

חיים: "הנפילה מתרחשת תמיד עם שחר", הוא אומר. אבל גם זו עדיין איננה התחנה האחרונה. "שופט מתוודה" הוא, אכן, בעל כפל פנים נוסף: מצד אחד, זו הודאה בחטא המאפשרת לו להאשים אחרים; מצד שני זה הוא גם שלב בתשובה, אמצעי להשגת מחילה, שאליה בעצם הוא שואף. הרמב"ם כותב ב"הלכות תשובה" כי תשובה גמורה מתרחשת כאשר נקריה לאדם בשנית אותה סיטואציה שבה חטא, ועתה הוא עומד בניסיון. (בלשונו שלו: "איזו היא תשובה גמורה? שבא לידו דבר שעבר בו, ואפשר בידו לעשותו [להתנסות בו שוב] ופירש ולא עשה [ופירש ולא עבר העברה], מפני התשובה"). קלמנס חותר עתה לתשובה שכוו. הוא מבקש לשחזר באמצעות בן שיחו את האירוע על הגשר. לאחר שמתברר לו כי בן שיחו גם הוא עורך דין ("ידעתי שקורצנו מאותו חומר"), הוא מבקש ממנו: "ספר לי אפוא, אני מבקש, מה שקרה לך ערב אחד על גדות הסן ואיך הצלחת לא לסכן אף פעם את חיך. בטא אתה בעצמך את המילים שזה שנים אינן חדלות להדהר בלילות, וסוף סוף אומר מפיך: הוי נערה, השליכי עצמך עוד פעם למים, כדי שבפעם השנייה תהיה לי הזדמנות להציל את שנינו" (עמ' 104).

פסקה זו חותמת כמעט את הרומן. ארבע השורות שאחריה בסך הכל הופכות אותה על פיה: "הא איזה חוסר זהירות! תאר לך שיתפסו אותנו במילה? יהיה צריך לקפוץ. ברדד!... המים קרים כל כך! אבל אין מה לדאוג! מאוחר מדי, עכשיו, תמיד יהיה מאוחר מדי. למזלנו!" זו גאונותו של קאמי. תמיד דיאלקטי, תמיד דבר והיפוכו. כי כאלה הם החיים. תשובה גמורה איננה באמת אפשרית, ועל ספה הוא חחר בו.

הנבואה (פְּרָא־רֹי־צ'ִיסְטָבָה) של איליה רפין

קובץ הסיפורים של תמר גטר *דוגמקה* (הוצאת רסלינג 2014) הוא הראשון שהופיע בסדרת 'מעבדה' המוקדשת לפרוזה מקורית ניסיונית. סמוך להופעתו כתבתי עליו רשימה שלא נשלמה ופרסומה נדחה. בעיקר משום שלא הייתי בטוח כי הצלחתי לפענח את סיפוריה באופן משביע רצון. בינתיים חלף זמן והיא קצת נשתכחה ממני. מה שעורר בי שוב את העניין בה, הוא ספר אחר **לב טולסטוי - הבריחה מגן עדן** (מאת פאוול בסינסקי, מרוסית: ליוה צ'רנובסקי, הוצאת שוקן 2015) שאני קורא בו עתה. על עטיפת הספר מופיע ציור משנת 1904 של לב טולסטוי ואשתו סופיה אנדרייבנה, מסביבם לשולחן חדר האוכל בביתם, מעשה ידיו של הצייר הגדול איליה רפין, שגם צייר דיוקנאות נפלאים של טולסטוי המעמיקים לחדור לאישיותו. רפין וציורו המפורסם "תשובת הקוזקים לסולטן מוחמד הרביעי" הוא גם גיבור הסיפור הארוך של גטר 'אפטר לאפטר' ב*דוגמקה*. תמר גטר נודעה כציירת חשובה עוד לפני היותה סופרת, ובסיפורה על רפין (וכן בסיפור ארוך אחר, קודם לו 'הלב הולך מהסוכר אל הקפה') היא מעלה, לדעת, סוגיות מעניינות מתחום האמנות. העניין ברפין ובציורו גרמו לי אפוא לחזור לרשימה ההיא, שאנסה הפעם להשלימה.

בדברים הכתובים על גב ספרה של גטר מצוין הקשר שלהם לציור: "הגיח הכתיבה של גטר הוא מרחבי ותמוני, והוא יונק באופן עמוק מצורות הקומפוזיציה של ציוריה". ובאמת, בשני הסיפורים הארוכים (ולא רק בהם, אולם אליהם בלבד אתייחס) 'הלב הולך מהסוכר אל הקפה' (29 קטעים) ו'אפטר לאפטר' (22 קטעים), אפשר לראות הקשרים - עקיפים בראשון, וישירים בשני - לאמנות הציור במובנה הרחב ביותר. על דרך ההכללה הגורפת אפשר לומר כי הסיפור הראשון עוסק באיתורו של חלל מופשט, ואילו השני - באיתורו של אירוע היסטורי ריאליסטי.

הסיפור הראשון עוסק במאמציו של המספר, אדם בשם ריכטר, לשחזר את מקומו וגלגולו של חדר בבניין שכבר אינו קיים. מדובר בחדר שינה של הזוג ק' (בלי או עם קשר לקפקא?) שדירתם שכנה מתחת לדירת בעלי הבית. גם הזוג ק' וגם בעלי הבית, כבר אינם בין החיים. הבעלים תלה את עצמו ואילו

לעצמו "תעודת יושר". וכאשר "לא יכול היה לסבול עוד את אשמתו, הרג אותה" (עמ' 18). קלמנס מבקש להישאר זקוף. בהקשר זה צודקים הדברים הכתובים בגב הספר: "קאמי מותח כאן ביקורת על חוגי האינטלקטואלים בצרפת הששים תמיד להאשים, לשפוט ולקשור אל עמוד הקלון את מי שהיו רק אתמול חבריהם. רמז עבה לז'אן פול סרטור וחבורתו, שתקפו את קאמי בארסיות על התנערותו מן הקומוניזם הסטליניסטי". קלמנס אינו מוכן להכיר ביתרון המוסרי של השופטים. הוא מוכן להיענש אבל לא להישפט. "השאלה היא בעיקר איך לחמוק ממשפט. אני לא אומר לחמוק מעונש. משום שעונש ללא משפט הוא נסבל" (עמ' 56). השופטים בעיניו הם גם נאשמים: "הם בעיקר שופטים, שופטים בשמו (של ישו, ע"ל). הוא עצמו פנה אל החוטאת בדברי רוך, אמר לה 'אני איני מרשיע אותך'; ואילו הם בשלהם, הם מרשיעים, אינם מוחלים לאיש. 'בשם אדוננו. אדוננו לא ביקש את כל זה'. הצביעות, לא רק הנוצרית, אלא גם זו ההומניסטית הנאורה מדברת על חסד וחמלה אבל מרשיעה בכל חומר הדין. 'אי אפשר לומר שאין יותר רחמים; לא, אלוהים אדירים, אנחנו לא מפסיקים לדבר על רחמים. פשוט הפסקנו לגמרי לזכות. החפות מתה, והשופטים רחשים בהמוניהם על גופתה" (עמ' 81).

"שופט מתוודה" איננו שופט מורם מעם שלא דבק בו רכב. להפך, הוא שופט שכבר חטא ורק כך זכותו לדון את האחרים. (בנוסח הממרה התלמודית "אל תדון את חברך עד שלא תגיע למקומו"). כדי להסביר סוף סוף מהו "שופט מתוודה", מזמין המספר את בן שיחו לביתו. גם בפעם זו אין הוא מגיע היישר למטרתו, אלא תוך סטיות גדולות מהסיפור, סטיות שהן אולי מפסגתו של הרומן. אחת מהן - מספרת כיצד נעשה "אפיפיון של האסירים" - משל מופתי על האופן שבו "נולדות אימפריות וכנסיות תחת שמש המוות" (עמ' 90). אבל אני מדלג גם עליהן בחתייתי אל העיקר. כאמור, שאיפתו של קלמנס היא לחמוק ממשפט והוא הוגה לשם כך "פתרון גאוני":

"לכן, היה עלי למצוא דרך להחיל את המשפט על כולם, כדי להקל את הנטל שעל כתפי שלי. גיליתי שכדי לנצח את האדונים עם השוט, אנחנו צריכים לחשוב הפוך, כמו קופרניקוס בשעתו. מאחר שאינך יכול להרשיע את האחרים מבלי שתתן ומיד תשפוט את עצמך, עליך להאשים קודם כל את עצמך, ואז תהיה לך הזכות לשפוט את האחרים. מאחר שכל שופט סופו להתחרט ביום מן הימים, צריך להתחיל מהסוף, דהיינו קודם כל לעסוק בהתוודות, להיות בעל תשובה, ורק אז להפוך לשופט" (עמ' 97).

אין זה סתם תרגיל, אלא מהלך שמטרתו לומר שאין לפנינו חלוקה בינארית של שחור מול לבן, נאשמים מול שופטים, חוטאים מול טהורים, אלא כל אדם הוא בעל "כפל פנים" (בנוסח "כל הפוסל במומו פוסל" ו"קשות עצמן תחילה"). בפגישות עם בן שיחו מבקש קלמנס להשיג עוד משהו: הוא אינו מאשים את עצמו בצורה גסה, בחבטות של "אשמנו בגדנו" על החזה. מטרתו אחרת: "אני מנווט בגמישות, מוסיף עוד ועוד גוונים, ומתאים ככל הניתן את הנאום שלי למאזין. מערבב מה שנוגע לי עצמי עם מה שנוגע לאחרים. בוחר במכנה משותף. בחולשות שכולנו חולקים. בקיצור באדם הממוצע כפי שהוא מתגלה בי ובכל השאר. מכל אלה אני יוצר דיוקן שדומה לכולם ולאף אחד. כשמסתיימת העבודה, כמו הערב, אני מראה אותו בצער רב: 'אבוי, הנה מי שאני'. התביעה סיימה את נאומו. אלא שבר בבו, הדיוקן שאני מציג לבני דודי הופך ל*מְרָאָה*" (עמ' 99-98). כך הוא יכול להטיח בפני שומעיו את האמיתות של חייהם. כולם באותה קלחת, אבל יש לו עדיפות עליהם, עדיפות שנותנת לו את זכות הדיבור: "ככל שאני מרבה להאשים את עצמי, יותר יש לי זכות לשפוט אתכם". בתור שכזה הוא מרגיש כאלוהים: "איזה שיכרון הוא להרגיש אלוהים. אני מושל על הכס בכיפת הרקיע של הולנד, ומביט איך עולים אלי המוני נשפטים ביום הדין" (עמ' 101). "שופט מתוודה", אם כן, הוא מלאך אלוהים שנפל (הילל בן-שחר, או לוציפר), שהנפילה היא לו דרך



איליה רפין, "תשובת הקזקים לסולטן מוחמד הרביעי"

המספר עלום השם של סיפור זה הולך אל אירנה ירבסקי, "לשעבר חוקרת ציור רוסי וסובייטי והיום שומרת במחזיאון תל אביב", כדי שתרחיב ותפרש לו את דברי האיגרת והציור שצויר בעקבותיה. האמת ההיסטורית היא שאין מקור אותנטי לאיגרת, ומה שיש הוא כנראה שחזור מאוחר, אבל שחזור זה, שקרא איליה רפין, עשה עליו רושם כה גדול (ואיך אפשר שלא?) עד שיצא למסע שחזור בעקבות האירוע ההיסטורי והקדיש עשר שנות חיים לציור התמונה גדולת הממדים, ששמה הוא כאמור "תשובת הקזקים של זאפרוז'סקיה לסולטן מוחמד הרביעי", שהושלמה ב-1891. כאן צריך לומר, במאמר מוסגר, כי קשה לקרוא את הסיפור של גטר מבלי להכיר את הציור של רפין. ואכן בעקבות סיפורה יצאתי לתור אחר הציור איליה רפין, שבעיני מומחים נחשב לאחד מגדולי הציור העולמי. ואמנם, נגלה לי ציור

מדהים. ציור זה, כמו ציורים אחרים שלו, למשל, "איון האיום ובנו", שאפשר לראותם באיכות טובה במרשתת, גרמו לי חוויה אסתטית עמוקה שעליה אני חייב תודה למספרת.

אנו רואים כי גם בסיפור זה, כמו בקודם, נושא השחזור - מה היה באמת ומה לא - הוא נושא מרכזי. מספר סיפורנו הפעם מוטרד בשאלות כגון: האם רפין הוא גאון או שרלטן? האם ציורו הוא מופת של ציור ריאליסטי או ציור משעמם וחסר ערך? וכדומה. לאירנה ירבסקי, העולה מבירת המועצות, אין ספק בתשובתה חו מובאת בסיפור בלשונה שלה, שהיא תערובת של עברית ורוסית: "איך תגיד שזה ציור מחורבן פרובנציאלי? הצייר גאון, יפימוב איליה רפין, מאדֶרְנִי תשובת הקאזאקים היא אירוע היסטורי, אבל הפֶּאֶלְטָה מאדֶרְנִי! דבר כזה הוא פְּרָא־רִי־צִיֶּסְטָבָה - נבואה."

הסיפור של גטר עובר הרבה תפניות ויורד לפרטי פרטים היסטוריים - הביוגרפיה של רפין (הוא היה, מסתבר, ממוצא יהודי וביקר גם בירושלים); תולדות רוסיה ואוקראינה בתקופה ההיא (וכיצד כתבו עליו פושקין וגוגול); איך רקח רפין את הצבעים שלו; כיצד צייר חפצים, חרבות, מגלבים, רוכים בדים, אריגים, גולגולות של קוזקים וקלסתר פנים של נשותיהם, ועוד. המספר החוקר מגיע עד זמננו ועד לתערוכה רטרוספקטיבית של ציור סובייטי ופרה-סובייטי שנערכה ב-1990 בפרנקפורט (עיר הנזכרת גם בסיפור הקודם, ועירם של ולטר בנימין, תיאודור אדורנו, אנדריאס באוד ופרופ' ישעיהו לייבוז'קין, שהתארח בה בזמן התערוכה והסביר לקהל שומעיו את פירוש דבריו "יודו־נאציס"). מאז חזר המספר מפרנקפורט רפין לא מרפה ממנו. הוא הופך בו והופך בו ואין עניין שאינו מזכיר בקשר אליו - מבודלה, דגא ועד בן לאדן. הסיפור נחתם בביקור חוזר של המספר אצל אירנה ירבסקי בביתה בנתניה. אם תרצו זו עלייה לרגל, מעין מחווה למומחיותה של העולה מרוסיה ברפין ועולמו. השניים מקנחים במרמלה רוסית, הקרויה "פטיצ'יה מאלאקו", כלומר חלף (חלב) ציפורים. "זה בראסית שפה נקי, אמר חֶלְף במקום קקי" (עמ' 195). עד העמוד האחרון איננו יודעים בדיוק מה היה טעמה של המרמלה, ומה היתה דעתו של המספר על רפין, אם כי אני נוטה להניח שחיובית מעיקרה.

לטעמי, הסיפור הזה הוא הטוב שבסיפורי דוגטקה וחת בזכות הניחוח הרוסי שלו, המרקם הלשוני העשיר שלו, צבעוניותו העזה, ודמותו המרתקת של רפין. האמירות שמצוטטות פה ושם מפיו, כגון "המתקן ביותר באהבה היא האלימות", או "בכל אדם נשמת גוג ומגוג ונשמת משיח" מחיות את הטקסט הצחיח בדרך כלל של סיפורי גטר ומפיחות בו יותר משמץ של

ק' נחנק למוות, בעוד אשתו החוזרה לארץ בארון מטויל בארגנטינה. גם אלמנתו של הבעלים מתה מזקנה ושתי הדירות נותרו ריקות. מקץ עשור למוותם, חולם ריכטר על הדירה של הזוג ק', כיצד הורחבה ונוספו לה חדרים, כאשר החדר המרוחק ביותר באגף החדש היה חדר השינה של בני הזוג ק'. לאחר שהתעורר ריכטר מחלומו הוא החל לחפש בקדחתנות אחר התוכניות המקוריות של הבניין כדי לשחזר במדויק היכן היה ממוקם חדר השינה שלהם ביחס לרפת שהיתה שם קודם, ומה היתה ההיסטוריה של הבניין ושל בעליו. מתברר שבמקומם של הרפת והפרדס הוקמה בסוף שנות השישים מרפאה משוכללת לשיקום נכי מלחמה ומאוחר יותר הוסב המקום לסדנאות אמנים. ריכטר אינו מרפה מהחלום האובססיבי שלו והוא חוזר אליו שוב ושוב, ומוסיף עליו עוד חלומות, ממוספרים, בני ארבע ספרות, תוך שהוא משרבב לתוכם אירועים היסטוריים שונים, מהספוטניק של יורי גאגרין בטיסתו הראשונה לחלל, ועד כלי חרסיה לבן לסוכר, שהלב האדום המעטר אותו נודד ממנו אל קנקן הקפה (שמו של הסיפור). זהו סיפור אבסורדי, קשה לפענחו. אולם דומה שאפשר לומר כי החלל של חדר השינה הוא גם חלל תצוגה לתולדות דייריו וחלומותיהם. הוא מאכלס את התקופה החלוצית (רפת ופרדס), את הטיסה הראשונה לחלל (יורי גאגרין), את מלחמות שנות השישים (מרפאת שיקום נכים), את הפנטזיה של הלב המצויר הנודד מכלי לכלי (סדנאות האמנים). כדאי עוד לציין כי השם Richter בגרמנית, פירושו שופט (גם שופט בתחרויות אמנות). כמו כן הוא מזכיר לנו את "סולם ריכטר" לרעידות אדמה. כלומר, יש לנו כאן עניין בשיפוט אסתטי ובסקאלה של דירוג.

הסיפור הארוך השני, 'אפטר לאפטר', שלטעמי הוא המעניין בספר, עניינו ציור שנרשאו אירוע היסטורי ממשי: "תשובת הקזקים לסולטן מוחמד הרביעי" בשנת 1676, וביתר דיוק, בציור המפורסם בשם זה של הצייר איליה יפימוב רפין (1844-1930). והנה הרקע שלו: האוקראינים של הדנייפר, בהנהגת איוון סירקו, הביסו את הצבא העותומאני בקרב ארסלן (1675), אולם הסולטן מוחמד הרביעי הציב להם אולטימטום התובע נסיגה מיידית. הקוזקים של מחוז זאפרוז'סקיה השיבו לו באיגרת רצופה עלבונות וגסויות, שגטר מביאה קטעים ממנה, הראויים לציטוט:

"בן שחץ טורקי, אח ארוך לשטן, מזכירו של לוציפר, את אשר יחרבן השטן אוכל צבאך, בן זונה, לעולם לא תכניע את בני הנצרי. מורא אין בנו מפני צבאך, וגם נזיין את אמך, כלב בבילוני, גֶלֶל מוקדוני, אלוף זייני התיישים של אלכסנדריה, זב עולה, בדל זין, זרוביית חזיר, חור אתן, בן כלאיים, טינפת בית מטבחיים, מניאק, שק לנו בתחתו!" (עמ' 144).

התלמודי ברבר שלושה דברים המרחיבים דעתו של אדם, אשה נאה, דירה נאה וכלים נאים. "שולחן דולטה ירוק" הוא היפוכו של זה, כלומר, סמל להימורים, קונו ולחיים בהמיים חילוניים, "סעודה לאחר האחרונה" היא הסעודה שלאחר סעודתו האחרונה של ישו, כלומר כבר מחוץ לעולם הדתי ולכן אין בה גם "שיירים לנרבות". ושבו, "לחם הפנים" אשר במקדש, שאינו מקדש עוד.

עד כאן סמלים מוכרים פחות או יותר. אבל מה שעורר את פליאתי היה הביטוי "כפיית עכו"ם" שלא ידעתי פשרו וחיבה אותי עיון במקורו, במעמקי מסכת גיטין בתלמוד. מדובר בסוגיית מה שקרוי "גט מעושה", שבו מחייבים גבר ליתן גט לאשתו (מסיבות שונות) אפילו כשאינו רוצה. אולם מכיוון שגט חייבים "ליתן מרצון", הרי "כופין אותו עד שיאמר רצה אני". לצורך כפייה זו, באלמות ממש, מכות וחבטות, מותר להזדקק לעכו"ם (עובדי כוכבים ומזלות) כלומר לגוי בריא שיפליא מכותיו ביהודי. מכאן הביטוי "כפיית עכו"ם" לגט שניתן בכפייה והוצא לפועל בידי גוי. (הפרשה לא מסתיימת כאן, אבל די לנו בה לצורך עניינינו). ראובן פורת עושה כאן, אפוא, שימוש במושג המוכר למעטים בלבד בציבור החילוני (העלולים אולי לחשוב שעכו"ם הוא מין של סכו"ם), כדי לתאר לנו באופן מוצפן מציאות מורכבת: הדובר בשיר עורך לפנינו שולחן, אבל לא שולחן משפחתי כהלכה לפי דיני "שולחן ערוך", אלא אולי, אפילו "שולחן הפוך" (בתלמוד "הפכה עליו שולחן" - הוא ביטוי לאשה הכופה על בעלה יחסי מין אנאליים). השימוש בביטוי "כפיית עכו"ם" מעיד שהשינוי באורח חיינו של הדובר, ממקודש למחולק ואולי גם מחולל, איננו לגמרי לרצונו החופשי. לא פלא שהדובר חש צורך, בסופו של השיר, בוודאי, אבל בהיעדר וידוי דתי ("לחם הפנים אינו מקדש עוד"), זהו וידוי אילם, "שתיקות מפוארות של וידוי". בכל זאת, הוודוי הוא בן שתי שורות קצרות, וגם הוא (כמו בדוגמאות למעלה), וידוי מקודד:

אין בי מה שצריך
יש בי כל השאר.

מה פשר הוודוי הזה. מהו "מה שצריך"? ומהו "כל השאר"? אם להמשיך באותו מישור פרשני (של "כפיית עכו"ם"), "מה שצריך" הוא להאמין (העיקר הראשון מ"ג העיקרים של הרמב"ם), וזה מה שאין בו (אמונה). ואילו "כל השאר" מצויים, כביכול, במדרגה נמוכה יותר. או אם לנקוט דימוי אחר על פי אותה השקפת עולם: "מה שצריך" הוא לקיים את המצווה הראשונה שהיא "פרו ורבו ומלאו את הארץ". מצוות יישובו של

עולם כדברי ישעיהו: "לא לתהוה בראה, לשבת יצרה". "כל השאר" הן "התהוה" של הנאות העולם. אם להרחיב מעט את המבט, אומר: שירים לא מעטים בספר עוסקים באהבת גברים. למשל השיר 'עטיפה כסופה'. 'הסדין נאסף אל בין הירכיים/ חורץ את תלם התשוקה / איברך הזקוד נוגע-לא-נוגע/ בסדין? בבשר?' השיר 'עשרים אלף רגל מעל דטרויט' אחריו, עוסק ב"כתובה": "עשרים אלף רגל מעל דטרויט/ כתובתי נחתמה בלא איוריה" ("כתובה מאוירת", שוב לפי המסורת, היא כתובה מפוארת). הכתובה

הנוכרת בבית הראשון עדיין איננה מאוירת. אנו מבינים כי התהליך נמשך "שנתיים או שלוש" והוא מסתיים רק בשורה האחרונה בבית האחרון: "בשיקו השלמתי את איורי הכתובה". משמע, זה היה תהליך לא פשוט...

טירוף הדרוש, לדעתי, לכל יצירת אמנות גדולה. במבט כולל על ספרה, אני סבור ששני הצירים המרכזיים שלו הם שני הסיפורים הארוכים שנסקרו למעלה, שעניינם, כאמור, האמנות עצמה. הראשון מתאפיין בקווים מופשטים, מפות, שרטוטים, תוכניות בנייה, וחלום סדרתי המניע את המספר. הסיפור השני הוא כולו ריאליזם עשיר, עמוק, מורכב, אנושי, משעשע. אינני יודע אם זו היתה כוונת המחברת, אבל מבחינת החוויה הספרותית כקורא, דומני שהריאליזם המשתגע של רפין מנצח כאן בגדול. גם אם אין זו בהכרח פְּרָא־רִזְצ'ִי־סֵטָה, "נבואה" על עתיד האמנות, נראה לי כי מה שמשתמע ממנו הוא שהריאליזם (או המימוזיס, כמקובל להגדיר בתולדות האמנות), עוד לא אמר את מילתו האחרונה. כשראיתי כאמור את התמונה של רפין על עטיפת ספרו של בסינסקי, חשתי כי רפין מצליח לבטא כאן דברים ששום מצלמה לא תצלח להם. ומעבר לשאלת הזרמים באמנות (מופשט מול ריאליזם וכו'), הסיפור הזה מחזיר אל מרכז הבמה את דמותו של הגאון האמנותי, שנדחה כמדומני לשוליים, ואולי הגיע הזמן לחזור אליו.

עלעולים

ספרי שירה רבים רואים אור כל העת. רבים מהם טובים ויפים. אי-אפשר להקיף את כולם, רק לעלעל בהם. לכן ארלה מהם, מעת לעת, כמה אבנים טובות ודווקא מאלה שאינם זוכים לאור הזרקורים.



*
כתיבתו של ראובן פורת - **כים הזה אין לי סכר** (ספרי עתון 77, 2014) - היא אינטליגנטית לעילא והדבר בא לידי ביטוי בהיותה מקודדת ומוצפנת (ולא חשופה ומוחצנת). הדברים מנוסחים תמיד בדרך עקיפה ומרומזת, למשל: "כשאתה מבקש/ אני מביך/ שחסרתי" (עמ' 126). ניסוח אליפטי לתשוקה ולידידות. או: "הלא ידעתם/ שסימטריה/ היא פחד" (עמ' 129). ניסוח התובע פענח: מדוע פחד? אולי משום

שבסימטריה שניים, או יותר, מאיימים זה על זה בכוחות שקולים? בנוסף לכך זו גם כתיבה מלומדת המפתיעה לעתים במונחים שהיא עושה בהם שימוש. למשל בשיר הבא.

שולחן ערוך

אני עורך את השלחן בכפיית עכו"ם
כלים ממדקים, מסמכים לנגד עיני,
שלחן דולטה מרפר בלבד ירק
וסעודה לאחר האחרונה. אין
שירים לנרבות.

לחם הפנים אינו מקדש עוד
במקומו שתיקות מפוארות של ודוי
שאין בי מה שצריך
יש בי כל השאר.

שיר עשיר בסמלים יהודיים, נוצריים, חילוניים. "שולחן ערוך" מעבר לפשט שלו, הוא ספר ההלכות של יוסף קארו המשמש עד היום מדיין לחיים יהודיים בכל בית אורתודוקסי. "כלים ממדקים" רומז למאמר



שירים על
ארץ הנגב