עתון 77

- כתב עת לספרות
- אמנות
- חברה
- ביקורת

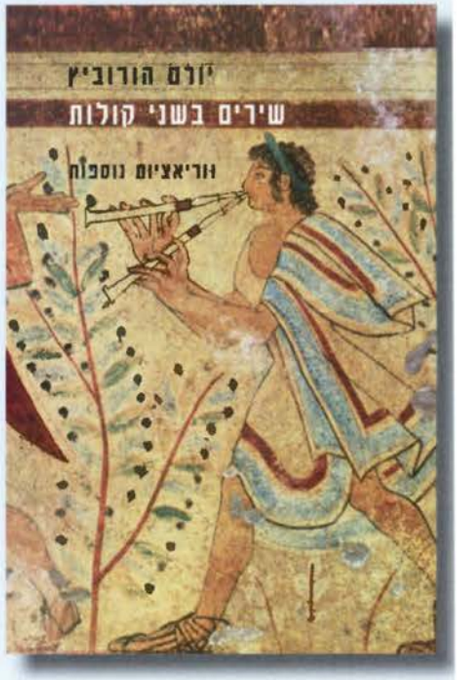
גליון 401 • תמוז-אב תשע"ח • יוני-יולי 2018 • 50 ₪

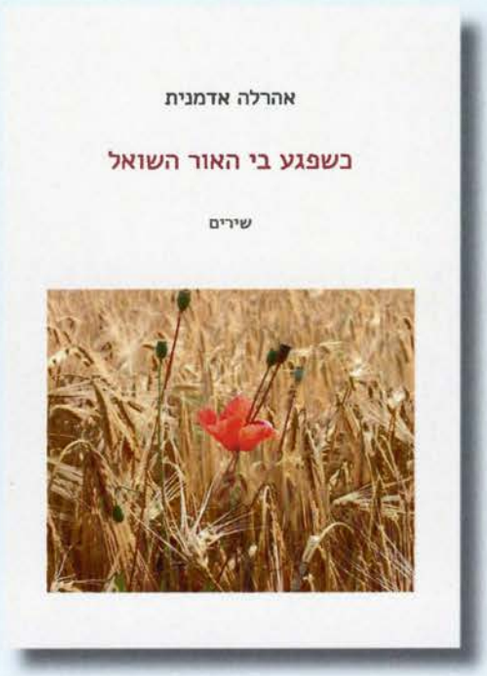
THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES
Received on: 02-25-19
Thompson Library
PJ5001I8
:401

פיגומי אהבותי המזדמנות
הדס הקטר

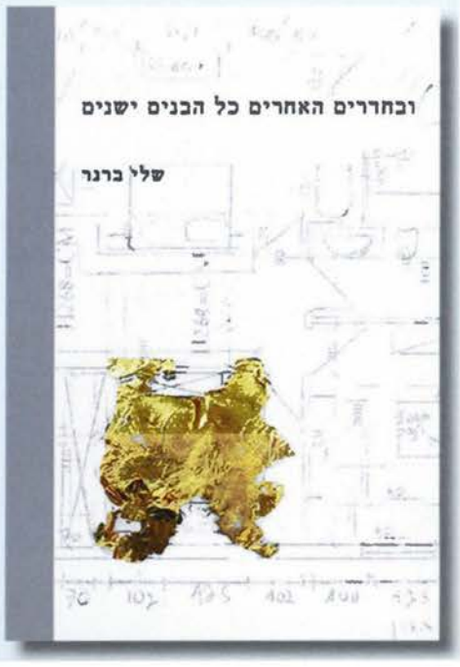
יעל עומר
טיוטה לאימון עצמי

רועי קונקי
נַפְשִׁי יָצְאָה בְּדַבְּרוֹ


יוֹנָם הורוביץ
שירים בשני קולות
אוריאציות נוספות


אהרלה אדמנית
בשפגע בי האור השואל
שירים

ילדה בשם תהום
שרי גולן


ובחררים האחרים כל הבנים ישנים
שלי ברנר

זֶה
וְאַתֶּם
גל עזרן

במילים מועטות
קריאה בט"ז שירים
רפי וייכרט

שירים

טל שחר קנוהל 4-5
אלחי סלומון 7
ענת לויט 15
ארז שחר 22
אילן ברקוביץ׳ 23
שבתאי מג׳ר 25
שירי ברוק־שגיא 27
שרי גולן 29
שלי ברנר 33
עומרי חולון 34
ורדה פלץ 34
דיתי אלון 35
בארי גרינפלד 35
גאווין יוארט, עיבד ותרגם מאנגלית: גלעד מאירי 37
אברהם שיין 37
יורם ניסינוביץ׳ 41
שי בוזגלו 50
רועי קונקי 50
גל עזרן 50
יורם הורוביץ 51
ליאור שדה 51
הדס הקטר 51

סיפורת

ורד זינגר, ערך מוסף 48

ביקורת ספרים

עדינה מור־חיים על ***יפו, נגוהות*** מאת רפי וייכרט 6
מאיה ויינברג על ***אחת חיה*** מאת חיה לוי 8
רון גרא על ***כחול אשר בעיני*** מאת ברכה חי 9
משה גרנות על ***ארעי*** מאת אביחי קמחי 10
חגית בת אליעזר על ***כמה מופלא, כמה עגום*** מאת מאיר גן אור 11
יערה בן־דוד על ***צלם הפפראצי של האלוהים*** ועל ***לדה, הכרבור ואני*** מאת צביקה שטרנפלד 12
ניקולא אורבך על ***למות חולם*** מאת נועם ציפורי 13
זיוה שמיר על ***מעגל המתופפות*** מאת ציפי שחרור 14
יוסי גמזו על ***עד שאלמד לעוף*** מאת נילי דגן 15
אביבית לוי על ***שום נס בחצי התורן*** מאת שמואל מוניץ 16
כנרת רובינשטיין על ***הסיפור של הילדה האבודה*** מאת אלנה פרנטה 17
יהודית רונן על ***שתיקה פרסית*** מאת שרה אהרוני 18
אורנה מונדשיין על ***מיכאלה*** מאת מירה מגן 19
יובל גלעד על ***פני עצמי*** מאת יחזקאל נפשי 20
שירז קליר על ***היה היתה*** מאת יעל נאמן 22
עדנה שמש על ***נתניהו ביוגרפיה*** מאת בן כספית 24

אברהם פסו, ״בפנים ובחוץ״ 2006, שמן על בד, 50X36 ס״מ

מאמרים, רשימות, שיחות

אמוץ דפני – על צברים ופרדסים בשירתו של אריה סיון 26
דן אלבו – ״מרים את במרה שחורה״, הרהורים על מירי בן שמחון 28
מאשה יצחקי – מעשה ביסמין, בכדור ובשושן, על זיקתו של רוני סומק לשירת ספרד 30
עמיר עקיבא סגל – אבטלה בשירה העברית 40
שיחות
״השירה היא המרחב המוגן שלי״, שלמה בן־בסה עם אברהם שיין 36
״בכוחך להעצים את העולם״, חגית גרוסמן עם דיקלה אלקסלסי 38

מדורים

לפי שעה 4
רפי וייכרט – מאות 18
רוני סומק – איזבל לאגני, מצרפתית: רותם עטר 21
אפרת מישורי – נתקלתי בשיר רב יופי, נועה שקרג׳י 23
עמוס לויתן – מצד זה: על ***אקראיים וחפים*** מאת מאיה בז׳רנו, על ***הטוב האדום*** של אלכסנדר פן ועל ***העשירים*** מאת חמוטל בר יוסף 42
אורנה לנגר – על פסטיבל ישראל 52
מאיה בז׳רנו – תיאטרון: על ״מדיאה״ בתיאטרון אנסמבל ״כאן״ 54

עיתון 77

גליון 401 • תמוז־אב תשע״ח • יוני־יולי 2018 • 50 ₪

Iton 77
Literary Magazine

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

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז״ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
מנכ״ל: אדם פרנס
רכזת מערכת: גילה שאול
חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויתן, תמר משמר, ששון סומך, רוני סומק, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל־אביב יפו - האגף לאמנויות

המו״ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותה מס׳ 580073575

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

לפי שעה

הגליון הזה

כתיבה ועבודה

ביקשנו הפעם לגעת בנושא שאנו ממעטים לעסוק בו כאן: טקסטים שעניינם עבודה/ עיסוק. בשתי השיחות - עם הקולנועית דיקלה אלקסלסי ועם המשורר אברהם פיין, מנסים חגית גרוסמן ושלמה בן בסה להבין מה מניע את העשייה של מושאי שיחתם. בן בסה, כעובד בנק שהוא גם משורר, מרותק לפיין, עובד בנק בכיר לשעבר, המתפרנס לדבריו ממכירת קונטרסים עם שיריו ברחוב, לעוברים ושבים, תמורת שקלים בודדים. חגית גרוסמן שומעת על הקושי להתמיד בעיסוק אמנותי תוך כדי אימהות יחידנית, ועל התלהבות העשייה שהקשיים אינם מכבים ואפילו להיפך.

ברשימתו בגליון זה על שירים שעניינם אבטלה, מנסה עמיר סגל להבין מדוע הוא מתקשה למצוא שירים העוסקים בנושא. והנה מסתבר שגם על עבודה ממעטים המשוררים לכתוב. אמנם ישנם כמה שירים ידועים, אך זאת משום שהולחנו והושרו, כמו 'שיר עבודה' ההמנוני־חלוצי של אלתרמן, 'אהבת פועלי בניין' של נעמי שמר, ובהמשך, ביתר הומור, 'שלוש ארבע לעבודה' (בביצוע אריק איינשטיין) או 'שיר עבודה' של דני סנדרסון.

ואשר לשירה הבלתי מולחנת, אפשר לראות כי עם חלוף דור הבנייה והחלוציות, נפער מתח גלוי בין השירה/כתיבה לעבודה; כך אצל מאיה בז'רנו ב***עיבוד נתונים 52***, ואצל אגי משעול ב***יומן מטע***. ויקי שירן, סיגל בן יאיר, יודית שחר ותהל פרוש כתבו על עבודה קשת יום ועל העוסקות בה ואף טבעו ביטויים כמו "מזכירה דו־שולחנית" (בן יאיר), או "מורה עובדת קבלן" (מיטל נסים). לא כולן נמנו כאן, ועדיין הנושא אינו רווח.

אין ספק, המחאה החברתית מיקדה את המבט בנושא ואפשר לראות שנעשה ניסיון להוריד את השירה מהמדף הגבוה. כפי שכותבת תהילה חכימי "אין קדושה בשירה.... אני אכתוב שירה.... כמו פועלת בפס ייצור רועש/ עם שכר מינימום..."; התפיסה שכתיבה ועבודת יום מפריעות זו לזו יכולה למצוא את פתרונה במסקנה כי שירה היא עבודה (אגי משעול, ***סידור עבודה***), אם כי למרבה הצער זה קשה ליישום. הקדים לעסוק בכך רומן באימבאיב, שבדומה לאברהם פיין, העדיף חיי עוני מבחירה לטובת חופש יצירתי, אלא ששיריו עוסקים בדיוק בכך, בעולם הרדוף/רודף כסף ("דולר פה ודולר שם/ מי שאין לו לא נרדם"). הסיפור של ורד זינגר המתפרסם כאן גם הוא מטפל בקושי הפרנסה המעיק הכרוך בכתיבה.

המילים הרבות האלה באות לומר שלא רבים השירים העוסקים בנושא המגיעים אל שולחננו. נסייג ונאמר כי אין הדברים אמורים באשר לפרוזה הנכתבת, ובפרט רומנים, אלא שקצרה היריעה.

שלושה משוררים

שלוש הרשימות על שלושה משוררים - אריה סיון, מירי בן שמחון ורוני סומק - משרטטות שלושה פרופילים שיריים שונים. סיון המשורר הילידי, מירי בן שמחון, מחלוצות השירה הנשית, המזרחית, שצלקות ההגירה טריות משסעות את כתיבה, וסומק, המצביע בשירתו על אפשרות של חיבור והשלמה. ◆

עמית ישראלי־גלעד, מיכאל בסר

טל שחר קנוהל

טל שחור

חָשַׁבְתָּ שֶׁהִשְׁכַּבְתָּ אֶת הַקַּדְחַת הַשְּׁחוֹרָה
כְּשֶׁהַזְּהוּם נִהְיֶה אָקוּטִי וְלֹא בַּמְּאֹרָע
בְּבִקּוּר שִׁגְרָתִי שֶׁל קְצִין הַפִּקּוּחַ
עַל קֶצֶב תְּנוּעוֹת אִישׁוֹנִים

שׁוֹגֵג אוֹ מֵזִיד? הַזְלָפָה הִתְרַחֲשָׁה
טִפּוֹת הִתְמַקְּמוּ בְּעֵינֶיךָ
שֶׁל טַל שָׁחֹר

מַקִּיז אֶת הָאוֹר מִלַּיְלָה לָבָן
מְפַתֶּה אֶת הַקַּיִץ לִכְלוּב
פֶּרַח טוֹרֵף מַעֲלֶה בִּלְהָבָה
חֲרוּלִים לַחְרֹךְ הַגָּרוֹן

ד"ר קוֹץ מְקַבֵּל מְכוּרִים מֵהַשַּׁחַר
בְּמִרְפָּאַת הַשָּׂדֶה עַל שִׁרְטוֹן אֲדָמָה
הַבֹּץ לֹא יַרְוֶה צִמְאוֹנְךָ, הִשְׁתָּרֵעַ
שְׁאַב אוֹתוֹ דֶּרֶךְ קוֹצִים

הֶבֶל דָּם הַשְּׁפָתַיִם נוֹסֵךְ מְתִיקוּת
לְרֵיחַ כָּל מָה שֶׁחָלַף
לַקֵּק שְׁאַף גְּמַע הִתְמָרֵחַ
אַל־טַל שָׁחֹר

טל־שחר, בת 28, גרה ביפו. זכתה בפרס רחל נגב ובפרס ארנייי זולטן.

מים מים

בַּלַּיְלָה בְּרֵכַת הַסִּלְטָן הִתְמַלְּאָה
בִּצְלִילִים שֶׁל מָצוֹר וְרוֹעֵד
זְגוּגִיּוֹת נְמַסּוֹת

הָאִישׁ שֶׁנִּכְנַס מִחוּצָתוֹךְ הַחַלּוֹן
הָיָה כָּל הַגְּבָרִים נֶאֱבַקְתִּי
חִכִּיתִי לָאוֹר

נוֹצוֹת וּזְכוּכִית הִתְנַפְּצוּ וְהָרַעַשׁ
מוֹטֵט אֶת הַסֶּכֶר מִתַּחַת
לְדֶרֶךְ חֶבְרוֹן

הַבֹּקֶר בְּתוֹךְ הַבְּרֵכָה צִפּוֹרִים
רוֹחֲצוֹת לִי אָזְנַיִם הָרַעַשׁ
צָלוּל מֵרֹב צְחוֹק

נְזִירוֹת הַר צִיּוֹן נֵצֵא לִקְטֹף עֹלֶשׁ
צָמַח מִתּוֹךְ רֶוַח שֶׁל אֶצְבַּע
בֵּין שְׁתֵּי מַצֵּבוֹת

*

יֵשׁ לִי דְּרָכִים
יֵשׁ נָשִׁים יֵשׁ לָהֶן רַגְלַיִם
יֵשׁ נָשִׁים אֵין לָהֶן אֲפִלּוּ נָשִׁים

יֵשׁ לִי בָּתִּים
יֵשׁ אֹכֶל חַם, אִם אֵין אֲנִי קוֹנָה
יֵשׁ נָשִׁים קוֹנוֹת רַק מַכּוֹת

גַּם אֲנִי קוֹנָה מַכּוֹת
אַחַר כָּךְ מוֹרַחַת מִשְׁחָה
יֵשׁ נָשִׁים הוֹפְכוֹת אֶת הַפָּקָק וְעִם הַשִּׁפּוּץ פּוֹתְחוֹת אֶת הַפְּצָעִים

הסוד הוא צמצום המרווחים

הָיֵינוּ שׁוֹקְעִים כְּבָר מִזְּמָן, הָיֵינוּ שְׁקִיעָה נֶהֱדֶרֶת בְּצִבְעֵי פַּסְטֵל וְדָם
אַךְ אֵין לָנוּ זְמָן לִשְׁקִיעוֹת, וְגַם לְזֶה יֵשׁ מְחִיר. אַתֶּם וַדַּאי מַכִּירִים
כְּשֶׁהַשָּׁמַיִם נַעֲשִׂים פִּסּוֹת קְטַנּוֹת בֵּין בִּנְיָנִים וְצִפּוֹרִים הֵן יוֹנִים לִפְנֵי דְּרִיסָה.

אֶרֶץ הָאֶמְצַע הִיא עֲרָבָה רְחָבַת יָדַיִם
הַנּוֹף שָׁטוּחַ עַד לִגְבוּל הָהָר.
אֵלֶּה מִכָּם שֶׁמַּבִּיטִים מִבַּעַד לַמִּשְׁקֶפֶת יְכוֹלִים לִרְאוֹת
נְקֻדָּה שְׁחֹרָה קוֹפֶצֶת מִצּוּקִים לַיָּם
וּמַתְחִילָה שׁוּב לְטַפֵּס.

בַּזְּמָן הָאַחֲרוֹן הִגִּיעוּ הַרְבֵּה מְבַקְּרִים מִן הָעֲרָבָה.
הֵם דִּבְּרוּ בְּנֶסְחָאוֹת
עַל מַאֲמַץ הַטִּפּוּסִים
נְקִיּוֹן רֶוַח הַמִּישׁוֹר
וְתוֹרַת הַמִּשְׁחָקִים
חֶלְקֵי הַהַגָּיוֹן שֶׁבִּי הִשְׁתַּכְנְעוּ לַחֲלוּטִין
הִגַּשְׁתִּי לָהֶם תֵּה וְעוּגִיּוֹת.

הֵם הֵצִיצוּ בַּמִּשְׁקֶפֶת, בְּתוֹרוֹת
אֲנִי – בְּתוֹר שְׁקִיעָה
נְקֻדָּה קוֹפֶצֶת בְּתִקְוָה
שֶׁהַפַּעַם תַּהֲפֹךְ לִהְיוֹת צִפּוֹר.

כנפי רוח

עַל הַר פִּסְגַּת הַנְּשָׁרִים
הַשָּׁמַיִם הִתְרוֹקְנוּ
עַל רֹאשִׁי.

כְּאֵב לֵילוֹת רַבִּים
צְמִיחַת נוֹצוֹת.
אִמָּא נֶשֶׁר נִקְרָה בִּי
כָּל בָּשָׂר,
עָנְדָה לִי
מַחְרוֹזוֹת עִנְבָּר,
אָגְרָה אֶת דִּמְעוֹתַי
מִנְחָה לָעֲנָנִים.

עִם בּוֹא הָרוּחַ הַצְּלוּלָה
לֹא הִשְׁתַּהֵיתִי
נָשְׁבָה בִּי אִבְחָה חַדָּה
שֶׁל עֹנֶג.

אֲנִי לֹא מְפַחֵד מִשָּׁמַיִם גְּבוֹהִים, אֲנִי
רוֹכֵב עַל תֶּרְמִיקוֹת שֶׁל חֹם לוֹהֵט.
אֲנִי פּוֹחֵד מֵהַטִּשְׁטוּשׁ,
עֲרָפֶל שָׁם לְמַטָּה
מְאַיֵּם
לְקַצֵּץ אֶת כְּנָפַי.

מקום ואהבה

רפי וייכרט: *יפו, נגוהות*, מטען 2017, 96 עמ'

ספר השירים ***יפו, נגוהות*** מוקדש לבתיה, לרחובותיה ולתושביה של העיר יפו. מובעים בו אהבה למקום ומקום לאהבה כשני תנאים משלימים ליצירת תשתית משותפת, המאפשרת רב קיומיות של זהויות. אלה יכולים להבדלים ביוגרפיים, תרבותיים, אתניים, היסטוריים או לכל הבדל אחר המפריד או הטומן הפרדה בין בני אדם. מצב אידיאלי זה מתאפשר דרך קולו של וייכרט בשירה העברית החדשה, המתאווה להישמע דרך מסמני ה"סוגריים" וה"מקף". סימני פיסוק אלה משמשים לבטא יחס (מפריד או מאחד) בין אלמנטים שונים במציאות החברתית הישראלית המשתקפת בעיר יפו, למען מציאת המשותף והמחבר ביניהם, כפי שכתב בשירו 'חיבור': "אֵיךְ לְדַבֵּר כָּרָאוּי עַל עִיר/ שֶׁנִּמְצֵאת תָּמִיד קְרוֹבָה?/ לִפְעָמִים אֲנִי חִיצוֹנִי כְּמוֹ סוֹגְרַיִם/ לִפְעָמִים פְּנִימִי כְּמוֹ מַקָּף/ שֶׁמְּחַבֵּר מָקוֹם וְאַהֲבָה" (עמ' 15).

הדגשת האיווי הלירי לקול המעדיף להישמע בין המילים, מהפכנית. איני זוכרת משורר כה קשוב לשקט המתהווה ביניהן – המניח מקום לזולת. המסמנים סוגריים ומקף מעצימים את הנוכחות של המשורר בשיר ואף מנתבים דרך לשיקוף רגשות חיוביים, על פני הנוטים להפריד ולזרוע מחלוקות.

גישה זו "זרקה" אותי אל קונפליקטים מרובי שנים שליוו את תהליך הגיבוש של הזהות היהודית־ישראלית־מזרחית־פולנית־עברית שפתרונה להיות "מקפים"[1] – כהמשך לפתרון שמצאו היהודים בגולה בתקופת האמנסיפציה, דהיינו: יהודי־אמריקאי; יהודי־צרפתי, כדי לגשר בין הזהות היהודית לזהות המקומית וליצור זהות שתבטא את האמת של מי שחצה את הגדר היהודית והתערה בחברה הסובבת. ייתכן שמבעד לתיאורים מציע וייכרט להיות לפעמים סוגריים, המסייגים אותו מהשאר, לשמירת זהותו הפרטית, ולפעמים מקף שתפקידו לחבר, לעתים בין ניגודים ולעתים בין מרכיבים זהים; זאת כדי ליישר הדורים המנוגדים לכאורה, אך נושאים עמם פוטנציאל משלים ועשיר גוונים וצבע, כיפו רבת הרבדים.

כמי שגר בתל־אביב ונולד ביפו, ער וייכרט לדואליות של קיום יומיומי בעיר עברית כתל־אביב ושל געגוע לראשוניות שמייצגת בשבילו יפו. זו מועברת לקורא דרך הקו המחבר את תל־אביב־יפו המדגיש דואליות זו, ואף מסמן קונפליקט חברתי שיש להיזהר פן יסלים, כפי שנכתב בשיר 'דבר יפו לתל־אביב':

"עַד שֶׁלֹּא יִהְיוּ בִּי רְחוֹבוֹת/ עַל שֵׁם מְשׁוֹרְרִים וּמַדְרֵעָנִים/ וּמַנְהִיגִים מְקוֹמִיִּים מְעֻרָבִים/ נִהְיֶה תְּלוּיוֹת עַל הַמַּקָּף הַמְחַבֵּר/ כְּמוֹ צֶמֶד חֲרָבוֹת/ עַל מִרְפָּסוֹת מִשְּׁנֵי צִדֵּי רְחוֹב/ עַל סַף מִלְחֶמֶת אֶזְרָחִים" (עמ' 52).

דרך תיאור ציוני הדרך שהשאירו את רישומיהם הפיוטיים על מבטו האישי של המשורר והמועברים לקורא בכוח אהבתו אליהם, עולה מדי פעם הפתרון לשאלה מי אנחנו בהסכמה לרב תרבותיות, סובלנות ושוב באהבה למקומי תוך כדי הבעת חמלה לארעיותנו כאן ובחיינו. וכמו היהודי בתקופת האמנציפציה שזהותו לא מיצתה עוד את הגדרתו של מי שיצא אל מחוץ לגדר, כן נשענת הזהות הישראלית על מוקדים מרובי הגדרות למיצוי הרבגוניות שבה היא נתונה, בעיר המשקפת אותה יותר מכל – יפו.

אלמנטים אלה מופיעים ברוב השירים ונחשפים בווריאציות ככל שמכירים את מסלוליה מרובי הגוונים של יפו, כפי שהיא ניבטת מעיני המשורר. תוכנם אמנם הומוגני והם מהווים "מעין מחזור או פואמה", כנכתב בגב הספר, אך מלאכת כתיבתם מגוונת וככל שהם משקפים את מכלול רובדיה ההיסטוריים והטופוגרפיים, של יפו הם משקפים את הצורות המרובות שדרכן מגלם המשורר את ההיסטוריה שלו עם העיר; אלה נעות בין שירי פסוק, לשירי בית, לסונטת מילה, לשירים סיפוריים, לגושי פרוזה לעתים מנוקדים ולעתים לא, בלי לאבד את הדומיננטיות הפואטית ובשמירה על המבע השירי כתכלית לעצמו:

שירי הפסוק כמו זה הפותח את הקובץ "זיכרונות" (עמ' 8 – "וּמָה אִם עוּגִיַּת הַמַּדְלֶן שֶׁלִּי/ הִיא פִּתָּה עִם זַעְתָּר?" – מכוונים את ההקשבה למניע ארס־פואטי, שניתן לסכמו ככמיהה לשייכות, כאן – דרך הסבת תשומת הלב לאותנטי האוריינטלי הקרוב, בניגוד לדקדנטיות האירופית.

גם השיר 'מֵעבר לסירות הדייגים' (עמ' 27 – "לְמַה שֶּׁאֲנִי נִכְסָף/אֵין בְּדִיּוּק טַעַם אוֹ רֵיחַ/ הוּא שָׁקוּף כַּזְּמַן הַבּוֹרֵחַ/ וְתָמִיד מַשְׁאִיר עַל הַסַּף") עוסק בכך דרך חוויית המרחק והתנועה של ציור סירות הדייגים, המשאירים אותנו חסרים. כן בשיר 'שחף' (עמ' 30) "נוֹשֵׂא בְּפִיו דָּג/ עַל קַו הַמַּיִם/ בַּשְּׁקִיעָה." דרך תמונה חולפת, אופיינית לעיר ים, מובעת הכמיהה להתעכב על האפשרי לפני שיחלוף בזמן.

ב'שירי הבית' יש בדרך כלל פנייה אל העיר האהובה או אל האהובה בדימויה לעיר, בכפל משמעות, תוך שמירה על עמדתו העקבית של המשורר לא להתבלט יתר על המידה ולהשאיר לתמונה את חזית הבמה. הדבר בולט בשירים הבאים שבהחלט ניתן לקרוא אותם ברצף ללא הכותרות המכוונות, לגעת במיידי לפני שיחלוף במבט אוהב.

"כְּשֶׁאֲנִי חוֹשֵׁב עַל רֵיחוֹתַיִךְ אֲנִי מִסְתַּנְוֵר מֵהַשֶּׁמֶשׁ/ כְּשֶׁאֲנִי חוֹשֵׁב עַל טְעָמַיִךְ אֲנִי שׁוֹמֵעַ יָם/ בְּהַקְשָׁבָה לְאַהֲבוֹתַי הַמֵּתוֹת אֲנִי נוֹגֵעַ בָּךְ/ וְלִפְעָמִים מַצְלִיחַ לִשְׁמֹעַ אֶת הַשָּׁנִים שֶׁאֵינָן" ('שכרון חושים', עמ' 14).

"בְּחַג הַמּוֹלָד אַתְּ נוֹצֶצֶת כְּמוֹ בֵּית לֶחֶם/ בְּחַג הַמַּצּוֹת אַתְּ כָּל־כֶּלֶךְ חָמֵץ/ בִּימֵי הָרַמַּדָּאן אַתְּ נְזִירָה מִלֶּחֶם/בִּשְׁאַר יָמִים צוֹרֶבֶת כְּמוֹ מַגְהֵץ" ('קלסתרון', עמ' 46).

"מַעַל לְחַלּוֹן רַאֲוָה מְסֹרָג/ אוֹתִיּוֹת כַּבִּירוֹת מְבַשְּׂרוֹת/ ALL IN LOVE/ וְהָעַיִן הָאוֹפְּטִימִית/ שֶׁמְּתַרְגֶּמֶת 'הַכֹּל בְּאַהֲבָה'/ מַשְׁלִימָה תַּרְגּוּם אַחֵר – 'כֻּלָּם מְאֹהָבִים'"
('ברחוב עזר ומרזוק', עמ' 47).

השיר 'שקיעה' מדגים מהי 'סונטת המילה'[2] השקט, או ההפסקה שבין מילה־שורה לזו שבאה אחריה, מנכיחים את הקורא, כמי ששותף למשורר בצפייה בנוף. הקורא שותף לחוויה שבהתבוננות האיטית שצורת שיר זה מחייבת גם כאשר הוא קורא שירים אחרים ומתבונן – מילה אחר מילה – במראות המתוארים: "הַשֶּׁמֶשׁ/ שׁוֹקַעַת/ לְתוֹךְ/ יַמָּהּ/ שֶׁל/ יָפוֹ/ כְּמוֹ/ הַחְמָצַת/ כָּל/ הַחַיִּים/ כֻּלָּם/ בְּרֶגַע/ אֶחָד/ כָּתֹם" ('שקיעה', עמ' 24).

בשירים הסיפוריים מתוארים בדרך כלל אירועים, לעתים מן העבר ולעתים מחיי היומיום של המשורר בטיוליו ובמפגשיו ביפו, ביניהם שירים המוקדשים לאישים וליוצרים שעמנו ושאינם עמנו עוד. השיר המכונן 'בית חולים דג'אני' המוקדש לאמו (עמ' 9) מייצג ז'אנר זה בעיקר בהליכתו הליניארית מאירוע שקרה ועד להשפעתו עליו, כאן – השפעתו על עמדתו החברתית השוויונית, ואולי אף בכינון עמדתו כלפי צורות הביטוי השונות והכנסתן תחת כנפי השירה מבלי להפחית ממנה.

"אֶת הַשֵּׁם הַזֶּה הָגִית בְּמִבְטָא פּוֹלָנִי/ כְּשֶׁסִּפַּרְתִּי הֵיכָן נוֹלַדְתִּי:/// יוֹם רִאשׁוֹן, בֹּקֶר שְׁמוֹנֶה בְּמַרְס 1964/, בֵּית חוֹלִים עֲרָבִי רִאשׁוֹן בָּעִיר/ מִכָּל הַמְּקוֹמוֹת בָּעוֹלָם/ דַּוְקָא שָׁם, בִּשְׁדֵרוֹת יְרוּשָׁלַיִם/ הֵיכָן שֶׁחֶבֶל הַטַּבּוּר/ נִכְרַךְ עַל צַוָּארִי/ וְכִמְעַט

שֶׁאִבַּדְתִּי אוֹתִי.// [...] אֲבָל אֲנִי הִתְעַקַּשְׁתִּי עַל חַיַּי.// לָיְמִים לָמַדְתִּי אֶת הַתּוֹלְדוֹת://

הָרוֹפֵא הָעֲרָבִי דָּג'אנִי מֵת/ שְׁמוֹנֶה שָׁנִים לִפְנֵי הַגֵּרוּשׁ./ מֵאָז צֶאֱצָאָיו הִתְפַּזְּרוּ עַל הַכַּדּוּר:/ [...] דּוֹמֶה שֶׁרַק אֲנִי עוֹד פּוֹקֵד בֵּין עַרְבִּים/ אֶת הַמְּחוֹזוֹת הָאֵלֶּה,/ מִתְגַּנֵּב בִּימֵי שִׁשִּׁי אוֹ בְּשַׁבָּת/ בְּדִמְדּוּמִים מְלֵאֵי תְּשׁוּקָה אוֹ קְצָת נוּגִים/ מִתְבּוֹנֵן בְּקִירוֹתָיו שֶׁל 'צַהֲלוֹן'./ [....] כְּשֶׁדִּבַּרְתִּי עֲרָבִית שׁוֹטֶפֶת בְּכִתָּה ח'/ הִתְעַקַּשְׁתִּ שֶׁהֶחֱלִיפוּ אוֹתִי/ בְּמַחְלֶקֶת הַיּוֹלְדוֹת./ בְּבוֹא יוֹם חֲלִיפָתִי/ אוּלַי אֶחְמֹד לָצוֹן/ וַאֲבַקֵּשׁ לִכְתֹּב עַל מַצֶּבְתִּי:// פ"נ מְשׁוֹרֵר עֲרָבִי מִמּוֹצָא פּוֹלָנִי/ שֶׁגּוֹרָלוֹ הָיָה לִכְתֹּב עִבְרִית."

גושי הפרוזה מוקדשים לעתים לתיאורים אפוקליפטיים ולמראות מסויטים של מה שלא נראה אך גועש מתחת למימיה הצלולים של יפו, כמופיע ב'ביעות לילה' (עמ' 41), או לשיחות פנימיות של המשורר עם עצמו.

עם זאת דומיננטית ההתבוננות הראשונית של ילה. זו מועברת לקורא בתמיהה המסתתרת בדרך כלל מאחורי שאלות שתשובותיהן מתפרשות מהן, כבשיר היפה 'יונים':

"וְהַיּוֹנִים הָאֵלֶּה בַּכִּכָּר/ הֵיכָן הֵן בַּלֵּילוֹת כְּשֶׁקַּר?/ הַאִם פַּעֲמוֹנֵי הַכְּנֵסִיָּה/ הֵם מִקְלָטָן?/ הַאִם מִתַּחַת לְגַגּוֹת הָרְעָפִים/ יֵעָטְפוּ בְּאֵד הַתַּבְשִׁילִים הַחַם?// בַּחֲשֵׁכָה הֵן צוֹפוֹת מִמִּשְׁקוֹפִים/ וּמִגַּגּוֹת הַפַּח הַמַּחְלִידִים שֶׁל מוּסַכִּים/ בַּכּוֹכָבִים הָעֲיֵפִים/ שׁוֹלְחִים לָעִיר הַנִּגּוּפָה/ אוֹתוֹת מִמֶּרְחַקִּים/ כְּמוֹ אַהֲבָה רָפָה" (עמ' 30).

שיר זה מייצג את נקודת המוצא של שירת וייכרט, שאינה מסתפקת בתיאור של הנראה לעין, אלא בחיפוש אחר מה שקדם לכך. מאחורי התיאור הפרטני – רחובותיה של יפו, בתיה, מרפסותיה – מסתתר מדריך תיירים פרטי, החולק את רגעיו האינטימיים עם קוראיו, למען הפוך "אהבה רפה" לאמיצה. כזאת המבקשת לשחזר רגעים שטבעו את זהותו האישית, בית קפה, בית, או חוף, כאותו 'חוף סודי' שנגלה לו בנעוריו לפני היותו מוגדר בזהות קיבוצית כלשהי: "....רוֹבִינְזוֹן קְרוּזוֹ בְּלֹא שֶׁשֶׁת/ שָׁחִיתִי לִי בַּמַּיִם הַכָּחֳלִים/ לֹא יְהוּדִי גַּם לֹא עֲרָבִי/ רַק בְּנָם שֶׁל הַגַּלִּים/ אֲשֶׁר עִנְּגוּ אֶת לְהִיטוּת גּוּפִי" ('חוף סודי', עמ' 34). ◆

עדינה מור־חיים

1. מושג שטבע ישעיהו ברלין בספרו *נגד הזרם*, בפרק "בנימין דישראלי, קארל מרקס וחיפוש הזהות" (עם עובד 1986).

2. כהגדרתו של אלי הירש ברצנזיה על ספרו של וייכרט *דזים*; 8 באוגוסט 2008, במדור הספרות של 'ידיעות אחרונות'.

אלחי סלומון

*

"כְּבָר בָּאָה!"

וְכָל הָרוּחוֹת שֶׁבָּעוֹלָם נֵעוֹרוֹת.
סְלִילֵי הַחַשְׁמַל
נָעִים עַל הַזָּקִיף הָאֶלֶקְטְרוֹמַגְנֶטִי
בַּשָּׂדֶה
אֲנִי וְאַתְּ
אֲנִיאַתְּ
וְהַבֶּרֶסְקִי הַגָּדוֹל פּוֹשֵׁט עוֹרֵנוּ מֵעָלֵינוּ
עוֹטֵף אוֹתָנוּ בָּאַחַת
אֲנַחְנוּ יְרִיעָה נִמְ
תַּחַת
דָּבָר לֹא נִכְתָּב
עַל הַקְּלָף
הַחַי הַחַם הָרָטֹב הַלַּח
שֶׁל חַיֵּינוּ
שֶׁאָנוּ מִתְגוֹלְלִים עָלָיו

הָרִים וּגְבָעוֹת
רָאִיתִי

מָה יִתְרוֹן לָאִשָּׁה וְלָאָדָם
רַק הֶעָמֶל הַזֶּה
שֶׁיַּעַמְלוּ
תַּחַת
וּמֵעַל

*

כְּאִלּוּ שְׁתֵּי שָׂפוֹת
מַקְבִּילוֹת
כְּאִלּוּ שְׁתֵּי לְשׁוֹנוֹת

לָשׁוֹן אַחַת עוֹרֵךְ הַלָּבָן.
הֶשֵּׂג
יָד.
לֹא רָאִיתִי כָּל מְנִיעָה כָּל חוֹמָה כָּל מִשְׁטָר כָּל רִחוּק.
הִנֵּה:
עוֹרֵךְ
הַלָּבָן

לָשׁוֹן אַחֶרֶת עוֹלָם הַמַּמָּשׁ, בּוֹ אַתְּ
עָפָה מִמֶּנִּי, בְּחָפְשִׁיּוּת
אֲנִי קָט וּקְצוּץ־יָדַיִם
לִבִּי מִתְנַפֵּחַ וְנוֹפֵל
עֵינַי נִשְׁבָּרוֹת וּמִתְפַּזְּרוֹת
דַּעְתִּי כְּמוֹ צַלַּחַת מְעוֹפֶפֶת נֶחְתֶּכֶת מִמֶּנִּי וּמַמְרִיאָה
אֲבָל אַתְּ
אַתְּ מְנִיעָה לְשׁוֹנֵךְ
מְנִיעָה גַּפַּיִךְ
הָלְאָה
וְהַרְחֵק

מתוך ספר בכתובים *קטיפא קומי*

המשוררת חיה

חיה לוי: *אחת חיה*, עורך: אלי הירש, פרדס 2018, 75 עמ'

חיה התמזלה עם השם. הוא מקנה לה את חוזקו וחיוניותו. יותר מכל היא חיה, על אף ולמרות הכל. שורדת צער, שגרה וגעגוע ומצליחה גם לספר. חיה לוי, בספרה החדש, חתומה על כמה קולות או זהויות ביוגרפיות ושיריות, כשהביוגרפית מהדהדת בשירית: חיה הנעזבת מאהבתה, חיה המנהלת דיאלוג ארוך שנים עם אלוהים, חיה המורה, חיה האם וחיה המשוררת, זו שחיה באומץ עם כל אחד מהמצבים ועם כולם ביחד, וכותבת אותם.

עיקר הדבר שלשמו התכנסנו, מופיע באופן ברור בשיר הפותח את הספר, והוא גם המעטר את הכריכה האחורית. כך, כמתוך הסבר לקורא וגם כקבלת פנים לישירות המכשפת המאפיינת את שירתה.

יום אחד

יוֹם אֶחָד נִשְׁאַרְתִּי בְּלִי אַהֲבָתִי/ זֶה תָּפַס אוֹתִי בְּהַפְתָּעָה. אָמְנָם/ אַהֲבָתִי הִזְהִירָה אוֹתִי שֶׁיּוֹם אֶחָד זֶה יִקְרֶה/ אֲבָל אֲנִי צָעַקְתִּי אַהֲבָתִי אַהֲבָתִי/ וְאַהֲבָתִי לֹא שָׁמְעָה/ מָה שֶׁלָּחַשְׁתִּי

שירתה של לוי מזכירה קטע מתוך שיחה פנים אל פנים, ולכן, אולי, אי־אפשר שלא לעצור ולהקשיב. שפה זו מרשה לעצמה חזרות רבות, התנצלות לפני שמשפט מסוים נאמר, כמעין הכנה לו, כתיבה בגוף ראשון או שני על פי רוב, כבלשון הדיבור, ביטויים השגורים על הלשון היומיומית וגם כמה קללות ראויות. בפשטות של שפת הרחוב אבל בהחלט גם בשפת השירה. בשירתה היא מעידה על עצמה, פונה לאלוהים או לתלמידים או לדוקטור או לאהבתה הנוטשת או לבנותיה או לנמען אקראי, הקורא, או למשל משוחחת בטלפון.

דורותי

אָז מָה שְׁלוֹמֵךְ?/ מָה אַתְּ מְסַפֶּרֶת?/ הַנַּעֲלַיִם שֶׁלָּךְ עוֹד יָפוֹת?/ אַתְּ לֹא מְקִיאָה הַרְבֵּה?/ אַתְּ חֲלָשָׁה מְאֹד?/ אַתְּ עֲצוּבָה?/ אֱלֹהִים קוֹלַעַת לָךְ פִּרְחֵי זֶפֶת?/ אַתְּ מַבְרִיאָה?/ יֵשׁ לָךְ עוֹד?/ אַתְּ זוֹכֶרֶת אֵיךְ לַחֲזֹר?

על אף הפשטות בלשון השירית אין בה פרוזאיות. היא מצליחה להתרומם לגובה השירי באצילות הנדרשת משירה. דווקא הלשון הרזה, החפה ממנייריזם מכביד ומהעמדות פנים פואטיות כמטאפורות וארמזים או סתם ציניות, מצליחה להתרומם ביתר קלות ובאופן מעורר הזדהות. שהרי גם בשיחת הטלפון נדמה שהמשוררת שואלת לשלום עצמה וכיוון שכולנו דומים כל כך בסופו של יום, המשוררת שואלת לשלום כולנו. כל פעם שחיה מספרת על אחר או "לא" מספרת על עצמה, אנחנו לומדים עוד על הכאב התת קרקעי המשתק אותה אבל גם המזין.

"... לֹא כְּמוֹ הַהִיא שֶׁנִּשְׁאֲרָה בַּבַּיִת כַּמָּה חֲדָשִׁים וְלֹא יָכְלָה לָצֵאת מֵהַמִּטָּה/ לֹא כְּמוֹ הַהִיא שֶׁנָּפְלָה לָהּ הַיַּלְדָּה בֵּין הָאֶצְבָּעוֹת/ אֲנִי רַק כָּרֵגַע קָצָת עִם הַגָּרוֹן אָז הַיּוֹם לֹא אָבוֹא..."

וגם

"סִלְחִי לִי עַל הַהַפְרָזָה/ בֵּינִי לְבֵין הַמְּשׁוֹרֶרֶת אֵין שׁוּם דִּמְיוֹן/ בִּצְעִירוּתִי בַּעֲוֹנוֹתַי חָלִיתִי פַּעַם/ וּמֵאָז אֲנִי נִבְהֶלֶת/

בֵּינִי לְבֵין הַמְּשׁוֹרֶרֶת/ אֵין שׁוּם דִּמְיוֹן/ וְשׁוּם קִרְבָה".

אני חוזרת אל העמודים שקיפלתי את אוזנם בספר, בקריאה הראשונה, הבולמוסית. יש רבים כאלו, בספר שכל משקלו שבעים וקצת עמוד. שירים המפרים את שיווי משקל: הנפשי, החברתי, השירי.

מדריד

"מָה עָשִׂית בְּמַדְרִיד?"/ הִשְׁתַּדַּלְתִּי לֹא לְהִשְׁתַּגַּע/" מָה עָשִׂית בַּחַיִּים?"/ הִשְׁתַּדַּלְתִּי לֹא לְהִשְׁתַּגַּע...

'מדריד' הוא שיר ארס פואטי נפלא. כך נראים חייה של המשוררת, תודה ששאלת. מה עשית? ישאל המכר בפגישה והיא תענה רק את האמת, הלא נאמרת בקול רם בשיח המקובל בחברה. המשוררת, שעורה דק ורגישותה רבה מנשוא ומיחושיה רבים, די לה בלשאת את החוויה מבלי להשתגע. היא ממשיכה בפירוט הפואטי החד בבהירותו, וסוחטת את הלב בתשובתה:

רֹב הַזְּמַן הָיְתָה לִי הַצְלָחָה מְסַחְרֶרֶת/ הַבְּדִידוּת חָלְפָה דַּרְכִּי כְּאָבָק דֶּרֶךְ חֲרַכֵּי תְּרִיסִים/ שָׁמַחְתִּי בְּשֶׁלִּי. הִשְׁתַּדַּלְתִּי לִהְיוֹת נָקִיָּה./ לִפְעָמִים הַכִּשָּׁלוֹן הָיָה מִפֹּאַר כָּל כָּךְ/ שֶׁכָּל זְכוּכִיּוֹת הָרְאִיָּה שֶׁלִּי הִתְנַפְּצוּ./ אֲנִי גֵּאָה בָּזֶה כְּמוֹ שֶׁאַתָּה יָכוֹל לְהָבִין./ הַחַיִּים שֶׁלִּי כָּל כָּךְ יָפִים, כְּמוֹ צַד שְׂמֹאל שֶׁל מַעֲשֵׂה רוֹקֵם:/ חוּטִים קְשׁוּרִים בְּסִבְכָּךְ צְבָעִים/ בַּד מְחֹרָר בְּהִתְלַהֲבוּת/ מְלֻאֶכֶת מַחְשֶׁבֶת, סִבְכָּךְ/ הַחוּטִים הַזֶּה, חַיַּי

זכוכיות הראייה המתפוצצות הן תמצית הזהות המשוררית. הגאווה היא בראש ובראשונה על־כך שאינה מתביישת או מסתירה כפי שאולי היית מצפה. הגאווה הנוספת היא הכרה מלאה במחיר שיש לשלם בעבור כתיבת שירה. החיים היפים כמו צד שמאל של מעשה רוקם הם המעשה השירי בדיוק: היכולת לראות את הצד השני, זה הנסתר מעין הרוב ולמצוא בו יופי וגם דימוי מוצלח.

אולא

אָמַרְתִּי/ שְׁלוֹמִי טוֹב/ וּשְׁלוֹמִי הָיָה מְצֻיָּן/ אֲבָל שְׁלוֹמִי לֹא הָיָה טוֹב/ וְלֹא מְצֻיָּן/ וְלֹא הָיָה אֲפִלּוּ מִי שֶׁיָּבוֹא/ לֹא הָיָה אֲפִלּוּ מִי שֶׁיָּבוֹא אוֹ לֹא יָבוֹא

תשובה נוספת לשואל. השיר שמתחת לתשובה לשואל. השקר החברתי הקבוע שנועד להחליק את הדברים, לא להכביד, כי איש אינו באמת מתעניין בשעה שהוא שואל. המשפט האחרון בשיר שומט את הקרקע מתחת למשפט הקודם לו. יותר מהבדידות המוחלטת של "אין מי שיבוא" ניצבת הבדידות של "אין אפילו מי שיבוא או לא יבוא". שיר בדידות רב שכבתי כואב ונהדר. 26 מילים קצרות בלבד אורכו.

חיה היא הראשונה להודות בתבוסה או להלין על עצמה או לקטרג על עצמה, על חייה, על כתיבתה.

...לֹא אַכְבִּיד כְּהֶרְגֵּלִי, אֲנִי רְגִילָה לְהַכְבִּיד/ רַק אֶתְיַשֵּׁב פֹּה רֶגַע כִּי/ בְּרַגְלַי פָּרְחוּ דָּלִיּוֹת מְפֹאָרוֹת/

או

...הַאִם הָיְתָה אֵי פַּעַם/ מְשׁוֹרֶרֶת כָּל כָּךְ עַצְלָנִית כָּמוֹנִי?/

וגם

...כָּל הַלַּיְלָה אֵשֵׁב וְאָסְרֹג גְּרָבַיִם לְתִינֹקֶת מְתוּקָה/ שֶׁשָּׁכַחְתִּי לִהְיוֹת אִמָּא שֶׁלָּהּ כִּי לֹא הִצְלַחְתִּי/

או

...אֲנִי לֹא יְכוֹלָה לִכְתֹּב שִׁירָה כִּי נִדְפַּק לִי הַמֹּחַ/ זֹאת תּוֹפַעַת לְוַאי שֶׁל מֹחַ דָּפוּק

וישנן דוגמאות רבות נוספות. **אבל**, אחת לכמה נשימות פואטיות, נדמה שהמשוררת נחה מספיק ושבעה סבל דיה והיא נעמדת על רגליה ובאה חשבון עם המציאות. יש בזה דינמיקה מעניינת של תנועה לאורך הספר. כך למשל, מקץ שירי תבוסה רבים עולה התנערות:

כָּל הָרַכּוּת עַל הַזַּיִן/ כָּל הָרַכּוּת עַל הַזַּיִן שֶׁלִּי/ מַה זֶּה עוֹזֵר לִלְמֹד לִהְיוֹת אִשָּׁה/ מַה זֶּה עוֹזֵר לִלְמֹד לִהְיוֹת אִשָּׁה לְהִנָּטֵשׁ/ לֶאֱהֹב לְבַד לְהִשְׁתּוֹקֵק לְבַד/ מַה זֶּה עוֹזֵר לִלְמֹד לִהְיוֹת אִשָּׁה/ לֹא לְהַרְגִּיז לֹא לְחַדֵּד/ לְרַכֵּךְ לְרַכֵּךְ לַעֲטוֹת הִינּוּמָה/ כָּל הָרַכּוּת עַל הַזַּיִן ....

וכך גם בהמשך, בשיר התחשבנות מרענן מול אלוהים:

...הוֹ, אֱלֹהִים, אֵיךְ נָטַשְׁתִּי אוֹתְךָ/ וְכַמָּה נֶעֱלַבְתָּ וְנָקַמְתָּ בִּי עַל זֶה/ אֲבָל בּוֹא, לֹא נַעֲשָׂה עַכְשָׁו חֶשְׁבּוֹנוֹת/ זוֹ אֲנִי, חַיָּה הֲרִיקָה/ וְזֶה אַתָּה, אֱלֹהִים הַמְּכֻבָּד/ לֹא נַעֲשֶׂה חֶשְׁבּוֹנוֹת עַכְשָׁו/ אֵיזֶה נֶזֶק קָטָן גָּרַמְתִּי לְךָ/ אֵיזֶה נֶזֶק גָּדוֹל גָּרַמְתָּ לִי/ וְאֵיזוֹ חֵרוּת הָיְתָה בַּבְּדִידוּת שֶׁלִּי/ כְּשֶׁלִּזְמַן קָצָר/ לֹא הָיִיתָ

היא מתנהלת עם אלוהים באותם הכלים שהיא מתנהלת עם העולם הגשמי והאנושי. אינה

מתקשטת לכבודו וגם אינה קולסת בו ובכך שהיא פונה אליו בגובה העיניים עושה אותו דווקא למשמעותי יותר ונוכח. הדיבור הישיר גורם לשיר מופע ויזואלי ממש. על כורחי אני רואה את חיה מוכיחה את אלוהים והוא עומד מקשיב ונזוף. ואולי זו חיה המורה שמתערבבת כאן. אלוהים המכובד, מצדו, הוא שנעלב ונוקם כאחרון בני התמותה הבלתי מווסתים. היא אומרת – לא נעשה חשבונות עכשיו, אבל עורכת עמו חשבון ארוך. החזרה על המשפט "לא נעשה חשבונות עכשיו" נהדרת. הסיטואציה מצחיקה ולכן מעציבה. חיה מוותרת לאלוהים על החשבון מתוך התעלות אבל מפאת גודלה הקטן והכאב שנגרם לה, מכמירה את הלב. חיה נשארת לא עם אהבתה אלא עם אלוהים נרגן שנטשה אותו וחזרה אליו במעין שונאים סיפור אהבה וחוסר ברירה כבד שיצרו הנסיבות. עכשיו הם שוב ביחד, נזכרים לריב פעם בזמן מה על מה שקרה כזוג ותיק.

מוטיב נוסף הבולט לאורכו של הספר הוא השאיפה לשקט.

"אֲבָל עַכְשָׁו אֲנִי רוֹצָה אֶת יְמֵי הַמַּחֲלָה הַמַּגִּיעִים לִי/ בְּבַקָּשָׁה, אֶת הַשֶּׁקֶט שֶׁבַּקַּשְׁתִּי כָּל הַזְּמַן ..."

מבקשת שקט, רודפת שקט, מבקשת שיניחו לה בשקט, מבקשת להישאר בבית היום. לטפל בעצמה. אבל גם משתמשת בשקט כתואר או תיאור לדבר מה נחשק בהתייחסויות אחרות:

"וְהַיָּדִים שֶׁלִּי כּוֹתְבוֹת/ כּוֹתְבוֹת רַךְ וְשָׁקֵט עַל אֹשֶׁר"

וגם –

"לִפְעָמִים הִיא נִרְדֶּמֶת, מוֹצֶצֶת אֶצְבַּע, שָׁקֵטָה מְאֹד..."

הכמיהה למנוחה מטרדות העולם מהדהדת את ספרה הראשון, הנפלא בפני עצמו, בשל אותן תכונות יסוד היוליות שלה כמשוררת. (*אכלתי פרחים*, ספרי עיתון 77, 2014). גם שם ביקשה קצת שקט סוף סוף. אבל אל תטעו בה, למרות הקושי להתנהל בחיים בכבדות הזאת, היא לא היתה משנה דבר.

"הָרוֹפֵא הִצִּיעַ לִי לְהַגְשִׁים חֲלוֹם כְּדֵי לְהָפִיג אֶת הַצַּעַר/ לַעֲשׂוֹת דָּבָר שֶׁרָצִיתִי תָּמִיד וְלֹא יָכֹלְתִּי לְמַמֵּשׁ/ אָמַרְתִּי לוֹ, דּוֹקְטוֹר, לוּ הָיָה לִי זְמַן הָיִיתִי/ חַיָּה אֶת חַיַּי, דּוֹקְטוֹר, לֹא הָיִיתִי מְשַׁנָּה דָּבָר".

יותר מכך, נדמה שהיא גם מצליחה למצוא רגעים הרמוניים עם העולם. רגעים של נחת, ראיית היופי, התמסרות לו. גם הם באותה אסתטיקה של פשטות התיאור, הבלתי אמצעית.

"עֵצִים סְגֻלִּים. מַיִם. אֲפַרְסֵק. שְׁקֵדִים/. אֵיזוֹ נְדִיבוּת מִצַּד הָעוֹלָם שֶׁבָּעַטְתִּי בּוֹ/ נְשִׁימָה רְחָבָה. אֲהוּבֵי הַיָּפִים. מְתִיקוּת הַנְּשִׁימָה. רַכּוּת הַדִּבּוּר/. הָעֵצִים הַסְּגֻלִּים הַמַּפְתִּיעִים".

הספר מסיים בסגירה אחראית ומציע את המתכון, לקורא ולחיה, להמשך הדרך שאחרי.

שיר העייפות

אֲבָל גַּם עַל הַסְּתָם, עַל הַלֹּא כְּלוּם/ עַל הָאֹכֶל הַמְּבֻשָּׁל בַּעֲצַלְתַּיִם/ עַל הַנִּקָּיוֹן שֶׁנִּדְחָה/ עַל הָעֲיֵפוּת וְעַל הַוּתּוּר/ עַל כָּל דָּבָר טוֹב/ צָרִיךְ לִכְתֹּב שִׁיר// שִׁיר הָעֲיֵפוּת// הַבַּיִת מְחַכֶּה/ וַאֲנִי מְוַתֶּרֶת עָלָיו/ "בַּיִת, זֶה לֹא יֵלֵךְ בֵּינֵינוּ/ אֲנִי לֹא חָרוּצָה וְאַתָּה לֹא נָקִי"/ וְעַכְשָׁו, מַמָּשׁ בַּתְּנוּפָה הַזֹּאת,/ אַשְׁקֶה אֶת הָעֲצִיצִים

המשוררת, אחת חיה, צודקת. הפשרה, השגרה, הטרחה, הכלום הזה לפעמים, הם כל מה שיש ועל זה צריך עוד לדעת להוקיר ולשורר. "זה העולם הטוב ביותר שיש, היחיד" (כפי שאמרה וולך שצוטטה בהקשר אחר בספר). אם כך, השיר היחיד שניתן להעלות על הדעת הוא שיר העייפות. הטרטור החוזר על עצמו לדעת: המשוררת אינה חרוצה והבית מצדו אינו נקי. אכן עסק ביש. אבל, באותה האותנטיות נמצאת גם יכולת לעשות משהו טוב, דבר מה אחד מתוך רשימת המה שצריך. להמשיך להחיות את הירוק, זה שעשוי עוד לפרוח, לצלוח את עונות השנה הביוגרפית המביסה הזאת. בהחלט חשוב מאוד להמשיך לחיות, להמשיך לכתוב ולהמשיך להשקות את העציצים. ◆

מאיה ויינברג

לאן את הולכת אישה

ברכה חי: *כחול אשר בעיני*, גוונים 2018, 76 עמ'

ברכה חי (ילידת גרמניה 1947) חיה בספרה את שהתרחש עם הגירוש מנובי דבור שבפולין בשנת 1939, בטרם נולדה; מפעם לפעם היא שומעת זעקות: "תן לי בן אחרי בנות,/ לומר קדיש אחרי הקרבנות" (עמ' 14).

אחר כך היא זוכרת את עצמה: "אני בתמונה בצלמניה/ תינוקת חבוקה בטבעת/ זרועות/ בגרמניה..../ עיניים מנצנצות כאבוקה/ מייחלות למלא את התמונה המשפחתית הריקה" (עמ' 12).

ומה הלאה? – שואלת הדוברת; מאז "קורי סתיו נבטו מתוך עיניה.../ לאן את הולכת אשה?/ היא עוטה שברי לִבָּהּ/ סובבת בעולם ריק מאהבה,/ העלים היבשים, מיתרים ליגונה/ לאן את הולכת אשה?" (עמ' 29).

ובשיר 'חצי מראה' היא אומרת:

"תמיד מול עצמי/ תמיד עם חצי מראה/ לחכמה קושרת כתרים/ והיופי הבלים/ מכורה לחברי הספרים/ ברשת הלייקים נעדרים/ תמיד מול עצמי/ תמיד עם חצי מראה/ מהלכת כסומא אחרי אידיאלים/ גם כשהאמת טופחת שבעתיים/ ממשיכה לבנות אשנבים/ גם כשכלו כל הקצים/ תמיד מול עצמי/ תמיד עם חצי מראה" (עמ' 35)

קשה לה לדוברת להיות שלמה עם עצמה, והנה דברי אביה המסקרנים המלווים אותה: "את לא בת, את בן/ שלא הולך בתלם"/ אמר לי אבי. "את פותרת בעיות/ כרובוט הנושא עיניו/ להצלחה מיידית" (עמ' 40).

ובסופו של דבר, הדוברת צופנת את חלומותיה בשביל החול. היא חלמה להיות רופאה, אך היא "לא רופאה, רק מורה" (עמ' 46).

כמורה היא פוגשת בכל פעם עוד נער זהוב תלתלים, עוד עלמה קורנת בלב הולם. זה יוצא וזה בא, והיא מרביצה בהם תורה, מנסה לגעת בכל אחד, לתור אחר העיניים הבוהקות של תלמידיה, להטמיע ערכים ורעיונות ולהופכם למאורות, כניסוחה. ואכן ההוראה בעבורה היא "אלומת אור שופעת, מבליחה יום יום מעננת חייה, עוטפת עוטה בחום ואהבה, ויוצקת בה את הכוח לעוד רבבה" (עמ' 18).

גם בשיר 'בחול אפיתי את ילדותי' נזכרים החלומות: "בחול משרישים אישוני חלומותי/ מאירים עת כנפי שירת חיי" (עמוד 11).

וגם ביחס לילדיה שלה: "שביל חלומותיה חמקמק/ שביל מחלותיה ענק/ שניהם מסתובבים באויר עמוק/ שניהם מתנצחים על השליטה בה".

הכתיבה מאפשרת לכותבת פורקן מה: "המלים זוחלות בה כנמלים/ לפסל את הפצעים./ היא מנסה ללוש את החיים במערוך האהבה/ לרדד אותם במערוך החכמה."

זהו ספרה הראשון של משוררת רגישה ואיכותית, שהביטויים המטאפוריים שהיא עושה בהם שימוש – "פניני דמעה", "צופנת את חלומותיה", "פירורי שתיקה", "אצבעות הזמן", "ללוש את החיים", "ספרית הלב", "גחלי ילדות" – מביעים את עולמה של הדוברת ומסע חייה בתמהיל לשוני פשוט אך מעודן.

הנה למשל השימוש בחריזה היוצרת זרימה בשיר 'ניגרת': "ניגרת בפי הבריאות/ פני מקומטות/ ידי מפרכסות/ כתפי שמוטות/ רגלי מדדות/ עיני טחו מראות/ רק השורות ידידותי הטובות..." (עמ' 41).

שירתה של ברכה חי יוצאת מן הלב הדואב וחודרת ללא קושי ללב הקורא. נחשפות התמודדויות, לעתים סיזיפיות, עם המציאות, התבגרות הגוף והנפש, וכובד הזיכרונות. הספר שר את הדברים שיש בהם יופי ויש בהם קושי, כפי שנרמז משמו. ולכן יכולה שירתה של ברכה חי לדבר אל לבם של קוראים רבים. ◆

רון גרא

חיסכון לברכה

אביחי קמחי: *ארעי*, עמדה 2018, 117 עמ'

הלשון הפיגורטיבית של אביחי קמחי בספר שלפנינו היא מעניינת ומיוחדת, אבל הוא איננו מפזר בנדיבות את התבניות הפרוסודיות הייחודיות שלו, אלא נוקט קו של חיסכון.

הרי דוגמאות אחדות: "כיצד ניבט היום" (עמ' 10, שורה המזכירה את "מאגמיהם המים ניבטים אלינו" של אלתרמן); "סמטאות גופך" (עמ' 15); "כמו היתה יום שמש לאחר סערת גשמים" (עמ' 18); "כתמי חלודה/ שהזמן זרק בשלדה (של האופניים) כמו היו כתמי זקנה" (עמ' 19); "בקצה החוט/ אליו היה מחובר עפיפון/ מחוברת כעת ילדותי" (עמ' 52); "כמו מי הנהר המתחרים/ מי יקדים לטבוע בים" (עמ' 46); "לפעמים לכתוב שירה פוליטית/ זה כמו לחפור שוחה באת חפירה/ תחת גשם זלעפות/ כשסביבך נופלות/ פצצות מרגמה" (עמ' 73); "לכתוב שירה/ זה כמו לפתור תשבץ ללא רמזים" (עמ' 87; ראו שרשרת דימויים בעמוד זה). יש עוד ציורים פיוטיים, וגם פה ושם תזמור ("הבן־דוד" של החרוז): "אבי היה בלש במשטרה/ עד שחלה ונחלש" (עמ' 26); "אבי היה שוטר/ מיעט לדבר והרבה להרהר" (עמ' 28).

אבל באמת בהשוואה לספרי שירה אחרים, הספר שלפנינו נוהג בחיסכון, חיסכון לברכה, כי לא בזה טמון קסמו, אלא במה שרוני סומק תיאר בקצרה בהשקתו (בית היוצר, 21.5.18): הספר של קמחי מוותר על "חופי הפלא" ועל "אורות רחוקים", ומסתפק בכאן, במקום הזה ובזמן הזה. סומק קלע אל המטרה כאשר הביא כדוגמה אגדה ששמע בכנס משוררים במטולה, שמספרת על מוסלמי שמטרת חייו היתה לעלות לרגל למכה, להיות חאג'. לשם כך הוא חסך כל חייו אבל בסופו של דבר נידב את כל חסכונותיו לקבצן, שהוא עבורו המֶכָּה של כאן.

ובכן, מהו "הכאן" בספר: קודם כל האהובה, שלה הוא כותב שירים "פשוטים" ומרגשים, כמו 'משוגעים' (עמ' 12), 'סתיו' (עמ' 34), 'ראיתי יונה מתה' (עמ' 50; השיר מזכיר מוטיב אלתרמני על אהבה שהמוות אינו יכול לה). אביא לדוגמה את השיר 'יום השישי':

יש לנו בית ריק/ קודם נעשה אהבה/ בסלון/ אחר כך נלך לסרט/ בִּיס פלנט/ לא בכל יום שישי/ יכולו השמים והארץ/ וכל־צבאם/ לפעמים/ זה רק את ואני".

הרושם הראשוני הוא של כאן סיפורי, המתאר אירועים קטנים, ורק לקראת סופו מתוודע הקורא אל היחס הרלגיוזי של המשורר אל האהבה; כפי שיהודי מאמין מהלל בליל שבת את האל שברא שמים וארץ, כך משבח הדובר את הרגעים הנפלאים האלה של האהבה.

מה עוד ייכלל ב"כאן" של הספר? את הפלא הזה שבגיל 46, בעקבות ההלם שבמחלה נוראה שפקדה אותו, נהפך אביחי קמחי למשורר. כנראה צדק אהרן אפלפלד המנוח בהנחתו כי יצירה גדולה נוצרת בעקבות כאב גדול. התוודענו אל ההלם הזה, והנס שבעקבותיו בספרו ***רשימון סדטן*** (2011), וגם בארבעה ספרים שראו אור אחריו, ואנחנו מוצאים אותו גם בספר הנוכחי:

"בסוף שנת 2009 הייתי מועמד/ לטיפול ניסיוני נגד סרטן ריאות/ בבית חולים אוניברסיטאי בבוסטון למשך שנה/ איגרת שאלה לרבי מלובביץ'/ השאירה אותי בארץ/ לגורלי" ('בן המקום', עמ' 45).

"אדם חולה מה יש לו בערבו/ מלבד לבקש את בוא הלילה" ('בעקבות אבידן', עמ' 57);

"אני כאבתי וכתבתי/ כך זה היה בתחילת הדרך/ וכך זה היום" ('אכתוב', עמ' 100).

"לא עלה בדעתי/ שבסוף העשור החמישי/ אהיה למה/ שמכונה בעברית/ משורר" ('מה קרה לי בחיים', עמ' 102);

"השירה מצאה אותי/ שרוע/ לא חי ולא מת" ('רדוף', עמ' 108).

המעבר החד מצבא הקבע לעולם השירה, מנתב את קמחי אל מכמניו של עולם זה, כמתחוור מן השירים הארס־פואטיים בקובץ – 'שלווה' (עמ' 94), 'הרעלה' (עמ' 97), 'הרמוניה' (עמ' 101), 'שדה שירה' (עמ' 104), 'שאיפתנות' (עמ' 105), 'שירתך' (עמ' 109).

"כאן" זה גם ההורים, ששורשיהם בסלוניקי שביוון. שירים מכמירי לב כותב אביחי קמחי על אביו ההוגה, השתקן, המביא דליקטסים מהשוק, על אמו, שהיא עצמה נולדה בירושלים, ושם גם נפטרה, אך גאוותה היא בבנה שהוא צבר; על געגועיו להוריו ועל קריאתו אליהם, לאחר מותם, להסב עמו לשולחן ('נר', עמ' 25, 'לב', עמ' 26, 'אבי והים', עמ' 28, 'בטרם', עמ' 30, 'שישי בבוקר', עמ' 37, 'ליל שבת', עמ' 48, 'זהות', עמ' 76, 'זורבה', עמ' 82, 'סלוניקי', עמ' 84, ראו גם עמ' 27).

"כאן" היא, כמובן, גם ירושלים, העיר שבה נולד המשורר, עיר השלום שהמריבות בה לעולם אינן פוסקות. המשורר מייחל לשלג שיירד, ואז הצבע הלבן ייתן גוון אחיד לעיר המשוסעת ('מוריד השלג', עמ' 55). יש עוד דרך אחת לראות את העיר מאוחדת – ממעוף המסוק ('אשליה', עמ' 68; ראו גם עמ' 106). בשיר 'ירושלים סוף יולי 2017' (עמ' 67) הוא כותב את השורות הנפלאות האלו:

"לו אלוהים היה מוסיף את הדיבר/ לא תהיה לך דת על פני/ למען יאריכון ימי ילדיך" (ראו גם עמ' 53).

עם מחשבות צלולות כאלו בעולם הכאוטי, שבו נמצאת ארצנו והמזרח התיכון בכלל, מה הפלא שהוא חש מיעוט במולדתו (עמ' 56).

המשורר מזהיר את עצמו מפני שירה פוליטית (עמ' 73), אבל איך אפשר לא להיות מעורב פוליטית באזור רותח כמו שלנו. ראינו לעיל את התמודדותו של קמחי עם הפיצול והקוטביות שמאפיינים את ירושלים, ואילו "תכסיסים" הוא מציע כדי לאחד אותה. הפרובלמטיות חסרת הסיכוי הזאת מובעת בשיר 'קשה להיות ראש עיר' (יש דמיון מכוון לשירו של יהודה עמיחי 'ראש עיר'), שאביא להלן במלואו:

"ירושלים/ שחוברה לה לכאורה/ גדולה בהרבה/ על הרוצה לעמוד בראשה/ כמו ילדי/ שהיה מכניס את כפות רגליו/ לנעלי הצבא שלי/ והיה צועד ומועד" (עמ' 71).

הציור הזה של הילד המנסה להלך בגדולות הוא רב משמעי, הישג שירי מפעים לב של אביחי קמחי.

וכן, לא שכחתי ששם הקובץ הוא "ארעי" – כל אדם, בעצם כל ילד אחרי גיל 6–7, מודע לסופיותו, אבל התחושה הקשה הזאת הולכת ומתגברת כשפוגע באדם הלם המחלה. קמחי מקדיש לתחושותיו אלו פרק שלם בספר (מעמ' 39). הסוכה הארעית היא מעין סמל לארעיות ('אושפיזין', עמ' 43). שיר הנושא הוא כמובן "ארעי", והרי קטעים ממנו:

"הנה באו ימים/ בהם אני חש/ את עייפות השנים/ ואירועי חיי/ הצטברו לעול שמכופף אותי// .... והשירים שאני כותב/ הם תזכורת חיוורת לחיים/ שהייתי רוצה לחיות//

... המחשבות על מחלות/ הקושי להתגבר/ על האכזבה המקננת בי/ מות התשוקה שלי/ הקודמת למותי ..." (עמ' 42)

ניסיתי להביא קמצוץ מהטוב שבאסופה זאת, והרי הוא לפניכם. ◆

משה גרנות

החושך הוא כלבה מלקקת גוריה

מאיר גן אור: *כמה מופלא, כמה עגום*, ספרי 'עתון 77' 2017, 87 עמ'

שם הספר ***כמה מופלא, כמה עגום*** מתווה גבול אוקסימורוני מעודן, התוחם מזה ופותח מזה את ציפיות הקורא. אמנם המסגרת נתונה מראש, אך תוכנהּ מתגלה ומתכסה בִּלשון שירה מעוצבת.

ציפוריו של מאיר גן אור, המציאותיות והמטאפוריות כאחד, פותחות את הספר. שמו של השיר ראשון 'מכל ציפורַי' גולש אל שורתו הראשונה: "שִׁרָדָה רַק נוֹצָה קְטַנָּה, לְבָנָה./ בְּהוֹשִׁיטִי יָד לְעֶבְרָהּ, הִיא/ חוֹמֶקֶת מִמֶּנִּי כְּנִרְתַּעַת/ מִפְּנֵי יָדוֹ שֶׁל בַּר מִנָּן./ עוֹדֶנִּי מִשְׁתּוֹלֵק לָגֵעַת, לָחוּשׁ/ בְּלֶבְנָהּ, בְּרַכּוּתָהּ, בְּכָל/ מַה שֶׁהִיא אוֹצֶרֶת בְּקַלּוּתָהּ/ הָרַחְפָּנִית, הָאֲוִירִירִית,/ שֶׁמִּכָּבָר נִלְקְחָה מִמֶּנִּי./ הָיִיתִי רוֹצֶה כִּי תָּשׁוּב/ אֵלַי וְלוּ לְרֶגַע קָט/ הָזוּי."

השיר מטלטל רגשית. צער על היכחדות הציפורים מתחלף בהקלת־מה, כי אחת שרדה, אך אין זו ציפור, אלא רק נוצה, איבר דומם. הצער מתעמק: כולן נכחדו, אך הנה המחבר מפיח חיים בנוצה הדוממת והיא נעה כציפור, אך חומקת.

הטלטלה אף מקצינה בשיר 'דיסוננס' (עמ' 13):"יוֹם חָגָא וְצוֹם. עֶרֶב צוֹנֵחַ/ עַל שְׁאֵרִית פֶּגֶר שֶׁנּוֹתַר מְרוּחַ/ עַל כְּבִישׁ רֵיק מֵאָדָם./ יוֹם חָגָא וְצוֹם./ עוֹד מְעַט קָט יָגִיחוּ זוּגוֹת/ אוֹפַנַּיִם וִילָדִים בִּצְחוֹקָם/ וַהֲמוֹנָם יָצִיפוּ רְחוֹב דּוֹמֵם./ עוֹד רֶגַע לֹא יִוָּתֵר מִמַּשַּׁק/ הַכְּנָפַיִם וּמִבְּדַל הַבָּשָׂר/ הַמָּרוּחַ עַל הַכְּבִישׁ דָּבָר/ וַחֲצִי דָּבָר. יֵשׁ מַשֶּׁהוּ/ מְלַבֵּב בְּצָהֳלַת/ יַלְדֵי הָאוֹפַנַּיִם/ בְּיוֹם כִּפּוּר."

מהו אותו פגר מרוח? הקורא חש שזאת ציפור, כי הוא נמצא בממלכת כל ציפוריו של המשורר, אך למעשה רק "מַשַּׁק הַכְּנָפַיִם" מאשש את התחושה. בהקשר למנהגי יום כיפור, אני רואה בציפור הדרוסה מין תרנגול כפרות.

הקורא מזדעזע מדריסת הפגר החוזרת תחת גלגלי האופניים, אך לא כך הילדים. אין בהם רחמים. בהצפתם רחוב דומם הם מצטחקים כאן עם ילדי שירה המיתולוגי של יונה וולך, הרודפים אחרי יונתן.

לאנשים אין ידע על המוות, אך יש בהם סקרנות יוקדת לגביו והם מתאמצים לכתוב עליו מכוח הדמיון. האדם שהזדקן והתקרב אל מותו בשיר הראשון 'מכל ציפורַי', עבר את הסף בשיר השני 'האלוהים ציפור': "מִבְּלִי לִפְצוֹת פֶּה, בְּשֶׁקֶט/ הֵחֵל סָבָא לְהִתְמַסֵּר לְהָמְיַת הַיְּעָר./ זֶה הַיָּרֹק הֶעָמֹק, הָאָפֵל, קָרֵב אֵלָיו./ יַעַר בִּלְתִּי מִפֻּעְנָח. עוֹד רֶגַע,/ מִכָּל עֲבָרָיו, יִכָּתְרוּהוּ עֲלָווֹת עֵצִים./ עוֹד רֶגַע יְחַבְּקוּהוּ, יְאַמְּצוּהוּ אֶל קִרְבָּם./ או אָז יִסְנִיף אֶת רֵיחַ הַטַּחַב הַכָּבֵד/ וְיִתְכַּרְבֵּל כְּמוֹ בְּחֵיק צִפּוֹר רַחוּמָה./ אִתָּהּ יַמְרִיא אֶל אַגָּדוֹת, שֶׁהֵדָן/ עוֹלָה מִימֵי יַלְדוּת רְחוֹקִים."

באופן מציצני עוקב המשורר אחר תהליך הפיכתו של גוף חי וחם לגופה מתקררת ונטמעת באדמה. אחרי ההטמעה באה המראה על כנפי הציפור אל גן העדן המהדהד ילדות. בחוכמה ובעורמה חובק השיר את החיים מתחילתם ועד אחרי סופם. המהלך השירי המיומן מאלץ את הקורא להתמסר לנושא המוות; להתפלש עם הבר מינן בטחב היער, אך טיפולו מערסל את פחד המוות, מרגיע אותו, כמעט מנטרל.

בסופו של השיר 'האלוהים ציפור' מתבצע דילוג בזמן אל הילדות, ושירים נוספים משלבים ילדות וזקנה ואף מעבר לה: "כִּילָדִים שֶׁהִזְדַּקְנוּ/ בְּבֵת אַחַת" (עמ' 11); "אֶהֱפֹּךְ מִיַּלְדֻּתִי/ הַתּוֹהֶה, אֱלֹהִים, לְבַת־קוֹל/ מְרַחֶפֶת..." (עמ' 17).

השיר 'אבנים בחיקו' מדגים את הדילוג מהילדות לזקנה: "בַּבְּקָרִים שֶׁל יְמֵי הַיַּלְדוּת/ נָהַג לְהַשְׁלִיךְ אֲבָנִים אֶל מֵעֵבֶר לָאֹפֶק./ לֹא זְכוּרָה לוֹ אֶבֶן אַחַת שֶׁשָּׁבָה אָז אֵלָיו/ וְהִנֵּה בְּלֵילוֹ הָאַחֲרוֹן, אַחַת־אַחַת הֵן שָׁבוֹת,/ כִּבְתֹם מַסְלוּל אָרֹךְ וּמְיַגֵּעַ הֵן בָּאוֹת/ וְעֲרֻמּוֹת לְגַל־עַד בְּחֵיקוֹ הַקָּעוּר./ וְחֶרֶף חִרְחוּרָיו וְהֵיבֶשׁ בִּשְׂפָתָיו,/ אֶל אֲרֻבּוֹת הַעַיִן פּוֹלֵשׁ בֹּקֶר/ הַהוֹלֵךְ וְנִשְׁלָל מִמֶּנּוּ." השלכת "אֲבָנִים אֶל מֵעֵבֶר לָאֹפֶק" מאתגרת את דמיון הקורא. יש בה משחקיות, מרץ נעורים, כוח רב, אפילו פלאי, שמאפשר זריקה מעבר לתחום הנראה.

החיים הבוגרים בין ילדות לזקנה, שהם הנתח העסיסי של חיי אדם, זוכים בספר להתייחסות מועטה, ואף מזלזלת "אֲנִי תּוֹהֶה/ עַל דֶּרֶךְ הַחִתְחֻתִּים שֶׁעָשִׂיתִי כְּדֵי לְהַגִּיעַ/ לְרֶגַע זֶה" (עמ' 73); "יָמָיו חָלְפוּ כְּלֹא הָיוּ" (עמ' 70). כך גם בשיר 'אבנים בחיקו' בשורה היחידה שבין עלילות תחילת החיים וסופם "כִּבְתֹם מַסְלוּל אָרֹךְ וּמְיַגֵּעַ הֵן בָּאוֹת", כי אין לדעת מה מהלכן של האבנים מאחורי האופק והשיר נשאר חידתי אף אחרי קריאות חוזרות, מה שמוסיף לייחודו וליופיו.

המחבר מאמין בקיום מסוים אחרי המוות, ואף נותן הסבר תבוני לאמונתו הזאת בשיר 'המתים', אשר שמו גולש ומתמזג עם השיר: "אֵינָם נָחִים תַּחְתֵּינוּ./ הֵם מַצְמִיחִים עֵצִים וְשִׂיחִים וְכָרֵי אָחוּ יְרֻקִּים." המתים גם "שָׁבִים אֶל חַיֵּינוּ כְּעֵץ וּכְעֵשֶׂב הַשָּׂדֶה." וכן – "הַיָּרֹק הָאוֹפֵף אוֹתָנוּ/ מַדְבִּיק חַי לְמֵת, מֵת לְחַי".

שירי סוף החיים בספר, מפתיעים במצב של התעוררות מחודשת. לאחר הדעיכה שבהזדקנות, עולה מין שמחה משונה לקראת הפגישה עם המוות: "עַכְשָׁו, עַל הַסַּף, כְּשֶׁגּוּפוֹ/ מִתְמַסֵּר לְתַהֲלִיךְ פִּרְדָּה/ אוֹרוּ לְפֶתַע עֵינָיו./.../

סַקְרָנוּת עוֹקֶבֶת חֶרֶשׁ/ אַחַר הַמִּתְרַחֵשׁ.../ עוֹד רֶגַע כְּגָבִישׁ שָׁקוּף/ יִצָּנַח, לֹא מְזֹהֶה/ לֹא מֻגְדָּר, אֶל/ מָחוֹז אַחֵר" (עמ' 70). תחושת ההקלה הזאת מגיעה לשיאה בתחילת השיר 'הרהור אחרון': "כֻּלָּא הַגּוּף יִהְיֶה לְשָׂדֶה רָחָב/ נוֹשֵׁק לַשָּׁמַיִם לְאֹרֶךְ קַו הָאֹפֶק./ וְאֶת שְׁרִיר הַלֵּב הַהוֹלֵם בֶּחָזֶה/ יִתְפֹּס פֶּרַח לֵב הַזָּהָב..." כמה יפה השימוש ב"פֶּרַח לֵב הַזָּהָב" האגדי וכמה נוגעת ללב ההתכתבות עם 'מה יהיה בסופנו' של לאה גולדברג ("איזה פרח יצמח על קברנו/ אני אתפלל שתהיה זו/ נורית צהובה").

המחבר המרבה לעסוק במותו שלו בוחר 'למות בגן ציבורי' "כָּךְ בְּאֶמְצַע הַיּוֹם/ אֶצְנַח בַּגַּן הַצִּבּוּרִי/ בּוֹ, בַּלֵּילוֹת, אוֹהֲבִים/ מְתַנִּים אֲהָבִים וּבַיּוֹם... "הארוס והתנטוס משולבים באופן מוצלח ביותר. ה"אוֹהֲבִים", אשר "מְתַנִּים אֲהָבִים" בגן הציבורי, ו"אִשָּׁה רְווּיַת לַיִל/ אַהֲבָה, שָׁרוּעָה בְּהַשְׁלָמָה/ חוֹבֶקֶת" בשיר 'אושר', הם נקודות האור בחשכת החיים הבוגרים.

ולא דיברתי עוד על שירי הילדות שבספר, על היחסים המורכבים של המחבר עם הוריו, עם אלוהיו, על עלייתו מרומניה. על אלה ועוד בשורות השיר המוקפדות של מאיר גן אור וביניהן, ולא על הצורה הגרפית של השירים – השורות הראשונות הארוכות הולכות ומתקצרות עד שהשורה האחרונה מצטמצמת לשתי מילים ואף לאחת בלבד: הולך ומתמעט השיר.

פה ושם מופיעים בספר ביטויים שגורים מדי, מעין אמרות כנף מליציות שמפריעות לשיר להמריא. כגון: "הוֹתִירוּהָ לַאֲנָחוֹת" (עמ' 11); "שֶׁלֹּא תִּסְלָא בְּפָז" (עמ' 18); "כִּצְעָקָה אִלֶּמֶת" (עמ' 30); "גִּילֵי הַמָּפְלָג" (עמ' 55); "לְהַצִּיל מִצִּפָּרְנֵי הַזְּמַן" (עמ' 59).

אבל אלה עומדים בצילם של היגדים שיריים מקוריים ויפהפיים:

"חַיֵּי עַל מַרְכִּיבֵיהֶם טְעוּנֵי הַטְעָיָה" (עמ' 18); "כָּל צוֹרְפֵי עוֹלָם/ לֹא יְרַקְּעוּ רְקִיעַ קַיִץ כָּזֶה" (עמ' 23); "שֶׁמֶשׁ שְׁחֹרָה כְּחוּשָׁה מִתְכַּחֶשֶׁת לַכֹּל./ ... / גַּם אִם הַיֹּפִי/ עֲדַיִן נוֹכֵחַ כָּאן, הוּא/ מִכְּבָר שַׁיָּךְ לַמֵּתִים" (עמ' 25); "הַחֹשֶׁךְ הוּא כַּלְבָּה מְלַקֶּקֶת גּוּרֶיהָ הָעִוְרִים./ כֻּלָּנוּ אֵיבָרִים פְּנִימִיִּים שֶׁל חֹשֶׁךְ גָּדוֹל" (עמ' 41); "הַזֹּהַר הַצָּפוֹנִי שֶׁל קֹטֶב גַּעְגּוּעַי" (עמ' 60); "וּבְצַהֲלַת/ יֶלֶד מְנַפֵּץ אֶת/ דִּמְמַת הָעוֹלָם" (עמ' 72).

כתיבתו של מאיר גן אור ועריכתו של עודד פלד הניבו ספר שירה מגובש, הבולט באחדות נושאית ובמלאכת שיר יפה ומהנה. הזדהיתי עם העגום ושמחתי במופלא. ♦

חגית בת אליעזר

"אלוהים אינו כלול" והשאר - "על שברי גלים"

צביקה שטרנפלד: *צלם הפפראצי של האלוהים* אבן חושן 2017, 79 עמ'

לֶדָה, הברבור ואני, אבן חושן 2018, 74 עמ'

שני ספרי שירה היוצאים לאור בהפרש של שנה הם לרוב אתגר מעניין למשורר ולקוראים גם יחד. ***צלם הפפראצי של האלוהים*** הוא ספר שיריו האחד־עשר של צביקה שטרנפלד, שכקודמיו הוא נוקב, מַכֶּה וחשוף עד העצם. הוא אומר שירה מפתיעה, פורעת חוק וסדר, שירה שחלונותיה פעורים אל האבסורד של הקיום, ותחת החספוס שלה רוחש עולם סוער וכואב המנפץ כל אשליה והסתברות.

שם הספר פותח כמה אפשרויות: בדומה לצלם הפפראצי רדוף הסקרנות והמציצנות מבקש המשורר להנציח את הסנסציה המרעישה והנצחית הקרויה "אלוהים", אבל הצלם עשוי להיות גם מי שנשלח מטעמו של "הכל יכול" כדי לצלם ולתעד את העולם שיצר, לסקור בפסיביות ובאדישות את עיוותיו. כך או אחרת, ארבע המובאות בראש הספר כופרות בקיומו ובמעמדו של האל. אחת מהן, "אין אלוהים והאדם הוא נביאו" של יקובסן, היא אנטיתזה אירונית לפסוק מהקוראן "אין אלוהים מלבד אללה ומוחמד הוא נביאו".

כרטיס הביקור של הספר הוא השיר הראשון הנפתח בהצהרה: "אני צלם הפפראצי/ של האלוהים/, מְעַסֶּה עדשה/, אושויץ/ וממשיך". ההבלחה הצורבת של "אושויץ" ובהמשך תצלום האלוהים "בזרועות אלה יְוָנִיָּה.../ שָׁעוּן/ על משקוף בית זונות בפומפיי" הם הַסְפָּתַח לחתימה האירונית והקונדסית בסיום: "אצום ביום הכיפורים/ וְאֶסְתַּוֶּה בֵּין חִיּוּכַי/ ששומרי ראשו לא יזהו".

עדשת המצלמה בולשת בחיוך מוסווה אחר אותה ישות שהיא האחראית הבלעדית לעולם הכאוטי והכואב שנוצר על ידה. עינו החדה אינה משאירה אבן על אבן. בתום מלאכת הבריאה איש לא מחא כף ליוצרה: "מעל לתהום התנדנדה האפשרות:/ אם לא כפיים ולא שריקה/ אולי תפילה". "אילו אני הוא", כותב המשורר, "הייתי תובע צהלולים/ השתוללות הלשון/ לחימום לבי/ הלא נראה/ ולא פועם". גרסה מקורית ולא פחות מרה ומתריסה, אם לא יותר, מ'אֵל מלא רחמים' של עמיחי, כי שטרנפלד אף מפקיע את העולם מן האלוהים שמָעַל בפיקדון שניתן לו, בכך שהוא "שָׂם את הבריאה בצד/ עד שהעלתה אבק ומלחמות". האל של שטרנפלד הוא בשר ודם לכל דבר: במוצאי יום כיפור כשהעיניים נישאות לשמים, רואים איך בחוֹר שבאוזון "כבר יש פתיחה של שתי אצבעות". האם אלוהים יגיח משם וייוולד לעולם?... והרי ידוע לכל שמהחור המתרחב באוזון תבקע רק קרינה אסונית והרסנית.

לא רק אלוהים, אלא גם כל המערך המסורתי הנובע ממנו – הגירוש מגן העדן, נס פֹּך השמן, גיור ומזוזות, הציפייה למשיח וכו' וכו' – מקיצים לבריאה חדשה בשירים כשנח עליהם מבטו הרציונלי, המפוכח והאירוני של המשורר. "האם נציב המלח זקוף הקומה הוא הגברת לוט?" הוא מקשה, ומשיב: "יתכן שהאנדרטה לזכרה/ היא אי הוודאות/, הטלת ספק/, סימן שאלה/, מבט לאחור".

בסוף הספר הפתעה קטנה: 'תפילה' – שיר שכתב הילד צביקה בכיתה ד', כשבעולמו עוד היה מקום ל"אלוהים אדירים/ עוזר לצדיקים/ ומעניש רשעים" – עוד הוכחה לכברת הדרך שעשה ביחס לאלוהות מאז ניסינו למצוא בה משען בילדותו.

בעוד עדשת המצלמה ב***צלם הפפראצי של אלוהים*** ממוקדת באלוהים ובנגזרותיו ממגוון רחב של אסוציאציות, בספרו החדש ***לֶדָה, הברבור ואני*** שולח האבסורד זרועות אל הפנטסטי והבדיוני בחיבורם ל"אני", והמסע עם השבר וההשלמה לסירוגין מסתיים ב"פוסט מורטם – תחזית אישית", מלווה בהומור עצמי מושחז ביחס לממצאים המתגלים לכאורה בנתיחת גופו לאחר המוות: "יתגלו צלעות בתולות/ שנועדו לברוא חוה אחר חוה/ ועצם זנב בלב/ שנשחקה/ כי הרביתי לכשכש".

האבסורד הקיומי הנתמך בדמיון היוצר לובש פנים שונות בתמונות הדלעת, הצב, הצפרדע וההידרה, המוחרגים מהקשרם הקונקרטי השגור. ומתחוור הפרדוקס שדווקא הראייה האחרת, החדשנית, לפעמים גם הפגומה, היא הראייה האולטימטיבית. כך נוהג המשורר חירות גמורה בסיזיפוס הנתון במסע אל תוך עצמו, ואת ארכימדס, העולה מן האמבט, הוא בעצם מחצין מתוכו תוך סרקזם קונדסי והטלת ספק. אחר כך ינוח מבטו על גלגולי החיים למיניהם בפס הזמן, יראה את העולם במהופך, יטלטל ויברא אותו מחדש בחוקיות אחרת, מפתיעה. הוא יבודד את החיוך "מהחתול שהיית" ויאפשר לו קיום מעבר למציאות, כי האמת היא בראשוניות, בדברים שמעבר לטווח הנראה והנשמע, בדיסוננס המצית את הלשון המשוחררת.

בשיר שעליו קרוי הקובץ 'לֶדָה, הברבור ואני' הלשון, ככלי תקשורת פוטנציאלי, מגיחה מן הציור המהורהר: "אני מנמיך כתף שתניח ראש/ ומווסת את קו האופק/, מחבר שירים להרחיב את אישוניה/, פורח ועלי הכותרת/ הופכים ללשונות חתולים". אבל הדובר מאוכזב מלֶדָה המעדיפה את הנראה והנשמע המגולם בברבור הלבן הנכסף, במקום את מה שמעבר להם המבוטא במילים. הברבור הרומנטי הוא דימוי למושא אהבה אחר ש"הקרום בכפותיו מפרש/ להשיט אל קצות העונג/ וצריחתו החלולה מותחת/ את אצבעות כף רגלה".

שירתו של צביקה שטרנפלד היא שירה רציונלית, מהורהרת, בלתי צפויה ומסכסכת גבולות כדי לומר ולהגדיר מחדש דברים בעולם משתנה. השיר 'טיפה', בין הטובים והמדויקים, מוקדש לשירו של זביגנייב הרברט 'ניקה אשר מהססת'. בדומה למשורר הפולני, שטרנפלד אינו מבקש לצייר או לצלם מציאות ריאלית או רגשית, אלא לתהות על קנקנה וטיבה, לבחון את ריבוי פניה וּשְׁבָרֶיהָ, את המסתתר מתחת לגלוי לעין. כך טיפת המים המהוססת והמתנצנצת בקצה הברז נבחנת לאורך השיר מזוויות שונות כמו תחת מיקרוסקופ, והמשורר מפתיע בהפגשה אירונית של פרט זניח כטיפה עם בורא העולם בכבודו ובעצמו בנקודת זמן גורלית: היא "כמו אלוהים/ לפני ה'יהי'/ המגומגם/ הראשון". מנקודת ראותה של הטיפה הכיור "סובלני כצִדְפָּה" והיא עצמה מתרכזת בקיומה ההוֹוֶי, "נמנעת מלחשוב/ על הצינור הגס/ ועל הצטופפות הטיפות/ לפני ואחרי".

את ה'לפני' וה'אחרי', כמו את הגבול הדק בין חיים למוות, רואה המשורר בקיומם של "נחלים מתים בים -/ניסיונות של אדמה/ לגעת בו בשפתו/ ללא מרירות". הוא יודע לגעת, לבטוש במליחות, במה שמציק, במה שדורש העזה ואומץ ולהשלים עם העובדה שמתיקות הנחלים נמהלת לבסוף במי הים המלוחים. במבט לאחור, לפני שהקרינה נהפכה למסוכנת, "רחצנו באמבטיית שמש" ו"קל היה למנות אושר/ על אצבעות שהמים קימטו", אושר שברירי המוגדר בשיר אחר כהתרחשות מקרית שהפכה לנקודת משען.

"משתמו הנושאים/ אָסַף את שנישא/ על שברי גלים", כותב שטרנפלד המאתר שברים ושברירים במציאות, אבל גם יוצר אותם, בנפצו שלמויות למיניהן. כך בשני השירים על הציירים הפלמים רובנס וברויגל. את ציורו של ברויגל המתאר חיי האיכרים הוא מגדיר כ"ציור מצחיק" מכיוון ש"האמן התכוון לנטרל את נשמתו" בציור שאינו אלא תצלום נטו של חיי איכרים קשי יום. גם הצייר רובנס, בן המאה ה־17, אינו מושא הערצתו. המשורר תוהה מה מצאה אחותו המתבגרת בסגנונו המפואר והחושני של האמן שחי באושר ובנהנתנות.

אבל ציורו של ולנטין לוסטיג שבחזית הספר, Leda im Keller, שבעברית פירושו "לֶדָה במרתף", מוצא ללא ספק את חיבורו הממשי בשירים, החושפים נבכי תודעה, רוחשי דמיון עשיר ופורץ גבולות. ♦

יערה בן־דוד

שירה שמקיימת את ייעודה

נועם ציפורי: *למות חולם*, ספרי 'עתון 77', 2017, 74 עמ'

יש משהו בראשיתי, נקי ואסתטי בשירה שאינה נאבקת על קיומה ונאלצת לסגל בעל כורחה עמדות פוליטיות, חברתיות, מגדריות, כלכליות ואידיאולוגיות כדי להתבלט, להשתחל למדורי הספרות, לעיתונות המקומית, למצוא חן בעיני קובעי הטון בהיכל הקאנון של הספרות העברית בת זמננו. יש משהו קסום ושובה לב בשירה שאינה טרודה בהישרדות ואינה זוחלת על גחונה אלא מקיימת את ייעודה, בלא שתהא מחויבת לאקרובטיקה יחצ"נית למען יחבבוה. אפשר שמקור ההתפעלות משירה מסוג זה נובע דווקא מהבחירה המכוונת והמודעת של מחבריה להתעלם ממכלול הפיתויים להתאימה לאופנות הזמן ולתכתיבי הכלכלה הפואטית. אפשר גם שהיא בסך הכל אתנחתא מרעננת ואמיצה, אלטרנטיבה שפויה לשירה המתחפשת והמתנחמדת בתקופתנו. בין כך ובין כך, שירה מסוג זה תתגלה לפניכם בספר ביכוריו של נועם ציפורי, ***למות חולם***. שיריו של ציפורי נטולי יומרה דידקטית או פילוסופית. למעשה, במידה מסוימת, גדולתה של שירתו היא דווקא בסימפליפיקציה (פישוט) של המציאות, של הקיום האנושי ושל החוויות הרגשיות, הדתיות ובכלל לכדי רשימה אינוונטרית של אירועים, חוויות, תחושות ומצבים באופן שבו גם הנשגב, הקדוש והיפה ביותר הופכים נגישים ובהירים. ביטוי לכך ניתן למצוא בשיר 'עובדות' (עמ' 33) שבו מכלול האינטראקציות של המשורר עם סביבתו והכרוניקה של חייו מוצגים כמין רשימת מכולת (מפוארת!): "אחד נסע בעקבות אשה/ אחד ברח מעברו./ אחד הכרתי וכבר אז/ היה רחוק...אחד שכח אותי./ אחד טס מפה,/ הגשים חלום, התעשר/ חי באמריקה, לפעמים מנגן./ אחד לא עונה./ אחד ממציא תירוצים/ אחד רק הכרתי/ וכבר נעלם....ואני בקרוב אמות מסרטן, איך לא?..." גם בשיר 'שוב זה קרה לה' (עמ' 39) – בילוי משותף של זוג אוהבים מוצג ככרוניקה של חוויות: "ורצתה שתיקח אותה לנסיעה ארוכה/ היא תשים רגל יחפה ליד השמשה/ ותיזרק אחורה/ ואז על ספסל....תעסה את כתפיה,/ היא תישען אחורה,/ היא תעצום את עיניה./ אחר כך תזרוק אותך לג'קוזי רותח,/ תפוצץ בועות של סבון/ על החזה שלך/ ותרד לך..."

בפרק הראשון, 'פנקסי שקיעה', בשירים רבים מופיעים שרידים מהגיאוגרפיה המקומית שבה גדל המשורר (בת ים) ורמזים לגיאוגרפיה האנושית והפיזית שבה הוא מתגורר כיום (תל־אביב). הים התיכון הוא המשותף הגיאוגרפי לשתי הערים והוא מתפקד בשירים כרקע רומנטי "והים רק שלנו./ הלכנו אליו יחפים" (עמ' 14); כביטוי לשגרה עירונית: "והיום בכל יום/ והים כבכל ים" (עמ' 11) וכביטוי ליחסיו הכמעט ארוטיים עם העיר תל־אביב: 'לפנות ערב/ מתכרבל הים–/ מנער שמיכתו על העיר התשושה/ ועוצם עיניו" (עמ' 7). בהתייחס ליחסי טבע־עיר, ראוי לציין כי ציפורי משתמש במרחב הפיזי, העירוני והנפשי בערבוביה, ולא אחת הללו נמזגים זה בזה. לדוגמה בשיר 'הים' (עמ' 7), לאחר שהים מנער שמיכתו על העיר לפנות ערב, העיר משיבה לפנות בוקר ונוהמת, "ומטילה יאושה אל גליו/ חרש פן יעור". בשיר 'אוניות' (עמ' 22) המרחב הנפשי לובש תפאורת ים שיש בה כדי ללמד את הקורא על מערך הרגשות וחוסנו בעתות משבר: "אניות משא עוגנות בחדרי לבי/ גם בעתות סערה לא ינועו/ רק התורן הנוקש יעיד/ על קיומה של הרוח". גם בשיר 'קצף הגלים' (עמ' 24) מתוארים המקומות הישנים בעיר כ'גלדים על עורה של העיר'. שילוב מעניין במיוחד בין שלושת המרחבים עד התמזגותם לאחד נמצא בשיר 'הדרכים הרטובות' (עמ' 26) שבו המרחב הממשי, העירוני והפיזי, סופח את הכאב הנפשי, מושפע ממנו, מקבל ממנו את עיצובו: "על הכביש המוביל אל ביתי/ השתקפות של שמים ופנים./ הדרכים רטובות/ דמעות מן העבר/ נובעות מן הנייר/ כבארות קטנות... ואני אוציא אותן לאור ירח/ מלא ושיכור/ על הכביש המהיר". הדמעות שהיו לשלוליות בכביש העירוני ושדרכן משתקפים השמים הן דמעות השמים, אך גם דמעותיו של דובר השיר שהותירו חותמן במרחב הממשי.

לכאורה המשורר דן בשיריו בסוגיות אינטימיות כגון אהבה, מוות, משפחה ותקשורת שבפועל, סוגיות המתפקדות גם כאוניברסליות וכל קורא יכול למצוא את עצמו בהן. כך למשל בשיר הפותח את הפרק השני בספר ('למות חולם'), המשורר מבטא תחושות חוסר בהירות וערפול כרונולוגי שאפשר שמשותפות לרוב האנשים: "בזמן האחרון,/ דברים שקרו לי אני חי אותם כאילו עכשיו/ ודברים שקורים לי אני מרגיש אותם/ כמו זיכרונות" (עמ' 31). בשירים לזכר אמו פורש הכותב את כרוניקת קורותיה למן ילדותה ועד לאחר מותה כמקבץ של אירועים שצירופם יחד משלים את פסיפס חייה וקלסתר דמותה: "לכל מקום הלך איתך/ המלאך/ הוא לקח אותך אל הגן, / הוא החזיק בעמוד חופתך,/ הוא צפה בלידתי... הוא בחש בסירים,/ הוא חיבק אותך כשחיבקת אותי/ הוא הדליק טלוויזיה בסלון... הוא כיסה אותך באדמה יבשה/ בתנועות חרוצות..." (עמ' 37). שיר אחר שכותרתו 'אמא' (עמ' 36) חושף ביקורת כלפי אמו על מותה באופן שהוא לכאורה אינטימי ונאיבי כאחד: "ביום שהשמים קראו לך/ את עשית טעות ששמעת/ היית צריכה בדיוק להקשיב לסנוניות בנדודן..."

יש חן אסתטי וקסם רב ברעיון הנאיבי שמציג ציפורי בשיר לפיו יכול אדם שלא להקשיב למוות, להתעלם ממנו. חן דומה נמצא גם בשיר 'תפילה' (עמ' 32), שבו לדובר יש יכולת לשקר את אלוהים ולמכור לו סיפורים כדי להתקרב אליו: 'אשדר לאלוהים את כוונותי הנסתרות כביכול ואת/ כוונותי האמיתיות אחביא./ כך אשקר בדרכי... והוא יבחר בי..."

ואם באלוהים עסקינן, הרי שתפיסת המשורר את האלוהות ואת האמונה מזכירה במקצת את שירתו המשורר הפרסי ג'אלל א־דין רומי, בניסיונותיו להנגיש את האל לקוראים המורגלים בחוויות ארציות וסנסואליות. זאת באמצעות סימפליפיקציה שלו, התגלמות במופעי טבע ומבעי רגש: "אלוהים הוא פשוט/ הוא צל של כפכף/ קיר מושפרץ/ נשימת תינוק/ אלוהים הוא רק קצת/ מעט ממנו נשפך/ אל הבית/ הבוקר/ הוא חיוך ללא צחוק" (עמ' 59). קשה להקיף את העושר הרעיוני שטמון בספר שיריו הדקיק של ציפורי. כל ניסיון לחלק אותו לנושאים מרכזיים, מוטיבים, מסרים, רגשות וכיו"ב יהיה בגדר רדוקציה גסה. ככל הנראה, אם הייתם שואלים את המשורר עצמו, היה משיב לכם במילים הנפלאות: "אך משלמדתי להכיר בו/ כל אבן/ וידעתי כל שיח/ כל קן ציפורים על ענף/ איבד הוא מיד/ את קסמו" (עמ' 63). ♦

ניקולא אורבך

ללא קן, ללא קניין

ציפי שחרור: *מעגל המתופפות*, שירים חדשים ומבחר, ספרא 2018, 124 עמ'

יש הטוענים שירידתה של השירה בימינו התחילה ברגע שנהפכה פוליטית יתר על המידה ופלשה לטריטוריה לא לה, ויש הטוענים שההפך הוא הנכון – דהיינו, שהשירה אינה ציבורית די הצורך ומתמקדת יתר על המידה בנושאים אישיים טריוויאליים, שאינם מעשירים את הקורא בתובנות כלשהן. שירתה של שחרור משוחררת הן מן הקוטב הפוליטי והן מן הקוטב הנגדי, האגוצנטרי, שבו המשורר משוכנע שעליו לדווח לקוראיו על כל מקלחת וכל תגלחת. שירתה של ציפי שחרור מתמקדת באותם מחוזות רחבים שמקנים לשירת אמת את איכותה העל־זמנית.

אילו הפֵרה שחרור את עצת חז"ל והיתה מתקרבת אל השררה, היא היתה יכולה לנצל קוניוקטורה פוליטית עכשווית. ביום העצמאות השבעים, בטקס הדלקת המשואות, ראינו את השחקן יעקב כהן, את מפקד הטקס שמעון דרעי, את השחקן זאב רווח, את המנחה יעל אבקסיס, את הזמרים חיים משה, אמיר דדון ועדן בן־זקן, את המפיק גדי ביטון ואת כל נגני התזמורת האנדלוסית אשדוד בניצוחה של המנצחת סיון אלבו־בן־חור. ציפי שחרור, שכָּתבה את מחזור השירים הנפלא "רומן מרוקני" (ובו השירים 'קזבלנקה' ו'מרקש', שבהם כלולה ההצהרה "אֲנִי נְסִיכָה מָרוֹקָאִית") יכולה היתה להפיק הון פוליטי ולעמוד בערב כזה באור הזרקורים.

אלא שאילו התקרבה אל השררה, לא היתה יכולה לפרוש כנף ולשיר את שירת הציפור המשוחררת שלה. החופש מן הכבילות מאפשר לה לחבר שורות של בדולח כדוגמת "שִׁימוּ לֵב לַלַּיְלָה הַמִּתְכַּלֶּה. הַעֲמִיקוּ בּוֹ לִפְנֵי שֶׁיִּכָּתֵם בָּאוֹר", "אֵיזוֹ עֲבוֹדָה עוֹינֶת הִיא עֲבוֹדַת הָאַהֲבָה", "מֵהַצַּד הַמָּתֹק מָרִיר שֶׁל הַחַיִּים [...] מִתּוֹךְ יֶקֶב הַחַיִּים הַמְּבַעְבְּעִים", "לִהְיוֹת יְרָקָה כְּמוֹ קְרִיסְטַל גֶּשֶׁם/ וְעֵץ מְשׁוּךְ עֲפָאִים" וכיוצא באלה שורות המלאות חושניות, חוכמת חיים ותאוות חיים.

תכונה אחרת של שירתה היא נכונותה של שחרור להיתלות באילנות גבוהים ולנהל דו־שיח מתמשך עם ענקי העבר. כך היא מכבדת גם את קודמיה, אינה מכריזה "עַד שֶׁקַּמְתִּי" (שופטים ה, ז), וכך היא מכבדת את קוראיה, וסומכת עליהם שהם מזהים את הרמזים ובונים בדמיונם את הדיאלוג.

בספרה ***לאונרד כהן שר לה***, בשיר 'דם' נכתב: "אִשָּׁה חוּשָׁנִית מַה יֵּשׁ לָהּ בְּחַיֶּיהָ [...] כְּמוֹ צִפֶּרֶת שְׁחוֹרַת פְּלוּמָה חָסְרַת בַּיִת./ אִשָּׁה חוּשָׁנִית מַה יֵּשׁ לָהּ – / גֶּרֶב נַיְלוֹן עַל יֶרֶכָהּ וְטִפַּת דָּם עַל לְשׁוֹנָהּ".

השיר העלה בזיכרוני את שורותיו של אבידן "אָדָם זָקֵן מַה יֵּשׁ לוֹ בְּחַיָּיו [...] לֹא מֶלֶךְ הוּא/ וְיִפֹּל לֹא עַל חַרְבּוֹ". הגיבור הקלאסי חוגר חרב על ירכו, וכאן גרב ניילון על ירכה של הגיבורה; שכן ציפי שחרור לעִתים קרובות עורכת במקור ההשראה twist מחויך, המוריד את הדברים משפריר עליון אל קרקע המציאות. אני מבקשת להדגים את התכונה הזאת של שירתה אגב קריאה בשני שיריה היפים 'שמלתי אש' ו'בחלומי רעדה האדמה' הכלולים בספר ***מעגל המתופפות*** ברצף אחד, כאילו היו שירים תאומים:

"הָעֵץ נָשַׁף בְּעָרְפִּי. הָיִיתִי שִׂכּוֹרַת אַהֲבָה/ וְלָבַשְׁתִּי מְעִיל דְּמִיּוֹנִי, צָעִיף לֹא לִי וְשִׂמְלָתִי אֵשׁ/ מִתַּחְתֶּיהָ כָּל סוֹד הַלַּיְלָה./ וּכְשֶׁהִגַּעְתָּ נָשְׁרוּ עָלַי/ עֵינַיִם/ שֵׂעָר/ וְעָלִים" ('שמלתי אש', עמ' 32).

"בַּחֲלוֹמִי רָעֲדָה הָאֲדָמָה/ וְרוּחַ מִתְנַשֶּׁבֶת אֵשׁ מְלַחֶכֶת קַצְווֹת שְׂנָתִי./ וְהָאֵשׁ מִזְדַּהֶרֶת, מַזְהִירָה מִפְּנֵי הַבֹּקֶר/ ומִתְנַבֵּאת, אֵיךְ תְּמוֹל וְהַיּוֹם נִמְהָלִים סִפּוּר חֲלוֹם/ מַרְעִידִים תַּחְתִּיּוֹת וְסִפִּים/ וְיָדַעְתִּי מִפְּנֵי מִי לְהִשָּׁמֵר" ('בחלומי רעדה האדמה', עמ' 33).

ניתן לזהות כאן דיאלוג עם שירה של דליה רביקוביץ 'הַבֶּגֶד' (***הספר השלישי***, 1969). בשיר זה שוחחה המשוררת עם מדיאה, הגיבורה המיתולוגית שקנאתה בבעלה יאסון, אהוב חייה, גרמה לה לשגר לאשתו החדשה שמלה מדהימה ביופיה שהפכה למאכולת אש (ולאחר מכן אף נקמה בבעל הבוגדני והרגה את שני ילדיהם המשותפים.)

רביקוביץ העלתה בשיר זה בעיה אישית כואבת, הכרוכה באי יכולתה לשמור על התא המשפחתי ולגדל דור המשך ("אַתְּ יוֹדַעַת, הִיא אָמְרָה, תָּפְרוּ לָךְ בֶּגֶד מַאֵשׁ,/ אַתְּ זוֹכֶרֶת אֵיךְ נִשְׂרְפָה אִשְׁתּוֹ שֶׁל יָאזוֹן בְּבִגְדֶיהָ? [...] אַתְּ צְרִיכָה לִהְיוֹת זְהִירָה, הִיא אָמְרָה./ תָּפְרוּ לָךְ בֶּגֶד מַזְהִיר כְּמוֹ רֶמֶץ,/ בּוֹעֵר כְּמוֹ גֶחָלִים"); ואילו שחרור, שהעמידה דור המשך לתפארת, מעבירה את מוקד הדרמה המתחוללת בשירים למקום אחר לגמרי.

כי מהי השפעה? שלונסקי אמר שהיא משולה לגשם שיורד על שדה. הכל תלוי בטיב הזרעים. רק המרצפת אינה מושפעת. בלשון היום־יום: רק הבַּלָטָה אינה מושפעת. בל נשכח, השפעה ושפע מאותו שורש נגזרו, ושירתה של שחרור משופעת ברעיונות, במוטיבים ובניסוחים מזהירים. מעל כולם מתנוסס מוטיב הציפור שהוא מוטיב אישי ובין־אישי בעת ובעונה אחת. לא אחת ציפי שחרור מתארת את עצמה כציפור, ובקובץ שלפנינו היא מתארת את עצמה כציפור שחרור – בלי קן ובלי קניין – שתביעותיה מן החיים צנועות ומועטות: "אֲנִי צִפּוֹר מְחַפֶּשֶׂת חֹרֶף/ וְקוֹל רַךְ שֶׁיְּחַבֵּק אוֹתִי/ חוּטֵי גֶּשֶׁם כִּי אֲנִי/ רַק שַׁחְרוּרִית נִרְגֶּשֶׁת/ לְלֹא קֵן. לְלֹא קִנְיָן. רַק רְפִידוֹת אֲוִיר לָעוּף". ◆

זיוה שמיר

מתוך דברים שנאמרו לכבוד הספר, בבית היוצר, 27.4.2018

הכל מִשְׁתנֶה

נילי דגן: *עד שאלמד לעוף*, פרדס 2018, 60 עמ'

כבר בשיר הפתיחה לספרה החדש משדרת המשוררת אהבה המודעת לארעיות הקיום האנושי, אף שאינה מניחה לו להעכיר את חסד מתנת הבינתיים. זה אינו רק סימן של בגרות, אלא גם עדות צנועה לתבונת ריהוטה של התהום בכל אמצעֵי השכחתה. ניטשה כתב לפני שנים רבות: "האשליה היא השקר המאפשר לנו שלא למוּת מרְאִיַּת האמת". האשליה שהאדם יכול לחיות בלי אשליות היא הגדולה אולי בין כל אשליותינו. אבל עובדה: הציפורים בונות לא פעם את קִנָן על הענף הכי נִדָּף – והן שרות...

בשיר־הפתיחה "כבר לא דואגת" אומרת נילי דגן: "רְאֵה, הַכֹּל מִשְׁתַּנֶּה./ עוֹנוֹת מִשְׁתַּנּוֹת, לֹא אֲנָשִׁים, אַתָּה אוֹמֵר./ אֲבָל בַּסְּתָו הַזֶּה,/ אֲנִי שֶׁאֲהַבְתִּיךָ בְּכָל עוֹנוֹתַי/ כְּבָר לֹא דוֹאֶגֶת שֶׁתַּקְדִּים לְלֶכֶת מִמֶּנִּי./ רַק חַיָּה אִתְּךָ".

בספרו ***הר הקסמים*** מתאר תומס מאן איך גיבורו הצעיר, הנס קסטורפ, מתלונן באוזני ידידו הקשיש ואומר בצער: "איך אנשים מִשתנים" – "אתה טועה," אומר לו הקשיש, "הם אינם מִשתנים, הם מִתְגַּלִּים". ואכן, גם הבלתי צפוי הזה וגם גילויים אחרים של הבלתי ידוע הם תמרורי אזהרה שהמשוררת לומדת להתוודע אליהם: "קְרִיאַת הָעוֹרֵב מַחְרִידָה תָּמִיד כְּשֶׁלֹּא מוּכָנִים לָהּ./ אֲנִי מְנַסָּה לְהִתְיַצֵּב כִּי אֶפְשָׁר לְהַחְלִיק/ לְלֹא יָדוּעַ." ('מי אומר').

אין אולי עתיק ועם זאת מושרש בנפש האדם מן התשוקה להינתק מחרצובות משקולותיו של כוח הכבידה, פשוט לעוף. מימי איקרוס ואביו דדלוס המיתולוגיים הכלואים בסגירותו האפלה של הלבירינת, נוהה הרוח האנושית אל הגבהים. דדלוס ואיקרוס אמנם נחלצו מן הלבירינת, אך רק באמצעות כנפיים עשויות מכנפי ציפורים

המודבקות אלו לאלו בחוטים ובשעווה. הם ממריאים למרומי החירות, אך דדלוס מתרה בבנו לבל יגביה עוף ויתקרב אל השמש, שלהטה עלול לְהָמֵס את שעוות כנפיו. אלא שאיקרוס בזחיחותו אינו מציית לדברי אביו וסופו שכנפיו מתפוררות והוא צונח לתהומות ים כרתים הקרוי גם "הים האיקָרִי". גם האחים וילבור ואורוול רייט, חלוצי התעופה, היו, יש לשער, מפועמים באותה משאת נפש איקָרית.

בספרה של דגן מועשר הממד הפיזי של דחף ההמראה לגבהים במטונימיה הנפשית: הצורך להתרומם מעל למִגבלות היומיומי, האפרורי, סד נמיכות הזה־מה־יש. ואפשר שהצורך הזה ניזון מן הפרידה מזחיחותם של הנעורים שחלפו מכבר. ג'ורג' ברנרד שו אמר סרקסטית: "הנעורים הם דבר נפלא, אבל חבל שהם ניתנו לאידיוטים"... "אֲנַחְנוּ מִתְחַקִּים אַחַר נְעוּרֵינוּ/ כְּמוֹ אַחֲרֵי בּוֹרוֹת הַמַּיִם שֶׁיָּבְשׁוּ/ מְדַוְּשִׁים לְאֹרֶךְ הַוָּאדִי/ זַעֲה מְבַצְבֶּצֶת מִנַּקְבּוּבִיּוֹת הָעוֹר/ כַּמָּה קָשֶׁה לְטַפֵּס בַּעֲלִיָּה./ יְלָדֵינוּ שֶׁבָּגְרוּ רוֹבְצִים עַל כְּתֵפֵינוּ/ כִּתְמֵי גִּיל עַל יָדֵינוּ צָצִים בְּהַפְתָּעָה./ נַחַל חוֹתֵר בְּתוֹךְ הַחוּם וְהַצָּהֹב./ 'מִי שֶׁמַּקְפִּיץ אֶבֶן שָׁבַע פְּעָמִים הוּא מֶלֶךְ'/ אַתָּה אוֹמֵר/ אֲנִי בּוֹחֵנֶת אֶת מַשְׁמָעוּת הַדְּבָרִים/ הַמִּשְׁתַּקֶּפֶת בַּמַּיִם:/ מַה שֶּׁאֵינוֹ צָף הוּא רְגָשׁוֹת" ('מלך').

אך דווקא באמירה זו חבוי פרדוקס אופטימי: עצם הטון האלגי על טביעת הרגשות במים (כשהמים, אולי כמו בפנטה ריי ההרקליטי, מייצגים מטאפורית את הזמן) הוא רגש, רגש חי וקיים ובועט. כך שיש רגשות הצפים בהחלט ולא הכל טובע ואובד.

זהו קובץ שירה שבו חיים בדו־קיום גם שירים טוריסטיים על ארצות נכר: "גנוּאָה. עֲלִיָּה לְדֶרֶךְ מְהִירָה לְסִירְמִיוֹנֶה./ צֵא בַּיְצִיאָה הַשְּׁלִישִׁית בְּעוֹד שְׁלֹשׁ־מֵאוֹת מֶטֶר." ('ג'י־פי־אס') וגם הטיול המאורד לא מאורגן בגיאוגרפיה הנפשית של טריטוריות הנפש: "אֲנִי גָּרָה בַּקּוֹמָה הֵ־13./ יֵשׁ לִי מַצְבֵּי רוּחַ מְעֻרְפָּלִים/ חַיֶּבֶת לְהַרְכִּיב מִשְׁקָפַיִם בִּנְהִיגָה/ וְתָדִיר נִכְשֶׁלֶת בִּקְרִיאַת מַחְשָׁבוֹת./ כְּבָר לֹא נֶאֱחֶזֶת בִּשְׁאֵרִית חֲלוֹמוֹתַי/ אֵין בִּי טִפַּת אֹמֶץ לְהִשְׁתַּנּוֹת" ('כבר לא').

כמו גם מודעות מפוכחת עד כאב לקונפליקט המדמם בין דו־קיום לדו־איום בין בני יצחק לבני ישמעאל: "כִּמְעַט אוֹתוֹ כֶּפֶר/ כִּמְעַט אוֹתָם עֲצֵי זַיִת./ שֹׂחֲקָנִים רְעוּלִים מְכַוְּנִים/ אֲבָנִים וּבַקְבּוּקֵי תַּבְעֵרָה/ אֶל הַמַּטָּרָה הַחַיָּה" ('בילעין'). או, לחילופין, החזית החמה הזאת, שֶׁבָּהּ בפרפראזה על שם ספרו של אריך מאריה רמארק, ניתן לומר בצער מתוסכל "במארב אין כל חדש": "הַיָּמִים מְדַמְּמִים וַאֲנִי, חַסֶרֶת תּוֹעֶלֶת/ יוֹשֶׁבֶת וּמְחַכָּה שֶׁיִּקְרֶה מַה שֶּׁיִּקְרֶה,/ מְאַזִּינָה לַחֲדָשׁוֹת קוֹדְרוֹת,/ תְּמוּנוֹת הַהֲרִיסוֹת/ אֶלוֹנְקוֹת נִשָּׂאוֹת/ מִרְפָּסוֹת תְּלוּיוֹת בֵּין הֶחָרְבוֹת/ הָאֲדָמָה הַמְּאֻבֶּקֶת מַעֲלָה עָשָׁן./ אֲנִי מַעֲמִידָה פָּנִים שֶׁבִּיכָלְתִּי לִבְחֹר/ בֵּין מַה שֶּׁאֲנִי רוֹצָה לְבֵין מַה שֶּׁאֲנִי יְכוֹלָה,/ מַחְלִיפָה זִכָּרוֹן אֲרֹךְ טָוֹחַ/ בִּזְכָּרוֹן קָצָר" ('חזית חמה').

וישנה גם הראייה המפוכחת, הדו־סִטרית של הזוגיות: "גַּם אַתָּה מַרְגִּישׁ פִּתְאֹם כְּמוֹ נָע עַל חֶבֶל דַּק?/ צַעַד אַחַר צַעַד/ אַתָּה נִטְעָן בְּאֹשֶׁר/ מִתְרוֹקֵן בִּכְאֵב./ חָשׁוּב לְהַרְגִּיעַ נְשִׁימוֹת,/ לִשְׁלֹט בְּצִפּוֹרֵי הַמַּחְשָׁבוֹת./ מִי אוֹמֵר שֶׁיָּכוֹל לִהְיוֹת לָנוּ נֶהֱדָר בְּיַחַד?" ('מי אומר'). או, כשנסיבות החיים ואילוציהם קוטעים את היחד ומפרידים את שני חצאיו במרחק גלובאלי ענקי ביניהם:

"אֵיךְ בְּכָל הַשָּׁנִים הָאֵלֶּה/ כְּשֶׁנִּשְׁבַּר לִבֵּנוּ בְּאַהֲבָה/ נִשְׁאַרְנוּ זָרִים./ וְעַכְשָׁו כְּשֶׁאֲנִי כָּאן/ וְאַתָּה בְּעִיר רְחוֹקָה,/ אֲנִי עוֹבֶרֶת דַּרְכְּךָ/ טוֹפַחַת עַל הַכָּרִית/ מְיַשֶּׁרֶת שְׂמִיכָה/ מַשְׁגִּיחָה שֶׁלֹּא תִּשְׁכַּח לִשְׁתּוֹת./ מַטָּה אֹזֶן לִנְשִׁימוֹתֶיךָ/ סוֹגְרוֹת וּפוֹתְחוֹת/ גַּעְגּוּעַ וְעוֹד גַּעְגּוּעַ" ('מעברים').

המדור החותם את הספר, "שלושים ושישה מבטים", מתכתב עם סדרת הדפסי העץ של האמן היפני בן המאה התשע־עשרה קָצוּשִׁיקָה הוֹקוּסַאי, המתארים את הר פוג'י המפורסם בעונות שונות וממרחקים שונים. בטעות נכתב על עטיפתו האחורית של הספר כי אלה שירי הייקו, שהרי שירים אלה אינם מקיימים לפחות את דרישות סוגת ההייקו הקלאסי (לא בכל שירי מחזור זה יש 3 שורות, שהראשונה בהן מונה 5 הברות, השנייה 7 והשלישית שוב 5. גם אין במרבית שירי מחזור זה שום "קִיגוֹ", רפרור או אזכור המרמז על עונת השנה שבה נכתב השיר). אך כמי שהיה ביפן נראה לי כי יש בשירים לאקוניים אלה אווירה יפנית וכמה שורות נוגעות ללב. כמו, למשל: "רָצִיתָ שֶׁנִּסַּע לְמָקוֹם רָחוֹק./ יֵצֶר הַהַרְפַּתְקָנוּת שֶׁלִּי קָבוּר/ בְּסֵפֶר שִׁירָה" (שיר מס' 13). או: "זְכוּכִית שֶׁהֶחְבִּיא עוֹרֵב בַּחֲלַל הָעֵץ:/ שִׁיר שֶׁכָּתַבְתִּי לְךָ/ בְּמַעֲמַקֵּי הַמְּגֵרָה" (שיר מס' 22). או גם: "סְלָעִים מַשְׁחִירִים עַל הַחוֹף:/ דְּלִי שֶׁנִּשְׁכַּח/ בּוֹלֵעַ יָרֵחַ נָמוּךְ" (שיר מס' 35), המזכיר מיד את "יָרֵחַ לַבְּאֵרוֹת פּוֹרֵס כְּבָר אֶת פִּתּוֹ" של אלתרמן ***בכוכבים בחוץ***.

זהו ספר שירה מאופק מאוד, היפוכה הקוטבי של הצעקנות הוולגרית המאפיינת הרבה תחומים במציאות הישראלית. ספר בוגר בצניעותו וצנוע בבגרותו. ולכן מומלץ. ◆

יוסי גמזו

ענת לויט

תאורה חלומית

בַּחֲלוֹמִי הַלַּיְלָה מֵפִיץ תְּאוּרָה.
שְׂפָתֶיךָ נָעוֹת וְקוֹלְךָ לֹא יִשָּׁמַע
בְּקוּמִי אוֹחֶזֶת שׁוּלֵי בְּשָׂרְךָ
נֶאֱלָם בְּהַלְמוּת צַעֲדְךָ
מוֹתִיר אוֹתִי בַּחֲלוֹם
שֶׁלֹּא שָׁוְא דִּבֵּר

חיבוק ראשון

כְּשֶׁאֵאָסֵף אֶל אָבִי הוּא יְחַבֵּק
אוֹתִי לְלֹא זְרוֹעוֹת בָּשָׂר,
וְדָם חָדָשׁ יִשְׁצֹף בֵּינֵינוּ,
שָׁמוּר כְּיֵין מַרְתְּפִים
שֶׁנִּצַּל מִכּוֹס הַתַּרְעֵלָה.

אישה חתולה

"לֵךְ־אֶל־נְמָלָה עָצֵל, רְאֵה דְרָכֶיהָ וַחֲכָם"
משלי ו 6

וְאַתְּ אִשָּׁה, לְכִי אֶל־חֲתוּלָה, לִמְדִי
בְּחֵיקָהּ לְהִתְנַמְנֵם, לֹא לְהִשְׁתַּעֲמֵם.
אַפְסִי מַחְשָׁבָה לְלֹא מוֹרָא וְהַרְגְּעִי
כְּנֶגֶד שֶׁמֶשׁ מוּפֶּזֶת
חִנָּם – הָיִי לְעַצְמֵךְ
וְהוֹדִי עַל הֱיוֹתֵךְ
אָדָם

מתוך ***היינו בגד אחד*** שיראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד

הספד או פלא

שמואל מוניץ: *שום נס בחצי התורן*, אבן חושן 2017, 61 עמ'

כותרת ספר ביכורי השירה של שמואל מוניץ, ***שום נס בחצי התורן***, הנה המחאה המעוררת לבחון כיצד היא נפרעת בשירים. המילה "נס" מעלה אסוציאציה ראשונית לפלא, התרחשות חיובית לא־טבעית, שהפתיחה בשלילתה מביעה חוסר תקווה. ההמשך מבהיר ש"נס" הוא דגל מורד לחצי התורן לסמן אבלות, והשלילה מקדימה ורומזת שהאובדן לא מתרחש. התנועה הרב־גונית בין משמעויות ורגשות בכותרת משרטטת שירה בשבר אישי ולאומי, בתפר שברירי בין עבר ועתיד, מתנדנדת בין אהבה לאובדן ובין ציפייה לידיעה שאין לה תוחלת.

השבר האישי חוזר ועולה: "אישון הליל מתכווץ/ רגליך הכושלות מסונוורות מן המרחק", ומתוארת נטייה להרס עצמי: "לפעמים מתעוררת בך/ תשוקת לוויתן השוחה אל החוף/ ואין מציל" ('לווייתנים', עמ' 43), ואף הגבהה של מוות אלים: "תדרסו אותי/ שאהיה געגועי נצח ... השמים מתקדרים/ אין צפירת הרגעה/ ולא דקה דומיה/ שום נס בחצי התורן./ אני נושק לשפת המדרכה" ('תדרסו אותי', עמ' 40). לעומת זאת, הנורמלי נחשב בעיני המשורר לניוון: "מורדם ומתנוון על דרך הישר" ('נשלח להסתכלות', עמ' 7).

עיזבון העבר אינו תורם ליציבות: "המתים מהלכים עלינו אימים/ מזקינים ומקמטים עול צווארנו/ כהנחת תפילין של בוקר/ על זרועי השמוטה.// התפילין – מן העיזבון הם/ העיזבון – מן השמיטה/ כך התקווה נשמטת תחת ידי/ תכף האדמה נשמטת/ תחת רגלי" ('המתים מהלכים עלינו אימים', עמ' 18). התפילין ביהדות הם סמל המקשר בין הראש ליד, בין מחשבה למעשה ובין עבר לעתיד, שהרי בתוכן כתובות פרשיות העוסקות במסורת מאב לבן. גם מצוות השמיטה, שלא לעבוד את האדמה בשנה השביעית, מבטאת קשר וחיבור לארץ. אולם, שני הסמלים בשיר מחריפים תיאור התרופפות אחיזה בעבר ובעתיד. קשר עבר־עתיד ודאי רק כגורל קטלני: "אחרית ימינו/ מורכבת מפנים, ידיים, שמות/ כפי שהידיעה בעתון של מחר/ מורכבת מאותן עשרים ושתים אותיות/ של זו מאתמול" ('אחרית', עמ' 47).

ביטוי השבר הלאומי מגיע לשיא עיצובו בשיר 'תקומה': "קראתי מגילת עצמאות בכף ידך./ הותרתי רושם כחול/ על דגלך הלבן.// ניצבת כמנורה שלוחת קנים/ מול זרועות הפועל שהיו פעם שלי.// היינו בשר אחד/ מעושן היטב./ אבן דרך שאין לה הופכין.// בחורשת טל עצים כרותים סביבי/ היית לי שארית פליטה" ('תקומה', עמ' 34). ברובד אחד, מתוארת התייחדות מינית של בני זוג המלווה אולי באלימות: "הותרתי רושם כחול", "היינו בשר אחד מעושן היטב", "עצים כרותים", "שארית פליטה". עם זאת, הכותב מכריז על רובד לאומי־פוליטי כבר בשם השיר, ומחזק זאת בהשתמשו בסמלים לאומיים.

הקמת המדינה, קריאת מגילת העצמאות "בכף ידך", היא התחלה צנועה שמותירה רושם "כחול על דגלך הלבן" ומשנה את הדגל הלבן, סמל לכניעת העם היהודי בגלות, לדגל הלאומי, והיהודי הגלותי הופך ל'צבר' בעל "זרועות הפועל". הצירוף "אבן דרך שאין לה הופכין", מבטא "אבן דרך" ומהפך בגורל מ"אבן שאין לה הופכין" מתגלגלת בתלאות הגלות, ל"מנורה שלוחת קנים", יציבה במקומה ומאירה לסביבתה, ברמז לסמל המדינה – מנורה וענפי זית, ולהבטחת הנביא ישעיה לישראל "ואתנך לברית עם לאור גוים" (ישעיה, מב, ו). בד בבד, הקונוטציה השלילית של "אבן שאין לה הופכין" מביעה ייאוש. בהמשך מתחזקת התחושה בצירופים: "היינו בשר אחד מעושן היטב", "עצים כרותים סביבי" ו"היית לי שארית פליטה", שיכולים, אמנם, להתפרש כמתייחסים גם לתקופת טרום המדינה שאליה עלו אודים מוצלים מאש השואה, אך ניתן לפרשם בהקשר של תקופת המדינה עצמה. במובן זה, הביטוי "חורשת טל" אינו רק ציון מקום אלא גם מטאפורה – הטל ששרד את הלילה הוא שארית הפליטה של העם היהודי. יש כאן, אולי, ביקורת על רעיון 'כור ההיתוך' שלדעת הכותב לא יצר ישראלי מחוזק, אלא "בשר אחד מעושן היטב" ו"עצים כרותים" משורשים תרבותיים.

הלשון מתנדנדת ונעה ברהיטות בין משלבים של העברית; שפה תנ"כית עם יומיומית: "ויהי אחר הצהריים האלה/ מצאתי לי ספסל טוב" ('בלב העיר', עמ' 14), וביטויים מהתפילה והמדרש מופיעים לעתים תוך היפוך משמעות: "לא היו לנו ימים טובים מאלה/ בהם היינו כורעים ומשתחווים/ ומודים שאין לנו מוצא אחר" ('אב, ירח מלא', קטע מספר 4, עמ' 30). עם זאת, השירה אינה מונעת בכוח מפגש אינטרטקסטואלי בלבד, והיא גם פיגורטיבית ומעניינת, למשל במטאפורה מהעולם הימי: "המדרחוב מצמיח זימים/ צולל בריר השיגיונות שמתגנב/ במעלה גרון" ('בלב העיר', עמ' 15), או מעולם הספורט: "גדוש באהבה שאין לה כתובת/ כמו אולם קטן לקבוצה גדולה" ('אב, ירח מלא', קטע מספר 5, עמ' 30).

קיימת רגישות מוזיקלית כחלק משמעותי בעיצוב השיר, למשל בשורות: "מה תגידי את ומה אני אגיד/ כשיגלו דם על מאדים" ('מאדים', עמ' 32), החזרה על העיצורים ד' ומ' בראשית המשפט היא רמז להופעה הדרמטית של "דם על מאדים". לעתים, המוזיקליות מניחה את הבסיס הרעיוני: "אני מדפיס הספד/ מדפיס ומספיד באותן אותיות./ קובר בדיו את מה שנאמר/ ואת מה שכבר לא יאמר." ('אני מדפיס הספד', עמ' 20). מעשה הכתיבה, הדפסתו של השיר, שהיא המשך קיומו, מהווה באופן פרדוקסלי הספד על מותו, משום שברגע שהשיר נכתב הוא הופך למקובע וחיות היצירה ניטלת ממנו.

בעיני ***שום נס בחצי התורן*** מציין התחלה פואטית מבטיחה לשמואל מוניץ. בניגוד אליו הרואה כתיבה כהספד, אני רואה את השירה כפלא – מיקרוקוסמוס של קשב בתוך עולם מאותגר קשב, תזזיתי, מהיר ועצבני, ומחכה לנס הבא שלו. ◆

אביבית לוי

ילדות אבודה

אלנה פרנטה: *הסיפור של הילדה האבודה* (*החברה הגאונה*: רביעי, אחרון), מאיטלקית: אלון אלטרס, הספריה החדשה הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, 482 עמ'

ואפתח דווקא במספרים. חמישים עותקים של הספר בן הארבע מאות שמונים ושניים העמודים, האחרון בסדרת הרומנים הנפוליטניים של אלנה פרנטה, הגיעו לחנות הספרים בשכונתי כמעט לפני חודש. המוכרים היו מאוד סקפטיים לגבי מכירתם והתבדחו ביניהם בשאלה מה יהיה אפשר לעשות בערימות הספרים הרבות. אחד מהם הציע להשתמש בהם בתור "מגדלי" תצוגה לספרים אחרים, אך בתוך זמן קצר התברר למוכרים שהעותקים לא ישנו את ייעודם המקורי. הספר נמכר בקצב מסחרר. כל שעתיים נמכר עותק.

הנתונים הללו מגובים גם בעובדות כלל ארציות: הספר ***סיפורה של הילדה האבודה*** מככב בראש רשימת רבי המכר זה כמה שבועות. הצלחתו המסחרית הגורפת מצביעה על אמיתותו והתממשותו של כלל הנלמד, לעתים, בסדנאות לכתיבה יוצרת – ככל שהספר יותר לוקלי ופרובינציאלי כך גדלים סיכוייו להיות אוניברסלי. ואכן – מה לנו ולסיפור החברות רווי הסתירות והאמוציות בין אלנה גרקו ולילה צ'רולו הנרקם בסמטאות המאובקות של השכונה רווית הגסות והאלימות בנפולי? מדוע אנו כה מזדהים עם חייה של

המספרת, אלנה גרקו, בת דמותה או בבואתה של הסופרת פרנטה?

לכאורה, חייה שונים תכלית שינוי מחייהם של רוב קוראיה. מתי מעט מקוראיה של פרנטה הם סופרים המוטרדים מהתקבלותו של ספרם החדש בעולם או מתוסכלים וחוששים מתקופת בצורת קשה. אך ההתחבטויות והלבטים הארס־פואטיים של המספרת השזורים לאורך הרומן כתובים באופן כה נגיש עד שהם מחלחלים ללב. כך, למשל, היא שוטחת בפנינו את תהליך עבודתה על הספר: "הבוקר אני מרחיקה מעצמי את העייפות ומתיישבת אל שולחן הכתיבה. כעת, כשאני קרובה לנקודה היותר כואבת של הסיפור שלנו, אני רוצה לחפש על פני הדף איזון ביני לבינה, שבחיים עצמם לא הצלחתי למצוא אפילו ביני לביני" (עמ' 15).

גם שברונות חייה של גרקו הנורים בפנינו כבר בפתח הרומן, כשהיא מחליטה בגיל שלושים ושתיים לנטוש את נישואיה הנוחים אך המשמימים ואת שתי בנותיה רכות השנים ולהתאחד עם אהוב נעוריה המיתולוגי (נינו סאראטורה), לופתים את החזה ועוצרים את הנשימה. אנו מתפכחים יחד איתה בכאב מאשליית האהבה הכוזבת כשמאהבה מתגלה כרודף שמלות אחד, שבימינו, מן הסתם, היה מכונה מטרידן סדרתי, ונכלל בקלות ברשימה השחורה של קמפיין Me too, אנו חולקים עמה את תחושת ההחמצה המהולה בחסד שהיא חשה כשהיא סועדת את אמה הגוססת מסרטן, ורק אז, על ערש דווי ולאחר שנים של נתק רגשי עתיר עוינות ורתיעה פיזית הן מצליחות סוף סוף לראות אחת את השנייה, לדבר זו עם זו ואפילו לגעת: "כשחיבקה אותי לפני לכתי היה נדמה שהיא עושה את זה כדי להחליק לתוכי ולהישאר שם כפי שפעם הייתי אני בתוכה. אהבתי עכשיו את המגע עם גופה, שכה הפריע לי כשהיתה בריאה" (עמ' 204). אנו חוזרים איתה לשכונת ילדותה, לתככי הפוליטיקה השכונתית, לגור שוב באותו בניין, דירה מעל חברתה לילה.

סוד קסמה של פרנטה בספר המרתק הזה טמון בישירותה. כנותה של מספרת הסיפור לופתת אותנו בגרון. היא כמו מכריחה אותנו להביט בעדשת המיקרוסקופ, ואיננו יכולים להישאר אדישים לאור הממצאים, לנוכח קשת רגשותיה המטלטלים המתגלים לנו מוארים ומוגדלים, כתובים שחור על גבי לבן: "התור בדואר היה מתיש, היה עלי למחות שוב ושוב נגד אנשים שלא כיבדו אותו. במצב המביך הזה התברר אסוני. **למה אני כאן, למה אני מבזבזת את זמני ככה. הבנות ונפולי אכלו אותי חיים. אני לא לומדת, לא כותבת. איבדתי כל משמעת**" (עמ' 253, ההדגשה במקור, כ"ר).

ישירותה אינה שמורה לתיאור פן אחד באישיותה, אלא מאפיינת את כל האספקטים המתוארים בחייה, על שלל התפקידים שהיא ממלאת בעולם כבת, כאם, כבת זוג, כחברה וכסופרת. אנו מתלווים לחציבת מעמדה ככותבת, צופים בתהליכי התברגותה בהיררכיה של העולם הספרותי באיטליה ומחוצה לה. אנו עדים ליחסי הקנאה האובססיביים שלה עם לילה המשמשים כמנוע מוטיבציה בלתי נדלה ליצירתה ולצמיחתה. אך הישירות הזאת היא לעתים בעוכריה של פרנטה, במיוחד כאשר היא גולשת לפטפוטים מיותרים מלאי מידע ופרטים. הגודש הטרחני הזה מחסל את האפשרות להסתייע בדמיוננו ולהשלים פערים. כך קורה, למשל, בפרשת אלפונסו, ידיד ילדות של שתי החברות, המשיל את זהותו הגברית, מתמסר לזהותו ההומוסקסואלית והופך אט־אט לכפיל של לילה. "חברי הוותיק לספסל הלימודים, בשיער פזור, בשמלה האלגנטית, היה קופי של לילה. נטייתו לדמות לה, שהבחנתי בה מזמן, הפכה לפתע להיות מוגדרת, ואולי ברגע זה אף היה יפה יותר, יפה ממנה..." (עמ' 158).

ה'טיימס' הלונדוני הפליג בשבחה של פרנטה וכתב עליה, בין היתר, שהיא כותבת מחדש את התיאוריה הפמיניסטית. לטעמי, צודק יותר דווקא פייטרו בעלה לשעבר הסונט בה שהיא רק חצי פמיניסטית: "הוא קנטר אותי בטוב־לב על נטייתי תמיד, לדעתו, להתמקם באמצע. דיבר באירוניה על חצי הפמיניזם שלי, על חצי המרקסיזם שלי, על חצי הפרוידאניזם שלי, על חצי הפוקואיזם, על חצי החתרנות שלי..." (עמ' 399).

מצד אחד, גרקו אכן מתגלה כאישה עצמאית שאינה מוותרת על רצונותיה ועל שאיפותיה למימוש עצמי ככותבת. היא גם אינה סובלת מ"חרדת הסמכות" (Anxiety of Authorship) חרדה שלפי הגדרת התיאורטיקניות ס' גילברט וס' גובר נובעת מלקיחת הזכות ליצור ומכילה פחדים מורכבים, ואף בלתי מודעים, מעצם היצירה הנתפסת בתודעת הכותבת כבלתי מתאימה למינה. גרקו אינה זקוקה למי שיאציל עליה את הזכות לכתוב, היא המסמיכה את עצמה לכתיבה; תופסת את עצמה ככותבת שנקודת הפתיחה שלה אינה נבדלת מזו של גבר וחדשנותה קשורה בכך ששאלת המגדר בכתיבה כלל אינה רלוונטית מבחינתה: "קיימת יומרה אצל מי שחשים שייעודם אמנות, ובעיקר ספרות: אנו עובדים כאילו הוענקה לנו סמכות; אבל למעשה, איש לא הסמיך אותנו לכלום, אנחנו הסמכנו את עצמנו להיות מחברים, ואף על פי כן אנחנו נעלבים כשאחרים אומרים לנו: הזוטה הזאת שכתבת לא מעניינת אותי, בעצם היא מעצבנת אותי, מי נתן לך זכות" (עמ' 471).

בשנות השמונים של המאה העשרים, כששתי החברות בעשור הרביעי לחייהן, הן חוזרות להיות שכנות וגורלן נשזר שנית. הן מסייעות אחת לשנייה בגידול הילדים: גרקו הופכת לאם יחידנית ונעזרת בלילה כשהיא יוצאת לסיבובי קידום המכירות של ספרה ולפגישות עם אנשי ההוצאה לאור, ולילה נעזרת בה כשהיא יוצאת לפגישות הקשורות בחברת המחשבים העצמאית שהקימה עם אנצו, בן זוגה. אך הן אינן מסתפקות רק ביצירת כר בטוח לילדיהן, אלא גם לרגע בודד מצליחות השתיים לשלב ידיים ולנסות להשיג צדק בין רובעי השכונה השוקקת הנשלטת בידי המאפיה הנפוליטנית, הקשורה לסחר הלא חוקי ולהפצת השימוש בסמים. אך מאבקן מתגלה כמאבק עקר בטחנות רוח ותחושת הסולידריות והאחיות (sisterhood) קורסת. ושוב מפרידה ביניהן הקנאה התחרותית שהפציעה עוד בילדותן ושמתגלה בסופו של דבר כחזקה מכל: "הייתי מקשיבה ללילה וחשתי באי־הממשות שלי" (עמ' 452).

אך לא די בכך שהסולידריות הנשית מתבררת כנזילה. שמרנותה של פרנטה נחשפת גם ברובד העמוק יותר של העלילה, כאשר גרקו ולילה מאבדות את ילדיהן לאחר שבחרו לממש את חייהן לפי רצונן (גרקו באופן מטאפורי כשבנותיה הבגירות עוקרות לארצות הברית ומצטרפות לאביהן ולילה באופן ממשי: בנה רינו מתמכר להירואין ובתה הקטנה טינה בת הארבע נעלמת). ובכך שבה פרנטה למשוואה הנדושה המאלצת נשים לבחור בין מימושן העצמי בקריירה מבטיחה לבין התמסרות לגידול ילדים.

שמו של הספר "הסיפור של הילדה האבודה" מרמז אפוא שהוא מספר לא רק את סיפורה של טינה בתה האבודה של לילה, אלא גם ובעיקר את סיפורן של שתי נשים אבודות, שניסו להתגבר ללא הצלחה על רגשותיהן העוינים זו כלפי זו. כשהן על סף זקנה, מניחה לילה בתיבת הדואר של גרקו את בובתה הישנה, האבודה. בתיבת הדואר של גרקו. המעשה הזה מחזיר אותן לעולם הייצוגים הדמיוני של הילדות כדי להביע את רגשותיהן כעת, אך הפעולה מתבררת כאקורד סיום; באמצעותה לילה מבשרת על ניתוק הקשר המוחלט ביניהן וסותמת את הגולל על החברות בת השישים שנה, שנולדה בחדר המדרגות האפלולי והניבה בסוללת איבתה ומשיכתה ארבעה ספרים סוחפים. ◆

כנרת רובינשטיין

.....מאות / רפי וייכרט.....

כפיר

אני לא מרפֶּה ממך. כמו בתצלום שראיתי פעם – לביאה נושאת בפיה גור, לסתותיה סגורות על פרוותו, מרחיקה אותו מסכנה אפשרית אל מקום מבטחים. הוא שלה רק לעת קצרה, עד שיגדל, עד שיפתח עצמאות ועוצמה. גם בעוצמה את עיניה היא משגיחה עליו בכל הנהמה שהטבע טבע בה. בדברים רבים אנחנו דומים. כשמישהו קרב אלייך אני שואג. כשאת רחוקה ממני משהו טרום מילולי מהדהד בבטני. הווייתך קובעת את מסלולי. כשאני עוצם את עיניַי אני רואה אותך רוקדת עירומה למולי. אני חש אותך רכה בין לסתותַי, נושא אותך בפי בשעות הערוּת ונודד איתך בחלומותַי. כפיר אהבה קטן שלי. כפרת הזמן האבוד. מתת שנותַי.

התכתבות עם טראומה

שרה אהרוני: *שתיקה פרסית*, ידיעות ספרים, ספרי חמד 2017, 343 עמ'

מרחבי הזמן והמקום, המגדירים את זירת העלילה של הספר ***שתיקה פרסית***, ברורים היטב: ערב המהפכה האסלאמית ששמה קץ למשטר הפהלווי רב־השנים בראשות השאה מחמד רזא באיראן ושהעלתה לשלטון את אייתולה רוחאללה ח'ומייני בראשית 1979. עלילת הסיפור גולשת אל שנות השמונים, כאשר לצד תהליכי האסלאמיזציה והדיכוי הפוליטי האכזריים התלקחו גם להבות המלחמה העיראקית אל המדינה האיראנית. פני המדינה וחברתה ובכלל זה פני הקהילה היהודית השתנו באותה עת ללא הכר ותבעו מחירים טרגיים. תהליכי האסלאמיזציה והדיכוי הפנים־מדינתיים חברו לתהליכים המלחמתיים ולדרמות האלימות בסביבה החוץ־מדינתית של איראן וחוללו זעזועים געשיים גם בזירותיה האזוריות והבינלאומיות. ללא ספק, מכלול אירועים והתפתחויות אלה התווה באיראן קו פרשת מים חדש ודרמטי.

למעשה, שינתה מהפכת ח'ומייני את מרחביו של המזרח התיכון הערבי והמוסלמי, השיעי והסוני, ובה בעת שינתה גם ישירות וגם בעקיפין את פני המפה הגלובלית בעיצומו של עידן המלחמה הקרה: שיתופי הפעולה ההדוקים – הצבאיים, האסטרטגיים־ביטחוניים, הדיפלומטיים והכלכליים – בין איראן לארצות הברית התנפצו לרסיסים; שיתופי הפעולה ההדוקים בהיבטים מרכזיים בין איראן לישראל התרסקו אף הם; יתר על כן, חשש ברית המועצות מזליגת ההשפעה האסלאמיסטית המיליטנטית אל אזוריה רוויי האוכלוסיות המוסלמיות בגבול המשותף עם איראן ועם אפגניסטאן, והדאגה שמא ייפגעו האינטרסים החיוניים למוסקבה, הניעו את הצבא הסובייטי לפלוש אל אפגניסטאן חודשים מספר לאחר עליית ח'ומייני לשלטון וכתוצאה מכך להחרפת היריבות והעימותים בין מוסקבה לוושינגטון במהלך שנות השמונים. בסופו של עשור זה הובסה ברית המועצות באפגניסטאן. תבוסה זו, לצד גורמים חשובים אחרים, האיצה את קריסתה ואת קץ העידן של המלחמה הקרה.

מיקוד תשומת הלב הבינלאומית במרחבי הפעילות האיראניים והאפגאניים הדרמטיים עודדו משטרים ערביים רודניים ולוחמניים לנצל את הנסיבות האלה (לצד מניעים פנים־מדינתיים חיוניים נוספים) ולהפעיל את צבאם מעבר לגבולות מדינתם כדי לקדם את האינטרסים החשובים להם. חשוב לציין בהקשר זה את המלחמה שיזם שליט עיראק צדאם ח'וסיין נגד איראן הח'ומייניסטית בסתיו 1980. מלחמה זו, שנמשכה כשמונה שנים, הקדירה את שמי איראן, גרמה להרס רב ולשכול נורא. תקופה זו מצאה את ביטוייה בספרות היפה בלא מעט ספרים, שנכתבו בעברית או תורגמו לעברית (ראה בהמשך) ובכלל זה בספר ***שתיקה פרסית***.

הסקירה על איראן כפי שהובאה עד כה חיונית להבנת הסיפור ***שתיקה פרסית***, שטוותה שרה אהרוני ביד אמונה תוך התכתבות עם ההתפתחויות רבות העוצמה שהיו רלוונטיות לתקופה ולאנשיה בפרק הזמן הנזכר. גיבורי הסיפור המרכזיים והמרשימים באופיים, בערכיהם ובהתנהלותם, הם בני משפחת לוי, פרי ומורד וילדיהם. לצדם מककבים גיבורי המשנה המשפחתיים והקהילתיים. כולם גם יחד מרכיבים את הפסיפס היהודי שהתקיים באותה עת באיראן. ריבוי הביטויים בפרסית ושזירתם התכופה בטקסט ובמיוחד בחלקו הראשון של הספר, מעניקים לסיפור ממד חזק של אותנטיות ושל חיבור ישיר למקומות, לדמויות רקע, לאורח חייהן היומיומי ולאירועים המעצבים בחייהם. מן הסתם, ימצאו דוברי הפרסית את פניני השפה הפרסית כמענגים.

מאמציה רבי הסכנות של משפחת לוי להימלט מאיראן והצלחתם בסופו של דבר להשלים את מסעם אל ישראל דרך כורדיסטאן הם לב הסיפור. תיאורי המסע כתובים היטב ומקרינים אמינות ומעניקים לקורא תחושה כי הוא עצמו חווה את המסע המטלטל ואת סיכוני הדרך. המסע, המעורר השתאות על נחישות החיים מחד ועל אהבת יהודי איראן לארץ מאידך, תוך ההתמודדות הקשה כל כך עם הפרידה מאיראן ומן המרחבים המשפחתיים היקרים, בונים את ***שתיקה פרסית*** ומעניקים לסיפור עוצמה רבה.

שרה אהרוני, שאך לפני כשנתיים יצא לאור ספרה הקודם ***אהבתה של גברת רוטשילד*** (פרסמה עד כה ארבעה ספרים), מתכתבת עם אירועים טראומטיים המוכרים לכל מי שעוקב אחר ההיסטוריה האיראנית מאז שהשאה חולה הסרטן נאלץ לעזוב את איראן ונקבר, בסופו של דבר, במצרים שבהנהגת אנור אלסאדאת. זה חמל על כבוד המנהיג האיראני ואיפשר לו למצוא מנוחה אחרונה בקהיר. רבים מן האירועים ובכללם הטבח המכוון של מאות איראנים בעת שצפו בבית קולנוע במהלך הקרנת סרט על השאה בקיץ 1978 ופרשת חטיפתם וכליאתם של בני הערובה האמריקאים, נסקרו במגוון של ספרים על התקופה (פרוזה ועיון בעברית וכן תרגומים). בולט ביניהם ספרו המקיף של אליעזר (גייזי) צפריר ברוך הכישרון, ***שטן גדול שטן קטן: מהפכה ומילוט באיראן***. אין הערה זו באה להמעיט מחשיבות הספר או מההנאה ממנו. מטרת הערה זו היא להעשיר את פוטנציאל הקריאה בספרים נוספים הדנים או נוגעים בסוגיות המועלות על הפרק ב***שתיקה פרסית***. זה נכון גם לשני הכרכים של היצירה ***פרספוליס***, שכתבה מרג'אן סטראפי, או ***לא בלי בתי*** מאת בטי מחמודי, או ***האסירה מטהרן*** והספר ***אחרי טהרן*** שכתבה מרינה נעמת, ואף ספרו של רון לשם ***מגילת זכויות הידה***, המתייחס לשנות התשעים ונוגע בסוגיות שהן חלק בלתי נפרד מאיראן האסלאמיסטית, כולל התייחסות לפרשת בני הערובה האמריקאים. אחדים מן הספרים האלה ואחרים שמפאת קוצר היריעה אינם מוזכרים כאן, נסקרו במהלך השנים האחרונות בידי הח"מ בעתון 77).

הספר ***שתיקה פרסית*** תורם תרומה חשובה נוספת להעשרת התיעוד בדרך הסיפורית על חיי היהודים ועל המשבר הקשה שחוו באיראן ערב המהפכה ובעקבותיה. בה בעת זוהי תרומה חשובה להיכרות נוספת עם בני הקהילה היהודית הציונית באיראן, שבחרו לעלות למדינת ישראל. ◆

יהודית רונן

שָׁוְוא שָׁקַד שומֵר

מירה מגן: *מיכאלה*, זמורה ביתן 2018, 320 עמ'

'שָׁוְוא שָׁקַד שומר' הנו המוטו, הקו המנחה והרעיון המרכזי הבא לידי ביטוי ברומן החדש של מירה מגן. מילים אלו לקוחות מתהילים פרק קכז', פסוק 1: "אִם־יְהוָה, לֹא־יִבְנֶה בַיִת -- שָׁוְא עָמְלוּ בוֹנָיו בּוֹ; אִם־יְהוָה לֹא־יִשְׁמָר־עִיר, שָׁוְא שָׁקַד שׁוֹמֵר". פירוש הפסוק: לכאורה אם אלוהים שומר, אין צורך בשומרים, אך אין זה כך. האדם, השומר, חייב לראות עצמו כשליחו ועושה דברו של האל ועליו לבצע את משימתו על פני האדמה בכפוף להשגחה האלוהית. מעין פרפראזה על "ונשמרתם מאוד לנפשותיכם", דהיינו חשיבותן של האחריות האישית והאחריות על סביבתך.

אכן, השמירה על גוניה השונים תופסת מקום מרכזי ברומן; בין אם זו אחריות אישית על חייך ובין אם זאת אחריות על הקרובים אליך, הדמויות פועלות ופעמים נכשלות לאור יסוד אישי וחברתי זה. רשימה זו מבקשת לבחון את הדינמיקה והאינטראקציה בין הנפשות הפועלות ברומן, שעליהן מוטלת אחריות רבה הן כלפי עצמן הן כלפי סביבתן.

העלילה מתרחשת כאן ועכשיו, במרחב המוכר לקורא, ואשר בו גם ההתנהלות החברתית היא גורם משפיע על חיי הפרט; וזאת בתקופה שמתאפיינת במתירנות, בשימוש נרחב באמצעים טכנולוגיים ובמידה מסוימת בשחרור האישה מכבלים חברתיים ותרבותיים.

במרכז הרומן שלוש נשים בנות משפחה אחת: אם ושתי בנותיה, השומרות זו על זו. כאשר האם, סמדר, מאושפזת במוסד לתשושי־נפש, היא נשמרת בידי בנותיה רונה ומיכאלה. לאחר שחרורה מן המוסד הן ממשיכות בכך, וגם היא שומרת עליהן כמיטב יכולתה. מיכאלה שומרת על אחותה רונה, אלכוהוליסטית בגמילה, ורונה שומרת על עצמה שמא תידרדר שוב לשתייה. בהמשך היא תשמור גם על ילדיה של אחותה. כיועצת פסיכולוגית משפחתית, שומרת מיכאלה גם על מסגרות הנישואים של מטופליה.

רונה נושאת על גופה קעקוע, ציטוט מספר קוהלת - "הֲבֵל הֲבָלִים הַכֹּל הָבֶל", ובכך מתריסה מול העולם את תפיסת עולמה. אולם מגן מאתגרת את רונה ומנסה לבחון באמצעותה אם אכן מה שנאמר בקוהלת (א' 9) - "מַה־שֶּׁהָיָה הוּא שֶׁיִּהְיֶה וּמַה־שֶּׁנַּעֲשָׂה הוּא שֶׁיֵּעָשֶׂה וְאֵין כָּל־חָדָשׁ תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ" - רלוונטי ונכון. ורונה אכן תעבור שינוי במהלך העלילה.

הרומן פותח בתיאור מערכת יחסים טעונה וסבוכה בין רונה לאמה; בעקבות התנהגותה הקיצונית של האם במהלך חזרה בתשובה, עזב האב את הבית והבנות הועברו אל דודתן. רונה היתה הילדה הפרועה ומיכאלה - הטובה והממושמעת. רונה תופסת את הידרדרותה כפועל יוצא של מעשי האם.

רונה אומרת כי היא "ריקה מרצונות ומעשים וטוב לי ככה" (עמ' 10) אולם זו אינה האמת. היא מנסה לדכא בעצמה כל רצון ומנסה לחיות ללא רגש, אולי כדי להימנע מן הכמיהה לאלכוהול או שפחד קיומי משתק אותה. אבל העלילה אינה מתפתחת לכיוון הפסימי של קהלת, ודווקא יהיה חדש תחת השמש, לא כמובן מאליו אלא כתוצאה מפעולה נחושה, מרצון ומאמונה של הפרט בכוחו.

אל הקיוסק הקטן ששכרו עבור רונה מיכאלה ובעלה, נקלע מטופל של מיכאלה, ומבקש מרונה שתשמור עבורו על ארגז ובו ספרי קודש עד שובו מן השירותים. כאשר הוא מודה לה היא עונה: "אם השם לא ישמור שווא שקד שומר" (שם); מאותו רגע ניצתת בה רונה חדשה, לא מובנת גם לה. היא הולכת בעקבותיו של האיש - דניאל, בעל חנות לממכר ספרים משומשים ומפתה אותו לקיים עמה יחסי מין בחנות, בין הספרים החדשים והישנים. רונה אינה מסוגלת להסביר לעצמה מה הם מניעיה ופשר משיכתה אל גבר נשוי, שהוא ואשתו מטופלים אצל אחותה. האם זוהי התרסה כנגד העולם של מי שנראה שאין לה ממילא מה להפסיד? נראה שהתשובה מורכבת יותר: ראשית, רונה כמהה למגע אנושי של מי שאינו מכיר אותה. שנית, רונה חדת הקליטה מבחינה באומללותו של דניאל השבוי בנישואים אומללים, מתחבא מאחורי ערימות ספרים ומצפה גם הוא להזדמנות לשבור מוסכמות, לחרוג מן הכללים: "חתול מריח חתול מקילומטרים...." היא אומרת לו (עמ' 87). רונה, שומרת הספרים, שומרת על ההיררכיה המדומה שכוננה בעולמה, ביחס שלה אל הזולת, וביחס שהיא מצפה לקבל מן הזולת.

לא כך מיכאלה, אישה יפה וסמכותית, מטופחת, עשירה, אם לארבעה, המתחזקת נישואים מוצלחים. "אחותי המושלמת" מכנה אותה רונה. מיכאלה - שומרת אחותה ואמה (היא נותנת לרונה מחסה ומשכנת אותה ביחידת דיור הצמודה לביתה, שם תשכן גם את האם, בהמשך) - שומרת בקנאות על פרטיותה ומקיימת הפרדה מוחלטת בין ביתה לבין הקליניקה. אולם כמו אותו סלע שנשבר כאשר כלב ים מתחכך בו, בשירה של דליה רביקוביץ 'גאווה', היא נשברת יום אחד באופן טוטאלי כאשר היא מתאהבת בגבר שהכירה בכנס שאליו נסעה עם בעלה. תפנית מפתיעה זו יוצרת דינמיקה חדשה: מיכאלה עוזבת את הבית ורונה נרתמת לשמור על הילדים. במיוחד היא נקשרת אל הילד הצעיר, אליקו, המחפש את קרבתה.

הדמות המעניינת ביותר בהשתנותה היא סמדר. מי שהיתה מורה לגיאוגרפיה, אישה נשואה ואם, אמורה היתה לשמור על גבולות ועל מסגרת משפחתית יציבה, אבל להט דתי שנתפסה לו גרם לפירוק המשפחה. מעשיה גבלו בטירוף ובאובדן קשר עם המציאות עד שלא היה אפשר להימנע מלאשפז אותה במוסד סגור. אולם באופן מפתיע דווקא היא, שנראה שאבדה כל תקווה לגביה, מצליחה לשקם את חייה.

היצירה מעלה שאלה נוקבת בפני הקורא בנוגע למסתרי נפש האדם ולתהפוכות גורלו. בקוהלת פרק 1 פסוק 15 נכתב: "מְעֻוָּת לֹא יוּכַל לִתְקֹן וְחֶסְרוֹן לֹא יוּכַל לְהִמָּנוֹת", אך סמדר אומרת: "ממילא כל המעוות יתקון והחיים יהיו דבש" (עמ' 235). היא מוצאת עבודה במספרה שלקוחותיה הן נשים מבוגרות מן הדיור המוגן ומוצאת שלווה. גם ההתמוטטות של מיכאלה משמשת לשיקום חייה, שיקום מוגבל, אולי פתטי, אבל שיקום שמחזיר לה מעט מן הכבוד שאבד לה.

גם מיכאלה - לאחר תקופה קשה פיזית ונפשית - שבה לביתה, ואין זה המקום לפרט. חשוב לציין כי השינויים שחלו בחייהן של סמדר ומיכאלה ישפיעו גם על רונה, והשפעה זו נרמזת בלבד כאשר רונה מסיימת דבריה במילים: "עוד הכל פתוח..." (עמ' 318). מעניינים דבריה של סמדר: "אסור להתייאש מרחמים, קצת סבלנות ואמונה והדברים מסתדרים אחד אחד..." (עמ' 316). המחברת בוחנת כאן את האמירה הזאת ואת תקפותה, והקורא מוזמן להרהר, לבחון ולשפוט; מה אנו יודעים על הזולת, על אמונתו, עמדותיו, חייו? כיצד אנו מבינים את המתרחש בחיינו ובחיי הזולת ומעל לכל, השאלה הנוקבת על מידת ההשגחה על חיינו ומעשינו.

מיכאלה היא המראָה שמגן מציבה בפני האישה של ימינו, המבקשת לתפקד באופן מושלם בכל תחומי החיים; רונה היא קורבן של מתירנות וטרנדים אופנתיים עד כדי שקיעה לתחתיות החיים וסמדר היא קורבן של אמונה עיוורת ללא הפילטרים הנחוצים. אולם הרומן משדר אופטימיות ותקווה כי יכול לתקון. ◆

אורנה מונדשיין

סיפור מסע בין התפעלות לזרות

יחזקאל נפשי: *פני עצמי ג'*, עמדה 2018, 298 עמ'

החלק השלישי החותם את הטרילוגיה הביוגרפית של יחזקאל נפשי, יפה כמו קודמיו, ומשכנע בכך שמי שנודע כמשורר, הוא לא פחות מכך, ואולי אף יותר, סופר. זהו מסע נפשי של אדם המתוודע לעצמו ולעולם מתוך התבוננות אמפתית אבל גם רחוקה במידת מה, התבוננות המייצרת הזרה. הזרה היא נשמת אפה של האמנות – הדרך לספר סיפור ישן באופן חדש, להתבונן מחדש בעולם המוכר לכאורה. מדי פעם נסחפת הכתיבה לגרנדיוזיות, אבל ככלל מתוארת כאן דווקא השלת האני הנרקיסיסטי בתוך ההוויה הגדולה של הקיום, שממנה מתפעל הסופר שוב ושוב, בשלושת חלקי הטרילוגיה.

החלק הראשון של הטרילוגיה עסק בהתבגרות, והשני, אולי הטוב מבין השלושה – במחלה, אשפוז וניתוחים. הנוכחי עניינו מסעות ברחבי העולם, ומפגשים עם דמויות ועם נופים.

נפשי כתב ממואר אפי, המשלב רומן חניכה וסיפור מסע, כמו גם רומן וידויי בנוסח ***יומני הלילה*** הנפלאים של יותם ראובני. לשניהם זיקה לסיפורי הקדושים הנוצרים, ולאמונה בחיפוש יופי וגאולה דרך הביבים, תוך ראיית האמנות כתחליף פוטנציאלי לאמונה באל. מקור השפעה נוסף, והדבר כבר נידון לא מעט, הוא פנחס שדה. אבל בעוד שבשירים נראה שמדובר בהשפעת יתר, לא כך בפרוזה. ובכל מקרה, הטרילוגיה של נפשי אינה ממציאה את הגלגל, אלא פשוט כתובה היטב, ומשקפת תמצית של נשמה שהולכת לאיבוד מתוך חיפוש. כך למשל במסע בהודו, נרטיב המשקף לכאורה צעירים ישראלים רבים, הסופר אינו מתיימר כלל לשקף את המסעות הישראליים, אלא להציג את אפשרויות היחיד ואת עולמו הרוחני.

הזיקה לעולם המיסטי ולהגות מאפשרת לפרוזה הממוארית, הווידויית, להתרומם מעל הסיפורים הנרטיביים של הפרוזה הריאליסטית ככלל וזו הישראלית בפרט, הנתונה במשבר עמוק. אחרי שיאי אמנות 'זרם התודעה' במחצית הראשונה של המאה העשרים, כשהתרחש הפירוק של ההוויה למרכיביה תוך שיקוף מחשבות האדם בפרטנות כמעט מדעית, ספק אם אפשר לחזור לסיפור נרטיבי שגרתי. כאלה ממשיכים להיכתב, ולהיקרא, אבל הסופרים הגדולים של ימינו, יהיו אלה מישל וולבק, ג'ונתן פרנזן או אחרים, אינם מגיעים להישגיהם של תומאס מאן, נבוֹקוב או פוקנר. ואילו הסופר הבולט של תקופתנו, קרל־אובה קנאוסגארד הנפלא, כותב פרוזה וידויית ביוגרפית, שהיא אולי היחידה המתאימה עדיין לימינו, ימי הסלפי, ובתנאי שתהיה בה מורכבות ספרותית.

נוסף להתדלדלות הרוח בעידן הדיגיטלי, ישנה גם סיבה אסתטית לדעיכת הפרוזה כאמנות בימינו; בעידן שבו הקולנוע העלילתי, והתיעודי בפרט, מיטיב לשקף את המציאות, מי צריך רומנים שיספרו סיפור? לפיכך, להבנתי, הפרוזה הטובה ביותר שיכולה להיכתב כיום היא בסגנון הממואר – וידויים ביוגרפיים המאורגנים סביב תֵמה נרטיבית או רוחנית כלשהי.

כתיבה בסגנון הווידויי ביוגרפי היא קלה לכאורה – אדם מספר את קורותיו. אלא שהקלות היא פח יקוש, והגלישה ליומניות מהירה וממאירה. בכתיבה זו יש להתרחק מהאני הביוגרפי ולהפוך אותו לדמות, ובו זמנית לשמור על קרבה אינטימית. נדרשת מידה מסוימת של נרקיסיזם כדי לכתוב מאות עמודים ביוגרפיים, אבל כשהאני הווידויי נהפך לקולקטיבי, נוצרת אינטימיות של קול דובר, שכבר כמעט שאינה מתרחשת בפרוזה עלילתית של ימינו.

אז הטרילוגיה של נפשי, המונה בסך הכל למעלה מאלף עמודים, אולי אינה מכילת כל כאפוסים האישיים של ראובני, אבל ברגעים שבהם הסופר מתבונן בקיום מתוך זיקה לפרטי הסיפור שגולל קודם, היא מגיעה לעומקים של ממש. אלה רגעי תמצית אנושית מתפעלת מההוויה, מתוך הכרה בדלות המצב הקיומי של האדם בעולם, שהוא רב משמעות וחסר פשר בו זמנית.

בביצה הספרותית הישראלית, דמותו של נפשי כמשורר הדוחף במידת מה את דימויו העצמי לכדי מיתוס, עוררה לעתים רתיעה מסוימת. ואילו מבחינת הקהל הרחב של פרוזה בעברית, ספרות עמוקה אינה רלוונטית במיוחד, וההוצאה לאור של טרילוגיה רבת היקף שכזאת היא עול המוטל בדרך כלל על כתפי הסופר, הנאלץ למצער לפנות לגיוס המונים כדי להוציא את אמנותו לאור, וזאת שנים אחרי סיום הכתיבה שהיא מאמץ גדול כשלעצמו. ואף שלדעתי היה אפשר לקצץ לא מעט בטקסט, יש כאן הישג ודאי, שכן הטרילוגיה כתובה בכישרון, ובדחיפות של מי שהגיע לקצה בדידותו וחייב לספר את סיפורו או למות.

כאמור, אחרי שנות מחלה וניתוחים, ובגוף משוקם, מחליט המחבר לפצות את עצמו על הזמן האבוד ויוצא אל העולם הרחב כמי שנולד מחדש. רגעי הסיפֵר הטובים של נפשי הם כשמתרחשת תנועה מהירה ועדינה בין הרהורים מטאפיזיים לתיאורים קונקרטיים של רגעים קטנים המתוארים ברוחב יריעה.

העומק נוצר כתוצאה מהחיכוך בין הארצי, למשל בדמות שכן מעצבן לטיסה, בעת שהדובר ממריא לראשונה בחייו לארץ זרה, לבין ההתפעמות. כך נפשי אינו חושש לתאר את הברנש: "במשך שעה תמימה ניסה לקשור עימי שיחה, בתוקפנות ממש... היה במראהו מן המגוחך והעלוב", ומיד אחר כך נצרף תיאור מעורר הזדהות: "היה בדמותו משהו מוחשי מאוד של עגמומיות". הדובר כמה להתבודדות, נזירות, שהות רומנטית בטבע, ועם זאת הוא חבר לכל מה שאנושי. ואחרי הסיפור האנושי המוכר על השכן הטרחן לטיסה, מופיע תיאור שבבסיסו הזרה – אדם הטס בפעם הראשונה לארץ זרה:

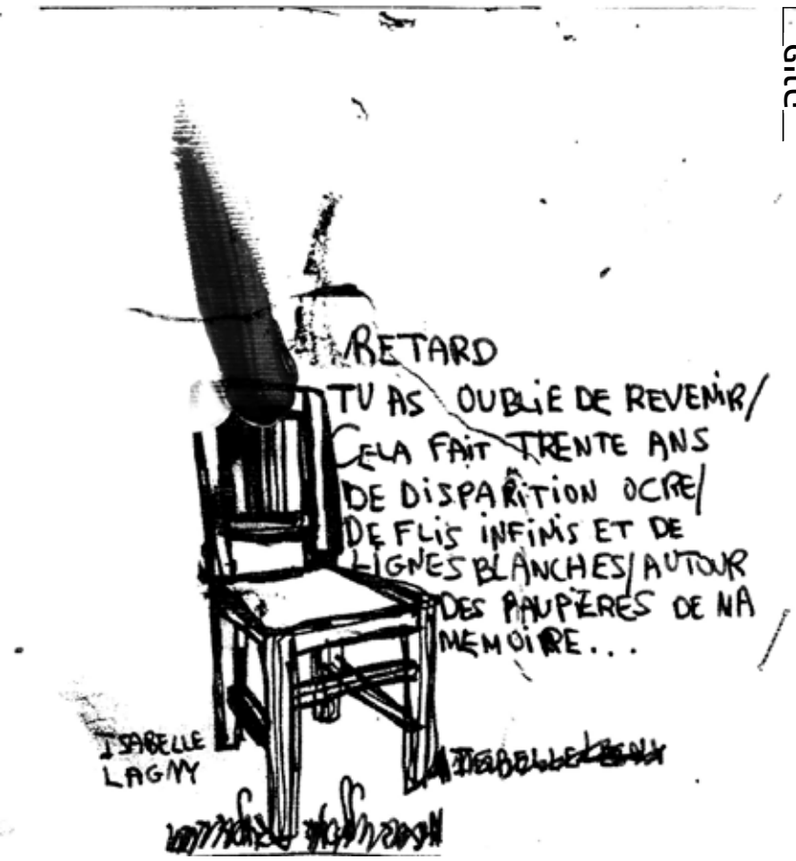
"אני אך זוכר את תאוצתו הפתאומית של המטוס, את התנופה הכבירה שאחזה בגוף המתכתי באופן הזה אשר גרמה ליסודותיו לרטוט תחתיי ולגופי להימשך אחת לאחור. רגעים אחדים לאחר מכן, אני וכל תכולת האנוש אשר במטוס כבר שהינו באוויר, מרחפים על פני הגבול שבין שמיים לארץ במימד שהוא נטול זמן... התבוננתי בכל אשר סביב לי וחשתי לרגעים כי ניתנה לי הזדמנות ללפות את האופק בין כפות ידיי וללוכדו ממש. יש דבר מה מנחם בריקנותם של השמים, דבר מה המטיל מורא על הלב..."

ואכן, הַמְרָאָה היא מצב של אין מקום, על התקווה והפחד הקיימים בה. ההתבוננות מלמעלה מאפשרת להזות את העולם כהרמוני: "בעוד שצפיתי באנשים הזעירים ממעל, בבתים הקטנים ובקוטג'ים הבודדים... המילה היחידה שעלתה בדעתי היתה הרמוניה". זאת התבוננות של מי שאוהב בני אדם, אבל מהיותו מודע לפגמיהם הוא גם מבקש להתרחק מהם.

עמדת המתבודד הרומנטי, מהולה לעתים בהתנשאות מסוימת. למשל, בעקבות חלום מסויט הוא כותב – "לחלום זה פירושים רבים אשר עליהם הרהרתי במהלך הזמן ואשר מן הבחינה העיונית, לי הנחות רבות לגביו. אך איני רוצה לבארם כאן ולא ארחיב עליהם את הדעת". כאן נפשי אינו הופך לדובר, כלומר לא נוצר המרחק הנתבע בין האדם הקרוב אצל עצמו באופן טבעי לבין הדמות המתוארת. אבל רבים יותר התיאורים היפים, או אבחנות כמו האמת הפשוטה המבוטאת כך: "מה שעוד למדתי, הוא שכוח המקום על האדם דל. זאת אומרת, שתחושת הקסם אינה מיטיבה לשרוד למשך עת ממושכת, וכל אשר מזהיר בעיניי ונראה כבעל יכולת כישוף מהפנט, נמוג לאחר איזה זמן...." עצוב, אבל נכון.

איזבל לאגני

מצרפתית: רותם עטר



איחור

שָׁכַחְתָּ לַחֲזוֹר
שְׁלוֹשִׁים שָׁנוֹת הֶעָלְמוּת צָהַבְהַבָּה
אֵינְסְפּוֹר קְמָטִים וְקַוִּים לְבָנִים דָּהוּ כְּבָר
סְבִיב עַפְעַפֵּי הַזִּכָּרוֹן שֶׁלִּי

גֵּרַדְתִּי אֶת קַרְקָעִית הַנָּהָר לִפְנֵי שֶׁעָזַבְתִּי אוֹתְךָ
וְאָצַרְתִּי אוֹתָהּ עָמֹק בְּכִיסֵי הַיַּלְדָּה שֶׁהָיִיתִי
יַחַד עִם עֶפְרוֹנוֹת בִּצְבָעִים חֲדָשִׁים
וְשִׁנַּי חָלָב

מָנִיתִי אֶת מִסְפַּר הַפְּעָמִים שֶׁנִּשַּׁקְתָּ אוֹתִי
וְאַחַר כָּךְ קִפַּלְתִּי אֵין קֵץ אֲנִיּוֹת
עִם אוֹתוֹ הַדַּף
בְּצִפִּיָּה לְשׁוּבְךָ חֲסַר הַתַּקָּנָה.

איזבל לאגני מחזירה לשעון השירה את מחוגי הרומנטיקה. הציפייה מתקתקת במחוג הגדול והייאוש במחוג הקטן. הזמן לא הכרחי. הצרפתים אלופים בזה. מרסל פרוסט כבר הלך אבוד בעקבותיו, אנטואן דה סנט אקזופרי ביקש שנכתוב לו כשנהיה מעבר לקשת בענן, ואפילו בודלר התכתב איתו ב"יין הנאהבים". איזבל לאגני מגרדת את קרקעית הנהר ומגלה שהציפייה היא אוקיינוס.

רוני סומק

החלק העוסק בהודו הוא לבו של הספר, והוא גם הטוב שבו. אחרי שהות של כמה חודשים בכפר נידח והתאוששות משנים של מחלה, נוכח הדובר כמה טוב להוות מבלי לכתוב ולתעד. החמלה והמרחק מהמין האנושי מגולמים בקטע הנאה הבא:

"פשוט נעלמתי כליל. נמוגתי מן המציאות. ואולם, עם זאת, באופן מתמיה, ככל שהייתי קרב יותר אל הטבע וחי בקרבו, כך גם גברה חמלתי אל האנוש... דווקא פה, הרחק מן ההמון, בהיותי חלק מן אותה הרמוניה, זו אשר הייתה מתקיימת... הרבה טרם בואי לעולם הזה ואשר תתקיים הרבה אחרי לכתי, חשתי כי ליבי נכמר ויוצא אל אומת האדם... ומאידך, בשעות הלילה, בעוד מאור הכוכבים מציף היה את הרצועה הזעירה, חשתי כי אולי אני הוא זה אשר טועה ואובד מן המסלול הנכון, בהרגישי זר בקרבם. אולם, חשתי מאושר, שלם במידת מה".

דלותו של הדובר, שבשהותו בהודו מגיע למצב של רעב, מונעת מהמסע להפוך לטיול בורגני. כדי לקושש מעט אוכל, הגיבור מפתח שיטה: הוא מעשן בבתי אוכל ומשוחח עם יושביו, ומקבל אישור לסיים את האוכל שנותר בצלחתם.

מוצא ממשי יותר מהעוני נמצא בדמותו של יניב [שם בדוי], ישראלי שחי בהודו, בעל מלון מקומי, מין גנגסטר ואיש כספים. אותו ברין פורש חסותו על נפשי, שמארגן עבורו מסיבות ענק המכניסות כסף רב. מדובר בטיפוס אכזר [שיירצח בהמשך] המתואר באופן שמעלה על דעתי את קורץ, גיבור 'לב המאפליה' לקונראד, הזר שהפך למלך בארץ "פרימיטיבית". נפשי מצליח לתאר את הדמות בחמלה, תוך שהוא מודע להיותו ברין ופושע. מורכבות התיאור נובעת גם מכך שהמשורר, החי בעולם הרוח, מגלה בעצמו יכולת מעשית, בדמות יוזמה מפתיעה שתכניס ממון לקופתו של עבריין, אבל תאפשר גם למטייל הבודד לשרוד ולהמשיך במסעו.

אז יש סיפור, אבל העיקר הוא כאמור תיאורי ההתפעמות מהקיום, בתוספת הזרה של מי שמתפעל ונבוך בו זמנית מהעולם, ברגעים שבהם הוא מצליח לבטל את האני:

"בלב סבכי היערות הללו, בצמחייה הדשנה, הצפופה, בג'ונגל עתיר המימדים הזה, הכה עצום, מתקיימת הרמוניית חיים שלמה אשר איש אינו משגיח בה או יודע אודותיה דבר. חיים סמויים מן העין התנהלו כאן עוד למן ראשית העידנים כולם, טרם פסע כלל האדם הראשון על הארץ. בהם אין ולא כלום, אף לא זיקה קלושה להוויתו המטריאליסטית של האנוש, זו אשר אין בה דעת כלל, אלא אך עוגמה, נוכח היופי השלו הזה".

מדובר בטרילוגיה למיטיבי קריאה. ולו בגלל שמדי כמה עמודים העלילה נעצרת בצדי הדרך להרהורים קיומיים על בדידות הנשמה והקיום. לפעמים אלה מכילים יופי רב, והם מיטבו של הספר, ולפעמים הם מעט בנאליים. אבל ככלל מדובר בספרות עמוקה, בעידן שטחי ונעדר קשב למסעות נשמה. מי שמחפש כאלה, ימצא עצמו בטרילוגיה זו. ◆

יובל גלעד

הצחוק שנשאר

יעל נאמן: *היה היתה*, אחוזת בית 2018, 256 עמ'

כמו החיוך שנשאר לאחר שחתול הצ'שייר נעלם ב*אליס בארץ הפלאות*, כך הצחוק של פזית פיין ממשיך להדהד גם אחרי מותה אצל האנשים שהכירו אותה. את הצחוק הייחודי הזה פגשה באקראי למשך כמה דקות הסופרת יעל נאמן כשביקרה אצל שכנה של פזית, והוא משך אותה להתחקות אחרי דמותה ולכתוב את סיפור חייה.

פזית פיין גדלה כבת יחידה בבית של ניצולי שואה בשכונת מִפְדֶּה בחולון. היא למדה ספרות אנגלית באוניברסיטה, עבדה כעורכת ומתרגמת וגרה לבד בשתי דירות בתל־אביב. היא עישנה בשרשרת, אכלה מגוון מצומצם ומוקפד של מאכלים, צחקה בקול רם, גידלה חתולים ומתה מסרטן בשנת 2002 בגיל חמישים ושש. בתוך קווי המתאר האלה נבנית דמותה המורכבת, המושכת, ומלאת הניגודים של אישה אינטלקטואלית שחיתה בין פנטזיה למציאות, בין העבר להווה, אשת מילים טוטאלית שהתקשתה לקבל את היחסיות והמורכבות בעולם. פזית לא התאימה לסדרי החברה המקובלים וחיתה בצל, מסוג האנשים שבדרך כלל לא כותבים עליהם ספר אלא אם שוקדים להיכנס ולגלות את השכבות העמוקות והנסתרות של חייהם כפי שנעשה בספר זה. דווקא בשל העדר הזוהר והסחות הדעת, דמותה מאפשרת לצלול אל גוניו העוצמתיים של עולם פנימי גועש וקפוא של אישה שמעבר לסיפורה האישי מייצגת גם את הדור שגדל כאן מיד אחרי מלחמת העולם השנייה.

הספר מורכב משיחות של יעל נאמן עם חברים ובני משפחה שהכירו את פזית מקרוב בתקופות שונות בחייה. אנשים אלה מתארים לפרטי פרטים את מערכת היחסים שלהם איתה, שלרוב היתה מורכבת, אינטנסיבית ועמוקה, וידעה עליות וירידות. יחד עם הסופרת הם מרכיבים את הפאזל המרתק של דמותה, פאזל שבמרכזו אין תמונה דו ממדית אחת כיאה לפזית שגזרה את ראשה מצילומים בהם הופיעה כדי לא להותיר זכר להיותה בעולם או כדי להותיר זכר שבמרכזו חור גדול.

יעל נאמן מקשיבה לעדויות בתשומת לב ובפתיחות. הקולות השונים עוברים דרך פילטר כתיבה נקי ומדוד ויוצרים שטף ריאליסטי שבו נשזרים יחד פרטים גדולים וקטנים על חייה של פזית. הטון המאופק של הספר מכיל את מורכבותה של פזית, נע בחופשיות בין התהומות לגבהים של חייה ותורם לתחושת ההכרות האינטימית איתה.

הרבה מהראיונות בספר הם עם אנשים שגדלו יחד עם פזית באותה שכונה בחולון. באמצעות הסיפורים שלהם על הילדות שלה אפשר לחוש את הפרטים הדקים של הכובד, החשכה והניכור בבית הקטן שבו גדלה פזית מיד אחרי המלחמה הרבה יותר מאשר על ידי כותרות גדולות ומספרים מצמררים. האימא גדולת הגוף והמתעוורת, האבא המאיים והאלגנטי, המשטר הקפדני בבית, והילדה היחידה שנולדה כסילביה במחנה עקורים בגרמניה ב־1947, נהפכה לפזית בחולון של שנות החמישים וגדלה בחור הפעור בין שם לכאן. גם שאר בני המחזור שלה בשכונה גדלו בבתים של הורים ששרדו את המלחמה ויחד הם היו קבוצה פעילה ומגובשת של ילדים ואנשים יצירתיים ותאבי חיים, שזינקו קדימה לתוך ההתלהבות של החיים בישראל הצעירה, כשרבים מהם הותירו את חותמם על חיי הרוח בארץ.

פזית היתה תמיד מוקפת באנשים, בעיקר נשים, שנמשכו לחוכמה, להומור ולראיית העולם שלה. הפגישות איתה היו ארוכות ואינטימיות, לא היה בהן סמול־טוק והן תובלו בפרצי הצחוק המעושן והבלתי נשלט. פזית לא הפגישה בין אנשים, כל אחת מהחברויות עמדה בפני עצמה, רובן כללו עזרה וערבות הדדית אך לא יכלו לעזור לה לחוש פחות בודדה בעולם. אנשים אהבו, העריכו ואכזבו אותה ללא הרף, היא רקדה איתם ריקוד תמידי של קירבה והדיפה, הופיעה ונעלמה, ונידונה לחיי בדידות אף שחיפשה ללא שובע חום ואהבה חסרי גבולות. היא – שהכירה לאנשים את פסגות היצירה הספרותית שבה עסקה – לא יכלה להכניס יופי ואסתטיקה חומריים אליה הביתה.

לאחר שחלתה בסרטן המיתה את חתולתה מושמוש כדי שלא תישאר לבד בעולם, למרות שהיא עצמה מתה רק כמה שנים לאחר מכן. אחר כך היא גידלה חתולה בשם חלונה, שחיתה על אדן החלון בין פנים הבית לחצר, כדי שתשרוד בחוץ ופזית תוכל עדיין לשלוח יד מהמיטה כדי להאכיל וללטף אותה.

בספר מתואר גם התהליך שחוותה הסופרת, אשר הניע אותה להתחקות אחר קורות חייה של פזית ולכתוב אותם, כשבחלק מהתחנות שבהן עברה פזית היא עברה בעצמה. ברקע נמצא כל הזמן הקונפליקט של פרסום ספר על אישה שביקשה להיעלם מהעולם מבלי להותיר עקבות, שבחרה לתרום את גופתה למדע ולמחוק את כל מה שכתבה, כולל מחיקה קפדנית בטיפקס של ההערות שנכתבו על דפי ספרים שפיזרה לפני מותה. יעל נאמן מקשיבה בתשומת לב לסיפורים של האנשים שעליהם השאירה פזית את חותמה המיוחד וכותבת אותם, כי פזית אמנם נעלמה אבל הזיכרון על אודותיה שייך למי שנשאר.

לצד הרשתות החברתיות הפעילות כיום, *היה היתה* הוא ספר על אישה אמיתית, חסרת תמונת פרופיל אך בעלת שכבות ורבדים עמוקים ודחוסים שחיתה כאן. העניין בסיפור חייה נובע דווקא מהיותה לכאורה אישה "רגילה", שיכולה להיות השכנה בדירה ליד או זאת שחולפים על פניה ברחוב מבלי לסובב את הראש. בנוסף לכך הספר מעורר גם שאלות רחבות יותר על החיים הנוגעות במילים "הנה האדם", כשם אחד הספרים שמוזכר בספר בהקשר לחייה של פזית.

◆

שירז קליר

ארז שחר

*

לְכָל תַּלְמִיד יֵשׁ שֵׁם
שֶׁמּוֹרֵהוּ לָמַד
וְשֶׁמּוֹרֵהוּ עוֹד לֹא לָמַד
לְכָל תַּלְמִיד יֵשׁ שֵׁם
שֶׁמּוֹרֵהוּ יִלְמַד
וְשֶׁמּוֹרֵהוּ כְּבָר לֹא יִלְמַד
לְכָל תַּלְמִיד יֵשׁ שֵׁם
שֶׁבִּזְכוּת מוֹרֵהוּ יִשְׁתַּנֶּה
וְשֶׁבְּגִלְל מוֹרֵהוּ יְשַׁמֵּר
לְכָל תַּלְמִיד יֵשׁ שֵׁם
שֶׁנָּתַן לְמוֹרֵהוּ

וּמוֹרֵהוּ חוֹרֵט אוֹתוֹ
עַל עוֹרוֹ כְּקַעֲקוּעַ

וּמְגָרֵד אוֹתוֹ כַּאֲבַעְבּוּעוֹת מִמַּצְפּוּנוֹ

אילן ברקוביץ׳

האדם הבוכה

בעקבות העברת שגרירות ארה״ב לירושלים,
טקס הפתיחה ומאורעות הדמים ברצועת עזה

א.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
עָמַד בַּמִּקְלַחַת
וּבָכָה
וְכָל צַעַר הָעוֹלָם
נִשָּׂא עַל כְּתֵפוֹ.

ב.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
נָם לִישׁוֹן.
הוּא חָשַׁב לְכַסּוֹת אֶת עַצְמוֹ
בֶּחָסוּת הַחֲלוֹם
אַךְ בַּחֲלוֹף הַחֲלוֹם הוּא קָם
וַעֲדַיִן הַצַּעַר שָׁלַט בָּעוֹלָם.

ג.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
כָּתַב שִׁירָה בִּדְמוּת יַלְדָּה יָפָה,
שִׁירָה בִּדְמוּת אֲהוּבָתוֹ,
שִׁירָה בִּדְמוּת נְשִׁיקָתָה.

ד.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
חָרַג מִגְּבוּלוֹת הַמֶּתֶר
וְקָרְאוּ לוֹ שַׁקְרָן
וְקָרְאוּ לוֹ חֶלְאָה,
דּוּ־פַּרְצוּפִי, וְכָל זֹאת בִּגְלַל
שֶׁלֹּא הִסְכִּים לְשַׂחֵק אֶת הַמִּשְׂחָק
שֶׁל הָאֲנָשִׁים הַמְּחַיְּכִים
אֶת הַחִיּוּךְ הַמְּזֻיָּף,
זֶה שֶׁמַּסְתִּיר אֶת הָאֱמֶת,
זֶה שֶׁמְּכַסֶּה עַל הַשֶּׁקֶר,
זֶה שֶׁמְּתַחְמֵן, שֶׁמְּפַתֶּה,
שֶׁמַּצְמִיחַ קַרְנַיִם. אַךְ הָאָדָם
הַבּוֹכֶה צָלַח אֶת הָעוֹלָם עִם
לְבָבוֹת שֶׁל אֱמֶת בָּעֵינַיִם
וְעַל כֵּן הוּא בָּכָה, כִּי הָעוֹלָם הָיָה עִוֵּר
לָאֱמֶת וְכָל כָּךְ טָעָה.

ה.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה יָדַע גַּם לְחַיֵּךְ,
חִיּוּךְ כְּפֶרַח, חִיּוּךְ וָפֶרַח,
אַךְ פֶּרַח הַחִיּוּךְ הָיָה לְאֶפְשָׁרוּת שֶׁטֶרֶם נָסְתָּה,
לֹא מִלְחָמָה כִּי אִם פְּרִיחָה
לֹא הַשְׁמָדָה כִּי אִם הַפְרָחָה
לֹא הַפְצָצָה כִּי אִם הַפְצָה
שֶׁל אוֹר יְקָרוֹת,
אַךְ לֹא אֵלּוּ הָיוּ הַמְּאֹרָעוֹת.

ו.
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
הוּא לֹא נִשִּׂיא הַמְּדִינָה
עוֹמְדוֹת הָיוּ רַגְלֵינוּ
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
הוּא לֹא רֹאשׁ הַמֶּמְשָׁלָה
וַואט אֶה גְּלוֹרִיֵּיס דֵּיי, רִימֶמְבֶּר דִּיס מוֹמֶנְט
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
הוּא לֹא דּוֹנָלְד טְרַאמְפּ
ג׳רוּסָלֶם אִיז דֶה קַפִּיטָל סִיטִי אוֹף אִזְרָהֶל
הָאָדָם הַבּוֹכֶה
הוּא אֲנִי
וְהַדָּם הַנִּשְׁפָּךְ עַל הַגָּדֵר
הוּא גַּם שֶׁלִּי.

נתקלתי בשיר רב יופי | אפרת מישורי

נועה שקרג׳י

*

אֲנִי פּוֹתַחַת אֶת הַפֶּה
מוֹתַחַת עָלָיו קִיר אָקוּסְטִי
הָעִנְבָּל שׁוֹט לַח הַמַּכֶּה
בְּלֵעַ אָפֵל
אֶת מָה שֶׁרוֹצֶה לְהֵאָמֵר
זֵעַת הַמַּאֲמָץ הַזֶּה דְּמָעוֹת.

מתוך *חותמת חום*, הקיבוץ המאוחד 2017

פעם כתבתי שהמילים מפריעות לי לדבר. במוזיקה וגם בשירה, הצלילים/המילים אינם מתקיימים בלי הרווחים השותקים ביניהם. אקט הדיבור מזוהה בדרך כלל עם פתיחת הפה. מוכר לנו הביטוי "סופסוף היא פתחה את הפה ודיברה את אשר על לבה", אך בשיר הקצר הזה פתיחת הפה מרוקנת ממשמעויותיה וחוזרת להיות פעולה פיזית גרידא, שמקדימה את הנאמר מבלי שיגיע לכדי אמירה. במקום שיתרחש הפורקן המיוחל של ביטוי פנימי באמצעות דיבור, מתואר בשיר רק התהליך הפיזי של מנגנון הפקת הדיבור. תוצאתו, דווקא מעידה על אוזלת היד של השפה לתאר את החוויה. באורח אבסורדי, השיר מבטא במילים מצב של אי־אפשרות לבטא במילים. "מה שרוצה להיאמר" נעצר על הסף, נבלם ב"שוט הלח של הענבל", ומה שמופק מ"זיעת המאמץ" הזה? "דמעות"? איך כותבים אותן אם לא כך?

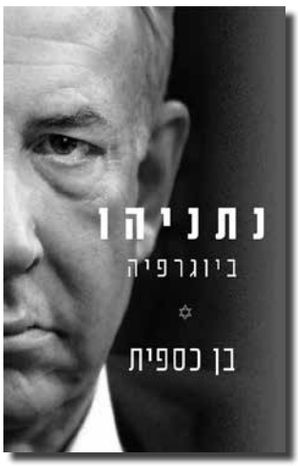
"שונאים, סיפור אהבה"

בן כספית: *נתניהו ביוגרפיה*, ידיעות ספרים 2018, 421 עמ'

"תגיד," שואל אריה אלדד את בן כספית בריאיון (לשניים תוכנית אקטואליה משותפת ברדיו 103) "ממתי אתה שונא את נתניהו?" וכספית עונה לו, "קח מספר, תעמוד בתור עם השאלה הזו. זו השאלה שאני שומע הכי הרבה בשנים האחרונות. לא, אני לא שונא את נתניהו. שנאה היא לא המילה המתאימה כאן. אני גם לא רוצה להשתמש במילה מתעב, כי היא חזקה מדי. לא, אני גם לא אוהב אותו. ויש בו הרבה דברים שאני מעריך, אבל אני קודם כל מפחד מנתניהו. אני עוקב אחריו מקרוב ורואה את מה שהוא עושה, וחושב שהוא עושה לנו כבני אדם, כחברה, כעם, דברים שיהיה קשה מאוד לתקן בעתיד." וכהצהרתו, יחסו של כספית נע לאורך ספרו החדש בין תיעוב (הגם שאין הוא מודה בו), ומנגד לפחד מפני אישיותו ומהיבטים רבים בפועלו. תיעוב ופחד הם רגש. וזאת, כמדומה נקודת המוצא של כספית, כמתבטא כבר בעיצוב כריכת הספר. זהו טיזר חזק: הדיוקן העז של נתניהו מרוח על הכריכה הקדמית, חצוי באמצע; גבתו סתורה, עינו עין נץ המישירה מבט, פיו מעוות בחיוך מריר והצלקת המשסעת את שפתו בולטת עד כיעור. אולי ככה נראה איש מסוכן. ונקודה מעניינת: במציאות, הצלקת נמצאת בצד ימין בפניו של נתניהו ומכיוון שבתמונה בכריכה הצלקת נמצאת בצד ימין נראה שהאיש מביט בך דרך מראָה. אין לי מושג אם כספית כיוון לתחכום רעיוני כזה, אבל העובדה היא שבפועל נתניהו מתבונן בתמונה הזאת בעצמו, ואנחנו בעצם מציצים בו. נרקיסיזם? היבריס? תחכום יתר? אולי.

ביוגרפיה מעצם הגדרתה היא איור דיוקנו המורכב של אדם, המעוגן בִּזמן ובְּמקום; היא השיח בינו לבין מקומו וזמנו, ואי־אפשר לנתק את אחת הצלעות האלה מבלי להחסיר היבט מהותי: הנקודה המכרעת שבה מתבררות השפעותיהם של האירועים ההיסטוריים עליו, והשפעותיו־שלו עליהם. אולי יש בעיה אינהרנטית בכתיבת ביוגרפיה של אדם חי, בוודאי של ראש ממשלה מכהן, בגלל קוצר הראות ההיסטורי. החיכוך בין מה שרואים מכאן ובין מה שיום אחד ייראה ממרחק הזמן ודרך מחקרים היסטוריים מגובים במקורות ובמראי מקום, הוא משקלו של הספר הזה, שיש בו הרבה עניין אך כאמור, גם כמה פגמים.

מכיוון שאנחנו, כולנו, "נושמים" נתניהו מאז שנות השמונים – שומעים את נאומיו, קוראים עליו (ועל משפחתו) ללא הרף ובאחרונה גם מתעדכנים בחשדות נגדו; ומפני שיש לו השפעה כה מכרעת על חיינו, השאלה המתבקשת במהלך הקריאה היא מה בעצם אנחנו – ש'מכירים' את נתניהו לכאורה מקרוב למדים ממנה על האיש והמדינאי ממרחק מדוד – עליו ועל ההידוד בינו לבין זמננו ומקומנו? האם נוכל ללמוד מהספר על "האמת", יחסית ככל שתהיה? האם המחבר מצליח לצמצם את הפער בין ההיכרות שאנחנו מכירים את נשוא הביוגרפיה – דרך התקשורת מצד אחד ודרך התעמולה והיִחצון מלשכת ראש הממשלה מצד אחר – לבין היכרות מתְווכת פחות? היכרות כזאת, "מתְווכת פחות", אמורה לספק לנו זוויות ראייה ואבחנות חדשות. למרבה האירוניה, ההיכרות של כספית מתְווכת אף היא על ידי צד שלישי, מקורות עלומים ברובם.



כספית העיתונאי אינו מכיר את בנימין נתניהו היכרות אינטימית כבן משפחה למשל, אף לא היכרות מרוחקת דיה, כשל היסטוריון.

כבר עמדו על כך שהספר חסר רשימת מקורות והערות שוליים. זו אינה דרישה בעלמא. ומפני שבן כספית מכיר את בנימין נתניהו בתיווכם של השקפות עולמו־הוא, ניסיונו האישי העיתונאי, ומקורותיו – יש משמעות גדולה לשאלת השקיפות והבהירות, בוודאי לדיוק. נכון, הכל יודעים שמוראם של בני הזוג גדול ורבים מהתורמים למידע ולאבחנות המובאות בספר – חלקן מהותיות לפועלו של נתניהו וחלקן מהותיות לאישיותו ולאישיות אשתו שרה – הסכימו לדבר רק בעילום זהותם. היעדר המקורות מעיב על היכולת להתדיין עם הכתוב ועם מידת האותנטיות שלו מעבר לַ"התרשמות" האישית או הידע הנצבר של המחבר ממקורותיו החסויים, ואמונתו באמינותם.

כך או אחרת, הספר מעניין ביותר – גם ברמת ההבנה של תהליכי קבלת ההחלטות של ראש הממשלה הוותיק וגם ברמת המציצנות. אי־אפשר להישאר אדישים לדמותו של בנימין נתניהו – או שמתעבים אותו או שמעריצים אותו. כאמור, יחסו של המחבר עצמו הוא אמביוולנטי, ועובר אבולוציה ככל שמתקדמת מסכת חייו של נתניהו האיש הפרטי (כמתואר גם ב*נתניהו: הדרך אל הכוח*, ספרם הקודם של בן כספית ואילן כפיר מ־1997) לעֶבר עיצובו כדמות הציבורית והפוליטית שאנו מכירים כיום: מהחלק הראשון בביוגרפיה המתארת את ילדותו, נעוריו ובחרותו של נתניהו בישראל ובארה"ב עולה כמעט הערצה, אפילו צביטת נוסטלגיה תקופתית, בוודאי אמפתיה לילד ולנער שגדל במשפחה שבה האב ההיסטוריון זעף ומסתגר, והאם קשוחה ומכה ומקדישה את חייה לבן זוגה יותר מאשר לשלושת בניה; אמפתיה לבנימין הילד שחווה חשֵׁך רגשי ועקירה משורשיו; שהיה לו בית מת וחיים חברתיים סוערים בחוץ, בירושלים של ראשית שנות השישים, וכשעבר עם הוריו לארה"ב נהנה מהעולם החדש אך לא חדל להתגעגע לחייו הישראליים, בירושלים. אי־אפשר להתכחש לכריזמה שלו ("רוק סטאר שצריך את הקהל המריע", כלשון כספית) ולסקס אפיל (בוודאי כשהיה צעיר בעל בלורית, יוצא סיירת מטכ"ל, אפוף בהילה המתחייבת). אחר כך מתבלטת ההתנגדות הפנימית שכספית פיתח כלפי האיש. אבל לא מידת האובייקטיביות היא הדיון הנוגע לְביוגרפיה באשר היא, מפני שהתשובה ברורה, אלא עד כמה מצליח מחברה לשפוך אור על שורשי הקונטרוברסיה כלפי נשוא כתיבתו. אפשר לומר שהאמפתיה אל 'נתניהו המוקדם' מאוזנת בביקורת חריפה על 'נתניהו המאוחר': בשאר חלקי הספר מתאר כספית באופן נוקב את ההתנהלות המדינית הגלויה וזו שמאחורי הקלעים של נתניהו, למשל המגעים עם הפלסטינים ב־2014 בתיווכו של ג'ון קרי, עניין הגרעין האיראני, היחסים עם נשיא ארצות הברית ברק אובמה או נושא המנהרות בעזה בעת מבצע צוק איתן, כמו גם שכרון הכוח ותאוות השרידות השלטונית המעבירה את ראש הממשלה על שיקול דעתו או החולשה האישיותית והפיזית (חלקה פסיכוסומטית על פי בן כספית) שנתניהו מפגין בהקשרים שונים מאחורי הפסאדה של האיש החזק, הכל יכול.

דפים רבים בספר מוקדשים להתנהלותה ולאישיותה הבעייתית של אשת ראש הממשלה, שלה מייחס כספית השפעה הרסנית על בן זוגה. "איך שהוא נכנס הביתה הוא סותם את הפה," אומר כספית בריאיון עם אריה אלדד, "בסוף הרי אומרים שכל אחד מחפש להתחתן עם אישה שמזכירה לו את אמא שלו. אז ביבי התרגל כבר מקטנות להיות נמר בבית. ללכת על ארבע, ובשקט". בספר הוא כותב, "היא נשמעה בטרנס או לחלופין – בגילופין", אם לתת דוגמה אחת, ומתאר ארוכות את "מעלליה", את הפראנויה שלה, את אובדן השליטה שלה, את המקום הגדל והולך שהיא תופסת במרחב הציבורי והפוליטי אף שאין לה

שבתאי מג'ר

ארבעה שירי ילדים

הילד משה

הַיֶּלֶד מֹשֶׁה הִתְגָּאָה
הַיֶּלֶד מֹשֶׁה הִתְנַצֵּל
הַיֶּלֶד מֹשֶׁה כְּבָר הִרְגִּישׁ
שֶׁהוּא מְאוֹד מְאוֹד.
אֲבָל בִּפְנִים הַיֶּלֶד מֹשֶׁה הִתְוַכֵּחַ
וְחָשַׁב מָה כְּדַאי לוֹ לְהַחְלִיט.
בָּרֶגַע הַמְיֻחָד הַהוּא עָבַר
מִיֶּלֶד מֹשֶׁה לִמְבֻגָּר.

אני מחכה לאמא

הַרְבֵּה אֲנִי מְחַכֶּה לְאִמָּא
וְיוֹשֵׁב בֶּחָצֵר.
קֹדֶם הָיִיתִי עִם הַגַּנֶּנֶת
וְהִיא הָיְתָה עֲסוּקָה.
גַּם דִּינָה הָיְתָה וּבָכְתָה
כִּי סַבָּא שֶׁלָּהּ לֹא בָּא.
אַחַר כָּךְ הוּא בָּא
וְאַחַר כָּךְ הַגַּנֶּנֶת בִּקְּשָׁה
שֶׁאַפְסִיק לִבְכּוֹת
כִּי אִמָּא לֹא בָּאָה
וְכַמָּה אֶפְשָׁר לְחַכּוֹת.

כמו כל ילד

אֲנִי עוֹשֶׂה
מָה שֶׁאוֹמְרִים לִי.
אֲנִי יוֹדֵעַ
מָה זֶה לְחַכּוֹת.
אֲנִי יוֹדֵעַ מָה
זֶה לִבְכּוֹת.
סַבָּא וְסָבְתָּא אוֹמְרִים
לְאַבָּא וְאִמָּא
שֶׁאוֹתִי צָרִיךְ לְגַדֵּל
כְּמוֹ כָּל יֶלֶד.
אִמָּא וְאַבָּא אוֹמְרִים
לָהֶם אֲבָל
שֶׁאֲנִי יֶלֶד אַחֵר.
וְאָז הֵם שׁוֹתְקִים
בְּיַחַד בַּסָּלוֹן
וַאֲנִי מַמְשִׁיךְ לְשַׂחֵק.

זה בסדר, אתה אבא שלו

הַיֶּלֶד, הַיֶּלֶד, שֶׁלֹּא יְאַחֵר
הַיֶּלֶד, הַיֶּלֶד, שֶׁלֹּא יִשָּׁבֵר.
אַתָּה אַבָּא שֶׁלּוֹ, אַהֲרֹן
הִגִּיעַ הַזְּמַן
אַתָּה אַבָּא שֶׁלּוֹ, אַהֲרֹן,
לֹא רַק בַּהַפְסָקוֹת הַקְּטַנּוֹת.
הוּא שׁוֹאֵל, תַּעֲנֶה לוֹ
תַּפְסִיק לְהִתְעַסֵּק בִּשְׁטְיוֹת.
הוּא שׁוּב מְחַפֵּשׂ בָּאָרוֹן
וְשׁוּב לֹא שָׁקֵט מֵהַבֹּקֶר
תֵּן לוֹ מָה שֶׁצָּרִיךְ
וַעֲזֹב לְכַמָּה שָׁעוֹת
אֶת הָרִיצָה אַחֲרֵי הֲנָאוֹת.
אַהֲרֹן, עֲצֹר לְרֶגַע וּשְׁמַע
הַיֶּלֶד שֶׁלְּךָ נִשְׁמָה
הַבֵּט בּוֹ, הַבֵּט בּוֹ
וְעוֹד טִפָּה תִּתְקָרֵב
זֶה בְּסֵדֶר, אַתָּה אַבָּא שֶׁלּוֹ
אַל תְּפַחֵד.

שום תפקיד פוליטי רשמי; והוא חוזר ועומד ועל מידת השפעתה שכמדומה אין לה תקדים במדינה.

היחס אל בנימין נתניהו – לא מעט בשל מניפולציות מתוחכמות ומכֻוונות מצדו – נעשה, כאמור, לאמוציונלי מאוד. זו נקודה חשובה לניתוח האופן שבו מנהיג נתפס בעיני בוחריו ואוהדיו. כספית אינו בוחן די בספרו מדוע ההתייחסות אל ראש הממשלה היא כה אמוציונלית ובעיקר, מה ההשלכות הציבוריות של התופעה. המיצוב של ראש ממשלה במדינה דמוקרטית כמנהיג כל יכול באמצעות הרגש – ולא בלעדית באמצעות הרציו ובכפוף להצהרותיו ולפעולותיו – מנתק אותו במידה לא מבוטלת מה־accountability שלו. חמור מכך: היחס האמוציונלי מנתק את בוחריו מאחריותם לבחירתם. קיומם של אוהדי ביבי "שרופים" כדוגמת זה שאמר שגם אם נתניהו יאנוס את בתו בלילה הוא יבחר בו בבחירות הבאות – לפי עדותו של אתגר קרת שציטט לדבריו מפי נהג מונית – הוא דוגמה קיצונית לעיוורון. אם מעריצים את נתניהו, לא באמת רואים אותו ולא שופטים אותו על פי אמות המידה הראויות. ואם כך מתייחסים אל בנימין נתניהו, לא קשה להבין למה נתניהו מתייחס לעצמו ולתפקידו ההיסטורי כאילו הוא חסר תפוגה. במדינה דמוקרטית, הדבר הוא בלתי נסבל.

במילים אחרות, הבונוס החשוב מקריאת הביוגרפיה לדידי היא מה אנחנו לומדים ממנה על עצמנו; מה בעצם אומרת האפקטיביות הרבה כל כך של יכולת מניפולציה על הציבור ועל השימוש הנעשה בה – לא רק על גורלו הפוליטי של בנימין נתניהו אלא גם ובעיקר עלינו; מה עושה לנו השימוש ארוך השנים באפקט הפחד – מפני אויב משותף, מפני מבקשי המקלט, מפני 'ערבים נוהרים לקלפיות', או מפני ראש ממשלה שאינו בנימין נתניהו עצמו; מה עושים לנו בטווח הקצר ובטווח הארוך החיים הבלתי נסבלים בצל "ניהול הסכסוך". מה זה אומר עלינו לפחות, או אפילו יותר, ממה שזה אומר עליו. ◆

עדנה שמש

ספרה של עדנה שמש *לכי רצפי את הים* ראה אור השנה בהוצאת הקיבוץ המאוחד

אמוץ דפני

על צברים ופרדסים

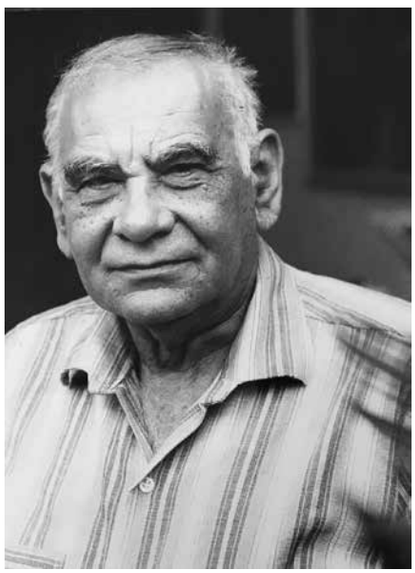
בשירתו של אריה סיון

במלאת שלוש שנים למותו

סוד גלוי הוא שאריה סיון הוא משורר ארץ־ישראלי "ילידי" מובהק המאוהב בנופיה האישיים – היסטוריים של הארץ, כפי שהיה גם מבקרה הנואש. הטבע בשיריו שולי ביותר ולא מוגדר. כאשר מופיעים עצים, פרחים או ציפורים, הם חסרי שם כפי שהוא מעיד בעצמו: "אֲנִי מִתְגַּלְגֵּל בְּמִדְרוֹן מְכֻסֶּה עֲשָׂבִים/ אֶת פָּנַי מְלֻטָּפִים/ פְּרָחִים עַל פְּרָחִים/ אֵינִי זוֹכֵר אֶת שְׁמוֹתֵיהֶם, לַמְּרוֹת/ שֶׁשִּׁנַּנְתִּים בְּגַן הַיְלָדִים/ לִפְנֵי שִׁבְעִים שָׁנָה" (***קיטועים***, עמ' 17).

מעיד על כך רפי וייכרט ("שלמותם של קיטועים", ***קיטועים***, עמ' 48): "לא רק שמות פרחים ששינן בגן אינו יודע, לא רק שמות ציפורים אלא גם שמות האילנות השתולים בקרבת ביתו זה עשרות שנים".

למרות ה"אדישות הבוטנית" לפרדסים ולצברים, יש חלקה מיוחדת בגינתו הזנוחה כביכול של סיון. במחזור השירים "פרטים אוטוביוגרפים" (***שירי שריון***, עמ' 7) הוא כותב: כָּךְ בָּאתִי לְעוֹלָם אַחֵר/ שֶׁבּוֹ מִשְׁעוֹל רַךְ וּמֶכָּר/ פָּרַשׁ תָּמָר שֶׁלֹּא נִגְמַר/ אֶל הַשָּׁמַיִם הַכְּחֻלִּים/ אֲשֶׁר הָיוּ לְאֲהָלִי. גַּם/ מְשׁוּכוֹת הַצַּבָּרִים/ לֹא יָכְלוּ לִגְדֹּר אוֹתִי/ מִתַּאֲוַת הִתְהַוּוּתִי".



אריה סיון, צילום מוטי קיקיון

בשיר השלישי באותו מחזור הוא מספר על אביו ששקד על רציפות הדורות כחלוץ: "אֶת שְׂפָ"ה גִּידָיו/ הַמַּכְחִילִים/ שֹׁרֶג/ אָבִי כַּחֲבָלִים/ לִיצֹק מִגְדַּל בֶּטוֹן/ אָפֹר/ בְּטֶרֶם/ יַעֲלֶה הָאוֹר/ וְאֶת עֲרִיסָתִי שִׁקַּע/ בִּרְפִידַת עָלִים רַכִּים/ צַלַּחַת שֶׁל פַּרְדֵּס" (שיר ג', עמ' 10).

הפרדסים והצבר נפגשים בשיר נוסף: "בְּקַלּוּת רַבָּה אֲנִי נִשָּׂזָף/ שְׁלֹשָׁה יָמִים עַל שִׂפַּת הַיָּם וּכְבָר אֲנִי/ צְרוּב־שֶׁמֶשׁ כְּמוֹ חָלוּץ בָּעֲמָקִים, חָלוּץ/ שָׁקוּעַ עַד בִּרְכָיו בְּמַיִם אֲפוּסִים וּמְיֻבָּשׁ/ בְּצוֹת, שׁוֹתֵל גַּנִּים וּפַרְדֵּסִים/ לַחֲלוּפִין – צַבָּר הִנֵּנִי, דּוֹר שֵׁנִי לַגְּאֻלָּה/ אָח לַמַּיִם הָעַזִּים, חָבֵר לַשֶּׁמֶשׁ הָעוֹלָה/ וּמִגְדְּלֵי – הַחוֹל עָלַי כְּדַבְלוּלִים/ דְּגֻמַּת לַשְׁלֶשֶׁת – צִפָּרִים עַל דַּחְלִילִים". ("וואריאציות על 'אם ראשונים כמלאכים'", 'חיבוקים', עמ' 12).

גם כאן הפרדס שייך לדור החלוצים בעוד הצבר הוא סמל לדור השני, דורו של סיון. הצימוד פרדס־צבר מופיע גם אצל שאול טשרניחובקי ב'הוי ארצי מולדתי'; "זְהַב־הָדָר שָׁמַח" ו"רֵיחַ פַּרְדֵּסִי אָבִיב" הם הסימנים החיוביים היחידים בשיר בעוד ש"גֶּדֶר־קַו־צַבָּר רָשָׁע" היא חלק מהנוף של "הַר טְרָשִׁים קֵרֵחַ". ברור לנו, הקוראים, מי נטע את הגדר הרשעה של הצבר ומי נטע את הפרדסים, גם אם אין הדבר נאמר במפורש.

הצבר אצל אריה סיון הוא בעיקר סמל לעמידות בתנאי הארץ הקשים, המאפיינים את הכפרים הערביים, גם לאחר שחרבו כתוצאה מההתיישבות היהודית. כך הוא כותב בשיר שכותרתו האירונית־מרירה־כואבת היא 'אחרי מאה שנות התיישבות': "שְׁתֵּי תּוֹפָעוֹת הָיוּ חִידָה לַחֲלוּצִים בְּאֶרֶץ־יִשְׂרָאֵל/ כְּשֶׁהָיוּ הוֹלְכִים בַּדֶּרֶךְ אֶל מוֹשְׁבוֹתֵיהֶם/ עַל־פְּנֵי כְּפָרִים עַרְבִיִּים, בֵּידֶיגֶ'ן, לְמָשָׁל/ עָבְרוּ לְאֹרֶךְ מְשׁוּכוֹת־הַצַּבָּרִים וְהִשְׁתָּאוּ/ אֵיךְ בְּחֹמוֹ שֶׁל אָב, כְּשֶׁכָּל הַיֶּרֶק/ פַּס מֵעַל הָאֲדָמָה, עֲלֵי/ הַצַּבָּרִים עוֹדָם מְרֻשָּׁנִים מִמַּיִם, כְּמוֹ גְּמַלִּים/ שֶׁהַמִּדְבָּר אֶחָד לָהֶם. (אַחֲרֵי/ מֵאָה שָׁנָה שֶׁל הִתְיַשְּׁבוּת בְּאֶרֶץ־יִשְׂרָאֵל/ כְּבָר נֶעֱקְרוּ רֻבָּם וּבִמְקוֹמָם/ הַשִּׁכּוּנִים מְעַפְּעֲפִים בַּשֶּׁמֶשׁ)" (***ארץ מעלה***, עמ' 73).

באותה רוח ביקורתית כואבת מסמל הצבר את הקשר שבין העקורים לבין נחלתם שנלקחה מהם. סיפור עלילת השיר 'כתיבה וחתימה' הוא בבחינת "הרצחת וגם ירשת";

"הִתְכַּוַּנְתִּי לִכְתֹּב: בְּעֵינוֹ/ שֶׁנֶּעֱקְרָה בִּקְלִיעַ־גּוּמִי/ הוּא רוֹאֶה בִּבְהִירוּת כָּל נְקֻדָּה בַּכְּפָר/ שֶׁנֶּעֱקַר מִמֶּנּוּ: אֶת שִׂיחֵי הַצַּבָּרִים/ מֵעֵבֶר לְגִדְרוֹת הָאֶבֶן/ אֶת הַתְּאֵנָה הָאִמָּהִית וְאֶת הַזַּיִת שֶׁגִּזְעוֹ/ חָרוּץ כִּפְנֵי סָבוֹ/ אֶת הַמַּרְאוֹת הָאֵלֶּה יַעֲבִיר/ לִבְנוֹ הַבְּכוֹר וּלְבָנָיו הַנּוֹתָרִים/ כְּדֵי לְסַמֵּר אוֹתָם, בְּאֶמְצָעוּת קוֹצֵי הַצַּבָּרִים/ אֶל נַחֲלָתָם".

למרות ההכרה, המחודדת כתער הפוצע, שהצבר הוא סמל לעיקשות אחיזתם של הערבים הארץ, הוא מכריז, בניגוד לדור האבות, "לַחֲלוּפִין צַבָּר הִנֵּנִי" (ראו לעיל). הצבר תוחם את נופי הילדות ומשמש מושא געגועים: "בַּלֵּילוֹת אֲנִי חוֹלֵם עַל מִשְׁטְחֵי־הַחוֹל שֶׁל אֶרֶץ יַלְדוּתִי –/ הָיוּ שָׁם מִגְרָשִׁים רֵיקִים שֶׁל חוֹל נָקִי/ וּבֵינֵיהֶם גִּדְרוֹת הַצַּבָּרִים/ מַה לֹּא הָיִיתִי נוֹתֵן/ בְּעַד דְּקִירָה אַחַת שֶׁל מַחַט מִן הַמִּחָטִים הָהֵן/ שֶׁתָּבוֹא בִּי וְתִתְפֹּר/ אֶת הַהֹוֶה אֶל הֶעָבָר" ('בימים ובלילות', ***חוזר חלילה***, עמ' 13).

בספרו ***ילדות ללא נחת***, מציין שלמה הרציג כי הצבר, שמוצאו ממקסיקו, הוא משום כך "ביטוי לזרותם של המתיישבים העברים בארץ ישראל גם אחרי 'מאה שנות התיישבות'" (עמ' 117). אך הרציג אינו קושר אותם ליישוב הערבי אלא יותר לחידת עמידותם של הצברים ביובש של הקיץ בארץ. המעבר ליד חורבות הכפרים, שם משגשג הצבר, הוא "אמירה אידיאית, פוליטית ורגשית ברורה בדבר הקדימות, הראשוניות והאותנטיות של ההתיישבות הערבית בארץ־ישראל על פני זו העברית" (שם, עמ' 118).

השקפתו של אריה סיון על אודות הצבר עומדת בניגוד משווע לסימול ילידי הארץ כ"צברים". הכינוי המקובל מבוסס על ההקבלה המטאפורית־ניגודית שבין יליד הארץ לבין פרי הצבר שהוא "מתוק מבפנים וקוצני מבחוץ". נראה שהראשון שיצר את ההקבלה הזאת שבין מתיקותו של צמח הצבר מבפנים וקוצניותו מבחוץ לבין תכונותיו של בן הארץ היה אורי קיסרי, שכתב ב־1931 מאמר בעיתון 'דואר היום' בשם "אנחנו ... עלי הצבר!" (ולא 'פרי הצבר'). הרשימה קבלה על כך שילידי הארץ (חמישים שנים אחרי תחילת העלייה הראשונה!) מקופחים על ידי המהגרים החדשים. העיר על כך עוז אלמוג בספרו ***הצבר – דיוקן***: "יש הסוברים כי מקור הכינוי 'צבר' בכינוי הגנאי 'סאברס' שהדביקו מהגרי העלייה השנייה והשלישית לנערי העלייה הראשונה, שהיו דור הילידים הראשון של התנועה הציונית ... לאחר זמן, בשנות השלושים (ובאופן ניכר יותר בשנות הארבעים), נהפך כינוי הגנאי 'סאברס' לכינוי

שירי ברוק־שגיא

משירי השמש האדומה

*

מֵאָז שֶׁהִתְחַלְתִּי לִקְרֹא יַפָּנִית
מָצָאתִי אֶצְלְךָ
רֶוַח חֵן בֵּין הַשִּׁנַּיִם
צַלֶּקֶת עֲגֻלָּה בַּלֵּב
חֹר מֻשְׁלָם בַּתַּחְתּוֹנִים
וּפֶתֶק יָשָׁן שֶׁאֵין לוֹ תִּרְגּוּם

אֲנִי מְאַבֶּדֶת כָּל יוֹם
אֶת הַיְכֹלֶת לְחַשֵּׁב הֶפְרֵשִׁים אֶסְתֶּטִיִּים
כְּשֶׁאֲנִי שׁוֹכַחַת כַּמָּה אָהַבְתִּי
לִתְלוֹת אוֹתְךָ גָּבוֹהַּ

לְהוֹצִיא מֵהָאֶמְצַע תְּמוּנָה
שֶׁל שַׁנְדֶּלִיר עַל תְּנוּךְ תִּקְרָה סְדוּקָה
כִּי מִי יָכוֹל לְהִתְחַשֵּׁב בַּתְּנוּחוֹת
שֶׁל עוֹנוֹת הַשָּׁנָה
כְּשֶׁפְּרִיחַת הַדֶּבְדֶּבָן
תִּתְנַפֵּץ בְּסוֹף הַשִּׁיר?

*

בַּכְּנִיסָה לַקַּיִץ שֶׁלְּךָ
אֵין אִסּוּר עַל שִׁמּוּשׁ בְּסַכִּין יַפָּנִית
אֵין אֶפְשָׁר הוֹרָאוֹת הַפְּעָלָה לִתְאֵנִים
כְּשֶׁהַשּׁוֹמֵר מַעֲבִיר אוֹתִי בְּלִי לְהַזְהִיר:
תִּשְׁמְרִי אֶת הַסַּכִּין הַקְּטַנָּה

אֲבָל אֲנִי שׁוֹמֶרֶת אֶת הַשּׁוּרָה בַּכִּיס הָאַחוֹרִי
יוֹדַעַת שֶׁאָסוּר לִסְמֹךְ עַל הַתְּשׁוּקָה
שֶׁתֵּדַע לִפְתֹּחַ אוֹתָנוּ בְּרֶגַע הַנָּכוֹן בַּיָּדַיִם

עָמֹק בְּתוֹךְ הַקַּיִץ שֶׁלְּךָ
הַמִּלָּה – שֶׁלִּי – הוֹלֶכֶת וּפוֹקַעַת מִשַּׁיָּכוּת
הַתְּאֵנִים מִתְרַחֲקוֹת מֵהָעֵץ
כְּשֶׁהַיֶּלֶד הַמְּטַפֵּס מְהַרְהֵד

אִי אֶפְשָׁר לִרְצֹחַ תְּאֵנָה בְּסַכִּין מִטְבָּח
וְלִקְרֹא לָזֶה יֹפִי
הַרְבֵּה יוֹתֵר קָשֶׁה לִקְרֹעַ אֶת הַשָּׁפָה

*

בְּלִי שֶׁתַּרְגִּישׁ
אֲבָל הָעֵץ רָחוֹק וְהַיֹּפִי מְנֻחָ קָרוֹב

כְּשֶׁהַהֲבָנָה מַבְשִׁילָה לְשֶׁמֶשׁ אֲדֻמָּה
אַתָּה שׁוֹאֵל אוֹתִי מָה רַע בְּסִימֶטְרִיָּה
וּמְקַמֵּט אֶת הֶעָבָר בְּכַף יָד אַחַת
וְאֶת הֶעָתִיד בַּשְּׁנִיָּה

אֲנִי מְיַשֶּׁרֶת בָּרֹאשׁ אֶת הַתְּמוּנָה שֶׁל פּוּג׳י
חוֹנֶטֶת אֶת זִכְרוֹן הַתְּאֵנָה
שׁוֹמֶטֶת עָלֶה נוֹשֵׁר
מוֹצִיאָה אֶת הַסַּכִּין הַיַּפָּנִית
וְחוֹתֶכֶת מִמְּךָ אֶת
סֶפְּטֶמְבֶּר.

חיבה, ולא הודגשו עוד קוציו הדוקרניים של הצמח, אלא תוכו, פריו המתוק, שאיננו כברו הקוצני – ממש כמו בן הארץ, שהחספוס הגברי החיצוני מסתיר כביכול נפש עדינה ורגישה" (שם, עמ' 15).

אצל אריה סיון הצבר קשור לחלומות ולתיחום הילדות, אך הוא מסמל את הערבים ולא אותנו.

*

הפרדס מסמל את מעשה דור האבות: "הַמִּתְיַשְּׁבִים בָּאָרֶץ הַיְשָׁנָה־הַחֲדָשָׁה/ נוֹטְעֵי הַפַּרְדֵּסִים בָּאָרֶץ הַחַמָּה/ נָעֲצוּ אֶת שָׁרְשֵׁיהֶם בָּאֲדָמָה, לַהֲגִנָּה/ עַל פְּרִי הַפַּרְדֵּסִים מִפְּנֵי רוּחוֹת לֹא מְצוּיוֹת" (׳תל אביב בשנות הארבעים הראשונות׳, ***השלמה***, עמ' 56).

ריח ההדרים הוא תמצית ריחה המתוק והמשכר של הילדות: "לַמָּחֲרַת הָיִיתִי שׁוּב בְּתֵל־אָבִיב/ בֵּין יָם כָּחֹל מִמַּעֲרָב/ וּמִמִּזְרָח הַפַּרְדֵּסִים שֶׁבָּאָבִיב/ נוֹדֵף מֵהֶם הָרֵיחַ הַנִּפְלָא שֶׁל הַפְּרִיחָה". ובמקום נוסף: "בֵּין הַפַּרְדֵּסִים שֶׁל הַשְּׁפֵלָה/ הָיֵינוּ מְמַלְּאִים אֶת רֵאוֹתֵינוּ בִּפְרִיחַת הַהֲדָרִים/ בַּשֶּׁמֶשׁ הַרַכָּה מֵעֵבֶר לִמְשׁוּכוֹת עֲצֵי־שִׁטָּה" (׳רכבת האביב׳, ***גבולות החול***, עמ' 30).

במונחים טכניים הפרדסים והשיטה הם: "פרטי נוף מַבְנֵי זהות מקומית ארץ־ישראלית" (אצל הרציג, עמ' 108), אך במקרה הייחודי של אריה סיון הם מסמנים את דור האבות.

נוכל לסכם ולומר כי התפוז, כרוב ההדרים, מוצאו מסין, אך הוא ריחה המשכר של מולדת: "אַחֲרֵי שִׁכּוּנוֹת הָעֹנִי אֶרֶץ פַּרְדֵּסִים/ מִשְּׁנֵי צִדֵּי הַמִּסְלָה, אֶרֶץ מְשַׁכֶּרֶת אֶת בָּאֶיהָ בָּאָבִיב/ בְּשָׁמִים מֵאֶרֶץ סִין (מַדּוּעַ דַּוְקָא סִין?)" (׳אלגברה למתחילים׳, ***השלמה***, עמ' 10)

על הצבר כותב אריה סיון מין מסה בוטנית־היסטורית: "לֹא יָלִיד כְּנַעַן הוּא הַצָּבָר, כִּי מִמֶּקְסִיקוֹ בָּא,/ מִצִּדֵּי הַדְּרָכִים הָעוֹלוֹת אֶל מִכְרוֹת־הַזָּהָב./ פָּרָשָׁיו שֶׁל קוֹרְטֶז מַעֲלֵי־הָאָבָק/ חָלְפוּ עַל פָּנָיו, דוֹהֲרִים אֶלֵּי־קְרָב.// יְלִיד הַמִּדְבָּר הוּא, וּכְמוֹ הַגָּמָל/ יֵאֱגֹר אֶת מֵימָיו בְּעָלִים־דַּבְּשׁוֹת/ וְכָךְ, מְסֻגָּר, מִתְגּוֹנֵן בְּקוֹצָיו/ נָדַד לוֹ לְרֹחַב שָׁלֹשׁ יַבָּשׁוֹת" (׳אילנות׳, ***אדונים***, עמ' 67).

כמה אירוני ומריר, כפי שאופייני לסיון, שני סמלי המולדת מקורם בארצות זרות, רחוקות ומרוחקות. התפוז – סמל החלוציות היהודית מוצאו מסין, והצבר – סמל העיקשות הערבית, שהושאל לילידי הארץ, הגיע ממקסיקו. ◆

מקורות

עוז אלמוג, ***הצבר – דיוקן***, עם עובד 1997

שלמה הרציג, ***ילדות ללא נחת – עיונים ביצירתו של אריה סיון***, הקיבוץ המאוחד 2013

רפי וייכרט, "שלמותם של קיטועים", בתוך ***קיטועים*** (עמ' 50–41)

אריה סיון, ***שידי שריון*** (עכשיו 1963); ***חיבוקים*** (עם עובד 1986); ***ארץ מעלה*** (הקיבוץ המאוחד 1988); ***אדונים*** (עם עובד 1992); ***גבולות החול*** (הקיבוץ המאוחד 1994); ***השלמה*** (קשב 2002); ***חוזר חלילה*** (קשב 2004); ***קיטועים*** (קשב 2007)

דן אלבו

"מרים את במרה שחורה"

הרהורים על מירי בן־שמחון ושירתה

22 שנה למותה

א.

על קוצה של מחט הגירה ניתנת להגדרה כמעבר מארץ מוכרת לארץ לא נודעת.[1] מעבר ממקום טבעי, מוכר, ידוע, למקום חדש, זר, שהמעבר אליו כרוך באי ודאות. בין אם המקום החדש הוא תחנת מעבר טנטטיבית, ארעית וחולפת, או תחנה סופית, ההגירה כרוכה בכאב העזיבה של מקום הלידה או מקום הגידול המוכר ובכאב ההשתלבות במקום החדש. לעתים הגירה היא מעבר ממקום שאינו מאפשר קיום רצוי למקום נוח יותר, כשהמילה "מקום" מתארת מקום חומרי, גשמי או פיזי; מקום רוחני, אידיאולוגי או מחשבתי; מקום רגשי, תודעתי או נפשי; או כל מקום אחר בקיומנו הרוחני, שניתן להגר ממנו או אליו. לא אחת ההגירה כפויה על המהגר ואין בה יסוד של בחירה. המהגר נקלע לפליטות, לבריחה ממקום מאיים למקום המציע תקווה, ממצב של סכנת חיים למקום של הצלה. ממקום שחווה רעידת אדמה קטסטרופלית למשל, למקום שֶׁלֵּו ויציב, ממקום הסובל מבצורת, רעב ומחסור, למקום המציע שפע, שובע וסיכוי להישרדות.[2]

הקשיים שעומדים בפני המהגר מתבטאים בהתמודדות בלתי נמנעת עם מעברי שפה ותרבות ובבעיות הסתגלות לאורחות חיים, ערכים ונורמות חברתיות זרים ולשוק עבודה לא מוכר. לאלה נוסף הממד הפסיכולוגי הקשור באובדן קשרים משפחתיים וחברתיים והמאמץ הנואש לרקום חדשים. יהיו סיבותיה אשר יהיו – הגירה היא חוויה קשה. בנסיבות חייו החדשים המהגר עשוי לחוש שחייו חסרי משמעות. אלה מוליכים בסופו של דבר לניתוק חברתי ולנטייה להתבודדות. המהגר עומד בפני אבסורד חסר פתרון – כיצד להרגיש מרוצה בעודו אומלל. כיצד להיטיב להסתיר את אומללותו כדי לא להסגיר את חולשתו, כמו אותו אומלל מדומה החובש מסכת ליצן כדי להסתיר את הצלקות בפניו. המהגר חותר להעניק משמעות לחייו גם בהיותם חסרי תכלית, מוסיף לחיות חיי שגרה בלא תכלית על אף האבסורד שבכך.

ב.

בן־שמחון כהוריה מצויה שם וכאן, ובו בזמן לא שם ולא כאן. ועם זאת היא בטוחה לחלוטין בילידות הצברית שלה, במקומיות ובישראליות שלה; זאת הגם שלא נעלם מעיניה שהיא חיה בבית של מהגרים, אשר שונותם מתבטאת לא רק באורחות חייהם ובערכיהם השמרניים, אלא גם במבטאם הזר, שלאוזניה הישראליות הוא נשמע נלעג. עובדתית היא ישראלית "בכל רמ"ח אבריה": היא עברה מסלול חניכה ישראלי טיפוסי, החל מפעוטון וגן ילדים, בית ספר יסודי ותיכון (יוקרתי), צבא (חיילת מצטיינת) ואפילו שירות בשב"כ, לימודי ספרות באוניברסיטה העברית ולימודי משחק בבית צבי. יחסי קרבה עם שמעון צימר, דוד אבידן, פנחס שדה, מאיר ויזלטיר ומנחם בן, וזאת תוך התמודדות יום יומית עם יסוד האחרות בהווייתה כבת למשפחה של מהגרים, שחוויית ההגירה בתשתיתה.

"אֲבָל כִּיס הַמַּרָה שֶׁלִּי – הוּא בְּטוּי הַלָּקוּחַ מִזִּ'רגוֹנָהּ שֶׁל סַבְתָּא שֶׁלִּי/ שֶׁלּוּ רָאֲתָה אוֹתִי כָּעֵת הָיְתָה בְּוַדַּאי אוֹמֶרֶת בְּמִבְטָא מָרוֹקָאִי כָּבֵד/ 'מִרְיָם אַתְּ בְּמָרָה שְׁחוֹרָה' בְּהִגּוּי מִלְּעֵילִי, קִצְבִּי, וּבְטוֹן מֵבִין דָּבָר".

הזרות של הוריה וסבתה כמו פרץ מים מצינור – "הרטיבה" אותה בשל חייהם המשותפים בחלל ביתי קטן. בעוד היא מציירת בשיריה את דיוקנאותיהם בסגנון ריאליסטי ואותנטי, בסולם צבעים קלאסי, תוך הקפדה על שיקוף האור והצל, לא אחת היא נסחפת אל הסטריאוטיפי והמנוכר. בשירתה של בן־שמחון שקועים יסודות אלימים, סקסיסטיים ואתניים. היא מתעלה ליכולת לראות את המציאות העוטפת אותה מבפנים ומבחוץ בו זמנית. מבפנים: בשירה, 'צירוף רע', היא כותבת על עצמה: "צָרוֹת וּמוּעָקוֹת שֶׁמֵּבִיא עָלֶיהָ מוֹצָאָהּ וּמִסְתַּבֵּר/ שֶׁשֵּׁם מִשְׁפַּחְתִּי דַּי בּוֹ"; ובהמשך, המבט מבחוץ: "וַאֲנִי נוֹכַחַת עַצְבָּנִית שֶׁנִּרְתַּמְתִּי מֵאֹנֶס לְעֶגְלַת רִיב עֵדוֹת חֲבוּטָה/ שֶׁאֵין בֵּינָהּ לְבֵינִי דָּבָר."[3]

מירי בן־שמחון

תחילה היא מצביעה בהתרסה על אפליית הספרדים על פי שמם, ובהמשך טוענת שכל ריב העדות אינו נוגע לה. הבינאריות הזאת נובעת מאותה דואליות של נסיבות חייה – גדילה בשכונת מהגרים, להורים מהגרים לצד חניכה ולימודים בסוכנויות סוציאליזציה ישראליות. מבט ביקורתי על דַּכְּאָנוּתם של האשכנזים המונעים מתוך הלך רוח גזעני השופט את הבריות על פי שמם, מתוך מבט מתנשא כלפי המרחב המוסלמי. היא מפענחת את סודות המפגש והחיכוך בין האוקסידנטלי והאוריינטלי בחיבורים הדקים שבין התופעות. נותנת ביטוי מדויק לתנודות התת קרקעיות של התופעות, ועם זאת מבטה נותר קרוע בין שם וכאן, אני והם.

בשירתה שקועה ביקורת כלפי התפיסה האנטגוניסטית של הָאַחֲרוּת, המציגה את האוריינטלי (כנשי/ אמוציונלי/ ספיריטואלי) זר ונלעג, לעומת ה"אני" האוקסידנטלי (המוצג כגברי/ רציונלי/ חילוני/משכיל/ פטריארכלי). בן־שמחון מנסה לערער על הטבעיות והמהותנות המיוחסות לקבוצות מסוימות על צאצאיהם; האנליזה שלה מכוננת דיכוטומיה חברתית ביקורתית בין זהותם של ילידי המרחב הנוצרי לעומת ילידי המרחב המוסלמי. האנליזה הזו ניכרת היטב בשירה, 'לקראת שיר':

לקראת שיר

"אֲנִי רוֹצָה לִכְתֹּב עַכְשָׁו/ אֲבָל חֲרֵדָה מִכְּדֵי לִכְתֹּב עַכְשָׁו/ וְזֶה כָּל מַה שֶׁעוֹלֶה בְּדַעְתִּי עַכְשָׁו/ בְּתוֹךְ כָּךְ נוֹסֶפֶת לְחֶרְדָתִי תְּחוּשָׁה מְבִישָׁה שֶׁל אִי יְצִירָתִיּוּת/ הַמּוֹדַעַת הֵיטֵב אַגַּב כָּךְ לַבַּנָּלִיּוּת שֶׁל הַכָּתוּב לְעֵיל./ מַה שֶׁמֵּבִיא אוֹתִי מִיָּד לְמַחֲשָׁבָה מְאֻלְתֶּרֶת/ עַל תְּחוּשַׁת נִכְמָרוּת שֶׁלִּי מֵאֶמֶשׁ/ וִיפִי גּוּפוֹ שֶׁל הֶחָבֵר הָרִאשׁוֹן שֶׁלִּי, וּשְׁאָר דְּבָרִים/ "הַנִּרְאִים לִי כְּרֶגַע טוֹבִים לְהִשְׁתּוֹרֵר בָּם/ וּמְשָׁרְתִים הֵיטֵב אֶת רְצוֹנוֹת הַבְּרִיחָה שֶׁלִּי מִתְּחוּשׁוֹת אוֹתֶנְטִיּוֹת/ הַמְּמָאֲנוֹת לְפִי שָׁעָה לְהִכָּלֵא בְּסוּגַר הַחֲשִׁיבָה שֶׁלִּי/ וּמַעֲדִיפוֹת לְבוֹסֵס דְּרוֹר בְּכִיס הַמַּרָה

שֶׁלִּי/... אֲבָל כִּיס הַמָּרָה שֶׁלִּי – הוּא בִּטּוּי הַלָּקוּחַ מִזִּ'רְגוֹנָהּ שֶׁל סַבְתָּא שֶׁלִּי/ שֶׁלּוֹ רָאֲתָה אוֹתִי כָּעֵת הָיְתָה בְּוַדַּאי אוֹמֶרֶת בִּמְבְטָא מָרוֹקָאִי כָּבֵד/ 'מִרְיָם אַתְּ בְּמָרָה שֶׁחוֹרָה' בְּהִגּוּי מִלְּעֵילִי, קִצְבִּי, וּבְטוֹן מֵבִין דָּבָר/ אִם כִּי עַל פִּי נִסָּיוֹן שֶׁל חַיִּים הַחוֹזְרִים עַל עַצְמָם וְכוֹלְלִים בְּתוֹכָם,/ כְּמוּבָן מֵאֵלָיו/ סַךְ הַכֹּל תְּחוּשׁוֹת אֶנוּשׁ סְכֶמָטִיּוֹת שֶׁל שִׂמְחָה, עֶצֶב, עֶלְבּוֹן וּ'מָרָה/ שְׁחוֹרָה'/ וְלֹא מִתּוֹךְ הֲבָנָה מַעֲמִיקָה שֶׁל מִכְלוֹל הָרְטָטִים הָאַסוֹצְיָטִיבִּיִּים/ הַנּוֹבְעִים זֶה מִתּוֹךְ זֶה, הַקְּמִים זֶה כְּנֶגֶד זֶה,/ הַמִּתְחַבְּטִים וּמִתְפַּצְּלִים/ וּמַקִּישִׁים שִׁכּוֹרִים/ עַל פִּתְחֵי מוֹסַד תַּרְבּוּתִי שֶׁתּוֹשָׁבָיו שׁוֹלְטִים בְּהַבָּעוֹת פְּנֵיהֶם/ וְקוֹר רוּחָם דַּלְתּוֹת בַּרְזֶל מוּגְפּוֹת/ אֲנִי מְנַסָּה לְבָרֵר בֵּינִי לְבֵינִי/ דְּמוּיִים אֲחֵרִים לְמַצָּבִי/ שֶׁיִּהְיוּ חַסְרֵי צֶבַע וְטַעַם דִּגְמַת הַמָּרָה/ שֶׁיַּעֲנוּ עַל קְרִיטֶרְיוֹנִים פְּנִימִיִּים שׁוֹאֲפֵי בִּלְעָדִיּוּת/ שֶׁיְּסַנְּנוּ אֶלֶמֶנְטִים חוּשִׁיִּים מְפֻיָּחִים כָּל כָּךְ/ וַיַּעֲמִידוּ הֵיטֵב אֶת מְיֻסָּרוּתִי הַפְּנִימִית/ בְּמָקוֹם שֶׁל כָּבוֹד מֵעַל לְסִירֵיהָ הַטּוֹבִים שֶׁל סָבְתִּי/ מַדִּיפֵי רֵיחַ קוּסְקוּס/ וְהֶבֶל חַם וּדְאָגָה מַחֲזוֹרִית לְקֶבָתָם הַמַּחֲזוֹרִית שֶׁל בְּנֵי הַמִּשְׁפָּחָה./ שֶׁיַּעֲמִידוּ אוֹתִי מֵעַל לְאֶתְנַחְתּוֹת הַכָּבוֹד שֶׁסָּבְתִּי נוֹהֶגֶת בָּהֶן כִּבְסוּסִים/ הָיִיתִי מַדְגִּימָה אֶתְנַחְתּוֹת שֶׁל זְמַן אֵלֶּה אִלּוּ יָכֹלְתִּי לָשִׂים אוֹתָן בְּשִׁירִי/ לָמָּה לֹא, אֶתְנַחְתּוֹת שֶׁל לְקִיחַת זְמַן כָּאֵלֶּה הַמַּעֲמִידוֹת אֶת הָעוֹלָם עַל/ גֹּדֶל חֲשִׁיבוּתְךָ,/ אֶתְנַחְתּוֹת הָעוֹבְדוֹת יָפֶה עַל יֵצֶר הַסַּקְרָנוּת שֶׁל הַשּׁוֹמֵעַ הָעוֹמֵד/ מֵמְתִּין,/ פָּנוּי מִמִּשְׁאָלוֹת אֲחֵרוֹת לִדְבָרִים שֶׁעוֹד יָבוֹאוּ./ כָּאֵלֶּה הַנּוֹתְנוֹת מַשְׁמָעוּת גְּדוֹלָה מִן הַמְּצֻפֶּה לְמִלּוּתֶיךָ/ וְהוֹפְכוֹת אוֹתָן לְמֵעֵין מִצְרָךְ יָקָר שֶׁעוֹמְדִים בִּשְׁבִילוֹ בַּתּוֹר/ עִם מְכָל שֶׁל פַּח/ לְקַבֵּל בְּחִנָּם./ יֵשׁ לָהּ לְסָבְתִּי חוּשׁ טִבְעִי, נָקִי מֵעָגָה פְּסִיכּוֹלוֹגִית מוֹדֶרְנִית, לְזוּלָתָהּ/ וְטִפַּת הָאֲוִיר בְּפֶלֶס הַמַּיִם הַתְּחוּשָׁתִי שֶׁלָּהּ/ חֲקֵי הַפִּיסִיקָה עִם צִחְקוּקֵי יְלָדִים, בּוּעוֹת סַבּוֹן פּוֹרְחוֹת שֶׁל יַלְדוּתִי/ נָקִי מִמִּסְפָּרִים מְאַיְּמִים/ וּמַחְמִיא כָּלְשֶׁהוּ לִיכֹלֶת חוּשִׁית/ לְקִבּוּעַ דִּיּוּק מִילִימֶטְרִי/ בִּתְפִיסַת הָעַיִן בִּלְבַד".[4] ועוד היא כותבת בהתייחסה לעצמה: "...הַנִּסְבּוֹת הַטִּבְעִיּוֹת שֶׁלָּהּ/ הֵן לֹא הַנִּסְבּוֹת הָאִידֵאָלִיּוֹת שֶׁלָּהּ..."[5] ומעמתת את הקונקרטי עם האידיאלי.

ג.

המהגר עומד בפני דילמה לא פשוטה בין הכרח להתערות (מלשון עיר), להתאקלם ולהשתלב בעירו החדשה במטרה להיחלץ מזרותו; אך יש מהגר הדוחה במודע כל נכונות להתערות (מלשון עֲרָיָה), מסרב להתגולל בעירום ובערווה חשופה כאדם וחווה לפני האכילה מעץ הדעת[6] – כמשל להעדר זהות, זיכרונות, נוסטלגיה ודעת. בשירה 'נערה מן הרחם' בן־שמחון עוסקת בסוגיה זאת:

"הוֹ זֶה יָפֶה מְאוֹד' אוֹמֶרֶת אִמָּהּ/ רְכוּנָה לְהַקְשִׁיב/ וְאֵינָהּ מְבִינָה דָּבָר..." ובהמשך אומרת על עצמה: "הִיא בּוֹרֵאת בְּצַלְמָהּ אִמָּא אַחֶרֶת/ לָמָּה הִיא צְרִיכָה לְאִמָּא עַכְשָׁו."

מצבה הטרגי נעוץ היה בעובדה שהיא חתרה להעניק משמעות לחייה, גם בהיותם חסרי משמעות. להוסיף לחיות חיי שגרה בלא כל תכלית – חרף האבסורד שבכך. בסופו של דבר מדביקה אותה תחושת חוסר המשמעות ולקראת סופם של חייה, היא מתקשה לקיים שגרה ללא תכלית. לא פעם אמרה לי: "מה הטעם לחיות? מה הטעם להוסיף לחיות? מה ההבדל בין מי שמת בגיל שלושים ומי שמת בגיל תשעים? בסופו של דבר, זה וזה מתים ומתפוררים בקברם באדמה." מירי בן־שמחון מתה בדמי ימיה. בשירה 'ימים רעים' היא משננת לעצמה בפיכחון אכזרי:

"אַל תַּגִּיעִי עַד רָעָב/ אִישׁ לֹא יִלָּחֵם לָךְ/ כְּבָר אִישׁ לֹא יִלָּחֵם לָךְ". מצבה הטרגי כחולת נפש החיה בדלות ומחסור, בין אשפוז לאשפוז, לא עודד אותה להגיע לזקנה, כלומר למצב גרוע מזה שבו היא נתונה. ◆

הערות

1. או כמעבר מארץ הלידה לארץ לא נודעת.
2. כמו במקרה אברהם אבינו ברדתו למצרים.
3. מירי בן־שמחון, 'צירוף רע', ***אקזיסטנציאליזם חדד*** (כרמל, 1998), עמ' 16–18
4. מירי בן־שמחון, 'לקראת שיר', ***מעוניינת לא מעוניינת*** (הקיבוץ המאוחד, 1983), עמ' 8
5. מירי בן־שמחון, 'נערה מן הרחם' (שם)
6. "וַתִּקַּח מִפִּרְיוֹ, וַתֹּאכַל; וַתִּתֵּן גַּם־לְאִישָׁהּ עִמָּהּ, וַיֹּאכַל. וַתִּפָּקַחְנָה, עֵינֵי שְׁנֵיהֶם, וַיֵּדְעוּ, כִּי עֵירֻמִּם הֵם" (בראשית ג, ו–ח)

שרי גולן

*

לִכְתֹּב עַל הַקֶּרַח
זֶה יִמְּחֵק
אֲבָל אֲנִי כָּתַבְתִּי
אֲנִי הָיִיתִי שָׁם

לְבַד

*

הַבַּיִת הוּא כֻּלָּא
מִשְׁטֶרֶת הָאֱמָהוּת
אוֹכֶפֶת אֶת כָּל צְעָדַי

מָתַי אֶהְיֶה הָאֵם שֶׁחָלַמְתִּי לִהְיוֹת?
מָתַי הָאֵם שֶׁחָלַמְתִּי לִהְיוֹת תְּשַׁחְרֵר אֶת הָאֵם שֶׁאֲנִי?

אֲנִי צוֹעֶדֶת עָקֵב בְּצַד אֲגוּדָל
שֶׁלֹּא לְהָעִיר אוֹתָךְ מִשְּׁנָתֵךְ
לֹא לוֹמַר לָךְ
סְלִיחָה שֶׁאֲנִי אִמֵּךְ

אֲנִי צוֹעֶדֶת עָקֵב בְּצַד אֲגוּדָל
שֶׁלֹּא לְהָעִיר אוֹתָךְ מִשְּׁנָתֵךְ
לֹא לוֹמַר לָךְ
שֶׁאֲנִי זֶה כָּל מָה שֶׁיֵּשׁ

*

אֲנִי הַנִּמְלָה:
מְגֻיֶּסֶת
חֲמֻלָּה עַצְמִית
וְנֶשֶׁק

מתוך ***ילדה בשם תהום***, סדרת אש קטנה־77

מאשה יצחקי

מעשה ביסמין, בכדור ובשושן

על זיקתו של רוני סומק לשירת ספרד

"ראה יסמין אשר בדָיו ירוקים/ כמו פטדה ועליו ואגפיו וציציו כבדולחים לבנים/ ובאודם מאודמים סעיפיו כמו עלם לבן פנים ותומך/ דמי אישים נקיי כף בכפיו"[1] (שמואל הנגיד)

א.

מקומו של רוני סומק בעולם השירה הישראלית העכשווית הנו, לכל הדעות, מרכזי. בעיניו של אלמוג בהר, דרך משל, הוא מעין משורר נודד נוסח משוררי ימי הביניים, טרובדור בן זמננו:

"דומה שרוני סומק הוא אחד המשוררים העבריים החיים הנקראים והפופולריים ביותר בישראל בעשור האחרון. לפופולריות שלו אין קשר לעמדתם של מבקרי ספרות בולטים (אולי כיוון שאין בעשור האחרון מבקרים בולטים המסוגלים להכתיר משוררים מרכזיים), או להלחנה של שיריו ('סולו עראק' ו'גן־עדן לאורז' הולחנו בצורה יפהפייה בידי יאיר דלאל), גורמים שבעבר הכריעו את מידת הפופולריות של משוררים. הפופולריות של רוני סומק קשורה הרבה יותר לנכונותו להיות "סוכן נודד" של השירה ושל שיריו בכל מקום, כל ספרייה, בית ספר, בית קפה, בית כלא או בית אבות, כל קהל, ובעיקר היא מחוברת לאמונתו שהשירה היא אמנות אשר צריכה להימצא בתקשורת עם הקהל הרחב, ולא רק עם אותו קהל קבוע ומצומצם של השירה המונה אולי שלוש מאות או ארבע מאות אנשים, אמונה שרבים מבני־דורו ומבני הדור שאחריו ויתרו עליה".[2]

עם זאת, יש בשירתו משהו חידתי, מאתגר, לא ממוסגר, משהו שמסרב להתבגר, להתיישב במקום. יש הרואים בו, משום הווירטואוזיות המטאפורית ומשום ריבוי השכבות בלשונו, ממשיכו הטבעי של עמיחי.[3] עבור אחרים הוא בן זוגו המתמרד של ארז ביטון, מין יצור מזרחי אחר, שונה, מסתערב, אולי משתכנז. גלעד מאירי במאמרו "שני ראשי חץ מזרחיים"[4] מעמיד אבחנה בהירה ביותר בנידון:

"כיום, ביטון וסומק הם שני המשוררים המזרחים המשפיעים ביותר בישראל. השפעה זאת מעניקה להם מעמד של אבות ספרותיים ומנהיגים, אלא שהם מקדמים שני וקטורים פואטיים שונים של שירה מזרחית ושל זהות ספרותית באמצעות פואטיקות שונות זו מזו. שירת ביטון מייצגת את הצורך בהכרה בייחודה של זהות מזרחית ומעצבת אותה לרוב בהקשר של פולקלור יהודי מזרחי. שירת סומק מעצבת את הזהות המזרחית בתוך הקשרים צבריים (של תרבות הילידים) ואוניברסליים, לרוב באמצעות תרבות פופולרית. מכאן, **הגישה המזרחית של ביטון נוסטלגית ועדתית ושל סומק צברית ופופואטית.**"

מי שקורא את סומק בעיון ומתוך הכרת ערכו הסגולי מזה שנים ארוכות, הרבה לפני זריחתה של שמש המזרח על פני ארצנו הקטנטונת, הוא יאיר מזור. מזור הוא למעשה בין חוקרי השירה היחידים שהחלו לכתוב על שירתו של סומק כבר בראשית שנות התשעים[5] והוא היחיד שהקדיש לו מונוגרפיה[6] בשם ***אקרובט פואטי***, שקדם לה פרק מפורט בספרו ***אהבה במושב האחורי***[7] הנושא את הכותרת: "דיוקן הרומנטיקון כאמן קרטה".

לא בכדי משתמש מזור בכינויים נוסח אקרובט או אמן הקרטה. לא בכדי מגדיר מאירי את שירתו כערבסקה, כסלאלום ואפילו כמעשה לוליינות.[8] מקורם של כינויים ציוריים אלה הנו בצירוף הצבעים והצורות המסחרר בלשון השיר האופיינית לו ועוד יותר, בכוחם ההרמזי של צירופים אלה ובהיבטים הסמליים האצורים הן בפרטים והן בצירופיהם. דומני – ומתוך שלל הכינויים וההגדרות – שדווקא המונח השאול מן האמנות הפלסטית, קולאז', אמנות התצריף בעברית בת זמננו, הוא המאפיין ביותר את עשייתו הפואטית של סומק.

זאת, לאו דווקא משום כישוריו הפלסטיים כרשם (וראה ספריו ***חוואג'ה ביאליק***, 2004, ***ריה"ל מדריד***, 2007), אלא דווקא משום האקלקטיזם ברמת הלשון המזמן יחדיו את הארעי והקבוע, את הסתמי והסמלי, את הקרוב והמוכר עם המומשג והחבוי מתחת לפני השטח. מלאכת הקולאז' הפואטי אליבא דה סומק מחייבת את הקורא להיות פעיל ללא הרף, לנהל שיח בלתי פוסק עם עצמו ועם המשורר, תוך ניסיון לעקוב אחר השתוללות הפרגמנטים; וזאת כדי לנסות ולחשוף את ההיגיון הבלתי צפוי שבמרקם הלשוני כדי להפיק מן הפשט המפתיע והמחוסר היגיון, לפחות למראית עין, את העומק החווייתי הספון מתחת לפני השטח. פענוח האקרובטיות המתפתלת שבמעשה התצריף הוא המפתח לקריאת השירה של רוני סומק, ועבודת הקורא, המחויב לזנוח את החשיבה ההגיונית והמהונדסת ולפתוח את עצמו לשטף אסוציאטיבי ולדקויות אמוציונליות, היא חלק בלתי נפרד מהליך התובנה.

פעולות איסוף אלו יוצרות שעטנז, מעין מיקס של מרכיבים לא־קשורים או בלתי אפשריים, שיוצרים אמירה שלמה של זהות, בדומה לקולאז' המורכב מהרבה גוונים ומרקמים. במאמר זה אבקש לטעון כי הטכניקה הקולאז'ית, על העדר ההיגיון ההנדסי הסדור המאפיין אותה, היא היא הדרך לבנות טקסטואלית תשתית של זהות ישראלית מאוד עכשווית, על רבדיה השונים, על מורכבויותיה הכואבות לעתים, ולתת לקיומה משמעות שיש בה הבהוב של אופטימיות במובנים מסוימים. ולמרות מרחק הזמן, מזכירה וירטואוזיות זו את מה שדן פגיס מכנה בספרו על משה אבן עזרא "ההפלאה", כשזיקות ריאליות של מקום ושל זמן מתפרשות כזיקות פלאיות של ניגוד או של סיבה ומסובב; ובמיוחד כשלשון השיר מגלה בנושא ה"רשמי" צדדים בלתי צפויים לחלוטין וכלשונו "עד כדי כך שכל קיומו של הנושא הוא בתחום הדמיון בלבד. פרטי הציור צומחים זה מתוך זה וכל אחד מהם מוסיף להרחיק את הנושא ממראיתו או מתכונותיו שבמציאות".[9] ועוד הוא אומר: "הנושא אינו מדומה כדבר שבמציאות, אלא מצטייר ציור כשלעצמו" (שם), או, בלשוננו אנו, נוצרת שכבה קולאז'ית של מרכיבים מפתיעים ובלתי אפשריים במישור הריאלי, המאלצים את הקורא להירתם למלאכת פענוח מסוג אחר.

וירטואוזיות "פלאית" (כלשונו של פגיס) זו היא שהוליכה אותי לבדיקת עקבותיה של שירת החול הימי־ביניימית בשיריו של סומק. סקרנותי ניעורה לראשונה עם צאת הספר ***ריה"ל מדריד*** (12 רישומים בעקבות 9 שירים של יהודה הלוי), מלאכת קולאז' ממשית של רישומים בשחור לבן וצילומי מבחר משיריו של הלוי.[10] במאמר זה אני מבקשת אכן להציע מלאכת פענוח מסוג אחר: עיון מפורט בשלושה משיריו המקיימים שיח עם שירת ספרד; זאת, מן הקל אל הכבד: החל בשיר קולאז'י מובהק המרמז בעדינות לקיומה של תרבות ספרד ('יסמין. שיר על נייר זכוכית'), דרך שיר המאזכר גלויות את יהודה הלוי ('ריה"ל מדריד') וכלה בשיר שבו המשורר מנהל דיאלוג ישיר עם "כתנות פסים", שיר האביב והיין של משה אבן עזרא ('סטריפטיז השושנה').

ב.

השיר הבא הוא דוגמה מעניינת למורכבות חושית ולשונית שיש בה משום בשורה, בשורה מזרחית? פוליטית? ישראלית? ואולי פשוט בשורה לאוהבים?

יסמין. שיר על נייר זכוכית[11]

פַּיְרוּז מְרִימָה שְׁפָתַיִם
לַשָּׁמַיִם
שֶׁיַּמְטִירוּ יַסְמִין
עַל אֵלֶּה שֶׁפַּעַם נִפְגְּשׁוּ
וְלֹא יָדְעוּ שֶׁהֵם בְּאַהֲבָה.
אֲנִי שׁוֹמֵעַ אוֹתָהּ בַּפִּיאַט שֶׁל מוּחַמַּד
בְּצָהֳרֵי רְחוֹב אִבְּן גַּבִּירוֹל.
זַמֶּרֶת לְבָנוֹנִית שָׁרָה בִּמְכוֹנִית אִיטַלְקִית
שֶׁל מְשׁוֹרֵר עַרְבִּי מִבַּקָּה אַל גַּרְבִּיָּה
בִּרְחוֹב עַל שְׁמוֹ שֶׁל מְשׁוֹרֵר עִבְרִי שֶׁחַי בִּסְפָרַד.
וְהַיַּסְמִין?
אִם יִפֹּל מִשְּׁמֵי אַחֲרִית הַיָּמִים
יִהְיֶה לְרֶגַע
רַמְזוֹר
יָרֹק
בַּצֹּמֶת הַבָּא.

כותרת השיר מעוררת מיידית חידתיות כפולה ומפעילה מערכת משולשת של קושיות: מה ליסמין ולנייר זכוכית? מה לשיר ולנייר זכוכית? מה ליסמין ולשיר?

היסמין, צמח־מטפס על גדרות הבתים, על פרחיו העדינים וריחו המתוק הנישא למרחוק, אכן עשוי להיות שיר, שיר הלל לחוש הראייה ולחוש הריח. יסמין, מגיבורות יצירת המופת הערבית "אלף לילה ולילה", אהובתו של אלאדין, ודאי שעשויה להיות שיר, שיר אהבה לאוהבים אלמונים, ואולי יש בשם גם אזכור לסיפור האהבה הבלתי אפשרי בין ישראלי ממוצא עיראקי לנערה ערבייה, סיפור עלילתו של הרומן *יסמין* (2005) מאת אלי עמיר, אף הוא – ממש כמו סומק – יליד עיראק. נייר הזכוכית לעומת זאת, נייר לטש עבה ומחוספס המשמש בעבודות צביעה, עומד בסתירה לפעולת הכתיבה, דהיינו למלאכת השיר הדייקנית והמעודנת. הצירוף הכמעט אוקסימורוני 'שיר על נייר זכוכית' עם 'יסמין' יקבל משמעות רק אם נתעלם מצורתו של נייר הזכוכית ונתייחס לתפקידו: הליטוש וההחלקה המקילים על הצבע וקליטת החומר. אזי ניתן להסיק באורח מטונימי כי למרות הפירוש הראשוני, החפוז והשטוח, שיר גמור ומלוטש – שנוקה משכבות משמעות בלתי רצויות – הוא על כן רווי ניחוחות אהבה. לשון אחר: כותרת השיר מכריחה את הקורא הקשוב לזנוח את החשיבה השגורה נוסח 'איש אינו כותב שיר על נייר זכוכית', ולתפעל מערכת אסוציאטיבית מעמיקה יותר וצפויה פחות. מבחינה זאת כותרת השיר מבשרת על המשכו, ויש ב'מסעו' של היסמין ב"צהרי רחוב אבן גבירול" עד לצומת הרמזורים הבא – הווה אומר ברחבי הרשת הקולאז'ית שמעמיד השיר – משום בשורה בלתי צפויה, ממש כמו משמעותה הבלתי צפויה של הכותרת.

ראשיתו של השיר בתנועה אנכית מהופכת, מלמטה כלפי מעלה וחזור, כלפי מטה. פיירוז, הזמרת הלבנונית הידועה, מרימה שפתיה לשמים. בהבדל מן הביטוי השכיח 'נשא עיניו אל השמים' המבטא בדרך השאלה אקט של תפילה (ראה, דרך משל, ישעיהו מ כו), כאן השפתיים (האדומות כצבעו של היסמין הארוטי של שמואל הנגיד) מתרוממות כלפי מעלה מכוח השירה הנגזרת מתוכן ומייחלות ל... יסמין שיפול מן השמים. הצמח, הנטוע מדרך הטבע באדמה, מקבל בהיקרותו השמימית כבר בראשית השיר את משמעותו הסמלית והוא הוא שאמור לגלות לאוהבים, מכוח סלסולי השירה המבקיעים את המרומים, את סוד אהבתם.

רוני סומק, צילום: נועם סומק

המשך השיר מתרחש במרחב מאוזן על פני הקרקע, תוך תנועה היפותטית מנקודה ים תיכונית אחת לחברתה, מעין נגיעות צבע קלות: לבנונית (השיר), איטלקית (הפיאט), ערבית־ישראלית (בקעה אל גרביה), תל־אביבית (רחוב אבן גבירול) וספרדית (הרשב"ג). ואולם, התנועה במרחב מנקודה לנקודה היא רק למראית עין: לאמיתו של דבר יש כאן הנצחה של רגע אחד בזמן נתון, שבו כל המרכיבים מתרכזים בחלל אחד – הפיאט של מוחמד: צהרי יום בתל־אביב, חם, לחן לבנוני עולה ממכוניתו של ערבי ישראלי במרכזו של ציר תנועה ראשי הקרוי על שמו של משורר יהודי ספרדי ידוע; לרגע המסוים הזה, "בצהרי רחוב אבן גבירול", מתנקזים כל רכיבי הקולאז'. ובעירוב חושים אלים כמעט, הצבע האדום של המכונית, הצלילים המסתלסלים של השיר, זיעת הצהריים התל־אביבית ובנוסף לכך, זיכרונות עמומים, מטושטשים מחום, של עבר מפואר.

בעוד שגיבורת החלק הראשון והנפש הפועלת בו היא הזמרת הלבנונית פיירוז, בחלק השני נחשף האני השר, והוא שקולט את הבזקי המרחב ומַבנה את הקולאז' הים תיכוני והרב חושי. בקולאז' זה ישנה, כאמור, אמירה המונצחת ברגע נתון ובחלל נתון: אכן כן, בצהרי יום, בלבה של תל־אביב השוקקת והמיוזעת, נפגשים הישראלי והערבי, המזרחי המסתלסל והרכב האירופאי האדום. וכולם יחדיו נעים במסלולה של השירה העברית בספרד, סמל למפגש הפורה בין שתי התרבויות שאינן כה רחוקות זו מזו, סמל למציאות שהיתה בעבר, בתקופת "תור הזהב", וכפי שעולה מן השיר – למציאות נכספת בהווה. כפי שכבר ציין הולנדר[12] הכתיבה בגוף ראשון – הופעת הדובר בשיר – אינה נדירה אצל סומק והיא מזמינה את הקורא אל עולמה המצרפי, בעיטופה את קולאז' הדימויים והציטטות באינטימיות של הקול האנושי. והקול האנושי הזה הוא המחפש כאן ועכשיו את צירוף המרכיבים המדויק והמתחדש של הזהות הישראלית על מיקומה הים תיכוני ועל שורשיה הנטועים בעבר הרחוק.

וכמו בסרט קולנוע, המצלמה מתרחקת מן האני וחוזרת ומתמקדת בשמים מתוך תקווה לאתר את היסמין, אותו יסמין אליו נשאה את שפתיה פיירוז בראשית השיר, היסמין האמור לרדת כמטר של אהבה מן השמים. והשמים הם שמי אחרית הימים בהם "גר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ" (ישעיהו 11, 6), והיסמין "אם יפול" יהפוך ל"אור ירוק". לשון אחר, הפיאט, יחד עם האני השר ומוחמד מבקעה אל גרביה, ממשיכה בנסיעתה במרחב הכרך התל־אביבי הסואן בנתיב שירת תור הזהב והזמר הים תיכוני המסתלסל המבטיח, אולי, ניצוץ של תקווה בצומת הבא למרות הכל.

ג.

אין ספק, רוני סומק בונה בשירתו הקולאז׳ית זהות ישראלית מרובת שכבות, שיש בה הרבה מן הצבריות יחד עם תרבות המערב בת זמננו ומשורשיו המזרחיים. מוסיקלית הוא מפגיש בשיריו את מוסיקת הג׳ז והרוק עם אום כולתום ופיירוז. פואטית, הוא בין המשוררים הבודדים המנהלים בשירתם שיח גלוי ובלתי פוסק עם אחד הפרקים המפואר בשירה העברית – שירת ספרד. שיח זה הוא תבנית היסוד במעין מכתם וירטואוזי הפותח את ספר הרישומים ***ריה״ל מדריד***: [13]

מַה נִּשְׁאָר מִבְּעִיטַת הַגַּעְגּוּעִים
שֶׁל רַבִּי יְהוּדָה הַלֵּוִי?
אוּלַי כַּדּוּר מִתְגַּלְגֵּל עַל דֶּשֶׁא נוֹבֵל
בֵּין שַׁעַר הַמִּזְרָח לְשַׁעַר הַמַּעֲרָב.

כמו בדוגמה הקודמת, גם בשיר קצרצר זה אנו מתבשרים על מלאכת המצרף כבר בכותרתו הבלתי אפשרית לכאורה. עקרונית ההיסטוריה מאפשרת קשר אסוציאטיבי בין ריה״ל ובין שתי ערים ספרדיות: טולידו, עיר הולדתו ומקום מגוריו כרופא בבגרותו, או גרנדה, העיר שבה שהה כמשורר צעיר בחצרו של משה אבן עזרא. מדריד לעומת זאת לא היתה בתקופתו אלא מבצר שנועד להגן על עיר הבירה של אלפונסו השישי, טולידו. הצירוף ״ריה״ל מדריד״ מפעיל אפוא משחק מפתיע לחלוטין של צלילים ואסוציאציות המשליך את הקורא בעל כורחו למרחב שונה ובלתי צפוי: בהגיה של העברית המדוברת ריה״ל = ריאל ומדריד היא ללא ספק המטונימיה העכשווית לספרד. מכאן שהצירוף בהגייתו ה״נכונה״, ריאל מדריד, מעביר את הקורא באופן כמעט אגרסיבי (ובלתי מנומק לחלוטין, בכל מה שנוגע לריה״ל), למרחב שאינו לא היסטורי ולא יהודי, למגרש הכדורגל שבו מתגלגל כדור על פני דשא נבול, כדרכו של כל דשא בכל מגרש כדורגל. ואולם, אמן הקולאז׳ משליך על פני המרחב החילוני והספורטיבי בן זמננו כתמי צבע החוזרים ומשליכים את הקורא־צופה למרחב אחר, שסוע, מתגעגע. מרחב הנתון בזמן אחר והבנוי על ההנגדה ההיסטורית בין ה״אני בסוף מערב״ ו״לבי במזרח״ שהעמיד יהודה הלוי בראשית המאה השתים־עשרה, ושהפכה לאורך הזמן לנכס צאן ברזל בתרבות היהודית. צירוף הסמיכות ׳שער המזרח׳ (או המערב) בהבדל מהשער המזרחי (או המערבי) בלשון ימינו מתקשר עם שער ניקנור, הוא הוא השער המזרחי בבית המקדש, והשחקן המכדרר בין שני השערים אינו אחר מאשר יהודה הלוי.

ד.

אם נתיב שירת תור הזהב מצטייר רק במרומז בשיר הראשון, אם ציר הגעגועים בין שם לכאן, בין עבר להווה, בונה את משחק הפינג־פונג בשיר השני, הרי שבשיר הבא מכריז האני השר בגלוי על הזדקקותו לאחד מן הנודעים בין שירי הגן הספרדיים:

סטריפטיז השושנה[14]

(בהשראת ׳כתנות פסים׳ מאת משה אבן עזרא)

קוֹצִים הֵם שׁוֹמְרֵי הַסַּף בְּמוֹעֲדוֹן סְטְרִיפְּטִיז
בּוֹ מַשְׁלִיכָה הַשּׁוֹשָׁנָה חָזִיַּת עָלִים
עַל עֲשָׂבִים שׁוֹטִים, הַמְּחַכִּים לָרוּחַ
שֶׁתַּזְקִיף לָהֶם
פָּנִים.
אִישׁ לֹא יִמָּלֵט הַלַּיְלָה מִדְּקִירַת הַפֶּרַח.

במאמר שפרסם יובל גלעד עם צאת הקובץ ***כוח סוס*** הוא מציע לשיר פרשנות אלגורית פשטנית ומתעלם לחלוטין מן ההכרזה הארס־פואטית הפותחת אותו: ״העשבים השוטים – הגברים במועדון, השושנה – החשפנית, קוצים – שומרי סף, שיר השומר על שדה מטאפורי הדוק, מיומן. אבל איזה דמות מקבלת כאן החשפנית מעבר להיותה צעצוע חדש של סומק? כלום, אין שם אדם, אין מצוקה״.[15]

לאמיתו של דבר, מניח כאן סומק תמונה על גב תמונה. הוא מרמז על תמונת אביב פסטורלית וארוטית משהו ברוח שירי הגן הקלאסיים של ימי הביניים, תמונה הקורצת באמצעות פסוקי המקרא המשובצים בה, לעברו של חג הפסח, הלוא הוא חג האביב וחג החירות.[16] על גביה, ברובד הגלוי, הוא פורש תמונה הממוקמת כאן ועכשיו ונתונה בהקשר ברור של חיי לילה עירוניים. הדובר מכריז בגלוי על קיומו של מעשה המצרף כחלק ממלאכת השיר במאמר מוסגר המצורף לכותרת השיר, אך נמנע מלחשוף את התמונה הימי־ביינימית המצורפת ומשאירה חבויה ברקע האחורי:

כָּתְנוֹת פַּסִּים לָבַשׁ הַגָּן/ וּכְסוּת רִקְמָה מַדֵּי דִשְׁאוֹ,
וּמְעִיל תַּשְׁבֵּץ עָטָה כָל־עֵץ/ וּלְכָל־עַיִן הֵרָאָה פִּלְאוֹ.
כָּל צִיץ חָדָשׁ לִזְמָן חָדֵשׁ/ יָצָא שׂוֹחֵק לִקְרַאת בּוֹאוֹ,
אַךְ לִפְנֵיהֶם שׁוֹשָׁן עָבַר,/ מֶלֶךְ, כִּי עָל הוּדָם כִּסְאוֹ.
יָצָא מִבֵּין מִשְׁמַר עָלָיו/ וַיְשַׁנֵּה אֶת בִּגְדֵי כִלְאוֹ
מִי לֹא־יִשְׁתֶּה יֵינוֹ עָלָיו/ הָאִישׁ הַהוּא יִשָּׂא חֶטְאוֹ!

עם זאת, לא יקשה לזהות כמה וכמה מן הרכיבים המשותפים לשתי התמונות: השושן של אבן עזרא עסוק אף הוא במלאכת הסטריפטיז, שהרי גם הוא משליך את עליו, הלוא הם בגדי כלאו, ממש כמו השושנה המשליכה את חזיית העלים. גם לו, לשושן, יש שומרי סף, המרימים אל על את כיסאו, ממש כמו קוצי השושנה, ועשביו השוטים אינם אלא הציצים, הבטלים בשישים מול נוכחותו המלכותית. אמת, הרטט הארוטי בתמונה העכשווית בולט לאין ערוך יותר מאשר בתמונה הימי־ביניימית (למרות השושן המורם אל על לעומת אותם עשבים שוטים, הזקוקים לרוח שתבוא לעזרם, שמולם מתפשטת השושנה). ואולם, הקריאה לשתיית היין, מוטיב ידוע בשירה החול הנהנתנית, מתחברת מיידית לאווירת מועדון לילה עכשווי. הן השושן הצחור של הרמב״ע, הנמשל למלך, והן השושנה האדומה והמושכת של סומק, המדומה לרקדנית עירום, הם כנרות חנוכה, שאין לנו רשות להשתמש בהם, אלא לראותם בלבד. במה דברים אמורים?

לא בכדי זכה שירו של הרמב״ע לתשומת לב כה מרובה, מצדם של חוקרי שירת ימי הביניים כמו מצדם של אוהבי שירה.[17] באמצעות הלשון הפיגורטיבית העשירה וההשתהות הפרטנית על תמונת השושן במרכזה של ערוגת הגן, מצליח הרמב״ע להנציח, לצייר במילים את מה שהיום עושה מצלמת הווידיאו: את הרגע המיוחד של הפריחה, הרגע שבו מגיחים עלי הכותרת ו״משתחררים״ ממשמר עלי הגביע, רגע שיופיו עוצר נשימה. דומה, שהיכולת ללכוד את יופיו של הרגע היא שכבשה את עין המשורר־הצייר בן זמננו. גם הוא מצייר במילים את יופיו של רגע ההתערטלות ומנסה ללכוד אותו במילים. התמונה הנרמזת ברקע האחורי, רגע הופעתם של עלי הכותרת של השושן, משמשת כקטליזטור. בהבדל מן השירים הקודמים שנידונו כאן, המצרף הסמוי הבונה את ׳סטריפטיז השושנה׳ אינו עושה שימוש מושגי־אידיאי בשירה העברית בימי הביניים, אלא הוא בחינת מחווה למלאכת השיר האסתטית, לאמנות התיאור שהיא מאושיותיה של שירת החול ומעל הכל – ליכולתו של המשורר הקלאסי, על כל מגבלותיו הצורניות והריתמיות, להפוך לצייר ולהנציח במילים רגע אחד שכולו יופי.

ה.

מפגש מרתק זה בין רוני סומק למשה אבן עזרא, כמו גם מיקומו החדש של יהודה הלוי במגרש הכדורגל של ימינו, יש בהם משום אמירה ברורה: לגבי דידו של סומק, כמוהו כביאליק שהקדיש שנים ארוכות להחייאתה של שירת ספרד וההדיר את שיריהם של הרשב"ג ושל משה אבן עזרא, או כעמיחי שזיקתו העמוקה לשירה זו היא נושא למאמר בפני עצמו, שירת ספרד היא נדבך הכרחי ומכונן בזהות התרבותית היהודית ככלל. ואולי, דווקא משום העובדה כי נוצרה בספרד, תחת שלטון מוסלמי, ומתוך זיקה ברורה לשירה הערבית בת התקופה, היא היא "כתר המזרח" האמיתי, היא שעשויה להעמיד משקל שכנגד הספרות העברית המפוארת שנכתבה באירופה של תקופת התחייה יותר מכל פרק ספרותי אחר ומאוחר יותר. במובנים הרבה דווקא פרק מפואר זה בתולדותיה של השירה העברית הוא שאמור לשמש נאמנה אותם החותרים להגדרת הזהות המזרחית. סומק, מתוך משיכתו לממד הוויזואלי שבה וברגישותו הידועה למרחבי תרבות רבים ומגוונים, מקיים עמה שיח אינטימי והופך אותה לחלק בלתי נפרד משכבות קיומו וממרכיבי זהותו. ◆

מאשה יצחקי היא פרופסור אמריטוס לספרות עברית באוניברסיטת INALCO בפריז; תחום התמחותה הוא שירה עברית ושירת ימי הביניים בפרט; עורכת כתב עת למדעי היהדות "יוד" המתפרסם בצרפת. פרסמה כעשרה ספרים, בעיקר על שירת ימי הביניים, בעברית ובצרפתית.

מראי מקום

1. שמואל הנגיד, ***הן תהילים***, מהדורת דב ירדן, ירושלים תשכ"ו, עמ' 872
2. ראה 'הארץ' 20.5.2009
3. ולעניין זה ביקורתית במיוחד היא גישתו של יהודה ויזן, במאמר שפירסם עשר שנים לאחר מותו של עמיחי: "אני שהייתי שהייתי מלך: עשור למותו של עמיחי", 2.10.2008; האמת היא שקשה להסכים עם גישתו השלילית הן לגבי עמיחי והן לגבי סומק. מעט צניעות ודרך ארץ לא יזיקו.
4. https://www.poetryplace.org/article/ מקום לשירה: ראשי־חץ־מזרחיים

ראו:

5. 1994 Moznayim, vol. 67, no. 10, pp. 34–37.
1995. Iton 77, vol. 18, no. 183, pp. 18–23.
1998, "An Urban Troubadour Harps Poetics of Velvety Violence: The Role of Ronny Someck in Contemporary Hebrew Poetry". Israel Studies Bulletin, vol. 13, no. 2, pp. 15–22.
1998, "The Silky Vigor of the Boxing Glove: Ronny Someck in the Arena of Contemporary Hebrew Poetry". World Literature Today, vol. 72, no. 3, pp. 501–506.
6. יאיר מזור, ***אקרובט פואטי: שירת רוני סומק***, זמורה ביתן 2008
7. יאיר מזור, ***אהבה במושב האחורי***, זמורה ביתן 2005
8. גלעד מאירי, 'מקור ראשון', 24.4.09
9. דן פגיס, ***שירת החול ותורת השיר של משה אבן עזרא ובני דורו***, ירושלים 1970, עמ' 83–85
10. הוצאת המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 2007
11. ***גן עדן לאודן***, זמורה ביתן 1996, עמ' 78

ראו: "בלוז על רצפת המשחטה: על אפוס וקיטש בשירת רוני סומק", 'מחקרי ירושלים לספרות', כרך כ"ג 2009

12. ראו: ***נקמת הילד המגמגם*** 2017, עמ' 28
13. התערוכה התקיימה במוזיאון רמת גן, 2007

שם, עמ' 127

14. פורסם לראשונה בקובץ ***כוח סוס***
15. 'יקום תרבות', "כוחו של רוני סומק", 4.8.2013

16. עיון מפורט בשיר ראה בספרי ***אלי גינת ערוגות***, נוצה וקסת, תל־אביב 1988, עמ' 113
17. ראו בין היתר, דן פגיס, ***תודת השיר ושירת החול של משה אבן עזרא ובני דורו***, ירושלים 1970, עמ' 265, חיים שירמן, ***לתולדות השירה והדראמה העברית, כרך א'***, ירושלים תשל"ט, עמ' 95, ראובן צור, ***השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה***, תל־אביב, 1987. השיר כלול בתוכנית לבחינת הבגרות בספרות, מה שמסביר את העיסוק הרב בו.

שלי ברנר

*

בַּחֲדָרִים הָאֲחֵרִים כָּל הַבָּנִים יְשֵׁנִים.
פַּסְקוֹל אֵימְתָנִי

בְּג'וּנְגֶל שֶׁל עֲבַרְיָנֵי צַעֲצוּעַ:
הַתְּרִיס דּוֹפֵק,
הַטְּרַקְטוֹרוֹן מְזַמְזֵם,
הַזְּבוּב מַטְרִיד.

הוּא עָבַר פֹּה שׁוּב,
הָאִישׁ עִם הַשּׁוּם הַטָּרִי.

*

בְּאֶרֶץ רְחוֹקָה,
לִפְנֵי כָּל הַחַיִּים,
יַלְדָּה הָלְכָה וּפִתְּחָה

עֵינַיִם מַחְתַּרְתִּיּוֹת.

*

קַח אוֹתִי לְהַר הַדְּבַשׁ,
שָׁם יִהְיֶה קָשֶׁה לְהִתְנוֹעֵעַ.
נֶאֱסַף קְמָטִים בְּמַסְמְרִים,
נִיבֵּשׁ קְצָת פַּסְטָה, נֹאכַל וְרָדִים,
נָמוּת רֹאשׁוֹנִים, נִשְׁכַּח אַחֲרוֹנִים.
נְחַבֵּר תּוֹלָעִים לְשַׁרְשֶׁרֶת עֲנָקִית.

*

חַיָּה בִּזְמַן סָמִיךְ.
נוֹזֵל הַדָּם.
אַף מַצְלֵמָה לֹא מְצַלֶּמֶת.

מתוך ***ובחדרים האחרים כל הבנים ישנים***
סדרת אש קטנה־77

עומרי חולון

*

בְּבוֹא הַבֹּקֶר
נִפְסְקוּ הָעִנּוּיִם
וְהֶעָלִים נָשְׁבוּ
וְהַגֶּשֶׁם נָשַׁר

וּבַיּוֹם הַשִּׁשִּׁי בָּרָא אֶת הָרוּחַ
וְכָל לֵב הָיָה לְאָכְלָה

*

לְזֵכֶר הַשִּׂכְחָה
לְרֵעוּת הַשִּׁכָּרוֹן
לְטוֹבַת הַנִּטְיָה
לְאֵמוּן הַשִּׁגָּעוֹן
לְחָסוּת הָאֱמֶת
לְחֹזֶק הַשֵּׁבֶט
לְטַעַם בָּעֵת
לְעֹמֶק הַתְּכֵלֶת
לִבְדֵל נְעוּרִים
לְתֹאַר הַמֶּרֶד
לְאֹפֶן הָרֶגַע
לְיוֹפִי הַבֶּגֶד

לְדֶרֶךְ כָּל אֵפֶר
לְעֵרֶךְ כָּל תִּקּוּן
לְחֶסֶד כָּל עֶלְיוֹן
לְרוּחַ כָּל כִּוּוּן

*

בַּמַּעֲרָב הָיִיתִי
לִנְצִיג מִדַּת הָרְאָיוֹת
אַף כִּי מֵעוֹלָם לֹא הוֹכַחְתִּי
דָּבָר

*

בְּיָמִים אֵלּוּ
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל בִּנְיָנִים גְּבוֹהִים
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל גֶ׳קְסוֹן פּוֹלוֹק
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל צִדֵּי הָרִים
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל רְפוּאָה
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל לֵדָה
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל שִׁנְאָה
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל סֵבֶל
אֵינִי סוֹמֵךְ עַל כִּשָּׁלוֹן

בַּחֲלוֹמִי הָיִיתִי צֵל שֶׁל עַנָּג
גּוּפִי, חוֹל וָאֲדָמָה

*

כְּשֶׁהָיִיתִי עָנִי
הָעוֹלָם הָיָה גָּדוֹל הַרְבֵּה יוֹתֵר
וְכָל מִדָּה הָיְתָה לִי
מְקֻדֶּשֶׁת

כְּשֶׁהָיִיתִי צָעִיר
אָהַבְתִּי בְּלִי סוֹף
וְכָל בָּשָׂר הָיָה לִי
טָרֵף

כְּשֶׁהָיִיתִי יוֹדֵעַ
הָיִיתִי נוֹגֵעַ
וְכָל חָכְמָה הָיְתָה לִי
אֱמֶת

ורדה פלץ

אחרי

שֶׁחֲזַרְתֶּם לַבָּתִּים הַגְּדוֹלִים קְטַנִּים
בֵּינוֹנִיִּים שֶׁלָּכֶם
לַבָּתִּים הַקָּרִים חַמִּים
לִנְשׁוֹתֵיכֶם הַיָּפוֹת כְּעוּרוֹת חֲמוּדוֹת שֶׁלָּכֶם –
אֶל הַשֶּׁקֶט הָרוֹגֵעַ לְעִתִּים מְדֻמָּה
אַחַר טֵרוּף הַיּוֹם הַחוֹלֵף
שַׁבְתֶּם אֶל הַפְּנִים
אֶל־שֶׁקֶט־רַעַשׁ חָדָשׁ
שֶׁלָּכֶם –
הוּא מְקַבֵּל אֶתְכֶם פְּנִימָה – בַּיְתָה
שֶׁלָּכֶם

אַחֲרֵי
שֶׁטְּרַפְתֶּם עוֹד־יוֹם בְּתָכְנִית יוֹמִית
וּשְׁחַקְתֶּם קַרְסָלַיִם וּבִרְכַּיִם
שְׁחַקְתֶּם אֶת הָאוֹטוֹ שֶׁלָּכֶם אֶת תָּאֵי הַמּוֹחַ

אַחֲרֵי
שֶׁמִּלֵּאתֶם סִפּוּקִים צְרָכִים
צַו חֶבְרָה וּבוֹרֵא – צַ ו חַ י י ם
וְשִׁחְרַרְתֶּם אֶת הַקְּפִיץ הַטָּעוּן
שֶׁאוֹמֵר: לָצֵאת מֵהַבַּיִת
לַ עֲ שׂ יָ ה ׳לְתַעֲשִׂית – הָ עֲ שֵׂ ה׳

אַ חֲ רֵ י

דיתי אלון

מפגש בין אנשים

דַּי בְּמַבָּט אֶחָד לָדַעַת:
שְׂחָפִים נְסוֹגִים מִפְּנֵי
מַסּוֹקִים הֶחָגִים נָמוּךְ מִדַּי.

לְרֶגַע נִדְמֶה כִּי הַמִּבְנֶה הוּפַר –
סִירָה מִתְקָרֶבֶת,
הַמַּקּוֹר הַנִּפְתָּח
וְדָג מְפַרְפֵּר מֵאָחוֹר בַּחוֹל.
אַחַר כָּךְ נִשְׁמָע סִפּוּר עִם שֵׁם שֶׁל נְסִיכָה
בְּלִי קַו אֹפֶק,
הַחִיּוּךְ יִרְעַד מִבֵּין רִשְׁתּוֹת הַדַּיִג
וְהַיָּם יִתְרַעֵשׁ.

בֶּחָזוֹר הַהֲלִיכָה עַל הַצְּדָפִים
תִּתְנַפֵּץ אַט אַט אֶל הַשֶּׁקֶט שֶׁאַחֲרֵי.

דַּי בְּמַבָּט אֶחָד לָדַעַת
שֶׁרַק מֶלַח יִשָּׁאֵר
בֵּין הָאֶצְבָּעוֹת.

לִפְעָמִים הַכֹּל זֶה מִפְּגָשׁ בֵּין אֲנָשִׁים.

תפוזים

"הַחַיִּים זֶה תַּפּוּזִים," אָמַרְתָּ לִי,
"סֶלֶם לְהַנִּיחַ לָעוֹלָם
(אֶל הַצַּמָּרוֹת אִם קַיָּמוֹת) –
לְמוֹלֵל עָלִים וּלְהָרִיחַ."

"כְּשֶׁיֵּשׁ סֵבֶל קָרוֹב
אֲנִי שׁוֹתֶלֶת,"
עָנִיתִי.

זֶה הַצֵּל הַיּוֹשֵׁב מוּלִי
מְקַלֵּף תַּפּוּזִים לִפְלָחִים:
טוֹמֵן חַיִּים
בֵּין הָאֶצְבָּעוֹת.

בארי גרינפלד

צוואה
מוות באמצע יוני

הָגִיפוּ אֶת הַתְּרִיסִים בְּבֵית הַלְוָיוֹת.
יִהְיֶה חַם.
הָאֲדוֹנִים מְיֻזָּעִים,
הַגְּבָרוֹת בִּמְלֻאכֶת מְחוֹל הַמְּנִיפוֹת.

הָנִיחוּ לַיְּלָדִים שֶׁיַּעֲשׂוּ כְּכָל הָעוֹלֶה עַל רוּחָם,
שֶׁיִּתְרוֹצְצוּ. וְאַתֶּם –
הַתְחִילוּ בַּחֲשַׁאי לִסְפֹּר אֶת הַזְּמַן לְאָחוֹר.
הֱיוּ מַעֲשִׂיִּים.

הַדְלִיקוּ אֶת הָאוֹר לְמַעַן הַנּוֹטַרְיוֹן.
אֵין לִסְמֹךְ עַל הַיָּרֵחַ,
אֲנִי מֵעִיד.

חִשְׁבוּ עַל הַחַיִּים יוֹתֵר מֵעַל הַמֵּתִים.
הָבִינוּ אֶת הַמֵּתִים יוֹתֵר מֵאֶת הַחַיִּים.
אַל תִּתְוַכְּחוּ אִתָּם,
הֵם לֹא יוּכְלוּ לְהָשִׁיב לָכֶם.

מִישֶׁהוּ יְנַגֵּן מַרְשׁ אֵבֶל.
מִישֶׁהוּ יִנְבַּח בְּחֹסֶר־הֲבָנָה וָעֶצֶם.
זָר יָשִׂים לֵב לְסֶדֶק נֶעֱלָם בַּקִּיר.
מִישֶׁהוּ יִצְחַק.

קוֹלוֹ הַיַּבְשׁוּשִׁי שֶׁל עוֹרֵךְ־הַדִּין
וְהַחֶשְׁבּוֹן לַנֶּפֶשׁ.
קְרִיעַת הַמַּעֲטָפָה.

לָרֶגַע הַזֶּה חִכִּיתִי, בְּפִנָּתִי הַגְּבֹהָה.
מָה טוֹב לַמְּשׂוֹרֵר לִכְתֹּב אֶת שִׁירוֹ בְּצַוָּאָה!
שִׁנֵּי הַמְּבַקְּרִים,
קִנְאַת הַקּוֹלֶגוֹת לַשָּׁוְא,
לֹא עָלָיו.

אַדְרַבָּא: הִתְוַכְּחוּ עִם הַמֵּתִים,
הֵם לֹא יוּכְלוּ לַעֲנוֹת לָכֶם.

הִנֵּה דְּבָרַי הָרִאשׁוֹנִים וְהָאַחֲרוֹנִים
נִקְרָאִים בְּתִמָּהוֹן אוֹת בְּאוֹת:

אַל תִּקְרְאוּ שִׁירִים, פִּזְמוֹנִים,
לְכוּ לְבָתֵּיכֶם.
אַל תִּכְתְּבוּ צַוָּאוֹת.

השירה היא המרחב המוגן שלי

שלמה בן־בסה

עם עם משורר הרחוב אברהם שיין

אברהם שיין קורא לעצמו משורר רחוב. בימים אלה הוא מציין את יום הולדתו השבעים וחמש. הוא מפגין חזות צעירה בשערו הארוך הבהיר, ובגון פניו השחום, פרי שיטוטיו ברחובות תל־אביב. אין לי שערה אחת לבנה, הוא מעיד על עצמו, ואני בריא כמו צעיר בן עשרים, מעולם לא ביקרתי אצל רופא.

שיין היה בעברו מנהל סניף של בנק הפועלים. בתחילת שנות השמונים של המאה שעברה, בשיא הקריירה הבנקאית, התחיל להרגיש שהוא מסתאב וסוטה מייעודו האמיתי בחיים. על אותם ימים הוא מספר שהיו פוקדים אותו אנשים קשי יום ומבקשים למשוך עוד כמה שקלים מעבר ליתרה בחשבונם, ולרוב היה נאטם בפניהם. "הייתי משכנע אנשים להשקיע בקרנות נאמנות כשידעתי מראש שהם יפסידו חלק ניכר מהונם, ואחרי זה הייתי הולך בצהריים לאכול שווארמות מגעילות. הרגשתי שאני חורץ גורלות של אנשים, גורם לריבים, לפירוק משפחות".

ביום בהיר אחד התפטר מהבנק, ופנה לעבודה פרלמנטרית במפלגות שונות, עד שקץ גם בכך, ובחר להקדיש את זמנו להפצת את שיריו פנים אל פנים, ברחוב, בדרך בלתי אמצעית. הוא אינו כופה את עצמו על הקונה, אלא פונה אליו בדרך כלל בשאלה "אתה אוהב שירה? אתה יכול לשלם לי שקל והשירים האלה הם שלך". או: "אני מוכר את החוברות בעשרה שקלים, כיוון שאתה אדם מיוחד אתה מקבל אותן בשקל". הוא מאגד את שיריו בחוברות דקות – כמה דפי פוליו רגילים ששודכו יחדיו וקופלו. בחזיתן על פי רוב ציורים – שציירו עבורו קדישמן או יוסל ברגנר – דיוקנו של משורר הרחוב.

ביקשתי לראיין את שיין כי אני עצמי עובד בבנק, ומשורר בתחילת דרכו. חבלי הזדהות מובילים אותי אליו. ייתכן שהוא עבורי מין דמות שמוציאה לפועל חלקים בלתי ממומשים באישיותי, שאין לי מספיק עוז לתת להם ביטוי מחוצה לה, מחשש שטוטאליות תתבע ממני מחיר כבד. שיין עשה זאת ואני מעריך אותו על כך.

נפגשתי איתו באחד מסניפי קופיז' ליד מקום העבודה שלי, שהוא נמנה עם יושביו. בעל בית הקפה עיטר את חלון החזית בדמויותיו המצוירות של המשורר, ומנכס לעצמו בקריצה את ניהול המוזיאון.

גם אם אני לא מסכים עם רוב דבריו, לא ניתן להישאר אדיש לקולו הנעים והבוטח. קול שהורגל להסתיר רגשות אבל מעורר קרבה ואמון. אני מגלה באישיותו תכונות סותרות – דוגל בכוח אבל חס על חלשים וחסרי הישע, טוען שאינו מחפש הכרה ומציין בפרוטרוט פגישות עם אמנים ידועי שם, ואת החשיבות שהם מייחסים ליצירתו.

– אני לא משורר. משוררים הם אלה שרצים לאגודת הסופרים, לפרסי ראש הממשלה, אלה משוררים, הם זקוקים להכרה. אני מתחיל לכתוב שירים באוטובוס... כתבתי יותר מאלף שירים בחיי, מכרתי יותר ממיליון עותקים, אני מתורגם להרבה שפות... השירה היא המרחב המוגן שלי. תיכנס לפייסבוק, לגוגל. עשו עלי שלושה סרטים.

על מה אתה כותב?
– על חמלה.

אתה כותב גם על מלחמות;
– אני כותב גם על מלחמות. הייתי במלחמת ששת הימים, ביום הכיפורים בלבנון, במילואים.

אתה כותב שירים נגד המלחמה....
אני לא שמאלני. אני לא מאמין בעשר מדינות, אני מאמין במדינה אחת.

כולל השטחים הכבושים?
– איזה שטחים, זאת המדינה שלנו; אני מאמין בחוכמת המלחמה.

[...]

אז למה לכתוב נגד המלחמות אם הן היו צודקות?
– המלחמות נוהלו בצורה חובבנית, אפשר היה להכריע את כל המלחמות בצורה מהירה. נכנסו לפינות מיותרות, אני רואה את כל הקצינים האלה מהקריה יושבים בדובנוב מהבוקר עד הערב...

היתה תקופה שחיית ברחוב?
– הייתי מת לעשות את זה, ולא יצא לי. פעם, בצהריים, הלכתי ואמרתי לעצמי – איזה יופי, אין לי סידור... באה איזו בחורה שאני מכיר – שאלה אותי לאן אני הולך, אמרתי לה, לא יודע, לקחה אותי אליה.

אני יכול להיכנס רגע לכיס שלך? כמה אתה מרוויח בחודש?
– כמה שאני רוצה, מינימום עשרת אלפים שקלים.

אולי הבחירה שלך להיות משורר רחוב היא עסקית? התחלת לכתוב ספרים, ראית שאתה לא מתפרנס, לא מתפרסם, אמרת לעצמך – אני ארד לרחוב; למעשה זה פטנט שהמצאת?
– אתה עולה על הנקודה. חלק אומרים שאני גאון, שעשיתי כסף מנייר. בזמנו המצאתי המון פטנטים, גם בצבא, וגם בבנק.

אז למעשה אתה מטעה, יש לך הילה של משורר רחוב, אבל אתה איש עסקים?
– שילבתי בין היכולת שלי לכתוב שירים לא רעים ליכולת שיווקית. אבל בניגוד להרבה משוררים אחרים, אני כותב מכאב, אני כותב אמת, מדם לבי, מאבי העורקים שלי וגם מתפרנס. מכרתי כל עותק בדולר אחד, בממוצע מכרתי מיליון עותקים, תעשה את החשבון. גם אין לי עניין בממסד. אני מסרב לקבל ביטוח לאומי ולא חבר בקופת חולים. אני לא זקוק לרופאים. אני יודע לרפא את עצמי.

יום אחד בתעלה, בראס־סודאר, כתבתי שיר על נייר טואלט, לא היה לי נייר אחר. שלחתי אותו לאלתרמן. פתאום, בשתיים בלילה, טלפון – מר שיין מדבר נתן, איזה נתן, נתן אלתרמן. חשבתי, אולי אני מדמיין; אמרתי לו כן, בבקשה, הייתי מנומס. הוא אמר לי תבוא, אני רוצה לקבוע איתך פגישה בכסית. באתי לשם, אני פונה לאיש־כסית, שואל אותו איפה נתן, הוא קבע איתי; הוא עונה לי – זה הזקן שיושב בפינה. אני ניגש אליו –

סליחה נתן, בעיני משורר זה איש עם חליפה ונראה כך וכך...

אתה כותב מצוין, אתה משורר, הוא עונה לי. הוא גרם לי אושר. ירדתי בתחנה המרכזית וסיפרתי לאנשים שנתן אלתרמן סימן אותי כמשורר.

אברהם שיין הוא תופעה. הוא ממחיש לעוברי אורח את כאביו באמצעות שיריו אבל מאפשר להם להשקיט את המצפון תמורת כמה שקלים. במרוצת החיים יש מי שמזכיר לנו שאפשר גם אחרת. אפשר לעצור לרגע ולשאול לאן אנחנו הולכים, האם אנחנו מקשיבים לעצמנו באמת? הוא מושיט את הכובע, ואנחנו משלשלים את המטבע. ◆

אברהם שיין

ניצחנו במלחמה

תוציאו מדליות
מארגזי המתים.

ניצחנו במלחמה
אמרה הרגל הכרותה
לרגל הקדושה.
העין הבוהה
לעין הריקה.
גם הגנרל יהלום
רוצה אלבום נצחון.

ניצחנו במלחמה
אמרה תרנגולת מלוקת ראש
בסיבוב אחרון בחצר המטרה.
ניצחנו במלחמה
אמרה תינוקת
לעטיני אמה המתה.
ניצחנו במלחמה
אמרה האינפוזיה לזונדה
וטפטפה.
ניצחנו במלחמה
אמרו פיסות הבשר על הענפים
לאנשי זק"א.
ניצחנו במלחמה אמרו ממה שנשאר
בכיסא הגלגלים.
קביים שמחאו כפיים
גדמים שפרטו רקוויאם
על נבלי האשליה.

אלבומי סרחון. נוצחנו.

גאווין יוּאַרְט

מאנגלית: גלעד מאירי

חברת יוּאַרְט

הַנָּשִׁיא הוּא בּוֹגֵר אוּנִיבֶרְסִיטָה מַקְסִים.
הוּא לֹא עוֹבֵד. רַק מַשְׁרָה הַשְׁרָאָה בַּאֲנָשִׁים.

סְגַן הַנָּשִׁיא מְקַבֵּל אִי אֵלּוּ הַחְלָטוֹת.
הוּא מִצְטַיֵּן בִּנְשִׁיאַת נְאוּמִים אַחֲרֵי אֲרוּחוֹת.

הַמַּנְכַּ"ל צוֹרֵחַ בַּטֶּלֶפוֹן.
דַּאֲגוֹתָיו מַשְׁפִּיעוֹת עַל דְּפָנוֹת בִּטְנוֹ.

הַמְּנַהֲלִים לוֹבְשִׁים חֲלִיפוֹת, עֲנִיבוֹת וְצַוָּארוֹנִים כֵּהִים.
הֵם חַיִּים אֶת חַיֵּיהֶם בְּתַזְכִּירֵי יְשִׁיבוֹת.

קוֹמַנְדּוֹ הַמְּכִירוֹת חוֹרֵשׁ אֶת הַמְּדִינָה בְּמְכוֹנִיּוֹת.
הוּא מוֹכֵר סַבּוֹן גַּם כְּשֶׁיֵּשׁ קֶרַח עַל הַכְּבִישִׁים.

הַגְּבָרִים בְּקוֹמַת הַמִּפְעָל מְשֻׁעֲמָמִים עַד מָוֶת.
הֵם לֹא חַיִּים, הֵם עַל אוֹטוֹמָט.

הַמַּזְכִּירוֹת נִבְחָרוֹת עַל פִּי בַּשְׁלוּתָן הַנָּשִׁית.
הֵן מַקְלִידוֹת, מוֹרְחוֹת לַק וּמַרְבּוֹת בְּקִשְׁקוּשִׁים.

הַחַיִּים שׁוֹקְקִים בְּחֶבְרַת יוּאַרְט.
מְיֻתָּר לְצַיֵּן – אֲנִי הַנָּשִׁיא.

חברויות משרדיות

חָוָה חוֹלָה עַל מָתִי
וּמָתִי דָּלוּק עַל שְׁלֹמֹה.
אָמִיר מְאֹהָב בִּמְעַטִים
וּמְעַטִים מְאֹהָבִים בּוֹ.

פְּנִינָה מַקְלִידָה פִּתְקֵי אַהֲבָה
בְּאֶצְבָּעוֹת עֲנֻגּוֹת שֶׁל פְּסַנְתְּרָנִית.
פִּינִי נוֹשֵׂא עֵינָיו לְגַן עֵדֶן שֶׁמֵּעָלָיו
שָׁם שׁוֹרֶה בִּשְׁמָהּ הָאֱלֹהִי שֶׁל רוֹנִית.

גִּילָה מְגַלְגֶּלֶת עֵינַיִם וְשָׁדַיִם
וּמְנַפְנֶפֶת בְּהִלּוּדָ נִפְתָּל.
כֻּלָּם מְרֻצִים עַד הַשָּׁמַיִם
מִדִּבּוּרוֹ הָרַמְזָנִי שֶׁל טַל.

הַדְחַקַת הַסֶּקֶס מוֹצִיאָה מִן הַדַּעַת
אַךְ שׁוֹמֶרֶת עַל בְּרִיאוּת הַנֶּפֶשׁ.
הִיא מִקְלָט מֵרָעִיּוֹת וּמֵעֲבוֹדָה
שֶׁמִּסְתַּיֵּם בְּחָמֵשׁ אֶפֶס־אֶפֶס.

"בכוחך להעצים את העולם"

חגית גרוסמן עם דיקלה אלקסלסי

אלקסלסי, יוצרת ובימאית, אם לשחקנית מנואל אלקסלסי ורדי; סיימה בהצטיינות לימודי קולנוע ב"מנשר לאמנות"; הציגה בפסטיבל סאנדנס את הסרט "הרי אני, הרי אתה", שביימה וגם שיחקה בו לצד השחקן אוהד קנולר. בימים אלה היא מקימה מסלול לימודי קולנוע בשיתוף הסינמטק, שיעניק מלגת לימודים על שם האמנית שלי פדרמן ז"ל, לתמיכה בנשים חד הוריות המבקשות ללמוד קולנוע.

למה בחרת בקולנוע כאמנות שלך?

לא בחרתי בקולנוע. לא היתה התלבטות מול תחום אחר. הרגשתי שהקולנוע הוא הבחירה היחידה, שאין שאלה - מלבד השאלה איך מתקיימים בתוך זה. כבר שנים ברור לי שהקולנוע שבי יתממש רק אם אבחר בו יום יום ובכל מחיר, והמחיר הוא אכן יום־יומי.

בקולנוע האישי שלי אני מרגישה חשופה וכנה יותר מבכל אמנות אחרת שנגעתי בה. קולנוע מורכב משילוב של כמה וכמה אמנויות, וכבמאית עלייך לשלוט ולנצח על כל האלמנטים יחד, מה שמאפשר לי לממש תשוקות שמחכות להזדמנות לקבל ביטוי; יש בי חיבה עזה לסאונד ולמוסיקה, לארט.

כשאני כותבת סצנה ומדמיינת את השוטינג ואת המיזנסצנה, אני מתמלאת תחושה של אושר וסיפוק מזה שכל מה שמרכיב אותי וחוויתי מקבל עכשיו משמעות. מרתק אותי החיפוש אחר ניואנס שביכולתו לספר סיפור שלם. כשאני על הסט, מביימת את החומרים שלי ושולטת בפרטים הקטנים, אני מרגישה במקום הכי שלם. החששות מגיעים מאוחר יותר, כשהתוצאה הסופית נפגשת עם העולם בחוץ, ואז אני מרגישה כאילו מעלים את הנפש שלי למשפט.

מנין הדחף לעשות סרטים?

קיים בי צורך עז לבטא את עצמי, צורך במשמעות שאמנם תיוולד מתוך החוויה האישית שלי, אך בכוחה להיות אוניברסליות. ידעתי שיש לי מה להגיד, ובחרתי להפיק ולביים בעצמי בלי להיות תלויה באף אחד. זו היתה גישה תמימה מצדי, מאחר שליצור קולנוע בארץ זה להיות תלוי בכל כך מעט, עד שכמעט ואין במה להיאחז.

מתוך השאלה שלך פתאום נזכרתי שכשהייתי בת 14, ריססתי גרפיטי לאורך המנהרה של התחנה המרכזית הישנה בחיפה: *"דיקלה אלקסלסי קיימת והעולם שותק"*. אני מאמינה שיש קשר בין הנערה המורדת ההיא לצורך שלי לעשות סרטים בעלי אופי אישי כל כך.

הרגעים המעטים האלה, שבהם את בוראת עולם שאת קובעת בו את החוקים ושולטת בכל האלמנטים, קרובים לתחושה של בריאה. סביר להניח שהצורך הזה בשליטה גם הוא הוא דרך של נפש פצועה להתמודד; של מי שבגיל 14 הבטיחה לעולם שהיא עוד תגיד את המילה האחרונה ושכל העולם ישמע.

בגיל 18 כשהגעתי לניו יורק, שלומי (אלקבץ, בן דודה של אלקסלסי) שכנע אותי לקחת קורסים בבית הספר לאמנות חזותית, ולמדתי אנימציה ורישום. כשחזרתי לארץ בגיל 24 ידעתי שיש בי צורך לכתוב והתכוונתי ללמוד תסריטאות. אבל אז פגשתי חבר שנרשם ללימודי משחק, וזה נראה לי הדבר הנכון. התחלתי ללמוד משחק אבל בער בי הצורך לביים, לנהל בדרכי את הסיטואציה, עד שהייתי מתערבת בבימוי של תלמידים ואפילו של המורים, וגם העירו לי על זה. מיד אחרי הלימודים ביימתי שני סרטים קצרים, והחלטתי לעשות את הבלתי אפשרי: להיות אם חד הורית וללמוד קולנוע בו זמנית. לשמחתי הבחירה הנועזת השתלמה וסרט שלי משנה ב' התקבל לפסטיבל סאנדנס; זכיתי לביים סדרת נוער והייתי מועמדת פעמיים לפרס אופיר.

צילום: יעל ברתנא

*

הנושא שהכי מעסיק אותי היום, הוא חוסר האפשרות הכמעט מוחלט להיות אם חד הורית ויוצרת בישראל. אני אם חד הורית במשמורת בלעדית לילדה בת 11, אחת־עשרה שנים שמתוכן הייתי סטודנטית במשך שמונה שנים. עצם היותי סטודנטית ביטל כל זכות שהיתה לי כאם חד הורית. נוסף לכך, אין בישראל אף מלגת לימודים לאמהות חד הוריות, ואין אף רשות שמעודדת אמהות להתפתח, אלא ההפך, למרבה הצער. ולכן, זה שסיימתי את לימודי הקולנוע בהצטיינות בזמן שגידלתי את בתי לגמרי לבד, זאת הצלחה שהיא מבחינתי הבלתי יאמן.

יש לי הזכות, לשמחתי, לקחת חלק בפרויקט חדש וייחודי בשיתוף סינמטק תל־אביב - עידוד יוצרות למצוא הקול הייחודי שלהן ולהשמיע אותו - במסלול ללימודי קולנוע, שיעניק בכל שנה מלגות לימודים מלאות לאמהות חד הוריות. הפרויקט הזה מלמד אותי שתחושת המשמעות שבעשיית סרטים מתגמדת מול תחושת המשמעות שעולה מן ההישג הזה.

ובמה את עוסקת מבחינת תכנים?

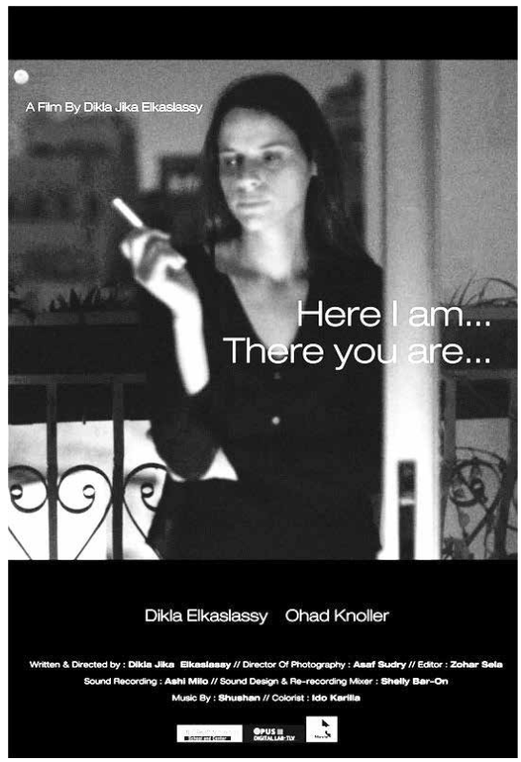
בימים אלה אני עובדת על סרט ארוך ראשון שלי (וזאת הפעם הרביעית שבה אני מתרגמת אלימות בתא המשפחתי לשפה

הקולנועית. הסרט "עד מחר אלוהים גדול" עוסק באלימות לשם חינוך ומצוינות. "הרי אני.. הרי אתה" עוסק ביחסים פרוורטיים בחיי נישואים ו"ילדה שלי" עוסק בהתעללות נפשית בין אם ובתה.)

גם בפרויקט הנוכחי אני עוסקת במקום שבו אלימות ואהבה נקשרות זו בזו. האהבה והאלימות מתקיימות ביחד בכל מישורי חייה של הגיבורה. ההתמודדות הזאת ממחישה את המלכודת הפטליסטית של אלה הנמצאים במעגלי האלימות השונים.

אני משתדלת להראות את האלימות בתוך התא המשפחתי כפי שהיא, בלי לשפוט ובלי לעגל פינות. מאיפה היא נובעת? מה המטרה שלה? את מה ואת מי היא משרתת?!

גיליתי שהשאלות האלה מאפשרות לחשוף באופן הכן ביותר את המניעים והמטרות שבבסיס האלימות. משפחות כאלה נתונות בעולם שבו ריאליזם קשה וגס ואבסורד מוחלט מתערבבים לכדי איכות חיים ירודה, שבה הדטרמיניזם כופה את עצמו על המעורבים.



הסרטים קודרים מאוד?

אמנם הסרטים שלי עוסקים בנושאים רגישים, כואבים ומכעיסים, אך בכתיבה ובבימוי אני שוזרת הומור. רגעי הצחוק והאבסורד מאפשרים חיים במציאות כזאת.

ומה הלאה?

חזרתי מפסטיבל קאן, לשם נסעתי עם סרט אנימציה קצר שביימתי – "חיי ממש כל כולם מפגש". הסרט הוא ניסיון להמחיש את התמה המרכזית בספרו של מרטין בובר ***אני ואתה***. שם מתבהר צעד אחר צעד שלאדם אין אפיון עצמאי מלא ללא מפגש עם האחר. הזיקית קמילה, גיבורת הסרט, ממחישה את חוויותיה מהמשנה של בובר, דרך היבטים שונים של העלילה. בניגוד לטבעה, בחרתי לאפשר לשינויי הצבע שלה לצמוח איתה, ולהבדיל אותה מהרקע ומהאחר.

רונית אלקבץ היתה בת דודתך, וגדלתן בקרבה גדולה. איך זה השפיע עלייך?

ההתבוננות ברונית מהצד, עוד מהילדות, אפשרה לי להיווכח בעוצמתה ובכוחה של אישה שעומדת על שלה. מאז שאני זוכרת את עצמי ואותה, היא הפכה את הבלתי אפשרי לאפשרי, צעד, צעד, כובשת כל פסגה ולמעלה מזה. ההתבוננות לאורך השנים באישה הטוטאלית, המוקפדת, אישה שתמיד מחוברת לעצמה במלוא העוצמה שבה ונוכחת בכל רגע ורגע בלי לוותר, היתה לי מקור של השראה וכוח. דרכה גיליתי בעצמי את הצורך במשמעות, אבל כזו שתוכל להתקיים רק אם אלך עם האמת שלי עד הסוף.

מה היתה תגובתה ליצירה הקולנועית שלך?

כששלחתי לה לינק לסרט "הרי אני, הרי אתה", היא כתבה לי מכתב ששיבח את "הדיוק, האומץ ועל והנכונות ללכת עד הסוף עם האמת [...] שללא ספק תיקח אותך רחוק גם נפשית וגם מקצועית. הסרט נועז, חתרני! [...] מסר קשה אך ברור. כואב. מכאיב. לא מתייפייף...."

ומעבר לשבחים צירפה הנחיות, שאביא כאן רק מעט מהן: "דעי להיות נאמנה לעצמך, להיות קשובה לעצמך, ללמוד מעצמך ומאלה שאת אוהבת. תעשי דברים מתוך הצורך והשקט הפנימי, ולא רק מתוך תשוקה לתת זבנג פרובוקטיבי לעולם..."

צילום: אסף סודרי

חלמתי שרונית תשחק בפיצ'ר הראשון שלי, והפנטזיה הזאת העניקה לי המון כוחות. ההוויה החסרה שלה אולי לקחה איתה את החשק לעשות את הפיצ'ר, אך באותה נשימה היא מחדירה בי את התשוקה הנדרשת כדי לעשות אותו בכל הכוח.

היתה לי הזכות לגדול לצד אישיות כמו רונית, שלא יכולה להיות מודל לחיקוי, אלא רק להעצים את התובנה שהכוח שלך נמצא כשאת את. וכפי שהיא ניסחה זאת: "בלי פחד, בלי חרטה לדעת שבכוחך להעצים את העולם." ◆

עמיר עקיבא סגל

אבטלה בשירה העברית

אבטלה מרתקת אותי. לא רק כי הזדמן לי להיות מובטל, לא רק כי עבדתי בשירות התעסוקה בקבלת מובטלים, לא רק כי אני מתעניין בשירה פוליטית וגם בקידום תעסוקתי – אלא כי אבטלה היא ההיעדר שמול תעסוקה. ההיעדר הוא מה שמתעלמים ממנו, ואבטלה היא נושא אשר מקבל בשירה תשומת לב מינימלית.

במאמר יפה שנקרא "על אבטלה ושירה" ופורסם לפני כשש שנים כותב יובל גלעד: "אבטלה היא מצב קשה, הקיום כולו מהונדס לעשייה ועוד עשייה, התרבות ופריון בכל מקום, נפנוף בהצלחות, גברים בג'יפים נשים מאופרות. שירה היא מצב של התבוננות בהוויה, של אי עשייה פרקטית. היא נכתבת משך דקות, אבל שיר טוב דורש מהמשורר להיות, לחיות הוויה" (בבלוג של מתי שמואלוף, 'המבוקש', מס' 2). כלומר, השירה דורשת איזו "אבטלה" או לפחות בטלה. במפתיע, רק מיעוט מן השירה עוסק באבטלה. מיעוט זה מפתיע גם לעומת גוף שירה משמעותי העוסק בעבודה – בין קידוש העבודה, התייחסות אגבית למקומות עבודה ועד מחאה כלפי מעסיקים נצלנים או עצם קיומו של שוק העבודה כגורם נצלני.

בשירה המושרת אבטלה דווקא נוכחת, אך שוב, לא באופן משמעותי. 'שיר תעסוקה' של מאיר אריאל (באלבום 'רישומי פחם' 1995) מתאר את העבודה והמולתה בבניית מחנה בני ישראל במדבר, ובפרט את משכן הקודש. הדובר בשיר אינו שותף לעשייה, ובפתיחת הבית השני הוא מעיד על עצמו "ושוב אני בתור לקבלת דמי אבטלה". השיר 'אינתי עומרי' (1998) של מיכה שטרית נפתח במילים "סוגרים את המפעל, בואי נלך הביתה"; ובהמשך השיר, תחושה של סתמיות וניתוק: "זה עניין של כלכלה, של פוליטיקה/ עניינים שברומו של עולם/ אבל לא בעניין, לא בעניין שלנו", וכך גם 'קו העוני' של יענקלה רוטבליט.

השיר המושר המובהק ביותר שעניינו אבטלה הוא שיר המחאה המכונן 'הלכתי לשכת עבודה' (1959) של ג'ו עמר, ובו היחס אל המובטל, כמו גם עצם היותו מובטל, מושפעים מהמוצא: "הלכתי לשכת עבודה אמר לי מאיפה אתה/ הלכתי לשכת עבודה אמר לי מאיפה אתה/ אמרתי לו ממרוקו אמר לי תצא מפה אמר לי תצא מפה": וכאן האבטלה היא נגזרת ישירה ממוצאו של הדובר.

ועדיין, אף שיצאו בעברית כמה אסופות שעניינן מחאה חברתית וכלכלית, ושתיים אף יוחדו לנושא התעסוקה, ישנן אך נגיעות בודדות באבטלה או בפיטורים. מתייחסים לקושי שבעבודה, לשחיקה, לניצול ולהתעמרות מצד המעסיקים; יש גם התייחסויות רבות לעוני, אך מעטות ההתייחסויות לאבטלה, להיעדר העבודה. תוך כדי שאציין כאן כמה שכן נגעו בנושא, אנסה להבין את נדירותו בשירה העברית, ובכלל.

הפיטורים הם הפתח אל האבטלה ומדגים זאת היטב השיר '(על מלאכת העריכה) שיר בכיכובו של ג'וזף גורדון לויט (מתחיל שבע שורות מהסוף)' מאת שחר מריו מרדכי. השם האקסטרווגנטי והמוגזם מכסה שיר מוצלח למדי שמתחיל במילים "אחרי שנשארתי בלי עבודה" – ולאחר רצף תלונות ותיאור הבדידות, הקנאה, הקשיים והתיעוב העצמי – מסתיים במילה "לבד", המופיעה לבדה בשורה האחרונה של השיר (בספרו ***מי בעניין שלנו*** 2013).

בשיר 'אם את שוב' של סיגל בן־יאיר (מופיע בספרה ***לא מעודן*** [2011] בשם 'רק התעוררת' בגרסה ערוכה מדי) מתארת בן־יאיר עוני המגיע עד קבלת תרומות אוכל ואיום הפיטורים עתיד להחמיר עוד את המצב: "תַּגִּידִי תּוֹדָה בִּזְמַנִּים שֶׁל מִתּוּן אַבְטָלָה סְגִירַת מִפְעָלִים צְמִיגִים בּוֹעֲרִים".

גם בשיר הנהדר 'מקרא מפה' של אריק א. (באסופה ***אדומה***) מתוארים פיטורים. תחילת השיר ברגש אהבה לעולם, המשכו בציפייה לחיים ואז: "ומקבל הודעה – / החל מהיום הנך מפוטר/ בטל ומבוטל לכל דבר ועניין/ ואיש מתיישב אז לאטו/ בתוך הנקודה סתם/ והנקודה מתרחבת לאיטה/ וחור עצום ורב נפער."

בשיר 'עזיבה' של איתמר יעוז־קסט (באסופה ***אדם לעמל***) מתואר סיום עבודתו של מורה, אף שלא ברור אם כיציאה לגמלאות או פיטורים. זהו תהליך של התפרקות והתרוקנות המבוטא בשלל דימויים: המורה יוצא מהכיתה, מביט בה ורואה "חדר ריק" ממשיך בתיאור כי "דבר־מה/ התפרק בו פתאום לרסיסי פנים שכוחות;" ומסתיים במילים "כעת נפל מבטו על אצבעותיו הצבועות עדיין באבקה־של־גיר/ כאילו כל שנות עבודתו התפוררו ביניהן."

לעומת שירים אלו, בשיר 'לחופש נולד' של אמיר אור הפיטורים מתוארים כיציאה לחופש, ספק מאושרת. אך גם אם עולה תחושת שחרור ברגע הפיטורים, השיר נראה יותר כרומנטיזציה של המצב מאשר כתיאור אמיתי. השיר גם כולל אנקדוטות ספק פרובוקטיביות אופייניות לאור, למשל במילים: "הוא עמד שם כמו מרזב עקום/ והשתין והשתין".

שירו של אור פותח את השער "חותם בלשכה" באסופה ***מחאת כפיים*** (2013), שהיא אסופה של שירים הקשורים לעולם העבודה. מעניין שגם ההתייחסות לאבטלה היא דרך לשכת התעסוקה, והממסד הוא שאמון על "טיפול" במפוטרים. יש לציין גם כי שער זה (מתוך תריסר שערים) הוא קצר מאוד, ומכיל שמונה שירים בלבד, ובכל זאת, זה יותר מאשר באסופות אחרות, למשל שני שירים ב***אדם לעמל*** (1981), ארבעה ב***אדומה*** (2007) ואף לא אחד ב***שירון המהפכה*** (2011).

בשיר 'סטטיסטיקה' של שי דותן, הבית הראשון נפתח בירידה באחוזי האבטלה אל 11% (היום הנתון נמוך משמעותית); אך ממשיך אל בית שני הרומז בעדינות לאבטלה של המשורר במילים "שופת קומקום, מחליף ערוץ". האבטלה היא טרטור מתמשך בשיר 'מינימל קומפקט' של תומר גרדי, ובו המשורר מתוזז בין פקידת הבנק לחיפוש העבודה לטכנאי של בזק המעיר אותו בבוקר, לבעל הבית, ובתוך כל זה צ'קים חוזרים חדלי פרעון. השיר מסתיים בהצטמצמות: "הלכתי הביתה./ ניתקתי סגרתי נעלתי כיביתי./ התפשטתי./ התכסיתי./ צימקתי עצמי מינימל קומפקט./ עצמתי עיניים./ חיכיתי."

השיר 'משוררי הביטוח הלאומי' של עינה ארדל (בספרה ***שירי אהבה לימים רעים*** 2008) מתאר באופן צבעוני את הקושי לפתוח חשבון בנק, את ההמתנה בלשכת העבודה – "שם יושבים המובטלים", לא מצליחים לקנות מתוך שפע השוק. ההמתנה בלשכת העבודה מתוארת גם בשיר 'מספר 7' של דבי סער (בספרה ***תופרת מילים***) ונושא מוטו שהוא השורה הראשונה בשיר 'פרנסה' של דליה רביקוביץ'. השיר מעלה את הקושי לקחת חלק בתמיכה הממסדית של הלשכה, הקושי להזדקק לה.

(אגב, השיר המוכר 'פרנסה' של רביקוביץ' לא נסקר כאן משום שהוא העוסק אמנם בקשיים כלכליים, אך לא מזכיר ולו ברמז אבטלה.)

השיר 'לשכתי' של עזרא זוסמן הוא האהוב עלי מהשירים שצוינו כאן. בשיר יפה, עצוב ועדין, זוסמן (שנולד בשנת 1900 באודסה והוא ותיק המשוררים ברשימה זו) הציג את הקושי באבטלה, בעמידה בלשכת העבודה והמתח האידאולוגי המלווה את הביקור בלשכה במילים: "ואותו איום ואותו איסור / ואותה חרדת עתיד/ ואותו ויכוח על ייעוד הציבור/ וייעוד היחיד."

מתבקש לכתוב על הקשר שבין אבטלה ועוני. השיר 'דו"ח העוני' של שלומי חסקי מתאר עוני והיבטי עוני אצל אדם שהולך ללשכת האבטלה. (השיר מופיע בספרו ***האקדמיה ללשון מגומגמת*** 2008, ובשלל אסופות חברתיות ובמות חברתיות).

'שיר זוהרה אלפסיה' הוא משיריו המוכרים של ארז ביטון. פתיחתו בתיאור הצבעוני של זוהרה אלפסיה בעברה "זַמֶּרֶת הֶחָצֵר אֲצֶל מְחַמַּד הַחֲמִישִׁי בְּרַבַּת בְּמְרוֹק", והמשכו בהווה: "הַיּוֹם, נִתָּן לִמְצֹא אוֹתָהּ/ בְּאַשְׁקְלוֹן, בְּעַתִּיקוֹת ג', לְיַד לִשְׁכַּת הַסַּעַד" (***מנחה מרוקאית*** 1976. רבים כתבו על קשיי ההגירה והפער המעמדי והעדתי הזועקים בשיר; אך גם התעסוקה והיעדרה נמצאות בשיר, והאבטלה היא מצב קבוע ומשום כך העמידה ליד לשכת הסעד.

גם בשני שירים של איתן נחמיאס גלס יש נגיעה באבטלה (***אני סימון נחמיאס*** 1995). האחד, שיר ללא שם, מתאר תרנגולת שמגדל הדובר בשיר, והיא מספקת ביצים ועתידה להישחט. היא לא עושה הרבה אך היא מעירה אותו בבוקר ללשכת העבודה. השיר מתאר מחזור חיים סתמי, רפטטיבי וחסר תכלית. ואילו שירו של נחמיאס גלס 'ולחשוב' מביא רצף של הגיגים על העולם הנפתחים כולם במילה "ולחשוב" ומגיע אל "וְלִשְׁמוֹנָה הַנְּפָשׁוֹת אָב אֶחָד מְבִטָּל/ וּלְאָב אֶחָד מְבִטָּל יֵשׁ אִשָּׁה רְצוּצָה/ וּלְאִשָּׁה רְצוּצָה יֵשׁ 900 שֶׁקֶל בְּחֹדֶשׁ [.....] וּשְׁמוֹנָה נְפָשׁוֹת וְאָב אֶחָד/ בַּעַל מְבִטָּל." כך כל הגיג על העולם מתגמד מול קשיי קיום של אישה מעוטת הכנסה שבעלה מובטל.

תפיסת הגבר כ"מפרנס" ומצב שבו הוא איננו מפרנס בהיותו מובטל היא עניין חברתי עמוק אך כמעט לא מדובר בשירה העברית (ואולי בכלל). בנוסף לשירו של נחמיאס גלס, נתקלתי בנושא בשיר 'יתמות כפולה' של אדמיאל קוסמן (בספרו ***סמרטוטים רכים*** 1991); השיר מתאר עמידה מול נושים, הגבר מצפה לכסף שיגיע ואילו אשתו בוכה בהיעדר בעל תומך או אב ואם שיתמכו כלכלית.

במהלך חיפוש השירים לכתיבת הרשימה, שלח אלי יורם ניסינוביץ' שניים משיריו שטרם התפרסמו, ורואים כאן אור לראשונה. הראשון מביניהם, 'תפילה על הפרנסה' מבטא את שאיפתו הצנועה של גבר – "שֶׁאֶהֱיֶה/ וַאֲפַרְנֵס/ וְאַרְוִיחַ כֶּסֶף/ וְאֶשְׁרֹךְ אֶת מַרְגּוֹעַ הַבַּיִת אֵלַי" – ובסדר הזה, כלומר – העבודה היא הקיום עצמו, לאחר מכן פרנסה במובן של רווח כספי וחומרי, וכל אלה מאפשרים לגבר להיות זה שמביא מרגוע לבית. הביטוי 'בעל נפש' מקורו בספר משלי (כג, ב): " וְשַׂמְתָּ שַׁכִּין בְּלֹעֶךָ--אִם-בַּעַל נֶפֶשׁ אָתָּה", כלומר, לשים סכין בלועך. פירושים שונים רואים בכך ביטוי לשליטה עצמית או ליציאה למאבק וחיפוש. שני הדברים נעדרים מחייו או לפחות מתחושתו של המובטל.

בשיר השני 'ובשבעה־עשר בתמוז' התחושה של אדם ללא עבודה מושווית לאבל השבעה־עשר בתמוז – המועד שבו נבקעו, על פי המסורת, חומות בית שני ובית ראשון. מעבר לשם השיר גם המילה "נִבְקַעְתִּי" ואזכור האבן הפגועה מרפררות לבקיעת החומות ותחילת החורבן. זו השוואה דרמטית, ודאי שלאדם המאמין. אך לאור אתגר הגבריות, קשיי ההישרדות, תחושת החידלון ואף הבגידה בערכי יסוד שיש באבטלה, יש טעם להשוות אבטלה לחורבן. ההשוואה נעשית כאן ללא בכיינות וללא רחמים עצמיים – ולכן היא אמירה חשובה ואמיצה לגבי עמידתו של מובטל מול העולם החם, המייבש, האכזר, שבו הוא איננו מצליח להתפרנס.

בהקשר זה כתב יובל גלעד באותו מאמר הנזכר לעיל: "אבטלה קשה לכולם, אבל גברים הם יצורים שנולדים מעוטי חמלה, באופן כללי, יחסית לנשים. הדברים אולי לא נשמעים פמיניסטיים, אבל זה המצב המולד." וגם: "גברים לא יודעים לשאת אבטלה." אני נוטה להסכים. אבטלה קשה לכולם אבל נורמות חברתיות מקשות יותר על גברים מאשר על נשים.

השירים שצוינו כאן הם כאמור מעטים מאוד. בחיפושי אחרי שירים שעניינם אבטלה, מצאתי קורפוס רחב של שירים העוסקים בנושאים הקשורים באבטלה: עוני, עבודה, נידחות חברתית, תלישות, תחושת חוסר ערך ואף קשיי גבריות (אם כי נושא זה הוא מהמטופלים פחות בשירה העברית). ומעניין יהיה לדון בגורמים למיעוט הזה.

אולי אפשר להבין את נדירות הנושא מתוך השיר 'שיר העבודה והמלאכה' של ביאליק, שבו חוזר שוב ושוב המשפט: "לְמִי תּוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה?/ לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!" העבודה היא מי שמצילה מרעב ונותנת כסות, ועל כן, כך מסתיים השיר: "עַל כֵּן נַעֲבֹד, עַל כֵּן נַעֲמֹל/ תָּמִיד, בְּכָל יְמֵי הַחוֹל. / כָּבֵד הָעֹל, נָעִים הָעֹל! / וּבְעֵת הַפְּנַאי נָשִׁיר בְּקוֹל// שִׁירֵי תּוֹדָה, שִׁירֵי בְּרָכָה/ לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!" השיר מייצג את עולם הערכים העברי ואת החזון הציוני של האדם העובד. אולי עובד למען עצמו, אולי חי בחברה שוויונית, אולי חופשי יותר בעבודה – אך עובד. באופן מעשי, ולא רק בישראל או בתרבות העברית, העבודה היא דבר כה נחשק עד שיש מי שיוצאים למהפכות או מהגרים למדינה אחרת, לעתים תוך נטישת משפחתם, כדי לזכות בפרנסה או בפרנסה טובה יותר.

כלומר העבודה היא ערך, לא רק כלי או מסלול לתחזק או לשפר בו את הקיום, ולכן היעדרה של העבודה, האבטלה – אולי אף הבטלנות – היא בלתי נסבלת. כך למשל בשיר 'אל ארצי' מבכה רחל את אי עשייתה:

"אָכֵן דַּלָּה מְאֹד – / יָדַעְתִּי זֹאת, הָאֵם,/ אָכֵן דַּלָּה מְאֹד/ מִנְחַת בִּתֵּךְ;" כלומר העבודה, העשייה, הן חלק הכרחי בבניין המולדת – האֵם, ואִם המעט לא מספיק, מאומה הוא בלתי נסבל, מביש.

המשך בעמ' 49 ⇦

יורם ניסינוביץ'

תפילה על הפרנסה

יְהִי רָצוֹן מִלְּפָנֶיךָ שֶׁאֶהֱיֶה
וַאֲפַרְנֵס
וְאַרְוִיחַ כֶּסֶף
וְאֶשְׁרֹךְ אֶת מַרְגּוֹעַ הַבַּיִת אֵלַי
עֲבוֹדָה חֲדָשָׁה בָּאָה
בַּעַל נֶפֶשׁ אֶהֱיֶה מַרְוִיחַ מָמוֹן
אָקְנֶה נַעֲלַיִם לְהִכָּנֵס

*

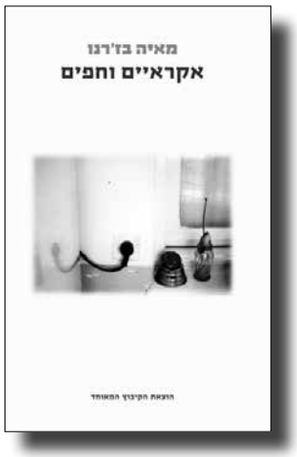
וּבְשִׁבְעָה־עָשָׂר בְּתָמוּז
נִבְקַעְתִּי וְהָיוּ עָלַי
מְבוֹכִים וְסִיבוּבִים וְאֵיל
בַּרְזֶל אֶחָד
וּבְכִי הָעֵצִים וִילָלוֹת הָאֶבֶן
הַפְּגוּעָה
וּבַשִּׁבְעָה־עָשָׂר
נִבְקַעְתִּי
לֹא בָּא אֶל פִּי אֹכֶל זוּלָתְךָ
וְחִפַּשְׂתִּי עֲבוֹדָה
וְהָיִיתִי כְּמוֹ הָרְדוּף יָבֵשׁ
בְּצֹמֶת פַּת
נוֹשֵׁם אֶת פִּיחַ הַשְּׂרֵפָה
טֶרֶם בָּאָה

מצד זה

עמוס לויתן

שיריה ושבחיה

שני ספרים קרובים ראו אור בעת ובעונה אחת בהוצאת הקיבוץ המאוחד. האחד, ספר שירים חדש מאת מאיה בז'רנו ***אקראיים וחפים*** (72 עמ'); השני, ***ארבעה־עשר אטיודים על שירת מאיה בז'רנו ומבחר משיריה*** מאת גבריאל מוקד (110 עמ'). קראתי לסירוגין בזה ובזה. ואפתח בשירים.



אקראיים וחפים ממשיך, לדעתי, את ספרה הקודם והיפה של בז'רנו ***פגישה עם השחקנים*** (2014) והוא המשכם של השירים הנרטיביים על נופי טבע ואדם שבספר ההוא. ***אקראיים וחפים*** בלשון אחרת פירושו "מקריים וחופשיים" מכל התניות והגדרות קודמות. (גם מהגדרות שגבריאל מוקד אוהב כל כך לגדר בהן את ספריה הראשונים בעיקר. כגון: "קו ההכר של ספרה הראשון, ***בת יענה***, 'עכשיו' 1978, הוא קיומו של עולם פנטסיה מגוון, המחובר ליקום של המודרניזם העילי, ובאסתטיקה של עידון צורני, הקרוב לנוסח אר נובו" שם, עמ' 9). ב***אקראיים וחפים*** מבקשת בז'רנו, לדעתי, אחר מפגש ראשוני, רענן, נקי (מכל אִיזְמִים) עם נושא השיר, ולכן אלה בדרך כלל שירים ממקומות נידחים, רחוקים ממרכזים עירוניים מוכרים. כזה הוא למשל השיר הנפלא 'כליל'.

כליל (הפתיחה)

אֵיזֶה מָקוֹם – אֵין בּוֹ מֶרְכָּז. כָּל אֶחָד הוּא מֶרְכָּז.
חֲקֵי הִתְנַהֲלוּתוֹ בַּמֶּרְחָב וּבַזְּמַן מְחֻבָּרִים וּמְצַיְּתִים.
קוּרִים דַּקִּים בָּאֲוִיר. אֲנָשִׁים זֶה עִם זֶה
אֲנָשִׁים בִּסְבִיבָתָם, אֲנָשִׁים וּבָתֵּיהֶם
בְּמֶרְחָקִים מְדוּדִים, בִּטְוַח רְאִיָּה,
טְוַח הֲלִיכָה, טְוַח דִּבּוּר וּנְשִׁימָה.
צִמְחֵיַּת גָּרִיגָה וּבָתָה, סְבַךְ עֵצִים צָפוּף בְּגֹבַהּ הָעֵינַיִם. כִּמְעַט יַעַר.
(עמ' 18)

שיר שהוא כליל השלמות. אחת מתכונותיו הבולטות של שיר זה והדומים לו, היא הקומוניקטיביות הברורה שלו. לא רק מבחינת מובנותו, אלא קומוניקטיביות מלשון קומונה, כלומר שיתוף פעולה אנושי חברתי. אם לדייק, "אקראים וחפים" בספר, מופיעים לראשונה בלשון יחיד "אקראי וחף", כבר בשיר הראשון 'השירה מתדפקת' המוצב בפתחו (ומופיע גם על גב העטיפה). לפיכך יש לו חשיבות מיוחדת. הנה כמה שורות ממנו (ההדגשות במילים המנוקדות הן שלי – ע.ל):

אחרי ימים רבים, בדמות
כַּדּוּר נְיָר קָטָן גַּלְגַּלְנִי
קפיצי כזה מְגֻלְגָּל באצבעותי
כַּדּוּר נְיָר פשוט מִתְנַיֵּר לקראת
ריחוף מהיר באויר, שֶׁיִּפּוֹל בְּ**אַקְרָאִי**
על אפו של מישהו על ראשו
- - - - - - - - - - - - - -
כַּדּוּר נְיָר קטן זניח שרץ לגובה
מבין אצבעותי לאויר –
כל כך **אַקְרָאִי וְחַף**
אַקְרָאִי וְחַף (עמ' 6).

"כַּדּוּר נְיָר" זה (שמקפיצה הדוברת בשיר לעבר נוסעי אוטובוס, התמהים "מה זה שמרפרף לידם להרף עין/ מאין ומי?"), יש לו, כמדומני, היסטוריה שירית ואיננו נטול עבר לגמרי. כל מי שרגיש ולו מעט לשירה אנגלוסקסית (ואל נשכח שבז'רנו תרגמה את לעברית את ***ארבעה קוורטטים*** של ת"ס אליוט), אינו יכול שלא להיזכר כאן בַּכַּדּוּר הַמְגֻלְגָּל ב'שיר האהבה של אלפרד ג' פרופְּרוֹק' מאת אותו אליוט הנ"ל. הנה הקטע בתרגום אורי ברנשטיין (***כל שירי ת"ס אליוט***, הקיבוץ המאוחד, 2010).

"וְהַאִם הָיָה זֶה כְּלָל כְּדַאי, לַמְרוֹת הַכֹּל/, אַחֲרֵי סְפָלִים וּמֶרְקָחוֹת וְתֵה מָתוֹק/, לִבְלוֹעַ אֶת הָעֲנָיָן פִּתְאוֹם וּבְבַת צְחוֹק/ לְהַדֵּק עוֹלָם כֻּלּוֹ לְכָדֵי כַּדּוּר עָגֹל/ וּלְגַלְגְּלוֹ אֶל אֵיזוֹ שְׁאֵלָה מַכְרַעַת" (עמ' 20).

ה"שאלה המכרעת" של פְּרוּפְּרוֹק היא לא ממש כל כך "מכרעת", אבל לפחות נעשה בו ניסיון "להדק עולם כולו לכדי כדור עגול" (באנגלית to have squeezed the universe into a ball) ואילו בשירה של בז'רנו מדובר לכל היותר "בכדור נייר", כזה שמקמטים מדף טיוטה של שיר לא מוצלח. מה שבז'רנו באה לומר לנו בפתח ספרה, כאשר 'השירה מתדפקת' על דלתה, הוא שאף שהיא מודעת להיסטוריה התרבותית־שירית של "הכדור" הזה, היא מנסה ככל יכולתה, בספרה זה לפחות, להיות אקראית וחפה מכל נטל ולשמור על מקוריות שיריה.

אם לשוב ל"אטיודים" של מוקד, ובאופן מיוחד לאטיוד מס' 8 "החום והקור (***עיבוד נתונים*** 48)" שמחתי לגלות, כי מה שאהבתי בשיר 'כליל', מגלה מוקד כבר בשירתה המוקדמת של בז'רנו, בפואמה 'החום והקור' (***עיבוד נתונים***, עמ' 48) משנות השבעים. אינני יודע, ובספר אין זה מצוין, מתי נכתבו ה"אטיודים" (לפני שנים או היום? והאם זו ראייתו המוקדמת או המאוחרת של מוקד את שירת בז'רנו?) בכל אופן זה מה שכתוב (תוך קיצורים) על 'החום והקור': "בהשפעת הטבע של תל דן, יצרה המשוררת פואמה הפונה כמעט לעידן הקלאסי של נופי אידיליות והטבע העז בשירה היוונית והרומית. המשוררת מצליחה כאן ליצור תבליט חושי ומושגי של הנוף, במין מיזוג הומאני יחידאי" (עמ' 29), דברים שאפשר לומר כמעט גם על 'כליל'. מוקד מנתח באופן מעניין את "ממד החום" ואת "ממד הקור" של הפואמה ואומר, כי לקראת סיומה מעוצב הטבע לא רק כסינתזה בין חום לקור, אלא גם כתפיסה כוללת של היחס בין האנושי לטבעי בשיר, "המתאפשרת על רקע של קונצפטואליזם מודרניסטי" המייחד את בז'רנו (עמ' 33). הוא מצטט כמה

שורות יפות להפליא להדגמת דבריו:

"טִפּוֹת הַזֵּעָה שֶׁל הַבּוֹנִים הָפְכוּ פְּנִינֵי קֶרַח/ וְרַגְלֵיהֶם הַקָּרוֹת שֶׁל הַנִּלְכָּדִים בַּקָּרָה הִפְשִׁירוּ/ לְצֶבַע הַרְדּוּפִים צָהֹב וָרֹד טִבְעִי וָרַךְ."

ומוקד מסכם: "איש בשירה העברית שאחרי דור ביאליק לא הציג ממד כזה של מכלול אדם וטבע. אפילו לא אסתר ראב, וגם לא רחל בדרכה הלירית" (עמ' 31). ומוסיף: "על כל פנים בשירת דור המדינה מצטיינת מאיה בז'רנו בתיאור נופי הטבע היפים וביצירת מארג לשוני קלאסיציסטי וקונצפטואליסטי, המתאים לביטויו בנסיבות העכשוויות. אם כן לפנינו כאן תפישת הטבע בכלל, לרבות זה הארץ ישראלי בשלב של המודרניזם, ודאי בלי גאולת סובייקט כוללת, ולא כחזרה לשלב טרום מודרני" (עמ' 32). דומני שאפשר לחתום בלב שלם על דבריו אלה. בסיום דבריו בפרק זה הוא כותב: "הדיוק הלשוני משולב כאן בתמות מושגיות כוללות מרתקות שמעמידות בפני הקורא נוף פיסי ונפשי השונה מנופי קודמיה בשירה העברית, נוף הדומה יותר לנופי ג'ון אשברי, רוברט פרוסט וקארל סנדבורג, בין המתקרבים הגדולים לטבע בשירה המודרנית בשפה האנגלית" (עמ' 33). מוקד אוהב השוואות כמין שיטת מיון ודירוג. במקומות אחרים הוא ממקם את בז'רנו כך ביחס למשוררים עברים בני דורה (למשל: "הפואטיקה של בז'רנו אינה מסתמכת על מטפורות עיקריות כמו עמיחי, או על נביעה נפשית כמו וולך, או על אירוניה כמו זך או על אגו כמו אבידן"; עמ' 20). בכל מקרה להשוואת שיריה למשוררים אמריקאים יש ערך רק אם בז'רנו עצמה מכירה אותם. ויש להניח (כמו במקרה של אליוט) כי אינם זרים לה. האזכור של רוברט פרוסט בקשר לפואמה 'החום והקור', הזכיר לי את שירו המפורסם fire and ice שאולי שימש לה מעין השראה.

לסיום אני מבקש להתייחס לעוד שיר אחד בספר, שיש גם לו שכבות עומק נוספות בספרו של מוקד. כוונתי לשיר 'ליל סדר חרדי'. צריך לא מעט אומץ והרבה ביטחון שירי כדי לכתוב ולפרסם היום שיר כזה מבלי שיאישימו אותך בהדתה רחמנא ליצלן.

ליל סדר חרדי (קטעים)

הַכֹּל שָׁם זָהֹר בְּאוֹר לָבָן, לֹא יָקָרוֹת
חֶמְרָה וְשִׂמְחָה נְקִיּוּת וּפַשְׁטוּת, יְשִׁירוּת
בּוֹאִי שְׁבִי, הוֹרוּ לִי
אוֹרַחַת לֹא נוֹטָה לָלוּן, אֲבָל
חֲמִימוּתָם הַכֵּנָה הֵפִיגָה אֶת זָרוּתִי.
- - - - - - - - - - - - -

וְעַל שֻׁלְחַן הַסֵּדֶר נָחוּ עֲלֵי חַסָּה יְרָקִים
וְאָדֹם סֶלֶק וְיַיִן מָתוֹק
חִכִּינוּ לַמַּצָּה הַשְּׁמוּרָה.
בַּדֶּלֶת, הִתְדַּפֵּק שָׁלִיחַ –
מִתּוֹךְ קֻפְסָאוֹת סְגוּרוֹת הֵן הוּצְאוּ
הַמַּצּוֹת הֲעֲגֻלּוֹת הַשְּׁמוּרוֹת
מִלִּפְנֵי הַסְּפִירָה
- - - - - - - - - - - - -

וְהַסֵּדֶר הִמְשִׁיךְ וּבַחֲצוֹת פָּחוֹת 10 מִהֲרוּ
לֶאֱכוֹל אֶת הָאֲפִיקוֹמָן.
אָכַלְתִּי אִתָּם כֹּל מָה שֶׁהִגִּישׁוּ
וְיָצָאתִי אִתָּם מִמִּצְרַיִם (עמ' 8).

בפרק 14 של ה"אטיודים", על מזמורי איוב, כותב מוקד "על יחסה של המשוררת העכשווית למורשת העברית, הישראלית והיהודית". הוא לא כותב על השיר 'ליל סדר חרדי' (שלא אז היה לפניו), אבל הדברים שהוא אומר שם על ספריה הקודמים, ובהם מזמורי איוב, מתאימים גם כאן. הוא מזכיר שיר בשם 'יהדות' ומצטט ממנו: "יהדות היא סט כלים שחור שקוף/ .../ וכל אדם שרוצה בו חלק לוקח ממנו/ קערית או קנקן צלוחית וצלחת/ וצורב את לשונו ושפתיו בחותם חלקו/ בחותם רוחו..."

ועליו הוא כותב: "יהדות עבורה כמו עבור המודרניזם העברי בכללו, היא מנעד אפשרויות של מסורות ועשיות, הגותיות ולשוניות, ולאו דווקא דת או תורה מחייבת" (עמ' 65). דברים נכוחים לכל חילוני נאור, לפני שהיהדות הושמה בעבור חלקים רבים במחנהו בגדר "הדתה". מוקד עוסק בשירים נוספים בפרק זה אבל לא ארחיב. אציין רק שבשיר 'ליל סדר חרדי' יודעת בז'רנו גם לסייג עצמה מן המליצה התורנית. כבר בשורת הפתיחה נאמר "הכל שם זהר באור לבן, לא יקרות"; "אור לבן," אבל לא "אור יקרות" כפי שהוא משמש בפי דרשנים שאינם יודעים את מקורו (בזכריה). וכן בשורות הבאות "בואי שבי הורו לי/ אורחת לא נוטה ללון", היא מסייגת עצמה משם ספרו של עגנון ***אורח נטה ללון*** וקובעת, כי היא "לא אורחת נוטה ללון". ואף על פי כן היא מקבלת את הזמנתם בשל אותה "חומרה ושמחה נקיות ופשטות", ובשל "חמימותם הכנה" אשר "הפיגה זרותי". זוהי גישתה ההומניסטית לכל אדם, וזאת מתגלה גם באיזה ליל סדר נידח ושולי.

חוחים אדומים

מעטים יודעים כי אלכסנדר פן הוא מייסד הטור השירי־פוליטי בעיתונות העברית; הוא החל בכך ב'דבר' בטורי "תַּנּוּ רַבָּנָן" ב־1932 וקדם ל"טור השביעי" של אלתרמן שנוסד ב־1943; המשכו היה טורי "יוד־חת" (יִשַׁר חוֹחַ) ב'קול העם' מ־1947

אלכסנד פן, ***הטור האדום, שירי העת והעתון***, מחקר ועריכה: חגית הלפרין (הקיבוץ המאוחד ומרכז קיפ אוניברסיטת תל־אביב 2018, 560 עמ') הוא בחזקת גילוי מסוים, עבורי לפחות. לא הכרתי כמעט את כתיבתו הפוליטית־אקטואלית של פן כפי שהיא מתגלה בספר זה. הלפרין כותבת, כי כבר מסוף שנות העשרים (של המאה העשרים), כתב פן שירה בשני אפיקים: הראשון שירה לירית (מוכרת) והשני אפיק "שולי" (כמעט ולא מוכר) של כתיבה פליטוניסטית וטורים הומוריסטיים מחורזים. בסוגה זו כתב מערכונים ופזמונים לתיאטרון הסאטירי "המטאטא" בשנים 1929–1932. כאשר חדל לכתוב ל"המטאטא" מצא במה חדשה לחרוזיו האקטואליים בעתון 'דבר'. פן פרסם סדרה של טורים מחורזים תחת שם העט "תַּנּוּ רַבָּנָן" (בארמית: שַׁנּוּ רבותינו) התלמודי. טורי "תנו רבנן" הם בעיקר פארודיות על טקסטים ספרותיים, כגון "איכה", "מה נשתנה", "הכניסיני תחת כנפך" של ביאליק, "כחום היום" של טשרניחובסקי ועוד. הטורים עסקו בנושאים עולמיים, כמו ועידת פירוק הנשק בז'נבה, ועליית היטלר לשלטון, ובנושאים מקומיים, כמו עיריית רמת גן שקיפחה את חברי ההסתדרות ועיריית תל־אביב שתמכה בבעלי הבתים. כתיבתם נמשכה בסך הכל כארבעה חודשים שהסתכמו בשמונה־עשר טורים. שתי גרסאות מביאה הלפרין לשאלה מדוע פסק לפרסמם ב'דבר', מבלי להכריע ביניהן: האחת, כי הסתכסך עם עורכי העיתון (ברל כצנלסון ודן פינס) והשנייה, כי פשוט נמאס לו. בשנות החמישים טען פן במכתב לשמואל מיקוניס ומשה סנה, מראשי מק"י, כי היה "בין מניחי היסוד לטור הפוליטי המחורז בעיתונות הישראלית, ועובדה זו הושכחה בכוונת מכוון משום היותו קומוניסט". פן כותב עוד במכתב: "אלתרמן, שהיה אז מחוסר עבודה, ביקשני לסדרו במקומי. ברבות הימים, לא התבייש 'דבר' להכריז על אלתרמן כעל

יוצרו של השיר האקטואלי פוליטי" (עמ' 12). כך או כך, מתברר, כי אלכסנדר פן הוא אכן המייסד של הטור הפוליטי ב'דבר', שנדפס בימי שישי בעמוד השני ובעיתונות הישראלית בכלל. אלתרמן שהחליף את פן ב'דבר', פרסם תחילה מדור בשם "סקיצות תל אביביות", תחת השם אלוף נוּן, ואחר כך מדור בשם "רגעים" ב'הארץ'. רק לאחר פרסום ספר שיריו הראשון, ***כוכבים בחוץ*** ב־1938, חזר ל'דבר' וייסד בו את "הטור השביעי" ב־1943 בחתימת נתן א; בין אלתרמן עצמו לאלכסנדר פן, התקיימו יחסי ידידות, והלפרין מציינת כי במאמר הערכה שכתב עליו אלתרמן במלאות לפן חמישים, הוא קבע במפורש כי "פן היה הראשון שהכניס את השיר האקטואלי לעיתונות העברית" (עמ' 14).

בפברואר 1947 החל לצאת עיתונה של מק"י 'קול העם'. פן הצטרף כחבר מערכת וכעורך המוסף לספרות של העיתון. זמן קצר לאחר מכן החל לכתוב גם טורים פוליטיים מחורזים תחת שם העט "יוד־חת" – ראשי תיבות של "יִשַׁר חוֹחַ" (על משקל "יִשַׁר כּוֹחַ"), כרמז לכוונתו לכתוב טור סאטירי קוצני ודוקרני. טורים אלה כתב פן במשך עשרים שנה (1947–1967) ובסך הכל 119 טורים. טורי "יוד־חת" היו שונים מטורי "תנו רבנן". הם ביטאו השקפה קומוניסטית מובהקת ונשקם היה סאטירה ואירוניה מושחזת. בכתיבתם הושפע פן גם מהטורים הסטיריים של ולדימיר מאיאקובסקי, שפרסם 125 טורים כאלה בשנים 1922–1928; וגם מ"הטור השביעי" של אלתרמן שנוסד, כאמור, ארבע שנים לפני טורי "יוד־חת" של פן. מקצת מן הטורים, 15 במספר, ראה אור בספרים קודמים של פן, ואילו מרביתם, 104 טורים, רואים עתה לראשונה אור בספר. אמנם אלתרמן היה וירטואוז שאין שני לו, אך גם פן היה רב־מג מוכשר וכתיבתו מפליאה בשנינותה, רעננותה ויופיה. לפני שאפנה לשירים הפוליטיים המובהקים, כדאי אולי להדגים את כשרונו בשיר "ניטרלי", לכאורה, שנכתב בינואר 1954 בעקבות חתימת הסכם הסחר בין ישראל לברית המועצות. לפי הסכם זה ישראל תקנה מברית המועצות דלק ותמכור לה פרי הדר. לרגל אירוע זה (והשתתפות ישראל ביריד של מוסקבה), כתב פן את הטור המהודר 'התפוז'.

התפוז (קטעים)

עֲמֻלָה וְחָרְפִּית, בִּצְעִיפֵי לֹבֶן־פֶּלֶא,
מַתִּיכָה לְאֵתִים שִׁרְיוֹנָה וְחַרְבָּה,
בְּמִפְאַר הַשַּׁגֶיהָ מוֹסְקְבָה מְקַבֶּלֶת
פְּנֵי שְׁנַת חֲמִשִּׁים וְאַרְבַּע.

- - - - - - - - - - -

אֵיזֶה שֶׁפַע דָּשֵׁן! – הַנִּשִׁימָה נֶעֱצָרֶת.
בְּבוֹרָא־פְּרִי־עָמֵל
כָּל הַשֶּׁטַח תָּפוּס...
בֵּין יֵינוֹת לְאֵין סְפוֹר וּמְלִיחִים וְחַזֶּרֶת
וּמִינֵי הַגְּבִינוֹת וְתִלֵּי הַבַּשָּׂרֶת –
מַזְהִיב
הָאָדוֹן
תַּפּוּז

- - - - - - -

עֲדַיִן־עוֹר וּכְבַד־מִיץ
בְּשַׁלְמַת עֲטִיפָה,
הוּא הִגִּיעַ לְכָאן מֵחֵיפָה (עמ' 323).

חגית הלפרין מחלקת את הטורים לשלוש קבוצות לפי תוכנם. בתקופה הראשונה, שקדמה להקמת המדינה, היו הטורים מתונים יחסית מבחינה פוליטית ופן מצטייר בהם "כפטריוט ישראלי" (עמ' 20). בתקופה השנייה, שארכה כעשרים שנה, תקופה שבה טבע בן גוריון את הסיסמה "בלי חירות ומק"י" היה פן נאמן לעמדות מפלגתו ולברית המועצות, עליה הגן בעוז מפני כל מבקריה. בתקופה השלישית, שארכה כשלוש שנים בלבד עד 1967, חל קרע במק"י בין הפלג הציוני בראשות מיקוניס וסנה, לפלג הלא־ציוני בראשות תופיק טובי ומאיר וילנר. פן השתייך תחילה לפלג של מיקוניס וסנה, ו"אימץ עמדה חדשה שאיננה עונה אמן על עמדות ברה"מ" (עמ' 26). אולם לאחר מלחמת ששת הימים וניתוק היחסים עם ברה"מ, לא היה שלם עם עמדות מיקוניס וסנה ופרש גם ממק"י ב־10 ביולי 1967. בכך הסתיימה למעשה כתיבתו ב'קול העם'. מאז הגדיר עצמו פן בתור "קומוניסט בלתי מפלגתי". הוא התרחק ממק"י, "אך גם סרב להתקרב לרק"ח" (עמ' 32). הלפרין מתארת בפרטי פרטים את הסבך המורכב של עמדות הצדדים בפרשה. זאת היא עושה בדרך כלל לפני כל שיר וצריך להודות לה על כך, כי בלי הבנת הנסיבות, לא תמיד יובן השיר. אפשר להדגים את כתיבתו הפוליטית המובהקת מן הסוף, כלומר מן השיר האחרון ששלח פן ל'קול העם', 'פנים אל פנים', העוסק במחלוקת על היחס לברית המועצות, ואשר נפסל לפרסום על ידי שמואל מיקוניס, ופורסם בעלון שהופץ מיד ליד. זהו טור פוליטי מושחז, האופייני לטורי "יוד־חת" של פן.

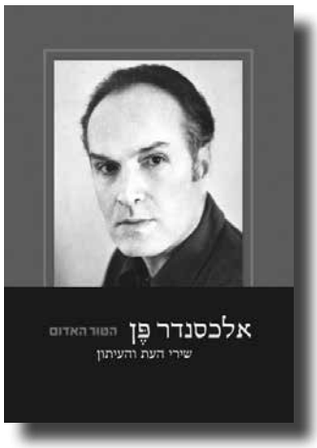
פנים אל פנים (קטעים):

למשמיצים למיניהם

אֲנִי אוֹהֵב אֶת בְּרִית הַמוֹעֲצוֹת!
(קְרִיאוֹת בֵּינַיִם "רַד!" אָזְנִי קוֹלֶטֶת).
אֲנִי בָּחַרְתִּי בְּמוֹלֶדֶת זֹאת
בֵּין שְׁתֵּי הַמוֹלָדוֹת לִי לְמוֹלֶדֶת,
אֲבוֹי לִי "הַסּוֹטֶה" וְ"הַמוֹעֵל"
נִשְׁאַרְתִּי נֶאֱמָן לְיִשְׂרָאֵל!

- - - - - - - - - - - - - -

אֲנִי מַכֶּה יָשָׁר, אוֹתִי מַכִּים
מִמַּאֲרָב בְּרַכְלָנוּת פּוֹרַחַת.
אֲנִי יוֹצֵא חוֹצֵץ נֶגֶד מָק"י –
לָכֵן – "בָּרוּר!" – פָּנַי מְפֻנוֹת אֶל רַק"ח.
וְאִם אֲנִי שׁוֹלֵל מְדִינִיּוּתָהּ –
זֶה רַק "אִפּוּר", זֶה רַק "לְעֵת עַתָּה!"



כפי שאפשר לראות, פן הוא פולמוסן מוכשר. מכנים אותו "סוטה" ו"מועל", אך הוא נשאר נאמן לישראל (דווקא על ידי בחירתו בברית המועצות). מכים אותו מ"מארב", והוא מכה "ישר" ובגלוי. וכל זאת במידה ובמשקל ובחריזה משובחת. (שימו לב בבית הראשון: בְּרִית הַמוֹעֲצוֹת – זֹאת; קוֹלֶטֶת – מוֹלֶדֶת; מוֹעֵל – יִשְׂרָאֵל; בבית השני: מַכִּים – מַק"י; פּוֹרַחַת – רַקַח; מדיניותה – עַתָּה).

על אף טוריו המרשימים, מציינת הלפרין, לפרסום ב'קול העם' לא היתה תהודה רבה מכיוון "שקוראים לא מעטים מבין חברי מק"י לא יכלו לרדת לעומקם של הטורים מחמת הרמה הלשונית הגבוהה של חרוזיו" (עמ' 40). היא מביאה מדבריו של דב סדן (שהיה בזמנו מעורכי 'דבר'), שציין כי טוריו של פן כתובים בשפה הניזונה מכל רבדיה של העברית, משובצים במילים נדירות ובחידושי לשון, הדורשים שליטה מושלמת בעברית. לדבריה, לעתים דרשו ממנו עורכי 'קול העם' לכתוב בשפה פשוטה ומובנת יותר, אך פן לא ויתר. "חשוב היה לו לכתוב את טורי 'יוד־חת' כמשקל־נגד ל'טור השביעי' של אלתרמן ושלא יפלו מהם. פן אהב משחקי לשון, נהנה להמציא מילים, להפוך פעלים לשמות ולהפך, להכליא מילים לועזיות ועבריות, ועוד. הנה כמה דוגמאות שמביאה הלפרין: "הִנְאִימוּ עָלַי לְתִפְאָרֶת" – חיבור בין הנעימו לנאמו; "שְׁפַת

עִבְרוֹן" – צירוף של עיוורון ועברית; "הַמַּצָּב צֶנְזוּר־רַע־לִי" – צירוף של צנזורה ורע לי; "אַל תִּסְתַּכֵּל בְּאָמֵרִיקַנְקָן" – צירוף של אמריקה וקנקן על משקל הביטוי "אל תסתכל בקנקן" (עמ' 42).

לא אוכל להקיף את כל פרקי הספר ולכן אסתפק באחד בלבה, הקרוי "תגובת טורי 'יוד־חת' על טורי נתן א." העוסק ביחסי שני המשוררים. כאמור, פן ראה ב"טורי יוד־חת" משקל־נגד ל"טור השביעי" והיה עוקב אחריהם ומדי פעם מתעמת עמם. היחסים בין שני המשוררים היו מורכבים. הם העריכו זה את זה כמשוררים, וביטאו זאת פעמים אחדות, אולם היו חלוקים זה על זה מבחינה אידיאולוגית. לעתים כתבו שניהם באותו מועד על אותו אירוע, אך תגובותיהם היו מנוגדות. כך, למשל, ב־30 בספטמבר 1949, בתגובה על הודעת ארה"ב כי בידי ברה"מ פצצת אטום כתב אלתרמן טור בשם "צעדי השלום, שיא הביטחון" שבו לגלג על ברה"מ: "אז היתה השמחה, כי הבין הקהל/ שמצא העולם את שיווי המשקל". ואילו פן כתב טור בשם "פצצת השלום" שבו כתב על האטום הרוסי: "כִּי בְיָדֵי הוּא לֹא שֵׁן־טֶבַח/ אֶלָּא בְּנֵאי מִסּוּר, פְּשׁוּט/ הַמִּשְׁנָה סִדְרֵי הַטֶּבַע/ לְמַעַן כָּל הָאֲנוּשׁוֹת" (עמ' 47).

לעתים ההתקפה של פן על אלתרמן היתה חזיתית, כאשר בעקבות טור של אלתרמן כתב פן את טורו והגיב עליו. מקרים כאלה היו, למשל, בשנים 1953–1954 בעת משפט הרופאים בברה"מ (שהואשמו בניסיון להרעיל את סטלין) ומשפט פראג (שבו הואשם מרדכי אורן בריגול נגד ברה"מ). אלתרמן כתב כמה טורים בנושא. אחד מהם נקרא "התמיהה היחידה" שבו תקף את מפ"ם ומק"י ההולכים בעיניים עצומות אחר ברה"מ. בטורו של אלתרמן חוזר כמה פעמים הביטוי "איתנים אנחנו", כמו בדוגמה הבאה: "אֶרֶץ מַה שֶּׁאֶרֶץ/ אֱמֶת אוֹ לֹא אֱמֶת./ אַךְ אֵיתָנִים אֲנַחְנוּ/ עוֹלָם הַמֵּהֲפֵכָה/ חָמוּר הוּא./ אֵין בְּרֵרָה" (16.01.1953). כעבור שבוע פרסם פן את טורו "עמוד איתן" (23.01.1953) המתכתב עם טורו של אלתרמן ושבו דורש פן להגן על עמדת ברה"מ בכל מחיר. בפתח הטור הוא מביא כמקובל אז, ציטטה מהחדשות בעיתונות.

עמוד איתן (קטעים)

"בעקבות גילוי קבוצת רופאים בשרות הריגול האמריקני במוסקבה פתחה הריאקציה הישראלית בהשמצה פרועה נגד מק"י ומנהיגיה" (מתוך העיתונות)

מִשֵּׁר עַד סַפְּסָר, מִיּוֹמִי וּשְׁבוּעִי,
מִשְּׁרִיק מְנָסָר בַּטַּרְטוּר הַשְּׁבִיעִי,
בְּרֹטֶב "מוֹסָר" וּבְרִיר "נְבוּאִי"
עוֹלָה מְסִרְסָר, הַטֵּרוּף "הָרְפּוּאִי".
- - - - - - - - - - - - -
פּוֹעֵל חֲרוֹשֶׁת וְסַדְנָא!
כָּל הָאוֹהֵב אֶת הַמְּכוֹרָה
עֲמֹד הָכֵן! עֲמֹד אֵיתָן!
זֶה הַיֵּעוּד, וְהַמִּבְחָן
עֲמֹד אֵיתָן!
עֲמֹד אֵיתָן! (עמ' 267)

"הטרטור השביעי" וכן "עמוד איתן" הם התייחסות מפורשת לטורו של אלתרמן. הלפרין כותבת כי פן ניסה להראות שבמקום לעסוק בבעיות תעסוקה, שיכון ולחם לפועלים, מסית טורו של אלתרמן נגד הקומוניסטים בארץ ובברה"מ. לכן נטל את משפט הלגלוג של אלתרמן "אך איתנים אנחנו" ועשאו למטרה מנוגדת בשירו "זה היעוד והמבחן/ עמוד איתן" (עמ' 52). היו עוד טורים כאלה של התנגשות חזיתית. כמו לאחר ניתוק היחסים עם ברה"מ בפברואר 1953 (בעקבות פצצה שהניחו יוצאי לח"י בשגרירות הרוסית); ולאחר פרשת אתל ויוליוס רוזנברג בארה"ב ולפני הבחירות לכנסת השלישית לישראל, כמו בטור "על חוד החוח, אל מול פני הקלפי", שבו תקף פן ישירות את אלתרמן.

את פרשת יחסי "הטורים" בין השניים מסכמת הלפרין: "כל הטורים החריפים של פן לא זכו למענה מצד אלתרמן. בכל המקרים היה זה פן שהגיב על טורי אלתרמן ולא להפך. על כן הדו־שיח שניסה פן לנהל היה חד־שיח. מק"י היתה מחוץ לקונסנזוס ואלתרמן מיעט להתייחס אליה. נראה שחוסר התגובה היה קשה לפן יותר מכל תגובה חריפה לו היתה. שתיקתו של אלתרמן גרמה לו אכזבה ולאחר 1956, לא נמצאו עוד טורי יוד־חת שהגיבו על טורי הטור השביעי" (עמ' 57).

יהודים חסרי שקט

גיבורי *הַעֲשִׁירִים* הם ארבעה דורות של משפחת היימשטאט; יהודים לא שקטים. יזמים, יצרנים, משקיעים. מיישבים את העולם ואת ארץ ישראל; הסיפור הציוני המתגלה בו לא תמיד קל לקריאה, אך איננו מצונזר

מקצת הדברים הכתובים על גב הספר ***העשירים*** מאת חמוטל בר יוסף (כרמל 2017, 420 עמ') עושים לו שירות לא טוב: "הספר הזה הוא שי למדינת ישראל ליום הולדתה השבעים ממי שהיתה בת שבע ביום הקמתה. הוא מבהיר בצורה מוחשית מדוע העם היהודי זכאי למדינה"; דברים אשר יכולים להתפרש כמליצה שנועדה ליפות המציאות, ולא היא. אלא כפי שנאמר בהמשך: "הגיבורים שלו הם לא חלוצים סוציאליסטים, אלא סוחרים, תעשיינים ופוליטיקאים, שהגיעו לציונות במקרה והשקיעו בה הרבה". כלומר, הספר הזה איננו על ההיבט האידיאלי והנאצל של ההיסטוריה היהודית והציונית בעת החדשה, אלא דווקא על ההיבט החומרני, הקשה, לעתים המרושע שלהם. בר יוסף איננה מייפה את הסיפור. נהפוך הוא. היא כמו אומרת לנו: זה הסיפור. טוב או רע. הוא שלנו, והוא צודק. קבלו אותו או דחו אותו.

הסיפור, המוגדר "כרוניקה של משפחה", מתחיל באמצע המאה השמונה־עשרה בפולין, ומסתיים בקרב על כיבוש טירה במלחמת השחרור. בקרב הזה נפלו 23 בחורים צעירים נלהבים מ"גבעת היימשטאט" הסמוכה לטירה. טירה לא נכבשה והם נלכדו במשוכת צבר ונהרגו.
זהו, אם כן, סיפור על ארבעה גברים במשפחת היימשטאט (גרמנית: בית, נחלה, התנחלות): מאיר, אלברט, גוטהולד, רוברט, נשותיהם וילדיהם. הספר מחולק לשלושה חלקים: גרמניה, אנגליה וארץ ישראל. הגיבור שיעניין אותנו יותר מכל הוא גיבור החלק האחרון, רוברט היימשטאט. אבל אי־אפשר בלי לשרטט תחילה את שאר הגיבורים.

א.

שושלת היימשטאט מתחילה במאיר, אשר באוגוסט 1759, בגיל שלוש־עשרה, משיאים אותו לנערה בשם בסיה, כדי למנוע את גיוסו לצבא פולין. בהמשך יינשא גם ליוכה, וייוולד להם בן, יצחק. על תקופת חייו זאת מסופר בקצרה: "כשיצחק מתחיל ללמוד בחדר, מאיר פותח דוכן של אריגים בשוק. הוא קונה בגדים ואריגים ישנים וצובע אותם בצבעים שהוא מייצר בעצמו. נשים מכל הסביבה קונות אצלו. אחרי כעשר שנים יש לו כבר חנות משלו"; בכמה משיחות מכחול מצוירות לפנינו תכונות היסוד של הגברים במשפחה: חריצות ונחישות, וחוש מיוחד לניצול הנסיבות הכלכליות. באותם ימים כובש נפוליאון את פרוסיה ומעניק ליהודים זכויות. מאיר הנלהב מכריז על "ימות המשיח!" ואכן המשפחה מהגרת לפרוסיה, לכפר סמוך לעיר קאסל. מאיר עובר תלאות, לרבות התנכלויות אנטישמיות, בנו נהרג ואשתו מתמוטטת ומתה. מאיר נישא שוב, הפעם לאלמנה צעירה בשם הרטה. הם מתחתנים בקאסל, ושם נולד בנם אברהם אלברט (על שם איש חסדם בקאסל אברהם לוינסון). כשמאיר מת, אלברט בן השבע־עשרה יורש את עגלת הרוכלים וגם הוא עושה חיל בעסקיו. משפחת לוינסון משתייכת לאליטה של קאסל.

האם ושלוש הבנות מעורות ופעילות בחיי התרבות בעיר. אלברט מתאהב בבת הנרייטה, ולאחר חתונתם המפוארת הוא הופך לראש המשפחה ולמנהל בית העסק. לבן שנולד קוראת הנרייטה גוטהולד, על שם גוטהולד לסינג, מחבר המחזה "נתן החכם".

בקאסל מפגינים באותה עת נגד הקיסר ונגד היהודים. כאשר גוטהולד, ילד נמרץ וערני, מתעניין במתרחש, קורא לו אביו מדברי הרב של פרנקפורט: "אנו היהודים הננו גרמנים ואיננו רוצים להיות משהו אחר. ישראלים אנו רק באמונתנו" (עמ' 68). ואכן, אלברט עורך לבנו את טקס בר המצווה בבית ולא בבית הכנסת, ומעניק לו שעון; אמו מעניקה לו את כתבי גתה. "כשאני קוראת את גתה", היא אומרת לו "אני מרגישה שאני גרמניה" (עמ' 72).

גוטהולד לומד כימיה באוניברסיטאות של מרבורג והיידלברג, אצל פרופסור בּוּנְזֶן הנודע, אך הוא נמשך אחרי הצד המעשי ולא התיאורטי של המדע ומפסיק את לימודיו. הוא נוסע לדודיו בעיר קלן, שם יש להם מפעל תעשייתי קטן, ונישא לפרידה, בת דודתו. בסופו של דבר הם משתקעים באנגליה, שגוטהולד סבור כי היא "מדינה לגמרי אחרת. מדינה ליברלית. אין שם גיוס חובה. הם מאמינים בקידום אישי. כל אחד יכול להתקדם עם עבודה וכישרון" (עמ' 113). זוהי תקופת כהונתו של לורד סטנלי כראש ממשלה (הוא שמינה את היהודי המומר ד'ישראלי לתפקיד שר האוצר); ואכן הוא רוכש טירה ומקים בשטחה מפעל כימי. באמצעות שכר נדיב ותנאים סוציאליים ללא תקדים הוא מתגבר על התנגדות המקומיים, והמפעל מרוויח ומשגשג. גוטהולד מתקבל ל"חברה הבריטית לתעשיות בלונדון" ולו ולאשתו מוענקת אזרחות בריטית.

ב.

רוברט, בנם של גוטהולד ופרידה, נולד באביב 1868, וגוטהולד החליט שלא למול אותו. מי שעתיד להיות "הגיבור הציוני" של הרומן, הוא הכי פחות יהודי מבחינה הלכתית. הוא מסרב לקרוא את הטקסט בעברית בבר המצווה שלו, ואף מוטבל לכנסייה האוניטארית. כאביו פונה רוברט ללימודי כימיה בקיימברידג', וכמותו, אינו מסיים. בקיימברידג' הוא מתחבר עם אדווין, בנו של סמואל מונטגיו, סוחר יהודי עשיר. לשאלתו של רוברט אם הוא יהודי אדווין עונה: "אני יהודי לא באורח חיי ולא באמונתי, אלא בנאמנותי למוצאי המשפחתי, ולכל מה שעמי העניק לאנושות במשך שלושת אלפים שנה" (עמ' 150). במועדון הוויכוחים שלהם חבר גם לורד בלפור הצעיר. בעת שרוברט פונה ללימודי משפטים כשער כניסה לחיים פוליטיים, מפתח אביו תהליך חדש לייצור ניקל. במעמד לקבלת דוקטור לשם כבוד מאוניברסיטת אוקספורד, הוא נפגש עם כימאי צעיר בשם חיים ויצמן. "מחקר יישומי וגישה מעשית לאמונה, הם שני דברים מאד נבונים ונחוצים" (עמ' 164), אומר הכימאי הצעיר לתעשיין המצליח, בעת שהם לוחצים ידיים.

במועדון הטניס של וימבלדון הוא פוגש את את ויאולט רוז'ה, בת למשפחת אצולה צרפתית. אמה של ויאולט, מתנגדת אמנם לנישואי בתה עם יהודי, "אבל אם יש לו מטען תרבותי וגם הרבה כסף, אולי זה לא כל כך נורא" (עמ' 168). בני הזוג מבקשים להתחתן בכנסיית סנט מארק המפוארת, אבל נתקלים בהתנגדות הכומר. לטענתו של רוברט כי אין לו חלק בקהילה היהודית, משיב הכומר: "אבל יהדות זה לא מועדון. זה גם גזע וגם דם". רק לאחר הצהרתו של רוברט "אינני נימול, ולכן גם הגוף שלי איננו יהודי", ולאחר שהכומר נוכח בדבר במו עיניו, הוא משתכנע ומודיע כי "זה יהיה תקדים יוצא דופן" (עמ' 174). בתם אוה מוטבלת בכנסיית ווסטמינסטר, ולטקס הטבילה של בנם הנרי, "מוזמן הצ'לן פבלו קזלס". ויאולט מכנסת סביבה חוג אמנים ואנשי רוח, הופכת לכוח המניע מאחורי רוברט ודוחפת אותו לפוליטיקה. חזונו הפוליטי של רוברט הוא סוציאל־ליברלי. הוא חסיד הקניין הפרטי, אך גם בעד שיפור מצב העובדים.

הקריירה הפוליטית של רוברט אינה נעדרת התנגדויות, גם על רקע מוצאו. בנאום הבכורה שלו, לאחר שנבחר לפרלמנט מטעם המפלגה הליברלית, הוא שוטח את משנתו הכלכלית חברתית ומדבר על חוקים שיבטיחו שוויון הזדמנויות, תחרות חופשית, סחר חופשי, ביטוח אבטלה, מחלה וזקנה. אך משהוסיף כי הוא מבקש זאת משיקולי תועלת, ולא מתוך סולידריות, והכריז – "על אח חלש אינני מוכן לשמור" – זכה לקריאות בוז מחברי הבית. למחרת נכתב ב'טיימס': "ההתנהגות בפרלמנט השתנתה ללא הכר. הן בגלל האירים ונימוסיהם הגרועים והן בגלל חוסר המתינות, העקשנות, התחבלנות והצעקנות של חברי הפרלמנט היהודים החדשים" (עמ' 197). עם מותו של גוטהולד, הוא נקבר לבקשתו בטקס יהודי מלא. ליד הקבר הפתוח חוזר רוברט על מילות הקדיש, אך לא חש מאומה (עמ' 198).

בארוחת ערב בביתו של שר המשפטים רופוס אייזיקס (התפקיד הבכיר שניתן ליהודי בממשלת אסקווית), פוגשת אווה, בתו של רוברט, את בנו של אייזקס, ג'ראלד, והם נישאים ערב מלחמת העולם הראשונה, בטרם יגויס; בעיצומה של המלחמה מתמנה רוברט לשר העבודה והבינוי בממשלת לויד ג'ורג', ובאחריותו נתונים הבינוי הציבורי והקמת מתקנים צבאיים ומקלטים.

עלילת הרומן מתקרבת לארץ ישראל. ההתרחשות עוברת לאלכסנדריה שבמצרים ומתמקדת במתנדבים היהודים מפלשתינה לצבאו של הגנרל אלנבי; ומי שנשלחו לחזית גליפולי, במסגרת גדוד נהגי הפרדות, שהוקם במיוחד עבורם. בבית חולים שדה בגליפולי שוכב פצוע הנרי היימשטאט, בנו הצעיר של רוברט. שכנו למיטה, יהודי מפלשתינה, מספר על מפקד הגדוד שלהם. "יוסף טרומפלדור, גם כן מרוסיה ג־י־ב־ו־ר! מדבר חזק. בן־אדם חזק!" (עמ' 230).

ישנם עוד מפגשים מהסוג הזה המערבים מציאות עם בדיון, כמו הפנייתו של ויצמן בידי וינסטון צ'רצ'יל, שר הימייה, לרוברט היימשטאט, שיסייע לתעשיית החירום הצבאית בייצור אצטון בשיטה הבקטריאלית שפיתח ויצמן. או פנייתו של לורד בלפור, לאחר שהתמנה לשר החוץ, לויצמן בבקשה לגמול לויצמן על סיועו למאמץ המלחמה. ויצמן משיב: "הייתי מבקש שתעשה משהו עבור עמי. עם של פליטים חסרי בית. אם אנגליה תכבוש את פלשתינה, הייתי רוצה שהממשלה בראשותך תדאג לבית לאומי ליהודים בארצם העתיקה" (עמ' 236). וכאן משתתף רוברט בניסוח המסמך המפורסם, המכונה הצהרת בלפור.

ג'ראלד שב מהחזית האירופית מעוטר באות הצלב. הנרי מפרסם ספר שירים המתאר את העולם כשדה קטל. הוא עתיד לשאת לאישה את גוון, לשוב לפלשתינה כקצין בריטי ולהתמנות למושל נפת טול־כרם; ואילו רוברט, שלא נבחר שוב לפרלמנט, חש נבגד; ובכל זאת אתגר חדש לפניו; כאשר הוא מארח בביתו את חיים ויצמן ואת המנהיגות היהודית (הרברט סמואל, רופוס אייזקס, הלורד סיימון מרקס ונוספים), הם דנים ברכישת קרקעות בארץ ישראל, ובר יוסף מתארת בפירוט ובידענות את סוגיית רכישת האדמות והתרומות הכרוכות בכך. כך עובר כובד המשקל של רוברט מאנגליה לארץ ישראל.

ג.

החלק השלישי מנקז אליו את שני החלקים הקודמים. מאיר היה רוכל, אלברט היה סוחר, גוטהולד היה תעשיין וממציא, ורוברט – חבר פרלמנט ושר. הוא הראשון המשקיע מהונו בגאולת אדמות בארץ ישראל. הוא ממשיך לנהל את עסקי אביו, אך פונה גם לפעילות יהודית ציונית.

בחלק זה חלה תמורה בעלילה ובגיבור. נפשו של רוברט מתרככת, בעוד המציאות החיצונית מתקשחת. אמנם עד סוף ימיו נשאר אדם חילוני, מודרני, רציונלי וחומרני, המדבר קודם כל במונחים כלכליים של רווח וכדאיות (למשל בעניין ערך האדמות המאמיר בתל־אביב), אבל בהמשך הוא מדבר גם על מוטיבציה רגשית: "לא לתרום כלום לארץ, זו החמצה גדולה שבעתיד תתביישו בה. לבנות ארץ חדשה, לבנות מולדת, זה דורש מסירות מוחלטת, עבודה מהלב" (עמ' 265). הוא זקוק לאידיאל, למטרה שתיתן טעם לחייו. וזה מה שקורה לו ביחס לארץ ישראל, הנהפכת למרכז חייו. הוא קונה אדמות פרדסים משני עברי ואדי פאליק, בסביבות טייבה, שם יקים בנו הנרי את המושב "גבעת היימשטאט" ושם ייהרג נכדו בקרב על טירה בתש"ח.

אלא שרוברט איננו רומנטיקן. בפלשתינה הוא נפגש עם ערבים וגם עם המופתי, ושומע מהם את עמדותיהם. הוא יודע על הפרעות והמאורעות ויודע במה כרוך המאבק. בפגישה עם רוכש האדמות חנקין, הוא אומר: "לא צריך להילחם באויב, צריך לקנות אותו". זה חלק מהשקפת עולמו המעשית כלכלית, כי כסף וכלכלה חשובים מעוצמה צבאית.

רוברט עצמו לא זוכה להתיישב בארץ. לפני מותו בביתו בלונדון הוא לוחש: "עם רב ועם קדיש. עפר מארץ ישראל מהפרדס שלי." ויצמן מגיע להלוויה וגם הנרי מגיע עם קומץ עפר מארץ ישראל. עם פתיחת הצוואה מתברר ש"האיש העשיר ביותר באנגליה סיים את חייו כפושט רגל. הדבר היחיד מנכסיו שנושא כעת רווחים הוא הפרדס בשרון" (עמ' 374).

אפילוג

רוברט ובני משפחת היימשטאט הם דמויות בדיוניות, אבל האישים שעמם הם נפגשים – ויצמן, בלפור, צ'רצ'יל, חנקין, המופתי ורבים אחרים – הם דמויות היסטוריות. בר יוסף יוצרת כאן ז'אנר מיוחד המחייב אותה גם לדמיון ספרותי וגם לדיוק עובדתי, והיא עומדת היטב במשימה. העובדות ההיסטוריות לעתים לא קלות לעיכול. מפגש מטלטל כזה מחוללת דמותו של רוכש האדמות יהושע חנקין, והמחברת לא מעלימה מאיתנו דבר. רכישת אדמות היא מלאכה קשה ומסובכת שמעורבים בה גורמים רבים (יהודים, ערבים, אפנדים, שייחים, אריסים, קרן קיימת, אגודות ואנשים פרטיים), שלא תמיד נעשית בדרך הישר ולעתים יש בה הרבה אכזריות. הקנייה היא רק שלב ראשון ברכישה. מי שחורש את הקרקע וזורע אותה, לפני הרישום בטאבו, קונה עליה חזקה. ועל כך מתנהל מאבק. הספר מתאר כמה סצנות מכמירות לב כאלה:

"ימים אחדים לפני העלייה על הקרקע, קם חנקין בבוקר ורואה, חלקה אחת חרושה מוצפת מים וזרועה דורה. חנקין נכנס לבוץ בסנדליו, דורך ורומס בזעם את הקרקע הבוצית־אדמדמה. המשטרה לא תעזור חייבים לבצע חריש... הטרקטור מגיע למחרת בבוקר. חריש הוא סימן בעלות. אישה עטופת שחורים, פניה מכוסות ברעלה, יוצאת מאחד האוהלים, היא מחזיקה בידיה קלשון, מופנה כלפי מעלה, מתקרבת לטרקטור, נחושה לדקור את הנהג. 'יא מג'נונה, רוח מן הון פי־אל בית', אומרים לה. 'איפה הבית? איפה הבית?' היא מיללת. 'היהודים לקחו את הבית שלי', היא מתייפחת וסוטרת לעצמה על פניה... אריס אחד שרוע על מסלול החרישה. 'זוז מכאן', צועק לעברו הנהג. 'לא אזוז', הוא אומר. 'אני אדרוס אותך', מאיים הטרקטוריסט. 'בבקשה! על גופתי המתה', אומר האריס. 'זה אדמה שלי, של משפחה שלי, של ההורים שלי...' חנקין ניגש אליו. לא מתכופף. מדבר אליו ברוך ובתקיפות. מציע לו כסף. 'אני לא רוצה כסף!' הוא עונה. 'אני רוצה את האדמה שלי! תלכו מכאן! יהודים ארורים! תחזרו לאיפה שבאתם!'" (עמ' 343).

עם כל הבהירות שבעמדת המחברת, היא מראה לנו מציאות לא מצונזרת, היכולה לערער גם את תחושת הצדק של ציוני מושבע. אבל הקורא לומד להעריך את פועלו של חנקין. והוא מהרהר לעצמו: בין הקמת המדינה לאי־הקמתה, לא עמד אלא יהודי צנום אחד. "זקנו הארוך לא מסורק, חום אפור, מתנופף ברוח, לבוש מקטורן שכפתוריו רכוסים בלולאות לא מתאימות, [...] נעליים גבוהות בלות, קשורת בחבל..." (עמ' 330), שבכוחו הדל פעל לבדו כל אלה.

הנרי, בנו של רוברט, ממשיך את מפעלו של אביו, ומקים את היישוב "גבעת היימשטאט", על אדמות שקנה האב. גישתו לסכסוך מעשית ומתונה, לא כמו של ירִיבו במושב, שמואל בן־ציוני, בעל ההשקפה הציונית רדיקלית. בן־ציוני אומר: "...אילו הבריטים היו משקיעים כאן בפיתוח חקלאות, חינוך, ורפואה לאוכלוסייה הערבית, אולי היה כאן פחות עוול". והנרי משיב: "פחות עוול... איך אתה מודד עוול? בסנטימטרים או בגרמים? יש לך מכשיר שימדוד את העוול שעשו לך ואת העוול שעשית לאחרים?" ושמואל משיב: "אני יודע מה קורה עכשיו באירופה. יהודים זקוקים לארץ אחת בטוחה על כדור הארץ". והנרי מסכם: "אני ממש לא בטוח שזאת ארץ ישראל" (עמ' 387).

על אף עמדתה המוצהרת של המחברת (ראה לעיל), שוקלים גיבוריה שיקולים עצמאיים, ואפילו תוהים, כמו הנרי, אם הפתרון הארץ ישראלי הוא הנכון. לכן זה ספר שהבעד והנגד שבו שזורים בכל שורה משורותיו. תומך בכך גם המבנה הלשוני שבו בחרה בר יוסף. הספר לא כתוב כרומן היסטורי בלשון עבר, אלא בתמונות קצרות מהירות בלשון הווה. כל השאלות שבהן הוא נוגע הן שאלות ההווה, כאילו ניצבות לפנינו עתה ממש. אין כל קושי, למשל, כאשר קוראים את תמונת האישה המסתערת בקלשון ובצעקות על נהג הטרקטור לחשוב על "צעדת השיבה מעזה" (שהתקיימה כשכתבתי דברים אלה).

השאלות הפוליטיות והמוסריות שהספר נוגע בהן הן רבות, ולא ניתן (ואין צורך) לנסות וליישב אותן. אבל גם בהיוותרן פתוחות אין הן מערערות אמונות יסוד. עיקר המסר של ***העשירים***, לדעתי, הוא לא רק המקום שהוא בא להקנות לאנשי היוזמה והמעשה (שמקומם נפקד בדרך כלל בספרות הציונית), אלא גם להצביע על דרך יהודית ואוניברסלית מקדמת דנא, המשוקעת כבר בספר בראשית בברכה לאברהם: "וְנִבְרְכוּ בְךָ כֹּל מִשְׁפְּחוֹת הָאֲדָמָה" (יב ג). אברהם היה כבד בנכסים, וכך גם נכדו יעקב וכן נינו יוסף, ונכסיהם הטיבו גם עם סביבתם הכללית. זו היא גם דרכם של אלברט, גוטהולד ורוברט. זו היתה דרכם של היהודים בכל ארצות מושבם, וכך ראו אותם גם שכניהם הגויים. זוהי גם תמצית המחשבה היהודית המקופלת בביטוי "יישובו של עולם", על סמך הנאמר בישעיהו: "לא תוהו בְּרָאָהּ, לָשֶׁבֶת יְצָרָהּ" (מה יח). מטרת הבריאה היא "יישובו של העולם", כלומר הפיכתו למקום יישוב ולא למקום של תוהו. המדרש רואה בכך אחד מן הייעודים של עם ישראל, להביא תרבות של חיים ושל שגשוג כנגד תרבות של מוות ואבדון. זהו גם אחד מהישגי הציונות הברורים – כוח העשייה והמעשה.

הרומן מסתיים בדברים שאומר חיים ויצמן לאשתו ורה, ביום הכרזת המדינה, במלון ולדורף אסטוריה בניו יורק, בעודו מתאושש במיטתו מהתקף לב:

"הנכס הגדול ביותר שלנו הוא אי השקט וחוסר הסבלנות. ואני מקווה שלא ננוח ולא נרגע, גם עכשיו כשיש לנו מדינה" (עמ' 419). אי השקט הוא גם הדחף של "העשירים" ואותו ביקשה המחברת להעלות על נס. דומה שתקוותו של ויצמן התגשמה במדינת ישראל וזה סוד כוחה גם היום.

הרומן עשיר בהיבטים רבים נוספים (הומור, מחקר, דמיון ועוד) שלא ניתן לעמוד עליהם כאן. ◆

ורד זינגר

ערך מוסף

"אל תהיו כעבדים המשמשין את הרב על מנת לקבל פרס, אלא הוו כעבדים המשמשין את הרב על מנת שלא לקבל פרס; ויהי מורא שמים עליכם" (מסכת אבות א', ג')

להעביר סדנת כתיבה בבית אבות – זאת כבר באמת היתה נקודת אל־חזור. הדסה כמעט פרצה בבכי כשהתקשרה אליה אחראית התרבות בבית הדיור המוגן "עדן אחזקות". "זה יהיה לך כיף, את תיהני," צהלה האחראית ובלעה את שתיקתה של הדסה בטרם תהפוך ל"לא, תודה". "הם לא סיעודיים או דמנטיים. חלק מהדברים שהם כותבים – אני אומרת לך, זה יותר טוב מס. יזהר."

קליע צמרמורת נורה היישר לעצם הזנב שלה והתפצל ונדד על פני עשרים ושניים מקומות בגופה, כמו דיקור סיני גרוע או מופלא במיוחד, משהו שרק ימים יגדירו את טיבו. "צָקלג" היה שם הקוד ב"קואופרטיב" לכתב יד פתלתל הכתוב גבוהה־גבוהה, עם עשרות שמות בני אדם ומקומות ותחושות וציטוטים – המון ציטוטים, רובם ככולם גדושים ברווחים כפולים או בפונטים שונים, שמנים או מוטים. "צקלג" היה גרוע מ"מוות".

למעשה, "צקלג" אחד יותר מדי גרם לה לעזוב את התחום ולהישבע שלעולם לא תשוב עוד להיות עורכת. רק אישה אחת ב"קואפרטיב" – כך כינו את עצמן למן ההתחלה בנות החבורה הקטנה שלה, כמה קולגות־חברות שחלקו סַפָּה, עוזרת בית וכתבי יד לא רצויים ומקודדים – נשארה עורכת. השאר פתחו כמוה סדנאות כתיבה. אבל שלא כמו בכתבי היד המקודדים – "צקלג", "דודה עם שיער", "מוות", "בגדי המלך", "דוד המלך", "שחין" ו"פג תוקף" – בסדנאות כתיבה לא היה אפשר להתחלף. כל מנחה משכה את הקהל שלה – רותי משכה את ההיפסטרים המגניבים, את הטובים שבהם אפילו מסרה לכתב העת הספרותי "פטרייה" תמורת הפניית הדחויות המוצלחות יחסית לסדנאות שלה, עד שאלו התרוקנו כליל מגברים. רפאלה עבדה רק במכללות "בגלל הערך המוסף", ואכן נהגה ללקט דברים בני־קיימא או למצער ממשיים נוסף על 600 השקלים למפגש – כמה פרשיות אהבים קצרות בהסכמה, חצי ספר שירים, שתי סדנאות קריאה חינמיות אבל שוות וחתול – בשעה שהיא, הדסה, נתקעה עם הדודות.

מכל קצות הארץ הגיעו הדודות לביתה שבצפון תל־אביב. כבדות ומגוידות או רזות וגרומות, כולן לבושות בבגדי וואן סייז גדולים וצבעוניים עם כיסים במקומות בלתי־הגיוניים, עגילי ענק ושרשראות צבעוניות מפימו שהשתבללו לתוך מחשופים מקומטים. הן הביאו חומרים שנאגרו כל חייהן במגירות – ניירות מקופלים ועליהם הגיגים, מחשבות, רשימות, מילים רבות כל כך בכתב עגול וברור. כבר בפגישה הראשונה נזרקו כל הפתקים לקופסה גדולה במרכז החדר, שלא נפתחה עד הפגישה העשירית והאחרונה – אם היה מדובר בסדנה קצרת מועד. הפגישות עברו עליהן במשחקים ובשעשועים; מילה רדפה מילה. הן היו בכל מקום, המילים – בתגיות הבגדים ועל אריזות התה והעוגיות. לעיתים הן יצאו לצוד אותן. הדסה היתה הולכת לפניהן כמו גננת משונה – מוסחת ואיטית. "תחפשו מילים מעניינות," היתה מכוונת, "לא 'סלון חווה', חפשו צירופים לא שכיחים, הנה למשל 'פרחי תמר', זה מעניין."

בבית הן היו מרכיבות שרשראות של מילים שהיו יכולות להקיף את דירתה הקטנה והמטופחת של הדסה. גם על הקיר שלה בפייסבוק הן היו חורזות לה מחרוזות אהבה, והיא מצידה היתה משתפת לפעמים שירים חדשים שיילדה מהן – השחור היה שחור מאוד, תמיד נוכח, שלא כמו בפתקים שבקופסה; איך למען השם חשו פעם מאושרות? כיצד העזו לשמוח בשעה שהמציאות היתה כה נוראה? הן גלשו מהכרת תודה עצומה על שפתחה בפניהן צוהר לחומר האפל, לנפשן המסוכסכת, לזיכרונות האסורים, המודחקים. בתוך הקופסה נותרו פרחי קיץ בשדות פתוחים, נשיקות מתוקות ויערת הדבש; מחוצה לה קרמו מילים הצער וההחמצה, הכאב והמצוקה. ברם, מנגד תמיד הבהב משהו בהיר במרחק.

אבל אט־אט השורות הידלדלו. המשתתפים החדשים כבר לא נאלצו להצטופף על הספה או ללכת להביא להם כיסא פלסטיק מהמרפסת. כל כך הרבה אנשים פתחו סדנאות, פרחחים גמורים עם חיוך שחצני. חלקם לא כתבו ספר אחד מימיהם. איש לא בחר עוד מנחים על פי כתיבתם, אלא על פי הערך המוסף שאפשר היה לקבל מהם – אלה החדשים קידמו את המשתתפים יותר מכפי שאפשר היה לשער. דווקא המנחים החדשים ונטולי הניסיון הצליחו להעמיד קבוצה כה נאה של משוררים עטורי פרסים ותהילה שפרצו בבת אחת. "איך זה יכול להיות?" כתבה הדסה בזעם בווטסאפ של "הקואופרטיב", מי הם בכלל, המנחים האלה? פליטי ריאליטי! זמרים ורקדנים! העולם יצא מדעתו, אבל בקטע רע!" בזמן שהמשתתפים בסדנאות החדשות עשו חיל, מהסדנאות שלה יצאו עד כה שתיים־שלוש משוררות בינוניות שפרסמו באופן קבוע בעיתונים של החברות שלה, היו גם כמה שפרסמו באנתולוגיות שהשיגו מאה אחוז מימון בהד סטארט – זה הכל ולא יותר, אף על פי שהדסה פרסמה אחד־עשר ספרי פרוזה, פרגמנטים ושירה – אמנם האחרונים ראו אור בהוצאה עצמית ואפשר היה להשיג אותם רק בחנות הספרים הממשית "דיר" או בזו הדיגיטלית, "אֶנְדֶרְבּוּק", אבל מי לא הכיר את הדסה פרל?

וכמה פרסים שקטפה! המאזדה הישנה – יד ראשונה מהניילונים – היתה הוכחה לפרס ראש הממשלה שניתן לה בתחילת שנות האלפיים. מי מהדודות המליצה עליה לבית הדיור המוגן? האם אחת מהן הזדקנה כל כך והתגעגעה אליה? האם זהו רמז להזדקנותה שלה? זה מכבר חגגה הדסה חמישים וחמש שנות התמודדות. חמישים וחמישה נרות ועוד אחד לשנה הבאה, אבל הרבה יותר מזה – דמעות, זאת היתה מנת חלקה ביום החגיגי, הארור.

"בסדר," אמרה חרש בטלפון לאחראית התרבות בבית הדיור המוגן "עדן אחזקות". "מתי מתחילים?"

כבר למחרת התייצבה בפתח הבניין העצום, כה עצום היה הבניין של "עדן אחזקות". הדסה סקרה אותו בהערכה, הוא היה נקי ולבן, וריחות נעימים הסתננו ממנו.

הקשישים והקשישות המתינו לה בחדר המועדון. היא זיהתה את מקומה – כיסא שניצב בקצה החדר, ולמרגלותיו קופסת קרטון גדולה כפי שביקשה מראש מאחראית התרבות.

"ערב טוב, ערב טוב," אמרה והתיישבה בכיסא שלה.

הקשישים סקרו אותה בעניין. "שמי הדסה פרל," פתחה באיטיות מוקפדת, "ודאי שמעתם עלי, מי מכם קרא את 'דקירה אחרונה?'"

עשרה זוגות עיניים כהות ננעצו בה. שתיקה לפתה את החדר.

"לא מכירים," צייצה קשישה זעירה.

תשעת הקשישים נדו בראשם כאחד ולחשו, "לא מכירים דקירה אחרונה."

"טוב, לא חשוב," צחקקה, הם היו חמודים נורא, הקשישים הזעירים, כמו אנשי שבט האומפה־לומפה ב"צ'רלי בממלכת השוקולד". "אז אני הדסה – אני סופרת, משוררת ועורכת לשעבר, ואני כאן כדי להוציא מכם את הסופר, את המשורר או את הילד," חייכה ברוחב לב.

עשרה זוגות עיניים כהות שוב ננעצו בה. שוב לפתה שתיקה את החדר.

"אני מניחה שכולכם חוטאים בכתיבה," פתחה בשנית, "ודאי הבאתם לכאן חומרים ישנים, דברים שכתבתם. רשימות, שרבוטים, אולי שירים לאהוב ישן או לאהובה..."

"לא חטאנו ולא כותבים," צייצה הקשישה הזעירה, ולאחר שסקרה במבטה את כל הנוכחים, כמו לוודא את אמיתות דבריה, הוסיפה, "לא הבאנו חומרים."

"אפשר לכתוב חומרים עכשיו," אמרה הדסה במבוכה, או שמא היה זה קוצר רוח.

"לא הבאנו עטים וניירות," אמרה הקשישה. הפעם לא צייצה – דיבורה היה בוטח, הגם שעיניה נותרו כהות. "זה לא מעניין אותנו כל הבולשיט הזה. שמעתי שאת אוהבת להכניס לקופסה דברים מפעם, אז כולנו הכנסנו לתוכה את כל הממתקים המיותרים שהמשפחות שלנו מרעיפות עלינו מרוב רגשי אשמה. יש שם גם טובלרונים ומוצארטים, דברים טובים – הכל בשבילך, תתכבדי."

הדסה נרעדה כשפתחה את הקופסה. ריח השוקולד היכה באפה. היא נטלה כדור מוצארט עגול אחד, הסירה את נייר הכסף וינקה לפיה את המרציפן. כל כך הרבה שנים התנזרה משוקולד, היא שכחה למה. כעת נזכרה.

"אז... אז מה נעשה כאן, במפגשים?" פנתה אל הקשישה הזעירה בעודה מקלפת את הנייר מהכדור המוזהב השני.

"שום דבר, בובה'לה, את תאכלי כמה שוקולד שבא לך ואנחנו ננוח מכל החוגים והפעילויות."

"אבל תוצרים, מה עם התוצרים? גיליון כלשהו ובו התוצרים, אפילו בנייר מדפסת, שתהיה שם התפתחות, שיתועד תהליך," כל המילים הסתחררו והתלעלעו בפיה של הדסה, שהיה מלא שוקולד ופיסטוקים טעימים ונימוחים כל כך, "איך נחצוב את החושך מהאור?" אמרה ובלעה את העיסה המתוקה והחומה.

"ששש..." לאטה הקשישה הזעירה ועיניה האירו הפעם, "הכל בסדר, נוחי קצת גם את."

ברפיון איברים ישבו הקשישים על הכיסאות והביטו בנוף הפנורמי שנשקף מהחלונות הענקיים – מגדלים ובתים וכבישים ופיסת ים. הדסה הביטה גם היא בקו האופק בשעה שלעסה משולש טובלרון. לפתע עלה בדעתה שמעולם לא ראתה נוף יפה כל כך, ואם ראתה – ודאי שכחה. הכל היה מושלם ברגע ההוא: המראה והטעם, וכמוהם גם הדממה.

"הסתיימה השעה שלנו, להתראות, יקירה, בשבוע הבא," ריחף לפתע ועלה קולה הדק של הקשישה. הדסה הביטה בה והבחינה ששוב היו עיניה כהות. בעיניה שלה שוב נצצו הדמעות. ◆

המשך מעמ' 41

אבטלה בשירה העברית

אך הבושה אינה הסבר מספק. השירה העברית לא נרתעת מבושה, כולל זאת שבעולם העבודה. כך למשל בשיר 'מעשה ביצחק' של מאיר ויזלטיר, המתאר את עולם העבודה כסדרה נצלנית של התעמרויות ותקיפות מיניות, שקורבנן הוא הנער בעל השם הסמלי יצחק. משוררים ומשוררות לא נרתעו מלעסוק בבושה שבמין, במבנה ובגודל הגוף, בזהות העדתית ועוד שלל נושאים טעונים, לכן נדירותה של האבטלה בשירה דורשת הסבר נוסף.

האבטלה היא ההיעדר והמוות של מי שעודנו חי; הבושה של מי שלא יכול לתרום כשהוא בגיל העבודה. הודאה בכישלון מהותי בחיים הללו. בקבוצות שונות שהנחיתי, מובטלים התביישו לומר שהם מובטלים. גם אני לרוב התביישתי בכך ותיארתי את עצמי בשלל תיאורים שונים שהיו כיסוי לאמת או אף שקר ממש.

האבטלה מובילה אותנו אל ההתמודדות עם המוות הבלתי נמנע, עם חוסר הפשר של היעדר הקיום ובעצם של הקיום עצמו. הדיבור, הכתיבה, השירה על האבטלה הם לפיכך לא רק חתירה נגד ערך היסוד של הישראליות, העבריות – ערך העבודה; השירה והדיבור על אבטלה הם חתירה כנגד התביעה לפשר הקיום, חתירה כנגד הקיום עצמו. נראה כי יש לשירה העברית עוד דרך לעשות לפני שתגיע שמה בכוחות מלאים.

אני מסיים כאן ומפציר בכם ובכן – משוררים ומשוררות – כיתבו על מה שלא כותבים עליו, דברו על מה שלא מדברים עליו. נפצו את הבושה. לשם כך אנחנו משוררים. ◆

שי בוזגלו

הגדוד העברי

הוּא עִנְיָנָהּ
לִהְיוֹת אִשָּׁה
הִיא
מַעֲדִינָה אֶצְבָּעוֹת
בִּשְׂעָרָהּ
נַעֲלֵי נְקִישׁוֹת וְחֶדֶר
שָׂכוּר סִיגַרְיוֹת לַיְט
חָזְיָה פֵּאָה וְכֵלִים
מִכֵּלִים שׁוֹנִים
הִיא
מְחַפֶּשֶׂת אֶת הַלַּיְלָה
בְּצַלְמוֹ וּבִדְמוּתָהּ.

מושב

הוּא עוֹשֶׂה שָׁלוֹם
בַּמּוֹשָׁב הָאֲחוֹרִי
עוֹשֶׂה שָׁלוֹם
עַל כָּל מַחְסוֹם
שָׁלוֹם בְּמַעֲרָמָיו
בָּנוּ וּבְכָל עַמּוֹ.

שעת העורבים

בָּאתִי מִדַּעַתִּי
וְיָצָאתִי
דוּ קְרָב
וּזְמַן פְּצִיעוֹת
חָפְשִׁי וַאֲסִיר
תּוֹדָה
עוֹשֶׂה מְחִלָּה
בַּעֲלוֹת הַשַּׁחַר
מְחִילָה
בְּקוֹל הַדְּמָמָה
הַדַּקָּה.

מתוך ***אי האפשר***

רועי קונקי

נפשי יצאה בדברו

כְּשֶׁנַּפְשִׁי יָצְאָה בְּדַבְּרוֹ,
דְּבָרִים מְשֻׁנִּים קָרוּ,
כְּמוֹ הָרָצוֹן לִזְרֹק הַכֹּל לַעֲזָאזֵל.

כְּשֶׁנַּפְשִׁי יָצְאָה בְּדַבְּרוֹ,
מְצֻוָּה הָיִיתִי לִכְתֹּב,
וְרַק כְּשֶׁיָּדַי לָמְדוּ קְרָב
וְאֶצְבְּעוֹתַי מִלְּחָמָה,
נִרְגַּעְתִּי.

כְּשֶׁנַּפְשִׁי יָצְאָה בְּדַבְּרוֹ,
הִיא שָׁרְפָה; זִימֶל, קַאנְט, קוּק,
רַק תְּנוּ לָהּ לִצְרֹךְ,
רַק תְּנוּ לָהּ לִצְרֹחַ.

כְּשֶׁנַּפְשִׁי יָצְאָה בְּדַבְּרוֹ
יָדַעְתִּי שֶׁכָּל מַחְבּוֹא
וְכָל תַּחְפֹּשֶׂת,
לֹא יַעַמְדוּ מוּל דִּבּוּרוֹ.

מוּל נַפְשִׁי שֶׁיָּצְאָה.

מוּל אֶלוּל.

עודני ממתין

שָׁמַעְתָּ אֶת נַפְשִׁי זוֹעֶקֶת:
הִגָּלָה נָא וּפְרֹס חָבִיב עָלַי.
הַאִם שָׁמַעְתָּ גַּם פְּעָמָיו?
הֲיָבוֹא לְבַקְּרֵנִי בֵּין עַרְבַּיִם?
עוֹדֶנִּי מַמְתִּין.

מתוך ***נפשי יצאה בדברו***

גל עזרן

ואלס

אַחַת שְׁתַּיִם שָׁלֹשׁ
פִּירוּאֶט וּמִיָּד הַחְלָפָה
אַחַת שְׁתַּיִם שָׁלֹשׁ
קִדָּה וּמְנוּסָה מִבָּמָה
סְטִירָה שְׁתַּיִם שָׁלֹשׁ
רַק בַּלֶּחִי הַשְּׂנִיָּה
אָסוֹן נִפְלָא אַתָּה אָסוֹן
אוֹרוֹת מְלָאכוּתִיִּים מַרְעִיבִים אִישׁוֹן
יָד מוּשֶׁטֶת לַמֹּתֶן הַנָּגוּעַ
וַאֲנִי רַק רָצִיתִי לִהְיוֹת שׁוּב יַלְדָּה
אָסוֹן
לֹא נוֹכַל לְהִתְיַלֵּד תַּחַת תַּפְאוּרַת עֵץ הַשָּׁקֵד
שֶׁעַל גַּג בֵּיתֵךְ
זוֹ אֵינָהּ הָעוֹנָה
זֶה לֹא בַּיִת
וְאֵין כְּבָר בָּמָה

גולדי במושבת העונשין

גוֹלְדִי תִּרְאִי
הַשֶּׁמֶשׁ חוֹדֶרֶת בָּעֵצִים
בְּאֹפֶן שֶׁתּוּכְלִי לְהַעֲרִיךְ
אַף אֶחָד מֵהֶם כְּבָר לֹא
מַצְרִיךְ אֶת הֵעָנוּתֵךְ הַמְּתוּנָה
אִם תּוּכְלִי, רַק תְּנִי לַשָּׁעָה
לִתְפֹּס אֶת הַבְּגָדִים, לְסַדֵּר אֶת הַתָּרִיסִים
אִם תּוּכְלִי, מִסְרִי אֶת עַצְמֵךְ לַצּוֹדֶקֶת שֶׁבַּפִּנּוֹת
וְתַחְשְׁבִי טוֹב־טוֹב עַל מַה שֶּׁעָשִׂית.
זוֹ לֹא אַשְׁמָתֵךְ שֶׁלֹּא לִמְּדָה אוֹתָךְ לִתְפֹּר
אָז אֵיךְ תּוּכְלִי לִסְפֹּג יָמִים בִּמְקוֹם לְהִתְיַבֵּשׁ בָּאֲוִיר?

תַּעַמְדִי זָקוּף. הִשַּׁגְתִּי לָךְ גִּירְלַנְדָּה מִנַּצְנָצֶת בַּקְּטָבִים
שֶׁתִּלְמְדִי לְהִתְכַּוֵּץ עִם הָאוֹר. לְטַקֵּס אֶת הַגּוּף.
אֲחֶזִי בְּעוֹד מִשְׁתַּנִּים בִּלְתִּי תְּלוּיִים
וְאַל תַּחְשְׁבִי עַל דֶּצֶמְבֶּר.

מתוך ***זה ואתם***

יורם הורוביץ

*

זֶרֶם הַגּוֹלֵף לְלֹא הַתְחָלָה, לְלֹא סוֹף
לְלֹא צִירֵי לֵדָה וּכְאֵבֵי גְּדִילָה וְיִסּוּרֵי תְּשׁוּקָה
קָבוּעַ, צָפוּי וְרָגִיל כָּל הַיָּמִים
לְצַד סַעֲרוֹת צִיקְלוֹן שׁוֹאֲגוֹת דּוֹעֲכוֹת לִיבָּבוֹת שְׁקֵטוֹת
מִשְׁבְּרֵי מַיִם לַאֲדָוּוֹת חַנְפָּנִיּוֹת

*

דָּג עַל קֶרֶס מְפַרְפֵּר
צִפֹּרֶן הַבַּרְזֶל נְעוּצָה בַּפֶּה
עֵינֵי אָבִי הַמֵּת
פְּקוּחוֹת לִרְוָחָה בִּפְלִיאָה יַלְדוּתִית
גֶּשֶׁם יוֹרֵד
זוֹלֵג עַל חַלּוֹן
בִּשְׁבִילִים מִתְפַּתְּלִים

*

תִּיק תַּק תִּיק תַּק
הַשָּׁפָן הַקָּטָן לוֹעֵס עֲלֵי כְּרוּב רַעֲנַנִּים
בִּשְׁתַּיִם בַּלַּיְלָה מִתְחַלֵּף הַמִּשְׁמָר הֶעָיֵף
תִּיק תַּק תִּיק תַּק
חָתוּל בּוֹהֶה בְּפַרְפָּרִים חָפְשִׁיִּים
עַיִן צָהֳבָה זוֹעֶפֶת מִלְּמַעְלָה
תִּיק תַּק תִּיק תַּק
סוּס קַל רַגְלַיִם בִּשְׂדוֹת קק"ל חֲרוּשִׁים
אֶצְבַּע מְתוּחָה אוֹחֶזֶת בְּהֶדֶק
תִּיק תַּק תִּיק תַּק בֶּן חַיִל.

מתוך *שירים בשני קולות ווריציות נוספות*

ליאור שדה

אבולוציה

אֵיךְ כּוֹלְאִים זְאֵב
שֶׁנּוֹשֵׁךְ אֶת שִׂמְיַכַּת הַטְּלָאִים
הַמְּכַסָּה אֶת שְׁנַת תְּמִימוּתִי?

אֵיךְ הוֹפְכִים זְאֵב
לְחַיַּת מַחְמָד, אוֹ לְפָחוֹת
לְכֶלֶב שְׁמִירָה?

חַיִּים כְּמוֹ הַזְּאֵב
מַסְבִּירִים צַיָּד כְּמוֹרֶשֶׁת אָב אוֹהֵב
כָּךְ הַלֵּב פָּחוֹת כּוֹאֵב.

יסודות קשים

אָדָם נוֹלָד מִתּוֹךְ קִיר
בְּעֵינַי רָאִיתִי הָעֶרֶב בַּחֲדָשׁוֹת
וּכְמוֹ בְּבֵית חוֹלִים הָיוּ שָׁם
חוֹבֵשׁ
רוֹפֵא
כַּבַּאי
מְהַנְדֵּס
וַאֲפִלּוּ בָּאוּ בְּדְבָרִים עִם הַקִּיר
אֲפִלּוּ בִּצְעוּ בּוֹ נִתּוּחַ שֶׁל קֵיסָרִים
וְהָאָדָם בָּכָה וְצָרַח
כְּמוֹ בָּרִאשׁוֹנָה.

חישבה להישבר

זוּג סַנְדָּלִים קָטָן מְכַיֵּף עַל הָאֲדָוּוֹת
אֶת הָרַגְלַיִם לֹא אֶתָּאֵר, אֶתְעַלֵּם
אוֹ חָשַׁבְתִּי שֶׁאֶתְעַלֵּם

עַל גּוּפַת גּוּר הָאָדָם, לֹא אוּכַל לְהַבִּיט
וְהַמַּרְאֶה כֹּה אַלִּים, וְהַנּוֹף כֹּה יָפֶה
כֹּה שָׁקֵט.

מתוך *רעש לבן*

הדס הקטר

שמחתי

שִׂמְחָתִי הָאֵינְסוֹפִית מִתְגַּלָּה
בְּפִגּוּמֵי אַהֲבוֹתַי הַמִּזְדַּמְּנוֹת
הַאִם אַהֲבָתִי תְּלוּיָה בַּשֶּׁמֶשׁ?
בְּאוֹרָהּ
הֲיִתְכֵן שֶׁכְּשֶׁתַּגִּיעַ
לֹא אֶרְאֶה אוֹתָהּ?

יצירה

צָעַדְתִּי אָז, נְחוּשָׁה
לִזְעֹק אֶת יְצִירָתִי
לָאֲוִיר הַחַם.

אַךְ בִּמְקוֹם לִצְעֹק
נָדַמְתִּי,
יְצִירָתִי הָפְכָה יֵצֶר
וְיָדַיִם רַבּוֹת לִטְפוּ אֶת גּוּפִי
הַמָּלֵא דְּמָמָה.

הוֹשַׁטְתִּי אֶת יָדִי לִתְפֹּס
אַךְ בְּאַף יָד שְׁכֵנָה
לֹא מָצָאתִי קוֹל

מתוך *פיגומי אהבותי המזדמנות*

אורנה לנגר

דבר אלי במשרוקית

רשמים משלושה מופעים בפסטיבל ישראל

מקליעות במגרש כדורגל ועד גרסה קולנועית ל"דיבוק לייט" של אלכס אנסקי ומה בדיוק משמעות המונח "פֶּרפוֹרמֶנס" ומדוע חייבת אופרה קאמרית בעלת מספר גיבורים מצומצם להתרחש דווקא בבריכת הסולטן

מאז ומתמיד נע פסטיבל ישראל בין הצורך לחדש בכל מחיר, "לאתגר" את הקהל ואפילו "לחנך" אותו, לבין השאיפה לענֵג אותו עם מבחר מופעים מהעידית שבעידית. הצורך לחדש בכל מחיר נהפך מכבר לדומיננטי בין הקווים המנחים של תוכנית הפסטיבל. בדיעבד זהו נס הדגל המצדיק את קיומו של האירוע השנתי.

על שנהב ובשר

בעקבות הצלחתה בפסטיבל ישראל 2016 עם עבודתה "על שנהב ובשר – גם פסלים סובלים", הזמין אוהד נהרין את מונטירו פריטאס, הכוריאוגרפית המוערכת ופורצת הדרך, לעצב כוריאוגרפיה חדשה ללהקת בת שבע.

תחת פגרי פָּרות פלסטיק מעופפות שנחתו על הבמה ברעש שקרע את עור התוף, הקים אוהד נהרין על במת אולם שרובר בתיאטרון ירושלים מגרש כדורגל שדמה לסט קולנועי. הרקדנים היו לבושים כשחקנים במדי ספורט: משרוקית על צווארם, גרביים לבנים עד הברך ועל סנטרם צבע לבן. הם דמו בתנועותיהם הרובוטיות לחיילי לגו. הריקוד כלל הפעם את כל איברי הגוף, בעיקר הפנים המאופרות בלבן ש"נקרעו" עקב זעקת הרקדנים שבעוצמתה הדהדה את הצעקה של מונק. רק הסגול החי של הכפפות שעטו הרקדנים לידיהם אפשר פסק נשימה מרענן מהתלבושת האחידה.

הווירטואוזיות המאפיינת את רקדני הלהקה לא באה לידי ביטוי בתנועות המחול החסכוניות שחזרו על עצמן כפֶּרפֶּטוּם מוֹבִילֶה – רפרטואר תנועות שנועד להבליט את האפסות החלולה של האדם הקטן, שהוא חייל זעיר במשחק לגו ענק. אפשר היה להעניק משמעויות רבות לחזרה האינסופית על רפרטואר כה מצומצם של תנועות גוף. היתה עוצמה שלא תיאמן ב"עינוי" של כל מפרק או חלקיק כף רגל או יד. אלא שהפעם היה נדמה שלא רק הפסלים סובלים אלא גם הרקדנים, ובעיקר הקהל. נעשה שימוש קומי בזוויות ה"צילום" של המשחק מפינות שונות על הבמה, בפרופיל, כשהרקדנים עם הגב לבמה ובקבוצות של שניים או ארבעה. אבל למעט התיאום המושלם בין קבוצות הרקדנים, שנראו כגוף אחד, לא היה משהו מרתק במיוחד ב"חדשנות" רפרטואר התנועות של המחול.

לא היה טעם לעקוב ולזהות איזו קבוצה ניצחה ואיך מתרחש תהליך הניקוד על המסך האלקטרוני, אבל היה מרתק לראות איך קבוצות קטנות של רקדנים נראות כחלקיק אחד מלוכד של גף או של תנועת שריר בלחי.

כל העיון במשמעות הנסתרת של משחק הפינג־פונג או הכדורגל "התפוצץ" ברגע שהקהל התבקש לחזור על המילה farted – כאילו לא היה מרסל דושן ולא התענגנו על מחאת האסלה כבר ב־1917. היתה כאן הנחה של הכוריאוגרפית מרלן מונטרו פריטאס כאילו דווקא על הקהל מוטל העול המפרך של ניתוח המשמעויות הנסתרות של המופע, לו היו כאילו.

הכוריאוגרפית רצתה שהרקדנים "יחשבו מעבר לווירטואוזיות של הגוף ויעברו תהליך של מטמורפוזה", כלשונה, אך תחת הצהרת כוונות זו צפה הקהל במופע קרקס פרוע שהתרחש באתר בנייה – עם פיגומים מאובקים ורקדנים שנפצעים, מתפתלים, זועקים, או כדבריה של פריטאס עצמה – "טרנס בקיום שמורכב מסתירות: בנייה ופירוק, מלאכה ובטלה, פעלתנות והזדחלות"; מעין מופע של תנועה בהקפאה, עצירות, הליכה לאחור ולקט תקלות, שעיקרן פריעת הכללים והחוקים.

להקת בת שבע בחזרות למופע, צילום: אסקף

יותר מכל עורר מופע זה, שלווה פה ושם בצווחות קטועות או בקטעי שיר של נינה סימון, ערגה לזמנים הטובים ההם כשצ'ייקובסקי ליווה ברכות את ריחוף הברבורים, או כשראוול ליווה את העוצמה ההיולית וההמראות של הגברים ב"בולרו" של בז'אר.

ואם עיקר החדשנות במופע היתה העוצמה שהאצילה הכוריאוגרפית לחפצים, הרי שעדיין מצער שהרקדנים נאלצו לכבול את יכולותיהם לתנועות כה חסכוניות. אך דומה שעיקר המופע התמקד בפריעת כללים, שאחד החשובים בהם הוא – שבלהקה כל רקדן הוא חלק מקבוצה. כאן היה עיסוק של כל רקדן בכל חלקיקי גופו שלו ובקשר בין המריונטות שלא היה רציף וזורם משום שלא היה כאן סיפור מעטפת אלא עיסוק אובסיבי בתחזוקת הגוף על חלקיו המתכלים.

דיבוק לייט

הפסטיבל העלה עיבוד חדש לסרט של הבמאי מיכאל ושינסקי, "דער דיבוק" בין שני עולמות. לאה מאואס ודייגו רוטמן מקבוצת סלה־מנקה הוסיפו אפקטים מיוחדים וקולות רקע והדמויות הראשיות דובבו ליידיש. פסקול הסרט בקע מגרונם ומכליהם של התזמורת והפרפורמרים

על הבמה. הפיזור של הסולנים באולם הנרי קראון תרם לחיות הביצוע, אך ככלל העיבוד המחודש איבד מעוצמתו הדרמטית המצמררת של הסיפור.

הגרסה החדשה, ששילבה סרט ופרפורמנס, התבססה על הסרט שביים מיכאל ושינסקי ב־1937, ושהופק על פי מחזהו של ש׳ אנסקי, "דער דיבוק". אנסקי כתב את המחזה בתום המסע האתנוגרפי שארגן וערך בשנים 1912–1914. המחזה והסרט מספרים את סיפור האהבה האומללה של חנן ולאה, על השתלטות נשמתו של חנן כדיבוק על גופה של לאה, על טקס גירוש השדים ועל המוות כפתרון במפגש של האוהבים בעולם הבא.

עדי קפלן, שחר כרמל וסלה־מנקה לא רק ערכו מחדש את הסרט, אלא גם החליפו את המוזיקה המקורית שהלחין חנוך קוהן ואת קטעי החזנות שביצע גרשון סירוטה בפסקול חדש – עיבוד ל"מולדבה" של סמטנה, שניגנה בהופעה חיה תזמורת הרחוב הירושלמית, בניצוחו של עידו שפיטלניק. העיבוד לא היה מסונכרן ולא היה תיאום בין השחקנים בסרט ובאולם. בעיקר בלט העדר התיאום בין תנועות הגוף והפה של השחקנים בסרט ואילו בפועל – חוץ מהמשולח והדיינים – לא ניתן לחוש בדרמה המצמררת. לא היתה מלחמה סוערת דיה בין הדיבוק לרב שמנסה לכבוש את לבה של לאה לטובת השידוך והתחושה היתה של מעין דיבוק לייט.

אן אליזבט שרה בליריות את הניגון של חנן, אך חנן שר בקול מתקתק ודמותו היתה בעיקר קלילה ומבדרת. סנדר, אביה של לאה שר בגודש אי־ניקיונות צורם; ללאה עצמה לא היה קול גברי כמתבקש מהעובדה שחנן נכנס לגופה. רק השטן שר בקול עמוק ומצמרר. לאה מאואס ודייגו רוטמן סיפקו את דמויות הרוחות המתות אך הנצחיות, שבגרסה החדשה הוזמנו לרקוד עם החיים ולא להיפגש בבית קברות.

הסרט הוורשאי הוא סרט מכוכב אחר – מדובר על ראינוע – משהו בין הצגה לקולנוע. ההשתקה של פס הקול הוסיפה לתחושה שזה סרט מעולם אחר. אף כי היו מצבים שבהם העדר הסנכרון בין המבצעים באולם לבין השחקנים בסרט היה מוגזם.

השאלה המתבקשת בעיבוד זה היא מה המשמעות של גרסת ה"דיבוק לייט". השאלה האם יש מקום – רק מתוך רצון לחדש בכל מחיר – לעיבוד שבעיקרו מעמעם ומקהה את המשמעות הטרגית של חוסר האונים של הכלה והופך את ההצגה יותר למיוזיקל קליל מאשר להצגה דרמטית.

אינטימיות רועמת

מוזר היה להעלות אופרה קאמרית במקום ענק נוסח בריכת הסולטן. הבעיה של ההפקה לא היתה במערכת ההגברה, אלא בהעדר התרבות של הציבור הישראלי.

גם האמפיתיאטרון של ורונה וגם האמפיתיאטרון של טורו דה לאגו, העיירה שבה חי פוצ׳יני, בורכו בחלל עצום. ובכל זאת שקט שם, אפילו מרעשי צופרי מכוניות. וזאת למרות שהקהל הטרוגני: לוורונה, למשל, מגיעים כפריים עם סלי אוכל מלאי כל טוב ובנות אצולה מהדסות בעקבי סיכה בין כיסאות הקטיפה הארגמניים. הקהל העממי מגיע כדי לבכות ולהתרגש מהאופרה והאצולה מגיעה לתצוגת השמלות. המסורת כה מושרשת עד שכל הצופים מדליקים נרות. גם אם יזילו דמעה – יעשו זאת בקול דממה.

"מאדאם בטרפליי" בירושלים, צילום: יוסי צבקר

אך בירושלים של מטה לא ניתן לסגור כביש לשלוש שעות כדי שהקהל יוכל להתענג על אופרה ללא ליווי צופרי מכוניות ואמבולנסים. וכך לא היה אפשר ליהנות מהתיאום הנפלא בין התזמורת לסולנים. ישי שטקלר ניצח על התזמורת הסימפונית ירושלים כך שלא כיסתה על הסולנים. התזמורת ניגנה בלכידות וכלי הנשיפה, בעיקר החלילים, התעלו על עצמם. הלייטמוטיב של ההמנון היפני והאמריקאי נשמע לאורך כל האופרה, ומולו היתה נעימה נגדית קלילה. התזמורת ענתה לסולנים או המשיכה אותם. הפיסוק היה ברור, אך חסרה בניית מתח וסערה, בעיקר בתום האופרה. הטנורים במקהלה זייפו דווקא כששרו את הציפייה והכמיהה של בטרפליי לשובו של פינקרטון. אפילו כשזמזמו את התווים שרו "על יד". הרעיון לפזר בקהל את נשות המקהלה היה נפלא, אך למרות האיפור הכבד רובן נראו מוצקות ונוקשות מדי ולא דמו לגיישות. הרעיון להשמיע קולות של ציפורים היה חביב.

הליהוק היה מצוין: הבריטון יונאץ פאסקו גילם את תפקיד הקונסול שרפלס בקול נהדר ומשוחרר. בטרפליי – הסופרן הקוריאנית אליסה צ׳ו – שרה את תפקידה בליריות מדובבת. איתן דרורי בתפקיד הגורו השדכן היה נהדר ומשוחרר; גם נוח בריגר שר יפה את תפקיד הנסיך ימאדורי. זמרת המצו־סופרן שי בלוך בתפקיד המשרתת סוזוקי ניחנה בקול ערב לאוזן ובכישרון דרמטי. אפילו זמרת הסופרן אנסטסיה קלוואן בתפקיד קייט, אשתו האמריקאית של פינקרטון, ניחנה במבט מרושע ובקול נפלא. רק הטנור ולנטין דיטיוק גילם את תפקיד פינקרטון בשפע אי־ניקיונות.

התפאורה כללה תאורת וידיאו על המסך העליון. היו רעיונות יפים, למשל הציור של הדובדבנים וכיתוב שמה מאדאם בטרפליי ביפנית ובאותיות שחורות. הבמאי גדי שכטר הצליח לייצר אינטימיות ולקרב את הקהל אל המבַצעים. זאת בזכות הבמה הענקית שהקיפה את התזמורת ונכנסה לתוך הקהל, והצבעים העזים שבציורים הוסיפו נופך דרמטי.

הפסטיבל הוכיח שחדשנות לשמה לא יכולה להוות מטרה אמנותית. היא יכולה לבוא רק לצד השאיפה לשלמות הביצוע שהיא הקו המנחה במופעי אמנות. זאת משום שהקהל חכם וסקרן, ולא יסתפק רק בשאיפה לאתגר ולחדש. ◆

תיאטרון

מאיה בז'רנו

"מדיאה" מאת אוריפידס
תיאטרון אנסמבל 'כאן'; עיבוד ובימוי: שלמה פלסנר; תרגום: אהרן שבתאי; טקסטים נוספים: עידו בורנשטיין; מדיאה: אודליה סגל; יאסון: ניסו כאביה; מוסיקה: קובי ויטמן; וידיאו: איריס מועלם ונמרוד צין

"טרגדיה היא חיקוי של פעולה רצינית, שלמה... חיקוי באופן דרמטי ולא באופן סיפורי אשר דרך חמלה וחרדה מבצע את הקתרזיס של ריגושים כאלה, בלשון בעלת מקצב, הרמוניה וניגון..." ועל הדמויות בטרגדיה מוסיף אריסטו: "חשוב ביותר הוא שתהיינה מתאימות ויהיה להן אופי, אם כפי שנאמר, דיבורן או פעולתן יגלו איזה שהוא רצון... ויהיה זה (אופי) מתאים לטרגדיה. וגם אישה יכולה להיות מתאימה וגם עבד..."

כך כתב אריסטו בספרו ***פואטיקה*** מן המאה ה־4 לפני הספירה. וכזה הוא המקור של אוריפידס, המחזאי היווני הגדול שנולד בשנת 485 לפני הספירה: הסיפור המיתולוגי על מדיאה, נסיכה ברברית מקולכיס שמסייעת לאהובה, הגיבור היווני יאסון לגנוב את גיזת הזהב מידי אביה, המלך איאטס, כדי להביאה לפליאס. ולאחר מעשי רצח וזוועה שמבצעת מדיאה בכוחות הכישוף שלה, הם מצליחים להימלט ולהגיע לקורינתוס. שם הם חיים עשר שנים ונולדים להם שני ילדים ממש חיי משפחה רגילים ויפים. (אגב עניין המשפחה הנורמטיבית יופיע במחזה שלפנינו בקטעים שעיבדו והכניסו הבמאי ועידו בורנשטיין בשפה עברית מדוברת של זוג בורגני בן זמננו ומהם אצטט בהמשך).

בתקופת שהותם בקורינתוס, מתפרסמת מדיאה כאישה חכמה וחזקה ונעשית אהודה, בעוד יאסון מאבד מעט מן הפופולריות שלו.

המחזה מתחיל מיד לאחר שיאסון נוטש את מדיאה וילדיהם לטובת הנסיכה גלאוקה, בתו של מלך קראון. תירוצו של יאסון למדיאה הוא כי עשה זאת כדי לשפר את מעמדו שנחלש ומבטיח לה ולילדיהם חיים טובים יותר – ובכך הוא מבטא את דרך חשיבתו הגברית, השאפתנית והמניפולטיבית.

אבל מדיאה – תחת איום של גירוש וגלות מטעמו של המלך קראון, איננה אישה רגילה וכלל לא מתכוונת להיענות למוסכמות החברה והזמן, קרי ציות והסתגלות לנסיבות וכניעה לבעל. ובלשונה, בסצנה 3:

בין הבריות שיש בהן חיים ושכל/ אין עוד יצור אומלל כמונו הנשים./ נתחיל בכך שיש לקנות חתן/ בהון. אישה צריכה לרכוש אדון/ לגוף שלה, מה שמשפיל יותר./ וזו אף בעיה קשה, כיצד לבחור/ אותו היטב. כי יש קלון בגירושין... אומרים שיש לנו חיים בטוחים בבית/ שעה שהם בקרב. זו שטות, הייתי ניצבת עם מגן גם בשלושה קרבות/ כדי להיפטר מן הלידה.

מדיאה היא אישה מורדת ובלתי מתפשרת, פמיניסטית שמגדירה באופן חריף ושנון את מעמדה ואת מעמדן של הנשים בתקופתה. אירוני ואף מדהים הוא שכמה מן הדברים רלוונטיים גם בימינו. המונולוג הזה הוא מן המונולוגים המרכזיים במחזה שעיבדו הבמאי שלמה פלסנר והמחזאי עידו בורנשטיין, מתוך 14 סצנות המפגש שבין מדיאה ויאסון. ובכלל כולי פליאה על הבחירה האמיצה והנועזת שלהם 'לנקות' את המחזה מדמויות המשנה ומהמקהלה ולהשאיר רק את שלוש הסצנות של מדיאה ויאסון, מה שמעניק לשניים מעמד שווה, כמו שמציינת במאמרה רקפת לבקוביץ.

במשך כל המחזה עומדים שניהם – מדיאה – אישה בשלה וזקופה, לבושה גלימה ארוכה פתוחה מלפנים, המגלה את רגליה החשופות, ובמרחק כשני מטרים ממנה יאסון, לבוש בחליפה צהובה. הם עומדים כשפניהם אל הקהל ומדברים. כל אחד טוען את טענותיו כמו בבית משפט אל ערכאה בלתי נראית. (ההעמדה הזאת הזכירה לי את הסרט הנודע "קרמר נגד קרמר" משנות השבעים.)

לדוגמה: קטע הפתיחה, שבמקור אומרת אותו המינקת, מבוצע על ידי מדיאה ויאסון יחד ובו הם מגוללים את השתלשלות האירועים ואף יותר מזה – מה שיכול היה לא להתרחש, ובכך למנוע את האסון הנורא שבא:

הלוואי שארגו לא היתה דואה מבין/ הסימפלגדים הקודרים לקולכיס שבמורדות פליון לא היה נכרת כלל/ האורן, ולא היו משוטים בידי הגיבורים אשר ביקשו בשביל פליאס/ אותה גיזת זהב, כך לא היתה/ מדיאה מפליגה אל חומות יולקוס/ כשלבה מוכה תשוקה ליאסון/ היא לא היתה גם מפתה את בנות פליאס/ לקטול את אביהן, ולא היתה עוקרת/ לקורינתוס עם בעלה וילדיה/... זוהי בעצם ישועה גדולה/ כשאישה אינה חולקת על הבעל./ אבל כעת יש רק שנאה, לבה פצוע./ יאסון בגד בה ובילדיו כשנשא לו לאישה את בת המלך.

(ארגו הוא שם האונייה שבה הפליג יאסון לקולכיס בחיפושיו אחר גיזת הזהב; הסימפלגדים הם הסלעים המסוכנים במצרי הים בבוספורוס.)

ומיד תשובתו של יאסון:

לא רק היום, מזמן למדתי/ עד כמה הנוקשות תכונה גרועה. אַתְּ לדוגמא, יכולת במאמץ קטן/ של צייתנות לחיות בעיר ובביתך/ אבל פטפטת, ולכן מַגְלים אותך./

ומדיאה: טינופת. אין לי הגדרה טובה יותר/ כשאני חושבת על בוגדנותך./ באתָ אלי, אתה, אויבי, באתָ אלי?

שְׁפלות.... אַתחיל מבראשית. אותך אני הִצַלְתי/ את העובדה הזאת יודעים כל היוונים./ הָרַגתי וְהִצַלְתִּי אז אֶת נפשך/ אני עצמי בגדתי באבי/ ובביתי, ובתשוקה תמימה יצאתי/ איתך ליולקוס שליד פליון./ וגם רצחתי את פליאס.../ ובכן אתה, חלאה... לאן אלך כעת?...

אלו הם חלקים מצוטטים מתוך הדו שיח הסוער שבין מדיאה ליאסון והתרגום הבהיר הקולח כל כך והריתמי של המשורר והמתרגם אהרן שבתאי מייתר כל הסבר וצורך בפרשנות; אנחנו בלב הקלחת של מריבה קשה בין גבר שאפתן לאישה נבגדת, גאה, בעלת סגולות כישוף, שבעברה כמה מעשים מצמררים, קשים ואלימים. זה אכן מצטרף לדבריו של אריסטו ב***פואטיקה*** ביחס לדמויות המשתתפות בטרגדיה – מצד אחד ממוצעות, אנושיות, ומבחינה אחרת – ייחודיות ובלתי שכיחות, שהאופי הבלתי מתפשר שלהן והבחירה באופציה קיצונית והרסנית ללכת בה מאפשרות ומכוננות את הטרגדיה. המתינות והפשרה זרות לאופיה ולאישיותה של הדמות הטרגית בדרמה. זאת נראה גם בהמשך.

בסצנה 4 מדברת מדיאה על תוכנית הנקם שלה ביאסון. כאן היא

מתגלה כאישה מתוחכמת, מחושבת, ומתחבלת – רחוקה מדמות פרועה ומתפרצת ללא רסן, תכונה בלתי נשית, אולי, יאמרו. אבל זהו שיא המחזה וממנו מתפתח הכל לאסון. וחשוב יותר – המחזאי מכניס כאן שני סוגי זמן דרמתי עוקבים, ומעצים את ממד המתח וההנאה של הצופים. הראשון הוא זמן תנאי־עתיד עתיד־תנאי; הזמן השני: הווה סמוך לקודם. הקהל לוקח חלק במזימתה של מדיאה ורגשי חמלה וזעזוע עולים בו ביחס ליאסון והילדים. עם זאת, הוא חש ביקורת על קוצר ראייתו של יאסון, שלא הבחין ולא חש בזיוף שבדברי הפיוס של מדיאה, בדברי ההגזמה שלה, כי היטיבה להשמיע ליאסון מה שרצה לשמוע והוליכה אותו שולל לאבדון.

מדיאה: אשלח אחד מעבדי ליאסון/ אבקש לראות אותו שנית./ כשיבוא אפנה אליו במתיקות,/ אומר שהשתכנעתי, ורצויים לי נישואיו עם בית המלך תוך בגידה בי.

זהו מונולוג ארוך ומפורט. עם סיומו, נכנס לפתע קטע לא צפוי, לא שייך לחלוטין, כמו חלה איזו פלישה לשונית זרה מוזרה, ואולי טעות? הלשון הקלאסית הזורמת מתחלפת לפתע בעברית צורמת ובוטה של בני זוג מודרניים, השרויים באיזו שיחת ויכוח – יאסון ומדיאה הופכים באחת לגבר ואישה, היא והוא, בורגנים שכיחים מאוד, שמטופלים בילדים ובחלוקת מטלות של בית וחיי יום יום. הם ממשיכים לעמוד כפי שעמדו קודם, ללא שינוי בשום פריט. רק השפה משתנה. למשל, לטעימה, סצנה מקלחת/ שירותים (המילים הללו כבר זרות ואינן שייכות למציאות הטרגדיה הקלאסית):

היא: מטח מים מפל מים חמים הגענו הביתה, קיבלו שעה מסך אכלו פירות, טיגנתי שניצלים, מג'דרה, היתה ארוחה סבבה...

הוא: קקי, יש עונג גדול מזה? (הוא יושב כמו על אסלה) לחרבן ולהסתכל עליה מתקלחת ... אני קובע לנו סוף שבוע ...נתקע אותם אצל אמא שלה וניסע, נזדיין נראה פרק, נאכל נזדיין, עד סוף העונה.

היא: לסבן להקציף לעסות, אם נדבי רוצה שניצלים דקים אני אדפוק ואטגן, על הבוקר יש לי פרזנטציה... איך הוא יקום? איך הוא ייקח את הילדים? יאללה לסגור את המים.

הוא: לישון.

אולי זו הברקה של הבמאי והמעבד – לרגע חשתי דחייה וצרימה, כאילו נסדק משהו בדמויות הגדולות הקדמוניות – מדיאה ויאסון. אבל במחשבה נוספת, זו פעולה מטלטלת, אגרוף בבטן – מהו האדם? מיהי האישה הזאת מדיאה ומיהו בעלה? דבר לא השתנה עקרונית במאבק המגדרי. מאבק הכוחות העיקש במשפחה, סבלם של הילדים. ואוריפידס, וכמוהו איסכילוס וסופוקלס, ידעו והראו כל מה שאנחנו יודעים על זוגיות ומשפחה. מאבק הנשים על מעמדן נמשך עד ימינו, לאחר שמסירים את נסיבות המיתוס והעלילה ודמויות משנה. עד הסוף נשארות הדמויות לעמוד מול הקהל – מדברות ומדברות. המשחק של אודליה סגל ושל ניסו כאביה מהפנט, וירטואוזי, נפלא שיש כאלה שחקנים; כוחה הגדול של השפה הזאת מצליח לסחוף ולרגש אותנו גם היום, ללא שום אמצעי עזר ויזואליים או אחרים מלבד המוסיקה והדיבור.

מיד לאחר הקטע הזה ממשיך הדיאלוג בין יאסון למדיאה, בסצנה שבעיני היא אחד השיאים הגדולים ואשר בה נחשפים עוורונו וקוצר הבנתו המוחלט של יאסון, שנובעים מאנוכיות אטומה, מחוסר רגישות טרגית.

מדיאה, אנסמבל 'כאן', צילום: נילי ממן

סצנה 6

יאסון: הזמנת אותי, ובאתי. אם כי את שונאת/ אותי, אני אקשיב, אמרי אפוא/ אישה, מה את רוצה כעת ממני.

מדיאה: יאסון, רציתי שתסלח לי על דברי./ אתה לא תיפָּגַע מכעסי, הרי/ ידענו ניסיונות רבים של אהבה./ שוחחתי עם עצמי בינתיים ואמרתי/ בגערה טיפשה. את משתגעת,/ ...אתה צודק, ובתבונה החלטתָ/ לשאת אישה שנייה ... היה עלי לקחת חלק בתוכנית/ גם לסייע ולָגֶשֶׁת למיטה/ ולפנק את כלתךָ בלב שמח.

זו דוגמה מאלפת לתנועה ההפכפכת שבין הניגודים, האנטיתזות במחזה, בין תבונה ומתינות לבין יצר ורגש, בין טבע לחוק, בין אינטרס מחושב ואירוני למוסר בין גבר לאישה.

ברקע האחורי בקיר שממול תלוי מסך וידיאו עגול ענק שיצרו איריס מועלם ונמרוד ציון, שעליו מוקרנות צורות מופשטות נעות. בעיני זה מעגל המיתוס של תנועת החזרה הנצחית, אלמנט נוסף, לא אנושי, חיצוני, שמציג באופן קליידוסקופי, כך מציינים בתוכנייה, חלקי איברים מצולמים של הדמויות. אפשר לדמות זאת לשמש ענקית מושחרת, ללבנה במלואה, משהו מסתורי מרשים.

לסיום כמה מילים על אנסמבל "כאן": הוא הוקם בשנת 2009 לאחר עשר שנות יצירה משותפת של הבמאי שלמה פלסנר והדרמטורג והמחזאי עידו בורנשטיין.

הקבוצה העלתה מעל עשר הפקות מקור, ביניהן "רעב" זוכת פרס התיאטרון כהצגת פרינג' לשנת 2004 ועוד הצגות שזכו להצלחה גם בחו"ל, ובהן "זריחה" לצד קלאסיקות כמו "נשות טרויה" של אוריפידס, ועוד הפקה חשובה – "פרויקט סקס" שבוחן את הגוף הישראלי ונקודות השקה בין מין ואינטימיות בצבא.

למעשה אנו עדים לאנסמבל מוכשר ביותר, מדהים באמת ומרתק באתגרים האמיצים שהוא נוטל על עצמו בהצלחה. עבורי זו היתה חוויית תיאטרון מרגשת. ◆

המלצות עתון 77

אמילי דיקינסון: *פריחות לכתי*, מאנגלית: אליעזרה איג־זקוב, קשב לשידה 2018, 201 עמ'

"שביל הולך־נָמוֹג/ וכו סובב אוֹפֶן -/ תְהוֹדַת הָאִזְמֶרַגְד -/ וּפֶרֶץ אִרְגָּמָן -/ וכל ניצן על שִׂיחַ/ מתקין פֶּרַע בלורית -/ הדואר מְטוּנִיס, ודאי,/ מסע קל של שחרית -" (שיר 1463, עמ' 171).

סבינה מסג: *שיחותי עם רחל*, הקיבוץ המאוחד 2018, 187 עמ'

"טבילת בֹּקֶר/ תפילת בֹּקֶר/ טלית שֶׁכֻּלָּהּ תכלת/ כי היא תהילתך/ תכלת שׁוֹקְטָה/ הטוב שבכָל העולמות/ לרגלַי הגולן/ על יד החיים" ('טבילת בוקר', עמ' 153).

דוד (ניאו) בוחבוט: *באישון ליל נצת*, הקיבוץ המאוחד, קדן דבינוביץ לאמנויות, סדרת ריתמוס 2018, 60 עמ'

תחבּוֹת ראשך בכרֵי זָרים כְּטַפִּילָה./ תָּעִית טרורה כִּזבוב לָפוּת בָּאַיִן./ אִמִּי, איך נפתְחים אליה הלילה הַשָּׁמַיִם -/ כמוני כמוך הם בוכים על מוֹתֵך" (עמ' 16).

טל שמור: *אם לא אומר זאת בקול*, פרדס 2018, 75 עמ'

"בְּסלון הַבַּיִת מונַחַת מִשְׁקֶפֶת// דרכָה אֲנִי מַציץ אֶל הַחוּץ.// הָעֵצִים בַּחֲלוֹן נָעִים לפי מצב הָרוּחַ/ ורסיסי האוֹר נשבָּרים בי בְּרִכּוֹת.// מדי פעם הרוּחַ נכנָסָת.// גַּם הִיא לא מַצְלִיחָה לכסות" ('חלון', עמ' 28).

חוה פנחס־כהן: *וחצי תאוותי בידו*, הקיבוץ המאוחד 2018, 82 עמ'

"יש סוס של סָפֵק/ עליו אני רוֹכֶבֶת// כאשר אני מְנַסָּה להיזכר/ מרוע יצאתי לַדֶּרֶך -/ / איברתי ספר/ עלי למצאו" ('הקול משישה', 3, עמ' 21).

מיכל מתתיהו: *מלאכת התום*, עמדה 2018, 78 עמ'

"- אולַי צריך לנסוע לְמקום אחֵר// להיפתח כְּפֶרַח אחר/ להמית את זה שנוֹבֵל/ לפרוח גם כשאף אחד לא/ מסתכל" (מתוך 'שש', עמ' 19).

מעיין לוי בן־סטון, *סודוקו ואפרסק*, הקיבוץ המאוחר 2018, 72 עמ'

"לְרַגֵּל אַחַר הָרִגְלַיִם/ כְּמוֹ עַט אַחַר אוֹתִיּוֹת./ לְחִיּוֹת אֶת עוֹנוֹת הַשָּׁנָה/ עם מזוודה,/ לִבְטֹחַ בְּקַרְנוֹת הלא נודע./ בג'ינס מהורקים על כמה דולרים/ כל האפשרויות בְּכִיסִי" ('לחיות', עמ' 11).

תמדה לילך מזומן: *אור נקבוביות*, פרדס 2018, 69 עמ'

"העץ בגינה שֶׁלָּךְ חוֹשֵׁב כָּל הַיּוֹם/ להישבר./ לפעמים כשאני עוֹבֶרת מסביבו/ הוא כמעט קד קִדָּה,/ לרגע חושב שֶׁבָּאתִי לָקַחַת אוֹתוֹ/ אֵלַיִךְ" (שיר בעמ' 26).

אסף בנאי: *אני פשטות, פשוט קיבוץ*, עמדה 2018, 34 עמ'

"הִיָּם שָׁקֵט הכדורגלן בוֹעֵט/ הַר הגַּעַשׁ לוֹהֵט העולם דִּיסְקֶלֶקְט/ מְטוֹסוֹ הַפְּרָטִי שֶׁל ג'ון קֶנֶדִי ג'וּנְיוֹר/ מתרסק לָאוקינוס האטלנטי/ ובזה נגדע זֶהֳרוֹ של קָמֶלוֹט" ('קמלוט', עמ' 20).

יונתן גדות: *שָׂפַת*, הקיבוץ המאוחר 2018, 77 עמ'

"כשלא הָיִית, אגרתי מים מִנְּזִילוֹת/ להשְׁקות עציצים.// הַנְשִׁימה הָפְכָה מוּדַעַת/ כמו חלון אוטובוס בֵּינִי/ ובין גוף ראשון./ המושב הָרֵיק לְיָדִי הָרָה/ וְהִפִּיל בְּכָל תחנָה" ('אדנים', עמ' 25).

מירי בן שמחון: *רק האוויר בחוץ שגיא*, הוצאת גמא 2018, 236 עמ'

קובץ של ארבעת ספרי השירה של מירי בן שמחון, כולל שירים מהעיזבון. קציעה עלון הוסיפה אחרית דבר.

"עשיתי מעשים אסורים לחלוטין/ בלי רגשי אשם, עם מבט־על מיוסר אינדבידואליסטי,/ מסופק למחצה. (צריך לתרגל אֶת הנפש/ ליהנות מכָּל ניואנס)" ('שיחה שכבר נעשתה', *אקזיסטנציאליזם חדש*).

ורדה אליעזר: *זכוכית השמים הכחולה*, הוצאת מוטיב 2008, 103 עמ'

"הכָּאֵב מסמֵא עיניים/ מִלראות אֶת יְפִי העולם.// הירוק אז מצהיב/ הלבן אַט משחיר.// אֵין אוויר" ('בצורת', עמ' 62).

***כמו מים שאצורים בכפות הידיים, מבחר מהשירה הטרנסילבנית בת זמננו*, מרומנית: משה ב. יצחקי ופאול פרקש, קשב לשידה 2018, 184 עמ'**

מבחר של 11 משוררי חבורת 'אקינוקס' האנטי ממסרית.

"החתומה מַטָּה לֶטִיצִיָּה אִילִיָּה/ בעלת מקצוע לא מוגדר/ עִם השכלה סבירה/ סוֹרֶגֶת/ מְגִנִּים מאריגֵי עכביש/ רק על פי הזמנות חתומות מראש" (לטיציה איליה, 'היצע ללא ביקוש', עמ' 74);

"כמה חבל שאַנְגֶלָה מֶרְקֶל/ אֵינָהּ סִיגוֹרְנִי וִיבֶר, עדיין, / כִּבְשָׁעָה שהאביב האסטרונומי/ מבַשֵּׂם אֶת הנַרְקִיסים/ וְאֵם הַיְקוּם/ מְבִיעָת מַחְדָּשׁ" (שטפן מָנֵסִיָּה, '20 במרץ בהוקרה ל־Pussy Riot, עמ' 46).

א"ב יהושע: *המנהרה*, הספריה החדשה, ספרי סימן קריאה 2018, 324 עמ'

צבי לוריא, מהנרס דרכים בפנסיה, מתחיל לסבול מתקלות זיכרון. כדי לעכב את התהליך, אשתו שולחת אותו להתלוות למהנרס צעיר, המתכנן כביש צבאי סודי במכתש רמון. "לפני שהם נפרדים סופית אומר הרופא מילים אחרונות. לא לוותר על התשוקה, לא לחשוש ממנה. למרות הגיל והמצב. כי התשוקה חשובה מאוד לפעילות המוח" (עמ' 12).

ניד בדעם: *יקיצה*, עם עובד 2018, 388 עמ'

המחבר מתעורר הלום במלון בעיר זרה, ומנסה לשחזר מה הביא אותו לשם. השחזור מתחקה בעיקר אחר חברותו עם יואל, מילדותם בירושלים של שנות השמונים, אז היו שניהם מול כל העולם, עד התבגרותם, המוצאת את יואל על סף תהום. "ופתאום בבת אחת הכול נשמע הגיוני, כל סדר הפעולות שלו, כאילו סוף־סוף התנועה והתודעה התמזגו, 'אבל הוא עדיין לא מת'" (מתוך הספר).

אמילי מואטי: *סימנים כחולים*, הוצאת תכלת 2018, 242 עמ'

ספר ביכורים. אישה צעירה נמלטת לפריז כדי להתחיל חיים חדשים, אלא שהתוכניות משתבשות בגלל גבר־אנס שהיא יורה בו ונשלחת לכלא. "רלת ברזל אחת צריכה להיטרק כדי שהבאה בתור תיפתח. היא עמדה בין שתי הרלתות הכחולות עם הסוהרת שקיבלה את פניה בכניסה לכלא, עורכת הדין נכנסה מכניסה אחרת" (עמ' 165).

יעקב הורוביץ: *ספר אור זרוע וסיפורים אחרים*, מוסד ביאליק 2018, 271 עמ'

ראשון משני כרכים המכנסים מבחר מסיפוריו של הורוביץ, מראשי המספרים העברים־המודרניסטים־אקספרסיוניסטים, בשנות העשרים והשלושים של המאה שעברה; ערך והוסיף מסת מבוא דן מירון. הסיפור שעל שמו נקרא הספר הוא טקסט פסידו־היסטורי, הכתוב כצרור מסמכים מתקופת גירוש ספרד.

ו. מונטגומרי ואט ופייר קאקיה: *תולדות ספרד האסלאמית*, מאנגלית: עמנואל קופלביץ', כרמל 2018, 196 עמ'

תיאור וניתוח של התקופה שבה שלטו המוסלמים בספרד; יצירה, חיי חברה, דת, תרבות ואמנות, לצד ההתפתחויות ההיסטוריות, המדיניות, הצבאיות והכלכליות. הספר עוסק גם בהשלכות התקופה על תולדות ספרד, אירופה, עם ישראל ותרבותו ועל העולם בכלל עד לימינו.