



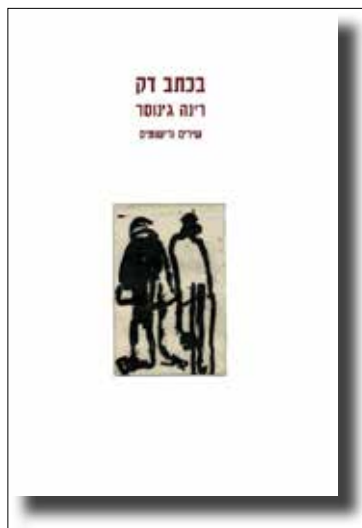
"...וקורה לפעמים שאני הולך סביב על קצות האצבעות,
ואיני בטוח באיזה צד אני, אם בעולם האמיתי או בעולם
החלומות."

חלומות, רח' אלכזרי, עמ' 49

שבתון

גליון 411 • שבט-אדר תש"ף • פברואר-מרץ 2020 • 50 ₪

רואים אור ב־ ספרי עתון77



16	עדינה מור חיים על אנחנו שבקרוכ נהיה מאת	5	תומר אנטשל, התכתבות עם שיר של פאול צלאן
17	אבישי וסיון הר־שפי	5	פאול צלאן, 'קורונה', מגרמנית: שמעון זנרבנק
18	חגית מנדרובסקי על נעולה מאת ורד זיגר	9	צבי עצמון
18	זיוה שמיר על שלושת ספרי האימה מאת משה גרנות	19	שמעון מרמלשטיין
20	גיא פרל על מפחדך כשירי מאת ככל סרלואי	24	מתן פריימן
21	דן אלבו על בתוך משכה הנרעד של החרדה	30	גל סלומון
21	מאת פטריק בן ישי	31	מירון ח. איזקסון
22	אביבית לוי על שפת הפרחים מאת אמוץ דפני	38	רוני סומק
23	דינה קטן בן ציון על עפאים מאת רות נצר	39	חוסה אמיליו פאצ'קו, מספרדית: ערן צלגוב
	סיפורת	40	לארי לויס, מאנגלית: איתמר זהר
64	אבי לויטן, בסתר עליון	41	רשל ופרינסקי, מיידית: אשר גל, אביבה טל
66	דנה חפץ, הקיסר האחרון	42	יונתן יובל
68	ציפי אלי גולדשמיד, מה שלא רואים	43	ענת חנה לזרע
	מאמרים, רשימות	48	דוב גיאורג לנגר, הביא לדפוס: שי בוזגלו
	רפי וייכרט, נפנוף אחרון לאיש עם התרמיל,	50	נטלי יצחקי
25	הא"ב של ישראל הר	50	מיכאל מקרובסקי
28	ראובן שהם, על נשל מאת אורלי שמואלי	51	אביגיל אביכור
	ניצה קרן, ארס־פואטיקה של דלת,	52	שירי קלו בלקין
32	בעקבות גורית זרחי ורונית מטלון	52	גרגורי גורדון
	מתי שמואלוף, מגילה, קמע, טמפון, שירת	53	הגר רפאל
44	השוטטות של ברכה סרי	53	תות הרמס סאטורי
49	דוד אלבכרי, חלומות, מאנגלית: חוה פנחס כהן	55	לאה צרי
	מדורים	55	טל חסן
	לפי שעה, רשימות מהתחתית	56	רינה גינורס
4	עידן בריר, קורא בשער: רג'אא ג'אנס דנף	56	אנה מישר
6	רפי וייכרט, מאות: סטודנט באקדמון	57	דפנה ארד שנהר
10	צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית: פול אלואר	57	ליז הופמן
11	רוני סומק, חצי פינה: רוברט פרוסט, מאנגלית: מרקו סרמונטה	63	כריסטינה רוזטי, מאגלית: עופרה עופר אורן
13	אפרת מישורי, נתקלתי בשיר רב יופי: 'לילה טוב' / יעל עומר		ביקורת ספרים
15	אילן ברקוביץ', שירת ישראל: חיה משב	8	ביטי רואי על הנפש נעתקת מאת רות קרא־איוונוב קניאל
54	עמוס לויטן, מצד זה: על חמור מאת סמי ברדוגו,	10	צדוק עלון על ציפור בעיר קדושה מאת דליה כהן קנוהל
58	על תלמוד שנוי במחלוקת מאת אליסף תל־אור	12	יערה בן־דוד על מסע הגיבורה מאת רות נצר
		14	יובל גלעד על נצנוצי חופש מאת סבריינה דה ריטה, על
			היפאטיה מאת גאולה הודס־פלחן

Iton 77

Literary Magazine

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

50 ₪

גליון 411 • שבט-אדר תש"ף • פברואר-מרץ 2020



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות
 עיריית תל־אביב יפו - האגף לאמנויות

המזל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
 עמותת מס' 580073575
 1565-253X ISSN

77iton@gmail.com

www.iton77.com

טל': 03 5618271 ת"ד 51208 ת"א 67137

עיתון 77

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
 עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראל־גלעד
 מנכ"ל: אדם פרנס
 רכות מערכת: גילה שאול
 חברי המערכת: רפי וייכרט, עמוס לויטן,
 תמר משמר, רוני סומק, יובל פז, דורית
 פלג, עורך פלד, שלום רצבי, יעקב שי
 שביט, עידן בריר, גלעד חי

ימים מוזרים

לפני חודשים אחדים, כשהתחלנו לתכנן את הגליון הזה, נטה כיוון החשיבה לענייני מיסטיקה, אולי גם סוגים של חולי, אולי שניהם. כידוע, בדרך כלל אנחנו לא מפרסמים קול קורא, והטקסטים מגיעים כרצון שולחיהם, נאספים בתיקיות, ומוצאים את מקומם.

ובאה המציאות והקדימה אותנו, הפתיעה אותנו, עלתה על כל דמיון. מגפה. וירוס חמקמק. עוד ועוד אנשים חולים. נבואות חורבן. "ריחוק חברתי", בידוד, דלתיים סגורות. והטקסטים מקבלים דגש שונה. נקראים בעיניים אחרות.

הגליון פותח בהתכתבות של תומר אנטשל עם השיר 'קורונה' מאת פאול צלאן. השיר נשלח אלינו ימים רבים בטרם נהפכה קורונה מבירה זהובה או עלה זהב למגפה.

שני השירים הם שירי אהבה, כמו גם עריכת חשבון עם הזמן. והם רבי יופי מאוד. עוד בגליון שירים של המשורר המיסטיקן מרדכי גיאורג לאנגר, טקסט של דוד אלבכרי על חלומות, קטעי פרוזה, שירה וביקורת העוסקים בחלקם הגדול באזורים החבויים יותר של הנפש על חרדותיה, על אמונותיה, על מילותיה.

מאמרה של ניצה קרן "ארס-פואטיקה של דלת", מצביע על יוצרות אשר שהייה בודדה מאחורי דלת סגורה הזינה את יצירתן. זה מקבל אור מיוחד בימים האלה, כשהמילה בידוד נהפכה כמעט לנושא שבשגרה ולפרקטיקה מומלצת.

כמו כן, לא נעדרים מהגליון מדוריו הקבועים, המעמידים מסגרת איתנה למצב נזיל.

אנחנו מקווים שבגליון הבא יהיו הימים המוזרים והלא פשוטים האלה מאחורינו.

ע.ג.

רשימות מהתחתית – שלא אחד בלבד

המדינה אמנם עצרה, אך שכנתנו תחנת קרליבך דווקא הגבירה את פעילותה. מ"ק אחר מ"ק של בטון נצוקו אל תוך האדמה, והמוני פועלים הגיחו ממעמקיה – חבושים קסדות צהובות, ששים אלי עבודה. הרעש גובר וקצב העבודה נהיה אינטנסיבי מאי פעם, כאילו הבין מתכנן-על כלשהו שהשבתת המדינה מפנה אנרגיה ומשאבים לבניית התחנה; שום קוביץ 19 (או הקורונה, בכינוי החיבה שלו) לא יעצור אותה.

גם את אוניית הממלכה דבר אינו עוצר. אפילו קברניטנו, ראש הממשלה, התאושש. בסוף הבחירות ותחילת פרשת הקורונה נראה כה חולה, והלב כה נכמר למראה העיניים הלחות העצובות והטישו המשומש שלא מש מידיו, עד שרצינו לומר לו "שכב חביבי, שתה קצת תה ותנוח." והנה, ערב אחד, באורח פלא – התאוששות כבירה. ראש ממשלתנו התנער כלביא, העיניים שנעץ בנו מעבר למסך ברקו, והקול רעם – קולו של מנהיג.

למחרת התברר לנו, שבחצי הלילה ציווה השר על השבתה זמנית של בתי המשפט ושמשפטו של נתניהו נדחה לפחות בחודשיים – קורונה.

אין כנסת מתפקדת (טוב, אלו חדשות ישנות), ואי אפשר להצביע על החלפת יושב הראש – קורונה. אין בינתיים (ברוך השם) בחירות רביעיות – קורונה.

אין הפגנות (בואו נדמיין שאכן היינו יוצאים לרחובות לו יכולנו) – קורונה. יש מנהיג.

הים נחצה הים כיסה
פנינו אל חרבונות הקיץ.

מ.ב.

קורונה

עלה זהב

(התכתבות עם פול צלאן)

מִן הַיָּד מְכַרְסֵם לִי הַסֵּתוֹ אֶת עֲלֵהוּ. אֲנַחְנוּ יְדִידִים.
אֲנַחְנוּ קוֹלְפִים אֶת הַזְמַן מֵתוֹךְ הָאֵגוֹזִים וּמִלְמָדִים אוֹתוֹ לְלַכֵּת.
הַזְמַן חוֹזֵר לְקַלְפָּה.

בְּרֵאֵי יוֹם רֵאשׁוֹן,
בְּחֵלוֹם יִשְׁנִים,
הִפֵּה דוֹבֵר אֵמֶת.

עֲלֵה זָהָב
לֹא קִלְפַת אֵגוֹז
הוּא הֶרְגַע
בִּינִינוּ
הוּא מְנַצֵּץ
גַם בְּלִי שְׂכָלֵל נִבְחִין

עֵינֵי רְכוּנָה אֶל עֲרוֹת אֶהוּבָתִי.
אֲנַחְנוּ מִסְתַּכְּלִים זֶה בְּזֶה,
אֲנַחְנוּ אוֹמְרִים זֶה לְזֶה דְּבָרִים אִפְלִים,
אֲנַחְנוּ אוֹהֲבִים זֶה אֶת זֶה כְּפָרָג וְזִכְרוֹן,
אֲנַחְנוּ יִשְׁנִים כְּמוֹ יַיִן בְּצִדְךָ,
כְּמוֹ הַיָּם בְּקִרְוֹדֵם שֶׁל הַסֵּהרָה.

לִוַי הַזְמַן הוּא הָעֵצָם
כְּשֵׁאת מְלַמֶּדֶת אֶת גּוֹפֵי לְרִקָּד
בְּמִקְצֵב סְדִיר
וְצִלִּיל צוֹרֵם לְפָרְקִים

אֲנַחְנוּ עוֹמְדִים חֲבוּקִים בְּחֵלוֹן, מִן הֶרְחוּב מִסְתַּכְּלִים בְּנוֹ:

לֹא צְרִיךְ שְׁמִישֵׁהוּ יַדַע
לֹא צְרִיךְ לְצַעֵק
אֶת הֶרְגַע
רַק אֲנַחְנוּ חוֹלְקִים

הַגִּיעָה עֵת שִׁידְעוּ!
הַגִּיעָה עֵת שֶׁהָאֵבֶן תּוֹאִיל לְפָרֵחַ,
שְׁאִי־הַמְנוּחָה תִּפְעֵים אֶת הַלֵּב.
הַגִּיעָה עֵת שֶׁתִּגִּיעַ עֵת.

יְדִים מְמַשְׁשׁוֹת בְּחֻשְׁכָּה
שְׁנִים הוֹפְכִים לְאַחַד
גּוֹף בְּתוֹךְ גּוֹף
מַחְשְׁבָה בְּתוֹךְ מַחְשְׁבָה
מִקְצֵב זָהָה
צִלִּילִים שׁוֹנִים

הַגִּיעָה עֵת.

מגרמנית: שמעון זנרבנק, מתוך סורג שפה, הקיבוץ המאוחד 1994

וְאִזְ דְּמָמָה דְּקָה
רַק מִבְּטִינוּ מְדַבְּרִים

כִּי טוֹב
שֶׁ
עֲלֵה זָהָב
הוּא הֶרְגַע
בִּינִינוּ

כִּי
כְּקִלְפַת הַשּׁוֹם
הֵם
חִינּוּ.



עידן בריר | קורא בשער | | קארן השער

רג'אא ג'אנם דנף נולדה בדמשק בשנת 1974 למשפחה של פליטים פלסטינים. שבה לארץ בשנת 1995, לאחר הסכמי אוסלו. התחילה לכתוב שירה בשנות ה-90 ופרסמה את שיריה הראשונים באנתולוגיה אורחים של קבע אצל האש, שראתה אור ב-1997, בהוצאת "בית א-שער אל-פלסטיני". קובץ השירים הראשון שלה, אדונית הלובן פורסם בשנת 2015 בהוצאת "א-ראיה" בחיפה. קובץ שיריה השני על הצחוק, הגיטרה הכתומה והמלחמה פורסם בשנת 2019 בהוצאת "אל-מותווסט" במילאנו. השתתפה בפסטיבלים וערכי שירה בפריז, פראג, קהיר, עמאן, חיפה, רמאללה וירושלים. מאמרים רבים מפרי עטה, בנושאי ספרות ואמנות פורסמו בכתבי עת שונים בארץ ובחו"ל.

עובדת כמנחת קבוצות בנושאי כתיבה יוצרת ובסוגיות הסכסוך והזהות.
אמא לשתי בנות: נאי ושאם.

רג'אא ג'אנם דנף

מערבית: עידן בריר

דמשק

אני רוצה להתחיל אתך הכל: לספר לך על עוגת החג שנשרפה ועל בן השכנים
שעקב אחרי בכניסה האפלה לבנין. על מסדר הבקר בבית הספר לפליטים
פלסטינים, על צמותיהן של בנות שלא היו בנותי ושבקליעתן צפיתי כל יום.
אספר לך על נישוח סבון הכביסה באותם ימים ועל הגלידה השאמית שאני פה אוהבת.
אספר לך על שאדי ועל עיניו התכלות כים כי הוא ממשיך לבקר אותי בחלומות. על מנת
פלאפל בבקר מענן ומבט רחוק לשמים.
נריח יחד נישוחות נרד דמשקאי, שמכר אדם בעל חיוך חומל שלא ראיתי יפה ממנו
ועל הבלבול שחשתי מול הורדים: מי מהם הכי יפה, הכי גדול, הכי זוהר?
אני רוצה להאכיל אותך פריחות ילדותי, מנה מנה
לצקת לעיניך את מראות אותם הימים
הלעיסה תרפא את עורונך
ותראי אותי.

עץ

אפשיט אותך מבגדיך
כפי שאגזם מעץ את ענפיו המיתרים
כדי שיהפך צפוף פחות
וקל יותר
וכדי שבהמשך יהיו פרוותיו מתוקים יותר.
ואולי האהבה הזו לא תספק אותך
אך עם הזמן תלמד שזו דרכי לאהב אותך
ואני הפנענית, בת הארץ ורגביה
אהב אותך רק בשפת הארץ ובאוצר המלים שלה.
הבה נתרגל: זריעה, קציר, זבול, חריש, קטיף,
השקיה ותחוח האדמה,
אזיר לנשם ושפע מים תן לנו רבון עולם.
מי אמר שהארץ קמצנית
ושהשמים נדיבים יותר?

הולכת לקרב

חילים נפולי-פנים, ריחות זעה ביך ואבק שרפה
הקר הכבד הזה לא מפחיד אותי
והקרב הארץ הזה, שאינו רוצה להסתים
לא אומר לי דבר
כל מה שמעסיק אותי הם פרחי האביב
והאם שירי אבק השרפה וגסות החילים יחנקו אותם?
איני פוחדת מן המות
אני יודעת שתגיע לאסוף את שירי
פסות בשירי הטרי תהיינה בין ידיך
לבסוף
בשר הגוף שזמן רב יחל שידך תושטנה אליו
ותגענה בו ולו פעם אחת.

אֶשְׁנֶן אֶת מְזֻמְרִיָּה שֶׁל מְרִים כְּשֶׁנִּעְנָעָה אֶת יְשׁוּעַ בְּעֵרִיסָה,
 מְזֻמְרִים שֶׁשׁוֹמְרִים עַל הָעֵינַן וּמְטַהְרִים אֶת הַלֵּב.
 מְזֻמְרִיָּה שֶׁל אִם כּוֹלֵלִים רַק תְּשׁוּקָה וּפְחָד עַל גִּתַּח הַבְּשָׂר הַטָּרִי שֶׁיֵּצֵא מִרַחֲמָה.
 אֲנִי נּוֹסַעַת עִם נְשִׁים טִיבִיטִיּוֹת וּמְלַמְדָּת אֶת רַגְלֵי שְׁעוֹר בְּזִלְיַת הָאֲדָמָה, עֹשֶׂב אַחַר עֹשֶׂב,
 סֶלַע אַחַר סֶלַע, עַד שְׁאֲמִי הָרֵאשׁוֹנָה תִּהְיֶה מְרַצָּה מִמְּנִי,
 הָאֲרִיץ שְׁמֵרְדָתִי נִגְדָה לֹא אַחַת,
 יִלְדָה קִשְׁת עֶרְף הַמִּתְעַקֶּשֶׁת לְחֻצוֹת אֶת הַדֶּרֶךְ.
 אֲנִי שָׂרָה עִם נְעוּרוֹת פֶּשְׁטוֹנִיּוֹת, הַלְחָן מְעַצֵּב אוֹתִי וְאֲנִי בּוֹכָה,
 בּוֹכָה שְׂמִיחָה בְּדַמְעוֹתַי
 בְּמִימֵי הַנְּגָרִים מִמְקַצֵּב הַשִּׁיר.
 אֲנִי עוֹבְרָת עִם כְּפָרִיּוֹת אִיטָלְקִיּוֹת מִסֵּן רָמוֹ
 אֶל צֵדוֹ הַשְּׁנִי שֶׁל הָהָר,
 שָׁם, הֵיכָן שִׁישׁ גְּבִינָה מְלוּחָה וְעֵץ תּוֹת אָדָם,
 הֵיכָן שֶׁהֵים נוֹשֵׁם מְלוֹא מְלַחוֹ
 וּמְעַשֵּׂן אֶת הַסִּיגְרֵה הָאֲחֻרּוֹנָה שְׁלוֹ לַהַיּוֹם.

אצבעותי והגיטרה הכתומה

אֶבְגַּד בְּזֻכְרוֹנִי
 וְאוֹתִיר לְבָדִיּוֹת לְאַחֶזְזוּ בִּי כְּצִפּוֹר נוֹדֶדָת
 אֶבְגַּד בְּחֻבְרִים
 הַמִּישׁוֹר מִפֶּתָה אוֹתִי לְשִׁתוֹת מְלַחוֹתוֹ
 דָּבָר לֹא יִפְגַע בְּזֻכְרוֹנִי
 וְטֻרְדוֹת הַיּוֹמָיוֹם לֹא יִכְלוּ אוֹתִי, כְּמוֹ הַיִּימִי אַחֲרוֹנֵת הַמְּלָכוֹת
 אֶבְגַּד בְּאֶצְבְּעוֹתַי
 הַגִּיטְרָה הַפְתוּמָה שְׁלִי כְּבָר וְקָנָה
 וְהַפְּכָה לְפָרִיט רְהוּט מִפְּהֶק בְּבִית
 אֶפְלוֹ הַשִּׁירִים חוֹמְקִים מִמְּנִי
 כְּנִכִּיא שְׁלֶקָה בְּחֻרְשׁוֹת
 אוֹ שֶׁהִנְבוֹאָה עֲזָבָה אוֹתוֹ
 אֶבְגַּד בְּעֵטִי וּבְמַחְבְּרָתִי הַצְּבָעוֹנִית
 כִּי מְלוֹתִי לֹא נִטְעוּ אוֹר בְּלֵב
 וְלֹא פָּרְשׁוּ כִּנֵּף פְּרַפֵּר בְּעוֹלָם הַזֶּה
 אֶבְגַּד בְּאֲמִי
 הָרִי לֵב הָאִמְהוֹת כְּבָר אֵינּוּ נִהַר שֶׁל דְּבִשׁ
 וְדַמְעוֹתֵיהֶן אֵינָן צִלְמוֹ שֶׁל אֵל טוֹב
 אֶבְגַּד בְּחֻלּוֹמוֹתֵי הַקִּטְנִים
 כִּי הַפְּתָק עִם הַשִּׁיר שֶׁכְּתַבְתִּי לָהּ
 מְצָא אֶת מְקוֹמוֹ בְּכִיּוֹר
 כְּקֶלֶף מִפְסִיד שֶׁל אֶהֱבֵת אֶשֶׁה, שְׁתּוּי פְּנִיָּה כְּשֶׁל בַּת אַרְבָּעִים
 אֶבְגַּד בְּעֶצְמִי
 כִּי מֵאֵז שֶׁהֵייתִי לְאַחֲרָת, אֲנִי מִיטִיבָה רַק
 לְבַגְד בְּעֶצְמִי.



רג'אא ג'אנם דנף

שריקה

בְּעִיר שְׁבָה חַיִּיתִי בִּילְדוּתִי, לֹא הָיוּ תַחֲנוּת וְרַכְּבָת,
 לֹא שְׂרִיקָה,
 לֹא קוֹל שֶׁקְשׁוֹק גְּלָגְלִים שֶׁיֵּצִית גְּעָגוּעַ
 וְלֹא פְּנִים הַשׁוֹתִים אֶת כְּמִיָּהֶתָם בְּפָנֵי הָאֵהוּב הַמַּגִּיעַ מֵהַשְּׁעָרִים.
 וְלִמְרוֹת כָּל זֹאת,
 מֵאֵז שֶׁהֵייתִי יִלְדָה
 חִפִּיתִי לָהּ.

"שתקרא/ כדי שאחיה"

רות קרא-איונוב קניאל, הנפש נעתקת, הקיבוץ המאוחד, ריתמוס סדרה לשירה, 92 עמ'

שומרת על קדושת השם, כקוד סודי שיש להשמידו, או שכל אותן בקשות נשגבות 'להיראות' ו'להיקרא' הן חלק מגחמות ילדותיות של האהובה המבקשת לשחק במשחקי קריאה בשם והסתתרות? כך או כך, הקריאה או הקריאה בשם נתפסות כצורך קיומי להיות נוכח וחי, וכל אלה מעמידים באחת את המסורות המיסטיות המפותחות על סוד השם המפורש והגייתו, כדבר המפיח חיים ומציאות: "שתקרא/ כדי שאחיה".

גם בשיר 'אהבה רבה' (עמ' 17), שכותרתו לקוחה משמה של הברכה הידועה לפני קריאת שמע, עוברת המשוררת בנינוחות בין ארוטיקה לבין דתיות ואף מזהה ביניהן. היא מתארת את שלבי התאהבות על ההערצה הראשונית שבהם, ההתמכרות והסבל: "בתחילה היית פני/ אחר כך היית גופי/ תולה אותי בשמיך/ מבטיח שאבער לעד. אחר היית גידם/ וצולע/ ואני האלה הגדולה. אחר היינו עיוורים/ עכברים אבודים/ במנסרה שבורה/ רק המורפיום/ הוזק משעה לשעה". שלבי האהבה מתוארים כהתרכזות בפנים ואחר כך באיחוד הגוף, ביכולתו של האהוב להוריד מכבודו, לצלוע וזאת מתוך הערצה לאהובתו, שהיא מאור גדול שהוא תולה בשמיו. אור האלה הגדולה וחומה המנעימים את חייו, לצד הבטחות השווא לאהבה בוערת לנצח, אינם מבטלים את שרפתו הנרמזת כבר ב'מערכה הראשונה'. לאחריהם מתוארים עכברי מעבדה המדווישים את עצמם למוות בגרייה של עונג ולאחריהם הדעיכה: "בסוף הלכת/ ואיני הוגה לעולם/ את השם באותיותיו". האם אי הזכרת



שמו של האהוב נובעת מאכזבה מרה? מן השכחה והריק שלאחר רום-פסגות? האם היא מבטאת כעס על הבגידה והמרחק? בוששה? או דווקא רצון לשמר את תחושת הריחוף העילאי ההרדי, שאיננה מתירה להגותו באותיותיו?

מוטיב נוסף בספר הוא האימהות. האהבה והחדווה הכרוכות בה לצד הטירוף הכעס, והרצון להיעלם ולברוח: "כל כך הרבה דרכים יש לאמא להחזיק את תינוקה/ ורק דרך אחת להימלט" (דה וינצ'י בגלריה הלאומית, עמ' 55). את החרדה המשתקת שבחויית האימהות מתארת המשוררת תוך ציון שמוטיהם של רחובות שכונת מגוריה בירושלים: "ברחוב/ עולי הגרדום/ הגיא/ והפורצים/ יש ילדים קטנים/ מעל הרחובות/ מתחת לרקיע/ בין דמות האיש למרכבה/ סכין מתהפכת/ מכוונת/ אל פני האדמה" (עמ' 28). חזון המרכבה של יחזקאל עומד אל מול תמונת הישיבה האחרותית על הכיסא, ונוצרת הפרדה בין דמות 'האיש' לבין 'המרכבה' ותחתיה עולה תמונה מעוררת בעתה של ילדים רכים הצועדים תחת סכין המכוונת אליהם מן השמים. סכנה זו איננה תיאורטית אלא מרחפת מעל המציאות שיש לה מיקום מדויק 'מעל הרחובות ומתחת לרקיע' התהפכות הסכין כלהט החרב, החותמת את הכניסה חזרה לגן העדן האבוד ('סכין', עמ' 28). כרולטה רוסית מתחדדת החרדה התמידית לגורלם של היקרים לנו.

הלידה, על הסכנה והמוות הכרוכים בה מחד, והחירות והשחרור הקשורים בה מאידך, אחוזות במוטיב המשיחיות והגאולה (בכך עסקה קניאל בספר העיון הראשון שכתבה: קדשות וקדושות: אמהות המשיח במיתוס היהודי, 2014). בגאולה ניתן מקום

זהו ספרה השני של רות קרא איונוב קניאל, והוא בשל ומלא יופי. כתיבתה של איונוב קניאל - משוררת, וחוקרת קבלה ופסיכואנליזה - כאוטית, עשירה, גרושה, עולה על גדותיה, אבל אפשר לסמן כמה שדות עיקריים שאליהם היא חוזרת: התשוקה לאל, זוגיות, אימהות ולידה.

היכרותה העמוקה עם הספרות היהודית והקבלית מפעפעת בשירים ומוליכה את הקורא בתנועת נדודים מתמדת: מהעברית של זמננו אל מחוזות עתיקים וחוזר חלילה. משחקיה בשפה, בדומה לאלה של ספר הזוהר, מניחים מצרפים מפתיעים של מילים נשברות, ביטויים הנלמדים מחלקיותם, ומילות יחס הנדרשות כשמות עצם. כך למשל: "כל מה שנוצץ אינו זהב" (עמ' 23) או: "אם יש גלגול נוסף - לא ניפגש" (שם), "רק מטוטלת יכולה לחזור בשאלה" (עמ' 78) או למשל בשיר הפרמנידי 'יום אחד' (עמ' 24): "יום אחד/ נקרע המסווה/ וגילית שהיש ישנו/ (על האין כבר לא/רצית אז לדבר)".

כך מצליחה קניאל תחילה לערסל את הקורא ואז לתעתע בו וכך להציע בפניו חוויה צרופה של כניסה לחידות שמעסיקות אותה.

מציאותו של אלוהים או העדרו, מוכלים במתח המיסטי של האין והיש ושל המראה המתעתע בחזון יחזקאל. "הדמות שעל הכיסא/ כמראה/ אבל אדם אין/ ואין זולתו/ על דרך האהבה" (שם). מחד, אדם אין והכיסא מתגלה כריק, מאידך, 'אין זולתו' מתפרשת כקביעה מיסטית חסידית המאיינת את העולם למול נוכחותו המוחלטת של האל. בשיר זה כבשירים אחרים האלוהי והאנושי מחליפים ביניהם מקומות. החוויה הדתית והמציאות המיסטית אינן חפות מבקשת נוכחות אנושית. המשוררת מבקשת את אלוהים, אך גם רגע של נחת, 'אדם' שיהיה מצוי אצלה. בשיר 'תעבור על פני' (עמ' 18), הרומז למעמד הנשגב של התגלות האל למושה בנקרת הצור. המשוררת לא מסתפקת בשגב ובמרחק מהאלוהי, אלא היא מבקשת לראות את האל. את הבקשה - אם כל הבקשות שביקש משה מן האל ואף נענה בסירוב - מחליף טון מצווה של אהובה שתובעת: "אני זקוקה שתעבור על פני/ עכשיו/ ותקרא/ חזק במלוא גרון, שתקרא/ כדי שאחיה, תקרא בשמי בבקשה/ ותעבור לצד השני/ באמונה תמימה/ תשכח אותי בבקשה". הסצנה המקראית והתשוקה המיסטית מוצגות כעין הזיקקות ילדית, והרצון 'לראות' הופך לצורך של האהובה דווקא להיקרא, לשמוע את שמה נקרא בקול. אך מי הוא העובר על פניו של מי? והאם אלה פנים של ממש או אידיום לשוני כביטוי הכפול בשפה העברית? גם ה'מעבר' מתואר באופן ליטרלי כמעבר מצד לצד ("ותעבור לצד השני") ומוצא מהקשרו המטאפורי ("ויעבור ה' על פניו"). ואז בא הציווי המנומס של האהובה: "תשכח אותי בבקשה". האם השכחה מונעת אכזבה,

צבי עצמון

רכבת אחרית הימים

בִּירוֹשָׁלַיִם יוֹרְדִים עֲמֵק עֲמֵק
 בְּכַטָּן הָאֲדָמָה מְאִיצָה רַפְכָּת
 מִמְחֻשְׁכִּים חֲצוּבִים בְּסֻלַּע
 לְהִגִּיחַ לְשָׁמַי תְּכַלֵּת בּוֹהֶקֶת
 מִטְחוּי קֶשֶׁת מֵאֲמָא
 הַר הַמְּנוּחֹת.
 חֲזֵרָה גְּנֵרְלִית
 לְתַחֲצִית הַמֵּתִים.

ביקורת חיובית, בסך הכל

כֵּן, אֵין סֶפֶק שֶׁיֵּשׁ לוֹ כְּשֶׁרוֹן, וְאֶפְלוּ רַבִּים,
 כּוֹלֵל לְמַכּוֹנוֹת, לְאִיּוֹר אֵיבְרֵי גּוֹף
 וְלִכְתָּב רְאִי.
 אֲךָ הֵייתִי מְצִיעַ שֶׁעַל הַקְּמִיצָה בְּיָדָה הֵימְנִית
 תִּהְיֶה טִבְעַת, תּוֹסֶפֶת צָבֵעַ,
 וּמִתַּחַת לְצִנְאוֹר שֶׁרְשָׁרֵת עֲדִינָה
 הֵייתָ תּוֹרְמֶת לְקוֹמְפוֹזִיצְיָה,
 שֶׁבְּסֶדֶךְ הַכֵּל הִיא דֵי טוֹבָה, אֵין מִחְלָקֶת.
 גַּם הַעֲצִים בְּרַקֵּעַ, לְצַד חֵיוֹכָה,
 יְכוּלִים הָיוּ לְהִיּוֹת מְעֻט צָבֵעוֹנִים יוֹתֵר,
 וְהֵייתִי מוֹסִיף אֵיזוֹ צִפּוֹר בְּשָׁמַיִם,
 אוֹלֵי אֶפְלוּ לְהִקָּה קֶטְנָה,
 שֶׁלֹּא יֵרְאוּ רִיקִים כָּל כָּךְ.
 אֲבָל בְּסֶדֶךְ הַכֵּל תְּמוֹנָה דֵי מְצַלְחַת,
 אֵינְנִי מִכְחִישׁ.

ממאמץ/ פרצוף בתוך פרצוף/ וקו אחד ישר יורד לאט/ נחתם/ מקשה אחת/ בתוך טבעת גדולה/ טבעת עגולה/ הראש נכון/ ולילה רד/ על שורש וענף" ('באור', עמ' 92).
 ♦

ד"ר ביטי רואי היא חוקרת קבלה וחסידות, מלמדת באוניברסיטה העברית ובמכון שכטר ועמיתת מחקר במכון שלום הרטמן.

מרכזי דווקא לאם היולדת, והמשוררת עסוקה בדמותו של המשיח ובפרט באמהותיו, על נפתולי חייהן ומעשיהן שהביאו להופעתו. כך בשיר המשיחי 'האבק והיציאה' (עמ' 26) המלא אזכורים לדמותה של רות ולדמותו המיוסרת של דוד. שער רומי, המרכזי בתיאורים המשיחיים של מסכת סנהדרין כמקום ממנו תחל הגאולה, הופך לתמונת תיירות באיטליה: "קירות הקולסאום נקובים וחלולים האיחוי מסכן את השירה"; חורבות רומי מציפות הן את הסיפור המקראי על מעשה בנות לוט בעולם חרב, והן את סיפורה של רות, ומחזקות את תיאור הגאולה כריפוי וכהכרעה נשית בדמות לידה: "אחר כך נשב ונתפור/ כלי דם/ תאים/ חדרי לב".

כמשחק האלים שבין האוהבים, ההרס והתיקון משיגים זה את זה והמשיח איננו. "אתה מנתץ את כל היקר לי/ גם את האלות הקטנות/ ואני קורעת את חבליך אחד לאחד". במקום הריפוי (משימה משיחית מובהקת): "השער ריק ולא חולף עלינו יום בלי מורא". אך ניתוק החבלים הוא גם אות ללידה חדשה, שרק היא מבשרת את הגאולה, בדמות משיח עשוי פח, גולם המבקש להיברא או לברוא את עצמו על ידי אדם: "נברא עצמנו גולם/ הולם בפחי רגליו". אל מול הדר הגאולה השלמה, יש יופי הנמצא בגלות שמחייבת אותה, בשכבות ש'עודן זוות ונפרמות' בכיעור, במצוקה, בשוטטות, ובכאוס שמייצגת רומי על טומאותיה "אין שומרים לבוקר ואין שומרים ללילה". שהרי האיחוי, שאמור 'מסכן את הגאולה'.

הפלא הגדול מכל הקשור במשיח ובגאולה נתפס כאן כנס הלידה. שירים רבים עוסקים בכך (ספר מחקר נוסף של המחברת עוסק בחידה זו: חבלי אנוש: הלידה בפסיכואנליזה ובקבלה, 2018): "כשהאימה חסרת שם/ תסמכי על סדק האור/ מעליו רוחף אוויר/ נשמי עמוק/ זה העולם" ('זה העולם', עמ' 51). מחר, אין דבר פלא גדול ממנה, ומאידך, כדי שיאירו פני המנורה צריך לפרות ולרבות בלי דרמה גדולה" ('כדי שאוולד', עמ' 35). פלא נוסף הוא שהלידה החיצונית היא תמיד גם לידה פנימית. היולדת יולדת גם את עצמה. כך בשיר על המחזור החודשי: "גם הלילה בתוך המים שום חיים לא נהיו/ כי היית מוכרחה ללדת את עצמך/ להביא לבשרך גאולה/ רק כדור אהבה - מכווצת/ שט במעיך כירח הפוך/ קו הרקיע/ עוטף אותו בשליה/ זהובה" (עמ' 88).

גם בשיר 'אתה נוגע במים החמים' (עמ' 90) מעשה רחצה יומיומי באמבט הופך למשל ללידה שיש בה סכנה והצלה כאחד, שיתוף של האם ובנה ה'תינוקטן', החווים חוויה אחת, כגוף אחד: "אמא מים חם/ חם לנו המים מעלים אדים/ כמעט הפכנו לבשר אחד/ אה אמא מה/ וסכנה אולי/ אם נתקרר תינוקטן/ אך נתאחה במים איך אשמרך... אציל אותך אמושה אותך ברווז/ יאור". כל אלה משחזרים את מלמולי האהבה של האם ובנה ואת שפתו שאינה תקנית עדיין. בתיאור מלא הומור של התינוק באמבט המכונה ברווז-יאור נרמזת גם כאן לידתו של משה הנמשה מן המים.

מעשה-ערייות מתואר בקבלה בדימוי המרומז של השבת ענף לשורש. שותפות נצחית זו שבין האם לילדה שהם פרצוף בפרצוף, קו אחד, ועץ אחד שורש וענף, מונצחת במעשה הלידה עצמו בהתגושות הגופים זה בזה. זוהי מציאות שאיננה ניתנת לכיטול והיא שנבחרה לשיר החותם את הספר: "פנים מנצנצות

סטודנט באקדמון

אתה לוקח בידך את ספר השירים המתורגמים שערכת, פותח בעמוד מקרי ומקרב אל פניך. עיניך דוגמות שורות אחדות והידיים ממהרות לדפדף לעמוד אחר. שוב טבילה קלה וכבר אתה עובר לקרוא את הדברים שניסחתי בשבילך על הכריכה האחורית. אתה מסיט את הספר בחזרה אל המדף ושוב מושך אותו בהתעקשות של רגע לעבר החזה. משקל כבד כזה, החלטה קשה מנשוא. מה הדבר שיגרום לך סופית לשאת אותו אל הקופה ומשם בתיק אל תוך חייך? מה עוד צריך להתרחש כדי שתשלים את כל התהליך כולו? הכוכבים הרי מסודרים במסלולם והניאונים נחים בחיזורונם על הדפים הלבנים. לבסוף, מקץ שהות רבה ואינספור תהיות, אתה משיב את הבתול אל בדידותו על המדף. אם תחזק את שמיעתך תוכל לשמוע את יפחת הדף ואת צַפֵּר השירים המתקומם ממשיך להתלהט בצפייה.

צדוק עלון

מיהי הציפור ומיהי העיר הקדושה

דליה כהן קנוהל: ציפור בעיר קדושה, 'גמא', 2019

קשה לסווג את הספר לאחת מן הסוגות המוכרות לנו, שכן הוא משלב סיפורת, שירה, מחקר, עובדות דוקומנטריות, דמיון, וזאת על פני תקופות שונות ודמויות שונות שאט אט מתחזרות מהות ההקבלה ביניהן והקשר ביניהן. לכך מצטרפת העובדה כי הסיפור מסופר מפיהן של הדמויות השונות מנקודת מבטן - באשר גם הציפור וגם משחק השחמט מספרים לנו משהו מטעם עצמם - וכל זאת מעמיק את מורכבותו של הספר.



כך לשם דוגמה, מרים קאשני במאה השבע-עשרה בדלהי, המחפשת בכל מאורה את סרמר קשאני, משורר פרסי יהודי, שהוא דמות היסטורית אמיתית, שנשט אותה בליל הכלולות, ובמסעה הזו היא מסמלת תחושת גורל, מקבילה ברומן למרים דה קורדובה, המתגוררת בימינו אלה בניו יורק, ומשמשת

דמות מפתח למימוש המסע הגורלי גם הוא של פלורה, אישה ירושלמית המחפשת את אביה שנעדר מאז המהפכה האיראנית. וכך נע לו השיח בספר, שדמויות מן העבר כמו מתגלגלות לדמויות מן ההווה ושובות את לב הקורא.

חווית הקריאה בספר המורכב הזה מועצמת כי הקורא צריך להפיק מקרבו כביכול עוד יכולת נפשית, ובתמורה הוא זוכה בחוויה עמוקה של עונג ספרותי.

קנוהל שוזרת בפנינו סיפור מסע מרחיב דעת: תרבות שלמה של חיים ושל שירה פרסית נפרשת בפנינו, וכן פרטים דוקומנטריים מרתקים על החיים במאה השבע-עשרה ועל נושא העבדות. ובתוך כך, עולות תובנות נפשיות על מצבו השברירי וכמיהתו למימוש עצמי, לאהבה ולחירות של בן האנוש עלי אדמות.

נושא מרכזי בספר הוא העבדות; היא מופיעה ברבדים השונים של הספר, הן של המאה השבע-עשרה, ששם היו יהודים מעורבים, והן של היום: פלורה המשפטנית עוסקת במיגור סחר בנשים והחפצתן, יוצאת למסע שבסופו של דבר יכלול בחובו צדדים אישיים ובעיקר מימוש עצמי, וכן צדדים עקרוניים, מלחמה בעבדות ונקיטת עמדה לשם הפיכת החברה לטובה יותר.

למונח "עבדות" יש ממד נוסף: בניגוד לעבדות שבה יש אדונים ועבדים, יכול אדם להיות עבד גם אם אין לו אדון. כלומר, אדם המשתעבד לזולתו ואינו נשמע לקולו הפנימי. בהקשר הזה ראוי לציין את דבריו של שפינוזה - שמשולב גם הוא בתוך הסיפור (דמותו של בנדיקט מאזכרת את שפינוזה בהיותם נושאים אותו שם) אשר מגדיר 'חופש' כך: "חופשי הוא מי שפועל על פי הכרח טבעו ואינו נכרע לפעולה על ידי זולתו". מי שנגרר לפעולה על ידי זולתו והוא אינו נשמע לקולו הפנימי הרי הוא עושה שקר בנפשו ובמובן הזה הוא אינו בן חורין אלא עבד.

הממד הזה הוא חשוב כי "ציפור בעיר קדושה" מחפשת את החופש, את החירות לצאת מן הכלוב ולעוף ללא מגבלות שמטילה החברה. בהקשר הזה אציין כי שם של ספר הוא עניין מורכב: מצד אחד צריך להתחיל לקרוא את הספר לאורו של שמו, ומן הצד השני צריך לחשוב עליו עם סיום הקריאה. ואכן כך אירע לי - לאורך קריאת הספר שאלתי את עצמי מיהי אותה ציפור, וכשסיימתי לקרוא חשבתי שהציפור יכולה להיות פלורה או בעצם כל אחת מהדמויות - המסומלות על ידי פלורה - שאינן נכנעות לתכתיב החברה, כך שהציפור יכולה להיות גם דמות שאינה מופיעה בספר. הדבר הובילני לשאלה - מהי העיר הקדושה? ומכאן מחשבתי הובילה אותי למסקנה שהציפור של קנוהל היא סמל לכל הוויה אנושית המבקשת להשתחרר ממסורות ומכבלי החברה, ושהעיר הקדושה איננה עיר מסוימת אלא ההוויה כולה הנתפסת כקדושה.

קנוהל מבינה כי היצירה נועדה לא רק לתאר תובנות נפשיות אלא אף לשנותן; נושא העבדות, שכאמור מהווה מוטיב מרכזי בהתפתחות העלילות השונות, בהחלט זועק לשינוי, והיצירה במובן זה מעוררת הדים לשינוי המצב.

צביקה שטרנפלד הפינה הצרפתית

פול אלואר

אני החיה

אני אומר לך את זה צועק לך את זה שר לך
צחוק קצר מתחת לשלג הממית
צחוק עם שחר ושמתת הקיום
הפרות הם ראי לפרחים.

יש לי אלה חברים מתחת לשלג הממית
יש לי אלה אהבות שלבן הפועם מנפח
קנין שעובד אדמה למלך
טוב יותר עם חגיגת השחר

אלף שמשות אלף פרוות
אלף לטופים מתחת לקר
עדיפה על המות מחיקה
הזמן שהשקעתי בחיים

כל הרחש של דם מתמרד.

פול אלואר; Paul Eluard (1895-1952)

דראיסט ובהמשך סוריאליסט. אלואר ייחס חשיבות רבה לשפה כעומדת בפני עצמה ולא רק כאמצעי. היה חבר פעיל במפלגה הקומוניסטית עד מותו. אשתו הראשונה ואם בתו היתה גאלה, לימים בת זוגו והמוזה של סלברור דאלי.

הוענקה להם אלא לשם זיכוי הרבים ולא להתגאות בה, ובדרך כלל הסופרים מתייחסים ביצירותיהם, בצורה זו או אחרת, למתנה המיוחדת הזו שהופקדה בידיהם.

גם אצל דליה קנוהל מצאתי התייחסות כזו. הנה היא כותבת כך: "האמת היא שלא הייתי צריכה ללמוד משפטים. הלכתי לשם כי רציתי להיות לוחמת, וגיליתי לאחר כמה שנים שזה לא בשבילי. אני הייתי צריכה להיות סופרת או משוררת. אבל, כמו כל דבר אחר בחיי, אני נזכרת מאוחר".

שאיפה לשנות מובעת ביצירתה של קנוהל גם בעוד מישורים, למשל בדבריה של אמה של פלורה מצב השירה: "חייכתי ובירכתי אותו על הספר, אבל בלבי חשבת... מי יקנה ספר כזה, וכמה אנשים מתעניינים בשירה כזאת? הרי אף אחד כבר לא רוצה לשמוע שירים כבדים על החיים" (עמוד 25). ובאמת, נראה כי חל שינוי מהותי בהתייחסותה של האנושות למעמדה של השירה ולמעמד חיי הרוח הגלומים בה; כיום משוררים וסופרים משלמים מכסים כדי להוציא לאור את ספריהם, ואין רוכש אלא מתי מספר.

במקום אחר כותבת קנוהל על שיטת הקבלה לעבודה במוסדות מסוימים - משהו לא טוב קורה כאשר מערימים קשיים על אלה "שהם לא משלנו" (עמוד 163), כלומר שאינם ברענו הפוליטית או הדתית. כאן כמובן הנפוטיזם איננו אישי אלא כלל מערכתי, ואנו מודעים היטב לעובדה כי בעת קבלה לעבודה במוסדות מסוימים קריטריונים לא רלוונטיים מקבלים חשיבות יותר מן הקריטריונים המקצועיים. וכן במקום אחר כאשר מדובר שעל אדם "להיטיב לפחות פעם אחת עם יהודי", קנוהל שואלת בצדק, "ומה עם לא יהודי?" (עמוד 165).

במובן הזה יש בספר הזה, מעבר לסיפור או לסיפורים שמשתלבים, ומעבר לתובנות מעוררות מחשבה, גם כמיהה לשינוי המצב הקיים, והוא משופע בדמויות שלא ויתרו ולא נכנעו לנסיבות חיצוניות אלא התמידו במסע הנפש שלהם למימוש עצמם לטובת עצמם ולטובת הכלל.

ציפור בעיר קדושה הוא סיפור מסעה של פלורה, אישה ירושלמית אשר בעקבות מציאת סודות זהותו והיעלמותו של אביה במהפכת 1979 בטהרן, בעזרת גילויים במוזיאון באמסטרדם של שני כתבים המספרים את סיפור משפחתו של המשורר הפרסי-יהודי הנערץ על אביה, סרמד קשאני, היא מצליחה למצוא פתח לגאולת נפשה שלה.

המסע הנפשי של פלורה נועד "לשמור על כל החלקים הישנים של מי שהייתי" (עמוד 159); היא דבקה במשמעות האמירה ש"אנחנו נולדנו עם כנפיים ועלינו לגלות אותן במשך חיינו כך נוכל לעוף חזרה אל ביתנו" (עמ' 177). והמסע הזה של ציפור המצויה בהווה קדושה מדבר אל לבנו ולוקח אותנו "רחוק לאותו מקום לא ברור" אשר אולי רק שם אנו יכולים באמת להבין את מצבנו הקיומי ואת משמעותו (עמ' 317).

קנוהל מצליחה להעביר בעדינות את הזדהותה עם מצוקתן של הדמויות. ככש את לבי האופן שבו בשורות בודדות היא מעבירה משהו ממהות ההווה הנשית - קבלת הדין, כניעות מסוימת, אבל לא מתוך חולשה אלא מתוך עוצמה, כי מטרת הוויתור היא למען המשך הקיום. כך למשל מתבטאת אמא של פלורה כשהיא מגלה שבעלה הלך שבי אחר משוררת נועזת: "כל זה לא סיפרתי לפלורה. היא היתה ילדה וזוכרת את אביה כמלאך ללא תשוקות, כמו כל ילדה היא בטוחה שכל תשוקותיו אליה..."

לסיום אומר כי על פי רוב הסופרים היוצרים מבינים כי ניתנה להם מתנה מבורא עולם; היכולת לתאר במילים תובנות נפשיות ולהנחיל אותן לטובת הכלל איננה דבר של מה בכך; שפינוזה, המתקשר כאמור לעלילה ולהתהוותה, אומר ש"המילה מעניקה למחשבה את קיומה העילאי והאציל ביותר". והיוצרים אינם רוצים להפוך מתת יכולת זו חלילה לגאווה - יכולת זו לא

מול מכשולֵי התודעה

רות נצר: מסע הגיבורה, מודן, סדרת פסיכה 2019, עמ' 523

מי שהצליחה לפרוץ את טבעת החנק הפטריארכלי ואת סכר ההשתקה היא פסיקה מן המיתוס הרומאי, ששימש אחר כך כותבות פמיניסטיות, דוגמת עמליה כהנא־כרמון, אחת הסופרות המוערכות והמרכזיות שלנו, שנתנה פתחון פה ביצירתה ובמסותיה לדמות הנשית המקופחת.

בספרה של נצר, מסע המאבק של הגיבורה מופיע בשני מישורים, מציאותי וסמלי: מחד – התמודדות האישה עם המציאות ועם האָח, ומאידך – ההיבט המטאפורי המשתקף במיתוס, ביצירה, באמנות ובחלום. זהו מסע נגד מכשוליה של התודעה ונגד המלכוד של הנורמות החברתיות.

לכן מקום מרכזי מוקדש בספר למיתוס ולאגדה מן העבר, ולספרות ולקולנוע בהווה, שביסודם מצויים, כטענת יונג, הלא־מודע הקולקטיבי ותהליכי הנפש. נצר כותבת שלמעשה, רוב המיתוסים והאגדות כוננו מנקודת המבט הגברית. הם מציגים נרטיב של בעיה ופתרונה. הפתרון לעתים ברור וחיוכי, אך לא פעם הוא מעורר סימני שאלה ותהיות. זהו המסע שעוברת הבת אל עצמיותה.

המחברת טוענת כי לצד הלא מודע הקולקטיבי, מתקיים גם הלא מודע הנשי, שהוא סך התהליכים וההתנסויות שהאישה עוברת לאורך הדורות. כך, למשל, הסבל הקורבני־מזוכיסטי וההקרבה העצמית הם מוטיב שכיח בדמויות הנשים במיתוסים ובספרות, דוגמת שירה של דליה



רביקוביץ על תפוח הזהב ש"אהב את אוכלהו / אהב את מכהו / ככל איבריו", וכדוגמת יחסי אדון־עבד בין המינים בשיר 'אישה' של רחל ("דומיה / וכוסף שתום לנשק את יד האדון"). סימון דה־בובאר מספרת על נשים שרואות בסבלן המזוכיסטי הצלחה בהשגת מטרתן לשמר את הזוגיות. בספר שזורות דוגמאות רבות נוספות מן הספרות העולמית והעברית למודל ההקרבה העצמית שמציב העולם הגברי לאישה: מספר הזוהר, מ"המלט" של שיקספיר (אופליה), מ"פונדק הרוחות" של אלתרמן (נעמי) ואפילו מז'אן דארק ומעולם הקולנוע (הסרט "לשבור את הגלים").

מעניינת הבחנתה הדקה של רות נצר, שכרומנים שנכתבו במאה ה־19 בידי גברים (כגון אנה קרנינה, מדאם בובארי, אפי בריסט), אף שהסופר מבטא רגישות למצבה הדחוק של האישה הכמהה לאהבה מחוץ למסגרת נישואיה המשמימה, הוא נמנע מלסיים את הרומן במימוש חלומה ואישיותה, אולי משום ש"בסתר לבו הפטריארכלי הוא אינו מעוניין בכך" אלא בציור המציאות ובמחאה עליה.

ואולם, היו סופרים אחרים שהעניקו לאישה סיכוי להיחלץ מן ההקרבה העצמית וממלכודת נישואיה, להתנער ולזקוף קומה, ובניגוד לאלה שעסקו בגורל הנשי במצוקתו, הם הציגו בעיניך את כוחו. כך איזבל ברומן דיוקנה של גברת של ג'יימס, וכך נורה במחזה "בית הבובות" של איבסן, שלמרות כניעותה לבעלה, מתגלה כאישה נועזת שמהלכיה יוצאי דופן ביחס לתקופתה, ומרדנותה במסגרת הנישואים היא מתוך נאמנות לעצמה ולקולה הנשי.

בספר אצורים מכמני ידע נרחב מכל ענפי האמנות והספרות, המלווים בהבחנותיה הרגישות והמעניינות של המחברת, למשל

במשך דורות רבים תפס מיתוס הגיבור מקום מרכזי בלא־מודע התרבותי הקולקטיבי, בעוד האישה נתונה תחת מרות של פטריארכליות מדכאת. ספרה העיוני המרתק ורבי־האנפין של רות נצר, מסע הגיבורה, עושה צדק עם דמות האישה בהפניית הזרקור אליה ובהעלאתה לקדמת הבמה, ואם תרצו, הוא מפלס דרך לבשורת שינוי בעתיד. ניצני התהליך, ואף יותר מכך, ניכרים כבר היום, כשנשים נעשות מודעות לערכן ולתרומתן, נלחמות על זכויותיהן ואינן נכנעות לתכתיבים ולנורמות.

רות נצר פותחת במיתוס הדרום אמריקאי של 'האם הגדולה' החובק אישה, אָם וְאֵלָה ככל נתיבי החיים, ומקורו בתקופה הפרהיסטורית, כשהמבנה החברתי היה מטריארכלי. החיים כולם נבעו מן הארמה־אישה, ואפילו האלוהות היתה נקבית, ובכל זאת נשמר השוויון בין המינים. בהסתמכה על דוגמאות מאלפות מן הפסיכולוגיה ומן התרבות היוונית והיהודית־נוצרית מנתחת נצר את השינוי ההדרגתי שחל לאחר מכן בתפיסת האישה, כשהערצת האלה־האם התחלפה בפחד מעוצמתה. כך היא החלה להצטייר בדמויות דמוניות כחווה או פנדרה המביאות רע לעולם. כתוצאה מכך היא הודרה, הושתקה והפכה לקורבן מנוצל ולשעיר לעזאזל.

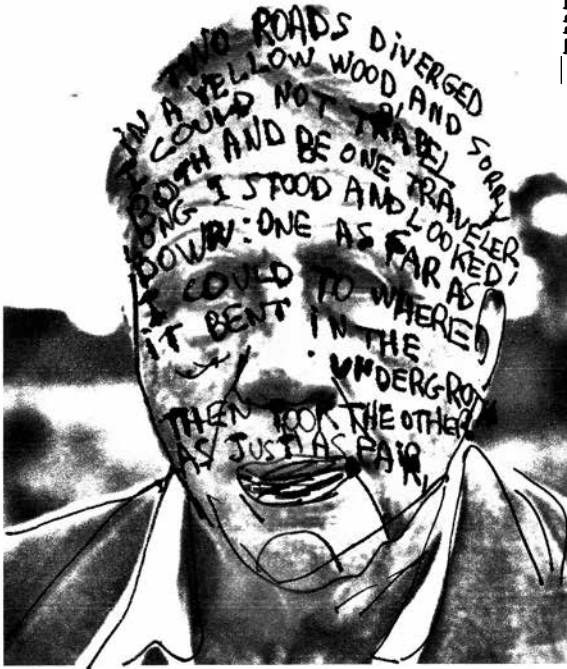
בממד התיאורטי של הספר מקצה המחברת מקום גם לסובייקטיביות שלה כאישה יוצרת, בין היתר כשהיא מתוודה שתוך התבוננות אמפתית בגלריית הנשים הרחבה מן ההיסטוריה ומן הספרות והאמנות, היא מחפשת ומוצאת את עצמה במכלול זוויות קיומן. במסעותיה בעולם היא מרבה לצייר במילים ולצלם נשים הנקרות בדרכה, ואלו נצרכות אחר כך בשיריה כחלק מתודעת שייכותה למרקם הנשי בעולם. תוך העלאת דמויות עוצמתיות מן המיתולוגיה, האמנות, הספרות וההיסטוריה, נפרשת כאן לפנינו פנורמה נפשית ותרבותית מורכבת ועמוקה.

כמי שבילדותה גדלה בקיבוץ שחרת על דגלו את עקרון השוויון, מספרת נצר שרק בכגרותה התגבשה אצלה המודעות למעמד האישה, לאיכויותיה המיוחדות ולעולל החברתי שנגרם לה. את מסעה הנפשי של הגיבורה בעולם גברי היא מתארת כתהליך שאינו פשוט כלל ועיקר. האינטואיציה והרגש, החוכמה והאמפתיה נחשבו כתכונות נשיות ייחודיות, והעולם הגברי גימד ודיכא את האישה היוצרת מתוך חשש מעוצמתה.

בתקופה שבה נשים לא כתבו, רק גברים מעטים השמיעו את קולה של האישה, דוגמת המשורר אובידיוס מן המאה ה־1 לספירה שאִפְּשֵׁר לנשים לבטא את רגשותיהן וטענותיהן כלפי אהוב שזנה, בשלבו בסיפורי המיתולוגיה שלו מכתבים שנשים כתבו כביכול לאהובהיהן.

רוברט פרוסט

מאנגלית: מרקו סרמונטה



הדרך שלא נבחרה

בחרש צהב שתי דרכים מתפצלות,
בשתיהן לא אוכל לצערי ללכת
נצבתי, כהלך יחיד, ארכות
להשקיף במורד האחת כדי לראות
המקום בו פנתה בין עצים ושלכת;

באחרת בחרתי, הוגן וצודק,
יתכן ובשל טענה עדיפה,
כי היתה היא עשפית ושועה לרומס;
אם פי ההולכים בה, כדי לדקדק
שחקיה כמעט באותה המדה,

ובבקר ההוא נחו שתיהן שוות
בין עלים אשר טרם נרמסו עד שחור.
הו, בחרתי לתת לאחת לחכות!
וביודעי כי דרכן של דרכים להנחות,
נטע בי ספק אם אי פעם אחזר.

אספר זאת מבלי לחסך אנחות
עדינים מעכשו, ואולי עוד יוכל:
שתי דרכים התפצלו ביצר עבות,
ובחרתי בזו שהלכו בה פחות,
ובכך בעצם כל ההבדל.

יש רגע, לגמרי לא ברור, שבו הופך שיר לטקסט פילוסופי. ברגע זה נתפרות למילים כנפיים והן עפות ליער שבו שתולים עצי שפינוזה. למי שעדיין לא יודע איך להגיע לשם, מציע מרקו סרמונטה תרגום חדש ויפה לשיר שבו "שתי דרכים התפצלו ביער עבות".

רוני סומק

אין ספק שאנחנו בעידן היקיצה של המודעות הנשית, שעשויה לשנות את פני העולם הגברי. לספרות היו מאז ומתמיד שתי פונקציות: לתאר מצב קיים וגם לעצב אותו. מצד אחד היא מתארת את הקורבנות הנשית, ומצד שני היא מקדימה את החברה עצמה בהבנת האישה וצרכיה. ספרות הנשים כיום מבקשת לשחרר את הנשיות מן ההקרכה ההרסנית. היא מאופיינת במודעות עצמית רבה ואף באירוניה, מסרבת לנרטיב הגברי ויוצרת נרטיב מיתי מחודש.

ואת הספר המאלף הזה אפשר בהחלט לראות, כדבריה של המחברת, כקול קורא לנשים להעז ולצאת למסע התפתחותי של הגשמה עצמית (למשל, זה של הגיבורה בספר תפוחים מן המדבר מאת סביון ליברכט), המצריך התמודדות והשקעה לטווח רחוק כדי לשנות את תמונת העולם.

ביחס למשמעותם של מוטיבים נפוצים במיתוסים לגבי האישה והגבר. כך מוטיב הפגיעה ברגלו של הגיבור, הנגרמת מידי אחד מהוריו בניסיון סירוס או השמדה (אדיפוס מידי אביו, יעקב מידי המלאך). ולעומת זאת, הפגיעה בכף רגלה או בנעלה של האישה מבטאת את שלילת עצמאותה וסירוסה בידי הגבר – הבחנה הנתמכת בדוגמאות מסרטים ומאגדות ("לכלוכית", "נעליים אדומות"). המסקנה העולה היא שהתרבות הגברית מנסה לשלול מהאישה את כוחה על ידי פגיעה ברגליה.

גורל הנשים באופרות קשור באהבה ובמוות. המונולוג האופראי שבו שרה האישה לפני מותה, הוא רגע של שיא, מעין גאולה או עלייה בדרגה. ומשכנעת טענתה של נצור, שיש בכך מן האבסורד שהרגע המרגש והמרומם הזה מתרחש על סף מותה של הגיבורה, שבו בעצם יושתק קולה.

שורשים בערפל - שירה תמונתית בעידן נרטיבי

סברינה דה ריטה: **נצנוצי חופש**, אחוזה-חיפה 2019, עמ' 59

גאולה הודס-פלחן: **היפאטיה**, הוצאת מיאסטקובצקי 2019, עמ' 53

וכך גם בשנות השבעים והשמונים ביחס למשוררים כמרדכי גלדמן ודליה רביקוביץ. אבל בריבזמן החל להיות מובן פחות שעל שירה להשתמש באמצעים ספרותיים ובתמונות גם אם היא מספרת סיפור, ובמקביל נאבקו משוררים מרכזיים על רלוונטיות בתקופה שבה התרבו אמצעי המדיה, וכך בהדרגה גם שירת נתן זך (שבראשיתה היתה מופשטת למדי), גלדמן ורביקוביץ הפכה להיות ביוגרפית יותר, תוך התפשטות מהתמונות (כאלה שאפיינו את שני ספריה הראשונים של רביקוביץ, ונעלמו בשירתה המאוחרת, בין אם הפוליטית או האישית).

השירה התמכרה לנרטיב. אנחנו חיים בעולם שכולו נרטיבים. הדרך שבה אנו מספרים לעצמנו על חיינו מובנית בנרטיב, למדינות יש נרטיב היסטורי, ה"סטורי" באינסטגרם, טקסטים בפייסבוק, מהדורות החדשות נרטיביות, פסקי דין של שופטים נרטיביים, וכו'. ישנה שירה נרטיבית טובה, כמובן, אבל במצב דברים שכזה, לשירה התמונתית חשיבות עקרונית הולכת וגדלה, בעולם מלא סיפורים עד להתפקע.

כך אני מגיע לשני ספרי שירה חרישיים תמונתיים של שתי משוררות בלתי נרטיביות. ספריהן הופיעו באופן טבעי בהוצאות עצמיות או חצי עצמיות, רחוק מהרדאר המשובש של הוצאות הספרים הממוסדות, שהפכו לקבלניות של משוררי פרסים. אבל אין הכוונה כאן לטעון לעוול של אי התייחסות לשירה גדולה, אלא להצביע על חוסר קשב לתמונות ולציורים מילוליים.

שירתה של סברינה דה-ריטה, משוררת חיפאית ילידת קנדה, מתאפיינת בעדינות פצועה ופוצעת. היא נכתבת מתוך תמימות כמעט ילדית, מתובלת בחוכמה של בגרות משלימה. זוהי שירה שהדוברת שלה מעידה על עצמה "נולדתי עם מערכת עצבית פגומה, רגישות יתר", "נולדתי חולה וחיים שלמים מנסה להבריא".

התמונות הנוצרות בשירים מתיכות בין עדינות גדולה לאכזריות פוצעת, נקודות שבהן הסבל הפנימי ואכזריות העולם מתנגשים, משקפים זה את זה. דה-ריטה מצליחה לתעד, בשיריה הטובים, את ההתבוננות הפגיעה בעולם רע, כאשר במרבית ספריה יש עיסוק ברוע האולטימטיבי, זה של השואה.

לעתים השירים מהווים תמונות הגותיות, כאשר שירה הגותית על טבע העולם היא מטבעה מכלילה ולא סיפורית-ספציפית: "יבוא יום ולא אפגע מאנשים, ולא אשוב על מחנות וטנקים, / או ספריות שעולות באש. במקום מועל יד תהיה לחיצת יד. / בינתיים אב מצליף בבנו, ורודן בארצו, ונפשי בגופי", בכמה שורות מתוארות האכזריות של העולם, המיוצגת על ידי מועל



ברשימה זו אתיחס לשתי משוררות שכוח שירתן הוא בתמונות, בעידן שבו השירה הופכת יותר ויותר נרטיבית, סיפורים בשורות קצוצות המתארים את הביוגרפיה של המשוררים, מוצאם העדתי, בעיותיהם המגדריות או תפיסתם הפוליטית. ישנם כמה מוכשרים מאוד העושים כל זאת, אבל במקביל נפגע הקשב למשוררים שאינם יכולים או אינם רוצים למתג עצמם על פי נישא סוציולוגית זו או אחרת.

היחסים בין שירה לנרטיב הם סבוכים ועתיקי יומין. ככלל, ביוון העתיקה התחלקה השירה האפית (הומרוס) ללירית (ספפו). כבר מאות שנים ששתי הסוגות מעורבבות זו בזו. שירה יכולה להיות נרטיבית, מעין סיפור קצר או גרעין תמטי המצוי בלב השיר, ויכולה להיות בלתי תמטית, ולשאוף לתפוס רגע בודד של הוויה, רגש או מחשבה, בתמונה, דימוי, מטאפורה או סמל.

במקרים רבים יש כמובן שילוב בין השניים - בין נרטיב (העולם, המציאות, בני אדם וחייהם) לבין אמצעים ספרותיים ותמונות (השפה). ועם זאת ובעיקר בעשורים האחרונים, עם חלוף המפץ המודרניסטי בשירה העולמית והישראלית, נראה שהשירה הולכת ומתחלקת לשני מחנות: הסיפורי והתמונתי.

בימינו פוחת הקשב לשירה תמונתית המסתפקת בהקפאת רגע בודד, בתמונה סמלית או לא, כפי שעשה רילקה, למשל, בשירה הבנויה ברובה על תמונות, מעין קולאזים של דימויים ויזואליים המשקפים בדירות, הרהור ועוד.

אם בראשית השירה העברית החדשה ברור היה שהנרטיב אינו יכול לבוא על חשבון אינטנסיביות לשונית של תמונות חידתיות יותר או פחות -

בלשונו האקספרסיבית השוצפת של אצ"ג או בתמונות בהירות כמו 'הבריכה' של ביאליק; סמלים ותמונות היו מרכזיים גם עבור אלטרמן, גולדברג ובני זמנם - הרי שבעשורים האחרונים ישנו ויתור הדרגתי על התמונה.

בשנות השישים אפשר המפץ המודרניסטי ליונה וולך וליאיר הורביץ לכתוב בשפת תמונות חידתית ועדיין להתקבל היטב,

אפרת מישורי

נתקלתי בשיר רב יופי

לילה טוב / יעל עומר

אַחֲרַי תֵּאָטְרוֹן הָאָצְבָּעוֹת שֶׁגָּשְׁטוּ אֶל קֶשֶׁת הַפִּלְסְטִילִינָה,
אַחֲרַי צְפָרְנֵי הַדִּינוֹזָאָוּרִים שֶׁשָּׁרְטוּ אֶת מַחְשְׁבוֹתַי,
אַחֲרַי שְׁנִיץֶל יְתוֹם שֶׁנֶּרְדָּם בְּצִלְחַת,
אַחֲרַי פְּתִיתֵי תֵיֶרֶס בְּתַתּוֹנִים שֶׁעַל רֶצְפַת הַמְקַלְחַת,
מְצוּחַת בְּלַחַשׁ שִׁירֵי עֶרֶשׁ
וּבְחֻשְׁכַת הַהֶרְדָּמָה
צָף הַזְּמָן.
יֶרַח מִהֶבֱהַב חוֹרוֹן בְּחִלּוֹן
וּפְטָל שָׁחַר אֶחָד
נֶאָבֵק עַל חִיּוֹ בַּמְרֻפָּסֵת.

אחרי הפלסטילינה, הדינוזאורים, השניצל, פתיתי התיירס והמקלחת – נשארת מישהי, ש"מצווחת בלחש שירי ערש" ולנו לא קשה לנחש שזו האם. הדוברת בשיר אינה מסגירה את זהותה כאם, אבל ברורה לנו הסיטואציה וברור לנו מצבה "בחשכת ההרדמה" שבה צף הזמן. מה נשאר מן האם? קריאת הייאוש והבדידות של הדוברת אינה מוסגרת, אלא מוסטת לשני פרטים, שתי מיטונימיות, שנאחזות במבטה: ירח ופטל שחור במרפסת. אין בשיר הזה רגש ישיר, כולו מוליך לרגש מבלי לציין אותו. הוא מלא מציאות, הרגש מתחוויר מחיזורון הירח והן מהפטל השחור הבודד, שנותר להיאבק על חייו במרפסת, אחרי הפוגרום. הוא מעלה באוב את הרגש מתוך פרטי המציאות, הנוכחים והמוכרים כל כך וזה כוחו.

הו, ילדים, הו אימא הו אימהות!

אני דובר הנבנה במהלך הספה, אבל השירה התמונתית מוותרת על הסיפור, ואין שום בעיה להסתפק בתמונה של עצי לבנה, חלונות, לילה או שמים כמרכז שיר: "עצי הלבנה, אתם סוגרים עלי/ ואני הלכודה -/ עץ כמותכם/ שרשיכם בנכר/ שרשי - בערפל...", "צריך לעשות חלונות הרבה/ כי העולם צריך להרבה חלונות/ להפיג אימת העכוריות", "הלילה רואה אותנו/ עירמים מדעת וחפים מכוונות... משהו איום ורענן/ בורא אותנו בצלמו", "הכל עולה/ מעצם, / נמתח מעבר לגבולותיו/ צבע השמים כה עז/ עד כי העיניים מחפשות מנוח".

יד, האכזריות הביתית, של אב מכה, והאכזריות הפנימית – של הנפש, שכן לעתים קרובות רגישות יתר הופכת לדרמה פנימית אכזרית למדי. התמונה היא לפיכך נפשית ומציאותית גם יחד. כך גם שורה הגותית כמו "האנושיות – מהי?/ כמעט וקצתי בה. ארכיונים של מחלות ומלחמות/ ואינטליגנציה פְּנוּמְנִלִית."

התמונות הן של פגיעות גדולה, כאמור: "גם ורדים יפים יכולים לרקוד/ לכן נזהרת, נשמרת, מפני כל היופי הזה." "בואי נעלה אל ההר, הנשרים מחכים", "צוערת בכביש, מחכה שמכונית תעצור/ אמרתי לעצמי, מה שיקרה יקרה... מכונית עצרה. הנהג כופף ראשו. לאן?/ לא משנה, העיקר לא להיות פה./ ריח פיה עלה באוויר, אניה הפליגה./ זו העיר, זו השעה הנכונה", "איך נראים פרחים שמפחדים?/ איך מרגישה ציפור כשנושרת לה כנף?"

התמונות מעבירות תחושות, בלי להידרש לסיפור הביוגרפי המלא, לסיבת הפגיעה, להקשר החברתי או המשפחתי. הרי פגיעה היא רגש אוניברסלי, וכך גם תמונות של ורדים, כביש, עיר ופיה.

גם כאשר עוסקת דהריטה בשואה, נושא כמעט בלתי אפשרי לפיצוח, העיסוק הוא תמונתי: "הפרחים שליך הגדר לא סבלו. גם לא סוסי הפרא, שרצו בכוי", "היתה שם קשת, ועל המחנה./ סגולה אדומה כחולה, ללא התחלה וללא סוף", "היא קטפה את הפרחים, כל יום, כי היו ימים מדי/ פרחים יפים מדי, פוצעים. ואז הניחה יד על גדר התיל". הכאב עובר בעזרת תמונות, שהרי כבר איננו יכולים לשמוע סיפורי שואה בשפה דיבורית ולהרגיש משהו.

*

שירתה החרישית והמעמיקה של גאולה הודס-פלחן מוכרת ליודעי ח"ן בכיצת השירה, והיפאטיה היא ספרה השבעה-עשר. רובם נדפסו בהוצאות הקטנות "עקד" ו"פיוטית". זוהי שירה המבקשת להשיג איזה טוהר קשה להשגה מטבעו, תוך חיפוש לשוני אחרי הנסתר. הודס-פלחן היא משוררת מיסטיקנית משהו, ממשיכה נאמנה לשירת זלדה אולי יותר מאשר משוררי 'משיב הרוח' ששאבו מהמשוררת את הנהייה הדתית אבל שכחו את הטוהר הקשה להשגה.

שירה מיסטיקנית המחפשת את הבלתי ניתן להשגה, ומבקשת להמחיש אותו, הולכת מטבעה על חבל דק – אם אין דיוק מלא בתיאור הערטילאי, השיר נהפך לפומפוזי. הפואמה 'ההעדר' בספר זה מייצגת את השירה השואפת לרקיע ולנעדר, ונכתבת בהשראת תורת הקבלה, כנראה: "ההעדר ממלא את השמים/ ועל הארץ סוגר העדר/ כל נשימה/ היא נשימת ההעדר... נטוש ההעדר/ נשכח מלב/ ובו בזמן חי יותר מתמיד... הקירות האיתנים ביותר/ זועקים את העדרם/ כתובות המלכים מימי קדם/ הן מלכות ההעדר/ כל מפעלות אנוש/ חגות מסביב להעדר..."

השאירה כאן היא להיות רגע של הווה, המכיל את החיים והמוות בו זמנית, כלומר את היש אבל לא פחות מכך את ההעדר. המודחק בחברת התעסוקה המתמדת שלנו. ישנו

הנני / איכה

אבישר וסיון הר-שפי: אנחנו שבקרוב נהיה, משיב הרוח 2019, סדרת חוט הכסף, 116 עמ'

שירי האהבה ועל אהבה בקובץ היפה הזה מבקשים לשוב ולקרוא אותם יותר מפעם אחת. זאת כרי לחוות באופן שלם את עומק תבונתם, שפתם העשירה ורגעי השגב הצפויים לקורא בקריאתם. לשם הדגמה וטעימה אקראית, מובאים כאן כמה שירים במלואם:

בשביעי

"אדם הראשון/ מקרב את פניו אל פני/ הוא דובר שש שפות שאין בהן מלים/ וככלן הוא קורא לי/ אהובתי" (עמ' 78)

איסטנבול

1.

"כְּשֶׁהָעוֹד כְּבָה עִם רֵיחַ אֵד הַתְּפוּחִים/ חָלַל עֵמֶק מִכָּה/ וְלָב כְּחַל בְּלִהְבוֹת/ תֵּה הַתְּפוּחִים מְתוּק/ גִּחְלִים אֲדָמוֹת נִלְחָשׁוֹת/ רֵאשֶׁף שְׁקוּעַ בְּכַתְפִי// שָׁחוּם וְחַם/ בְּמִרְחָבִים הַתְּכֵלְכְלִים/

2.

עֲנִי בְּקָר/ דְּקוֹת תְּכַלֵּת קָצֶה/ לְאֵלְפִי שְׁמֵשׁוֹת בְּרִסְסִים//

3.

חֵץ שְׁלוֹחַ לְךָ/ כְּחִלְיֵי הַסּוּפִים/ בְּרִקְעִים הַנְּשִׁבְרִים" (עמ' 43).

השירים נכתבו בידי שני משוררים, בעל ואישה, שהם גם הורים לחמישה ילדים. אל המעגל המשפחתי החם והאוהב שלהם מצטרפים ציוריה העדינים של סיון הר-שפי. כוונת הקדושה שבחווית האהבה מסומנת בעטיפת הספר בצירוף שני כרובים - האחד בעטיפה הפנימית הפותחת והשני בעטיפה הפנימית בסופו, ונחתמים בשוליהם במילים הבלתי נשכחות משיר השירים "אני לרודי ורודי לי". אל מסמני הקשבה אלה מיתוסף מוטו שנכתב בידי הדמות הנשית אל דמות גברית וגם אל הקורא:

"קוראת לך קצת שירים/ שהצלחתי לתרגם לעברית/ מהאהבה ומהחיים. בוכה ואומרת: יותר ממה שקראתי/ יש כאן" (עמ' 7)

הטקסט רווי התייחסויות מינוריות רבות הבטים - אישיות-אזוטריות-רגשיות-משפחתיות; ככל שהקריאה בהם מתמסרת לאמיתותיהם, יבחין הקורא שיש בהם סימני הכר לא מבוטלים ממהותה של המחשבה הרומנטית: ביטויי רגש אישיים ובין אישיים ושיתוף בחוויות אינטימיות של הפרט ("כמו נסי המדבר/ אני מגלה/ שאינני בלה בעיניך/ כל השנים הללו/ חנך לא בלה/ וכי ידנינו עושות אהבה גדולה/); הישענות על אמיתות של מיתוסים ("אבל שרשינו השקטים/ מן הדרך ההוא/ והחם והאור והשבת// קרובים זה לזה וזהבים/ פנים אל פנים/ ברכה); התפעמות מן הטבע והזדהות עם כוחה המזכך (אלבום) א. ערפלי

הבקר התכלים/ זכרון הבארות/ נעורים שלנו, מלכין קדמאי).

יש לציין שהתנועה הרומנטית אמנם התפתחה באירופה בשלהי המאה השמונה-עשרה והגיעה לעמדת השפעה משמעותית במהלך המאה התשע-עשרה, אך היא עדיין כאן איתנו. בשירה העברית כתבו על פי חלק מעקרונותיה טשרניחובסקי וביאליק; אצל טשרניחובסקי יותר במובן של יצירת קשר בלתי אמצעי עם הטבע, ואצל ביאליק במובן של עיסוק בעיקר ברגשות ובגורל האדם הפרטי, היוצר. אצל שניהם הופיעו המיתוסים מן המקורות בעיקר כמאגר לשוני וכמקור לניכוסם ולהפיכתם למיתוס פואטי אישי.

שירתם של המשוררים הר-שפי מצויה בתחום האמת המיתית וממנה נשאב כוחם של האהבה והחיים. כבשירה הרומנטית, החזרה למקורות מן המקרא, לזוהר, לקבלה, לתלמוד אינה כרי לנכסם, אלא כרי לתלמוד את חוכמתם ולהשתית את החיים על הערך העליון של המשכיות. ביטוייהם הם בהתכוונות ובמוכנות לקראת מימושה של האהבה, תוך כרי מאבק עיקש ומתמיד בכוחות המאיימים להסיט אותה מיופיה. הדרך לכך היא החיפוש אחר ה"איך" כדי להגיע ל"יש" בלי להתייחס ל"יש" כאל המובן מאליו. האהבה והחיפוש המשוכלל אחרי מימושה עומדים על המשמר שלא להכות שורש במה שמסמן סופיות, אי צמיחה, קיפאון, מוות. הנה כאן:



אהבה

"ראשך בחיקי ואני/ פולה מלבנו/ כל מות." (עמ' 58)

בנוסף לרבידים של שפת התנ"ך, התלמוד, הזוהר והתפילות המבנים את השירים, משולבים בהם ערכים מן האמנות, התרבות והפילוסופיה; השילוב מעניק ליצירה את אופיה העשיר, המבקש מהקורא קריאה חוזרת ונשנית, עד לגילוי התחושה המדויקת של התמונה המוצגת בשיר ולמיצויה של חוויית הקריאה. רובדים אלה אף מוסיפים להם רצף תרבותי המרכיב לעיתים את הסיטואציה השירית. אולם אלה אינם עיקר השיר. ההקשר ההווי החדש הוא הדומיננטי בקשב של הקורא. יש להתייחס אל הטקסטים כאל שפת אוהבים אינטימית המקדשת את האהבה הפרטית של הכותבים ומעצימה אותה מתוך אותה חזרת שדרך התאוות לקרבה מתהווים מושאיה. מקור הקרבה הוא השפה, המילה הבוראת את ההדריות הבלעדית של שני האוהבים. וכבר אמר על כך ז'אק לאקאן (בסמינר ה-20, Encore), כי תוך כרי הניסיון למצוא את האישה האחת נזקק האדם להדריות הנוצרת בשפה; שכן הייחודיות בשפה היא הדריותה.

באחוות האוהבים המלווה כל שיר בספר יש מן הפתרון, אולי, לגישתו הפסימית של לאקאן ש"האהבה היא חסרת אונים על אף היותה הדרית". מודגם כאן דיאלוג פואטי שיכול להשיב לטענתו של לאקאן כי: "מכיוון שהיא מתעלמת מכך שהיא אינה אלא האיווי להיות אחד שמוכיל אותנו לבלתי-אפשרי שבכינון היחסים בין שניים אלה" בין אילו שניים - שני המינים. "שני המינים" חווים כאן בספר את השפה כתחילתו של תהליך קרבה ומחויבות הדרית, כמתואר בשיר 'הנני' (עמ' 11). המילה

הגדולים מתרפים, וכנגדם נדרכים/ שירים קטנים עדינים, שכל רצונם לדיק/ רצונה. שכל רצוני/ ורגע ההן הוא רגע החן/ בו פנים הן פקעות של יפי/ מה שראיתי אני בהנני/ עין לא ראתה/ זולתך.// פי הפואכת ביותר לאהבה ולאמונה, היא מלת: אִיפּה/ פואכת כמכה. אִיפּה/ הלואי תמצא לי הלואי תמצאני/ מקדימה שאלתך, מקדים בדידותי/ הנני”

הקריאה בספר מזמינה לקחת חלק בתהליך ההנכחה של האהבה על פני היעלמותה. בכפילות זו נוצרת רשת פואטית המעצימה את תהודת החוויה המיסטית האישית וממזה חוויה אוניברסלית נצחית של האהבה, שראוי לטעום ממנה ולהטמיעה.

מעצימה את הארוס שבבסיס האהבה והשירה ומסמנת נכונות להיות בשביל האחר. לאורך כל הספר ובכל אחד משיריו מהדהדת המילה הנני - הנה אני - כהבעת נכונות להיקשר לשליחות שביצירת האהבה, כאשר כנגדה ניצבת המלה אִיפּה - היכן / איפה אתה / אינני מוצא אותך:

הנני

”כי היפה ביותר לאהבה ולאמונה, היא מלת: הנני/ הנני לך, לקראתך, לפניך/ הנני שלך, בידך. מאזינה/ לכל קריאותיך הנני/ הנני הנך.// כי ברגע הנני נופלות חומות אדירים/ השרירים

חגית מנדרובסקי

ללא בושה ואשמה

ורד זינגר: נעולה, זמורה ביתן 2019 סדרת 'רוח צד', 222 עמ'

”גן נעול, לא שביל אליו, לא דרך/ גן נעול - אדם/ האלך לי? או אכה בסלע/ עד זוב דם” (רחל בלובשטיין)



בילדותה, נלקחה איה לאישה בשם עמליה, שגם לה היתה רגל קטנה, דומה לשלה. בכך ניסו הוריה לשכנע אותה שהיא 'נורמלית', או לפחות שהיא לא היחידה בעולם. מחוזה זו של ההורים יש בה יופי ומידה של חסד וחמלה כמו גם חשיבה על קושי ההתמודדות עם האתגר שמציבה הרגל לבתם. אולם איה נשכחה דווקא בקסם החיוך של עמליה ובעיניה המאירות. מלבד זאת שהיא שמחה ונרגשת לראות אישה עם פגם פיזי דומה לשלה, והיא נשואה באושר ומגדלת תינוק מתוק שיונק ממנה בחדווה. אך כאמור בעיקר קורנים ומשפיעים החיוך והמבט הנובעים מנפשה השלמה והחופשייה של עמליה, כמו כף רגלה החשופה בפשטות ללא נעל מסתירה וללא בושה ואשמה. לדבריה של איה, החיוך הלבבי והמבט הקורן והחם של עמליה, הצילו אותה ברגעים אפלים שבהם אף עלו בה מחשבות אוברדניות.

על איה ועל רגשותיה וסתירותיה אנו למדים בעיקר אל מול טל חלמיש. טל היא מעין מאמנת רגשית, בעלת 'יד קטנה', ונראה שגם היא, כמו איה, נמשכת לנשים. שתיהן מחפשות אהבה באתר היכרויות נשים בשם 'דוגי דיגי'. אתנתא קומית ומשעשעת נוצרת בספר הטעון, כשאיה פוגשת נשים שונות ומשונות דרך האתר ובעצם עמוק בתוכה יודעת כי היא רק 'מעבירה את הזמן' עד שמהווה אמיתי ומדויק יתפתח בינה לבין טל. אך טל מרחקת ומקפידה על גבולותיה ועל ניטרליות כמאמנת-מטפלת במפגשים המורכבים עם איה. ובכל זאת, איה החדה והנחושה, מגלה פרצות בחומה שטל כביכול מציבה בפניה. הפרצה קוראת לה להרחיב את הפתח ולנסות לחדור בדרכים ערמוניות ומפתות אל הגן הנעול, אל הפרי האסור.

נעולה מתאר בכתביה מבריקה ונטולת פשרות דמויות שמסתבכות בינן לבין עצמן ובינן לבין זולתן. מסבכות מצבים שיכלו להיות פשוטים ונעימים אם רק לא היו קמות חומות הפרדה שנועדו לשמור מפגיעה. מנגיעה של אמת ככאב. בפצע.

זהו ספר טורד מנוחה שאינו מניח. גם בהפוגות מן הקריאה הוא מכריח אותנו בדרכו הישירה והכנה להציב מראה אל מול העצמי. לבחון דרכי מחשבה והתנהגות שלנו כיצורי אנוש בנסיבות שונות ובמצבים שבהם אנו בטוחים שיש לנו שליטה וידע, כשבעצם לרוב, אין לנו שליטה על דבר.

שיר זה התנגן בי כשקראתי את נעולה, הרומן החדש של ורד זינגר. במרכז העלילה איה, אישה גרושה ואם יחידנית, אשר נולדה עם מה שהיא מכנה 'רגל קטנה'. איה היא אמנית בעלת נפש מורכבת והפכפכה, השולפת קוצים כמנגנוני הגנה, אך עמוק בתוכה, נשמתה כמהה לגאולה. ולקרבה.

העובדה שיש בה פגם ונכות, מוסתרת בכפייה על ידי הוריה, ניצולי השואה, דבר אשר גורם לה לאובססיה ולהתמקדות דווקא בפגום ובנכה שבה. כך פועלים ההורים, במקום לקבל בפתיחות ובפשטות את החוסר הזה ברגל שלמה ובריאה ולהכיר בחלקים היפים והמוכשרים שבה. את הנטייה של ההורים להתבייש ולהסתיר בילדותה, איה בכגרותה מתעקשת לפתוח ולחשוף. לא תמיד בהצלחה. אותה רגל קטנה וחסרה מושכת אותה פעמים רבות אחורה ומטה, אל תהומות של הישרדות, מהם היא מבקשת לברוח או לפחות להחלים.

זוהי משימה קשה הנדמית במהלך הספר כבלתי אפשרית ממש. קושי נוסף מסבה לה עובדת היותה אם לילד בן עשר המגלה סימנים מובהקים של לקות בתקשורת, ככל הנראה על רקע אוטיסטי. נראה שמדובר כאן בכפל משמעות. ראשית, איה נעולה פיזית נבעל מיוחדת הגדולה ממידותיה של כף הרגל הקטנה, וזה מסב לה לעתים תחושות קשות של גרד, הזעה, כאב ומצוקה. בעלת כף הרגל מייחלת לאוורור, לשחרור, להתהלך יחפה וחופשית לעיני כל מבלי שיקטלגו אותה או ילעגו לה.

אלא שמבחינה רגשית איה סגורה בד' אמותיה. כף הרגל הקטנה היא גם הילדה הפגועה והמדוכאת, המייחלת לחיבוק גואל, לתיקוף, להצלחה ולידיעה כי היא אהובה כפי שהיא. אך עדיין פוחדת וחרדה להיחשף ולהתגלות, כל שכן להיפגע.

התוצאות הרות האסון של הצווים המוחלטים

משה גרנות: שלושת ספרי האימה - התנ"ך, הברית החדשה, הקוראן, צבעונים 2018, 123 עמ'

המחבר מראה איך כל אחת משלוש הדתות שמקורן כוחן בכתבי הקודש שלהן משוכנעת שהאמת האלוהית, וכל האמת האלוהית, מצויה בידה. כיוון שבשלוש הדתות האלו הוא בלתי מתפשר, נוקם, אכזר, ולעולם אי־אפשר לרצותו - התוצאה היא שכדי להגשים את צו האמת האחת והיחידה, המאמינים נדרשים תדיר לשפיות דמים לאין קץ.

המחבר מצביע על כך שלספר התנ"ך יש יתרון על שני הספרים האחרים, משום שמשוכנעות בו גם תעודות שאינן מזכירות כלל את האל (שיר השירים, אסתר), מסופרים בו סיפורים שעניינם החיים המורכבים (סיפוריהם המרתקים של שאול ודוד, למשל), ויש בו גם שירים החושפים את חדות החיים ואהבת הטבע, בלי זיקה לחובת האדם כלפי אלוהיו. מוזכרים בו גם מאמינים מפוכחים אחדים שבאים חשבון עם האל ומעמידים בספק את צדקתו (ירמיהו ואיוב). המחבר אף מדגיש את יתרונן של התנ"ך שאיננו מספר למאמינים את בדיית העולם הבא כמו הברית החדשה והקוראן. ואולם, התנ"ך הוא הספר הראשון שהמציא את ההיגד המבהיל "פה אָמַר יְהוָה", ובכך קבע את גורלו של העולם לשבט. שני הספרים האחרים קיבלו את הרעיון הזה, הטמיעו אותו והפיצו אותו בעולם. המחבר איננו מאמין שבעתיד הנראה לעין ישתחרר העולם מכבליו.

גם המונותאיזם וגם האלילות הם תוצר דמיונו של האדם, הנזקק לסדר עולם ותולה את יהבו במי שינהיג אותו. ואולם, האלילות יש יתרון בכך שאין בה קנאות: היווני, עובד האלילים, קיבל ללא חשש את המיתוס האלילי המצרי. עובד האלילים הרומי קיבל ברצון את המיתוס האלילי היווני. עובד האלילים ההינדי קיבל ברצון רעיונות מן ההגות הבודהיסטית. האלילות כמעט שאינה מכירה קנאות דתית, ועל כן היא לא הזיקה לחשיבה החופשית. גדולי המוחות בתחומי הפילוסופיה והמדעים צמחו בה לצד בוראי המיתוסים על אלים וחצאי אלים. עובד האלילים ידע שיש אלים טובים ואלים רעים, והוא צריך לעשות מאמץ לרצות את כולם. בעולם המורכב שהתגלה לעיניו היה זה פתרון סביר. המונותאיסט, לעומתו, נאלץ להעמיס על האל את הטוב ואת הרע, והרי לא יעלה על הדעת שהאל האחד והיחיד הוא רע. על כן האשמה על מציאות הרע בעולם מועברת אל האדם, והאדם הופך לאשם תמידי הראוי למבול של עונשים.

ד"ר משה גרנות מצביע על כך ששום הבנה של חידת הקיום לא צמחה מן המעבר מן האלילות אל המונותאיזם, אבל צמחו גם צמחו קנאות, סבל, נחשלות ואומללות. והרי דוגמאות אחדות המובאות בספר להיגדים המוחלטים מטילי האימה שמביא המחבר בספר זה:

התורה מצווה להשמיד טוטאלית את האוכלוסייה בכנען. גם הישועה הגדולה של עם ישראל, יציאת מצרים, גדושה בעונשי מוות תכופים, ובסופו של דבר במותם של כל יוצאי מצרים חוץ מִפְּלֹב בן יפונה והיושע בן נון. רוצח המונים כמו יהוא נחשב כמלך שעשה הישר בעיני ה' (מלכים ב ט"ז), ובעיקר י' 30:

ההנחה העומדת בבסיס ספרו הפרובוקטיבי של משה גרנות שלושת ספרי האימה היא שתורות שבראו לצרכיהן ישות על־אנושית המצווה צווים מוחלטים, מובילות את האנושות אל עבר־יִפְּפֶחַת. כוונתו בראש וראשונה לשלוש התורות המונותאיסטיות, הכופות על המאמינים צווים אלוהיים, אך גם לתורות חילוניות שכופות על המאמינים צווים של "מנהיגים אלוהיים". תורות אלו, על פי גרנות, הטילו אימה לאורך ההיסטוריה על עמים, שיתקו את כוח היצירה שלהם ודנו אותם לסבל מתמשך, לקנאות חסרת פשרות ולתקופות ארוכות של נחשלות.

לפי שלוש הדתות המונותאיסטיות יש אל בורא עולם, המשגיח עליו במידת הצדק. ההשגחה העליונה חלה על כל הברואים, והיא אמורה לשפוט את הפלל והפרט. ואולם, המציאות מוכיחה בעליל שאין כל קשר בין ההתנהגות הדתית־אמונית של בני האדם לבין קורותיהם וגורלם. לפי גרנות, שלוש הדתות ברו סיפורי אגדות על אירועים מן העבר הרחוק, האפוף בערפילי המיתוס, ואגדות אלו נבראו כדי לאושש את קביעות היסוד של הדתות. המאמין שהתחנך על ברכיהן, בחינת "גירסא דינקותא", אינו יכול שלא להטמיע בקרבן את המסרים שלהן, המציגות את האל הכל־יכול ואת נציגיו עלי ארמות, אנשי האלוהים, המחוללים בשמו נסים ונפלאות.

המחבר מראה כי בדתות המונותאיסטיות מתיימרים "שליחי האל" לדעת לצטט את דבריו ולדבר מתוך גרוננו. בעניין זה אין הבדל בין ספר התנ"ך, הברית החדשה והקוראן. שלושת הספרים יודעים בדיוק מה אמר האל ואיך בדעתו לפעול. משה והנביאים, ישוע ושליחיו ומוחמד - כולם מצטטים את האל המצווה ציוויים על המאמינים ומודיע על עונשם של הכופרים.

גרנות מפרט בספרו הפולמוסי את האבסורדים, הסתירות, הכפילויות, המוזרויות, החוקים המקוממים, וכן את הניסוח הכושל והנחשל של החוקים שבשלושת הספרים האלה, המוכיחים בעליל שנעדרת בהם השלמות המצופה מ"דבר אלוהים". אדם בעל רוח חופשית לא יוכל להשלים עם הצו להשמיד את המאמינים של שאר הדתות; הוא לא יקבל בהכנעה הפלילית הנשים והשפלות; הוא לא יסכים עם עולם המבוסס על עבדות ללא ייחול ליום שבו תיעלם חרפת העבדות מהעולם.



שמעון מרמלשטיין

איש כותב

לִיד נְהַר הַמִּינִן
נְהַר מַיִם רַבִּים.

אִישׁ כּוֹתֵב
כָּבֵד אֲרַבְעִים שָׁנִים
אִיךְ יֵאלֶף אֶת הַפֶּחַד
וְאֲרַבְעַת אֲלָפִים ק"מ
מַעֲבֵר לְדָלָת
צָלִיל רֶךְ שֶׁל עוֹגֵב
וְצָרְחָה שֶׁל יֵלֵד.

אִישׁ מִתְעוֹרֵר מִחֲלוֹם
מַעֲרַבֵּב אוֹתוֹת קְרוּעוֹת
מִהַרוֹחַ.

מְדַבֵּר דֶּרֶךְ כָּבֵד נְחֻשֶׁת
תַּחַת תְּהוֹם מַיִם רַבִּים.
לְפַעֲמִים עֵינָיִם שֶׁל אֶפֶר
עוֹלוֹת מִהַמַּיִם
מִחֲפָשׁוֹת אֶת הַשָּׁמַשׁ.

דְּמוּמִים וְצִלְלִים
כְּנַפִּים שְׁחוֹרוֹת
חֲזוֹנוֹ עוֹלָה וְיוֹרֵד.
חוֹלֵם אִם זֶה הוּא
שְׁכוּתֵב
בְּחוּטִים שֶׁל זָהָב
וְאֶפֶר שֶׁעַר
חוֹלֵם הוּא הָאִישׁ
שֶׁהֵיךְ.
שֶׁאֵינְנו עוֹד.

אִישׁ יֵשֵׁן וּפְנִיּוֹ
אֶל הַקִּיר
עֵינָיו הַפּוֹכוֹת, מִבְּקָשׁוֹת
תְּעִירוֹ אוֹתִי
כְּשִׁיבּוֹא הַרְגַע.

אִישׁ יוֹשֵׁב וְכוֹתֵב
פְּנִיָּה שְׁחוֹר.
אֶל אֶרֶץ זָרָה
הוּא כּוֹתֵב

אֶרֶץ לְמַד כֹּה לְאֵט
אֶת שְׁפָתָהּ
שֶׁיִּבִין, שְׁתִּבִּין.

הוּא כּוֹתֵב
אוֹתוֹת מִסְפָּרִים בְּכַחַל
עַל הַעוֹד.

מֵר הוּא כּוֹתֵב בְּשִׁפְהָ
לֹא שֶׁלוֹ

מִתְפַּלֵּל אֶל הַרוּחַ
שֶׁתְּנִיחַ לוֹ בְּשַׁעַת אַחַת
יְחִידָה
כֹּה יִרְדֵם.

אִישׁ יוֹשֵׁב וְשׁוֹתֵה
שׁוֹתֵה אֶלְכוֹהוֹל. מְלִים שֶׁכָּתֵב
מְזַקֵּק

שׁוֹקְעוֹת בְּכַבֵּד
שֶׁם סוֹדוֹת אִישׁ לֹא יִסְגִיר
כוֹתֵב לְאִשָּׁה

"ויאמר ה' אל יהוא יען אשר הטיבות לעשות הישר בעיני ככל אשר בלבבי עשית לבית אחאב, בני רבעים ישבו לך על כיסא ישראל". יאשיהו המחולל רפורמה דתית, הדומה לפרטיה למעשיהם של אנשי דאע"ש, נחשב למלך ששב בכל לבבו לתורת משה.

כנגד המוסכמה שהברית החדשה מטיפה כביכול לחמלה וסליחה מובאים בספר פסוקים מחרידים: "מי שבא אלי (אל ישוע) ואיננו שונא את אביו ואת אמו, ואת אשתו ואת בניו ואת אחיותיו, ואף את נפשו שלו - אינו יכול להיות תלמיד". היהודים מקיימי מצוות התורה נתונים תחת קללה; אל תחשבו שבאתי (אני ישוע) להטיל שלום על הארץ, לא באתי להטיל שלום, אלא חרב, שהרי באתי לגרום פילוג בין איש לאביו, בין בת לאימה, ובין כלה לחמותה, ויהיו אויבי איש אנשי ביתו..."; ואף זאת: עם הדת החדשה יגיעו לעולם זוועות על האנושות. וכמובן, היהודים אשמים בצליבת בן האלוהים, לכן מקוללים לעולמי-עד.

הקוראן מתחרה בברית החדשה בשנאת היהודים: "ארורים הם הכופרים מבני ישראל... חרה בהם אף אלוהים, בעונשם (יהיו) לעולמים..." בעשרות מקומות בקוראן מתואר גן העדן שמיועד ללוחמים למען האסלאם שמשמידים את הכופרים, ותיאורים מזוועים של המתרחש בגיהנום המיועד לכופרים. לאסלאם מלחמת-מיד ב"כופרים", שחובה לגרשם ולהשמידם: "והרגתם אותם ככל אשר תתפושם, וגירשתם אותם מכל המקומות... ונלחמתם בם עד כלות... והייתה הדת לאלוהים..."; וכן, חובה להרוג את השבויים. לאישה יש מעמד של חצי גבר, ולבעל שמותר לו לשאת ארבע נשים, גם מותר להכות את אשתו.

הספר שלושת ספרי האימה* מביא שפע של כתובים המתארים את העולם המעוות שספרי הקודש מבקשים להנציח בעולם. ר' אברהם אבן עזרא הבין כבר במאה ה-12 כי הטענה על התגלות האל למשה - אין לה על מה שתסמוך, וכי אנשים מאוחרים שמו בפיו של משה צוויים שהגיעו כביכול מפי הגבורה, והנה, עברו מאות דורות, ולא מסתמן אופק שבו האנושות תשתחרר מכלבי הדת המובילים לקנאות רצחנית, לסגירות מפני הקדמה, המדע, האמנות.

*שלושת ספרי האימה הוא לפי שעה האחרון בסדרת ספרים של משה גרנות המבקשים לשרטט את דיוקנה האמיתי של האמונה המונותאיסטית. קרמו לו: התנ"ך - כף החובה (1986), אדיפוס ואבשלום (1996), שיחות עם חוזר בתשובה (1999), מפרי עץ הדעת (2000), ויקרא את שמם אדם (2012) - שני כרכים על פרשת השבוע בראייה חופשית - בשיתוף עם צופיה ודן מלר), וכן עגנון ללא מסווה (1991); ספר החושף את ההטפה האמונית של עגנון, אמונה משלו - היהודי החילוני ומשנתו של ישעיהו ליבוביץ' (1993), כנגד הטענה שסימן ההיכר של יהודי הוא קיום מצוות).

”עכשיו שגופי עשוי מאותיותיך”

בכל סרלואי: מפחדך בְּשִׁירֵי הַקִּיבוץ הַמְּאוּחָד, ריתמוס 2019, 61 עמ'

מפחדך בשירי הוא ספר שיריה השלישי של בכל סרלואי. הספר נכתב במהלך ימי חוליו והחלמתו של אביה ממחלה קשה, וניתן לקרואו כתפילה ארוכה של המשוררת על אביה, על עצמה, ועל האמונה. גם בשני ספריה הקודמים בוחנת המשוררת את הגבול שבין שירה לבין תפילה, אך בספר זה מגיע המתח לשיאו – סרלואי ניצבת למראשות מיטתו של אביה הנאבק על חייו ודומה שאופי המעמד וגודל השעה מתיכים את התפילה ואת השירה זו בזו.



שערו השלישי של הספר – 'הושענא' – מכיל שבעה שירים העשויים על פי התבנית המסורתית של שירת ההושענות. בעוד שלאורך הספר נשזרת ומתערבבת הפנייה לאל בפנייה אל האב (עד כדי התכה נוספת כפי שאראה מיד), בשער

זה מסבה סרלואי פניה מאביה ופונה בתפילה ארוכה ורווית כאב אל האל. גם מבחינת נושאן, בשירת ההושענות שלה מרחיבה בכל את שוועתה מעבר לנוגע אל מחלת אביה, והיא מבקשת ישועה בעבורה, בעבור ילדיה, בעבור האמהות והאמהות, בעבור הילדים כולם, ובעבור בני האדם. ראו, למשל, את ההושענה הרביעית:

”הושע נא

לְמַעַן אוֹתִיּוֹתַי / לְמַעַן בְּנִי / לְמַעַן גְּלוּמְיִי / לְמַעַן דּוּוִיּוֹ / לְמַעַן הַרְיִי וְהוּמְיִי / לְמַעַן זְרוּעוֹתַי / לְמַעַן חֲבוּרוֹתַי / לְמַעַן טַעֲנוֹתַי / לְמַעַן יַלְדֵי / לְמַעַן כְּתָבִי / לְמַעַן לְבוֹ וְלִילוֹתַי / לְמַעַן מַחֲיוֹתַי / לְמַעַן נְשִׁימוֹתַי / לְמַעַן סַפְרִי / לְמַעַן עוֹנִי / לְמַעַן פְּצָעֵי / לְמַעַן צַלְעוֹ וְצַדִּיקוֹתַי / לְמַעַן קְרוֹבִי / לְמַעַן רְחוּקִי / לְמַעַן שְׁתִּיקָתוֹ / לְמַעַן תּוֹרָתוֹ וְתַפְלִיּוֹ / הוֹשַׁע נָא”

לאורך הספר כולו מודעת בכל לזיקה שבין השירה לבין התפילה ואף עוסקת בה בחלק מן השירים. דוגמה מעניינת לדבר ניתן לראות באופן שבו היא נכנסת אל מחזור שירת ההושענות ויוצאת ממנו. המחזור 'אבינו מלכנו', שלפני המחזור 'הושענא' מסתיים בשיר שכותרתו 'יט' והוא בן שורה אחת בלבד: "עֲכָשְׁיוּ זְמַנִּי לִזְמַן שִׁירָה" (עמ' 36). כלומר, דווקא ברגע שבו היא מניחה לנוסח החופשי ומתפללת בתבנית מסורתית, דווקא אז, מבחינתה, היא אומרת שירה במיטבה. ההושענא השביעית והאחרונה אף היא בת שורה אחת בלבד. היא חותמת את ההושענות ומחזירה את האב אל מרכז תשומת הלב: "אֲנִי הוּא הוֹשִׁיעָה נָא" (עמ' 44). מחזור השירים שאחרי ההושענות – 'עכשיו' – נפתח בשורה הבאה: "עֲכָשְׁיוּ, אַחֲרֵי שְׁכַסִּיתִיךָ בְּתַפְלוֹת" (עמ' 46). המשוררת שהצהירה כי יצאה לומר שירה, חוזרת בידיעה שאמרה תפילה. אחרי שחתמה את ההושענות באזכור האב בפני האל, היא שבה ופונה אל אביה, להמשך מה שתואר כאן כהתכת התפילה והשירה גם יחד.

בנוסף להתכה זו העומדת בלבו של הספר, אפשר להבחין בהתכות נוספות הכרוכות אף הן, לתפיסתי, באופי המעמד ובגודל השעה

המזמינים שניהם מגע עם הממד האחרותי המשתרע מעבר לפיצול כלשהו. אתיחס תחילה אל ההתכה שבין הגוף לרוח. ראו, כדוגמה, את השיר שסימנו א' בעמ' 8:

”אָבָא, אֵינִי יוֹדַעַת אִם הַתַּפְלוֹת מְפַרְפוֹת בְּכַנְפֵיהֶן / עָלֵי אוּ עָלֶיךָ, שְׁיֹם יוֹם פְּנִיךָ אַחֲרוֹת. / בִּינְתִים יֵשׁ לְנִקּוֹת אֶת הַרְצָפָה / עָלֶיךָ שֶׁפּוֹךְ חֶלֶק מִגּוּפְךָ. הֶדֶם / הוּא הַנֶּפֶשׁ. וְהַדְּמָעוֹת, וְהַרְחָמִים, וְקַלְפוֹת הַתַּפְחוֹ / וְהָאֵהָבָה שֶׁבְּשִׁאֲרֵיּוֹת הַקְּפֹאוֹת, בְּחֹטֵי הַיָּדַיִם.”

בשיר קצר זה מבצעת המשוררת מעברים מהירים בין הרוחני לגופני. המילה 'בינתיים' מפרידה בין תפילות מרפרפות לבין תיאור פלסטי קשה מאין כמוהו. "הדם הוא הנפש" היא כותבת (צירוף השאול מספר דברים יב כג: "רק חזק בלתי אכל הדם כי הדם הוא הנפש ולא תאכל הנפש עם הבשר" והוא מופיע בספר פעם נוספת), ואף האהבה מותכת אל המעשה הבנלי של חיטוי הידיים. דוגמה נוספת – "אתה פוקח עין עכורה מהמצולות / ולוחש לי שטוב עשיתי / אולי היו אלה קולות הגלים בראותיך" (שיר ד', עמ' 11). חרחור הנזילים בריאותיו של החולה הופך ללחישה מנחמת של האב אל בתו.

התכה זו שבין הגופני למופשט כרוכה בהתכה נוספת – בין האב לבין האל. בשיר ו' (עמ' 23), למשל, מתייחסת המשוררת לכך במפורש:

”אָבָא הוּא לֹא גּוֹף וְלֹא דְמוּת הַגּוֹף. אֵינִי לוֹ שְׁעוֹר כְּלָל. / אֵינִי לוֹ דְמוּיִן. / לֹא אֲשִׁיגוּ בְּמִשְׁגֵי הַגּוֹף. / לֹא אֲחַלְנוּ בְּדְמוּיִ / לֹא אֲבַקְשׁוּהוּ בְּשִׁפְהָ. / לֹא אֲסַעְדְנוּ בְּמַגַּע יָדַי. / לֹא / אֲתַפְלֵל עָלָיו בְּהִמַּית בְּכִי. / לֹא אֲקַרְאֵנוּ בְּשִׁמְיִם הַסְּגוּרִים. / לֹא יַעֲנֵנִי בְּשִׁבְלֵי עֵפֶר. / לֹא אֲדַעְנוּ בְּתַפְלָה. / לֹא / אֲכִירְנוּ בְּאֲמוּנָה. / לֹא בְּמוֹתֵר הָאָדָם. / לֹא מִן הַחַי, / לֹא מִן הַגּוֹף. / לֹא בְּנִשְׁיָקֶת הַיָּד. / לֹא בְּתַהוֹמוֹת הַבְּשׂוֹר. / לֹא בְּקִשְׁר תַּפְלִין. / לֹא בְּעֵנָן, / אֲתִיצֵב עִמּוֹ. שָׁם.”

מיהו הנמען בשיר זה? מצבו של האב החולה ההולך ונפרד מגופו (בתיאור השאול מן הרמב"ם), מעביר אותו ואת בתו גם יחד אל ממד מופשט, ממד שאין לכנותו אלא "שם" והוא כרוך בזיקה עמוקה בין האדם לאל. הדברים בולטים במיוחד במחזור 'עכשיו' ובו שירים המלווים את החלמת האב. לצד ההקלה וההודיה, המשוררת מותשת מן המאבק, היא רפויה, והדבר מחזק את תהליך ההתכה המתואר. השירים, כרוב שירי הספר, ממוענים אל האב, אך דומה שהיא מתרחקת מעט מאביה-מולידה ושבה ופונה אל האב שבשמים מתוך טשטוש הגבול בין השניים, למשל:

”אָבִי, עֲכָשְׁיוּ שְׁגוּפִי עֲשׂוּי מְאוֹתֵיּוֹתֶיךָ וְאֵין שְׁמִי נִהְגָה, / וְאֵין מְלָה בְּלִשׁוֹנִי וְמִי יוֹדַעַה. / עֲכָשְׁיוּ פֶּשְׁעֵרֶיךָ גְּבָהוּ / מֵאֵד, / וְלָחֶם הַבֵּית יִבְשׁ. // עַל הַחַיִּים הָאֵלֶּה / הַתַּפְלִלְנָה, / הִיָּה לָנוּ לְרִצּוֹן. / הִיָּה לָנוּ / בְּיָדֵינוּ הַפְּצוּעוֹת, / בְּזְרוּעוֹתֵינוּ הַמְּנַקְבוֹת, / בְּחֹזֶה הַפְּעוּר, / בְּכַרְפִּינוּ הַסְּדוּקוֹת עַל דְּלִתוֹתֶיךָ” (שיר ג', עמ' 48).

אסיים בשיר 'מה ששבר אותי' (עמ' 14), שאף מופיע, שלא במפתיע, על גב הספר. יש בו התכה נוספת, אשר מתוארת כניצבת מעבר להתכה שבין הגוף לנפש, ומעבר לטשטוש שבין האב כנמען לאל כנמען. בלבו של השיר עומדת ההתכה שבין המשוררת לבין אביה ובבסיסה שירתה-תפילתה של מי שהיא ילדה, ובת ואם: "מָה שֶׁשָּׁבַר אוֹתִי לֹא הָיָה / בְּקַרְעֵי הַגּוֹף וְלֹא

במרוק הנפש/ לא בתפלותי מול עפעפיך השמוטים, אלא תחנוני שתבקש על חייך// בפנים הגוף רוערת ילדה/ לוחשת אבא מבצע לקירות העולם// יש מלים שלא ידעתי ונתתי לך/ הפר בהן את דיוקנה, אבי/ לבקש על חייך, חיי

דן אלבו

”שוברים בשיניים חרכים מדויקים”

פטריק בן ישי: בתוך משכה הנרעד של החרדה, ספרי 'עתון '77', 2019, 85 עמ'

ספר השירים הראשון של פטריק בן ישי, מורה לספרות בבית הספר התיכון הקהילתי סביבתי עין כרם, הוא הפתעה משמחת. בין דפיו מתגלה חיפוש כן וחקרני בסוגיה מהי שירה. חיפוש זה מתבטא מהבחינה התמטית, הסגנונית והתוכנית של שיריו. בחלקו הראשון "הקדמות להגדרות בפואטיקה" הממד הפילוסופי דומיננטי, ואף גורף ורוחף את הטקסט אל אבסטרקציה סגפנית, עד כדי ויתור על הפרסונלי והקונקרטי בחיפוש

אחר מהותה הראשונית של השירה. אכן, מלל עני ומזוקק אינו עונה בהכרח על רצונו האפירורי של המשיר, כשם שמלל רווי חומרים ריאליסטיים עשירים יכול להיות כדברי אריסטו, רק - "חיקוי נחות של המציאות". בשיר 'אבני שפה 2' (עמ' 11), בן ישי מצייע הגדרה למושג התחלה: "שוברים בשיניים חרכים מדויקים/ עד שפורצות אלומות אור ישרות/ זו התחלה". השיר 'אבני שפה 1' מצייע הנאה כפולה זו מסגנון ותוכן, "כאשר את צועדת על המדרכה ברחוב שלי אל תביטי מטה/ מראה האבנים המשתלבות בַּבְּבוּק אֶהְבִּים יִשְׁטֶה בָּךְ. ובשיר על העורב 'דימוי 1' (עמ' 12): "טול (מעורב) את העצם התחתונה ממקורו/ והוא יאבד את יכולת ההבחנה/ בין פרורי לחם יבש וגרגרי אבק/ כל טיפת מים שהוא מצליח לגרוף ממי האגם/ טעימה יותר מקודמתה, דומה ולא דומה/ שוטפת במורד הגרון כל ניסיון להשוואה..." השיר 'דימוי 4' (עמ' 14) ממזג בלטף מעודן אמירות משמעותיות לצד אמירות ריקות: "האופק הנדמה כמתקרב/ יישאר במרחק קבוע/ זוהי סתם מרוצתם היומיומית/ של שני קוים המקיימים ביניהם תחרות מי יגיע ראשון לאור בקצה המנהרה שבסופה..." מדובר בהיגד פואטי המזמין קריאה שנייה, לא כדי להבין את תוכנו אלא כדי להבין במה יופיו. המשורר אינו מנסה לייפות משיחות מכחול לכדי לטיפות, כשם שהוא מתאמץ להפגין תמהיל בין הקונקרטי והמופשט. בשיר 'סינסטיזה' (עמ' 25) הוא תוהה: "... כלום ניחוחו של השקט הפנימי שלי/ מיטיב עם עוריי?... כל יום אני חש את העדר החיים שאותם אני מבקש ללטף בעיני/ אבל אני עיוור שחושיו מתחדדים אל תוך/ קהותו/ של/ (הלא?) כלום." האם החיים הם סך כל היש הנראה בעיני אדם פכח? האם ייתכן שהחיים הם כל היש שאדם עיוור קולט במכלול חושיו, גם בלא לדאות דבר? האם כדי ליהנות מחיינו מוטב לעצום עיניים ולהיות עיוור לפרקים? ואולי הסינתזה בין השניים היא הדרך האופטימלית לחוש את היש? בשיר 'ארס-פואטיקה' (עמ' 29), בן ישי לוטף ברוך את תחושותיו הקונקרטיות ומשמעותן



האינטלקטואלית, "כל יום אתמול הסתובבתי עם/ כאב בטן. לא בדיוק כאב כי אם/ מחוש, שהיה מתגבר ונחלש חליפות." שלוש השורות הראשונות עוסקות בתחושת הכאב הפיזי ושאר השיר כמעט עד סופו באבחנותיו הקוגניטיביות לגבי אותו כאב. התפיסה החושית לעולם מסייעת להבנת העולם ולהתמודדות עם היצף הגירויים הנקלטים מתוכנו ומהסביבה, קיימת התאמה רבה בין המציאות ותפיסתה.

חלקו השני של הספר, "נקודת הדין", פותח בשיר 'לידתו המדומה של משורר' (עמ' 35), בעוד משוררים אחרים מפנים אצבע לטלטלת חייהם ורגשותיהם בין שמחה ויגון, צער ואושר או בין אהבה, ושלווה מכאן, ריקנות וחוסר משמעות מכאן, ככוחות הבעירה לשירתם; בן ישי כותב: "אָמְרוּ לִי: לָךְ לָךְ מֵאַרְצֶךָ/ אֵל הַמְּקוֹם אֲשֶׁר נִרְאֶךָ/ אֲבָל מֶה לַעֲשׂוֹת וּבִדְרֶךְ הַתְּעוֹרָתִי/ וְהַמְּרָאוֹת מְסוּכִים מְלַכְלָכִים/ עֲרַפֵּל שָׁחַר? פִּיקַחוֹן וְעִוְרוֹן לְדִידוֹ אֵלֶּה קְצוּוֹת הַטְּלֹטְלָה הַרְגִישִׁית או שמא הקוגניטיבית הדרושה לכתיבת שירה ואולי הגצים, הזרדים וגדמי העץ המבעירים את להבת התאוה לכתוב שירה.

בשיר 'שירה' (עמ' 38) בן ישי מתדיין בנושא זה בפיקחון רב "קח את הלב ואת המוח, סכסך ביניהם באופן הבא: דחק בלבך לדרוש במופלא/ אחר כך הצג לראשך את אותו מופלא/ הוא ידרוש הסבר, הדרכה מפורטת/ כאן מסתיים תפקידך, אין צורך/ במיווך נוסף, הריב יחל..."

כאן מתנסחת היטב דילמה יסודית הניצבת בפני כל יוצר: מה עדיף פשטות או מורכבות? בשיר 'תלונה למשורר 3': "אל תצא מחוץ לתחומי הפשטות האנושית/ מורכבות נסותרת תותיר אותך מסוכסך, חסר משקל" (עמ' 37). השיר החזק ביותר בקובץ לטעמי, השיר שפתח לי דלת לחלום גדול הוא: 'הזמן הוא נגר של ארונות קבורה' (עמ' 58) "מרגע שנפגעה מחלוקי נחל שיירו הנערים/ לציפור הפצועה לא אכפת מבני אדם/ המציאות הרבה שאינה יכולה לשאת עכשיו/ היא דליפת הנוזל האדום המרוקנת את גופה/ לא נותר כוח לומר לבני האדם 'לכו', 'לכו', 'לכו', כי זמנה כעת הוא ההווה הנחפז אל העתיד/ מראה לה בכחירות את העבר שיהיה/ בצבע ארגמן קרוש." דומה שהשיר הוא תמצית מרוכזת של משמעות החיים.

תצליל מחורז אינו מספיק כדי להפוך טקסט לשיר ומה שמוצג לעינינו כשיר על פי תבניתו הגרפית, נדרש להיאבק בהתמדה על הגדרתו ככזה, כלומר להפגין אותה יכולת לצבוט את תשומת לב הקורא ללא הפסק, ולהכותו מפעם לפעם בנוק-אאוט, בזכות יופיו המוזיקלי וסגנונו האסתטי. ורבים משירי הקובץ ניחנו בכושר זה. כל מי שידו ונשמתו בשירה, מנסה להציע הגדרה מושכלת, מרגשת ואינטליגנטית לשאלה, מהי שירה? ובכן הנה תשובת בן ישי: "שירה היא בריחה? לא... אפשר לראות בשירה צריחה הנמלטת בשקט מגרונו המדמם של (פּוֹתְבָה) " (קללה, עמ' 74).

אכן כדברי בן ישי, הגוף הוא שלוחה של מבוכה, ניסיון של האני להיחלץ מאותה אי-נוחות אימננטית, שהאדם חווה בשל הרמייה העצמית שאינה עוזבת אותו לרגע, בנושא מותו הבלתי נמנע. אסיים בשלוש שורות מעוררות השתאות בעוצמתן: "הילוד הנמשה מרחם אמו/ לא לחינם בוכה, הוא יודע שְׂרָמָה" (עמ' 48).

כאן המוות נכרך באומץ רב ברגע הלידה ממש.

כמה אמיתית המציאות

אמוץ דפני: שפת הפרחים, פרדס 2018, 96 עמ'

מהלכה של האדמה תחת רגלי המשורר, תנועת כדורי-הארץ, היא שדה הזמן וההיסטוריה האנושית, והמשורר הדובר בשפת הפרחים בשדה זה מצלם תמונות היסטוריות או רואה מהלכים היסטוריים. כך, למשל, הוא כותב על פירות החרוב ברחוב זאב בחיפה, ורואה בו השתקפות של קשר בין דורות: "חוט של דבש/ מרבי חנינא/ עד היום" ('מתיקות הדרורות', עמ' 33).

ההיסטוריה של המדע, או אולי נכון יותר לומר, האגדות על ההיסטוריה של המדע, משתתפות אף הן בשיח השירי: "מהרהר בניוטון/ ובתפוח אחד בלתי-זהיר/ שהסיטו כוכבים ממסלולם/ למסגרת המתאימה" ('קיצור תולדות התפוח', עמ' 35). אציין, כי שם השיר הוא פרפראזה מעניינת על שם ספר המדע הפופולארי המפורסם של האסטרונומי קפליקר, קיצור תולדות הזמן. גם בכך נושאת שפת הפרחים של המשורר את מטענה של ההיסטוריה של המדע.

המטען ההיסטורי כולל אגדות שנוצרו סביב אירועים היסטוריים, והם משתקפים בשפת הפרחים של שירת אמוץ דפני. כך בשיר 'נקמה' פרחי הוורודים להפתיע של כליל החורש משקפים שיפוט היסטורי, שהרי לפי האגדה הנוצרית יהודה איש קריות הבוגר תלה עצמו על עץ זה, והמשורר כותב: "ניצני האשמה/ מסמיקים על הגזע" ('נקמה', עמ' 29).

קיים לאורך הספר תהליך שבו הצופן נפתח, מתגלה ומתפרש. למן השער הנושא את השם "תיאור רעידת האדמה" מופיעים הרבה פחות פרחים וצמחים בשירי השערים השונים. אמנם, עולם הטבע עדיין מהווה מראה לשיקוף האדם. כך, למשל, בשיר הפותח את השער הנזכר, תהליך הכתיבה מדומה למחט מכשיר הסימולגרף המתעד את רעידות האדמה: "כל הגעש/ בין היד לעטף/ גל הדף שקפא/ נייר שהרגיש" ('תיאור רעידת האדמה', עמ' 47).

יחד עם זאת, ישנם כאן גם שירים שבהם הזיכרון והתחושות האנושיות מתגלים חשופים ללא תיווכה של שפת הפרחים. כך, למשל, באחד מהמרגשים שבשירי הספר, בעיני: "אבי/ לא עמד/ לפני, מאחורי/ או מהצדדים/ גם כשעצמתי עיניים, עד היום אנחנו משחקים מחבואים, משל הייתי/ מבני הנביאים" ('משוואה בשני געלמים', עמ' 50). משחק המחבואים שמשמש בשיר זה פיגום לזיכרון אוברנו והיעלמו של האב, משמש בשיר אחר באותו שער פיגום לזיכרון אוברנו של הבן: "בכל שנה/ לאחר האזכרה/ אנחנו מחזירים/ את תמונותיך/... שש נשמר/ מבטך העוקב/ אחרי מה/ שאז לא ארע" ('מחבואים', עמ' 52).

בשער 'בוטניקה מכושפת' החותם את הספר, המשורר פונה לתעד את ההתנהגות האנושית ללא צורך בצופן או בהשתקפות. ישנו תיעוד מראה עיניו תוך הוספת 'הערות השוליים' של חוות דעתו. כך, למשל: "בני אנוש קלים/ כבני אלים" על טקס התיאם בצפון קרלה ('בוטניקה מכושפת', עמ' 85), או "נושא בית הכנסת על כתפיו/ יותר תקוות ושנים/ מתפללות ומאמינים" (בית הכנסת בקוצ'ין, עמ' 86), וגם "במכללת הלב הקדוש בקרלה/ באמצע הרצאה... גם לב קדוש/ דורש מדי פעם החיאה" ('פעמימת הלב הקדוש', עמ' 88), והשיר המסיים את הספר בתיאור ביקור בעיר בגרנדה בספרד חותם במילים: "רימון-גרנדה מתפקע/ לא יכול עוד לשאת/ גודש דברי הימים" ('ביקור בגרנדה', עמ' 95).

הגבול בין מקצועו כבונטנאי לבין ביטוי כאתרופולוג מיטשטש והולך, ובגבול הזה נוצרים משפטיו של המשורר. ספר מסעות

כותרת של ספר שירה היא הזמנה לצלול ולהעמיק אל תוך צופן המרדך לקריאת השירים. במקרה שלפנינו מדובר בצופן-ראי, שיש בו השתקפות אמת של עולם הרוחש פרחים, צמחים וטבע בגוונים רבים ועשירים, אבל גם היפוך, משום ששפת הפרחים של דפני היא למעשה מראה המשקפת רגשות, תרבות, היסטוריה וזיכרונות אנושיים.



השער 'לקטוף פרחים בשדות הזמן' פותח את הספר וכמו מצהיר על צופן זה. השימוש בשפת הפרחים הוא מעשה של קטיפת הפרחים והצמחים משדה הטבע, והעתקתם לשדה סמנטי אחר – שדה הזמן, הוא הזיכרון האנושי. הרי, אם אין אדם – אין זמן, כלומר, לולא האדם שמתעד וזוכר את ההיסטוריה, אין משמעות לפעולה הפיזיקלית של תנועת כדור הארץ סביב עצמו או סביב השמש. כך, רעד הצבעונים הוא ביטוי להשתתפות באבל האנושי: "ביום השנה לאוהבם/ רעדו הצבעונים" ('אזכרה', עמ' 15). הברוש מייצג את אותו האבל, בעוד הבוגנוויליה מייצגת ניסיון אנושי להתנער ולהיחלץ ממנו: "בוגנוויליה חוגגת/ אַבְל־הברוש/ נפוץ לבל עבר" ('אבל הברוש', עמ' 31).

הטבע מופיע בשירים פעמים רבות כנושא זיכרון אישי. ריח גויאבה אחת טעון בכוח לעורר ולהקים לחיים בזיכרון המשורר את תקופת ילדותו: "כל הבית/ נמלא ניחוח/ ילדות/ ארוכת-טווח" ('גויאבה אחת', עמ' 32). בשיר אחר פעולת הטבע הפוכה, והוא מזכיר דווקא את תהליך הזדקנותו: "רק עץ החיים/ יבש, נערה" ('עץ החיים', עמ' 20).

הטבע נושא עבור המשורר מטען תרבותי. זיתים, אבנים, כלניות ועננים אינם רק פרטים מנוף הסובב אותו, אלא מתכתבים עם שירי משוררים שקדמו לו: "הזיתים של אנה טיכו/ מתווכחים עם המנורה, האבנים של לאה גולדברג/ מפנות ראשן מסלע קיומנו, הפלניות של חיים גורי/ מחפשות עלה לפרוח מדי שנה, ענני הדאגה של יהודה עמיחי/ מסרבים להיות גשם" ('שקיעה בהרי ירושלים', עמ' 27). שימושי הצמחים בתרבות האנושית משמשים כמראה להתבוננותו בהם, באופן שלעתיים יוצר סיטואציה קומית: "ראיתי בחממה מטופחת/ דוֹדָא רפואי/ נלחם על חייו" ('נפלאות הדודא', עמ' 12).

עולם הטבע משקף גם מטען היסטורי אותו מעלה המשורר מנכבי הזמן. נשים לב, כי כותרת השער והשיר 'לקטוף פרחים בשדות הזמן' (עמ' 9) היא, למעשה, ציטוט מדברי היסטוריון הארמני-לבנוני, איסקנדר אבקירוס. בשיר זה הוא כותב: "האדמה מהלכת תחת/ מסוע בשדה התעופה/ ואני נטוע/ מחפש פרחים בגן".

דידקטיות כמצילת חיים, אלא מתוך עמדה של היענות לככות ולשפעה של עולם המראות החיים, הכרת תודה ליופי הכביר שהעולם מזמן לעין וללב ולחסד גלאי המילים: "קריאת צפור רחוקה /- מבצע עיניך צומח העולם" (עמ' 18).

אני קוראת בשירים בהנאה עצומה, בהכרת תודה ובשמץ של קנאת סופרים בכושר ההתמסרות לנחמת היש, המגלה בשירי הספר הזה את אינסוף פניו. שירי הספר מהווים עדות מפליאה לצמיחה שעולם המראות מזמן לנפש הצמאה ליופי, וליופי כטומן בחובו סיכוי לגאולת הנפש כשהיא מתמסרת לו ומכירה בסגולת המרפא שבצעם קיומו, המפליא בשפעת גילוייו: "שטנו לאטנו מתמסרים לתנועת רשתות סמויה/ בהצטלכות מתאמת פמו מוסיקה/ נכונה של תוים קוסמיים של מנגינה אחת" (עמ' 16).

ערך רב נודע לרישומים הנלווים לשירי הספר. הם לרוב מינימליסטיים ועזי ביטוי, הן אלה הראשונים, המופשטים, הכאוטיים במקצת, והן דמויות הנשים, שבכל אחת מהן מצאתי רצינות ונוכחות תקפה של נשיות בשלה.

אני יוצאת מעולם הספר הזה בהרגשה שאם קשה לאהוב את העולם ואת החיים בו בשל המעשים הנוראים שבני אדם מעוללים לבני אדם אחרים וזאת בנוסף לאסונות הטבע, הרי שמנגד מציעים את עצמם עולם הטבע ועולם האמנות כמאגר בלתי נדלה של יופי ומשמעות, שבראייה שופעת חוכמה מזמנים לעין את חכמת הנחמה והתקווה.

השיר 'רסיסי הנפש הגדולה במרצפות רומא' - כדוגמה יפה לכך שהקורא נשאב אל המראות דרך עיני הכותבת, שקוראת אותם מתוך היענות עשירה בידע ההופך את המבט למעין גלאי של מסרים, שיסודם במחשבת תרבות המערב, על שפע המיתוסים שבעולמה: "פעימת האור מרסקת את קוי המתאר לפירורים, והיופי המשתאה חומק ברגע התהוותו, רסיסי מים נפזרים בכל" (עמ' 44).

החלוקה לשערים מעידה גם היא על עושר המרכיבים: עפאים; מסעות; מבעד לשער; הזמן; אנשים; שירה; שירי גלריה; הקבצן, אטיוד קולות.

זוהי שירה הנענית לעולם המראות בשפת הקשרי דימויים ומחשבות שאובים ממסורות ומיתוסים, נטועה בעולם מושגים הניזון מעושרה האינסופי של נפש האדם. כל מראה וחיזיון בודד מונפש בשיר, כאילו הכותבת נופחת בו מרוחה הנענית לצופן נסתר המתפענח לה בתוקף מה שידוע לה על מקורו של "סיפור" החיזיון המסוים, הנגלה לעיניה בפיסת נוף, בתמונה או בפסל. המסר הסמוי העולה מן הספר הזה הוא כי מי שבכל מראה עיניים ובכל רגע נגלה לרוחו שפע העולם - לעולם אינו בודד. השפע, ההיענות לשפעה, תחושת האינסופיות כסגולת מרפא, עם האמון בחיים, מתנסחים בפסוקי שיר כמו למשל: "מוחננו/ ימשיך ללב/ עד קץ הימים" (עמ' 102)

ספר המזמן לקוראו מסע נפשי ואוקייני, חדרור בתחושת נוכחות "נפש העולם", בחסד התגלותה בכל שביב של מראה, מחשבה, חוויה, בכל רצף או מקטע של זכרי היות בעולם החיים.

המחקר של הבוטנאי הופך למחברת האנתרופולוג הצופה ורושם התנהגות של עמים ואנשים, והוא שמהווה כר להיווצרות שירתו. תהליך זה מתמצה יפה במילותיו של דפני: "רשמתי בספר המסעות: כמה אמתית המציאות" (בוטניקה מכושפת, עמ' 85).

דינה קטן בן-ציון

"מפולת/ תנינים זורחים זה הים"

רות נצר: עפאים, שירים ורישומים, כרמל 2019, 163 עמ'

הקורא בספרה שיריה החדש של רות נצר, עפאים חש כי החל מן השיר הראשון שר הספר הזה את עושרו האינסופי של עולם המראות. קוראה כמוני קשובה בדריכות נפשית לדיאלקטיקה האנינה שבין המראות למילים. כאילו אינסוף המראות מעצם בריאתם אצורים במילים, ובחסדן ניתן לאדם כלי שנועד להכיל ולהביא לידי ביטוי את השפע הבלתי נדלה של התגלותם לחושים: "צפור נעלמה/ מצלהבת/ צלילי לשון", "פנפיו הפרושות/ של הבז המנקד - טקסט עלום" (עמ' 8).

זהו ספר שכולו שירת היש. במראות השונים המצטיירים לעין בשירי הספר אצור יופי רב, יופי הקושר ברית חיים בין הדר העולם הנגלה לעין האנושית בכל פרט ופרט שהעין מזהה, לבין משימת התייעור שהשיר מקבל על עצמו; משימת תיעוד שראות המשוררת מתקדשת לה: "מילים הן רסיסים. כמו עץ רווי טיפות גשם שהרוח מניעה והטיפות נושרות ממנו בנדיבות" (עמ' 47).

אין צליל מזויף, אין חנופה או קריצה לקורא שעשויה להתפרש כמובילה אל מחוזות שמחוץ להתגלות היופי כמבשר משמעות, עד אשר "לב דאוב מוליד/ שמחה מוארת" (עמ' 63).

עולם הספר הזה כמו חף מאגו אנושי. עין המשוררת משוטטת בין מקומות ומראות תוך התמסרות ליש האינסופי, המסגר אינסוף פרפרי שירים, שסוד מראם גנוז בכל אחד מהם: "חבילות חציר מוטלות בשדה- / גללים זהבים/ של פרות השמים" (עמ' 11).

בשירים אלה ה"עולם" מנחם בעצם קיומו, בהתגלות יופיו לחושים; "להשתאות נכח ים בלתי נלאה מתיש עצמו לרעת/ למרגלות חוף סבלני /- ... לפוחות המושכים להיכל הים זה הים מפלת/ תנינים זורחים זה הים" (עמ' 12).

ראיית המשורר אינה זקוקה או נדרשת ל"הסברים", לאנלוגיות, למסקנות, לשמץ של 'כזה ראה וקדש'. גם לא לנפתלות התוכנה האנושית על מרכבויותיה, או לחשבון נפש מיוסר. התוכנה העולה מן השירים היא זו של התמסרות ללא שמץ



*

אוקיינוס

בתהומותי
אוקיינוס כּעס.
דגים זוהרים שוחים בו
בנחת סביב שוניות אלמוגים נוצצות.
בקצה האוקיינוס
תחת אבן סתמית אחת
לכוד מטוס ניר
שפּעם שלחתי לרוח.

שנים על שנים הוא שם
מוגן מקליון.
שנים על שנים אני תופר
במחטים דקיקות
בחוטים רכים אני תופר
חליפת צלילה
אטומה.

האדמה זזה

פעם בשנה
כשאני מקדש אותך כמו שבקשתי
אני נדהם להוכיח איך
האדמה זזה.
גוזלים בוקעים
אהבות נכראות
דמעות של עצב ושמחה נמהלות
באפיקים לא-נראים.
כאלו מוכן מאליו ובכל-זאת
בלתי נתפס
לבוא אליך פעם בשנה
לראות אותך תופס צורה של אלקסון
ולהבין שאין דרך
אחרת
האדמה זזה.

הזית אותי לרגע
בן דמותם של מלאכים,
מחית אותי מעבר לתת-ההפכה.
הזית אותי לרגע
מחזר על הפתחים,
הושטתי לך יד נזקקת וקרה.

מצאת אותי לרגע
בכאבים הנמסים,
באותיות אבודות שהסתבכו בתפלתך.
מצאת אותי לרגע
בדהרות סוסים,
בזעם הכבוש אשר פרץ משתיקתך.

שרפת אותי לרגע
בכפר המנצחים,
זרקת גפרור והקצת בסערה.
הזית אותי לרגע
עטוף בתכריכים,
לוחש לך סוד המזמזם בך כדבורה.

שרגא

בלילות כסופים של סוף סתו
שרגא מנחש את שכל הכוכבים
המטים לנפל.
הוא יודע אבל לא
מגלה אולי רק
בלחש.
כמה אופיני לך שרגא
להחביא כוכבים
ברוח מבט.

נפנוף אחרון לאיש עם התרמיל

מילון קצר של חיים ויצירה של המשורר והעורך ישראל הר (1932-2019)

תמיד // מאד איִחַל. עֵתָהּ, רַק אֶתָּה וְאֲנִי. שׁוּב: רַק אֲנִי וְאֶתָּה. לְפָנֹת בְּקָר, עַל הַחוּף" (עמ' מו-מז).

ד ת - ישראל הר בא ממשפחה חרדית ברוכת ילדים. מחד גיסא, ניתן לראותו כיוצא בשאלה שהחליף את הקפוטה והשטריימל במכנסיים קצרים ובסנדלים, את כובד המצוות בתרמיל נודדים ואת אורח החיים הדתי באורחות הבוהמה התל-אביבית. מאידך גיסא, חטיבות מרכזיות בשירתו הן תפילות חרישיות ולוהטות שנאמרות בדכקות שנצרפה בייסורי הגוף והנפש. שברי פסוקים נתפזרו ביצירתו הפיוטית לכל אורכה ורוחבה. דוגמה מובהקת אפשר לפגוש בסיום האקסטטי של השיר 'בחצר גנת ביתן המלך העליון' בשורות המהדהדות את ההגדה: "וְנִתְרָאָה פְּנִים אֶל פְּנִים כָּל הַטְּמוּנִים בְּאוֹצְרוֹת הַפְּרָחִים / שְׂכֵבִיתֶן הַמֶּלֶךְ הָעֲלִיּוֹן וְנִשְׁמַח לְעוֹלָמִים כִּי גִבְרָנוּ עַל / כָּל אוֹיְבֵינוּ שְׁעֵמְדוּ עֲלֵינוּ לְכַלּוֹתֵנוּ וְהַקְדוֹשׁ בְּרוּךְ הוּא / מְצִילֵנוּ מִיָּד מְצִילֵנוּ מִיָּד מְצִילֵנוּ מִיָּד מְצִילֵנוּ מִיָּד" (הספר השישי, קשב לשירה, 2013 עמ' 29).

ה ר - כמעט כל בני דורו עברתו את שמם. לודוויג פפויפר היה ליהודה עמיחי, הארי זייטלבוך לנתן זך, הרושובסקי להרשב, בומשטיין לסיון, קלבנוב לדור. הרשקוביץ השיל מעל עצמו את שש האותיות האחרונות ונתר הר. איש קטן קומה, רזה להדהים, אדמוני שיער, שבפעילותו הצנועה והעקשנית היה להר רם ונישא בתולדות הספרות, העריכה והמו"לות העברית.

וריאציות - בראשית כתיבתו השתית חלק מהמקצב השירי על חזרה בווריאציה, דבר שהזריק לשירים חינויות: "הִיָּה הִיָּה לִי רַע / יָדוּ מִתּוֹךְ יָדִי לֹא מְשָׁה / יָדוּ מִתּוֹךְ יָדִי לֹא מְשָׁה בְּיוֹם / לֹא מְשָׁה בְּלֵילָה. [...] הִיָּה הִיָּה לִי רַע / יָדִי מִתּוֹךְ יָדוּ לֹא מְשָׁה / לֹא מְשָׁה בְּיוֹם לֹא מְשָׁה בְּלֵילָה. / עֲכָשְׁיוּ הֶלֶךְ רַעִי / הֶלֶךְ רַעִי" (אביון לפני הניצה, עמ' מב)

ז קן - בשלב כלשהו זקנו האדמוני הלבין. כשהיה מופיע בפינת רחוב מיד כולם נדרכו. נעימות הליכות ורכות היו אפשרות אחת, אם כי נדירה. להבת קצף ג'ינג'ית יוקדת, חוון יותר נפרץ. בהמשלה לשירתו אפשר לומר שהיטיב לתאר את להט אהבות נעוריו באש אדמונית וכשזה דער ידע לתאר את מדווי הזקנה על חוסר אונייה וקשיי היומיום שבה. איש אדמוני שהשיבה לא הרגיעה את רתיחת דמו.

אביון לפני הניצה - ספר ביכוריו של ישראל הר, שראה אור ב־1962 בהוצאת 'תחיה' והיה לחלק מהגל של שירת 'דור המדינה' ביחד עם ספריהם של נתן זך, ישראל פנקס, אורי ברנשטיין, רליה רביקוביץ ועמיתיהם. בשירתו של הר אפשר למצוא קווי דמיון לשירת בני דורו אבל כבר בספר זה, שנרפס כשהיה בן 30, ניתן לזהות את ייחודו האוטוביוגרפי, הלשוני והתמוני, שיתפתח עם השנים. כך מתחיל המשורר את מסעו הטרגי בעולם, בתארו את יציאתו מבית הוריו: "אָבִי הָרַב / וְאֲמִי הַצְּדִיקָה / עֲסוּקִים בְּשִׁבְעָה-עָשָׂר / וְאוֹתִי / הָרֵאשׁוֹן מִן הַחֵי / קָבְרוּ / מְחוּץ לְגֵדֵר" ('פטור', עמ' יג).

בל - ארבעה שירים בספר קצה החשכה ולחם, ספרו השני (שחל אהבים, 1994), מוקדשים "לבל, באהבת עולם". שניים "למתן, באהבת עולם". יחסיו של הר עם העולם, עם בני משפחתו הקרובה והרחוקה תמיד היו מורכבים. מעבר לשכבות הכאב והזעם היתה בו אהבה גדולה לבתו ולבנו. בסיום השיר השלישי שמוקדש לבל הוא כותב: "צוֹלַע יְשׁוּעָה שְׁפוּף בְּמִוֶרֶד צָהוּב עַד / רַכְס אֶהְבֶּה בְּדַמְדוּמִים מְעוֹן לְעֵינַיִם / אֲדַע כְּנֶשֶׁר עַל גּוֹזְלֵיוּ יִרְחַף תְּמִיד / אֲרַחֵף / חֲכוּ לִי בְּקֶשׁוֹ פְּנִי" (עמ' קכו). הסיום בלשון הפסוק מתהלים מחזק את הדחיפות שבבקשה: "לֵךְ אֲמַר לְבִי בְּקֶשׁוֹ פְּנִי אֶת פְּנִיךָ ה' אֲבַקֵּשׁ" (כו, ח).

גן חבלים מלב האש - ספר שירים מאוחר יחסית (קשב לשירה 2002) ארבעים שנה אחרי ספר הביכורים. 'חבלים' בשלושת מובניה של המילה. חוטים שקושרים, חבלי ארץ, וייסורים. בשיר 'בין זקנה לשיבה' פונה המשורר לאלוהיו ומסכם לפניו את סך חייו. השיר כתוב בדו־טור, דגם שירים שמתאים למונולוג בין אדם לקונו. זהו אחד הצלולים והיפים בשיריו של הר, טקסט שמתרחק מן הסתייגות האופיינית לרבים משירי המשורר: "סִדְרָתִי אֶת עֲנִינֵי הָאֲזָרְחִיִּים / לְשִׁבְעֵינֹת רָצוֹן פְּקִידֵי הַרְשׁוֹת. // עֲרַכְתִּי אֶת עֲנִינֵי הַמִּשְׁפָּטִיִּים / לְמַגְנֵת לֵב שְׂאֲרֵי הַבְּשָׂר // הִכְנֵיתִי אֶת עֲנִינֵי הָאֲרָצִיִּים / לְמַבְנֵת דַּעַת הַרוֹפְאִים. // עֵתָהּ, רַק אֲנִי וְאֶתָּה. / כִּי אָבִי וְאֲמִי עֲזוּבוּנִי בְּכַלְח. // עֵתָהּ, רַק אֶתָּה וְאֲנִי. // עַל הַסְּפָרִים וְעַל הַתְּמוּנוֹת: לְבוּשִׁי, // פִּילּוֹ גוֹרֵל. לֹא אֲכַפֵּת, לֹא אֲכַפֵּת. // בְּשִׁמְךָ הַבְּשִׁיחַ נָחוּם, אֲמַר: // לֹא תִקּוּם פְּעָמַיִם צָרָה. וְאֲנִי, // כָּצַל בְּצִהָרִים נוֹטָה תַּחְתִּי; כּוֹרַע. // אֶהְבֶּתְךָ וְיִרְאֶתְךָ וְהִסְתַּר הַפְּנִיִּים / הִיוּ גְלוּיִים. // הַסְּפִינָה בִּיקוּד מִתְקַרְבֶּת וְהוּא מִתְרַחֵק, הוּ יִקְרִי, כְּאִפְקוּ. וְאֲנִי

מזוּת - העשור האחרון בחייו היה קשה אף יותר מקודמיו המיוסרים. מצבו הבריאותי המדרדר הפך את העיסוק במוות מעתיד רחוק לוודאות קרובה. לצד שיריו האניגמטיים מצא דרך לומר גם דברים ישירים, בעברית פשוטה ונטולת קישוטים. בתקופה התיכונה כך: "אִישׁ מֵת חַי בְּזָכְרוֹן / בְּזָכְרוֹן עֵינִים שֶׁנִּפְקְחוּ לוֹ תְּמָהוֹת / שֶׁפְּתִים רוֹחֶשׁוֹת עֶפֶר דּוֹבְבוֹת" (קצה החשכה ולחם, עמ' 60). ובתקופה המאוחרת כך: "הֲרִינִי שׁוֹאֵל כְּעֵנִין כְּמַעֵט / בֶּן שְׁמוֹנִים וְאַיִן בִּי אוֹן רֶק / אֵימָה מִפְּנֵי הַקֶּבֶר שָׁבוֹ / אֶשְׁכֵּב בְּדָד וְאַיִן עִמִּי אֶת" (הספר השישי, עמ' 139). בספר נוקדה המילה 'את' כך שאפשר לחשוב על כל מה שלא יהיה עמו בקבר. עם זאת, לא מן הנמנע שזאת שגיאת הגהה שענינו שכהו לא הצליחו לצוד. ואם כך - צריך לקרוא 'את', שיחרו עם 'כמעט' והעדר יתמקד בתחום האהבה.

נִסִּים אלונים - צלע במשולש אלוני-ברגנר-הר. הראשון סוריאליסטי-אבסורדיסטי בפרוזה ובדרמה, השני בציוו, השלישי בשירה. לילות של יצירה ושתייה, שותפות גורל של מי שהיו במשך עשורים במרכז העשייה אבל תמיד שונים, חריגים, הילדים הרעים של תחומם, מי שלא מתיישרים לפי הזרם המרכזי של היצירה הישראלית. בזה ייחודם. בזה עוצמתם הלירית, האימאז'ית, מרובת הדמיון.

סבל - יצירתו הפיוטית של ישראל הר היא מן היותר מיוסרות בשירה העברית החדשה. אם השירה המוקדמת נבעה מחוסר בית ממשי ומרעב גופני, הרבה לפני הרעב הנפשי, זאת המאוחרת עלתה מייסורי הגוף התוכפים שלחצו גם על הנפש. אפשר ליצור מילון שלם של ביטויים ודימויים רוויי סבל הגודשים את ספריו: מ"נור עניים" או "ימים נכים" כלחם צר" באביון לפני הניצה, דרך "משכנות מחסור" או "עני פתות" בקצה החשכה ולחם ועד לתיאור תוצאות האירוע המוחי בעמודי הספר השישי: "אֲנִי עֶבְדְּכֶם לְקוּי וְעוֹדְנִי / לְקוּהָ פְּמַחְצִית גּוֹפִי לְאֶרֶץ / צְדִי הֵימְנִי מִפֶּה רִגְלִי / עַד צְאָרָא" (עמ' 51).

עבודה - ישראל הר היה איש חרוץ מאין כמותו, איש עבודה ויקוד הספרות שמעטים כמוהו. מאחר שמיעט לישון ומכיוון שלילות הערות והבדידות היו מייסרים, גדש אותם בעשייה מתמדת. אפשר היה לתת לו יותר ממאה עמודים של כתב יד ולמחרת בבוקר, אצל שולחן בית הקפה, הם היו מוחזרים לאחר הגהה מוקפדת. הוא אהב בכל לבו את מה שעשה: את בחירת העטיפה ועיצובה, את ההתלבטות בין הגופנים השונים, את הליטוש הלא נגמר של השירים ממש עד רגע הירידה לרפוס. בחייו עבר מכתביה ביד להקלדה במכונת כתיבה ואחר כך להקלדה במחשב אבל כל מה שעשה כמשורר וכעורך היה 'עבודת יד', יד שאין לטעות בטביעת אצבעותיה.

פרס ישראל - שירתו לא קורצה מהחומר שהיה עשוי להנחיל לו את הפרס הנכבד. עם זאת, תרומתו לתרבות כעורך, כיוזם תרגומים, כמי שהביא את בשורת הספרות היפה לרבות חיללים במשך שלושה עשורים, היתה ראויה לפרס על מפעל חייו. ישראל הר היה מהשופעים ומהמפיעים בעורכי הספרות

חֲלָם - עיר הולדתו של ישראל הר. הוא הגיע ממנה כעולל אבל נוכחותה, כמו גם נוכחות ההיסטוריה של יהדות פולין ומוראות השואה ליוו חלקים גדולים מיצירתו. ביתר שאת בספרים האחרונים, לאחר שבגבורותיו שב וביקר בפולין במסע שורשים שטלטל את הווייתו. באחד משיריו המאוחרים כתב: "זֶה לֹא יִתְכַן שְׁזָה אֲנִי / אֲנִי הָרִי נוֹלְדְתִי בְּעִיר חֲלָם / בְּשֵׁנַת תרצ"ב בְּאוֹתוֹ בֵּית גְּרָה / יִלְדָה פְּסַנְתְּרִנִּית מְכַשֶּׁרֶת דּוֹדְתִי הָלָה" ('זה אני זה?', הספר השישי, עמ' 83).

טמטום-אחת משנאותיו הגדולות. הוא היה סבור שרבים מסביבו מטומטמים: פוליטיקאים, אקדמאים, סופרים ומשוררים. לא אחת היה מתין את המילה בבוז מבין שפתיו. מי שדבק בו התואר 'מטומטם' נידון להתנהל תחת כותרת זו מבלי יכולת היחלצות. לפעמים ניסיתי להסביר לו שמול פכי החיים כולנו נוהגים בטמטום כי אי אפשר אחרת. אבל היו גם הקשרים שבהם המילה נאמרה כמילת חיבה. את אמי נהג לשאול "את יודעת מה הבן המטומטם/האידיוט שלך עשה אתמול?" והתכוון לומר משהו טוב על ערב ספרותי שיזמתי והנחיתי או על הרצאה שנשאתי. העובדה שעזב את הבית כנער והלך לחיות בחוץ ובחוצות הפכה אותו לפרא חסר גינונים. לאדם שכולו כנות, ללא גרם של זיוף.

יוסל ברגנר - על עטיפת הספר השישי הופיע ציור מאת יוסל ברגנר. מלאך תוקע בחצוצרה (שופר יום הדין?) מרחף מעל שישה דגים אנכיים שפיותיהם פעורים כלפיו וגופיהם מבצבצים מתוך קרשים של מזח. קדושה וחולין, רוחניות וגשמיות, נצרות ויהדות, האפוקליפסה וששת המיליונים? כל התשובות אפשריות וכל הנושאים הללו מוצאים את ביטויים במאה וחמישים עמודי הספר. בעמוד 92 נדפס תצלום של שני החברים. ישראל בקסקט ובמשקפי שמש, על גבו התרמיל הנצחי, עומד בפתח הסטודיו. יוסל מבפנים, ממש על הסף, שעון על מקלו. שיחה, בעברית מתובלת בידיש, בין שני יהודים שהכירו זה את זה עשרות בשנים וששיתוף הפעולה ביניהם נחקק בתולדות הספרות העברית בספרים רבים.

כלום - "דבר של כלום" נהג לומר כשרצה לרמוז שיש עוד תיקוני הגהה. לפעמים אכן היו התיקונים מועטים. אבל היו גם פעמים שבהן ה'כלום' צמח ותפח והתגדל והספר כולו נפתח לעיון מחודש. מדבר של מה בכך התחילה עבודת הפרך של סידור והתקנה ומחשבות נוספות על המכלול. תמיד נהג לצטט את אמיר גלבע, שלטענתו נהג לומר בידיש "איין דרוק-פעלער איסט אין האַרץ-פעלער". שגיאת הגהה היא אירוע לכבי.

לב - מעבר לכל ההתפרצויות היה לו לב רחב. רבים חבים לו את קיומם הספרותי. למסכנים באשר הם עזר מתוך הזדהות של מי שלא תמיד היה לו היכן לגור ומה לאכול. כפי שידע לנטור טינה למי שסבר שעשה לו עוול (ורבים אכן עשו לו), את מי שאהב אהב בלב שלם. הוא היה אדם שפיו ולבו שווים. שנה צביעות. שנה התפנקויות ורחמים עצמיים. בין שורותיו יש מטפורה שמיטיבה לתארו: "צָרָף אָטוּם לְאוֹר / תְּהוֹמוֹת יָם זוֹהָר, רוֹחֶשׁ פְּנִינִים" (גן חבלים מלב האש, עמ' לח).



ישראל הר, צילום: מתן הר, ויקימדיה

העברית במחצית השנייה של המאה העשרים. שרה מ"קפה תמר" נהגה לצחוק ולומר, כל אימת שהופענו אצלה ביחד, שאני ראוי לפרס ישראל על שאני מצליח לעבוד עם ישראל. מבחינתי להימנות עם חברי, ללמוד ממנו את רזי העשייה הספרותית, היה הגדול בפרסים.

צ - מילים רבות שמתחילות באות צ' יכולות לסכם את שירתו של ישראל הר כגון 'ציפיה', 'צימאון', 'צרה', 'צער', 'צוואה'. וגם הספר בעל השם המשונה ציפוריאן קורא לנחש הנחושת (קשב לשירה, 2011). בספר ביכוריו אביון לפני הניצה, במחזור שהעניק לספר את שמו, מעוצבת הציפיה כך: "אני טעון שעות צפיה/ חצובות בחלל ימים/ חובקי סוד". בסיום השיר, שנוקט בשדה הסמנטי הקרוב ללבו (ים, ספינת משא), שואל המשורר שאלה קיומית: "לאן נפליג כעת, ית/ ינתקו/ חבלים כובלים? מתי ירם העגן, יעלה/ הנס?" (שם, עמ' כז). נס כדגל ספינת החיים, וגם הנס שציפה לו במשך כל חייו.

קשב לשירה - כשבקיץ 1997 ייסדתי את הוצאת "קשב לשירה", ביחד עם גיורא לשם ומשה דור,

הפצרנו בישראל שיצטרף למערכת ויתרום לנו מניסיונו רב השנים. זה לא קרה מיד אבל ברבות השנים הוא היה לחבר המערכת וסייע רבות בהתקנה לרפוס, בהגהה ובהפצת הבשורה. קראנו לו "עין הנץ". פעם הבחין שבתוך חולם חסר במילה "לא" מסתתר חולם נוסף, שהציץ בביישנות מעבר לכתף אחיו. הוא היה מקצוען מן המעלה הראשונה. תענוג היה לראותו מסתער על דפי הגהה, מקלל את הכותב או המתרגם אבל נאמן עד כלות למעשה הספרותי.

רגלים - כל עוד עמד על רגליו ויכול היה ללכת לא היה כמוהו הלקך ברחובות העיר. הייתי צעיר ממנו ביותר משלושים שנה אבל כשהיה מתחיל במסעותיו הרגליים ושוקע בשיחה על ספרות הוא היה "איש המרתון". תל-אביב בלי דמותו בשדרות וברחובות, בלי התרמיל שעל גבו והקסקט שלראשו, אינה אותה העיר. לא אחת מכר ספרים לקוראים פוטנציאליים שלכד בפניות רחוב. על מדפים רבים נחים ספרים עם הקדשות-של-רגע שנכתבו בשמש הקופחת, כשהקונים רוצים להימלט על נפשם וישראל מחזיק בהם עוד קצת בתוך חוגו תוך שהוא מתבל את שיחו במיני אנקדוטין של בדיחה. איזו חיוניות היתה בו באותם הרגעים, כשהשירים נשאו את סבלו אל תוך עולמם של אחרים.

שירה - כמו דיבורו כך גם שירתו היתה בנויה מרצף של אסוציאציות, משכרי זיכרונות, מרגעים משפחתיים, מעשרות דמויות מחייו. אפשר לומר שהיה משורר אוטוביוגרפי אם כי אמירה כזאת מצמצמת את רוחב היריעה ואת מקורות השראתו. בראשית הדרך היתה שירתו פיוטית מאוד. ככל שהתפתחה

הייתה ליותר דיבורית-סיפורית. הניע אותה הצורך המתמיד לספר את תולדותיו כיהודי מהגה, כמי שנע בין הדת לחילוניות, בין המקומי לאוניברסלי. היו בשירתו מימדים של אגדה מודרנית, סוריאליסטית, עירוב של הזיה ומציאות, של בריון וממשות. שירתו נעה באופן טבעי בין תבניות לשון תנ"כיות - "הַלְנִיחַ יִשְׁכַּח הָאָבִיוֹן/ תִּקְוֵת עֲנִיִּים תֹּאבֵד לְעֵד (הספר השישי, עמ' 117) לבין הריאליה התל-אביבית - "בְּצִהְרֵי הַיּוֹם בְּרַחֹב גֹּרְדוֹן/ הַשְׁתַּקְפוּ לִי בְּשִׁמְשֵׁת חֶלְקֶת/ קִפְהָ ד' קָס' שְׁלוֹשׁ דְּמִיּוֹת" (שם, עמ' 132).

תרמיל - מפעל חייו. יותר מ-250 ספרונים קטנים במידותיהם ומעולים בתוכנם שנרפסו במהדורות גדולות של 10,000 עותקים ויותר. מיטב ספרות העולם (ארנבורג, בלזק, מאן, מופסאן, צ'כוב, קאמי, קלייסט ורבים אחרים) ומיטב הספרות העברית לדורותיה (נסים אלוני, דבורה בארון, יח. ברנה, אהרן מגד, פנחס שדה, משה שמיר ועוד ועוד). היום אפשר למצוא אותם רק בחנויות ספרים משומשים אבל בשעתו היו בכל בסיסי זה"ל, בכל עמדות השמירה, על ארונות ציוד ולצד מיטות החיילים. ידענו שלא כך הם פני הדברים אך לפעמים נרמָה היה שכל הצבא קורא את ספרי "תרמיל". מפעל של איש אחד, שדעך בעקבות פיטוריו מן הצבא. שהרי ישראל הר היה "תרמיל" ו"תרמיל" היתה ישראל הר. איש לא יכול היה לעשות זאת במקומו, באותה חרדת קודש, באותן דבקות והקפדה.

יהי זכרו של ישראל הר־הרשקוביץ צרור בצרור הספרים. אלו שחיבר ואלו שערך, צרור בתרמיל מלא האהבה שהיה לחלק בלתי נפרד מן הספרות המקומית.

השארתי אותנו פסל לא גמור

אורלי שמואלי: נשל, פרס 2019, 101 עמ'

כביכול, לעצמם וחורגים מהדיאלוג של "האם" ו"בנה". עם זאת הם מדגימים ומאשרים את כתב הקטרוג. אחד מהם מוקדש ל"לאונרדו, סרן בגבעתי" שנפל ב"ציר פסופים", בטקסט השני, החותם את "על מות", "אני", הדוברת מקוננת על מותו של ילד אלמוני בעיר חאלב, "ככה פארגז החול של ההיסטוריה". היא משאילה את קולה להיסטוריה הסקרנית ששואלת "ש'ל מי הילד הזה?"; מאחורי שאלה-קינה זו ניתן לשמוע את קולו של הילד שלא נולד לה, אף שהיא מקוננת על הילד שמת בחאלב ולא על מי שלא אפשרה לו להיוולד.

מן הפרולוג האפילוגי "על מות", שמקדים את המאחר, נפרשות שש המערכות של עלילת "נשל" (שקודמות כרונולוגית ל"על מות"). הראשונה בהן, "אתה האיש", כותרתו מצטטת את דברי נתן הנביא לרודי במשל "כבשת הרש" (שמואל ב, יב), והיא משדרת כתב אשמה מיתי שמקנה לעלילת "נשל" הקשר אישי ואוניברסלי, שיש לו השלכות לאורך רצף הטקסט.

ב"על מות" יוצר הקשר לסיפור דויד וכתב שבע מערך ציפיות של כתב אשמה, גזר דין, מות ילד והתחדשות על פי הדגם המיתי, עם לידת שלמה לבת שבע. "אתה האיש", כך נרמז לקורא, לאחר "הפרולוג", הוא כתב אישום כלפי גבר שהדוברת, "האם" הפגועה, מסרבת ללדת את ילדו. אבל בעלילת "נשל", "שלמה" לא נולד לא באשמת "דויד" אלא באשמת "בת שבע", האם הסרבנית.

התמונה הראשונה ב"אתה האיש", שכותרתה "הביקור", קשורה בעקיפין לעלילת בית דויד, והטקסט מרמז לביקורה של רות בגורן. במקור המקראי נעמי מנחה את כלתה האלמנה כיצד לגעת בלבו של בועז (רות ג); הקול הדובר ב"הביקור" הוא קולה של נעמי המדריך את "רות", ברוח המקור: "וְרָחֲצָה וְסָכְתָּ וְשָׁמַתְּ שְׂמֹלֶתְךָ עָלַי וּבִהְיֶינִי אִישׁ / יְהִי הַבַּיִת / כְּפֶת שְׁחָרִית / עֲרוּכָה אֶל הַשְּׁלֶחֶן". אלא שאצל שמואלי לא רות מבקרת אצל "בועז", אלא הוא שמבקר בביתה, תוך שימור סצנת הפיתוי המקורית: "וְעַתָּה קָרַב / בְּאוֹר הַשְּׁמֹשׁוֹת הַלְּזָהָב / יַדְעֵ אֶת רַעַד הַשְּׂמֹלָה / אֶת הַעֵינַיִם הַמְּצֹפּוֹת / [...] וְרָכַן אֶל מַעַן הַפֶּה לְגַמְעַ / וּבֵא אֶלֶיךָ" (עמ' 25).

אבל מי הוא הגבר שבו מדובר? האם הוא "בועז" גיבור החיל?

ספר שיריה הראשון של אורלי שמואלי מעיד על זהותו, מהותו ומיהותו באמצעות כותרתו "נשל", המורה על אירועי נפילה, הסרה, נשירה, ועל חילוף עור המעטפת לשם התחדשות וצמיחה. לפיכך, מטאפורית, מדובר בהתחדשות רוחנית ונפשית, והקורא יכול לצפות מהטקסט לדרמה של נפילה והתחדשות. ואכן הספר אינו אסופת שירים שהועמדו בזה אחר זה בטור עורפי עם זיקות כאלה ואחרות ביניהם, אלא מדובר בקובץ בעל מבנה-על, דרמטי, שמתחיל בנפילה ומגיע בסופו, לפחות לכאורה, לאיזו התאוששות, נחמה ואפשרות של התחלה חדשה.

העלילה נפתחת בכעין פרולוג שכותרתו "על מות" ומסתימת במקבץ שירים שהם ספק אפילוג שכותרתו "מבראשית". בין שני אלה מעמידה המשוררת שישה שערים ממוספרים, שכותרתם "נשל", כשמו של הספר.

"על מות" הנו אסופת קינות של האם על בנה שלא נולד וספק קינות, ספק תוכחות של הבן שלא נולד. הקורא מתוודע לקינת אם, שסירבה להיות אם: "סִרְבֹּתִי לָךְ, לֹא נוֹלַדְתָּ" (שיר 1, עמ' 7), "פִּשְׁטֵתִי אוֹתְךָ מִמְּנִי, הִלְכֵתִי" (שיר 3, עמ' 9), כביכול הוא בגד, שניתן ללבוש ולפשוט לפי הצורך (בהמשך יתברר שהפועל "פשט" הוא מתיבות המפתח של הקובץ והוא מעורב עמוקות במסכת היחסים הסבוכה של הדוברת עם אהובה). בשיר 9, החותם את סדרת הקינות, האם מודיעה לבן המסורב: "אִיזוֹ חֶלְקִי בְּךָ, בְּנִי", אבל "דָּבַר לֹא יִשְׁתִּיךְ / אֶת צִעְקֶתְךָ / שְׂאִינָה". צעקה שתוקה זו מהדהדת את צעקת דמו השפוך של הבל ואף חושפת את רגש האשם של אמו. רגש אשם שמלוכה בקינות תוכחה של הבן המסורב: "אֲמִי, יְכַלְתִּי לְהִיּוֹת / [...] / קוֹל שְׁקוֹרָא לָךְ אֲמָא / [...] / אֲנִי שְׁתִּיקֶתִּיךָ כְּשִׁפּוֹנָה הַיּוֹם, אֲנִי מִתְּךָ שְׂלֵא מֵת, לֹא נוֹלַדְתִּי" (שיר 2, עמ' 8). הילד הפוטנציאלי אינו חס על זו שסירבה להיות אמו: "מִתִּי שְׂכַחְתָּ לְהִיּוֹת אֲמִי? / מִתִּי שְׂכַחְתָּ לְהִיּוֹת" (שיר 5, עמ' 11). היא יודעת להתאבל, אבל את אבלה היא מתעלת אל תלמידה שנפלו: "אֲנִי שוֹמֵעַ אֶת צִעְקֶתְךָ / שֶׁהִלְכָה עִם נְעוּרֵיהֶם אֶל הָעֵקֶדָה שְׁבִיבוֹלוֹת, [...] / הֵם חִיִּי בְךָ / וְאֵת חִיַּית בָּהֶם / בְּמִקְוֵמִי" (שיר 7, עמ' 13).

קינותיו המקטרגות של הילד המסורב מבטאות תחושת אשמה, נטולת מרפא של אמו. שני שירים בשער הפתיחה עומדים,

בה ילך, אבל הוא "לא שלנו". הוא ניצב מאחורי איזה גבול בלתי עביר שמתקשר כנראה לילד שלא נולד.

קולו של האהוב ממשיך להלך ולהתעצם במערכה הבאה, השלישית, הנושאת את הכותרת "קולו". במערכה זו מתאפשר לאהוב הבוגר להשמיע את קולו בסדרת מונולוגים וידיים, שבהם הוא חושף את עולמו הפנימי, הנפשי, ומנסה לשפוך אור על מערכת היחסים המורכבת שלו עם שתי הנשים. את הפסיחה ביניהן הוא מצדיק באמצעות סיפור נוגע ללב על טראומת ילדות בצלו של אח בוגר, מגונן, שמצא את מותו והותיר לו את מעילו. לא נפרט כאן את פרטי הטראומה, רק נעיר שהאחרת היא לו תחליף אם, בעוד שהאהובה היא לו "כמו המלה יִיְהִי", שהיא מילת המפתח בסיפור הבריאה. בעוד שבניגוד לה, הוא "כָּל מָה שֶׁלֹּא יְכַלְתִּי לְהִיוֹת" (עמ' 52). הוא הכישלון הווראי של הבריאה. "קולו" מסתיים בהצהרתו ביושר וללא התנצלות: "הַשְּׂאֲרֵתִי אוֹתְנִי פֶסֶל לֹא גָמַרְוּ / נְאֻנְקִים לְנֶשֶׁם בְּרַחוּק שֶׁשְׂמַרְתִּי / מֵהַלֵּלָה אֶתָּה, הַאֲחֶרֶת" (עמ' 55).



המערכה הבאה, "הזר", נפתחת בשיר 'אדם'. כאן הדוברת השלימה עם נוכחות האהוב שהפך לזר, שמורשה לחזור אל ביתה ולצאת ממנו לדרכו: "אָדָם, אִם מְכָרָח לְבֹא / תָּנִי לוֹ לְבֹא / [...] אָדָם, אִם מְכָרָח לְלָכֵת / תָּנִי לוֹ לְלָכֵת". הן בבואו והן בצאתו "אל תַעֲמְדִי בְדָלֵת". גם "כִּי יַעֲזֹב / אֶל דְּלֶתָה שֶׁל אַחֲרֵת" (עמ' 59). אף שיש כאן השלמה של הדוברת עם כך שהוא שוב לא יהיה שלה, מתערערת זו "בגשם" של הטקסט העוקב, שבו היא חושפת את געגועיה לזר המקיש על דלתה, בליל חורף. כשביניהם הדלת החוצצת היא אומרת: "לוּ הָיוּ יָדֵי רִיקוֹת מְגַעְגְעוֹעַ / לֹא הָיִיתִי פּוֹתַחַת" (שם 60). אמירה סוגסטיבית ודרו משמעית שטמונות בה פתיחה וסגירה בו זמנית.

הטקסטים המשובצים בהמשך משרטטים את געגועי האוהבת אל מי שכבר זה וה"שתיקה" המתארכת ביניהם מותירה אותה מרוקנת: "אֵינִי רִיקָה מִמְּנִי עַכְשָׁו" (שם 62). שני השירים החותמים את "הזר" הם שירי פרידה ומצוקה שבהם היא משלחת אותו לאיתקה שלו.

במערכה החמישית, "מעילר", חוזרת ומופיעה דמות האח המת מן המערכה השלישית. שם, כזכור, מתוודה האהוב על טראומת ילדות בעקבות מות אחיו הנערץ. מעילו של האח מופיע שם כמטונימיה שלו בחייו ולאחר מותו. המעיל הזה מקבל עתה את רשות הדיבור: "יִדְעָתִי שֶׁשָׁשׁוּב אֵלַי לְהִתְעַשֵּׂף"; "יָדְבַר וְכָבֵד עָלַי עָלֶיךָ / וְאֶתָּה עוֹטְנִי בְּגוֹף" (עמ' 69). עדותו מאירה את הצעיר כגבר תלתי שאינו מסוגל להתנתק מצלו של המת. מעילו של האח הבוגר הוא עתה לבושו של הצעיר ובו הוא מאבד את זהותו (טקסט מס' 2, עמ' 70). אף ש"המעיל" מנסה לשהרר אותו: "צֵא מִמְּנִי, צֵא" (3, עמ' 71) הוא פוקד, כמגרש דיבוק, שאינו אלא האח הצעיר המכונס במעילו של המת. ובהמשך הוא פוקד עליו "פִּשְׁוֹט אוֹתִי" (עמ' 73).

או שמא הוא "דויד" הנואף? כך או כך, לקורא נפתח צוהר שיכול לשפוך אור על הטרגדיה שבפרולוג הקינתי.

לאחר "הביקור", מעמידה שמואלי שלושה פרגמנטים, שמלווה אותם דוק של חסד ש"מְמַלָּא כָּף יָד" (עמ' 26), חסד שמעניקה הדוברת לגבר העורך את הביקור: "אֲנִי מְמַשִּׁכָּה אֶת תְּנוּעַת יָדְךָ / כְּשֶׁאֲתָה מְסַרֵּק אֶת הַחֶתּוּל". שתי השורות משדרות אינטימיות, אלא שלא ברור אם הדוברת פונה לגבר נוכח או לעצמה. בהמשך מגיעים "שירי חורף", חמישה פרגמנטים שבניגוד לכותרתם משדרים חום פנימי ואפילו שמחה: "בְּחֶרֶף / עֲמָדָה הַשִּׁירָה שְׂמָחָה" ולמרות הגשם: "עֵץ מִתְנַוֵּד לְעֵבֶר חֶבְרוֹ" (עמ' 27). בפרגמנט 4 הזוגיות מהדהדת את פרשת ניצולי המבור: "זוגות זוגות / עלו הַדְּבָרְכָנִים בְּעֶנְף" (עמ' 28).

כך שמחד גיסא נפתח פתח לזוגיות מבטיחה, שסופה עלה זית כפי היונה. מאידך גיסא יש כאן אולי איום מסותר של השחתת "כל בשר". אלא שהפרגמנט החמישי מבהיר: "אִישׁ כָּא אֶל בֵּיתוֹ / אֶכֶל פֶּתוֹ / וְאֶשָּׂה אֶמְרָה אֵלָיו / אֶתָּה הָאִישׁ". מאחורי האותות המבשרים טוב ניצב סימן שאלה: האם "אתה האיש" – משמע אתה הבוגר? ואולי "אתה האיש" חותר תחת הקטרוג הקדום והדוברת מודיעה לגבר שלה כי הוא האיש, האחד והיחיד?

מערכת היחסים בין השניים יודעת עליות ומורדות, והדוברת מסכמת את הפרגמנט הראשון בשורה: "יְכַלְנִי לְהִיוֹת שִׁירָה בְּעַמְקִי",

יכולנו אבל לא מימשנו. בפרגמנט השני השניים יוצאים בדלת האחורית ונבלעים בחיים של אחרים, והדוברת מסכמת: "הָיִינוּ לְזָנָב" ולא לראש (עמ' 37). ובנימה אלגית זו מסתיימת המערכה של "אתה האיש". לא הסוף בהשראת מגילת רות מתממש כאן, כי אם פרשת דויד, בת שבע, אוריה ומות הילד.

המערכה השנייה נקראת "שוט", כותרת שאינה מבשרת טובות. בחררו של הגבר שומעת הדוברת "סְדָקִים מְהֻסָּסִים / בְּשִׁנֵּי קוֹלוֹת / כְּמוֹךְ" ('בחדרך', עמ' 42). סדקי הקיר המטונימיים מייצגים את קולו של האהוב שמדבר בשני קולות סדוקים, מעוררי חשש. זאת כהכנה לשיר המפתח של המערכה: 'על מה את שותקת' (עמ' 43). כאן מומחזת סצנת הבגידה הגדולה ומופיעות שתי תיבות המפתח: "נשל" שהשאלה את שמה לקובץ כולו ו"שוט" שנתנה את שמה למערכה הזאת. "נשל נחש" הוא מטאפורה לסדין הסתור, הפרוס על המיטה, כמטונימיה לגבר שהשיל את עורו כדי לזחול אל האישה האחרת. הוא גם בעל השוט ה"מְחַנֵּךְ", שמזמין אליו בצליפת שוט: "מָה אַתְּ שוֹתֶקֶת? בּוֹאִי". "השוט" הצליף אך הוא לה עדיין "גַעְגוּעַ מְרַסֵּק" ('לילה', עמ' 45) ושניהם מקבלים "צורות / שֶׁל גַעְגוּעַ מִשְׁתָּאָה" ('געגוע', עמ' 46), כאשר "מְעַבֵּר לְגָבּוּל עֲמָד / יֵלֵךְ, לֹא שֶׁלָּנוּ / מִתְבּוֹנֵן בְּפְרִיחַת הַשְּׂקָד" (שם). ההתחדשות המסומנת בפריחת השקד היא התחדשות סרק: יש

גל סלומון

*

בְּשִׁבִיל מָה נִוְלַדְתִּי מִחֶדְשׁ?
צְפוֹר פְּנִיקָס
נִוְלַדְתְּ מִהַעֲפָר שֶׁל
עֲצָמָה
רַק בְּשִׁבִיל
לְתָאֵר אֶת הַשְּׂרָפָה
לְמָה מְכַנִּים
אוֹתָנוּ מְכַשְׁפוֹת?
יֵשׁ לָנוּ רַק קָסָם אֶחָד
לְהַעֲלוֹת עֲצָמֵנוּ בְּצַד
כָּל נְרוֹת הַיּוֹם־הַלְּדָת
בְּנֵינִים בּוֹעֲרִים
גּוֹרְדֵי־נְעוּרִים
לְקַפֵּץ מֵהֶם
וְאֲנַחְנוּ אֶפְלוּ לֹא עֹפוֹת
עוֹפוֹת חֲסֵרוֹת פְּרוֹפּוֹרְצִיָּה
יְעַנִּים פְּעוּרוֹת עֵינַיִם קְטָנוֹת מִחַ
לֹא מְסַגֵּל לְעֵבֵד
מָה שְׂאֲנַחְנוּ רוֹאוֹת
מָה שְׂאֲנַחְנוּ רוֹאוֹת
שְׂרָפָה

סיומת זו שופכת אור על מסכת יחסים רווית סבל, מוות, קנאה, משיכה ודחייה שמסתיימת, לכאורה בסליחה שאור הגנוז (לצדיקים) מאיר אותה. אבל לאורן של כל עלילות המשנה, מורדות ועליות הרגש, הקורא רשאי להניח ש"הלואאי", שהיא מילת המפתח של הטקסט, אינה יכולה להבטיח את מימוש התקוות והאיחולים. "אור גנוז" הוא אור אוטופי שאין לו אחיזה במציאות של העולם הזה. היכולת לממשו היא בעולם נשאף שאינו בנמצא. כך או כך, הדוברת יוצאת מן הדרמה שטלטלה את חייה כדמות, שאחרי כל הגלגולים שעברו עליה,

"המעיל" מאשרר את מצבו הנפשי של האהוב הבוגד ואת שבירותו. הוא מנסה לשחרר את הצעיר לא רק מנוכחותו המצמיחה שלו, אלא גם ואולי בעיקר, לפחות מנקודת מבטה של האהובה, מחיבוקה של האחרת ש"בין ידיה" נעטף כמעיל (עמ' 51), חיבוק שהוא המשך לחיבוקם של המת ושל המעיל.

המעיל הנלבש ונפשט לסירוגין מחזיר את הקורא לפרולוג "על מות", שם מספרת האם לבנה שלא נולד: "פִּשְׁטִי אוֹתְךָ מִמְּנִי, הִלְכְתִּי" (עמ' 9). לא פשטתי אותך מעלי, אלא "ממני". כלומר מדובר בקרע מהבשר והדם, שיש לו השלכה על גלגולי המעיל באופן כללי. ב"מעילו" כל אחד מהארבעה לובש ופושט את המעיל, כל אחד הופך בעצמו למין מעיל שעולה ויורד מזולתו, כשהתינוק שלא נולד הוא שמשלם את המחיר בחייו שלא ניתנו לו מידי אמו.

פרשת המעיל וגלגוליו עשויה להיראות כווריאציה טרגית על השיר הקומי של קדיה מולודובסקי, "גלגולו של מעיל". בשיר הילדים עובר המעיל מאח לאח, מדור לדור, עד שבסופו מצליח פרץ, האח הצעיר והאחרון שקיבל את המעיל, להיפטר מהמעיל המתגלגל, המעיק. ואילו האח הצעיר בעלילת "נשל", של שמואלי, נותר לכוה, נע ונד בין שני הסֶעֱפִים.

עלילת "נשל" מסתיימת במערכה השישית "גנוז", שמורה על דבר שהיה אך גנוז או על שאיפה שלא התממשה. על אף פקודת "פשוט אותי" שחותמת את "מעילו", מתברר שהצו אינו נאכף. זאת משום שהוא מופנה בעיקר כלפי הדוברת, כלפי גופה שלה, המתגעגע אל האהוב. היא ישנה ב"צד" שלו במיטה (עמ' 78) והיא מקיצה בכוקר כואבת: "את לבר" ('מקיץ', עמ' 79).

בטקסט "צהוב" היא מודה לא־מודה: "עֲזַבְתִּי אוֹתָהּ, אֵךְ לְשׂוֹאֵי?" סימן השאלה מעיד כי דבר עדיין לא הגיע לפתרונו במסכת יחסים סבוכה זו. למרות הנטישה, למרות השקרים, בגריו עדיין מקופלים בארון, כולל הגרביים, השחורים והלבנים שכמונו "אֲבָדוּ בֶן זוג" ('איך נקרא', עמ' 86). מטאפורה סוגסטיבית זו מעידה על השכול והכשלון שבו היא שרויה. אבל המערכה ששמה "גנוז" נחתמת בשיר 'אור גנוז' (עמ' 89). זהו האור שנברא ביום הראשון של הבריאה, בטרם נבראו המאורות, ונגנו בידי האל עבור הצדיקים לעתיד לבוא. כותרת זו מעניקה לטקסט תשתית מיתית אך גם מאפשרת הבנה של אור ששמור לעתיד לבוא. ארבע מחמש הסטרופות שמרכיבות את הטקסט נפתחות בתיבה "הלואאי", וכל אחת מהן מבטאת משאלה ואיחול שהנבגדת מאחלת לאהובה הבוגד: בראשונה - שימצא "נְהַרְהָה" שתעיר בו שמחה. בשנייה - שיאחה את החלל שנקרע בינו לבין שתייהן. שימצא סוף סוף "בֵּית אָחָה, שְׁלֶחֶן אָחָה, רֵיחַ אָחָד". בשלישית - שיידע לסלוח לעצמו כשיביט לאחור אל קולות ילדותו שחרצו את גורלו ואת גורלה וילמד להעניק חיים כאיש בוגר. ברביעית - שימיו יהיו צלולים: "פְּגִבְעֵי אֶבְהַתְנוּ שְׁנַגְמָעוּ אֵךְ מְעַט", ובחמישית - שישמע את קולו "אוֹמֵר/ מְבַרֵךְ אֲנִי", משמע, שימצא סוף סוף את קולו שלו.

הדברים כמעט נראים

הכנסתי את הדברים לאור
אחר-כך אוציא,
שעות אור אינן מרפות מרצונן.

הדברים חוששים להפסק בזאת
הגוף מתבייש בקפלי הנגלים.
מעולם לא ידעתי למדד תכנה של קביה
או לפיס מהפכה של מגרת שלחן:
אני מאלה המיטיבים לנדד על מראה של קו אחד.

הדברים מוציאים את האור מתוכם,
מעט מנוח ממבט זר.

דיעת הדומים מתרוקנת נגדו,
כשאין עוד צורך להסתכל
גם הימים יוכלו עכשו להתאפק.

שאלה

כיון שנשאלת על ההבדל
בין אדם כותב לבין אדם
משוחח עם תלמידיו.
וכיון שהשבת כהרגלה מלים
שטרם נולדת לדעתו,
ולפתע היה לה צר מאד בין הקירות
שפעם היו בית למחשבתה,
ככל אדם המשתדל להתקין
לעצמו מקום רעה משלו.

וכיון ששוב אתה מתעקש להשיב מלים
בין שהקהל הוא אדם אחד
בלבד ובין שאין שם כלל.
והלא ידעת את הדבר
שמבקשים ממך לספר פעם
אחת זה כבר היה, ופעם
שניה כבר לא יבקשוך.

”אדם כותב בין
נשיקות המצח של בנו,
היכן שנשאך מקום
שגם אותו הוא מכרח לכסות”,
וכיון שנשאלת על ההבדל, כך ענית.

יתקשה לקושרם לדרמה (בראשית, המוקדש 'לאמי' (שם 97),
'כמו עתיד' שגיבורה הוא "סבי" (עמ' 98) ואחרים.

לפנינו קובץ ששוטח לפני הקורא עלילה דרמטית, טרגית שיש
בה סממנים של התגלות בעלת קווי מתאר של סיפור מתח
פסיכולוגי מפתיע, שבו הקורא מתפקד כמי שמתחקה אחר
רמזים, וידויים אישיים וקטעי עדויות של גיבורי העלילה כדי
לפענח סיפור אהבה שנותרה כ"פסל לא גמור".

השילה מעליה את עורה וכביכול נולדה מחדש. אבל הילד
שסירבה לו - לא ייוולד לתחייה.

את שירי "מבראשית", החותמים את הקובץ, ניתן לקרוא בשני
אופנים. הם יכולים להיות מובנים כאפילוג ל"נשל" אבל גם
כאסופת טקסטים שאינם קשורים לדרמה שנפרסה עד כה.
יש בהם טקסטים שניתן לראות בהם מבט מרוחק, מאוחר של
הדוברת על מסכת יחסיה עם הגבר שטלטל את חייה ('כל
שרצית', עמ' 93; 'מנוחה', עמ' 94 ואחרים) וטקסטים שהקורא

ארס־פואטיקה של דלת

המסע המטאפורי אל מעבר לדלת הנועלה
בעקבות נורית זרחי ורונית מטלון

של אדם (גבר ניתן להוסיף, בהתייחס למשמעות הפסיכולוגית המיוחסת על פי רוב למים) לא דרכה בהם. עוד יש להוסיף ולהצביע על קיומה המחתרתי של הצוללת כסוכנת של כוחות חשאיים על פי רוב, ועל מי הים – אתר בעל חשיבות בעולמה של זרחי ובעולמן של נשים יוצרות בדרך כלל, הבוחרות בים כאזור מפלט שאינו נתון לשליטת ההגמוניה הגברית השלטת.⁴

“אני נעלבת אם מדמים אותי לקיר, הרי לא ניתן לטעות” (שם: 9). במילים אלו, המושמות בפי עדת המפתח ביצירה – הדלת, פותחת זרחי את חיבורה, שכל כולו ניסיון לספק פתח לעולמו הנבדל של האדם היוצר, המסתגר בד’ אמותיו, ולסמן מעין צוהר לנפש הכלואה (ממשית או מטאפורית). בתוך כך וכברך אגב מעלה זרחי פן נוסף לדמות האמן, שרגישותו המופרזת היא מן הידועות, המפנה עורף לעולם בתחושה של עלבון, עלבוננו של מי שעל אף הכל ולמרות הכל נותר בסופו של דבר בגדר חידה.

סיפורו של הרבי מקוצק – אסיר מרצון “מאחורי הדלת הנועלה” (שם: 11) חושף פן אחד בסיפורם של המתבודדים המספרים את סיפורה האוטוביוגרפי של הדלת, כפי שהוא מוצג על ידי זרחי. כנציג ראשון בשרשרת ה“אנשים שלא יצאו מפתח ביתם”, מספק הרב המסתגף את ההקשר הפילוסופי אמונתי לחיבור. “לאור הנר” – תפאורה הולמת למהלך שאור הזרקורים זר לו, “בחברת צללים המחוללים/ על קירות גרושי גלילים” (שם), תיאור המקנה לרב שנודע בחריגותו צביון של מכשף המבקש להעלות באוב רוחות רפאים, הוא “טובל את הנוצה בקסת, רושם כמה מילים/ על הקלף” (שם), ונחרד מן האפשרות שמדובר בזיוף – אימתו הגדולה של כל אמן.

רוזה לוקסמבורג, המהפכנית היהודייה שנכלאה בשל עמדותיה תחת סורג ובריח, מציגה פן נוסף בסיפורם של האנשים הכלואים. בשונה מן הרבי שחדרו לא היה כלל נעול, “באצבע קטנה יכולת לפתוח, רק שעל שבעת מפתחות הספק והמרד/ הרבי עצמו הוא הבריח” (שם: 13), לוקסמבורג הכותבת “מכתבים מבית הסוהר” (כותרת חיבורה שפורסם בתרגומה של לאה גולדברג),⁵ מספקת במכתביה מעין מטאפורה למהלכיו של האדם הכותב, ובעיקר למהלכיה של האישה הכותבת, שמכתביה ואיגרותיה השלוחות אל העולם שימשו לה כתחליף ליצירה ספרותית בעולם שהנחות היסוד שלו לא אפשרו לנשים לאחוז בעט.⁶ “זה מכתבי אל העולם/ אף פעם לא כתב אלי –”, כתבה דיקנסון (בתרגומה של

חלונות שקופים אטומים וצבועים למיניהם, כמו גם ויטראז'ים, שבים ונרונים בשיח הספרותי ונבחן מעמדם הרטורי והפואטי!¹ גם מקומם של השערים – שער החוק, שער הרחמים – לא נפקד מן הדין.² לדלתות יחדה בהקשר זה תשומת לב מועטה. נורית זרחי בוחרת להתמקד בדלת ובמי שנותרו מאחוריה. בספרון דק ועתיר הקשרים ספרותיים תרבותיים, אוטוביוגרפיה של דלת (2018), המציג את הדלת כמטאפורה מרכזית בעולמו של האדם הכותב ובעולמה של האישה הכותבת (בעולם אבהני) על אחת כמה וכמה, חושפת זרחי את סיפורה של הנפש היוצרת. בהצביעה על סממני המובהקים של המהלך הפואטי – ניתוק, הסתגרות, לבדיות, שכולם כרוכים בהכרח במעורבותה של הדלת כאזור מפתח, מעגנת זרחי את הכותבים באשר הם על הסף, בין חוץ לפנים – נתינים של שני עולמות המועדים לשהייה מתמדת על אזורי הגבול – סוכנים כפולים.³

“גורל הוא בית ללא דלת”, מצטטת זרחי משירה של אמילי דיקנסון (בתרגומה, שם: 23), משוררת שאין טובה ממנה להמחשת דיוקנה הפואטי של האישה הכותבת כפי שעולה מספר זה, יוצרת אקסצנטרית שחייה התנהלו מאחורי הדלת הנועלה, רחוקה מעין רואה, סגורה ומסוגרת בעולמה הפואטי האידייוסינקרטי והבלתי מפוּענח. בדמותה האניגמטית מלווה דיקנסון את זרחי כדמות מפתח וכאחת מן הדמויות המרכזיות בחיבור שאותו היא מייחדת ל“אנשים שלא יצאו מפתח ביתם”: הרבי מק. (הוא הרבי מקוצק); רוזה האדומה (היא רוזה לוקסמבורג); אמילי דיקנסון; מרסל פרוסט; רילקה וחמש הגברות שפרשו למנזר; משוררות המפתח; המאראנוס (היהודים האנוסים); נילס הולגרסון, הילדה דוליטל (הידועה בכינוי ה“ד); דבורה בארון; הנסיכה מן המגדל מ“אגדת שלושה וארבעה” לחיים נחמן ביאליק ומונדריאן. האנשים הללו, שסיפור חייהם משמש לזרחי כנקודת מוצא להצגת משנתה הפואטית, אינם אנשי ספר דווקא, ועם זאת הם מסייעים בידה בהתוויית גבולות היצירה הספרותית האמנותית ובשרטוט המפה הפואטית על נקודות הציון המרכזיות שלה. כל אחד מהם בדרכו הייחודית וכולם יחד מספקים מעין וריאציות לסיפור אחד – סיפור של התברלות, ניתוק, הסתגרות והצפנה. כל אחד מהם מוסיף פן נוסף בשרטוט קווי המתאר של הנפש הפרושה מן העולם, “ברולה מן העולם בגובה העולם” (שם: 10) כצוללת. מרחפת בעולמותיה הקסומים, היא נודדת במחוזות אבודים שכף רגלו



נורית זרחי, צילום יוטיוב

"בגיל שלושים, אחרי שגמרתי את הקולג' ופרשת אהבים לא ברורה", מפרטת זרחי כמו מפי המשוררת המתבודדת בחיבורה (שם: 96), "לא יצאתי יותר מן הבית. הייתי משלשלת פתקים לאורחים שישבו בסלון. פרט לאחדים, לא ראיתי פני איש, להוציא את אחי ואחותי וחברתי סוזן. הייתי יוצאת רק מן הפתח האחורי של הבית לטפל בגינה ולשוחח עם ילדים או צוענים שעברו שם" (שם).

"קשה להעלות על הדעת משוררת פרטית ממנה", מציינת לחמן ב"סוף דבר" לספר השירים בתרגומה (לחמן, 2006: 194). "דומה כי אפשר לתאר את חייה כשורה של מגבלות, הסוואות והימנעויות", היא מפרטת: "דוחה את אורחיה, מגיפה דלתות, מסרבת לצאת אל העולם, מתנגדת לפרסום, לא ממוענת מעטפות" (שם). מכאן שלא ניתן היה למצוא דמות הולמת יותר לכך בחיבור המיוחד לאנשים שחיהם התנהלו מאחורי הדלת הסגורה.

"גורל הוא בית ללא דלת" - הצהירה דיקנסון (כפי שכבר צוטט, בתרגומה של לחמן, שם: 58, ובתרגומה של זרחי, שם: 23). "נכנסים בו מן הזריחה/ או מעיפים את הסלם" (שם: 23-24), היא מדגימה פעילות המונעת כל אפשרות של גישה מן המבקר בביתה הממשי או המטאפורי. זרחי מספקת הדגמה לחווייה. "אפילו בביתה ביקרתי והיה נעול" (שם), היא מספרת. "ובתוך שיריה?" היא מפרטת, "כל אחד מהם הוא חדר סודי/ חתום ומגלה זנית אחרת בכל פעם מחדש/ כמו סלע בים הנחשף לעתים לשמש לעתים למים. אני קרובה להרגיש למה לא יצאה מן הבית" (שם: 28), היא מוסיפה, ונראה שסוגיה זו שימשה לה כנקודת מוצא לחיבורה זה. "אני מנסה לטפס בהר ותמיד נשארת למרגלותיו" (שם), היא



לילך לחמן, 2006: 73) באחד משיריה הידועים, שקיבל מעמד של טקסט איקוני, כמי שמשגרת אגרות מן הכלא של הנפש.

"סוניצ'קה יקירתי, התוכרי?" (שם: 14), פונה לוקסמבורג ושואלת את נמענתה (אשת שותפה לדרך), "זה היה לפני שנאסרתי, כשעוד חשבנו את, אני וליבקנכט האהוב, שנוכל במחותרת לתקן את העולם" (שם). בהצביעה על המהלך המנחה אותה, המעוגן כל כולו במסגרת ההגות היהודית, שהניסיון (הרצון, הכמיהה) לתיקון העולם הוא מאושיותו, וכמעין תוספת למהלך החברתי שהגיע את נושאת דגל האינטרנציונליזם והאנטי-מיליטריזם בקרב המפלגה הסוציאלי-דמוקרטית הגרמנית, מצביעה רוזה האדומה (כפי שכונתה) על משימתו הסיזיפית של האדם הכותב. שילובה של הפעילה האקטיביסטית, ששילמה בחירותה ואף בחייה על כמיהתה לעולם טוב יותר במסגרת

חיבור זה, מעניק לפעילות הספרותית המתוארת בו מעין ערך נוסף, בהעתיקה את האדם היוצר ממגדל השן שבו הוא ממוקם (מהלך המומחש בגרסתו של ביאליק לסיפור המדרשי, "אגדת שלושה וארבעה", הנזכר בהמשך) אל העולם על תהפוכותיו.

כיאה לנשים הכותבות בתרבות אבהנית, שהרכבו לעשות שימוש בציפור הכמהה לחירותה כאימאז' הולם לאישה הכותבת,⁸ ותוך העתקת הדיון מן המתחם הספרותי המטאפורי אל עולם הממש,

מייחדת לוקסמבורג את המכתב שהיא משגרת לידידתה, לציפורי השיר הקטנות שאחריהן היא עוקבת מתא כלאה. גם (ואולי יש לטעון בעיקר) "בעולם הקטן של חצר בית הסוהר", המקבל במכתביה מעמד מטונימי, חיות הן בצל איומיו של הטורף שאינו מניח להן גם בין כתלי אותו מרחב מוגן (לכאורה). "שמת לב שהטורפים אינם שרים?", מציינת (שם: 15) מי שרואה עצמה כ"מין ציפור בצורת אדם" ש"בשדה בין דבורים ודשאים [...] חשה [...] כבתוך מולדתי הרבה יותר מאשר בכינוס המפלגה" (שם: 16). אלא ש"לא ניתן לחיות על הזמר בלבד", היא מטעימה, כמעין מסקנה מתבקשת וכמסר לאנשי העט והספר. "אין זה הזמן לשיר" (שם), היא מפרטת. "אנחנו יודעות, זה הזמן לכונן את העולם. אפילו היצורים הקטנים

הללו יודעים, זה הזמן לטרדות החיים" (שם), היא מבחירה. אלא שהכרה זו אין בה כדי לספק את הנפש היוצרת, שכן, גם בתנאים אלו (כמצב קיצון בעל מעמד מטאפורי) "קשה פה לדכא את הרצון למשהו נשגב יותר" (שם: 17), היא מוסיפה.

מקום מיוחד שמור במסגרת זו למשוררת אמילי דיקנסון, מן המשוררות החביבות על זרחי (שלה ייחדה כמה רשימות ספרותיות ואף שיר בקובץ שיריה, גן המוח, זרחי, 1988: 45). אחריה, היא "מנסה לעקב כמו אחרי רוח" (זרחי, 2018: 27), מבקשת לשווא לפתור את חידת קיומה של מי שכפתה על עצמה חיים של נזירה מרצון - סגפנית ומתנערת מהבלי העולם, לבושה בלבן, כמלאך רפאים, או שמא ככלה נצחית.⁹

של מי שמבקשים לפרוץ אל מעבר לה. בתוך כך עולה המעוף כהיבט נוסף שיש לציין בהקשר זה (מהלך אליו מתייחסת זרחה באמצעות איקרוס, וסיפורו של נילס הולגרסון). אגב אחר המלאכים ושירתם השמימית נוהה גם המשוררת האימג'יסטית ה"ד (הילדה דוליטל) שלה מייחדת זרחה דיון נפרד במסתה.¹¹

אל רילקה מצרפת זרחה "חמש גברות שפרשו למנזר", הנרשאות את "משא האהבה המוחלטת". פרושות מן העולם ומדוחיו, הפכו הנשים הדחויות את אהבתן הארצית הנכזבת לאנרגיה תיאולוגית. בהמירן אהבת בשר ודם באהבה רוחנית, ערטילאית ושמימית, מצביעות הנשים שהותירו את העולם מאחורי השער, את הזיקה שבין אמונה ליצירה, ששורשן אחד (אמת). בשני המקרים (הטעים אפלטון בדיאלוג פיידרוס) מדובר בכמיהה להגביה עוף בניסיון להתקרב אל המקור. בתוך כך מעלות הנשים הפרושות הד להלך שמתארת גיבורת סיפורה של עמליה כהנא־כרמון, "נעימה ששון כותבת שירים" (בכפיפה אחת, 1971: 136-151), שהמירה את אהבתה הדחוייה (למורה יחזקאל) ביצירה,



בסמנה דרך לנשים כותבות בעולם תרבותי שדחה את מנחתן היוצרת. וכך וכבדרך אגב מצטרפת גם כהנא־כרמון, יוצרת שהנבדלות, הסגירות וההסתגרות הן ממאפייניה המובהקים, למניין היצרים המלווים את דיונה הארס־פואטי של זרחה. "שירת העטלפים במעופם" (כהנא־כרמון, 1989), כך תיארה היוצרת האידיויסינקרטית את יצירת הנשים שצפניה ואיכויותיה חומקים מן האוזן ההגמונית. עוד יש להזכיר בהקשר זה את הנערה הדוברת בנובלה "ממראות גשר הברווז־הירוק", השבויה בטירה מבודדת "למעלה במונטיפר", מאחורי "דלת כבדה ונעולה דרך־קבע. מגלה על גביה שורות, של מסמרות־ברזל שחורות. ומזכירה משום־מה את מחשכיי־המכרות. או מכשירי־עיניים" (כהנא־כרמון, 1984: 73). "מי כמוני יודעת כל אלה", היא מספרת (שם). "אני כלואה הייתי שם. בשרשרת. ובלעדיה. ימים רבים" (שם).

משוררות המפתן הבורהיסטיות, שהמירו חיי עושר ופאר בחיי דלות ביער, משוטטות ברחבי הארץ לבושות בגדי הזעפרן ומצוידות בקערת הנדיבות, מסייעות בידי זרחה בהצגת פנים נוספות במרחב הפואטי. להן, כמו גם למשוררות היין הפיניות, נציגות של עולם זר המביאות אל תוך היום־יום הקדחתני של חיינו מניחות המזרח הרחוק, מייחדת זרחה פרק נוסף במסע שהיא עורכת בעקבות היצירה. בתוך כך, תוך הסבת תשומת לב למיקומן של אותן משוררות "על המפתן", על הסף שבין חוץ לפנים, כמו מתגנבת אל הטקסט של זרחה משוררת סף נוספת, גלוריה אנולדואה (Anzaldúa), מחברת "אזורי גבול" (Borderlands/ La Frontera), שעגינה את השיח התרבותי בן ימינו באזורי הגבול הגיאוגרפיים התרבותיים והנפשיים, והצביעה על אתר המפגש בין עולם ראשון לעולם שלישי, על תרבות הכלאיים המאפיינת אותו, כעל מתחם יצירה.

מתארת את המהלך הסיזיפי הכרוך בניסיון פענוחה של היצירה האניגמטית, המותירה את הקורא לעד מאחורי הדלת הסגורה. מדובר ביצירה מן הסוג שגם אחרי "שהכל בה מוסבר להפליא – נשאר ביופיה ה'בלתי ידוע'", אפשר לטעון ברוח קביעתו של ס' יזהר, המצטט משירו של נתן זך בספרו לקרוא סיפור (יזהר, 1982: 191), בניסיון להצביע על אמות מידה להערכה של יצירה אמנות שקסמה, הוא טוען, חומק תמיד מהגדרה.

"בתוך הבית התקרה מתגבהת, מתרחקים גבולות החדר/ הקירות נושמים לְרוּחָה", כותבת זרחה (2018: 25) אגב התייחסות לדיקנסון, במעין אזכור ליצירתה שלה (התקרה עפה), ותוך הפניה כמעט מפורשת לשירה הארס־פואטי של דליה רביקוביץ, 'אתה בוודאי זוכר' (מתוך הספר השלישי) כמעין מחווה. "לכתב שירים זה אולי דבר נעים", כותבת רביקוביץ (כל השירים עד כה, רביקוביץ, 1995: 115). "אתה יושב בחדר וכל הקירות מתגבהים/ הצבעים נעשים עזים יותר/ מטפחת כחלה הופכת לעמק

באר" (שם),¹⁰ היא מתארת את המהלך היצירתי, בספקה דוגמה נוספת ללבריות ההכרחית לעצם מימוש המהלך. "אתה רוצה שְפֶלֶם ילכו/ אתה לא יודע מה אֶתך/ [...] אחר כך הפל יעבר ותהיה גביש טהור/ אתה יושב לבדך/ לכן מכאיב לך אבל הוא לא יִשְׁבֵר/ [...] אחר כך בָּאָה שמש פחצות הלילה/ אליך יבואו חמה ולבנה, קיץ וְחָרֵף/ אוצרות אי־סופיים" (שם: 115-116), מפרטת רביקוביץ, המצטרפת בתוך כך (כנספחת) למניין היוצרים המספקים לזרחה מצע תיאורי פילוסופי ופואטי להתחקותה אחר המהלך היצירתי.

מרסל פרוסט, האמן שנע ב"עקבות הזמן האבוד" מחדרו ספון קירות השעם במהלך משתבבל מן החוץ פנימה, מציג וריאציה נוספת למהלך המניע את זרחה והמומחש באמצעות האזור שעל כריכת ספרה (שבלול), כמעין דימוי הולם לאנשים שבהם מדובר, המפנים עורף לעולם שמחוצה להם ומכונסים בעולמם הפנימי ככרוכיה.

ריינר מריה רילקה, מחבר אלגיות דואינו והסונטים אל אורפאוס, שתי יצירות שנכתבו במגדל עתיק בעמק הרון שבשווייץ, מספק לזרחה אופציה נוספת, פואטית במובהק, לבחינת הסוגיה המעסיקה אותה. שם, מסוגר בבדידותו, הצליח להביא לכלל סיום את היצירה האלגית שתחילתה בין חומותיו הכבדות של ארמון דואינו, גבוה מעל פני הים הארדיאטי. בנהייתו אחר קול המלאכים, שוכני מרום, חובר למשורר המתבודד שאוזנו כרויה לקולות מן העבר האחר, אורפאוס, הנגן המיתולוגי, שירד שאולה ו"אכל את מזונם של המתים" (בתרגומה של זרחה: שם, 42). בחריגתו אל מעבר לגבול שאינו ניתן לחציה בין עולם החיים למשכן המתים, וכמי שמבקש להסיג גבול אל העולם שאין ממנו חזרה, ממחיש האמן שזכה למעמד על בתרבות המערב את ההיבט האחר של ההסתגרות מאחורי הדלת הנעולה

משעזבו האדונים יצאה הסופרת אל המרפסת והתיישבה על הספסל, ואליה הצטרפה גברת שבאה "מן הים" (בלשונה) - אתר עתיר הדהודים ביצירתה של זרחי.¹⁴ היתה זו מאדאם בובארי, גיבורת הרומן הידועה של פלובר ("צירה תורוגמה לעברית על ידי בארון). "היה עלייך לנקום בגבר השמן חסר האונים הזה שהשתעשע בך כאילו היית הוא, בהעמידו פנים שהכוב שלך, ולא קוצר ידו, הוא שהוביל לסופך" (שם: 66), מוכיחה הסופרת המסתגרת את גיבורת הרומן תוך אזכור אמירתו הידועה של מחברה ("מדאם בובארי היא אני!").

"מדוע לא התקוממת?", היא פונה אליה בשאלה. "מדאם קמה מן הספסל, דמותה כהה אפילו מן החשכה" (שם). מתארת זרחי את המעמד. "מעולם לא יכולתי", אמרה, והרימה את שולי שמלתה, ומתחת נחשפו רגליה מחוסרות הכפות - ונעלמה" (שם).

מדובר אפוא באמירה עקרונית של בארון באשר לנשים בעולם אבהני (שרמות הציפור הכלואה והמתעקשת לשיר גם בין חומות כלאה הולמת



רונית מטלון, צילום: איריס נשר

אותן).¹⁵ מחוסרות נקודת אחיזה, נטולות כפות רגליים כ"בת הים הקטנה" (גיבורת סיפורו המיתולוגית של הנס כריסטיאן אנדרסן), הן מרחפות בחלל העולם, כמו מדובר ביצורים ימיים שכמו נקלעו בעל כורחן אל היבשה. "את שואלת למה אינני יוצאת מן הבית?" פונה בארון לזרחי בחיבורה זה (שם: 84). "איך אפשר, אם אני משוטטת על קרקעית הים" (שם: 86), היא משיבה. אגב, מטבע לשון דומה נוקטת כהנא-כרמון בתארה את תהליך השתחררותה של גיבורת סיפורה מן הכלא (הפיזי והנפשי) שבטירה המבודדת למעלה במונטיפיור: "כמו במקום כנפיי-הציפורים לכפות-רגלי, לפתע צומחות היו לי נעליים. לפתע צומחות היו לי נעליים" (כהנא-כרמון, 1984: 191-192).

"גם אם העולם לא נראה לך, את לא יכולה לשנות אותו, רק להסתייג ממנו" (שם: 99), מסכמת זרחי את המסקנה המתבקשת כמו מפי בארון, בהוסיפה: "לא היתה לי אפשרות אחרת. הכתיבה היא החוץ שלי" (שם). הכתיבה היא אפוא הדרך היחידה לפריצת הדלת הנעולה. זו המסקנה המתבקשת מסיפור חייהן של הרמויות שנטלו חלק בחיבורה של זרחי - אסירים מרצון או מכורח, המכונסים "סביב שולחן הבדידות" (שם: 95), בפרק החותם את החיבור. כולם "פרשו מן העולם על פי בחירתם" (במידה זו או אחרת). באמצעותם ומבעד להם נחשף סיפורה של המחברת, כמו גם סיפורם של הכותבים באשר הם.

למניין המסתגרים המוצבים במוקד חיבורה של זרחי יש להוסיף את הכלה המתחרטת, גיבורת הנובלה של רונית מטלון, והכלה סגרה את הדלת (מטלון 2016), שמטלון עצמה הצביעה על הזיקה שבינה לבין המחברת הביוגרפית בטקס קבלת פרס ברנה, שממנו נעדרה בשל מחלתה הסופנית. "יש משהו קצת עצוב אבל גם מצחיק בעובדה שגם אני, כמו הכלה שלי בנובלה, סגורה בחדרה ולא מגיעה לחתונה", היא מבהירה במכתב שהיא

פרק אחר בחיבור המסאי מייחדת זרחי לדיון באנוסים, ש"גם אחרי ששבו והתייחדו, עדיין חיו בניכור" (שם: 57). בהביאם לכלל ביטוי תחושה של זרות מתמדת, גלות מתמדת, זהות כפולה, ונאמנות כפולה, מסייעים היהודים המומרים, ששמרו בסתר על יהדותם, בהמחשת התחושה המלווה להערכתה של זרחי את האדם הכותב כאזרח של שתי רשויות,¹² החי בחשש מתמיד מפני חשיפה והוקעה. "כאילו את שייכת רק לכאורה, ובעצם את עוברת הוויה אחרת, ואם תתפסי תענשי" (שם: 59),

היא מפרטת, בהצביעה על איום מתמיד המרחף על ראש האדם היוצא, החי בפיצול מתמיד בין האני החברתי הגלוי וזה הנסתר מאחורי דלתות הנפש. "כאילו שכבת הקיום המוכרת מכסה על פני שכבה עמוקה ממנה" (שם: 59), היא מבהירה, בעשותה שימוש בקלף המחוק (הפלימפסט), כדימוי רווח בשיח התרבותי בן-ימינו. מדובר בטקסט רב רבדים, ששכבת העל הגלויה

שלו מסתירה שכבת תשתית מוצפנת שאינה מוכרת לעתים אף לכותב עצמו, מטעימה זרחי, וחשיפתה מאיימת על שלמות נפשו, כמו סודקת את קרום הווייתו. "קראתי שאנוסי הדת השתמשו בכפל לשון לצד השפה הגלויה", היא מציינת (שם: 60). "היה עליהם לדבר בכמה קולות כדי להצפין מידע בתוך טקסט פשוט לכאורה", היא מבהירה, בהצביעה על אופיה המוצפן של השירה כאחד ממאפייניה המרכזיים.

פרק נוסף בחיבורה מייחדת זרחי לדבורה בארון, היוצרת שניתן להצביע עליה כעל דמות האיקון של המסע שהיא עורכת אל מעבר לדלת הנעולה של היצירה. אישה שרגליה נטולות כף, מתארת בארון בסיפור שייחודה לה בקובץ הסיפורים *אמן המסכות* (זרחי, 1993: 59), בהציגה גילום של ממש למעמד המטאפורי המושאל שייחס המחקר הפמיניסטי לנשים כותבות, הלכודות בעליית גג מטאפורית בנככי נשמתן ואינן מסוגלות להשתחרר *The Madwoman in the Attic*, Gilbert & Gubar, 1879).¹³ זרחי מספקת למהלך הסבר פסיכולוגי, המעוגן בפואטיקה של בארון, שיצירתה כמו נותרה בעולם ובהוויה שהותרה מאחוריה. "כשהגיעה אל החוף, וירדה אל אדמת הארץ הזאת חשה שכפות רגליה נותרו שם, ואולי - לא היו לה מעולם" (שם: 62). כך תיארה את הסופרת שהסתגרה בביתה ולא יצאה ממנו במשך שלושים שנה, המקבלת את אורחיה שכותבה במיטתה, בסיפורה "מדאם בובארי מנווה צדק". "סובבים כפרחים מזמזמים סביב דמותה של בעלת הבית הדקה כצרעה שחורה ששכבה מוצנעת במיטתה, מכוסה כולה, שערה אסוף, חושף את פניה הכהות שצורתן צורת לב, והצווארון הלבן של שמלתה מדגיש את גון עיניה הבעורות כאש שחורה, ספק רוע, ספק צער" (שם: 60), מתארת זרחי.

מוסרת ביד בתה ("דברים לפרס ברנר", 2017, רונית מטלון, עד ארגיעה, 2018: 240), בהוסיפה בהערת אגב (בעלת משמעות עקרונית בפואטיקה שלה) כי היא "מקווה שקצת כמו במקרה של הנובלה עולה ההבנה שהיעדרות, לפעמים יש לה משקל לא פחות מאשר לנוכחות" (שם).

בנובלה המציבה את גיבורתה מאחורי הדלת הנעולה, מעבירה מרגי, הכלה המסרבת, מכתב מבעד לדלת ובו גרסתה שלה (ושל מטלון) לשירה הידוע של לאה גולדברג, 'משיירי הבן האובר' (מוקדם ומאוחר, 1979 [1959]: 209), שיר המציע את גרסתה של גולדברג למשל הנודע מן הברית החדשה, על אודות שיבתו של הבן שנעדר מביתו שנים ארוכות, מהלך המעלה לדיון סוגיות פואטיות עקרוניות של מקור והעתק, ניכוס ושכתוב.

שירה של מרגי, 'משיירי הבת האובדת' זהה כמעט לחלוטין (להוציא התאמה דקדוקית מתבקשת) לשירה של גולדברג: "ובדרך אמרה לה האבן: / פעמך כבדו כל כך / האת - אמרה לה האבן - תחזרי לביתך הנשכח? // ובדרך אמר לה השיח: / קומתך שחה מאור / איך תגיעי - אמר לה השיח - איך תגיעי הלוך ומעוד?" (מטלון, 2016: 58-59). הבית השלישי מסמן שינוי כלשהו: גולדברג כותבת: "ועמדו ציוני הדרך / לא הכירו באיש הזה / והיו ציוני הדרך / מזדקרים ודוקרים כדרדר", ומטלון: "ועמדו ציוני הדרך / לא ידעו אם זרה היא או זה / והיו ציוני הדרך / מזדקרים ודוקרים כדרדר" (שם). הבית הרביעי חוזר לתבנית וזהה (להוציא התאמה דקדוקית) בשני הטקסטים. "ובדרך קראה לה העין: / שפתיך יבשו בצמא / ותכרע ותשת מן המים / ודמעה נגעה בדמעה" (שם).

מעבר למחווה של הוקרה ללאה גולדברג, וליצירה הנשית בכלל, ובתוך כך הסבת תשומת לב לאתוס הנרודים, מן התמות החוזרות ונבחנות ביצירתה של מטלון (אגב התייחסות לאב הנעדר כנקודה ארכימדית שבתשתית יצירתה), חותמת מטלון את הנובלה ואת יצירתה כולה במעין היענות לקול הקמאי הקרום של שירת הנשים, שירת הערש שמשמיעה הסבתא (שגם לה נודע תפקיד מפתח ביצירתה), בהביאה לכלל ביטוי את קולה של הנפש הארכיטיפית.

"סכתונה זרקה את ראשה לאחור, הניחה כף יד קעורה על אוזנה והחלה לשיר. תחילה היה קולה השר חרישי מאוד, דומה להמהום או זמזום צורמני, ולאט לאט התגבר ועלה, חוזר בתחילה שוב ושוב על אותו פסוק שירי", מתארת מטלון (שם: 127), ברוח מהלכיו של "זמן הנשים", כפי שהוא מתואר במשנתה של ז'וליה קריסטבה (1981 [1979], kristeva), הוא זמן העיבור, לידה ומוות. "כמו כלי המתכונן לפני הנגינה, מחפש את נתיבו הנכון, מנסה את שורת הפתיחה מתוך 'ח'אייף אקול אלי פיקלבי' של פיירו, משתתק לרגע ומתחיל מחדש, בסולם חדש, את 'אני פוחדת לומר את שבלבי', עד שכעבור דקות אחדות מוצא הקול את ביתו הנכון בסולמו הנכון, מתחיל מחדש והפעם משלים את פזמון השיר כולו" (שם: 127-128). בתוך כך נענית מטלון למורשת של שירת נשים ערבית כמורשת אישית משפחתית.

"סכתונה החזירה את ראשה לפני, נעצה מבטה בדלת המוגפת,

עיניה יוצאות כמעט מחוריהן מרוב התכוונות כלפיה, ושרה. שרה. קולה הלך והתעצם, הלך והתמלא, הבשיל כל כך מרגע לרגע בתוך צלילות הברזל המרטיטה, המכונסת בתוך עצמה ובעת ובעונה אחת הפתוחה כל כך, הפעורה לעולם, מעמידה לפניו לא נמען אחד ויחיד אלא נמענים רבים, שהתקצבו כולם כאילו תחת מוטת הכנפיים הרחבה שבקולה של סכתונה, התאספו שם כאילו חיכו זמן רב כל כך לקול הזה שיקבץ אותם" (שם: 128).

ואז, "פתאום, מתוך השירה של סכתונה ומבעד לה, נשמעו מעבר לדלת המוגפת קולות חריקה, הדיפה, משיכה וגרירה [...] המפתח מעברה השני של הדלת הסתובב פעם ועוד פעם. ואז חיכה" (שם: 130).

שירתה של הסבתא הנשמעת מן המקומות הנידחים וההזויים של הנפש, מן הרבדים ההילויים, הפרה-מילוליים, על פי תיאורה של קריסטבה (1984 [1974], kristeva), לא דברי הכיבושין של החתן, לא תחינותיה של האם, ואף לא שיחתה המלומדת של הפסיכולוגית מן "המשרד ללכות מתחרטות", רק היא בלבד מצליחה לחדור מעבר לחומת הסירוב שהציבה "הבת האבודה" לפני הדלת הנעולה ולפתוח אותה. בהקשר המסוים שבו נכתבו הדברים, ניתן לראות בשירת הערש של הסבתא מעין תפילת אשכבה, שכמו מתווה את דרכה של הכלה המיועדת ושל מחברתה מן הכאן והעכשיו אל עבר הנצח.

לאה גולדברג, עמליה כהנא-כרמון, רונית מטלון, חוברות, כך ניתן להציג את הדברים בעקבות דיונה של זרחי, ליוצרות כדוגמת ג'יין אוסטין, שרלוט ברונטה, אמילי דיקנסון, וירג'יניה וולף וסילביה פלאט, שיצירתן שימשה לגילברט וגובר כנקודת מוצא להצגת היצירה הספרותית הנשית מן המתחם הסגור של עליית הגג - לכודות בכבליה של תרבות אבהנית (Gilbert & Gubar, 1979: xi). המסע שעורכת זרחי אל מעבר לדלת הנעולה של היצירה, בעקבות מתבודדים, כלואים ומודרים למיניהם, יוצרים, הוגים, כותבים, או שאר תמהונים, מסייע בחידוד תויו פניה של היצירה האמנותית והעוסקים בה. ואף שזרחי אינה מייחדת את דבריה לנשים כותבות דווקא, נשים בתרבות המערב, כך ניתן להתרשם מן היצירה הספרותית הנשית פרי עטן של היוצרות שזוכרו לעיל, מעניקות לעצם חוויית הסגירות הבידוד וההתבודדות מאחורי הדלת הנעולה, משנה תוקף. ♦

מקורות

- אנג'לו, מאיה (1969), ידעתי למה הציפור הכלואה שרה. מאנגלית: דפנה לוי תל אביב: זמורה-ביתן.
- אפלטון (2009). פיידרוס. מיוונית: מרגלית פינקלברג. תל אביב: חרגול / עם עובד.
- ביאליק, חיים נחמן (2004). השירים. אור יהודה: דביר.
- גולדברג, לאה (1937 [2007]. מכתבים מנסיעה מדומה. בני ברק: ספריית פועלים. 1979 [1959]. מוקדם ומאוחר: מבחר שירים. תל אביב: ספריית פועלים.
- דיקנסון, אמילי (1981, 1992). שירים: מהדורה דו-לשונית. מאנגלית: הדסה שפירא-בירמן. תל-אביב: דביר. (2000). חיי נצבו רובה טעון. מאנגלית: אליעזרה איג-זקוב. תל אביב: קשב לשירה. (2006). אולי הלב. מאנגלית: לילך לחמן. תל אביב: רסלינג.
- הירשפלד, אריאל (2001). "איש היה בארץ עוץ". הארץ, 21.9.2001.

Grain: H.D.'s Diaspora", Mary Lynn Broe and Angela Ingram (eds.), *Women's Writing in Exile*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press: 87-112.

Vlasopolos, Anca (1994). "Staking Claims for No Territory: The Sea as Woman's Space". In: Margaret R. Higonnet and Joan Templeton (Eds.). *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*. Amherst: University of Massachusetts Pres: 72-88.

הערות

1. ראו לדוגמה: לורית רמון, *בעד החלון נשקפה: השתקפות המוטיב במקרא ובספרות הבתר מקראית* (רמון, 2012); רות קרטון-בלום, "קול האישה בחלון", בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת* (קרטון-בלום, 2000: 32-47); עמוס עוז, "בין עובדות לאמת", *מחשבות*

64 Carla Gottlieb, *The Window in Art: From the Window of God to the Vanity of Man: A Survey of Window Symbolism in Western Painting* (Gottlieb, 1981).

2. "לפני שער החוק" (מתוך "המשפט"), הציב פרנץ קפקא את "האיש מן היישוב" (סיפורים ופרקי התבוננות, קפקא, 1975: 114). "מאחורי השער", ברוח שיר עם יידי ידוע ובעל שורשים ומקבילות בשפות אירופאיות אחרות (מבהיר אבנר הולצמן, עורך מהדורת שירי ביאליק) תיאר ביאליק "יונה עם נער [ש]עדין מתרפקים על דלת השער" (חיים נחמן ביאליק, *השירים*, 2004: 441), תיאור ששימש (מן הסתם) נקודת מוצא לרומן של מאיר שלו, *יונה נעדר* (2007), ואליו מפנה שלו את הקוראים בסיומו (שלו, שם: 367). מדובר במוטיב רומנטי אוניברסלי המגולם ביצירתו של ביאליק בווריאציות שונות, מצייני הולצמן, ומונה את הסיפור "ספיח", והשירים "ואם-ישאל המלאך", "אחד אחד ובאין רואה" ו"הציץ ומת" (שם: 440). גילי זיוון כותבת "על פתיחת השער דווקא בעת נעילתו", ערב יום הכיפורים 2011, תוך התייחסות לשירה של לאה גולדברג, שלושה ימים" ("כפרה עלינו"). לבחינת "השער בין מושג, דימוי, וחומר ממש", יחד כנס מותר 24, "על הסף", פברואר, 2015. "הפוחת ספר נכנס בשער אל תוך מרחב חדש, והקריאה בו דומה להליכה", מפרט אריאל הירשפלד בראש רשימתו, "איש היה בארץ עוץ" (הארץ, 2001).

3. היבט רב משמעות זה בעולמו של האדם הכותב, השב ומפורט ביצירתו של עמוס עוז (למן פנתר במרתף ועד לבשורה על פי יהודה), ממחישה זרחה באמצעות סיפורם של האנוסים.

4. בעניין זה ראו:

Anca Vlasopolos, "Staking Claims for No Territory: The Sea as Woman's Space", in Margaret R. Higonnet and Joan Templeton: *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space* (Vlasopolos, 1994).

5. במסגרת זו מן הראוי להזכיר כאן את חיבורה של לאה גולדברג, *מכתבים מנטיעה מדומה* (גולדברג, [1937] 2007), המצרף את גולדברג לחבורת הכותבים המסתגרים מאחורי הדלת. "פרי בדידותה", זו הכותרת שבה בחרה תמר הס במאמר הדין בחיבורה של גולדברג (הס, 2000).

6. מפרטות בעניין זה סנדרה גילברט (Gilbert) וסוזן גובר (Gubar) בספר *שדימויים של כליאה ושבי, החוזרים ונשנים ביצירותיהן של גיין אוסטין, שרלוט ברונטה, ג'ורג' אליוט, מרי שלי ואמילי דיקנסון, מפורטים בו: The Madwoman in the Attic* (Gilbert & Gubar, 1979).

7. "This is my letter to the world/ That never wrote to Me" – כך כותבת דיקנסון בשיר המובא בשפת המקור ואחר בתרגומה של הדסה שפירא-בירמן (אמילי דיקנסון, *שירים*, 1992 (1981): 48). "זו אגרת לעולם/ שאלי לא כתב מעודו" (שם, 49) מתרגמת שפירא-בירמן. "זה מכתבי אל

הס, תמר (2000). "פרי בדידותה". בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת*. תל אביב: האוניברסיטה העברית בירושלים וספריית פועלים: 152-166.

זיוון, גילי (2011). "אברביעי ידעתי": על פתיחת השער דווקא בעת נעילתו". *כפרה עלינו*. הקרן החדשה לישראל. ערב יום הכיפורים ה'תשע"ב.

זרחה, נורית (1988). *גן המוח*, תל אביב: זמורה-ביתן. (1993). *אמן המסכות*, תל אביב: זמורה-ביתן. (1997). *מכוננת כמו אורכידאה*, תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד. (2001). *התקרה עפה*. תל אביב: הליקון. (2018). *אוטוביוגרפיה של דלת*. רמת גן: אפיק.

זוהר, ס. (1982). *לקרא סיפור*. תל אביב: עם עובד.

כהנא-כרמון, עמליה (1971). *ככפיה אחת*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. (1984). *למעלה במונטיפי*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד/ סימן קריאה. (1989). "שירת העטלפים כעמוס". *מאזניים* סד, 3-4, (נובמבר-דצמבר): 7-3.

לוקסמבורג, רוזה (1942) [2009]. *מכתבים מבית הסוהר*. מגרמנית: לאה גולדברג. בני ברק: ספריית פועלים.

מטלון, רונית (2016). *החלה סגרה את הדלת*. ירושלים: כתר (2018). *עד ארגיעה: מסות*. רמת גן: אפיק.

פאגליה, קמיל (1998) [2003]. *הציפורים של היצ'קוק*. מאנגלית: מיכל סלע. תל אביב: רסלינג.

פלובר, גוסטאב (1870) [1970]. *מאדאם בובארי*. מצרפתית: דבורה בארון. רמת גן: ספריית פועלים.

עגנון, ש"י (1996). *על כפות המנעול*. כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי. תל אביב וירושלים: שוקן.

עוז, עמוס (1979, 1982). *באור התכלת העזה*. תל אביב, ספריית פועלים. (1992). "בין עובדות לאמת". *מחשבות* (בעל פה) 64, "על האי ודאות" (דצמבר) 56-66. (1995) *פנתר במרתף*. כתר: ירושלים. (2002). *סיפור על אהבה וחושך*. כתר: ירושלים. (2014). *הבשורה על פי יהודה*. כתר: ירושלים.

קפקא, פרנץ (1975). *סיפורים ופרקי התבוננות*. מגרמנית: ישורון קשת. ירושלים ותל אביב: שוקן.

קרטון-בלום, רות (2000). "קול האישה בחלון". בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות). *פגישות עם משוררת*. תל אביב: ספריית פועלים והמכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים: 32-47.

רביקוביץ, דליה (1995). *כל השירים עד כה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. רילקה, ריינר מריה (1922) [1998]. *אלגיות דואינו והסונטים אל אורפאוס*. מגרמנית: עדה ברודצקי. ירושלים: כרמל.

רמון, לורית (2012). *בעד החלון נשקפה השתקפות המוטיב במקרא ובספרות הבתר מקראית*. בני ברק: הקיבוץ המאוחד/ ירושלים: עמותת "הילל בן חיים".

שחם, חיה (2001). *נשים ומסכות: מאשת לוט עד סינדרלה – תרמית שאולת וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שלו, מאיר (2007). *יונה נעדר*. תל אביב: עם עובד.

שמיר, משה (1951) [1972]. *כמו ידיו (פרקי אליק)*. תל אביב: עם עובד.

Anzaldúa, Gloria (1986). *Borderlands/ La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.

Gottlieb, Carla (1981). *The Window in Art: From the Window of God to the Vanity of Man*. New York: Abaris Books

Mores, Ellen (1976). *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday.

Kristeva, Julia ([1974] 1984). *Revolution in Poetic Language*. Margaret Waller trans. New York: Columbia University Press.

Waller, Margaret (1979). "Women's Time". Alice Jardine and Harry Black trans. *Sign* 7:1 (Autumn):13-35.

Stanford Friedman, Susan (1989). "Exile in the American



רוני סומק

דודי אלברט

דודי אלברט היה מלך רחוב נוה שאנן.
הוא הכיר את כל חלונות הראווה שנשחקו
מהסוליות שדרכו בם,
את המוכרות שעלו במיני קצרצר על סלם
כדי להוריד מהמדף זוג נעלי שפיץ
ולהשוין את רגליהן שנגזרו מז'ורנל.
בחינות האלה תמיד היה תלוי לוח שנה
של אמנון אחיו, סוכן הבטוח, עם פני האשר
של ילדיו יקיר ועינת.
מכונת החשוב "אוליבטי", שמכר אחיו מאיר, פלטה
על כל השלחנות סלילי ניר מגלגל.
כן, אנחנו משפחה סיציליאנית, אם להביא בחשבון
שאת דוח מס ההכנסה מלאו כל שנה במשרדו של
יעקב, אחיו הבכור.

עכשיו גשם מקפל את כל המטריות שנשלפו
בהליותו,
השורכים נמסים
ונעלינו מתמלאות במים הצופי חרף.

"בפעם הבאה שאמות", שמעתי אותו צועק עלי
מתוך קברו, "תבוא במגפים של הקאובויים
שקניתי לך ברחוב 36 שבמנהטן, לא לפני שתצחצח
מהם את כל הסוסים שדהרו לך בראש".

העולם/ שלא השיב לי אות", מתרגמת אליעזרה איג'זקוב, חיי ניצבו
דובה טעון (דיקנסון, 2000: 58).
8. מפרטת בעניין זה אלן מורס בספרה "נשים ספרותיות" - *Literary Women*,
(Mores, 1976, pp. 243-251).

חיה שחם מייחדת פרק בספרה נשים ומסכות: מאשת לוט עד סינדרלה
- תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשרי משוררות עבריות
(שחם, 2001), להתחקות אחר אימאז' הציפור בשירת הנשים העברית
(שם: 226-264), בהצביעה על נפיצותו הרבה.
בנוסף אני מבקשת להזכיר בהקשר זה את פרשנותה הפמיניסטית של
קמיל פאגליה לסרטו הידוע של אלפרד היצ'קוק, "הציפורים" (עיבוד
לסיפור קצר של דפנה די מוריה), בהצביעה על מעמדן המטאפורי של
הציפורים ועל אופיה האנדרוצנטרי והמיוזוגי של היצירה הקולנועית.

9. על הדעת עולה גיבורת סיפורו של ש"י עגנון "ברמי ימיה", כדוגמה
נוספת לאישה שהסתגרה בחדרה ולא יצאה ממנו. "ברמי ימיה מתה
אמי", פותח עגנון את סיפורו (על כפות המנעול, עגנון, 1966: ה).
"כבת שלוש שנה ושנה היתה אמי במותה. מטע ורעים היו ימי שני
חייה. כל היום ישבה בבית ומן הבית לא יצאה. [...] דומם עמד ביתנו
ביגונו, דלתיו לוד לא נפתחו. על מיטתה שכבה אמי ודבריה היו מעטים.
ובדבריה כמו נפרשו כנפיים זכות ויובילוני אל היכל הברכה. [...] בכל
עת היו בגדיה לבנים. פעם נקרא דוד אבי בעירנו וירא את אמי ויחשוב
כי אחות רחמנית היא, כי בגדיה הטעוהו ולא ידע כי היא החולה" (שם).

10. מטפחת כחולה הופכת לעומק באר, זו כותרת ספר סדנאות הכתיבה
של מתא"ן (כרמל, 2007), במעין מחווה (לא מפורשת) לדביקוביץ.

11. "גולה על אדמה אמריקאית", כך תיארה סוון סטנפורד פרידמן את
המשוררת הילדה דוליטל באסופת מאמרים המתארת נשים כותבות כמי
שמצויות תדיר (במובן תרבותי לשוני וחברתי) בעמדת גלות - *Women Writing in Exile*.
"איני יכולה לכתוב אלא מתוך מצב של הדרה - I can't write unless I am an outcast",
מפיה של דוליטל בראש מאמרה (Stanford Friedman, 1989: 87).

12. דברים דומים כותב עמוס עוז בפתח ספר המסות והרשימות
באור התכלת העזה, תחת הכותרת "המעשים והספרים": "סופר יש
לו לפעמים נאמנות כפולה", הוא מבהיר (עוז, 1982: 13), "ויש שהוא
פועל במחתרת כמו סוכן-זר: הוא אורז מסודר פחות או מסודר יותר
בממלכת המעשים, ממלא תפקיד, שומר חוק, משלם מס ונוקט עמדות, [...] ועם זאת לבו למלים שבהן אפשר אולי לספר על המעשים ולא
למעשים עצמם" (שם).

13. בהקשר זה מן הראוי להזכיר את עליית הגג שמתארת רונית
מטלון ברשימה שכותרתה, "עד ארגיעה" (2007), כאתר הנפשי
של איר-הפרעה" (עד ארגיעה, מטלון, 2018: 231), וכמעין אקס-
טריטוריה של החלל הביתי (כפי שעולה גם מן הרומן קול צעדינו).

14. תיאור זה מעלה הד לתיאורו של אליק, גיבור ספרו של משה שמיר,
במו ידי, כמי ש"נולד מן הים", כמעין אנטינוה לדמות היהודי הגלותי
וכמעין דיוקן של הצבר האולטימטיבי. זרחי רואה את הים באופן שונה.
"נשים באו מן הים, הן נוצרו מן המים, גברים מעפר, ככה טיאה, הנערה
היא, סיפרה לי", כותבת זרחי בסיפור, "מכונת כמו אורכידאה"
(מכונת כמו אורכידאה, זרחי, 1997: 13). "וברשותן של הנשים הן
שירה עתיקה היכולה להעלות את הטבועים מקרקעת הנהר" (שם),
היא מפרטת.

15. ידעתי למה הציפור הכלואה שרה, זו הכותרת שבה בחרה מאיר
אנג'לו, המשוררת האמריקנית השחורה, לספרה האוטוביוגרפי. גרסה
נוספת לעצם הסוגיה מציע עמוס עוז ברומן האוטוביוגרפי, סיפור על
אהבה וחושך.

חוסה אמיליו פאצ'קו

שירגומים, מספרדית: ערן צלגוב

הגדרה

אור: עורו של העולם

גשם בקופקבנה

כמו הגשם מעל הים
שנתך מטה במהירות
כך שוצפים אנו אלי מות

שחר בבואנוס איירס

האור שובר את הכחל השמימי
כששחר עולה בכפר סן מרטין
בכל פרח רסיסים של שמים

ים נצחי

נגיד ולים אין ראשית
הוא מתחיל במקום בו תמצא אותו לראשונה
ובצאתך הוא פוגש אותך בכל

נכתב בדיו אדומה

השיר הוא צל הזכרון
שיהפך לתמצית השכחה,
לא לוח שיש שהורם בעמק יער
להתריס בשחיקה,
אלא עשב הנרעד באחו
לרגע אחד
ואז אבק
נדרך
מתבטל פחות מכלום בפני הרוח הנצחית

ארס פואטיקה

אין זו ידה
אלא דיו
הכותבת בעורון
את המלים המעטות הללו.

תפילה

אלהים אתה שהנהג בלא
ברך את הכלום הזה
ממנו באתי ואליי אשוב

חוסה אמיליו פאצ'קו José Emilio Pacheco (1939–2014) משורר, מסאי, מתרגם ופרוזאיקון מקסיקני. מהבולטים במשוררי מקסיקו של המחצית השנייה של המאה העשרים. פרסם שירה קרוב ל-50 שנה, שירה לירית הנוגעת בשאלות חברתיות.

1.

כל הלילה חלמתי על ביתי
 על הדרכים הארכות כל כך
 וישרות, עד כדי כך שהן מתות באמצע -
 בין עמוד השדרה של העשבים הזקנים
 בכל צה, בין החתולים המתים,
 הנמלים הנוצצות עינים,
 המזודה שהשלכה פתוחה,
 מנביטה כשלונוות.

2.

ובערב הזה בגן
 אני מוצא את החרף
 בתוך קלפת החלזון, נקשה
 וקריר, מקדש קטן ועקש,
 שהמבקר היחיד בו נעלם.

3.

אם היו מסרים או סימנים,
 הייתי שומע עכשו קול האומר לי
 ללכת לתמיד, לבקש את
 התבנית לסליחה, ובזה אחר זה
 אשמע את חטאי,
 אדע שהם לא חשובים - שאני
 חלק מהגשם הזה
 המתופף באצבעותיו הארכות
 וצדי הדרך המאבנים
 מסרבים למצמן
 והזאב לכוד בגדר
 עם חיוכו הרחב.

וכשאין שום מסרים
 המתים שוכבים בלי לזוז -
 ידיהם מצלבות בצורה כל כך מוזרה
 כמו ספינים ומזלגות אחרי ארוחת ערב.

4.

נשארתי ער עד מאחה, מקשיב,
 רגלי נקשו על הרצפה,
 הן החלו רקוד קטן
 שהחיה אותי.
 הן עזבו את השיר.
 עוד מעט אביב.

לארי לויס (Larry Levis; 1946-1996) -
 משורר אמריקאי. גדל בחווה. תלמידו של פיליפ לוין.
 שירתו נוטה לאימאג'יזם ולסוריאליזם.

רשל ופרינסקי

מיידיש: אשר גל, אביבה טל

אני

*

אני - כמו שמלתי,
 אש שקטה ומשי,
 שמורות עיני הבהות
 מרחפות ונרעדות
 כחופים המשויים
 של שמלתי;
 ומערפי השקוף
 מתנשא צוארי
 לכו ודק,
 ולמות נכסף.

מראשך הזהב ועד צערה המערן
 אתה מואר ביפי הלכנה -
 נערי הזהב.
 ממני אליך
 בקלומתי מפזרת אני
 מדרגות שיש רחבות;
 בין חלום למציאות
 אבוא אליה,
 כמו שתדצה אותי
 בצמותי האפלות.

ראשך היגע

*

ראשך היגע נח על צוארי
 כשושנה מעלפת,
 איני חשה את כבדו,
 אני חשה בנשימתו
 שמתגלגלת מפיד
 כנצני שושנים, לבנים, רכים
 המתפזרים
 על פני שמלתי.

אחבק את כתפי
 בדי הרכות,
 אעצם את עיני,
 כל דאגותי וחרדותי
 כצפורים משחררות
 יתעופפו ממני.
 ואני על חבל זהב
 ארד עמק, עמק,
 למעמקי שנתי
 רכונה כשבילת,
 או במערמי כנערת הלכנה,
 או כחזיון תעתועים בסנדלי כסף,
 אני אתגלגל
 אחפש דרך לכנה,
 בעמק המחילות הכחלות-אדמות
 של שנתי.

רשל ופרינסקי (1895-1981)
 ילידת אוקראינה. ב-1907 היגרה עם משפחתה
 לארה"ב והתגוררה בניו יורק. השירים
 המתפרסמים כאן הם מתוך ספרה הראשון
 רוף פון פויגל (קריאת הציפור, 1926).

כשאהיה בהריון

כְּשֶׁאֶהְיֶה בְּהַרְיוֹן
 תֵּן לִי אֶת כָּל הַחֲסוּנִים.
 חֲסֵן אוֹתִי מִמַּחְלוֹת נְדִירוֹת
 וּמִצָּרוֹת וּתְאוּנוֹת.
 שְׁלֵא יֵצֵא עֵקֶם, אוֹ טֶפֶשׁ, אוֹ רֶשַׁע
 הַחֲדָר בִּי אֶת הַמַּחַט
 תֵּן לִי אֶת הַמַּחְלוֹת בְּמִנּוֹן נִמּוֹד
 שְׁלֵא יִקְרוּ לוֹ.
 דְּמִי וּשְׂרִירִי
 יִבְרִיאוּ אוֹתוֹ מֵרֵאשׁ.
 שִׁכַּר אֶת זְרוּעֵי
 פֶּטֶר אוֹתִי, שְׁלַח אוֹתִי לְמַלְחָמָה
 אֶהְרֵג מֵרֵאשׁ אֶת כָּל מִי שְׂצָרִיד לְהֵרֵג בְּשִׁבִּילוֹ.
 אַחַר כֵּךְ עֵקֶר אֶת לְשׁוֹנִי
 וְאֶת יָדֵי
 שְׁלֵא אִמֵּר וְלֹא אֶעֱשֶׂה לוֹ
 שׁוֹם דְּבַר נוֹרָא
 וְאִז
 לָהּ

לא מן העפר

לֹא מִן הָעֶפֶר
 וְלֹא אֶלְיוֹ אֲנִי שָׁב.
 לֹא אֶתְגַּדֵּל
 וְלֹא אֶתְקַדֵּשׁ.
 בְּלִילוֹת פּוֹסְעִים פְּלִיטֵי בְּנֵי־יִשְׂרָאֵל הָרִים
 נוֹשָׂאִים אֶת הַזְּמַן שְׁנוֹתָר
 בְּצָרוֹת כְּבָדִים עַל רֵאשֵׁיהֶם.
 אֲנִי נִמְלֵט מֵאוֹיֵב מְסִים:
 הַמְּצִיאוֹת, הִיא הַמְּבַקֶּשֶׁת נַפְשִׁי.

הדם שלי

הַלִּילָה דְּמִי חוֹרֵשׁ רְעוֹת
 שׁוֹטֵף בְּאֵיבָה בְּשְׂרִירֵי זְרוּעוֹתֵי
 אוֹי לְמִי שְׂיִכּוּא בְּגִבּוּלִי
 אוֹי לְמִי שְׂיִקְלַע אֵלַי.
 אֲנִי יוֹשֵׁב דּוֹמֵם בְּחֲדָר חֲשׁוּף
 אֶבֶק לֹא נִרְאֶה מִצָּטְבֵר בְּשַׁעוֹת
 עִבֵּשׁ בְּקִירוֹת.
 הוּא מִפְצִיר בִּי לְצִאתָ, מְאִים.
 אֲנִי מֵרַחֵם
 עַל הָאֲנוּשׁוֹת הַרְגִילָה
 שְׂיִתֵּז עֲלֶיהָ כְּמוֹ חֲמֻצָה חֲרִיפָה
 אִימְפֵּרִיאֲלִיסְט, הָדָם שְׁלִי:
 צֵד לוֹ בְּעוֹרְקֵי רוּצָה
 לְשִׁטֵּף בְּזֵרֵם אֶת כָּל הָעוֹלָם.

*

והנפש חדורת צורים ועצמות שרָכָךְ
 הגֶשֶׁם, על הגֶשֶׁר
 רוחו מחכה כמו צפור על מעקה,
 בגופו הקדמוני מִצֵּל על קבוצת כוכבים,
 בגופו מחכה

מונה חבצלות מים,
 נוטה חלב ספינות,
 יצרים עומדים אצלו באור טבעי
 מתפתים להתפתל
 על רגלים, זרועות, על אישון ערף,
 רגשות מבלגים, מפליגים
 בגופו פנימה
 רוחו מחכה

אני חושבת על רוחו דברים טובים,
 דברים טובלים, שורים לנצח - שנים,
 אני חושבת על רוחו דברים טובעים,
 אובדים לרגע,
 מיעדים

דברים שרואה מכאן,
 ששרה,
 ולא, היכן אני עומדת?

*

תנו לי לראות את העולם
 נגזר עלי שאני מאבדת
 עקבות אש בחדר אורחים
 והדמום סביב אתי.
 תנו לראות יפיו המרעיב
 לראות ולו לרגע בחלון
 הודמנות נאת כנף,
 עשב מבריק תכנית,
 עץ מאמין בנסקו ענף,
 מים במפגש עם נפשם
 של חיים
 של אחרים
 של מוריקים
 תנו
 לראות הרוח המתחיה
 מזין באה
 אנה

*

המושיל באיברי
 המעז על נפשי
 שאני אל המזעיקים שמי
 נטרפו הקלפים, נשטפו השמנים בעצמות
 שאני מעל הים, הן סר חני
 עלי אדמות

מגילה, קמע, טמפון

על שירת השוטטות של ברכה סרי

להעצמה של סטודנטים תימנים שנפתח בשכונת נחלאות, משום שהוא חסר את המרחב התרבותי והתבסס יותר על הממד הדתי. מצד שני, היא הרגישה זרה בתנועת בני עקיבא האשכנזית. ברכה סרי למדה בחוג לבלשנות מספר רב של שפות, זאת על מנת להשתוות לידע שהיה נחלתם של כמרים ופרופסורים שהשתתפו בשיעורים יחד איתה. בעת שחיפשה עבודה בתקופות שונות ובמיוחד בסוף שנות השישים, היא נשלחה לעבוד בהוראה בעיירות פיתוח, אף שהתגוררה בירושלים, כחלק ממערכת מבנית של סרגציה עדתית שהחלה לאבד מכוחה רק אחרי מרד "הפנתרים השחורים" בתחילת שנות השבעים.

בקרנבל הזהויות האוניברסיטאי סרי עזרה לפרופסורים שונים בעבודות המחקר שלהם, באיתור ובסימון דיאלקטים יהודיים-ערביים בקהילות מזרחיות, כמו, למשל, היישוב התימני בראש העין. אך ככל שניסתה לסיים את עבודת המחקר שלה, בעבעה בתוכה יצירתיות בלשנית שהתנגדה לכתיבה האקדמית. ואילו כשביקשה לחזור בתחילת שנות השבעים לאוניברסיטה, נדחתה בקשתה למלגה. מחקרה בנושא נשות ראש העין, על הקשר שבין השפה והמעמד, הזכיר לה סיפור, אגדה וחוויה, והיא פנתה לכתיבת הטיוטה הראשונה לסיפורה "הקריעה" שהביא לפרסומה בציבור הרחב.

שני יסודות אוטוביוגרפיים חברתיים השפיעו על יצירתה של סרי: מצד אחד האם, מצד שני האב; אמה היתה חסרת השכלה פורמלית וילדה 18 ילדים, וסרי רצתה להעצים ולדובב את האישה התימנייה והנשים המזרחיות בכלל. היא מספרת כי כתבה את השירים לאמה ופחדה שמה, כשתיתן לאמה את הספר, תחשוב זו שהיא שמה אותה לצחוק. היא הרגישה שהיא כותבת את השירים לנשים כמו אמה, שאין להן קול ושלא ניתן להן לדבר בעד עצמן. היא אף מתארת את אמה כמשוררת הראשונה שהכירה. בתימן נהגו הנשים לשיר על הבעיות והרגשות שמילאו את עולמן. הן בנו משפטים וחזרו עליהם והמציאו שורות תוך כדי ביצוע מטלות הבית. רק כשהגיעו לישראל, מעידה סרי, השתתקה אמה לפתע. באופן רעיוני, ברכה סרי מתווכחת עם תפיסת האישה התימנייה כ"פרימיטיבית". היא מכנה אותה "פרימיטבית" שם עצם - שהוא סוג של מילה חדשה - התכה של שני יסודות (טבע ופרימיטיביות) כחלק ממבט פוסט-קולוניאלי שמפרק את המבט המוגזע אליו. במושג שטבעה היא

שנות השבעים, התקופה שבה החלה ברכה סרי לפעול וליצור, היתה תקופה סוערת שהציפה את רחובות ירושלים. תנועות מהפכניות מקומיות כמו "הפנתרים השחורים" ו"מצפן" הושפעו מתנועות בעולם שביקשו לשנות את סדר היום הפוליטי של המערב כולו. בירושלים באותו זמן נשברות מסורות רוחניות ועולות בשורות חדשות שהושפעו מהפכת שנות השישים ומתנועת הביט האמריקאית שהתסיסה את הזירה התרבותית. לאחר מלחמת 67 נראו בירושלים היפים יהודים שהביאו את הבשורה המתירנית של וודסטוק. מהפכת שנות השישים אף העלתה לשיח את ערכי הפמיניזם הליברלי, אך האישה המזרחית ויצירתה לא הצליחו להכיל את הסתירות של החברה בישראל באותה התקופה.

התחקות קצרה אחר האוטוביוגרפיה של ברכה סרי מגלה כי בין השנים 1963 ל-1971 היא למדה בלשנות ושפות שמיות באוניברסיטה העברית לתואר ראשון ושני. שם היא גם השתייכה לחוג מיוחד שעודד והעצים סטודנטים תימנים. לאחר מלחמת 67, סרי לימדה עברית סטודנטים פלסטינים ממזרח ירושלים. היא עצמה יזמה פרויקטים חברתיים שונים, והמרכזי בהם היה ביעור הבערות בקרב משפחות בשכונת נחלאות (שתושביה ברובם היו מזרחים). בשיא הפרויקט, שנערך בליווי עיריית ירושלים, היא ניהלה, לימדה וכתבה תוכניות להוראת קריאה וכתביה לכ-300 מבוגרים חסרי השכלה (רובן נשים). הפרויקט לביעור הבערות הכיר לה את פנים הקהילות, ובמיוחד את מצב הנשים. בתחילת שנות השבעים היא התחתנה עם גבר אמריקאי, היפי בעברו. היא פיתחה פרויקט מיוחד לסטודנטים בשכונת נחלאות, בשיתוף עם העירייה ותנועת "האוהלים" כחלק מעבודה קהילתית חברתית. העבודה כללה תכנים מהפכניים, שלפעמים התנגשו עם התכנים של העירייה. בשנות השמונים הצטרפה לתנועת "המזרח אל השלום".

במסגרת המאבק המזרחי של אותה תקופה, נעמדה סרי מול מנגנוני דיכוי שונים בכל המוסדות החברתיים שהשתתפה בהם. האוניברסיטה, שהיתה מרתקת מבחינה אינטלקטואלית, חסרה את החיבור המזרחי, הדתי והמסורתי והעמידה את הספק והחילון ככוח מניע. מצד אחד, סרי לא מצאה את הסיפוק בחוג

פרק מתוך ספר המסות ממזרח יתפרץ הר הגעש הרואה אור בספר 'עתן 77'

הזה, הפמיניזם בישראל לא החל כהתכתבות עם המערב, משום שהפמיניזם המזרחי צמח מתוך רצפי זיכרון ושפה שהחלו עוד במדינות ערב, במקרה זה הקהילה היהודית בתימן.

הרוח המהפכנית של תנועת דור-דעה נמזגה ביצירתה של סרי. המחזה שעבדה מתוך הסיפור "הקריעה" הפך ליצירה דרמטית ממעלה ראשונה. סרי הקימה עליה את הקהילה התימנית, שהתנגדה לרוח השינוי ולבשורת הפמיניזם המזרחי שלה - בהציבו את צורכי האישה המזרחית והתקבלותה בחברה במרכז, מבלי להפוך אותה לחפץ, או לאובייקט פסיבי; כך נמתח ציר מקביל לדרך שבה הקהילה התימנית התנגדה ופחדה מרוח השינוי והתקווה שהביא אביה



ברכה סרי, צילמה: שלומית ליר

של סרי בייסוד בית הספר לבנות. "הקריעה" העמיד את סרי כאחת המחזאיות התימניות והמזרחיות הראשונות. סרי עמדה לפני תקופתה, וביקשה שלא להיות "מזרחית מחמד", כיוצרות אחרות. התהליך המשפחתי שבוטא בהיסטוריה של אביה, שהביא את בשורת ההשכלה מחד גיסא, ושל אמה שהיתה חסרת השכלה פורמלית מאידך גיסא, הופנם והפך ליצירה מורכבת שמיזגה את שני היסודות לכתיבה שאתגרה את המודלים הקיימים. בניגוד לדעת אביה, חזרה סרי למיסטיקה היהודית, אך בדומה לו, יצאה גם היא נגד הקהילה שלה. היא גם כתבה לנשים ממעמד מוחלש כאמה, אף שהיא עצמה זכתה להשכלה רחבה.

Seventy Wandering Poems - ספר השירה שבעים שירי

שוטטות נכתב בתחילה "כעשר מגילות געשה מרי-דור": שירי שוטטות בעשרה שערים. ברכה סרי אומרת על מיני הפסבדונים שבהם השתמשה כי "השמות 'מרי-דור' ו'דור-דעה' מבטאים את הוקרתי לדור ההשכלה שהזכרתי קודם [...] 'געשה', 'הר געש', 'גלית' - כמוני עצמי, בלתי צפויה, וכמו הגלים המסמלים את המחזוריות התמידית".

המגילות נכתבו על כשנים-עשר דפים שהודבקו תחילה בידי סרי ונכתבו בכתב ידה. לאחר מכן היא השתמשה בגלילי נייר חישוב על מנת לכתוב את מגילות השירה הללו שאותן עטפה בנייר צלופן אדום או כחול. לעתים תפרה סרי שקיקים קטנים משאריות בד שמצאה מחוץ למפעלי בד בדרום-תל-אביב והניחה את המגילות בתוכם. את שיריה חילקה ומכרה למכרים ובאירועים. סרי מספרת על ההשראה למגילות כהשראה של הספרות התורנית מתוך מבט פמיניסטי מעצים: "בהשראת מגילות רות ואסתר המקראיות ביקשתי ליצור את המגילה שלי,

יוצקת תנועה של חזרה לטבע, ביחד עם התנגדות לתהליך הדעה-הומניציזיה שעברו בישראל המזרחים בכלל והאישה המזרחית בפרט. היא מחזירה לפיכך את האישה המזרחית אל הציר ההיסטורי ומבטלת את הגניאולוגיה ההיררכית של התרבויות, שנעה על ציר של מעבר מחברה פרימיטיבית למודרנית.

בנוסף, שירתה של סרי מנפצת את המושגים הבינאריים טבע-תרבות, פרימיטיבית-מודרנית, תימן-ישראל, מזרח-מערב, על ידי יצירת היברידי ומודוסים פואטיים חדשניים. ספר השירה שבעים שירי שוטטות (הוצאה עצמית 1983), למשל, נבנה בתבנית של עשרה שערים מיסטיים בעלי שבעה שירים כל אחד, כחלק מהתכתבות עם רצפי שפה וזיכרון שנוגדו עוד בחברה הרתית בתימן. בו

בזמן השירים נושאים עמדה פמיניסטית מוצקה המעמידה את צורכי האישה ויכולותיה במרכז ולא את הישות האלוהית.

ובה בעת, אימצה סרי את העמדה הפוליטית של אביה, מוסי' סרי. סביה ואביה נמנו עם חסידיו של דור-דעה - תנועת ההשכלה בתימן, שנוסדה עוד בתקופה העות'מנית. תנועת דור-דעה דגלה בהרחבת תחומי הלימוד (שהצטמצמו עד אז ללימודי דת), בהקניית השכלה גם לנשים וברפורמה דתית. אביה היה ממייסדי בית ספר ללימודי חול לנערים וממקימי בית הספר הראשון לבנות, שיצא נגד לימודי המיסטיקה והקבלה. בתכניה המהפכניים, תנועת דור-דעה היוותה איום על מוסדות הקהילה היהודית והן על הממשל המוסלמי, ונתקלה בהתנגדות נמרצת. כדי להצר את צעדיה התארגנה תנועת התנגדות חזקה, שמנתה את רוב אנשי הקהילה אשר כינו את עצמם "עיקשים [בטא: עיגשים]" (עיקשים, קנאים). המחלוקת בין שתי קבוצות אלו נקשרה גם למחלוקת בין קבוצת הבלדים - מחזיקי המסורת המקומית לבין קבוצת השאמים - מחזיקי המסורת הספרדית שהובאה מארץ ישראל. בעוד שהאחרונים אימצו את הלכות שולחן ערוך, ביקשו הראשונים להיצמד יותר להלכות הרמב"ם. בקרב המחנה העקשי היו שהתפללו על פי הנוסח הבלדי והיו שהתפללו על פי הנוסח השאמי, אבל כולם האמינו בקבלה. לעומתם, אנשי דור-דעה, הדרדעים, נצמדו לחלוטין למסורת התפילה ולפסיקת ההלכה של הרמב"ם ודחו את המסורת הקבלית.

התכנים המהפכניים של דור-דעה, שבישרו מעין רוח השכלה פמיניסטית יהודית-תימנית, סימנו אי-רציפות היסטורית, מתודולוגית ואפיסטמולוגית בשורשי הדמיון "המערבי" של הפמיניזם הליברלי האשכנזי בישראל. בניגוד לדמיון

את תפילתי, התנ"ך שלי. קסמה לי צורת המגילה, שפתיחתה כמוה כחשיפה איטית. במקביל רציתי לצור צורה חדשה של קמע או... טמפון - חפץ סמלי אישי שניתן לשאתו בארנק". העשייה הפואטית ויצירת תנ"ך משלה, הן בגדר שבירת מסורות ארוכות ימים שהבדילו בין קודש לחול, ובתוך כך התכתבות עם תקופה של שחרור מהיררכיות דתיות, כחלק מאווירת שנות השישים.

הציונות, אשר יסודותיה גבריים, חילוניים ואירופוצנטריים, אמנם השתמשה במושגי היהדות - למשל עצם השם "ציונות" אשר נשען על הערגה הרליגיוזית לציון - אך שללה את היהודי הגלותי ואת זיכרונו. אצירת השירים בתוך "מגילות" יצרה רצף חדש הכולל חיבור תיאולוגי/ספרותי בין השירה "הקאנונית" לבין שירת בית הכנסת, ובעיקר העמידה במרכז הדימויים את האפיסטמולוגיה הפמיניסטית. המגילות נפתחות ובכך הן מטונימיות לספרי הקודש הטמונים בתוך פרוכת. כמו רצתה לומר שהקודש היהודי-ערבי אשר שָׁכַן בתוך בתי הכנסת ועבר השבעות של אלפי שנים לאלוהים, חופצן ונדחק לשולי החברה.

ברכה סרי

אמריקה זה החופש הגדול

אִמְרִיקָה בְּשָׁבִילִי
זֶה הַחֶפֶץ הַגָּדוֹל
לְצַעַד בְּרָחוּב וְלֹא לְזֵהוּת אִישׁ.
לְהִתְחַבֵּק עִם אֶהוּבִי
בְּמִרְכָּז בְּרָקְלִי
וְלֹא לְחֶשֶׁשׁ מְלִשׁוֹן הָרַע
וְעֵינַי וְדוֹנָה.
לְהִתְהַלֵּךְ בְּרָחוּבוֹת בְּרָקְלִי
עִם כּוֹבֵעַ מִיְלֻדוֹת בְּתִימָן
וְשִׁמְלַת אֲמֵי הַשְּׁחוּרָה
אוֹ שִׁמְלַת אָבִי הַקְּבָנָה
וְאִישׁ לֹא מְבִיט לְאַחֹר.
לְרַקֵּד רַקוֹד בְּרוּזֵלָאִי
עִם בְּנֵי תַשְׁחָרֵת
בְּלִי לְבָחֶךָ אֵת סִבִּיבְתִי.
לְבָרֵךְ אֱלֹהִים וְאָדָם
וּלְדַבֵּר עַל הַמְּשִׁיחַ
בְּאוֹתָהּ נִימָה כְּמוֹ פְּמִינִיזְם
אוֹ הַשְּׂמָאל הַחֲדָשׁ.
וְאֶפְשֶׁר לְהִיּוֹת הַכֹּל בְּעֵת וּבְעוֹנָה אַחַת.

ספרי השירה של סרי שבאו לאחר המגילות מיסודו את ההתרסה ואת המהפכנות בצורת ייצור הספרים (שהתאפיינו גם כן בתוכן פואטי פורץ דרך), ולא ויתרו על הרכיב של הסמליות הדתית, הציר המגדרי והמחזורי. ברכה סרי מספרת על החומר שבו השתמשה כחיוזק הקשר האישי עם הקוראים, שרצו אף הם להעלות על כתב משיריהם או דברים אחרים מהרהורי לבם. המחשבה על הענקת ביטוי לכתובה ולדיאלוג של הקורא מול הכותבת מצביעה על רצונה לייצר שיח ציבורי, פוליטי ופואטי. לא רק לכתוב, אלא להעניק דף לבן וריק לקוראים - שגם הם יכתבו, יתעצמו ואולי יגיעו לתהליך השחרור שאליו הגיעה היא.

Seventy Wandering Poems

- הספר שבעים שירי שוטטות, שבא לאחר המגילות והסדיר את השירים הללו בתוך מבנה ספרותי נהיר אחיד, החל למעשה את דרכה הפואטית של ברכה סרי. הספר יצא בהוצאה עצמית של המחברת. היא גם איירה את שער הספר בסימן מיסטי, שיסמן מעתה את כל סדרת הוצאת "האור הגנוז" שייסדה. השירים, בהמשך ישיר למגילות געשה, נותנים ביטוי לעשרה מחזורים חודשיים בעלי נושאים מגוונים: שערי אהבה, שערי בושה, שערי חירות וכו'. ברכה סרי סיפרה כי "המחזורים החודשיים" (הם) עדות למחזוריות השלטת בכל. בעת כתיבת השירים חשתי ממש מחזוריות רגשית וגיליתי שיש קשר בין הכתיבה ובין המחזור החודשי שלי". הקשר בין המחזורים ההיסטוריים והמחזורים האוניברסליים לבין מיניות המשוררת ופוריותה הוא סוג של הכלאה בין ההיסטוריה הנשית הרגשית לבין ההיסטוריה שהגברים כוננו ו"טיהרו" מתוך המסמנים הנשיים.

שם הספר שבעים שירי שוטטות הוא מסמן בעל מספר רב של מסומנים. לדבריה של סרי שבעים שירי שוטטות "מסמלים את החיפוש המתמיד ואת השוטטות ללא מטרה, שתוצאותיה אינן צפויות". ההרהור למצב חברתי המהפכני הפוליטי שלפני שנות השמונים מתחייב מתוך כך, שכן הפנתרים השחורים נהגו לשוטט חסרי מעשה ברחובות ירושלים. מעשה השיטוט גרר אחריו את בוא השוטרים, ולא מעט מחסרי ההשכלה המזרחים מצאו את עצמם במוסדות לעבריינים צעירים. הסמל

ברכה סרי השכילה לייצר סמליות דתית, הן בצורת מגילת ספר, הן בחומר הפשוט של הבד שעטף את המגילה, ובמיוחד בעיצוב המחזורי של שערי השירה ותכניה. היא בחרה בצלופן האדום כסמל ל"יוסט המחזורי, קמע וטמפון". הקמע, ביחד עם הווסת והטמפון, סימן את המיניות, הפוריות ובו בזמן את הנתיב הרוחני אשר פילסה עטיפת שיריה של סרי כחלק מכוליות יצירתה. בנוסף, המחזוריות של האישה הופכת בתוך המגילות אשר נכללות בתוכה, לרכיב מטריארכלי, אשר בתוכו מתנהל העולם כקופסה בתוך קופסה. זה סוג של התרסה מגדרית שתאפיין את הרוח הפמיניסטית המזרחית והחלוצית בשירתה של ברכה סרי. היכולת להשתמש בחומרים פשוטים כגון שאריות בד, או נייר חישוב, שהם חלק מהתרבות העממית, לכתוב על נייר שירה ואף לאייר אותו באיורים המשאירים רושם עז של כוח, קוראת תיגר על הדרך שבה מיוצרת שירה בישראל.



ברכה סרי עם אלמוג בהר וארו ביטון, צילמה: שלומית ליר

נתנה ביטוי לסגרגציה ולדיכוי הכפול שהופעל עליה בייצור אוטונומיה פמיניסטית מזרחית, הן מצד הגבריות המזרחית והן מצד זו האשכנזית.

סרי מספרת ליוכי בן-שלום על הדחייה בהתקבלות שיריה ובהחלטה להוציאם בהוצאה עצמית, כחלק מיציאתה שלה – מהמרחב הברור של הנשים המזרחיות שהרגישו את שיריה – למרחב האחר: "בקשיים נתקלתי דווקא מחוץ למסגרת בה חייתי – מו"לים ספקנים, עיתונות אדישה וביקורת צוננת... יחסם של אלה חיזק בי את ההרגשה שעלי לפרסם את שירי בעצמי" (1983).

מערכת התרבות בישראל בסוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים עברה שינוי, אך הערכים והעמדה הפוליטית הרחבה שהציעה ברכה סרי איימו על הביטוס של יצרני הידע. היא הציעה מבט מעמדי (דיון בעוזרת הבית, באישה המזרחית, באלימות כלפי נשים), מבט רליגיוזי השואב ממסורות תימניות ויהודיות (המיסטיקה בסמלי הספר שבעים שירי שוטטות), שימוש בחומרים לא מקובלים כגון מגילות נייר חישוב, דיון במבט הסטריאוטיפי האשכנזי באישה המזרחית המשכילה בשל מראיה, צורתה, צורת דיבורה, קריאה להעצמה פמיניסטית מזרחית (למשל הפיכת הקינה של הכנת הסחוג להצעת עמדה חיובית עתידית על מעמד האישה) ועמידה בתפר שבין החברה האזרחית לבין המרכז הספרותי, מבלי לוותר על שימוש בכלים משותפים לעולמות אלה ביצירתה. בתוך המערכת הגברית של התרבות העברית, היצירה הפואטית הנשית נאלצה להמתין לקבלת ייצוג תרבותי הולם.

של השיטוט עבר תהליך של "מזרוח". בו בזמן, השיטוט הוא גם הדהוד לתנועות המהפכניות בעולם שהגיעו מהכיוונים התרבותיים והחברתיים הרחבים יותר, קרי מרחב של חיפוש עצמי, חיפוש רוחני, חיפוש של שורשי המסורת, חיפוש של האישה אחרי שורשי דיכוייה, חיפוש אחר מרחב אוטונומי של יצירה ועוד. מרחב השיטוט שוב מצטייר כמאבק חברתי ונפשי חיצוני למשוררת וגם כמרחב פנימי. הסמל המאגני המיסטי, "שבעים" (שירי שוטטות), הוא גם כינון מחדש של זהות תרבותית שמבצעת ברכה סרי ("שבעים" מופיע כסמל מיסטי במקורות יהודיים שונים). זהות זו מכילה מידע שנאגר בעקבות ההתחקות אחר האלימות שהפעילה המדינה בהנחת הזיכרון והנרטיב הלאומי. סרי עוברת תהליך של הגירה וגלות, כסוג של חורבן קהילות יהודי המזרח, והיא מייצרת שירה כסוג של מטפורות ודימויים רליגיוזיים המבקשים לשמר, להעשיר ולחנך את החברה סביבה.

בריאיון לחניתה ברנד בזמן עריכת השירים לספר, מספרת ברכה סרי על המורכבות שבכתיבה של האישה המזרחית ובייצור מרחב פוליטי ספרותי. המיצוב שלה כסופרת ומשוררת מזרחית הותיר אותה בעמדה ספרותית ופוליטית מבודדת. היא הראתה כיצד הגבר המזרחי התקשה לחיות בשלום עם האישה המשכילה (והמשוררת) המזרחית. גם הגבר האשכנזי לא היה מסוגל לקבל אותה מחוץ לסטריאוטיפ. היא לא יכלה לפרסם את קולה בתוככי הממסד המזרחי משום שהם לא ביקשו להוציא את דברי המחאה החוצה. המשכילות המזרחית לא היו מסוגלות להגיע למקצועות החופשיים, נדחו בידי הממסד ונובתו לעבוד כגננות וכמורות בבתי ספר יסודיים. השירה שלה

להלן שני שירים פרי יצירת המשורר הפראגי העלום מרדכי דוב גיאורג לאנגר, משורר שבנתיבי שירתו העברית שזורים יחדיו מוטיבים רבים מעולם הקבלה, הפסיכולוגיה והיהדות. לאנגר היה ועודנו תעלומה גדולה הן ביצירתו השירית בעברית ובמאמריו, והן במניעי כתיבתו ואישיותו האניגמטית. השירים המובאים הנה עטורים במוטיבים מעולם הקבלה, ומהווים דוגמה ליצירה שירית העומדת בזכות עצמה.

שי בזוגלו

דוב גיאורג לאנגר

חוט של חסד

... במסתרים תבכה
נפשי על הגורל
כי מעל בי מעל
והולכיני שולל.
זהב פרוים לזה -
ולזה נחשת קלל,
לאיש איש נתן חלקו -
ולי מה עולל!
לשב על שפת התהום
מתבודד אמלל
וחוט של חסד למשך
מתוך ריק החלל.
וכן אני עושה.
מן החלל
החוט אמשך
כמקלל,

עד בוא בסוף
יום מהלל
ונפסק החוט
ונסתם גולל
וכל העמל
בתהום צלל ...

מתוך מעט צרי, הוצאת דבר בסיוע מוסד
ביאליק, תל-אביב, תשי"ג

מחזה

...כאיש אשר חרדת חלום מתהום לבו בלילה העלתו,
כה הקצתי קצת מתוך תנומת חיי, והנה:
הבריאה כלה פאלו היתה שקועה בשנת קסמים,
ממנה על-כרחו הכל בלי-מרגע יעבד.
גם כל-החלל העולם, גלגל הפוככים
ישן ינוע, ונם הזמו,
רדמת ארץ וכל אשר עליה: העמק,
ההרים, המים, האויר.
ברק-שמים כי יבהיק בגבה, רעש רעם אל בארץ
כי נשמע - הכל ישן.
גם היקום פלו: זמזום דבורה באחו, צפצוף צפור
ביער, ונם הדם
בשנה קמים עמים, בשנה הומים, נומה מפלתם.
שנה כל-מעשי אישים, נמנום שרעף לבם.
ויש אשר פאצים להקיי: נביאים, מארי דרזון,
שרים, פילוסופים - הכל לשוא;
אין מתנומתם מוצא.
וגם עלי חרות בחירתנו נמנום נגזר עליה
יען על פרכנו לנו היא נתנת
עוד פקחתי בת-עיני והנה:
הבריאה כלה דומה לאשה בציריה.
בכאב נורא שואגת, כאם יולדת במר-יאוש
וגבריאל השר עומד בזה וצבת-אש בידו;
עוקר את-פרי-עולה מתוך מעיה עד-חרוק שריריה
אך הולד אינו יכול לצאת מפני גדלו, כי רב הוא
והבריאה כלה מתבוססת בדמיה, נוהמת פארי
בצערה - ואין משיע לה ...

פויטים ושירי ידירות, הוצאת ר"ר יוסף פלעש, פראג, 1929

שי בזוגלו כותב בימים אלה חיבור מחקרי במסגרת
לימודים לתואר השלישי בנושא יצירתו העברית
של מרדכי גיאורג לאנגר.



Open Door Situation, Free Images

חלומות

הקו המפריד בין העולם האמיתי לעולם החלומות הוא דק מאוד. רוב האנשים אפילו לא שמים לב לזה; הם חיים על פי השעון הפנימי שלהם: כאשר הם פוקחים את עיניהם, הם ערים, כאשר הם עוצמים אותן, זה הזמן לחלומות. זה אומר שכל אחד מאיתנו, ברגע שאנו נרדמים, אנחנו חולמים כל הזמן, אך רק חלק מאיתנו זוכרים את החלומות, בעוד שאחרים שוכחים אותם עוד לפני שהם פוקחים את עיניהם. נאמר גם שהאלוהים, כאשר הוא חש צורך לדבר עם מישהו, הוא מדבר עם האדם הזה בחלומותיו. לו אלוהים היה מופיע לפני, הוא היה נשרף נוכח יופיו ובהירותו.

ובכל זאת, בני אדם צריכים להיות זהירים גם בזמן החלימה. יש אנשים החולמים חלומות ארוכים ועמוקים ונודדים כה רחוק, עד שאינם מסוגלים לחזור בזמן. אחר כך, הם כורעים ליד הקו המפריד, שמצדו האחד הוא נראה כמו קיר ענק. הם מחכים לידו עד שתפתח הדלת לעולם האמיתי וייווצר מעבר אל הצד השני. אבל כאשר הם חוזרים אל העולם, הם מבינים שדבר אינו עוד כפי שהיה בעבר. אולי משום כך, יש להביא מדבריה של סוזן זונטאג, שאינה מבקשת מהחלומות שלה לפרש את החיים שלה, אלא מהחיים שלה – לפרש את החלומות שלה.

שפינוזה חשב שחלומות הם אמונות טפלות, אבסורדיות, שנולדו מתוך פחד. אדגר אלן פו טען כי כל מה שאנחנו רואים זה רק חלום נחלם בתוך חלום אחר. מאות שנים לפני כן, צ'וואנג טסה מת מבלי שידע אם היה איש שחולם שהוא פרפר, או פרפר החולם שהוא איש, החולם שהוא פרפר. באשר לי, כשהייתי ילד, פחדתי מהאפשרות שאני רק דימוי בחלום של מישהו אחר, וחששתי שמא יתעורר החולם האלמוני ויביא את חיי לְקֶצֶם. בכל פעם שנשמע רעש חזק נבהלתי. גופי התאבן לחלוטין ולא העזתי למצמץ; חיכיתי לסוף.

עד היום איני בטוח שהחשש שלי היה מוצדק; וקורה לפעמים שאני הולך סביב על קצות האצבעות, ואיני בטוח באיזה צד אני, אם בעולם האמיתי או בעולם החלומות. אולי זו הסיבה שאני מאמין בדומיה. אף שעכשיו אני יודע שאין חולמים וגם לא מי שחלמו, וכי כל אחד מאיתנו הוא החלום של עצמו, ואף אחד אחר לא יכול לחלום אותו, מלבד אמנים. אמנים הם

היחידים שיכולים לחצות את הקו הדק המפריד בין המציאות לחלומות, לבקר את הישנים בשנתם ולאחר מכן, לספר לאלה הערים – במילים או בתמונות, באמצעות צלילים או קולות – על מה שלמדו בעולם שמאחורי העפעפיים הסגורים. לו לא היו אמנים, היינו כנראה חיים בעולם חסר ממדים, כמו צללים שחולמים על צללים אחרים. הודות לאמנים, העולם מוצג לנו בשלמותו, ובמלאותו. ייתכן, שלולא התערבות האמנים, לא היינו מבחינים בו. במילים אחרות, לולא האמנים, צעפים רבים היו מפרידים בינינו לבין העולם. והיה אז כמעט בלתי אפשרי לחצות את הקו שבין המציאות לחלומות, משום שהקו עצמו היה לא ברור ולא מתפענח.

בתלמוד נאמר שחלום שאינו מפורש כמוהו כאיגרת שלא נקראה. במילים אחרות, אמנים, במיוחד אמנים חזותיים שאינם מוגבלים במילים, מאפשרים לנו קריאה של מכתבים שנשארו חבוים בקמרון מוחנו, שכמעט אינם נגישים. האמנים מציירים את חלומותיהם, והציורים שלהם, כמו חלונות, פותחים מעברים שדרכם אנחנו נכנסים אל עצמנו, ומגלים את פניו האמיתיים של העולם. אנחנו העולם, העולם הוא חלום, החלום הוא תמונה, התמונה היא אנחנו. המעגל הושלם. אנחנו צריכים רק לעמוד מול הציור ולהתחיל לחלום. ♦

דוד אַלְבַּחְרִי (David Albahari יליד 1948) – סופר ומתרגם יוגוסלבי-סרבי ממוצא יהודי, חתן פרס לנין. במהלך מלחמת בוסניה היגר מבלגרד לקנדה. שב לבלגרד ב-2016.

ברלין

מְרַחֲבִים סוֹפְנִיִּים שֶׁל חֲדָלוֹן
 חוֹלֵי חֲרָסִית פְּרוּעֵי
 מְחַתְּלֵי יָרֵק
 אֶת הָאֵהָבָה לְקַחְתִּי
 לֹא אָבֵד לִי כְּלוּם בְּדֶרֶךְ
 לֹא נִפְלָה אֶף לְבָנָה אַחַת
 מֵרֹאשׁ בְּנֵי לְבִי
 סוֹפְנִיִּים סוֹפְנִיִּים
 לְמָה תִּקְרָאוּ לִי
 לְמָה תִּשְׁלִיכוּ הַד בֵּין
 סִמְטוֹת חֲלוּלֵי אִישׁ בֵּין
 לְשׁוֹנוֹת חֲלוּלֵי לְשׁוֹן
 בֵּין לְבֵין
 בְּקִפְאוֹן זְמַנִּים
 שְׁלֹא הִתַּר

לעוגב הנפש פנפילד

בְּלִפְנֵי עֲלִיָּה אוֹיְבָה, פְּנִפִּילָה,
 קוֹדֵר לֹא טוֹן, רִשָּׁט אֶת דַּעְתּוֹ
 עִם מְצִלוּלֵי חֲלָל פְּתוּחַ. הוּא
 יִבְרַךְ אוֹתָךְ לְעַת גְּלִים יִקְלִיטוּ
 דְּבַר־מָה חֲדָשׁ בְּנֹאקוּם שֶׁל מַחוּ
 הַמְשִׁיחַ, מֵאַרְצֵי חֲמֵד קְלִיפּוֹרְנִיָּה.
 הִיָּה חֶכֶם, תֵּן לוֹ לְרֵדוֹת בְּעֲצֻמָּה,
 לְגַעַת בְּזִיזֵי הַתְּדָרִים וְקַמּוּרֵי
 כְּפִתְרָת. שְׁיִרְגִישׁ בְּסִדֵּר,
 אֶתָּה הִיָּה סוֹבְלָן.
 קְלִטָּה, פְּנִפִּילָה, לְמַד
 הַגִּיּוֹנוֹ הַגְּנֵדְרָנִי,
 כִּי כָּכָה זֶה אֲנִי.

*

הַשְּׁקֵט אֵלָיו קְרָאתִי לְעוֹלָם אֵינוֹ מְחַלֵּט
 הַמְּקוֹם הַזֶּה מְזַכֵּיר - אֶף רַק בְּקִצּוֹתָיו
 הַרְגַע הַזֶּה יְכוּל הִיָּה לְהִיּוֹת דּוֹמָה יוֹתֵר
 הַמְּלָה הַזֹּאת אֶף פְּעַם אֵינָה נְכוֹנָה לִי בְּדִיוּק
 אֲבָל הַשִּׁיר הַזֶּה שְׁיִישׁ בּוֹ דְּפִי
 כְּמוֹ הַסְּגֵל בְּעֵמֶק הַרְוּמוּלִיָּאָה.

*

שָׁבַת. לְצַדִּי כָּל כֶּף הַרְבֵּה חֲלָקוֹת אֲדָמָה מְתָרוֹת
 וְהַפְּרָחִים בְּהֵן נְטוּעִים כְּמוֹ הָיוּ מַעֲשֵׂה שֶׁל קִדְשָׁה.
 פְּעַם לֹא הִיִּיתִי מִמְּחִסְרֵי הַשּׁוֹשְׁנִים
 וְנִשְׁאֲתִי כְּאֲבִי עַל חֲלָב צְפוּרִים
 וְסִגְרָתִי אֶת עָלַי כְּגֵדֵר קוֹצִים
 אֲבָל הַנְּחִתִּי כִּף רִגְלֵי עַל הַשְּׂדֵה הַמְּתָר
 וְעֵינַי נִשְׁאוּ אֶל יָדַי שְׁלֹא הִיָּה לְהֵן גְּבוּל
 וְהַשִּׁירָה הַחֲלָה לְנוּע בִּי כִּבְת קוּל
 וּמַעֲצָב לְעֲצָב הִיִּיתִי כְּכֹל הָאָדָם.

*

אֲנִי קוֹרְאת אֵלָיְךָ וּבִיָּדֶי פָּרַח חוֹלוֹת צָהָב
 אֶתְמוּל בְּקִשְׁתִּי מִמֶּךָ לְלַכֵּת בְּרִי שְׁמִשְׁהוּ מֵאֲתָנוּ
 הִיָּה שְׁלִי.
 אֲנִי נוֹתֵנָת לְךָ שְׁמֵשׁ וְעֲלִים שְׁעִירִים
 וְאֶתָּה אוֹחֵז אֶת הַגְּבְּעוּל שֶׁל הַהִטְרוּטָקָה.
 מִיִּשְׁהוּ אַחַר אוֹלֵי לֹא יִבֵּן
 שְׁמַעוּלָם לֹא הֵינּוּ כֹה קְרוֹבִים כְּמוֹ הַרְגַע הַזֶּה
 בּוֹ לֹא הִיִּית בְּהִשְׁג יָדִי.

נגוהות

אם אכרע

איך נגענו ביה בנגוהות
 בטלפים של נסיכות
 נגוהות, הו נגוהות
 תחזרי אחרי שיזרח השמש
 שלא תשפך עליך קדרה
 לזהטת של אש מרשרשת
 תברחי נגוהות
 תחזרי אחרי שיזרח האדם
 והדם לא יכתים
 אות באות
 מתדפקות בתהודה גלמודה
 ואין לצרוף משקל בין הקירות נוזלים
 תחזרי כשמלים
 ויהיה לך מקום נגוהות לעשות
 מעשים
 מעשה נגוהות

 בלילה שלנו
 שמטת את כל הבריחים
 על מה שעוללנו
 את מתעוררת בך כשנגוהות
 מתפשטת ודורשת
 את מתה וחייה ועוד דברים

כל לילותי חלומות אצילים
 בטרקלינים, הצר, הצר
 לצורה, הצר, לצרה
 חיה תחיה בצורתך
 הנשטפת בכסוף אמתך
 מגע ידי משרט את בשרך
 וגוילי עורך נקלפים ברכות
 כדי קריעה, אם אכרע -
 אם אכרע?
 איך זהב

השקפת לאדמת עיני, אמרת
 איך זהב!
 אמרת - מצער איך זה לא מתרכב
 פעימות מבריקות מחלות של זהב
 נחילי אור ופריחה של זהב
 וזה לא מתרכב.
 ארץ שוטים,
 גרה אני ביה
 הב לי זהב בזהב ואזהר



זמן

שלי
 הלילה
 המרי
 בצליל
 בגדש המלים
 בפלים
 בימים
 בחדש
 שלי
 שעות של אף אחד
 שלי
 כל מה שעודנו
 להבה מרקדת בחרס קט
 חלון סגור
 ושער סתור מעט
 שלי
 אכן עטופה במטפחת
 נחבאת
 במצמוץ בכיוץ
 נפתחת
 שלי הבחירות
 עד הרצפה
 שלי
 קצות אצבעות
 רגל נמתחת מול כוכבים
 עשבים מתאדים
 בספל
 מזיעים בנחת

בצד

הזמן המת

הזמן שבו אתה ממתין לגשם שיפסיק
 לרדת, לבגדים שיתיבשו ממנו ולאהבה,
 הזמן שבו אתה נוסע לכוון הפוך,
 לעבודה המשמיימה שלך ולפגישה
 עם מישהו או מישהי
 שלא רצית לראותם,
 הזמן שבו אתה ממתין בתור ארוך
 (שבו כלנו ממתנים),
 הזמן שבו אתה ממתין
 לבשורתו של הרופא
 האם אמך שרדה.

רגעי שפיות זמניים

השטפון מתחיל,
 אני יודע מה סופו:
 לטבע בבכי של עצמי,
 הפעם המים עכורים.
 למה הדלת מתקלפת,
 למה החלון נמס,
 למה יש קיר
 מאחורי יציאת החרום?
 רגעי שפיות זמניים
 מתפזרים על הרצפה
 כמו מטר קונפטי צבעוני,
 ברגעים האלה רק אני אני.

סוף מעשה בהריגה תחילה

חלמתי שאתה מת. אף אחד לא אמר
 זאת במפרש אבל לי ברור היה
 היה לי ברור שאתה מת. לא שזה כל כך משנה הרי
 גם במציאות אתה מת, אבל
 לא באמת. לא הרבה אני זוכרת רק
 שדמעות קרעו את קורי השנה כמו שקראת
 אותי אז אי שמה קרעת בי
 חדרת לי אל קרום השירה קבעת בי את תחום הברכה
 בין טוב ובין רע. התעוררתי כואבת
 עם עט רועדת אל שגרת כלימה ושנאת מות
 שנאתי אותך למות אני
 המשכתי לשנא אותך עד מות - -
 לכאורה.

בסוף הלילה

בסוף הלילה לא יבוא יום:
 בסוף התקנה לא יבטיח ירק:
 בסוף השגיאה לא תחזור תשובה:
 בסוף הזמן לא יחשב שכר:
 בסוף הזכרון לא יפקד יורש:
 בסוף השמים לא יזרמו מים
 הרבה:
 בסוף הנגינה לא יותר דבר:
 זולת השיר שלא נברא
 או שכבר עבר

שקר האין והבל הדופי

מה הולם לך יותר מקורי מות
 אשר נטוים כך לפתע?
 שמלת אבל תלויה
 על קולב צחוקך התחום מתק שפתון,
 מהדקת על מתן ההספד, מטשטשת כתמי מחיקות -
 מדגישה את שצריך להשמע וחושפת
 את שפדאי להראות.

עד הקיץ

קד ברחוב -
 ללא-כלב. בגשם
 רועד חתול בגנת הבית המקרה
 מהרהר כחם ואהבה.
 הכביש אדיש כדרכו:
 מלא פיו מים.
 את שפת הרחוב
 לא אדבר. עד הקיץ

ומה הולם לך יותר ממשקפים שחרים
 המצלילים אדם עפעפי?
 כבואתך ממוללת ריסים, מקלפת ותק שירים
 מפרידה אישונים מדבש זכרונות -
 האם טרם התחור לך
 כי אין מתאפרים לבית קברות?

הדרך ארקה.

כמות המשקעים רבה: ההקדשה נמחקה.
 מחר אוילי אחלש: אוילי אתמעט
 צפוניים ימים יפים.



*

במובן הזה, דווקא השיר שבו בחרתי לא מאפיין את שירי הספר בכללותם - הספר מחולק לשישה שערים: "כל הגוף נוצה", "כל קיר היה דלת", "כי הדם הוא הנפש", "התנועה העיוורת", "אף פעם לא עומדת האפשרות הפשוטה" ו"היא דופקת לך בגב, הדלת", שמתוכו לקוח השיר - משום שהוא פשוט וברור יותר מרובם וגם מאוד קומוניקטיבי לעומתם. זאת אף שככלל, השירה של משב בספרה הראשון היא דיאלוגית גם אם מעידה על עולם פרטי שנבדל מהעולם הקולקטיבי. השיר בן ה-17 טורים - שסגנונו הפואטי חופשי ככל שירי הספר, ללא משקל או חריזה - מתאר התכתבות של הדוברת עם המוסד לביטוח לאומי. בכך הוא ממשיך מסורת של שירה מעמדית שבאה לידי ביטוי באסופות כגון אדומה (2007), הוצאת אתגר, מעין והכיוון מזרח) ואצל משוררים ומשוררות כמתי שמואלוף, יודית שחר, סיגל בן יאיר, מיטל ניסים ואחרות. אלא שמעבר לדמיון התמטי הזה, השיר ממריא למחזות אחרים לגמרי. אפשר בהחלט לקרוא אותו כאוטוביוגרפי, כלומר ככזה שמתאר את חייה של המשוררת עצמה. הקושי העולה מהפרשנות הזאת עולה ביחס לרשימת ההקדשות שבתחילת הספר, שבה מוזכרים ילדיה של משב, טליה ומיכאל, ואילו כאן בשיר מצוין שיש לדוברת "ילדה אחת". אפשר שהדבר מעיד על זמן כתיבת השיר אבל כך או אחרת, הפירוש האוטוביוגרפי לא הכרחי להתבוננות שלנו בדמות הדוברת ובסיטואציה המתוארת באמצעותה בשיר כשלעצמו.

השיר הדיאלוגי מזכיר במבנה שלו למשל את שיר המחאה של המשוררת ריטה קוגן, 'הגדרה עצמית', העוסק בזהות הרוסית שלה (השיר חותם את ספר השירים הראשון של קוגן, רישיון לשגיאות כתיב, 2015, הוצאת אלרום) אך נמנע מירידה לפרטים כאלו. כאן ההתרכזות היא בזהות האישית, לאו דווקא העדתית, וגם בעצם הדיאלוג. מתברר כי חרף הכותרת האדמיניסטרטיבית, הדיאלוג שמתקיים בשיר אינו מנהלי כלל ועיקר. למעשה, הדוברת מציגה התנגדות להתקיימותו על פי הסדר הטוב של המנהל. בהתחלה היא נדמית כמשתפת פעולה אך ככל שהקריאה בשיר מתקדמת מתברר כי אין בכוונתה לעשות כן. כאשר הנמען - שרק בטור ה-11 בשיר מתברר לנו כי הוא ממין זכר - שואל אותה לשם האב, שאלה שגרתית בשאלונים שכאלו, התשובה מפליגה למחזות אחרים לגמרי מאלו שעליהם התבקשה לענות. מתחיל להיווצר לנגד עינינו דיוקן מלא. הוא מבוסס על קושי ביחסים שבין הבת לאביה, יחסים שמפורטים ונרמזים לכל אורך שירי הספר וגם כאן (גירושים של הוריה? נטישת האב? יחסים אחרים שמבוססים על פגיעה של האב בבתו?) לאחר מכן כאשר היא נשאלת למשכורתה היא משיבה על נושא אחר לחלוטין ושוב ממלאת בתוכן את השאלון האישי הקר והמנוכר. כך קורה גם לקראת סיום השיר כאשר הדוברת מתבקשת להמציא אישורים לצורך מימוש הזכויות המגיעות לה מהביטוח הלאומי, אך לא עונה על כך אלא מצרפת תמונה משפחתית שתענה עליהם. סיום השיר הזה מזכיר למשל את הרומן זה עם הפנים אלינו מאת הסופרת רונית מטלון (1959-2017, 1995, הוצאת עם עובד), הנשען מבחינת הפואטיקה שלו על פענוח וריבוב של תצלומי משפחה.

בחזרה לתחילת השיר: כשחיה משב כותבת "בארץ" היא לא מציינת היכן. זה חלק מהמהלך הכולל של ספרה, ליצור מפה אישית יותר מאשר מפה לאומית.

נְקָבָה.

בְּאֶרֶץ.

לֹא, לֹא גְרוּשָׁה.

שֵׁם הָאֵב?

הוּ, זֶה קֵל - זֶה הַדָּבָר הַיְחִיד שֶׁהוּא נָתַן לִי.

טוֹב, גַּם אֶת הָאֵף הַדָּק

שֶׁמִתְנַפֵּחַ לְנַחֲרֵי שׁוֹר כְּשֶׁאֲנַחְנוּ מִתְרַגְּזִים,

וְאֵת הָעֵינַיִם שֶׁמִחְפְּשׂוֹת. בְּחוּץ.

כִּמָּה מְרוֹיָחָה?

פְּעַם בַּחֲדָשׁ אֲנִי שׁוֹכֶכֶת עִם בְּעָלִי,

אֶתְהָ יוֹדֵעַ, יֵשׁ יְלָדִים!

כִּמָּה? יְלָדָה אַחַת.

תְּרַאֲהָ, יֵשׁ לִי חֲמִשָּׁה אֲחִים וְעוֹד שְׁנַיִם חוֹרְגִים.

כֵּן, הֲכִי גְרוּעַ זֶה לְחֹזֵר עַל טְעוּיֹת שֶׁל הַהוֹרִים.

אֲשׁוּרִים?

אֲנִי מְצַרְפֶּת תְּמוֹנָה מְשֻׁפְּחָתִית,

יֵשׁ שֵׁם אֶת כָּל הַפְּרָטִים.

השיר שלפנינו לקוח מתוך ספר השירים הראשון של חיה משב (ילידת 1976, רמת גן) כל קיר היה דלת (2019, הקיבוץ המאוחד, עמ' 90). לפרסם ספר שירים ראשון בעשור הרביעי של החיים זה לא דבר של מה בכך. זה מעורר תהיות. רוב המשוררים/ות עושים/ות זאת הרבה לפני כן ולכן אפשר לשאול את השאלה האם חיה משב כשם משפחתה כן היא - מביאה משב רוח חדש ומרענן לשירה הישראלית החדשה או נסמכת על סגנונות הכתיבה הקיימים? התשובה מורכבת. כשפרסמתי שיר אחר מתוך הספר ברף הפייסבוק שלי, 'השעות' (עמ' 67), כתבה בתגובה כותבת השירים אורית גולדמן כי סגנון השירה של חיה משב כולל שפה מטאפורית "עשירה וחושית". זו בהחלט הגדרה מעניינת לרבים משירי ספרה, כשהדגש מושם במקום הנכון: במטאפורות ובמלאכת הדימויים יותר מאשר בשפה ובלשון עצמה. במובן הזה, לא ניתן להגדיר את חיה משב כמשוררת מהפכנית. הקריאה בשירה נותנת לקורא הרגשה שאלו שירים שהוא כבר קרא במהלך השנים האחרונות אצל לא מעט משוררות בנות דורה. ובכל זאת יש כאן משהו חדש: נוצר מרקם סמיך של יצירה, שמשולבים בו מקורות יהודיים וישראלים, יחד עם תמות אופנתיות רווחות כגון של תנועת המיטו או של פוליטיקת הזהויות המזרחית - השיר 'שורשים' למשל יכול להעיד על כך (עמ' 93) - אלא שבאף אחד מהמקרים אין מדובר בשירה פלקטית שמתמסרת לקיים באופן פשוט ותועלתני. התחושה העולה מן הקריאה שמעבר לפעם הראשונה היא של עולם סבוך, אפל לעתים, מורכב בדרך כלל, שנושא עמו קול אותנטי מובהק של היוצרת.

לאה צרי

לא באתי אליך

לח' ג'

לא באתי.

רציתי לכתב אליך

ומנעתני עצמי.

חששתי.

יכלת לגלות שגם אני הייתי שם,

בארץ היפה ולא לזאת התכונת.

לא בקשתי להגיע עריך

על מנת שתבחין בי,

שתדע, תראה

שגם בשערי זוהר כוכב.

נסוגתי לפנתי

להשאר שם.

טל חסן

*

אם אין חשיבות

לזמן הרי שכל המראות

מקפלים לאחור:

וזה שאחר-כך

יתיר

לזה שלפני, וזה שהיום

יותר ידוע;

והחרב לא תתהפך

והכרובים יפרשו כנפיהם.

נביעת טללים

דלתות מוגפות מדי זמן

נפתחות לחשך

נביעת טללים.

חיים-נסתרים,

בגוני-העין הסתומה,

נגללים.

דלתות מוגפות חורקות

עם הרוח הנושבת על

רמזי נדידה זרה: לצאת אל הדרך.

דלתות פתוחות מוגפות מבחון, -

אכן זעירה עולה לצבע את השמים

בצבעי צמרות מתוחות עד

מתוך גומה ברוח

אל בנבואותיך

אל תבוא אלי בנבואות פתע.

אל תשיש לספר על פרענויות

מתרגשות ובאות,

לחשו הרבים באזניה.

בפיה אך פחד ופחת

ועוזר אין.

אל תחריד בי ימים ולילות

בחלומות בעותים.

אקנה לראות בטוב

ולו תהא התקנה מצערה,

נראית בעין.

ראה.

עומדים העצים שאננים,

רחוקים משנוי מחליפות הזמן,

מתענגים על שמש זו,

יום תצעיר,

יום תזקן.

לו אהיה כמותם.

רינה גינוסר

קו המים

עקבות צפרים
בחול.
פסעתי עמן
עד...
קו המים.
מה הן חפשו
ביים?
מן הסתם
לא מה שמצאתי
שם -

יונים בקונצרט

אדם מנגן בחצוצרה.
אין קהל.
הכפר ריקה.
רק
שלוש יונים
נצבות.
מאזינות.
!?

"היי נדיבה",
נזפתי בעצמי.
"אולי הוא
המפליא בנגנים,
אם בכחו
לפתות צפורים
להקשיב".

מתוך בכתב דק

אנה מישר

הוריקן

כשעוזרים לך
את מתפרקת:
הוריקנים מכלים
מהירים
מתלקחים עליך
כמו מאניה
בשרות קוצים

תורמוס

יום אחד קטפתי
תורמוס
ואמרתי לו
הבאתי לך את
השדה
למחלקה הסגורה,
אבל הוא לא ידע
מה זה

בחתונה שלה אנה סירבה

אנה סרבה למלכות
הסתוככה שם
בצל שמלתה
כתר שמחתה
חשכת שערה
אורות
על עצי הפלסטיק
מפיות תואמות
מנות לא מרצות
היא
וחתן אחד
עדלאידע,
אבל אנה סרבה.

לידה

על סחלב ורד
 בעמוד תפירת זקוף
 הופיעו שני נצנים
 זעירים,
 נזהרים,
 מתלבטים אם
 להפתח אל העולם,
 אם להראות פניהם ברבים.

חיבוק

רברים רברים
 של עלי כותרת
 ארוזים
 אוחזים עלה באחיו
 בחבוק הדוק,
 מוגנים מכל רע.

מי שאינו מחזיק חזק
 נתק
 נשבר
 נשאר
 לבד.

מתוך תקרת רקיע

אל תעמדי במקום

אל תעמדי במקום
 הניעי את ראשך
 הסתובבי סביב עצמך
 אבל אל תעמדי במקום,
 ואם יפלו מהשמים כוכבים
 פרשי ידים, קפצי
 גבוה לתפסם,
 רק אל תעמדי במקום,

ואם רוח סערה תפיל את העצים
 וטפות ענקיות של גשם יכסו הכל
 גם אז
 אל תעמדי במקום,

פשטי את בגדיך
 והפנסי לתוך נהר הטפות הקמים.

כלבה בצבע חלודה

אני כלבה בצבע חלודה
 עם רצועה לא ממש הדוקה על צווארי,
 כלבה עם מחשבות על ריצה במדרגות הקר
 חפשיה לנבח על השכנים
 לא חפשיה לבקש אהבה,
 כי אהבה מבקשת עוד.

אני כלבה עם רצועה,
 משחררת לנבח כשכלב גדול מתקרב אלי
 להגן על עצמי מפני סכנה,

אבל לא מפני אהבה.

מתוך אל הענן החפשי

נפְּלֵאתָה אהבת חמור

בשני מסלולים, לכאורה, מוליך ברדוגו את גיבור סיפורו ואת הקורא בספרו: החיים והמוות. צפון קר מול דרום חם, עבר טרני מול הווה אופטימי. אולם למעשה, אלה ואלה סופם פסימי. ברדוגו, או גיבורו רוסלאן איסקוב, איננו בוחר ממש בחיים. (להוציא "אחרית הדברים" מלאכותית בסופו). אם הרושם ממאמרי הוא שונה, הרי זה משום שבחתי להבליט את צדו המואר: מושבות הדרום, הכתום של פאתי נגב (של ס. יזהר), הנשים הטריפוליטאיות של מושב בית שקמה. וכמובן, חמור. אלא שזהו חמור מלכולי למדי, שאפילו שם אין לו.

א.

רוסלאן איסקוב, יליד אזירביג'אן, גיבורו של חמור מאת סמי ברדוגו (הספרייה החדשה, עורך: מנחם פרי, הקיבוץ המאוחד, 2019) עוזב בתום לימודיו באורט את בית הוריו, אולגה וארתור בקרייתיים בצפון, ומשתקע במושב בת-הדר בדרום, סמוך לאשקלון. זהו מסע מן הצפון הקר (הוריו טובלים תדיר מקור עז בדירת השיכון הקטנה שלהם, שתנור הסלילים אינו מפיג) אל הדרום החם, מארץ הרים אל ארץ מישור, שהיא גם ארצו של ס' יזהר, בכיר הסופרים ילידי הארץ (ראה ימי צקלג, סיפורי מישור, פאתי נגב, מקדמות ועוד), יליד העיר רחובות ותושבה כל חייו (בשנותיו האחרונות עבר לכפר מישר בסמוך). זהו גם מסעו של המחבר, סמי ברדוגו, בעצמו יליד המושבה הדרומית מזכרת בתיה (1970), בעקבות העברית הנפלאה של יזהר שאין דומה לה בספרותנו.

המעבר של רוסלאן מן הצפון לדרום הוא טראומטי. הוריו שעלו עמו לישראל ב-1975 ושהוא היה תקוות השתרשותם בארץ בתור הנדסאי בוגר אורט, לא זוכים לראותו בכך. הם נספים בדלקה שניצתה מתנור הסלילים בדירתם בלילה שרוסלאן עוזב את הבית בנובמבר 1994, תאריך שהסיפור שב אליו שוב ושוב. כמעשה סמלי מטיל עצמו רוסלאן מגג בניין נטוש בתל-אביב בלילה שבו הגיע אליה. אולם רוסלאן לא מת. הוא מתיישב תחילה באשקלון ומשמש שם מזכיר הוועדה לתכנון ולבנייה. ההווה של הסיפור מתרחש כעבור כמה שנים, במשך כשבוע ימים ביוני 2018, במושבה בת הדר שאליה עבר לאחר שהתפטר מעבודתו באשקלון. שם גם מתארע אותו מעשה בחמור: שני שוטרים במרדף אחר עבריין מקומי מבקשים מרוסלאן להחזיק לרגע בחבל שבקצהו קשור חמור ולהמתין לשובם. הם לא שבים וחמור

נשאר בחזקתו של רוסלאן עד סופו. נפשו נקשרת בנפש חמורו אף יותר משהיא קשורה בנפשו של בן זוגו ההומו, סטיב סילברמן האמריקני, המלמד אנגלית בישיבת באר גנים הסמוכה.

ב.

חמור הוא במידה רבה יצירה לשונית המושפעת, כאמור, מיצירות ס' יזהר, עובדה שגם הדברים שעל גב הספר (שכתב העורך מנחם פרי) מאשרים: "חמור הוא מקבילה בת זמננו ליצירות פורצות דרך כגון 'אצל' של גנסיין, 'זכרון דברים' של שבתאי ו'מקדמות' של יזהר. ברדוגו יוצר באופן מפעים עברית פורצת גדר משלו, לשון חתרנית שליד העברית, השוברת הצידה, מזעזעת את חלקי הדיבור המקובעים וגוררת אל תגבור המוחשיות". פרי, כדרכו, מעצים עד בלי די את היצירות שהוא עורך ומפרסם. חלק מדבריו בוודאי נכונים, וחלקם מוגזמים. (בלשונו של ברדוגו, בְּרָדוּגִית נקרא לה, יש לא מעט כשלים, אבל הם אינם העיקר.) כיוון שהזכיר את מקדמות של יזהר הנה קטע מתוך חמור המדגים את הקשר הזה. זהו גם קטע, ולא במקרה, של תוכחה ספרותית ברוחו של יזהר, שנושא המחבר. (ההדגשות בשני הקטעים הן שלי - ע"ל):

על מה לעזאזל אתם כותבים הסופרים?

למה אתם קבורים בכל המה הזה?

עורו! התעוררו אל הארץ, אל הכאב המולד של המתיישבים המקומיים, אל המצאת הבניינים והכבישים, אל ריטוש העברית הכעורה ... צאו אל היפעה המורחית שמעריבה את היסודות שלה, אל אותו יופי הנודע כנראה לראשונה בחייו של רוסלאן, המתוודע לעיניו ברגעים אלה ממש, לפני שהרגעים יחלפו ממנו. למשל, פְּתוּם, לא כתום של עצם או של פיסת שמיים, אלא כתום שבהרגשה. בערה. בגוף. (עמ' 242, 243).

ספרו של יזהר מקדמות (1992) שהופיע לאחר עשרות שנות שתיקה ומציין את הולדתה מחדש של יצירת הסופר (שנמשכה בספריו מלקומיה יפהפיה, צלהבים, צדדיים, גילוי אליהו ועוד) נפתח בתיאור צבע כתום של יריעות אוהל הודי שבו נולד תינוק שאך בא לעולם:

ואיפה היה המקום הראשון? הראשון הראשון? כי המקום הראשון, ובלי שום אסמכתא, היה צבע פְּתוּם. כתום כולו. כתום כתום. כתום מאד. ולגמרי ... כתום מכה גלים

חמור פשוט מתאים לו, ומתאים לעצמו. וגם בתחתונים שלו זו דבר, הפעם כן, הזין, קצת-קצת עומד לו והוא אינו מבוש ונשאר צמוד אל חמור מרשה לעצמו, הבחירה כולה של שניהם ברשותם לרשותם - - - הוא מנסה לצוד את העיניים השחורות שלו כדי לזהות בהן רמז שיסביר את פשר התנועה של חמור ברגע זה, כדי להבין מהו הדבר שנתפס לרוסלאן כל כך נוכח, יָשָׁנוּ, כמו שוכן-פְּנִים בכל חי, צומח ודומם - - - ואז הפתעה חמוצה מגלה לו את סטיב עומד בקצה השביל" (עמ' 21).



רכים. כתום מואר וכתום מוצל. בכל חליפות מוארות הכתום (עמ' 7).

הן חמור והן מקדמות מדברים על נופי הדרום המרהיבים, שהכתום הוא צבעם האופייני. הכתום של ארמת החמרה (הארומה), והכתום של יריעות האוהל ההודי (הקשור אף הוא לעניין). אין ספק שברדוגו מודע למקור היזחרי של "הכתום" שלו ואף למד לא מעט מזהר על מה שמכונה בפי העורך "תגבור המוחשיות" שבתיאור המציאות. ברדוגו מושפע גם מתורת הסיפור של יזהר שסבר כי בסיפור "אין הֵיָה הֵיָה" - יש רק עתה מוחשי" (כדבריו של דן מירון על יצירתו של יזהר: "תודעת קיום ברגע נתון, ללא עבר ועתיד"). כלומר, בסיפור הטוב, לפי

רוסלאן כמעט מצליח בפיענוח סוד

ההוויה המיסטית ("הכשלעצמה" הקאנטיאנית) של חמור, שבה נתונים יחד אדם, חיה, צומח, דומם, אבל אז מופיע סטיב ונוטל את רוסלאן למשכב זכר לעצמו. סצנה הכוללת תיאורי משגל בוטים שטרם קראתי כמותם בעברית. רוסלאן אינו מאושר מן המעשה. בפרק סמוך הנקרא "פְּזוּת" נכתב כי "תמיד לאחר אותו אקט נחשק ושחוק, מתעוררת ברוסלאן נבזיותו שלו, היותו נבל, עולה בו גועל שחולש על שניהם ולא ניתן למוסס אותו" (עמ' 34). נדמה שיחסו של רוסלאן לחמורו הרבה יותר מתחשב ואוהב (ראה למעלה). או הקטע הנפלא שבו רוסלאן מקלח את חמור: "תוחב את הליפה עמוק יותר במים הסבוניים, מערבל ושולח אותה עמוסה ועסיסית במיץ הניקיון אל גבו של חמור. שם לאורכו הוא מתחיל לעבוד בשפשוף רך" (עמ' 72). קטע אשר מזכיר את החייל המתקלח בחניה לילית בגילוי אליהו של יזהר.

ד.

לדעת, המטען הרעיוני והרגשי של הספר מרוכז בדפיו האחרונים תחת שלוש כותרות הקרויות פעימה ("פעיימה", "הפעיימה הבאה", "פעיימה שלישיית"; עמ' 238-261). הפעימות עוסקות בשני נושאים - מותו הקרב של חמור והמושב המשגשג בית שקמה של יהודי לוב, הטריפוליטאים.

מצבו של חמור מידרדר. חמור לא אוכל כמה ימים. הוא רובץ ליד הגיגית והפצע בבטנו מתפשט ולעתים מדמם. (לרוסלאן נגע דומה בעור בטנו). רוסלאן תוהה שמא הבעיה של חמור איננה בריאותית בלבד (אולי גם פסיכולוגית) וחושב מה ניתן לעשות למענו, "איך נעצור את הטבע החמורי שמדריך אותו", כלומר איך להוציאו ממצבו האינרטי והפסיבי. איך "לשבור לו את הַבִּיּוּת, להשיב אותו אל הערוד (הקדום שממנו מוצאו), להרחיק אותו אל האחו אל המרבדים העשבוניים" (עמ' 240).

לשם כך יוצא רוסלאן לשרות, לאסוף לחמור עשב רענן וטרי. שם הוא נתקל במושב משגשג ופורח, בית שקמה. יופיו של המקום הוא שעורר במחבר, ברדוגו, את הקריאה

דעת יזהר (השקפה שביטא במאמריו, הרצאותיו ובספרו העיוני לקרוא סיפור), לא חשובה העלילה, לא מה היה ומה יהיה, אלא ההשתהות בהווה. הקשב להוויה המתהווה. (בעקיפי עקיפין זהו "כאן ועכשיו" בודהיסטי של האוהל ההודי הכתום). גם זאת מאשרים (כמודע או שלא) הדברים הכתובים על גב הספר: "בהזדהות ובאחוה של רוסלאן עם חמור מתעצמת תחושת השוויון שלו עם החיה הממצה את חייה בעמידה בחצר בַּמְּלֵאוֹת של הוֹהָ מְתָמִיד" (ההדרגשה שלי - ע"ל).

ג.

ואמנם, גם אם ספרו של ברדוגו דל עלילה, הריהו גרוש תיאורים, חלקם מכבידים למדי בקדרותם, סרבולם וחזרתם. ההווה של הסיפור משוסע כחצי תריסר פעמים בתמונות קשות מדירת השיכון הקרה של ארתור ואולגה בקריית-ים. התמונה האחרונה והמחרידה מכולן בסיום הספר היא תמונת הדלקה האוחזת בדירה, כאשר רוסלאן כבר בדרכו לתל-אביב. "אי אפשר לעזור לאמא ולאבא הרדומים והחולמים, הם לא שומעים ולא רואים, נהיים מסוממים מן העשן שהולך ונעשה גדול ומעונן. ההורים מתלקחים. האש לא עוזבת אותם, אוחזת בכל כולם, בחיים שלהם" (260-261).

לעומת האי נחת, הפיזית ממש, התוקפת את הקורא למקרא תיאורים אלה, התיאורים של חמור בבת-הדר הם מלבבים ומאירים: "ברוב שעות היום חמור פשוט עומד כאן. ואם לא עומד אז מהלך באיטיות על פני העשב, נע מקצה אל קצה במצעדים של אלגנטיות עקמומית במפרקיות הרגלים הדקות, כמו גבירה לבנטינית ליד עץ הזית המתורבת, כמו משתתף בעבר הכנעני של אותה מוסלמיות יהודית" (עמ' 14). רוסלאן מנסה לפענח את סוד מהותה של החיה, שהיא "עדיין במצב ההוא של הכשלעצמה, נטועה ביסוד הגולמי וגם הגולמי שלה, נתונה רק בתור עובדה שאי אפשר להתערב בה ולשנות אותה" (עמ' 15). שם גם נוצרת קרבה אינטימית עדינה בינו לבין חמורו:



נחום גוטמן, חמור שכולו תכלת

כמעט כמו של ילד" (עמ' 252). רוסלאן מתיישב על הארץ ליד חמור. הנגע (כבטנו של רוסלאן) והפצע (כבטנו של חמור) כמו מתמזגים לכאב משותף. אחר כך נשכב רוסלאן לאורך גופו של חמור. וברדוגו כותב: "עיקרון גדול של חיים נכח בו, והנה החיים האלה כבר קראו לרוסלאן, אהבת חמור, אהבת אדם" (עמ' 254). רגע זה שבו כמעט ומסתיים הרומן, הוא רגע של השתוות גדולה בין שני יצורים חיים. האדם (שבחמור) והחמור (שבאדם), מוצאים כאן זה את זה. אולם ברגע זה ממש, שב המחבר וקורע את רקמת ההווה כדי לנטוע בה את התמונה הטרגית של אותו לילה נורא בנובמבר 1994, שבה גם מסתיים הספר ממש, תמונת מותם של ארתור ואולגה, והנפילה של רוסלאן מגג בניין בתל-אביב.

ו.

לצערי, רוסלאן, גיבורו של חמור, נשאר דמות זרה ובלתי משתרשת. ברדוגו, כאמור, מניח לפניו לכאורה, שתי אפשרויות: "ראה נתני לפניך היום את החיים ואת הטוב ואת המוות ואת הרע" (דברים ל טו), אבל רוסלאן (או מחברו) אינו בוחר בחיים, לפחות לא בחיים פעילים ומלאי חיים. הוא יודע להתפעל מהם, מהנופים הדרומיים, מאנשי המושב ונשותיו, אבל אינו בוחר להיות כמותם. יש משהו מעציב (אותי) בבחירה הזו, בסירוב להשתרש. יש מבקרים (כמו אסתר אדיבי שושן, 'הארץ', 31.01.20) שבחרו להדגיש בביקורתם את העובדה שברדוגו נטל את שמו של רוסלאן איסקוב מידיעה בעיתון על פועל בניין, שנהרג באתר בנייה, כאילו כדי להנציחו. גם זה מעציב (אותי) כי איני חש שזה הכרחי, אלא מתחכם. ב"אחרית הדברים" לספר, עמוד ורבע של התנצלות המחבר, מבקש ברדוגו לתקן את הרושם הקשה העולה מספרו. הוא כותב כי לא בא להמית את רוסלאן, כי הוא חי "ראו אותו - הוא חי. דמו בעיניכם." חי כמו המת-חי של אלתרמן ב'שמחת עניים'." אולי ביקש ברדוגו ללכת

לסופרי ישראל "על מה לעזאזל אתם כותבים הסופרים?" שצוטטה למעלה. רוסלאן מתרגש ממראה עיניו "השדות הקטנים משני צדדיו, במרכזם ניצבים איגודים מגולגלים וגבוהים של שחת, איזו צבירה מרשימה, כמה עושר" (עמ' 242). הוא חש שייך למקום הזה, שייך למושב המשגשג אשר "הוקם בראשית שנות החמישים על ידי יהודי לוב, הטריפוליטאים המהגרים האלה, שהשתרשו נפלא בארץ הדרום" (עמ' 244). כזכור, חלום השתרשותו בארץ של רוסלאן (כבוגר אורט וכו'), היה חלום של הוריו, שעלה בלהבות. אבל כאן, בדרום, כחקלאי דווקא, אולי עשוי היה להצליח. בית שקמה, חש הקורא, אף שהוא שם אמיתי, הקרוי על שם עצי השקמים העתיקים באזור אשקלון, הוא גם שם סמלי, בית שיהודי הגולה (מטריפולי שבלוב), משתקמים בו. לטעמי זה אחד הקטעים היפים ונוסכי האופטימיות בספר (תוך השמטות):

כך קורה שבית שקמה מבטל את הדאגה. ככל שרוסלאן מושך את צעדיו, נובטת בו מין תחושה של גאווה פנימית, כאילו הוא המחוקק הגדול של עולמו. כה נעים שבני אדם מבית שקמה יוצאים אל המקום שלהם, חושפים אותו ודבר-מה מעצמם, מפשטות נפשם. גם נשים בודדות נמצאות לצד הקבוצה הקטנה. בני המושב, צורתם והצבע העוטף אותם כמעט לא יאמנו. כולם משופים, כהלכה, עורם מוחלק, בזרועות ובפנים. שלוש מן הנשים עוטות מטפחות ראש צבעוניות, לובשות שמלות בד זולות, לרגליהן כפכפי פלסטיק מרופטים. וכל המחזה הזה הוא ממש הזמנה ססגונית של חיים ושל עינוג ואי אפשר לא להיענות לה. (244-245).

קטע נהדר ברוחו של יזהר!

המחבר כה נלהב ממצב רוחו של רוסלאן, עד שהוא נוקט לגביו (גם כאן) לשון קאנטיאנית "המחוקק הגדול של עולמו" שזו פסגת הסובייקט האנושי, המחוקק לעצמו, לפי קאנט. ועיניו של רוסלאן ראות גם שער מקושת מאבנים ירושלמיות ועליו מופיעה הכתובת "בית כנסת ע"ש כאמוס יאמין" (הצדיק של יהודי לוב 1850-1930 על שמו נערכת כל שנה הילולא בבית שקמה - ע"ל). וכך "הרגשה נעימה מלווה אותו, כמו אומרת לו, אתה סוף סוף בחברת היהודים" (עמ' 247).

ה.

אבל רוסלאן שעוקר מביתו בצפון, מסרב גם להתיישב ברווחה בדרום. מאשקלון עקר לבית הדר, לבניין רעוע ומוזנח. כששב לביתו "ראה את הגוש חמור שלא זו הרבה". ייתכן שכמה שעות ואולי ימים היה קפוא בתנוחה השוכבת הזו. לראשונה הבחין רוסלאן באורך גופו, כשני מטרים מפוארים - יצור כבד ולא קטן בכלל. הוא נראה לרוסלאן "מנומס תמים וסביר, מתקבל על דעתו של גורלו, חמור בלי תלונות וכלי מרמורים". אמפתיה רגשית גדולה מציפה את רוסלאן. "הוא ליטף את המצח החלק של חמור, את צדי הפנים הרזות האפורות. הפה החבוי של חמור נפער מעט וגילה את השיניים המסיביות, שהיה להן חיוך חייתי מגוחך,

בספרו של חנוך בן פזי הפרשנות כמעשה מוסרי, רסלינג (2012). לפי לוינס אין הפרשן מבקש לשחזר את העבר של הטקסט, אלא להפך, "הטקסט פונה אל העתיד". לוינס סבור כי "המסורת התלמודית מבקשת תמיד לקרוא את הטקסט מעבר לו. מכוונת אל העתיד ואל האחר" האסטרטגיה של הפרשנות הזאת היא של קריאה פתוחה, שהיא "פעולה מוסרית" המחזירה חיים לטקסט. בניגוד למה שמקובל לחשוב, טוען לוינס כי המקרא הוא פרטיקולרי ישראלי, בעוד התלמוד דווקא אוניברסלי. זו גם מטרתו של תל-אור: "שחרור התלמוד מהקשרו הראשוני, היהודי, ההלכתי, ההיסטורי, כלומר הרחבת משמעות הטקסט לקהל רחב של לומדים". הוא מזכיר כי בספר יהושע (ח ל) מסופר שכאשר נכנסו בני ישראל לארץ הם קיימו את ציוויו של משה (דברים כז, ב) וכתבו את תורת משה על אבני המזבח שבנו. התלמוד הבבלי מתייחס לאירוע זה ומוסיף: "ואחר כך הביאו את האבנים ובנו את המזבח וסדרוהו בסיד וכתבו עליו את כל דברי התורה בשבעים לשון שנאמר: 'באר היטב'" (מסכת סוטה, לב, עא). כלומר, התלמוד מדגיש כי התורה נכתבה בשבעים לשון, למען כל באי עולם. זו גם מגמתו של תל-אור: "לאפשר לתלמוד לחרוג אל מעבר לעצמו כדי שיהיה עתיר משמעות לאדם כאשר הוא אדם". בקריאתו בתלמוד הוא רואה "קול קורא" המזמין קוראים אחרים לקרוא את קריאותיהם שלהם מתוכו (עמ' 28).

בספרו דן תל-אור בחמש סוגיות מקבילות בבבלי ובירושלמי: האדם האוטונומי והסמכות הדתית; פתרון חדש לבעיית הנישואים; אל תהי צדיק הרבה; שמירת המסורת או חידושה; ערך האמת וערך השלום במשפט. כל דיון כזה הוא ארוך ומורכב, אבל בלי דוגמה אחת לפחות אין טעם לסקירה כולה. אנסה אפוא להאיר את עיקרי הסוגיה האחרונה, הרלוונטית ביותר לימינו, בראשי פרקים, ככל יכולתי.

ובכן שמו של הפרק במלואו הוא "לאבד את האמת למען השלום ולגלות את האמת מחדש: עיון בסוגיה מקבילה במסכת סנהדרין" (עמ' 197) שעניינה סדרי משפט. תל-אור כותב כי הנושא הוא סוגיית הפשרה בבית הדין. ביסודה של הפשרה עומד ערך השלום, המנוגד במידה מסוימת לערך האמת, אשר מקובל לראותו כמרכזי במערכת המשפט. המתח בין השלום והאמת הוא העומד ביסוד הסוגיה בשני התלמודים. מטרת המחבר להראות כי בסופו של דבר עמדת התלמוד הירושלמי היא "שלום אמת - אמת היוצרת שלום". ואילו עמדת התלמוד הבבלי היא "שלום, אמת, משפט - קווים מקבילים שאינם נפגשים" (עמ' 199). את העיון בסוגיה פותח תל-אור בציטוט בן ימינו מדברי השופט אהרון ברק על תפקיד מערכת המשפט: "מטרת המשפט הוא הצדק. האמצעי של המשפט להשגת הצדק הוא חיפוש האמת" (בטקס השבעת שופטים בבית הנשיא 1995). לכאורה זו גם

גם בעקבות אלתרמן, ושגם המת-החי הזה יוסיף לדרוף את החיים. גם זה, לטעמי, ללא הצדקה של ממש.

חמוד על פי שמו, יכול היה להיות ספר שמח. (כמו חמוד הזהב של לוקיוס אפוליאוס, תרגם לעברית עמוס קינן; כמו פלטרו ואני של חואן רמון חימנס, תרגם לעברית רמי סערי; או כמו הרפתקאות חמוד שכולו תכלת של נחום גוטמן). יש פרק אחד משעשע בספר, המעיד על כשרונו הקומי של ברדוגו. פרק המתאר את ניסיונו של רוסלאן להשיב את חמוד לידי היומנאית במשטרת אשקלון, כלפון רויטל. חבל שלא הרבה בתיאורים מבדחים כאלה. אבל חמודו של רוסלאן הוא חמוד מלנכולי, בדומה לבעליו. רוסלאן אף איננו יודע אם הוא חמוד, אתון, או עיר. ואפילו שם לא נתן לו.

יופיה של מחלוקת

אליסף תל-אור מעיד על עצמו כי "איננו חסיד של התלמוד" אולי דווקא משום כך הוא מייטיב להאירו באורח אובייקטיבי ושובה לב כל כך [] המחלוקת בין התלמוד הבבלי לתלמוד הירושלמי על "צדק, אמת, חסד, שלום" במשפט - היא מפסגות ההגות האנושית

תלמוד שנוי במחלוקת - קריאות

פילוסופיות בסוגיות מקבילות בתלמוד הירושלמי ובתלמוד הבבלי, מאת אליסף תל-אור (רסלינג, יהדות - סדרה במחקר והגות, 2019) הוא ספר כלכלי. מטרתו, כנאמר בפתח דבר, "להצמיח עולם רוח פתוח, עשיר ומגוון, על בסיס מקורות יהודיים ותלמודיים". תל-אור כדבריו "איננו חסיד של התלמוד", עם זאת אין הוא בא להתריע מפני "סכנות" מכאן או מכאן, אלא הוא בא אל הטקסט בלב פתוח ובלא דעות קדומות. קריאתו בו, כדבריו, היא "קריאה יחפה", כלומר קריאה של הטקסט ללא פרשנים,



כדי להביא אל השיח היהודי-ישראלי קולות חדשים וכדי לשמש מקור השראה לערעור על עמדות קיימות. מעבר למה שנעשה כבר בספרים דומים לו, מבקש ספר זה לצעוד צעד נוסף ולעיון במקביל בשקלא וטריא התלמודי בשני התלמודים (הבבלי והירושלמי). באופן זה ריבוי הקולות הנשמעים בסוגיות עצמן וכן בשני התלמודים, "נעשה קרקע פורייה לשיח ולדיאלוג בין בעלי זהויות שונות בחברה".

בפרק "מבוא" מסביר תל-אור את שיטתו הפרשנית שמגמתה "לחבר בין האדם החי במציאות החיים העכשווית למקורות העתיקים של תרבותו". בכך הוא הולך בעקבותיו של עמנואל לוינס בעל "הקריאות התלמודיות" (כמוסבר

האם אפשר להיות גם בית דין לצדק וגם בית משפט שלום? תל-אור אומר כי בנקודה זו נבדלים הבבלי והירושלמי זה מזה (עמ' 216). כפי שראינו למעלה, הבבלי גורס כי האפשרות היחידה שהמשפט והשלום יתקיימו יחד היא בפשרה:

"והלא במקום שיש משפט אין שלום, ובמקום שיש שלום אין משפט, אלא איזהו משפט שיש בו שלום? הווי אומר זה ביצוע (פישור)".

תל-אור מדייק ומוסיף כי הבבלי בוחר להציג את המתח בדבריו של יהושע בן קרחה בין המילים "משפט" ו"שלום" כסתירה שאיננה ניתנת לגישור, ואילו את המילה "אמת" איננו מזכיר כלל (אף שהופיעה בפסוק בזכריה ח), כאילו יצאה כליל מן המשחק. מכאן מסיק תל-אור, שתשובתו של הבבלי לשאלה דלעיל ("אם דבר כזה הוא בר ביצוע") היא שלילית. "בית משפט שחרת על דגלו את ערך השלום ואת ערך הפשרה, לא יוכל בעת ובעונה אחת לחרות על דגלו גם את ערך האמת" (עמ' 217). עם זאת יש חידוש בדברי הבבלי: אף שבית המשפט עוסק כאן בפישור ולמעשה בגישור (ולא בהכרעת הדין), הוא בכל זאת בית משפט. או במילים אחרות: "אי זו היא מערכת משפטית שאין בה הכרעת דין, אך יש בה השכנת שלום – לה ייקרא גישור" ואמנם הגישור כיום הוא חלק מחוקי בתי המשפט בישראל (עמ' 218).

התלמוד הירושלמי מציג את שאלתו של בן קרחה, בעקבות הפסוק מזכריה, בצורה רדיקלית יותר וכזו היא גם תשובתו:

"כל מקום שיש אמת אין משפט שלום, יש שלום אין משפט אמת, ואי זה אמת שיש בו משפט שלום? הווי אומר זה ביצוע" (ירושלמי, סנהדרין פרק פא, הלכה א).

הירושלמי מציג את המתח בפסוק מזכריה כמתח בין "האמת" לבין "השלום" (לא כבבלי כמתח בין "המשפט" לבין "השלום"). תל-אור אומר כי כאן מוצגת האמירה הרדיקלית של הירושלמי: "האמת יכולה אף היא להתקיים בתוך מערכת משפטית המבקשת לעשות פשרה וליישב את המחלוקת. על פי עמדה זו הפשרה (הגישור או הביצוע), אינם דוחים את האמת ואינם מעלים על נס במקומה את השלום. אלא הפשרה (הגישור או הביצוע) הם שיוצרים את האמת ומאפשרים לה להתקיים דווקא מתוך השלום." (עמ' 220). לפי הירושלמי יכולים כל שלושת המרכיבים – אמת, משפט, שלום – לדור בכפיפה אחת. אפשרות, בלתי הגיונית, לכאורה, אולם היא אפשרית בשל תפיסה שונה של "האמת" שתופס הירושלמי.

לעניות דעתי, תפיסה זו היא לא פחות ממהפכנית. אם לחדד: האמת של הבבלי היא מופשטת ומוחלטת, ואילו האמת של הירושלמי היא אמת הפעולה האנושית, הנולדת מתוך ניסיון החיים. (עמ' 222).

כדי להסביר יותר אמת זו, מביא תל-אור את המדרש

עמדת התלמודים בפתיחת הסוגיה, אבל מתברר שעמדתם מורכבת יותר. למרות השוני בין שניהם (עליו אתעכב בהמשך) אביא להלן את גרסת הבבלי הארוכה יותר.

רבי אליעזר בנו של יוסי הגלילי אומר: אסור לבצוע (לבצע פשרה) וכל הבוצע הרי זה חוטא. אלא יקוב הדין את ההר שנאמר: "כי המשפט לאלוהים הוא" (דברים א). וכן משה היה אומר: יקוב הדין את ההר. אבל אהרון, אוהב שלום ורודף שלום ומשים שלום בין אדם לחבירו, שנאמר: "תורת אמת היתה בפייה ועוולה לא נמצא בשפתיו. בשלום ובמישור הלך אתי ורבים השיב מעוון" (מלאכי ב).

רבי יהושע בן קרחה אומר מצווה לבצוע (לפשר). שנאמר: "אמת ומשפט שלום בשעריכם" (זכריה ח). והלא במקום שיש משפט אין שלום, ובמקום שיש שלום אין משפט, אלא איזהו משפט שיש בו שלום? הווי אומר זה ביצוע (פישור).

(בבלי, סנהדרין ו, ע"ב)

תל-אור מציין כי השופט אהרון ברק ורבי אליעזר בנו של יוסי הגלילי, בהפרש של כאלף ושמונה מאות שנים, מסכימים כי אין לפשרה מקום בבית המשפט. כי האמת עומדת ביסוד המשפט וכל פשרה היא חתירה תחתיה. אולם חשיבות האמת, כשיקול בלעדי, מתחילה להתערער בהמשך כאשר מעמידים מולה שיקולים אחרים. הסוגיה התלמודית "פותחת באמירה הסודקת את החומה המגינה על ערך האמת בעולם המשפט" (עמ' 207). כאשר לצד דמותו של משה, המסמלת בעיני התלמוד את הדין והאמת, הגורס "ייקוב הדין את ההר", מוצבת דמותו של אחיו אהרון "אוהב שלום ורודף שלום ומשים שלום בין אדם לחברו". בשני התלמודים (אם כי בשינויי נוסח) מובאים דבריו של יהושע בן קרחה בזכות הפשרה והשלום. על פי שתי הגרסאות פותח בן קרחה את דבריו באמירה שיש מצווה לבצוע (לפשר), כלומר שמוטב לדיין לחפש את הפשרה בין הצדדים מאשר לחפש את האמת. כותב תל-אור: "כבר באמירה זו מערער בן קרחה על מטרת מערכת המשפט – בקשת האמת והצדק – והוא מציע תחתיה את הפשרה" (עמ' 209). לדבריו, "הפשרה רואה בעולם המשפט מערכת שנועדה לשמור על הסדר ועל היציבות החברתית" (עמ' 210). רעיון זה הוא אומר, אפשר למצוא גם בדבריו של שופט בית המשפט המחוזי לשעבר בתל-אביב, זאב צלטנר: "מטרת המשפט איננה לעשות צדק, אלא לארגן את סדרי החברה" (ראה שם, הערה 52). לא ככדי כותב תל-אור, שמו של בית המשפט המחוזי (הכס של צלטנר) הוא "בית משפט השלום", ואילו שמו של בית המשפט העליון (הכס של ברק) הוא "בית דין גבוה לצדק".

תל-אור מייחד דברים גם לציטוט שמביא בן קרחה מזכריה ח: "אמת ומשפט שלום בשעריכם". לדבריו, צירוף זה הוא יחידני במקרא והוא מתמצת את הסוגיה בשלוש מילים: אמת, משפט, שלום. ה"משפט" ניצב בתווך כשמשני עבריו ה"אמת" ו"השלום" והוא נדרש לדבר והיפוכו – לשרת את האמת ולממש את השלום. האם דבר זה הוא בר ביצוע?

(35)

יש רק חֶדֶשׁ מאי אֶחָד בְּשָׁנָה,
וְלִפְעָמִים חֶדֶשׁ מאי רֶטֶב וְצוּנָן;
יש רק חֶדֶשׁ מאי אֶחָד בְּשָׁנָה,
לְפָנַי שֶׁהַשָּׁנָה מִתְחִלָּה לְהִזְדַּקֵּן.

אָבֵל גַּם בְּמֵאֵי הָכִי קָר שֵׁשׁ,
שָׁאִין בּוֹ שׁוֹם שְׁמֵשׁ, רַק גֶּשֶׁם רוֹחֵשׁ,
הַרוּחַ, הַטֵּל, הַיּוֹם וְהַלֵּילָה,
מוֹשְׁכִים נְצַנִּים וּפְרָחִים כְּלָפֵי מַעְלָה.

(88)

"קח אותי במעברת,
איש סירה, כן, קח,"
"אם בכיס שלך יש פני,
לא אשכח."

"יש לי פני בארנק,
ועיני כחלות כל כך,
קח אותי במעברת,
אל תשכח."

"בוא עלה למעברת,
את הפני אל תשכח,
אם כחלות הן או שחרות,
אותך אקח."

(104)

חֲלֹמְתִי שֶׁתִּפְסְתִּי לִי
יִנְשׁוּף שֶׁכָּל כָּלוֹ כְּחָלִי.

אם תחפש כזה אחד
לא תגלה אותו לעד.

חֲלֹמְתִי גַם עַל חֲמִנִית,
סְמוּקָה כְּמוֹ דָם וְאַרְגָּמְנִית.

אך חֲמִנִית כְּזֹאת עוֹד לֹא
פָּרְחָה כְּאֵן בְּעוֹלָם כָּלוֹ.

מתוך שירי לי שיר

פנים שיכולה להתקיים במגוון דרכים. לא אמת המוכתבת מלמעלה למטה, מהשמים אל הארץ, אלא אמת הצומחת מן הארץ אל השמים. לא אמת הרוחה את השלום, אלא אמת היוצרת את השלום" (עמ' 225).

תל-אור מסכם באומרו כי היפוך היוצרות בין "האמת" ו"השלום" בירושלמי, מזמין אותנו הקוראים להרהר מחדש לא רק על ההגדרה של "האמת" אלא גם על משמעות "השלום". בניגוד למקובל, לפיו השלום מוצג כפשרה, כאן הוא מוצג כתוצאת הדין. האמת אינה נדחית מפני השלום, והשלום אינו נדחה מפני האמת" (עמ' 226). הבבלי לעומתו, הוא כותב "ממשיך להדהד את הקול שאנחנו משמיעים פעמים רבות בחיינו, ומבחינ בין העולמות השונים: השלום והאמת אינם יכולים לדור בכפיפה אחת כשם שזאב אינו גר עם כבש במציאות חיינו".

כמה חוכמה ועומק טמונים בסוגיות עתיקות אלה. ♦

מבראשית רבא (ח, ה): כשביקש הקב"ה לברוא אדם נועץ במלאכי השרת שנחלקו לארבע כיתות (מידות): חסד, אמת, צדק, שלום. חסד אומר, ייברא אדם שהוא גומל חסדים; אמת אומרת אל ייברא שכולו שקרים; צדק אומר ייברא שכולו צדקות; שלום אומר אל ייברא שכולו קטטות. נוצר תיקו בשמים מבלי יכולת להכריע. מה עשה הקב"ה? נטל את האמת והשליכה ארצה שנאמר "אמת מארץ תצמח" (תהילים פה יב), וברא אדם. המשמעות של מעשה מהפכני זה היא שאין למוד את האדם על פי אמת שמימית, אלא על פי אמת ארצית. האמת איננה נעלמת, אלא היא יורדת אל הארץ כדי לצמוח שם מחדש: "האמת איננה אִפִּיריורית אובייקטיבית, אלא היא תוצר של החיים. חיים שיש בהם כנות המאפשרת פשרה הוגנת בין הצדדים. במובן זה הפשרה איננה רק משפט שלום, אלא גם משפט אמת" (עמ' 224). זו הקריאה הרדיקלית של התלמוד הירושלמי. "לא אמת אחת אבסולוטית, נצחית, אלוהית, אלא אמת רבת



בסתר עליון

חררו זה שכן כבר ביפּהי־נוף, בשכונת בית ה־care אין. אל מול ביתו זה השתרע יער גדול – יער ירושלים – וְעָדוּ שוֹטט בו והביט מעל לצמרותיו, אז האופק האדים מעבר להרים משוננים במערב.

פעם אחת קרא לו איש אחד, לבוא אחריו. עידו יצא אל חדר המדרגות, והלך אחרי האיש. "את זה קיבלתי מסבתא שלי, ואת זה מסבא, ואת זה מדוד..." – אמר לו הלה, מחווה בידו על פריטים מלאים בסלוננו המלא כל־טוב... הם ישבו בסלוננו המהודר של האיש. האיש היה בעל הבית שלו. עידו הביט מסביבו – רהיטי מהגוני כבר ישבו דומם, אורלוגין עתיק תיקתק עמוקות וללא סוף, והכלים נצנצו באור מוזר – כפי שלא ראה מעולם. האיש הושיט לו יין משובח בגביע כסף מעשה פיתוחים... "אז מה תוכניותיך לעתיד?" – התיישב הלז בנחת, משלב רגל על רגל, בחלוק הבית. עידו לא ענה, ומשך בכתפיו. והדלת שבדירתו – התקלקלה. הרי שיחק עם המפתח יותר מדי, וזה נשבר בתוכו. לאחר התדיינות ארוכה עם בעל הבית הסכים הלה לחלוק בעלויות. בעל־מלאכה החליף את הבריח ומסר לעידו מפתח אחד. עידו ביקש מפתח נוסף – "רזרבה". והפועל שאל – "מדוע?" ועידו אמר – "אם אצא מדירתך, ואין המפתח בידך, איך אוכל לחזור...?"; "למה לך עוד מפתח?" – שאלו בעל המלאכה – "הרי באותו המפתח אתה נכנס וגם יוצא." והאורות שבדירתו כבו. יצא עידו אל חדר המדרגות, ופתח את לוח החשמל. החל להרים הכפתורים – על אחד היה כתוב "אמבטיה", על אחד "סלון", על אחד "מטבח", ועל אחד "חדר־כתיבה". "מעניין" – אמר לעצמו – "קודם כל מרימים את הכפתור ורק אחר כך יושבים פֶּאוֹר". החל כותב. לא ברור מה הרחף לכתיבתו, האם להעיד על העבר מלשון יעד, או על הַעֲתִיד לבוא מלשון עוד (וזהו הסוד שלימדו הרוזן פון הומבולט). מכל מקום הזניח כל דבר אחד, הקיף את עצמו בספרים וניירת, ואצבעותיו היו מוכתמות דיו. גם בגדיו היו מוכתמים, שכן לְכַבִּיסָה לא־לְקַחֵם, וגם מעט קופסאות השימורים שבמקררו העלו עובש, שכן לא החליפן. וכתב ספר אחד, זה הפותח במילים "אני נוכח נפקה, כל שמותי הפכו תנ"כיים" וכתב אחד נוסף, זה הפותח במילים "האם האדם קודם לְעוֹלָם?" אולם אז החל בכתיבתו של ספר נוסף, זה הפותח במילים "קיר אבן, ארוך, מרובה חלונות..." אולם לא ידע מה יהא בסופו – מה יהא בסופו... בשלב מסוים אכן ראה, כי אכן לא נותר לו משהו לאכול. בְּלִית ברירה הוליך את עצמו לִמְכוֹלַת השכונתית, שם מוכר חביב התעסק עם תור קטן של אנשים. נטל מעט משוקולד, שמודעת פרסומת גדולה הודיעה על טעמו הטוב, ונעמד בְּתוֹר. אִי־אִז ראה כי משהו אכן מתרחש – בהגיעו אל מול הדלפק – היה פשוט נעלם... עד שנאלץ להקיש באריותו על גבי הדלפק, והמוכר שם לב להתנהגותו.

עידו שילם – ויצא. בחוורו וחררו, הופתע לראות כי הדלת נפרצה... פְּנִיִם עמד בעל הבית שלו, ותיקן משהו פחשמל... "אתה עוד פה?" – שאלו הלז, בתמיהה... "למה לא?" – אמר עידו – "תשתה קפה...?" "לאחר שסיים כל זאת, ניגש אל תיבת הדואר – ופתח אותה... ראה שם כי קיבל הודעות על תשלומי מסים שונים, עדכונים על סיום חוזה מתקרב, וחוזרים נוספים מעיריית ירושלים לגבי אירועי האביב הקרבים ובאים – עירנו נערכת לקראת: א. חגי האביב והחירות... ב. ספירת העומר ושבעות... ג. יום ירושלים ופריצת החומות; זמן הגאולה הגיע, רק פעם ב־3000 שנה; "שימו לב לשינויי־התנועה..."; "נא להישמע להוראות הסדרנים"; באותו יום יצא לסיבובו האחרון בעיר. הוא ירד אל רחביה ועלה דרך עמק המצלבה, ומשם אל המושבה הגרמנית ואל כל הרפאים שראה שם בבתי הקפה... ובעלייתו ברחוב קינג־ג'ורג' חשב את דברי קוהלת: "אני קינג־ג'ורג' – הייתי מלך בירושלים..."; נכנס אל רחוב הגאולה – והגאולה הסתתרה לה בבגדי־שחורים... נכנס במאה־שערים – פתח וסגר את כולם... וברחוב השבטים הכוהו בשבטים כל שבטי ישראל – לא לפני ששילם



הצלומים: ירושלים בחורף 2020, עמית גלעד

תשלום ארנונה אחרון בעירייה... משם לעבר שער יפו, שהרי כולו ריחות ים, ומשם אל רחוב יפו - הקרוי על שמה של העיר יפו - יפת־הימים... השיפוצים ברחוב נראה שהסתיימו - את תהפוכת־ליל־אמש החליף משטוח חדש, של אבני ריצוף מלבינות. פס מסילה נמתח, ורכב הסעות המוני חלף עליו באיטיות - נע באופן מוזר בין הבתים הישנים... עידו הביט ברכב הזה - החללי - העובר לו לאיטו, וחש כי הוא עומד לנסוע למרחקים... כך עבר בצורה חלקה ב"דְבִיקָה" ובשוק "מחנה־הוֹדָה", ועד אל התחנה המרכזית... קבוצת פועלים עסקה שם בקביעת שלט חדש, מתחת לגשר־רכבות ענקי, השולח קבוצת כבלים אל הארמה... עידו ספר שבעה מיתרים. "כנגד שבע הדרכים המובילות לגאולה" - אמר השלט... "יִפָּה?" - שאל אותו מי מהם, הפועל הערבי... עידו לא ענה. "מה רוצה?" - סנט בו הפועל - "הרי זה קרמה, מודרני..." עידו לא הגיב. "השלט הזה יזכיר לכולם שהיית פה" - אמר הפועל, ועיניו של עידו אורו... "טיפש" - קרץ הפועל - "השלט הזה יישאר לדורות הבאים שעוד יעברו פה"... ואז מצא עצמו בביתו. והנה חש קרבה עצומה לכרית, ולשמיכה, ולארון הספרים, והוא עצם את עיניו ברכות אינסופית ונדרם. למחרת התעורר מוקדם. משהו ברגליו משך אותו לשם. מוזיקה רחוקה התנגנה, כמו באיזו חגיגת רחובות, והוא עשה את דרכו ישירות אל גשר־הסינמטק.

קבוצות קבוצות של אנשים, ועידו נע בקצב אחיד, כמו היה בטוח בדרכו. בסמטת־נְכוֹן רשרשו הרגלים ברוח הקלה, והנה הוא חש את עצמו בדיוק באמצע, ובמרחק שווה בין כל הדברים - בין האבנים, בין החומות, ובין האנשים - וגם לצד בני משפחתו שניצבו איתו שם - ושיחקו בחביבות זה עם זה. חבוקים ואוחזי־ידיים הם צעדו, והביטו אל גבעות עתיקות הנפתחות אל אי־סוף המְדְבָר, וגם אל חומת ההפרדה הגדולה והברוטלית שנבנתה וסבבה את העיר, וגם אל שמש אדמומית ועגולה שעלתה והאירה את הכל בשווה. והוא לא הבין מה מחזיק אותו כך - באוויר - ומה מעניק לו תחושת ביטחון גדולה כל כך, כאילו בא אל יעדו, וגם לא התפלֵא כששמע אותה קוראת לו מעל לְגֶשֶׁר - "עידו" - וזה היה שמו המלא, ורק נקרע בין הרגע הזה והתמונה השלמה הזאת לנצח, ובין השאיפה פשוט לגשת אליה ולהתאחד עמה סוף־סוף - ולהתחיל את הכל מחדש... וכשהחליט לברוק זאת וחזר שוב אל סמטת־נְכוֹן, שהיתה עתה אפלה מאוד, ניגשו אליו איזה חמישה - סטודנטים או בחורי־ישיבות או אולי סתם חבורת־מטיילים על שפת־המצוק - והכווהו בפיו ובלבו, והביאוהו אל גִן־הפעמון. וכשהכה הפעמון בראשו גברה האפלה מאוד, האפלה הזאת שנרמה כי היתה שם תמיד, ולאחריה בא אור תמידי ומוזר - תמידי ומוזר... מתוך הזוהר חש שוב כי הוא יכול לאחוז בכל הדברים, וגם באביו ובאמו, והם נמצאים עִמו ממש, ואמו הִלֹא ישיבה על כיסא גבוה, ואביו כמו ניצב לְצַדָּה...

וזה פסע אליו בצעדים נרחבים, כמו עזב הכל כדי להיות עמדו, והושיט את ידו ולחץ את פפו בחביבות, וּשְׁאֵלו - "איפה היית?" ועידו - נדהם מעצם השאלה, וגם מעצם פשוטותה של התשובה, סירב לקבל כי בזה מתמצה הכל, ופישק את שפתיו, ושאל - "איפה אני?" אך האב חיך, והשתיקו, כמו לא היה צריך לשמוע את שאלתו, ואמר בפשטות - "עכשיו גאולה".

מתוך אהיה שלחני אליכם, מבחר כתבים, הרואה אור בספרי 'עתון 77'

הקיסר האחרון

הוא אמור היה להיות הראשון, כלומר: ראשון הגדולים במחזור המזלות הנוכחיים. לחדש ימיה של שושלת שתחזיר את הממלכה לעידן זהב שכמוהו לא היה מאז הקיסרים הקדמונים, כך ניבאו לאביו שאך בקושי הסתיר מאחורי הארשת החמורה שהיתה סימן ההיכר שלו את תערוכת הגאווה והפחד שחש לשמע הנבואה.

תינוק בהיר היה, רך וסקרן. אמו מתה בלידתו והותירה בו געגוע עמוק ועמום, ובאביו – דאגה עמוקה לשלומו שכוסתה באיפוק נוקשה. כבר מינקותו נוצר תואם מפעים בינו לבין האקלים ואפילו הגיאוגרפיה של הממלכה. עם כל מיחוש בגופו התחוללו סערות. כשנפל בגיל שלוש מעץ התות ונקע את כתפו השמאלית, היכו גלי צונאמי בחופים המערביים. כשחלה בגיל חמש בדלקת ריאות וחומו עלה, פקדו מונסונים את עמקי הצפון. כששבר בגיל שש את רגלו הימנית בשעה ששיחק כדורגל עם ילדי המשרתים בארמון, אירעה רעידת אדמה ברכס ההרים הדרום-מערבי שיצרה שבר גיאולוגי עמוק בפסגת הגבוה שבהם. וכשהפריז באכילת מרשמלו צלוי ועוגות משמש מוקצף, ביום הולדתו השביעי, התפרץ הר געש במישורי המחוז התיכון. אז הורו התיאולוגים המלכותיים לשמור על גופו הקיסרי מכל משמר. והארץ שקטה.

אבל הוא עצמו הלך ונסער. כשהיה פעוט חש את אנשי הממלכה, חיותיה, צמחיה, אדמתה ומימיה ושמיה כמעין משבים על עור לבו, הגדוים רכים, כמו מקניטים בחיבה, ולעתים היה פורץ בגינם בצחוק בלי סיבה נראית לעין. אבל ככל שגדל הלכה והתהדקה סביבו אהבת בני ממלכתו. אנשיה נהרו לראותו, הפראיות שבחיותיה חיככו ברגליו בעדינות את ראשיהן, ציפוריה צייצו בעברו והצלו כמידת יכולתן על ראשו, פרחיה פרחו לקראתו, עצייה הניבו פריים עבורו, גלי אגמיה ונהרותיה שקטו לכבודו. כל זה הכאיב לו, בכל גופו הכאיב, הלך וחנק את ריאות לבו.

כשהיה בן שלוש-עשרה הצליח לנסח את הדבר לעצמו והלך לדבר עם אביו. הקיסר-האב הקשיב בפנים חתומות, וכשסיים בנו לדבר מצא להשיב לו במילים של משא ואחריות וחובה וזכות. הנער מצידו שמע ולא השיב; לראשונה הבין שהוא לברו באופן חסר תקנה. הוא ניסה לומר לעצמו שיש ודאי מקום גבוה ורחוק שהכאב יהיה שם מרוסן, בתבונה ובמידה, ושאם יתאמץ כראוי ימצא את הדרך אליו. ועם זאת, התקשה יותר ויותר לעמוד בכך. הוא נאלץ להרכיב משקפיים כהים כדי לטשטש את ראייתו, ולעטוף את צווארו בצעיף עבה עד אוזניו כדי לעמעם את שמיעתו, ולעיתים אפילו לדבר בגסות כדי להרחיק ממנו את כל האנשים ובעלי החיים מהטעם הפשוט שייסוריהם שברו את לבו.

לאט לאט התחילה להתעקש בתוכו המחשבה ללכת ולהותיר הכל מאחוריו. בהיותו בן שבע-עשרה אזור לבסוף אומץ לשאול את מורהו הזקן אם היה אי פעם קיסר שעזב את הממלכה. המורה, שהכיר אותו מיום לידתו וחינך אותו באותה הנוקשות שבה חינך את אביו וסבו וסב-סבו לפניו, ואהב אותו יותר מכולם, נעץ בו מבט נוקב ואמר: נטישה כזו תביא למוות. הנער נאלם. והמורה הזקן, שהבין יותר מכפי שהתיר לעצמו לומר, העביר יד ברכות לא צפויה על כתפו והוסיף בשקט, כמעט בלחש, לבסוף אתה תתרגל.



אבל הוא לא התרגל. השנים עברו ועברו, והכל נעשה יותר ויותר, יותר מדי, יותר מנשוא. הוא החזיק מעמד ככל שיכול, ואז עוד קצת, ועוד קצת. עד שהחליט, וזו לא המילה, שמוטב מותו מחייו כקיסר. חודשים ארוכים הכין את מסלול בריחתו. לא גילה לאיש. ולילה חשוך אחד עלה על סירת מברחים ועזב.

כשעמד על סיפון הסירה המתנדנדת, חש את הלחץ בלבו הולך ורפה ככל שגדל המרחק שנמתח בינו לבין חופי ממלכתו, והביט לשמים ברווחה מסעירה, לא מוכרת. בעיני רוחו ראה את מחוז חפצו: ארץ אחרת, אירופאית, גשומה במידה ובעיקר רחוקה מאוד, שבה יגור בבית רגיל, קטן, בפאתי פרבר מרוחק או כפר נידח.

הוא לא ראה ולא שמע ולא חש כיצד, מרגע שהניח את כף רגלו על הסיפון, החל תהליך בליה מואץ להתפשט בממלכה כמו אש מאחורי גבו המתרחק. כעבור דקות אחדות החלו קירות בניינים להתקלף, לאחר כשעה ומחצה נשרו מהם אבנים בקצב גובר והולך. כעבור ימים, אולי שעות, החלו להתמוטט כליל. רוח גדולה הנשירה מהעצים והשיחים את פירותיהם, פרחיהם ועליהם, מותירה אותם עירומים. על בני אדם ובעלי חיים קפצה זקנה בטרם עת. אגמים יבשו. הרים נשחקו לעפר. אפילו הציר המגנטי של הממלכה נטה דרומית-מזרחית, ומסעות הציפורים הנודדות השתבשו. החרטומים וחכמי האי צינג לא תמהו: הכוכבים זה מכבר בישרו על אסון, שאיש מלבדם לא האמין בו, וכמעט רווחה חשו על שסוף סוף הגיע.

לפנות ערב, באגף הישן שהיה פעם לבו השוקק של הארמון, שאליו נמשכו חוטים מכל קצותיה של ממלכה מפוארת, שכב לבדו הקיסר-האב הזקן במיטתו מול החלונות הגדולים. לא היה לו צורך לשמוע את הבשורה שחנקה את גרונו של משרתו הנאמן, היטב הבין את סיבת החורבן, וברגעים מסוימים הופתע למצוא בתוכו כמעט שמחה בגינה. שקיעה מרהיבה נפרשה מולו, באינספור גוונים של אדום וזהב בוער. מרוכז כולו התבונן בה, כמו נשאב לתוכה. עד שירד החושך.

ימים ושבעות חלפו. שנים. עשורים. הקיסר האחרון חי עדיין באותה העיר האירופית. חי עם אישה נוקשה שכלפיו היא רכה. הם לא נישאו ואין להם ילדים, די להם במה שביניהם. אין בו געגוע לממלכה שפעם היה בלבה. כשהוא יוצא אל רחובות העיר, כובעו לראשו, לא עוד נחוצים לו משקפיים, וצעיף הוא עוטה לצווארו רק לפי מה שמצריך מזג האוויר. איש אינו מכיר אותו, דבר אינו מכביד על לבו. שקט גדול סביבו ובו, והוא אינו מייחל ליותר מכך. (ערב אחד כתב בשמונה שפות: לעולם לא עוד, ולא ידע למי הוא כותב. אלא שגם לו היה מצליח לשלוח את המילים הללו לאביו לא היה בכוחו של האב לעשות דבר, אפילו לא להשיב.) לפעמים, כשהוא עומד בחלון בית מגוריו לפנות ערב, נפרשת מולו שקיעה בוערת וקוראת אליו ממרחקים, כמו מפצירה. אבל הוא מתבונן בפנים חתומות, ואחר כך מגיף וילונות ומעלה אור במנורה. האישה קוראת בשמו מחדר אחר, והוא יוצא אליה וסוגר אחריו את הדלת.

קובץ סיפוריה השני של דנה חפץ, השתוללות נוספת, ראה אור בהוצאת פרדס

מה שלא רואים

ביום נאה ישבתי בבית קפה עם חברתי האהובה שהגיעה לביקור מולדת והתבוננו בעוברים ושבים. מאחר שהיה זה בירושלים, חברתי פתחה בסיפור על מקרה שאירע לה לא הרחק משם.

אז כך, היא אמרה - היה עלי ועל בעלי להעביר לארץ סכום כסף גדול למדי ולקבלו חזרה במטבע אחר. אני ממש הופתעתי לשמוע מפיה על כך, כי שניהם אנשים צנועים ואוהבי טבע ומוזיקה ורחוקים מאוד מענייני כספים.

בגלל גובה העמלה, היא הוסיפה - היינו אוכדי עצות וביקשנו את דעתה של חברה שמתמצאת היטב בעניינים אלו וזו נתנה לנו שם של רב בירושלים שיוכל לעזור לנו.

זו היתה הפעם ראשונה בחיי, היא אמרה - שהתקשרתי לרב וגוללתי באוזניו את מבוקשי, אך לתדהמתי שמעתי אותו אומר: "אין בעיה" וטורק את הטלפון.

הדבר עורר בי חשש ממשי; מה לא בסדר איתו, לא ייתכן שהוא שיכור. חיפשתי באינטרנט, אין איש כזה! ולמרות זאת ניסיתי שוב את מזלי, בהנחה שחברתי היא אדם אמין ומתוחכם ומכירה את דרכה בעולם.

ארוני הרב, למה ניתקת את השיחה, שאלתי, - אני מתקשרת אליך מאנגליה, תקשיב לי! אבל מבלי להקשיב הוא אמר: "הא לך מספר חשבון, תעבירי אלי כל סכום שאת רוצה."

ושוב, טרק!

נשארתי מוכת אלם, רציתי לבטל את הרעיון המפוקפק אבל "לא", אמרה חברתי בחיוך:

"אין לך מה לדאוג" -

"הכל יתנהל כשורה..."

וכך, לאחר התייעצות בינינו העברנו את הכסף לחשבוננו. זה כמובן היה הימור שהדיר שינה מעיני ומיד עם הגעתי ארצה התקשרתי אליו: "תתקשרי מחר" הוא אמר. ניסיתי לשאול דבר מה אבל הוא אמר "אין לי זמן!"

ושוב, טרק!

שתינו לגמנו מהקפה ונגסנו מעוגת שמרים עם קינמון. אור רך של חורף מקומי חצה את הגן וליטף בדרכו פרוות חתולים, ציפורים ופרחים וחברתי המשיכה לספר את השתלשלות המקרה המוזר:

רק בשיחה הבאה הוא סוף סוף אמר: "את יכולה לבוא עכשיו", ואף נתן לי כתובת מדויקת עם שם הרחוב ומספר הבניין. חשתי הקלה, כאילו ברגע זה נמצא כל רכושי שאבה. חדלתי מכל התרחישים המייסרים מבית היוצר של דמיוני, לבשתי שמלה ארוכת שרוולים וכבר הייתי בדרכי אליו.

תוך זמן לא רב הגעתי למקום שדומה יותר לעיירה יהודית באירופה לפני מאה שנה. הבתים היו עצובים ועשויים טלאים טלאים; אומר לך במילים עדינות, זה לא המקום שחלמתי עליו, ובכלל, אני לא מאמינה באלוהים ובטח לא באלוהים המהלך שם.



הרחוב המה גברים לבושי שחורים או כתונות מפוספסות כרוכות בשרוך לבן. הם נעו בערבוביה ממקום למקום, מדי פעם נעצרו בזוגות או בשלשות מול לוח מודעות והחליפו דברים ודעות בכובד ראש. כמו עיני ראיתי רוחות רפאים מובילות ילדים קטנים, מי יודע לאן, מרגע לרגע הרחובות נעשו צרים והפכו לסמטאות ומבוכים, נדמה היה לי שאם זר ייכנס לתוכם הוא יאבד לעולם. הבנתי שיש להם מעברים נסתרים שרק הם עצמם מכירים ומוצאים את דרכם בעיניים עצומות – עלה בדעתי שזה אולי קשור לסדר התפילות – בין עגלות הזבל והמון עגלות ילדים.

לפתע, כמו נס, ראיתי את הרחוב!

אלא מה, היא אמרה – מספר הבית לא קיים, פשוט לא היה! אין בית! הלכתי הלך וחזור לאורך הרחוב, חשתי במבטים שעקבו אחרי, שמעתי קולות, הבנתי שבינם לבין עצמם הם כולם מכירים את כולם ויודעים מה עובר על כל אחד ואחד. משום מה חלפה במוחי הסוגיה מדוע להביט באישה זה חטא גמור אבל לשכב עם זונה מותר והתחבבתי בבעיה כיצד בו זמנית ניתן להגן על המגבעת מפני טומאה. ידעתי שאין לי סיכוי למצוא את הבניין, ולא העזתי לשאול. אבל איך זה שאין סימן על הקירות מלבד קופות צדקה תלויות כך בשורות שורות – היא סימנה עם היד – השמים נראו שונים, נבדלים משמים אחרים, חיבורים יותר, עם כוכבים נוגים יותר. חשבתי לעצמי שהאנשים האלה ודאי יודעים לשם מה באתי לכאן. לא, לא יקרה לי דבר, הייתי נבוכה, מה הוא יחשוב עכשיו?

אבל ככל שעבר הזמן, שאלתי את עצמי איזו אפשרות נותרה לי מלבד להתקשר ולחשוף את חולשתי בפניו. להפתעתי שמעתי את קולו בצד השני מדבר אלי כמו האח הגדול ממש:

"למה עצרת ליד המכונית האדומה"

"תמשיכי 100 מטרים"

"למה את מסתכלת לתוך החלונות"

"תפני למבוא בצד ימין"

"תעלי במדרגות"

"תמשיכי בחוט הפעמון של הדלת הכחולה"

מה?! יש לו מצלמות? ממתי הוא עוקב אחרי, איך לא חשבתי על זה? קראתי פעם בעיתון על נוכל בדמות רב שהפיל בפח הרבה אנשים תמימים ואני, מן הסתם לא יותר מעורר תמימה אחת, ובעודי שקועה במחשבות אימה הדלת נפתחה.

נכנסתי לעולם שלא מן העולם. באמצע החדר עמד שולחנו של הרב ובפינה אפלולית מאחוריו עמדה מיטת ברזל ועליה זקן חולה מחובר למכל חמצן.

הוא שכב על הגב וידיו מתוחות לצדדים. על גב המיטה היה תלוי כובע פרווה.

לאן הגעתי? מי הזקן הזה? הוא ודאי זקוק לטיפול במקום מסודר ולא בחור האומלל הזה, איך אפשר? איזה חוסר אחריות, באיזה עולם הם חיים האנשים הללו?

אלא שבמחשבה שנייה אמרתי לעצמי: בעצם, צריך הרבה חמלה כדי לשמור אותו כה קרוב לעין וללב, הלב שעכשיו מפרפר, מי יודע מה עובר בראשו של זקן מרותק למיטה, הלב הוא גרעין חיים שעובר אל המוות לברוא את האהבה מחדש.

הייתכן שנפשות אלו מבורכות בידעית נפש נדירה, מין בינה פנימית, פתאום קינאתי בהם, הם ודאי צודקים, זה לא רע לשמור אותו כך, קרוב ככל האפשר, להיות לו מגן אנושי ועריסה חמה וחלילה לא לשלוח אותו לבית חולים שיהרגו אותו שם עם בדיקות ותרופות וחיידקים טורפים. גם לא למוסדות סיעודיים, אומרים שהמטפלים שם מתעללים בזקנים!

שמעתי על כך הרבה סיפורים מצמררים, כמו האבא הזה שניסה לצלצל לבתו שתבוא לעזרתו. כמובן שלקחו מידו את הטלפון והוא צעק: "לא, אל תגעו בי! אל תגעו בי!" אבל כשהיא הגיעה לבקרו למחרת הוא כבר שכב ללא רוח חיים. איום ונורא! והבכי הזה בסביבה אדישה, מה גרוע מזה?

נשמות של אבן שוכנות על פני האדמה היבשה הזאת.

הרב שפסף את ידיו. בניגוד לבוטות דיבורו היה משהו מעורר באצבעותיו. הצצתי לעברו: הוא היה חיור כמו אדם שלא ראה שמש מימיו. אפו נשרי ודק, העיניים מחורצות בפניו כמו שהמים חורצים באדמה, ומדי פעם הוא הסב אותן לכיוון המיטה. צל של פאות וכובע נפל על השולחן. דמיינתי בנפשי שהוא קם ואומר לי:

"אין כסף, לכי מכאן!"

מצד שני, מה הוא עושה עם כל הכסף הזה שהוא עסוק בו כל הזמן, הרי מוכן מאליו שאין פה חיי מותרות, אפילו פמוטי השבת עשויים מתכת זולה, מה יש כאן בכלל?

ויטרינה מעץ כהה עמוסה ספרי קודש שאלוהים יודע מה יש בתוכם. תמונה דהויה של אדמו"ר מחצר שאינני מכירה, חלונות צרים שחלק מתריסיהם שבורים ובנוסף לכך תשוש־הכוח הזה במיטה.

למקום הזה היה ריח של דאגה.

"מה את רוצה", הוא שאל פתאום.

"באתי - אמרתי לו, "אני רוצה את הכסף שלי חזרה".

"מאיפה?"

"מאנגליה", אמרתי. הוא הורה לי לחכות בצד.

בינתיים נכנסו אברכים בזה אחר זה מתנועעים כמו כלבי ים בהתקרבת אל הרב. כולם דיברו באופן דומה והשתמשו באותם גינונים. יש כאן דרך ארץ שונה כידוע לך, היא גיחכה - אצלנו לא נוהגים כך. כל אחד מהם נקב בסכום ובסוג כסף מסוים וסיפר במילים קצרות לשם מה הוא זקוק לו. והרב, הסתכל ישר לעיניו ובלו לשאול שאלות התכופף לאחת הקופסאות שעמדו תחת השולחן, ספר את השטרות ונתן לו. ככה זה שם יום אחרי יום, שעה אחרי שעה.

מבחוץ נשמעו קריאות להתכנס לתפילה.

הרב אחז בידיו חבילה ומבלי להרים את עיניו אמר: "קחי, זה שלך, את יכולה ללכת עכשיו!"

"אבל אדוני הרב, לא ספרתי את הכסף בכלל!"

נבהלתי, הרגשתי שהוא ממהר, ניכר היה שאני לא מכירה את המשחק, כאב לי הראש, הרגשתי בחילה, למה לכל הרוחות הייתי צריכה להגיע לכאן? חיכיתי בלי לדעת למה, עד שלבסוף הוא הואיל בטובו ואמר: "את יכולה לספור שם", והצביע על דלת שלא ראית עד אז. צעדתי לכיוונה בעודי משגת לעצמי:

"אין לך מה לדאוג"

"הכל מתנהל כשורה"

"הכל מתנהל כשורה".

לקחתי את החבילה מבלי לומר תודה, למה להודות לו, אולי אני מנשקת את היד שנושכת אותי עכשיו.

בחדר עמד בחור בעל גוף, כלומר בעל כרס, כלומר בעל עודף משקל, לבוש ז'קט שחור וחולצה לבנה. בני האדם הם שדים, הרהרתי בלבי, פעם שחורים ופעם לבנים.

התחלתי לספור את הכסף שהיה ארוז בחבילות, כל שקית הכילה כמה צרורות וכשהגעתי לסוף – נשמתי לרווחה! אמנם בתוך-תוכי נכלמתי, איך לא חשבתי עד אז שאת העמלה המזערית הוא מחלק לנוקקים שבאים אליו לבקש עזרה, אבל בשעה זו היה מוחי כל כך טרוד במחשבה שהאוטו שלי חונה כמה וכמה רחובות מכאן, עד כי הבחור הענק כאילו קרא את מחשבותי. הוא ניגש ולפת את החבילה אל תוך משמניו והבנתי שמכאן והלאה עלי להיצמד אליו. וכך בלי להוציא מילה הוא יצא והחל לצעוד כשאני שומרת מרחק קבוע אחריו. ברור לך, היא אמרה – שכבר לא הפתיע אותי שהוא ידע בדיוק היכן אני חונה. כשהגענו, הוא הניח את החבילה בתא המטען ופתאום אמר: "אצלנו לא גונבים."

עוד לא הספקתי לענות וכבר הוא נבלע לתוך שער אפלולי ונעלם מעיני.

יום אחד באפרייל תקף אותי דחף בלתי מוסבר והתקשרתי לרב. חשתי מועקה כמו אבק פחם מתגנב לנשמה, לא שאלתי את עצמי מאין זה בא, הרי דברים כאלה עולים ממה שלא יודעים, ממה שלא אומרים ולא שואלים, אבל במקום הרב ענה לי קול אישה:

"הרב לא נמצא כאן יותר", היא אמרה. למה, מה קרה, שאלתי -

"זהו, שבאו אנשים, ממשרד הרווחה, הם לקחו את הזקן בכוח לאיזה מוסד, היתה גם יועצת ועוברת סוציאלית אחת, כולה שופעת יהירות ושביעות רצון מעצמה. שמעתי את הרב מתפלל והולך אחריהם... הולך ומתפלל..."

"ומאז", היא אמרה, "הוא לא היה כאן אפילו יום אחד!"

אני חושבת ששמעתי אותה בוכה, חברתי אמרה, והמשיכה לצטט את האישה:

"הוא ישן שם, על כיסא! הוא לא אוכל אף לא את המאכל האהוב עליו, רק לחם ומים! השם ירחם! מה לעשות", היא מלמלה, "הוא אומר שהוא לא צריך יותר". ♦



ניתן להשיג במערכת פסיפס -
מרים החשמונאית 25 ת"א
טל 03 6058581



יצא בספרי 'עתון 77'
אפשר להשיג בחנויות הספרים
ובאינדיבוק

סיפור על אהבתם של גבר ואישה, קומוניסטים שנרדפו על ידי שלטונות המנדט ונמלטו מהארץ לפריז. הם הופרדו בעקבות שתי המלחמות הגדולות, וזכו להתאחד למרות הניתוק, חוסר הוודאות ומסך הברזל שעמד ביניהם.

קלאריס ליספקטור: **קשרי משפחה**, מפורטוגלית: מרים טבעון, הספריה החדשה 2020 (הדפסה מחודשת), 124 עמ' קובץ סיפורים של הסופרת הברזילאית יהודייה שזו שנת ה-100 להולדתה. 13 סיפורים העוקבים אחר תודעותיהן של דמויות המנסות להשליט בחייהן שלווה, אך אירוע או אובייקט לכאורה לאירלוונטיים מסיטים את ההתרחשות.

קלאריס ליספקטור: **שעת הכוכב**, תרגמה



מרים טבעון, הספריה החדשה 2020 (הדפסה מחודשת), 81 עמ' הספר האחרון שפרסמה ליספקטור בחייה. צעירה, כתבנית כושלת, נטולת אני לכאורה, עד מפגש עם קוראת בקלפים.

יוסי ברנע: **מדינת הלא לאום**, הוצאה עצמית 2019, 296 עמ' האם ישראל היא דמוקרטיה ליברלית והאם היא מדינת לאום? לשיטתו של ברנע, התשובות לשתי השאלות הן שליליות. הוא מחדש בכתיבה על תנועות ואנשים שקידמו שיח ליברלי ישראלי כמו המשטר החדש, מועדון קדם ועוד.



המלצות עיתונות

"נעל חומה בלוייה, מגף שחר/ הם ההבדלים בין קר לכפור// בין אשה גוועת לשורדת/ נעל חומה, מגף שחר - צל אלהים" (נעל חומה, מגף שחר, עמ' 56).

יפתח בן-אהרון: **מסע קריסטל**, הקיבוץ המאוחד 2020, 79 עמ' "דברה בי/ מלת המים של קולך// לילה/ להבת המים עלתה מתוך פיד// דברנו זה בזה/ יבשה וים" (עמ' 28).

אלחנן ניר: **גוף שנתת בי**, הקיבוץ המאוחד, ריתמוס 2020, 93 עמ' "ערב: הילדים נושמים בחדר השנה/ והרעב הזה שלא מניח/ לפתח את המקרר/ לסגור/ לפתח ולסגור/ ומאין יבוא עזרי/ ואדם שהוא בהמה תושיע" (מול המקרר, עמ' 31).

נפש, אנתולוגיה בעריכת דורית ויסמן, כרמל 2020, 325 עמ' 200 שירים מאת 130 משוררות ומשוררים, שעוסקים במצבי הנפש הכאובה. "כשאומרים סכיופרינה/ אולי זה דומה למצב הזה: ראיתי פתאום את הצל שלי/ מול הפנים/ עומד, נוכר בחשך" (אמירה הס, 'סכיופרינה', עמ' 22).

יהודית פז: **החופשה של לורה**, כרמל 2020, 134 עמ' קובץ סיפורים. "גיבורות הסיפורים... מתניידות בין אזורי הבגליה של החיים, גם כשהן מצויות במרחבים אקזוטיים..." (גב הספר)

זהר אלמקייס: **בית הנתיבות**, הקיבוץ המאוחד, קו אדום דק 2020, 83 עמ' "זמנים, גופים, לשונות ומקומות נשורים בבית הנתיבות אל מסע חייה של אישה צעירה" (גב הספר).

יאיר אסולין: **במקום יאוש**, ספרית פועלים 2020, 183 עמ' "המסות המדיטיטיביות שבספר הזה מבקשות לפענח איזו ישראליות המונחת בגבולותיה של מיתולוגיה קטנה, מינורית, כזאת שמתקיימת בשוליים..." (גב הספר)

קייט אוונס כתבה ואיירה: **רוזה האדומה**, ביוגרפיה גרפית של רוזה לוקסמבורג, מאנגלית: ניב סבריאנו, פרדס 2019, 216 עמ' ביוגרפיה גרפית המבוססת על כתביה ומכתביה ועל תעודות היסטוריות של המהפכנית הסוציאליסטית בתחילת המאה העשרים. עדי מרקוזה הס: לא המרחק לא הזמן, איפאבליש 2020, 439 עמ'

חיים גורי: **אל המקום האחר**, שירים אחרונים, הקיבוץ המאוחד, הניאלה די-נור 2020, 67 עמ' השירים שנתרו בכתב ידו של גורי: "כל כך רצייתי להמשיך להיות שם אחר, שונה מהייתי/ אך אני נמשך בזמן ההולך והמתאחר/ הוכר בקשי את בקשתי/ אני הולך וקרוב אל אלה שעזבו אותי/ להשאירני בינתים/ ואין בי שום יכלת/ לשקנע את הימים והלילות האלה/ לכבד אותי" (עמ' 21).

רחל חלפי: **פרפר הפוך**, הקיבוץ המאוחד 2010, 188 עמ' "כידון-השיר מסרב להזקק// מטיל הכידון קורס תחת כבדו/ מסלול הכידון - המסלול המייעד - נותר ריק/ פגור פה" (כידון-השיר, עמ' 34).



שושנה קרבסי: **דובכנים במדבר**, צבעונים 2020, 136 עמ' "שירים בסלסולים על אמא/ אכל לא משקררים ממוסרות ומסירים/ כל כך אוהבים בלבב פנימה/ אכל הורגים/ לאט לאט הורגים במטבח את אמא" (מתוך 'קצידת האמהות', עמ' 32).

חסד ויערות, **אסופת משוררים פינים צעירים**, מפנינת: רמי סערי, כרמל 2020, 147 עמ' עשרה משוררים ומשוררות מפינלנד. "גבר בלתי-נראה/ מברך לשלום ברחוב את הריק/ ההרגשה הזאת מפרת/ בשעץ קורס ביער/ בלי שאיש ישמע" (פקה קיטומקי, עמ' 22).

יעל ש. אייזנברג, **טאפסטרי**, עקד 2020, 79 עמ'

