

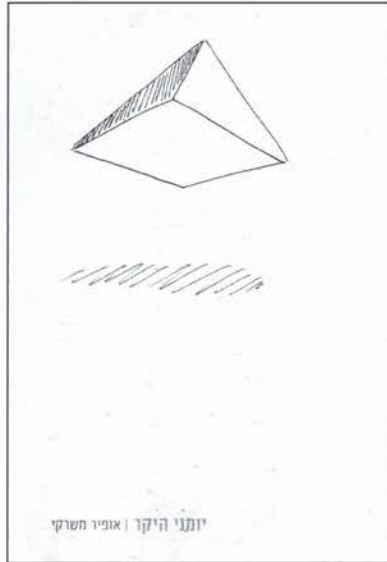
- כתב עת לספרות
- אמנות
- חברה
- ביקורת

שתיון קל

גליון 396 • אב-אלול תשע"ז • אוגוסט-ספטמבר 2017 • 50 ₪

0410
 בְּכַל קוֹרָה, בְּכַל לְכָנָה, בְּכַל אֲרִיחַ
 יֵשׁ לֵב מְפָרֵר.
 וְהַפְנִיז מִתְגַּבֶּה
 מִתְגַּבֶּה
 בְּדָם וַיִּזַּע מִתְגַּבֶּה
 (נאזים חיכמת)

THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES
 Received on: 05-15-18
 Thompson Library
 PJ500118
 c.1
 195



פסיפס – רבעון לשירה

נושא הגליון: ירושלים

כתב-עת השואף לשילוב המודרני עם הקלאסי, תוך שיקוף מחנות ומשמרות שונים בשירה – ותוך הדגשתה של זווית ראייה יהדותית בת-ההווה. מעל דפי "פסיפס" מוגשות שיחות עם יוצרים, שירים חדשים של משוררים ותיקים וצעירים גם-יחד, כמו כן מאמרים תיאורטיים ורשימות ביקורת על ספרים, לרבות תרגומים משירת העולם.

האתר באינטרנט של עקד-פסיפס: www.eked.co.il



הצטרפו אלינו לעמוד הפייסבוק

מנוי ל"פסיפס"

לכבוד "פסיפס", רבעון לשירה, רחוב מרים החשמונאית 25, ת"א 62032 אבקש מנוי לשנת 2017 (4 גליונות) מצ"ב המחאה ע"ס 125 ש"ח, כולל דמי משלוח בארץ.

שם משפחה.....כתובת.....טלפון.....



תמונת השער: קונסטרוקציה, אלברט לאזקאנו, (עמ' 33)
הציטוט: נאזים חיכמת, מטורקית, עפרה בנג'ז (עמ' 33)

שירים

- 5 יעקב־שי שביט
- 9 רות גלעד
- 9 מרדכי גלדמן
- 19 אמירה הס
- 28 אילן שיינפלד
- 29 אופיר משרקי
- 32 לאל סינג דיל, מאנגלית, עמית גלעד
- 33 נאזים חיכמת, מטורקית, עפרה בנג'ז
- 33 מוחמד בכריה, מערבית, צבי גבאי
- 34 חמוטל אראל
- 35 עקיבא דביר קונונוביץ'
- 35 ארו שחר
- 36 גל ברזילי
- 36 מרב זקס־פורטל
- 37 שירי ברוק שגיא
- 37 שירה כהן
- 42 אירית קדם
- 42 רענן אליעז
- 42 יוכי צוקר פרלמן
- 43 לוואיזה נמיצוב
- 43 אירית שטייף־שושני
- 46 יחזקאל נפשי

סיפורים

- 47 נעמה ארו (לויז), דרומה מאשקלון
- 48 יונתן אנגלנדר, סיפור מקומי

ביקורת ספרים

- 6 יובל גלעד על אברהם ואברהים מאת איתן קלינסקי
- 6 אסתי אדיבי שושן על תשאלני מאת לאה איני
- 8 רחל חלפי על יקומים מקבילים מאת רפי וייכרט
- 10 יערה בן־דוד על נשמת היחד מאת קובי נסים
- עפרה מצוב כהן על עטרת קוצים, דברי סופרים בפרס ברנר
- 11 מאת נורית גוברין, רחל סטפק
- 12 אלפרד כהן על נעמן מאת נדב נוימן
- 13 ארנה גולן על שירת השחרור מאת רחלי אברהם־איתן
- 14 שלמה בן־בסה על האל שהכזיב הוא אתה מאת אלי שמואלי
- 14 שולמית זוננברג על זה קודה עכשיו מאת קרן בן יצחק
- 15 יוסי ברנע על דיקטטור מאת רוברט האריס

מאמרים, רשימות, שיחה

- 16 אריאלה בהלול, הלוחשות לגברים, שלוש הגבירות מאת ר' מיפא
- 18 עינת ורצקי, בוא תתקרב... משמרת לילה מאת עודד וולקשטיין
- 20 ליאת סידס, שני צדי הזמן בשירה של צדוק עלון

- 24 צבי לוז, שתי רשימות ברוח אחת
- 26 תייר בודד ושליח ציבור, רפי וייכרט עם אילן שיינפלד
- 30 מלי רול, דלת האומללות או דלת הגאולה, מרסו, חקירה נגדית מאת כאמל דאוד

מדורים

- 4 לפי שעה, רשימות מהתחנית, מיכאל בסר, עמית ישראלי גלעד
- 7 חצי פינה, רוני סומק, רוברטו בולניו, תרגום: נדב הלפרין
- 12 מאות, רפי וייכרט
- 22 הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד, מרק פטן
- 23 שירת ישראל, אילן ברקוביץ', רעואל שועלי
- מצד זה, עמוס לויתן על דק שנינו מאת אלחנן ניר, על אנטי נאורות
- 38 מאת זאב שטרנהל ועוד
- 44 שירה יכולה, עמיר עקיבא סגל על כתב העת 'דקה'
- 51 תגובות, צביקה שטרנפלד, עמיר עקיבא סגל

Iton 77
Literary Magazine

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

גליון 396 • אב-אלול תשע"ז • אוגוסט-ספטמבר 2017 • 50 ₪



משרד
התרבות
והספורט
Ministry of Culture and Sport



משרד
החינוך
Ministry of Education

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו – האגף לאמנויות

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותה מס' 580073575
77iton@gmail.com www.iton77.com
טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

עיתון 77

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,
תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק,
יובל פז, דורית פלג, עודד פלד,
שלום רצבי, יעקב שי שביט

שלהי קיץ

הגליון הזה פותח בשחייה בים, בקולות מים רבים, במחזור השירים של יעקב־שי שביט. המים סוערים, סוחפים. שלהי קיץ, והוא כבר, והכותב/השוחה נדבק בשולי שובל הקצף.

אור הקיץ ממשיך ומסנוור גם ב'שירי צומת' של מרדכי גלדמן, בשיריהן של מרב זקס־פורטל ושל שירי ברוק שגיא, שמש וגחליליות לחות על שדי אשה בשירו של מרק פטין, ים המלח והים התיכון אצל עקיבא דביר וארו שחה, ושאוץ הגלים המכסה ב'מאות' של רפי וייכרט.

אף שכוונתנו המקורית היתה להקדיש חלק מהגליון לטקסטים העוסקים בַּמָּקוֹם, הים והשמש נטלו נתח דומיננטי יותר. וגם המציאות, כדרכה, הכתיבה דגשים נוספים;

תרגומה של עפרה בנג'ו לשיר 'פועלי בניין', שכתב המשורר הטורקי נאזים חיכמת, נקרא כאילו נכתב אתמול. הבניינים מתגבהים ומתגבהים, והפועלים עדיין מועדים ונופלים מהפיגומים.

גם מוחמד בכריה בשירו מצביע על הדמיון בין המציאות הפוליטית חברתית בתקופתו של סוקרטס, לזו שאנחנו מכירים היום.

אגב בכריה וחיכמת, זה המקום לציין כי הגליון הבא (עורך אורח: עידן בריר) יוקדש לספרות הנכתבת באזורנו ויכלול תרגומים מערבית, מטורקית, מפרסית ועוד, כמו גם סקירות ומאמרים בנושא.

ובינתיים, קריאת קיץ נעימה.

מיכאל בסר, עמית ישראלי גלעד

רשימות מהתחתית

שתקתי.

"אין כמובן שום קשר סיבתי ישיר בין העובדה שאנו חופרים לכין תזווה הבניין, הרי האדמה רעדה לפני שהמחפר התקרב, פשוט רעידת אדמה קטנטונת," אמר הבכיר ברעד קל.

מבעד לחלון הלא צפוי שנפער בקיפה הבטתי על המתחם - זה שיוצף בעוד כמה שנים במי הים (ראו רשימה בגליון קודם) - ומובן שנוכחתי שוב בקישון ובתעלת בלאומילך (לו ראה, לו ידע). הפניתי את פני לבכיה, שהימצאותו בבניין הקורס לאטו הלחיצה אותו בעליל, דפקתי על השולחן וצרחתי "שולטהייס!! הבניין עומד כאן מאז 1936 ולא אז מילימטר גם כשבנו את גשר 'מעריב' וגם כשפוצצו אותו!! הגליון צריך לצאת בשבוע הבא!!! היכן אתה רוצה שנעבוד, ברחוב?!!"

הבניין, כמו כדי לתת משנה תוקף לצעקה, נטה עוד כמה מעלות לעבר התעלה. "חשבנו על כל האפשרויות," הרגיע שולטהייס בפנים חיוורות, "יש לכם דיור חילופי חינם אין כסף באחד ממשרדי עזריאלי!" הוא הדגיש שמדובר בדיור זמני בלבד, עד שיוכשר עבורנו משרד קבע בבית מעריב השוכן מולנו, וזאת לאחר שייבדק ויאומת מעל לכל ספק שגורלו לא יהיה עגום כגורלו של בית ויסלר, מקום משכננו הנוכחי... "ואם כמובן לא יהרסו את... ולא יזיזו את...."

את המשך כבר לא שמעתי.

את השורות הללו אני כותב במערכת החדשה, באחת הקומות הגבוהות של מגדל עזריאלי, כשכל תל־אביב פרוסה לרגלי. הדחפורים במתחם התחנות סביבנו נראים כחגבים קטנטנים ואילמים. דממה - שקט -

◆

לא נזוז מכאן.

נ.ב: עד השורה השלוש־עשרה, הכל התרחש ככתוב - מחכים לבאות...

מ.ב

לפני זמן מה - קישון היה אומר 'באחד האמשים' - נשמעה דפיקה על דלת המערכת. הצעיר שפתחתי לו הציג את עצמו כנציג נט"ע - החברה הבונה את הרכבת הקלה, במהרה בימינו (כשאני אומר צעיר, אני מתכוון שנראה בערך בן חמש־עשרה, כמו השוטף שהוא בגובה ילד, ברשימה ישנה של קישון על העדלאידע בתל־אביב).

הזמנתי אותו פנימה. הוא סיפר שהחברה מבקשת להצמיד מתקן כלשהו לאחד מחלונות המערכת; בעל הבית הפנה אותו אלינו, כדי שנאשר: "המכשיר אינו פולט קרינה כלשהי... פשוט אין גישה לגג הבניין, וחשבנו שהחלון שלכם יתאים."

"החלון הזה -" הצביע, לאחר שהצעתי לו חלון שלא התאים (יש לנו חלונות רבים ורחבים במערכת).

בנדיבותי הרשיתי לו לקבוע מועד להצבת המכשיר שנועד "לבדוק אם יש תזווה של מבנים בסביבה."

יומיים לאחר הצבת המכשיר הורגשה תזווה קלה בבניין, והמכשיר העיד שאכן היתה "תזווה של מבנים בסביבה", בעיקר המבנה שלנו.

"אין צורך לדאוג, אתם עדיין יציבים ובטוחים, ובכלל עדיין לא חפרנו מסביבכם ממש, כך שהתזווה היא ודאי מקרית. אולי רעידת אדמה קטנה קטנטונת..."

מובן שחלה רעידה קטנטונת נוספת מיד כשהמחפר הענקי מפלצת של ממש, התקרב. הסדקים הראשונים נפערו לאחר שלושה ימים בדיוק. אנשי נט"ע - הפעם כבני ארבעים ומעלה - נעו בין חדריה הקטנים של המערכת, מחפשים סדקים ועורכים חישובים; לבסוף, לאחר שחלונות אחדים התנפצו והסדקים התרחבו עד שאפשר היה לצפות דרכם במפעילי המחפרים (שהמשיכו לעבוד במרץ כי "יש לוח זמנים שצריך לעמוד בו"), פנו אלינו כמה נציגים בכירים של החברה. הם ביקשו מאיתנו לעזוב את המבנה - "בשל סכנת חיים הנשקפת עקב תנועות מתמשכות של הסלע שעליו יושב המבנה..."

קולות מים רבים

[מבחר שני]

מעמקים

ים של דגל אדם, של גלי מעמקים, של חול
שעוד מעט יסחף עם כפות הרגלים פנימה
אל עבר השוכר, ים של גלים הנבלמים בשני קצות חומתו
ומשתברים בזוויות קהות ומקציפות מכאן ומכאן
משיטות-שוועטות בדרך זו מול זו להסתיר
בנצח צחצוח החרבות

מתווה |

עכשו, חשבתני, מרחק שנות אור אני רחוק
מן החרבון בחוץ, וכבר בקשתי לרשם את
הערך הזה על היריעה מעלי – אך גאה לא גאה
שמאל חזי הפעם, רק השחפים גרמו לי ציר ענן
לכן על תכלת הרקיע

רב הימים אני בא אל הים אבל בכלם הוא
בא אלי, כך רציתי לפתח – לא הפעם. פשענו
לחלומותינו, לשוננו נבגדה כשהתחלפה לנו
בשכירת גרם. שיר לא נברא: הוא מתהווה, כמו
החי – וכמוהו גם מתחסל באחת

אז איך מאיתים חרבן? ברכב הברזל ופרשיו, במרכבות
אלים, בשלל פצצות מצר, בגויות של הורים על ילדיהם?
הזועות לזכות המחר שרשיהן בהיום, ולא צריך אפלו קיר
בשביל לקרא מנא מנא תקל בחללנו

רק אל תצוץ, בן אדם – שחיה! לך לך אל תוכה, חסין כנגד
האנטרופיה. מישוהו הרי צריך לזכור לא רק את שהיה
אלא יותר מזה את הימים שיבואו

מתווה II

לא מן הים נולד, אבל כיון שלחופיו גר היו מבחר פחליו
צבעי ביתו. לו במדבר הורה, אפשר היו אפקיו הבוהקים
של זה כור ההתנדף לשרעפיו.

שעה שנצב על ארבת המחשבות או על ספונן של רגשותיו
הקפיד לגלות כל פעם מחדש את הכוכב הצפון בקרבו ולנוט

דרכו לפיו: הצפון שלו. לו במדבר חי, היה קרוב לודאי
ממפה אותו עם טריאנגולציה מיחדת רק לו.

על שטיח המסרת שארגו אבותיו
משתי הזכרון וערב השכחה אהב לשוטט בעקר בחללים
שבמקלעת: הרי אין שעור לידע, לחתייה המתמדת אל
הלא נודע. לא נספור שזקנתו יודעת כל מה שעבר היה
גבורו, אלא אודיסאוס שמבטו תמיד קדימה.

יש שתעה, אבל תמיד שב וחתר להיותו הוא עצמו עם
תודעת הלחץ הפנימי שלו, עם צווי מוסרי החקוק על
לוח לבו ולא רק על צמר לוחות של אבן.

מה יש בו

מה יש בו שאין בי –
זו לא הסערה ולא הרגע
לא גלים סועים ולא שלות ברכה ומי אפסים
גם לא חלופי קדרות ותכלת ועבים וקלים על פני הים.
מבעד לעדשת המים חצי אטמוספירה מתחתי
רצי האור דחופים בקשתות מקשטות –
לא, אין זה העמק הזהב
גם לא כנף המפרשית הפולחת במרחק כמו סכין במים
כמו קלות הרוח לטופת פני

אזני כבדות לשמע המיתו –
אילו רגושים יש בו, אני רוגש
משהו מתרחש בו, אני רוחש
אני מסמיק זקור פולח –
אולי הים חונה אותי
אולי הוא ממלמל לי למה מים
לחותר בנהר השמש הנשפך לים
אולי פסגת משאלותי להיות גלחוף נשא
מדביק את קודמו שנמוג
מערבב את קצפו בקצפו
אולי להיות רק רסיס מטפורי
בשולי שכל הקצה הזה

היופי והמחאה

איתן קלינסקי, **אברהם ואברהים**, ספרי עיתון 77, 2017, 108 עמ'

ספר שיריו החמישי של איתן קלינסקי, משורר ולוחם שלום, הוא ספר מחאה נגד הכיבוש ה"חוגג" בימים אלה חמישים שנה. מרבית השירים המקובצים בו פורסמו בכמות שונות ובספריו הקודמים, ומיעוטם חדשים. שירת קלינסקי מזכירה, בזיקתה לשפה המקראית ולנופי הארץ, את זו של אלישע פורת, איתן איתן ויחיאל חזק. מכנה משותף נוסף בין משוררים אלה הנו העיסוק בדמות הלוחם הישראלי, שכתבו מי שגדלו מתוך ציונות נאבכת, נלחמו עבורה, ובבגרותם ראו את דמותה הולכת ומתקרנת. ועדיין, אין גרם של ויתור או ייאוש בשירת קלינסקי, שכן הוא אוהב את המקום הזה ואת דייריו, ומאמין בהם, כעץ זית המאמין באדמה שבה הוא נטוע (וצילום נאה של עץ זית אכן מהווה את עטיפת הספר).



איתן קלינסקי | אברהם ואברהים

השלום הפך בימינו להיות מושג מגונה, והיונה לסמל שחוק עד דק. ושירה פוליטית היא אולי הקשה ביותר לכתובה, שכן היא פועלת בזירה של ססמאות עיתונאיות. ואכן, במקרים רבים שיריו של קלינסקי חושפים תום של אדם מוסרי וטוב, לוחם למען צדק ומחנה, אבל לא ממריאים מעבר לסיסמאות. ועם זאת יש בספר לא מעט שירים יפים, כמה מהם נהדרים ממש, בהם נחשף המשורר קלינסקי. שכן בכל שירה פוליטית יש שילוב בין האמן לבין המוחה הפוליטי, והשאלה היא תמיד עד כמה הם מצליחים להיפגש, באותה מלחמה פנימית ביניהם, כאשר המשורר מבקש אמנות צרופה, והמוחה הפוליטי מבקש להעביר את מחאתו ויהי מה.

השירים החזקים בספר משלבים תיאורי נוף בלשון מקראית יחד עם המחאה. כך למשל בשיר "ער פלשתי" מתוארות הערים הגדולות בגדה, שהישראלים המצוי שומע את שמן רק בהקשרי מהומות ומלחמה, אבל בשיר הן פשוט מקומות יפים. כך למשל שכם, עיר קדושה, אחרי הכל: "שכם - / מְבִין אֲבִיךָ / סְמוּךְ יְצָהר / הוֹאֲרֵתִי עַד אֵימָה / מְעִיבֵל עַד דֹּתָן / מְגַע יְרֵא לִזְחֹשׁ: זְחִיל, שֶׁל מְנַעַל מְסָמָר / מַעַל רִגְלֶיךָ / כִּי הַמְקוֹם / אֲשֶׁר אֲתָה עוֹמֵד עָלָיו / אֲדַמֵּת קִדְשׁ הוֹאֵל / י ו ש כ י ו" ויריחו בשיר היא עיר ש"יגוֹנָה עָרוֹי בְּכַפּוֹת תְּמָרִיךָ, בְּיָדַיִם חֲמוֹת / אוֹסְפֵת אֶל חִיקָה אֶת גּוֹפִיךָ / לְהוֹדִחַל תַּחַת מְדְרֵכֵי הַחֹבֶט / מְדָרְךָ שֶׁל חִיל עֲבָרֵי פוֹכֵשׁ". כך הרגישות לנוף מאפשרת, פואטית, למחות נגד הכיבוש, מבלי שהשירים יהפכו לצעקת מפיגן, מאפקת את הדברים והופכת אותם לאפקטיביים, וכך גם הביקורת העצמית - לא מדובר בחייל ישראלי

כלשהו, אלא באני הדובר, הביקורתי כלפי עצמו. כאמור, כשהמחאה סרוגה בנופים ובשפה מקראית, נוצר מרקם יפה: "פֶּתַח אֶהֱל כְּחֵם הַיּוֹם / עַל דְּרָךְ צְרוּבַת חֲמָה / בְּחֲגֵי הַמְּדֻרָן הַיּוֹרֵד חֲבֻרָן / רְאִיתִי רוֹעֵת צֶאֱן, עֹדֵר צֶאֱן רוֹבֵץ עָלֶיךָ / עֵינֶיךָ לְאוֹת / תּוֹכֵן רְפוּת כְּבוֹיָה / מְגַהֵת בִּי פָנַי / שְׂרָה, רְבִקָּה, רְחֵל / וְלֵאָה". כך המקום (שהוא כמובן אחד משמות האל) והאדם משתלבים לתיאור אנושי נוגע ללב.

והנה עוד שיר שבו היופי הפואטי והמחאה ארוגים היטב: "אֶסְפְּנוּ לְחִיקָנוּ יָמִים סוּמִים דּוֹהָרִים / לְמֶרְחָק עָמוֹם / בוּ מְתִים שׁוֹמְעִים שְׂאוֹן מִמְּטָרִים יוֹרִים / בוּ קְבָרִים רוֹאִים תְּכָרִיכִים אוֹמְרִים קְדִישׁ עַל עֲצָמָם / בוּ חֲשֵׁךְ גּוֹהֵר לוֹהֵט וְשֶׁמֶשׁ יוֹרֶה לוֹהֵב / תּוֹלְשִׁים אֲדָנֵי רְקִיעַ / כּוֹתְשִׁים פְּתָלֵי הָרִים / רַק מְעִינֹת דָם פְּכוּיִם עוֹד נִשְׁמָע..."; שורות אלה יכלו גם להיכתב בידי מי שלדעתו הוא המאסטר של שירת האדמה היבשה והמלחמה, יחיאל חזק.

ככלל, מבקש הספר להזכיר לישראלים את המתרחש, במקום ובזמן שכבר אין רוצים לשמוע על טורים של פועלים המתייצבים בשלוש בבוקר כדי לעבור במחסום ולהתפרנס. ועם זאת לעתים עולה מהספר תחושה של "יורים וכוכים" - של מי שפעל כחייל מילואים במקומות שונים, ומבקש לרחוץ בנקיון שיריו. אבל קלינסקי גם מודע למצב זה, כפי שבא לידי ביטוי בשיר "הערב אני נקי", המתאר חייל השב מלבנון אחרי הטבח בסברה ושתילה, לובש חולצה מעומלנת, ואחר כך הוא "נקי / לנשק לבתי / ולשכב עם אשתי". והרי כל זוועה יכולה תמיד להיות מוצדקת על ידי אהבת ילדים ומשפחה.

לצד השירים המורכבים, ישנם גם שירים שמתקשים להעביר את המחאה טרנספורמציה אמנותית - למשל בשורות כמו "יִשְׂרָאֵל וּפְלִשְׁתִּין / שְׁנֵי בְּתֵי פְלֵא לְחוּמָה אַחַת", "יִצְחָק וְיִשְׁמַעֵאל / אֲחִים לְאִיבָה", "כְּבָר חֲמָשִׁים שָׁנָה / אֲרָצִי לוֹקַחַת אֶת כָּל נְעָרֶיהָ אֲתָה... עַד מְתֵי יְלָדֵי מְכוֹרְתִי / יְלָדֵי יִצְחָק וְיִשְׁמַעֵאל / יַעֲלֹ לְעוֹלָה" (מקרים בהם האלוזיות המקראיות שחוקות ושקופות מדי) או "לְאֵן הֶלְכוּ הַכְּפָרִים וְהַחֲיִים / אֵיפָה הַכְּפָרִים כָּלָם / אֵיפָה הַחֲיִים כָּלָם - / הַצֶּבֶא לָקַח אוֹתָם", שורה מכילילה מדי - למרות שאין לי כל בעיה להזדהות עם תוכנו. בעיה נוספת היא ההסברים המצורפים לשירים, מעין פסקאות תיעוד המתארות את המחאות השונות שבהן השתתפו המשורר ובת זוגו. לעתים אמנם יש צורך למקם את השיר בקונטקסט, אבל לרוב המלל הנוסף מחליש את השיר, שממילא אומר את דברו.

ועם זאת, וביודעי עד כמה קשה המלאכה של כתיבת שיר מחאה פוליטי טוב, יש לציין את הצלחת השירים המשלבים את האתי והאסתטי לכדי אגרוף מחאה נחושה, אולי חסרת סיכוי, אבל מתעקשת בכל זאת.

יובל גלעד

המתקה. השטחה. הדחקה. הסתרה. האחדה.

לאה איני: **תשאל**, הוצאת דביר, מכון הקשרים 2017, 166 עמ'

"גרתי במקום הזה ועדותי אמת" - כותבת המספרת, בת דמותה של לאה איני, בספרה החדש **תשאל**, בעודה מתארת את קריסתו של החלום הישראלי הקולקטיבי - "בית קטן בכפר". המספרת היא בת-המקום, בקיאה ברזיו, בשפתו, בעברו ובתרבותו ומגייסת את המידע שצברה בחייה להתבוננות במרחב הישראלי, כפי שהוא מתממש בשכונה פרברית ובשולי העיר הגדולה. בסגנונות כתיבה משתנים מתארת איני את שגרת החיים במקומות אלה, ואת המחזיר הכלכלי והנפשי שנתבעים לשלם הבוחרים-נותנים לגור במרחב הישראלי על פניו השונות. תכליתה של המספרת היא לתת עדות על החיים ב'כאן ועכשיו' הישראלי המתואר כמלקק דרך קבע את פצעי המלחמה האחרונה, מסקר את ההלוויות הצבאיות בפינה קבועה בחדשות תוך שהוא מקפיד למסך, לטשטש ולהעלים זאת מאחורי 'טפטפת הכתבות המסורתיות על אודות החג הקרב'.

עיקרו של הספר הוא בתיאור "חורש הצעירה", מקום קטן בשכונת הרחבה, לשם מעתיקה המשפחה הקטנה את מגוריה בעקבות רעשי מסרים המוטחים בה מראשיתה: "ילדה עם קוקיות אגוז וזוג הורים שנראו כה דומים לנו, לחלומותינו. [...] וכולם נופפו בשדה סביונים לבנאי חבוש קסדה שנופף לעברם בחזרה מעל פניגומים. הכיתוב בתחתית המודעה סיפר על השכונה הרעננה המתאכלסת בקרוב ביישוב כלשהו" אלא שהמקום שהציג עצמו כאוטופיה נהפך לדיסטופיה כפי שהדבר מתממש בדומות, בשעותוק ובקלישאיית השלטת בכל היבטי החיים. כך התביעה הנחרצת והגלויה כלפי אם המשפחה, אל בתה היחידה, לחזור ולהרות כדי להתאים את תבנית משפחתה לתבנית המשפחה הגדולה והמאושרת המקובלת במקום. דגם הבית החדש של המשפחה זהה לדגם הבתים האחרים במתחם זה ובעשרות מתחמים ברחבי הארץ, ומעצב את המראה המשוכפל של שכונות הרחבה הנפוצות ברחבי הארץ. המשפחה הקטנה נתבעת שלא לגור בתוך עצמה אלא להסביר פנים לשכנים החדשים, לפתוח את דלתה ולאמץ את הלשון המקומית תוך שימוש חוזר ונשנה במילים: "מגרש", "גדלן", "פרגולות", "גינה" ו"מתחם". ראייתה הביקורתית של המספרת כלפי המקום ניכרת בהסתייגותה מהלשון המתארת אותו והנכפית עליה: "במיוחד שנאתי את המילה 'מתחם', כאילו שהמקום היה מכלאה לבעלי חיים שעוד לא זוהו מבחינה זואולוגית, או שהיו מין אנושי שאך זה התגלה, וליתר ביטחון נחתם בגדרות."

חצי
 רוברטו בולניו
 תרגום: נדב הלפרין



*

גִּלְקִסְיוֹת הָאֵהָבָה מוֹפִיעוֹת בְּכַף יָדֵינוּ.
 מְשׁוֹרְרִים, פָּרְעוּ אֶת שְׁעַרְכֶם (אִם הוּא שָׁם).
 שָׂרְפוּ אֶת הַזֶּבֶל שְׁלַכְּם וְהִתְחִילוּ לְאֵהָב עַד שֶׁתִּגְיְעוּ
 לְשִׁירִים שְׂאִין לָהֶם שְׁעוֹר.
 אֵינְנוּ מִבְּקָשִׁים צִיּוּרִים נְעִים, אֶלָּא שְׂקִיעוֹת עֶנֶק נְעוֹת.
 סוֹסִים דוֹהָרִים בְּמַהִירוֹת שֶׁל 500 קמ"ש.
 סְנָאִים שֶׁל אֵשׁ מְקַפְצִים מֵעַל עֲצֵי אֵשׁ.
 הַתְּעַרְבוּת פְּדִי לְרֵאוֹת מִי יִמְצָמֵץ רֵאוֹן, בֵּין פְּדוּר הַשְּׁנָה
 לְרֵצוֹן.

רוברטו בולניו - שבמטרת השירה הוא ראש מדור "בלשי הפרא" - שולח בשיר הנפלא הזה את המשוררים למצוא את הדרך הכי קצרה לאוורסט. שם, רק שם על הפסגה, יכול לשים המשורר נקודה בסוף השורה. השירה אינה רק שורות קצרות ומנוקדות ברם לכו של הכותב. השירה היא לונה פארק המואר באור גחליליות. היא המקום שדהרת הסוסים במהירות 500 קמ"ש היא פחות מטאפורה ויותר תפילה.

רוני סומק

את קולה מחייבת אותה להתחבר ליסודות האוטוביוגרפיים של חייה. כך מזכירה לאה איני, המתלכדת עם דמות המספרת, את עברו המסויט של אביה כ"שורר שואה" ואת האופן שבו הכתים עבר זה את המשפחה החדשה שהקים: "אבי [...] כמעט כל משפחתו שגורשה נספתה, ועל ביתם הדל השתלט השכן הנוצרי. זה היה ביוון. אבל משחזר לחיים בישראל הקים משפחה, והישר בתוך המלחמה, בארבעים ושמונה, הדביק אותנו בפצעיו...". בחדר קטן זה בצרפת מגדירה המספרת את עצמה כ"פליטה" ו"מבקשת מקלט". מול אשה זרה, פליטה ומבקשת מקלט כמוה, המגיעה לחדר קטן, היא מנסחת את התובנה העיקרית מהעדות שכתבה והממוענת לנשים פליטות ומבקשות מקלט באשר הן: "האלוהים נמצא בשאלה. בבקשה, המשיכי לשאול. המשיכי לסרב".



הבלעת הרגש המסוגל לכאוב אבל גם להשתאות מיפי החיים מוצגת בספר כאחד המחירים הקשים שמשלם הבחור לחיות במדינת ישראל על מרחביה השונים רצופי התלאות והמשברים. העדר זה של רגש הוא בה בעת חסרונו הגדול של הספר אבל גם אמירתו הבוטה והנחרצת. ♦

אסתי אדיבי-שושן

תבוסת הבית המט ונופל מביאה לתבוסת מצבה הכלכלי של המשפחה ולקריסה מוחלטת של המספרת. פרנסתו הגבוהה של הבעל מנמקת את הישארותה של האשה בביתה תוך המתנה קבועה למשפצים וטיפול בעניינים הנדרשים. כך, בהתבוננות לאחור מעידה המספרת על עצמה: "לא הייתי עצמי במשך כל השנים הללו שגרנו ב'חורש הצעירה', וההעתק שהייתי לקראת סוף חיינו שם כבר היה הקלוש והמותך מכולם. [...] התפקוד שלי היה לקוי. מאולץ. הגוף כרע. והמוח, כשהתקומם [...] חזר והתרוקן בקלות מטרידה".

בספר זה מפנה איני את המבט מהמצב הפרטי למצב החברתי-פוליטי ישראלי ומציינת שהמחיר הכבד ביותר בשעבוד של התושב הישראלי לענייני רכישת ביתו ותחזוקתו הוא בהשטחה גמורה של חיי הנפש והאינטלקט: "כל מה שהפרברות, קבלנית האפשרויות הגדולה, והבנקים שהללו והללו כספים, עשו טוב מכול: המתקה. השטחה. הרחקה. הסתרה. האחזרה".

השיבה של המשפחה לשולי העיר הגדולה כרוכה בויתור והצטמצמות, ולמרות זאת יש תחושה של שיבה למוכר ולידוע: "משבצת החותם שבה נולדנו, נשמנו, הולדנו; ושכלל דרך [...] אהבנו". אלא שתלאות החיים במדינת ישראל על קשיי ההתפרנסות מצד אחד והמלחמות התופפות מצד אחר גורמות למספרת לתחושת קריסה והיא מצטרפת לנסיעה של בעלה למגדלייה להנפול שכריוויירה הצרפתית. במקום הפתוח, המרוחק, היפה, היא מוצאת "חדר משלה" שבו היא יכולה לכתוב את עדותה: "לתת לקריעה שלי מארצי קול". היכולת לתת עדות אותנטית ולהשמיע

הקלישאות, המוכנות מראש, משוכפלות עד אין קץ ומועברות מהרשות לאזרח כצורת השיח המרכזית במקום, מוצגות ככליל של מילים שאינן מופרדות זו מזו ומאבדות את משמעותן הראשונית. כך הבטחותיהן הכוזבות של פרסומאי שכונות ההרחבה נאמרות ונכתבות כ: "רקחצישעהמתל-אביב", ו"מאהאחוזאיכותחיים". ודיבורם הרשלני והכוזב של משפצי הבתים נאמר ונכתב כך: "זהאותהדבר,גיברת! מילה שלי!" והחדשמהניילוניםשלהקבלן".

התארגנות תושבי המקום כגוף אורגני בעל מהות וייחוד משלו כרוכה בהגדרה ובהדרה של הזר והאחר. כך אוסרים התושבים על עולי אתיופיה הגרים בסמוך לעבור דרך מתחם "חורש צעירה". הבדואים הגרים בסמוך נחשדים אוטומטית בכל פריצה וגנבה כפי שמעיד על כך השוטר המזועק למקום: "רק בדואים! [...] מסתובבים אצלכם בישוב, ברחובות, בשכונה, כמו צל. מחכים להזדמנות." כמענה לפריצה מציעה המשטרה: "ללכת לבית הכנסת בשישי זה, להגיד ברכת הגומל". להכרח ההסתגרות מפני האחר הנתפס כפולש ומאיים ניתן ביטוי ארכיטקטוני וגם ניכר בהתקנה גורפת של סורגים לחלונות הבית, אזעקות ושער ברזל בכניסה למתחם.

"חורש הצעירה" - ששמה מעיד עליה שהיא עתידה לגדול ולשמש מודל ארכיטקטוני לצורות מגורים עתידיות - חותרת ונחתרת תחת עצמה תוך סיור עיקש למלא את ייעודה. הבית הפיסי על היסודות, רצפת הבתים, הקירות, הגגות כל אלה מתנודדים, נסדקים, מתפוררים, נרטבים ונחרדים בגשמי החורף ובתנועות הארמה.

לו צמצמנו הכל לכדי משאלה אחת

רפי וייכרט: 'יקומים מקבילים', קשב לשירה 2015, 141 עמ'

ים כחול נושק בקו האופק לשמים תכולים. בנקודת-ההנשקה - סירת מפרש קטנה. חצייה במים. מפרשה פורש זוג כנפיים לבנות אל השמים. ים - אינסוף קטן - נוגע בשמים - אינסוף גדול. שתי מהויות שהצילום הופך אותן לכמעט-אחיות. האחת מאצילה על האחרת את צבעה. הן דומות. שונות. נוגעות. לא יכולות לגעת. פה קרובות. פה רחוקות. קיומים "מקבילים" קרוצים זה מזה. לא ייפגשו לעד.

זהו תיאור של הצילום על עטיפת ספר קטעי הפרוזה הקצרים של רפי וייכרט, 'יקומים מקבילים'. וכבר הצילום הזה שעל העטיפה מעשה ידי המשורר ממחיש יקומים מקבילים.

"האם שמעת גוף צועק? לא פה פעור בשאגות שמחה או צער ... אלא זהב טהור, נוזלי, לוחט ... והרגליים נמלאות בצעדים ... מאגר של כוח להקיף את כדור הארץ בפישוק אחד גדול ...". לפנינו, אם כן, צעקה מעבר לממדי אנוש. ומהי עמידת-פישוק הענקים הזאת - מהי, אם לא עמידתו של קולוסוס, הפסל העתיק הענק, שעל פי האגדות שטו בין רגליו אוניות? וכך, כבר בשורות הראשונות נזרק הקורא אל ממדי ענק.

בעמוד המקדים את הקטע הראשון מצוי המוטו לספר. הוא עומד דווקא בהיפוך מוחלט לזעקה הקולוסלית הזאת. ובכל זאת, המוטו הקטן הזה עשוי להאיר את פשרה של הצעקה: "בנינו לנו חיים/ שאפילו את פעימות לבנו/ איננו שומעים".

וכך המוטו הקטן מאיר את הזעקה המיתית: בעולם שבו אנו חירשים לפעימות הלב שלנו ולרחשי הקטנים של חיינו, ולמוסיקה של הקיום היומיומי, בעולם כזה - אנו חשים, אף אם בלא יודעין, עלבון אנושי. עלבון על הקיום החירש שלנו. ועלבון כזה, אילם - חייב, אולי, מדי פעם ללבוש ממדי זעקת-ענק מיתית. אולי היא תבקע את חירותנו.

העלבון האנושי על אי היכולת לממש את הגדולה הנחלמת במימוש האולטימטיבי, העלבון הזה הוא כה עז - עד כי הדובר, כך דומה, מסוגל להביע את גודל הכאב והאכזבה רק בעזרת מיתוזציה. האדרת ממדי האירועים, הרגשות, החלומות, הרמות הנחלמת, האהבה החותרת, לשוא, אל המימוש האולטימטיבי - כל אלה עוברים תהליך של האדרה. כביכול, רק בלובשם ממדים מיתיים, רק בהפוך הרמויות לרמויות מיתיות - עמוסות קשיים קולוסליים וכאבים שכאילו סותתו מסלעי ענק - רק

בממדים אלה יכול להיות מובע המצב האנושי. ב'פרומתאוס' כותב וייכרט: "פרומתאוס גנב את האש מהאלים להביאה לבני האדם ומה גנבנו אנחנו? ... ולא נשרים נוכרים בקרבינו אלא טרדות יומיום. ולא אלים צופים בסבלנו אלא פקידי משרד הפנים וחברת החשמל ורשויות המס. ... ומתוך גופנו המנוקד, פורצת זעקה שמרתיחה את כל גלי הים ומהדהדת בנקיקי הרים" ('פרומתאוס', עמ' 62).

העלבון והגימוד האנושי, ומנגד - ההאדרה הזאת לממדים מיתיים מתגלים שוב ושוב: "... הו, איקרוס, אתה נופל. נופל ומהלל" ('פעימות', עמ' 129).

האדרת הממדים מאפשרת מבט מדויק יותר בגודל התקווה - ובאובדנה.

בספר הזה מזניק וייכרט את הפוטנציאל העוצמתי, הפועם, הנרגש של הקיום. והפוטנציאל הזה מנוגד כביכול לשחיקה, לאנטרופיה, לשכחת "פעימות לבנו", למכניזציה של חיינו. מה שמעניין במיוחד בטקסטים האלה הוא היחסים הדיאלקטיים בין הפוטנציאל הלוהב והנלהב של הקיום האנושי לבין כיבוי על ידי חוקי המציאות.

הפוטנציאל הזה מגולם, בין השאר, בדמות של אשה נחלמת ונחשקת - ספק כאן ועכשיו, ספק מצויה לעד ביקום מקביל, "מעבר לטווח היר", מעבר להרי החושך של היקום.

דמות האשה הנחלמת היא "מחוץ לטווח חיי" - ועדיין היד כמהה לגעת בה. אך למי שקורא עוד בספר, מתברר כי הדמות הזאת היא רק דימוי אפשרי אחד לכמיהה הגדולה החבויה בתחתית הכל: הכמיהה לחיות מחוץ לחוקי השחיקה, מחוץ לחוקי הקלקול השולט בחיינו, מעבר לכוחה המוחץ של האנטרופיה.

לעומת האומניפוטנטיות של הצעקה הפותחת את הספר, הרי כבר בטקסט הקצר השישי (עמ' 12) נשמעת גם הקריאה הפנימית לצמצום צמצום הכמיהה האנושית, שזה עתה פגשנו בה בגרסתה האומניפוטנטית: "לו צמצמנו הכל לכדי משאלה אחת - מה היתה? להניח לחי על פנים כפי-יד ולהתייפח בין האצבעות?"

אך מיד בקטע הבא, 'רעב' (עמ' 13), שב ותוקף את הדובר הרעב לחוסר גבולות: "אם יגיע - יחוש שבלע את שביל החלב. שהיקום ממלא את בטנו. שלראשונה בחייו הוא שבע". הרעב הענקי הזה יכול גם להסתפק בגילויים הזעירים ביותר של הקיום: "לראות את עלעלי העץ



בשעת שקיעה והם רקמת נימים ולהרגיש עוד פעם הוויה."

ושוב - ההחמצה. והאכזבה מחלצת מקרבו של הדובר זעקה ענקית: "ומישהו בוכה מתשוקה ואני כבר לא השחקן מפעם אלא המתעד הלוגם כוסית ורועד כאילו רחק ממנו נהר החיים והוא פוחד שלא יחזור ורק לפעמים היקומים האלה שוב דוהרים מתחת לעור והגוף מתעורר ושוואג עד שמגגות העיר עונה לו הד"

('מקומות', עמ' 67).

אם נפנה את מבטנו ממוטיבים מרכזיים, גלויים וסמויים אל עבר הטקסטורות שבספר, הרי גם כאן צפויה לנו קריאה מעניינת: "הגשם הזה, שנחאחר לתוך מאי, מאריך את גילומי היופי הלחים. העלים הבשרניים של שני העצים שמול חלון חדר העבודה נשטפים מאבק ונוצצים בירקות עזה כמו ביומה הראשון של הבריאה. טיפות תלויות ממעקה המרפסת... החושים חוגגים פעם נוספת את הגוונים של היותם" ('גשם', עמ' 88)

החוט העדין המחבר, השזור לאורך הקטעים בספר, הוא דמות אוורירית - מופיעה ונעלמת, מושגת-לא-מושגת - של אשה. אם תרצו, היא אידיאה. אם תרצו, היא אהובה שרגלה האחת נטועה ביקום מקביל: "אני חושב על זה הלילה אחרי חצות, כשאת מעבר לנצחים, מחוץ לטווח חיי" ('מגע', עמ' 93).

ויחד עם זאת, להכרה שהאהובה, או האידאה של האהבה, שהיא "מעבר לנצחים", מתלווה הגעגוע הפשוט, האנושי, כה אנושי, ל"אוזן", למישהי שתקשיב מקרוב:

"כל חיי חיפשתי אוזן, קונכייה שמבליגה על המייתה בשביל נגינתו של ים אחר. והנה מאחורי הווילונות המשתפלים של שערך היא נמצאה, קטנה ולבנה, פקוחה לנעימת גופי" (עמ' 141).

וההקשבה הזאת של הקונכייה האנושית-לא-אנושית, רחוקה מעבר-להישג-היד ועם זאת קרובה אל "נעימת גופו" של הדובר - מאפשרת לו לבקש ממנה הקשבה רחבה יותר. כזאת שתצמח מתוך הקשבה אל נעימת גופו:

"...הקשיבי לשירן של אוניות הלילה, לעוגן שלהן בקרקעית וגם לחלודה שבדפנות - הם מלאים חוכמת חיים" ('אוניות', עמ' 94).

וכמה חכמה היא ההכרה שיש לחזור אל הממדים האמיתיים שלנו, האנושיים: "...צריך לאהוב את הרגעים על פני האדמה" ('בוקר', עמ' 103).

רחל חלפי

פרוטומה של אתנה

ברך מבטתה השל
של אתנה
שט כל העצב
של מי שרואה
מאד למרחוק.

מריה קאלאס

קשה לי אפלו לשער
מה קורה כשציללים כאלה
בוקעים ממך.
אולי זה כמו להיות גם ורוח.
אבל מפרת לי היטב ההקלה
של מי שאוהב פתאום.

*

וכמה עוד
הייתי יכולה להביט
בעצים
הגובהים לתוך השקט
להעלים אתם
אט אט
כשהם משתנים
למהותם האחרת

בלונה פארק

רכבת השדים נעצרה פתאום
מול שד
ואי אפשר היה לצאת בחשכה.
בני קפא מפחד.
רציתי שיאמין לסוסים האדמים
לסירות המעופפות
לפיה המחיקת.
לא רציתי שיער
שלהפעמים הרכבת באמת נעצרת
ופתאום נצבים מול שד.

שירי צומת

הנביא

באי תנועה בצמת מפּיח
בהמלת המון צבעוני
גאו צעקותיו
נער בחלצה לבנה ומכנסים שחרים
שספר קדוש בידיו
הוכיח בטיגרינית גרונית
את החוטאים ואת הרשעים
הבטיח לכלם אסון וגיהנום
והזה את קץ הימים
דרקון זעם צרח מפיו
ויראתי פן יתלקח ויעלה באש
איני מבין טיגרינית
אך לא נזקקתי למתרגם
מוזיקה נוראה רגמה את אזני
ולכי נתר
נביא שקר או נביא אמת
בל נהיה בדרנים
ובלבד שיהיה כאן נביא
שיקרח מזעם וכאב על כל העול
שיחרף את השלטונות המשחתיים
שיפקח את עיני העורים
שיקיא

צומת עליה

בצמת עליה בואך לוינסקי
שם מתפצלים לפרורים מפּיחים
המכונניות זרמו מסנורות כמעט פראיות
ושכור קרוע בגדים או משגע
חצה ביניהן בריצה וקפיצה
מאמין בכל גופו באלמותיותו
חיים, מות, שגעון וגורל
הבליחו בצמת המרמזר
כשאוויר הערב היה חמים ולח
והשקיעה דממה בשמים
לא חציתי בירק

מהר

עמדתי לרגע
בצמת של בית החיל
מכונניות צבעוניות מסנורות
דהרו באור הקיץ
ונהגיהן פטפטו בנידים
לפתע בקע תמהון
כמין הארה זעירה
מדוע כה ימהרו
ולאן?
ממה ימלטו
ולמה?
היה להם כביש
אך לא היתה להם דרך
רוח הזמן האיצה
סיפורים רובוטיים
מלאיפה ללא-שם
היום-יום התרחש מעצמו
מוטציות נולדו לעיני
הכל היה נהיר ומוכן
ומסתורי לאין חקר
ציויליזציה של אלים עתיקים
בסוגת מדע בדיוני
מכונניות ללא נהגים

ביחד ולחוד

קובי נסים: נשמת היחד, קשב 2016, 123 עמ'



בציורו "אהבת מטאור" טמונה, אם כן, גם אופציית ההרס. ספיחי הפרידה עולים מן המקום שהתפנה, השיר האחרון בספר: "אין מקום רחוס יותר/ מן המקום שהתפנה/ לְצַדֵּךְ".

אם כן, היחד על מכלול גווניו כומס בתוכו גם את הפירוד, המסתמן הן במבט רטרופקטיבי בשיר הפותח 'ומה היונים שעל גג הבית' והן במבט עכשווי בשיר החותם. זהו יחד המפנה מקום לתהיות ולספק, לאין שבתוך היש, כשהדובר מגיע למצב שהוא מייחל להיות "חשוד" מכל אלה, "בלי חיסכון ועם אפס חובות...// ביום הזה אני לגופי/ החף מכל צלקת/ הנקי מכתמי התנכרות". כלומר, להיטמע לחלוטין בהווה הטרומית הנקייה מהתחייבויות מעיקות.

אמנם באינטראקציות עם האחר ובהוויית היחד וההתמזגות איתו ישנו משהו מבורך וקסום של נתינה וקבלה, אבל יחד זוגי כרוך לא אחת בתחושת מחנק. קובי נסים, כמשורר בעל מודעות עצמית גבוהה, מודע היטב למחיר שגובה אש האהבה. כך בשאלה הסרקסטית החותמת את השיר "גם מתחת לשמיכה הזוגית": "נניח שאת השמנה ואני הרוה, התתאווי לדחוק בי עד לקצה? הוויית היחד היא סם הקיום, מעשירה ותומכת, אך גם תובענית לאין קץ וסופנית, כמילות השיר היפהפה: "מקבילים נשכננו/ פסים לדהירת חלופנו/ הזמן צפר לריק".

אחת הדרכים להתמודד עם מה שמזמנת לנו הוויית היחד, ובכלל זה עם הפחד מסופה, היא ההומור המשתקף בלשון הנוטה להשתבש במתכוון: "הכל יחסי, מה/ כבר יכול להיות לכל החותך/ שיחד את התחתית נגפר?" ההומור הוא רכיב בולט באסופת שיריו של קובי נסים. הנה הוא מתווה לנו במשחקי לשון את "ברכת הברך" (אסוציאציה לברכת הדרך): "ברך של אשה בכפלי ברכות נברכה/ התברכה בך גם מן הקשה בה/ נברכה".

רבים מהשירים מנותבים על ידי הזמן והמקורות. באחד משירי "תליית עיניים", שהוא פרי המבט הננעץ ובוטש בחומרי הקיום, נאמר: "מותר חי האדם אינו אלא בבואתו החולפת/ אתה מזדמן לידי של אחר, מתגלגל אצלו ומניע בו/ סיפור חיים שהם חייו".

קורה שאתה עשוי לשמש מבלי משים מתערב אנונימי בחיי זולתך, גם אם הוא איש זה, ולגרום לו על ידי עצם המפגש המקרי שהפריח מילים ליכות בהארה ובהבנה הקשורה למצבו ולהתנהלותו בחייו. האם תמיד יש הדריות בהנעת האחר? והרי ספק אם נתינה מאפשרת תמיד קבלה ומותנית בה. "ומה על חייך?" שואל האני המפוכח. "הרפה מכוונותיך/ לבוא אל ארץ מנוח/ הרפה, כי אין מאויים/ לנפש". ברוח זו הוא אומר לעצמו ב'היה היתה אהבה כה גדולה: "עצור במקום בו גוועה... הרפה מן הגדרום, הן את נשמתה נפחה".

נשמת היחד הוא שם קולע לספר המאגד שירים שונים ביחד תרבותי, חברתי ולשוני, שממנו הם מופרים, או כלשון המשורר: "בין עיני רודפות החוץ לנפשי שבפנים... קור התודעה נמתח/ לדעת את צילי העצמי". ובשיר האהבה הראשון בפרק הנושא את שם הספר: "מגופת נשמתנו נחצבת מצבה/ להווייה של פנים וחוץ".

בתנועה הדו סטרית בין הפנים לחוץ מונה הדובר ומסכם ב"אלה הדברים" את הפחדים המלווים אותו ברמות השונות של הקיום, ועל ידי עצם הבאתם לקדמת התודעה כבר נוצר הסקר מפני התפרצותם הכאוטית.

"ומה העלי המהדהד במכתש התודעה?" – נאמר בשיר הנוגע ב"כיסופי היחד הצרוף". קובי נסים הוא משורר התודעה החשופה והמתהוללת ללא שובעה, השואבת השראתה מתרבויות ומתקופות שונות. כך האמירה: "הבבושקה של אלוהים מצמיחה אל בטנה את בצל העולם ומקלפת", וכך גם ההצהרה: "אני שהידי של האהבה/ אם לא תסירו מעלי את ראשי הלוהב/ אסחף אתכם בכליני/ וחרבי תעמיק חקור".

אם כן, שם הספר מחריג את הטרמינולוגיה היהודית של "נשמה" ו"יחידה" ומעביר אותה מן המוחלטות אל האינטראקציה האנושית שהאדם מצוי בה וחווה אותה ביומיום. הנשמה היא חלק מתודעתו של האדם המתבונן בעצמו ובעולם מתוך מעורבות רגשית וחויייתית.

נשמת היחד מתגלה, בין היתר, בשירים הנושאים הקדשה (למשל למשוררים עודד פלד וצביקה שטרנפלד). היא חובקת את מושאי האהבה הזוגית החמקמקה והתזזייתית ואת התחושות וההגיגים ביחס אליה. היא עולה מן ההתחברות האמפתית העמוקה לילדיו של הדובר: לעצבותה של הבת תמוז, לבת גפן הכורעת ללדת ולכן יותם על סוס העץ. נשמת היחד כורכת כאן גם מבחר שירים מתוך שני ספריו הקודמים של קובי נסים: מה אני זוכר מן החומר ואסיר אדמה. באחד מהם, 'אהבת מטאור', החומרים לקוחים מן היומיום הריאלי ומופקעים ממנו אל המטאפיסי, הפנטסטי והעל זמני – מה שמאפיין רבים משיריו. האהבה מדומה כאן לרכיב מהגלקסיה האינוסופית, והמשאלה ברורה כשמש: "אני מחפש אהבת מטאור/ עיקשת אהמיתית".

התשוקה העזה לאשה חוצה את גבולות התבונה עד כדי נגיעת רפרוף במיסטי ובקמאי. "אהמיתית" – מילה המגלמת את הקשר בין אהבה למיתוס ובינה לבין אגדת כאב, שכן מהותו של המטאור היא הצניחה החופשית שתוצאותיה בלתי נמנעות ולעתים גם הרסניות.

כשמדובר בכתיבה, ניסיון החיים מלמד שצריך להניח לדברים, לתת להם לזרום ולא להאיץ בהם. בשיר הארס-פואטי 'אך הציפורים שבראשינו' מזכיר לנו המשורר שהציפורים השובות ושותקות בתוכנו "יש להן היכולת לשיר/ אם רק ניתן סיבה", כי בלעדי מניע אמיתי אין טעם לכתיבה.

קובי נסים מתגלה כמשורר מוחה וחרני שאינו נרתע מנגיעות מטלטלות בפרות קדושות ובנושאים קשים וטעונים. כך למשל, העיסוק האובססיבי בשואה מביא אותו לדמותה כאישה "קצרת רוח ועודה/ מחכה לי שאצלה אותה ולא אסב, על אף מנין שנותיה והמוני משמושיה/ מפתה היא לרדפה ולרעננה, מתחזה/ תמיד בלתי נתפסת". השיר האירוני הכואב 'פרומתאוס 73' מעתיק את עונו של האל היווני לנוראות שדה הקטל במלחמה.

וכשהמשורר פונה ליאנוס, אל השלום הרומי בעל הדיוקן הכפול, הוא מבקש: "תשלח לי שקט, יאנוס/ שלח לי שקט בארון/ כי רק אחרי שנקבור אותם נעשה שלום" (מזכיר את שירו הסאטירי של אפרים סידון "רד אלינו אווירון" בהקשר למלחמת לבנון).

סגנון השירים נע בין הלירי, ובכלל זה סדרות השירים הקצרים דמויי ההייקו 'מראה לעולם' ו'גאים המים', לבין האקספרסיוניסטי והפרוזאי, שבו נלושים מחדש חומרי הקיום העכשווי, דוגמת 'שהידי האהבה' ו'ללכן שילמתי בפרנקים חרשים'.

נשמת היחד של קובי נסים הוא ספר בשל ומרובד, עם קשת של התייחסויות ומצבי רוח. שבע-עשרה שנים מפרידות בינו לבין ספרו השני מה אני זוכר מן החומר, ונראה שהזמן מיטיב עם שיריו ומשביח אותם.

יערה בן-דוד

חלון הראווה של פני הספרות

נורית גוברין, רחל סטפק: עטרת קוצים, דברי סופרים בפרס ברנר, גוונים 2017, עמ' 256

שישים ושבעה טקסטים, "דברי סופרים", כלשונן של שתי חוקרות הספרות רחל סטפק ונורית גוברין, לוקטו לכדי ספר שמציג את דבריהם של כלות פרס ברנר והתניו כפי שהגידו במעמד קבלתם את פרס ברנר משנתו הראשונה, 1945. המחקר הלקטני הוליד מסמך שניתן לכאורה למצוא את רוב חומרי, דברי הסופרים, בארכיונים ציבוריים או אישיים של הסופרים, אך בהצגתם כיחידה מרוכזת המתייחסת לציר הכרונולוגי של שנות הענקת הפרס הופך הספר למאגר מרשים ומעורר מחשבה.

ראוי עוד לציין כי מלאכת האיסוף המחושבת והקפדנית של גוברין וסטפק כללה גם סינון ומיון של דברי הזוכים. במבוא שכותרתו "מחשבות על פרסים ועל פרס ברנר", מציינת גוברין בהרחבה את שיטת ארגון הטקסטים שבספר: "המבוא, ראשון מסוגו, מבוסס, כצפוי, אך ורק על אותם נאומים שאותרו הקשורים בברנר - 31 במספר. לא נכללו בו דבריהם של מי שלא הזכירו את ברנר" (עמ' 11). מכאן עומדת גוברין על ההשפעה של ברנר על מרחב הספרות העברית לא רק כסופר משפיע וחשוב על "דורות של סופרים" (עמ' 12), אלא כמי שעיצב ביצירותיו סוגית שבערתן האקטואלית לא דעכה, יצירותיו חשובות ובעלות זיקה לסוגיות אקטואליות בחיי העם והאומה. את מקומו של ברנר כסופר מכונן ומשפיע כבר הראתה גוברין במחקריה הרבים (למשל, ברנר אובר - עצות ומורה-דרך [משרד הביטחון ואוניברסיטת תל-אביב, 1991], צריבה שירת-התמיד לברנר [משרד הביטחון ואוניברסיטת תל-אביב, 1995] ומאמרים על ברנר בששת הכרכים של קריאת הדורות, ספרות עברית במעגליה ויצאו לאור בין השנים 2002-2015).

מתוך כלל טקסי הפרסים הספרותיים השונים במרחב התרבותי-ישראלי - כמו פרס ביאליק, פרס ישראל, פרס ספיר, פרס אמת ועוד - רואות סטפק וגוברין חשיבות בכינוסם של 'דברי סופרים' בפרס ברנר. בין הפרסים השונים קיימת תחרות גלויה או סמויה על יוקרתו של הפרס במרחב התרבותי שאינו חף מעיסוקים שאינם ענייניים, מכווערים ופוגעניים. מאז היווסדו של פרס ברנר, שהחל לפעול לאחר פרס ביאליק הוותיק (1933), התהוו יריבויות שונות בין חברי ועדות הפרסים למיניהן, שתוכנן יכול למלא טורי רכילות רוויי פיקנטריה. דוגמא לסקנדל שנחשף בהרחבה בעיתונות בשנת 1963 היה קשור לסיורבה של יוכבד בת-מרים לקבל את

פרס ברנר. סיורבה של המשוררת שנודעה בצניעותה הרבה, לקבל את הפרס גרר תגובות מצדם של אנשי ועדת פרס ברנר שהתקשו להבין את הסיבה לסיורב. ב-2 בפברואר 1963 פרסם העיתונאי צבי אלגת כתבת תחקיר ובה חשף כי קבוצת לחץ שונות הצליחו להשפיע על המשוררת לסרב לקבל את הפרס. תגובתה התפרשה על ידי רבים כפגיעה במעמדו של הסופר ברנר. אלא שהסקנדל לא תם: שנה לאחר מכן קיבלה בת-מרים את פרס ביאליק, המתחרה. בתגובה טענו מבקרי תרבות שמקרה זה מצביע על יוקרתו של פרס ביאליק על פני פרס ברנר. גוברין מציגה את העובדות הנוגעות לאירוע ספציפי כדי להציג את עמדתה המפורשת כי כל פרס מכבד את יוצרו ואת היוצר שנושא את שם הפרס. היא מאירה את דברי הסופר הזוכה בפרס ומבקשת להביא לקדמת הבמה את נאומו, בדומה ליצירה שבזכותה זכה בפרס, ומנמקת: "זהו חלון הראווה של פני הספרות" (עמ' 12).

לכאורה, נראה כי על פי רוח הזמן והתקופה ראוי היה לנסח אחרת את כותרת הספר, כזו שתפנה לשני המינים, ותיקרא "דברי סופרים וספרות (או ספרות וסופרים) בפרס ברנר". ברם, על פי מספרן הדל של הזוכות בפרס עד כה, נראה כי 'הרוב קובע'. מתוך 69 מקבלי הפרס בכלל, רק 15 יוצרות זכו בפרס ברנר. נתון זה בלבד מעורר מחשבות באשר למירת מעורבותן של יוצרות בסוגיות שצצות חדשים לבקרים בסדר היום החברתי והאידיאולוגי בחברה הישראלית. אלא שהפוליטיקה רוויית התככים והיריבויות המתחוללת בוועדות הפרס השונות שהזכירה גוברין ביושר לב מהדהדות ברקע. לאור זאת מתבקש להניח שמספר כזה או אחר של יוצרות שהיו מועמדות לפרס ברנר, נפסלו לדיון משיקולים שאינם ענייניים. בכלל, נדמה לי שמרבית הפרסים הספרותיים במדינת ישראל קרויים על שמם של סופרים ולא על שמן של סופרות. לכאורה, היו מתחיתה של הספרות העברית עד לשנות השמונים של המאה הקודמת יותר סופרים יותר מסופרות, ומכאן אולי ריבוי הפרסים שעל שמות הסופרים. מחקר עתידי שיהיה לו זיקה למחקר שמתוות גוברין וסטפק, יעשה נכון אם יבדוק את התמורות המגדריות שחלו בנושא בהתבסס על המיון המספרי היבש.

מתוך הזוכים אציין מדברי שניים: הסופרת עמליה כהנא-כרמון והסופר אורציון ברטנא. דבריה של כהנא-כרמון מרתקים ומאלפים וראויים להילמד במסגרות אקדמיות ופדגוגיות שונות. כנקודת מוצא לדבריה היא מתייחסת לנאומו של א"ב יהושע בעת קבלת פרס ברנר, שבו הזכיר את "אשתו המטאפורית של ברנר", כשביקש לציין את תרומתה של הרעיה המסורה אל מאחורי הקלעים ליצירתו של בעלה הסופר. אלא שכהנא-כרמון אינה משיבה על שאלתו של יהושע שהוא עצמו לא פיתח, על חלקה של אשתו של ברנר בעולם יצירתו, אלא מציגה

את ברנר כאישיות מיוחדת ומשפיעה בזכות עצמה ולראיה מעידה שהכירה אותה מקרוב כשהתחנכה בגן הילדים של ברנר. כך, חושפת הזוכה בפרס ברנר את המקורות הארס-פואטיים של עולם יצירתה, המושפע מסתבר משיטותיה הפדגוגיות של הגננת שלה, חיה ברנר. הגננת, אשת הסופר, מובאת מירכתי הבמה, שבה מוסתרת אשתו של הסופר המשפיע והחשוב, ומוצבת כלאחר כבוד בחזית הבמה, לא לצדו של ברנר, כיאה לרעיה המסורה של הסופר, אלא כשחקנית ראשית בעלת תפקיד והשפעה מכוננת על הסופרת כהנא-כרמון.

סופר אחר בן דור צעיר יותר הוא אורציון ברטנא (זכה בפרס ב-1988) שמודה כי התרשם עמוקות מיצירתו הגאונית של ברנר 'שכול וכישלון', שעליה הגיש אף עבודה כסטודנט לספרות. ברטנא רואה בברנר יוצר שפונה בראש וראשונה ליחיד ורק לאחר מכן לקבוצה. "הנכונות להתמודד, ולא הצלחת ההתמודדות, היא הערך הקובע" לטענת ברטנא, המבקר את סופרי הדור הצעיר שעמם הוא נמנה, שנראה כי האג'נדה שלהם רחוקה מזו של ברנר שכתב על הקהילה. ברטנא קורא ליוצרים הצעירים למצוא את הדרך ורואה במתן הפרס אות של אופטימיות שעשוי להאיר את הדרך לבני דורו. את דבריו הוא חותם בדומה למעגלי היצירה של ברנר, במעגל האישי השזור למעגל הלאומי. כבנו של המשורר ב' מרדכי, רואה ברטנא עצמו מקבל את הפרס בשמו ובשם אביו, משורר שהודר אל השוליים והיה קשה לעיכול בקרב בני דורו. אביו למד לשתוק ואילו הבן למד לא לשתוק, אלא לבקר, להביע עמדות ולעמוד עליהן.

בדברי כהנא-כרמון וגם בדבריו של ברטנא ניתן לחוש בהערכה העמוקה לברנר ובלהטם כיוצרים שפונים אל הפרט ואל הקבוצה ומביעים את תפיסותיהם החריגות באומץ, יוצא דופן ולא מקובל. בכך הם קרובים לעולם יצירתו של ברנר ולדרכי הבעתו הייחודיות.

לסיכום, ספר חשוב, הקריאה בו מהנה ופותחת אשנבים מעניינים לעולמות הזוכים ולתפיסותיהם כפרטים וכסופרים בקהילה. ♦

עופרה מצוב-כהן

ד"ר עופרה מצוב-כהן - חוקרת ספרות ומרצה בחוג לספרות עברית באוניברסיטת אריאל בשומרון. ספר העיון שלה - קריאת החיים: עיון ביצירת אשר יראה אור בהוצאת אוניברסיטת אריאל. ספר נוסף, מול ההר בחומסר עומד לראות אור בהוצאת 'כרמל'.



מאות / רפי וייכרט.....

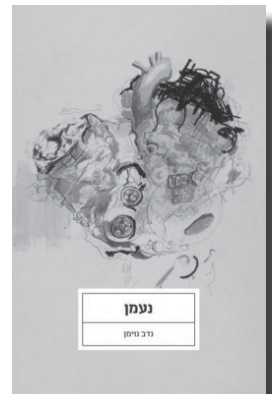
שקיעה

את ואני - צללים מתפוגגים בפינת סמטה שכל יושביה חתמו על מסמכי "פינוי-בינוי". פעם היינו בניין שיכון על עמודים שכל דירותיו פתוחות לרווחה לקראת הבאים. בבוקר נכנסה שכנה לברך ובערב השכן המבוגר ביקש שתי ביצים לחביתה או כוס חלב והתחייב להחזיר ביום המחרת. פעם היינו ים רחב שהתרונון מתחת לשמים, אולם הקטבים שנמסו מילאו אותנו בזעף קר ואנחנו מציפים חופים על יושביהם. או אחרת - פעם היתה בנו תנועה גדולה אל העתיד. עכשיו אנחנו קונכיייה שנפלטה לחוף. מהדהדים בה צלילים שיכלו להיות מפוארים אבל אדוותיהם מתפוגגות באוויר רווי המלח ושואן הגלים מכסה עליהם כתכריך. כמו משהו שדהה, כמו החיים.

הבשורה החדשה

נדב נוימן: נעמן, הוצאת רעב 2015, 60 עמ'

שתי שאלות עולות כבר בשני העמודים הראשונים של הספר: מי הם "הכל", שלהם מקדיש נדב נוימן את ספר הביכורים שלו, והאם באמת "עכשיו הכל יפה", כציטוטו את משה דור בפתח הספר. שתי שאלות מתפלספות-מתפלמסות, השייכות לשדה המטאפיזי, והן מרחיקות את הקורא מעט מהרגש עצמו, מכל ידע מוקדם מהעולם החיצוני והפנימי שלו ובעיקר מרחיקות אותו מעמדת הקורא של ספר שירה. השאלות לא בהכרח דורשות תשובות, אתה לא מתעקש למצוא אותן בשירים עצמם, אבל אולי דווקא הרעיונות, הסגנון, השורות והדימויים - הם אלה שיענו לך בהמשך הקריאה ויצוצו בקריאות נוספות ומעמיקות יותר.



ברוב יצירות האמנות יש עיסוק אובססיבי בשבר, במשבר, באדמה נסדקת ההולכת ונפערת. באבדון ובכאב, אשר מתארים את הנפילה, את הניסיונות לצאת החוצה, או את כאב הנפילה עצמה; ואז מתוך השבר הזה מגיעה הבשורה החדשה, הקתרזיס, ובסוף - לידה מחדש. השבר מביא איתו כאב שמביא איתו את הצעקה. מי שצועק וזועק קולו נשמע טוב יותר. לפעמים קל יותר לכתוב כך שירים ותמיד קל יותר להזדהות עם הכאב. נדב נוימן עושה מהלך הפוך.

יש משהו בנדב נוימן עצמו שמנסה לבשר בשורה: לפני כארבע שנים הוא חבר אל אלון בר ושירי בין, להקמת כתב העת 'מרחב'; מהלך חריג במציאות של ימינו, כי למרות ההתעניינות המחודשת והגוברת בשירה וההצפה האדירה של כותבות וכותבים (יוצאים בממוצע כ-300 ספרי שירה מדי שנה), מעטים קוראים שירה, ומעטים יותר קוראים כתבי עת לשירה. נכון הוא שכיום

פעילים כמה וכמה כתבי עת ואפילו צעירים יחסית, מ'מעין' ועד 'הו' בני עשור יותר או פחות, שנולדו ממפץ השירה של תחילת המאה העשרים ואחת, וותיקים יותר כ'הליקון' ו'עיתון 77', אבל חוץ מ'ננו-פואטיקה' של קבוצת 'מקום לשירה' הירושלמית, לא נוסד כתב עת רציני לשירה. 'מרחב' התיימר להיות כזה אבל נכשל.

נוימן לא ויתר והמשיך באותו קו. את ספרו זה הוציא בהוצאת "רעב" הבר-שבעית, הרחק מהזירה התל-אביבית. הקו המנחה את ההוצאה ואת העורך ערן צלגוב הוא להביא לקדמת הבמה שירה שלא נשמעה כאן בארץ, קולות חדשים. למשל, אסופה של שירי משוררים שחורים אמריקאים (כושליאמשלהם 2012), כמו גם שירת מקור, כספרו של נוימן.

השירים של נוימן לא עוסקים בשבר אלא בבשורה החדשה, מה נולד, מה נוצר. הם לא מתכחשים לרגעים שהולידו את הבשורה, הם מתארים ומסבירים אותם, אבל כל שיר הוא למעשה הבשורה עצמה. כמו למשל בשיר המוקדש לקובי אור 'הוראות בניה לקלדוסקופ': "פעם אמרתי לו: המילים שלך הן החיים. הן שברים, הוא אמה, בגלל זה כל השרירות. גם את המילים הללו הרבקות, ומבעד/ השריטות יפות יפות".

השיר הפותח את הספר הנקרא 'למות כל קיץ מחדש' מסתיים כך: "לאהוב את המילים הנולדות/ לומר את זה/ כל קיץ מחדש". השירים הללו הם "נעמן" - האל הכנעני המיתי, שטיפות הדם שלו הולידו את פרח הכלנית.

לדובר בשירתו של נוימן יש קול של גיבור מערבוני (גלגול מתקדם אולי של האל המיתי הקדום), אמנם לא הגיבור הקלאסי ההוליוודי או האנטי גיבור ממערבוני הספגט, קולו הוא של הגיבור החדש: "הרטרו-סקסואל" המודע לעצמו, ליכולות שלו, ליופי ולכיעור שבו, יחד עם אלמנטים המקדשים את הנוסטלגיה ואת העבר, סוג של ריאקציונר: המשורר יוצא למסע של חיפוש ועשיית צדק ואינו כוחל באמצעים המשורריים והאנושיים העומדים לרשותו; בודד בתוך החלל העצום, האורבני והמדברי כאחד, הוא לא מתבייש לשאול את עצמו שאלות,

להתאכזב ולהיכשל, אפילו מעצמו. בשיר 'אנעדן הפקות' הוא כותב: "שרדת הכוכבים לא תנצנץ בשמים שמעל, כל הכוונות הטובות יחלפו בכוונות טלסקופיות/ ואפילו לבקש 'שקט עכשיו יורים' לא יהיה אפשר. אז למה בעצם כל אחיזת העיניים הזאת".

הדיסוננס שבין הגיבור לאנטי גיבור ניכר גם בסגנון של השירים, המודעות של הכותב ליכולות של השפה המסורתית והקלאסית ובמעברים חדים למודרני ולפוסט מודרני. חרוזים מדויקים לצד חרוזים בלתי מדויקים. דימויים מובהקים לצד חלקיקי חלקיקים של סמלים ואימג'ים. בין הניאו קלאסי המייצג את התחושה הכללית והפחות יוצאת דופן לבין הרומנטיקה המעצימה את החוויות של האני. אותו דיסוננס יוצר קצב, השירים מאוד מוזיקליים, הם נעים בין הכאן לשם, בין היש לאין, בין אז לבין עכשיו בקצב של ניאו פסיכודליה, אבל לרגע לא קיימת תחושה של היעדר. התנועה והשיח בין הסגנונות נובעים מרעיון של משורר הרוצה להשמיע קול חדש. דוגמה לכך נמצא בשיר 'חובות הלבבות': "בקרוב אעבור דירה לרחוב/ חובות הלבבות. וברחובות, בינתיים/ אין רמז לבאות, רק ורידים מתנפחים. אמרתי צבעים/ וחשבתי צבאות. כמעט אבדו העיניים/ הן כמעט לא קרובות, כמעט חתמתי/ חווה, כמעט רמזתי באות, אך הורידים/ מתנפחים, אין יציאה, טיסות מתעכבות/ אין זכויות, יש חובות, יש אלף עיניים/ רמז קלוש ואלף סיבות. ארגזים ממלאים/ את כל הרחובות, ביקשתי לעבור/ רציתי לבבות".

נעמן (נוימן) הוא גיבור מתחיל, אשר לא בהכרח יתפתח להיות מיתולוגי או בלתי נשכח, אבל הוא יישאר בשדות השירה. יחבור אל משוררים שינסו לנקות את העולם הישן, לתקן את המעוות, אבל עם נפש מאוד ישנה הכה אופיינית לבני הדור הנוכחי - יודעים הכל אבל לא באמת מחדשים - 'רטרו-סקסואליים'.

ממש לפני הסוף אענה על שאלה אחת מתוך השתיים: מיהם "הכל" שהספר מוקדש להם - אלה החיים מנקודת מבט של משורר. חיים גורי אמר פעם בראיון שמשורר מביט בשתי עיניים בעוד שאיש חוק כשהוא מכוון לירות במישהו,

התודעת. עם זאת, יסודות מתוכו נקשרים, לרוב במהלך ההתרחשות שבו, אל מהלכי הנפש האנושית. כך למשל, פרדוקס "האילן", שזה "הגא" - נשבר, ואילו "הרך" נכפף ושווה, כי הוא "נצב אל האור בקו ישר" לבסוף וזוכה לעילוי, לטוב. בדומה לכך, השיטוט הממשי ב"יער הסידר" (סוג של ארז), "בין הגזעים הארזים", למקום שצפרים על גדות לב/ מנקרות זרעי שאריות שמש" ובחללו של גזע העץ מתגלה "פער בולעני זמן/ בינינו"; הסכנה הנרמזת מתממשת באופן מפתיע: "לעת הזו (אני) נטרפת מך/ לעת הזו נטרפת/ בך", והמטאפורה נפרשת לכיוונים

בפרטי אירועים ממשיים. ובכך סודה של שירה זו: הממשות מוארת בזרקור הלשון ובמטאפורה מקורית. ייסורי המציאות וכאביה זוכים לעילוי, להתמודדות ולהתגברות.

כשהאור מלא ושלם, וזו תופעה נדירה, השפה נעשית פשוטה, כמו אנחת רווחה, שהרי אין צורך במטאמורפוזת לקליטת המציאות. הדבר בולט, למשל, בשיר האהבה 'למשוך את הבוקר', ובמידה מסוימת בשירים נוספים משירי הזוגיות (במדור 'טעם התפוח'). עם זאת, גם בהם הניסוחים תובעים העמקה: כך, למשל, בשיר הקצר המדבר בגבר "המזְהיר על קשירת חיי בטבעת חיי", אבל כאשר פתחה הרוברת את לבה, "אש לפתה לבי/ אפתה פרוסת חיי"; או השיר היפה והמסתורי, 'האשה מציידן' (עמ' 34), ששמו וסיומו הם אלוויה לסיפור עממי נודע; "ובא בי מים/ אחר עצר עננים/ באלמנות ארץ/ מפכים במקצת סלע", הטבע הנפקד כאן במים, כמו גם ההמשך הטעון והמרומז.

במדור 'קומת המילים' (שגונו קבליסטי, כאמור) - ובכללו שירים ארס-פואטיים - ההתמודדות נועזת. כך בשיר הקצרצר רב המשמעות, 'שולחן עורך' (על משקל 'שולחן ערוך', ולכן דרושה העזה) ומוקדש לעווי שביט, מתרחש עילוי דחוס של המציאות. כשהיא קוראת את שירה ב"היוון חוזר" שלו, היא 'מהסה קול בוער', ו'מוחקת', כי 'האור' של שולחן העורך הביא למטאמורפוזת.

כבר הציור שעל עטיפת הספר נותן ביטוי למשמעות החבויה בכותרת. אכן זו שירת השחרור, שירת ציפור ומעוף, אך זו מסמלת שירת שחרורה של אשה. בציור הציפור נמלטת מתוך כלא הענפים השחורים והסוככים אל התכלת והאור. בשיר הראשון והנועז, המכונס במדור הראשון, 'שירים לאקס' וקרוי 'פסיחות של אהבה', מדובר בעצם על היעדרה, כמו פסחו עליה, ונרמז מהלך הנישואים מראשיתו - "אי ציות לקול הלב/ לך פסוגר/ ערכי דת ותם מבלבל/ נערה בחומות שער" - ועד ל"סוף דבר/ באפידורל הרצון/ שחררה עבר/ מעמוד שדרה עקם", וצאתה בגב זקוף מכלא חייה. בכוח התמקדותה של הלשון במשמעותם של האירועים הקונקרטיים נוצר מהלך של התגברות והתעלות. גם השיר שעל שמו קרוי הספר נותן ביטוי לשחרור וחושף את תכונות היסוד בשירתה של אברהם-איתן.

השיר 'שירת השחרור', כמרבית שירי הספר, בנוי כמבט לאחור, נוקב ומטהה. הוא נבנה כאנלוגיה להתרחשות בין צייד לבין ציפור (שחרור) נמלטת; הצייד אטום לסבלה ולשירתה וממוקד בניסיונות לצודה, אבל "השחרור" כבר נמלט אל צמרת העץ, "שר את רקוד הזמן המקרב/ אוהבים/ ומניח לעולבי החיים/ להאסף אל פלאם".

במדור 'שירת הצומח' כונסו שירי אהבה לטבע הארץ-ישראלי באנלוגיה לנפש האדם. השירים מצויים במרחב שבין המטאפורה לאנלוגיה. הטבע אכן קיים לעצמו ונוכח, ולרוב נוכחותו היא הקובעת את ראשיתה של החוויה או התהליך

מביט בעין אחת ועוצם את השנייה. משורר יורה בשתי העיניים, עין אחת לעבר המטרה ועין אחת לעבר המוסר והעבר. עין אחת לעבר המכוער ולעבר הכאב ועין שנייה לעבר היופי והבשורה החדשה.

אלפרד כהן

נאחזת בקרנות המילים

רחלי אברהם-איתן: שירת השחרור, הקיבוץ המאוחד 2017, 100 עמ'

"נאחזת בקרנות המילים", כך בשעות מצוקה, כותבת רחלי אברהם-איתן בשיר 'חור בלב' (עמ' 26). וחושפת את סוד ייחודה של שירתה, בשפה מרוברת במקורות היהודיים, ומאחדת אותם עם מושגי זמן ההווה: "חור בלבי שוכן מקדם" אבל עתה, "קפאו תהומות בלב ים/ בים הלב/ לב עם זה. חר שחר/ בגלקסית הנפש/ נאחזת בקרנות המילים/ באהבה חמקנית/ למצא מזור/ לאחז בקרן אור". כאותו נרדף הנאחז בקרנות המזוכה, מבקשת הדוברת הצלה בכוחן של המילים ובמבען בשירה. השירה היא לה גאולה והצלה, מתן כוח ואחידה בקיום. כלומר - הכרח קיומי, לא רק מבע רגשי ואמנותי: וכמה נמצא כוחן של המילים? בהיותן טעונות מסורת, בהיות להן שורשים עמוקים מבית אבא והם המעניקים ללשון משמעות וכוח. כך ניתן בכוח המילים להביא לעילוי המציאות, לחשוף בה את הטוב והמואר ולמצוא נחמה, כנאמר בשיר, 'העברית של סבא' (עמ' 80-79): "אבותי יושבי אהליה של שפת עבר/ איש תחת גפנו ופסוקיו השגורים/ ופיוטיו הנמסכים כשמן יקרות על עור/ מעלים את קומת הנפש אל גגה..." וכך המבע האינדיווידואלי החד פעמי כמו נאחז בקרנות המזוכה המילוליות, הנטועות עמוק בשורשינו, ומערבן עם מילות זיקה לטבע ולהווה. כמו שנאמר בשיר 'סימפוניית הנפש' (עמ' 76): "שירים (הם) כגדות הלב - אבנים להניח לעוברים דרכם/ לחצות נהר סואן", "לחונן ולפנים פעולה רחוצה/ מנשבת השירה", כי בה "אנחה מתהפכת לצליל מוסיקלי"; והנפש מוצאת את עילויה, נעשית טהורה ומבעה מחזק את הלב בסאון הקיום.

זה כמדומה הקו המאחד את שישה מדורי הספר, הכרוכים זה בזה גם בזיקה משפחתית: 'שירים לאקס' (על גירויים כאובים ועל מה שקדם להם), 'טעם התפוח' (על יופיה ומורכבותה של אהבה חדשה), 'שירת הצומח' (על הטבע הסובב כמגלם אנושיות), 'שבת אחים' (13 שירים, שיר לכל אחד מאחיה, אשר חמישה מהם התעוררו, אחד נהרג עם סיום שירותו הצבאי ואחת נפטרה ממחלה קשה), 'קומת המילים' (שירים ארס-פואטיים, שנרמז בהם גון קבלי) ו'אפילונו'. השירים מקיימים זיקה הרוקה לאנשים קרובים ומעוגנים



מנוגדים: לאהבה אין קץ אך אולי גם לאיבוד העצמיות. גם 'עץ זית' - 'שרשיו בשמים/ אמירו רכון אל הנחל/ תפלת הרוח באושת עליו/ בדין שופעי פרי'. ומה הפלא, אם כן, כי במסיק ילדה 'מגרשת חשך/ ואור גנוז בשבעת בדי/ כסך כוכבים לראשה'.

הטבע הארצי-ישראלי רווי יופי, אור גנוז וזוהר וניתן להגיע עמו לעילוי הנפש והמציאות, והוא גם מאפשר להתמודד עם כאב עמוק. ואמנם נוגעת

ללב ההתמודדות עם האבל על האחות ברוריה שמתה בייסורי מחלה קשה. פריחת האלמנרה שהשתיים שתלו יחדיו גורמת לכך "שהיותה עמקה באדמה פורצת אלי" ומסכת ייסוריה עולה בתודעה ומכאיבה, אבל גם מחוללת קשר מיסטי כמעט עם הווייתה: "עננים מתפרקים מטפטפים בגבעולי האלמנרה/ כאינפוזיה... ועתה, בעת הטיפול בהם, הדוברת 'חשה אותה בפריחת העד-הפגלה'".

מכל אלה עולה תפיסת עולם ייחודית, לפיה ניתן במבט לאחור לחשוף מתוך סבל הקיום ניצוצות של טוב, של אור ושל חסד בחייהם של המיוסרים. החישוף הזה עשוי להתממש בכוחה של השירה, וביתר שאת בזו המקיימת זיקה למסורת ולמקורות, המאפשרים בעושר להביא לביטוי את עומק הקיום על ניגודיו ומשמעותיו.

אתעכב עוד על שני השירים המופיעים כאפילונו, והם מוקדשים לשני נכדיה. בראשון, המוקדש ל"אורי", נרמז תהליך הלידה ואפילו נקשר, כמדומה, באמירה נועזת כי זו באה "לתפר בחוט של אור" קשרי משפחה. בשיר השני, מוליך השם "אלמוג" לשדה משמעויות של ים: "אני יודרת ים/ אוספת לחיקי/ אלמוג/ שזה עתה הגיח/ וכבר מפיו אור/ לכל אצות לבי/ שפשוטו/ על כל שונות האשר..." "על כן, השלכת מחיקי/ כל צדפי הכאב/ והעלבון/ לפתח בקו סליחה..." והרי זו חתימה ראויה לספר מקורי ומיוחד, המוצב גם ברצף של שירה ומסורת.

ארנה גולן

היד הנעלמה בתוך בובת הגרב

אלי שמואלי: האל שהכזיב הוא אתה, פרדס 2017, 95 עמ'

בספר שיריו הראשון האל שהכזיב הוא אתה ממשיך אלי שמואלי במגמה שאפיינה את אישוליים, ספר הפרוזה המצוין פרי עטו (פרדס 2015). כתיבה ניהיליסטית, מודעת לחוסר הישע, לריקנות, העליבות וחוסר התכליתיות האוחזים בחייו המודרניים של האדם בכלל והאמן בפרט. גם כאן נושאים כמו פנטזיות מיניות שאינן נושאות מימוש ופורקן, הרגשות דחיה, הליכה בשוליים נגד הזרם המרכזי מובילים כתיבה ישרה, ברורה וחסרת רחמים, המכה ברצף של פולסים חשמליים בבשרו של הקורא השבע, בעל שביעות הרצון העצמית המזויפת.

השיר 'האל שהכזיב הוא אתה' שעל שמו נקרא הספר, מציב מראה מדויקת מול אותו קורא, וזו מטילה עליו, וכמובן גם על הכותב, את מלוא האחריות לפסיכיות הקיומית ולבחירה העצלה והקלה בהתנהלות המוכתרת:

"כשנותרנו חשופים, / עירומים מכל טלאי ההונאות/ העצמיות/ השקופים לכל-אחד/ מלבדנו, / אז, הסתבר לנו שהכזבנו. / אם אתה ריבון של עולמך, ואתה אימפוטנט מסכן שכל היום/ רק מביא ביד, / אז האל שהכזיב/ הוא אתה."

שמואלי תולה ביצר ההישרדות את האשמה המרכזית בדחיפת האדם למימוש חיים מזויפים במקום חיים יצריים, מלאים ומסופקים. האדם מתכופף, מתאים את עצמו לסביבה, פועל אוטומטית, ממלא את רצונות האחרים כדי להבטיח את קיומו הפיזי; כי אם לא ימלא את חלקו בפסיפס העבדות המודרנית, מישוהו אחר ייקח מיד את מקומו, בטבעיות אכזרית, בלי שמאן דהו יתקומם:

"בכל רגע יכול לבוא מישוהו/ ולהחליף אותך. / מישוהו יכול לבוא ולהחליף אותך. / זאת לא בעיה.... אתה הרי היד הנעלמה/ בתוך בובת הגרב. / תבוא יד אחרת. איש לא ידע.... את התפקיד שלך יכול למלא כל אחד. / יבוא, יקבל חפיפה, ילמד קצת, / יכנס אל הגרב, ויעשה קולות מסוף הגרון- / אני עובד חרוץ וידען. / אני בובת עובד מגולח [...]. יפטור אותך, תישאר יד לבנה/ כמו תולעת/ שאף פעם לא היתה מחוץ לאדמה... / תגלגל לרעב, לכבדות, ואז תחפש/ גרב חדש."

גם שקיעה בשיגעון או באפתיות, ליתר דיוק, כפי שמשמע מהשיר הבא כפתרון הולם להתגברות



על סחי החיים אינה אפשרית, כי כאמור צריך לשרוד, למלא את המשבצת שהועידו לך בתוך הרקמה האנושית המורכבת:

"לא נותנים לבנאדם להיות משוגע/ להתכווץ על המיטה/ ולבהות/ בקיר שלפניו/ לנטוש את העולם הזה/ ואת עצמו... כל הזמן בועטים בבנאדם, מטלטלים אותו, מנערים מהמיטה, מגלגלים מהשמיכה."

החברה המודרנית זקוקה לסוכנים מועילים, המגויסים לצורך משיכה חלקה של החבל הגורר מטה את הפרגוד: המסך המכסה את החרדות הקיומיות של האדם תוך כדי הצגת בידור זול בקדמת הבמה. הספרות הרגילה והעמוקה עשויה לעורר מחשבות טורדניות ובלתי פרודוקטיביות, ולעומתה "ספרות טלוויזיה היא רבת-מכר... היא הופכת את הקורא לצופה... האנשים שקועים בחרדות ובספקות העצמיים. / בצפייה הם מחפשים שכחה עצמית/ דרך חלומות של אחרים, כדי לקבל הפוגה מזה. מעצמם. / מהאלמוניות, מהבדידות."

אלי שמואלי אינו פורץ דרך. שירתו אינה מתוחכמת ואינה עשויה רבדים על רבדים. למרות זאת היא מצליחה להעמיד מולנו תמונה מדויקת עד כאב, תמונה שאינה מעיזה בחיי היום יום להתגלות במלוא כיעורה. היא מוכיחה לנו עד כמה אנו מוותרים לעצמנו ומאפשרים לחיים לחלוף על פנינו, כמו כלום.

שלמה בן-כסה

מתריסה שחרור

קרן בן יצחק: זה קורה עכשיו, הוצאת גוונים 2017, 48 עמ'

אל תתנו לזוהר הצפוני של ד"ר קרן בן יצחק, גם לא לתואר הדוקטור למדעי המוח, להטעותכם. המחקר של בן יצחק עוסק אמנם באובדנות בקרב צעירים, אולם לאחר שנכחתי באחת מהרצאותיה, יצאתי בהתרוממות רוח. האובדנות בספר השירים עולה לא אחת, אבל היא נכתבת ביד רכה, ברגישות יוצאת דופן ובאופן מרומם.

בן יצחק כותבת ממעמיקה האפלים, של נפש המתנפצת מבפנים, כמו ציפור אל תקרת זכוכית, ויכולה לה. בן יצחק מבקשת להשתחרר מכבלים בלתי נסבלים, שהם כבלי ילדות של מי שהקדימה את

זמנה בצמיחתה לגובה, תרתי משמע. החברה לא סלחה לה על כך. על כן "כיביתי את האש בצמרת קומתי", היא כותבת באופן מעורר הזדהות. אלה כבלים המונחים עליה כיוצרת, כאשה, כאם, כבת לאם ("אשה יכולה לזכות לעצמה שד ... רק בגלל שהיא רוצה") וכבת לאב ('לאבא שלי אין סולם').

בן יצחק נאבקת ומתריסה שחרור. עם זאת היא עדיין שם, תומכת בסובביה ויש לה די והותר זרועות, גמישות וכוח. אני מחכה לעוד שירים שלה בעתיד. השירה שלה עדיין מחטאָה ומרפאָה את פצעי עברה, והשמש, העולה ממעמקים אלה, מקרינה זוהר שאיננו נחלת ילדות קלה. ובכל זאת היא ממשיכה קדימה באומץ וכיפוף. וזה קורה עכשיו:

ממתִינָה לִי טְרַגֵּדִיָּה גְדוֹלָה
בִּינְתִים הִיא רַק צוּפָה בִּי
נוֹשֶׁפֶת בְּעֶרְפִי
מִתְגַּבֵּבֶת בֵּין סְדִינִים

טְרַגֵּדִיָּה נְרַקֶּמֶת
אֵט אֵט עַל יְדֵי אֲבָרָן
שֶׁגָּדַל וּמִתְפַּשֵּׁט בְּכַיִשִּׁים
שְׁמוּבִילִים הַבֵּיתָה.
(עמ' 24)

אל תפספסו את זה. היא כה מתעקשת עד שהיא חוקקת זאת על אמת ידה. (ראו התצלום על העטיפה). ואני, נטולת קרקועים, חשה את הכאב בתחתית הגב שלי, וכמעט רוצה ליטול את אמת ידה השופה מהכריכה. בן יצחק נלחמת על חייה, מטפסת על עצים גבוהים, מביטה בהם מלמטה והם מזהים אותה, את הילדה הקטנה. "אל תמנע ממני לרוץ אל החברים שלי/ כשאני רואה אותם, כך ילדים נוהגים/ שעדיין לא נמנעים" ('אני כאן', עמ' 23). היא מורדת בפטריארך; מרד הנעורים מתאחה בשיר 'קתרזיס' עם מאבק המרד לקבל את חייה בחזרה אחרי שהעניקה חיים לעולליה. ואגב המרד והמאבק לשחרור, היא משליכה ללא רחם את נעורי הביסור שלה עצמה: "אין לי כוח למגרות מטופשות מלאות סודות/ של מתבגרת הורמונלית /... / השלכתי אל על את יומני היקר/ שכל עובדי משאית הזבל יוכלו לקרוא ולחייך" ('קתרזיס', 10).

חרדת נטישה, ייסורי פרידה, אובדנות, בגידה וחרטה, מוות, מאבק גורלי על אהבה, כל אלה באים לידי ביטוי בשורות כמו: "גבר ששומר אמונים/ לפאלוס שלו, שואף ונושף/ החמצה /... / גבר שגובר על נוקשות לבו, / יחדור כל אשה" ('גבר ללא מוצא', עמ' 17).

או בשורות הנהדרות שבכותבן אני מבינה מהי קנאת סופרים: "גברים מותירים את הריח שלהם



קול קוראת!

יריד ספרי נשים
במסיבת השקה
לאש קטנה 77

לפרטים והרשמה:
info@kinoclan.org



הופעות חיות, אלוהות
יין ואוכל טבעוני
בחוספת שירה בוערת,
נאומים חוצבי להבות
ושולחן ערוך עליו
תוכל כל כותבת
להציע את ספריה
למכירה או להחלפה.

KINOCLAN
WOMEN WITH CAMERAS

אש קטנה 77
סדרה חדשה לשירת נשים
בעריכת ד"ר אפרת מישורי
מזמינה נשים כותבות
להשתתף ביריד מכירה
והחלפת ספרים.
המוקדש לספרי נשים.

מועד אחרון להרשמה:
1.10.17

בארמה /.../ גם אני רוצה להריח אדמה/ ולדעת
היכן אתה" (טריטוריה, עמ' 18).

יש בספר גם שירי פיוס עם הגבר ועם הנשיות,
אבל גם בפיוס ובאהבה יש מאבק והפתעות
שטומנים החיים: "צמח לך ג'ונגל בתוך
הגולגולת/ ולי אין מצ'טה לפלס את הדרך/
הביתה" (ברגע זה, עמ' 27). רבים הנושאים
שבו יצחק נוגעת בהם, ואכן, כפי שנכתב על
גב העטיפה, "שיריה נורים כמטענים מילוליים
רבי עוצמה". היא חייבת עכשיו וכרגע, ואין זמן
לחכות, להביא את כל הבשורות ומיד, וכל שיר
בספר יכול לפרוש כנפיים ולהפוך ללהקה שלמה
בשמי השירה.

שולמית זוננברג

עד אישי לאדם ומסעו

רוברט האריס: דיקטטור, מאנגלית:
אמנון כץ, כנרת זמורה ביתן 2016, 387
עמ'

הסופר והעיתונאי האנגלי רוברט האריס אינו
קוטל קנים, ומאחוריו ספרים הרבה, שתורגמו
לשלושים ושבע שפות. מספריו שראו בעברית:
אניגמה, ארץ אבות, ארכנגלסק, פומביי, סופר
הצללים, וקצין ומרגל.

בדיילי טלגרף נכתב עליו כי
"מאז רוברט גרייבס לא קם
סופר בעל עוצמה דומה שהצליח
להקים לתחייה בדינונית את
רומא העתיקה".

גיבור הספר הוא קיקרו -
נואם, מדינאי, סופר ופילוסוף
ברפובליקה הרומית המאוחרת.
קיקרו - שנחשב לאמן הפרוזה
בשפה הלטינית - נולד
בעיר ארפינום (כיום ארפינו
שבאיטליה) בשנת 106 לפני
הספירה, ומת (נרצח או התאבד)
בשנת 43 לפני הספירה. ניתן

לומר שבין לידתו לבין מותו התרחשו האירועים
הסוערים ביותר בתולדות הרפובליקה הרומית,
אירועים שהביאו לבסוף לכינון קיסרות.

הספר נכתב כביכול בידי טירו, מי שהיה מזכירו
הפרטי של קיקרו. אותו טירו התפרסם כממציא
שיטת הקצרנות הקרויה על שמו, וכתב גם מסות
אחרות על התפתחות הלטינית. אולם לא רק עליו
יש מידע, אלא גם על דמויות נוספות המופיעות
תחת הכותרת "הנפשות הפועלות". ובנוסף,
לאחר מכן ישנו פירוט של "מונחים" (בתחילת
הספר מצויה אף מפת איטליה מהתקופה).
למעשה, רק מהתורות שבסוף הספר, ניתן ללמוד
על עומק ורוחב היריעה שבה עסק המחבר.



הספר אבד במהלך התמוטטותה של האימפריה
הרומית. על אף היותו (של קיקרו) ממעמד נמוך
יחסית ליריביו האריסטוקרטים, והרף חוסר
העניין שלו בענייני צבא, בפיתוח כישוריו כנואם
ובכינתו המזוהירה, הוא נסק במהירות מטאורית
במערכת הפוליטית הרומאית, עד שכנגד כל
הסיכויים נבחר לקונסול כבר בגיל ארבעים
ושתיים - הגיל הצעיר ביותר המותר לכהונה זו.

שנת כהונתו, 63 לפנה"ס, התגלתה כמכות
משברים, ובמהלכה נאלץ להתמודד עם קשר
להפלת הרפובליקה בהנהגת סרגיוס קטילינה.
לצורך דיכוי המרד הורה הסנט, בנשיאותו של
קיקרו, להוציא להורג חמישה אזרחים נכבדים,
פרשה שהעכירה את הקריירה שלו כל חייו.

כאשר בעקבות זאת איחדו כוחות שלושת
האנשים החזקים ביותר ברומא - יוליוס קיסר,
פומפיוס הגדול ומרקוס קארסוס, כמסורת
ה"טרימוויראט", כדי לשלוט במדינה, החליט
קיקרו להתנגד להם. בתגובה ניצל קיסר את
סמכויותיו ושיסה בו את הדמגוג האריסטוקרטי
השאפתן קלודיוס, שהיה אויב ותיק של קיקרו,
על מנת לחסלו. בהיעדר ברירה קיבל קיקרו
החלטת בזק להימלט מרומא. בנקודה נואשת זו
בקורותיו פותח הספר דיקטטור (עמ' 11-12) ♦

יוסי ברנע

ניתן להניח, שללא המידע
המסייע שבסוף הספר, יקשה
על הקורא הממוצע להבין
את העלילה הדרמטית ורבת
המהפכים. דומה שהערת
המחבר בתחילת הספר ממצה
אותו בצורה הטובה ביותר:

"דיקטטור' מביא את סיפורן
של חמש-עשרה השנים
האחרונות בחייו של המדינאי
הרומאי קיקרו, בצורת
ביגרפיה דמיונית שכתב
מזכירו טירו. אדם בשם טירו
אכן חי וכתב ספר מעין זה - אלה הן עובדות
היסטוריות בעלות סימוכין רבים. הוא נולד
כעבד בנחלת המשפחה, היה צעיר בשלוש שנים
מאדונו אך האריך ימים אחריו עד מאוד, וחי -
על פי סנט ג'רום - עד שנתו המאה. 'השירותים
שהענקת לי, ערכם לא יסולא בפז', כתב קיקרו
בשנת 50 לפנה"ס, בביתו ומחוצה לו, ברומא
ובארצות ניכר, בעניינים פרטיים וציבוריים,
במחקרי ובעבודתי הספרותית..."

חיי קיקרו מרובה הכרכים שלו, מצוין כמקור על
ידי ההיסטוריון בן המאה הראשונה אסקוניוס
פריאנוס. פלוטרכוס מצטט ממנו פעמיים,
ואולם כמו שאר תפוקתו הספרותית של קיקרו,

אריאלה בהלול-דימנד

הלוחשות לגברים

מאפשרות לקורא להיפתח אל המאורעות בתקופת דוד המלך מזווית אנושית ורגשית.

כשהיא מצטטת את דוד, אביגיל מספרת בגוף ראשון ובטבעיות, מבלי לזעוק, מבלי ליפות ומבלי לכער, את הרוך שבו ואת האכזריות שבו: "אינך יכולה ללכת אל האחוזה. מיכל זקוקה לך. קרה דבר שלא חשבתי כי יקרה לי לעולם. לנהוג כך באשה. זה לא הייתי אני. את יודעת את יחסי העדין לנשים לילדים... זה לא הייתי אני. ואני רציתי לשאול... 'אדוני המלך, מי זה היה אם כן האיש שאנס את מיכל?' (עמ' 171).

אך הנשים יודעות את מקומן. הן אינן מורדות בגלוי. גם זאת תבונתן. סיפורן האישי נשזר בכללי. מאורעות העם ומאורעות המשפחה נשזרים על אדמה רווית יצרים, מלחמות, חברויות, אהבות ובגידות. הן רואות הכל ומדברות על הכל. הן מבינות שהיפה והמכוער, הטוב והרע, השנאה והאהבה, שולטים כיחידה אחת במכלול החיים והדרמות שהן חוות: אביגיל מדברת על דוד אישה: "הוא קם על רגליו, נשק לתינוק בעדינות הידועה שלו, כמו נגע בשפתיו במיתרי הכינור, והגיש לי את כלב כמי שמגיש מתנה לאהובתו.... ואני חשבתי לי כי לא ריגלתי אחרי מיכל עדיין ולא עשיתי דבר לטובת הדויד בתחום הייעוץ" (עמ' 114). ובמקום אחר היא מספרת על הטרגדיה שבה הרג דוד בשוגג את בנם: "ואו ראיתי את הדם הקולח מגרונו של בני וגופו שמוט... (עמ' 209)

לכאורה זהו התנ"ך כפי שאנחנו מכירים, אלא שהוא מסופר על ידי אשה. ולא אחת. שלוש נשים. גבירות. חכמות מאוד, עקשניות ויוצאות דופן בחינוך שקיבלו ובהתפתחותן כנשים. ברצון של הנשים האלה לספר את ההיסטוריה "בזמן אמת" בחייהן, נטמן המסר של הסופרת: קראו את התנ"ך כפי שנחווה ונכתב גם בידי נשים. וכיוון שהספר נכתב מנקודת ראות של נשים, נצבעת ההיסטוריה התנ"כית בגוונים שאינם בקורפוס המקורי. ר' מיפו בוחרת את הדמויות התנ"כיות שלה, את המאורעות ההיסטוריים שלה, מה ייכנס ומה יישכח, ומה יתווסף כמידע חדש לדור הבא.

ההליכה בין נאמנות לכללים המקראיים לבין הרצון לחדש ולהוסיף, יוצרת תמהיל מבורך של מתח וסקרנות. כך נאמנה הסופרת לכללים המקראיים של אינן מוקדם ומאוחר, ושל מקום האשה כפי שהתנ"ך מלמד אותנו. היא גם לא מתכחשת לתרבות החיים בתקופה הזאת; גם שלוש הנשים שלה, הנשואות לגבר אחד בתקופה שבה היה הגבר כל יכול, ידעו שעל פיו יישק דבר, הן ברמה האישית והן בלאומית. הסופרת אינה מתכחשת לפרטים התנ"כיים, אבל היא כותבת אותם ומשלימה אותם מנקודת מבטה, ומרשה לעצמה למלא פערים, ולהשלים פרטים היכן שלדעתה מתבקש שיתווספו. כך מפיה של אחינועם אשתו של שאול, שהיא גם אשת דוד: "מעולם שאול לא גירש אותי, מעולם דויד לא נשא אותי ומשפחתי מתנכרת לי, מאז נהרג אחי נועם" (עמ' 78). ר' מיפו גם ממשיכה את הסיפור המקראי, ומחנתת את שלמה עם דמות שלא קראנו עליה בתנ"ך, איילה, נכדתה של אביגיל, ויוצרת סיום טרגי משלה לסאגה הזאת.

העובדה ששלוש הדמויות הנשיות מספרות את סיפורן בגוף ראשון, יוצרת אמינות ומאפשרת את האינטימיות הדרושה כדי לקרוא "מחדש" את המאורעות מספר הספרים. כמעט אין מחיצות בינן לבין הקורא. ובכך גם חידוש, הן אינן מהסוות לפרוט לפרטי פרטים, לתאר תחושות ודקויות, ובעיקר את נפתולי הנפש שהן חוות. מצד אחד הן חיות כגבירות בממלכה כל יכולה, עטופות בעושר ונהנתנות, ומן הצד האחר חייהן אינם מפסיקים לרחוש נוכח המורכבות, הידיעות והמעשים שאינן יכולות להם.

ר' מיפו: **שלוש הגבירות**, ספרי 'עיתון 77' 2016, 438 עמ'

ואם נשים היו כותבות את התנ"ך, האם הזיכרון היה משתף מאורעות אחרים, ואולי אירועים אחרים? האם המאורעות היו נכתבים בדגשים אחרים? האם מערכות יחסים היו נכתבות באופן שונה?

והאם קולן של הנשים במקרא, שאינו נשמע אלא במקרים בודדים, הוא תוצאה של כתיבה גברית את התנ"ך, כתיבה שהעדיפה "להחליש" את הקול הנשי?

ואם כן, מדוע מוחלש הקול הנשי בתנ"ך, אולי כמעשה בת יענה: מה שלא רואים לא קיים... השימוש בקול הנשי נעשה רק לשימוש של הגבר... האם כך התמודד הקול הגברי מול החוכמה והאינטליגנציות המרובות של האשה בתנ"ך?

האם כלפי חוץ, בנראות ההיסטורית, הנשים שימשו כלוחשות לגברים מאחורי הפרגוד, אבל הלחשים שלהן הם שהניעו את גלגלי ההיסטוריה מבלי שנרשמו על שמן?

ואולי ידעו גם הגברים וגם הנשים בתקופת המקרא, שדווקא הן, הנשים, ששמותיהן לא נודעו או שנודעו רק בשמותיהן, היו חזקות וחכמות, לחשו לגברים והשפיעו על המנהיגות ועל ההיסטוריה המקראית?

ר' מיפו בוחרת בשם עט כדי לכתוב פרקים נבחרים מהתנ"ך שלה. היא מוציאה מאחורי הפרגוד את הנשים, פורסת לפנייהן שטיח אדום, ומעלה אותן לקדמת הבמה. הנשים שלה לא לוחשות. הן מדברות בגוף ראשון, ומספרות את סיפור חייהן.

זהו רומן על תקופת חיים מורכבת ומלאה יצרים, שהמאחד אותה הוא דמות גיבור אחד: דוד המלך, מנקודת המבט של שלוש מנשותיו: מיכל, אביגיל וכת שבע. הן מספרות את סיפורן על מנת שייזכר בדורות הבאים: "כמיכל... מספרת לפפירוס את תולדותיה. גם אני יושבתי כך מספרת את סיפורי..." (עמ' 48) אומרת אביגיל. זה ספר שבו נשים מספרות על נשים. זה ספר שבו נשים מספרות על גברים. זה ספר שבו נשים מספרות על מדינות ומדיניות. הסיפורים, שהם מעין יומן חיים, תיעוד, מסופרים מפיהן של נשים בעלות כושר הבעה יוצא דופן בדיוק וברגישות. כך הן מצליחות לברוא חיים שלמים, מבעבעים וגדושים, על פי הבנתן וראיתן.

מיכל, אביגיל וכת שבע מספרות את סיפורן בגוף ראשון. ללא מחיצות, ללא מתווכים. מה שהן רואות וחוות הן מספרות, ובמה שהן חושבות - הן משתפות את הקורא. והן אמינות וכנות, ומצליחות לראות בתוך המורכבות שחיו בה את החוזקות והחולשות, להבחין בתופעות, להבין את האנשים בתכונות הטוב והרע שלהם. הנשים האלה אינן עושות איריאליזציה לדמות האשה. הן אינן מחדדות את הדיכטומיה בין הגבר לאשה, הן מספרות בצורה טבעית וכנה את מה שהן רואות, מבינות ומרגישות. הן ישירות עד כמה שהן יכולות, הן אמיצות, והן

בכך שהן חופשיות במחשבותיהן ובכך שהן עושות שינוי בפועל בדיומו הנשי שלהן בהיותן נשים משכילות, שאינן מוותרות על האני הפנימי שלהן.

והן אינן מוותרות על אימהות טובה. כל אחת על פי הבנתה. החוכמה שלהן היא בעיקר בתבונתן להבין ולברור מתוך מצב כמעט בלתי אפשרי שבו הגבר שולט, היכן הן יכולות לחולל שינוי. עקרונות כיבוד האם ולא דווקא האב מופיעים בעוצמה בספר. הילדים גדלים עם האמהות, וזה בא לידי ביטוי מודגש בדברים שאומרת אביגיל על דוד ואמו – "מכל משפחתו אהב אביכם את אמו, אהב אותה אהבה עזה" (עמ' 416).

למרות שהספר הזה רווי דם, הקריאה בו אינה מבוהלת ואינה מפחידה. הדם היוצר חיים, הוא הדם הממית חיים.

ר' מיפו מעבה את הדמויות הנשיות שלה, ודרכן נכנסת לתוך המחילות האפלות ומנהרות האור הרוחשות. המצב הכמעט בלתי אפשרי של גיבורותיה, בהיותן חכמות, רואות את הגלוי וגם את הנסתר מחד, ובחזקת בעליהן מאידך, מחייב אותן לעמוד כל הזמן על המשמר: בגידול ילדיהן, בחייהן בארמון המלך, בהתנהגותו של המלך, בתככים בחצר המלכות.

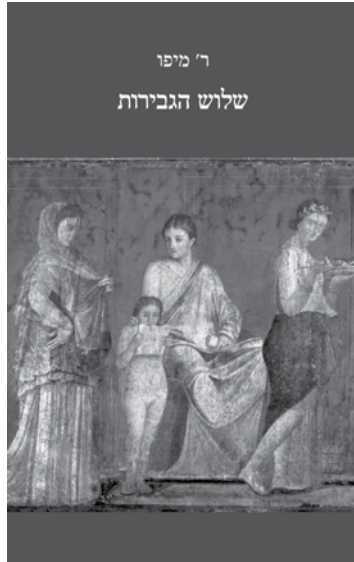
רבות המעלות האנושיות בנשים האלה: הן אינן בזות למשרתים ולא לעבדים, הן אינן מרגישות כי זכותן לנהוג שררה באנשים המביאים מס לחצר המלוכה. והן אוהבות הרפתקה, הן יצרניות וסקרניות, כפי שאומרת אביגיל על דוד: "אלפי קורי עכביש בלתי נראים עטפו אותי ולפתו אותי סביבו וכבר לא יכולתי לצאת מהתסבוכת הזאת ונכנסתי למלכות מתוך רצון עז להמשיך ולהלך במבוך זה כאילו יביא אותי הלאה והלאה למקום קסום..." (עמ' 158)

הן לא מתיימרות לדעת מה שהן לא יודעות, וגם בזאת חוכמתן: "כל כך הרבה דברים לא ידעתי ... כלומר במשק ביתו של הרוד... אבל הכל פעל כשורה. לא נתתי לאף אחד עילה להתרשלות במילוי תפקידו" (אביגיל, עמ' 59).

שזירת הרומן על פי רצונה של המחברת, מתאפשרת גם בעקבות כוחם של הנסים והמיסטיקה התנ"כיים. יש מהלכים שאינם ניתנים להבנה, שמתרחשים בכוח הנס, או הנבואה, או כוחות שאינם מובנים. כך יכולה הסופרת לחבר חיבורים ולגשר על המידע החסר: כפי שאביגיל מפרשת את עקרותה של אחינועם ושלה בקללה של מיכל: "...אולי הקללה שלה בלבה, אולי היא מעולם לא בוטאה, אבל אולי זאת הסיבה ששתינו לא זכינו עדיין לפרי בטן" (עמ' 78).

הספר הזה רועש וגועש ולא נח לרגע. והכל בכתיבה מנומסת. במילים יומיומיות ופשוטות הנשים מוסרות את ההיסטוריה. הן אינן מוחצנות, אבל התמונות העזות, החושניות, מתפרצות ורוחשות מכל עבר.

הקול הפמיניסטי והביקורת על היחס לנשים בתקופה היא צץ ועולה מתוך סיפורן של שלוש הגבירות, במעשים ובמילים המפרשות את האירועים. כך הילה, בתה של אביגיל, בסיפור שהסופרת ממשיכה מעבר לפרקי התנ"ך הידועים: "דנים בילדה כמו היתה כבשה, ומוסרים אותה מיד האב לידי הבעל, והיא עדיין תינוקת בחיתוליה. האם מישוה ישאל לדעתה, האומנם תרצה הילדה בבעל זקן...?" (עמ' 417). ♦



האפשרות לשמור על שפיות בתקופה כזאת – היא להתחבר עם הנשים שליךך. בחוכמתן הן לומדות לקבל אחת את השנייה, ולאהוב את מה שהאחת מעניקה לחברתה. למרות הקנאות, ההעדפות של דוד, יחסו אליהן ועוד.

תבונה נוספת הבאה לידי ביטוי בהתנהגותן של הגיבורות, היא דווקא הכניעה הנשית והציות למנהגים, להבנה שאין ביכולתן למחוק ולשנות סדרי עולם. בתוך מהומות הגברים, המזימות והאינטריגות, הן מצליחות להגיה ולהפציע במלוא הדרן הנשי, ביופיין הפנימי, ובתבונתן לנווט ולהשפיע על הגברים שבמחיצתן. הנשים האלה כמו התברכו בחוש שישי המאפשר להן לטוות ולהרחיב את השפעתן. הן חיות על פי המסורת ומקבלות אותה, יודעות שייעודן להמשיך את חיי משפחתיהן ואף רוצות בכך. הן מנצלות את כל המעלות שהתברכו בהן ואינן מוותרות על המנעמים.

מעניין שדווקא הגברים הם שדחקו בנשים האלה ללמוד ולהשכיל. אביגיל היתה אשתו המוערכת של דוד, אך היא לא איימה עליו בחוכמתה ובנאורותה; להפך, הוא השתמש בידע הזה וביקש לקרב אליו את כל מטען החוכמה והכישורים שלה.

חשוב לומר, נשותיו של דוד אינן משתיקות ואינן מנמיכות את הקול הגברי. למרות היותן גבוהות מדוד ויפות ממנו, ואף שוות לו בחוכמתן, דוד – האיש שחיתנו אותן איתו, הוא אהובן הנערץ, גם אם לא בכל התקופה, לפחות בחלקה. אפילו מיכל, שנלקחה מבעלה על מנת להינתן לדוד, אהבה אותו ורצתה אותו עוד לפני נישואיה. הן יכולות להצביע על הרוך שגילה כלפיהן ועל אבהותו הנפלאה לילדיהן. על כישורו למוסיקה, על חוכמתו ועל מנהיגותו, הן מדברות בהרבה הערכה. והן גם יודעות לדבר על אכזריותו ועל תכונותיו הממוכרות. זה כוחן וגדולתן של הנשים האלה, שאינן מרגישות נחותות בפני הגברים שלהן, ולכן יכולות לדבר בגוף ראשון על הגבר כפי שהוא. המתח הזה בניסיון ולפרוץ את המעגל הכל כך נוקשה ונחרץ, שהגדיר את מקומן של הנשים בתקופה ההיא, נעשה בתבונה ובהבנה שהן אינן יכולות להיות אדון לעצמן. אבל בתוך השבי של נשים, הן אמיצות. שומרות על אישיותן המיוחדת ועל חוכמתן, וסוללות לעצמן איים או מפרצים זעירים כדי לשמור על העצמיות שלהן ועל כבודן כנשים בעלות דעה.

הסיפור קולח וזורם, ממשפט למשפט, מתיאור לתיאור. השפה כביכול "שקטה". היא לא פומפוזית, לא מצועצעת, המשפטים פשוטים וברורים, אבל בתוך "השקט" התחבירי הזה, מועברות ההתרגשות, התסיסה, הסערות הנפשיות בכל עוצמתן. ואולי גם זו גדולתן של הנשים האלה, שידעו כיצד להעביר את סיפורן במילים פשוטות, ישירות ונוגעות, לא מתלהמות אלא נלחשות ונזעקות לתוך חושי של האיש השומע: "חיבק אותי ושוב החל במשחקי הליטוף, ושוב גופי נענה לעונג, אבל עמדתני על המשמר. אלא שהפעם העונג המשיך והמשיך עד שהביא אותי מעבר לשערי עדן..." (עמ' 36): כך אביגיל על מעשה האהבה עם דוד.

הגיבורות חיות בממלכה שיש לה כללים מקובלים. תקופות חיים שלמות נתפסות מבעד לעדשה הנשית שלהן. הן שומרות על עצמן

בוא, תתקרב, אני אראה לך שהלילה זוהר

עודד וולקשטיין: **משמרת לילה**, ידיעות אחרונות
2017, עמ' 279

משמרת לילה. מה יש בו בלילה שזקוק למשמרת כלומר, לשומר? וולקשטיין מתעקש להיות ללילה שומר. אבל לשם מה? או שמא מוטב, בשם מי? בשם האהבה. וולקשטיין שומר קנאי, סיפוריו נמסרים מפיו כשהלילה הוא האתר המרכזי ממנו מופקות מחשבותיו הערות. ערות, בזמן שכולם ישנים, שינה שקטה, עמוקה וכבדה. רגע עצימת העיניים העייפות, הכבדות, רגע החושך המבורך, הוא הדקה הארוכה של יקיצת שומר הלילה. והרגע הדק הזה שבו העייפות הופכת לערות, הרגע שבו עצימת העיניים מבשרת על פעירת העיניים לרווחה, הוא-הוא הרגע שמכונן את סיפורי המסע המאלפים שמתועדים במשמרות הלילה הארוכות שלו.

"אל תפחד", לוחש וולקשטיין לקורא שלו.

"בוא, תתקרב, אני אראה לך שהלילה זוהר."

שומר מיומן הוא, ללא ספק, אבל בל נטעה, שומר מיומן אינו בהכרח שומר-נאמן.

משמרת לילה הוא ספר העיון השני של וולקשטיין. בספרו הראשון **אני אומר לכם שאני מת!** (רסלינג, 2016) הוא היטיב לתאר את מנגנוני סיפוריו של אדגר אלן פו ופיתח מפה פרשנית משוכללת וטובענית של אופני הקריאה ביצירותיו של פו. וולקשטיין הוא פרשן נאמן, נאמן בעיקר לטקסט שאותו הוא קורא, הוא מסרב, פעם אחר פעם, לשמור על

מידת הפער בין הפרשן לבין הטקסט ומבקש להגשים את הפער הזה באמצעות מגע לא מנומס. מגע, שתמיד נועד לכישלון; שכן, פעולת הכתיבה והקריאה מבוססת על פער התיווך הזה, על המרחק שמאפשר קריאה בעוד הקרבה והמגע לא מאפשרים קריאה ולפיכך לא מאפשרים את תקומתו של הפרשן. הרווח, המרחק הזה מטריד את מנוחתו והופך אותו למפלצת פרשנית שמבוקשה אחד הוא: צמצום המרחק המכונן את הקריאה; מפלצת דלוקה, רדופה משאלת מוות - לגעת בטקסט. וולקשטיין, חוקר ספרות מחונן, יודע היטב כי המשימה הזאת בלתי אפשרית, היא מזמנת כישלון, אבל הוא לא נעתר לתבונתו, הוא לא נענה למוחו הלמדן. הוא רוצה לפגוש את הטקסט אחד על אחד. להיות הוא. להיות לו. על הכישלון המובנה הזה נפרשות עשרות המסות **במשמרת לילה**. הספר מגולל מסות פרשניות מלומדות וחריפות החוצות מרחבים, זמנים ותחומי עניין: הוא מבקר ביצירות ספרות גדולות, מתארח בספרות פופולרית, מתעכב בשירה ובטקסטים מקראיים ויוצא להתבונן בתערובות אמנות. נדמה שוולקשטיין נוגע כמעט בכל, שוב ושוב, אך בכל זאת; קורא, מפרש. שומר לילה, שיועד שאת מה שלא

ניתן לעשות באור היום המסנוור לטקסטים תרבותיים, אפשר, ואף רצוי שיעשה בלילות.

חוקרת הספרות והפסיכואנליטיקאית ז'וליה קריסטינה היטיבה לתאר בספרה **סיפורי אהבה** (1983) את לשון המאוהב. בין השאר, היא עומדת על כישלון התיווך שטבוע בשפת המאוהבים וטוענת שהמאוהב מדבר באמצעות לשון מטאפורית משום שרק המטאפורות מצליחות לבצע ולהעתיק את מצבו הרגשי הנוער אל השפה. כלומר, המצב הרגשי המאוהב מתמיד במסלולו לקרב בין המאוהב לאהוב, להקטין את המרחק. במונח זה, המאוהב מבקש להעביר את הבלתי-ניתן-לשיום, את האהבה אל האחר שאותו הוא אוהב ולהתמזג יחד. המטאפורות מתיקות את מצבו הרגשי של המאוהב אל השפה, הן מבקשות להעביר את המילים ממקום למקום ולהלחין יחד לכדי משמעות שטרם נבראה בשפה. בקצרה, הן מבקשות להגשים את המרחק בין המילים ולתמלל כך את הבלתי ניתן לשיום, את האהבה. כך לדוגמה, לשונו של המאוהב בוחרת לומר: "אני אוהב אותך כמו הים". בין אהבה לים אין קשר ובכל זאת המאוהב מתאמץ בלשונו, מבקש לרקוח מילים, להלחין זמנים, לחבר מרחבים - לגעת. משום שרק כך הוא מדמה - בשפה - את ההתמזגות שמצבו הרגשי מכונן. שפתו של המאוהב אם כן, תמיד חותרת לצמצום המרחק שעליו מבוססת השפה. המאוהב בפשטות רוצה לגעת במילים, לעשות איתן אהבה, להעביר אותן לאהובו בלי מרחק, בלי פער: הנה, קח. מילה: "אהבה" תעשה אותה לשלנו.

במונח זה, וולקשטיין הוא פרשן מאוהב. אש אהבה מדליקה את הלילות שבהם הוא שומר והוא נחוש לגבור על הפער המפריד בינו לבין הטקסטים שהוא קורא. כלומר, אוהב. "במקום לדבר, הוא עושה מן השפה מפלצת, מקים לו גוף של אהבה" (שם, עמ' 265). אלא שאהבתו, ככל האהבות, היא אהבה שמסמנת בעיקר את כישלון התיווך שלה. אוהב אומר לאהוב: "אני אוהב אותך", אבל יודע היטב שהמילים הללו לא מספיקות כדי להגשים את אהבתו, כדי לתווך אותה לאחר שאותו הוא אוהב. אהבה במונח זה, תמיד נותרת בודדה. כישלון התיווך שלה הוא אחרי הכל אפשרותה היחידה להיכתב, להיאמר - לשמור על מרחק. אפשר גם שירה. אבל כבר תמיד מילים, תמיד כמעט, אף-פעם לא מספיק. וולקשטיין למוד כישלונות, הוא מאוהב אחרי הכל, ומתוך הכישלונות המפוארים הללו ומבעדם הוא מבצע מופע פרשנות ממזר, חכם, רגיש ונועז, שנפרש במלוא עוזו, כל פעם מחדש, בכל מסה **במשמרת לילה**.

בעוד עמדת המאוהב של וולקשטיין מוצנעת באופן יחסי, עמדתו כשומר לילה מוצהרת וגלויה. עמדת השומר היא אחת העמדות המרכזיות בספר, אפשר שהיא הפיגורה הפרטית שעוטה וולקשטיין על עמדת הפרשן הלהוט. הפרשן מבקש להבין את השומרים, הוא פוקד את הבוטקה שלהם בלילות ומסייע להם במזון ובמים. הוא שומר לילה שיועד כי עמדות השומרים מאוכלסות באנשים שיתנו לו את המפתח לטקסט. השומרים נפרשים במקומות צדדיים, בכיתנים מעופשים וצרים, כמעט בלתי נראים, עיניהם של השומרים טרודות מחשכת הלילה, אך אצלם, אפשר שרק אצלם, מוחזק הסוד, לחש הקסמים: מילים שיוודעת לגעת ולא לדבר. לא סתם הרי מוצבים השומרים בחוץ. אפשר שקרכתם המידבקת, המסוכנת, גזרה עליהם את מעמדם החיצוני. אבל וולקשטיין רוצה להכניס את סודם אל הטירה, הוא יודע כמותם שרק הם מסתכלים אל נופיה של הטירה בערגה של מאוהב, ורק להם מכוח מעמדם - המאוהב והחיצוני - ניתנת האפשרות האחת להיכנס אל הטקסט.



אמירה הס

*

אַהֲבָה נוֹטֶפֶת דְּבֵשׁ עַד מִים מְרִים
אַהֲבָה עֲשׂוּיָה חֲמָרִים חֲמָרִים
לְכָבוֹת נְבֻדָּיִם נְפִתְלִים נְמַהֲרִים
נִסְעָרִים נְבַעְרִים נְכַמְרִים נְנַעְלִים נְשַׁפְּכִים נְשַׁטְפִים
עֲשׂוּיָה אֲרָכִים אֲרָכִים
פְּתִיל קֶצֶר פְּתִיל אָרֶךְ אֶסוּר לְדָרֶךְ
פְּרָצִים נְפָרְצִים

דקות

עומדת באיזה כביש. מוקף עצי עבות משני צדדיו. והרכבים נוסעים עליו בזהירות. ברחש של כבוד, הגלגלים מחליקים על האדמה. ציוץ ציפורים. דשא מכל עבר. כמה גבוהים העצים, נשמתם מתמרת בגעגוע נוגעים בתכלת. אשה על אופניים לבושת חולצת שיפון מרחפת על פני השלווה. עיני דואות אחרי שקף התנועה הקלילה והציפורים על אמירי הזמן הכל פורח בכוח הימצאו. טבע במלוא תנועתו מפכה כמו נהרות חיים. משפחות של במבים לא לעקדה אין הר מוריה. רק נפשי מכוונת אותי לשוחח עם אהובי נפשי החיות שעוברות בדרכי. אני מחלקת להם שמות. הבמבי עומד לפני ואני אומרת לו: הי יפה תואר. אני אמירה, חברה בנפש. ולך דקות dakoot אקרא - הוא אהב את השם. אמרתי לו: אם הבנת, תעשה סימן. הוא חייך בתוך ההתבוננות, שהיא החמצן שלי. אני מתמלאת עצים עלעלים ציפורים מים. וכל האנשים ספונים בבתי הגזית שלהם מקרבים שדה אל שדה, בלבי יקום מלא שדות. וגם אלה שהיו לי בעמק יזרעאל, עמוק יותר מתוך מרחקי אוקיינוסים. מי אוקיינוס הם דמעות אלוהים חיים. משתקפים אפילו על מסך האיפד. וגם בצללים אני מתאהבת. גם באור וגם בצל. ובמי שמפכה אהבה תמימה, שגם אם נפצעה, כאילו שום מכה לא נגעה בה. ואני אצל אליזבט שמשפחת אמה נספתה בשואה, ושתינו מעבר לזמן ולמרחב. הו אליזבט. בריכה של ביתך אנחנו שוטפות לכולנו את היגונים.

שהוא מדבר? הוא עושה אהבה עם מילים, נוקש בלשון, הופך רוח לחומר, מדביק לשונו לחכו, מסרב לספר, ובכל זאת, מספר אלף פעמים. כלומר, מפרש. כלומר, כותב. כלומר, אהב. בוחן את גבולות הלשון, חושף את דלות השפה כמו שרק מאוהב יכול וברזבזמן מעשיר אותה, מלבה אותה, ממציא אותה מחדש, רוקח ומלחים הבחנות מבריקות, חדר חרות מחשבתית מאלפת הוא מנסח הבטחה אחת: בוא, תתקרב, אני אראה לך שהלילה זוהר.

עינת ורצקי, בוגרת החוג לתרבות, מכללת ספיר. מבקרת ועורכת.

עמדת השומר מתחדדת וגם הולכת ומסתבכת במסה "הערה על 'לפני החוק' מאת פרנץ קפקא" (שם, עמ' 141). שומר החוק הקפקאי שתפקידו לשמור על האיש מהכפר שמא ייכנס אל החוק, נהפך תחת קריאתו של וולקשטיין לנשומר: "האיש מן הכפר שומר על השומר" (שם, 144) כלומר, האיש מהכפר הוא זה השומר על שומר החוק ולא להפך. ואם כך, אפשר שגם הלילה הוא השומר על שומר הלילה ולא להפך. אך מה פשר העמדה המשונה שנגזרת מהיפוך התפקידים הזה? על מה היא מעידה? את מי היא מסמנת?

אפשר שוולקשטיין הוא פרשן להוט של טקסטים תרבותיים; הקרבה הפיזית, הפומבית, שמציעה פרשנותו, מפרה את שלווותו של הפרשן המלומד, זה שיועד לאמוד את המרחק, זה המכריז על חוכמת פרשנותו מכוח המרחק. במובן זה, וולקשטיין מציע לשדה התרבות בארץ פרשן שכופר בהלכות הנימוסים של השדה ומחבל במשמרתם של שומרי הסף: המבקר או האקדמאי המנומסים. הוא חושף את עמדת הארוס הקרובה שלו ובכך מערסל את עמדת הקרבה של הפרשן הזהיר, המתיימר לבחון מרחוק את הטקסט שזה מכבר בא אליו מקרוב.

אלא שעמדת הקרבה כלומר, עמדת המאוהב, היא עמדה מסוכנת ומסכנת - גם במונחים של רווח והפסד כספיים, וגם במונחים של הון סימבולי בשדה התרבותי. משום שהקרבה המאוהבת חותרת תחת צו האובייקטיביות שהשדה מתבסס עליו, ומרמזת על האי-אובייקטיביות הטבועה במעמד המבקר/החוקר/הפרשן הניצב מול אובייקט המחקר שלו. "עיני פונות אליך, אבל אתה לעולם אינך פנוי. מבטי משתדל אצל פקיד הקבלה, ונענה בכל החדרים תפוסים. גם הלילה לא תארח אותי. אני חוטף מידי של הפקיד את רשימת האורחים, מצייץ ונחרד: שמי תופס את כל החדרים. אינך פנוי כי אין בך מקום פנוי ממני. אינך פנוי כי ראיתי אותך" (משמרת לילה, עמ' 272). המרחק הוא תנאי ההתקבלות - כל התקבלות, אלא שמאוהב, מסתכן תמיד, באי-התקבלות, במענה המסרב להכיל אותו: "כל החדרים תפוסים". וגם; המאוהב תמיד חוטא באידיאליזציה של אהובו, הוא יסלח לו על פגמיו, יהיה ערוך להלבין את שקריו. נאמנותו של וולקשטיין לטקסט היא נאמנותו של מאוהב ומבחינה זו הוא כמו מאבד ערנותו בוגד בעמדת השומר.

"במקום להיות נתינה של הלשון, הוא נעשה למחזרה הנלהב. אין-שמו הוא הלשון שבה הוא שר את אהבתו האסורה לשפה" (שם, עמ' 264). עמדת המאוהב, אחרי הכל, מתאפשרת באין-שם כלומר, באין שפה. אין שפה לאהבה. ובכל זאת, האהבה מתמידה בעקשנות כישלונה להיכתב. ובמובן זה היא יכולה להתגשם רק במנות קצובות, בהזקקים חטופים, בהבלחות, קצרות; הא: נדמה שתפסת משהו, והנה זה כבר איננו. ואם כך, רק בחסות הלילה והחשכה, משמע רק בתנאים של הסתר, הברחות, ההבוים והבלחות, יכול וולקשטיין להיות שומר הסף המבריח אל השדה התרבותי קריאות לא מנומסות, כלומר קריאות קרובות, נוגעות, חכמות, מתחכמות - מכל מקום: מאוהבות.

הלילה אם כן, אינו אלא זה השומר על שומר הלילה. שומר הלילה הוא שומר קנאי וחרד. אין הוא חרד מזריחתו של הבוקר, אלא ובעיקר מכך שיחטפו לו את הלילה. לכן הוא ממהר להכתיר את עצמו לשומר על הלילה, לשומר של הלילה; לא כי הלילה זקוק לשומר אלא, וביתר שאת, כי השומר זקוק ללילה כדי להיות. את מופע האהבה הזה אין לקרוא מבעד לנרקיסיזם הקלאסי אלא כבר תמיד במהופך: "נרקיסיזם אהב כל כך את עצמו. טיפס מי שלא מבין שהוא אהב גם את הנחל" (דליה רביקוביץ).

משמרת לילה מציע קריאות מבריקות לטקסטים תרבותיים מגוונים. צריך להקשיב לו, לשומר הלילה, מה הוא אומר? ומה הוא עושה בזמן

תמונות מופשטות ותצלומים קונקרטיים

שני צדי הזמן

בשירה של צדוק עלון

מה שהצילום מעתיק לעדיי־עד אירע רק פעם אחת; הוא חוזר בדרך מכאנית על מה שלעולם לא יוכל לחזור שנית בממשות. בתצלום לעולם אין האירוע נחרג והופך למשהו אחר; תמיד יוביל התצלום את העדות הדרושה לי אל הגוף שרואות עיני; הרי זה הפרט המוחלט, האקראי הריבון, [...] ה"זה" [...] "טאט" פירושו בסאנסקריט "זה" ומעלה על הדעת את תנועת הילד המורה באצבעו על משהו ואומר: "זה, זה כאן, הנה!" הצילום נמצא תמיד בסופה של תנועה זו. הוא אומר: "זה, זהו, זה רק!" אבל אינו מוסיף על כך מילה; תצלום אינו ניתן לשינוי (ואינו ניתן להיאמר) בדרך פילוסופית, כל־כולו רצוף אותה אקראיות, שהוא מעטפתה השקופה ונטולת המשקל. אתה מראה את תצלומיך למאן־דהוא והוא מוציא מיד את שלו: "ראה, זה אחי: זה אני שהייתי ילד", וכו'; התצלום לעולם אינו אלא המזמור של "ראה", "הסתכל", "הנה זה כאן". הוא מצביע על "פנים אל פנים" מסוים ואינו יכול לחרוג מלשוֹן־הצבעה צרופה זו.

(רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגום ד' ניב, ירושלים, כתר, 1980: 10-11).



צדוק עלון בילדותו (מימין)

התצלום, או הדימוי שבתצלום אומר לנו רולאן בארת' (Barthes) בחיבור *מחשבות על הצילום*, יותר מאשר בכל מדיום אמנותי אחר, ציור, פיסול, ספרות ואף קולנוע, הוא האחד והיחיד המעניק למתבונן בו, לפני כל חוויה אחרת, את ההכרה 'זה היה', 'זה היה אז ושם'.

הרשימה שלפניכם היא הצעה לקריאת מחזור משיריו של המשורר, הסופר והמסאי צדוק עלון, כשירת זיכרון פרטי, המקיימת זיקה עמוקה לתמונות מופשטות, מילוליות, של זיכרונות חיים ומוחשיים של אנשים, אירועים, תרחישים ואפיזודות ילדות יומיומיות מצד אחד, ושירה הנסמכת על תמונות קונקרטיות – תצלומים מתוך האלבוּם המשפחתי – המשמשות מעין שער כניסה אל תוך נבכי העבר האנושי, מצד שני. בשני המקרים התמונות והתצלומים הם דרך או סוג ייצוג לכינון הזיכרון. השיר 'משני צדי הזמן', לדוגמה, מתאר אפיזודה פרוזאית; אדם מבוגר נתקל בילד רוכב אופניים, מציג באמצעות השפה תמונת זיכרון שבה ממד הזמן מצטייר כאובייקט מוחשי, ממש, פיסולוגי, קונקרטי ולא מופשט. המשורר כמו אחוז משני קצותיו, צדדיו, פאותיו, גדותיו של מרחב העבר־הווה של הזמן. רעיון המהדהד גם בכותרת השיר.

התהלכתי בסמטאות ילדותי/ ותיקי בידי/ בדרבני/ למלא משימה
מְשִׁימוֹת הַיּוֹמִיּוֹם// פֶּתַעַּ מְגִיחַ יֶלֶד מְסֻמָּה/ רְכוֹב עַל אֹפְנִים וּפּוֹגַע
בִּי// יֶלֶד רֵךְ חֲבוּשׁ כִּפֶּה// וְהֵנָּה גַם אֲנִי יֶלֶד/ עִם כִּפֶּה עַל הָרֵאשׁ/ מְגִלָּה
אֶת סוּדוֹת הָרְכִיבָה/ וּבַעַת הַסִּיבּוֹב/ אֲנִי מְאִיץ בַּפְּדָלִים/ שְׂמָא אֲאָבֵד
אֶת שׁוּוֵי הַמְשָׁקֶל/ וּפּוֹגַע בְּאִישׁ רְכוֹן עַל תִּיקוֹ/ אֲשֶׁר מְגִיחַ פֶּתַעַּ/ מִן
הַסְּמָטָה// נוֹפֵל הַיֶּלֶד מִן הָאֹפְנִים/ מְבַקֵּשׁ סְלִיחָה נְבוֹךְ/ וְנִעְמָד/ וּמְבַרֵךְ/
שֶׁחֲיָנִי וְגַמְלָנִי וְהַעֲמִידָנִי/ מְשֻׁנֵּי צַדֵּי הַזְּמַן

(משני צדי הזמן, *אנסה הקולמוס ואראה*, עמדה 2012, 68)

השיר מציג תמונת תעתיק שבה הדמויות מתחלפות בתפקידיהן כהיפוך של תמונת מראה. שני הילדים – הילד חבוש הכיפה, שנתקל במבוגר, במשורר, בעת שהגיח במפתיע מאחת הסימטאות כשהוא רכוב על אופניו והמשורר־ילד שניבט דרכו של הילד בעיני האדם הבוגר, המשורר – מפעפעים, חודרים, מחלחלים, נספגים ומתפשטים זה לתוכו של זה. לא ברור לקורא למי מבין הילדים מיוחסות השורות "נופל הילד מן האופנים/ מבקש סליחה נבוך/ ונעמד/ ומברך", לילד הקונקרטי בהווה או לזיכרון המשורר־ילד, גם כי שורות אלו פותחות בבית חדש.

הברכה החותמת את הבית בשיר 'שֶׁחֲיָנִי וְגַמְלָנִי וְהַעֲמִידָנִי/ מְשֻׁנֵּי צַדֵּי הַזְּמַן', מגלה ששורות אלה מיוחסות לאדם הבוגר, למשורר שחוהה והתנסה ברצף מרחב־זמן של הילדות מצד אחד ושל הגברות מצד שני. ממד המרחב־זמן כמו התכווץ, התקבע, נחרת ונחתם, באותו מפגש אקראי, לתמונת תצלום – ל"מעטפת שקופה ונטולת המשקל", בלשונו של בארת – תמונה מופשטת של זיכרון ממש, מוחשי, קונקרטי וחי, לכאורה.

השיר 'נפל בידי תצלום' הוא אקפרסטי במובהק, ייצוג מילולי פואטי של ייצוג ויזואלי, תצלום. הזיכרון מתעורר באמצעות התצלום ובמידה רבה השיר מעביר את הקורא לחוויית הראייה של השפה, של הממד הרטורי והמילולי.

נֶפֶל בְּיַדִּי תִצְלוֹם/ שֶׁצְלָמוֹנִי הוֹרִי בְּהִיּוֹתִי בְּגִיל
הַגֶּן/ אֲנִי אוֹחֵז בְּכַדְרוֹ/ וְלְבוּשׁ בְּגָדִים שֶׁל חָג/
וְאִמִּי וְאָבִי אוֹחֲזִים בִּי בְּכַתְפֵּי/ וּמְכוֹנִים אֶת מִבְטֵי
אֶל הַצֶּלֶם// וְאִמְנֵם בְּמִבְטֵי הִיתָה הַתְּכַנּוּת/
לְהַבִּיט לְעֵבֶר הַצֶּלֶם. הַבְּטֵי בְּמִבְטֵי; אֲנִי שֶׁל
הַיּוֹם מְבִיט בְּאֲנִי שֶׁל אֲז/ וְאֲנִי שֶׁל אֲז מְבִיט בְּאֲנִי שֶׁל
הַיּוֹם// מֵאֵז אוֹתוֹ יוֹם שֶׁלְקַחְנוֹנִי הוֹרִי לְצֶלֶם/ וְעַד לַיּוֹם שֶׁנֶּפֶל לְיַדִּי תִצְלוֹם
זֶה/ עֵבֶר זְמַן רַב/ עוֹנֹת הַשָּׁנָה הַתְּחַלְפוּ בְּקֶצֶב שְׁלֵהֶן/ כֹּל שָׁנָה וְעוֹנֹתֶיהָ/
כֹּל שָׁנָה וְחֻגֶיהָ/ וְהַשּׁוֹק הֵמָּה אָדָם וְנִעְזֹב חֲלִיפּוֹת. בְּחֻרְף בְּרַחֲתִי מִן הַקֶּר/
וּבְקִיץ חֲפְשֵׁתִי מְחֹסָה מִן הַחֶם/ וְהִיִּיתִי מִתְפָּרֵס דֵּי צְרָכִי/ לְמֵלֵא בְשׁוֹק
סִלִּי// מְשַׁעַה שֶׁנֶּפֶל לְיַדִּי אוֹתוֹ תִצְלוֹם/ מְחֻשְׁבוֹתֵי נִסְכּוֹת לְעֵתִים קְרוֹבוֹת
עַל אוֹדוֹתֵי/ וְעַל אוֹדוֹת הַמְרַחֵק שֶׁעֲבַרְתִּי וְהַשְׂאֲרָתִי אֶת עֲצָמֵי שֵׁם
רְחוֹק.// לְפַעֲמִים אֲנִי מְצַלֵּחַ לְעֵצֵר אֶת עֲצָמֵי/ וְהַמְרַחֵק שֶׁלִּי הַיּוֹם מְעֲצָמֵי
שֶׁל אֲז/ נִשְׂאָר פְּחוֹת אוֹ יוֹתֵר קְבוּעַ// לְפַעֲמִים אֲנִי מְצַלֵּחַ לְלַכֵּת אַחֲרָה/
וְלִקְרֹב אֶת עֲצָמֵי שֶׁל הַיּוֹם/ לְעֲצָמֵי שֶׁל אֲז// לְפַעֲמִים אֲנִי נִפְגָּשִׁים/ אֲנִי
שֶׁל אֲז וְאֲנִי שֶׁל עֲכָשׁוּ/ וּמִן הַחֲפִיפָה אֲנִי רוֹאֶה בְּעֵינַיִם שֶׁל אֲז אֶת עֲצָמֵי
הַיּוֹם/ וּבְעֵינַיִם שֶׁל הַיּוֹם אֶת עֲצָמֵי שֶׁל אֲז/ וּמְעֵינִי, שֶׁל הַיּוֹם וְשֶׁל אֲז/
מְשַׁלְכּוֹת דְּמָעוֹת,// דְּמָעוֹת עַל הַמְרַחֵק שֶׁל הַיּוֹם מְעֲצָמֵי שֶׁל הַיּוֹם מְעֲצָמֵי שֶׁל
אֲז/ דְּמָעוֹת עַל הַפְּגִישָׁה שֶׁל עֲצָמֵי שֶׁל הַיּוֹם עִם עֲצָמֵי שֶׁל אֲז// דְּמָעוֹת
עַל הַדְּרֵךְ שֶׁאֲנִי שֶׁל אֲז עֲשִׂיתִי עַד עֲצָמֵי שֶׁל הַיּוֹם/ וְדְמָעוֹת עַל הַדְּרֵךְ
שֶׁאֲנִי שֶׁל הַיּוֹם עֲשִׂיתִי עַד עֲצָמֵי שֶׁל אֲז// דְמָעוֹת עַל הַמְלִים הַרְבוֹת

הנסמך על זיכרון העולה מתוך התצלום מאפשר את הקיום הדיאלקטי או את ההיפגשות ואת ההאחדה הסימביוטית. האדם הבוגר והילד נפגשים בחפיפה ויוצרים הרדיות, צמידות, וצוותאות המשליכה דמעות. זהו רגע ההזדהות המלאה, ה'תאונה', הטראומה, ורגע הופעת הממשי הצורב. השאלה הפילוסופית על טיבה הלא ודאי של המציאות חותמת את השיר. טיבה הלא קשיח של המציאות הוא סוגיה מרכזית בשיח האמנות החזותית מרגע הופעת הצילום, במיוחד בעידן התקשורת הגלובלית, שבו נפרצו ונפרמו ההבדלים והפערים החד משמעיים בין הייצוג לבין המציאות שאותה הוא לכאורה מייצג.

בשיר 'תעודת לידה' עלו בזיכרונו של הדובר השירי תצלומים מן האלבוים המצוי בכית הוריו, בעת שסרק במכונת הצילום את תעודת הלידה של אביו.

צִלְמָתִי / אֶת תְּעוּדַת הַלֵּדָה שֶׁל אָבִי - / מִסְמָךְ עַל דָּגוּל מִן הַרְגִיל / וּמוֹנֵךְ / עִם חוֹתְמוֹת שֶׁל הַשְּׁלֵטוֹנוֹת / בְּאֶרֶץ הַלְדָּתוֹ // הַצֵּלּוֹם הוֹפֵק / אֶךְ לֹא מֵהֲרִי לְנִטֵּל אוֹתוֹ; / הַמִּתְנַתֵּי קִמְעָה // בְּזִכְרוֹנִי עָלוּ תְּמוֹנוֹת / מֵאֶסֶף תְּמוֹנוֹת / הַמְּצוּי בְּבֵית הוֹרֵי, הַמְּכִיל / צֵלּוּמִים יִשְׁנִים נוֹשְׁנִים / שֶׁל הוֹרֵי וּבְנֵי מִשְׁפַּחְתָּם // מֶה יַעֲשֶׂה עִם אֶסֶף זֶה בְּבֵית הָעֵת, // יִחְלִיטוּ יְלָדֵי.

(תעודת לידה, בהמולת היום והלילה אני שוכח וזוכר, עמ' 36)

השיר מבטא תודעת צילום טכנולוגית, תרבותית ופילוסופית. במובן זה השיר מהדהד את שירת הזיכרון המתעורר באמצעות תצלום של המשורר דן פגיס בכלל ושל השיר 'דפדוף באלבוים' בפרט (כל השידים, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק 1991). מצד אחד הסריקה במכונת הצילום והפקת התצלום, עותק הזירוקס, הן אמצעי לשימור, הפצה, קיבוע ושעתוק של הזיכרון הפרטי והחד פעמי, ומצד שני על התצלומים באלבוים המשפחתי נגזר להצהיב ולהישכח, שהרי מה יעשה בבוא העת, אחרי מותו, עם אוסף האלבוים עם התצלומי המשפחה - יחליטו ילדיו של הדובר פני המצולמים חיים רק כחלק מזיכרון פרטי וחולף ולפיכך גם כזיכרון רעוע: הפנים של המצולמים, בין שהם בחיים או לא, חיים בזיכרון כל זמן שהוא, הסובייקט המסוים שאליו מדברים הפנים, עדיין חי. עם מותו של הסובייקט הזוכר, ימות אף זכרו של האדם האהוב הנצור בזיכרונו. על פניהם של המצולמים בתמונות האלבוים המשפחתי מאיים אלם המוות שלו עצמו. למשורר הכרה מפוכחת בכוחו השרירי של הזמן להכחיד ולכלות ללא הבחנה את הכל כאחד; את החיים ובאותה העת, בשנית, את המתים השמורים בזיכרונו. גם המתים רוצים להוסיף לחיות. אי-אפשר לשמור על זכרם החי אחרי מות האחרונים שידעו אותם, שהכירו אותם ממש, ולא רק מבעד לאמצעי המתווך של התצלום, לא רק כייצוג. מות המשורר יביא עמו מוות שני ליקיריו החיים בקרבו, מוות שהתצלום לא יציל אותם מכיליון זה, שהרי חיים הם מכוח הזיכרון החי והאוהב, מכוח המבט היודע אותם ומעיר אותם לחיים מן התצלום הקפוא. המעבר מן הפנים הפרטיים המודפסים בתצלום והחקוקים והחרוטים בזיכרון (במיוחד התצלום הנעשה בטכנולוגיה מכנית שבו הדימוי הצילומי נצרב על נייר הצלולויד), אל המילים שבשיר הוא, כאמור, מעבר מן הפרטי והאינטימי אל הקולקטיבי והכללי יותר. התצלום באלבוים המשפחתי אינו חלק מן ההקשר התרבותי הקולקטיבי המשותף למשורר ולקורא.



צדוק עלון בילדותו (מימין)

שֶׁאֶסְפָּתִי / בְּהוֹלְכֵי בִשְׁנֵי הַכּוּוֹנִים / וּדְמָעוֹת עַל הַמְּלִים הַרְבוֹת שֶׁלֹּא הָיָה בְּכַחֵי לְאֶסֶף // דְּמָעוֹת עַל כַּחֵי הַהוֹלֵךְ וּמִתְמַעֵט / וּדְמָעוֹת עַל כַּחֵי שֶׁעָמַד בֵּי הַיּוֹם לְסִדֵּר מְלִים שֶׁאֶסְפָּתִי / דְּמָעוֹת עַל שֶׁנִּפְל לְיָדֵי אוֹתוֹ תְּצִלּוֹם / וּדְמָעוֹת עַל מְבֻטֵי אִזּוֹ מְבֻטֵי הַיּוֹם // בְּמָה שׁוֹנָה מְבֻטֵי אִזּוֹ מְבֻטֵי הַיּוֹם? / אוֹתוֹ מְבֻט הוּא, אֶלֶּא שֶׁאִזּוֹ הָיָה זֶה מְבֻט שֶׁל יְלָד שֶׁחָשׂ כִּי הַמְּצִיאוֹת זְמַנָּה לּוֹ / שִׁיתְּבוֹנֵן בְּמִבְגֵּר שֶׁטְמוֹן בּוֹ / וְהַיּוֹם זֶה מְבֻט שֶׁל מִבְּגֵר / שֶׁמְבִיט בְּיָלָד הַטְמוֹן בּוֹ // וְהַמְּצִיאוֹת - לְמִי זְמַנָּה?

(נפל בידי תצלום, בהמולת היום והלילה אני שוכח וזוכר, עורך י' בסר, 2007, ספרי עיתון 77)

התצלום מציין את 'הפרט המוחלט, האקראי הריבון', על פי בארת ואת הזימון והמפגש עם ה'ממשי' ה-real, הגופני, האונטולוגי, החד פעמי, הכואב והטראומטי המצוי מחוץ לשפה, לתופעה ולהסמלה, שעשוי או עלול, על פי המחשבה של הפסיכואנליטיקן ז'אק לאקאן (Lacan), לעורר המפגש עם התצלום. הנפש המפוצלת שעולה מהשורה 'וְהִשְׁאֲרָתִי אֶת עֲצָמֵי שֶׁם רְחוּק', כאילו ש'האני' אינו ה'עצמי' ומפורד ממנו, היא שמרמזת על ההגחה של הממשי, בהקשרו של המפגש עם התצלום, כאירוע כואב וטראומטי המצוין באמצעות ארבעת הבתים הדנים במוטיב הדמעה.

התצלום האקראי שנפל לידי של המשורר המתבונן בעיניו של הילד, העיניים שהביטו בצלם, פועל ומשמש כממצא וכנקודת-מוצא למחשבות, הרהורים, כתיבה, יצירה, הזכרות, חוויה מחדש, שחזור, החיאה והתחיות של 'אני' קדום יותר ומהדהד את דיאלקטיקת המבט של בארת, העולה בחיבורו מחשבות על הצילום, שמתבונן בעיניו של ג'רום, אחיו הצעיר של נפוליאון, שהביטו בנפוליאון.

'באחד הימים, לפני זמן רב', כותב בארת, 'נתקלתי בתצלום של ג'רום, אחיו הצעיר של נפוליאון, שצולם בשנת 1852. אותה שעה עלה בדעתי, בתימהון שלא פחת מאז: "הנה אני מסתכל בעיניים שהסתכלו בנפוליאון". לפעמים הייתי מדבר על התימהון הזה, אבל מאחר שכנראה איש לא חילקו עימי ואפילו לא הבינו (החיים מורכבים מאותן זוטות של בדידות), הדבר נשכח ממני' (בארת 1980: 9).

בשונה ממקרה בארת, המביט בפליאה ובתימהון בעיניו של ג'רום שהביטו בעיני נפוליאון, השיר הנסמך על התצלום האקראי שוזר יחד שתי נקודות מבט; של האדם-הבוגר, המשורר, ה'אני' של היום הכותב על הילד בתמונה, ה'אני' של אז והמבט של האדם-הבוגר, המשורר, ה'אני' של היום הכותב מנקודת מבטו של הילד בתמונה, ה'אני' של אז. הסובייקט המתבונן בממצא הצילומי הנקלע לידי, הופך למעבדה חיה לחקר הפנומנולוגיה של התצלום, מנקודת מבטו של המתבונן-קורא.

כמו בתמונה המופשטת של הזיכרון הקונקרטי בשיר 'משני צדי הזמן', השורה האמצעית, בכית השני 'הַבְּטָתִי בְּמִבְטֵי' חוזרת על אותו דפוס. ברגע הראשון, לא ברור לקורא למי השורה מתייחסת, מיהו המביט ומיהו המובט; הילד בתצלום המביט בצלם או הדובר השירי, המשורר המביט בילד בתצלום. השיר מתפתח ונארג בין דיאלקטיקה לבין סימביוזה של מבטים והוויות המתאפשרות הודות לתצלום. השיר

צביקה שטרנפלד - הפינה הצרפתית

מרק פטן

מכירה

לְאִשָּׁה שְׁחֻלְפָה בְּרַחֹב
כּוֹכֵב עֲלוֹהָ וְשִׁמְשׁ
הִיְתָה גַחְלִילִית לְחָה עַל כָּל שָׂד.

לְאִישׁ שְׁחֻלַף בְּשׁוּדְרָה
רָחֲבוֹ שִׁמְשָׁה וְאָבֵן יִשְׁנָה
הִיָּה קִמְצָן חוֹל בְּכָל יָד

מְעֵט אֲוִיר צִדְפָּה יִרְקָה
גָּסְסָה
בֵּין שְׁנֵי קִמּוּרֵי דָר מְבֻשָׂר

מרק פטן (Marc Patin 1919-1944) סוריאליסט ורדאיסט. בן למשפחת איכרים. נפטר במהלך עבודות כפייה בגרמניה. בדומה לשברן, המשורר בגליון הקודם, פרסם פטן בכתב העת - La Main à Plume - היד האוחזת בנוצה / היד האוחזת בעט.

יומיומי ומבט פילוסופי. הפילוסופיה באה להאיר את היום-יום, להרהר בו ולחשוב אותו באמצעות הפילוסופיה. אין ספק, השירה ה'עליונית' היא שירה בעלת תודעה פילוסופית עמוקה, הניזונה מזיכרון היום-יום הנתמך בתצלום, ככותרת השיר 'משני צדי הזמן' של העבר הטבוע על תשליל המצלמה מחד גיסא, ושל זמן ההווה של המשורר המתבונן והמברך 'שֶׁהֵיִינִי וְגַמְלִנִי וְהַעֲמִידִנִי / מְשִׁנֵי צְדֵי הַזְּמַן' מאיך גיסא. המשורר מסוגל לאמור, לחוות, להבין ולהתנסות בסניכרוניזציה בשני צדי הזמן והמרחב; להיות בעת ובעונה אחת הילד הפוגע והמבוגר הנפגע ולהכיל במלאות את מרחב-זמן מושא התמונה, התצלום והצלם, ואת זמנו של המתבונן כמשורר שכותב בעקבות התצלום. השיר הנארג בעקבות התצלום פותח שער לזמן ההתבוננות של הקורא. "תצלומי של האדם שנעלם, כדברי זונטאג",

ייגע בי כקרני האור המושהות של כוכב. מעין חבל טבור מקשר את גוף הדבר המצולם למבט עיני: האור, שאינו מורגש, הוא כאן בבחינת מדיום המצולם למבט עיני: האור, אף שאינו מורגש, הוא כאן בבחינת מדיום בשרי, קרום המחבר אותי עם מישהו או משהו שצולם". (בארת, 1980: 83).

ד"ר ליאת סידס, חוקרת תרבות, מתמקדת בנושא מופע הסובייקט הגופני בעידן כלכלת הייצוג הפוסט מודרנית והגלובלית.

בשיר 'הצלם' המשורר עושה שימוש בדימוי הצלם ומעשה הצילום.

הֶלְכָנוּ - אֲמִי וְאֲנִי - / בְּרַחֹב (אֲמִי בִקְשָׁה שְׂאֵלָה אוֹתָהּ לְבֵית-חֶבְרֹתָה) / עֲצָרְנוּ אֶחָד צֶלֶם בְּמִקְצוּעוֹ / וְאָמַר לְאֲמִי "מָה שְׁלוֹמְךָ סִבְתָּא, רְגַע אֲנִי מְצֶלֶם אִתְּכֶם" / הוּא הוֹצִיא אֶת מְצַלְמָתוֹ / וְצֶלֶם בְּזֵרִיזוֹת כְּמָה צִלּוּמִים / "אֵל תִּתְפָּלֵא עָלַי" אָמַר וְאֶחָז בְּזוּרְעֵי / "אֵת אִמְךָ אֲנִי מְפִיר מִיְלֻדוֹתַי / וּכְאֲמִי הִיא. פְּנֵי אִמְךָ אֵינָם יְכוּלִים / לְהִסְתַּפֵּק בְּמִסְגֶּרֶת הַתְּמוּנָה וְהֵם יֵצְאוּ / מִתְּחוּמֵיהָ הַדוּ-מְדִיִים אֶל / תוֹךְ עוֹלָמְנוּ הַתְּלַת-מְדִיִים" // הַמְשַׁכְּנוּ בְּדָרְכֵנוּ / וְהוּא שׁוֹב עֲלָה מִפְּנֵה כְּלִשְׁהֵי (כְּמִמְאָרְב) / וּמְצַלְמָתוֹ בְּיָדוֹ / "רְגַע" אָמַר / בְּפָנָיָהּ וּבְפָנָי אִמְךָ יֵשׁ בְּפֶעַם הַזֹּאת / דְּבַר-מָה שֶׁמְזַכֵּיר כָּל שְׁחֻסְרוֹ / וְזֶהוּ שֶׁעָלִיו אֲנִי מִתְפָּלֵא / וּמְצַר שְׁאֵינְנוּ יְכוּלִים לְהוֹרִישׁ לִילְדֵינוּ" // הַבְּטָתִי בְּפָנָיָהּ שֶׁל אֲמִי / וְאַחֲרֵיכֶן בְּפָנָיו שֶׁל הַצֶּלֶם / וְהַחֲרָשְׁתִּי.

('הצלם', בהמולת היום והלילה אני שוכח וזוכר, עמ' 37)

כמו בשיר 'משני צדי הזמן' שבו הילד הרכוב על אופניו הגיח לפתע מאחת הסמטאות, גם השיר הזה הוא פרי של הופעה פתאומית, רגע אקראי ובלתי צפוי של הופעת הצלם שהגיח גם הוא במפתיע מאחת הסימטאות. בשני השירים מופיע המוטיב האסתטי של ה'פתאומיות'; רגע ההופעה של לידת השיר מהדהד את רגע ההופעה של לידת התצלום כהמצאה מודרנית, על רקע רחב הרבה יותר של הופעתו הפתאומית והבלתי צפויה של המודרניזם. רעיון מרכזי שעולה בכתביו של הסופר וההוגה ולטר בנימין שהנראה, הרשמים החיצוניים וההתפלספות באמצעות התמונה, הנם חלק אינטגרלי מהגותו הפילוסופית.

השיר מצביע על הסוגיה הפילוסופית שביחסי ייצוג-מציאות ועל מגבלותיו של התצלום בהעברת המורכבות החומרית והחושית של המציאות, יותר מכך על השוליים הנוקשים, הסד, המסגרת, המבדילים בין תחום הייצוג למציאות: 'פְּנֵי אִמְךָ אֵינָם יְכוּלִים / לְהִסְתַּפֵּק בְּמִסְגֶּרֶת הַתְּמוּנָה וְהֵם יֵצְאוּ / מִתְּחוּמֵיהָ הַדוּ-מְדִיִים אֶל / תוֹךְ עוֹלָמְנוּ הַתְּלַת-מְדִיִ'. מְדִי'.

צילום בכלל ותצלומים בפרט, כך נדמה לי, אינם בבחינת נושא אקראי בשירה של עלון. אין בכוונתי לומר שעלון כתב שירים רבים שיוחדו לצילום ולתצלומים, אלא שהללו תופסים מקום מרכזי בעולמו הרוחני והרגשי כמרכיב מרכזי הכרוך בזיכרון אינטימי. שהרי אין דרך ישירה יותר להקים קשר עם העבר מאשר צפייה מתעמקת בפיסת זמן ומרחב שבודדו והוקפאו מתוכו לעד בעין המצלמה. הזיכרון אוסף את המציאות לחיקו, התצלום מנכיח אותה, שניהם מנביעים את השיר, המעלה שאלות מעניינות על היחסים בין העיבוד המילולי לדימוי הוויזואלי בין אם הוא מייצג מציאות ממשית או מדומיינת, ובמובן זה השירה של עלון מהדהדת את שירת תצלומי הזיכרון של דן פגיס, שהוזכר לעיל, אבות ישורון, טוביה ריבנר והרולד שימל (ראו, שחר ברם, המזכרת, שידה, צילום וזיכרון, ירושלים, ביאליק, 2017).

התצלום באלבום המשפחה הוא זכר, עקבה, סימן, פלט, שארית ומשקע הכי מוחשי וחומרי של פיסת עבר. המפגש שמזמן התצלום כרוך תמיד בנוכחותו הממשית של הסובייקט המתבונן. מכאן שהתבוננות בתצלום היא תמיד אירוע או תרחיש קונקרטי ובמקרה של עלון של המציאות היומיות והחומריות של "המלאכות הפשוטות". הדימוי החזותי, הגרוש מידע קונקרטי של קטעי המציאות החד פעמית שנתחמו בתצלום, הוא גם עדות חומרית ממשית, לעתים יחידה, לקיומם ההיסטורי של אנשים, חפצים ואירועים המוצגים בו. הבחירה בסיטואציות יומיומיות, בשירת עלון, מתארת דילמות פילוסופיות. השירה שזורת יחדיו תוכן



רעואל שועלי / ערמת ילדים

וְכִשְׁאָחַד הָיָה מְכַרֵּז
 "עֲרַמַת יְלָדִים" הָיָה
 נִשְׁכַּח הַכֹּל
 הַכְדוּר, הַנְּצַחוֹן
 וְהַיֵּינוּ בְּגוֹפִים קְטָנִים
 מִתְגַּלְגְּלִים וְנִמְעָכִים
 פַּעַם עַל וּפַעַם תַּחַת.

עַד שְׁאָחַד מִבְּעַד
 לְסִבְךָ זְרוּעוֹת וְרַגְלֵךְ
 הָיָה צוֹעֵק "אֲנִי נֶחֱנֵק"
 מִצְחֹק דְּמָעוֹת וְרַגְלֵךְ
 הָיִינוּ נִשְׁכָּכִים לְאַחֹר
 מִתְשִׁימִים
 וְכִבְדָה הָעוֹלָם
 פַּעַם עַל וּפַעַם תַּחַת

בשיר של וולך, 'יונתן', דמות הדובר סובייקטיבית יותר ודומיננטית יותר מאשר בשירו של שועלי: "אני רץ על הגשר/ והילדים אחרי/ יונתן/ יונתן הם קוראים/ קצת דם/ רק קצת דם לקינוח הדבש/ אני מסכים לחור של נעץ/ אבל הילדים רוצים/ והם ילדים/ ואני יונתן/ הם כורתים את ראשי בענף/ גלדיולה ואוספים

את ראשי/ בשני ענפי גלדיולה ואורזים/ את ראשי בנייר מרשרש/ יונתן, יונתן הם אומרים/ באמת תסלח לנו/ לא תיארנו לעצמנו שאתה כזה."

בשיר של וולך, שמתכתב, בין השאר, עם גורל דמותו המקראית של יהונתן, בנו של המלך שאול ואהוב-נפשו של דוד המלך ועם הקינה הנרגשת שרוד נשא עליו לאחר מותם במלחמה מול הפלישתים בהר הגלבוע (שמואל ב, א), הסיטואציה מבעיתה ביותר, יש בה רדיפה, יש בה המון ילדים על אכזריותו האפשרית, ויש בה יחיד שיש לו שאלות של זהות. לעומתו, השיר של שועלי עוסק בסיטואציה שהיא לכאורה פחות מאיימת, יש אפילו תחושה של ניצחון במשחק, ההשתוללות היא חיובית, ובכל זאת היא טומנת בחובה סכנת חנק.

מקור אפשרי לתחושה אפלה זו אפשר למצוא בשיר מוקדם יותר בספר שנקרא 'פרברים' המשרטט אולי את מפת חייו של המשורר הצעיר: "אם הייתם יודעים/ מה היו בשבילי פרברים/ איזה רצח/ והיקף של רגשות רגילים// איזה אויב/ חי עם סכין בעינו/ אם הייתם יודעים/ איזה מסתור ראיתי בצמחייה העירונית// אם הייתם יודעים/ מה היו לי/ בורות/ במרחק הליכה מביתי/ איזה התאבדות/ ראיתי בחצרות/ איזה פומביות// איזה יכולת לרמות/ איזה רצון לעבור/ אם הייתם יודעים/ מה ראו הילדים/ איך הם/ צעקו מהגדר/ לא התקפלו/ ולא עזבו את זה" (עמ' 23). כאן תחושת החנק מוחשית יותר ומתורגמת לתחושות של רצח והתאבדות, יש אולי אפילו קלסטרופוביית פרברים לעומת תחושת המקלט שבעיר (כמו למשל המעבר של המשורר עצמו ממצפה-דמון אל העיר הגדולה תל-אביב אולי), ואת הכל חווים הילדים, חווה הילדי שבמשורה, שבראשית דרכו.

לא מזמן פגשתי את המשורר רעואל שועלי (יליד 1981, גדל במצפה-דמון ומתגורר בתל-אביב) באולם הכניסה של הספרייה המרכזית באוניברסיטת תל-אביב. שאלתי על הקורות את ספר השירה הראשון שלו, עורבא, שראה אור בשנה שעברה (2016) בהוצאת נמורה, בסדרה בעריכת הסופר והמשורר יותם ראובני. פרסמתי שירים אחדים מתוך הספר הזה בדף הפייסבוק שלי (כגון 'בואי עכשיו'; ו'אם לומר סוף סוף את האמת', עמ' 16 ו-22 בספר בהתאמה). אולם לכלל כתיבה משמעותית על אודותיו לא הגעתי. שועלי, מורה לספרות בתיכון וטייס חיל האוויר במילואים, ממקימי כתב העת לשירה 'הבה להבא' בעריכת המשורר עודד כרמלי, סיפר לי שלא קורה או קרה עם הספר פחות או יותר דבר. לא כתבו עליו רשימות ביקורת. לא נוצר לו הר גדול מדי.

עוד סיפר שהוא עסוק בכתיבת מחזה. חשבתי לעצמי עד כמה הרבר יכול להיות מתסכל עבור משורר הנמצא בראשית דרכו, המחסור בהד הזה, למרות שכאן לפנינו מדובר במי שלא פועל לבדו אלא משתייך במידה זו או אחרת לחבורה ספרותית. גם כדי לעודדו אבל לא רק, החלטתי להקדיש את

הטור הנוכחי של המדור "שירת ישראל" לאחד משירי ספרו בעל השם הייחודי "עורבא". מילה זו מוכרת לנו מהצירוף "עורבא פרח", שפירושו המילולי הוא "העורב התעופף" (מסכת ביצה) ומשמעותו הפיגורטיבית היא: דברים חסרי משמעות, פתפוטי ביצים, הבלים. זה ביטוי שראש הממשלה בנימין נתניהו נהג להשתמש בו כמדומני בעבר וכיום המיר אותו בביטוי "לא היה כלום ולא יהיה כלום" או משהו בדומה לזה. שועלי מבצע נסיגה בשם ספרו מהצירוף המוכר והשחוק אל מקורו, עורבא, אותה "ציפור קשה שלא סולחת למי שקורא לשווא את שמה", כדברי יותם ראובני בדש הספר הפנימי.

בספר עצמו מוקדש לעורבא השיר השני, הנקרא בשם זה, והוא מסתורי למדי, אניגמטי, ומתייחס אל יערן בשם עורבא ש"מת מזמן מהכשת נחש" (עמ' 8). יש עוד ציפורים ובעלי כנף בספר (עטלפים ועורבים למשל) אבל עכשיו ענייני לנו להתפנות אל הקריאה בשיר שלפנינו ובצירוף הכה-ישראלי שלו, "ערמת ילדים", המוכר בוודאי לילדי ישראל של שנות השבעים והשמונים של המאה שחלפה באופן המזמורי הבא: "עירימת ילדים עירימת ילדים", שפירושו היה צבר ילדים קופצים זה על גבי זה במעשה שובבות, ששועתק אחר כך או לפני כן אל מקבץ שחקני הכדורגל, לאחר שמי מהם הבקיע גול לשער היריב. השיר הזה יכול לשמש בבחינת משל ליחיד אל מול החברה, שמצד אחד יכולה לחבק אותו ולתמוך בו ומצד שני יכולה לדרוס ולמחוק אותו ברצותה לעשות כן. לכן הילד הצועק "אני נחנק" הוא משל לכך. מולו אפשר להציב את שירה הירדוע של המשוררת יונה וולך, 'יונתן', שהופיע בספרה הראשון, דברים, ב-1966 (הוצאת עכשיו) וכונס אחר כך אל ספרה תת-הכרה נפתחת כמו מניפה, שראה אור ב-1992, שבע שנים לאחר מותה (הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 9).

שתי רשימות ברוח אחת*

לעלות או לרדת?

בעקבות פטירתיהם הסמוכות של נעמי שמר, עוזי חיטמן ואהוד מנור, הושמעו חזור והשמע מיטב שירי הזמר שלהם. אז מצאתי הזדמנויות להקשיב להם בתשומת לב, והפעם לתמלילים שלהם. נוכחתי שוב ושוב שהם מגלים סימן משותף, שברוך כלל מתעלמים ממנו.

המפורסמים מבין אותם פזמונים, שהושרו בשליש המאה האחרון – ומדובר באלה שמלכתחילה נועדו להיות פזמונים ולא בשירים ליריים שהולחנו וזומרו – נענו בגלוי, וכנראה במודע, לאיזשהו קונסנזוס לאומי או ציבורי, ועדיין כפי שהוא מקובל ברבים, ומבלי שיפיקו ממנו איזה צד ייחודי להם.

הייצוגיים שבהם – ורק בהם ידובר פה – נתלו למעשה בסדר ערכים מוסכם, שהתייקר בעיני קהל היעד שלהם, חזרו וניסחוהו בלשון אקטואלית כלשם אישור מחדש של תקפותו המקורית, אך כמעט שלא חידשו בעיקרי בשורתו לחיים פה.

אפילו אותם פזמוני מחאה, שהופיעו חדשים לבקרים ועדיין מופיעים יומיום, רק חיזקו מחאות נודעות. הנה, גם הצעקה "אנחנו דור מזויין" התריסה דבר נדוש בשיח הציבורי, ואולי הקהתה בכך את עוקצה הביקורתית.

כידוע, זו תופעה רווחת בשליש האחרון של המאה – שינויי רוח הזמן והשפעות התקשורת והפרסומת הגיעו עד ערכי היסוד והביאו לירי שינוי בכיווני הרוח שנשבה במרב גילוייו של הפזמון העברי הוותיק. זה היה ז'אנר חיוני ורב פנים, שהצטיין בתובנות אקטואליות ובחוכמת חיים – הדובר שם מגלה פן מיוחד בקונסנזוס – וזה שהוכיח את עצמו מאז ביאליק דרך אלתרמן ואורלנד ועד נתן יונתן, ע' הלל ורחל שפירא. ואילו בימינו, הפרוצים לכל גלי התקשורת המשודרת, מושפע גם הפזמון המתחדש מרוח הפרסומת היח"צנית, החודרת לכל בית כרוח פרצים משמימה. ככונות מכוון היא מגמיכה את רף האיכות הכללי ואף את זה של תמלילי הפזמונים. במקרה הטוב הוא נתקע ברמה המשעשעת של "המגפיים", או, במקרה הרע והרווח – באמירות ריקות כגון "שמע נא, לך הביתה, קח בננה ותאכל..."

מבחינה פואטית נבדל הפזמון המקובל מן השיר הלירי בעצם הדחף היצירתי, הניכר באפקטים שלהם, השונים זה מזה. שיר לירי ראוי לשמו חותר להתמודד עם אתגר מהותי – ואז או לעלות עמו ואולי "לגעת", לפחות לנחש את מקורות הרוח, או לצלול לתהומות הנפש. אם ישיג קצת ממשימתו יביא השיר – מכאן או מכאן ולפעמים משני הכיוונים – לידי פורקן, כאותו קתרזיס במובנו המקורי. הוא – שיהיה מה שיהיה – יוסיף שם נופך בלתי משוער. ואילו הפזמון חותר להתקבלות כללית, ולכן הוא מכוון מלכתחילה לאיזה מכנה משותף וידוע. ככזה אינו

* רשימות אלה נתפרסמו בשנת 2005 ועתה עורכנו לאור התפתחויות ההווה. אותה תורפה תרבותית המדוברת בהן מחמירה מיום ומחייבת ביקורת נוקבת ותגובות מעשיות.

שואף לא להריגה ממסגרות ולא ליציאה נגד הסכמות, אלא, ברוב המקרים, דווקא לחזק את אותן הסכמות. ברור שהם ז'אנרים שונים הפועלים בכיוונים הפוכים: השיר מתיימר "להעלות את העם", והפזמון מואיל "לרדת אל העם". אלא שאפילו כשזה נעשה בכוננות חינוכיות או ציבוריות, אם הן לא מעוררות בחינה מחודשת של עצם העניין המדובר שם, הרי בשורתן כבר צפויה: אותה ירידה מכירה, על פי רוב גם מאשרת, את אותה נטייה כללית, המקובלת על קהל היעד של אותו פזמון.

נתן אלטרמן, שהצטיין בשני הז'אנרים, חידד את השוני שביניהם; על ידי שהקפיד להפרידם לקבצים שונים הודיע על שונות האפקטים המתבקשים מהם, ולמעשה הועיד להם תפקידים הפוכים: להשרות על הקוראים את רוחו הייחודית של השיר הלירי, מכאן, ולהידבר עם הקהל על נושאים קרובים לו ו"כגובה עיניו", מאידך גיסא. ברור שאתגרו של השיר הלירי הוא ייחודי, בלעדי לו; ואילו אתגרו של הפזמון הוא להתקבל בציבור ולהשפיע.

כבר קרוב ליובל שנים שתרבותנו הולכת ונסחפת אחר התקשורת האלקטרונית, השולטת ברוח הזמן וחודרת לכל פינה; ממש נגררת אחר האופנה המתחלפת עד כי העברית שלנו הולכת ומפסידה את צביונה האיכותי ונעשית לעינינו לתרבות פזמונאית-פרסומית, המסתפקת בחסר היומרה ולמעשה בבנלי. העניין מחמיר כאשר ילדים ובני נוער קולטים להם קטעי פזמונים וחוזרים ומצטטים אותם לצורכי החיים ואף לצורכי "השראה", כאילו היו חומר מופתי. אילו היו אלה קטעים משמעותיים, לפחות מעניינים, כדרך שירי הזמר ממסורת הפזמון העברי במיטבו, עדיין אפשר היה להזדהות עם התרבות הזאת; אבל למעשה, ברוב המקרים, אלו קטעי סרק, ניסוחים חסרי ברק וחסרי עניין, אפילו תפלים, ולא ראויים להיזכר.

המדיום התקשורתי, אשר רובו נמוך במכוון ופשוטי, משתלט על הטעם הציבורי ואף פוגם בחושי ההתרשמות של היחיד. לעינינו מאבדת העברית את סוד קסמה והופכת שפת רחוב משמימה – והלוא גם שפת רחוב יכולה להיות רבת קסם בידי קוסמי לשון ראויים לשמם. איפה הם?

וחמורה מכל היא הסכנה, שסימניה כבר בצבצו פה ושם בכתובים, שאפילו שירתנו הלירית תלך ותיעשה לה פזמונאית. אמנם – וזה סימן מעורר – מיטב משורריה הצעירים של העברית, ודווקא צעירי הצעירים, עדיין ערים ליתרונותיה הבלעדיים של לשונם התובענית. עדיין – אך האם לתמיד?

זכות האליטיזם ובגנות הבנליה

שלטון הפרסומת על רוח הזמן הזה מזרז תהליך של פחות ערכים שיטתי. הנה, באחרונה הסתמן אצלנו מהפך במושגי ההערכה של יצירות ספרות ואמנות או של נורמות ציבוריות, מהפך שהביא בכוננות מכוון לידי הנמכת רף האיכות הנדרשת לשם התקבלות בציבור, וממילא גם לגימוד הציפיות ל"גילויי המכוסה" (כלשון ביאליק) – אותו גילוי מקורי שהוא בשורתה של יצירת אמנות. שניים מאותם מושגים, "אליטיזם" ו"ניגודו" בגובה העיניים, מדגימים אותה פחות, שתוצאותיו כבר ניכרות בכל פינות חיינו ותרבותנו.

הכיניו "אליטיסטי" היה במקורו ציון לשבח, כשימושו בצרפתית קלאסית: הוא קישר את מבחר חוגי החברה וגילויי התרבות ורומם אותו כמודל מבוקש לכל, ולמעשה כלל אז את מיטב הישגי הזמן יחד עם הנבחרת שהובילה אותם. ואילו בימינו נטען הכינוי בהשתמעות של

הטוב שבמשוררינו והתובעני שבהם - ביאליק - איחל לעצמו: "יהי חלקי עמכם, ענווי עולם, אילמי נפש", וזו הצהרה וידויית פנה בעליל וככזו לא מנוגדת לעמדתו האליטיסטית של הגאון, המודע לייחודו. מבחינה יצירתית היו אלו שתי אופציות הכרחיות לו: גם זו הדוחה פשטנות גם המחייבת ענווה פשוטה. המתח שביניהן היה מעוררו ליצירה.

גנאי, כאילו מדובר בהתיימרות של חוג מצומצם להתנשא על הציבור, או אף בסנוביזם "מנומק".

אותן השתמעויות פוסט מודרניות של גנאי כבר דחו את השתמעויות המקורית של השבחה, כאילו באמת כרוכות מידות אליטיסטיות בהתנשאות מכוונת, לשמה. בדיעבד כבר נראות תוצאותיהן הבלתי נמנעות של דחיות אלו - פיחות ערכים כללי, בתרבות ובחברה.

הכיני "בגובה העיניים" התרווח בימינו כציון לראייה עניינית, פשוטה ויעילה, כמוכח מתוצאותיה בחיים. מעצם ייחוס הכינוי להיבט כלשהו - ציבורי, אמנותי או חינוכי - כבר משתמעת הערכתו כחיובי ביותר, ואפילו עד כדי המלצה על אותה עמדה תקשורתית או על זווית הראייה שמומשה בו. מה גם שהן המבטיחות היענות ב"רייטינג", שהתגדל בימינו כקנה מידה "ערכי".

יש לומר כי ראייה מגובה העיניים ונקיטת עמדות מובנות מאליהן הן הכרח החיים היומיומיים, ועל כך אין ויכוח; עם זאת, לא מהן או בהן נייעורים הרחפים להישגיות אלא, לכל היותר, הן מאשרות את הידוע או את הצפוי והמשוער. ואילו הבלתי משוער עוד נותר פתוח ומאתגר, והוא העניין שראוי לענות בו.

קודם כל אעז ואומר שהשגה בגובה העיניים בכלל אינה "טעונת טיפוח", שכן היא מושגת מאליה; ומשום שלא מדובר פה באיזשהו היבט ערכי אלא רק בנתון משותף של ציבור מוגדר, אין בו, ולא יכול להיות בו, עניין ביקורתי.

אמנם, תמיד רצוי השילוב, התיאום האמנותי, האומר דברים אליטיסטיים באופן קליט, כדי שיראו אפילו מגובה העיניים, כדרךם של גאוני המופת. ואכן - כן! - ודאי שזה הרצוי לכל ומכל הבחינות, אבל דווקא זה נעשה נדיר בימינו, ממש הולך ונעלם וזה עצם ענייני כאן.

מה לעשות - מגובה העיניים צופים בימינו עד גבול המקובל כמוכח מאליה, וזו הבעיה בה"א הידיעה: הישגים ראויים לשמם אינם מובנים מאליהם, לעולם הם ייחודיים ולא יתגלו אלא ממבט ייחודי, חדשני. ובכלל, מהו הטעם להמליץ פומבית על גובה המתקיים כדרך הטבע בתור נתון בעין? האם הוא שיכול להיחשב כיתרון יצירתי?

אכן, בשינויי ההשתמעויות של מושגים ניכר שינוי ערכים והערכות; נקבעו העדפות לטוב ולמוטב לחיים ממש; וכבר מקובל כי האליטיזם אינו יתרון חברתי, שכן הוא לא רק יומרני אלא גם לא תקשורתי, וזה חיסרון הנחשב בימינו כ"גורלי"; ולכן, בסופו של חשבון, דווקא הוא מגונה ברבים ואפילו רשמית. ואילו המגמה הבלתי יומרנית, המסתפקת ברמה הבינונית, היא שהתעלתה כמומלצת ביותר ואפילו כגורם חינוכי. והשינוי אומר דרשני! כי בעצם על מה ממליצים אם אופק הראייה מגובה זה כבר מסומן ואף עיקרי הבחנותיה, תהיינה מה שתהיינה, צפויים שם מראש?

כמורה וכחוקר ספרות נוכחתי כי שירה ראויה לשמה אינה אלא זו האליטיסטית. רק התעוזה להתגדר ב"מגדל שן" ולחתור אל קצוות לא משוערים, כלומר לשאוף אל פסגות או אל תהומות, תקנה להבעה אותו "ערך עורך" בבחינת תגלית - חידושה של השגה אמנותית, איזו התחורות לירית או סיפורית של איזה גורם סמוי שב"מצב האנושי" ושל השאיפות לעדנו. זהו צורך החיים, אך אין דרך להשיגו אלא בהתייחדות אזוטרי-אישית שמתגלה כחושפנית - הדרך הפואטית; בכך היא משווה על עצמה צביון ייחודי ואף מסתגר, אליטיסטי. והנה, אין בכך כל נטייה להתנשא, ובוודאי שלא במונחיה של היח"צנות, שהרי דווקא היא החותרת לשנתן בתגליתו של המשורר את קהל קוראיו, וככזאת היא חתירה למטרה מאחדת.



מנור

אכן, יעדי השירה, אם להמריא אם לצלול למעמקי נפש, הם תובעניים ולכן אליטיסטיים. שירה טובה לא תעשה הנחות, לא תראה ולא תיָראה מגובה העיניים - היא "בעיקרון" היחלצות מאותו גובה נתון מראש, מגביל - היחלצות שתוצאותיה לא צפויות, שכן למעשה אין מנוס מנתון טבעי, אך עוד אפשר לעקפו בדרכי

הדימוי וההסמלה, שהן "נשמת השיר". היא שתפיק אותו "סוד קסם", המחבר יחדיו השראות סותרות; ומכוחו של אותו קסם תהיה השירה



שמר

גולת כותרתה של ההבעה ועדיין זמינה ומועדפת, ולא רק בחוגי שוחרים אלא גם בתנועות ציבוריות וחינוכיות, כפי שהוכח מניסיונה החי של התנועה הציונית. לשם אותו "סוד" כדאי לחרוג לפעמים מן המוסכם ולראות גבוה יותר או עמוק יותר, ובלבד שלא תיתקע תרבותנו, ובמיוחד לא שירתנו, באותה בגליה של ראייה שגרתית.

הליריקה היתה תמיד, ועודנה, מודל המעיד כדרכו על פניה האיכותיים ביותר של התרבות. אותו "מגדל שן" לירי אמנם מוגבה ומתגדר, אך לא כאמתלה להתנשא באופן סנובי אלא רק כפינת התייחדות של ליריקן עם נפשו ויצירתו. לכן - אותו גינוי פוסט מודרני של האליטיזם כבר

יותר (מדעת?) על הישגים הבאים רק מכישרון מטופח שהופק במאמץ ממוקד. וחמורה מזה ההסכמה מראש לוותר על אתגרי המצוינות ולהיבחן ברייטינג בלבד, שתוצאותיה הבלתי נמנעות הן בינוניות שבגובה העיניים. אם נקבלן עלינו נחיה בתרבות המיטלטלת עם טלטלות הרייטינג ולמעשה איבדה את ערכיה.

אבל לא אבדה תקוותנו: "יפי הנפש" (גם זה ציון לשבח שהפך לגנאי) לא יסכימו לפיחות שכזה אלא יתעוררו שוב ושוב להתגדר כדי להיחלץ מנוסחאות של ראייה ושל לשון ולנשא מבטים מעל לאותו גובה או לחתור לעומק ולנעוץ מבט באפלות שמתחתיו. אז אולי יודמן רגע החסד של "גילוי המכוסה", כפי שהגדיר ביאליק את תכלית השיר. ♦



חיטמן

תייר בודד ושליח ציבור

רפי וייכרט משוחח עם אילן שיינפלד

באחרונה הוצאת לאור שלושה כרכים ובהם מאות עמודי שירה, המתפרסמים בבת אחת. זה אינו חזון נפרץ במקומותינו. מדוע בחרת להוציאם לאור יחד, ולמה דווקא עכשיו?

חמש-עשרה שנים לא פרסמתי ספר שירה, מלבד אוצר שירים, שהיה מאסף של רוב מה שכתבתי עד כה. אתה היית בין הראשונים שחזר והשמיע באוזני את תמיהתו, לאן נעלמתי. כך גם גלעד מאירי ויחזקאל נפשי. עניתי לשלושתכם כל מיני תשובות מגומגמות. אבל האמת היא, שבאמצע שנות השמונים קרו לי כמה דברים ברזומנית. ראשית, הורי הביעו באוזני, במהלך מפגש טיפולי, את הקושי שלהם שעה שהם קוראים את מוספי הספרות של עיתוני סוף השבוע, ופותחים שבת עם עוד שיר אהבה הומוסקסואלי של בנם. אז הבטחתי להם שאחדל מפרסום שירה בעיתונות היומית, ואפרסם רק בכתבי עת ובספרים. אבל בפועל, הפסקתי לפרסם שירה בכלל. שנית, באמצע שנות השמונים מאיר ויזלטיר אמר, בראיון שערכו איתו בעיתון תל-אביב, שאין היום בשביל מי לכתוב שירה. וזה השפיע עלי מאוד. זה תמצת תחושה שקיננה בי מזה זמן.

כי מה בעצם קרה, לבני דורי? עלינו אל במת השירה בראשית שנות השמונים. נחלקנו לשתי חבורות - 'מקום' ו'שופרא'. חברי 'מקום' (חזי לסקלי, אלון אלטרס, אלי הירש, רובי שונברגר) נהו אחרי הפואטיקה המינימליסטית של אהרן שבתאי המוקדם (עד הספר מטאזויקה, שבו נסוג מן הפואטיקה המינימליסטית שלו, מפני שהמודל המינימליסטי לא היה עשוי להכיל את התאהבותו העזה בזווה ותשוקתו אליה). אנחנו, ב'שופרא', האמנו בהכשרה מחדש של פרטואר השירה העברית לדורותיה, על ידי אימוץ וחידוש דגמים משירת הפיוט הקדום, השירה העברית בימי הביניים, השירה העממית בעדות ישראל ועוד, בשיבה אל החרוז, המשקל, הדימוי והמטאפורה - ובכתבת שירה לירית חשופה ואישית. מלבדנו היו גם משוררים יחידים, כמו אמיר אור, שהקים את 'הליקון', ועוד משוררות כאמירה הס, שלי אלקיים, מרים איתן ורבים אחרים, כל איש ואשה בדרכו/ה.

אבל איש מאיתנו לא היה למגיד הדור. איש מאיתנו גם לא טען לכתר. כן, כתבנו מאמרים על פואטיקה ומניפסטים ולא אמרנו אחד לשני שלום בבניין גילמן באוניברסיטת תל-אביב. טיפחנו איבה, אבל לא העמדנו מנהיג.

עד שנות השמונים רווח אצלנו הפולחן של 'רצח האב הספרותי'. זך 'רצח' את אלתרמן, ויזלטיר את זך. אנחנו למדנו את סדרת הרציחות הספרותיות הזאת כאילו היתה סוג של כורח בל יגונה, חלק הכרחי של האבולוציה הספרותית, 'מהפכה הספרותית של שנות השישים'. לשמחתי, היינו נטולי דחף לרצוח איזה אב ספרותי, ולבר מזאת, איזה אב ספרותי כבר היינו צריכים לסלק מן הדרך? אף אחד ממשוררי הדור - זך, ויזלטיר, שבתאי - לא איים עלינו. הם היו בעבורנו, על פי רוב, חומר לימודי בקורסים לשירה באוניברסיטה. לא בני פלוגתא אמיתיים. יתר על כן, בשנות השמונים כבר נהיתה פה רפובליקה של שירה. איש

לעצמו. במצב כזה גם אין טעם בחבורות ספרותיות. ומכיוון שחבורות הן המעמידות כתבי עת ומפרנסות אותם ביצירתן, גם כתבי העת שלנו עצרו מלכת. ראה מה קרה לחבורה של רוני סומק, אלי בכר ופרץ דרור בנאי, או לחבורה שלכם - אתה ורן יגיל ואריק א. וחברייכם. כול אחד מכם הלך לדרכו, למפעלו הספרותי.

אמנם, כתבנו כמה מאמרים חשובים, על הפוסט מודרניזם בשירה העברית, למשל. אבל את השיבה אל חרוז ומשקל ואל פרטואר השירה העברית לדורותיה לא ייחסו אלינו, כפי שראוי היה לעשות, אלא לדורי מגור. גם זה מרפה ידיים. בשביל מה בכלל לטעון טענה פואטית משמעותית, כשהכל משובש כאן, חקר הספרות אינו מתנהל כראוי, ותופעות אינן זוכות לראייה היסטורית.

כל השנים האלה כתבתי הרבה. וגנזתי. המניע לגניזה היה רגשי. רפיון הידיים בכל הנוגע לפרסום היה ספרותי. ואז הגיע גם המניע הכלכלי. בית הקפה שהיה לי, 'קפה תיאור', קרס עם חובות של מיליון וחצי שקלים, ועמו גם משרד יחסי הציבור שלי והוצאת 'שופרא', ולא יכולתי להוציא לאור ספרים חדשים.

לקח לי עשור להתאושש, ועוד כמה שנים להתגבר על הצנזורה הפנימית שגורתי על עצמי. בינתיים נוף השירה השתנה לחלוטין. בעשר-חמש עשרה השנים שחלפו מאז, הופיעו כאן הרבה משוררים ומשוררות טובים, התחדשו והתעצמו הפסטיבלים לשירה, ערבי ההקראה וכו'. נהיתה כאן ממש תחיית המתים, בכל הנוגע לשירה ולתפוצתה. בניגוד למה שאמר אז ויזלטיר, בהחלט יש בשביל מי לכתוב ובשביל מי לפרסם.

פרסום הטריולוגיה הזאת ברזומנית מנגוד לכל היגיון תקשורתי. הרי יחסי ציבור הם המקצוע השני שלי. היה ודאי לי שזה לא נכון לעשות. רבים גם הפצירו בי להמתין לפחות כמה חודשים בין כרך לכרך. אבל אני מיאנתי. ראיתי בפרסום הטריולוגיה הזאת סוג של הצהרת חירות, הודעת נוכחות וקריאת תיגר שלי על המערכת הספרותית. הוצאתם לאור יחד היא בעבורי סוג של קריאה: אני כאן, הנה היקף היצירה שלי. לא תוכלו להתעלם מזה. עכשיו נראה מה יאמרו השנים.

לצערי, עד כה נרפסו רק שני מאמרי ביקורת על ספרי. האחד של יותם ראובני, שעשה עבודה חפוזה וקרא את עצמו אל שירי, והאחר של אלי הירש, שקטל במחיי-עט את כל עבודתי הספרותית, אם בשל איבת העבר שבין חבורות 'מקום' ו'שופרא', ואם מפני שהשפע שלי פשוט מאיים עליו. אני עדיין מחכה שמבקר או חוקר שירה רציני ייטול לידיו את הכרכים האלה, יחד עם אוצר שירים, את המניפסטים והמאמרים שכתבתי בשנות השמונים ואת עבודת המ.א. שלי, על מידת תקפותה של 'מהפכת שנות השישים', כפי שבאה לידי ביטוי בכתבי העת של התקופה, ויבין את טיב המעשה הספרותי שלי.

כמי שעוקב אחר שירתך זה עשורים אני מזהה בכרכים נושאים רבים שהעסיקו אותך בעבר. עם זאת, יש כמובן שינויים המתבקשים מהגיל, מהמצב המשפחתי, מהשתחררות היד הכותבת. איך היית מגדיר את השינויים מבחינה ביוגרפית ופואטית?

אני רוצה להתחיל דווקא כמה שנראה כמו השתחררות היד הכותבת. אני רחוק מזה מאוד. מה שנדמה כהשתחררות הוא פרי עבודה רבה. בשנות השמונים עברתי עם דגמי שיר מן השירה העברית לדורותיה. הדגם הכי משוחרר, יחסית, שאימצתי לעצמי, הוא הטרצה רימה, השיר המורכב מבתים בני שלוש שורות, עם משקל תיבתי או טוני (ארבע מילים או ארבעה טונים בשורה) וחריזה פנימית וחיצונית לחילופין. אבל אז עוד נאבקתי עם מה שוויזלטיר כינה אותו, לגנאי, 'המקצב האנפסטי של

פרופ' נורית גוברין.

היציאה שלי מן הארון היתה קשה. מכיוון שכמעט לא היו אז הומואים שמוכנים לדבר בשם הקהילה בתקשורת, הוכנסתי מיד למגירת ה'הומואים'. בהתאם, בכל פעם שהיה משהו שקשור בקהילה, רצח על רקע הומוסקסואלי, מעשה של סחיטה מינית וכדומה, מיד היו מתקשרים אלי מתוכניות הטלוויזיה והאקטואליה ומבקשים לשוחח איתי. לא פעם יצא לי לשאול אז, מה אתם רוצים מחיי, זה שאני הומו, לא אומר שאני עברין או מתרועע עם עבריינים, מעשני סמים או רוצחים.

בשנות התשעים עשיתי שני דברים מהותיים. כתבתי חזון לקהילה לשנות האלפיים והלאה, והיברתי לקט ציוני דרך היסטוריים בתולדות הקהילה. החזון והלקט ההיסטורי הניעו וזרזו תהליכים. כן הנעתי מאחורי הקלעים, בתמיכתי הפוליטית בעו"ד מיכל עדן, שהעמידה את עצמה או לבחירות במר"צ, את הקמתו של 'בית דרור',

ההוסטל הראשון לבני נוער שנזרקו מן הבית על רקע הנטייה המינית, ומשהוקם, מאחורי ביתי בנווה צדק, גם התנדבתי, מעת לעת, לבשל לנערים ולנערות ששהו בו.

מאז עברו שנים. הקהילה התפתחה. המון אנשים יצאו מן הארון, חקרו המגדר באקדמיה פורח, הקהילה הצמיחה מתוכה רשת חזקה של עזרה הדדית, ארגון נוער, סניפים ברחבי ישראל. התרכות ההומואית פורחת, הצגות וסרטים ופסטיבל קולנוע גאה ועוד המון הישגים. והעיקר, הזהות הפכה מרובדת יותר. הדיכוטומיה בין הומו ולסבית לסטרייט או לסטרייטית, כאשר כל מי שמגדיר את עצמו כביסקסואל הוא פשוט הומו או לסבית שעוד לא השלימו עם זהותם – כבר אינה קיימת. כיום יש תפיסה הרבה יותר מרובדת, חופשית ומרוככת של זהויות, וזה יוצר מגוון מיוחד של זהויות משתנות, מתחלפות.

שלא לדבר על מהפכת הנישואים החד-מיניים וההורות באמצעות הסדר הורות או פונדקאות. המהפכה הזאת היא עמוקה בהרבה מכפי שנראה לעין. היא משנה לא רק את התפיסה החברתית ביחס להומואים ואת תפיסתם את עצמם. היא משנה מודלים משפחתיים, מודלים הוריים, מודלים של ילדות, והיא משנה את עצם ההבניה של הזהות ההומוסקסואלית הגברית מסביב לעקרון התשוקה, ומעבירה אותה לעקרון הפיריון. באחד משיירי בספר *התמודדה* קראתי לזה 'הדיספוזיציה של המיניות'. ממרכיבי מרכזי ומכונן של הזהות ההומוסקסואלית הופכת המיניות, כאשר אתה נהפך לאבא-אמא, לגורם שולי, זניח. חברות נשים שלי מכנות את השלב הזה 'טמטמת היריון'. אני מכנה אותה כ'דיספוזיציה של המיניות' או כנזירות. למי בכלל יש זמן או כוח לחשוב על סקס, כשצריך להאכיל ולחתל, לכבס ולבשל לתאומים.

האם תוכל לומר כמה מילים על ייחודו של כל אחד משלושת הספרים?

הספר הראשון שכתבתי מן הטריולוגיה הוא *ספר שידי הטאדוט*. התחלתי לכתוב אותו כשנקלעתי למשבר כלכלי ואישי חמור. כאמור, בית הקפה לגייז שהיה לי קרס, ואני הפכתי לחייב חדל אמצעים עם ארבעה תיקים בהוצאה לפועל וצו איסור יציאה מן הארץ. באותה שנה עזב אותי בן זוגי, אחרי עשור יחד, אמי נפטרה מסרטן, נושי תפסו את כל חסכוני ואת מכונית, ואני עברתי צנתור. אגב, כל השנים שעברו מאז חשבת, שאני הוא זה שתפסתי בזמן



אילן שינפלד, צילם עדי נס

העברית'. כיום אני מברך על המקצב הזה, מקבל אותו באהבה, ומנגן איתו את שירתי. זה הופך אותה לקלילה ככיכול, לדיבורית, לנגישה יותר לקוראיה. אבל תמים מי שחושב שאינה כתובה בכמה משלבי משמעות. יש בה הרבה רמיזות לשירת הדורות שקדמו לי, ועיסוק מודע ומורכב בתכנים כמו מגדר ופוליטיקה, זוגיות והורות ועוד.

אכן, היהפכותי מרווק הומו תל-אביבי לרווק הומו גלילי, שהוא גם אב יחיד לתאומים, משתקפת בשירים. כך גם מצב בריאותי, פחרי המוות שלי, הדיכאונות שלי וכדומה. אבל ברמה הפואטית, אני חושב שעברתי שינוי דומה לזה שעבר זך בשלב שבין *שירים שונים* לבין *צפונות מזרחית*. השירה מרגישה שאינה מחויבת להיות מהודקת כל כך, מצומצמת. שמותר לה להתרחב לדגמים פואמתיים יותר. אצל זך זה בא לידי ביטוי בפואמות ובאדיליות. אצלי בדגמים אחרים.

זה גם היה לי מעבר פואטי טבעי, מפני שהתחלתי לכתוב סיפורת ודרמה. משלב ומקצב הדיבור התחיל להופיע בשירים, וגם אמירה מוארכת יותר, מתרחבת, לא מצומצמת. אבל לגמרי שירית. חשוב לי לציין עוד דבר בהקשר זה. בניגוד לזך, שבראשית כתיבתו היה מרוחק מאוד, ברמה הרגשית, אני כתבתי תמיד את עצמי. נסים קלדרון, דורית מאירוביץ' ז"ל ואחרים לימדו אותנו באוניברסיטה על המהפכה הגדולה של שנות השישים. זך אולי בנה פואטיקה חדשה, אך לא אדם חדש. שירתו המוקדמת נטולת רגש. היא מלאה במחוות של רגש, אך לא ברגש של ממש. רק *בצפונות מזרחית* חל שינוי במירת הקרבה שלו לעולמו הרגשי, ואף זה במעט. הוא בעצם מימש את מה שהאשים בו את שירת אלתרמן. כתיבה לירית נטולת רגשות, עקרה מבחינה רגשית. כמו שנאמר, הפוסל, במומו פוסל. אצלי ואצל בני דורי זה לגמרי אחרת. אנחנו הסגנו את גבולות המודל הקנוני של השירה העברית מתוך עצמנו, מתוך הגדרת עצמנו, זהותנו המינית ועולמנו הפרטי.

בערב שנערך לכבוד שירתך בבית ביאליק דובר, בין השאר, על השפעתך הרבה על הקהילה הגאה, הן בהתנהגותן הציבורית הן ביצירתך הספרותית. כאב גאה לתאומים מאם פונדקאית, איך אתה רואה את ארבעת העשורים שחלפו מפרסום יצירות הביכורים שלך?

זה נראה כאילו מדובר בעידן קודם. לפני יצאו מן הארון רק גברים בודדים, שהשתתפו בהפגנת מחאה בסוף שנות השבעים, כמה שהיה קרוי אז כיכר מלכי ישראל בתל-אביב. אבל ככל הידוע לי, הייתי הראשון שיצא מן הארון בפומבי, בכתבה מאת תמר מרוז, במוסף 'הארץ', בשנת 1986, עם הביוגרפיה שלי, פרטי המלאים ותמונתי. באותה שנה מת בן זוגי הראשון, סער עפרוני ז"ל, במהלך טקס חניכה לשמאניזם, מהתקף שיתוק על פסגת הר בדרום צרפת. מותו הכה אותי קשות. עד אז הייתי תלמיד מצטיין בחוג לספרות בתל-אביב, עוזר הוראה לפרופ' ישראל לויין ולפרופ' חנה נווה, והתכוונתי לכתוב דוקטורט. אבל בשל השבר על מותו הפסקתי ללמד בסמינר הקיבוצים ובאוניברסיטת תל-אביב, שיקעתי את עצמי בכתיבת רגשותי וחלומותי, אבלי ויגוני – המשכתי רק בעבודתי כסגן עורך הספרות של 'על המשמר' ובכתיבתה של עבודת המ"א שלי, על כתבי העת הספרותיים בשנות השישים, בהנחייתה של

אילן שיינפלד

טורף טורף יוסף

הַחֲתוּלָה הָאֵימָה אֲרָבָה לִי,
מִחֶפֶז לְרַגֵּעַ שֶׁל הַסֵּחַ דַּעַת.

וְאִז, בְּדִיוֹק כְּשֶׁעֲמַדְתִּי לְלַחֵךְ
אֶת יָרֵק הַמַּעֲטָה שֶׁל הַיּוֹמִיּוֹם,

קִפְצָה עָלַי בֵּין הַשִּׁיחִים,
נִתְלַתָּה עַל גּוֹי בְּטַפְרֵיהָ,
נִתְקָה אֶת קִנְיָה הַנְּשִׁימָה בְּצוּאָרַי.

הַחֲתוּלָה הַזֹּאת, טוֹרְפֵת יַעֲלָה,
מִכְלָה אוֹתִי בְּתוֹךְ בֵּיתִי.
אֲנִי יוֹשֵׁב, כּוֹתֵב, מְרַגֵּשׁ אֵיךְ

אֵיכְרִי נֶאֱכָלִים אֶחָד־אֶחָד,
נִתְלָשִׁים מִתּוֹךְ גּוֹפֵי כְּפִי
מִפְלָצֵת הַבְּדִידוֹת הָרַעֲבָה.

(מתוך: על מהותו של הג'סטין, שופרא, עמ' 130)

בשירה זה בא באמצעות הכשרת דגמים מן השירה העברית לדורותיה – מן הפיוט הקדום, דרך שירת ימי הביניים ועד שירת התחייה ומעבר לה, ובסיפורת זה בא לידי ביטוי בשימוש בעברית גבוהה, מרובדת, ובאלמנטים מן הספרות המיסטית היהודית, הקבלה, החסידות והאגדה.

כל אלה נובעים מתוך נסיבות חיי, כמי שנולד בראשית שנות השישים, בישראל הצעירה, לשני הורים ניצולי שואה, וגדל במערכת החינוך החילונית ובתנועת הנוער החלוצית. אני נוהג לומר בהקשר זה, שנולדתי בתוך שני חורים שחורים. האחד, מתוך כך שהורי לא סיפרו לנו על ילדותם בשואה, כדי לא לנגע בזה את נפשותינו. האחר, שהתחנכתי בחינוך החילוני, ולכן ידיעתי ביהדות מקוטעת.

יתר על כן, נולדתי שונה, חוויתי את שונותי – לאו דווקא המינית, אלא בכלל – כל חיי, אבל נולדתי גם עם יכולת תקשור, יכולת ריפוי, יכולת לברות לעצמי את החלקים החסרים לי בסיפור חיי – וכוח ליצור מציאות ולהשפיע על ציבור גדול של בני אדם. אני עושה זאת דרך כתיבה. מתקשר, מנבא עתידות, מרפא, מעצב מציאות יהודית חדשה. זו דרכי, אלה הם חיי, זו שליחותי. אני אמנם תייר בודה. אבל לעולם אינני שוכח שאני שליח ציבור, ולו מטעם עצמי, במובן הכי עמוק של הביטוי הזה: משרתו של ציבור, העושה מלאכתו מתוך אדיקות, מחויבות ואמונה.

שעורקי הלב שלי חסומים. אבל לא מכבר אמר לי קרדיוולוג, שכנראה עברתי אז אוטם שריר לב קל. עכשיו הכל בסדר, תודה לאל.

במצב הזה התיישבתי לכתוב את שירי הספר החלטתי לפתוח את חפיסת הקלפים, ולכתוב שיר מדי יום, כל יום קלף, כל יום שיר. בתחילה זה היה מלאכותי. כמו כל החלטה כובלת. אבל זה הפך לגירוי יצירתי אדיר. כמשוררים, הרי אנו יודעים, שהשירה פורחת כאשר היא מוגבלת בתבנית כלשהי. כך גם התהליך היצירתי. השירים האלה הוציאו ממני דברים, שבשום אופן לא היו בוקעים מתוכי אחרת.

ומכיוון שקלפי הטארוט בנויים כמסע, כתיאורו של מסע האדם בחייו, אני מרגיש שהספר הזה מתאר מסע אישי, בחלקו גם קולקטיבי. ויפוי בחר-הפעמיות שלו, בספציפיות שלו – וגם ביכולת להחיל אותו על מסעו של הקורא.

הספר על מהותו של הג'סטין נכתב אחריו, ברצף של התאהבויות, אהבות ופרידות. כל חיי כאדם בוגר חייתי בתוך מערכות יחסים מונוגמיות. אבל הן הסתיימו, ובין אחת למשנה חוויתי גם התאהבויות סרק, או רומנים קצרים. הטלטלה הזאת, בין אהוב אחד למשנהו, סחרחורת האהבים הזאת, מובעת כאן עד תום.

אני מרגיש שהרחבתי עוד קצת בספר הזה את גבולות השירה הלהט"בית. שהרשיתי לעצמי לכתוב ולבטא ולהוציא לאור דברים, שלא ראו כאן אור מקודם. כמו, למשל, אהבת גבר מבוגר לצעיר. בשירה העברית בימי הביניים זו היתה נורמה, אבל מקץ מאות שנים של שמרנות, כולל בימינו אנו, אני מחיה כאן, בשירים כמו 'על התלמיד למתמטיקה', את מסורת האהבה לצבי.

ספר התמורה הוא האחרון בטריולוגיה. זה ספר של אדם בוגר, שכבר יכול להתבונן בחייו, באמונותיו ובעצמות הפוליטיות שלו, וגם בתהליכים שהוא עובר בתוכו ועוברת החברה שהוא חי בה, בעיניים פקוחות. יש כאן שירים עזים, לעתים אכזריים ממש, הן כלפי עצמי והן כלפי החברה שאני חי בה והארץ שהיא מולדתי. אבל יש בו גם הרבה אהבה למקום הזה, המובעת בשירי הנוף והטבע, ולבני, מיכאל ודניאל, הנס הגדול של חיי, שהביאו עמם את נס המעבר מתל-אביב לקיבוץ תובל בגליל.

במקביל לטריולוגיה פרסמת גם רומן חדש; כהרגלך, הוא נע אל העבר היהודי ומגלה בו צדדים פנטסטיים מפתיעים. מה המהלך כאן?

תודה על השאלה; היא מאפשרת לי לומר דברים נכוחים. כמו שאמרתי מקודם, אחד הדברים שהכי מפריעים לי הוא, שהחיים הספרותיים כאן עברו השתנה והשטחה. שאין כיום ולו מבקר ספרות אחד, הקורא את מכלול יצירתו של אדם לפני שהוא מניף את עטו וכותב עליו ביקורת. ובכן, אומר לך משהו שוודאי לא יישמע לך מפתיע – אני אילן בכל מישורי כתיבתי וסוגותיה. יש רציפות ברורה בכתיבתי, למן שירי הראשונים ועד הנה, וגם בפרוזה שלי. לכל אורך כתיבתי אני עוסק בזהות היהודית בת זמננו, ובוהותי שלי.

הציר המרכזי ביצירתי מעמת בין זהות אישית לזהות לאומית דתית קולקטיבית, בין ההומוסקסואליות ובין היהדות ההלכתית. מתחת לזה יש משהו עמוק בהרבה – עימות בין הזיכרון הבדוי ובין ההיסטוריה, הכפפה מודעת של דמויות ואירועים היסטוריים מתולדות העם היהודי לתודעתי הבוראת ויוצרת אותם מחדש, בדמותה.

המעשה הספרותי שלי הוא בעת ובעונה אחת מעשה של איחוי ומילוי חורים שחורים, בזהות הפרטית שלי וגם בזיכרון הקולקטיבי, ובו-בזמן גם מעשה של חתירה מודעת נגד ההשתקה של ההומוסקסואליות בתרבות היהודית ונגד הקפיאה על השמרים של היהדות ההלכתית, האורתודוקסית. לאורך כל יצירתי אני מנסה ליצור יהדות בדמותי. אז

שיחות באיטלקית



א.

אני מתקשר אליה (כמגלה עולם שהסתר)
ומציע שנקים יחידה
לשחרור חלזונות
מהקונכיית של הם

את תהיי גנרל עם שפם, והשפמים
ששמלאים את מסדרונות ההיסטוריה
יפנו מקום נוסף לתורד, חיל זונות מר
מזים כוכשים יבשות וימים אך בעקר

את מה שנשאר משיחות הטלפון שלנו

ב.

בכל יום בשעה מדיקת יאמר הטלפון
בעברית: 'אפרקסט'

אני כבר לא עושה תכניות בשפות אחרות
כמדמדם מחכה לקולה

היא מתקשרת היום יום הלדת
אומרת, בקש משאלה

ואעמד מולה כמביט ברג זהב במשאלתי
הרביעית פטר .

ג.

היא מתקשרת
אני כלל לא עסוק,
בטון בטוח אומרת: חלקו ת'מקומות לגן עדן
אתה ואני בטוחים

מגיהנום,

אני פושט את העור ומסתכל לצל
בעינים
עכשו הוא ממש כמוני
אסיר

ד.

הלו? כן, כן. אני רושם
'החברה הגבוהה התקשרה'

ה.

קמתי מהרצפה. האשמתי ת'עונה
האשמתי ת'שכנה, האשמתי ת'כן
כן זונה

השאירה הודעה

אמרה: 'יוצאת לחפשה'
לדעתי מדבר שוב בגמילה

נשמעה כמו מחט פטפון שנתקלה
במלה גסה

אם יצא לך תשכח אם
הולך לך תברח מצב

יהפך

בקרוכ מאבסורד למגחד

נהיה אחר כך,

'לפני שאתה נרדם אתה מבחין
במשהו מיוחד?
לא -

אבל לפעמים

אני שומע שיחות מו זרו ת ב אי ט ל קי ת
מה זה (אומר)?

ז.

אתה דובר איטלקית?

- לא.

ובכן, על סמך מה החלטת שיהן מונרות?

על הקו יש רעשים, עמודי הטלפון
עומדים כתננים של סירת דיגים

מעל נחלי הכבישים נעצרת
היא מתקשרת:

האדמה התהררה והתישרה היא גוססת
ובקרוכ תעלה לקבל דין מבורא המין,

אז יעלה הצוף על גדותיו
בארץ -
שנתלית על עלה

מתוך יומני היקר העומד לראות אור בספרי 'עתון 77'

דלת האומללות או דלת הגאולה

אלא כדי להטיל ספק בעצם מקוריותו העקרונית, ולהצביע מתוך ייאוש על הזיוף הטמון בו, ומכאן עולה הלעג המר שהוא מעורר.⁵ כשהארון מזהיר בפני מאזין אנונימי: "מרוב שלעסתי את הסיפור הזה שוב ושוב, כמעט איני זוכר אותו עוד",⁶ הוא מציג את ה"לעיסה", שהיא מטאפורה לשינון, כפעולה הגורמת לו לטענתו לשכוח את ה"סיפור", הנתפס בתודעתו כאירוע ש"קרה לפני יותר מחצי מאה... קרה ודיברו עליו, אבל אינם אלא מזכירים מת אחד - בלי בושה..."⁷



כאמל דאוד

כאמל דאוד: **מרסו, חקירה נגדית, מצרפתית: אילנה המרמן, אחוזת בית 2017, 190 עמ'**

האוטוביוגרפיה הבדויה שכותרתה **מרסו, חקירה נגדית** (2013) כתובה כהתייחסות ביקורתית כלפי הנובלה הזר מאת אלבר קאמי (1942). המחבר, הסופר והעיתונאי האלג'ירי כאמל דאוד, מאשים בספר את קאמי - כמי שמייצג את צרפת ואת המערב - בהתעלמות מרצח חפים מפשע בתקופת הקולוניאליזם באלג'יר. עם זאת, אטען בדברי כי חרף ביקורת זו והמשקעים המשמעותיים הכרוכים בה, בוחר דאוד בעמדה המאמצת לחיקה את עולמו התרבותי של קאמי, ומתנגדת לקו האלים המאפיין גורמים שונים בארצו. בחירתו בגישה הלא-אלימה אף עולה לו בניתוק ממשפחתו ומעמו עד כדי רמיזות לכך שהוא נתפס בעיניהם כבוגר.

ראשית, סותר הארון את מהימנות סיפורו בשל זיכרונו החלש. שנית, הוא מערער על סמכותו כמספר על הסצנה הסיפורית של קאמי כאילו היא אירוע ממשי שבו "המת השני, זה שנרצח, הוא אחי. לא נשאר ממנו כלום. רק אני נשארתי כדי לדבר במקומו. יושב לי בבר הזה ומחכה לתנחומים שאיש לא יציע לי לעולם."⁸ חוסר העקביות בקביעת אמיתות העובדות שעליהן מבוסס ה"סיפור", מעורר ספקות בדבר אמיתות כוונתו של הארון "למכור דממה שמאחורי הקלעים בזמן שהאולם מתרוקן."⁹ במסגרת ההיגיון האלטרנטיבי הזה, אי-אפשר לראות בכוונתו של הארון להעיד על פשע מוכחש שבסיפור/אירוע עמדה המבוססת על ראיות עובדתיות. את העדות הזאת הוא מוסר תוך קישורה ליסודות כלכליים שמשתלבים בעולם התיאטרוני. המספר העד אינו מוסר את השתלשלות האירועים באופן לינארי, אלא מזכיר אפיזודות מקוטעות ומצבים חלקיים שהוא שולח מתוך זיכרון מעורפל.¹⁰ העדות הזאת מופיעה בסיפור כמארג המורכב מהתרשמויות ומאזכורים ספרותיים, שמתחלפים באופן תמידי ואף נמסרים בשפה הצרפתית, שאינה שפת אמו של המספר, כאמור: "הסיבה שבגללה למדתי את השפה הזאת ולכתוב בה... כדי לדבר במקומו של איש מת, להמשיך ולכתוב קצת את המשפטים שלו."¹¹ העדות על מעשה הרצח, שסגנון מסירתה מערער את אמינותה, נמסרת בצרפתית - שהיא שפתו של הרוצח. היא נתמכת ב"שפתו" (של קאמי, מ.ר.), ולשם השמעתה הוא "מתכוון לעשות מה שעושים כולם בארץ הזאת מזמן שהיתה עצמאית: לקחת אחת אחת את אבני הבתים הישנים של המתישבים ולבנות לי בית משלי, שפה משלי. המילים של הרוצח והביטויים הם רכוש נטוש שלי. ובכלל, כל הארץ זרועה מילים שאינן שייכות עוד לאיש ושרואים אותן בחלונות הראווה של החנויות הישנות, בספרים שהצהיבו."¹²



הסיפור של הארון הגיבור נפתח בנוסח המתכתב עם פתיחת הזר: "היום אמה עדיין חיה. היא כבר לא אומרת כלום, אבל היא היתה יכולה לספר הרבה דברים."¹³ הקבלה הזו למשפט הפתיחה של מרסו בהזר (1942) "היום מתה אמה. ואולי אתמול, אני לא יודע"¹⁴ מציבה את האמהות של שני הגיבורים במרכז. האינטרטקסט הזה לא נותר סימטרי, מאחר שקווי הדמיון בין השתיים נפסקים כאן; אם מות אמו של מרסו נתפס בהזר כביטוי לאבסורד קיומי והוא מכאיב לבנה עד כדי ביצוע פשע שאינו יודע להסבירו, הרי שאמו של הארון חיה, מדברת, מונעת ממנו אהבה ותובעת ממנו לרצוח איש צרפתי כנקמה על מות אחיו. ההבדל העקרוני הזה - בין אם שלא נאמר עליה כמעט דבר לבין אם שדבריה מכוונים לנקמה - יכול להסביר את הקונפליקט של הארון; מצד אחד הוא מאשים את קאמי ברצח אחיו מוסא, ורוצח צרפתי במצוות אמו, מצד שני הוא אינו נלחם למען שחרור אלג'יר, הוא מתעב את הדת, נוטש את אמו בזקנתה ולומד את שפת האויב - צרפתית - כדי להעיד על מות אחיו.¹⁵ הקונפליקט הזה ממריץ אותו לסלול דרך חדשה משלו, בניסיון לאמץ זהות עצמאית המבוססת על יסודות המשלבים ערכים אוניברסליים, אמונות מן התרבות האלג'ירית ורעיונות מן התרבות הצרפתית.

מטאפורת הבית החדש מאבני בתיהם של המתישבים הצרפתים, מצביעה על "ביתו" המילולי של הארון כנקודת ראות שממנה נמסרת העדות. שפת כלאיים זו של בן אלג'יר המעיד על העוול שנעשה לו ולעמו על ידי הצרפתים, היא גם השפה שבאמצעותה נוטש הארון את השושלת המשפחתית שבה נולד. זוהי השפה שבאמצעותה הוא

הסיפור של הארון, שמנסה לבנות לעצמו זהות אקלקטית, נמסר באמצעות אסוציאציות בין רעיונות מקוריים משלו לבין סצנת הרצח של "הערבי" בהזר, רצח שהוא מתייחס אליו כאילו אירע לאחיו מוסא במציאות.¹⁶ הסצנה הזאת מועתקת בווריאציות שונות, בטכניקת הפסטיש, שנועדה ליצור חיקוי של מקור לא כדי להבליט את ייחודו



אלבר קאמי

האשמה העצמית הזאת מתעקש הארון להשמיע, אף שסירב להרוג יחד עם לוחמי החופש של אלג'יר, והוא נתפס בקרב עמו כפושע ובוגד. גם את גרעין האלימות הקיים דוחה הארון. מבחינתו "הדת היא תחבורה ציבורית שאני לעולם לא לוקח".²⁰ הוא מבין "שרק אני יכול לשלם את חשבונות החשמל, רק אני יאכל על ידי תולעים בסוף". ההחלטה שלו לא להיכנע לאימה שמטילים מנהיגי הדת בארצו, רלוונטית למה שקרה במציאות בעקבות פרסום הספר, לאור העובדה שאימאם אלג'ירי קרא לפתווה כנגד דאוד.

המחבר מעורר תקווה בכך שהוא מצליח לבנות בית/שפה לא יציבה, שדווקא בשל תכונתה זו היא מאפשרת לבנות עמדה של מי שמעיד על פשעו שלו בתוך מרחץ הדמים באלג'יר. באמצעות השפה המעורבת הזאת – הבנויה על חיקוי פסטישי – מצליח דאוד להשמיע כתב אשמה נגד התרבות הקולוניאליסטית הצרפתית ובאותה עת נוטל אחריות על מעשהו, ובעצם אזכורו הוא רומז על היעדר צדקנות. עוד מעוררת תקווה המודעות שהוא מפגין לזכותו להיות כל מה שהוא – יליד אלג'יריה וכותב בשפה הצרפתית – בלי לוותר על חלק כלשהו מעצמו. וכמובן; המודעות לזכותו להיות שווה לכל אדם ושונה מכל אדם בכל מקום שהוא.

הערות

1. דאוד כאמל, *מרסו חקירה נגדית*, עמ' 13.
2. אלבר קאמי, *הזר*, עם עובד, [1986] 2006, עמ' 9.
3. הארון מואשם בכך שלא השתתף במלחמת השחרור האלימה שלתוכה נולד, וזו אחת הסיבות להיותו מנותק מהסובבים אותו בעיירה חגיגית ובהגירתו בכגרותו לעיר אוראן.
4. אזכור של יצירות קאמי שאינן נכללות בתוכנית הלימודים באלג'יר, משקף את אומץ לבו לבטא את ערכיו האוניברסליים דווקא בקרב בני עמו השבויים באיסלאם לאומני רווי אלימות.
5. [הפסטישי הוא] "חיקוי שיטתי של מוזרות או סטייה מנורמה הייחודית לסגנונו של יוצר, והיא שבה ומתכוננת מעצם העתקתה [...] טכניקת העתקה שמגחיכה את המקור המועתק. (פרדריק ג'ימסון, *פוסט מודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר*, עמ' 33).
6. שם, עמ' 3.
7. הארון מספר כדי להשמיע את קולו של הנרצח "הערבי" שהוא אחיו מוסא. "והלוואי היו שניים, שני מתים..." הסיבה שעלה בידו המספר קאמי להשכיח את המת השני היא שהוא ידע לספר עד כדי כך "שהיה בידו להשכיח את פשעו, ואילו השני היה אנאלפבית מסכן שאלוהים, ... לא ברא אותו אלא כדי שיחטוף כדור וישוב אל עפר, אלמוני שאפילו לא היה לו די זמן להיקרא בשם" (שם, עמ' 4).
8. שם, עמ' 4.
9. שם, עמ' 4.
10. בעיצוב המונולוג של הארון באים לידי ביטוי הרגשות האמביוולנטיים על ידי קשרים רגועים ואקראיים של יסודות ספרותיים ורעיוניים מעולמות רחוקים זה מזה. הם הנפכים למטאפורות או לתיאורים ארוכים סיטואציוניים ומתגבשים לאירוע מרגש ומתפוגג כששאלת היתכנותם אינה רלוונטית.

↵ המשך בעמ' 50 ↵

יכול לבנות זהות דקונסטרוקטיבית, שמורכבת מתנועה תמידית של פירוק השלם, בחירת יסודות מתוך החלקים המפורקים ובנייה מחדש של בית/שפה. השפה הבנויה מחדש אינה יציבה, ואף על פי כן היא הכרחית כדי לבטל את ההגמוניה של האדמה/עם ולאפשר חיבור של לבנים/מילים שהקשרים ההרדיים ביניהן מאפשרים קשרים חדשים גם לצרפתים וגם לאלג'ירים.

הארון שרצה צרפתי בשם ג'וזף לשם נקמה, אינו חף מפשע, ואף על פי כן, ואולי דווקא בשל כך, שפתו ההיברידית קוראת לזכור את האלימות שהיתה ולהימנע ממנה. ייתכן כי העמדה הלא צדקנית הזאת מסבירה את העניין שעורר הספר בפריז עם פרסומו בצרפתית, וכן את הכללתו ברשימת הספרים החשובים של הניו יורק טיימס ב-2015. הארון, שליחו הספרותי של דאוד, נאבק למען עצמאותה של ארצו כשם שהוא חרד לזהותה הליברלית. הוא בונה את שפתו/ביתו מלבנים/מילים, שמעידות על כך שהוא אה שכול לנרצח מוסא (בסיפור של קאמי) כשם שהן מעידות על כך שרצה בעצמו, הארון מחפש מקלט בביתו.

בבית כזה הוא מצליח הארון לדבר בקולו של מי שחרד מפני האלימות שינק עם חלב אמו. הוא מתנגד לעמדה שבה "הרצח הוא מעשה תם ותמים וכבר איננו פשע..."¹³; מתוך הבית הזה הוא מצליח לראות ש"במשך שבעים שנה, כולם עשו יד אחת להעלים מהר את גופת הקורבן ולהפוך את קורבן הרצח למוזיאון חסר ממשות..."¹⁴ המטאפורה של המוזיאון שבה משתמש הארון היא בית שבו המוצגים הם מצד אחד עדות לעבר, ומצד שני הם מקובעים ומביעים אדישות למה שהיה.¹⁵ הארון לא בונה בית מוזיאוני אלא מכוון בית/שפה, מרשת אסוציאטיבית של חיקויים ומטאפורות, והם מתחלפים תדיר, אך תמיד מזכירים את הכאב האישי.¹⁶

אפשר לעקוב אחרי החיקוי – בשפתו ההיברידית של הארון – לסצנת הרצח עצמה מתוך *הזר*. הוא מתאר את הרצח שביצע באמצעות פעלים שבהם השתמש מרסו כשתיאר את פשעו: "לחצתי על ההדק, יריתי פעמיים, שני כדורים. האחד בבטן והאחר בצוואר. בסך הכל שבעה. חישבתי על המקום, חישוב אבסורדי. (אלא שחמשת הראשונים, אלה שהרגו את מוסא, נורו עשרים שנים קודם לכן...)..."¹⁷ הארון מונה שני כדורים, ומתייחס לחמשת הכדורים של מרסו. החיקוי של קודמו מלווה באזכור הסצנה הספרותית, כאילו אכן קרתה לאחיו מוסא. ואילו מרסו מתאר רק את עצמו באומרו "כל ישותי נדרכה וקפצתי את כף ידי על האקדח" ואז "ההדק נכנע". הירייה הראשונה שנורתה בידי מרסו אינה מוזכרת, כי תודעתו מעורפלת. כל ישותו דרוכה, והוא קופץ את כף ידו על ההדק. הרגשות שלו אינם נזכרים, אך פעולותיו כן: "נגעתי בבטנה החלקה של הקת, ובזה התחיל הכל, בקול, שהיה גם חד וקצר וגם מחריש אוזניים." גם לאחר הרצח לא מביע מרסו חרטה או כל רגש אחר. הוא מתאר פעולות מכניות, ולא חרטה או זעזוע: "ניערתי מעלי את הזיעה ואת השמש. וידעתי שערערתי את שיווי המשקל של היום, הפרתי את דומייתו המיוחדת במינה של חוף שהייתי מאושר בו. ואז יריתי עוד ארבע יריות אל גוף חסר חיים, שכדורים חדרו לתוכו בלי שניכר בו הרבר. והן היו כארבע נקישות קצרות שהקשתי על דלת האומללות."¹⁸ האומללות של מרסו, בשפת החיקוי ההיברידית של הארון, מנוסחת כך: "היריות היו כשתי נקישות קצרות שהקשתי על דלת הגאולה";¹⁹ הגאולה שעליה מדבר הארון היא לדירו אירונית. הוא מבין שגם בסיפור וגם במציאות – "כשהגיבור שלך בכלא הוא שואל את השאלות הטובות ביותר"; ואכן הארון לא נשאר בכלא כמו מרסו. הוא אינו מואשם ברצח, ולמרות זאת הוא מאשים את עצמו כמי שגרעין האלימות הנטוע בעמו שלו נובט ומצמיח בו שורשים. את

לאל סינג דיל

מאנגלית: עמית גלעד

אנחנו מתאבקים גדולים....

אנחנו מתאבקים גדולים
 מדי בקר אנחנו מאמצים את חלצינו
 להלחם ברעב ללחם ובמחסור בכגד
 רוקמים תכניות ומפרים תכניות בשגרת האמון
 המהלכים שאנחנו עושים קטלניים, האמצעים שאנחנו נוקטים קטלניים
 אנחנו חוסמים את פינו כשאנחנו אמורים לדבר
 אנחנו מתים מצמא כשאנחנו אמורים להרוות אותו
 אנחנו נשבעים להמשיך להלחם בזמן שאנחנו אמורים לבקש פת לחם
 אנחנו מכניעים מתאבקים גדולים
 מכריעים את צוארם מתחת ברכינו
 אנחנו חיים כחמורים חורשים בשדות
 גם כשאנחנו מתאבקים גדולים
 כל בקר אנחנו מאמצים את חלצינו

*

כשהאשה העמלה
 צולה את לבה במחבת
 צוחק הירח מאחורי העץ
 האב משעשע את בנו הקטן
 מנגן בקערה ובצלחת
 הבן הגדול מצלצל בפעמונים
 הקשורים למתניו
 ורוקד
 השירים האלה לא מתים
 גם הרקוד לא...

המילים

המלים נשמעו
 הרבה לפנינו
 וישמעו
 הרבה אחרינו
 קצצו כל לשון
 אם תוכלו
 אבל המלים
 עדין ישמעו

הטמאות

מנקות את האבוס
 אוספות גללי פרות
 או שלף חטה
 עוברות בפרך
 בנות הטמאים העדינות
 קש דוקרני, מגשים לוחטים
 קוצצי ירקות חדי להבים,
 מחטים -
 כאלו נועדו
 לפצע את ידיהן ואת רגליהן.
 קערת הברזל הזאת
 דמוית הקסדה
 על ראש הבעל-החיל
 שנושאת האחת על ראשה -
 גורמת לה להראות כמו לוחמת
 ראיתי אותה רוקדת

*

צללי הערב
 שוב מזקינים
 על המדרכות
 מחפש מקום קבוע
 יוצא האגם
 מהמשרד
 נזרק מהעבודה
 שואב האגם
 את הצמא של המים
 משליך כל מטען
 מישהו עוזב
 מישהו בא מתיפח אל כנף בגדו
 דמן של חיות חלשות
 תחת הרסן
 צללי האבן
 שוב מזקינים
 עמוסי תוכחה
 הקרון הארד ממשיך
 לארץ הצללים המתארכים של הערב

לאל סינג דיל (Lal Singh Dil 2007-1943) - משורר מהפכן, פעיל בתנועה הנקסליסטית (מאואיסטית-לניניסטית) בפנג'ב, בשנות השישים. המהפכה נחלה כשלון, אך היא הפכה את השירה הפנג'בית משירה רומנטית ומסורתית למודרנית. דיל היה בן למעמד נמוך, לכת המגורים, ועבד כפועל דחק. נעצר בשל פעילות מחתרנית וישב בכלא בין השנים 1969 ל-1971. משהשתחרר, עקר לאוטר פרדאש, שם התאסלם, בתקווה להימלט מהשיטה המעמדית המסורתית. דיל מת חסר כל, בודד ואולי אף לא שפוי. שירתו של דיל חדשנית - וזאת משום שבפעם הראשונה עסקו במעמד המגורים - חברים נשים וילדים - בחברה ההודית, הדליטים, שאליהם השתייך.

פועלי בניין

פועלי הבנין פוֹצְחִים בְּשִׁירָה,
אֶבֶל הַבְּנִיָּן לֹא נִבְנָה כְּמוֹ בֵּית שִׁירָה.
הַמְּלֵאכָה הַזֶּה מְעַט יוֹתֵר קִשָּׁה.

לְבוֹתֵיהֶם שֶׁל פּוֹעְלֵי הַבְּנִיָּן
פּוֹעֲמִים כְּמוֹ בְּאֵתֶר שְׂמֵחוֹת,
אֶבֶל אֶתֶר בְּנִיָּה אֵינְנוֹ אֶתֶר שְׂמֵחוֹת.
אֶתֶר בְּנִיָּה הוּא חוֹל וְאֶבֶק,
בֵּץ וְשֵׁלֶג.
בְּאֵתֶר הַבְּנִיָּה רְגֵלֶיךָ מוֹעֲדוֹת,
יְדִיךָ שׁוֹתֵתוֹת דָּם.
בְּאֵתֶר הַבְּנִיָּה הַתָּה לֹא תִמְיֵד מְתוֹק,
לֹא תִמְיֵד חֵם,
וְהַלְחָם לֹא תִמְיֵד רֶךְ כְּצֶמֶר גִּפְזוֹ,
לֹא כָלֶם גְּבוּרִים,
וְהַחֲבָרִים לֹא תִמְיֵד נְאֻמָּנִים.

הַבְּנִיָּן לֹא נִבְנָה כְּמוֹ בֵּית שִׁירָה.
הַמְּלֵאכָה הַזֶּה מְעַט יוֹתֵר קִשָּׁה.
קִשָּׁה שְׂמֵקֶשָׁה
אֶבֶל הַבְּנִיָּן מִתְגַּבֶּה וּמִתְגַּבֶּה.
בְּקוֹמוֹת הַתַּחְתּוֹנוֹת
כְּבָר מְצָבִים עֲצִיצִים בְּחִלּוֹנוֹת.
וּבְמִרְפְּסוֹת הָרֵאשׁוֹנוֹת
כְּנִפֵי צְפָרִים בְּשֵׁמֶשׁ מוֹפְזוֹת.
בְּכָל קוֹרֵה, בְּכָל לְבָנָה, בְּכָל אֲרִיחַ
יֵשׁ לֵב מִפְּרָה.
וְהַבְּנִיָּן מִתְגַּבֶּה
מִתְגַּבֶּה
בְּדָם וְיָזַע מִתְגַּבֶּה.

נאזים חיכמת 1902-1963 (Nâzım Hikmet), סלוניקי - מוסקבה.
נחשב למייסד השירה הטורקית החדשה. נולד למשפחה בורגנית, וגדל בעיקר אצל סבו, שהיה מושל הסולטן בחלב ומאוחר יותר בדיארבקר. הושפע מאוד ממהפכת אוקטובה, וכשהחל ללמוד באיסטנבול, הצטרף לתנועת השחרור. ב-1921 נאלץ להימלט ונסע עם חבר ברחבי אנטוליה, כדי להיות בקרב "העם הפשוט". משם המשיך לרוסיה, ולמד במוסקבה באוניברסיטה הקומוניסטית של המזרח. היה בקשר עם הפוטוריסטים הרוסים, שהשפיעו על שירתו, בעיקר ייסנין ומאקובסקי. בשל חברותו במפלגה הקומוניסטית הטורקית, יש בבתי כלא בין השנים 1933 ל-1950. כל העת ההיא כתב. בעקבות צו גיוס שנשלח אליו בגיל 49, נמלט שוב למוסקבה, שם חי כאינטלקטואל מפורסם. עד 1965 נאסר בטורקיה לפרסם את כתביו. בשנת 2009 הושבה לו בדיעבד אזרחותו הטורקית שנשללה ממנו.

סוקרטס השב לנו את בריתך

סוקרטס הוּי מוֹרֵה כְּמָה אוֹהֲבִים אוֹתְךָ, כְּמָה אוֹהֲבִים אוֹתְךָ.
הִשְׁקוּ אוֹתְךָ רַעַל כְּאִשֶׁר פִּשְׁעוּ מְסִבִּיכָה כְּהִנִי הַפְּלָחַן וְאוֹיְבֵי הַגּוֹתְךָ.
אֵתָה הָרֵאשׁוֹן שֶׁהִקְרַבְתָּ עֲצָמְךָ וְלַעוֹלָם לֹא הִאֲחֵרוֹן.
הַתְּעוֹרֵר מִנְקֻשׁוֹת הַהִיסְטוֹרִיָּה וְאֵל תִּהְיֶה בְּצַעְדֶיךָ,
הַתְּקוּמָה עֲלֶיךָ אֲנִי־סִתְנַס בְּשֵׁם אֵל אֲתוֹנָה כְּשֶׁקְרַאתָ לְסִגְלָה הַטּוֹבָה,
תּוֹשְׁבֵי סִפְרֻטָּה הַתְּעוֹדְדוּ מִקְעָקוּעֵי הַמְּלָקוֹת עַל עוֹר אֲנִשֵׁי אֲתוֹנָה,
הַנּוֹהֲגִים עַל פִּי מִשְׁפֵּט הַשִּׁבְט.
הַנְּבִיאִים כְּמוֹ הַחֲכָמִים בְּקִשׁוּ אֶת חֲכַמְתְּךָ, אֵךְ גִּלְשׁוּ מִזְרַחָה,
הַגְּלִי הַעָרִים בְּמִזְרַח הַסְּתִירוֹ אֶת הַשֵּׁמֶשׁ,
שֶׁשְׁקָעָה אַחֲרֶיךָ וְאִבְדָּה אֶת הַסִּגְלָה הַטּוֹבָה בְּתַכְרִיכֵי הַלֵּיל.

סוקרטס כְּמָה אוֹהֲבִים אוֹתְךָ, כְּמָה אוֹהֲבִים אוֹתְךָ.
הִירַח בְּמִלּוֹאוֹ עֵתָה מֵעַל רְמוֹת אֲתוֹנָה,
זְאוּס הַתְּפוֹצֵץ כְּבָרֶק מְאוֹרֵךְ בְּשִׁמְיָה,
אֶסְף אֶת שְׁבָרֵי וְנֶס פּוֹחַד וְכוֹשֵׁל,
בְּאִקְרוּפּוֹלִיס נוֹתְרוּ רַק אֶבֶן וְשִׁאֲרֵי־וֹת מִכְּחוֹל וְצָבַע דִּיּוֹ.

הוּי מוֹרֵה יַחַף שְׂמֵבְקֶשׁ לְחֵם יוֹמוֹ,
אֵינְ לָנוּ מוֹרֵה בְּשֵׁם הַסִּגְלָה הַטּוֹבָה וְהַהֲגִנָּה עַל הַיְקוּם שִׁיִּגְמַע אֶת הָרַעַל כְּמוֹךָ,
וְהַצְּבוּר הַזֶּדֶחְלוֹ כְּצָבֵא נְסוּג בְּמִלְחָמָה,
וְכַשְׁכוּרִים שֶׁהִשְׁתוֹקְקוּ לְהַזְיוֹת זְקָנִים אוֹ כְּהֵנִים בְּלֵי הַנְּחִיָּה וְתִבְנוּנָה,
אָמְרוּ:

הוּי מְטִיף, הִנֵּה אֲנַחְנוּ אַחֲרֶיךָ וּבְשִׁלְיִתְךָ,
הוּא הַתְּחַבֵּא בְּגִלְמֵת טְרִטִיף אֵךְ לֹא הַצְּלִיחַ לְהַסְתִּיר זְהוּתוֹ
וְהַלֵּךְ לְחִשְׁף אֶת בִּשְׁת הַעֲלֻמוֹת,
מְסַלֵּף אֶת הַצְּוֹאוֹת וּמִשְׁתַּעֲשֵׂע בְּנִדְבָנוֹת,
הוּא סוֹחֵר הַעֲבָדִים וְאֲנַחְנוּ הַשְּׂבוּיִים,
הַמְּטִיפִים הַרְמָאִים מְצִיִּדִים בְּהִלְכוֹת מְחֻלָּה,
הַמְּתַבְּסוֹת עַל הַלְכוֹת אִישֵׁי דֵת מְשֻׁחָתִים.

סוקרטס, הוֹשֵׁט לָנוּ אֶת סִלְמְךָ כְּדֵי שְׂנַצֵּא מִהַכּוֹר הַזֶּה,
לְאַחַר מִכֵּן עֲלֵה, לְיִצְוֵי הַגּוֹתְךָ,
הֲשֵׁב לָנוּ אוֹ הַחֲזוֹר אוֹתְנוּ לְכָרִיתְךָ.
כְּמָה אָנוּ אוֹהֲבִים אוֹתְךָ, כְּמָה אָנוּ אוֹהֲבִים אוֹתְךָ.

מוחמד בכריה (1968) הוא בוגר האוניברסיטה העברית במסלול דו חוגי של לימודי שפה וספרות ערבית ותולדות התיאטרון. בשנת 2005 זכה בתואר העיתונאי הטוב ביותר בערבית, ובמהלך השנים זכה בתעודות הוקרה על פועלו בתחומי התרבות. בכריה כותב שירה וסיפורים קצרים. בשנת 2015 פרסם את ספרו **על הספסל השחוק**, בשנת 2016 ראה אור ספרו **נפש נשואה לדוח**. בשיר שלעיל הוא מביע את געגועיו לפילוסוף היווני סוקרטס, בן המאה ה-4 לפני הספירה ולפילוסופיית החיים הנעלה שלו, שאותה דחו בני דורו והוציאו אותו להורג בתרעלה.

אינוונטר

שומר

זה לא אני, דוקטור זה לא אני, זה המפטי
 דמפטי. בטפס הקבלה בעמורת המקצוע רציתי
 לשנות מגנב למזכיר כמו שבקשה האחות. אבל
 המפטי דמפטי נעמד על רגליו והכריז שפעם
 גנב תמיד גנב. מה דעתך אדוני הרופא? גם אבא
 שלי היה רופא. כשהודיעו לי שתהיה בקרת
 במחסן הכלים, המפטי חבט בראשי –
 גנב, גנב. אשתי האמינה לו. דוקטור אתה הממחה,
 אני נראה לך גנב? עד לאותו רגע לא ידעתי
 שהמפטי קים ומאז הוא לא נעלם. לרגע לא שוכח
 להזכיר לי את הפליר שלקחתי הביתה. שאלתי, דוקטור,
 שאלתי, וכשהמנהל בקש שאבדק את רשימות האיננוטר, המפטי
 הפנה את תשומת לבי, שמבט עיניו חשדני, ועיני המזכירה
 רעות, והמורים מביטים בי, והשכנים מפנים מבט.
 בקפסת הפלירים היו שלושה. באינוונטר רשום ששה. פתחתי
 את כל הקפסאות בגדל המתאים. פתחתי וסגרתי. פתאום
 שמתי לב שנו אחד, על קיר המספרים, מיתם. הוצאתי את כל
 הכלים, ספרתי פטישים, ארגזים, מברגים, משחזות, שופינים
 בכל פעם חסר כלי אחר. המסמרים היו הכי גרועים דוקטור
 אני עיף. קפסאות המסמרים היו כמעט מלאות. המפטי הזכיר
 לי שלקחתי הביתה. לא זכרתי כמה, לעץ או בטון, ובאיזה גדל
 הרמתי ידים. נשכבתי על מדרף פח ונרדמתי.
 למרות תחנוני שלא יגלה, הוא ספר לאשתי
 היא האמינה לו, הודעוזה, אמרה שלא התחנתה
 עם גנב. הטחתי את המפטי בקיר, על הרצפה, בכיור, הוא נשכב
 ומיד נעמה, נשכב ונעמה. דחסתי לגרונו בקבוק
 מלא של כדורי שנה, שישתגר לעננים. נרדמנו
 לכמה ימים. בתי אמרה שהכל בראש שלי
 האחות אמרה שהגעתי למקום הנכון. חבקתי אותה
 מה דעתך דוקטור? גנב או משגע אתה הרי ממחה

ראית את הבת שלי?
 הבטיחה שתבוא להוציא אותי.
 היא שלחה אותי לכאן. התקשרתי
 אליה מטלפון צבורי שלא ישמעו, לא,
 לא שתפי לחדר, הם משגעים. שתפי לראש
 הם כל הזמן רבים אתי. הבת שלי החליטה
 שאני משגע. שומר, ראית אוטובוס עוצר?
 גם אני הגעתי לבדי. אשתי לא באה, לא התחנתה
 עם גנב, גם לא עם משגע. הבת שלי האמינה
 לי. לאחר בדיקת האיננוטר במחסן הכלים, היא
 הודיעה לי, ששום דבר לא חסר. שהכל
 בראש שלי, שאני הוזה. נשמע כמו הו זה אבא שלי
 שאבד את שפיותו, או, הו זה אבא שלי שחשב
 שהוא גנב, שכלם רודפים אחריו. נעלבתי.
 נסתה להסביר לי שהמפטי לא קים. שבכל ראש
 רק איש אחד, ואם הוא מתרבה רצוי להגיע
 לרופא. המפטי דמפטי צחק. אמר שהיא עורת. אפלו
 אתה, שמזהיר תמיד ממעשים בלתי הגיוניים
 צחקת. גם אתה האמנת להמפטי, באמת מה היא
 יודעת בגילה על קולות אחרים?
 האחות אמרה שהגעתי למקום הנכון.
 חבקתי אותה. בקשה שאשב,
 נתנה שני כדורים. ראית?
 שומר, עיניך נוצצות כמו זגוג על עוגת יום הולדת
 הזהר אתה נופל מתוך ראשי
 אני נופל מתוך ראשי
 סוף, סוף אני חפשי.

חמוטל אראל – מתגוררת בכוכב יאיר. כותבת,
 ומפסלת בעץ, חומר וזכוכית.

חלום בים המלח

למה שמו ים המות?

שכחתי להביא
את התקון של ר' נחמן,
גם את התפלין
אף על פי שהנחתי אותם
על יד המזודה.

התבישתי, כאב לי,
מה פרויד היה אומר?
הבטחתי שאמציא תפלות.
התחלתי לדבר עם ה'
ושוב התנצלתי.

זרם חשמלי רק בידים.
פתאום - גלוי:
בית כנסת -
אבל ריק.
מצאתי רק ספר תהלים,
והוא גלה לי
מה המוצא:
אתפיל לפי ראשית המזמור,
וכך ארכיב את שמי
החדש, שעדין לא הגיע
למשורר הפנים,
ואתחיל דרך חדשה
אל ים המלח.

וחלומי יתגשם:
גם אשתי תאמן
את השם,
ותחיד
ונצער...

שירי יפו

*

כשעמד אדם הראשון אל מול המים
הרמוניים
מה חשבו המים
הפניניים עליו.

המים הרמוניים-תותיים
של יפו
האם ידעו על המלח הסדוק
בפאתי שפתי?

*

יפו היא רחם לפצועים
ואני האינקובטור

יפו היא רחם לפצועים
ואני הרחום

יפו הפכה ממאהבת
לאחות, אם, צפור.
כבר איני מאהב בה.
רק עף בה.

סלסלה יורדת על חוט
דרך חלון
באמצע יום חג

יפו

ההבדל נראה על המים

האפר והזיק של הים התיכון
(האפר נזון משקופי תכלת על המים)
חרף,
תחלת פברואר -
(סוף ינואר)
תחלתה של יפו,
סוף מרפזה של
תל-אביב.

*

כל מי שסר ליפו
בסופ"ש
אני שונא אותך

*

ארז שחר, 1982, מיפוח-תל-אביב. כתב חופשי
לענייני תרבות פרינג' ישראלית.

הדוב של הצוענים נמלט

אמא

הוא רוקד על הגג,
 בין הסדינים הלבנים המתוחים על החבל.
 רוח ירושלמית חובטת בהם וצלילי החבטה מגבירים את קצב תנועותיו.
 הוא רוקד על הגג, צהלות הקהל הנפעם מרקודו הראשון,
 סוחפים אותו להסתחרר סביב עצמו.
 זכרונותיו מציפים אותו,
 כשהוא מושיט את כפותיו אל עבר הקולר המנח על צוארו,
 פוער עיניו הגדולות למראה כפות הידים התינוקיות
 ומיד אני נופל לרצפה.
 לא צריך לבכות, נשמעת באזנינו שפה זרה,
 הלוקו הזה עוד היה נופל מהגג.

את זוכרת את היום ההוא?
 את ריח האקליפטוס,
 את השמש
 פוגע בכובעים שעל ראשינו
 טור של אפרוחים?
 את זוכרת איך ראית בחטף
 כשעברת ליד הגדר,
 אמא שלך פולה קרציות
 כלב, שישב בכיור הלכן הרבוע
 של הגן?

הוא מושך אותי אחורה,
 אני מושך אותם אחורה,
 אחוז חזק בכפות ידי הקטנות את כפות ידיהם הגדולות,
 כפי שנראו לי אז,
 הם מקפיצים אותי באויר,
 דרכם, המשעשעת בעיניהם, למשך אותי קדימה,
 אני פורץ בצחוק תינוקי
 והוא בשלו, ממשיך למשך
 וככה אנחנו הולכים על המדרכה המרצפת,
 קיץ, אמצע שנות השישים של המאה הקודמת,
 הם, אני והוא.

את זוכרת שצעקת אמא
 או שתקת אותה?
 את זוכרת כמה רצית להיות
 כלב עם קרציות
 תחת אצבעות ארכות,
 אמא
 בכיור הגן.

הכל קשור אני אומרת לך

הדב שלי פוחד.
 הוא רוצה שאסוף בו בטחון.
 אני רוצה להפוך את המשואה,
 אחרת בשביל מה לעזאזל, בנאדם נותן לדב קרקסים נמלט,
 לגור בתוכו.

הזמזום העמום הזה של מטוס ההדברה
 וחמרים מסכנים מאדו, ציוץ הרור עקשן,
 האפונה ושפחה רק להרף עין השנה
 בחלון.
 הכל קשור בחוט קטיפה, בחוט ברזל, בחוט
 של טבור שקוראים אותו חבל,
 הכל.

גר בי הדב האחר.
 כבר לא מה שהיה,
 אך עדין מסתתר,
 עוד לא נבראה לו דמותו החדשה,
 מלבד פני, כשהוא מביט בהן במראה.
 כנראה זה מוצא חן בעיניו,
 לחיות את החיים שלי.
 אני עוד לא החלטתי מה אני.

מרב זקס-פורטל, מתרגמת ספרות יפה. כותבת פרוזה ושירה. ספרה הראשון מלאכים באופק (אקס ליבריס וידיעות ספרים) יצא לאור ב-2016.

שירי ברוך שגיא

*

הילדה המתה ישנה בחדר ילדותה צהרים
עם הילדה שלה
אחרי צלילה
חוזרת מהאסם לברכה

המגדל הכי גבוה בקו השקיעה
כבר לא נראה כמו המקום הכי נכון לקפוץ ממנו
ההתאבדות האמתית זו הברכה –
המים קרים יותר לעוזבי קבוצ

בכניסה לכחל הישן פתחו קיוסק כמו בעיר
ואפשר לשמע איך תריס הדיקט מתגרה בעץ התאנה החסר
כשהילדה שלה מתלבטת בין
שלושים צבעי מאכל טבעיים בעטיפה
כשהטבע שותק בצד

בדרך למעלה, העלים משחקים עם הרוח
אבל כל הפעמונים קוראים למישהי אחרת
הילדה שלה רצה עכשו יותר מהר ממנה
לתפס פרפר בשביל הנחש.

*

כמו לטפס על גלבוץ,

הוא אומר

אבל הוא לא יודע

שאינן כמו אליו שהוא כמו אלך

ואי אפשר לעלות על עיר

באותה הדרך שיוודים בה כפר

וכשעולים לא מקבלים אותו אור

הכל עומד

ורק הזכרון שוכב עכשו עם התודעה הקולקטיבית

יודע לזמן

את כל שדי האין

את כל רוחות האז

שבו היית קרובה יותר לגשם

והוא היה לך אל השמש

ולא פחדת לעמוד גבוה עם הגב לכפר

להשרף

מכל האור.

שירה כהן

*

אני יודעת את המניע לרצח
שאיננו רצח וגם לא הריגה
רק מעשה שצריך לעשות
לפני שיהיה מדי מאחר.
קל לטפס על גבעות עם לפיד
ובאפן דחוף לסמן נקדה,
ואם העתיד נמהל בהנה –
כמה קשה שוב ושוב להפריד
ולהביט על הגבר מולך
כאלו הוא גבר אמתי שעומד –
ומסתכל לך על הידים
(מפחד לגלות שהעינים שלך הן
צבע טרי שאין לו מבט)
ולכן רק בלילה אתה מסגל
לחבר בין עבר לעתיד
(יודע לפסח – אין כאן הנה...)

זה לא רצח,

אתה לא רוצח –

אולי רק נשאר סרט שמח

שברגע הזה הוא סרט עצוב

(תינוק עושה צעד ראשון)

ואולי אתה עושה מאמץ מיוחד –

כי הבנת שקל מדי לאהב

ולכן אתה עולה לגבעה עם לפיד

(חושב "עוד מעט יהיה כאן מדבר"...))

עושה את הכל כפי שאמרת

(לא אמרת דבר ובכל זאת

אני מנסה לדמין כאן מלים)

רץ בלילות על גבעה

עם לפיד.

*

נניח למלים לקפוץ מהדף

אך לא להגיע אל הגרון

אנחנו יודעים – זה טוב שזה ככה –

על אף שבעצם נהיה מסוכן.

עצוב לי בחוץ להביט על בנות

ורציתי מאוד לגלות והצצתי

(תחושה ששכחתי או

דבר-מה דומה...)

אם פשע פלילי –

אז פשע פלילי

(אולי רק ענין פעוט של מוסר)

יוצאת בחלוק יפני כזה

(קבלתי מסבתא – הדפס של פרחים)

קרובה עוד מדי אל פתח הבית –

(חשבת עדיף שתהא לבדך)

ושם בחוץ הנערות המקפצות

יודעות בדיוק מה יקרה

עוד מעט.

מצד זה עמוס לויתן



ההתנחלויות ומה שהן מעוללות למתנחלים, אבל אלחנן ניר מוליך אותנו בדרך מעמיקה ומורכבת בהרבה. אפשר להיווכח בדבר זה כבר מפירוש ספר הזוהר לאגדה התלמודית. הזוהר מתאר את אופי גיבורי האגדה לפי תפיסת הקדמונים בדבר ארבעת יסודות היקום: עמנואל, כלישע, יסודו האש, היא אש המחלוקת הקורעת אותו מקהילתו; עידו, כמו בן עזאי, יסודו העפר ואל העפר הוא שב (כי "יקר המוותה לחסידיו", תהילים קט"ז); מיכה (הנביא) יסודו הרוח, ורוח רעה פוגעת בו ומשבשת את דעתו (כי "אויל הנביא משוגע איש הרוח", הושע ט ז); ואילו יונתן, כרבי עקיבא, יסודו המים, שהם סמל לאהבה ("מים רבים לא יכבו את האהבה", שיר השירים ח, ז). בזוהר מדובר על אהבת רבי עקיבא לאלוהיו ("ואהבת את אלוהיך", דברים ו ה), ואילו ברומן מדובר על אהבת יונתן ואליסה שהם "רק שנינו" על שמם הוא קרוי.

לכאורה רק שנינו הוא נושא הרומן וגם הכיתוב על גב הספר מחזק רושם זה במידת מה: "אחרי שיונתן להבי זנח את עתידו התורני כלמדן מבריק והמיר אותו באהבתו הצנועה לאליסה, הוא מבקש לשרוד את חיי הזוגיות הצעירים שלו". אלא שהדבר לא קורה באופן זה, והוא לא קורה בגלל אהבה אחרת, שאותה כלל לא זנח, והיא אהבת התורה המערערת את חיי הזוג הצעיר. אהבה זו היא ארוטית ומלאת תשוקה יותר מאהבתו של יונתן לאליסה. לא פלא שהתלמוד ממשיל את התורה לרמותה של "איילת אהבים שרחמה צר וחביבה על בועלה כל שעה ושעה כשעה ראשונה" (עירובין נד ע"ב). ספק אם קורא חילוני מסוגל בכלל להבין במה מדובר. ובאמת, גפי אמיר, מן "הבועה התל-אביבית" כותבת ברשימתה על הספר: "לכבי הסמולני התל-אביבית לא האמין לניר" (ספרים, 21.07.17). ואכן, קשה לצפות שתבין או תאמין לאלחנן ניר (משורה, עורך המדור לספרות ב'מקור ראשון', מוסמך לרבנות ומורה בישיבה). אולם כל היודע משהו על מקורות ישראל לא יכול להתעלם מן ההשוואה של יונתן לר' עקיבא הרמוזה ברומן. כידוע, ר' עקיבא החל ללמוד תורה בהיותו כבן ארבעים שנה ועזב לשם כך את ביתו למשך עשרים וארבע שנים, בהשאירו מאחור את בנו ואת רחל אשתו (בתו של כלבה שבוע) שדווקא הפצירה בו לעשות כן, ואף התנתה את נישואיהם בכך. ואמנם, תשוקת הלימוד המתחדשת, המתחרה בזוגיות עם אליסה, מתעוררת ביונתן מיד לאחר ברית המילה לבן הנולד לו. אירוע הברית מעלה אל פני השטח את הקונפליקט הסמוי של הרומן ומחולל משבר קשה בין יונתן ומשפחת להבי לבין אליסה ומשפחת ברד"ח. משפחת להבי רוצה לקרוא לנכד על שם האח המת עידו, ואילו משפחתה של אליסה מתנגדת לכך בתוקף. הם מסכימים לקרוא לו לכל היותר בשם עדי, המזכיר את עידו, אך גם את אדי, סבה של אליסה. אליסה חוששת מהשם עידו המסמל בעיניה מחלה ומוות, וזאת לאחר שכבר הפילה את עובריה בהיריון קודם. בדיונים שקדמו לטקס הברית הסכים עמה יונתן, אלא שבטקס עצמו, כאשר היה צריך לומר למוהל את שם הרך הנולד כדי שיכריז עליו בפומבי, נפלט לו השם עידו. "ברגע האחרון נפלט לו בצליל חלוש ומלא רגש 'עידו, עידו' ומיד נשמע קולו הצוהל של אביו מחרה מחזיק אחריו: 'עידו בן רב יונתן ואליסה, ישמח האב ביוצא חלציו'" (עמ' 175). אירוע זה גרם, כאמור, למשבר ולעזיבה (זמנית) של יונתן את ביתו, אשתו ובנו התינוק.

כאן צריך להוסיף ולומר, כי המחלוקת על קבורת עידו היתה גם הסיבה לעזיבת משפחת להבי את בארות. האב עמנואל אמנם רצה תחילה לקבור את בנו בהתנחלות, קבר ראשון במקום, אולם האם, ענת, עמדה על כך שייקבר בחלקת הקבורה של משפחת ריבלין בהר הזיתים בירושלים. האב נכנע ובשל כך האשימו הרב הוכלר בכגידה בארמת ארץ ישראל. בעקבות כך עזבה בסופו של דבר משפחת להבי כולה את



אלחנן ניר
רק שנינו

מתורותיו של טי נה האן*
נוסח שירי: ע"ל

טי נה האן אומר:
משַׁכְתָּ קו אָפְקִי -
עֲלִיּוֹנִים מַעְלָיו, תַּחְתּוֹנִים מִתַּחְתּוֹ;
הָקוּ הוּא שֵׁצֵר עֲלִיּוֹנִים וְתַחְתּוֹנִים
בְּלַעְדֵּי אֵינֶם קִיָּמִים.

טי נה האן אומר:
משַׁכְתָּ קו אָנְכִי -
שְׂמַאל מְשַׂמְאֵל, יְמִין מִימִינֵי;
הָקוּ הוּא שֵׁצֵר שְׂמַאל וְיָמִין
בְּלַעְדֵּי אֵינֶם קִיָּמִים.

עבר עֲתִידָה, מוֹת חַיִּים
טי נה האן אומר:
נְגוּדִים, זֶה אֶת זֶה יוֹצְרִים,
זֶה בְּלֵא זֶה אֵינֶם קִיָּמִים.

לְהִיּוֹת אוּ לֹא לְהִיּוֹת?
טי נה האן אומר:
זוֹ לֹא הִשְׁאַלָה!
אִם תַּעֲמִיק לְהִתְבּוֹנֵן בְּאָחֵר
תִּגְלֶה אֶת הָאָחֵר.

*מורה זן וייטנאמי, יליד 1926, חי בצרפת מ-1985

ארבעה שיצאו מהתנחלות בארות

מה שבעצם מספר לנו הרומן היפה של אלחנן ניר הוא שהמשפחה קודמת לשבט, והיחיד (או "רק שנינו") קודם למשפחה; סיפור אהבה כפול לאשה ולתורה, שספק אם חילוני מהבועה התל-אביבית מסוגל להבין או לקבל. בפראפראזה על האגדה התלמודית בדבר "ארבעה שנכנסו לפרדס" אפשר לומר על הרומן של אלחנן ניר **רק שנינו** (עורך: מנחם פרי, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד 2017) כי הוא על "ארבעה שיצאו מהתנחלות בארות". אבל, בניגוד לאגדה התלמודית, אף לא אחד יצא ממנה ממש בשלום. לפי האגדה בתלמוד (כבלי חגיגה יד עב) אלישע בן אבויה, הוא אָחֵר, "קִיצֵץ בְּנִשְׁעוֹת", כלומר כפר בעיקר; בֵּן עֲזָאִי "הִצִּיץ וּמָת"; בֵּן זֹמְאָ "הִצִּיץ וּנְפָגַע" ורק רְבִי עֲקִיבָא "יצא בשלום". ברומן של אלחנן ניר, אבי המשפחה ומייסד ההתנחלות הדתית-לאומית, עמנואל להבי, נטש את ההתנחלות על רקע מחלוקת עם הרב הוכלר, כפר בעיקר אמונה והואשם בכגידה בארץ ישראל; עידו, צעיר בניו, עילוי בתורה שניבאו לו גדולות, מת ממחלת הסרטן בשנתו הארבע-עשרה, לאחר הבר המצווה; הבן האחר, מיכה, השתבשה עליו דעתו; ורק יונתן, גיבור הרומן, יצא בקושי רב בשלום, לאחר תלאות רבות.

אם רוצים אפשר לפרש את עלילת הרומן גם כמחאה פוליטית נגד

הוא נזכר בחייו כאיש צעיר בישיבת ירקעם (לפני תקופת לימודיו השנייה "בישיבה שככניסה לירושלים"), עליהם הוא חושב עכשיו כך:

"ומה עכשיו יונתן? בישיבה בירקעם דיברת תמיד על חשיבותו המכרעת של הגוף, על גאולת המיניות, על הצורך להיות אדם ורק אחר כך ירא שמים, ואמרת שהסכנה הגדולה של ההתמסרות לתורה היא שהאור ישבור את הכלים, שהקדושה תהפוך את האדם למפלצת דורסנית, או לגבעול אנמי נטול חיים... ועתה דווקא הנך מתגלה כאדם שבורח מכל אחריות, שנמלט מן האבהות, שחרד מן הזוגיות, ובוחר באסקפיזם של עולם הרוח" (עמ' 197).

כאיש צעיר הילל את המיניות והגופניות, ואילו כמבוגר יותר - את הרוחניות. אבל גם ברוחניות מופרות ובלתי מאוזנת יש סכנה של בריחה והימלטות. כאשר הכף הארצית נטתה מטה, היה צריך לאזנה בעליית הכף הרוחנית-שממית. אולם איוון זה הוא רק כדי שיוכל לחזור ולחיות חיים "נורמליים", אם כי הטלטלה קרוב לוודאי תמשך גם בעתיד.

אם לסכם את הלקח העולה מן הרומן של אלחנן ניר אפשר לומר כך: המשפחה קודמת לשבט. והיחיד (או "השניים"), קודם למשפחה. משפחת להבי קודמת (קדימה ערכית) לשבט המתנחל של בארות שאותו היא עוזבת; והיחיד (יונתן, או יונתן ואליסה), קודם (קדימה ערכית) למשפחה המורחבת (של שתי המשפחות, להבי וברד"ח). היחיד עצמו, כפי שראינו, הוא בעצם "שניים", גוף ונפש, או איש ואשה (כפי שהיו בבריאה לפני שהופרדו), ואין כאן קדימה של אחד מהם על חברו. "רק שנינו", לכן האינדיבידואל הוא הגרעין ממנו צומח כל השאר, ועליו בא רומן זה לספר.

צריך לבסוף להעיר, כי מבחינה ספרותית גרידא, הדמות הצבעונית והמשעשעת היא מיכה. הפרויקטים שלו - עצרת תפילה יהודית-ערבית נגד עצירת גשמים, נטיעת גן בסתר על שם עידו בבארות, הבריסטולים לבר מצווה עם השם עידו - הם מלאי חיים והומור, אבל הם נושא למאמר נפרד.

עולם בעלטה

שטרנהל מגיע למסקנה אבסורדית שמאז הנאורות, ששיאה היה במהפכה הצרפתית, אנו חיים עד עצם היום הזה בעלטה האנטי-נאורות; זו מסקנה משיטת דיונו, שיטת "הלנו אתה או לצרינו? לבני-אור או לבני-חושך?"

המסקנה המדהימה שאליה מגיע זאב שטרנהל בספרו **אנטי-נאורות - מהמאה השמונה-עשרה עד המלחמה הקרה** (מצרפתית: רפי קינן, עם עובד 2016), היא הקביעה שהנאורות הובסה בידי האנטי-נאורות ומאז אנו חיים בעלטה. לאחר ניצחון הנאורות במהפכה הצרפתית, הידרדרו מדינות מערב אירופה בפרוס המאה העשרים למשטרים פשיסטיים, שרוח האנטי-נאורות שורה עליהם גם כיום. הן כך ממש נכתב על גב הספר (ובספר גופו), המתמצת, את עיקרי חידושו של המחבר:

"פרופסור זאב שטרנהל מעמיק כאן את חיפושו אחר המגמה שבסופו של דבר ערערה את יסודות הדמוקרטיה והעלתה את הלאומנות הרדיקלית, ששיאה במהפכות הימין של המאה העשרים. המחבר מציע פרשנות חדשה ומהפכנית המקדימה את לידתה של מגמה זו מהמועד שמייחסים לה במחקר ההיסטורי. תנועה זו, שעם מייסדיה נמנים יוהן גוטפריד הרדרר ואדמונד ברק, התבססה במאה התשע-עשרה ובפרוס המאה העשרים יצרה את הלאומנות הדורסנית על שלוחותיה, ששיאה בפשיזם האירופי"

כלומר, מאז ועד ימינו למעשה, למרות הבסת המשטרים הפשיסטיים במלחמת העולם השנייה, אנו חיים תחת שלטון האנטי-נאורות, או הנאו-

בארות, שהיתה בין מקימיה, ושבה לירושלים. עוד צריך לומר, כי השם עידו, בעיני אמו, הוא סמל לגאונות תורנית העוברת במשפחתה מדורות. היא גם זו הרוחפת את יונתן בחזרה ללימודים בישיבה: "תחזור לתורה. אין לך ברירה. מלמעלה ומלמטה רוצים את התורה שלך, שהתחילה אצל עידו בארי השם יקום דמו, עברה לאבא שלך, עברה לעידו המתוק שלנו, ועכשיו היא עומדת ומחכה לך" (עמ' 190). כבר שלושה דורות שהשם עידו מסמל כמשפחה יעד של מצוינות למדינה, וגם יונתן ברגע המכריע, לא יכול לוותר על מתן השם לבנו. יתר על כן, מתן השם בברית, מוליד אצל יונתן ערגה גדולה לשוב ללימודים בישיבה. בכל השנים מאז עזב את בארות שימש מורה בבית הספר בצלאל, אבל זה לא נחשב ללמדנות אמיתית. עכשיו, משעזב את ביתו והפך במידה רבה לנווד חסר בית, כמו אחיו הפרוע מיכה, המתגורר באחד מחדרים "הישיבה שבכניסה לירושלים" (היא ישיבת מרכז הרב), גואה בו הערגה לגמרא:

"העיקר מבחינתו היו הרגעים שבהם חמק אל היכל הישיבה. פתח את הגמרא ונכנס תחת כנפיה. מבחינתו היו קיימים כאן רק הוא והגמרא, מבלי שיוכל להסביר לעצמו את הגעגוע שהתחדש במלוא אונן. - - - מדי פעם פתח את הרשב"א ואת הריטב"א, וכתב לעצמו בחטף את סיכומי הדעות והשיטות כמו היו מכתב אהבה ארוך שכתב בכתב ידו הצפוף לאישה שאין לה גוף ולא דמות הגוף, אישה אשר חיכתה לו תמיד" (עמ' 191).

כמו בשירו של ביאליק 'הכניסיני', מבקש יונתן להיכנס "תחת כנפי הגמרא", שיותר משהיא אם ואחות היא אהבה גדולה לתורה. הוא פונה לרב הישיבה, הרב וייסבלום, בבקשה להתקבל כתלמיד מן המניין. הרב מתנה את קבלתו בכך "שתתחייב ללמוד אצלנו מבוקר עד ערב, אחרת לא תוכל להיות תלמיד שלנו" (עמ' 192). אף שזהו תנאי קשה, כי יונתן עובד לפרנסתו, הוא מקבל אותו. בכל אותה תקופה הוא מתנתק מביתו - ישן, אוכל ולומד בישיבה. ואמנם כעבור זמן לא רב יוצא שמו לתהילה כעילוי, והוא יודע שאם יתמיד בדרכו אף תוצע לו משרת מורה בישיבה. אולם לא זו היתה מטרתו מלכתחילה, ובהרהורים בינו לבינו הוא דוחה את האפשרות: "אני באתי רק לכמה ימים להתאוששות. אני לא כאן כדי להישאר כל החיים" (עמ' 193).

מה שמציג כאן אלחנן ניר לפנינו, איננה חזרה בתשובה תורנית, או הקצנה חד צדדית של חיים מעונים. נהפוך הוא, ניר מבקש להציג חיים המכילים את שני הצדדים, והמיטלטלים ביניהם. ראייה לכך היא גם העובדה שבתקופה זו כמו מחליפים יונתן ומיכה תפקידים. מיכה הנווד חסר הבית (שלא מעט בהשפעת מעשיו, ויקצר כאן המצע מלספרם, הגיע יונתן למשבר עם אליסה) הוא שמטיף עכשיו לאחיו לחזור לחיים נורמליים, ואילו יונתן הוא זה שמהסס. יום אחד מיכה מטלפן אליו ואומר: "איפה אתה אחי? - - - תגיד, אתה נורמלי? חשבת שזאת בדיחה, כל הסיפור הזה שברחת. באמת. יש לך תינוק ואתה לא נמצא איתו? יש לך אישה ואתה לא נמצא איתה?" (עמ' 196). מיכה גם מתקשר לאליסה ומנסה ליישר את ההדורים בינה לבין יונתן. בסופו של דבר מיכה הוא זה שנוטל את יונתן בכוח כמעט, ומביאו עד סף ביתו. הספר מסתיים בכך שיונתן "יושב על הנדנדה בחוץ. אליסה בפנים. הוא בסך הכל רוצה מקום להניח בו את הראש וללחוש לאליסה, ששערה הערמוני זורי על הכרית: ליטוש באתי" (עמ' 198).

איננו יודעים בביטחון אם נכנס או לא, שכן הטלטלות בספר מרובות. קרוב לוודאי שכן, אבל לא זה העיקר. העיקר היא "הנדנדה" שעליה הוא יושב, בחוץ עדיין, נדנדת הגוף והנפש והגוף, המטלטלת את חייו. רק איוון מושלם בין השניים (וזה, ואולי, המשמעות האמיתית של "רק שנינו") יכול להבטיח לו חיים שלמים, "נורמליים". עמוד אחד קודם

האנטי-נאורות הם רליגיוזי, פריטיקולרי, קומיונטרי (קהילתי), הרי די לטרנהל להצביע על מי שמצדד באחד מהם, בתור ריאקציונר חשוך. אבל זה לא עובד ככה.

הנה דוגמה אחת מרבות. בזכותו של שטרנהל אנו מתוודעים בפרק השביעי ("משבר הציביליזציה, רלטיביזם ומות הערכים האוניברסליים בתחילת המאה העשרים") לדמותו של מוריס בארס הצרפתי (-1923) (1862) "ממתנגדי הנאורות" הגדולים, ממשיכו של יוהן גוטפריד הרדר הגרמני (1744-1803) כמאה שנה לפניו. שטרנהל כותב כי בארס היה מפורסם לא רק בארצות אירופה אלא גם בדרום אמריקה. אולם השפעתו הגדולה הייתה בגרמניה על הוגי הדעות ארנסט יונגר וקרל שמיט. "שני הנציגים הקלאסיים של המהפכה הגרמנית, שמילאה תפקיד חשוב בנפילת הדמוקרטיה הגרמנית" (עמ' 348). שטרנהל טורח להוכיח שכל הגות שאינה מתיישרת עם הגות הנאורות, סופה פשיזם ונאציזם. הוא מתעב את אהבת המולדת של בארס שכתב "האדמה מעניקה לנו משמעות, ואנו ההמשך של מתינו", ציטוט המזכיר את שטרנהל וחסדקו שלנו "האדם אינו אלא/ תבנית נוף מולדתו". שטרנהל מביא ציטוט נוסף מבארס "הנשמות הביקורתיות לא הטו אוזן אלא לתבונתן. הן סירבו להרכין ראש בפני התבונה הקולקטיבית", רק כדי לשוב ולתקוף אותו: "בארס יצא למערכה נגד הרציונליזם של המאה ה-17, נגד רוח האנציקלופדיה, שהצהירה על כל דבר אירציונלי בעולם, כי הוא חסר תבונה" (עמ' 349). בארס מוצג כאן כאויבה של המפכה הצרפתית, הכתם הגדול ביותר ששטרנהל יכול להכתים בו יריב פוליטי. אך מה לעשות? אני מוצא את הציטוטים הבאים מבארס מעניינים במיוחד ואני מביא אותם כאן, תוך סיכון כי אוקע גם אני. שטרנהל מצטט מתוך **מחברותי של בארס** (המילים במרכאות הן של בארס, ללא מרכאות של שטרנהל) וכותב:

בעיני בארס חטאו הגדול של רוסו היה רצונו "לעשות רציונליזציה של החיים", שפירושו "לעקר אותם", שכן לדעת בארס "הרעיון הרציונליסטי עוין את החיים ואת צורותיהם הספונטניות". בארס האשים את רוסו שהגה שיטה שגויה המיוסדת על עקרון "האדם המופשט" ושאל: "איזה אדם? היכן הוא מתגורר? מתי הוא חי?" השאלה הזו הייתה נדבך בהגות שהתקוממה נגד הנאורות הצרפתית-קנטיאנית (עמ' 350).

הביקורת של בארס על "האדם המופשט" של רוסו ("איזה אדם? היכן הוא מתגורר? מתי הוא חי?") נפלאה וקולעת בעיני למטרה. שטרנהל לא חש בסתירה אליה הוא נקלע. הוא מרבה לדבר על האוניברסליות ולא שם לב שכל המהפכות שהוא מזכיר - אמריקאית, אנגלית, צרפתית, רוסית - הן לאומיות. אבל זו רק הערת אגב. המדהים הוא ששטרנהל נוטל לעצמו יומרה לפסוק כי הגישה של בארס, הנמשכת מהרדר, היא שהובילה לפשיזם ולנאציזם, בעוד שיש לא מעט חוקרים הסוברים ההפך מזה, כלומר שהנאורות היא שגרמה לכך. למשל, אודורנו והורקהיימר, מחברי **הדיאלקטיקה של הנאורות** (1947). לא במקרה לא מזכיר שטרנהל ספר זה, הנכלל בטווח הזמן של מחקרו (אם כי הוא מזכיר את שמות המחברים בהערת אגב). שטרנהל איננו דיאלקטיקן. כבר ראינו, למעלה, כי איננו חסיד של "גם וגם", אלא של "או או". הוא נוהג כנאור שהסתנוור מן האור ואיננו מבחין בצללים שבנאורות. (נאורות בצרפתית קרויה אורות, les lumieres וכך היא כתובה גם בשם ספרו. אלא שאורות מטבעם מטילים צללים, ששטרנהל מסרב לראותם). כל מי שמצביע על הצללים הללו בין חוקרי המודרניות בזמננו, כמו צ'רלס טיילור, מייקל וולצר, ישעיהו ברלין ואחרים, מושלך מיד אל מחנה "מתנגדי הנאורות". שטרנהל רואה, כאמור, את החטא הקדמון בהרדר, ברק וחבריהם. כאילו "אמרת הרדר, אמרת היטלר". אפשר בשיטה זו להרחיק לכת עד התנ"ך. הרי המשל הגדול נגד הנאורות והאוניברסליזם הוא סיפור מגדל בבל: "ויהי כל הארץ שפה

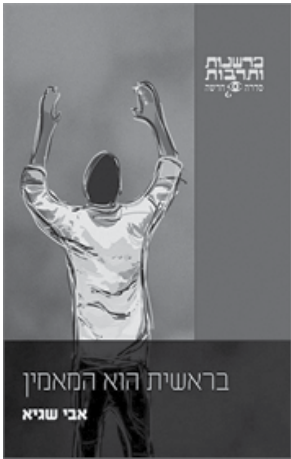
שמרנות הקפיטליסטית (שהם היינו הך בעיניו). בעוד שלנאורות יש בספרו מועד התחלה (אמצע המאה השבע-עשרה) ומועד סיום (שלהי המאה השמונה-עשרה), אין לאנטי-נאורות מועד סיום כזה. כותרת ספרו של שטרנהל היא "האנטי-נאורות - מן המאה השמונה-עשרה עד המלחמה הקרה", כלומר היא נמשכת גם מעבר לסיימה של מלחמת העולם השנייה. גם "המלחמה הקרה" איננה סיומה של האנטי-נאורות, אלא רק גבול הזמן ההיסטורי של מחקרו. מלשון המחבר אפשר להתרשם כי "הלאומנות הדורסנית הפשיסטית" עדיין כאן במלוא כוחה. רושם זה מקבל חיזוק גם מחילופי הדברים בין מבקר ספרו של שטרנהל, יואב רינן, לתשובתו של שטרנהל (שניהם ב'הארץ' 2.6 ו-6.6). מתשובתו לרינן שטען נגד שיטת ה"אוראו" של רינן, עולה כי לפי שטרנהל אנו עדיין שרויים במלחמה, ובמלחמה כמו במלחמה "צריך לבחור בין אלטרנטיבות. הנושאים הגדולים אינם נשארים בתחום של גם וגם". כלומר, שטרנהל אומר להצדקתו, כי העשייה הפוליטית חשובה לו כרגע יותר מן העיון ההיסטורי המאוזן ואין מקום לדקדוקי ניואנסים של "גם וגם".

דברים אלה מעידים באיזה עולם רוחני חי שטרנהל, החש נצור מכל עבר בידי אנטי-נאורים. הסיפור שמספר שטרנהל, חרף למדנותו המובהקת, נשמע פשטני למדי: אחרי שהנאורות, קרי "המודרניות הרציונלית" (מושגים נרדפים אצלו), כבר היתה בשלטון עם ניצחון המהפכה הצרפתית, היא שמטה את ניצחונה מידיה במאות התשע-עשרה והעשרים, והכל בגלל הוגים אנטי-נאוריים דוגמת יוהן גוטפריד הרדר (בשל "האמפתיה" שלו ללאומיות והתנגדותו לוולטר) ואדמונד ברק (ממבקריה החריפים של המהפכה הצרפתית), שהפכו את הקערה על פיה. כאן מתבקשת שאלה פשוטה: הכצעקתו? השקפת מי שלטת כיום בעולם, או לפחות במערב? הן די להוציא ראש מן החלון ולראות שנורמות "הנאורות" של התקינות הפוליטית שליטות בכל, ובוודאי באקדמיה, באמנות ובתקשורת. מאז "המלחמה הקרה" חלפה כבר מחצית מאה, ובעולם קרו דברים רבים (פוסט-מודרניזם, פוסט-קולוניאליזם, ופוסטים נוספים), אבל בעולמו של שטרנהל דבר לא השתנה. המצב, להשקפתו, אפילו הורע מאז נפילת ברית המועצות הקומוניסטית, המעוז האחרון של הנאורות (מלבד צפון קוריאה). אבל אפילו אם נניח כי המצב העובדתי הוא כפי ששטרנהל מתאר, ודווקא אם הוא כזה, כיצד זה אין שטרנהל שואל בשום מקום מדוע? מה ההסבר שכה רבים, לשיטתו, נוהים אחרי הרדר "הפשיסט" וכה מעטים אחרי רוסו "ההומניסט"? ואם זה כך כבר מאתיים שנה ויותר, אולי הרדר צודק במקצת ורוסו טועה? אלה היו צריכות להיות שאלות היסוד של מחקרו, אבל שטרנהל אינו עוסק בהן, כי יש לו, תחת פנס המחקר שלו, תשובות מוכנות מראש: הרעיונות האוניברסליים (של קאנט, רוסו, לוק) שהודחו בידי רעיונות פריטיקולריים לאומיים (של הרדר, ברק, ויקן), הם הסיבה להידרדרות האנושות מאז וגם היום.

אבל יש גם ברכה בספרו, שלא התכוון לה, כמו במקרה של בלעם שבא לקלל ונמצא מברך. והברכה מצויה במובאות הנרחבות והשופעות של מתנגדי הנאורות הנכללות בספר, והנקראות בשקיקה ובהנאה (על ידי קורא לא משוחד). מי היה מקדיש כיום מיוזמתו תשומת לב כזו להרדר, ברק וממשיכיהם בימינו (כמו דניאל בל, ארווין קריסטול, ריימונד ארון, פוקויאמה, ואחרים) אלולא ספרו. לשטרנהל נדמה כי די לצטט את האנטי-נאורים בלשונם כדי לחשוף את הבלותם. אם שלושת יסודות הנאורות הם רציונלי, אוניברסלי, אינדיבידואלי, ושלושת יסודות



שאמונתם הדתית לא מבוססת על אשליה או כזב של קיום האלוהים, כביכול אינם יודעים ש"אלוהים מת", אלא דווקא על ידיעת עובדה זו. (לידיעת העתונאי רוגל אלפר, המוליך בעתון 'הארץ' את ההתקפות הוולגריות על האמונה, בנוסח מאמרו "אין אלוהים, ומי שמאמין הוא מטומטם", 12.02.17). ובכן, דווקא מפני שעובדה זו ידועה להם, בחרו להאמין. אני מדלג על כאן סולובייצ'יק, המוכר פחות בארץ ושהגותו מסוככת יותר, ועובר היישר, תוך קיצורים, לדגמה של לייבוויץ. מה שמעניין הוא השאלה מה היו מניעיו של לייבוויץ להכריע בעד האמונה, הכרעה שאינה מבוססת על עובדה. שגיאה אומר כי יש בהגותו של לייבוויץ שני שלבים, מוקדם ומאוחר.



המוקדם לפי ניסוחו, אמונתו "הקתולית", כלומר מקיפת כל. זה השלב שבו עדיין האמין לייבוויץ ביכולתו של המאמין להשפיע על כלל המציאות ולכונן מדינת הלכה. ואילו הגותו המאוחרת (לאחר קום המדינה) היא "פרוטסטנטית" כלומר, ממדרת ומבחינה בין העולם הדתי והעולם שמחוצה לו. שגיאה מנסח זאת כך: "נקל להבחין במהפכות הרדיקלית של תפיסה זו. לא רק שהעולם עצמו רוקן מאלוהים, אלא שבמובנים עמוקים לייבוויץ מאמין תפיסה של מות האלוהים. האל נעשה לא רלוונטי לחיים בעולם הריאלי. ההלכה היא המרחב היחיד שדרכו האדם מתייחס לאל" (עמ' 188).

בניסוח פרדוקסלי יותר כותב שגיאה: "העולם רוקן כליל מנוכחות אלוהית. העדרות האל בעולם היא הביטוי לאלוהות ולנוכחותו בחיי המאמין" (שם). זהו גם הפרדוקס או האבסורד של קאמי, שליבוויץ העריך מאוד. כלומר, לייבוויץ בוחר להאמין דווקא משום שהעולם ריק מאלוהים. יעד החיים הדתיים הוא יעד סיופי, אינסופי, ולא יושג לעולם.

כאן אפשר לשאול: "מדוע?" "לשם מה היה דרוש לייבוויץ המהלך הזה?" התשובה שמשיב שגיאה נשענת על המושג של "עבודה זרה" שאימץ לייבוויץ מהגותו של הרמב"ם ב"מורה נבוכים". כל מה שאין בו קיום של תורה לשמה הוא בבחינת "עבודה זרה". "עבודה זרה" היא ניגודה של "הקדושה". זוהי "עבודת אלילים", "עבודה דמונית". בעידן המודרני העולם שרוקן מאלוהים (כתוצאה מ"מות האלוהים"), נעשה פתוח לךמוניות. המאמין, החי במרחב החיים המודרניים, "אמור לכונן את ממלכת אלוהים בלב העיר הדמונית" (עמ' 192). דמונית בעיני לייבוויץ היא גם האתיקה החילונית שיש בה "פיתוי וסיכון". המאמין כך, סבר לייבוויץ בעקבות התיאולוג הנוצרי פול טיליך, חייב לעמוד בלב החיים החילוניים ולהתמודד עם המתח שבין הךמוני לאלוהי. "כמודרניסט העצים לייבוויץ גישה זו כלפי התרבות החילונית. לדעתו הדת מתמודדת עם המתח שבין חילון החיים הדתיים לבין דמוניזציה שלהם" (עמ' 193).

לסיכום אומר פירוש משלי שלא מצאתיו במפורש אצל שגיאה, אבל נראה לי כי לא יתנגד לו. לדעתו, מתוך שלילת כל "עבודה זרה", כלומר עבודת האדם את עצמו, חיפש לייבוויץ עוגן לעולם הערכים שלו שלא יהיה אנתרופוצנטרי, כלומר שלא יעוגן באדם ולא יבוא ממנו. עוגן כזה יכול היה להיות רק מוחלט טרנסצנדנטי, כלומר אלוהים לברו. ברוח זה נהג לייבוויץ לתקן תמיד כל מי שאמר, כי עיקר היהדות היא "ואהבת לרעך כמוך". הוא היה אומר: לא כך נאמר, אלא כך: "ואהבת לרעך כמוך, אני ה" (ויקרא י"ט, י"ח). ייתכן כי לייבוויץ לא בטח באדם לבדו והרגיש צורך לעגן את ערכיו על מוחלט מוצק יותר. וקשה לחשוב שלא צדק. ♦

אחת ודברים אחרים" (אידיאל הנאורות הקלאסי), עד שאלוהים בעצמו ראה צורך לרדת ולכלול את שפתם (בראשית יא). בשאלה זו יש לרוץ כי היא לב הבעיה המחריפה במציאות הגלובלית כיום.

באחרית דבר לספר מנהל שטרנהל שני ויכוחים. האחד עם היסטוריונים גרמנים בני זמננו (נולטה, מיינקה, ואחרים), שפעלו להחזיר לגרמנים את אמנם בעצמם אחרי מלחמת העולם השנייה, "ולכן ביקשו לתאר את האסון באירופה לא בתור תוצאה של המלחמה נגד הנאורות הצרפתית-קנטיאנית, אלא כתוצאה של אירועי מלחמת העולם הראשונה. לא פולחן הדם והאדמה, לא שלילת הרציונליזם, הם שהובילו לאסון המאה העשרים, אלא התבוסה במלחמת העולם הראשונה" (עמ' 481), לדעתם, בניגוד לדעתו. האחר, הוא הוויכוח עם יריבו האידיאולוגי פרופסור ישעיהו ברלין, הרואה כמורשת הנאורות את הסיבה לאסונות המאה העשרים. ברלין דבק בעמדה שהאוטופיזם ששיאו במהפכה הצרפתית הוליד אינסוף אסונות. "הרעיונות האציליים של המאה ה-18 הסתיימו ברם והשושלת שהובילה עד לנין, סטלין, מאו ופול פוט, עדיין לא הגיעה לסופה" (עמ' 480).

שטרנהל (ואולי גם ברלין) הם הוגי "אוראו" ("הלנו אתה או לצרינו?") המתקשים לקבל עמדה מורכבת של "גם וגם". (וראה תשובת שטרנהל ליואב רינון למעלה, כשהוא דוחה את האמירה של הרדר ש"האדם הוא גם ענק וגם ננס"). שיטת מחשבה כזאת היא פשטנית ומוטעית. מבחינה מתודית שטרנהל וברלין אינם שונים זה מזה, אף שתוכן טענתיהם הפוך. שטרנהל טוען "האומר הרדר, אומר היטלר"; אינו אינו שונה מברלין הטוען "האומר רוסו, אומר סטלין".

הסופר הרוסי בוריס פסטרנק, שחי בתקופת רדיפות הסופרים בברה"מ, הכיר את טקטיקת החקירה הזאת של ה-ק.ג.ב. להוציא מאדם הודאה על X ולגזור מכאן X. לכן הכריז - "אומר X ולא אומר y"; בידעו שהודאה באחד תאלצו להודות גם באחר, כפר פסטרנק מראש ברצף הזה. לא כל לאומי הוא פשיסטי כשם שלא כל שמאלי הוא בולשביקי. היסטוריה איננה בית משפט והחוקר איננו שופט. ואם הוא מבקש להיות כזה, עליו להעמיק להתבונן מעבר לקלישאות שמשמיע שטרנהל על בני אור ובני חושך בספרו. הדבר בולט לעין כאשר מעמידים זה מול זה את שני המודלים: מודל האדם לפי "הנאורות" הוא מודל "האדם המופשט", קרי רציונלי, אוניברסלי, אינדיבידואלי. ואילו מודל האדם לפי "האנטי-נאורות" הוא מודל "האדם הממשי", קרי סנסואלי, פרטיקולרי, סוציאלי. מבט מעמיק מגלה לנו ששום מודל איננו עומד כשלעצמו. שכל החלוקה הזאת לשני מודלים היא מלאכותית, כמו החלוקה לשמאל ולימין. מבחינה זו ספרו של שטרנהל מאכזב ודוגמטי. אבל כאמור, אפשר ליהנות מדברי המתנגדים לדעתו, שהוא מביא ביד רחבה.

עלעולים

אמונה לאחר "מות האלוהים"

בימים אלה כאשר "סכנת הדתה", רחמנא ליצלן, מרחפת מעל הישראליות החילונית, טוב לעיין בספרו החדש של פרופסור אבי שגיאה **בראשית הוא המאמין** (סדרת פרשנות ותרבות, הוצאת כרמל ומכון שלום הרטמן, 2017). ספר המבהיר לכל המודאגים כבר בתחילתו, כי "ההכרה באלוהותו של האל, היא הכרתו של המאמין, המותנית בהכרעתו הרצונית". כלומר, אין כאן כפייה או הטעיה, כפי שחילונים שטחיים נוהגים לחשוב. מלבד הפרק הראשון על יהודה הלוי ("האמונה כעבודה"), עוסק שגיאה בשני הוגים דתיים מודרניים - הרב יוסף דב סולובייצ'יק ("חידוש הדתיות לאחר מות האל") והפרופסור ישעיהו לייבוויץ ("האמונה כהכרעה"). מה שמעניין לגבי שניים אלה, הוא

יוכי צוקר פרלמן

הפעם באת

הפעם באת, פניך פני ילד
 וגופך עוטה מדים.
 עיניך בעיני:
 למה צריך להגיש אותי לדין?
 אל דאגה, נראה אותם
 עוברים דרכי.
 בבקר נפעמה רוחי.
 לבי פעם:
 שוב לבקר בן, אל תמנע.

כמעט יובל שנים

את יפה הוא אמר לי ומאז
 לא האמנתי לאף מלה שלו.
 כיום, כמעט חמשים שנה אחרי,
 לא אכפת לי שישקר קצת.
 אבל הוא לא אומר דבר.

כשהמוות מתדפק בחלוני

אני מזמינה אותו להכנס
 בדלת הראשית – רק שלא ירעיש.
 שואלת: תה? קפה? בלי ממתיק?
 אולי עוגה? בבקשה אל
 תתבושש, הישר מבט.
 באבחה.

מתוך: צל להתערסל

רענן אליעז

נוסע לפתח תקווה

בדרך לבית המשפט יש גן ובקצהו שלט
 "נקדת אסוף ילדים אבודים"
 כתמרור אזהרה
 מפני אהבה שכלתה עצמה והותירה
 שתי נפשות אהובות
 ושתיים אבודות
 בפנים, אנשים מחבקים זה את זה באימה
 כמה תקוה יש בסימנים שכאלו
 בכח חרותנו

באמצע החורף, זבוב

נורית הבקרה שלי
 מהבהבת לאט, כמו מתוך שנה
 ומגע חולף ומגע לוטף
 ויש שנה ויש חסר
 ואהבה אין

באמצע החורף, זבוב

כמעט קפוא.
 אפשר לקרב אליו אצבע

תקתוקים

אני צריך להכיר עכשיו
 מישהו עם שעון
 שהזמן המגדר, המפנם
 יעבר גם אלי

אסתובב סביבה ואגיע
 בכל פעם
 למקום אחר

מתוך: אין שיר שהוא לא שיר אהבה

אירית קדם

במקור ובכנפיים

צפור נרוד אנחנו במקור
 ובכנפיים? – רק מרחיקים
 מבט אל ארץ רחוקה
 חוברים ללהקות
 ונוצצים בקרקעית
 קצות צפרניים
 בסוף היום מפנים זנב
 ומצפים לאות
 ולמשק כנף

הוא אוויר

אמרתי לו: אני נכה!
 נו די, את צוחקת, אמר
 לא זה לא מצחיק
 אבל גם לא עצוב
 זאת עבדה!
 הוא זו בחסר נוחות
 בכרסה
 כאלו אמרתי
 אני זונה, נקדה.
 בסך הכל צינתי ש
 יש לי מגבלות בגוף,
 שידע.
 פתאום נעלם.
 ככה זה.
 לא רק בשיר.
 נכה הוא לא חצי בנאדם.
 הוא אוויר – –

רקפת בעציץ

שלוש קביות קרח
 פעם בשבוע
 זה מספיק
 רקפת רקפת
 אל תסכימי
 חזרי אל הסלע שלך
 גם אם הוא מעליך
 גם אם את מתחתי
 שם יהיה לך
 חם

מתוך: חדר מצב

לואיזה נמצוב

גם אם יפול רחוק

גם אם יש עליו סימני שנים,
 עוד נושא בתוכו את הריח
 וגם אם יפל רחוק,
 זוכר התפוח,
 שהוא קשור לעץ החיים
 שבגן עדן.

האנשים המאשרים

מאוד מאוד לא נעים, לנו,
 האנשים המאשרים,
 פרצי הבכי שלך,
 המבט המכה,
 הדבאון התקופתי.
 מזל, שלנו יש, את העבודה שלנו,
 הנשים היפות, הנכדים,
 והסכסוך הפלשתיני,
 באמת לא נעים
 הכאב שלך.

המצא לנו מחילה 1

בראש השנה הזה,
 אמצא לי מחלת ארנב לבן,
 שם, אגדל, אקטן,
 אטבע בדמעות.
 ואפלו אחליף את המלכה
 מבלי לבקש מחילה.

המצא לנו מחילה 2

בראש השנה הזה, אחפש, את מחילת הארנב הלבן,
 על כך שרמסתי בדרך אל האור,
 כל מה שלא הסתדר
 לפי מדותי.

מתוך: היינו אוצר חבוי ואהבנו להתגלות

אירית שטייף-שושני

קונכיית ידו של אלוהים

1
 הולכת בקונכיית ידו של אלהים
 כלואה בגורלו
 יודעת בימי חלדי הליכות שלובות
 במעיל אפנתי
 הליכות ספורטיביות בשלכת סתו
 וכשאביב מכה בלחיי
 אני הולכת אל הים
 ולא יוצאת אליו
 עונדת אצטרבלים מדמים
 בצבעי אשלייות ומלות בדלח הנמלטות
 אל הזמן
 בעדן רואה את הים
 הקונכייה
 סוגרת עלי

2
 אני בהשהיה מלפפת
 זרדים ונוצות
 ציוצים יונקים מדמי
 גוזלים
 תהלותי טובעות בסער
 צונמי
 אבקש לי רק אור
 חלמוני
 שלא ידממו
 האותיות

3
 בלילות קרוועים
 אני צפה אל תהומות
 הזמן
 מושיטה יד כמהה
 לגעת
 בשקופות האלמת
 מתערפלת
 מניחה להכרה
 לשניה נדירה
 להיות חמר כך
 ללוש בי אותי
 עד אדע
 נבואה

מתוך: בקונכיית ידו של אלוהים

השיר הפוליטי מאתגר את ה"אמת" –

על כתב העת 'דקה'

ההווה חסר פשר אם לא מביטים אל העבר ומבינים את הצעדים, התהליכים והפעילויות שהביאו אליו. בעולם השירה העברי פעלו, בעבר הלא רחוק, כמה כתיבי עת; בודדים ממשיכים לצאת (ביניהם כתב העת הזה ממש) ואחרים הפסיקו לצאת אחרי כמה גליונות, או גיליון אחד. אחד מכתבי העת הללו – 'דקה' – מבטא ניסיון אמיתי, צעיר, בועט (ובאר-שבעי) להקים כתב עת ספרותי, פואטי ואינטלקטואלי.

'דקה' החל לצאת בשנת 2006 בעריכתם של ערן צלגוב, בועז יניב ורוני הירש. הוא נולד בעקבות סדרת אירועי שירה שקיימו עורכיו ברחבי ישראל, תחת השם "ינשוף האבן" (שאוּמץ מפואמה בשם זה, שכתב רוני צ'יקי ארד). המטרה המוצהרת היתה להביא את השירה לקהלים חדשים, ולשם כך ננקטו אמצעים שונים ומשונים, למשל, הקראת שירה בתחנות דלק או ברחוב. ואכן כזאת היתה שאיפתם המוצהרת של העורכים: "להחזיר לשירה את הקרנבל, את האנרגיה של הרוק, הקסם שבכישוף, ולהחזיר אל הדיבור ברחוב". הגיליונות יצאו בפורמט קטן (A5) כדי להראות כי שירה יכולה להיות נגישה ונכנסת לכיס. בנוסף, שלושת הגיליונות הראשונים הופיעו כרוכים בנייר חום-מחברת, כדי לבטא פשטות ונגישות.

בתחילת הדרך הדגישו חברי הקבוצה את היותם אלטרנטיבה שירית להגמוניה התל-אביבית, בהתבסס גם על כך ששניים מחבריה, צלגוב ויניב היו באר-שבעים. השניים טענו גם כי כל שירה – היא תמיד פריפריה, ולכן יש לנסות לאתגר באמצעותה את המרכז המדושן והמנומנם. בגיליון השלישי (דקה מס' 003) כתב יניב בפתח דבריו, תחת הכותרת "הערות שוליים (שירה ומרכז)": "מה כל כך מרכזי בלכתוב במרכז? עם זאת דקה, ואף בפרויקט שקדם לה, נתקלתי לא אחת במסד שהתעקש להדגיש את העובדה כי הפרויקט צמח מחוץ לתל-אביב – כלומר בפריפריה. משעשעת ואפילו מעוררת קנאה היא העובדה שכתבים שכל עיסוקם הוא סיקור של נושא כה אוטורי ופריפריאלי כמו שירה, התרגשו כל כך מהפריפריה."

התמה של מרכז ופריפריה חוזרת במסה/ שיר הקצר של יניב בקטעים נוספים:

"השירה מתפקדת כפריפריה גם אם היא נכתבת בתל-אביב, באר שבע, או ניו יורק שירה טובה לעולם לא נכתבת במרכז. המרכז הוא השעמום, השחיקה, המובן מאליו."

"השירה מתקיימת בפריפריה של השפה, היא נמצאת במאבק מתמיד עם העולם ועם המילה. הרחוב הראשי כבר מזמן הפך משמים, גם אם לא שומם. הרחוב הראשי מאפשר דיבור רק בשפה המרכזית, שפת הפרסום. אך הרחובות הצדדיים שוקקים חיים, מדממים, ואיתם מרממת השירה."

"עבודת העריכה של רוב כתיבי העת כיום נעשית ברשת. מרחק כפתור האנטר שלי מכפתור האנטר בניו יורק זהה למרחק כפתור האנטר שלי מכפתור האנטר בתל-אביב."

*

"כשהמרכז כל כך מפורר ולא מספק, לשוליים יש הזדמנות לפרוח. הפריחה הזו אכן מתרחשת בשנים האחרונות בישראל."

בין גליונותיו של כתב העת פורסמו שירים ותרגומים של משוררים צעירים וותיקים. שירים ומאמרים מתוכו תורגמו לכמה שפות, והובאו יחד עם הטקסט המקורי, כחלק מתפיסת עולם לפיה התרגום הוא יצירה בפני עצמה, שיש להשוות אל המקור.

בחורף 2008, יצאו העורכים למסע הופעות בשם "ערב טרנסטקסטואלי", הלקוח משיר של צלגוב. בהופעות שולבו שיריהם בצלילי גיטרה פרי יצירתו של אבינועם שטרנהיים, הגיטריסט של להקת 'לבנון'. בעקבות המופע יצא דיסק במהדורה מוגבלת, שצורף לגיליון מס' 003 והקבוצה זכתה בהזמנה לפסטיבל השירה השנתי במטולה באותה שנה.

בתחילת ינואר 2009, ארבעה ימים לאחר תחילת מבצע עופרת יצוקה, חברו כתיבי העת 'דקה', 'מעין', 'אתגר', 'מארב' ועוד, למה שיכונה 'גרילה תרבות', ויחד הוציאו את "לצאת!" – אסופת שירה נגד המלחמה. הגיליון, האחרון עד כה של 'דקה', שמספרו 007, יצא בדצמבר 2012.

השיח שניסו לייצר עורכי 'דקה' דן בשאלה מהי שירה ומהי שירת מחאה. טקסט מוצלח במיוחד לביטוי השיח פרסם צלגוב, בגיליון החמישי של כתב העת:

קטעים מתוך הערות שוליים: שיר פוליטי / ערן צלגוב

[...]

אבל מזשיר פוליטי? אם השיר מאתגר את הדיבור, השיר הפוליטי מאתגר את האמת.

*

השיר הפוליטי מאתגר את האמת. אבל מה זו האמת, באמת? לכן, מעתה ואילך: "אמת".

*

השיר הפוליטי מאתגר את ה"אמת". אין הוא יכול או בא להחליפה. ה"אמת" – היא הזיכרון המוכר לנו, מה שמספרים לנו, מה שאנו משננים כל לילה לגורינו סביב מדורת השבט, מה שסונן דרך אמצעי התקשורת בצבע אחיד: כחולבן.

*

הפוליטיקאים משקרים "אמת". השיר הפוליטי לא בא לשקר, או לספר אמת. השיר הפוליטי מעורר מחשבה ומערער "אמת".

*

השיר הפוליטי לא מציע סדר יום חדש, אבל הוא ככל פעולה פוליטית, מציע חלוקה מחדש של המחנות, של הצדדים: מי אוהב ומי אויב.

*

השיר הפוליטי הוא פוליטי לא בשל התעסקותו בנושא "פוליטי", אלא בגלל אופיו ואופי פעולתו: השיר הפוליטי הוא קול חד, היוצר שסע בחברה ובדיבור ומטרתו אחת היא – להעמיק את השסע עוד יותר. עובדה מפתיעה בהתחשב שהשיר הוא חלק ממארג הדיבור שמטרתו דווקא לגשר על שסע ולחבר בין בני אדם.

אבל - דרך אותו השסע, החתך, מפציעה השירה הפוליטית.

דרך אותו הפצע יוצא הקול.

כתב העת ניסה כאמור לשלב בין הקרנבלי והמרדני שבשירה לבין תפיסת עולם פוליטית. אמנם, השילוב היה מקובל גם בכתב העת 'מעין', אך לתחושת 'דקה' ביטא אמירות פוליטיות ברורות יותר (וזאת לצד שמרנות יחסית לגבי השירה כמו, למשל, הקפדה על ניקוד ומבנים שריים אוונגרדיים פחות מאשר ב'מעין').

הגיליון השני של כתב העת נפתח במילים: "במלאת ארבעים למלחמת 1967, מלחמה שאת תוצאותיה אנו הוגגים מדי מהדורת חדשות

מיוחדת יותר או פחות, אנו ממשיכים במהלך שהתחלנו בחורף האחרון. שירה פתוחה לכל, רעש חגיגות הארבעים אינו צריך להבליע את רחש השירה. התאריך מאפשר את הפסטיבל אך אינו מונע את העוול המתמשך. מדי יום, מדי דקה. על כן דקה זו (הכוונה לכתב העת. ע.ס.) לא תתקשט בצבעי פסטיבל הכיבוש. העורכים אם כן מצהירים כי הם פועלים במציאות של כיבוש, וכי אינם מוכנים לקבל חלקים בנראטיב המקובל ובפסטיבל הניצחון של מלחמת "ששת הימים", שהם מקפידים לכנות "מלחמת 1967". בהמשך נכתב: "[...] המציאות תימצא במילה המדויקת. בשיר המהודק. שחורת, חורק, חורך בתודעה ומאפשר תנועה מעבר למחסומים, לגדר, לחומה. השירה אינה באה להקל ראש בסבל, או להקל את הסבל, שכן זה מעבר לכוחה [...] ואל-לה להתיימר לעשות כן. השירה היא הדיבור ההיסטורי הבא לנער את הסדר הקיים, הנע לאורך בקיעי השיח ומאפשר התפרצות." ובהמשך: "המעשה הפואטי אינו נופל מזה הפוליטי אם הוא מעורר מחשבה על השפה ודרך המחשבה."

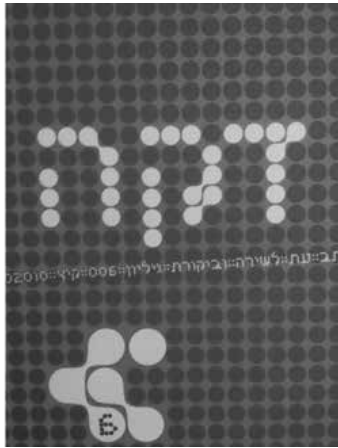
זאת הצהרת עמדותיהם הפוליטיות מאתגרות הקונסנוזוס של העורכים, או לכל הפחות של כתב העת שבעריכתם. ההקפדה היתרה על השפה, המילה/השיר, לדידם של העורכים, חשובה ואיננה נוגדת את המעשה הפוליטי. למעשה, ההקפדה מאפשרת את הביטוי הפוליטי בשירה ואת השירה כאקט פוליטי.

עולה מן הדברים אפולוגטיקה מסוימת בקביעה כי הפואטי אינו נופל מהפוליטי, ובמובן זה יש להבין את הדברים בהקשר שבו נכתבו. בעת ההיא הלך והתגבר הדיון על הפוליטיות ההכרחית של השירה, וקבוצות של משוררים ומשוררות אכן נהפכו לפעילים פוליטיים ולעתים אף ויתרו על "הפואטי" למען "הפוליטי". זאת על רקע התעלמות מהשירה בציבוריות הישראלית והיותה דבר-מה שנתפס כזניח בחשיבותו מבחינת ההווה הכללית במדינה.

ובאותו עניין, אכן, המחאה של 'דקה' לא ביצעה מהפכה, אבל היא הוסיפה נדבך חשוב בפעילות פוליטית ענפה ומשמעותית.

תפיסת עולם זו, כי השירה יכולה להשפיע על המציאות, לפרק מנגנוני דיכוי ממוסדים, או לפחות לשנות את אופני פעולתם, היתה הנחת יסוד בשירת המחאה של אותה העת ועד לקיץ 2011.

כך ב'דקה' נקטו אותה פעולה שנקט גם יצחק לאור ב'מטעם' - הצבת השירה, התרגום וביקורת השירה יחד עם מאמר היסטורי המבקר את ממשלות ישראל, או מאיר עליהן באור חדש. בגיליון השני של 'דקה' היה זה מאמר של רקפת זלשיק על פגועי נפש לאחר מלחמת העצמאות; בגיליון השישי - מאמר של גדי אלגזי "לכבוד ראש ממשלת ישראל: בשולי מכתב נכבדי כפר קאסם לרוד בן-גוריון מ-1



בינואר 1957 ותשובתו של בן-גוריון."

בפתח הדבר של הגיליון השלישי (2008) מספרים העורכים על "מסע השירה השני", שתחילתו בטבריה. בסיפור זה השתמשו כדי לייצר דיון על אירוח, התארחות והאיום שבאירוח או ההתארחות, וסיימו במילים: "דקה מציבה בפנינו העורכים אתגר של אירוח, בדיוק משום שאיננה משכן של קבע... היא התנגדות לסגירות הזו. זה האתגר לפתוח פתח אל הלא מוכר, הנתפש מרחוק מאיים, אבל גם קוסם. לעורר התקרבות, הקשבה, מבלי לנטרל את הסכנה הטמונה תמיד בחשיפה, במלכודת השיר. לאט-לאט, גיליון אחר גיליון, אנחנו מקווים שתהיה כאן גם אפשרות לשוב מדי פעם הביתה." כלומר, היציאה החוצה היא שתאפשר בסופו של דבר תחושת ביתיות במרחב הישראלי, הנתפס כעוין. שוב מבוטאת השאיפה להשתמש בשירה ככלי לשינוי חברתי, תרבותי כולל. על ידי ביקורים בערים שונות, על ידי "מסע שירה" והקפדה על יצירה אמנותית, מנסים לייצר שינוי אטי, כדי לכונן תחושה של מרחב שמאפשר תחושת נוחות, ביתיות, אינטימיות אולי.

ב-2009, עם צאת הגיליון החמישי (לאחר מבצע 'עופרת יצוקה', אז השתתף 'דקה' באסופה "לצאת!") כתבו העורכים בפתח הדבר: "כשהרכבת הממשלה היא לא יותר ממשחק כיסאות מוזיקליים למבוגרים, נראה כי השינוי לא יצמח מן הפוליטיקה הממוסדת. [...] בהמשך העורכים מסבירים את חלקם בדרך אל שינוי חברתי. והדרך לשינוי עוברת, לדבריהם, בקואליציות קטנות, כפי שיצרו הם עצמם. אפשר לראות במילים אלו חלק מהתשתית הרעיונית שהובילה אל מחאת קיץ 2011. גם הסיבה לתפיסה שהתרבות היא-היא הדרך לשינוי מוסברת: "מצב התודעה הביטחוניסטי, שלוקה בריקנות תהומית ובמונוטוניות, מתפרק במגעו עם האירוניה, ההומור והסאטירה, הטבעיים כל כך לדרכה של ההתנגדות." כלומר, המחאה האמנותית היא הדרך לפירוק של מצב תודעתי תקוע.

בפתח הדבר של הגיליון השישי (2010) סקרו העורכים את היכולת של שיר לחצות גבולות בין-לשוניים, בדגש על מחאת הפליטים: "השירה היא שמסוגלת להפוך, בקיומה כפעולה יומיומית, את הגלות להתגלות, לבית, לזהות." כך, שוב, לשירה תפקיד במרחב הפוליטי, החברתי. לאותו גיליון התווספה אסופת שירים - שהוקראו קודם לכן בהפגנות של 'גרילה תרבות' - בעריכת רוני הירש ('דקה') יחד עם נויט בראל ומתי שמואלוף.

האסופה נפתחת בשיר 'אירוע שירה' של הירש, שהוקרא מול מתקן משטרת ההגירה בחולון, נגד הכוונה לגרש את ילדי הפליטים בישראל, והוא מתמצת את תפיסת 'גרילה תרבות': "טאטאו את עצמך בבקשה/ מגבולות תל-אביב/ יש לנו יותר מדי מילים מבקשות עבודה/ מילים שמוכנות לעבוד ממש/ בזול, ביום או בלילה."

האסופה הקטנה הזאת לא היתה תוצר בולט של 'גרילה', אך היו מעורבים בה לא מעט מחברי הקבוצה. היא מבטאת עוד אופן שבו התפרצה האנרגיה המחאתית באותה תקופה, וכללה שיתופי פעולה חוצי-קבוצות ומשוררים. אותן הצהרות צנועות שנישאו בהתחלה, לגבי היכולת של השירה/כתב העת לקחת חלק בשינוי, הפכו בהמשך לברורות יותר, יומרניות יותר ושאפתניות יותר.

הגיליון האחרון של 'דקה' יצא כאמור בשנת 2012. הוא חדל להופיע כאשר כל אחד מהעורכים פנה אל פרויקטים עצמאיים. בועז יניב

יחזקאל נפשי

וערן צלגוב הוציאו את ספרי הביכורים שלהם, וצלגוב הפך לעורך בפני עצמו ולקח חלק בהקמת הוצאת 'רעב', שהפריקט הראשון המשמעותי שלה היה כושיליאמאשלהם - אסופה של תרגומי שירה שחורה. חשוב לציין כי כתב העת חדל לצאת מעט לאחר המחאה של קיץ 2011 - במקביל לדעיכה הכללית בשירת המחאה שבאה עם סיומה - ואפשר לראות בכך גם סמל לאותה דעיכה.

'דקה' היה חוליה במסורת היונקת משירת המחאה העולמית, כדי להזין את שירת המחאה הישראלית. ברומה להשפעה של מיאקובסקי על אלכסנדר פן ועל דור שלם של כותבים, בחרו אנשי 'דקה' להיות מושפעים וגם להרהר את ההשפעה בשירת מחאה שמקורה בדרום אמריקה, או כזו שמקורה בכותבים שחורים, בעיקר בארה"ב. מגמה זו העמיקה בתרגומים שונים שפרסם במשך השנים ערן צלגוב ובאסופות כושיליאמאשלהם ואיפה תהיו משיריה של האקטיביסטית פאט פרקר. מגמה זאת מאפשרת להבין את שירת המחאה הישראלית כחלק ממסורת רחבה יותר של מחאה.

היבט נוסף שהביא כתב העת 'דקה' ונעדר כמעט לחלוטין מהשירה העברית, הוא שיח על השפה העברית כפי שהיא היום, כשפה מדוברת וכשפת שירה; בניסיון להבין את השפה העברית בכלל וניסיון להתנגד אליה. משחדל כתב העת להופיע, נראה כי חדל גם השיח על השפה. ובכל זאת, היה זה ניסיון חשוב, גם אם ראשוני ובוסרי, לייצר מבט על שורשי ההווה המטאפיזית של השימוש בעברית.

עד היום אני מעיין בגיליונות 'דקה' הנמצאים אצלי בספרייה, ולטעמי הם שומרים על רלוונטיות יותר מכתבי עת רבים שיצאו בשנים האחרונות. חבל שכתב העת הזה לא זכה להכרה לה היה ראוי, ואני תקווה שאזכורו כאן, ישיב לו ולו מעט מהמקום הראוי לו. ♦

שיר לשירה ברזילי

ואלו עלי להיות פן (פי באמת, מה כבר נותר), אזי אמר כי אני הוגה כך לא מעט. לדגמה, הנה באחרונה אני מוצא עצמי מהרהר על אותן שבתות שלווה של אוגוסט בן היינו פוסעים יחדו ברחוב וילסון וכלבך בצדנו. מעולם לא אהבתי. הלה היה מקפץ עלי גופי כל אימת שהייתי פוסע בפתח ביתך. הוא ולשונו המשתרבת היו לוקקים אותי עד אימה. יתרה מזאת, אף את הפרחים שקטפתי לך, הוא ורגשת הזרזן הצפונה בו, כלו עד תם. אני לא אמרתי מאום. לא אז. די היה לי לראותך צוחקת ולחוש שמחה. או עוד שעולה בדעתך, אותן הארוחות שהיית מתקינה בעבורי. הללו לא ערכו לחכי מעולם, אך אלהים שבשמים, לראותך שם, המגבת כרוכה סביב גופך, השחום קמעה, הנשגב, כמתנה, טורפת את הנוזלים בקדרה, כף העץ נשמטת מידך לחלופין... באמת, למה כבר בן אדם זקוק?

אני הוגה כך לא מעט. את איך יודעת, כי כבר חלפו שנים, ואיננו נערים עוד. הנה שערוזתי, הולכות ומתרחקות ממצי, במתינות. קמטים אחדים גם, הולכים ונגלים סביב ארבות עיני.

שירה יקרה לי, שירה יפה, נעלה, מי אוהז בדרך כעת? אל מי עתה יוצא לבך? האם הלה יודע כי קים היה אדם תחת השמים הללו, בשואה הזו הקרויה חיים, כי לבו היה נתון לך. לך באשר את. על שגיונותיך הקטנטנים, המתקתקים...

אלו עלי להיות פן, אזי יהא עלי לאמר כי אני הוגה כך לא מעט. מעת-לעת, באישון לילה, כשאני מתפנה ממלאכת יומי, בעוד נערה לצדי, נמה בשתיקתה, אני מדמה לך. איזה מין אבסורד הוא זה שירה. לא פן?

אז מה לעשות כעת? מה לעשות? האם עלי לגחך נוכח הדברים, לדמותו הדברים בנפשי, או שמא, שמא עלי להמשיך הלאה בחיי?

אמש, בהמתיני לזכנית במרכז הדאר הסמוך לכפר-גנים, שרבטתי את הדברים. ואלו עתה, ביושבי בחדרי בחם, בחם המהביל של יולי, אדם בעשור הרביעי לחיי, עולה בדעתי כי כל שעלי לעשות היום הוא לפסע למכלת הסמוכה. לרכש מיצים אחדים, אולי מעט מרגרינה. באמת שירה, זה כל מה שנתר.

האנשים פה נחמדים. - אני אומרת לאשה שמחייכת אלינו במרכז המסחרי.

האשה מהנהנת בספקנות:

כן, הם נחמדים לזרים. אבל לא כל כך נחמדים למי שגר פה.

אני מסתכלת עליה בחשה.

האנשים כאן נחמדים. - אני אומרת בעקשנות לאורי. - אתה לא חושב שהאנשים כאן נחמדים?

הקור מקפיא לנו את אצבעות הידיים. לא באנו מצוידים כראוי לקור המדברי.

תראה את האוויר - אני אומרת לאורי - איזה אוויר צלול. נקי. בלי אף טיפת זיהום אוויר.

נכון.

תיכנסו לספרייה - מסבירה לי הפקידה בעירייה. - יש לנו ספרייה עירונית גדולה, יפה. יש בה הכל.

מלאת תקווה אני נכנסת לספרייה העירונית. עולה במדרגות של המתנ"ס אל הקומה השנייה. מחפשת חומר רקע על נווה-עדר. לדעת קצת על העיר הזאת. האנשים הנחמדים שפגשתי לא ידעו לענות על שאלותי, ובטח יש דבר או שניים בכתובים בספרייה.

חסרת נשימה מן העלייה במדרגות אני נכנסת לספרייה.

לבי נופל בקרבי. אני מגלה לדאבוני כי לפני שטח של שניים וחצי חדרים מצופים ספרים.

הספרייה שבביתי בתל-אביב קצת יותר גדולה.

כמי שאמונה על ספריית בית אריאלה התל-אביבית, אינני יכולה להסתיר את אכזבתי.

אני יכולה למצוא פה משהו על נווה-עדר? אני שואלת בנימה של אי אמון. לאט לאט הקול שלי מקבל גוון של דיכאון.

בטח - עונה הספרנית.

יש פה מחשב, או קטלוג? שאוכל לחפש? - אני שואלת, התקווה חוזרת אלי.

אין לנו קטלוג. אבל תגידי לי בדיוק מה את מחפשת.

איך נולדה העיר. - אני עונה.

או... - אומרת לי הספרנית בשמחה. - יש הספר של לובה. הוא מספר על הימים הראשונים של העיר. יש גם הספר של עוזי הדר. אבל האנשים פה כעסו עליו. הוא בכלל לא תיאר את נווה-עדר. לפי דעתי הוא תיאר עיר כמו דימונה.

איפה אני יכולה למצוא את הספרים האלה?

הספרנית הנחמדה עוזבת את מקומה שליד הדלפק וניגשת בביטחון לאחד המדפים ומוציאה משם ספר אחר. אחר כך ניגשת למדף אחר, ומוציאה את הספר השני.

היא נותנת לי את הספרים.

את חדשה פה? - היא שואלת, ומבלי לחכות לתשובה אומרת לי: את צריכה להירשם קודם.

שמחה וטובת לב אני חוזרת לביתי החדש עם שני הספרים באמתחתי.

◆

פרק מתוך נובלה שבכתובים

דרומה מאשקלון

מדינת ישראל נגמרת בקו אשקלון קריית גת. דרומה מאשקלון נמתחת לה מדינה אחרת, ספוגת אבק מדברי, אקלים יבש ואנשים קפוצי פנים אך מאירי עיניים.

בפעם הראשונה שנסענו דרומה מישראל עצרנו באשקלון, עיר הגבול. ילדים שיחקו על שפת הים בכדור עם כלב, וכל מי שעצרנו ברחוב כדי להתעדכן בכיוון הנסיעה שלנו, טרח להסביר לנו באריכות איך כדאי ולמה כדאי לנסוע כך ולא אחרת, כאילו כל תכלית חייו תלויה בהסבר הזה שלו.

תראה איזה אנשים נחמדים - אמרתי לאורי.

נכון.

יש להם סבלנות. הם לא על קוצים כמו האנשים בתל-אביב.

נכון.

אתה לא יודע להגיד שום דבר מלבד נכון?

אין לי מה להגיד. האנשים נחמדים.

ואז הדרמנו לכיוון נווה-עדר, אבל פספסנו את הפנייה והגענו בטעות לבאר-שבע. הטעות הלכה והעצימה ככל שהתלבטנו בין הסמטאות החד-סטריות שלה.

בסבלנות רבה הסביר לנו בדואי מקומט איך טעינו ואיך עלינו לתקן את הטעות:

"תיסע ימינה, ושם אתה לוקח בשמאל, ואז נוסע ישר, ושם יש כביש כזה שהוא מתעקל עגול, ושם רחוב קטן - אתה פונה בשמאל וזה הכביש שמוביל לנווה-עדר. אתה נוסע ישר ישר כל הזמן."

מה זה, הוא לא יודע שמות של רחובות? - שאלתי את אורי.

אבל ההנחיות שלו היו מדויקות, ואנחנו הגענו אל נווה-עדר.

בין באר שבע לנווה-עדר משתרעים 45 ק"מ של גבעות צהובות משני צדי הכביש.

המכונית מקרטעת על הכביש המלא חורים, ומתקדמת בקפיצות מחור לחור.

אבל המרחבים מרגיעים אותנו ואנחנו לא מקטרים על הדרך המשונה הזאת.

ולפתע, מתוך המרחבים הצהובים הללו, מול פנינו, מופיעה עיר, מתריסה במין מחזה מרהיב, כאילו צצה יש מאין מתוך המדבר.

הגענו לנווה-עדר.

עיר קטנה. עוד לא עיר אפילו.

האנשים פה נחמדים. - אני אומרת לאורי.

נכון.

סיפור מקומי

נשייִקוביץ' לא דמתה לאף מקום ישראלי, בארץ או מחוץ לה. ארוחת הצהריים היתה גולש סמיך במסבאה המקומית, שם לא ידוע, וכוס מלאה בבירה היחידה שהמקום הגיש. גורפינקל הבטיח לי עוד אז, בסיוור, שהוא ידע בדיוק מה לעשות, שהוא ביצע פעולות כאלה עשרות פעמים ואין, באמת שאין סיבה לחשוש. ואני, כאן בנשייִקוביץ', רחוק כל כך מאותו סיוור עד שנדמה שבדיתי אותו מדמיוני, התחלתי להשתכנע יותר ויותר שהוא לא יודע על מה הוא מדבר. פרט לעובדה שזו היתה העיירה השלישית שהגענו אליה לאחר סיבובי סרק בשתיים קודמות, לגורפינקל היתה גם יכולת כמעט על אנושית לגרום לפקידים עירייה לאבד את העשתונות, דבר שלא סייע לחקירות שלנו. הוא דווקא התעקש שזו הדרך היחידה להתמודד עם הגויים האלה, תאמין לי. הפולנית שפלט מפיו בהתזות לא מבוקרות נראתה לי התרסה בוטה כנגד סדר הדברים הטבעי והזמן – פולנית היתה שפתם של סבתות וסרטי שבת בצהריים בסינמטק עם מירב, לא של סמלים כרסתנים מהמילואים. היא צרמה לא פחות מהערבית שלו. גורפינקל אהב להסביר שאשתו הלפני קודמת היתה פולנייה אמיתית, לא כמוני וכמהו, פולנייה – פולנייה, ושהשפה היא הדבר היחיד שהיא השאירה לו אחרי הסכם גירושם דרקוני במיוחד. כעת הוא ישב מולי בחליפה שחורה, צבעה דהוי כצבע הצמח הרקיקה שטיפח בעורפו, שריד אחרון למה שהיתה פעם קהילת שיער משגשגת, בולס גולש ומסביר תוך כדי לעיסה שאי־אפשר להתחרות עם הגולש הפולני ואין אפשר להשוות לחרא שמכינה לו אשתו הנוכחית או לעיסה החומה המכונה 'גולש' שמגישים בצבא.

למעשה הנוכחות שלי בכל האירוע היתה די מיותרת, ואם לשפוט לפי היחס שקיבלתי מגורפינקל ביומיים מאז שנחתנו, גם לא רצויה. החלטתי להצטרף בעקבות דחף רגעי, מנוגד לשיקול דעתה של מירב ואף לקול ההיגיון שלי, לא כי גורפינקל היה צריך אותי אלא כי אני הייתי צריך אותו. ידעתי שאם לא אגיע לנשייִקוביץ' עם גורפינקל, לא אגיע לעולם. עורך הדין שלי היה אדם גס ונבזי בהתנהלותו, מכבש, אבל היתה בנוכחות שלו ביטחון – בעולם שבו יש להשלים עם הקיום של גורפינקל, מוטב שהוא יהיה בצד שלך. הבאתי איתי רק תיק גב מלא במעט הבגדים שחשבתי שאצטרך ופיסת נייר כחולה שתלשתי ממחברת של אסף ועליה כתובת שהעביר לי אבי שסיפק לו לפני שנים אביו שלו. הבטחתי לבקר ולצלם.

את הבוקר התחלנו בעירייה. למודי ניסיון, ידענו שהבוקר של פקידים עירייה פולנים מתחיל לקראת הצהריים. הם היו חסרי כל יכולת או

נכונות לעזור ורובם גם שנאו את גורפינקל שנאה תהומית עוד לפני שפתח את הפה. גורפינקל מצדו קיבל את העובדות הללו כמו היו דרכו של עולם והתנהג מול הפקידים באותה מקצועיות אגרסיבית שבה נהג מול נציגי הביורוקרטיה הירושלמית. בנשייִקוביץ' לא נכוננו לנו הפתעות, ואחרי שחיינו כשעה מחוץ לדלתות הנעולות, ישובים על ספסל מתכת, גורפינקל שואף את זמנו מבעד רכבת ארוכה של סיגריות זולות, הופיע פקיד תורן ננסי והטיח בנו צרור מילים שגורפינקל אף לא טרח לתרגם. מבעד לזכוכית עבה שהפרידה בין תאו של הפקיד והמסדרון הריק שבו עמדנו גורפינקל ואני, עורך הדין והאיש הקטן ניהלו שיחה להוטה וממושכת. כשהיה במיטבו, גורפינקל ידע להתיש את בריוני הביורוקרטיה בנחישות גרמנית, אך כעת חזיתי בו מאבד את סבלנותו ומתחיל להרים את הקול, נראה לפתע ישראלי לחלוטין. כשהחליט שאין יותר טעם בשיחה קטע אותה ללא כל טקסיות וסיכס עבורי את עיקרי הדברים בחסכנות לא אופיינית – "טוב, הטינופת האנושית הזו רוצה שטר קניין".

הוא גם הוסיף שכמובן הדרישה נחזתה על ידו, כפי שאכן נחזתה, במשרד הצפוף שלו שבתלפיות לפני מה שהחל להראות כזמן רב. גורפינקל אהב להדהר את עצמו. בשיחות איתו הוא הרבה לשתול מוקשים רדומים שרק חיכו להפעלה, לפעמים חודשים מאוחר יותר, עם איזה "אני רק מזכיר לך שזה בדיוק מה שאמרתי" או "אתה ודאי זוכר..."; הדרישה לשטר קניין, הוא אמר בזמנו, היא מהמאתגרות והנדרשות שבדרישות שאפשר להיתקל בהן מהרשויות הפולניות. מהותה היא המצאת שטר בעלות מקורי על נכס שיושב בתחומה של הרשות שבה מתבצעת הבקשה. הקושי בה טמון בעובדה שכשהנאצים יימח שמם באו לקחת את המשפחה של סבא שלך, הם לא נתנו להם זמן לתייק את הניירת שלהם בשמרדפים צבעוניים, כמו שאני בטוח שאתה זוכר שהסברתי לך כבר.

יצאנו מהעירייה חזרה לרחובות הרדומים, מנווטים את עצמנו בעזרת פיסת הדף הבהירה, מהמחברת שאסף בחר לבדו בחנות מוצרי הכתיבה בכיכר מסריק, ועליה כתובת בכתב יד לא לגמרי ברור, הכתובת הישנה של סבא, על פי זיכרונו הידוע לשמצה. ייתכן מאוד שבשלב זה הייתי תופס מונית לשדה התעופה וגומר עם כל הסיפור אילולא גורפינקל צעד מלפני, יציב כמו פקודה. הוא החזיק את דף הנייר בידו כמו אוזן מפת אוצר, עוצר ומבקש הוראות מעוברי אורח בכל פינת רחוב. עקבתי אחריו בשקט וחשבתי על התהליך – כך העניין כונה בשיחות עם חברים, דיבור עמום ולא מחייב שדבק בי מגורפינקל. אתה חייב את זה לעצמך ולמשפחה, הבטיחו לי אלו שכבר עברו את תהליך הטרנספורמציה. כך, למעשה, באחת מאינספור שיחות בזמן פטרולים ממונעים בשטחי C נולד רעיון הרכון הפולני. עד לשלושת שבועות המילואים שבהם הוצבתי בצוותו של אליהו גורפינקל כלל לא חשבתי על האפשרות. בעשרים ושמונה ימים פחות שתי שבתות הוא שכנע אותי שזה לא ייקח יותר מיומיים, שזה בכלל לא בשבילי אלא בשביל הילדים ושהפולנים הבני־זונות חייבים לי את זה. היו גם דיבורים על צדק היסטורי וחוב מוסרי לסבא יצחק ועוד חומרי סיכה שגורפינקל מרח ביעילות וביד מהוקצעת. כעת הלכתי מאחוריו, מסתכל סביבי ומנסה לחוש משהו שיעקוף את הקלישאות. כאן, ברחובות האלה, סבא שלי נולד. כאן הלך לקנות חלב. מכאן נלקח וכאן איבד את משפחתו. לכאן הנכד שלו הגיע עם עורך דין על מנת להנפיק ויזה אירופאית על מנת שהוא יוכל בעת הצורך לעזוב את הארץ מבלי שהאירופאים האנטישמים יעשו לו בעיות. מה סבא יצחק היה אומר על זה? תשובה: כלום. סבא יצחק הוא גוף

יונתן אנגלנדר, עורך בחדשות 10 בריגטל. פרסם בעיתון 'הארץ', באתרים 'העין השביעית', 'שיחה מקומית' ו'העוקף' ובכתב העת 'מאזניים'.



איליה רפין, "ביקור לא צפוי", 1888

גם בספורים מבית לבית גורפינקל אהב לדבר, ושימותו הנהלים. ברחובות הצרים והחשוכים מדי של הכפרים עם שמות בלתי ניתנים להגיה, גורפינקל התלונן על מחירי הדלק, גולל סיפורי זימה, דיבר בביטחון על דברים שלא הבין בהם דבר. רק כשידו היתה דופקת בכבדות על הדלת הבאה ברשימה היה משתתק ופניו היו עוטות מסכה שהיתה זהה לפניו שלו, רק ללא שינויי הבעה.

האשה הצעירה שפתחה לנו את הדלת היתה מאוד שונה ממירב. מטפחת ראש עטפה רעמת שיער זהובה ופנים סלכיות שבמרכזן זוג עיניים כנות. גופה היה כבד וכפוף, סגור אל תוך עצמו. ממבטה התוהה ברור היה שאינה רגילה לקבל אורחים לא קרואים בשעת ערב כה מאוחרת, בטח לא עורכי דין וצאצאי פליטים. מפנים הדירה בקעו קולות עמומים. היא לבשה סינר מוכתם בשאריות מזון בשלבים שונים של ייבוש. גורפינקל החל להסביר את הסבריו בפולנית הנשכנית שלו והאשה האזינה מבלי לשאול שאלות. היא נראתה לי קשובה וסבלנית; חייכתי אליה בכל פעם שגורפינקל החווה לעברי כחלק מההסבר שלו והיא הפנתה אלי את מבטה. ניחשתי שכתמי הסינר הם כתמי ארוחת הערב שטרחה עליה עבור בעלה, וכשהסכימה להכניס אותנו לביתה, לא בלי היסוס ופנים טרודות חשה, התברר שצדקתי. מסביב לשולחן עץ קטן ישבו בדממה מסוקרנת גבר חיוור ושתי ילדות מלאכיות, דומות באופן מובהק לאמן. ארוחת הערב היתה, איך לא, גולש, סמיך ומריח מצוין מתוך סיר כבד שהוצב במרכז השולחן ללא גינונים. הגבר מיד קם ממקומו ולאחר חילופי דברים קצרים עם אשתו לחץ לי ולגורפינקל את היד. הוא נראה נבוך לקבל אורחים בגופיה וללא נעליים אבל גם נבוך מכדי ללכת ולהתלבש כשהוא משאיר את אשתו ובנותיו עם שני גברים זרים. בעקבות הבעל קמו גם הבנות וקדו מעין קידה כמו מתואמת מראש תוך שהן מחליפות הצצות וחיוכים. היה בקבלת הפנים המשפחתית משהו נוגע ללב, ובאותו רגע רציתי להצטרף למשפחה ולסעוד עמם את ארוחת הערב, ואני משוכנע שזה בדיוק מה שהאשה הציעה לגורפינקל, אך הוא סירב ודרש דבר כזה או אחר. היא הנהנה, חשבה לרגע ופנתה אל תוך פנים הבית, גורפינקל אחריה.

*

מתפקד בקושי, זקן מכדי להבין או להיות מובן, מרייר ומגבב, מלווה בהתקפי זעם וריח עמום של שתן, אי שם במוסד סיעודי בפתח תקווה. סבא יצחק הוא ביקור חד חודשי ואם אפשר אז שיהיה קצר. התועלת שלו כעת הצטמצמה לכדי פיסת נייר בצבע תכלת של תעודת זהות ועליה כתובת בלתי ניתנת להגיה וקשה באופן מפתיע למציאה בהתחשב בגודל העיירה ובכמות האנשים הבלתי סבירה שהמדריך עוצר ומבקש מהם הוראות.

עקבתי אחר צמתו של גורפינקל, מקפיד על מרחק של כמה צעדים על מנת להימנע מעוד שיחות על הדרכים היצירתיות שבהן הצליח לרפוק לקוחות עשירים ואת הרשויות. בסופו של דבר הוא עצר מול בניין מסוים, מבנה בטון כבד, זהה לשאר, ומבטו שייט מדף הנייר אל הבניין וחזרה לפתק, מחפש ביניהם התאמה.

"נו, זה זה?!" הגעתי אליו וקראתי את השלט שניצב מעל חלון הראווה שבחזית הבניין:

Oscar Kierbaski. גלילי סלמי עבים כורעות היו תלויים לתצוגה. לצדם נקניקים ונקניקיות מכל הסוגים והצבעים, רצועות ארוכות של בשר, תלויות לאורכה ורוחבה של החנות כקישוטים לסוכה. במרכז החלון ניצב ראש כרות של חזיר, בוהה אל הרחוב בהבעה סתמית של פליאה, מופתע לראות אותנו.

"Kierbaski", הסביר גורפינקל, "זה נקניקיות".

הבחנתי בכלב רק כמה דקות לאחר שיצאנו מחנות הנקניקים. בדיעבד, אני לא יודע אם הופיע לצדי רק אז או שאולי היה שם כל היום ופשוט לא נתתי עליו את דעתי עד לאותו הרגע. לא היה קשה שלא להבחין - כלב רזה, גרמי, מטונף, כצבע המדרכה, נצר מובהק לשושלת מעורבת עד כדי הפיכה לקריקטורה של כלב, נעדר כל תכונות ייחודיות. הוא פסע לצדי, צעדים לא סדירים וקופצניים, מבטו מופנה קדימה ברעב ממוקד, כלל לא מבחין בי, עוקב כמוני אחרי גבו הרחב של גורפינקל. ייתכן שחיפשנו את אותו הרבר.

גורפינקל התעקש שעכשיו הוא יודע בדיוק איפה נמצא הרחוב שאנחנו צריכים, אז שוב נתתי לעצמי להיגרר באור הגווע של המקום הנשכח ההוא. כמה פנסי רחוב ניצבו לאורך המדרכה, אך הם היו חלשים ורחוקים מדי אחד מהשני מכדי להאיר את הרחוב באופן יעיל. גורפינקל ואני הלכנו מאור לחושך וחזרה לאור, נבלעים בחשכה כמעט מוחלטת רק כדי להגיח חזרה אל בריכות אור חיוורות בכל כמה צעדים. ביני לביני כבר גנזתי את האפשרות למצוא את הדירה הישנה של סבא יצחק - המשכתי עם גורפינקל מכוח האינרציה, סקרן לראות כמה רחוק הוא ילך עד שיוותר בעצמו על התקווה המופרכת של מציאת מסמכי קניין מקוריים בני שבעים שנים.

"אתה תופתע לשמוע איזה דברים מצאתי בקריירה שלי. החולירות האלה מהכפר מעדיפים לא להתעסק עם העבה ובצדק. הם לא פותחים קופסאות ולא חוקרים מרתפים. אף אחד לא אוהב לגלות שסבא וולפגנג מכר שיני זהב של יהודים מהשכונה תמורת 20 זלוטי חתיכה".

נשארתי לבד עם מר גופיה ובנותיו הצחקניות. לאחר כמה שניות של שתיקה כבדה שבהן אב המשפחה נמנע מלהביט בי, הבנות קרו לי קידה נוספת ואני הסרתי לכבודן כובע דמיוני מעל ראשי. המחווה שימחה אותן. הגדולה היתה פחות או יותר בגיל של אסף, למרות שהיתה גבוהה ממנו, אבל דווקא הקטנה דמתה לו יותר בחיוכה הממזרי, מסתירה סוד תמידי. כשגורפינקל חזר והאם בעקבותיו הוא נשא תחת ידו שני קלסרים עבים ומאובקים.

"אמרתי לך, הפולנים האלה לא זורקים כלום. תחפש מספיק טוב אני בטוח שתמצא גם את התחתונים של סבא שלך".

ברגע שראה שאין משטח פנוי אחר, הטיח גורפינקל את שני הקלסרים על שולחן ארוחת הערב, קובע עובדה בשטח ומפריח עגנת אבק מוגדרת היטב. ללא מתן הסברים נוספים הוא התיישב על הכיסא שבו ישבה קודם הילדה הגדולה מבין השתיים, פתח את הקלסר הראשון והחל לעיין במסמכים המצהיבים שהיו מתויקים בו. ארוני הבית לא ידעו כיצד לנהוג. הבחנתי בהם מחליפים מבטים, מדברים ביניהם בשפתם הפרטית של בני זוג ותיקים. ביתם נפרץ וארוחתם נקטעה, אך היה ברור שאיש הניירת הכבד שחדר לחייהם לא ניתן להזוה. גורפינקל נראה כמו שרוי במצבו הטבעי, פקיד מלידה שבחר בעיניו במסמכים כדרך חיים וכמהות מכוונת. את הדפים שבחן ואבחן כחסרי ערך ערם במסודר בצד אחד של השולחן, את בעלי התועלת בשני המשפחה עמדה, מחכה להוראות, הילדות מסתרות מאחורי רגלי אמן, הבעל אוחז ביד אשתו במחוות קרבה מהוססת, כל גופו אומר התנצלות וחולשה. בכל דקה שעברה הם נראו מרוכזים יותר בתוך עצמם, הבנות עייפות יותר, האשה מרוגזת יותר, האיש טובע בחוסר אונים. היה בכל ההתנהלות משהו מוכה, מחזה שראיתי והסקפתי לשכוח. גורפינקל היה אדיש כלפיהם לחלוטין ובשלב מסוים אפילו הדליק לעצמו סיגריה, כי הוא רצה לעשן והיו לו הסיגריות הפולניות הזולות שקנה באותו בוקר, שמפריחות ריח מעופש במיוחד. העשן עלה בנחירי וחדר עמוק אל תוך ריאותי. גורפינקל ביקש ממני למצוא לו מאפרה. האירוע היה חייב להיגמר, הוא לא יכל להימשך, אבל היו עוד המון דפים בקלסר ועד שהם ימוצו -

"תגיד להם שילכו לישון או משהו".

הוא התעלם ממני, אולי אפילו לא שמע. אולי לא אמרתי. הכניעות של האשה ובעלה הוציאה אותי מדעתי, הם היו עומדים שם כל הלילה אם זה מה שגורפינקל היה דורש. אני חושב שהתיישבתי על כורסה, לא יכולתי להמשיך לעמוד. אולי התחלתי להתנשם. הבנות בהו בי מבעד לרגליה העבות של בעלת הבית.

"די, גורפינקל, די", אני לא יודע אם אמרתי את זה בקול רם, או באיזו שפה. אני לא יודע לדבר פולנית. הבנות המשיכו לצפות בי, רגועות באופן מפתיע. אסף כבר היה מטיח את עצמו על הרצפה וצורת. בעוד גורפינקל בשלל, חיפשתי בעיני את דלת הכניסה. היה ברור שאין דבר בבית הזה ששייך לי.

בחוץ שררה דממה מוחלטת פרט לזמזום המכני של פנסי הרחוב, אחד מהם בדיוק מעל למקום שבו התיישבתי על שפת המדרכה. יכולתי לנשום שוב בקלות ומילאתי את הריאות באוויר צונן ונקי. שמעתי צעדים קלים ואל תוך מעגל האור שלי פסע הכלב הרזה שלנו. אין לי מה לתת לך. הוא רחרח את ידי המושטת והרשה לי ללטף אותו. פרוותו היתה שמנונית וסמיכה. מאחורי הגיח גורפינקל, לתוך הריק.

מדליק לעצמו סיגריה ומתיישב על ידי.

"אני רק רוצה להזכיר לך שאמרתי שדבר כזה עלול לקרות, כן? לא תמיד זה מסתדר"

הכלב זנח אותי באופן מיידי ועבר אל שותפי, שנרתע ממנו וניסה לדחוף אותו חזרה אלי. הכלב לא ויתר.

"גועל נפש, טינופת. לך קיבינימט".

הכלב התעקש, עד שגורפינקל נכנע והוציא מכיס מכנסיו חבילת נייר חומה ועליה הכיתוב "Oscar". מתוכה הוא שלף גליל סלמי בעל צבע אדום כהה וניחוח שכמעט והוציא את הכלב מדעתו. בעזרת שיניו גורפינקל קרע חתיכת נקניק מהגליל וזרק אותה הרחק מאיתנו. הכלב טס אחריה אל תוך החשכה.

"הוא יחזור", אמרתי לו.

"כן", הודה גורפינקל, "אבל בינתיים, יש לנו שקט".

ואז הוא שתק, ובשתיקתו יצר לרגע את השקט עליו דיבר.

משב רוח מזרחי. זחילה איטית של קו האור על העור בזמן שהשמש שוקעת מאחורי גבעה ונעלמת. מרחוק, עולות ויורדות, קריאות המואזין.

המשך מעמ' 31 ⇨

11. עוד טוען הארון "הרוצח נהיה מפורסם. וסיפורו כתוב היטב. עד כדי כך שאינני מעלה כלל בדעתי לחקות אותו." את אפשרות החיקוי מזכיר הארון באופן אירוני כי הוא הרי שב ומעתיק קטעים רבים מיצירת קאמי (שם, עמ' 18).
12. שם, עמ' 14.
13. שם: עמ' 18
14. שם: עמ' 18
15. העלמת הגופה - מצב שבו "האבסורד, אחי ואני נושאים אותו על גבינו או בכטן אדמותינו, לא האיש ההוא", והפיכת הקורבן למוזיאון חסר ממשות - הן פעולות של הסתרה וההכחשה של מעשה עוול, שמקורו הספרותי נהפך בספר זה לפשע אלים, שמשפיע על חייו של סובייקט.
- השעתיים בצהרי היום של הרצח שבהן תלה קאמי את האבסורד, נהפכו אצל דאוד לשבעים שנה שבמהלכן מקבל האבסורד משמעות של סבל קונקרטי של מי שנאלץ לחיות תחת כיבוש של אחרים (שם, עמ' 18).
16. הארון רואה בהגות על האבסורד שמוחסת לקאמי מחשבה סבוכה שיש להימנע ממרכיביה האפלים. הוא מזהה את סכנת ההתעלמות מסבלם של מי שקולם לא נשמע במרחב הציבורי.
17. הוא ממשיך ומתאר "אמא היתה מאחורי וחשתי את המבט שלה כמו יד שדוחפת אותי בגב, שמחזיקה אותי שלא אפול, שמכוונת את זרועי, שמטה קצת את ראשי ברגע שכיוונתי" (דאוד, עמ' 91).
18. מרסו מזכיר את השמש שקפחה על ראשו ביום לוויית אמן, והקוראים מבינים את כאבו למרות שאינו מודה בכך. הזיעה, הסנוור והחוסם המכריע הם ביטויים פיזיים לסבלו, "זו היתה אותה שמש שורחה ביום שקברתי את אמא, וכמו ביום ההוא חשתי בעיקר במצחי וכל עורקיו הלמו יחד תחת העור. בגלל הצריבה הזאת, שלא יכולתי לשאת אותה עוד, זותי קצת קדימה. ידעתי שזה מעשה טיפשי... אבל צעדתי עוד צעד אחד קדימה, צעד אחד ויחיד. והפעם שלף הערבי את סכיניו, בלי לקום, והציג אותו לפני בשמש. האו הצליף על הפלדה ונדמה היה שלהב נוצץ ארוך הוא שפוגע במצחי. ברגע זה ממש ניגרה בבת אחת הזיעה שנקוותה בגבותי אל עפעפי וכיסתה אותם בצ" עיף חמים ועבה. עיני התעוורו מאחורי וילון זה של דמעות ושל מלח. לא חשתי עוד אלא את המצלמתיים של השמש על מצחי וכן, במעורפל, את החרב הבהוקת שנשלחה מן הסכין הנטויה מולי עדיין. חרב צורבת זו חרכה את ריסי וחייטה בעיני הכואבות. ואו התנודד הכל. הים סחף אותו משב עבה ולוהט. נדמה היה לי שהשמים נפערים מקצה עד קצה כדי להוריד גשם של אש" (קאמי, עמ' 59).
19. "... רק צל, כל חפץ, כל זווית, כל עיקול, הסתמנו בטשטוש שהכאיב לתמונה" (דאוד, עמ' 101).
20. הארון רואה במאמינים בארצו "האנשים האלה זקוקים למשהו גדול יותר. ולחשוב שזה יוביל אותנו למוות לא בוגר או למקום בקצה האדמה כשאנו עלולים ליפול שוב לתוך הריק."



תגובה למאמרו של עמיר עקיבא סגל "מחאה נגד השפה" בגליון הקודם

המאמר דורש תגובה מחאתית.

בקצרה:

● כעס על מחיקת שפות אחרות על ידי העברית אינו בהכרח מחאה נגד מהויותיה של העברית. אפשר לראות זאת כמחאה נגד השימוש שנעשה בעברית.

המסקנה בסוף המאמר על קוצר ידם של המשוררים והעדרם ממחאה נגד שפתם דומה לדרישה ששחקן כדורגל ימחה נגד הכדורגל תוך כדי משחק. בתחילת אוגוסט ראיתי עם נכדי הצגת ילדים העוסקת, בין השאר, במפלצת שטרפת את עצמה. הילדים צחקו כי הבינו את האבסורד. ♦

● הכותב אינו עושה הבחנה בין ביקורת ומחאה.
● הוא תמה על מיעוט המחאה בשפה כנגד השפה עצמה. איש אינו מאלץ את הכותב בעברית להשתמש בשפתו. עצם השימוש בשפה מנוגד למחאה. גדלנו על ברכי האמרה: "אל תירק לבאר שממנה שתית". בוודאי שלא תוך כדי שתייה.

● ריסוקה של השפה על ידי אבות ישורון ואחרים והשימוש במילים לועזיות אינם בהכרח מחאה. אפשר לראות בכך שיר הלל לשפה המתמסרת ומאפשרת. השתלת מילים לועזיות נחוצות גם היא אינה מחאה. הטענה שמדובר במחאה כמוה כהנחת יסוד שצימוקים ואגוזים בעוגה הם מחאה כנגד הבצק.

צביקה שטרנפלד

ספר חדש בהוצאת ספרא



מאוהב לאויב: עגנון מהרהר על ביאליק

מאת פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר

מתברר שעגנון היה גדול המורדים בביאליק, אך בניגוד למורדים האחרים - אברהם שלונסקי מזה ואורי צבי גרינברג מזה - הוא לא נלחם במשורר בגלוי, כי אם בחשאי ומאחורי גבו. יתר על כן, הוא לא הרפה מן המלחמה הזאת עד סוף ימיו, והמשיך לדבר סרה בביאליק אף 30 שנה ויותר אחרי מות המשורר.

מדוע שינה עגנון את יחסו אל ביאליק מן הקצה אל הקצה? הספר מאוהב לאויב מנסה להתחקות אחר הסיבות והנסיבות שהובילו לנתק בין שני האישים הגדולים שראשית דרכם הייתה לכאורה רצופה אהבה ושיתוף-פעולה. המחקר מסתייע בחומרים חוץ-ספרותיים, לרבות חומרים ארכיוניים, אך בעיקרו של דבר משוטט ביצירות עגנון - יצירות שבין שיטתן מתחוללת דרמה אנושית עזה שכמוה כ"רצח אב" ו"רצח מלך".

ספרא בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל.

רחוב קרליבך 11 תל אביב, ת.ד. 51959, טל. 03-6950019

פייסבוק "ידידי איגוד הסופרים" | דוא"ל: igudil@gmail.com

אתר איגוד הסופרים: www.sofrim.org | אתר ספרא - www.safrabooks.com

ישי שריד: מפלצת הזיכרון, עם עובד
2017, 136 עמ'
מונולוג של היסטוריון צעיר, הנפרש כמכתב ליושב ראש יד ושם; במהלך מחקרו את מנגנוני החיסול וההשמדה, הוא מתפרנס גם מהדרכת סיורים באתרי הזיכרון. המכתב מספר על האופן שבו השתלטו האתרים והרוע הכוחני הנושב מהם על סביבתו ועל חייו.

עודד מנדה לוי: אני זוכר, ידיעות
ספרים 2017, 130 עמ'
פרקי הזיכרון שכותרתם "אני זוכר" מרכיבים ספר שהוא ספק יומן ספק בדיון. הזכרות בילדות תל-אביבית, המטשטשת בין מציאות לדמיון, ומציינת נקודות שמחברות בין הפרטי לכללי, בין החשוב לשולי, כדורגל, קלפי כדורגל, מפגשים עם סופרים, זיכרונות משפחה, מטבעות שפה ולשון.



חגית גרוסמן, להחיות דברים
דוממים, פרס, מלח מים 2017, 98 עמ'

קובץ סיפורים קצרים: יתומה חופפת ראשים במספרה זוכה לספר מיסטי; סופר מתבודד מול המוזה שלו, אינדיאני מצמיח כנפיים בדירה ירושלמית, משורר מחאה בברלין, טרנסג'נדרית רומנטית בתל אביב; "בין הפרוזאי לפואטי, הנורמלי למטורף, המסויט לנפלא" (גב הספר).

יאיר כספי: הילד שכמעט הציל את אמו, הקיבוץ המאוחד 2017, 224 עמ'
סיפור תיעודי. המספר מנסה לאתחל את חייו ולהשתחרר מהצלוקת שהותירה בו ילדותו במחיצת אם לא מתפקדת, שמחלת הנפש שלה הולכת ומחמירה.

יגאל צחור: החצר האחורית שלנו,
כרמל 2017, 339 עמ'
צחור, חבר קיבוץ רביבים, יודע שהמרחק הגיאוגרפי בין רביבים

המלצות

לכפר הברואי ביר הדאג', קטן בהרבה מהמרחק המנטלי. הוא מאזין לרחשי לבם של אנשי הקהילה הברדואית ומביא את דבריהם.

יא ג'סי, שיבה, מאנגלית: שי סנדיק,
ידיעות ספרים, תמיר סנדיק 2017, 214 עמ'

אפייה ואסי, שהן אחיות למחצה, נולדו בשני כפרים שונים בגאנה, באמצע המאה השמונה-עשרה. האחת נישאת לאנגלי וזיהה בבטחה במצודת קייפ קוסט. השנייה כלואה בצינוק שבמרתפי המצודה, נמכרת יחד עם עוד אלפים ונשלחת לארצות הברית, שם יגדלו צאצאיה בעברות. ג'סי עוקבת לסירוגין אחר שני ענפים באילן היוחסין, בין אפריקה לארצות הברית, עד ימינו.

ז'אן-פיליפ בלונדל: רכבת הבוקר
לפריז, מצרפתית: רמה אילון, כתר (הסדרה הקטנה) 2017, 174 עמ'

ברכבת הבוקר של יום ב', כאשר מגלים סטיל ופיליפ החולקים באקראי מושב, שהם מכירים, הם נוקטים התעלמות הדדית. במהלך הנסיעה, נזכר כל אחד מהם במפגש הגורלי ביניהם, אז שבר פיליפ הצעיר את לבה של סטיל הגולמנית, ואילו כעת הוא גבר מובס והיא אשת קריירה נאה ומצליחה.



ז'ורז' סימנון: סטיל מתה, מצרפתית:
רמה אילון, עם עובד, 187 עמ'

מגרה יוצא לפענה תעלומה של מוות כפול - התאבדות ורצח. הפעם המפקח מיוסר משום שסטיל ניסתה לספר לו על אדם שמתגנב אל דירתה בליה; אלא שמגרה היה עסוק.

לי ממן: למה הדבר דומה, ידיעות
ספרים 2017, 69 עמ'

בתי ירושלים הם סירות בשמש/ וקול המואזין הוא הנהמה העולה מן הקרקעית/ מזכירה את שאין לשכוח/ לרוחצים באין מציל" (ירושלים, א, עמ' 55).



מיא שם-אור: אני מא [רצפשיד],
הקיבוץ המאוחד 2017, ללא עמודים ממוספרים

100 פרגמנטים ויזואליים, שהם מפגש חושני אקסטטי בין גבר לאשה המשווררת.

"בערסל חבלים מתנדנדת/ לי קצרת
פרות על/ הבטן עוקבת אחר קרן/ שמש פורצת לי/ אלפי נורות דקיקות בגן/ שזורות ברשת ארקה" (פרגמנט 47).

אלון ברזילי: כמו בדרך אגב, עולם
חדש 2017, 60 עמ'

"השתיהתי אך עניתי בבטחה://
'אבות אבותיך ממגרשי ספרד.//
עיניו נפקחו בתמיהה/ ופי הגה://
'בלבו של כל צאצא למגרשי ספרד/
פנה צרובה// אך עינו שלוח: כמבט
ההרדוף/ בפרפר יונק צוף"' ('צאצא', עמ' 43).

תלמה דינשטיין: חוג הזמן הסמוי,
קשב לשירה 2017, 119 עמ'

בין מנעד צלילת האור/ לעלית האדמה/ שבה מן המרעה צלילת רועה. כבשים לפניו/ כבשים מאחוריו/ ידיו שלובות ומקלו משורר" ('צלילת', עמ' 31).

אלי שמואלי: האל שהכזיב הוא
אתה, פרס 2017, 95 עמ'

"אני אקנה לה פרחים/ רק כדי לשמע
אותה אומרת:// זה קצת מאחר -/
עקשו// לא?// רק כדי לשמע/ אותה
אומרת:// עקשו" ('אני אקנה לה פרחים', עמ' 75).

רות דה יוהנס: צלולים, צבעונים
2017, 109 עמ'

"אלפיניסט הוא היה/ העפיל/ טפס עלה/ בתשוקה/ וככל שעלה גלה/ כי/ לצלל הוא יכול/ כך" ('אלפיניסט', עמ' 56).

יהודה לייב ויטלזון: ממיתר החולק,
עמדה 2017, 69 עמ'

"פריחה מבלבלת/ יש בימי סוף ניסן
- / זיפי העמר/ שדות אבל על פנינו, / ואין אומרים תחנון/ ואין נופלים אפיים" ('כ"ז בניסן - יום השואה', עמ' 64).

שולמית חוה הלוי: פרחי הערפד,
הקיבוץ המאוחד 2017, 92 עמ'

"והבד, לא בד השרוול/ כי אם הגיד
- הוא יקרע/ החלצה הלכנה הרקומה/ דבקה בכשר הגוף המשווע/ החלצה אינה שועה לכאב/ היא מתהדרת באומרת/ כאבך הוא המתעתע..."

(סיפורי בדים, עמ' 34)

ענן קניג: ואין גם שמיים, פרס
2017, 113 עמ'

"אני האלהים של הדיו/ העננים
האפרים של הניר הלכן/ בגיגית דמעות/ אני לוייתן" ('המשורר', עמ' 106).

רוד ישראל ארונשטם: חלום ישן,
גוונים 2017, 60 עמ'

"ריסים של אור נוסעים לי על הקיר/
כשפנסים עוברים למטה, העיר בשקט שאיני מכיר, זוהרת ובנחת שטה" ('רועים אחרונים לפני השינה', עמ' 15).

קובי וינר: מאזני הארץ, הקיבוץ
המאוחד 2017, 61 עמ'

ספרו השישי של קובי וינר, שהלך לעולמו ב-2016.

"הייתי תהו/ היית חשך/ קמעה
קמעה/ יצרתני// קמעה קמעה/ שפתיד// קמעה קמעה/ עיניך// סימנים קטנים// הייתי אפל/ היית אילת, קמעה קמעה" ('קמעה', עמ' 15).

מירב סיאלו סופיר: הגשמת ריקנות,
עמדה 2017, 50 עמ'

"כמה אמץ נדרש להכנס לחדר./
חשך חשך חשך, כבר ימים שאורו לא נדלק. / עמק בנבכי נשמתי ישנו אור אחר/ וכשהוא נדלק, עיני כמזצת דליק, ידי צמאות לגעת/ רגלי כפואות מריקנות..." ('חדר', עמ' 42).

