורי פניו הרזים/ חלונות הבית הגבוה כנפיים לו/ בנסיקה לתהום" ('בהרפתקת לילה ממריא', עמ' 116).

אילן ברקוביץ': ***חרוזים***, הוצאת אבן חושן 2014, 91 עמ'
חלק שלישי בטרילוגיה (קדמו לו 'תפוזים' ו'חרובים'); "הנה ממולחות המין/ עומדות ומשלחות זרועות חדות הקרן./ נרגש הוא מתרחק מהן/ אך בלבו קרב וכל אימת שבָּא/ הוא בז להן וגם נמשָׁך./ בחדר צדדי הן מצפות לו, שתיים/ שהן אחת, כַּיַּיִן מבשָׂרן" ('ממולחות המין', עמ' 67).

שמעון מרמלשטיין: ***ארץ החיים***, הוצאת פרדס, סדרת כתוב 2014, 69 עמ'
ספר שירים ראשון. "ועדיין התום פרוש בעיניו,// ועדיין שולחן ומפה לבנה,/ לחם ויין.// ואמו מאחור בחושך/ רואה// תריסר שותים ושרים,/ ואחד שאינו" ('הסעודה האחרונה', עמ' 61).
ליבנה כץ: ***פלחי ירח***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014, 76 עמ'
"במראה נבָטים אלי עגורים,/ במים נשקפים אלי מים,/ שמש נחה בחזי,/ כלניות צומחות מן התקרה, רוח מניעה את הקירות" ('פעמונים', עמ' 37).

מאיר גן־אור: ***המינוטאור והסירנות בחיי***, הוצאת פרדס 2014, 101 עמ'
"אֶת המטבעות על עיני המשורר המת/ נא להמיר בספרו קל הנוצה.// 'משורר יקר, דוגית תאסוף אותך/ אל מקום בו נערבים ערבי שירה.// שָׁם יהללוך יושבי דומה./ כאן לא ידעת נחמה'" ('ערבי שירה', עמ' 64).

שאול ברוך: ***נוה מדבר, שירת עצמי*** 2014, 104 עמ'
"אתמול קיבלתי במשרד מכתב/ פיטורין./ נפטרתי מלהאלץ./ נראה שהגיע הזמן/ לפסק זמן./ לשבת עליו ולהיות/ אדון" ('אדון', עמ' 72).

מוטי ברייט: ***אינואיטיקה***, הוצאת גוונים 2014, 63 עמ'
"גשם סגולים רולף/ כאשכולות גפן מבכירה,/ אדמה מתנקדת כבכדה/ זרעי סתיו./ יש שעות בהן/ העולם נחרז" ('תחביר', עמ' 24).

יפתח אלוני: ***כוח המשיכה***, הוצאת אפיק 2014, 64 עמ'
בין אב ובנו בשירים ובקטעי פרוזה קצרים. "רציתי כאבי/ לרעת לעצור/ בעצמת עין/ סוס שועט בלב. חלון מואר. שטף חושך קר./ ויצאתי אל תוך המרפסת, ותפסתי/ את צמרת האקליפטוס" (עמ' 40).

אורלי ארד: ***עניינים לא סגורים***, הוצאת גוונים 2014, 62 עמ'
"בלילות אני שומעת/ את ילדי ישנים. אימה./ עצמות מתפוקקות/ בכאבי גרילה.// אז נפקחות עיני/ וערות שוטפת את גופי/ נדרכת מתוחה/ על המדוכה" ('כאבי גרילה', עמ 27).

יאיר גרבוז: ***בית בגליל***, יומן, הוצאת אחוזת בית 2014, 432 עמ'
בביתו החדש שבגליל מצא יאיר גרבוז זמן לקריאה. הספר הוא יומן קריאה בספרים שנקראו שם, אסוציאציות והרהורים על אמנים ועל עבודות אמנות.