



רוני סומק: מאיר ויזלטיה, אוסף מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית (ראה עמ' 22)

- 14 יובל גלעד על עברית מחוץ לאיבריה המתוקים מאת מתי שמואלוף
- 15 אביבית לוי על בשעה הזרה מאת רון גרא
- 16 אסתי אדיבי'שושן על אני זוכר מאת עודד מנדה לוי
- 18 מאיה ויינברג על אודות נחיתה מאת גילי חיימוביץ'
- 19 רות נצר על ברכבת לנהריה מאת חגית חוף
- 20 יוסי ברנע על מי שישרוד יספר מאת דן פלג

מאמרים, רשימות

- רפי וייכרט: הלילה אנחנו קוראים שירים, עם פרסום מכלול שירתו של מאיר ויזלטיה
- 22 מדי טרנצ'ר: על הדיג, או: "כן!" - ג'יימס ג'ויס; "כן, בוודאי, אם" - וירג'יניה וולף
- 26 אנה קאשוכה-דבסקה: הנשים של ברוננו שולץ (חלק א, אנה פלוצקר), מפולנית: מירי פז
- 34

מדורים

- 11 הפינה הצרפתית - צביקה שטרנפלד: איב בונפואה
- 13 חצי פינה - רוני סומק: ריכרד וגנר, תרגום גל שעיה
- 14 מאות - רפי וייכרט: תמיד
- 19 נתקלתי בשיר רב יופי - אפרת מישורי: פטריק בן-ישי מצד זה - עמוס לויתן על תרגום חדש למאייאקובסקי, על הנוסח הביטחוני של אורי ש כהן, על ספר הגוף מאת חגית גרוסמן
- 40 שירה יכולה - עמיר עקיבא סגל: שירה כתחביב או כמקצוע
- 46 תגובות - גדעון אנגלר; עמוס לויתן; שבתאי מג'ר
- 53 תיאטרון - מאיה בורנו על "לברד בכרלין" בתיאטרון הבימה
- 54

- 5
 - 17
 - 21
 - 21
 - 25
 - 28
 - 29
 - 29
 - 30
 - 30
 - 30
 - 31
 - 31
 - 31
 - 31
 - 32
 - 32
 - 32
 - 32
 - 32
 - 33
 - 33
 - 38
 - 38
 - 38
 - 39
 - 39
 - 39
 - 39
 - 45
 - 47
 - 53
- שירים**
- יעקב בסר
 - אמיר סומר
 - רוני סומק
 - גיא לוינסון
 - מאיר ויזלטיה
 - ג'ואל דיאספורטר, מאנגלית: גלעד מאירי
 - לינדה פסטאן, מאנגלית: מכבית מלכין, יואב ורדי
 - מטורה, מאנגלית: גילי חיימוביץ'
 - ציפי לידר
 - רחלי בן-דוד
 - יואב גלבווע
 - יואב ורדי
 - יפה בודמן-ביק
 - גלית כץ
 - ערן צלגוב
 - מכבית מלכין
 - חיים תורג'מן
 - פרץ רוניצקי
 - עמיר עקיבא סגל
 - חיים ספטי
 - נוית ענבר
 - ג'ורא גריפל
 - אביגדור גונן
 - דוד בובטס
 - שושנה קרבסי
 - מאיר גן-אור
 - רבקה באסמאן בן חיים
 - אלי יונה
 - רות נצר

סיפורת

- מרדכי גלדמן, הדיוקן הרביעי
- מיקה הדר, באש

ביקורת ספרים

- 6 עדנה שמש על אנה ואיש הסנונית מאת גבריאל סביט
- 7 יפה בנימיני על אשא רגלי אל ההרים מאת שרה שוב
- 8 אורנה מונדשיין על סיפורים אינטימיים מאת נינה פינטו אבקסיס
- 9 ירון אביטוב על למעלה ולמטה מזה מאת מרדכי הרטל
- 10 עופרה מצובי-כהן על מה צריכה אישה לדעת מאת אסתר שקלים
- 11 שלמה בן-בסה על אולי יתגלה אגם מאת לאה צבי דובז'ינסקי
- 12 רבקה שאול בן-צבי על כחול, סגל עמוק מאת הדר מרחב-נאמן
- 12 נעמה ארו על במלחמה אין לילדים מה לעשות מאת רונית לוי וייס

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 398 • טבת-שבט תשע"ח • דצמבר 2017-ינואר 2018 • 50 ₪

עתון 77

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראל-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



משרד התרבות והספורט
Ministry of Culture and Sport
وزارة الثقافة والرياضة



משרד החינוך
Ministry of Education
وزارة التربية والتعليم

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותת מס' 580073575

77iton@gmail.com

www.iton77.com

טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

קריאה בשירתו של מאיר ויזלטיר, לרגל כינוס שלושת הכרכים של יצירתו. רפי וייכרט התקין מילון נושאי, הפותח באלוהים ומסיים בתל-אביב, ומסייר בדרכים ובתחנות שונות בעולמו השירי של ויזלטיר, מהמשוררים המשפיעים בשירה העברית החדשה. "נתקלתי בשיר רב יופי" היא פינה חדשה, של אפרת מישורי, ואין ספק שמזומנות לה ולנו היתקלויות רבות יופי. "הנשים של שולץ" – פרק ראשון מתוך שלושה, על שלוש נשים בחייו של ברונו שולץ, מאת הסופרת והאמנית הפולנייה אנה קאשובה, בתרגומה של מירי פז; שני המשכים נוספים צפויים בגליונות הקרובים. קריאה מהנה

עמית ישראלי-גלעד, מיכאל בסר



ניקולס מאס, אשה מתפללת, 1656 בקירוב

תפילה לפני הארוחה רווחת בדתות רבות; תכליתה, במישור אחד, להודות לאל, ובמישור אחר היא מעין הדר לסיגוף – דחיית סיפוקים שמוכיחה את ניצחון הרוח על הבשר, מותר האדם וכו'. ואילו החתול כולו יצר. דחיית הסיפוקים והודיה לאל אינם ממעייניו וגם לא שכר ועונש (הוא ודאי אינו חושב על נקמתה של האשה); גם אם יתחרט, לא יוכל למנוע את הקטסטרופה הקרבה – ציפורניו נעוצות עמוק במפה, עמוק משיוכל לשחררן. נקודת האל-חזור נחצתה.

כמו המעבר של המערכת לעזריאלי, גם הסצנה הזו לא התרחשה מעולם: לעולם לא תוכל לשכנע חתול שיתייצב די זמן בתנוחה אחת כדי לציירו. לעולם לא תצליח לשכנע חתול. נקודה. עם זאת, יותר משלוש מאות וחמישים שנה מאוחר יותר, אנחנו עומדים מול הציור בנשימה עצורה, כאילו מה שעומד לקרות בו עומד לקרות עכשיו.

מה רצה ניקולס מאס לומר? לתאר דבקות חסודה, או אולי לבקר, בדרך פארודית, דרך חיים שמביאה אנשים לעצימת עיניים נוכח פורענות קרבה?

מ.ב.

רשימות מהתחנית

לשכנע חתול

בסוף נשארנו כאן (ראה 'רשימות מהתחנית', גל' 396). הרעש בלתי נסבל עדיין, מחפרי ענק הגיעו למרחק של מטרים מחלון המערכת, אך הבניין עודנו יציב וכנראה לא יתמוטט – לפחות לא עד שיוחלט על הריסתו לטובת בניית מפלצת נדל"נית חדשה במקומו; אז נצטרך לעבור, וככל הנראה לא למגדל יוקרה, אלא למקום צנוע דוגמת זה שבו אנו שוכנים כעת. אבל למשך חלקיק הרגע תפסה המציאות המדומיינת (השתכנותנו במרומי מגדל עזריאלי) – אחיזה בממשות ובתודעתם של כמה אנשים טובים, שאפילו טרחו ושלחו לנו "מברוק" על המעבר המשדרג, או הביעו דאגה לשלומנו בבניין המתמוטט שתואר ברשימה ההיא.

אם להודות על האמת, הפלרטוט עם "פייק ניוז" לא היה מכוון; כוונתי היתה בעצם לכתוב מחווה לאפרים קישון, ל"תעלת בלאומילך" ולמערכוניו שהיטיבו לתאר את עמידתו של האזרח הקטן מול הבירוקרטיה הממסדית של זמנו (אין צורך לומר שזו של זמננו דומה להבהיל ואף מטילה צל ארוך יותר).

ובינתיים, התחלנו לערוך את הגיליון הנוכחי, וחיפשנו את הציור של ניקולס מאס שעליו כתבה רות נצר ("שירי גלריה", עמ' 55 בגיליון זה).

ציורו של מאס, כדרך המאסטרים ההולנדים, מציג סצנה קפואה בזמן. בציור נראית אשה ליד שולחן ערוך, מתפללת בעיניים עצומות, ובקדמת הציור חתול מושך את מפת השולחן.

הציור והצייר עוררו את סקרנותי. גיליתי שאני עומד מול הסצנה המצוירת כעד לקטסטרופה שעתידה להתרחש ללא ידיעתה של הדמות הראשית – האשה מתפללת בעיניים עצומות. היא לא רואה. אם לשפוט על פי מה שנראה כמכשיר שמיעה על המדף – היא כנראה גם לא שומעת. אסורה בתפילה שאינה יכולה להפסיק, היא אינה מודעת למה שעומד לקרות. ובינתיים... החתול, שריח הדג שעל השולחן מעביר עליו את דעתו, מושך את המפה, ועוד רגע יימשך בעקבותיה כאוס של מאכלים ושברי כלים.

יעקב בסר

האדרום הוא המתוק

[א]

הָאָדָם
הוא המתוק והמכאיב
מכל גוני הקשת. שֶׁמֶן
הצבעים בוחק בנטיפיו החומים, עיני
ושמי על שמשות הירח. זגוגית
אטומה, מעשנת לילה;

עלה על צמרת לוחש
בלשון צהבה.

האור נע ונד
מפי
לערוצי ראות
חלודי ניקוטין. כך
שאני דואג לאיש בשעה זו. ואין
איש הדואג לי.

[ג]

ועוד אני ירא
להתעורר וראשי מחויז למנהרת הלילה
הנקרעת
את פר דשא ירק
מצמח לשונות-פר משלשות -

מעבר
קירות מצלבים
עם עץ פרות
על אדמה

וצפרני-לכנים מפזרות

על חול זהב
דגים אדמי כרס
איז רע
מן השקיעה המחדשת
תוד מנהרת הלילה הנקרעת

[ב]

הָאָדָם, הוא
המתוק והמכאיב;
דגים
מן הגון הלוהט אני אוהב לצוד
בידי. הן מחליקות על קשקשיהם.
הקטנים שבהם,
החלקלקים
חומקים לים פלא היו;
ואז איני מעז למשות ירי ממם
שמה תברחנה כל אצבעותי
אל אמות הידים
ולכן
ירא אני מכל
את השנה
הנקרעת לרצועות של אור צורב
בין חלום לחלום.

מתוך הנה, מנשבת רוח, שירים 1965-2006, גוונים 2006



יעקב בסר, צייר עורך פיינגרש

מה בין מסע ומשא

גבריאל סביט: **אנה ואיש הסנונית**, מאנגלית: דנה פלג, דני ספרים 2017, 212 עמ'



שואה שכמותה עוד לא ידעה האנושות. אנחנו כבר יודעים מה עלה בגורלן של ילדות קטנות נטושות בפולין של התקופה ההיא, איך הן שרדו אם שרדו, איך הומתו כשמתו ומה סבלו בין לבין. אבל סביט בשלון; הוא בונה לנו, הקוראים, מציאות אלטרנטיבית ולאנה - מושיע מסתורי. מיד לאחר היעלמו של אביה, אנה פוגשת ברחוב איש גבוה ומזרז שמסכים לצרף אותה למסע שהוא נמצא בעיצומו. איש הסנונית (כך הוא מציג

עצמו בפני הילדה וכך הוא נקרא לאורך כל הספר) הוא דמות חמקמקה, זיקית רבת תושייה המאבחת את המציאות תוך כדי הליכה תרתי משמע; דמות המחליפה זהויות ובגדים על פי טיב העומדים מולה, האיש נופל בכל מקום כמו חתול, על הרגליים. מאנה הוא מבקש שתשיל את זהותה ואינו קורא לה בשמה, מכנה אותה רק 'חמודה'. המסע הנמתח על פני כל שנות המלחמה ועד סוף הספר הוא כמעט מעגלי. השניים מסתתרים בשולי יערות או בשולי ערים עד סוף המלחמה, צועדים לברם, ואך לעתים נדירות הם פוגשים אנשים אחרים למשל כמו חלילן הקלרניט היהודי. באופן חסר היגיון או פשו, שורר בעולמם רק חורף. אין אביה, אין קיץ, אין סתיו. רק עולם קפוא שבו הם שורדים באורח פלא כאילו היו חיות בר. כל הזמן הזה הם נחבאים מחיילים נאצים, מאיזה 'רוע' טהור שאין אנה עומדת ממש על טיבו. למרבה הפלא והפרכה, אף פעם אין הם בסכנה ממשית, אף לא לרגע, אין עדות אפילו לא לכווית קור אחת. בשום שלב, אף שהספר מסופר לסירוגין מתוך תודעתה של ילדה ומתוך תודעתו של מספר יודע כל, אנה אינה מביעה ולו אחד משפע הרגשות האמורים לעלות בלבה ובכטנה של ילדה בת שבע שעולמה והוריה נעלמו באבחה: חרדה, אבל, שיתוק, אימה, עצב. פניקה. כלום.

לזכותו של גבריאל סביט ייאמר שהפרוזה שלו - בדיוק כמו השפה הקולנועית הקסומה (בוודאי בחלק הראשון) בסרט "החיים יפים" של רוברטו בניני - מהלכת קסם. סביט מעצב את תפיסת העולם של אנה באמצעות דיבורו של איש הסנונית, שהוא אדם שגון וחכם, ובעל ראייה אלגורית, עמוסת מטאפורות של המציאות על התרחשויותיה הקשות, ועושה רושם ששניהם, גם סביט וגם איש הסנונית, שמים להם למטרה להעביר לאנה את המלחמה כשהיא אפופה בהילה של קסם, לפזר סביבה אבקת קסמים, בדומה למה שמנסה לעשות גוידו אורפיצ'ה ב"החיים יפים", כשהוא ובנו הקטן ג'וזואה נלקחים למחנה ריכוז. שם האב מספר לילדו שכל מה שקורה סביבו וכל מה שהוא רואה וחווה אינו אלא משחק שבו צוברים נקודות. משם ועד סוף הסרט מרוככות ומרודדות זוועות המחנות ואימהן לכרי מהלכים

מופרכים במשחק שאת כלליו כותב גוידו אורפיצ'ה, שאינו מביא בחשבון את הצד האחר במשוואה: את המציאות, את הרוע, את ההסתברות הפשוטה. כך גם גבריאל סביט באנה ואיש הסנונית. הוא בודה עבור אנה עולם דימויים מושלם להתמודד איתו במציאות החלופית שהוא בונה לה מחומרי מילותיו, מהרהורי לבו: העולם הוא רק יער, הרוסים הם דובים, הנאצים הגרמנים הם זאבים, ובכלל, כל המסע של איש הסנונית עם אנה לא נועד אלא לחיפוש אחר ציפור נדירה. גם בניני וגם סביט אינם מביאים בחשבון את האינסטינקטים הילדיים, את ההתפכחות הבלתי נמנעת שלהם במצבי קיצון כאלה בילדות, את יכולתם לראות נכוחה.

הספר אינו סיפור אגדה פר סה, בוודאי אינו סיפור על קורותיה של ילדה קטנה בשואה, אף לא ניתן לשייכו לסוגת הריאליזם המאגי, אשר בו יש שיווי משקל בין הריאליזם למאגי; שבו לעתים מינון יתר של ריאליזם דווקא הוא-הוא שצובע את המאגיות בצבעים חדים. באנה ואיש הסנונית גם הריאלי וגם המאגי מופרכים - בעיקר, כאמור, מה שקורה בספר ביחס למציאות של תקופת מלחמת העולם השנייה, הוא בלתי סביר בעליל. אילולא נתלה במציאות הספציפית הזאת, של השואה, אולי ניתן היה ליהנות הנאה של ממש מהספר כולו. העודפות והמופרכות השורות עליו אולי היו נסבלות או נסלחות לסופר הצעיר והשפתני - עד גבול מסוים כמובן - מפני שסביט הוא רב מג במילים, בחידות, באלגוריות, בחוכמה אוניברסלית כמו-ננית, בפיוזר 'אמיתות' שנעים לאוזנינו וללבנו לשמוע אותן, מסיבות שונות: בגלל הסימטריה היפה שהוא בונה בין מילים לבין משמעויותיהן, בגלל הצורך שלנו בנחמה, בגלל היופי הסיפורי הנגזר ממהלכי עלילה כמו אגדתיים שאנחנו מתפתים להם שוב ושוב, בילדותנו, כנעורינו וגם בכגרותנו; בגלל צורך אנושי מופלא לשמוע סיפור שבו יש מי שמושך בחוטים, יש מי שמחזיק את המושכות בידי, יש מי שיודע מראש, מה יהיה סוף העלילה.

ואולם, סביט לוקח את ההרשאה הזאת שהוא מקבל מידינו, הקוראות והקוראים הפוטנציאליים, להוליך אותם באף רק כי נעים לנו, צעד אחד רחוק מדי. הוא מנצל אותנו כדי למכור לנו סחורה שתתפורר תחת אצבעותינו ברגע שנבקש לשים עליה את ידנו. ואם ההתפכחות והאכזבה (זהירות ספולר) לא הגיעו קודם, הן בהחלט מגיעות בסיומו של הספר: איש הסנונית פשוט נעלם יום אחד. בלי הסבר. לא בגלל משהו מיוחד. איש אינו יודע למה או לאן. גם לא ברור מה יעלה בגורלה של אנה. זהו סוף פתוח, לא ברור כלל ועיקר, אנגימטי. בריאיון הנזכר למעלה, עם שרה שינדל, מתרץ אותו סביט באומר, "עבורי,

ההתפעמות שחשתי בקריאת הפרקים הראשונים בספר אנה ואיש הסנונית והאי נוחות הגוברת והולכת שעורר בי המשך קריאתו, הזכירו לי את ההתפעלות וההיקסמות שלי בצפייה בחלק הראשון של סרטו של רוברט בניני, "החיים יפים"; התפעלות והיקסמות שהלכו ונגעשו לרתיעה ולהתנגדות פנימית גוברת ככל שהתפתח בסרט חלקו השני, ה'שוואתי', המופרך בעליל.

ראשית אציין שבסיום קריאת הספר אנה ואיש הסנונית, (באנגלית, בפורמט דיגיטלי) הופתעתי לגלות ברפיו האחרונים סדרת שאלות דידקטיות על תוכנו (לתלמידי תיכון, מן הסתם) שממנה עולה שהספר שקראתי מיועד בעצם לַבְנוֹת ולבני הנעורים. סדרת השאלות הזאת אינה מופיעה בספר בתרגומו לעברית, וגם אין שום מקום אחר המציין שהספר מיועד לקהל קוראים צעיר. אניח בצד את הדיון באשר להתאמתו של הספר לקהל היעד הצעיר ואומר רק שלקטלג את אנה ואיש הסנונית כספר נעורים כמוהו כלקטלג את "החיים יפים" כסרט נעורים. שניהם נועדו בעצם למי שמוכן שיוליכו אותו באף למען כמה רגעי קסם מענגים (בהתחלה) שמחיים גבוה: רדוקציה הדרגתית של המציאות לטובת מציאות חלופית, מופרכת מאוד; לרומנטיזציה נואלת של תקופה נוראה כתקופת השואה במלחמת העולם השנייה, קריאה המסתיימת במפח נפש גדול.

גבריאל סביט, שחקן וסופר יהודי אמריקאי צעיר, מעיד על עצמו שהושפע בין השאר מספרים כדוגמת הקוסמים מאת לב גרוסמן חיי פיי מאת יאן מרטל, כלומר ספרי פנטזיה וספרי מסעות קוסמים. אלא שבאנה ואיש הסנונית סביט עולה מרצונו על מוקש: המוקש הזה שנקרא 'השואה', שכבר כתבו על מוראותיה, בריאליזם נורא, "עד זר", לטענתו. בתגובה לשאלתה של שרה שינדל, עיתונאית מטעם The Jewish Book Council, הנוגעת לנרטיבים של השואה, סביט מודה שיש לו, "דרגה מסוימת של עייפות מהשואה (במקור: "Holocaust fatigue"). כבר כתבו עליה כל כך הרבה דברים שחוזרים על עצמם לעיפה. להשקפתי, הרבה מזה מתדרדר לפורנוגרפיה של אומללות (במקור: "misery porn") ואני לא מעוניין בכך". אולי גירד בראשו כשתהה במה יוכל הוא לחדש בנושא? עד שמצא: הוא יכתוב על זה סיפור אגדה קסום.

וכך מוליך אותנו סביט בספר הביכורים שלו בקורותיה של ילדה בת שבע בשם אנה (שם) אסוציאטיבי טוב, כמובן, בהקשר של השואה, בקרקוב של 1939. אביה, פרופסור לבלשנות נעלם פתאום והיא מוצאת עצמה נטושה לברה, בפתחה של מלחמת עולם ובפתחה של

חיינו מכיר אדם / שהנה החלה שיבתו מן היריד? מי מאותת לו? ובהמשך מוצעת התשובה בדרך של שאלה: "האם זה במעבר שבין משלי לקהלת?" יש כאן רמז למה שנאמר על שלמה המלך מפי רבי יונתן: "כשאדם נער אומר דברי זמה, הגדיל אומר דברי משלות, הזקין אומר דברי הבלים". בשיר אומרת הדוברת: "אצלנו כאן ועכשו עולם / שנסתכסכו בו שירי-השירים וקהלת / ללא הכר".



שהערב יורד / ובעצמת צהב פתאומי / משתחרר כמעט בפראות מן המעטפת המגוננת / ונצת לקראת הגלוי הסופי של הנית פריחה מאחרת / ואחר כך כה תם ובמלוא החסד / של שעת אור אחרונה כתם השקיעה / עלי המשי הבהיר פרושים בטורגור מלא של שעת פתיחה / בלוריות האבקנים מתמפרות לדבורים האורות / מהן סלים כבדים של אבקת דבש //

הספר הוא על אידיעה ועל האופן שבו האידיעה הזה מלא קסם. אלא שממש אי אפשר לקנות את התיורן הרחוק הזה. אין בסוף הזה שום קסם, לכל היותר תעלול זול, דחוק, שמעליב את האינטליגנציה. ניכר בעליל שלא נדע מה עלה בגורלו של איש הסנונית או מה בעצם היה טיבו של המסע הסתום שלו מן הטעם הפשוט שגם גבריאל סביט, הסופר, אינו יודע אותם. או כפי שכתבה בתגובתה ברשת קייט, המכנה עצמה Paper Fury: "המחשבה שחלפה במוחי כשסגרת את הספר היתה, לרוע המזל, 'ומה לעזאזל זה היה?! ברצינות, אני לא מבינה את הספר הזה. פשוט לא מבינה. אני אפילו לא מבינה לאיזה קהל קוראים הוא נכתב. המספרת היא בת 7... אבל הספר כתוב באופן הספרותי הזה שגורם לי לחשוב שהוא מיועד למבוגרים. אבל הוא משווק כספר לבני הנעורים?! אני מבולבלת. הספר הזה מבולבל. הדבר הכי טוב שאנחנו יכולים לעשות זה להתיישב, לאכול חטיף, ולהיות מבולבלים ביחד".

נראה שתמונת העולם המורכב, שיש בו גם מ"שיר השירים" וגם מ"קהלת", זו תמונת העולם המעוצבת במרבית השירים בספר. נמצא בו שירים שיש בהם ביטוי עשיר לאהבת הארץ, מראותיה ריחותיה וקולותיה, אהבת החיים, וציורים כמו: מרתף תשקות, כיבוש הנקמה, גזעי עצים שעושים אהבה.

וכמו ענן פרפרים שירדו לנוח בשחי הערב הכבדים / שואכים את מהות הרך המפעפעת / ומתמוססת בחלל המלא אור והריים. / לא כבדיות, נרות הלילה הפורחים / המוני לכות פתוחים אל תוך שלות ליל הקץ."

אם נקרא ברצף את שני בתי השיר, בלי המילה הפותחת כל בית, נקבל במפורט ובררך הפשט את תהליך היפתחות הפרח עד בוא קצו. אבל המילה הראשונה בכל בית - "כמו" - היא זו שמנחה את הקורא לראות את כל התיאור בדרך הדרש, בדרך הדימוי, שבו המדמה הוא נר הלילה, אבל המדומה הוא האדם, ש"פריחתו מאוחרת". אדם שעוד מעט תמה לו "שעת אור אחרונה", שחונן ב"בטורגור מלא של שעת פתיחה", דהיינו, חונן בלחץ, המקנה לו בזמן הפתיחה, כמו לצמח הגבעולי, את יציבותו המבנית. זה האדם, שבדיוק אז "דבורים אורות ממנו סלים כבדים של אבקת דבש" ו"פרפרים" - - - שואכים ממנו את מהות הרך. זה האדם, שלקראת סופו אינו חש בורד, כי יחד איתו נפתחים כך "המוני לכות פתוחים אל תוך שלות ליל הקץ".

אני מזדהה עם כל מילה. ובכל זאת, לאור כישרון הכתיבה הניכר של גבריאל סביט, ראוי לצפות לספרו הבא ולקוות שהוא יהיה בשל יותר, פחות מתחכם ותפור הרבה יותר טוב.

עדנה שמש

השיבה מן היריד

שרה שוב: **אשא רגלי אל ההרים**, גוונים פתוחים 120, עמ' 2017

כבר בשיר הראשון בשער הראשון בספר - "העונה הפנימית" - מצהירה שרה שוב שהיא אוהבת את הממש. למשל את המדבר, ואוהבת אותו, "לגופו, מדבר פשעצמו", ומוסיפה: "שאנינו השלכה של הנפש" (עמ' 7). ואכן בספר זה, המכיל גם את שיריה של שוב שנכללו בספרה **יוקרת** (1968) ספוגים השירים בחומרים רבים מהמציאות הממשית.

שרה שוב היא מטיילת ומארגנת טיולים בארץ מזה שנים, ושם ספרה "אשא רגלי אל ההרים" תואם היטב לעשייתה זו בחייה הממשיים. הדגש הוא על "אשא רגלי", ובשונה מן הפסוק המקראי "אשא עיני" (מזמור קכ"א), מדובר כאן בהליכה ברגל בנופים ממשיים, גם הרים וגם גיאיות (ראו למשל השיר 'טיול', עמ' 38).

אבל הצהרה לחוד והמעשה השירי לחוד.

שרה שוב כתבה כאן שירה בשפה עשירה ומוסיקלית, שעצם מהותה היא בעיקר מעבר לממשי, והיא כמעט כולה "השלכה של הנפש". אדגים זאת דרך עיון בשיר היפה 'נר הלילה' (עמ' 10):

"כמו נר הלילה בתנועה עזה / להפתח לפני

ונמצא בו גם שירים ברוח "הבל הבלים הכל הבל", הן במובן הפסימי והניהיליסטי, כמו בשירי הפרק "על מות", והן במובן האופטימי, לפיו יצירה ניונה מ"אחיזה במילים", שאותה הדוברת אינה רוצה לאבד (עמ' 40).

שיר קצר, שמייצג את רוח שיר השירים עם רוח קהלת, הוא השיר המופיע בעמ' 41: "כך או אחרת, הרי הכל ידוע / ורק אל תקח ממני את העכשיו הפתוח / את האני המתנחש בתוכי / את כל מה שמתערבל באהבה / את מה שאפשר לתת ואת מה / שמתר לקחת".

מדור מיוחד בספר הוא הפרק "שבע פעמים". הפרק מכיל 13 שירים, שמתייחסים לדמויות ולאירועים ממקורות ישראל, בעיקר מן התנ"ך (עמ' 55-74). ליד חלקם של השירים מובאים ציטוטים מן המקורות שאליהם מתייחס השיר. כך יכול הקורא לחוש את המקורות של העיצוב השירי שניתן בספר זה למופיע במקורות. אהבתי במיוחד את שיר הקינה, שנושאת כאן בגוף ראשון דינה בת יעקב (עמ' 58), הנערה שהתנ"ך רק מזכיר אותה, ואינו מתייחס, כמוכע כאן בשיר, לא לכאביה ולא לכעסה על אחיה, שפעלו במרמה, והותירו אותה אומללה: "דיני נחתם לערירות / לעזיבות עולם / ואני עודני ילדה".

לא ארחיב את הדיבור על שירי הספר הראשון **יוקרת**, אך אומר שהדפסתו שוב בספר היא מעשה נכון. ראשית משום שהספר, שאזל, נגאל כך מנשייה. שנית משום שהדפסת השירים שראו אור בשנת 1968 לצד השירים שרואים אור לראשונה בשנת 2017, מעוררת עניין ומאפשרת השוואה בין שני הספרים. התוצאות עשויות להיות מעניינות הן לגבי שרה שוב כמשוררת, והן לגבי משוררים ושירה בכלל.

יפה בנימיני

לצד שירים שהם למעשה "השלכה של הנפש", נמצא שירים שהם "השלכה של השכל". אלו שירים שמציבים שאלות. בחלקן הן שאלות ארס-פואטיות, כגון: "איך פותבים שיר על הכף לחיות / איך מפיקים משמעות ממה שיש ולא מן החסד / לא מן הפעם, ולא מן העליבות?" (עמ' 18); "האם עלי לכות כפא כדי לכתב שיר?" (עמ' 19).

ברובן אלה שאלות שכמעט כל אדם בגיל הבוגר שואל את עצמו, כמו: "מה ישאר ממך וממעשיך לשעבר כשתהיי קטע / של עפר בתוך העפר של בית הקברות המקומי / אנשים ידברו עליך כשתהיי פחות פלום מאויר ריק? / איפה היית כשהעולם רבץ לפתחך מתוך כמו אהבה מתרת" (עמ' 32);

"להאבק או לא להאבק? איך לנוט את החיים / קצרי הטוח שאני מחזיקה בגופי? / היכן להשקיע את ההתבוננות? ההתמסרות? / היצירה? - בעולם? בתקון העולם? / במהות החמקמקה של עצמייתי?" (עמ' 33).

שיר שכולו שאלות הוא 'השיבה מן היריד' (עמ' 42); השאלה הפותחת את השיר היא: "מתי בדרך

אמא יודעת שלא תזרוק

נינה פינטו־אבקסיס: סיפורים אינטימיים, דביר, רוח צד 2017, 188 עמ'

"שנייה ועוד שנייה, ואמא כבר יודעת שלא תזרוק, היא יודעת שלא איענה לידיים אחרות, שאינן ידיה או ידי סבתא המפנקות... הנה מגיעים מכבי האש, והנה ממאינה קוראת, כמו לא מאמינה, מכבי אש, מכבי אש. אמא כבר רגועה, היא לא תזרוק עכשיו..." (עמ' 10). משפטים אלו הם מן הסיפור "אש בבית", הראשון בקובץ הסיפורים, המהווה מפתח להבנת אחד מן הנושאים המרכזיים בספר.

נינה פינטו־אבקסיס פרסמה קובץ סיפורים, קובץ זיכרונות, שניתן לקוראם כרומן חניכה, כרומן התבגרות. הסיפור הפותח מתאר אירוע, המוזכר לעיל, כאשר המספרת היתה בת שלוש וחצי, ובהמשך הקובץ אנו מתוודעים אל המספרת כילדה צעירה, נערה מתבגרת, תלמידת התיכון, חיילת, סטודנטית, אשת הקריירה, רעיה ואם. הקובץ הנו מין סינתזה בין אוטוביוגרפיה לבין ביוגרפיה שאינה מחויבת לדיוק ולאמת, ולמרות העובדה שמוזכרים מקומות, אירועים ושמות המזוהים עם הפרטים הביוגרפיים של המספרת, ישנה תחושה שהמספרת עברה תוך מיון וצנוורה עצמית כדי לרסן את הנטייה לחשיפה.

הזיכרון הראשון של האש שפרצה בבית, הוא זיכרון שנצרב לא כאירוע טראומטי־טרגי, אלא כאירוע מכונן, הבונה את הקשר האמיץ שבין האם לבת. האם עסוקה בהכנות לקראת שבת, אופה עוגה כושית, ולפתע פורצת אש בבית. השכנות שהתגודדו בחצר צועקות אל האם העומדת במרפסת ביתה עם הילדה על ידה, שתזרוק את הילדה והן לבטח יקלטו אותה בידיהן. האם מסרבת ומהססת והילדה בזרועותיה. למטה בחצר מתקבצים יותר ויותר אנשים הצועקים למעלה אל האם, וכמו בתסריט מתוזמן היטב, מכבי האש מגיעים ברגע האחרון, מכבים את השרפה והאם ניצלת מן הצורך להכריע אם לשמוט את הבת מידיה אם לאו. האם נכנסת לבית השכנה כדי להתקשר אל רופאת הילדים, המייעצת לה לרובב את הילדה כדי לבדוק אם היא נתונה בהלם. לשאלת האם אם לאפות עבורה עוגה לבנה, הילדה עונה שלא, היא רוצה עוגה כושית. האם והשכנה מיד ניגשות למלאכה, "מקציפות ומערבבות, מתיכות את השוקולד ומוסיפות חלמונים, כאילו דבר לא קרה" (עמ' 11).

המספרת הבוגרת, שאספה את זיכרונות ילדותה, בחרה לפתוח את הקובץ בתיאור אירוע שממנו למדה כי האם לעולם לא "תזרוק אותה", דהיינו, אירוע שממנו צמחה אותה מערכת יחסים מורכבת, דואלית, סימביוטית, המלווה אותה בהמשך חייה ובונה את אישיותה הבוגרת.

הסיפור הנו זיכרון, הקול הוא קולה של האשה הבוגרת, הסוקרת בספר זה ציוני דרך משמעותיים בחייה. דמות האם מתקשרת גם להגנה מפני הרוע שבעולם. הקו המנחה - ההגנה הבלתי מתפשרת של האם - נמשך לאורך הקובץ כולו, ונשזר בסיפורים נוספים.

בסיפור "כפר הנופש הצרפתי", האם מנסה לגונן על בתה מפני השפעות מוזיקות, בעיניה, של חברתה

המבוגרת ממנה. בדומה לכך בסיפור "פעם ראשונה", המספרת בת השתיים־עשרה מתיידדת עם נער מבוגר ממנה, והאם החוששת שכוונותיו אינן תמימות, אוסרת על המפגש עמו. בשתי האפיוזות ניכרת ההבנה של הבת הבוגרת כי בדיעבד צדקה אמה, והעובדה כי לא נוצרו ויכוח או קרע בין האם לבת המורדת, מחדדת את הטענה באשר להתנהלותה החכמה של האם, התנהלות שהשפיעה לטובה על הבת המתבגרת.

הכרת תודה זו מבטאת בעוצמה בסיפור "אם ובת": המספרת נושאת ברחמה את בתה ונוכרת באמה, "אני חושבת על אמא ואיך היתה גוזרת בעבורי תמונות של ברוק שילדס ומשכנעת אותי בדמיון בינינו... אני חושבת על אמא שלא ראתה את משמני. אמא שסרגה לי סריגים יפהיים כאשר לא מצאנו בגדים לנערה במידותי, ודאגה שתמיד אהיה לבושה בבגדים חדשים, שצחקה וחלמה יחד איתי ומעולם לא הראתה כלפי צער כלשהו על היותי אני" (עמ' 112-113). הרמיזה לשירה של לאה גולדברג 'לתמונת אמא' לבית השני - "לא תמהתי, לא רגזתי, עת באתי אליך // מדי יום ביומו ואמרתי 'תני' // את הכל הבאת לי כמו ידך // רק מפני שאני - אני" - מבטאת זאת כליל.

בפרק העשירי, הסוגר את הקובץ, מתוארת האם בשני סיפורים. ב"פאה" האם והבת מבקרות בסלון פאות, שאליו מגיעות נשים לרכוש פאה בגין נשירת שיער בעקבות טיפולים רפואיים. בסיטואציה קשה זו הבת משמשת מראה לאמה, "אני מודדת מול אמא את הפאות, כדי שתראה אותן כשיער על אדם ולא מול המראה המנטרלת את הממדיות... אני רוצה שאמא תיקח פאת שיער אמיתי ולא סינתטי... ואני לאט לאט מתרגלת לדמותי שלי חבושה בפאה הקצרה של אמא. מכינה את עצמי לעתיד אפשרי גם עבורי" (עמ' 181-182).

האם לא "זרקה" את הבת מידיה, ושמרה עליה מכל משמר, והבת המלווה את האם בשעותיה הקשות רואה בגורל האם כקדימון לגורלה היא. בסיפור "אמא" האם מספרת לבתה חלום מטריד: היא מתקשה לעמוד על הרגליים וסביבה נכריה



שדמותם הולכת ומתעמעמת, ולידה, בעלה, אבי המספרת, ברור ומוחשי. לא ברור מה מבינה הבת מהחלום, והאם היא מאמינה בחלומות. כדי להרגיע את האם המודאגת היא מספרת על חלום שבו האם התגלתה יפה מתמיד, ומסכמת: "היית את ולא את" (עמ' 184).

נושא ממרכזי נוסף הוא האחיות, sisterhood. בסיפור "בילדות" מונה המספרת שורה של חברות ילדות וזיכרון אירועים מכוננים, מרכזיים

המלווים אותה:

"אהבנו לשבת על הספה ולהתבונן בוורדה, אמא של עטרה... מפשילה שרוולים באמצע החורף ומתחילה להכין את כול המאכלים נוטפי השומן והטעם... אצל ענת אכלנו פסטה ברוטב עגבניות... אצל אמא אכלנו פאייה... אצל ורד השתרענו על המיטה הנמוכה ואמה היתה מציצה לבדוק אם אנחנו פניות לאכול מן העוגיות שהכינה..." (עמ' 17).

היא ממשיכה: "גילינו עוד כילדים שאנחנו גזורים באותם המספריים, יצוקים מאותה תבנית... כלום לא יכול היה להפריד בין כולנו. היתה בינינו אהבה..." (עמ' 18).

וכאשר בגרו, נישאו, בנו קריירה ומשפחה, נשמר הקשר החם והאהוב והמספרת מסיימת את הסיפור כך: "אני רואה אתכם היום, בני ארבעים רוקדים במסיבה. מתבוננת בכם ואתם עדיין יפים ורעננים עבורי כמו אז... אנחנו, הבנות, גם לא מתביישות לרקוד זו עם זו סלואו. שהבעלים יעמדו בצד. הם לא היו שם ראשונים" (עמ' 20).

פינטו־אבקסיס משתפת אותנו באירועים מכוננים המקבלים את משמעותם ומרכזיותם לאור שני הנושאים המרכזיים לעיל. בסיפור ההתבגרות שהיא פורשת, נקבל את סיפורה שלה ושל אלה שהתבגרו בישראל בשנות השבעים והשמונים, וכיום הם מעמודי התווך המגוונים של החברה.



אורנה מונרשיין

ספרה של אורנה מונרשיין *ספרות הסנטורים* ראה אור בהוצאת רסלינג.

"רומני, עולה חדש, יתום"

מרדכי הרטל: **למעלה ולמטה מזה**, ספרי
'עתון 77', 2017, 74 עמ'

יחד עם מרדכי הרטל חבשתי את ספסלי האוניברסיטה בחיפה בקורס של א.ב. יהושע, והמקרה שלו הזכיר לי במידת מה את סיפורו הידוע של יהושע עצמו "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר". בצעירותו, התגלה הרטל כמשורר מבטיח שזכה בפרס קרן אדלר לשירה ולאחר מכן פרסם שני ספרי שירה (**מן הטעם הפשוט ולעומת זאת**). אלא מאז שפרסם את ספר השירה האחרון שלו ב-1991, הוא שתק ושתיקתו הלכה ונמשכה. והנה, לאחר עשרים ושש שנות שתיקה כמשורר, חוזר הרטל למגרשו הביתי, השירה, ומפרסם ספר חדש **למעלה ולמטה מזה**, ומוכיח שלא רק שהוא לא שכח לכתוב שירה אלא אף השתבח עם השנים.

יצוין שבין ספר השירה הקודם שלו, **לעומת זאת**, ובין הנוכחי, הפר הרטל פעמיים את שתיקתו המתמשכת, כשפרסם שני קבצי סיפורים קצרים (**מחויבותה האישית של שני ברנר וההידין הבא יהיה במינכן**, שראו אור בשנים 2006 ו-2010), אך לא אף ספר שירה אחד, וככל הידוע לי גם לא אף שיר אחד. בסך הכל פרסם הרטל במשך יותר מ-37 שנות יצירה חמישה ספרים, שזהו יבול מועט ביחס לכישרונו הספרותי, הן בפרוזה והן בשירה.

לפני הכל רואה הרטל את עצמו כמשורר. באחד משיריו הוא מנמק את בחירתו לחזור לכתבת שירה: "אחרי שסיימתי לכתוב סיפורים שלא מצאתי דרך אחרת לכתוב/ אותם אלא כסיפורים, חזרתי לכתוב שירים... ולמרות שבדודים קוראים שירה/ חזרתי לכתוב שירים" (עמ' 61).

בשיר נוסף הוא מתאר את התחושה שמלווה אותו עם כתיבתם המחודשת: "לחזור ולכתוב שירים לאחר שנים... זה כמו לחזור לעיר הנעורים שלך... כמו לחזור למכרה של מתכת יקרה... כמו לעשות אהבה עם אשתך" (עמ' 7).

בלמעלה ולמטה מזה הוא עושה אהבה לא רק עם אשתו בלא מעט שירי אהבה מפתיעים בכנותם, אלא גם – ובעיקר – עם השירה.

הרטל הוא משורר, משורר אמיתי, אם כי משהו מהמקצב של הפרוזה שאותה כתב בשנים קודמות והשפעותיה חלחלו הפעם לשירתו. כמשורר הוא אינו מתיימר ורחוק מהצטעצעות, בשונה מלא מעט משוררים אחרים, שתחכומם הפואטי נועד לעתים לחפות על כך שאין להם הרבה מה לומר מעבר לצעצועי ומשחקי מילים. הרטל מאופק ושוקל את מילותיו בבלס, אבל יש לו סיפור אמיתי וכואב לספר.

הרטל הוא משורר אוטוביוגרפי מובהק, שכנראה מאמין בשירה של רחל 'רק על עצמי (לספר ידעתי)', והוא עושה זאת מבלי לחפש סנסציה. ברבים משיריו מהדהד סיפור חייו, שבפרפרזה על האמירה הידועה של עמוס עוז, מכיל לא רק "פצע" אלא גם "אבא" בתפקיד "הסכתא".

מות האב הוא המנוע הפועם של שירתו ופצע היתמות מזין את כתיבתו. השיר 'אגדה ישראלית' מתמצת כמדומה לא רק את סיפורו האישי אלא גם את האמירה השירית שלו:

"למרות גילי המתקדם נשארתי אותו ילד/ שירד ברגליו הקצרות מכבש אונייה/ בנמל חיפה, עם הוריו ואחותו. לאחר חודשיים/ אבד אביו, ומאז הוא רץ לכל מקום כשעטפנס בידו;/ במקומות חשוכים הוא מדליק פנס;/ ובמקומות אחרים העט הוא כמו מחט שבה/ הוא תופר לעצמו את פצעיו, שנפתחים שוב ושוב" (עמ' 48).

היכול המועט שהרטל מפרסם מעורר צער על כך שהוא לא הפך ליוצר מוכר הרבה יותר. אולי משום שהוא חיפאי ולא משתייך לאף קליקה של משוררים, אולי משום שהוא קצת נחבא אל הכלים, אבל השירה שלו, ובעיקר השירים שהוא כותב על הוריו, ראויים ברובם לתשומת לב גדולה יותר מכפי שזכה לקבל.

הרטל עלה ארצה מרומניה בילדותו, וכנראה שסבל מכך לא מעט, סבל שמרומנו באחד משיריו, 'שיעורים בכתיבה תמה': "המילים שנדחקו ראשונות ותבעו שאלמד לכתוב אותן/ בשפה החדשה היו: רומני, עולה חדש, יתום" (עמ' 34).

אב המשפחה הלך לעולמו חודשיים לאחר שהמשפחה עקרה ארצה, ומותו יחד עם שבר העלייה, שבר השפה החדשה ושבר ההתאקלמות יצרו כמה מהשירים החזקים בספר. "מי שמתחיל עם העברית דרך קריש מתחיל ברגל שמאל" (עמ' 32), כותב הרטל. עם העברית הוא התחיל אולי ברגל שמאל, אבל עם השירה הוא מתנהל ברגל ימין, כך עולה מקריאת שירי היתמות החזקים. נכון שהרטל כתב על יתמותו מאביו גם בספרי השירה הקודמים שלו, אבל הפעם נקט מהלך שירי חדש ומפתיע, בכדורתו לו ולאביו ביוגרפיה אלטרנטיבית, שהוא משלב בסיפור חייו האמיתי של האב.

לפי הספר, האב היה קומוניסט אדוק והוא כנראה לא 'השתגע' על הרעיון לעלות ארצה. אם עלה לבסוף, הרי זה רק בגלל הלחץ שהפעילה עליו אמו של המחבר, שרצתה להתאחד עם משפחתה בישראל. "אמא", פונה הרטל לאמו באחד משיריו, "לא עדיף להישאר ברומניה עם אבא

חי/ ממשפחה מאוחדת בלעדיו?" (עמ' 15).

בישראל הפך האב למריר כיוון שלא מצא עבודה אלא בסבלות, והתרעם על הניצול ולא פחות מכך על כך שהורו לו להתגלה (השיר 'לטיפה אחרונה'). כעבור זמן קצר הלך לעולמו. כמדומה שהמוות הביא לו סוג של גאולה ("חודשיים לאחר שהגעת יחד איתנו/ לארץ אימת להסתלק וגם קיימת", עמ' 24), אבל דן את בנו ליתמות – יתמות שהפכה אותו לימים למשורר שינסה באמצעותה לעבד את הכאב.

כאב זה משולב בכישרון המצאה, כשהרטל משכתב את סיפור העלייה של משפחתו ומציא אותו ואת עצמו מחדש. פעם הוא מקיים ריאיון עם אביו החי בברלין המזרחית ומבקש ממנו שיספר כיצד לחם בנאצים, ופעם המשפחה לא עגנה בחופי חיפה בשנת 1964, כפי שקרה במציאות, אלא בחופי נאפולי, שם הרטל הילד נחטף על ידי המאפיה שתשחרר אותו רק בתמורה לכופר נפש והתחייבות להישאר בנפולי.



הרטל נותן דרור לדמיונו ומפתח שלל תסריטים נוספים, שבהם הוא הופך את סיפור ההגירה לקולנועי ולדרמטי יותר. בכמה מהתסריטים הללו, המשפחה היגרה לארצות הברית, לניו יורק וגם ללוס אנג'לס ("היינו טסים ליעד אחר, למשל לניו יורק", עמ' 28), והאב הופך לשחקן בהוליווד בתפקידים גבריים: גיבור במערב הפרוע המנצח פושע ברו קרב והופך לשריף, יועץ צבאי לפידל קסטרו, סוכן כפול, חוואי, ראש עיירה, צועני נודד בכבישי ארצות הברית עם בנו בתפקיד של דיב מרקה, וכדומה.

"וכשתגלם תפקידים אלה תוכל להעביר/ מעט מהכאב האישי שלך לדמויות ואולי לזכות במעט/ הזדהות ונחמה" (עמ' 23).

הספר מחולק לארבעה שערים: "זינגר", הכולל כמה שירים יפים על אמו ועבודתה כתופרת; "שיעורים בכתיבה תמה" העוסק באב ובטראומת מותו שמהדהדת בכתיבת בנו עד ימינו, "לשחק באש" וכן "למעלה ולמטה מזה" כשם הספר עצמו.

בפרפרזה, אפשר לומר שספר זה הוא בהחלט "למעלה", ברובד העילי של שירת הרטל. ♦

ירון אביטוב

”בוחור, אודם, נדה - בלעי, סתמי והחרישי!”

אסתר שקלים: מה צריכה אישה לדעת, כנרת, זמורה-ביתן, דביר 2017, 70 עמ'

על הכריכה הקדמית של ספר השירים החדש של אסתר שקלים **מה צריכה אישה לדעת**, מיניאטורה איראנית מן המאה העשרים, המרמזת על ערש תרבותה של שקלים. גבר שרוע לאורכו של שטיח צבעוני בסמוך לשיח שרוע למחצה, שפרחיו דומים לפרח היסמין. לראשו של הגבר טורבן, הוא עטור זקנקן מעוצב ומטופח, מרפקו האחד נשען על כרית גליל ארוכה ותפוחה וידו האחרת מושטת ללא כל התאמצות לעברה של קערה קטנה. זו תונח עוד מעט קט בכף ידו הענוגה על ידי נערה נעימת סבר שרוכנת לעברו בקלילות ומושיטה לו את קערית המשקה כשידה האחרת תומכת בכד שהיא נושאת על כתפה. על השטיח מונחת קערת פירות ובסמוך לה יושבת נערה אחרת אל מול הגבר, ופורטת על כלי מיתר, עוד או גיטרה. הגבר שרוי במנוחה כשהנשים פועלות להנעים לו את זמנו ולדאוג לצרכיו, בידור ומשקה.

הפרשנות הפשוטה המתבקשת מהמיניאטורה המעמידה את הגבר במרכז כשהנשים עומדות לשירותו הולמת את כותרת הספר ואת תכניו.

אופני מחאתו של הפמיניזם הרדיקלי שדרש שוויון מוחלט לנשים בכל עניין ודבר צבעו עקרונות רבים שלו ושל הדוגלות בו בגוונים חזקים ובוטים, הדומים בסופו של דבר לאלו שנגדם מחו, בגוונים הנתפסים כחנניים, 'גבריים'. שקלים יוצאת מתוך עמדה אסטרטגית נשית מתוחכמת, לא כזו של הפמיניזם הרדיקלי שבמרכזו תפיסה שדוחה את מרכזיותו של המבט הגברי ומעמידה את האשה במרכז של החוויה. ברבים משרירה היא אינה עוסקת במושגים המוכרים מחקר המגדר, כאפליה מגדרית, מינניות (סקסזים) והדרה. ראשית דבר, היא מקבלת את ההבדל הקיים בין נשים לגברים כחלק מהותי מהתפיסה המסורתית היהודית-חברתית של יוצאי פרס, ואיננה מתעלמת מן העובדות שעולות מההיסטוריה הקהילתית. קבלת התפיסות האלו, שבראייה הפוסטמודרנית הן פטרוניסטיות, שוביניסטיות ומדירות את האשה כאובייקט שכלתני ואוטונומי, שקובעות "מה אשה צריכה לדעת", היא צעד מהותי מבחינתה של הדוברת להתמודדות עם אותן תפיסות.

הקול הנשי בספר זה אינו מוחק ודוחה בשאט נפש ובכוח מסורות קודמות אלו, שביטלו את הקול הנשי, הנמיכו אותו, הקטינו את יכולותיו, הדירו אותו אל מקום מצומצם. הדוברת צייתנית. היא חונכה על ברכי המסורת היהודית ולאורן של נורמות חברתיות שאינן מביאות את האשה לקדמת הבמה. מסורות ההשתקה וההקטנה

מועברות לה כמקובל מידי סבתה ואמה. סבתה למדה "כל מה שאשה צריכה לדעת": "היא ידעה לבשל גורמה סבזי/ וילדה שבעה בנים/ וידעה היטב מיהו מלך הכבוד/ במשפחה/ והיתה עטרת/ בעלה, סבי, רבי אליהו הדרשן/... היא לא ידעה לקרוא." (מה אשה צריכה לדעת, עמ' 21). סבתה ידעה את מקומה ביחס למקומו של בעלה, סבה של הדוברת, שידע קרוא וכתוב וזכה למעמד חשוב בקהילה. גם הסבתא נודעה בכישוריה הביתיים, בישול וחינוך הבנים, ושמה נודע בקהילה, "והללוה בשערים מעשיה".

בשורה לקונית קצרה מציינת נכדתה כי חרף כישוריה הרבים, לא ידעה סבתה את השפה הכתובה אך בשל שמה "צנועה וחסודה", הפער בינה לבין בעלה לא ניכר.

אמה של הדוברת, שגם היא חונכה על פי מסורת פטריארכלית, מנחילה לבתה את עיקרי המסורת כגרסא דינקותא: "אז במטבח/ גילתה/ לי אמי/ את כל התורה/ כולה/ על רגל אחת/ בפרסית:/ 'בוחור, אודם, נדה - בלעי, סתמי והחרישי!' על צייתנותה וכניעותה של בת העדה יהיה גמול, לא לה אלא לאיש שתינשא לו: 'אורי/א' אך טוב וחסד ירדפוהו/ כל ימי חייו/ ושבתי בבית אדוני/ לאורך ימים." שמו של השיר 'כל התורה כולה...' אינו נטול יסוד ביקורתי ואירוני, אך זה אינו ניכר בעמדתה של הדוברת בעודה נערה תמימה בבית הוריה, אלא ניכר בתובנותיה כאשה בוגרת ובעלת ניסיון חיים ('כל התורה כולה...', עמ' 40).

כך גם בשיר 'אסתר-אמה של מלכות': כל עוד היא נערה במרחב המשפחתי הגרעיני, אין הדוברת מוחה על דברי אמה: "דוחתך נגיב" - נערה פרסיה, צנועה וכנועה/ כיאות/ הייתי/ אל בית המלך נלקחתי/ צו דודי קיימתי" (עמ' 41). השיר יוצא מגבולות החוויה האישית והביוגרפית, ופונה לאסתר המלכה, דמות מכוננת במסורת היהודית של יהודי פרס ושל ההיסטוריה והמסורת היהודית בכלל. מעמדה החברתי של אסתר השתנה הודות לנישואיה למלך אחשוורוש. וכשהבינה שהנישואים יאפשרו לה לחולל רבות למען עמה ולהצילו משמד, פעלה והפעילה ובעיקר השכילה לגרום לשינוי בעמדותיו של המלך. הדוברת מודעת לשינוי שמתחולל אצלה ומכריזה: "לא עוד הסתר אסתיר פני/ ממני/ ולא עוד אחריש." מה יותר נכון ממודעות עצמית וליבון מעמדה בשיח פנימי תחילתי?

שקלים מרבה בשיבוצים ובהרמזים מן המורשת היהודית, שמלמדים על מקורותיה של המשוררת מבית אבא ואף על עיסוקה כחוקרת קהילות ישראל. הפנייה לאלו מעניינת: שקלים יוצאת מן המרחב האישי, המשפחתי, הבינ-דורי והקהילתי



אל המרחב הישראלי, שבו סומנו קהילות ישראל באבחה דיכטומית של עדות המזרח מול עדות אשכנז, חשוכים מול נאורים; ובדומה למשוררים רבים גם לה עמדה ברורה, מלווה בקורטוב של אירוניה מהולה בהומור (ללמדנו על מקורות חינוכה הטובים כאשה פרסיה): "היו בהם/ שאמרו/ שאנחנו/ ערב רב/ ברברים/ שבאו מן המדבר/.../אנחנו/ פרענק פארעך/ שוארצע חייעס/ צ'חצ'חים/ פרחות וערסים.../אנחנו/ רבים רבים מאיתנו/ טחנו עד דק דק/

ולעסנו היטב/.../והאמנו/ להם" ('אשרי המאמין', עמ' 34-35). "הנערה הפרסיה הטובה לא עוד נאיבית, מכירה בערכה ובערכה של קהילתה. ביטוי לתובנות חברתיות אלו יש בשירים נוספים אך הדוברת מעידה שאינה מבקשת רק למחות, להוכיח ולהטיף אלא מביעה עמדה אופטימית, מקבלת: "עוד רבה הדרך/ ולא עלי את המלאכה לגמור/ דור לדור יביע אומר/ ועוד ידנו נטויה" ('דוגלת בשוויון מזרחית', עמ' 60-63).

לצד המבעים המילוליים העשירים יש ציורים ותמונות (תצלומים) שמשקפים מסורת אבות בקהילה היהודית בפרס ובישראל, וגם תצלומים שמרמזים על השינויים החברתיים והתמורות במעמד האשה. למשל, דף לפורים משנת 1900 (עמ' 43); מסורת יהודית עכשווית באיראן בתצלום של פרוכת לארון הקודש (עמ' 31), הכנות לבישולים לקראת חג הפסח בבית אבות של יהודי משהד בהרצליה (עמ' 38), תצלומים שעניינם הקשרים בין היהודים לשלטון בפרס העתיקה (עמ' 35).

התמונות האישיות מספרות על משפחה של המשוררת: למשל תצלום של סבה וסבתה (עמ' 23), העומדים זה לצד זה. הסב גבוה מאשתו, מישייר מבט למצלמה ואילו אשתו, הנמוכה ממנו, לבושה בשמלה ארוכה שמכסה את כתפיה, לראשה מטפחת הקשורה תחת לסנטרה (כמנהג נשים יהודיות ילדות פרס) ומסתירה את צווארה. מבטיה מופנים הצידה, ראשה מוטה קלות בכיישנות. לעומתה, בתצלום ראש של בתה, נורית שקלים ז"ל, אמה של המשוררת (עמ' 69) - זו גלויית ראש, יופייה ניכר, חולצתה הלבנה בעלת שרוולים החושפת כדי טפח, ערויה בשרשרת משובצת אבנים טובות. שלא כאמה, שתמונתה אינה מופיעה אלא לצד בעלה, אמה של המשוררת מישיירה מבט למצלמה, בחיך צחור שיניים. נשיותה גלויה, נוכחת, היא עצמה נושא התמונה.

עופרה מצוב-כהן

שני ספריה של ר"ר עופרה מצוב-כהן שראו אור באחרונה: קריאת החיים: עין ביצירת אשר ברש, אוניב' אריאל (עיון). מול ההר בחומס, כרמל (פרוזה).

היד על דופק פעימות הצער

לאה צבי (דובז'ינסקי): **אולי יתגלה אגם**, ספרי 'עתון 77' 2017, 89 עמ'

אם מתגלה האגם בשיריה של לאה צבי מימיו כביכול רגועים ומזמינים. אם תרצה לשכשך בהם, להתרענן ולמצוא מזור לנפשך נכון לך מפח נפש. למים יש ריח עז של גופרית ובקרקעיתם רוחשים יצורים עוכרי שלווה. פגעי הזמן בגוף ובנפש, אכזבות, חוסר תכלית, בדירות קיומית, הרגשת קטנות מול כוחות גדולים ממנה, הם הזרמים הפועלים ומפעילים את המשוררת בתוך עומק שירתה.

מקדמא דנא השתמשו משוררים בפרטים מהטבע כדי להלל את יופיים של החיים, לדמותם למושא אהבתם ובפעולתם למצוא מקבילה להשתלשלות היחסים בין אנשים. אצל לאה צבי הטבע הוא תמונת ראי לחידולן ולצער אינסופי.



איב בונפואה

קייץ לילי

נְרָאָה לִי, הָעָרֵב,
שֶׁהַשָּׁמַיִם הַמְּכֻכָּבִים, מְתַרְחָבִים,
קָרְבִים אֵלַינִי; וְשֶׁהַלֵּילָה,
מֵאַחֲרֵי מְדוּרוֹת כַּה רַבּוֹת, פָּחוֹת אֶפְל.

וְשֶׁגַם הָעֵלֶה זֹהֲרֵת מִתַּחַת לְעֵלֶה,
שֶׁהֵיִרֵק, וְהַכֶּתֶם שֶׁל הַפְּרוֹת הַבְּשִׁלִים, צָמַח.
מְנוּרָה שֶׁל מְלֶאֶךְ קָרֹב; טְפִיחַת כָּנָף
שֶׁל אֹר מְסֻתָּר נֶאֱחָזֵת בְּעֵץ שֶׁל הַכֵּל.

נְרָאָה לִי, הָעָרֵב,
שֶׁבָּאֲנִי אֶל גֵּן, שֶׁהַמְּלֶאֶךְ שֶׁלּוֹ
הַקְּפִיד לְסַגֵּר אֶת הַדְּלָתוֹת עַד אֵין חֹזֵר.

איב בונפואה (Yves Bonnefoy; 1923-2016) - שנת הלידה של מיטב משוררי המאה העשרים). משורר עתיר פרסים שהשפיע רבות על השירה הצרפתית שאחרי מלחמת העולם השנייה. שירתו מאופיינת בחקר ובדיקת המילה אך גם בערגה אל הבלתי מושג. (זו הפעם השנייה שמתפרסם בפינה הצרפתית שיר של בונפואה.)

ומשתינה על העולם" ובשורות הפותחות את השיר - הפוך לגמרי "אני, הכלבה השחורה במשפחה/ שולפת לשון חסרת שיניים/ נביחה כמוה כנפיחה".

אם כך שורשי הכאב והנבדלות של המשוררת מקורם כבר בתא המשפחתי הקדום, זה האמור להעצים, להטמיע ביטחון. כדבריה "כאב לא מורטים/ בשעווה" - אבל מה כבר יכול לקרות אם תאפשר לזקיקי השיער לגדול פרא? אולי זה לא אסתטי אבל משחרר מעמידה בלתי פוסקת עם היד על דופק פעימות הצער.

לאה צבי מיטיבה לתאר את משאלת הנפש להשלים עם מצבה במילים צלולות ומדויקות כמו בשאר השירים בספר זה, "קטפי שיבולים/ כמיטב שנותיך, אחזי ביד אוהבת, ובשנת שמיטה, שמטי כאביך, מנוח לגופך".

שלמה בן-בסה

כעס מודחק. "הוא על כיסא פלסטיק לבן/ אני לידו/ גננים מגננים גינתם, את השקט מפר/ מסור חשמלי/ מבקע אותנו/ לשניים".

המשוררת מודעת להרגשת קטנותה מול כוחות גדולים ממנה - הפסיעות הכבדות והדורסניות של הזמן, כוחה המוגבל ואחרים הדואגים להמחיש לה את אפסיותה; והאחר הוא אף האדם הקרוב ביותר: "הרעמים הבוקעים מגרונך/ מזכירים לי/ כמה קטנה אני/ בזמן סערה".

או: "רותי סמרטוטי/ עיניך זוגות, תוכך/ ומוחק קרעי בדים, רותי סמרטוטי/ כה חמות דמעוטייך".

מול דלות הקיום המשוררת נלחמת בכל כוחה להיאחז בכדל של עצמיות, הכרה בנשיותה וביכולותיה, אף שזאת פריבילגיה שאינה צוברת זמן ונפח וסופה התפכחות ככאב. "אמש/ מעמדה אנכית, חשתי עליונות, אך אם לתוכו אפול/ אהיה כגרגיר חול, דבקה לשוני לחכי, האגו שנפחה הרוח/ מיהר להתכווץ בכלימה".

בשיר אחר היא גם הכלבה "המרימה רגל/

"האם אתה רואה/ את הירח, מת בתוכי?/ והכוכבים - מה הם/ אומרים, האם גם הם מבכים?" בשיר אחר היא כותבת: "מחטי אורן/ צומחות מזרועותי/ אצטרובלים, מקשטים צווארי/ חצי אורן נשלחים/ בול קליעה/ ישר אל לבי".

שירים רבים בספר מתייחסים לזוגיות ששרדה את חלוף השנים; וזו אינה במיטבה, רחוקה משלמות, נותנת תחושה של מוכר יחד עם ריחות קלים של החמצה, אי הבנה, אחדות פרומה בחלקה.

"עיניים מביטות בי/ חפורות, במברשת עדינה/ מסירות רגבי אדמה, האם מסקרנים הקמטים, או שמא חפירה בקיפולי חיים - עור מדולדל, מתנודד/ כענבל מצד, לצד..." או בשיר אחר "חולקים אנו צלע/ צולעים, מדשרשים/ בדשא הנמוג/ ואת, בעיניים חיוורות ובשפתיים סדוקות, פורשת אותנו כמו/ שטיח בלוי מגולגל".

לעתים השקט המופר מעלה תחושות אפלות,

”לבנות קונכיות השתיקה”

הדר מרחב-נאמן: **כחול, סגול עמוק**, עולם חדש 2017, 244 עמ'



שבאם. זוהי משפחה מוצלחת לפי המושגים המקובלים, אבל דברים סמויים גורמים לנערה לברוח בדרך איומה.

הספר מוקדש ל”אבות/ולאלו שלא זכו להיות”. כמוטו לרומן מופיע שיר נפלא של דן פגיס בשם 'לבנות קונכיות השתיקה', שתכניו מתקשרים לנושא הים, ליסודות הקודרים שברומן ולמוטיב השתיקה הפרוש על הסיפור כולו כאפיון מהותי של האב ובתו וכביטוי לעלילה הנפשית. תמר ממירה את

הדיבור בכתיבה, יותר ויותר שותקת, ויותר ויותר כואבת. מבטו הרגיש של האב המופנם קולט נערה ”נערה תמירה ומכונסת בעצמה, שצורה פרוע, מבטה לא מכאן” (עמ' 11).

אובדנה של תמר מתקשר לאובדנים אחרים שנגרמו על ידי אבי: בעטיו נאלצה רחל לעבור הפלות תכופות בניגוד לרצונה. ביצירה מופיעה אשה משוגעת ודמונית, שכנראה היתה עדה לקפיצתה של תמר בפגישה השנייה של אבי עמה היא צועקת שהילדים שהיו בכטנה מתו. כאן נטווה חוט סמוי של אשמה, שמשמעותה שאבי האנוכי השקוע ברצונותיו פגע בילדים שלא נולדו.

התרשמתי מעיצוב דמותה של רחל, כאשה בינונית ולא רגישה, אך גם כמי שסובלת לצדו של בעל שתקן, המגיב על אובדן בתו בכריחות תכופות מביתו ובחוסר יכולת לתפקד בעבודתו, המתבררת עד מהרה כמיותרת. כל עוד היה מסור לקריירה ונהנה מהילה של חוקר בכיר שעתידו לפניו, נסבלה אישיותו המופנמת, אך כאשר האפיונים הסימבוליים של הצלחה הולכים ונעלמים, נחשפים הנישואים כמעורמיהם.

הטראומה שבאובדן בת חושפת בעיות שנכחו בחשאי. היא כמו מצת שמבעיר להבה נסתרת של בעיות אישיות. העבודה והמחקר של אבי עוברים טלטלה גדולה, והוא נאלץ לעמוד מול עצמו, לבחון את עצמו ובעיקר להיות טרף לרגשותיו העמוקים. יכולת התפקוד ניטלת ממנו, והנפש המטוטלת משתלטת על מה שהיה נחשב חיים רציוניים, מוצלחים ומתוכננים.

בסיפור המקביל תמר נבנית מחדש, כאילו נולדה זה עתה. אורח חייה שונה ממה שצפנו לה חייה הקודמים. בהווה בולט הממד הפיזי והמעשי, ונראה שתמר נכנסה למסלול מספק וטבעי יותר, שבו היא גם מוצאת אהבה. זהו אורח חיים של עמל פשוט, למטרות קרובות. לכך מתקשרת דמותו של הנרי כאדם בראשית, ללא מסכות וללא מעטפות התרבות, הנורמות והגיגונים. אבל הנרי הוא גם דמות אמביוולנטית. לא באמת איש פשוט, עם רקע נרמז סמוי של משפחה

מלומדת. בכך הוא מקביל לתמר. כמוה מצא בים את תיקונו, שאף הוא אינו תיקון שלם. דמותו שונה מאביה של תמר, שעטוף בגינוני המעמד האקדמי, ובתהליכי הגילוי העצמי הוא משיל מעליו עוד ועוד עטיפות. בהמשך עוקרת תמר למקום אחר, ומתפתחת במגע עם אנשים נוספים.

העריכה הספרותית של אסף שור מעולה, אך ניכר חסרונה של עריכת לשון, שוודאי היתה מנכשת מפלצת לשונית כמו ”הוקרתי תודה”, ומקפידה על

כתיב מלא עקבי. הסתייגתי גם מהקשר השקוף מדי בין מקצוע הקרדיולוגיה לבין העולם הרגשי.

זהו ספר על אודות מסע רחוק גיאוגרפית ועמוק נפשית. הספר מותיר את הקורא עם הרבה חומר למחשבה על כדירות, ניכור, זרות, יחסים במשפחה, הורות, זוגיות, יחסים במקום העבודה, במקום המגורים ועוד ועוד. אין בספר זרימה עלילתית סוערת, אלא יש כפוף חריש, לוחך, נוגע לא נוגע.

הדר מרחב-נאמן כתבה ספר מובנה ומשוכלל מבחינה אמנותית, עתיר אנלוגיות משמעותיות. השפה בהירה וזורמת ויש בה קצביות פיוטית. ספר ראוי לכל שבח.

רבקה שאול בן-צבי

תודה ליהודית וינוגרד על תרומתה למאמר.

”אך בכל זאת יש מועקה בלבי”

רונית לוי וייס: **במלחמה אין לילדים מה לעשות**, אירורים: הדר ראובן, ספרי 'עתון 77', 2017, 145 עמ'

רבים יומני הנערות שנכתבו בהשראת יומנה של אנה פרנק, אבל יומנה של רונית לוי וייס בת השנים-עשרה, שנכתב במלחמת ששת הימים, מיוחד מן היומנים הילדותיים בגלל תנועה שהיא יוצרת מן הפנים אל החוץ ובחזרה, מה שהופך את היומן למסמך אנושי מרתק לקריאה.

חמישים שנים לאחר שנכתב יומן המלחמה, החליטה לוי וייס להוציא לאור בשיתוף פעולה עם המאיידי הדר ראובן, ליצירת פורמט נעים ומזמין לקריאה ולעיון. הספר מחולק לשבעה שערים ובנוי בעיקר מפרגמנטים. הוא מלווה באירורים אקספרסיביים של משיכות מכחול מצד אחד, ומצד שני יש באירורים כניסה ודיוק

ריכרד וגנר

תרגום מאנגלית ומגרמנית: גל שיעיה



שיר כוכב הערב

מה לך פוכב
שְׁבִיט לִילִי
אִיד אֹקְיִרְךָ
בְּכָל כְּלִי
מִלֵּב שְׁלֵם שְׁלֵא שְׁבֵר
אָבְרָכְךָ בְּעוֹד אֹרֶךְ עֵבֶר
בְּהִנְתָּקְךָ מִפְּנֵי הָאָרֶץ
אֶת הַפְּכָתָ לְכוּכֵב שׁוֹמֵר
עָלֶי מְכַל
בְּהִנְתָּקְךָ מִפְּנֵי הָאָרֶץ
אֶת הַפְּכָתָ לְכוּכֵב
שׁוֹמֵר שְׁלִי

לא תאמינו אבל אחד המעריצים הגדולים של האופרה "טנהויזר" היה בנימין זאב הרצל. השיר הזה הוא מתוכה של אותה אופרה. ההשראה היא מהיינריך היינה והגיבור של האופרה "טנהויזר" מסתבך בדרך אל ביתה של ונוס. אז אם בוטיצ'לי העלה אותה מן הגלים, הרי שריכרד וגנר שותל מעליה כוכב. כוכב יפה תואר.

והאופרה הזאת "מתגיירת" בימים אלה, והנה רשימת המגיירים: גל שיעיה (תרגום, עיבוד, שירה, גיטרות ויולה דה גמבה); מיכה גלעד (סינתזה, קלידים, עיבוד נוסף); ודניאל בלוך (מיקס ומאסטר).

רוני סומק

המלחמה, היא עדיין ילדותית, אף שהיא מרגישה בוגרת, פער שמתבטא היטב בתיאור שהיא מתארת את אמה: "אפילו לא תיארתי לעצמי שהיא דואגת ולא רק דואגת, כבר קיבלה ממש היסטריה. היא רק חושבת על עצמה..." (עמ' 84).

סיום המלחמה, הוא גם סיומו של היומן, כאשר נסגר המעגל הפרטי על הכללי-הלאומי: האב המגויס חוזר הביתה.

קריאת היומן מעוררת בקורא תחושה מסוימת של הזרה ואולי של געגוע, שכן תיאורים ורגשות כאלה לא נפגוש שוב ב־2017 אצל ילדה בת שנים-עשרה. הערכים שונו לחלוטין מאז; אבל תיאורים אלה, הם-הם אשר מקנים ערך מוסף ליומן, אשר בדרך אגב מלמד את הקורא מה היתה האווירה בארץ בעת המלחמה, ומה היה הנרטיב שלפיו חיו ונשמו אז האזרחים. ♦

נעמה ארז

זאת יש מועקה בלבי מי יודע כמה קורבנות נפלו... (עמ' 47). יש כאן תיאור עדין של תפיסה שהיתה חריגה למדי בתקופה ההיא, שהצניעו בה את הקורבנות ולא דיברו עליהם כמעט, והנה, הילדה הצעירה מודעת לנושא הטעון הזה.

המעגל האישי, האגוצנטרי, של הכותבת סובב את השעמום שהיא חווה. בחלק מן הזמן אין לימודים.

בחלק מן הזמן האם דורשת ממנה להישאר בבית או בסביבתו. בינתיים הילדה מנסה למצוא פרצות של עניין במלחמה, שבה, כאמור, אין לילדים מה לעשות. היא מחפשת עניין, ואפילו מנסה ללכת לקורס של עזרה ראשונה, שאינו מיועד לילדים כלל. אבל אותה ילדה - שמצד אחד מספרת על כיבושים מפוארים, ובצדו דואגת לחללי

של פרטים ריאליסטיים ועדינות גדולה של הקו. לכאורה יש כאן התנגשות בין האקספרסיביות לבין העדינות והדייקנות והנושא שהיא מתייחסת אליו הוא נושא דומסטי, פנים הבית, שהיא מלבישה עליו את האקספרסיביות שלה.

גיל ההתבגרות מניח על כתפי הנערה עול נפשי ופיזי. העול הזה איננו פוסח על איש, אבל צרת הרבים איננה נחמה כלל, וחויית מלחמה תוך כדי ההתבגרות הופכת את משימת ההתבגרות לקשה ומורכבת עוד יותר. לפני הקורא מוצגים קונפליקטים של המתבגרת עם אמה, עם חברותיה ועם "הבנים", שמתחילים את התהליך הסיזיפי הקשה ורווי ההורמונים בדרכם להיות גברים. היומן מצביע על ניצנים של מודעות פמיניסטית אצל הנערה המתבגרת: "דוד שלח את ירו דרך גבה... דגג אותה וגם נגע בחזה שלה... הזדעזעתי! לא ידעתי מה לעשות... אספתי את חפצי וזוּבתי את הכיתה, הרגשתי שפני לוחטים מחוסים..." (עמ' 143) יש ערנות נשית לאפשרות של תקיפה מינית, אך בהיות הכותבת ילדה בת שנים-עשרה, היא מרגישה גם חוסר אונים נוכח הסיטואציה, ולא רק בשל נוכחותו של הנער שהיא בקונפליקט רגשי כלפיו (מאוהבת/לא מאוהבת): "אני מתנהגת אליו באדישות, אני מחבבת אותו משום שהוא ילד בעל מצפון..." (עמ' 102).

כל זה מתרחש כשברקע מלחמה. אב המשפחה מגויס, ומקום מגוריה של הילדה מופגז. היא מתארת את הדאגה לשלום האב, את הציפייה למכתבים ממנו, אך הדגש בתיאוריה נוטה לעתים קרובות אל החברתי, לאומי. הכותבת יוצאת מהמעגל האישי, האגוצנטרי, הילדי, ופוקחת את כל חושיה אל המתרחש סביבה ברמה הלאומית והחברתית. תחילה אמנם בצמצום: "כמה מצחיק לראות את כולם יושבים במקלט... אני מתביישת לשבת במקלט ובחוף הצעירים, דודי, אבי, כולם נלחמים... גם אני רוצה לעזור ולהגן על המולדת..." (עמ' 21).

כד בכד עם התיאורים האישיים של לוי וייס, נמסרים גם דיווחיה על הנעשה בארץ, במלחמה. הנה כאן מפגיוזים את ירושלים, ושם יש ארבעה פצועים, הנה כאן "הורדנו להם 122 מטוסים..." ובמקום אחר היא מספרת כי נכבשה עיר זו או אחרת. ומן המעגל החיצוני הזה היא מתכנסת שוב אל הפרטי, אבל גם אז היא יוצאת ממנו אל הכללי ומתפללת: "אנא ה', עזור לעמך הסובל עכשיו... שפוט הצדק בין העמים..." (עמ' 29), ומכאן היא מתפללת לשלום אביה האהוב, שגם הוא חייל במלחמה.

שוב אפשר לפגוש בהצטלבות שבין המעגל החיצוני לפרטי כאשר מתארת לוי וייס את כיבוש העיר העתיקה: "אני הייתי כל כך עליזה, אך בכל



מאות / רפי וייכרט.....

תמיד

תמיד תהיי איתי שם, בנבכי הזיכרון, בבתי קפה בשעות הבוקר, בטרם פגישתם של הגופים הזוהרים. כשכל מנה הצמיחה לסלט כנפיים וכל עגבנייה ריחפה לה בחלל הפה כמו יצירת מופת. לפעמים כשיושבים מול אהבה, בשעה שאין פרטית ממנה, אדם מתחיל לחוש פתאום כאילו הוא רוחף מתחת לתקרה של הסיטיסייטי, כאילו הוא גופים שחורים ולבנים בתצלומי של מייפלט'ורפ, והצללים שמסביב, והגוונים וההדים. נתת לי מתנה כה יקרה בשעות הדמדומים, שעות של דם בעורקים ושל דממה שבה נשמעת נגינה. האם זה העוגב אשר עוגב על תעלות השמע? האם אלה יתדות של אהבה שנוצצים ברקיעים כמו אוהל שנתן אי פעם לחיינו את הפשר הגלוי?

בשקט הקר של הגלות

מתי שמואלוף: עברית מחוץ לאיבריה המתוקים, פרדס 2017, עמ' 47

ספר שיריו השישי של מתי שמואלוף, המשורר שנודע בעיקר בשירי המחאה שלו, הוא ספר לירי, יפה וצנוע. אמנם אין בו חידוש פואטי, אבל הוא צלול ונוגע ללב. הספר נכתב בגלות ברלין, שאליה עבר המשורר אחרי כישלון מרבית המאבקים החברתיים שבהם היה שותף, והוא נקרא כמעין רקוויאם עדין. שמואלוף אינו מפקח להודות בהפסד, ומכאן יופיו של הספר, בעידן רווח הצלחות. כמו־כן עוסק הספר בחוויית ההגירה לעיר זרה, המעוררת געגועים לישראל. אבל זו ישראל של זיכרונות ילדות, ריחות ונופים, משפחה וחברים, ושל השפה העברית האהובה, ולא ישראל הלאומית-מיליטריסטית-מקצינה של ימינו.

המשורר אלון בר ערך את הספר היטב. ספרו הטוב ביותר של שמואלוף עד כה, לדעתי, היה השני - בין הזו לבין שמואלוף - שבו התיך את זעם המחאה עם קיצור לירי פרוע ופאנקיסטי משהו. אחר כך הגיעו נוספים ברמות משתנות (גילוי נאות: את אחד מהם, פרידה כברלין, ערכתי אני). כוח שירת שמואלוף הוא בהתכת "מערב" (למשל, השפעת שירת הרוק של מוריס) עם נחישות להיות חלק מהמזרח, שבו שוכנת ישראל, כזכור. אחר כך עבר המשורר לברלין, וכן עבר לכתיבת פרוזה, שהיא כביכול אוניברסלית יותר (שכן שירה כמעט אי-אפשר לתרגם, מרבית היופי אוכד בתרגום). אבל בכל זאת, קשה להיפטר מהשירה, כמו גם מהגעגוע לישראל.

לכן כאן, בספרו עברית מחוץ לאיבריה המתוקים, העברית הפכה לשפת געגוע. למעשה העולם כאן גובר על השפה, והגעגוע אינו לעברית ככלי, אלא לעברית כחלק מהקיום החושי, לנופים, לערים, למשפחה ולחברים: "אתה שואל, כמה אני מתגעגע?/ אני שואל - כמה גדול היקום שמסביבנו?" אבל שמואלוף שומר על קור רוח שירי, ואינו גולש לבומבסטיות של הצהרות ייאוש. למעשה, בספר זה מתקרב שמואלוף

את כמו עמוד בספר שירה, נקרעת ומתעופפת ברוח".

העיסוק בעברית ובגעגועים אליה מנמק את הארס פואטיות שהיתה מלאכותית משהו בספריו

הקודמים של המשורר, ועם זאת מדי פעם ישנם צירופים שבהם העיסוק בשפה לא מתנשק עם המציאות, תנאי ראשון ומכריע לשימוש במטאפורות העוסקות במילים: "נמלים מנסות לטעת שורשים/ בתוך אדמת השירה", "דיונות אותיות החירות מקועקעות בידינו", "כניעת פסגות הררי המילים", "שכחנו לקלף את השירה מהסברס", "איך מנקדים את שירת הפצצה", "ולא נהיה עוד זכאים לקבל הלוואות מילים בבנק האותיות" - צירופים פיוטיים לכאורה, אבל האנלוגיה בין



במידת מה לפואטיקה של ארז ביטון, לליריות צנועה. כך גם ב"עברית", היא עלים מרשרשים, בחי' ועין/ בחורשה של עצים עתיקים, ושורשיהם עולים לשמים בתפילות/ ויורדים בסליחות".

זהו ספר של משורר בשל ובוגר. בדרך כלל בגרות נתפסת, לפחות עבור בני דורנו, כהתליך של הסתגלות, ויתור, התפשרות, התברגנות. אבל התברגות יכולה גם להיות סינכרוניזציה עם הגיל הביולוגי, השלמה מתוך פיכחון, ולא דווקא מתוך ויתור והתפשרות. נראה שכך קורה בספר זה, שדוברו מייצג במידה רבה רבים מבני דורו, החשים אבודים בעידן הדיגיטלי החדש מחוץ, אבל כבר לא שייכים לילדותם

בעידן ערוץ טלוויזיה יחיד ומשחקים בשכונה. גם כלכלית, מדובר בדור אבוד, של מי שמתקשים להתפרנס בעידן ניאור-ליברלי קפיטליסטי דורסני.

מוסיקה היתה תמיד מרכיב תמטי חשוב לשמואלוף, שבשיר לירי קצר מצליח לתאר ברגישות את ילדותו בפרברים: "זיכרונות אבודים בקרית מוצקין/ נפתחים בצליל מוטורדה/ בטייפ רבל-קאסט/ שנתקע בזמן". ושיר אחר המוקדש לחבר ילדות שנפטר, מתמקד בזמר האלוהי ניק קייב ובשיר הקינה שלו (The Weeping Song) שהיה פסקול התברגות לרבים מבני דורנו. שמואלוף עורך הזרה לזרותו, תוך משחק עם הצירוף הישראלי כל כך, "חוץ לארץ": "אני זוכר שהייתי מחכה לחברים שלי שיחזרו/ מחוץ לארץ, כי לא האמנתי שיש חוץ מהארץ הזאת, ופתאום, אני זה שגר בחוץ".

יש בספר גם שירי מאבק, כמו שיר מוזר אחד שהוא מעין הכאה על חטא אירונית של עשירים נוסעי ג'יפ מרצדס על השפלת העניים, ושיר אחר על חלב העיר הסורית החרבה: "חלב, אני מתתהו בן שפחה, בן מבנותיך, נכד ליהודיך, מקונן על מחיקת שכונות שיריך, עליך/ חלב, התשמעי את שירת רבבות מקוננותיך / שכאן כברלין... חלב,

מילים ליופי, לשירה, יש בה מיופייפות מסוימת, פינוק של בריחה לארס פואטיות במקום שבו קשה למצוא מילים לתיאור חד ומדויק יותר.

זהו ספר שירה של מי שנמלט על נפשו מהשתתפות בלתי פוסקת במאבקים חברתיים בישראל, כדי להציל את עצמו כאדם וכמשורר, שכן מאבקים חברתיים מתישים מכלים את האנרגיות של המוח, בעיקר כשהם נכשלים, גם אם זורעים ניצנים לעתיד הרחוק. לכן, מעיד על עצמו הכותב: "עברתי להתגורר בין איין-סוף כוורת בשדה עצי הקינמון/ בתוך זוג מגפי שלג שחורים", במטאפורה יפה בשיר הנושא את שם הספר, שיר מוזר המדמה את העברית למלכת דבורים. ובשיר אחר הוא כותב "ברחנו כי לא היה טעם להילחם בקוראים צמאי דם/...ברחנו כי ידענו שלא מחכה לנו כלום/ אך דווקא בתוך אותו הכלום, יש הבטחה גדולה".

ובשיר המנוני יפה, מעין המנון ייאוש, כלומר אוקסימורון, כותב שמואלוף: "היינו משוררים, והקמנו קובצות שירה... ולא ידענו/ שיום אחד נתעבר ונתפרד ונתפזר/ ונחשב חישובים, כמה זה עלה לנו/ לשורה, ולא ידענו שיום אחד נתגרש, נתפזר, נעבור/ הסכות מקצועיות,

כלואים על בריח/ החלומות מתאדים בשתיקה" ('שעת הנפש', עמ' 110).

שני איברים שתפקודם התקין מאפשר להגדיר אדם כחי, הלב והמוח, לא פועלים כראוי, וה"חיים אוברים דרך מקרה.... מונחים בערוגות בין הלב למוח". החיים הולכים לאיבוד אי שם בדרך, נשכים באופן פרדוקסלי דווקא בין ערוגות, מקום שנוקק לטיפול וטיפוח של יד אדם. שתי המלכויות, זו של הלב וזו של המוח, שצריכות שיתוף פעולה כדי לקיים חיים, אינן מתקשרות "מלכות לא נגעה במלכות רעותה". הפגיעה קשה גם במלכות המוח, כי "הזיכרונות לא נשלפים עוד ממחבואי השכחה", וגם במלכות הלב, שהרי "האיברים כלואים על בריח", אבל במדרג שמתאר השיר, הפגיעה הקשה ביותר היא באובדן החלומות אשר "מתאדים בשתיקה". החלומות הם תוצר של התקשורת בין הלב המטאפורי, המסמל את כוח החיים בפעמתו התמידית, והמוח, שמעבד את האירועים שאדם חווה, ומתווה כיווני התקדמות, ואוברנס מסמן את הניתוק העצמי מן החיים באופן הקיצוני ביותר.

הדבר היחיד שהמשורר מחובר אליו ללא יכולת ניתוק הוא הכאב: "אין בריחה/ גם כאב יש/ לקבל בשלווה. כשהוא עוטה מכל עבר/ קשה לחמוק מקול הצרצר/ כמו שחומקים מטיפת גשם// אני מסכין לשאתו/ עם כל הדברים/

שאיני יכול לעזוב/ בחשאי" ('הכאב', עמ' 114). גם החיבור הזה אינו מתוך בחירה ורצון, אלא חיבור שהמשורר מקבל עליו מחוסר יכולת לממש את בחירתו האוטנטית "לעזוב בחשאי". כך שהחיבור המתבטא בשיר בפועל מבטא אף הוא זרות וניתוק בין פעולת המשורר לבין רצונו. ובכל זאת, המשורר מבקש לראות נקודת אור בתוך השעה הזרה: "ללמוד להזריח אור בעלוות גופו". נראה כי הצהרה זו תופסת מקום כה חשוב בעיניו, עד כי נבחרה להופיע בגב כריכת הספר: "צריך אדם להביט בעיניו/ בשעה הזרה/ לשמוע, להקשיב/ באוזניים חסומות/ וידיים רופסות/ אל לו לאטום את מוחו// צריך להכיל/ מלתעות אוחות/ בסופת בראשית/ כפצע המבקש/ להגליה// ללמוד להזריח אור// בעלוות גופו/ להצמיח רקפות/ צוחקות/ בעלי כאב" ('בשעה הזרה', עמ' 109). ראויה לציון היא העובדה שלשונו השירית וסגנונו של רון גרא תומכים בבקשה זו. שפת השירה של גרא גורסת איפוק ועידון גם בשעה הזרה, הדימויים והמטאפורות שלו רחוקים מהתלהמות ואלימות ושפתו אף היא מעדיפה "להצמיח רקפות צוחקות בעלי כאב".

אביבית לוי

האדם לפעול במציאות, לשנותה ולהיות מעורב בה, שהרי הרצון לצבור עוצמה, למשל, גם הוא שרוי אצלו בהמתנה.

עולה בספר תחושת זרות גם מן הדמויות הקרובות והאהובות ביותר - אב, אם וכת. כך הוא כותב בשיר 'אם אשאל' על התקשרות היפותטית עם הוריו המתים לצורך בירור רגשותיהם כלפי הדמות שהפך להיות ברבות הימים. אי-אפשרות השאלה נעוצה בעובדה שההורים כבר אינם בין החיים, וכבר מתחילתו של השיר השימוש בכיטוי "אם אשאל" מדגיש את זרותה של עצם ההתקשרות: "אם אשאל את אבי זכרו לברכה/ אם מרוצה הוא מילדו/ שגדל/ שביב צחוק יופיע/ בין קמטי לחיו/ אור דק ידלק/ בשחור עיניו// אם אשאל את אמי זכרה לברכה/ עצב דק יופיע בין קמטי פניה// עודה בוכה/ על אילנה אשר נבל/ על הפלגותיו בין חורים אפלים/



בחלל/ מלמעלה היא סוכבת/ עם כוכב הלכת/ בכל אשר אלך/ אשא עמי/ את אפור רקותיה" ('אם אשאל', עמ' 49). ישנה הקבלה בין תשובת האב כלפיו, כפי שמתקף בכיטויים החיוביים "שביב צחוק" ו"אור דק ידלק", לבין תשובת האם שמבטאת מורת רוח ואכזבה: "עצב דק", "עודה בוכה", "אילנה אשר נבל". ההקבלה באה להחריף את תחושת הזרות של המשורר שנושא עמו דווקא את תשובת אמו, והיא אשר חותמת את השיר.

על תחושת הזרות שחשה בתו כלפיו הוא כותב באמפתיה: "אני מבין אותך/ קשה לך להביט בי/ בדעיכת הימים/ אני כרוח נודד נד/ בין מתבהר למחשיך/ אני מבין אותך/ כאשר את רואה בי/ עצב ננטש/ שחדל להנץ ולזמר/ אני מבין אותך/ כשאת נושקת לי/ ומיטיבה להכיר/ את בית העלמין הקטן/ שכבר לא קובל/ אני מבין אותך/ כשאת רואה בי רך/ צל עננים עיפיים/ אני מבין אותך/ משום שאני אוהב אותך/ יותר/ ויותר" ('בתי', עמ' 64). בתו המחוברת בכל נימי נפשה לחיים, לזמר ולפריחה, מיטיבה, לדברי האב, להכיר בו, "בית העלמין הקטן", את אותות המוות - הזר לחיים, שהוא הפכס מוחלט.

בשיר 'שעת הנפש' תחושת הזרות פועלת גם בתוך המשורר עצמו ככוח מאגי המנתק אותו מחיות: "חיים אוברים דרך מקרה/ הנה/ הם מונחים בערוגות/ בין הלב למוח/ כל נתיקה פרעה פרענות/ אהבה/ מלכות לא נגעה במלכות/ רעותה/ אבן גדולה/ אבן קטנה/ מסביב האזוב ממלא כל ערגה/ ביניהם/ עשבים שוטים שבליעתם קשה// זיכרונות לא נשלפים עוד/ ממחבואי השכחה/ ערים לסכנה/ ערים לערוצים החלודים בנתיבי/ הזמן/ האיברים

ונתייאש ונהגר". גוף הרבים שמאמץ כאן הרובר מתאים כמובן, כי זהו סיכום של מאבק חברתי גדול, מאבק הדיור של רוטשילד ומאבקים אחרים. יפה גם הפיכחון בתיאור "נתעבר ונתפרד" - כאשר בדרך כלל הקמת משפחה נתפסת ככניסה לחברה, התרחבות משפחתית וכו', אבל הלכה למעשה הקמת משפחה תובעת אנרגיות אינסופיות במאמץ להתפרנס ולגדל את התא המשפחתי האינטימי "הקדוש", על חשבון מאבקים חברתיים לטובת הכלל.

לצד שירים ושורות יפות, יש בספר גם שורות קלישאויות פה ושם, כמו "רצוא ושוב גלות חוטפת אותי/ מתחתיות טילים, ממעשה גן עדן של שקרים", "לא יתגדל ויתקדש שם מדינת, ישראל", או צירופים צורמים כמו "פספורט תלמוד של חלום" שבהם ההרפתקה שבצירוף לא נדבקת. אבל בסך הכל, כאמור, ספר יפה ובשל, דיוקן עצמי של אקטיביסט חברתי שנמלט מהרעש לשקט של גלות קרה.

יובל גלעד

להצמיח רקפות צוחקות בעלי כאב

רון גרא: בשעה הזרה, צבעונים 2017, 134 עמ'

ספרו החדש של רון גרא הוא למעשה חדש-ישן: כקודמיו, הוא עוסק בהתמודדות עם מציאות יומיומית קשה ולא-רצויה, "בשעה הזרה", בלשונו של המשורר. עם זאת, כדרכו של עיסוק בנושא שחוזרים אליו שוב ושוב, התיאור מתהדר, המיקוד מתבהר ומתחדד, והשירה הנוצרת חותכת בקורא.

מהי השעה הזרה המתוארת בספר הנוכחי? זוהי קודם כל שעה שבה המשורר נוכח לדעת עד כמה החמץ דברים. כך בשיר 'על בהונות הליל' הוא מעיד על הפתעתו להימצא במקומות שהיה בהם בעבר, כאשר חזרתו הנוכחית אליהם אינה חזרה אמיתית, אלא כזו שבאה "על בהונות הליל", בהתגנבות, בקיום-לא-קיום אפל וארעי: "על בהונות הליל/ משתאה להגיע למקומות/ שבהם הייתי ואינני עוד/ הם דולקים אחרי/ אוחזים בידי בוזף/ שכחתי את ניצת השקד/ את הרוח הבהירה/ את הבוקר הרענן/ את הרצון לצבור עוצמה/ אלה שרויים אצלי/ תמיד בהמתנה// רק הדממה את השקט/ מפרה" ('על בהונות הליל', עמ' 23). גם אם המקומות האלה דולקים אחריו ואוחזים בידו, הקוראים מבינים שהמשורר כבר איחר את המועד. יתרה מזו, זוהי שעה של ברירות וניכור לא רק ממקומות שבהם היה בעבר, אלא מהעולם כולו - מהתחדשות הטבע ויפיו: ניצת השקד, הרוח הבהירה ובוקר רענן, ואפילו מרגשות אנושיים טבעיים שדוחפים את

אני זוכר שהחלונות פישקו כנפיים

עורך מנדה-לוי: **אני זוכר**, ידיעות ספרים
2017, 130 עמ'

99 קטעי "אני זוכר" ממוספרים בשמונה פרקים פורש עורך מנדה-לוי בספרו החדש, המיוחד והמענג לקריאה **אני זוכר**. כל קטע הוא פנינת זיכרון מובחנת, מבהיקה בזוהרה, וכולם יחד בהשתלבותם מספרים את סיפור התבגרותו של "עודדי", צבר ישראלי, יליד תל-אביב בתחילת שנות השישים, ובה בעת, את ה"צייטגייסט" של המקום והזמן. המעבר הקולח בין הפרטי לציבורי נעשה דרך פרטי מציאות שוליים לכאורה, תוך טשטוש ההיררכיה בין חשוב לטפל. כך נפתח קטע 6 ב: "אני זוכר שהקריין הודיע בחדשות שדוד בן-גוריון מת. זה היה בשבת, וישבנו לאכול צהריים במטבח. אבא הניח על מחבת גריל קציצות של קבב בולגרי שקנה ביום חמישי אצל בורצ'ו, ואמא הכינה ארוז ארמדם, [...] הייתי בן עשר." זיכרון פרטי של שיעור שחייה ראשון בברכה הלימודית ברמת-אביב כשאביו של המספר שוחה על הצד מתגלגל מיד לזיכרון קולקטיבי: "כמו אז כשניסה לברוח בפעם המי יודע כמה מהמחנה בקפריסין, והאנגלים תפסו אותו שוב ושוב."

עקרונות אנציקלופדיסטיים ומתמטיים מחליפים את העקרונות הספרותיים המסורתיים. כך למשל במקום עלילת חניכה מסורתית, מתוארת אהבת הקולנוע של הנער הצעיר, על הקשור בכוכביו, ברשימה קטלוגית הערוכה על פי סדר אלף-ביתי של שחקניות קולנוע מה"פיפטיז", בצידוף פרטי מידע כרונולוגיים עם אמירות מרושעות של האחת על רעותה, בציטוטים מפי רכילאיות הצמרת של עיתונות התקופה. כך למשל: "מרלין מונרו, המופיעה עתה ב'נהר ללא חזרה', כמעט וטבעה. דיוויד מיצ'ם הציל אותה ממות ודאי. דבר זה מוזר במקצת, כי מרלין, עם קסמיה הגופניים, צריכה היתה לצוף." רשימת כוכבים הוליוודית זו מעצבת בצבעוניות אירונית מרושעת ומהנה את אוירת התקופה ואת היבלעותו של הנער הצעיר, צבר תל-אביבי, כמו גם של מדינת ישראל כולה בהבלי עולם הקולנוע האמריקאי.

קטלוג אנציקלופדיסטי המייצר אפקט דומה הוא של שחקני כדורגל המופיעים על קלפי ספורט שנועדו להיות מודבקים באלבום מיוחד. הכדורגל על כל הסתעפויותיו משמש כתשוקה הגדולה של המשפחה המתוארת בספר: המספר, אביו ואחיו בתמיכת האם. כך מלהטט מנדה-לוי, בעודו משחזר את עולם ילדותו, במעברים מפתיעים בין ייצוגיהם של שחקני הכדורגל שעל קלפי הספורט לבין מפגש איתם פנים אל פנים. עסקי ההחלפה של קלפי הכדורגל מממשים את



מערכות היחסים בין המספר לבני גילו ובינו לבין אחיו הגדול. כך מגיב אחיו, כאשר ניתן בידי הקלף של שייע פייגנבוים: "נרעה, החזיק את הראש בשתי ידיים ומלמל: 'אני לא מאמין, אני לא מאמין.' שייע, אני חושב שהוא אפילו חיבק אותי." הילד בכיתה ב', שזה עתה החל לאסוף קלפי ספורט, זוכר מילה במילה את הכיתוב שמתחת למדבקה באלבום: "החלוץ המרכזי כובש השערים בקבוצה ושחקן

החוד בהתקפת הנבחרת הלאומית." כאשר אחיו לא רואה, מסתובב הילד עם האלבום "כאילו לספרייה הקטנה ברחוב כרמייה" וכאשר הוא נשאל מה הוא מחזיק ביד הוא אומר: "את שייע."

תשוקה נוספת המלווה את המספר היא התשוקה לטקסט הכתוב ומאוחר יותר למפגש פנים אל פנים עם כותביו. כך חוזר ונוצר המספר המבוגר בתלמיד שהיה בכיתה א ובשורות חזרות מתוך טקסטים שונים מהמקראה **ספר הכתה א' לשנת הלימודים הראשונה** בהוצאת דביר 1966. בעודו צועד בפרוזודורי בית הספר נשמעות בראשו שורות מתוך סיפורו של ליון קיפניס ה"שוטר": "הנה השוטר יצא לשטור, מצוחצח כולו, נוצץ כל כפתור". מפגש עם חתול בדרך לספרייה מעלה ציטוט שיר של רפאל ספורטה: "החתול הולך בנחת וידע ניקיון, וחלב מכל צלחת מלקלק לתיאבון". הערה של חבר על אהבת הספר **עת יעת נגד תניני פרעה** בגלל כתם קובה שבין דפיו, גורמת לילד לחשוב על השקר בסיפורו של אשמן "ספר לנו" הפותח את **ספר כתה א': "בוא, ספרנו היקר, נעטוף אותך בנייר, ותהיה נקי תמיד, רע לנו, גם ידך".** האיסור של הוריו לקרוא בזמן האכילה מתקשר אל התשוקה הפיזית לטקסט הכתוב: "חשבת לעצמי, הלואי שיכולתי להתחבא בתוך הספרים, וכשאקרא בהם אשלח לשון לחה אל שולי הרפים."

תל-אביבי, עיר הולדתו של המספר, מאפשרת לו מעצם טבעה מפגשים עם אנשים רבים. ואכן בגיל מבוגר יותר מתווספים לאהבת הטקסט הכתוב מפגשים אקראיים, פנים-אל פנים, עם יוצרים תל-אביבים בני התקופה וכאלה שכבר הלכו לעולמם. למשל שני מפגשים מקריים עם המשוררת "קסומת עפעפיים", דליה רביקוביץ, האחד בקפה קונדיטוריה גלית, והשני ברחבת הסינמטק. רביקוביץ מספרת על הדירות הרבות שעברה, והמספר תוך שהוא מצטט את שורת הפתיחה מרומן ההרפתקאות שכתבה רביקוביץ **מסיפורי חברות הלב האמין**: "הגשם היה טורדני וצונן ודינה היתה מנוזלת", על אמו שהכריחה אותו להעתיק משפטים שאהב מתוך ספרים. מורשת אם המספר על אהבת הטקסט הכתוב מתגלגלת גם לנכדה. כך, בסיום המפגש עם רביקוביץ קולט הילד הקטן את מרכיבי שם ספרה

של רביקוביץ, שיש בו מחווה לסופר האיטלקי ד'אמיצ'יס ולספרו **הלב**, ושואל את אביו: "אבא, נכון שאתה אמיץ לבי?"

פגישות מדומיינות משתרעות על מרחב גדול בטקסט: כמו למשל הפגישה עם דוד פוגל בחורף 1930 בחוף ימה של תל-אביב, ושבע שנים מאוחר יותר, בקפה "לה קופול" בפריז. המרחב הפתוח בשפת הים של תל-אביב מאפשר לפגישה המדומיינת להרקיע עוף, ולפוגל ולמספר לקפוץ מהסלע שעליו ישבו לחול הצהבהב: "כמו ילדים בעטנו בחול החמים, יצרנו צעיפי חול, אולי עופפנו אל המים הקרירים". הפגישות בבית הקפה הפריזאי, באוקטובר 1937, מאפשרות לפוגל להתלונן על העיר שעזב שבע שנים קודם לכן: "תל-אביב, תל-אביב: שעמם גדול. [...] קטנות מוחין, אתה מביין? קטנות מוחין, רכילות. פרובינציאליים. [...] מרבית הזמן גם לא פגשתי איש זולת אורי צבי או דבורה בארון."

מחויבותו העמוקה של מנדה-לוי לפוגל וליצירתו ניכרת בפגישה מדומיינת נוספת עם פרידמן וקליינמן, עורכי עיתונים וכותבי רשימות על ספרים וספרות בני הזמן. ובעוד הם מבטלים את נחיצות כתיבתם של אלישבע ופוגל בנימוק ש"וינה היא רק אחת מאלפי מקומות שיהודים גרים שם, ואין בה שום דבר אופייני או מעניין, צריך למעט בזה עד קצה האפשר", חש מנדה-לוי ייאוש גדול, מגיב ב"שטויות", ודופק על השולחן הקורס ברעש גדול. מחויבות זו לזכרו של פוגל ניכרת גם ברצונו של מנדה-לוי להויתר את חותם שמו של פוגל באחד מרחובות העיר.

הספר **אני זוכר**, כמו העיר תל-אביב שהוא מתאר, בנוי מבנים גיאומטריים בגדלים שונים המאורגנים בשכונות/פרקים שבצירופם ובזיקות ביניהם יוצרים את העיר/הספר. כך בולטת מאוד הגיאומטריות ההנדסית של כל אחד מהקטעים בספר, ושייכותו הברורה לשכונה שבה הוא נמצא על שמה המכליל ומארגן, כמו למשל "כתמים", "המילון הספניולי", "קלפים" ועוד. בה בעת, כמאפיין מובהק נוסף של העיר/הספר, מתאפשרים זיקות וקשרי קשרים בין דרי העיר/פרטי זיכרון המוזכרים בטקסט. כך למשל כתם הלידה המופיע בתחילת הספר ומטריד את מנוחתו של הילד השואף להיפטר ממנו ולהיות "חלק ויפה", חוזר ופולש גם ל'מבנים' אחרים ב'שכונתו' שלו כמו גם ב'שכונות' מרוחקות אחרות: "קלפים" ו"פיפטיז".

שחזור ושימור זיכרון העבר בכתיבת פרקי **אני זוכר** מאותגרים על ידי פעולת הצילום המבקשת להשיג אפקט זהה. באוגוסט 1968 בוחרים ההורים להנציח את יום הולדת חמש של בנם הקטן בפרויקט מיוחד:

רח' מסדה החיובי

זֶה אֶפְלוּ לֹא רְחוּב אֲמָתִי
בְּרֵאִיָּה רְאֵלִית זֶה רַק
מַעְבָּר בֵּין שְׁנֵי רְחוּבוֹת
כְּמַעַט רְאִשִׁים כְּמַעַט רוּעֵשִׁים.

וּבְכָל זֹאת, אֶפְשֵׁר
לְחוּשׁ בַּפְתִּיחוֹת הַטְּרוֹגְנִים
נֹחֲתִים בְּמַתִּינּוֹת מִן הַשָּׁמַיִם
כְּעֵלִים שְׂנוֹשְׂרִים שְׁנַיִם אֲלֵפִים
מַצַּד לְצַד רִיחוֹת הַקֶּפֶה וְהַמְּאָפִים
מִחֲלִיפִים אֶת הַשְּׁעוֹנִים הַמְּעוֹרְרִים
וּבֵין הַקְּלִינְטִים יֵשׁ גַּם כְּמָה חֲתוּלִים
שְׁלֵמֵרוֹת חַיֵּי הַרְחוּב הֶפְכוּ מְטַפְחִים
וּבְכָל זֹאת זֶה אֶפְלוּ לֹא רְחוּב אֲמָתִי
בְּרֵאִיָּה קוֹלֶלֶת וְרֵאֵלִית זֶה אֵד וְרַק

מַעְבָּר בֵּין שְׁנֵי רְחוּבוֹת כְּמַעַט רְאִשִׁים
מַעְבָּר שְׂנוֹמְצָא שֵׁם כְּשׁוֹשְׁנָה בֵּין הַחֲכוּכִים
שֵׁם בְּנֵתִיב שְׁבִין זְמַנִּים עֲתִיקִים וּמְאֻבָּקִים
לְבִין עֲכָשׁוּיִים וּמַצְחֻצְחִים הַמַּתְהוּרִים
לְכָרִי מְלוּדֵיהָ אַחַת נְפִלְאָה לְכָרִי סְחָרוֹר חוֹשִׁים
הַמְּתַבְּדָרִים בְּרוּחַ כְּשִׁיעֲרוֹת הַנְּשִׁים וְהַסְטָלְנִים
וְלֹא בְרוּר כְּאֵן מִי יְהוּדִי וּמִי עֲרָבִי
וּמִי הוּא אֶמֶן וּמִי כְּאֵן הוּא סֶתֶם תְּמַהוּנִי
וּמִי כְּאֵן הוּא סְטְרִיט וּמִי מְרַגֵּז אֶת הַהוֹמוֹפּוֹב
(וְאוּלֵי שְׁנֵיהֶם לֹא בְּאִים לוֹ בְּטוֹב)

כִּי זֶה בְּסֵד הַכֹּל מַעְבָּר בֵּין תְּרַבּוּיֹת וְדַתוֹת
לְבִין הַעֲדָפוֹת מִיְנִיּוֹת וְכִלְכָּלִיּוֹת
וְשֵׁם הַתְּחִילָה חִיפָה הָאֲמַתִּית
בֵּין חֲנוּיּוֹת הַסְּפָרִים הַמְּצַהִיבִים, הַמְּשַׁמְשִׁים
דֶּרֶךְ תְּמָרוּרֵי "זְהִירוֹת, יְלָדִים חוֹצִים"
לֹא בְּמַרְפֶּסֶת שֶׁל הַרְצֵל הַמְּזַקֵּן וְגַם לֹא בְּרֻצְעַת הַיָּם
וְשֶׁלֹּא יִסְפְּרוּ לְכֶם סְפוּרִים אֲחֵרִים
שֶׁם הַתְּחִילָה חִיפָה הָאֲמַתִּית

וְגַם הָאֲדָמָה שְׂכָאן לוֹחֶשֶׁת אֶת זֶה הַסּוּד
זוֹ לֹא עִיר נִמְל וּמַפְעֵלִים כִּימִיקְלִים אֶלָּא
מַעְבָּר בֵּין הָאִישִׁי לְבֵאבֵא-אוֹנִיבְרִסְלִי
וְלְמֵרוֹת כָּל הַשְּׁעוּמוֹם וְהַמְּצַב הַסְּטָטִי
בְּרַח' מְסָדָה תְּמִיד יִהְיֶה אָדָם עִם חֲיוֹךְ

כְּשֶׁל חֲצִי יָרַח
שֶׁשֶׁרֶד בְּשַׁעַת אוֹר יוֹם
וְעַכְשָׁיו אֶת הַשְּׁמֵשׁ בְּשָׁמַיִם הוּא מְאַרְח.

"רוד אליעזר צילם אותי במרפסת עם שלט שעליו כתב: 'הידד אני כבר בן 5'; רק התצלום, שפורסם ב'כתובים', מאפשר למספר לזהות את פניו של דוד פוגל בפגישתם הראשונה בתל-אביב. ותמונה משותפת - מדומיינת - של השניים על חוף ימה של העיר, משמשת כחוט המקשר בין הפגישה התל-אביבית לפריזאית. הבן, יותם, ממיר את דפי הכתיבה של האב ואת פעולת הכתיבה הממושכת במצלמה ובפעולה קצרה והחלטית:

"יותם [...] לחץ על כפתור קטן והעולם קפא." בכריכתו הקדמית של הספר מעומתות שתי הטכניקות, הכתיבה והצילום. בחלק העליון מופיעות המילים "אני זוכר", המשמשות כפתיחה לכל קטע וכתחבולה לעורר את הזיכרון, ומתחתן, תצלום יפה ומכמיר לב של שני אחים: הגדול, שלו מוקדש הספר, והצעיר, עורר מנדה-לוי כותב הספר.

אנלוגיות ניגודיות משמשות גם הן כעיקרון מחבר בין קטעי הספר. כאשר משוטט המספר עם בנו ברחובות חיפה, שאינה מוכרת לו, הוא חווה זרות, היעדר פוטנציאל עירור הזיכרון וחוסר יכולת לכתוב, כפי שהוא אומר לבנו: "שום מקום שום מקום [...] לא מתקשר לזיכרון, לפרצוף, לסיפור. אין לי סיפור במקום הזה." אנלוגיה ניגודית נוספת קיימת בין שבעת הפרקים המרכיבים את עיקר הספר לבין פרק הסיום "היום", המורכב משלושים הבהובי הווה, שאינם נפתחים בנוסחה הקבועה שפניה לעבר: "אני זוכר." פרק הסיום מתאר את ההכנות לקראת שנת הלימודים האקדמאית האמורה להיפתח למחרת. מנדה-לוי שבעבר כתב ספרי מחקר אקדמיים והמיר אותם, בספר זה ובקודם לו *מיליון פחות אחת*, בכתיבה אישית-התרשמותית, חוזר ומאשר בחירה זו שלו בפעולת הזיכרון אחרונה בספר זה, והפעם בנפעל, המעידה על היבלעותו המוחלטת בתוכה: "אני נזכר במשפט הפותח את *פרנסוס על גלגלים*: 'אני תוהה אם כל ההשכלה הגבוהה הזאת אינה אלא ערימה של בלבולי מוח'." ♦

אסתי אדיבי-שושן

גברת לסלרוט

אֲנִי מִתְנַצֵּל, גְּבֵרַת לְסֵלְרוֹט*
מֵעוֹלָם לֹא הִתְכַּנַּנְתִּי לְגֵרָם
לְכַתֵּךְ לְהַזִּיל דְּמָעָה
אֲנִי מִתְנַצֵּל עַל כָּל מְהוּמָה
וְעַל כֵּךְ שְׂגַם אֶת הַפְּכֶת כְּאוֹכְהָ
תוֹדָה עַל רְגָעִים טוֹבִים-טוֹבִים
שִׁילְכוּ אֹתִי תְּמִיד, דֶּרֶךְ אֲגַב
לְמֵרוֹת הַמְּרַחֵק מִבֵּיתְךָ וְאִי-הִידִיעָה
צְעִדֶיךָ שֶׁל בֵּיתְךָ עַד־יֵין מִתְחַרְזִים
עִם שְׁלִי
וְהֵם יִמְשִׁיכוּ, וְהֵם יִמְשִׁיכוּ
לְעַד
וְלֹא רַק בְּשִׁירִים

אֲנִי מִתְנַצֵּל גְּבֵרַת לְסֵלְרוֹט וּמוֹדָה לְךָ
שֶׁנִּתְתִּי לִי לְהַרְגִישׁ הַתְּרוֹמָמוֹת עֲלֵאֵית
שֶׁרַק יְלָד שֶׁמְשַׁחֵק בְּנִדְנָה יְכוּל לְהַרְגִישׁ
בְּכָל פֶּעַם שֶׁקָּבַלְתְּ אוֹתִי, שׁוֹב, בְּמַעֲזִין
הַכְּנֶסֶת אוֹרְחִים חֲשֵׁמוֹנָאִית
הַשְּׁמֵשׁ הַקְּלוּשָׁה הַסְּתַנְנָה מִבְּעַד לְעֶרְפֶּל
הַמַּעֲזִיק כְּזִכְרוֹנוֹת וְזְמַנִּים שְׁנִסְחָבִים
בְּזֶקֶן עֵבֶת שֶׁל גְּבֵר. גְּבָרִים וְמָה שֶׁמַּעְבָּר.
אֲגַב, ** אוּלֵי יוֹם אַחַד אֶקְשִׁיב לְסַנְסֵן עֲצוֹתֶיךָ
וְאוֹרִיד אֶת הַזֶּקֶן הַמְּדַבְּלֵל הַמְּקַרְזֵל
וּבְפֶעַם הָרֵאוּשָׁה אֲשַׁחֲרֶךְ
אֲזִיקִים שֶׁל הַרְגָלִים
שְׁבִי מְשַׁרְשִׁים כְּבָר שְׁנַיִם וְיֹתֵר לֹא
וְיֹתֵר לֹא אֶתְגַּלֵּחַ
נֶגֶד כּוּוֹן הַזִּיפִים.

* "I am for REAL"

** אגב בתוך אגב: הספר שהבאת לי מצוין ועל אף שאותו סיימתי הוא עדיין נח ליד מיטתי. כי יש ספרים שאתה פשוט צריך לדעת שהם אליך קרובים, גם אם לא תקרא אותם שוב בחיים.



טייסת שירה

גילי חיימוביץ': אורות נחיתה, ספרי
'עתון 77', 2017, 88 עמ'



הכוסות כל כך יותר
יפות ממני / למרות שאני
הכלה //

בשמלת כלה בגון קלפת
ביצה / היא תואמת את
צבע האפרסק של חתולתי /
יותר משאני תואמת את
בעלי.

וכך גם בהמשך החזקת
בית. גידול הבנות.

נצא לשוט בגונדולה
מערסלת חלב / על המדרכות הצרות, בין
מכשולי פחי הזבל, צואת הפלבים והאופניים / ון
אחר, הרומנטיקה שלנו.

הרבה קפה דרוש כנגד עייפות הזאת, הפיזית
והמנטלית. נדמה שרק כך אפשר להמשיך. כל
אם לילדים קטנים יודעת זאת. כל מה שנותן
כוח. טעם. עוד קפה. עוד סוכר.

בדרך לבית הקפה / מתחת להצפות הקפה והספר
הנגרר אחרי / עקבות הלשון שלנו עוד נקוות
שם.

כך גם בשיר 'המצאת השמחה'

הלכתי ברחובות וקבצתי אהבה / עבורך / וקפה /
עבורי, שאוכל לאוהבך / מבלי שאכל.

אני אוהבת את הריאליה הזאת. איני מאמינה
שיש אשה ואם שאינן שותפות לתחושות
הללו. האוניברסליות הזאת היא המצדיקה את
כתיבת השירה, על החשיפה הרבה שבה. ומתוך
הסיופוס של השגרה מתגלה האלמנט השני,
הקסם שהשירה נותנת, הכוח שבמילים, יכולתן
הפלאית בניסוח העול ולכן ביכולת הנשיאה.
בעמעום השגרה, בהתרוממות ממנה. המשוררת
יודעת ואוהבת להשתעשע במשחקי מילים.

אין תחליף לשנה / אבל תכף המקלחת תנזה
אותך בנשימה עמקה / תחליף חתול / תחליף
סינר, סדין, תנוחה /

תחליפי שד / תחליפי חלב, / תחליפי אותי לשעה /
תחליפי אותי.

וגם -

ההורה או ההורה / גם קופצת על רגל אחת
דרך כל המכשולים / וגם רוקדת הורה על הרגל
שנותרה / אם זה מה שצאצאיה תובעים ממנה /
תובעת תשומת לב / רק כשכבר טובעת.

וגם -

צרעות חם / צרות עלינו / מצרות צעדינו / בגלל
צרת הקור / בצרת אהבה פשטה בינינו / אין לה
כבר צורה / איך נשתק אותה? / ואיך יבוא גשם
שחוק?

עם זאת, יש בשירים לא מעט חזרות נושאויות
וגם חזרות על מילות מפתח בעולמה הפואטי של
חיימוביץ'. מילים כמו בטן, כאב, ילדתי ואחרות

מופיעות לא מעט. החזרותיות
הנושאת והמילולית מעוררת
לעתים תחושת לאות אך גם
משרתת היטב את שנאמר, מדגישה
את העייפות שבחזרה על מעגל
המצבים והתחושות הנלוות להם.

לאורך השגרה ולאורכו של הספר
נפרש מסע ממשי זה החוצה
ארצות בחיפוש (אחר מה?) וכולל
מדינות זרות, ימים ויבשות, ג'ט
לג וחזרה. המסע רקום מתוך מסע
פיזי של הגירה שעברה המשוררת,
מפרש את אורות הנחיתה באופן
נוסף, כשיבה ממרחקים ומתקופה ממושכת של
היעדרות, כלומר מגלות.

ירדתי מנכסי / עליתי ארצה.

עם זאת, המסע "האמיתי" הוא הפנימי, הנפשי.
זה המתקיים בנפש המשוררת כאשר תהיה ובכל
עת, כאשר, כבת זוג, כאם לילדות, ככותבת
וכגוף חי בעולם.

הגוף הגדול והעצוב שלי נע / נד / ואין מנוח /
לא נוח / לו / נע ונד בין יבשות.

וגם -

אני עפה, גבורת על חשאי, / בין המטלות /
חוצה בדידות, יבשות ואגו / כדי לטפל בכך.

מכל התעופות - תקווה ממשית לקראת נחיתה
בשלוש, דבר מה שלם וטוב.

להאסף אל פה התקנה הטובה / פה המעמיסה
סלט לצד חביתה / פה יד, שתאסף אותן הביתה,
תחבר נקדה לקו, אל מטה, אל שנה רחוקה.

גם תקווה לקראת אורות המראה ואורות נחיתה
במובן הארספואטי -

לכי, לכי, בעקבות המלים / גם הגוף יתפך
לאוירודינמי / אוויר חסר משקל דולק / אחר
מלים כבדות משקל / לכי, סעי, תטוסי או תנשמי /
מארצה, מולדתך, בית אביך, שפת אמך / להיות
גוי גדול, ברכה קטנה / לכי, סעי, תטוסי, תתגלגלי
או תנשמי / מחזר בתנועה לאויר מפרך.

הספר אינו מחולק לשערים, שיר נוגע בשיר, דבר
בדבר, נושא בנושא, הכל במשולב. בכל שיר
כשלעצמו ובספר כקורפוס. כמו בחיים, מתחשק
לומר. משחק של איזון בין שמחה לצער, בין יופי
לקושי, בין הרחום למכוער, בין הפנים לחוץ, בין
האמת העירומה ומה שמקובל לומר. חיימוביץ'
לעולם אינה מעגלת פינות. טייסת שירה מדויקת
ואמיצה.

אחרי כל כך הרבה שנות גולה, / אני מגלה, / שאין
חדוש בנשימה.

מאיה ויינברג

חגית חוף: ברכבת לנהריה, הקיבוץ
המאוחד 2017, 62 עמ'

פטריק בן-ישי

דימוי 4

דומה שההבנה מצויה
בְּרוּחַ שְׁבִיץ שְׁנֵי קָוִים מְקַבְּלִים
שֶׁלֹּא יִפְגְּשוּ לְעוֹלָם.

(מתוך הקדמות להגדרות בפואטיקה, ספר בכתובים מאת פטריק בן-ישי).

שיר הוא לא תמיד מופע מתפרץ של רגש, גם במופעים קרים, לכאורה מדעיים שלו, נוכל למצוא בו אוצרות הנוגעים ישירות במהותו העמוקה של המין האנושי. לפי השיר הקצר הזה, ההבנה נבראת במרחב שבין קו לקו. קווים מקבילים הם יציריו של מרחב מלאכותי, דו ממדי, הכפוף לחוקי העולם האאוקלידי. בתור שכאלה – אין להם סיכוי להיפגש. הרווח ביניהם קבוע, ובתוכו נולדת ההבנה. כלום הבנה היא אירוע החייב להתרחש רק על קרקע המחשבה? אופף, שוב יחסים אפלטוניים? ומה עם המפגש הפיזי?

פריחת הלוטם; "לא יודעת להשיב לך משהו מההתחדשות בטבע/ והוא חי אותה בעבורנו", הנחל שלאורך הפואמה הוא כעין חוט אריאדנה שמחבר בין המוטיבים, ובין האבל והחיים:

"אביך מת ועוד נחל איתן מיטשטש בי לאכזב/ מפנה מקום למילים"; "בחוף סערה/ רצון לטבול במימי נחל מפכה"; "מחכה לשוב אל שצף הנחל/ ששואב ממני את צלילתי וזונח אותה בחורשה"; "על גדת הנחל הירוק חפשי/ שורשי הפרא שלו מעמקי טרם היות המילים/ טרם הפסקת לצחוק"; "הנחל שוצף ללא לאות בעיקר בפיתולים/ המעמיקים את הירוק לשלל גוונים"; "בצר לי אני פונה אל שצף הנחל/ הוא המנטור שלי/ מעשיר אחת לשבוע את הידע הפנימי שלי כָּאֵב/ משיב לי פיסות חלום כאח".

הפרק השני של הספר הוא קינה על שירה בנקי שנרצחה במצעד הגאווה בירושלים ועל הפעוט עלי סעד דוואבשה, שניהם נרצחו בידי קנאי דת. גם כאן שירת הקינה יוצאת מאבל ומבקשת בכוח האהבה לקורבנות ובכוח המחאה על מותם, להשיבם אל חיי הזיכרון, אל התודעה שלנו.

ושוב המשוררת עסוקה בשאלת כוח המילים: "צנחתי עם מילות השיר/ ואין קרקעית לדף/ אני רוצה לכתוב אתכם עלי ושירה [...] ונפתחות בי מילים מסותתות/ עגולות/ הופכות למצבה"; "ומתהומות, כמו מכלובים/ טיפסו ועלו מילים/ מוכתמות, מסוכסכות/ התבקשו בי לשיר"; "המילים שלי מתרשלות/ שתיקתי [...] מחיה מילות נביאים".

גם כאן עולה נחיצות המיתוס, מאכזב ככל שיהיה: "ולאן נלך בלי מיתוס/ ולאן נלך בלי חד-פעמיותכם". ספר שיריה השלישי של חגית חוף הוא ספר מרגש ועוצמתי.

רות נצר

"גם המילים שומטות ראשן/ עד שוב ההשראה עמה יצאתי לדרכי טרם שחר"; "המילים [...] מסרבות להיות שקופות/ הן נחלצות/ חומקות/ ממני/ משננות שוב ושוב/ מילות אהבה"; "המילים שהיום מצופפות בתוכן את הלוטם ואת הקטלב לעמודי שש"; "שירי אהבה כבר נשרו מתוכי/ כשלכת עלעלי אפרסק ורדים"; "איך אגלה לך כי ראיתי אותך ואת השירים/ נבראים ממקום אחד"; "אני עומדת בפיתוי/ לא לכסות את עירומך/ באדרת שארגתי משאריות המילים".

המילים, השירים והמטאפורות של השירה ועולם המיתוס והאגדה הם ישות מעורבת:

"עשי משהו עם המילים שהומות סביבי [...] חבל ההצלה שהן משלשלות לעברי/ בדמות מטאפורות או אגדות"; "כשאת היא האביר, הנסיכה, הטירה המכושפת בולעת חרבות מלידה".

המילים הן חלק מהטבע שהתחדשותו המתמדת גם היא משיבת חיים:

"איך אגלה לך כי ראיתי אותך ואת השירים/ נבראים ממקום אחד"; "האור מדייק עצמו מחוץ לקרון הרכבת [...] עד שיפגע במקום/ בו מתקיימת שירה".

גם האהובה היא חלק מהטבע:

מדוע את נושאת מעוף ציפור/ שתיקת מרחבים/ שדה נקצר ועץ נכרת/ במבט קיומי?/ הדיאלוג שלך עם הטבע תופס את זה שבינינו"; "את מתפזרת בין הנופים ובין המילים/ ואני איני יודעת את שורשי/ הותרתי אותם סמוך למקום



הפילוסופית-בלשנית-פסיכואנליטיקנית ג'וליה קריסטבה כותבת כי לאחר מותו של אלוהים נותרה לנו דת אחת: האהבה. חגית חוף היא טרובדורית ששרה שירי אהבה לאהובתה. הפרק הראשון של הספר הוא כעין פואמה רבת פרקים של שירי אהבה שמתקיימים במסע כביכול ברכבת לנהריה. למה נהריה דווקא. לא ברור, הרי זה מסע נפשי. והרי אנחנו כאן בטריטוריה של מטאפורות. בעולם העתיק רווחים סיפורי מסע של גברים שנאבקים בדרך. המסעות המעטים של נשים בעולם העתיק, מאופיינים במוטיב מרכזי שתכליתו הצלת הדמות האהובה. זה המסע שלפנינו.

מסעו של אורפאוס שונה ממסע הגבר המיתולוגי, כיוון שהוא אמן, אמן הנגינה על נבל, וככזה מסעו הוא כמסע הנשי, בבקשו לגאול את האהובה משאול המוות, בכוח האהבה.

הפואמה של חגית חוף היא כמו שירתו של אורפאוס לאהובתו אורידיקה, היא כעין שירת השבעה שמאנית סוגסטיבית כשהמשוררת מבקשת להשיב את נפש האהובה משאול אלה על יתמותה מאביה, מכוח עולם הטבע, השירה המפכה בה נחל שוטף, והוויטאליות של זרימת הנחל, ואולי להשיב אף את נפשה שלה, כדי שכוח האהבה, הטבע והמילים ינצח את המוות. ועל כן אינה יכולה לחדול, כפי שזרימת

הנחל לא תחדל. במובן זה זו שירה אינטימית בין אוהבים, שאנחנו כמציצים בלתי קרואים לתוכה ורק נרמזים עליה מן המטאפורות.

השירה, המילים, הנחל, דימויי הטבע, תנועת המסע, האהבה – הם המעורבים ומשתלבים אלה באלה בשירים, כשתנועת השירה ומקצבה חשובים יותר מתוכנה. במובן זה חגית חוף קרובה לרוחה של קריסטבה, שמוזהה בשפה את חשיבותו של ההבט הסמיוטי: של מקצבים, טונים, תחושות, של שפה תחושתית טרום-סימבולית. שירה כזו "עוברת" על הנפש מתוך ואל טריטוריות ראשוניות לא מודעות, שאינן מתבקשות להתנסח בהגדרות מובנות.

זו שירה נשית מאוד; הן בשל מרכיב האהבה המרכזי בה, הן בשל הקשר הבלתי אמצעי עם הטבע, הן בשל האסוציאטיביות והן בשל המרכזיות של הרגש.

זו שירה שיש בה אמונה באהבה ובמילים. ואולי היא מייצרת את האמונה בה דרך השירה, שלכן נהיית הכרחית כל כך:

"סבירות נמוכה מאוד"

דן פלג: מי שישרוד יספר! מבט אישי על מלחמת יום הכיפורים, אסטרונום 312, עמ' 2017

ספרו של רופא הנשים והמילד דן פלג הוא ספר מעניין, כתוב היטב ומשלב את הסיפור האישי עם סיפור כללי יותר - המעוזים במלחמת יום הכיפורים: הרצינוג להקמתם, תפקודם במלחמה, שאלת פינויים, וסיפור השבי של חייליהם, כשבמוקד ניצב מעוז "מפצח", שבו שירת פלג כרופא.

הספר מכיל רשימה ביבליוגרפית סבירה וכן תצלומים, קטעי עיתונות, מפות וגם מכתבי ילדים. הוא מסופר כרונולוגית בשישה שערים: הגיוס, המלחמה, השבי, החזרה הביתה, אחרי המלחמה, וסיפור הנופלים.

הכתיבה משלבת תיאורים דרמטיים, בייחוד בכל הקשור להכנות המצרים לצליחה, כמו גם הומור, למשל ביחס ל"עוגת הארבעה": זאת העוגה של הארוחה המפסקת שזכתה לכינוי "משום שאכילתה חייבה נוכחות ארבעה חיילים. האחד אוכל, שניים טופחים לו על הגב כשהוא נחנק מהעוגה, והרביעי רץ להביא מים" (עמ' 56).

שאננות טרם המלחמה, תפיסות יסוד שגויות והסברת העובדות המתגלות כתרגיל הסתיימו בצליחת התעלה והשמדת רוב כוח הטנקים, ומה שהיה אמור להיות הגנה גמישה ואפקטיבית, הפך למלחמת הישרדות של כוחות קטנים מול כתישה אינטנסיבית.

המחבר - ששירת במילואים, עבר תחילה השתלמות, וקיבל עם רופאים אחרים תדריך מפורט על התעלה. לשאלת הרופא ד"ר זלמן וינטראוב "אבל איך יוכלו המעוזים להגיב אם המצרים יעזו בכל זאת לחצות את התעלה?" השיב קצין המבצעים של אוגדת סיני בזלזול שאנן: "כל אחד ומקצועו, אתה צריך להבין", ובעודו מורה על המפה הוסיף: "התעוזים נמצאים במרחק של עשר דקות דהירת טנקים מהמעוזים. כל חדירה מצרית תזכה לתגובה קשה מצדנו. ננפנף את המצרים [...] המעוזים הם חלק ממערך הגנה הקשיחה על קו המים [...] עם זאת, הסבירות לפעולה התקפית בזמן הקרוב נמוכה מאוד" (עמ' 19-20). אגב, שעתיים לאחר ההתקפה המצרית נותרו בכל הגזרה רק שישה טנקים שמישים, מה שהוביל גם לפקודת ההינתקות מן המעוזים ונסיגה לקו התעוזים.

הדרמטיות נמצאת כבר בפרטים הקטנים ובמידע על ההתרחשויות בטרם מלחמה. ב-27.9.73 החלו התצפיתנים ב"מפצח" ובמעוזים האחרים לדווח על תנועה ערה בצד המצרי. התצפיתן הערני ביותר היה אהוד חנוך, שהיה "ספץ בזה", מעיד עליו מפקד המעוז. "ניתן להבחין בשלושה צירי תנועה עיקריים ממערב לתעלה [...] בשלושתם

נצפתה תנועה ערה של ציוד לחימה מכל הסוגים, שזרם ללא הרף לכיוון התעלה". בעקבות דיווחים אלו ואחרים שהגיעו לאוזניו של קצין המודיעין הפיקודי, הוא הורה לתצפיתן החרוץ נחיצות להימנע להבא מלעלות על מגדל התצפית! (עמ' 37). לא רק זאת, הוא אף איים להעמידו לדין על הפרת פקודה. אך חנוך לא נשמע לפקודות, המשיך בדיווח, ובעזרת ציוד לראיית לילה אף זיהה ציוד גישור, טילים וטנקי טי-62.

היחס למידע המודיעיני שעבר דרך הפילטר, גרס שמדובר בתרגיל צבאי מצרי "תחריר-41", אולם מעניין לציין כי כבר בגיחת צילום מעל גורת התעלה ב-4.10.73, הוסק [...] בכירור שהצבא המצרי נמצא בהיערכות חירום שדוגמתה לא איתרנו אף פעם" (עמ' 42).

כשמדברים על מעוזים, יש להביא בחשבון גם את קטנות הכוח שבהם מעצם היותם גוף תצפית שלא נועד לבלית התקפה מצרית. ב"מפצח" היו 28 חיילים, 18 מהם השתייכו לגדוד 904 של הנח"ל. בנוסף היו שני מעוזים מדוללים: מפצח א' ומפצח ב', שאכלסו מדי יום שני חיילים ומש"ק,

שעם רדת הלילה חזרו למעוז הראשי, מפצח ג'.

אחד הדיונים הכאובים העולים בספר הוא סיפור אי-פינוי המעוזים, לאור זאת שהיה חלון של זמן לבצעו, חלון אשר לא נוצל, וההתייחסות העיקרית אליו מובאת בהערת שוליים, ובה בעיקר עדות סא"ל עמנואל סקל, מפקד גדוד הטנקים שבגזרה (עמ' 297-301).

כתלמיד בית-ספר אני זוכר את התדהמה כאשר חיילי צה"ל, גיבורי מלחמת ששת הימים, נפלו בשבי המצרי והסורי. וכך כתב פלג על הטראומה האישית שלו: "אנו הולכים בתעלה לעבר היציאה מהמעוז. ידינו מורמות לאות כניעה. המצרים, שכורי ניצחון, עומדים על שפת התעלה, מכים בנו בקתות רוביהם וכל מה שנקרה לידיהם. הידיים המורמות שלי מנסות להגן על ראשי, אבל ללא הצלחה" (עמ' 74).

יריעה לא קטנה מקדיש המחבר לסקירת טראומת השבי שלו עצמו, בפרק י"ב שכותרתו "הילטון" קהיר - צ'ק אין". הוא גם סוקר הפעולות שנעשו בארץ להחזרת השבויים, מספר על ביקורו במוזיאון מלחמת יום הכיפורים בקהיר, מביא מידע נוסף על חציית התעלה, וכן מכתבי וציורי ילדים בנושא השבי (עמ' 177-184); וכן, מספק מידע מפורט על כל אחד מששת נופלי המעוז (עמ' 251-255).

אחד הסיפורים המעניינים במיוחד, שלא זכה לפרסום רב עד כה, הוא סיפור על אודות סרבנות בעת המלחמה. מלבד אחד הנופלים, שמאי-

שלמה ינקו, ששהה במעוז מפצח "במסגרת חוליה טכנית שנשלחה למעוז, ונלחם יחד עם חבריו במעוז עד שנפגע ונהרג" (עמ' 253); בנוסף על ינקו היו במעוז עוד שני מכונאים, אשר ב-6.10 נשלחו למפצח ג', לתקן זחלים ששימש למשימות סיוע. עקב הסיכון הכרוך בעזיבת המעוז בצהרי יום כיפור, הם קיבלו הוראה ממפקד המעוז, סגן רפי אלדן, להישאר בו ולא לחזור למעוז האם. במוצאי יום כיפור פנה סמל המעוז, ראובן עזרואל וביקש מהם סיוע בהוצאת תחמושת מהבונקר, פעולה שחייבה הליכה בשטח חשוף לאש. השניים סירבו. כאשר



בסופו של דבר השתכנעו לצאת מן הבונקר, נחת פגז (במרחק ניכר מהבונקר) והשניים חזרו בהם והחליטו שלא להיענות לפקודת סמל המעוז. למחרת בבוקר הורה להם מפקד המעוז לצאת מן הבונקר ולסייע באיוש העמדות. "השניים סירבו בכל תוקף. באותה שעה שרר שקט יחסי בגזרה. בהמשך אותו יום סירבו לשמור על פתחי הבונקר, לחלק תחמושת, להימצא בתצפית או לסייע בכל דרך שהיא להגנת המעוז..." במשפט

שנערך ציין לזכותו של אחד הנאשמים התובע שבשעות הבוקר של "היום השלישי למלחמה... הסכים (אחד) לחלק תחמושת ומזון לחיילים בעמדות [...] שני (האחרים) העירו בשבועה שלא היה להם כל ניסיון קרבי, והם נקלעו במפתיע למצב מלחמה, שהיכה אותם בהלם. על רקע זה טענו, שאינם זוכרים את אשר אירע במעוז" (עמ' 224).

המחבר, שלא הכיר השניים ונמנע מלשפוט אותם, מביא ידיעה מ'מעריב' מחודש אוקטובר 1974 שזו לשונה: "שבע שנות מאסר והורדה בדרגה מסמל לטוראי, גור אתמול בית הדין צבאי מחוזי מפקוד מרכז על שני סמלים, פרוי השבי המצרי, שהורשעו על פי הודאותיהם בהאשמות של התנהגות מחפירה וסירוב למלא פקודה, בהיותם במעוז נצור במלחמת יום הכיפורים" (עמ' 229).

וכך הסתיימה הפרשה: "רק אחרי שהוגש ערעור על גזר הדין באמצעות עורך הדין אליהו תוסיה כהן, הסכימה מדינת ישראל לשחרר את השניים בתנאי שיאותו לוותר על הערעור ולחתום על מסמך שבו הם מתחייבים בפני המערכת הצבאית שלא לחשוף לעולם כל פרט ולו הקטן ביותר מן הפרשה" (עמ' 227).

ואני תוהה, מדוע? מהי ההצדקה לכך ואת מי ומה זה משרת?

יוסי ברנע

רוני סומק

בלי מילים

(בעקבות "תפקיד השירה" מאת פנטי הולפה)

בין הפרישים השוחים
באוקינוס של הלשון
מסתתר דג קטן ששמו "אהבה".
כמו חייו הוא חוסם מהעולם
את המבול הבא.



גיא לוינסון

הרוח

"הרוח נושבת בחריגים..."
(תקופות השנה, דליה רביקוביץ)

הרוח נשפה בי
עיני נטרקו כהרף
ושקרתי
לי

לכל הסוככים
גדפתי אמת
מבהילת דם
והיא שרטה את פניהם
עד שטפטפו על האספלט
החם

אני בהקתי כשמש
שערי התמלא עלים זהובים
שהסתחררו מן הכביש כלפי מעלה
ועורי חלק
וחף

פתח דבר

מצמוץ שפתיה נאלם
כאבק זכוכית במדבר
כשהיא התרחקה ממני -
נמר צלופן

סוף דבר

רדפתי אחריה אולי שני רחובות
לא היה בזה הרבה
כל אותה העת היא עמדה במקומה בלא נוע
רגליה הצמיחו שרשים
על רצפת האוטובוס

בקצה הנוף
במקום בו האדם נושק לעיר
היא ירדה ונעלמה בבטון
העצב נמס ממנה
והותיר שכל חלזון

בהגיעי אל מקומה האחרון
כונות עיני לא מצאו זכר שפתיה
רק חלון רחוק
ושמש הנצבת בטבורו
שורפת עיני
עד שאניף יד
להגן

"הלילה אנחנו קוראים שירים" עם פרסום שלושת הכרכים של מְלֹחַל שירת מאיר ויזלטיר

לאחרונה כינס מאיר ויזלטיר את שיריו בשלושה כרכים המקיפים 50 שנות יצירה (1959-2009). לרגל פרסום הכרך השלישי הכנתי מילון קצר ותמציתי הנוגע בדרכים שונות בעולמו השירי. הנה הוא לפניכם, חלקי כדרכם של דברים מסוג זה, אבל ערוך בהוקרה לאחד המשוררים המעולים ורבי ההשפעה בשירה העברית החדשה.

אלוהים. דומה שאין בשירה העברית של "דור המדינה" משורר שבא חשבון נוקב יותר עם האלוהות מאשר מאיר ויזלטיר שהמטיר על האל אש וגופרית של דימויים דרוקטיביים-פוגעניים. בשיר 'אדושם', מתוך הספר *קח*, האל הנישא על גב עמו בגלות מדומה ל"מצה שלא נאפתה כל צרכה" ובבית החותם מתואר כך: "וימלוך עליהם, אל בלי שיינים, פני זקנה בלה ועצמות עששות /- אדושם ימלוך מדור לדור, אדושם ימלוך לעולם ועד" (עמ' 79). בשיר 'הו רדו רדו רדו' הים מתואר כ"ממלא את המחבת/ אשר הלחים אלוהים/ להכין בו חביתה" (*דבר אופטימי, עשיית שירים*, עמ' 76). באחד הביטויים היותר מעודנים, בסיום השיר 'תנ"ך בתמונות', באותו הספר "אלוהים/ נעשה המיה/ מסוגנת על-ידי בחור מתקוע או מענתות" (עמ' 107). וכעבור עשר שנים, בספר *מכתבים ושירים אחרים*: "והאל שבדינו אי-פעם, ארץ-אפיים ומהיר-חימה, מאפיר במקום נפלו כמו עץ ישן אכול רימה" (עמ' 67). ומקץ עוד עשור וחצי בספר *שירים איטיים*: "ירושלים, ספסל האבן/ של אלוהים. אבל אלוהים לא יושב שם. על ספסל האבן החיוורת יושב לו/ סוחר קטניות מוסלמי" ('ירושלים 3000', עמ' 41). (וראו בהמשך הערך "דת").

ביאליק. אולי לא הקישור המיידני לשירתו של מאיר ויזלטיר ובכל זאת חלק מיכולת התוכחה, הזעם וההטחה הגיעו אליו משירתו של המשורר הלאומי. כל מי שקורא שורות כמו "אני לחצתי את הידיים הצואות/ בימים שימיני היתה אמת ואמונה/ אני לחצתי את ידי הסרסורים/ והיטבתי פנים למקרקרי הנשמה" או "אין לי מילה להגיד על הקברים/ עכשיו, משמולאו ונסתמו/ היו לי מילים כאשר עמדו ריקים, כאשר רק נסתמנו" (*דבר אופטימי, עשיית שירים*, עמ' 74) לא יכול שלא לחשוב על המנעד של ביאליק. תיאור הכלבים ה"מתרוצצים עם כף יד איש בפה" מנובמבר 1973, ממחזור שירי המספר והזעם על מלחמת יום הכיפורים, מזכיר את הכלבים מ'בעיר ההרעה'. אמנם השפה פחות גבוהה אבל הפנייה הרטורית בלשון רבים אינה מאפשרת טעות: "פרצופכם לא נעם לי מן ההתחלה... עתידותכם נראו לי מפוקפקים... ראיתי איך אתם מזהמים את הסובב בלי מעצור" ('המזבלה בשנת 2000', *מוצא אל הים*, עמ' 51). נראה שאת הזעם של ביאליק מצא ויזלטיר ביתר קלות מאשר את מראות השתייה האחרים, כפי שהתוודה ב*מוצא אל הים*: "לשווא חיפשתי// את הבריכה של ביאליק/ בפרדסים/ סביב נתניה"

(עמ' 57). (על נתניה ראו באותו נ').

גבריות. שירת ויזלטיר על תובנותיה, יצריותה וניסוחיה עולה מגרונן של גבר שנע בין עדינות בנוסח "היא העירה אותי בשתי נשיקות/ על לחיי לפנות בוקר" ('לפנות בוקר', *מאה שירים*, עמ' 30) לגילויי אלימות מינית מחפצנת מסוג "מה אדבה, מה אומר:/ אני רואה כך רק נדן אחד/ שניתן לנעוץ בו דגל" ('מחשבת קיט', *דבר אופטימי, עשיית שירים*, עמ' 16). אזור החלציים הגברי והאקט המיני העילאי או הנחות נזכרים שוב ושוב בין אם בשיר הומוריסטי-נקמני כמו 'חרוזים: אני מבזבז': "הבחורה שכתבתי לה שיר/ מזויינת עכשיו עם חזיר" (*קח*, עמ' 95) או בשורות טרגיות-הגותיות כמו "הו זקפה מרוסקת/ של הרוח שהיה לבשר שהיה לרוח" ('המ.כ.ש.', *מוצא אל הים*, עמ' 29). ויזלטיר מציע לקוראים ארוטיקה זכרית מודרניסטית-אורבאנית הקרובה ברוחה לימינו. הוא אחראי לכמה מתיאורי המשגל והבתר-משגל המעודנים ביותר אך גם לכמה מרגעי הרחייה המינית כמו ב'סונטה, שדי הקוקסינל' שם מתואר המין בחצר התל-אביבית כך: "ובה [בחצר] נמכר לחלוח של קירבה, למוץ בסתר משהו חמים /- את שדי הקוקסינל המולחמים" (*מכתבים ושירים אחרים*, עמ' 99).

דת. חשבון ארוך יש לויזלטיר עם הדת ועם הדתיים. בכל תקופות יצירתו אפשר למצוא שירים שתוקפים את הדת כמו גם את נציגיה באופן חזיתי, אלים ובלתי מתפשר. בין אם בהטחה בנוסח "ורק הדת, כטענת אפולונו/ שומרת על טריות של סטיק-חזיר" ('סונטה ליום-הולדת', *קח*, עמ' 62) או כמו בשיר המעולה 'משאלה' מאותו הספר, שבו מתואר האופן שבו היה רוצה להיקבר בידי ידידיו ולא בידי נציגי הממסד הדתי. כאן מגיעים הדברים לכמה מתיאורי המשטמה הקיצוניים כלפי אנשי חברה קדישא שהם "העורבים השחורים/ המטלטלים פגרים אֵלֵי קברים" או נבלים המטרטרים את המריצה שעליה נח המת במסילת כורכה, מברכים את "ברכות הפיגולים" ומקיימים "את פרכת הגולל עם פרכת הקריעה" (שם, עמ' 29). דומה שעם השנים לא התרככה גישה זו והמשורר נשאר נאמן לעצמו כמשוררה הגדול של הכפירה.

השפעות. מניין בא ויזלטיר אל סגנונו האישי? הזכרתי כבר את ביאליק אולם בשירה העברית שקדמה לו ניכר כי יצא, בין השאר, מירכם של אבידן הקובור-פוטוריסטי-אורבאני ה"אלים" ושל זך אורח-העולם-הגדול ה"מעורן". אפשר לצטט עשרות שורות, דימויים וחרוזים אבל הדברים ידועים. נוסף לזה עמקות פוליטית-חברתית-קיומית מבית מדרשו של אודן ומורבידיות מהולה באהבת ותיעוב חיי הכרך בנוסח בודלר (משוררים שאת הקרבה אליהם חשף, בין השאר, בתרגומיו שנכללו בספר *פגימות*) והתמונה מתבהרת. בתורה השפיעה שירת ויזלטיר על עשרות משוררים בישראל. אפילו קודמיו כמו אבות ישורון ואורי ברנשטיין לקחו אותה בחשבון בשירתם משנות השבעים ואילך. רבים מאלה שבאו אחריו נטלו ממנה נימות, מוטיבים, דימויים, נושאים או סמלים, חלקם מתוך אנטי תיזה ומרידה ברכיבים שונים של עולמה או לשונה. בין השמות אפשר למנות את רוני סומק, יצחק לאור, יוסף שרון, מרדכי גלילי, דן ערמון, אלון אלטרס, אלי הירש, רובי שונברגר, חזי לסקלי, יוחאי אופנהיימר, כותב שורות אלה ורבים אחרים. מטבע הדברים שירתו הגברית הקימה לעצמה יותר ממשיכים מממשיכות, אם כי גם משוררות כמאיה בז'רנו, אפרת מישורי, חגית גרוסמן ואחרות למדו ממנה אי-אלו דברים.

ולך. בין הדברים הרבים שנאמרו ונכתבו על הקשר בין מאיר ויזלטיר ליונה וולך יש עובדות כהווייתן וגם אי-דיוקים ושיבושים. שני יוצרים טוטאליים שונים מאוד בחוויותיהם, במחשבתם על העולם, על אנשים, על שירים ועל לשון השירה. ועם זאת, שניים שיתמות המלחמה נגסה בעולמם. ויזלטיר איבד את אביו ששרת בצבא האדום בלנינגרד



מאיר ויזלטיר, צילמה חגית גרוסמן

בתקופת מלחמה השנייה. וולך איבדה את אביה במלחמת העצמאות. אין עוררין על כך שבלי שניהם השירה העברית של חמישים השנים האחרונות היתה נראית אחרת לגמרי. על היחס המיוחד שהגה לה ויזלטיר במשך כל השנים יעידו שני שירים שהקדיש לה בהפרש של עשורים. הראשון 'לראות הקלו המים' מתוך קצ עם ההקדשה הנרגשת "ל.י. באהבה תמיד" וכעבור עשרים שנה בספר מחסן השיר 'הו', שהוגדר בידי מחברו במילים "במקום רצוניה" והוא, כך נדמה, לועג לביוגרפיה שחיבר יגאל סרנה על יונה וולך: "אני/ קורא בספרו של הבחור/ הוא מסתכל בך, כמו אחרים לפניו/ במשקפי מיקי מאוז, בעיני עגל. לא/ שאת יוצאת רע. את לא/ יוצאת בכלל. שומדבר לא יוצא" (מחסן, עמ' 102).

יתמות. כפי שהזכרתי לעיל, כרבים מבני דורו ומאלה שקדמו להם - רביקוביץ וזך, וולך והורביץ - גם ויזלטיר יתום מאב. בניגוד לרביקוביץ ולהורביץ הנושא הזה לא תפס מקום מרכזי במכלול יצירתו (אולי בגלל שלא היה לו זיכרון ממשי מאביו) אם כי בוודאי השפיע על ראיית העולם שלו. דמותו של האב מבליחה בדיוקן רב-עוצמה בשיר על אמו 'ראיסה מרקופנה': "אני רואה את אחיותי בוהות/ אחרנית אל עבר חייהן/ שלא עברו בטוב/ שתי אחיות בכירות הן, אך אבי/ הביט מעל לראשיהן, ייחל לָבֶן/ וכשנולד הבן רקד אבי כמו דוב/ אבל ריקוד רוסי. היה איש טוב, נאף קצת ועבד הרבה, אהב/ לרקוד, לשמוע תקליטים וקצת משקה/ אך כשגויס אמר בקול מוכה/ שלא ישוב. נכון." (מאה שירים, עמ' 70-71).

כמיהה. כידוע, שירת ויזלטיר מתרחקת ככל האפשר מרגשנות. אבל יש שהכמיהות חזקות מכל צחיחות שתכפה עליהן היד הכותבת. הדבר ניכר בעיקר בכל הנוגע לנופי ילדות. שם תיאורי הטבע היפים מהולים בתמימות ובארוס ומגיעים לקצה העדינות השירית. הנה הכיסופים אל העבר בשיר החותם את המחזור 'שלוש סונטות מנוף ילדות' מתוך **מכתבים ושירים אחרים** (וראו בהמשך באות ס'): "מרוץ רגלייך הקלות בחול/ המלובן, לפני שלושים שנה/ הרקיד את סודותי, הזמן שינה/ אותך ודאי ללא הכר. לשאול/ מה הם חייך, איפה את היום/ לא יעלה על דעתי המנוסה/ הן גם אני מין בהמת-משא, אני מכיר את גזר חיינו האיום/ אך די שאעצום את שתי עיני/ ברגע מכוון ולא-צפוי/ החול אופף אותי, צח ואפור/ ואת, צוחקת לכברות רעיוני/ רצה אלי, כמו אין הזמן כפוי/ עלינו כלל, והטירוף שפוי" (עמ' 93).

לבנון. את מלחמת לבנון הראשונה ניבא ויזלטיר בשירו הנודע 'המשך יבוא' מתוך הספר **מוצא אל הים**. שיר פוליטי מן ה-2 באפריל 1978 שנכתב במהלך מבצע "ליטני", הפלישה הישראלית הראשונה ללבנון. הוא מתחיל בשורה הפסקנית: "המלחמה היא המשכה של המדיניות" ומסתיים בנבואה שהגשימה את עצמה ארבע שנים מאוחר יותר: "במלחמה שכונתה בצירוף האוקסימורוני 'מלחמת שלום הגליל': 'השירה היא היפוכה של האמירה, בדרום הלבנון וגם בגליל העליון/ על כן הנאמר כמו לא נאמר/ ועוד נצא למלחמה בלבנון" (עמ' 56). ואכן יצאנו ונפגענו. בהמשך יקדיש המשורר כמה משיריו הפוליטיים החזקים ביותר ל"נפלאותיה" של המלחמה הנואלת הזאת ובראשם החטיבה רבת העוצמה "בעד ונגד" בספר **מכתבים ושירים אחרים**.

מכלול שירים. לא "מבחר", לא "מבחר וחדשים", לא "השירים", לא "כל שירי", לא "כל השירים עד כה". אף לא כל נוסח אחר שמקובל

זיון. אחת המילים השנואות עלי בדיבור העברי, קל וחומר בשירה. כמעט שאי אפשר לצאת ב"כבוד" משיר שמופיע בו השורש ז.י.ג. אבל יש גם יוצאי דופן. כמו 'ארון מנוחה' של אבות ישורון וכמו השיר הבא של ויזלטיר, שמחליף את הרומנטיקה של חליפת מכתבים מלאת כיסופים באנטי-רומנטיות בת זמננו: "'הזיון שלנו', אמרה/ כאילו/ 'הילד שלנו' וברור// כי בנעימה הנכונה של צירוף המילים/ הובלעה להפליא הגדרה מדויקת/ הווה אומר, מצב של בני-אדם/ עם זיכרון אחד של זיון אחד/ במקום צרור מכתבים הדוק בגומי" (2 nudes, דבר אופטימי, עשיית שירים, עמ' 102). בשיריו המאוחרים השורש ז.י.ג. לא כל-כך עובר (ראו למשל באחרים משירי **מחסן**). ובכל זאת, גם ויזלטיר נזקק למכתבים ולא היה מוכן לוותר עליהם כפי שמלמדת חטיבת השירים המופתית שפותחת את **מכתבים ושירים אחרים**, מפסגות יצירתו השירית.

חומריות. שירת ויזלטיר מלאה בחומרי העולם ובעיסוק חומרי מתמיד במחזורי החיים ובכלייהם. "להקיש חומרים זה בזה ולהאזין/ למצלול קולות ולהקשיב" או "חנך את עצמך/ אל תוך החומר של העולם" (מוצא אל הים, עמ' 59). חומרים עירוניים כמו רחובות, אוטובוסים, מוניות, רשתות חשמל, גשרים, בניינים, בודקה, תקרות, מנורות; חומרים ימיים כמו אוניות, ספינות, הים התיכון, גלים, סירנות; וחומרים מתחום הטבע - פרדסים, ברושים, חרובים, ציפורים, אדמה חרוכת קיץ - מנכיחים את השירים בחיינו, כמו פיסת נוף חד-פעמית, כמו חלקת נדל"ן גדולה שאי-אפשר לעקוף. ב'סונטה: מודרניסט' בספר **מרודים וסונטות** נפתח דיוקנו של המשורר בתיאור מקומו בין חומרי העולם: "המאובנים בשרה האבנים/ כבר לא זוכרים דבר. רק הפוסע/ בין החתחתים, רק איש הדם החם/ סוקר אותם בעיני בשר" (עמ' 92).

טובים. גם בקריאה בפעם המי יודע כמה השירים הללו, שנכתבו בחלקם לפני עשרות שנים, טובים כביום היכתבם. משהו בנימתם האנטי-רגשנית, בדימויים הגשמיים, במקצביהם הלא מתייפיים מחזיק מעמה. הברזל איננו מחליד. הבטון איננו נגס. כאילו המשורר ציווה על עצמו לעמוד במבחני הקשיחות שעליהם כתב בשירו הנודע 'קח'. רבים מהם שומרים על רעננות ועל רצינות, אולי מסוג זאת שבה פותח השיר 'אדם חייב': "אדם חייב לדעת שהוא חי ברצינות, כלומר/ המוות ישיגנו" (דבר אופטימי, עשיית שירים, עמ' 113). השירים כדרכם מתנגדים למוות. פחות מבוועתים מפניו מאלה של אבירן, הרבה פחות מעורנים מאלה של זך. משהו בילד היתום, המהגר שגדל בסביבה זרה וקשה, הפך אותם לאגרוף. אם אצל עמיחי "גם האגרוף היה פעם כף יד פתוחה ואצבעות" דומה שוויזלטיר הגיח לעולם כשאגרופיו קפוצים בכוח.

יותר ממספר המילים/ בשירי, כולן/ אולי רק מחשבות/ חלפו בי יותר", (עמ' 34). טוב שאחת מן המחשבות הללו כמו גם אירוע בריאותי הביאו אותו להפסיק לעשן.

פוליטי ויזלטיר הוא מהמשוררים היותר פוליטיים שקמו לשירה העברית החדשה. אריה סיון העדיף לקרוא לזה "מעורבים" ודומני שצדק. בניגוד לוולך והורביץ, שחיו בארץ אבל קורוניה ואירועיה לא מצאו הד יסיר ביצירתם, אצל ויזלטיר אין אירוע היסטורי - יהודי, עברי או ישראלי - שלא זכה לביטוי הולם. חורבן, גלות, הגירה, שואה, מלחמות ישראל, פיגועים, כיבוש, גירוש, אינתיפאדה, הסתה, צביעות ממסדית, אדישות, כוחנות. ויזלטיר כתב על כל האירועים וכל התחושות. תמיד הגיב בעוצמה



רוני סומק; מאיר ויזלטיר, אוסף מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית

ובועם, ביקר, ניתח באזמל חז, האיר פינות אפלות והתרע על עוולות. תמיד בניסוחים חד-פעמיים שנחקקים בזיכרון ואינם מרפים: "אשוויץ, שמעתי שאת במורה" (מאה שירים, עמ' 61); "שנתיים לפני החורבן/ לא קראו לחורבן חורבן/ שנתיים לפני השואה/ לא היה לה שם" (מלים, קח, עמ' 82); "אם לא תהיה ירושלים, מה יעשו בשיר על ירושלים?" (שיר על ירושלים, קח, עמ' 83); "איך לי מילה להגיד על הקברים/ עכשיו, משמולאו ונסתמו", "הרדיו אומר קדיש, ופרנסי ציבור נוסעים/ מהלוויה להלוויה/ בהספדים ממונעים, בנאומו זעם להרעים/ ולחשל העויה" (דבר אופטימי, עשיית שירים, עמ' 74; עמ' 54). זה רק חלק קטן ממצאי שהוטבע עמוק בתודעתם של קוראים וכותבים רבים.

ציונות. האם יצירתו של ויזלטיר, חתן פרס ישראל, היא אנטי-ציונית או פוסט-ציונית, שואלים את עצמם קוראים מסויימים. תלוי איזה שיר נדובב. יש שיביאו כראיה את השיר על שחרורה של טלי פחיתה: "בוקר טוב לך אחותנו, שרות ציפורים בשמי רמלה: גם את התעופפת על כנפי הדחפים/ למלט שביב חיים בארץ המוות, שרות ציפורים בשמי רמלה" (מרודים וסונטות, עמ' 82). ואחרי ציטוטו יוסיפו עשרות שורות ושירים שבהם המשורר נוגח בתפיסה המקדשת את המולדת, את סמליה, את הכיבוש, את מחנה הימין, את ברונת המלחמות ועוד. אבל באותו הספר עצמו מופיע, למשל, השיר 'עוד סיפור על תל אביב' הסוקר את מצבן של ערי אירופה בשנות מלחמת העולם השנייה ומיד לאחריה. השיר נחתם בתיאור העובדתי הבא: "בשנים ההן/ תל אביב הכה קטנה/ הכה פזורה, המנוקדת ככברה/ היתה גדולה בהרבה/ ממידותיה הארציות, גדולה מאי-פעם, היתה/ כרך אידיאלי בזעיר-אנפין/ ועיר שמחה ליהודים, לב פועם של חיים שניצלו ותקווה" (מרודים וסונטות, עמ' 31). כמובן שאין זה המנחן ציוני והתיאורים אינם חוגגים את ימי טרום המדינה, את ההעפלה וההקמה כמו בעידן היונה של אלתרמן, שאיתו יש לוויזלטיר כמה ויכוחים עקרוניים. עם זאת, הרי לכאן הגיע גם הפליט ויזלטיר וכאן קבע את מושבו. לכאן הוא שב מאנגליה, מאמריקה ומיפן וכאן הוא כותב את אהבתו הביקורתית-מיוסרת לתל-אביב עירו ולשאר אנשים ומקומות בישראל.

קח. הספר מ-1973 שבו נפתחו שנות השבעים בשירת ויזלטיר והחטיבה העצמאית, המובהקת והפורייה עד מאוד של יצירתו. לא עוד התחלות מהבהבות של בן ה-20 פלוס אלא פרישת כנפיים מרשימה של משורר בראשית שנות ה-30 לחייו. ובראש הדברים השיר הארספואטי המאתגר שנתן לספר את שמו, שיר שהפליאה לבצע להקת "כנסיית השכל" באלבום הבכורה שלה *קח שירים* (1994). ולצדו שירים נוספים שהפכו זה כבר לחלק מן הקאנון של השירה העברית ב'דור המדינה' - 'מזג אויר 2', מהיפים בשירי תל-אביב; 'אחאב', המתאר בפלסטיות

בעשרים השנים האחרונות על המקבצים והמכנסים את כל שירתם בחייהם או על מי שמקבץ אותה אחרי מות המחברים. גם בסוגיה זו ויזלטיר חייב ללכת בדרך משלו. לבחור מילה בעל גוון טכני ואנטי-פיוטי. כמו "מחסן", כמו "עשיית שירים". ובפונט עצום יחסית לכריכת הספר. שייראה למרחקים, כמו דמותו הגבוהה של המשורר שלפתע נגלית בתפארת רעמת השיבה בשדרות רוטשילד או באלנבי, בלב הטריטוריה שכה היטיב להגדיר בשיריו.

נתניה. 'רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מוחלטת' כתב שמעון ארף בשירו 'שדרות'. מאיר ויזלטיר הקדים אותו בעשרות שנים כשחיבר את אחד משירי הילדות-נערו-התבגרות-האהובים עלי בשירה העברית. גם שירו קשור למקום כזה, שנדמה חסר אהבה עד שקוראים את שורותיו. הכוונה ל'כאן, בנתניה', שנדפס לראשונה ב"סקיצות ביוגרפיות" במאה שירים. כותרת השיר היא גם תחילתו ויש לקרוא אותו ברצף, החל בכותרת: "כאן, בנתניה/ זממנו את עתידנו, העיר הצעירה/ היתה זקנה דיה בשבילנו/ עשינו חשבון, כשנולדנו היתה בת שבע-עשרה/ היא יכלה להיות אִמְנוּ// היינו תנכיים, היינו קארלמאים/ בשבתות נדדנו בגבעות החול צפונה/ על צוקי הים/ סולם חלום קרקר עד ראש מגדל המים/ אמיצים עלינו, אמיצים/ על גליל הבטון הלוהט/ לכסנו מבט אל הים/ צעקנו בדממת השבת// צעקות כמנשרים ממוסוים/ צעקות על הקוצים החרוכים/ צעקות על השכונות הנמות/ מהבילות, לא יודעות מהחיים" (עמ' 72). הביטוי הסלנגי הדו-משמעי שמסיים את השיר תמיד לופת את לבי.

סונטות. ויזלטיר הוא אחד מכותבי הסונטות המחוננים והפוריים בשירה העברית החדשה. אחרי עמיחי ואבירן ודליה רביקוביץ ומשה דור ובן-ציון תומר הדגם הזה לא נעלם. אצל ויזלטיר הוא עבר שעות נוספות בכל נושא אפשרי וברבים מספריו. בשירי אהבה ומין (למשל, 'סונטה פיגומית' מתוך *דבר אופטימי, עשיית שירים*, או 'עוד ס' שקספירית' - 'אמרי נא לי, פרחינה עדינה' - הסקסיסטי-הומוריסטי מתוך *מוצא אל הים*); בשירי געגוע לנופי עבר (הזכרתי לעיל את הסונטות מנופי הילדות); בשירה הפוליטית (למשל, 'סונטה נגד המדובבים את הדם השפוף' מתוך *מכתבים ושירים אחרים*), בשירי קינה ומספר (למשל, 'סונטה אחרת' *במכתבים ושירים אחרים* או 'אפריל חדש, ושוב הקיץ: סונטות על התפלות שבגלגול שיחה עם המתים' מתוך *מחסן*) ועוד ועוד עד לספרים האחרונים. כמו כן חביבים עליו גם מכלולי סונטות, על פי רוב בצורת טריפטך, צורות המשמרות מהות בעולם מתפרק.

עישון. עשרות שנים של עישון זלגו מניה וביה גם לטקסטים רבים (ככמה תצלומים אפשר היה לתפוס את ויזלטיר בלא סיגריה בין אצבעותיו הארוכות או בזווית הפה?) ספק אם יש משורר עברי שהרבה לעסוק כמותו בפעילות הטריויאלית-התמכרותית הזאת: "... ישבו ויעשנו/ סיגריה במחיצת בשירי ודמותי" ('משאלה', קח, עמ' 29); "אתן לך סיגריה או מסרק" (על המשמר, קח, עמ' 26); "הפסקת עישון היא שלב בשיבה אל עישון/ להשחיר את הקיץ, לישון בימים ולעשן בלילות" (מחשבות אדמה בזרמת קיץ, מוצא אל הים, עמ' 10). השדה הסמנטי הזה פולש גם לתחומים אחרים כמו זה הארספואטי: "מילים כגפוררים שרופים מלוא קופסאות המוח" (מכתם תיאולוגי, קח, עמ' 72). והנה מחשבה מפחידה-משעשעת המופיעה בחלקו השני של 'שיר אחרון' *בשירים איטיים*: "עשיית חשבון: בימי חיי/ יותר מ-400,000 סיגריות. הרבה יותר/ מכל הנשיקות שנתתי/ גם קיבלתי מעודי, יותר מלחיצות היד, יותר מן הקילומטרו' שעשיתי/ ביבשה, בים ובאוויר/

הטקסט

אי נעימות / תרבות

הטקסט הוא כל מה שאני זוכר היום. הטקסט ושמי. הומרוס, אומרים לי ידידי הבאים לבקר, ספר לנו על השנים המפלאות, המהללות עם חבריך המתים כשעוד היו מלאי חיים ותאוה, ספר על המקומות הרחוקים, על טלטולי ההפלגות, על הנשים היפהפיות באיי הים, וגם בנות המקום – על כל המראות שנגלו לעיניך לפני בא העורן.

אבל אני כבר יכול לספר להם רק את הטקסט. רוצים לשמע שוב על הקיקלופים ועל שירת הסירנות? או אולי על שיחתו של אודיסאוס עם אבמיוס, רועה החזירים הנעלה, שדבר פחכם באדם? אגולל כל פרשה שחשקה בה נפשכם, כל שיר באודיסאה.

אך את הטקסט יוכלו לקרא מתוך הדר, אם יתחשק להם. לכך אין הם צריכים אותי – יקו רפה, עור, שזכרונו בוגד בו.

וטולסטוי הזקן צדק כמוכן. יש משהו מבחיל בהתענגות התרבותית על התרבות בטרקלינים מעצבים ביד אמן לעשירונים העליונים האנינים.

ובלילות ארכים בערים הגדולות בכרכים המשתרעים למרחקים מהבילים, במצודות רפואה מתנשאות בקררות חננית, מוארות להפליא בלי הפוגה, אנשים חיים נאנחים רועדים מתשוקה מתעטפים בפחד המות.

מתוך ספרו הבא של מאיר ויזלטיר, האדם הנדף, העתיד לצאת לאור באביב 2018

(סונטה מוארכת במות יצחק דנציגר, 'מוצא אל הים, עמ' 37). וגם "חלודת הגדרות בעפר הצרוב... נשאנו על גבינו/ חמסין כשאת סירה קלה/ חמסינים רבים נשאנו על רוותנו" (תזכיר צורני, דבר אופטימי, עשיית שירים, עמ' 24).

תל-אביב. ויזלטיר הוא אחד הגדולים באוהביה בדורות שאחרי אלתרמן. ועם זאת, גם הנוקב במבקריה. פעם שמרתי על בחינת מתכונת בתיכון עירוני ד' בעיר שבו אני מלמד כרבע מאה. ניגשתי אל הקיר שעליו נתלה לוח שנה שנערך לרגל חגיגות המאה להיווסדה של העיר. רצה המקרה שהלוח היה פתוח בשיר 'יש לי סימפטיה' מתוך 'שרטוטים תל-אביביים' (דבר אופטימי, עשיית שירים). וראה זה פלא. כבמעשה קסמים כל השורות הביקורתיות על העיר ועל יושביה נעלמו כלא היו ונשארו רק עם ה"יש לי סימפטיה" הממותן. כאילו שוויזלטיר מסוגל לאהוב את עירו מבלי להטיח בה. לחמול עליה מבלי לחבוט בה. ומה היו עושים עורכי לוח השנה עם שורות אלימות כמו בשיר המוקדם 'מזג האוויר' שבו תל-אביב מדומה ל"אשה שהטילוה בבגדיה לאמבט/ בריונים עשו לה את זה" (קיצור שנות השישים, עמ' 97) או עם השיר החזק 'מצוררים', ממכתבים ושירים אחרים, המבקר את יחסם של פרנסי העיר לציירים ולמשוררים שגרים בה, שנים לפני "מקרה אבידן": "כבכל עיר שאינה כפר/ גם בתל-אביב גוועים משוררים וציירים באין מפריע" (עמ' 51). ויזלטיר אוהב את תל-אביב אך הוא רחוק מלהיות עיוור לפגמיה ולמומיה. הוא משלב אוֹדה באלגיה, אהבה במבט אנליטי מפוכח. בזה ייחודו. בכך עוצמת יצירתו.

מקפאית עורקים את קיצו של המלך; 'הערה', אף הוא מהארספואטיקה המשובחת של תקופה זו: "אני קבור מתחת לתלי תלים/ של תולדות חיי" (עמ' 35); 'נערה מירושלים', משירי הדיוקן מכמירי הלב; 'מעשה ביצחק', שיר הפדופיליה המזווע על ילד בחופשת קיץ שנופל קורבן לסוטה מין; 'כתובת חשמל נעה', השיר שמפרק לרסיסים כל קונסנסוס לאומי שאחרי מלחמת ששת הימים ורבים אחרים.

רגליים. הגפיים התחתונות הן איברים נוכחים מאוד אצל המשורר שחלק משיריו נכתב, או לפחות נהגה, תוך כדי הליכה ברחובות ערים קרובות ורחוקות, בנתיבי דרכים ובאיים. אני אוהב משפטים רבים בשיריו הכרוכים בדיכיים, בקרסוליים, בכפות רגליים. למשל, משפט נוקשה כמו 'גושי רגשות ישנים נמעכים/ בצעדי הכבד' (מוצא אל הים, עמ' 79) או משפט אינטימי כמו "וכף רגלך אספה את קו האור המסונן/ מבעד לתריס" (מחסן, עמ' 41) או משפט מכתמי כמו "לחשוב/ שהחוכמה היא זוג נעליים/ להתהלך בהן בעולם" (מחסן, עמ' 20).

שרב. כמו אלכסנדר פן לפניו גם ויזלטיר הגיע ממרחקי רוסיה הקפואה. אולי מכאן רגשותו לחום הארצישראלי ונטייתו לציורי מזג אוויר שרבי של קיצים חורכים. רבים הם המשפטים הרוחניים הללו המפוזרים לאורכה ולרוחבה של שירתו. למשל, "שרב אביבי של מרץ כבר בחמש בבוקר/ זהב הזריחה הזמני מבצבץ מאחורי חטוטרות הבתים" (מרץ, דבר אופטימי, עשיית שירים, עמ' 96) או בקינה המעולה על יצחק דנציגר: "... הגבעות/ המשתפלות כמו רחלים גועות/ בחום הקיץ, וארץ מתכה/ שרופת קוצים ומיבשת סוד/ יורה אבק דוים-דום אל גווייתך..."

או

"כן!" - ג'יימס ג'ויס

"כן, בוודאי, אָם" - וירג'יניה וולף

א.

הדברים עלו בדעתי זמן מה לפני מותו הפתאומי של מרדכי קירשנבאום. היה קיץ ובשש אחר הצהריים התרווחתי כהרגלי בכורסת הטלוויזיה כדי לצפות ב"לונדון את קירשנבאום". אך התוכנית, שריד עיקש מעידן טלוויזיוני אחר שפרע מקובלות עדיין, גרמה לי לחשוב שהדברים כבר שוטפים באפיק סטיכי ולא ניתן להסיטם לנתיבם הקודם. באותו יום אפילו האירוניה המתריסה של קירשנבאום נעלמה, ותשובתו למרואיין הזכירה לי את סקינר ואת התיאוריה היעילה שלו על הרפלקס המותנה: "שלל הדיג ירד בעשור האחרון ביותר מ-80%, והדגים המסחריים קרובים לסכנת הכחדה. במפגש שזימנה לאחרונה הרשות להגנת הטבע עם נציגי דייגים וביולוגים ימיים, עלה, כי את עיקר הנזק גורמים אלה הדגים במכמורת ורק במידה פחותה מהם הדייגים הספורטיביים שדגים מתוך הנאה". משהו ברוח זו נאמר באולפן על ידי האורח, אך הזיכרון של תכלת רוכסת תכלת במכמורת מקום מגוריו, הפעיר חיוך רך ונוסטלגי על פניו של קירשנבאום: "דיג הוא באמת בילוי פסטורלי", הוסיף ושכח את הדיג הזקן מהאווה ואת צלצלו, כש"קראס ננעץ בפתיון דמוי הסרדין וחודר מעוקל נתקע לרוחב פי הדג, והמרלין פרכס".¹ האמת, גם אני שכחתי, עד לאותו אחר צהריים קייצי שהזכיר לי דברים נוספים.

שנה לפני-כן הפסקתי לקרוא את הרומן *זרח השמש* של ארנסט המינגווי לאחר כמה עשרות עמודים בלבד. חשבתי שזו מעידה של סופר גדול בגלל מה שנראה לי אז כיצירה שטוחה בעלת אופי קולנועי, ששיח דמויותיה מזכיר את הדיאלוגים הקצרים בסרטי הוליווד הקלאסיים. בצעירותי קראתי בהנאה את הרומנים היותר מוכרים שלו, את *הקץ לנשק* שצייר פנטזיה גברית על רקע נוראות המלחמה, את רומן המפתח על מלחמת האזרחים בספרד *למי צלצלו הפעמונים* ואת הנובלה האידאית *הזקן והים*, שעליה זכה בפרס נובל. שבתי לקרוא את הרומן *זרח השמש* בזכותו של מרצה משכיל וחכם אשר שיבץ אותו בסילבוס של הקורס ועורר בי סקרנות. עתה, חיוך העונג של קירשנבאום החזירני אל התיאור המצמי של דיג הטרוטות בחוף הגאליסי בשכונת לסאן סבסטיאן. את השורות הקשות מצאתי בתרגום משנת 2008: "כשהתחלתי למשוך את החכה הרגשתי שתפסתי אחת, הוצאתי אותה מתוך המים המבעבעים בתחתית המפלים כשהיא נלחמת וכמעט מכופפת את החכה לשניים, והנפתי אותה למעלה אל הסכר. זו היתה טרוטה טובה, ואני הטחתי את ראשה אל קורת עץ עד שפרפרה ומתה, ואז הכנסתי אותה לתוך התיק שלי".² מוזה, אך תמיד חשבתי שהדיג בחכה הוא תחביב נעים של גברים אניני מזג הכמהים לנוחם הטבע. עכשיו עלה בזיכרוני הצורך של מברנדט שגירה פעם את מחשבתי - מעשה הנס של ישוע לדייגי הכנרת - שבו קדמת הבד מוצפת בגופניות השופעת של הדייגים, ואילו

בן האלוהים המתפלל להצלחתם, מוצפן בירכתי הסירה כמי שלא עבר באמת את ההתגשמות בכשר. דומה שכתבתו של המינגווי חוצבת את האכזריות ואת זילות החיים משכבותיה הגנאולוגיות של הגבריות ומתמללת אותן כתכונות של מין. ברומן *זרח השמש* גברים צעירים שועטים בסמטאותיה העתיקות של פמפלונה ומתגרים בשוורים קוצפים שהודרו ממכלאותיהם אלי זירה, ובנובלה *חיי האושר הקצרים של פרנסיס מקומבר*, אשתו של זה משתוקקת שבעלה יצא לצוד אריות בג'ונגל כמו רוברט וילסון המדריך לצייד. לבסוף, פרנסיס מקומבר אכן יוצא לצוד אריות.

האם האשה אשמה במותו?

"La mar"³

"El mar" -

"אך הזקן חשב תמיד על הים כעל אשה וכעל משהו שמעניק חסדים גדולים או מונע אותם, ואם היא עושה מעשים פראיים או מרושעים הרי זה משום שהם חזקים ממנה." "Agua mala" (מים רעים), מסנן הדיג הזקן.

האם קולו של המינגווי הוא קול גברי?

ב.

"הנשים חייבות לכתוב בשפה חדשה, ששורשים לה מבט נשי רענן", כותבת וירג'יניה וולף ב*חדר משלך*. "בכל אשם האלמנך של ויטאקר, זוהי נקודת המבט הזכרית הקובעת את תקן הקדימויות החברתי והפוליטי".⁴ במוזיאון הבריטי, בין מרפי הספרייה, מתגלה לה עובדה סטטיסטית מדהימה: "האשה היא החי הנחקר ביותר"; ... "אפיוני המין הנשי הם נושא המעניין בוודאי רופאים וביולוגים, אבל מה שמפתיע הוא שכותבים בחורים צעירים בעלי תואר שני, גברים חסרי כל תואר, וגברים חסרי כל הסמכה מעבר לכך שאינם נשים. זו היתה תופעה תמוהה ביותר וככל הנראה - על פי בדיקת הפרסומים המוקדשים לדיון בגברים - תופעה שלוקה בה רק המין הגברי".

בשנת 1919 כתבה וירג'יניה וולף מסה ספרותית, שהתפרסמה שנתיים מאוחר יותר בשם "הבריון המודרני". בלשון אימפרסיוניסטית, אך תקיפה, היא מביעה את דעתה שלכתיבה יש ערך אם לא כותבים את הטריוויאל, אלא מנהלים חקירה אמיצה באתריה האפלים של הנפש, המעלה שאלה אחר שאלה ומותירה את הקורא בחוסר מנוחה. היא זיהתה בפרקי *יוליסס* לג'יימס ג'ויס, שהתפרסמו לראשונה באפריל 1919 בכתב העת *Little Review*, קול ספרותי רענן, שלא לקח כמוכח מאליו את מה שנחשב בדרך כלל כ'גדול' או 'כחשוב', אלא התרחק במתכוון ממוסכמות התוכן והפואטיקה הנובליסטיים. לרצף ההגיגים המקוטעים והלא לכיידים ביצירה, הנוחתים זה אחר זה במוחו של לאופולד בלום היהודי למחצה, במשך יממה בנסיבות פרוזאיות מדוכבות זיכרון, היא קוראת ריאליזם חדש, התובע מהקורא לנטוש את הרגלי הקריאה הישנים כדי לחוות הבנה חדשה של האדם. את שבחיה היא מייחדת לפרק "האדס", אך האם דעתה היתה נוחה מהמונולוג האסוציאטיבי המהורהר של מאריין-מולי, אשתו העסיסית של לאופולד בלום, שאותו הציב ג'ויס כפרקו האחרון של הרומן, בשם "פנולופי"? ברומן שלה אל *המגדל* שיצא לאור שנים אחדות אחרי *יוליסס*, וירג'יניה וולף מנהלת דו-שיח ברור עם ג'ויס, על מקורותיה של התודעה הנשית הסוגרת לערכים מדידים.

שוב ושוב הקורא נאלץ לעמוד על המשמר ולשאול את עצמו, האם מולי היא הדמיה, או דמות המשקפת את דעתו האותנטית של ג'ויס על הטבע הנשי. למשל, השורות האחרונות במונולוג, שערכתי אותן

"...ואז ביקשתי בעיניים - (הוראת בימוי)

ששוב הוא יבקש כן
והוא ביקש שאני כן
תגידי כן פרח ההרים שלי
והיבתי קודם (הוראת בימוי)
כן
ומשכתי אלי (הוראת בימוי) שירגיש את השדיים כל הבושם
כן
והלב שלו דפק כמו מטורף
וכן אמרתי
כן אני רוצה כן.⁵

המילה "כן" המופיעה חמש פעמים, היא מילת-תפקיד שחסרה משמעות מילונית רבה. אולם ביחסיה התחביריים עם מילים אחרות במשפט, היא מביאה אל הטקסט את התוכן המציאותי והמופשט של כניעות ושל ויתור ואת הטון המוסיקלי של חיוניות אקסטטי. המילה ex-stasis במובנה היווני הארכאי משמעה לעמוד מחוץ או ליד. האיש שהעטה על עצמו בפולחן דיוניסוס את עור האריה, הפך את עצמו לאל, ובתולדות התיאטרון הוא נחשב למכונן המשחק התיאטרוני, הדרוש מהשחקן להיות מחוץ לעצמו ולהיות אחר. ואמנם, אם קוראים בתשומת לב את השורות לעיל, מתברר שה'כן' החוזר ונשנה של מולי, המועצם מכוח ר"ו הצבה, הוא אבחון פסיכולוגי, המתרפק אמנם על סגולת ההתאוששות הנשית, אך גם מגחיק בסלחנות מתנשאת את המלאות הנקבית החד מימדית של חושניות חדרה גינוני מין חומקניים ותיאטרליים.

במכתב אל ידידו, הצייר הבריטי פראנק באדג'ן, כותב ג'ויס: "פנלופי היא הרמז לספר. במשפט הראשון יש 2500 מילה. הפרק מכיל שמונה משפטים. הוא מתחיל ומסתיים במילה הנקבית כן. הוא טובב כמו כדור הארץ העצום, באיטיות, בביטחה ובסדירות, טובב טובב, טווה את ארבע נקודותיו העיקריות, שדיים, תחת [arse] רחם וכוס [cunt] המבוטאות במילים מכיוון ש... [because], קרקעית, [bottom] [בכל המובנים...] אשה, כן". ובגרמנית בפרפרזה מנוגדת לדברי מפיסטופלס בפאוסט לגתה "אני הרוח השולל" - "אשה. אני הגוף המאשר תמיד".

ג'ויס בוחר להשתמש במילה הגרמנית weib שאינה חלופה מילולית שוות ערך למילה האנגלית woman. היא מושמעת לרוב בין גברים

ומבלי שתהא מעליבה - זה תלוי בהקשר - נוסף לה תמיד צליל מצ'ואיסטי. הוא עורך מסע אל תוך הדיבור של מולי, שלפני היותו שפתה, הוא השפה של פולי בעלה, של רומן המשרתות ושל הרכילות. משם היא מלקטת את הידע, את המחשבות ואת רגשותיה: "... הוא הסתובב עם השנאפיין האלה או איך שהם קוראים לעצמם עם כל השטויות הרגילות שהוא מקשקש הוא טוען שהאיש הקטן הזה שהוא הראה לי ברחוב שאין לו בכלל צוואר הוא מאוד אינטליגנטי הכוכב העולה גריפית אז אולי אבל בטוח שלא רואים עליו זה..."

האם ג'ויס יכול היה לסיים את הרומן בפרק "איתקה" שנכתב אחרי "פנלופי"? ב"איתקה" הוא סוגר את כל פערי האינפורמציה בציון עובדות ופרטים ארוגים באין-ספור מערכות, החל במערכת הקוסמית עד התבנית הגופית של האדם. השפה בפרק הזו היא טכנית, מרוחקת, אנציקלופדיסטית, ומפרקת את העולם בהגזמה פרודית עד הפעולות הטרויאליות ביותר של האדם, המדגימות את כשלונן הסיזיפי של דרכי הייצוג בכתיבה. ועם זאת, יש נוכחות מובהקת לרוח הסקרנות של אודיסאוס, האיש "רב הפניות" (במקור פוליטרופוס), העורגת אל הנקבי

בשל חולשתה האנושית, אך בכך היא ניצלת מטרגרית המלומד הפאוסטי. בניסוחו של ג'ויס במכתב אל באדג'ן, "המילה האחרונה [אנושית, מדי אנושית] נותרת לפנלופי. היא החתימה השנייה ההכרחית, בדרכוננו של בלום אל הנצח".

"כן, בוודאי, אם יהיה נאה מחר", אמרה מרת רמסיי.⁷



ג'יימס ג'ויס ואשתו ג'ורג'ה

הרומן אל המגדלור לוויירג'יניה וולף, נפתח במשפט תנאי, שברומה לקווי הרישום הפנימיים היוצרים אור וצל בציון הדיוקן ומעניקים לו נפח, הוא מאיר את אחד מקווי האופי המרכזיים בדיוקנה של מרת רמסיי. בתשובה לבנה ג'יימס, היא מקדימה את פסוקית החיווי של הפעולה העתידית, "כן בוודאי" (מפליגים אל המגדלור), לפסוקית התנאי "אם יהיה נאה מחר". כדי להחליש את העובדתיות הדקדקנית בלי לחטוא לאמת באמידה שקרית, מרת רמסיי עוקפת את נתוני המציאות בדגש שלה על אמת חלופית, מוסרית, המגינה מנקודת ראות אימהית על רגישות בנה הצעיר, המשתוקק בכל מאודו להפליג אל המגדלור. "אבל" [...] "לא יהיה נאה" - מעיר מר רמסיי, פוזיטיביסט קצר רוח וסמכותי, המנוול באחת את רגע החסד. עם זאת השפה הרגישה של מרת רמסיי, אינה משקפת באמת כוחות פנימיים שיכולים להשפיע על העולם. בדרך כלל, חושיה דרוכים בהקשבה לקולותיו של המרחב הביתי; לחבטת הכדור האומרת שגרה מרגיעה, או לצליל המילים המוזרות "אי מי שגה פה"⁸ [בתרגומו היצירתי של מאיר ויזלטיר] הנעדרות סימן שאלה כמתבקש, ומאיימות לגרוף בזרותן את קו הגבול הדק בין שפיות לטירוף. אלה רגעי חרדה מקפיאי דם המתרחשים במרת רמסיי, כי בעלה, מר רמסיי, מבכה את ה'חליפין' הלא מספקים שעשה בחייו, בין ההולדה של שמונה צאצאים לבין האתגר האינטלקטואלי שהזניח בשל כך.



ארנסט המינגווי

ובכל זאת, שני בני הזוג רמסיי אינם כה רחוקים זה מזה, כפי שניתן היה לחשוב בהתחלה. החיים הם יריב מר גם לגברת רמסיי, כי הם נושאי ניוון, שקיעה ואובדן ומתוך הכרה פסימית בטבעם החולף של הדברים היא מבקשת להקדיש תשומת לב לרגעים שבהם "החיים יעמדו כאן דום" כניסוחה. ואמנם, פרקיו האחרונים של הרומן מוצללים מנפילתו במלחמה של אנדריו שיועד לגדולות, ומהקורות הנוספים של המשפחה, שהתקדרו עם מותה של פרו כשילדה תינוק, ושל האם, מרת רמסיי, שמתה בנסיבות לא מפורטות.

ג'ואל דיאז-פורטר

המכונה די ג'יי עריק

מאנגלית: גלעד מאירי

הופכים שולחנות

לעור התוף

בְּתַחֲלָה אֶחָז בְּמַחֵט

כְּמוֹ בֵּיד אֶהוֹבְתָךְ

הַנֶּמֶךְ אוֹתָהּ לֹאֵט

תָּן לְשׁוֹנָה

לְלַחֵךְ אֶת אֶזְנוֹ הַתְּקֵלִית

אֶחָד כֶּךָ עֵבֵד

אֶת הַבֵּיטִים הַמְתוֹקִים

לְבָלוֹב בְּעֵמֶק

הַגְּרוֹב

צָחַק עַל אֲנָשִׁים

שֵׁשׁ לָהֶם בְּקִשׁוֹת

אֵיזָה שֶׁף הָיָה מְסֻכִּים

שְׁסוֹעֲדִים יִכְתִּיבוּ לוֹ

אֶת הַמְתַּאֲבָנִים

לְתַפְרִיט?

צְעִירִים

חוֹשְׁבִים

שְׁזָה עַל פְּלִיקִים מְרֵהִיבִים

שֶׁל מְפָרֵךְ כֶּף הַיָּד

אֲבָל זֶה עַל הַצֶּפֶת הַרְצָפָה

בְּשֶׁפֶה מְאֵנִית

שֶׁל רִקְנוֹד

עַל הַכֶּרֶת הַבֵּיט

שֶׁל כָּל תְּקֵלִית

כְּמוֹ אֶמָא שְׁמֻכְרָה

אֶת בְּכִי בְּנָה

לְאָף אֶחָד לֹא אֶכְפֵּת

מְהִירוֹת הַסְּקָרָצ'

כִּי הָעֵנִין הוּא

לֹא לְהַרְגִיעַ אֵיזָה גְרוֹד

אֶלָּא כְּמָה תְּסֻרְקוֹת

יִשְׁאָרוּ עוֹמְדוֹת

בְּסוֹף הַלֵּילָה.

ג'ואל דיאז-פורטר (1962): גדל בשיכונני פיטסבורג. יוצא חיל האוויר האמריקאי, בעבר תקליטן, משורר ספוקן ואלוף תחרויות סלאם. מרבה לכתוב הייקו ועל מצבו של האפרו-אמריקאי. כיום שחקן פוקר באלטנטיק סיטי; הפוקר מאפשר לו זמן כתיבה.

לכל אורך הרומן, לילי בריסקו, הציירת האמנית הרווקה, ירידתה של מרת רמסיי והדמות המועדפת על וירג'יניה וולף, מתקשה להשלים את דמות דיוקנה של מרת רמסיי. בפרק הראשון הקרוי "החלון", היא מחפשת נואשות אחר דימוי שיעניק לה נקודת משען רעיונית. זו נמצאת לה במרדמו, במדונה הרנסנסית לרפאל, המגלמת את אידאת האימהות. נטועה בחלון ביתה, במבט מוסיט מטה בשל הקראת האגדה "הדייג ואשתו" לבנה ג'יימס, מרת רמסיי אינה נוסכת בקורא ביטחון של אותנטיות. זו מושגת עם סילוק הוודאיות, העמדות הפנים, צדקנותה הפילנתרופית וההתכחשות למקום הסוד בעברה שהפריעו בחייה של מרת רמסיי למבטה האסתטי של לילי בריסקו. את הסמוי מן העין לילי בריסקו מגלה גם בזכות הכרתה המתגבשת שלבדידותה כאמנית, יש ערך ייחודי שאין לערער עליו.



וירג'יניה וולף

וגם: מה מצאה וירג'יניה וולף לארוג אגדה מיוזגנית כל כך ברומן שלה?

הדייג הוא איש רחום שחס על חיי הרג ומחזיר לבקשתו אל הים, ואילו אשתו היא חמדנית, תאוות חומר ושררה.

"ובבואו אל הים מצאו אפרו-כהה, והמים התנשאו ממעמקים והדיפו ריח רקבובית. והוא ניגש ועמד על שפתם ואמר:

פוטית פוטית שבים,

בואי, אנא בואי אלי,

כי אשתך היא אילזביל,

להסכית לי לא תואיל".

זו אמירה אירונית על היותן של האמהות סוכנות

לא מוכתרות של הסטריאוטיפים המבזים של הסדר הפטריארכלי בגלל העדרה של שפה מקורית נשית. בפרק האחרון של הרומן אל המגדלוד היחס בין האגדה למציאות הוא אפל וטורד מנוחה.

מר רמסיי ושני ילדיו הבוגרים ג'יימס וקאם, מפליגים אל המגדלוד בפולחן מאלץ של סגירת מעגל מאוחרת. הים מתערבל בסערה כמו באגדה, אך במציאות הוא טבע היולי אכזר, המעורר במר רמסיי איש הספר, געגוע גברי רדום אל הסכנה, חוליה בשרשרת הארוכה, המזינה את המלחמה ואת הטבח של איש ברעהו. ואמנם, הדייג קשישא מקאליסטר, מביא את מר רמסיי לידי מחשבה על "גברים שמתייגעים בזיעת אפם כנגד הגלים והרוח בלילה אפל" הרה סכנה. ואילו בפרק קצרצר שסוגריו מעניקים לו דווקא מעמד של סימן קריאה: "נערו של מקאליסטר אחז באחד הדגים וחתך ריבוע מתוך בשר צידו בשביל שישמש פתיון לחכה. הגוף בעל המום" – עדיין היה חי – "הוטל בחזרה אל הים".

וירג'יניה וולף חשבה שכתנאי לכתיבה, האמן צריך להימצא במצב נפשי מזוקק מטרוניות ומטוהר מרגשות של טינה וזעם. אולם בין דפי הרומן אל המגדלוד אצור כעס גדול. את הרומן היא כתבה שנים אחדות לאחר המלחמה העולמית הראשונה, ובלחימה היא ראתה תכונה של מין שלא יכלה גם סירבה להיות שותפה לה.

הערות

1. ארנסט המינגווי, *הזקן והים*, תרגם אלון אלטרס, ידיעות אחרונות 2005
2. *חרד השמש*, תרגם אלון אלטרס, פן ידיעות 2006
3. בספרדית, שם העצם "ים" הוא ממין נייטרלי (זכר ונקבה)
4. וירג'יניה וולף, *חרד משלך*, עמ' 37; *האלמנך של ויטאקא*, קובץ מידע כללי, ממשלה, כספים, אוכלוסיה בחבר העמים הבריטי, 1865
5. ג'יימס ג'ויס, *יוליסס*, מחברות לספרות, תרגום יעל רנן 1999, עמ' 841
6. צ"ל "שיין-פיין" (אנו עצמנו) – התנועה הלאומית האירית; הוקמה ב-1901 על ידי ארתור גריפית כתנועה בדלנית, שביקשה להישאר תחת הדגל הבריטי.
7. וירג'יניה וולף, *אל המגדלוד*, ספרי סימן קריאה 1975
8. Some one had blundered.
9. מתוך אגדה של האחים גרים; *באל המגדלוד*, עמ' 44

לינדה פסטאן

תרגמו מאנגלית מכבית מלכין, יואב ורדי

Waiting for My Life, 1981

מטורה

נוסח עברי, עם המחבר: גילי חיימוביץ'

להיכנס לנוף

לצייר וולף קאהן

זֶה אֵיפְשֶׁהוּ בֵּין
אֶהְבָּה לְמִימְנוּת
שֶׁהִדְבַר שֶׁאֲנַחְנוּ מְכַנְּיָם אֲמָנוּת
נֹלְדָה.

אָבֵל עֲכָשׁוּ שֶׁפִּשְׁף אֶת הַמְלִים הִלְלוּ עַד כְּדֵי טִשְׁטוּשׁ
וְרָאָה מָה עוֹד מְחֻזָּק
אֶת שְׁנֵאָמֵר.

עֲלִים מִתְפֹּרְרִים, הִחְצֵץ.
דְּבַר מְלֻבֵד נִימָה,

כֹּל הַשְּׂאָר הוּא הַעֲנָקָה, מִתְנָה,
חֲזוֹן שֶׁמְעוֹלִים לָךְ עוֹד לֹא נִגְלָה
בְּסִתֵּן צִעִיר
מִתְנַגֵּלָה בְּרִדְדוֹ בְּזִרְיָחָה
עֶקֶר וְעַם זֹאת כֹּל כֶּךָ מְלֵא תִקְוָה,

נוֹף
מִמְתִּיז לְמִשְׁמְעוֹתוֹ,

הַעֵינִ בְּשֶׁלָּה
עַם צְמָא בְּלִתֵּי נִתֵן לְהַכְחִשָּׁה.

מטורה (שם העט של מרגוס לאטיק) - מהמשוררים המובילים באסטוניה. שיריו תורגמו לשפות רבות. עוסק בתרגום מאנגלית ומשפות הודיות, משרד ברדיו הארצי של אסטוניה ומנהל את התוכנית הספרותית של פסטיבל האמנויות בארצו.

אתיקה

בְּשֶׁעוֹר אֶתִיקָה לְפָנַי שְׁנִים כֹּה רְבוֹת
הַמּוֹרָה שְׁלָנוּ הִיָּה שׁוֹאֵל בְּכָל סֵתוֹ:
אִם פּוֹרְצַת שְׂרֵפָה בְּמוֹזָאוֹן
מָה אַתָּם הֵייתֶם מְצִילִים, צִיּוֹר שֶׁל רִמְבַּרְנֵדֵט
אוֹ אִשָּׁה זְקֵנָה שְׁלֹא נוֹתְרוּ לָהּ
שְׁנִים רְבוֹת בְּלָאוּ הֲכִי? בְּחֶסֶר סְבִלְנוֹת עַל כִּסְאוֹת נִקְשִׁים
מִבְּלֵי שֶׁהִיָּה אֲכַפֵּת לָנוּ מִתְמוֹנוֹת אוֹ מִזְקָנָה,
הֵינּוּ בּוֹחֲרִים שְׁנָה אַחַת בְּחַיִּים וּבְזוֹ שְׁאַחֲרֶיהָ בְּאֲמָנוֹת
וְאִף פְּעַם לֹא בָּלֵב שְׁלָם. לְפַעֲמִים
הָאִשָּׁה הֵיָתְהָ לּוֹקַחַת בְּהִשְׁאֵלָה אֶת פְּנֵיהָ שֶׁל סִבְתִּי
שֶׁעֲזָבָה אֶת הַמַּטְבַּח הַמְכֹר שְׁלָה כְּדֵי לְהִסְתוֹבֵב
בְּאִיזָה מוֹזָאוֹן פְּרוּץ לְרוּחוֹת, חֲצִיּוֹ מְדַמֵּן.
שְׁנָה אַחַת, כְּשֶׁהִרְגֵשְׁתִּי פְקֻחִית, עֲנִיתִי
לְמָה לֹא לָתֵת לְאִשָּׁה לְהַחֲלִיט בְּעִצְמָהּ?
לִינְדָה, הַמּוֹרָה רָשָׁם, מִתְנַעֲרֶת
מִעֲלָה שֶׁל אַחֲרִיּוֹת.
בְּסִתּוֹ הִזָּה בְּמוֹזָאוֹן אֲמַתִּי אֲנִי עוֹמְדָת
לְפָנַי רִמְבַּרְנֵט אֲמַתִּי - אִשָּׁה זְקֵנָה,
אוֹ כְּמַעַט זְקֵנָה, אֲנִי עֲצָמִי הַצְּבָעִים
בְּתוֹךְ הַמְסַגֶּרֶת הַזֹּאת כִּהִים יוֹתֵר מִסִּתּוֹ,
כִּהִים יוֹתֵר אֶפְלוּ מִחֶרֶף - הַחוּמִים שֶׁל הָאֲדָמָה,
גַּם בְּהִיוֹתָם הִיסוּדוֹת הֲכִי זוֹהָרִים שֶׁל הָאֲדָמָה בּוֹעֲרִים
מִבְּעַד לְקִנְבֵס. עֲכָשׁוּ אֲנִי יוֹדַעַת שֶׁאִשָּׁה
וְצִיּוֹר וְעוֹנֵת שְׁנָה הֵם כְּמַעַט אֶחָד
וְאֶת הַכֹּל יְלָדִים אֵינָם יְכוּלִים לְהַצִּיל.

לינדה פסטאן Linda Pastan - משוררת אמריקאית יהודייה, נולדה ב-1932 בניו יורק סיטי. למדה ברדקליף קולג', זכתה בפרס מדמואל היוקרתי לשירה. למדה באוניברסיטת ברנדייס בבוסטון. חיה בפוטומאק, פרוור של וושינגטון. פרסמה 17 ספרי שירה וזכתה בפרסים רבים. בשנים 1995-1991 שימשה כ-Poet Loreate של מדינת מרילנד. כתיבתה נחשבת ללירית מאוד, צנועה, ומשקפת את חיי היום יום, חיי המשפחה על השמחות והמצוקות שבהם.

ציפי לידר

הירוק היום ירוק מאוד

הִירֵק הַיּוֹם יֵרֵק מְאֹד
 וּבְהִיר עַד מוֹת
 שְׁמֵשׁ יֵרֵקָה זֹרְחָת
 בְּאוֹר יְקָרוֹת
 עַל הַצִּלְקֵת הַגְּרוּלָה שְׁעַל הַקִּיר
 צָדָה
 שְׁפָנֵי יֵרֵחַ אֲרֻנְבוֹת יָם
 כּוֹכֵב יֵרֵק זֹרֵחַ
 בְּמִבְטָד
 לְטָאָה יֵרֵקֵת עֵינַיִם.

רחלי בן-צור

אני כלי קיבול

אֲנִי כְּלֵי קְבוּלָה
 לְיִצִירוֹתַי.
 חֲפֵשׁ בִּי, וְלֹא תִמְצָא
 דְּבָר.
 כְּלֵי רֵיק.
 וְקוֹם.
 חָלַל.
 פֶּסֶת זְכוּכִית שְׁקוּפָה שֶׁהוֹשְׁמָה לְזִמְן קָצוּב בְּמִרְחָב -
 בְּצִדָּה הָאֶחָד מִתְנַגֶּשֶׁת בָּהּ אֶלְמַת אוֹר לְבָנָה,
 מִעֲבָרָה הַשְּׁנַי פּוֹרְצִים גּוֹנֵי צְבָעִים לְמִרְחָבֵי נְפִשׁוֹת חֲפִצוֹת, וְנוֹגְעִים.
 לְזְכוּכִית אֵין פֶּה,
 אֵינָה יוֹדַעַת לְדַבֵּר.
 אֵל נָא תַחֲפֵשׂ יוֹתֵר -
 כִּי אֵין.

יואב גלבוע

*

מִכְחוּל עֲדִין וְנִטוּל כְּוָנוֹת
 יִרְמָה לְרַעִיוֹן שֶׁנִּזְרַק מִמוּחָדָךְ
 כָּל מָה שֶׁנִּקְלַט בְּזוּיֵת עֵינֶיךָ
 יִרְמָה עֵתָה לְקוֹרוֹת בֵּיתְךָ
 וְהִילָלָה הָאֶפְרָה הַהִיא,
 שֶׁשְׁלֵפֶת כְּמַכַּת בְּהִלָּה,
 רְאֵי, זְנִיחַ הוּא כְּחִלוֹם שֶׁחֲלַמְתָּ
 כְּשֶׁהִיִּית בַּת שֵׁשׁ.

אֵל תִּגְעֵי בְּחִלוֹן,
 הוּא הִפְתַּח לְרִצּוֹנֵת חֲשׁוֹשׁוֹת.
 נוֹעֵי בְּמַעֲגָלִים וְרֵאֵי בְּרֵאשֶׁד:
 כָּל כּוֹכֵב שֶׁנִּדְלַק בּוֹ,
 הוּא הִרְכַּב חוֹטֵי מְשִׁי
 שֶׁלִּבְשֶׁת כְּשֶׁהִיִּית בַּת שֵׁשׁ.

הַמִּכְחוּל הָעַדִּין וּמֵלֵא בְּחֲשׁוֹשׁוֹת
 יִרְמָה בְּרַגַּע זֶה לְשִׁכְחָה.
 צִירֵי בּוֹ וְשִׁטְפֵי בְּמִים,
 מָה אֵת רוֹאָה?
 אֵת שׁוֹב בַּת שֵׁשׁ?

סוכר פלאים היה בה

סֹכֵר פְּלָאִים הָיָה בָּהּ,
 סֹכֵר פְּלָאִים.
 כִּי מִתִּיקוּתָהּ הִיתָה כְּפִי־אֶלֶף
 מֵאַשֶׁר גּוֹפֵי יָדַע לְהַכִּיל עַד
 שֶׁהִמְתִּיקָה אֶת הַמֶּרְקָם שְׁלִי
 וְהִתִּירָה אוֹתִי לְשׁוֹטֵט בֵּין
 גֵּן הַסְּכָרִיּוֹת תַּחַת עַנְנֵי הַצֶּמֶר.
 צָמַר קִשָּׁה הָיָה שָׁם,
 צָמַר קִשָּׁה.
 כִּי הַמְטִיר שֶׁהוֹתִיר עָלַי הַגֶּשֶׁם
 הָיָה חֲזֵק כְּפִי־מֵאֲתָיִם
 מֵאַשֶׁר הַמְטִירוּ עָלַי אֵי־פַעַם
 עַנְנֵי דְחִילֵק עֲמֻמִּיִּים.
 בְּכִלּוֹנִים שֶׁל שׁוֹקוֹלֵד חֲגֻגְתִּי
 בְּכִלּוֹנִים שֶׁל דְּבִשׁ.
 כִּי חֲגִיגַת יוֹם־קֹדֶשׁ חֲגֻגְתִּי
 בְּשִׁיר מִתּוֹק מִתּוֹק מַעַז
 וּמֵהַעַז יְצֵאתִי גְדוּל.

יפה השעה

נופים של תקווה

מפאת

החפזה של חלופי הזמן,

התמצטות הדפים הריקים במחברתי,

הדלדלות החברותא והיא משכבר,

קצר הנשימה ואנחת הלב

במעלה הגרמים,

הנבואות השחרות בעתון על

קץ הימים,

יפה השעה עתה לכתב לכם על היפי

ללא רכב של השחר הזה שדוקא

הבקר בכונה גלויה הפז ביד אמן אמונה

את צמרות העצים התמירים

שמעברי השדה הקוצני -

לכבודי.

אשמרת בקר בבית החולים במרכז הכרמל

לאחר החלפת תחבשות לשכנה משמאל

בת 95 חכמה ודווייה

משיצאו האחיות לדרך במסדרון האינסופי

והאור בחדר ככה

זועקת בלחישת האשה

- הלו, מישהו?

מלה טובה

רק מלה טובה!

ליד החלון הפנורמי מושכת שכנתה ביגיעה

את הוילון חושפת באחת את הנוף המתמר

בגוני ירק-עד של רכס הכרמל

כהתגלות נפעמת אומרת -

הביטי על הכרמל איך נעור בשמחה

לכבודנו הברושים הנועזים מתמרים עד אין קץ

הבתים טובלים בירק וזריחה

וגגות רעפים אדמים וכתמים

הצפורים שנעורו לקראת השמש חגות

לשבר שבר ושירתן תקנה

והנה החתולה מציצה פנימה

קוראת בשמך

גלית כץ

בקשה

צלמי אותי

כאלו יש לי

שני שדים

צלמי פטמות

חפשיות מדאגה

צלמי אותי

עומדת שוב

על גדת נהר

גופיה מרשלת

נופלת על ג'ינס

צלמי אותי

בעינים אוהבות

צלום של פעם בחיים

צלום של פעם

ערן צלגוב

על האסתטיקה

מישהו בצפּרָנים כסוסות
 ודאי מנגז עכשו
 על פסנתר כבד אכול-תולעים
 משהו מתוך וריאציות גולדברג
 וזה יפה כל כך עד שזה מסתיר
 לרגע אחד שאין לי משג
 מי ולמה זה
 גולדברג.

מכבית מלכין

נקודות וקווים

נקודות אור
 קודחות חרים במעטה הנקשה
 מסתננות מבעד הסבכים
 מתפזרות בשביל החשוד
 מותחות ביניהן קנים זוהרים
 מצירות
 כרפדה וסוסים לבנים
 שישאו אותי
 אל הנשף

חיים תורג'מן

תמונה

באזעקה, הרים אותי אבא מהמטה
 וכסה כתפיים ופחדים.
 תחת האדמה,
 פצח באזני גרעינים
 להחריש קולות תותחים,
 וקרא בספר
 "שלום על הרובים".
 כשחזרנו הביתה,
 נקרו יונים קלפות
 מהדפים הלבנים.

שורש ד.מ.ע

יבשו תעלות המלח,
 שסללת בפני
 נשים גאות,
 בדרך היוצאת
 מצנורות העין,
 העולה מצנורות
 הלב.

פרץ רזניצקי

עיוורון צבעים

לאחרונה התרבו מקרים
 של עורון צבעים.
 אנשים רבים
 עוברים באור אדם
 ואיש כבר אינו בטוח בדרךכים.
 הקו הירק נעלם,
 קנים אדמים לא נראים
 ודגל כחל לבן
 נראה שחר.

שלטונות הבריאות שוקלים
 אם להכריז על מגפה
 ואת מי להציב בקרנטינה.

ביבשת זו נבנו צפיותינו

ביבשת זו נבנו צפיותינו בתוך בדידות הרוח, מתוך בדידות הרוח
 ההמתנה ארכה עד מאד, כמשך חיי אדם
 הצפיה, עמומה ועקשת, כססה בקרבנו תססה בנפשנו
 ידענו שצפיותינו אבודות-סכוי כמעט,
 שכנפי המות מרחפות ממעל, ונקדים בואו את ממושן,
 ולא חדלנו מלצפות
 גאלה נדיכה, רחבת כנפים, לא נראתה, לא נצפתה,
 רק מצער נחמה ידענו,
 רק נחמות קטנות של פתיית גאלה שנשרו מעננים חולפים, אוכרים,
 של עלי גאלה כמושים שצנחו מענפים ההולכים אל עירמם
 ובכל זאת לא נואשנו מלקוות
 ובכל זאת עמדנו בפתויי השעה
 דחינו מעלינו את ההבאי וההבל, היינו נכונים לותרים רבים
 שקענו עצמנו בגול היצירה, בקשנו מפלט מן הידיעה שאין מפלט,
 בקשנו אחר פענוח משמעות חיינו ביבשת זו,
 שהוטלנו אליה לחיות בה את חיינו בני החלף
 בקשנו ליצר את היפי השלם כחמה בגבורתה כלכנה במלואה,
 שאולי יקרב שאולי ישק באפק הנצח,
 את אבני האמנות הטובות שאולי יעמדו תחת שני הזמן
 אמרנו להקים תבניות אמנות חדשות ולקומם ישנות
 להפיח חיים בתבניות אמנות שטרם נבראו ולעורר תבניות שהיו ורפו
 היינו ימננים עד מאד, אמיצי לב ורוח, נכונים לסכונים ולמלחמות
 חזונו פרש כנפים רחבות, מבקשות להגביה עוף
 נשאנו עינינו אל צוקי-הנשרים הגבוהים,
 הכינו באברותינו להנשא מעלה מעלה אל שמים גבוהים, רחבים
 איש לעצמו ואיש עם רעהו היינו כחולמים וכלוחמים
 האמנו ביעודנו, ודמינו בעינינו לנשרי עז ורם
 מדחיקים מידיעתנו את אפסותנו אל מול הנצח כאומרים לשרות עמו
 כאומרים לקבע לבנה בהיכליו העצומים האינסופיים
 כאומרים להטביע מיצירות רוחנו בכתליו הגבוהים לבלי גבול

ביבשת זו נבנו צפיותינו בתוך בדידות הרוח, מתוך בדידות הרוח
 היינו ימננים עד מאד, נועזים עד מאד, אמיצי לב ורוח, נכונים לסכונים ולמלחמות
 חזונו פרש כנפים רחבות, מבקשות להגביה עוף

בתמונה אפשר לראות
 קריסה בלתי נמנעת
 איקרוס חושב שהוא אאולוס
 ומתנגד לצטוטים ממיתוסים
 של עמים אחרים שמוצו
 אבל היום כל אחד
 יכול להניע רוחות
 ממקום למקום, גם בים
 אפלו לשאת דברים על
 רוחות, גם את עצמו
 דרך כרטיס אשראי למשל
 פשוט, אין כסף בחשבון
 פשוט, רעיונות גדולים
 נתקלים בזלזול מתמשך
 מקנה שלא בצדק, אבל
 לפעמים אחרים יודעים יותר
 פשוט, קשה להמשיך בזה
 אולי את השיר הבא
 לכתב על איך אסור לותר
 להנקות מאשמה
 לפתר דברים בבנין התפעל
 מתישהו לכתב על נצחון

גם מבחון

עלינו לאתר את בני מינו.
 אין כאלו. גם לא בערבי
 הקראת שירה, אולי אלטרנטיביים.
 מסדרונות חוגים רבת-חומיים,
 באוניברסיטאות בעקר, מאכזבים.
 גם התכתביות ארכות
 משאירות אותי בודד עם כל
 המשפחה שרציתי. אחר גם
 מהאחרים. דרך חיים נפרדת
 אי אפשר שאחיה.
 לא נרדם.
 מה שלא שותה, היום כבר לא איום.
 הלילה לא מנחם.
 בא הזמן שלא מאימים עלי יותר.
 אבל החרדות, אבל הדרך הזו,
 גם במקלחת, גם רחוק מכאן
 מתקשר אל אשתי.
 רק אל אשתי.

אנה קאשובה-דבסקה

הנשים וברונו שולץ

מפולנית: מירי פז

"ספרים שקראנו בילדותנו כבר לא מצויים בשום מקום; הם נפוצו ברוח, נותרו מהם שלדים עירומים. מי שעוד נוצר בתוכו את זיכרון הילדות ואת ליבתה חייב לכתוב אותם מחדש כמות שהיו." מתוך מכתב של ברונו שולץ לרומנה הלפרן, 1936

פרק 1

אנה פלוצקר

מחשבה ראשונה, מתעתעת, שמעוררת בי הכותרת "הנשים של שולץ", אינה על הידידה דבורה פוגל ואף לא על נותנת החסות הספרותית זופיה נלקובסקה, אלא על הנמענת האחרונה, הידועה לנו, של מכתביו. שתי הגברות המוזכרות כאן רשמו פרק בתולדות הספרות, הראשונה - כמשוררת, השנייה - כסופרת. יצירתן נשמרה ושרדה את תמורות הזמן אף שלא היתה מוכרת כחוגים רבים.

ידוע, פחות או יותר, באיזה הקשר ספרותי והיסטורי ניתן למקם אותן. מאמרים רבים נכתבו על יצירותיה של זופיה נלקובסקה, אחת הסופרות הפולניות המעולות וכנראה אחת הלוחמות הראשונות למען זכויות נשים. כל פולני בעל השכלה תיכונית יודע מי היא. קצת יותר קשה לזהות את השם דבורה פוגל; יש מי שקושרים אותו עם מחבר *חנניות הקינמון* ברונו שולץ. כמעט בכל מבוא לאסופת סיפוריו מוזכרת דבורה פוגל כנמענת בחליפת המכתבים שמתוכם אמורה היתה לנבט תגלית ספרותית - פרי יצירתו של מורה צנוע לציור מדרוהוביץ'.

מתברר שדמותה של דבורה פוגל הרבה יותר מעניינת מאשר רק כמוזה למכתבים. היא מוכרת בעיקר מתרומתה לספרות יידיש, אבל ראוי לשים לב אליה גם בתחומי היצירה הפולנית המקורית - לרישומים שלה, למאמרי הביקורת והפילוסופיה, המתנייחים למקורות האוונגרד באמנות הפולנית בתקופה שבין מלחמות העולם. למרבה המזל בזמן האחרון נחלצת אט אט דמותה מן הצל ומעוררת עניין הולך וגובר. נרפסים עיבודים חדשים של עבודותיה, תרגומי שירה ופרוזה מיידים לפולנית וגם רשימות ביקורת ומסות. השמות נלקובסקה ופוגל חרותים היטב בתודעה. אפשר למצוא אותם בקלות במילוני ספרות ושפה ולהקליק אותם ברשת.

ואנה פלוצקר?

שמה לא מוזכר אפילו בוויקיפדיה. נתקלים בשמה רק בהקשר שנות חייו האחרונות של ברונו שולץ. היא היתה המוזה הנשית האחרונה שלו. לא רבים, אפילו לא אנשי ספרות מקצועיים, יכולים לומר עליה משהו. ואין זה מפליא; היא מתה צעירה ולא הותירה אחריה דבר. ה"ריק" הזה שהותירה אחריה עורר בי פחד, אך בה בעת האיץ בי

לחקור את הביוגרפיה של אנה פלוצקר. המחקרים שלי נעשו לא פעם בהנמקות חריגות ובאינטואיציות אישיות.

כשהתרגלתי ל"ריק" נעצתי שיניים בקורות חייהם של אחרים, מפענחת עקבות, שמתוכם כמו נוצקה בהדרגה, נחלצת מתוך השכחה, דמות מטושטשת, אמיתית, חיה.

זכרה של אנה פלוצקר שרד הודות לכמה מכתבים שכתב אליה הסופר המוערך כיום בעולם כולו, ברונו שולץ. אלולא מכתביו אליה איש לא היה טורח לזכור אותה. מי זולתה היה מקבל עליו את תפקיד האהובה והמוזה האחרונה של הסופר מדרוהוביץ'? אנחנו הרי יודעים מעט מאוד על אנשים מחוגיו של שולץ. הם לא הותירו עקבות.

אנה פלוצקר היתה "ההשראה האחרונה, האהבה ומושא התשוקה הארוטית שלו, שותפה לסודותיו ולשאיפותיו", נכתב בפרסומים רבים המוקדשים לשולץ באינטרנט. "אנה פלוצקר נרצחה בשנת 1941 יחד עם הידיד שלה מארק זביליך בידי אנשי מיליציה אוקראינית."

פיסות מידע אלה מצויות כמעט בכל פרסום של קורות חייו, מועתקות תמיד בהתלהבות רבה, אף שלמעשה אינן מבהירות דבר; הן מספקות רק את תאריך מותה ומצביעות על ידידות עם מארק זביליך, שאיש לא שמע עליו עד אז. כן, זו האמת. אנה פלוצקר מתה בסתיו 1941. בת עשרים ושש היתה במוותה.

היא נרצחה ביער, הושלכה לבור חשוך, כוסתה באדמה יחד עם מאות יהודים פולנים. סצנה כמו מסרט, כמו ממהדרת חדשות בטלוויזיה המודיעה על סדרות של רצח המוני במקום רחוק כלשהו, באיזושהי מלחמה. אני רואה את זה, מחושלת תחת חדשות הערב מעל מסך הטלוויזיה שלי. רצח המוני באמצעי התקשורת ההמוניים לא עושה רושם על איש. רק החיים הממשיים, היסטוריה הממשית והמוות הממשי מאיצים בנו לקום ולהתחיל להתקומם נגד הרוע.

מוות ממשי פוגש את אנה פלוצקר. בהתחלה אני רואה באיזו ממשות נוסעת המשאית.

פנים אחרות מבוהלות של גברים, נשים וילדים נדחקות לידה. אחר כך היא עומדת ביער ומחכה. שמש סתיו זורחת. ואולי יורד גשם? לא רחוק משם נמצא בור ממשי עמוק.

מוות ממשי פוגש את אנה פלוצקר. בהתחלה אני רואה באיזו ממשות נוסעת המשאית. היא נדחקת בין פנים אחרות, מבוהלות, של גברים, נשים וילדים. אחר כך היא עומדת ביער ומחכה. שמש סתיו זורחת. ואולי יורד גשם? לא רחוק משם נמצא בור ממשי עמוק.

אחד? שניים? אולי שלושה? האם היא חופרת אותו כמו ידיה יחד עם האסירים האחרים, עמיתיה בכור באותו יום? האם אחרים חפרו אותו למענה? מה היא מרגישה? האם הכל כבר ברור ואין זמן לפחד, לייאוש ולטינה? האם אומץ הוא לדעת שזה הסוף, שכבר לא ניתן לעשות דבר? האם במוותה היא מסתכלת במבט פרידה בעיני האדם הכי קרוב לה? מת או עדיין חי? אני מנסה לתאר לעצמי איך מתה אנה פלוצקר. האם נורתה בידי כיתת יורים? האם נורה בה כדור מאקדח? האם היתה לבושה באחת השמלות המהודרות והאקסטרווגנטיות שלה, שנתפרו על פי מידתה ובעיצובה? האם חבשה כובע עם סרטים בצבע ירקרק ורוד?

האם מתה מהר? או אולי מפקד אס"אס אחד, פרידריך יקלן, המציא שיטה יעילה לצורכי פוגרומים? שיטת סרדינים בקופסה. גוף לצד גוף.

דיכוי האוכלוסייה היהודית הולך וגובר מיום ליום. כל יהודי ויהודייה חייבים לענווד טלאי צהוב עם מגן דוד על זרועם השמאלית. כל היהודים בני שש־עשרה עד שישים וחמש חייבים לעבוד. כל בתי הספר היהודיים נסגרים. ליהודים אסור ללכת על מדרכות. יהודים חייבים להשתחוות בפני כל גרמני לובש מדים. אסור להם לנהל חנות, להיות בעלי עסקים משלהם. אסור ליהודים לנסוע במכונית או בכרכרה. וגם לא ברכבת. אסור להם לגור ברחובות ראשיים ובסביבתם. אסור לחולים יהודים לפנות לבתי חולים אריים. אסור להם לחיות. מותר להם למות.



אנה פלוצק

גיליתי אי־דיוק מסוים בתאריך מותה של אנה פלוצק. יזי פיצובסקי, הביוגרף הראשון במעלה של ברוננו שולץ וחוקר יצירתו, כתב בהערות לספר המכתבים: "אנה, יחד עם ארוסה וכל בני משפחתו נרצחו בידי המיליציה האוקראינית שפעלה

במסגרת הכוחות הגרמנים. הרצח ההמוני הוא בוצע ב־27 בנובמבר 1941 ביער על יד טרוסקביץ.

קשה לערער על קביעתו של בקיא בקורות חייו של הסופר. עם זאת כשהתחקיתי אחרי עקבות הביוגרפיה של אנה פלוצק, נתקלתי באקראי בהערה ביומנו של עד ראייה לאותם אירועים: "אוקטובר. הגרמנים לקחו את אניה ומאצ'ק. תפסו את היהודים שהשתמטו מעבודה, לטענתם. הם בטח כבר לא בין החיים ברגע זה. כנראה שתפסו גם את גברת פרידנהיים. היא התנהגה באומץ רב והשמיעה נאום חוצב להבות נגד הגרמנים."

קיימים הבדלים בין שתי ההערות המוזכרות כאן הן בנוגע לתאריך המוות של אנה פלוצק (פער של חודש או אפילו חודשי וחצי בין שתיהן) והן בנוגע לזהות רוצחיה. באזכור הראשון הרוצחים הם אוקראינים, בשני – גרמנים. את ההכרעה בסוגיה זו אני משאירה להיסטוריונים.

האי דיוק בחודש מותה של אנה פלוצק הוא שמטריד אותי. איש אינו מערער על העובדות שמסר ב־1975 יזי פיצובסקי, הביוגרף של שולץ. איש גם לא אימת את התאריך וממילא לא העמיק בפרטי הביוגרפיה של אנה פלוצק, שלא נותרו ממנה עקבות.

מאז שנות השבעים של המאה העשרים גדל מסד הנתונים בארכיונים. ספרים ופרסומים חדשים התווספו. אני בודקת קטעי יומנים, בדלי זיכרונות של אלה ששרדו ומנסה למצוא בתוכם נקודות משותפות, מפתח לביוגרפיה של אנה פלוצק.

עדת הראייה למה שהתרחש ב־1941 היא אלינה, שהיתה מיוודת עם אנה פלוצק. אלינה, מורה למתמטיקה, מחליטה לעזוב את עיר הולדתה לבוב, להסתתר ולהתגורר יחד עם משפחת בעלה סטניסלב דוידוביץ' בבוריסלב.

בשנים הקשות של הכיבוש הסובייטי היא מתארכת לעתים קרובות אצל מארק זבליך, הארוס של אנה פלוצק. מארק יוזם ומארגן בסלון ובגן ביתו מפגשי דיון בהשתתפות רבים מידידיו. "מכרות התרבות של

בבור שחפרו בעצמם מונחים החיים על גוויות מדממות. הגוף הוטל כמות שהוא, הפנים כלפי מטה, בצפיפות, גוף אל גוף. ובקומה הבאה, גוף ליד גוף, למעלה ושוב למעלה. ואת אלה שלא היה מקום להניחם – שרפו. אני חושבת על אנה פלוצק. האם סבלה כאב? האם חשבה על אמא? מדוע לא מימשה את התוכנית שתכננה בעצמה ולא ברחה מבוריסלב למשפחתה בוורשה? מדוע המתינה כל כך הרבה זמן? מה עיכב בעדה?

אולי חסר יום אחד, אולי חסרה שעה אחת, אולי בקושי רקה, כדי לבצע את הבריחה המתוכננת. הגרמנים הרי כבר בכל מקום, גם בוורשה שממנה ברחו, וגם כאן, במקום שבו מצאה מקלט. מפלישת הצבאות הנאצים ביולי 1941 עד שדות הנפט בדרוהוביץ'־בוריסלב חלפו כמה חודשים.

בהלת מלחמה ופחד מוות אוחזים ברוב תושבי הערים הקרובות ואינם פוסחים על בוריסלב, שבה גרה אנה. במקום זה, שנכבש קודם בידי הסובייטים, ועכשיו בידי הנאצים, היחסים בין שכנים משתנים במהירות. כולם פוחדים מכולם ואיש לא מרגיש בטוח. הרגשות ההדדיים בין פולנים לבין יהודים ממוצא פולני אינם טובים במיוחד. האוכלוסייה האוקראינית הפאשיסטית מקדמת בידידות את פני הגרמנים.

התעמולה הסובייטית של ברית המועצות מחליפה מזה שנתיים את התעמולה הנאצית, המכוונת ברובה לאוקראינים. מלוחות המודעות נעלמו כרזות המציגות את גבורת הצבא האדום, המשחרר צעירים מעול האדונות הפולנית. גם אין בצבא האדום חייל גיבור המוחץ את הנשר הלבן בסמל הפולני.

הכרזות הגרמניות, לעומת זאת, המפתות צעירים אוקראינים חסונים להצטרף לשירות הוואפן אס־אס, מעוררות התפעלות בכל מקום. לאומנים אוקראינים צופים בהתקפת צבאות גרמניה על ברית המועצות ביוני 1941. הזדמנות להקמת המדינה הנכספת שלהם.

כוחות אוקראינים צבאיים למחצה פולשים בעקבות הוורמכט לשטחי מאלופולסקה המזרחית ווהולין, מקימים רשות מנהלית אוקראינית ומעוררים תסיסה אנטי־פולנית ואנטי־סובייטית בקרב האוכלוסייה. בלבוב, שאינה רחוקה משם, מכריזים על תחיית המדינה האוקראינית ומדגישים: "המדינה האוקראינית החדשה תקיים שיתוף פעולה הדוק עם גרמניה הגדולה, הלאומית־סוציאליסטית שבהנהגת אדולף היטלר, מכוונת סדר חדש באירופה."

פולין איננה קיימת. בבור ההיתוך הזה של אידיאולוגיות מתנגשות, הניזונות מן האיבה המלחמתית והתעמולה השקרית, נמצאת אנה פלוצק; צעירה מבית פולני טוב, בת למשפחת רופאים ורשאית אמידה ומכובדת, נמלטת מן הבירה המופגזת והכבושה ב־1939. היא יהודייה משכילה, אמנית אוונגרד בעלת נטיות קומוניסטיות.

מיוולי 1941 היא עדה לשורה של פעולות איבה המכוונות נגד יהודי בוריסלב. האם היא חושבת שלא תיפגע? כבר בתחילת הקיץ, ביולי, פורצת מה שמכונה ה"פעילות" הראשונה של הלאומנים האוקראינים נגד היהודים באישור הגרמנים. נרצחים בה כמאתיים יהודים.

בוריסלב", יקרא להם לימים המשורר מריאן יחימוביץ'.

אלינה משתתפת ברצון במפגשים האלה ורושמת לעצמה הערות אישיות, כותבת סוג של יומן פרטי. דווקא ביומן הזה טמון הזיכרון הבלתי אמצעי, המפתיע, של הפרק האחרון בחיי אנה פלוצקר ומארק זיבליך.

האם אלינה, העדה הישירה להתרחשויות והאדם הקרוב ביותר לאנה, שאצלה היא מבקרת כמעט מדי יום, יכולה היתה לטעות כשציינה ביומנה "אוקטובר"? נדמה לי שלא. יז' פיצובסקי, לעומת זאת, קבע את ה-27 באוקטובר כתאריך מותה. וגם הוא לא יכול היה לטעות כי על פי המכתבים שפרסם - של ברונו שולץ מדרוהוביץ' לאנה פלוצקר בבוריסלב הקרובה - ברור שהשניים עוד נפגשו במפנה אוקטובר-נובמבר 1941. היכן טמון הפתרון לחידה הזאת, השולית אולי ממבט ראשון, ועם זאת נוגעת לחודש בחייהם של שני אנשים חשובים? אנסה להסביר.



אנה קאשובה בסטודיו שלה בקרקוב

השטן הזה לא עשה, וכי מעקב אחרי החטאים והמשגים של הריאליזם אינו מתיר לך, גבירתי, יצירה חיובית משלך.

"את יודעת היטב, גבירתי, שאני מעריך את יצירתך ומאמין באפשרויות שנכוננו לך; דווקא משום כך אני חושש שביקורת הריאליזם שלך היא תחליף ליצירה ולעבודה משלך."

האם אנה עונה על המכתב הזה, מ-6 בנובמבר 1941? כן. ובוודאי שעוד לפני ה-19 באותו חודש, כששולץ כותב אליה בפעם האחרונה. מן המכתב של אנה מסיקים בכירור שהיא מתכוננת לצאת לדרך, מחכה להזדמנות לנסוע מבוריסלב לוורשה. ידוע לה שהיא וארוסה מארק כבר אינם בטוחים. זה הזמן לברוח. נדמה שהחלטה הזאת נעשית בפתאומיות, מוכתבת על ידי שורה של "פעילויות" ו"מבצעים" של לאומנים אוקראינים ופשיסטים גרמנים. גם ברונו מבין זאת. המכתב האחרון שלו לאנה הוא פרידה מיוחדת במינה שבה הוא מביע צער עמוק על אובדן אדם קרוב אליו באמת מבחינה רוחנית.

"גברת אנה היקרה!

בדיוק היום נתקפתי בנקיפות מצפון כשחשבתי על מכתבי אלייך, שבו התחשק לי למלא תפקיד של מדריך מוסר במקום לשמוח בהצלחתיה ובגילוייה של אישיות יקרה וקרובה ללבי. חשבתי גם שאת מתכוננת בוודאי גבירתי לנסוע לוורשה ולוקחת איתך זיכרונות מרשיעים ומושחתים עלי. ממכתבך, גבירתי, אני רואה שהצדק היה איתי ובה בעת אני מכיר בכך שאינך כועסת, גבירתי, ועל כך מאות תודות לך, גבירתי. נסיעתך מכאן, גבירתי, מצערת אותי מאוד. לא ידעתי לנצל את נוכחותך, גבירתי, לא להסתייע ביתרונותיך, אבל נוכחותך לכרה בכזאת קרבה, גבירתי, היתה עד נקודה מסוימת, בסיס תמיכה, משהו שניתן היה להאחז בו [...] הייתי רוצה שהקשר בינינו לא יתפוגג בשל נסיעתך, גבירתי, היינו יכולים לשמור על קשר משמעותי לעתים קרובות.

ייתכן אף שקשר כזה, ממרחק, יהיה פורה בשבילנו ויניב לנו סוג של יצירת שוליים. תחושה מוקדמת אומרת לי שבקרוב עוד נפגש ופרקי ידידותנו עוד לא תמו. הם רק יתחילו באורח אובייקטיבי, בעוד שעד עכשיו היו בגבולות פרטיים.

האם סבורה את גבירתי שלתת לי משרת עוזר הוראה בשיעורי הציור שלך, היה עניין חסר תקווה לגמרי? ללמד יחד איתי - אולי בעזרת מארק - קורס ציור משוחרר מסממני אקדמיה? אני, בתמורה, הייתי מתחלק איתך גבירתי בניסיון הספרותי שלי. עכשיו נדמה לי שהיה לי עוד הרבה מה לומר, מלאי בלתי נדלה של דברים המעניינים אותנו, דווקא עכשיו כשאני מאבד אותך, אם נאמר זאת בפשטות. בבקשה, כתבי לי, גבירתי, האם את מוכנה לענות באותה התלהבות להצעותי,

למרות ההגבלות שהוטלו על האוכלוסייה היהודית, כולל הנהגת "שעות משטרה", ברונו שולץ ואנה פלוצקר מתכתבים ואין ספק שהם יוצרים קשר בין ה-4 באוקטובר ל-6 בנובמבר. שולץ כותב:

"הקטעים שקראת באוזני, גבירתי, מצאו חן בעיני מאוד. הייתי רוצה שיהיו בך האומץ והתנופה להתמסר לנושאים מקיפים יותר וליישם את השיטה הזאת בכתביה על עולמך הפנימי [...] בשום מחיר שבעולם לא הייתי רוצה לדכא אותך, אבל איני יכול להניח לך גבירתי במצב שנראה לי מוטעה. העובדה שאני מתווכח איתך צריכה לשמש לך הוכחה לרצינות שבה אני מתייחס אלייך. יש לי כבוד רב לכישורי הציור שלך, הכרוכים בה בעת בתחושת חוסר המיומנות שלי. בסוגיות ספרותיות אני מוכן לזקוף לזכותי כשרון מסוים, שאת בוודאי מכירה בו, שהרי את פונה אלי ושואלת לדעתי באותן סוגיות. אני סקרן מאוד לראות את הדברים שכתבת, גבירתי. מתי אוכל לקרוא אותם? מתי תבואי לכאן, גבירתי? ברכות לכביות לך ולמארק. דרישת שלום להילדה ולמארקס."

במכתבים ובפגישות אישיות הם משוחחים על המגמות החדשות באמנות, מנתחים יחד את יצירותיהם של תומאס מאן וריינר מריה רילקה שאותן הם קוראים, כמוכן, במקור הגרמני; מחליפים ביניהם טקסטים פרי עטם וסומכים על ביקורת הדדית וכנה, מתנגדים לחיסול האוונגרד בזמן הכיבוש הסובייטי, כשהסוציאליזם-ריאליזם שולט בכל. תוכן מכתבו של שולץ לאנה לא מסגיר מצב רוח משופר הן של השולח והן של הנמענת. הקטעים הספרותיים הניסויים שהיא מקבלת מביעים מרד נגד הייאוש הסובב:

"אני חושש מאוד גבירתי שאת הולכת בדרך ההתנגדות, השלילה, וכי במקום לעשות משהו בעצמך, את בוחנת, גבירתי, מה האויב"

בעלת השאיפות הספרותיות לאורה וירצברג; המשורר יוליוש ויט; עובד הספרייה והמשורר מריאן יחמוביץ; ברוננו שולץ. מי עוד שייך לחוג המקורבים ביותר? למי מידידיהם יש נחישות מספקת ומעמד בטוח דיו כדי לעזור? קשה להשיב על כך באופן מדויק. עם זאת כדאי לנסות ולשחזר את אותם אירועים. אני מניחה שמאחורי שחרורם של אנה ומארק עומד מישהו ממולח, בעל השפעה ותעוזה.

כשאני מסתכלת על האנשים הקרובים ביותר אליהם, מתעוררים בי זיכרונות על הניצולים; אני עוקבת אחרי שורות של מכתבים, ועולה מהם עוד דמות מעניינת אחת. זו ידידה חשאית של אנה, ששולץ תמיד מזכיר אותה ומוסר לה דרישת שלום:

"אולי תוכלי להביא לי גבירתי את Die Heimkehr

בבקשה מסרי דרישת שלום לחברתך ממני."

13.6.1941

"גברת אנה היקרה!

[...] בביקוריה הקצרים הסבה לי ידירתך עונג רב."

ברוננו שולץ

23.9.1941

ברכות לכביות לך גבירתי ולמארק,

דרישת שלום חמה להילדה ולמארק ס."

ברוננו שולץ

6.11.1941

מן המכתבים עולה דמותה של אשה ששמה הילדה. כפי שאני קוראת בפוסט־סקריפטום, היא נהנתה מחופש תנועה ועברה בקלות מעיר לעיר למרות האיסורים ואמצעי הדיכוי שהוטלו על היהודים. בסתיו 1941 עורכת הילדה ביקורים קצרים אצל ידידים בדרוהוביץ כדי לשמור על קשר ולעודד את רוחם. זו היא שמספרת לשולץ על השאיפות הספרותיות של אנה ומתבקשת לקרוא את Die Heimkehr (השיבה הביתה), הסיפור שכתב ברוננו שולץ בשפה הגרמנית. שבביל ברוננו שולץ אשה צעירה זו, שרכשה את השכלתה בברלין וקוראת בגרמנית שוטפת, היא הקוראת המושלמת.

האינטואיציה מורה לי שהילדה ברגר היא האשה שאני מחפשת, שמצבה הוא שאפשר לה להושיט עזרה לאנה ולמארק. לכן המשכתי לחקור עוד. הנה מה שהעליתי.

המשך בגליון הבא

מתוך הנשים של שולץ מאת אנה קאשובה, אמנית וחוקרת תרבות. הספר ראה אור השנה בפולין.

אם הקשר בינינו יישמר. הלוואי שיינתן לנו להמשיך בשקט וללא הפרעות בשיחתנו החשובה והבונה. אולי עוד תכתבי משהו מכאן, גבירתי. בפעם הבאה אני מצפה לקבל במהירות חדשות משם. בכרכות חמות ולבביות, ברוננו

כמה עצוב לחשוב שברחוב מאזפה 30, שם חוויתי כל כך הרבה טוב, כבר לא יהיה איש, שכל זה אינו אלא אגדה. אינני יודע מדוע יש לי תחושת אשם כלפי עצמי, כאילו איברתי משהו מנשמת."

תשובה כבר לא הגיעה משם. האם אנה פלוצקר עוד הספיקה לענות על המכתב הזה? על פי יז'י פיזובסקי היא נרצחה כנראה שבוע מאוחר יותר, ב־27 בנובמבר 1941. ומה עם גרסת עדות הראייה של אלינה דוידוביץ', שם מופיע חודש אוקטובר כמועד המעצר של אנה ומארק?

אולי לא ראוי לפקפק בתקפותם של הדיווחים האלה, אלא לאשר ששניהם אמיתיים? ייתכן שמהלך האירועים הוא עקבי: ואכן, כפי שמציינת אלינה, באוקטובר נעצרים ידידה אנה ומארק ומוסעים במשאית לכיוון לא ידוע. כיוון שהחל בנובמבר, תאריך המוות – יותר מחדש מפריד בין האירועים – אולי באיזו דרך נס, בצירוף מקרים בלתי מוסבר, אנה ומארק מצליחים לחזור לביתם ולהסתתר. אולי דווקא אז, אחר שהתחככו במוות, הם מקבלים פתאום החלטה לברוח לעיר הבירה. גם נימת המכתב האחרון של שולץ, השונה לגמרי מזו שבקודמיו, מאשרת זאת. במכתבים המוקדמים לא מרגישים בצער על כורח הפרידה החפוזה. הכותבים רוקמים תוכניות, נותנים זה לזו עצות, מבקשים נוחם בשיחות על אמנות, שוכחים את אמצעי הדיכוי והאסונות בסביבתם. מילות המכתב האחרון מאשרות את סופיות החלטתה של אנה על נסיעה רחוקה.

ציפיותיו ותקוותו של שולץ "לחדשות מהירות משם", לא התגשמה לעולם. תאריך מכתב הפרידה הזה נושא אופי נבואי. בדיוק שנה לאחר שנכתב, ב־19 בנובמבר 1942, על מדרכה בגטו של דרוהוביץ' נרצח ברוננו שולץ מכדור של איש גסטפו.

אנחנו חוזרים קצת בזמן ומזכירים כמה עובדות. החל מפלישת צבאות גרמניה לבוריסלב ביולי 1941 עד נובמבר, לא ניכר בתכתובת בין פלוצקר ושולץ לחץ כלשהו הכרוך בהכנות לבריחה וגם לא בצער הפרידה. למרות המרחק הקצר בין דרוהוביץ' לבוריסלב – פחות מעשרים קילומטר – הם נפגשים בביקורים הדדיים, אף כי מתמעטים. למרות הטרור והפחד הגוברים, מכרים משתדלים לחיות את חייהם ולחלוק את עולמם הפנימי עם אחרים. בחוגי האמנות שיוצרים אנה ומארק זביליך, ניכרת תחושה של ביטחון. אין ספק שבקבוצת אנשים המלוכדת במחשבות וברגשות דומים, קל יותר לשאת תקופות קשות. כמשך כמה חודשים, מיולי עד אוקטובר, איש לא חושב לעזוב את בוריסלב. אולי רק המאסרים באוקטובר, שאלינה דוידוביץ' מציינת אותם, מניעים את התקף הפחד מעתיד לא בטוח ומתעורר צורך בהול לברוח רחוק מכאן.

אם אנחנו מסכימים ששתי הגרסאות – של פיזובסקי ושל דוידוביץ' – נכונות, מתעוררת השאלה הבאה: כיצד מצליחים אנה ומארק לחמוק ממאסרי אוקטובר? נראה שמאחורי זה צריך לעמוד עוד מישהו, מישהו שיכול לעזור, שרוצה להיות מעורב ואכן עושה זאת. למי, מבין הנאמנים שבידידיהם, יש אפשרויות כאלה? כאן כדאי להתעכב על זהות המשתתפים במפגשי התרבות שארגן בביתו מארק זביליך בכל יום ראשון בשבוע. נמנים עמם מנהל הספרייה מארק הולצמן־סינגר, צלם לעת מצוא; המשורר והמלומד ארתור ז'צ'יצה; הספרנית

נוית ענבר

גיורא גריפל

אביגדור גונן

*

קולי
נח על משכבו
בבואו
אל אֶזְנֵךְ הַפְּרוּיָה.

לי וְלֵךְ
דומיה.

*

זוג עינים
שָׂרְאוּ דָבָר אוֹ שְׁנַיִם
נועצות אותי
על קיר.

אם אֶזְוֶו
אֶתְנַפֵּץ.

יד רכה
מושֵטָה לִי
זוג עינים
שְׁאוּכַל לְכַכּוֹת
מתוכן.

*

הדלקתי אור
בקונכייה.
ההתקפלות פְּנִימָה
תְּמָה.

זמן מחילה.

מתוך: והסדק היה לי לבית

*

יִצְאֵתִי לְחַפֵּשׂ אֶת עֲצָמִי
בְּמָקוֹם בוֹ נִעְלַמוּ עֲקֻבוֹתַי
בְּמָקוֹם בוֹ נִרְאִיתִי לְאַחֲרוֹנָה
לוֹבֵשׁ כְּתַנַּת פָּסִים פּוֹלֵט
הַכְּרוֹת מְקַטְעוֹת מְדַבֵּר עֵבְרִית
בְּמִבְטָא זָר וְכָל הַשׁוֹמֵעַ וְכָל
הַיּוֹדֵעַ דָּבָר מִתְבַּקֵּשׁ לְחַיֵּג
וְלוֹמֵר שְׂכַעַת מֵאַחַר שְׂאֵבְדוֹ
עֲקֻבוֹתַי וְאֲנִי נֹעֲדָר וּמְקוֹם
הַמְצָאִי לֹא נוֹדַע וְעֶזְרַת הַצָּבוּר
אוֹכְרֵת עֲצוֹת וְאִישׁ
לֹא יבוא על שִׁכְרוֹ בְּמָקוֹם
בוֹ אֲנִי מְחַפֵּשׂ אֶת עֲצָמִי
וְכַתְנַת פָּסִים,
כִּי טָרַף טָרַף יוֹסֵף
וְכָל הַשׁוֹמֵעַ יִסְעֵר

*

אל תוך היש המפוקפק

לְהַגִּיל בְּנַפְשׁ בְּלִתי חֲפָצָה
אֶל תוֹךְ הַיֵּשׁ הַמְּפֻקֶּפֶק
לְהִתְנַשֵּׂא לְמְרוֹמִים שְׁפוּיִים
וּלְצִפּוֹת לְזִכּוֹת
בְּזִמְרֵ-נַפֵּשׁ אֲמֵתִי
פּוֹלֵט אֲדִי עֵשֶׂן
חוֹזְרִים, מְרַסְסִים, גּוֹבְרִים, גּוֹאִים
וּמְצִיפִים פְּנִי
עַד לְמַחְנֵק רֵטֵב.
אֲנִי תוֹהָה
גְּזוּל מִפֶּה
לְשֵׁם מְכַרְמוֹזָר
וְאֲנִי רוֹצֵה
פֶּה אַחֵר.

שיר תחנת רכבת - א'

עוֹלָם צְפוּף
נְטוּל יְבִשֵׁת
רְמוֹס מְפִי הַתְּמָהוֹן
אֶחָזוּ כְּזֶרֶם, כְּמַרְפֶּסֶת
נוֹפֵל
לְכֹן
דוֹמֵם
טוֹמֵן שְׁלֵכֵת
וְחֹסֵר כֹּחַ
גַּם נִיוֹן
רִיחוֹת עֵשֶׂן, תְּמָרוֹת וְיִצֵּר
הַגּוֹי בְּפִי מְמַהְרִים
רִכְכֵּת שְׁנוֹשְׁפֵת טָרֵם -
עוֹלָם אֶטוּם.

מתוך: שירים נגד קהלת

*

הַשְׁתִּילוּ לִי שֶׁבֶב
זֶה מָה שֶׁהוּא עוֹשֶׂה
מְקַלֵּל בְּעֶרְבִית יוֹצֵא
לְנַפְשִׁי גוֹלִים בְּאֵי הַבְּתוּלָה
צוֹעֵק מִתוֹךְ שְׁנָה מְנַטְרֵל
זְכוּנוֹת עוֹמְמִים חוֹסֵם
אֲנִרְגִּיזוֹת לֹא רְצוּיֹת מְסֻמָּן
לִיקִים לְאוֹיְבוֹהֵבִי בְּבִקְרָה מְכַבָּה
עֲצָמוֹ לְדַעַת

מתוך: קפוחנפש

דוד בובטס

אמונת הצייר

סינט איקס
זרועו באלכסון
הצ'לוב יד ו
רגל
פה ושם
אמו
מרפק כתר
לשמאל ולמיין
פאסיון ונסיון
בזיג ו
זג קדוש טמא.

זה פשוט

תפנה שמאלה
או ימינה
לך
אל תהיה מול
תמשיך
כל הזמן תמשיך
קח הורים
קח חברים
שא אשה
לדלים שיכסו אותך
שיעמדו בינך
ובין

עוברים ושבים

הולכים כבעלי הבית בארץ שסביהם חלמו
והוריהם עשו בה צעד בהסוס או בעיטה.
מהר, עם כוס קפה מנר,
לפגישה עם הקרירה.
נתלים בתפוח הגדול מתוך הבנואה הקטנה,
עד שזירקו אותם כחרצן
איש אינו מישיר מבט,
לכל ימעה.

שושנה קרבסי

משבר

מהפרחים הרקומים על שמלתך
מגרשים עכשו עלים,
שברי זגוגית הלב
ממדך על המדרכת.
כך נראה פרח במשבר,
אשה לבדה בשלכת.

שירתו

בא אלי בחלום
אבי
והוא תו
בגבל המלך דוד.
אנגז ממני אלו
כל שבאזני שר ולחש,
מזמורים ופיוטים אנדלוסיים,
לשירת בית המקדש.

השיר הראשון

השיר הראשון היה נדאי פשוט כמים,
זך כבהירות שמים,
נאגם בכף יד בין נשימה ללגימה,
דחוף כבהילותו של הצמא.

מתוך: נהר ושדים אין בו

מאיר גן אור

אבן גבירול

גם הבקר לא אצרח.
כל היום אכתב ואיש לא ידע על מה.
גופי יתמלא אותיות דלקתיות נסח
ימי הבינים בספרה. איש לא יקרא.
רופא המשפחה מאבחן מחלת עור
קשה, חסר בויטמין די וגם רגישות
יתרה לאור. לרגע הוא כלל אינו
מעלה בדעתו עד כמה
אני מזדהה עם ידידי
אבן גבירול.

אבן השדה

את שתיתך
חמורת הספר
מבקייע קולה
של אמא -
אתה לי מלון
אורחים, לעד
אניח בה.

*

דברים רבים, סמויים מעין הזולת,
מסיתים אותי אל דרך צדדית, אלמת
שאין בה לפנים ואין מאחור וכל
תנועת איבר מאיברי מפקעת
ממני, כבר אינה שלי, חיה
במנתק ככרבור ניר צחור,
משיט לעברי ממעשיה של
ימים אחרים. ואני מטה און
ערלה, כבדה, מנסה לאחז
בשיר אחרון, שמתנגן לו
אי שם ולא נשמע ברבים.

מתוך: כמה מופלא, כמה עגום



מִדְעַנְכֶם
הַפְקַח -
כִּי הִיָּה מִיָּן
כָּזָה
מְשׁוֹרֵר רוֹתֵחַ
אוֹיְבֵם הַמְשַׁבֵּעַ שֶׁל כָּל מַיִם פּוֹשְׂרִים.

פְּרוֹפֶסוֹר,
אוֹפְנֵי־מְשָׁקִים
הִסְר!
בְּעֶצְמִי עַל
הַעֵת
וְעָלִי
אֶסְפֶּה.
אֲנִי שׁוֹאֵב־מַיִם,
נִקְנֹז־מִחֲרָאוֹת,
שְׁאֵלִי
רְבֹלוּצִיָּה
גַּיִס
וְנִקְרָא,
לְחִזִּית יֵצְאֵתִי
מִגְזֵן־הַפְּלָאוֹת
שֶׁל גְּבִירָה
גְּחֻמְנִית -
הַשִּׁירָה



גַּם לִי אֲגִיטְרוֹפ
נַעֲשֶׂה
לְזָרָא
גַּם לִי עֲלִיכֶן
רוֹמְנִסוֹת
בְּרֹךְ
לְהַקְצִיעַ
נְעִים הוּא
כְּפָלִים.
אֲדַבְּרֶנִּי
אֲנִי
אֶת עֶצְמִי
וְאֶדְרֹךְ
עַל גְּרוֹן
שִׁירָתִי -

בְּרַגְלֵי! (עמ' 156)

בקטעים מפורסמים אלה מתוך הפואמה (ויש בהמשך מפורסמים ויפים לא פחות) מספר מאיאקובסקי כיצד התגייס אל השירה המהפכנית ונעשה "שואב מים ונקיין מחראות" של המהפכה. הוא מודה כי נמאס לו להיות תועמלן ("אגיטרופ") ונעים היה לו אולי יותר "להקציע רומנסות ברוך", אבל הוא מגויס ואין מקום לסנטימנטליות. הוא כובש את תשוקתו האישית, "דורך על גרון שירתו ברגליים" ושר את שירת המהפכה. ואיוו שירה גדולה ועוצמתית היא זו! הציטוטים דלעיל הם בבחינת מתאבן בלבד לקורא הוותיק ובמיוחד הצעיר, העושה את הכרותו הראשונה עם המשורר.

100 שנה למהפכה

במלאות 100 שנה למהפכת אוקטובר המנוחה, הגיש לנו עמינדב דיקמן שי נאה לזכרה, כריסטופר קולומבוס ושירים אחרים מאת ולדימיר מאיאקובסקי ('קשב' לשירה, עבודות: יגאל תומרקין, 2017), שהיה משוררה המובהק. בכך הצטרף דיקמן לרשימה נכבדה של מתרגמי מאיאקובסקי לעברית ובהם שלונסקי, פן, אהרוני, גלמן ונוספים. ספרו של דיקמן, הכולל מבוא ואחרית דבר, הוא אוצר של ידע על מאיאקובסקי ועל מתרגמיו לעברית. 13 כרכים גדושים של שירה, מחזות, תסריטים, נאומים, מנשרים ומכתבים, הותיר אחריו מאיאקובסקי הצעיר ששם קץ לחייו ביריית אקדח ב־12 באפריל 1930, בשל אהבה נכזבת לְלִילָה בְּרִיק, אשת חברו הטוב דוד ('אהביני - לילה') חתם את מכתב הפרידה שלו), והוא בן שלושים ושבע שנים בלבד.

דיקמן כותב כי גם היום נותרה שירתו של מאיאקובסקי רעננה ומקורית, ורוח הפרצים הפוטוריסטית שהכניסה למרחבי שירת רוסיה, עדיין מנשבת בעוז בין שורותיה, ומונה כמה מהסממנים הבולטים של שירתו: ראשית, המבנה הצורני המדורג שלה. דיקמן מכנה מבנה זה ("לְסֻנְקָה" ברוסית) בשם "סולמון", בשל היותו דמוי סולם. לדבריו, מאז השתמש בו מאיאקובסקי לראשונה ב־1923, כל שיריו כתובים במבנה זה, "המדגיש את האופי התחבירי והדיבורי של שירתו". שנית, חרוזיו של מאיאקובסקי, שעוררו עניין רב במקוריותם. אמר עליהם המשורר עצמו: "תמיד אני שם את המילה החשובה בסוף השורה, וממציא לה חרוז. התוצאה היא שהחרוזה שלי, כמעט תמיד לא רגילה". ושלישית, התכונה הבולטת ביותר בשיריו של מאיאקובסקי היא החדשנות המילולית שלו. מילון חידושי מאיאקובסקי בשפה הרוסית שיצא ב־2010 כולל 3356 חידושים. וכמובן, לכך יש להוסיף את הדימויים העזים והשנונים של שירתו.

על אלה אוסיף הערה משלי, שבלטה לעיני במהלך הקריאה של המבחר הזה. "הסולמון" בפי דיקמן, או "השיר המדורג" כהגדרתי, מאפשר למאיאקובסקי לפסוח על הטפל (והתפל) ולדלג משיא לשיא, וכך לסיים את הבית, או הפסקה השירית, בחבטה מילולית עזה. רבים ניסו לחקות סגנון זה, אך לא הצליחו להשתוות למקור. הנה דוגמה (כמה קטעים) מתוך הפואמה האחרונה, 'במלוא הקול', שכתב מאיאקובסקי.

קטעים מתוך שיר הפתיחה, הלא־מושלם, של הפואמה 'במלוא הקול' (1929-1930).

חֲבָרִים נִכְבְּדִים -
בְּנֵי בְּנֵינוּ!
עַת בְּחָרָא נִקְרֵשׁ
שֶׁל הַיּוֹם
תִּנְבְּרוּ
אֶפְשָׁר -
מִי הִיִּיתִי
אֲנִי - תִּחְקְרוּ
וְאוֹלֵי יִסְפֶּר

הביטחוני והתבוסתני

ביסוד הנוסח הביטחוני מונח הנוסח התבוסתני שבו, כנראה, מאמין המחבר | שורש הרע בעינינו הוא רוח ההקרבה של הפלמ"ח ושירת המלחמה של אלתרמן שהיא "ליבת הנוסח הביטחוני" | תזה התלויה על בלימה.

א.

ביסוד הנוסח הביטחוני ותרבות המלחמה העברית מאת אורי ש כהן (סדרת "מבט אחר", עורך: דן מירון, מוסד ביאליק 2017) שהמחבר מתנגד לו, מונח "הנוסח התבוסתני", שבו הוא, כנראה, מאמין בלב שלם. והן כך ממש נפתח ספרו: "מן הגימנסיה העברית שבה למדתי יצאו הל"ה שלא חזרו. אנחנו היינו החומר בידי מי שניסחו אותנו מראש כחיללים. למדנו להוקיר

את המוות היפה, לראות בו דבר ראוי. כשחיברנו את החוטים נודע לנו שהמלחמה אחרת, אבנים וגז מדמיע, כדורי גומי וכדורים חיים" (עמ' 9). בהינף אחת, מבלי לציין זאת, מדלג המחבר מתש"ח לתשע"ח, מהל"ה של מלחמת השחרור עד לאבנים וגז מדמיע של מלחמת השטחים. בבחינת זו מלחמה וזה שכרה?! ומי שאחראי לכך הם מי שתבנתו את כהן וחבריו להיות חיללים בצה"ל, והביאום עד למצב העגום של היום, והכל בשם אותו "נוסח ביטחוני" האשם בכל הרעות החולות של מדינת ישראל. ממצב דברים זה הוא מוציא את מסקנותיו:

"הספר הזה מבקש לוותר על המתים של מחר ולהימנע מהתבוסה שמכתיבים החיים במלחמה מתמדת. שום מדינה אימפריה או צבא לא ניצחו בכל המלחמות וישראל בוודאי לא תהיה הראשונה. כל עוד המלחמה היא האופק, החורבן נמצא על הסף. הנוסח הביטחוני הוא השם שנתתי לעולם המלחמה הישראלית. הוא זה שמנסה את קבלת המוות ואת קידוש העבר, כהישג ולא כתבוסה" (שם).

"הנוסח הביטחוני" הוא השם שנתן המחבר "לעולם המלחמה הישראלית" והוא מנבא את תבוסת ישראל ביום מן הימים מעצם ההיזקקות לו, כי "שום מדינה אימפריה או צבא לא ניצחו בכל המלחמות". קשה שלא להיות צודק בהכללה מסוג זה, הנכונה תמיד, אבל אין בה משום תשובה כיצד צריך היה לנהוג מי שהאחריות לקיום ישראל היתה מונחת על כתפיו. המוזר בספרו (שלא חסר מוזרויות), שאת שורש כל הרע הוא תולה בפלמ"ח, שהוא מכנה "מיליציה", ובשירת אלתרמן, שהיא בעיניו "ליבת הנוסח הביטחוני", שתיים מן היצירות הטהורות והמפוארות שנוצרו בהיסטוריה הישראלית החדשה, ושהמחבר מפנה נגדן את חיצו. כהן אינו אומר כיצד בדיוק צריך היה לפעול כדי להימנע ממלחמות: על ידי פירוק הפלמ"ח? על ידי פירוק צה"ל? על ידי זניחת השימוש בכוח? על ידי נסיגה לגבולות 67, 48, טרום הצהרת בלפור? לדבריו, כבר מן ההתחלה הצנועה ביותר, היה "הנוסח הביטחוני" טעות חמורה. לכן, נראה לי שתזת "הנוסח הביטחוני" תלויה על בלימה. המחבר מניח ש"הנוסח הביטחוני" יביא על ישראל את אובדנה, וזאת ללא בדל ראייה אחת, מלבד הסתמכות על השקפתו הפוליטית. בדל ראייה אחת שהוא מביא בכל זאת כמוצא שלל רב, הוא ממלחמת יום הכיפורים, שם לדעתו כשלה הקונספציה של "הנוסח הביטחוני" (עמ' 331). אבל זו מסקנה נמהרת מתחילת המלחמה ולא מסופה. וגם הוא בהמשך חוזר ממנה במקצת (עמ' 332). ואגב, מדינה יכולה לנחול תבוסה לא רק בעקבות מלחמה ("הנוסח הביטחוני"), אלא גם בעקבות הימנעות ממנה (הנוסח התבוסתני). כך שכל הדיון הזה הוא היפותטי. ברור לְמָה כהן מתנגד,



אך לא לגמרי ברור כמה הוא תומך. אפשרות עקרונית אחת בלבד היתה לפני מוסדות היישוב להימנע ממלחמה, להימנע מהקמת המדינה. (זו האפשרות שבה צידדו אנשי "ברית שלום", הפרופסורים יהודה לייב מאגנס, שמואל הוגו ברגמן, מרדכי מרטין בוכר, מהאוניברסיטה העברית). כל שאר האפשרויות, הן שאלות של מידה, הערכה, ושיקול דעת מעשי. ובאמת, אורי ש כהן נמנע מלהציע תוכניות משלו (מלבד תמיכה רגשית בדעתה של לאה גולדברג, כפי שנראה להלן) והוא מצטמצם לחקר העובדות, הטקסטים, ופרשנותם.

ב.

"הנוסח הביטחוני" הוא מצבור נושאים "המכסה את כל התחומים של הציבוריות הישראלית: החל בצורות החברתיות האינטימיות ביותר כמו זוגיות ומיניות, דרך טקסטים כשירה בציבור, שמשחזרים וממחיזים את הווי המלחמה, וכלה בדיונים פוליטיים על מדיניות התגמול ועל ניהול חניבעל" (עמ' 12). ריבוי עניינים זה מאפשר לכהן לדלג מעניין לעניין, ממרכז לשוליים ולהפך, לפי צרכיו. התוצאה היא חבילה שהכל נקשר בה בהכל. "אנשי הל"ה" עם "אבנים וגז מדמיע", "המוזיקה המנוגנת ברדיו לאחר פיגוע" עם "עוד חוזר הניגון" של כוכבים בחוץ, לאלתרמן, מה שאיננו תורם בהכרח לבחירות הדיון.

במרכז הדיון, בכל זאת, עומד "הנוסח הביטחוני" כפי שהוא לידי ביטוי בספרות התקופה של דור תש"ח (ובו אתמקד גם אני). הגרעין הלוחם והיוצר של דור זה הוא הפלמ"ח וגם הוא עומד במרכז הספר לצד צה"ל. השאלה שניצבה לפני המחבר, כך אני משעה, היתה איך לטפל מחקרית בשני גופים אלה, ובאירועי התקופה בכלל, באופן "מקורי" שטרם נעשה לפניו. "הנוסח הביטחוני", לכן, הוא גם "נוסחה", כיצד לכתוב היסטוריה שתהלוך את מטרות המחקר. השיטה הנקוטה בספר זה, היא פירוק אירועים וקריאתם בשם חדש. הפלמ"ח, כאמור, נקרא בפיו "מיליציה" (בהיותו כוח לא סדיר). סופרי דור תש"ח הם "סופרי דור המיליציה". שירת אלתרמן (כל חטיבת שירתו הלירית), היא "ליבת הנוסח הביטחוני". את מלחמת תש"ח הוא מפרק לשלוש מלחמות נפרדות ("מלחמת אזרחים", "מלחמת הנקם", "מלחמת הגבולות") שהשם שחורר כלל לא מופיע בהן. הקרובה לה ביותר מבחינת הזמן, 1948, היא "מלחמת הנקם". קשה לחשוב ששלל תארים אלה ("מיליציה", "תרבות המיליציה", "מלחמת הנקם" ועוד) נועד לְשַׁבַּח דווקא. מיטב סופרינו ומשוררינו ולא רק בעת ההיא (אלתרמן, יזהר, שמי, שחם, גורי ועוד), כשלו, לשיטתו, במכשלת "הנוסח הביטחוני", מה שבוודאי גורע מיצירותיהם.

צריך לומר, כי בבקשנו לרדת לפרטים ולראות כיצד הוא עושה זאת, כתיבתו איננה מקילה זאת עלינו בהיותה נפתלת, מסורבלת, מעגלית ומרובת סתירות. בפתח ה"מבוא" נאמר, כי "עניינו של ספר זה הוא הנוסח הביטחוני. הוא בוחן את הקשרים בין הספרות העברית לפתה ולמחשבתה של תרבות המלחמה העברית" (עמ' 10). גם אם נניח שאנו יודעים מהי הספרות העברית בתקופה הנידונה (1937-1973), עדיין אין לנו שום מושג מהי "תרבות המלחמה העברית", שטרם נאמרה עליה ולו מילה אחת. מן ההמשך מתברר ש"תרבות המלחמה העברית" היא תוצר של "הנוסח", ו"הנוסח" הוא תוצר של "תרבות המלחמה העברית" (עמ' 12) טיעון מעגלי למהדרין. מכאן מוליך צעד קטן לטיעון מרכזי אחר: "עבודה זו מבקשת לטעון שהמציאות של המלחמה היא במידה רבה ביטוי ופועל יוצא של הנוסח הביטחוני" (עמ' 14). כלומר, גם אם עדיין

איננו יודעים לאשורו מהו "הנוסח הביטחוני", דבר אחד כבר ברור לחלוטין: יותר משמלחמות ישראל היו הכרח (היסטורי, צבאי, וכדומה), הן היו תוצאה של "מעגל שוטה" שכפה עליה "הנוסח".

מה הם, אם כן, בכל זאת, תכניו ותולדותיו של "הנוסח"? לדבריו, "הנוסח הביטחוני הוא תופעה המתחילה להתגבש עם המרד הערבי ועם ההמלצות של ועדת פיל בקיץ 1937, דרך המפגש של היישוב היהודי עם אורד וינגייט" (עמ' 19). זו נקודה מעניינת המוליכה אל אחת מאבני היסוד של חיבורו. "הנוסח הביטחוני צומח מתוך תרבות הפלמ"ח והוא האחראי להנצחתה ולהשגבתה" (עמ' 19), טענה הבאה לסמן, למרבה הפליאה, את אנשי הפלמ"ח בתור הגיבור הרע של הסיפור. "במשך שלושה עשורים משלו אנשי הפלמ"ח בכל המנגנונים החשובים בישראל, מהביטחון עד התרבות". מילא, זה כשלעצמו אולי



נתן אלתרמן

לא כל כך נורא (היתה להם ודאי גם תרומה חיובית כלשהי), אבל מטרתה ליצור את החיבור הנורא באמת: "הנוסח הביטחוני נובע מתוך המפגשים עם הבריטים ושיתוף האינטרסים הביטחוניים בסוף שנות השלושים, ומקורו בעולם הקולוניאלי שטבוע בו כשהשקפת עולם כוחנית המבוססת על סדר גזעית-אתני" (עמ' 20). הנה, השיעון האולטימטיבי, שנבנה לבנה על גבי אריח, ופסגתו - קולוניאלי-גזעית-אתני. אבל טיעון זה כשלעצמו (דמדוגי לא מעט), עדיין אינו מספיק לבסס עליו תזה אקדמית רצינית. לכן בנוסף לאבן היסוד בדבר המיליציה של הפלמ"ח, הוא חייב להציבו על אבן יסוד נוספת, זו של צה"ל, וליצור איזו "סינתזה" בין השניים. "במוקד המחקר עומדת תפיסה הרואה בעולם הכוח הישראלי תולדה של סינתזה בין תרבות המלחמה של המיליציה (פלמ"ח) ובין תרבות המלחמה הסדירה של יוצאי הצבא הבריטי (הגנה). המעבר ממלחמה לא מאורגנת לפני קום המדינה למלחמה סדירה, הביא לכך שבישראל נוצר כוח צבאי סדיר בעל תודעה של מיליציה" (עמ' 21). הנה הרבר שלשמו הקים את כל הפיגומים - "סינתזה", הנשמעת כמו איזה מפלצת של "כוח סדיר בעל תודעה של מיליציה". נוסחה זו מביאה אותנו גם אל לב טיעונו בדבר מלחמת תש"ח.

"מלחמת תש"ח אינה מלחמה אחת, אלא פיגורה המאחדת שלוש מלחמות שונות באופיין: מלחמת 47 היא מלחמת המיליציה - מלחמת האזרחים החמושים; מלחמת 48 היא מלחמת הנקם; ומלחמת 49 היא מלחמת הגבול שנמשכה עד מלחמת סיני ב-1956" (עמ' 22).

יקצר המצע מלעסוק כאן בכולן, ומכל השלוש אני מבקש להבין את זו הקרויה בפיו בשם המאיים "מלחמת הנקם" (מקבילתה בזמן של "מלחמת השחרור"). מסתבר שגם לכך אחראית המיליציה של הפלמ"ח. "מקורה של תפיסת הנקמה הוא בתרבות המיליציה, באינטימיות ששוררת בקרב חברה ומחייבת נקמה" (עמ' 252). לדבריו, הצבא הסדיר נוהג אחרת. "הצבא הסדיר לעומת זאת, הוא קודם כל חוק. הוא איננו נוקם כשם שמדינה לא נוקמת" (שם). אבל אבוי, בשל "הסינתזה" דלעיל, "הצבא הישראלי, החרור ברוח המיליציה, ומבוסס על חברת אחים משפחתית, נוקם גם נוקם" (עמ' 253).

המדינה עוד לא ממש קמה, היא מצויה עדיין במלחמה על חייה, אבל אורי ש כהן כבר מתעקש לבחון את מלחמת השחרור (הס מלהזכירה בשמה זה) דרך הפרספקטיבה של הנקמה, האם ישראל רק מתגוננת, או חלילה וחס גם נוקמת?! במאמר מוסגר אפשר לדמות את מצבה

של ישראל אז וגם היום (הן דבריו מכוונים גם להיום) למצבו של שיילוק היהודי במחזה "הסוחר מוונציה" מאת שקספיר. הוא זכה בדין בליטרת הבשר של אויבו, אבל אם תישוף טיפת דם אחת מעבר לכך, דמו בראשו.

כוונתו של אורי ש כהן, בקוראו למלחמת השחרור בשם "מלחמת הנקם" היא מעבר לפשט של השם, אם כי גם בכך הוא עוסק. הוא בודק את הנושא בשלושה רומנים של משה שמיר (הוא הלך בשדות, כמו ידיו, מקום תחת השמש) וכן חרכת חזעה של יזהר יותר מששם זה בא לתאר מעשי נקם של היהודים בערבים (גם על כך הוא כותב, כמובן), הוא בא לתאר את גודל החרדה של הצד המנצח מפני הנקמה של הצד המפסיד (שבוודאי עוד תבוא). מלחמת השחרור קרויה "מלחמת הנקם" קודם כל מפני שהיא עוררה בערבים את שאיפת הנקם, וביהודים את הפחד מן הנקמה. זו, לדעתו, עיקר המורשת הספרותית שהוריש דור תש"ח לדורות הבאים.

"סופרי תש"ח מבינים לעומק את מורשת הנקמה שהם מצווים למדינה שקמה: החיים במלחמה מתמדת. עם הניצחון, שהוא למעשה שביתת נשק, מגיעה ההכרה שהבסיס המוסרי שעליו קם היישוב (הבטחה שלא לפגוע ביושבי המקום) אבד ללא שוב. הספרות של תש"ח עיצבה וגיבשה את הנוסח הביטחוני כתנועה אל הריבונות רק כדי לגלות שריבונות ומיסודו של הנוסח הביטחוני מבטאים את סופה" (עמ' 264).

אפשר לשאול, מבחינה דקדוקית, מהו המושא של משפט זה? על "סופה" של מי מדובר? של "ספרות תש"ח"? או של הריבונות היהודית בכלל? גם זה חלק מאי-הבהירות של כתיבתו, אבל מה שברור מעל לכל ספק הוא, כי כהן חדר רגשי אשמה כה עזים כלפי הצד הערבי, עד ש"סופה" של ישראל עולה עמם בקנה אחד. כה קטנה אמונתו בצדקתה של ישראל עד שהוא מעדיף לקרוא למלחמת השחרור "מלחמת הנקם", כי, כאמור, היא שעוררה בערבים את שאיפת הנקם; ו"הנוסח הביטחוני", שהוביל את ישראל אל ריבונותה, יוביל אותה גם אל סופה.

ג.

בפתח דברי במאמר זה שאלתי מהי "תרבות המלחמה העברית", שכהן מתבסס עליה עוד בטרם הגדיר אותה. בחלק ב של ספרו ("המלחמות של תש"ח") הוא משיב תשובה חלקית לשאלה זו. "אלתרמן היה המנסח הראשון של תרבות המלחמה העברית והמעצב של השירה העברית שכלבה הנוסח הביטחוני" (עמ' 174). מעניין אם זו גם דעתו של דן מירון, מורו של אורי ש כהן, ועורך הסדרה "מבט אחר" במוסד ביאליק, שבמסגרתה מופיע ספר זה, שגם הרבה לחקור את שירת אלתרמן. כהן מציין שהוא מתייחס לכלל שירתו הלירית של אלתרמן (כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצרים) כחטיבה אחת וקובע שהיא "הגרעין של הנוסח הביטחוני ושל תרבות המיליציה" (עמ' 173). וכך הוא כותב על "הפואטיקה המלחמתית" של אלתרמן:

"פואטיקה זו תכונה כאן 'סדיום אמפתי' והיא הלכה של הנוסח הביטחוני: אכזריות שיש בה מן ההתענגות על סבלו של האחר, מלווה באמפתיה עמוקה לסבלו, ומתענגת כך פעמיים על המלחמה, תוקפנות שאינה חדלה להתקרבן" (עמ' 176).

ה.

בסופו של דבר נקלע כהן לדילמה שאיני בטוח שהצליח לפתור: הוא נאלץ להודות בכוחה הגדול של שירת אלטרמן, לה הוא מתנגד בכל לבו. לעניין זה יש השלכה על "הנוסח הביטחוני" שהוא "ליכתה של שירת אלטרמן", אך גם על התזה המחקרית של ספרו. אם הנוסח הזה מיוסד על שקר (כפי שסבור כהן), הרי לא היתה יכולה להיות לשירת אלטרמן השפעה כזאת על דור שלם כפי שהוא מציין. ואם בכל זאת השפיעה בהיקף כזה, אזי משמע שליכתה של שירתו מיוסדת על אמת. מצד אחד "הנוסח הביטחוני", יציר כפיו המחקרי של כהן, הוא תועבת נפשו. (כפי שכתב במבוא "הנוסח הביטחוני" הוא השם שנתתי לעולם המלחמה הישראלית. הוא זה שמנסח את קבלת המוות ואת קידוש העבר, כהישג ולא כתבוסה"). והוא מתנגד לו רעיונית. מצד שני רק שירת אמת יכולה להשפיע על דור שלם, כפי שהשפיעה לפי טענתו שירת אלטרמן. אז איך בדיוק מיישב כהן את הסתירה שבדבריו, לא ברור.



לאה גולדברג

בריוניו על שמחת עניים (1941) ועל שידי מכות מצרים (1944) שני ספריו הבאים של אלטרמן אחרי כוכבים בחוץ, הוא עוסק במוקד הלוהט של הספר. הנושא המשותף לשני ספרים אלה הוא המלחמה והנקמה. כהן כותב: "ב'כוכבים בחוץ' לימד אלטרמן את היישוב למות. ואילו ב'שמחת עניים' לימד אותו למות במלחמה" (עמ' 193). בספר הראשון היה זה מותו של היחיד מפגעי גורל או מפגעי הזמן, ואילו בספר השני זהו מותם של רבים מידי אויב. בשמחת עניים וגם במכות מצרים אלטרמן כותב "כמשורר שרואה במלחמה עיקרון מכונן של העולם ומקורה של השירה" (עמ' 195). זו הרחבה של השקפת עולמו של אלטרמן והפיכתה לכלל עיקרון מטא-היסטורי חובק כל. בשמחת עניים הוא מעצב את "הרעות" הנולדת מתוך מצב המלחמה, אך גם את "הנקמה". "לצד הרעות, מכל רגשות המלחמה, הנקמה היא הרגש החשוב ביותר שאלטרמן נותן לו צורה חדשה. הנקמה היא שמחת העני, נשקו של החלש והמובס" (עמ' 199).

בשיר 'בדרך נא אמון' בשידי מכות מצרים מופיע הבית המפורסם שעניינו צדק ומלחמה המתמצת את גישתו של אלטרמן בסוגיה: "כי צדיק בדינו השלח - אך תמיד בעברו שותת, הוא מותיר כמו טעם מלח, את דמעת החפים מחטא."

צריך לומר מיד, כי מדובר במלחמה צודקת ("כי צדיק בדינו השלח") כפי שמבין כל קורא. אך גם מלחמה צודקת מפילה קורבנות חפים מחטא. (בעניין זה נכשל, לדעתי, כהן כשכתב "מכאן עולה תפיסה מטרידה של הכוח. אם השלח צדיק בדינו, גם היהודים נדרשים לקבל את דין חרבו של הצורר" [עמ' 206] טעות קשה. לא כל שלח "צדיק בדינו" תמיד. הרי את מלחמתו של היטלר אי-אפשר לחשוב כצודקת בשום מקרה. אלטרמן כתב רק על אותן מלחמות צודקות מלכתחילה, כמו של בנות הברית בגרמניה, למשל ההפצצה בדרזדן, אבל שגם הן מציבות דילמה קשה).

לדברי כהן, מי שזיהתה מיד את מרכזיות הנקמה בשידי מכות מצרים היתה לאה גולדברג שכתבה ברשימה שפורסמה ב"משמר", מיד בצאת הספר (21 בינואר 1944), "על האכזריות וחוסר המוסריות שבלב הנקמה של אלטרמן" (עמ' 208). כהן מסביר, כי הביקורת הזאת על שידי מכות מצרים, היתה המשך הפולמוס בין גולדברג לאלטרמן על תפקיד השירה

ברור כי "סדיום אמפתי" גרוע מסדיום סתם. שכן זהו סדיום מפלצתי, מרושע וציני יותר דווקא בגלל כפל פניו: אכזרי ואנושי. אבל זהו גם יתרונו המחקרי. באופן זה יכול כהן גם להרשיע וגם להצדיק את סופרי "מלחמת הנקם" ואת סופרי "מלחמות הגבול", כאשר הם גם מתארים הרג חפים מחטא, וגם מגלים אמפתיה כלפי הקורבנות. זהו, על פי כהן, הגרעין של תרבות המלחמה העברית. הוא אפילו איננו נמנע מלהטיח באלטרמן של שנות השלושים את הקלישאה של "יורים ובוכים", שיוחסה ל"שיח לוחמים" של שנות השישים. יש לכהן כישרון מיוחד ליטול קלישאה תקשורתית ולהטעין אותה מעמקים פסיכולוגיים. זה אותו מאפיין של ספרו שבו נקשר הכל בכל, כפי שראינו ועוד נראה. וכך הוא כותב על הופעת ספר שיריו הראשון של אלטרמן כוכבים בחוץ והשפעתו. "כוכבים בחוץ" הופיע בעיצומו של המרד הערבי, והכל מסכימים שהיה מרכזי וחשוב מאין כמוהו לדור לוחם" (עמ' 178).

"כוכבים בחוץ", "המרד הערבי", "הדור הלוחם", נקשרים כולם בקשר אחד באמצעות הפואטיקה האלטרמנית. הכיצד? ובכן, "עושר המופעים העוסקים באחיזה בכוח, באלמות אקסטטית, במוות ובקורבנות בשירת אלטרמן, הן הקואורדינטות שבהן נלחם, חי ומת הסובייקט הביטחוני. שירת אלטרמן, היא שהופכת את בעל הרגש לבעל הכוח" (עמ' 178).

כהן ניגש להוכיח את טיעונו על פי כוכבים בחוץ של אלטרמן. והוא עוסק בשני שירים מתוכו, שיר הפתיחה 'עוד חוזר הניגון' ושיר הסיום 'הם לבדם'. "העיון בשני השירים האלה מבהיר שהליבה של הנוסח הביטחוני פועמת על פי הניגון של אלטרמן ושיש הקבלה בין האחיזה בניגון ובין האחיזה בכוח, בעולם אלים וכוחני" (עמ' 179). כהן אינו נמנע גם מוויכוח עם דן מירון. הוא מזכיר כי למילה הראשונה בשיר "עוד" ('עוד חוזר הניגון') הקדיש מירון ספר שלם בשם עוד (הוצאת אפיק 2013), אבל כהן אינו שותף לפרשנותו שם של מירון. הוא מציין, כי במחקר מקובלת התפיסה ש"עובר האורח" בשיר, הוא "ההלך האלטרמני", שמקורו במשוטט של בודלר, שאלטרמן הושפע ממנו. כהן אינו שולל זאת, אך אין לו סבלנות לדרכי עקיפין כאלה והוא מגיש לנו את פרשנותו המעודכנת יותר: "מן הראוי לראות בהלך גם מפתח להבנת הרלוונטיות של אלטרמן לשאלות המרחב והכוח שהעסיקו את היישוב העברי בארץ ישראל. ההליכה היא מודוס תרבותי שפירושו כיבוש הארץ ברגליים. היא מינית, בוועלת ותופסת בעלות" (עמ' 180). כהן ממצה עד תום את הפוטנציאל הפרשני הגלום במילה "הלך". "הכרת המרחב, ההליכה בו והלחימה עליו ממלאים תפקיד מהותי בהתהוותה של תרבות המלחמה העברית" (עמ' 181); "הניגון הוא המקצב של פעמי ההלך. כך הופך כל אדם מן היישוב לקול במקהלה שמבצעת את ההיסטוריה" (עמ' 185); "ההלך האלטרמני הוא הסובייקט של הנוסח הביטחוני. אלטרמן כותב את עולמו הרגשי של נערי הפלמ"ח עוד קודם שעמדו על רגליהם ועל דעתם" (עמ' 186) ועוד. אי-אפשר כמובן לשלול זאת, אבל אי-אפשר גם שלא לחוש כי כהן "מעדכן" את אלטרמן לפי צרכיו הפוליטיים של כהן עצמו, וזאת בעיקר לצורך התנגדותו ל"תנועה למען ארץ-ישראל השלמה" שאלטרמן היה מראשיה. "כיבוש הארץ ברגליים" בשיר שראה אור בספר מ-1938 משמש אותו לתיאור מציאות הכיבוש שאחרי 1967, ממש כמו החיבור בין הל"ה לגז מרמיע באינתיפאדה. דן מירון בספרו על אלטרמן מפרט אל עיקר (הקיבוץ המאוחד/ספריית פועלים, תשמ"א) מקדיש מאמר מיוחד ל"הלך" ("על שלושה שירי דרך בכוכבים בחוץ) ומונה חמישה מאפיינים של השיר שאף אחד מהם אינו מזכיר את המאפיין העיקרי של כהן. ללמדך עד כמה פרשנות שירית היא בת הזמן.

בזמן מלחמה. ראשיתו עוד ברשימה שפרסמה גולדברג ב"משמר" ב-1939 ("על אותו נושא עצמו") והמשכו בתשובתו של אלתרמן ("מכתב על אותו נושא"). לאה גולדברג טענה שתפקיד המשורר גם בעת מלחמה הוא להאיר את החיים הלא אלימים, ואלתרמן השיב, כי "גולדברג התבלבלה, שירה כותבים בתוך העולם, ואם בעולם יש טנקים יכתוב המשורר גם עליהם" (עמ' 209). בעמוד הבא מצטט כהן משפט רב עוצמה מתשובתו של אלתרמן: "הכוח אינו רק נושא לגיטימי לשירה הוא יסוד עולם" (עמ' 210).

בנקודה זו מעביר כהן את רשות הדיבור לדן מירון (אולי זה יחליף אותו מהסבר). אולם דבריו אינם חד משמעיים. מירון סבור שהדינמיקה של האלימות מעגלית: "אף על פי שאין מעגל החורבנות נע אלא על ידי סיבתיות מוסרית, אין הוא נושא בקרבו הבטחה של נצחון המוסר והצדק" (שם). כלומר לכל אלימות יש הסבר ותכלית הצודקים לשיטתו של המפעיל אותם. תשובה זו אינה מספקת את כהן והוא חותם את דבריו בפסקה הבאה:

"מחיקת נא אמון מוכיחה שבסופו של דבר אלימות המלחמה אינה מעגלית, אלא אלימות מכלה, מחסלת. 'שירי מכות מצרים' מנציח את מה שנגזר עליו להיכחד, מצדיק את מי שנגזר עליו להכחיד ושומט את הקרקע מתחת לרגליהם של גולדברג ושל כל המבקשים למשוך ידם מהמלחמה" (עמ' 212).

בחשבון אחרון מתייצב כהן לצד גולדברג בוויכוח הזה, בעוד אלתרמן "שומט את הקרקע מתחת לרגליהם של גולדברג ושל כל המבקשים למשוך ידם מהמלחמה" (עמ' 212). כהן מתקרב בצוותא עם גולדברג בחסות הפסוק "חוכמת המסכן בזויה" (קהלת ט טו). האמת היא שהאופציה של גולדברג היתה קיימת כל אותן שנים בצד האופציה של אלתרמן. (ואופציות דומות של אנשי "ברית שלום", "השומר הצעיר" ועוד). זה שלא בחרו כהן, אולי זה פשוט מפני שלא היו משכנעות או מעשיות דיין. אל יאשים בכך כהן את אלתרמן. כאילו אם אלתרמן לא היה קיים, היינו חיים כאן מזמן בגן עדן של שלום.

ה.

הפרק האחרון בספר (בחלק השלישי "מלחמת הגבול 1949-1956") הוא "לא בגדנו: ימי הדין של הנוסח הביטחוני - אורי אילן ומשה דיין". זהו פרק תמוה שלא הוצב כאן, לדעתי, אלא לצורך הסיגור של התזה שהוצגה כבר במבוא בדבר "הסינתזה בין המיליציה לצבא הסדיר". אורי אילן, בן קיבוץ גן שמואל, היה חייל צה"ל בחוליה שפעלה מעבר לגבול בשטח סוריה ונלכדה. אורי אילן התאבד בשבי ועל גופתו, שהוחזרה בינואר 1955, נמצא הפתק "לא בגדתי". כהן כותב, כי "אורי אילן במעשה שעשה הוא הגשמה של הנוסח הביטחוני. סיפורו חושף גם את התהליך שבו קבע ונקבע הנוסח הביטחוני בתרבות בפעולות ובדיבורים של אלתרמן ודיין, כאפרט שתרבותו הצבאית אינה של צבא סדיר אלא של מיליציה, שרוחו היא רוח הפלמ"ח" (עמ' 330). וקצת הלאה, בהמשך: "ליכוכבים בחוץ" היתה השפעה עצומה על דור מלחמת תש"ח. הוא מלמד למות ללחום ולנקום" (עמ' 333). כהן כורך פה יחדיו את שלוש הרמויות שהן בעיניו התמצית הסמלית של "הנוסח הביטחוני": אורי אילן החייל שהתאבד, הרמטכ"ל משה דיין והמשורר נתן אלתרמן. בהינף אחד הוא קושר בין אורי אילן למלחמת יום הכיפורים (כפי שקשר בין הל"ה לאינתיפאדה) וקובע כי בדברי ההספד של דיין בהלוויית אילן, נחשפה הזיקה בין תפיסת המוות והשבי של המיליציה (קרי הפלמ"ח) לבין המחשבה הפואטית של אלתרמן. יתר על כן, "בדבריו של דיין טמונה הליכה של הקונספציה שכשלה במלחמת יום הכיפורים. כישלון שנבע מן ההנחה, שגם אם הצבא יפתע, יילחמו

החיילים על כל מעוז כפי שאנשי נגבה נלחמו על יישובם" (עמ' 331). אני מודה כי "ליבת הטיעון" הזה של פרופסור אורי ש כהן מאוניברסיטת תל-אביב, נשגבה מבינתי. כהן שב וטוען בסיכום דבריו, כי רוח ההתנדבות וההקרבה של המיליציה, קרי הפלמ"ח, לעומת רוח הפקודות של הצבא הסדיר, היא מקור אסוננו. היא שדחפה את אורי אילן להתאבד (כי נפילה בשבי מנוגדת לרוח המיליציה), והיא שגרמה לכישלון ביום הכיפורים, כי חיילים נלחמו בחירוף נפש במעוזים במקום להיכנע וללכת בשבי, כמקובל בצבאות סדירים. (האמת היא שבמלחמת יום הכיפורים היו מוצבים שלא נכנעו והיו כאלה שהלכו בשבי).

אבל מעבר לעובדות הפרטיות יש להציג בסיום שאלה כללית: אם זאת מהות התזה שלו, מה היא בעצם באה לומר לנו? שהתנדבות והקרבה הן רעות חולות מעצם מהותן, ועדיפים עליהן כניעה וויתור? האם הוא שולל הקרבה באופן עקרוני בכל מקרה - באהבה ("עזה כמוות אהבה")? במלחמה אנטי-פאשיסטית ("ייהרג ובל יעבור", הפאשיזם)? במסירת נפש על קידוש השם ("יצאה נשמתו באחד")? או רק הקרבה על ביטחון ישראל (כי איננו מאמין בזכות קיומה)? אם זו הטענה, הרי עשה עבודה מרושלת בספרו, ולא טרח לברר מראש סוגיה יסודית זו למען הקורא.

עלעולים

החשוף והעטוף

בספרה הקודם *דעת העיר* (שנסקר במדור זה), כותבת המשוררת בשיר ששמו כשם הספר:

הַעִיר הַפְּנִימִית רְעָדָה
וְהָיָה צָרָךְ לְהַצְטִיעַר מֵאֵד וּלְבַקֵּשׁ סִלְיָה
לְדַעַת שְׁלֹא תָשׁוּב הָעִיר לְקַדְמוּתָהּ
כִּי פֶגַע הָאִמּוֹן וְהַשְׁקֵט בְּלֵב הָרְחוּבֹת הַחֲשׂוּכִים

וְאֵנּוּ עִיר מְבַצֵּרֶת שְׂכַעַת חוֹמוֹתֶיהָ נִפְלָה
כִּי הִנְחֵנוּ לְזַעַם לְפָרוֹץ וּלְקָלָל אֶת שְׁהִיָּה

השיר מתחיל ברעידה פנימית של הנפש ומתפשט החוצה. החומות קורסות, האמון פג והריסון הפנימי מפנה דרך "לזעם לפרוץ ולקלל". ספרה החדש של חגית גרוסמן, *ספר הגוף* (הקיבוץ המאוחד, 2017) מתחיל מן המקום הזה שאליו הגיע ספרה הקודם. כלומר מן החוץ, מן הגוף. קולו הוא קול "הזעם המתפרץ" לאחר נפילת החומות (אם תרצו "חומות המהוגנות של התרבות והבורגנות"). בספר הזה אין כמעט עכבות והגוף נחשף במלוא עירומו כבר מן השלב המוקדם ביותר של הילדות. בשיר ששמו 'ספירת מלאי צלקות' (עמ' 28) היא כותבת (תוך השמטות):

בְּגוֹף שְׁלִי תִמִּיד חֲשֵׁתִי הַפְּרָעָה
הַפִּיפִי שָׂרָף לִי בְּמִשְׁךְ כָּל יְלֻדוֹתַי
שֶׁלְּפִוּחֵי הַשֶּׁתָּן הַצִּיָּקָה
בְּבִטָּן בְּעַר כְּדוֹר אֵשׁ
שֶׁם הִסְתַּוְכְּבוּ סְכִינִים.
הִיִּיתִי בְּרִדְקָה.

את כל כוחה השירי, ויש לה כוח רב, מגייסת גרוסמן בספר הזה לעניין הנשי-פמיניסטי שהגוף הוא מייצגו הכולל. בשיר 'מישהי' (עמ' 8) היא

רבקה באסמאן בן חיים

שיחת טלפון עם יהודה שכל
שהיה ב־1950 תלמיד שלי
בקיבוץ המעפיל.

מזכרת

"מורתי היקרה",
אמר יהודה לי בטלפון,
אני נשארת בלי תשובה,
לחשתי לו: תודה.
"תודה על מה?" שאל
על זמן כאוב ומאשר, עניתי.
"איך זה מתישבי?" היתה שאלה,
עניתי: כאוב שפין הדשא הפורח
עם הד מהשוואה -
המאשר - עם ילדים שבכחה,
כמו שלי, וגם אתה.
כעת מעל ששים שנים
והתלמיד כבר בין בוגרים
המטלפן בקול שמחה
"למורתי היקרה",
אז מה נשאר לי עוד לומר
על זמן כאוב ומאשר -

2017

השיר נכתב בעברית

נותנת בו סימנים ומגדירה את מצבו/ה: "להיות אשה בעידן פורנוגרפי עם משבר כלכלי/ כל אחד יכול להיכנס לתוכך כשאת מסתובבת רעבה ברחובות/ - - / אל תסתובבי לדרך ברחובות, אל תשתי, אל תלכי לאיבוד..." בעולם זה, עם שעורריות חדשות לבקרים של הטרדות למיניהן (מהוליווד עד קשת), גרוסמן היא מתארת בוטה של מצב האשה "בעולם פורנוגרפי עם משבר כלכלי", המקדימה בשיריה אף את החדשות האחרונות. יותר מזה, היא גם מנסחת של מניפסטים נשיים. למשל בשיר 'נשים' (עמ' 35) שהוא מעין רשימה קטלוגית של נשים מקופחות, מדוכאות, מנוצלות:

"אשה עובדת - חד הורית/ אשה שעובדת בפכיש/ אשה שקנו אותה מאפיונרים/ ועכשו מוכרים לכל איש..." וכדומה. והשיר נחתם במעין ססמה של אחווה נשית: אשה יכולה להשאיר נאמנה לאשה/ זכרי - אשה יכולה לשחרר אשה.

לכאורה בשיר זה ודומיו "דוחק הבוטה את היפה". ובאמת יש הרבה בוטות ואלומות בלא מעט משירי הספר, אבל אסור שהדבר יטעה אותנו. בכל כתיבתה שומרת גרוסמן (אם מעט ואם הרבה) על הממד הפואטי והאסתטי, אף שלא תמיד הוא גלוי לעין. בשער ג שבספר היא נותנת במיוחד את דעתה על כך. "ישנו ממד אחר, מקביל, ובו אני מי שאני" היא כותבת בשיר 'מחשבה שלפני תיקון' (עמ' 65). לעתים השעה הדוחקת כופה עצמה עליה (קצת כמו מאיאקובסקי "הדורך על גרון שירתו", ראה לעיל), אבל תמיד היא נאמנה לעצמה. בממד האחר, המקביל, כאשר איננה "מופרעת על ידי מטלות שניתנו לי" - / ואני מי שאני ואינני בוגדת בי", היא יכולה גם להתבונן בעצמה ובכתיבתה, ובמיוחד בקשרי גוף-אהבה-שירה, שהם הגרעין של רוב השירים. בשיר 'על השירה' (עמ' 68) היא כותבת, כי שיר הוא "עולם של כוח אשר יוצר הגוף/ הוא דורש נשימה, יד, שפתיים, לשון/ עשיית אהבה, לעתים ככאב". מקור השיר הוא כוח הגוף; המשכו במחנות גופניות (נשימה, שפתיים, לשון וכדומה), שהן עשיית אהבה, וסופו "לעתים ככאב", שהוא השיר עצמו. אני רוצה לסיים באחד משירי האהבה היפים בספר, השזור יחד את שלושתם.

מוקדם בבוקר

מוקדם בבוקר שכבתי לצדך במטה
גבך הערום שכב על צדו הימני
וישכבה היפה נגלה מבעד לשולי המכנס
ושלחתי ידי אל גבך
והצלחתי לפורר את החרדה
לנשימות חולפות מעלה ומטה
ושלחתי יד אל החרין המשלם של ישכבה
והשבתי שכאן שוכנת תרבות צרפת, בישבן שלך.
כל תרבות צרפת שכנה בישכבה
ולטפתי שוב ושוב את תרבות צרפת
עד שהצלחתי להפסיק לחשב על המלחמה.
אז נשקתי את כתפך והצלחתי להרדם.

אפשר לומר כי בשיר זה שבה גרוסמן אל הפואטיקה התרבותית המורכבת של מלאכת השיר בספרה הקודם. בשיר שלפנינו זה לא הגוף החשוף בלבד, אלא הגוף העטוף ברבדים של תרבות. כי מהי, למשל, "תרבות צרפת בישבן שלך/ כל תרבות צרפת שכנה בישבןך". לאמירה זו יש שני רבדים לפחות. ברובד המוני זה יכול להיות דיבור בוטה

ומזלזל (שמשמעותו "תרבות צרפת בתחת שלך...") אם כי גם לו יש מקום. אבל ברובד גבוה יותר זהו "החריץ המושלם של ישכבה" (בדומה, למשל, לישבן המושלם של דוד בפסל של מיכלאנג'לו). זאת ועוד: אם נמיר את המילה המדוברת "ישכבה" במילה גבוהה יותר "עגבות" (שת, עכוז, אחוריים) או בפועל המקראי עוגב, עגוב, מעשי עגבים (התעלסות אהבים), נהיה במישור מציאות אחר, אליו מתייחסת "תרבות צרפת". ובכן, עגבת, מחלת המין הנגזרת ממעשי עגבים, והידועה בשמה הלועזי סיפיליס, קרויה בלשונות אירופה (אנגלית ואיטלקית) "מחלה צרפתית". נשיקה מעמיקה ולחה פה על פה, קרויה "נשיקה צרפתית", מין אוראלי קרוי "הדרך הצרפתית" ורומן פורנוגרפי "רומן צרפתי". בסוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים, היתה פריז לא רק בירת התרבות העולמית, אלא גם בירת אמנויות האהבה. אבל לא רק באהבה עוסק השיר, אלא גם במלחמה. "ליטפתי שוב ושוב את תרבות צרפת/ עד שהצלחתי להפסיק לחשוב על המלחמה". זה לא רק make love not war אלא גם תזכורת לשלוש ההצהרות של המהפכה הצרפתית: "חירות, שוויון, אחווה". אם נגשים אותן, ניפטר מכל מלחמה בעולם. הנה, איזה עושר אסוציאטיבי ורעיוני גלום בשיר הטוב. ♦



שירה כתחביב או כמקצוע

בסיסי להיותו של אדם משורר הוא כתיבת שירים, ועצם הדיון "מי הוא משורר?" מעיד על שאלה באשר לגבולות הפרופסיה המשוררית.

שנית, אפשר לעבור הכשרה בכניסה אל תחום השירה או במהלך העיסוק בו. עולם סדנאות השירה, סדנאות הכתיבה וקורסי השירה ענף ועשיר. הכשרות אלה ספגו ביקורת רבה במשך השנים, גם ממני, אך הן קיימות ופועלות. הכשרה זו אינה הכרחית לכניסה אל עולם השירה, אך בתחומים רבים זה אכן המצב. למעשה, יש תחומי עיסוק מוגבלים שבהם רגולציה חוקית אינה מאפשרת עיסוק בתחום כלשהו ללא הכשרה. לפיכך העובדה שסדנאות השירה מסייעות לכניסה לתחום השירה, בכך שהן מספקות כלי ביטוי וכתיבה ויוצרות קשרים אישיים – הופכת אותן לדומות מאוד למסגרות להכשרה מקצועית, הנהוגות בתחומי עיסוק רבים.

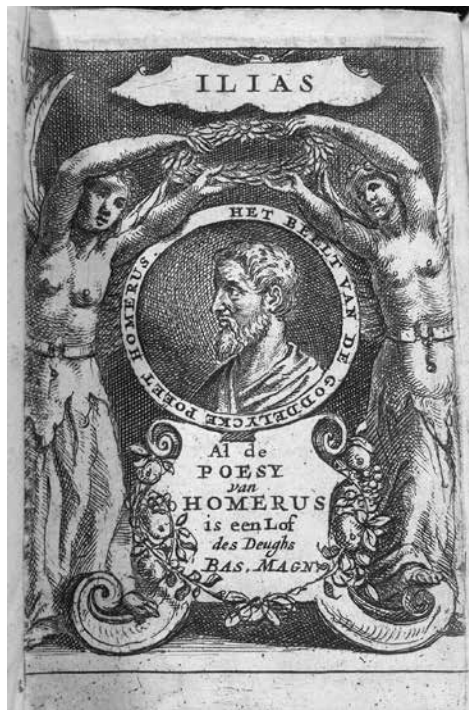
שלישית, יש שוק לשירה. ספרי שירה נמכרים (אמנם במספרים נמוכים בדרך כלל), שירים מופיעים בכתבי עת, בעיתונים יומיים, מוקראים ברדיו ובטלוויזיה וגם מוצגים במרחבים ציבוריים באופנים שונים. לעתים משוררים אף מתוגמלים כספית. משוררים גם מתוגמלים, לעתים, על השתתפות בערבי שירה או בפסטיבלי שירה. חלק ממשוררי ישראל חברים באקו"ם וזכאים לתמלוגים על שירים המופיעים באמצעי התקשורת הכתובה והמשודרת.

סיבה רביעית לראות בשירה פרופסיה היא הדרישה מפרופסיה לתפוקה באיכות נדרשת. כלומר, המשורר כותב שירה בעלת ערך; וכשלא יכתוב שירה בעלת ערך הרי שלא ביצע את "עבודתו" כנדרש. זאת אפשר להסביר דרך המבט האלטרנטיבי על השירה כתחביב.

שירה כתחביב היא בחירה של רבים. של מי שכותבים למגירה, מי שכותבים לפרסום בקרב חברים או משפחה, וגם מי שמפרסמים בכתבי עת או מקריאים שירה בערבי שירה, אך אינם רואים בשירה מוקד של זהות, אינם מצפים לשכר כספי מפרסומה, ואינם מקדישים לשירה מאמצים וזמן שאחרים מקדישים לה.

ככל ששירה היא תחביב, היא זוכה להגנה השמורה לתחביבים. כלומר, אין לבקר את השירה הנכתבת כתחביב במידה נוקשה במיוחד, אין לפתח ציפיות משמעותיות ממי שעוסק בשירה כתחביב; הרי לא נבוא בטענות למי שעוסק בתחום מסוים, במסגרת חוג – מקרמה, קרמיקה, ג'ודו וכו' – על רמת הביצוע שלו. כך לא נבוא בטענות אל משורר שרואה בשירה תחביב. גם אם הוא תלמיד בסדנת שירה, היחס אליו יהיה סלחני למדי.

בעוד רבים רואים בשירה תחביב, החובבניות האינהרנטית של שירה, שכך מתייחסים אליה, אינה יכולה לזכות למעמד מיוחד כשלעצמה.



ככנס מקצועי שבו השתתפתי לפני כמה שנים, ניסה אחד המרצים להדגים את חשיבותו של מקום העבודה בבניית הזהות האישית, ולכן ציין את העובדה כי כל משתתפים ענדו תג עם שמם ומקום עבודתם. בכך מצא עדות לחשיבות מקום העבודה והתפקיד שהוא ממלא בכינון הזהות האישית, כזיהוי מצד הזולת או כהגדרה עצמית. הדיון על משמעות מקום העבודה בחיי אדם הוא ותיק ומשמעותי באקדמיה ובחוגי הייעוץ, ובמקביל אליו יש דיונים על המשמעות הפרופסיונלית של תחומי עיסוק שונים – החל מדיונים על אתיקה מקצועית (הרבה בזכות אסא כשר) ועד לשאלות של רישוי, רגולציה ועצם הגדרת תחום העיסוק. לגבי השירה, הדיון הזה לא מתקיים, ככל שידוע לי, ואציע כאן מסגרת לדיון אפשרי כזה.

כמי שנמצא בעולם השירה ובעולמות הייעוץ התעסוקתי; כמי שמגדיר את עצמו כמשורר וכיועץ תעסוקתי בו זמנית – הדיון הזה מסקרן אותי באופן אישי. בעיני דיון כזה יכול לסייע להבין את מקומה של השירה בתוך החברה שבה היא נכתבת ומתפרסמת, שבה פועל המשורר; ומתוך כך להבין את היחס אל ביקורת השירה, אל תקציבים ציבוריים, בהם פרסים ספרותיים, ואל מעמדם של משוררים ואופני התקבלותם בציבור.

רצוני לשרטט קווי מתאר לדיון על מקומה של השירה בחברה באופן פתוח, לא לקבוע מסמרות וודאי שלא להגביל את הגדרות השירה או המשורר. אשתמש בהגדרה של פרופסיה מול תחביב כדי להבהיר את מחשבותי לגבי שדה השירה העברית היום.

מעמדם של משוררים בישראל ייחודי. זאת משום שמדובר בתחום אמנות, ומעמדם של אמנים תמיד ייחודי ביחס למי שאינם עוסקים באמנות. אך הוא ייחודי אף כלפי תחומי האמנות השונים – ראיה לכך אפשר למצוא בדמויות המשוררים והמשוררות שעל שטרות הכסף החדשים, במעמד המיוחד של גדולי השירה העברית בכינון הזהות הישראלית, יהודית ועברית.

עצם המחשבה על שירה כתחום פרופסיונלי מרתיעה רבים. הם רואים בשירה יצירה אישית ולעתים כזו שקשה ואף אי-אפשר לאמוד. טיעון נוסף ומשמעותי נגד עצם הדיון בכך הוא העובדה כי השירה אינה מספקת פרנסה לעוסקים בה, מלבד לבודדים (שגם פרנסתם היא כמעט לעולם אינה מעצם כתיבת שירה). טיעונים אלה משאירים את השירה באזורי התחביב, ולכן לטובת היחס אל שירה כפרופסיה, אציג כמה אלמנטים משמעותיים:

ראשית, העיסוק בשירה מוגדר וברור והמשוררים הם אך ורק מי שכותבים שירה. יש טוענים כי קיים הבדל בין כותב שירה ובין "משורר אמיתי". מכיוון שמעולם לא נתקלתי בהגדרה של "משורר אמיתי" החורגת מטעם אישי, ובכל מקרה, משורר אמיתי או לא, תנאי

אלי יונה

ירושלים החדשה

I will not cease from mental fight
Nor shall my sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In Englands green and pleasant land

Jerusalem/William Blake

בְּאֶחָד מִשִּׁטּוֹי הַתְּכּוּפִים בִּירוּשָׁלַיִם הָאֲנִגְלִיָּה הַתִּמְרָר עֲנֵן אֶבֶק
בְּשׁוּלְיָהּ הַמְצַהֲיָבִים וְעָלְיוֹ יֵשֵׁב וְיִלְיִים בְּלִיק בְּאַרְשֵׁת פְּנִים זוֹהֶרֶת
כְּשֶׁל שֶׁהָאֱלֹהִים זוֹהֶרֶת זוֹהֶרֶת וְרַעֲנָנָה גַם פְּהָרִים הַמּוֹרִיקִים
שֶׁתֵּאָדָר בְּאוֹתוֹ שִׁיר חֲזוֹן.
אִךְ שְׂאֵלְתִּי בְּחִיּוֹד: כִּבֵּר הַחֲלֵפֶת אֶת אֲחִיד רֹבֶרֶט עַל מִצַּע הָעֲנָן?
וְהוּא הִשִּׁיבֵנִי בְּחִיּוֹד: הֲלֹא אֲנִי אֲחִי רֹבֶרֶט.
בְּטֶקֶס הַנְּשׂוֹאֵין בֵּין הָעֶדֶן וְהַשְּׂאוֹל שְׂאֵלְתָּ אֶת יַחְזָקָאֵל וְיִשְׁעִיָּהוּ
בְּכִשְׁוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם, הַתְּרַשָּׁה לִי לְשְׂאוֹל אוֹתָךְ בְּזֹאת?
אֲנִי גַם אֲתָה, אִךְ שְׂאֵל אֶת עֲצֻמָּךְ בְּעֲצֻמָּךְ.
אִךְ זֶה שְׁחֲזוֹן הַנְּבִיאִים הָאֲפּוֹקָלִיפְטִי עֲדִין לֹא הִתְגַּשְׁמוּ?
הַתְּגַשֵּׁם וּמִתְגַּשֵּׁם טְפִין טְפִין. כֹּל נְבִיא זַעַם חָזָה בְּעֵינֵי רִחוּ אֶת
כֹּל פְּרַעֲנִיּוֹת הָעוֹלָם בְּכַת אַחַת בְּלֹא מְרוּחַ הַשָּׁנִים בִּינֵיהֶן וְטַעַה
לְחֹשֶׁב שֶׁכּוֹא תְּכּוֹא הָרַעָה בְּכַת אַחַת. מְצָרִים הַגְּדוּלָה נַחֲרָכָה
בְּעֶשֶׂר מִכּוֹת, כֵּן גַם הָעוֹלָם יִחַרֵּב וְאַחַר יִבְחַר מְחַדָּשׁ.
יְרוּשָׁלַיִם הַחֲדָשָׁה בְּאֵמֶת תִּבְנֶה בְּאֲנִגְלִיָּה?
יְרוּשָׁלַיִם הַחֲדָשָׁה תִּבְנֶה בְּכֹל מְקוֹם.
אִךְ מִדּוּעַ מַחְקֶת בְּסוּף אֶת הַצְּטוּט "וּמִי יִתֵּן כָּל עַם ה' נְבִיאִים"
כְּעֶקְבוֹת הַלֶּךְ בְּמִדְבָּר?
כִּי אִם כָּל הָעַם נְבִיאִים, כָּל הָעַם מְשַׁעֲשֵׂים.
וְעַד מִתִּי תִרְחַף לָךְ עַל עֵב עֲנֵן, יְרִידִי הַשְּׂמִימִי?
אִךְ רָחֵב חִיּוֹכוֹ וְנִשְׁמָעָה בַת קוֹלוֹ הַמְּצַחֲקֶת כְּטַפּוֹת גֶּשֶׁם
קְלִילוֹת: עַד שֶׁתְּחַלְּיָהּ אוֹתִי, כְּמוֹכֵן.
הָעֲנָן הַתְּפוּגֵג לֹא כְּאֶדְוָה בְּמִים וְאֲנִי כְּכָר הַגְּעָתִי לְאַחֲרִית הַיּוֹם.

למיניהם, יכולה להתקיים ניעות בין מי שעוסק בתחום כתחביב למי שעוסק בו כפרופסיה. לכולם יש מקום וכולם מוזמנים.

אך מי שמתיימר להיות משורר "רציני" (משום שאין לי מושג מהו "משורר אמיתי") ראוי כי יהיה מוכן לשאת בחובות ובמחויבויות של שדה זה, ולא רק לשאת את התואר "משורר" שאחרים עיצבו עבורו בשנות העבר. כלומר, המוכנות להשקיע זמן ומאמץ, ללמוד ולהשתפר, ובעיקר המוכנות לקבל ביקורת ולצמוח ממנה. אני סבור כי הניסיון של כותבים לקבל מעמד "רציני" בעודם ממשכים לבקש הגנה בעיסוקם בשירה כחובבים, הוא חלק מהפער בין ציפייה למשוררים בעלי אמירה ומעמד ציבורי לבין מצב שבו קל מאוד להתעלם ממשוררים ומשיריהם.

ולפיכך, אל לה לצפות לתקציבים ממשלתיים, ולמעמד ציבורי.

כלומר, אם העוסק בכתיבת שירה מבקש להיות משורר בעל מעמד מקצועי, להיות זכאי לתקציבים ולתמיכה – עליו להתייחס אל השירה כאל פרופסיה. בכך, עליו לקבל את השירה כתוצר בעל השלכות חברתיות ולפיכך מתבקש כי יעמוד בכמה תנאים:

תנאי ראשון הוא שהשירה תהיה בעלת חשיבות או משמעות לחברה. המשמעות יכולה להיות איכות השיר, קבלה על ידי מבקרים או חוקרים או קבלה על ידי הקהל – ממש כפי שבכל תחום עשייה (כולל אמנותי) מתבקשת מידה של חשיבות התוצר.

תנאי נוסף הוא המוכנות של המשורר לביקורת על יצירתו. בשדה השירה היום קיים חשש מביקורת ואפילו איבה כלפי מבקרים. בין השאר אפשר לראות זאת בנטייה החדשה של טורי תגובה לטורי ביקורת, בעיתון 'הארץ'. נטייה שמציגה את היוצר כמי שמתקשה לקבל ביקורת בצורה פתוחה. כל פרופסיה רצינית – כולל אמנותית – מחייבת אפשרות וצורך להעביר ביקורת. בלעדי פתיחות לביקורת, תחום איננו פרופסיה אלא תחביב.

כמבקר פנו אלי לא מעט פעמים מי שפרסמו שירים או ספר (בהוצאה עצמית בדרך כלל) שלא קיבל הדים. לרוב פנו כדי לקבל חוות דעת או כדי שאכתוב על הספר. במרבית הפעמים שבהן נערתתי – משום שמצאתי בספר או בכותב די איכויות כדי לצפות לצמיחה של משורר משמעותי בהמשך – נתקלתי בהפתעה מצד הכותב לנוכח ביקורת שביטאתי על יצירתו. אך ביקורתיות זו היא הכרחית בעבור משורר המצפה לקחת חלק בשדה הציבורי של השירה, ולכן אותם משוררים שביקשו בדיוק את זה, זכו לפרסום ביקורת על יצירתם. אם לא היו מבקשים זאת, לא היה מקום לפרסם ביקורת על יצירתם, אשר גם אם היה בה ניצוץ של איכות, היתה חובבנית. (אגב, פרסום ספר בהוצאה עצמית או בהוצאה מבוססת איננו מדד האיכות.)

כהדגמה מעניינת לכוונתי, אציג על ביקורת-חובבים על סרטים (בארצות הברית), שהפכה לתחום ענקי ומרתק שכולל כתיבת ביקורות בכלוגים ובערוצי יוטיוב פופולריים, המוקדשים לכך. אחד הערוצים – Emergency awesome (כמותו יש עוד עשרות ומאות) – הוא ערוץ של צעיר בשם צ'רלי שניידר, המעלה מדי יום סרטונים על סרטים ותוכניות טלוויזיה ובהם הוא מדבר אל המצלמה. יש לו מעל שני מיליון מגויים והסרטונים זוכים למאות אלפי צפיות. אלו מקדישים זמן לסרטונים שכל תכליתם ביקורת ותוכניות טלוויזיה וסרטים, ביניהם גם יוצרי קולנוע. למשל כריס המסורת' כוכב הסרט "ת'ור: רגנרוק" סיפר כי בעקבות ביקורת באחד מאותם ערוצים הוא שינה לא מעט את האופן שבו גילם את דמותו של ת'ור.

לאנשי השירה קל להתעלם מדוגמאות אלו, משום שמדובר בקולנוע הוליוודי, והסרטים אינם רק יצירות אמנות אלא גם מוצרים בתעשייה מורכבת ומפותחת. אך לדעתי מדובר בהשראה מעניינת של מרחב ביקורתי משמעותי, שהוא עצמו מייצר שיח רחב סביב יצירות אמנות ותרבות. שיח שמתקיים מעט מאוד סביב השירה העברית – בין השאר בגלל האי בהירות שבין תפיסת השירה כתחביב – ולכן כזו שבלתי אפשרי לבקר, לבין השירה כפרופסיה ואז אפשר להעביר עליה ביקורת משום שמדובר בתוצר חברתי ותרבותי בעל משמעות לזולת. שיח ביקורתי מתקיים היום – במרשתת, בכתבי העת ובעיתון 'הארץ' – אך במידה מצומצמת למדי, ודאי ביחס לשיח הביקורתי והציבורי שהיה אפילו לפני עשור.

שדה השירה יכול להכיל את הסקאלה הרחבה שבין תחביב לפרופסיה. בנוסף, ממש כמו תחומים אחרים – בהם משחק, ספורט ושדות אמנות

נוטים לעטות כתמים - חלקם בגלל הגיל וחלקם כנראה בהשפעתו המאגית של הציור.

ראשית הציור היא בפעולה מאגית שנועדה להבטיח שהציירים יצליחו בציור. זוהי כנראה תכליתם של ציורי המערות הקדומים. אמונה מאגית מעין זאת גם מנחה את יצירתן של בובות לטקסי וודו. ציור דיוקן לפי אמונות אלה מקנה שליטה על המצויר. נשמתו נלכדה בציור כשם שהאלים לכודים בצלמיהם בעולמם של עובדי אלילים. אלה שמציירים את דיוקנאותיהם כיום אינם חוששים שהצייר רוכש השפעה מאגית על קיומם הפסיכופיזי - אבל אני חושש. האחרים נהנים לרוב מכך שמציירים אותם, כי בלא מודע שלהם נושמת המיתולוגיה הנרקיסית שנוצרה סביב דיוקנאות. דיוקנאות מפוסלים בשיש או מוטבעים על גבי מטבעות היו באימפריה הרומית נחלתם של השליטים ומשפחותיהם. בימי הביניים וברנסנס, עם התפתחות ציור השמן, התגבש הרעיון שהמצויר לא רק זוכה באמצעות הציור ב"חיי נצח" הודות לעמידותם של צבעי שמן בתחמוצת הזמן, אלא גם מוקנית לו חשיבות מיוחדת במינה.

הדיוקן הרביעי

הטקסט הזה נכתב בעיקר בגלל סופו. ידידי הצייר יאן ראוכוורגר רצה שאכתוב על עוול שנעשה לו כשצייר דיוקן של גברת תל-אביבית נכבדה ומילאתי אחר בקשתו. שיתפתי פעולה עם נקמנותו.

הכרתי את יאן לפני שנים רבות. כבר אז היה ידוע כ"מייסטר" - כצייר בעל כישרון גדול וידע מופלג. פגישתנו הראשונה היתה ברטט אורות האקוורל. הוא היה תלוי אצל ידידתי הציירת המחוננת יהודית לויין שהיתה באותם ימים ענייה מרודה וגרה בין חתולים ופרעושים בחדר כביסה על גג גבוה. באקוורל ישבה כביסה ילדה בצבעי חום כתום וירוק ועיני הפנימיות זוכרות היטב את נגיעות המכחול במשטחו. הכתמים הרוטטים האלה, שהיו מלכודות אור מעודנות, נוצרו ביד רגישה ומיומנת במיוחד המסוגלת להביא את הלירי אל העין. ביקשתי מידידתי להכיר את הצייר והדבר הסתייע.

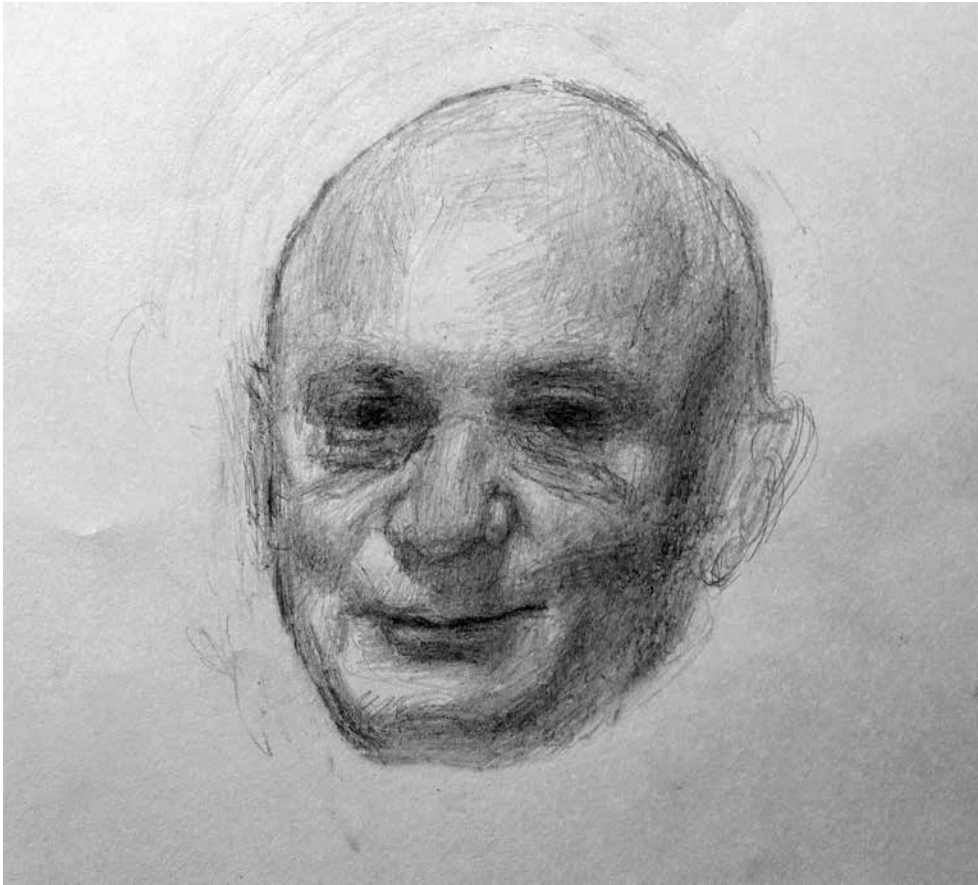
נפגשנו בדירתו שהיתה גם סטודיו ומכאן החלה ידידות שנמשכת עד היום בנעימות מיוחדת במינה. הכרתי את בני משפחתו שהתרבו אט אט ונוצרה בי חיבה כלפיהם והערצתי את אשתו המנוחה איה, שגם היא היתה אמנית מצוינת. היא יצרה בובות בד גדולות ממדים של נשים ושתתה לשוכרה בכל הזדמנות. דומני שאני אחד מאלה המכירים את רוב יצירתו של יאן ודיוקנאותיו המעמיקים יקרים ללבי במיוחד. יכולתו לחדור לפסיכולוגיה של המצויר היא נדירה וכל אדם מעורר אותו לעיצוב הציור לפי נפשו במקוריות ורעננות.

במשך כארבעים שנה הוא צייר אותי ארבע פעמים. שניים מהדיוקנאות הם צבעוניים. הראשון צויר בגירי פסטל והשלישי בשמן. השני והרביעי, שצויר באחרונה, הם רישומי עיפרון. בראשון אני נראה דמות קלושה הנוכחת ונעדרת בשווה ליד גנים בירוק חי, והדבר הלם את מצבי הקיומי באותן שנים. השלישי יש בו כמדומה משהו מסוכן למרות הלטוס הלבן שיאן צייר על מצחי - במודע או בלא מודע - במקומה של העין השלישית. כשהגעתי לפתיחת תערוכת דיוקנאותיו במוזיאון תל-אביב, שבו הוצג הדיוקן הזה לראשונה, חיבק אותי הצייר ולחש על אוזני כי הסתובב בחלל התצוגה עם מכחול ופאלטה ותיקן כמה ציורים וביניהם את הדיוקן שלי. לתדהמתי הוסיף כמה כתמים בולטים בפני. מאז ועד היום פני

את הדיוקן הרביעי שלי צייר יאן לבקשתי כדי לשמש על הכרך השלישי של האסופה המקיפה משירת 'הלכתי שנים לצדך'. על שני הכרכים הראשונים נדפסו שני דיוקנאות (הראשון והשלישי) מעשה ידיו ואך טבעי הוא שדיוקן פרי יצירתו יופיע גם על הכרך השלישי.

כאשר מציירים את דיוקני גואה בי התרגשות קלה בגלל סקרנותי הבלתי נדלית כלפי מלאכתו של הצייר וכלפי הצורה שיכפה על פני כמראה סובייקטיבית. תמיד גם צצה ציפיה שהצייר יגלה בציור איזה צד סמוי באישיותך - שיצייר אותך אבל גם את האחר החבוי בכך. בין אלה שציירו אותי בנוכחותי היו שני ציירים טובים במיוחד - יחזקאל שטרייכמן וראוכוורגר. שטרייכמן כבר היה קשיש חולה כשצייר אותי ועוויות ופרכוסים עברו בגופו בשעת הציור. טלטלות הגוף הלמו את הרגישות המופלגת של ציורו הנתון לאור המפרפר שירש מהאימפרסיוניסטים. התוצאה של פרכוסיו ושל החבטות במטלית קטנה במשטח הנייר כדי לספוג טיפות אקוורל מיותרות היתה דיוקן שדמה להפליא לפניו. פניו ופניו התמזגו לישות חדשה בעלת צביון רוסי רומנט, ממנה ניתן היה לזהות בלי מאמץ את הצייר והמצויר. התוצאה הזאת הלמה להפליא את הרעיון שכל ציור הוא תמיד דיוקן עצמי של הצייר ועם זאת גם הציגה את השקפתו עלי כמי שהוא כלי בידי רוח השירה. הצבעתי לו על כך והוא צייר דיוקן נוסף שלי, ברוח מודרניסטית יותר. הציור מצוי כיום באוסף של מוזיאון תל-אביב.

המפגש עם יאן לציור הדיוקן הרביעי כבר היה נתון לשגרה חווייתית מסוימת. אנחנו הרי ידידים ותיקים ומכירים היטב זה את זה. לא חשבתני שהייצוג של זקנתי הקרבה יטריד אותי - כבר הסכנתי לזקנתי הבלתי נמנעת. גם למדתי לסמוך על טוב לבו וידידותיותו כלפי וגם על האובייקטיביות של מבטו והייתי סמוך ובטוח שלא יכער אותי בזדון ויצליח לראות אותי. הוא יצר בסטודיו את האפלולית הנוחה לו, חבש כובע איטלקי למנוע סנוור מהאור העליון, והושיב אותי בזווית שהתאימה לו. לתכליתו בחר גליון נייר קטן יחסית - גודל הציור לא היה חשוב כי כל גודל ניתן היה לשבצו על עטיפת הכריכה בעיבוד ממוחשב - ובחר לרשום בעיפרון. להערכתו הדיוקן רגיש לכמה צדדים באישיותי



יאן ראכטורג, דיוקן של מרדכי גלדמן

אך, אויה, מזקין אותי קצת. כאשר גרטורד שטיין התמרמרה בפני פיקאסו על האופן שבו צייר אותה הוא השיב - "עוד תיראי ככה".

הישיבה מול צייר המצייר אותי תמיד גם מציקה לי. אני מרגיש כסוג של נידון-כפות לעינויים או להוצאה להורג. ההתבוננות החקרנית בפני, הצורך להתמסר לצייר העושה בפני כשלו, הסופיות הצורנית של הדיוקן המקנה לי זהות אף שתמיד התחמקתי מהגדרה זהותית כלשהי הם סוג של עינוי. אבל בשעה שצוירתי התרקמה ביני לבין יאן שיחה רעננה שריככה את האירוע. יאן מייחס חשיבות לשיחות עם המצויר כי להערכתו הן משפיעות על האינטואיציה המדריכה את ידו הרושמת. פטפטנו בעניינים שונים שכבר איני זוכה כי תשומת לבי התמקדה בפניו שהתכערו וקיבלו גוון קטנוני נוקדני בשעה שנבר בנייר בעפרוננו. אחזה בי בהלה קלה שמא משקפות פניו משהו מפני. שאלתי אותו על הפרצופים האלה. "אתה רואה את הכעס שלי על עצמי כשהקווים לא מתאימים", השיב.

הזה צלח וגם בו התאהבה. אהבתה לדיוקנאות הללו היתה כה עזה עד שוויתרה על כוונתה להעניק אותם לדודתה ותלתה את שניהם על קירות הווילה המפוארת שבה התגוררה.

כשהביא לביתה את הציור השני הצייר ביקש את שכרו. הוא היה צעיר נבוך ונתון לספקות עצמיים ולמרות אמידותה ביקש סכום זעיר יחסית. עיניה נפקחו בתדהמה למשמע בקשתו. "אני לא מתכוונת לשלם לך" אמרה. "חשבת שזאת מתנת אהבה. בעד אהבה לא משלמים." כעסו היה רב כי הכנסותיו היו מצומצמות מאוד באותם ימים. "את שודדת ממני בלי בושה 3000 דולר", אמר לה. היא עמדה בסירובה, "אם לא תשלמי לי, אני אספר את זה." איים עליה. היא לא שילמה. ואני לוקח חלק בשיימינג שלה, בעידודו של יאן.

שאלתי את יאן מדוע לא פנה לבעלה עורך הדין הנודע, ולא היתה תשובה בפיו. אמרתי לעצמי שאולי כדבריה היה אמנם משהו של אהבה במפגשים ביניהם. הרי גם הצייר מתאהב במושאו והאשה הזאת היתה יפה וסטייליסטית. הייתכן שלכן לא סיפר לבעלה על השוד?

לא התכוונתי לקנות את דיוקני. העתק דיגיטלי הספיק לצרכי. וגם לא ציפיתי שיעניק לי אותו כמתנה. הנחתי שיוכל למכור אותו לאחד מאספני יצירתו. התכוונתי לתגמל אותו כך או אחרת על נדיבותו, אבל אשמה שנעורה בלבי קשרה את הסיפור על סרבנות התשלום לכך שיתכן שלא היה מרוצה מהעסקה שנוצרה ביני לבינו. אשאל אותו. משתוקק לשוב לסטודיו שלו ולחזור ולהתבונן בדיוקן הזוהר של הנערה האריתריאית שצייר באחרונה. ♦

נפגשנו להמשך הרישום אחרי שבוע ואז היה בפיו סיפור קשה. סיפורים על עוול תמיד מרתקים אותי יותר מסיפורי אהבה, וזה היה סיפור על עוול ואהבה כאחד. הוא הקדים לסיפורו הערה על יחסי צייר-מצויר: "לעתים המצויר מתאהב בצייר. זה כבר קרה לי. אנשים אוהבים שמסתכלים עליהם והם במרכז תשומת הלב של זולת שהיא חשוב בעיניהם."

הסכמתי איתו והוספתי "זוהי תשומת לב יצירתית הגורמת להפנמה של המצויר ועיבוד חווית ההפנמה למעשה אמנות שייחנה כביכול מנצח האמנות. הצייר לא רק רואה את המצויר הוא גם חווה אותו ומעצב אותו לפי נפשו" תהיתי אם יאן חשב שאני מתאהב בו דווקא כשחשתי סלידה מהפרצופים שלו בשעת הרישום. אבל עד מהרה התברר שההקדמה מכינה את אוזני לסיפור שניתן לפרשו לכמה פנים מהזווית של הרומנטיקה העשויה להשתרר ביחסי צייר ומצויר.

סמוך להגעתו ארצה מרוסיה, בעודנו תמים ומבולבל פנתה אליו גברת נכבדה, יפה ואמידה כקורח שהיתה נשואה לעו"ד ידוע שטיפל בעסקאות אדירות. היא ביקשה ממנו שיצייר אותה פנים וגוף כי היא עומדת לנסוע אל דודתה הקשישה המתגוררת בקנדה ובכוונתה להביא לה את הציור כמתנה. יאן נענה לה והיטיב לצייר אותה בשמלת טורקיז. היא שילמה בעדו כפי בקשתו וגם הרעיפה עליו שבחים. עברו עליה ימים בחברת הציור והיא התאהבה בו כשם שנרקיס התאהב בהשתקפותו בביצה. כאן הביצה היתה נפשו האמפתית והמוזית של הצייר. היא פנתה אליו שוב וביקשה שיכין העתק מדיוקנה כדי שלא תצטרך להיפרד ממנו בקנדה. יאן ניסה לחזור על הציור בעזרת רישומי ההכנה, אבל נסים אינם חוזרים על עצמם. הוא הזמין אותה אליו וצייר אותה בשמלה לבנה. גם הדיוקן

הסטודיו שלנו הוא בקבוצת בתי יוצר על שפת תעלת מים. קירותיו עבים, תקרתו גבוהה וחלונותיו פרוצים לתעתועי העונות. אני קדרית ופסלת במקצועי.

בקומה מעלינו רייצ'ל הג'ינג'ית משפצת עבודות עץ עתיקות, וסוס נדנדה ויקטוריאני חוזר לימי נעוריו תחת ידיה.

גשם בחוץ.

איאן מגיע לסטודיו מדי יום בשעות אחר הצהריים. על שולחנו פמוט עתיק שנר מקשט אותו. מעט חפצים אישיים, כלי חמר קטנטן עם טביעות אצבע של ילד.

מלאכת הקדרות של איאן מלאת קסם וכך גם יכולתו לספר סיפורים. הוא מדליק נר וטרזיסטור ישן שמשמיע מוסיקה קלאסית. גושי חמר שיבשו למחצה נוצרים בידיו לצורות מופלאות.

איאן בהיר עיניים, רחב כתפיים ומקריח.

הימים העטופים באור כסוף מתקצרים. בשעות שבין עבודת אבניים לבין יצירת כלים אני מפסלת דמות ממעמקים בלתי ידועים בתוכי, וכולי פעימה למראה ומגע יצירתי. אין לי שליטה על המלאכה, היא מתעצבת מעצמה ובוחרת את תכניה.

מוסיקה של שופן משולחנו של איאן המספר אגב עבודה בחמר. סיפוריו של איאן צובעים את הרגעים בניחוחות של עולמות עתיקים ומסתורין. סיפורי הילד חוזרים שוב ושוב ונשזרים בחן ובאריכות. נאי גדל ללא אב. בקצה הכפר דוד ודודה שאצלם מבלה נאי שעות רבות. הדוד הוא קדר ידוע, ובשעות של יחד נאי יושב על ברכיו ולומד לכייר. הדוד מלמד את הילד לחוש את החומר ואת הצורה, ונותן לפניו כלים לעצב צורות בחמר. איאן מצביע על הכלי הקטנטן שעל השולחן, ואומר "נאי היה ילד בתקופת אשור העתיקה, ואני אוהב לחשוב שהכלי הזה הוא מעשה ידיו".

וכשאני שואלת "ושל מי באמת הכלי הזה?" חיוך חבוי בעיניו.

העלים על העצים נצבעים בצהוב כתום ואדום ורוח סתיו בכל. שיא צבעוני של טבע שבו כל הכלים מכוונים, מנגנים במלוא אונם ובכוונה רבה לקראת תרדמת חורף וכליון.

בשעות הבוקר אני צרה כלים באבניים. צלחות וספלים וכוסות לשתייה וגביעים ליינן, שעות של כיוו, משיכת ידיים לספלים, תהליכי ייבוש, הטענת התנור, צריכה בחום גבוה, השריכה בחומר זיגוג, צריכה נוספת. תהליכים מורכבים וראשוניים.

ובשעות אחרות, לתוך הערב, אני ופסלי מקבלים צורה, מתעגלים, מסתרגים, נמעכים.

רייצ'ל קיבלה לשחזור בית בובות מהתקופה האליזבתנית. התגודדנו בפליאה סביב בית הבובות המשובץ כולו ברהיטים וכלים שנעשו ביד אומן, אי שם אי אן, ונשאבנו אל הבית ויושביו הנעלמים. דמיוננו מאכלס את החדרים. איאן, הנחשב מומחה לתרבויות המזרח העתיקות, אומר שכבר באשור העתיקה עיצבו מיניאטורות, וודאי היה משהו דמוי בית הבובות.

לאיאן יש אוסף של חותמות אשוריות עתיקות, שלפעמים הוא שוזר אחת מהן או אחרת בחוט של עור שחור ועונד כתליון. לא ברור אם החותמת היא חותמת ואם אשור של איאן היא אשור. פעם

באש

בחום היום, בקהות חושים, התהלכתי בשבילי גן המוזיאון ההיסטורי באתונה, כשבין עשבים ריחניים ושוטים נגלה לעיני דיוקנו של בחור יווני מימים קדומים. עצרתי מול הפסל נפעמת, ראייתי אותו חי, קרוב, מוכר, אהוב. הזמן המקובל כחד צדדי, הפך פניו ואהובי הכלוא באבן שב לחייו, בתוכי, כשאנו מביטים זה בזה. אני לא יודעת כמה זמן עמדתי שם, מעבר לזמן.

*

בוקר סתווי בלונדון, שמש רחוקה, האוויר צח וכסוף. אני בחצאית צבעונית, בחולצה צפופה, חושי מפעפעים ויום עבודה לפני.

מהרכבת בתחנת קמדן טאון אני פונה ברחוב הראשי לכיוון בתי היוצר שעל תעלת המים, היכן שהסטודיו שלנו נמצא. הרחוב מלא תכונה, מכוניות פורקות סחורה, אנשים בדרכם לעבודה, ילדים לבתי הספר.

על המדרכה עצים, דומים מעט לעצי צפצפה. אחד מהם הוא העץ של ג'ורג'.

ג'ורג' מבלה את לילותיו במעון לחסרי בית שלייד שוק הירקות. בשעה תשע בבוקר מגישים לאורחי האכסניה ארוחת בוקר אנגלית של ביצים, קותלי חזיר, עגבניות מטוגנות, שעועית אפויה, פרוסות לחם לבן קלוי וכוס תה, הארוחה היחידה ביום שרוב באי המעון יזכו לה.

בעשר בבוקר על אורחי המקום לארוז את חפציהם ולצאת לעולם עד הערב, כשהמעון יפתח שוב את דלתותיו ויקבלם.

ג'ורג' עוזב את האכסניה רחוק ושבע, שערו סרוק, והולך לפגוש את חברו האישי, העץ שלייד חנות הנעליים. הוא עומד שעות רבות ופניו אל העץ, משוחח עמו ומתנה את לבו לפניו.

כשג'ורג' רעב, הוא נפרד לזמן מה מבן שיחו, נכנס לסטודיו שלנו או לשל אחד משכנינו, וכמובן מאליו מקבל לידי לחמניה או סנדוויץ' או משהו, לפעמים אפילו נאות להישאר לכוס תה. השיחה מוגבלת למילים מועטות מצדו, וכשאנחנו מנסים לדובב אותו, הוא אומר שהוא צריך ללכת כי יש לו עניין חשוב לענות בו וחוזר לשוחח עם חברו העץ.

אמר לי: "פרי דמיוני פורח, ופרי דמיונך יוצר ממנו יצירה."

מטביל את הכלים בזיגוג עבה במיוחד, והכלים נצרכים ומאבדים את פרטי הפרטים והדקויות של היצירה המקורית. שאלתי אותו לפרש הדבר, ואמר שלא הכל נראה לעין, ומה שלא נראה לעין מורגש כסוד החודר מבעד לשכבות.

המחיצות שבינן מציאות לחלום הוסטו. חייל יוני מהלך לצדי ואני משוחח עמו בתוכי, חולמת עליו ומעצבת לו צורה. בסטודיו למעלה בית בוכות שאנשים בלתי נראים בתוכו, ואינן ואיתו נאי הילד האשורי עובדים לצדי.

על שפת המים שלידינו, להקות ציפורים במעופן לארצות חמות יותר, נוחות כדי לאזור כוח ומאפשרות לנו צפייה נוחה מספסל שעל שפת התעלה.

אני אוהבת לשבת ולעבוד ליד אינן, בפנינת השולחן שלו, כשהוא מדליק נר ומשייך עצמו לעשיית צורותיו. אנחנו בשקט, מוסיקה שקטה ברקע, וסיפורי אינן. הדמות שנוצרת תחת ידי מקבלת ממשות.

ג'ורג' הביא לנו יום אחד ציפור פצועת כנף, חזה תכול, עדינה במיוחד, הניח והלך. אינן חבש אותה בתחבושת מאולתרת שעטפה את כולה. הוחלט שהציפור תבלה בתוך קן של סמרטוטים למעלה אצל רייצ'ל, שם חם יותר.



מת'יאס סטומה, נער ולפיד, 1622

הימים מתקצרים.

בשבוע הקרוב הופכת הפצועה לציפור הנפש שלנו, כאילו החלמתה היא החלמת כלנו, ויכולתה לעוף היא היכולת של כלנו. ג'ורג' בא לבקר את הציפור מדי יום, עולה במדרגות המובילות מהסטודיו שלנו לרייצ'ל, מביט בציפור והולך לו. לפעמים הוא עוצר ובוהה בבית הבוכות.

בשעות גשומות מאוד ג'ורג' מניח לעין שלו ובא אלינו לסטודיו להתחמם, לפעמים הוא שותה תה בשתיקה. אין לדובב את ג'ורג', רק להניח לו, ואז הוא נרגע, לפעמים אפילו מנמנם מעט ליד התנור שהתחלנו להפעיל. אז הוא מתעורר בפתאומיות ורץ לעין שלו, לשוחח במילים ללא סוף ובקול רם.

רייצ'ל מנסה לדובב את ג'ורג' ללא הועיל. אינן שוקע לתוך עצבותו הבלתי מחוורת, עיניו היפות טעונות כאב וגופו נוקשה ממתח. הדמות שאני עובדת עליה ניצבת לפני, ויש בה כאב ויש לה הבעה ומילים אין בה.

בשעות שאינן גשומות אני יוצאת מהסטודיו ומתהלכת בין בתי המלאכה הנמצאים על שפת תעלת המים. נכנסת ויוצאת בהם, מחליפה מילים פה ושם. ספינות תעלה צרות גוף עוגנות שם לעתים, פורקות את נוסעיהן, טיילי יום ותיירים, וכמו ג'ורג' השב לעין שלו אני שבה ליצירה שלי.

ציפור הנפש שלנו עצמה את עיניה והלכה לעולמה. אנחנו יושבים ולוגמים בפאב המקומי כוסות ביטר, בירה מרה מעט, כהה, סמיכה ועשירת טעמים מהחבית ושתיקה מתנחלת בינינו.

הסטודיו שלנו שוכן במבנה ישן, קר ולח, המחומם בקושי רב בשני תנורים קשי יום. תקרת הסטודיו גבוהה, חלונותיו פונים לרחבה שלפני תעלת המים, ומצדו האחר מבנה ויקטוריאני גדול ומאוכלס בבתי מלאכה.

אני פונה לאינן: "מה קורה? הלכת לנו לאיבוד, איפה אתה?"

לפעמים נכנסים מבקרים לסטודיו וצופים בי מכיירת. עבודת אבניים משרה קסם על אנשים. הגלגל מסתובב וגוש סתמי של חמר הופך לנגד עיניהם לכלי, התנורים בוערים בעוצמה. ובערבים הנמזגים לתוך הלילה הפסל שלי מקבל צורה, והזמן מאבד את אחיזתו.

אינן מביט בי, משתהה, ומספר: "אינן היה ילד יפה שראשו תלתלי זהב. היה יחיד לאמו ואביו אינו ידוע. אמו, אשה קשת יום, עבדה במכבסה לפרנסתם. לא רחוק מהם גרו הדוד והדודה, ערירים, ללא ילדים. שניהם אהבו את אינן אהבת נפש ואספו אותו מהגן ומבית הספר. כשאמו רצתה לנפוש מעט, ישן אינן בביתם של הדודים. היה יושב על ברכי הדוד וזה מלמדו לטפל בעדינות רבה בדגמי מטוסים. אהבה גדולה אהב את הדוד, שסיפר לו סיפורים, טייל איתו יד ביד והיה אוסף אותו אליו, לפעמים יותר מדי, לפעמים צפוף מדי. בערבים לאחר ארוחת הערב היה הדוד מזמין אותו לגראז' ואומר לדודה לא להפריע, שהרי הוא ואינן בדרכם לעשות מעשי אמנות. ואמנם הגראז' היה בית מלאכה פלאי מוקדש לדגמי מטוסים וכלי רכב סבוכים שהדוד מרכיב מחלקיקים קטנטנים ומדביקים בעדינות רבה, מעשה אמן. אחר כך היו הוא והילד

אינן מגיע קצת עייף, שתקן מעט. שופן מתנגן לו. אני רואה באינן מידת עצב ומחבבת אותו. אינן יקר, גופו מוצק, גוף של קדר, עיניו תכולות והיום אין דיבור בפיו.

דמעה אני רואה בעיניו. ואולי בעיני הפסל שתחת ידי, ואולי דמעת שלי?

אינן מכייר סיפורי אגדה. חיטובי הבתים, העצים והחיות שהוא יוצר מוצאים עצמם על כלים, כאילו צומחים מהכלי, ואז הוא

צובעים בקפידה ובזהירות את המטוסים, מדמים אותם בטיסתם, והם בתוכם שועטים למקומות רחוקים, רק שניהם.

איאן חש בנשימתו החמה של דודו על צווארו. הוא רגיל בזה. וגם בידיו של הדוד הפורמות את רוכסן מכנסיו, מטיילות בין חלציו ושולחות בו גלים של עונג וגועל מהולים זה בזה. הוא אינו שואל שאלות, טוב לו בחסות הדוד הגדול, כאילו היה לו אב.

הדוד ממשיך ומדריך את איאן בבניית מטוסים מסובכים יותר ויותר, מלמדו מלאכת אומן לאחוז במברשת ולצבוע בעדינות רבה קווים מדהימים בדיוקם, וגם על תרבויות רחוקות ואנשים רחוקים. ושוב ושוב מתהפכות עיניו בעיני אחר, וערב אחד גם מכאיב, נורא מכאיב, לא רק לגוף, כאילו גם לנפש, כאב שיישאר עמו.

איאן מביט בנו ואומר בקריצה, "וכל שסיפרתי לא היה ולא נברא, אחד מסיפורי" ואני מביטה בו כמו לא שמעתי דבר. הוא שוקל את דבריו לרגע, ומוסיף, "יש לי דוד, אחר מהסיפור, והוא גוסס. ימות מחר, מחרתיים, ואולי היום. אני אוהב אותו אהבה גדולה ושונא אותו שנאה גדולה, ולא יכול ללכת לבקר אותו, כי השנאה מעט גדולה מהאהבה, וכל היום אני חושב עליו ומבקש שימות כבר, וגם מבקש שלא ימות לעולם, כי בילדותי הוא באמת ובתמים אהב אותי".

אנחנו חוזרים לסטודיו בשתיקה.

העצים כמעט השילו את עליהם, והעץ של ג'ורג' חשוף כולו.

באותו שבוע נפח דודו של איאן את נשמתו ואיאן מתערבל ברגשותיו ומנסה למצוא את עצמו בין הקלה גדולה וכאב גדול וכעס הגדול משניהם. רק שעות של עבודה עדינה בחומר יכולות לכעס. צלילי הרקוויאם של מוצרט מתנגנים.

ערמוני הבר נשרו מהעצים, הילדים אספו ושיחקו בהם. עגולים ומבריקים הם ואתה נוקב בהם חור במברג, משחיל חבל דק, מכה עם הערמון שלך בערמון של חברך התלוי בחבל דק גם הוא, עוד ועוד, עד שאחד הערמונים מתרסק והשני מנצח.

רוח תזזית אווזות בי. אני ודמות החמר שמתוכי כפוזות אחת בשנייה, ואיני מנסה להבין עוד דבר, רק לתת לחיים להראות את פניהם ללא מעצור.

וערב אחד היתה השרפה.

חזרתי לסטודיו בשעה שש בערב, כדרכי באותם ימים, לעבוד לצד איאן ולתנות קרבה נואשת עם יציר כפי בגוש החמר.

ומשהו - מין זוהר בהיר - עולה מהבניין שלידינו, הבניין הגדול והעתיק המלא בבתי המלאכה, ומידה של חום עולה משם, ואור אחר בחלונות. אנשים מתגודדים ולוקח לי זמן להבין: שרפה, שרפה! ואני רצה לסטודיו לברוק מה עושים ומי שם. איאן ישוב בפיתו, מוסיקה לוחשת לו, ובאולר קטן צר צורותיו. "איאן, שרפה!" הוא מרים עיניו. "כן, הוא לוחש בשקט גדול.

"צריך לצאת מכאן, השרפה גדולה!" והוא ממשיך למלמל: "כן, אפשר, לא צריך." שלוות נפש פרושה עליו ועוטפת אותי. "טוב," אני אומרת, מורידה את המעיל ומתחילה לחטוב בפסל המתהווה

איתי, ושנינו בשלווה יושבים ועובדים. השרפה נישאת בעוז, ובסטודיו שלנו חם.

קולות נפץ ואש גדולה מן בית הניצב שלושה מטרים מאיתנו. צעקות בחוץ, קוראים לאנשים להתפנות מהמקום, מהר מהר, וזוהר של אש גדולה וכוחות גדולים מאיתנו מכלים ללא חשבון. אנחנו מסתכלים אחד בשנייה בהתרגשות, 'מה שיהיה יהיה', שמחים בחברתנו וכאש המכלה. חם כל כך. מזיעים. מעולפים מחום, מטוהרים מקרבת אש גדולה. מישוהו מוציא אותנו החוצה ומשקה אותנו. יד ביד. ניצחנו. ניצחנו את הפחד, ביחד.

יומיים בערה האש עד שיכלו לה. בערבו של יום, בתום הבערה, הגיעו מכוונות רבות רושם והחלו להכות בבניין בכדור ברזל ענק. בתי מלאכה, ממלכות קטנות של אנשים, שרופים וחרבים, קורסים ברעש מרשים, בהרס קירות, מלחמת ברזל באבן. בהדף חזק מאין כמוהו הולם כדור ברזל בקיר האבן, ועוד רעמים ורעה, והמון קהל שרובו משוכני בתי היוצר ואלה שאיבדו את מלאכת יומם בשרפה. כולנו ביראת כבוד לכוחות האיתן שלפנינו.

לילה קר ובהיר כוכבים, ואני חשה בפני ובגופי את חום השרפה. אנשים מתגנפים, צוחקים, בוכים.

קירות הבניין השרוף נהרסו ועמו גם הסטודיו שלנו שהאש כילתה בשעותיה הצהולות, ורק כלי קטן נותר למזכרת, הכלי האשורי של נאי ששרד בעולמו של איאן 4000 שנה ועוד שרפה. בן יצירתי שאילו יצאה נפשי אבד באש הגדולה ושינה שבה לעפעפי, ועמה תחושה של אבדה גדולה.

החלונות מכוסים כפור ובשבוע קר מאוד גדעו עצים מן המדרכה של קמדתן היי סטריט. גם העץ של ג'ורג' נגדע. ג'ורג' נעלם.

חודש אחר כך פגשתי את איאן בפאב. הסוודר התכול שלבש האיר את עיניו התכולות. לשאלתי לשלומו ענה: "כבר ללא הטיפול היומי בדוד המשותק." מבטינו מצטלבים, "בסוף ימיו היה חסר כל והתגורר אצלי;" אמר ולא הוסיף.

עם ניצני האביב הראשונים עזבה רייצ'ל את לונדון לטייל בעולם. באותו קיץ נסעתי לאיטליה ללמוד ציור על שפת נהר האדיג'ה, איאן עבר לגור בעיר קטנה על חוף הים ועדיין הוא מכייר בשלוות צלילים מרדיו ישן לאור נר.

את ג'ורג' ראיתי שש שנים מאוחר יותר משוחח עם עץ אחר באזור גולדרס גרין ולבי רווח.

*

גשם יורד בגן המוזיאון ההיסטורי באתונה. עשבים שוטים מקיפים את ידידי שבאבן. אני עומדת שם בנפש אחרת, זאת שחצתה את סימני הדרך של כאן ועכשיו.

האלים באולימפוס מביטים בנו מחייכים.

הילכנו לרגעים מעבר לחבל הדק שמהדק את פינות המציאות, וחזרנו למחוזות עצמנו. נצרפנו באש.

◆



הרתה, אמונה דתית וחילוניות

תגובה למאמרו של עמוס לויתן "אמונה לאחר מות האלוהים", גליון 369, אוגוסט-ספטמבר 2017

נעלם/נאלם כאשר נרצחו מיליוני היהודים, כשאותו אלוהים עצמו, שהוא טוב ומיטיב, נתן ליהודים את הארץ הזאת וממריץ אותם לכובשה. כך מתרחשת האתיקה הדתית כשעבור האדם החילוני מבטאת הגישה הזאת עצימת עיניים מופלגת ביחס למתרחש במציאות. כלומר, יש כאן התנגשות בין שתי אתיקות שונות בתכלית זו מזו, הדתית והחילונית, שלא ניתן לגשר ביניהן. המשמעות של המצב הזה היא שאין לדעתו של לויתן על מה לסמוך כי כל החרדה מבחון של אמונה ותכנים דתיים אחרים, כלומר הרתה, נוגדת לחלוטין את החילונית ומהווה לכך סכנה ממשית לערכים של זו.

גדעון אנגלר

שעת מבחן

האמת היא שאני תמה על אבירי חופש המחשבה והביטוי החרדים כל כך מפני "הרתה". (ולצורך העניין אני מייחד דברי לאנשים בוגרים ועצמאיים ולא לתינוקות של בית רבן). הם האמונים על דמוקרטיה, ליברליזם, פלורליזם, ממה הם כל כך חוששים? הרי לצדם החשיבה הרציונלית, הלוגית, המדעית, ומעל לכל "קבלת האחר" ההומניסטית. אז להיכן היא נעלמת/נאלמת בשעת מבחן של מפגש עם "אחר מאמין", עד שהם מבקשים להשתיקו ולצנזרו בכל דרך. אינני איש מאמין, הלוואי שהייתי, אבל אני מתעקש לשמור על השקפת עולם "פתוחה", כפי שכותב אנגלר על החילונית, ולא מן השפה ולחוץ בלבד.

עמוס לויתן

מאמר צנוע ועמוק

מבט על שיחתו של רפי וייכרט עם אילן שיינפלד (עתון 77 גליון 396, אוגוסט-ספטמבר 2017 עמ' 26-28)

השיחה שקיים רפי וייכרט עם אילן שיינפלד מציגה מאמר צנוע ועמוק. המראיין מופיע רק במקומות ספורים, בשאלות מדויקות ונוקבות, שמאפשרות לאילן להפליג עם זיכרונותיו ועם טיעוניו ולנסח רעיונות והשגות באופן רהוט, פתוח וברור מאוד. שאלות המראיין מפנות אל שלושת הכרכים שפרסם אילן לאחרונה, והוציאם לאור בבת אחת; מעשה נדיר, ואולי תקדימי. דרכם מעלה אילן תיאור מסע אישי שהוא עובר בשנים האחרונות, כולל מבט וניתוח מצב השירה בארץ בעשורים האחרונים. מאמר בעל גוון אישי, רגיש ומרגש, שמראה את דמותו של לוחם חופש ועצמאות אישית, יוצר ולוחם שירה, מלא באהבה רבה לה, ובהערכה לקהל הקוראים.

שבתאי מגד

שנים רבות אני קורא את "מצד זה", מדורו של עמוס לויתן ב'עתון 77'. הקריאה הזאת גורמת לי לרוב הנאה רבה כי בדבריו יש תובנות מעניינות ולא שגרתיות. לכן, שום דבר אצלו לא הכין אותי לביקורתו: "אמונה לאחר מות האלוהים", שכתב על ספרו של אבי שגיאה בראשית הוא המאמין. ואמנם כאן ציפתה לי הפתעה לא צפויה של כתיבה בזלזול ובהתנשאות על החשש של החילונים מסכנת הרתה: "בימים אלה כאשר, 'סכנת הרתה', רחמנא ליצלן, מרחפת מעל הישראליות החילונית...", והוא לא הסתפק בכך אלא הוסיף טענה שלפיה האמונה באלוהים היא "הכרעה רצונית" ואין בה כלל כפייה או הטעיה כפי "שחילונים שטחיים" (כדבריו!) טוענים. מה שלויתן אומר בעצם הוא שהרתה אינה מציגה אלא אמונה ואותה אין רוכשים בכפייה אלא ב"הכרעה רצונית" בלבד.

אבל מסתבר שההרתה אינה עניין כה תמים כפי שלויתן מציג אותה וגם האמונה הנרכשת ב"הכרעה רצונית" היא לאו דווקא אירוע אידיאלי. אכן, ההרתה היא מעשה חמור שנעשה בכפייה. שהרי מיהו מתוך אינטרס דתי מובהק דוחף אותה בכל המרץ וההתמדה וכופה את דעתו על החילונים באמצעותם של חוקים דתיים ועל ידי הכנסה של נושאים דתיים מובהקים לספרי הלימוד בבתי הספר החילוניים, שפוגעים בערכיהם וברצונם של אלה, ואת זאת הם עושים לשם הפצת האמונה הדתית. כי אנשי ההרתה מבינים היטב, שבניגוד לדבריו של לויתן, האמונה מוחדרת בחינוך ובאינדוקטרינציה מתמשכת ולא דווקא על ידי "הכרעה רצונית". אמנם יש כאלה שזו דרכם אל האמונה הדתית אבל רוב המאמינים הם אנשים שגדלו בבתים דתיים וספגו שם את אמונתם, או שעברו אינדוקטרינציה דתית בהזדמנויות שונות ובמיוחד בחינוך הדתי. בדיוק מאינדוקטרינציה של ההרתה בכל מגזרי החיים ובמיוחד בחינוך החילוני חוששים החילונים.

למרות, שכאמור, ה"הכרעה הרצונית" של האמונה הדתית מתייחסת רק למיעוט של מאמינים, זהו נושא שאותו מדגיש לויתן במיוחד. הדבר נובע מכך שהאיש שאותו רואה לויתן כדוגמה האולטימטיבית של מאמין כזה הוא ישעיהו ליבוביץ'. אכן, על דרכו לאמונה כותב לויתן: "ייתכן כי ליבוביץ' לא בטח באדם לבדו והרגיש צורך לעגן את ערכיו על מוחלט מוצק יותר". כשהמוחלט הזה אינו אלא "מוחלט טרנסצנדנטי, כלומר אלוהים לבדו". במילים אחרות, דרכו של ליבוביץ' לאמונה מורכבת משני שלבים. השלב הראשון קשור לכך שהוא לא ראה באדם משענת מוצקה בשבילו, כנראה גם לא באנושות שפיתחה אתיקה חילונית מציאותית עם מושגים נעלים כמו חופש, שוויון ודמוקרטיה שלפיהם אנו חיים. משום כך הוא בחר בטרנסצנדנטי (האלוהים הדתי) כעוגן שהוא השלב השני בדרכו. לויתן מתפעל מדרכו של ליבוביץ' עד כדי כך שהוא מסיים את ביקורתו במשפט הערצה לגביו: "וקשה לחשוב שלא צדק" (בדרך בה הלך). אבל מה, לאמיתו של דבר, המשמעות של הטרנסצנדנטי? התשובה היא שבראש וראשונה הטרנסצנדנטי הוא פנטזיה שבה פותחה אתיקה דתית שמוגבלת למציאות של ביטוי דתי בלבד, שלא כמו האתיקה החילונית הפתוחה למציאות הכללית והממשית, והבעיה היא שלא תיתכן אתיקה דתית אחרת. הסיבה לכך היא שבדת ישנה אוטוריטה עליונה שצודקת תמיד, האלוהים, ושהאדם המאמין חייב לקבל אותו כגורל בלתי נמנע. אפילו ההתרחשות הנוראה ביותר במציאות לא תשנה את הגישה של המאמין והוא לא יטיל ספק כלשהו באלוהים. כך, על פי המאמינים האלוהים כנראה

תיאטרון

מאיה בז'רנו

לבר בברלין

"לבר בברלין", על פי ספרו של הנס פאלאדה, תרגום לעברית: יוסיפיה סימון 2010; מחזה: שחר פנקס בימוי: אילן רונן; תיאטרון הבימה ספטמבר 2017; תנועה ועריכה מוסיקלית: מירי לזר; תפאורה ווידאו: ניב מנור; תלבושות: אולה שבצ'וב

יכול להיות שהעובדה שקראתי את הרומן עב הכרס המרתק של הנס פאלאדה לפני שצפיתי בהצגה שנעשתה על פיו, גרמה לי להתאכזב מההפקה התיאטרלית.

הייתי מסתפקת בפחות משתתפים, שישה שבעה לכל היותר, כנגד מספרן הרב מאוד של הדמויות ברומן. כי מה שהיה כה מרשים וסוחף ומטלטל ברומן ומעיד על שליטה וירטואוזיות של פאלאדה בדמויותיו, כמו סימפוזיה פרי רוחו של מלחין מחונן, לא קרה בהצגה. זו מנסה בקושי להשיג ולהשתוות לעושר הספרותי של הרומן ואולם הקהל, אני מכל מקום, שומעת את ההתנשפות המיוגעת של העיבוד לתיאטרון. מראש צריך היה לדעתי להימנע מהמאמץ לחקות רומן, כי ענייננו במדיום אחר לחלוטין, וכדי להשיג אינטימיות ועומק ונוכחות משכנעת של הדמויות מעל בימת תיאטרון, נדרשת גישה שונה.

למשל - כדי להשיג את תחושת הברידות הקשה של גיבורי הסיפור ואת עוצמת המעשה שלהם, את ה"לבר בברלין", נושא הסיפור, צריך היה לוותר על רוב הדמויות ולא לגרוש את הבמה ברעש ובהמון אדם צעקני בסגנון של קברט, שבולע ומטשטש לגמרי את ייחודם ואישיותם של המשתתפים. הללו קורסים אחד לתוך השני בערבוביה והמולה והתוצאה היא שטחיות פלקאטית, נעדרת הצדקה דרמטית של המשתתפים. בקיצור, זהו עושר השמור לרעה.

תמצית הסיפור: לאחר שאיבדו את בנם היחיד בחזית נגד צרפת, מחליט האב אוטו קוונגל, פועל גרמני פשוט בבית חרושת ברלינאי לעשות מעשה חתרני, אמיץ ומסוכן. הוא מצרף לכך את אשתו אנה שעובדת גם היא כפועלת. אגב, מסירת המכתב הרשמי מידי הדרווית אווה קלוגה לידי אוטו ואנה קוונגל יכולה להיות תמונה ראשונה מצוינת: הודעת מותו של הבן וכל ההשתלשלות ממנה. אוטו ואנה הם גרמנים שחשים תיעוב וסלידה עמוקה כלפי היטלר ומשטרו, וחרדים לעתידה של ארצם. כאב השכול נהפך לפעולה של מחאה נגד השלטון והממשלה הנאצית בצורה של פיזור גליונות שבהן נכתבו שניים שלושה משפטי נאצה חריפים נגד היטלר ואנשיו. מטרתם היתה לחולל רגש מחאה בלב האזרחים הגרמנים, שיתפתח אולי למאבק במשטר, אם לא גלוי, אז לפחות במחתרת. הגליונות מפורזות במקומות שונים בעיר ואנשים שנתקלו בהן וקראו אותן נתקפו פחד. האימה שאחזה בהם מהחזקת גלוייה כזו, אמת נוקבת, שגם הם ודאי חשו בה, שילחה אחרים מהם להעבירן למשטרה ולגסטפו. כך שהרצון לעשות משהו משמעותי אנושי וחיובי בלב הרוע והאלימות נשאר בגדר מעשה פרטי של שני אנשים אמיצים, שכמובן שילמו עליו בסוף בחייהם. למשל, בסיום

דרכו, רגע לפני שאוטו מודה במעשיו בפני החוקר אשריך, הוא מוכרע בעצם מכאב האכזבה על כך שרוב הגליונות הגיעו למשטרה. מכך שרוב האזרחים המפוחדים התנערו מהן ואיש לא הצטרף למחאה שקראו לה. הוא ואשתו נשארו בודדים. זו סצנה שלדעתי הוחמצה - עמידתו של אוטו המובס מול מפת ברלין שעליה פוזרים דגלונים המסמנים את המקומות שבהם נמצאו הגליונות שפוזרו.

שני מצבים מרכזיים בולטים בספר ובמחזה - פחד ואימה לצד השפלה והתעללות. אנשים המייצגים את השלטון והכוח לעומת האזרחים הפשוטים. בחלק הראשון של ההצגה הבמה מלאה וגרושה כאמור בכל שחקני המחזה. הם יושבים על כיסאות בשורה לרוחב הבמה. כל שחקן מציג את שם הדמות שהוא מגלם בדקלום קצר, וזה נראה כקרנבל עליז וססגוני של תיאטרון בובות. ההיכרות בדרך זו, שהיא כמובן מנוכרת ומלאכותית במכוון, אינה מוצלחת. הרצון להראות בו זמנית על הבמה כפוי עלינו והתוצאה כאמור היא מין מסכת פלקאטית שטוחה.

בחלק השני ניכר שיפור באופן הצגת ההתרחשות - חלונות מוארים גדולים חושפים פנים של חללים, מעין חדרים שמוקפים בחושך - על ידי הזזת מסכים כהים כמו וילונות, וזה עובד. כלומר ייצוג המרחב העירוני והאנושי מצטמצם ומרוכז באופן מטונימי למה ששפת



"לבר בברלין"

התיאטרון מסוגלת להראות ולממש. רואים את פנים ביתם של השופט פרום ההומניסט והזקנה היהודייה פראו רוננטל, שמוצאת אצלו מחסה זמני, עד לסופה הטרגי; או את חדרי המדרגות שבהם מניח אוטו קוונגל את הגליונות כדי שאזרחים עובדי אורח יגלו אותן. קשה לי להתייחס לדמת המשחק של שחקן זה או אחר מלבד אולי קצין האס.אס. המטופש והאכזרי פראל, בכיצועו של אורי הוכמן בצורה מרשימה ומשכנעת. גם הקומיסר אשריך מבצע תפקיד חזק ומורכב של רוע מצד אחד ואיזו רגישות ושבירות אנושית מפתיעה מצד שני, או פראו רוננטל בגילומה של שולמית אדר. גם אווה ואוטו קוונגל, הדמויות הראשיות במחזה, וברומן, משתדלים לבצע את תפקידם, אבל נוכחותם קצרה ושטחית, מצומצמת מדי וחיוורת. זאת מאחר שדמויות משנה כמו אנו קלוגה, או אווה קלוגה הדרווית, שכן בשם פרסיקה או בורקהאוזן, או טרודל הצעירה שהיתה ארוסתו של הבן ההרוג ונראית אחרי כן בהיריון מתקדם ממישהו אחר, מתערבות ונוכחות לצדם בסמיכות רבה מדי. סצנות של ביזה ואלימות מפורזות ללא הנמקה דרמטית מספקת, ללא שהות של זמן, בקצב מזורז של סרט אילם. הייתי רוצה לראות ולשמוע מקרוב את אוטו ואת אווה קוונגל - מה עובר עליהם, בתוך נפשם, למשל מונולוג וידווי או שיחה אישית עמוקה. כמה שחקנים מבצעים כמה תפקידים בסצנות מתחלפות והכפילות הזאת לדעתי ניכרת ומחבלת באמינות של ההצגה. וזאת בשל הרצון להספיק לדחוס כמה שיותר בשעתיים וחצי.

רות נצר

שירי גלריה

ציור של אדוארד הופר

קירות ריקים
נקיון לבן
האם לא שכחת דבר מה
גברתי
היושבת שלובת רגלים
בחצאית קצרה
מעשנת במבט בוהה?

צילום של מליסה צ'בס

מוזאון בסן-חוזה. קוסטה ריקה.
מליסה צ'בס, 1993, צלום -
איש זקן, ללא שניו התותבות, שוכב על מטתו לכוון
ספק מת, ספק ישן
בקבית חדרו הקטן.

סביבו כל עולמו -
בתמונה מעליו ברכתה של מריה.
מולו פועם שעון -
מקצב חייו הקלה.
לצדו עוגנת ספינת מפרשים
אותה בנה מגורי עץ קטנים
בה יפליג.



ניקולס מאס, אשה מתפללת, 1656 בקירוב

ציור של ניקולס מאס

את רשת הורידים בגב פפות ידיה
ואת הלכלוך בצפרניה
הוא ציר -
אשה מבגרת בשביס, מפשוטי העם
מברכת בהתמסרות אדוקה
בעצימת עינים
על המזון המנח לפניה.
השלחן ערוך בצניעות: פרוסת דג,
קנקן חרס, קצרת רטב,
כפר לחם חומה עגלה, והחתול
המסתתר שמושך מהצד במפת השלחן.

פראל - אורי הוכמן; פראו רוזנטל, שכנה - שולמית אדר; השופט פרום,
שכן - מיכאל כורש; טרודל באומן - לאה גלפנשטיין; מנהל עבודה
במפעל, תליין - אורי אברהמי.

בהצגה ישיבה לידי אשה ילידת ברלין, שמכירה את התקופה ואת סיפור
העלילה (הרומן נכתב בעקבות מעשה אמיתי שאירע בברלין). החלפנו
קצת דעות היא הסכימה איתי בכל מה שטענתי כאן. והיא לא קראה
את ספרו של פלאדה. חבל, ואולי תהיה עוד הפקת תיאטרון לספר הזה.
♦ ידוע לי על סרט שנעשה, אבל לא כאן המקום לדון בכך.

יפים היו תצלומי הארכיון וקטעי סרטים מברלין בתקופת הרייך - קטע
רחוב והפגנת המונים השמחים על ניצחון הצבא הגרמני בחזית צרפת -
שהוקרנו על מסך גדול במאונך לכמה והשתלבו היטב. הם העבירו את
תחושת המקום והזמן של המחזה בצורה מושלמת.

להלן שמותיהם של השחקנים: אוטו קוונגל - נורמן עיסא; אנה קוונגל
- אסנת פישמן; קומיסר אשריך, חוקר פלילי - תומר שרון; אנו קלוגה,
בעלה של הדורית - עמי סמולרצ'יק; אמיל בורקהאוזן, שכן בבניין -
פיני קדרון; אווה קלוגה, דורית - רינת מטטוב; אס.אס. אוברגרופניהרר