עיתון 77

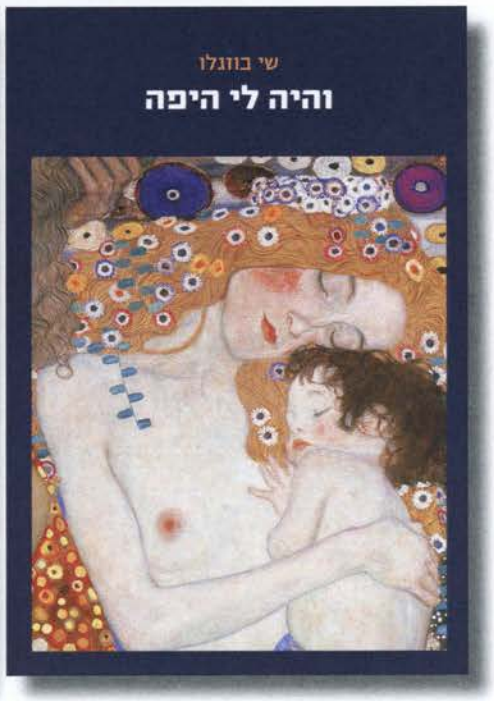
- כתב עת לספרות
- אמנות
- חברה
- ביקורת

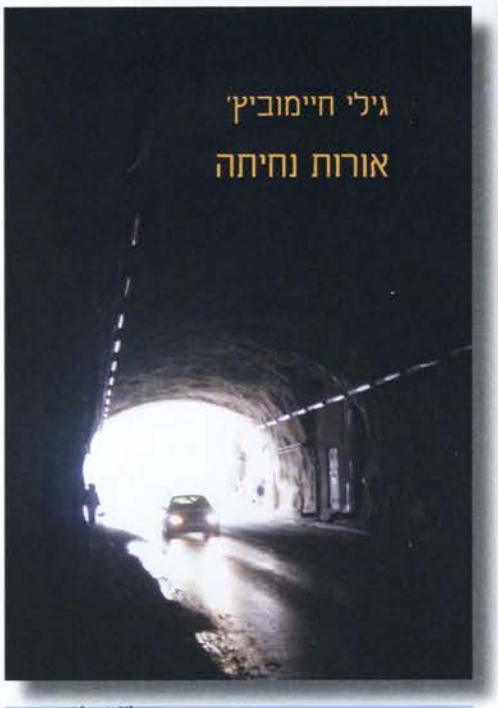
גליון 393 • שבט-אדר תשע"ז • פברואר-מרץ 2017 • 50 ₪

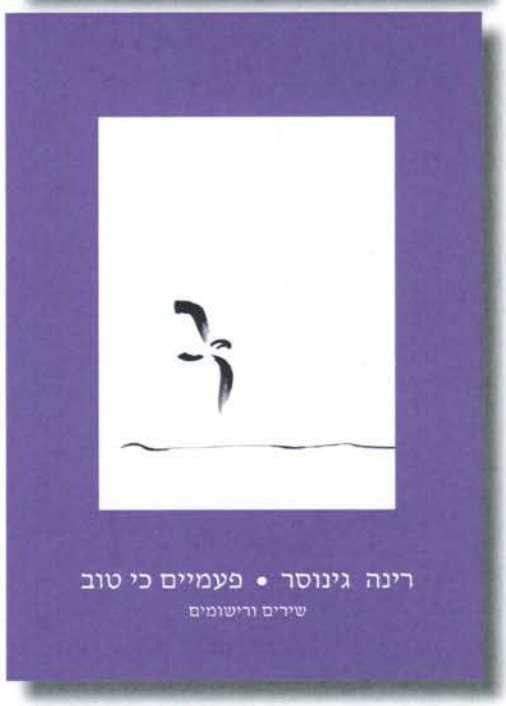
אדונים, יעקב אלגים, רפאל אורפלי, דוד אדלר, ניקולא אורבך, דן אלבו, אסתי אדיב־שושן, לודמילה אוליצקאיה, מאיה בז'רנו, יורם בקי, אילן ברקוביץ', שלמה בן־בסה, יובל גלעד, זיוה גל, צבי גבאי, איטה גולדברג־עמרם, רינה גינסר, מאיר גן אור, מיכאל גרי, אמילי דיקנסון, ש"י הופמן, נדב הלפרין, רפי וייכרט, מאיה וייברג, אורי וייס, עומרי זיידנברג, גילי חיימוביץ', מדי טרינצ'ר, אלפרד כהן, אביבית ליי, עמוס ליתן, רוני רוז לקס, שעייה לרסון, גלעד מאירי, יצחק מלר, לאה מור, מכבית מלכין, הדר מוריץ, פבל מובשוביץ', עדינה מור־חיים, יאיר מזור, יואל נץ, רוני סומק, עמיר סגל, רז סופר, יוסף עוזר, יובל פז, גיא פרל, סם רקובר, אורלי שמואלי, מתי שמואלוף, יערה שחרי, צביקה שטרנפלד

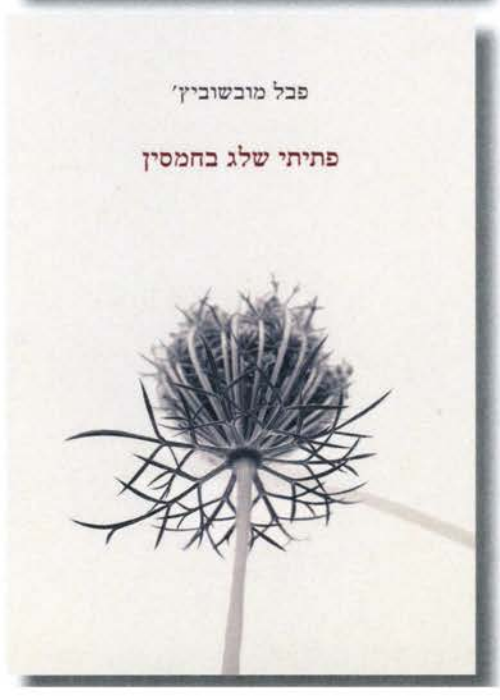
THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES
Received on: 11-21-17
Thompson Library
PJ5001I8
c.1

רואים אור ב־ ספרי עתון 77









שירים

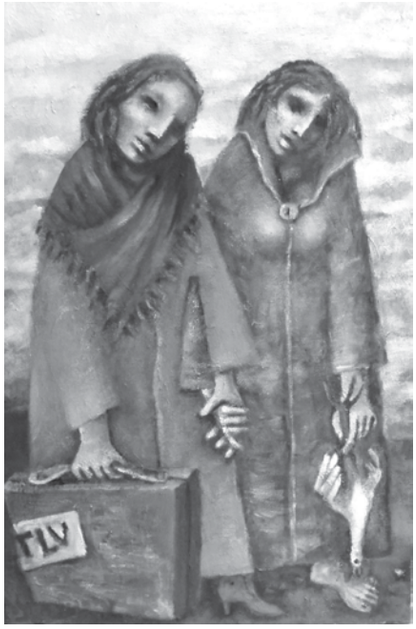
יעקב אלג'ם 4
אורלי שמואלי 5
יובל גלעד 10
גלעד מאירי 11
רפאל אורפלי 15
זיוה גל 17
רוני רוז לקס 21
אדוניס, מערבית: צבי גבאי 25
יוסף עוזר 32
מאיה ויינברג 33
איטה גולדברגר־עמרם 33
שעיה לזרסון 34
עומרי זיידנברג 34
הדר מוריץ 34
מתי שמואלוף 35
גילי חיימוביץ' 42
פבל מובשוביץ' 42
רז סופר 42
רינה גינוסר 42
יורם בק 47
מכבית מלכין 47

סיפורת

לאה מור, האחות אנה 46
יצחק מלר, תשליך 48

ביקורת ספרים

יובל גלעד על ***עיר סודית*** מאת עמוס אדלהייט
ועל ***המשורד האשכנזי האחרון*** מאת אילן ברקוביץ' 6,7
גיא פרל על ***ארבעים ושתיים*** מאת אלה נובק ועל ***כותנה*** מאת ילי שנר 8,9
יערה שחורי על ***חלונות הזמן של אביגיל*** מאת מאיה בז'רנו 9
ניקולא אורבך על ***דער שמייכל פון א בוים / חיוכו של עץ***
מאת רבקה בסמן בן חיים 12
דן אלבו על ***אגרוף קטן*** מאת נעמה ארז 13
עדינה מור־חיים על ***מתעברת עם הזמן*** מאת אביבית חזק 14
מאיר גן אור על ***בעזרת חברים*** מאת חגית בת אליעזר 14
יובל פז על ***בדממה דוברת הדממה*** מאת הוגו מוחיקה 16
יאיר מזור על ***כוכבי יצחק***, מפתח מוער לכתב העת
העברי של ההשכלה 17
אביבית לוי על ***להתלבש להתפשט*** מאת לאה טרן 18
מיכאל גורי על ***רחובות אחרים*** מאת רביד יערה בנקין 18



עודד ישראלי, "בדרך", שמן על בד 2014, עמ' 35

ש"י הופמן על ***גם החתול, שיר־בוטים*** מאת ערן צלגוב 20
שלמה בן־בסה על ***אמא*** מאת רונית בכר שחר 21
אסתי אדיבי־שושן על ***שטוקהולם*** מאת נעה ידלין 22

רשימות מאמרים

דוד אדלר: א"ב יהושע – האומנם מהפך, ושמא הוטמן פח? 24
מדי טרינצ'ר: על מותה האפשרי של הדיסציפלינה ההיסטורית 26
לודמילה אוליצקאיה, אפולוגיה, מרוסית: יואל נץ 28
סם רקובר: ***יוליסס*** כחזרה בשאלה 30

מדורים

מאות, רפי וייכרט – שיאים 8
חצי פינה, רוני סומק, אמילי דיקנסון, מאנגלית: אורי וייס 9
הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד, הקטור דה סן־דני גרנו 19
שירת ישראל, אילן ברקוביץ', שיכונים/ אלפרד כהן 23
מצד זה, עמוס לויתן על ***חוצה שערים למאה אחרת***, קריאה
ביצירות אשר רייך, על ***השירים הגנוזים*** של דליה רביקוביץ ועוד 36
שירה יכולה, עמיר סגל, המגמה האנטי־פוליטית בכתבי עת 44
תיאטרון, מאיה בז'רנו על "פילוקטטס" מאת היינר מולר
בתיאטרון החאן 50

עיתון 77

גליון 393 • שבט-אדר תשע"ז • פברואר-מרץ 2017 • 50 ₪

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

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
מנכ"ל: אדם פרנס
רכזת מערכת: גילה שאול
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן, אסף מידני, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, 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

לפי שעה

על האמת ועל השקר

בעידן שאנו נכנסים אליו עכשיו, מתקיים שיח אינטנסיבי על אמת ושקר, ואף מושג חדש נכנס לתוכו: מושג 'הפוסט אמת', שמקבל רוח גבית ממשטרו המתבסס של נשיא ארצות הברית, דונלד טראמפ. הוא לא לבד. השיח הזה כולל בתוכו גם את המאבק בין המערכת השלטונית לעיתונות שנכנס לשלב נטול רסן, והמציאות נראית מבולבלת מתמיד.

רשימתה המשועשעת אך המעמיקה של לודמילה אוליצקאיה מהמילניום הקודם (בתרגומו של יואל נץ, בגליון זה), עוסקת באמת ובשקר, ומסבירה מדוע מקומו של השקר נוטה לתפוס את מקומה של האמת.

מסתה המעמיקה של מדי טרינצ'ר, מהימים האלה, דנה גם היא בצמד הדיכוטומי הוותיק, ומותחת קווים בין טשטוש הגבולות המתרחש היום, להשטחה שהתחוללה בימי רפובליקת ויימאר.

באשר לעניין האמת והשקר והמאבק השלטוני בעיתונות, נציין בהקשר לגליון זה את תצלום הילד מחאלב (הילד מוכתם הדם והעפר היושב באמבולנס, שהיה לאחד מסמלי המלחמה, ואשר שירו של הדר מוריץ, בעמוד 34, מתייחס אליו) – תצלום שאסאד טען כי אינו אמיתי... והיו דברים מעולם. אמת חלופית היתה קיימת תמיד, אך הטכנולוגיה המתקדמת והרשתות החברתיות מאפשרות למנף תעמולה ולקצור פירות פוליטיים במהירות.

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר

*

מזה שש שנים, ובעקבות "האביב הערבי", מתחוללת בסוריה מלחמת אזרחים. מאות אלפי הרוגים גבה הסכסוך האלים, ומיליוני פליטים נמלטו מאזורי הסכסוך ועדיין הם נמלטים.

כמה שירים בגליון הזה, ושני הסיפורים, מנסים לגעת מזוויות שונות בפליטות, בהגירה, בזרות, באזורי מלחמה ומנוסה.
"שעת הפשע אינה מצלצלת לכל העמים בזמן אחד. זה ההסבר לתמידות ההיסטוריה", מצטט כאמל דאוד את א"מ סוריאן בספרו ***מרסו חקירה נגדית*** [עברית: אילנה המרמן, הוצאת אחוזת בית; מתוך מסתה של מדי טרינצ'ר, בגליון זה].

*

"בשירה אי־אפשר לשקר", אמר המשורר אורי ברנשטיין לדורון קורן בריאיון האחרון שלו לעתון 'הארץ' (2.10.2016), זמן לא רב בטרם הלך לעולמו, לפני כחודש ימים.

בגליון הקודם של 'עתון 77', "תל־אביב יפו, דיוקן שירי", פורסם שירו 'העיר שלי'. ברנשטיין היה משורר של שירי אהבה, והשיר הזה הוא שיר אהבה לעיר שבה נולד ובה מת, והנה שורות אחדות ממנו:

"עִיר לְחוֹף יָם, עִיר בָּהּ נוֹלַדְתִּי/ עִיר הוֹוָה חַשְׁמַלִּים, קְשׁוּטַת תְּאוּרָה/ עִיר מְאֻפָּרֶת, עִיר מְפֹאָרָה// עִיר הַמְּרַחֶפֶת מֵעַל לְעַצְמָהּ/ וְרַק חוּט שֶׁל זֹהַר קוֹשְׁרָהּ לָאֲדָמָה [....]// עִיר שֶׁלֹּא אַכִּיר לָעַד עַד בְּרִיָּהּ/ עִיר שֶׁל הִתְחַפְּשׁוּת וְשֶׁל עֶרְיָה// עִיר לְלֹא תֹּאַר וּלְלֹא דְּמוּת/ עִיר שֶׁבָּהּ נוֹלַדְתִּי וּבָהּ אָמוּת" (***פני הימים***, הקיבוץ המאוחד 2016).
יהי זכרו ברוך.

מחווה לעיר הגדולה – שירה חיה בתל אביב

גליון מיוחד של עתון 77

אנתולוגיה תל־אביבית

בעריכת רפי וייכרט

מעל 100 משוררות ומשוררים

ניתן להשיג במערכת עתון 77

ב 50 ₪ בלבד

כולל דמי משלוח

יעקב אלג'ם

מקרה לילה

לאודי ברנשטיין

אֲנִי תּוֹפֵס אֶת נַפְשִׁי
בִּגְרוֹנָהּ
וּמַנִּיחַ אוֹתָהּ קְצָת גָּבוֹהַּ
שֶׁתְּפַרְפֵּר
עִם זֹהַר בַּבֶּטֶן, צִטַּטְתִּי אוֹתְךָ אוֹרִי
קַו הַמִּתְאָר שֶׁל הַנֶּפֶשׁ תָּלוּי עַל בְּלִימָה
וְהַנַּעַל תָּכְנִית יַצִּיבָה.
כְּמוֹ גַּנָּב רְעוּל גּוּף, בְּאֶמְצַע הַלַּיְלָה
בְּאוֹר פָּנִים מְהֻבְהָב
מִן הַפִּרְסֹמֶת לְשֵׁם הַקּוֹלְנוֹעַ
מְמוּל
אֲנִי סוֹחֵט מִמֶּנָּה אִיּוּמִים
שֶׁתָּנִיחַ לִי
אִם לֹא
אָנִיחַ לָהּ.

מתוך ***באחיזת עיניים בנוף***, עקד 1990

אורלי שמואלי

המעיל

.1

עָטוּף בִּי, אַתָּה הוֹלֵךְ, עֵינֶיךָ מֻשְׁפָּלוֹת,
רַגְלַיִם, רַק רַגְלַיִם.
קוֹלוֹת מִפַּעַם נֶאֱסָפִים
מִמֶּרְחַק רְחוֹבוֹת הָאֶבֶן.
מְלוֹא דְּמוּתְךָ בִּי,
מְכַסָּה אֶת דְּמוּת אָחִיךָ מִיָּמִים שֶׁאָבְדוּ.
הָיִיתִי לְבוּשׁוֹ, עַכְשָׁו לְבוּשְׁךָ.
רְאִיתִיךָ, כַּפְתּוֹרֶיךָ רְכוּסִים בָּאֶצְבָּעוֹת הַזְּמַן,
רוּחַ מְנַשֵּׁב סְבִיבְךָ,
בָּא אֶל בִּטְנָתִי
הַקְּמוּטָה, הַנּוֹגַעַת גּוּפְךָ.
נְשִׁימָתְךָ אִטִּית
וְהָרוּחַ, אֵין לוֹ קוֹל.

.2

הָיוּ יָמִים בְּלִי פַּחַד.
אָחִיךָ לָבַשׁ אוֹתִי כְּשֶׁיָּצָאתֶם
מֵרַעַשׁ הָעִיר אֶל הַכְּפָר סִילוּאַן.
בְּשׁוּבְכֶם הִתְעַכַּבְתֶּם עַל אַבְנֵי הַחוֹמָה. הִקְשַׁבְתֶּם לַמִּתְפַּלְּלִים.
פְּעָמִים הִשְׁתָּרַכְתָּ מֵאָחוֹר, פְּעָמִים אָחַזְתָּ בְּשַׁרְווּלִי.

בַּיּוֹם שֶׁאִבַּדְתָּ אֶת אָחִיךָ
יָדַעְתִּי שֶׁתָּשׁוּב אֵלַי לְהִתְעַטֵּף
בַּמָּקוֹם הֶחָסֵר מִמֶּנּוּ,
בַּבַּד הָרָפוּי.
רַב וְכָבֵד עָלַי עָלֶיךָ
וְאַתָּה עוֹטֵנִי כְּגוּף.

.3

מִצְּחֲךָ יֵאוּשׁ, עֵינֶיךָ אֵימָה
כְּמוֹ בְּצִיּוּר שֶׁל אֶל גְּרֶקוֹ.
אֲנִי עוֹטֵף אוֹתְךָ בִּזְמַן אַחֵר
וְאַתָּה מְשׁוֹטֵט בְּרַגְלֶיךָ בַּסִּמְטָאוֹת
כְּזָר מוּל דְּלָתוֹת נְטוּשׁוֹת.
צֵא מִמֶּנִּי, צֵא וּקְרָא,
הַבֵּט עַכְשָׁו אֶל עַכְשָׁו.
הִנֵּה הָעִיר, הִנֵּה הָרְחוֹב
הִנֵּה הַבַּיִת, הִנֵּה הַדֶּלֶת
הִנֵּה הַפֵּרוֹת עַל הַשֻּׁלְחָן.

.4

יוֹם יוֹם לָבַשׁ אוֹתִי אָחִיךָ.
אֲנִי מִתְפּוֹרֵר כְּבָר.
אֲנִי זוֹכֵר עוֹד אֶת הָרַעַד,
אֶת סוֹפוֹ הַקָּרֵב שֶׁל הַגּוּף.
יָדַעְתִּי שִׂמְחָתוֹ. לוֹ רַק יָכֹלְתִּי
לְהָנִיפָה בִּכְנָפַי,
לְעָרְסֵל אֶת בִּכְיוֹ.

.5

אַתָּה מִתְפַּתֵּל בְּתוֹכִי
יוֹרֵד מֵהָעִיר וְעוֹלֶה אֶל הֶהָרִים.
אוֹמְרִים שֶׁבִּירוּשָׁלַיִם
אֶפְשָׁר לְהִתְפַּלֵּל בְּכָל עֵת,
וְאַתָּה אוֹמֵר
לְכָל אֶחָד יֵשׁ יוֹם בַּשָּׁנָה
הָרוֹדֵף כְּמוֹ צֵל.

.6

שָׁבוּר יָשַׁבְתָּ
עַל הַכִּסֵּא הַשָּׁבוּר,
מְאַחֵר לְהָבִין,
כָּבֵד מֵאֲרוֹנוֹת הַסְּפָרִים.
פְּשֹׁט אוֹתִי

מתוך ספר בכתובים, העומד לראות אור בהוצאת פרדס, בסדרת 'כתוב' בעריכת אמיר אור.
אורלי שמואלי נולדה בעמק המעיינות, מתגוררת בעפולה. מורה לספרות ומייסדת המגמה המורחבת ללימודי ספרות בקריית חינוך אורט עפולה. כותבת עבודת מחקר על יצירתו של אימרה קרטס, "קדיש לילד שלא נולד".

שְׁבָבִים שְׁרָפִים וּמַבָּעִים

עמוס אדלהייט: *עיר סודית*, הוצאת עמדה חדשה/כרמל, 2016, 46 עמ'

השירה העברית של שני העשורים האחרונים הלכה והתמקדה בשירה סיפורית בטון וידויי, לטוב ולרע. כששירה כזו טובה, היא מתחברת בקלות לקורא, ויכולה להעביר באופן ישיר ובהיר את עמדת הדובר. אבל לעתים קרובות ההתבססות על אמצעי אמנותי יחיד – של האני הדובר שכוחו הרטורי נחשף – מובילה לקריסת מערכות של השירים אל פורמט וידויי/פייסבוקי. לא כך בשירת עמוס אדלהייט, ששירתו רוויית הדימויים, מטאפורות, מצלול אינטנסיבי, זיקה נרחבת למסורת הספרות העברית, ובעיקר צירופים מפתיעים ומקוריים, היא מפגן כוח של דמיון ויכולת אמנותית. לעתים אף יתר על המידה, בעיקר בהיעדר נרטיב להישען עליו, היוצר עולם הרמטי ואידיוסינקרטי מדי. ברשימה זו אתמקד בכוחם של צירופים מפתיעים והֶלְחֵמִים חדשים בין מילים בספר.

שירת אדלהייט מרבה לשלב את ז'אנר המדע בדיוני, השייך ברובו לפרוזה, עם השפעות מקומיות ארצישראליות. זוהי שירה לא קלה, אניגמטית, לעתים מאוהבת יתר על המידה בבארוקיות המילולית, שירה למיטיבי קריאה. היא תובעת ריכוז הדרוש לקריאת פרוזה של זרם־תודעה, והיא במידה רבה שירה של זרם־תודעה. קוראי השירה עלולים למצוא עצמם מתוסכלים מהשפע הצורני המאתגר, אבל אלה המתעקשים, ייפתח בפניהם עולם מבריק למדי.

"עיר סודית" הוא החלק השלישי והמסיים בטרילוגיית "עיר ההיטלים הנוצצים" ('עיר ההיטלים הנוצצים' 2012 ו'עיר ב': היטלים ונספחים' 2015). המשורר אמנם מוסיף הסבר קצר בדש הספר, אך זה מקשה אף הוא על הקורא: "עיר ההיטלים הנוצצים היא מחשבה ארוכה על שירה ודימוי ומוזיקה ומקצב וחזרות בתוך זרימה חופשית בעלת מרכז כבידה פנימי ברור ומשמעת גיאומטרית קשוחה המתאפיינת בדחיסות לשונית ובהסטות מכוונות של התחביר השגור אל עבר מרחבים לא צפויים מן העבר ומן העתיד..."

ניתן לראות את הדגש המודע של המשורר על אמצעים אמנותיים (נטייה המאפיינת לעתים משוררים שהם גם מבקרים ועורכים, ואדלהייט הוא מבקר ועורך כתב העת 'עמדה'; גילוי נאות: כותב רשימה זו משתתף קבוע בכתב העת הנ"ל). אבל המיומנות השירית איננה מחליפה את הרגש בשירת אדלהייט. שיאה של שירה זו, עד כה, היה ב***איגרת מפלסטינה*** (2008), ששילב אידיליות וסונטות על פי מסורת ארצישראלית מעודכנת לימינו. אבל גם ב***עיר ההיטלים הנוצצים*** יש די יופי לקורא החרוץ.

ככלל, הגיבור של טרילוגיה זו הוא אדם אחד, שלא ידוע עליו הרבה, העורך מין חשבון נפש ומסע עצמי על רקע נופים של כוכב דמוי כדור הארץ, אבל עתידני, עם חלליות, "אגמים גיאומטריים" ועוד. בת זוגו נוכחת לפרקים, אבל פרט להם אין נפש חיה באותו כוכב, "עיר ההיטלים הנוצצים". העיר הדמיונית היא מקום מפורט ביותר, ובו זמנית מין היטל פנימי של נפש הדובר, באופן המייצר הזרה, המאפשרת לדובר לומר מדי פעם דברים ישירים מבלי להישמע בנאלי: צער פרידה מנעורים, מאב שמת, ורגשי אהבה רומנטית, חצרונית בסגנונה, כלפי הדמות הנשית. כך שירה זו מכליאה בין עולם טבע רומנטי של היחיד המתמזג עם יער, נהר או עץ, עם עולם עתידני קר, מובנה ושכלתני.

"עיר סודית", כאמור החלק המסיים של הטרילוגיה, חוזרת לנופים המקומיים, מהירקון דרך רחוב אלנבי ועד יפו, אבל תמיד במקביל ל"פלדה של כוכבים", או "נופים מדוללי חמצן של קפלר B 452" (הכוונה לטלסקופ העוצמתי, קפלר, המגלה כוכבים).

שירה היא מדיום הפועל דרך אמצעי התקשורת הנפוץ ביותר, השפה, כך שעל המשורר לנסות לגלף משהו רענן מתוך חומר שחוק ולעוס לעייפה, למצוא צירוף מפתיע של שתי מילים או יותר, שאינן משולבות יחד בדרך כלל. מהלך זה, שהולך ונעלם בימינו, הוא "מסוכן" שירית: אם הצירוף טוב, הוא יכול להחזיק שיר שלם. אם הוא גס או שחוק, הוא יכול להפילו. גם תעוזת יתר עלולה להסתיים בשחצנות מילולית ריקה, בלתי מובנת.

לכן, בשירה טובה על האוזן של הכותב (והקורא) להיות רגישה ביותר לקונוטציות של המילה בשפה, אפילו לאסוציאציות, וזוהי גם אחת הסיבות לקושי העצום לתרגם שירה, שכן לכל מילה יש משמעות אחת בדרך כלל, אבל קונוטציות אחרות בכל שפה, על פי השימוש. צירוף שירי טוב הוא כמו גוון מעניין שהצליח צייר להלחים מכמה צבעים.

כך מתיך המשורר בין נופים מקומיים לנופים חלליים: "עיר סודית מיערות מִכְרָמָלִים/ על רגל ים כצלע הר עומד והרקיע מְכֻוָּכָב/ גדרות התפוצצויות של אור על מישור/ מנומר". אלה תיאורים המאפיינים את הפואטיקה של אדלהייט, ואכן "התפוצצויות של אור על מישור" הנו צירוף מרשים, וכך גם "שְׁבָבִים שְׁרָפִים וּמַבָּעִים של צער ואימה/ נשקפים מתוך הקוונטום האטום". תשאלו, למה התכוון המשורר? מה הקשר בין שבבים (אלקטרוניים?), שרפים (מלאכים) ומַבָּעִים של צער ואימה? האם אין כאן פיזור אקראי של מילים המנסות להרשים? לא, אלה הֶלְחֵמי מילים המכוונים ליצור נוף דמיוני, נפשי במידה רבה, שבו הצער והאימה מצטיירים באופן חדש, במקרה זה מדעי מצד אחד (שבבים) ועתיק־דתי מצד שני (מלאכים). תפקיד הצירוף המקורי ("קוונטום האטום" למשל, על חזרת האותיות האינטנסיבית שבו, ו־נ־ט־ם, מה שקרוי אליטרציה), הנו לעורר את הדמיון, לפתוח תמונה, ולהרשות לקורא ללכת לאיבוד במקומות לא מוכרים.

הנה כמה צירופים מפתיעים, בשורות המציירות נוף מוזר, קונקרטי וערטילאי גם יחד: "כל שַׁלְכוֹת היער השבבי/ רוגמים אותו עכשיו", "תרנים של אֲנִיות טרופות/ בים של היטלים", "הלילה נתתי לגלים של רִיק לשטוף את פני", "בקצב הפלאי המתגשם של מטוסים של הרגשות חיצוניות" (כאן מורגשים איזה הדהוד והשפעה של יונה וולך), "בשורשים המתייגעים בַּמַּעֲבֶה" (תמונה יפה, שורשים לא כבסיס איתן אלא כמי שנחנקים באדמה), "שלוחים אל החלל כמטאורים קָנְטָאוּרִים", ועוד.

הצירופים של אדלהייט מודרניסטיים, מבקשים למפות עיר דמיונית שהיא בו זמנית גם עיר־תודעה, והדובר כאן מעיד על עצמו שהוא "תלוי על קורים דקים של הרגשה".

תמונה סוריאליסטית מוזרה ומשכנעת מופיעה במרדף דמוי החלום: "על זכוכיות פערתי תהום ביני לבין האיש שאחריו/ רדפתי לכאורה הוא צללים קרים של אישיותי כי/ הוא שאחריו אני רודף כל לילה ואין בלתו... כי הרקיע רק הקשיח את עמדתו". לא ידוע מיהו הנרדף, שגורלו מר: ה"איש שאחריו רדפתי לכאורה נמצא ירוי בחץ/ פלדה מקרי", אבל לי, כקורא, זה לא משנה: ככל אדם, אני מכיר חלומות מסויטים, ובהם ההיגיון המוזר והלא מפוענח עלול לרדוף את החולם גם במהלך היום. כקורא שירה, שורה כמו "הרקיע רק הקשיח את עמדתו" מספקת אותי ביותר. יש בצירוף הקצר הזה אליטרציה מעניינת ("הרקיע" ו"רק"), האנשה (הרקיע כבן אנוש המקשיח עמדתו) ושילוב בין ערטילאיות הרקיע, המסמל בדרך כלל בשירה משהו שמיימי ומרגיע, לבין אכזריות של נושא ונותן קפקאי ושרירותי.

בגלל הפונט הגדול יחסית והקפו הצנום יחסית של הספר, הוא צלול יותר משני קודמיו. הקיצור מקל מעט על התעייה ביער הצירופים המפתיעים. זאת אף כי ב***עיר הסודית*** מורגש אפילו יותר חסרונו של נרטיב כלשהו; שכן בעוד שבחלק הראשון של הטרילוגיה השירית ברא הדובר את העיר הדמיונית, ובחלק השני התאבל על מות האב, בחלק השלישי אין אפילו שלד נרטיבי המבצבץ מתוך מעבה היער.

לעתים, כאשר עוסק המשורר באהובתו, הוא גולש בכל זאת לצירופים בנאליים – "את מתקתקת בלבי", "אם רק היית רואה כמה תנועה יש בלבי אליך", או "אזעקות לבי דלקת הלב" – בשורה של שימושים צורמים משהו, בוליום גבוה מדי של אזעקות ודלקת, בדימוי החבוט של

הלב המייצג אהבה. בעיה נוספת היא חזרה על דימויים מן החלקים הקודמים של הטרילוגיה, אף שהחזרות מכוונות, כפי שמצהיר אדלהייט בדש הספר, על "רצפים של דימויים חוזרים בתוך הקשרים נופיים ורגשיים משתנים".

ואסיים בשורות היפות הבאות: "במחשכים אמו/ גרה בארון פלוֶרַנטִינִי לָנֶצַח עכשיו/ בין חדריה הגבוהים אולמות רכוסים/ בשיש לבבות פועמים בקטקומבות". כדרכו של אדלהייט, לא ידוע כמעט דבר על האם (או אפילו על הדובר), ובכל זאת, הצירופים והתמונה נוגעים ללב, ומדגימים בזעיר אנפין את כוחה של השירה לרגש ולעניין, גם אם הנרטיב אינו ידוע. ◆

נושא טרגי המצמצם את האני

אילן ברקוביץ': *המשורר האשכנזי האחרון*, פרדס 2016, 57 עמ'

ספר שיריו החמישי של המשורר והמבקר אילן ברקוביץ' הוא ספר לירי יפה וצנוע, גם אם פרוזאי מדי, שעוסק במסע שורשים של הדובר אל זהותו כבן למהגרים יהודים רומנים בישראל. כותרת הספר הבומבסטית משהו, 'המשורר האשכנזי האחרון', מכניסה את הדובר לסבך פוליטיקת הזהויות המרעישה את עולם השירה הישראלי מאז החלו לפעול בה משוררי 'ערספואטיקה', בראשות רועי חסן, שציטוט משיר שלו משמש גם מוטו לספר. אף שמרבית השירים בספר מקבלים ככותרת את 'המשורר האשכנזי האחרון', בווריאציות שונות, ואף שהצירוף חוזר יותר מדי פעמים בספר, הרי המשורר איננו נופל בפח פוליטיקת הזהויות הנוטה להשטחה של האדם את מוצאו. כך הספר הוא מעין מסע שורשים נפשי במובן העמוק של המונח, וזאת מבלי לנסוע ליעדים הנזכרים בספר, ברומניה, מקום המוצא של המשפחה. זהו מסע של אדם באמצע חייו, המתבונן לאחור ורואה ששורשיו כמו כרותים, והוא מבקש למצוא אותם בשירים.

זהות יהודית־רומנית זו, השייכת לעליית יהודי רומניה שהתרחשה במאוחר, ויצרה מצב של קיפוח מצד העולים הוותיקים, משתקפת גם בפרוזה של אמנון נבות ויותם ראובני. דובר ספרו של ברקוביץ' הוא מעין אלטר אגו של המשורר, שהוא אף מתווכח עמו בכמה מהשירים, כשהוא חש שהאלטר אגו משתלט על הכותב.

קשה עד בלתי אפשרי לכתוב על השואה, וברקוביץ' אכן נכשל בשירים המבקשים להעביר את הזוועה של מחנות עבודה וילדים מתים בצורה דיווחית, יבשה, אבל אינפורמטיבית מדי, בעידן ובמקום שבו זכר השואה כבר סורסר לעייפה בעזרת מערכות חינוך הפעילות יתר על המידה. אבל בשירים שבהם נקודת המבט הלירית, המחפשת, היא השלטת, מצליח

המשורר לגעת ללב, בין השאר כי מסע השורשים הוא גם מסע פרטי, לעבר ילדות ונעורים שעברו בתחושת נידחות ונידוי חברתי מסוים.

ברקוביץ' מוכר בקהילה הספרותית בעיקר כמבקר השירה ב'מוסף לתרבות וספרות' של 'הארץ'. הביצה הספרותית בישראל קטנה, ואין כמעט משורר שאין לו סיפור ברקוביצ'י משלו, לחיוב ולשלילה. גם לי: מהתנגחויות באינטרנט שנבעו מחילוקי עמדות פואטיים (כאשר טענתי נגד המבקר היתה ועודנה שהוא ממהר להכתיר משוררים צעירים בכתרי מלכות חסרי כיסוי, ומתקשה לקרוא שירה שאיננה מלווה בנרטיב), ועד לשיחות ידידותיות בינינו עקב נסיעה משותפת באוטובוס.

אבל בספרו זה, הטוב בספריו, מוכיח המבקר שהוא משורר ראוי, בספר מוקפד, יפה וטוב, המוכיח את כוחו של צמצום ערכתי. בספריו הקודמים של המשורר, אמנם היו ניצוצות של אמת, אבל ככלל, היו עמוסים מדי בשירה רומנטית, מאוהבת בעצמה, קלישאית, שבה האני הדובר עלה על גדותיו. בספר זה נמצא למשורר נושא טרגי המצמצם את האני לממדיו הזעירים בעולם בלתי נתפס ועצום, כמו הרוע הגרמני.

המבקר ברקוביץ' "נדחף" במידת מה לפתיח הספר, שבו הוא מסביר ש"לכל אדם ישנה הזהות שהוא קובע לעצמו", הסברים מיותרים המציגים את מה שהשירים אומרים טוב יותר. אבל הספר עצמו נפתח בשירים יפים, המתארים בין השאר את דמות הסבתא המספרת על קורות המשפחה. היא אמנם לא היתה במחנה השמדה, אבל קשיי החיים בתקופה ההיא, הפכו אותה למי ש"גם כשהיא תמות/ היא עדיין תחיה".

זעמו של הדובר אותנטי, בשורות יפות שבהן הוא תמֵה על הפייסנות הפרקטית בגישה הישראלית לאירופה, אולי בהשראת הסכם השילומים המוקדם שחתם בן גוריון עם הגרמנים, שנים ספורות לאחר הזוועה. באחד השירים מתאר המשורר את היהודים שחוזרים לערי השמד ומצטלמים, "במקום ליידות אבנים על החלונות/ ולשבור אותם למען יראו כולם/ את הבית אשר היה/ את הילד אשר נעלם". ובשיר יפה אחר כותב ברקוביץ' על המשורר האשכנזי האחרון ש"רוצה היה להיות אב לילדים כחול אשר על שפת הים/ ולמלא את כל אדמות גֶרְמָן הנאצי/ בילדים יהודים כשרים, ילדים/ עשויים פלדת אלחלד/ לשונותיהם מגן דוד/ וצפרניהם שורטות עד זוב דם בבשרו".

זוהי נקודת מבט מרעננת על רקע הנהייה העכשווית לברלין, כאילו לא היתה שואה רק לפני פחות משבעים שנה.

דובר השירים אומר ש"לדעתו, מאורעות השואה היו צריכים להיאסף לכדי/ ספר תנ"ך החדש". אמנם עמדה זו זהה במידת מה לתפיסת השואה היהודית כייחודית, המקנה לנו סוג של עליונות על כל שואה אחרת (וזאת, בלי קשר לעובדה ששואת היהודים היתה הנוראה והשיטתית ברציחות העם). אבל נימת הספר אוניברסלית יותר, חיפוש זיקה וזהות של אדם אחד, לא גאווה לאומית על היותנו המושמדים מכולם, המאפיינת את האתוס הישראלי בימינו. שפתו של המשורר ישירה, פרוזאית כאמור, אבל במקומות המעטים שבהם הוא חורג לדימוי או למטאפורה, הם מפתיעים ומקוריים: "הַסֶבֶל פוקד את מעונו של האדם כמו סנטה קלאוס שעבר/ באירופה/ שחור כמו איש העכביש שנכנס בו הרוע, מפזר מוות/ כמו קופסאות של מתנות".

ועם זאת השירים החלשים יותר בספר נגועים בפרוזאיות דיווחית יבשה: "המשורר האשכנזי האחרון צופה בסרטון עדות של מישוּ סידוֹר/ הוא מספר על גירוש היהודים מבוֹטוֹשָׁאן", "המשורר האשכנזי האחרון עובר על רשימות מתקופת/ השואה... רשימות של יהודים נרצחים./ רשימות של יהודים ניצולים". כאן הפרוזאיות היבשה המבקשת למנוע מהשירים לגלוש לרגשנות הופכת לצחיחה, סתמית, הרשימות של היהודים הופכות לשירי רשימה של "שמות של 118 יהודים מרומניה/ נלקחו לפלוגות עבודת כפיה של הצבא הרומני ביום/ 15.12.1943, בה מופיע שם סבו מצד אמו..." כמובן שנחמץ הלב על הסב, שמתואר בהמשך כמי שזכה לקצבה ממשרד האוצר על כך שלקה ב"סרטן המחנות". אבל על משורר להראות את החד־פעמיות של הדברים בתיאוריו, בשפתו; עצם השימוש במילה סב, או בזיקה משפחתית אחרת, אינו פוטר אותו ממשימה זו. אז נכון ש"שם הומתו מאות אלפים מהם בשיטות ההריגה הישנות", אבל דיווח זה עקר.

שונה מהם השיר האחרון בספר, ובו מתואר ביקור של הדובר בבית עלמין ישן, שבו קבורים סבו וסבתו: "כורע ברך על האדמה בבית העלמין/ הישן בנהריה,/ מניח ילקוטו/ ונשען על האבן הגדולה של הקבר... יש המיה אל ריקוד של אושר שלא יתרחש כצעיפי אויר/ השְׁכחה/ שלא ימצאו את מנוחתם בין העצמות". כאן, ובמקומות נוספים בספר, מתיך המשורר את החד פעמיות של המקרה הפרטי, ה"לירי", עם הטרגיות האנושית, האוניברסלית. ◆

יובל גלעד

.....מאות / רפי וייכרט.....

שיאים

כמה מעט אפשר להעביר במילים. כאילו שהגרון רוצה לפרוץ בקריאות שמחה ויוצאת השתנקות. הנחיריים מתאווים לשאוף פנימה את העולם ותכולת הריאות מגבילה את זרם החמצן. אני זוכר אותך על ספסל ברחוב ישן – שניהם עוד קיימים. אני זוכר הטיית צוואר בבית הקפה שנסגר על אצבעותינו. שלך יתופפו לעד, אדומות ציפורן, על מקלדת המ־חשב. הייתי יונק אותן בפי כמו סוכריות על מקל בקיוסק מהילדות אבל תמיד חמלתי על אלה שישבו סביבנו, ספונים בבדידותם. גם עלייך שמרתי מהאש. עכשיו היא כמו לפיד אולימפי שעשה את שלו. הספורטאים כבשו שיאים והזדקנו, המדליות הונחו בארון הסגור ורק כרוז האהבה מסרב להודות שזה היה שירו האחרון.

"עדינות נבהלת" - קריאה בשני שירים על בת ואביה

ילי שנר: *כותנה*, הוצאת כרמל 2016, 61 עמ'

ליל הסדר

לאבא

קָרָאתָ סְפָרִים, נָסַעְתָּ בַּטְרַקְטוֹר. הָלַכְתָּ בַּזְּמַן לַמִּלְחָמָה/ (מִי שֶׁגָּדֵל עַל אֵפֶר מִתְיַדֵּד בְּקַלּוּת עִם אֲבַק הַשְּׁרָפָה)/ כְּשֶׁשַּׁבְתָּ הִנַּחְהָ בְּחֵיקְךָ תִּינֹקֶת אֲפֹרַת עֵינַיִם/ רֹאשָׁהּ הֶחְזַק בְּיָדֶיךָ בְּאוֹתָהּ עֲדִינוּת נִבְהֶלֶת/ שֶׁהִכַּרְתָּ עַד כֹּה רַק מִן הַמּוֹקְשִׁים.//

כָּעֵת מִצְטַבֵּר הַחֹמֶר:/ אַתָּה מַבִּיט בִּי בְּעֵינֶיךָ הָרַכּוֹת, נָזוּף נִצְחִי/ מִן הַגִּעְרָה שֶׁהֵטִיחוּ בְּךָ הַחַיִּים/ אַהֲבָתִי שֶׁבָּאָה לְהָגֵן עָלֶיךָ/ שׁוֹרֶפֶת לְךָ מִתַּחַת לָעוֹר/ כִּמְסַנֵּן קְרִינָה עַל כְּוִיָּה.//

בְּשָׁעוֹת קָשׁוֹת אַתָּה פּוֹנֶה מִמֶּנִּי אַבָּא,/ פֶּן יִלְחַץ הַחִבּוּק עַל הַנִּצְרָה שֶׁסָּגַרְתָּ/ כְּשֶׁנִּפְתַּח אֵלַי מוֹצָא נַהֲרוֹתֶיךָ/ אֲבָל הַמָּוֶת בּוֹ נָגַעְתָּ עוֹבֵר בְּמִבְרָק בַּתְּעָלָה הַסְּמוּיָה בֵּינֵינוּ/ שֶׁבָּר פָּתוּחַ בְּמִדְבַּר סִינַי שׁוֹפֵךְ חֲמָתוֹ/ דָּם, חֹשֶׁךְ, בַּלַּיְלָה נָחְלַם לִי תִּינוֹק בְּתוֹךְ תֵּבָה/ וַאֲנִי צוֹעֶקֶת בְּבֶהָלָה כְּשֶׁהוּא מַבִּיט בִּי/ חַי אוֹ מֵת אֵינֶנִּי יוֹדַעַת/ מֵהֵיכָן אָבִיא אֶת הַגְּמָא."

במלאכת מחשבת שירית מתארת שנר את מערכת היחסים בינה לבין אביה. אציע קריאה צמודה בשיר דחוס ומדויק זה, שכל שורה בו חושפת רובד נוסף בקשר ההדדי.

השורה הראשונה מציגה את האב כבעל מאפיינים גבריים ארכיטיפיים – איש של מחשבה, עבודה, דיוק ומחויבות – וכבר בשורה השנייה נרמז כי אל כל אלה נלוותה גם תשתית פוסט־טראומטית שהונחה בו עוד טרם צאתו אל הקרב (עלה בדעתי כי הוא דור שני לניצולי שואה). הקשר בין השניים מתחיל עם שובו של האב מן המלחמה והדבר מתואר בשורה השלישית של השיר. אולם, שתי השורות הפותחות מבהירות כי מה שקדם ליחסי האב והבת, ובכלל זה טראומת האב וטראומת הדורות הקודמים, ארוגים אל תוך הקשר בין השניים. זאת ועוד, הקשר מתחיל כאשר האב שב מן המרחק, ומכאן ואילך נפרשת מורכבותו הרבה של האב – הוא שב מן הקרב ומיד אוחז בבתו ויוצר עמה קשר, אך דומה שהמרחק נותר חלק מרכזי ממנו ומן היחסים, וכי שיבתו אינה שלמה לעולם. מורכבות זו עולה גם מן הצירוף המזהיר "עדינות נבהלת" – המחזיק הן את הרצון לקרבה, הן את הפחד מפניה והן את שורשיו הטראומטיים של התהליך בשתי מילים בלבד.

"כעת מצטבר החומר" כותבת שנר בפתח הבית השני, ואין דרך או צורך לקבוע אם המילה 'כעת' מתייחסת להמשכו של המפגש בין השניים, או אל מערכת היחסים שנפרשה ביניהם מאז ועד עתה. דומה ששתי התשובות נכונות וכי המורכבות והאמביוולנציה שתוארו בתמונת המפגש אכן ניצבות בבסיס הקשר. בשורתו הרביעית של הבית השני, בנקודת ציר של השיר כולו, עוברת שנר לתיאור חלקה בקשר, כבת שניסתה להציל את אביה במידה מוגבלת של הצלחה – נושא שתוסיף ותפתח בחלקו השני של הבית השלישי.

הבית השלישי ממשיך בתיאור מערכת היחסים, ובסיכונים הנלווים אליה כל העת: יצירת הקרבה, והסרת חלק ממגננותיו של האב, מובילות להטמעת חלק מן הקושי האיום שהוא אוצר בתוכו, במעמקי נפשה של הבת. השורות הרביעית והחמישית בבית חושפות את עוצמתו הפנימית של התהליך – הדברים התרחשו בלי להיראות לעין, אך הצטברו, והם נחווים כשבר פנימי עמוק. מדבר סיני המופיע בשורה

החמישית מאפשר אולי כפל משמעות: עוצמת השבר המועבר אל הבת, מושווית למכת בכורות מן ההגדה של פסח; המוות מועבר ומאיים עליה (אולי היא אף הבת הבכורה), ולצד זאת, ייתכן כי מדבר סיני הוא המקום שבו חווה האב את מוראות המלחמה.

הבית השלישי מסתיים בחלום ובו, בדומה לאמצע הבית השני, שוב מתהפכת התמונה ועוסקת בניסיונותיה של הבת להגן על אביה. תמונת החלום היא גם היפוכה של תמונת הבית הראשון, שבה אוחז האב בבתו התינוקת: הבת מקבילה ליוכבד האם, והאב מקביל למשה התינוק. רובו של החלום קל להבנה, אך עניין מיוחד עוררה בי העובדה שהתינוק נחלם בתוך תיבה, ובכל זאת מחפשת אמו את הגומא (שממנו היתה עשויה תיבתו של משה). דומני שזו דרכם של השיר והחלום להמחיש תהליך נפשי מעגלי ובלתי פתור. האב מוגן וחשוף בו זמנית, כשם שהוא מת וחי ובו זמנית, ואילו הבת, במלוא אהבתה ובמיטב כוחותיה, מבקשת להגן על האב, ובכל זאת חשה שאין בכך די ומגבירה את מאמציה.

מעברו השני של הדף, ללא כותרת חדשה אך בהפרדת שלוש כוכביות, מופיע השיר הבא:

"(אַךְ יֵשׁ וְחִיּוּכוֹ שֶׁל אָבִי אוֹסֵף אֵלָיו/ אֶת הַקְּמָטִים תַּחַת עֵינָיו הָעֲמֻקּוֹת/ וְנֶחְשֶׂפֶת הַקִּרְבָה הַמְסֻגֶּלֶת לְהַבְטִיחַ/אֶת שֶׁהַמֶּרְחָק מְסֻגָּל לְקַיֵּם.)"

את השיר הקודם סיימה שנר, בתבונה רבה, באופן שבו הסתיים החלום והיא אינה מרככת או מנחמת את עצמה או קוראיה. ארבע שורותיו של השיר הנוסף מאירות את האב ואת הקשר עמו באור נוסף, אך ההפרדה בין השירים מאפשרת לעשות זאת ללא כל ערעור על תקפות התהליכים הרגשיים שבהם עוסק 'ליל הסדר'. שנר נמנעת

מדילול כוחו של השיר הקודם גם בהכנסת השיר הנוסף אל תוך סוגריים, כאילו ביקשה להבהיר כי הוא חיוני, אך משני להתרחשות הרגשית העיקרית. בשיר הנוסף מביאה שנר את חלקיו השמורים והיפים של אביה. בשתי השורות האחרונות היא שבה ומתייחסת אל המרחק שהוא חלק בלתי נפרד מן האב (התייחסתי אליו בפתח דברי), אלא שהפעם מתוארת האפשרות לאיזון בין קרבה ומרחק – אפשרות שיש בכוחה להציע מזור, ולו חלקי, לתהליך המעגלי והכואב הנפרש בשיר 'ליל הסדר'. ◆

"לא שמעתי כלום/ ופתאום בום!"

אלה נובק: *ארבעים ושתיים*, ברחש 2016, 54 עמ'

ספרה של אלה נובק הוא ספר קטן לכאורה – ממדיו צנועים, גודל האותיות קטן למדי וזבובונים (מודפסים) קטנטנים מעוכים פה ושם בין דפיו. עוד לפני שהתחלתי לקרוא חשתי כי לפני ספר שבאופן מוזר מבקש להתחבא מפני. עם תחילת הקריאה התחושה התחזקה: נובק עושה שימוש בשפה רזה, ומכתיבתה נעדרים כמעט לחלוטין אמצעים פואטיים – היא מדברת, או לוחשת את הדברים באוזן קוראיה בלי גינונים וללא מאמץ. כחלק מ'הורדת הפרופיל' הפואטית שלה, מעמידה נובק במרכזם של שירים רבים נושאים כמו מלפפונים חמוצים, ג'וק מת או חפיסת ופלים. אולם, ככל שהתמשכה הקריאה, השתנתה התחושה. באמצעות הצניעות, האיפוק והלחישה יוצרת נובק אינטימיות עם הקורא – אינטימיות שבתוכה הוא נחשף אל מה שכמעט הוסתר ממנו. אביא כמה דוגמאות לכך. נעיין בשיר 'אמא של שכן בחדר המדרגות' (עמ' 18): "מתיישבת בקלאסה על המדרגה/ מחייכת במבוכה/ מזמן היתה האזעקה?/ שאבתי במזגן/ לא שמעתי כלום/ ופתאום בום!" בשפה פשוטה מתארת נובק תמונה יומיומית מתקופת המלחמה. אין בשיר כל ניסיון לחדור אל מתחת לפני השטח של ההתרחשות. אלא שדווקא האיפוק הוא שמדגיש את הממד הטראומטי של ההתנסות בפקיעתה הפתאומית של בועת השגרה הימיומית והמגינה. בפשטות – כולנו אמו של השכן, והטרגדיה עשויה להתפרץ דווקא מתוך הרגעים הקטנים, ממש כפי שהיא עולה מתוך השיר הקטן שלפנינו. נובק לא מפרשת, לא מעצימה, לא מנסה לחשוף רבדים נסתרים בהתרחשות – היא מתבוננת, ומבטה מלא חמלה משום שמקופלת בו ההבנה שהדברים נוראים דיים כהוויתם וכפשוטם.

הדברים דומים גם כאשר מתבוננת נובק בעצמה. ברבים מן השירים היא מספרת סיפור או משתפת תמונה, והיא עושה זאת, שוב, כמעט ללא מבע רגשי או ניסיונות לחשוף רבדים נוספים. הקורא מתקרב, רוכן אל עבר השיר, ורק אז נחשף אל מה שנסתר מפניו. לדוגמה, 'הג'וק' (עמ' 20): "חרק גדול מאוד גורם לי להרגיש לבד", ו'אתמול' (עמ' 21): "היי ג'וק/ שוכב על הגב/ באמצע הסלון/ איפה היית/ כשחזרתי אתמול שיכורה/ מבילוי כושל". ההיגד הראשון (מסומן בכוכבית והוא ספק שיר ספק מוטו לשיר הבא אחריו) מתאר חוויית בדידותה של אשה בעת שהיא ניצבת לבדה מול "חרק גדול מאוד".

בשיר העוקב פונה הדוברת אל ג'וק מת בבוקר שאחרי דייט כושל. השיר קצר, מוזר, ובקריאה ראשונה הוא עשוי להעלות חיוך. הפירוש הראשון שעלה בדעתי לשיר הוא כי יש בדברי האשה אל הג'וק מרכיב של הקלה על כי לא פגשה אותו בלילה ונאלצה להתמודד גם איתו. אלא שאז רכנתי אל השיר, כפי שיש לרכון אל שירת נובק, וחשתי כי אפשרות נוספת נחשפת בפני: הפנייה אל הג'וק בדיבור ישיר ובוודאי שהפתיחה ב'היי' ידידותי הופכת את הג'וק לנוכחות שיש בכוחה להפיג במשהו את הבדידות. בקוראו את ההיגד הפותח מייחס הקורא את חוויית הבדידות לקושי להתמודד עם הפחד מפני החרק. אחרי קריאת השיר, עולה האפשרות כי הבדידות עמוקה כל כך, עד כי דווקא נוכחותו של החרק ולא החרדה מפניו היא המדגישה אותה.

גם השיר 'מסטיק תות' (עמ' 28) עוסק בבדידות, ודומה כי סופו, ההולם בקורא באותה אגביות המאפיינת את נובק, חושף את מקורותיה העמוקים: "אבא, קפוץ לבקר – / יש לי שאלה / לא משהו קונקרטי,/ לא משנה מה.// רציתי לעדכן ש.../ בעצם אין לי מה./ בוא לבקר,/ עברה כמעט שנה.// מתחת לכרית/ טומנת הזמנה/ לסנטה קטרינה/ אני ילדה קטנה// הלכת להביא לי/ מסטיק מתנה/ אבל עוד לא חזרת/ אני עוד ממתינה// אובדת במדבר/ רק עץ בודד עומד/ אבא שלי תלוי/ על חבל מתנדנד".

דומה שאת הדוגמה המובהקת ביותר לפואטיקה של נובק ניתן למצוא על כריכתו האחורית של הספר. על גבי הכריכה האחורית של ספרי שירה רבים מופיע פעמים רבות שיר המדגים, שלא לומר מפגין, את איכות השירים שבין הכריכות. אצל נובק הכריכה חלקה ומופיעה עליה השורה – "חסר לי ברזל". שורה פשוטה, פרוזאית, מעלת חיוך, ועבור מי שטרם קרא את הספר היא חסרת הקשר ומסתירה, כדרכה של נובק, את רבדיו הרגשיים. אולם, אחרי קריאת הספר לא מצליח וידויה של נובק על המחסור בברזל ממנו היא סובלת להסתיר את החוסרים הנחשפים בין דפיו. ההפך הוא הנכון – הקורא מבין שנובק לא באמת ניסתה להסתיר דבר מפניו, למעשה, היא הזמינה אותו לרכון לעבר שירתה. ◆

גיא פרל

חצי פיוט

אמילי דיקנסון

מאנגלית: אורי וייס

הזרים הללו בעולם נוכרי

הַזָּרִים הֵלָּלוּ בְּעוֹלָם נָכְרִי
חָסוּת בִּקְשׁוּ הֵם מֵאִתִּי –
הִתְיַדְּדִי עִמָּם, שֶׁמָּא בַּשָּׁמַיִם
בְּעַצְמֵךְ פְּלִיטָה תִּהְיִי –

אמילי דיקנסון כמעט ולא יצאה מפתח הבית שבו נולדה. מערכות יחסים שלמות ניהלה בהתכתבות, ולכן השיר הכל כך יפה הוא גם תצלום רנטגן של מי שהעולם מעבר לדלת נראה בעיניה כעולם נוכרי, וגם שורות אפשריות של פתיחה בהרצאה מלומדת על פרנויה.

רוני סומק

מפוצצת את הגדרת האוטוביוגרפיה

מאיה בז'רנו: *חלונות הזמן של אביגיל*, הוצאת ספרא 2016, 280 עמ'

יש יצירות שפני השטח שלהן חלקים, מלוטשים. וישנן אלה שאפשר לראות בהן את טביעות האצבע של המחבר. לראות את החומר ממש. כן, זאת כמובן רק עוד חלוקה סכמטית לגבי יצירות ספרות, והחלוקה הזאת לאו דווקא מעידה על רמת המיומנות של היוצר, אלא לא פעם על תקופה או ז'אנר או יותר מכל אלה, על נטיית לב.

ובכל זאת נניח לרגע שזאת החלוקה שבאמצעותה נחצה עולם־היצירות, על פי הפטיש או שמא השופין הדק שבו משתמשים היוצרים, על פי הרגע שבו הם נעצרים מול יצירתם מעשה ידם ואומרים: די. אמרתי מספיק. אין לי צורך שהדבר ילוטש כמראה שתשקף, נאמר, את בבואתו של הקורא. מוטב שהספר יתפקד כאולם מראות שהמראות בו חלקן סגלגלות, אלה מקטינות בעוד אחרות מותחות את קומתך ואתה הקורא יוצא מתוך האולם או אוהל הקרקס, משפשף עיניך מול האור ומנסה לתת מידה לדברים.

במקרה של הספר שלפנינו, נדמה לי שמדובר בדבר אחד, המעמיד פנים שהוא דבר אחר.

לכאורה החוט המארגן נתלש, נקרע בשיניים ממש, ונתפר פעמים רבות. זוהי רקמה שלא פעם רואים (לכאורה או שלא לכאורה) את צדה האחורי הפרום לכאורה, שאין בו האריגה הצייתנית של הצד הקדמי המוצג לבאים להתארח. כך גם טיבם של הקשרים שבין הדמויות ואפילו בין הסוגות שמשוטטות בטקסט הוא לאו דווקא מוחלט. יש בו עירוב בין חוויות פנימיות למחירי שכר דירה, בין חוויה אינטימית לבין אבחות מלומדות כמו גם ביקורות קולנוע. הטון שמוסר רגעי התוודעות עצמית וחילופי שלטון הוא כמעט אותו טון. אפשר להתבלבל מול זה, אבל רצוי לראות שיש כאן בחירה של סיפור ההיסטוריה, בחירה המפצלת ואולי מוטב אמר לעתים מפוצצת את הגדרת האוטוביוגרפיה.

יש כאן כוונת מכוון, כאילו הכל שווה בפני הכותבת – ההתפתחות האמנותית והאישית של הגיבורה ועבודה כמו־פקידותית ואהבה. גם את האהבה אופף בספר מעין שוויון נפש המסמיך זו לזו קלה כחמורה, אבל מתחת לזה יש מיתר מתוח שהוא החיים עצמם ומאמץ ההתבוננות בהם. ואת המיתר הזה יש לשמוע ואת צליל הנגינה עליו ניתן למצוא ברומן כולו.

כי אפילו דימוי החלונות שמגיע מתוכנת המחשב הפופולרית ביותר הופך בידיה לדימוי אישי – לאפשרות לצרף מרחב וסימן ושם.

יש כאן היסטוריה שנכתבת, את זה יש לומר, ולא נכון לקעקע את התחומים ולשוב ולהפריד בין האישי והכללי שמעורבים בספר זה בזה, כך שכל הפרדה נדמית כמו סנטימנט.

דומה שניתנת בידינו עדשה המתקרבת ומתרחקת במהירות ממה שהיא צופה בו. ובעצם במחשבה שנייה אביגיל עצמה, גיבורת הספר, היא הכלי, היא האינסטרומנט שניתן בידינו כדי להרחיב ולקצר, להביט בדברים כולם, בין אם היו קומה של בניין, גבותיו של אדם, או גבעול של עשב, כאילו היו כולם עשויים מאותו חומר.

וזה כוחו של הספר שמעמיד עולם שיש בו מקום גם ללחם וגם למים ולקורותיה של אשה משוררת באופן שאינו נע מן המוקדם אל המאוחר או להיפך, הוא שם את הכל בידינו כמו טנא, כמו גל, כמו הזיכרון, באיזה בבת אחת שאי־אפשר ולא נרצה להתנגד לו. ◆

יערה שחורי

מדברים שנאמרו בהשקת הספר

יובל גלעד

*

מַשָּׂאִית קֵרוּר
הִתְגַּלְּתָה
לְצַד כְּבִישׁ מָהִיר
בְּאוֹסְטְרִיָּה
כַּמּוּבָן
פְּלִיטִים דָּפְקוּ
עַל הַדֶּלֶת
עַד כְּלוֹת

*

הָיֹה הָיְתָה
פַּעַם יַלְדָּה
עַד שֶׁגְּבָרִים
לָקְחוּ אוֹתָהּ
לְחֶדֶר חָשׁוּךְ
עִם אוֹר לִירִי
בְּמָכוֹן לִוּוּי

*

כַּדּוּר הָאָרֶץ
קוֹדֵחַ מֵחֹם
כְּדֵי לְהִתְרַפֵּא
מֵהַמַּחֲלָה
שֶׁשְּׁמָהּ אָדָם

*

חֹרֶף יוֹרֵד
עַל אֵירוֹפָּה
חוֹשֵׁף שׁוּב
מַלְכוּת קֹר
נִשְׁמָתָהּ

*

כְּדֵי לִמְדֹּד
קֹר חָרְפִּי
יֵשׁ לְהַכְפִּילוֹ
בִּבְדִידוּת
הַנּוֹף סָבִיב
בִּמְיֻחָד
כְּשֶׁאַתָּה זָר
בְּעִיר אֵירוֹפִּית
בָּהּ יֹפִי קַר
רַק מַגְבִּיר
בְּדִידוּתְךָ

גלעד מאירי

פראזת אהבה

פִּתְאוֹם אַתְּ סוֹלוֹ.
לְשׁוֹנֵךְ מְאַלְתֶּרֶת לוּלָאוֹת,
אֶצְבְּעוֹתַיִךְ עוֹלוֹת
וְיוֹרְדוֹת בִּשְׂרִיגֵי הַצְּלָעוֹת,
עוֹבְרוֹת בְּוִירְטוּאוֹזִיּוּת
בֵּין פּוֹזִיצִיּוֹת
וַאֲנִי
בַּס
מְהַלֵּךְ,
יוֹרֵד חֲצָאֵי טוֹנִים
דֶּרֶךְ גַּבֵּךְ,
פּוֹרֵט בְּטַפִּינְג עַל אַגַּנְךָ,
מִתְלַפֵּף עַל חַמְשַׁת
חוּשָׁיִךְ כְּמַפְתֵּחַ סוֹל,
מַרְעִיד פִּיקָאפּ לַח לִקְרַאת
דִּמְמַת אוּנִיסוֹן.

מודר האדם

פִּתְאוֹם קָם אָדָם
וְהַמִּזְרָח בּוֹ לֹא קָם
הַגְּרוֹנִיּוֹת גּוֹלְשׁוֹת
כִּסְקִטִים קֵהִים
טוֹעֵן עָנִי
יוֹצֵא אֲנִי
אוֹמֵר אַשְׁכְּנַזִּים
כְּמוֹ קְלָלָה אוֹ
הַתְחָלָה שֶׁל בְּדִיחָה אַךְ
אֵין צוֹחֵק
מַגְבִּיר אֶת קוֹלוֹ
אֲבָל הַמִּזְרָח
כְּבָר לֹא צוֹעֵק
הַהֶגְמוֹנִים הַלְּבָנִים
לֹא מִסְתַּבְּכִים אִתּוֹ
הֵם אַף נֶהֱנִים
לְהַנְהֵן צוֹדֵק

פירוז זוגי

אַתְּ מִתְחַפֶּרֶת בַּכָּרְסָה
עִם מַחְשֵׁב נַיָּד, חֲמוּשָׁה
שְׁתִיקָה רוֹעֶמֶת, נָשֵׁק דֶּמֶה
לְהַשְׁמָדָה זוּגִית. בַּתִּקְרָה
הַמְּאַוְרֵר סוֹרֵק אֶת הַחֶדֶר
כְּמוֹ מַכָּ"ם, מְיָרֵט
תְּנוּעַת כֹּחוֹת, מִלָּה
לֹא בַּמָּקוֹם. מְבַקֵּשׁ
אִשּׁוּר מַעֲבָר אֵלַיִךְ,
אַתְּ מְבַקֶּשֶׁת פֵּרוּז.
לְלֹא מוֹדִיעִין עַל הֲפוּגָה
מַסִּיג עַצְמִי בִּדְמָמָה לַתַּצְפִּית,
הָעֶמְדָה הָאֲחוֹרִית
שֶׁל הָאַהֲבָה.

פואטיקת הבלוק

וּמֵהַבְּלוֹקִים
תֵּצֵא שִׁירָתֵנוּ
בְּלִי חֻקִּים
עִם חֲרִיזָה
רָזָה
בִּפְרוֹזָה
פְּשׁוּטָה פִּיגוּרוֹת
רְפוּת בָּשָׂר
סִיכִּים מְצָמְקִים
שֶׁל אָקָזוֹטִיקָה
רַכָּה וּמֵהָרַכָּבוֹת
(לֹא קָשׁוּר לְאַשְׁכְּנַזִּים)
יֵצְאוּ צִטּוּטִים
מִמְּקוֹרוֹת מִקְרָאִיִּים
לֹא מְקוֹרִיִּים
פִּיּוּטִים
בְּלִי סִכּוּנִים נִתְאוֹנֵן
עַל הַשִּׁכּוּנִים
נִתְגַּעְגֵּעַ לְמִשְׁפָּחָה
לְתַבְשִׁילִים לְנִגּוּנִים
לְבֵית כְּנֶסֶת
אַהֲבָה נִכְזָבֶת

תבין

אֲנִי לֹא בְּנוּיָה לְזֶה יוֹתֵר.
אֲנִי מֵבִין.

חֲצִי מִשְׂרָה עַל חֲמֵשׁ מֵאוֹת תַּלְמִידִים.
אֲנִי מֵבִין.

רַק הַיּוֹם דָּחִיתִי שְׁנַיִם.
אֲנִי יָכוֹל לְהָבִין.

דַּבֵּר אֶל הַקִּיר.
כֵּן, זֶה בְּוַדַּאי מִתַּסְכֵּל.

לֹא זוֹכֶרֶת מָתַי יָצָאנוּ לְסֶרֶט.
אֲנִי מֵבִין.

אַתָּה תָּקוּעַ מוּל הַמָּסָךְ.
אֲנִי מֵבִין אוֹתְךָ.

אַתָּה מֵבִין? שָׁבוּעַ כֵּלִים בַּכִּיּוֹר.
אֶפְשָׁר לְהָבִין.

רַק מְלַטֵּשׁ אֶת הַסַּכִּין בָּהּ אַתָּה אוֹמֵר לִי לֹא.
אֲנִי מֵבִין.

קָשֶׁה לִי, רוֹצָה לָשִׂים לְזֶה סוֹף.
אֲנִי מֵבִין.

אַתָּה לֹא.
אֲנִי מֵבִין.

"אולי יידיש/ בעמקי מילה עברית נושמת"

רבקה בסמן בן־חיים: *דער שמייכל פון א בוים – חיוכו של העץ*, הוצאת קשב לשירה ולייוויק־פארלאג 2016, 111 עמ'

בשנת 2013 פרסמה הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה נתון לפיו כ־2% מאוכלוסיית היהודים בישראל בגיל 20 ומעלה, כ־100,000 תושבים, הצהירו כי הם דוברים יידיש כשפת אם. כיום (2017), ככל הנראה מניין דוברי היידיש כשפת אם נמוך מ־85,000 תושבים, וסביר להניח שבתום העשור הנוכחי מספרם של אלה שבחלקם כבו חצו גבורות, יוסיף להצטמצם אל גבול 50,000 תושבים, ואף למטה מכך. מלבד זאת, עתודת החרדים דוברי היידיש כשפת אם, שנחשבה כעתודה מובטחת, הולכת ומתדלדלת עם היטמעותם בחברה הישראלית. תהליך דומה מתרחש בקרב הקהילות היהודיות בצפון אמריקה ובאירופה והס מלהזכיר התמעטות תפוצתם והדפסתם של יומונים, כתבי־עת וספרים בלשון היידיש.

לשון אחר: אַ ברוך צו אונדזער שפּראַך. ברם, בסטטיסטיקה היבשה המוצגת לפנינו אין די כדי ללמד על התעניינות מצד בני נוער וצעירים בלשון היידיש ותרבותה ועל פריחה חסרת תקדים במספר הלומדים ובמספר מוסדות הלימוד והקורסים ללימודה. אלו אינם נכללים בסטטיסטיקה, אך הלכה למעשה הם קהל היעד החדש של שפת היידיש ואפשר שהם ידרשו בעשור הבא לשאת את הלפיד ולהבטיח קיומה של אש התמיד. משכך הדבר, ולאור השינויים שהתרחשו ומתרחשים בגנום התרבותי־חברתי־לשוני של דוברי היידיש, נדרשת שירת יידיש רלוונטית, הצועדת במקביל להתפתחויות ולהתרחשויות בחיי החברה והתרבות בארץ ובעולם וקשובה להם. נדרשת שירה כגון זו המופיעה בספרה החדש של רבקה בסמן בן־חיים, *חיוכו של עץ* (*דער שמייכל פון אַ בוים*).

באפילוג לספר כותב רפי וייכרט: "כשקוראים בשיריה רוצים לחיות. לחיות עד כלות". ואפשר שעל רגל אחת, ספר זה הוא כמעיין חיות המתפרץ בשירת היידיש בת זמננו שעודנה נטועה, ברובה, באדמת נכר, מלקקת את פצעיה ומבכה על אובדנה בשירה קודרת ומייאשת אליבא דמוריס רוזנפלד: "אימער גיי, גיי, גיי/ אימער וויי, וויי, וויי" ("תמיד נדוד, נדוד, נדוד/ תמיד כאב, כאב, כאב").

משוררת היידיש בת התשעים ושתיים בסמן בן־חיים, זוכת פרס הרשות הלאומית לתרבות היידיש לשנת 2015, שחיברה למעלה מעשרה ספרי שירה, עשויה להטעותכם. לכאורה, היא משם. מוילקומיר שבליטא, מאדמה ספוגת שנאה ודם שהנביטה אלגיות ויבבות פואטיות

כשנחרשה בידיהם הרצחניות של נאצים ואנטישמים. בפועל, היא קונגלומרט עשיר ומגוון המשלב כאן ושם, עברית ויידיש, גלותיות וישראליות, תל אביב וקיבוץ לצד עולם יהודי שהיה וחרב: "אני חיה בעברית/ ביופיה והדרה/ וכל כולי נושמת יידיש/ בבדידותה" (עמ' 55).

במקום אחר מבקשת המשוררת להסביר את קרבת המשפחה בין העברית ליידיש באמצעות קשרי הגומלין ביניהן, המוצגים כיחסים בין אחיות התומכות זו בו או כאם המחזקת את ידי בתה הקטנה: "אולי יידיש/ בעמקי מילה עברית נושמת/ את האותיות היא מחממת,/ וצעד רק מקנה/ ואז, כשיידיש/ לעברית/ את דמעותיה מספרת,/ שתי הלשונות/ נושאות לאל/ תחינה אחת".

שיר זה, בדומה ליתר השירים בספר, מופיע סימולטנית בעברית וביידיש. תרגום השירים לעברית הופקד בידי שמונה מתרגמים ובהם: חמוטל בר־יוסף, רועי גרינוולד, בני מר, רותי זקוביץ' והמשוררת עצמה. בשיר שכותרתו 'הרכבת' (עמ' 57) בסמן בן־חיים מספרת על מפגש עם תיירת שביקשה לדעת "איך מגיעים מתל אביב/ לרכבת". מרוב "שמחה מחרישת אוזניים" למשמע השאלה היא בקושי שמעה את המשך דברי התיירת, שכן שמחה "להורות לה דרך/ מתל אביב/ אל"; מעניין שדווקא הרכבת מסמלת בשיר זה את החיים, וכמוה גם היציאה מתל אביב. אפשר שיש בשיר ביקורת כלפי תל אביב הבועתית ועידוד מרומז לבקר/לצאת אל חבלי ארץ נוספים ואפשר שהמשוררת שמחה על שמצאה בת שיח 'להורות לה דרך', לדבר עמה. כך או אחרת, המשוררת בוחרת להורות דרך לחיים, וזהו רעיון שחוזר על עצמו ברבים משירי הספר. כך למשל בשיר 'חדשות מקיבוץ מעפיל' (עמ' 59): "כשאתם מספרים לי/ מי מת,/ ספרו לי כעת,/ מי נולד/ כך אדע שהסוף לא מפחיד... בסוף הדרך אני יכולה/ לראות עוד ראשית/ אדמה בפריחה".

הערכת החיים, רדיפתם וחיבור שירי שבח לכבודם מקורם בעברה, בתקופה שבה ראתה מוות על מופעיו השונים וחמקה ממנו, בתקופה שבה איבדה יקרים וקרובים לה; משם מגיעה אהבתה העזה לחיים: "נדמה לי/ שאף פעם לא אהבתי עוד טעם/ כטעם הלחם./ לו הכרתי את האופה – אני מקווה שלא היה במחנה –/ הייתי מודה לו/באין־ספור תודות,/ יותר מכפי שיכול אדם להודות,/ ומילה לא הייתי אומרת/ על רעב שרעבנו עד כלות" (עמ' 33). בשיר נפלא זה הלחם הוא החיים וטעם הלחם הוא טעם החיים ואין תימה שהמשוררת לא טעמה ולא אהבה בחייה טעם כלשהו כטעם החיים. הרעב ללחם, אף שאינו רציונלי, פיזיולוגי או נובע ממחסור, עודנו מקנן בה "כבימים אחרים,/ כשגוועונו לפירור", ולתהייה הרטורית מדוע באמצע היום "נרעב בה הרעב/ הרי לחם יש בבית/ די והותר", היא משיבה: "מן הסתם/ כדי שעוד אזכור –". הרעב הוא אפוא בבחינת קריאת הודיה לחיים לא פחות מאשר תזכורת לנוראות העבר.

אף שהשואה וזיכרון השואה מופיעים בשירים רבים, הם אינם כאמור הנושא העיקרי או המרכזי. בספר כמה תמות מרכזיות: לשון היידיש, הווי ישראלי, ארס־פואטיקה וזקנה. בסוגיית הזקנה עוסקת בסמן בן־חיים ממקום אופטימי, מלא און ורָעָב להמשכיות. בשיר 'בדרך' (עמ' 87) היא מנתחת בעדינות של אמן את צעדיהם המדודים והאטיים של הקשישים בפוסעם ברחוב או בפארק: "לאנשים בודדים/ לא אצה הדרך;/ לא ימהרו,/ צעדיהם מדודים,/ יניחו לכל לחלוף על פניהם./ יש להם זמן לראות עשב, עלה, אילן./ לרוח הם סחים/ על מה שהיה גם להם..."

ומנין אנו למדים גזרה שווה בין אנשים בודדים לזקנה? מהשיר 'מפי שכנים' (עמ' 105): "את השכנה השתקנית כולם פה מכירים; לעצמה היא ביידיש כותבת שירים./ ואם תמצא עוד איש שאת שפתה ידע/ אף פעם לא תהיה עוד בודדה". בשיר נוסף העוסק בזקנה, 'לילה' (עמ' 99) פוגשת המשוררת בזקנתה הנראית לה כזרה ומשונה "ולבושה כחודש מאי" (כצעירה) וכשמתברר לה שמתחת לתלבושת חודש מאי מת מת – "מזמן כבר פרחו עלומי" – נוקטת המשוררת הנפלאה פעולה שובת לב: "ואז באצבע לוהטה/ קרעתי לה (לזקנה) את בת הקול/ הבטחתי ללמד אותה/ את זמר שיר פריחת האתמול".

במילים אחרות, המשוררת שחצתה את גיל תשעים מלמדת את זקנתה כיצד לשמור על עלומיה: "ימי אביב מתעוררים/לפרוח בעבר עייף". בדומה לבסמן בן־חיים שרואה נעורים בזקנתה, כך נראה כי ספרות היידיש בת זמננו, זו שכבר חיברו רקוויאם (המי יודע כמה...) לכבודה, עודנה מלאת חיוניות, רעבה להמשכיות, מתחדשת, והודות ליוצרים כרבקה בסמן בן־חיים מתגלה במלוא חיותה, חרף כל הקשיים, נבואות הזעם והסטטיסטיקות הקודרות. ◆

ניקולא אורבך

ויש גם משוררת

נעמה ארז: *אגרוף קטן*, הוצאת נתיבים 2016, 78 עמ'

ספרה החדש והשביעי במניין של המשוררת נעמה ארז, מציע ויתור כמעט סגפני על פרטים מיותרים בדרך למהותה הראשונית של הצורה. הספר נזירי במובן זה שהוא זונח במודע מרכיבים צורניים הכרוכים בפרובוקציה, אקלקטיות, היסחפות דתית אקסטטית, דקורטיביות או צעקנות אופנתית, ויוצא ממעמקי תחושותיו של מי שרחק מרצונו מהמולת החיים. ההומור והאירוניה מצילים את הספר מכובד מעיק, ומשוטטים בהיתוליות כמו ילדותית בין רבות משורותיו. המשוררת שחה בישירות בדברים הרציניים ביותר ועם זאת אינה לוקחת את עצמה ברצינות יתרה, מכל מקום, לא עד כדי אובדן קשר עם המציאות. לצד הלך נפש מהורהר ועגמומי הנוגע לעתים במלנכולי, משוחה על השירים ענווה של מי שמביט על החיים בכלל ועל חייו בפרט מהסוף אל ההתחלה. המוות והחיים נוכחים בשירים ללא מורא. אכן כדבריה, "צריך מזל כדי לחיות/ ויותר מזל כדי למות" (עמ' 72).

החיים בסופו של דבר הם חלקיקי קיום ורגעים שניתן לחלוף על פניהם בשוויון נפש ובהתעלמות גמורה, או לחוות אותם, לגעת בהם בחמימות כף היד, להיפתח אליהם, ולהתבונן בהם במלוא צבעוניותם האנושית, ניחוחותיהם ומורכבותם. רגעים מינוריים אלה מזינים רבים משירי הספר, למשל: "בבית המרקחת/ מספק לי אבו מוח/ את כל התרופות הנדרשות/ ושואל אם אני מכירה./ אני אומרת לו מתוך סקרנות, מהו שם המשפחה שלך?/ והוא עונה לי:/ מוח זה בעברית הוא אומר./ כנראה היה אחד מאבותיך חכם,/ אני צוחקת, ומרגישה איך כל הגוף שלי מתרחב ומתפשט/ והוא מחייך אלי." (שיר ללא שם, עמ' 32).

דו שיח בבית המרקחת הופך לחוויה פואטית בזכות הנכונות של המשוררת להתעכב על פניו של הרוקח, על חיוכו ועל שמו, כלומר על זהותו, תולדות אבותיו ותפיסתו העצמית. בשיחה אגבית זו, שמשכה לא עלה על שניות ספורות, נברא השיר.

"ומה לי, משוררת זקנה ולכל זה?" (ללא כותרת, עמ' 72) שואלת ארז את עצמה, מה זה משורר? האי בהירות המתלווה להגדרה עצמית זו, לצד הזיהוי המובהק של האני עם אותה הוויה, מזינים את השיר 'דמות': שואלים אותי מי את./ אני מגמגמת:/ נכון, אני כותבת שירים/ אבל מי יושבת מאחורי הראש?/ העברית דלה/ מלהכיל אותה/ או את ההוויה שבה היא/ מופיעה ונעלמת" (עמ' 91).

בפתיח לספרה כותבת ארז: "מילים בוראות אשליה הרחוקה מן החוויה". אבל עם כל דלותה

של השפה האנושית, ללא מילים אין אפשרות לתעד את חוויית הקיום או להנציח את הרגע. מוזר שעיסוק זה כה נחשק בעיני כותבי שירים. מבט אירוני בהוויה זו מניע את השורות בשיר 'שירים למתי מעט': "אני כותבת שירים למתי מעט אשר קוראים שירים/ ולמעטים שבהם הקוראים את שירי" (עמ' 11).
ובמקום אחר: "אני לא המילים שאני משתמשת בהן" ('יכולתי להשתגע', עמ' 42).
מצד אחד, שירה מצריכה עיסוק כלשהו במילים, מצד שני, מילים הן אשליה.

לשון הספר רזה, נטולת ראוותנות. היא אינה מרחיקה משפת דיבור ועם זאת כרויה מאותם עומקים שבהם מוות וחיים אינם חוששים לאחוז זה בידו של זה. לא קל להביט בעיניים פקוחות בסופך או לגעת בצער ובתחושות האין־אונים של אדם יקר ההולך למות.
שירים אחדים עוסקים בחוסר אונים המתלווה לזקנה, בנקודת המבט של מי שרואה את אמו או אביו מביטים במוות. מעלתה של השירה נעוצה אולי בכך שהיא מאפשרת לפחד המוות להסתתר במילותינו כאילו היו יקום נפרד ומרוחק שאין לו ולנו דבר במשותף. כבר בתחילת מסעה הפואטי מודעת המשוררת למגבלותיה של השירה להיות תחליף לחוויית הקיום. "מילים בוראות אשליה, הרחוקה מן החוויה", ועם זאת עוצמתן טמונה בקיבולת האין־סופית שלהן, בהיותן עמוקות דיין לשמש מקלט נוח גם לחרדת המוות.

ככל תחום אחר בחיים, שירה אינה נקייה מקנאה, שנאה ותאווה: "משוררת/ צריכה דברים אחרים:/ משוררת צריכה כתפיים/ משוררת צריכה שדיים/ משוררת צריכה לכתוב זין/ בשלוש הטיות שונות בשירים" (עמ' 40), ובהמשך, בנימה ציונית: "משוררים מעולים בלהזדעזע" (עמ' 51). באותה רוח היא כותבת על מבקרת הספרות המבקשת למכור ספר שניתן לה, תמורת כמה פרוטות. כאותו מבט סרקסטי־פילוסופי של אן סקסטון בשירה 'שלושה חלונות ירוקים', על מה שאין היא רואה או זוכרת – "שכחתי את שמותיהם של המבקרים הספרותיים" – כותבת ארז ב'שיר מחאה מנוקד':

"השיר הזה לא יציל אותי/ וגם לא עורך המוסף הספרותי הנכבד/ נתגלגל יחד לאבק באותו בית הקברות/ על שלדו יציבו שלט מאיר עיניים:/ פה נקבר המבקר והעורך הספרותי הנכבד" (עמ' 39). אכן תודעת הזמניות והמוות מביסה גם את כוחם של מבקרים ספרותיים.

החומרים הפואטיים הקשים שמהם עשוי הספר, אינם מעכירים את צלילותו האסתטית. מול ההתרחשות החד פעמית, הסנסציונית, השטחית ובת החלוף, העוברת את מסך הטלוויזיה, מצויה בסופו של דבר ההתרחשות העל זמנית הקוראת תיגר על האופטימיזם המסולף המניע את תרבות הצריכה ואת הסגידה של החילוניות לתרבות האושר המדומה.

כך בשיר 'זיכרונות': "יושבת מול המסך הגדול עוקבת אחרי/ ילדה קטנה ההולכת לבדה בשביל... הזיכרונות שלי מתקבצים בתוך ראשי... הרגשות נשחקו המחשבות נשכחו וכל התובנות מתלכדות לכדי נקודה אחת פשוטה: ... הבל הבלים הכל הבל" (עמ' 29).

ויותר מכך, "חדר ההמתנה", "מחזור מן המחלקה האונקולוגית" מאפשר להתבונן דרכו בשאר שירי הספר ולראות את גון הצבע הנעדר מפלטת הצבעים של אדם צעיר מלא תקווה ורוח נעורים. ארז שמה לבה לפרטים הקטנים ומצביעה על דברים שחומקים מן העין: "גם כאן יש חלוקת תפקידים:/ הנה מגיעה מלכת חדר ההמתנה/ מנהלת את גופה בחן [...] והנה זאת שמספרת בקול/ על הכימותרפיה האחרונה שלה [...] המתוקתקת./ היא לא תצא מהבית מבלי להשלים קווי מתאר סביב עיניה/ ויש גם זאתי עם הספר ביד,/ שימות העולם, אבל היא תקרא עוד שורה/ ועוד מילה ודי/ ויש גם משוררת" ('ההצגה הכי טובה', עמ' 64).

ארז מודעת לְמִשׁוֹרְרוּתָהּ ולתפקיד השירה בחייה; ועם זאת רואה בכך לפרקים סוג של הוויה נטולת מובן ותכלית. בשורות שצוטטו קודם נאמרים הרבה דברים, ובעיקר עובדה שקשה לומר אותה אך חייבים לומר אותה: בכל צער, גדול ככל שיהיה, יש ביטויים צורניים, טקסיים ותיאטרליים, ויש מחוות ומילים שאינן יכולות לומר דבר. ודווקא בשל כך יש פיתוי לגלוש אל הדקורטיבי, לאותה תפאורת־צער של נהי ובכי, הנוגעת בנקל במלודרמה. ***אגרוף קטן*** עומד בנחישות מול הפיתוי הזה. ◆

דן אלבו

כל הזמן הזה

אביבית חזק: *מתעברת עם הזמן*, פיוטית 2016, 95 עמ'

עם צאת ספרה הראשון מתגלה האמנית הרב־תחומית אביבית חזק כמשוררת בעלת עמדה פואטית חדשנית. ברוב שיריה היא ניכרת ביצירת מושג זמן משלה, שבו מתרחש מפגש נשי בין הרגעי למתמשך במחזוריות קבועה, שהמסמן שלה הוא עונות השנה: "חָמֵשׁ/ עוֹנוֹת/ קַיִץ/סְתָו/ חֹרֶף/ אָבִיב/ וְאִשָּׁה".

הופעתן המודגשת בדש הימני של העטיפה נחקקת בקורא כשבעה דיברות. דרכם מתגבשת בו תחושת קודש המתחדשת עם קריאת כל אחד מן השירים בספר. בשיר הפותח בו, 'מחזורי געגוע' (עמ' 8), מתבררת החוקיות שבהיווצרות השירים:

"אֲנִי מִתְעַבֶּרֶת/ בְּמַחְזוֹרֵי הַזְּמַן/ כְּמוֹ גַּעְגּוּעֵי/ הַלְּבָנָה/ לִשְׁלֵמוּתָהּ/ כְּמוֹ גַּעְגּוּעֵי/ שִׁקִּיעַת הַשֶּׁמֶשׁ/ לִזְרִיחָתָהּ לְהָעִיר/ בֵּי מַחֲזוֹרֵי יְצִירָה/ הַמִּתְאַוִּים לָצֵאת/ לָאוֹר כְּמוֹ/ תִּינוֹק/ הַמִּתְגַּעְגֵּעַ/ לְהִוָּלֵד לָאֲוִיר/ נְשִׁימָתוֹ".

דימוי התהוות שיר לתהליך התמלאות גרמי השמים מגעגוע ממושך אל שלמותם, נרשם בקורא כאירוע קוסמי־פואטי בלתי נשכח. הוא מתחזק בסיומו של השיר עם הקבלתו לגעגועי תינוק להיוולדו. בהקניית ממד אנושי־נשי להשלמה עם הציפייה והאיפוק הכרוכים בהשגת שלמותה של יצירה, הופך הקורא לחלק מהתרקמותה: הקשבתו מתחדדת לכל ניד ושיח בעולמה האקזיסטנציאלי, שממנו מרקיעה שירתה של חזק. האי האצה ביצירה וההמתנה לבשלות עד להאחדתה עמה, לא רק כובשת את לב הקורא, אלא מוחזרת בכך עטרתה של השירה לישנה. התייחסותה המכבדת של המשוררת אליה כאל מדיום יקומי וכבעל עוצמה פרטית להמשך קיומה עוברת לקורא, וכתמורה על השקעתה מכבד הוא את שיריה ואת קורות חייה, אלה הנרמזים ואלה המוצהרים, כבשיר 'הצהרה' (עמ' 36):

"אֲנִי מוֹדָה בָּאַשְׁמָה/ רָצַחְתִּי אֶת הַיַּלְדָּה/ הַקְּטַנָּה שֶׁבִּי/ כְּדֵי שֶׁאוּכַל לִגְדֹּל/ לְלֹא הַצְּלָלִים שֶׁל הוֹרַי/ שֶׁעָלוּ מִמָּרוֹקוֹ/ שָׁמַעְתִּי שֶׁאָמְרוּ/ אַתֶּם לֹא שָׁוִים/ אַתֶּם אֲבַק אָדָם/ וַאֲנִי הֶאֱמַנְתִּי/ בֶּאֱמוּנָה שְׁלֵמָה/ שֶׁזֶּה נָכוֹן וְהִתְבַּיַּשְׁתִּי/ כָּל הַשָּׁנִים רָצִיתִי/ לְהַחֲלִיף אֶת/הוֹרַי הַמָּרוֹקָאִים/ בְּהוֹרִים אַשְׁכְּנַזִּים// עַכְשָׁו אֲנִי יוֹצֵאת/ לְחַפֵּשׂ אֶת הַיַּלְדָּה/ הָאֲהוּבָה שֶׁלִּ/ אִמָּא וְאַבָּא שֶׁלִּי/ אִיבּוֹנָה// אוֹי כְּבָר מְאֻחָר/ אֲנִי מַקְשִׁיבָה/ לַקָּנוֹן שֶׁל פָּאכֶלְבֶּל".

דרך הצהרתה על דיאלוג שהיא מנהלת כאן עם תקופת ילדותה, כמו גם עם תקופות אחרות בחייה שאירועיהן הושתקו, מכה על חטא ככל שתהיה, מופקת מן הקורא הקשבה מקסימלית לרגשותיו ולעמדותיו הוא, שחלף זמנן. בכך היא מייצגת את מי שחווה התכחשות למקורותיו, במחיר אהבה שנגזלה ממנו תמורת גדילה הרחק מצל הורים. השיר 'ספירת מלאי' (עמ' 20) הוא אחד הביטויים לדרכי המרתה של המשוררת תחושות של החמצה לכדי מעשה אמן:

"אֲנִי וְהַיָּם/ מַחֲלִיפִים מַבָּטִים/ אֲנִי מְחַפֶּשֶׂת בּוֹ אֶת/ הַחַיִּים שֶׁאַחֲרֵי הַמָּוֶת/ וְרוֹאָה רַק גּוּשֵׁי מֶלַח/ שֶׁל דְּמָמָה מִדְּבָרִית/ מְנַצְנֶצֶת כְּיַהֲלוֹם/ אֲנִי עוֹשָׂה סְפִירַת מְלַאי/ לְזָכֶר הַיָּמִים שֶׁיָּבוֹאוּ/ אֵינֶנִּי יוֹדַעַת לְכַמֵּת אֶת/ מִפְלַס הַזְּמָן הַמִּדְדָּה/ בֵּין חֲלוּדֵי הָאֲבָנִים/ הַמִּצְטוֹפְפִים בִּגְרוֹנִי".

כוח אמנותה של חזק בהעמדת הטבע מולה – כאן הים – כפרטנר לשיח דומם, כמו בפסוק השירי המתומצת עד כאב בשתי השורות הראשונות בשיר: "אֲנִי וְהַיָּם/ מַחֲלִיפִים מַבָּטִים"; הכרתה בפרדוקס שהוא נושא ביופיו ובאכזריותו הדטרמיניסטית מולידה תמונות חזקות בנואשותן מול סופיות גורלו של בן אנוש. הן מזכירות לעתים תמונות הרות גורל מן המקורות, כמו זו המשתמעת מ"שִׁיר, לַמַּעֲלוֹת: / אֶשָּׂא עֵינַי, אֶל־הֶהָרִים-- מֵאַיִן, יָבֹא עֶזְרִי" (תהילים קכא). אף התייחסותה הגלויה לתמונות השאובות מן התנ"ך מעוררת בקורא זיקה חדשנית אל הטקסט, לדוגמה בתמונת העקדה (המופיעה בספר לפחות פעמיים). יחסי עקדה וקורבן בין אם לבת מטמיעים פרשנות בין דורית נשית דרך האשמה הסמויה שנושאת הבת/המשוררת על מחלה ממושכת של אמה. בשיר 'למי יקרא המלאך' – שכותרתו מעוררת אסוציאציה לשירו של ח"נ ביאליק 'ואם ישאל המלאך' – מתברר שהפתרון למנוסה מקונפליקט שנוצר בין בחירה באורח חיים הרחק ממורשת הורית לתחושת בגידה המתלווה לכך, אף הוא טעון אשמה, שפתרונה הוא יצירה:

"וְאַיֵּה הַדֶּרֶךְ/ עַד לַעֲקֵדָה/ וְאֵיךְ הִיא/ וְאֵיפֹה הַמִּזְבֵּחַ/ וְהֵיכָן הָעֵצִים/ וְהֵיכָן הַמָּקוֹם/ וּלְמִי יִקְרָא הַמַּלְאָךְ/ הִנֵּה הָאַיִל נֶאֱחָז/ בְּקַרְנָיו בַּסְּבַךְ/ וַאֲנִי נֶאֱחֶזֶת/ בְּקַרְנֵי הַשֶּׁמֶשׁ".

דוגמה לכך אינה רק בהבלעת כפל משמעות – קרני השמש לעומת קרני האיל בשתי השורות האחרונות בשיר, אלא בזימון שלו. ברוב שירי הספר כפל המשמעות מופיע כפתרון מרפא, כיצד לנהוג במצבים של אין מוצא, מבלי להתכחש לאמת הרוחשת בשיריה ובחייה. בכך שהשמש מופיעה בשיר, הן כמקור של חום ואור והן כמסמן מרוחק ואולי בלתי אמין להיתלות בו, נוצרת בקורא אמינות לגבי שיתופו במורכבותו של כל פתרון להביא ארוכה לעצב.

סוד כוחה של המשוררת הוא ביכולתה לאחוז בזמן ובד בבד להיאחז בו. שליטתה במושכותיו מועברת בשיריה כדרך חיים. את הכאוס הפנימי היא מסדירה בינה לבינה תוך כדי ניהול דיאלוג פנימי חוזר ש"לכל עת וזמן", כמו בשיר הבא, 'קחי לך את הזמן' (עמ' 21):

"קְחִי לָךְ אֶת הַזְּמַן/ אִם לֹא הוּא יָבוֹא/ וְיִקַּח אוֹתָךְ אֶל מַחֲזוֹרָיו/ הַנַּאֲגָרִים וְהַנַּעֲלָמִים/ כִּזְמָרַת הָרוּחַ/ מַחֲצִית מַחֲזוֹר מִזְּמַנִּי/ עָבַר וְתָלוּי בָּעֲרָפֶל/ הַזְּמַן שְׁנוֹתָר צוֹלֵל/ בְּמַחֲזוֹרֵי שְׁקִיעוֹת/ בּוֹעֲרוֹת שֶׁל שֶׁמֶשׁ/ אֲדֻמָּה מִתְלַהֶטֶת/ הַמְּכַלָּה וְגוֹרֶסֶת/ גּוּפִי לְפֵרוּרֵי רֶחֶם".

ישים לב הקורא שגם בשיר זה כבשירים אחרים בקובץ, מופיע בדרך כלל כפל משמעות בסופו. כאן בביטוי "פירורי רחם" המזכיר כמובן את הביטוי "פירורי לחם", כפתרון לכל מאבק שהוא. מסמני הנשיות המופיעים בשירים, כמו רחם או עיבור, מצהירים על העדפת הדרך הפאסיבית ללידתו של כל מה שנזקק לאינקובציה: בפשרה, בהמתנה, בייחול, בתקווה, מוטמנת יצירת החדש.

הקורא מוזמן לקחת חלק בחוויה פואטית מיוחדת מזווית ראייתה הססגונית ורבת הפנים של חזק. התכתבותה עם יוצרים כווירג'יניה וולף, מאטיס, נתן זך ('חדר משלך', עמ' 24), עם התנ"ך וכן עם תרבויות יצירה מגוונות מן המזרח והמערב ('נדודים', עמ' 46) מעשירה אותו במנעד פואטי של קול מפעים בדייקנותו, כפי שהוא בא לידי ביטוי מרשים בשיר 'שימני כחותם' המבוא בגב הספר:

"וּבַלֵּילוֹת עַל מִשְׁכָּבִי/ הִשְׁתּוֹקַקְתִּי לַשִּׁירִים/ בְּאוֹתִיּוֹת שְׁחֹרוֹת/ עַל נְיָר לָבָן בִּכְרִיכָה/ קָשָׁה אוֹ רַכָּה/ וַאֲנִי קַמְתִּי/ וְהָלַכְתִּי/ לְשׁוֹטֵט/ עַד שֶׁרְסִיסֵי הַלַּיְלָה/ רִפְּדוּ גּוּפִי/ הִרְוּוּ// וְהַיּוֹנִים עָפוּ מִתּוֹךְ/ עֵינַי וְהוֹתִירוּ/ חֹרִים שְׁחֹרִים". ◆

עדינה מור־חיים

לפתוח את חסכונות הרגש

חגית בת אליעזר: *בעזרת חברים*, הוצאת כרמל 2016, 88 עמ'

שמו של ספר השירים השלישי של חגית בת אליעזר, ***בעזרת חברים***, עלול להטעות, לפי שאין זה ספר בעל זיקה סוציאלית, והוא אינו מבטא סולידריות חברתית או תחושת קולקטיב נוסח פעם. "החברים" המוזכרים בו הם בדרך כלל גברים שאליהם מתייחסת המשוררת כאוהבים או מאהבים, פרטנרים ליחסים אינטימיים וקשרי תשוקה.

הספר מעוצב ושזור יופי עדין. כתיבתה הרוויה ארוטיות מאופיינת בראייה מפוקחת, לפעמים כמעט בוטה, אבל הצירופים התחביריים והלשוניים טעונים חוכמה ועדינות. המשוררת ממעיטה בשימוש בנקודה בסופי משפט וחרף זאת ניכרים בכתיבתה הבהירה שליטה ואיפוק. רבים

משירי הקובץ מציגים בפני הקורא אמירה העולה מתוך התבוננות עמוקה במערכות יחסים עם הגבר בהווה של חייה.
בשיר 'הטבה' היא פותחת ואומרת: "הזִקְנָה משחררת/ ממחויבות/ האנוכיות הילדית חוזרת/ נופלות חומות המשפחות/ כֻּלָּם מותרים... אֶפְתַּח אֶת חסכונות הָרֶגֶשׁ/ הגוף המתאיין אינו מכשול יותר:/ הֱיֵה אִתִּי".

שיר יפה וחכם. הצורך להתקשרות רגשית אינטימית דווקא מקבל התר בזקנה, המשילה מעליך את העכבות של "מה יגידו". ולזה היא מוסיפה בשיר 'שוליות': "בני המשפחה/ רוצים אותי במקומי/ אף שמתרוקנים חיי/ משמחתם/..."
כאן היא כמו אומרת – משפחה יקרה, עשיתי די לביתי ולמענכם, עכשיו אל תחנקו אותי, תנו לי לקרוא דרור למאוויי. וכדי לחזק זאת, היא מוסיפה בשיר אחר: "אם נכי רוח אני/ טיוטת ילדים/ אהבתי אליהם נרקבה/ לחמלה..."
באומץ רב היא מתוודה כי אהבת האם שקיננה בה כל השנים, קמלה והתגלגלה לחמלה, וזאת כמובן דרגת קרבה והתייחסות אחרת. שורות שיר אלה מעידות על אישיות חזקה ונחושה. היא מטיחה בנו אמיתות ללא כחל וסרק, והן אינן שלוחות רסן אלא נאמרות ברוחק אסתטי בלתי מתפשר.

והנה שיר, שאלולא האמת הסובייקטיבית והכל כך אישית שבו, יכול היה להיקרא כשיר 'אימאג'יסטי': "הטבע צונן/ הסתיו מתעטש רוח לחה/ הגוף עוטה/ שכבות הסוואה/ ואתה/ מתאמץ יותר/ לנחש את פירותי/ במעבה הקליפות".
זהו פיקחון אכזר במשפט שירי מאופק ומהודק. אם לנקוט לשון פרפרזה, הרי היא כאומרת, חרף כל מאמציך, לא תקטוף ולא תזכה בפרי הטמון בתוכי, לכל היותר אולי, בהתקרבותך זו תצליח לנחש (שימו לב – לנחש, לא לדעת וודאי שלא לנגוס ולטעום) את 'פירותי במעבה הקליפות'.
במקום אחר מוטחת אמירת מחץ גלויה: "אתה אוהב גברים/ מבינה אותך/ גם אני", שמאחוריה מסתתרת אמת טרגית. אם אתה אוהב גברים הרי שמידת הקרבה בינינו לכל היותר יכולה להיות ורבלית, מילולית, ללא נגיעה, ללא מישוש, או טעימה הנחשקים כל כך.

ואסיים בשיר 'מפגש פורה' שהאמת שבו בוטה, כמעט ניתן לומר 'גברית' משהו בישירותה: "הבאנו שאריות תפקודי הגוף/ ועודפי הכמיהה/ אלה החומרים/ אין בתבשיל הזה יופי/ אך הוא גדוש ריח וטעם/ יספק את רעבוננו/ בזאת הפעם".
אין מדובר כאן באהבת נפש בנפש, אלא בהשלמה שבאה מתוך ניסיון חיים לא קל ולעתים, כנראה, לא מספק. די לנו שנשביע את רעבון הבשר זה עם זה על ידי חגיגת החושים. בגילנו, לרוות דודים ולחגוג עם "שאריות תפקודי הגוף ועודפי הכמיהה", אינו דבר של מה בכך. אז הבה נטעם זה את טעמו וריחו של זה. ◆

מאיר גן־אור

רפאל אורפלי

גורלי בידי

לְשׁוֹן אֵשׁ כְּחֻלָּה פּוֹלֶשֶׁת לַשָּׁחוֹר
יַלְדָּה מְכֻנָּפֶת יוֹצֵאת אֶל הָאוֹר
עַל בִּטְנָהּ הֶהָרָה שֵׂעָר רַךְ, אַדְמוֹנִי
עוֹמֵד לִי
דּוּמָם, עַד קְצֵה לְשׁוֹנִי

"מִגָּבוֹהַּ הִגַּעְתִּי אֵלֶיךָ עַד פֹּה
לַמָּקוֹם בּוֹ הַיַּעַר מוֹשֵׁל בְּגַפּוֹ
אֲנִי הֲרַת גּוֹרָל וְאַתָּה הוּא אָבִיו
אִם הַשֶּׁמֶשׁ צוֹדֶקֶת
אֵלֵד בָּאָבִיב"

הַיַּעַר, הַסַּהַר, דְּמוּתָהּ, דְּמוּתִי
מַשֶּׁהוּ יֵשׁ בָּהּ שֶׁמַּזְכִּיר לִי אוֹתִי
"קוֹרוֹתֶיךָ קוֹרְמִים בִּי עוֹר וְגִידִים
בְּרַחְמִי הַקָּטָן
כְּבָר נָעִים וְנָדִים"

וּלְפֶתַע צִירִים וּמֵימֵיהָ יוֹרְדִים
מוּל הָאֵשׁ הִיא כּוֹרַעַת, רֹאשָׁהּ מַאֲדִים
"מַהֵר וּפְרֹשׂ עֲנָפִים מֵעֵץ הָאַשּׁוּר
מִסְתַּבֵּר שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ
נִשְׁרְפָה בָּהִמּוּר"

אֲנִי גּוֹהֵר בֵּין רַגְלֶיהָ וּמוֹשֵׁךְ אֶת וְלָדִי
נִשְׁמָתִי נֶעְתֶּקֶת – גּוֹרָלִי בְּיָדִי.
הַיַּעַר, הַסַּהַר, דְּמוּתָהּ, דְּמוּתִי
מַשֶּׁהוּ יֵשׁ בָּהּ
שֶׁמַּזְכִּיר לִי אוֹתִי

לֹא רוֹצָה בַּגּוֹרָל הַנָּתוּן בְּחַסְדִּי
הַיַּלְדָּה מִתְחַנֶּנֶת "אַל תִּפְגַּע בְּיַלְדִּי"
אֲלֵי גּוֹרֶרֶת כְּנָפֶיהָ בִּתְנוּעָה עֲיֵפָה
דָּם עַל יָרֵךְ, שִׂלְיָה עַל עָפָר
אֲנִי מַפִּיל אֶת הַפּוּר, אֵין מִי שֶׁיִּמְנַע
לְנֶגֶד עֵינֶיהָ מִתְלַקֵּחַ לוֹ בְּנָהּ
צְוָחַת הָעוֹלָל וְזַעֲקַת אִמּוֹ
וְאָבִיו הַמַּבִּיט בּוֹ עַד תֻּמּוֹ

הַיַּעַר, הַסַּהַר, דְּמוּתָהּ, דְּמוּתִי, דְּמוּתָהּ
מַשֶּׁהוּ יֵשׁ בִּי שֶׁמַּזְכִּיר לִי אוֹתָהּ
לָעַד אָנוּס עַל נַפְשִׁי הַשְּׁפָלָה
תָּמִיד תִּדְלוֹק אַחֲרֵי
לְשׁוֹן אֵשׁ כְּחֻלָּה

גלות מרצון

מִתּוֹךְ הַצֹּרֶךְ לִהְיוֹת נֶאֱהָב
גָּלִיתִי עֲרִירִי לְאִי רָצוֹן שָׁם עָבַרְתִּי
חֲלוֹמוֹת זָרִים,
שָׁם זוֹהֲרִים כּוֹכְבֵי מִשְׁאָלוֹת לֹא לִי
וּבוֹלֵט בְּחִוְרוֹנוֹ הַכּוֹכָב שֶׁלִּי

"וַיְהִי לַיְלָה וַיְהִי יוֹם
וְרָאָה כִּי רָע כִּתְמוֹל שִׁלְשׁוֹם"

וּמֵחוֹף הַגָּלוּת הַמַּזְהֶרֶת
עוֹלָה גַּל קוֹל צָרוּד –
חֲלוֹמִי הָאַכְזָב
כְּבֶכִי גּוֹוֵעַ מִקִּרְבַת פַּח אַשְׁפָּה
שָׁם תִּינוֹק נֶעֱזַב

"אָז אָרַז גּוֹרָלוֹת וְיָצָא אֶל הַיָּם
הַלַּיְלָה נָשַׂם אַחֶרֶת
וְזָרַח כּוֹכָבוֹ שִׁבְעָתַיִם, בַּהַצָּתָה הַמְּאֻחֶרֶת"

אם לא היה איש, במה נתקלה צעקתי?

הוגו מוחיקה: *בדממה דוברת הדממה*, מספרדית: שלמה אביו, קשב לשירה 2016, 103 עמ'

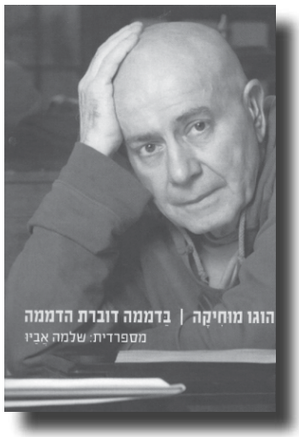
"לְבַסּוֹף לֹא יִהְיֶה סוֹף/ תִּהְיֶה הִתְמַסְּרוּת:// קְפִיצָה כָּזֹאת/ בְּלִי גָּדָה לְזַנֵּק מִמֶּנָּה/ קְפִיצָה זוֹ אֶל הַרִיק/ שֶׁמִּמֶּנּוּ הִגַּעְנוּ פַּעַם// הִתְמַסְּרוּת זוֹ/ שֶׁלְּמַעֲנָהּ הִתְרוֹצַנּוּ/ וְהָלַכְנוּ."

הוגו מוחיקה הוא משורר אקזיסטנציאליסט, מי שמקדיש את יצירתו לבחינת הקיום האנושי. בשיר זה מבטל המשורר את מושג ה'סוף' ומחליפו ב'התמסרות', אלא שאין מדובר בהתמסרות לפעולה כלשהי או להשקפת עולם ממוסדת, כי אם ל"קפיצה אל הריק", אותו ריק שממנו הגענו פעם. השקפת העולם הקיומית רואה באדם קורבן לחירות שנגזרה עליו עם היוולדו מבלי שבחר בכך. זוהי גזרת גורל שעלולה להוביל לאימה, לייאוש ואף להתאבדות מחד גיסא, או לחגיגת החירות ולמימוש מלא של רעיון הבחירה, מאידך גיסא.

מוחיקה בוחן בשיריו את עצם הקיום, על התעתועים המאפיינים אותו. הוא נדרש לשאלה: האם אני באמת קיים? ובשיר קצרצר ונפלא הוא מציע דרך לבדוק זאת: "נוֹקֵשׁ בְּדֶלֶת/ הַבַּיִת הָרֵיק// לֹא כְּדֵי שֶׁיִּפְתְּחוּ לִי/ כְּדֵי שֶׁאֶשְׁמַע אֶת עַצְמִי קָרוּא." פעולת הנקישה בדלת מפעילה את חוש השמיעה, ודי בה כדי לאשר את קיום ה'אני'.

"לִחְיוֹת כְּמוֹ מִתַּחַת לַיָּם/ שָׁם לִנְשֹׁם פַּרוּשׁוֹ לִבְלֹעַ מָוֶת// אוֹ כְּמוֹ לְחַפֵּשׂ/ בֵּן אָבוּד בְּתוֹךְ הֶהָמוֹן// מִבְּלִי לָדַעַת הֵיכָן הוּא/ מִבְּלִי לָדַעַת אִם נוֹלַד." הוכחת קיום ה'אני' מובילה את מוחיקה לבדוק את דרך קיומו. מתברר שזהו קיום דחוק המדומה לשהות מתחת לים. משמעות הנשימה היא בליעת מים, כלומר מוות. גם הדימוי של חיפוש אחר בן שהלך לאיבוד בתוך ההמון הוא מבהיל, אך כאילו לא די בכך, מוסיף המשורר לחוסר־האונים הזה גם אי־ודאות טוטלית באשר לאותו בן, שאין לדעת אם בכלל נולד. תחת החיפוש הממשי יש שכבה נוספת של חיפוש קטגורי – חיפוש בחלל אינסופי שלא ברור אם הוא מכיל בתוכו אותו קיום מיוחל, המגולם במציאת הבן האבוד. כך מחולל מוחיקה מציאות ספוגה במוות, או קיום בהעדר מוחלט של תכלית.

בשירו 'היעדרות' מוחיקה מביא את עמדתו האונטולוגית לפסגה נוספת של יופי. בניסיון להשיב על השאלה "מה קיים?" הוא כותב: "זֶה הָיָה כְּשֶׁלֹּא יָכֹלְתִּי עוֹד וְצָעַקְתִּי: 'אֲנִי!' כְּשֶׁשָּׁמַעְתִּי/ אֶת הַהֵד שֶׁלִּי עוֹנֶה לִי 'אֲנִי!'// יָדַעְתִּי שֶׁלַּדְּבָרִים מֵעוֹלָם לֹא הָיוּ גְּבוּלוֹת, שֶׁבּוֹר כָּל/ מִפְרְצֵי הַיָּם נִפְעָר בִּי, שֶׁגְּבוּל כָּל הָאֲחֵרִים מַתְחִיל/ בְּמָקוֹם שֶׁאֲנִי חָסֵר// אוֹ־אָז יָדַעְתִּי שֶׁלֹּא הָיָה שָׁם אִישׁ. [...] אוֹ־אָז תָּקַף אוֹתִי הַסָּפֵק: אִם לֹא הָיָה אִישׁ בַּמֶּה נִתְקַלְתָּה/ צָעַקְתִּי שֶׁשָּׁבָה אֵלַי כְּדֵי לַהֲפֹךְ לַהַד שֶׁלִּי?"



האם קול ההד (כמו מראה הצל) מוכיח את קיומה של ישות כלשהי? האם חזרת ההד על הצעקה מוכיחה קיום של עולם אמיתי, ממשי, או שאין היא אלא רמז לעולם כלשהו, סובייקטיבי, המתקיים סביב מקור הצעקה בלבד? אלו סוגיות פילוסופיות מורכבות, שמוחיקה לא מתיימר לתת עליהן תשובות. בכתיבתו הצנועה הוא מסתפק בשאלת שאלות, בהצגת הספק. כנגד ספקנותו הוא מבקש להציב תקווה לגילוי זולת כלשהו, ואם לא זולת, אז לפחות לקבלת סימן לקיום ה'עצמי'. שיר תהייה זה מסתיים בבית קצר הכתוב בתוך סוגריים: "(עַל סָפֵק זֶה אֲנִי כּוֹתֵב עַכְשָׁו, אוֹ שֶׁמָּא עַל אוֹתָהּ תִּקְוָה/ שֶׁתָּמִיד כָּתַבְתִּי)."

בעיסוקו בקיום מצביע מוחיקה על הזמן כעל נקודת מגוז, כלומר הזמן כממד עומק הבולע לתוכו את הקיום כולו, עד שזה נעלם מן העין. הוא כותב: "הַכֹּל יִמָּחֶה בַּזְּמַן". אף שמדובר בהכרזה גדולה ומשמעותית מאוד, הפיתוח שלה בשיר נעשה באמצעות דימויים קטנים ומעודנים ביותר: "כְּחֹפֶן/ שֶׁלֶג/ נָמוֹג בֵּין הָאֶצְבָּעוֹת/ וְהַמַּבָּט// אוֹ נְקֻדַּת סִיּוּם שִׁיר/ שֶׁאִישׁ/ לֹא הִקְשִׁיב לוֹ [...] כַּעֲפִיפוֹן/ שֶׁנִּתַּק/ בַּיַּלְדוּת".

הזמן אמנם מעלים את כל שהתקיים בו, אבל היכולת לדמות את פעולת החורבן הזאת בציורים לשוניים של חופן שלג, נקודת סיום של שיר ועפיפון ניתק, מעידה על רגישותו של מוחיקה לפרטי הקיום הקטנים ביותר המנכיחים את ה'יש' גם בהיעדרו.

שירתו של מוחיקה אינה קודרת ופסימית. היא מציעה נקודת מבט מפוקחת על קיום ששווה להתאמץ ולהבחין אפילו בפירודים של יופי שהוא מותיר אחריו. כך למשל בשיר 'מגולף בשברי־אבן' כותב מוחיקה: "תָּמִיד נוֹתֶרֶת/ עִקְבָה שֶׁל כָּל/ מַה שֶׁאֵרַע", ומביא כדוגמה "סָדִין בָּלוּי/ שֶׁעָלָיו הִתְאָרְחוּ/ חֲלוֹמוֹת שֶׁהֵקִלּוּ/ אֶת מַשָּׂא הַחַיִּים."

התובנה המפעימה העולה מתוך ההתבוננות בשברי הקיום היא ש"כָּל אָדָם/ הוּא פְּלִיט הִתְאַבְּדוּת// הַנָּטָף בַּגְּבִיעַ/ שֶׁלֹּא גָּמַעְנוּ עַד רִיק." אם המצב הרגיל הוא מוות, הרי שלחיות פירושו להיות פליט של המוות, ובמצב קיומי שכזה מוטב לו לאדם להיכסף לגמיעת הנטף שנותר בגביע.

מוחיקה קורא בשיריו להתמסר אל הבחירה באופטימי. בשיר הנהדר 'מה שהוענק לנו', הוא משרטט כמה מהיפות והטובות שבחוויות הקיום, למשל: "הַמְּחִילָה שֶׁזָּכִינוּ לָהּ/ מִזֶּה שֶׁהָאֲחֵרִים שָׁתְקוּ." הוא מבקש להתרפק על לילות שבהם ניצת זיכרון של דבר־מה, או סתם להיווכח בקיומם של "צְרָצַר/ מֵאֲחוֹרֵי חַלּוֹן/ אוֹ אֵיזֶה פֶּרַח/ מֵאֵלֶּה הַנִּפְקָחִים/ כְּשֶׁהַשְּׁאָר נָמִים." אלו תופעות קטנות בטבע שעשויות לבשר על קיום רוגע, שניתן לנו בפשטות, בלי אלימות ובלי כל מיני קלישאות של ראוי או לא ראוי. אלו החיים כפשוטם, "הַחַיִּים בְּלִי מַדּוּעַ וּלְשֵׁם מָה/ הַקִּיּוּם עַצְמוֹ, הַנֵּס..."

עיקרון זה ממשיך ומתפתח בשירים נוספים. מוחיקה קורא "לְהַלֵּל אֶת נֹגַהּ הַהֶעְדֵּר/ לְשַׁקֵּף/ אֶת מַתְּנַת הָאַיִן/ בְּכָל מַה שֶּׁאָנוּ יוֹצְרִים." בניסוח פרדוקסלי הוא מבקש להבליט את האופציה האופטימית – להכיר בחוסר המשמעות הקיומית, אך במקום לשקוע במרה שחורה ובייאוש, הוא מזמין את האדם להלל את ה'כלום' ולברך על מתנת ה'כלום', שהיא תכלית כל יצירתנו.

כמשורר הוא מיישם עיקרון זה בדרך ניסוח מקורית המציגה את משנתו הפואטית. בשיר 'וידוי' שכולו כתוב בתוך סוגריים, מתאווה מוחיקה ל"שִׁיר שֶׁנִּתָּן לְקָרְאוֹ בְּקוֹל רָם/ מִבְּלִי שֶׁדָּבָר יִשָּׁמַע." מאחר שהקיום הוא תעתוע, גם היצירה היא תעתוע, וכוחה בניסיון לכתוב את הבלתי אפשרי. זוהי פעולה סיזיפית המזמנת כל העת כתיבה ומחיקה. רעיון זה שב ומופיע ביצירתו של מוחיקה המתאר את הקיום כחלל המתמלא ומתרוקן בו זמנית במשמעות ובהיעדרה. זהו מתכון בטוח לחיים כאוטיים, סוערים, מחרידים ומייאשים, אך לתפיסתו זוהי גם הזדמנות להשתקת הרעש וליצירת הוויה של שלווה.

בשיר הקצר 'לפרוש את הידיים' כותב מוחיקה: "לְהַכִּיר אֶת עַצְמֵנוּ זוֹ הִתְמַסְּרוּת,/ לֹא לָדַעַת עַל עַצְמֵנוּ// פֵּרוּשׁוֹ לְהַרְפּוֹת אֶת אֶחְיָזָתֵנוּ/ וּלְהוֹכֵחַ שֶׁאֵינֶנּוּ טוֹבְעִים,/ שֶׁתָּמִיד הֶחֱזַקְנוּ מַעֲמָד."

זהו שיר חכם וצלול המציע חלופה של שחרור מההתמסרות המעיקה של הכרת עצמנו. יש כאן חתירה תחת מוסכמת הצו היווני הקדום: "דע את עצמך". דומה כי הקיום לא מחייב ידיעה במובן השכלי או התודעתי, אלא די לו בידיעה נפשית פנימית. אפשר שמוחיקה בחר לחיות את הממד הרוחני של הקיום מתוך הבנה שידיעת העצמי במובנה הקלאסי עלולה להוביל להתעקשות שסופה טרגי. הוא קורא להחזיק בעמדה פילוסופית של ויתור על החיפוש. בשיר 'ויתור' הוא מבהיר את כוונתו: "הַחִפּוּשׂ אֵינוֹ הֲלִיכָה לִקְרַאת/ וּפָחוֹת מִזֶּה – הַגָּעָה בְּקָרוֹב// הַחִפּוּשׂ הוּא נְשִׁיאַת הֶעְדֵּר מְבֻקָּשׁ/ הֶרְגֵּל לִחְיוֹת עִם וִתּוּר עַל הַמְּיֻחָל."

מוחיקה מאמין אפוא שאין טעם בחיפוש אם הוא גובה את מחיר התסכול שבנשיאת ההיעדר. הקריאה המרתקת בספר המואר הזה מובילה אל המסקנה לפיה מי שעסוק תמיד בחיפוש – אף פעם לא מוצא, וכי מוטב לחדול מהיות מחפש וכך למצוא תמיה. ◆

יובל פז

נתיבים נאלמים

משה פלאי: *כוכבי יצחק, כתב העת של ההשכלה באימפריה האוסטרו־הונגרית (1845–1873)*, מפתח מוּעֵר לכתב העת העברי של ההשכלה, הוצאת מאגנס 2016, 628 עמ'

ביאליק כתב את השיר 'לנתיבך הנעלם', ופרופ' משה פלאי שב וכותב את נתיביהם הנאלמים של כתבי העת בתקופת ההשכלה, כתבי עת שהיו לא רק אילמים אלא אף אלמונים לולא מפעלו החשוב והמבורך. הכרך הנוכחי הוא השישי במספר לאחר הכרכים המוקדשים לכתבי העת "המאסף", "בכורי העתים", "כרם חמד", "מכתבי העתים", "החלוץ",

ו"בכורים". פלאי דן בו בכתב העת "כוכבי יצחק" שיצא לאור במשך עשרים ושמונה שנים, משנת 1845 עד שנת 1873 בעריכת מנדל שטרן, להוציא הכרך האחרון שנערך בידי מרדכי וייסמאן חיות. מטרתו של כתב העת, כפי שמובלט בשער, היתה לעודד יצירה עברית בכתיבה בלטריסטית ובמחקר, מתוך מטרה "להועיל וללמד" משכילים צעירים המושכים בשבט סופר ולהדריכם בנתיב ההיגיון ובהבנת הספרות הקלאסית העברית, ולקדם את ידע השפה העברית ותחייתה מתוך הכרה במטרתה של ההשכלה המתבטאת ב"אמת" ו"אמונה" – מחויבות ליהדות המודרנית.

ב"כוכבי יצחק" התפרסם מגוון רחב של ז'אנרים ספרותיים: שירים, מכתמים, משלים, חידות, סיפורים, סאטירות, חזיונות, תיאורי טבע, תיאורי מסע, תרגומי שירה ופרוזה משפות קלאסיות ואירופיות. בכתיבה עיונית ומחקרית נדפסו פרשנות המקרא וביאורי פסוקים, פרשנות בתלמוד מאמרים בלשון העברית, בהיסטוריה ישראלית וכללית, חקר כתבי יד וההדרתם, ביוגרפיות ועוד.

בין היוצרים העברים שפרסמו ב"כוכבי יצחק" היו שמואל דוד לוצאטו (שד"ל), א.ב. גוטלובר, יהודה לייב גורדון (יל"ג), ורבים אחרים. קודם פרישת המפתחות המוערים הועמד מבוא פרטני עד מאוד לכל כרך וכרך של כתב העת, המשרטט את דיוקנו בדייקנות מעוררת עניין. קשה שלא להביע הערכה עמוקה למפעל אדיר ממדים שכזה. ◆

יאיר מזור

זיוה גל

*

הַמִּישׁוֹר הוֹלֵךְ וְנַעֲשֶׂה כָּפוּף
הַנְּמָלִים זוֹחֲלוֹת
מְדַבְּרוֹת בַּשָּׂפָה שֶׁלָּהֶן
אֲנִי לֹא מְבִינָה אוֹתָן

מִישֶׁהוּ שׁוֹרֵק לָאֹפֶק,
אוֹחֵז אוֹתוֹ בַּשַּׁרְשֶׁרֶת,
הוּא מוֹבִיל אוֹתוֹ
הוֹלֵךְ וּמִתְרַחֵק.

נסֵה

נַסֵּה לִרְאוֹת אֶת יְצִיר הַדִּמְיוֹן הוֹלֵךְ בְּעֶזְרַת הָרַגְלַיִם.
אוּלַי עַל שְׁתַּיִם
אוֹ שָׁלֹשׁ אוֹ יוֹתֵר.
כְּשֶׁיֵּעָצֵר תָּבִין לְבַד שֶׁ"זֶה לֹא הוֹלֵךְ".

כָּךְ מַתְרִיעַ מַזָּל – הוֹלֵךְ וְהוֹלֵךְ עַד הָאֹפֶק הַקַּר
וְגַם כְּשֶׁהָאֹפֶק מַפְתִּיעַ
שׁוֹבֵר הֶסְכֵּמִים, מִתְרַחֵק.

מֵעֵין הִרְהוּר עַצְמָאִי שֶׁהוֹפֵךְ עוֹרוֹ לְאַחֵר
וּכְבָר לֹא יָכוֹל מִישֶׁהוּ לִשְׁמֹר אוֹתוֹ בְּלִי
שֶׁרֹאשׁוֹ מִתְרַסֵּק.

עתים

תּוֹדָעָה מִתְנַתֶּקֶת. יוֹצֵאת לְהַרְפַּתְקָה
אֵינָהּ מְשַׁתֶּפֶת אֶת צִיר הֲוַיָּתָה, מִמֶּנּוּ נֶחְלְקָה.

הִיא מוֹתִירָה אוֹתוֹ יָתוֹם מִזִּכָּרוֹן
נִמְצָא בַּחֲלַל כָּלְשֶׁהוּ
מְצַיֵּר חֲתִימָה כָּלְשֶׁהִי

לְרֶגַע אֵינֶנּוּ מַכִּיר
שֶׁלֹּא סִימָה תְּנוּעָתָהּ.

שפת הבגד

לאה טרן: *להתלבש להתפשט*, הוצאת ליינס 2016, 72 עמ'

בחירתה של טרן בצמד המילים ללא קשר תחבירי מוגדר לכותרת ספרה דורשת הסבר לטיב הקשר והרעיון שהיא מבטאת. הצבת המילים בנפרד ככותרות לשני שערים מציעה פרשנות של ברירה: **להתלבש (שער ראשון) או להתפשט (שער שני)**. בחלוקה זו, להתלבש מייצג מבט החוצה, אמירה לעולם החיצון, בניית תדמית, כך לדוגמה: "להיות את/ זה כל המאבק/ ... העיקר שלא יאמרו/ שאת מתלבשת/ כמו אחת מנעמת" (′להיות את′, עמ′ 21). לעומת זאת, להתפשט מייצג מבט פנימה, הסרת מחיצות, ביטוי אמת פנימית, למשל: "הסרתי קליפות התפוח./ ציוויתי על נפשי להֵראות" (′הסרתי קליפות′, עמ′ 43). מעניין בהקשר זה השימוש החוזר בביטוי "רק מי שלבש לבן", שבשער הראשון נקשר לאופי דמות: "רק מי שלבש לבן/ הִרבה ויכוחים" (′רק מי שלבש לבן′, עמ′ 14), וחוזר בשער השני בהתבוננות אל תוך רגשותיה: "רק מי שלבש לבן/ ידע טעם בגידה" (′בגידת הבגד′, עמ′ 58). אולם, השימוש במושגים ′להתלבש′ ו′להתפשט′ חוצה את גבולות ההגדרה הראשונית ויוצר דיון מרובה פנים.

ראשית, בעיני טרן, הלבוש מבטא זהות, מציאת "שפת הבגד": "מחפשת בגדי זהותי האובדת" (′אמי תפרה לי′, עמ′ 24). שיר זה מסיים את חלקו הראשון של הספר, ומופיע אף על גבי העטיפה האחורית. תוכנו מציע כי המטרה היא **להתלבש ולא להתפשט**, אלא שישנו חיפוש אחר הבגד הנכון. בחלקו השני של הספר יש תימוכין נוספים: "איך תעמוד במקום שתעמוד/ בלי בגדים. בלי גוף -/ נשמה ביישנית./ לפתע היא/ לא עובדה גשמית" (′איך תעמוד′, עמ′ 28). ההתפשטות היא אמנם גילוי של מהות פנימית, "נשמה ביישנית", אך גילויה מערער את קיומה והופך אותה ל"לא עובדה גשמית".

תצלומי לבוש של המשוררת המובאים בין דפי הספר, בודקים את גבולות המושגים "להתלבש" ו"להתפשט", ומשקפים חזותית תהליך חיפוש אחר שפה, זהות ואמירה אישית. ראייה זו מעמעמת את הפירוש הפרובוקטיבי שמציעים חלק מהתצלומים, משום שראיית הבקשה לתשומת לב לפרט המתגרה כחלק מתמונה כוללת מקהה את מידת ההתגרות. למרות זאת, ההצבה המודעת של המשוררת אינה מאפשרת לבטלו, ואף מציעה אמירה אחרת, המתבטאת היטב בצילום בחזית הספר - **להתלבש הוא להתפשט**: לבוש אינו כיסוי גרידא אלא ביטוי של מהות.

מרכיב בולט בשפתה של טרן הוא שימוש בסמלי דמויות ידועות מעולם האמנות, הספרות או הקולנוע, כחומר גלם מילולי ושיבוצן כקולאז′ ליצירת משמעות. כך כבר בשיר הפותח: "ריטה הייוורט ... היתה יפה בעיני/ יותר מכל החולצות הכחולות,/ ממנה למדתי/ שפת בגדים,/ נעלי עקב/ וסודות המעיל השחור,/ שעטף את אנה/ לדורותיו,/ בהשליכה נפשה/ אל פסי־הרכבת" (′יש לי אהבה′, עמ′ 9). דמות השחקנית ריטה הייוורט, סמל לפתיינית מן הקולנוע של אמצע המאה קודמת מוצבת לעומת דמותה של אנה קארנינה גיבורת הרומן הידוע של טולסטוי, שהתפתתה לאהבה מחוץ למסגרת הנישואים, וכשזו אכזבה נטלה את חייה בין פסי הרכבת. הייוורט מייצגת את מצב חוסר הבגד בשל האסוציאציה לסצנת ההתפשטות המרומזת מן הסרט "גילדה". לעומתה, סודותיה של קארנינה דורשים כיסוי במעיל שחור, כרמז לגורלה. ביניהם ניצבת החולצה הכחולה ככיסוי שאין בו גילוי העצמיות. "שפת הבגדים", שלל אפשרויות לביטוי אמנותי חופשי מכבלים ומוסכמות, מועדפת על קוד התנהגות מחמיר בפשטותו ואחיד בביטויו, המיוצג בביטוי "חולצה כחולה". יש כאן קשר של סיבה ותוצאה - **להתלבש כדי להתפשט** - לבוש נועד כדי להתפשט אצל הייוורט, ולבוש (מעיל שחור והאובדן) נובע מהתפשטות (שבירת מסגרת הנישואים) אצל אנה, בניגוד ללבוש חסר התפשטות וגילוי אישיות - החולצה הכחולה.

שימוש אחר קיים בשיר ′תפילת סולווג′ (עמ′ 30): "אהב אותי פֶּר/ בחדר הצנתורים/ מול מצלמה/ כשכל העורקים/ פתוחים אלי אמת./ ... הפוך ידו האלוהית/ של הרחוק/ קרוב,/ קרוב ללב." סולוויג, אהובתו של פר גינט במחזה של הנריק איבסן הנורווגי שהלחין אדוארד גריג, חיכתה לו שנים במהלך נדודיו עד שהזדקנה. טרן שמה בפי אהובתו המזדקנת של פר בקשה־ציווי להוסיף לאהוב אותה על אף אובדן נעוריה המודגש בתיאור ריאליסטי של ניתוח לב. הסתייגות המשוררת כלפי פר הזונח ויוצא לבקש הרפתקאות מובעת מתוך תיאורו כ"רוכל ביריד הבלים,/ שלוח מעל הרי חושך/ מסעות־סרק." השאלה אם יצליח להפוך קרוב לאותו לב שנמצא על שולחן הניתוחים נותרת ללא מענה בשיר. עם זאת, השימוש בביטוי "הפוך ידו האלוהית של הרחוק" מרמז על חוסר אמונת המשוררת בהצלחתו. הרחוק לא יוכל להתקרב בלי לאבד את עצמיותו. ההתפשטות, העירום של חדר הניתוח בדמות סולוויג, מזוהה עם קרבה ומועמד כברירה ניגודית ללבוש בדמותו פר. הברירה **להתלבש או להתפשט** היא שאלה על טבעו האנושי והמוסרי של הגבר והאדם.

מרכיב נוסף בשפתה של טרן הוא משחקי לשון. לדוגמה, בשער הראשון מופיע הביטוי "חלון תחרה" (′צעיף שחור′, עמ′ 13), שמזכיר ′חלון ראווה′, ומדגיש שהלבוש משקף דמות שמעוניינים ′למכור′. לעומתו, מופיע בשער השני הצירוף "בגידת הבגד" בשיר החותם את הספר: "אדם/ מתגעגע למשי/ חולם אריגי־כותנה/ עטור־מלמלה/ ממלמל טקסט/ ידוע מראש" (′בגידת הבגד′, עמ′ 58). הדמות החיצונית והאשליות שהתבטאו בלבוש קרסו מול המציאות, והאדם פשט צורה בחזרה "לשאריות מי שהיה".

לסיכום, לאה טרן מעניקה חשיבות מילולית להשתקפות החזותית, והשימוש בלבוש נבחן מבעד לזכוכית מגדלת המבקשת לראות בו, ולא פחות מכך בהעדרו, עולם אנושי עשיר, רב־תהפוכות ונוגע. ◆

אביבית לוי

מטען צד של כאב

רביד יערה בנקין: *רחובות אחרים*, גוונים 2016, 61 עמ'

עמוק לתוך הלילה. מהחלון אל שולחן הכתיבה, מהדהד צליל מהפנט של גשם מאיר בנאי שכזה. הטלוויזיה משדרת בלי קול. קודם את החייל היורה ואחריו את תחזית מזג האוויר. בחוץ מהומת אלוהים וסערה שמרקידה את צמרות העצים. אני מתבונן באיור העטיפה המיוחד של ***רחובות אחרים*** שאיירה המחברת לספר שיריה הראשון.

נקודת המבט בציור היא מעבר לכתפה של אשה שחורת שיער בגבה אלינו; היא לובשת סריג סתווי אדום.

ידיה שלובות זו בזו, מבטה פונה קדימה והלאה במורד רחוב עצוב. נוכחות גם שתי שורות של בתי קופסה כמעט זהים, כהים, נמוכים וצפופים. כבר סתיו וזו שעת בוקר מוקדמת או שעת שקיעה מאוחרת. החנויות נעולות והמדרכה שוממת. למעט שתי דמויות מטושטשות רחוקות, ממנה וזו מזו, היא לבד. בעומק התמונה, בקצה הרחוב, מאיר כמו מגדלור, ניצב בית כנסת. אולי היא מביטה לעברו, אולי מעבר לו ואולי היא הולכת בלי לדעת לאן. ואת תחושת התלישות ואת הכאב הפועם כמו דופק בבטון המזוין ובמדרכות השבורות, מכסה שמיכה של יופי מלנכולי רך.

אותה יכולת להקרין רגש, פיוט ונשמה יתרה, מצויה בשירים של ***רחובות אחרים***. רובם קצרים, מדויקים ונקיים מעומס יתר מילולי. כך למשל בשיר ′מחבואים′, השיר הראשון בספר, כורכת בנקין זה בזה חשבון נפש נוקב ומשחק ′מחבואים′ חסר דאגות.

"אֵיפֹה אֲנִי?/ הִנֵּה אֲנִי/ מִי אֲנִי?/ כֹּל הָעוֹמֵד מֵאֲחוֹרַי מִלְּפָנַי וּמִצִּדָּדַי/ הוּא אֲנִי,/ אַחַת שְׁתַּיִם שָׁלוֹשׁ/ דָּפַקְתִּי אֶת עַצְמִי."

ורגע ההכרה הזה, שהחיפוש בסופו של דבר מוביל אותך בחזרה לנקודת ההתחלה, הוא גם הרגע שבו החרטה ננעצת כמו מאכלת. אבל אין דרמה, זה מה שזה. הכאב מרוסן, מאופק.
בנקין ממשיכה את החיפוש אחר זהות, בתנועה מתמדת - פנימה והחוצה ושוב פנימה. חיפוש שחוצה נופים אנושיים אורבניים תלושים, סחופים בכמיהה לחסד, מגע, חום אנושי ואוויר לנשימה, בין סמטאות הנפש ורחובות שמסתרגים כמו ורידים.
היא נעה בין גבולות, קצוות וקטבים. אין נורא או נפלא, נשגב או נתעב, או אור גדול שגובר על חושך.
הכל הבל, הכל קדוש, והכל תפילות שבורות. היא מכילה את הניגודים והסתירות בלי לשפוט. כמו בשיר 'איני נוח':

"אֵינִי נֹחַ/ אֲנִי עֲזוּב הַקִּיר/ מֵעָלַי הָעֲנָנִים/ נַעֲשִׂים עָבִים.// חֶרְדַת הַמַּבּוּל אֵינָהּ מְנִיחָה לִי,/ אֲנִי שׁוֹלֵחַ זוּגוֹת זוּגוֹת/ שֶׁל גְּבוּיִים/ לְתֵבַת מֵיל/ שָׁטָה תֵּבָתִי בְּמַיִם עֲלוּמִים/ בָּהּ בְּרוּאֵי שְׁמוּרִים/ אַךְ אֲנִי לֹא מְגֻבָּה/ אֵינִי צַדִּיק תָּמִים."

בנקין שטה בנחלי האדם, אינה מוצאת צדיקים ותמימים, וקו האופק מעל הים מתמלא עננים כהים, כבדים.
כמו תריס של מצלמה, השירים תופסים פיסות חיים של אנשים חולי אהבה, דפוקים מרוב בדידות, כואבים במקום לאהוב, חוששים להישאר ליותר מלילה ולהיפגע מעוד מטען צד של כאב. כך ב'ונציה של עצב'.

"עֶרֶב./ שָׁטָה אֲנִי בְּוֶנֶצְיָה שֶׁל עֶצֶב./ טוֹמֶנֶת רֹאשִׁי בַּכַּר/ מִתּוֹכוֹ עוֹלִים הֶבְלֵי מִלִּים/ שֶׁל גְּבָרִים שֶׁחָלְמוּ בּוֹ/ וְהָלְכוּ."

בשיר 'עדן חלומי' כותבת בנקין באירוניה עצמית: "כִּמְעַט מְאֻכְזָבָת, אֲנִי תּוֹהָה/ מָתַי נַעֲשֵׂיתִי כָּל כָּךְ מְיֻמֶּנֶת/ בִּנְפִילוֹת."

כמעט מאוכזבת, כי הרי הכל צפוי והנפילה נתונה. אנושיים כל כך, אנחנו חוזרים על אותן שגיאות בלתי נסלחות, נותנים לסיכוי לחמוק מבין האצבעות, נופלים ומתרסקים לאלף חתיכות, מכורים לחיפוש אחרי אושר אַחֵר וְאַחֵר מישהו שאיתו זה ירגיש יותר. אבל תמיד ברגע האמת קופאים מפחד וממשיכים לדפדף אנשים בְּפִיק־אפ בר דיגיטלי. כמו באחד משיאי הספר, לטעמי, שבו מתארת בנקין עיר שבה הפחדים ניתזים מקיר לקיר כמו קליעים חלולים כאשר ברירת המחדל היא הימלטות נמשכת. 'רויתי מהעיר':

"...הַבּוֹדְדִים בָּהּ עוֹשִׂים/ מָנוּי לָאַהֲבָה/ וּמְנַהֲלִים מַעֲרָכוֹת/ בְּמָקוֹם יְחָסִים.// אֲחוּזֵי בַּיִת בּוֹלְעִים כַּדּוּרִים/ זְקָנִים בְּדִירוֹת קַרְקַע/ מִפַּחַד הַמָּוֶת,/ וּצְעִירִים בְּדִירוֹת גַּג - מִפַּחַד הַחַיִּים."

העיר של בנקין רוויה היסטוריה פרטית ומפוזרות בה קפסולות של זיכרון. מתחת לחלון הזה התאהבת, בחוף הים הזה רקדת כמו משוגע, על הספסל ההוא חיכית, במדרגות האלו כבר עלית וסידרת את הנשימה לפני שנכנסת לרגע לחיים של מישהו אחר. הכל מזוקק לרקוויאם שבור לב ומקסים, על אשה וגבר שלרגע היה להם זו את זה ורגע אחרי לא נשאר מזה כלום. 'סימטריה':

"בַּכְּנִיסָה לַבַּיִת יוֹשֶׁבֶת/ בְּפִנָּה רֵיקָה שֶׁפַּעַם/ הָיָה בָּהּ פַּח זֶבֶל יָרֹק, מִתְמַלֵּאת/ בְּסִיגַרְיָה וּמַחְשָׁבוֹת עַל/ הַסִּימֶטְרִיָּה שֶׁל חֹסֶר הַבִּטָּחוֹן,/ עַל הַשְׁוָאַת רְכוּזֵי הַחֲרָדָה,/ כְּשֶׁנֶּעֱלַבְתָּ מֵעֶלְבּוֹנִי מִמְּךָ/ כְּשֶׁפָּחַדְתִּי מִפְּחָדֶיךָ מִמֶּנִּי;// עַל הַסִּימֶטְרִיָּה הַהֲפוּכָה/ שֶׁל הַנִּגּוּדִים,/ כְּמוֹ אֱמוּנָתְךָ הַשְׁלֵמָה שֶׁמְּחַלֶּקֶת בִּי/ חֲלָקִים, כְּמוֹ יָדַי/ הַשְׁלוּחוֹת לְהַפְשִׁיט/ שֶׁמַּעֲלוֹת בְּךָ קְרוּמִים/ כְּמוֹ סְעָרָה/ לְשׁוֹבֵר גַּלִּים."

אני ממשיך את הכתיבה לאחר כמה לילות. מאיר בנאי הלך לעולמו דרך שער של סבל ורחמים.
הגשם הפסיק לרדת, אבל הרוח מתחזקת והשכנים מעבר לכביש מזמרים שירים של שבת ושלום.
אני חוזר אל ***רחובות אחרים***. אני מוצא בו חוכמה וחסד. 'על החיים':

"סוֹפֵר שֶׁאָהַבְתִּי הָלַךְ/ מֵעוֹלָמוֹ, וְלִפְנֵי שֶׁהָלַךְ/ כָּתַב/ דְּבַר פְּרִידָה/ בְּעִתּוֹן/ רָצִיתִי לִגְזֹר/ וְלִשְׁמֹר/ אַךְ פִּרְסְמוּ מֵאָחוֹר/ קוּפּוֹנִים, עַל הַחַיִּים/ וְעַל הַמָּוֶת,/גָּזַרְתִּי קוּפּוֹן."

הכל וכלום, נצח מצדו האחר של מבצע על שואב אבק. החוויה האנושית, התרוממות הרוח וההתפלשות באדמה, רביד יערה בנקין משתמשת בזה, מכניסה פנימה ונוגעת עם שירה כנה עד כאב. עצב שקט אבל נוכח. פועם כמו דופק מתחת לעור. ◆

מיכאל גודי

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

משמרת / הקטור דה סן־דני גרנו

הֶחְלַט לְהַעֲבִיר לַיְלָה
לְמַעַן כּוֹכָב קָטָן בְּעָיָתִי
הָאִם יֵשׁ זְכוּת לְהַעֲבִיר לַיְלָה
לַיְלָה עַל הָעוֹלָם וְעַל לִבֵּנוּ
לְמַעַן נִיצוֹץ
הָאִם יְנַצְנֵץ
בְּמִדְבָּר הַשָּׁמַיִם הָאַדִּיר

הֶחְלָט לְהַעֲבִיר לַיְלָה
לְמַעֲנוֹ
לְשַׁחְרֵר אֶת הַלַּיְלָה עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה
שָׁעָה שֶׁיָּדוּעַ מַה זֶּה
אֵיזוֹ חַיָּה זוֹ
שֶׁלָּמַדְנוּ לָדַעַת אֵיזֶה מִדְבָּר
הוּא מְיַצֵּר לְעֵינֵינוּ בְּעוֹבְרוֹ

הֶחְלַט לְשַׁחְרֵר אֶת הַלַּיְלָה עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה
אַף שֶׁהַהַשְׁלָכוֹת יְדוּעוֹת
וְלָקַחַת אֶת הַמִּשְׁמֶרֶת הַבּוֹדְדָה שֶׁלּוֹ
לְמַעַן כּוֹכָב
לַמְרוֹת שֶׁכְּלָל אֵינוֹ בָּטוּחַ
וְאוּלַי יִהְיֶה כּוֹכָב שָׁבִיט
אוֹ בָּרָק מְזִיף שֶׁל אַשְׁלָיָה
בַּמְּעָרָה שֶׁעַכְפַּעֲפֵינוּ הַחַמְדָּנִיִּים
חוֹפְרִים בְּקִרְבֵּנוּ

Hector de Saint-Denys Garneau (1943–1912)
משורר קנדי בשפה הצרפתית. נחשב כמשורר המודרני הראשון של חבל קוויבק.

משורה לשורה זה נעשה חתול יותר

ערן צלגוב: *גם החתול*, שִׁיר־בּוּטִים, פרדס 2016, 111 עמ׳

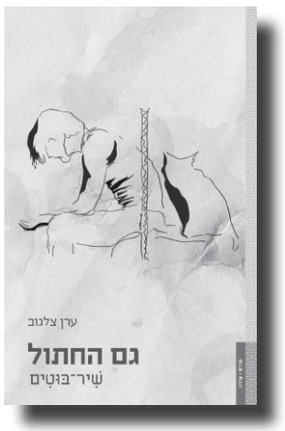
בין סוף 2013 לתחילת 2014 יצאו כמה ספרי ביכורים מרשימים בשדה השירה הארצישאלית העברית. ביניהם *בצע* מאת תהל פרוש (מוסד ביאליק) *וניסויים בחשמל* (ידיעות אחרונות) מאת מיטל נדלה. כמוהן הציע ערן צלגוב בספרו *בחידות* (2013) שדה של ניסויים פואטיים בלשון השירית המתכתב עם שיחים שאינם "שיריים" מקובלים.

בספרו הקודם היו ציפורים, עתה שעת החתולים. הציפורים לא נזנחו אך הבמה שייכת לחתולים. כותרת המשנה של הספר – "שיר־בוטים" – עלולה להשתמע כמשחק לשוני, אבל היא מדגישה את העובדה שהספר משלב שרבוטים. הרישומים כמו השירים מצריכים מאמץ פענוח. כמו השורות בשיר כך טבעות על זנבות החתולים בונות תמונה. המושג המתבקש הוא הגשטאלט: השלם העולה על סך חלקיו. גם אם נוצר עומס לא אחת בין המילים והרישומים החוויה הסופית מרגשת. זהו מהלך שמצריך התעמקות, כל קו ברישום הוא כרפליקה בשיר, ומקו לקו ומשורה לשורה, נוצרת תמונה מלאה יותר (בפראפרזה על זך – משורה לשורה זה נעשה חתול יותר).

הרישומים בספר אינם איורים: השירים עומדים לבדם והרישומים עומדים לבד. אין לשירים צורך ברישומים. אין כאן עודפות או מהלך פרשני. זהו קיום הדדי המשלים פערים ופותח נוספים. כמו שלב המראה הלאקאניאני, כלומר השתקפות. השתקפות המראה את השלם, לעתים המושלם, האחר שלעולם לא נגיע אליו. ההשתקפות המאפשרת להתפתות לקיום אחר, לנוע הלאה מתוך רצון להתגבר על החוסר – זוהי הקריאה או המבט. במקרה זה לא ברור, ואין זה אמור כנראה להיות ברור, מה המקור ומהי ההשתקפות אם בכלל.

אותה מלאות שאינה חסרה, המלווה את המבט, עשויה להקביל לתחושה שיש למגדלים חתול – חיית מחמד עצמאית לחלוטין שחסרונה מורגש מיד רק כשאיננה. בספר שלפנינו, המגע בין הכתיבה והרישום פותח פתח או אפשרות נוספת. ג׳ורג׳יו אגמבן מדבר בספרו "The Open" על אפשרות של מחשבה חדשה בדיון על ההיררכיה בממלכת החי. ומכאן אולי הסיבה שמרבית הרישומים הם של חיות. ביטול ההיררכיה הזאת מאפשר חיים שוויוניים יותר, נכונים יותר: לא כנזר הבריאה, אלא כפרט משלל הבריאה. פוליטיקה נבונה של חיים עם פילוסופיה ולא כנגדה.

הספר נותן נקודת אחיזה הומניסטית בקשר בין האדם לחי סביבו. ועם זאת, ניתן לשירים להתמודד עם הרישומים כשווים ללא היגררות לאידיאולוגיה פוליטית (למשל זו הצמחונית/טבעונית שהיתה אולי מתבקשת). את הבנאליה של הפוליטיקה באמנות, כפי שהבחינו מבקרים שונים, יש להשאיר מרוסנת, אחרת זו הופכת לסד המקשה על השיר להתרומם מעבר למיידי, לפמפלט או הקיטש. בספר הזה, החתול שמופיע ברוב השירים אינו מטאפורה, דימוי או כלי. החתול, כמו הרישומים, מאפשר מבט נוסף על הקשר בין האדם לסביבתו, הוא מחזיר מבט שמטיל ספק בנכונות המילה מצד אחד ומצד שני מעניק לה אופציה טרנסנדנטלית להביע את אשר על לב המשורר.



מלאכת השיר של צלגוב מדויקת במוחשיותה. ראו כיצד הוא פורט את חרדותיו אל מול ההתרגשות של בנו:

*

"אַתָּה מְלַטֵּף פַּעַם רֹאשׁוֹנָה/ אֹזֶן חָתוּל וּמִתְרַגֵּשׁ/ כְּמוֹ נָגַעְתָּ בֶּאֱלֹהִים חַיִּים./ בֶּאֱלֹהִים אֵיךְ אֲנִי מְקַנֵּא/ בֶּחָתוּל. אַתָּה מַמְשִׁיךְ לְצַחְקֵק/ וְנִשְׁמָתְךָ כְּמוֹ פּוֹרַחַת. לִי, בְּעוֹנָה זוֹ/ שֶׁל הַשָּׁנָה יֵשׁ אֶלֶרְגִּיָּה, הַשָּׁנָה/ לֹא. וְעִם זֹאת כְּלִי בּוֹעֵר/ אֵלֶיךָ וְאֵינִי כָּלֶה. צָחַקְ,/ יֶלֶד צָחַק. מָחָר אוּלַי/ אֵינִי וְאַתָּה כָּל/ הָעוֹלָם. שֶׁלִּי. אִם אֵי־פַּעַם/ אוּכַל לְהַצִּיב מַרְאָה/ כְּדֵי לִרְאוֹת אֶת הָאֵימָה/ שֶׁעוֹלָה בִּי כְּשֶׁאֲנִי/ רוֹאֶה אוֹתִי בְּךָ. אֵיךְ/ עֵינֶיךָ־עֵינַי וַאֲנִי כֶּלִי:/ אֵין אֲנִי יוֹתֵר. צָחַק. וּבְאוֹתָם/ רְגָעִים יֵשׁ גַּם שַׁלְוָה, קַבָּלָה/ בִּשְׁתִיקָה דַּקָּה. יְדִיעָה:/ לָדַעַת שֶׁאָמוּת וְתִשָּׁאֵר/ לְבַד. צָחַק יֶלֶד, צָחַק./ עַכְשָׁו – יַחַד. אַל תִּפְחַד/ הַפַּחַד בּוֹא יָבוֹא. יֵשׁ זְמַן/ כֵּן, יֶלֶד. זְמַן לַפַּחַד, לְפַחֵד./ אַחַר־כָּךְ, כְּשֶׁאֵלֵךְ, נַסֵּה/ לִזְכֹּר. לֹא לַטּוֹב אוֹ לְרָע./ רַק נַסֵּה. כִּי יֵשׁ בִּי פַּחַד/ שֶׁאֶקְלְקֵל, שֶׁהֶחָתוּל יִשְׁרֹט,/ שֶׁלֹּא אֵדַע, שֶׁלֹּא אֶהְיֶה/ מַסְפִּיק. בֵּינְתַיִם, צָחַק יֶלֶד/ צָחַק. אֲנִי זוֹחֵל לִקְרָאתְךָ,/ אֶעֱשֶׂה מִיאוּ וְאַתָּה/ יֶלֶד צָחַק. עַל אַבָּא/ כְּמוֹ חָתוּל, אֲבָל רַק בִּקְצָת" (עמ׳ 56).

השורה "צחק ילד צחק" חוזרת שלוש פעמים ומהדהדת, כמובן, את סיפור העקדה. החזרה מעצימה את הכאב אך המשורר מפרק את השורה כל פעם אחרת: הפסיק נע לאורך השורה, כל פעם ננעץ במקום אחר, ופורט את האימה והחרדה לאט ובהחלטיות.

דוגמה נוספת לחרדה שהיתה בולטת ב"בחירות" ולא נעלמה:

עתידה של אשליה

"הַבֵּט בַּתְּמוּנָה:/ הָעֵץ, חוֹמַת הָאֶבֶן, הָאוֹפַנַּיִם שֶׁלָּהּ וְשֶׁל הַקָּטָן, וְהַשֶּׁלֶג –/ הָעֵץ לֹא אֲמִתִּי/ חוֹמַת הָאֶבֶן לֹא אֲמִתִּית/ הָאוֹפַנַּיִם וְהַשֶּׁלֶג לֹא אֲמִתִּיִּים/ רַק הָאֵימָה שֶׁהַכֹּל בַּר חֲלוּף – עַד כְּאֵב" (עמ׳ 99).

השיר, במהלך הדומה לאמיר גלבֹע בשירו ׳בעלטת׳, מוליך שולל תוך חזרה על המילה "אמיתי" מלבד השורה הסוגרת. הקוראת משלימה לבד ובכך נהפך הלא־נאמר לאימה מוחשית. נותרת השאלה מה אמיתי יותר – התמונה או האימה. עצם ההתחבטות מפעילה את תהליך אימוץ הטראומה והופכת את המילים בדף לכאב אמיתי שחווה הקוראת.

צלגוב לא זנח את הראייה החברתית־פוליטית: בשיר ׳יש לי חלום׳ הוא נרתם למאבק הגאה, ב׳מה זאת אהבה׳ למען בעלי החיים, ובשיר אחר המוקדש לקיצי, חתולתו של אריה זקס, הוא מתאר את סוף המלחמה – סוף שאנו מדחיקים ורק החתולים יודעים.

בשיר אחר, המוקדש למשורר הניגרי כריס אבאני, שמבחר משירתו ראה אור בתרגומו ובעריכתו, מבכה צלגוב את המלחמה האין־סופית ואת חוסר תוחלת השירים. בסופו משיב נמען השיר: "׳הָאַף שֶׁלְּךָ מְדַמֵּם שׁוּב....׳ וּמַצִּיעַ לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בַּשִּׁיר" (עמ׳ 105). זהו שיר יאוש: מהמקום, מהשירה שלא מציעה פתרון ומהמבקרים שמנסים בכוח למצוא משמעות בשיר. מהלך זה מציב את השירה נמוך מאוד בשרשרת הצרכים ומעשי האדם (והשוו ל׳קח׳ של ויזלטיר).

יש בספר שירי אהבה נפלאים (למשל ׳זמן אחר׳ הקופי), שירי הומור (ראו ׳ואם כבר להציץ׳) ובכולם ניכרת הבנה במלאכה: שימוש הולם בפסיחה ובחריזה הפנימית. מעניין לראות שבספר זה להבדיל מקודמו, יש יותר כותרות, אם כי עדיין ניכרת עצלנות. בנוסף האזכורים המפורשים ליצירות אחרות נעלמו. ניתן לזהות רמזים לביאליק, רביקוביץ ולזלדה, וואלס סטיבנס וללאונרד כהן, למשורר האיטלקי קיסר פבסה, למשוררים השחורים לורד וברקה, לכתבי הקודש ואף לשירים המוקדמים שלו עצמו (׳מבט נוסף׳ מול התפוז מ*בחידות*). הוספת הכותרות והשמטת ההפניות מעידה על התבגרות המשורר, על ההכרה בכוחו והאמון בידע המוקדם של הקוראים. ההימנעות מהפניה לשירה מזרחית עכשווית מציעה כי צלגוב, במודע או לא, ממקם את עצמו על המפה של השירה הישראלית ללא התייחסות לגל העכשווי.

אם *בחידות* היה ספר טוב מאוד, ספר זה הוא הוא (גם) יפה מאוד. אולם בשולי השבחים מילת ביקורת – הייתי שמחה אם פורמט הספר היה גדול יותר, גם אם ההעמדה הנוכחית עושה חסד לשירים וגם לרישומים – דף גדול יותר היה מאפשר אוורור ומרחב נשימה לקוראים ולמתבוננים.

תשומת לב לקול השירי של צלגוב היא תשומת לב לקול שיש לו מה לומר: לא בצעקה אלא בַּמילים הפשוטות. אין זה ספר שיידחף אל חזית המדף, אבל הוא ספר שראוי שיימצא על מדף השירה. ספר שאוהבות ואוהבי השירה ראוי שיכירו אותו. ◆

ש״י הופמן

מה זה מבקרי שירה, כשהיה לי אותך

רונית בכר־שחר: *אמא*, עם עובד 2016, 95 עמ'

זהו ספר הביכורים של רונית בכר־שחר שפרסמה בטרם צאתו את שיריה בעיקר מעל דפי הפייסבוק. היא מתגוררת בנכר אבל שומרת בעקביות על קשר שוטף עם קוראיה בארץ.

רוב שירי הספר מוקדשים לתיאור היחסים המורכבים של הכותבת עם אמה, ניצולת שואה, שכבר אינה בין החיים; כבר שם הספר על הכריכה הקדמית שכתוב בכתב ראי – משדר את הרעיון שאמא שלה הפוכה, עקומה, לא כפי שאמא אמורה להיות. גם הכריכה האחורית מרמזת על טיב קשר שבמהותו לוקה בחסר, ושם נזכרת האם כזו אשר "לא תיזכר אף פעם כמישהי חשובה מלבד לי ובגללי/ וגם בגלל כמה קטועי גפיים שהעמידה על הרגליים/ באותה העת ממש/ כשקטעה את אלה שלי".

בדיעבד מבינה הכותבת שהיוותה מטרד לאמה כבר מהיום הראשון לחייה: "כשיצאת מהכוס של אמא שלך ברבע לחצות היום/ בשבת/ עמדה השמש לשקוע/ אמא שלך שאף פעם לא היה לה מרגוע/ פיללה שתמותי מיד אחרֵי".

בשיר אחר, כפרפרזה על המעשייה של כיפה אדומה, האם היא זאב מחופש, והיא נשאלת שאלות נוקבות וכואבות מתוך יאוש וחדלון: "למה היו לך ידיים כל כך גדולות אמא/ וצפורניים כל כך ארוכות אמא... למה שיניים אמא/ בבשר הרך אמא... למה אוזנייך נעולות אמא... ולמה מילים כאלה אמא/ למה מטונפת אמא/ מטורפת אמא זונה למה אמא".

ההשתוקקות האדירה להכרה מצד האם מלווה את שירי הספר והיא כוח מניע לצורך בביטוי יצירתי כמו הוצאה לאור של ספר זה. "עוד אוציא ספר אמא/ את תוכלי לשמוע את הדיו שם עמוק למטה/ בין רגבי העפר סביבך... האם עדיין תחשבי: 'מבוזבזת' 'מסוכנת' 'פה גדול' 'טיפשה'/ (בינינו אמא, מה זה מבקרי שירה, כשהיה לי אותך)".

לעומת האם הקשה, מתואר האב בקווים רכים ועדינים, ונטבע בתודעתה של הכותבת כקורבן נוסף של המשפחה: "אבי התאגרף בקטגוריית קל כבד... לכן אינני מבינה למה לא עצר/ בימנית חזקה/ את הבוקסים של אמא".

הרגעים במחיצת האב הם רגעי הנחמה והרגשת החיות היחידים שהיא נושאת מזיכרון ילדותה: "הושבת אותי על הכידון/ אחזתי אותו בידי הקטנות שֶׁעָרי מתבדר מתעופף/ עד קצה השמים/ בפה פעור צרחתי צוחקת רוח ומים...לפעמים אני עוד רוצה/ לשבת למעלה על כידון/ להריח את ריח הסכנות כולן/ מריחות כריח תחתוני".

הפרק האחרון בספר משנה כיוון ומתרכז בחייה הנוכחיים של הכותבת, בין היתר בבן הזוג המשמש קרש אחיזה, מרפא למכאובים, ישועה ותיקון: "חיבוקיך שיבולי זהב כתומות נשיקותיך צוף פרחים/ כִּכְלַבְלבים אנחנו מתקרבים ושוב מריחים/ לעתיד יש ריח/ של יסמין עם פריחת הדרים"; או בשיר אחר: "בערוב ימי לקחתי לי נער צעיר למשכב/ שיחמם יצועי שיאהב כדוד".

בכר־שחר מציגה לפנינו כתב אישום קשה כלפי אמה. הציפייה הטבעית היא שכשאשה בוגרת היא תמצא בעצמה אמפתיה מסוימת, תבין, תסלח, תתפייס. אולי כהורה תגלה שאף אחד לא חף מטעויות מול ילדיו. זה כמעט קורה בבית החולים, כשהאם מחוברת למכשירי החייאה: "תבעתי עלבונך/ דיברתי על זכויות ראשונים/ על תקומה ועל חמלה/ ולא עזרה שם שום מילה/ לפתע ראיתי שאת שבה להכרתך/ סיפרתי לך איזו בדיחה".

הכאב הוא כבד ושורשיו בישותה של הכותבת עמוקים. ובכל זאת, אותה אם שנתפסת כדואגת בדרכה המחוספסת, שאינה מסוגלת לבטא אהבה, ואשר "את כל כאבה הפכה לתסכול נורא ותחושת כשלון שקעקעה בנו", לא הצליחה לעקור מהכותבת את "מוזיקת החיים הטהורה, האופטימיות המנצחת, האמת הרותחת, האמפתיה, השאיפה להיטיב, הרצון לשנות/ ואת היכולת לאהוב האמונה באדם/ וביצר הטוב". ואם כל התכונות הללו קיימות בה, יש סיכוי שהכריכה הקדמית של המהדורה הבאה של הספר המרשים הזה, תציב את הכותרת ההפוכה בצורתה המתוקנת. ◆

שלמה בן־בסה

רוני רוז לקס

*

הֲרֵי אֲנִי מִקְדֶּשֶׁת
לְגוּף זֶה
אַף אָדָם לֹא יְכוֹלָה
לִחְיוֹת מִחוּץ לְגוּפָהּ

הַנִּתּוּק שֶׁלִּי
מוֹלִיד מִמֶּנִּי הֲבָנוֹת
חֲדָשׁוֹת יְשָׁנוֹת

הֲוָיוֹת מִתְחַדְּשׁוֹת
מִתּוֹכִי
מֵאָז שֶׁזֻּוַּגְתִּי לְגוּף זֶה

*

עַלְמָה תְּמִימָה
עוֹלָה שְׁלֵמָה
קָרְבָּן לַאֲדֹנָי
אֲדוֹנֵי הַמִּין
אֲדוֹנֵי הַמֹּחַ
אֶחָד לֹא יָדַעְתִּי
עַד אֲשֶׁר בָּאוּ עָלַי זֵדִים
חָמְסוּ נְשָׁמָה שֶׁנָּתַתָּ בִּי
מִלְּאוּנִי נְקָבִים נְקָבִים
וְנוֹתַרְתִּי חֲלָלִים חֲלָלִים

*

מוֹדֶל שֶׁל תַּרְבּוּת יֹפִי
לִהְיוֹת זֶה לָתֵת אֶת גּוּפֵךְ
תְּפִיסַת מְציאוּת אַקְרָאִית
כְּמוֹ הַקִּיּוּם שֶׁל הַכּוֹכָב הַזֶּה
מִבַּעַד לְדֹפֶן הַסֹּכָּה
הִיא שׁוֹמַעַת יְלָדִים מְצַחֲקִים
מְנַגֶּבֶת אֶת עַצְמָהּ
בִּתְנוּעוֹת אִטִּיוֹת
גּוֹסְסוֹת
כְּמוֹ הַכַּדּוּר הַזֶּה
גּוּף בַּתְּאָדָם בָּנוּי מ־70 אָחוּז מַיִם
טִפּוֹת נוֹזְלוֹת
אוֹקְיָנוֹסִים גּוֹעֲשִׁים
אוֹרוֹת נִכְבִּים וְדוֹלְקִים
כְּמוֹ הַחַיִּים שֶׁלָּהּ
נָעָה וְנָדָה מִמָּקוֹם לְמָקוֹם
אַחֲרֵי שֶׁהַשְּׁכֵנִים הִתְלוֹנְנוּ לְבַעַל הַדִּירָה

הַחַיִּים שֶׁלָּהּ מְפֹרָקִים
כְּמוֹ סֹכָּה בְּמוֹצָאֵי הַחַג

רוני רוז לקס, לשעבר בבני ברק, כיום בתל אביב.

"מת, מת, השם ייקום דמו ונקסט -"

נעה ידלין: *שטוקהולם*, כנרת, זמורה־ביתן 2016, 514 עמ'

תשוקה, ציפייה לתינוק שעומד להיוולד, רצון להכיר בן זוג חדש, משאלת לב להתקבל חברתית, החלטה לעבור מקרית אונו ללב תל־אביב, רעיונות מוטרפים ויכולת לבצעם, כל אלה ועוד מאפיינים את חבורת בני השבעים המתוארת בספרה החדש של נעה ידלין ***שטוקהולם***. העשור השמיני לחיים כמעט שאינו מתואר בספרות העברית. אם בכל זאת מתוארים בני שישים־שבעים ומעלה הם מוגלים למרחבים סגורים ומְמַשמעים כבתי אבות או בתי חולים סיעודיים וכמעט תמיד מחשבותיהם נסובות על מפגעי הגוף וקצם של החיים. ייחודו של ספרה שובה הלב של ידלין הוא בתיאור משובות החיים, שיגיונותיהם, משאלות לבם ואשליותיהם של בני השבעים ומעלה כאשר הם אינם מרגישים מאוימים על ידי המוות. ידלין מלהטטת בכישרון רב בין ז'אנרים – סיפור הרפתקאות, סיפור בלשי ורומן הגיגי פילוסופי על החיים בצל המוות השוכב לצדך.

כשרונה הגדול של ידלין, כפי שניכר גם בספרה הקודם ***בעלת הבית***, הוא ביכולת ללקט ייצוגים מגוונים של ישראליות בת הזמן ולהציג תמצית מזוקקת שלה בקבוצה דורית וחברתית מסוימת. דרך אזכור שמות ערים ורחובות, שמות אנשים מוכרים, אופנות רווחות כמו צמחונות, טבעונות, בריאתנות, בריאותנות, ובעיקר, בשימוש מדויק להפליא בשפה העברית באופן המתאים לדמויותיה, מצליחה ידלין ללכוד את ה'צייטגייסט' – רוח הזמן החמקמקה של הישראליות בת הזמן. עיקרה של רוח־זמן זאת, בעשור השני של המאה העשרים ואחת, באליטה הישראלית, לפי ידלין הוא טשטוש גבולות גמור בין ערכים שבעבר היו ברורים ונחרצים לבין היפוכם. הגבול בין טוב לרע, בין יעשה לבל יעשה, בין מותר ואסור, שבעבר היה ברור ומבוצר, בהווה הפוסטמודרני, טושטש לחלוטין וכל ערך מכיל ומוצדק בהיפוכו. הערך המרכזי הנבדק ונבגד ביצירה הוא החברות רבת השנים. כך לאחר מותו במפתיע של אבישי בן השישים ותשע, מחליטים חבריו להוציא לפועל את מה שנראה להם "בוודאות שהיה הכי חשוב" לחברם אבישי – זכייה בפרס נובל. לאחר שהם מבינים בוודאות שרק אדם חי יכול לזכות בפרס, הם מחליטים לא לפרסם את מותו עד ההכרזה על הזוכה. רביעיית החברים הוותיקה חוזרים ומשכנעים את עצמם: "אנחנו לא עושים פה שום דבר רע, זה הכל מכוונות טובות." ביטוי נוסף ל'רוח הזמן' הוא האכזבה של הדור בני השבעים מדור של בניהם בני הארבעים. כך חושבת בלבה נילי, רופאת ילדים בפנסיה, המואסת בבקשות הרבות לטיפול בנכדיה המתרבים, לטעמה, במהירות ובכמות עצומה: "רוחצים באיזה אשליה של ליברליזם, של אינדיבידואליזם, של חופש, אבל אז, ברגע האחרון [...] משלימים את כל חסכיהם בתחום הבורגנות, השמרנות, עושים שניים, שלושה, ארבעה ילדים בין גיל שלושים ושמונה לארבעים ושתיים, משתעבדים לדבר הזה, זורקים הכל, בעיקר הנשים."

אבישי, עמוס, יהודה, נילי וזוהרה הם חברים במשך עשרות שנים, מרבים להיפגש, לטייל יחד בעולם, מתייעצים זה עם זה ומרבים בחיבוקים, נשיקות ודברי ידידות. כך לאחר פגישתם של יהודה וזוהרה – שבה הם משוחחים על ספרו של יהודה, הם נפרדים "בחיבוק אמיץ" – אומרת זוהרה: "אתה יודע שאני אוהבת אותך ושאני חושבת שאתה הכי מוכשר", ויהודה "נישק את לחייה שוב ושפשף בחיבה את זרועה", אלא שמאוחר יותר מתברר שזו היתה פגישתם האחרונה כזוג ושזוהרה פועלת כנגד הצלחת ספרו. הרביעייה שנותרה לאחר מותו של אבישי מתבוננת ומתייגת את עצמה כדי לתאר את חוסר ההיתכנות של המעשים שעשו ואת ההכרח העצמי והציבורי להאמין ביושרם ובתומתם. כך אומרת נילי, רופאת הילדים שפרשה לפנסיה: "אני יודעת שזה לא פוליטקלי קורקט אז מזל שאף אחד לא שומע אותנו, אבל כן אנחנו חבורת אנשים לבנים עם מקצועות חופשיים מגוש דן, אם אנחנו אומרים שחבר שלנו מת מהתקף לב הוא מת מהתקף לב, [...] ובני שבעים, זה לדעתי החלק הכי חזק, מה אנשים בני שבעים ילכו עכשיו להסתבך?" נרטיבים גדולים ומפוארים של מדינת ישראל מוזכרים כבדרך אגב, כעיסוק כושל של אחת הדמויות, תוך שהם מושלכים לפח האשפה של השאריות חסרות המשמעות של חייהם. כך זוהרה שכותבת סיפורי חיים לפי הזמנה, מגוללת סיפור חיים יהודי טיפוסי של זקן משפחה העומד לחגוג יום הולדת תשעים: הילדות באמסטרדם, הגירוש לווסטרבורק והעלייה לארץ. הספר שיגובה בתמונות מיועד "לנכדים ולנינים, זה ספר שנועד לשמש אותם לדורות, ויש להם גם בבית תמונות מדהימות, דברים נדירים גם ברמה היסטורית מהחפירות הארכיאולוגיות של אבא". זוהרה עומלת הרבה על הספר ומתווכחת עם המשפחה על שם הספר. היא מציעה "אני ואנה" או "מקלף את השכבות", אך בעל השמחה מתעקש על "כצאן לטבח". טעות קלה של הקלדה הופכת את שם הספר, בחמש מאות עותקיו, ל"לצון לטבח" מה שגורר שיימינג של הכותבת באתרים החברתיים ותביעת דיבה. כך, בעוד החברים מדגישים את המאמץ שהם משקיעים כדי לאפשר לחברם לקבל את הנובל, מזכירה זוהרה ליהודה: "מה זה פה, תל חי, מה אתה בתחרות גבורה?"

מאפיין נוסף של ישראליות שעובר מהמציאות לספרות בכל ריבוי הופעותיו והשתלטותו על מערכות היחסים בין בני אדם הוא הטלפון הנייד ושאר התקשרויות טכנולוגיות. כך מסבירה הגרפולוגית לזוהרה הנדהמת, לאחר שמישהו תייג וכתב על עמוד הפייסבוק של העסק שלה: "האשטאג המטפורה המושלמת לניצולי שואה [...] הם עשו לייק לעמוד, הם יכולים לפרסם לנו על הוול [...] הבעיה היא שזה רק שֵׁר [...] יש להם כבר עשרים וארבעה שֵׁרים ב [...] בערך שש שעות". כאשר זוהרה הנדהמת מנסה למזער נזקים ופונה ליועץ פייסבוק בן עשרים ומישהו בעודו מאזין לה "רק נדד עם אצבעו על העכבר בין חלונות [...] כמין תנועה מוכנית, פייסבוק, ג'ימייל, וויינט, פייסבוק, ג'ימייל, וויינט..." בהגיעה לביתה "היו לה שנים עשר נוטיפיקיישנס בעמוד הפייסבוק". העקבות האחרונות של חיי אבישי הן במכשיר האייפון שלו, שאותו ניתן להשיב לחיים על ידי חיבור למטען, כפי שעושה חברו הטוב יהודה בעודו מהרהר: "חבל שאת אבישי אי־אפשר לחבר למטען, חמישה אחוזים, שבעה אחוזים, עוד שיחה, אולי עוד ארוחת ערב". הדרך להמשיך את חייו של אבישי המת היא בעזרת האייפון, המחשב והרשתות החברתיות שהוא משתתף בהן. כך מחלקים החברים ביניהם מי יענה למיילים ומי יחזיק את האייפון ויענה להודעות ווטסאפ. עמוס עוקב אחר הצלחותיה־כשלונותיה של בתו הגר דרך אתר לגיוס מקוון של כספים. הוא מתמכר לרענון כפייתי של העמוד של בתו ובודק את זהותם של המשקיעים השונים תוך שהוא חוזר וקורא את פנייתה: "אני הגר ברזאני, זמרת, מלחינה ויוצרת מתל־אביב. אני שרה ויוצרת מגיל ילדות – [...] יותר מאשמח אם תחליטו להצטרף למסע שלי ולהפוך אותו למסע משותף. שלכם, הגר". עליונותו של אבישי על פני עמוס ניכרת בכך שאבישי זכה בערך בוויקיפדיה ובו כל הישגיו ופרסיו, בעוד שלעמוס אין כל ערך על שמו.

"מבצע סבתא", סרט קומי ישראלי שכתב וביים דרור שאול בשנת 1999, ונהפך לסרט פולחן, משמש כטקסט תשתית לספרה זה של ידלין, כפי שרומזת לכך, בדרך האירוניה והשלילה, אחת הדמויות בספר: "בואי נסכים שלאף אחד כאן לא מתחשק להופיע מחר ב'ידיעות אחרונות' על תקן מבצע סבא". כך בשתי היצירות מתלכדת קבוצה של אנשים, שיש ביניהם היכרות מוקדמת, לטיפול בהבאת מת, קרוב להם, לקבורה. בשתי היצירות תוכנית הקבורה נתקלת בתקלות רבות ובלתי צפויות במהלכה. הצורך להמחיש את ההרפתקאות ניכר בסרט "מבצע סבתא" בתלאות שעובר ארון הקבורה, ואלו בספרה של ידלין ההרפתקאות מומחשות בגופת המת הנגררת,

שיכונים / אלפרד כהן

שִׁירָיו שֶׁל בּוֹרִיס רִיז'י מוֹצִיאִים אוֹתִי
לְמַסָּע אֶל תּוֹךְ שְׁכוּנַת הַפּוֹעֲלִים שֶׁלִּי
שְׁכוּנָה ד' בְּאֵר שֶׁבַע שְׁנוֹת הַשְּׁמוֹנִים
יְלָדִים אֲבוּדִים וּנְעָרִים נְטוּלֵי
מִסְגֶּרֶת, בַּיָּד הָאַחַת מַזְרֵק וּבַשְּׁנִיָּה סַכִּין
מְטִילִים אֵימָתָם עַל זְקָנֵי הַשְּׁכוּנָה
וְעָלַי

מִלּוֹתָיו הַמְּדֻיָּקוֹת הַמֵּיטִיבוֹת לְתָאֵר
שֶׁלְּחוּ אוֹתִי בַּחֲזָרָה לְבֵית סָבְתָּא
לַדִּירָה הַשְּׁכוּרָה הָרִאשׁוֹנָה שֶׁל הַהוֹרִים
וְנִדְמֶה כִּי הָאֲנָשִׁים הַחֲדָשִׁים
עוֹטִים עֲלֵיהֶם אֶת אוֹתָן אַדָּרוֹת וּצְעִיפִים
וְהוֹלְכִים מֵהַחֲנוּת לַבַּיִת
וּמִבֵּית הַסֵּפֶר לְגַן הַשַּׁעֲשׁוּעִים
רַק עַל הַקַּוִּים רַק עַל הַקַּוִּים

וַאֲנִי מַבִּיט עֲלֵיהֶם מֵהַצַּד, בְּיָדִי סֵפֶר הַשִּׁירָה
מְשׁוֹרֵר מַבִּיט בִּשְׁתֵּי עֵינַיִם
אַנְשֵׁי חֹק מַבִּיטִים בְּאַחַת
וְאַנְשֵׁי הַשְּׁכוּנָה כְּבָר לֹא מַבִּיטִים
הַלְוַאי וְהַמִּלִּים יִשְׂרְפוּ אֶת כָּל הַשְּׁכוּנִים
בַּשְּׁכוּנָה הַזֹּאת
אֶת כָּל הַקַּוִּים אֶת כָּל הַמַּזְרְקִים
וְלֹא יִשָּׁאֵר שָׂרִיד אֶחָד
לִזְכֹּר אוֹתוֹ.

צילום: רעי גלעד

שיר השיכונים של המשורר אלפרד כהן (יליד 1981, באר שבע, מתגורר כיום בתל אביב) לקוח מתוך ספר שיריו הראשון, ***אינדיפוֹפ מנסטוּפ*** (2014, הוצאת פרדס, עמ' 10), המצטיין במקוריותיו (והרי כבר שמו המוזיקלי החריג בין שמות ספרי השירה במחוזותינו יכול להעיד על כך).
אלפרד כהן הוא אחד הקולות הדומיננטיים בדור המשוררים הנוכחי אותו אכנה דור השירה הערספואטית בהנהגת רועי חסן, שלומי חתוכה, עדי קיסר, תהילה חכימי, וישראל דדון. בהמשך לכך ייאמר כי השיר שלפנינו הוא שיר ערספואטי מובהק מצד אחד, כזה שמחפש אחר שורשי משפחתו וזהותו של הדובר בשיר, שמוצא משפחתו הוא מזרחי, טוניסאי על פי שיר אחר בספר ('שיר שואה של סבא, בעמ' 20), אבל שמצד אחר מוסיף על הזהות הביוגרפית הזו גם זהות גלובלית מארץ אחרת, היא מקום הולדתו של בוריס ריז'י המוזכר כבר בשורה הראשונה של השיר, משורר רוסי מהפכן, שהתאבד בשנת 2001 בהיותו בן 26 בלבד, ושהיה לאחד המשוררים הבולטים של "רוסיה החדשה" ונציגו של דור הפרסטרויקה ונפילת הקומוניזם ברוסיה (1987–1991, בהנהגת מיכאיל גורבצ'וב). ריז'י גדל בסביבת עבריינים, כך שדמותו ושיריו הולמים את מסע החזרה אל עולם הילדות והעבר שעורך אלפרד כהן אל שכונה ד' בבאר שבע שלו.
כידוע, השיכונים הם מבנים ציבוריים שהממשלה מקימה עבור אוכלוסיה עירונית מעוטת יכולת, והדובר בשיר מתאר את החיים הקשים בהם, חיים של פחד ואימה, עבריינות וסמים, ב"שכונת פועלים" שאמורה היתה לייצג לכאורה את החזון הסוציאליסטי של ראשית המדינה אך בפועל ייצגה את העוני וחוסר השוויון בין האזרחים. החזרה אל בית הסבתא דווקא, מגלה למשורר כי גם האנשים החדשים שהגיעו לדור בשיכונים, אולי ברוח מושג הפרסטרויקה (שפירושו בנייה מחדש), נטמעים בשכונה הישנה ולא בהכרח משנים את אופיה.
הדבר הזה מוביל את כהן לחזון הזעם שלו בבית השלישי של השיר, חזון שמתכתב באופן מסוים עם ציור שרֵפת הספרים של נתן זך משירו המפורסם של המשורר הבולט, רועי חסן, 'מדינת אשכנז'. אצל חסן שרפת הספרים נובעת מהכעס על גילויי הגזענות הפומביים של זך כלפי המזרחים. בשיר השיכונים של כהן, לעומת זאת, ציור השרפה הוא כמעט הופכי: הוא מתפלל לכך שהמילים ישרפו את המציאות העגומה ואת זיכרון העבר של כל שיכוני השכונה, אולי גם את אלו של ההווה. תפילה שכזאת בוודאי אינה יכולה להעיד על ילדות מאושרת. ♦

מועמסת, נופלת, נחבלת, נדרסת וחוזר חלילה. בשתי היצירות מוחלף הרגש המקובל המלווה את תהליך הקבורה באווירה קרנבלית פרועה, המשחררת מהקורא והצופה פרצי צחוק. למרות ריבוי האירועים הבלתי צפויים מסתיימות שתי ההלוויות כנדרש – הגופות נטמנות באדמה והדמויות הקוברות ממשיכות בדרכן.
כפל פנים מתעתע, שהוא העיקרון הפואטי של הספר, ניכר כבר בציטוט המופיע בהקדשת הספר "סוחר המוות מת" – דיווח בעיתון צרפתי על מותו של אלפרד נובל. כך הפרס היוקרתי ביותר בעולם מנציח את שמו של "סוחר המוות". רצונה של ידלין לתאר את הכזב והעמדת הפנים בכל זיקה בין־אנושית תוך התמקדות בדאגה לאינטרס האישי בלבד משתלטים על כל מניפת הרגשות האנושיים. כך היא משאירה את גיבוריה עירומים וחפים מכל רגש של דאגה ואכפתיות כלפי הזולת. כך נישואים של עשרות שנים מסתיימים ברגע כפי שמודיע יהודה לאשתו בצדי הכביש, כך יחסה חסר הסבלנות של נילי לילדיה ולנכדיה וכך גם יחסה העוין לאחותה סמדר חולת הסרטן, שאין לה כל עניין ורצון לפגוש אותה. הספר נקרא בעניין רב ובתחושת שעשוע מענג, אלא שבסיומו מבין הקורא, לעוגמת נפשו, שהניהיליזם בספר הוא מוחלט וחובק כל ואינו מותיר כל נחמה. ♦

אסתי אדיבי־שושן

דוד אדלר

א.ב. יהושע - האומנם מהפך, או שמא נטמן פח?

במאמר שהופיע בגיליון שהוקדש ל"שירה ופוליטיקה בישראל" ("עיתון 77", גיליון 80–379) ציינתי שגם אם "לשירת העמדה יש כיום השפעה של כלום....עדיין אין המשורר, כיחיד, רשאי לראות עצמו פטור ממנה". דין שווה יש כמובן לסופרים, אמנים, מרצים ואנשי רוח. מאחר שבעיני זו תופעה מבורכת שאנשי רוח יוצאים ממגדל השן ומגיבים לעוולות מוסריות, התלבטתי רבות אם לכתוב את המאמר הזה, שעומד בסתירה, לכאורה, לעמדתי זו.

איני בא כמו אחרים לחלוק על א.ב. יהושע, הסופר המחונן והמוערך, בהקשר למהפך, לכאורה או למעשה, בדעותיו: כאשר חדל לאמץ את פתרון שתי המדינות והמירו בתמיכה מפתיעה במתן תושבות לתושבים הפלסטינים של אזור C. כמי שנכח ואף התעמת (עובדתית ולא רעיונית) עם יהושע, כשזה העלה את רעיונותיו לראשונה במכון ירושלים לחקר מדיניות כבר ב־30.11.16, אצביע על עובדות שנעלמו ברובן מהציבור הרחב שמתוודע לדיון בנושא בתקשורת בכלל וב'הארץ' בפרט. עובדות המצביעות על אי התמצאותו של יהושע בעובדות פוליטיות ידועות וגלויות כמו גם על חוסר שקיפות מסוים, שהתגלה מאוחר יותר ושפך, בדיעבד, אור על חלק מטיעוניו וטעויותיו.

אי התמצאות זו של יהושע בעובדות פוליטיות, שעליה העידו אחרים ואעיד גם אני, מחזקת לכאורה את דעתם של אלה שסוברים שאל לאנשי ספר ורוח להביע את עמדתם בנושאים פוליטיים, משום שאין הם בקיאים בהם יותר מהאזרח מן השורה. ובכל מקרה גם אם הם מביעים את דעתם אין להם כל יתרון או ערך מוסף עליו. ממש כמו בקלפי. איך מיישבים את שתי המגמות הסותרות האלה? אשתדל לעשות זאת לאחר ליבון העובדות.

לא קל היה לי קל לכתוב המאמר מכמה סיבות. ראשית כי אני מאמין בטוהר כוונותיו של יהושע "להפחית את דרגת הממאירות של הכיבוש הישראלי" (כשם מאמרו שהתפרסם ב'הארץ' ב־30.12.16). שנית, הואיל וכאמור אני סבור שזו תופעה מבורכת שאנשי רוח יוצאים ממגדל השן ומגיבים לעוולות מוסריות, לא יהא זה הוגן לתקוף את מי שעושה זאת, גם אם דעתי לא עולה בקנה אחד עם דעתו. בנוסף, כך חשבתי מלכתחילה, יש להעריך אומץ לב ציבורי מהסוג שיהושע הפגין בהבעת דעותיו החדשות, אם הן אכן משתנות, לפי דעתו, בהתאם לנסיבות.

לאחר שיהושע העלה את רעיונותיו בעל פה, הוא השהה, מטעמים השמורים עמו, את פרסומם בכתב ואני אף סברתי שטוב שכך. אלא שיעקב אחימאיר שנכח כמוני בהופעתו של א.ב. יהושע (בפני "קהל מצומצם", כדבריו) במכון ירושלים לחקר מדיניות, הקדים אותו במאמרו: "אכן, מהפך" ('הארץ', 16.12.16), שבו הציג אחימאיר את השקפתו החדשה והמפתיעה של הסופר המוערך במהימנות (בהתחשב במגבלות המצע). במאמרו של יהושע, כשבועיים לאחר מכן, כבר ניכרות הסתייגויות מתונות אחדות.

בינתיים, הופיעו בצמידות למאמרו של יהושע, שני מאמרים מלומדים שחלקו על דעתו מבחינת תבונתה ותוקפה המדיני (שלמה אבינרי: "מדוע א.ב. יהושע טועה", 'הארץ', 30.12.16), ומבחינה עובדתית, באשר להקף האדמות, האוכלוסיות וכדומה (שאול אריאלי: "א.ב. יהושע, אתה מפנטז", 'הארץ', 30.12.16). גם עמירה הס החרתה והחזיקה אחריהם, וגם תיקנה והוסיפה הטפה אידיאולוגית משלה ("לא.ב. יהושע קשה להודות שהציונות הולידה מפלצת", 'הארץ', 1.1.2017).

גם לו לא נכתבו אותן חוות דעת בידי בקיאים המכירים את הסוגיות לפני ולפנים, לא הייתי בא לחלוק על דעתו של יהושע (וכמובן גם לא לתמוך בה). לא שאין לי דעה. אך מזה כמעט חמישים שנה נכתבים מאמרים המביעים דעות מגוונות באשר לאותה סוגיה בסיסית של הכיבוש וזכות הבעלות על הארץ. גם בנושא הספציפי שהעלה יהושע, שנגזר מאותה סוגיה, נכתבו אין־ספור מאמרים בעשורים האחרונים. יותר מזה, קל להבין את הייאוש שתקף לפתע את הסופר המחונן והמצפוני לנוכח המהומה שפרצה בפינוי כמה קרוואנים בעמונה, בעת שנשא את דבריו. הרי כל מי שעיניו בראשו מבין כמה יהיה זה מורכב וקשה לפנות כמה עשרות אלפי מתנחלים באזורים מבודדים (גם אם לא מאות אלפים כדבריו, כפי שציין שאול אריאלי המומחה לדבר). יותר מכך, הייתי יכול להעריך עוד יותר אומץ לב מהסוג שיהושע הפגין במהפך בדעותיו, אילו הייתי נוכח שמסקנותיו נובעות מידע מעמיק ומקיף של העובדות לאמיתן ולא תוצאה, כפי שהתגלה, ככל הנראה, בדיעבד, של שיחת שכנוע מוטה ומגמתית של אישיות מתוחכמת וקלת לשון.

הרצאתו של יהושע היתה כמובן מקיפה יותר מזו שבאה לידי ביטוי במאמרו שלו או במאמרו המקדים של אחימאיר, ובה באו לידי ביטוי מועצם לא רק הספונטניות הסוחפת שלו אלא גם מה שנראה אי־התמצאותו בנבכי הסכסוך ואולי גם תמימותו. באשר לאי־ההתמצאות – אביא שתי דוגמאות שהובילו למסקנתו שהפלסטינים אינם חפצים בהסדר בשום תנאי סביר. הוא תמה איך ייתכן שאבו מאזן לא הסכים למפת הוויתורים שהציע לו אולמרט – אך מה לעשות שההיפך הוא הנכון. הוא גם ראה בסירובו של אבו־מאזן לקריאתו של ביבי להיוועד עמו, ללא תנאים מוקדמים, בירושלים או ברמאללה, עדות מובהקת נוספת לאי־רצונו של הראשון להגיע להסכם, תוך אי־ידיעת העובדה שהתנאי של הפלסטינים היה הקפאת ההתנחלויות. כי לטענתם, אי־אפשר לדון באופן חלוקת הפיצה ובו בזמן לאכול אותה. מתגובתו להערותי בנושאים אלה נוכחתי עד כמה אין הוא בקיא בעצם קיומן של עובדות ידועות אלה.

ובאשר לתמימות, האם יהושע לא יכול היה להעריך, שהימין ימהר ויתחכם להציגה לראווה, כתמיכתו של אחד מאדמו"רי השמאל המובהקים (שבצמרתו נמנים גם עמוס עוז ודוד גרוסמן), בסיפוח (למשל, נפתלי בנט בציוץ עולז וציפי חוטבלי בנחרצות ב"גב האומה").

ידע מוגבל עם נופך של תמימות ניתן למצוא גם בהתייחסותו למצב בירושלים. בהרצאתו זו שניתנה בערב עיון שהוקדש לנושא "האפשרות למרחבים משותפים בירושלים" הוא הדגיש שבחיים המשותפים בירושלים הוא רואה מופת, שאותו הוא מבקש להעתיק לשטחי C. איני יודע אם צפה בכתבתו של חיים יבין, ששודרה כחודש לאחר דבריו, על השסעים העמוקים בעיר הזאת. כיליד ותושב ירושלים אני יכול להעיד שהמציאות המורכבת בעיר (שבה נולד יהושע אך נעדר ממנה מזה עשורים רבים) משתקפת בדרך נאמנה יותר (גם אם לא שלמה) בכתבה המצולמת של יבין מאשר בתיאור המילולי האוטופי של יהושע.

אדוניס

מערבית: צבי גבאי

הכוכב היורה חץ לכבד הליל

הַהוֹוֶה פּוֹרֵשׂ לְעַצְמוֹ עֶרֶשׂ דְּוַי,
הָאַהֲבָה הִנִּיחָה רֹאשָׁהּ
עַל אֶבֶן כְּדֵי שֶׁתּוּכַל לִנְשֹׁם.
בְּמַפְתִּיעַ הָאֶבֶן נֶחְצְתָה
מִפְּגִיעַת פָּגָז קַטְלָנִי,
שֶׁהָיָה חָבוּי בַּחֲזֵה יֶלֶד עֲרָבִי.

בָּרְחוֹב עֵצִים מֻפְגָּזִים וּבָתִּים שְׁרוּפִים:
הָעֵצִים הֵם הִיסְטוֹרְיָה לְמִישׁוֹרִים שֶׁהָיוּ לְמִדְבָּר,
וְהַבָּתִּים הֵם הִיסְטוֹרְיָה שֶׁל רֵיקָנוּת וְאֵפֶר.
הַבַּיִת הָפַךְ לִמְחִצָּה
בֵּין רְחוֹב נֶהֱרָס וְגוּפוֹת נִשְׂרָפוֹת.

הָאָדָם צוֹרֵחַ, חוֹזֵר וְצוֹרֵחַ
הַאִם הוּא מֵטִיל סָפֵק בִּגְרוֹנוֹ, בִּלְשׁוֹנוֹ אוֹ בִּשְׂפָתָיו?
הַאִם הוּא חוֹזֵר עַל קְרִיאַת הַיּוֹם שֶׁבּוֹ נוֹלַד?

הָאָמָן, הוֹגֶה הַדֵּעוֹת אוֹ הַמְּשׁוֹרֵר
אֵינָם יוֹדְעִים לִבְכּוֹת:
לָכֵן הֵם בּוּרִים בִּקְרִיאַת הַזְּמַן הָעֲרָבִי?
לָאָסוֹן אֵין הֶגְמוֹן
לָאָסוֹן קוֹל חָנוּק.

עָרִים כִּסְפָרִים שֶׁהַקּוֹרְאִים מְמַלְּאִים בְּמִלִּים
שֶׁלֹּא הִכַּרְנוּ מֵעוֹלָם, אוֹמְרִים יוֹצְרֵיהֶם.
לְכָל סֵפֶר שְׁנֵי מֶרְחָבִים:
חִיצוֹנִי שֶׁאֵלָיו נִכְנָסִים,
וּפְנִימִי שֶׁמִּמֶּנּוּ יוֹצְאִים.

הַזָּקֵן שָׁכַח הַכֹּל
פְּרָט לְמִלָּה אַחַת: הַיַּלְדוּת.
הַתִּקְוָה צוֹלַעַת, וְאֵין מוֹצָא לְדַרְכָּהּ:
הִיא יוֹדַעַת לָלֶכֶת רַק לְאָחוֹר.

בֵּין הַטֶּבַע וַעֲלֵי הָעֵצִים שׁוֹרֶרֶת יְדִידוּת לְלֹא סוֹף:
הִיא אוֹתָהּ יְדִידוּת הָאַהֲבָה.

הַאִם תִּרְצוּ בַּזְּמַן הָעֲרָבִי הַזֶּה
לָלֶכֶת בֶּאֱמֶת בְּדֶרֶךְ הַיָּשָׁר,
אִם כֵּן, קְרָאוּ סֵפֶר מִזְּיָף, אוֹ טוֹב יוֹתֵר
קִרְאוּ קָצִידָה מְפֻתֶּלֶת.

בְּמַפְתִּיעַ חָשַׁף הָאָבִיב אֶת נִשְׁקוֹ הָאַלִּים עַל סוּגָיו,
וְצִבְאוֹתָיו תָּקְפוּ אֶת הָעוֹנוֹת וְשָׁדְדוּ אֶת הַדְּרָכִים.

לֹא הַטָּעוּת הִיא שֶׁלִּמְּדָה אוֹתִי,
אַךְ הִיא הָיְתָה הַמּוֹרָה הָרִאשׁוֹנָה.

מִי יוֹדֵעַ מָתַי הַמַּיִם טְעִימִים וְרַעֲנַנִּים יוֹתֵר
כַּאֲשֶׁר הֵם מִשְׁתַּפְּשְׁפִים בְּאֶבֶן גַּסָּה
אוֹ כַּאֲשֶׁר הֵם נוֹגְעִים בָּעֲשָׂבִים?

אַל תְּנַסֶּה לְהַצִּיעַ לְקוֹרְאֶךָ תְּשׁוּבָה אוֹ מַשְׁמָעוּת
נַסֵּה הַהֵפֶךְ, לְגָרוֹת אוֹתוֹ לְגַלּוֹת מַשְׁמָעוּת,
עַל יְדֵי הַצָּגַת שְׁאֵלוֹת.

תָּדִיר בִּילַדּוּתִי,
קִוִּיתִי שֶׁלְּכוֹכָב אֶחָד יִהְיֶה הָאֹמֶץ
לִירוֹת בְּחִצּוֹ לְכָבֵד הַלַּיִל.

הָאֲגַמִּים הַמִּשְׁתָּרְעִים בֵּין נְהָרוֹת הַמִּלְחָמָה
אֵינָם כְּחֻלִּים יוֹתֵר.
הָרְחוֹב אָמַר בְּבֶכִי: לְךָ, לְךָ
לֹא אוּכַל לְחַבֵּק אֲפִלּוּ צִפּוֹר.

הַמִּדְבָּר מְכַתֵּר אֶת הָעִיר
וְאַף אַיָּלָה אֵינָהּ עוֹבֶרֶת בּוֹ.

המשורר והפילוסוף הסורי־עלאווי עלי אחמד סעיד אסבר, המכונה אדוניס (על שם האל הפיניקי, סמל ההתחדשות) נולד ב־1930 במחוז לטקיה, וגלה לצרפת לפני כמה עשורים. אדוניס מוחה בכתיבתו על המתרחש בארצו ובעולם הערבי. הקטעים לעיל התפרסמו במדורו "מדאראת" (היקפים) בעתון 'אל חיאת' הלונדוני, ב־28 באפריל 2016.

אך אולי אין מדובר כאן בתמימות בלבד? בשלב השאלות והתגובות מהקהל, העיר מישהו שזו בעצם הצעתו של בנט. תגובתו של יהושע היתה מבטלת למדי (איני זוכר אם במילים או בתנועת פנים וגוף). וגם זה עוד נראה סביר, כי אם ההצעה טובה, תמיכתו של בנט בה לא אמורה להעלות או להוריד. אך תמונה זו השתנתה, מן הקצה אל הקצה, בעיני לפחות, כשנודע, שבטרם הגה הסופר את תוכניתו, הוא נועד בביתה ובתיווכה של פרופסור יפה זילברשץ מאוניברסיטת בר אילן, המכהנת כיו"ר הועדה לתכנון ותקצוב (ות"ת), עם שר החינוך בנט. אז הדהדו בי דברי הנביא עמוס "הילכו שניים, יחדיו, בלתי, אם־נועדו". אז, רק אז, יכולתי לשמוע, בדיעבד, בדבריו של יהושע, בעיקר על אבו מאזן, את הד דבריו, המוטים כרגיל, של בנט. או אז הרגשתי מאוד לא בנוח. היכן השקיפות הנדרשת מהסופר ואיש הרוח המוערך, המצפוני, שהתאפיין עד כה בכנותו הסוחפת והספונטנית?

איך מיישבים אם כך את הסתירה בין המעורבות הנדרשת מן הסופר ואיש הרוח ובין העובדה, שבהיותו עסוק בכתיבה או בתחום יצירה אחר, אין הוא בקיא בפרטים כמי שעוסקים בכך ביומיום. לעניות דעתי, התשובה היא פשוטה. על איש הרוח שבקיא בהיסטוריה האנושית ובאופיו של האדם להתריע בשער בעניינים עקרוניים, בעוולות מוסריות, בתופעות חברתיות פסולות ומסוכנות שדגל אדום ניצב מעליהן. אך אל לו להציע תוכניות אופרטיביות מפורטות, ובעיקר עליו להיזהר ממלכודות שטומנים לו פוליטיקאים ערמומיים. ◆

מדי טרינצ׳ר

על מותה האפשרי של הדיסציפלינה ההיסטורית

השיח על רפובליקת ויימאר כמשל

בדיונים האינסופיים המלהגים פוליטיקה מאז בחירתו לנשיאות של דונלד טראמפ, שולטת עדיין נימת הפתעה, משל היה זה אירוע כאוטי של ׳אל שיצא מן המכונה׳ כבדרמה שאינה עשויה היטב. אולם לאחריות לאינפנטיליזציה של הפוליטיקה ולפיחות מעמד האמת כבמשחק ילדים נעדר אחריות קיומית – שותפה גם האקדמיה שנָסה מתחום ההיסטוריה הפוליטית הבוחנת מטבעה את היחס בין סיבה ומסובב. היה זה אופיו הבוטה של המחקר האקדמי בתקופת המלחמה הקרה, שנוגַע באידאולוגיה, שהביא לזירוז הִתערות המסקנה הגורפת באיבחה שוללת – שאין אמת. בהיסטוריה היה אפילו קל לאמץ את המסקנה החפוזה, כי מושא מחקרה, **העבר**, חסר אובייקט בעין ומתגלם כהיצג מובנה של מציאות רק בפעולת הכתיבה. ״לודביקו די ורתמא: מתחזה סדרתי״ – כשם המאמר שהתפרסם לאחרונה ברבעון האקדמי ׳זמנים׳ (אוניברסיטת תל־אביב) – מוקדש לחקר קוריוז ההתחזות בתקופת התגליות הגיאוגרפיות, ומצטרף לשורת התייחסויות לתופעה של אחיזת־העיניים.

ועם זה ההנחה שההיסטוריה היא תחום למדני, לא אותגרה באמת עד נפילת הקומוניזם – לא על ידי ההיסטוריונים שהאמינו בקדמה ולא על ידי השמרנים שזיהו בנאורות את החטא הקדמון של המודרנה. בשנות התשעים נענו בקלות סוכני תרבות משניים לקריאה הקרנבלית בזכות אי הרצינות, ומִתקפתם המשתובבת על עקרון התבונה, החלה סודקת את סיסמת הדגל של הנאורות: ׳העז לדעת׳. והנה דוגמה: לפני זמן מה, ירון בן עמי, מתרגם ***עלילותיו המפתיעות של הברון מינכהאוזן*** לרודולף אריך ראספה, סיפר בקריצת עין בריאיון רדיופוני לתוכנית ״מילים שמנסות לגעת״ ברשת א׳ של קול ישראל, שכמורה **להיסטוריה**, הוא מקדיש מדי שנה את השיעור הראשון **לפולחן פגני** של גירוש האמת מן הכיתה. אני מנחשת שאמירה ניהיליסטית מפי מורה מקורי, מחשמלת את המתבגר הצופה בחייו בדריכות ומגבש את הכרתו על העולם גם לאור שאלת האמת והלא אמת.

ההיסטוריונים החדשים בדור השני (פוקו, שהשפיע על שׁדות ידע רבים, היה אביה הרוחני של האסכולה כבר בשנות השבעים), כופרים בריש־גלי וללא עכבות, באפשרות לשאוב מההיסטוריה ידע האוצֵר משמעות, ומתארים את תקופתנו כעידן של התפכחות ברוכה מאשליה זו. לטענתם, היותנו תושביו החופשיים של העולם הפוסט־אידיאולוגי הגאוּל מאמונה הוא מצב נתון ולא עמדת בחירה, כי תפיסת הזמן ההיסטורי, שכלל עבר תחום, הווה קצר ואופק של ציפיות לעתיד שנגזרו מהפרספקטיבה האפית, לא אושְׁשה על ידי הקורות בפועל. מנגד גם הכתיבה החדשה המאפיינת את השיבה השמרנית הלא־ביקורתית אל העבר טורדת מנוחה לא פחות. בכמה מהבטיה התמטיים והצורניים, הפואטיקה שלה מזכירה את אמנות הפופ הפלסטית בראשית דרכה, שראתה עצמה כהיסטוריה של תרבות ללא בדיקה עצמית רדיקלית. הפופ חיקה את עולם הצריכה והפרסומת הקיים באמצעות תבנית הקולאז׳ שצירפה זה לזה קטעי עתון, כתובות גרפיטי וציורים ממקורות שונים כציטטות מן העולם הממשי. שאלת הייצוג נדונה כבר במודרניזם, שגילה את פתרון הקולאז׳ המצניע את מרכיב הבחירה הסובייקטיבי של האמן, ובהמשך אומץ גם על־ידי הפופ. בדומה לכך, כדי לשמור על אובייקטיביות נטולת פניות, חוקרי העבר החדשים מנסים להשתחרר מהמטען הסובייקטיבי שמביא לכתיבתו כל היסטוריון, על ידי המרת קולו בציטטות רבות של תוצרים מילוליים (רשימות, כרוניקות, ודברי הגות), המציעים לקורא סוג של התנסות ישירה בעבר. טכניקה פואטית זו של שימוש בציטוטים מהתנסויות משותפות המוכרות גם לקהילה התרבותית בהווה, מהסֶה את קול המחבר החשוד מראש בהטיה, כי הלשון עצמה נושאת עִמה משמעות. העבר הלא־נגיש הופך לפתע להווה מוכר ומורחב, מסונן מרעשי האירועים הפוליטיים לטובת ממדיו האסתטיים של הניסיון ההיסטורי. לתייר בזמן, שתשוקותיו קרובות לתשוקות האספן, זמינוֹת עתה אפשרויות מפתות של נגיעה־הרחה־טעימה וירטואליות מעולמות עבָרו.

בספרו ***להיות ברפובליקה ויימאר*** שיצא לאור ב־2007, בועז נוימן נוטש את השאלה הקלאסית שהעסיקה את ההיסטוריונים, ׳מה לומדים מההיסטוריה׳, ומעדיף על פניה את השאלה ׳מדוע אנו נמשכים לעבר׳, הנארגת כתת־טקסט מרשמים מצוטטים של עדים בני הזמן. העולם המתואר על ידיהם, הוא מרחב של חפצים, המוכר היטב גם לבני תקופתנו. זהו עולם של אריזה ושל שיווק דימויֵי יופי והצלחה סטראוטיפיים במערכת הצריכה הקפיטליסטית, המְרפים את מוסרות ההכרה, מצד אחד, ומשככים קמעה את האימה מפני שואות אדם וטבע, מצד שני. פרסומת, קוסמטיקה, תעמולת המונים, ספורט ואופנה, נוכלים מאחזי עיניים ואמצעי תקשורת המוניים – כל אלו משמשים תווים באודה לחיים החדשים של האזרח בעל הצווארון הלבן ברפובליקת ויימאר, שהטילו צל יעיל על נוכחותו האורבת של היטלר. בהעדר המעמד המיוחד השמור לציר ההיסטורי־הקווי, המעדיף את המוקדם על פני המאוחר, תבנית הקולאז׳ של ציטטות מתוצריה המילוליים של התרבות יוצרת תמונת מציאות שטוחה. במקרה הטוב אפשר להתנחם בכך שהקריאה בטקסט זה מעוררת באופן לא רצוני את הקורא להתייצב מול קולו המהוסה מרצון של המחבר, שמשמש רק מדיום פרפראזי לציטוטים ready made.

אפשר רק לדמיין מה עלולה היתה לגרום פעילות היֶתר האורבנית הווימארית לנפשו של הגרמני שיצא זה עתה מהמלחמה. הוא התהלך כסהרורי במציאות וירטואלית פורעת ממשות ומפיקה אמצעים נרקוטיים לבעיות אמיתיות. צילומי התקופה מנציחים תפאורות־חוץ שהשׁיאו את המבט מעלה, ואת הנפש דחפו אל מרתפי היצר. פרסומת למברשות שאי־אפשר היה להתעלם ממנה בגודל של כ־400 על 750 מטר נורית לשמים מתותח־פרסומת שהונח על סיפון אונייה, ארכיטקטורה מגלומנית מפיצה בלילה אור מאגי מפתה, התענגות המחופה במסכות של אורחים במופעי קברט לא צנועים, פרוטזות וניתוחים פלסטיים לתיקון קלקולי גוף, נוכלים שהתחזו לממציאים, שטרי היפר־אינפלציה נהפכים לנייר תוויות על בקבוקי יין ולקוביות במשחקי ילדים – כל אלה ודאי התגרו בתחושות המוכרות והנורמטיביות של התושבים. בדיעבד, אפשר להעריך שמופעים קליידוסקופיים אלו של קליטה חושית אל־זמנית היו לאזרח הרפובליקה סמינר הכנה לסדר פוליטי שפיגומיו היו רוע סנסואלי פתייני.

נוימן הושפע מהכתיבה על פנומנולוגיית־המבט, שהשיבה את דמות **המשוטט** מראשית המאה הקודמת, למרכז הדיון. כמקרה בוחן להעדר פרספקטיבה ביקורתית בספרות השיטוט, כתיבתו של פרנץ הסל היא מעניינת במיוחד, ותופסת פרק מרכזי בספרה של אנקה גלבר ***אמנות השיטוט – ההלך, ספרות וקולנוע ברפובליקת ויימאר***, שיצא לאור ב־1999. הספר נמצא על המדף של ספריית וינר לחקר התקופה הנאצית והשואה באוניברסיטת תל־אביב. פרנץ הסל הוחזר משוליה של הספרות הגרמנית לא מזמן, אך מעורר עתה עניין רב בביקורת. הוא היה ידידו ושותפו של ולטר בנימין לתרגום הרומן ***בעקבות הזמן האבוד*** של פרוסט לגרמנית ובעל מעמד כאיש מקצוע בהוצאת הספרים הגדולה "ראוהולט" בברלין. ספרו ***שיטוטים בברלין*** מ־1929, יצא לאור לאחרונה גם בתרגום לעברית (הוצאת כרמל, בתרגום טלי קונס). גלבר מתעכבת על המבט שוחר הטוב והידידותי שלו, שמטביע סימני אסתטיקה אפילו במציאות כעורה, ומונע על ידי היזכרות בתמונות הרמוניות של יופי בברלין המוקדמת. שתי תמונות מתוך "אלבום התמונות במילים" של הסל זוכות לביקורתה במיוחד, שכן הן מצביעות על הבנה מוגבלת של המציאות, ההולכת אחר נטיותיו האסתטיות התמימות. בביקור במפעל הטורבינות בהוטנשטראסה המכונה בפיו 'מקדש המכונות', או 'קתדרלה', הוא נפעם ומשתאה לנוכח הכוריאוגרפיה של דייקנות המכונה, אך בולט עד כמה הוא מרוחק וזר לביקורת המרקסית הידועה על המשטר שהפך את הפועל סֶפח למכונה, כאמור: "וכעת אפשר לראות כיצד החוט עובר במכונות הריקוע ובמטבעות, מתחדד בקצוות ומלובן ונמתח עד שהוא נהיה לפתיל דקיק המשמש בנורת הלהט. את כל זה עושות המכונות. בני האדם רק מדליקים אותן, מוציאים מהן, מעבירים הלאה". גלובקה אינה יכולה להתעלם מהכישלון המוסרי של הסל בתיאור סצנה אחרת, אידילית, על שפת תעלת לנדוורק שמאפילה על היזכרותו בסצנה קשה וחשובה הרבה יותר, הזוכה רק להערת אגב שלו – רצח הקומוניסטים רוזה לוכסמבורג וקרל ליבקנכט, שגופותיהם הושלכו לאותה תעלה. ועם זאת היא הולכת שבי אחר ניסיונותיו הנוסטלגיים של הסל להחיות את 'המבט הראשון' כבסיס ראשון לאוסף הזיכרון, ורואה בפעולת ההתבוננות שלו במצב של חלימה את המפתח להכרתם של אתרים, אשר לו היה במצב של ערות ופיכחון, היו חסומים בפניו. לדעתה, המיידיות הלא שיפוטית של מבטו מסלקת מסנן מיותר, שעלול היה למנוע גילויים מרתקים.

אוגוסט פון וילה, הברון מינכהאוזן רוכב על פגז, 1872

בספרו ***1926 חיים על קצה ההיסטוריה*** האנס אולריך גומברכט מאתר את הקודים שהִנחו את החברה המערבית ברגע היסטורי שבחר באקראי, ומחבר אותם לתיאוריה על אודות 'בו־זמניות': פעולה ואימפוטנציה, אותנטיות ומלאכותיות, מרכז ופריפריה, ממשות וטרנסנדנציה, עבר והווה. הוא מאמין שכך ניתנת הזדמנות היפותטית להתפתחותן של כל האופציות שנבטו בשנה זו, בלי להכפיף את סיכוייהן אל מול הידע המאוחר שלנו. בציטוט מנאומו הפרוגרמטי של גוסטב שטרזמן, שר החוץ של גרמניה עם כניסתה של זו למוסד חבר הלאומים, הוא מדגים את פוטנציאל הפתיחות של צמד המילים עבר־הווה: "לזרא לי להתייחס לבעיות העבר. תפקידו של הדור הצעיר להביט קדימה אל העתיד. הרשו לי להדגיש, שגם אם קדמו דיונים ממושכים לחברותה של גרמניה בחבר הלאומים, זו ערובה ליציבות ולהצלחה" (שם, עמ' 298). והוא מוסיף: "לראות את נציגיהן של אומות יריבות לשעבר ישובים לשיחה סביב השולחן ללא מתרגמים או עדים אחרים, מאזכר יחסים אישיים בתוך המשפחה". ואמנם, האובייקטיביזם המכני שלו מאפשר לקורא לשמוח בדומה לגרמני בן התקופה על הישגיה של גרמניה בנקודת זמן זו: חוזה לוקרנו, קבלתה למשפחת העמים, וההתאוששות הכלכלית. אלו גורמים לו להאמין שגרמניה צועדת לקראת עתיד מבטיח. אולם עקרון המקריות ששחרר את כתיבתו מדטרמיניזם שיפוטי, ממקם את הופעת הנאציזם בזמן היסטורי־טרנסנדנטלי, כאחד ממופעי האימים הלא נצפים של פורטונה, שהתפרצה במפתיע לנשף הפיוס.

ואולי מן הראוי להיות קשובים לאינטואיציה הפוליטית שמעורר בנו ההווה ולדחות את ההנחה שהלימוד מההיסטוריה הוא מעמסה תודעתית מיותרת. "שעת הפשע אינה מצלצלת לכל העמים בזמן אחד. זה ההסבר לתמידות ההיסטוריה", מצטט כאמל דאוד את א"מ סוריאן בספרו ***מדסו חקירה נגדית*** (בתרגום אילנה המרמן, הוצאת אחוזת בית). ◆

מדי טרינצ'ר – מורה לתחומי ההיסטוריה והקולנוע (בגמלאות).

לודמילה אוליצקאיה

מרוסית: יואל נץ

אפולוגיה

יושב לו ישיש קטן מידות בעל אף גדול ליד האח ומספר את הרפתקאותיו... כך נפתח ספר ההרפתקאות המפורסם של הירונימוס קארל פרידריך פון מינכהאוזן, כפי שהוא נרשם הלכה למעשה מפיו על ידי האדון רַסְפֶּה. בהזכירנו את האיש האגדי הזה, אשר היה לגיבור ספרותי, הגם שהיה חי וקיים במציאות, נפתח את שיחתנו הקטנה על שקר...

אם נבקש להיות ישרי לב בשעה שבשקר עסקינן, אין מנוס אלא להודות שאנו שבויים במושגים של שקרים, ואחת היא המקור ממנו שאבנו אותם: מכתבי הקודש, מן ***הקפיטל*** של מרקס, מתורותיהם של אפלטון, אריסטו, דארווין או של אלברט איינשטיין בכבודו ובעצמו. מה שאתמול היה מקובל עלינו כאמת, הופך להיפוכו היום. מסתבר שהאמת והשקר היו לגמישים וחדורים זו בזה. צמד זה, ששורשיו משורגים בצפיפות אהדדי אינו אלא אנטונים שקרי, מאחר שהיפוכו של השקר איננו האמת, לא כל שכן אין הוא צורתה העליונה – האמיתות. האנטיפוד של שקריות הנו במידה רבה יותר יושר, שהוא אינו שולל לא טעויות ולא שגיאות.

טוב היה לו נוהגים היינו על פי המרשם האוונגלי: "...לו תהי מילתכם 'הן־הן', 'לאו־לאו'; מה שמעבר לכך, הוא מן השטן". ומה אם בין ה'הן' וה'לאו' מצויים מדרגות רבות וחצאי־טונים? באזור בלתי מוגדר זה ממש משתרע המעניין ביותר לדידו של בן האדם: ההכרה העצמית, הכרת העולם, זרימת המחשבה, היצירה המדעית והאמנותית.

השקרי בעולם מרובה כמה וכמה מונים מן האמיתי. בנוסף לכך, זה לא המילניום הראשון שמתנהלים בו ויכוחים בעניין הקריטריונים של האמיתות (האמת). הרבה יותר פשוט להתחקות אחר השקר מאשר אחר האמת. השקר הוא מגוון יותר, עשיר יותר בניואנסים, מצוי בו מקור שעשועי מצודה. אין זאת כי אף לא יצירה ספרותית חשובה אחת בעולם לא היתה שורדת, אילו עקרו מתוכה את השקר, אם ביודעין ואם שלא ביודעין. הספרים הנעלים שבעולם – ***הקומדיה האלוהית*** של דנטה אליגרי, ***המלך ליר***, ***המלט***, ***אותלו*** של שקספיר, ***פאוסט*** של גתה – חבים את קיומם אך ורק לשקר, לרעיונות השקריים או המפוקפקים, לגיבורים הידועים מראש כשקריים. אבל איזה עושר נחשף בפני הקוראים! איזו עוצמה מתגלה במאבק הזה אשר נידון מראש לכישלון שבין האמת והשקר, בין הטוב והרע, בין החיים והמוות! מעניין לדעת, אם היו מי שבחנו אי פעם את השקר בתור תמריץ לידע? והאם ניסו הבוחנים להביט אל עיני השקר, תוך שהם מסלקים הצידה מוסריות והתחסדות? אין זאת כי הידע מסוכן: שהרי לא לחינם ציווה אודיסאוס לקשור אותו עצמו בחבלי עור אל התורן, כדי להאזין לשירת הסירנות המפתה מבלי להיספות.

המיתולוגיה הקדומה איננה מגנה את השקר. אודיסאוס הפיקח, הרמאי והשקרן הוא אחד הגיבורים שאין עליו עוררין, והמבְצע הידוע בשם "הסוס הטרויאני", שאבהותו מיוחסת לאודיסאוס, נחשב עד היום כיצירת מופת של אמנות המלחמה. היוונים הקדמונים ביססו את הנחותיהם המוסריות והאתיות מאבני בניין שונות מאלה שעשו זאת הדורות הבאים.

ההיסטוריה של הציוויליזציה היהודו־נוצרית בת זמננו, של האנתרופולוגיה במובנה הרחב ביותר, תחילתה בשקר שהתרחש בגן העדן. השקר או שלילתו הנם אבן הפינה של המבנה העתידי.

אחרי שקראנו בעיון את הטקסט שמרבים לקרוא בו בספר בראשית (פרק 3), שם מדובר לראשונה על השקר, נוכחים אנו לדעת, שכל ארבעת המשתתפים באירוע המתואר נהגו הרחק למדי מהתנהגות שאין בה דופי: האל סטה מעט מן האמיתות, בשעה שהודיע לזוג הצעיר, שאסור לאכול פירות מן העץ ביש־המזל "פֶּן־תְּמֻתוּן". נכון אמנם שהודעה זו באה מפיה של חוה, ולא ישירות מפי הבורא.* עם זאת מתבקשת ההנחה, שהבורא לא ממש הזהיר אותם מפני מלוא התוצאות; אדרבא, הוא איים במוות, בעוד שהאיום לא טמן בחובו, כפי שלמדנו מן הטקסט שבהמשך, אלא גירוש מגן העדן. דהיינו, הבורא במחילה הקל מעט ראש.

השטן, מצדו, אף שהוכרז כאבי השקר, השמיע דבר שהוא קרוב יותר אל האמת: "לֹא־מוֹת, תְּמֻתוּן. ה. כִּי, יֹדֵעַ אֱלֹהִים, כִּי בְּיוֹם אֲכָלְכֶם מִמֶּנּוּ, וְנִפְקְחוּ עֵינֵיכֶם; וִהְיִיתֶם, כֵּאלֹהִים, יֹדְעֵי, טוֹב וָרָע." אף כי גם קביעה זו – אינה אלא דמיון של אמת. עד עצם ימינו אלה לא למדה האנושות להבחין בין שתי אבני היסוד הללו.

אחר כך מתחוללת השערורייה הרגילה בנוגע לשקר: האל משתכנע שהאיסור הופר, אדם מגלגל את האשמה על חוה, חוה – על הנחש. תוצאות האירוע ידועות לכל. אנחנו ממשיכים לחיות בעולם שקשור בטבורו אל השקר הקדמון של הנפשות הפועלות. וגם העולם עצמו – אם אין הוא תולדתו, הרי שהוא תוצאתו של השקר. כדי לרכך ביטוי חריף זה, ניישם נא תחת המילה "שקר" מילה אחרת – "טעות".

כל ההיסטוריה המסובכת הזאת, המכונה "החטא הקדמון", מספרת על הפרתו של האיסור (אבטיפוס של חוק) והעונש שהושת בעקבות ההפרה. כאן בדיוק נמרץ מתקבע הנושא הגדול של החופש, בייחוד החופש להפר איסור. היום לא נעסוק בנושא כה מרגש זה, נניח לו עד לפעם הבאה.

נתמקד בשקר. השקר מתחיל בדיוק נמרץ מן האדם. היכולת לשקר היא תכונה אנושית טהורה, וכאן עוברת עוד פרשת מים אחת בין האדם לבהמה.

אם טובה בעינינו תורת האבולוציה של דארווין ואם היא מעוררת בנו סלידה, אין לכך משמעות: במאבק הקיום בטבע שורד החזק יותר. זהו חוק האבולוציה של הביולוגיה. בחברה האנושית שורד הערמומי יותר. לפעמים – השפל יותר.

אין הטבע מכיר בקריטריונים מוסריים: את היתוש אוכלת צפרדע, את הצפרדע – נחש, את הנחש – עוף. את העוף – בן אדם. רק טיפ־טיפה בילפתי. אבל בדרך כלל זה נכון. אם אתם מבקשים דיוק רב יותר, הרי שבן האדם ניזון לעתים תכופות מאוד מתרנגולות, שהוא מאכיל אותן קמח דגים. כך או אחרת, כל שרשראות המזון הארוכות הללו מורכבות מצמדים רבים של אוכלים ונאכלים, וחייה של הפלנטה שלנו אינם דומים לאידיליה. אבל אם אנו מדברים על עולם החי, שבו משמעות הקיום וייעודו הם העמדת צאצאים, הרי שבני האדם, שהם, בלא ספק, בעלי חיים במובן הביולוגי, מצהירים אך לעתים רחוקות מאוד

לודמילה אוליצקאיה, אשר נולדה בשנת 1943, חשה עוד מאז ימי נעוריה דחייה עזה כלפי אנשי המשטר הסובייטי, שמעלים היו על נס את הסגידה ל"קולקטיב". יום אחד, שעה שנקלעה באקראי אל חברתם של אנשי דת (בחשאי) פרבוסאלבים, הלך לבה שבי אחריהם ואחר יחסם החם כלפי אדם באשר הוא אדם, והיא גמרה אומר להסתפח אליהם, הגם שלא ייחסה חשיבות לדת, לא לנוצרית, וגם לא ליהודית.

לא יכול הייתי שלא לתרגם לעברית את המסה דלהלן.

יואל נץ

שהמשמעות לקיומם היא העמדת צאצאים. אנו, בני האנוש, תרים מזה אלפי שנים אחר משמעות החיים ואחר ייעודם בתחום הרוחני ואין אנו מתביישים כהוא זה להצהיר על כך. נהפוך הוא, אם תצהיר שאתה חי "למען הילדים" – אתה עלול להיחשב כזעיר־בורגני צר־מצח. שונה הדבר כאשר מצהיר אדם שהוא חי למען העתיד המזהיר. במָקום זה מצוי בית קברות שלם של אוטופיות למיניהן – אחדות מהן בלתי מזיקות, כל זמן שאין הן עקובות מדם, ולמען האחרות, המסוכנות, נערכו במהלך ההיסטוריה הֶקָטוֹמְבּוֹת.** ולא של מאה פרים, אלא של מיליוני בני אדם. השקר של האידיאולוגיות הוא טוטאלי, נטול פנים, והוא נתפס רק באמצעותו של מאמץ מחשבתי.

האידיאליסטים, במובן מסוים, מסוכנים יותר לאוכלוסייה האנושית מן הזעיר־בורגנים צרי המצח, מן הבורגנים ההמוניים, מן האגואיסטים לסוגיהם, מן ההדוניסטים ומן הריאליסטים האחרים, שלדידם הרווח הנקי חשוב מן הרוח הטהורה. משקרים, מכל מקום, אלה גם אלה. ואילו בעלי החיים אינם משקרים. בשעה שהם הורגים לצורך סיפוק מזונם והמשך קיום מינם, אין הם מסתירים את כוונותיהם, אלא אם כן עוצם אולי החתול את עיניו כדי להטעות את האנקור. זה איננו שקר, כי אם נטייה טבעית של צייד.

את המשלים על השועל הערמומי, הזאב הטיפש והעורב הלהוט אחר החנופה המציאו בני אדם. הם גם הולידו, בזמנם הפנוי ממאבקם לקיום, אוקיינוס שלם של מיתולוגיות, המשתפך על גדותיו מיבשת אל יבשת, עם אלים מרובי פנים, גיבורים נודדים ובעיות אוניברסליות של חיים ומוות, טוב ורע, אמת ושקר. וכל האופוזיציות הבינאריות, כפי שהן מכונות, לא נבטו כלל וכלל בשדות גידולם של הדגן, הצנונית והמלפפונים, אלא בשדות ההכרה, התרבות, הדמיון.

ומהו דמיון? פנטזיה, עשן, שקר! אבל הוא גם חומר הסיכה, שבלעדיו לא יפעלו מכונת הקדמה הטכנולוגית ולא התהליך היצירתי. ואצטט כעת עסקן פוליטי אחד, איש המעשה האוטופי ואיש המעשה הנפשע, אשר הזכרַת שמו ברוסיה שלאחר הפרסטרויקה כמעט שראויה לגנאי: "לחינם יש הסוברים כי הפנטזיה נחוצה רק למשורר. אין זו אלא דעה קדומה אווילית. היא נחוצה אפילו במתמטיקה, אפילו גילויו של החשבון הדיפרנציאלי והאינטגרלי היה בלתי אפשרי בלעדי הפנטזיה. הפנטזיה במהותה הנה בעלת ערך רב מאוד".

מחבר ציטטה זו הוא ולדימיר לנין. שקרן ורמאי, משולל לחלוטין כל כישרון אמנותי.

ידיו של השקרן והרמאי שבו פתחנו את השיחה אינן מגואלות בפשעים. הברון מינכהאוזן הוצב לשירות צבאי אצל בית האימפרטור הרוסי, והוא שימש בו זמן מה אפילו כראש משמר הכבוד. הוא היה בנו של איש צבא, אציל, אריסטוקרט מחד, ושקרן, שחקן וליצן מאידך. הרוטמיסטר*** הנפלא והבלתי נשכח של האימפריה הרוסית פון מינכהאוזן סיים את חייו בסוף המאה השמונה־עשרה במולדתו, בעיר וולֶדֶנְוֶרֶדֶה.

סיסמתו היתה *Mendace veritas* – "האמיתות מצויה בשקר". והקביעה הזאת איננה טובה ואיננה גרועה מרבות אחרות. שלושת הברווזים המתעופפים על פני הסמֶל הם אבות אבותיהם של כל הברווזים העיתונאיים, כל השקרים הרדודים נטולי עניין אנוכי, כל הרכילות.

ידידיו ושכניו של הרוטמיסטר בדימוס היו מתאספים בביתן שבגינתו, אשר כונה "פאביליון השקר" או בפאב גטינגני שבקרבת מקום, כדי להאזין לסיפוריו.

ואנו, המאושרים, שעושים אוזנינו כאפרכסת, זוכרים את סיפורי הציד ואת סיפוריו האחרים – על הצבי עם עץ הדובדבנים שבמצחו, על שבע החוגלות המשופדות על חוטר אחד של ניקוי נשק, על מעיל פרווה שנטרפה עליו דעתו...

קרוב למותו היה הברון מינכהאוזן מרושש וחולה, ולו משרתת יחידה אשר טיפלה בו.

"כיצד אבדו לך שתי אצבעות ברגל?" שאלה האשה.

"דוב לבן נגס אותן בעת ציד", השיב הברון. היתה זו הלצתו האחרונה.

הלצות בצד, רבותי! אנו פותחים סוף סוף בשיחה רצינית. אני מציגה בפניכם פילוסוף דתי נפלא, שאותו קראנו עוד בנעורינו הסובייטיים, בסודי סודות ובלילות; ניקולאי ברדאייב הוגלה מרוסיה בנובמבר 1922 בצוותא עם פעילי תרבות אחרים אשר מנו 500 איש, ספריו נאסרו. הוא הפליג מרוסיה ב"אוניית הפילוסופים" המפורסמת. היה זה אחד הרעיונות הגדולים והבלתי מוסברים של לנין: הפילוסופים והסופרים, אשר לא תמכו במהפכה הסוציאליסטית, הוגלו מן הארץ, תחת להיות מושמדים, וחלק מן התרבות הרוסית ניצל.

להלן ציטטות אחדות מתוך מאמרו של ברדאייב "פרדוקס השקר" אשר נכתב בשנת 1939:

"העולם נחנק מן השקר. מעט מדי תשומת לב הקדישו הפילוסופים לבעיית השקר...

לא רק בני אדם שהם שקרנים מטבעם משקרים, משקרים גם דוברי אמת. משקרים לא רק ביודעין, כי אם גם שלא ביודעין.

בני אדם חיים בפחד והשקר הוא אמצעי הגנה להם...

צורתו של מבנה ההכרה משתנה בהתערבותו של השקר, אשר נולד בפחד...

קיימים כמה טיפוסים של שקר. אבל המשמעות הגדולה ביותר של השקר מצויה בשקר החברתי, אשר מוצהר כחובה. הוא זה שממלא את חיי המדינות והקהילות, הוא זה שתומך בקיומה של הציוויליזציה, זה הוא, נזר גאוותנו, שהוא ניצב מעלינו כשומר בפני ההתפרקות והאנרכיה...

למיתוסים בני זמננו אופייני שקר שהוא מאורגן ביודעין. אין בהם מן התמימות...

...השקר אשר זכה להכרה כבמועיל מבחינה חברתית, משיג כעת ממדי ענק והוא מעוות את ההכרה במידה רבה כל כך, עד כי עולה התהייה שמא מן הראוי לאמץ שינוי יחס רדיקלי כלפי האמת והשקר; התהייה באשר להיעלמותו של קריטריון האמת גופא מכל וכל.

...משרישים את השקר כחובה קדושה, חובה ביחס לגזע הנבחר, ביחס לעוצמתה של הממלכה, ביחס למעמד הנבחר. זה אפילו לא נחשב כשקר. השקר עשוי אפילו להיראות כאמיתות האחת והיחידה..."

אני חייבת להודות שאני שונאת שקר – גם את הגדול, הממלכתי, וגם את הקטן, השוכן בחיינו הפרטיים. כל אימת שאני עונה בטלפון: "סליחה, אני לא יכולה לבוא ביום שלישי, כי בדיוק ביום זה אני עסוקה: יום הולדת לחברה, אני נוסעת בתפקיד, אני הולכת לקונצרט או שומרת על הנכדים", במקום לומר ביושר, שאינני רוצה לשבת באספה שלכם, שהבעיות שלכם אינן מעניינות אותי ורוחי אינה פנויה לבזבז עליהן מזמני... אני כועסת על עצמי. לומר אמת תמיד קשה יותר מאשר לשקר. מעניין אותי טבעו של השקר, בייחוד שקר שאין בו משום רווח, אשר קיים, כמו הפרפר או כמו הנמלה, נטול הכרה ונטול מטרה, אולי רק כדי לייפות את עצמי, השקרן, להקנות לעצמי יתר חשיבות, להפתיע ידידים או לא־ידידים בהישגַי ובניצחונותי. וזה לגמרי לא פשוט לכתוב ביושר על שקר. ◆

---

*המחברת מסתייגת כאן שלא לצורך; ב"בראשית", מופיע "ישירות מפי הבורא" בפרק א': "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים, עַל־הָאָדָם לֵאמֹר: מִכֹּל עֵץ־הַגָּן, אָכֹל תֹּאכֵל. יז וּמֵעֵץ, הַדַּעַת טוֹב וָרָע--- לֹא תֹאכַל, מִמֶּנּוּ: כִּי, בְּיוֹם אֲכָלְךָ מִמֶּנּוּ--מוֹת תָּמוּת." *(ההערות הן של המתרגם)*

הקטומבה – **קודבן מסורתי שנערך ביוון העתיקה על שם **מאה פרים**.

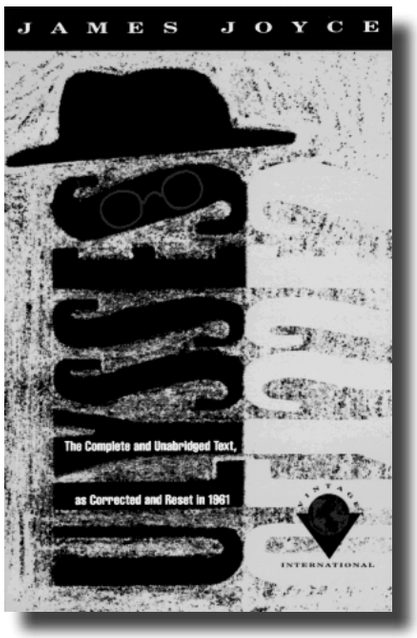
***רוטמיסטר – דרגת קצונה בחיל הפרשים.

סם רקובר

יוליסס כחזרה בשאלה

כל מי שקרא את ***יוליסס***, ספרו הבלתי רגיל של ג'ימס ג'ויס, עבר שרשרת של מעברי תחושות ורגשות כמסע ברכבת הרים. מתחושות של – הספר הזה פשוט בלתי קריא, אני מפלס דרך בסבך קדמון של מילים ואסוציאציות בעזרת מצ'טה, דרכי אובדת בסבך מילולי שמסתיר שמים וארץ, נסחף טובע בנהר אסוציאטיבי שוצף הנשפך לים אזכורים וציטוטים אין־סופי, לאות שומטת את עפעפי בנחישות, ועד לתחושות ברורות שאין להתעלם מהן: היצירה שלפניך היא ייחודית, לא קראת מימיך דבר כה שונה ומעניין, ואינך יכול להפסיק לחשוב על ***יוליסס*** גם כשאתה מניח את הספר כדי להירגע מעט. ואכן כשאני קורא את ***יוליסס*** (בתרגום של יעל רנן, הוצאת מחברות לספרות, 1985/1999) אני על רכבת הרים הנעה כנחש עקלתון, סינוסואידי, מערכים שליליים אל ערכים חיוביים, מדחיית הספר לאלתר אל משיכה כפייתית להמשיך ולקרוא. בין שטף אסוציאציות מַלְאֶה ודוחה לבין כתיבה מהפנטת וממכרת; בין הסכמה מלאה עם המבקרים הבזים ודוחים את היצירה לבין המשבחים ומהללים. אין מנוח. טלטול בלתי פוסק מעלה ומטה. והנה באחד הפיתולים האלה, בין דחייה לבין משיכה, התעוררה בי השאלה הבאה על אודות "סיבת־היצירה":

איך ניתן להסביר את התופעה הזו של כתיבת ***יוליסס***? במילים אחרות, מה הביא את ג'ויס לכתיבה של רומן מסוג זה?



עטיפת הספר ***יוליסס***

איני מתיימר לפתח כאן מאמר אקדמי למדני המבוסס על קריאת החומר העצום שנכתב על הסופר ועל יצירתו. בשום אופן לא. אני מתבסס על קריאתו של הרומן, כמה סקירות אינטרנט על חייו של ג'ויס ועל הרומנים שכתב, ובעיקר אני מסתמך על ספרם המצוין של חזי ועפר שלח ***המדריך ליוליסס*** (מחברות לספרות 2012). ומסיבה זו של דלות הקריאה, אני מוכן לקבל שייתכן ואחד החוקרים של ג'ויס עשוי היה להעלות שאלה דומה לשאלתי, וייתכן אפילו שכבר הוצעו הסברים דומים לאלה שאציע כאן. (וכן, אני מוכן בהחלט לקבל את הרעיון שאנשים רבים בעולם המציאו מחדש את הגלגל, ושאנשים רבים הצליחו להוכיח את משפט פיתגורס גם לפני יום היוולדו וגם לאחר מותו של המתמטיקאי היווני הגאון.) מה שהביא אותי להצעת הפתרון הם כמה רמזים בספרם של חזי ועופר שלח, המצטטים ממכתבים ומדבריו של ג'ויס עצמו, ומהביוגרפיה של הסופר, רמזים שהובילו אותי להצעת התשובה לשאלת סיבת־היצירה המתארת בהמשך הדברים:

א. "ג'ויס תיאר פעם במכתב את זיכרונו כאוסף של 'שברי זכוכית וגפרורים שרופים'" (עמ' 28).

ב. "ג'יימס ג'ויס תיאר את עצמו לא פעם כאדם חסר דמיון. 'הזיכרון הוא הדמיון שלי', אמר לידידיו" (עמ' 417).

כאן אני חייב להעיר הערה. התרשמותי מקריאת הספר היא שאכן חלק נכבד ממנו מושתת על זיכרונות מפורטים מדבלין 1904. אולם לדמיון היוצר של ג'ויס ישנה חשיבות גדולה. נבחן שתי דוגמאות: ראשית, כפי שנראה להלן, ***יוליסס*** הוא בבחינת פארודיה־סאטירה על האפוס של הומרוס "האודיסיאה" הכוללת שימוש במגוון של סגנונות כתיבה; ושנית, פרק 15 ב***יוליסס***, "קירקי", הארוך במיוחד, נכתב בצורה של מחזה סוריאליסטי הזוי, הגובל בתזזית מחשבתית אסוציאטיבית שנגרמת מבקיעתם של פחדים ומאוויים מודחקים, הבאים לידי ביטוי תיאטרלי־קרקסי (מחזה מטורף שהוא ממש פנינה). בשתי הדוגמאות האלו, לדעתי, מתגלה הדמיון היוצר של ג'ויס במלוא כוחו ועוצמתו.

ג. חזי ועפר שלח מסכמים דיון בתיאוריה האסתטית של ג'ויס כדלהלן: "האמנות חייבת לשאוב מהחיים – ולפיכך, אנו למדים מהביוגרפיה של שקספיר על מחזותיו, ולא פחות מזה מהמחזות על יוצרם" (עמ' 155). ג'ויס עצמו כותב: "השאלה המכרעת לגבי יצירת אמנות היא מהו עומק החיים שמהם היא צומחת" (***יוליסס***, עמ' 223).

ה. כאמור, בנוסף לאמירות־רמזים אלה, קיימת הביוגרפיה של הסופר: ג'ויס עבר משבר מוסרי־דתי בגיל העשרה והפך מאדם דתי קתולי לאתיאיסט, או כפי שנוהגים לומר במקומותינו – 'חזר בשאלה', מאדם דתי הפך לחילוני. הביוגרפיה מציינת שג'ויס, שחי בדבלין במשפחה ברוכת ילדים, בן לאב שיכור ואלים, למד בבתי ספר דתיים ישועיים וכיוון עצמו להיות כומר. אולם בגיל ההתבגרות השתנה הכל, הוא התרחק מהאמונה וחי חיי חטא. (כמה חוקרים סבורים שהבעיות הקשות שמהן סבל ג'ויס בעיניו נבעו ממחלת העגבת שנדבק בה כתוצאה מביקורים תכופים בבתי בושת.)

התמונה שעולה מתיאור קצר זה, שג'ויס חזר בשאלה, כלומר, שהוא זנח את הדת ונהפך לחילוני, מעלה את השאלה הקריטית הבאה: מה קורה למערכת הקוגניטיבית של האדם הדתי ההופך לחילוני? לדעתי, בפני מערכת זו נפתחות שתי אפשרויות יסודיות. לפי האפשרות האחת, שנקרא לה "ניתוק", מנתק האדם המתחלן את עצמו מעברו, מניח בצד, במגירה נפרדת את כל זיכרונותיו הקודמים־דתיים ומנסה ככל האפשר להמעיט ולאפס את השפעתם על עולמו החדש־חילוני.

לפי האפשרות השנייה, שנקרא לה "אינטגרציה", מנסה החוזר בשאלה, המתחלן, לערוך מיזוג מסוים בין עברו, עולמו הדתי הישן לבין עולמו החילוני החדש. אפשרות זו קשה וכמעט אינה בת־ביצוע, משום שאורח החיים הדתי עומד בסתירה לאורח החיים החילוני. לחוזר בשאלה קשה ליצור מיזוג רעיוני בין האידיאות החילוניות לבין האידיאות הדתיות – הניגוד קיצוני מדי. אין אפשרות למזוג חיים חילוניים למיכל התפיסה הדתית ולהמשיך לחיות באורח חיים דתי

– זו סתירה. וההפך, קשה לראות אדם החי חיים חילוניים נוסך רעיונות דתיים בתפיסתו החילונית – שוב, זו סתירה.
אולם, לדעתי, זה בדיוק מה שג'ויס עשה: אינטגרציה בין עולמו הישועי לבין עולמו החילוני, האנטי דתי. והוא מימש זאת בכך שנעשה לסופר הכותב לא בארצו, אירלנד הקתולית, אלא באירופה (צרפת, איטליה), שם האווירה הקתולית/לאומנית היתה מעיקה פחות. נדמה לי כי רק במסגרת הספרות ניתן להצמיד יחדיו שני עולמות אלה מבלי שהניגודים יהרסו זה את זה. מצד אחד, אתה יכול לתאר את הזיכרונות של עצמך ושל ידידך הקשורים בדתיות (ואכן ***יוליסס*** ספוג זיכרונות על הדת הקתולית מכל מיני זוויות, כולל ציטוטים רבים מתפילות, מיסות, הברית החדשה וכו' גם בשפה הלטינית), ומהצד האחר, ניתן להצמיד אליהם, אפילו באותו משפט, זיכרונות חילוניים ואף אנטי־דתיים (שגם הם מתוארים לאורך ולרוחב ***יוליסס***. למשל, התייחסויות למשוררים החילונים, ייטס, גתה וכמובן שקספיר, ובמיוחד המלט המחפש את אביו). במילים אחרות, ג'ויס חיפש מסגרת שבה שני העולמות, הדתי והחילוני, יוכלו לשכון זה לצד זה ולהתמזג לכדי ישות שלמה אחת – ואת זאת בדיוק הוא עשה בכתיבתו של הרומן ***יוליסס***. (אפשר גם להציע שמיזוג כזה הופיע בדרגות שונות בכתביו האחרים, כמו למשל באלה הקודמים: ***הדבלינאים*** ***ודיוקן האמן כאיש צעיר***.)

ג'יימס ג'ויס, גרפיטי, באופטיה, קרואטיה

וכאן עולה שאלה נוספת: איך ניתן להגיע לאינטגרציה מסוג זה באופן מעשי? כלומר, כיצד אפשר להשיג מטרה זו של איחוד הניגודים המביא לידי שלמות? והתשובה היא: על ידי יצירת שלמות ספרותית אחת. מטרה זו השיג ג'ויס באמצעות פיתוח של צורת כתיבה המבוססת על זכירה מדויקת של המפה האנושית והפיזית של דבלין – דמויות, אירועים, מקומות, רחובות – דברים שאירעו בדבלין הקשורים הן לחיי הדת והן לחיים החילוניים, חיי הכפירה של ג'ויס בעת ההיא המכסה את ימי ילדותו ובחרותו. כתיבה זו מתארגנת במסגרת סכמה כללית, בתוך התבנית של היהלום הספרותי הגדול בכל הזמנים, האפוס היווני הנפלא של הומרוס – ***האודיסיאה***.
יוליסס הוא ***האודיסיאה*** המודרנית של 1904, שבה אודיסאוס, הגיבור היווני, הוא ליאופולד בלום האירי מדבלין. והנה כיצד התאחדו הדתי והחילוני בנפשו של ג'ויס לכדי יצירה שלמה חדשה: הרומן של ***יוליסס*** מחקה את מבנה האפוס היווני, וג'ויס בונה, מרצף ומשבץ תבנית זו בזיכרונות ובאסוציאציות שלו עצמו (מה שנקרא 'זרם התודעה'), בין שזיכרונות אלה מבוססים על ימי חייו הקתוליים ובין שהם מושתתים על אלה החילוניים. וכאשר אתה רושם בפרטי פרטים את כל שחושיך קלטו, את כל שלמדת (דתיות וחילוניות), את זרם האסוציאציות של הגיבורים השונים (שחיו ופעלו בדבלין) זרם המתנתב על פי גבולות האפיזודות העלילתיות של ***האודיסיאה***, נוצרת יצירה ספרותית חדשה וייחודית: אודיסאוס מנסה לחזור לביתו במשך עשרים שנה, ואילו בלום המשוטט בחוצות דבלין חוזר לביתו בסוף היום; פנלופי אשתו של אודיסאוס שומרת לו אמונים בקשיים גדולים, ואילו מולי אשתו של בלום בוגדת בו; טלמאכוס בנו של אודיסאוס מחפש את אביו מולידו, ואילו סטיבן דאדלוס, כלומר, טלמאכוס – סטיבן – ג'ויס, מחפש לו אב רוחני ומוצא את בלום, וכן הלאה. זרם האסוציאציות השזור ממרכיבים קתוליים וחילוניים, כולל גם מרכיבים סאטיריים ופארודיים רבים ההופכים את המשמעות הדרמטית־טרגית של ***האודיסיאה*** עצמה. נבחן דוגמה אחת: פרק 12, "הקיקלופים", המתאר תיאור פטפוט ושתייה של מבקרי פאב בדבלין המתבסס על שפת רחוב, ציטוטים ואזכורים של שירה ותפילות, והומור פארודי־סאטירי על ספרות דתית וחילונית גם יחד. (הנה שלוש טעימות מההומור של ג'ויס: "אדון כל־יודע. מלמד את הסבתא איך לחלוב ברווזים" (עמ' 364); "אתה יודע שלפעמים הוא צריך ללבוש בבוקר את הכובע שלו בעזרת כף־נעליים?" (עמ' 370); "כל אחד והטעם שלו, כמו שאמר מוריס לפני שהתנשק עם הפרה" עמ' 432). כך נוצרת יצירה ספרותית חדשה המאגדת הבזקי זיכרון, שברי זכוכית וגפרורים שרופים של קתוליות הנרשמים יחדיו עם חילוניות בצורה כזאת שדווקא הניגודיות הרעיונית־התנהגותית שלהן נאספת, נערמת ומתכנסת למסה קריטית. ומסה זו היא הגורמת להיתוך הבורא יצירה ספרותית חדשה, אחידה ושלמה. (האמת חייבת להיאמר, איני יודע כיצד תהליך זה מתרחש ומביא בסופו של דבר לידי בריאתה של יצירה זו, ***יוליסס***, ולכן מחוסר ברירה אני משתמש במטאפורות השאובות מהתחום התת־אטומי.)
אפשר להדגים את הנאמר כאן באמצעות גיבור הרומן, ליאופולד בלום, שאמנם עוצב בדמותו של אודיסאוס היווני, אך בסופו של דבר עולה מדפי הספר דמות חדשה, שלמה ומושכת לב. אודיסאוס מלך איתקה היה גיבור ומצביא, הוגה רעיון הסוס הטרויאני שהביא בסופו של דבר לתבוסת טרויה תחת צבא יוון. קשה לומר שבלום ניחן בתכונות של גבורה וחוכמה נוסח אודיסאוס (למשל, הוא לא נוקט כל פעולה על אף ידיעתו שאשתו בוגדת ומתכננת בגידה נוספת עם אדם המוכר לו). ייתכן שג'ויס ביקש לעצב דמות אנטי־הרואית, מעוררת גיחוך במקצת, אבל בלום אינו טיפש והוא אוהב חיים. האספקט הדתי נכנס גם הוא לדמותו בחיוך משועשע: אמו נוצרייה ואביו יהודי. מנקודת הראות של היהדות בלום אינו יהודי, אבל מנקודת ראותו של האירי הקתולי, בלום יהודי וזוכה אף לכמה רמזים אנטישמיים. כפי שזה נראה לי, בלום הוא לא זה ולא זה. לאמיתו של דבר, הוא יצור חילוני. ובכן, הנה לפנינו יצירה של דמות ייחודית: מצד אחד, דמות זו מעוררת צחקוק כשמשווים אותה לאודיסאוס המלך הגיבור, וכשמנסים לסווג אותה לפי הסכמות של הדת (קתולי, יהודי) הוא לא זה ולא זה; אך מהצד האחר, זו דמות חביבה, מלאת חיוניות, שבה מוצא סטיבן דאדלוס את דמות האב הרוחני שהוא מחפש.
מה אם כן אני יכול לומר בסיום כל ההרהורים האלה שעלו בלבי תוך כדי קריאת ***יוליסס***? אני סבור שהמשפט הבא מסכם את הכל: מכל הדמויות שג'ויס יצר ב***יוליסס***, ליאופולד בלום הוא האדם שהייתי הולך איתו לאיזשהו באר בדבלין, לשתות בירה ולרכל על הדבלינאים. מעניין אם ג'ויס היה מוכן להצטרף. ◆

ספרו של סם רקובר ***המוקד: מה שיש להעלות על***, רואה אור בהוצאת כרמל.

יוסף עוזר

חומס, סוריה, חתן וכלה

בְּחוֹמְס, בְּסוּרְיָה,
חָתָן לוֹפֵת זַר פְּרָחִים,
כּוֹרֵעַ עַל בִּרְכָּיו, זְרוֹעוֹ מוּשֶׁטֶת, חֲזָקָה, יְשָׁרָה.
הַכַּלָּה מוּלוֹ, מָתְנֶיהָ דַּקִּים,
שִׂמְלָתָהּ תִּקְוָה לְבָנָה,
מִתְרַחֶבֶת כְּמוֹ פַּעֲמוֹן –
כָּל גּוּפָהּ מְצַלְצֵל צִלְצוּלֵי אַהֲבָה,
כָּל גּוּפוֹ עִנְבַּל אֹשֶׁר גָּדוֹל.

בְּחוֹמְס, שֶׁבְּסוּרְיָה, בְּחוֹמְס.
שָׁם אֵין בַּיִת אֶחָד שָׁלֵם וִילָדִים,
לֹא וָלֹא, לֹא וָלֹא.
מַה בָּרֵקַע רוֹאִים? רוֹאִים
אֶת מַה שֶּׁנּוֹתַר מֵעִיר וָאֵם.
אֵיפֹה הָאָב?
אֵיפֹה הָאֵם?
בַּתְּמוּנָה הַשְּׁנִיָּה הֲרִיסוֹתֵיהֶם עֲרִיסוֹתֵיהֶם.

וְהַשְּׁנַיִם צְמוּדִים – עוֹמְדִים
עַל קְצוֹת קִיר הָרוּס.
בַּקּוֹמָה הַשְּׁנִיָּה הֵם מְחַיְּכִים.
בַּתְּמוּנָה הַשְּׁלִישִׁית הַצֵּל אוֹתִי מְרַגֵּשׁ:
צֵל מְאֻחָד שֶׁל עַצְמָם,
הַצֵּל שֶׁכָּלָנוּ חוֹלְמִים, שֶׁחָלַמְתִּי.
וְהֵם מִסְתַּכְּלִים.
הַצֵּלֶם עוֹשֶׂה קְלִיק.
הֶחָתָן בַּמַּדִּים.
כָּל קְלִיק שֶׁל רוֹבֶה עוֹד רֶגַע יַכְנִיס אֶת
כַּדּוּר הָרוֹבֶה אֶל בֵּית הַבְּלִיעָה
וְיִבְלַע אֶת
הַחַיִּים נִמְשָׁכִים.

איש אלוהים

אִישׁ אֱלֹהִים רָאִיתִי, בְּטוּרְקִיָּה, בַּטֶּלֶוִיזְיָה,
שָׁר לַגּוּפוֹת שֶׁאָסַף מִן הַיָּם,
חוֹפֵר לָהֶם קֶבֶר, וְשָׁר לָהֶם,
שֶׁאֵין לָהֶם שֵׁמוֹת וְהֵם פְּלִיטִים מֵעֹמֶק שִׂנְאָה,
כְּמִדּוֹת קְבָרִים שֶׁרָאִיתִי בְּהַר הָרְצֶל,
אַל תִּתַּמְּמוּ,
כְּמִדּוֹת קְבָרִים בְּכָל קַצְוֵי עוֹלָם.
הִכַּרְתִּי כַּמָּה אַנְשֵׁי אֱלֹהִים
אָזְקוּ אֶת שִׂפְתוֹתַי מִלִּבְכּוֹת בְּשׁוּם שָׂפָה.
אֲבָל אִישׁ אֱלֹהִים כָּזֶה שֶׁשָּׁר,
שֶׁאוֹחֵז מַעֲדֵר. שֶׁעוֹדֵר. פּוֹתֵחַ אֶת יָדָיו כִּשְׁתֵּי יָדַי
דַּי, דַּי, עַל הַחַיִּים.
וְהַמָּוֶת, דַּי.
דַּי עַד בְּלִי דַּי בִּמְאֻחָר וּבְמֻקְדָּם דָּם
קָרוּשׁ מָלוּחַ יוֹתֵר מִדִּמְעוֹת יָם נֶאֱהָב. הַב
הַב הַב, נוֹבֵחַ יָרֵחַ עָגֹל מִתְרוֹקֵן וְנִמְלָא מֵאֵלָיו
לָאוּ מִיְּמִינוֹ לָאוּ בְּכָל סְבִיבוֹתָיו
תָּו וְעוֹד תָּו שֶׁל מָוֶת וְרָקָב.
אֵיזֶה אֱלֹהִים רָאִיתִי: אִישׁ.
שָׁר לְאַלְלָה רַחוּם וְחַנּוּן, וְנוֹקֵב קְלָלָה בְּעֵין הַשָּׂטָן.
אוֹסֵף גּוּפוֹת שֶׁפּוֹלֵט שׁוּב וְשׁוּב
יַמֵּנוּ הַתִּיכוֹן הַכָּחֹל, הַזּוֹכֵר, שֶׁמִּקִּיא כִּי
קִשְׁקוּשׁ בָּלָבוּשׁ כָּל הַנֶּהִי הַשִּׁקְרִי בָּעִתּוֹן
כִּי אֵיךְ מֵעוֹלָם לֹא שָׁמַעְנוּ, לֹא רָאִינוּ, לֹא הֶאֱמַנּוּ,
בָּאנוּ רָאִינוּ נִרְצַחְנוּ,
לְמָה שֶׁרָאִינוּ אֶתְמוֹל, בִּלְחִיצַת שַׂלָּט וְחָשַׁבְנוּ,
שֶׁזֶּה הָיָה בִּצְחוֹק. כִּי יֵשׁ מוּסָר וְיֵשׁ חֹק,
יָם שֶׁרָאָה לִגְיוֹנוֹת, צְבָאוֹת, שִׁגְעוֹנוֹת
אִיפִיגֶנְיָה שֶׁאֵין לָהּ צִבִּי, עוֹלָה קָרְבָּן לְהָנִיעַ רוּחוֹת,
לְהָשִׁיט טֵרוּף בָּרוּחוֹת,
אִישׁ אֱלֹהִים, בְּטוּרְקִיָּה, בַּטֶּלֶוִיזְיָה,
עִם יָדַיִם פְּתוּחוֹת, עֶשֶׂר אֶצְבָּעוֹת יָפוֹת.

מאיה ויינברג

פליטים

וְאֵין קֶשֶׁר בֵּין הַסְוֶדֶר לָעוֹר
וְאֵין קֶשֶׁר בֵּין הַחֲגוֹרָה וְהַמִּכְנָס
וְאֵין קֶשֶׁר בֵּין הַיַּלְדוּת וְהַיֶּלֶד
וְקֶשֶׁר רוֹפֵף בֵּין חַיִּים
לְסַף הַחַיִּים.

*

בְּמָקוֹם אַחֵר וּבִזְמַן אַחֵר
הָיוּ לָהֶם בְּגָדִים
הָיוּ לָהֶם פָּנִים נְקִיִּים
הָיוּ לָהֶם בָּתִּים מְלֵאִים
עוֹמְדִים עַל תִּלָּם
הָיוּ לָהֶם שֵׁמוֹת פְּרָטִיִּים.

*

רַק הָעֹשֶׁר אֲנוֹנִימִי
לְעֹנִי יֵשׁ פָּנִים.
עֵינַיִם גְּדוֹלוֹת
לְעֹנִי חֲסָרָה שֵׁן
לְעֹנִי יֵשׁ קִיר מְלֻכְלָךְ
פִּסַּת בַּד עַל מַסְמֵר
נַעֲלַיִם פְּרוּמוֹת בַּתְּפָרִים.

*

מָה מַכְמִיר אֶת הַלֵּב?
יְלָדִים הֵם יְלָדִים הֵם יְלָדִים.

איטה גולדברגר־עמרם

פליטים

עֶגְלוֹן קָם בַּבֹּקֶר
וְאֵין לוֹ עַם
הוּא רוֹתֵם פְּרֵדָה
לַעֲגָלָה
מַחֲלִיף הוּנְגָרִית וְיִידִישׁ
בְּעִבְרִית
זוּגָתוֹ שֶׁתִּחְיֶה
מַחֲלִיפָה לָדִינוֹ
בְּיִידִישׁ וְעִבְרִית
בִּתּוֹ תִּהְיֶה לְעַם
הוּא מְקַוֶּה

הַבַּת קָמָה בַּבֹּקֶר
וְאֵין לָהּ עַם
הִיא רוֹתֶמֶת מִזְוָדָה
לְמָטוֹס
מַחֲלִיפָה עִבְרִית
בִּשְׁבֶדִית
שְׁבֶדִית בְּאַנְגְּלִית
וּמְקַוָּה
שֶׁיְּלָדֶיהָ יִהְיוּ
לַאֲנָשִׁים

עודד ישראלי, "חורף 1", שמן על בד 1990

שעיה לזרסון

חאלב

אֲנָשִׁים בְּבָתִּים מְפֻצָּצִים
וְעֶגְלַת נָכִים בָּרְחוֹב נָטוּשׁ,
עָלֶיהָ נִרְאֵית מְקֻפֶּלֶת
גּוּפַת אִשָּׁה שֶׁהִמְתִּינָה לְמַצִּילֶיהָ.
הִמְתִּינָה וְהִמְתִּינָה עַד צֵאת נִשְׁמָתָהּ.
רֹאשָׁהּ וְיָדֶיהָ שְׁמוּטִים מֵעֵבֶר לְגֵב עֶגְלָתָהּ
וּלְרַגְלֶיהָ הָאִישׁ שֶׁלָּהּ, סָפֵק יָשׁוּב סָפֵק כּוֹרֵעַ,
מִתְיַפֵּחַ מָרָה מָרָה וּמְקַלֵּף מֵרַגְלֶיהָ הַקְּפוּאוֹת אֶת
מַגָּפֶיהָ, אוּלַי לְרִשְׁתָּם, אוּלַי לְהַמִּירָם לְאֹכֶל לִילָדֶיהָ.
"הָאָבִיב הָעֲרָבִי" הִשְׁתַּהָה, לְבַסּוֹף הִגִּיעַ גַּם לְחַאלַב.

בעקבות תצלום בעתון 'הארץ', דצמבר 2016

הדר מוריץ

הילד מחאלב

כְּשֶׁרָאִיתִי אוֹתְךָ לְרִאשׁוֹנָה חָשַׁבְתִּי עַל גּוֹרָל,
אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁאַתָּה וַאֲנִי נִפְגֹּשׁ פַּעַם,
כְּמוֹ הַכִּבְשָׂה וְהַנֶּשֶׁר עַל הַחֶלְצָה שֶׁלְּךָ
הַהֶלֶם בְּגוּפְךָ יִדְחֵק לְמָוֶת, הַיֵּאוּשׁ בָּעֵינַיִם
לְקֹר רוּחַ,
הַלְּחָיַיִם הַיַּלְדוּתִיּוֹת יִתְקַשְּׁחוּ לְזַעַם

כְּשֶׁנִּפְגַּשׁ, תֹּאמַר: שָׁתַקְתָּ
תַּבִּיט בִּי בַּמַּבָּט הֶעָקֹם שֶׁלְּךָ
וְתַגִּיד, כְּשֶׁאֲנִי קָם בַּבֹּקֶר, הַשָּׁמַיִם
שֶׁלִּי פְּצוּעִים, וְאֵין דֶּרֶךְ לְתַקֵּן אוֹתָם
וְאַחַר כָּךְ תַּעֲזֹב, וְאַחֲרֶיךָ יִצְעֲדוּ
שׁוּרוֹת שֶׁל חַיָּלִים פְּגוּעִים וּפְצוּעִים
עִוְרִים, צוֹלְעִים, מוּכֵי שִׁגָּעוֹן

ספר ביכוריו של הדר מוריץ ***שוב רמלה גונחת געגוע***
ראה אור ב־2016 בהוצאת פרדס

עומרי זיידנברג

ימים נוראים

דַּוְקָא תִּכְנַנְתִּי לִכְתֹּב שִׁיר עַל רוֹעֵי חַסָּן וְכַמָּה
שֶׁכּוֹתֵב יָפֶה הַמַּנְיָאק כְּשֶׁהוּא
לֹא מִתְעַסֵּק בְּפּוֹלִיטִיקָה
בִּגְרוּשׁ אֲבָל אָז
פִּרְסְמוּ אֶת צִלּוּם הַפָּעוֹט
שֶׁגּוּפָתוֹ נִסְחֲפָה אֶל הַחוֹף פָּלִיט
אַתֶּם יוֹדְעִים וְהָעוֹלָם
נֶעֱצַר. חוּץ מֵהַג'וּקִים הַשְּׁחוֹרִים שֶׁלֹּא פָּסְקוּ מִלְּעוֹפֵף נָחְבָּטִים
שׁוּב וְשׁוּב בַּדֶּלֶת הַכְּבֵדָה. אֵיךְ
אֶפְשָׁר לְהַמְשִׁיךְ אֲפִלּוּ עוֹד רֶגַע אַחֲרֵי רֶגַע כָּזֶה? אֵיךְ
אֶפְשָׁר לִצְעֹד עוֹד צַעַד אֶחָד בַּחוֹל?
וּבְיַחַד עִם הַסִּיגַרְיָה כִּבִּיתִי גַּם אֶת הַדַּחַף
לָרוּץ לְחַדְרוֹ שֶׁל בְּנִי וְלַחְטֹף אוֹתוֹ מִמִּטָּתוֹ
וּלְטַלְטֵל וּלְחַבֵּק עַד
שֶׁיִּבְכֶּה וְאֶגְרוֹפָיו הַקְּטַנִּים יַכּוּ
עַל חָזִי בְּבַקָּשַׁת סְלִיחָה

התינוק לא

כְּמוֹ סוֹחֵר מְמֻלָּח הַבּוֹדֵק אֶת שִׁנָּיו שֶׁל
הַסּוּס בַּיָּרִיד אָבִי
מַעֲבִיר אֶת יָדָיו עַל רֹאשׁוֹ שֶׁל בְּנִי
הַתִּינוֹק "לֹא"
הוּא אוֹמֵר "הַשֵּׂעָר אֵינוֹ בָּהִיר דַּיּוֹ"

יום ראשון בבוקר בוואדי ניסנאס

רוּחוֹת חַמּוֹת מְעַרְבְּלוֹת אֶת רְחוֹב הַוָּאדִי הַצַּר,
בָּתֵּי אֶבֶן כְּפוּפֵי גֵּו מִשְּׁנֵי צִדָּדָיו כַּנַּעַר
הַנָּאֶלָץ לִלְבֹּשׁ אֶת בִּגְדֵי אָחִיו מִן הַקַּיִץ שֶׁעָבַר.
גּוּרֵי חֲתוּלִים מְדֻבְלְלֵי פַּרְוָה מְשַׂחֲקִים
בָּרְחוֹב הַשּׁוֹמֵם הֶעָמוּס
אַשְׁפָּה וְקִרְקוּרֵי עוֹרְבִים.
הַשּׁוּק הַקָּטָן רֵיק מִיְּרָקוֹת וּמִקּוֹנִים
וְהַדְּלָתוֹת מוּגָפוֹת.

כָּךְ בְּוַדַּאי נִרְאֶה הַיּוֹם שֶׁלְּאַחַר בִּיאַת הַמָּשִׁיחַ
כָּךְ בְּוַדַּאי נִרְאֶה הַיּוֹם שֶׁאַחֲרֵי הַגֵּרוּשׁ

מתוך *הדד* הרואה אור בימים אלו בספרי 'עתון 77'

מתי שמואלוף

אני אומר לך, עליך להיכנע לתשוקה

"בְּגִידָה הִיא כְּנִיעָה כּוֹאֶבֶת לַיֹּפִי
כְּכָל שֶׁתִּתְנַגֵּד אֵלֶיהָ, הִיא תְּכַעֵר לְךָ אֶת הַנְּשָׁמָה
כַּמָּה יָפִים הָיֵינוּ בַּיָּם שֶׁל הַתְּמִימוּת, הָעוֹר הַמָּתוּחַ וְהַזָּקוּף שֶׁל הַנְּעוּרִים
וְהַיּוֹם הַשִּׂמְחָה הָאֲמִתִּית הִיא הַחֶרְטָה"

בַּזְּמַן הָאַחֲרוֹן אֲנַחְנוּ לֹא מְדַבְּרִים עַל מָה הֵם חוֹשְׁבִים עָלֵינוּ,
בַּזְּמַן הָאַחֲרוֹן אֲנַחְנוּ נוֹתְנִים לַמַּחְזוֹרִיּוֹת לְמַחְזֵר אוֹתָנוּ
בַּזְּמַן הָאַחֲרוֹן אָנוּ מִתְפַּלְּלִים בְּשֶׁקֶט חָזָק יוֹתֵר, שֶׁלֹּא יִשְׁמְעוּ הַשְּׁכֵנִים
בַּזְּמַן הָאַחֲרוֹן אֲנִי לֹא מִתְקַשֵּׁר אֲלֵיהֶם, הֵם לֹא מִתְקַשְּׁרִים אֵלַי,
בְּתוֹכִי נֶפֶשׁ קְרוּעָה, כְּמוֹ דֶּגֶל שֶׁהָרוּחוֹת וְהַשֶּׁמֶשׁ קָרְעוּ אֶת כָּל חוּטָיו
בְּתוֹכֵךְ רֶחֶם שֶׁל תְּרוּפָה.

איפה זה חו"ל

אֲנִי זוֹכֵר שֶׁהָיִיתִי מְחַכֶּה לַחֲבֵרִים שֶׁלִּי שֶׁיַּחַזְרוּ מִחוּץ לָאָרֶץ
וְהֶאֱמַנְתִּי שֶׁיֵּשׁ חוּץ לָאָרֶץ
וּפִתְאוֹם אֲנִי זֶה שֶׁגָּר בְּחוּץ לָאָרֶץ
אֲבָל אִם אֲנִי גָּר בְּאֶרֶץ גֶּרְמַנְיָה, אָז מַדּוּעַ אֲנִי גָּר מִחוּץ לָאָרֶץ
חו"ל זֶה לֹא בֶּאֱמֶת מִלָּה לְאֲנָשִׁים כָּמוֹנִי
שֶׁמִּתְגַּלְגְּלִים מִחוּץ, לְחוּץ, מֵאֶרֶץ לְאֶרֶץ
מִשָּׁפָה לְשָׁפָה.

עודד ישראלי, "בדרך", שמן על בד 2014

תיירים הם גם פליטים ברכבת של השירה

מַחְשָׁבוֹת נִזְרָקוֹת עַל נוֹפִים שֶׁנִּשְׁכָּח מִיָּד,
הַאִם בֶּאֱמֶת עָזַבְנוּ, אוֹ שֶׁזֹּאת רַכֶּבֶת שִׁירָה אַחֶרֶת שֶׁזָּזָה,
הַאִם בֶּאֱמֶת הִגַּעְנוּ אֶל פֶּרַח הָאַהֲבָה, וְאִם כֵּן, מַדּוּעַ הוּא נוֹבֵל
כַּמָּה אֱמוּנָה אָנוּ מַנִּיחִים בִּקְרוֹן הַמִּלָּה הַזֹּאת, שֶׁתִּגְאַל אוֹתָנוּ מִיִּסּוּרֵינוּ וְלָמָּה אָנוּ מַעֲדִיפִים לֹא לַחְשֹׁב עַל סִיּוּם הַמַּסָּע
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהַמְשִׁיךְ לִנְסֹעַ, וּלְהַבִּיט חַסְרֵי אוֹנִים שַׁקִּיּוֹת תְּשׁוּקָה קְרוּעוֹת שֶׁאֵין לָנוּ יְכֹלֶת לְהָרִים בַּחֲצֵרוֹת אֲחוֹרִיּוֹת שֶׁל מָה שֶׁלֹּא נִכְתַּב עֲדַיִן,
וְאֵין לָנוּ מֶשֶׁג מִי נוֹהֵג אֶת הַגּוֹרָל שֶׁלָּנוּ, וּבְכָל זֹאת אָנוּ מְבַקְּשִׁים תֵּן לָנוּ לְהִשָּׁאֵר בַּנְּסִיעָה וְלֹא לָרֶדֶת מֵהָרַכֶּבֶת, רַק לִנְסֹעַ לִנְסֹעַ,
וּפַעַם הָיְתָה הַבְטָחָה שֶׁהָרַכֶּבֶת תַּגִּיעַ לִצְחוֹק יְלָדִים, לְתַחֲנָה שֶׁאֵין בָּהּ צַעַר שֶׁל מִלְחָמָה
וּפַעַם הָיְתָה לָנוּ יְכֹלֶת לִכְתֹּב שִׁירָה, שֶׁתְּשַׁנֶּה אֶת מַסְלוּל אוֹתִיּוֹת הַשִּׁירָה
וּמָה נִשְׁאָר?
רַק חֶרְטָה עַל הָאוֹתִיּוֹת הַמְּעַטּוֹת שֶׁנּוֹתְרוּ בַּנְּסִיעָה, לָאֶטֹּם אֶת הָאָזְנַיִם לַתְּאוּנוֹת הַבִּלְתִּי פּוֹסְקוֹת שֶׁל גַּלְגַּלֵּי הָרַכֶּבֶת
לְהַבִּיט אֲחוֹרָה וְלִרְאוֹת שֶׁחֶבֶל הַטַּבּוּר לֹא בֶּאֱמֶת נָחְתַּךְ

בדרך ממנשייה לכזיב

מצד זה

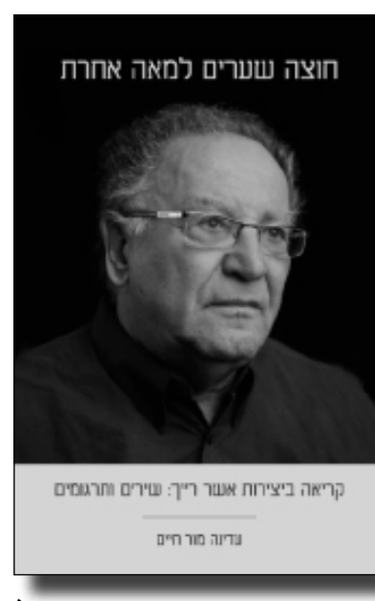
עמוס לויתן

המכלול וחלקיו

הַשָּׁפָה הִיא מוֹלֶדֶת/ - - -/ וְהַמִּלִּים הֵן צְפִירַת זִכָּרוֹן לֶעָתִיד לָבוֹא.

את יצירתו השירית של ידידי המשורר אשר רייך, אני מכיר ומוקיר כבר לא מעט שנים. פה ושם גם כתבתי על ספריו ותרגומיו, אבל למעשה רק עתה, למקרא ספרה של עדינה מור חיים, ***חוצה שערים למאה אחרת*** – "קריאה ביצירתו של אשר רייך: שירים ותרגומים" על כלל יצירתו (ספרי עתון 77, 2016), התברר לי עד כמה הכרותי עמה היתה חלקית. חשיבות ספרה של מור חיים היא קודם כל בכך שהיא משרטטת מפה שלמה של המשורר וספריו. מכלול שהוא יותר מסך חלקיו.

אשר רייך, יליד ירושלים (מאה שערים) 1937, הוא מחברם של 17 ספרי שירה, 2 ספרי פרוזה, 4 ספרי תרגום מהשירה הגרמנית. את ספריו מחלקת מור חיים לשלוש תקופות יצירה: התקופה הראשונה תחילתה עם ספרו הראשון ***בשנה השביעית לנדודי*** (1963) וסופה עם ספרו השישי ***חפיסה חדשה*** (1983). התקופה השנייה תחילתה עם ספרו השביעי ***סדר השידים*** מבחר וחדשים (1986) וסופה עם ספרו השלושה־עשר ***הנשיקה מבעד למטפחת***, השוואת תרגומים (2001). התקופה השלישית תחילתה עם ספרו ***עתיד דומם*** (2002) וסיומה עם ספרו האחרון עד כה ***חלונות לפארק*** (2015). עובדות יבשות אלה הן חשובות כאשר הן מסודרות לבנה על גבי אריח, וכאשר החוקרת יודעת להפיק מהן תובנות משמעותיות. בספרה של מור חיים שמונה פרקים שבהם היא מציגה היבטים שונים ביצירתו של רייך (פואטיים, ביוגרפיים, אסתטיים, פוליטיים, תרגומיים, ועוד). אסתפק כאן בדוגמת שלוש התקופות הנ"ל כדי להראות את השימוש המושכל שהיא עושה בעובדות.



כך, למשל, התקופה הראשונה (1963–1983) מקבילה מבחינה ביוגרפית לעזיבת המשורר את הבית ואת הדת. מור חיים מזכירה לנו, כי רייך היה זה שטבע לראשונה את הביטוי "חוזר בשאלה", שהפך לימים תו הכר לתופעה תרבותית רחבה בעלת כפל פנים: מצד אחד עזיבת הדת והאמונה; מצד שני שמירה על עושר המקורות התרבותיים עליהם התחנך החוזר בשאלה (אותו חסרים בדרך כלל משוררים ישראלים שלא צמחו בערוגה הזו). מכאן נובע גם מרכיב יסוד אחר בשירת רייך כפי שמגדירה אותו מור חיים: "אחד ממאפייני הפואטיקה של רייך, הוא דה־מיסטיפקציה של מיתוסים מקובעים בתודעתנו הקיבוצית". זה מצד אחד. ואילו מצד שני, כדבריה, "הדרך הטובה להילחם במיתוס, היא להשתמש בו כנגד עצמו". מור חיים מציגה יפה את המהלך הזה של "הפרטת מיתוסים מן המקורות ופרשנותם החילונית" בפירושה לשיר 'שלושה שירים מן הזיכרון'. שירים אלה פותחים במשמעות המקראית של השם אָשֵׁר ("מאשר שמנה לחמו והוא ייתן מעדני מלך", בראשית מט) ומסיימים עם פרידת הבן מאביו על ערש דווי. והכל על רקע רשת צפופה של רמזים וארמזים מקראיים, באמצעותם "רייך בודה סיטואציה אישית על פי סיטואציה תנ"כית מכוננת" (עמ' 48). דוגמה יפה אחרת להיפוך כזה, היא שני הבתים הראשונים בשיר 'מזמור לחוה של לילה'; אסתפק בבית הראשון: הַמַּיִם הָרִאשׁוֹנִים הָיוּ לַיְלָה/ הַחֹשֶׁךְ הָיָה אֱלוֹהִים אֲחֵרִים/ שֶׁלֹּא אָמַר: יְהִי אוֹר.

על התקופה השנייה של כתיבתו (1986–2001) כותבת מור חיים, כי "רייך מסיר (בה) את הלוט מתעתועי המיתוסים הלאומיים. את מקומם תופסת השפה על כל רבדיה, המשמשת לו מולדת חדשה" (עמ' 50). זו עוד הקצנה של התקופה הראשונה. אם בתקופה ההיא עסק רייך בהפרטת מיתוסים לאומיים דתיים, הרי בתקופה השנייה הם עוברים רדיקליזציה נוספת עד שלא נותרת מהם אלא השפה. אין ספק כי "מלחמת יום הכיפורים", שהתרחשה בתקופה ההיא, השפיעה השפעה ניכרת על התהליך, כפי שמעיד השיר 'ילדותי היתה' (***סדר השידים***):

אֲנִי הַמֻּבְלַעַת בִּצְרוֹר הָאָרֶץ
עִוֵּר מֵאֶחִיזַת עֵינַיִם פִּסֵּחַ מֵהוֹלָכַת שׁוֹלָל
אֲנִי הַפְּרוֹטֶזוֹת הָאִינְטֶגְרַצִיּוֹת

הַשָּׁפָה הִיא מוֹלֶדֶת
וְהַמִּלִּים הֵן מַרְאֶה מָקוֹם מְעֻרְטָל
וְהַמִּלִּים הֵן צְפִירַת זִכָּרוֹן לֶעָתִיד לָבוֹא.

על התקופה השלישית ביצירתו (2002–2013) כותבת מור חיים כי "רייך עושה בה שימוש במיתוסים של מדע בדיוני, תופעות עב"מיות, קץ העולם, והמצב החברתי" (עמ' 51). כתוצאה מהמפגש עם השירה הגרמנית בתקופה זו, גם לשונו השירית נעשית ישירה, אמירתית וקונקרטית יותר. מי שהשפיע עליו ביותר היה המשורר הגרמני הנס מגנוס אנצנסברגר, שמשיריו תרגם לעברית. מור חיים כותבת: "מלאכת התרגום, מפגישה את רייך עם אותה אמת פנימית של השפה: לפיה לעולם לא ניתן לייצג באופן שלם ומלא את המציאות" (עמ' 55). זוהי, בעצם, השקפת יסוד של הפוסט־מודרניזם שאנצנסברגר הוא ממבשריו בגרמניה. שיריו של רייך מתקופה זו מבטאים את מה שהיא מכנה "היפוך המבט", כמו למשל בשיר 'תעסוקת ערב':

בִּשְׁעוֹת הָעֶרֶב הַקָּפֶה לוֹגֵם אוֹתִי
וְסֵפֶר לוֹקֵחַ אוֹתִי לְיָדָיו.
עוֹבְרִים וְשָׁבִים בְּתוֹךְ הַסֵּפֶר
מְסַפְּרִים לִי עַל עַצְמָם וּבְשָׂרָם.
בִּשְׁעַת עֶרֶב מְאֻחֶרֶת הַסֵּפֶר מַנִּיחַ אוֹתִי
מִבֵּין יָדָיו וְיוֹצֵא לְהִפָּגֵשׁ עִם סַפְּרָנִית.

לדבריה, "אחת הדרכים לרענן את שפת השיר היא בהפיכת שם העצם במשפט לנושא ואת שם הגוף למושא" (עמ' 55). הקפה הוא שלוגם אותו, והספר הוא שקורא אותו. גם זה חלק מן הכפילות הפואטית שרייך אמון עליה, ומן הרעננות של שיריו המתחדשים תדיר.

וכך, דרך חתך שלוש התקופות, שהן רק חלק מכלל ההיבטים הנידונים בספר, היא מדגימה לנו כמה ניתוח מסודר חשוב להבנת המכלול. עם זאת בסופו של דבר וככלות הכל, הנאת הקורא המיידית היא כבר מן המילה, הדימוי, הפסוק והחוכמה של השיר. לאו דווקא הידיעה הרחבה של הרקע והתקופה עושה זאת, אלא השיר והשורה הבודדת. מעידה על כך גם המחברת, עדינה מור חיים, ב"פתח דבר", שם היא כותבת, כי כבר לפני שנים, כאשר שימשה כעורכת בספריית פועלים, שבה יצא ספרו של רייך ***סדר נשים*** ב־1986, מלאכת שירתו של רייך, אמנותה החזותית, דרכה להביע רעיון באופן תחושתי, דיברה אליה מיד כקוראת.

גם דרכה בספר זה, מציינת מור חיים, היא "להפגיש את הקוראים עם מכלול יצירתו של רייך דרך האמירה בשיר הבודד, וממנה להגיע לכוונותיו הפואטיות" (עמ' 11). ואכן, אני סבור שזו דרך נכונה ומור חיים עושה עבודה יפה בבניין העובדות. כבר כותרת הספר מדגימה זאת: "חוצה שערים למאה אחרת", יש בה התכתבות עם "מאה שערים" מקום הולדתו של רייך וגם, בשיכול אותיות, עם "המאה העשרים". אבל היא אינה פוסחת על השירים עצמם. מניסיוני כקורא אני יודע כי בכתיבה על שירה יש חשיבות רבה לציטוט המדגים. אם הוא כובש את לבו ודמיונו של הקורא, הוא שבוי שלו. והציטוטים המובאים כבר בפרק המבוא "מידע אוטוביוגרפי ספרותי" עושים את העבודה. הנה כמה מהם: מהשיר 'עד כלות' המתאר תמונה ממלחמת יום הכיפורים ומשלב לשון תפילה וישועה: "כִּכְלוֹת הַחוֹשֶׁךְ/ מִן הַחֲפִירוֹת יָצָאתִי לִרְאוֹת/ אֵיךְ הָיוּ חַיֵּי לְשׁוּחָה קְטָנָה/.../ וּבְשָׂרִי תּוֹתָחִים תּוֹתָחִים".

האסוציאציה המתבקשת היא "ובשרו נעשה חידודין חידודין" במסכת סנהדרין. לא במקרה לא מביאה מור חיים את הפירוש הזה, כי הוא ארוך ונפתל. הדברים בסנהדרין הם פירוש לנאמר על יתרו (שמות יח) "ויחד יתרו על כל הטובה אשר עשה השם לישראל אשר הצילו מיד מצרים", כאשר הפועל "יחד" מציין גם שמחה על הישועה (שנושעו בני ישראל), וגם צער שהצטער על אובדן המצרים. וציטוט מרשים אחר מאותו ספר ***תמונת מצב***: "אֲנִי אָדָם בּוֹדֵד/ בְּתוֹךְ מְדִינָה מְבוּדָדֶת/ אֲשֶׁר בּוֹדְדָה אוֹתִי/ חַי מִשָּׁעָה לְשָׁעָה". איזו הברקה מעמיקה. וההומור השנון של רייך, למשל בציטוט מספרו ***השחיין המהיר של הדגש*** במבוא: "אֲהַבְתָּנוּ מוֹחֶקֶת אֶת חֻקֵּי הַטֶּבַע /.../ כְּשֶׁדַּארְוִין רָאָה אִשָּׁה יָפָה/ הוּא לֹא חָשַׁב שֶׁמּוֹצָאָהּ מִן הַקּוֹף."

הזמנה מפתה לקרוא את הספר כולו.

כורע ברך, אבל לא משתטח

המשורר האשכנזי האחרון מבטא יחס מורכב למסורות השבטיות (מזרחית ואשכנזית). הוא מכבד אותן, אבל לא מתבטל בפניהן.

המשורר והמבקר אילן ברקוביץ' התכוון במלוא הרצינות כשכתב בשעתו על רועי חסן עם הופעת ספרו ***הכלבים שנבחו בילדותנו היו חסומי פה*** (2014), כי "חסן בדורו כאלתרמן בדורו". מתברר כי הופעתה של חבורת "ערספואטיקה" ושל חסן כבולט בין חבריה, ובמיוחד שירו 'מדינת אשכנז', גרמו לטלטלה בשדה השירה והשפיעו אישית גם על אילן ברקוביץ'. בפתח ספרו החדש ***המשורר האשכנזי האחרון*** (פרדס, 2016) הוא מעמיד את שירו של חסן 'שואל ברצינות', ומבקש להתמודד עמו. וזהו הבית החותם את השיר ההוא: "ואני שואל/ ברצינות – אשכנזים/ זו קללה? כי לא הייתי בטוח/ עד שכתבתי/ אשכנזים". חסן שואל ברצינות וברקוביץ' משיב ברצינות. צריך, לכן, להעריכו על רצינות זו, שכן אין זו משימה פשוטה והוא יכול היה בקלות למעוד למהמורות הרבות שפערה לרגליו. ברקוביץ' מצליח להתחמק מרובן בזכות תחבולה חכמה שהוא נוקט: "המשורר האשכנזי האחרון" (להלן מא"א), איננו אילן ברקוביץ', אלא מישהו אחר, בן דמותו אולי, שהוא רק כותב עליו בגוף שלישי. על ידי כך שהוא מבדל את אישיותו שלו מזו של מא"א, הוא נמנע מלהפוך עצמו לקורבן של הפליה וקיפוח (כמו רועי חסן) ואיננו מתחרה על התואר מי מקופח יותר גדול.

יתר על כן, ב"פתח דבר" מספר ברקוביץ', כי "זהותו" האשכנזית, כלל איננה זהותו המולדת. "מעולם לא חשבתי על עצמי כאשכנזי בחיי הבוגרים עד שלא אמרו לי זאת. ומשאמרו, נפתחו אצלי דלתות נסתרות אל עולמות מרוחקים מן העבר כפי שלא אירע קודם לכן". זהותו האשכנזית, אפוא, היא זהות מאומצת, שהתעוררה אצלו למקרא שיריו של רועי חסן. ייתכן שחסן, בהשתייכותו המזרחית, הציב מול ברקוביץ' מראה שחייבה אותו לבדוק גם את עצמו. (וראיה לדבר: לספרו זה קדמו שלושה ספרי שירה אחרים שבהם לא נדרש כלל לנושא האשכנזי). ועוד מגלה ברקוביץ' ב"פתח דבר": "שירי הספר הזה הם תולדה של שיחות שערכתי עם אמי, גולדיצה, במהלכן התבררו לי קורות בני משפחתי בתקופת השואה ברומניה. למרבה התדהמה גיליתי שאני בן למשפחה ניצולת שואה". "למרבה התדהמה", כלומר, העניין הזה הוא חדש לו לגמרי ומאוחר בחייו. למעשה שירי הספר הזה כולם הם מסע חניכה מאוחר של הפרסונה השירית "משורר אשכנזי אחרון", שבו נלמדת ונבנית דמותה. כל שיר מספר על הבט נלמד אחר. בשיר הראשון, למשל, הוא לומד לאכול את המאכלים המתאימים: "המשורר האשכנזי האחרון/ שותה מרק־בורשט ומקנח בסלט־ורזה/ מכרוב חמוץ שקנה במעדניה של הרוסים" (עמ' 10). בשיר אחריו הוא לומד את ההיסטוריה המשפחתית מפי אמו. "עכשיו היא יושבת מול הבן האובד/ ומספרת .../ כל משפחתה ברחה מהעיר הצפונית בוטושאני/ לכפר נוצרי להסתתר.../ הוא כותב את מה שהיא אומרת/ כמו סופרי סתם המעתיקים את התנך" (עמ' 13). כך הוא מחבר לו מסורת, מורשת משפחתית שתועבר מדור לדור. וכן הלאה, הוא מתבונן בתצלומים מהמלחמה (עמ' 14), הוא מתנסה "בפוליטיקת האקזוטיקויות" במפגש עם "תימנייה מצנעא" הדוחה אותו בתור "אשכנזי לי מדי" (עמ' 16), הוא "חושב על מעמדו הספרותי" מבעד לפריזמה של "יהודי רומני, המרוקאי של האשכנזים" (עמ' 17). משעשע לקרוא את השיר 'ואלה שמות המשורר האשכנזי האחרון' על הכינויים שניתנו לו בימי בית הספר בחולון: "גבינה לבנה/ גבינה חמישה אחוז/ קוטג'/ לבקן/ סבוניס/ קשקבל" וגם: "אתה יש לך פרצוף של מצביע מרצ" (עמ' 18).

אילן ברקוביץ', צילום: חן לב

לא אמנה את כל ארבעים השירים בספר העוסקים בכך. עם זאת יש לציין כי בכמה מהם, לקראת סופו, מתפתח דיאלוג בין שתי הדמויות ("המשורר" מחד ו"המשורר האשכנזי האחרון" מאידך) מתוכו עולה שתהליך הלימוד הזה של "משחק הזהויות" לא עובר בלי התנגדות. מא"א מוזהר "לא להיכנס לזה" יותר מדי. "אתה אוהב את זה, נובר ברשימות, בזכרונות,/ בשביל מה אתה עושה את זה?/ אל תיכנס לזה (הוא נכנס לזה)" (עמ' 38). בשיר אחר מבקש המשורר ממא"א – "צא מבן דמותי/ חפש לך מקום אחר לגור בו,/ שחררני לחופשי..." (עמ' 39), כאילו חושש המשורר שהפרסונה של מא"א תשתלט עליו לגמרי. אין זה מאבק קל: "לילה של כוונות פקד את המשורר האשכנזי האחרון/ עד שאמר במלוא הגרון:/ אני הוא אתה, והשיבותי לו שאינני יודע" (עמ' 40). בשיר ששמו 'המשורר האשכנזי האחרון מסיר את הגלימה' נדמה שמטשטש הגבול בין הדמויות ואין לדעת בוודאות מיהו מי: "אני כותב עכשיו את שירתי/ אני כותב עכשיו את שירתך/ אני כותב עכשיו את שירתם" (עמ' 41). לפעמים גם מא"א רוצה בהפסקה. "המשורר האשכנזי האחרון רוצה לקחת קצת הפסקה מכל/ הדבר הזה שנקרא שואה" (עמ' 43). אבל זהו רצון שאיננו מתממש, כי בשירים הבאים הוא שב ומעמיק בחוויית הסבל של הנספים והניצולים. עם זאת צריך לשים לב לעוד בידול שהוא מקפיד לבדל עצמו: מא"א לא כותב את שיריו "בעקבות מסעו אל ארץ השואה" (בשיר 'מא"א עונה למבקריו', עמ' 46). מא"א גם "לא נסע,/ לא טס,/ לא עזב את גבולות ארצו". כל מה שיש

לו הם "המסמכים, התמונות, הסיפורים, סרטוני/ העדות.../ האם זה לא מספיק?" ואפילו שהחומרים הארכיוניים האלו משפיעים על בריאותו "לחץ דם גבוה התגלה אצלו בבדיקה רפואית" והוא אף "חושב על האפשרות של קעקוע המספר על אמת זרועו" זה עדיין בגדר שעשוע אינטלקטואלי כפי שאומרת כותרת השיר 'מא"א משתעשע בלחץ דם גבוה שהתגלה אצלו' (עמ' 47). כך גם בשיר 'מא"א הולך לשמוע הרצאה על גורלם של יהודי בוטושאן בקריית המוזיאונים בפתח תקווה' (עמ' 48). השיר רצוף ביטויים מלגלגים. המרצה "מר גולדברג עוסק באינדוקס שמות יהודי בוטושאן". "אינדוקס" (הכנת אינדקס) הוא פועל מלגלג בעליל. גם השם שהוא מעניק ליהודי בוטושאן בתקופת השואה "בּוֹטוֹשָׁאנֶרִים" הוא מלגלג כמו השם "כִּסְלוֹנֶרִים" שמעניק מנדלי מוכר ספרים ליהודי כסלון. ובקיצור מא"א "לא מרגיש שייך לנלהבות זו/ של השורשים./ הוא מחפש משהו אחר שטרם יקרא לו בשם".

בשיר החותם את הספר, שבו עולה המשורר לקבר סבו וסבתו מצד אביו בנהריה, הוא "כורע ברך על האדמה בבית העלמין/ הישן בנהריה /.../ אבל הוא לא נכנע לפולקלור ואין/ השתטחות" (עמ' 57). הוא כורע ברך מתוך כבוד, אבל לא משתטח מתוך כניעה לפולקלור. אפשר לומר שזהו גם היחס של אילן ברקוביץ' לרועי חסן, המייחד ספר זה. כורע ברך למה שהוא מייצג, אבל לא נכנע לו. בהבדל מספרו של רועי חסן, ברקוביץ' לא מתיימר לבטא פולקלור. הוא איננו בז לו, אבל איננו בדמו, אלא רובו ככולו נלמד ונרכש. ואין לשכוח דבר עקרוני נוסף, האירוניה שבשם הספר "המשורר האשכנזי האחרון", הנמצאת כל הזמן ברקע. "המשורר האשכנזי האחרון" הוא זה שאין לו המשך. רועי חסן הוא המשורר המזרחי הראשון העולה על הבימה כאלתרמן בדורו, בעוד המשורר האשכנזי האחרון יורד ממנה. אבל זו ירידה מכובדת. "אין השתטחות".

הפיכת לב (משמאל לימין)

הקמע של דדה מעורר ציפיות בכיוון מסוים, אך מתפתח בכיוון הפוך.

הקמע של דדה מאת יוחאי אופנהיימר (עם עובד, ספרייה לעם, 2016) הרומן הראשון למחברו, פרופסור לספרות באוניברסיטת תל־אביב, לאחר כמה ספרי עיון ושירה, מתעתע במידת מה. על פניו, לכאורה, הוא מעורר ציפיות לכיוון מסוים, ואילו הראיות בפועל, בתום הקריאה, מצביעות על כיוון הפוך. כבר הכותרת יוצרת רושם מטעה. נדמה לקורא, כי מדובר בגיבור מזרחי, דֶדֶה (במלרע), שהקמע (ראה מקרה גרבוז), הוא אביזר טבעי לו. ולא היא. דֶדֶה של אופנהיימר (במלעיל) הוא דוד כהן, אשכנזי ירושלמי מרחביה, והוא מקבל את הקמע שלו מאלברט, המזרחי, שהיה מפקד הבסיס שלו בסיני. למעשה היה זה הקמע של אמו של אלברט והוא נתנה לדדה עבור אמו שלו, חולה סופנית בסרטן. בתמצית: יש כאן הפיכת לב סמויה ובלתי צפויה, מצד אל צד.

הרומן עוסק בקבוצת חיילים מחיל המודיעין בסיני המופקדת על האזנה לתשדורות האויב בתקופה שלאחר מלחמת יום הכיפורים ועד פינוי סיני בהסכם השלום עם מצרים. דדה הוא חייל מצפוני ומסור, אחראי משמרת, אחמ"ש בלשון הצבאית, ואילו אלברט הוא המב"ס שלו, מפקד בסיס, המודח על ידי דני הממ"ח, מפקד המרחב. (יש לאופנהיימר חיבה מיוחדת לראשי התיבות הללו שאפילו איננו מפרש אותן). אלברט מודח משום שלדעת מפקדו הוא מתחשב יותר מדי בחייליו ואיננו די תקיף עמם. דדה מתנגד להדחה ולעוול שנעשה לאלברט והוא מוליך מרד מרשים של חיילי הבסיס נגד הסמב"ס (סגן מפקד בסיס), סגל האשכנזי הממונה במקום אלברט, עד שהוא מאבד את עשתונותיו ואלברט נקרא לחזור לכהונתו הקודמת. זו הברית בין אלברט לדדה, שבמהלכה, לקראת סוף הרומן, הוא נותן לו את הקמע:

אלברט פתח את הכיס הקטן של המכנסיים, זה שבצד. הוציא משם שקיק בד. "בפנים יש שישה חרוזים שזורים על חוט", אמר, "זה קמע מאימא שלי, בשבילך. בשביל אימא שלך". נחשול הציף פתאום את עיניו ואת גרונו. המשיך לשבת וכיסה את עיניו, ופיו נפתח למלט יבבה. (עמ' 251)

יש בספר נושאים נוספים, כמו יחסיו של דדה עם התלמידה המוסיקאית יעל, שמתה גם היא מסרטן בדמי ימיה, עם החיילות מירי, הילה, ליאת; עם חבריו החיילים, הטבחים והנהגים, אלירן, ברון, אבנר. זה האחרון, למשל, כותב שירים, ודדה קורא לו זרתוסטרא. אבל אותי מעניין הנושא שעליו הצבעתי בפתיחה, ובו אתמקד.

דדה, שבא מבית חילוני, נוהה אחר הדת והתפילה. בשל מחלת אמו הוא חש רצון להתפלל לשלומה, אבל איננו יודע כיצד. כמשכיל אשכנזי הוא מכיר את פרנץ רוזנצווייג (הפילוסוף היהודי־גרמני מחבֵּר "כוכב הגאולה") אך לא את סידור התפילה. מי שמלמד אותו כיצד להתפלל הוא ברון, הטבח המזרחי. הוא לוקח את דדה לבית הכנסת של הבסיס ומלמד אותו, לא רק תפילות, אלא גם מסורת ומנהגים: "הֶרְאָה לו, מכאן תפילת מנחה. בדיוק אותן ברכות. היום י"ז בתמוז, מהיום לא מתגלחים עד תשעה באב. היום התחיל המצור על ירושלים. ביום הזה הובקעה החומה. איזה חומה? שאל דדה. החומה של ירושלים, ענה ברוך" (עמ' 87).

אביו של דדה, יִגַל (יגאל), הוא ניצול שואה העובד ביד ושם, אבל לבית הכנסת אינו הולך ובאלוהים אינו מאמין. הוא גם סירב לעשות לאחיו הבכור של דדה, שימון, בר מצווה בבית הכנסת.

רק פעם אחת אמר "ניין", כששימון התחיל לדבר על בר מצווה ועלייה לתורה. "אני לא רוצה בר מצווה במשפחה שלי, הבנים שלי שיישארו רחוק מבית הכנסת ומכל הסיפור הזה שמוכרים לנו. אין לי אלוהים" (עמ' 101). אבל דדה עוקף את אביו: "דדה למד אצל סבא שלו טעמי המקרא והלך אתו לבית הכנסת של קהילת יהודי כורדיסטן" (עמ' 102). אפשר להביא דוגמאות רבות נוספות לעניין זה, אבל זה הכיוון הכללי: חילוני אשכנזי שנוהה אחר דת סבותיו, תוך דילוג על האב. אנקדוטה משעשעת עם עקיצה אירונית מספרת כיצד נכנס דדה לחנות סטימצקי בירושלים וביקש לקנות את ספר התפילות של ר' נחמן מברסלב. אבל על המדפים היו רק ערמות של ***המאהב*** של א.ב. יהושע והמוכרת אמרה לו "אנחנו לא מחזיקים כאן ספרים כאלה. תלך למאה שערים" (עמ' 124).

עם זאת החידה הגדולה של הספר, שאינני בטוח אם ירדתי לחקרה עד הסוף, היא חידת השלום המדיני של ישראל עם שכנותיה בדרום ובמזרח. במקומות רבים מאוד משבש המחבר במכוון את העובדות ההיסטוריות ומחליף בין סאדאת לחוסיין, בין בגין לרבין וגם בין 67, 73, 78 ו־94, דהיינו בין ששת הימים, מלחמת יום כיפור, הסכם השלום עם מצרים והסכם השלום עם ירדן. לראשונה נתקלתי בכך כבר בתחילת הספר שם מסופר:

בחדשות הוקדנו שוב צילומי הבואינג של המלך חוסיין נוחת בלוד, מהדלת הנפתחת הופיע המלך בכפייה אדומה ולצדו אשתו הגבוהה, על הקרקע חיכו ראש הממשלה והשרים, גם נשיא המדינה לחץ את ידו של חוסיין. בגין פנה אליו במילים: "היז מג'סטי" (עמ' 38).

ובכן אירוע כזה לא היה מעולם. חוסיין לא נחת בלוד ובגין לא פגש אותו ולא בירך אותו במילים "הוד מלכותו". זוהי תמונת האירוע של ביקור סאדאת בישראל בנובמבר 1977 ובגין קיבל אותו במילים "מיסטר פרזידנט", אדוני הנשיא. השלום עם ירדן נחתם בין רבין לחוסיין כעשרים שנה לאחר מכן, בטקס שנערך בערבה באוקטובר 1994. תחילה חשבתי שזו טעות שנעלמה מעיני העורכים. אחר כך

ראיתי שהיא חוזרת לאורך כל הספר. למשל שוב בעמוד 53, וכן בעמוד 91: ברדיו שמעו משהו על הסכם השלום. "דיר פריימיניסטר בגין". זה היה קולו של המלך חוסיין.

שמתי לב שבעמוד הזכויות בספר (עמוד 4 בספר), כתוב: "כל האירועים בספר הם פרי דמיונו של המחבר". ובכן ברור שזו המצאה ולא טעות, אבל המצאה מכוונת והשאלה מה כוונתה?

בעמודים 106–110 ההמצאה עולה מדרגה. בהיות דדה וחבריו במעצר ברפידים, מבשר להם הסוהר שירזי: "אתמול הודיעו בגין וחוסיין שחתמו על הסכם". אחד החיילים מגיב בשאלה: "מה זה, אחד באפריל היום?" שירזי ממשיך: "לפי מה שכתוב בעיתון, כל השטחים יחזרו לירדן חוץ מגוש עציון". נהג ששמו יצחקי אומר: "כוס אמכ, בגין. בשביל זה בחרנו אותו? כדי שיחזיר לירדן? אפילו גולדה לא הייתה עושה ככה, אפילו רבין לא". דדה אומר: "מה קורה עם כל היישובים של המתנחלים? יש כבר עשרות כאלה". הנהג יצחקי מכריז: "תאמין לי, שני כדורים בראש ואין בגין".

בסצנה זו חל היפוך: בגין, ולא רבין, הוא זה שמוכן לפנות שטחים בגדה והוא זה שמאוים ברצח על ידי אחד החיילים שהצביע עבורו. למרבה הפליאה, אפילו דדה האחראי והישר לא נחלץ להגנת ראש הממשלה ומגלה אמפתיה כלפי אותו יצחקי, שעבר טראומה קשה. בכלל החיילים שבסיפור אינם מגלים התלהבות מרובה לעניין השלום. נהפוך הוא, הסכם השלום מעורר חשדנות: "הופיע תדריך חדש של ראש אמ"ן. קיים חשש שההסכם נועד להרדים את צה"ל ושבזמן הזה סוריה ומצרים יכינו מהלך התקפי" (עמ' 113). נכון הוא שערב ביקור סאדאת היה בישראל חשש כזה, אבל כדברי המחבר, כל האירועים בספר הם פרי דמיונו, ויכול היה ליצור גם אווירה אחרת, של התלהבות מן השלום.

עניין השלום ממשיך להעסיק את גיבורי הרומן. כאמור, מחלקת החיילים של דדה יושבת בסיני, בג'בל עאתקה, כאילו מנותקת מכל מה שקורה. אומרת החיילת מירי (בגלל שהוציא אותה לחופשה בניגוד לפקודות נענש דדה במעצר ברפידים): "כולנו גרים פה על איזה הר, כאילו שום דבר לא רודף אחרינו. שאננים בציון, כך אומר אבא שלי על כל דבר. עכשיו בגין, דיין ווייצמן הם השאננים בציון, שמוכרים לנו את המדינה, כאילו אין מחר" (עמ' 151). החיילים, שצריכים אולי להיות נלהבים ראשונים לשלום, מדברים על "מכירת המדינה".

פרק 33 (במיוחד עמ' 153–154) נקרא כפארודיה על הכנסת והדיונים שבה על השלום. נזכרים בו בגין, גולדה, רבין, יגאל אלון, גלילי, מאיר וילנר, שלמה מיקוניס, תופיק טובי, אריה לובה אליאב, מאיר פעיל, יוסף בורג, הרב פורוש, ישראל אלדד, הרב מאיר כהנא, והרב דרוקמן ודומה שהם מדברים על השלום עם ירדן. צביה, אמו של דדה, סבורה כי ערביי ירושלים מצטערים להיפרד, ואילו אביו יִגַל, כלל אינו מאמין להם: "זה לא שלום צביה, אולי שביתת נשק. הערבים בשער יפו לא מזכירים לי את חוסיין, הם מזכירים לי את ערפאת. אף פעם לא מספיק לו מה שייתנו לו" (עמ' 155). לעומתם דדה, שמעמיק את אמונתו הדתית, מאמין כאילו בשלום בין־דתי. הוא מעלה לפניו תמונה של המתפללים באל־אקצה ומתרשם ממנה: "כל הרחבה שם מלאה שורות של מתפללים שמשתטחים אפיים ארצה, והוא אומר את תפילתו אתם" (עמ' 180).

איני מכחד שאפשר למצוא סתירות בין עמדות הדוברים. יִגַל מכנה את מלחמת ששת הימים "המולך", שחיי חיילים צעירים הועלו לו לקורבן, ולאחר מלחמת יום כיפור קרא לתלמידי בתי הספר "לא להתגייס

כל עוד לא מתפטרת הממשלה שלא עשתה דבר למנוע את המלחמה" (עמ' 222, 223). אבל לאחר שמושג השלום, אין שום שמחה לקראתו, וגם יִגַל, כנזכר למעלה, לא נותן בו אמון. סמלי מבחינה זו הוא סיום הספר: "בתגובה להסכם השלום, הליגה הערבית החליטה לגרש את ירדן משורותיה. מצרים סגרה את השגרירות שלה בעמאן. הסורים העלו כוננות. פיקוד צפון הגביר כוננות להרתיע את הסורים" (עמ' 247). דדה יוצא לחופשה למרות המצב, בגלל מצב אמו. הוא ניצב בצד הכביש ורואה: "נושאי טנקים חנו לצד הדרך. כל כך הרבה רכבים משוריינים. מישהו לוקח את העניינים יותר מדי ברצינות. מרוב שלום עוד יתחילו פה מלחמה" (עמ' 252). זו בחירתו של המחבר לסיים בנימה פסימית זו את ספרו. בעמוד האחרון ממש מעלה דדה זיכרון שלו מגיל שבע, כשאביו נכנס הביתה ואמר לאמא שלו "בובר מת". בובר היה שכנם ברחביה ואביו היה חסיד שלו. מותו של בובר הוא אולי תוספת פסימית לסיום הסיפור (עמ' 254).

השאלה, אם כן, איך לפרש את כל "אירועי השלום" המסופרים ברומן? יש לכך, לדעתי, פירוש כפול: ראשית, לפנינו קומדיה, אם לא פארסה, בדמות חילופי תפקידים (סאדאת בחוסיין, רבין בבגין ועוד) שהתוצאה שלה היא פארודיה על הסכמי השלום. שנית, בכך שאופנהיימר בחר להעתיק את השלום עם מצרים לשלום עם ירדן (כולל פינוי שטחים בגדה), הוא מאפשר לגיבורי הרומן להתנגד לו יותר מאשר לו היה מדובר בפינוי סיני. החייל יצחקי מאיים לרצוח את בגין, ודדה עצמו שואל "מה יקרה עם כל היישובים של המתנחלים". גם יִגַל, אביו, אף שהוא בעד השלום בכלל כפי שראינו, אינו נותן אמון בפלסטינים ובערפאת. במעתק הזה ממצרים לירדן, מקשה אופנהיימר על גיבוריו להאמין בשלום ולשמוח בו. חשדנות זו בוודאי מאפיינת בציבור הישראלי יותר אנשים מאמינים מאשר חילונים. אפשר כמובן לשאול, מדוע לא נטע את הסיפור בזמן אמת ב־1994? לדעתי זה היה מחייב אותו לעסוק ברצח רבין ממש, לא כפרי הדמיון, אלא על פי העובדות, וזה היה מסובך מדי.

לסיכום: אם נצרף את כל המרכיבים בסיפורו של דדה: משיכתו לבית הכנסת, כמיהתו להתפלל, התחברותו לחיילים מזרחים מבתים מסורתיים, המרד שהוא מחולל עמם בבסיס, חשדנותו בשלום הכרוך במסירת שטחי ארץ ישראל ובפינוי יישובים, וכדומה, לא נוכל שלא לראות שהוא עובר ברומן מעין הפיכת לב: מחילוני למאמין, מאשכנזי למזרחי, מהצד של אביו לצד של אמו (נראה שהיתה ממוצא מזרחי וידעה היטב ערבית. ראה עמ' 229), ומשמאל לימין. (כשהוא ננשך ביד שמאל והיא מתנפחת, מציעה לו מירי לחבוש אותה והוא משיב: "אני לא צריך את יד שמאל, הכול אני עושה ביד ימין"; עמ' 218).

"לראות לויתן" ולחיות

יוני הוא צעיר שחייו מידלדלים. הוא יוצא להחזיר לעצמו את כוחות החיים מבעל החיים הגדול בתבל.

לראות לויתן מאת רון דהן (עריכה: יהונתן דיין, פרדס 2016) היא נובלה שיכלה להיות עשירה יותר, לו קרמה עור וגידים מעבר לסקיצה בלבד. אלא שגם הסוגיה הצורנית, מתברר, היא חלק מסוגיית התוכן של היצירה. והשאלה, באמת היא, מה פירוש "לראות לויתן" ומה באה הנובלה לספר לנו?

ובכן, יום אחד קם הגיבור, יוני, עוזב את אשתו מירי ואת כלבו מוקה, וטס לאוסטרליה, המקום הכי רחוק בעולם מישראל, כדי לראות לויתן. יהיה הלויתן מה שיהיה – סמל, מטאפורה, חלום וכדומה – לויתן אמיתי יוני אינו זוכה לראות. הנובלה מסתיימת בפרק קצר שבו מסופר על זקן המפליג בסירתו לים וממתין שם. "הוא הביט כך עד הערב. לפתע התכהו המים וצל גדול עלה מן המצולות" (עמ' 109). אותו זקן אינו רואה לויתן ממש, אבל זוכה לראות, באחרית ימיו, את צלו עולה מן המצולות.

יוני אמנם עושה מאמצים לא מבוטלים לראות לויתן. רובה של הנובלה, בת כמאה עמודים ויותר, מספרת את קורותיו באוסטרליה. הוא נוחת בסידני, ממשיך לבונדי ביץ', פוגש שם את אייזיק, שחור ענק (הנושא דרשה על עקדת ישמעאל), מצטרף לזוג שחקנים בריטים, אדם ואיבון בנסיעה לביירון ביי, אולי שם יראה לויתן, עובר איתם ועם דמויות נוספות הרפתקאות שונות, אך גם שם אינו רואה לויתן. הוא ממשיך הלאה, צפונה, עד קצה היבשת לאזורים נידחים ופראיים שלה ומכלה את כל כוחו והונו במסע הזה, ואפילו מאבד את פסל השיש של הלויתן שקיבל בילדותו מדודו.

זהו, כביכול, סיפור על רדיפת חלום שאינו מושג. אבל זה יהיה פירוש פשטני מדי. השאלה היא אחרי מה באמת רודף יוני? ומה משמעות הלויתן בעיניו? יוני הוא צעיר מנוכר לחברת בני אדם. גרוש ממירי, ללא ילדים, וברשותו כלב, מוקה, אותו הוא מפקיד במשמורת אצל גרושתו. לפני נסיעתו עולה בו דחף לפרוק את המתח שנצבר בו באקט מיני, אולם איננו מסוגל עוד לעשות סקס עם אשתו לשעבר והוא הולך לזונה. "פרשת הזונה" הוא שם הפרק הפותח את הנובלה ואין זה לגמרי מקרה. הסקס עם הזונה, אריאל שמה, הוא טוב, אך לגמרי מנוכר. סקס דומה הוא מקיים עם צעירה יפנית שהוא פוגש באוסטרליה. הפעם זו היא שאינה מסוגלת לחוש שום ריגוש. "אני לא יכולה להרגיש כלום למטה, אמרה, זו המחלה שלי. אל תרגיש לא נעים" (עמ' 62). מטבע הדברים, רוב המפגשים האנושיים שלו ביבשת ההיא הם עם זרים והם נותרים שטחיים. בהדרגה מתברר, כי לא מפגש אנושי משמעותי עומד במרכז הנובלה, אם כי פה ושם יש לו שיחות בעלות עניין עם אייזיק ואדם. לעומת זאת, מן ההתחלה ועד הסוף, שזורים בנובלה מפגשים משמעותיים עם בעלי חיים.

כבר בגיל שמונה ראה סרט טבע על אוסטרליה עם קואלות ולטאות ענק. בעקבותיו היה לו מעין חלום או הזיה: על המסך הקטן ראה לפתע לויתן מביט בו, אחר כך נעלם ובמקומו הופיע כריש ובהמשך, תוך שהוא נרדם ומתעורר, "מן המצולות עלה לפתע צל כהה וגדול. פיו של הלויתן נפער באטיות וגופו התרומם בולע את כל מה שבדרכו... הלויתן התקרב אל פני המים, הסתובב, הניף את זנבו אל על וירד למצולות" (עמ' 12). בהמשך קנה לו אביו גרסה לילדים של *מובי דיק* והוא אהב את הספר והעריץ את הלויתן. היצור "הכי חזק בים והכי חזק בכלל".

המפגשים עם בעלי החיים הם בחלקם גם אלימים. בנסיעה לביירון ביי "באחד המחלפים הבחנתי בגופה של בעל חיים גדול זרוקה בצד הכביש. התברר שזו גופה של קנגרו עצום". המחשבה על החיה המתה מעוררת בו ריגוש. "משהו הבקיע את חומת האדישות שהלכה ונבנתה בי מאז שהגעתי לאוסטרליה. משהו התעורר לחיים שוב, ואני חשבתי על הגמל" (עמ' 33). האפיזודה על "שחיטת הגמל" בפרק השמיני איננה שייכת לרצף הסיפורי באוסטרליה. זוהי חוויה מימי שירותו הצבאי, אבל בגלל הריגוש שעוררה בו גופת הקנגורו הוא פותח עבורה סוגריים – "שחיטת הגמל" בקסבה של אחת הערים בשטחים, אחסוך מהקורא קטעים אכזריים שהסיפור מיטיב לתאר (שחיטת גמל

היא מלאכה מורכבת המובאת לפרטי פרטים). די לציין את הרגשת המספר נוכח המחזה: "התרגשות אחזה בכולנו והשקט היה מופתי" (עמ' 35). אומר רק כי בעלי חיים, בחייהם ובמותם, הם מעוררי רגש ומתח אותנטיים בנובלה זו יותר מבני אדם.

פרידה מכמירת לב היא הפרידה מכלבו מוקה אשר מת בישראל בהעדרו. "מוקה מת בשבת בבוקר, הודיעה לי מירי. הוא היה חולה אמרה. הרדמתי אותו." (עמ' 64). יוני מספר כיצד חש באותם רגעים: "התכווץ לי הלב. לפתע הבנתי משהו: אני לא אחזור. החיים הקודמים שלי מתו יחד עם מוקה". מוקה היה הקשר החזק ביותר שלו לחייו הקודמים ולישראל, קשר שהסתיים עם מותו. מלבד מפגשים ריאליים עם בעלי חיים חווה יוני גם כמה מפגשים הזויים בהשפעת סמים. באחד מהם הוא הולך בעקבות קנגרו למעבה היער, שם הוא פוגש במוקה. "רצנו אחד אל השני עד שנפגשנו והתחבקנו. טמנתי את ראשי בפרוותו ובכיתי". ביער הוא חש שלווה וביטחון. ההזיות בהמשך נעשות מוזרות יותר ויותר. מוקה מצמיח זנב לויתן זוהר, הם קופצים לים ונבלעים בלוע הלויתן (עמ' 84). מסתבר שזו נקבת לויתן הממליטה גור והם קוראים לו ישמעאל (עמ' 86). משם הם מתגלגלים למסעדה שבה מגישים בשר לויתן כמו לצדיקים בעולם הבא (עמ' 87). הם נכנסים לשלד שלו המופשט מבשרו והוא משיט אותם בים ופולט אותם בחוף נטוש (עמ' 88). הזיה זו מסתיימת במחלה ובחום גבוה של יוני. לבקשתו מגיעה מירי מישראל לטפל בו אחרי שמכרה שם את הבית. הם מתאחדים ואפילו שוכבים כמה פעמים ("זה היה מסעיר, גם אם לא מספק. היינו צריכים להכיר זה את זה מחדש, אבל לא היו לנו הכוחות לכך", עמ' 90), אבל מירי, בדומה ליוני, סובלת מדלדול כוחות פיזי ונפשי, בנוסף לבעיית העקרות שלה. אחרי שמוקה מת נפלו עליה דכדוך ודיכאון והיא פונה לטיפול בדמיון מודרך אצל מטפל בשם אבשלום. במסגרת התרפיה שלו "ביקרה ברחם שלה", ואפילו שכבה עם אבשלום כחלק מהטיפול. "תשמע יוני, אל תקנא – היא אומרת לו – זה לא יכול היה להיות אחרת. זה היה כוח של חיה מיוחמת. נהמתי ותבעתי את שלי כמו לביאה" (עמ' 93). גם היא זקוקה להתחדשות כוחות חיית. יוני טרם ראה לויתן וכוחותיו הולכים ומדלדלים. מירי מפצירה בו שימשיך במסעו. הוא נוסע צפונה ועולה על ספינה של צוללים ששמה "הגר". (אנו נזכרים בדרשה של אייזיק על ישמעאל, נזכרים כי שם הגור שהמליטה נקבת הלויתן הוא ישמעאל וכי עתה הספינה נקראת "הגר"). כולם שמות של הפקרה ונטישה. יוני כבר רואה עצמו "אדם בלי מולדת. היא נמחקה וטבעה בים" (עמ' 98). בתום היום השלישי להפלגה הוא יורד לחוף מבלי שראה לויתן גם הפעם, ורק את זרעו הוא שופך לים למראה צלו. ביום שלמחרת הוא ממשיך צפונה עד לפורט דאגלס. המשך המסע נראה יותר כבריחה מאשר מסע חיפוש. הוא ממשיך עד סוף הכביש, עד סוף דרך העפר, אל תוך סבך ביצות ויער. מכאן ועד סוף הנובלה הוא חווה כמה הזיות שלא אפרט אותן. באחרונה שבהן הוא מגיע לקרחת יער שבה העצים הסוגרים עליו הופכים לקירות עצומים של ספרייה במבנה של קתדרלה. פרק זה, לפני אחרון, אכן קרוי "הספרייה הגדולה". הוא שולף מאחד המדפים ספר שמתפורר בין ידיו. קירות הספרייה נפרצים ומי ים חודרים פנימה. הוא כמעט טובע ואז שוב מתעורר ומוצא עצמו בקרחת היער. כוח הדיבור שכמעט אבד לו, שב אליו. הוא נותן שמות לדברים שהוא נוגע בהם, אבל לא במישרין אלא בעקיפין. נוגע בְּעָלֶה, קורא לו זָנָב, נוגע בְּאֶבֶן, קורא לה עַיִן, נוגע בכפות ידיו קורא להם סנפירים. נוגע בחלום קורא לו לְוְיָתָן. בבוקר הוא ממשיך ללכת. "לכל מקום שבו

אתה עובר אתה מעניק את השם לויתן. זה מחיה אותך מעט" (עמ' 108), אבל לא ממש. בסופו הוא יוצא מהיער ומתמוטט על החוף. ופרק הסיום, מספר, כאמור, על אותו זקן המפליג יום־יום הימה לראות לויתן ורואה לבסוף רק את צלו.

מה הפירוש של כל זה? על עטיפת הספר נאמר, כי "היצירה היא דרמה פיוטית לצד משל סוריאליסטי ... הלויתן הוא משאלה לא מודעת, צהלת אושר וזעקת אימה. הכל ושום דבר". רצוי להיות יותר ספציפי. יוני, כפי שראינו, הוא צעיר שחייו מנוכרים ומידלדלים. מסעו "לראות לויתן", בעל החיים העוצמתי ביותר על פני הכדור, הוא מסע להחזיר לעצמו את כוחות החיים האוזלים. מי שבעולמנו ומסמל את מקור החיים הוא הטבע ובעלי החיים יותר מבני אדם. יוני בדומה לאדם הראשון קורא להם שמות ("ויקרא האדם שמות לכל הבהמה ולעוף השמים ולכל חיית השדה", בראשית ב, כ), אבל בניגוד לאדם הראשון שקורא שמות לברואים כדי לשלוט בהם, יוני קורא לכל דבר, כולל הוא עצמו בשם לויתן (או בשם אחד מאבריו "זנב", "סנפירים" וכדומה), כדי שזה ישלוט בו ויעניק לו מאונו. ניסיון זה לא לגמרי צולח. ובמקומות רבים, לדעתי, לא עמדו לו כוחותיו למנף את הנובלה היפה מעבר להיותה מתווה ראשוני בלבד.

עלעולים

היחד הפרימורדיאלי

ספרו החדש, השלישי, של קובי ניסים ***נשמת היחד*** (קשב לשירה, 2016) רואה אור כשש־עשרה שנים אחרי ספרו הקודם ***מה אני זוכר מן החומר*** וכעשרים ושש שנים לאחר ספרו הראשון ***אסיר אדמה***. ניסים הוא משורר בעל קול חזק ומובהק, ומשום כך, אני חושב, נשאר נאמן לקולו השירי גם בספרו השלישי.

בשיר 'אסיר אדמה' שעל שמו קרוי הספר הראשון הוא כותב: "האדמה מושכת אותי"; "אוחזת בי, הבועט בה"; "מתחת לבית החזה ביצת הבטן ... אני מזין את הביצה"; "ידך בזלת ... אתה מאובן" וכו'. האדמה והדובר בשיר כרוכים ומגובלים זה בזה (דומה לגולם מפראג העשוי בוץ שנפחו באפו נשמת חיים). בשיר 'מה אני זוכר מן החומר' בספרו השני הקרוי בשם זה נכתב: "מה אני זוכר מן החומר השרוף/ קול מאווש, ניגון חריכה/ ריח נבלע בעשן..." כאילו האדמה מן הספר הראשון היא החומר השרוף כאן. מובן שהפירוש רחב יותר, אבל יש משהו חומרי וארצי בשני הספרים. לפיכך, מעניין לבדוק מהו כוח המשיכה, או נקודת הכובד, של הספר השלישי.

הספר הזה קרוי "נשמת היחד" ויש משמעות לשמות הספרים של ניסים כפי שראינו. כמו בספרים הקודמים "נשמת היחד", על שמו קרוי הספר, הוא שיר, בעצם מחזור בן תשעה שירים. שבעה מהם קצרים, אחד בינוני ואחד ארוך בעל שורות רחבות. "היחד" של תחילת המחזור הוא היחד הזוגי: "זוכר אותה שרועה במיטתנו", "פרועה, מרוככת, רפויה", אבל גם "מגופת נשמתנו נחצבת מצבה", מילים המעידות כי זו זוגיות מורכבת, קשה. השיר השלישי, הקצר מאשר זאת "פעם כתבתי:/ אין מקום/ דחוס יותר מן המקום שהתפנה/ לצדך". והשיר הרביעי, בן שלוש שורות, נותן לכך ביטוי עז. נביאו בשלמותו:

אֵיךְ נִתְכַּרְסְמָה הַקִּרְבָה,
אֵיךְ יָד נֶחְמֶלֶת הוֹשַׁטְנוּ
וְאֵיךְ עָשְׂתָה בָּנוּ שַׁמּוֹת

נראה כי ה"מצבה" הנזכרת בשיר הראשון, חוזרת (בבית העלמין?) בשיר התשיעי והאחרון. "תם מבול הקולות/ איש נפנה לאחור/ מתרפק על תלולית/ עוד משווע". גם אם זה סופה של הדרמה, היא עדיין מתרחשת במסגרת השניים. לא כך בשיר החמישי, הארוך והרחב, שלפי כמותו ומשקלו הוא המרכזי במחזור. "היחד" בשיר זה, למיטב הבנתי, הוא יחד קהילתי, מגדרי, חברתי. הנה כך הוא נפתח: "אֵין רֹגַע בְּעֵינֵיהֶם שֶׁל הַזְּכָרִים, קוֹפֵי הַמַּקָּק." בשיר זה עובר הדובר מהלשון הלירית ללשון הכללות מדעיות של הביולוגיה או הסוציולוגיה. וכך הוא מתאר בהמשך את חיי האהבה של קופי המקק:

"קוף מְאַהֵב, זנבו כפוף (אות כניעה) גם בעת בוֹעלו, עיניו/ מתזזות ברוב מורא/ להקדים ולזהות את זנבו המורם של בעל החזקה, המושפל/ מבלי דעת. הפולש נכון לנתק/ בן רגע ולנוס מפני המכסח".

בהמשך הוא מתאר גם את התנהגות הנקבה:

"נְקֵבַת המקק, נאמנה לטבעה החצוי, חסה על בעל היסורים,/ פִּינוֹ תחוב אצלה, מטלטלת/ פטמות עצמה, פרס עידוד לזוכה העגמומי ומלחלחת את פרצופו/ במבטי ערגה לחשק לפני שֶׁכּוֹרסם".

בשני מקומות הוא חורג מן התיאור הכמו מדעי תיאור השוואתי של המקק עם מין האדם. בראשון הוא אומר על "יַרְכֵי הַמַּקָּקָה" כי הם "מְבוֹאוֹתָיו הַנֶּחְשָׁקִים שֶׁל יֵצֶר הָאָדָם שֶׁבַּחַיָּה". בדרך כלל אנו מדברים על "החיה שבאדם" ומבקשים לציין כי החיה היא משהו נָחוּת מן האדם; ואילו כאן, מדובר על "האדם שבחיה", ונראה כי הדובר מבקש לציין כי האדם הוא יצור נָחוּת מהחיה.

במקום השני, לאחר שהוא מתאר את הנאת הבגידה של המקקה בְּבַעַל החזקה עליה, "המקק ירום זנבו", הוא מסכם ואומר בשורות החותמות את השיר:

"הטבע מרביץ שיעור כהלכה על דרך הקוף/ במשולש אהבים –"

"דרך הקוף במשולש אהבים" הוא פארפראזה על "דרך גבר בעלמה" (משלי ל, יח) והוא בא לומר לנו כי את כל מנהגינו הרעים לא ירשנו מן הקופים, אלא הם ירשו זאת מאיתנו. לסיכום נראה כי הגישה המטריאליסטית (בניגוד לאידיאליסטית), שהיתה מונחת גם ביסוד ספריו הקודמים, הַמְשִׁיכָה לאדמה ולחומר, היא גם השלטת כאן, או לפחות בתפיסת "היחד" האנושי. איני שותף לה, אבל אני מכיר ביכולת השירית של ניסים לתת לה ביטוי נוקב. "נשמת היחד" הפרימורדיאלי הקדום, היא עדיין, לפי שיר זה, בסיס היחד האנושי המודרני.

רביקוביץ הגנוזה

דליה רביקוביץ – השירים הגנוזים בעריכת גדעון טיקוצקי (הקיבוץ המאוחד, 2016) מגלה כמה עובדות מרתקות: מניין השירים הגנוזים המוקדמים, משנות החמישים, הוא כ־100 (ועוד כמה עשרות מאוחרים משנות השישים והשבעים), זאת לעומת כ־200 שירים בסך הכל שפרסמה בכל שנות חייה. מניין השירים שנדפסו בספרה הראשון ***אהבת תפוח הזהב*** ב־1959 (בהיותה בת 23) הוא 30 בלבד. כלומר, אך רבע ממה שכתבה בתקופה המוקדמת ההיא, מצאה רביקוביץ ראוי לפרסום. ואל נחשוב כי השירים הגנוזים הם בוסר, או שירים גרועים. אדרבה, הקריאה

בשירים הגנוזים המוקדמים, מלמדת על שני דברים: על וירטואוזיות לשונית מצד אחד, ועל ביקורת עצמית מחמירה מצד שני.

על העניין הראשון כותב טיקוצקי באחרית דבר כי "העברית הייחודית של רביקוביץ הצעירה היא גיבורת שירים אלה" (עמ' 184). מלבד הכישרון הלשוני המולד שלה, אין לשכוח שהיתה גם בתה של מורה לתנ"ך, אולם מעל לכל, מעידה הבקיאות העצומה שלה בלשון המקורות על הרצינות שבה הכשירה עצמה, כבר כתלמידת בית הספר, להיות משוררת עברייה. אין ספק שמשוררי הדור שבצלם גדלה – רטוש, אלתרמן, שלונסקי, בת מרים ועוד – השפיעו עליה בכיוון זה וחייבו אותה שלא ליפול מהם ביכולותיה הלשוניות. הדבר בולט שבעתיים על רקע זמננו כיום, כאשר ידיעת העברית של צעירי המשוררים היא בשפל המדרגה ולא נראה שהם מייחסים לכך חשיבות כלשהי.

כדי להדגים עניין זה הנה שתי דוגמאות שונות מעמודים סמוכים. הדוגמה הראשונה (מעמ' 73) היא למיטיבי קריאה בלבד. אסתפק לכן בשתי השורות הראשונות של השיר:

[ויטיף למו]
יַטִּיף לָמוֹ, לֹא יַטִּיף – לֹא יִסַּג כְּלִמּוֹת
וְלֹא יִצְעָנוּ יְתֵדָיו, כְּאֹהֶל לֹא יִמּוֹט.

השורה הראשונה מבוססת על הנביא מיכה ב, ו: "אל תטיפו, יטיפון לא יטיפו לאלה, לא יסוגו כלימות". משפט סתום אשר לפי רש"י משמעותו תוכחה של ראשי העם לנביאים, שלא יטיפו לעם נבואות קשות, לבל יסיגו (ישיגום) אותן כלימות. נראה שבשיר זה עוסקת רביקוביץ בתפקיד הנביא או המשורר ביחס לציבור. השורה השנייה מבוססת על ישעיהו לג כ' "אהל בל־יצען בל־יסע יתדותיו לנצח". הכוונה לאוהל איתן, "בל צען" שלא ינדוד ממקומו (צען = נדד) והוא משלים את השורה הראשונה, לאמור נביא כזה "שלא יטיף" לא ישיגוהו "כלימות" ואוהלו לא ייעקר. אבל העיקר כאן איננו פירוש השיר, אלא הדגמת בקיאותה העצומה של רביקוביץ בעברית המקראית. זוהי דוגמה לשונית קיצונית, ממנה הסתייגה המשוררת עצמה בהמשך.

הדוגמה השנייה (עמ' 74) קרובה כבר יותר לשירים שנכללו בספרה הראשון. למעשה השיר שלהלן, שאביא כאן רק את הבית הראשון ממנו, יכול היה להופיע במניין שיריה.

[בוא הנה האיש]
בּוֹא הֵנָּה הָאִישׁ נוֹשֵׂא הָאֲבוּקָה,
שֶׁשָּׁמַיִם חָשְׁכוּ וְהָאָרֶץ חָשְׁכָה.
וְהָאָרֶץ הַזוֹ מִדְּמָעוֹת מְלֵחָה,
לֹא בְּרוּכָה וְלֹא חֲשׁוּקָה.

גם לשיר זה רקע תנ"כי (בשמואל א, ט יז, נאמר על בחירת שאול: "ושמואל ראה את שאול, ויהוה ענהו: הנה האיש אשר אמרתי אליך"), אבל לא זה העיקר, אלא יפי הלשון הגמישה (לעומות נוקשות מסוימת בדוגמה הראשונה), התמונה, והחריזה: "ארץ חשכה – מדמעות מלחה"/ "לא ברוכה ולא חשוקה". "חשכה/מלחה" איזו חריזה גאונית! ואילו "חשוקה" משמשת כאן בכפל משמעות של נחשקת ומחושקת.

הפליאה גדלה פי כמה כאשר אתה מגיע ל "נספח ב' – הערות לשירים וחילופי נוסח" (עמ' 225) ונוכח לדעת כמה שיקולי עריכה השקיעה רביקוביץ בשירים (מחיקות, שינויים, חילופי גרסאות), שלבסוף נגנזו. עניין זה שייך לפן השני הנזכר למעלה, ביקורת עצמית מחמירה שאין דומה לה. פן שאולי לא היה כל כך מוכר אצל דליה רביקוביץ הפומבית. את השערתו על הסיבה לגניזת השירים הללו כותב טיקוצקי:

"שירים מוקדמים אלה מסוחררים כולם מקסם המילים, ולא אחת שבויים בו. זהו סוד כוחם ובמובן מסוים גם מקור חולשתם. האם בחלוף זמן קצר מגל כתיבה זה הבחינה רביקוביץ בַּקוֹשִׁי ששירים אלה מעוררים ומשום כך בחרה בחושיה המחודדים שלא לפרסמם?" (עמ' 189).

אני חושב שטיקוצקי צודק. אלי הירש ('ידיעות אחרונות' 27.01.17) לעומתו, סבור כי "כמעט כל השירים שנשלפו מהעיזבון הם טובים וראויים ואף ממש נהדרים". אני נוטה לצדד בהחלטותיה של רביקוביץ לגנוז את השירים המוקדמים (משנות החמישים). פרסומם בספרה הראשון היה מטה את דמותה השירית לעבר פורמליזם לשוני חנוט משהו. ואילו לגבי השירים הגנוזים המאוחרים (משנות ה־60–70) הם מעטים ומקריים וחשיפתם איננה מגלה היבט חדש. בכל מקרה ספרו של טיקוצקי צריך לשמש ספר לימוד לכל משורר בתחילת דרכו, איך להכשיר עצמו לייעודו. ◆

גילי חיימוביץ'

סיכת דש עם ציור שמש

הַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹקַעַת עָלַי,
לֹא זוֹרַחַת,
אֲפִלּוּ לֹא מְנַסָּה לְהַטְעוֹת
מַנְעִיצָה אוֹתִי מַטָּה הַסִּכָּה בְּגַבִּי
בִּלְעָדֶיהָ עוֹד יָכֹלְתִּי לְהֵחָשֵׁב זְרִיחָה.
לֹא אֶהְיֶה צְבָעִים פַּסְטֶלִיִּים.
גַּם אִם זְהוּבֵי יֵרָאוּ בַּחֲטָף,
גַּם אִם יִבָּלְעוּ בְּכָחֹל מַר.
לֹא, אֵין זֶה יָם אֶלָּא רַק קַדְרוּתוֹ בְּסַעֲרַת מִכְחוֹל.
אֵין לִי הָאֶפְשָׁרוּת בּוֹ לִטְבֹּל.

בשוליים

בִּגְדוֹת הַשֶּׁלֶג,
בַּדֶּרֶךְ לְבֵית הַקָּפֶה,
מִתַּחַת לַהֲצָפוֹת הֶחָלָב וְהַסֻּכָּר הַנִּגְרָר אַחֲרָיו,
עִקְבוֹת הַלָּשׁוֹן שֶׁלָּנוּ עוֹד נִקְווֹת שָׁם.
יוֹשֵׁב טָרוּד מִגִּשְׁמֵי הַשָּׁוָא שֶׁל אֶמְצַע נוֹבֶמְבֶּר,
יוֹשֵׁב בְּשוּלֵי הַשִּׁיר, זֶה אוֹתוֹ הַשֶּׁלֶג לֹא לוֹטֵף,
יוֹשֵׁב, לֹא מְחַכֶּה שֶׁיַּעַבִּירֵהוּ צַד, אוֹ אֲפִלּוּ בַּיִת שֶׁל הַשִּׁיר,
נוֹאָשׁ מֵהַמִּלָּה,
נוֹאָשׁ לְהִשְׁתּוֹקֵק,
וּמְצַפֶּה לְשֶׁלֶג אֲמִתִּי כְּמוֹ אָז,
שֶׁלֶג שֶׁיַּלְבִּין אֶת פָּנָיו,
אֶת פְּנֵי הַדַּף.

תלוי הקשר

אַתָּה תּוֹלֶה מְעִיל
אַתָּה תּוֹלֶה תִּקְוָה
אַתָּה תּוֹלֶה אֶת עַצְמְךָ.
אַתָּה תְּלוּי מָקוֹם
תְּלוּי הֶקְשֵׁר
תָּלוּי בָּאַוִיר
שֶׁל אֵיזוֹ אֶרֶץ, יָם אוֹ יַבָּשָׁה

מתוך ***אורות נחיתה***, הוצאת ספרי 'עתון 77'

פבל מובשוביץ'

ירח אדום

בַּיַּעַר הַהוּא הַיַּלְדָּה עוֹד צוֹעֶדֶת.
הָאוֹטוֹבּוּס לְסַבְתָּא גָּדוּשׁ בְּעֵצִים
הָאֹכֶל פִּתָּה אֶת הַכֶּלֶב לָגֶשֶׁת
חֲצָאִית אֲדֻמָּה בְּרוּחַ פְּרָצִים

הַכֶּלֶב נוֹבֵחַ מֵרֹאשׁ הֶעָנָף,
יַלְדָּה בְּהוּלָה בְּתוֹךְ לַיְלָה עֵירֹם.
הָאֲגַם עוֹד זוֹרֵם בְּתַחְתִּית הַמּוֹשָׁב
וְרִיר שֶׁל זְאֵב,
וְיָרֵחַ אָדֹם.

שמש

תַּפְסִיקוּ לִירוֹת בָּנוּ
אָמְרוּ בַּרְוָזֵי הַמִּטְוָח
לְסַכִּינֵי הַמִּטְבָּח
שֶׁהֶחְלִידוּ וְהֶחְלִיקוּ בְּיָדָם שֶׁל
אַנְשֵׁי הַמִּקְלָט
בֵּית הַכֶּלֶא – מִפְלָט
אֵין זֶה נָכוֹן
שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ לֹא יְכוֹלָה לַחְדֹּר בֶּטוֹן
הַבִּיטוּ בָּאִישׁ הַיּוֹשֵׁב
בְּתָא מִסְפָּר...
אֶצְבָּעוֹת מַקְלִידוֹת עַל מַחְשֵׁב
צִבְעוֹ מְרַמֵּז
גַּם הַשֶּׁמֶשׁ אֲסוּרָה בְּהֶסְגֵּר,
לָכֵן כְּבוֹד הַשּׁוֹפֵט
מִהֵר לְהָגֵן עַל לִבָּן עוֹרוֹ
לְהַקְרִיב אֶת בְּנוֹ
בְּכוֹרוֹ
אֵין שׁוּם קֶשֶׁר הֲרֵי
בֵּין סַכָּנָה וּפִּיגְמֶנְט.

מתוך *פתיתי שלג בחמסין*

רז סופר

זאבי האתמול

אֲנַחְנוּ זְאֵבֵי הָאֶתְמוֹל, מִתְרוֹצְצִים בַּחֲצֵרוֹת
עִם כָּל הַלָּשׁוֹן בַּחוּץ.
מְחַפְּשִׂים שִׂיחִים גְּבוֹהִים וּדְשָׁאִים סְבוּכִים.
בְּרֶגַע הַשִּׁחְרוּר, אֲנַחְנוּ רָצִים
יָשָׁר לַכְּבִישׁ.

רנסנס

רְפָאֵל, מָה רַכִּים פִּרְקֵי יָדֶיךָ
אַתָּה פּוֹרֵט סוּסִים קַלִּים
אַל תַּחְוִיר, הִנֵּה אֲנַחְנוּ אוֹחֲזִים

יָפִים הַנִּימִים בָּאוֹר.
אַל תִּשְׁכַּח לִנְשֹׁם
הָרָעָב הוּא שׁוּלִי, כְּשֶׁלּוֹמְדִים

רְפָאֵל, מַה שְּׁקֵטוֹת כְּנָפֶיךָ
רְאֵה אוֹתָנוּ
נוֹפְלִים

מיתולוגיה

כְּשֶׁנּוֹלַדְתִּי צִירִים חֲזָקִים נִשְׁבְּרוּ, אֵי שָׁם נָמֵר גָּדוֹל מֵת.
כָּל שֶׁנּוֹתָר הוּא גּוּר עָגֹל
בּוֹכֶה עַל בָּשָׂר שֶׁלֹּא טָרַף, עַל חָלָב שֶׁלֹּא יָנַק
וְעַל יַעַר שֶׁלֹּא רָאָה מֵעוֹלָם, אֲבָל מַאֲמִין,
עֲדַיִן מַאֲמִין בִּרְשָׁרוּשׁ הֶעָלִים.

גָּדַלְתִּי בְּעַצְמִי, תַּחַת שְׁמִיכַת צֶמֶר עָבָה,
בְּדִמְיוֹן רָחָב וְשָׁחֹר.
כְּבָר אָז הָיָה עָלַי יוֹתֵר מִדַּי מִשְׁקָל,
לֹא שָׁאַלְתִּי שְׁאֵלוֹת, לֹא קִבַּלְתִּי תְּשׁוּבוֹת,
רַק יָנַקְתִּי חַשְׁמַל מֵהַקִּיר.

מתוך *הצליל השקט של הנפילה*

רינה גינוסר

פירורים

בֵּית־קָפֶה
קָטָן
אָדֹם־לָבָן
בְּאַרְמוֹן מְלוּכָה
בְּוִינָה –
אַנְקוֹרִים
מְנַקְּרִים
פֵּרוּרֵי
עוּגָה
מִצַּלַּחְתִּי.
בֵּית־קָפֶה
קָטָן
אָדֹם־לָבָן
בְּבֵית־חוֹלִים
בְּתֵל־אָבִיב –
אֲנִי
מְנַקֶּרֶת
פֵּרוּרֵי עוּגָה
מִצַּלַּחְתִּי.

מֵעֵבֶר לנהר הלֶתֶה

קְשִׁישָׁה
בְּכִסֵּא
גַּלְגַּלִּים
הִבִּיטָה
בִּי
בְּעֵינַיִם
יוֹדְעוֹת
אֶת
הָעֵבֶר
הַשֵּׁנִי.

מתוך *פעמיים כי טוב*

המגמה האנטי־פוליטית

בתחילת שנות האלפיים התעוררה שירת המחאה הישראלית וריבוי של כותרים, כתבי עת ובעיקר יוצרים היו לגל אינטנסיבי של יצירה שהשפיע על השירה העברית.

על הציפייה לשירה פוליטית אפשר להצביע בהופעת המאמר "אצלי היגייני, אזור כתיבה" של תמי ישראלי ויערה שחורי, בגיליון הראשון של 'מטעם' שיצא בחורף 2005. כתב העת יצא במקביל ל'דקה' ול'מעין', שהיו במובהק כתבי עת פוליטיים ועורכיהם הכריזו על כך בפתח דבריהם. בנוסף, 'הכיוון מזרח' כבר יצא במשך שנים אחדות, האסופה 'בעט ברזל' ראתה אור ב־2004 וכמה משוררים צעירים פנו לכתוב שירה פוליטית; כך שהדרישה העקרונית עלתה באותו הזמן שבו "שירת הפנאי", כפי שאפיינו אותה ישראלי ושחורי, כבר החלה להתחלף בשירה פוליטית.

מנגד או במקביל לשירה הפוליטית, מתקיימת תנועה אחרת, של שירה בלתי פוליטית בהגדרה. כלומר יוצרים ועורכים, שבהגדרת הכוונות שלהם כתיבת שירה איננה עוסקת בכאן ובעכשיו הפוליטי, המקומי או העולמי. חשוב להבהיר, לא מדובר באסקפיזם או בהתייפיפות אלא במי שבוחרים להצהיר, במידה זו או אחרת, כי העיסוק בעכשווי, בפוליטי, הוא לא מעניינם.

אסקור כאן שלושה כתבי עת המייצגים במיוחד את המגמה האנטי־פוליטית בשירה העברית. אלו שלוש הבמות העיקריות המקדמות מגמה זו ועורכי כתבי העת הנם היוצרים הבולטים המתנגדים לפוליטיות של השירה.

בפתח הדבר של הגיליון הראשון של 'הו!' שיצא בשנת 2005, כתב העורך, דורי מנור: "כתב העת 'הו!' נוצר מתוך תחושה של דחיפות. דחיפות להשיב לשירה את מקומה המרכזי בתרבות העברית, דחיפות להשיב את העברית העשירה, הלא־אנורקטית, אל לִבה של היצירה הישראלית, דחיפות להעמיד על במת הספרות דור חדש של סופרים ומשוררים." הרצון הזה אופיין בשיבה אל סגנון הכתיבה שהיה נהוג בשירת העבר. בפתח הדבר של הגיליון השביעי כותב מנור "'הו!' הוא פתיחת פתח לחידוש האופציה הרהוטה, העשירה והקוסמופוליטית בספרות העברית, ליצירה מתוך התכתבות מתמדת עם קולות של יוצרים לא עבריים, מתוך הסתכלות ביקורתית ומפוכחת על הישראליות ומתוך מודעות לקולותיה של העברית האחרת: הרב־תרבותית, העל־זמנית, הטרום־צברית".

בחירות אלו הן שהפכו את תפיסת כתב העת 'הו!' לתפיסה אנטי־פוליטית. ראשית הדרישה לעל זמניות, או אפילו האמונה שישנה על זמניות שניתן לדון בה בהקשר לשירה, מניחה את האפשרות הא־פוליטית כאפשרות העומדת עקרונית אל מול השירה שאיננה על־זמנית. הדרישה לשירה על זמנית שכזו היא בחירת צד בין "זמני" ובין "על זמני".

הטענה כי יש דרישה אל שירה "טרום־צברית", שהיא "רב־תרבותית" וכן "קוסמופוליטית" היא כשלעצמה יכולה להיחשב כנקיטת עמדה פוליטית. אכן, בריאיון שקיים אלמוג בהר עם דורי מנור וכן עם מתי שמואלוף (פורסם ב'תיאוריה וביקורת – במה ישראלית', גיליון מס' 35, סתיו 2009, מדור "בין ספרים", עמ' 264 –279) טען בהר כי "'הו!' מבקש כבר בשמו להצביע על האסתטי־צורני ולהתרחק מן הפוליטי, אך לאמיתו של דבר הוא מעמיד מעין קריאת כיוון – 'הכיוון אירופה' – אל מול הנטייה האנגלו־אמריקנית הרווחת בשירה העברית מאז שנות החמישים והשישים. המרחב הספרותי הרוסי, היידישאי והצרפתי תופס בו מקום מרכזי, כחלק מן הניסיון לשוב אל מקורות ההשראה של השירה העברית־אשכנזית בסוף המאה ה־19 ובמחצית הראשונה של המאה ה־20."

אך העמדה של 'הו!' איננה פוליטית, אלא אנטי־פוליטית. תוך נקיטת עמדה אסתטית של חרוז שקול, ולפיכך חזרה אל מקורות השירה העברית, 'הו!' מחריג את עצמו – כבמת כתיבה – מכאן ועכשיו, לפיכך מהסוגיות הפוליטיות של המציאות הישראלית. אפילו הגישה המנסה לחזור אל מקורות מתקופה "טרום־צברית" (ולא לבלבל עם "פוסט ציונות") היא גישה פואטית המבכרת להימנע מסוגיות פוליטיות ומעדיפה להיקשר אל עבר מדומיין, טרם היות הפוליטיקה הישראלית.

'הו!' הוא הגורם המרכזי המציג עמדה אסתטית אנטי־פוליטית, אך ישנם עוד שני כתבי עת בולטים שעמדתם אנטי־פוליטית. האחד הוא 'הבה להבא' שהקים ועורך עודד כרמלי, השני – 'דחק' שעורך והקים יהודה ויזן. במקרה או לא במקרה, ויזן וכרמלי הם שערכו את כתב העת קצר המועד 'כתם' שיצא בפורמט פשוט וזול למדי בין השנים 2006–2008.

'הבה להבא' שאף להביא בשורה לשירה העברית. הצהרת הכוונות הזאת חוזרת בגיליונותיו ומפיו של העורך, כרמלי. בפתח הדבר של הגיליון הרביעי, בשם "לנכדינו המדוזות", שטח כרמלי באופן משועשע את חזונו לשירה וספרות שמכוונות אל האוניברסלי, אל העתיד ולא אל דיונים במציאות חיינו. "אבל אנחנו בני אדם, לעזאזל, לא מומנטים רוחניים!/ אוניברסליזם הוא הומניזם!/ אוניברסליזם הוא פלורליזם!/ אוניברסליזם זה האיזם של היקום!/ מי אתם שתצאו נגד האיזם של היקום, שמנדריקים?" כך כתב בניסיון להגחיך את הגישה המבקשת דיונים חברתיים, בין אם מדובר בתפיסות סוציולוגיות בכלל, או באלה הנוכחות בעולם השירה והספרות.

'הבה להבא' נתלה בשירה המודרניסטית, בעיקר של דוד אבידן, בניסיון להעמיד אלטרנטיבה לשירה הפוליטית, ובעיקר לשיח הזהויות, כפי שהיתה עמדתו של כרמלי עוד בטרם הקים את כתב העת. זאת בנוסף לשאיפה לספרות איכותית ולשירה 'גדולה', המוכנה להצהרות ולתפיסת עולם שמעל למגזריות או לפוליטיקת זהויות. לפיכך, 'הבה להבא' אינו מפרסם טקסטים שעניינם סוגיות פוליטיות עכשוויות. הטקסטים המפורסמים בו אינם אחידים ברמתם, אך הם תורמים לביטוי תפיסת עולם שמהותה התנגדות לכאן ולעכשיו.

כתב העת 'דחק' היוצא משנת 2011 מתהדר במוטו "הרדיקליזם האמיתי הוא השמרנות". העורך, יהודה ויזן, מסביר: 'דחק' מבקש להחזיר את הדיון הממשי לספרות ואת הספרות הממשית לדיון. ובה בעת, להדיר, באמצעות המורכבות והרצינות, את מיני השרלטנים שמצאו מקלט בשורותיה [...] 'דחק' מבקש לחזור לעמדה השמרנית שקובעת כי בלי קריאה אין כתיבה וכי אין בכוחו של הבור לגעת באמת. המטרה היא לייצר כתב עת [...] שיצליח לשמור על רמת־דיון שמחייבת קריאה ומחשבה (צמד מילים שדי בו כדי להטיל מורא על מרבית עסקנינו, סופרינו וקוראינו), ותוך כך לייצר שדה ספרותי ממשי [...] את אותו שדה, אבקש לכנות בשם שכבר נשתכח מתודעתנו בהקשר הספרותי (ואולי גם בהקשרים אחרים) – מרכז. ואין כוונתנו, בשום פנים ואופן, למרכז פוליטי־פנים־ספרותי [...] כי אם למרכז שמתהווה ויתהווה מתוקף משקלו הטקסטואלי גרידא. מתוקף המסה הקריטית. נבקש להשפיע טעם ולחנך להבנת ספרות טובה."

'דחק' אם כן בוחר לתקוף את "השרלטנים" או להתעלות מעל טעם הקהל, האקדמיה ובעיקר הוא בוחר בחתירה אל ההבנה שטמונה בעבר – כלומר גניאולוגיה ספרותית שתכליתה לחשוף ספרות טובה.

לא נעדרים מכתב העת טקסטים פוליטיים, או אמירות פוליטיות – אך אלה לא רק שאינם מייצגים את השיח הפוליטי העכשווי, אלא בעיקר מתנגדים לו. כך למשל על כריכת גיליון 4 של 'דחק' מופיעה תמונתו של קים איל סונג, מייסד דיקטטורת צפון קוריאה וסבו של הדיקטטור הנוכחי. אין צורך בהבנה מעמיקה בפוליטיקה עולמית כדי להבין את הפרובוקציה, המתכתבת עם נטייתם של אנשי ספרות אחדים בתחילת ובאמצע המאה העשרים, שנטו להעריץ עקרונות פאשיסטיים כמודרניזם אסתטי או אתי. כבר אז היה הדבר מנותק מהמציאות, והיום התייחסויות כאלו הן בין פאתטיות למגונות.

השאיפה אל היררכיה ואל המודרניזם – ומתוך כך הצהרה על התנגדות לכללי התקינות הפוליטית הנהוגים, עד כדי מתן במה לטקסטים פאשיסטיים/ אנטישמיים – מעוגנת בתפיסה המבקשת מהספרות לא להיות חלק מהשיח

הפוליטי הנהוג, אלא להתנגד לו או להתנתק ממנו. 'דחק' מנסה לעשות זאת על ידי חזרה אל המודרניזם ואל העבר הספרותי יחד עם חתירה אל איכות ספרותית הנמצאת מעבר, ואולי כלל לא, בספרות העכשווית.

בעוד 'הבה להבא' מקפיד על קו נונסנסי לעתים וקליל יחסית, כתב העת 'דחק' מעריך את הכבדות והעומק. כך גם בעיצוב הגיליונות, 'הבה להבא' מודפס על נייר עיתון ומופץ בעותקים רבים (אלפים, לדברי כרמלי) ואילו 'דחק' מקיף מאות עמודים הכוללים תרגומים, מאמרים, יצירות מהעבר העברי או מספרות העולם ויצירות עכשוויות ומקוריות. שני כתבי העת, עם זאת, מציגים מנעד לא אחיד דיו מבחינת איכות הכתיבה וגיבוש הגליונות, מה שהופך את ההצהרות הגדולות על ספרות טובה ('דחק') או ספרות אוניברסלית ('הבה להבא') למעט חלולות.

אמנם, גם יוצרים נוספים, כמו אנשי 'מקום לשירה' ו'הליקון' הציבו עצמם מחוץ לפוליטי שבשירה, אך עמדת ארגוני שירה אלה מעולם לא היתה עקבית, ולאחר מחאת קיץ 2011 ועוד במהלכה, ניתן היה לראות כיצד אירועי 'מקום לשירה' או פסטיבל 'שער' לא רק נותנים במה למשוררים פוליטיים ומחאתיים, אלא אף משתפים איתם פעולה באופן נרחב. כך למשל פסטיבל 'שער' שנערך בדצמבר 2016 הוקדש לנושא הגירה.

במרחב הישראלי־עברי ישנם יוצרים נוספים המתנגדים לפוליטיות של השירה. לא מדובר ביוצרים שבוחרים בנושאי כתיבה לא פוליטיים, אלא ביוצרים שמתנגדים לפוליטיות שבשירה. למשל, המשורר ומבקר הספרות דוד (נאו) בוחבוט הוא מהבולטים שבהם.

הטיעון המרכזי של העורכים, הכותבים והמבקרים הנוקטים עמדה זו הוא כי מדובר במתח בין ספרות טובה לבין ספרות טובה פחות. אך למעשה, לא מדובר בתפיסה אסתטית, אלא בתפיסה אתית באשר לתפקיד השירה, המשורר והספרות בכלל.

זו, כמובן, אירוניה מעניינת משום שרבים ממקורות ההשראה של מובילי המגמה האנטי־פוליטית בשירה הם משוררים פוליטיים במובהק: אצ"ג, אלתרמן, ביאליק ואחרים, ששירתם היתה חלק מהשיח הפוליטי של תקופתם. אמנם ניתן לנשענים על משוררים אלה לדון בהם כאילו במנותק מהפוליטיות שביצירתם – אך אפשר שכך יהיה בעוד כמה עשרות שנים ביחס ליוצרים עכשוויים אשר כותבים שירה פוליטית איכותית. ולכן אינני מקבל כלל את הניסיון לייצר הבחנה בין הפוליטי לבין האיכותי, בין האסתטי לבין האתי.

מכאן עולה השאלה – מה המקור למגמה האנטי־פוליטית ביחס לשירה?

תשובה אחת, פשטנית משהו, היא כי לכל תנועה יש תנועת נגד, וכך בעת שפרחה השירה המחאתית והפוליטית בישראל, פרחה במקביל גם תנועה נגדית. אך אפילו אם מניחים כי השירה הפוליטית ומופעיה – ב'גרילה תרבות', 'ערספואטיקה' ונספחיה, או כתבי העת 'מעין', 'מטעם', 'הכיוון מזרח', 'משיב הרוח' או 'דקה' דרשו איזו התנגדות – הרי שהתנגדות זו יכולה היתה לקבל גוון פוליטי אלטרנטיבי. כך למשל כתב העת 'מטעם' ועורכו יצחק לאור לא הגיבו בחיבה יתרה לצמיחתו של כתב העת 'מעין' או לקבוצת 'גרילה תרבות' הצעירים, הקלילים והבלתי מנוקדים וממוסדים.

לטעמי המגמה האנטי־פוליטית בשירה נובעת מכמה תהליכים במקביל: ראשית, הרדידות שאחזה בשירה העברית החל בשנות השמונים ועד לתחילת המילניום הנוכחי; זו התאפיינה בהיעדר אמירה משמעותית והתמקמות השירה במעמד שולי. בעוד שמשוררים ועורכים פעלו כדי לקדם את הממד הפוליטי בשירה וכך לחבר אותה לרחוב הישראלי (לעתים על ידי הקראת שירה ברחוב ממש), המגמה האנטי־פוליטית, החל בכתב העת 'הו!', התמקדה בעיקר בניסיון לשקם את מעמד השירה כסוגה עלית של תרבות ואינטלקט.

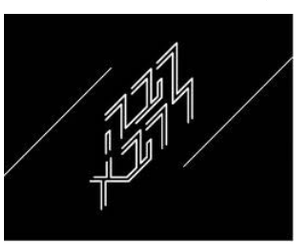
ההכרה במעמד ההולך ונידח של עולם השירה והמשוררים הניעה לפעולה רבים מהמשוררים. אך בעוד שהיו מי שפעלו להביא את השירה אל הרחוב, אל המחאה והשיח החברתי והפוליטי, משוררי ה'אנטי' בחרו, בהכללה, לא לרדת אל הרחוב ולא להצטרף אל השיח הנוכחי אלא להגביר את האליטיזם הקיים בספרות ממילא.

כך כתב העת 'הו!' וניסיונותיו לחזור אל השירה המחורזת; כתב העת 'דחק' והכותבים המודרניסטים שפרסם, ואפילו 'הבה להבא' אשר נטל השראה מהשירה המודרניסטית של המאה העשרים, בדגש על אבידן.

באופן עמוק יותר, אפשר לראות בשני אפיקי הפעולה – הפוליטי והאנטי־פוליטי, מהלכים שמגיבים לייאוש הישראלי ההולך ומעמיק. שרשרת משברים פקדה את החברה הישראלית החל בתחילת המילניום הנוכחי. אוסף המשברים – בשמאל, בימין, במגזר החרדי, באקדמיה, בכלכלה העולמית והמקומית, בשלטון – כל אלה הביאו לשלל תגובות ציבוריות. בעולם השירה הביא המשבר המדיני צורך לנסח מחדש את החזון המדיני, ניסוח שנע בין אובדן אמון בשלום אפשרי לבין טענה כי ישראל מעצם הכיבוש היא־היא המייצרת את העוול שהפך את השלום לבלתי אפשרי. פניה המשתנים של החברה הישראלית הפכו את השיח השגור בפי האליטה התרבותית והתקשורתית למשפיע פחות ולדלוונטי פחות. הקיצוץ באקדמיה חיבל במעמדה והותיר עוד מבין 'האליטות' מחוץ למעגל התעסוקה. משבר כלכלי וצעדים שהגבירו את יוקר המחיה והאי שוויון, הביאו לכך שיותר ויותר נכנס השיח הכלכלי והמעמדי אל השיח התרבותי.

אך ההיבט המשמעותי המגדיר את הישראליות הוא הכיבוש המתמשך כבר כמעט חמישים שנים. כיבוש שניסיונות חוזרים לסיימו לא צלחו, ואף ההתנתקות מעזה ומצפון השומרון לא הביאה אל "השלום" המיוחל. מול התמשכות הכיבוש, ציבור ישראלי אדיש, הנהגה פלסטינית בעייתית, ועולם ערבי הולך ומשתנה, קשה ליצור קול עוצמתי שיציע פתרון אמין ובר קיימא – ומשום כך מסתמנת בחירה בקצוות: שירה פוליטית שמצדדת בשמאל קיצוני, בימין קיצוני או בא־פוליטיות עקרונית.

המגמה האנטי־פוליטית מייצגת חלק מהשיתוק שאחז בחברה הישראלית, שיתוק שהתגבר בעקבות תקוות נכזבות לצמיחה כלכלית בעולם לאחר המשבר של 2008, אכזבה מכישלון "האביב הערבי" ואכזבה גדולה ממחאת קיץ 2011. שיתוק זה הביא להסתגרות רבים מול החברה הישראלית המשתנה, ולייאוש מול ממסד אקדמי שהפך רופס יותר ויותר, כאמור.



אם המשוררים הפוליטיים, כתבי העת הפוליטיים והקבוצות שחרתו את המחאה על דגלן יִצגו תקווה לשינוי – הרי שהגל האנטי־פוליטי מייצג ייאוש. ייאוש מהאפשרות לשנות את החברה הישראלית, ולפיכך הצורך של הסופר והמשורר להיסגר מפני החברה ולשוב, כצעד ריאקציוני, אל העבר, תפיסותיו ויוצריו. אפשרות נוספת היא נסיגה אל קונספציה "אוניברסלית" לפיה האמן הוא, כדברי נתן זך, "אזרח העולם". זהו קישור מפתיע, מכיוון ששירתו של זך היא בדיוק מה שכלל כתבי העת והעורכים האנטי־פוליטיים מתנגדים אליו – לניגון, לנושאים ולהשפעה הנרחבת. אך זך הוא מקור השפעה אדיר בדיוק על משוררים ועורכים אלה, באשר הוא המייצג המובהק ביותר של שירה עברית א־פוליטית. זך פעל בתקופה שבה כתיבה א־פוליטית היתה כמעט בלתי נתפסת, אך בחר בגישה זו כחלק מהמרד שנקט נגד אלתרמן ושאר משוררי זמנו.

כך, אף שנוסח הכתיבה של זך הפך נפוץ בשירה העברית, תפיסותיו נהפכו בלתי רלוונטיות עם התחלפות האלף השני בשלישי, ואילו צאצאיו הערכיים הם דווקא אלה שמנסים לברוח ממורשתו לגבי הנוסח השירי.

נראה כי הייאוש והאכזבה מהמציאות הישראלית הם תמה מתמשכת: היא שהולידה את מגמתו השירית של נתן זך, היא שהביאה את דוד אבידן לשאוף אל עתיד הנטוע בשורשים מודרניסטיים והיא המניעה את הגל האנטי־פוליטי העכשווי, המאוכזב, המיואש, המסתגר. ◆

לאה מור

האחות אנה

רק האדמה פתחה לנו דלת בקיץ ההוא. אחד אחד נעלמנו בתוכה. בהתחלה הרגליים, גם בליטת־העכוז נלחצה פנימה, שקענו עד המותניים, אחר כך הכתפיים והגב. שערות רטטו כמו זנב־ציפור ברוח. רגע לפני שטמנו את עינינו במעבה האדמה, הרמנו את הראש, וראינו כמה עננים קטנים משייטים בבטחה בשמים הכחולים כמו מפרשי סירות באגם שלו.

לא דיברנו, כי עד שהגענו לכאן פינו התמלא בעפר עמוס זרעים שלא הספיקו לנבוט. חוץ מזה לא היה לנו מה להגיד זה לזה. לא היינו קרובים, אלא רק פליטי בתים שונים מן ההפצצות האחרונות.

מלבד קשישה אחת כולנו היינו במיטב שנותינו. אבל מאז שהתחילו להפציץ אותנו, כמעט הפסקנו ללכת, וחזרנו לזחול. אז ככה זחלנו וחיפשנו חריץ באדמה, ותוך כדי כך, הראייה מקרוב התחדדה, אך הראייה לרחוק נחלשה. עם הזמן המרחבים הלכו והיטשטשו עד שנעלמו כלא היו. אבל אז כבר לא היינו זקוקים יותר לראייה לרחוק. התחלנו להסתדר עם ראייה מקרוב בלבד.

למרות, שכאמור, לא הכרנו מקודם, כולנו זחלנו לכיוון אחד: אחרי מנשה כי היה לו אקדח. זה כל רכושו שלקח עמו, והוא לא הפסיק לחבק ולנשק אותו. מלבדו אף אחד לא היה מאוהב. לכן רחשנו לו ולאקדחו כבוד. מדי פעם היה עוצר. מזדקף כמו חץ. מכוון את הקנה לעבר ענן שחלף במקרה מעל לראשינו ו...לוחץ על ההדק... פאף... או אז היה נפלט שוט בדמות נחש קוברה. הקוברה התרוממה, התפתלה כמו בעווית, אך מיד נעשתה כבדה כמו גוף מת וצללה בשריקה, ואנו היינו רואים ושומעים גם את מנשה מקלל, וזה אפשר לנו להישאר צמודים לאיזו מטרה, וביחד.

בימים הראשונים נמנמנו רוב הזמן. בחלומותינו חזרנו לבתינו השרופים. את זמני הערות שהלכו והתקצרו היינו מעבירים בעריכת השוואות בין המקלטים ששהינו בם. עד שמנשה היה שואל, ככה בשקט: "גמרתם?!" ואז היינו חוזרים לישון. בהתחלה שכבנו בקומה העליונה, וכשהתגברו הדי ההפצצות, והפריעו לנו לישון, ירדנו לקומה התחתונה. ופה ציפתה לנו הפתעה: טלפון סלולרי שנשכח, איש לא ידע על קיומו, צלצל פתאום. מישהו התעשת מהר ומצא אותו. פיקוד העורף היה על הקו. מנשה חטף את המכשיר מידו וענה: "סגן אלוף מנשה שוחט, נעים מאוד עבור". קמנו והצטופפנו סביבו.

מנשה כיבה את המכשיר. נשארנו לעמוד והתבוננו בו. המג"ד של קרב אבוד אחד מהמלחמה הקודמת. עד ההפצצות ישב כל הימים, בהירים וגשומים, חמים וקרים מתחת למזגן שצינן וחימם אותו חליפות, ובהה במדדים ומאזנים, ולא דיבר. הגה לא הוציא מהפה. את כל מרצו שנותר לו מהקרב ההוא השקיע בהגדלת ההון שירש מיוכי, אשתו שנפטרה בלידה יחד עם תינוקה. רק המלחמה החדשה החזירה אותו לחיים. החזירה לו גם את חייליו המתים. אנחנו לבשנו מסכות של פרצופיהם המתים, וסרנו לפקודתו, והפרצופים שלנו עצמנו הציצו בו כעת בחרדה מבעד לחורי העיניים. ועדיין מנשה לא אומר דבר. שתקן גדול מנשה. רק מביט. במבט שלו שולט בנו. בתנועת הגבינים המתכווצים ומתרחבים לסירוגין. כשמישהו מוציא אותו מהשתיקה, הוא שואל "גמרת?" ככה בשקט, ומכניס סטירה כזו, שרואים את החושך עוד יותר טוב מקודם.

"זה היה פיקוד העורף" אמר לבסוף. "הודיעו שהאחות הראשית אנה שיוביץ מן המחלקה הסגורה של בית החולים הפסיכיאטרי המחוזי מתעניינת בשלומה של פרידה שטרן". הטון המוכני שלו בקע מעל לראשינו, כאילו כיוון למישהו אחר, לא נראה.

התיישבנו במעגל סביב פרידה הזקנה, אשתו של מוישה'לה המשוגע. גם מנשה בא לשבת איתנו אצל פרידה.

עכשיו כולנו כרכרנו סביב פרידה. קראנו לה פרידה'לה מיידעלע. כל אחד שאף להתחלק איתה במעט האוכל שנותר לו. ומי שעוד נשארו לו כל מיני ממתקים הפך מושא קנאתנו, כי שמנו לב שפרידה שלנו אוהבת מתוק. כשהתחילה לדבר, אפילו מנשה, המפקד השתקן האלמן והשכול שלנו, שיש לנו הרבה כבוד אליו, ולכן ישב הכי קרוב לפרידה, נדרך. ופרידה היתה נזכרת בביקוריה אצל מוישה'לה שלה, בימים הטובים שלפני המלחמה, וקולה נשבר והדמעות זרמו בקמטי לחייה כמו נחלי־אכזב שוצפים וקוצפים, וגם אנחנו מחינו דמעה. אבל היו אלה דמעות שמחה, כי פרידה מעולם לא היתה מאושרת יותר. פעורי פה האזנו לסיפורים מהמחלקה הסגורה על האחות הראשית אנושקה שרק לפני שנים אחדות הגיעה לשם מסיביר הקפואה. רק עם בתה היחידה וחתנה, שכן אנה אלמנה. ומכיוון שהזוג הצעיר לא יכול לממן קניית דירה משלו, וקטיה נכנסה להיריון והקיאה, הציעו לפרידה'לה להכניס את הזוג הצעיר לביתה, שהרי כך לא תהיה לבד. רק שבוע הספיקו לגור יחד, עד שהבית התאייד וקטינקה ובעלה ברחו ללונדון. "ואיך היה לגור עם קטינקה ובעלה?" אנו שואלים, אך פרידה משעינה את פניה הלוהטים הזעירים ומקומטים כפני תינוק שזה עתה נולד על הבטון הקר, ועוצמת את עיניה. "בבקשה, פרידה'לה מיידעלע, אל תירדמי", אנחנו לא מרפים עד שנשמע פיצוץ עז. זה נשמע קרוב מאוד אלינו. הצופרים יללו כמו להקת תנים משוגעת. הנורה הסתחררה. האור החלש גם ככה במזל לא נכבה. הכתמים השחורים שעליה התרבו כמו נמשים. בחוץ התחיל מבנה סמוך לקרוס, וריח של קותלי חזיר ותפוחי אדמה מטוגנים בביצים, שקטיושה ובעלה אכלו במטבח של פרידה'לה, עלה באפינו.

"מתי, מתי פרידה'לה, את חושבת, אנה תבוא לקחת אותך?" כל יום המתנו לטלפון מאנה. כשנמנמנו חלמנו רק על אנה. אנו שמעולם לא ראינו אותה, תיארנו אותה לעצמנו כמין אמא שמש גדולה: פנים בהירות עגולות וגדולות מעוטרות שפעת שיער צהוב

בוהק, ועיניה, הוי העיניים, מאירות אך שחורות וחודרות כמו עיניו של פלוטו, כלבה הגדול של יוכי אשתו של מנשה, שרסיס פגע בו והרגו על המקום, מפני שהוא היה היחידי שלא זחל, אלא הלך לפנינו גא וזקוף, לפעמים אפילו רץ. שפתיים עבות אדומות מאוד, אבל מחוטבות. אף לבן מאוד, קטן וסולד עם זוג נחיריים גדולים רוטטים, שדיים ענקיים ששוקעים בהם כמו במיטת נוצות. אנושקה, בתה ההרה וחתנה, המחלקה הסגורה הנתונה למרותה, מוישה'לה המשוגע שיהיה חברנו, אחינו החדש, הציתו את דמיוננו והעסיקו את כל מחשבותינו. לא שבענו מלשמוע עליהם. ומלבד זאת הם גם סיפקו לנו עילה לפנות זה אל זה וזו בדברים: "מתי אתה/את חושב/חושבת שאנה תבוא?"

כיווצנו גבות, טפחנו לעצמנו על החלק האחורי של הראש, ניסינו להיזכר אם בחלוף השנים לא שכחנו מי מקרובינו במחלקות סגורות כלשהן. לפי פירורי מידע שליקטנו בשקיקה עם הרוק המתוק הנפלט מהפה של פרידה'לה, ניסינו לאתר קרבת משפחה אפשרית לפריד'לה ולמויש'לה. הרבה שאלות היו לנו לפרידה'לה. יום אחד התיישבנו סביבה במעגל, וכל אחד בתורו (קודם היה צריך להירשם אצל מנשה, שלתכלית הזו החרים את מחברתי וזנב־עיפרון) קם ושאל והשתתק והמתין למוצא פיה. עד שמנשה קבע שהזמן עבר. אולם בסוף כולנו היינו מאוכזבים, כי פרידה'לה לא הבינה את השאלות שהופנו אליה, או אולי היתה מוגבלת לזיכרונות מהמחלקה הסגורה של מוישה'לה. וככה התפזרנו כל אחד לפינתו הקבועה (לפי מה שמנשה סידר), נרדמנו ושוב חלמנו כולנו אותו החלום: אנו שרועים על מיטות רחבות ורכות על שפת בריכה, שמימיה כחולים וצלולים כמו שמי יולי שהספקנו לראות לפני הירידה לבור, והשמש משתקפת בהם כמו זורחת מתוכם. ליד כל מיטה שולחן־הגשה מעץ דובדבן אדמוני, מכוסה חלקית במפת תחרה לבנה, ועליו סלסילת קש אדומה גדושה ענבים שחורים ואפרסקים אדומי לחיים, ממש העתקים קטנים של עכוזה הגדול המתנדנד של אנה. ואנו מאוהבים באחות אנה שלנו. מלווים במבטינו את העכוז החולף בין מיטותינו, ומחככים בו את לחיינו הסמוקות מהשמש, מקשיבים לקול צעדיה החרישיים, המדודים, שרכותם עומדת בניגוד לכובדו של הגוף. לאחד היא מיישרת את הסדין, לשני מחליקה את השמיכה, לשלישי מרימה את הראש הרדום, טופחת על הכר, שבה ומניחה בזהירות כמו חפץ שביר. לכולנו לוחשת באוזן לפתוח את הפה ולחרוץ לשון, ושמה כדור מתחת ללשון.

קול צפירה מעיר אותנו. אנו מביטים זה בזה ובזו בהשתאות: כמה זמן ישנו? האם זה נמדד בשעות? בימים? כרגיל איננו יודעים. על שפת הבריכה נעשה קריר. השמש שוקעת מאחורי שורת ההרים המטילה צל כבד על המים. לנו נדמה שהיא נכנסת בזחילה לאיזו מחילה בהר. ערפל של תחילת סתיו או שלהי קיץ מתעבה והולך על ריסי עינינו. האחות אנה יוצאת אלינו עם עוזרתה הצעירה שאינה אלא בתה קטינקה, ומברכת אותנו בעליזות: "ערב טוב ילדים", ומיד עוברת לטון קשוח יותר, שהיא נוקטת כשהיא רוצה שנקום ממיטותינו. קטינקה מחלקת לנו שכמיות צמר סרוגות בשלל צבעים ודוגמאות, ואנו מתעטפים בחומן, ומשחילים רגלינו עם הציפורניים הלא גזוזות בנעלי בית מצבע וחומר תואם, נאנחים וקמים, מתנודדים, מסונוורים מקרניה האחרונות של השמש המתנפנפות מעל שורת ההרים כזנבות אש של דרקון מסתורי.

והאחות אנה תופסת את ידה הקטנה של פרידה'לה, שמגיעה לה בקושי עד המותניים, ומחליפה כמה מילים בשפת אמה עם בתה, שבניגוד לה היא כהת שיער ודקת גזרה למרות הריונה המתקדם. ומיד קטינקה מסדרת אותנו בזוגות, באופן מקרי כמובן, שהרי אין באמת זוגות בינינו. ואז האחות אנה עוברת בינינו, לאחת מחליקה חצאית, לשני עוזרת לכפתר, לשלישי מרימה כפתור שנשר, ולכולם מעבירה בשיער את מסרקה האדום. "עכשיו ילדים, כולנו הולכים לחדר האוכל בשירה, קדימה אחרי!"

"א-נו נו-ש-אים-ם-ם ל-פי-די-ם ב-לי-לו-ת -ת-ת א-פ-פ-פ-לים" אנו חוזרים אחרי קולה הגבוה כמו תקליטור שרוט. קטינקה הולכת אחרינו, כמו כלב רועים מסור, שומרת שלא נתפזר. נשמעות צפירות בזו אחר זו, כאילו ילד שובב משחק, ומיד אחר כך התפוצצויות מרעידות את חדר האוכל המרווח והמואר מאוד, שזה עתה נכנסנו אליו בזוגות. "א-א-א-נו-נו נו-נו-ש-ש-ש-אים-ם ל-ל-פי-די-ם ב-ב-לי-לות-ת-ת א-א-א-פ-ל-ל-לי-ם".

"ומה נותנים היום בארוחת־הערב פרידה'לה?" היא כרגיל רוטנת שלא מניחים לה לרגע, אך בעצם שמחה שנזכרו בקיומה. מספרת איך מוישה'לה שלה משוגע על האוכל של האחות אנושקה. לפני שנים אחדות התחיל פתאום להתעצבן על האוכל של פרידה'לה. פעם טען שמהעוגה נודף ריח של נפט, וטפל עליה ששימנה את התבנית בנפט כדי להרעילו, ורדף אחריה עם התבנית. כך קרה שהגיע לבית החולים עם תבנית אפייה. ורק פה בבית החולים התחיל שוב ליהנות מהאוכל. בהתחלה היה אוכל עד שהמעיים שלו כמעט התפוצצו, והאחות אנה בעצמה, גררה אותו לשירותים, ותחבה את ראשו לאסלה מבהיקה מלובן (במקלט היו לנו רק שני דליים, עטופים בשני חלקי סדין, שפעם, כנראה, היה לבן, או אולי צבעוני? באחד עשינו את הצרכים, בשני הקאנו. כל כמה זמן ישבנו במעגל, לא סביב פרידה, אלא סביב מנשה. מנשה היה מסובב בקבוק וודקה ריק, ומי שעלה בגורל, היה חייב לעלות בסולם ארוך, פעמיים עם הדליים ולרוקן מחוץ למקלט, ואוי לו למי שסירב. מנשה נפנף מול עיניו בבקבוק, ואיים לפתוח לו את הראש, כמו שמוישה'לה עשה לפרידה'לה עם התבנית).

יום אחד היא שרבבה את ראשה פנימה, וקראה בעליצות: "ילדים יקרررים הממלחממה נגמרررה!" אחד אחרי השני טיפסנו על הסולם הארוך, הרעוע, נזהרים שלא ליפול חזרה פנימה. היא היתה ברונטית קטנה ושבירה עם עיני איילה נוגות, בצל ריסים ארוכים קטיפתיים, טבעיים או מלאכותיים איננו בטוחים, ושיער קצוץ.

הסתדרנו בעצמנו בטור עורפי, ופרידה'לה לפתה בידה הגרומה את כף ידה הזעירה של אנושקה, ושתיהן הלכו בראש, כמו שדמיינו. ורק מנשה, שפרידה'לה ואנושקה בקושי הגיעו לו עד קו המותניים, ניסה לעבור אותן ונפנף באקדחו.

אך לפני שהספיק לשחרר את הקוברה שלו לשמים הצלולים, ואנו היינו רצים אחריו בבלי דעת, כמו אוטומטים, אנה המציאותית, שנגסית ורזה כמו פרידה'לה, אך זריזה וחזקה ממנה, השיגה אותו והוציאה מידיו הגדולות את האקדח, ואנו המשכנו ללכת בשקט, כשפרידה'לה שוב אוחזת בידה של אנושקה ומדדה בראש. ◆

יצחק מלר

תשליך

באותם ימים, המהלך ברחוב 60 במקביל לחוף הים וקרוב אליו, צעד בסמטאות העיר העתיקה, יפו, הבנויה מכורכר וערב רב של רחובות ובתים נמוכים רווים המולה של בתי קפה, קוביות שש־בש, עשן נרגילות ועגלות סוסים שמובילות קרח, נפט ואבטיחים.

אותו הלך פנה ברגע מסוים שמאלה ועלה בסמטה כחמישים צעדים. הוא נעמד בפני מבנה רצפתי קטנטן בן שלוש מדרגות אבן שהוביל לדלת עץ גדולה בעלת משקוף עליון מעוגל. בצד שמאל באמצע, מנעול חלוד גדול בצורת מלבן קטן ובמרכזו חור מפתח אופייני בצורת רץ של שחמט. ניתן היה לנחש את גודל המפתח וכובדו לפי גבולות החור... זה לא מפתח שתולים בחגורת מכנסיים ולא מחביאים בכיס... מפתח כזה הוא כמו פריט אספנים או קמע קדוש, ותמיד מוחזק ביד או שוכן כבוד על שידה מסוגננת וכבדה בתוך הבית... או תלוי על קיר פנימי כמו חמסה או מזוזה נגד עין הרע... אין לו כנראה תאומים משוכפלים כי הוא בן יחיד.

עם פתיחת הדלת הלא נעולה נשמעה חריקה של צירים לא משומנים והוא נעמד על שביל אבנים. מבט איטי, היקפי, גילה גן פורח. בקצה המרוחק של הגן היה מבנה מלבני קטן ומאונך ששימש כבית כבוד. מצד שמאל, לאורך חומת הכורכר שהיתה לא מסוידת וזרועה בחרירים קטנים מהם בצבצו עלי עשב ירוקים, צמחו עשבים שוטים שיצרו מרבד שמתוכו הזדקפו שיחי גרניום עטורים זרי פרחים אדומים־ורודים לרוב. שני עצים הזדקרו מעלה באמצע המשטח, מעל גובה החומה, מרשתים את תכלת השמים: עץ רימון ועץ הדר, שניהם עמוסי פירות אדומים וצהובים. מצד ימין, מתוך מרבד דומה, ניצבו עץ זית ועץ תאנה זקנים. שביל האבנים המשיך במרכז המשטח בעיקול ימני קל לכיוון אכסדרה שאליה עלו בגרם של שלוש מדרגות בטון.

הוא צעד על פני השביל. בקצה האכסדרה ירד שלוש מדרגות אל מטבח בחצי מפלס תחתון, מטבח של אז. ארונות שרובם מדפים פתוחים, כלי מטבח מפוזרים, פתיליות סמוכות לקירות מפויחים וכל מיני מזונות, קופסאות ופחיות וצרורות של ירקות וקערות של פירות. על הקירות היו תלויים בצלים ושומים, ובפינות שונות מפוזרים כיסאות ושולחנון וגם מקרר קרח. מדרום פרצו שני חלונות שנראו כשתי גומחות גדולות בעלות משקופים מעוגלים, פתוחות לרווחה – חסרות כנפיים, תריסים או וילונות, אך מסורגות במוטות ברזל כחולים ודקים.

מול החלון הימני עמד ילד כבן חמש על שרפרף עץ מרובע, כך שאדן החלון היה בגובה ברכיו. הילד היה לבוש חולצת משבצות פשוטה עם שרוולים מקופלים ומכנסי אתא קצרים בצבע חאקי ונעל זוג סנדלים תנכיים. מאחור, גם באפלולית היום, ניתן היה להבחין בצבע עורו הלבן שזוף מאודם השמש. על אדן החלון בין שתי רגליו היתה מונחת שקית נייר עיתון מתוכה היה שולף בכל רגע "משהו" ומטילו כלפי מטה דרך הסורגים. לאחר כל הטלה נשמעה צהלת שמחה מפיו ומבט עורג דו־כיווני נשלח כלפי החוץ ולאחור. הטקס היה איטי, חולמני, אבל חוזר ועקשני לאורך דקות ארוכות. מאחוריו עמדה אשה צעירה, לבושה שמלה פרחונית פשוטה שגלשה עד מתחת לברכיה. שערה השחור כפחם היה אסוף לאחור. לא ניתן היה להבחין בתכשיטים על צווארה או עגילים באוזניה ולא צמידים על אמת ידה שתמכה בגבו של הילד. הרקע המוזיקלי לפולחן הזה היה מקהלת קולות קרקור תרנגולות שנשמעה כנובעת מלמטה, מאיזה בור או מפלס תחתון. מדי פעם השתרבבו קולות דיבור עבים של גבר בשפה הערבית.

ההלך הסקרן התקרב לחלון השמאלי. דרך הסורגים ראה חצר דומה לחצר הגן שבכאן, ובית דומה שניצב במאונך למבנה. החצר לא היתה גן פורח, אלא אדמת חול ובה מלונה של כלב וצריף של לול תרנגולות עשוי כפיסי עץ דקים וסבכות ברזל אפורות, שבהן נתקעו נוצות וניירות ומיני אשפה ופרש עופות. החצר היתה גן המשחקים וגן האימונים של להקת תרנגולות בצבעים שונים כשביניהן הסתובב תרנגול זקוף בעל כרבולת אדומה, ענקית ומרשימה, וגם אפרוחים צהובים בגילים שונים. כל חברי הלהקה עסקו בקרקור ובעיקר בנעיצת מקורים בקרקע שעליה נפל אותו "משהו" שהילד הטיל מן החלון השני.

בין העופות התהלך אדם קשיש בעל זקן לבן די מטופח, על ראשו כפייה לבנה כרוכה בעקל שחור. פניו שזופים, חומים עתיקים ומחורצים, וגופו עטוף גלימה בצבע חום כהה. רגליו נעולות בסנדלים מרופטים, בידו מחרוזת תפילה ענברית צהובה־חומה, וסביב בטנו כרוך אבנט שחור משובץ פיתוחי מתכת בצורות גיאומטריות. ארשת פניו היתה טובה, אך מהורהרת. מדי פעם נשא עיניו אל החלון, חייך ומלמל בשפתו ותחת שפמו מילים רכות, תוך קריצת עידוד לילד. בחצר נחו מפוזרים כלי עבודת גינה שניכר בהם שזמן רב לא היו בשימוש והחלידו מחוסר מעש.

אותו "משהו" היה ערימה של גרגירי חומוס יבשים. התרנגולות התמוגגו שהרי מדובר במאכל תרנגולי מצוין שמעט להקות זוכות לו בשפע שכזה ולעתים מזומנות. מדובר היה בטקס יומי קבוע. האשה שעמדה מאחורי הילד קיבלה מדי שבוע שקיות חומוס במסגרת הקצבות המזון. היא לא ידעה מה לעשות בגרגירי החומוס, שהרי אין זה מזון מוכר בערבות ויערות מזרח אירופה. הזקן ידע היטב מהו חומוס, אולם לא זכה לקבלו בכמעט חינם כפי שהאשה קיבלה אותו כל שבוע, בטקס קבוע, במשרד קבוע ותמורת תלושים קבועים.

פולחן התשליך התרחש אחרי הצהריים. היה טקס משלים שהתרחש בבוקר (הילד בגן הילדים). הזקן היה מופיע במטבח שבזירה של מעלה ובידו שקית נייר עיתון שהכילה ביצים לבנות, אותה מסר בדחילו ורחימו לידי האשה הצעירה וכמו במפגש בין שני חירשים־אילמים קלחה שיחה, שהרי דיברו בשפות כה שונות. הזקן הודה לה על החומוס. הוא ניסה להראות מה אפשר לעשות עם הגרגירים – בכך שהביא עמו צלוחית חומוס וטחינה מוזלפים בשמן זית וגרגירי סומק, והיה מדגים אכילה תוך ניגוב בחתיכת פיתה קרועה. הצעירה טעמה... עיוותה את פרצופה וכמובן הודתה לו... היא היתה מנומסת. הוא וגם היא ידעו שאין צורך להסביר מה עושים בביצים.

היא ניסתה לברר את זהותו, האם הוא חי לבד? האם היתה לו משפחה ומה עלה בגורלה? למרות הקרקורים שיצאו מגרונות שניהם בשפות השונות, בעזרת שפת הידיים והציורים באוויר ועל נייר, הבינה

יורם בק

*

מִכְּתַב הַגַּלִּים לָמַדְתִּי לְפַעֲנֵחַ
אֶת סוֹד רֵאשִׁיתִי:
יַלְדּוּתִי בְּחַיַּי – נְעוּרִים
בַּחֲרוּתִי בְּחַיַּי – בֶּהָרִים
וְהַקֶּצֶב מָדוּד וְאֵינוֹ מְשַׁקֵּר, וְאֵינוֹ מְשַׁכֵּר
בְּהֶבֶל הַהִתְלַהֲבוּת וּמוּל רֵאשִׁית רַעֲנַנָּה
אֲשֶׁר שָׁמַרְתִּי בְּחֵיקִי – חֵיק הַחֲלוֹם.
הָיְתָה לִי מְבַשֶּׂרֶת כְּיוֹנָה,
אִם לֹא אֶשְׁכַּח אֶת צֹפֶן הַגַּלִּים
אָז לֹא אֶבְגֹּד, לֹא אֲכַחֵשׁ וְלֹא אֶזְנֶה
כִּי תִּ שָׁאֵר לִי רֵאשִׁיתִי לְכָל אֲשֶׁר אֶפְנֶה.

*

בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת עוֹשִׂים אַהֲבָה
עַד שֶׁמֵּתִים,
וּבְעֵינַיִם פְּקוּחוֹת תּוֹבְעִים תְּשׁוּבָה,
הַשּׁוֹטִים.

*

לֹא הָאָפֹר מֵצִיץ מֵחֲרַכָּיו
בְּעוֹד יָמִים מִתְרַחֲקִים, אָבָק-שֶׁל-זִכְרוֹנוֹת,
אַךְ הַיָּרֹק בּוֹעֵר בְּנֹגַהּ-שֶׁל-לֵדָה.
כָּל מַאֲבָק הוּא מַאֲבָק לֵילִי
וְעַד יָבוֹא הַשַּׁחַר לֹא יוּפַר,
כָּל צְעָקָה הִיא צַעֲקַת בָּשָׂר,
וְכָךְ, בִּנְטוֹת הַיּוֹם, גּוֹוַעַת הִיא
וְהַיָּרֹק גּוֹוֵעַ לְאִטוֹ.
לֹא הָאָפֹר מֵצִיץ מֵחֲרַכָּיו,
כִּי הַשָּׁחוֹר הַבָּא בְּעִקְבוֹתָיו.

מתוך ***ספר הפרלודים***

מכבית מלכין

רגע

הִצְמַחְתִּי זוּג כְּנָפַיִם
כַּפּוֹת רַגְלַי הִתְרוֹמְמוּ מֵהָרִצְפָּה –
עֲנָפִים רַכִּים טִפְּסוּ עַל קְצוֹת הֶעָלִים
נָעוּ עִם הָרוּחַ בְּמַעֲלָה הַגַּגּוֹת הַמְּשֻׁפָּעִים
רִשְׁרְשׁוּ בָּרְעָפִים
כְּמוֹ גּוּרֵי חֲתוּלִים
מִתְגַּלְגְּלִים וְשָׁבִים;
יַלְדּוּתִי טִפְטְפָה וּבָקְעָה מִכָּל הַחֲרַכִּים –
צִפּוֹרֵי דְּרוֹר קְטַנּוֹת נָסְקוּ מִקִּנֵּיהֶן
נֶאֶסְפוּ לְלַהֲקָה –
שֶׁחָגָה סְבִיבִי בְּמַעְגָּל וְשָׁרָה
שָׁרָה וְהִתְרַחֲקָה –

ממקור הציפור

בְּכָל מָקוֹם אוֹרַחַת
בַּבַּיִת הַזֶּה כָּאן וְהַהוּא שָׁם.
"שָׁלוֹם רַב שׁוּבֵךְ"
תָּדִיר
מִשְּׁנֵי עֶבְרֵי הַיָּם.

פּוֹרֶשֶׂת כְּנָפַיִם
וּבִשְׂפָתִי הַבְּלוּלָה מְצַיֶּצֶת –
שָׁרְשֵׁי הָאֲוִיר רוֹחֲשִׁים אֶל הַמַּיִם:
"הִנֵּה הִיא הִנֵּה הִיא שׁוּב הַצִּפּוֹרָה הַנֶּחְמֶדֶת!!!"

מתוך ***מעל חופת העצים***

האשה מהר למדי שהזקן הוא הבעלים של המתחם כולו. היתה לו משפחה גדולה שהתפזרה לארבע רוחות השמים. הקשר שלו איתם הוא מזערי אם בכלל.

"איך ומדוע נשארת?" שאלה האשה בשפת הפנים והידיים.
"אני?! למה שאברח? קודם כל אני בן אדם זקן מדי בשביל בריחות. אני לא מפחד, לא חשבתי שיעשו לי רע מעבר למה שכבר קרה. לא הצלחתי לשכנע את הצעירים. אבל אני... אני לא עוזב את הבית שלי, הנה המפתח!" – הוא שלף מבין שכבות בגדיו צרור מפתחות מושחלים על גלגל מתכתי חלוד, ביניהם בלט מפתח גדול שנראה מתאים למנעול הדלת שבחומת הכניסה למתחם החמולה.

"כשהבנתי שנשארתי לבד, הצטמצמתי ופיניתי את המקום כי לא היה לי מה לעשות בו... אז הביאו אותך ואת הילד במשאית וגם אחרים, והכניסו לכאן."

הצעירה קטעה אותו בקול חלוש – "אבל המקום זה שלך... צריך לשלם שכירות?... ואם המשפחה תחזור..."
הוא השיב לה בחיוך מריר – "אני מסודר. את לא צריכה לדאוג. אני לא צריך הרבה. הצבא פה, אתם ניצחתם, המדינה שלכם קובעת. אולי המשפחה תחזור פעם. צריך לחכות ולראות."
הוא אמר שלום ויצא דרך הגן הפורח והדלת הלא נעולה. ◆

תיאטרון

מאיה בז׳רנו

הפצע של העולם

פילוקטטס / מחזה מאת היינר מולר

בימוי ותרגום מגרמנית: אבישי מילשטיין; תיאטרון החאן, אפריל 2016, משתתפים: אריאל וולף – נאופטולמוס, בנו של אכילס; ניר רון – אודיסאוס, מדינאי; נמרוד ברגמן – פילוקטטס, קצין; מוסיקה: יובל מסנר

תמיהה מילאה אותי בפעם הראשונה שדפדפתי בתוכנייה שבידי – "פילוקטטס" מאת היינר מולר? תרגום מגרמנית? חיפשתי את סופוקלס, מחברהּ היווני הגדול והקדום של הדרמה הנודעת, ומצאתיו רק בין ההערות. אם כן יש פה אנכרוניזם מכוון, ושאילת זהותה של פרסונה מיתולוגית קדומה: "פילוקטטס" שעולה על בימת החאן הוא בעצם דמות שאולָה יותר נכון תפקיד, גורל שניתן לגבר מודרני, שעניינו העיקרי של המחזה הוא מצב קיומי אנושי של אדם בן זמננו – המאה העשרים, והמקום הוא מזרח גרמניה. כלומר במקביל לעלילת המחזה הקלאסי עולה ומהדהדת המשמעות האקטואלית הביוגרפית של המחזאי הגרמני, וסיפור חייו (על כך בהמשך).

ההצגה נפתחת בקטע מתוך המחזה, ובו הצעה ישירה לצופים באולם – "מי שרוצה לצאת החוצה לעיר רשאי לעשות זאת עכשיו", אומר לנו אחד השחקנים, "כי ההצגה תיקח אותנו לתקופה ממש אחרת ובכלל אינה דומה לימינו" – (ממש לא דומה: מלאת אכזריות וכאב, שקרים וניצול, אלימות ושפיכות דמים, אנטי תרבותית, ממש אדם לאדם זאב – האירוניה מתחילה לטפטף) "ומה שטוב בתיאטרון זה שלא חייבים להישאר בכל מחיר. שתי דקות למי שרוצה לעזוב. זהו הצחוק האחרון. עכשיו מספיק. יותר הערב שום דבר כבר לא יהיה מצחיק."

כך המציאות שבחוץ ומציאות התיאטרון ישיקו ויאירו כשני ממדי חלל־זמן, שמשקפים זה את זה ומתערבבים. תיאטרון החאן מלא ודחוס, איש לא יצא. הבמה ריקה פרט לשני פסלי אבן לבנים דמויי שֵׁיש, למעשה שברי פסלים, קרסול וכף רגל עצומה, ראש שכוב בהטיה לצד ונוסף עליהם, מסך טלוויזיה שמשדר התרחשויות שונות ופנים של לוחם זה או אחר.

שני שחקנים נכנסים לבמה בזה אחר זה: אודיסאוס ונאופטולמוס הצעיר. המקום הוא האי למנוס שבים האגאי. הימים הם שלהי מלחמת טרויה, הצבא היווני, צבא האכאים, מותש ומתוסכל מחוסר הכרעה בקרב: העיר טרויה לא נפלה וצריך למצוא דרך להביסם. אודיסאוס מחליט להביא את פילוקטטס – לוחם מיתולוגי, שננטש לפני עשר שנים לאחר שנחש הכישו כעונש מידהּ של הרה; פצעו המוגלתי הסב לו ייסורים גדולים, והעלה ריח דוחה שפגע במורל החיילים ובהמשך הלחימה. על כן נטש אותו אודיסאוס על האי למנוס, חמוש בקשת הפלאית של הרקולס, הקשת שאיננה מחטיאה לעולם, כדי לצוד לו ציד ולהישאר בחיים. עכשיו, מאמין אודיסאוס שהופעתו המחודשת של פילוקטטס תעלה את מורל צבאו מול הטרויאנים.

יש כאן נקודת מפגש מרתקת בין זמן עבר של גיבור אומלל, הטעון רגשות טינה ונקם שהצטברו במשך עשר שנות סבל ובדידות, לבין זמן הווה־עתיד: הוא נחוץ להמשך הלחימה. האם יֵדע להבליג על העלבון האישי שלו למען הצבא והמדינה? האם יסכים לחזור לצבא האכאי ולחלצו מהמשבר?

גישתו של אודיסאוס היא שיש להערים ולפתות את פילוקטטס, ולשם כך הוא מגייס את נאופטולמוס, בנו של אכילס הנערץ. נאופטולמוס הוא צעיר יפה וחסון בג׳ינס כחול. אודיסאוס – בחליפה תכולה מחויטת ובמגבעת לבנה, בדמות של פוליטיקאי ערמומי ומחושב.

הם מחפשים את פילוקטטס המסתתר במערה, שממנה הוא מגיח כולו כואב ומיוסר. הניגוד בין חולשתו וגופו הפצוע, אי ידיעתו ו׳תמימותו׳ לבין שני האורחים הפולשים לאי, שבאים לשתפו במזימותיהם, יוצר מתח דרמטי עצום ומסקרן באשר להמשך ההתרחשות – נוצרת תנועה רגשית שבין חמלה ואמפתיה לגיבור האומלל לבין יחס מסתייג, חשד וסלידה מאודיסאוס ונאופטולמוס, ובכל זאת עניין – האם יצליחו להערים עליו ולקחתו איתם?

תשאלו, מה לפילוקטטס ולמחזאי מזרח גרמני? ובכלל, מסתבר שפילוקטטס מופיע ומוזכר בכתביהם של משוררים או סופרים כוורדסוורת, ג׳ורג׳ אליוט, שיימוס היני, אייריס מרדוק ויאניס ריטסוס; הם הקדישו מחזה, רומן או שיר לפרשה הזניחה לכאורה של דמות, שמסתבר כי נהפכה לארכיטיפ המגלם מצב אנושי קיומי בעל משמעות מעבר לתקופתו. כמו דמויות טרגיות אחרות במיתולוגיה היוונית דוגמת אלקטרה, אנטיגונה או איפיגניה, שממשיכות להשפיע ולהדהד ביצירות מודרניות. אלקטרה, למשל, הוצבה כגיבורה במחזה של יוג׳ין א׳וניל.

הפרשה שלפנינו מעמידה גורל של יחיד – היינר מולר הציבו כמי שמגלם את מצבו שלו באופן המשכנע והמרגש ביותר – אמן מחזאי מוערך ומצליח, שנהפך למנודה וגולה בארצו שלו. מולר (1929–1995) חי ופעל בעיקר במזרח גרמניה. הוא התחנך במשפחה סוציאל־דמוקרטית והיה עֵד לדיכוי מצד השלטון הנאצי פאשיסטי בגרמניה ולדיכוי ההרסני הקומוניסטי במזרח גרמניה. מולר נשאר בארצו ולא גלה ממנה. על ברלין אמר כי היא הפצע של העולם, אך הוסיף: "חשוב לי לחיות וליצור בגרמניה המזרחית, כי דרכה עובר הגבול האמיתי של העולם של ימינו. צורתה של המדינה הזאת היא צורתו של העולם וזה בא לידי ביטוי בעיקר בחומה שמפרידה בין שני חלקי העיר הזאת".

הוא בחר בתפקיד פילוקטטס לעצמו כמי שזב דם ומוגלה כל חייו כדי לזעוק את האמת שלו לעולם ולבני עמו. אף שנודה שנים רבות ואסרו להעלות את מחזותיו, נשאר בגרמניה המזרחית. המחזה שלפנינו לא עלה בארצו אלא התגלה דווקא במערב, והועלה לראשונה בתיאטרון המערב גרמני, במינכן 1968. אמנם לאט לאט נשבר החרם ומולר נהפך לסמל של התהום הפעורה בין שני חלקי גרמניה, ועבודתו היוותה גשר תרבותי ופוליטי.

"פילוקטטס", תיאטרון החאן, צילום: ז'ראר אלון

סופוקלס יצר טרגדיה של הפרט היחיד, איש הכבוד הנרמס, שמוחל על כבודו וחוזר ומצטרף לצבא עמו למרות השנאה ורגשות הנקם.

מולר יצר משהו שונה, שבו אודיסאוס הוא הציר המוסרי בעלילה בגלל דאגתו הגדולה לא לעצמו דווקא כי אם לעמו ולצבאו. לכן הוא מתפתל ומרמה ומשנה פניו – כל זאת כדי להשיג את קשתו של פילוקטטס ואת הסכמתו לחזור אל צבא האכאים הממתין לו. לפנינו משולש אנושי שווה צלעות כמעט, שבו אין מי שהצדק הוא שלו בלבד, ככקטע מוסיקלי אופראי לשלושה קולות בו־זמנית. האינטרס הפרטי נדחה מול האינטרס המדיני לאומי, אף כי הם קשורים זה בזה. אחת הסצנות החזקות לדעתי היא ההיאבקות עד זוב דם שבין אודיסאוס לנאופטולמוס הצעיר, לאחר שהאחרון החל נוטה לצדו של פילוקטטס. הם נשארים עירומים כמעט לגמרי, מלבד תחתונים שחורים. הם לא נוגעים זה בזה, ועוצמת המכות נשארת מדומיינת בלבד – שיקול מרתק ואמיץ של הבמאי. המחזה לא קל לצפייה, הוא דינמי מאוד, גם בגלל השינויים במהלכו במעמדם ובעמדותיהם של השלושה.

הקשת והחץ נהפכים לסמל לאומי ומופרדים מפילוקטטס. הם כוח מיתי בלתי מנוצח – לכן אודיסאוס מתעקש לקחתם – והם בעצם כמו יצירת האמנות של האמן היחיד. המחזאי מולר נאבק כאיש פרטי וכאמן נגד השלטון והממסד הרודני והמדכא בארצו ומזדהה עם פילוקטטס. הוא לא נוטש את בני עמו וארצו כי הם יקרים ללבו למרות הכאב והעלבון שהסבו לו. המחזאי לא מתייצב מאחורי אף דמות – אין במחזה גיבור מרכזי, כוחות של שנאה, נקמה, עלבון וכעס מניעים את הדמויות עד לסוף הלא צפוי והמקורי, שאותו לא אחשוף כאן.

משחקם של שלושת השחקנים מעולה בעיני כמו גם הבימוי, למעט פרטים מיותרים – אביזרים כמו מכשירי צילום סלפי, וידאו ארט וגם הטלוויזיה. כל אלה אינה נחוצים, די היה בלבוש המודרני המושחז של אודיסאוס כדי להכניס בלבול זמנים ולהעניק לו מעמד נצחי של פוליטיקאי ומניפולטור מבריק, וירטואוז בעל הומור גאוני. הקטע שבו הוא מסתיר ראיות ומביים מציאות אחרת, יכול היה להיעשות במשחק ובדיבור בלבד.

המחזה צופן כמה וכמה רמזים לאקטואליה הפוליטית־תרבותית וראוי לסיים בציטוט לדוגמה:

"אודיסאוס: די מספיק עם השטויות. בוא! חוזרים הביתה!

פילוקטטס: אתה מתכוון חוזרים למלחמה –

אודיסאוס: בעשר השנים האלה הביתה זה המלחמה והמלחמה היא על הבית!" ♦

(נעזרתי במאמרה של ד"ר מרים יחיל־וקס שמופיע בתוכנייה. ובדברי הבמאי אבישי מילשטיין)

מ.ב

המלצות עתון 77

רות אלמוג: *החיים*, זמורה ביתן 2016, 150 עמ'
שנים־עשר סיפורים ונובלה. הסיפורים נוגעים בעבר הרחוק והקרוב של הסופרת. הנובלה - "החיים" (כשם הקובץ כולו) - מתארת ערב אחד שבו מתכנסים גברים ונשים, אמנים, משוררים ומוסיקאים, ל"מסיבת מפתח הקיץ" בבית חלומות מפואר במושב, הרחק מתל אביב. המסגרת הבורגנית, הנהנתנית, נפרצת בשל פרשייה לא פתורה מן העבר ומסתיימת באירוע אלים.

מנחם פרי: *שב עלי והתחמם, הדיאלוג ההומוארוטי בין ברנר לגנסין*, הספריה החדשה 2016, 410 עמ'
פרי הולך בעקבות הרמזים לאהבתם ההומוארוטית של שני החברים ברנר וגנסין, ששיאה בלונדון, במאי 1907, בחדרו של ברנר, על מיטתו; ובהמשך, הידרדרות היחסים עד לנתק המוחלט, המוסבר כאן כפרי המועקה הנפשית הכרוכה במערכת היחסים הסוערת והבלתי אפשרית.

צדוק עלון: *שפינוזה - רציונליסט ומיסטיקן*, רסלינג 2016, 235 עמ'
מה עוד אפשר לומר על שפינוזה? שואל צדוק עלון, ד"ר לפילוסופיה ומשורר. ומשיב: בשונה מהתפיסה המקובלת את משנתו של שפינוזה, כמכילה סתירות, מציע עלון פרשנות לדברי הפילוסוף כמשתלבים לכדי תורה "המציגה מערכת יחסים קוהרנטית בין שלושת מרכיבי הקיום", כך שהאחדות,

שמחייבה השכל, והריבוי, שמתחייב מהשכל הישר, אינם עומדים בסתירה.

אלכסנדר פושקין: *טרגדיות קטנות*, מרוסית: רועי חן, כרמל 2016, 156 עמ'
ארבעת המחזות ("האביר הקמצן", "מוצרט וסליירי", "אורח האבן", ו"משתה לעת דבר") נכתבו בסתיו 1830 בעת שפושקין נאלץ לשהות בכפר מחוץ למוסקבה, בשל התפרצות מגפת הכולרה. המתרגם הוסיף הערות ואחרית דבר.

אנה ביקונט: *אנחנו מיידובנה, הפשע וההשתקה*, מפולנית: עילי הלפרין, כרמל 2016, 577 עמ'
מחקר־מסע בעקבות טבח היהודים שהתבצע בידובנה: ב־1941, תחת הכיבוש הנאצי, נשרפו באסם בני הקהילה היהודית בידי שכניהם הפולנים. ביקונט מתחקה אחר הניצולים מהטבח כמו גם אחר תושבי העיירה, ומבססת את הסיפור תוך כדי התמודדות עם דעות קדומות, דעת קהל עוינת והכחשה. הספר ראה אור בפולנית בשנת 2004.

***יופיים של המנוצחים, ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז*, עורכות: חן שטרס, קרן דותן, עם עובד, מכון הקשרים 2016, 550 עמ'**
מבחר רשימות, מאמרים ומסות, חלקם נכתבו במיוחד עבור הקובץ, חלקם פורסמו במשך השנים. כך מתאפשר לקשור בין הבטים שונים בכתיבתו של קנז, הפואטיקה שלה, יחסו לדמות הצבר האשכנזי ועוד. בכרך משולבים מכתבים אישיים מארכיונו של קנז. בין הכותבים: א"ב יהושע, עמוס עוז, מיכאל גלוזמן, נורית גרץ, אריאל הירשפלד, דרור משעני, רונית מטלון, ורבים אחרים.

כריסטה וולף: *אוגוסט*, מגרמנית: אברהם קנטור, ספרית פועלים 2016, 42 עמ'
במהלך נסיעה מפראג לברלין, אוגוסט, נהג אוטובוס טיולים, משוטט במחשבותיו בין זיכרונותיו מ"טירת העש", בית חולים מאולתר לחולי שחפת, שבו שהה לאחר שאיבד את אמו בהפצצת הרכבת שבה נמלטו בסוף מלחמת העולם השנייה. זיכרונותיו נודדים שישים שנה לאחור, אל ימי הטירה, שאותם המתיקה לו הנערה המרדנית והחיונית לילו, להווה הקרוב, בטרם מות אשתו האהובה טרודה. זו יצירת הפרוזה האחרונה של הסופרת המזרח גרמנייה כריסטה וולף. (אוגוסט הוא גם דמות מהרומן האוטוביוגרפי של וולף *דפוסי ילדות*).

מרסה רודורדה: *גן על יד הים*, מקטלאנית: רמי סערי, כרמל 2016, 190 עמ'
המספר (חסר השם) הוא גנן בבית האחוזה, והוא מתאר שישה קיצים ומאורעותיהם המסעירים במחיצת אלה שהוא ממונה על טיפוח גניהם.

תומאס וולף: *הבט הביתה מלאך*, מאנגלית: עודד פלד, כרמל 2016, 559 עמ'
ראשון בסדרת הרומנים האוטו־ביוגרפיים של וולף (יצא ב־1929). רומן חניכה הנמסר דרך זיכרונותיו של יוג'ין גאנט, בן דמותו של וולף, מלידתו בעיירה אלטמונט ועד צאתו ממנה ללימודיו באוניברסיטה; החל ברשמים מתודעת התינוק ועד הגיחו בגיל 19 החוצה, לעולם הרחב: "... פרסקו עצום ממדים, שצבעיה של אמריקה עוד מתייבשים עליו" (גב הספר). כולל אחרית דבר מאת עורך הספר המיתולוגי מקסוול א' פרקינס, וסוף דבר מאת עודד וולקשטיין.

***הצלב והורד, שירה לטינית מימי הביניים*, מבחר ותרגום: עמינדב דיקמן, קשב לשירה 2016, 207 עמ'**
כינוס של למעלה מחמישים משוררים, מזמורי כנסייה, שירי אהבה, משלים בשירה, ועוד. המבחר משתרע על למעלה מאלף שנות שירה, כולל מבואות והערות. מאויר ברישומים של שירלי אגוזי.
"מִתִּיקוּת בְּשָׂרִים כּוֹזֶבֶת תֵּהָפֵךְ לְלַעֲנָה,/ עַת אַחֲרֵי תְּשׁוּקָה קְצַרְצֶרֶת עָנֹשׁ בֹּא יָבוֹא תָּמִיד;/ וַאֲשֶׁר לְרַב דִּימִינוּ - פֶּתַע אֶפֶס הוּא לֹא־כְלוּם..." (פטר דמיאני, עמ' 122).

שמעון מרמלשטיין: *מסע אל הפניקים*, פרדס 2017, 86 עמ'
"אִישׁ יוֹשֵׁב וְכוֹתֵב/ פָּנֶיהָ שָׁחֹר/ אֶל אֶרֶץ זָרָה/ הוּא כּוֹתֵב/ אֶרֶץ לָמַד כֹּה לְאַט/ אֶת שְׂפָתָהּ/ שֶׁיָּבִין, שֶׁתָּבִין" ('איש כותב', עמ' 48).

אילה בן לולו: *טעם הבת*, אפיק 2016, 85 עמ'
"כְּמוֹ בַּד קַנְבָּס עַל כַּן צִיָּרִים/ מָתוּחַ בֵּין הַבְּרוֹשִׁים/ רָקִיעַ בָּהִיר./ חֲסִידָה בְּמָעוּף מְשֻׁרְטָט לְהַפְלִיא/ חוֹצֶה אֲפָרִים./ סְתָו/ הָאֲוִיר נָקִי מִכָּזָב" (סתיו, עמ 35).

תמר לוסטר: *מוציאה לפועל*, מוסד ביאליק, סדרת כבר 2016, 68 עמ'
"לִקְרַאת עֶרֶב, רוּחַ בֵּין חַלּוֹנוֹת פְּתוּחִים./ מְסוֹבְבִים סִפָּה, מוֹצִיאִים שֻׁלְחָן/ מִזִּיזִים רָהִיטִים בַּחֶדֶר הַשְּׁמָאלִי/ שֶׁל הַלֵּב/ לִפְנֵי שֶׁיִּתְכַּוֵּץ, מַזְמִינִים אֶת כֻּלָּם/ לִשְׁקָרִים וּלְלִימוֹנָדָה" ('לימונדה', עמ' 45).

שחר ברם: *שעון הציפורים*, אפיק 2016, 92 עמ'
"הַדֶּרֶךְ אֶל הַיִּפִי/ עוֹבֶרֶת בַּבָּשָׂר./ בְּנֹסַח קָרוּעַ מְצָאתִי: בָּרוּחַ./ מֵאָז הָפַכְתִּי בָּשָׂר/ אֲנִי הוֹפֵךְ וְהוֹפֵךְ/ אַחַר הַיִּפִי" ('הדרך', עמ' 26).

אביחי קמחי: *קטמון הישנה*, עמדה 2016, 106 עמ'
"כְּשֶׁעַמִּיחַי כָּתַב אֶת הַשִּׁיר/ 'יְרוּשָׁלַיִם 1985'/ הַמֶּרְחָק שֶׁלִּי מֵהַשִּׁירָה/ נִמְדַּד בִּשְׁנוֹת אוֹר/ חָיִיתִי בְּחֹשֶׁךְ" ('ירושלים תשע"ה', עמ' 75).

לי־יאנג לי: *אני מבקש מאמא שלי לשיר*, מאנגלית: מכבית מלכין ויואב ורדי, מבחר שירים, כרמל 2016, 120 עמ'
"...וְעַכְשָׁו אֵינִי יוֹדֵעַ אֵיפֹה אֲנַחְנוּ./ עֲדַיִן צָרִיךְ לִקְרֹא לָזֶה מַשֶּׁהוּ:/ מִי הַמַּעְיָן מְדוֹבְבִים אֶת שִׂפַת הַסֶּלַע.// שָׁעוֹן שֶׁהַדְּבוֹרִים חוֹשְׂפוֹת,/ בְּאָסְפָן אֶת הַדַּקּוֹת שֶׁגָּלְשׁוּ" ('שבעה סופים טובים', עמ' 96).

אלברט בן יצחק יעקב: *חלום ומהפכה*, רסיס נהרה 2016, 59 עמ'
"...לַפְּסַנְתֵּר אָמְרוּ: 'לֹא מֻמְלָץ/ מוּזִיקָה אֶתְנִית. בַּמִּזְרָח הָרָחוֹק/ אֲנִי מְעֻנְיָן לְנַגֵּן פּוֹלוֹנֵז. אֲנִי/ יוֹדֵעַ שֶׁזֶּה לֹא פְּרַקְטִי, וְעִם יָד עַל הַלֵּב/ אֲנִי לַפִּיד וְהַבַּיִת בּוֹעֵר" ('אני לפיד', עמ' 53).