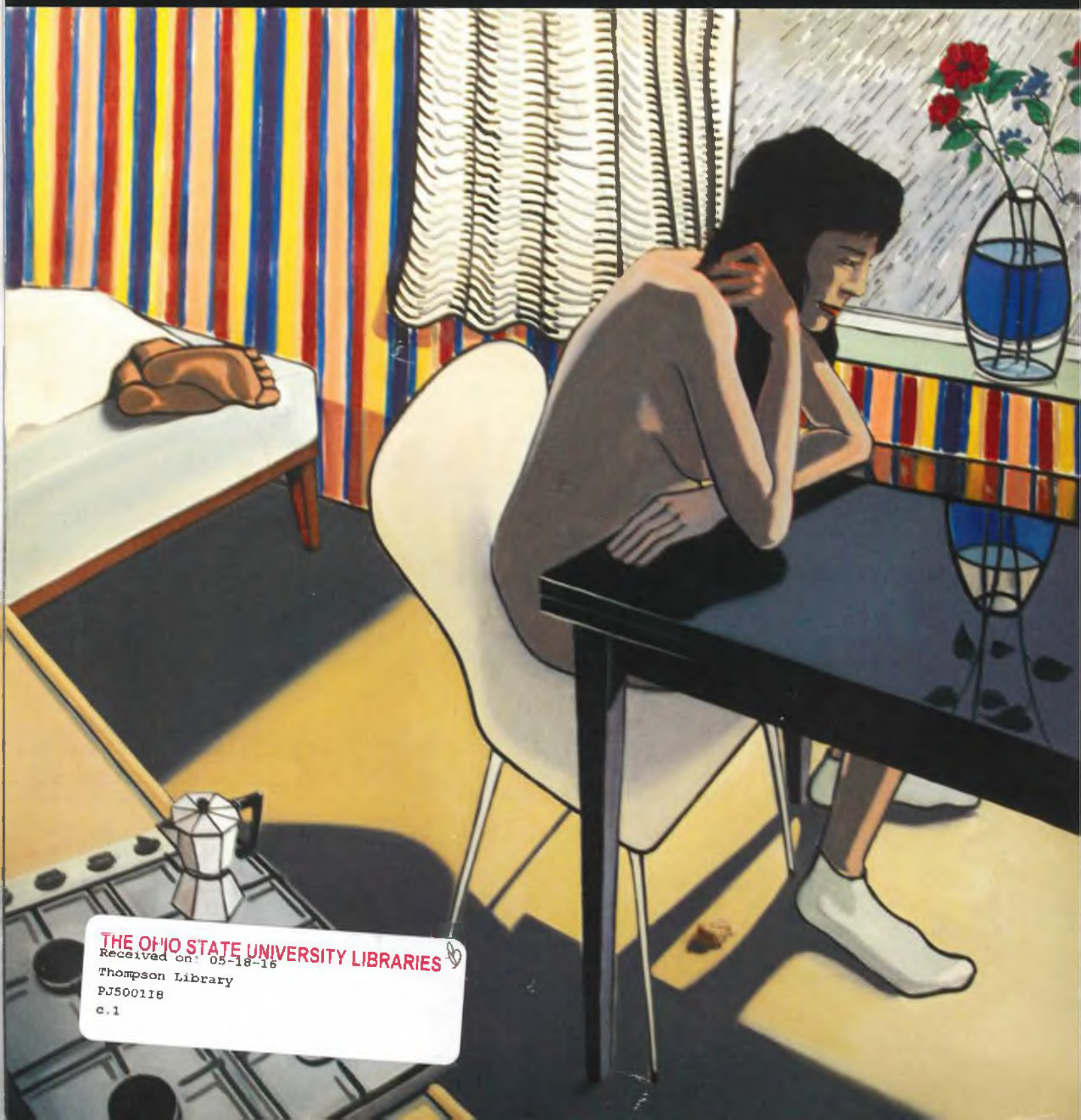
עתון 77

- כתב עת לספרות
- אמנות
- חברה
- ביקורת

גליון 384 • אלול-תשרי תשע"ה • אוגוסט-ספטמבר 2015 • 50 ₪

"...שִׂימוּ לֵב שֶׁהַמִּשְׁתָּף לְכֻלָּן נִמְצָא/ בֵּין הָרַגְלַיִם. הַאִם בְּשֶׁל כָּךְ/ פּוֹרְצוֹת מִלְחָמוֹת?/ אַדְמַת אוֹיֵב, אַדְמַת/ הַפֶּקֶר, הַחוֹרְרִים אֵלֶיהָ בְּהֶסְתֵּר..." (מרגרט אטווד, 'ענייני נשים')

"כֻּלָּם אוֹהֲבִים אֶת שְׁלַגְיָה/ בִּגְלַל שֶׁעָרָהּ הַשָּׁחוֹר, עֵינֶיהָ/ הַתְּכֵלֶת, הַהֶפְקֵר. כִּי אִמָּא/ שֶׁלָּהּ זָרְקָה אוֹתָהּ מֵהַבַּיִת/ יָפְיָהּ נִמְצָא בְּסִכּוּן/ וְהִיא יְכוֹלָה יוֹם אֶחָד/ לְהֵעָלֵם. כִּי לִבָּהּ עָלוּל/ לְהֵעָקֵר..." (חגית גרוסמן, 'שלגיה')



THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES
Received on: 05-18-16
Thompson Library
PJ5001I8
c.1

רואים אור ב־ ספרי עתון 77

בקרוב! עתון 77 בבית היוצר של אקו"ם

*

בתאריך: 13.10.2015; בשעה 20:30
עם צאת הספר ***קינת הטל***
ספר שיריה הרביעי של טל איפרגן

יקראו, ישוחחו, ילוו:
עמיר לב, נמרוד לב, אלי אליהו, דני גלבוע, יחזקאל נפשי, לורן מילק, צביקה שטרנפלה, יקיר בן-משה, רן יגיל, טומי ויאן אגמי, רונן רוזנר, מאור פרץ, קרן אברשי, שחר כהן, יוני גבריאל, שמעון הוטניק, פביאן ברויטמן, אילנה סגל, סיון אביסרור

*

בתאריך: 2.11.15 בשעה 20:30
עם צאת הספר ***הקשב הזה***
ספר שיריה השלישי של לאה הרפז

יקראו, ישוחחו, ילוו:
ארלט מינצר, דיתי אלון, שושנה ויג, יעל גזית, ליאור שדה יעל גור, יבחר גנאור, זיוה שמיר, מוטי גלדמן, שלומי חסקי, גיורא פישר

מנחה: דיתי רונן

בית היוצר של אקו"ם, האנגר 22, נמל תל אביב חניה בתשלום בחניון של הנמל; חניה בחינם בחניון 'רידינג'; תחבורה ציבורית מהרכבת

תמונת השער: אברהם פסו, "הדרך", 2015
שמן על בד, 150X150 ס"מ

שירים

סמי שלום שטרית 9
אריה סיון 25
יצחק אוורבוך־אורפז 27
יוסי עבאדי 51
סופ"ש שירה:
נגה מרקמן, אהובה רקנטי, ליבנה כץ, שלומי חסקי, דיתי רונן 28
אנתולוגיה קטנה של שירת נשים:
מרגרט אטווד, מאנגלית: הילה אהרן בריק 4
אנה איזוצ'ייב 5
רולי אריאלי צור 7
רונה ברנס 18
סיגל בן יאיר 18
אספהאן בהלול 31
חגית גרוסמן 33
נעמה קלורמן עראקי 33
דלילה מסל גורדון 34
חגית בת אליעזר 34
מיה פרי 35
מיטל נסים 35
שירלי אברמי 36
הדר פישר 36
חגית מנדרובסקי 37
ורדית שלפי 37
אסנת צידלין 48
לאה הרפז 48
אילנה אבן טוב־ישראלי 49

סיפורת

אביבית משמרי, זה לא צחוק 46
המר זכריה, עבודה 49

ביקורת ספרים

יוסי ברנע על *עת לחַגגה* בעריכת אסף ידידיה 6
דן יהב על *דוקדים ברחובות* מאת אלונית ברנזון 7
יוספה כהן על *אל קצה הזמן* מאת אסתר רחנפלד 8
שלמה בן בסה על *חתן פרס ישראל* מאת אתגר מויאל 8
עודד מנרה־לוי על *קדיאת הדורות ה-ו* מאת נורית גוברין 10
ירון אביטוב על *הזדיחה* מאת ויקטוריה היסלופ 11
אלישבע זהר רייך על *עד הנשימה הבאה* מאת עדינה מור חיים 12
גבריאל צורן על *רצה ושבה* מאת לאה זהבי 12
גיא פרל על *קו לילה* מאת מרדכי גלדמן ועל *מזמן לא שמעתי את טווסי הלילה* מאת איריס
איריסיה קובליו 14
רבקה שאול בן צבי על *שאנן*, כתב עת רב תחומי לעיון ומחקר 16

רשימות, מאמרים

יוסף עוזר על שיר של יהודה עמיחי 17
רינה ז'אן ברוך על *מתנות החתונה* מאת שמעון אדף 19
יובל פז על *בלט על הקדח* מאת רחל חלפי 22
דוד אדלר על אריה סיון 24
עמוס לויתן, לזכר יצחק אוורבוך־אורפז, פרידה מצליין חילוני 26
ירון אביטוב, החסד של אורפז 26
רפי וייכרט משוחח עם אספהאן בהלול 32
יובל גלעד על 'טראפיק' במרשתת ושירה בישראל 2015 44

מדורים

לפי שעה
מאות, רפי וייכרט - ראשית אהבה 8
שירת ישראל, אילן ברקוביץ' - סמי שלום שטרית 9
חצי פינה, רוני סומק - ריצ'רד בראוטיגן,
מאנגלית: ליאור שטרנברג 15
הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד - גיום אפולינר 16
מבחר מתוך סופ"ש שירה, ליקטה וערכה: נילי דגן -
קטעי קישור: צדוק עלון, "צלילי השקט"
מצד זה, עמוס לויתן על *הנפילה* מאת קאמי בתרגום חדש, על 28
דוגטקה מאת תמר גטר, על ספר שירים של ראובן פורת ועוד 38
שירה יכולה, עמיר עקיבא סגל - ההבטחה שב'גרילה תרבות' 42
תיאטרון, מאיה בז'רנו על "אח יקר" מאת גדי ענבר 50
תגובות, ידידיה יצחקי - שקיעת החילוניות? 51
המלצות עתון 77 52

עתון 77

גליון 384 ● אלול תשע"ה ● אוגוסט-ספטמבר 2015 ● 50 ₪

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
רכזת מערכת: גילה שאול

חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן, אסף מידני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל־אביב יפו — האגף לאמנויות

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

www.iton77.com 77iton@gmail.com
טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

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

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, Sasson Somekh, Rony Someck, Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

לפי שעה

חודש תשרי הוא ברוך כלל חודש של סיכומים וחשבון נפש.
אנו מבחינתנו, המשכנו לעשות את שאנו עושים תמיד, הוצאנו גיליונות רציפים של עתון 77, נגענו בנושאים שונים, נתנו במות לקולות שונים ואנחנו מתכוונים להמשיך בכך גם בשנה הבאה.

*

השנה הזאת נפרדנו משני יוצרים נפלאים וחברים יקרים: אריה סיון לפני כחודש וחצי, ויצחק אוורבוך־אורפז ממש בימים אלה. יהי זכרם ברוך.

*

בענייני סיכומים, עמיר סגל ויובל גלעד, כל אחד מכיוונו, מנסים בגיליון זה לסכם ענייני מחאה חברתית כפי שבאו ובאים לידי ביטוי בשירה הנכתבת כאן ובנושאים המעסיקים את עולמה - מחאת האוהלים ו'גרילה תרבות'; ובהמשך לכך, 'ערס פואטיקה', שהוויכוח שהיא מעוררת ליווה את השנה החולפת וילווה ככל הנראה גם את זו הקרובה.
באופן לא מתוכנן כלל אך מרתק, מתייחסים גם עמוס לויתן וגם רינה ז'אן ברוך לנפילתו הסמלית של לוציפר, הוא הילל בן שחר. לויתן כותב על תרגום חדש של ***הנפילה*** מאת אלבר קאמי וז'אן ברוך מתייחסת למשמעויות של נפילה זו בספרו של שמעון ארף ***מתנות החתונה***. מעניין לבחון את התגלגלות המוטיב בשני הספרים, האחד אירופי שהיה לקלאסיקה, והשני של סופר ומשורר ישראלי צעיר, כאן ועכשיו; גם בצל חשבון הנפש.

*

הגיליון מציע אנתולוגיה קטנה של שירה נשית, המשמיעה קולות שונים; כך שיריה של אנה איזוצ'ייב בעמוד 5 מדברים בכמה קולות: מהגרת בחברה, מהגרת בעולם השירה בשפתה הזרה, מהגרת כ"נציגת המין היפה" שאינו אמור להשמיע קולות ("לא תשמעו אותי גומרת"). שירה המצמרר של מרגרט אוטווד (בעמוד זה) מציג את האשה כאובייקט ממוסמר במחיאון.
קולות אחרים הנשמעים בשירים הם קולות שגרה של אשה טרודה בחיי זוגיות יציבים או מתפרקים, טרדת גידול ילדים, אמירה מחויכת על ענייני משטר אכילה, הומאז' לסילביה פלאת', משורדת ערבייה המושפעת מדרוויש ומביאליק, זהות נשית־מזרחית במבחן עצמי מול מבט "לבן", גיבורות אגדות ילדים כנשים קשות יום, אהבת אשה לאשה ועוד.

ומה היה בשנה החולפת מבחינה זו? לא משהו יוצא דופן. פחות מדי נשים בסגל האקדמי הבכיר, יותר נשים בכנסת, רובן באופוזיציה, שרה לענייני שוויון מגדרי, חברת כנסת בגופייה מעוררת תגובות סוערות, עם מלאת שנה ל"צוק איתן" פתחו נשים פתחו בצום בדרישה לנהל משא ומתן לשלום, היו גם "מחאת המכנסונים", מחאת בעלות המידות הגדולות וודאי שהיו עניינים נוספים, בדרגות שונות של וליום וחומרה.
בתחום שלנו, ראוי לציין את הפרויקט של המשוררת ריקי כהן, ***את לא נולדת אשה***, כינוס של 100 שירים ותצלומים המתכתבים עם הציטוט הנודע של סימון דה בובואר, בספר העומד לראות אור במימון הד סטארט.
בסך הכל, הכיוון המסתמן בישראל הוא שנשים בריאות יותר, משכילות יותר, פעילות יותר וקולן נשמע, אך עדיין רבות מהן סובלות מהדרה, עדיין רבות נרצחות על רקע מגדרי, עדיין הן קורבנות אונס.
תקווה מסוימת יש בכך שגוברת המודעות למצבן, וזה מעודד. ◆

שתהיה לכולם שנה טובה ופורייה
עמית ישראלי גלעד, מיכאל בסר

מרגרט אטווד
מאנגלית: הילה אהרן בריק

ענייני נשים

הָאִשָּׁה בַּמִּתְקָן הַמְמַסְמָר
הַנִּנְעָל סָבִיב הַמִּתְנַיִם וּבֵין
הָרַגְלַיִם, מְחֹדָּר כְּמוֹ מִסְגֶּנֶת תֵּה,
הִיא מָצָג מס' 1.

הָאִשָּׁה בְּשָׁחוֹר עִם חַלּוֹן מְרֻשֶּׁת
לְהַבִּיט וְיָתֵד בְּאֹרֶךְ
עֶשְׂרֵה סַנְטִימֶטֶר שֶׁתְּקוּעָה
לָהּ בֵּין הָרַגְלַיִם כָּךְ שֶׁלֹּא תּוּכַל לְהֵאָנֵס
הִיא מָצָג מס' 2.

מָצָג מס' 3 הוּא הַנַּעֲרָה הַצְּעִירָה
שֶׁנִּדְחֲפָה לַשִּׂיחִים עַל יְדֵי הַמַּיְלְדוֹת
וְהֻכְרְחָה לָשִׁיר בְּעוֹד הַבָּשָׂר
שֶׁבֵּין רַגְלֶיהָ מְגֹרָד, וְאָז נִקְשְׁרוּ יְרֵכֶיהָ
עַד שֶׁפְּצָעֶיהָ הִגְלִידוּ וְהִיא נֶחְשְׁבָה לְמִי שֶׁהִבְרִיאָה.
עַכְשָׁיו תּוּכַל לְהִנָּשֵׂא.
בַּעֲבוּר כָּל יֶלֶד שֶׁתֵּלֵד יַחְתְּכוּ אוֹתָהּ
לְרֻחָה וְאָז יִתְפְּרוּ.
גְּבָרִים אוֹהֲבִים נָשִׁים מְתוּחוֹת.
אֶת הַמִּתּוֹת קוֹבְרִים בְּזְהִירוּת.

הַמָּצָג הַבָּא שְׁכוּבָה עַל גַּבָּהּ
בְּעוֹד שְׁמוֹנִים גְּבָרִים
עוֹבְרִים אֶת הַלַּיְלָה דַּרְכָּהּ, עֶשְׂרֵה כְּשָׁעָה
הִיא מַבִּיטָה לַחֹקְרָהּ, מַקְשִׁיבָה
לְדֶלֶת נִפְתַּחַת נִסְגֶּרֶת.
כָּל הַזְּמַן פַּעֲמוֹן מְצַלְצֵל.
אִישׁ אֵינוֹ יוֹדֵעַ אֵיךְ הִגִּיעָה לְכָאן.

שִׂימוּ לֵב שֶׁהַמִּשְׁתָּף לְכֻלָּן נִמְצָא
בֵּין הָרַגְלַיִם. הַאִם בְּשֵׁל כָּךְ
פּוֹרְצוֹת מִלְחָמוֹת?
אֲדָמַת אוֹיֵב, אֲדָמַת
הַפֶּקֶר, הַחוֹדְרִים אֵלֶיהָ בְּהֶסְתֵּר
מִתְגַּנְּבִים, בּוֹעֲלִים, לְעוֹלָם לֹא בְּאֹפֶן גָּלוּי,
מַעֲרֶכֶת שֶׁל הִסְתָּעֲרוּיוֹת נוֹאֲשׁוֹת
בַּחֲצוֹת הַלַּיְלָה, מַלְכֹּדֶת
לְמַעֲשֵׂי רֶצַח רַגְשָׁנִיִּים, כַּפָּפוֹת מְנַתְּחִים מְגוּמִי
שְׁמִנּוּנִיּוֹת מִדָּם, בָּשָׂר חֲסַר חַיִּים, הִתְפָּרְצוּת
שֶׁל כֹּחַ מַטְרִיד מִבִּפְנִים.

זֶה אֵינוֹ מוּזִיאוֹן.
מִי הִמְצִיא אֶת הַמִּלָּה אַהֲבָה?

פרסום ראשון

אנה איזוצ'ייב

מחמד

מי שֶׁמַּבִּיט בִּי מֵאָחוֹר לֹא יוֹדֵעַ מִי אֲנִי
אֶלָּא אִם יַבִּיט הֵיטֵב גַּם מִלְּפָנַיִם וְגַם אָז
מִי שֶׁמַּבִּיט בִּי מִלְּפָנַיִם לֹא יוֹדֵעַ מִי אֲנִי אֶלָּא אִם
יִשְׁמַע אֶת שְׁמִי הַפְּרָטִי

אַךְ גַּם מִי שֶׁשּׁוֹמֵעַ אֶת שְׁמִי הַפְּרָטִי לֹא תָּמִיד יוֹדֵעַ מִי אֲנִי אֶלָּא אִם יִשְׁמַע
אֶת שֵׁם מִשְׁפַּחְתִּי מְרַשְׁרֵשׁ כְּנִיר צְלוֹפָן הָעוֹטֵף נְתַח בָּשָׂר לְבָן מְשֻׁבָּח
וְגַם מִי שֶׁשּׁוֹמֵעַ אֶת שֵׁם מִשְׁפַּחְתִּי מְרַשְׁרֵשׁ נְתַח לְבָן אוּלַי לֹא יוֹדֵעַ מִי אֲנִי
אֶלָּא אִם שׁוֹמֵעַ אוֹתִי מְשׂוֹחֶחֶת בְּעִבְרִית וּמִי שֶׁשּׁוֹמֵעַ אוֹתִי
מְשׂוֹחֶחֶת בְּעִבְרִית
לֹא יוֹדֵעַ מִי אֲנִי כַּאֲשֶׁר אֲדָוּוֹת לְשׁוֹנִי מְחַכְּכוֹת אֶת הַשִּׁין וְהַחִית וְהָרֵישׁ
בְּנַחַת שׁוֹחֲקוֹת אוֹתָן לְאֶבֶק אֶלָּא אִם שָׁמַע אוֹתִי

מְשׂוֹחֶחֶת אַנְגְּלִית גּוֹרֶסֶת אֶת הָאֵל וְהָאָר תַּחַת דַּחְפּוֹרֵי הַשִּׁנַּיִם הַקָּהִים
חוֹרְקִים כְּשֶׁלְּהֵבֵיהֶם מַעֲלִים עָשָׁן בַּאֲדָמָה הַמְּסֻלָּעֶת
לֹא מַצְלִיחִים לְשַׁטֵּחַ אֶת קַרְקַע הַלַּע
תַּחְתֶּיהָ מִתְקוֹמְמִים שִׁלְדֵי צְלִילִים זָרִים מְגִיפִים זְרוֹעוֹתֵיהֶם אֶל מֵיתְרֵי הַקּוֹל
וְאָז, מִי שֶׁמַּבִּיט בִּי יוֹדֵעַ מִי אֲנִי
מַבִּיט הֵיטֵב וְשׁוֹאֵל בְּנִימוּס
מָה, אַתְּ רוּסִיָּה?
וַאֲנִי מְחַיֶּכֶת בְּנַעִימוּת, עוֹנָה "כֵּן"
וּמַרְכִּינָה רֹאשִׁי אֶל הַיָּד הַמְּנַמִּיכָה אֵלַי

הרצועה

יָדַעְתִּי בְּאֵיזֶה קֶצֶב תָּרוּץ הַלַּהֲקָה.
בִּפְרוּתִי הַמַּעֲנֶגֶת פָּשׁוּ כַּתְמֵי דְּיוֹ שָׁחוֹר. כַּפּוֹתַי
נִחְבְּטוּ בַּסְּלָעִים הַמְּשֻׁנָּנִים וְלֹא לִכְסְנוּ הַצִּדָּה.
קָרַעְנוּ דֶּרֶךְ בְּתוֹךְ הַיַּעַר. הוֹתַרְנוּ כֻּלָּנוּ אָפֹר
עַל שְׁמֵי הַלַּיְלָה כְּשֶׁרוּחַ קָרָה סָגְרָה עָלֵינוּ סָבִיב.
הִמְתַּנְתִּי בְּסַבְלָנוּת לְתוֹרִי לְתָלֵשׁ גִּידִים מִצַּוַּאר הַטֶּרֶף.
נָשַׁמְתִּי עֹמֶק כְּשֶׁיִּלַּלְתִּי בְּשֶׁבַע וְקוֹלִי הַצָּרוּד
הִסְתַּלְסֵל מַעְלָה לִפְנֵי שֶׁנִּטְמַע בַּמַּקְהֵלָה.
לְעִתִּים, כְּשֶׁטָּעִיתִי לָרוּץ עִם הָרֶגֶל הַשְּׁגוּיָה
אוֹ אֶחֱרְתִּי בְּרִיצָתִי, אוֹ הִרְחַקְתִּי לְתוֹךְ הַשְּׁמָמָה
לָמַדְתִּי לִטְעֹם בָּאֲוִיר אֶת הֶבֶל פִּיהָ שֶׁל הַלַּהֲקָה וּמִהַרְתִּי לָשׁוּב.
לֹא הָיָה כָּל סָפֵק: מֵעוֹלָם
לֹא הָיִיתִי מֵהַבּוֹדְדִים.

הספד

הַשִּׁיר הָאַחֲרוֹן שֶׁאִכְתֹּב בְּחַיַּי יִהְיֶה עַל
כָּךְ שֶׁלֹּא קִבְּלוּ אוֹתִי לַחוּג לִכְתִיבָה סִפְרוּתִית.
לֹא יִהְיֶה זֶה הַסְּפֵדִי. יִהְיֶה זֶה הֶסְפֵּדָהּ שֶׁל שִׁירָתִי
כְּלוֹמַר זוֹ שֶׁנִּכְתְּבָה כְּבָר
עַל זוֹ שֶׁטֶּרֶם הִסְפִּיקָה לְהִכָּתֵב;
שִׁיר־בֵּינַיִם חָטוּף כְּמִטְפַּחַת לְבָנָה מִמְּכוֹנִית נוֹסַעַת.
לֹא אֲנִי הַמִּתְאַבֶּלֶת. לֹא אֲנִי הָרוֹכֶנֶת
עַל הַבּוֹר, מַשְׁלִיכָה מַטָּה קֶמֶץ אוֹתִיּוֹת לִפְרִידָה.
פְּרִידָתִי תִּהְיֶה עֲנִינִית גְּרִידָא:
פַּעַם שִׁירָה, כְּעֵת לֹא. הַשִּׁירָה הִיא זוֹ
שֶׁצְּרִיכָה לְהִתְאַבֵּל עַל עַצְמָהּ
וַאֲנִי רַק שְׁלִיחָתָהּ. אַל
תִּירְאוּ גַּם בִּי.

שקט

לֹא רָצִיתִי שֶׁתִּשְׁמְעוּ אוֹתִי גּוֹמֶרֶת
וּבְכֵן אֲנִי מַדְלִיקָה בְּרַקַע מְחִיקָה קְלַסִּית
וּפִתְאֹם הַזִּיּוּן מִתְמוֹסֵס בְּחֹם הַכְּנוּרוֹת וְהוּפַךְ
הִתְעַלְסוּת
וְהָאַצְבָּעוֹת הוֹפְכוֹת עֲנָגוֹת־עֲנָגוֹת וְאֵינָן זוֹכְרוֹת עוֹד כֵּיצַד לַחֲפֹן, רַק לִרְפְרֵף מַעֲדַנּוֹת
וּלְפִתְעַ הָאַצְבָּעוֹת אֵינָן מְחַבְּרוֹת לְדָבָר
מוֹתִירוֹת כְּרִיּוֹת־אֶצְבַּע רוֹחֲפוֹת בָּאֲוִיר הַכָּבֵד

הַמִּין מִשְׁתָּרֵר בַּחֲלַל הַחֶדֶר.
הַכְּנוּרוֹת טוּיִים סְבִיבוֹ פַּרְגוֹד תַּחְרָה
וְהוּא שׁוֹלֵחַ חוּטָיו לְהִסְתַּלְסֵל
סְבִיב הַשּׁוּקַיִם, הַיְרֵכַיִם, הַקַּרְסֻלַּיִם, וְאִם תִּרְצוּ
לְהִזָּכֵר בְּמִתְאָרוֹ שֶׁל הַגּוּף הָרֵיהוּ מֻגָּשׁ לִפְנֵיכֶם לָכֶן עַל גַּבֵּי לָכֶן
(אֲנָא הָנִיחוּ שֶׁאִי שָׁם הָיוּ פִּטְמוֹת
שֶׁכֵּן לֹא רָצִיתִי שֶׁתִּשְׁמְעוּ אוֹתִי גּוֹנַחַת אָז
הֶעֱדַפְתִּי לְלֶכֶת בְּלִי)

בָּאֲוִיר הָעָמוּם שׁוֹדֵר הַמִּין הַיָּפֶה
לְלֹא שַׁעַר אוֹ רַק וְגַם הַזֵּעָה
מוֹפִיעָה רַק בְּתוֹר זֹהַר פָּנִימִי, אַתֶּם יוֹדְעִים, אֶהִיל שֶׁכָּזֶה

תַּחַת פַּרְגוֹד הַתַּחְרָה מִתְפּוֹגְגִים מֵיתְרֵי הַקּוֹל מוֹתִירִים לְבַדָּן שְׁפָתַיִם חֲתוּמוֹת־אֹדֶם
אַתֶּם לֹא תִּשְׁמְעוּ אוֹתִי גּוֹמֶרֶת

אנה איזוצ'ייב – נולדה ברוסטוב גרה בתל אביב, סטודנטית לתואר שני במדעי המוח.

אחורה בזמן עם מבשרי הציונות

עת לחֶננה, הרב צבי הירש קלישר והתעוררות לציון, מקראה בעריכת אסף ידידיה, הוצאת יד בן צבי ותנועת הקיבוץ הדתי 2014, 280 עמ'

בשנת 1862 התפרסם ספרו של הרב צבי הירש קלישר *דרישת ציון*, שטמן את הזרעים הרעיוניים שהנצו בראשית שנות השמונים של המאה התשע־עשרה (כך לתפיסת מחבר המקראה), עם התגבשות הפלג הדתי בתנועת "חיבת ציון".

במקראה ארבעה־עשר מאמרים מעניינים וקצרים יחסית, שמקורם בכינוס שנערך בשנת 2012 במלאות 150 שנה לצאת הספר *דרישת ציון*. העורך אסף ידידיה מציין שהיו הוגים וסופרים שראו ברב קלישר מ"מבשרי הציונות" באשר במשנתו ניתן למצוא תפיסה לאומית מודרנית למדות השימוש במונחי המסורת. אולם ידידיה מכנה את תפיסתו זו תפיסה "טרום לאומית" (עמ' 11), כשבכל זאת האמנסיפציה של יהודי מערב ומרכז אירופה "הן יד ההשגחה האלוקית ומטרתן להניע את התהליך ההדרגתי של גאולת ישראל" (שם).

אעסוק רק במאמר הראשון, של אסף מלאך - "מחשבה מחודשת על מבשרי הציונות בעקבות חקר הלאומיות העכשווי" - שהנו המאמר התיאורטי היחיד על הלאומיות. יש לציין שמלאך כתב וזקטורט על סוגיה לאומית - "בסיסי הלגיטימיות של מדינת לאום יהודית בעידן הפוסט מודרני"; תמצית תפיסתו היא באבחנה בין ההיסטוריה של התנועה הציונית כתופעה מודרנית לבין ההיסטוריה ארוכת הימים של הלאומיות היהודית, שהתנועה הציונית היא רק אחד ממופעיה ההיסטוריים (עמ' 17).

להצגת תפיסתו מובאים מודלים: הראשון הוא מודל הלאומיות המודרנית של בנדיקט אנדרסון (שטבע את המונח "קהילה מדומיינת"). המודל השני הוא של אנתוני סמית, אבי תפיסת ה"אתנו סימבוליות" שצמחה מתפיסת הפרימורדיאליזם התרבותי. המודל השלישי מנתק בין הלאומיות לבין מודרניות וחילון, על סמך מחקרים שונים שמתוכם אפשר להסיק שגם בתרבויות עתיקות ישנם רכיבים המאפיינים לאומיות מודרנית (עמ' 21). בין היתר נדרש מלאך לקביעתו של בנימין אקצין כי "כמה תרבויות עתיקות כבר הגיעו בלי ספק למעמד של אומה בימי קדם - סין, הודו, פרס, מסופוטאמיה [...] יהודה וישראל, מצרים יוון וכן כמה תרבויות באמריקה שלפני קולומבוס" (שם, שם). לא ברור מדוע בכל זאת גורס מלאך כי "כל עיר מדינה תפקדה כלאומיות זוטא, הנבדלת מהלאומיות המודרנית בעיקר בגודל אך לא באופי הזהות" (עמ' 23) [שהרי מדובר במשטר פוליטי שבו לא כולם נחשבו אזרחים, והדיר מתוכו נשים, זרים ועבדים], הרואה עצמה כשותפה ללאום אחד. האומנם אהבת העיר או המחוז זהה לפטריוטיות של אזרחים החשים שותפים שווים ומזדהים רגשית עם המסגרת הפוליטית? הרי בתקופה העתיקה לא היו אזרחים אלא נתיני ממלכות אבסולוטיות, שהמושג ריבונות לא היה רלוונטי עבורם. מה לכך וללאומיות? לכן יש לדחות את טענת מלאך שבממלכות עתיקות היתה תודעה לאומית ברורה, שכללה יחס לטריטוריה, שפה, דת ומנהגים "וכן תודעה של נבדלות, עליונות על זרים, רגשי פטריוטיות ואהבת מולדת" (שם).

מלאך עצמו מסביר את העדר הלאומיות באשר האימפריה בתקופה העתיקה לא התבססה על תודעת המוצא המשותף ולא על שיתוף דתי תרבותי לפי המודל השבטי המורחב, אלא טבעה דפוס חדש של ארגון פוליטי: המרכזיות של המלך ובית המלוכה באה במקום המרכזיות של הלאום. כך שנוצר גיוון תרבותי במסגרת האימפריה, ולכל אחת ממדינות החסות והפרובינציות היתה תודעה שבטית־לאומית משלה (עמ' 24).

בסיכום תת הפרק מתמודד המחבר עם הטענה כי המוטיבים הלאומיים בעולם העתיק הם חלק מתמונת עולם מיתית דתית ומשום כך הם שונים מהותית מן הלאומיות המודרנית. הוא סבור שהבעיה נעוצה בהגדרתו המצומצמת של מושג הלאומיות (עמ' 26).

בהמשך הדיון עובר מלאך מהעיסוק התיאורטי לבחינה מחודשת של מבשרי הציונות, ומסיק (בעקבות יעקב כץ) כי הם החלו בגיבוש התופעה החברתית של התלכדות סביב רעיונות הלאומיות (עמ' 28). עם זאת חולק מלאך על כץ, שהתעלם מן המאפיינים המתמשכים של הלאומיות היהודית מן העת העתיקה ועד ימינו, דהיינו, גילויים לאומיים טקסטואליים, פולחניים וגם פוליטיים - אף בעת הניתוק מן הטריטוריה הלאומית (עמ' 28). מה שמעלה את השאלה: האפשרית לאומיות זו כתפוצה "לאומית" או כתפוצות "לאומיות" בהיעדר בסיס טריטוריאלי?

מלאך מסכים עם כץ שיש צורך בזיקה סוציולוגית או ארגונית לתנועה הציונית, מכאן גם הכללתו של הרב קלישר בין מבשרי הציונות, זאת בשל השפעתו על ההתגבשות הסוציולוגית של התנועה הציונית, בעיקר באמצעות 'חברת יישוב ארץ ישראל'. אך לדידו של מלאך אין להפריז במציאת מבשרים מעבר לשנים הסמוכות להקמת התנועה הציונית ומה שקדם לכך: "שאם לא כן יהיו גם הרמב"ן, רבי יהודה הלוי, בר כוכבא ונחמיה ממבשרי הציונות ואין לדבר סוף" (עמ' 31).

עם זאת הוא חוזר לטענה כי ההיסטוריה הלאומית היהודית תחילתה בעולם העתיק, "ולה מופעים רבים, חשובים ומגוונים [...] טקסטים הנוגעים לתודעת הגלות החזקה ולתודעת האחדות הלאומית, לתקוות השיבה לארץ ישראל ולהופעת המשיח כמלך לוחם את מלחמות ישראל. טקסטים אלה מופיעים בתפילה, בתורת הנגלה והנסתר ובהווי היהודי, והם היו גם הבסיס להיווצרותן של חלק מן התנועות המשיחיות" (עמ' 35). את טענתו מסיים המחבר באמירה כי "האופי הלאומי המובהק של כל אלה אינו מתבטל מחמת זיקתם ההדוקה למרחב התרבותי דתי", ומתעלם מכך שלא מדובר בזיקה אלא בקשר אינטגרלי לעולמה של היהדות כדת.

לסיום רצוני לאזכר בקצרה את מאמרה של יעל ויילד־ישראל: "דת, לאומיות ובשורה חדשה: הרב ד"ר יהודה אריה ליאון ביבאס מבשר הציונות". ליאון ביבאס (רב בקהילת קורפו, צאצא למגורשי ספרד, חי בשנים 1782 או 1789 עד 1852), פגש בשנת 1839 את הרב אלקלעי. "המסר החדש, הנועז והמקורי" ששמע מביבאס, טלטל את אלקלעי (עמ' 56), שאף הגיע לארץ ישראל (אז מחוז באימפריה העותומנית) וביקר בחברון (1852) שבה התגוררה קהילה יהודית שמנתה כחמש מאות איש.

אולם עיקר חשיבותו של ביבאס הוא בכתיבתו שראתה בפרשנות פסוקי התנ"ך כלי להבנת המציאות הפוליטית והלאומית, תוך מציאת צפנים לעתיד הפוליטי בתורת הסוד. לטענתו, הגאולה תהיה בעיקר באמצעות פעולה יזומה של בני אדם, לצד האמצעים הרוחניים המסורתיים המקובלים. ביבאס האמין ביכולתם של בני אדם להשפיע על "מהלכים עליונים", קרא "להסתפקות במועט [...] לסגפנות הכרוכה בישיבת ארץ ישראל על פני החיים בגולה [...] האמין בגאולת עם ישראל בדרך הטבע, כפשוטה" (עמ' 61).

מן העובדה שביבאס היה עד למלחמת העצמאות היוונית נגד האימפריה העותומנית, מסיקה ויילד־ישראל שהוא מצא אצל המתקוממים היוונים עוצמה נפשית ורעיונית של לאומיות עתיקה חדשה, הקרובה ללאומיות היהודית במבנה ההיסטורי המהותי (עמ' 62). עוד היא מעירה כי ייתכן שביבאס שמע על אגודת 'איטליה הצעירה', שהקים ג'וזפה מנציני ב־1831, אשר הקדימה את מהפכות אביב העמים (1848-1849).

בשורתו העיקרית של ביבאס, כפי שנתפסה בהיסטוריוגרפיה, היא ההכרה וההכרזה בנחיצות חזרת היהודים לארץ ישראל בדרך הטבע והקמתה של ריבונות יהודית בחסות בריטית. אולם בדבריו על נחיצות כוח יהודי אדיר שיוכל למגר את השלטונות העותומניים, הקדים ביבאס בחזונו הפנטסטי את אחיו הציונים מאז תקופת הרצל, שגרסו ציונות צבאית עוד בטרם ניתן לממשה. ◆

יוסי כרנע

המחאה החברתית בעיני התקשורת

אלונית ברנזון: ***רוקדים ברחובות: על אזור הדמדומים בין תקשורת למחאות חברתיות***, הוצאת רסלינג 2015, 229 עמ', כולל הערות וביבליוגרפיה

"תנועות חברתיות ממשיכות לשקף קונפליקטים חברתיים.... ואלה משקפים שיבושים פוסט־תעשייתיים של החברה בת ימינו" (וול, 2007). זהו המוטו המרכזי של הספר - שהוא עיבוד של עבודת דוקטורט - המנסה להרחיב את היריעה בנושאי המחאה החברתית הגלובלית והלוקלית. זהו מפתח להבנת הקשרים בין מחאות המוניות לתקשורת המודרנית והישנה. הרבר נעשה תוך ניתוח ההמשגות של מהות "הקבוצה החברתית", הגלובליזציה וההתנגדות לה, ותיאור ממוקד של סוגי התקשורת כמוסד מתווך חברתי והשפעותיו החיוביות והשליליות על המחאות לסוגיהן.

ארבע שנים חלפו מאז גל המחאות הגדול אצלנו, בקיץ 2011: מחאת "האוהלים", "הצדק החברתי", "הקוטג'", "העגלות" ודומיהן. כל אלה הושפעו ופרצו בדומה לגלי מחאות בעולם הרחב שהחל בסוף המאה הקודמת וביתר שאת בשני העשורים הראשונים של מאתנו, בערי יוון, ספרד, פורטוגל, איטליה, צרפת ומדינות מזרח אירופה, והאביב הערבי במרחבנו.

מחקרים, ספרים ומאמרים רבים מספור נכתבו על גלי מחאות אלה מחד, ועל אמצעי התקשורת האלקטרוניים מאידך, אך מודגש מחסור במחקרים על ההלימה והמתאם ביניהם לבין הצלחה או כשלון של המחאה החברתית. ספר עיוני זה של ד"ר אלונית ברנזון בא למלא את החסר בניסיונו לתת תשובות לקשר ההדדי ביניהם (עמ' 19).

התקשורת מעצם טבעה היא סלקטיבית והמחקר מלמד שלעתים בעלי ההון והאליטות הפוליטיות הם בעלי השפעה על מה שייכנס לתוך החדשות - עד כדי כך שעיתון יכול לשרת את אדוניו הטייקון ('ישראל היום') ועיתון אחר יכול להיות בעיקרו אנטי־ממסדי ('הארץ').

המחקר מצביע על ארבעה גודמים המסבירים את הדיוח החדשותי או היעדרו: מאפייני האירוע, מאפייני העיתונאים, מאפייני הנושא ומאפייני הזמן. לרוב, ככל שהאירוע קרוב לזמן הפרסום, גדלה עוצמתו האיכותית והכמותית. אלימות הגלוית לו היא מהגודמים המשפיעים. התערבות המשטרה וכוחות הביטחון יש בה לרוב להלהיט את הרוחות ולדרבן את התקשורת לדווח על האירוע.

נראה שהמעבר ממחאות לוקאליות (בערים, באזורי הארץ), בתוך מדינת הלאום להתארגנויות חברתיות של קבוצות ויחידים במרחב הגלובלי, החל בסוף שנות התשעים והמשיך במאה העשרים ואחת, גם בצל נושאים החוצים גבולות, מדינות ויכשות, ובעיקר בשל אמצעי התקשורת הדיגיטליים (עמ' 40).

הביקורת על הגלובליזציה החלה מיד עם התפשטות התופעה, בדגש על תוצאותיה העכשוויות וההרסניות ומתוך ראייה מחקרית ומציאותית - כי זו דווקא מזרזת ומעמיקה את הפערים ואת המתחים הכלכליים בקנה מידה לאומי ועולמי; זאת לצד ייצוד עולם מקוטב גם במגזרי חיים אחרים, חברתיים וסביבתיים, עד שסקרים המופיעים חרשות לבקרים מצביעים על מגמות התכנסות ההון (מונופוליזציה) ביד כמאתיים טייקונים שהונם שווה לשאר אוכלוסיית העולם.

מקובלת גם הדעה שהגלובליזציה מחלישה את מדינות הלאום על תרבותן ומאפייניהן השונים. מנגד עומדים מחקרים אחרים השוללים טענה זו, ומוכיחים כי רוב הסחר ו"הגירת ההון" נעשים במסגרת אזורית למרות מטבע האירו. ואכן מדינות רבות שומרות על מטבעותיהן לצד "השוק האירופאי המאוחד", ולאחרונה התנהל המאבק הלאומי היווני בין חברות כלכליות באירופה "המאוחדת" לבין שמירה על עצמאות כלכלית בתנאים קשים ביותר.

עם זאת קיימות התארגנויות על־לאומיות שמטרתן לפתור בעיות אקוטיות, כגר־נפיס (איכות הסביבה), תנועה לפירוק החימוש הגרעיני (END), אוקספאם (סיוע לנזקקים), הצלב האדום (בשרות מלחמה), אונר"א (פליטים) ועוד.

המחקרים האחרונים מצביעים על האינטרנט כגורם ראשון במעלה להפצת ידע בנוגע למחאות והפגנות המוניות. כך בסיאטל שבארה"ב וכך במדינות אירופה ובישראל, בשל המבנה הגמיש, המספק פעילות של יחסי גומלין בין זירות וקבוצות שונות. לאחרונה התארגנו הפגנות ופעולות מחאתיות "מהיום להיום", כאלה שהתקשורת המסורתית התעלמה מהן לחלוטין. האינטרנט הוא "מוסד המתנגד למיסוד. האינטרנט שייך לכולם ולא שייך לאיש" (עמ' 87).

התקשורת, חו "החדשה" בכללה, משמשת מוסד תיווך חברתי ומשפיעה על הפוליטיקה ועל החברה. בכך גם חשיבותה העצומה בסיקוד המחאה הגלובלית, בעיקר כנגד הגלובליזציה הקפיטליסטית.

לצד הפרקים התיאורטיים מציגה החוקרת גם מחקר השוואתי בסיקוד מחאות גלוביות (פרק 7). שיטת המחקר היתה בריקה איכותית של עיתונות עולמית ותופעות "מסגור" המחאות בעיתונות זו, כמויות, הקף, מיקום הידיעה, התיאור, המאמר, התמונות וכו'.

הסיקוד כלל גם תופעות "שליליות", דהיינו ציידור בארגונים בינלאומיים, בגלובליזציה ובסחר החופשי. הממצאים מצביעים על אמצעי התקשורת האמריקאיים כשליליים והאירופאים כחיוביים.

נראה שמחאת קיץ 2011 בישראל - מחאת "הצדק החברתי" - קיבלה יחס חיובי מצד התקשורת. המונים יצאו ל"מחאת האוהלים". "מדורת השבט" - הטלוויזיה, סיקרה מדי יום ביומו בכל מהדורות החדשות את התפתחות המחאה וכך גם התקשורת הכתובה. "הפגנת המיליון" מיולי ועד ספטמבר בשדדות רוטשילד זכתה למסגור הסיקור באופן נרחב ביותר.

רבים וטובים הפכו להיות סקפטיים בשל תוצאות כלכליות עלובות של המחאה, אך היא מציינת פרשת דרכים וצומת חשובה בתולדות המחאות בישראל והשפעותיה מחלחלות בזרמים תת קרקעיים שתוצאותיהם יצוצו בעתיד. ◆

דן יהב

רולי אריאלי צור

מפתן

בַּחוּרָה גִּבְעוֹלִית
שֶׁעוֹנֶדֶת צִפֹּרֶן
בְּדַשׁ הַשִּׂמְלָה
עוֹמֶדֶת קְפוּאָה
בַּמִּפְתָּן
בְּאֵין כְּנִיסָה
כִּי הַבַּיִת עָקֹם
עָקֹם לְהַחֲרִיד
אַחֲרֵי חִבּוּק
שֶׁל קֶסֶם
הַצְּלִילִים
הַנְּשִׁיקָה שֶׁבַּחֹשֶׁךְ
הַמִּקְסָם
בַּמִּפְתָּן
לֹא בַּכְּנִיסָה
בְּאֵין כְּנִיסָה
לְאַהֲבָה
בְּבֵית שֶׁל זוּג
שֶׁעוֹסֵק בְּחִשְׁבּוֹנָאוּת
כְּדֵי לְשַׁמֵּר קֶשֶׁר
בְּתוֹךְ הַמְּציאוּת

.....מאות / רפי וייכרט.....

ראשית אהבה

וייתכן שהדברים הללו אכן קרו אי פעם בעולם. בילדותי נהגנו אמי ואני להפליג לאירופה באוניות שיצאו מנמל חיפה. באחד המסעות היו איתנו על הסיפון שלוש נשים צעירות שמפאת החום לבשו מכנסונים או שמלות קצרצרות. לאחר ימים של הפלגה, שבמהלכם עקבתי אחר תנועותיהן, עגנה האונייה בנמל איטלקי והן נעלמו לבלי שוב. עצב נורא ירד עלַי, תמציתו של צער עולם. אמי שהבחינה בשינוי הדרמטי בבנה בן השש שאלה לפשר הדבר. אני זוכר את עצמי מנסה להסביר לה במילים שטרם עמדו לרשותי רגש כביר ששטף את כולי. כמובן שכשלתי. מאז אני מנסה להגדיר מילולית את פינות האהבה המוצלות. אלו שחומקות לצללים ואלו שניצלות.

לדבר בחום, ללא ספירת מלאי

אסתר רחנפלד: *אל קצה הזמן*, הוצאת גוונים 2015, 63 עמ'

אסתר רחנפלד התחילה לכתוב קרוב להגעתה לגיל גבורות. הצורך לכתוב התפרץ כמעיין המתגבר והלך והשתבח מספר לספר. (ספרה הראשון *חסד נעורי לא יאפיר* הופיע ב־2007 וספרה השני *סחלב דוד* ב־2011, שניהם בהוצאת גוונים).

נושאי השירה של אסתר רחנפלד מגוונים. עינה רגישה לפרטי נוף, חברה, משפחה, העולם האנושי ובעיותיו. עולמה האישי משתרע מנכדים אהובים מחד ועד סבל וחולי מאידך, הקשורים לגילה המתקדם. עם זאת תשוקות נעורים וקשר זוגי רב שנים והזקוק לשימור, זוכים לביטוי ערין ועז כאחד. המשותף לנושאי כתיבתה הוא ההתבוננות החדה, הרגישה, המזרזה והאמפתית. יש תחושה בספר של מעין שליחות שהמשוררת הציבה לנגד עיניה בכתיבתה. בשיר 'רק על עצמי' הפותח את הספר, היא כותבת: "מִי יִתֵּן וּכְסִיסְמוֹלוֹג הַבּוֹחֵן רֶטֶט לֵב הָאֲדָמָה/ אָחוּשׁ עַצְמַת גַּלֵּי הַהֶלֶם הָאֲנוֹשִׁיִּים/ אֵדַע מִשְׁאֲלוֹת לֵב וְכֹאֵב/ וְלֹא אֶעֱשֶׂה שֶׁקֶר בְּרִגְשׁוֹת שֶׁל אֲחֵרִים."

כמי שהחלה לכתוב בשלב מאוחר בחייה, היא מתפעלת מיכולתן המופלאה של המילים: "וַאֲנִי דָּבַקְתִּי בִּנְפְלָאוֹת הַמִּילִים/ וְלֹא אֶחְדַּל." אך קיים הפחד שמא ייגמר פרץ המילים בשל גבול הזיכרון. היא מודעת למגבלות שהגיל יכול להציב חאת כנראה הסיבה לאינטנסיביות הפורה של כתיבתה - להספיק כל עוד אפשר. "לְעִתִּים מִתְעַלֵּל בִּי הַזִּכָּרוֹן/ אֲנִי שׁוֹקַעַת בִּמְקוֹמוֹת/ בָּהֶם אֵינִי רוֹצָה לִהְיוֹת." ובאותו שיר היא כותבת - "סְנֵאי עַל עֲנַף זָעוּף, חִוֵּר/ שָׁמוּר בַּמַּאֲגָר הָאֶפִּיזוֹדִי שֶׁל מוֹחִי/ בְּלִבִּי מְקַנֵּן פַּחַד/ כָּךְ זֶה מַתְחִיל?"

כתיבתה נוגעת בלב, לא מתחכמת, אמיתית, נוקבת, אנושית ורגישה. כך בשיר 'איך יאהבני': "אֲנִי מַסְתִּירָה תְּשׁוּקָתִי/ שׁוֹקַעַת בְּעַלְטָה/ פּוֹצַעַת אַהֲבָתֵנוּ/ לוּ יָכֹלְתִּי לְדַבֵּר אֵלֶיךָ בְּחֹם/ לְלֹא סְפִירַת מְלַאי."

מתוך האמת שבה, הכותבת לא חוסכת מעצמה העלאת טראומות מהעבר כדי ללבנן במילים: "נוֹרָאָה הָיְתָה תְּשׁוּקָתְךָ אֵלַי/ קְטִינָה הָיִיתִי בַּת-מִצְוָה", ובסוף השיר: "נִדּוֹנָה אֲנִי לִזְכּוֹר חֶרְפָּתְךָ תָּנוּחַ בְּשָׁלוֹם עַל מִשְׁכָּבְךָ."

זוהי כתיבה ללא אגוצנטריות ומצוקותיהם של החלשים מטלטלות את נפשה של המשוררת. כך בשיר 'הוי' שבו היא מגיבה במחאה כנגד השלכתו לצד הדרך של שוהה בלתי חוקי בחלוק בית חולים וקטטר אל מותו: "דְּמִי הוֹלֵם בְּעוֹרְקַי/ כֹּל אֲשֶׁר אָהַבְתִּי עָנָן יוֹתֵר בְּכֶלְנוּ הוּטַל הָרִפְשׁ."

לנוכח נפילתם של נערים בקרב, אובד הטעם בשימור החיים עד גיל גבורות: "מָה טַעַם לִי בִּגְבוּרוֹת?/ אֲנִי בּוֹלַעַת קְלוֹנְקֵס וְרִסִיטָל/ וּבְפַאתָה שֶׁל רֶגַע אֲנִי רוֹאָה/ אֶת הַצְּחוֹק בְּעֵינָיו, בְּשֶׁלֹּא יָדַע/ שֶׁזּוֹ תְּמוּנָתוֹ הָאַחֲרוֹנָה."

היותה של הכותבת כסיסמוגרף רגיש לסביבתה מתממשת עם כל שיר נוסף בקובץ. כך בשיר 'צבע אדום' שבמרכזו ילדה תחת התקפות טילים: "הִיא תּוֹזֵר תָּמִיד/ אֶת הַנִּבְרֶשֶׁת הַמִּתְנַדְנֶדֶת/ אֶת הַחַלּוֹנוֹת הָרוֹעֲדִים/ אֶת תְּמוּנַת הַמִּשְׁפָּחָה שֶׁנִּפְלָה וְהִתְרַסְּקָה/ הִיא רַק בַּת חָמֵשׁ וְשׁוֹנֵאת צֶבַע אָדֹם/ הִיא יָלְדָה מְעִירָה דְּרוֹמִית בְּצֵל רוֹלֶטָה רוּסִית."

כך גם ההאנשה הניתנת לעץ עטור צמרת - שעלוותו נגזמה בברוטליות - מגלה נפש צעירה, בעלת חמלה ותמימות שרוזבנו מאבדים בבגרותנו: "עִם בּוֹא הַסְּתָו/ זָמְרוּ הַגּוֹרְמִים עֲלָוָתוֹ/ נֶפֶלֶה עֲטֶרֶת רֹאשׁוֹ/ כְּלָבִים מְטִילִים בְּעֲלוּת עָלָיו, מָה נּוֹרָאָה הַשְׁפָּלָתוֹ."

קובץ השירים נתתם בהתרכזות בעיקר משמעות חייה של הכותבת: בן הזוג שאיתו הקימה משפחה: "קִרְבָתְךָ הָיְתָה כָּל כָּךְ מוּבֶנֶת/ כְּמוֹ דָּבָר לֹא הִשְׁתַּנָּה./ בַּעֲרֶב יָמֵינוּ/ יַחְדָּיו אָנוּ פּוֹסְעִים אֶל קֵצֶה הַזְּמָן/ וּבְהַשְׁמַע הָרַקְוִיאֶם תֵּרֵד דּוּמָה עַל שִׁירַת חַיֵּינוּ." זו שירת החיים שכוללת גם את אושר המשפחה המורחבת, נכדים ונינים: "אֲנִי נִפְעֶמֶת אֶל מוּל הַיָּפִי/ הַמְּתִיקוּת וְהַחֵן/ הֵם שֶׁלִּי/ אֲנִי מְלַטֶּפֶת רַךְ עוֹרָם מִתְבַּשֶּׂמֶת בְּרֵיחָם/ חוֹוָה רְגָעִים צְרוּפֵי עֹנֶג."

הקריאה בקובץ השירים של אסתר רחנפלד השרתה עלי חוויה של התעלות, בזכות יכולת ביטוי עשירה, אך לא מצועצעת, אלא אמיתית ואנושית, שמדברת לקורא בגובה העיניים. ◆

יוספה כהן

"אני רוצה לרקוד/ אבל הדמעות שלך"

אתגר מויאל: *חתן פרס ישראל*, הוצאת ספרי עיתון 77 2015, 63 עמ'

הספר *חתן פרס ישראל* מתהדר בעטיפה נוצצת שאינה אופיינית לספרי שירה. יותר מאשר גימיק מוצלח יש בבחירה זו אמירה רחבה יותר, בעיקר מתוריסה. שם המשורר מוצמד לשם הספר, לאמור - אני יכול לבחור לעצמי כל פרס או תואר נוצץ שחשקו בהם נפשי או כשרתי בלי שאהיה נתון לחסדי השופטים קובעי הטעם והבון־טון, אף יותר מזה - אל תלכו שולל אחרי כל מה שנוצץ בשמים המשתקפים בביצה הספרותית. אתגר מויאל מרגיש כבן לא חוקי של השירה העברית, בנם של חתן פרס ישראל וכלת פרס התרבות, כאשר "הזוכה הגדול הוא טעם השופטים" עם כל המשתמע מכך.

רוב השירים בספר קצרים מאוד ומעצב הספר השכיל למקם אותם באמצע העמוד. שירים קצרים תופסים יותר ויותר מקום בימינו ומשקפים את עולם המסרים העכשווי, קשורים בחבל הטבור של פייסבוק וואטסאפ. שירים שפונים לקהל הרחב, לא תופסים יותר מארבע חמש שורות, לעתים שורה אחת (כמו בספרה האחרון של ללי ציפי מיכאלי). על פי רוב אינם חדשים התעמקות יתרה תוך כדי קריאות חוזרות ונשנות. אלה אינם שירי הייקו, אבל מזכירים כמותם, תמציתיים, מדודים, ויחד עם זאת מסורים לתכתיבי השירה. שירים ממוזריים, מהתלים במחשבה, נוצצים כהברקה קופירייטרית, קודרים לקודא.

וכך כותב אתגר מויאל, ספק ברצינות ספק

בביקורת: "שלושה משפטים/ אחר אחרי השני/ היום/ זה כבר יותר מדי/ אז לוקחים שני משפטים/ מחלקים אותם/ לשמונה שורות/ קוראים לזה שיר." לא שאין בספר שירים ארוכים יותר, אבל חזוקא הקצרים הם אלה שמותחים לפנינו עולם מורכב יותר.

השירה הקצרה של מיאל מתכתבת עם האהבה ולהפך ויחד הן מזינות אחת את השנייה: "לא הייתי טוחח/ אם הייתי יודע/ שאפגוש אותך/ כל פעם שאכתוב שיר", או בשיר אחר: "תכף אצא מהדירה שלך/ אלך לשלי/ כדי שתוכלי להיות לבד/ לכתוב עלי קצת שיר".

לאהבה בספר יש טעם מתוק מה, כל התקרבות טומנת בתוכה גם התרחקות והתפכחות בלתי נמנעת: "בוא נכיר/ בטח/ אני אשמח/ לחפש בך פגמים".

ובאחד משירי האהבה המרגשים בספר, בשיר צ'רלי צ'פליני - המשורר כותב "אני רוצה לרקוד/ אבל הדמעות שלך/ אני מחליק בהן/ מכל כיוון".

ברוח הזמן גם בספר זה יש התייחסות לסוגיות של אפליה שזוכות לקבל טיפול שונה ומעניין, לעתים סרקסטי "לא קיפחו אותי/ אף פעם/ אגב/ מעולם לא ביקרתי באוסטרליה/ גם אוסטרליה/ לא קיימת", ובשיר אחר הגילוי שהאפליה "היא עתיקה מהגזע/ היא מתחילה באפליה/ בין לילה ליום".

ליצן עצוב או קוסם של מילים אתגר מיאל יודע היטב שתפקידו "אינו בכוח" ו"תמיד ישנה תקווה/ שיהיה יותר רע" ואף על פי ש"כולם אותו שיר" הוא ממשיך לכתוב, לא כי כותבים רק כשרע "אבל כמה טוב כבר יש" ולא על מנת לקבל את פרס ישראל כי כבר הכתיר את עצמו כחתן הפרס בחיוך רחב ושובה לב.

◆

שלמה בן בסה

שירת ישראל / אילן ברקוביץ'

סמי שלום שטרית

15 דולר לראש

זֶה הַסִּפּוּר:
דֶּיוִיד גְרוֹסְמָן בָּא לְנְיוּ יוֹרְק
לְדַבֵּר בְּקוִינְס קוֹלֶג' בֵּין הַיֶּתֶר
עַל סִפְרוּת וְצִיּוֹנוּת,
15 דוֹלָר כְּנִיסָה, יֵשׁ הַנָּחָה
לְסְטוּדֶנְטִים.
לֹא הָלַכְתִּי.
גַּם בְּתֵל אָבִיב, חִנָּם, לֹא הָלַכְתִּי.
מָה אֵלֶּה?
בְּמִגְרַשׁ הַחֲנָיָה רָאִיתִי אָב וּבְנוֹ,
יְהוּדִים טוֹבִים, נִרְגָּשִׁים, מְזֻדָּרִים
לִתְפֹּס מָקוֹם טוֹב —
ג'וּאִישׁ אִינְפּוּט הַיָּשָׁר מֵאֶרֶץ יִזְרָאֵל, בְּנִי.
זֶה הַסִּפּוּר:
הַיְּהוּדִים שֶׁכָּאן תָּמִיד טוֹבִים
וְהֵם תָּמִיד צוֹדְקִים, הַיְּהוּדִים שֶׁכָּאן,
בַּאֲשֶׁר הֵם, כַּאֲשֶׁר הֵם, כִּי
דֶּיוִיד גְרוֹסְמָן בָּא לְנְיוּ יוֹרְק.
וְלֹא יַעֲזֹר לוֹ חִיּוּךְ הַגְּדִי הַמְכֻוָּב,
הַחָרוּשׁ עַתָּה
חֲרִיצִים מְזִינִים בְּאַשְׁמָה עַתִּיקָה:
אֱלֹהִים יִרְאֶה־לּוֹ הַשָּׁה לְעֹלָה, בְּנִי...
זֶה הַסִּפּוּר:
כִּי הַיְּהוּדִים אוֹהֲבִים גְרוֹסְמָן, עַכְשָׁו
יוֹתֵר מֵאֵי־פַּעַם,
יוֹתֵר מֵאִימּוֹס עוֹז, בְּטַח
יוֹתֵר מֵאִי.בִּי. ג'וּשׁוּעַ.
עֹרְכוֹ עָלָה בְּעֵינֵיהֶם:
15 דוֹלָר לְרֹאשׁ
וְיֵשׁ הַנָּחָה לְסְטוּדֶנְטִים.
אֲפָשַׁר שֶׁהִיתָה גַּם לַחֲיָלִים
אִלּוּ נִמְצְאוּ כָּאֵלֶּה כָּאן,
יְהוּדִים.
זֶה הַסִּפּוּר.

ניו יורק, אפריל 2008

השיר שלפנינו לקוח מתוך ספר שיריו החמישי של המשורר סמי שלום שטרית (יליד 1960, העיירה קַסַר א־סוק בדרום־מזרח מרוקו; עלה ארצה עם משפחתו ב־1963 וגדל באשדוד; מתגורר כיום בניו יורק ומכהן כפרופסור במחלקה לשפות ותרבויות המזרח התיכון ואסיה בקווינס קולג'), *זמן מרוקו* (2015, בימת קדם הוצאת ספרים, עורך ראשי: יצחק גורמזאנו גודן, עמ' 82-83). קדמו לספרו החדש של שטרית הספרים *פתיחה* (1988, עקד); *פרחה שם יפה* (1995, נור); *שירים כאשדודית* (2004, אנדלוס) ו־*יהודים* (2008, נהר). הספר הנוכחי מכיל שירים שנכתבו בין השנים 2008-2014.

שירי הספר החדש מחולקים לשלושה שערים: זמן מרוקו; זמן שבוח; ושעון ישראל, שהשיר המופיע כאן לקוח מתוכו. יש כמה דרכים אפשריות לקרוא אותו. קודם כל הוא מסמן את מדינת ישראל או כפי שהיא קרויה בשיר במבטא יהודי־אמריקאי, "ארץ יזראל", מנקודת מבט גלותית. נקודת מבט זו החלה להתפתח אצל המשורר כבר בסוף ספרו השני, *פרחה שם יפה*, בשירי השער החותם את הספר, "מחזור גלות ניו יורק", שחלקם מצאו את עצמם לאחר מכן בשירי השער הלפני אחרון בספר השלישי, *שירים באשדודית*, תחת השם "שירים גולים". נקודת המבט הגלותית באה לידי ביטוי במחיר הנקוב להרצאה, כשם השיר, '15 דולר לראש', וכן גם באינגלוח של שמות הסופרים מישראל, שמחמנים להרצאות בניו יורק, דייויד גרוסמן; אימוס אוז ואי.בי. ג'ושוע. אל תוך נקודת המבט הזו נכנס הדובר בשיר ומתנגד פעמיים לקחת חלק בהוויה הגלותית היהודית בניו יורק: הוא לא הולך להרצאתו של גרוסמן על ספרות וציונות בין היתר ומספר כי גם להרצאה דומה שהתקיימה בתל אביב, ואף בחינם, הוא לא הלך.

מכאן עובר הדובר בשיר לשאת ביקורת על אותה קהילה יהודית גלותית של אמריקה, "היהודים שכאן תמיד טובים/ והם תמיד צודקים, היהודים שכאן", כך הוא כותב במהלך השיר כמו מבקש לומר שאין להם הזכות לשפוט את המתחרש במדינת ישראל מבחינה פוליטית, למשל. ביקורת נוספת שהוא נושא כלפי אותה הקהילה היא שערכו של הסופר גרוסמן עולה בעיניה משום הקורבן שהקריב, שלכאורה הוא קורבן הגורל היהודי הכלתי נמנע. גרוסמן שכל את בנו, אורי, מפקד טנק שנפגע מטיל נ"ט במהלך מלחמת לבנון השנייה ונהרג, בן עשרים במותו. הדובר בשירו של שטרית מתאר אותו בצורה קשה: חיוכו מכזב; חרש חריצים מזוינים של אשמה עתיקה; והדברים נקשרים כמובן לפרשת העקדה (בראשית כ"ב), עת שואל יצחק את אביו איה השה לעולה והלה משיבו: "אלהים יראה לו השה לעולה, בני, וילכו שניהם יחדיו" (פסוק ח). בעקבות המידע החוץ־שירי על זאת שגרוסמן שכל את בנו אנו יכולים כעת לקרוא את כותרת השיר ככפולת לשון: גם 15 דולר לראש כמחיר עלות ההרצאה וגם ראשו של הבן המת.

דרך נוספת לקרוא את השיר החוץ־ישראלי הזה היא לשלבו בשיח המזרחי בשירה העברית החדשה, שלמשורר סמי שלום שטרית יש בו חלק מרכזי וחשוב ביותר, למשל בעריכת האסופה החשובה, *מאה שנים מאה יצרים - אסופת יצירות עבריות במזרח במאה העשרים* (1999, הוצאת בימת קדם), הכוללת שלושה כרכים, בהם גם כרך שירה, ובמיזמים רבים אחרים שערך בנושא. לא לגמרי ברור מדוע הדובר בשיר לא נכנס להרצאה של גרוסמן. אם בגולה הניו יורקית הוא עושה זאת מפאת סלידתו מהצביעות היהודית־אמריקאית אז מדוע כאן בארץ, בתל אביב, הוא לא נכנס להרצאה הנישאת בחינם? יכול להיות שהסיבה טמונה בזהות הסופרים המרצים, שכלשון השיח המזרחי החדש בשירה העברית - משתייכים כולם לשמאל הלבן - נציגיה הבולטים של ההגמוניה האשכנזית בחברה הישראלית? האם זהו שיר 'מדינת אשכנז' של סמי שלום שטרית? לא בהכרח. יש לו שירים אחרים, חריפים הרבה יותר בהקשר הזה, שיכולים להיות מועמדים ראויים יותר לתפקיד, ועדיין זהות הסופרים המרצים שנבחרה מעודדת גם אפשרות קריאה כזאת. ◆

מפעל הצלה

נורית גוברין: *קריאת הדורות*, כרכים ה'–ו', גוונים תשע"ה, 2015 994 עמ'

כמה נתונים. הופעת צמד הכרכים השלישי (ה–ו) בפרויקט כינוס מאמריה ומחקריה של נורית גוברין *קריאת הדורות*, משלים, לפי שעה, שישה סדרי קריאה, 28 שערים, 280 מאמרים ו־2870 עמודים, שנכתבו ופורסמו לאורך 50 שנה בקירוב. אם נוסיף לכל אלה 17 ספרי מחקר ועוד 15 ספרים בעריכתה, נעמוד בפני הקף מחקרי מעורר השתאות. הפניית מבט פנורמי אל מכלול יצירתה המחקרית, ובכלל זה אל *קריאת הדורות*, מגלה מערכת הנחות שיטתית ועקבית ברבר אופיה של הספרות, ובתוך כך של הספרות העברית למן תקופת ההשכלה ועד ימינו אלה ממש. ההבנות שהספרות אחוזה בזמן ובמקום, מקיימת הוויית חיים עצמאית (מרכזים, מוסדות, אסכולות, דורות, מו"לות, כתבי עת, רשת מורכבת של קשרים, יחסים וכוחות), ונתונה בתוך הקשר תרבותי רחב, הן תשתיות עומק בעבודתה המחקרית. במידה רבה עקרונות מנחים אלה הפכו למזוהים עם דמותה של נורית גוברין כחוקרת ומחנכת. *קורא הדורות*, אחד מכינוייו של האלוהים (ישעיהו מ"א, ד), הנרמז מפרויקט הכינוס מעמיד מבט מובחן היטב של גוברין על אודות מקומה היציב, הנוכח והנצחי של הספרות העברית לדורותיה בתוך התרבות העברית והישראלית. "קריאת הדורות", הכותרת למעגלי המחקר לאורך הכרכים כולם, מרמזת על פוטנציאל תלת־ממדי בקשר ובקשב אל תולדותיה וריבוי פניה של הספרות העברית. לצד הקריאה העקבית בספרות של דורות קודמים, והדיאלוג, או בלשונה של גוברין "ההיענות להזמנתם, כביכול, של סופרי הדורות הקורמים לקרוא ביצירותיהם" (פתח דבר, כרך א), "קריאת הדורות" היא קריאה לדורות. זו מערכת מסועפת, עשירה בעובדות ופרטים, קטלוג של נושאים ורעיונות, מרחב של פרקטיקות מחקר, שלמרבה הצער, מקומם בתוך השיח המחקרי האקדמי של היום, הולך ומצטמצם, וכמעט נעלם בתוך מציאות פופוליסטית ומתחנפת. מן הפרספקטיבה הזאת, פרויקט "קריאת הדורות" הוא מפעל הצלה של ממש, הנרמז גם מדבריה של גוברין בפתח כרך ה החדש על אודות "מארת השכחה", הד לדבריו של ברנר ב"אזכרה ליל"ג" (1913): "שהרי מי אינו נשכח אצלנו, שהרי את מי זוכרים". מתוך תקווה שהקוראים והלומדים בדור הנוכחי לא יהיו, בלשונו של ברנר, "הקוראים־הזוכרים האחרונים", מציעה גוברין בעושר מחקריה התקרבות אל "משפחת הנשכחים" (כשם כותרת פתח הדבר של כרך ה) מתוך רצון וצורך לגלות בהם צדדים חדשים ורעננים, לעורר סקרנות לקריאה חוזרת, ולהציג את חשיבותם ההיסטורית בדורם ולדורות. עבודתה המחקרית של נורית גוברין לאורך השנים היא עבודה של הנחת יסודות ותשתיות, הן במובן המתודולוגי והן באופני הפרישה של הממצאים. גוברין פונה במחקריה ומבססת אותם על עובדות ועל איתור והבנה של מקורות ראשוניים: כתבי יד, מכתבים, וכתבי העת בהם ראשית הופעה של יצירת ספרות, המתפרסמים בתוך הקשרים של מקום, זמן, מערכת או קבוצה. ההקשר הרחב, שחזור החומרים, איתור טקסטים ודוגמאות מרכזיות כמו גם צדדיות, מעמיד בכמה וכמה ממחקריה של גוברין איזו תנועה ממיינת, קטלוגית, כזאת המציעה קורפוס, ומצביעה באופן שקול, אחראי ובהיר על אפשרויות הגלומות בנושא הנחקר. כאלה הם המאמרים מתוך כרך ה, הנוגעים בקשר שבין ספרות למקרא; מאמר מתוך שער סופרי מופת, שעוסק בדמות הלמדן בספרות העברית; רשימה מרתקת בשם: "בין אבות ובנים: בין אימה לחסד", טקסט חדשני באופני ההתבוננות, ולעומתי, במידה מסוימת, ביחס לאופנה של השנים האחרונות במחקר מערכת היחסים של אמהות ובנותיהן. כך, בכרך ו מאמרים הנוגעים בייצוגים של גליציה, הונגריה או מלחמת העולם הראשונה בראי הספרות העברית. אחת המטרות העקרוניות של מאמרים מסוג זה היא להאיר ולהצביע על שפע כיווני המחקר האפשריים בנושא. מבחינה זאת המהלך האינטלקטואלי שמציעה נורית גוברין הוא של תפיסה "דמוקרטית" ופלורליסטית, המתעניינת במרכזי וגם בצדדי, בריבוי ובמגוון הז'אנרי (מכתבים ספרותיים, מסות, מניפסטים, כתבי עת, מערכות פולמוסים), של פריצה נועזת של גבולות המחקר ומושג הטקסט הספרותי. מתוך הבנה שהכל שייך ומשתייך למערכות הספרות, הפועלות במקביל ומתוך מגעים גלויים וסמויים, אותם יש לחשוף, ובעיקר להציע כאפשרויות מחקר לדורות, אין נושא ומסגרת טקסטואלית שאינה כשרה לבחינה סדורה ועקבית. מכאן, גם מתבררת תכונה שכיחה ביצירתה המחקרית של גוברין, המצטיירת גם מתוך צמד הכרכים החדש, והיא אותה מידה של התרחקות ואולי אף הימנעות מהכרעות פרשניות ביחס לטקסט הבודד. מתוך הבנת מעמדה האסתטי של היצירה הספרותית, גוברין נמנעת מן הצורך "לנתח" או להסביר, וכמו מניחה בגישתה הפתוחה לקולות מרובי גוונים להציע מתוך היסוד והתשתית אינטרפרטציות התואמות לגישה, לאסכולה או למזג האישי. נורית גוברין צמחה כחוקרת ספרות, כשקולות רומינטיים ומשפיעים באקדמיה, שבאו מן החוג לתורת הספרות הכללית, שהחל לפעול בתל־אביב במחצית השנייה של שנות השישים, כמו גם הפרספקטיבות של הפורמליזם, הניו־קריטיסיזם והסטרוקטורליזם בחקר הספרות והתרבות בישראל דחקו לשוליים קולות מסוג אחר. גישתה החוץ ספרותית אל הטקסט כחוצר של דקע, נסיבות וקשרים שהביאו להיווצרותו, וההשקפה שההערכה של יצירה מצריכה הבנה ושחזור של תקופה, מקום, עמדות, רעיונות, הנחות ומושגים שבבסיס הירע התרבותי, עמדו לא פעם בפני ביקורת נוקבת. אחד מהיבטי

הביקורת על ההיסטוריציזם היה בכך שחקר הספרות מצטמצם לידע היסטורי, ומוביל לדגש על כוונת היוצר, בבחינת "למה התכוון המשורר", בעוד עמדות מתנגדות מציעות את ההבנה שלעולם אין היוצר נוגע אלא בסובייקטיביות שלו עצמו, ואילו האובייקט שהוא יוצר הוא תמיד מעבר להישג־ידו. נורית גוברין פונה, ולא בפעם הראשונה, לדיון שכותרתו: "לא בחלל הריק", ומגישה באומץ, ובראייה מפוכחת ומאוזנת דיונים מאלפים המחזקים את ההבנה שהספרות במלוא מורכבותה היא יותר מאשר מבנים עשויים מילים, אלא חוליות במסורת, המעודדות קריאות עומק בהופעות ובתופעות תרבותיות רחבות. כאלה הן הרשימות: "הסופר כתבנית נוף הוריו"; "למה התכוון המשורר?"; "חרדת ההשפעה וחדוות ההשפעה" "הנחמה שבספרות; "כולנו אחרים" ועוד הרבה. בשנים האחרונות השתנה מעמדן של הגישות החוץ־ספרותיות בהשפעת התפנית הפוסט־סטרוקטורליסטית, שערערה על האוטונומיות של הטקסט הספרותי, והציגה אותו כנענה לכוחות הפועלים בחברה ובתרבות. המפגש המפתיע הזה בין תפיסת עולמה של נורית גוברין לקולות עכשוויים המשפיעים על דרכי השיח האקדמי הוא סגידת מעגל, מענה הולם ותמורה לעמדה עקרונית ועיקשת. בפתח הדבר לכרכים ה–ו, מקווה נורית גוברין להצליח ולכנס מאמרים, רשימות וראיונות, שנותרו מחוץ לכרכים, לכרך נוסף, אישי. המחשבה על כרך אישי, אולי ממוארי, שראשיתו בפרספקטיבה של ילדה המתעניינת בעבודתו, עולמו הרוחני וידידיו היוצרים של אביה הסופר, המבקר והעורך ישראל כהן, והמשכו בקריירה אקדמית ארוכה, החל משנות השישים ועד ימינו אלה, כחוקרת מרכזית של הספרות העברית היא לא פחות ממסעירה. כתיבה אישית המשקפת את אהבתה הגדולה לספרות, את התשוקה לפרטים ואת המחויבות המתמדת להבנה מדויקת של המכלול, תהא תשורה מרגשת למכבדיה של נורית גוברין ולמכבדיה של הספרות העברית. ◆

עודד מנדה־לוי

בנות יענה במלחמה

ויקטוריה היסלופ: *הזריחה*, ידיעות ספרים, ספרי חמד 2014, מאנגלית: שרון פרמינגר, 398 עמ'

בעיצומה של מלחמת האזרחים בקפריסין, 1974, כאשר שיירות של מאות אלפי פליטים נעו בדרכים, ורבים אחרים מצאו את מותם באכזריות מידי הצבא הטורקי שפלש לאי או בידי המחתרת היוונית, הצליחו שתי משפחות, האחת יוונית והשנייה טורקית, למצוא יחדיו מחסה זמני באי של שפיות - מלון מהודר אך נטוש על חוף ימה של העיר פמגוסטה. שלוש נשים סרקו את חדרי המלון המהודר ומדדו את כל השמלות שהשאירו מאחור האורחות הנחפזות לעזוב, מסתחררות בריקוד מול המראה, "כמעט שוכחות איפה הן נמצאות" (עמ' 277).
שלוש הנשים שכחו היכן הן נמצאות, ואילו מחברת *הזריחה*, ויקטוריה היסלופ, שכחה לא פעם שהיא כתבה רומן על מצב מלחמה.

בתחילת שנות השבעים הפכה פמגוסטה לפנינת תיירות שניקזה אליה נופשים רבים מרחבי העולם. העיר פרחה, נבנו בה בתי מלון והעתיד נראה ורוד. אלא שאז פרצו בפעם־המי־יודע־כמה עימותים בין יוונים לטורקים בקפריסין. נשיא קפריסין, הארכיבישוף מאקריוס, הורח בהפיכה צבאית שביצעו אנשי התנועה הלאומנית היוונית אאוקה ב'. אלה רצו להסתפח רשמית ליוון, שנשלטה אז על ידי החונטה הצבאית. בקפריסין נוצר תוהו ובוהו למשך תקופה ארוכה, צבא טורקי פלש לאי, כבש כארבעים אחוז משטחו ויצר את "קו אטילה", החוצץ עד היום בין שני חלקי קפריסין, היוונית והטורקית. מאתיים אלף יוונים שחיו בצפון האי וארבעים אלף טורקים שחיו בדרומה הפכו לפליטים. העיר ששילמה אולי את המחיר הכבד ביותר במלחמה היתה פמגוסטה, שהפכה למעשה למשך שנים רבות לעיר רפאים וכל תושביה נטשו אותה.

כולם, למעט שתי המשפחות, האחת יוונית והשנייה טורקית, המכסכות ברומן ומסייעות זו לזו בעתות מצוקה. באמצעותן, מנסה היסלופ להוכיח שאולי יש עוד תקווה לדו־קיום בקפריסין המחולקת של ימינו וסיכוי לאיחוד שלה מחדש (בפועל, חלוקת האי שרירה וקיימת לאחר שתושביה היוונים, המונים כ־77 אחוז מאוכלוסיית האי, דחו במשאל עם שהתקיים בשנת 2004 את הצעת האו"ם לאיחוד האי וכך הרפובליקה הצפון קפריסאית בחסות טורקיה שומרת על עצמאותה אך ריבונותה אינה מוכרת על ידי גופים בינלאומיים).

הסופרת הבריטית היסלופ מתמחה בכתיבת רומנים על יוון. היא פרסמה כבר שלושה כאלה: *האי של סופיה*, העוסק באי המצורעים הסמוך לחופי כרתים, *חוטים מקשרים* העוסק בתולדות

העיר סלוניקי, ועכשיו - *הזריחה* העוסק בקפריסין. בהאי של סופיה הצליחה היסלופ להתגבר על הנטייה המלודרמטית שלה ולרקוח רומן, שעם כל פגמיו מצליח לרתק את הקורא. ב*הזריחה* היא לא מצליחה למחזר את ההצלחה הזו ונופלת בפח של עצמה.

העימות בקפריסין מצדיק ללא ספק רומן אפי מהז'אנר של *חידות או מוות* של הסופר היוני הדגול, ניקוס קזנצקיס, אבל היסלופ היא לא קזנצקיס, אלא סופרת שספריה קורצים לרשימת רבי המכר. במקום רומן עקרוני העוסק בסכסוך הקפריסאי, היא כתבה רומן שמהול בין ספר קצפת יאפי, ספר טיסה וספר העוסק בטרגדיה איומה. היסלופ לקחה סיפור "טוב" ודאגה לדלל ממנו את הצד העקרוני לטובת השמאלץ וצלצול הקופה הרושמת.

עד עמוד 120 כמעט, ישאלו הקוראים את עצמם האם מדובר ברומן העוסק בתסרוקות ובתכשיטים או בעלילה המתרחשת על פי תהום. קפריסין עומדת לפני שבר גורלי, אבל כל מה שמעניין את אפרידיטי, בעלת מלון סנריין, הוא התסרוקת שלה ואהבתה לברמן של המלון, שהפך בינתיים לסגן המנהל. אפרודיטי ובעלה סאוואס, כמו גם אורחי המלון, מתנהגים כבנות יענה ולא נותנים למציאות להעכיר את מצב רוחם.

הם משלים את עצמם שהמצב יחזור לקדמותו והמשבר הוא זמני בלבד. הבעל סאוואס ממשיך לבנות בכפייתיות את המלון החדש שלו, מתעלם מכך שהוא מפסיד את כל הונו, אשתו אפרודיטי ממשיכה לרכוש תכשיטים יקרים ואילו מרקוס, סגן המנהל, ממשיך לחייך לכולם. הם כמעט ולא רוצים לשמוע חדשות ולדעת מה מתרחש באמת מסביב: ניסיונות ההתנקשות במאקריוס, הפריצה לארמונו, בריחתו מהאי, ההתנכלויות של המחתרת היוונית לטורקים ועלייתו לשלטון של מנהיגם, פלישת הצבא הטורקי, ההפצצות ועוד.
גיבורי הרומן - וגם אורחי המלון - נהגים כאטימות. התיירים ממשיכים לבלות במועדון הלילה המפואר, החדשות עוברות להם ליד האוזן, והם מנסים להמשיך בבילוייהם לפי המודל של ימי פמגוסטה האחרונים. אולי משום כך, הנחיתה שלהם על קרקע המציאות היא קשה וכואבת.

לאחר הכיבוש הטורקי, נאלצים בעלי המלון, סאוואס ואפרודיטי פפקוסטה, לנטוש את פמגוסטה ולחיות במחנה פליטים מאולתר, בעוד כמה מהעובדים שלהם, אולי כחלק מהחוקיות של הצדק הפואטי, מצליחים להסתנן למלון הסגור מבעד לטבעת השמירה של הצבא הטורקי, ולחיות שם חיי מותרות למשך חודשים אחדים.

ההחמצה הגדולה של *הזריחה* היא לא רק בהעדפת הקלות על הכובד, אלא בעיקר בבחירת דמויות הגיבורים. שלוש דמויות ראשיות יש ברומן - שלושתן ייצוגיות מאוד וסובלות משטחיות, רדידות ופלקטיות. סאוואס מייצג את הווידקהוליק שמתעניין רק בעבודתו ולא בשום דבר אחר, אפרודיטי מתעניינת רק בחיים הטובים וגם לאחר שנהפכה לפליטה, כל מה שמעניין אותה זה - האם תוכל לפגוש שוב את המאהב שלה, ואילו מרקוס הנכלולי מתעניין רק בהישרדותו ובעשיית כסף בכל מצב. היסלופ רוקחת אמנם כמה סצנות מעניינות הקשורות לגיבוריה הראשיים, אבל הקוראים יתקשו להזדהות איתם.
עם זאת, דמויות המשנה של כמה מבני שתי המשפחות, המצליחות להתאחד בעיצומו של הסכסוך, מעניינות יותר ומייצרות רגעים אנושיים בתוך התופת מסביב. אילו היסלופ התרכזה יותר בדמויות המשנה ובמערכות היחסים ביניהן וקצת פחות בדמויות הראשיות, הרומן שלה היה מצליח לדבר הרבה יותר אל הקורא.

היסלופ חקרה לעומק את הסכסוך בקפריסין, יודעת לתאר נופים ומצבים אנושיים, ובכמה מפרקי *הזריחה* היא מצליחה לתאר בצורה אמינה גם את מוראות המלחמה. אבל כיוון שהמלחמה הזו מרופדת בשכבות רבות של תכשיטים ותסרוקות, היא נראית לעתים כמו עוד ענק יהלומים המעטר את צווארה של אפרודיטי. אולי היסלופ חושבת שיהלומים מוכרים טוב יותר מאשר הרוגים ופצועים והחך העדנדן של הקורא יסבול כך פחות במהלך הקריאה.

במהלך קריאת רומן העוסק באיבה ההיסטורית בין הטורקים ליוונים בקפריסין, שאלתי את עצמי מה הקורא הישראלי, החי אף הוא באזור של עימות היסטורי, יוכל ללמוד מהספר. לא מספיק לצערנו. מ*הזריחה* אפשר, במידה, ללמוד יותר על מחירי התכשיטים מאשר על מחיר הדמים. ◆

ירון אביטוב

שירי גשטלט

עדינה מור חיים: *עד הנשימה הבאה*, הוצאת חבר לעט 2015, 62 עמ'

שירתה של עדינה מור חיים - משוררת, חוקרת שירה ועורכת - היא עכשוויה, ספונטנית, עוצמתית תוגעת בחיי כל איש, אשה וילד במדינה שלנו למחדת המלחמות. ספר שירים זה יפה ומלוטש, וכשם הספר יש לו נשימה שירית גלויה או סמויה הנספגת בנשימת קוראיה. השירים קולחים ואיתם הכאב וכך נבחנת גם דמותו של ה"אני" הדובר בשירים אלה. "אני" זה מבטא כאב של אשה, אם ובת, בנוסף לכאב הכללי.

הספר נכתב בעקבות מלחמת צוק איתן, אך הוא ביטוי גם לאובדן שחווה המשוררת דרך אובדנן של משפחות יקרות סביבה. דרכן מביטה היא על חיינו בצל מלחמות: כיצד הן משפיעות על אהבותינו, על זהותנו, על היחסים שלנו בתוך המשפחה, עם שכנינו מזוויות ראייה של חייל, אהובה, אם, אב, עד התגבשות השירים לכדי ראייה על לאומית. כיצד זו נקשרת לעברו של עם למוד רדיפות שהציפייה שלו לעתיד שזורה בסבל הודי מתמשך.

בכל אחד משלושת השערים בספר - "אזעקה"; "צבע האבל"; "עוד" - תיאור ההולך ומתחזק עם כל שיר העוסק בעבר המלחמתי, בהוה חסר הביטחון והאפוף שכול; הביטוי "עד הנשימה הבאה" מתכתב עם "עד הנשימה האחרונה" - הצופה בעתיד שכול וכאב מתמשך כעם וכפרט במלחמותיו, כדוגמה המובאת כאן בשיר 'שיירות' (עמ' 11):

"מובָלים/ בְּמַעֲלֵה/ הַעֲבָר// לְלֹא עֵצִים כְּשֵׁה/
אֶל הוֹה בְּצֵל/ קוֹלוֹת מַלְאָכִים בּוֹלְמֵי רַעַם/ כַּפּוֹת
בַּרְזֶל:// 'אַל תִּשְׁלְחוּ יְדֵכֶם בַּנְּעָרִים!'"

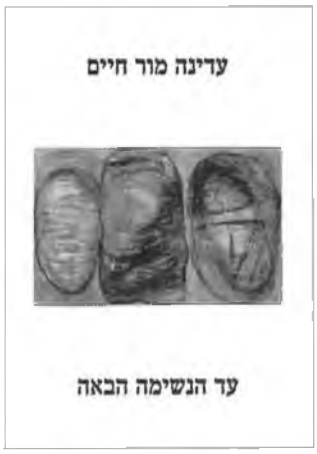
הכאב הוא היסטורי ומוטבע בגורלו של העם כהרגל שנדבק בו ליצוד זיקה טבעית עם מתיו מאז ומתמיד, כפי שמובע גם בשיר 'גל הנשימות' או אחר כך' (עמ' 10):

"גּוּפוֹ נִשְׁבָּה בִּתְרוּעוֹת מִלְחָמָה/, מֵאָז נוֹדָה בְּרֹאשׁוֹ
בְּגִיא הַהֲרֵגָה/ הַכְּאֵב שֶׁנִּמְתַּח בְּפִיו לְצַעֲקָה/,
גָּבַר עַל כָּל תּוֹדָה שֶׁיָּדַע/ הִתְרַגֵּל לְהִתְחַבֵּא מֵעַל
מְחֻלּוֹת/ עַד הַנְּשִׁימָה הַבָּאָה."

גורל זה משפיע על ההוה בשימו סייג ליכולת כסודגי כלא הנצמדים לגבולותי המדינה, כבשיר 'היצמדות' (עמ' 12):

"מִבַּעַד לְסוֹדְגִים צָבַע אָדֹם/ מֵאִיר יָמִים שֶׁל אֵשׁ.
אִי אֶפְשָׁר לָצֵאת מִפֶּה/ עֲכָשָׁו. רַק כַּאֲשֶׁר הַחֹשֶׁךְ
מְצִיץ הַחוּצָה/ אֶפְשָׁר לְתַכְנֵן בְּרִיחָה מֵהַחוֹמוֹת/
שֶׁבָּנִינוּ סְבִיבֵנוּ/ הַשֵּׁם הָיָה רַק הַמִּיוֹן/ לְאֶרֶץ נִצְמֶדֶת
בִּגְבוּלוֹת יְכֻלְּתָהּ."

גבולות אלה מוגדרים כל פעם מחדש עם כל מלחמה האוספת את חייליה - אזרחיה באותה נקודת איסוף המציינת את כל הנקודות שבהן גורשנו ממקומות שנאספנו באשליה שמצאנו בית כבשיר 'נקודת איסוף' (עמ' 9):



"רֶגַע הַגְּרוּשׁ הָבָא אָרוּז בְּמִזְוָדָה:/ עַל הַמַּסְלוּל
בַּדֶּרֶךְ/ חֲזָרָה לַחַיִל אֲשֶׁר בְּתוֹכִי:// עֲצֵי הָאֵיקָלִיפְּטוּס
לוּבְשִׁים בִּגְדֵי הַסְּוָאָה/ הַיָּרֹק נֶעְלָם בְּחָאקִי/ עֲנָנִים
כְּחֵלִים נָעִים דְּרוֹמָה/ עִם לֵבֶן נוֹצָתָם הוֹהֵר עָשָׁן/
תּוּהוּ שָׁחוֹר עוֹלֶה מִמִּנְהֲרוֹת הַחוֹל// כָּאן נִפְגַּשְׁנוּ.
לִפְנֵי/ הַפַּעַם שֶׁעָבְרָה:/ כְּשֶׁעָשִׂינוּ יַחַד סִיגָרִיָּה
אַחֲרוֹנָה."

כותרות השירים מכניסות את הקורא ללב לבה של מלחמת צוק איתן על מוראותיה, מורכבויותיה והשפעתה על חיי היומיום: "חדשות עשר וחצי", "בהר הרצל", "שמים לעוסים", "חיל של בית", "כשל המנהרות", "המקלט השכונתי" ועוד. אלה מתכתבים לעתים עם דור משוחרי הקמת המדינה כדוגמת השיר 'אל תחכי' (עמ' 18) המזכיר את השיר הידוע 'את חכי לי ואחזור' של קונסטנטין סימונוב בנוסחו העברי של אברהם שלונסקי, אלא שהמסר שלו ממיר גבורה בכאב:

"לֹא אֶחָזֵר. וְאִם אֶחָזֵר/ אֶל חִיקֵךְ לֹא אָשׁוּב:/ זִכְרִי
הֵיטֵב אֶת לֵילֵנוּ הָאַחֲרוֹן:/ גַּב אֶל גַּב מַתְּנוּ בְּמִטָּתֵנוּ
עִם הַנְּשִׁימָה בְּפִינוּ/ תְּקָרֵב הַזֶּה נִכְנַס לְבֵיתֵנוּ/ גַּם
אִם תִּחְכִּי בַּשָּׁעָה/ לְבִי יַסְגִּיר אֶת נִקְמָתוֹ עַל אַהֲוּכֵךְ
שִׁיבוֹא/ כְּשֶׁהַמִּלְחָמוֹת הִצִּיתוּ אֵשׁ אֹהֲבִים בָּךְ אֶל
מוֹלֶדֶת עַתִּיקָה/ לְבִי שָׁתָה כּוֹס יַיִן מַר עַל נִצּוּל
אַחֵר/ שֶׁחָזַר לְבַד מִשְּׂדֵה הַקְּרָב."

ב'שיר תועה' המוקדש לדביר בשם (עמ' 48), מובע אבל אישי שמתחבר בעוזות לאבל הקולקטיבי, ואולי מכאן ניתן להבין עוד יותר את כוחה של עדינה מור חיים לכתוב בתוך ימי המלחמה שירים אלה; בעוד החרדה אוחזת בנו והכאב מטבעו משתק, מתייצבים מנגנוני ההגנה להגן על האגו - כותבת מור חיים שירה מזוככת, חיה, נושמת, בועטת ועמוקה מתוך הזדהות וקשב לכל המתרחש.

בטנק: "רֵיחַ אִמּוֹ עוֹלֶה בְּאַפּוֹ/ זוֹרֶה סֹכֶר עַל
פְּצָעָיו/ לְבָן כְּדֶגֶל מִתָּחַת לְצָרִיחוֹ/
כָּחֹל כְּמוֹ מַחֲנָק/ לִפְנֵי הַדָּם."

מתוך קריאת שירי הספר אנו עדים להבניה מחדש של השלם. חסידי תורת הגשטלט דגלו בתיאוריה שקליפת המוח היא זירת המפגש של גירוי נכנס עם שדה כוחות. ולאלו כוחות נוקקה הכותבת בתהליך כתיבת השיר. חלוצי הגשטלט היו אמני הדוגמה הנגדית להשקפה הסטרוקטורלית אורתודוקסית, ומוטיב זה מלווה את שירתה של מור חיים. משפטיה הנוגעים לדור המדינה התפתחויות בלתי צפויות ההולמים בעכשוויותם.

בכל מנגינה או שירה משנה מור חיים בצורה דרמטית את החלקים המרכיבים אותה תוך שימוש בגשטלט המוכר לה ולכולנו והבאת חידושי לשון וצרופים מטאפוריים ואוקסימורונים מרובי וריאציות. בכל אחד מהמילים, משפטים, תווים במנגינת השירה יש מובן פנומנולוגי אחר, אם מנגנים אותו לבד או אם הוא מופיע במנגינה אחרת.

בכל השירים מכתיב השלם את התפיסה והחוויה. השלם נבנה מציר חלקי סיטואציות המרכיבים אותו. המכלול כספר עולה על סך כל חלקיו. ◆

אלישבע זהר רייך

מצליל לקול

לאה זהבי: *רצה ושבה*, הוצאת אבן חושן 2014, 230 עמ'

במרכז ספרה החדש של לאה זהבי *רצה ושבה* עומדת התבוננות עצמית של "אשה עוד מעט קשישה/ מתקשה ללדת את עצמה" (עמ' 21). האשה עוקבת אחר אירועי חייה הפנימיים והחיצוניים, אחר זיכרונות ילדות וחוויות הבלות, אחר אנשים קרובים ורחוקים יותר, אחר בתים, חפצים, נופים, וגם, ובעיקר, אחר עצמה כמי שעוקבת אחר הנושאים הללו, מנסה להעלותם על הכתב ותוהה איך הם הופכים לחומרי שירה. זהו ספרה השביעי של משוררת, הפועלת במרחק ניכר מאורות הזרקורים, אבל ראויה מאוד לשימת לב.

כשאני טוקר את הספר החדש הזה בזיקה אל ספריה הקודמים של לאה זהבי, עולה בדעתי בראש ובראשונה ההבחנה בין *צליל לקול*: *צליל* הוא היסוד המוסיקלי של השירה, מה שמזדמר בה, ששרים אותו. זה הקשר שבין שירה כפואזיה, לשירה כזמרה. קול הוא עניין אחר. בשפה "קול" משמעו לא פעם רצון: "לשמוע בקול" פירושו לכבד את הרצון. הקול בשירה הוא עמדה מסוימת שנשמעת מאחורי השיר - הקול בהכרח שייך לדובר מסוים, והוא בא לידי ביטוי בנימת הדיבור שלו. בעוד שעל צליל אפשר לומר כי הוא קצבי, מהיר, צבעוני, ריקודי, אטי - על הקול אפשר לומר כי הוא נחוש, רגשי, קובל, כועס, מתנצל.

שני המרכיבים האלה חייבים להימצא יחד בשיר, או, לצורך העניין, בכל יצירת ספרות, גם בפרוזה. צליל לבדו הוא בערך כמו טרללה או אומפפה; קול לבדו הוא משהו כמו שיחת טלפון. הספרות היא שמלכדת את שני הדברים האלה. אבל העובדה שהיא מלכדת אותם אין פירושה שהם יבואו תמיד באותו אופן, באותו מינון ובאותו יחס. הם יכולים לקיים קשרים לאינסוף ולבוא באינספוד מינונים

ויחסים. ויכולה בהחלט להיות דומיננטיות למרכיב אחד או לשני.

בשאני חושב אפוא על הקובץ הזה ביחס לשאר יצירותיה של לאה זהבי, נראה לי כי אפשר לזהות במהלך הכולל של שירתה מין מעבר מדחיג מדומיננטיות בולטת של יסוד הצליל לדומיננטיות בולטת של יסוד הקול.

נחשוב למשל על הכותרת *רצה ושבה*. הכותרת הזאת מרמזת על סוג מסוים של מחזוריות ומעגליות, מעין שקלא וטריא פנימי המתרוצץ קדימה ואחורה, ומסתחרר סביב עצמו, מפריך את עצמו. במילותיה שלה היא אומרת "זרמי הסותרים ומבול של מילים" (עמ' 7) או "תשעים ותשעה אחחים מעצמי/ אני מרציאה על טיפוח פרחי הפרכה" (עמ' 72). ואם מעגליות - הרי יש מעגלים מובהקים גם בשירה מוקדמת יותר של לאה זהבי. נתבונן לדוגמה בשניים משירייה - 'דוח הפלגה' מן הקובץ האחרון (עמ' 7) ו'בולרו' מתוך הקובץ הראשון שלה, *תנועה שואפת לאבן* (1984, עמ' 10), שהוא שיר מעגל טיפוסי.

'דוח הפלגה' נפתח במטרה מצהרת אחת - "להפליג ולהגיע אל סוף המסע אחרת". לכאורה תבנית ליניאריות מובהקת. אבל הליניאריות מיד מתכרסמת: "אמנם הנתיב לא ברור, גם לא משך הזמן", אבל "היער, היעד בוער". לאט לאט היא מתחילה להתפורר:

"למרות ש/ מה כבר אפשר לגלות בגילי/ לכאורה שבילי פנימיותי/ כבושים ומסומנים".

בלומר, יכול להיות שהנתיב המסתורי הוא לא רווקא בלתי מסומן, אלא להפך - טריוויאלי. ושמא יש סיכוי לצאת מן הטריוויאלי? "ובכל זאת, אולי תצוץ כברת/ עצמי לא מיושבת?" אבל זה מפחיד מדי: הדבר שיתגלה במסע יכול להיות חלילה צמח קנבלי. האופציה הזאת נשללת אפוא, וכך בסוף - "שוב תקעתי סכין בלב/ היציאה לדרך |...|" המעגל הלוגי הושלם. הפעם הוא מביא לביטול המסע, ומה שנשמע אינו אלא "צפיות של בטרם".

כמה זה רחוק מחוויית המעגליות של השיר 'בולרו'. "אני עומדת במעגל/ ומביטה סביבי/ אני מושיטה את ידי/ למעגל שלא שלי/ בואו רקדו במעגל סביבי/ ואמרו לי ואמרו לי/ מי אני/ |...| כולם כולם עומדים סביב/ ולא רואים אותי/ אני מושיטה את שני/ ורוצה לנשוך אותם/ היער היער בולע את כולם |...|"

אף שהמעגל הזה אינו זהה למעגל הרוקדים משיר הילדים התמים שעומר בתשתית הטקסט, עדיין הוא מעגל ריקוד, והשיר כולו בנוי ומוצרץ סביב המעגל הזה. אבל אם נבחון את מבנהו בכללותו נראה שהמעגליות כלל לא סגורה. זו אינה תנועה החוחרת על עצמה אלא תנועה ההולכת ומתעצמת, כמו ביצירה המוזיקלית שכותרת השיר מרמזת אליה. הדוברת בעצם עומדת בתוך המעגל, ותנועתה היא קווית, לקראת שיאים של ריגוש. המעגליות רק משווה סגנון לתנועה האלימה הזאת, היא מעצבת אותה כתבנית ספיראלית, אבל בשום פנים אינה מהוה מחסום - להפך, היא היא מסלול התנועה. כמה ההיקסמות מן היער ה"בולע את כולם" רחוקה מן החשש מן הצמח הקנבלי ב"דוח הפלגה".

אם 'בולרו' ממופה על ידי הפזמון החוזר בוריאציות שונות, והתנועה החוזרתית של מעגל הרוקדים, הרי 'דוח הפלגה' ממופה על ידי מילות הוויתור שלו. השלד הפנימי שלו הוא מערך של מילות ויתור הנוגסות בחיווי הראשיתי:

מטרה אחת - למרות ש --- מה כבר אפשר --- ובכל זאת אולי --- רק לא --- ממש לא --- שוב --- אך.

אם נבחן את הקובץ השלם נראה כי זהו בעצם השלד העומד ביסוד מרבית השירים. אמירות והסתייגויות, התנצלויות והתנצחות פנימית. חקירה סטטיסטית היתה אולי יכולה להציג זאת ביתר דיוק, אבל די בהתבוננות חפה על מנת להבחין שהספר הזה מלא וגדוש במילות ויתור, תנאי ושאלה, בעוד שבספרים המוקדמים, דומיננטיים משפטי חיווי נמרצים.

המעגליות הצלילית של 'בולרו', ואפילו כותרתו, מעידות על דרגה גבוהה של איכות צליל; המעגליות הלוגית של 'דוח הפלגה' ומכלול שירי *רצה ושבה*, מעידים יותר על קול מוטרד, שמנסה לומר משהו, להעמיד דברים על דיוקם, גם להסתייג להיחתע ולהתנצל. כאן השירה חוקרת למעשה את הקול המדבר יותר מאשר את הקול המזמר.

מה הוא הרקע לתפנית הזאת? יש לתת את הדעת לכך ששנה לפני הקובץ הזה וגם תשע שנים לפניו פרסמה לאה זהבי שני ספרי פרוזה: *דדימינג דוק* ב־2005 ו*סיפודים שתוקים* ב־2013. הפרוזה היא האמנות המובהקת של הקול, ובמקרה של לאה זהבי זה חל במיוחד על *סיפודים שתוקים*. הסיפורים הללו מנסים לתת קול לדמויות שונות מעולמה של הכותבת, אבל גם לה עצמה. אלה סיפורים על משהו הנמצא על גבול השתיקה, צלקות וגלדים שאין מדברים עליהם ברגיל, או מדברים ונסוגים. זה כבר לא סיפור על האשה הצעירה המסתערת אל תוך היער, אלא על האשה המבוגרת, העושה את חשבון נפשה ומנסה לגעת בגחלים צורבות מן העבר.

והנה בקובץ *רצה ושבה* משהו מן הקוליות הסיפורית הזאת נכנס אל תוך השירה, וכך נראה שהשירה הזאת נותנת ביטוי שירי לקולות שכדרך כלל שמורים לפרוזה. אדגים זאת מתוך עוד צמד של שירים, שוב אחד מוקדם ואחד מאוחר.

ב*תנועה שואפת לאבן* בסדרה 'מיניאטורות' (עמ' 24) יש תמונה קצרצרה של בקבוק דקודטיבי עם ספינה:

"אניית מפרשים בבקבוק/ ואין סערות ותרנים נשברים/ ושמים לא נוגעים בים./ כל מפרש במקום./ הצופה הגמדי בחרטום מכריז:/ פקאאאאק."

ב*רצה ושבה* יש שיר מחזור שירים על כלים (65-68); מתוכם:

"קערה עגלגלה מחמר אדמדם/ שיצרה אמי/ טביעות אצבעותיה נראות עדיין/ בגוף הכלי שנותר ללא זיגוג/ שום נגיעה מתחנפת/ רק מאמץ/ של אשה כבר לא צעירה/ לחלץ מעצמה שרידי/ חלום שנשבר// על הצד הקמור עיטור/ שציירה בהינף קו/ מעין אילה/ בדילוג/ אחרון/ אל החופש."

אלו שתי התבוננויות בכלי, ובשתיהן הכלי עומד בזיקה לבית. אבל ב*תנועה שואפת לאבן* ההתבוננות טהורה. נוכחותו של הבית נרמזת רק מן ההקשר של החטיבה כולה, העוסקת בדימויים שונים של המועקה שמשרים מושגי המשפחה הטובה והציפיות הבורגניות. אבל הבקבוק אינו ממוקם בשום אתר ספציפי, ובעצם גם שום דבר לא מסופר עליו: השיר מתמקד בהתבוננות חדה במה שיש בתוכו: ספינה שטה באוקיינוס סגור, מוגן מסערות ומפגעי העולם החיצון, מעין עולם מקביל, והדובר היחיד היכול לרמז על חיכוך כביכול עם המציאות - מה שיכול היה להיות גילוי של יבשה או להבריל ספינה של פיראטים - הוא גילוי הפקק שבקצה הבקבוק, המהוה גם את החיץ בין העולם הסגור לעולם הפתוח והמפולש של החוץ.

כלי החרס המתואר בשיר מתוך *רצה ושבה* (ואגב, כמוהו גם כלים אחרים המתוארים באותה חטיבה) איננו מהוה רק מושא להתבוננות, אלא בעיקר אמתלא להיזכרות. הפרטים המשמעותיים הנמסרים על אודותיו, ואפילו מראהו, אינם קשורים רק באופן שבו הוא מתגלה לעין אלא באופן שבו נוצר, ובזיקה שיש לתהליך היצירה עם אנשים שונים, ובעובדה שהוא שרד ימים רבים כל כך. הוא בעצם משמש עילה לסיפור. זו המתכונת שבה מוצגים גם הכלים האחרים באותו מחזור.

מכיוון שהשיר הראשון עוסק בספינה, קשה להימנע מהשוואה נוספת, על בסיס ההקבלה שבין השיר הזה ל'דוח הפלגה', שבו נגענו בראשית הרשימה. בשני המקרים מצויר מסע ימי שלא יצא לפועל, אבל נקודת המבט שונה באופן משמעותי. בשיר *מתנועה שואפת לאבן* הדוברת מדברת באירוניה ובריחוק על המלחים המוכנים להיכלא בבקבוק ולהסתפק בביטחון שמעניק להם המרחב המוגבל והמצומצם שבתוכו. נקודת ראותה היא של מי שעומד בחוץ, מקושרת אל היער האפל והפרוץ של 'בולרו', שממנו היא משקיפה מתוך ריחוק אל המרחב הביתי המוגן והמסתגר.

בשיר 'דוח הפלגה' הדוברת ממקמת את עצמה במובן מסוים בתוך הבקבוק. כאן היא אחד מן המלחים, ומתגלה שהבקבוק אינו באמת מוגן מסערות: היא היא שמביאה אליו את הסערה. הפקק גם הוא אינו גורם חיצוני שנועד להעניק ביטחון בתמורה להגבלת תנועה; הפקק הוא תוצר טבעי של אורח מחשבתה המעגלי והמפריך את עצמו.

הקול המעגלי והמוטרד הזה נוגע בעדינות רבה במגוון של נושאים ושאלות המעסיקים אדם, מזוטות היומיום ועד לשורשים המרחוקים הנעוצים בעבר. העוצמה השירית, העידון, וההומור הופכים זאת לקובץ שירה מרגש ויוצא דופן בנוף המקומי.

◆

גבריאל צורן

"בכל יצור מצודד יש חתול שאיננו"

מרדכי גלדמן: *קו לילה*, הוצאת קשב לשירה 2015, 140 עמ'

הספר *קו לילה* נפתח ומסתיים במחזורים ארוכים של שירת הייקו. נאמן למסורת ההייקו, מביא בהם גלדמן התבוננות נקייה מעודף מחשבות ומילים אל עומקי ההתרחשות הפנימית והחיצונית. באופן מנוגד לכאורה, שאר שירי הספר הנם שירים ארוכים למדי, וסגנונם סיפורי.

אולם ככל שהעמקתי בשירי הספר יצא הרופן וזה, הבנתי כי גלדמן נותר במגע עם אותו מצב תודעתי בדיוק גם כאשר הוא מתאר באריכות את נסיעותיו בקו 25, ישיבה בבית קפה שבונתי, ביקורים שהוא עורך בים, בפארק ובמקומות נוספים. שירי *קו לילה* מזמינים להצטרף אל מבטו של גלדמן - מבט צלול המתעכב על נימיה הדקים ביותר של המציאות, חושף את עומק הכאב והחמלה הגלומות בה, וממשיך אל הרובד הנסתר והנשגב המשיק לה.

מהלך תודעתי מסוג זה מתקיים כמעט בכל אחד ואחד מן השירים, והוא בולט במיוחד בכמה שירים שבהם מופיע פער ניכר בין אופי ההתרחשויות הנלכדות במבטו של הכותב לבין שורות השיר האחרונות, ההולמות בקורא וחושפות את עצמת החוויה התודעתית שאליה הובילה ההתבוננות. דומה שהתגלות שכזו לא הייתה מתאפשרת אלמלא קדמה לה התבוננות רגישה, חסרת פניות, חפה מגינוני נימוס ושיקולים אסתטיים ופואטיים - התבוננות במציאות כהווייתה. ארגים מהלך זה בקצרה, אף שכאמור ניתן לזהותו ברבים משירי הספר.

כך נפתח השיר 'רעשי הקפה' (עמ' 28) "רַעֲשֵׁי הַקָּפֶה גּוֹאִים/ כַּמָּה שְׁמָנִים סָבִיב שֻׁלְחָנוֹת/ צוֹרְחִים פּוֹלִיטִיקָה וְעַל שְׁחִיתוּת/ מְלַצְּרִים מְזִיעִים כִּסְאוֹת כַּחֲרִיקוֹת/ רָצִים רְחוּפִים בֵּין שֻׁלְחָנוֹת/ כְּשִׁמְכוֹנֶת הָאֶסְפְּרֶסוֹ גּוֹעֶשֶׁת עֲשָׁנָה/ מְרַמֶּמֶת דָּם שָׁחֹר". בהמשך השיר מתאר גלדמן את ניסיונו להתעמק בספר בליבה של ההמולה, והדבר יוצר חיץ בינו לבין המציאות, ובהמשך אף מעורר -"דַּחַף רַצְחָנִי כְּלַפֵּי הַמַּרְעִישִׁים". אולם, כישלון הניסיון ליצור חיץ מוביל לתובנה שבבסיסה התמסרות להתרחשות -"אֲבָל פִּתְאֹם רֵיחַ שֶׁל עוּגַת שְׁזִיפִים חַמָּה/ מַגִּיעַ כְּקַנְטוּם שֶׁל נַחְמָה/ וַאֲנִי מֵבִין שֶׁלְּחִיּוֹת פְּרוּשוֹ/ לִשְׁמֹעַ אֶת רַעֲשֵׁי הַיְּקוּם/ אֶת הַבְּלִיל הַכָּאוֹטִי הַגּוֹאֶה/ מַמָּשׁ כְּשֶׁהָעוּגָה הֻחְבְּיָה עָלֶיךָ/ מוּבֵאת בִּידֵי נַעֲרַת אָבִיב עוֹרֶת/ לְמִישֶׁהוּ בַּשֻּׁלְחָן הַסָּמוּךְ". המולת בית הקפה חדלה מלהפריע, ומתחילה לאפשר מפגש הכרתי עם מצבו הקיומי של המשורר כמי שבו זמנית מהווה חלק מן העולם, אך גם מתבונן בו מן הצד, מתרחק ממנו, ונפרד מן האפשרויות שזימן עבורו.

דוגמה נוספת לאותו מהלך אביא מן השיר 'אלנבי של מכאוב' (עמ' 30) אשר כשירים רבים נוספים מתאר התבוננות בשעת נסיעה באוטובוס. "קְשֵׁי יוֹם נִרְגָּנִים/ שֶׁהַזְּמַן וְהַגּוֹרָל מְתַאֲנִים לָהֶם/ מִצְטוֹפְפִים בְּתַחֲנוֹת/ עִם סַלִּים וּבְלֵי/ מַמְתִּינִים לְאוֹטוֹבּוּסִים בְּסַבְלָנוּת כְּפוּיָה [...] נָהֵג סוֹגֵר דְּלָתוֹת/ עַל אָדָם שֶׁנִּסָּה לְדַדֵּת/ בֵּין הָרֶכֶב לְרָחוֹב/ הוּא זוֹעֵק 'נָהֵג נָהֵג' כְּאִיּוֹב הַקּוֹרֵא לֵאלֹהָיו". לאורך חושף מבטו של המשורר את הסבל הגודש את העולם סביבו, וכמו בשיר הקודם שאליו התייחסתי, בסופו של השיר מופיעה התובנה שאליה הובילה ההתבוננות בשורות רוויות חמלה עמוקה - "בַּחוּרָה עִם תַּחַת עָנָק/ קָמָה לְפַנּוֹת לִי מָקוֹם/ אֲנִי נִרְאֶה קָשִׁישׁ/ כִּי אֲנִי אָכֵן קָשִׁישׁ/ בְּעֶרֶב קִצַּת חֲשִׁישׁ/ יַשְׁכִּיחַ כִּי אֵין מוֹשִׁיעַ/ חֲמָלָה גְּדוֹלָה מִתְפַּתַּחַת/ בַּמַּעֲמַקִּים הַנֶּאֱנָקִים/ עָלַי עֲלֵיכֶם עֲלֵינוּ/ מֻחְסָרִים מְמֻרָּדִים". ניסיתי להבין מדוע במהלך תיאורו של "רֶגַע פִּתְאוֹמִי שֶׁל חֶסֶד", ושורות ספורות לפני חוויה תודעתית גבוהה שבה הוא חש "בַּמַּעֲמַקִּים הַנֶּאֱנָקִים" וב"מֻחְסָרִים מְמֻרָּדִים" מתואר דווקא ישבנה הענק של בחורה. ייתכן כי זהו טבעו של המבט חסר הפניות - הישבן מתואר משום שהוא חוצה את תודעתו של המשורר, והתייחסות אליו הנה חלק מן הצלילות והדיוק אליהם הוא מחויב.

מקום מיוחד בספר יש למותו של יוסף, חתולו האהוב של גלדמן. בחייו, היוה החתול עבור המשורר מורה חשוב - "גּוּרוּ שֶׁל אַהֲבָה" הוא חוקק על קברו ('קבר יוסף', עמ' 95); מותו מפגיש את גלדמן עם ריקות גדולה, למשל בהייקו - "הַחָתוּל אֵינֶנּוּ/ הַחָתוּל אֵינֶנּוּ/ הַחָתוּל אֵינֶנּוּ" (עמ' 13), או כשיר 'החתול איננו' (עמ' 93) - הוא מתבונן בעורב, כלב ונמלה אך נזכר כי חתולו איננו - "רוֹאֶה עוֹרֵב שׁוֹתֶה מִזַּרְיָף/ וְאוֹמֵר בְּלִבִּי מַה נָּאֶה עוֹרֵב זֶה/ אֲבָל הַחָתוּל אֵינֶנּוּ". אולם גם משיר זה מתקדמת ההתבוננות אל עבר תובנה. בשתי השורות האחרונות מתפתחת ההיזכרות בחסרונו של החתול אל מול היצורים מלאי החיים, לכדי הכרה במוות הנוכח תמיד בתוכם ובתוכנו - בְּכָל יָצוּר מְצוֹדֵד/ יֵשׁ חָתוּל שֶׁאֵינֶנּוּ".

הכרה במוות הנוכח תמיד מהווה חלק מרכזי בתהליך התודעתי אותו פורש בפנינו גלדמן.

אסיים את הרשימה בשיר 'קלמנטינה' (עמ' 60) שהמוות הנוכח תמיד עומד במרכזו. בשיר זה, כבשיר 'רעשי הקפה' בו פתחתי את הרשימה - מופיעה עיוורת. מעניין להשוות בין עיוורונה של 'נערת האביב' המגישה את העוגה החביבה על גלדמן לשולחן אחר, לעיוורונה של הזקנה האוכלת קלמנטינה. מבטה של הראשונה מסונוור מחיים, נעורים ואביב ולכן עיוור למוות. מול עיוורונה פוקח גלדמן את מבטו, מסיר את החיץ בינו לבין המציאות, ומתבונן בחיים המתרחקים ממנו (במקרה זה מוגשים לשולחן אחר). העיוורת השנייה באה בימים והחיים אינם מסנוורים אותה עוד. עיוורונה אפשר לה לפקוח את מבטה, ודומה כי גלדמן מזמין את עצמו ואותנו לפקוח את מבטנו, להתבונן ב"אֵין קְלֶמֶנְטִינָה, אֵין תַּפּוּחַ, אֵין תּוּת", ולהתכונן.

קלמנטינה

הִיא אָכְלָה כְּדוּר זָהָב
לְיַד הַפִּילִיפִּינִית שֶׁלָּהּ
וְנִיחוֹדוֹ כְּמַעַט צָרַב
גִּילָה יַעַד לְחָכְמָה גְּדוֹלָה
וְאִפְשֵׁר שֶׁמַּכִּירָה אֶת הַקְּלֶמֶנְטִינָה
בִּידִיעָה שְׁלֵמָה
שֶׁהָעוֹרִים נִחֲנוּ בָּהּ
לְמֹרוֹת שֶׁהָיְתָה פִּקֵּחַת
הֵן מִתּוֹךְ עֵינֶיהָ כְּבָר הִצִּיץ
הָאֵין קְלֶמֶנְטִינָה, אֵין תַּפּוּחַ, אֵין תּוּת
הָאֵין עוֹלָם
וְהַקְּלֶמֶנְטִינָה הָיְתָה טוֹבַת לֵב
וְלֹא נִסְּתָה לֶאֱכֹל אֶת הָאוֹכֶלֶת
כְּמוֹ הַטֶּבַע הַיָּפֶה שֶׁפָּרַח סָבִיב
שֶׁזִּמֵּם לְהָמִית וּלְבַלֵּעַ
וּכְבָר הֵחֵל

◆

"אדוות האגם היא הקשה ביותר לציור"

איריס אירסיה קובליו: *מזמן לא שמעתי את טווסי הלילה*, אבן חושן 2015, 52 עמ'

בספרה של אירים אירסיה קובליו שזורים שיריה באקורדים שציירה. מצאתי קווי דמיון בין האקורדים לבין השירים ודומני כי גם תהליך יצירתם דומה. לתחושתי, שניהם פרי התבוננות ממושכת במהלכה התמוסס הגבול בין הגן, הים, הלילה, העץ או אובייקטים אחרים שבהם התבוננה לבין החוויה הפנימית. בסופו של התהליך ניגשת קובליו אל כתיבת השיר או ציור האקורד מתוך הכנעה, ובעדינות רבה. היא כותבת במילים מועטות, מציירת במשיכות מכחול ספורות, עטה ומכחולה אינם חודרים בדף או בתודעת הקורא, כי אם נעים עליו באיטיות ומבקשים להספיג בו חזרה משהו ממה שנספג זה עתה בתודעת המשוררת והציירת. תהליך תודעתי זה אופייני לשירת הייקו, וכלולים בספר שירים קרובים במבנם להייקו, אך מרתק לראות כיצד ספוגה רוח ההתבוננות של ההייקו דווקא בשירים שאינם כפופים כלל לתבנית המסורתית ואף באקורדים.

שיר מס' 3 במחזור 'ספטמבר באגם' (עמ' 20 ועל הכריכה האחורית של הספר), מלמד על מודעותה של קובליו לתהליך שניסיתי לתאר: "אַדְוַת הָאַגַּם הִיא הַקָּשָׁה בְּיוֹתֵר לְצִיּוּר/ גַּם שִׁיר לֹא יוּכַל לְבַכּוֹת אוֹתָהּ/ הַלַּיְלָה". שיר פשוט לכאורה זה מכיל

חצי פיוט

ריצ'רד בראוטיגן

מאנגלית: ליאור שטרנברג

בחיי, מרוב שאת יפה מתחיל לרדת גשם

הוֹ, מַרְסִיָה,
אֲנִי רוֹצֶה שֶׁיִּלְמְדוּ אֶת יָפְיֵךְ הַבְּלוֹנְדִּינִי הָאָרֹךְ
בְּבֵית הַסֵּפֶר הַתִּיכוֹן,
כְּדֵי שֶׁהַיְלָדִים יֵדְעוּ שֶׁאֱלֹהִים
חַי כְּמוֹ מוּסִיקָה בְּתוֹךְ הָעוֹר
וְנִשְׁמַע כְּמוֹ צְ'מְבָּלוֹ מוּפָּז.
אֲנִי רוֹצֶה שֶׁתְּעוּדוֹת סוֹף הַשָּׁנָה
יִרְאוּ כָּךְ:

מִשְׂחָק בְּחַפְצֵי זְכוּכִית עֲדִינִים –
טוֹב מְאֹד

קְסָמִי מַחְשֵׁב –
טוֹב מְאֹד

כְּתִיבַת מִכְתָּבִים לַאֲהוּבֵי לִבֵּךְ –
טוֹב מְאֹד

חַיֵּי הַדָּגִים –
טוֹב מְאֹד

יָפְיָה הַבְּלוֹנְדִּינִי הָאָרֹךְ שֶׁל מַרְסִיָה –
מְצֻיָּן!

אם תהיה פעם רכבת ארוכה ארוכה של שירי אהבה, הרי שהשיר הנפלא הזה יהיה, בעיני, מועמד רציני לתפקיד הקטר. ריצ'רד בראוטיגן לא כולא את אהובתו בחדר פרטי, הוא שובר את הקירות ונותן לנו להתפעל יחד איתו. הו מרסיה, הו אהבה.

רוני סומק

בתוכו מודכבות רבה. קוכליו אינה מנסה להבין או להסביר מדוע התעודד הצורך לבכות את אדוות האגם, כי אם מרלגת ישירות לקושי שיש למעשה היצירה להתמודד עמו. זהו ביטוי נפלא להכנעה ולעדינות המאפיינות את שירי וציורי הספר - קוכליו מבקשת לשרטט את החוויה הפנימית באמצעות התמונה החיצונית, תוך השארת הסיבות וההסברים מחוץ לטווח המילים. כאשר קראתי את השיר הרצפה הכרתי בתנועת ההתפוגגות וההתכלות המתמדת האצורה באדוות האגם, ודומה שללא הצורך לרשום רשימה זו היתה נותרת אצלי מחוץ לטווח המילים - שם היא מתקיימת במלוא עצמתה.

הנוף, או כל אובייקט שהיא מתארת, אינו משמש לקוכליו כמטאפורה - היא מתארת אותו כהווייתו ומבטה, כמבטה של ציירת, נותר קרוב אליו ונאמן לו. למרות זאת, ובזה כוחם, מובילים השירים אל החוויה הפנימית. דוגמה נוספת - "הַיָּם מִסְתַּעֵר עַל הַסְּלָעִים/ כְּמוֹ כְּלָבִים כְּחֻלִּים עַל כַּכְּרוֹת זָהָב/ דָּבָר אֵינוֹ מַשְׁבִּיעַ" (שיר מס' 5 בשער 'ים', עמ' 30). בשיר זה, כברבים מן השירים, הגבול בין המציאות לבין החוויה - במקרה זה חוויית רעב מתמיד - אינו ברור, והוא נותר מטושטש כגבול שבין משיכת מכחול האקוורל לבין הדף. דוגמה נוספת, מפורשת יותר, לאותו טשטוש גבולות - "בְּשָׁעָה הַסּוֹפִית הַזֹּאת/ אִי אֶפְשָׁר לְהַבְחִין בֵּין/ הַיְרֵחַ לַפָּנָסִים מִבַּעַד לַצַּמָּרוֹת/ בֵּין שִׁקְשׁוּק הַלֵּב לְתִפּוּף הָרַכֶּבֶת/ בֵּין צְלִילַת גּוּפִי עַל הַשְּׁבִיל/ וּבֵין הָרִיק הַגָּדוֹל" (עמ' 43).

טשטוש הגבולות בין הפנים לחוץ מוביל למפגש בלתי אמצעי עם החוויה, אולם חידוש ההפרדה בין אובייקט לסובייקט כרוך בסכנת היעלמותה. בדומה לשיר אליו התייחסתי בפתח הרשימה, שירים רבים בספר עוסקים בהתפוגגות, העלמות ודעיכה. כדוגמה נוספת אביא את השיר שממנו נלקח שם הספר - "מִזְּמַן לֹא שָׁמַעְתִּי אֶת טַוְסֵי הַלַּיְלָה/ אֲנִי חֹשֶׁשֶׁת שֶׁחִסְּלוּ אוֹתָם/ כְּמוֹ שֶׁעָשְׂתָה הַבּוּגֶנְוִילְיָה לְשִׁיחַ הַשּׁוֹשַׁנִּים/ אֶת הַשִּׂיחַ אוּלַי עוֹד אוּכַל לְהַצִּיל/ אֲבָל אֵיךְ אַחֲזִיר אֶת קוֹלָם הַכָּחֹל/ בְּלֵילוֹת הַלְּבָנִים" (עמ' 34). עוד דוגמה מעניינת לתיאור התפוגגות מעמיד שיר מספר 5 בשער 'ים' (עמ' 30): "הַסַּרְטָנִים אֵינָם נֶאֱחָזִים/ כְּשֶׁהַיָּם מַכֶּה עַל הַסְּלָעִים/ וּכְשֶׁהַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹקַעַת/ הֵם פֹּגִים בָּאֹפֶלָה/ כֻּלָּא הָיוּ". שיר נפלא זה עוסק לתחושתי בהתפוגגות כפולה - עולה ממנו האפשרות כי הסרטנים אינם קיימים אלא בהכרת המתבוננת ולכן יפוגו כאשר שקיעת השמש לא תאפשר את המשך ההתבוננות, אך לתחושתי עולה ממנו האפשרות שעם סיום ההתבוננות עשויה להעלם אף המתבוננת עצמה.

אסיים את הרשימה בשיר מס' 5 במחזור 'ודיאציות על אושר' (עמ' 40) העוסק אף הוא בהתפוגגות. גם בשיר זה מובילה ההתבוננות הממזגת פנים וחוץ להתעוררותה של חוויה פנימית - במקרה זה של אושר - אולם בשורה השלישית (האמצעית בשיר בן חמש השורות) מתחדשת ההפרדה, והדבר מוביל לגירוש התודעה מגן העדן שזה עתה נגלה:

"שְׁכֹבוֹת הַיָּרָק הַסָּמִיךְ/ נִסְגְּרוֹת כְּפִסִיפְלוּדָה בַּלַּיְלָה/ הָאֹשֶׁר מִסְמֵן לָךְ לָקוּם/ אֶת נִכְנֶסֶת הַבַּיְתָה/ הוּא נִשְׁאָר בַּחוּץ".

•

גיא פרל

אנדרטה לאיש חינוך

שאנן: כתב עת רב־תחומי לעיון ומחקר, שנתון המכללה האקדמית הדתית לחינוך, קריית שמואל, חיפה כרך כ', תשרי 2014, 440 עמ'

פרופסור רב לנדאו היה איש אשכולות שרכש בקיאות עמוקה בהרבה החומי דעת ואמנות ושלט בתריסר שפות. כפרופסור באוניברסיטת בר אילן עודד וקידם עשרות חוקרים; כמפמ"ר ספרות של בתי ספר תיכון דתיים שדרג את הוראת הספרות, ונלחם להכנסת לימוד הספרות לישיבות תיכוניות ולאולפנות. רב לנדאו זכה בהכרת תודתם של רבים מאוד שחבו לו הדרכה, פרגון ועזרה רוחנית ומעשית.

רב לנדאו לא חפץ להרשים איש. הוא היה אדם צנוע בעל מראה אפרורי, נטול הדר וגינונים. כמעט בלי אגו. כתב עשרות ספרים ומאות מאמרים, ומי שקרא את הדברים והכיר את האיש מקרוב, התוודע לחוכמתו העמוקה. הייתה לו נקודת מבט ייחודית על נושאים רבים, ומעולם לא חתר להיות אופנתי ומתקדם. אני זוכרת אותו מטיח, כתגובה לאופנת ההקלות במבחני הבגרות: "אתם מגדלים נמושות!" כי סבר שצריך לחזק את התלמיד ולא להחלישו על בפינוקים והקלות.

כרך כ' של *שאנן* חוגג עשרים שנות פרסום, ומכאן היקפו העצום. הכרך מוקדש לזכרו של פרופסור רב לנדאו, ופותחים אותו הספרים של הפרופסורים יחיאל פריש וטליה הורוביץ, ובמיוחד בולטים דבריה של פרופסור הורוביץ המשקפים את ההוקרה ובעיקר את האהבה שרב לנדאו זכה בה.

בכרך שלפנינו מאמרים אקדמיים המכוונים למגוון רב של אנשי מחקר ולמורים מן השורה. אכן, לא כל אחד ימצא עניין ב"שקילות בפתרון משוואות, מערכת משוואות ואי־שוויונים" של דוקטור רחל מוגילבסקי, וב"חקירה של תמונת מצב גיאומטרית בתהליך ספירלי של אינדוקציה ודדוקציה" מאת דוקטור דוד פרייבט; אך בתחום ההומניסטי, שהוא עיקרו של הכרך, מופיעים מאמרים רבים שהעניין בהם חוצה תחומים כמו "עידוד ציורי ילדים בגן באמצעות יצירת הצלחות" מאת דוקטור שרה כץ ונירית קרסקו־וקנין, וגם השוואה מרתקת של דוקטור שפרה מישלוב בין הראי"ה קוק לבנו הרצי"ה מבחינת יחסם ללימודי החול.

בכרך עשרים מאמרים, שניים מהם באנגלית, המתפזרים בארבעה מדורים שהם: מקרא ופרשנות, הגות יהודית, ספרות ואמנות, הוראה ומחקר. כיוון שמן הנמנע להתייחס לכולם, בחרתי לדון מעט באחדים מהם, ברגש על ספרות עברית. על כל פנים, מומלץ לקורא המתעניין לגלוש באתר של *שאנן* ולהגיע בכוחות עצמו למחקרים השונים, שנגישים לכל גולש. (בתפריט של הוצאה לאור).

אתייחס בראשונה למאמרו של פרופסור משה צפור "קריאה כפולה בסיפור מפגש יוסף ואחיו". על נושא המפגש הדרמטי הזה בפרשת "ויגש" נכתבו תלי תלים של פרשנויות; הוא גם מהווה אחד השיאים בספרו של תומאס מאן *יוסף ואחיו*. נראה כי ישנו דבר עמוק ומסתורי בסיפור שאינו מגיע למיצוי, ומותיר בקורא תחושה של חידתיות. מאמרו של צפור מעלה תמיהות שהסיפור מעורר, ומנסה לפתור אותן על ידי התייחסות ליסודות מילוליים חוזרים, למוטיבים ולאנלוגיות, וכך חושף מישודים סמויים כמהלך האירועים ובדיאלוגים שבין האחים.

במדור החינוך בולט מאמרו של עמיקם מרבך "המשבר הוא התכונה של ההוראה", היוצא כנגד "הפרדיגמה הלינארית הדכאנית של מקור הידע". המאמר ממחיש את מוקשי ההוראה והלמידה, מנקודות ראות של תלמידים ומורים, ומציג את חוסר העצמאות של המורה, כמי ששבוי בפרדיגמה הלינארית. מאמר מעורר מחשבה.

מורי תנ"ך ימצאו עניין רב במחקרו של רוד שניאור: "למידה משמעותית בשיעורי תנ"ך בעזרת הגינה המקראית בבית הספר". ניכרת חתירה להוראה בין תחומית שממחישה באופן חי ומרתק את הנושא. מצודפת תמונה של הגינה המקראית שהוקמה על ידי הסטודנטיות. מאמר רב השראה!

המדור הספרותי עשיר במיוחד בנושאיו: בתחום האמנות בולט מאמרה של דוקטור נודית צדרבאום על אמנות יהודית, המבוסס על הערוכת ציורים של

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

הדלת / גיום אפולינר

דֶּלֶת הַמְּלוֹן מְחַיֶּכֶת נוֹרָא
כַּמָּה זֶה יָכוֹל לְהַזִּיז לִי אִמָּא יְקָרָה
לִהְיוֹת הַפָּקִיד שֶׁרַק בִּשְׁבִילוֹ דָּבָר לֹא קַיָּם
חֲצָאִים שֶׁהָיוּ לְזוּג מִתְהַלְּכִים בְּעֻצְבוֹ הָעֲמֹק שֶׁל הַיָּם
מַלְאָכִים רַעֲנָנִים שֶׁאֹמֶשׁ הִגִּיעוּ לְמַרְסֵי לַעֲגוֹן
אֲנִי שׁוֹמֵעַ שִׁיר מֶרְחָק שֶׁגּוֹסֵס וְשׁוּב גּוֹסֵס בְּיָגוֹן
שֶׁפֶל רוּחַ אֲנִי אֵין בִּי עֶרֶךְ וְלֹא שֶׁמֶץ הוֹד

בְּנִי נָתַתִּי לְךָ מַה שֶׁהָיָה לִי עֶבֶד

גיום אפולינר 1880-1918 (Guillaume Apollinaire), משורר מחזאי, סופר ומבקר ספרות ואמנות, בן לאב בלתי ידוע ולאם פולנייה, היה ממבשרי הסוריאליזם וממגיני הקוביזם.
הוא זה שטבע את המונח אורפיזם והקליגרמות שיצר הן ממיטב יצירתו.
אפולינר (פסברונים), נלחם ונפצע במלחמת העולם הראשונה בשנת 1916. כעבור שנתיים מת משפעת ספרדית. יש סבורים שבשל הפציעה גופו נחלש ולא עמד במחלה.

סיגל מאור. צדרבאום טוענת בין השאר שהציירת מחברת בין שפה מילולית לשפה חזותית, ומשתמשת בכלים של אמנות חזותית כדי להביע אמירה אישית. המאמר עוסק באמנות יהודית, בתהליכי קריאה ובמעברים בין טקסטים שונים. למיטיבי קרא.

חלק מהמאמרים מקשרים בין מקורות יהודיים לשירה מודרנית. פרופסור ישראל רחנסון ודוקטור סיגלית רחמרין דנים בגלגול של מאמר חז"ל עד נחיתתו בשיר של דן פגיס; פרופסור טליה הורוביץ עומדת על זיקתם של פיוט קדום וסונטה מודרנית לספר יונה.

עניין רב מצאתי במאמרה המרתק של דוקטור עופרה מצוב על הקול הנשי ברומן *כלה* של אודה אחימאיר, רומן 'נוגע' בעל אופי אישי, שזכה בפופולריות רבה ואף היה מועמד לפרס ספיר. מצוב מעמידה לפנינו עיון עמוק ברוח המחקר המגדרי, ובסוג של כתיבה שמטשטש תחומים בין ספרות למגדר, ומאפשר עיסוק מחקרי ברמות שונות של טקסטים ספרותיים. אופי שונה למאמרה המאלף של אסתר מלח, העוסק בשינויים שחלו בספרות הילדים החרדית מבחינת היחס לבעלי חיים כדמויות בספרות ילדים. במאמר מידע רב על מקומם של בעלי חיים בספרות ועל אפיונים של עולם חרדי.

מקוריות רבה בולטת במאמרה של אסתר אזולאי "עמוס עוז בעבותות מרק שאגאל ואיוריו של מייק ונציה". הכותבת מתמחה במחקר האינטרטקסטואליות, ומחקריה מפלסי הדרך מאתרים זיקות שמעבר למדיום המילולי. אזולאי חושפת מערכת קשרים בין *פתאום בעומק היער* של עמוס עוז לבין תמונות של שאגאל, וטוענת שניתן לחוות באופן סימולטני גם את האגדה של עוז וגם את התמונות. במאמר תובנות עמוקות על כתיבתו של עוז.

בכרך כה עשיר ומגוון ייתכנו פערים קלים במידת העניין והחשיבות, אך הרמה הכללית גבוהה, ויש בכתב העת שהפך לספר עקב גודלו, שפע של מידע, תובנות והכוונה ליישומים לימודיים וחינוכיים. המאמרים נכתבו בדרך אקדמית, האופיינית לכתב עת שפיט, שמאמריו נבחנים על ידי אנשי אקדמיה, ועל כן מומלץ לקורא מן השורה לדלג על הערות השוליים הרבות ולהתמקד בעיקר. *שאנן* כ' הוא אנדרטה חינוכית ראויה לאיש חינוך מובהק. ◆

רבקה שאול בן צבי

יוסף עוזר

שיר של יהודה עמיחי -

מהתת מודע של צלילי ראש השנה

באקראי מצאתי במחשב שלי קבצים כפולים שכתבתי על יהודה עמיחי. סל המִחזור החל להתמלא.

והנה אני קורא שורה של עמיחי, שהעתקתי למחשב לפני שנים רבות: "עָבַרְתִּי בַּמָּקוֹם בּוֹ הָיָה לִי פַּעַם מַחֲסֶה" - משהו מפתיע אותי ואני משתהה. השורה מכריחה את המוח לסרוק דבר מה ואינני קולט מה, אולי לחן כלשהו שהשורה של עמיחי 'יושבת' עליו? מה קורה פה?

אני מתרכז וקורא את הבית כולו. (בתוך 'בזווית ישרה מחזור מרובעים' בספר *שירים 1948-1962*).

עָבַרְתִּי בַּמָּקוֹם בּוֹ הָיָה לִי פַּעַם מַחֲסֶה
הָיוּ לִי תִּקְוֹת חֲדוֹת כַּצִּפָּרְנַיִם, הָיוּ לִי עֵינֵי שֶׁה.
עַכְשָׁו שָׁמַיִם מְכַסִּים אוֹתִי. אֲנִי אֵינֶנִּי מְכַסֶּה
אֶלָּא אֲדָמָה תַּחַת רַגְלַי. וְהוּא, כָּל שֶׁאֲנִי עוֹשֶׂה.

אני מתחיל לקלוט משהו מהשורות של עמיחי, שלא עניינו אותי כל כך בעבר, שאינן כלולות בשורות המפוארות שהעניק בשפע, לספר התפילות [!] הבלתי רשמי של התרבות הישראלית.

האם הזיכרון הסמוי שייך למוסיקליות או לתוכן? לא ברור לי. אני עובר שוב על השורות של עמיחי. זה קשור לחריזה. אבל מה? מחסה... שה... מכסה... עושה...? מחר!

לא, זה לא מתאים למילות השיר "תני לי מחסה/ עוד פעם/..." ששר אריאל זילבר למילים של שמוליק צ'יזיק: "עשן סמיך את עיני מכסה/ מחפש אותך, אבל לא מוצא/ ולא יודע איך לצאת מזה.../ תני לי מחסה - עוד פעם/ תני לי מחסה - עוד פעם/ תני לי מחסה".

יש מוקדם ומאוחר בתרבות.

והנה אני קולט משהו - החרזים של עמיחי כתובים על פי המבנה של הפיוט "עת שערי רצון להיפתח" ששרים הספרדים בראש השנה. השערה פרועה! מה לעמיחי ולפיוט ההוא?

אני הולך לספרייה שלי ומוציא סידור לראש השנה. סידור תפילה עצוב מאוד, שאין זה המקום להרחיב במידת עצבותו. ואני קורא:

וַיַּעֲנֶה אָבִיו בְּאֵל חַי מַחֲסֶה
כִּי הוּא אֲשֶׁר יִרְאֶה לְעוֹלָה הַשָּׂה
דַּע כָּל אֲשֶׁר יַחְפֹּץ אֱלֹהִים עוֹשֶׂה.
נִבְנֶה בְנֵי הַיּוֹם לְפָנָיו כִּסֶּא
אָז יֵאָמִיר זֶבַח וְהַזּוֹבֵחַ
[עוֹקֵד וְהַנֶּעְקָד וְהַמְזֻבָּח]

יהודה עמיחי, צילום: איזולדה אולבאום

ואני משווה את חרוזי הפיוט עם חרוזיו של עמיחי, ואני אומר לעצמי: מבריק!

כל הכבוד לך, אני אומר לעצמי. גאוני! אני משתחוה לי מול המקלדת. ומוסיף (הרי לידי רק האור והשקט) - לולא חרשתָ בעגלה החרדית לא פתרת את חידת עמיחי!

פיוט העקדה חובר על ידי ר' יהודה בן שמואל עבאס. הוא מרגש את המתפללים בשיח הנוקב והמקאברי בין האב אברהם לבין בנו יצחק, המזרז את אביו לשחוט אותו כראוי. הפיוט סוחט את נפש המתפללים, והזעזוע מכייל את נפשם להודהות עם המופת האמוני של הילד הפושט צוואר לשחיטה כדי להביע דבקות באלוהים.

לאחר הגילוי ביקשתי להשוות בין שני הבתים והופתעתי לגלות את השיח הנוקב שמנהל יהודה עמיחי, שורה מול שורה, עם הפיוט:

א: בשורה הראשונה בשני הבתים ה"מחסה" האלוהי שבפיוט, אצל עמיחי - הוא היה ואיננו.

ב: השה המופיע בשורה החרוזת של הפיוט מדויק במיקומו גם אצל עמיחי. בפיוט הוא מטאפורה ליצחק ואצל עמיחי הוא תמימות שאברה.

ג: בשורה השלישית קורה דבר מופלא: עמיחי מצפין את המהפך האמתי של בן המאה העשרים. הוא קרא בפיוט על "כיסא" (דימוי שבא לתעתע ביצחק), אברהם מכסה את האמת מבנו. לכן אומר עמיחי בהקבלה מופלאה: שמים מכסים אותי אבל אֲנִי אֵינֶנִּי מְכַסֶּה!

ד: נעמיד את השורה המסיימת אצל עמיחי - כָּל שֶׁאֲנִי עוֹשֶׂה - מול השורה השלישית בפיוט החותמת - כָּל אֲשֶׁר... אֱלֹהִים עוֹשֶׂה. החרזים חופפים והכוונות קוטביות האדם לעומת אלוהים.

מישהו הרגיש פעם שהוא גילה את אחד מארצות המקרש? ◆

רונה ברנס

*

אִמָּהוֹת גְּדוֹלוֹת וּמְשׁוֹרְרוֹת. מְשׁוֹרְרוֹת וְאִמָּהוֹת גְּדוֹלוֹת.
רִקְדוּ לָנוּ שִׁיר. סַפְּרוּ סִפּוּר.
אַל תְּסַפְּרוּ לָנוּ עַל אַהֲבָתְכֶן.

האימה רק מחליפה צורה

חֲמִשָּׁה נַרְקִיסִים צָמְחוּ בְּגִנָּתִי. אֲנִי בִּקַּשְׁתִּי עוֹד.

*

אִימַּת הַיְלָדִים כְּבָר אֵינָהּ מַפְחִידָה אוֹתִי, אָמַרְתִּי לָךְ אִמָּא. כָּכָה זֶה עַכְשָׁו.

*

מָחָר גֶּשֶׁם. עֲנָנִים. רוּחוֹת עַרוֹת.

*

אֲבָל הָעוֹרְבִים מְחַכִּים עַתָּה שֶׁסָּבָא יֵרָדֵם.

*

סָבָא נִרְדַּם.

*

וְהָאִימָה רַק מַחְלִיפָה צוּרָה.

*

אֲנִי כְּבָר שָׁכַחְתִּי.

*

פַּעַם בַּחֲצִי מֵאָה (אוֹ שֶׁמָּא פַּעַם בְּשָׁנָה) אָנוּ שׁוּב מִפְתָּעִים.

*

יֵשׁ מִי שֶׁמַּבִּיעַ צַעַר. יֵשׁ מִי שֶׁמִּתְחַלְחֵל.

*

כָּכָה זֶה עַכְשָׁו.

*

הַדִּבּוּר גַּם לָקַח מֵאִתָּנוּ אֶת הַצֹּרֶךְ לְהָבִין.

*

אֵינֶנּוּ יְכוֹלִים לִחְיוֹת עִם הַמּוּסָר.

*

כֵּן. אֵינֶנּוּ יְכוֹלִים לִחְיוֹת עִם הַמּוּסָר.

*

מִישֶׁהוּ קוֹרֵא לְעֶזְרָה. אִישׁ אֵינוֹ קָם.

*

כָּכָה זֶה עַכְשָׁו.

*

הָאִימָה רַק מַחְלִיפָה צוּרָה.

סיגל בן יאיר

מורה

לְפִי הַטּוֹן הַמְצוּחַ, נְקוּב הָאֶרֶס
בּוֹ כָּתַבְתְּ –
בְּדֹאַר בֵּית הַסֵּפֶר הַפְּנִימִי:
"חֲמוּטַל מַרְבֶּה לְהֵעָדֵר מִשִּׁעוּרֵי הַסִּפְרוּת"
אֲנִי יוֹדַעַת, שֶׁלְּעוֹלָם לֹא תִּשְׁמְעִי
אֶת קוֹלָהּ הַמָּתוֹק שֶׁל הַיּוֹנָה
שֶׁלָּקְטָה מִלִּים כְּגַרְגִּירֵי חִטָּה
מִכַּף יָדוֹ הַפְּרוּשָׁה שֶׁל אֱלֹהִים.

בית

אֲנִי מִשְׁכַּפֶּלֶת לְךָ מַפְתֵּחַ
כְּדֵי לוֹמַר – זֶה
הַבַּיִת. מֵעֵבֶר לַדֶּלֶת הַזּוֹ נִישָׁן,
נִצְחַק, וְגַם הַבֶּכִי וְזַעֲקַת הָאֹשֶׁר, פֹּה
אָשִׂים אֶת רֹאשִׁי
בֵּין הַכָּתֵף לְחָזֶה שֶׁלְּךָ, כָּאן נָמוּת
זֶה בְּזְרוֹעוֹת זוֹ.
שָׁמַע אֶת קוֹל כִּשְׁכּוּשׁ זַנְבוֹת הַכְּלָבִים.
הֲרֵי הָיֵינוּ עוֹד לִפְנֵי שֶׁהָיֵינוּ
וְכָל הַזְּמַן אֲשֶׁר מְחוּץ לְךָ וּבִלְעָדֶיךָ, אֵינוֹ.

כשנסעתי

כְּשֶׁנָּסַעְתִּי כָּתַבְתִּי לְךָ: אֲנִי מִתְגַּעְגַּעַת, גּוּפִי
הָלַךְ לְמָקוֹם אַחֵר. רַק אַתָּה מֵבִין אֶת הַמִּלִּים.
מֵחִלּוּן חֲדַר הַמָּלוֹן נִשְׁקָף חִלּוּן אַחֵר.
אֲנָשִׁים מְדַבְּרִים בּוֹ בְּשָׂפָה שֶׁאֵינֶנִּי מַכִּירָה אֶת צְלִילֶיהָ,
אוֹ מִתְבּוֹנְנִים גַּם הֵם בְּסַקְרָנוּת שֶׁל זָרִים
הָאוֹמְדִים זֶה אֶת חַיָּיו שֶׁל זֶה.
לוּ הָיִיתָ שׁוֹכֵב כָּאן עַכְשָׁו לְצִדִּי מְזַמְּזֵם אֶת הַשִּׁיר –
Darts of Pleasure הָיִיתִי נוֹגַעַת בִּשְׂפָתֶיךָ כְּעוּר
הַמְמַשֵּׁשׁ אֶת תָּוֵי הַהֲבָרוֹת.
כָּל יוֹם שֶׁחוֹלֵף בָּעִיר הַזָּרָה הַזֹּאת אֲנִי בּוֹלַעַת מִלִּים לְקִרְבִּי.
כָּל יוֹם אֲנִי כּוֹתֶבֶת לְךָ: הַשָּׂפָה הִיא בֵּיתֵנוּ.
הַגַּעְגּוּעַ שָׁט בַּתְּעָלוֹת כְּמוֹ סִירַת נְיָר.
קַח אוֹתוֹ, קַפֵּל אוֹתוֹ, עֲשֵׂה מִמֶּנּוּ אֲוִירוֹן וּבוֹא

רינה ז'אן ברוך

"החיתוך של האור מבעד לרצף הזמן"

מחשבות על אור וגאולה ב*מתנות החתונה* לשמעון אדף*

במוטו לספרו כפוד, בחר שמעון אדף לשים שורה משירה של שבא סלהוב: "סִפּוּר פָּשׁוּט אֲבָל מִסִּפֵּר בְּדֶרֶךְ מִתְעַתַּעַת". שורה זו מאירה משהו בפואטיקה של אדף לאורך כל ספריו. בעוד שלפעמים התעתוע תופס קודם את העין, כשהוא מפתיע, מפליא או מרתיע, דווקא פשטותו של הסיפור המפציעה מבעד לתעתוע היא התופסת את הלב. ובכל זאת, סיפוריו של אדף הם פשוטים כמו שסיפורו של עגנון הוא "סיפור פשוט": הם לוכדים במדויק את הרגש, את המניע האמיתי שמפעיל את דמויותיו ואת המסתורין הגדול שעוטף את הדברים כולם.

מתנות החתונה, אשר ראה אור בשנת 2014, עונה אף הוא להגדרה זו. רומן מורכב המתפרש על פני תקופות שונות ונוגע בעניינים רבים, ובדברי אלו לא אוכל לתפוס את כולם. אני מבקשת להציע התחלה של קריאה בו דרך אחד מהנושאים המרכזיים שבהם הוא עוסק: אפשרות הגאולה ומשמעויותיה. לצד הדיון בנושא זה, מופיע האור, שהרומן מלא בו, כמוטיב מרכזי. האור הוא אחד הסדרות הנושאים את משמעות הדברים ברומן, ואת התשוקה אליה.

מבנה הרומן הוא מורכב וחידתי. מה שעלול להידמות בקריאה ראשונה כמבנה שרירותי, כצירוף מקרי של סיפורים ושירים, מתברר בקריאות הבאות כמבנה מרהיב ומוקפד. לרומן שבעה חלקים, שלושה מהם - הראשון, החמישי והאחרון - כתובים בשירה וארבעת הנותרים בפרוזה. לשלושה מתוך ארבעה חלקי הפרוזה אדף מעניק מוטו מדבדיה השונים של תורת הסוד היהודית (התלמוד הבבלי, ספר היכלות וספר החזיונות של ר' חיים ויטאל). לדעתי, יש להתייחס לכל מוטו כחלק בפני עצמו, וכך סך חלקיו מגיע לעשרה. העיסוק הנרחב בגאולה, באור ובמוטיבים משיחיים מקשר את החלוקה המבנית של הרומן אל מבנה הספירות הקבלי ובמסגרת מצומצמת זו אוכל רק לרמוז לכך. מעבר להבדלים הברורים בין השירה לפרוזה, גם החלקים הכתובים בפרוזה אינם דומים זה לזה. הם נבדלים במקום ובזמן, בדמויות שבהן הם עוסקים ובסגנון הנרטיבי והז'אנריסטי שלהם. על כן, הקשר בין החלקים אינו תמיד מובן מאליו או ברור לחלוטין. הרומן משאיר הרבה אזורים אפלים, שאליהם אור התבונה אינו מגיע. אך זוהי בחירה מודעת ברומן העוסק בנושאים בהם רב הנסתר על הנגלה.

סקירה קצרה של חלקיו מגלה עד כמה מגוון הרומן: כאמור, הרומן נפתח בשיר. החלק השני מספר את סיפורו של סליאור ומשפחתו ועל חלק זה ארחיב בהמשך. החלק השלישי מתאר את סיפורו של סופר היוצא לבלות קיץ במושבת אמנים בג'ונסון, ורמונט שבארצות הברית, בקרבת אגם ששמו "עדן". כך הוא מצטרף לרשימת האנשים כמו חנוך, אליהו והמשיח שנאמר עליהם ש"נכנסו בחייהם לגן עדן". שם הוא עובר חוויות טכנו-מיסטיות, פגישה עם אורקל רובוטי וסדרת מפגשים עם אמנים שונים. החלק הרביעי הוא סיפור מדע-בדיוני עתידני שמתרחש על פלנטה אלטרנטיבית ושמה אריזו. היא משלבת את סיפורה של גב' די לאון, מורת תיכון שנועם - בנו של סליאור שנעלם בחלק השני - לומד בו. אנו לומדים שלאחר היעלמותו, נועם מופיע שם כשהוא סובל מאובדן זיכרון. הוא לא בטוח איך בדיוק הגיע למקום או למה, וגם אנחנו לא. גברת די לאון עוזרת לנועם לברר מה קרה ותוך כדי כך עוברת סדרת תגליות על עצמה, ועל סון, הבן שהיה לה פעם. החלק השישי מתרחש באותו עולם עתידני של די לאון, הפעם הסיפור חוזר אחורה בשנים אחדות, לסיפור שלה ושל בנה. מכאן הולך ומתבהר שסון, שנהרה בנסיבות מפוקפקות (בדומה לישו, אך באופן אחר) הוא למעשה משיח שמיועד לו תפקיד בין העולמות. החלק השביעי החותם את הרומן הוא שיר.

אף שניסיתי להבהיר את נקודות החיבור בין החלקים השונים של הרומן, הן אינן בה ברורות בקריאה ראשונה. כמו כן, הסיפורים מסתיימים באמצע הדברים, והקוראים נופלים מסיפור לסיפור ללא אזהרה או הסבר. שוב ושוב על הקוראים לברר איפה הם נמצאים ומתי, ולנסות להבין איך ולמה הגיעו לשם. נדמה, לעתים, שכל חלק ברומן הוא עולם סגור משל עצמו, כוכב לכת אולי, המוקף בחשכה. זה נכון, במידה מסוימת. אבל אור מצליח לחדור פנימה. וזהו האור שבו עסקינן.

מתנות החתונה נפתח בשיר המתאר מפגש, שמעביר את הדובר, מקיום חוץ-זמני ואל-מקומי, אל העולם. "פָּגַשְׁתִּי אֶת הָעוֹלָם/ בִּנְקֻדַּת חִיצוֹן אֲשֶׁר מִנְּכַח/ ציר" (עמ' 7). הוא מוכנס באחת לעולם של "שְׁדוֹת תְּעוּפָה, מְסִלּוֹת/ מַתֶּכֶת וְחַשְׁמַל" (שם), נדחף באלימות ובאגרסיביות לעולם של "סֶקְסִי!" ו"עָרִים/ גְּדוֹלוֹת וּבְצוּרוֹת" (עמ' 8). אל מול כל האפשרויות האלו שיכולות להיות גם מפתות, הדובר מביע התנגדות אחת ויחידה, "לֹא" (עמ' 7,8). והוא חוזר עליה, כנאנס, "אָמַרְתִּי -/ לֹא" (עמ' 7), שוב ושוב. אם אונס הוא כפיית הגוף כנגד רצונו, כניסה לעולם הזה היא מעשה האונס הגדול והראשוני מכולם. בכוח אנו נדחפים אל העולם, ולא מבחירה. התנגדותו המילולית של הדובר היא התנגדות ריקה, לעולם אין צורך בהסכמתו, רק בו, בגופו. העולם יעשה בו שימוש כרצונו. השיר מסתיים בשורות: "בִּנְקֻדַּת חִיצוֹן בְּטֶרֶם/ ציר, אָמַרְתִּי/ לֹא/ לֹא/ הָנַח לִי/ וְהָעוֹלָם אָמַר, תִּרְאֶה מָה זֶה/ בְּאֶמְצַע הַדִּבּוּר, כַּמָּה/ מִמְּךָ כְּבָר יֵשׁ לִי, כַּמָּה/ מִמְּךָ כְּבָר/ פֶּה" (עמ' 8). השיר שנפתח "בִּנְקֻדַּת חִיצוֹן אֲשֶׁר מִנְּכַח/ ציר", לפני ומעבר למקום ולזמן, משרטט את מסלול הנפילה אל תוך העולם המסתיים "פה". כאדם הנופל מגן עדן, כמלאך הנופל מהשמים, "פה", הוא המקום בו מוטל גופו של הדובר.

לאחר דברים אלו, מתחיל חלקו השני של הרומן, נובלה ריאליסטית, ארוכה למדי, המספרת את סיפורו של סליאור פרידה ומשפחתו. סליאור חוזר לגור עם אמו לאחר שנפרד מיוליה, אשתו. יוליה גרה לא רחוק משם, ושלושת ילדיהם, נועם, שירה ושלום עוברים ביניהם. סליאור עדיין לא בן שלושים, אבל הוא נדמה כמבוגר בהרבה. הוא סובל מעודף משקל, מבעיות נשימה, שינה ושתייה. הוא נאבק למחייתו כמתקין מצלמות אבטחה בחברתם של זוג אחים, משה ואהרון. יום אחד, בשעה שהוא מתקין מצלמות בסופרמרקט ה"מגהזול", הוא פוגש את קסניה, קופאית בת תשע-עשרה, וקשר מתפתח ביניהם.

אבל מתחת למציאות המוחשית הזאת, נפערת תהום; נועם, בנו הבכור של סליאור, רק בן שש וחצי, נופל לתוכה ונעלם. היעלמותו היא בלתי צפויה עבור הוריו והקוראים יחד. ובשלב זה אנו לא יכולים לנחש אפילו מה פשר ההיעלמות. המשפט האחרון בנובלה הוא שאלתה של יוליה לסליאור, "איפה נועם, תגיד לי שהוא איתך, אני לא מוצאת אותו בשום מקום" (עמ' 133). וכך, פתאום, מסתיים סיפורם. בהיעדר תשובה לשאלתה של יוליה ולשאלות שבוודאי עולות בראשם של הקוראים, מראית העין של הריאליסטי, האמיתי והמוכר מתמוטטת. הונו אותנו. זה לא מה שציפינו לו. למישהו או למשהו יש תוכניות אחרות עבורנו, עבור סליאור, עבור נועם.

ההבנה הזאת היא כמובן חלק מהמעשה הספרותי הקפדני של אדף. הסיפור נגמר בחדות, באמצע הדברים, עם היוודע דבר היעלמותו של נועם. הסברים, סיגור או פרולוג - אינם ניתנים. לקוראים נותר רק לשער

את הגעגועים לבן האבוד, התקווה שיום יבוא והוא יחזור, או איך זה ייתכן בכלל, שמישהו יעלם בצורה כזאת. וכך, סופו הלא פתור של חלק זה ברומן נשאר צרוב בתודעתנו, בשעה שאנו נופלים כבר אל הסיפור הבא, העוסק, על פניו, בדברים אחרים לגמרי. נועם ישוב מאוחר יותר ברומן, אבל בשלב זה, אנו עוזבים אותו בנפילתו.

בכל חלקי הרומן ולמרות ההבדלים ביניהם, מושם דגש על אור ועל חשמל. המילה חשמל לקוחה, כידוע, מחזיונו של יחזקאל: "וָאֵרֶא וְהִנֵּה רוּחַ סְעָרָה בָּאָה מִן־הַצָּפוֹן, עָנָן גָּדוֹל וְאֵשׁ מִתְלַקַּחַת, וְנֹגַהּ לוֹ, סָבִיב; וּמִתּוֹכָהּ כְּעֵין הַחַשְׁמַל, מִתּוֹךְ הָאֵשׁ" (יחזקאל, א, ד).

איש אינו יודע בבירור למה מתכוון יחזקאל במילה חשמל, אבל הפירושים תמיד קשרו אותה אל האור המופלא, האלוהי. מאחר שהמילה המקראית התגלגלה למילה המודרנית עדיין יש בכוחה לשמור משהו ממהותו המופלאה והחידתית שמופיעה בחזיונו של יחזקאל. לטענתי, האור הוא אחד המפתחות המרכזיים להבנת הקשר בין החלקים השונים ברומן ונוכחותו מסמנת כמה מהתמות המרכזיות בו. מקוצר המצע, אתמקד בסיפור הראשון, של סליאור ומשפחתו.

לאור יש מופעים רבים בחלק זה: נרות, פנסים, מכשירים דיגיטליים ואלקטרוניים מהבהבים בחשכה. גם אור טבעי ישנו: ברקים, אור שמש ואור ירח. ייתכן שאפשר להבחין קטגוריאלית בין סוגי האור השונים (למשל, אור טבעי מול אור מלאכותי), אך לדעתי אדף אינו עוסק בכך אלא דווקא מסכסך את החלוקות הללו, בהדגישו עיקרון אחד, בניסוחה של חביבה פדיה, "כל מיתוס של זיכרון עתיד כולל בתוכו גם אוריינטציה מובהקת אל העבר (וגם היפוכו של דבר הוא הנכון)", במאמרה "אור כתוך ואור כמעטפת" מתוך הספר אורים. על כן, העתיק והמיתי, נוטה להיות דומה אל החדשני והטכנולוגי. לכן, לא רק שאין ברומן חלוקה נוקשה וניגוד בין סוגי האור ומקודם, אלא מתוארים בו דווקא המקומות שבהם נפגשות הטכנולוגיה והמיסטיקה.

בנוסף למופעי האור השונים, גם הדמויות עצמן מקיימות יחסים שונים עם האור. סליאור, למשל, מתואר "[כ]גוף המוצק ביותר בבית" (עמ' 20) ואשר כבדותו חוזרת פעמים אחרות בנובלה, מתקשר לאור דרך שמו - מילולית - "נושא האור" (שא־לי־אור). גם "ידי [ו]זהב" (עמ' 114) שהיו לו בנעוריו מוזכרות לא פעם. אבל כמו שמודגש הניגוד בין גופו הגשמי לבין האור המוכל בשמו, כך מודגש הניגוד בין ידי הזהב שהיו לו בנעוריו, לבין תחושתו לגביהן בהווה; בלילה של שכרות, חש סליאור ש"כפות ידיו עשויות בשר נא, בשר טחון שכויד לכפות יד, ורק רצונו כפה עליהן תנועה" (עמ' 114–115). כך שלמרות החיבור האימננטי בין סליאור לאור, האור כמו עזב אותו, ואינו נושא משמעות מיוחדת עבורו. סליאור הוא כפי שתואר, "מוצק". לעומקסניה, הנערה הצעירה בה הוא מעוניין, שנוכריותה חרותה גם הן מבוטאות בשמה ("xenos" משמעו נוכרי), היא היפוכו של סליאור. קסניה מתבוננת בעולם וכל תופעה בו היא מבחינתה עדות למסתורי שביקום ולקיומו של האל, ואילו סליאור סולד מהתפיסה הפאנתאיסטית שלה. בשיחה ביניהם הוא אומר לה:

"את אוהבת להסתכל בשמים, אמר.

כן. מי יודע, אולי אני יצליח בסוף לראות את אלוהים.

הוא צחק.

אני רצינית, היא אמרה, כשהייתי ילדה, אמא שלי הבטיחה לי שאלוהים עוקב אחרינו מתוך העננים.

את לא ילדה כבר.

לא, אבל היא צדקה. אם מסתכלים מספיק, יש פרט שלא מתאים, משהו נפתח אחרי זה, עומק יותר עמוק, זה בעצים, זה בחרקים, זה בנשיכות של הרוח. בעננים יותר קל לראות. [...]

את באמת מאמינה בחרטא הזה של העצים שאמרת.

היא התמלאה מרחק, משהו כעיניה נסוג פנימה. היא השפילה אותן. ברעד אמרה, בקול עצוב, הכי טוב עכשיו שאני ילך הביתה" (עמ' 78).

סליאור אינו יכול לראות אותו או לחוש בו. כתמונת מראה של טריזיאס העיוור, שרואה טוב מכולם את אורה של האמת, סליאור, שנושא את האור, אינו יכול לראותו כלל. אבל לקסניה ולנועם יש קשר דומה לאור, לטבע ולחוקיהם. עבורם הם נושאים מסתורין. כך שהרומן אינו עוסק רק בחיפוש אחר תשובה לשאלה מה משמעותו של האור או מה מקורו, אלא גם בשאלה עבור מי הוא מאיר, מי מסוגל לראותו ומי מחפש אחריו. אך מדוע דווקא סליאור אינו יכול לראות את האור אף שהוא חלק ממהותו? לאורך כל הנובלה, לא רק שהוא אינו מסוגל לראות את האור הזה או לתת לו משמעות מעבר לתופעה הפיזיקלית ה"פשוטה" שלו, אלא שכל יחס מיסטי אל האור, בין אם זה יחסה הפנתאיסטי של קסניה ובין אם זה היחס הדתי של צדדים במשפחתו, סליאור מתנגד ממש לכל ביטוי של רוחניות או משמעות כלשהי המשויכת לאור. מדוע הוא מתנגד לו כל כך? אפשרות אחת שנרמזת היא שאהבתו ליוליה "עיוורה" אותו. "האהבה סותמת לך את העיניים" (עמ' 56), אומר סליאור. האם בכך שהתחתן עם יוליה, הוא הופך לירח שרק מחזיר את אורה של האשה, שאולי היא ג'ולייט, אשר שקספיר משווה לשמש? ייתכן שהבחירה שלו ללכת "אחרי הלב" (עמ' 89), אחרי תשוקתו ליוליה בנעוריו גרמה לו לאבד את האפשרות לקיום רוחני יותר. זוהי אפשרות אחת, לאפשרות נוספת אגיע בהמשך.

בכל אופן, חוסר היכולת שלו לראות את האור הופך אותו למעבר לגאולה. וחוסר היכולת הזה הוא המחסום שמפריד בין סליאור למי שהוא אוהב. "אתה לא מבין כלום. אתה אבא עלוב" (עמ' 130), אומר נועם לאביו, מעט לפני שהוא נעלם. נועם מנסה לחלוק עם סליאור דברים שגילה, הקשורים לזמן ולמרחב, שיש בידם להסביר בדיעבד את היעלמותו. אבל סליאור כאמור דוחה מעליו כל מחשבה המבקשת לראות מבעד ומעבר לדברים, והוא מתעלם ממסע הגילוי המשונה שבנו נאלץ לעבור לבדו.

בניגוד לסליאור, ובדומה לקסניה, לנועם יש קשר הדוק לאור ולזמן. נועם וילדים אחרים ברומן (וביצירות אחרות של אדף), הם אפשרות מסוימת לגאולה. מסוימת, כי לא ידוע אם בכלל אפשר להציל, האם אפשר להינצל, ובשם מי או מה בדיוק מתרחשת הגאולה. ילדים וילדות על סף בגרות הם אלה שמקיימים קשר עמוק עם העולם ועם הכוחות - יהיו אשר יהיו - אשר שולטים בו. "הילד הקדוש", על פי קרל יונג ואריך נוימן הוא "המרכז המוגבה, המתרומם [...] אשר מאחד בתוכו את העליון עם התחתון, את הגברי עם הנשי, את השמים עם האדמה, שהופכים אצלו למשהו 'אחר לגמרי', למשהו 'חדש'" (אריך נוימן, *האדם המיסטי*, 127–128). הקוראים אינם יודעים לשם מה נקרא נועם, ולאחר מכן גם סון, בנה של גב' די לאון, אבל אנו עדים לכך שהנערים אינם רואים את העולם כפי שרואים אותו שאר האנשים. נועם למשל מבין שלא בכל מקום קיים הזמן באותה צורה. הוא מגלה בחדרו הישן של סליאור נקודה שהוא קורא לה "נקודת אפס" - נקודה קבועה של רשת קואורדינטות כלשהי. כאשר הוא מניח שם את שעון היד שלו, השעון עוצר מלכת. ולילה אחד, במהלך סערת ברקים, מתרחש משהו מוזר: בשעה שנועם מביט החוצה אל הסערה, ברק מאיר וצורב את דיוקנו על זכוכית החלון: "על משטח הזכוכית היה צרוב דיוקן חיוור של נועם, דיוקן רפאים ניבט החוצה בפליאה" (עמ' 96). החדר של סליאור, של נועם, הופך לקמרה אובסקורה. עבור כל דמות ברומן הצילום המוזר והפלאי הזה מסמל משהו אחר. עבור סליאור זוהי תופעה טבעית גם אם נדירה. עבור הצד הדתי במשפחתו מדובר בנס והם רוצים לקחת את נועם אל הרב. עבור קסניה זוהי יצירת אמנות שחולל הטבע. אבל עבור נועם, שעתיד להיעלם בקרוב, זוהי קריאה, אות, או פגישה מיוחלת. האם הברק/ האור חיפש דווקא אותו? או שנועם, בכך שנמצא ליד החלון

זמן כה רב, מחכה למשהו שאפילו הוא לא יכול להגדירו, עד שבכורח כמעט נוצר המפגש החד־פעמי הזה עם האור? כך או כך, בין אם נועם נבחר ובין אם הפך לכוה בכוח הרצון בלבד (כמו חברו של סליאור, חמורבי), הוא סומן. והפורטרט הרפאי הזה הוא הדבר היחיד שיישאר למשפחתו לאחר היעלמותו של נועם לזמן אחר, לסיפור אחר.

היכולת הזאת להקפיא רגע מסוים בזמן ובמרחב היא תכונה שאדף מעניק לאור ברומן. תיאור כמו "וזהר התפרץ אל החלל, צורב את שניהם על לחית השנייה החולפת" (עמ' 46) מוזכר עוד פעמים אחדות. אבל כמו שהאור הוא בה בעת מיסטי וטכנולוגי, כך הוא מאפשר לא רק הקפאה רגעית של הזמן אלא גם זרימה אינסופית שלו. לכן האור יכול לזרום מחזיונו של יחזקאל אל המציאות שלנו, וגם להקפיא רגע מסוים. זהו המשמעות הכפולה של "החיתוך של האור מבעד לרצף הזמן" (עמ' 47); כמו מצלמות האבטחה שסליאור מתקין, התופסות תנועה בזמן, אך בעצם תנועה זו מורכבת מסדרה של תמונות בודדות וקפואות בזמן.

אבל ישנו סיפור נוסף שקושר בין סליאור לבין נועם והאור, ולמעשה יוצר חיבור בין שאר הסיפורים והשירים המרכיבים את הרומן. הסיפור מסביר גם את תחושת הנפילה שהחזרה לעיל. זהו הסיפור כפול הפנים של לוציפר ושל הילל בן־שחר: "אֵיךְ נָפַלְתָּ מִשָּׁמַיִם, הֵילֵל בֶּן־שָׁחַר, נִגְדַּעְתָּ לָאָרֶץ, חוֹלֵשׁ עַל גּוֹיִם. וְאַתָּה אָמַרְתָּ בִּלְבָבְךָ: הַשָּׁמַיִם אֶעֱלֶה מִמַּעַל לְכוֹכְבֵי אֵל, אָרִים כִּסְאִי וְאֵשֵׁב בְּהַר מוֹעֵד, בִּירְכְּתֵי צָפוֹן, אֶעֱלֶה עַל בָּמֳתֵי עָב, אֶדְמֶה לְעֶלְיוֹן. אַךְ אֶל שְׁאוֹל תּוֹרַד, אֶל יַרְכְּתֵי בוֹר." (ישעיהו י"ד, פסוק י"ב-ט"ז)

"נפילתו של לוציפר", גוסטב דורה

הילל בן־שחר הוא כנראה כוכב הצפון, או כוכב הלכת ונוס, שגם הוא נוכח ברומן. בתרגום השגוי של הירונימוס הוא תורגם כלוציפר, שם נרדף לשטן, למלאך שנפל. משמעותו המילולית של השם לוציפר היא "נושא האור" (המילה "lux", משמעה אור). וכך מתקבלת דמות כפולה ומוארת, של כוכב־מלאך־נופל. יש כאן תזכורת לסליאור, שגם הוא - כלוציפר נושא האור - מבהיק בנפילתו, אבל האור כבר לא חלק ממנו. יש לשים לב לפרדוקס, שכן גם הילל בן שחר - ככוכב שמחזיר אור, וגם לוציפר - כמי שמאבד את האור האלוהי, נושאים אור, מוליכים אותו, אבל הוא אינו משלהם, הם מנועים ממנו. וכך הקשר בין סליאור ללוציפר ולהילל בן שחר מציע הסבר לכך שסליאור מתכחש לאור וסולד מכל זכר לרוחניות. סליאור, הנושא את האור אבל עיוור אליו, מתנהג לאורך הנובלה כמי שנבגד, כמי שהובטח לו דבר מה שלא התקיים. אבל שלא כמו לוציפר, המורד אל השאול, סליאור מורד לגופו שלו, לחיי העולם הזה. ומכאן מוצקותו הגשמית, וגופו הנוכח בכבדות בבעיותיו הרבות. ועל כן הנפילה הזאת מקפלת בתוכה גם נפילה אחרת, הנפילה מגן העדן אל הגוף החי, המשתוקק והחסר. מוטיב המלאך הנופל משתקף גם בדמויות אחרות שנתפסו או ראו עצמן כדמויות לוציפריות - כמו המשוררים ארתור רמבו ויליאם בלייק - שכתב את *הנפילה מגן עדן* - המוזכרים ברומן. ייתכן אפילו ששמו של הרומן רומז ליצירה אחרת של בלייק, *נישואי העדן והשאול* (על פי תרגומו של גיורא לשם). מובן שהנפילה מתבטאת שוב בדמותם של הילדים־נערים נועם וסון, הבנים האהובים הנופלים לעולם אחר, לסיפור אחר.

למעשה אדף אומר לנו שהנפילה הזאת היא המשמעות האמיתית של להיות נבחר או להכיל את אפשרות הגאולה. מה זה אומר, להפוך באחת מאדם החי את חייו במסלולם הידוע למישהו ה"נדרש לזנק מליבת עצמו" (עמ' 128). יש מחיר לקרבה אל לב האור, אל החשמל, אל סודם של הדברים. המשמעות היא להיקרע מדקמת חייך, המשמעות היא להיעזב לבד מחרץ לזמן. אדף חושף ברומן זה את האלימות המסתתרת מאחורי ההבטחה, את הבגידה המקופלת כבר ברגע הבחירה. הבנה זו מהדהדת לא רק לאורכו של הרומן, אבל גם לאורכה של ההיסטוריה כולה. זה סיפורם של כל אלו "הַנּוֹפְלִים בְּלֹא/ יְכֹלֶת תְּעוּפָה" (עמ' 267); את קולם ניתן לשמוע בקריאתו של המשיח על הצלב, "אלי, אלי, למה עזבתני?" המהדהדת בקריאתו של גדי, אחיו של סליאור, לאחר מות אביהם, "אהבתי אותו והוא הרס אותי" (עמ' 92, 132), ובקריאתו של גרונטיון בשירו של ת"ס אליוט "I that was near your heart, was removed therefrom". למעשה, כל חלק ברומן חוזר ומתקשר לנפילה זו, ומספר שוב ושוב את המיתוס הנצחי של להיות נבחר וכו זמנית להיענש על כך. "אכן, דרוש משיח לעולם", כותב אדף בהמשך הרומן, "אבל אין זה תפקיד לגיבור. אף פעם לא היה. [...] אנחנו זקוקים לנבל" (עמ' 259).

כאמור, סיפור הנפילה שמספר אדף מאחד בתוכו גם את הנפילה מגן העדן שכלאה אותנו בגוף בעל רצונות וצרכים. ועל כן כאשר הדמויות נופלות ברומן, הן נופלות פעמיים. פעם מהעולם שהן מכירות ואהובות ופעם אל הגוף שאי־אפשר לחמוק ממנו. "אֲנִי רָעֵב/ אָרוּן/ מַדּוּעַ קְלַלְתָּנִי פַּעֲמַיִם/ הַגּוּף/ שֶׁלֹּא אוּכַל לְהָבִינְךָ/ אֶלָּא דַּרְכּוֹ" (עמ' 268). במילים אלו מסתיים השיר החותם את הרומן. וכך סיפור שהתחיל ב"בִּנְקֻדַּת חִיצוֹן אֲשֶׁר מִנֻּכַּח/ צִיר", מסתיים בגוף הרעב, המשתוקק לדעת שהוא לא לבד באפלה שאליה נדחף בכוח, לא מבחירה.

תנועת הנפילה היא גם דרך לקרוא את הרומן הזה. כל חלק מספר סיפור של נפילה אחרת, אבל הרומן כמכלול גם הוא תנועת נפילה מתמשכת אחת אשר יוצרת אקסס מונדי ("נִכַּח/ צִיר") מתחילתו של הרומן ועד סופו. וכך, כל אחד מעשר החלקים מספר סיפור אחד האוצר בתוכו את אודו שלו, כניצוצות בתוך הקליפה, אבל הקריאה ברומן כולו היא כקרן אור שתופסת את כל העולמות האלו יחד, כמו מסלול נפילתו של מלאך אל הקרקע, כ"חיתוך של האור מבעד לרצף הזמן".

◆

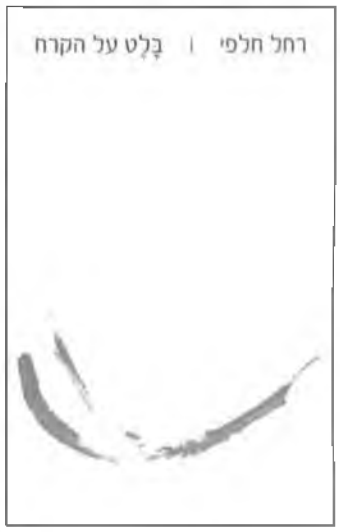
הרכרים נכתבו בעקבות הרצאתם בכנס בינלאומי בנושא האור בפרספקטיבות סוציולוגיות ותרבותיות, שהתקיים באפריל 2015, באוניברסיטת בן גוריון.

יובל פז

פגישה עיוורת עם הזמן

רחל חלפי: *בלט על הקרח*, הוצאת קשב לשירה 2015, 131 עמ'

"אני היא הכותבת/ במים// מנגנת באוויר// מפסלת ברוח// ובקוטב הזה/ חורטת בקרח". השיר 'כותבת' הפותח את *בלט על הקרח*, ספרה החדש והמרתק של רחל חלפי, מציג קווי מתאר של יצירה בשני מצבי יסוד משתנים: אוויר שהופך לרוח ומים שהופכים לקרח ואת מעשה הכתיבה - כחריטה בקרח. בשיר השני, אשר העניק לספר את שמו, מתארת המשוררת את המצב הקיומי, אך אולי גם את האמביוולנטיות שבמעשה הכתיבה: "זהו בלט על הקרח/ בלט על הקרח הדק// הקרח נקי ומוצק// ברבור שחור אחד/ גוהר/ שותה מעט מים/ מסדק זעיר/ בקרח הדק// זהו בלט על הקרח/ כתם שחור על צחור/ רוקד בתנועות// שהופכות/ באחת/ עוויות/ מאבק/ מעל לקרח הדק". אם נבחר להתייחס לשורות אלה כתיאור מעשה-הכתיבה, הרי היוצר הוא "ברבור שחור", כתם שחור, שתנועתו הופכת ב"אחת" למאבק: "שומעים את נפץ/ הבקע/ בקרח// ברבור צמא אחד גוהר/ בתנועות עדינות/ של ריקוד/ מעל אגם מתבקע". טקסט זה ממחיש היטב גם את המצב הקיומי: אנחנו תמיד בצימאון, נעים במדרון חלק ומסוכן שבו מעשה האמנות הוא מראית־עין של חיים: "בלט על הקרח/ תנועות אחרונות/ של דמה־חיים/ על הקרח הדק/ הדק// שהופכות באחת/ עוויות/ מאבק/ בטורף לא/ נראה/ מעל לקרח הדק/ הנשבר".



החוויה של קרקע שבירה, הנשמטת תחת הרגליים, מרכזית גם בשיר 'שבירויות', המאוכלס יצורים כמו שפרירית, עכביש, נמלה - שקיומם נתון לחסדים קוסמיים שאין להם כלל שליטה עליהם. הללו מתגלים כרימויים לתא זעיר במוח האדם, תא שמייצג את השחצנות האנושית שבעצם הרצון לדעת: "היוהרה/ לקרוא ספרים על הקוסמוס/ ההעזה לומר/ 'אינסוף'/ היומרה/ להבין תנ"ך". השבירות של האדם כמוה כ"ישיבה, כמו של פשפש־היער/ על גב עלה נידף/ ברוח/ מצליפה". זו אפוא נקודת המוצא של *בלט על הקרח* - חיים במציאות קיומית נזילה. המציאות הנזילה הזאת מגלה את פניה בכל פינה. כך בשיר 'בבניין הרב־': בבניין הרב־קומתי העשוי מים/ שבו אני מתגודדת [...] סחרחרת אני נגררת/ בין קומות המים הרבים/ [...] רצה על פני קומות המים חושבת שהן קרח רק/ חושבת שהן העולם/ אבל אז הבקע שרדכו אני נופלת/ מזכיר לי שהקרח הדק/ נשבר/ ואוהב לבלוע אותי/ גורס בי בשיני הקרח שלו/ נאחז בצעיפי המתנופף עדיין החוצה/ נאחז בו כבמעקה". כך הופך האדם הנופל, הנבלע, הטועה - הוא עצמו ל"מעקה". במקום שהאדם השברירי יאחז במעקה ביתו היציב, הוא עצמו יקרא לשַמֵש מעקה, מעקה בחלל שבו הוא אמור לחוש מוגן, אלא שכאן הבית הוא "בניין רב־קומתי עשוי מים."

השיר 'הגוף, אחר כך', הפותח את השער השני בספר שנקרא "צופן ריגול", מבקש להתחקות אחר רעיכת הגוף. מאז ראשית כתיבתה ואפילו כבר בשירי הנעורים שלה, עוסקת רחל חלפי, בתוך המגוון העשיר של נושאי שירתה - גם בַּחלוּף, בשבירות־הקיום. בשיר זה, הדוברת מייחדת את הדיבור על הגוף האנושי ש"כבר לא מובטח לא מבטיח": "אנו מסתכלים בו מרחוק לאחור/ נזכרים בו כבמאהב ישן - נידח זה [...] עדיין אנחנו משלמים לו קשורים בחוזה־קבע/ אבל הוא חותר תחתינו/ מנסר בענף שאנו יושבים עליו." חלפי מצליחה בשיר זה ליצור דימוי עוצמתי למערכת היחסים בין האדם לבין גופו: "זהו. פשוט מרגל לרעתנו/ כבר לא שוחר טובתנו/ לא מובן. לא מאליו/ חודש רע. זהו. בוגד נאלח/ חפרפרת חופרת בתוכנו/ מעצמה זרה."

במחזור בן שלושה שירי־כאב המוקדשים לעילוי נשמתו של משה שטרנבוים, דודה של המשוררת, מבקשת חלפי לפצח את הצופן שיאפשר זיכרון של אדם יקר שנכנע בקרב על חייו. העט "רופס" נוכח "לפיתת הברזל" הנחרצת של המוות בגופו של החולה. הפער בין הנפש המשתוקקת לעוד זמן של חיים, לבין הגוף שכה מתקשה להביע את הרצון הבסיסי הזה הוא נורא: "המילים מפלסות דרך בקושי/ אני רוצה להיות בריא/ אמר כמו ילד קטן - - -". גיבור השיר, הגיבור המובס, ממחיש בחרדות את השבירות הקיומית: "הכובש כה מוחלט והנכבש/ אינו מנחש את עוצמת גזר הדין". לאחר מותו של הדוֹד האהוב, נותרת המשוררת בייסורי הזיכרון: "הניסיון לזכור אותו/ מבעד לאני העלוב שיושב בתוכי/ ודוחף ודוחף ודוחף קדימה את הַחֶסֶקָה העלובה שלו/ על גבי משברי ים גדולים" - היא יודעת שהניסיון הזה לזכור-ממש נועד לכישלון.

בכתיבתה של רחל חלפי, מאז ספרה הראשון, יש עניין במרחקים, ובעיקר במרחבים קוסמיים. היא עוסקת ברבים משיריה במרחבים אלה גם כייצוגים למרחבים תודעתיים. עבודה כדור הארץ איננו אלא בית קטן שנדרשת יציאה ממנו לשם פרספקטיבה מדויקת. בשיר 'כוכבים טורפים כוכבים' היא כותבת: "הגלקסיה הקרובה ביותר אלינו/ רחוקה/ מרחק/ מיליוני/ שנות-/ אור/ ולי אין עכשיו חמש דקות פנויות". מחד - מיליוני שנות־אור; ומנגד - אפילו לא חמש דקות פנויות. אכן, פרספקטיבה מדויקת. בשיר הבא 'כוכבים, חושך', מדמה חלפי את חיינו, מזווית מסוימת, כמתנהלים על כוכב שנטרף בידי כוכב אחר: "חושך טורף חושך/ החושך הגדול שכולנו בתוכו" והיא חוזרת על מילות סיום השיר הקודם: "ולי אין כרגע חמש דקות פנויות".

בניגוד של הומור - בשיר הבא, 'דיוקן עצמי, בלוח', מציירת רחל חלפי תמונה של פרודיה עצמית - וגם ביקורת נוקבת על מושג "האני" והזהות העצמית: המשוררת מתחבטת במשך "חודשים" בבחירת שיר 'דיוקן עצמי' לכתב עת לשירה, שעורכיו ביקשו לשתפה בגיליון המוקדש לנושא זה. היא מחפשת בין שיריה ומתלבטת מה לשלוח: "את ההוא שבו דימיתי את עצמי לארכיטקטית/ של גשרים רעועים? [...] את ההוא שבו הייתי/ מאוהבת לשעה באיש ההוא שליטף את גופי במבטים? [...] איפה אמצא איזה דיוקן עצמי סולידי לרפואה, אה?/ מה אני, ברכבת השדים הזו המרצדת בתוכי/ יורה רותחת? שלווה מחכה?/ דייגת עם חכה שהתאבנה מרוב חִכְיָה?/ אחת שחיה כאילו הנצח מובטח להז?" באנטי־קליימקס חריף היא מסכמת: "בינתיים עֶבֶד".

ביטוי שנון ומקורי ל"בעיית הזמן" מעניקה רחל חלפי בשיר 'חבל על הזמן'. בשיר סלנגי ומתפרע זה, היא מתעמתת עם הזמן החמקמק: "הזמן מה אני יגיד לך הזמן הוא/ חבל על הזמן [...] פתאום תפסתי שהוא משהו כזה ממשי כזה את יודעת דבר/ שאפשר להחזיק ביד פתאום ראיתי שאני/ לא בו בזמן הממזר הזה/ הוא פחדן מה זה פחדן הזמן כל הזמן/ מתחבא/ בורח מתחת למיטה" - האנשת הזמן מבהירה את מהותו שהיא מעבר לממד קיומי, כלומר לא רק משך של רגע או תקופה, אלא ישות כאילו ממשית: "מתחת לַמיטה/ כן שם נפגשנו לרגע/ טוב את מבינה ופתאום היה לי כל/ כך טוב איתו ולו היה כל־כך טוב/ איתי מה אני יגיד לך/ ממש חבל

על הזמן". חלפי מפרקת את הביטוי השגור 'חבל על הזמן', שהוא אחד מסימני דלות השפה (מה שמסביר גם את השגיאה הלשונית הצורמת בצירוף "אני יגיד"), ובעזרת חזרות רטוריות על המילים "את מבינה", היא משוחחת על סגולותיו האמיתיות והמדומות של הזמן. במסווה של שיר קליל והומוריסטי, אומרת חלפי דבר־מה חשוב על הזמן, על היותו קצוב, מתעתע ונעלם: "אבל אחר־כך/ מצאתי את עצמי במקום אחר לא/ מבינה איך וגם הוא בכלל לא/ היה שם מתחת למיטה/ אבל מעכשיו אני יודעת שהוא/ משהו־משהו שכדאי לי נורא לפגוש/ אותו/ שוב/ באיזה זמן".

בספר סין (2013), הופיע השיר 'ככה זה הזמן' שבו כתבה חלפי: "ככה זה בראשית הזמן עומד דום אתה עומד דום/ שמש וירח הם אחד בהזדווגות קוסמית זוהרת נצח/ אחר־כך אתה זע בזמן קמעה מתחיל לנוע בו לאט/ מתנועע בו דרכו בנועם והוא מושיט לך יד/ אחר־כך לפתע הוא נע בך דרכך הולך בך/ אתה עומד נדהם הוא נוסע אין בך/ פתאום הוא משתופף תופס תנופה מזנק/ מדלג לגובה קופץ עליך קפיצת חמור". בשיר־המשך בבלט על הקרח, 'ככה זה הזמן 2', נראה שהאדם והזמן אינם מזדווגים עוד כשמש והירח, וגם ולזולו של הזמן המדלג מעל האדם ב"קפיצת חמור" הוא עדין, יחסית למתואר בשיר החדש.

בשיר זה שומרת חלפי על הסגנון המחויך רק בבית הראשון: "פתאום הוא מציץ אלי מבין/ הקפלים. פתאום הוא עושה לי 'קוקו' פתאום/ הוא אומר: "את שלי!" - מה שנראה תחילה כמשחק מחבואים עם הזמן, מתגלה בהמשך השיר כהשתלטות אלימה: "מתחבא מתגלה/ סוכן סמוי. סוכן כפול. מבטיח נצורות תוקע סכין בגב." את ההתפכחות באשר לזמן ממחישה חלפי במעבר מדילוג הזמן מעלינו בקפיצת חמור לפעולה מכאיבה ואלימה של ערבוב ודחיסת זמנים באדם: "גורס לועס/ דוחס בו-זמנית זמנים שהיו לא היו בְּתוֹכִי מחוצי/ שאני הוֹיָה - לא היה/ עבר־הווה־עתיד מתנים אהבים בהבהובים/ [...] זמנים מתמזמזים במעשי זנונים/ [...]/ מתנופפים ברוח הפראית הזאת/ לכל הרוחות לכל הרוחות". זהי המחשה חדה ומכאיבה של הפן האלים של הזמן.

בהתייחסותה של חלפי לזמן, יש אמנם הכרה ביכולותיו הנלוזות, ואף על פי כן אין בכוונתה להניח לו לשטות בה. כדרכה לעתים, היא מתמודדת רווקא עם סוגיות הרות־גורל בדרך פרועה, חצופה, מרדנית ורווית הומור: היא מוצאת לעצמה תחליף לזמן הסורר, כמתואר ב'פגישה עיוורת עם הזמן': "אז קרובי משפחה מודאגים/ דאגו לסדר לי פגישה עיוורת/ עם איזה זמן אחר// נפגשנו בקפה, הוא לא מכיר אותי,/ אני לא מכירה אותו// גיששנו. כוס קפה. עוגה./ סיגריה.// מאז אנחנו נפגשים/ פעם/ בשבועיים".

השירה של רחל חלפי מעמידה את המאבק הקיומי לא רק באור מעמיק, אלא גם בפרספקטיבה אירונית, באמצעותה היא בוחרת לעתים לנתב אותה למבע של הומור. כך למשל בשיר הנהדר 'הקיץ אחד על פרננדו פסואה', בו היא הופכת חלום בהקיץ לרומן דמיוני מסעיר עם משורר זר ונערץ. מה שהתחיל ב"פגישה עיוורת בסטימצקי" הופך להיכרות מעמיקה עם שלל פניו של המשורר הפורטוגלי, המנסה לדחות אותה מעליו, ומסתיים בחזרה למציאות עם ניסים אחר שמתרה בה נחרצות: "קחי שלוק ותסתמי כבר. [...] תעשי טובה לעצמך! תעזבי את פרננדו!/ צועק עלי ניסים./ קחי קצת ערק, תעזבי את פרננדו! [...]"

קסמה של שירת רחל חלפי מתבטא באופנים רבים. בפרקים אחרים שבספר, למשל בזה הנקרא: "בואו נעשה חיים בחו"ל", היא מתזמרת קולות, פנימיים וחיצוניים, של קבוצת מטיילים באמסטרדם למסע של חדוות־קיום מהולה באימת־קיום. במחזור נוסף של שירים קצרצרים, "מיאוקו", היא שופכת אור אחר, מנקודת מבט מפתיעה על הקיום. את מקום הדוברות תופס חתול, שיללתו הופכת למונולוג המחולק לפרקי הייקו קצרצרים, בהם הוא שוטח את תובנותיו על החיים, בווידויים דוגמת: "אני בכפור/ בלהט -/ כך וכך// אני חתול ההיינו הך"; "מסתפק במועט.// אם אין קרן־שמש טובה - יש קרן־תקווה". אותו חתול פונה גם ישירות אל המשוררת ומשמש עבורה כ'אגו מתבונן': "מבטי מרוחק// דבר לא נצחי/ דבר לא נמחק", "חתול רזה// מתעקל סביב/ לילדתו/ המבקשת"; הנותן ביטוי ליצריה־רצונותיה: "אני חתול הקרח שלך// למרי/ לשלוף ציפורנייך", "תני לי בשקט/ להתבונן// לחרור אל/ עצמי// אליך"; ומותח ביקורת עצמית: "שנים רבות/ שאת/ כותבת הייקו// ועוד לא/ מיאו/ קצר אחד!"

השיר 'לרקוד', שכולו מורעות לחולשה האנושית, קורא תיגר על חוקי הפיזיקה: "תנועותַי זקיפים ניצבים/ זקופים כטבע הקרח/ עמידים כחוקי הכפור/ ומֵיָד נמסים/ קדים/ מתקמרים/ אל חוקי הלהט/ האורב/ אל בורות האגם האפל/ שמתחת." בשיר הנפלא 'על סכיני הנעל', המשוררת ה"כותבת בקרח" עולה מתוך רמותו הנאבקת של "הברבור השחור": "אני מנסה לאחוז בגופי הרופף/ גליסנדו לוהב// לפתע מפולת־קרח/ לפתע/ קמתי עלי/ גם יחד// וחידדתי את סכיני הנעל/ לשוב ולרקוד/ על הקרח הרק// והמוסיקה ליטפה הריעה/ ונעתי ברוך אחורה/ כאילו האחורה הוא קדימה// והקדימה רקד אחורה/ תחת להבי רגלי/ וחרצתי עמוק בקרח/ חרצתי עמוק וחד/ בקרח הרק/ הלבן". וכאן, חידה, פרדוקס. כתיבה על הקרח. ◆

טֶרֶף/ רחל חלפי

דָּבָר בְּתוֹךְ דָּבָר
לוּלָאָה בְּתוֹךְ לוּלָאָה
הַזָּעִיר לְאֵינְסוֹף חָבוּק
בָּעָנָק לְאֵינְסוֹף
שְׁנַיִת הַשֶּׁקֶט
בָּהּ דַּג זָהָב קָטָן
צָף
וּבְחֶלְקִיק הַשְּׁנִיָּה שֶׁסּוֹגֵר עַל הַשֶּׁקֶט
מְלִתָּעוֹת אַדִּירוֹת שֶׁל הַדָּג הַטּוֹרֵף
חוֹטְפוֹת אֶת דַּג הַזָּהָב
אֶל בֶּטֶן הָאֶפְלָה
הַשֶּׁקֶט שֶׁל יְצוּר אֶחָד הוּא לַהַט־
הַחֹרֶב
שֶׁל אַחֵר
הַחֹרֶב מִתְהַפֶּכֶת בְּכָלָנוּ לְלֹא הֶרֶף

מתוך *בלט על הקרח*, הוצאת קשב לשירה 2015

דוד אדלר

לאלוהי המשוררים פתרונים -

עם מותו של המשורר אריה סיון

אריה סיון, משורר נפלא וצנוע, חתן פרס ישראל לשירה 2010, שהלך לעולמו ביום שישי 19.6.2015, נולד בתל אביב באוגוסט 1929, כשמלאו לעיר רק עשרים. למרות שתל אביב היתה מרכז חייו הפיזיים רק עד שהתגייס לפלמ"ח (בהמשך למד בירושלים ועבר עם נישואיו לרמת השרון), העיר הלבנה עמדה במרכז חייו הספרותיים-חווייתיים, והשאירה בו חותם עד לשנותיו האחרונות. יעיד על כך קובץ השירים האחרון (*על חול ועל ים: שירי תל אביב*, קשב לשירה 2009). אמנם אין זה נדיר שריוקנו של האמן כאיש צעיר מתעצב בשנות ילדותו, נערותו וראשית בחרותו, אך אצל סיון בא הדבר לידי ביטוי מועצם.

סיון פרסם את שירו הראשון בעיתון 'דבר' כבר בהיותו בן שמונה-עשרה, ומכאן שמאחוריו כמעט שבעים שנות יצירה. נוהגים לציין שסיון היה ממייסדי חבורת "לקראת", שפעלה בתחילת שנות החמישים והיה מעורכי ביטאונה. בשנת 1953 פרסם במסגרתה ספר משותף עם נתן זך ומשה דור *בשלושה: שלושה פרקי שירה*. מעניין לציין, כפי שיפורט בהמשך, שיש בשירתו, גם בזו המוקדמת, "סטיות" מובהקות מהאופי "הילידי", שלא לומר הכנעני, שיוחס לאותה חבורה.

מאז פרסם כבר חמישה-עשר ספרי שירה שמקיפים קשת רחבה ומגוונת של נושאים שזכו לביקורות אוהדות ביותר, וכן ספר בלשי, תרגומים ומחזה. אך למרות הפרסים להם זכה, ובכללם גם פרסי ברנר וביאליק, הוא מעולם לא ניצב במרכז הזירה השירית. הוא משמש הוכחה, אם בכלל נדרשת כזו, שלא רק כישרונו האמנותי של היוצר חשובה לפרסומו ולמיקומו במעלות היוצרים, אלא גם תכונות אופיו. צניעותו הידועה של סיון והתרחקותו מהמולת הכרך ומחיכוך עם מוקדי הכוח בעולם השירה והספרות, הן שגרמו לכך פרס ישראל שהוענק לו בשנת 2010, היה הכרה הולמת, גם אם מאוחרת.

אך לא במכלול חייו ושירתו אני רוצה לדון כאן היום. את זה עשו, ויעשו אולי אחרים, טובים, קרובים ומבינים ממני. ברשימה זו אתמקד רק בהיבטים אחדים, חלקם אישיים ולכן נסתרים, חלקם גלויים לכאורה לכל קורא ועם זאת נסתרים מהתודעה, המאירים את שירתו ואישיותו של אריה סיון באור פחות מוכר.

ספרים ראשונים

אני מעלעל שוב, בנוסטלגיה מהולה בעצב, בשני ספריו הראשונים (ככותב יחיד), ספרים שהיו גם בין הראשונים לאכלס את מדף השירה שבספרייתי. *בשירי-שדיון* שיצא בשנת תשכ"ג בהוצאת 'עכשיו', בכריכה עבה וללא תג מחיר ואת *ארבעים פנים* בהוצאת דר שיצא בשלהי שנת 1969 (כי השנה העברית היא כבר תש"ל) שקניתי במחיר הנחה (2.40 במקום 4.00 ל"י קודם היות השקל). ספר מהוה בכריכה דקה וסגפנית ללא ציור עטיפה מבחוץ, אך עם תוכן נפלא מבפנים, שיצא כפי הנראה בהוצאה עצמית. אני מתבונן שוב בגזיר העיתון המרופט, שגזרתי כחמישה עשורים קודם לכן, התחוב בין העמודים 15 ו-16 ובו גרסת שיר עלומה של שירו הידוע 'לאה היתה' שהיתה מאוד קרובה ללבי. גרסה מול גרסה. גרסה אהובה (בגזיר העיתון המרוט) מול גרסה מנוכרת (בספר). גזיר עיתון שהניע אותי ליצור קשר מבורך עם המשורר בעדוב ימיו.

שידי שדיון היה אחד מספרי השירה הראשונים שרכשתי - או כתלמיד תיכון חסר אמצעים בעליל או בעת שירותי הצבאי, אז הערפתי את הווופלים הפשוטים על ה"מצופים" כדי לחסוך את ההפרש לקניית ספרים. צילום עטיפת הספר (של פטר מירום) - דיונות אפרוריות - מלווה אותי זה שנים, כשאני מעבירו מכוננית אחת לאחרת או כשאני שולף אותו לעיין בו שוב ושוב. תמיד סברתי שדיונות בתוליות אלו משקפות את חולות סיני ששרשראות השריון של גדודו של סיון פצעו, ללא חמלה, במסעו כחייל מילואים במבצע קדש בשלהי 1956. זה כנראה נכון. אך ספרו זה מתחיל בשער "פרטים אוטוביוגרפיים" שבו גם השורות הבאות: "זה הים אשר אפשר/ את עצם קיומי, בהביאו/ את מולידי אל/ חולותיו הלבנים". כך שיש בתמונה זו גם כיסוי לדיונות של העיר הלבנה כפי שנשקפו לסיון בילדותו.

מקובל, ומי אני שאחלוק על כך, שחבורת 'לקראת' נולדה כתגובת-נגד לשני מאפיינים של חבורת אלתרמן-שלונסקי. הם העמידו במרכז את שירת היחיד לעומת קודמיהם שקידשו את הקולקטיב. אך יותר מכך היתה זו שירה "ילידית" "שקשר הטבור שלה מחובר לנופי הארץ הזאת, הפיסיים והאנושיים" כפי שהגדיר זאת משה דור ממעצבי החבורה, לעומת אלה שנשאו על כתפיהם את עול הגלות. הם נולדו, כאילו מן הים, כאן ועכשיו, ללא עבר וללא שורשים. אך המציאות, כרגיל, מורכבת יותר. אפילו בשני ספריו אלה, הראשונים, של סיון, נגלית התייחסות אחרת: "נוֹעַדְתִּי לְהוּלַד בְּצָרִיף/ שֶׁקֶשׁ גָּגוֹ נוֹשֵׁק/ לְבָנִים צְחוֹרֵי חֶזֶה.// בַּשֶּׁלֶג הַלָּבָן עָמְדָה/ אִמִּי..." חשבתי לעצמי לנוכח שורות אלו והמשכן, שאמו נשאה אותו בכרסה בבואה ארצה ואם כך אין מנוס מאזכור פרט ביוגרפי זה. אך עיון בביוגרפיה המשפחתית, הלא פואטית, מלמד שמאורע זה אירע תשע שנים קודם ללידתו ומי שמבקש להינתק משורשיו מבחינה אידיאולוגית, לא היה מזכיר זאת ומייחד לכך פרק משמעותי, את ה"מבוא" כולו בשער "פרטים אוטוביוגרפיים" *בשידי שדיון*.

גם ב"ארבעים פנים", שמתייחס לגיבורים רבים מהתנ"ך ומהברית החדשה, לא נפקדים שירים מאזכרי-שורשים כאלה: "פּוֹעֲלֵי צִיּוֹן שְׁמָאל/ בְּפוֹלִטֶבָה, פַּעַם, עִיר/ שֶׁלֹּא הָיִיתִי בָּהּ אַף פַּעַם: "וְהַשִּׁיר הָעוֹקֵב עִם הַשֵּׁם הָאַנְטִי-כְּנַעֲנִי "שִׁיבַת צִיּוֹן": "דּוֹבְרִים בְּלְשׁוֹנוֹת צְמָאוֹת/ בָּאִים אֶל אֶרֶץ יְבֵשָׁה/ בִּרְדִתָּם בַּעֲפָרָה..."

"לאה היתה" - גרסה מול גרסה

הנה אני חוזר אל אותו גזיר עיתון של 'לאה היתה', שיר מהידועים שבשיריו, גם לפי ערותו שלו. אולי זה המקום לווידוי אישי קטן. נראה שלכל שוחר שירה, ויותר מכך למי שחוטא בכתיבת שירים, יש מקום מיוחד שבו הוא אוצר שיר אחד או שירים אחדים, שטבעו בו חותם עמוק, במיוחד בראשית דרכו השירית. לעתים הם מקרבים אותו לשירה, שמודיו הצליחו בדי עמל להרחיקו ממנה, ולעתים כוחם כה רב, שהם פותחים לו מוצא למעיין שוקק של שירה שהיה כלוא בו. גם אם השירים נגלו לו לראשונה בנעוריו או בבחרותו המתרחקים והולכים, הם יהיו נצורים בלבו שנים רבות. אולי לתמיד. טעמם לא נמר גם אם טעמו בענייני שירה אולי השתנה במהלך השנים. באשר לי, אחד

השירים שהשפיעו עלי, אולי יותר מכל שיר אחר בצעירותי, היה השיר 'לאה היתה' שהופיע כאמור באחד העיתונים. היה זה קרוב לוודאי לקראת סוף שנות השישים, שכן לפי עדותו של אריה סיון השיר נדפס בעיתון לפני פרסומו בספר; אם כי ראוי לציין שהוא לא היה מודע לקיום גרסה זו ולא זכר באיזה עיתון פורסם השיר.

אני יודע זאת, כי שלחתי אליו בדואר ישראל, באפריל 2009, תצלום של גזיר העיתון עם מכתב מלווה שפתח במילים: "אני פונה בעניין שאני מקווה שלא תמצא אותו תמוה, גם אם אין הוא שגרתי" ובו שאלתי בין השאר האם הגרסה שבידי היא המתוקנת והמאוחרת או להפך, ואיזה גרסה מועדפת בעיניו אז והיום. הייתי כמי ששולח לחמו על פני המים והצעתי שישיב לי בערוץ התקשורת הנוח לו, דואר טלפון או דוא"ל. דואר ישראל היה אז יעיל וחריז כי להפתעתי שמעתי את קולו בטלפון כמה ימים לאחר מכן. קולו היה כבר אז קטוע בשל מחלתו והיה איזה ניגוד מבמיר בין הסגנון הצעיר והנימה המבודחת שהיה חשוב לו ללוות בה את דבריו לאי הבהירות שבהגייתם, ובהגייתם בלבד. כך לדוגמה בשיחה מאוחרת יותר, לאחר שפרסמתי מאמר ב'הליקון', בו השוויתי בין שתי הגרסאות, הוא סנט בי שבפרסום הגרסה העלומה של השיר אני מציג אותו בקלקלתו (או ביטוי דומה). נדרש היה לי מעט זמן להתעשת ולהבין שהוא בעצם מרוצה, אפילו מרוצה מאוד. בניגוד למשוררים "נודעים" אחרים הוא היה מוכן לעסוק לא רק בשירתו שלו אלא גם בשיריהם של בני שיחו, בפרטנות, בגובה העיניים, ממש. זו אינה תכונה מובהקת של משורר מצוי, מבוגר כצעיר, ותיק כחדש. על כך אני אסיר תודה לו.

השיר מתאר את מחשבותיה ומהלך יומה הלֵאה של לאה, אשתו הלא אהובה של יעקב. רחל לא מוזכרת - אך צלה כאשה האהובה מרחף מעל השיר. ציינתי שתוכנו של השיר לא השתנה. אך הריתמוס השירי השתנה, השתנה מאוד, ולדעתי שלא לטובה ונימקתי זאת בדוגמאות. יתרה מזו ציינתי שאיני מוצא, ולו לשינוי אחד, סיבה ראויה.

האם שיפוטי אובייקטיבי? האין הוא משוחד? שהרי הגרסה הראשונה נחרטה בזיכרוני לאחר קריאות מרובות והיא קרובה מאוד ללבי. מכאן שחוויית הקריאה של הגרסה השנייה הייתה מהולה בהרגשה מוזרה, משונה ואפילו מנוכרת. ברור היה לי שאני "קשור" לגרסה שנגלתה לי לראשונה ולקצבה השונה בעבותות של זיכרון ואהבה.

כנראה שגם בגרסתו הפחות אהובה עלי, עדיין השיר ראוי ואפילו יפה. עובדה היא שהשיר נבחר, כאחד מתוך שלושה, לייצג את סיון בעל *שפת השיר - אנתולוגיה לשירה חדשה לבתי הספר העל יסודיים* (בעריכת נילי כרמל פלומין, הוצאת דביר, 1989). מעניין לציין שגם בעיני סיון, הגרסה הראשונה נראתה עדיפה וגם הוא תמה מדוע מצא לנכון לשנותה. כנראה שרק לאלוהי המשוררים פתרונים.

ובאשר לתוכנו של השיר - סיון היטב לתאר בשירו, בכשרון פואטי רב וברגישות אנושית מופלאה, את תחושותיה של לאה, לא רק של זו המקראית, אלא של כל "לאה". כי בסופו של דבר "לאה היתה לאה. תמיד היתה לאה" וכך גם תהיה. עניין של תודעה. ◆

אריה סיון

לאה היתה

1

לאה היתה
לאה. תמיד
היתה לאה. בערבים
היתה יושבת ומונה את
הטפות בשעוני־
הנר. סביבה
קפצו הילדים, והיא
אפילו לא זכרה
את שמותיהם. כל
מה שבא
צריך היה לבוא.
כל שצריך היה
בא.
לא האמינו לה. לא
האמינו לה, שלא נסתה
להערים על איש
בעירמה
ובמומה. שעיניה רכות
לא מרב בכי.
לא היה בה רוח להסביר,
גם לא היה לזה
כל טעם. הרבה
הרבה יותר פשוט
להגיד לעצמה, שאהבה
את יעקב, שמגע
בשרו גאל אותה
ממשהו, באיזה אפן,
שאפילו עכשו היא
מתה עליו, לפחות
על יריו. היה בזה ודאי
מן האמת. בכל דבר
יש משהו מן
האמת, אבל למי
יש כח לברר
אותו? ממילא
הכל מתקשר, מסתבך,
נארג עם
נטף השנים
לאריג
מתעבה, צפוף
ומחריש משעה
לשעה.

2

לאה היתה
לאה. תמיד
היתה לאה. בערבים
היתה יושבת ומונה
טפות של חלב מן הנר.
סביבה קפצו הילדים
והיא לא נזכרה בשמותיהם.
הלא כל מה שבא
צריך היה לבא.
כל שצריך היה
בא.
לא יאמינו לה. לא
יאמינו לה, שלא נסתה
להערים בערמה
ובמומה על איש,
ולא מרב בכי עיניה רכות.
ורוח לא היה בה
להסביר, ולשם מה? הרבה
הרבה יותר פשוט היה לה
לשכנע את עצמה, שאהבה
את יעקב, ושמגע
בשרו גאל אותה
ממשהו, באיזה אפן.
היה בזה ודאי מן האמת.
בכל דבר יש משהו
מן האמת, וממילא
הכל נסבך ונארג
עם השנים
לארג מתעבה, לפקעת
בגרון.

עמוס לויתן

פרידה מצליין חילוני

בחודש אוגוסט השנה, הלך לעולמו הסופר, חתן פרס ישראל ופרסים נוספים, יצחק אוורבוך־אורפז, בן תשעים וארבע במותו. יצחק אורפז היה מחברם של הספרים *עשב פרא*, *מות ליסאנדה*, *ציד הצביה*, *נמלים*, *מסע דניאל*, *רחוב הטומח'נה*, הטרילוגיה: *העלם*, *הגבירה*, *הכלה הנצחית*, ושל ספרים נוספים וכן מחבר ספר המסות הנודע *הצליין החילוני*. יוצר מקורי, חדשני, ניסיוני, שלא רבים היו כמוהו בין כותבי הפרוזה העברית המודרנית. יצחק אורפז יחד עם המשורר אריה סיון, חתן פרס ישראל אף הוא, שהלך לעולמו כמה חודשים לפניו, היו גם חברי מערכת המערכת של 'עתון 77'. הסתלקותם היא אבדה גדולה המותירה אותנו עניים יותר.

התמזל מזלי ויצא לי לעבוד כמה שנים במחיצתו של יצחק אורפז במערכת החדשות של 'על המשמר'. התיידדנו ושמרנו על קשר גם לאחר סגירת העיתון. לפני כארבע שנים, בהיותו כבר כבן תשעים, פגשתיו ברחוב אבן גבירול בתל אביב סמוך למגדל המאה. שאלתיו לשלומו. הוא סיפר לי כי הוא מתאושש מניתוח שעבר וכי זה עתה ביקר במרפאת קופת חולים הסמוכה. תוך כדי כך סיפר לי סיפור קטן, אשר כדרכו של אורפז הוא תמיד גם משעשע וגם מעמיק: "בגופנו, אמר, רבים האיברים הזוגיים. זוג אוזניים, זוג עיניים, זוג ידיים וכדומה. מטרת הדבר לתת ביטוי לשני היצרים שבנו, יצר טוב ויצר רע. הניתוח שעברתי היה להוצאת כליה, אחת משתיים. התברר שהוציאו לי את הכליה של היצר הטוב ונשארתי רק עם היצר הרע."

סיפור אופייני לאורפז, שהיה מתעב בכל דבר, לא רק בכתיבתו, את המתיקות של הטוב ומעדיף עליה את האמת המרה. עוד סיפר לי אז כי "סגר את הבסטה", קרי, כתיבת ספרות וכי עתה הוא מתנדב מעת לעת בבתי אבות, משוחח עם אנשים על סף מותם.

בשנת 2010 הוציא אורפז את ספרו האחרון *נגיעות*, בהוצאת אבן חושן, ספר שלא נועד למכירה והודפס בארבעים עותקים בלבד. וכיתי לקבל ממנו עותק אחד וגם כתבתי עליו אז במדדי. "נגיעות" הן מחשבות, מכתמים, שירים ליריים קצרים. כמו למשל השיר הזה: " - אז במה אתה מעסיק את זקנותך?/ - אני מלקט עדשים מבין המצעים/ ששכחו במנוסתן נסיכות מבוהלות". והנה עוד שיר יפהפה של יצחק אוורבוך אורפז:

*

אוּלַי הַמַּיִם כְּחֻלִּים
אוּלַי הָאֲנָשִׁים יָפִים
אוּלַי הַשִּׁירִים יָפִים
אוּלַי הַיּוֹנִים שְׁמֵנוֹת
אוּלַי הַבְּדִידוּת שְׁמֵנָה
עִם קָפֶה וְעִם מוֹצַרְט
אוּלַי הַמָּוֶת יָפֶה
וְלֹא מְסַפְּרִים לָנוּ

***

היה שלום חבר!

ירון אביטוב

החסד של אורפז

1993. ערב שבת. עשיתי את דרכי מתל אביב לירושלים, ובעליות של הקסטל התחבטתי עם עצמי בעצה הספרותית שהעניק לי שעה קלה קודם לכן יצחק אורפז, שקרא את הטיוטה הראשונה של סיפור שלי בשם "מרים ששון יוצאת לעבודה". עצתו כללה רק מילה מאגית אחת, חסד, שלא ידעתי בתחילה כיצד לעכלה. כששאלתי את אורפז לדעתו על הסיפור ציפיתי לדע מכל, אבל אורפז, כדרכו, השיב כמו חכם זן ואמר רק שתי מילים: "חסר חסר".

כשראה אורפז את פני מתעגלים בסימן שאלה, הסכים לתרום הסבר קצרצר נוסף. "הבסיס מעניין, אבל..."

כל הדרך לירושלים הפכתי אפוא בדבריו של אחד הסופרים המוערכים בעיני בספרות העברית לדורותיה, עוד הרבה לפני שזכה לקבל את פרס ישראל. לא ידעתי כיצד והיכן אמצא את החסד שלכאורה חסר בסיפור שלי. בלילה נרדמתי מיואש, משוכנע שעוד סיפור שכתבתי ייזרק לפח. למחרת, כשהתעוררתי, חיממה שמש שבת חורפית את בתי הרעפים של שכונת הנחלאות בירושלים, שבה התגוררתי אז. יצאתי לשוטט בלי דעת בסמטאות השכונה הצרות, המזכירות את הסמטאות של "שכונת הרעפים" בטיוטה של הסיפור שכתבתי. באחת מהן, נעצרתי והתחממתי כחתול מפונק בקרני השמש שפיזזו על גגות הפחים. קשישה אחת שפניה כפני תהילה, הגיבורה המיתית של ש"י עגנון, נתגלו אלי בחצר ביתה, כשהיא מתהלכת אנה ואנה, שוטפת כלים ותולה כביסה. עקבתי אחריה מבלי שהיא הבחינה בי כלל. האור שנגה מפניה לכד את תשומת לבי ולא יכולתי להתנתק ממקומי שעה ארוכה.

כששבתי הביתה, התחברה בתודעתי דמות הצורקת הירושלמית עם דמותה של גיבורת הסיפור שלי, מרים ששון, והן התמזגו לאחת. כך מצאתי את החסר החסר כהמלצת אורפז ויכולתי להשלים את הסיפור, שנכלל לבסוף באסופת הסיפורים שלי *אדון הסליחות* (ספריית מעריב, בעריכת איתן בן נתן 1996) וגם באנתולוגיה *תה עם לימון* בעריכת נורית גוברין.

שיעורים ספרותיים רבים שיננתי בחיי, אבל השיעור שהעניק לי יצחק אורפז היה אולי הנבון שבהם. אורפז הצטייר לעיתים בטעות לבריות כאדם מרוחק, אבל בשיחות הארוכות והעמוקות מאוד שקיימתי איתו במשך לא מעט שנים, שבהן הוא עודד אותי להפוך לסופר, התגלה אדם פתוח שמוכן לתרום מזמנו היקר כדי לקדם סופרים צעירים ולהקנות להם ארגז כלים שישמשם בעתיד. לפני שפרסמתי את האסופה הראשונה שלי, טרח אורפז לקרוא את כל סיפורי הקובץ ולהעיר מהערותיו הפילוסופיות־משהו, שהתגלו לי במרוצת השנים כמן המתחכמות שקיבלתי מעודי.

הוא יחקק בזיכרוני כאדם מבריק, עשיר בידע, מהענקים של פעם, שכל שיחה איתו היתה אוצר בלום שהעשיר אותי.

אורפז ידע לכוון את הכותב אל לב המאפליה של הנפש היצירתית. הוא היה לא רק צליין חילוני אלא גם צליין ספרותי, ו"מסע דניאל" שלו היה במידת־מה גם המסע של דור שלם וגם המסע שלי, האישי והספרותי. עוד בימים שהרגשתי עקור לשולחן העבודה במקום פרנסתי, והרבה לפני שיצאתי לחרוש ארצות שונות, כבר ידע אורפז לגבא

יצחק אורפז, צילום: דניאל מורג'ינסקי

באוזני בחוכמתו שאהפוך לאיש מסעות ולסופר מסעות. נבואה זו התגשמה במלואה, במובן העמוק של המסע פנימה והחוצה – מסע שבו המרחקים הופכים למרחבים, מרחבי הנפש כמובן.

אורפז לא הקל על עצמו וגם לא תמיד על אוהביו. הוא היה אדם סקרן מאוד, ותמיד ביקש לשמוע את דעתי נטולת הפניות והתעקש שלא אחסוך ממנו את שבט הביקורת. "מי אני שאבקר אותך? אני רק כותב בראשית צעדי", הצטנעתי, והוא אמר: "אל תזלזל בדעתך. אתה תהפוך יום אחד למבקר ספרות". וגם בנבואה הזאת הוא צדק, אף שאני לא האמנתי אז בכוחי להפוך למבקר, הגם שוללתי ספרים מקטנות.

אורפז הציע פעם שאכתוב מונוגרפיה עליו, אבל תאוות המסעות שלי התנגשה אז עם הרצון לכתוב את הספר שהוא כל כך רצה שייכתב, ונאלצתי לוותר. יצאתי שוב לדרכי בתחושה שמפגשי איתו עומדים תמיד בסימן המסע הבא שלי, וקילומטרז' השיחות איתו מסתיים תמיד בקילומטרז' של מסעות.

כשפרחה נשמתו של אורפז מתוך גופו שנתרם למדע, חזקה עליה שיצאה למסע צליינות חילוני אינסופי במרחבי הקוסמוס והספירות, ואולי גם ברחובות הטומח'נה של השמים. אם היא תשוב יום אחד כתחיית המתים, אורפז מן הסתם יכתוב על כך ספר צלייני מרשים ועמוק לא פחות מקודמו. ◆

יצחק אוורבוך־אורפז

שעון הכיס של אבא

הַצִּפָּרִים מֵתוּ.
הַמְּחוּגִים יָבְשׁוּ.
שָׁם רַק חֹשֶׁךְ יֵשׁ
יֶלֶד טוֹב שֶׁלִּי.

אֲבָל מַה צוֹעֵק שָׁם, אָבִי.
מַה שָּׁם צוֹעֵק
אָבִי אָבִי
כְּמוֹ חַיָּה שְׁחוּטָה?

זֶה רַק רַעַשׁ
הַשְּׁתִיקָה, יַלְדִּי.

עתון 77, דצמבר 2002, גל' 274

מבחר שירים מתוך
סופ"ש שירה
בעריכת נילי דגן

צלילי השקט

ליקטה וערכה: נילי דגן

קטעי הקישור מאת צדוק עלון
מתוך *האילם ומפוחית הפה*, הוצאת 'עמדה' 2015

ביקרתי אתמול את אמי, כהרגלי, אמי אשה באה בימים, ישבה, וכהרגלה האזינה בשקט לשירה שבקעה ממכשיר הרדיו הישן. בירכתיה לשלום, והיא השיבה לי בפנים מאירות. "בוא, תשב ותקשיב," אמרה. ישבתי להאזין, נעתר יחד עמה להיות מובל בידי המוזיקה.

נגה מרקמן

לעזוב הכל

כְּשֶׁאֲנִי שָׁרָה, זֶה רֶגַע מִפְלָא,
חָזָק וְעָמֹק יוֹתֵר מֵאַהֲבָה.
אֲנִי מַרְגִּישָׁה בְּתוֹכִי אֶת הַזֶּרֶם
הַמַּתְחִיל בְּאֶמְצַע הַגּוּף,
עָמֹק וְחַם. מֵרִים אוֹתִי בְּרֵךְ —

אֲנִי נוֹגַעַת בָּאֲדָמָה.

אֵרוֹס נוֹגֵעַ בְּפִסִיכוֹ גּוּף בַּנְּשָׁמָה:
מַגַּע רַךְ שֶׁל הֶרֶף שֵׁנִיָּה.
הַצְּלִילִים זוֹרְמִים בּוֹרִידַי.

מֵי־מַעְיָן נוֹתְנִים אֶת כָּל צְרָכַי, לְרַוְיָה
אֵין רָעָב, אֵין צָמָא.

מתוך *בין המיתרים*, הוצאת פרדס 2013 (סופ"ש שירה 39)

"ללא השירה עולמנו לא היה כמות שהוא. אפילו היה נחרב," שמעתיה אומרת. ודבריה, שנאמרו בשלוות נפש ובפשטות שאינה זקוקה לאישור, שקעו אט־אט בנפשי. ידעתי כי מכוונת היא לגעגוע לעולמות שהמוזיקה מביאה אותנו עד פתחם - געגוע הטמון כה עמוק בנפשנו, עד כי בלעדיו היה אף לבנו חרב.

אהובה רקנטי

חוטים נמשכים

חוטים נמשכים מתהומות שָׁמַיִם
אֶל תְּהוֹמוֹת אֶרֶץ
מוֹתְחִים אֶת הַדִּין
חוֹרְצִים אֶת הָאַהֲבָה וְאֶת הַשִּׂמְחָה
מְפוֹרְרִים וּמַשְׁלִיכִים אֶל תְּהוֹמוֹת יָם.
אוֹמְרִים: זֶהוּ נִסָּיוֹן
אוֹמְרִים: נִסָּיוֹן הוּא מַתָּנָה, הוּא שִׁעוּר
שֶׁאֵין לוֹ מִדָּה
וְאֵין לוֹ כְּלִי לְהִתְמַלֵּא
וְאֵין יוֹדֵעַ הֵיכָן קָצוֹ
הַמְּנַחֵם וּמְפַיֵּס.

מתוך סופ"ש שירה 62

את השיר "צלילי השקט" של סיימון וגרפונקל שמעתי לראשונה כשאכלתי קורנפלקס (הבסיסי, הפשוט, שהיה חידוש גדול בארץ) בפעם הראשונה בחיי. שני שערים גיליתי באותו יום והם הפכו לאחד: שער התחושה הבראשיתית של טעם השיר, ושער התחושה הבראשיתית של טעם הקורנפלקס בחלב. בעל עוצמה רבה כל כך היה המפגש, עד שדומה בעיני כי רק פגישתו הראשונה של הילד עם אלה שהוא מכיר כאביו וכאמו היא בעלת עוצמה גדולה יותר.

ליבנה כץ

ציפור

מָתַי מִתְרַחֵשׁ הָרֶגַע בּוֹ הַצִּפּוֹר עוֹצֶמֶת עֵינַיִם וְעָפָה,
מַפְקִידָה גּוּפָהּ הַזָּעִיר בְּיַד הַזֶּרֶם
הַנּוֹשֵׂא אוֹתָהּ אֶל
מֵעֵבֶר לַגְّלוּת.
גִּשְׁמִים נֶעֱצָרִים מֵעַל רֹאשָׁהּ,
צִפֳּרֵי טֶרֶף נִצָּבוֹת כְּשׁוֹמְרֵי רֹאשׁ
מִימִינָהּ וּמִשְּׂמֹאלָהּ,
מְשַׁחֲרוֹת לִלְכֹּד אֶת הָרֶגַע
בּוֹ תּוּכַלְנָה גַּם הֵן לַעֲצֹם עֵינַיִם.
וְיֵשׁ מִי שֶׁגּוֹזֵם צַמָּרוֹת מִדַּרְכָּהּ,
מַרְחִיק רְעָשִׁים, חֲתוּלִים,
מְרוֹקֵן כִּיסָיו
חִכְרוֹנוֹתָיו,
מַשְׁגִּיחַ עָלֶיהָ מִלְּמַטָּה.

מתוך הספר *פלחי ידה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2014 (סופ"ש שירה 55)

נער צעיר הייתי. עד אותה עת המוזיקה ששמעתי היתה אקראית והצטמצמה לאותות פתיחה דרמטיים ונעדרי צליל גיטרה, וארוחות הבוקר שבאו אל פי היו מבוססות אך על לחם שחור מרוח במרגרינה ובריבה. אפילו במעמקי לבי לא הרשיתי לעצמי להאמין שיש טעמים מרווים מאלה.

שלומי חסקי

ילדות

אַבָּא בְּגוּפַיִת עֲבוֹדָה
צוֹעֵד אַחֲרַי
מַפְצִיר שֶׁאֶשְׁמֹר עַל שְׁווּי מִשְׁקָל
אִמָּא חוֹבֶשֶׁת פְּצָעִים
חֲצִי לֶחֶם שָׁחוֹר
חֲבִיתָה שְׁתֵּי בֵּיצִים
אֵין אֶתְמוֹל עוֹד לֹא מָחָר
שְׁנֵי בָּתֵּי כְּנֶסֶת
אֶחָד בֵּית מִשְׁגָּעִים

מתוך *בקרן הרחובות המקבילים*, הוצאת עמרה 2013 (סופ"ש שירה 4)

הערב שמעתי באקראי את "צלילי השקט", ובשקט, לקולו של גרפונקל ולקול נגינת הגיטרה של סיימון, נטלתי לעצמי מלוא הקערה קורנפלקס - הבסיסי, הפשוט, שאשתי בשום שכל מציבה ליד אחיו המשופרים ובעלי הטעמים השונים - ויצקתי לתוכה את החלב.
אני שומע את צלילי השקט ואוכל לאט קורנפלקס בחלב, וכבילדותי טעם ההנאה הנפשית וטעם ההנאה הפיזית נוצקים למקשה אחת, ושערה האחד של ההוויה נפתח בפני שוב.

דיתי רונן

שירים לשאנקארגאטה

.1

בַּשֶּׁקֶט הַזֶּה מוּזִיקָה יְכוֹלָה
אֲבָל קוֹלוֹת הַלַּיְלָה חֲזָקִים מִמֶּנָּה
מוֹשְׁכִים בְּחֶבְלֵי יְחוּם
לִפְתֹּחַ אֶת הַדֶּלֶת עַכְשָׁו
כְּשֶׁכָּל הַחַיּוֹת מִתְרוֹצְצוֹת.

מתוך מחזור השירים "בזמן שלא הייתי", מתוך הספר *שיבת הבית ונדודיו*, שיראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד 2015 (סופ"ש שירה 25)

מדור סופ"ש שירה בעריכת המשוררת נילי דגן נפתח במאי 2012 ומארח, עד כה, למעלה מ-300 משוררים היוצרים אנתולוגיה מקוונת ומגוונת של שירה ישראלית. השירים מופצים בין קהל שוחר שירה ברחבי האינטרנט.

בין העולמות, ללא פשרות

רפי וייכרט משוחח עם אספהאן בהלול

אספהאן בהלול היא משוררת, העובדת על ספר שיריה הראשון, מרצה העוסקת בחקר התקשורת והתרבות ודוקטורנטית באוניברסיטה העברית בירושלים. לאחרונה חזרה מפולין שם שהתה במסגרת מלגת הצטיינות מאוניברסיטת חיפה. היא למדה באוניברסיטת ורשה קורסים כגון חקר השואה בראי הפילוסופיה והמדיה, קורס בפולנית למתחילים וסדנת קולנוע שבה נותחו יצירותיהם של אנדז'יי ויידה וקשישטוף קישלובסקי. רפי וייכרט שוחח איתה על שירה ואקדמיה ועל חיים בשתי תרבויות ובשתי לשונות.

מתי התחלת לכתוב שירים? למי הראית אותם? היה לך עם מי להתייעץ בסביבתך הקרובה?

התחלתי לכתוב שירים בגיל 18-19. מרבית השירים שאני כותבת מאז, מצויים בעיקר בחשכת המגירות. זולת כמה אנשים יקרים וקרובים, את השירים באותה התקופה העדפתי לשמור לעצמי. בגיל מבוגר יותר, עם היוודע דבר "החטא" - שאני כותבת גם שירה - הוזמנתי לאירועים לקרוא שירים משלי. השירים נחשפו בעיקר בפני חברה קרובה או חבר קרוב שהיה לי באותה התקופה. רציתי לדעת - כאשר אני קוראת את השיר - מה הם חשים? האם הם מעריכים באוזנם הרגישה, אך החובבנית, שיש פוטנציאל לשירה ולמילים שמונחות זו לצד זו? לרוב כשקראתי את השיר היתה דממה, ותגובה כמו: האם את באמת חשה כך? ותשובתי היתה: הן (במשמעות של כן). "הן, המילים, יצרו אותי ולא אני אותן."

מי הם המשוררות והמשוררים שאת אוהבת במיוחד? למי היתה השפעה בולטת על שירתך?

אני אוהבת מאוד את שירתו של המשורר הגולה מחמוד דרוויש. אני קוראת את הטקסטים בערבית ואת התרגום שמעניין אותי לא פחות בשפה העברית. לא מזמן, כשחיפשתי שירה של משוררים ערבים-פלסטינים, שכותבים על השואה, מצאתי שירים נפלאים של ראשיד חוסיין שכתב, בין השאר, על חייו בניו יורק, על הנכבה ומאורעותיה ועל יפו. כל מילה שלו על יפו התכתבה עם המחקר שערכתי על אל-מנשייה ב-48', מה שהיום נקרא צ'ארלס קלור. בזכותך קראתי מדי שבוע בבמה האלקטרונית שייסדת באוניברסיטת חיפה שיר של משוררים מהעולם ומן השירה העברית.

כמובן יש בי הערכה גדולה לשירה העברית הישנה והטובה של עמיחי, יונה וולך, רחל, לטקסטים הנפלאים של אלתרמן. וגם: ד"ה לורנס, פבלו נרודה ועוד רבים וטובים. בחצי השנה האחרונה למדתי באוניברסיטת ורשה בפולין. אם עד הנסיעה בלעתי בשקיקה טקסטים של שימבורסקה, בוורשה נכנסתי לחנויות ספרים וקניתי שירה פולנית מתורגמת של צ'סלב מילוש, אדם מיצקביץ', זביגנייב הרברט ואחרים.

לצד ריוקן שימבורסקה, כיתת לימוד באוניברסיטת ורשה

בצד הכתיבה השירית יש לך קריירה כאשת תקשורת וגם כחוקרת באקדמיה. מה עשית בתחום התקשורת? מה תחום המחקר שלך, שעליו את עובדת בימים אלה?

מאז שאני זוכרת את עצמי אני חיה ונושמת תקשורת. אני מצהירה בזאת כי גדלתי בבניין של רוממה בערוץ 1, במחלקה לערבית ובאולפנים בירושלים, שלהם אני חבה חסד נעורים עשיר. בעצם את חיי בירושלים ביליתי בין רוממה לבין ה"מפלצת", אותו מונומנט אימתני שהיה מוקד לעלייה לרגל והתגלשויות שלי ושל אחי.

את דרכי המקצועית בתקשורת התחלתי ברדיו חיפה, בהמשך התקבלתי לערוץ 2 - לאחר שעברתי אודישנים וגברתי על שועלים ותיקים מהעיתונאים הערבים בארץ. הגעתי לשם מאוד צעירה, בת 22 בערך. ערוץ 2 היה חוויה מלמדת, מכוננת ולא קלה מבחינות רבות. לא הגעתי מבית החרושת של גלי צה"ל, ונזרקתי לגלים הגבוהים. סיקרתי, בין השאר, את אירועי האינתיפאדה השנייה והייתי כתבת בצפון ובהמשך גם במרכז.

לימים, כשעבדתי בערוץ 1, חזרתי למסדרונות שזכרתי ואהבתי. ישבתי במזנון המוכר ועליתי במעלית העתיקה, מרחב שהיה גם מקום מפגש מפרגן של רבים מהעובדים שהכרתי בילדותי. לעריכת מבזקי החדשות הצמידו לי בתחילה שני כוכבי עבר, שאורם מעולם לא הועם עבורי, דניאל פאר ועמוס ארבל.

בגיל 24 הפכתי למורה צעירה: לימדתי בקריית שמונה - בתיכון דנציגר במגמות תקשורת, בימור, תסריטאות ועוד וגם באולפנא לתלמידות דתיות.

התקשורת תמיד סקרנה אותי, אך גולת הכותרת היתה בשבילי העיסוק בתחום במגדלי האקדמיה. אני לומדת וחוקרת תקשורת שנים רבות. צברתי גוף ידע שאני גאה בו, אך איני נחה על זרי דפנה. סיימתי את לימודי באוניברסיטת חיפה, ונושא המחקר המרכזי שלי הוא זיכרון קולקטיבי וחקר השואה. מה שמרתק בחקר התקשורת הוא עובדת היותו שואב ויונק מדיסציפלינות שונות - סוציולוגיה, פילוסופיה, פסיכולוגיה וכו'. החיבורים והקשרים שנעשים במחקרים אלה מרתקים בעיני. באקדמיה, המילים שאני אוהבת לאהוב מקבלות משמעות אחרת: קודם כל הרעיון ורק אחר כך חיפוש המילה. לפני הגרנדיוזי והסנסציוני יש רעיון, והוא אמור להיות מגובש ומזוקק.

לימדתי באוניברסיטת חיפה ובמכללת נתניה קורסים שונים, ביניהם תקשורת כתרבות ותקשורת המונים, תיאוריה קולנועית, תקשורת

ויזואלית ועוד, אך אהבתי הגדולה באמת היא לימודים. לצד למידה ממוסדת, מאורגנת, קוהרנטית באוניברסיטאות, חשובה לא פחות למידה אוטודידקטית, שתיתן דרור גם למחסני הידע הפראיים. שתאפשר לצאת מגבולות המשנה הסדורה של רעיונות ותיאוריות; להיות כמצב צבירה תמידי של סקרנות מבחירה. בזכות סקרנות זו נבנים הרעיונות הגדולים והמשמעותיים.

האם את כל שידייך את כותבת בערבית או שיש כאלה שנכתבים בעברית? איך את נעה כיוצרת בין שתי השפות הללו?

לדוב אני כותבת את שירי בשפה העברית. כתיבתי מושפעת גם מסופרים שונים. החשיבה שלי נעה בשבילים קוסמו־שיריים. מגיל צעיר נחשפתי לסופרים ולמשוררים רבים. את האהבה הראשונה שלי אני זוקפת למילה הכתובה. מאחר שלמדתי בבתי ספר עבריים, נטיית לבי הראשונה, ואני חושבת הטבעית, היא לכתיבה בשפה העברית, אם כי אני יוצקת משמעויות תרבותיות נוספות לתוך השירה, משני העולמות והזהויות: מעולמי התרבותי כערבייה אך גם כמי שספגה תרבות יהודית וישראלית עמוקה. אני רואה בכך יתרון - ערך מוסף לכתיבה, תרומה למבט רב־ממדי על דרכי החשיבה והיצירה. בביתנו בעכו היה מזנון מעץ מלא, עתיק וטוב. לא לקחנו ספרים מהספרייה הציבורית, אלא קראנו ספרים מהמזנון העתיק, שאכסן את כל הספרים והסופרים אשר גדלתי על ברכיהם. בגיל צעיר מאוד נחשפתי *למאהבה של ליידי צ'טרלי* הארוטי של ד"ה לורנס, ובעקבות ההתאהבות בו ובכתיבתו רכשתי ספרים נוספים שלו. במזנון - שהיום הועבר לרשותי, על כל הנכסים התרבותיים והרוחניים שבו - היו ספרי שירה עתיקים עם ריח שרבים כבר שכחו: ביאליק, יונה וולך, סמיח אל קאסם, טהא חוסיין ו"הימים" המיתולוגי, שלימים כתבתי עליו עבודה באוניברסיטה. חוסיין היה דמות שהזדהיתי עמה ושאבתי ממנה כוחות נפש למסעותי השונים. אבי דווקא כתב שירים לאמי, אך אמי הכירה לי את עולם הספרות והמילים בבית, ממקומה הייחודי.

אהבתי למילה הכתובה התפתחה יחד עם השאיפה להיות מצטיינת, להיות הטובה ביותר. הכרתי אז את עולם המילים והשירה והספרות והטקסטים התנכ"יים המופלאים, שלימים ימלאו את עולמי. נהגתי לשנן את המחברות והפסוקים והשירים בעל פה, ובהמשך קראתי אותם בפני אמי, שלא תמיד הבינה הכל, אך הקשיבה ועקבה אחר המילים. היחסים הרגישים עם הורי, ובעיקר עם אמי הצעירה, הולידו בי רצון עז להצליח, להוכיח, לכתוב. הזהויות המורכבות שהגדירו את עולמי והעשירו אותו, הגבירו בי את הרצון לכתוב ולהתבטא ולרצות שיהיה יותר ויהיה עוד וכמה שיותר רחוק, כדברי ס' יזהר, שאני מרבה לצטט אותו.

באחת משיחותינו אמרת שהיית רוצה לפרסם ספר שירים כששתי השפות מופיעות זו בצד זו. מדוע זה חשוב לך?

אני רוצה להגיע דרך השירה לכל הלבבות. עם השנים גבר בי הצורך להוציא ספר בשתי השפות האהובות, עברית וערבית. השפה הערבית היא שפה נפלאה ומהלכת קסם על המילים ועל המשמעויות של הטקסט. היא שובה את הקורא, ומוליכה אותו למעין מסע מופלא על שטיח מעופף מעל שמי פרס העתיקה. עושרה של השפה הערבית ידוע - יש בה מעגליות ושיריות והתפתחות ייחודית של ניואנסים, בדומה לעולמי. בתוך עמי אני חיה והייתי רוצה לגעת גם בנפשו של הקורא הערבי. שנים רבות אני חושבת על הוצאת ספר שירים בשתי שפות. שנים רבות אני חושבת גם כמה חשוב לפתח את הרעיון החינוכי של לימודים משותפים של יהודים לצד ערבים. פרויקטים ורעיונות אשר נובעים מאותו המקום. את החשיבה ההומניסטית אני חבה להורי, שהשכילו לעשות את הבחירה הטובה ביותר עבורי, לצד הקשיים להכניס אותי לבתי ספר עבריים.

באילו נושאים את עוסקת בשירתך? האם יש יחסי גומלין בין יצירתך הפיוטית לצדדים השונים בקריירה שלך?

אני עוסקת במגוון רחב של נושאים כמו זהויות, קשרים, חבלים והתרה ביחסינו עם העולם, שאלות פילוסופיות קיומיות על מהות חיינו, והמוות הוא נושא שמלווה אותי מגיל צעיר. אני כותבת שירים על זיכרון ועבר, אהבה על גוניה וסוגיה וכמובן על כאב. כמו שיש מרפאות כאב, יש משוררים שעוסקים בכאב, וייתכן כי המילים, המבע וההתבטאות הם חלק מתהליך תרפויטי שמתקיים בינם לבין עצמם. הם מהדהדים עם הקוראים הדמיוניים ועם העולם החיצון את עולמם הפנימי, את נימי נימיהם. בדרך כלל אני כותבת ולא מסתכלת. עם שוך הסערה הפנימית אני שבה אל השירים וקוראת אותם שוב ולעתים אני מופתעת מעוצמת התחושות שעולות מתוך הטקסט.

סוגיית הזהות והשאלות הקיומיות על חיינו מתכתבות עם נושאי המחקר שאני עוסקת בהם, בעיקר בתחום הזיכרון הקולקטיבי והשואה. הזיכרון מעסיק אותי מאוד. החל בשאלות הקשורות בחקר הזיכרון מבחינת המבנים הפיזיולוגיים והנוירולוגיים של חקר המוח, משמעות הזיכרון בקרב פרטים, וכלה בשאלות רחבות יותר על זיכרון, כגון המשמעות והזיקה התרבותית והחברתית של הזיכרון הקולקטיבי לגבי קבוצות. כלומר, כיצד קבוצות משמרות את עברן וכיצד כל קבוצה מספרת את הסיפור שלה. בעבודת התיזה שלי אני דנה בסוגיית הסמכות לספר את סיפור השואה - למי יש לגיטימציה לעצב את השיח בתרבות ובעיתונות הערבית. השיח על הבניית הנרטיבים הוא שיח מרכזי ויש בו נגיעה פוליטית, תרבותית וחברתית לסכסוך הישראלי־פלסטיני, שנמשך זמן רב מדי. השיח על הנרטיבים משרת כוחות סמויים מן העין. פוקו, למשל, מתייחס למשמעות מושג הכוח וביטוייו בחברה: ישנם כוחות רבים אשר פועלים ואיננו רואים אותם; הכוח מגולם בחברה באופנים שונים ומאפשר לנרטיבים לנוע. חלק מהנרטיבים הופכים לדומיננטיים יותר וחלקם נדחקים לשוליים, ואז נוצרת הבחנה ברורה ומוגדרת של יחסי כוחות בתוך החברה.

אבל בשירה המצב אחר, עדין יותר, רגיש יותר. אמנם לא שואלים משורר למה הוא התכוון, או לפחות מנסים שלא, אבל נדמה שלעתים אין גבולות והמשורר מנסה להגדיר את גבולותיו בתוך המרחב של האני, של העצמי מול העולם, פנימה והחוצה. מרכיב ומפרק אמיתות, מרכיב ומפרק זהויות. מרכיב ומפרק את עצמו לדעת. זה מה שקורה כשחיים בין שני עולמות ללא פשרות, תוך הלקאה עצמית תמידית, וללא רחמים עצמיים. אחתום במילותיו של ד"ה לורנס מתוך שיר שאני מאוד אוהבת, שמגדיר מחדש את משמעותם של רחמים עצמיים:

מֵעוֹדִי לֹא רָאִיתִי חַיַּת־כֶּר
מְרַחֶמֶת עַל עַצְמָהּ.
צִפּוֹר קְטַנָּה הַצּוֹנַחַת מֵעֵנֶף קִפּוֹאָה לַמָּוֶת
אֵינָהּ חָשָׁה לְעוֹלָם רַחֲמִים עַל עַצְמָהּ".

◆

מתוך: *ודד כל העולם*, מאנגלית: גיורא לשם, קשב לשירה 2001

אם כל המנזרים

לַמְנַזְּרִים הִגַּעְתִּי בְּרַגְעֵי הִתְעוֹרְרוּת אַחֲרוֹנִים
שֶׁלְּפְנֵי פְּרִידָה, אִם הַמְנַזְּרִים,
טָבַלְתִּי יָדֵינוּ הַקְּטַנּוֹת בֵּין עֲצֵי הַכַּרְמֶל
בְּכַדֵּי מַיִם קַלִּים, בְּאַגְּנֵי טְבִילָה קְרוּשִׁים.
בַּכְּנֵסִיּוֹת אָמַרְנוּ תְּפִלָּה וְלֹא הָיִינוּ לְנוֹצְרִים,
אִם כָּל הַמְנַזְּרִים,
בְּרַגְעֵי הָאָרָה וְהִתְעוֹרְרוּת*
זַנַּקְתִּי בְּפַעַם הָאַחֲרוֹנָה מִמִּטַּת חָלִיָּה,
חָזַרְתִּי אֵלֶיהָ לְרַגְעִים, לֹא כְּנוֹעָה.
כְּשֶׁהָלַכְתִּי – רְמִיתִי,
אִם כָּל הַמְנַזְּרִים,
וְאוּלַי מֵעוֹלָם לֹא הָלַכְתִּי
וְאוּלַי לֹא יָדַעְתִּי שֶׁנּוֹתַר עֲרִירִיִּים
לָעַד.

* המילה הערבית היא סאחוה

נשימות

וְאוּלַי תְּלַמֵּד אוֹתִי אֶת רָזֵי הַנְּשִׁימָה
רְקוּעֵי הַבָּרוֹת וְאוֹתִיּוֹת
עַל טָס מִנְחֹשֶׁת
מֵהָעִיר הַיְשָׁנָה
וְאוּלַי תְּלַמֵּד אוֹתִי לְהִשָּׁאֵר צְמֵאָה
עַד לְרֶגַע הָרְוָיָה
גַּם אַחֲרֶיהָ אַקְשִׁית צַוָּארִי
אֶכְתֹּב בִּלְשׁוֹנִי אֶת קוֹרוֹת הַיָּמִים
אֶת רִגְעֵי הַצְּמָא שֶׁל עֶלוּמַי
עַל צַוָּארֵךְ.

אוהל יזכור לאהבתנו בוורשה

פָּסַעְנוּ בְּבֵית הַקְּבָרוֹת הַיְּהוּדִי בְּפוֹלִין
הַמָּקוֹם הַיָּחִיד שֶׁהַיְּקָרִים לֹא מַגִּיעִים לְבַקֵּר בּוֹ אֶת
יַקִּירֵיהֶם
בֵּין הַמַּצֵּבוֹת אָחֲזוּ יָדַיִם
מֵאֶרֶץ אַרְלֶמַן הָיָה עֵר לְקִרְבָתֵנוּ
בֵּית הַמֵּתִים הַיְּהוּדִים בְּפוֹלִין הָפַךְ לְאֹהֶל יִזְכֹּר
בּוֹ יִטְמְנוּ רִגְשׁוֹתֵינוּ
מָקוֹם מִפְגָּשׁ רִאשׁוֹן בּוֹ תִּזָּכֵר אַהֲבָתֵנוּ

תרשום

תִּרְשֹׁם, אֲנִי עַרְבִיָּה
בְּתָם הָאוֹבֶדֶת שֶׁל בִּיאַלִיק, עַמִּיחַי וְדַרְוִיש
תִּרְשֹׁם, אֲנִי עַרְבִיָּה בַּת לְמְדִינַת יִשְׂרָאֵל
קְרוּיָה עַל שְׁמֵךְ וְעַל שְׁמִי
שְׁמוֹתֵינוּ עֲרֻבְּסְקוֹת עַל הָאֶבֶן
שֶׁשַּׁמְתִּי בְּטֶרֶם נוֹלַדְתִּי
בַּמָּקוֹם לִפְנֵי נִכְדַּתְּךָ.
בְּתָם הָאוֹבֶדֶת שֶׁל בִּיאַלִיק, עַמִּיחַי וְדַרְוִיש
אֲחוֹתָם שֶׁל שְׁאָר יְתוֹמֶיךָ
הוֹדְעָה קְצָרָה מֵאֶרֶץ הַחַיִּים:
הַנָּבִיא עוֹד תֵּר אַחַר בֵּית וְהוֹרִים
בְּנֵךְ הִפְלִיג לָאַיִם
הֵיפָה בַּנָּשִׁים בֵּינֵךְ לְבֵין הַחַיִּים
רוֹאֶת שֶׁשְּׁמָהּ עַל אֶבֶן כְּשִׁמְךָ
יְתוֹמָה בַּשְּׁנִית.

אנליזה לתשוקה

וּמַה יְרַפֵּא אֶת תַּחֲלוּאֵי הַגּוּף וְהַנֶּפֶשׁ
הַפִּילוֹסוֹף?
הִיכְלֵי נַעֲגוּעַ,
נוֹחַל אֶחָד מֻשְׁלָם שֶׁל הַרְגָּשָׁה
בְּתוֹךְ אַפְסֵי הַלַּיְלָה
פְּסִיכוֹאַנְלִיזָה פְּשׁוּטָה
עֵירֹם חֲסַר מָגֵן
אִם לֹא פֻּגַּשׁ בְּכַפּוֹתֶיהָ
לִטְוּוֹת סְבִיבָן מַחְשָׁבָה
יְסוֹדִית שֶׁל פְּרָטֵי הַמִּין
כְּרוּכִים סְבִיב הָאֲזוֹרִים
וּמַה יְרַפֵּא אֶת גּוּפָה הַמִּתְמַכֵּר?
נַעוּרוֹ כְּמוֹ פַּעֲמוֹנִים מְפֻרְכָּסִים
מַעְלָה מַעְלָה
עַד הַנְּסִיגָה
בְּתוֹךְ אַפְסֵי הַלַּיְלָה לַחֲלָצָיו

חגית גרוסמן

תמי

הִיא עֲדַיִן לֹא נִגְבָּה
אֶת הַשּׁוֹקוֹלָד מֵהַשַּׁפָּתַיִם
וּכְבָר חוֹשֶׁבֶת עַל כַּדּוּר
בְּרֹאשׁ. כִּי אִי־אֶפְשָׁר לְהַמְשִׁיךְ
לְהִכָּבֵל אֶל בֵּית הַמַּמְתַּקִּים
אָז תָּמִי יוֹצֵאת לְשַׂחֵק עִם
מְכַשֵּׁפוֹת. הֵן אוֹמְרוֹת לָהּ
שֶׁיֵּשׁ חֹפֶשׁ אֲבָל רַק לַאֲחֵרוֹת
כִּי תָּמִי תָּמִיד בְּהֶרְיוֹן
אֲבָל אוֹהֶבֶת לְעַשֵּׁן. הִיא קוֹנָה
שוֹקוֹלָד וְסִיגָרִיּוֹת הִיא רוֹצָה
לִהְיוֹת בְּמָקוֹם אַחֵר. אֲבָל
לְבֵית הַמַּמְתַּקִּים יֵשׁ רֵיחַ שֶׁל
אַפְטֶר שֶׁיֵּב וְתָמִי אוֹהֶבֶת
לְשַׂחֵק. הָרֹאשׁ שֶׁלָּהּ מָלֵא
מָלֵא וְהַלֵּב שׁוֹאֵג: הַצִּילוּ!
יֵשׁ לִי חֶלֶב בַּוְרִידִים.
חֶלֶב בְּמָקוֹם דָּם. אֲנִי הוֹפֶכֶת
לְחַיַּת פֶּרֶא וּכְשֶׁאֲנִי חוֹשֶׁבֶת
עַל זֶה אֲנִי מַעֲלֶה עָשָׁן וְאָז
הָאַפְטֶר־שֶׁיֵּב מִתְנַדֵּף וְהוֹלֵךְ
לְשַׂחֵק עִם תָּמִי אַחֶרֶת.

כִּיפָּה אֲדוֹמָה

מִישֶׁהוּ זָעַק זְאֵב וּבָרָא אֶת עוֹלָמָם.
הַצַּיָּדִים הִבִּיטוּ וְלֹא רָאוּ שׁוּם זְאֵב,
כָּךְ נִבְנָה חֲדָרָם, בְּצִלּוֹ שֶׁל זְאֵב מִמְּצָא.
שָׁם הֵם יָשְׁבוּ וְחִכּוּ לִגְאֻלָּה.
תָּמִיד הוּא נִכְנַס וְיָצָא מִן הַדִּירָה.
לַיְלָה אֶחָד הִיא יָצְאָה וְלֹא חָזְרָה.
כָּל יוֹם הוּא הָרַג אֶת הַזְּאֵב בִּשְׁבִילָהּ
צִנַּת הַבֹּקֶר הִכְּתָה בְּפָנֶיהָ בְּיַד נַעֲלָמָה,
קוּק קוּק אוּ... קוּק קוּק אוּ... צָוְחָה בְּרֹאשָׁהּ הַקּוּקִיָּה
עַל רֶקַע הַדְּבָרִים שֶׁחָלְפוּ תָּמִיד הִיא אָהֲבָה רַק מִי
שֶׁלֹּא הָרַג אֶת הַזְּאֵב בִּשְׁבִילָהּ וְדָפַק אֶת רֹאשָׁהּ
בְּרִצְפָּה. אֲבָל הוּא הָרַג אֶת הַזְּאֵב בִּשְׁבִילָהּ
לָכֵן כָּעֵת הִיא נוֹעֶלֶת נַעֲלַיִם אֲדֻמּוֹת
וּמִחְכָּה בַּתַּחֲנָה

שלגיה

כֻּלָּם אוֹהֲבִים אֶת שִׁלְגִיָּה
בִּגְלַל שֶׁעֵרָהּ הַשָּׁחוֹר, עֵינֶיהָ
הַתְּכֵלֶת, הַהֶפְקֵר. כִּי אִמָּא
שֶׁלָּהּ זָרְקָה אוֹתָהּ מִהַבַּיִת
יָפְיָהּ נִמְצָא בְּסִכּוּן
וְהִיא יְכוֹלָה יוֹם אֶחָד
לְהֵעָלֵם. כִּי לִבָּהּ עָלוּל
לְהֵעָקֵר. כֻּלָּם אוֹהֲבִים אֶת
שִׁלְגִיָּה בִּגְלַל הַשָּׁחוֹר
וְהַתְּכֵלֶת. אֲבָל שִׁלְגִיָּה
לֹא אוֹהֶבֶת אֶת שִׁלְגִיָּה
הִיא אוֹהֶבֶת כָּל מָה
שֶׁעָלוּל לִמְחֹק אֶת הַשָּׁחוֹר
וְהַתְּכֵלֶת. כָּל מָה שֶׁעָשׂוּי
לַעֲשׂוֹת לָהּ קֶבֶר. כְּפָפוֹתֶיהָ
הַלְּבָנוֹת נְעוּצוֹת אֶל הַקִּיר
בְּבֵית הַנָּסִיךְ, אִישׁ מַקְרִיחַ
עִם לֵב רַחוּם שֶׁלְּעִתִּים תְּכוּפוֹת
מַקְשִׁיחַ. לֹא, הִיא לֹא יְכוֹלָה
לִבְרֹחַ. מִשְּׁכֵנַעַת שֶׁהַנָּסִיךְ
הוּא כָּל מָה שֶׁחִפְּשָׂה בַּיַּעַר
כְּטֶרֶם פָּגְשָׁה בַּגְּמָדִים
שֶׁטִּפְּסוּ עַל גּוּפָהּ הַצָּחוֹר,
הִתְרוֹמְמוּ, הִתְנַשְּׁאוּ וְלִקְקוּ,
אֲבָל הַגְּמָדִים חַיִּים בְּקוֹמוּנָה
וְשִׁלְגִיָּה בְּתוֹךְ תּוֹכָהּ הִיא
שַׁמְרָנִית.

נעמה קלורמן עראקי

עור

אַתְּ מְחַבֶּקֶת אוֹתִי חָזָק
וַאֲנִי נִפְרֶסֶת כְּמוֹ מַפָּה אֲדֻמָּה גְּדוֹלָה
מְכַסָּה אֶת עַצְמוֹתַיִךְ

יָם שָׁקֵט גּוֹעֵשׁ בְּפָנִים
מְעַרְבֻּלֶת עוֹלָה מֵהַקַּרְקָעִית

עֵין הַסְּעָרָה פּוֹגֶשֶׁת גְּבוּלוֹתַיִךְ
וְאֶת חֹמֶר הַלֶּבֶן הַמְחַשְׁמֵל

יָד חוֹפֶנֶת אֶת וִילוֹן הָעוֹר

צִפֳּרְנַיִם לְשוֹנוֹת וְשִׁנַּיִם
לוֹפְתוֹת
חוֹדְרוֹת בַּנְּשָׁמָה

גּוּף נִרְקָם בְּגוּף
אַהֲבָה בְּאַהֲבָה

הֵלֶב פּוֹעֵם וּמְזַמֵּר
לְהַחֲזִיק חָזָק
שֶׁלֹּא יִגְמֹר

תפוז כתום

אֶצְבְּעוֹתַיִךְ מְפַלְחוֹת אֶת מֶרְכַּז לִבִּי
כְּאִלּוּ הָיָה תַּפּוּז כָּתֹם

בְּדִיּוּק מַפְתִּיעַ מוֹצְאוֹת אֶת נְקֻדַּת מֶרְכַּז הָעֶצֶב
נִדְחָפוֹת פְּנִימָה בְּרֶעֶב תַּאֲוָתִנִי

יוֹצְרוֹת בּוֹ חָלָל רֵיק
אֲוִיר לִנְשִׁימָה
הַמִּתְמַלֵּא בְּאוֹר כָּחֹל

מִין מָתוֹק מָרִיר נֶגֶר
עַל אֶצְבְּעוֹתַיִךְ
צוֹבְעַ בְּבָרָק כָּתֹם אֶת שִׂפְתַיִךְ הַתּוֹפְחוֹת

דלילה מסל גורדון

אמא שלי, ד"ר גיטלה ואני

אִמָּא שֶׁלִּי הִיא מִטְרִיָּה
וְיָם מְקַפֵּל לִשְׁנַיִם.
דָּגִים פִּרְחוֹנִיִּים וְטָפֵט כָּתֹם
שֶׁעוֹשָׂה גַּלִּים וּסְפִינַת יָם.

אִמָּא שֶׁלִּי הִיא מִבַּד סִינְתֶטִי.
אֵין לָהּ גּוּף אֲבָל יֵשׁ לָהּ עָגִיל בַּלְּשׁוֹן.

אִמָּא שֶׁלִּי הִיא דֹּב
מִפְּרָוָה דֹּב.

אִמָּא שֶׁלִּי הִיא בַּת אַרְבָּעִים וּשְׁמוֹנֶה.
אֲנִי בַּת אַרְבָּעִים וְשֵׁשׁ
וְחוּלָה רָצַח, מְדַמֶּמֶת
דָּגִים פִּרְחוֹנִיִּים וְטָפֵט כָּתֹם
שֶׁעוֹשָׂה גַּלִּים וּסְפִינַת יָם.

אִמָּא שֶׁלִּי הִיא מִבַּד סִינְתֶטִי.
אִמָּא שֶׁלִּי הִיא מַרְמִי לוֹי.
אִמָּא שֶׁלִּי הִיא נִיר לַקְמוּס.

אַחַר כָּךְ אֲנִי אוֹמֶרֶת לָהּ שֶׁזֶּה כְּבָר לֹא צְחוֹק,
שֶׁאֵלֶךְ לְד"ר גִּיטְלָה.
לְמָרוֹת שֶׁהִיא נִרְאֵית כְּמוֹ דוּבְרְמָן?

לַהַב של סכין בצורת סנפיר של כריש

מֵאָז שֶׁעָבְרָה לַתַּחְתִּית –
לְקַרְקַעִית הָאוֹקְיָנוֹס –
אֲנִי נֵאֱלֶצֶת לְסַתֵּם אֶת הָאָזְנַיִם בְּדוֹנֶג
כְּדֵי לֹא לִשְׁמֹעַ אוֹתָהּ
קוֹרֵאת לִי לַחְזֹר.
קִבַּלְתִּי מִמֶּנָּה מִכְתָּב אֵיוֹם –
רוֹצָה שֶׁאַחְתֹּךְ לְעַצְמִי אֶת הַוְרִידִים.
אֵין לִי הֶסְבֵּר אַחֵר לָזֶה.

חגית בת אליעזר

דיאטה

רוֹצָה לַאֲבֹד אֶת הַמִּשְׁקָל הָעוֹדֵף
בְּמְהִירָה בְּלֵילוֹתֵינוּ
וְלֹא בֵּין תּוֹלָעִים

יְמַס בְּחוֹם יָדֶיךָ הַמִּתְעַנְּגוֹת
לֹא אֹכֶל יָבוֹא אֶל פִּי
תַּמְרִיץ אֶת דֹּפֶק חִלּוּף הַחֲמָרִים

אַתָּה לִי תְּרוּפָה מַצִּילַת חַיִּים
אֲנַחְנוּ מִתְרִים

תהודה

אַתָּה מְאַתְגֵּר אֶת שִׁירִי בִּשְׂפָתְךָ הַפְּרָאִית
אֶל שִׂפָתֶיךָ פּוֹרְחוֹת שׁוֹשַׁן בָּר
כְּמוֹ יַעֲלֵי אַדְלֵג
אֵין עָבָר

נִהְיֶה שְׁנֵי גְּדִילֵי DNA נִפְתָּחִים
לִפְנֵי שֶׁכִּפּוּלָם
אַשְׁלִים אֶת בְּסִיסְךָ הַגָּדוֹל
עִם חֶלְקִי הַמִּתְאָם

נַעֲלֶה בְּשַׁלְבִּים אֶל הָאֹפֶק הַהוּא הַמְחַבֵּר
גַּן הָעֵדֶן וְגַם גֵּיהִנֹּם
בַּמַּפָּץ הַקָּטָן הַפְּרָטִי
עַד יִדֹּם

הצעת חקיקה

לְהוֹצִיא מְחוּץ לָחֹק
אֶת נְשִׁיקוֹת הַלֶּחִי הַסְתָּמִיּוֹת
בֵּין גֶּבֶר לְאִשָּׁה

לֹא רְאוּיִים לְשִׂפָתַי
מִשְׁטְחֵי זִיפֵי צִיָּה

רַק הַנָּוָה הַמְפֻכָּה
פֶּתַח זְרִימַת הָעֵדֶן מִקֶּדֶם

וְדָמוּי לְנַגְנִים:
נְשִׁיקָה
הִיא רְבִיעִיָּה לִשְׂפָתַיִם
שֶׁפּוֹקַעַת אֶת כָּל הַמִּיתָרִים

מיה פרי

פרסום ראשון

במטבח עמדתי

בַּמִּטְבָּח עָמַדְתִּי
הִרְמַתִּי סַכִּין
חָתַכְתִּי דַּק דַּק
עֲשָׂרָה תַּפּוּחִים
בַּתַּפּוּחַ הָאַחֲרוֹן
כִּטָּעוּת נִחְתַּכְתִּי

אֶצְבָּעִי נוֹשֵׁאת הַטַּבַּעַת
דְּמָעָה
טִפּוֹת
נָטְפוּ עַל צַלַּחַת
שֶׁקָּנִיתִי בְּפָרִיז
עָלֶיהָ מְצֻיֶּרֶת צִפּוֹר

עָמַדְתִּי
לִפְתַּע קְפוּאָה
כְּמוֹ קַבִּיּוֹת מַיִם
הַהוֹפְכוֹת לְקֶרַח
כְּשֶׁנִּסְגְּרוֹת בַּקֹּר

עַדַיִן
מִקְדָּם
שׁוֹמַעַת אֶת יַלְדֵי מִשְׂחָקִים בָּאוֹר
כְּמַעַט
נִזְכַּרְתִּי
הַהַרְגָּשָׁה
הִתְמַלְּאָה בְּכֹלוּם

הַמִּטְבָּח עָמַד אִתִּי
וְאִתּוֹ כָּל מָה שֶׁעָשִׂיתִי בַּבֹּקֶר
סִיר מָלֵא עַל אֵשׁ קְטַנָּה
כּוֹסוֹת שְׁטוּפוֹת עַל הַמִּדְף
בְּגָדִים מְלֻכְלָכִים
בַּסַּלְסִלָּה

הֵם מְחַכִּים לִי
וְרַק אֲנִי מְחַכָּה לָהֶם
זְמִזּוּם עָדִין מֵהַמִּקְרָר
מְמַלֵּא אֶת הַחֶדֶר
מַזְכִּיר לִי אֶת הַחַשְׁמַל
שֶׁהוֹרִימוּ לְגוּפִי

בַּמִּטְבָּח עָמַדְתִּי
גַּבִּי כָּפוּף, רֹאשִׁי כָּבֵד
בְּשִׂמְלָה פְּשׁוּטָה צְמוּדָה
אֲנִי רוֹצָה לִגְרֹד וּלְגָרֵד

הַצִּפּוֹר טָבְעָה
אֶצְבָּעִי נוֹשֵׁאת הַטַּבַּעַת
הַכְּחִילָה
קְלִפּוֹת הַתַּפּוּחִים
הָפְכוּ לְחוּמוֹת

כְּמַעַט
הִרְגַּשְׁתִּי
אַךְ הַזִּכָּרוֹן
הִתְמַלֵּא בְּכֹלוּם

השיר מתאר את הרגעים האחרונים בחייה של המשוררת סילביה פלאת', שהתאבדה כשאיפת גז במטבח דירתה בלונדון.

מיטל נסים

מורה, עובדת קבלן

אִם תִּהְיִי יַלְדָּה טוֹבָה
עוֹד וָעוֹד וָעוֹד
וְתַעֲשִׂי כְּאִלּוּ אַתְּ אוֹהֶבֶת סְטִירוֹת
הַזְּמַן יַעֲבֹר
וְאָז יַעֲבִירוּ אוֹתָךְ לְמִשְׂרַד הַחִנּוּךְ
וְהַשָּׂכָר יַעֲלֶה יָפֶה.

ופתאום נעלמה מעיניה טבעת בציפוי עשרים וארבעה קרט

1

הִיא הִבִּיטָה בִּי
מַבִּיטָה בְּמַדָּף,
הֶאֱשִׁימָה אוֹתִי בְּעֶצֶם,
עָשִׂתָה אֶת הַחִפּוּשׂ
בְּנֹעַם לְכָאוֹרָה,
חִבְּרָה אֶת הַמִּשְׁפָּטִים,
שֶׁאֲנִי לֹא אַרְגִּישׁ לְגַמְרֵי
אֶת הַמַּחְשָׁבָה שֶׁלָּהּ
שֶׁרַק לֹא יִהְיֶה לִי נוֹחַ זְמַנִּית
וּכְשֶׁהִיא הוֹפִיעָה
אַנְחַת הָרְוָחָה
(שֶׁהִיא הַטַּבַּעַת)
הִיא חִיכָּה אֵלַי
בֵּינוֹת לְבִגְדֵי הַמְעַצְּבִים
הַחֵל אֲבִיבִּיִּים
וְכוֹבְעֵי הַבֶּרֶט מִפָּרִיז
בַּעֲטִיפַת הַפּוֹסְטֶר בְּצָרְפָתִית
שֶׁמַּכְרִיז עַל סוֹף הָעוֹנָה
יַעֲנִי מַרְשֶׁה לִי לְהַמְשִׁיךְ
עוֹד קְצָת לִחְיוֹת
בְּלִי לְהַזְכִּיר אֶת הַמּוֹצָא

2

וְאִם הָיִיתִי אוֹמֶרֶת לָהּ שֶׁאֲנִי בִּכְלָל מְשׁוֹרֶרֶת
עוֹשָׂה דוֹקְטוֹרַט בְּבֵן גוּרְיוֹן
עַל יְסוֹדוֹת פּוֹלִיטִיִּים בְּשִׁירָתוֹ שֶׁל אַהֲרֹן שַׁבְּתַאי
וְאִם הָיִיתִי מְדַקְלֶמֶת לָהּ אֶת בִּיאַלִיק

3

זוֹ בִּכְלָל זְחִילָה
מָה שֶׁאֲנִי עוֹשָׂה שָׁם

שירלי אברמי

ברֵכת האוניברסיטה בגבעת רם

בְּעִיטָה מְכוּנֶנֶת בְּעֹרֶף
לַבֶּרֶךְ
אוֹ לַיָּרֵךְ
גְּבֶרֶת
אֶת חוֹתֶכֶת לִי אֶת הַקַּו
לֹא לִשְׁחוֹת פֹּה גַּב עַכְשָׁיו!
קַרְסֹל קָשִׁישׁ מְחֹרָץ מִתְחַסְפֵּס בִּי פִּתְאֹם
נִגִּיעָה מֵהֶעָתִיד בְּתְחִלָּתוֹ שֶׁל יוֹם
וְהַפְּרוֹפֶסוֹר בְּדִימוֹס
כָּאן הוּא סְתָם זָקֵן בְּבֶגֶד יָם
כָּךְ חוֹלֶפֶת תְּחִילַת עוֹלָם

מבט במלתחה

הַיֶּלֶד
בֵּן שֶׁבַע אוֹ שְׁמוֹנֶה
שֶׁאִמָּא לוֹקַחַת אוֹתוֹ
לְמַלְתְּחוֹת הַנָּשִׁים בַּבְּרֵכָה
כִּי מַה הוּא מֵבִין בִּכְלָל
רוֹאֶה מִלְמַטָּה
תַּלְתַּלֵּי עֲרוּוֹת
תַּפּוּחַ עָכוּחַ מְעֻגָּל
שָׁד מְדֻלְדָּל
אֶת כָּל זֶה יִזְכֹּר
כְּשֶׁיִּגְדַּל

הדר פישר

פרסום ראשון

*

מִסָּבִיב הַשָּׁחוֹר שָׁחוֹר
עָמֹק עָמֹק עָמֹק

הַכֹּל חַם
מַה לּוֹמַר וּפִתְאֹם
הַלָּשׁוֹן שֶׁלְּךָ עוֹמֶדֶת לִי עַל קְצֵה
הַלָּשׁוֹן

לָשׁוֹן נוֹפֶל עַל לָשׁוֹן

לֹא אוֹמְרִים דָּבָר אֲנַחְנוּ לֹא
שׁוֹתְקִים

קָרוֹב אֵלֶיךָ
חַם

מִסָּבִיב
הָרֶגֶשׁ
כָּבֵד

*

כְּשֶׁיִּהְיֶה לִי אָהוּב אֲנִי אוֹמֵר לוֹ כָּךְ

תִּבְכֶּה
תִּבְכֶּה
מִי אָמַר שֶׁאָסוּר לִבְכּוֹת מִדְּבָרִים יָפִים
אַתָּה בַּר מַזָּל

אַתָּה בַּר מַזָּל
אַתָּה יוֹדֵעַ אֵיךְ זֶה מַרְגִּישׁ
לִהְיוֹת אִתִּי

תַּחֲזִיק
חָזָק
אֲנִי אוֹמֵר רוֹמַנְטִיקָה זֶה אֶקְזוֹטִי
אַתָּה בַּר מַזָּל

הַנְּשִׁיקוֹת שֶׁלִּי אוֹמְרוֹת
אַתָּה בַּר מַזָּל אַתָּה בַּר מַזָּל

אַתָּה בַּר מַזָּל
אַתָּה יוֹדֵעַ אֵיךְ זֶה מַרְגִּישׁ

כְּשֶׁיִּהְיֶה לִי אָהוּב אֲנִי אוֹמֵר לוֹ כָּךְ

כַּמָּה בְּנֵי מַזָּל הֵם
מִי שֶׁיּוֹדְעִים אֵיךְ זֶה מַרְגִּישׁ

הדר פישר, ילידת 1996

חגית מנדרובסקי

אופק

כְּשֶׁנָּם הַיּוֹם, אֲנִי שׁוֹפֶכֶת אֶת הַמַּיִם
מֵהָאַמְבַּטְיָה שֶׁלָּהּ, עִם הַצַּעֲצוּעִים.
פּוֹרֶשֶׁת אֶל אֶרֶץ מִיתָתִי, תְּשִׁישׁוּת הִיא נָצַח.
בַּאַמְבַּט הָעֵצֶב שֶׁלִּי כְּרִישִׁים מְלַקְּטִים שְׁאֵרִיּוֹת
מֵאֲרוּחַת הָעֶרֶב שֶׁשָּׁכַחְתִּי לִפְנוֹת מֵהַשֻּׁלְחָן.
צַעֲצוּעֵי שְׁלָדִים וַאֲנִי נֹאחֶזֶת בְּיַד צַלְעוֹתֵיהֶם
שֶׁלֹּא לְהִסָּחֵף אֶל יָם שֶׁל מַיִם עֲכוּרִים.
חָשׁוּךְ כָּאן. נְפִילָה רוֹדֶפֶת
נְפִילָה רוֹדֶפֶת
נְפִילָה. וּלְפִתְעָ, קוּר קָטָן, מוֹבִיל אוֹתִי
בְּחַסְדּוֹ כִּי רַב אֶל עֵינוֹ, לְלַטֵּף מֵעָלַיִךְ שְׁאֵרִיּוֹת
שְׁנָה. אֲנִי מַנִּיקָה אוֹתָךְ מִתּוֹךְ שָׁדַיִם מְלֵאִים,
מַרְקֶנֶת צַעַר. מַחֲיֶכֶת שֶׁתִּזְכֹּר אֶת אֵלֶּה הַפָּנִים,
תִּשְׁכַּח יָמִים בָּהֶם אוּלַי נִשְׁקַפְתִּי לָךְ סַכָּנָה, בְּלִי מִשִּׁים.
אֹפֶק –
קָרָאתִי אוֹתָךְ מִמַּעֲמַקִּים, יֶלֶד רַךְ עָנָג
בּוֹדֵא אַהֲבוֹתַי. יוֹצֵר מְצִיאוּתִי.
קֶרֶן שֶׁמֶשׁ זְהֻבָּה כְּתֻמָּה
בֵּין יָם וְשָׁמַיִם. כָּל חַיַּי חָלַמְתִּי לְבוֹא.
גּוּפֵךְ הַכַּדּוּרִי מִתְרַפֵּק בְּתֵאוּם מֻשְׁלָם
עַל בִּטְנִי. אֲנִי צוֹמַחַת כְּגִבְעוֹל נִשָּׂא
מֵעָלַיִךְ, לְאֹם שֶׁפִּלַּלְתִּי.

*

בּוֹאִי לְסִיבּוּב בַּחֲלָלִית הַכֹּאַב שֶׁלִּי.
אַחֲרֵי שֶׁמִּתְרַגְּלִים כְּבָר לֹא כָּל כָּךְ כּוֹאֵב.
הִשְׁעֵנִי אֵלַי. קָרוֹב.
רֹאשֵׁךְ מַרְגִּישׁ חָמִים וְנוֹחַ.
הַיַּלְדָּה שֶׁבִּי רוֹצָה גַּם לְהַנִּיחַ רֹאשׁ.
דַּהֲרִי אִתִּי.
דַּהֲרִי עָלַי.
נִפְשֹׁט יָדֵינוּ הַיָּשָׁר
אֶל הַדֶּבֶה הַגָּדוֹלָה. וְהַקְּטַנָּה.
כָּל הַבָּשָׂר הַזֶּה. וְהָעוֹר. הַכֹּאַב,
הַכֹּל שָׁמַיִם.
תְּנִי לִי לְרַצֵּד. רַק הַלַּיְלָה –
אֲנִי מְבַקֶּשֶׁת לִזְהֹר.

ורדית שלפי

שוב את לא דוברמן

שוּב אַתְּ לֹא דוֹבֶרְמָן.
נְחִיל עַכְּבִישִׁים בִּקֵּר אוֹתָךְ הַלַּיְלָה,
אֲכָל אַתְּ, בְּסִינֵר טְרִיטִי,
אֲפִית לָהֶם עוּגִיּוֹת (ג'ינְג'ר?)
וְהִשְׁקִית לִימוֹנְצִ'לוֹ (מַעֲשֵׂה יָדֶיךָ, נָנִיחַ).
אִם הַמִּפְרִי הָיָה רוֹאֶה, הָיָה צוֹרֵחַ:
"סוּסָה זְקֵנָה, עוּפִי לָאֲרוּחָה!"
אֲבָל הַמִּפְרִי כְּבָר מִזְּמַן בְּהוֹלִיוּוּד
עוֹשֶׂה עֵינַיִם לַפָּטָאלִית מִ'קֶזֶבְלַנְקָה'
וְכָל שֶׁנּוֹתָר לָךְ הוּא לִשְׁכַּב עַל הַגַּב,
בַּשֶּׁמֶשׁ,
לִסְפֹּר עַנְנֵי כִּבְשָׂה.
בַּסּוֹף יָבוֹאוּ הָאֲדוֹנִים הַחֲדָשִׁים,
הוּגוֹ בוֹס,
פַּפִּיוֹן,
סְטִיק וְגֶלֶה בַּקָּצֶה
לָשׁוֹן יָפָה
וְתֵה שֶׁל מִנְחָה.

*

אַתְּ חוֹשֶׁבֶת שֶׁאֲנִי לֹא רוֹאָה?
אַתְּ מִתְחַבֵּאת בֵּין הָעֲנָפִים
מְטַפְטֶפֶת טִפּוֹת אַרְסֶן
שְׁנֵי שִׁימְפַּנְזִים נָמִים אֶת שִׁנָּתָם
וְאַתְּ – כֻּלּוֹ כֻּלּוֹם.
בִּשְׁבִילֵךְ הָעוֹלָם עָצֹר מַלְכֻּת
אֵי־אָז בְּשֶׁלְּהֵי הַסִּיקְסְטִיז
קְלִיף רִיצְ'רְד בִּקֵּר אֶצְלֵנוּ בַּחוּף
הַסְּפִינָה הָרְעוּעָה שֶׁלּוֹ הֻטִּילָה עֹגֶן
וּמֵאָז הַכֹּל רַק הִדְרְדֵּר.
הַבְּחוּר שֶׁהֵבִיא לָךְ פּוּנְץ' בְּגָנָה
מִמּוֹנְטֶנָה
כְּבָר מִזְּמַן הִגֵּר לְמַחְסַן הַגְּרוּטָאוֹת
הִתְפּוֹצְצָתְ מֵרֹב אֹשֶׁר וְקָלוֹרִיּוֹת
הֵיְרַתְּ זֶרַח מֵעַל הַמַּזַּח כֻּלּוֹ
גַּרְסַת הַדִּיאֶט עוֹמֶדֶת לָפוּג מִן הָעוֹלָם
(וְנָתַתְּ הַרְצָאָה שְׁלֵמָה עַל חֲסָרוֹנוֹת מַמְתִּיק הָאַסְפַּרְטִים).
הוּא לֹא חָשַׁב שֶׁסֶרֶט זוֹ אוֹפְצִיָּה
הֶעֱדִיף צִיר רָאשִׁים בְּאִידּוֹפָּה שֶׁלְּאַחַר הַמִּלְחָמָה.
אָמַרְתְּ לוֹ: "אַתָּה מְדַבֵּר כְּמוֹ סַבְתָּא שֶׁלִּי".
אֲבָל הַנּוֹסְטַלְגִיָּה הִצְמִידָה אֶת שְׁנֵיכֶם
לַמְּאֹרָעוֹת.
תְּרָאִי, שֶׁמֶשׁ שֶׁל אוֹקְטוֹבֶּר שׁוֹלַחַת קֶרֶן קְטַנָּה.
עוֹד מְעַט שֶׁלֶּכֶת וְכָל זֶה.
הַיָּמִים יִתְאָרְכוּ
הַקָּפֶה־בֵּין־חֲזַק־שְׁנַיִם־סֹכֶר יְחַמֵּם אֶת מַסְלוּלוֹ בְּמוֹרַד הַבֶּטֶן יוֹתֵר
מִתָּמִיד
הַשַּׂמִּיכָה הַמְשֻׁבֶּצֶת תִּתְחַכֶּה (לְמִי?)
הָרוֹפֵא לֹא צָרִיךְ לָדַעַת אֵיךְ אַתְּ אוֹהֶבֶת אֶת זֶה.
יֵשׁ דְּבָרִים שֶׁיִּשְׁאֲרוּ לְתָמִיד רַק שֶׁלָּךְ.

מצד זה

עמוס לויתן

היהדות יוצאת מארון הספרים היהודי

הצתת הכנסייה בחוף הכנרת, דקירת שישה צוערים במצעד הגאווה בירושלים, שרֵפת הבית הפלסטיני על יושביו בכפר דומא, ומן הסתם עד פרסום הדברים יהיו, לא עלינו, אירועים נוספים, הם ביטוי נוסף ליציאת היהדות הקמאית מארון הספרים היהודי. אין זו היהדות בהא הידיעה, אבל אין זו גם יהדות השוליים בלבד. זו יהדות קנאית שיש לה שורשים עמוקים במקרא, במשנה, בתלמוד ובדברי רבנים בימינו. ישי שליסל שדקר שישה במצעד בירושלים, חשב בודאי שהוא מקדש שם שמים ברבים ועושה כמעשה פנחס (שדקר למוות את זמרי בן סלוא ואת המואבית כחבי בת צור) ושאלוהים נתן לו על כך את "בריתי שלום" (במדבר כה). גם מציתי הכנסייה שריססו על קירותיה את הכתוב ו"האלילים כרות ייכרתון" (תפילת "עלינו לשבח", בסידור), חשבו שהם עושים את רצון בוראם. וכן מרססי הכתובת "יחי המלך המשיח!" בכפר דומא. אם כך נראה המשיח שלהם, אבוי לנו. יהדות חשוכה זו יוצאת עתה מארון הספרים היהודי ומאיימת על כולנו.

תמיד מאוחר מדי

"הוי נערה, השליכי עצמך עוד פעם למים, כדי שבפעם השנייה תהיה לי הזדמנות להציל את שנינו. ברור!... המים קרים כל כך! אבל אין מה לדאוג! מאוחר מדי, עכשיו, תמיד יהיה מאוחר מדי. למולנו!" (עמ' 104)

תרגום חדש של *הנפילה* מאת אלבר קאמי בידי עמנואל פינטו (תרגום קודם מאת צבי ארד הופיע ב־1959) ומהדורה חדשה של הספר (הספריה החדשה, עורך מנחם פרי, הקיבוץ המאוחד 2014, 104 עמ') הם הזדמנות לקריאה חוזרת שאינה דומה לקריאה ראשונה. זיכרון הקריאה ההיא מובלט על גב הספר גם במהדורה זו: "עם נפילתה של האישה האלמונית אל נהר הסן מתחילה גם נפילתו של ז'אן בטיסט קלמנס, אולי הדמות העמוקה ביותר שיצר אלבר קאמי, הנופל מרקיע העדן אל תחתית השאול. מאוויר הפסגות של פאריז למקום הנמוך ביותר באירופה, בר מלחים מפוקפק באמסטרדם." התאבדותה של הצעירה, שהגיבור־המספר לא עשה דבר להצלתה, אף לא הסתובב למשמע הצעקה וקול החבטה במים, רודף אותו כסיוט ("קול צחוק מאחורי גבו") ומניע את העלילה לאחר מכן: הוא נוטש קריירה מצליחה של עורך דין בפריז, עוקר לאמסטרדם, מתגורר שם ברובע היהודי לשעבר ("בכה כינו אותו עד שאחינו ההיטלריינים פינו בו מקום. איזה טאטוא! שבעים וחמישה אלף יהודים גורשו או נרצחו") ומעתיק את משרדו לבר מלחים בשם "מקסיקו סיטי", בו הוא מוצא גם את בן שיחו שבאחניו הוא מגולל את סיפורו.

עד כאן, בעיקר, זיכרון הקריאה הראשונה, אבל רק בקריאה השנייה מתברר עד כמה זהו סיפור מורכב בהרבה, המעביר תחת שבט ביקורתו את המיתוסים המכוננים של תרבות המערב, מהנצרות ועד האקזיסטנציאליזם לאחר מלחמת העולם השנייה. על כל אלה לא ארחיב את הדיבור, אלא אנסה לפענח את פשר החידה המוצגת כבר בעמודים הראשונים. בפגישה עם הזר באמסטרדם מציג עצמו ז'אן בטיסט קלמנס (אין זה שמו האמיתי) ואומר: "אם מעניין אותך לדעת, לפני שהגעתי הנה הייתי עורך דין. עכשיו אני שופט מתוודה". מהו, אפוא, אותו "שופט מתוודה"? ציירוף שהוא מעין תרתי דסתרי שהמספר לא מזדרז לפרשו: "יש לי פשוט מקצוע כפול. כבר אמרתי לך, אני שופט מתוודה". בהמשך הוא חוזר ואומר לבן שיחו: "מהו שופט מתוודה? אה! עוררתי את סקרנותך עם הסיפור הזה. אני יכול להסביר עצמי ביתר בהירות, אבל קודם אני צריך להציג בפניך כמה עובדות שיקלו עליך להבין את הסיפור שלי".

"כמה עובדות" אלה הן רוב חובה של הנובלה (עמודים 17-91) אשר בסופם חוזר המספר אל "השופט־המתוודה". אם לקצר, אומר כי טעות היא לחשוב שלאחר אותו אירוע על הגשר משתנה קלמנס והופך לאיש אחר. כלל לא. כשהוא נפרד מהמאזין שלו בתום אחת הפגישות ביניהם באמסטרדם הוא אומר לו: "אני נפרד ממך על יד הגשר. לעולם איני חוצה גשר בלילה. נדר שנדרתי. אחרי הכל, תאר לעצמך שמישהו ישליך עצמו למים. ואז אחת מהשתיים: או שתקפוץ אחריו כדי להציל אותו, ובעונה קרה זו אתה מסתכן בגרוע מכל. או שתפקיד אותו" (עמ' 15). הלקח של קלמנס מאירוע ההתאבדות איננו כי יש להציל את הזולת בכל מחיר, אלא להימנע מחצייה גשרים בלילה. קלמנס איננו אלטרואיסט וגם לא אגואיסט. הוא "כל־אדם" מודרני שסימן ההכר שלו הוא כפל פנים. "כזהו האדם אחרי היקר. יש לו שתי פנים: הוא אינו יכול לאהוב מבלי לאהוב את עצמו" (עמ' 28). זוהי אחת ממסקנותיו של המספר ושל המחבר, שאיננו חותר לאיזה אידיאל מודם יותר. (באמסטרדם, למשל, הוא משמש גם עורך דין לסוחרים בתמונות גנובות ומחזיק אחת כזאת בעצמו. תמונה בשם "השופטים הישרים" מאת הצייר ואן אייק, שם לגמרי לא מקרי כפי שנראה).

ובכל זאת: מדוע בעקבות אירוע הנפילה מהגשר בפריז, נופל עוד יותר הגיבור־המספר אשר אינו חסר רגשות אשם מייסרים? כאן צריך להבין יותר את נסיבות נפילתו של קלמנס. הנפילה שלו היא כמו הנפילה של לוציפר בפרשנות הנוצרית או של הילל בן־שחר בישעיהו ("איך נפלת משמים הילל בן־שחר, ואתה אמרת בלבך השמים אעלה, מעל לכוכבי אל ארים כסאי, אדמה לעליון"; יד יב־טו); זו נפילה מחמת חטא הגאווה. ולא סתם גאווה, אלא גאווה מוסרית. קלמנס שלפני הנפילה מתהדר במעלותיו המוסריות: "התמחיתי במטרות נעלות. הייתי מגן יתומים ואלמנות. בחיי, היה אפשר לחשוב שהצדק נכנס אתי למיטה כל לילה" (עמ' 17). אבל כשהיה צריך, בלילה על הגשר, לעמוד במבחן המעשה, התבדר לו עד כמה חלול וריק המוסר שלו, כמו אצל מרבית האנשים בשעת מבחן. אלא שזה גם לא סיפור של חטא ועונש. קלמנס מסרב להישפט ובכך לסיים את הפרשה. עוד בהיותו עורך דין לוחם צדק בפריז, חש "בוז כלפי השופטים". התחושה שאתה צודק, הוא אומר, היא מנוף רב עוצמה המסייע לנו להישאר זקופים. הוא יודע כי לא מעט "פשעים ברצעו רק מפני שמי שביצעו אותם לא יכלו לסבול את היותם אשמים". הוא מספר על תעשיין אחד ממכריו, שהיה נשוי לאשה מושלמת ולמרות זאת בגד בה, משום שלא היה יכול לקבל או לתת

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 סרטר וחבורתו, שתקפו את קאמי בארסיות על התנערותו מן הקומוניזם הסטלינסטי". 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 הנאודה 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 רוחשים בהמוניהם על גופתה" (עמ' 81).

"שופט מתוודה" איננו שופט מודם מעם שלא דבק בו רבב. 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 "אפיפיור של האסירים" - משל מופתי על האופן שבו "נולדות אימפריות וכנסיות תחת שמש המוות" (עמ' 90). אבל אני מדלג גם עליהן בחתירתי אל העיקר. באמור, 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 שתכף 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 בהתודות, 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"קשוט עצמך 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 מנחט 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 נאומה. אלא שבד בבד, הדיוקן שאני מציג לבני דודי הופך למֵרָאה" (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: "כמל שאני מרבה להאשים את עצמי, יותר יש לי זכות לשפוט אתכם." בתור שכזה הוא מרגיש כאלוהים: "איזה שיכחן הוא להרגיש אלוהים. אני מושל על הכס בכיפת הרקיע של הולנד, ומביט איך עולים אלי המתי נשפטים ביום הדין" (עמ' 101). "שופט מתוודה", אם כן, הוא מלאך אלוהים שנפל (הילל בן־שחר, או לוציפר), שהנפילה היא לו דרך 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 נקרית 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 [ופרש ולא עבר העבירה], מפני התשובה"). קלמנס חוזר עתה לתשובה שכזו. הוא מבקש לשחזר באמצעות בן שיחו את האירוע על הגשר. לאחר שמתברר לו כי בן שיחו גם הוא עורך דין ("ידעתי שקודצנו 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 חייך. בטא אתה בעצמך את המילים שזה שנים אינן חדלות להדהד בלילותי, וסוף סוף אומַר 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. ברדר!... 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 סִפָּה הוא חוזר בו.

הנבואה (פְּרָא־רוּ־צִ'יסְטָבָה) של איליה רפין

קובץ הסיפורים של תמר גטר *רוגטקה* (הוצאת רסלינג 2014) הוא הראשון שהופיע בסדרת 'מעבדה' המוקדשת לפרוזה מקודית 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 - הבדיחה מגן עדן* (מאת פאוול בסינסקי, מרוסית: ליזה צ'ודנובסקי, הוצאת שוקן 2015) שאני קורא בו עתה. על עטיפת הספר מופיע ציור משנת 1904 של לב טולסטוי ואשתו סופיה אנדרייבנה, מסביב 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*רוגטקה*. 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, לדעתי, 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: "הגיון 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 הגודפת 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 ריכטה, לשחזר את מקומו וגלגולו של חוד בבניין שכבר אינו קיים. מדובר בחוד 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

איליה רפין, "תשובת הקוזקים לסולטן מוחמד הרביעי"

ק' נחנק למוות, בעוד אשתו החוזרה לארץ בארון מטיול בארגנטינה. גם אלמנתו של הבעלים מתה מזקנה ושתי הדירות נותרו ריקות. מקץ עשור למותם, 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 בקרחתנות 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 חרסינה לבן לסוכר, שהלב האדום המעטר אותו נודד ממנו אל קנקן הקפה (שמו של הסיפור). זהו סיפור אבסורדי, קשה לפענוח. 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 (יודי 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 שנושאו אירוע היסטורי ממשי: "תשובת הקוזקים לסולטן מוחמד הרביעי" בשנת 1676, וביתר דיוק, בציור המפורסם בשם זה של הצייר איליה יפימוב רפין (1844–1930). וזהו הרקע שלו: האוקראינים של הרנייפר, 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 שחן טורקי, אח ארור לשטן, מזכירו של לוציפר, את אשר יחרבן השטן אוכל צבאך, בן זונה, לעולם לא תכניע את בני הנוצרי. מורא אין בנו מפני צבאך, וגם נזיין את אמך כלב בביליוני, גֻלֶל מוקדוני, אלוף זייני התיישים של אלכסנדריה, זב עורלה, בדל דין, זרבובית חזיה, חור אתון, בן כלאים, טינופת בית מטבחיים, מניאק, שק לנו בתחתו!" (עמ' 144).

המספר עלום השם של סיפור זה הולך אל איתה ירבבסקי, "לשעבר חוקרת ציור רוסי וסובייטי והיום שומרת במחיאון 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 התמתה גדולת הממדים, ששמה הוא כאמור "תשובת הקוזקים 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 הצייר איליה רפין, שבעיני מומחים נחשב לאחד מגדולי הציור העולמי. ואמנם, נגלה לי צייר מדהים. ציורו זה, כמו ציורים אחרים שלו, למשל, "איוון 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 עדך? וכדומה. לאיתה ירבבסקי, העולה מברית המועצות, אין ספק בתשובתה חוו מובאת בסיפור בלשונה שלה, שהיא תערובת של עברית ורוסית: "איך תגיד שזה ציור מחורבן פרוובנציאלי?! הצייר גאון, יפימוב איליה רפין, מַאדֶנִי. תשובת הקאזאקים היא אירוע היסטורי, אבל הפַּאלֶטה מַאדֶנִית! דבר כזה הוא פְּרַא־רוּ־צִ'יסְטֶבֶה - נבראה."

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, רובים, בדים, אריגים, גולגולות של קוזקים וקלסתר פנים של נשותיהם, ועוד. המספר החוקר מגיע עד זמננו ועד לתעלומה רטרוספקטיבית של ציור סובייטי ופרה־סובייטי שנערכה ב־1990 בפרנקפורט (עיר הנזכרת גם בסיפור הקודם, ועירם של ולטר בנימין, תיאודור אדורנו, אנדריאס באדר ופרופ' ישעיהו לייבוביץ, שהתארח בה בזמן התערוכה והסביר לקהל שומעיו את פירוש דבריו "יודו־נאצים".) מאז חוזר 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 חחר של המספר אצל אירנה ירבבסקי בביתה בנתניה. אם תרצו זו עלייה לרגל, מעין מחווה למומחיותה של העולה מרוסיה ברפין ועולמו. השניים מקנחים במרמלדה רוסית, הקרויה "פטיצ'יה מאלאקו", כלומר חלף (חלב) ציפורים. "זה בראסית שפה נקי, אמר חֶלֶף במקום קקי" (עמ' 195). עד העמוד האחרון איננו יודעים בדיוק מה היה טעמה של המרמלדה, ומה היתה דעתו של המספר על רפין, אם כי אני נוטה להניח שחיובית מעיקרה.

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

טיחוף הדדוש, 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 בקורא, דומני שהריאליזם המשתגע של רפין מנצח כאן בגדול. גם אם אין זו בהכרח פַּרַא־רוּצִ'יסְטֶבָה, "נבואה" על עתיד האמנות, נראה לי כי מה שמשתמע ממנו הוא שהריאליזם (או המימזיס, כמקובל להגדירו 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 וחאים אור כל העת. רבים מהם טובים ויפים. אי־אפשר להקיף את כולם, רק לעלעל בהם. לכן אדלה מהם, מעת לעת, כמה אבנים טובות וחזוקא מאלה שאינם זוכים לאור הזרקורים.

*

כתיבתו של ראובן פורת - *בים הזה אין לי סכר* (ספרי עתון 77, 2014) - היא אינטליגנטית לעילא הדבר בא לידי ביטוי בהיותה מקודדת ומוצפנת (ולא חשופה ומוחצנת). הדברים מנוסחים תמיד בדרך עקיפה ומרוזמת, למשל: "כשאתה מבקש/ אני מבין/ שחסרתי" (עמ' 126). ניסוח אליפטי לתשוקה ולידידות. או: "הלא ידעתם/ שסימטריה/ היא פחד" (עמ' 129). ניסוח התובע פענוח: מדוע פחד? אולי משום שבסימטריה שניים, או יותר, מאיימים זה על זה בכוחות שקולים? בנוסף לכך זו גם כתיבה מלומדת המפתיעה לעתים במותחים שהיא עושה בהם שימוש. למשל בשיר הבא.

שולחן ערוך

אֲנִי עוֹרֵךְ אֶת הַשֻּׁלְחָן בְּכַפַּיִת עַכּוֹ"ם
כֵּלִים מְמֹרָקִים, מְסֻמָּכִים לְנֶגֶד עֵינַי,
שֻׁלְחָן רוֹלֶטָה מְרֻפָּד בְּלֶבֶד יָרָק
וּסְעֻדָּה לְאַחַר הָאַחֲרוֹנָה. אֵין
שִׁירִים לְנְדָבוֹת.

לֶחֶם הַפָּנִים אֵינוֹ מְקֻדָּשׁ עוֹד
בִּמְקוֹמוֹ שְׁתִיקוֹת מְפוֹאָרוֹת שֶׁל חִדּוּי
שֶׁאֵין בִּי מָה שֶׁצָּרִיךְ
שֶׁיֵּשׁ בִּי כָּל הַשְּׁאָר.

שיר עשיר בסמלים יהודיים, נוצריים, חילוניים. "שולחן ערוך" מעבר לפשט שלו, הוא ספר ההלכות של יוסף קארו המשמש עד היום מדריך לחיים יהודיים בכל בית אורתודוקסי. "כלים ממורקים" דומז למאמר התלמודי בדבר שלושה דברים המרחיבים דעתו של אדם, אשה נאה, דירה נאה וכלים נאים. "שולחן רולטה ירוק" הוא היפוכו של זה, כלומר, סמל לחימודים, קונינו ולחיים בהמיים חילוניים, "סעודה לאחר האחרונה" היא הסעודה שלאחר סעודתו האחרונה של ישו, כלומר כבר מחוץ לעולם הדתי ולכן אין בה גם "שירים לנדבות". ושוב, "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 וחייבה 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 רוצה אני". לצורך כפייה זו, באלימות 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 עניינו). 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 באוחח חייו של הדובר, ממקודש למחולן ואולי גם מחולל, איננו לגמרי לרצונו החופשי. לא פלא שהדובר חש צורך, בסופו של השיר, בווידוי, אבל בהיעדר וידוי דתי ("לחם הפנים אינו מקדש עוד"), זהו וידוי אילם, "שתיקות מפוארות של וידוי". בכל זאת, הווידוי הוא בן שתי שורות קצרות, וגם הוא (כמו בדוגמאות למעלה), וידוי מקודד:

אין בי מה שצריך
יש בי כל השאר.

מה פשר הווידוי הזה. מהו "מה שצריך"? ומהו "כל השאר"? אם להמשיך באותו מישור פרשני (של "כפיית עכו"ם"), "מה שצריך" הוא להאמין (העיקר הראשון מי"ג העיקרים של הרמב"ם), וחה 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 לתהו בראה, לשבת יצרה". "כל השאר" הן "התהו" 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 הזקור נוגע־לא־נוגע/ בסדיק? בבשר?" השיר 'עשרים אלף רגל מעל דטרויט' אחריו, עוסק ב"כתובה": "עשרים אלף רגל מעל דטרויט/ כתובתי נחתמה בלא איודיה" ("כתובה מאוירת", שוב לפי המסורת, היא כתובה מפוארת). הכתובה הנזכרת בבית הראשון עדיין איננה מאוירת. אנו מבינים כי התהליך נמשך "שנתיים או שלוש" והוא מסתיים רק בשורה האחרונה בבית בבית האחרון: "בשיקגו השלמתי את איורי הכתובה." משמע, זה היה תהליך לא פשוט...

*

למעלה ממאה ועשרים משוררים, מביאליק שלונסקי ואלתרמן ועד רוני סומק, ליאור שטרנברג וערן צלגוב משתתפים באנתולוגיה *שירים על ארץ הנגב* שערכה אילנה שחף (הקיבוץ המאוחד, 2015). יש בה שירים נפלאים רבים, שירים המעמיקים את הקשר הנוח מכבר בין

הקורא הישראלי לנוף הארץ המדברי. לא אתחיל למנותם כאן כי צר המקום. אציין רק אחד ששבה את לבי. השיר 'בדרך לנחל צין', מאת תלמה דינשטיין. הנה הבית השלישי החותם אותו:

לִפְתַע, בִּירִידָה הַגְּדוֹלָה, נִפְעֶרֶת דֻּמָּמָה. מִדְבָּר.
לֵעַ בָּקוּעַ, אַלְפֵי גִּדְמֵי סְלָעִים חֲרוּקֵי שִׁנַּיִם.
בִּקְצֵה הַשֶּׁקַע הַטֶּקְטוֹנִי פִּתּוּל חִוֵּרֶת בּוֹדְדִים.
צֵל צְרִיף מִסְגֵּף מִצְטַנֵּף לְרַגְלָיו שֶׁל רֵיחַ לֶחֶם בְּחֶלֶב.
רַק מַעֲבָר לַסַּף חוֹר הַקּוֹל –
אָדָם מְדַבֵּר לְפָרָה, בְּרִכּוּת.

מלבד התיאור היפה והמדויק של נוף המדבר (המשותף לרבים משירי האסופה) מתבלטת שורה ייחודית: "בקצה השקע הטקטוני פיתול חוות בודדים". העין החדה של המשוררת קולטת כמו במשקפת שדה "חוות בודדים" ו"צריף מסוגף", ו"ריח לחם בחלב". ובמיקרופון רגיש היא שומעת ממרחק "אדם מדבר לפרה, ברכות".

לא שמעתי קודם את שמה של תלמה דינשטיין. כשבדקתי מצאתי כי כבר פרסמה שני ספרי שירה, *טקסים אישיים* בספריית פועלים (2000) ו*אוד חוזר* באבן חושן (2005), אך טרם קראתים. ועוד פרט שצד את עיני (המעיד על טוב טעמה), השיר מוקדש לר' בליי. משהו הדהד בזיכרוני. כלום אין זה המשורר האמריקאי רוברט בליי (Robert Bly) יליד 1926? אכן כן! נזכרתי שבמדורי משנת 2008 כתבתי על ספרו *אנשים כמונו* שתורגם בידי משה חור והופיע בהוצאת קשב לשירה. מתברר שגם תלמה דינשטיין תרגמה כמה משיריו. ברשימה ההיא כתבתי עליו בין השאר: "במבחר הזה אהבתי במיוחד את שירי מינסוטה שלו. לכאורה שירי נוף פשוטים, אבל כמה אמנות גדולה והתבוננות עמוקה משוקעת בהם. תמיד קינאתי במשוררים האמריקאים הגדולים, היודעים להאר את הנוף הכפרי והעירוני של ארצם." לסיום הבאתי שם שיר קצר אחד בשלמותו, 'ברכבת'. הנה הוא:

ברכבת / רוברט בליי

שֶׁלֶג קַל יָרַד.
פַּסֵּי מְכוֹנִית כֹּהִים מַגִּיחִים נָעִים מִתּוֹךְ הַחֲשֵׁכָה.
אֲנִי לוֹטֵשׁ אֶת מַבָּטַי אֶל חַלּוֹן הָרַכֶּבֶת הַמְסֻמָּן בְּאֹבֶק רַךְ.
הִתְעוֹרַרְתִּי בְּמִיזוּלָה, מִתְּנָה, מֵאֲשֶׁר לְגַמְרֵי.

מאנגלית: משה דור

◆

שירה יכולה / עמיר עקיבא סגל

ההבטחה שב'גרילה תרבות'

בנובמבר 2007 התקיים אירוע הקראת השירה הראשון של קבוצת 'גרילה תרבות'. מלצריות "קופי טו גו", שפועל בכניסה לאוניברסיטת תל אביב, פתחו במאבק נגד הנהלת בית הקפה, מאבק שכלל התאגדות המלצריות דרך 'כוח לעובדים' ודרישה לקבלת תנאי העסקה הוגנים. הנהלת בית הקפה סירבה לתנאים והעובדות פתחו בשביתה, שגרמה ניסיון לפטר חלק מהן. המהלך - שהיה שביתת המלצרים הראשונה בישראל - הסתיים בהצלחה ומרבית דרישות המלצריות התקבלו.

קשה לחשוב על הרבה מקומות סטריאוטיפיים יותר לקיום אירוע שירה מאשר בית קפה באוניברסיטת תל אביב, אך אותו אירוע בסוף שנת 2007 היה פתיחה לשישה־עשר אירועי הקראת שירה, שהאחרון בהם - במרץ 2011 - התקיים בשדרות ומטרתו היתה הבעת תמיכה במאבק העובדים הסוציאליים בתנאי העסקתם. בשנים אלו התקיימו אירועי גרילה תרבות שכללו הפגנה נגד גירוש ילדיהם של עובדים זרים, התנגדות לפינוי כפר אל־עראקיב, נגד גדר ההפרדה באבו־דיס, תמיכה בעובדי מפעל אקרשטין בירוחם, מחאה נגד ההתיישבות היהודית בשייח'־ג'ראח והפגנה מול בנק ישראל בקריאה להעלאת שכר המינימום. גם במהלך "מחאת האוהלים" - פעלה קבוצת גרילה תרבות בכמה אירועים. בשנות פעילותה הוציאה לאור כמה אסופות שירה - שהאחרונה בהן היא *שירת האוהלים* בעקבות מחאת קיץ 2011.

אירועי המחאה של גרילה תרבות יוחסו בעיקר אל הצד השמאלי של המפה הפוליטית. גם כשמשוררים שהוזהו כאנשי ימין השתתפו באירועים, היו אלו האירועים "החברתיים" שארגנו חברי הקבוצה. אבל טעות תהיה להתייחס אל גרילה תרבות רק כאל עוד גורם פוליטי שמאלי או קבוצת משוררי שמאל. גרילה תרבות היתה ניסיון לשינוי עומק בחברה הישראלית - בעולם השירה וגם בעולם הפוליטי. במובן זה, גם פעולות הקבוצה המתונות או אלה שאירעו תחת קונצנזוס רחב היו חלק מתפיסת עולם רדיקלית למדי. מתי שמואלוף, מיוזמי הקבוצה, אמר בריאיון לתוכנית 'שירת מחאה' (שהנחיתי יחד עם שלומי בן־עטר באוגוסט 2010): "אנחנו מביאים את השירים כהתנגדות למציאות שקורת בשטח. אנחנו מוציאים את השירה מהמקומות השבעים והבטוחים שלה בין משכנות שאננים לבית ביאליק ובודקים מה קורה לשירה כשהיא הופכת לאירוע של סולידריות עם מאבקים חברתיים."

לאחר מחאת קיץ 2011 התקיימו אירועים אירועים בודדים בלבד של גרילה תרבות, מעטים השתתפו ונעדרו מהם הברק, ההד התקשורתי והעניין שקדמו למחאה. כמה מן אירועים שתוכננו אף בוטלו. כך שלמעשה לאחר קיץ 2011 גרילה תרבות, במתכונת שבה הוקמה, חדלה להתקיים. לכן, אף שהקבוצה לא פורקה רשמית, ולכאורה עדיין קיימת, אפשר לדבר עליה בזמן עבר.

למעשה הפכה גרילה תרבות להוצאת ספרים, שהוציאה לאור את ספרה של עדי קיסר *שחור על גבי שחור*. אך אי־אפשר ליצור קשר ישיר בין הקבוצה להוצאה. הן משום שלא כל חברי הקבוצה המקורית (והגמישה למדי) קשורים בהוצאה, והן משום שחברי הקבוצה המקורית של גרילה תרבות הקימו עוד הוצאות ספרים - למשל 'מעין' או 'רעב'.

גרילה תרבות התנהלה אחרת מגורמים אחרים בעולם השירה. ללא יד מכוונת ברורה, ללא עורך הקובע מה ייכנס לאירועים ומה לא. חלק ממשתתפי האירועים היו ידועים מראש, אך לא משום שנבחרו אלא

משום שהצהירו על כוונתם להשתתף. חלק מהמשתתפים הצטרפו, לעתים בצורה ספונטנית לגמרי, במהלכם - והקראת השירים היתה לרוב בלתי מסודרת. באחד האירועים למשל, כללה ההקראה תקיעה בווובוזלות מול משרדי בנק ישראל. גם ארגון האירועים ניתן לכל מי שבחר לארגן אירועים - ובתוך קבוצה בעלת גבולות גמישים למדי היו שלל מארגנים שארגנו שלל אירועים.

התנהלות זו של גרילה תרבות גרדה לא מעט ביקורת. נטען שהקבוצה מעודדת שירה רדודה, שחבריה בורחים משירה מעמיקה, שהשירה משמשת להם רק כלי לקידום מדיניות. אכן לא מעט מהשירים שהוקראו באירועי גרילה תרבות היו רדודים למדי, אבל כלל לא ברור שמדובר בשירים רדודים יותר משירים שהוקראו באירועים אחרים באותו זמן (כמו גם לפני ואחרי התקופה המדוברת) - למעשה בחינת משתתפי אותם אירועים מעלה פנורמה רחבה למדי של משוררים שעדיין פעילים, כמה מהם מהבולטים שבמשוררי ההווה, כולל כמה זוכי פרסים נחשבים או שלל כיבודי שירה שונים. בנוסף, וחשוב יותר, באסופות השירה שיצאו תחת גרילה תרבות אפשר למצוא לא מעט שירים מרשימים.

בין האסופות הללו אפשר למנות את אסופת *גרילה תרבות* שיצאה בשנת 2010 במקביל לאחד מגיליונות כתב העת 'רקה', את אסופת השירים *לצאת!* שיצאה ממש בימיו הראשונים של מבצע "עמוד ענן", את אסופת *שירה מפדקת חומה* שיצאה במקביל לגיליון 6 של כתב העת 'מעין' ואת *שירת האוהלים* - אסופה שיצאה במקביל למחאת האוהלים בקיץ 2011 (ושוב, בתוספת שירים, בכריכה קשה, מעט אחריה).

מה היתה השפעתה הציבורית של גרילה תרבות? האם פעילות הקבוצה הביאה לשינוי פוליטי או חברתי? כמה מחברי הקבוצה טענו כי פעילות הקבוצה הביאה לשינויים, כמו למשל העובדה שבעקבות ההפגנה לטובת מלצריות 'קופי טו גו' התקבלו מרבית דרישות המלצריות, וכי אחרי ההפגנה מול מפעל אקרשטיין בירוחם פוטר מנהל המפעל.

עם זאת, בהחלט ייתכן כי מדובר בצירוף מקרים אקראי, וכן גם אם הפגנות גרילה תרבות סייעו להעלות נושאים למודעות תקשורתית, הרי שלא היו מקרים שבהם יזמה הקבוצה מאבק ציבורי. בנוסף, מידת החשיפה התקשורתית והציבורית של פעילות גרילה תרבות היתה מוגבלת למדי, ופעילים חברתיים ופוליטיים לא תמיד הכירו (או מכירים) את הקבוצה ופעילותה.

אך למען האמת, השאלה כיצד השפיעה גרילה תרבות באירוע מסוים אינה השאלה הנכונה. גרילה תרבות לא היתה מפלגה או תנועה פוליטית מכוונת שינוי מוגדר, אלא קבוצה שמטרתה לקדם שינוי כולל בחברה הישראלית, ממש כפי שביקשו אנשי מחאת קיץ 2011. במובן זה אפשר לראות בגרילה תרבות אחד הגורמים שהכינו את השטח לקראת אותה מחאה משמעותית; אף שגם היא נידונה לכישלון - ולו בשל העובדה שציפיות השינוי החברתי היו כל כך עמוקות שבלתי אפשרי היה להגשימן במלואן.

בעולם השירה היתה לגרילה תרבות השפעה ברורה יותר. אחרי שנים שבהן שירה פוליטית קיבלה מעט מאוד מקום - ושירה חברתית עוד פחות - גרילה תרבות קידמה בפעילותה את האופן שבו נתפסת שירה פוליטית וחברתית. הן בבמה שהעניקה הקבוצה במיוחד לשירה זו, הן בכך שעודדה משוררים לכתוב שירים כאלה ולהציג את שיריהם הפוליטיים, והן באסופות שהוציאה, שפרסמו שירים פוליטיים, מחאתיים, חברתיים, ואפשרה בכך לשירים להיכנס אל "ארון השירה העברי". מתוקף גבולתיה הגמישים יכלה קבוצת גרילה תרבות לכלול באירועיה השונים את מרבית המשוררים הפעילים היום; כך שאפשר לראות בקבוצה זו וברעיון שהניע אותה במה חשובה לצמיחתם של לא מעט ממשוררי הדור הזה. בהשראת גרילה תרבות צמחו גם משוררים

'גרילה תרבות' בפעולה, צילם דניאל עץ

שלא בהכרח היו חלק מהקבוצה, כך למשל חברי ערס פואטיקה (שקיבלו תמיכה משמעותית לפחות מחלק מאנשי 'גרילה') או קבוצת 'מאבק המשוררים' שחבריה הפכו את העיסוק במשוררים ושירה לתביעות מגזריות של "המשוררים".

מדוע דעכה פעילות גרילה תרבות לאחר מחאת קיץ 2011? אני סבור שיש לכך שתי סיבות עיקריות. הראשונה היא כי גרילה תרבות היתה חלק מגל חברתי שקדם למחאה זו וגם הביא אותה - מהיציאה לרחוב, שביטאה כמיהה להעצמה אזרחית רחבה. במובן זה גרילה תרבות לא היתה לבד והתקיימה במקביל אל מחאות חברתיות וגורמים פוליטיים שונים. מחאת קיץ 2011 הביאה למיצוי המחאות הללו ביציאתם של מיליון ישראלים לרחובות והקמת המוני אוהלים ברחבי הארץ. בין אם הצליחה ובין אם לא, המחאה ביטאה התפרצות של רגשות, דרישות וצרכים שקשה לשחזר או להצית שוב.

כמו כן, דעכה השאיפה למחאה בין השאר בשל האכזבה הגדולה ממחאת קיץ 2011 שלא הביאה איתה מהפכת צדק חברתי, שמהותה מעודפלת וכוללנית מדי, אשר למעשה אינה יכולה להתגשם אלא בחלומותיהם של מרקסיסטים ו/או נאיבים.

הסיבה השנייה היא אופיים של הקבוצה ושל חבריה, שהחלו כמשוררים צעירים ולא מוכרים שנוקקו לבמה חדשה לשירה. משוררים שרבים מהם הפכו למשוררים בולטים ובעלי נוכחות בעיתונות, בתקשורת בכלל ובעולם השירה והספרות. הם התבגרו, וקבוצה כגרילה תרבות נושאת בשורה של מחאה צעירה, שמבוגרים יכולים בדרך כלל רק להצטרף אליה, אך לא להיות יוזמיה.

בסיפור של גרילה תרבות יש מן התקווה, ההצלחה והייאוש. התקווה שבהקמת קבוצה המתאגדת את המציאות, ההצלחה שבהקמת דור חדש של משוררים המשפיע על עולם השירה, והייאוש מכישלון המחאה ואפילו מכך שכלל לא ברור אם היתה לקבוצה השפעה ממשית על סדר היום הציבורי בישראל. ייאוש זה מקבל משנת תוקף כאשר אלו שנחשבים ממשיכי דרכה של הקבוצה, נוקטים עמדה שאינה אלא עמדת שוליים, שלא יכולה ואף לא מתיימרת לשנות מציאות, אלא רק לעמוד כליצן חצר מול עולם שכבר אין להם שאיפה או תקווה להשפיע עליו.

◆

יובל גלעד

על 'טראפיק' במרשתת ושירה בישראל 2015

ברשימה זו אבקש לדון ב"תופעת חסן" - העיסוק האינטנסיבי בשירתו של רועי חסן - תופעה יוצאת דופן בעידן שבו שירה איננה מעניינת את הציבור הרחב, עידן שבו ספר שירה טוב נמכר בממוצע בעשרות בודדות של עותקים. תקופתנו היא תקופה שבה כדי לאפשר הקשבה לשירה טובה, על מבקר השירה לעסוק בנושאים חוץ־פואטיים, למצער. ברשימה זו אבקש להבהיר מהם המנגנונים הכלכליים שיצרו את "תופעת חסן" - וזאת בנפרד משירתו כשלעצמה, שהיא שירה טובה מאוד ברובה, גם אם מוגבלת. וזאת, במידת מה, כדי לתבוע את עלבונם של משוררים ומשוררות לא מעטים שאינם זוכים אף לשמץ מההתייחסות שגורפת שירתו של חסן, וזאת בגלל המנגנונים אותם אתאר.

את "תופעת חסן" יצרו מנגנונים חומריים לחלוטין, ובראשם - ה'טראפיק' שמייצר השיח העדתי במרשתת. 'טראפיק' הנו המונח המגדיר את תנועת הגולשים באתר מסוים. ככל שהטראפיק גדול יותר - כלומר מספר הכניסות רב יותר - כך האתר יכול להשיג יותר מפרסמים ופרסומות, בתמורה גבוהה יותר.

עתון 'הארץ', למרות ההתנשאות המאפיינת אותו, שומר על איכות כבר עשורים. כך כמו כל העיתונות המודפסת הוא נתון בקשיים כלכליים. סיכויי עיתון יומי לשרוד הם אפסיים ללא מעבר לדיגיטל והשגת מנויים רבים למהדורה הדיגיטלית באתר העיתון.

טראפיק הוא המפרנס את העיתון, אבל לאו דווקא מעורר בני אדם לפעולה של ממש. אבקש לטעון שהטראפיק שמייצר השיח העדתי של משוררי 'עדס פואטיקה', ובעיקר שירת רועי חסן, מעיד אמנם על שיח ער סביב הנושא, אבל מידת השפעתו על המציאות הישראלית היא מוגבלת ואולי אפסית ממש. שיח הוא עניין של מסמנים, ובניגוד למילים שמייצרות מציאות, השיח מייצר בעיקר את עצמו, מזין את עצמו, ניזון אמנם מהמציאות אבל חחר על עצמו בלופ של ניסוחים המתחרים זה בזה. כך גם ה"שיח העדתי".

המחאה והביקורת הופכות למסמנים בעולם של לייקים שאיבדו קשר למסומנים, במקרה זה - בני האדם. ורצוני להדגיש: איני מזלזל ואיני ממעיט בערך המחאה העדתית כנגד ההתנשאות והקיפוח - שהיו ואולי עדיין הם מנת חלקם - של צאצאי תפוצות צפון אפריקה ואסיה, כמו גם יוצאי רומניה, אתיופיה ועוד.

מצבם של משוררים בהקשרי המדיה היה תמיד בעייתי, והוא הופך יותר ויותר בעייתי בישראל 2015, שבעצם אין לה עניין מיוחד בשירה, אלא בעיקר בהקשריה הסוציולוגיים. הסוציולוגיה בלעה את הספרות, ומשורר נקרא בעיקר לדיונים בנושאי סוציולוגיה, לא פואטיקה, או במידה שהוא מוכן לחשוף סיפור חיים, עדיף קשה, נטיות מיניות וביוגרפיה פצועה. וכך, משוררים שלמצער אינם עוסקים בפוליטיקת הזהויות, ואין להם ביוגרפיה פצועה שרצונם לחשוף אלא רק שירים - טובים יותר או פחות - מתקשים להתקיים מדיאלית. ומאחר שלמרביתנו המשוררים אין די קוראים, הרי שללא קיום מדיאלי, השירה (כמעט) איננה קיימת.

אנו חיים בעידן שבו ה"שיח" במרשתת תפס את מקומה של השיחה הספרותית, העיסוק הסוציולוגי בלע את השירה, והמשוררים המעטים שזוכים לרכוב על גל השיח הם במידה רבה פיונים במשחק תרבותי הנשלט בידי כוחות שוק הפועלים במרשתת. מאות ואלפי לייקים של מי שאינם מתעניינים בשירה אבל מתעניינים בטוקבקים הם המנוע הכלכלי גם של עיתון רציני כמו 'הארץ'. בלי לייקים וטוקבקים אין טראפיק - כלומר גולשים - שבלעדיהם אין פרסומות, שבלעדיהן אין עיתון. והקיום במרשתת הוא מטבעו אגרסיבי, צעקני, חושפני ושטחי.

אם כן, כאשר משורר מורכב למדי כרועי חסן נחת על שולחנו של עורך ה'מוסף לתרבות וספרות' של 'הארץ', התגלה לעורך לא רק משורר טוב מאוד, אלא אף מכרה זהב עבור מוסף נטול פרסומות. וכך "רוכב" העורך כבר שנה ויותר על הגל שנוצר, כאילו מדובר בגדול משוררי ישראל. אכן מדובר במשורר טוב מאוד, שהוא אחד מבין עשרות משוררים ומשוררות צעירים וצעירות, טובים וטובות מאוד, הפועלים כיום בישראל. אך זאת צריך להבין: יש ערך כלכלי לא מבוטל לשיוי של חסן המתפרסם במרשתת באתר 'הארץ', ומושך אליו אלפי גולשים, טוקבקיסטים ומלייקקים. כי ה'טראפיק' כאמור מביא מפרסמים.

ובאשר לרועי חסן, אני טוען שהוא לא ניסח פואטיקה חדשה ופורצת דרך (כפי שביקש לטעון מבקר השירה של 'הארץ', אילן ברקוביץ') וגם אינו גרפומן חסר ערך פואטי כפי שטען המבקר דוד (ניאו) בוחבוט, על דפי אותו עיתון ממש. שניהם טועים, לדעתי, גם אם יש אמת חלקית בטענותיהם - וטעותם, כאמור מייצרת טראפיק. מדובר במשורר טוב מאוד, אבל לא כזה המשנה את פני השירה. פרסום שתי הרשימות הנ"ל במרשתת, שתיהן קיצוניות, גרר אלפי לייקים, מאות טוקבקים, והרבה טראפיק. כך שני המבקרים אוהבי השירה נכנסו, כנראה בבלי דעת, ל"משחק" כלכלי מתוחכם, שעושה שימוש בידע הפואטי לצורך משיכת גולשים, שכל קשר בינם לשירה הוא מקרי כלבד.

ככלל, שירת חסן מבקשת, כמו הילד במשל על המלך העירום, לחשוף את הזיוף של האליטות האשכנזיות, ועושה זאת היטב, בישירות ובאמינות. ואכן תשומת הלב שקיבלה עוררה את חמתו של המשורר הוותיק והמעולה מאיר ויזלטיר, שביקש לשים את הדברים בפרופורציות, בעודו יוצא נגד מי שהפואטיקה הזועמת שלו דומה במידה לא מבוטלת לזו שלו. ולמרות האמת והיופי הרב בשירה ישירה ובהירה כגון זו, הרי אין בה חידוש פואטי - מדובר בשירה נרטיבית שכמותה כתבו צ'רלס בוקובסקי ועוד מאות ואלפי משוררים. גם תמטית אין כאן חידוש - שהרי לפני חסן כבר כתבו אהרון אלמוג, מואיז בן הראש, ארז ביטון (שהליריות שלו הקלה על הממסד, המעטיר כעת שפע פרסים עליו ועל שירתו, בצדק אמנם).

שיריו של חסן, לפחות הטובים שבהם, יכולים לעורר קנאת סופרים (אפילו אצל כותב הדברים האלה, גם הוא משורר), אבל אין בהם חידוש פואטי (למעט אולי הכנסת מקצב הראפ האמריקני לשירה העברית). יותר מזה, אני טוען שהמחאה החברתית העולה מהם, לא תוכל, ככל הנראה, לשנות מציאות, כי מדובר ב"שיח" שאינו מגיע אל מרבית הציבור הישראלי, שרובו עני, נוסע באוטובוסים, לא קורא 'הארץ', ואין לו מושג מיהו נתן זך, מושא התקפתו של חסן (וסביר גם שאין לו מושג מיהו חסן עצמו).

זהו שיח שנועד לשעשע, במובן של "לחם ושעשועים", את ציבור הקוראים והגולשים בעיתון הטוב והאליטיסטי, וגם: להעביר את שעות הפנאי, לנקז זעם, להפוך אנרגיה פוטנציאלית לפעילות במציאות - למסמנים אינסופיים פרי מקלדות הומיות. בעיה נוספת, ועליה לא ארחיב כאן, היא בעיית היעדר הביקורת העצמית, סממן המאפיין את מרבית השירה הישראלית הנכתבת היום - כשירת היופי והמשפחה המאוהבת בעצמה של מרבית משוררי 'הליקון', או שביעות הרצון העצמית של משוררי 'משיב הרוח' האמוניים.

אומר בנושא רק שבעיקרון - בשירה יש שתי אפשרויות ליצירת עומק:

בעזרת הלשון (פאול צלאן, שם, נניח, או יאיר הורביץ - כאן) או בעזרת הסיטואציה (בוקובסקי, שם, חסן - כאן). רועי חסן כותב שירה ריאליסטית בהירה ופשוטה, שהעומק שלה נובע מהטחת הדברים בפני הקוראים, והוא עושה זאת טוב. אבל כדי ליצור מורכבות, נדרשת גם ביקורת עצמית (כמו, למשל, בכמה מן השירים הביקורתיים של ויזלטיר, שניכרת בהם השפעת שירי התוכחה והזעם של ביאליק, והאני־הדובר נתפס כמנוול כמו ההמון המבוקר). ביקורת עצמית שכזאת כמעט לא מצאתי בשירתו של חסן.

מאז ניסח מישל פוקו את מנגנוני יצירת השיח, והדרך שבה הוא הופך להיות אמצעי דכאני של בעלי הכוח והשולטים במנגנוניו, חלפו כמה עשורים, אבל התזה הפוקויאנית שרירה ועומדת: בעידן המודרני אין צורך בהענשה פיזית, בכליאה, אף שגם זה נעשה. מספיק הפיקוח. בעבר - נדרש הכוח השלטוני לעוד ועוד גייסות כדי לשלוט על המונים עניים וזועמים, כיום - אפשר לייצר "שיח" וידויי פייסבוקי, המספק למנגנוני הפיקוח את האינפורמציה הדרושה להם. כי בעידן המרשתת, היחיד כבר אינו אלא "סובייקט" (על פי הגדרתו של אלתוסר - כלומר אני המזהה עצמו רק במסגרת שיח חברתי) מוכפף לאיזה נרטיב־על.

כך פייסבוק, המרשתת והשולטים בהם (צוקרברג ושות') הם המוסד הדכאני האולטימטיבי של ימינו; ימים שבהם בני אדם בוחרים באופן עצמאי ואוטונומי לחשוף את חייהם בפומבי, לשתף, למתג ולהעצים ובו זמנית לספק לאותו אח גדול פרנסה של מיליארדים. כך גם העיתון לאנשים חושבים מסרסר בשיח העדתי לצורכי טראפיק. השיח העדתי החליף את שיח הכיבוש שהידלדל וגווע כתוצאה מאי רלוונטיות למציאות הישראלית, באשר אין פתרון נראה לעין. גוויעת השיח על הכיבוש כתוצאה מהייאוש המאכל בשני הצדדים - הותירה חלל תודעתי שהוליד שעמום.

השיח של הכיבוש מת, והשיח העדתי קם לתחייה (אם כי, למרבה הצער, לא תמצאו משורד מזרחי אחד כיום שיחבר באופן מובהק ובריש גלי בין ריכוי המזרחים לדיכוי הערבים).

קוראים רבים - בעיקר מקרב מי שמכונים "אליטה" (אנשי הייטק שאינם רואים אור יום ויושבים כל היום מול המסך) - זקוקים לשעשוע מחשבתי כהפוגה מעבודתם. כלומר - יושבים להם מאות אלפי בני אדם ומקלידים טוקבקים, מעלים פוסטים בפייסבוק, ועושים לייקים לשיר כלשהו במקום לצאת אל העולם האמיתי - ואף לדאוג למוחלשים, מכל מוצא שהוא.

קבוצת המשוררים שהתאגדה תחת הכותרת 'גרילה תרבות', בראשות מתי שמואלוף ורועי ארד, אכן ניסתה לעורר תשומת לב לעוולות שונות. עבודתם היתה עבודת קודש, של ניסיון חיבור בין הפואטי לאתי. אבל הצלחתם העיקרית היתה בסלילת הדרך לרועי חסן ומשוררי 'ערס פואטיקה'. כלומר ביצירת שיח. והשיח הוא שיח של מסמנים, שהקשר שלהם למסומנים - כלומר, בני האדם וסבלם, קושיים להתפרנס - רופף עד לא קיים. לשירה יכולת מוגבלת ביותר לשנות את המציאות, כמו גם לאמנות בכלל. המשורר ו"ה אורן אף סבר שאין לה כל השפעה על המציאות. לדעתי פעילות 'גרילה תרבות' היתה מבורכת, אבל עודרה ציפיות גבוהות מדי משירה. חשוב שתהיה שירה פוליטית, וכתיבת שיר פוליטי־מחאתי טוב היא אתגר רציני. לא כדאי לוותר על שירים שכאלה. אבל לחשוב ששיח לייקים וטראפיק משנה מציאות - זוהי טעות במקרה הטוב ויוהרה במקרה הרע.

מדובר בשיח וירטואלי, והוא אינו מוציא אלפים לרחובות. זהו בעיקר דיון של האליטה בינה לבין עצמה. כך שזו חגיגה של כלום, מפוקחת, במידה רבה, על ידי האח הגדול של ההון השולט בישראל, של ממשלתה ושל בעלי הכוח האמיתיים בחברה. הם "מרשים" לציבור לנקז את זעמו למרשתת כתחליף למחאה אמיתית, זועמת, כזו שהחלה ברחוב רוטשילד ונעלמה כלא היתה, כי המפגינים מנסים להתפרנס, ובזמנם

רועי חסן, יוטיוב

החופשי גולשים בין הטוקבקים ביחס לשיר של רועי חסן והמהומה המתחוללת סביבו.

ואותן דמויות בשידיו של חסן, הנוסעות באוטובוסים ואין להן כסף לתקן שן שבורה (כפי שמוצג הדובר באחד משיריו) לא גולשות ב'הארץ'. זהו ציבור קשה־יום הנאבק לגמור את החודש, ובמקרה הטוב, קורא את החינמון 'ישראל היום' (וזאת מעדות אישית, גם אני נוסע אוטובוסים, וקורא את העיתון המדובר). ה"כבוד" הראוי המורעף כיום על ארז ביטון לא משנה את חייו של עובד שירות־לקוחות המשיב על טלפונים במשך יום עבודה שלם. השירים של חסן, טובים יותר ופחות, נקראים בעיקר בקרב קהל קוראי 'הארץ', ואלה אינם בדיוק מי שחסן כותב עליהם בשידיו. כלומר שיח. כך, באופן פרדוקסלי ומצער למדי, הרצון לתעד את ישראל השנייה והשלישית, הפך לדיון מסמנים שטחי באתר של 'העיתון לאנשים חושבים', על גבם של אנשי צווארון כחול, שבינם לבין שיח זה אין דבר וחצי דבר.

נדמה לכאורה שהספרות יוצאת נשכרת - הנה, בכל זאת אלפי לייקים ומאות טוקבקים למשורר. אבל זה לא קשור לשירה, זה עוד אחד מסממני התבוסה של הספרות כיישות סובריינית. וגם בעידן הווירטואלי, למרבה הצער, לספרות אין טראפיק. בעידן הפלורליסטי של המרשתת, עידן שבו בכל זאת קונים ספרים (אמנם לא שירה), ניתן היה לצפות לשלל אתרים מקוונים בעברית שעיסוקם ספרות. טעות. אין כאלה, למעט אחדים הנמנים על אצבעות כף יד אחת ('יקום תרבות', 'קורא בספרים'). וכל הדברים הללו, המוסיפים שיח לשיח המיותר למרי גם כך, נכתבו כדי לומר שעל הספרות להישמר לנפשה מהסוציולוגיה הבולענית. כי כשציבור הגולשים ישתעמם מהשיח המזרחי, גם אותם משוררים שהימרו בכל הז'יטונים שלהם על הנושא וקוטפים כעת פרסים, לא יזכו בקוראים, מלבד אולי במסגרת הכפייה של מערכת החינוך. כלומר עיקר עניינו כאן אינו במציאות, בקיפוח אמיתי שהיה והנו נחלתן של אוכלוסיות מקופחות, אלא בשיח, כלומר בייצוגים של ייצוגים. כלומר באופנה.

שיח מסמנים וייצוגים זה אינו חסר קשר למציאות, כמובן. אבל השפעתו עליה מזערית. וכך נמצא שגם משורר מעורר תהודה עצומה כרועי חסן משתתף במשחק המסמנים והייצוגים, ולא ממש משנה למעסיק שצריך לבחור בין גבר אשכנזי למזרחי בראיונות עבודה, אלא אולי רק למעסיק כלשהו באקדמיה, הנדרש לאפליה 'מתקנת' ברוח התקינות הפוליטית של ימינו. ◆

אביבית משמרי

זה לא צחוק

הוא מנומס מכדי לשאול אותי באמצע המעשה. הוא לא שאל באמצע המעשה אלא חיכה שנגמור, שנינו, ואז שאל.

"רק תגידי לי מה זה מצחיק."

"מה זה מה?"

"כשנכנסתי אלייך. את תמיד צוחקת כשאני נכנס אלייך. מה מצחיק?" בדקתי את פניו לראות אם יש שם סרקזם, מהסוג הרגיל שלו, ואולי כאב. אבל היה שם שיתוק, כמו פניו של מישהו שלא החלים לגמרי מסיבוך שפעת. הוא חיכה למכה.

"אני לא ממש צוחקת. אני שמחה.".

"טוב."

"אני שמחה, מאושרת."

"אז תגידי את זה."

הוא לא הבין. ואיך יבין? כשהוא בתוכי הוא עוטף וגם ממלא, מכיל ומוכל, בפנים ומסביב. נשמה נוגעת בנשמה. איך לא אתפרץ בשמחה הכי גדולה? ואני גם לא באמת צוחקת. לכל היותר מחייכת אליו, אבל לפעמים לא מתאפקת. היום למשל באמת לא התאפקתי.

"אני פשוט שמחה", אמרתי לו שוב. "זה לא צחוק, זה שחוק."

"זה מה?"

"שחוק של שמחה. בת שחוק."

"בת צחוק. אין בת שחוק."

"יש גם בת שחוק".

"איפה, אצל טשרניחובסקי?"

"בטח אצלו יש."

"אבל אני שואל אותך, לא את טשרניחובסקי ולא את המילון."

"אתה לא נעלבת או משהו."

"או משהו."

כן, הוא נעלב. עכשיו זה כבר מגוחך. הוא חושב שאני צוחקת עליו. באמצע החדירה.

אנחנו חדשים, בעצם. כבר הספקנו לפתח הרגלים חחרים, אבל הם עדיין לא מעוגנים בהבטחות לקביעות. לבי עולה על גדותיו מהאיש הזה. לקח חודשים עד שהבנתי, שהאמנתי, שהוא לא יפגע בי. לא הוא. והנה יוצא שאני פוגעת בו. במתכוון, שלא במתכוון, מה זה חשוב. אולי זה עוד סימן שהתבגרתי, שאני קולטת סוף סוף שלפעולות שלי יש משמעות בעולם.

שטריות, אמרה על זה חברה. לא צריך למצוא משמעות נסתרת בכל דבר. הוא פשוט נעלב וזהו, תתנצלי ותמשיכי הלאה. אמרתי לה שיש בזה משהו. הנחתי את הטלפון. להמשיך הלאה, זה אומר שאני צריכה להפסיק לצחוק. לשחוק. אבל איך אפשר, כשהוא - במידה המדויקת הזו, במידת התובענות המדויקת, במינון המתאים של רעב. איך אפשר להעביר לו את זה כך שיבין באמת.

הוא דווקא לא מפחד, לא מרגש ולא ממני. כך חשבתי עד עכשיו. והוא מדבר ופותח ונפתח. כבר מההתחלה אמר: אני פה, אני לא הולך לשום מקום. ואני, די מהר ויתרתי על העמדות הפנים. אפשר להיות חשופים, קלטנו יחד, זה לא כואב. עד הרגע שזה מתחיל לכאוב. והרגע הזה מתמקם באמצע העונג. אני לא רוצה לגייס שום דיבורים ברגע החיבור הזה. רק להתחבר לאורך הגל שלו. והנה מסתבר שאין שום גל.

ובעצם איזה מסר יש למסוד פה? הוא מרגיש כמוני. או לפחות דומה, גם דומה זה טוב מספיק. נהנים, לא צריך הודעה מיוחדת. לכולם יש אורגזמה חוץ מאשר למי שאין לו. כולם רוצים סקס חוץ מאשר מי שלא רוצה. תחושות נועדו להישאר בממלכתן ולדור בה.

אבל זה בכל זאת שחוק של אושר, או לפחות שחוק של הכל בסדר. ברגע ההוא פתאום לא צריך מילים. ואולי בדיוק לכן אני מוצפת. כי אין לאן להוליך את התחושות. מחייכת אליו, זה לא מספיק. אז אני שוחקת. האם זה יוצא לי דומה לגיחוך? הקנטה? לא יכול להיות. על מה הוא חושב שאני צוחקת. לא על הגודל, לא על הביצועים, איך זה יכול להיות. אף פעם לא התלוננתי, להפך.

אני עובדת במילים. יכולתי גם לפרוט את זה למילים: כן, עוד, כן, תן לי אותו, הנה ככה, קח אותי פה, קח אותי שם, אני באה מותק, ועוד הברות ריקות. לו היה האשם במילה כלשהי, הייתי מוצאת לה מילה נרדפת. אבל האשם הוא בשחוק, ואין שחוק נרדף.

הוא נעלב, וכבר כמה ימים שלא הזדיינו. אבל הוא לא מעז לא לבוא הנה כל יום. הוא מחבק אותי לפני השינה, עגום ובשחור לבן פתאום. תוויו נראים לי כמו ברזולוציה נמוכה. האגנים נוגעים כל פעם, נראה מתבקש שנתחיל, אבל הוא לא דורש ואני לא תובעת. עד שלא אוכל לעצור את השחוק הזה, שנראה כמו צחוק, אי אפשר יהיה.

שותק. הוא פגוע עדיין. ואולי סתם חרמן. מתכנס במיטה וכתפו כמו הר שמשליך מעליו את המטפסים. אפשר גם להסתפק בתנועת אצבעות קלה. לגעת בכריות בקצה הכתף, לילה טוב. אולי הוא ידחוף לי אצבע, חשבתי, קודחת. משתוקקת כולי. על אצבע הוא לא ייעלב פתאום אם אצחק. על אצבע גם לא תהיה לי סיבה לצחוק, או לשחוק, כי זה לא בדיוק זה. אבל תהיה לפחות הזדמנות לשביתת נשק. איך פתאום אנחנו במלחמה?

אני בוכה. כמובן, לא לידו. אי אפשר לדדוש את הנחמה שלו על סבל שאני סובלת מפני שגרמתי לו לסבול. איזה מין מצב מסריח, איזה אגו שביר יש לו. מחפש מענה לאישיותו העדינה. ממש. אולי כל הגברים הם כאלה, שבירים, הרסניים. גבר בלי פרנסה הופך לדוב תוקפני. גבר בלי סמכות יוצא למסע הריגה. אמנם הוא לא מהסוג שהורג. אבל בכל זאת הכל גווע מולי. ואני לא רוצה להקטין את הגבר שלי.

"אתה לא יודע שאני רוצה אותך?" אמרתי לו בבוקר.

"כן. אבל זה - מתעתע."

זה מכווץ אותו, כמעט אמר. את זה הוא לא אמר. אבל אני יודעת עכשיו. השמחה הכי גדולה שלי עושה אותו כזה קטן. טיפשה, טיפשה, כמה טעויות עוד תעשי עם גבר שאת אוהבת.

כבר כמעט לא התלבטתי כשהוא נכנס לחדר השינה. "בוא", אמרתי לו. הבנתי שאני יודעת יותר טוב עכשיו איך לעשות. אני יכולה רק קצת להשתיק את עצמי, את שמחתי. בזוגיות צריך להתפשר. ואני רוצה אותו. עדיין, מאוד. וכבר בדיוק. ויותר. כשהתחיל להחליק על מותני בתנועות המוכרות האלה. כן, זה כאן, ושנינו התחלנו עכשיו יחד. כשבשלים כל כך, אחרי הפסקה כזו, לא צריך כמעט להשתהות קודם. והנה הוא חודר. האם דמעות עומדות לו בעיניים? אולי לא. ואני מוצפת, אני פה, אני והוא, הזין שלו ממלא. חג בדיוק במעגל הקוסמי שלו שנמצא לי בכוס. אין שמיכה מנחמת מזו ואין יופי אכזרי מזה. לא, לא רוצה את התיאורים האלה עכשיו. יכולתי להגיד לו במילים: כן ככה, כן ככה. אבל לא רוצה. אסור לצחוק אסור לשחוק גם לא

לחייך.

פני מאומצות והוא מתחיל לנוע. ביסס את עצמו בשורש הנשמה שלי ואת שורש הזין שלו בתוכי. חוכמה גדולה, אחת שתיים, אחת שתיים, אני אוהב אותך, איזו קרבה זו, איפה הזיוף, מתי יהיה אפשר להבין את כל הדבר הזה, אנחנו חיות, אבל גם אנשים. ולכן אני כל כך שמחה שזה הוא, ולא קוף אדם אחר. אנחנו כבר לא חדשים בעצם אבל עדיין לא בהגדרות מקובעות, אלהים תן לי את זה עוד. אלהים כמה שזה טוב. ניסיתי לומר לו כמה שזה טוב, אבל בלי לצחוק, לא אקטין את הגבר שלי. ובגלל זה פרצתי בבכי.

בכיתי בקול באמצע המעשה. הוא נבהל ורצה לסגת ממני אבל אני משכתי אותו אלי חזרה, להכאיב. רצית רגש הנה רגש, אתה רוצה שאוהב אותך בבכי, אוהב אותך בבכי, כי אני לא יכולה יותר, נפלא כמה שזה טוב, הוא החליק על פני בכף ידו תוך כדי וככה גמרתי, ענק עמוק ומספק וגם חלול מאוד, כי הגעתי לשטח הריק שבפנים. לא זה שעליו אין מדברים אלא זה שעדיין לא נבראו לו מלים.

ודווקא עכשיו הוא לא גומר, ומתמהמה. כמה זמן לוקח לו, חתיכת בן זונה, קשה לו לראות אותי ככה, זו הדייסה שהוא בישל, שיגיד תודה. חבק אותי כמו ילדה קטנה, אני לא צריכה להגיד כי הוא כבר מחבק, קולות האם הגדולה והבת הסורדת והנערה הנזרקת בוקעים ממני, ביפחות, הא הא הא. זה כבר קורה, אתה ניזון מהחולשה שלי, מניאק, איך קרה שנקשרתי אליך ככה. והאם עכשיו אני אשנא גם את הגוף שלי, שמספק לי כזה סיפוק כשהכל חשוך ומביך איתך ככה? אנחנו עדיין חדשים ולא נקבע עדיין שום דבר שאי אפשר לבטל. עוד תשמע ממני. לא תשמע ממני יותר.

קמנו אחר כך לסלון וכמעט שלא פתחנו את זה. הוא לא פתח.

"איך אתה?"

"חרא. לא התכוונתי שייצא ככה."

ישבנו לצפות באיזה פרק בסדרה. עם גלידה שהיתה במקפיא כבר שבוע.

"מחר אני יוצאת", אמרתי. "אני לא אהיה פה בערב."

"לאן?"

"יוצאת עם חברה."

שיקרתי לו. רצית שקר ברגע האמת, אז הנה לך גם שקר ברגע של יומיום.

ולמחרת הלכתי לחפש בכל טשרניחובסקי, למצוא איפה הוא כתב שחוק. ברור שהוא כתב שחוק, מי יכתוב שחוק אם לא טשרניחובסקי:

"וְאֵל־נָכוֹן שְׂחוֹק תָּמִים, שְׂחוֹק נָעִים
יִתְפָּרֵץ מִפִּיהָ הַקָּט".

אבל זה שיר שבו הוא קורא לה מַעֲנִתִּי הַנָּאוָה. ממש מה שאני צריכה עכשיו. באמת תודה רבה, שאול. לא צריך אותך, יש כבר בתנ"ך. רגע, קונקורדנציה. הנה, במשלי: "גַּם בִּשְׂחוֹק יִכְאַב לֵב וְאַחֲרִיתָהּ שִׂמְחָה תוּגָה". אוי לא. ואפילו בירמיהו: "הָיִיתִי לִשְׂחוֹק כָּל־הַיּוֹם כֻּלֹּה לַעֵג לִי."

או, הנה אחד יפה: "שְׂחֹק לְרֵעֵהוּ אֲהִיהָ קֹרֵא לְאֱלוֹהַּ וַיַּעֲנֵהוּ שְׂחוֹק צַדִּיק תָּמִים". סוף סוף משהו חיובי. רק שזה לקוח מאיוב.

וכך כל המקודות באו ללעוג לי. נבואות זעם של עתיד יחסינו. שפת אבותינו והבת הסודדת. זה לא הולך ביחד. אני לא הולכת ביחד עם זה.

אברהם פסו, "הרוך", שמן על בד, 150x150 ס"מ

*

הוא התקשר וכתב הודעות ולא עניתי. אחר כך כתבתי: עסוקה עכשיו.

זה נראה המון זמן, אבל בסך הכל היה אולי חצי יום שלא דיברנו. בסוף פשוט בא וצלצל בדלת.

"לא התכוונתי שזה ייצא ככה."

"טוב."

"אפשר להיכנס?"

נתתי לו. ישבנו על המיטה. לא היה טעם להושיב אותו בסלון כמו אורח.

הקליפה הישנה שבה ונבנתה. זה לא כל כך רע, קליפה. אנחנו חיות ולכן לא קוראים מחשבות. אנחנו סכלים שמבקשים לשכוח מעצמנו ולבחוש בעצמיותם של אחרים.

"אני אבכה לך כל פעם ככה".

הוא מבליע חיוך. "כבר עדיף שתצחקי."

"זה לא צחוק, זה שחוק."

"אהא."

"אני שוחקת אליך. כי אני מאושרת ברגע הזה."

הוא שותק.

"מה בכלל הסיפור שלך, מה אתה נעלב לי ככה."

"את מחזיקה אותי - כמו ביד שלך."

אז כן, הוא כזה קטן. אצבעו מתווה סימנים על הספה, כאילו ממציא שפה.

אז לא עניתי.

"אני לא רגיל שאת לא מדברת."

"שתוק", אמרתי. ושנינו מצאנו עצמנו שוחקים זה לזו. ◆

אביכית משמרי - כותבת ועורכת. ספריה: *הזקן השותגע* (2013, חרגול-מוחן, זוכה פרס רמת גן לספר ביכורים), *הנפש קמה באמצע הלילה* (2015, בוקסילה). ספרה *הפינה של מריסטאן* יראה אור בהוצאת כתר.

אסנת צירלין

לא היה כתוב בעיתון

עַצְמָאוּת, שִׁשֶּׁת הַיָּמִים, יוֹם הַכִּפּוּרִים —
אֵלֶּה הָאֶפְשָׁרִיּוֹת לִשְׁאֹלָה "מָתַי שֹׁרְטַט הַקּוֹ הַיָּרָק?"
71 טָעוּ.
מִסְפַּר הַטּוֹעִים (גְּלִינְג גְּלִינְג ...) הַגָּבוֹהַּ בְּיוֹתֵר בְּ־1 נֶגֶד 100.
הַאִם לֹא רָאוּי שֶׁעֲבֹדָה זוֹ תִּפְרֹץ אֶת גְּבוּלוֹת הַשַּׁעֲשׁוּעוֹן
וּתְשַׁמֵּשׁ כּוֹתֶרֶת רִאשִׁית, מַאֲמָר בְּ"דֵּעוֹת",
אוֹ, אִם תִּשְׁאֲלוּ אוֹתִי, חֹוֶת־דַּעַת רְפוּאִית?

אֲנִי מוֹדָה בְּבוּשָׁה: גַּם אֲנִי הָיִיתִי טוֹעָה.
"נוֹפֶלֶת".
עַל אַף שֶׁבְּ־1 נֶגֶד 100 לֹא נוֹפְלִים (וּבִכְלָל קוֹרְאִים לָזֶה "לָעוּף")
רַק מְחַשְּׁכִים. יוֹשְׁבִים בַּחֹשֶׁךְ.
הַקּוֹ הַיָּרָק יָרֹק יָרֹק — רַק מִלְּשָׁמְעָ רַק מִלְּקְרֹא
נוֹפְלִים
נוֹפְלִים
(כְּמוֹ דּוֹן דְּרִיפֶּר
בְּקַוִּים
שֶׁחוֹרִים לְבָנִים
קְפוּאִים לְאָרְכָּה
שֶׁל כָּל הַנְּפִילָה).
תָּעִירוּ אוֹתִי לִשְׁאֹלָה הַבָּאָה.

המדורים

מַעֲשִׂים קוֹבְעִים
(לֹא מַחְשָׁבוֹת) —
זוֹ הַדֵּעָה הָרוּחֲנִית בְּמִדּוֹרִים.

לָכֵן אֲנִי מְכִינָה אֹכֶל.

בַּפַּעַם הָאַחַת וְהַיְּחִידָה שֶׁלֹּא הִכַּנְתִּי,
הִכְּתָה בִּי מַחְשָׁבָה:
אֵיזוֹ אִמָּא מַזְנִיחָה!

מֵאֵיפֹה הִגִּיעָה הָאִמָּא הַזּוֹ?

זוֹ לֹא אֲנִי,
זוֹ לֹא אִמָּא שֶׁלִּי,
זוֹ לֹא...
אֲהָהּ!
זוֹ סַבְתָּא שֶׁלִּי.

הִנֵּה הָאִמָּא!

עַכְשָׁו תִּרְאוּ מַה קּוֹבֵעַ:
כָּל פַּעַם שֶׁאִמָּא שֶׁלִּי הִכִּינָה אֹכֶל
הִיא נִצְלָה.
כְּשֶׁהִגִּישָׁה לִי צַלַּחַת
שָׁמְרוּ עָלֶיהָ גִּבְעוֹת הַצְּלִי וְהַפִּירָה מִפְּנֵי הַמַּחְ
שֶׁהִיא הַיּוֹרֶשֶׁת שֶׁל אֵם מַזְנִיחָה.

אֲנִי, לְעֻמָּתָהּ, קִבַּלְתִּי צַלַּחַת מְלֵאָה,
מְלֵאָה וּמְזֻרָה.
נִסְתֶּרֶת וּבְאוּשָׁה,
הִגִּשָׁה לִי גַּם מַחְשָׁבָה.

לאה הרפז

אלף רוחות שמים

אֶלֶף רוּחוֹת שָׁמַיִם
פְּתוּחִים וּמַבְטִיחִים אֲוִיר
אַךְ הוּא מַכִּיר רַק שְׁתַּיִם
יָמִין וּשְׂמֹאל
בֵּין פֶּה לְפֶחָד

יֶלֶד מְהַלֵּךְ עַל חוּט
תַּחַת רָקִיעַ מְעֻנָּן
וְלֹא יוֹדֵעַ כִּי יוֹמוֹ נֶחְרַץ
וְלֵילוֹ חֲסַר כּוֹכָב
עַל פְּלֶס שֶׁלְּעוֹלָם אֵינוֹ מִתְאַזֵּן.

מה ללמד לך

מָה הָיִיתִי צְרִיכָה לְלַמֵּדְךָ יַלְדָּה
לֹא לִתְפֹּר, שֶׁלֹּא תִּדְקְרִי אֶצְבַּע עֲנֻגָּה
הַאִם לֹא דַּי שֶׁבְּסִין
תּוֹפְרִים וּפּוֹרְמִים יְלָדִים רַכִּים

לֹא לַחְתֹּךְ פַּת שֶׁל לֶחֶם
הַסַּכִּין לְהֶבָה שֶׁחָתַךְ בַּבָּשָׂר — מִדַּמָּם
לֹא לִבְכּוֹת, כָּל פְּחָדַיִךְ אֲצוּרִים בְּדִמְעָ
בְּכִית דַּיִךְ
בְּכִית דַּי

לִצְחֹק. הָיִיתִי צְרִיכָה לְלַמֵּדְךָ לִצְחֹק
שֶׁתֵּצְאִי לַכְּרָמִים בְּשִׂמְלָה לְבָנָה לִבְרֹר לָךְ דּוֹדִים
לִצְחֹק אִתָּם אֶת הַחַיִּים

בְּיוֹם הַדִּין

וּבְיוֹם הַדִּין
מִי יִתֵּן אֶת הַדִּין
וּמִי יָבוֹא חֶשְׁבּוֹן עַל עֲשִׂיּוֹתָיו
וְעַל חֲדָלוֹנוֹ
וּמִי יְקַפֵּד אֶת רֹאשׁ הָאֱמֶת
וְזֶה הַמֵּת הַמֻּנָּח בְּשַׁעֲרֵי תִּקְוָה
עֵת כָּל הַתִּקְוֹת נֶאֱסְפוּ
אֶל תַּחֲנַת הָאָסוּף.

בֵּין הַמִּלִּים שֶׁלִּי לֹא תִּמְצָא "הַלְלוּיָה"
מִכֵּיוָן שֶׁהַהַלֵּל אֵינוֹ שָׁלֵם
גְּדוּלוֹ שֶׁלֹּא הִשְׁתַּבַּח, נוֹסְפוּ בּוֹ סְדָקִים
וְאָחֵי עֲדַיִן מִתְחַפֵּר בֵּין גַּרְגְּרֵי הַחוֹל.

ארבעים ושתיים שנים למלחמת יום הכיפורים, הנודאה במלחמות שלנו.

אילנה אבן־טוב ישראלי

הרשות נתונה

"את הכל עשה יפה בעתו, גם את העולם נתן בלבם, מבלי אשר
לא ימצא האדם את המעשה אשר עשה האלהים מראש ועד סוף:
יָדַעתִּי כִּי אֵין טוֹב בָּם כִּי אִם לִשְׂמֹחַ וְלַעֲשׂוֹת טוֹב בְּחַיָּיו:"
קהלת, ג', 12-11

אוֹלֶת הוֹרֶסֶת אֶת הַחַיִּים, הִיא אָמְרָה, וּפָתְחָה אֶת הַחַלּוֹן.
סוֹף מַאי. שׁוּב סוֹף מַאי. בַּבַּיִת מִמּוּל סוֹנָטָה שֶׁל מוֹצַרְט.
מֵעֵבֶר לַחַלּוֹן, הַיָּם.

עַל שְׂפַת יָם אַחַר יִלְדֵיהָ לָשׁוּ אֶת הַחוֹל בְּאֶצְבָּעוֹת בְּרוּרוֹת
אַחַר כָּךְ נָעוּ בִּזְהִירוּת עִם אֲבִיהֶם בְּסִירַת גּוּמִי קְטַנָּה.
הַשֶּׁקֶט הָיָה מַקִּיף כְּמוֹ עַנְפֵי הַזַּיִת שֶׁצָּמְחוּ עַכְשָׁו בְּחָצֵר.
הִיתָה מִתְבּוֹנֶנֶת בָּהֶם, נִכְנֶסֶת וְיוֹצֵאת כְּמוֹ רוּחַ, שׁוֹמֶרֶת מֶרְחָק
שֶׁל קִרְבָה.

כְּשֶׁבָּגְרוּ הָלְכָה אַחֲרֵיהֶם לְגִלְּשׁ בְּכַרְמֶל. אַרְבָּעָה גְּבָרִים.
וְהַחֹבֶל הָיָה אָרוּז עַל גַּבָּם בַּחֲבִילָה שֶׁעוֹמֶדֶת לְהִתְפָּרֵק.

*

בִּנְעוּרֶיהָ הָיְתָה מְסַפֶּרֶת סִפּוּרִים. הָיָה לָהֶם כּוּוּן מִתְפַּתֵּחַ
שֶׁל הַתְחָלָה, אֶמְצַע וְסוֹף.
הִיא הָיְתָה הוֹלֶכֶת אָז בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת וְיוֹדַעַת שֶׁתַּגִּיעַ.
מִפְתַּח הַבַּיִת הָיָה שָׁמוּר בְּגֻמְחָה שֶׁבַּחֲדַר הַמַּדְרֵגוֹת.
הָיָה רַק מִפְתַּח אֶחָד לַבַּיִת בִּרְחוֹב הַנְּבִיאִים.

הַחַלּוֹן בַּבַּיִת הֶחָדָשׁ רֹב הַזְּמַן מַבִּיט אֵל הַפָּנִים.
בְּשַׁבָּתוֹת וּבְחַגִּים הוּא נִכְמָר אֵל הַחוּץ.
הַיְרָדִים נוֹעֲצִים פֶּרַח אָדֹם בְּמִסְגֶּרֶת עֵץ הָאַלּוֹן,
עֵץ הַתַּפּוּחַ מַרְמִים בְּתַפּוּחָיו. הַצִּפֳּרִים עוֹד מְעַט
יִנְעֲצוּ מִקּוֹר בַּקְלִפָּה הַדַּקָּה.

הַאִם זוֹ הַקְדָּמָה. אֶמְצַע. סוֹף.
הַאִם הַכֹּל צָפוּי? הַאִם הָרְשׁוּת נְתוּנָה?

*

הָאוֹלֶת כְּמוֹ מַסְמֵר חָלוּד. חֲדָשׁוֹת פָּנִים
וְחֲדָשׁוֹת חוּץ. מַשֶּׁהוּ שֶׁמַּאִים
לִקְרֹעַ אֶת עוֹר הַתֹּף.

הִיא מַרְחִיקָה נְדֹד –

כְּמֵעַט שָׁנָה יָשְׁבָה עַל שְׂפַת הָאוֹקְיָנוֹס
מַנִּיחָה לַגַּאוֹת וְהַשֶּׁפֶל לִזְרֹם בְּעוֹרְקֶיהָ
נְהָמָה קְבוּעָה שֶׁל נוֹכְחוּת
כְּמוֹ שִׂיחַ הַצִּפֳּרִים כָּל בֹּקֶר בְּהִתְעוֹרְרוּת
כְּמוֹ עֵץ הָרִמּוֹן פּוֹרֵחַ שׁוּב אֵל בְּשֵׁלוּת.

*

סַבְלָנוּת הִיא לוֹמֶדֶת מֵהָעֵצִים
מִתְנוּעַת גּוּפָם שֶׁל אֲנָשִׁים
מֵחִשּׁוּקֵי הָעֵינַיִם שֶׁכְּבוֹת וְנִרְלָקוֹת.
מַשֶּׁהוּ שֶׁשַּׁיָּךְ לְאַהֲבָה.

הָרְשׁוּת נְתוּנָה.

מאי 2002

תמר זכריה

עבודה

היא נשאה איתה את הצלחת לכל מקום שהלכה. לפעמים נשאה כוס. לעתים רחוקות שניהם יחד. אידה סיגלה לעצמה דרך לעבוד ביד אחת, יד ימין, כשיד שמאל אוחזת במעין הלא נדלה של כוחותיה. זה היה צריך להיות קפה שחור מתוק, או יין, או קוניאק. משהו מתוק מאד ומחזק מאד. מרומם את הנפש. רק סידרה בגדים בארון בעודה לוגמת, או ניגבה אבק וטעמה, וכמובן כאשר דיברה בטלפון, וגם בעת הבישול, הערבוב, היציקה. שתי הידיים היו אחיות, חברות, אחת עובדת והשנייה מתענגת. גם כשסרה למיקרוגל לראות אם התבשיל חם, אחזה בדרכה הקצרה צלחת נוספת עם סלט גזר. הצלחות היו אבני הקסם שלה, גולת מוט ההילוכים, המצפן.

תיאטרון

מאיה בז'רנו

על מיתוס הגבורה - השקר והאמת

"אח יקר" מאת גדי ענבר, בבימוי עודד קוטלה, הקאמרי 2015

על עמוד השער של תוכניית ההצגה "אח יקר" נראים משתתפי ההצגה כשפיהם חסום במדבקה שצורתה דגה צבאית. כך כולם, למעט אחד: אורי, האח הצעיר של משפחת מעיין, פיו חופשי לדבר; זוהי חובתו ומשימתו, והוא שיניע את ההתרחשויות בחשיפת האמת.

המחזה הזכיר לי את הדגם המובהק של מחזה איבסני 'הבנוי היטב', שבו מגיע אדם זר, מכר רחוק ובכל זאת קרוב, ולאחר היעדרות ממושכת נכנס ומתערב בחייה של משפחה שלוחה למראית עין, וחושף באחוניה סוד נורא. בכך הוא מפרק ומערער את הציפה של יחסים מאחנים כביכול, עד לטרגדיה מטלטלת. כזהו למשל המחזה הנודע של איבסן "אוח הבר". בוודיאציה ישראלית מהופכת, כלומר במחזה "אח יקר", המגמה של חשיפת הסוד והשקר אמנם מערערת, מכאיבה ופוגעת בבני המשפחה והמעורבים, אבל בונה מצב חדש, אמיתי וחיובי, המציע המשך בעתיד טוב יותר.

ההצגה נפתחת עם כניסתו של אורי מעיין (אודי רוטשילד), ששב מחו"ל לטקס האזכרה של אחיו עופר, שנפל במלחמת יום הכיפורים. הופעתו ומשחקו של רוטשילד מלאי חיוניות ואנרגיה סוחפת ונוכחותו כובשת. הוא מעיד על אי שקט בתהליך מאבקו עם הממסד הצבאי במדור להנצחה של צה"ל, שבראשו יחיאל פרלמוטר - משוחק בידי גדי יגיל. גם יגיל עושה זאת בווירטואוזיות כתמיד - שילוב של הומור וקלילות לצד אירוניה מרירה בתנועות ובקול.

התמונה היא תמונה משפחתית, בדירת קיבוץ פשוטה וצנועה בשנת 1974. לכאורה זהו מחזה על שכול וכאב, ועל קנאת בן שנותר בחיים באהבת אביו, שנתונה כולה לבן הגיבור שנהרג בקרב; על התכחשותו של האב לבן שחזר, שממנו הוא מתרחק ונמנע, לצד האשמתו באסקפיזם ובהתנערות מאחריות בכך ש'ברח' לארה"ב.

אבל בתמונות הבאות אנו מתוודעים בבהירות לנושא המרכזי האמיתי של המחזה המורכב הזה. בעצם, השכול הוא נושא נלווה לנושא העיקרי - חשיפת השקר וצביעות תעשיית הצל"שים ואתרי ההנצחה לחללי המלחמה.

האם גילוי האמת הוא הכרחי וחכם? הפילוסוף הדני סרן קיירקגור סבר כי רק הונאה אחת אפשרית, וזהי ההונאה העצמית, שהיא האותנטית והמובהקת ביותר.

בפוליטיקה אין מקום חף משקר או אמת חלקית. למען אינטרס מפלגתי, חברתי או אישי, השקר הוא ציר מרכזי, כורח מציאות שמסייע לשמור על יחסים תקינים ונחים על פני השטח. אבל יש שקר ויש שקר, ובמחזה שלפנינו מדובר בשקר מביש, שחיפה על מחדל צבאי, במלחמה קשה ואכזרית. יותר מזה, על פי דבריו של המחזאי עצמו, חובר המחזה בעקבות מקרה אמיתי - מות אחיו שלו - אשר יכול היה להימנע; ומשום כך גדלים עוד יותר הכאב והתסכול.

יפה עשה הבמאי עודד קוטלר שהמחיש את תמונת אסון המחדל. בסצנה המזוברת, מבעד למסך מערפל, אנו צופים בטנק בזמן אמת. בתוכו יושבים ארבעה חיילים, כיניהם האח עופר, שהופקדו למותם בשורה הקרב, באשר מפקדם, דדי גבע, נמלט מהטנק רגע לפני שעלה באש מפצצה סורית. מחמת הבושה, מסתיר גבע את ההימלטות שלו ואת שיתוק הפחד שאחז בו בעת שהסתתר ליד סלע.

אבל עוד לפני כן מוטחת האמת, כשהאב האומלל, יהושע מעיין, שמגולם גם כן באופן מצוין בידי רמי ברוך, מתחנן להקים אתר הנצחה לבנו, ונשאר מתוסכל ומיואש מול סירובו העיקש של האחראי על מדור ההנצחה, סיחוב

"אח יקר", בתיאטרון הקאמרי

שנובע מסיבה אחת: יומנו האישי של עופר נחשף, ועולה ממנו שאין שום הצדקה להנצחה, שהרי לא היה כאן מעשה גבורה אלא מחדל מביש של מפקדים שנטשו את פיקודיהם. האב מסרב לקבל את האמת המאכזבת. לבו נשבר, טעם חייו השתבש, אבל הוא נאלץ לקבל את המציאות גם לאחר הוידוי של מפקד הטנק, שהוא גם חתנו המיועד.

ההכחשה היא רגש ידוע בחוויית השכול, אבל אצלנו, בחברה הישראלית, היא באה לצד אובסיה של תשוקת הנצחה מופרכת: כאילו אפשר לנצח את כאב ההעדר של יקירינו, את המוות ואת השכחה, בריבוי של אנדרטאות ואלבומי זיכרון.

בעיני רוזקא רגעי הווידוי המיוסרים של דדי גבע - שהוא גם ארוסה של הבת נוגה - על בריחתו ובחירתו להישאר בחיים, לאחר שהבין כי אין לו ברירה אחרת - מציגים אלטרנטיבה אנושית מרגשת, טהורה אמיצה ואמיתית: לא מיתוס של הקרבה והלל לקרביות וללחימה עד מוות הם כורח חיינו כאן, אלא אפשרות חיוב החיים העדפתם היא אפשרות שיש בה המשך ועתיד לכולנו. דדי גבע הוא דמות מורכבת ומעניינת, שמשוחקת יפה בידי דיויד בילנקה, ונושאת בעיני בשורה לכל החברה הישראלית, ואין כוונתי לתבוסתנות!

הדמויות הנשיות במחזה - האם השכולה והאבלה קטי מעיין (אסתי קוסוביצקי) לצד הבת נוגה (כינרת לימוני) - דמות נשית וחיננית -

יוסי עבאדי

ציור חושב

עם זכרו של רפאל שנפל במעברי
תעלת סואץ במלחמת יום הכיפורים

הָיִיתִי שֶׁתָּף
לְסוֹד מְשִׁיכַת הַמִּכְחוֹל. חָוִיתִי
חוּט מְחַבֵּר בֵּין שָׂדֶה הַלֶּחֶם וּבֵין סַיֶּרֶת
פּוֹסַעַת בְּמַעַרְבֶּלֶת צֶבַע. הַשֶּׁמֶשׁ
בְּמַאֲבָק עִם עָנָן חוֹל חִוֵּר
אָבָק שֶׁל בְּרִיאַת־הָעוֹלָם
מַטִּיל קְהוּתוֹ
בְּשׁוּלֵי הַיְצִירָה.
שְׂדֵרַת גְּמַלִּים
עוֹבֶרֶת עַל פְּנֵי
דְּיוּנָה נוֹרֶדֶת
מַקְלֵע יוֹרֶה
בַּכְּתֵם
וְהוֹרֵג
אוֹתִי.
נָתַתִּי
שֵׁם
לָאֹרוּעַ
אוֹקְטוֹבֶּר
שִׁבְעִים
וְשָׁלֹשׁ
וְאָז בָּאתִי וְאָחַזְתִּי בְּךָ
וּכְבָר לֹא הָיָה צָרִיךְ לָאֶחֹז
כְּמוֹ שׁוּמֵט אֲנִי אוֹתְךָ מִיָּדִי
נִבְלַעְתָּ בְּתוֹךְ שִׁכְבַת הַצֶּבַע.
אָסוּר הָיָה לִי לִנְטֹשׁ.
בְּזֶה הָרֶגַע הָיָה עָלַי
לְהִלָּחֵם, לְהַמְשִׁיךְ
וּלְהִלָּחֵם.

שתיהן מייצגות את הצד האזרחי הפסיבי של החברה הישראלית מול הדומיננטיות של הגבר, החייל־הלוחם־הקרבי.
אבל המחזאי לא הסתפק בכך, והעניק לנוגה עוד קול שפוי וחיוני, שמתחבר עם דמותו של ארוסה דדי גבע. היא מבינה אותו ומגינה על בחירתו בסוף באסרטיביות ובביטחון.
למעשה אין גיבור אחד למחזה. יש בו מארג סבוך ואנושי של יחסים רגשיים בין אב לבניו, בין אם לבניה, בין האזרח הקטן לממסד ולפיקוד הצבאי; כשמעל, מסביב, ובתוך כל זאת, מלחמה ומוות תמידיים המעצבים ומוליכים את חיינו. בכך כוחו וחשיבותו של המחזה - הוא רלוונטי, נוכח, מקיף ומטלטל, ומוגש באופן מקצועי ומצוין בכל מרכיביו: המשחק, הבימוי, המוסיקה המקורית של אפי שושני, הלבוש ועיצוב הבימה. ◆

!!! תגובות !!!

שקיעת החילוניות?

על מאמרו של יובל גלעד "שקיעת המערב, בין אירופה לישראל"

לא קראתי את *כניעה*, קניתיהו אך טרם הספיקותי. אני לא בטוח שאקרא אותו, הסוגה של עתידנות דיסטופית היא לדעתי קצרת ימים, ולטעמי משעממת. מישהו יודע מה היה *עקב הבדזל*? כלום יש עדיין קוראים ל־*1984*? אפילו *עולם חדש נפלא* של הקסלי מונח על המדף ומעלה אבק. *כניעה*, עתידנות דיסטופית אקטואלית, שלפי הביקורת מניח את שקיעתה הגמורה של תרבות המערב החילונית ועלייתה של הדת, במקרה זה האיסלם. יובל גלעד (עיתון 77, גליון 383) סבור שאמנם כן, "החילוניות הגיעה למבוי סתום". הוא סבור ש"גם כאן החילוניות הולכת וניגפת --- ישראל התרבותית־רוחנית של ס' יזהר, דוד שחר, יורם קניוק, אורי זוהר, אסי דיין ואריק איינשטיין לא קיימת עוד".
אין טעות קשה מזו.
אמנם, כל האישים שבחר גלעד כמייצגי "ישראל התרבותית־רוחנית" הלכו לעולמם, אבל האם גם התרבות החילונית הישראלית גוועה איתם? זה נכון שאנחנו מצויים בתהליך רגרסיבי, זמני ללא ספק, במהלך היסטורי, פרוגרסיבי, שנמשך כחמש מאות שנים של מעבר מדתיות ביניימית לנאורות. גורמיה של רגרסיה זו, שהיא בעיקרה כלכלית, אבל לא תרבותית, הם כנראה האכזבה מכישלונן של תורות הקידמה, סוציאליזם וקומוניזם בעיקר, אולי גם הציונות. אכזבה זו הביאה לפריחתם מחדש של משטרים קפיטליסטיים שבאים בברית עם הדת ומוסדותיה. אמנם רואים אצלנו הרבה "חוזרים בתשובה", שניכרים בכיפות שעל ראשם ובציציות משתלשלות בהפגנתיות מעל המכנסיים שלהם, אבל הסטטיסטיקה מראה שיש דחל"שים (דתיים לשעבר) רבים לא פחות, יש אומרים יותר. אבל עיקר הקושי במאמרו של יובל גלעד הוא בהכחשת התרבות הישראלית החדשה, שלעתים עולה על קודמותיה. כידוע, תקופות של משבר חברתי וכלכלי לעתים קרובות הן תקופות של יצירה תרבותית גואה. גלעד דואה במדודי הספרות של שני עיתונים מדד למצבה של התרבות החילונית לעומת זו הדתית, אבל מדודי הספרות בעיתונות היומית אינם ראי נאמן למצבו של השיח הספרותי, אלא לכישרונם של העורכים ומידת עניינם האישי בשיח הספרותי. למעשה, הספרות הישראלית עולה כפורחת. היא מתורגמת לעשרות שפות, סופרים ותיקים, בני דורו של יורם קניוק ז"ל, ממשיכים להעשיר אותה, עשרות סופרים צעירים מתגלים ככישרונות רציניים ביותר, בהם הרבה סופרות מצטיינות, משוררים ובמיוחד משוררות מוציאים לאור שירה מרשימה ביותר, לא פחות מהשירה של הדורות הקודמים. הקולנוע הישראלי מוכר ומוערך היטב בעולם כולו, כך גם התיאטרון הישראלי, מוסיקה ומוסיקאים ישראליים, ציירים ופסלים וכיוצא בהם. ועוד, אולמות הקונצרטים והתיאטרון מלאים מדי יום ביומו וערב בערבו קהל רב, שוחר תרבות. ספרים יוצאים לאור ונמכרים יחסית יותר מבכל ארץ ושפה אחרות. על כל אלה יש לציין את הישגי המדע הישראלי, שבסופם של הדברים יכריעו את הבערות הדתית. ההישגים שכאילו חלפו, לדעתו של מר גלעד, לא רק שלא חלפו, והם לא "לא ישובו" כיוון שהם מצויים אתנו כאן יום יום ושעה שעה. מהצד האחר, מה מציעה התרבות של הדת? מהי "המלאות" של הדתיות שגלעד ממליץ עליה? שום דבר. יש אמנם כמה וכמה יוצרים דתיים, מהם טובים מאוד, אבל יצירתם אינה דתית, היא במפורש חלק חשוב בתרבות הישראלית הכללית, וודאי שאין בה איום על התרבות החילונית. האיום האמיתי על התרבות הישראלית מצוי בממשלה, שתמיכתה באמנויות ובתרבות היא דלה ביותר, ומגלה מגמות של צנזורה פוליטית.
◆

ידידיה יצחקי

המלצות עתון 77

חיים גורי: ***אף שרציתי עוד קצת עוד***, הוצאת הקיבוץ המאוחד־ דניאלה דינור 2015, 87 עמ'

"הַפַּעַם, לְצַעֲרִי, אֵין זֶה מִסְתַּיֵּם בְּטוֹב./ בְּרֶגַע הָאַחֲרוֹן בּוּק ג'וּנְס אֵינוֹ מוֹפִיעַ עַל סוּסוֹ,/ מִתְנַשֵּׁף הַמְּרַחֲקִים הַדְּהוּרִים./ הַדֶּרֶךְ אֵינוֹ יוֹצֵא לְאוֹר./ הַסּוֹף הַטּוֹב שֶׁיָּדַ לְאַחֲרִים./ לֹא נִרְאֶה בְּאֹפֶק שׁוּם סִימָן לְאֶצְבַּע אֱלֹהִים!" ('לשם שינוי', עמ' 57).

ארז ביטון: ***בית הפסנתרים***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 150 עמ'

הספר מבטא את הווייתם של ילדים עיוורים במוסד ואת כמיהתם לפרוץ את גבולותיו. "הֶעֱרִיתֶם אוֹתִי מֵעוֹר הַגּוּף/ נִתַּתֶּם בִּי/ שְׁמוֹת/ הֶחֱלַפְתֶּם בִּי/ פָּנִים כְּפָנִים/ עַכְשָׁו/ אֲנִי בְּלִי פָּנִים" ('בין פנים לפנים', עמ' 16).

סיון שיקנאג'י: ***מאין לך אהבת החודף הזאת?*** הוצאת פרדס 2015, 65 עמ'

"[...] אַרְבַּע סַבְתּוֹת כְּפוּפוֹת/ עוֹמְדוֹת מֵעָלַיִךְ/ מְבָרְכוֹת וְשׁוֹטְפוֹת./ כְּשֶׁאֲנִי נִכְנֶסֶת/ הֵן מְצַוּוֹת/ 'יַלְדָּה, תַּעֲשִׂי הַקֶּפּוֹת וְתֵצְאִי'/ כָּכָה - גּוּף שֵׁנִי, נְקֵבָה, עָתִיד./ וְאַז אַחַת מֵהֶן לוֹחֶשֶׁת/ שֶׁפַּעַם הָיְיָת הַמּוֹרָה שֶׁלָּהּ לְעִבְרִית./ גּוּף שֵׁנִי, נְקֵבָה, עָבָר" ('טהרה', עמ' 30).

ורד אלפרט: ***סוזאן***, הוצאת פרדס 2015, 52 עמ'

"אִמִּי,/ נוֹלְדָה/ בְּרוּ/ קוּרְקוֹס/ נוּמִדּוּ/ קָטוֹרִז,/ מָרָקֶשׁ// אַבִּי,/ נוֹלַד/ בְּשֶׁאֶרֶע/ פָּארוּק/ מֵיָה תְּנִין/ וַוּתְמַנִּין,/ קָוִיר// שְׁתֵּי כְּתוּבוֹת,/ כְּתֻבָּה אַחַת" ('חתונה מזרחית', עמ' 8).

מיכל ארמוני: ***שירי אי־עקביות***, הוצאת גוונים 2015, 45 עמ'

"נַפְשִׁי מְצַמִּיחָה תָּאִים חֲדָשִׁים/ לְרִפּוּא פְּצָעִים,/ לְאַחוֹת קְרָעִים./ תָּא וְעוֹד תָּא בָּאִים וּמִתְקַשְּׁרִים/ מְהַצְּפִיפוּת, הַמְּחַנֵּק. מִתְפָּרְעִים,/ צְלֶקֶת פְּרָא זָרָה בְּחַצְפָּתָהּ./ לְחַתֵּךְ וְלִלְחֹץ, לְהַקְפִּיא אוֹ לִדְקֹר./ אוּלַי זוֹ הָיְתָה רַק פְּצִיעָה פְּשׁוּטָה,/ עַכְשָׁו זֶה רִפּוּי שֶׁעָרִיךְ לְעַצֵּר" ('קלואיד', עמ' 35).

גילה פורת: ***חוט מתגלגל***, הוצאת פרדס 2015, 145 עמ'

"הַתְּחוּם הַמִּקְצוֹעִי בְּגַמִּילָה/ הַמִּפְרָקִים עַל הַפָּנִים/ הַמִּינִיּוּת חוּכָא וְאִטְלוּלָא// הַתְּחוּם הַמִּקְצוֹעִי בְּגַמִּילָה/ מִחֵי גְּמִישׁ וּמְאֻחְסָן כְּמוּת גְּדוֹלָה/ הַמִּלִּים מְפֻסָּלוֹת מִן הָאֲבָנִים// הַתְּחוּם הַמִּקְצוֹעִי בְּגַמִּילָה/ הַמִּפְרָקִים עַל הַפָּנִים" ('צמצום', עמ' 138).

אילן שאול: ***אקודדים בשיפוע***, הוצאת עמדה 2015, 124 עמ'

"מְלֻכִּים וּמִשְׁגָּעִים/ נוֹבְטִים מֵאוֹתוֹ זַן גַּרְעִינִי/ הַחֵלֶק הַמְּכֻתָּר/ פּוֹרֵחַ וּמְקַשֵּׁט כָּל בַּיִת וְגִנָּה/ הַחֵלֶק הַמְּכֻתָּר/ דּוֹקֵר בְּעֵצִיץ מְהֻדָּק פְּלַגְלִית לְבָנָה" ('קו הקוקייה', עמ' 60).

תמרה אור סלילת: ***הַתְמָדוֹת***, הוצאת שופרא 2015, 145 עמ'

"אֲנִי תְּשׁוּמֶת לֵב מְמֻקֶּדֶת/ נָחָשׁ נוֹשֵׁךְ זְנָבוֹ מִקֶּדֶם/ גֶּשֶׁר בֵּין כָּאן וּמֵעֵבֶר/ נְשׁוּאֵי גֵיהִנּוֹם וְגַן עֵדֶן" ('שיר בעמ' 7).

יצחק אוורבוך אורפז: ***מות ליסאנדה ונובלות אחרות***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 218 עמ'

שלוש נובלות של אורפז (שכונו בפי גרשון שקד "הטרילוגיה הסוריאליסטית"): "מות ליסאנדה" (1964), "נמלים" (1968), ו"מדרגה צרה" (1972), במהדורה מחודשת בעריכת אבנר הולצמן, שהוסיף אחרית דבר ("האיש על הגג").

אהרן אפלפלד: ***לילות קיץ ארוכים***, הוצאת כנרת זמורה ביתן 2015, 216 עמ'

בימי המלחמה הפקיד אביו של הנער היהודי יאנק את בנו בידיו של סבא סרגיי העיוור, לשעבר פועל במחסן העצים שלו. השניים נודדים ממקום למקום, יאנק מוביל פיזית, וסרגיי מוביל לחיים של משמעות.

מאיה ערד: ***העלמה מקזאן***, הוצאת חרגול מודן 2015, 511 עמ'

חלומה של עידית, רווקה בת 39, הוא למצוא בן זוג ראוי; משזה מתמהמה נוסף עליו החלום להיות אם לילד. גם הילד צריך להיות ראוי. החלום מוליך את החיפוש, והחיפוש מוליך את עלילות הספר עד לרחבי רוסיה ובחזרה לישראל.

מגי אוצרי: ***שתי השמשות של דדיקה***, הוצאת כנרת כיתן 2015, 237 עמ'

ספר ביכורים. סיפור על אהבה נכזבת בין ילדה לאמה, וכן סיפור על שושלת נשים בגרוזיה, החל במלחמת העולם השנייה ועד שנות השמונים בחיפה. הרומן מיישיר מבט ושופך אור על קהילת יהודי גרוזיה מזווית נשית ופמיניסטית.

ניצן ויסמן: ***ארוחת בוקר ישראלית***, הוצאת הקיבוץ המאוחד 2015, 192 עמ'

ספרו השני של ניצן ויסמן. גיבורי הסיפורים (חייל עריק, פיזיקאי המחפש בית חלומות, עורך דין שנתקל בבריון מתעלל מילדותו ואחרים) מגיעים לפרשיות דרכים, לדגע מכונן, בלי שהתכוונו לכך. כל זאת בתוך הוויה ישראלית יומיומית ושגרתית.

יחזקאל נפשי: ***פני עצמי*** (כרך ב'), הוצאת עמדה 2015, 466 עמ'

חלקה השני של הטרילוגיה ***פני עצמי*** המגוללת את סיפורו של נער שאינו מסתדר עם המסגרת הרגילה בשל מום גופני נדיר. לאחר סדרת ניתוחים הוא יוצא למסע בין יבשות, ומגלה את מקומו בחברה האנושית.

תומר גניהר: ***סדום סישי***, הוצאת זמורה ביתן 2015, 445 עמ'

סיפור על הברות וחלומות. שלושה חברים לצוות הטנק ולטור הכרוך בכך, מדשדשים בשוליים התל־אביביים של שנות התשעים. אל הייהם פורצת אליס, החולמת לעשות סרט המשך ל"אקסודוס".

אילן אקסלרד: ***אוולין***, הוצאת אופיר ביכורים 2015, 214 עמ'

כאשר טלטלה מזעזעת את שגרת חייו של גיבור הרומן, גדעון, הוא מבין שחיי הקיבוץ אינם מספקים לו עוד הגנה; משום כך הוא פורץ את מסגרת השגרה ונחשף לעולמות חדשים.

צרוק עלון: ***האילם ומפוחית הפה***, הוצאת עמדה 2015, 133 עמ'

ספרו הרביעי של צרוק עלון; קובץ סיפורים קצרים, אשר נובעים מן ההגות יותר מאשר מן העלילה, ברוח שפינוזה, קאנט ושופנהאואר; זאת בצורה חופשית, כשהאנושי במרכז.

מוטי זעירא: ***פועם ונפעם***, הוצאת כרמל 2015, 238 עמ'

סיפור חייה של אראלה הורוביץ, מאיירת ספרי הילדים הקאנונית (ספריהם של דבורה עומר, פוצ'ו, אוריאל אופק, נירה הראל ונוספים). בנוסף לכך היתה אראלה הברת קיבוץ נתיב הל"ה, פלמ"חניקית, סופרת, עיתונאית וחברתם הטובה של ילדים.

הרפר לי: ***אל תיגע כזמיד***, מאנגלית: מיכאל אלפון, הוצאת עם עובד 2015, 367 עמ'

תרגום חדש לספרה הידוע של הרפר לי; רומן התבגרותה של סקאוט בשנות השלושים של המאה העשרים, בעיירה נידחת שבדרום ארצות הברית. הרקע הוא משפט גזעני, שבו משמש אביה של סקאוט, אטיקוס, כסנגור לנאשם באונס.

אליף שאפאק: ***כבוד***, מאנגלית: עדית שורר, הוצאת ספרית פועלים 2015, 367 עמ'

דרמה משפחתית: דרכיהן של תאומות - שנולדו בכפר כורדי נידח - נפרדות. פמבה נישאת ועוקרת ללונדון וג'מילה הופכת למיילדת. כל אחת מהן מורדת בכבליה, ובני הדור הצעיר נתונים בקונפליקט שבין שתי התרבויות.