

תל-אביב נואר, בעריכת אתגר קרת ואסף גברון, זמורה ביתן 2014, 256 עמ'

"מסכת שינה" הוא שמו של הסיפור הפותח את קובץ הסיפורים הקצרים **תל אביב נואר** שבעריכת אתגר קרת ואסף גברון. "מסכת שינה" היא התחפרות של הלילה העירוני, ומאחוריה מסתתרות כל הסטיות, מתחבאים כל אלה שאינם רוצים או יכולים לצאת אל האור. להוציא אותם, להסיר את המסכה, פירושו ערבוב קודש בחול, שריטה בתקליט. הם שם כדי שאנחנו נוכל לחיות כאן. הם תופעות הלואי שמייצר היומיום, התתר-מודע של השגרה, שנדחק ומתגנז אל הפינות, אל מאחורי המסכה. **תל אביב נואר** הוא חלק מסדרת ספרים המתפרסמת ברחבי העולם, סדרת "ערי נואר" של הוצאת אקאשיק הכוללת מספר רב של ספרים, ממספר רב של ערים ברחבי העולם, כמו "בוסטון נואר", "קופנהאגן נואר", דלהי הוואנה, הלסינקי, איסטנבול, ועכשיו - גם תל אביב, ועוד אחד שפורסם יחד איתו, טהראן. בעתיד, מובטח באתר ההוצאה, צפויה גם ירושלים להצטרף למדף. הספרים מתפרסמים פעם אחת בשפת כתביהם ופעם אחת באנגלית, וכאלה הם, פעם כך ופעם כך, מצד אחד מאוד מקומיים ומצד שני מציינים תמונה אוניברסלית. אף עיר לא המציאה את הסיטואציות המסופרות, אלא תפקידן לספק את התפאורה והקונטקסט. תל אביב היא המקומי, נואר הוא האוניברסלי. בעמוד הראשון תימצא מפה של העיר ועליה מסומנים מקומות ההתרחשות, והמפה הזו היא של תל אביב-יפו וגם ולא של תל אביב-יפו באותו הזמן. כמו הספר כולו, כך כל סיפור בתוכו משחק במגרש המתוח שבין כאן לכל מקום ובין עכשיו למאו ומעולם. ב"מסכת שינה" של גדי טאוב מסתבך בעל "עיתון", מעין עלון המפרסם מודעות שירותי ליווי עם אחת מלקוחותיו, המסובכת בעצמה בשוק האפור. הסיפור יכול היה להתרחש בכל עיר, הוא נואר, אלמלא תפאורתו לא היתה של חרדים, רוסים, וקצת צה"ל, והרי הוא לא רק נואר, הוא תל אביב נואר. גם השפה שבה משתמש טאוב, כמו כמה נוספים בקובץ, היא סלנג ישראלי מדובר. אין משפט בסיפור שנשמע מופרך לו היה נשמע ולא רק נקרא, והרי סלנג הוא תופעה מקומית מובהקת, קל הרבה יותר לתרגם שפה גבוהה על אופייה המדויק, מאשר את הסלנג החמקמק.

האוסף מחולק לשלוש קבוצות של סיפורים, שלושה חלקים: מפגשים, התנכריות וגופות. כל חלק מתאר פנים אחרות של האבסורד, עד לקבלת תמונה מלאה. "מפגשים", מגלם באמצעות ארבעה סיפורים קצרים, זה שכבר נידון כאן למעלה, "נשים" של מתן חרמוני, "הבלש שזלג הצידה בזמן" של לביא תדרה ו"אל הגינה" של דקלה קידה, את העוצמה הכרוכה במפגשים אקראיים המתאגרים את הזמן, את החלל, את המוכר והידוע. נחום צובלפלאץ של מתן חרמוני הוא סובייקט מפגש שכזה למשל.



של יואב כ"ן, אלכס אפשטיין, גיא עד, ושני עורכי הספר, אתגר קרת ואסף גברון, ניתן למצוא מבט על תיירות הפשע בדרום תל אביב, שלא מצליחה להפגיש את הנקי עם המלוכלך בלי להתלכך בעצמה, מפגש עם המוות, שחוסך במילים ורק נוכח, כאן מצליח אפשטיין בסיפורו "מוות בפיגמה" להפגיש את השגרה המוכרת לכל תושב עיר גדולה, שוב, עם המקומיות, עם ממנטו מודי שייחודי לכאן. התנגשות חזיתית בין איש נדל"ן המרוקן דירות מתים, אלמנה טרייה, ובנה שאינו מוצא את עצמו אחרי טיול

ההיה צובלפלאץ או נחלם, מלווה הוא את המעבר אל הברירות בדירה ברחוב ארבע ארצות. לביא תדרה מפגיש בין ההווה לעבר, להווה שיכול היה להיות. במפגש, המקום זו על ציר הזמן בלבד, אחורה-קדימה, מהמצוי אל הרצוי, אל המצוי בחזרה, התנועה הזו בזמן מזכירה תנועה אחרת שעשה סופר אחר לפני למעלה ממאה שנים בספרו, שאו תורגם לעברית כ"תל אביב". "אל הגינה" משתמש בשני מרחבים מוכרים כסט למפגשים המתרחשים בו: מרחב ממשי ומרחב שאינו ממשי. גיבורת הסיפור היא טלפנית בסופרמרקט, ופגישתה דרך הטלפון היא המניעה את הסיפור לקראת המפגש הממשי. דרך הטלפון, הוא קול, הוא נשמע, הוא נתון לפרשנות. בטלפון אין אחריות על האינטרפרטציה, ולא בכדי משמשת גינת לוינסקי כמרחב הממשי, המחייב.

החלק השני, "התנכריות", הוא האנטיזה של "מפגשים". הסיפור הפותח את החלק, "קליר ריסנט היסטורי" של גון בן-ארי, מתחיל בתיאור העולם של האיין-מפגש. המרחב הכי טוב לבחון את היעדר המפגש הוא המרחב הווירטואלי, האינטרנטי. במסווה של אינטימיות מתבצע ההיפך הגמור. מהאינטרנט מגיחה דמות מסתורית הרצה לעצב את ילדינו תכדינו, ועושה זאת תוך ניצול בדידותנו וכמיהתנו לייצר אמת עם אלה המקיפים ומקיפות אותנו ביומיום, גם אם היא רק למראית עין. אם המפגש אפיין את יחסינו עם העבר בחלק "מפגשים", הרי שההתנכרות מאפיינת את יחסינו עם העתיד. כך אנחנו מתעכבים על האצת הדרות, על החוסר בשליטה על העתיד לבוא. לעומתו, כתב אנטוניו אונגר על סכסוך בעולם התחתון היפואי, שהחל בעקבות מפגש והסתים בהתנכרות. סעידי קטאני מעגמי נודה למוות, ואנו עדים במהירות שיא לכל מפגשי הכמעט שמרכיבים את הסחרור הזה, שהמוות סופו. נואר, אבל גם יפו, שעוצרת את סיפור הפרוזורים האלים מהפיכתו ליותר מדי אוניברסלי ומנותק מאיתנו. ב"מעורבות", של סיליה בקינג, מצאתי את ההתנכרות הגדולה מכולן. ההיעדר המחולט של המפגש, הברירות. אשת דיפלומט זו, לכד בביתה יום אחרי יום, במדינה אחרת בכל מובן, ומחרן לביתה מחאה של אנשים, היא אינה מחאתה והם אינה אנשים, אך הם המוצא האחרון שלה אל קרבה. שמעון אדף מספר בהמשך ב"תל כביר" על מסע מדומיין בעקבות משורר מסותרי, ופורט בעדינות על המתח הגלוי בין תושבים מקומיים לאמנים ש"עוברים לכאן לאחרונה". את החלק חותם סיפור של ג'וליה פרמנטו, "מי ילד טוב!" - על שתי נערות מקומיות שהתגברותן בעולם הולך ומתנכר מבולבלת ומוליכה להתנגשויות בלתי נמנעות.

החלק האחרון הוא "גופות", והוא כמו הסינתזה של שני החלקים שלפניו. המפגש המנוכר בין סיפוריהם

ארוך, קלב שנחרץ כדי לשמור על האיזון של הזוג שהוא בעליו, ועל מנת לשמור על הבלבול הולכים ויוצאים הם מאיזון, ופענוח רצח בשרוה של מקומות בדיונוף נוסף.

אני לא ידע מה ערך קריאתו של **תל אביב נואר** ללא ההיכרות עם תל אביב. בהחלט לא נמוך. אבל התמוגותם של שני האספקטים האלה, הכאן והבכל מקום, העכשיו והתמיד, התנה והאנטיזה, שנחשפת לקורא המכיר את שניהם, מייצרת קובץ שנמשך אל עומק רב הרבה יותר משנגלה במבט ראשון, כמו תל אביב, כמו נואר. לקרוא בזמן סערה חורפית תל אביבית.

תומר דותן

מדיציה פואטית

ורדה לאורה בנט: שירים מן הגן הממשי, הוצאת גוונים 2014, 88 עמ'

בספרו De Civitate Dei (עיר האלוהים) קבע התיאולוג הנוצרי אורליוס אוגוסטינוס כי אף על פי שהסקסט ביסודו הוא ארצי, ניתן להעביר באמצעותו מהות שאינה ורבלית. הקריאה בטקסט (כתבי הקודש), לתפיסת אוגוסטינוס, מאפשרת לנפש האדם להתקרב אל אותו חלק לא מילולי (אמונה, אהבה, התקשרות עם האל), להרחיק עד לתודעות על-חושיות ורבות עוצמה שהאדם אינו מסוגל לחושן מאז חטאו הקדמון, חטא הגאווה, שהותירהו כבול לארציות ולתאוה. בספרה **שירים מן הגן הממשי** מתחברת המשוררת והאמנית ורדה לאורה בנט, בפשטות, כפי שהיא מעידה על עצמה ברבים משיריה, אל אותם חלקים בנפש שאינם מילוליים וסוחפת אחריה את הקורא אל תודעות שאליהן היא נחשפת בתהליך התמוגות/התחברות לטבע ולאווה.

לכל אורכו של הספר חושפת המשוררת את הקורא המודרני בן המאה העשרים ואחת, זה הארצי שבגנות דומים לו דיבר אוגוסטינוס, למרחבים חפים מסמנים מודרניים, עירוניים והומי אדם.

ז'אן פולאן

המלכה

עוֹטֵי הַבְּלוֹאִים, שְׁמְעוּ אֶת הַתְּרַנְגּוּלִים,
הַמְּלָכָה בְּחִלּוֹנָה מוֹשְׁכַת צְוֹאוֹן יִפֶּה כָּל כֶּךָ
בְּחַזִּית זְרוּעָה הַיּוֹרִידִים נִקְשְׂרִים;
שְׁפָתֶיהָ נִפְשָׁקוֹת קְרוֹב לְבָנוֹת הַלְוִיָּה
הַמְּתִירוֹת שְׁעַר שְׁמֶצְמֶרֶר
תַּחַת גְּלֵי הַמּוֹסִיקָה.
הָאֲרָמוֹן גָּדוֹשׁ בְּמִפְתָּחוֹת
זֶהָב, כֶּסֶף, נַחֲשֵׁת וּבִרְזָל.
עוֹטֵי הַבְּלוֹאִים, הִקְשִׁיבוּ לְזִמְן הַמְּלָכִים
הַחוּלְף.
לְפָנֶיכֶם, מִסְגֵּר בְּאֲבָנִים שְׁחֹרוֹת,
חֲזוּהוּ הַחֲלוֹמוֹת הַזֶּה שֶׁל הַמְּלָכָה
שְׁמַתְמֶסֶר אֶךְ וְרַק לְצַפְרֵי הַשָּׁמַיִם.

ז'אן פולאן (Jean Follain) 1971-19031
משורר ומשפטן, חובב טיולים. באחד החודשים הקרובים
יתפרסם בפינה זו שיר נוסף משל המשורר הייחודי.

להכיר בארעיותם, בנטייתם הטבעית למחזוריות וביכולת, אם נחפרן, לאמץ את האושר. לצד זאת, המשוררת איננה מתכחשת לקיומו של הצער: "כשהיגון פוגש יגון, כמו עץ לעץ/ הוא קד קידה, מה נשמע? תודה, תודה... המילה הזו: יגון/ נשמעת סקנדינבית... לי היא נדמית/ כמו אשה סורקת/ שערה אשר נשר/ נשר" (עמ' 47). לעתים הצגת הממד הטרגי בחיים נעשית באמצעות שימוש בדמות אנושית, ספק חיה ספק מתה, שכנפיה הם לב, ריאות ועוד איבר שהמשוררת שכחה את שמו (עמ' 46) ולעתים באמצעות אמה, היא 'חידתה הגדולה', היחידה מקרב בני משפחתה וקרובה שזכתה לאזכורים בספר, שבכוחה לפענח את כאבו הסמוי של העץ המת ש"חיי לא חיים/ אכול תולעים" ולהציע מרפא: "הלב שנשבר יחובש/ בנקטר ילדי



הנהדר, כורך שזיף בבצק החיי" (עמ' 42). תהליך היצירה, כמוהו כהולדה: "להחליט החלטה קטנה, כמו לפני הציור/ הודאות עוד חפה/ כעובר, הנשוא עוד/ ברשות השליה... היד מאופקת/ כברה, הגוף נתר/ מרבצו מותר רשומי/ בכורסה, געתר לנפש/ הרוצה להתיר סודה" (עמ' 68). עם זאת, מלאכת הציור תובענית ומחייבת ולעתים הציור 'אהובה' של המשוררת (כפי שהיא מכנה אותו בכותרת השיר), 'מתמרד' וקבולנות: "דורש התייחסות/ ואני משתדלת, דורש אהבה..." (עמ' 70). אך היא איננה ממהרת אל 'אהובה', הציור, אלא משתעשעת תחילה בשירה, שבה היא כמו מציינת את המילים: "בנסך המילים דימיתי לי/ שמיכה עבה של צבע" (עמ' 69) ומוצאת מפלט מחיי האהבה התובעניים עד שובה לחיקו התובעני של הציור.

כמו בתרגיל מדיטציה, בנט מנתקת את קוראיה מטרדות המציאות והזמן, כמו מעולם לא התרחשו מהפכות תעשייתיות-טכנולוגיות, כמו לא התחוללו מלחמות, מהפכות פוליטיות, טרדות יום קטנות והמולת רעש אינסופית, ומובילה אותם למרחב שלן, מואר, כמעט אוטופי, אל נופי עצי פרי הדר הספוגים ניחוחות משכרים, שמעליהם נפרשת שמיכת ליל מפוארת. בשיר 'הטורקוז הבלתי מתפשר' מוצגת כניעת היום לליל - זמן הרמדומים: "שם בגינת השמים ראיתי/ הטורקוז הבלתי מתפשר קודס/ אל חיק/ אהובתו לילה" (עמ' 62). בשיר 'התפעלות ראשונה' בנט מצליחה להעביר לקורא בצבעוניות השמורה לשולטים במכחול את השתנות היום מאור לדמדומים ומדמדומים לחושך: "והיום עבר וגלש ברגשה אל הלילה, מאבד כל מה שידע לכחול... השמים לא הפסיקו לגדול/ הכחול הסתכל בכחול העמוק/ באמת וככה מבליג/ אל תוך הסגול/ רק ציפור אחת לא שרה, השמים לא הפסיקו לגדול... הפציעה הדרת השחור" (עמ' 12). ניצחון החושך והליל על היום והאור משמש מוטיב מרכזי ביצירתה של בנט, וחרף היות 'השחר אסיר הלילה' מבטיח האור בשיר 'ראגת בוקר רביעית': "לעולם אודהר בכח/ היום המגניח מפקעת הלילה" (עמ' 21).

הגיאוגרפיה השירית של בנט היא תבנית נוף בראשית-בתולי, נוף של הרמוניה אקולוגית שברירת שבו אינו גורם מפריע אלא צופה מן הצד ולעתים מתמוגג: "חוקת הגן פשוטה, מסירת/ פנים: הנכנס בשעריו מסיר/ את לוט לבו, הוא/ עץ, הוא שורשים, קולו/ שירת השחורים, עיני/ ניצת תפוח, יופיו גנוח" (עמ' 7). התמוגגות האדם בטבע כרוכה במסע מטאמורפוזי שהקורא עובר יחד עם המשוררת: "התבוננתי בדוכים כל כך/ עד שדבקה בי דוביות/ כברה, מתקתקה כמו/ שנת החורף הגדולה... חשתי אז: היופי/ צח, הלב נפתח, אנקת הקרח שאיננו/ נח" (עמ' 64).

הכמיהה אל הממשי, האידיאלי, שמעבר למציאות היא מוטיב מרכזי בספרה של בנט. כאוגוסטינוס, גם היא בנהייתה אחר הממשי משלימה בדאבון לב בשירה 'הגן הממשי' עם העובדה כי: "חזיון פשוט כזה/ כמעט ואינו נתפש/ בעין הכרויה הגאה" (עמ' 36) ובפרץ נוסטלגיה רומנטית היא מודה: "האדום שמרחתי בנייר/ בגן עליזה בעפרונות/ השעווה השבורים, אדום/ אש מתמכרת, לא/ ישוב אפילו בחלומותי" (עמ' 36). בחפשה אחר האושר והשלווה, אחר הממשי שמעבר לתבונה ולחוששים היא טוענת, בווידי

מסקרן: "כמעט, כמעט שהגעתי/ מעבר לעצמי/ בחפיר הזמן השאול... כמעט, כמעט, נגעתי באדום המהותי" (עמ' 50). בשיר אחר (עמ' 31) הנכתב בחסות השינה מתוארת עלייתה ערן כמעין חוויה אקסטיטית, כמעט רתית: "בשנתי הגדולה, הסמיכה, הלכתי בגן הרוחש, / זו היודעת אינה/ מהססת בלב השלם/ היא רואה, כאן/ הכל מדויק וחד/ כסכין, קווי המתאר/ הם אמת אחת/ ויחידה/ אך איזו כמיהה!... כאן גדל עץ/ הדעת לטוב ולרע". ברם, למרות הרמוזים מקראיים וקונטציות מעולם היהדות, המרחב הפואטי של בנט נקי מאזכורים מפורשים של אמונה באל. יתרה מכך, 'הנשמה היתרה', כמו גם 'הפרוכת', 'תכריכי הנפש' 'הקדושה' ויתר הפסוקים המשובשים 'לא יהיה לך גן אחר זולת הגן בתוך הגן' מוחרים כמעט תמיד במהלך התקרבותה אל הממשי או בשעת הקתרזיס וההתפעמות מהטבע, מהפשטות ומהיופי

הנשגב שבאור, ברממה, בגרמי השמים ובעצים (ששמש שזור בשם המחברת בתצורתו הלטינית LAURA).

כמצופה ממשוררת המבקשת להדריך את קוראיה במרחבים תודעתיים וגיאוגרפיים מנותקי זמן ומקום ריאליסטיים, מצויות בתרמיל מסעותיה הפואטי עצות: "אהב את מי/ שרק תוכל, שכח/ את פורעי הנפש/ עושי שפטים בלבבך/ כי תם זמן/ גול, נשך אהבה... שנאת אך אל/ תותר, דאבת עד/ קצות היגום. שכח!" (עמ' 56). בשיר נוסף שכותרתו 'היודע בחושך' (עמ' 77) מדגימה בנט אחד מהרעיונות המרכזיים ביצירתה לפיו כשם שסופה של חשכת ליל שחורה ואימה בנצנוץ אור בוקר, כך גם צפייה הנפש המיואשת להשתקם: "מתוך האפלה הסמיכה ביותר/ מגיח פרח התודעה המבינה/ כבר אין ברייה, האושר הוא האפשרות היחידה". הסבל טבעי כמו החושך, ורק באמצעות התודעה (ולא בעזרת החוששים שנטייתם לכזב) ניתן