שיחות

גליון 429 ● שבט-אדר תשפ"ג ● פברואר-מרץ 2023 ● 50 ₪

"אם לא תהיינה כאן שתי מדינות ומהר, תשלוט פה דיקטטורה של יהודים פנאטיים, בעלת סממנים גזעניים, שתדכא ביד ברזל הן את הערבים והן את מתנגדיה היהודים. דיקטטורה כזאת לא תאריך ימים. כמעט שום דיקטטורה לא האריכה ימים בעת החדשה"

עמוס עוז, מתוך **שלום לקנאים**, 2017 (ראה עמ' 51)

רואים אור ב־ספרי עתון 77

תמונת השער: מיצג השפחות, צילם: זהר טל, המגדלור - מרץ 2023
תמונת העמוד האחורי: שדרות רוטשילד מרץ 2023, ארכיון המערכת

שירה

יאיר טייב 5
סמדר שרת 11
מאיר גן אור 14
דוד בובטס 17
עירית בן מרדכי 19
גיא מורד 27
תמר כהן שמאי 30
מתן שטיין 34
איילת בטיסט 41
רבקה איילון 49
עדה לימון, מאנגלית: צוריאל אס 53
ריטה אן היגינס, מאנגלית: מרקו סרמונטה 53
מריאן מור, תרגמה וכתבה: אסתר דותן 54
מכבית עמית 56
ניקולא יוזגוף־אורבך 56
אוהד ובר 57
אביבה בר יעקב 57
ענת חנה לזרע 58
רחל אשד 58
נילי ארד 59
קארינה ס. לינצקי 59

סיפורת

אילה דוכס מולדר, הטוב, החד והנוטה למות 67
מרים יחיל־וקס, משל הגמלת והצוצלת 68

ביקורת ספרים

סיון הרשפי על **אישה מבראשית** מאת אורית קלופשטוק 8
רות נצר על **מומחית בספונג'ולוגיה** מאת מימי חסקין ודינה חרובי 9
חגי הופר על עליון **על כל הגויים** מאת חנה כשר 10
ירון אביטוב על **בעירי אדם יכול** מאת מרדכי הרטל 12
שלמה בן בסה על **בדין ודברים** מאת רונית בכר שחר 13
עדי דקל על **מיומנה של אישה מתה** מאת גואל פינטו 14
תחיה דב על **הרמס** מאת רוני סומק 16
יערה בן־דוד על **בסלון של ברטה** מאת אורה אחימאיר 18
אורנה ליברמן על **סוחר אמנות ושמו ניאמנד** מאת יוסי זיסמן 20
יובל גלעד על **אישה כמוני** מאת טלי כהן שבתאי 22
יוסי ברנע על **האיש שצעק סרק, סרק** מאת רן שריר ואבי זלינגר 24
אסתי אדיבי שושן על **אחות לפליאדות** מאת אורית אילן 26
שחר־מריו מרדכי על **יממה** מאת רוני אלדד 28
מאיה ויינברג על **מגול** מאת רון דהן 32

מאמרים, רשימות

יצחק מלר, "היהודי האחרון", גלריית הכלבים של יורם קניוק 35
יהודית אוריה, שיר השירים אשר ליוסף, על טרומפלדור
כגיבור **על משכבי בלילות** 38
סם ש. רקובר, גישת ההתייחסות הכפולה, על הרומנים **בדד ורובינזון קרוזו** 42
שיחה: חיים בשני זמנים ובשני מקומות, רפי וייכרט עם המשוררת והמבקרת רבקה איילון 47

תיאטרון

מדי טרינצ'ר, "אביב התיל של פרנץ מולר" – מופע חזותית 60
יעל פיילה, "על הגבעה" – מחזמר סאטירי 62

מדורים

עידן בריר, קורא בשער, אדוניס – מכתב לרוני סומק 6
אילן ברקוביץ', שירת ישראל, יצחק גוילי 15
רפי וייכרט, מאות, המתים 20
צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית, ז'יזל פרסינוס 25
רוני סומק, חצי פינה, דילן תומס, מאנגלית: שרון ענב 31
עמוס לויתן, מצד זה, חמש הערות שוליים עכשוויות 50

עיתון 77
גליון 429 ● שבט-אדר תשפ"ג ● פברואר-מרץ 2023 ● 50 ₪

כתב עת לספרות ולתרבות

העורך המייסד: יעקב בסר ז"ל
עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי־גלעד
מנכ"ל: אדם פרנס
רכזת מערכת: גילה שאול
חברי המערכת: עמוס לויתן, רוני סומק, רפי וייכרט, יעל בונה־לוי, תמר משמר, יובל פז, דורית פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עידן בריר, גלעד חי

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

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות
עמותה מס' 580073575 ISSN 1565-253X

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

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

הגליון הזה

הגליון הזה נפתח בשלושה שירים של יאיר טייב שמביאים לדעתנו משהו מרוח התקופה. השירים הם מתוך ספר שיריו העומד לראות אור – "שומרי רוח" – ויש אכן תחושה שהוא מנסה לשמר ולאתגר את הרוח, את אפשרות החשיבה החופשית, היציבה שבתוך הסחף והשאון. להתעקש על שמירת הרוח.

כשקיבלנו לקריאה את רשימתה של יעל פיילר על חוויית הצפייה שלה במחזה הסאטירי "על הגבעה", לא ידענו שבתוך זמן קצר הוא יגשים את חזונו הקודר.

עוד על תיאטרון ברשימתה של מדי טרינצ'ר על "אביב התיל של פרנץ מולר" – בעקבות טקסט דדאיסטי של קורט שוויטרס – על הפגנה עיקשת של איש אחד.

סיפור־משל של מרים יחיל־וקס והטקסט הקצר של אילה דוכס מולדר מאירים משהו מהמציאות האבסורדית שכמעט התרגלנו אליה, כמעט.

ואילו עמוס לויתן חרג ממדורו וכתב הפעם חמש הערות על המצב; במסגרת זו בחר להביא כמה מהטקסטים הנוקבים של עמוס עוז בספרו "שלום לקנאים".

למרות התחזית הקודרת שהוא מתאר, עוז מתנגד לביטוי "בלתי הפיך", ואף כי קשה כרגע למצוא נחמה בהתעקשותו, ננסה להיות "שומרי רוח". ◆

עמית ישראלי־גלעד

רשימות מהתחתית. התהפכות/התפכחות

התהפכות – הופכים לדיקטטורה, למדינת עולם שלישי, למדינה בסיכון קיומי, מדינת אפרטהייד דתית וחשוכה.

התפכחות – לאחר פקיחת העיניים משנת השיכרון שאנו שורים בה כמה עשרות שנים – שימו לב אזרחים יקרים, כל הצרות הנ"ל קיימות אצלנו לא מעט זמן, בעצימויות שונות – אנחנו חיים במדינה ללא חוקה מסודרת וללא גבולות מוסכמים, כשלא מעט ממדינות העולם השלישי נהנות מ"המותרות" האלה. על סיכון קיומי שאורב כל העת אין צורך לפרט, ואפרטהייד – תשאלו כל פלסטיני בשטחים ותקבלו תשובה.
בג"צ למרבה האירוניה היה שותף לחלק מהקוקטייל שהרדים אותנו: בעזרת משפטיזציה מתוחכמת אנו "מחזיקים" בשטחים תחת שלטון צבאי ומתחמקים מלזהות את עצמנו כשלטון אפרטהייד, במקום חוקה שתגדיר את זהותנו וזכויותינו (וגם חובותינו למדינה). ישנו בג"צ שמתמרן בעזרת חוקי יסוד ומגן עלינו למגינת לבו של השלטון שרוצה תמיד (ולא משנה זהותו הפוליטית) לממש את שלטונו כמה שיותר ולא פעם על חשבון חירויות ורווחת האזרחים. גם בענייני דת ומדינה, בג"צ עזר לשמור מראית עין של סטטוס קוו, וכתוצאה מכך גם על מתח ומצב נפיץ תמידי בנושא זה.

חמרמרת (הֶנְגְּאוֹבֵר) – הלוואי, כי ייתכן שהכאב ימריץ אותנו להגיע לתוכנית גמילה – חוקה למשל...
אבל אני חושש שנסתמם שוב. הגמילה היא כידוע תהליך לא קל, לא קצר ולא נעים. ותלויה ברצונו של הנגמל.

לכן לאור מצבנו החשוך אסיים בכמה דברי ניחומים בעזרת הארנבת (או הארנב) – סימנה של השנה הסינית 2023. שירים רבים נכתבו לכבודה של הארנבת וזאת מפאת היותה אחד מהסמלים הנודעים למזל טוב.

"אני מכוונת לתדרים של היקום.
בשקט שלי, בבדידות שלי אני שומעת את מקצבי הנשמה.
אני צפה מעל הדברים הרגילים **בהוגנות ובניקיון**.
אני מנצחת עם היכולות שלי **לפשרות**.
אני צובעת את עולמי בצבעי פסטל.
אני ממקסמת את **ההרמוניה והשלום הפנימי**.
אני הארנבת".* ◆

* מתוך האתר: "חגית שחף – עולם של בריאות וטבע", ההדגשות שלי, מ.ב.

מיכאל בסר

יאיר טייב

הולכי תלם

שָׁכַחְנוּ אֶת דַּרְךָ הֶעָפָר,
בַּמָּקוֹם בּוֹ הָאֲבָנִים נִכְנָסוֹת בֵּין אֶצְבְּעוֹת הָרַגְלַיִם,
בַּמָּקוֹם בּוֹ צוֹמְחוֹת הַיַּבָּלוֹת.

תּוֹחֶלֶת מִלָּה בְּמִלָּה,
זִכָּרוֹן וְשִׁכְחָה.

תָּבִיא, תִּתֵּן, תִּקַּח.
עוֹד לֹא הִתְבַּקַּשְׁנוּ לַחֲלֹץ הַנַּעֲלַיִם.

הוֹלְכֵי תֶּלֶם,
מֵעוֹלָם לֹא הָיָה תֶּלֶם.

וְאֵיפֹה, וְהֵיכָן אַתָּה עַכְשָׁו?

"אני לא מפחד" אמר האיש

אֲנִי לֹא מְפַחֵד, אָמַר הָאִישׁ.
מֵעַכְשָׁו הָעֵינַיִם שֶׁלִּי יִהְיוּ פְּקוּחוֹת.

וּמָה עִם הַסִּיבּוּב מֵעֵבֶר לַפִּנָּה? שָׁאַלְנוּ.

אֲנִי הוֹלֵךְ יָשָׁר, אָמַר הָאִישׁ.
לֹא הוֹלֵךְ בִּדְרָכִים צְדָדִיּוֹת.

וְאִם יִהְיוּ מַהֲמוֹרוֹת בַּדֶּרֶךְ? שָׁאַלְנוּ.
אָז אֶעֱמֹד וְלֹא אָזוּז, אָמַר הָאִישׁ.

אַתָּה מְפַחֵד, אָמַרְנוּ.
קָפוּא בִּמְקוֹמְךָ.

לֹא מְפַחֵד, אָמַר הָאִישׁ.
אֶחְזֹר אָחוֹרָה.

תָּבוֹא אִתָּנוּ, בִּקַּשְׁנוּ פַּעַם אַחֲרוֹנָה.

בְּשׁוּם אֹפֶן לֹא, אָמַר הָאִישׁ
אֲנִי לֹא רוֹצֶה לְפַחֵד.

תחיית המתים

כָּל כָּךְ הַרְבֵּה אֲנָשִׁים
מִתְהַפְּכִים בְּקִבְרָם
כָּךְ שֶׁוַּדַּאי שֶׁתִּהְיֶה תְּחִיַּת הַמֵּתִים.

אֶחָד מֵהַפּוֹשְׁעִים
יְנַעֵר מֵעַצְמוֹ אֶת הֶעָפָר,
יִשְׁבֹּר אֶת הַשַּׁיִשׁ,
וְהִנֵּה הוּא בַּחוּץ.

הוּא יְשַׁחְרֵר אֶת כֻּלָּם,
סוֹלִידָרִיּוּת,
אֶחָד אַחַר הַשֵּׁנִי.

הֵם יַעַרְכוּ בְּחִירוֹת,
וְיָקוּם מַנְהִיג
וְיָקִימוּ וַעַד,
וְיַעֲלוּ דְּרִישׁוֹת,
וְיַעַרְכוּ הַפְּגָנוֹת: "מָוֶת לַחַיִּים"
שְׁבִיתוֹת אִיטַלְקִיּוֹת.

וַאֲנַחְנוּ, מָה נַעֲשֶׂה?
נִשָּׁאֵר פְּעוּרֵי פֶּה,
מִשְׁתָּאִים.

שומרי רוח

מִסְתּוֹר מְרֻפָּד.
נִצְמָדִים לַדְּפָנוֹת,
מִתְעַלְּמִים מֵהַשֶּׁקֶט.

לֹא יוֹדְעִים לָדַעַת,
נֶאֱחָזִים בִּרְמָזִים.

עָלֶה נוֹשֵׁר
מַמְרִיא בַּחֲזָרָה
נִדְבַּק עַל יְדֵי שְׂרָף לֶעָנָף הָעֵץ.

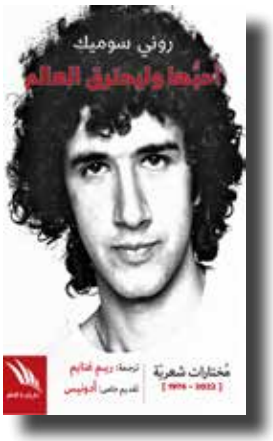
מְנַסִּים לָצֵאת הַחוּצָה.
הֵם לֹא יַעַצְרוּ הַפַּעַם.

שׁוֹמְרֵי רוּחַ,
אָז יִגְעֲשׁוּ עֲצֵי יַעַר.

מתוך כלבי רוח שיראה אור בספרי עתון 77

עידן בריר | קורא בשער | قارئ الشعر

אדוניס - מכתב לרוני סומק



לפני חודשים ספורים ראה אור הספר أُحبُّها وليحترق العالم (**אני אוהב אותה ושיישרף העולם**, בהוצאת "דאר ראיה" מחיפה), מבחר שירים של רוני סומק מכל השנים בתרגומה הנהדר של רים ע'נאים, השומר על קולו המיוחד של רוני ומעבירו לערבית באופן שהוא גם מאוד טבעי וגם שומר על הכוח, היופי והתנופה של המקור העברי. לצד מכלול השירים, המהווה כעין ביוגרפיה של המשורר, הספר שזור גם בתמונות מכל מסע חייו, החל בצילומים של בני משפחתו בבגדאד, טרם הגעתם לישראל, עבור במסמכים שונים, באיורים ובתמונות מילדותו וכלה בתמונות עכשוויות של רוני, רעייתו ליאורה ובתם שירלי. אחת התמונות הייחודיות בספר, הממוקמת ממש במרכזו וזוכה לכפולה בניגוד לשאר התמונות הפרושות רק על עמוד בודד, היא תמונה משותפת שלו ושל המשורר הסורי אדוניס (עלי אחמד סעיד אסבר), שצולמה במהלך אירוע שירה בספרד (ומופיעה כאן). התמונה הגדולה היא רמיזה למקום המרכזי שתופס אדוניס בקובץ ואולי אף בחייו של סומק עצמו: בעמודים 17-19 של הספר מופיע מכתב ברכה שכתב אדוניס לרוני סומק ובו ברכות על יצירתו ועל תרגומה החדש לערבית. רוני ביקש ממני לתרגם עבורו את המכתב היפה כל כך ואני מבקש לשתף את תוכנו המלא, הן בעברית והן בערבית אתכם הקוראים, כמחווה למי שאני שמח וגאה לקרוא לו חבר יקר, שמלווה את הטור הזה מיומו הראשון ומעודד אותי במסע (ובמשא) התרגום מערבית כבר אי אילו שנים. לא פחות ממחווה לחבר, אני רואה בפרסום זה גם מחווה לחברות ייחודית ולא שגרתית בין שני משוררים גדולים, שהלוואי ותהיה אות וסימן לאפשרויות אחרות של קיום ותקשורת במציאות מדכדכת שכה משוועת לסימון דרכים חדשות. תרגום זה אמנם חורג מתכניו הרגילים של מדור זה, אך למעשה אין החריגה גדולה כל כך: בתרגום השירה מערבית אני מבקש לסלול גשרים ולפרוץ דרכים להיכרות, לסקרנות, למגע ולחברות ולמוטט חומות של בורות, של פחד ושל דעות קדומות. נדמה שדבר לא יכול לגלם טוב יותר את הרוח הזאת מתצלום משותף כזה ובעיקר מדברים יפים כמו אלה שכתב אדוניס לרוני סומק.

رسالة إلى روني سوميك من أدونيس
روني، يا صديقي

هُوذا أقرأ شعركَ مُترجمًا من العبريّة إلى أختها العربية. مُستعيداً توكيدنا المشترك على أنّ الشّعرَ اختراقٌ موغلٌ: دخولٌ في الثّنايا والشقوق والتصدّعات والأعماق. وكلّ ما يُفلتُ من شبكة الترويض والاقتناص. وعلى أنه يتخطّى جميع القيود أيًّا كانت- سماويّة أو أرضية. وهو في هذا كلّه. يحاول أن يقول. لا الظاهر. بل الخفيّ" وما لا يقال": حيثُ يتآخى الصعود إلى الأعالي والهبوط في المهاوي. وتتعانق الفجيعةُ والغبطة. الموت والحياة. وحيثُ لا يكونُ الهبوط الأكثر غورًا إلا الوجه الخفيّ الآخر للصعود الأكثر علوًّا.

وأعرف أنك في شعرك. في سُلّم نظرتك. تُؤخرُ الثقافة وتقدّم الطبيعة. الثقافة مفتوحة. عضويًّا على السياسة. وقد تنغمسُ فيها وتَتَبَلْبَلُ. الطبيعةُ. هي كذلك مفتوحةٌ على الثقافة لكن. في أوضاع وشروط تُمليها الطبيعةُ ذاتُها. والطبيعةُ لا تشيخُ - تتحوّلُ. لكن تبقى فتيّةً. جديدة. فموتُ الطبيعة هو نفسُه ولادة.

في هذا كله. طبيعةً وثقافةً. ما يتيحُ التوكيد على أنّ "الذات"- لا تكون نفسها إلا بقدر ما تكون "الآخر". في هذا أيضًا. نزدادُ يقيناً انّ الشعرَ حبٌّ آخر يصلُ ما ينتهي بما لا ينتهي. إنّه رمزٌ دائمٌ وخلّاقٌ لما لم يُولد بعدُ. لما يتوالدُ باستمرار. لما يظلُّ دائماً على أهبةِ أن يولد.

تجربتُكَ الشعريّة. يا صديقي. هي في هذا السّياق وعلى هذا المستوى. أفقٌ ومثال. خصوصاً عندما ننظرُ اليها بعين الواقع في هذه البلاد التي نعيشُ في أحضانها المُمزّقةِ الدّامية - بلادِ النّبُوّاتِ والظُّلمات مرصوصةً في ثوبٍ واحد. وماذا نقولُ للشعراءِ وأصدقائهم- الأطفال والخلاقين في جميع الميادين؟ وكيف نُخاطبُ الفضاءات والينابيعَ. الحقولَ والغابات. الشّجرَ والحجَرَ المطرَ والعشبَ. الذورات والغيوم. أمسِ. الآنَ. غداً. في هذا الحصار القاتل الذي يُقيمُهُ القُبحُ في مختلف أشكاله. وفي جميع الجهات في ذلك الغرب. :غربنا" الذي يكادُ الاسمُ فيه أن يلتهمَ المُسمّى وما ينطوي عليه. خارجاً وداخلاً. فيما تفترسُ سماواتُ هذا القُبح. بعضُها بعضاً.

لكن. لكن... ها هم شعراء. وخلّاقون أصدقاء. يعملون معاً. ويفكرّون. ويكتبون. من أجل انفجارٍ جماليٍّ يجيءُ كمثل طوفانٍ من الشّعرِ والحُبّ. من الحرية والعدالة. يمحو قُبحَ ذلك التاريخ. مردّدين مع صديقهم المعريّ:

الأرضُ للطوفانِ مُحتاجةٌ

لعلّها من درَنٍ تُغسَلُ.

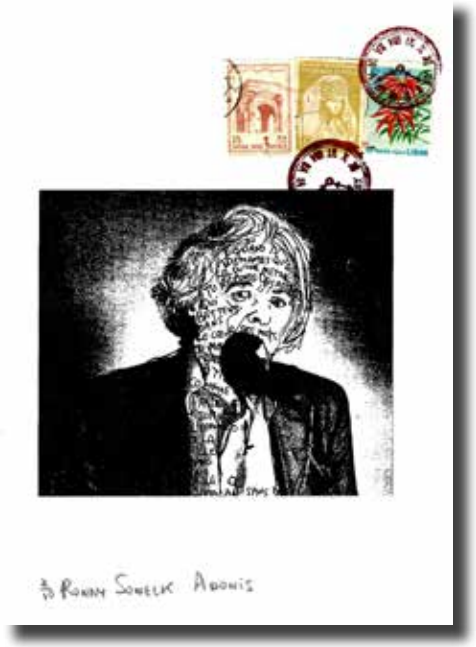
فيما أقرؤكَ . يا صديقي. يُخيَّلُ إليَّ أنّ هذا الانفجارَ آتٍ باسم الانسان. وباسم الشّعرِ والحبّ. وأنّهُ يرجُّ ذلك العالمَ الذي يقوده القُبحُ. ويعملُ على محوِهِ واستئصالِهِ.

معاً نُشاركُ في التأسيسِ لأبجديّة هذا النفجار. وفي افتتاحِ دُروبِه وآفاقِهِ.

صديقُكَ.

أدونيس

(باريس. اوائل نوفمبر 2022)



רוני חברי היקר,

קראתי בשמחה את שיריך המתורגמים מעברית לאחותה, הערבית, ונזכרתי בתובנה המשותפת שלנו שלפיה השירה היא פריצה וחדירה: חלחול למעמקים בינות לקפלים, לחריצים ולסדקים, כל מה שחומק מרשתות הציד או הלכידה וכל מה שמצליח לגבור על כל הכבלים והמגבלות – שמימיים או ארציים – ולמרות הכל עדיין מנסה לומר לא את הגלוי והברור אלא את הנסתר ואת מה שלא יאמר. זהו המקום שבו מתמזגות העלייה לגבהים והנפילה אל התהומות, שבו חבוקים זה בזה האסון והתרוממות הרוח, המוות והחיים, המקום שבו הנפילה אל התהום העמוקה ביותר אינה אלא צידה השני של ההתרוממות אל הגבהים הרמים ביותר.

אני יודע שבשירתך, אתה מציב בסולם הקדימויות של ההסתכלות שלך את התרבות רק במקום השני ואילו במקום הראשון אתה מציב את הטבע. התרבות פתוחה לפוליטיקה ואורגנית בתוכה ועל כן היא עלולה להתמזג ולהיטמע בה עד אובדן. כמוה, גם הטבע פתוח לתרבות, אך זאת בתנאים ובסייגים שהוא עצמו מכתיב והטבע לא מזדקן – הוא משתנה, אך הוא נותר צעיר ורענן. מותו של הטבע הוא לידה בפני עצמה.

ובכל אלה, בטבע ובתרבות בצוותא חדא, יש כדי לאפשר את האישוש של העצמי, שיוכל להיות הוא עצמו רק ככל שיהיה גם "האחר". מתוך כך, גובר גם הביטחון שלנו בכך שהשירה היא אהבה אחרת שיש בו כדי להגיע אל הסופי באמצעות האינסופי. השירה היא סמל תמידי ויצירתי לדברים שטרם נולדו, לדברים שנולדים כל העת ולמה שנותר תמיד בהיכון להיוולד.

בהקשר זה וברמה הזאת, חברי היקר, יצירתך, השירה שלך, היא אופק ומופת. נכון הדבר במיוחד כשאנחנו בוחנים אותה בעין מציאותית על פני הארץ הזאת, שבחיקה הקרוע והמדמם אנחנו חיים – ארץ הנבואות שהיא בעת ובעונה אחת גם ארץ העוולות. ומה נאמר למשוררים ולחבריהם, הילדים היוצרים בכל התחומים? ואיך נפנה למרחבים ולעינות המים, לשדות וליערות, לעצים ולאבנים, לגשם ולדשא, לפסגות ההרים ולעננים, אתמול, היום ומחר, בתוך המצור הקטלני הזה הניזון מן הכיעור על כל צורותיו ומופעיו ובכל קצותיו ומחוזותיו של אותו מערב, המערב שלנו, שבשמו בלבד יש כדי לטרוף את בעל השם עצמו ואת כל מה שהוא טומן בחובו, הן מתוכו והן מברו, כשם שרקיעי הכיעור הזה טורפים זה את זה.

אדוניס עם סומק, ספרד, 2006

אבל, אבל, הנה ניצבים משוררים וחבריהם היוצרים, פועלים יחד, חושבים יחד וכותבים יחד כדי לחולל התפוצצות של יופי שתגיע, כמשל המבול, מן השירה ומן האהבה, מן החירות ומן הצדק, שיימחו את הכיעור האופף את ההיסטוריה. הם חוזרים ואומרים בקול אחד עם ידידם, המשורר אבו אלעלאא אלמערי:

הָאָרֶץ לְרֶדֶת הַמַּבּוּל צְמֵאָה
שֶׁיִּשְׁטֹף מֵעָלֶיהָ כָּל טֻמְאָה

כשאני קורא אותך, חברי היקר, מתחוור לי שההתפוצצות הזאת מגיעה בשם האדם, בשם השירה ובשם האהבה, שהיא מבקשת לטלטל את העולם הזה, שמולך בו הכיעור, ושהיא פועלת למחות את הכיעור הזה ולעקרו מן השורש.
יחד, אנחנו לוקחים חלק ביצירת האלפבית של ההתפוצצות הזאת ובפריצת נתיביה ואופקיה.

חברך,

אדוניס

(פריז, תחילת נובמבר 2022)

תרגם מערבית: עידן בריר

סיון הר שפי

חזרתי לאמי, יילדתי אותה ונולדתי

אורית קלופשטוק: **אישה מבראשית**, פרדס 2022, 176 עמ'

אורית קלופשטוק הפציעה לעולם כמשוררת בשלה כבר בספר שיריה הראשון, **לא יכולתי לרשום את זה בתיק**, ערכה טל ניצן (פרדס, 2020). הבשלות ניכרה הן בלכידות התמטית והן בסגנון פואטי אחיד ומובהק - שירה פרוזאית, סיפורית, המנכיחה בשפה דיבורית קולחת אפיזודות נוגעות ללב ואף הופכות קרביים, ממפגשיה של עובדת סוציאלית עם דמויות משולי החברה הישראלית, ובכך מהווה גם שירת מחאה. שירה זו ליוותה כקומה רוחנית את מחאת העובדות הסוציאליות 2020 על קריסת שירותי הרווחה, העומסים, תנאי ההעסקה הנמוכים והאלימות שהן חוות. הספר זכה בפרס שר התרבות לספרי ביכורים, ובפרס הליקון ע"ש רמי דיצני.

לאחרונה, ראה אור ספרה השני, ספר שכמורה במסלול לכתיבה של החוג, זכיתי ללוות ולחזות בשלבי התעברותו ולידתו, ויש התרגשות מיוחדת בקריאת שירים שהייתי עדה לכתיבתם ובהתבוננות בספר המוגמר (בעריכת דיתי רונן).

הספר הזה, השני, מתקף את היותה של אורית קלופשטוק משוררת תמטית, משוררת שאינה מוציאה תחת ידה אסופה אקלקטית של שירים שנכתבו בשנים האחרונות, כי אם עמלה על גיבוש ועריכה של ספר כמבנה אדריכלי, היכל לנושא מרכזי שבו היא מבקשת לגעת. זוהי כמובן עבודה שאפתנית ומאומצת יותר, ושכרה בצידה.

גם המחאה החברתית שבה ומתאשררת בספר זה כמאפיין מהותי בשירים, כשהפעם החיצים מופנים אל הנושא העדתי ובפרט אל פרשת חטיפת ילדי תימן (עמ' 52).

אך הספר הזה לא רק מאשר כְּפָרִי את שכבר ניתן היה לזהות כניצן בספר הראשון; הוא גם מחדש עליו. החידוש בעיני הוא של הפן הרוחני וכן של הפן הנשי בשירים. הספר נדרש אל התורה ודורש אותה 'על הסדר', פרשה פרשה והלקח שלה, מנקודת מבט נשית מאוד.

המשוררת נענית להוגות הפמיניסטיות הגדולות, דוגמת הלן סיקסו, שקראו לייצר שפה נשית, לכתוב את הגוף, לכתוב בחלב ובדם, לכתוב ריתמי ולא לינארי:

"וּכְשֶׁרָצִיתִי לְהִוָּלֵד שׁוּב/ חָזַרְתִּי לְאִמִּי/ יִלַּדְתִּי אוֹתָהּ/ וְנוֹלַדְתִּי" (עמ' 46);

לכתוב את האני שאינו סטרילי, עומד רק לעצמו, אלא נתון ברצף של הולדה ושל דורות, של זיקות ויחסים: "הָיִיתִי הָגָר... אֲנִי שׁוּלָה אֲנִי נָנָה אֲנִי ג'וּלְיֶטָה... אֲנִי קִים יְחֶזְקֵאל אוֹרִי אַנְסְבָּכָר אֲנִי מִיכַל סֶלָה אֲנִי דֶיָאנָה רָז אֲנִי" (עמ' 34).

היא גם נענית לפמיניסטיות האמריקאיות שקראו לגניבת הלשון, לניכוס שפת האב הגברית, וכך היא קוראת אל "אֱלֹהַאמָא הַגְּדוֹלָה מֵהַחֲלוֹמוֹת" (עמ' 150), ומכריזה כנגד מצב האישה בעולם (עמ' 146): "כִּי תֵּצְאִי לְמִלְחָמָה". הקטן נושא בתוכו את הגדול ומה ש"טִילִים אֲרֻכֵּי טְוָח לֹא יוּכְלוּ... צִפּוֹר קְטַנָּה אַחַת יְכוֹלָה" (עמ' 148). ההיסטוריה היא פרטית, ונמענת הכתיבה היא אישה: "אֲנִי כּוֹתֶבֶת אֶת הַשִּׁיר/ שֶׁיֵּחָרֵת בַּהִיסְטוֹרְיָה/ שֶׁלָּךְ// אֲנִי מוֹסֶרֶת אוֹתוֹ / לְצְלִיל קוֹלֵךְ/ עַכְשָׁו הוּא נוֹבֵעַ מִמֵּךְ" (עמ' 157).

אישה מבראשית הוא גם סוג של מדרש עכשווי אקטואלי לפסוקי המקרא, אך לתחושתי הדגש הוא פחות פנים־טקסטואלי ויותר רפרנציאלי, פחות ניסיון לפרש את הטקסט המקראי ויותר הזמנה להתבונן במציאות האישית וגם הכללית, דרך השקפים שמציעה הפרשה, דרך המטפורות שסיפורי המקרא מניחים בידינו. נהניתי במיוחד מקריאת השירים בהם מצטלבת הפרשה עם האקטואליה, 'זוכר הברית' (עמ' 24), 'בחירות מקומיות' (עמ' 33).

באופן אישי, הפן הרוחני שבא לידי ביטוי בספר הוא הקרוב ביותר ללבי, והוא גם המשמעותי ביותר בעיני בהיותו משלים חוסר עמוק בכר השירה העברית העכשווית, שאפילו אינה יודעת עד כמה היא צמאה לרוח... ומה שיפה זה, שהרוחני אינו נפרד מהגופני, הם שזורים לכדי חוויה רליגיוזית כולית:

שלכת

בְּרַגְלֵי גַּעְגּוּעַ דָּרַכְתִּי בַּחֲצֵרְךָ, אֱלֹהַי
לֹא הִשַּׁלְתִּי נַעֲלַי, אַף שֶׁבָּעַרְתִּי

רָצִיתִי לִשְׁמֹעַ אֶת הֶעָלִים נִרְמָסִים
כְּמוֹ רִשְׁרוּשׁ מַצָּעִים בְּמַעֲשֵׂה אַהֲבָה

לִי יֵשׁ גִּנָּה בַּמִּרְפֶּסֶת
וּלְךָ הַיַּעַר הַזֶּה

צַמְּרוֹת הָעֵצִים נוֹשְׂאוֹת עֲנָנֶיךָ
כְּמוֹ נָשִׁים בְּהִלּוּלָה, אוֹחֲזוֹת מַגְּשֵׁי מְתוּקִים

פָּרַשְׂתִּי יָדַי
הָיִיתִי כְּאַחַד הָעֵצִים

שָׁמַעְתִּי גְּזָעִים מַשִּׁילִים קְלִפּוֹתֵיהֶם
הִשַּׁלְתִּי נַעֲלַי. (עמ' 65)

שכינה

וְהָיָה הַמִּשְׁכָּן אֶחָד
וּבוֹ חֲדָרִים
מִשְׁכָּן אֶחָד וּשְׁמוֹ אֶחָד
וְחַדְרֵי חֲדָרִים
וּמַלְאָכִים בּוֹ
כַּנְפֵיהֶם אֶל תּוֹךְ הַבַּיִת
נוֹגְעוֹת כָּנָף אֶל כָּנָף
וְנוֹצָה אַחַת
נָגְעָה בִּי. (עמ' 81)

◆

ד"ר סיון הר שפי - משוררת, מרצה לספרות ומנחה סדנאות כתיבה במכללת הרצוג, באוניברסיטת בר אילן ובאוניברסיטת בן־גוריון. שותפה להקמתו ולהובלתו של בית המדרש "זוהר חי" בירושלים. ארבעת ספריה ראו אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד (ריתמוס).

רות נצר

עובדות הצל

מימי חסקין ודינה חרובי: **מומחית בספונג'ולוגיה, עוזרות בית ומנקות בספרות העברית**, גמא 2022, 144 עמ'

הספר **מומחית בספונג'ולוגיה** מציג מבחר רחב ואקלקטי של סוגות: פרוזה, שירה, פזמונאות, מחזאות, ספרות ילדים, עיתונות. בספר מובאים תיאורי ספרות של הניצול הבוטה של המנקות, ביניהן, במקרה של התימנים, גם ילדות קטנות. התיאורים מובאים ממקורות שעיוורים לעוול המתואר ולחילופין מתיאורי מחאה וחמלה. מובאים גם תיאורי כאב של משוררים שהם הבנים־בנות של האם המנקה־המשרתת. פער אירוני קיים בין היחס אל המנקות כמלוכלכות לבין הניקיון שהן אמונות עליו. טענת החוקרות היא שעיצובן המקובע והמשתכפל מייצר את הריבוד ההכרחי, המבוסס על היררכיה אתנית ומעמדית, הנדרש לחברה הגמונית כדי לשמר את מעמדה.

ייצוגי עוזרות הבית הערביות משקפים בעיקר דפוס חוזר של ניצול ודיכוי על רקע לאומי. מעצם היותן ערביות ובשל מצב החירום הן מסומנות כאויבות וכמסוכנות. אצל העוזרות הרוסיות קיים גם מרכיב השונות התרבותית והספק לגבי יהדותן, ביחד עם הפער בין השכלתן הגבוהה לעיתים, לבין עיסוקן שמהגרות בתפקיד הנמוך.

התבנית התרבותית היא שהאחר נחווה כשונה, נחות, מסוכן וטמא־מלוכלך. להבנתי, זו גם התשתית הארכיטיפית לגזענות מכאן הצידוק כביכול להדרתו של האחר. למעשה האנטישמיות היא מקרה פרטי של גזענות.

אני מבקשת להוסיף כאן את ההמשגה היונגיאנית: הלכלוך הוא 'הצל' הפיזי־גופני שסופח לתוכו את הבטי הצל הנפשי. הצל, לפי יונג, הנו חלקי הנפש שאנחנו חוֹוֹות כנחותים, שליליים ומגונים, מעוררי בושה ואשמה. הנטייה האנושית היא להדחיק את הצל ולהשליך אותו על הזולת. האדם השונה־האחר ושנחווה כנחות הוא האובייקט המיידי להשלכות הלכלוך הנפשי של הצל. לכן הנטייה היא להתייחס אליו כנחות, שמותר כביכול לשלול את ערכו ולנצל אותו.

זיהוי האישה מהמעמד הנמוך, החלשה, משולי החברה, הפליטה, הענייה, השונה מבחינה האתנית, במיוחד כהת העור, כחסרת ערך נפשי, כיסוד דחוי מבוזה, כנחותה מבחינת האדם והחוק כאחד, כלומר חסרת זכויות ממשיות, הופך אותה לנושאת השלכות הצל הקולקטיבי.

ביהדות – הגֵר, היתום והאלמנה נמנים עם החלשים והמקופחים שבחברה ומציינים תדיר נחיתות כלכלית וחברתית. המקרא נחלץ להגנתם של המוחלשים, אלה שאין להם אפשרות להתפרנס ואין מי שיגן על זכויותיהם. חוקי המקרא מרבים באזהרות ובאיסורים לגבי פגיעה במעמדות אלו, והנביאים הרבו לשאת תוכחות לחברה ולשופטים על עושק ועל הטיית דין בענייניהם. "וגר לא תונה ולא תלחצנו כי גרים הייתם בארץ מצרים. כל אלמנה ויתום לא תענון" (שמות כב). אזהרות כאלה שלא לפגוע בחלשי החברה מעידות על הנטייה האנושית הקיימת להדירם ולפגוע בהם. זו הנטייה הצִלית להשליך את הצל על האחר המוחלש, וגם לנצל אותו מתוך עמדת כוח חברתית ומעמדית. באופן כזה החלשים, העניים, המודרים, מטיחים בפנינו את אשמתנו המתמדת על אי ההתחשבות באחר. כנגד המגמה הכלל אנושית הזו התריע הפילוסוף היהודי־צרפתי עמנואל לוינס בזהותו את פני האחר עם אחריותנו כלפיו.

אני קוראת בספר בתחושה של עוולה, מחאה, והכרה שזו דרכו של עולם – ניצול החלשים, חסרי ההשכלה, חסרי עמדה חברתית, וחסרי עמדת ערך חברתי. העמדה כלפיהם היא דה־הומניזציה, זלזול, ביטול, התעמרות, הקטנה, ביזוי. ומעל כל זה אני חשה חסרת אונים, בידיעה שאין מנוס ממצב דברים זה של ניצול החלשים, שהאנשים הפרטיים והחברה בכל מקום בעולם שותפים בה יחדיו. ספרן המרתק והחשוב של חסקין וחרובי נכתב מתוך עמדה אמפתית ומוסרית ששואפת לתקן את העוול המתמשך. אזכיר כאן את דבריה של חוקרת המגדר קרול גיליגן, על הצדק הנשי השונה מהצדק הגברי, בהיותו מושתת על אמפתיה נשית.

אבל רצוני להעיר ולספר גם על אמי וחברותיה, שעלו לארץ באמצע שנות השלושים של המאה העשרים, וכחברות בפלוגת עבודה נשלחו לעבוד כעוזרות בית אצל האיכרות האמידות ברחובות. הן ניקו וכיבסו וגיהצו (בעוד הגברים בפלוגת העבודה עמלו בשדות ובפרדסים של אותם איכרים, גם הם בשכר ירוד). הן לא התלוננו על גורלן, כי ראו עצמן כשותפות בבניין הארץ ולא כמנוצלות.

והערה נוספת: פסיכולוג מתחיל בשירות הציבורי מקבל לשעה פחות ממה שמקבלת עוזרת בית במגזר הפרטי. מה שהחברה מזלזלת בערכו היא מסרבת לתגמל. ללא ספק הפסיכולוג סופג (בין השאר) את הלכלוך הנפשי (הצל) של המטופלים וזו עבודה לא נחשבת במבט המדיני, הקולקטיבי, ההשגי תחרותי, שערכיו משובשים. לא במקרה רוב הפסיכולוגים והמטפלים למיניהם, כולל גננות ועוזרות־גננות, הם נשים, וכלפיהן קיימת עמדת הדרה מתמדת. וכך, בחברה חומרית שערכיה משובשים, לא רק עבודה פיזית פשוטה אינה נחשבת ראויה לתגמול כספי, אלא גם עבודה טיפולית־נפשית־רוחנית־ערכית. ◆

חגי הופר

אור לגויים?

חנה כשר: עליון על כל גויים, ציוני דרך בפילוסופיה היהודית בסוגיית העם הנבחר, אדרא רבא 2018, 256 עמ'

כשיצא ספרו של תומר פרסיקו **אדם בצלם אלוהים**, שמראה איך הרעיון התנ"כי של בריאת האדם בצלם אלוהים השפיע על עיצוב כל העולם - כתבתי שהספר טוב מאוד, אבל שהוא מתעלם מזרם שונה הקיים ביהדות, שרואה עליונות ועדיפות בבני העם היהודי.

גישה זו מוכרת מאוד. יסודה כבר בתנ"ך בביטויים כמו 'עם סגולה', 'לתתך עליון' ועד ביטוי חיובי יותר - 'אור לגויים'. ואולם, פרשנים שונים התייחסו לעמדה זו בדרכים שונות.

פרופ' חנה כשר אוספת כמה עיקריים שבהם, ומתוך מה שהיא מביאה אביא רק את החלק היותר חשוב לדעתי.

אין צורך לציין שעם עליית ממשלת נתניהו־בן־גביר הגזענית, דברים אלה הופכים לרלוונטיים מתמיד. נראה שעם ישראל הכריע לכיוון הדת הגזענית והמפלה, ולא לכיוון הדת ההומניסטית שבה כולם נבראו בצלם.

והנה כמה מציוני דרך גזעניים במקורותינו -

בגמרא נאמר -

"אתם קרויין אדם ואין אומות העולם קרויים אדם" (בבא מציעא קיד ע"ב)

רס"ג, לעומת זאת, אומר -

"כי אומתנו איננה אומה כי אם בתורותיה (או: במצוותיה, במקור: שראיעהא)", וכאן אין יתרון מהותי.

ריה"ל הוא זה שביסס את רעיון העליונות בצורה המובהקת ביותר. ואצלו גם הגר לא מגיע לאותו מעמד כמו היהודי.

וכך, אומרים שהיהדות אינה גזענית כי אפשר להתגייר, אבל לפי ריה"ל בהכוזרי זה לא מדויק -

"החכם היהודי איננו חוסך מן הכוזרי את האמת, והוא חוזר על הדברים לפחות פעמיים: וכל הנלוה אלינו מן האומות כפרט – יגיעהו מן הטובה אשר ייטיב הבורא אלינו, אך לא יהיה שוה עמנו (א כז). ומי שדבק בדרך הזה יהיה לו ולזרעו חלק גדול מן הקורבה אל האל יתברך. ועם כל זה לא ישתוה הגר הנכנס בתורתנו עם האזרח, כי האזרחים לבדם הם ראויים לנבואה, וזולתם – תכלית עניינם שיקבלו מהם ושיהיו חכמים וחסידים [במקור: אלאוליא] אך לא נביאים (א קטו)."

המהר"ל ממשיך בקו הגזעני -

"כלל המין האנושי הנמצא בעולם התחתון מורכב אפוא משתי קבוצות: האחת – אשר עליונותה מתבטאת בהיותה 'חלק ה' יתברך' ובכך זכתה ב'עניין האלוהי', והיא הקבוצה האתנית של 'יעקב וזרעו', והאחרת כוללת את שאר בני האדם הנחותים ממנה."

לעומת זאת, שפינוזה הוא הומניסט -

בכל מקרה, שפינוזה דחה את האפשרות כי חוקים אלה הם תוצר של התגלות על־טבעית. לדבריו, אין לפרש כפשוטם את פסוקי המקרא שמהם משתמע כי אירועים מסוג זה נוצרו כתוצאה ממעורבות אלוהית ישירה: "[...] אין ספק, כי כל הדברים המסופרים במקרא נתרחשו כדרך הטבע ובכל זאת הם מיוחסים לאלהים; מפני שאין זה מענינו של המקרא [...] להסביר את הדברים על פי סבותיהם הטבעיות". בכך הוא היה שותף לעמדה שהוצגה במורה הנבוכים (ב מח). עם זאת, שפינוזה לא היה שותף לאפיונו של הרמב"ם את תורת משה כחוק אלוהי, אשר איננו מצטמצם רק בתיקון החברה אלא גם מנחיל את האמת (מו"נ ב מ, ג כז). לשיטתו של שפינוזה, אין צורך לשם כך בהתגלות לקבוצה מוגבלת: "החוק האלוהי, העושה בני אדם מאושרים באמת ומלמד חיי אמת, משותף לכל בני אדם [...] מוטבע וכביכול חרות ברוח האדם". משמע: לחוקים שניתנו לישראל על ידי משה היה תפקיד פוליטי לאומי גרידא.

והרב קוק לוקח את דבריו של ריה"ל ומרחיק לכת עוד יותר -

"רז מופלא זה של ההבדל העצמי שבין ישראל לעמים כולם, בין נשמת האדם לגוית האדם [...] שמונה קבצים" ...

"וכן היה באמת שמרבית העבדים היו תמיד מבני חם [...] ובתקון דרכי המוסר הטוב, – היותר נאות לירודים שבבני אדם הוא להיות עבדים לאנשי מעלה (שם)."

"ההבדל שבין הנשמה הישראלית, עצמיותה, מאוייה הפנימיים, שאיפתה, תכונתה ועמדתה, ובין נשמת הגויים כולם, לכל דרגותיהם, הוא יותר גדול ויותר עמוק מההבדל שבין נפש האדם ונפש הבהמה, שבין האחרונים רק הבדל כמותי נמצא, אבל בין הראשונים שורר הבדל עצמי איכותי" (שם).

כרקע לדברים אלו משמש הדירוג המפורסם של המציאות בספר **הכוזרי** (א לט-מג). אך הרב קוק הרחיק לכת מרבי יהודה הלוי וקבע כי בעוד שההבדל שבין האדם ובעל החיים הוא הבדל של מעלה, הרי שההבדל שבין היהודי לנוכרי איננו מאפשר לדרג אותם כלל בסולם אחד.

לעומת זאת, שוב, ישעיהו ליבוביץ מציג עמדה של חובות, ובלי יתרון מהותי מובנה -

"קדושים תהיו – בקיום המצוות בזה אנו נבדלים מגויי הארצות. בזה שעם ישראל עובד את ה'. (הערות לפרשת השבוע)"

"בעיית האמונה של האדם המאמין אינה ההתחבטות בשאלה כיצד הקב"ה פעל או פועל או עתיד לפעול בעולמו, אלא שימת ליבו לשאלה כיצד הוא האדם פעל וחייב לפעול בעולמו של הקב"ה."

האירוע של ההתגלות במעמד הר סיני לעם ישראל בלבד איננו מרכזי בשיטתו של ליבוביץ: "לא מתן תורה הוא העיקר אלא קבלתה היא העיקר"."

*

אוסיף שתי הערות –

א. בנעורי הייתי חניך בתנועת 'בני עקיבא', ובאמת עד עכשיו נאמנים עלי דבריו של רבי עקיבא בפרקי אבות (ג, יד) –

הוּא הָיָה אוֹמֵר:

חָבִיב אָדָם שֶׁנִּבְרָא בְּצֶלֶם. חִבָּה יְתֵרָה נוֹדַעַת לוֹ שֶׁנִּבְרָא בְּצֶלֶם, שֶׁנֶּאֱמַר (בראשית ט, ו): כִּי בְּצֶלֶם אֱלֹהִים עָשָׂה אֶת הָאָדָם.

חֲבִיבִין יִשְׂרָאֵל שֶׁנִּקְרְאוּ בָּנִים לַמָּקוֹם. חִבָּה יְתֵרָה נוֹדַעַת לָהֶם שֶׁנִּקְרְאוּ בָּנִים לַמָּקוֹם, שֶׁנֶּאֱמַר (דברים יד, א): בָּנִים אַתֶּם לַה' אֱלֹהֵיכֶם.

חֲבִיבִין יִשְׂרָאֵל, שֶׁנִּתַּן לָהֶם כְּלִי חֶמְדָּה. חִבָּה יְתֵרָה נוֹדַעַת לָהֶם, שֶׁנִּתַּן לָהֶם כְּלִי חֶמְדָּה שֶׁבּוֹ נִבְרָא הָעוֹלָם, שֶׁנֶּאֱמַר (משלי ד, ב): כִּי לֶקַח טוֹב נָתַתִּי לָכֶם, תּוֹרָתִי אַל תַּעֲזֹבוּ.

כלומר, כאן הוא כורך את שני הרעיונות – חביב אדם שנברא בצלם – וזה כל אדם, וחביבים ישראל – למה? כי ניתן להם כלי חמדה. כלומר – בגלל התורה, ולא מתוך יתרון גזעי־גנטי.

ב. מצד שני יש הוגה אחד שמקשה עלי, והוא הרב זקס. כי מצד אחד אני חסיד גדול שלו, קראתי את כל ספריו שתורגמו, ואני מסכים עם דבריו ואופן ביאורו, העמוק וההומניסטי. אך מצד שני, הקורא בספריו כל הזמן נתקל ברשימות של יהודים מוצלחים ששינו את העולם לטובה, מעל ומעבר למה שהיה מצופה מבחינה סטטיסטית.

ובכן, הדבר קשה לי. למה צריך להכניס כאן את העמדה הזו, שנראית מעט גזענית? אבל מצד שני – קשה להתווכח עם הנתונים שמביא הרב זקס – היהודים אכן תרמו לעולם במידה מעוררת השתאות. אם כך אולי בכל זאת יתרון להם, ל'עם הנבחר' הזה?

אשאיר את השאלה פתוחה. ◆

סמדר שרת

הכל למען דייגו

פְּרִידָה קָאלוֹ,
צִפּוֹר נְדִידָה,
דְּיוֹקַן עַצְמִי שֶׁל אִשָּׁה פְּגוּמָה,
אִשָּׁה שְׁלֵמָה
שֶׁהִקְדִּימָה אֶת זְמַנָּהּ.

הַכֹּל לְמַעַן דְּיֵיגוֹ
כָּתְבָה פְּרִידָה בְּיוֹמָנָהּ
אַחֲרֵי שֶׁכָּרְתוּ אֶת רַגְלָהּ:

"הַלְוַאי שֶׁאוּכַל כְּבָר
לָלֶכֶת וְלָלֶכֶת,
אֶת כָּל הַכּוֹחַ שֶׁנּוֹתַר לִי
לְהַקְדִּישׁ לְמַעַן דְּיֵיגוֹ,
הַכֹּל לְמַעַן דְּיֵיגוֹ".

שׁוּב מִסְתַּתֶּרֶת מֵאֲחוֹרֵי מַסֵּכָה
שׁוּב בּוֹחֶרֶת לִהְיוֹת אִשְׁתּוֹ הַקְּטַנָּה
אִשְׁתּוֹ הַקְּטַנָּה שֶׁל דְּיֵיגוֹ.

מַצִּיגָה אֶת עַצְמָהּ
כְּיֵשׁוּת מִתְהַוָּה

פַּעַם כְּגֶבֶר וּפַעַם כְּאִשָּׁה
כִּצְבִי פָּצוּעַ, כְּאַיָּלָה

מְדַבֶּרֶת עַל הַפַּחַד
הַפַּחַד מִן הַיֹּפִי הַמֻּפְלָא
שֶׁל הָאֱמֶת

הוֹ, פְּרִידָה קָאלוֹ,
צִפּוֹר נְדִידָה,
דְּיוֹקַן עַצְמִי שֶׁל אִשָּׁה פְּגוּמָה,
אִשָּׁה שְׁלֵמָה
שֶׁהִקְדִּימָה אֶת זְמַנָּהּ.

עשן הכיכרות

יוֹנֵק הַדְּבַשׁ יָנַק אֶת כָּל הַדְּבַשׁ
כָּרִית נָבְטָה בַּשָּׂדֶה הַגָּדוֹל
בַּקְּבוּק הִמְהֵם אֶת שִׁירוֹ
וְצִפּוֹרִים הִפְרִיעוּ לָרוּחוֹת הַמְנַשְּׁבוֹת

עֵץ הָפַךְ אֶת הַמֶּרְחָב לִשְׁבִיל
הַיָּם דִּבֵּר שָׁעוֹת אֲרֻכּוֹת
וְהַתִּקְרָה קָלְטָה אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת
שֶׁעָלוּ בַּעֲשַׁן הַכִּכָּרוֹת

מַחְבֶּרֶת שֶׁהָלְכָה לְאִבּוּד
פָּסְעָה מַעֲדַנּוֹת
לְעֵבֶר יָרֵחַ תָּלוּי וְעוֹמֵד
עַל מַסְלוּלֵי הַכּוֹכָבִים וְהַשֵּׁמוֹת

קוֹץ דָּרְבָּן הִכְאִיב לְכַף יָדִי
שֶׁהֶחְזִיקָה שְׁתֵּי כּוֹסוֹת
עַכְשָׁו שָׁקֵט פֹּה וְאָפֵל
וְרַק כִּסֵּא אֶחָד נוֹתַר בָּרְחוֹבוֹת

ירון אביטוב

בין שתי ערים

מרדכי הרטל: **בעירי אדם יכול**, ספרי 'עתון 77' 2023, 94 עמ'

בעירי אדם יכול, ספרו השביעי של מרדכי הרטל (ערך יונתן ברג), ששיריו עוסקים ברובם בעיר חיפה, מעיד שהרטל בהחלט יכול. יכול לכתוב שירים טובים על חיפה, עיר שקופחה לא מעט על מדף השירה והפרוזה הישראלית, במיוחד ביחס לירושלים ותל אביב, ובא המשורר ומנסה לתקן את המעוות, וזאת לא בפעם הראשונה.

גם בשניים מספריו הקודמים, ובעיקר בספרו **ארץ שני האגמים**, הזכיר הרטל את חיפה בשירתו, אם כי לא בשמה אלא בשם "עיר חוף", כאילו חיפה היא כמעין אלוהים שאסור להזכירו בשמו המפורש. אך בספר החדש חיפה מופיעה בשמה המפורש, והכותב מכריז הפעם בגלוי וללא הסתייגויות: אני חיפאי, כמו שיהורם גאון הכריז פעם בסרטו "אני ירושלמי". ולא בכדי אני נטפל כאן לגאון, כי שתי הערים הללו קשורות זו בזו כבר מתחילת הספר, כאשר הרטל ב'שיר לחיפה' עוסק בשתיהן, כאומר: כולם משוררים לירושלים, אך אני שר לחיפה.

וכך הוא כותב: "בכל שיר לירושלים/ אני כמו איקרוס שבונה כנפיים מדונג ונוצות/... אבל כשאני שר לחיפה/ אני כמו ניגש אל האישה המוזגת חלב מכד/ שהזִקנה קפצה עליה והיא התיישבה לנוח/ בצד הדרך" (עמ' 9). שיר נוסף העוסק בזיקה בין שתי הערים, ואחד מהטובים בספר, הוא 'כשגרנו מול הים': "באותו קיץ שאמי החליטה למכור את טבעת/ הנישואין ובכסף לקנות לנו פת לחם/ הרמקולים שנתלו על עצי דקל בחוף הכרמל/ לא חדלו לנגן את ירושלים של זהב" (עמ' 35). בספרו הקודם, הרטל הקדיש לחיפה נטולת השם את השער "חולות הזהב", כך שאולי בכל זאת הוא הצליח לגלות גם את הזהב של חיפה.

דרך ארוכה עשה המשורר, שעלה ארצה מיאסי ברומניה בגיל עשר, עד היותו יכול להכריז בגאווה מסוימת על זהותו כמשורר חיפאי. אף על פי שיחסיו עם חיפה הם מעט מורכבים, והוא לא חוסך ממנה פה ושם אמירות ביקורת בשירתו (למשל, על העליבות של רחוב הרצל בהדר ועוד), הרטל הפך למשורר בעיר שבה הוא מתגורר כבר 58 שנים, למעט פאוזה של שנים אחדות שבהן עבד כמורה בקרית שמונה.

שכונות חיפה, מן העיר התחתית, הדר ועד הכרמל והאוניברסיטה שבה למד, מתוארות בספר, והוא אינו מקפח גם את בתי העלמין האזרחי והצבאי בנווה דוד, ש"היו כמגרש המשחקים שלי" (עמ' 13), ושבאחד מהם נטמן אביו. שכונות הפרוורים הן בעיניו "כחגורות וכסירות הצלה" של חיפה. הדר הכרמל למשל מזכירה לו את נאפולי שבאיטליה: "כשאני משרך רגלי ברחוב הרצל הצפוף, אני נזכר ברחובות נאפולי/ בהם צעדתי בדרכנו לארץ. עיר זרה וצפופה, שרחובותיה לא נקיים,/... ובחנויותיה ערמות של בגדים ובדים כמו דגים סרוחים" (עמ' 27). ועל הכרמל הוא כותב בשיר המצוין 'השרפה בכרמל': "כשפרצה שרפה ביערות הכרמל/ מרכבת אש כמו דהרה בשמים וקרבה לצמרות/ העצים ופיזרה רמץ, גצים ורשפים./ תהיתי אם אליהו חזר" (עמ' 29).

כמדומה ששכונות חיפה אינן מספיקות לכותב, והוא רוצה להרחיב את העיר השלישית בגודלה בארץ ולבנות לה בנוסף גם איים מלאכותיים (עמ' 23), מוטיב חוזר שהופיע גם בספרו הקודם: "בניתי אי ממילים ממש מול חופי חיפה" (ארץ שני האגמים, עמ' 66). והפעם הוא מציע לאהובתו "להעמיד איים מלאכותיים בים, ועל אחד מהם לבנות, יחד איתה, את ביתם" (עמ' 23). נראה שגם הבית הזה יהיה עשוי ממילים.

יותר מאשר את העיר עצמה, אוהב מרדכי הרטל את הים של חיפה. בשירים רבים הים מוזכר במישרין או בעקיפין, והוא מנהל איתו רומן סוער אף יותר מן הגלים במפרץ. 'שירת הים', השיר שפותח את הספר, מהווה הצהרת כוונות בעניין זה וכמו מסמן לו את הדרך. "הים מדבר אלי בריצודי אור לאין ספור;/ מטבעות זהב מעשירים אותי/ ומטבעות לשון אני כותב" (עמ' 6). בשיר 'שיחות עם אמי', אומרת האם: "גם כשאנחנו עומדים בגבנו לים/ אל תשכח, שכל גל/ כמו הודף אותנו,/ לחוף" (עמ' 36). בשיר 'גול עצמי' הוא מדמה את הים ל"שער שאליו אני עף" (עמ' 24). בשיר היפה 'כתיבה תמה', הוא מדמה את הים לקסת דיו ואת אצבעו הכותבת לעט, ורומז בכך שהים הוא מקור היניקה של שירתו ומימיו המלוחים כמו ממתיקים אותה. "לאחר מעשי אהבתנו/ אדי זיעה עולים מגופנו/ כאדים שעולים מהים המלוח והופכים/ לעננים, שמורידים גשם של מים מתוקים" (עמ' 54), הוא כותב בשיר 'מים מתוקים'.

באחד משיריו מביא המשורר את חיפה כנדוניה לאשתו. "מה יעשה איש צעיר, שהנדוניה שהוא מביא לאהובתו היא העיר חיפה?" (עמ' 23), הוא שואל. בהמשך הספר מתברר שהנדוניה האמיתית שהוא מביא היא השירים שהוא כותב. "כל שיר שאתה כותב הוא מין הגשמת משאלה" (עמ' 56).

השערים המרכזיים בספר עוסקים בחיפה, באהבתו לאשתו אלה ובשפה העברית, שאותה למד בעזרת אמירת הקדיש לאחר שהתייתם מאביו. "במותו אבי סימן לי את הטריטוריה/ של השפה" (עמ' 37), כותב הרטל. את העברית אימץ כתחליף לשפת אמו, הרומנית. "לכתוב בשפה שאינה שפת אם/ כמו לצקת מים על ידיהם של אחרים,/ להיחשב תמיד כחוטב עצים ושואב מים" (עמ' 50). אבל יותר מעצים, הוא חוטב שירים. "כשאני כותב שיר/ אני מאמץ מילים/ כמו אב במשפחת אומנה" (עמ' 45), הוא כותב באחד משיריו היפים.

שערים נוספים בספר עוסקים בנכדיו שניתנו להם שמות של עצים (אורן, אלון ותומר). נכדיו הם אלה המסייעים לו להרגיש

מחובר יותר לעיר שבה הוא אמנם לא נולד, אך עליה הוא כותב הרבה יותר מאשר על עיר הולדתו יאסי. "אולי כל שיר בספר הזה הוא ניסיון/ למצוא מפתח ובעזרתו אפתח את דלת העיר/ ואבוא אליה וארגיש בבית" (עמ' 91), הוא כותב.

בתום הקריאה, הרגשתי כאילו המשורר אכן מצא את המפתח הזה של הבית ושל העיר, והוא אף תלוי לו בשרוך על צווארו, כמו שמן הסתם אמו קשרה לצווארו כששלחה אותו בפעם הראשונה לבדו לבית הספר. ◆

שלמה בן בסה

כאב ענוג, כאב חצוף

רונית בכר שחר: **בדין ודברים**, פרדס 2023, 81 עמ'

בשנת 2017 כתבתי סקירה על ספרה הראשון של המשוררת רונית בכר שחר - **אמא**. קיוויתי אז, בזמן כתיבת המילים, שהיכולת שלה לאהוב, לגלות אמפתיה והאמונה באדם וביצר הטוב, כפי שהיא מייחסת לעצמה באחד השירים, תצליח במהדורה הבאה לשנות את הכותרת - המופיעה על כריכת הספר באותיות מהופכות - לצורתה המתוקנת. זה לא קרה אז וגם לא עכשיו. בספרה החדש **דין ודברים** העימות המילולי עם האם עולה ומחריף בכמה וכמה ממדים ואם הופיעו מילות חסד כלפיה בספר הקודם, כעת הן נעדרות לחלוטין.

הספרות הישראלית התברכה בעת האחרונה או קוללה בכמה כותרים - הכל בעיני הקורא - שבאים בדין וחשבון, כשם הספר, עם דמויות ההורים המסרסות והפוצעות את הנפשות הצעירות. גליה עוז בספרה **דבר שמתחפש לאהבה** על אביה המתעלל, הסופרת והמשוררת ריקי כהן בספרה **על השעות השבורות** מתארת את חייה בצל אם חולת נפש וחסרת יכולת להעניק אהבה לבתה. נוסיף על כך את תרגום הספר **הורים מרעילים** מאת דוקטור סוזן פורווארד, ונניח מן הסתם שהיריעה רחבה עוד יותר ממה שנגלה לעיני.

נחזור לספר. כאמור גם הפעם ממשיכה בכר שחר לבוא בדין ודברים עם האם ניצולת השואה, השיפוטית, המכופפת, חסרת היכולת לתת, לאהוב ולהכיל. האם שאינה יודעת להעריך את הבת הסוררת. האם שידעה "לברור בין מעשה חבישת הפצועים/ לחתיכות החבושים לקומפוט" - שהצליחה - "בשיטתיות להוציא את האבנים/ השחורות מבין עדשי המרק" לא יכלה "לנפות בין אהבה ושנאה". בשיר 'חמצן' - אחד השירים החזקים בספר, מגוללת המשוררת את הסיפור המשפחתי שעבר מדור לדור כמו בטרגדיה יוונית: "לא רצית להכאיב, אבל לא ידעת איך, כי כל מה שלמדת/ כילדה לא היה אלא כאב, ועוד כאב, כל חייך כמהת כילד רעב/ לעוד קצת מן הסוג המסמם כל כך/ כאב ענוג, כאב חצוף.....רק כדי לחרוט את הכאב שנתנו בך אחר/ גם בנו, כדי שנחלוק במעמסה של כאב ההישרדות, כאב המנוסה".

האב מתואר כאיש חסר חוט שדרה, מובל בידי האם, עושה דבריה ומשמש מודל חיקוי לבתו שעדיין צעירה מכדי להבין את עקימות היחסים בתוך המשפחה. "שנאתי שראיתי בו סמרטוט/ שכך כינתה אותו אמי/ וגם אחר כך/ שלימד גם אותי/ להתכופף." למרות יחסו המשתנה של אביה, שפעם היה מהדק את השמיכה לגופה של בתו בחורף קר ומכין לה שקשוקה טעימה ופעם אחרת סוטר לה ובועט בה, היא אינה יכולה להפסיק לאהוב את אביה כי "אף פעם לא ידעתי שלא לאהוב, גם/ את הרע גם את הטוב, לכן לא ידעתי לעזוב, משכתי את כל הדברים כמו מסטיק בזוקה בלי עתידות".

נקודת האור היחידה בספר נמצאת בתיאור היחס האוהב והמכיל של בן זוגה, שמצליח באיזשהו אופן למלא את הבור העמוק שפערו הוריה בנפשה. "אחרי חמישים שנה נמצאה בחפירות נפשי/ גומחה קטנה לתלולית ראשי/ בשקערורית כתפו" או "כשאני מתפרקת/ אתה עושה בי חיבורים... ממשש את אצבעות כף רגלי הימנית/ קרקפת ראשי מעסה במתינות...מועך, מיישר, מחבר, מתקן".

אמר כבר טולסטוי שכל המשפחות המאושרות דומות זו לזו, כל משפחה אומללה - אומללה בדרכה שלה, ואני מסתכל סביבי וגם על ההיסטוריה המשפחתית שלי ורואה בדיוק את ההיפך. האושר רבגוני ומאיר בצבעי הקשת והאומללות אחידה, שחורה, אטומה, חסרת גוון והצלקות שהיא מותירה קשות ודומות להפליא.

ניתן אולי ברגע של חסד להאמין למען הדורות הבאים שההפרעות הנפשיות, הטרגדיות האישיות שזורעות כאב ויגון בנושאים אותן ובקרובים להם מתעמעמות במשך הזמן. וכך כותבת המשוררת בשיר 'תמונה' (עמ' 53):

יַלְדִי עִם אָבִי
יַלְדִי עִם נֶכְדוֹתַי
יַלְדִי מֵעָלַי
בְּכָל יְכוֹלוֹתָיו
יַלְדִי מַרְעִיף אַהֲבָה עַל בְּנוֹתָיו
לוּ הָיָה יַלְדִי אָבִי
לֹא הָיָה מָה
שֶׁיִּכְאַב.

◆

עדי דקל

המקום הנוח שאינו נוח

גואל פינטו: מיומנה של אישה מתה, כנרת, זמורה דביר 2022, 192 עמ'

גואל פינטו כותב מתוך תודעתה של אישה מתה; בכאב, בכנות, בחשיפה. ספר שמידותיו קטנות, אך מילותיו מתפרצות. למעשה, מומון, הקול הנחבא־גלוי מתאר את יחסם של ילדיה אליה בשעה שהיא מרחפת בדירתה במהלך השבעה. היא לא עושה חשבון לאף אחד, ופשוט שופכת את חמתה. פינטו משתמש בערבוביה צבעונית (כמו הכריכה), מאופקת אך מלאה רבדים, בעברית, ערבית וצרפתית, ויוצר עולם שונה, מלא יצרים, סודות, התחשבנויות וקונספירציות. הוא משתמש בשפע של תובנות וביקורת על "תרבות המוות" (שאינה תרבותית כלל וכלל) ומעצב את הסיפור תוך התייחסות למשפחתיות, אימהות, אהבת אדם, יחסי היהודים והערבים באלג'יר ובפריז, ומראיה של מדינת ישראל היום דרך עיניהם של יהודים ממדינה אחרת. פינטו עושה זאת בעדינות אך בחדות, במשיכת חוטים דקה ותוך התייחסות למוסתר ביותר.

מומון – רוחה של אישה יהודייה־צרפתייה ממוצא אלג'יראי – אשר במהלך השבעה עליה היא חושפת את סודותיה, סודות שאולי מצופה שיוסתרו בתהליך האבל. אך תודעתה מתעוררת לתחייה ומקימה עליה את יציריה. "לאקד מתת, היא מתה" (עמ' 6). למעשה פינטו מציג מין "מוות ידוע מראש". הסיפור נמסר בעדינות ובאיפוק, אך מצליח להעביר את תודעתה הנסתרת מן העין של מומון. הוא חובט בקוראיו את מילותיה, בעודה מתבוננת בשבעה עליה. הכתיבה שירית, פיוטית, מעורבבת, ויחד עם זאת שומרת על קצב אחיד, כמו מכה בקורא, דורשת ממנו להמשיך בקריאת הטקסט. חשוב לי לציין שבעת הקריאה הייתי זקוקה להפסקות, דווקא משום שדמותה של מומון כל כך ריתקה אותי. היא מדברת לכולם וכולם מדברים אליה ועליה. היא מתה אך מרגישה אותם. הם מחפשים הסברים ולא מוצאים, מחפשים פשרות ולא מוצאים, וכן צורחים על קיומה של המשפחה הזאת.

מומון מתה בצרפת, והקורא כאן מלווה את הרהוריה, שנאותיה, אהבותיה וחוסר המוצא שלה. את בעלה איבדה לפני שנים אחדות ואת חברתה ראידה איבדה בילדותן. ראידה היא היחידה המלווה אותה במותה ובמחשבותיה. היא כבר לא דואגת במיוחד לילדיה, אולי אף מתעבת אותם, ובעיקר את בנה. היא מעולם לא רוותה נחת מהם. ועכשיו היא מדברת ומי יודע אם בכלל יש שומע, ואולי אין, וטוב שכך. היא יכולה להביע את דעתה, את תהיותיה, את מי שהיא – ואף אחד לא יגיד דבר.

מאיר גן אור

לא נגוע

אִישׁ אֵינוֹ נוֹגֵעַ בּוֹ.
כָּל אֶחָד וסִבּוֹתָיו עִמּוֹ.
דַּרְגָּה כָּזוֹ שֶׁל נְזִירוּת שֶׁנִּכְפְּתָה
עָלָיו גְּרוּעָה מִכָּל בְּדִידוּת שֶׁיָּדַע.
בַּלֵּילוֹת הוּא עֵר. אֲנָשִׁים יְשֵׁנִים
בְּמִטָּתָם, חֶלְקָם חֲבוּקִים,
מְקַיְּמִים יַחֲסֵי אִישׁוּת. וְהוּא
עֵר, מֵכִין אֶת עַצְמוֹ, גַּם אִם
עֲדַיִן אֵינוֹ יוֹדֵעַ בְּדִיּוּק
לִקְרַאת מָה, לַיְלָה לַיְלָה
הוּא מֵכִין אֶת עַצְמוֹ.

כאמור, פינטו משחק בספרו עם תודעת הקורא; מצד אחד מתגלה תודעתה של מומון, שככל הנראה לא מתה בשלווה, ומן הצד השני, דרך תודעתה מתגלות נפשותיהם של בני משפחתה, של ילדיה, שהם עצמם אמביוולנטים כלפי אמם המתה. כך פינטו מלהטט בין המשפחתיות השבירה, בין ה"צביעות" במעשה השבעה, האימהות, אולי מכורח, והטקסיות הזו, ההכרחית, אחרי המוות. הוא מגיש בלב פתוח, נוטף דם, את תודעתה המרובדת והמסוכסכת. כאן נעוץ קסמה של הנובלה, המלאה במחשבות רבות של אישה אחת, בתוך השבעה־מכורח הזו.

זהו יומן הנכתב על ידי רוחה החיה ונמצא מחוץ לסיטואציה אך עמוק בתוכה, ולכן פינטו יוצר כתיבה חתרנית, חפה מתבניות וממניירות וישירה.

התקשיתי להניח את הספר מהידיים, אף שכאמור נדרשו לי הפסקות. הקריאה היתה מענגת וכואבת כאחד, חותרת תחת הסיטואציה הבלתי אפשרית, עד כדי תחושת דימום תודעתי. הכריכה (בעיצובה של נורית וינדר קידרון) משקפת את הלך הרוח ואת המחשבה הכואבת הזו, המתחשבנת, המסוכסכת, המגלה את הסודות כמעט מכורח. כמו השבעה.

כך הוא חושף התייחסות בלתי אמצעית למוות, ויחד עם זאת גם בלתי מתפשרת ומאוד גלויה. הוא חושף את הדברים שלא מדברים עליהם בעת השבעה, את ההסתרה, את המקום הנוח שאינו נוח. בעזרת תודעתה של מומון הוא חושף את הנפשות מסביבה, הסוערות, בעוד היא נמצאת בשקט שלה, שלא דורש ממנה דבר מלבד צפייה. הוא משחק בתודעה, עובר בה, מציג אותה באופן ישיר וחובט עמה.

זהו ספר קולח, מעמיק, כתוב היטב ובועט. פינטו מגיש לקורא את הדברים כפי שהם, וכותב פרוזה רעננה, חתרנית וכואבת. המוות מעולם לא היה חי יותר. ♦

תום הנעורים / יצחק גוילי

בְּצָהֳרֵי אוֹתוֹ יוֹם בְּיוּלִי 82׳
חֹדֶשׁ לְאַחַר תְּחִלַּת מִלְחֶמֶת לְבָנוֹן
כְּבָר יָדַעְתִּי טַעְמוֹ שֶׁל מָוֶת.
אַךְ שָׁם עַל הַגִּבְעָה
הַצּוֹפָה עַל הָעִיר בֵּירוּת,
אִבַּדְתִּי אֶת נְעוּרַי.
לְאַחַר שָׁעוֹת שֶׁל קְרָב בִּכְפָר אָרוּר
יָצְאוּ מִבִּנְיָן קָטָן שְׁלוֹשָׁה "מִלְכָלְכִים",
וְהֵרִימוּ לְפֶתַע יָדַיִם אַחֲרֵי דַּקּוֹת אֲרֻכּוֹת
שֶׁבְּמַהֲלָכָן יָרוּ עָלֵינוּ בְּטֵרוּף.
הַפְּלֻגָּה הִתְרַחֲקָה וְהִשְׁאִירוּ אוֹתִי אִתָּם לְבַדִּי,
"עַד שֶׁיָּבוֹא קְצִין הַשְּׁבוּיִים תֶּכֶף לָאֶסֹּף".
קְצִין הַשְּׁבוּיִים הַהוּא לֹא הִגִּיעַ.
מָה קָרָה בַּשְּׁעָתַיִם הַבָּאוֹת
עֲדַיִן מֻקְדָּם לְסַפֵּר,
אֲבָל מִיָּד אַחֲרֵיהֶן נִסְתִּי עַל נַפְשִׁי
בַּחֲזָרָה אֶל הַפְּלֻגָּה,
שֶׁלָּחֲמָה כַּמָּה מֵאוֹת מֶטְרִים מִשָּׁם.
עָבְרוּ עוֹד כַּמָּה שָׁעוֹת עַד שֶׁנָּמוֹג הַקְּרָב
וְהַמְּפַקֵּד וַאֲנִי נָסַעְנוּ בַּג׳יפּ לָאֶסֹּף,
וְהֵם שָׁכְבוּ שָׁם מֵתִים
עֲדַת כְּלָבִים נוֹגֶסֶת בָּהֶם בְּכָל פֶּה.
בַּיָּמִים הַהֵם הָיִיתִי אָבוּד
כְּפִי שֶׁלֹּא הָיִיתִי מֵעוֹלָם.

בדש הפנימי של ספר שיריו השני של יצחק גוילי (יליד 1964, קיסריה), **חלון אל הבהיר** (2022, הוצאת עמדה, עורך: יקיר בן־משה), שמתוכו לקוח השיר שלפנינו (עמ׳ 16–17) ושקדם לו הספר **ספק חשכה** (2019, הוצאת נוצה), מצוין כי גוילי, "נשוי פלוס שלושה, רואה חשבון, איש פיננסים ונדל"ן" היה בנעוריו "תלמיד ישיבה אדוק, בשנת 1982 לחם בלבנון, והשפעת שני אלה והרצון לרפא ולהירפא ניכר בשיריו". במובן הזה, השיר ׳תום הנעורים׳ כמוהו כגירוד ראשוני בפצע או באחד ממחוללי הטראומה העיקריים של המלחמה מבחינת המשורר. הגירוד הזה יוצא דופן משום שהוא רומז למעשה בלתי מוסרי של החייל שנותר לבדו מול שלושת ה"מלוכלכים", הכינוי הצה"לי לחיילי האויב, שכבר נכנעו, הרימו ידיים אך כנראה נורו ונותרו מתים כשעדת כלבים נוגסת בגוויותיהם. השיר מופיע בשער הראשון מתוך שבעה של הספר, "לבנון, בארץ הרעה הזאת" שמו. לבנון היא ארץ גזרה, אקס־טריטוריה, שבירתה, בירות, הנזכרת כאן, זוכה בשיר אחר בספר לכינוי הביאליקאי ׳עיר ההרֵגה׳, ש"כמונו, גם היא, היפה בערים, /היתה קרועה לגזרים" (עמ׳ 20). אפשר כי שיר עוקב לשיר ׳תום הנעורים׳, ׳בעֵרה׳, מפענח את "מה שעדיין מוקדם לספר עליו" בשיר הנוכחי למרות שחלפו כבר ארבעים שנה מאז אותה מלחמה. וכך כותב גוילי בשיר העוקב: "דברים שעשיתָ בגיהנום / בוערים בְּךָ. / בני אדם ספק תמימים / בוערים אל תוך הלילה השחור, / ובני אדם ספק אויבים / בהם ירית ברגע מבוהל לא גיבור / בלי שיהיו לך די מילים לתאר או לזכור, / אולי כדי שתוכל לשקר / למי שיחקור אותך בחלומותיך / אחרי שנים: / ׳הוא ירה ראשון או פחדתי מהאחרון,׳ / ואולי כך הוא יניח לך לישון" (עמ׳ 18).

24 טורי השיר ׳תום הנעורים׳ כוללים רמיזות לסצנות מקראיות גדולות, למשל החייל שנשאר לבדו כמו אליהו הנביא: "ואוותר אני לבדי ויבקשו את נפשי לקחתה" (מלכים א, יט, י). המילה "לבדי" בולטת בשיר על רקע הלשון היומיומית שסובבת את הופעתה: "ירו עלינו בטירוף" וגם "קצין השבויים [יבוא] תכף לאסוף". גורלם של חיילי האויב המתים, ש"עדת כלבים נוגסת בהם בכל פה", מזכיר את גורלה של המלכה איזבל, שכלבים אכלו את בשרה לאחר שהמלך יהוא הרג אותה (מלכים ב, טו, לה–לו). הרמיזות המקראיות מדגישות את אווירת החטא ששורה על השיר הזה ועל כל שירי המלחמה בספר. השיר ושירי השער כולו הזכירו לי את ספר השירים **נעורים** מאת המשורר והסופר רון דהן (2012, הוצאת אינדיבוק), שלמרות שהוא מוגדר כאוסף שירים אפשר לקרוא אותו גם כפואמה, שבאחד הקטעים הראשונים שלה נכתב כך: "הנעורים האמיתיים שלי החלו לאחר הצבא והסתיימו / במלחמת לבנון השנייה. / אני חייב לדייק – בכפר מַרְכַּבָּה. / וביתר פירוט, רצועה מזרחית, בית מספר 16" (עמ׳ 6). בהמשך הקטע הזה המשורר (יליד 1979) כותב כך: "עוד רגע זה מתחיל. / הנעורים הסתיימו" (שם). במילים אחרות, המלחמה ואירועיה משמשים עבור שני היוצרים מקום שבו נעוריהם נגמרים באופן טראומטי.

בשיר מאוחר יותר בספרו של דהן הוא מתאר שושלת מלחמות אכזרית, שהוא רוצה לגדוע: "אבי שחט את נעוריו / במלחמת יום כיפור הראשונה / אני, בנו, עשיתי זאת בלבנון השנייה. / נכדו, בני, ודאי יעשה זאת בלבנון מי יודע כמה / אבל בנו, נכדי, לא יעשה זאת. / הוא ימשיך את נעוריו לנצח, כמו טֵרוּף ללא הצדקה, / עוד ועוד" (עמ׳ 14). המחשבה האוטופית של דהן, שהיא די רגעית בפואמה שלו, דומה גם לאופטימיות שמבקש גוילי לנסוך על שירי ספרו, **חלון אל הבהיר**, שלמרות שהוא נפתח בשירי המלחמה הקשים, שבהם לבו מתואר כמי שנותר חלל בקרבו (עמ׳ 19), הרי שהוא מבקש גם לעודד. כך הם הדברים למשל בשיר הנושא של הספר, ׳חבר׳, הנשען על הסיפור המקראי של נוח והמבול (בראשית, ו–ז) ומעלה במחשבה בסופו את יונת השלום: "בימים עכורים / כל שאדם זקוק לו הוא חלון אל הבהיר, / כמעשה הצוהר בתיבת נוח / כשניתך מבול. / ואתה, הֱיֵה לחברך הצוהר / הֱיֵה החלון, / ובשוך סערה, / הבא לו את בשורת היונה" (עמ׳ 35). ◆

תחיה דב

שליח וולט של הספרים

רוני סומק: **הרמס**, זמורה 2022, 72 עמ'

כשאני קוראת שיר של רוני סומק, אני שומעת אותו קורא אותו. אני שומעת את קולו מקריא ומספר את השיר. מכיוון שמדובר בו, אני גם לא יכולה שלא לראות את הרישומים והתחריטים שלו המלווים את השיר. גם אם הוא עדיין לא צייר לשיר הזה ציור או אם צייר ועדיין לא ראיתי, אני רואה. אין שיר שלו שלא מלווה, לפחות אצלי בראשי, במיצג חזותי.

בספרו האחרון, **הרמס**, הוא צייר את שליח האלים הנועל סנדלים מעוטרי כנפיים. ואולם, אני ראיתי אותו בעיני רוחי יותר כסוג של שליח בן־זמננו, רוני סומק בבגדי שליח של וולט על אופניים עמוסי ספרים.

רוני סומק אולי לא היה מסכים עם הדימוי הפרוע, אבל ככה זה. מהרגע שהשיר יוצא אל העולם, הוא מקבל חיים חדשים ורבים כמספר קוראיו ואוהביו.

גם בשיר הפרוזאי או בפרוזה השירית ששמה 'הרמס' יש אזכורים נוספים לדמויות מהמיתולוגיה, שהנער הצעיר היה בטוח שכולם מכירים. וכשהוא מצטט את זלדה ב'לכל איש יש שם', ומשם ממשיך ל"שנתן לו אלוהים ושנתנו לו קירות הבנק וחישובי ריבית הפיגורים", אני רואה משרד אפרורי גדוש בקלסרים עמוסי ניירות מלאים במספרים.

וכאן, עירוב של מיתולוגיה יוונית, שירה עברית ופרטים ביוגרפיים, ותמיד גם חיוך ואהבה לעולם, וגם לנערה שהוא קורא לה אפרודיטה. לנערה הזאת, וכן לרבות אחרות, כמו הנערה שחומקת מביתה בשיר 'רגל יחפה', נערה שאנחנו יודעים שהיא שותה מיץ תפוזים ו"שאחרי לגימתו נהגה לכווץ את הקשית עד דק ולסחוט ממנה את הטיפה האחרונה", ואני קוראת ורואה נערה צעירה בשמלה פרחונית עם בקבוק מיץ תפוזים וקשית ורודה.

גם את הנערה מהשיר 'החמצה ממושב אחורי של טוסטוס (מודל 1967)' אני רואה, כמו בתמונה מעיתון ישן בצבעים דהויים, רוכבת על טוסטוס אדום לבושה במכנסיים משובצים ורוני אוחז במותניה מאחור.

הנשים בשיריו של סומק רעננות, צעירות ושמחות, ולא רק מפני שאת כולן פגש בימי נעוריו.

הנערה הזאת במקרה היתה בתו של הרמטכ"ל העתידי, אבל בעיני היא דומה גם לנערה החומקת מאביה הקפדן ולעוד רבות וחמודות.

את הנערה מהשיר 'סונטה לכבוד המילה לא' מתאר המשורר כמישהי שעליה כתב שייקספיר בסונטה 130. הנערה האהובה עד מאוד, ממש נדירה, לדברי שייקספיר, אבל רחוקה משלמות. אהבתו של המשורר לנשים חושנית ומלאה שמחת נעורים.

בספר ממשיך המשורר בשירי העצות שלו לילדה הרוקדת, סדרת השירים שכתב לשירלי בתו מאז שנולדה. כאן, בנספח לעצה התשיעית, הוא מספר על עיניה המסנוורות, וכהרגלו הוא לא מתאר את צבען או את גודלן. אבל אני יכולה לדמיין עיניים כחולות גדולות ובורקות. ובשיר הבא, בעצה העשירית, הוא ממשיך להדריך אותה בדרכי הריקוד והחיים ומציע לה להתייחס לרחבת הריקודים כאל לוח שחמט עם 64 משבצות ולרקוד עליהן בגאוות הפרש. תמונה שפורצת מהדף שבה ילדה קטנה רוקדת על לוח משובץ כשהיא רכובה על הפרש ממשחק השחמט.

כשאני שבה וקוראת את השירים, נראה כי רוב רובם הם שירי אהבה. לא רק לנערות שאהב בנעוריו, אלא גם להוריו, לאשתו, לבתו ולחבריו.

כשרוני סומק כותב על דודו, אחי אביו שנעדר במלחמת השחרור, צביטות הגעגוע ניכרות בו וצובטות גם אותנו. זהו דוד שהמשורר לא זכה להכירו (בספר אחר ובשיר אחר הוא סיפר כיצד הטיל עליו אביו להאזין לתוכנית לאיתור קרובים ברדיו כדי לנסות למצוא קצה חוט).

את השיר שנקרא 'לא נודע' הוא מסיים בתיאור החליפה שתפרו לאביו ושהוא נשבע ללבוש אותה רק כשיפגוש את אחיו. חליפה שמן הסתם לא נלבשה מעולם.

בשיר 'ובקשר לבית הכנסת מאיר אליאס שבבגדד' מספר הבן לאמו על בית הכנסת שבו נישאה לאביו, בית כנסת שהפך למסגד לאחר עזיבת יהודי העיר. הוא מצפה שהיא תכעס או תתאכזב, אך היא מקבלת את הידיעה בשוויון נפש ואפילו מרוצה מכך שהמקום לא הפך לכלבו או לקזינו: "מה זה משנה מי, העיקר שמתפללים בו לאותו אלוהים". ולמקרא הדברים הללו, אפשר להבין כיצד נהיה בנה האיש שהוא.

בשיר הקצר על הנוף שנשקף 'מחלון המלון הסקוטי' הוא כותב על "עורפה של זו שממשיכה להתחתן איתי בחדר", אשתו המספקת לו את הסערה שאין בכנרת הנשקפת מהחלון.

ב'שיר ידידות ובננה', שמוקדש לרפי וייכרט, מתאר משורר אחד את חברותו עם משורר אחר.

הם משוטטים ביפו של וייכרט, וכשנשמט תיקו, נשפכות ממנו חיות שנמלטו מכלובי השירים של רפי וייכרט, המון סימני שאלה וגם בננה. על הספרים שנשמטו, מן הסתם גם הם מתיקו של וייכרט, הוא לא מדבר, אולי כי זה מובן מאליו.

ואסיים בשיר שמאז שפגשתי את הספר אני חוזרת ומקריאה לכל מי שאינו מצליח להתחמק ממני ומההתלהבות שלי מהספר; מדובר דווקא בשיר שלא נכתב לאהובותיו או לחבריו הקרובים או לבני משפחתו של סומק. לכאורה זהו שיר על מקרה סתמי

דוד בובטס

*

מִכָּל מָה שֶׁהָיָה
מִכְּחוֹל לָקַחְתִּי
הַשַּׁעַר בְּקָצֵהוּ פְּלִיאָה –
לְרֹאשִׁי הַקֵּרֵחַ.

בְּכָל מָקוֹם בְּלוֹרִית צְבוּעָה, אֲנִי מַנִּיחַ.
נְקֻדָּה נְקֻדָּה
קַו לְקַו נֶאֱרָג לְמִקְלַעַת.

*

תְּלֵי מִלִּים עָמְסוּ עָלָיו
חוֹבֵשׁ, רוֹפֵא, אָמַן הַשַּׁיִשׁ
וְאֵל מָלֵא מְכַסֶּה
בְּמֶלֶט חוֹל וּמַיִם.
בֶּטוֹן עִקֵּשׁ רוֹבֵץ בֵּינֵינוּ
מִלִּים חוֹצְבוֹת – לְשׁוֹן תְּפִלָּה

"מֶלַח מַיִם מֶלַח מַיִם"

אות

*

עַד צוּאַר שְׁמִיכָה מַגַּעַת
בִּטְנִי מְלֵאָה, עֲדַיִן חֲמִימָה,
מֵעַל רֹאשִׁי מוֹבִיל הַמַּפְתֵּחוֹת
סוֹבֵב נוֹגֵן שִׁיר עֶרֶשׂ:
עֵסֶק, מְכוֹנִית, דִּירָה
נוֹגֵן סוֹבֵב
בְּשׁוּלֵי הַדֶּרֶךְ הַסְּלוּלָה.

*

הָרֹב הַדּוֹמֵם קָד עִם הַבְּרֵקְס
מְצַקְצֵק
נִרְתָּע לְאָחוֹר עִם דַּוְשַׁת הַגַּז הַנִּלְחֶצֶת
הָרֹב הַדּוֹמֵם אוֹ טוֹ טוֹ מַגִּיעַ
בְּאִזּוּן מֻשְׁלָם.
בְּאִזּוּן מֻשְׁלָם.

טָפְרֵי הָאוֹתִיּוֹת נִנְעָצִים.
בִּשְׁנֵי עֲבָרֵי הַקַּו הַמִּתְעַקֵּל
מֶרְחָב קָמוּר קָעוּר
תָּחוּם בְּאוֹת וּבְמִלָּה.

כְּתָמִים אֵין אִישׁ קוֹרֵא
שׁוּלֵיהֶם הַמִּתְאַבְּכִים מְהָרְהָרִים,
מְהַרְהֲרִים אֶת הִפּוּכָם.

כמעט שבו ילדים שמשחקים בצהרי יום בדרכם מבית הספר.

מתואר שם ילד מכיתה גבוהה יותר שמזמין את הילדים הקטנים לשחק איתו "סטנגה" בחצר ביתו. מתברר כי הילד ההוא היה אסי דיין, בנו של משה דיין, שמצטייר כילד שובב ובודד שמשתעשע בעתיקות הממלאות את חצר הבית. סומק מציין שהיה בן שבע באותה שנה, ואני בדקתי ומצאתי כי אסי דיין נולד שש שנים לפניו, כך שהיה אז כבן שלוש־עשרה. ילד בגילו צריך להיות בודד מאוד כדי להציע לזאטוטים בני שבע להצטרף אליו למשחק.

משהו בסתמיות לכאורה של המקרה, בשמחת החיים של הילדים שהצליחו במאמצים רבים לנצח את הילד הגדול מהם ובהתלהבותו של הנער מכך שהם פוגעים בעתיקות היקרות של אביו, מכמיר לב. מובן כי רק בחלוף השנים הבין הילד רוני את המצוקה של הילד אסי וגם את הנזק שכמעט נגרם לפריטים היקרים הללו.

אפילו במקרה הבנאלי לכאורה, יש מחווה של אהבה, גם לילד הבודד וגם לעתיקות שבפניהן מתנצל סומק בדיעבד כשהוא פוגש אותן במוזיאון.

רוני סומק קרא לספר "הרמס", אבל אני הייתי קוראת לו "אפרודיטה". ◆

יערה בן־דוד

דיוקנאות נשים, מציאות ובדיון בווינה האחרת

אורה אחימאיר: **בסלון של ברטה**, עם עובד 2022, 288 עמ'

אורה אחימאיר התחילה בכתיבתה הספרותית בהיותה כבת 70 ופרצה לסיפורת הישראלית ב־2012 עם הרומן הראשון המרגש שלה **כלה** – תופעה בהחלט בלתי שכיחה בנוף הספרות שלנו. מדובר בסיפור דוקומנטרי שבו המספרת יוצאת למסע של חשיפת הסודות הגדולים בחיי אִמה, שהתגוררה בצפת ובירושלים המנדטורית, כשהטריגר הוא הזמנה שנפלה לידה מחתונתה הראשונה של אמה. כעבור חמש שנים ראה אור **ארדטים** עם העקבות ההיסטוריים לשואת הארמנים ולסיפור הצלת נערה מן הטבח הנורא.

ובהפרש של חמש שנים מקודמו יצא עכשיו הרומן השלישי **בסלון של ברטה**, שחווית הקריאה בו גם היא פרי מסע ייחודי ומפותל של המספרת לפענוח צפונות העבר, והפעם של עברה המשפחתי שענפיו התפצלו בין גליציה, מקום הולדתם של הוריה, לבין וינה הקיסרית. הטריגר הממשי למסע השורשים שלה בווינה הוא ספר שמתגלגל לידיה, **האישה בזהב** מאת אן מרי אוקונור על דיוקנה המפורסם של אדלה בלוך באואר, פרי מכחולו של הצייר גוסטב קלימט, ובאמצעותו היא מתוודעת לראשונה לענף הווינאי של משפחתה, משפחת צוקרקנדל. גם סיפורו של צלם וינאי ניצול שואה במקום מגוריה מצית בה סקרנות ועניין. אט־אט נטווים החוטים המוליכים לעֶבר עלום, מרגש ורב תהפוכות. נסיעות חוזרות של אורה אחימאיר לווינה ("עיר נפלאה ואיומה") מזַמנות לה רוחות רפאים מהעבר, אך גם מפגשים פוקחי עיניים, דברים שאנשים כתבו על עצמם, שיחות שמגיעות לאוזניה באקראי בבתי קפה ובאופרה, ואלה חושפים טפח ועוד טפח מסאגה משפחתית מורכבת.

בדומה לשני ספריה הקודמים, גם כאן מניעות את העלילה דמויות נשים, והפעם ברטה וגיסתה אמיליה, בנות משפחה מקֻרבת דם רחוקה של המספרת, שחיו ופעלו בווינה. אמנם הדיוקנאות של שתיהן מוטבעים על העטיפה, אבל בכותרת הרומן מתנוסס דווקא שמה של ברטה, עיתונאית יהודייה, מבקרת אמנות, דמות פוליטית ואינטלקטואלית פורצת גבולות שניהלה בביתה סלון תוסס וחשוב בווינה בימי תפארתה לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, בתקופה שבה מעמד האישה היה עדיין בשפל. ברטה נישאה לאמיל צוקרקנדל, פרופסור וינאי חשוב לאנטומיה, שעל שמו קרויים עד היום כמה איברים בגוף האדם פרי תגליתו. כך שמעה אחימאיר בילדותה מרופאים שסיפרו לאביה על בן דודו הרחוק צוקרקנדל.

בהיותו אדם נאור ופמיניסט, אִפשר אמיל לאשתו לפרוץ דרך ולנהל סלון תחת חסותה. כך התארחו בצל קורתה גדולי הסופרים, האמנים והמוסיקאים, ביניהם ארתור שניצלה, גוסטב קלימט, זיגמונד פרויד, גוסטב מאהלר ויוהאן שטראוס. אמנם ברטה לבית צוקרקנדל לא היתה הסלוניירית היחידה שביתה שימש מוקד תרבותי. היו יהודיות ידועות אחרות לפניה, שגם כתבו, כמו הנרייטה הרץ ורחל לוין ורנהגן שפעלו בברלין, אבל ברטה והסלון שלה, שבתקופת המלחמה נדד עימה מווינה למקומות אחרים ("גם חדר פנסיון נזירי יהפוך למקדש של שיח") זכו למוניטין יוצא דופן. היא הונצחה בספרים גם מכיוון שהובילה שינוי בממסד האמנותי השמרני בווינה ותמכה בתנועת הזצסיון שחרתה על דגלה חדשנות ופתיחות לעולם. היא שהביאה למפגש אמיתי בין קלימט לרודֶן, ובמלחמת העולם הראשונה אף הצליחה לגרום לכך שבתיאטרון הווינאי יועלה מחזה של פול ז'רלדי, למרות שצרפת ואוסטריה נלחמו זו בזו. מצד שני מטרידה העובדה שברטה נמנעה מלקדם נשים אמניות ולא נלחמה למען התקבלותן, למרות שתמכה באמנים רבים וגינתה את רמיסתן של נשים יוצרות. ייתכן שהדבר נבע מהעדפתה להתרכז בינתיים במהפכת הזצסיון.

גם הפעילות הפוליטית בגלוי ומאחורי הקלעים תרמה למוניטין שלה. ברטה קישרה בין הרצל לז'ורז' קלמנסו, ויחד עם קלמנסו נלחמה למען צדק במשפט דרייפוס. במלחמת העולם הראשונה, כשהפך קלמנסו לראש ממשלת צרפת, היא פעלה מולו כפטריוטית אוסטרית, כדי להציל את ארצה המובסת. אין ספק שפרשת היחסים המורכבת והחשובה שלה איתו, שידעה עליות ומורדות משך שנים, הניבה גם השפעה מדינית גורלית מכרעת, כאשר במכתב חשאי שהעבירה אליו בדרך־לא־דרך היא מצליחה לשכנע אותו לחוס על המנוצחים בוועידת הסיוע לארצות הכבושות ובכללן אוסטריה.

כדברי המספרת, אכן ניחנה ברטה ב"עֵיני קסנדרה", עיני נביאה חוזת עתידות; למרות התערותה בחברה הווינאית ובתרבות המערבית, היא חשה לעומק את הרע הממשמש לבוא על ארצה עם הסיפוח לגרמניה והתריעה מפניו בפומבי. היא צפתה את מותם המיותר של צעירים ואת רבבות הפליטים הנמלטים על נפשם. ואולם בדיעבד, במיוחד לאחר שנאלצה להימלט מווינה ולחוות קשיים וסכנות בבריחתה מהנאצים, התברר ש"עיני קסנדרה" שלה לא ראו או העדיפו להדחיק את השנאה ליהודים שפעפעה מתחת לפני השטח מאז ומתמיד. בדומה לאינטלקטואלים יהודים לא מעטים בתקופתה, נאמנותה לאוסטריה היתה מעל לכל. היא האמינה שהתבוללות תפתור את בעיית היהודים, והחזון הציוני עם הערגה למדינה יהודית נחשבו לבגידה בעיניה. מדברי הארס שנהג לכתוב עליה אחד המבקרים היא התעלמה. והיתה זאת אלמה מאהלר, ידידתה ומבאי הסלון בביתה, שהתנכרה לה כשפנתה אליה בבקשת עזרה.

את חשבון הנפש שלה תעשה ברטה רק בהגיעה לאלג'יר במהלך המלחמה. לאחר השחרור על ידי בנות הברית תכה בה ההכרה שבחייה עתירי התהילה בווינה היא מחקה את תרבות עמה. היא תשתקע באלג'יר, תקים סלון, תתאים את עצמה למציאות הזרה ותכתוב זיכרונות.

ההילה שנקשרה סביב אֵמִלְיָה, שהיתה שונה בתכלית מברטה באישיותה במהלך חייה ובגורלה המר, נוצרה בעצם רק הודות להנצחתה בציור האחרון הבלתי גמור של צייר הדיוקנאות האוסטרי הנודע גוסטב קלימט, שהוציא אותה מן האלמוניות של אישה פשוטה, נטולת זכויות וחסרת השכלה והכניס אותה לפנתיאון האמנות. אחימאיר מספרת על המשיכה העזה שלה לדמויותיהן ולקורותיהן של ברטה ואֵמִלְיָה שזכו בשם משפחתו של אביה לאחר שנישאו לאחים אמיל ואוטו צוקרקנדל. בדרכים שונות היא מתחקה אחר מהלך חייהן וגלגולי הגורל של כל אחת מהן לפני המלחמה העולמית השנייה ובמהלכה עד מותן.

שלא כברטה, שגדלה בבית מטפח ואוהב וחייה ניצלו הודות לתושייתה ולקשריה העניפים, על אמליה היפה ניתכו מכות גורל. בשל התנהלותו הכושלת של אביה המחזאי והעיתונאי, היא נפלטה עם אחותה ממשפחה מתמוטטת וידעה מאבקי קיום. לאחר שנישאה והביאה ילדים לעולם אושרה לא האריך ימים, והיא חיה בחרדת נטישה של אישה נבגדת. גירושיה חשפו אותה למצוקה קשה ולפגעי החיים. צחוק הגורל האכזר הוא שאמליה שנולדה כנוצרייה התגיירה לפני נישואיה ועזבה את היהדות לאחר שבעלה נטש אותה, אך לבסוף מצאה את מותה כיהודייה בתאי הגזים.

בדומה לרומן **כלה**, גם כאן משלימה אורה אחימאיר מן הלב והדמיון את חלקי הפאזל שהרכיבה. כך בעמידתה במוזיאון הווינאי מול הציור הלא גמור של אמליה, שקלימט צייר בימיו האחרונים, היא מנסה לחדור לנבכי נפשה ולהתחקות באמצעות פרטי הציור אחר כוונותיו של קלימט בציורו האחרון בתחושה שהיא "נועדה להשלים את מה שקלימט לא סיים".

לאורך הספר שזורים יחסי הכוחות המשתנים בין מציאות היסטורית לבדיון ומתקבל מארג יפהפה וכובש לב של העובדות עם שיחות דמיוניות שהמספרת מנהלת עם הדמויות, בעיקר עם ברטה. היא כותבת שלפעמים היא בוראת לברטה היסטוריה אחרת ומדמה לעצמה מה היה קורה אילו בחרה למשל להגיע לירושלים. פרק שלם מוקדש לברטה בירושלים בערוב ימיה, אולי בשל הקשר המיוחד של אחימאיר לעיר שבה התגוררה כל חייה, או כדי לספק משאת נפש ולהשלים באופן אישי תמונה חסרה ופערי מידע במעין שיחות בינה לבין עצמה.

כך או אחרת, ההיסטוריה ברומן המרתק הזה מסופרת הפעם לא בעיניים גבריות אלא מנקודת מבט נשית רגישה, אמפתית ומעורבת, ומתמקדת בעיקר באישה הנדירה, גם על רקע תקופתה, בעלת "עיני קסנדרה" הנשואות לחזון ליברלי ותרבותי חוצה גבולות. ◆

עירית בן מרדכי

שיר, סיפור או אגדה – טרילוגיה

במוזאון וויטני, קתרין אופי חרתה בגופה ילדות אוחזות ידיים מדלגות
מול בית וענן וארובה – היה שם דם

ילדות בסדר גמור

בְּיִשְׂרָאֵל הַצְּעִירָה, כְּשֶׁהָיִיתִי יַלְדָּה, הָיָה לִי חוֹל וְעֵשֶׂב וְתַפּוּחַ זָהָב.
הָיָה שְׁבִיל בֵּין הַבָּתִּים, לֹא הָיוּ גְּדֵרוֹת. סוֹנְיָה וּוִיטָה חִכּוּ לִי בַּשַּׁעַר,
מִקְרְזָלוֹת שֵׂעָר, בִּשְׂמָלוֹת שַׂק, כְּרִמְלָה צָבְטָה לִי לֶחֶם בָּצָל מֵהַתַּנּוּר,
וְאֵצֶל סַבָּא הִתַּמְּרוּ לַשָּׁמַיִם תּוּתֵי עֵץ סְגֻלִּים בָּעוֹנָה וְגוּיָבוֹת אַגָּסִיּוֹת
לְרִבָּה. סֶלְמָה הוֹשִׁיטָה חַלָּה יְבֵשָׁה מִיָּמִים, צִידָה לַדֶּרֶךְ, בָּאַזְעָקוֹת
הָיָה חָשׁוּף, נִיר הֶדְבַּק עַל חַלּוֹנוֹת, אִמָּא הִמְשִׁיכָה לְהֵיניִק וּבַכִּסֵּא
הָאָרוּג רְצוּעוֹת רְצוּעוֹת, אַבָּא קָרָא עִתּוֹן. הָיָה קְצָת מוּזָר וְחָרִיף
בְּשׁוּלֵי הַבֶּטֶן אֲבָל בַּבֹּקֶר שׁוּב דִּלַּגְתִּי בַּשְּׁבִיל, שְׁעָרִי חָלָק, מְחֻזָּק
בְּסִכָּה – הָלַכְתִּי לְגַן, הַכֹּל כַּשּׁוּרָה.

הילד של כולנו

כְּבָר בְּגַן הַיְלָדִים שָׁמַע עַל הַנַּעַר
שֶׁהִבְעִיר טַנְק מִטְוָח אֶפֶס:
הִצִּיל אֶת הַמְּדִינָה כֻּלָּהּ
נֶאֱסַף עִם שְׁאַר הַבָּנִים לְכִבּוּי צוֹפִי
הָדַף עוֹקֵב צַהֲלִי לְאָן שֶׁנִּדְרַשׁ
אָכַל מֵאוֹתוֹ הַמֶּסְטִינְג
וְלִפְנֵי הַיְצִיאָה לְמִבְצָע בַּשֶּׁטַח
חִבֵּק אֶת חֲבֵרָיו, נִזְהָר בָּעוֹר הֶחָשׂוּף.
לֹא דִּבֵּר, לֹא מָחָה: קָבַע שֶׁזְּמַן צָבָא אֵינֶנּוּ זְמַן,
הִשְׁמִיט אֶת ה הַשְּׁאֵלָה וְלַנֶּצַח נֹאכַל חֶרֶב.

גשם

אִם אֱלֹהִים בְּהֶסְתֵּר פָּנִים
אָז לְפָחוֹת שֶׁיֵּרֵד כָּאן גֶּשֶׁם.
לְפָחוֹת גֶּשֶׁם.
יָמִים שְׁלֵמִים שֶׁל טִפּוֹת גְּדוֹלוֹת
יִפְלוּ בְּקַו יָשָׁר וְחָזָק עַל מְכוֹנִיּוֹת,
עֵצִים, סִרְטֵי אַסְפַלְט, בּוֹלְעָנִים,
אֲנָשִׁים שֶׁמַּכִּים בְּקַסְדּוֹת, בְּמוֹט,
בְּמַפְּתְּחוֹת שְׁלוּבִים, בְּאָגְרוֹף קָפוּץ,
שֶׁיֵּרֵד כְּבָר גֶּשֶׁם.

.....מאות / רפי וייכרט.....

המתים

כבר קשה לי לחשב את מספרם של המתים, בני משפחה, משוררים ועמיתים לעבודה. כשאני מרכז בהם את מחשבתי עולה בי המילה "כְּבוּדָּה". כמו בספר שופטים: "ויפנו וילכו וישימו את הטף ואת המִקנה ואת הכְּבוּדָּה לפניהם". רק שלי כבר אין לאן לפנות ואין לאן ללכת ואין בי שום יכולת של מילוט מפני מתַי. הם מלפנַי, מאחורַי ומצדדַי, הם מתחתַי ומעלי, בתוך חלל הפה ובנחירַי כשאני נושם את האוויר הקר הזה בשעת בוקר. הם נמענַי הנסתרים מעל במת ההרצאות ובכל כיתה, וגם כעת בהליכה שקטה שעיקרה המאמץ העקשני לזכור היכן החניתי את המכונית. כשאני מתיישב מאחורי ההגה הם גודשים את המראה האחורית.

אורנה ליברמן

סובלים ונודדים, מתבלבלים ותועים

יוסי זיסמן: סוחר אמנות ושמו ניימאנד, מטר 2022, 392 עמ'

ספרו זה של יוסי זיסמן הוא מותחן היסטורי המדלג בין עבר, הווה ועתיד וסובב סביב ציור מאת חיים סוטין הנקרא 'הצועני'. הרומן עטוף בסיפור מסגרת בתחילתו ובסופו, המציג את הצייר המדובר וציורו.

הפרולוג מתמקד בשלוש נקודות זמן בחייו של סוטין - לפני מותו, בילדותו ובאמצע חייו. שעות אחדות לפני מותו, סוטין - מכווץ ומוכתם בדם וזיעה - חבוי בתא מטען של מכונית החומקת ממחסומי הגסטפו בדרך לבית חולים בפריז שם יגווע. זוהי עובדה ששאב מחבר הספר מחייו של סוטין שמת מכיב קיבה שהידרדר לסרטן במרפאה ברובע ה־16 אחרי נסיעה ארוכה ומייגעת מחבל טורן לפריז באוגוסט 1943.

וכאן נכנסת הבדות לפעולה: ברגע ההוא, כך כותב המספר, ראה סוטין בהזיותיו את הצועני מילדותו, איתו ודאי הזדהה כעת, משהגיע לבגרות ועמד למות בייסורים. אוסיף שקיים דמיון מסוים בין דיוקניו העצמיים המוקדמים של סוטין לפניו של הצועני, ציור המתאר מן הסתם במין נבואה את סוטין עצמו לפני מותו. סוטין צפה את העתיד, ובדיוק רב.

הצועני, לפי הפיקציה של זיסמן, נתן לחיים סוטין הילד את ברכת הדרך לחייו האמנותיים. הוא הורה לו, לפי הפרולוג, להסתכל על צבעי העולם הסמיכים והעמוקים הנמצאים תמיד בתנועה; אך גם, לפי האפילוג, לכסות את העיניים, כלומר להשליך על החוץ את המבט הפנימי.

האפיזודה הבאה היא סיפורו הטרגי של צייר גרמני, בן זוגה של ציירת צרפתייה, תושבי עיר האמנים במונפרנס, לה רוש, שבה התגורר גם סוטין. שוטרים ירו בצייר לאחר שחשבוהו בטעות לפורץ. סוטין, שהיה עסוק בציורו, ירד לרחוב למשמע הירייה והבחין בגופת הקורבן שמקטורנו וחולצתו הוכתמו בדם. מבוהל חזר לחדרו והוסיף עניבה בצבע אדום סמיך לצווארו של הצועני שפניו היו מיוסרות, צמוקות ומעוותות.

"זה לא הוא, זה לא הוא", אומר גבר צעיר ליד גופתו של הצייר שנורה לשווא. בסוף הרומן נבין שגיבורים רבים בו משקרים ומתחזים, אחד מהם אף חי בזהות בדויה. מלווה את מוטיב הזהות הלא ברורה מוטיב חוסר הצדק הפוגע בגיבורי הספר; אחדים מהם נורים לשווא או מקפחים את חייהם באופן אחר, לעיתים בגלל עבירה לא מאוד חמורה.

סוטין מעניק לציירת הצרפתייה מרנס את ציורו "הצועני" כמתנת פרידה. למעשה צייר שני ציורים זהים, וכאן יצוין מוטיב הדואליות בספר. כמעט לכל אירוע ולכל גיבור יש כפיל ועל הקורא הקשוב לטוות את החוטים.

בין הפרולוג לאפילוג משתרעת עלילה מסחררת ודחוסה שאירעה שמונים שנה מאוחר יותר. ברוב פרקיה מדבר בגוף ראשון אייזיק ניאמנד, סוחר אמנות (כמו יוסי זיסמן עצמו שהיה בעל גלריה בתל אביב). אייזיק שרוי באבל כבד על מות אשתו האהובה מסרטן. שיחה טלפונית מוציאה אותו מקהותו ומבהילה אותו לחיפה.

בבית מיושן, נודף ריח של זוקן, הוא פוגש בהוראס, אספן אמנות עשיר ועייף בן תשעים, שמטיל עליו למצוא את "הצועני" שנגנב ממנו, ומצייד אותו במקדמה שמנה ובכרטיס אשראי לכל הוצאותיו. כאן מתחילות הרפתקאותיו של אייזיק, גבר בן חמישים, אוהב נשים, והן מחזירות לו כגמולו. הוא נמשך בקלות אחרי נערות בר אך גם אחרי קריסטין, צרפתייה מסתורית ויפהפייה מרנס, נכדתה של הציירת מלה רוש, שמתעתעת בו וטומנת לו מלכודת. והיא כנראה לא היחידה. האם הוראס אמר לאייזיק את האמת?

אט אט מסתבר לקורא עד כמה העלילה מסובכת ועד כמה לא קל להבינה. התעלומה מתעבה: לאן נעלם "הצועני"? תולדות הציור מלאות תהפוכות. הוא הציל את חיי של הוראס ואחותו ממוות אחרי שאביהם נתן אותו להרמן גרינג ואשתו תמורת מסמכי הגירה לילדיו. הוא עצמו ואשתו נספו בשואה.

וכאן לא הסתיימו גלגוליו של הציור. גרינג נתן אותו במתנה לבתו של הימלר ולאחר מכן נחת הציור על קיר ביתו של מפקד אס־אס שהיה אחראי לשליחתם של לפחות ארבעת אלפים יהודים לאושוויץ, עד שהגיע, בדרך לא צפויה, לידיו של הוראס. הציור שהציל את חייו של הוראס ואחותו התגלה לו שוב בנסיבות לא פחות דרמטיות. לא אכנס לפרטים, כמובן, אך ארמוז רק שעברו של הוראס קשור בקבוצת "הנוקמים" מהבריגדה היהודית שהוציאה להורג עשרות נאצים ומשתפי פעולה. פעילות שגורמת לו לייסורי מצפון לפני מותו הקרב והולך.

אייזיק, המסרב להפצרותיו של הוראס לחדול משליחותו, מובל למלכודת שטמנה לו הצרפתייה שסחרדה אותו ביופיה ובהתחמקויותיה. תיאור המכות שהוא סופג מוביל שוב אל עניבת החנק האדומה של הצועני ואל גופת הצייר הגרמני שמקטורנו הוכתם בדם.

בפרק החמישי צץ לפתע גיבור משנה, מעין כפיל של אייזיק, פחות צבעוני ממנו ויותר מיוסר. האיש המסתורי מעוניין להתחמק מעברו ולמחוק את זהותו. הוא מסרב לומר את שמו לנערת הבר המושכת את תשומת לבו. נושים עלומים לא פחות רודפים אותו.

עוד פרקים, בקצב גובר והולך, מספרים כולם (בגוף שלישי) על הגבר הזה, ששמו חנוך, עד לסופו של הספר. לא נחשוף כאן את זהותו של חנוך, אך נציין שהאיש מחק את חייו הקודמים בישראל והתחיל בחדשים בעיר לוגאנו, עם אנייטה מלהקת 'אבבא'. כמו אייזיק, גם הוא נמשך לנערות בר אך במידה פחות אובססיבית ובוחר בקשר יציב ועמוק.

עם זאת, חוטים סמויים מחברים בין שני הגיבורים. בתחילת הספר, אחרי פגישתו עם הוראס, נזכר אייזיק בילדותו בעיר חיפה ובלהט שבו הקשיב לשירי להקת 'אבבא'. חנוך – אשר יקשור את עתידו עם אנייטה – כמו מגשים את חלומותיו של הוראס. חנוך ואייזיק מחוברים, אם כן, גם בקשר שלהם ללהקה השוודית המפורסמת. קשרים נוספים נטווים בין שתי הדמויות, למשל מות אמו של חנוך בן החמש־עשרה, שעליו הוא מספר בקטע נוקב, המקביל במידה מסוימת למותה של אשתו של אייזיק, שתיהן מסרטן באותו גיל.

גם אייזיק, בסופו של דבר, כמו חנוך, יודע אהבות גדולות. התפרפרויותיו הרבות נועדו מן הסתם לנחם אותו על מות אשתו ואף לנסות למצוא משהו ממנה בנשים המזכירות אותה. לא בלי ייסורי מצפון המתגלים מן הסתם בחלום. המפגש הראשון עם נערת בר בברלין מוליד סצנה שבה אשתו המנוחה מופיעה לפניו בדמעות ומתגוששת עם הבחורה שזה עתה עזבה את חדר המלון.

גם מחוץ לאפלולית הברים מצליח אייזיק להקסים נשים. כך שבר את לבה של פלורנס הצרפתייה, שאותה זנח לפתע פתאום לטובת האהבה הגדולה עם הישראלית שמתה בטרם עת, ולמרבית הכאב, יחד עם עובר שלא זכה להיוולד.

מחיפוש ברשת הבנתי שיוסי זיסמן יצר בספרו בלבול מכוון בין שתי חברות הלהקה. האחת היא אנייטה, הבלונדינית, והשנייה היא אנני־פריד, הברונטית, המכונה פרידה. המחבר נוקב בשם 'אנייטה' אך פרידה היא זו שעברה לגור בשוויץ, כמו אנייטה ברומן. אנייטה האמיתית לא עזבה את שוודיה.

זאת ועוד, קורות חייה של פרידה משתלבים להפליא בעלילת הספר. היא נולדה מרומן אסור בין אמא נורווגית לחייל נאצי נשוי. כדי לחסוך ממנה את ההתעללויות שהיו מנת חלקם של ילדים שנולדו מקשרים כאלה, היגרו אמה וסבתה לשוודיה.

חייה הבוגרים של פרידה, שברומן נקראת, כאמור, אנייטה, היו רבי טרגדיות. הגדולה שבהן היא מותה של בתה בתאונת דרכים בגיל 31. זיסמן איננו מספר כל זאת בספרו אך הביוגרפיה של פרידה מרפררת לזוג המעורב, הציירת הצרפתייה והצייר הגרמני שנהרג בשוגג ואולי גם לאייזיק היהודי־ישראלי ולקריסטין הצרפתייה שהבדלים תרבותיים מתגלעים ביניהם. לך תסביר לצרפתייה מהו יין נסך.

חייה של פרידה מרפררים גם לשתי תאונות דרכים בספר המקפחות את חייהם של ילד, חבר כיתה של אייזיק ושל ידידה נוספת שעמדה לנסוע לניו זילנד כדי לפתוח בפרק חדש אחרי הידרדרות לסמים ולזנות.

מתח, סקס ואלימות, אלכוהול, כסף גדול וכסף קטן, בספר עמוק ומסעיר (קראתי אותו פעמיים). זהו מותחן מרתק לחובבי אמנות, היסטוריה, זמר, יהדות וספרות. המדרשים השונים המובאים בו מניעים את העלילה והאחרון שבהם, המייצג את היהודי הנודד בחיפוש אחר גאולתו, מקביל לגיבור הספר, יצחק נימאנד. המילה נימאנד בגרמנית פירושה "אף אחד" ויצחק הוא הדמות המקראית המחוקה, העיוורת, שסובביה מתמרנים כאוות נפשם. יצחק הוא גם שם הגיבור האומלל של הרומן **תמול שלשום** מאת עגנון. קומה, שם משפחתו, פירושו בגרמנית "צער".

קריצות נוספות נשלחות ליצירות ידועות מהספרות העברית ואף מציעות להן המשך, כמו, למשל, לסיפורו של ביאליק 'מאחורי הגדר' בפרק האפונימי, לשירו של נתן זך 'פרידה סופית' בפרק החמישי שבו מופיע חנוך, המעוניין להיפרד סופית מחייו כדי לעבור לשלב חדש, לספרו של יהושע **המאהב** בפרק האחרון שבו מופיע בעל מוסך בשם נעים, ורוכש את ביתו של הוראס.

יש בספר נגיעות בנושאים חשובים כגון מהות האמנות, מהות החיים והקשרים ביניהן, הרהורים ותהיות על נצחיות וזמניות, על אמנים שיישארו ואמנים שישתכחו. ומעל לכל מרחפת דמותו של הצועני שבסוף הספר יוצאת מן התמונה של סוטין וקורמת עור, בשר וגידים בדמותו של פסנתרן בר שפוף וחבוט, הפוצח בניגון חסידי. כי המוזיקה הצוענית והמוזיקה החסידית דומות זו לזו ומביעות שתיהן את שמחת החיים המהולה בעצב ובגעגועים ומשקפת את המצב האנושי של מי שסובלים ונודדים, מתבלבלים ותועים. ◆

יובל גלעד

אנטיגונה יהודית

טלי כהן שבתאי, אישה כמוני, מהדורה דו־לשונית, ספרי עיתון 77 2022, 281 עמ'

השירה הפמיניסטית פורחת בעידן פוליטיקת הזהויות, אבל הפמיניזם שלה הוא פעמים רבות שטחי, עקר, מגויס ולא אותנטי. וזאת, אולי באופן טבעי, כי מדובר בשירה מגויסת, וכי נשים הן עדיין "הכושי של העולם", גם בעידן שאחרי המהפכות הפמיניסטיות.

לא כן שירתה של טלי כהן שבתאי, משוררת דו־לשונית, עברית ואנגלית, ילידת ירושלים. זוהי שירה היונקת מהמחאה של אן סקסטון וסילביה פלאת', משוררות פמיניסטיות, שמאבקן המרדני ספוג גם בתהיות קיומיות. המרד בשירתן לא כוון רק נגד הממסד הגברי והדיכוי הגברי, אלא גם נגד הקיום עצמו – שרירותי, אלים, מעליב בדורסנותו, הכופה אותנו לחיים קצרים יותר או פחות, מחלה ומוות.

שירה פמיניסטית טובה מסוגלת לבקר את עצמה, מתוך הבנה שכל מאבק כוח הוא מטבעו דורסני במידת מה. כפי שכתבה סילביה פלאת' בשירה המצמרר 'אבי': "Every woman adores a Fascist,/ The boot in the face, the brute".

השירה הפמיניסטית המורדת, על פי מסורת זו, מייצרת סוג של אנטיגונה, דמות העומדת ומתריסה, גם אם חייה בסכנה. כך הקִרבה למוות מייצרת קיצוניות, אבל הקיצוניות אינה רק בזעם כנגד הדיכוי הגברי והממסדי, אלא גם כלפי החיים וחוסר הצדק המוטבע בהם מיסודו. זוהי שירה של מיתולוגיה עצמית – בריאת האני על בסיס נרטיב המרד, והפיכת היום־יום למעין מאבק מטפיזי, תוך טשטוש גבולות כמעט מלא בין ביוגרפיה לשירה. ובמיטבה, זוהי שירה המשלבת בין זעם לחמלה, ויוצרת מורכבות.

זהו ספרה הרביעי של כהן שבתאי, שספריה כוללים תרגומים של שיריה לאנגלית. כהן שבתאי מוכרת לאדוקים בקוראי שירה עברית, אבל שיריה תורגמו ונקראים – לא מעט ואולי יותר – בבמות בשפה האנגלית. ובכך היא מעט זרה בשירה העברית, גולה, אולי מרצון, למרות הזיקה היהודית החזקה בשיריה.

זוהי שירה נרטיבית בהירה ומתריסה, השוברת את כללי המשחק כדי להטיח בקורא אמת אותנטית, תוך שימוש באני המתוודה, כמו בישיבה על ספת הפסיכולוג (או מתוך ניסיון להכות את ספתו באגרופים). וזאת, על פי המסורת של כתיבת השירה הווידויית האמריקנית, בנוסח ג'ון ברימן, למשל.

אלה שירים המרבים לעסוק במוות, מתוך מאבק קיומי שאינו רק פמיניסטי: "היא פשוט ביקרה בחיים מצֵאת/ רחם אמה מהתאריך המצוין/ לעיל/ ומאז לא שבה לקבורה./ אי אפשר לעשות/ משא ומתן עם המוות./ דרושה אישה/ לקבורה". או "טיבו של אובדן נמדד על ידי/ כוח הצמיתות שלו, ולא/ אחרת מכך". או "אני מטורפת./ להרגיש את המוות באמצע יום/ בתחנת אוטובוס/ בין חולין לחולין עם השמטת הקודש".

כהן שבתאי היא משוררת ש"מסתובבת עם קולמוס/ בֵּין השיניים", מורדת בעולם הגברי אבל גם בקיום האנושי המזויף, כי "הלא, התגובה הראשונית אצל בני אדם/ בראשית חייהם, היא הקול/ לְ/ אחר מכן כל השאר זה הצגה". והעולם האנושי רע מטבעו, כפי שמדגים שיר על חמדנות וכסף, שמסתיים בשורות "וישנם ההומלסים בשדרת יפו עד אגריפס/ וחזרה/ הם חשופים לאקלים ולבני אדם/ באופן קיצון/ והם החברים הכי טובים שלי".

ביטויה הוא אינדיווידואליסטי, סולד מההמון: "רצוננו? שלנו? ובכן, אני כותבת/ בגוף ראשון ב נקבה רבים/ כדי לא להִי שמע/ כחוטאת ביומרה/ כיחידנית, / אולם – // אין לי הרבה חברות למסע הזה/ ואל ו שי ש/ כבר עברו/ תחנה או שתיים/ לפי/ ה שולחן/ הֶ/ ערוך/ של החברה" (קיטוע המילים מופיעים במקור, במעין פירוק עצמי).

המיתולוגיה העצמית באה לידי ביטוי למשל בשיר 'אני טלי': אני קוראת רק בגוף שלישי פרוזה,/ ואך פרוזה מתורגמת./ שירה, אני קוראת גם בעברית./// אני אוהבת את ויסלבה שימבורסקה, היא מעתיקה במילה כתובה/ את הבריאה/ באופן גאוני, אך היא זכתה להכרה בחייה ולא נמנתה/ עם המשוררות שרקדו את 'מחול המוות בחיים'/ על זה הורדתי לה קרדיט. [...] ולרופאה שלי אני פונה בגוף שני יחיד [...] הרבה משוררות ישבו בכיסא שלי בפניה/ אן סקסטון, סילביה פלאת'/ וכאלו שגמרו בתור התליין של עצמן./// אני מרבה לכתוב בגוף ראשון יחיד וגם לדבר/ זוהי הַ/ דרך היחידה שלי לעקוף את/ עצמי מרחוק."

יש משהו נהנתני במיתולוגיזציה עצמית, אבל כאן הכנות החדה וההתבוננות העצמית המפוכחת מייצרות ומפרקות את המיתוס בו זמנית, וזאת כדי להתבונן במראה אכזרית "לעקוף את/ עצמי מרחוק". היופי כאן מלווה בכיעור, כשני חצאים של שלם הכרחי, כמו בשיר המחווה לציירת המקסיקנית האייקונית פרידה קאלו: "לשתינו/ טסטוסטרון כָּשיר שמעבה ומחזק את השְׂערות הקיימות/ למקסימום DNA שהגוף מאפשר/ לגבות העבות שלנו להתהוות".

הפיכחון משולב לעיתים באירוניה מפורשת. כך למשל התיאור העצוב למדי של ספרי שיריה החוזרים בדואר – במקרה זה למערכת ההוצאה: "שלושה ארגזי קרטון/ במשקל רב/ הוחזרו על ידי 'דואר ישראל'/ לְ/ דרך בגין 72/ (ההוצאה/ לאור שלי.)" אבל עלבון אישי זה אינו רווי רחמים עצמיים, למרות שהמשך השיר מייצר זיקה בין נשיות, אינדיווידואליזם, ודחיית השירה.

ההתרסה הפמיניסטית־קיומית באה לידי ביטוי במרד נגד ה"תפקיד" הנשי הטבעי – רבייה: "כל אישה מקבלת/ תמיכה מהמיתולוגיה היוונית של אלת הנישואין, האימהות והלידה [...] כל אישה רשאית ל'מענק לידה'/ מהמוסד לביטוח הלאומי/ לדמי כיס חודשיים/ בין הרגליים/ למי שקלטה את הזרע, כמובן" ('האישה האחרת, זאת שקדמה לי').

כך גם בשיר הקצר והאירוני 'שכנה': "ששש/ אל תגידי לי שקט/ את עשית כבר ילדים/ עכשיו תורי". ובשיר אחר על הזדקנות בלא ילדים, נכתב בהתרסה כנגד פולחן הרבייה האוטומטי כמעין נרקיסיזם, אבל גם נגד מי שבחרו לא להביא ילדים: "אלו שֶׁ/ בזבזו הרבה/ מן הילדות/ סופן שיהיו בְּנות/ אדם/ עם שעון ביולוגי/ שמקצבו ארוך מיממה/ בלית ניצול/ הַוֶּסֶת הן עושות ילדים/ בחלום".

הבוטות כאן ברורה, אבל אינה גסה, וכהן שבתאי אינה מנכסת את הבוטות המינית הגברית כדי להוכיח שוויון. הבוטות בשיריה מורכבת יותר, כי היא מלווה בהלקאה עצמית: "את מתגנדרת לך לעוד שתים וחצי חברות למסיבת/ יום הולדתך/ בבית קפה בו לאלוהים יש הומור מגעיל/ למי שמציין יום/ זה.// מעולם לא הייתי עצובה כל כך". ההתרסה כנגד האֵל באה לידי ביטוי גם בשורות כמו "בגלל אישה כמוני/ לא יבוא/ המשיח".

כהן שבתאי אמנם כותבת שירה פמיניסטית, אבל נושאי הספר מגוונים. הם ממוקדים בחוויה הנשית, אבל גם בזו האנושית, מנקודת מבט אקזיסטנציאליסטית וספקנית. כך למשל בשיר המנוני־משהו ומבריק על מרגיע החרדה 'קלונקס': "כשחלוקת חמשת החושים איננה מחולקת עוד וכל חוש פורץ לחוש שלידו ומקבל/ אפיון של יציר אנוש/ הניצב כנגד כוחות החרדה/ אז לוקחים/ קלונקס. [...] התפיסה החזותית של פרצופים כשל זה שיושב מול באוטובוס/ מקבל צורה של/ הקֶביזם אשר אינני צופה בו מנקודת מבט אחת... אז נוטלים קלונקס.// [...] כשכמות העצב הדיספורי בשל/ תלות הכרחית בנסיבות הסביבתיות בחיי/ גדולה עלי [...] התחושה הנלוית לדבר מה בלתי ניתן לשליטה/ ושלא כמו פחד הגורם לִ/ לתגובת הִילחם או ברח".

הסבל והאינדיווידואליזם הקיצוני מעוררים הזדהות עם מי שמצוי בשוליים, כפי שעולה למשל מהשיר 'שולי החברה': "אני אוהבת מראות נדָחים/ הם נותנים מענה להציע מבט על חייהם של בני אדם בשולי החברה,/ זה מבדח כמה שקיפות יש בהם – עד כי אני/ רואה את חיי שלי בתוכם.// ריקים ופוחזים זבים ומצורעים, הומוסקסואלים וטרנסקסואלים, זונות וקדשות/ מחוסרי בית, נרקומנים,/ אחוזי טירוף [...] די להריח את הצחנה הפיגורטיבית בִּ מקומות נדחים/ כדי/ להבין את העזיבה של האנשים הללו אֹת/ מה שהיה פעם התפקיד שלהם לפני החיים בשדרה [...] במקומות הנידחים האלו כשהם תלושים כמו שטר לפרוצה בשולי החברה".

הסבל בשירים עובר טרנספורמציה בשאיפה לקתרזיס, אבל בלי אידיאליזציות. כך גם ירושלים מתוארת באופן מפוכח, אולי מעט בהשפעת עמיחי: "רק בירושלים אנשים הם סמלים, הם מדברים באופן סמלי/ הולכים ונפגשים בתוואי/ סמלי/ רק בירושלים/ כשהדעת נחלשת, סבורים/ האנשים שהשמש והרוח, השמים הנטויים עליהם, כל אלה אינם/ אלא סמלים".

זוהי שירה דיאלוגית, כתובה בשפה בהירה והולמת. זה דורש מחיר מסוים, למשל, כאשר המתח השירי אינו חד מספיק, לא מכיל קונפליקט. וכך למשל בשיר הבא, שכמו נכתב לקהל קוראי אנגלית, למתעניינים בשירה יהודית; אבל העברית זקוקה לתחכום רב יותר מאשר "האבנים הירושלמיות הבוקר/ של המבנים/ מקבלות מראה היסטורי למדי, קדום/ משהו/ לנוכח/ התעניות ואבלות/ על אסונות שונים שאירעו/ לעם היהודי/ וגרמו לגלות עם ישראל/ בת אלפיים שנה."

אבל נוכל למצוא גם אזכורים תנ"כיים שנונים: "לנשים להיות פילגשות/ זאת הכתרה/ מופלגת/ הן מיותרות בלית מימוש/ הַ צורך לאתגר גבר/ מאוהב// האילוזיה שהן ממוקמות עם שושלת פילגשים/ עוד מתקופת התנ"ך כמו: ראומה, תמנע, פילגש כָּלֵב ועוד... העיסוק העתיק־יומין הזה מביא נפח פָּטָלי/ משהו לפיתוייהן". יש הזדהות מסוימת עם הפילגשים, הרוצות "לאתגר גבר מאוהב", ואולי אפילו אימוץ של החלוקות המגדריות ל"גברי" ו"נשי", המסדירות את החברה. אבל מתוך האימוץ באה ההתרסה, והיא חדה יותר דווקא בתוקף קבלת החלוקה הזאת, והפניית הביקורת כלפי אלה החפצות בעמדת הפילגש.

ככל הנראה המשוררת מגיעה מבית דתי, ומהשירים עולה גם כי עזבה את עולם הדת, אבל העיסוק שלה בבורא עולם מורכב ומתריס כמו העיסוק בחברה. זוהי עמדה מעוררת מחשבה, הנכתבת מתוך כבוד בסיסי לדת אבל גם מתוך התרסה, לא בסגנון משוררי "משיב הרוח", שכתיבתם לא פעם מתקתקה למדי, אלא בזעם אקזיסטנציאלי, כמו למשל בשיר 'כיפורים': "אינני/ מסכימה עמך אדוֹני וכי תוכנן של/ הסליחות נושא/ את אפסות האדם מול בוראו/ בעת שנבראנו מצלמך האם/ רק אני משימה לב לאבסורד שבדבר?/ עינוי/ הגוף לצורך התעלות והיטהרות הנפש ולא/ מטעמי אבלות גובל/ באקט פסיכוטי משהו".

כך המרד הנשי המעורבב במרד קיומי יוצר מורכבות, אירוניה וכנות, ולכך נוספת רליגיוזיות פרי דתיות שעברה עיקור מרצון, ובכך ייחודה של המשוררת, כמו בשיר העוסק בשקיעה בגישה השוללת כל רומנטיזציה: "אין הכרחית השקיעה אני/ חשה אותה מתכסית כל ערב בין שָׁדַי/ מעבר לקו האופק במערב/ בצפייה מתוך כדור הארץ כשאנוכי/ בַּ מזרח [...] יש אף הסבורים שֶׁ צבעה האדום בשקיעה/ מוסבר על ידי כך שהשמש חולפת בערב מעל הגהינום/ ובבוקר בעת הזריחה מעל הוורדים של גן/ עדן/ זו אכן אלגוריה יפה./ אך – // על מנת להישאר שפויה/ מיד לאחר השקיעה אני מאמצת את זמן בין השמשות [...] כשאבי משכים לתפילת שחרית ואנוכי מברכת/ את ברכת 'מודה אני לפניך', מול מראה/ מעורפלת [...] ידוע בהלכה היהודית שזמן השקיעה קובע את מועד קיומן של מצוות שונות,/ כגון תפילת מנחה,/ או זמן כניסת/ שָׁ בָּת// אצלי? זו רק שקיעה". ♦

יוסי ברנע

רצח רבין - מבוא ממוסמך לפרשות עלומות

רן שריר ואבי זלינגר: האיש שצעק סרק סרק, גילויים חדשים על פרשת רצח רבין, הוצאת טרפז 2022, 358 עמ'

ספרם הכתוב היטב של רן שריר ואבי זלינגר כתוב כמחקר אקדמאי מעצם הערות השוליים המרובות, שחלקן יכול היה להיכלל אף בגוף הספר. על כריכת הספר מציגים המחברים שורת שאלות שהספר עוסק בהן.

השאלה הראשונה, הלקוחה גם משם הספר היא - מי צעק "סרק סרק"? בתחילת הספר נכתב על פגישת המחברים בשנת 2017 עם אחד מחסידי עוזי משולם, שסיפר להם כי "האיש שצעק סרק סרק... לא היה יגאל עמיר, לא שוטר ואף לא מאבטח של השב"כ. האיש היה אחד מאיתנו, חסידי עוזי משולם"... וכי הקריאות הללו היו חלק מתרגיל שנועד "לקלף את מערך האבטחה סביב ראש הממשלה" (עמ' 17).

בנקודה זו אציין שהמחברים מביאים מוועדת שמגר מידע נוסף על קריאות "הסרק סרק". מנחם דמתי, נהגו של ראש הממשלה, אמר שעמיר צעק "סתם, סתם, סתם", בעת שירה ברבין. אחרים מעידים ששמעו "סרק, סרק" או "זה רק פיקות", "זה לא אמיתי".

החידוש בספר הוא בחשיפת זהותו של האדם שצעק "סרק, סרק". כמו כן הוא עומד על ההתנהלות התמוהה של שב"כ ושל הפרקליטות בנוגע להפעלתו של אבישי רביב ("שמפניה") וביקורת זו מגיעה עד לדרג הפוליטי.

מבחינת מקורות הספר, מעניינת הערת מחבריו, כי למרות היותו מבוסס על מקורות גלויים, למעשה "איש לא עדכן את הציבור בפרסום חומרי ועדת שמגר מאתר ארכיון המדינה. הניסיון לאתר אותם סבוך ביותר. איש גם לא חשף בפני הציבור את תיק ההגנה של יגאל עמיר, על שלל העדויות ותמלילי החקירה המצויים בו, הכוללים בעיקר מסמכים הכתובים בכתב צפוף ובלתי קריא" (עמ' 33).

הטענה המרכזית נגד רביב היתה כי לא רק שהיה סוכן שב"כ, אלא שגם יזם מאות פעילויות פרובוקטיביות ואלימות, מה שגם הפך אותו ל"פעיל הימין הקיצוני המסוקר ביותר בתקשורת הישראלית" (עמ' 165). לדוגמה, אף על פי שתקף את חברת הכנסת תמר ג'וזנסקי, לא הועמד רביב לדין. זאת ועוד, הוא אף "ניסה להסית בפועל, לפחות פעיל אחד לרצוח את רבין... המקרה פורסם על ידי ח"כ מיכאל איתן. מדובר בפעיל בני אהרוני, שאף התלונן על כך במשטרה לאחר רצח רבין ואף הסכים לשמש עד נגד רביב במשפטו" (עמ' 168).

רביב כידוע היה אחראי על שכפול והפצת הכרזה המפורסמת של רבין בלבוש מדי SS. יש להעיר שמדובר בגיליון נייר בגודל A3 - כלומר בגודל של 30 על 42 ס"מ - גודל שלא אפשר לנואמים במרפסת בכיכר ציון להבחין בפרטים. אגב אחד ממפיציה היה איתמר בן גביר חבר כך.

רביב - שחדר כמעט לכל ארגון בימין הקיצוני - מעלה תמיהות בנוגע להתנהלותו. כן יש להצביע על תופעה רחבה, שזכתה גם לסיקור טלוויזיוני, והיא חדירת סוכני שב"כ להתנחלויות באמצעות נישואים עם נשות היישוב. כך גם במקרה של רביב (עמ' 172). זו תופעה חמורה שדומה שלא זכתה לביקורת חריפה כלל.

ראוי לעמוד על התנהגותו של רביב שהפך לסוכן תועמלן כלומר "מסוכֵן שמטרתו לאתר קיצוניים ולסכל את פעילותם, לאדם היוזם פרובוקציות בעצמו שכל מטרתן היא יצירת הד תקשורתי" (עמ' 175). הוא אף יצר פרובוקציות נגד אירועים לא אלימים שיזמו ראשי המתנחלים, ולא זו בלבד אלא "שראשי החטיבה היהודית בשב"כ, לא רק שידעו על הפרובוקציות של רביב, אלא גם עמדו מאחוריהן"... (עמ' 184).

התנהלות זו של רביב היתה בעייתית עד כדי כך שלא מעט חברי כנסת פנו ליועץ המשפטי כדי להוציא מחוץ לחוק ארגון שיזם הסוכן. אך התמיהות אינן נשארות רק ברמה הזו. דברים קשים ונוקבים כותבים המחברים כלהלן: "לאחר רצח רבין גם יתברר, כי להפעלתו של רביב היו מספר שותפי סוד בעמדות בכירות מאוד ברשויות החוק... פרקליטת המדינה, דורית ביניש, שותפה על ידי מפעיליו של רביב בסוד הפעלתו, וידעה כי מאחורי פעולותיו האלימות, והצהרותיו המסיתות, עומד למעשה השב"כ. לדברי חבר הכנסת מיכאל איתן, ביניש נטלה חלק בדיונים רבים בעניינו של רביב לאורך הפעלתו, ובעיקר בחצי השנה האחרונה לחייו של רבין, אף שהכחישה זאת נמרצות" (עמ' 185).

זאת ואף זאת. בדיון בלשכת היועץ המשפטי לממשלה אומר חיים בן עמי, ראש אגף החקירות בשב"כ את הדברים הבאים: "בדיון אצל דורית ביניש, היא נתנה אישור שיעשה (רביב) פעילות על יד אוניברסיטת בר אילן, ויחשיד אדם אחר כדי שייתפס. הוא היה צריך להגן על עצמו מפני היעד" (עמ' 272). על תזה זו, שפרקליטת המדינה אישרה לרביב להפליל אזרח אחר כדי לאשש אמינותו הוא - כותבים המחברים, למרבה הפלא, שהיא מופרכת מיסודה. וביחס לגרסתו של אלי ברק, ראש החטיבה היהודית בשב"כ, כי רביב פעל כ'יעד אלים', הם טוענים כי בין שמפעילי רביב דרשו קבלות על פעילותו או אם בשל הצורך להפריך את החשד שהוא סוכן שב"כ - "גרסאות חדשות אלה הן היפוך מוחלט מהגרסה שהעביר השב"כ לוועדת שמגר, לפיה, מעשיו של רביב היו גחמה פרטית של מוח מעוות" (עמ' 273).

מעבר לכך מעלים המחברים את השאלה הנדרשת - את מי שירתה הפעלתו זו של רביב? בהקשר זה יש להזכיר את "קייטנת הטרור", כלומר קייטנת כך שנערכה בקריית ארבע, שראש המועצה שלה גרס שמטרתה היתה להכפיש את היישוב. (קצובר

עצמו מעיד שאיתר נער שאמר שזו היתה לצורכי ביום, להשמצת היישוב היהודי בקריית ארבע). הכפשה זו כמו גם הפרובוקציות של רביב לא היתה, לדעת מחברי הספר, יוזמה מקומית של גורמים במחלקה היהודית. הם גם מפקפקים בגרסתו של כרמי גילון שטען בספרו כי הפעלת רביב נודעה לו חודשים לפני רצח רבין ומדגישים שאין שום היגיון מבצעי להפעיל פרובוקטור פוליטי בקרב המתנחלים. הפעלה שכזו מצטיירת, ובצדק, כחריגה בוטה של השב"כ מתפקידו.

"על כן לא נשמע לנו הגיוני ששני ראשי שב"כ ייזמו על דעת עצמם הפעלה של סוכן תועמלן בעורף המתנחלים. לדעתנו, אין לפרי ולגילון שום אינטרס לסכן כך את מעמדם. ומסיבה זו, אנו סבורים כי ראשי השב"כ קיבלו הוראה ישירה מהממונה עליהם, קרי מראש הממשלה רבין – להפעיל את אבישי רביב כפי שהופעל" (עמ' 196–197). בהמשך הם מתייחסים לטבח שביצע ברוך גולדשטיין, שהביא לקריאת שרים, ובראשם יוסי שריד, לפינוי היישוב היהודי בחברון.

ראש השב"כ יעקב פרי התנגד לכך וייעץ לרבין לפנות את המאחז בתל רומידה. לעניין זה נדרש יועץ ראש הממשלה לעניינים אסטרטגיים יגאל פרסלר, שהשלים את כתיבת הדו"ח שלו ב־31.3.94.

בדו"ח טען פרסלר שניתן לפנות את המאחז אך במחיר כבד ביותר, והזהיר מהתנהגות קיצונית, כולל פיצוץ מסגדים. תל רומידה לא פונתה לאחר הטבח, ולכן לא ברור על סמך מה כותבים המחברים את הדברים הבאים: "רבים הסימנים והעדויות המצביעות על כך שפרס ורבין הטילו בשלב זה על ראש השב"כ, יעקב פרי, להפעיל את סוכני המחלקה היהודית בארגונו בצורה ייחודית. חלק מהסוכנים התבקשו לחולל פרובוקציות אלימות וגזעניות, תוך פגיעה באוכלוסייה אזרחית, פעולות שיתמקדו בחברון ובסביבותיה. המטרה היתה לזעזע את דעת הקהל בישראל, ולגרום לסחף בעמדות הציבור, שבאותם ימים סבל מגל פיגועי התאבדות חסרי תקדים, תיעב את עראפת והתנגד להמשך יישום הסכמי אוסלו. רק כך, האמינו פרס ורבין, יוכל הציבור לקבל את פינוי היישוב היהודי בחברון והמאחזים הסובבים אותה – מבלי להיגרר למאבקים קשים שעלולים להתדרדר למלחמת אחים" (עמ' 222).

יש כמובן לשאול – אם במקרה קיצוני כמו של טבח גולדשטיין לא פונתה קריית ארבע, איזו פרובוקציה של רביב יכולה היתה לגרום לפינויה?!

הספר חופן מענה לשאלות רבות. הוא מבקר את תיאוריות הקונספירציה שפורסמו וממסגר את חלקן בצורה שונה. כך למשל הוא רואה בעיתונאי ברי חמיש (שעסק רבות בתיאוריות קונספירציה, גם בהקשר לרצח רבין) כמי ששימש כלי אפקטיבי להכפשת חסידי הקונספירציה (עמ' 305). זאת ועוד, הוא רואה בחוקר עצמאי נוסף של רצח רבין כמי "שהופעל באופן ודאי על ידי השב"כ". מדובר בבלוגר, שכתב תחת שם העט שחף פילוביץ, ופרסם חומר על על הפרשה. כמו ברי חמיש הוא טען שרבין לא נורה בידי יגאל עמיר אלא חוסל בידי מאבטחיו בתוך הרכב המוגן. כמות המסמכים שבידיו היתה גדולה מאוד וכללה סריקות צבעוניות שהיו יקרות אז להפקה. לאחר מותו בפברואר 2015 התברר ששמו של הבלוגר מאיר משולם, מי שהיה קצין העיתונות של עוזי משולם. איש זה חי חיי דלות ולפרקים היה הומלס: "על פי כל העדויות שהגיעו לידינו, לא היתה לו כל נגישות חריגה לרשת האינטרנט" (עמ' 312). במסגרת חידושי הספר, מצביעים עליו המחברים כמי שהניח את ידו על שכמו של יגאל עמיר ערב הרצח. הוא היה אחד מבין אותם אנשים ששהייתם באזור "הסטרילי" בכיכר מלכי ישראל מעלה סימני שאלה. מאיר משולם הינו האיש המוזכר בתחילת הרשימה כמי שצעק "סרק, סרק". וכאן מטילים המחברים פצצה ומציינים שהוא נקבר בחלקת לוחמי השב"כ בבית הקברות ירקונים, ומיד אחריה הם מטילים פצצת עשן: "חשוב לנו לציין כי התחקיר על מאיר משולם חי ונושם, ועדיין נמצא בעיצומו. במהלכו התברר לנו כי שמו נקשר לפרשות רבות ומעוררות מחלוקת שזכו לחשיפה רבה בתקשורת הישראלית לאורך השנים, אך לא נחקרו עד תום. בעצה אחת החלטנו לייחד למשולם ספר נוסף" (עמ' 313). ♦

צביקה שטרנפלד

ז'יזל פרסינוס

פרסומת

אָדוֹן אֶחָד שֶׁנָּסַע בַּמֶּטְרוֹ אָחַז מִתַּחַת לַזְּרוֹעַ חֲבִילָה
גְּדוֹלָה מְאֹד שֶׁמִּתּוֹכָהּ בִּצְבְּצָה פִּסַּת בַּד יֶרֶקָה. הֵיוֹת
שֶׁכֻּלָּם צָפוּ, אָמַר תּוֹךְ כְּדֵי שִׁחְרוּר הַנַּעַל מִשְּׁרוֹכָהּ:
"הִשְׁתַּמְּשׁוּ בְּדָיוֹ וַטֶּרְמַן." אַחַר כָּךְ יָרַד מֵהַמַּדְרֵגוֹת
בִּצְלִיעָה.
כְּשֶׁהִגִּיעַ לְמַטָּה, הִתְיַשֵּׁב עַל סַפְסָל, כַּפּוֹת רַגְלָיו
מִתַּחַת לַיַּשְׁבָן. וְשָׁם הִתְחִיל לִפְתֹּחַ אֶת הַחֲבִילָה
שֶׁלּוֹ. אֲבָל לֹא הוֹצִיא דָּבָר, אֲפִילוּ לֹא פִּסַּת בַּד יֶרֶקָה.
כְּשֶׁהָרַכֶּבֶת נִכְנְסָה לַתַּחֲנָה, יָצָא בְּרִיצָה עִם הַחֲבִילָה
מִתַּחַת לַזְּרוֹעַ. אֲבָל כְּבָר לֹא הָיָה בַּד יָרֹק. רַק כַּרְבֹּלֶת
תְּלוּיָה. הָרַכֶּבֶת צָפְרָה.
מֵרָחוֹק נִשְׁמַע קוֹל שַׁמְנוּנִי: "זֶהוּ מֶתֶג אֵיכוּתִי מְאֹד".
לְיָדִי אָדוֹן אֶחָד הוֹרִיק.

ז'יזל פרסינוס [Giselle Prassinos] (1920–2015) ילידת איסטנבול, ממוצא יווני. לימים תרגמה מיוונית לצרפתית (בין השאר את קזנצקיס). היגרה לצרפת בגיל שנתיים.
כתיבתה סוריאליסטית. אחרי מלחמת העולם השנייה קשריה עם הסוריאליסטים הצטמצמו.

אסתי אדיבי שושן

מעוות לא יוכל לתקון?

אורית אילן: אחות לַפְּליאדות, ידיעות ספרים 2022, 352 עמ'

העיסוק בספרה החדש של אורית אילן **אחות לַפְּליאדות**, שזכה זה עתה בפרס ספיר, קשור גם באופן התקבלותו. בראיונות השונים שנערכו עם אילן, לאחר זכייתה, היא נשאלה וענתה על קשיי התקבלותם של ספריה הקודמים ושל ספר זה במיוחד, ועל מה שנקלט בתודעתה כסופרת, כדחייה מצד המערכת הספרותית. על הספר עצמו מיעטה הסופרת להישאל ולענות מלבד הסברים חוזרים על משמעות הכותרת שייתכן וסתימותהּ היתה גם היא בעוכרי התקבלותו של הספר. סיכומי סוף השנה האזרחית של "שוק הספרים" התייחסו לשפע העצום של ספרים עבריים שיצאו לאור השנה מחוץ להשגחתם של עורכים בהוצאות הספרים, שבעבר שימשו כשומרי־סף הכרחיים ליציאתו של ספר לאור. במצב עניינים כאוטי זה נבלע ספרה של אילן בקהלם האנונימי של אלפי ספרים נוספים שיצאו לאור השנה. חברי פרס ספיר שבחרו בספר זה כזוכה הצילו אותו מאנונימיות גמורה והציבו אותו במרכז המערכת הספרותית כפי שהדבר מקבל את ביטויו בערמות של ספר זה ליד הקופות בחנויות הספרים של הרשתות הגדולות כמו גם של החנויות הקטנות.

הפרולוג **אחות לַפְּליאדות** מתואר על ידי מספר חיצוני ומשמש כתַו פתיחה, שבקריאה שנייה, מתברר כמכיל את עיקר ענייניו. הפרולוג, כמו הספר כולו, מבקש להסיט את תשומת לב הקורא מהאירוע הטראומטי, האחד והגדול באשר הוא, למי שנחשפה אליו בעל כורחהּ מזווית ראייה צדדית: "עדת ראייה אחת, הולכת רגל אחת שהמתינה בצומת, התמוטטה ואושפזה בבית חולים" (עמ' 7). בכתב התביעה שמגישה עדת ראייה זו כנגד נהג המכונית הפוגע נטען שחייה הוסטו לחלוטין ממסלולם הקבוע והמובטח. זו שעמדה על ספהּ של קריירה אקדמית, סובלת עתה, בעקבות היחשפותה לתאונה, מהפרעה פוסט־טראומטית חמורה ומתקשה לתפקד בשגרת היומיום.

תאונת הדרכים בעלת התוצאות האסוניות משמשת ברומן זה גם בהקשרה הקונקרטי אבל גם במשמעותה הסמלית כמהלומת פתע הניחתת בפתאומיות על אדם, מסיטה את חייו מהתנהלותם השגרתית, ומדרדרת אותם למצוקה קיומית ולחיפוש נואש אחר הקלה ופורקן. מלבד נמען התביעה הברור של עדה זו לתאונת הדרכים ויכולתה לתבוע ולקבל ממנו פיצויים, לדמויות האחרות ברומן אין כל נמען לתביעת התיקון על מה שעוות בחייהם, וימיהם חולפים בתחושת תסכול, החמצה ואובדן.

התודעה הראשונה שדרכה מתוארת תחושת דכדוך זו היא של מיקה, עדת הראייה לתאונת הדרכים. חייה של מיקה, לאחר התאונה, מתנהלים בריק קיומי כפי שהדבר ניכר, בין השאר, בהתגוררותה בבית אחיה ואשתו, שעברו לשוודיה, ובהעברת זמנה בשינה בחדרה של אחייניתה בת האחת־עשרה. יקיצותיה משנת הלילה הן קודרות כפי שהיא עצמה מתארת: "רועדת מקור ומדוכאת. [...]. הייאוש חופר בתוכי כשאני ישנה, מכרסם מנהרה שפתחה הכהה נפתח אל הרגע שבו אני פוקחת את עיני" (עמ' 58).

לילי, הדמות הנשית השנייה, שדרך תודעתה נפרש הריק הקיומי של חייה, מתבוננת מבעד לחלון הענק בסלון הדירה החדשה שאליה התעקשה לעבור מתוך אמונה בכוחו של שינוי המקום לשנות את מזלהּ, בעודה מבינה שלמרות זאת, חייה הם "בִּיצה עומדת, עד לאותו רגע הצליחה לחשוב עליהם כעל הנהר הזה שאי־אפשר להיכנס אליו פעמיים, שמשתנֶה ללא הרף, [...] אבל ברגע המסוים ההוא עצר הכל והיא ידעה שהנהר אינו נהר כי אם בִּיצה ושהיא נעוצה בה כמקפָּא" (עמ' 103). לילי, שיופיה "אליזבת־טיילורי כהה פועם", סוחבת אחריה את "מפלצת הדוקטורט" (עמ' 103) הלא גמור באנתרופולוגיה: "כבר מאה שנה אולי, זה יותר גרוע מעבודת פרך". בתסכולהּ היא מעלה אפשרות שהוטל עליה כישוף ומחפשת בכל דעתהּ ומאודה מסיר כישופים, תחילה בכרך מיושן של דפי זהב ואחר כך באינטרנט: "עברה בזה אחר זה על מודעות וכתובות של מרפאים אלטרנטיביים, מתַקשרים, מרַפאים רוחניים, משחזרי גלגולים, הִילדים, מזרימי צ'י ופותחי צ'קרות. [...] היא חיפשה מכשף, ומכשף בכל אלה לא מצאה" (עמ' 113–114). דרך תודעתו של אלכס, בעלה של לילי, מתואר סבלו הגופני והנפשי ממחלת הקנדידה. זמנו חולף בקריאה על המחלה, בייעוצים רפואיים מכזיבים ובהשתתפות בפורומים שונים דרך המחשב הביתי. אמידותם של בני הזוג כפי שהיא ניכרת במגוריהם ב"פסגת האורכידיאה" (עמ' 115) כמו גם זוגיותם הנינוחה והמאפשרת־כל לא מעניקה להם רווחה נפשית ולא משמשת כמענה או בלם לתחושת הדכדוך וההחמצה.

מול מצב קיומי מתמשך זה של תחושות החמצה, מועקה וסבל משתוקקות הדמויות לעזרה נפשית רוחנית שתחלץ אותן מקיומן המדכדך. כך בפתיחת הספר מקבלת מיקה מאחיה המודאג משלוח של ספרים שתכליתם לחלצה מהדיכאון שבו היא שרויה וביניהם **חשיכה נראית** מאת ו. סטיירון. אלא שמיקה לא מוצאת בהם אפשרות למזור נפשי, וכותבת לאחיה: "הייתי בדיכאון [...] עכשיו אני לא. עכשיו אני סתם חיה. [...] אני מבקשת שלא תשלח לי יותר ספרים כאלה שרק עושים לי רע – למה בכלל חשבת שהם יכולים לעזור לי? – וגם לא ספרים אחרים" (עמ' 17). תמיכה רוחנית מסוג שונה מציע לה דווקא סגן מנהל מחלקת עובר־ושב בבנק, שאליו היא מוזמנת, לפי הבנתה, כדי לדבר על האוברדרפט בחשבונהּ. עובד הבנק משתמש במפגש הרשמי לכאורה כדי לשתף אותה בתחושת המאוס שלו ומזמין אותה למפגש עם מדריכה רוחנית ושמה עמליה בת־אור: "אין לך מושג כמה נמאס לי מכל זה – הבנק, הכסף, ההשקעות, כל הריביות והתשואות והחובות וההלוואות והפיקדונות ואיגרות החוב ותוכניות החיסכון ועוד ועוד, כל העניינים האלה. אין לך מושג כמה אני עייף מזה. כמה זה

מרחיק אותי ממה שחשוב, מהעולם הפנימי – [...] יש קבוצה [...] קבוצה להתפתחות אישית" (עמ' 27–28)

הקשר אם־בת, האמור להיות מקור של משמעות, חסד ונחמה, מוצג ברומן כמעוות וכמסב כאב לאמהות ולבנות הלפותות בו. בפתיחת הרומן, מופיעות וחוזרות סצנות המתארות אישה, שבהמשך מתבהר שהיא מנחת הסדנאות עמליה בת־אור, ובתה הצעירה הנגררת בעקבותיה. הזיקה ביניהן היא נוזפנית ואלימה מצד האם ותלותית וחסרת אונים מצד הבת. כשמיקה נמצאת בסדנה בהדרכת עמליה היא עדת שמיעה לבת המשוועת לתשומת הלב של אמה, ולמענה התוקפני של האם: "צליל, פעייה חלושה. אמא אמא אמא אמא, אמר קול ילדותי, חזר שוב ושוב, עיקש ועם זאת מובס מראש. לפתע בקעה מתוך המלמול הזה צרחה גבוהה ודקה, מרוטת עצבים, חותכת למעלה כאילו לעולם לא תיפסק – 'די! תשתקי כבר! [...] תשתקי כבר! תשתקי תשתקי תשתקי כבר'" (עמ' 87). הצורך האנוש של הבת בקשר עם אמה והתנכרותה התוקפנית של האם משמשים כמראָה לזיקות האנושיות ברומן ולחוסר היכולת של מנחים רוחניים, באשר הם, להביא מזור ומרפא לנפש הדואבת קרובה כרחוקה.

המקריות מוצגת ברומן כגורם המשפיע באופן ניכר על הדמויות, ובהתאם לכך, באופן מקרי, מוצע לילילי לשמש עוזרת מחקר של פרופסור לאנתרופולוגיה. במסגרת עיסוקה זה היא נוסעת לראיין את דויד עמיר, מורה רוחני שגר בצפון הארץ, שצבר מוניטין של "'דויד מואר' או פשוט 'המואר' אולי לכן התחילה גם היא לחשוב עליו [...] כעל 'המואר מהצפון'." במפגשים איתו הוא מספר לה כיצד ריפא את עצמו מכאבים חזקים ומסכם את פועלו לגבי עצמו ולגבי אחרים: "אולי הכי נכון להגיד שנהייתי מי שתמיד הייתי" (עמ' 135). כאשר היא מסכמת עבור המחקר את המפגש עמו היא כותבת: "דויד עמיר [...] 'המואר' הוא אדם נעים, אדיב וקשוב, ונטול סממנים של האדרה עצמית. אלו תכונות שוודאי אינן מאפיינות את כל המורים הרוחניים, והן עשויות לעורר במי שפוגש בו תחושות של רוך, נינוחות ואסירות תודה; [...] העוצמה הרוחנית [...] מתכנסת למסר [...] של להיות אתה עצמך, או כפי שהוא עצמו מנסח זאת, 'להיהפך למי שתמיד הייתי'" (עמ' 138).

הרומן מתנהל בשני אופנים שונים של סיפור: מצד אחד, מהלך המתואר דרך התודעות המתחלפות, ובו פעולות השגרה של הדמויות הנמצאות במצוקה רגשית מתמשכת. מצד שני, נלקחו מושכות הסיפור בידי המספר־החיצוני המקפיד על חלוקה לפרקים, כשבפתיחתו של כל פרק כותרת וציטוט משמעותי מתוך טקסט מרכזי בתרבות. ציטוטים אלו יוצרים זיקה ופרשנות למתואר בפרק, ובכך מגביהים את המתואר מהתרחשות יומיומית בנאלית ומוכרת למישור מופשט, אוניברסלי ופילוסופי. כך למשל, הפרק המתאר את תודעתו של אלכס המודאג ממצבו הגופני נקרא: "האורגניזם החי" והציטוט הנלווה והיוצר זיקה רעיונית לכל המתואר בו הוא מאת אהרון שבתאי: "כִּי הַגּוּף/ אֵינֶנּוּ כַּמּוּת// אֶלָּא זִקּוֹת וְתַחֲלִיפִים" (עמ' 165) וגם: "מעוות לא יוכל לתקון? נפשו של מי לא תתקומם כנגד הביטוי הזה! (מתוך פסק הדין של השופט אליהו מרצר־כהן"; עמ' 311).

ה"פליאדות", ככתוב על כריכתו האחורית של הספר "הן צביר כוכבים ששמו לקוח מהמיתולוגיה היוונית ושקרוי גם שבע האחיות. שש מהאחיות מבהיקות בשמי הלילה [...] אורה של האחות השביעית, הרחוקה, עמום וחלש". נראה שכל אחת מהדמויות הכואבות בספר חשה מרחק, עמימות וחולשה קיומיים ומשתוקקת בכל מאודה להיות "אחות לַפְּליאדות" ובכך למצוא מזור לחולשתה. ההצטרפות לצביר הכוכבים והיות חלק מקבוצה גדולה שאורהּ ניכר למרחוק ושכוכביה "אחוזים זה בזה כבני משפחה" (שם) מוצגת כמשאלת לב משותפת לכל הדמויות המוצגות בספר. בסיומו, נראה שמיקה, הדמות הנשית המרכזית, מצליחה להיות "אחות לפליאדות"; היא מוצאת עצמה במוסד שיקומי בקצה הרחוב שבו נמצאת דירתה שלה, מובילה עגלת גלגלים ובה אישה פגועה, ובהמשך, מגישה מזון למשתקמים. דבר דומה ניתן לומר על הסופרת אורית אילן ועל ספרהּ זה. כך, בשלב ראשון, עם יציאתו־לאור, היו הדיו רחוקים, עמומים וחלשים, בשלב השני, התגלתה ונחשפה איכותו של הספר עם בחירתו ל"פרס ספיר" וחילצה אותו ממעמד שולי ועמום זה, תוך תיקון המעוות וצירופו לצביר הכוכבים־ספרים המבהיקים בשמי הספרות. אלו שיש לראותם, לקוראם ולסייע להם להגיע לעין הקוראים וללבבם. ◆

גיא מורד

אגדה

הַנָּסִיךְ הַמֶּקְסָם
הַיְּפֵהפִּיָּה הַכְּמוּסָה
מִתְקַזְּזִים עִם מע"מ
וּמַס הַכְּנָסָה.

הַקּוֹסֵם שֶׁמֵּעוּץ
הָעֲנָק הַמְשֹׁרָג
מְדֹרָגִים בַּמִּדְרָג
מְנַכְּלְלִים, כְּמוֹ כֻּלָּם, עוֹד קַמְצוּץ
פַּרְנָסָה.

תּוּת אֲנָךְ שֶׁל הָמוֹן
פָּזַל רֶגַע הַצִּדָּה
וְחָנוּט, הִסְתַּבֵּךְ
בְּעִסְקַת פִּירָמִידָה.

קוֹסֵם, נְסִיכָה אוֹ עֲנָק
גַּם שָׁם, יֵשׁ רִבִּית פְּרַיִים
Everybody's hustllin' for a buck and a dime

גִּבּוֹר מַעֲמָד שֶׁל סִפּוּר אַגָּדָה?
בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר
זֶה כְּמוֹ כָּל עֲבוֹדָה.

שחר־מריו מרדכי

הָעוֹלָם בְּחֵיק אֵם

רוני אלדד: **יממה**, פרדס 2023, 75 עמ׳

יממה, ספר שיריה השני של רוני אלדד (עורכים: אריאל זינדר ולי ממן), טומן בחובו אתגר – עבור המשוררת, לא עבור קוראיה. וכל כך למה? משום שזהו ספר שתוכו רצוף אהבה, ומאוד פשוט לכתוב על אהבה ולהילכד במלכודות ממחוזות הקלישאה וההיגדים הממוחזרים שבהם הרגש נפרט שוב, למרבה המבוכה, לנסורת ולא לזהב שנוצץ באור יקרות חדש. אבל לקוראי **יממה** לא יוודע דבר וחצי דבר על הקושי הפואטי הזה, משום שספרה של אלדד משרטט מסע מרהיב ממילת אהבה אחת למילות אהבה רבות. וזהב שירתה נוצץ. כך, למשל, שיר האהבה לבן זוגה, עמרי. דרושה מידה לא מבוטלת של אומץ (או של חוסר מודעות) לכתוב שיר אהבה שבו מבזיקה המילה "אהבה" שלוש פעמים ומבליח השורש ה.ב.ק; אבל השיר הזה, 'היקף', רחוק מדביקות. הוא נוסק לגובה עתיר יופי. כדי לכתוב כך דרושה משוררת.

היקף

לעמרי

בָּא שֶׁמֶשׁ וְהֵמֵס שָׁעוֹת דְּבוּקוֹת,
פִּתְאוֹם הָיֵינוּ מֵאָז וּמֵעוֹלָם שְׁנֵי תִּינוֹקוֹת,
סוֹבְבִים זֶה אֶת זוֹ בִּשְׁעוֹנֵי רָעָב וְשֹׂבַע.

בָּא שֶׁמֶשׁ וּמָצָא אוֹתָנוּ חֲלוּמִים.
מָצָא אוֹתָנוּ הֵיכָן שֶׁזַּעַם מִתְעַפֵּר לְרַחֲמִים
מָקוֹם שֶׁהֶרְאֵיתָ לִי בְּאֶצְבַּע כְּשֶׁשָּׁאַלְתִּי אֵיךְ לִגְבֹהַּ.

אָמַרְתִּי יֹפִי, הִתְכַּוַּנְתִּי: אַהֲבָה
כְּשֶׁרוּחַ בַּהֶקֵּף וּבִפְנִים שֶׁמֶשׁ דּוֹלֵק
כְּשֶׁהַצֵּל אָכוּל לְהִסְתַּתֵּר
תַּעֲלֶה הָאַהֲבָה בְּאַהֲבָה וְלֹא נָמוּת יוֹתֵר,
שֶׁשֶּׁקַע הַכָּתֵף שֶׁלְּךָ נִקְעַר לְרֹאשׁ שֶׁלִּי
קֹדֶם שֶׁנִּבְרְאָה כָּתֵף, קֹדֶם שֶׁנִּבְרְאָה מַחְשָׁבָה.

אף ש"בא שמש", אני נזכר בגשם של פול ואלרי. ואלרי כתב שבבואך לכתוב גשם, אל תכתוב "גשם". הַמְּטֵר אותו (ואם להיות דו־משמעי בעברית: הורד אותו). ובכן, רוני אלדד גם כתבה "אהבה" וגם המטירה אותה.

אבל עם כל הכבוד לזוגיות, האהבה הדומיננטית בספר היא אהבת אם לילדיה הפרטיים ולילדים שאינם שלה, ושלא שפר עליהם גורלם. במהלך הקריאה בספר הקורא ניצב בפני מבחני הורות, חלקם מסמרי שיער. השיר החכם 'הַשְּׁלֵם' מעמיד את האם בפני מבחן ידע אל מול עיני בתה, שאֲמוּנָה – ככל הילדים – על הקונספציה לפיה ההורים יודעים הכל. עם התפרקות הקונספציה, האם הולכת וּקְטַנָּה בשיר, ולא בכדי השיר לא מסתיים. סופו־לכאורה של השיר (בפסיק ובאמצע שאלה) מעיד על התהליך הנמשך של התפרקות הקונספציה בזמן שההורה הולך ומתקטן ומאבד משיעור קומתו (הרוחנית. והפיזית – שכן הילדים גדלים).

השלם

אֲנַחְנוּ בַּסָּלוֹן מְשַׁחֲקוֹת יַם יַבָּשָׁה. בַּטֵּלֶוִיזְיָה חִידוֹן נוֹשֵׂא פְּרָסִים.
אוֹרוֹת, מְכוֹנַת עָשָׁן, מוּזִיקָה רָמָה, יַלְדָּתִי קָמָה וּמְסִבָּה אֶת רֹאשָׁהּ.
הִיא הוֹלֶכֶת מִמֶּנִּי וְנִכְנֶסֶת לְתוֹכָהּ. עָשָׁן סָמִיךְ וַחֲצוֹצְרוֹת, סִיבּוּב רִאשׁוֹן מַתְחִיל.
הִיא קוֹרֵאת לִי לְעֶזְרָה, הַשְּׁלֵם: אֵיזֶהוּ עָשִׁיר,
זֶה עַל קְצֵה הַלָּשׁוֹן אֲבָל הַכֹּל כָּךְ מָהִיר,
וְהִיא קוֹרֵאת מַהֵר אִמָּא, נָכוֹן אוֹ לֹא נָכוֹן –
גּוּף הָאָדָם עָשׂוּי שִׁבְעִים אָחוּז מַיִם,
כָּאן יֵשׁ שְׁנֵי זוּגוֹת עֵינַיִם וּמְנוֹרָה וְחֶדֶר רֵיק
וְיֵבֵשׁ שְׁאֵלָה אָחוּז בְּכָל מָה שֶׁשּׁוֹתֵק,
בָּרֵקַע מִישֶׁהוּ עָנָה
אֲנִי הוֹלֶכֶת וּקְטַנָּה,
הַקַּרְיָן יָצָא לִשְׁתֵּי דַּקּוֹת חָסוּת,
וְהִיא שׁוֹאֶלֶת: מִי הָיָה מְפַקֵּד הַהֲגָנָה,
אֵיפֹה אַתְּ, הֵיכָן קָבוּר מֹשֶׁה,
מִי חִבֵּר אֶת הַתִּקְוָה,
הַקַּרְיָן בִּקֵּשׁ שֶׁלֹּא נַלֵּךְ לְשׁוּם מָקוֹם,
אֵיזוֹ מִלָּה נִרְדֶּפֶת לִדְמָמָה,
הַשְּׁלִימִי, אִמָּא, אֵין שָׁבוּר
מִמָּה,

הקורא הופך לשותף ממשי, אחוז־אימה, בניסיון לחלץ את האם ממבחן הידע ולהשיב במהירות על מטר השאלות. הבהלה – מן הפער שבין תפיסת הבת לגבי אמא כל־יודעת לבין המציאות של הורה חסר אונים – מגמדת את ההורים ובה בעת מנסיקה את השיר לשיאו האירוני והיפהפה. ולכן בד בבד עם הכישלון הבלתי נמנע מבצבץ חיוך קל בזווית הפה ועולה תחושה של הקלה (זה

בסדר, כל ההורים כושלים במבחן הזה). אולם הקלה כזו אינה מובטחת לקוראים בשירים אחרים. בשיר 'כך' מצטטת המשוררת טקסט מתוך סרטון הדרכה עבור הורים לפעוטות. הסרטון נועד לשכך את חרדת ההורים, אך הופך אט אט – במהלך מבריק – מסרטון הדרכה לסרט אימה. המשפט החותם – "אֲפִלּוּ אִם פִּתְאוֹם אִמָּא נֶעֱלְמָה" – מכה בקורא סיום מבהיל, מסמר־שיער.

כך

עָלַיִךְ לְהָבִין
זֶה שֶׁלָּב חָשׁוּב בְּהִתְפַּתְּחוּת יַלְדֵּךְ
אַל תִּכְעֲסִי עָלָיו אַל תַּאֲשִׁימִי אוֹתוֹ בִּתְגוּבוֹתָיו
תְּנִי לוֹ בִּטָּחוֹן תְּנִי לוֹ אֶת הַגַּב שֶׁהוּא זָקוּק לוֹ,
הַרְאִי לוֹ חֹם וְאַהֲבָה
שַׂחֲקִי אִתּוֹ הַרְבֵּה בְּמִשְׂחָקִים כְּמוֹ קוּקוּ אֵיפֹה אִמָּא
הִתְחַבְּאִי מֵאֲחוֹרֵי סַפָּה,

הַחְבִּיאִי דְּבָרִים מִתַּחַת לְבַד כָּלְשֶׁהוּ
צְאִי מֵהַחֶדֶר, מַהֲרִי לַחְזוֹר, לְחַיֵּךְ,
חִזְרִי עַל הַשְּׁאֵלָה בְּאָזְנֵי תִּינוֹקֵךְ:
אֵיפֹה אִמָּא, אֵיפֹה אִמָּא, אִמָּא הָלְכָה, אוֹי מָה
נַעֲשָׂה
כָּךְ תִּרְאִי לוֹ שֶׁפְּרֵדָה זֶה דָּבָר שֶׁקּוֹרֶה, לֹא דָּבָר קָשֶׁה

אֲפִלּוּ אִם אַתְּ הוֹלֶכֶת לַחֶדֶר הַשֵּׁנִי תִּפְרְדִי מִמֶּנּוּ
וּבַמַּעֲבָר מֵחֶדֶר אֶל חֶדֶר הַמְשִׁיכִי לְדַבֵּר אִתּוֹ,
תִּגְרְמִי לוֹ לְהַאֲמִין שֶׁאַתְּ עֲדַיִן שָׁם, שֶׁאִמָּא לֹא עָזְבָה

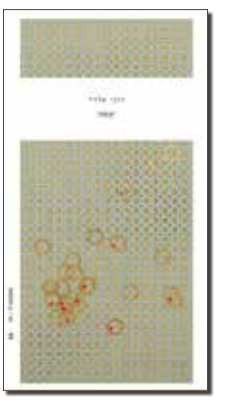
עַכְשָׁו, בִּשְׁעַת הַהַשְׁכָּבָה,
חָשׁוּב מְאוֹד שֶׁתְּחַבְּקִי אוֹתוֹ שֶׁתִּהְיִי שָׁם
אַל תַּגִּידִי: אֲנִי אֵלֶךְ אִם לֹא תִּשְׁכַּב
תְּנִי לוֹ חֵפֶץ מַעֲבָר
מַשֶּׁהוּ רַךְ שֶׁיַּעֲזֹר לוֹ לָחוּשׁ בָּטוּחַ וּמוּגָן, כָּל דָּבָר

נִתָּן אַף לְהוֹסִיף וּלְהַפְרֵד מִכָּל מִינֵי אֲנָשִׁים וַחֲפָצִים
מֵהַשֶּׁמֶשׁ, מִבָּתִּים, עֵצִים בַּחוּץ, כָּל מָה שֶׁיַּעֲזֹר לוֹ
לְהִכָּנַע לַעֲיָפוּת, לְהִתְמַסֵּר לַפְּרֵדָה עַצְמָהּ
כָּךְ תִּרְאִי אֵיךְ בָּעָתִיד הוּא לֹא יִפְרֹץ בְּבֶכִי,
אֲפִלּוּ אִם פִּתְאוֹם אִמָּא נֶעֱלְמָה

*הטקסט לקוח מתוך סרטון הדרכה להורים לפעוטות

מעשה אמנות של ממש גלום ביכולת לשורר מתח. ויש בספר הזה לא מעט רגעי מתח פואטיים. בשיר בנוי לתלפיות ששמו 'קניון הדר' נבנה מתח בחמישה חלקים (האם ובנה נאלצים להיכנס לקניון ונקלעים למופע קסמים שבו הקוסם "ביקש לחתוך אותי לשניים", ובמהלך השיר־סיפור נשזרים היגדים מעוררי אימה כמו "מוכרחים היינו", "שיננתי באוזניך סימנים שלא נשכח", "גרם המדרגות היורדות קפוא", "כמעט שהגענו אל הסף"). אירונית גם הכניסה אל הקניון (ואל השיר) – דרך "שער תקווה". גם בשיר 'השלם' השאלה "מי חיבר את התקווה" אירונית. והרי מי שמקימים "אֶת תִּקְוַת הַשָּׁעָה הַנּוֹפֶלֶת" הם, בסופו של דבר, הילדים הפרטיים. אבל, כאמור, לא נפקד מקומם של הילדים שנותרו בחוץ, מחוסרי התקווה. כך בשיר ללא שם על "ילד־איש מבוזבז", כזה שלא זכה לאהבת אם והחיים לא היטיבו עמו.

*



אֲנִי לֹא הָאִמָּא שֶׁל הָאִישׁ שֶׁיּוֹשֵׁב וְצוֹעֵק מֵעֵבֶר לַכְּבִישׁ הַקָּטָן מוּל בֵּית הַקָּפֶה, אֲנִי לֹא יָלַדְתִּי אוֹתוֹ אָז אֶל מִי הוּא רוֹקֵד מוֹשִׁיט אֶת יָדָיו בּוֹהֶה דַּוְקָא בִּי עַכְשָׁו אוֹ בְּרֹאשׁ הָאֲוִיר הַשָּׁקוּף שֶׁמִּשְּׂמֹאל לִכְתֵפִי הוּא מוֹחֵא כַּפַּיִם פִּתְאוֹם לֶחָלָל שֶׁנֶּגְדִּי, מָסָךְ תָּלוּי בֵּינוֹ וּבֵינִי, עַכְשָׁו, עַד שֶׁתִּשְׁכַּךְ הַדַּלֶּקֶת, עַכְשָׁו עַד שֶׁיָּנוּס הַצֵּל הָעוֹקֵב עַכְשָׁו, כְּשֶׁהוּא מְעֻרְסָל בַּכְּאֵב, כְּשֶׁהוּא יוֹשֵׁב נָע וָנָד בָּאָטוּם הַקֻּהָה, הוּא צוֹעֵק, הַמְּדִינָה לֹא מָצְאָה פִּתְרוֹן לַמָּוֶת אָז כֻּלָּם הָלְכוּ לַדָּתִיִּים אֲבָל מָוֶת זֶה מָוֶת גַּם אַתְּ לֹא יוֹדַעַת גַּם הֵם לֹא יוֹדְעִים, וְאָז הוּא שׁוֹתֵק, אֲנִי נוֹגַעַת בְּרֹאשׁ שֶׁלִּי לְלַטֵּף אוֹתוֹ, יֶלֶד טוֹב, הוּא צוֹעֵק לִי מִלִּים שֶׁאֲנִי מִתְבַּיֶּשֶׁת לִכְתֹּב, מִתְנַדְנֵד וּבוֹהֶה הוּא לֹא מְזַהֶה אוֹתִי. אִשָּׁה לְצִדִּי בְּבֶגֶד כֵּהֶה מִסְתּוֹבֶבֶת אֵלַי הִיא לוֹחֶשֶׁת – he's just too wasted – אֲבָל זֶה הַיֶּלֶד שֶׁל מִי מִתְבַּזְבֵּז שָׁם כְּשֵׁם שֶׁאֲנִי יוֹשֶׁבֶת לִכְתֹּב וְאֵינִי יְכוֹלָה לְהַגִּיד לוֹ, שָׁלוֹם יֶלֶד, אֵיפֹה שָׁכַחְתִּי אוֹתְךָ יֶלֶד, מָה אָכַלְתָּ מָה שָׁתִיתָ מִי שָׁר לְךָ יֶלֶד, לֹא מָצָאתִי שׁוּם פִּתְרוֹן, תִּינוֹק לָקוּי כְּמוֹ תְּהוֹם בַּגָּרוֹן לִכְאֹב, צֵל־חַיִּים, חֲלַב שָׁבִיט, יֶלֶד טוֹב

התוגה קורמת עור וגידים בתנועה שבין 'לֹא מָצָאתִי שׁוּם פִּתְרוֹן' בשיר הזה, הפותח את שער א', לבין סרטון ההדרכה: "כָּךְ תִּרְאִי אֵיךְ בָּעָתִיד הוּא לֹא יִפְרֹץ בְּבֶכִי, אֲפִלּוּ אִם פִּתְאוֹם אִמָּא נֶעֱלְמָה". במלוא העוצמה מתחוורות ההשלכות של היעלמות האם: he's just too wasted. והתנועה הזו נמשכת לכל אורך הספר, רצוא ושוב, עד לילדות הפרטית של המשוררת, לרגע הפגיע שבו היא זקוקה לאמא שלה כדי לספק לבנה יותם את אמא שלו, היא־היא הדוברת. כך בשיר 'פקעות':

"פְּרָטֵי הַפְּרָטִים שׁוּב נִמְחִים, הִנֵּה אוּלַי/ שְׁבָרִים מִלַּיְלָה אֶחָד כְּשֶׁהָיִיתִי קְטַנָּה,/ רֶגַע לִפְנֵי שֶׁנַּפַּלְתִּי אֶל פִּיר הַשֵּׁנָה וּבָכִיתִי//... וְאַתְּ שַׁרְתְּ לִי יַנְחֵנִי בְּמַעְגְּלֵי צֶדֶק בְּמַנְגִּינָה שֶׁלָּמַדְתְּ מִמִּי/ וּבְכָל זֹאת בָּכִיתִי נוֹרָא וְהַזְּרוֹעַ שֶׁלָּךְ אֵל/ הַלְּחִי שֶׁלִּי רַכָּה וְקָרָה// וְעַכְשָׁו נַהֲמַת הַמְּכוֹנָה שֶׁבַּחוּץ חוֹצָה אֶת הָרְחוֹב/ מְחַזֶּקֶת חִצֵּי כְּבִישׁ חַד סִטְרִי, בְּלָבָן, בְּצָהֹב,/ לֹא יָשַׁנְתִּי –/ נִסִּיתִי לִלְמֹד הֲלִיכַת יָרֵחַ, לִמְצֹא/ אֶת זֵכֶר הַפֶּרַח בְּנֵצֶן הַפִּטָּם/ לְהִזָּכֵר אֵיךְ זֶה הָלַךְ, הַשִּׁיר שֶׁשַּׁרְתְּ אָז/ לָשִׁיר אוֹתוֹ בְּעֶצֶם הַלַּיְלָה הַזֶּה/ לַיֶּלֶד שֶׁלִּי, לְיוֹתָם".

החיפוש אחר שיר ההרגעה של האם לתינוקה הוא בה בעת ניסיון למצוא צדק עבור כל הילדים בשרשרת הדורות (הספר מוקדש להורי המשוררת): "וְאַתְּ שַׁרְתְּ לִי יַנְחֵנִי בְּמַעְגְּלֵי צֶדֶק בְּמַנְגִּינָה שֶׁלָּמַדְתְּ מִמִּי". התינוקת שבגרה והפכה לאם ולמשוררת זקוקה לניגון ההוא "לְשִׁיר אוֹתוֹ בְּעָצֶם הַלַּיְלָה הַזֶּה/ לַיֶּלֶד שֶׁלִּי, לְיוֹתָם". ההזדקקות של ילד לאמו, מתחוור, אינה חד־צדדית. גם האם עצמה זקוקה לתביעת ילדיה לאהבה. כי "מִי יָקִים אֶת תִּקְוַת הַשָּׁעָה הַנּוֹפֶלֶת...אִם לֹא בִּתִּי, אִם לֹא תְּבִיעָתָהּ".

*

לעמלי

הַשָּׁעָה אַרְבַּע בָּלְעָה אֶת חָמֵשׁ.
בָּאֲוִיר רֵיחַ עָשָׁן וְאֵין אֵשׁ,
אֲנִי שׁוֹמַעַת כַּדּוּר בַּחֲדַר מַדְרֵגוֹת מֵאִיץ וְהוֹלֵךְ
בֵּין מַדְרֵגָה לְמַדְרֵגָה מוֹסִיף שֶׁקֶט לִבְעֹר.

מָה שֶׁעָמַד בֵּין הַנֶּפֶשׁ לָעוֹר
עוֹמֵד עַכְשָׁו בֵּין הָעוֹר וְהַדֶּלֶת.
אִם אֶפְתַּח אוֹתָהּ אוּלַי יִסָּחֵף הַכֹּל,
אוּלַי יִשָּׁאֵף הַחֶדֶר

וּמִי יָקִים אֶת תִּקְוַת הַשָּׁעָה הַנּוֹפֶלֶת
אֶת הַחוּץ הַקָּלוּף וָרֹד אַחַר צָהֳרַיִם,
אֶת הַיָּרֵחַ הַמֵּת בַּשָּׁמַיִם,
אֶת זִמְזוּם מְנוּחַת הַשְּׁכֵנִים הָרֵיק, הָאָרוֹךְ,
אִם לֹא בִּתִּי,
אִם לֹא תְּבִיעָתָהּ,
אִם לֹא אֲחִיזַת הָרֹךְ

וכך, במסע יפהפה, שתוכו רצוף אהבה, מצטללת התמה של הספר כעין "פָּרוּז (ש)עָבַר בָּעוֹלָם וְקָרָא בִּשְׁמוֹת כָּל הַיְלָדִים, אֲבָל הַנְּפָשׁוֹת קָצְרוּ מִלִּשְׁמֹעַ וְהָאָזְנַיִם פָּקְעוּ". ובכל זאת "נָע גַּלְגַּל, נָע גַּלְגַּל, הָעוֹלָם בְּחֵיק אֵם". כי מעל כל זה – האהבה היא 'מלט', שיר הפתיחה וחומר הבניין של הספר. היא החֶסֶר הנזעק בשיר הפותח את חלק א', היא הנושא של שיר הפתיחה לחלק ב', וגם אם חלק ג' הרה־סכנות ונפתח בציידים ובכוויות, בשעה 4:00 לפנות בוקר נפתח חלק ד' עם "סוף שמשחר גם לזנב האהבה הכי טובה". אהבה היא גם המילה החותמת את הספר. כל ה"יממה" נעה מאהבה לאהבה. כבר בשיר הפתיחה נכתב "וְכָל הָאַהֲבָה חָגָה סְבִיבִי", בעוד המשוררת חרדה ש"לֹא אוּכַל לְהַסְבִּיר". אבל הספר יוצר מסוגלות פואטית להסביר – בתנועה מעוררת השתאות ורחבת היקף, ושיאה בשיר האהבה לבן הזוג, כשגם הגבר והאישה היו "מֵאָז וּמֵעוֹלָם שְׁנֵי תִּינוֹקוֹת". ◆

תמר כהן שמאי

דמיין שאתה ג'ירף

אַתָּה חָשׁ צִמָּאוֹן עַז,
מִתְקָרֵב לִשְׁפַת מִקְוֵה מַיִם,
מִשְׁתּוֹלֵק,
מַרְכִּין לְאִטְּךָ אֶת צַוָּארְךָ
הָאָרֹךְ־אָרֹךְ,
גּוֹהֵר בִּמְלוֹא קוֹמָתְךָ,
אַט־אַט מְפַשֵּׁק
אֶת רַגְלֶיךָ הַגְּרוּמוֹת לַצְּדָדִים,
כָּל הַשְּׁרִירִים שֶׁלְּךָ
נִמְתָּחִים,
חַדְרֵי הַלֵּב מִתְכַּוְּצִים,
כְּלֵי הַדָּם מִתְרַחֲבִים,
מְכוֹפֵף מְעַט אֶת בִּרְכֶּיךָ,
בִּזְהִירוּת, בְּהַדְרָגָה,
כָּל כֶּלְךָ מְמֻקָּד בַּמַּאֲמַצִּים,
בַּמַּטָּרָה,
לְשׁוֹנְךָ הַמְּחֻסְפֶּסֶת,
שְׂפָתֶיךָ
מִתְקָרְבוֹת,
עוֹד רֶגַע
נוֹגְעוֹת,

עַכְשָׁו,

דַּמְיֵן שֶׁאֲנִי הַמַּיִם.

ורטיגו

קַח לְמָשָׁל
אֶת הֶעָגוּר
אוֹ אֶת שַׁחֲפִּית הַקֹּטֶב.
מַצְפֵּן גֵּנֵטִי
מְנַוֵּט אוֹתָם
בַּנְּדוּדִים
מִקֹּר לְחֹם.

אוֹ קַח לְמָשָׁל
אֶת הָעֵגֶל
שֶׁמְּמַלֵּט עַצְמוֹ מֵאִמּוֹ
וּמִיָּד יוֹדֵעַ לִינֹק מֵעֲטִינֶיהָ.

וְגַם צַבֵּי הַמַּיִם
הֵם דֻּגְמָה טוֹבָה.
זֶה עַתָּה בָּקְעוּ
וּכְבָר מְמַהֲרִים
מֵהַיַּבָּשָׁה לַיָּם, לְבֵיתָם.

אֲנִי, לְעֻמַּת זֹאת,
דֻּגְמָה הֲפוּכָה.

הָיִיתִי מִשְׁכְּנַעַת
שֶׁאַתָּה אֶרֶץ חַמָּה
שֶׁתַּשְׁבִּיעַ רַעֲבוֹנִי.
הָיִיתִי מִשְׁכְּנַעַת
שֶׁאֲנִי בָּאָה הַבַּיְתָה.

דילן תומס

מאנגלית: שרון ענב

הגיבן בגן

הַגִּבֵּן בַּגַּן
מַר בָּדָד
בֵּין עֵצִים לַמַּיִם נִשְׁעָן
מֵעֵת פְּתִיחַת מַנְעוּל הַגַּן
הַמֵּתִיר לָעֵצִים וְלַמַּיִם כְּנִיסָה
עַד צִלְצוּל פַּעֲמוֹן קוֹדֵר
שֶׁל לַיִל רִאשׁוֹן בַּחֲשֵׁכָה

לַחְמוֹ אוֹכֵל מִנְּיַר עִתּוֹן
מַיִם שׁוֹתֶה מֵהַכּוֹס שֶׁבְּשַׁרְשֶׁרֶת קְשׁוּרָה,
שֶׁבְּחָצֵץ מִלְּאוּהָ הַיְלָדִים,
בְּאַגַּן הַמִּזְרָקָה בָּהּ הֵשַׁטְתִּי סִירָה.
לָן בַּלַּיְלָה בִּמְלוּנַת כְּלָבִים
לַמְּרוֹת שֶׁאִישׁ אוֹתוֹ לֹא קָשַׁר.

כְּצִפּוֹרֵי הַגַּן הוּא הִגִּיעַ מִקֶּדֶם
בְּדוֹמָה לַמַּיִם הִתְיַשֵּׁב.
וְאָז "אָדוֹן" הֵם קָרְאוּ לוֹ "הֵי, אָדוֹן",
הַנְּעָרִים הַשּׁוֹבְבִים מֵהָעֲיָרָה,
נִמְלָטִים לְאַחַר שֶׁהוּא בְּבֵרוּר שְׁמָעָם
הָלְאָה עַד תֹּם הַצְּלִילִים

מֵעֵבֶר לָאֲגַם וְלַסְּלָעִים
צָחֲקוּ כְּשֶׁנִּפְנֵף בְּעִתּוֹן
בְּגַחֲכָם מְגֻבְנָנִים
דֶּרֶךְ גַּן הַחַיּוֹת הַקּוֹלְנִי בְּחֶרְשַׁת הָעֲרָבוֹת
הַבּוֹכִיּוֹת
מִשּׁוֹמֵר הַגַּן חוֹמְקִים
מִמַּקְלוֹ, שֶׁנּוֹעַד לְהָרִים עָלִים.

וְהַכֶּלֶב הַקָּשִׁישׁ מְנַמְנֵם
בְּגַפּוֹ בֵּין מְטַפְּלוֹת וּבַרְבּוּרִים
שָׁעָה שֶׁנְּעָרִים בֵּין עֲרָבוֹת בּוֹכִיּוֹת
הִזְנִיקוּ מֵעֵינֵיהֶם נְמֵרִים
כְּדֵי לִשְׁאֹג עַל אַבְנֵי הַמִּסְלָעָה
וְחֶרְשׁוֹת הָפְכוּ כְּחֻלּוֹת מִמַּלָּחִים

יָצַר יוֹם שָׁלֵם עַד שְׁעַת צִלְצוּל
דְּמוּת אִשָּׁה לְלֹא פְּגָם
זְקוּפָה כִּבְרוֹשׁ צָעִיר
יְשָׁרָה וּגְבוֹהָה מֵעַצְמוֹתָיו הָעֲקֻמּוֹת (נוֹצְרָה)
שֶׁתִּשָּׁאֵר עוֹמֶדֶת בַּלֵּילוֹת
אַחֲרֵי הַמַּנְעוּלִים וְהַשַּׁרְשְׁרוֹת.

כָּל לַיְלָה בְּגַן לֹא מֻסְדָּר
אַחֲרֵי הַמּ(וּ)עָקוֹת וְהַשִּׂיחִים
הַצִּפּוֹרִים הַמִּדְשָׁאוֹת הָעֵצִים הָאֲגַם
וְהַנְּעָרִים הַפְּרוּעִים הַתְּמִימִים כְּתוּתִים
אַחֲרֵי הַגִּבֵּן עָקְבוּ
בַּחֲשֵׁכָה לִמְלוּנָתוֹ.

אם הייתי קולנוען הייתי מצלם את השיר הזה ומורח דמעות על עדשת המצלמה.
דילן תומס הצליח לעקור את התמונה מספסל בגן, לתפור לה כנפיים ולהעיף אותה לשמי החמלה.
ובמקרה הזה מילה שלו שווה אלף תמונות.

רוני סומק

מאיה ויינברג

כל עוד השפה נסוגה אל הגוף

רון דהן: **מגול**, הקיבוץ המאוחד 2023, 61 עמ׳

״הָאַקְלִים נִשְׁבָּר כְּמוֹ לֵב
עַל קַרְחוֹנִים נְמַסִים, מְרְעֶבֶת
תֹּאכַל הַזְּאֵבָה אֶת גּוּרֶיהָ.״

כך מזהיר המשורר בשיר הראשון, ׳אקלים׳ שמו. קודם לכן, בעמוד הפותח, הוקדש הספר לילדיו, דניאלה ומתן, חשופים בשמם הפרטי, הפגיע, והנה אם גם האם תאכל את גוריה נראה שדבר בעולמנו אינו מוגן עוד. כבר בשירתו המוקדמת של דהן, דבר מעולם לא היה מוגן מכדי לחשוף ולפעור בשירתו.

אֵיךְ זֶה נִקְרָא? בַּיִת, נַנִּיחַ, אַהֲבָה, נַנִּיחַ, יְלָדִים, נַנִּיחַ
שָׁלֵם, נַנִּיחַ, אִשָּׁה, עוֹר בְּרֵיחַ אֲדָמָה רְטֻבָּה.
נַנִּיחַ, לֹא בֶּאֱמֶת, לֹא בֶּאֱמֶת, בִּשְׂפַת הָאֵין־מַה־לַּעֲשׂוֹת. הָיָה חוֹף
בָּעוֹלָם, מִפְרָצִים וְרוּחַ, נַנִּיחַ. אֲנִי בִּפְנִים, נַנִּיחַ. נַנִּיחַ לָזֶה.
כְּבָר יָרַד הָעֶרֶב, פִּיר הָאוֹר מִתְכַּהֶה וְאָז נֶעֱלָם. אֵיךְ מִתְכַּהֶה הַפְּנִים,
אֵיךְ נָסוֹג הָאוֹר מִן הָאֵיבָרִים, אֵיךְ רוֹחֵשׁ אֶרֶס בַּתָּאִים. שָׁפָה אֵין
לִי לְכָל אֵלֶּה עַכְשָׁו, אֲבָל הֶכְרֵחַ יֵשׁ וּכְבָר מְאֻחָר. הִנֵּה כִּי כֵן,
בְּרֵאשִׁית הָיְתָה הַחַיָּה פְּצוּעָה.
(מתוך השיר ׳עד׳)

מראשיתו היה המשורר חיה פצועה. חיה, כן. גולמי וחסר עכבות ומתפרץ ומשוחרר מעול חברתי מתוקף היותו טהור, שפיו וליבו שווים, שכוח החיות בוער בו, עושה בו מעשים. פצועה, כן. האם היה זה השירות הצבאי, או לאחריו, טשטוש הזהות עד אובדן, בנסיעות ברחבי העולם, בנסיעות פנימה בחסות הסמים. בהמשך כתב מתוך הזדהות חסרת מנוח עם פציעתו של עולם החי. סבלן של החיות בתעשיית המזון מן החי נעשה סבלו שלו והובא בכתובים. לאחר מכן, וביתר שאת בספר הנוכחי, מובאות הפציעות המוכרות לאדם מן היישוב: אהבה, גוויעתה, אכזבה, מסע האשמה, גידול ילדים. רון דהן מודד על עצמו את כל אלו ואינו נזהר מלהתפלש בחיים. כוח גדול מאוד של אהבה מציל אותו. האהבה היא היא המלאך הטוב על כתפו. למרות שגם באהבה הוא יודע ״אָהַבְתִּי כְּמוֹ חַיָּה פְּצוּעָה״.

דהן הוא משורר שאינו מזייף. נדמה שגם אם היה רוצה, לא היה יכול. בכתיבתו הוא תמיד אינטימי, רץ מהר, רחוק ועמוק, חשוף וערום, ומוצא עצמו בסוף הריצה עומד לבדו, מתנשף וכותב. טקסטים קודמים שלו זכורים לי כאמיצים, מפוכחים, כאלו שלא יודעים ליישר קו עם מוסכמות. גם הפעם, בספרו **מגול**, הוא כותב בגילוי לב חשוף עד העצם, נוכח בכל פגיעותו. החולשה אינה חלשה עוד, אפשר לדבר גם בשבחה. מתוך ההתפרקות קמה גם הבנייה. בקובץ הזה מלווה את הפצע חוסן חדש, זעיר לפרקים אך נוכח, מלאך החדר שנולד למשורר, או שב אליו לאחר שנים של גלות והנה הוא עומד על כתפו, לעיתים שותק, לעיתים לוחש כדי להזכיר את קיומו. זו התרחשות חדשה וחשובה, והיא המנחמת ופורשת רשת דקה של ביטחון, רוך וחסד.

אֲנִי אֲדַבֵּר כָּאן בִּזְכוּת הַכְּאֵב, בִּשְׂפַת הַפְּרִימָה, בְּנִגּוּן
הַבָּשָׂר הַנִּתְלָשׁ. אֲדַבֵּר בִּתְפְאֶרֶת הַבְּגִידָה, בְּשֶׁבַח הָאֶגְרוֹף.
עוֹד לִפְנֵי כֵן, דֶּלֶת, מַנְגָּנוֹן נִפְתָּח וְנִסְגָּר, סַף הַפְּנִים וְהַחוּץ,
הַהִשְׁתַּהוּת הַפְּשׁוּטָה, הָעוֹר הָרֵיחָנִי, עֵץ הַלִּימוֹן הַגָּדוּשׁ,
הַשִּׁגְרָה הַמִּתְרַגֶּשֶׁת. תֵּכֶף, תֵּכֶף, שׁוּב.
(מתוך השיר ׳בראשית׳)

לְעֵת עֶרֶב הַשֶּׁמֶשׁ צוֹלֶלֶל כְּצִפּוֹר
תַּם הַמְּגוֹל וְנוֹלָד חָדָשׁ בְּמָקוֹם אַחֵר.
רָאִיתִי אֶת כָּל זֶה
נִשָּׂא עָדִין בָּאֲוִיר
נָע אֶל עֵבֶר.
(מתוך השיר ׳עד׳)

נדמה שרגש רב כבר ניגר והנה זו רק תחילתו של הספר. על הקורא להחזיק חזק בגב הדג החלקלק כי הימים באים ורבים, ימי השבוע וימי המים, והם רודפים זה את זה ואין בהם מנוח, לפעמים רק הרף רגע בין השירים לעצור לנשום. הספר **מגול**, כפי שמזהיר שמו, הינו גל מים עמוקים בכל הוויתו. הדבר משרת היטב את ראשית החיים, ממים באת ואל מים תבוא, את הכאוס הטמון באי הפרדת ים מים, וים משמים. את סכנת הטביעה האובדנית והמשחררת, אבל גם את השטיפה, ההתנקות, הלידה מחדש אל משהו חדש, אחר אולי, וטוב יותר. יש לכך אזכורים וארמזים רבים לאורכו של הספר. למעשה נראה שהמשורר רואה עצמו כימי כבר מראשיתו ושואף לחזור בפשטות אל הים הגדול.

גָּדוֹל הַיָּם
וַאֲנִי עָיֵף, עָיֵף
הִתְפָּרֵק לִי הַבַּיִת בַּיָּדַיִם.
פַּעַם הָיִיתִי יֶלֶד, רָקַדְתִּי בִּמְסִבּוֹת הַכִּתָּה.
הָיְתָה לִי תְּנוּעָה, גַּל רַגְלַיִם, אֵינִי
מַצְלִיחַ לְשַׁחְזֵר אוֹתָהּ...
(מתוך ׳ערסל׳)

מָגוֹל

רוֹן דָּהָן רוֹצֶה לַחְזֹר לַיָּם
הַגָּדוֹל. לִפְנוֹת בֹּקֶר, שְׁעַת מָגוֹל,
שְׁעַת בְּהִירוּת הַנֶּפֶשׁ, שְׁעַת אֶפֵּלַת
הַחוֹל. אֶפֵּלָה הַנְּבוּאָה הַנִּתָּנֶת
בַּיַּבֶּשָׁה, מוּאָר הַלְוְיָתָן הַמַּגִּיחַ
בַּחֲשֵׁכָה. רוֹן דָּהָן הוּא דָּג בִּלְבוּשׁ
אָדָם, הוּא תּוֹדַעַת מֶלַח בִּזְרִימַת
הַדָּם. הוּא זוֹחֵל אֶל הַיָּם הַגָּדוֹל,
יָבוֹא וְיִקַּח הַמָּגוֹל, כִּי הָאֱנוֹשִׁי הוּא
קֶרֶס וּמְצוּלוֹת הַיַּבֶּשָׁה חֶרֶס, וְטוֹבָה
הַנְּשִׁימָה וְיָפִים הַיָּמִים, וְהַנֶּפֶשׁ אַלְמֹג
מַעֲמַקִּים.

בחייו של המשורר משחקים כוחות גדולים ממנו, כוחות ימיים, כדוגמת המגול, אבל גם רוחות חזקות, המסיעות חול ותנועות תת קרקעיות, המרעידות ולפעמים גם מחריבות הכל. במובן הפואטי־קונקרטי אלו אחרים משמעותיים בחייו המטלטלים אותו. אביו, ילדותו, ילדיו, גרושתו, אהבתו. אבל גם החיים הקונקרטיים חוזרים אל הנוזל, כי רוב גופנו והוותינו עשויים נוזל, והמים הם חומר החיים החשוב מכל.

בין אם זה דמעת הבן –
"אֲבָל לָמָּה, הוּא שׁוֹאֵל, עַכְשָׁו בּוֹכֶה. דִּמְעָה נוֹפֶלֶת
עַל מָסַךְ הַמַּחְשֵׁב"

עסיס לימונים –
"עָסִיס לִימוֹנִים מְעַבֵּר אֶת הָאֲדָמָה"

דם המחזור –
"אֲנִי זוֹכֵר, הוֹצֵאתִי אֶת הַזַּיִן וְהִבַּטְתִּי בּוֹ, מָשׁוּחַ בַּדָּם שֶׁלָּךְ,
מַבְרִיק בְּסָגֹל כֵּהֶה, מָטָאלִי. הַיְרֵכַיִם שֶׁלָּךְ, הַצְּחֹרוֹת, מְכֻתָּמוֹת,
נוֹזְלוֹת אֶל הַסָּדִין."

הזיעה, הזרע, המקלחת,
בד השמלה –
"הַבַּד הָרַךְ נָע
בְּגַלִּים קְטַנִּים, מִתְרַחֵק וּמִתְהַדֵּק סְבִיב הַבִּרְכַּיִם"

אפילו הימים הם נוזל –
"חֲלַב הַיָּמִים עוֹד יַחְמִיץ. שְׁתֵה לִרְוָיָה".

קל וחומר גם הילדים –
(הילד) "בְּוַדַּאי יָקוּם וְיִצְעַד לַמִּקְרָר,
יִפְתַּח אוֹתוֹ וְיִשְׁתֶּה מַיִם מִבַּקְבּוּק וְאָז יָשׁוּב אֶל חֲלוֹמוֹתָיו.
הַיַּלְדָּה תֵּאָבֵק בַּשֵּׁנָה עַד טִפַּת הַדָּם הָאַחֲרוֹנָה..."

מעניין שגם האב, ראשית חסרונו נמדדת בהרחיקו ממים באשר הם:

"הוּא לֹא אָהֵב לָלֶכֶת לַיָּם.
יֶשְׁנָם לֵילוֹת שֶׁבָּהֶם אֲנִי קוֹרֵא לְאָבִי וְהוּא מֵשִׁיב לִי:
בֶּטַח, אֲנִי כְּבָר קָם וּמֵבִיא לְךָ כּוֹס מַיִם.
ואפילו כָּל עוֹד הַהִיסְטוֹרְיָה הִיא יָם... אַל תְּוַתֵּר"

רון דהן
מגול

כאן אולי המקום להרחיב על כוחות החיות שמלווים את הספר. לפעמים מתוך חוסר ברירה, לפעמים מתוך כוח של ממש, הפצע יולד את החלמתו מתוך עצם הפציעה ובו בזמן. הארוכה עולה ונולדת מתוך הדם, בתוך התווך הנוזלי, המרפא. אולי דווקא יום הולדת הוא היום לתת את הדין לא רק על מה שנשבר ונלקח אלא גם על מה שדינו לחזור, מתוקן, מרוכך, מפוכח אולי אפילו משובח יותר מקודמו, בהשראת אומנות הקינצוגי (kintsugi). התרבות היפנית אינה זרה למשורר גם ביוגרפית, שם שהה תקופה לא מבוטלת וחווה גם רגעי שבר כפי שמתואר במספר שירים בספר. מגול כאמור הינו סדרה של גלים הנעים מלב ים ונשברים אל החוף. מקורם בתזוזות קרקע ובמערכות ימיות רחוקות.

24

כָּל הַדְּבָרִים נִבְרְאוּ לְרִפּוּי
אַתָּה מַקְשִׁיב לַסֶּבֶל מִתַּחַת לַמַּיִם
מֵעָלֶיךָ פְּנֵי הַיְאוֹר, הָאוֹר מִשְׁתַּבֵּר לְ
אַרְבָּעִים וּשְׁנַיִם רְסִיסִים נָעוּצִים בָּעוֹר.
צוּף מַעְלָה, אַתָּה יָכוֹל לְרַפֵּא מַשֶּׁהוּ
מִישֶׁהוּ יֵגַע בַּפֶּצַע וְיֹאמַר:
תַּרְאֶה לִי מַה יֵּשׁ בִּמְגֵרַת הַלָּשׁוֹן שֶׁלְּךָ.

כָּל הַדְּבָרִים נִבְרְאוּ לְרִפּוּי
מַלְקוֹשׁ הָאוֹר אֵינוֹ אֶלָּא יוֹרֶה שֶׁל אוֹר
אַחֵר, וּבְנַפְשׁוֹ אִחוּי.

*

הַיַּלְדָּה בִּכְלָל לֹא רָצְתָה לָבוֹא, אֲבָל כְּשֶׁרָאֲתָה אֶת הַמַּיִם רָצָה
אֲלֵיהֶם כְּמַאֲמִינָה, יָדֶיהָ פְּרוּשׂוֹת לַצְּדָדִים. לְרֶגַע דָּאַגְתִּי,
עָמַדְתִּי וְהִשְׁקַפְתִּי עָלֶיהָ צוֹלֶלֶת וְעוֹלָה וְאַחַר כָּךְ שָׁפַכְתִּי
מַיִם קָרִים עַל רַגְלָיו שֶׁל הַיֶּלֶד, יָשַׁבְתִּי עַל הַחוֹל וְנִזְכַּרְתִּי
שׁוּב בְּמַה שֶׁקָּרָה.

(מתוך השיר 'חוף הים')

כָּעֵת
עָלֶיךָ בֶּאֱמֶת וּבְתָמִים
לְהַצִּיל אֶת חַיֶּיךָ.
שׂוּם בָּשָׂר לֹא יְלַוֶּה אוֹתְךָ, יְחַפֵּשׂ אוֹתְךָ בְּקֶרֶן
הָרְחוֹב, בְּפִתּוּל הַיָּם. הַשְּׁקִיעָה נָאָה
וְהַיּוֹם גּוֹוֵעַ לְאִטּוֹ.

(מתוך השיר 'המזח')

המשורר המפוכח, המשורר השבור אך גם שלם, המתוקן לפחות בחלקו, שאינו בורח מעברו אלא מכיר בו ומצוי עימו בדיאלוג. אולי קו אמצע החיים הוא גם קו פרשת המים, השעה להביט גם קדימה, גם לאחור. הילדים הם מגדלורים של יבשה בלב האוקיינוס לכן מוקדש להם הספר כפי שהמשורר מקדיש להם את חייו. האהבה היא הדלק המזין את הנתינה, גם אהבת הילדים, גם אהבת אהובתו, אבל גם אהבת עצמו וקבלת עצמו. אולם מעל כל אלו שורה דוק של ערפל מתמיד והוא הספק. ספק עמוק גם באהבה שאוהבים הורים את ילדיהם, ספק ביכולת להבין את תהליכי החיים הבסיסיים ביותר למלוא הוויתם.

הָרֵגַע שֶׁבּוֹ אַתָּה נִפְרָד מֵהוֹרֶיךָ –
בֶּאֱמֶת וּבְתָמִים נִפְרָד מֵהֶם:
הַמִּזַּח הָרָעוּעַ, הַמִּתְפּוֹרֵר
קוֹרֵס.
אַל תַּבִּיט לְאָחוֹר בְּעֶרְגָּה,
אַל תְּנוֹפֵף לִשְׁנֵי הַזָּרִים הָעוֹמְדִים עַל הַחוֹף.

(מתוך השיר 'המזח')

הצצה אל תוך הדיאלוג של המשורר עם עצמו נמצאת במחזור השירי הארוך לקראת סופו של הספר ('פטריות הזיה – דו"ח טיפול') אולם עדות לבדיקה העצמית המתמדת, להתבוננות המזמינה בדיקה שכזו, מצויה לכל אורכו של הספר. המשורר מתאר גם נחמה, גם צער, במיטב התמהיל. בשיר 'מות הלוויתן' מהדהד אזכור לספריו הקודמים של דהן, למשל **לראות לויתן** (2016, נובלה, פרדס) וגם **מות הציפור** (2018, שירה, אינדיבוק). עם זאת, נראה שבספר הזה מבצע המשורר קפיצה נחשונית קדימה אל שירה חדשה, מלוכלכת ולכן טהורה, פצועה שעה שהיא גם מחלימה, אל הטוב שבספריו עד כה. גוף השירים נמסר באופן הדוק וקולח, יש בהם חזרתיות רגשית המדמה התדפקות גלים וכמותה מהפנטת את המבט לבקש עוד אל האינסוף. עם זאת במרבית השירים יש מילים או חצאי משפטים החוזרים על עצמם שעה שהמשורר מבקש לחדד מסר מסוים, לנעוץ אותו בלב הקורא, בטרם יסחף הלאה. טוב יעשה הקורא לתת עצמו להיסחף אל תוך המגול שהספר מציע, לצלול עימו, ולנשום רק לפרקים. עד שייפלט בסופו אל החוף, חוף מבטחים שלאחר מעשה האהבה וכאבה השיריים. ◆

מתן שטיין

בגן

פַּעַם אַחַת רָאִיתִי אוֹתְךָ
בְּעָנָן מִתַּחַת לְעֵץ
הַתְּאֵנָה וְלַיּוֹנָה
הַיְשֵׁנָה,
וְהִבַּטְתִּי בְּךָ וְרָצִיתִי
מְאוֹד לָגֶשֶׁת וְשָׁלוֹשׁ פְּעָמִים
הָגִיתָ אֶת שְׁמִי
כָּל הַלַּיְלָה
רָצִיתִי לָגֶשֶׁת,
וְזֶה לִרְצוֹת בְּמַבָּט אֶחָד
אֲבָל רָאִיתִי אֶת כָּל הָעוֹלָמוֹת.
הֵיטֵב יָדַעְתָּ כִּי אִלּוּלֵי עָלְתָה הַשֶּׁמֶשׁ
הָיִיתִי מְזַנֵּק לְתוֹכְךָ

כמים הפנים

אַתָּה מִתְנוֹדֵד עַל שְׂפַת הַתְּהוֹם, מַבִּיט בִּי בְּלִי עֵינַיִם.
עוֹד תְּנוּעָה קְטַנָּה
וְנִגְמָר.
אַתָּה נוֹגֵעַ בְּפָנֶיךָ בְּשָׁלוֹשׁ אֶצְבָּעוֹת
מְלֻהָטוֹת.
אֵין לַזִּכְרוֹנוֹת מָקוֹם לִפְנֵי הַנְּפִילָה.
שְׂפָתֶיךָ נְמַסּוֹת.
אֵינְךָ מַחֲשִׁיב אֶת יְפִי הַתֹּאַר.
אֵינִי רוֹקֵעַ בְּרַגְלַי,
פֶּן אֲפוֹרֵר אוֹתְךָ לַאֲלָפִים.
כְּשֶׁתִּפֹּל אֶל הַמַּיִם
לֹא תּוֹתִיר בָּהֶם סִימָן.

אחר הצהריים בחברת ידידים

בְּיוֹם שֶׁכָּזֶה
אֲנִי בְּבֵית חַלּוֹן רַאֲוָה.
גַּבִּי מְיֻשָּׁר וְיָדִי
מוּנֶפֶת כִּבְשִׂיחָה מְשַׁעֲשַׁעַת.
כַּמָּה קְלִילוּת.
נוּכַל לְבַלּוֹת כָּךְ שָׁעוֹת אֲרֻכּוֹת.

נולד ב־1981. מורה ללאדינו וליידיש, מתרגם ועורך לשון

יצחק מלר

"היהודי האחרון"

גלריית הכלבים של יורם קניוק - עשור למותו

קורפוס הכתיבה של יורם קניוק (1930–2013) כולל כארבעים ספרים – נובלות ורומנים, אסופות של סיפורים קצרים ורשימות וספרי מסע, ספרי ילדים ותרגומים, ובנוסף, עשרות מאמרי דעה וביקורת, אמירות ופרגמנטים, ראיונות שהעניק ובלוג אישי. בחלק ניכר מכתביו מככבת גלריה רבגונית של חיות, פרט כמובן לקופי האדם. מדובר בחיות בית וחיות בר, עופות ורמשים, גדולים וקטנים, נדירים ונפוצים. ברוב המקרים, בעלי החיים משמשים בתפקידים זעירים, כאילוסטרציות וקישוטים, מטאפורות וסמלים. אולם במקרים אחרים הם גיבורי משנה או גיבורים משמעותיים, ומשמשים כחוט שני ארוג ומקשר בעלילות הסיפורים. בגלריה הזאת בולטים שניים: העיט הקניוקי [ראה ב'מקורות' בסוף המסה] עליו לא נדון כאן, וכלב הבית, "חברו הטוב של האדם", מאז בוית מן הזאב לפני עשרות אלפי שנים.

ההומו סאפיינס השתמש בכלב משחר דרכם המשותפת, לאין־ספור מטרות: שמירה והגנה על רכוש וחיים; שימושים צבאיים, ציד ותקיפה; הצלה ועזרה: הנחיית עיוורים, כלבי שמיעה לחירשים, כלבי גישוש, הרחה ואיתור של נעדרים ואנשים תחת הריסות ומפולות, איתור מוקדי שרפות, איתור כלי נשק, חומרי נפץ, סמים וכדומה, רעיית צאן ובקר, גרירת מטענים ומזחלות; כחיית מחמד, ליווי, בידור וידידות, הפגת בדידות ועד אמצעי טיפולי במחלות נפש. התכונות הבולטות המיוחסות לכלב הן נאמנות ורעות.

התרבות היהודית מעולם לא אהדה את הכלב. ברוב המקרים זכה הכלב להתעלמות או ליחס שלילי. אצל היהודים הכלב לא היה קורבן זבח, לא שימש למאכל, ולא לגידול ביתי. לעומת זאת היה הכלב כוכב בעולם הקללות (כלב שוטה, כלב בן כלב, כלבה או כלבתא לאישה מרשעת, ועוד) וסמל של רוע, שטניות, שפלות ובזות (חיי כלב). בעלי חיים אחרים שימשו ומשמשים עד היום כשם פרטי של אנשים (זאב, דוב, אריה) אך לא הכלב (פרט למקרים בודדים בעת העתיקה: כלב בן יפונה מן המרגלים של משה; כלבא שבוע, חותנו של רבי עקיבא)... **אם כן, מה לקניוק הצבר היהודי הציוני הישראלי החילוני המובהק ולכלבים?**

תיאורי הכלבים בסיפורת של קניוק נעים במנעד שבקצהו האחד, ההתחלתי, **אדם בן כלב** (1968) ובקצהו הסופי **פייר** (2013). בשתי יצירות הקצה האלה הכלב משחק תפקיד של גיבור מרכזי: בראשון, הסופר הופך את הכלב לגיבור יהודי בשואה. הרומן הריאליסטי־פנטסטי, שבהרבה מובנים הקדים את זמנו, מחבר בפעם הראשונה מבחינה ספרותית בין כלביות לבין שואה במובנים מגוונים ויוצאי דופן (ועל כך בהמשך); השני הוא ספר שמוקדש לזכר כלבו האחרון (לפניו היו עוד שניים, מה שמעיד על חיבתו המופלגת של המחבר לכלב הבית) האהוב, **פייר** (על שם פייר בזוחוב, גיבור **מלחמה ושלום** של טולסטוי) שמת בשיבה מופלגת, בן עשרים, כמה שנים לפני מותו של המחבר. הסיפור פורסם לראשונה כרשימה בכתב עת, ובשנת מותו של קניוק הוא יצא לאור כספר. קניוק מבצע שם כמה השוואות בין האדם לכלב, כולל האנשה והכלבה הדדיים, ובסך הכל מדובר בהמנון לתכונות החברות, הנאמנות והאנושיות של הכלב באשר הוא כלב. **בהיהודי האחרון** (1981), פורש קניוק ברומן היסטורי ענק על הגורל היהודי, את הנבחרת הכלבית כולה ומספק את התשובה לשאלה מה סוד משיכתו לכלב הבית וכיצד הוא מקטלג את טיפוסי הכלבים ביחס לבני האדם באשר הם קופי אדם.

הגלריה הכלבית של "היהודי האחרון"

בתחילה יפורטו התיאורים של הכלבים ברומן ובהמשך יבואו הפרשנות והתובנות. לפני הצלילה לעומק של סבך עלילות הרומן, יש להקדים מידע על "סיפור המעשה ברבי יוסף דילה ריינה" (ריד"ר), אגדה המשמשת ציר מרכזי בעלילות המסופרות ומבהירה את הקשר לגלריה הכלבית ולשואה (אחד הגיבורים הראשיים בסאגה הוא יוסף ריינה, ריד"ר המודרני).

תמצית האגדה בנוסח הנפוץ: ריד"ר הוא מקובל מעשי, אידיאליסט עקשן וזולתני, אך גם מגלומן, שהחליט לדחוק את הקץ ולהביא את הגאולה באמצעות הכחדת השטן. לשם כך הוא יוצא עם כמה מתלמידיו למסע הכנה שכולל התקדשות והיטהרות, תעניות והינזרות מנשים. באמצעים מאגיים, הוא מזמן אליו בכפייה מלאכים שונים ומאלץ אותם למסור לו מידע על ממלכת השטן. ריד"ר מתעקש ועומד איתן בפני המלאכים וכעסם על חוצפתו. להגנתו הוא טוען שמטרתו – הבאת גאולה לעולם – מקדשת את האמצעים. המלאכים מסכימים שמדובר במטרה נעלה אבל מזהירים אותו שהעניין למעלה מכוחו. ריד"ר לא שועה לאזהרותיהם. הוא גובר על כל המכשולים, מכניע את

סמאל ולילית – שליחיו ועושי דברו של הסטרא אחרא (בארמית, הצד האחר), שם כללי לכוחות הטומאה, הרוע, עבודה זרה, מלאך המוות ובקיצור, השטן שהוא הצד האחר של אלוהים הרחום והחנון – ומוביל אותם לשפת התהום כדי להשליכם שם למותם. את סמאל ולילית מייצג זוג כלבים שחורים אימתניים כבולים בשרשראותיו של המקובל היהודי. בדרך אל תהום הנשייה, השטן מנסה להערים על ריד"ר וזה עומד בכל הניסיונות. אך ברגע האחרון ריד"ר מרחם להרף עין על סמאל וכחסד אחרון מניח לו להריח לבונה. סמאל מתחזק מהניחוח, מנתק את הכבלים והופך את הניצחון המופלא של המקובל לכישלון מפואר. הוא עושה שפטים באיש ובתלמידיו. בסוף הסיפור מידרדר ריד"ר לביבים, מתמכר לחיי תענוגות עם לילית ונשים אחרות, שוכח את שליחותו וסופו שמתאבד וצונח אל תהום הנשייה.

כאן לא נעסוק בקשר למשיחיות השקר לצורותיה אלא נדגיש את העובדה שביהדות בכלל ובקבלה בפרט הכלב הוא סמל הרוע השטני (ראה במאמרו של דגן ב'מקורות'). יוסף ריינה (ריד"ר המודרני, בן המאה העשרים) מופיע ברומן כאחד הגיבורים הראשיים, ללא אזכור מבואר וללא הפניה לסיפור המקורי ונוסחיו השונים, כאילו זה ידוע לכל. ברומן, ברוב המקרים הכלבים השונים מלווים את עלילות אותו יוסף ריינה, צאצאיו וגיבורים אחרים שתמיד מקושרים אליו בדרכים שונות.

בפרק הראשון שעוסק בהצגת בועז שניאורסון הצעיר, הלום הקרב ממלחמת תש"ח שחוזר הביתה בתום הקרבות, עדיין אין 'יוסף ריינה' ואין 'יהודי אחרון' (אבנעזר שניאורסון הצבר, אביו של בועז שהוא גם ניצול שואה), אך כבר מופיע הכלב: בפעם הראשונה, לאחר הפגישה של בועז עם מינה, חברת ילדותו: "הקיטבג היה צלו של **כלב** שלא היה שם" (עמ' 23). הכלב הוא איום דמוני וצל שמזכיר את זוועת מלחמה המיוצגת באמצעות הקיטבג שבו ארוזים זיכרונות המלחמה של בועז. בפעם השנייה, מתואר ליל־אהבים, חד־פעמי, אכזרי ונטול־אהבה, בין בועז לבין צעירה אלמונית ניצולת שואה: "ואחרי שהתקוטטו הביא לה מים והיא שתתה מידיו, **לקלקה כמו כלב והוא ירד על ארבע** ואמר לה אוהב, לא אוהב, והיא אמרה, תראה אני עברית לא יודע" (עמ' 35) – הכלב המלקק מים מידיו של אדם ואדם שמתחפש לכלב ('יורד על ארבע'), מסמלים בעת ובעונה אחת את הקשר החיובי (חברות ותלות) בין שניהם וגם את הקשר השלילי, קשר של ביזוי והשפלה. בנוסף, כבר כאן התיאור מהדהד ומטרים את הכלבים שמופיעים בסיפורי השואה ובסיפורי ריד"ר שבהמשך הרומן.

בטייפים הבאים (יתר פרקי הרומן הם קלטות, טייפים) הקורא מתוודע לקשר הפתלתל בין אבנעזר שניאורסון, 'היהודי האחרון', לבין גרמניסופר (סופר גרמני החוקר את תולדות היהודי האחרון) וקרמר הנאצי, דרך תיאורי הכלבים, לדוגמה: בועז, בנו של אבנעזר מתואר כך: "**כלב משובח... גזע טהור, עיניים ירוקות זהובות, חן ושטניות**" (עמ' 112) – רוצה לומר, דמות־על חיובית, צאצא שראוי להתברך בו, אבל דא עקא, יש לו 'עיניים ירוקות זהובות' שהן סמל לשטניות! כאן דרוש הסבר: מוטיב העיניים הירוקות זהובות (אצל בני אדם וחיות) כסמל פנטסטי־דמוני של שטניות, זדון ורוע, הוא שכיח ומופיע באופן כפייתי בעשרות סיפורים ונובלות של קניוק כמו גם ברומן הנוכחי. כמו כן, מתהדק הקשר לסיפורו של ריד"ר האגדי וכפילו המודרני, יוסף ריינה; גרמניסופר קושר את אביו שלו לקרמר (לא ברור אם קרמר הוא האב או חברו של האב) ויחסיו עם אבנעזר במחנה הריכוז: "אס־אס שטורמבנפיהרר קרמר [סגן מפקד מחנה הריכוז בו שהה אבנעזר] סיפר לי **שאבנעזר היה הכלב שלו** [...] ואמרתי [קרמר בעת ההיכרות הראשונה עם אבנעזר], עמוד **כלב**, והוא עמד [...] במקלי הגמיש רמזתי לו לצאת החוצה. הוא ציית מיד, מצמץ בעיניו הזדוניות, ומרחוק באוויר האפור, כיוון שחשו בריחו הקרב של יהודון, החלו **מאתיים כלבים גזעיים לנבוח במלונותיהם**" (עמ' 115, עמ' 121–122). שתי נקודות בולטות לעין הקורא: הקשר ביו כלב לגזע ואאוגניקה והסיפור שחוזר על עצמו על יהודים ששימשו ככלבי מחמד אצל הנאצים (חוזר על עצמו ברומן כמה וכמה פעמים ומהדהד את **אדם בן כלב** – ראה ב'מקורות' את ההפניה לעבודה של תמי בר־יוסף).

בצמוד לעלילות של יוסף ריינה וצאצאיו מופיעים אזכורים של כלבים, ואלו רומזים לאגדת ריד"ר ומהדהדים תכונות של יוסף ריינה שמיוצגות על ידי תכונות שונות ואף סותרות של טיפוסי כלבים שונים: "כמו **הכלב של יואש** שמת מגעגועים כשלא חזר מן הקרבות" (עמ' 55) – דוגמה קלסית לנאמנות של כלב בית לאדונו. הכלב עובר האנשה, הוא מת מגעגועים לבעליו, חייל שמת בקרבות תש"ח; "בצללי האורצל נצטיירו בעיניה **כלבים שחורים** משסעים גופתו של אדם" (עמ' 165); דוגמה מצמררת להשוואה אחת מיני רבות בין 'כלבים יהודים לבין כלבים גרמנים': "[במהלך כיבוש מחנה הריכוז על ידי הצבא הבריטי והיפוך היוצרות בין קורבן למקרבן] אבנעזר עדיין לא זע. קרמר יושב ומתבונן ביהודי שלו [בשלב זה אבנעזר משוחרר וקרמר הגרמני הוא השבוי...] היהודי של קרמר אינו מבין מדוע קשרו את ידי המפקד, הלא קרמר אינו רגיל **להיות קשור**. ואז **נבח** חייל יהודי מצבא בריטניה, לעבר קרמר נבח, כדי להדגיש את חומרת הרגע, להתגונן על ידי עוינות, בגלל הצורך **להתחפש לכלב**, וקרמר חייך, רגוע, הוא מכיר **כלבים יהודים**, גזע לא גמיש ולא הדור, החייל לא יכול היה לראות את מה שראה אבנעזר, הבינערביים היה כבר עלוט ורק אבנעזר, שמילדותו למד לראות **עיני תנים בחושך**, ראה את **עיני קרמר הזוהרות**" (עמ' 220); סיפור **הכלב של פרידה השמנה** במחנה הריכוז, **ברוטוס שמו** בעת שחרור המחנה על ידי הצבא הבריטי "כלב זאב ענק הגיח מחדר השמירה ולעס יד שנקרעה קודם [...] הכלב התיישב על פרידה [...] הכלב אהב אותה ורבץ עליה כדי לגונן עליה ולקלק אותה [...] ופרידה נמחצה, החווירה, הכחילה [...] ואז נראה וייס [מפקדו השיכור של מחנה הריכוז, קרמר הוא שגנו והאיש החזק במחנה] נמלט על נפשו עם בקבוק היין בידו, ואת תמונת הפיהרר הספיק לזרוק אל עבר הכלב, ברוטוס, שנורה. הכלב לקלק את הפיהרר כשמת" (עמ' 224) – דוגמה 'מרהיבה' של זוועה מעורבת באירוניה וסרקזם שבה כלב גרמני 'חדור הכרה אידיאולוגית', מגן על פרידה (לא ברור אם מדובר ביהודייה

"אדם בן כלב", ארכיון תיאטרון גשר

'זונה' או גרמניה מקרבנת או שניהן גם יחד) תוך הריגתה, הגנה שהורגת מאהבה, בזמן שהטנקים הבריטים משחררים את מחנה הריכוז עליו פיקדו וייס וקרמר ובו שרדו אבנעזר שניאורסון ואחרים – הכלב המככב הוא בעל פני יאנוס אחדים שונים וסותרים: הוא ענק וזאב גרמני, הוא רוצח בני אדם ולועס אותם, הוא אוהב עד מוות והוא נאמן ללא מעצורים ומת תוך לקלוק תמונת מנהיגו הנערץ, אבל על פי שמו הוא גם סמל לבוגדנות: **ברוטוס** שהיה חברו הטוב של יוליוס קיסר, אך בגד בו ורצח אותו בשם התאווה לשלטון או הגנה על החופש או בשם לא חשוב מה. לא חסרים כלבים בוגדים, לדוגמה בגידה על רקע פחד: כלב שמנסה להגן על בעליו ותוקף את סם ליפ [גיבור נוסף שהוא כפיל נוסף של בועז שניאורסון בשרשרת הכפילים של בנו של אבנעזר שניאורסון הצבר שהוא גם ניצול שואה], אך לנוכח כוחו הדמוני של האחרון "שליטף את הכלב וזה נמס בידיים שלו" (עמ' 503); ויש גם כלבים פשוטים וחמודים כמו: **כלב דוור** שמעביר מכתבים שונים בין בעלים שונים (עמ' 391); ואפילו **כלב זקן בשם המן** שבצעירותו היה דון ז'ואן "ומכניס כלבות להיריון כמו דג" אך בזקנתו נאלץ להסתפק בחיזורים אפלטוניים אחרי חתולות (עמ' 467) – תיאור אירוני־גרוטסקי הרומז לפריצות של יוסף ריינה ולזו של ריד"ר האגדתי בסוף חייו עם כישלון שליחותו.

דוגמאות אלה מתוך השפע הכלבי המצוי ברומן מאששות את הקשר ההדוק בין סיפור מעשה ריד"ר ליוסף ריינה הקניוקי דרך גילוי הפנים הרבגוניים של סמאל, הכלב השחור המשסע, פנים שמבטאים באופן סותר נאמנות, ערמומיות, בוגדנות ורוע ועד לגזעיות־גזענות של הנאציזם הכלבי בתכנון ובהוצאה לפועל של השואה היהודית.

אז מה היה לנו כאן?

נראה כי לקורא הסביר שמסיים את קריאת ספר ההלל לכלב האהוב **פייר**, ברור לחלוטין ומעבר לכל ספק, הקשר הרגשי החיובי העמוק בין קניוק האדם־סופר לבין כלב הבית כחברו הטוב של ההומו סאפיינס. ברם־אולם, רוב מובהק של הדוגמאות שהובאו בסקירה מוכיחות דווקא את ההיפך, קניוק אימץ חלק גדול מן הגישה השלילית של התרבות היהודית לכלב הבית. אמנם, פה ושם, מוזכרים גם כלבים "קלסיים" שמייצגים חברות ונאמנות, אולם רוב הכלבים המתוארים **בהיהודי האחרון** הם סמלים של השטן ושליחיו, הרוע, השפלות, הבוגדנות והבזות. על כן גם מובן מדוע הבחירה באגדת ריד"ר משרתת היטב את ההסמלה הזאת. אולם, מעבר לכך, נראה שהבחירה בכלב כמייצג את מכלול הרוע והזדון של הנאציזם בשואה היא מכוונת! הרי אפשר היה לבחור בחיה בעלת תדמית שלילית ידועה מראש כדי לייצג אותן תכונות שליליות הקיצוניות, כמו למשל, הנחש, הצבוע או התן. אם כן, הבחירה בכלב אינה מקרית אלא אולי אפילו דווקאית! בבחינת: "ראו עד כמה המקרבן הנאצי של היהודים בשואה היה אכזר ואנטי־אנושי, עד כדי הפיכת כלב הבית, רעו הטוב של האדם, לשליח השטן עלי אדמות", מה עוד שזה מתאים ומתיישב היטב עם תדמית הכלב בתרבות היהודית גופא. ◆

מקורות

יורם קניוק. **היהודי האחרון**, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, 1981; הוצאה מחודשת באותה אכסנייה, 2000; הוצאה מחודשת שלישית, הוצ' ידיעות אחרונות, תל־אביב, 2009: המספרים של עמודי הציטוט במאמר הנוכחי הם מהוצאה זו האחרונה.

יצחק מלר. "**לטבול את העט בתוך הפצע**: טראומה ופוסט־טראומה בסיפורת של יורם קניוק", עבודת דוקטורט במחלקה לספרות עברית, בפקולטה למדעי הרוח והחברה, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע, בהנחיית ד"ר אמיר בנבג'י ופרופ' חיים וייס, אושרה בסנט ביולי 2021; יצא לאור כספר עיון בהוצ' רסלינג, תל־אביב, בדצמבר 2022, באותה הכותרת.

יצחק מלר. "על 'העיטים' של יורם קניוק", **עמדה ביטאון לספרות**, 42, קיץ 2019, עמ' 123–131: על משמעות העיט הקניוקי.

יורם קניוק. **אדם בן כלב**, הוצ' עמיקם, תל־אביב, 1968; הוצאה מחודשת, ספרית הפועלים, תל־אביב, 1981 ואחת נוספת בהוצ' ידיעות אחרונות, תל־אביב, 2005.

יורם קניוק. **פייר**, הוצ' ליריקה וידיעות אחרונות (משכל), תל־אביב, 2013.

חגי דגן. "גלגוליו של יהודי גבולי: על המפגש בין מיתוס לספרות בכמה עיבודים מאוחרים לדמותו של ר' יוסף דילה ריינה", JSIJ, 11, 2012, pp. 153–185 (בעברית).

עופר אדרת. "תעלומת הילד היהודי שהפך לכלב של מנגלה", מוסף 'הארץ', 09.04.2021, עמ' 38–39: סקירה מקיפה על עבודת המחקר (עדיין בעשייה) של תמי בר־יוסף בנושא "השימוש שעשו הנאצים בכלבים נגד יהודים ואת הכלבים שהצילו יהודים בשואה".

יהודית אוריה

שיר השירים אשר ליוסף

אושרת אסייג־לופז: **על משכבי בלילות**, כנרת זמורה דביר, 2022, 672 עמ׳

על משכבי בלילות הוא רומן היסטורי הרואי. ביד רגישה נטווה ההיבט האינטלקטואלי בקווי התפתחות עלילת האהבה שבקדמת הרומן, כדיאלוג אפלטוני, אבל רומנטי, ארוטי, סוער ודרמטי, א־לה רומן המאה התשע־עשרה, כשזרזית המשתה האפלטוני הזה, והעלילה כולה, המשרטטת וממחישה את דיוקן טרומפלדור במלוא אנושיותו, היא דמות סוקרטית נשית, אהובתו הבדיונית של יוסף טרומפלדור, אֶמָה לבונטין, המתפקדת כמין דיוטימה שהיא גם אמזונה פמיניסטית.

המחברת ניחנה ביכולת פיגורטיבית ניכרת. כך, תמונה שבה הגיבורה נאבקת באבלה על מות ארוסה בקרב על הסוֹם במלחמת העולם הראשונה, כשנדמה שהטבע כולו פועל נגדה, מבודד אותה בצער נטול נחמה:

> ״הכריחה את עצמה לנוע, אולי אם תזוז הרֵיק ייסוג. אלא שהכאב לא התעמעם, רק תפח **והתפצח כפצצה המשלחת רסיסים**. הפצעים שלה, כך הבינה, מסרבים להגליד ולהירפא. היא פסעה אל הנחל רק כדי לפסוע, אלא שהבכי סימא את עיניה וכף רגלה נתקלה בזרד בולט. היא מעדה, מגדל קלפים רעוע, וצנחה על האדמה הבוצית. ניסתה לקום, אך שבה ואיבדה את שיווי משקלה והתגלגלה במורד אל מי הנחל המפכפכים. במזל, הצליחה לבלום את נפילתה ורק רגליה ונעליה נרטבו לגמרי. הקרסול כאב, אבל ללכת היתה מסוגלת. נאבקה בכתמי הבוץ שדבקו לבגדיה וזעפה על החיים נטולי הרחמים, על אטימות לב הגורל. ובדיוק כשחשבה שגרוע מזה כבר לא יכול להיות, השמים נקרעו בקול רעם עז, **ברקים פיצחו מעליהם זה את ראשו של זה**, וגשם שוטף החל לרדת. **גשם ארסי** ומריר, חודר, דוקר ומרטיב עד לשד עצמות, לעג לה בצחוק ברקיו״ (עמ׳ 203, ההדגשות הן שלי).

שימו לב לאופן שבו ״סרט המלחמה״ מציג את קבעונה הטראומטי בעבר, המוקרן לנגד עינינו מתודעתה הסובייקטיבית כחלום סוריאליסטי של הלום קרב, על תמונת המציאות האובייקטיבית בנוף הטבעי על שפת הנהר בלילה.

משהו בתוכי מתנגד בכל תוקף לאנלוגיה, כשתמונה זו של אמה, שנדמה לה שהטבע פועל נגדה, מהדהדת בי לסצנה השייקספירית שבה צבאו של מלקולם, שעובר דרך היער, כורת את ענפי העצים לצורך הסוואה, וגורם לאשליה של מקבת כאילו היער עצמו צועד לעבר הטירה. האם היא מנסה לומר לי משהו על הזיקה בין תודעה המוכרעת על ידי המוות לבין רוע? אלא שישנו יחס הפוך נוקב מוסרית בין מקבת לאמה, בהיות הטבע הפועל נגדו נגזרת של טבעו הרע, בעוד שאמה החפה מפשע היא קורבן הרוע של מלחמה המונעת מצורכי שליטה אפלים של כוחות אימפריאליים, בדומה לאלו של מקבת. והיא נאבקת בעוצמה המכלה של המוות. בכך אהובת טרומפלדור היא האלטר־אגו שלו, אחות נשמתו, ״הכריחה את עצמה לנוע, אולי אם תזוז הרֵיק ייסוג״. נדמה שהתמונה הזו נוגעת בתמת היסוד של הרומן. המלחמה באַין.

לופז ממחישה את הציונות על רקע מלחמת העולם הראשונה, המהפכה הרוסית, הפוגרומים באוקראינה והיישוב היהודי בא״י, בהיטיבה להשתמש בדמויות כאמצעים לתיאור זירות המציאות השונות. אך ההיבט המסאי הוא השובה את לבי, הבט דיאלוגי־ויכוחי המציב את הקוראת כצופה במחזה־תזה במרחבים האפיים של הרומן ההיסטורי המציג סבך קונפליקטים, האם האדם במהותו אינדיווידואליסט או קולקטיוויסט? האם מבחינה מוסרית ראוי שיהיה אגואיסט או אלטרואיסט? ופוליטית, קפיטליסט או קומוניסט? וכנגד האנטישמיות יש להתבולל או להיות ציוני? ואת המאבק האבולוציוני בין הנפש הגברית לנפש הנשית, בין הרצון לאהבה לפחד ממנה, וברמה המטאפיזית, את המאבק בין ארוס לתנטוס, אהבה־מלחמה.

״ובחרת בחיים״

הדילמה המרכזית ברומן היא הבחירה בחיים או הוויתור עליהם – בחירה במוות.

את הדמויות הראשיות מאפיינת הבחירה בחיים: בחירת אֶמה באֵרוס מתבטאת בעבר הקדם־עלילתי בעזיבתה את

גבריאל דה מדינה למען תום; ובעלילה עצמה בחתירתה להגשמת יחסיה עם טרומפלדור, אך רק בתום מאבק בין אֵרוס למוות המגולם באבלה על מות ארוסה, ובפחד מאהבה לנוכח אֵימי המלחמה. היא בוחרת בחיים בהקשר המהותי, כחווה אֵם כל חי, באידיאליזם ההרואי המוגשם במעשה היומיומי שלה, בעבודתה כאחות מצילת חיים בנסיבות מלחמה ופוגרום.

טרומפלדור גם הוא בוחר באֵרוס. אלא שאצלו הקונפליקט נע בין הגשמת הארוטיקה הרוחנית־פוליטית – לבין הגשמתה בהקשר הנישואים. הנושא העיקרי משתקף גם בעלילות המשנה, כך, המפגש של רוז, מזכירתו של ז'בוטינסקי עם טרומפלדור, מניע אותה ממוות לחיים.

"קידורמור" – "מי שישן מת"

"התושבים הקדמונים היו מכנים לפנים כוך זה שגלי הים גילפו בתוך הסלע: הכיסא, או 'קידורמור', מילה קלטית, שפירושה בשפת המקום: 'מי־שישן־מת'. בעת גאות הים, כשהגלים חומרים וסוערים, אין רואים את 'כיסא קידורמור'. המים מכסים אותו לחלוטין. 'כיסא קידורמור' היה שכנו של 'קצה־הרחוב'. ז'יליאט הכירו יפה והיה הולך לישב עליו. היה הולך לשם לעיתים תכופות. לחשוב מחשבות או להזות, אך לא הניח שגאות הים תפתיעהו" (**עובדי הים**, ויקטור הוגו).

הריאליזם ברומן נוקב, קיצוני; המתח בין המציאות האכזרית לבין הבחירה הרומנטית הנחושה מרגש וחשוב. מה שהופך את גיבור הרומן של אסייג־לופז לדמות ריאל־רומנטית הוא מחויבותו המוחלטת לאילוף המציאות ביד החזון, מחויבות עילאית למוניזם. קראתי, ולא יכולתי שלא לדמיין את יוסף טרומפלדור, הגבר הממשי שחי ונע בעולם, נשם, אהב, כאב, זה שכתוב **בעל משכבי בלילות**, ולא זה ששוטח כגיבור מת במיתוס שנרקם סביבו, יושב על הסלע "קידורמור". הקונפליקט ברומן של הוגו הוא בין הגיבור, המהנדס, המתעמת עם המציאות ישירות, מתחכך עם החומר ומתגבר על מגבלותיו באמצעות תודעתו, ולעומתו, האנטגוניסט, הכומר, בעל הגישה המיסטית והפוליטית, המנסה לעקוף את המציאות ולשרוד באמצעות השליטה בתודעת הזולת. הדימוי של סלע ה"קידורמור" ממחיש את הרעיון שרק התודעה הערה של האדם מונעת ממנו להישטף תחת איומי המציאות, ולא המיסטיקה המסומלת בשינה ובחלימה – הבריחה מהמציאות. טרומפלדור מגלם את השילוב המאוזן שבין החלום לערות. אני אומרת לעצמי שהוגו היה אוהב את הרומן הזה ואת גיבורו. טרומפלדור עשוי מן הזן הנדיר של היחידים המבצעים את נס היפוך הבלתי אפשרי לאפשרי.

באחרית דבר מתואר מהלך המחקר המקיף שהיווה בסיס לכתיבתו, המשמש את המחברת לכתיבת דוקטורט על יצירתו של טרומפלדור. השילוב בין המחקר לפרוזה מרתק. אסייג־לופז, כך מתברר, שילבה בדיאלוגים ובהרהורי טרומפלדור את כתביו, וכך עשתה גם לגבי הדמויות הציוניות האחרות המופיעות ברומן. מתוך העלילה, הדיאלוגים, ודברי המספר הכל יודע, נחשף האינטלקטואליזם המרשים של טרומפלדור ומשייך אותו לדור הנפילים שעדיין הושפע מן הנאורות.

טרומפלדור, כך אנו מגלים, לא היה "רק" איש צבא. הוא התאפיין בשילוב בין איש רוח לאיש מעשה, כאבותיה המייסדים של ארה"ב, וכבן גוריון והרצל. אהבת הדעת והלימוד הדריכו את פועלו. כאשר שימש מנהיג לצעירי "החלוץ", בני העלייה השלישית, התנגד לעלייתם של סטודנטים שלא סיימו את לימודיהם לארץ ישראל, כי "גם משכילים נחוצים לנו". בכך נעמדת תפיסת האחדות הרוחנית־חומרית שלו במלוא תפארתה מול הפיצול והמטריאליזם המרקסיסטי־ציוני שהולידו בוז כלפי ההשכלה בשם עבודת האדמה, וגלגולו המאוחר באינטלקטואליזם הישראלי שנצרב בו הבוז ל"יורמיות". ייתכן, חשבתי תוך כדי הקריאה, שמסורתו והכשרתו הצבאיות של טרומפלדור התמזגו עם האינטלקטואליזם היהודי והמשכילי שלו והשפיעו על גישתו המעשית לרוח, והרוחנית לחומר. טרומפלדור השכיל לחיות את המוחשי והמופשט כרצף האחד שהוא באמת, דבר המוחמץ על ידי אנשים רבים.

יהדות ה"אף על פי"

אחת הסצנות שנצרבו בי מופיעה בחלק השני לרומן, "פטרוגרד", בעין הסערה, כשהפוגרומים משתוללים באוקראינה על רקע המהפכה הבולשביקית ומלחמת האזרחים. הגיבורה נקלעת לעיירה יהודית ומתארחת בביתו של רב־קהילה שמציע לה לינה ומזון עם בני ביתו למרות המחסור והרעב שהמלחמה והמהפכה המיטו על הכל. היא מתחבטת ביחס להיגיון שמעשיו, סיכון חייו להבאת חייל יהודי לקבורה. הרב שואל אותה מהי עבורה המשמעות של היות יהודייה. הוא רוחה את תשובותיה הצפויות בחיוך: לא שאלתי מה עושה יהודייה, אמה מחזירה אל הרב את שאלתו:

"רב מנדלביץ, מהי עבורך המשמעות של להיות יהודי?"
"להיות יהודי פירושו להיות אף על פי."
"אף על פי מה?"
"מה שהחיים יזמנו לנו."

בעלילת המשנה הזאת מתגלמת היהדות כמרד מטאפיזי: הרצון כנגד הדטרמיניזם של החומר, והשלכתה על הסיפור המרכזי מסמנת את המרד המטאפיזי של טרומפלדור, כתמה מרכזית המתבטאת באורח פעולתו, באתוס המניע אותו, שהוא מנסה להקנות לסובביו: "מי שרוצה לתקן מה בחיים אין לו יאוש בכלל."

"על משכבי בלילות ביקשתי את שאהבה נפשי"

הקורא אינו חף מידע מוקדם לגבי גיבור הספר. קרב תל־חי וסופו של טרומפלדור במהלכו, ומילותיו האחרונות האלמותיות, צרובים במורשת הישראלית. תל־חי מרחפת מעל הספר עוד לפני שהקורא פותח את הדף הראשון – לכן, הניגוד הטרגי בין הנצחת טרומפלדור כגיבור־מת לבין חיותו ברומן מרתק. לא יכולתי שלא לשאול את עצמי מה משמעות הבחירה בארמז ל"שיר השירים" כשם הספר, ובצירוף־משפט הפותח, "גם הגדולה שבאהבות היא רק הפוגה זמנית של בדידותנו", האם היא אמורה לדרוך אותנו לקראת האירועים הטרגיים הצפויים להתרחש? האם עלינו לצפות, שלא הכמיהה לאהבה תעיר את האהובה, אלא חרדת־המוות? כלומר, האם הרומן בניגוד ל"שיר השירים" מתחולל בהיפוך של הארוס בתנאטוס?

אנסה לדון בסיום הרומן, מבלי להסגיר את פרטיו: גדולת הסופרת והמרד המטאפיזי שלה מתבטאים דווקא ביחס ההפוך שהיא מכוננת בין ההיסטוריה Histoire (המציאות כפי שהיא) לבין הסיפור Story (המציאות כפי שהיא ראויה להיות), בהיפוך התנאטוס בארוס, על ידי כך שהיא מותירה את התנאטוס מחוץ לרומן, והצופן הארוטי הוא שמוטבע עמוק בנפש הקורא.

דינמיקת האהבה בין טרומפלדור לאמה משתקפת היטב בארמז ל"שיר השירים". האהבה מעוצבת כחיפוש אינסופי, כחתירה המתמדת לנראות האל (האידיאל) באהוב, השתקפות האינסופי בסופי, המעורר את הפחד מאובדן האהבה – מאובדן ההשתקפות הזאת – מאיום הסופי (החומר) על האינסופי (הרוח). טרומפלדור ואמה, כמו ב"שיר השירים", צריכים להתגבר על השומרים הפנימיים (הפחד מן האהבה) והחיצוניים – (איומי המלחמה, האויב החיצוני). במישור הזה של המאבק, האהבה מנצחת ברומן כב"שיר השירים". האהובה אוחזת באהוב ולא מרפה.

החטא הטרגי

טרומפלדור מתגלה כרב עוצמה המאלף את טבעו ברצונו והמסוגל לגבור על מכשולים ואויבים. אלא שחטאו הטרגי הוא טבעו הנדיב המכשיל אותו באי־זיהוי האויב הפוליטי הפנימי המתגלם בישראל שוחט ששולחו, כדוד את אוריה החיתי, למות במקומו. טרומפלדור הקומוניסט האידיאליסט עיוור לנקודת התורפה שבתפיסתו הפוליטית: איום הטוטליטריזם הטמון בקומוניזם.

לפיכך, הרומן עשוי להיקרא כאפוס על הניגוד הטרגי בין האהבה כנדיבות הגיבור כלפי העולם, התייחסותו לעולם כאל רֵעַ, לבין הרֵעַ המתגלה כאויב. האהבה כנדיבות הגיבור היהודי, טרומפלדור, כלפי העולם, כביטוי אמונתו בנדיבות בורא־עולם, הנענית בהקרבת התפיסה היהודית הרוחנית על ידי המטריאליזם הדיאלקטי – היפוך הארוס לתנאטוס. האנלוגיה ל"עובדי הים" משלימה את עצמה: שוחט זוכה בחיי טרומפלדור כשם שהכומר זוכה באהובת המהנדס.

מפגש־בריאה

אלא שאופן הסיפור הופך את הקערה על פיה: בחירת הסופרת בחיים צורבת תודעה זו כהיפעלות הקורא. הרומן הפותח במודעות הגיבורה בדיעבד, לאחר מות האהוב, להיות האהבה רק הפוגה מן הבדידות, מסתיים באינסופיות הארוס. טרומפלדור חווה בחוויה הארוטית, מבעד לתשוקה לאישה ולארץ ישראל, את החוויה המטאפיזית, אינסופיות הבריאה – זו חווית הראשית. המפגש בין טרומפלדור לאהובתו בחוף הים הוא מפגש בריאה, כביטוי של מיכלאנג'לו, "בריאת האדם". חול הים מסמן את ההבטחה לאברהם. זאת, והעובדה שהגיבורה מקפידה על ערך ההיטהרות, מצביעים על חשיבות התודעה היהודית של טרומפלדור.

ביהדות הבחירה בחיים ובטוב היא מצווה, והיא הבחירה המאפיינת את הדמויות. הארוס וברכת הפרייה והרבייה נועדו לכך שהנברא בצלם יפעל כבורא עולם, ירבה את טוב העולם וישלים את הבריאה. בכך עוסקים גיבורי הרומן, וצופן זה נצרב בהם: המרד המטאפיזי של חירות הרצון כנגד הדטרמיניזם של החומר, כאתוס היהודי המשקף את אקט הבריאה של הבורא יש מאין! או בלשון טרומפלדור, "מי שרוצה לתקן מה בחיים אין לו יאוש בכלל!"

והערה אחרונה על העטיפה:
כריכת הרומן עוצבה כך שתצלום דיוקן לא מוכר של יוסף טרומפלדור בצעירותו הונח על משטח כהה. הצילום מביע את שיח היחיד (במובחן מהקולקטיב ותפיסת מיתוס טרומפלדור), את מיקוד התודעה והרצון, מחד, ואת הכאב – הד המאבק והקורבן, מאידך. כל זה משתקף בסתירה בין הדף המצהיב בכתב יד, לבין הפרגים המסמלים את דם־הקורבן ואת מלחמת העולם הראשונה. ובצבעי הבלדה: אדום, שחור, לבן. ◆

יהודית אוריה היא מדריכה הוליסטית ומשוררת, בוגרת ספרות משווה ולימודים קלאסיים באוניברסיטת בר־אילן. מתגוררת בקליפורניה. פרסמה שלושה ספרי שירה.

איילת בטיסט

שלושים ושלושה מילימטר

בְּפָנִים מְצְנָעוֹת תַּחַת מַסֵּכָה
וּמִפְשָׁעָה גְּלוּיָה, וַחֲשׂוּפָה
לִרְוָחָה רְפוּאִית, מְחֻלֶּלֶת,
כַּפּוֹת יָדַי מַרְגִּיעוֹת אֶת הָרֶחֶם
שֶׁלִּי
דֶּרֶךְ עוֹר הַבֶּטֶן שֶׁמִּתַּוֵּךְ
בֵּין קְצוֹתַי
וּבְתוֹכִי אֲנִי לוֹחֶשֶׁת לוֹ:

"זוֹ רַק בְּדִיקָה.
זֶה כְּדֵי לִרְאוֹת שֶׁהַכֹּל בְּסֵדֶר",
וְכִמְעַט מִחַפֶּשֶׂת תַּחֲלִיף
שֶׁמַּתְאִים לְרַחֲמִים, לַהַבְטָחָה:
"אֶקְנֶה לְךָ גְּלִידָה כְּשֶׁנֵּצֵא מִכָּאן".

אֶת מִמְצָאָיו הָרוֹפֵא מְדַוֵּחַ לָאָחוֹת שֶׁמֵּעֵבֶר לַוִּילוֹן.
הוּא מַכְרִיז:
"רֶחֶם".
"רֹחַב שְׁלוֹשִׁים וּשְׁלוֹשָׁה מִילִימֶטֶר".
"אֹרֶךְ שְׁלוֹשִׁים וְשִׁבְעָה".
וּמוֹסִיף:
"מְצֻיָּן".
"מְצֻיָּן".

בְּקָצִי שֶׁמִּתַּחַת לַמַּסֵּכָה
אֲנִי מְחַיֶּכֶת
וּמַחְנִיקָה צְחְקוּק.
קָצִי הַשֵּׁנִי שׁוֹתֵק.

געגוע מזוקק

הָפַכְתִּי
אֶת כָּל הַכִּיסִים
פְּנִימָחוּצָה,
נִעַרְתִּי
פֵּרוּרֵי עֶלְבּוֹנוֹת, כְּעָסִים
קְרוּשִׁים
אַד אָבָק שֶׁל בּוּשָׁה יְבֵשָׁה
מְלַכְלֵךְ אֶת כֶּלִּי

אָסַפְתִּי.
שָׁטַפְתִּי בְּמֵי מְלָחִים
סָחַטְתִּי וְשׁוּב.
בָּחַרְתִּי תָּכְנִית
אֲרֻכָּה אֲרֻכָּה
לַכְּבִיסָה הָעֲדִינָה הַזּוֹ...

תָּלִיתִי אֶת כָּל הַכְּבָסִים
הַלַּחִים
בְּמַרְפְּסוֹת הַבַּיִת, בַּמַּשְׁקוֹפִים, בַּחַלּוֹנוֹת
לְעֵינֵי כָּל מִי שֶׁיַּעֲצֹר לִרְאוֹת

הִתְוַדֵּיתִי עַל הַכֹּל.

מָה נִשְׁאָר?
מֶרְחַב לֵב מְמֹרָק
בְּרֵיחַ שֶׁל מַשַּׁב פִּרְחֵי אָבִיב
וּבָרָק.

עַכְשָׁו אֲנִי מְאֻרַחַת
רַק
גַּעְגּוּעַ מְזֻקָּק.

מטבח זר

צִנְצָנוֹת צִנְצָנוֹת בְּתוֹכְךָ
כְּעָסִים כְּבוּשִׁים
כְּאֵבִים מֻמְלָחִים
כְּמִיהוֹת מֻחְמָצוֹת
אֲנִי מְצִיצָה בַּחֲטָף
כְּשֶׁאַתָּה מוֹסִיף לַמַּדָּף
וְסוֹגֵר

כְּמוֹ יַלְדָּה אֲנִי מְפַחֶדֶת
מֵהָאָרוֹן הַזֶּה וְכָמוֹהָ
בְּדִיּוּק בִּגְלַל זֶה
אֲנִי מֻכְרָחָה לִפְתֹּחַ
וְלִרְאוֹת
לִקְרֹא אֶת הַתָּוִיּוֹת
וְלָגַעַת
גַּם בְּאֵלֶּה שֶׁמֵּאָחוֹר

וּלְנַפֵּץ
וּלְהִתָּפֵס
וּלְהַשְׁפִּיל מַבָּט
וּלְלַקֵּק בַּסֵּתֶר
אֶת שֶׁנִּתַּז עָלַי
וּלְהַכִּיר אוֹתָ

מתוך "רשימות הישרדות" שבכתובים

איילת בטיסט - כותבת פרוזה קצרה, שירה כתובה ומושרת, מלחינה ומבצעת.
מעצבת וחוקרת קישוריות חברתיות בחוג לקוגניציה ומדעי המוח

סם ש. רקובר

כולנו מצחצחים שיניים

'בדד' של בירד ו'רובינזון קרוזו' של דפו

גישת ההתייחסות הכפולה

אני נוהג לקרוא ספרות מדי יום ביומו ולכן מדי פעם אני מוצא את עצמי סורק בעיני את ארונות הספרים לחפש ספר המתאים למצב הרוח שבו אני מצוי. והנה לאחרונה, נפל מבטי על הספר של ריצ'רד בירד **בדד** שעורר בי מיד זיכרונות עבר [ריצ'רד א. בירד (1958). **בדד**. עם עובד, ספריה לעם, תל־אביב]. בנעורי הותיר בי הספר רושם עז. התפעלתי מאדמירל בירד שהתמודד בקור אימים בקוטב הדרומי, בדד באנטארקטיקה. טוב, אמרתי לעצמי, בעודי שולף את הספר מהמדף, אפשר לקרוא אותו עוד פעם. מעניין מה אחשוב עליו אחרי כל כך הרבה שנים. ומיד עלתה בי מחשבה שנייה, מעניין יהיה גם להשוות לתחושות של **רובינזון קרוזו** לבדו באי שלו עד שהופיע שֶׁשֶׁת. חיפשתי את הספר **רובינזון קרוזו** ואמרתי לעצמי, הנה מצאת לך שני ספרים שלפני שנים רבות קראת ויהיה מעניין לקרוא שוב [דניאל דפו (2006) **רובינזון קרוזו**. כרמל, ירושלים. בזמנו קראתי הוצאה מקוצרת של הרומן הנפלא הזה]. האם ניתן להשוות ביניהם, את הבדד של שני גיבורי הספרים, בירד וקרוזו? הרי מבחינה אקלימית שני המצבים שונים לחלוטין, **בדד** מבוסס על יומנים שכתב בירד בזמן שהותו באנטארקטיקה ואילו דפו כתב רומן דמיוני על אי שאולי ניתן להשוות אותו לגן עדן. בירד שהה בקוטב הדרומי כחצי שנה ואילו קרוזו שהה על האי כעשרים ושמונה שנים. כל זה נכון, אבל שניהם התמודדו עם סביבתם לבד, בירד היה באנטארקטיקה ממש ודפו ביקר באי פרי דמיונו.

הרפתקאות רובינזון קרוזו, המהדורה הראשונה, 1719

גישת ההתייחסות הכפולה

שני הספרים, **בדד** ו**רובינזון קרוזו**, מאפשרים בחינה מעניינת וחדשה יחסית של השאלה הכללית: מהם המאפיינים של ספרות (פרוזה)? מתברר שהתייחסות כפולה אל שני ספרים אלה מנוקדת הראות של (א) ספר זיכרונות, ממוּאָר, ו־(ב) רומן בדיוני, מעלה שאלות רלוונטיות שונות. כפי שנראה, למרות **שבדד** הינו ממואר שנכתב על בסיס היומן של בירד בעת שהותו ב־1934 לבדו בתחנת המחקר, 'תחנת החלוץ' (תחנה שהיתה רחוקה מרחק רב מבסיס משלחת המחקר לאנטארקטיקה, 'אמריקה הקטנה') ממואר שיצא לאור כארבע שנים לאחר כתיבת היומן, ניתן להתייחס אליו גם כאל רומן בדיוני. ולהפך, למרות **שרובינזון קרוזו** הוא רומן בדיוני (הסופר, דניאל דפו מעולם לא שהה באי הדמיוני של קרוזו) אפשר להתייחס אליו גם כאל ממואר. זו אפשרות לא מופרכת, כי את ההשראה לכתיבת **רובינזון קרוזו** קיבל דפו מסיפורו האמיתי של המלח אלכסנדר סלקריק, ששרד לבדו באי מבודד במשך כחמש שנים. יש להדגיש שלא ניתן להתייחס אל כל רומן משתי נקודות ראות אלו, למשל, קשה מאוד יהיה להתייחס לספר הנפלא של לואיס קרול **אליסה בארץ הפלאות** כאל ממואר שמתאר מציאות.

ההתייחסות ליצירה כאל ממואר: השאלה היסודית היא שאלת האובייקטיביות והאותנטיות. עד כמה התיאורים שמופיעים בממוּאָר מייצגים את שאירע? עד כמה היטה הכותב את סיפור העניינים לטובתו, לחיזוק השקפתו הפוליטית־חברתית, להאדרת תדמיתו כאדם נעלה, מוסרי, גיבור וכו'. אם יתברר תוך כדי קריאה שהממואר שקרי או מוטה באופן בוטה לטובת המחבר, הקריאה בספר עלולה להיפסק, כי הקורא לא מעוניין לקרוא אוסף של שקרים המפברקים את המציאות. ייתכן גם שההתייחסות לממואר תהיה ספרותית, כמו למשל, ההתייחסות לאיליאדה ולאודיסאה כלאפוס שמידת אמינותו ההיסטורית נמוכה ביותר. יתר על כן, בעיית האובייקטיביות משליכה גם על שאלת העניין. גם אם נמצא שהממואר דובר אמת, העניין שיגלה בו הקורא נשפט לפי מידת חשיבותו ההיסטורית

רובינזון קרוזו על האי, איור, 1874

כמתאר את המציאות, למשל, אם הממואר מגלה תהליך היסטורי חדש או שופך אור על חשיבות מעשיהם של אנשים המעורבים במאורעות ההיסטוריים שעליהם מדווח הממואר.

תת־שאלה הנובעת מכך היא עד כמה מוכן הקורא לסבול תיאורים החוזרים על עצמם משום שחזרתיות זו מתרחשת יומיום? הרי כולנו מצחצחים שיניים, מבקרים בשירותים, אוכלים ארוחות וכו׳. נראה לי, שאם אנחנו משוכנעים שהסיפור הוא אכן סיפור של אמת, לא נשליך מידינו את הספר גם אם שרטוט הדמויות האמיתיות אינו מלהיב במיוחד וגם אם הסופר נוטה לחזור על אותם מעשים פעם אחרי פעם, משום שחזרתיות זו משקפת את חיינו ואנחנו עושים אותם דברים אלפי פעמים.

ההתייחסות ליצירה כאל סיפור בדיוני: בהשוואה לממואר, חשיבות שאלת האובייקטיביות והאמינות פחותה ביותר. אנחנו קוראים בהנאה סיפורים דמיוניים, מדע בדיוני ופנטזיה, אף על פי שהקשר הישיר בין המתרחש ברומן לבין המציאות, הממשות, הוא קלוש (ואיני מעוניין לדון כאן באפשרות שסיפור דמיוני יכול להיות משל, דוגמה לחיים עצמם). הקשר הוא ישיר לעולם הדמיון של כל אחד. במקרה הנוכחי השאלה היסודית היא שאלת קיום ההיגיון הפנימי של הרומן, מידת ההפתעה שבו, מידת המשיכה שמעוררות הדמויות העיקריות (הגיבורים), דמיות המשנה וההתרחשויות. העניין של הקורא במה שלפניו דומה לסקרנות שמגלה תייר בעולם חדש ומופלא. העניין שלו דורש סיפוק לסקרנותו, מזון לחקרנותו, ולכן לא יגלה סבלנות רבה לחזרה של פעולות ומעשים, שהרי הוא מחפש דברים חדשים מעוררי התפעלות המענגים את דמיונו, מספקים את התעניינותו, מעוררים בו שאלות ומציעים תשובות שונות, בקיצור, דברים המחוללים בו חגיגת דמיון גדולה.

גישת ההתייחסות הכפולה: הדגמה

נעבור עתה להדגים את הגישה הכפולה בעזרת שני הרומנים של בירד ושל דפו. אתחיל עם הספר **בדד** מנקודת הראות של ממואר, אעבור לנקודת הראות של רומן בדיוני, ואסיים עם **רובינזון קרוזו** כממואר וכרומן בדיוני.

בדד: השאלה העיקרית שהתעוררה בקריאתו כממואר, שאלה שלמיטב זיכרוני לא עלתה בי כשקראתיו לפני עשרות שנים, היתה זו. התעורר בי רושם שהשיקולים של אדמירל בירד הושפעו ממה שאנחנו מכנים "אגו ענק", כלומר, הוא רצה להראות עד כמה הוא גיבור היכול להתמודד לבדו עם התנאים הנוראים באנטארקטיקה. מה שחיזק רושם זה היו עובדות אחדות מחייו של האדמירל. התברר שיש הטוענים כי בירד לא היה הראשון שטס מעל הקוטב הצפוני, משום שנמצאו סימנים לזיוף נתוני הניווט של טיסתו זו – הוא אם כן לא הגיע לשם. מיהו ריצ׳רד בירד? בקיצור נמרץ: ריצ׳רד אוולין בירד היה אדמירל בצי האמריקני, שארגן משלחות רבות למחקר של תופעות גיאולוגיות ומטאורולוגיות ביניהן גם משלחת לקוטב הדרומי ב־1934, שעליה נסוב הספר **בדד**. הוא היה טיפוס הרפתקן שחצה את האוקיינוס האטלנטי בטיסה, היה הראשון שטס מעל הקוטב הדרומי וייתכן (וזה כאמור מוטל בספק) שטס גם מעל הקוטב הצפוני. מה עורר בי את הרושם שהטקסט **בדד** מושפע מגבהות לבו של האדמירל? ובכן, למשל החלטתו שרק הוא יצליח להתמודד עם תנאי הקור הנורא והחושך המתמשך של הקוטב הדרומי. בעמודים הראשונים של הספר מבהיר בירד שהוא מבקש להתבודד ולעמוד בניסיון הקשה של האנטארקטיקה. התכנון היה ששלושה אנשים ישהו בתחנת החלוץ. אולם האספקה שהובאה לתחנה לא הספיקה לשלושה ובירד פסל שהות של שניים בלבד מחשש כי "האיש השני עלול להיכשל, וכן עלול

גם אני להיכשל. לשנוא אדם או להרגיש שנאתו של אדם שאי אתה יכול להימנע מחברתו – דבר זה יהיה ניסיון משפיל, העלול להשאיר פצע בלב" (עמ' 30). בירד סבר שהוא עצמו הכי מתאים להיות זה שישהה לבדו בתחנת החלוץ, אף שהוא משבח מאוד לפחות שלושה אנשים ומציינם כראויים לטפל במשלחת שתישאר באמריקה הקטנה, ובמיוחד את דוקטור פולטר. "זהו אדם ענק במבנה גופו, אף כי מזגו היה מתאים יותר לרוח השקטה של מחנה־אוניברסיטה, נתברך בחוש־מעשה ובשווי־משקל רוחני הדרושים למי שעומד בראש חבורת אנשים הקוראים לעצמם אנשי מעשה..." (עמ' 31). קשה, אם כן, להבין מדוע פסל בירד כל אחד מאנשים אלה מלהיות שותף שני לשהייה בתחנת החלוץ.

יתר על כן, חייו של בירד בתחנת החלוץ הפכו למלחמת הישרדות בגלל סתימה בארובת האוורור בקרח; הוא חלה בהרעלת פחמן חד־חמצני כחודשיים לאחר ששהה בתחנת החלוץ לבדו (הוא שהה שם כארבעה וחצי חודשים). זו היתה הרעלה חריפה שתסמיניה קשים ביותר וכרוכים בכאבים חדים ומתמשכים בקדמת הראש, כאבים בחזה, קוצר נשימה, חוסר קואורדינציה, פרכוסים, תרדמת ואי ספיקת לב – עד כדי גרימת מוות. כתוצאה, נתקף בירד אימה נוראה שהביאה אותו להרהורים נוגים הכוללים האשמה עצמית, "באתי הנה לבקש שלוה והבהרה, בהאמיני כי יעשירו את חיי כלשהו ויעשוני לאדם מועיל יותר. בלכתי הצטיידתי גם בנימוק השליחות המדעית. עתה התייצבו לנגדי שני הדברים כמו שהם במציאות: הראשון כאשליה והשני כמבוי סתום." (עמ' 147).

אדמירל בירד, 1921, ויקיפדיה

בקיצור, כפי שניתן להבין, חשבתי שבדד מושפע מאוד מנטייתו של בירד לראות עצמו כאדם מיוחד במינו. התרשמתי שהוא היה גאוותן, הרפתקן ובעל אגו גדול במיוחד. משום כך פקפקתי בדבריו, בכותבו, כי למרות ההשפעה ההרסנית של ההרעלה, הוא החליט לא לידע את אנשיו באמריקה הקטנה על מצבו הקריטי, בנימוק האלטרואיסטי הבא: "... הקפדתי בעקשנות על החלטתי למנוע מהם כל ניסיון של מסע־הצלה שיכול לגרור אחריו אסון" (עמ' 162). אי לכך, בקשר הרדיו עם אנשיו באמריקה הקטנה, הוא שיקר להם ואמר שמצבו תקין. השקר נבע, להתרשמותי, לא מדאגה לאנשיו אלא מתוך גאווה עצמית מופרזת. האם התרשמות זו נכונה?

לאחר שסיימתי לקרוא את הספר, שקלתי בדעתי את כל שקראתי, כולל אינפורמציה על בירד עצמו, והגעתי למסקנה שאמנם היה בעל אגו גדול, אבל גם גילה אחריות עצומה לשלום אנשיו והשקר ששיקר להם בדבר מצבו, אכן נבע מדאגה כנה לבריאותם. מדוע? מה שכנע אותי שבדד הוא טקסט אמיתי?

להלן השיקולים: בירד גילה לבסוף שבאמריקה הקטנה שיקרו לו שהם אכן מאמינים לו שמצבו תקין, "אולם גם באמריקה הקטנה שיקרו כמוני. ההבדל היה בכך שהם התחילו לחשוד בי שאני משקר, וכיוון שניחשו כי אני מספר בדותות כדי לאחז את עיניהם, התחילו אף הם לספר בדותות בנוסח שלהם, כדי לאחוז את עיני אני" (עמ' 199). וזה מה שהציל את בירד ממוות. אנשי אמריקה הקטנה הגיעו לבסוף לתחנת החלוץ ובירד ניצל. אילו היו מאמינים לשקריו באמת ובתמים, הרי שלא היו יוצאים למסע המפרך והמסוכן להצלתו. העובדה שאנשיו שיקרו לו מוכיחה לדעתי שהם הכירו אותו היטב וידעו שני דברים: הראשון, שהוא בעל גאווה גדולה וכי יתבייש בהצלתו, השני, שלו היה בירד יודע מסע ההצלה המתגבש, היה אוסר עליהם בפקודה לעשות זאת. לכן סיפרו לו על משלחת לחקר נפילת מטאוריטים בסביבת תחנת החלוץ. מכאן הסקתי שמצד אחד, בירד אכן היה בעל אגו גדול, אך מהצד האחר, תחושת אחריותו כלפי אנשיו לא היתה פחותה מגאוותו, ולדעתי אף עלתה עליה. וכך כותב בירד עם בואה של משלחת ההצלה לתחנת החלוץ: "ואני זוכר כי התביישתי שפולטר וחבריו ימצאוני במצב שכזה, אולם אף על פי שניסיתי ביד רפויה לסלק את גלי האשפה, לא עצרתי כוח לעשות זאת." בירד מדווח כי העלים מחבריו את מידת חולשתו והם מצדם לא ביקשו ממנו לספר מה קרה לו באמת. נוצרה ביניהם שתיקה מוסכמת ומובנת.

כממואר אותנטי הצליח בירד לכתוב ספר מרתק. לא הפריעה לי בשום אופן החזרה על תיאורי פעולותיו, רגשותיו מחשבותיו כולל הרהוריו הפילוסופיים (הרמוניה של האדם עם הטבע), ותיאורי נוף מדהימים של אנטארקטיקה. הוא חזר ותיאר שוב ושוב את הטיפול האינסופי במכשור המדעי, המלחמה בשלג ובקרח, ציון הטמפרטורות הצונחות (כ־50 מעלות צלזיוס מתחת לאפס בממוצע), הקור המחריד, הקרח על הרצפה ועל כתלי הצריף, המאבק לצאת משק השינה וההתעטפות בבגדים, המאבק לפתיחת דלת חסומה בקרח, הכנת הארוחות, ניקוי הארובה של התנור מקרח, המאבק בשמן וביתר הנוזלים שנקרשו בקור, שפיכת דלי השופכין בחוץ, הטיפול מסכן החיים במכשירים מחוץ לצריף (אנטנות וכו'), ההתרשמות העמוקה מזוהר הקוטב, האפלה שהולכת ויורדת, וגלי התרוממות נפש (מעטים), בדידות נוראה וייאוש עד כדי השלמה עם המוות. התיאורים האלה, שחזרו

המשלחת הראשונה של בירד לאנטארקטיקה, 1930, Bundesarciv bild

פעם אחר פעם, היו למעשה המרכיבים בסיפורו ההרואי של האדמירל ולכן הם לא הפריעו (ולא אמרתי בלבי נו, עוד כמה פעמים תחזור על זה?) ההפך, כממואר של איש בודד בלב הקוטב הדרומי (האזור הקר ביותר על פני כדור הארץ) שחלה בנוסף לכל בהרעלה של פחמן חד־חומצתי, היו אירועים אלה לב־לבה של האפופיאה הנפלאה – בדד.

בדד כרומן בדיוני: אם ניתן לעשות שינוי כזה בנקודת הראות מבלי להיות מושפע מהרושם החזק שהספר עשה עלי כממואר, הייתי אומר שיש בו מספר ליקויים. הליקוי הראשון הוא שהחזרתיות בתיאורים של ימיו בתחנת החלוץ נראית טרחנית, ובהנחה שבדד הנו רומן בדיוני, כמו רומנים אחרים של הרפתקאות, הייתי מבקש מהסופר לגוון יותר את העלילה, להכניס בה הפתעות. הרי אנחנו יודעים כבר שהטמפרטורות באנטארקטיקה הן מתחת לאפס וכשרוח הקוטב נושבת הקור כל כך נורא עד שהאוויר בלתי ניתן לנשימה! יפה, ומה קורה הלאה? שוב הטמפרטורות צונחות? וביקורת דומה עולה לגבי תיאור הגיבור בגוף ראשון. הוא בעיקר מתאר את פעולותיו ואת ההתרחשויות בסביבתו המסוכנת. אין ברומן התייחסות רצינית למשפחתו, לאשתו לילדיו, לחייו הקודמים של הכותב. אין ברומן אף תיאור אחד של זיכרון אהבתו לאשתו, למה שהיא עוררה בו ומה שהיא מגלמת עבורו במצב הנורא שבו הוא מצוי (זה מה שעולה בדעתי, אבל קוראים אחרים עשויים לחשוב על רעיונות אחרים). כממואר, סביר להניח שבתנאים המחרידים שבהם בירד היה מצוי, עייפותו, זו הפיזית וזו המנטלית, היו כה גדולות, עד שלא נותר במרחב המנטלי שלו מקום להרהורי מותרות כאלה.

רובינזון קרוזו: דניאל דפו היה עיתונאי וסופר פורה מאוד, הרפתקן שעשה הרבה כסף, הפסיד אותו ואף ישב בבית הכלא. דפו חיבר את הרומן בגוף ראשון (כפי שבירד כתב את בדד), כלל בו קטעי יומן מפוברקים של קרוזו וגם הסיר מהספר את שמו כמחבר – הכל כדי להציג את הרומן כאמיתי ואותנטי. (אתייחס לשני שליש מהרומן המתאר את קרוזו לבדו באי ואדלג על החלק שבו הוא מציל את שֶׁשֶׁת מידי הפראים, כי מכאן ואילך אין הוא בודד.) האם דפו הצליח בפברוק? האם ניתן להתייחס לספר כאל ממואר של קרוזו? לדעתי לא. כבר בימיו של דפו נפוצה השמועה שהוא המחבר. יתר על כן, הרומן עצמו מספק רמזים לכך שאינו ממואר. הוא אינו מסתכן בחזרות עלילה. ההפך, הספר גדוש בהרפתקאות, וגם כשדפו מתאר את הספינה של קרוזו בסערות ים, הווריאציות בתיאורים גדולות ונפתלות. הספר נפתח בדרמה משפחתית: נגד רצון אביו קרוזו יוצא להרפתקאות ימיות. באחת ההפלגות, מתקיפים את הספינה פירטים ממרוקו, שובים אותו והוא הופך לעבד. כעבור כשנתיים הוא בורח בסירה, מגיע לברזיל והופך לבעל אחוזה מצליח. שם משכנעים אותו מכריו לצאת לים שוב, במטרה לעסוק בסחר עבדים: "השאלה היתה אם אהיה מוכן לנסוע בתפקיד הממונה על המטען בספינה ולנהל את המסחר על חופי גינואה. בתמורה הציעו להתחלק איתי שווה בשווה בכושים, בלי שאצטרך להשקיע מכספי" (עמ'

41). קרוזו מסכים, אונייתו נטרפת בים והוא, הניצול היחיד, מושלך על אי. מכאן ואילך הספר מתאר את הסתגלותו של קרוזו לחיים באי, כולל מחלה קשה שהביאה אותו לידי אמונה באל, ולקריאה בתנ"ך ובברית החדשה. גם שהותו באי כוללת הרפתקאות, כגון הדרך שבה קרוזו מוציא מספינתו הטרופה דברים חיוניים למחייתו, בניית ביתו וחומה מסביבו, סיורים באי והגילוי שחלקו הוא בבחינת גן עדן עלי אדמות; מחלה, רעידת אדמה, הצלחות בזריעת תבואה ואפיית לחם, שיט סביב לאי, גילוי חוף הקניבלים ושרידי גופות אדם... ובכן, זהו רומן הרפתקאות מותח. מעניין לציין שדפו עצמו, שהיה כנראה רגיש לעניין זה של חזרות בכתיבת פרוזה, הודיע לקורא באותיות מודגשות: "נ.ב. משום שהחומה כבר תוארה, השמטתי במכוון את מה שנכתב עליה ביומן" (עמ' 73).

כאמור, הספר מספק כמה רמזים לכך שהוא רומן ולא ממואר. לדוגמה, בכמה מקומות כותב קרוזו (דפו) שהדיו לכתיבת הזיכרונות אזלה: "זמן קצר אחר כך נוכחתי שהדיו שלי הולכת ואוזלת ונאלצתי להשתמש בה ביתר חסכונות – להעלות על הנייר רק את המאורעות הבולטים ביותר בחיי, ולחדול מתיעוד יומיומי של שאר הפרטים" (עמ' 97). אבל הקורא בוודאי שמח מאוד שהדיו לא אזלה אצל דניאל דפו. כמו כן, קרוזו ניסה לבנות מריצה ולא הצליח, כי "... בשום אופן לא יכולתי לייצר את מסבי הברזל של ציר הגלגל" (עמ' 71). אולם לאחר זמן מה, שכח כנראה דפו את הפרט הזה, כי מתברר לקורא שקרוזו בנה מכונה להשחזת סכינים הדורשת סיבוב של גלגל, "בסופו של דבר תכננתי מנגנון המורכב מגלגל וחוט ומונע ברגלי, כדי ששתי יַדַי יהיו חופשיות" (עמ' 79). ודבר נוסף שהפתיע אותי מאוד: בשום מקום ברומן לא מופיע אפילו שמץ של הרהור על נשים. איך זה ייתכן, הרי הוא נקלע לאי שבו חי כעשרים ושמונה שנים ולא טרח לציין אפילו פעם אחת שהבדידות המינית רדפה אותו? הרי הוא איש צעיר! ייתכן שההסבר קשור בגילו של דפו, שכתב את הרומן כשהיה כבן שישים, ואולי שכח כיצד מרגיש איש צעיר מלא און.

רובינזון קרוזו כרומן בדיוני: אם נשתכנע שאכן הספר אינו ממואר אלא רומן הרפתקאות, אפשר למחול לדפו על כל מקרי חוסר ההתאמה בין התיאור לבין המציאות (אוקיי, אז בסוף קרוזו הצליח איכשהו לבנות גלגל). יתר על כן, אפשר יהיה לציין לשבח את העובדה שתיאור מסלול חייו של קרוזו אינו חוזר על עצמו, שהרי החזרתיות בפרוזה (שלא כמו במוסיקה) היא מייגעת וטרחנית. הרומן מייצר עניין רב. מצד אחד, דמותו של קרוזו ההולכת ומשתנה למול עינינו תוך כדי שהוא נאבק עם הסביבה, הים, הבריחה מעבדות והאי שאליו הוא נקלע. הוא מחפש תשובות לשאלות על תכלית חייו, הוא מחפש גאולה ומוצא אותה באמונה באל. מצד אחר, הקורא מזדהה עם קרוזו כי כל אדם עובר תקופות קשות בחייו ומן הסתם גם תוהה למה זה קורה דווקא לו. באותיות מודגשות כותב דפו־קרוזו: "למה אלוהים עשה לי את זה? מה עשיתי שמגיע לי יחס שכזה?" (עמ' 87). ולכן ניתן לראות ברומן זה מעין סמל למאבקו של האדם בעולם שאליו נקלע וכך גם האנושות מאז ימי בראשית. דבר זה בא לידי ביטוי, כגון במאבק של קרוזו לייצר לחם: "הידרדרתי למצב בראשיתי, פשוטו כמשמעו, ריפתה את יַדַי יום־יום, ומשעה לשעה הרגשתי בזה יותר, אפילו לאחר שהיה בידי החופן הראשון של זרעי הדגן, שכאמור צמח פתאום והיה באמת הפתעה" (עמ' 109). בנוסף לכך, הרומן ניחן בהומור ומעמיד סאטירה על תקופתו של דפו באנגליה. למשל, קרוזו מלא התפעלות דתית־ניסית מכך שתבואה צמחה על אדמתו, עד שנזכר שהוא השליך לשם גרגרי תבואה ושעורה. לא הסבר דתי אלא פרקטי. יום אחד הוא מתעורר באימה גדולה למשמע הקריאה: רובין קרוזו המסכן, איפה אתה רובין קרוזו? עד שהוא מגלה שהקורא בשמו אינו אלא התוכי שלו, פול. ודוגמה אחרונה, קרוזו מתאר ארוחה טיפוסית של בעל אחוזה באנגליה: "... וכמו מלך סעדתי לגמרי לבדי, בעוד סביבי משמשים אותי משרתי, ומהם פול, המקורב לי כביכול, הוא היחיד הרשאי לשוחח איתי, כלבי, שהזדקן מאוד והשתבשה עליו דעתו... ישב תמיד לימיני, ושתי חתולות ישבו משני צדי השולחן וציפו מפעם לפעם לחתיכה מכף ידי, עדות לחיבה מיוחדת" (עמ' 135).

***

אם ננסה לסכם: ההנגדה בין יצירה ספרותית מהסוג של 'ממואר' לבין הסוג של 'רומן בדיוני' מצביעה על כך שהקריטריונים לשיפוט אמנותי הם שונים. בעוד שממואר נשפט בהתאם לשאלת האובייקטיביות, האותנטיות, האמינות והעניין המציאותי כולל ההיסטורי־חברתי שהוא מעורר, הרומן הבדיוני אינו דן בשאלות אלו אלא במידת העניין שהגיבורים והעלילה מעוררים בקורא ובמידת הקונסיסטנטיות הפנימית שלו. שתי היצירות שהובאו כאן עומדות יפה בקריטריונים המתאימים לסוגן. ואכן, שתיהן היו פופולריות ביותר ועד היום הן מוערכות כיצירות חשובות. אדמירל בירד זכה לתהילה רבה וקיבל אותות כבוד רבים. דניאל דפו נחשב לאבי הרומן האנגלי ורומנים רבים בז'אנר ההרפתקה הלכו בעקבותיו, למשל, **אי המטמון** של סטיבנסון.

שתי הדמויות מעוצבות בשני הספרים באופן שונה מאוד. אמנם שני הגיבורים ההרפתקנים מתמודדים היטב עם הקשיים שהסביבה שלהם מעמידה בפניהם, אבל בדרכים שונות המבטאות גם תרבויות שונות. בירד היה הרפתקן, תוצר של הצי ושל המדע. הוא התמודד עם תנאים מחרידים באנטארקטיקה. הוא היה בעל אגו וגאווה גדולה אך בעל אחריות גדולה עוד יותר לאנשיו. בסופו של דבר הוא הפנים את חשיבות החיים עצמם ואת יופיים ונעשה עניו. **רובינזון קרוזו** התמודד עם סביבה דמוית גן עדן (האי הציע שפע של מזון, פירות ובעלי חיים) והסתגל אליה בהצלחה רבה. הוא הפך להיות אדם דתי כתוצאה מאירועים מסוכנים (מחלה קשה, כמעט טביעה בים, הופעת הקניבלים), אולם לאחר שניצל וחזר לאנגליה, הסתגל מחדש לסביבתו והתערה בה, הפעם כאיש עשיר. ◆

רפי וייכרט

חיים בשני זמנים ובשני מקומות

שיחה עם המשוררת וחוקרת הספרות רבקה איילון

על ספר שיריה החדש **קרוסלה** (כרמל, 2022)

ספר שירייך קרוסלה נפתח בשער ששמו "אבא, אתה אוהב אותי?" בתור מי שמעולם לא שמע מאביו את המשפט הפשוט הטבעי הזה: "אני אוהב אותך", צללתי לשירי השער כדי לעמוד על מערכת היחסים שמתוארת בו. את מוכנה לומר עליה משהו שבתוך השירים ומעבר להם?

אתה שואל על המשפט "אבא, אתה אוהב אותי?" משפט המהווה שער ראשון לשירים בספר החדש, וגם פותח בעצמו שיר. האם באמת שאלתי את עצמי אם אבא אוהב אותי? האמת היא שלא. רוב שנותי, ומעיד על כך גם ריבוי השירים בנושא, הייתי עסוקה בפרידה מאִמי, שעליה כתבתי בין היתר בספר מוקדם: "כְּבָר פָּנֵינוּ מְבֻלְבָּלוֹת לָעַד/ כְּמוֹ בָּבוּאָה שֶׁל שֶׁמֶשׁ בְּרַעַד הַיָּמִים", ובספר האחרון: "אִמָּא רְכוּסָה גִּלְיוֹנוֹת מַעֲרִיב בַּמִּטְבָּח". דווקא באהבתו של אבי בטחתי. עליו כתבתי בספר **נישומקָלה**: "הָיָה לִי גַג/ הָלַכְתִּי עִם אַבָּא עַל הָרְעָפִים/ נָפַלְתִּי/ הוּא אָחַז בְּרַגְלִי/ לֹא נָפַלְתִּי". ובספר הנוכחי: "קֶרֶשׁ כְּקֶרֶשׁ/ שָׁם/ בַּוָּקוּם, שֶׁנָּקוּם" ו"אוּלַי אָבִי/ שָׁם לִי נְסֹרֶת בַּלֵּב" (אבי היה נגר במקצועו).

אלא שקרה דבר אחר. אבי אמר לי פעם: "הילדים שלי לא אוהבים אותי". זה היה בזִקנתו. זה משפט שהייתי רוצה לשכוח. ואז שאלתי את עצמי: למה הוא אומר זאת? מוזר, אבל כשאני שואלת בשיר: "אַבָּא, אַתָּה אוֹהֵב אוֹתִי? תַּגִּיד אֶת הָאֱמֶת. לֹא מָה שֶׁאוֹמְרִים/ כִּי מֵעַל מָה שֶׁאוֹמְרִים יֵשׁ עֲנָנִים", בעצם רציתי לבטא את האפשרויות לאהבה או להעדרה בין שנינו. לאחר פטירתו כתבתי ספר שירים, שהוא ספר אהבה אליו (**לְווי אב**) וספר ביוגרפי המלווה בציוריו, שכתוב בלשונו (זהו ספר הממחיש את הכוח המופלא שגילה בהתגברות על היתמות בשואה ולאחריה). בעצם, איך יתכן, אפוא, שלא אהבתי אותו? אבל אולי הוא ידע משהו שלא ידעתי. ולכן, בגלל העובדה שהוא עורר את נושא האהבה, שאלתי בשיר, כמעין מנטרה שמסתירה משהו, את השאלה: "אבא, אתה אוהב אותי?" – שאלה שכל חיינו אנחנו שואלים את האנשים שאנחנו קשורים אליהם ורוצים לאהוב אותם, ושהם יאהבו אותנו.

לפני שנים רבות אני זוכר שנמתחה ביקורת על שירַי שמתכתבים באופן תכוף עם משוררות ומשוררים, מתים וחיים. לי הדבר נראה טבעי לחלוטין כשאנחנו כותבים בתוך מסורת של שירה עברית ושירת עולם. יש לך כאן שורה של שירים שמוקדשת ליוצרים חשובים ומשוחחת אִיתם ועם עולמם, למשל, יעקב פיכמן, יעקב שטיינברג, אריה סיון, יותם ראובני, הפסל יצחק דנציגר ואחרים. מה מקומו של הדיאלוג הרב־דורי הזה ביצירתך?

אכן אפשר לקרוא לְשירים לא מעטים בספרַי בכלל דיאלוג רב־דורי. הרבה פעמים אני חושבת שמבחינתי אין הבדל בין משוררים (ואנשים בכלל) חיים או מתים. אולי מפני שכמו שכתב פרייל "הַשִּׁיר הוּא הָאֲדָמָה הַיַּצִּיבָה הָאַחַת". שיריו של פרייל, למשל, הם בשבילי משהו יציב בתוך עולם לא יציב. הוא נפטר בשנת 1993, אבל בשירה שהשאיר אחריו, הוא מעניק לי חירות לנשום. עם זאת, כפי שפרייל אומר באותו שיר, השיר הוא גם "תְּפִלָּה הַמְחַדֶּשֶׁת יָמֶיהָ כְּפִרְפַּר". כלומר, למרות יציבותו הוא גם "בורח" מאִתנו כמו פרפר. הרבה פעמים אני רוצה להגיד משהו על שיר, אך כיוון שזה קשה, יוצא לי "לחבק" אותו בשיר משלי, שכאילו אומר למשורר בדרך זהירה יותר, שאני אוהבת אותו; לפעמים שורה אחת שהוא כותב מאפשרת לי לגלות בדרך כלשהי משהו על עצמי שלא ידעתי. כך, למשל, בספרו של יותם ראובני **בעד ההזיה** הוא כותב: "אָז הַזִּכָּרוֹן לֹא אִכְסֵן אֶת כָּל הָאֲנִיִּים הַמְצוּיִים בּוֹ עַתָּה", ועניתי לו בהתרגשות בשיר שכתבתי: "אֲנִי וַאֲנִי זֶה לֹא דּוֹמֶה/ לַאֲנִי וְעוֹד אֲנִי וְעוֹד אֲנִי – שֶׁאַתָּה". על אריה סיון, המשורר והמורה שלי בתיכון, למשל, כתבתי בכמה ספרים. השיר הראשון היה בספר הראשון **הקערה הקרויה חיים**, וזו אמירת תודה על ההכרות שהנחיל לי עם השפה. קראתי לו אז: "הָאִישׁ שֶׁהִגְעִישׁ בִּי אֶת הַמִּלִּים". באתי מבית שבו לא ידעו עברית כהלכה, וסיון, מבלי שידעתי להגדיר זאת אז, "הטביע" אותי בים השירה ביצירות שלימד אותנו. נראה שהשירה הפכה לי מאז בית, והכתיבה על משוררים היא סוג של הבעת תודה על מה שנתנו לי. אני גם אוהבת לחקור שירה ופרוזה, אולי במיוחד את היצירות של אלו שחיו בתֶפר בין שפות וכתבו בעברית. עכשיו, למשל, אני קוראת את סיפורי הזז ויודעת שאני רוצה להיות מסוגלת להבין אותם באמצעות כתיבה עליו, שכן הכתיבה על משורר או סופר מתחילה באי־ידיעה, ומסקרן אותי לדעת מה אוכל להבין ולכתוב. סופרי ה"תפר" הללו מעניינים אותי, אולי בגלל הבית ה"תפור" שאליו נולדתי, וגם... אני מרגישה כל חיי בסוג של "תפר" בין מחשבות ודעות.

בשיר 'צונמי' את כותבת "אֶת גּוּפֵינוּ נַקִּיף עָרִים,/ תָּמָ"א־שִׁפּוּרִים." מה יחסך לתמורות הצונמיות שעוברות על נופי ארצנו בשנים האחרונות?

כל חיי אני גרה בכפר־סבא. הסופר ישעיהו קורן יצר בסיפוריו מהעיר הזאת דגם של מושבה שפרדסיה נמכרים במהלך השנים, והמושג "כסף", בצד הצורך להתפרנס, הופך להיות מרכזי. אבי, שהיה נגר, התפרנס כהלכה מעבודה קשה. כל חיינו הבוגרים הוא עזר לנו (אנחנו שלושה אחים), ואף כי שנים לא מעטות שילמנו משכנתא עבור הדירות שקנינו, לכל אחד מאיתנו יש דירה משלו. אני גרה ברחוב שהיה פעם שָׁקט, אבל לאחרונה כל הסביבה מוקפת בניינים שעוברים 'טיפולי תמ"א'. הרעש של הבנייה הוא הרבה יותר חזק ובלתי צפוי מהרעש שעליו מדבר דון דלילו בספרו **רעש לבן**. זהו "תָּמָ"א קְרָשִׁים בָּרֹאשׁ", ולכך נוסף רעש המכוניות הנוסעות על גגות החניות התת־קרקעיות.

כמעט אין בניין בשכונה שבה אני גרה שאינני יכולה להגיד מה היה לפניו: קיוסקים, חנויות ובתים פרטיים. זו הרגשה של חיים בשני זמנים ובשני מקומות, וכשכתבתי: "וְלָמָּה אֲנִי, מְחֻרְתַּיִם בַּת 70, נֶחְבֶּטֶת מֵהַשָּׁקֶט הַמִּתְפָּרֵעַ שֶׁל בָּתִּים בִּרְחוֹבִי שֶׁנֶּהֱרָסִים וְנִבְנִים, נֶהֱרָסִים וְנִבְנִים", כיוונתי למוזרות של המעבר הלא פתאומי, ויחד עם זה פתאומי תמיד, בין מה שהיה לבין מה שהחליף אותו (כך, למשל, הנגרייה של אבי, שביליתי בה כל כך הרבה בילדותי ובנעורַי, היא מזה כעשרים שנה בניין עתיר קומות).

לשמחתי, אני גרה ב"תֶּפר" בין כפר־סבא והוד־השרון, ליד "יער אוסישקין", שבו גרו במשך כשנה מגורשי תל־אביב־יפו בימי מלחמת העולם הראשונה. ה"יער" הזה, שכחצי ממנו כבר נכרת, היה לי נחמה בזמן שגידלנו כלבים, וגם בזמן הקורונה, ועליו כתבתי: "הַשָּׂדֶה בְּהֵרָיוֹן מֵרֹב אֲהַבְ־הַבָּה/ וַאֲנָשִׁים בְּקוֹרוֹנָה". זהו רעש של עיר שכבר אפסו עתודות הבנייה שלה, והיא מתעקשת להוסיף ולהגיד: יש לי עוד בניינים בשרוול... בעלי, שהוא ארכיאולוג, חפר את הבניינים שמתחת לבניינים שמתחת לבניינים, ואף הקים בעיר מוזיאון, ואני קשורה בעיקר לספרייה העירונית, שגם היא שינתה פניה לבלי הכר. כתבתי יותר על המקום שבו אני גרה ופחות על המגמה הכללית ה'ארצית'. אולי "צר עולמי כעולם נמלה".

יש בספר שער שמוקדש לחלומות. בספרות בכלל ובשירה בפרט מקום נכבד לחלומות ובעיקר לסיוטים. 'שירי חלום' של ג'ון ברימן, שירים אחדים של ויסלבה שימבורסקה, 'יצחק', שירו הנודע של אמיר גלבע, 'מחברת החלומות' של אגי משעול, 'מחברת היקיצות: מחזור שירי חלום' של רובי שונברגר ועוד רבים. איזה שימוש את עושה בחלומות כדגם שירי?

אני אוהבת שירה דרמטית, שמתרחשים בה אירועים (אולי לכן גם בחלק מהשירים בספרים יש דיאלוגים, והם בנויים לפעמים במבנה צר, כאילו יורדים במדרגות). החלומות, שאליהם אני מתייחסת כאל אירועים בחיי, גם בהם יש דרמה. השיר בפרוזה על אוסקר ויילד, למשל, מבוסס על חלום שאני חוזרת וחולמת: גן מופלא עם דמויות עתיקות (נפרטיטי, למשל), ואנשים נכנסים אליו ומלכלכים אותו, ואני מנחמת את אוסקר וחוזרת באזניו על המשפט הידוע שלו מהמחזה **מניפתה של ליידי ווינדרמיר**: "כֻּלָּנוּ בַּבֹּץ, אַךְ אֲחָדִים מֵאִתָּנוּ מִסְתַּכְּלִים בַּכּוֹכָבִים". חלום חוזר נוסף, שעליו כתבתי כמה מהשירים בפרוזה, ושממנו בא גם שם הספר, הוא על קרוסלה, מין מעלית שסובבת מחוץ לבניין הדירות שבו גרו הורַי, וכשאני יוצאת ממנה סוף סוף, אני לא מצליחה למצוא את הדירה שלהם. אבל אני חולמת גם על החיפוש בקרוסלה אחר נכדַי: "אֲבָל מַשֶּׁהוּ עוֹד לֹא יָדָעָה/ הִיא רוֹצָה לִשְׁאֹל: וְאַהֲבָה אֵלֶיהָ יֵשׁ? / כָּל הַחַיִּים יָדְעָה שֶׁלִּפְעָמִים אַהֲבָה מִתְחַפֶּשֶׁת כְּאִלּוּ הִיא אֵינֶנָּה, וְהָפוּךְ".

החלום הוא בשבילי מין חלון החוצה ופנימה, אולי גם סולם לעלות ולרדת, ובמיוחד אני מנסה לקלוט בדיעבד את האווירה שבה התגלגל החלום בראש – האם השאיר אותי בתחושה טובה או בתחושה אסונית? כשאני חולמת על אבי, למשל, אני חולמת גם על מה שהוא סיפר לי שהוא חלם: "בַּחֲלוֹמוֹת אֲנִי נִבְהֶלֶת,/ כְּאָבִי נִבְהֶלֶת, שֶׁהָיָה קָם בָּהוּל/ חוֹלֵם אֶת נַגָּרָיָתוֹ עוֹלָה בָּאֵשׁ,/ תָּאֲרוּ לְעַצְמְכֶם, מְקוֹר חַיּוּתוֹ / עוֹלֶה לַשָּׁמַיִם, וְהוּא שׁוֹלֵף צִפָּרְנַיִם/ כְּמַיִם לֹא יְכַבּוּ".

הספר נחתם בחטיבה שלה את קוראת, ממש כמו בודלר, "שירים קטנים בפרוזה". למה את צריכה את המילה "קטנים"? מה נותן לך הדגם הזה שדן פגיס, בחטיבת שיריו בפרוזה, קרא לו אי־אז "מחוץ לשורה"?

נכון, זה בעקבות בודלר. לפני פחות משנה היתה בבית הקונפדרציה בירושלים פגישה מעניינת עם המשורר הנפלא ישראל פנקס על ספר המכתמים פרי עטו שיצא אז. בתום האירוע שאלתי אותו איך הוא רואה את הפרגמנטים שלו ביחס לשירה שכתב, והזכרתי בהקשר זה גם את כתיבתו של בודלר, המחולקת לשירה ולשירה קטנה בפרוזה. תשובתו הכנה היתה: בודלר רצה לכתוב גם פרוזה, ואני אינני יכול לכתוב שירה בתקופה זאת.

מצד שני, האומנם יש חשיבות להבחנה בין שירה לשירה בפרוזה? אולי באמת הדבר החשוב הוא איך משתמשים בשפה, וחלק מהשירים בפרוזה בספר – גם הם תגובות לשירי משוררים (הקטע 'שיפוץ' הוא, למשל, תגובה לשורה המרתקת בשירו של ישראל פנקס 'בתוך הבית' על אודות הרהיטים: "בִּשְׁתִיקָתָם הֵם קַו גְּבוּל הַדְּמוּי שֶׁל הַחֶפֶץ"). אולי אפשר להגיד שאם "רוקד" לנו בראש משפט בריתמוס מסוים, הוא מוביל לשיר, בעוד שאם יש איזה רעיון בראש, משהו שאין לו דווקא צליליות, התוצאה היא משהו אחר: שיר בפרוזה (לאו דווקא "קטן"...). בכל מקרה המחויבות ללשון היא הכרחית. ולגבי המילה "קטנים"... אני חושבת שהם קטנים ברובם, אבל הרעיון היה שהם, כמו שאמר דן פגיס, "מחוץ לשורה".

האם תוכלי לבחור עבור הקוראים שניים משירי הספר שאת סבורה שהם חדרי ליבו?

אתה מבקש שאבחר שירים שהם "חדרי לִבו הפועם" של הספר. שאלתי פעם את הסופר ישעיהו קורן לאילו מסיפוריו הוא קשור. תשובתו היתה: "אני אוהב את כולם באותה מידה". זאת תשובה מרגשת, שהרי אני יודעת שבחלק מסיפוריו הכניס שינויים בחלוף הזמן. מבחינתי הרי זה כאילו אמר שהוא אוהב את המצב שהיה שרוי בו כשכתב, אולי מה שאנו מכנים "השראה". אצלי זה לא כך. קשה לי לאהוב את מה שכתבתי. מצד שני אני רוצה שאחרים יאהבו. זה אולי צורך המקביל בבגרותנו לצורך באהבת הורים כשהיינו ילדים. אבל גם אני לאט לאט מתבגרת, ויכולה להסתכל בשירים של עצמי ולבחור, למשל, שירים עכשיו. ♦

רבקה איילון, צילום: איתן איילון

לידה

יַלְדָּה אָמְרָה לִי: כָּכָה וְכָכָה.
יַלְדָּה, אָמַרְתִּי לְעַצְמִי, כָּכָה אַתְּ חֲזָקָה.
כָּכָה גַּם אֲנִי אֶתְחַזֵּק. וְעָשִׂינוּ שִׁרִיר.
הָיָה אֲוִיר מָתוֹק.
הַחַיִּים נִרְפָּאִים לְאַט... חָשַׁבְתִּי לְעַצְמִי,
כָּאן זֶה לֹא רַק כָּאן.
יָכֹלְתִּי לִפֹּל, אַךְ יַלְדָּה הֶחֱזִיקָה
אֶת הַמִּלִּים קָרוֹב לְלִבִּי
הִיא אָמְרָה: גַּם אֲנִי כָּכָה.

פַּעַם רָאִיתִי
אֵיךְ חֶבֶל הַטַּבּוּר שֶׁלָּהּ נִגְזַר, נִתְפַּר
אֵיךְ הַגּוּף שֶׁלָּהּ נָהַם, שָׁר
אֵיךְ יָצְאָה מִלְּגוֹ וּמִלְּבַר

כָּל זֹאת רָאִיתִי
כָּל זֹאת כָּאַבְתִּי
וְרָפָא לִי.

ספריית נעורי

אֲנִי עַל־יָדִי בַּסִּפְרִיָּה. הַסְּפָרִים לֹא. הַסְּפָרִים זְקוּפִים עַל הַמַּדָּפִים, אֲבָל לֹא מַרְגִּישִׁים כָּכָה. אֵין גּוֹלֵשׁ בֵּין הַדַּפִּים, אֵין שׁוֹאֵל: "מָה שְׁלוֹמְכֶם?" אֵין תּוֹהֶה מָה יִהְיֶה עֲלֵיכֶם שֶׁנּוֹתַרְתֶּם כְּרִיכוֹת, כְּרִיכוֹת, לְמַעְלָה, לְמַטָּה, שְׁחֹרִים וּלְבָנִים, כְּחֻלִּים וַאֲדֻמִּים.
אֶת חֶלְקְכֶם אֲנִי אוֹהֶבֶת. אַתֶּם שֶׁלֹּא צוֹוְחִים: "אֲנַחְנוּ חֲדָשִׁים", וּבְכָל זֹאת חֲדָשִׁים תָּמִיד. שֶׁאַף פַּעַם לֹא הִתְיַפְּיַפְתֶּם, רַק רְצִיתֶם לְהַגִּיעַ לְסוֹף הַמִּלִּים כְּדֵי לְהָבִין אֵיךְ הַמַּחְשָׁבָה מִתְחַלֶּפֶת לָנוּ בָּרֹאשׁ בְּלִי שֶׁנַּרְגִּישׁ. אֲבָל רֻבְּכֶם מִזְדַּקְּרִים עַל הַמַּדָּפִים: עוֹרְבִים, עֵיטִים, נְצִים, שׁוֹמְטִים מֵהַמַּקּוֹר אֶת מְגִלּוֹת אֲבוֹתֵיכֶם, טוֹמְנִים אֶת הָאוֹתִיּוֹת בַּמַּרְתְּפִים, שֶׁיִּשְׁנוּ לָהֶן בַּחֹשֶׁךְ אַחַת אַחַת וּבְאֵין רוֹאֶה.
לֹא, לֹא כָּךְ. גַּם אֲנִי שְׁבוּיָה בְּסַנְוְרִים. גַּם אֲנִי שׁוֹלַחַת יָד אֶל כָּל הַנּוֹצֵץ. לִפְנֵי אֲרוֹנוֹת הַסְּפָרִים תָּרָה־לֹא תָּרָה אַחַר מְאַשְּׁרֵי נְעוּרַי.

הערות שוליים

זה מתחיל בספרים

הספרייה הלאומית בירושלים נוסדה ב־1892 כמרכז לשימור אוצרות הרוח של העם היהודי. יש בה כחמישה מיליון ספרים וארכיונים של גדולי הספרות העברית בעבר ובהווה, כמו ש"י עגנון, אורי צבי גרינברג, פרנץ קפקא, א"ב יהושע ורבים אחרים.

ב־2007 חוקקה הכנסת את חוק הספרייה הלאומית הקובע שהיא תהיה "חברה לתועלת הציבור ותהנה מעצמאות מלאה". והנה, במסגרת הרפורמה שאין סוף להפתעותיה של הממשלה החדשה, הכניס שר החינוך, יואב קיש, תיקון לחוק ההסדרים המבטל את עצמאותה ומכפיף גם אותה לדרג הפוליטי. כי מה לרפורמה ולספרייה הלאומית? אבל לקיש היה דחוף לקבוע שמינוי הדירקטוריון של הספרייה, שנעשה עד כה על ידי מועצה ציבורית, יבוטל וייעשה מעתה ישירות על ידי השר עצמו. כל כך למה? מה קרה? ובכן התשובה ידועה (גם אם לא פורסמה) – כדי להדיח מתפקידו את יו"ר הדירקטוריון, שי ניצן, מי שהיה פרקליט המדינה והאחראי להגשת כתבי האישום נגד ראש הממשלה בנימין נתניהו. כלומר, זו כולה נקמה ברוטלית ופרסונלית ללמדך איזה אינטרסים באמת עומדים מאחוריה.

מאות יוצרים, סופרים, אמנים ואנשי רוח, חתמו על עצומה נגד הגזרה. לא פנו אלי, אבל אני מוסיף כאן את שמי לשמותיהם. הבולטים שבהם אף אמרו כי ימשכו מהספרייה את ספריהם ואת ארכיוניהם שכבר תרמו לה, אם החוק החדש אמנם יחוקק ויישום. מקרה הספרייה, אולי יותר מסעיפים אחרים של הרפורמה, הוא מקרה בולט של השתלטות פוליטית אגרסיבית על נכסים ציבוריים בידי השלטון. ומה שעתיד לקרות עם הכלכלה בכלל, קורה כבר היום עם הספרייה. תורמים שתקציב הספרייה בנוי לא מעט עליהם, הודיעו בימים האחרונים כי יקפיאו בתגובה את תרומותיהם.

העדר תרבות שלטונית ממלכתית הוא אולי הבולט ביותר בקרב חברי הכנסת החדשים מן הקואליציה. (כגון, אמסלם, אלמוג, גוטליב, בן־גביר, קרעי, רוטמן, לוין ונוספים שאיני יודע את שמם). תרבותם היא תרבות של "כל דאלים גבר". כיוון שבידם הכוח, ישתמשו בו. לכן איני אופטימי לגבי הבאות. זה מתחיל בספרים וההמשך ידוע.

צילום – אתר הספרייה הלאומית

בינתיים נתבשרנו שהיוזמה הזו נבלמה. הצלחת מה למחאה.

היאוש הוא הפיך

שנה לפני מותו ב־2018 פרסם עמוס עוז את ספרו **שלום לקנאים – שלוש מחשבות** (כתר 2017), ספר צנום הכולל שלוש הרצאות על שלושה נושאים שנשא בהזדמנויות שונות: "שלום לקנאים", "אורות ולא אור", "חלומות שמוטב להשתחרר מהם". לדברי ההוצאה "הם נכתבו מתוך תחושת דחיפות, דאגה, ובמיוחד מתוך אמונה שעתיד טוב יותר עדיין אפשרי". ייתכן שאז היו אלה מליצות בעלמא (כפי שטענו כמה מבקרים) והנה היום דומה שלא רבים בטוחים עוד "שעתיד טוב עדיין אפשרי". נבואתו מן הקבר של עוז מתגשמת במהירות שאינה נופלת ממהירות ביצועה של הרפורמה המשטרית.

ההרצאה השלישית, "חלומות שמוטב לישראל למהר ולהשתחרר מהם" מוקדשת לסילוק פתרונות שווא להסדר עם הפלסטינים, ולאזהרה מה יקרה אם לא נאמץ את הפתרון האחד האפשרי, שתי מדינות לשני עמים. מאז מותם של עוז ויהושע חדלו אנשי רוח בקרבנו להשמיע את קולם בשאלות ההווה ולא נותר אלא לחזור ולצטט אותם. הנה כמה קטעים.

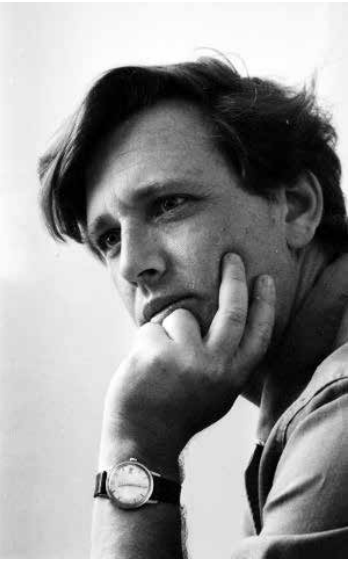
נתחיל בדבר החשוב ביותר, חיים ומוות למדינת ישראל:

"אם לא תהיינה כאן שתי מדינות, ומהר, תהיה פה מדינה אחת. ואם תהיה פה מדינה אחת, היא תהיה מדינה ערבית מן הים עד הירדן. ואני עומד על זכות היהודים הישראלים, כמו כל עם, להיות רוב ולא מיעוט, על פיסת ארץ קטנה מאוד. לא אמרתי

מדינה דו־לאומית, כי כל המדינות הדו־לאומיות והרב־לאומיות, חוץ משווייץ, קורסות.

אם לא תהיינה כאן שתי מדינות ומהר, תשלוט פה דיקטטורה של יהודים פנאטיים, בעלת סממנים גזעניים, שתדכא ביד ברזל הן את הערבים והן את מתנגדיה היהודים. דיקטטורה כזאת לא תאריך ימים. כמעט שום דיקטטורה לא האריכה ימים בעת החדשה.

יש אצלנו כל מיני חכמים שמטיפים לרעיון של "ניהול הסכסוך". ניהול הסכסוך ייראה כמו המלחמות בצפון ובדרום בעשורים האחרונים. מלחמת לבנון הראשונה והשנייה והשלישית והרביעית והחמישית. מלחמת 'עופרת יצוקה', ו'עמוד ענן', ו'צוק איתן', ו'קשת דרוכה', ו'מגפי ברזל' ו'מכות רצח'.



עמוס עוז

ובינתיים שלטון הכיבוש הישראלי בשטחים ממוטט את הרשות הפלסטינית, ובנפילתה נמצא עצמנו עומדים גם בגדה מול חמאס. מיליוני פלסטינים חיים חיי השפלה מתמדת, כבודם האנושי והלאומי נרמס ורכושם הפקר. כשליש מאדמות הגדה כבר נגזל בידי ישראל והגזל נמשך. כל העולם, לרבות הערבי והמוסלמי (מלבד חמאס ואיראן) מכיר כיום שחיפה ובאר שבע, הן חלק ממדינת ישראל. אף אחד בעולם, מלבד מתנחלים וקנאים, אינו מאמין ששכם ורמאללה שייכות לנו. וזה ההבדל בין זכות לתביעה.

יש בינינו אנשים שהסכסוך עם מאתיים מיליון ערבים כבר קטן עליהם. הם רוצים להוביל אותנו למלחמה עם כל האסלם. עם אינדונזיה ומלזיה, עם איראן וטורקיה ועם פקיסטן גרעינית. האומנם ראוי למות למען תפילות על הר הבית? אין מצווה כזאת בשום מקור ממקורות ישראל."

אבל העיקר במסתו הוא חלקה האחרון. כאילו אינו רוצה להותיר אותנו בלא תקווה. והוא כותב בעוצמה רטורית גדולה להוכיח את ההפך.

"הביטוי המקומם אותי ביותר בתקופה האחרונה הוא 'בלתי הפיך'. הימין הקיצוני מצד אחד והקבוצות הפוסט־ציונות מצד שני, כאילו כרתו בינינהן ברית לשטוף את מוחנו שהכיבוש הוא בלתי הפיך. ההתנחלויות הן בלתי הפיכות ופתרון שתי המדינות אבוד ובלתי הפיך. הקנאים שלנו אומרים לנו תצטרכו לשכוח מהדמוקרטיה הכל כך חשובה לכם, אם אינכם רוצים לחיות תחת רוב ערבי. הפוסט־ציונים גם הם משננים לנו שכמו דרום אפריקה נצטרך לבחור בין מדינת אפרטהייד יהודית לבין ויתור על הרעיון הציוני של מדינת היהודים. המלקחיים האלה מימין ומשמאל נועדו לשבור את רוח השמאל הציוני שמתנגד לכיבוש השטחים, ממאן להמשיך לשלוט על עם אחר, אך ממשיך להאמין שלעם היהודי מגיעה זכות טבעית, היסטורית, משפטית לחיות חיים ריבוניים משלו ולו גם במדינה דמוקרטית קטנה מאוד.

מי שראה במו עיניו, כמוני, את תקומת מדינת ישראל רק שלוש שנים אחרי השואה, לא ימהר לקנות את המושג 'בלתי הפיך'. מי שראה את שארל דה גול גיבור הימין הצרפתי, מעניק עצמאות לאלג'יריה שהיו בה אלפי מתנחלים צרפתים קנאים, לא ימהר לקנות את איומיהם של נביאי 'הבלתי הפיך'. מי שראה את מנחם בגין, מנהיג הימין הישראלי מפרק התנחלויות בסיני למען הסכם שלום עם מצרים, מי שראה את סאדאת, מלך הערבים, ראש אויבי ישראל, מציע לנו שלום תמורת שטחים ואת מנחם בגין מקבל את ידו המושטת ... מי שראה את רבין ופרס, לוחצים את ידו של ערפאת ומנסים להגשים את פשרת שתי המדינות, מי שראה את הדחפורים של שרון מוחקים מעל פני האדמה את ההתנחלויות בעזה – מי שראה את כל אלה לא יקנה בקלות את גלולת הייאוש 'המצב בלתי הפיך'. ואני אומר: הפנאטיות של המתנחלים הקיצוניים אולי גם היא הפיכה. הדוגמטיות של השמאל האנטי־ציוני אולי גם היא הפיכה."

...ושרה מסתפרת

כדי למנוע את הוצאת נתניהו לנבצרות חוקקה הכנסת תיקון לחוק המצמם את העילות לשתיים: לקות גופנית ואי שפיות נפשית. לדעתי, בכך דווקא מקילה החקיקה על האפשרות לנבצר אותו. במקום להתפלפל על "ניגוד עניינים" מסובך, קל יותר ללכת על העילה השנייה. הרי כל אחד רואה מה קורה כאן.

אורי משגב, עיתונאי הנאמן עלי בדרך כלל, אינו מסתיר ברשימתו "חומת מגן" ב'הארץ' (2.3.23) את דעתו בנידון. הוא מספר כי לפני שנים הגיש למערכת מאמר "שדן בחשש לקווים מופרעים אצל נתניהו". עורכיו הציעו לו לרדת מזה והוא הסכים משום שאיננו פסיכיאטר. הוא כותב כי גם היום איננו פסיכיאטר, אלא פטריוט ישראלי הרואה כיצד המדינה "מתפרקת, קורסת, מתפוררת, עולה בלהבות, לא רק בחוואדה. ולנתניה בוער לבטל בחקיקה את אפשרות הוצאתו לנבצרות". הרי כל מנהיג בר דעת היה כבר מתפטר מתפקידו ומאפשר הקמת קואליציה

מיצג השפחות, צילום: זהר טל, המגדלור - מרץ 2023

שפויה, של רוב מניין ורוב בניין, ללא סרח העודף של בן גביר וסמוטריץ'.

הוא מחזק את דבריו בדוגמאות אישיות והיסטוריות. כגון נרון קיסר המנגן בנבל נוכח רומא הבוערת אותה הצית. וזה מה שצעקו מפגינים בחושם הטבעי מול המספרה של שרה: "המדינה בוערת ושרה מסתפרת".

וראייה נוספת מן הרגע האחרון. אושר חוק התרומות לנתניהו לצורך משפטו, למרות התנגדות היועמש"ית.

חינוך מחדש

נראה כי שרי "עוצמה יהודית" וח"כי הימין הקיצוני בכלל ייאלצו לעבור בקרוב חינוך מחדש. עד כה הם חיו בתוך בועה יהודית קיצונית שמותר היה לומר בה הכל. "לשרוף כפרים ערביים" ח"כ פוגל. "למחוק את חווארה" השר סמוטריץ'. עכשיו זה מתפרסם בעולם וההתנצלויות גרועות מהאמירות המקוריות. פוגל מתפתל וסמוטריץ' מסביר: התכוונתי שצה"ל צריך לעשות זאת ולא פורעים שלוקחים את החוק לידיים.

בסביבתו של ביידן כבר הודיעו כי לא ייפגשו עם סמוטריץ 'בביקורו הקרוב בארצות הברית. סמוטריץ הסביר שהוא ממילא נוסע רק לכינוס המגבית בלבד. נו, נו. כאמור, יצטרכו לעבור חינוך מחדש!

אספת עם, ממשלת צללים

חשבתי, מה יכולים להיות צעדי המחאה הבאים, לאחר ההפגנות, ומבלי לנקוט צעדים אלימים? עלתה בדעתי דוגמה הקיימת באנגליה של "ממשלת צללים" במקביל לממשלה הרשמית. "בבריטניה מקובל שהאופוזיציה מקימה ממשלת צללים מיד עם מינויה של ממשלה חדשה. מול כל שר בממשלה ניצב שר בממשלת הצללים, האחראי להגיב על הצהרות השר המכהן ולהציע מדיניות חלופית." (מתוך ויקיפדיה)

כמובן, זו שיטה המתאימה למשטר הבריטי, אבל לא זו הכוונה במקרה שלנו. במקרה הישראלי החשיבות היא תעמולתית ופרובוקטיבית, כשלכל הצהרה ממשלתית תתלווה תגובת נגד מיידית של ממשלת הצללים. ומה שבהחלט יכול להתרחש, שהתקשורת, המודפסת והמשודרת, תדווח גם היא על הכרזות ופעולות של ממשלת הצללים במקביל לממשלה הרשמית.

זאת ועוד. אפשר לחשוב גם על כינוס "אספת עם" או "אספת ציבור" שתורכב מנציגי תנועות המחאה, שתהיה פתוחה לכל ותכונס באיזה מבנה ציבורי גדול בעיר או בעיירת פיתוח. בדומה לממשלת הצללים היא תדון בתגובות על פעולות הכנסת ותקבל החלטות־נגד בהתאם. אגב, המחאה המתנהלת עד כה למופת תשכיל בוודאי לעשות זאת בתבונה.

ביבי שההפגנות לבדן הוציאוהו כבר מדעתו, כאשר ביקש מן המפגינים (כילד קטן) בכנסת "תפסיקו עם זה כבר", בוודאי ישתגע למראה ראש ממשלת הצללים (למשל הג'ינג'י מהתנועה לאיכות השלטון) שיצוץ כצל כל פעם ובכל מקום בעקבותיו.

חוק פולחן האישיות

מסתבר שבליץ החקיקה של רוטמן־לוין מסתיר גם חקיקה אישית שבונה את פולחן האישיות של נתניהו: חוק הנבצרות (מהעמדתו לדין). חוק התרומות (למשפטו). חוק איסור חקירת ראש ממשלה מכהן (שהגיש לאחרונה דודי אמסלם).

ספק אם סטלין נהנה מכל כך הרבה חוקים שגוננו על פולחן האישיות שלו.

נ.ב

קראתי ידיעה בעיתון כי שני מפגינים מבוגרים, מעל גיל שבעים, נחקרו במשטרה על שכינו בפוסטים שהעלו את קצין המשטרה שזרק רימון הלם בתל־אביב, "מטורף". מכיוון שאני כבר מעל שמונים אני מבקש מכל קוראי המדור הזה למחוק בדיו שחורה כל ביטוי שעלול לזמן אותי לחקירה דומה. ◆

עדה לימון

מאנגלית: צוריאל אסף

דרור, דרור, מה אתה אומר?

יוֹם שָׁלֵם בְּלִי לְדַבֵּר
גֶּשֶׁם, וְאָז שֶׁמֶשׁ, וְגֶשֶׁם שׁוּב.
כַּמָּה צְמָחִים בָּאֲדָמָה, מִתְחַדְּשִׁים
מִתְרַוְּחִים בַּקַּרְקַע הַשְּׁחֹרָה, וַאֲנִי חוֹשֶׁבֶת
אֲנִי טוֹבָה בַּזֶּה, בַּלִּהְיוֹת לְבַד הַזֶּה
בָּעוֹלָם, בְּלִהְתְּבוֹנֵן בִּדְבָרִים
צוֹמְחִים, אֲנִי הַבּוֹגֶרֶת, זוֹ
שֶׁבְּנַעֲלַיִם נוֹחוֹת וּבְלִי זְמַן
לְכֵלִים, זוֹ שֶׁבִּלְתָּה
שָׁעָה בִּלְנַסּוֹת לְזַהוֹת צִפּוֹר
עִם שָׁלוֹשׁ קְרִיאוֹת קְצוּבוֹת
דְּרוֹר פָּשׁוּט. מָה בִּכְלָל הָיִיתִי
עוֹשָׂה כָּאן עִם יַלְדָּה? מְלַמֶּדֶת אוֹתָהּ
לִשְׁתּוֹל, מִתְבּוֹנֶנֶת בָּהּ כְּפִי שֶׁעָשִׂיתִי
בַּעֲלֵי הַחַסָּה, בְּרֹךְ, מְנִיחָה
אֶת כַּפּוֹתֶיהָ עַל הָאֲדָמָה, מְפַסֶּקֶת
אֶת הַשֵּׂעָר הַשָּׁחֹר שֶׁלָּהּ כְּמַטְמִינָה זֶרַע? אוֹ
שֶׁבְּאָנוֹכִיּוּת הָיִיתִי תּוֹבַעַת אֶת הַיּוֹם הַזֶּה
בַּחֲזָרָה, יוֹם מָלֵא שֶׁמֻּקְדָּשׁ לְנִסְיוֹנוֹת
לְהָבִין אֵיזוֹ צִפּוֹר קָרְאָה
לִי וְלָמָּה

עדה לימון – משוררת אמריקנית ממוצא מקסיקני, העוסקת רבות ביחסי אדם וטבע ביצירתה.
מכהנת בתפקיד 'משוררת הקונגרס'; לימון היא היוצרת הלטינית הראשונה בתפקיד זה.

ריטה אן היגינס

מאנגלית: מרקו סרמונטה

פריזמה

אַחֲרֵי שֶׁהָאִישׁ
בְּמַעֲלֵה הָרְחוֹב
תָּקַע שִׁבְרֵי זְכוּכִית
עַל גַּבֵּי הַחוֹמָה הָאַחוֹרִית
כְּדֵי לְהַרְחִיק
אֶת הַצְּעִירִים הָאֵלֶּה
שֶׁלֹּא הִפְסִיקוּ
לְהִתְגָּרוֹת
בַּדּוֹבֶּרְמָן פִּינְצֶ'ר שֶׁלּוֹ,

הוּא נָעַל
אֶת שַׁרְשֶׁרֶת הַבִּטָּחוֹן
עַל הַדֶּלֶת,
יָשַׁב לְחַלּוֹן הַמִּטְבָּח,
פָּלַט צְחוֹק עַצְבָּנִי,
וְרָאָה
אֵיךְ הַשֶּׁמֶשׁ שֶׁל קָאסֶל פַּארְק
מְפַצֶּלֶת אֶת הָאוֹר
וּמְפַזֶּרֶת אוֹתוֹ
בְּכָל רַחֲבֵי הַנֶּכֶס שֶׁלּוֹ.

ריטה אן היגינס (Higgins), ילידת 1955, משוררת ומחזאית אירית. מתגוררת בעיר גאלווי.

מריאן מור

מאנגלית: אסתר דותן

מריאן מור, צילם ג'ורג' פלאט ליינס, ספריית הקונגרס

רגלי אדם הן המצאה סנסציונית

בָּרוּר כִּי לְכִידַת פַּרְפָּרִים,
הַנָּסִים מֵעַכְבָּרִים,
וּמְעִיכַת עַכְבִּישִׁים,
הֵן שִׁפְלוּת יְהִירָה.
עֶקְרוֹן הַבְּחִירָה מְאַפְשֵׁר לְרַגְלֵי
אָדָם לְפַצְפֵּץ קֶרַח חֲלַקְלַק
וְלִפְסֹעַ. רַגְלֵי אָדָם הֵן
הַמְצָאָה סֶנְסַצְיוֹנִית.

שיר מוקדם של המשוררת האמריקאית המודרניסטית, מריאן מור (1887–1972), שיר אירוני וחד כדרכה.
מתוך מקבץ שירים מוקדמים מהשנים 1907–1913 במכלול שירי מריאן מור בעריכת גרייס שולמן, 2003. (א. ד.)

מנקה הארובות

דִּירֶר הָיָה מַסְכִּים מִן הַסְּתָם לִחְיוֹת
בַּעֲיָרָה מֵעֵין זֹאת, שֶׁבָּה שְׁמוֹנָה לִוְיָתָנִים
שְׁרוּעִים עַל הַחוֹף לְהִתְבּוֹנֵן בָּהֶם; וּבְיוֹם נָאָה אֵיר יָם רַעֲנָן מְמַלֵּא
אֶת חֲדָרֶיךָ, מַשָּׁב הָעוֹלֶה מִן הַמַּיִם חֲרוּטֵי הַגַּלִּים –
גַּלִּים סִימֶטְרִיִּים כְּקַשְׁקַשֵּׁי
דָּגִים.

אֶחָד אֶחָד וּבְזוּגוֹת וּבִשְׁלָשׁוֹת, הַשְּׁחָפִים מִתְעוֹפְפִים
אָנָה וָאָנָה מֵעַל שְׁעוֹן הָעַיָּרָה,
אוֹ חָגִים סְבִיב הַמִּגְדָּלוֹר בְּלִי נִיעַ כְּנָפַיִם –
מִתְרוֹמְמִים מַעְלָה מַעְלָה תּוֹךְ
נִיד זַעֲרוּרִי שֶׁל הַגּוּף – אוֹ מִתְקַבְּצִים
וְנִבְלָעִים

בְּיָם אַרְגְּמָנִי כְּצוּאַר טַוָּס, יָם
הַמַּחְוִיר וְהוֹלֵךְ לְתָכֵל־יַרְקְרַק, בְּדוֹמֶה לִירֹק הָאֹרֶן הַמִּתְגַּוֵּן אַט־אַט לִכְחֹל טַוָּס

וּלְאַפַּרְפָּרוֹ שֶׁל תַּרְנְגוֹל בַּר כִּבְנוֹפֵי הַטִּירוֹל שֶׁל דִּירֶר. תּוּכְלוּ
לִרְאוֹת לוֹבְּסְטֶר הַשּׁוֹקֵל שְׁנֵים־עָשָׂר קִילוֹ
וְרִשְׁתּוֹת דַּיִג פְּרוּשׁוֹת
לְיִבּוּשׁ. הָ

רוּחַ הַמִּתְעָרְבֶּלֶת בְּהַלְמוּת תֻּפִּים וּבִשְׁרִיקוֹת שׁוֹחֲחַת אֶת
צַמְחֵי הַבִּצָּה הַמְלוּחִים, פּוֹרַעַת שַׁלְוַת כּוֹכָבִים בַּשָּׁמַיִם, מֵפֵרָה אֶת
שַׁלְוַת הַכּוֹכָב שֶׁעַל צְרִיחַ הַכְּנֵסִיָּה; לָחוּשׁ אַנְדְּרָלְמוּסִיָּה
כָּזֹאת הִיא זְכוּת מְיֻחֶדֶת.

מְנַקֵּה אֲרֻבּוֹת לָבוּשׁ אָדֹם שִׁחְרֵר חֶבֶל
מַטָּה כְּעַכָּבִישׁ הַמְסַחְרֵר אֶת קוּרָיו.
שֶׁמָּא דְּמוּת בְּסִפּוּר הוּא? אַךְ לֹא, שֶׁלֶּט שָׁחֹר־לָבָן עַל הַמִּדְרָכָה אוֹמֵר:
ס"ג' פּוּל, מְנַקֵּה אֲרֻבּוֹת; וְשֶׁלֶּט נוֹסָף,
אָדֹם־לָבָן, אוֹמֵר:

סַכָּנָה. בְּאַכְסַדְרַת הַכְּנֵסִיָּה אַרְבָּעָה עַמּוּדִים
מְחוֹרָצִים, כָּל אֶחָד עָשׂוּי גּוּשׁ אֶבֶן אֵיתָן. מְשִׁיחָתָם
בְּלָבָן מְרַכֶּכֶת אֶת יְהִירוּתָם. חוֹף מִבְטָחִים מֻשְׁלָם
לְחַסְרֵי בַּיִת, לִילָדִים, לְבַעֲלֵי חַיִּים, לַאֲזוּקִים
וּלְנִשִּׁיאִים שֶׁהֶעֱנִישׁוּ, בְּכָךְ שֶׁלֹּא
קִדְּמוּ,

סֶנְטוֹרִים חוֹטְאִים־מוּעָדִים. רוֹאִים
בִּנְיַן בֵּית סֵפֶר, סְנִיף דֹּאַר בְּתוֹךְ
חֲנוּת, מַחְסְנֵי דָּגִים, מַחְסְנֵי תַּרְנְגוֹלוֹת, מִפְרָשִׁית בַּת שְׁלוֹשָׁה
תְּרָנִים נִבְנֵית וְהוֹלֶכֶת. הַגִּבּוֹר, הַסְטוּדֶנְט,
מְנַקֵּה הָאֲרֻבּוֹת, כָּל אֶחָד, בְּדַרְכּוֹ,
חָשׁ בַּבַּיִת.

לֹא נִשְׁקָפֶת סַכָּנָה לְאֵלֶּה הַחַיִּים
בַּעֲיָרָה כָּזֹאת שֶׁל אֲנָשִׁים רְגִילִים,
וּבָהּ מְנַקֵּה אֲרֻבּוֹת הַמַּנִּיחַ שִׁלְטֵי אַזְהָרָה לְרַגְלֵי כְּנֵסִיָּה
וְגוֹלֵשׁ־דּוֹאֶה לְצַד כּוֹכַב בַּרְזֶל
חַד זְרוֹעוֹת שֶׁנִּשָּׂא עַל צְרִיחַ
וּמְסַמֵּל תִּקְוָה.

מתוך מקבץ שירים מהשנים 1926–1940, Lyrics and Sequences, במכלול שיריה של המשוררת האמריקאית המודרניסטית מריאן מור (1887–1972) בעריכת גרייס שולמן, 2003.

המשוררת טווה בשיר רשת התייחסויות לאלברכט דירר (1471–1528). אחד ממשפטי האני מאמין של דירר בדבריו על ציורי דיוקן, ציורי טבע וציורי בעלי חיים, הוא: "ככל שעבודתך היא ייצוג מדויק של חיים, היא תיראה טוב יותר". ועוד אמר: "אמנות נוכחת בטבע". דירר גילה עניין מתמשך בדברים בלתי רגילים ונהג לאסוף פריטים מן הטבע, כגון קונכייה, שריון צב, קרניים (וגם ארטיפקטים למיניהם – אתנוגרפיים ואחרים). במסעו ל־Zeeland, מחוז בהולנד, רצה להתבונן בלווייתן שנסחף אל החוף, ואכן הלך לראותו, כפי שהעיד ביומנו, אלא שגלי הגאות החזירו את "הדג הגדול" אל הים. לסקרנותו זו של דירר המשוררת רומזת במשפט המטלטל הפותח את השיר.

רוחו של דירר משתלבת בשיר ביותר ממימד אחד. בנוסף לרמזים לדירר בציוריות של המשוררת בשיר בכללו ולאזכורים הישירים בתחילת השיר ובבית השלישי – אפשר שרוחו נשזרת גם דרך גופו, סמלית וקונקרטית כאחד, אי שם ברקעו של הבית האחרון. בהיות דירר בהולנד, 1520–1521 – מסע רווי התלהבות מכל מה שראה כפי שמעידים יומנו ועבודותיו מאותה עת – הוא חלה במלריה. מהשלכות המחלה סבל עד סוף ימיו. רישום עז, "דיוקן עצמי כאיש מכאובות וידוע חולי", 1522, מעמיד את סבלו הרב מול עינינו (המתרכזות בעיקר בכשרונו? אפרופו הלווייתנים "להתבונן בהם" שעל החוף), סבל שארב לו מתוך שגרת חיותו. ברישום זה טבוע רובד הנוכח גם בתיאורי מנקה הארובות הגולש־דואה בתוך חיוניותן של שגרת חייו ושגרת העיירה, וגורלו מרחף כאפשרות או כוודאות בבית האחרון. אותו רובד, שורה, כמובן, גם על שמונת הלווייתנים בתחילת השיר.

בית שביעי – "הגיבור, הסטודנט, מנקה הארובות": כשם רצף כותרות של שלושה שירים מרובי נוסחים, שהמשוררת פרסמה לעיתים כיחידה אחת.

בניגוד להנחתו של דירר באני מאמין האמנותי שלו, השיר הזה הוא, בין היתר, על תעתועיו של ייצוג מדויק של חיים. המשוררת אינה מוותרת גם בעניין זה על ההבזק האירוני. פן הניצת גם ב"חוף מבטחים" הנזכר בבית השביעי, אשר בין החוסים בו הם "נשיאים שהענישו, בכך שלא / קידמו, // סנטורים חוטאים־מועדים".

א.ד.

מכבית עמית

בדק בית

בּוֹרְקִים אֶת הַהֵיכָל
סוֹרְקִים בַּמֶּרְחָב
שׁוֹאֲפִים אֶת רֵיחוֹ
מִתְעַטְּפִים בְּמִכְשׁוֹלָיו
מִתְמַקְּדִים בַּמִּסְתּוֹר
מֵאֲחוֹרֵי הַמָּקָרֵר
וּבְגַב אֲרוֹן הַבְּגָדִים
מַקְשִׁיבִים לַזְּמִזּוּם
מְבַקְּשִׁים בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת
שׁוֹהִים בְּמִדְבַּר הַחוֹל
וְהָרוּחַ שׁוֹרֵק וּמַצְלִיף.

לֹא תָּמִיד נִתָּן לָנוּ
לְהַמְתִּיק

תחת קורת גג אחת

כַּמָּה רָחוֹק
יְכוֹלִים שְׁנֵי אֲנָשִׁים
לָגוּר
הָאֶחָד
מִן
הַשֵּׁנִי

מבעד לערפל

מִבַּעַד לָעֲרָפֶל שֶׁהוֹתִירוּ מִלִּים בּוֹדְדוֹת
אֲנִי מַבְחִינָה בַּשּׁוֹנֶה.

אַתָּה כָּל־כָּךְ דּוֹמֶה לִי.
הִשָּׁאֵר.

מתוך: תימלא הבאר מים חיים

ניקולא יוזגוף־אורבך

גור אור

מָה יְבַקֵּשׁ לַיְלָה בִּמְלוֹא אֲפֵלָתוֹ?
גּוּר אוֹר שֶׁיַּמְתִּיק חֶשְׁכָתוֹ הַבּוֹדֵדָה
שֶׁיְּנַצְנֵץ לְמַעֲנוֹ בְּעֵינַיִם בּוֹרְקוֹת
כְּמוֹ נוֹצַר עֲבוּרוֹ וְהָיָה יְחִידוֹ.

מָה יְבַקֵּשׁ לַיְלָה בִּמְלוֹא אֲפֵלָתוֹ?
גּוּר אוֹר שֶׁיִּתְפּוֹצֵץ מִתּוֹכוֹ לִרְסִיסֵי זַהֲרוּרִים
עַד קֶרֶן אוֹר תִּקְרַע אֶת רְקִיעוֹ הַמְּיֻסָּר
וְיַהֲפֹךְ הַגּוּר לַאֲרִי.

עד כלות

בַּלֵּילוֹת לִקַּטְתִּי דְּמָמָה
מִשְּׁפוֹת מִדְרָכָה
שֶׁבֵּינֵיהֶן
כְּבִישׁ שֶׁהָיָה נָהָר
שֶׁלְּתוֹכוֹ קָפְצוּ נְעָרִים אֲבוּדִים
נִבְלְעוּ בַּלָּאט בְּמַעֲמַקָּיו הַסּוֹאֲנִים
עַד שֶׁנִּפְלְטוּ מִלַּע הָרֶכֶב מְדַמְּמִים וַחֲבוּלִים
וְאַף שֶׁיָּדְעוּ שֶׁאֵין מַצִּילִים בִּשְׁעוֹת הַלַּיִל
שָׁבוּ לַכְּבִישׁ וּבִקְּשׁוּ לִטְבֹּעַ שׁוּב וָשׁוּב
מָכִים, רֵיקִים וּמְאֹהָבִים עַד עֲלוֹת הַשַּׁחַר
עַד כְּלוֹת

לוּ הייתם

לוּ הֱיִיתֶם
מָחוֹג הַמְּבַקֵּשׁ לְשַׁנּוֹת אֶת סִדָּרָיו
אֶרֶץ חַלָּשָׁה הַמְּבַקֶּשֶׁת לְהַרְחִיב גְּבוּלוֹתֶיהָ
נַחַל אַכְזָב הַמַּצִּיף אֶת גְּדוֹתָיו בְּשִׁגְיוֹנוֹתָיו
לָבֶטַח הֱיִיתֶם מְבִינִים אֶת רְצוֹנִי לִפְרֹחַ בַּיְּשִׁימוֹן
תַּחַת שִׁלְטוֹנָהּ שֶׁל שֶׁמֶשׁ שְׁחוֹרָה יוֹקֶדֶת
שֶׁמַּתִּיכָה אֶת שָׁרָשַׁי בָּאֲדָמָה לְבַל חָלִילָה אָעֵז
וּמְפוֹרֶרֶת אֶת אַחִיזָתִי בַּקַּרְקַע גַּרְגֵּר גַּרְגֵּר
פֶּן אָחוּשׁ יַצִּיב וּבָטוּחַ.

מתוך: עטלף אור

אוהד ובר

החדר

עַל כָּל מָה שֶׁבַּחֶדֶר
כְּבָר נִכְתַּב:
עַל הָרִצְפָּה הַשּׁוֹכֶבֶת
הַקִּיר הַשּׁוֹתֵק
הַשֻּׁלְחָן הַמַּצְבִּיעַ בְּרַגְלָיו.
עַל כָּל מָה שֶׁבַּחֶדֶר
כְּבָר נִכְתַּב
כּוֹלֵל הַמְּשׁוֹרֵר
וְאֵיבָרָיו.

איש על מיטה שותקת

אִישׁ עַל מִטָּה שׁוֹתֶקֶת
תַּחַת מְנוֹרָה שׁוֹתֶקֶת
רוֹאֶה שֻׁלְחָן שׁוֹתֵק
וּלְיַד הַשֻּׁלְחָן רוֹאֶה סַפָּה שׁוֹתֶקֶת
וְהַסַּפָּה נִצֶּבֶת עַל רִצְפָּה שׁוֹתֶקֶת
וְגַם הַתִּקְרָה שֶׁמֵּעַל שׁוֹתֶקֶת
וְהָאִישׁ שֶׁכְּבָר הִתְרַגֵּל לַשֶּׁקֶט
מְדַבֵּר בִּשְׂפַת הָרָהִיטִים

שפת הספר

"אין שרב או פחד / מוות. רק אמנות."
(חזי לסקלי)

סֵפֶר הַשִּׁירִים הַזֶּה מְכֻשָּׁף –
כָּךְ יוֹדַעַת כַּף יָדִי
הַנּוֹגַעַת בִּכְרִיכָתוֹ הַמְּחַשְׁמֶלֶת.

הַסֵּפֶר הַזֶּה מַחְבִּיא בֵּין שׁוּרוֹתָיו
לַחַשׁ סוֹדִי
הַמֻּכָּר רַק לִמְכַשְּׁפֵי שִׁירָה.

מְכַשֵּׁף אֶחָד לִמֵּד אוֹתִי
לִלְחֹשׁ שִׁירָה
כְּשֶׁנִּגַּע בַּמִּלָּה "מָוֶת"
וְהִכְרִיז: "רַק אֲמָנוּת!"

מתוך: מוכה אהבה

אביבה בר יעקב

עקודה

לֹא צָרִיךְ
עֵצִים
אוֹ אֵשׁ וּמַאֲכֶלֶת
אוֹ אָב קַדְמוֹן
אֲחוּז דְּבֵקוּת טְרוּפָּה
שֶׁיַּעֲקֹד
וְאֵל גַּחֲמוֹת
נִזְקָק לְהוֹכָחוֹת
רַק פֶּלְחָן פְּרָטִי
לֶאֱלֹהֵי הַ"צָּרִיךְ"
הַהוֹלֵם בָּרַקּוֹת
קוֹצֵב
מוֹדֵד אוֹתִי
וְשׂוּם אַיִל לֹא מְחַכֶּה

סדר חדש

הַגַּנָּן נִכֵּשׁ אֶת הָעֲשָׂבִים
הַשּׁוֹטִים
בְּרֹאשֵׁךָ
חָדְלוּ לְהַצְלִיף
סֵדֶר חָדָשׁ הִשְׁתָּרֵר
רַק הַגֶּשֶׁם שֶׁבָּא מִלְּמַעְלָה
וְאֵינוֹ כָּפוּף לַכְּלָלִים
הִמְשִׁיךְ בְּעִקְּשׁוּת לִתְלוֹת
שַׁקִּיקֵי דְּמָעוֹת
עַל עַנְפֵי הַפִּיקוּס הַחוֹמֵל

מתוך: אולי עכשיו כבר אפשר

ענת חנה לזרע

בידי מלאכי המים

בִּידֵי מַלְאֲכֵי הַמַּיִם, לֹא בְּיָדַי חַיַּי, זֹךְ דַּעְתִּי וְכָל הַגֵּאָיוֹת הַנִּלְקָטִים.
הוֹלְכִים וּפוֹחֲתִים פְּעָמַי. פָּסוּק הַזְּמַן.

אֵיךְ לְהוֹדוֹת עַל הַקַּיָּם, הַמַּבָּע אֵינוֹ עוֹלֶה יָפֶה,
אַל תִּתְהִי אִם כָּרוּעַ,
אִם נָסוֹג הַנִּצָּחוֹן, מֻלְקֶה.
בְּרִקְמוֹת הָאוֹר, הַשֶּׁפַע, הַשִּׁיטָה,
מְצֻוֶּה, כֵּן, מְצֻוֶּה מִשְׁגֶּה.

אַחֲרַי, בִּתִּי, הַמַּבּוּל, אֶחֱזִי חָזָק בְּמָה שֶׁהַיָּם

*

מָה לָךְ לִשְׁמֹר כָּךְ עַל הָאֲדָמָה, הַתֶּלֶם,
אֲנִי בְּהִנָּצֵל מִלֶּס מִדְבָּר, כְּמִקְשַׁת נָהָר נַעֲשֵׂיתִי.
בָּאתִי לָתוּר אִתָּךְ יַחַד בַּיַּעַר

לְחַלֵּץ עִיר אֲבוּדָה, בָּאתִי
לְנַפּוֹת זֶהוּת פְּדוּיָה, לָשֵׂאת פָּנִים אֶל הַשְּׁרִידִים,
רְאִי אֵיךְ נִבְטִים הֵם מִבַּעַד לְתִימְרוֹת אָבָק,
מִתְחַשְּׁרִים בְּשוּחוֹת, בִּמְצָרִים, בַּעֲבִי הַצַּעַר,
אֵיךְ בִּשְׁקֹעַ יוֹם מֵסִיר מֵעֲלֵיהֶם הַיֶּרֵחַ שִׁכְבוֹת חֹשֶׁךְ,
מַעֲרָה זְקָתֵנוּ זוֹ אֶל זוֹ,
מַכְרִית אֶת זֶה הַדִּין:

הַזְּמַן מְחַיֵּב נְפָשׁוֹת
בַּהֲרֹס לֵב לְשֵׁם גִּלּוּי.

אם לא אחצה את הים

יוּקַם עֲבָרִי בְּאֵין צַו,
נַתִּיר יַחְדָּו חִידָה אֶל אוֹר,
נִטַּע קֶלְמוֹס נוֹצָה,
לְוַאי תִּצְמַח צִפּוֹר.

מתוך: בידי מלאכי המים

רחל אשד

עולם מְחדֵש

מַשֶּׁהוּ תָּמִיד מַצִּית אוֹתִי
קִפּוֹד שֶׁחוֹצֶה אֶת הַדֶּשֶׁא
זִכְרוֹן נְשִׁיכָה
מִתְפַּתֶּה לְעוּגִיּוֹת שֶׁל גּוּרִים
חָשִׁישׁ לַמְּכוּרִים
רֶגַע שׁוֹכֵב עַל גַּבִּי חָנֵף
מֵעֵבֶר לְדֶלֶת הָרֶשֶׁת
עוֹלָם נִרְגָּשׁ מְחַדֵּשׁ

חיילי אמונה

שׁוּב שָׁלֹשׁ לִפְנוֹת בֹּקֶר
שׁוּב מִתְגוֹלֶלֶת לַשָּׁוְא בְּעֵינַיִם רוֹאוֹת
חֲשֵׂכָה מְהַדְהֶדֶת, רִיק יֹבֶשׁ שְׂפָתַיִם
בֵּין סְדִינִים מַרְנִינִים שֶׁרֵיחָם רֵיחַ שֶׁמֶשׁ
שֶׁמֶשׁ סֶפְּטֶמְבֶּר רַכָּה וְנוֹשֶׁפֶת
חָדַל זַעַם קַיִץ
הַכֶּלֶב נוֹשֵׁם בְּשַׁלְוָה לְרַגְלַי
חוֹלְפִים בַּסָּךְ רְסִיסֵי מַעֲשֵׂי הַיּוֹם שֶׁשָּׁכַךְ
חַיָּלֵי אֱמוּנָה שֶׁיָּכֹלְתִּי.

כוכב הכלבים

לוֹאֶטֶת אֶל תּוֹךְ אָזְנְךָ הַכְּרוּיָה
בְּקָרוֹב נִצְעַד אֶל כּוֹכַב הַכְּלָבִים
עַל כַּנְפֵי מַלְאָכִים־שׁוֹמְרִים נַמְרִיא
שָׁם לָעַד נִשְׁתּוֹבֵב עִם שְׁאַר יְצוּרִים
נִנְבַּח לַבָּאִים מִכּוֹכָב קָדוּם
עֶרֶשׂ יַלְדוּת שֶׁהִקִּשְׁנוּ לַשָּׁוְא
לִקְטוּעֵי הַזָּנָב נָחְפָּזִים וּדְרוּסִים
כָּל שֶׁנִּדְחָס בְּמֶרְחַב הַמֵּצַר
מִזֵּי רָעָב מְשִׁפָּלִים עַד עָפָר
עֵת לְעָלְמָא אוֹלִיךְ אוֹתְךָ בִּשְׁבִיל צַר
מִתְפַּתֶּלֶת הַדֶּרֶךְ, מָה חֲבָל שֶׁנִּבְצָר
שֶׁלֶט פִּרְאִי מְהַבְהֵב אֶת קִצְךָ
פָּג תֹּקֶף חַיֶּיךָ
לוּ שֶׁלִּי עִם שֶׁלְּךָ.

מתוך: שמיכת אהבה ריקה

נילי ארד

ימים רעים

חֲרִישִׁי
מְבֻיָּשׁ
מִסְתַּלֵּק לוֹ הַחֹרֶף
פָּנָיו עֲטוּיִים כְּסוּת אֲפֹרָה
גְּשָׁמִים אַחֲרוֹנִים
זוֹלְגִים לְאִטָּם

בִּצְעָדִים מְהֻסִּים,
מְהֻסָּסִים
נִכְנָס אָבִיב
לִבְלוּב פְּרִיחָה שֶׁקָּלַע לוֹ לְכֶתֶר
נָמוֹג בָּאֵד שֶׁפָּשָׁה עַל אֶרֶץ
וְיוֹשְׁבֶיהָ
הַמְּיַחֲלִים לַשִּׁגְרָה שֶׁאָבְדָה
מְבַקְּשִׁים בְּאֵר מַיִם חַיִּים
מַמְתִּינִים לְבוֹא הַבְּשׂוֹרָה

וּבֵינְתַּיִם
יָמִים
רָעִים

ביראה גדולה

בְּיִרְאָה גְּדוֹלָה
גָּחַנְתִּי אֶל הָאֲדָמָה
לְהַאֲזִין
לְזִמְזוּם הָעֶלְבּוֹן
לְאַנְחַת הַנֶּעֱלָמִים

בְּיִרְאָה גְּדוֹלָה
בִּקַּשְׁתִּי לְהָאִיר
עֵינַיִם כְּבוּיוֹת שֶׁהִבְלִיחוּ
לִמְחוֹת עַל חֶרְפַּת הַיָּמִים
עַל בְּדִידוּת הַלֵּילוֹת

בְּיִרְאָה גְּדוֹלָה
בִּקַּשְׁתִּי לְאַמֵּץ יָדַיִם רָפוֹת
הַמְּחַטְּטוֹת בְּרֶמֶץ הַתִּקְוָה
הַמְּבַקְּשׁוֹת לְהָשִׁיב אֶרֶץ
לִמְכוֹנָהּ

מתוך: אל לב השמש

קארינה ס. לינצקי

*

בִּשְׁתֵּי שִׂפְתוֹתַי
דִּבַּרְתִּי אֶת שְׁתֵּי שְׂפוֹתַי.
לְעִתִּים הָיוּ רְחוֹקוֹת זוֹ מִזּוֹ
כְּבִפְלִיאַת הוֹ,
לְעִתִּים הָיוּ נִמְתָּחוֹת
יַחְדָּו בְּחִיּוּךְ,
מְחַפְּשׂוֹת מְחִילָה
בְּמִלָּה מַקְבִּילָה.
פְּעָמִים רַבּוֹת נָחוּ בִּדְמָמָה זוֹ עַל זוֹ –
רַק הַלֵּב דִּבֵּר בִּשְׂפוֹת תִּקְוֹתָיו.
וְלִפְעָמִים הָיוּ מִתְעַרְבְּבוֹת,
נִטְרָפוֹת
כְּבִנְשִׁיקָה.

ליל הסדר

הַחֲכָמָה שָׁאֲלָה אוֹתִי:
"לְאָן תֵּלְכִי?"
הַתַּמָּה:
"עִם מִי?"
הָרְשָׁעִית שָׁאֲלָה:
"בִּשְׁבִיל מָה?" –
וְרַק זוֹ שֶׁלֹּא יָדְעָה לִשְׁאֹל
הָפְכָה אֶת שְׁעוֹן הַחוֹל.

נסיעה ברכבת

בִּקְרוֹנוֹת הַזְּמַן,
בִּנְסִיעָתִי בֵּין כִּכַּר פָּרִיז לְכִכַּר הַבִּימָה,
מוֹקְדֵי הַמְּחָאָה שֶׁל יָמֵינוּ,
אֲנִי סוֹחֶבֶת אֶת הַפִּצּוּלִים שֶׁלִּי,
אֶת נֶפֶשׁ הַחִלּוּן וְהָאֱמוּנָה,
מַזְמִינָה שׁוֹבְרִים לִשְׁעַת מַעֲשֶׂה,
רוֹכֶשֶׁת כַּרְטִיסִים לְאֵינְמוֹצָא,
פֶּלֶא הַשִּׁכְחָה, עֲדִינוּת הַנִּדְנוּד,
סְפוּנָה בַּכִּסֵּא הַכָּחֹל כְּמוֹ פְּנִינָה בְּצִדְפָּה,
מְבַקֶּשֶׁת לֹא לְהִקָּרַע מֵהַדֶּרֶךְ הַנִּצְחִית.

מתוך: עונת הנדידה

מדי טרינצ'ר

"אֵילו עצים צריכים להיות היכן שהפילים הולכים לטייל, מבלי להידחף?"

"אביב התַיל של פרנץ מולר", מופע חזותי בתיאטרון תמונע

באחד הערבים היותר דרמטיים של משחקי המונדיאל שריתקו המונים למסך הטלוויזיה, התרחש בתיאטרון "תמונע" אירוע שמרד בהעדפות האמנותיות החוזרות אל המוכר. המילים "פג תוקף", שהוטחו בהתגרות לרוחב כרזת הפרסום, הבליטו ביתר שאת את הרלוונטיות של האירוע.

אולם הבָּר, לאחר שסולקו ממנו שולחנות האירוח, הפך לזירת אבסורד, שהצָפייה בה הרחיבה את המבט על ההווה. הצופים האורחים, הצטרפו ל'המון' המדומיין שבהצגה, המורכב מיחידים מנוכרים זה לזה, המתבוננים בהתרגשות היסטרית באירוע לא דרמטי בעליל: איש עומד שותק.

"אביב התַיל של פרנץ מולר" נכתב כסיפור ב־1922 בידי קורט שוויטרס, מראשי תנועת ה"דאדא" בגרמניה (מקור השם "דאדא" שנוי במחלוקת, אך מוסכם שלמילה אין משמעות וצלילה מתאים לשפות רבות).

התנועה נוסדה בידי אינטלקטואלים ואמנים, מתנגדי המלחמה, שמצאו בצירוף הניטרלית מקלט מפני הקזת דמם של מיליוני חיילים שעדיין היו מחופרים בשוחות בשדות הקרב.

הופעות ה"דאדא" נערכו בערבים בקפה "וולטר" שבעיר, ובלט בהן יסוד שערורייתי, שנועד להתריס כנגד קהל רוכשי הכרטיסים הבורגנים, ולהעמיד באור מגוחך את החשיבה ה'רציונלית' והצודקת, כביכול, שהובילה את האומות לפתוח במלחמת עולם.

בגרמניה המובסת קמה הרפובליקה הסוציאל־דמוקרטית של ויימאר, אך מיד נערמו לפתחה משברים אשר ערערו את יציבותה. בצומת היסטורי זה ה"דאדא" הופיעה כתנועת מרד פוליטית ותרבותית נגד עולם שמרני שהתבסס על קדושת הלאום, היררכיה חברתית ויחסי מִגדר המבחינים בין מרחב הבית שיועד לאישה לבין המרחב הציבורי, שיועד לגבר.

רבים מחברי ה"דאדא" היו קשורים לתנועת "ספרטקוס" (תנועה מרקסיסטית בעלת השפעה בגרמניה), וראו בפעילותם האמנותית חלק מהמהפכה הפוליטית שעתידה לשחרר את האדם מעוולות העבר.

קורט שוויטרס התעניין באופני הייצוג של סגנון ה"דאדא", מבלי שהצטרף לגרעין הפוליטי המיליטנטי של התנועה.

ב־2016, התפרסם ב"דחק", כתב עת לספרות טובה, קטע מתוך "אביב התַיל של פרנץ מולר", בתרגום לעברית של רועי אלטר. את סיפור האבסורד עיבד אלטר למופע המערבב חומרי מקור עם חומרים מן התרבות הפוליטית והעממית המקומית, והמבטל - ברוח ה"דאדא" - את ההפרדה המקובלת באמנות בין תחומי מדיה שונים.

המופע מביא סיפור (מפי מספר), המתפתח על רצף אירועים בזמן. אט אט העלילה נספגת בתמונת קולאז', כמו פלסטית, העשויה חומרי תרבות אוניברסליים ומקומיים, שבשילובם, זה לצד זה, יוצרים תודעה "שלא ניחא לה". למשל: שֵם איש, המרמז לאסון היהודים ההיסטורי במלחמת העולם השנייה, אובייקטים נושאי מטען אסוציאטיבי מקומי, ושירה ספונטנית בסגנון non-sense, המשולבת בחזרתיות קומית.

ראשיתה של העלילה בילד משחק הרואה בתדהמה איש עומד שותק. האיש מעורר בו חרדה. הוא קורא לאמו, אמו קוראת לאביו, ולאחר מכן נאספים במקום עוד סקרנים. ואמנם, עומד שם איש שותק, הלבוש בגד מרושל, אשר עליו ממוסמר קרש המלופף בחוט תיל. הוא אינו עונה לשאלת הנוכחים, מדוע הוא עומד.

כמו בסיפורו של אנדרסן "בגדי המלך החדשים", הילד הוא הראשון שמבחין בפער בין מה שמשדרת הסביבה כנורמה - המולת העיר, קצב ותנועה חדורת מטרה - המאפיינים את החברה הקפיטליסטית, לבין הסיטואציה הסטטית - העמידה בשתיקה של האיש.

"אמן? כשלעצמו זה דבר מגוחך, מה לא הבנת?" מזדעקת קריאה מתוך הקהל. ה"דאדא" תמך ברעיון האנרכיסטי של צמצום זמן העבודה, כדי להבטיח את הפנאי הדרוש למימוש הפוטנציאל הגלום באדם). "האיש הוא פושע, אמר ביובש אבא אומשלג" (האומשלגפלץ היה תחנת השילוחים של יהודי גטו ורשה). מאוחר יותר, בנאום הסתה לקהל, הוא מוסיף: "אסור לכם לספוג עלבונות כאלה. (...) האיש הזה משפיל אתכם". למקום מגיעים גם ה'פוירהאקז' 'המופלאים' כדי 'לראות' ו'להיראות'. הוא דוקטור, מבקר ספרות וקולינריה מכובד, דירקטור ופרשן פוליטי באחד מערוצי התקשורת המרכזיים ובעל נכסים מרובים; היא פראו פוירהאקה, ובשמה הפרטי 'נדוניה', מחזיקה בזרועו של בעלה המפורסם.

"אביב התיל של פרנץ מולר", צילום: אילן גריצבסקי

הסכמטיות והעדר העומק הפסיכולוגי בהעמדת שתי הדמויות מבליטים משהו מהותי בנוגע לזוגיות הבורגנית וליחסים בין הפרט למרחב הציבורי. ועוד: "דורכים את הצעצוע מחדש והוא רץ מעצמו", "רבון בבקבוק משפחתי, 50 שקל לטפטוף", (תרופת הרגעה) ודמות אינקוגניטו השאולה מתוכנית סדרתית של התרבות הפופולרית ("המילה 'בקרוב' היא ללא ספק אחת ההמצאות היפות ביותר של התקופה המודרנית") - כולם חומרים התוקפים את החושים.

שפתיים קמוצות המתמתחות לכדי חיוך ציני - אייקון חוצות שכיח של פוליטיקאי מוכר - מזכירות את ה פ ה (חלקי הפנים האחרים מוצללים), המואר בעומק הבמה בגובה של שמונה מטרים, לפי הערות הבימוי של סמואל בקט, למחזהו "לא אני".

"חלב פושר מֵאבֵק נפשך משולש/ פרחים מדממים ירחים צהובים בשמש..." שוויטרס האמין שהשירה הספונטנית משחררת את המילה מהאסוציאציות המוכרות, והצליל מקבל מקום מרכזי בהעמדת מילה כנגד מילה.

צמה (סמל הצעירה החלוצה) מתבוננת באיש התמהוני העומד. משהו מזכיר לה ימים עברו: "זה היה עוד לפני שחֵפר פרסם אותה בעיתון 'במחנה' אפילו פעם אחת, היא עוד היתה תמה, כשם שהיתה אלמונית". מפינת האולם, מתנגן בקול הבס של השחקן ערן בן־צבי השיר של חיים חפר "הוא לא ידע את שמה", מקאנון הפזמונאות הישראלית, בהלחנה חדשה היוצרת הזרה ללחן המקורי של סאשה ארגוב:

הלך הוא יום אחד בדרך לבאר שבע
הרוח מן הים את השיחים ליטף
ליד אילן זקן היא את ראשה הסבה
וצמתה ירדה ירוד מן הכתף.

ההסתה הפופוליסטית של אבא אומשלג נגד האיש העומד מחוללת מהומה רבתי. שישה מבוגרים וילד מתושבי העיר החופשית רבון - זה סך הנמחצים למוות הנרשמים בשפה לקונית בפרטיכל המשטרתי. מוסיקת רעש, מלווה בתופים, מעצימה את ההכרזה על כינוס ישיבה מיוחדת בפרלמנט, שבעקבותיה "תפרוץ המהפכה הגדולה והמפוארת..." כך לדברי המספר.

והמופע מותיר טעם של עוד. ◆

מחזה על פי סיפור מאת קורט שוויטרס
תרגום, בימוי ועיצוב: רועי אלטר
בהשתתפות: שיר אמסלם, עמנואל דמידוב, ערן בן צבי, יונדב הלוי, אורי הולבן
מוסיקה: רועי אלטר ותומס מירמל
עיצוב סאונד: תומס מירמל
תאורה: יאיר סגל
עוזר במאי: רפאל גטניו

יעל פיילר

וונדר וומן על הגבעה

קשה לשפוט מעשה אמנות ולתחום בוודאות את גבולות המסר שלו בכלים אובייקטיבים מאחר שהצופה ותפיסתו את היצירה הם חלק חשוב ממנה. בלעדיהם אין לה קיום. ובמיוחד כשמדובר באמנות התיאטרון אשר הדיאלוג בין הקהל וההתרחשות על הבמה הם נשמת אפה. אבל זה לא רק עניין של "טעם וריח", הגישה אל סיפור המסר היא דרך איתור בחירות אמנותיות, "סימני דרך" קונקרטיים, אשר דרך התבוננות בהם והבנתם יוצר המתבונן את סיפור המסר שלו.

ההצגה "על הגבעה" שצפיתי בה במסגרת פסטיבל עכו לתיאטרון אחר 2022 ואשר מגלמת את הרפתקאותיהן של חמש "נערות גבעות" היא דוגמה מסקרנת מאחר שאין הסכמה על המסר שהיא מייצרת. אתעכב לכן על סימני דרך מתוך ההתרחשות התיאטרונית ובעזרתם ארכיב את תצריף המסר שלי.

מאפיין חשוב בהצגה הוא שהטקסט מספר סיפור אחד, וההתרחשות הפיזית והמוזיקלית המתלווה אליו מספרת את ההיפוך ומאתגרת את הצופה. סצנת הפתיחה - הפרולוג - הוא דוגמה מצוינת וגם רמז לבאות.

נושאת הפרולוג ניצבת בתוך אלומת אור ומסבירה שאנחנו עומדים לצפות ב"נוער הגבעות" המוכפש בדרך כלל - הפעם בלי "הפילטרים של התקשורת". הטקסט המשובץ ביטויים שגורים מן המדיה מרמז על האקטואליה המוכרת, ויש גם רמז ראשוני לאירוניה הדקה שמתלווה אל הטקסט לכל אורך ההתרחשות, לעיתים רואה ואינו נראה:

"...בטח שמעתם על נוער הגבעות. עשבים שוטים, טרוריסטים, מתפרעים... בשעה הקרובה תקבלו הצצה לנוער הכי נרדף במדינה... צווים מנהליים, מעצרים ועוד הרבה דברים מגניבים".

האוזן הביקורתית נזקפת מיד: מי הנרדף ומי הרודף? וגם הביטוי "דברים מגניבים" בסמוך ל"צווים מנהליים" ו"מעצרים", שמעורר צחוק בקהל, רומז על ההתרסה האדולסצנטית משהו שרוחשת מתחת לפני השטח האידאולוגי.

עיצוב הסביבה מוסיף לכפילותו של הסיפור. את זירת המשחק תוחמות חומות גבוהות, והכל מתרחש על הקרקע שביניהן. הבחירה למקם את ההתרחשות התיאטרונית על הקרקע בין חומות אולמות האבירים ומתחת לכיפת השמים מוסיפה לתחושת האקטואליה וגם משרה - ולו רק לרגע - בזכות התיחום הברור, תחושה של ביטחון. אך כאשר האור עולה על החלל כולו נחשף מעין אתר בנייה שמאתגר את תחושת הביטחון: ג'ריקנים צהובים, לוחות עץ, שק פסולת בינוי וגדר בטיחות, מגרפות, דלי וכיסאות פלסטיק אפורים... אתר בנייה הוא מקום מסוכן, את זאת יודע כל ישראלי, והוא גם מקום בהשתנות מתמדת. נוסף על כך עומק המתחם האפל והפתוח צופן איום מרומז על "האידיליה" המקומית הקטנה: מי יודע אילו סכנות עלולות להגיח מתוכו?

דווקא

נושאת הפרולוג החיננית ששמה שמחת תורה מספרת בסצנה הפותחת כיצד עזבה את האולפנה והגיעה לגבעה. ההורים התנגדו כי "גיל 14 הוא גיל צעיר מדי לחיות בלי מסגרת" אבל לבסוף נכנעו לה ואמרו שהעיקר הוא ש"יש לה כיוון בחיים והיא לא בן אדם מבולבל". הצופה הערני תוהה אם אכן אפשר לא להיות מבולבלת בגיל כזה, ואם הורים אמורים לאפשר לבני 14 להחליט עצמאית על מסלול חייהם ובמיוחד מסלול שטמונה בו סכנה אמיתית, שכן למרות גילה הצעיר שמחת תורה מכריזה שהיא חיילת. לאחר המונולוג הקצר היא פוצחת בשיר שחוזר על העובדות שזה עתה הזכירה ומוסיף עליהן פרט חשוב: "ודווקא נתיישב בשטח שיש עליו סימן שאלה". ה"דווקא" מחזק את הפקפוק במניע ומזכיר לנו שוב את גילה הצעיר של "החיילת".

את השירה מלווה מוזיקת קלידים נוחה לאוזן והרמונית שמייצרת אווירה נעימה סביב הסיפור שלה, למרות ההתרחשויות הדרמטיות שהיא מתארת: ההתנתקות מן המשפחה ומן המסגרת החינוכית. הניגוד שבין הסיפור הדרמטי לבין הדרך החביבה להנגיש אותו בליווי מוזיקה נעימה לאוזן מעורר שאלות בצופה. מצד אחד האפקט הוא סימפטיה כלפי נערה ביישנית ולא מסוכנת, אך מאחר שסיפור "ההתיישבות הצעירה" ידוע ונטוע במרכז האקטואליה הישראלית, האפקט העמוק הוא אירוני מאחר שהוא מרכך ומנטרל את מעשה ההתנחלות הבלתי חוקית, הידוע כמעשה נפיץ ורווי קונפליקטים אלימים. הניגוד מתחדד כאשר חברותיה לגבעה של שמחת תורה - אמונה, הומיה, משענת ודבורה - מצטרפות אליה לשירה כשהן מצוידות במקדחות, במגרפה ובמטאטא ואוחזות בהם כאילו היו אוחזות בנשק. גם כאן השיר נשמע הרמוני וחמוד אך השימוש ב"כלי הנשק", והחזרה על הסיומת: "ארץ ישראל שלנו נתיישב בכל כֻּלה"

"על הגבעה", צילום: אורי רובינשטיין

רומזת על אלימות צפויה ועל מחוזות פוליטיים קיצוניים המזוהים עם האמירה הזו. ואכן, בהמשך השיר הן מבטאות את המסר במפורש: "נתיישב נקבע עובדות בשטח של ארץ ישראל השלמה".

קצב המוזיקה מואץ מעט כאשר החבורה חוזרת על השיר. "כלי הנשק" הופכים בידי הנערות לכלי נגינה, גיטרות חשמליות ותופים ומיקרופונים, והן קופצות ורוקדות באופן שמעורר אסוציאציות לקונצרטים המוניים של מוזיקה פופולרית, מה שהופך את המסר הפוליטי המאיים ל"מגניב" ומחזיר אותנו אל מחוזות ה"דווקא".

בחזרה השלישית והאחרונה על השיר הנערות מניחות מידיהן את כלי העבודה ותוך כדי החזרה על "דווקא נתיישב בשטח שיש עליו סימן שאלה" כל אחת מהן צולבת את זרועותיה לפני החזה כשכפות ידיה מאוגרפות. זוהי מחוה שבתרבות הפופולרית מקושרת עם וונדר וומן ועם כוח על נשי. אך בקונטקסט הישראלי המחווה הזאת מקושרת גם עם מאבק מן העשור הקודם נגד תנאי הכליאה של הפליטים הסודנים במתקן חולות. הקשר האסוציאטיבי עם מאבק מדוכאים חסרי מעמד במקביל לכוח הקוסמי של וונדר וומן משדר את הכפילות שבתפיסת נערות הגבעות את עצמן – מדוכאות אך בעלות כוח קוסמי (אלוהי/נשי), וגם משדר גם את האירוניה הדקה שמלווה את ההצגה לכל אורכה. נציגות של קבוצה עם שורשים גזעניים ושיטות פעולה כוחניות מתייגות את עצמן כקורבנות של דיכוי. המסר שהבחירה האמנותית הזאת מעביר הוא שהקבוצה המגולמת כאן על ידי השחקניות נאבקת על משמעות הג'סטה, ומוכיחה שהימין ההתנחלותי מאמץ אייקונים של ליברליזם ותרבות פרוגרסיבית פופולרית כדי להצדיק את דרכו.

תעוזתה של וונדר וומן מופגנת שוב כאשר הנערות מצהירות על היותן מודעות לסכנה הכרוכה בהתיישבות על הגבעה ומקבלות אותה, מאחר ש"זאת מלחמה על הארץ וכמו בכל מלחמה יש נפגעים". מכאן הן עוברות בחדות לתרגל "נוהל פינוי" – רמז לבאות – שבו הן מתרגלות הגנה עצמית, תחילה בתנועות מוכרות מתוך אומנויות לחימה כמו קונג פו וג'ודו מלוות בקריאות קרב, ואחר כך קרב מגע בזוגות כשכלי העבודה הופכים שוב לכלי מלחמה.

כשברקע מתנגנת עדיין אותה מלודיה קלילה שמחת תורה מתוודה שיש מי ששואלים אותה "למה דווקא שם" וטוענים ש"אסור להתיישב שם". היא פותחת כאן פתח לשכנוע מצד חברותיה אך גם מאפשרת לצופה להרהר בשאלה האקטואלית שעולה כל העת מתחת לפני השטח. הן עונות לה בשיר ובתנועה "מה זה אסור? זה מותר וצריך! דווקא שם נבוא ונבנה!" התשובה מבהירה את העמדה של נערות הגבעה. הן פועלות מתוך אמות מוסר אחרות. מה שאסור – אצלן מותר. ודווקא. זהו הרמז הראשון להקצנה שהנערות עוברות תוך כדי ההצגה וסיפור העלילה איתן.

לקראת סיום הסצנה הן בונות מעין פסל קבוצתי שקופא לשניות אחדות במבנה אלכסוני כשהומיה בראש נושאת מטאטא כדגל, והאחרות מדורגות מתחתיה בתנועות ידיים מלחמתיות – אגרוף מונף! Black Life Matter או We can do It, זרוע מורמת למכת ג'ודו וידיים מושטות קדימה להגנה עצמית. תמונת

הפסל מתכתבת עם אנדרטאות הרואיות ומנכיחה את הדימוי המלחמתי שהנערות מייחסות לעצמן, אבל האנדרטה, שמיד משנה צורה, נחרטת בזיכרון גם כנבואה מאיימת על טרגדיה, שכל האנדרטאות טומנות בחובן.

ווגדר וומן ואחיותיה

ראוי להתעכב קצת על הדימוי ווגדר וומן והמשתמע ממנו. הבחירה המודעת לכתוב את המחזה לתפקידי נשים בלבד, בחירה הבאה לידי ביטוי בהתרחשות ובעיצוב הדמויות, מסקרנת. האם מסתתר כאן מסר פמיניסטי?

באחת מן הסצנות הפותחות את ההצגה מתבררת לצופים תוכנית החתונה של משענת, שעדיין לא מלאו לה שמונה־עשרה. גם כאן מסתתרת כפילות. ההחלטה של משענת להינשא בתנאי השדה הנתונים היא החלטה מתריסה כנגד הנורמה של חתונות המוניות ויקרות, אך היא גם עדות לחלומותיה הנורמטיביים שמתגלים כאשר היא מזמרת על "בית מבלוקים", מעון קבע שהיא מתכננת לבנות, על פי המודל של בית הוריה, בית שיאכלס את "שמונת הילדים ומאה הנכדים". משענת מקבלת על עצמה את התפקיד הקלאסי המצופה מאישה – להינשא וללדת ילדים.

הומיה, אחותה, מצהירה לעומת זאת שחיי נישואים זה "הדבר הכי מחליש בעולם" וילדים עוד יותר... ושחתונה זה "להרוס את החיים"... וכשהיא נשארת לבדה על הבמה היא חוזרת ומצהירה שמי שמתחתנים הם "טמבלים". זוהי דעה שהיא, לפחות למראית עין, הפוכה ממה שהצופה מצפה מנערת גבעות חסודה יוצאת אולפנה, והנה מסתבר שגם לנערות הגבעות יש חלומות על עצמאות והגשמה עצמית מעבר לבית ולגידול ילדים.

ניגוד דרמטורגי זה בין שתי האחיות מאותת שאכן הטקסט נותן מקום לדיון על מעמד האישה. והדיון הזה נמשך בסצנת "שבת אחיות גם יחד" שבה הן מספרות זו לזו איך הגיעו לגבעה ובה השם המפורש "פמיניזם" נהגה. דבורה אומרת, תוך שהיא פורטת על גיטרה ורודה, שתמיד ידעה שתגיע "למקומות הרבה יותר פתוחים" ומוסיפה בגאווה מסוימת שבאולפנה קראו לה "ראשת כת הפמיניסטיות". הומיה מתעניינת למה, והן מסבירות: "כאילו פמיניזם זה קללה"... באולפנה לא קיבלו מן הסתם את "הפמיניזם" של דבורה אבל גם אמונה תוהה על גבולותיו ושואלת אם דבורה רוצה גם "להניח תפילין ולעלות לתורה". דבורה עונה שלא, אבל היא "רוצה שידעו שלנשים יש עוד אופציות בסל האופציות שלהן".

אחד "המקומות הפתוחים" שדבורה חלמה עליהם, ואחת מן האופציות הנוספות "בסל האופציות" שהיא מכוונת אליהן היא מן הסתם החיים על הגבעה. מסתבר ש"פמיניזם" הוא אחד המרכיבים המרדניים שמושכים חלק מן הנערות לגבעה. הגבעה אולי מספקת להן חופש נשי, אבל בהקשר הדרמטורגי שלה, הגבעה על כל המשתמע ממנה דווקא מאיימת על הסדר החדש, הפמיניסטי: מצד אחד מאיימות שאיפות ההתברגנות של משענת, ומצד שני חוסר הנכונות לפתוח את הטקסים הדתיים לשוויוניות, שמשתמע מדבריה של אמונה. ובוודאי גם מחוסר הסולידריות עם נשים אחרות מחוץ למעגל הגבעות. למשל הבדואיות, שלדברי אמונה הן לא תהיינה חלק מן הנוף הנשקף מבית הבלוקים המתוכנן: "בעוד שנתיים כבר לא יהיו כאן."

הבחירה האמנותית לפתוח לדיון את המושג "פמיניזם" אכן מעוררת לדיון פנימי גם אצל הצופה. אצל הצופה החתומה מטה מתנקז הדיון להכרה שתנועות מהפכניות שבדרכן להגשמה מדכאות את מה שמחוץ להן, מתפוררות ומאבדות את דרכן. כבודה של ווגדר וומן במקומו מונח, אבל הספק שהטקסט התיאטרוני שואף לעורר אכן מכרסם: האם זהו פמיניזם ראוי לשמו או רק ניכוס שגורם לזילות של המושג?

אנחנו והם

החלום של הכלה המיועדת משענת על בית מבלוקים, כמטפורה לחלום ההתנחלויות להפוך ליישובי קבע, עומד בצל האיום של סיפורי פינוי שהומיה מדווחת עליהם. "הם יהרסו ואנחנו נבנה" מהדהדת התשובה תוך כדי שהבנות מניפות לוחות עץ מצוירים היוצרים יחד תמונה של ארץ ישראל השלמה. לצופה ברור ש"הם" אלה כנראה כוחות הביטחון המבצעים את משימות הפינוי, ושנציגת ה"אנחנו" היא משענת החיננית המצביעה על "המפה" ומכריזה שוב בשירה ש"אנחנו חלק ממשהו גדול, עוד נקודה יהודית בארץ אבותינו". גם כאן, למרות, ואולי בזכות הסימפטיה שמשענת וחברותיה מעוררות, הצופה נדרש לדיון בינו לבין עצמו על השתייכותו. האם יסכים לתייג את צבא העם כ"הם", הרעים שהורסים? או אולי יתקומם ויסרב לחלוקת התפקידים הדיכוטומית המוצגת כאן, שמהדהדת את הפילוג האידאולוגי, אשר בצירוף מפת "ארץ אבותינו" מסכמות בקיצור ובתמציתיות את הסכסוך הפנימי שקורע את המדינה.

בהקשר זה מעניינת במיוחד דמותה של שמחת תורה אשר עדיין לא בטוחה בדרכה ולכן גם יכולה להיות חוט מקשר בין ההתרחשות על הבמה לבין הקהל. בסצנה שבה היא ניצבת כשומרת על המאחז היא מהרהרת בקול, מבררת סיסמאות שהיא עצמה מנסה לעכל ולהפנים וגם מנסה למצוא צידוקים לנוכחות שלה ושל חברותיה על הגבעה. זוהי סצנה מרכזית שבמהלכה שמחת תורה חווה הקצנה ואיתה כל מהלך ההצגה דוהר לנקודת האל־חזור.

המונולוג של שמחת תורה מופנה תחילה אל הנשים בקהל ומחפש את הזדהותן עם "אותה נערה", היא עצמה, ששומרת בלילה בקור, בניגוד "אלייך" שיושבת בבית מחומם. "אותה נערה", אשר מגינה "עלייך", וגם, היא מדגישה, "על ארצנו הקדושה" – מימד מיסטי ונדבך נוסף בשכנוע העצמי בנחיצות השהות על הגבעה. "ברגע שנתחיל לפחד זה אומר שהטרור ניצח" היא מדקלמת מסר, למרות שברור לצופים שהיא מפחדת. היא חוזרת על המילים "אנחנו לא נפחד" שוב ושוב כמנטרה עד שהיא מכבה בטעות את הפנס ומוצאת את עצמה בחושך מוחלט. בתגובה היא קוראת ל"אמא'לה" ונוצר רגע קומי קצרצר שמרמז על הפער בין מראית העין לאמת.

אולי כדי להתגבר על הפחד ולהצדיק את מעשיה היא מסבירה שהרשות הפלסטינית רוצה "להשתלט על עוד ועוד חבלי מולדת יקרים" בעזרת כלים כבדים שמבצעים עבודות עפר באזור ולכן "אין זמן לחכות, זה או שאנחנו כאן או שאנחנו לא כאן". הדיכוטומיה – להיות או לא להיות, או אם לומר ה"אין ברירה" – מחזקת את הצעירה בצדקת דרכה. וכאילו כדי להמחיש את דבריה, ובליווי צלילים מאיימים, מפציעים מעומק הבמה מתוך החשכה אורות, אולי מן "הכלים הכבדים של הרשות הפלסטינית", ופנסים ירוקים כעיני חיות רעות או רוחות רפאים המתגנבות לאיטן לעבר מרכז הבמה. שמחת תורה מובילה את שיירת הרפאים שמוחה הקודח הפיק, וכעת היא משוררת על סיפורי החלוצים שאהבה בילדותה, וממשיכה ומכריזה ש"כולם יודעים שב־48 גירשו כפרים שלמים, אבל פתאום זה לא בסדר לגרש ת'ערבים". סיפורי החלוצים שעל ברכיהם כולנו התחנכנו אמנם מספקים לנערות מודל לחיקוי, אך התזכורת הזאת מכריחה את הצופים להתעמת עם העובדה שאכן, גירשנו כפרים שלמים (אם לא גרוע מכך). סיפור הקמת המדינה הציונית שמטרתו היתה לחנך להקרבה הרואית ולהנחיל את תודעת האין ברירה מסתבר כאן כקרקע הפוריה שהצמיחה את דור הגבעות. הביקורת הנרמזת כאן מופנית דווקא אל הצופה, אל ה"אנחנו" מתל־אביב ששמחים כנראה לבקר את תופעת ההתנחלויות הבלתי חוקיות אך חשים אהדה כלפי הדמויות על הבמה, שמשמעותה איננה רק אהדה ספונטנית לנערות חביבות. ייתכן שהקשר העמוק והאוהד שלנו עם היסטוריית ההתיישבות גורם לנו לסוג של התלבטות, התעוררות, מחשבה שנייה: האם אנחנו מסוגלים להתנער מהנערות הללו אף שאולי הן מייצגות גם אותנו?

אין זמן לחכות, היא חוזרת, הערבים מבינים את זה ממזמן (הערבים נוהרים), ואזכור הזמן מוסיף לדיכוטומיה ולהקצנה – זה או שאנחנו כאן או שאנחנו לא כאן.

שמחת תורה החביבה שבמהלך ההתרחשות עד כה מתרחקת מקונפליקטים, מעדיפה לפנטז על סוג של דו קיום עם "הצד השני" בתנאי שהוא "יבין את זה פשוט". בחזונה כל מאחז יערוך מפגשים עם הכפר (הפלשתיני) הסמוך כדוגמה לדו קיום. צריך להפסיק לסמוך על הפוליטיקאים, היא מכריזה, ולהקים תנועה עממית של אחדות "כי אם לא יהיה טרור אז כל הערבים יהיו חלק מהיהודים". החזון "האוטופי" שלה, שמשמעותו בעצם לאיין את הפלשתינים, קורם עור וגידים לפני הקהל. נשמע מעבר מוזיקלי והאור שעולה תוך כדי קריאות קולולולו מגלה את שמחת תורה מקושטת בשרשרת נורות צבעוניות ומתרוצצת עם מגש ופינג'ן תוך כדי קריאות מרחווא, כיף חלאק, סלאם עלייכום, אהלן, חם דולילה וכו'. הנשים "הפלשתיניות" מסביבה משתפות פעולה בחינגה עטויות חצאיות ארוכות ומטפחות צבעוניות קשורות לירכיהן, ופורצות בריקודי בטן המלווים בקריאות אופייניות, בעוד שמחת תורה במרכז המעגל מצטרפת אליהן בריקוד. הקהל סביבי נסחף ברצון ומוחא כף בקצב – שמחת תורה מצליחה מן הסתם לייצר מספיק סימפטיה כדי לשכנע אותנו בטיעון המרכזי שלה, עליו היא חוזרת כשהאווירה האקסטטית מתפוגגת בחדות תוך כדי שהמוזיקה חוזרת על התמה המאיימת מתחילת הסצנה. שמחת תורה נשארת לבדה במעגל האור כשהכפייה שלה הופכת לתינוק בזרועותיה והבעת פניה מודאגת ומפוחדת. היא חוזרת על פזמון השיר: אין זמן לחכות. הערבים מבינים את זה ממזמן. זה או שאנחנו כאן, או שאנחנו – ואז היא מנערת את הכפייה ו"התינוק" נעלם תוך כדי האמירה – לא כאן. זו אמירה חדה וחזקה. לא יהיה דור המשך – משמע לא נמשיך לחיות – אם לא נהיה כאן. על הגבעה.

זהו רגע שבו הצופה שוב נדרש להחלטה בינו לבין עצמו, אם יבחן מחדש את הקונצנזוס ששמחת תורה חותרת ליצר איתו: קוננצנזוס האנחנו שמשמעותו היא שכל הניסיונות לדו קיום – גם אם הם מלאכותיים והתרחשו רק בדמיונה של נערת הגבעה – נכשלו, ולא נותר אלא ללכת בדרך הקיצון. ואכן, מכאן והלאה נערות הגבעה בוחרות או נסחפות אל דרך הקיצון והשאלות שהצופה מחויב להתמודד איתן מחריפות. ייתכן ש"האנשים מתל אביב" לא יתקשו לבחור צד, אבל אחרי הריכוך שהקהל עבר, פרץ הסימפטיה לנערות החביבות והתזכורת לכך שבמובן מסוים כולנו מתנחלים, הביקורת כלפי הנערות ומעשיהן תופנה גם פנימה אל הצופה עצמו.

מי אנחנו?

בנקודת המפנה אל הקיצון, זהות "האנחנו וההם" מתחדדת. לא רק האנשים בתל אביב מול הנערה בנקודת השמירה שלה, ולא רק ההתיישבות הצעירה מול הערבים. כשהומיה ואמונה מתווכחות על ה"צומת" האידאולוגית שהן נמצאות בה, הקונפליקט הוא בין דרך "השם" לבין דרך "הציונים". "או ימינה עם השם או שמאלה עם הציונים" שהם, לדברי הומיה, אויבי העם. אמונה מנסה ללא הצלחה להסביר שגם בן גוריון יישב את ארץ ישראל ועשה "הכל, כולל תג מחיר" אך הומיה מסכמת: אם השם אומר לבנות והציונים אומרים להרוס זה אומר שהציונים אויבים. מכאן ואילך "הציונים" ונציגיהם בשטח – צה"ל – הם אויב ממש כמו הערבים: "אנחנו לא נשתוק אם הערבים או צה"ל או המשטרה פוגעים ביהודים". ו"הגיע הזמן שגם בצד שלנו יהיו משוגעים. שתגובותיהם לא שפויות לא נורמליות, שהערבים וצה"ל יגידו עליהם, 'איתם לא כדאי להתעסק'".

הומיה ואמונה יוצאות מכאן לדרך חדשה, על רקע מוזיקה קצבית ותיפוף בסגנון ההיפ הופ והראפ, שמקורו במחאת השחורים האמריקאית ובנוער שוליים בכלל. ואכן, הן מתחילות לדקלם בסגנון ראפ את מה שהן מתכננות לעשות כמחאה נגד הערבים, הצבא והמשטרה: הצתת רכוש/ פגיעה בעצים/ חסימת כבישים/ ריסוס כתובות/ זריקת אבנים/ שבירת מצלמות/ הבערת צמיגים/ שריפת שדות.

שוב חוזרת כאן הבחירה המודעת של היוצרות להשתמש בסמלים מוכרים ממחאות חברתיות של קבוצות מדוכאות. הבחירה החוזרת הזו מעמתת את הצופים עם הניגוד המובנה שבין תרבויות אלה לבין הקבוצה המדוברת, שלמרות הדימוי

העצמי שלה, מגלמת דיכוי, נבנית על ומנצלת את החברה שאותה היא מבקרת ואשר נגדה היא מבצעת מעשים נפשעים.

מכאן ואילך יהיה קשה לחלק מן הצופים להזדהות עם הנערות שמבצעות לנגד עינינו פשעים. למשל כאשר מומחז שיתוף פעולה בין הנערות לבין חייל "אחד משלנו, ימני", שמאפשר להן כניסה וביצוע ונדליזם בבסיס. החייל המיוצג כ"דחליל" המורכב ממטאטא וחולצה צבאית, משתף פעולה באופן פעיל עם "ההתישבות הצעירה" הזאת. הזהות הצבאית שלו מרוקנת מתוכן מאחר שהוא גם מזוהה פוליטית בניגוד למה שמצופה במסגרת הצבאית, וגם מאחר שהוא מועל בתפקידו כשהוא מפקיר את הבסיס להתקפה. זוהי עוד סיבה לצופים להסתייג מהתהליך שהנערות מובילות.

הן מתרוצצות על הבמה ומתארות בקצב הראפ פעולות של ונדליזם לשמו, שוברות, קורעות ומחבלות בכל הבא ליד. הומיה שולפת לסיום סכין תוך כדי שהיא מכריזה: "בסכין אני קורעת את הבד, מרססת על הכל מֶסֶר בהיר, שידעו שזה אנחנו תג מחיר!!" ואז הן חוזרות על הפזמון: "הצתת רכוש/ פגיעה בעצים/ גם בצד שלנו יש משוגעים/ ריסוס כתובות חסימת כבישים/ למערכת המשפט אין עדים/ לא משאירות תקווה או עקבות לחוקרים/ זריקת אבנים/ שבירת מצלמות/ שיהיה ברור/ לא הורסים בתים של יהודים."

ייתכן שבנקודה זו ברור, לפחות לחלק מן הצופים, שמעשי הנערות הם מחוץ לקונצנזוס עד כדי לעורר כעת הסתייגות מהן ומן הפרויקט שלהן. חלק מהצופים יעדיפו אולי להמשיך ולהזדהות איתן ועם פעולותיהן ויבחרו להגמיש את גבולות הקונצנזוס שלהם. אך מכאן ואילך כולנו נדרשים לנקוט עמדה ביחס לכל פעולה או הכרזה מכיוון הבמה.

חתונת הדמים

קיצוניות סופה שתביא להתנגשות אלימה וטרגדיה גם אם עוד מתרחשת אתנחתא קומית לפניה, כשדבורה מארגנת בשיחות טלפון משעשעות את כל מה שנחוץ לקראת החתונה של משענת, שדובר בה בתחילת ההצגה.

הבנות מתחילות להתקין ולייצב את החופה: "יש לנו את כל הקרשים אנחנו רק צריכות לחבר" הן שרות שוב ושוב. כבסיס לארבעת מוטות העץ של החופה אמורים לשמש מכלי הדלק הצהובים. לא ניתן להתעלם מן הסמליות שמציגה חופה שעומדת על מיכלי דלק שכבר מילאו תפקיד בהצגה ושימשו כפצצות לכל דבר: חופה על חבית אבק שריפה. לבושות חגיגי – שמלות, כיסויי ראש וצעיפים – הן מסדרות את אחרוני כיסאות הפלסטיק לאורחים הצפויים, ואז מעמידות את החופה. כשהחופה עומדת והן שרות בעליצות ש"הכל כבר מוכן וזה קורה היום", מופיעה משענת בשמלת כלה. הבנות מקבלות אותה בחיבוקים ובצחקוקים ואז כל אחת ניגשת בתורה לקבל את ברכתה.

המוסיקה משתנה באחת כשהבנות מבחינות ב"ציונים" שבאים לבצע פינוי. מכאן ואילך ההדברים מידרדרים במהירות. הבנות נערכות למניעת הפינוי "לבצר את הבית, קדימה! חסמים על החלונות..." ומחצינות את האגרסיביות לצד הזלזול שהן חשות כלפי "הציונים" הפולשים. הומיה – שהיא המיליטנטית ביניהן וגם אחותה של הכלה – צועקת לעבר "הציונים" ש"שום מנופאי לא יעצור את החתונה הזאת!" היא זוקרת "אצבע משולשת" ומאיימת בלהט: "באצבע הזאת אוציא לו את עיניו!"

כאן הן מתקבצות ושרות פרונטלית תוך שיכול הידיים מול החזה – סמלה של וונדר וומן – "אנחנו בגופינו באות להגן על הארץ" ואז, בהתרסה כלפי "הציוני", מתארגנות לרגע לפסל חיי לוחמני ובידיהן "כלי הנשק" שלהן: מטאטא, את חפירה ומוטות עץ. בהמשך הן עוברות למצב הגנתי יותר, ואוחזות זו בזו בזרועות שלובות כחומה אחת ומתפללות.

לדברי שמחת תורה, שחוזרת כאן לתקשר ישירות עם הקהל, המפקד איבד את סבלנותו והורה לחיילים לפרוץ פנימה. "הם פשוט רצו אלינו אחוזי טירוף אל תוך הבית" היא מספרת תוך כדי שחברותיה מרימות ידיים ומסמלות כניעה, תמונה שכל ישראלי מקשר עם השואה, ומשדרת כך את תפיסתן העצמית כקורבן. הן חוזרות – הפעם באיטיות ובלי אנרגיה – על האמירה "אנחנו בגופינו באות להגן על הארץ" ואז שבות ומרימות ידיים לכניעה בזמן ששמחת תורה חוזרת ופונה אל רגשות הצופה: "אני האויבת שלהם, כאילו? למה אני האויבת שלהם?" שאלה שהצופים, שאולי נחלקים כאן לשני מחנות נדרשים אליה. האם לנו הן הבנות האלה או לצרינו?

כשהאור עולה על המפונות מכריזה הומיה בסערת רגשות ודמעות: "אי אפשר לשמור על שקט אחרי פינוי כזה" ושהיא איננה מכירה בחוק כי "החוק אמור להגן עלינו! כשהחוק פוגע בעם ישראל אז מה המטרה שלו?" ובכך היא צועדת צעד נוסף אל נקודת הקיצון שממנה אין חזרה, ואשר בוודאי דורשת התייחסות מן הצופים. ואכן מכאן הדרך קצרה לפעולת הנקמה: "הנקמה שלנו צריכה להיות מול הערבים. ככה נשיג שתי ציפורים במכה! הם חייבים לדעת שברגע שמתעסקים איתנו הם יצטרכו לשלוח לכאן כוחות מתוגברים וגם הערבים יסבלו".

הן מתגייסות מיד לפעולה, מכסות את פניהן כך שרק עיניהן גלויות כשברקע תיפוף בונה מתח. הן מונות את הציוד הדרוש: דלק: ליטר וחצי, מצית, רעלת פנים, תיק לסחוב הכל, אלה... האור עמום וקר, הן מדלגות לאורך ולרוחב הבמה בריקוד קרב עם אלות מונפות, כמשחרות לטרף.

הן מחפשות "בית עם דלת פתוחה וחלונות בלי סורגים. או דלת שאפשר לפרוץ בקלות". פורצות פנימה כשכל אחת נושאת מיכל דלק צהוב. הומיה מזכירה להן את המלחמות שבהן השם אמר להחריב את כולם, אנשים, נשים וטף וגם הבהמות, וכאן הצופה תוהה אם הן פרצו לבית שיושביו נמים את שנתם כפי שאכן קרה בפיגוע בדומא. בפנים רעולות הן רוקדות עם מיכלי הדלק כמלאכי החבלה שהן מגלמות כאן, ושופכות דלק סביבן. תוך כדי כך פונה שמחת תורה אל הקהל: "פגענו ברכב, פגענו ברכוש: אפשר להחזיר. פגענו בחיי אדם: אי אפשר להחזיר."

וכאן מתגבר החשד שאכן יהיו אבדות בנפש, ושוב הצופים נדרשים לשאלה: הלנו הן או לצרינו?

ברגע השיא של הריקוד – בהילוך איטי – הן נושאות את הומיה על כפיים תוך שהיא מניפה את בקבוק התבערה כדי להשליך אותו, ובו ברגע מגלה אותן זרקור צבאי. היא מספיקה להשליך את הבקבוק לעבר הזרקור והן מתפזרות בריצה לצלילי ירייות בודדות ומתאספות שוב מתנשמות בתוך אלומת אור.

כולן פחות אחת

הטרגדיה האולטימטיבית התרחשה. הכלה נהרגה ביום חתונתה. אך במקום נהי ובכי אבלים צללית דמותה של הכלה דוברת אלינו מתוך האפלה כשצלילי פסנתר נוגים מלווים אותה. הכלה המתה מסבירה כיצד החיים על הגבעה הביאו אותה לכרות ברית של כאב ושמחה עם האדמה, והמסר שלה ממקומה (באדמה?) הוא ש"האדמה אומרת שאנחנו לא מרגישים אותה מספיק". הצופה הצינית שהפכתי להיות בשלב זה חושבת "בסדר, אז עכשיו היא מצאה את מקומה. מקיימת את בריתה עם האדמה".

האור שעולה ומאיר עתה את החומה וחושף שלט עם הכיתוב: "ברוכים הבאים לנוף משענת".

הסוף

שמחת תורה שנשאה את פרולוג הפתיחה סוגרת מעגל ומופיעה בלבוש מכובד, עטויה כיסוי ראש שמעיד על כך שבינתיים נישאה. היא נשמעת בטוחה בעצמה ונחושה. האפילוג שלה הוא מעין נאום – נאום מקצועי, מנוסח היטב רטורית ואידאולוגית, אולי ביום השנה למות משענת, בחנוכת היישוב החדש על שמה, לפני "קהל יעד" צעיר.

היא מסבירה שלא היה אפשר למנוע את קורבן דמה וחייה של משענת למען "האדמה הקדושה הזאת": "על כל מדרכה יש כאן דם. אבל גם בלידה יש הרבה דם." התחושה היא שקורבן הדמים של משענת מתקבל בטבעיות. קורבן האדם הקטן למען האומה. פשיזם בהתגלמותו. שמחת תורה ממשיכה ומסבירה: "באותה נקודה שמשענת התחילה אנחנו צריכות להמשיך... המלחמה על הארץ לא נגמרה. נגד הממשלה שנותנת לגיטימציה לכוחות הרס". והיא מדרבנת את השומעים: "תגיעו! תבנו מחוץ לגדרות! תמנעו השתלטות ערבית. קחו בעלות על הארץ! זו הנקמה שלנו: תקומה". בהמשך נאום הבלהות שלה היא מבטיחה שבעוד 50 או 100 שנה איש לא יכתוב על מגדלי היוקרה או הפאבים של תל אביב. דפי ההיסטוריה יהיו מלאים בסיפורים על "הצעירים שהחיו את ההיסטוריה היהודית". "בסוף", היא קובעת בבטחה, "אנחנו נירש את כל ארץ ישראל. בסוף, הכל פה יהיה שלנו".

המתכון להרס הדמוקרטיה שנחשף כאן, ללא כחל ושרק, והאיום לאיין "אותנו" – "תושבי תל אביב" הלא צעירים, מכריח את הצופים שעדיין פוסחים על שתי הסעיפים לנקוט עמדה.

"על הגבעה", צילום: שלומי יוסף

הבמה מחשיכה והסצנה העליזה המתארת "התרמת מוצרים למעלה מעוז" – שפתחה את ההצגה והדגימה את תרבות קיבוץ הנדבות שמקיימת את נוער הגבעות – חוזרת כאן כשאותה מלודיה קלילה מלווה אותה. הפעם הנערות משנוררות תוך כדי זמרה לא רק עבור "מעלה מעוז" אלא עבור עוד ועוד גבעות ומאחזים שנוצרו כהרף עין בהשראת נאומה של שמחת תורה. חזון הבלהות מגשים את עצמו לנגד עינינו במסווה מוזיקלי עליז ורענן. "ערב טוב אנחנו מתרימות!" ◆

מחזמר סאטירי מאת קרן שפט

בימוי: אליענה מגון
משתתפות: בר כהן, דבורי פישר,
ספיר רוזנפלד,
שיר שאלתיאל, רותם שמחי
לחנים וניהול מוזיקלי: אודי אהוד קנבל
עיצוב תנועה: אור משיח
עיצוב תפאורה ותלבושות: עומר חכמון
עיצוב תאורה: גיא גלילי
עיבודים והפקה מוזיקלית: אלון גלזינגר
דרמטורגיה וכתיבה נוספת: אליענה מגון
עוזרת במאית: עידן גילת
עוזר מנהל מוסיקלי: ניצן גת
הפקה: המריצה – בית הפקות ותוכן

ד"ר יעל פיילר, יוצרת וחוקרת תיאטרון

אילה דוכס מולדר

הטוב, החד והנוטה למות

בכניסה לבניין ישבה אשה שמנה בשביס על כורסה סגולה וחסמה את המעבר החופשי. שאלתי אותה אם העורך דין־נוטריון X זה כאן והיא אמרה שיש כאן שני עורך דין־נוטריון, אחד טוב והשני חד.

"אני צריכה את X" אמרתי והיא אמרה "תלוי מה את צריכה"

זה נראה לי מוגזם שאני אספר לה מה אני צריכה. כי זה באמת נגע בקורות של החיים שלי. מצד שני נראה שהייתי חייבת.

"זה בענייני ירושות" פתחתי

"אה ירושות" היא אמרה והנהנה בראשה כאילו אמרה "את לא צריכה להמשיך, אני כבר מתארת לעצמי", "אז את צריכה את החד"

"איך קוראים לחד" שאלתי. התחלתי להרגיש שהיא משתלטת לי על העניינים וזכותי להחליט לבד

"אנחנו קוראים לו 'הסניור מהפסאז'"

ניסיתי לעקוף אותה לכיוון המדרגות. היא הרימה את מקל ההליכה שלה ועצרה אותי כמו מחסום

"תגידי מה השם שלך קודם אני רושמת כל מי שנכנס"

"אנה אשכנזי" נתתי לה את שם הסבתא שלי, ככה זה עם ירושות. מתבלבלים ומבלבלים.

היא כתבה במחברת את השם אות־אות ואז עשתה את עצמה לוחצת על כפתור נסתר מן העין וסימנה לי עם המקל לעבור.

גרם המדרגות התנשא לפני רחב ומפואר בהרבה ממה שרמזה חזית הבניין. הוא התנחשל מאמצע אולם הכניסה והסתער ימינה ושמאלה במעקים מקושטים, עקפתי אותו והמשכתי אל הפסאז' העכור מאחור. עכשיו רק איך ימצא החד? הרי לא יכתב על שלט פליז קטן 'כאן העורך דין נוטריון החד לשירותך'. למזלי צדה את עיני מצד שמאל ויטרינה שעל חזיתה צוירה עין פקוחה לרווחה ולפי זה הבנתי שכאן החד. כשנכנסתי נשמע צלצול פעמון ומתוך חדר אחורי הגיח בחור שרירי, קצת נמוך, הוא חייך ובעיניו הבעה של 'אל תתעסקי איתי', שאלתי אם יוכל לעזור לי, הסברתי שאני צריכה להוציא תעודת פטירה לאבא שלי, עשר שנים אחרי שנפטר, בגלל שדה חיטה בסלובקיה שהסתבר שירשתי.

עיירה סלובקית קטנה בלב שדות חיטה מוזהבים. שיבולים כבדות נעות לאיטן ברוח. כיכר ובמרכזה בית עירייה בן שתי קומות. מאחוריו שביל תכלכל חוצה את השדות עד לכפר הזערורי שבו אבא נולד. ראיתי אותו בא מולי, בדרכו לבית הספר, גופו הקטן הולך וגדל ככל שהתקרב, כשהגיע כבר קרוב אלי לבש את דמותו של האבא הגדול שלי ואז נגוז בבת אחת.

החד ואני התיישבנו בחדר האחורי. הוא נדלק כששמע שמדובר באוצר סלובקי אבוד שעומד לחזור לבעליו, כלומר לבעלתו. הנושא של שואת יהודי אירופה קרוב ללבו, אמר בפאתוס.

עוד לא הספקנו לדבר הרבה ופעמון הדלת צלצל שוב. החד ביקש סליחה, יצא לכיוון הדלת, שמעתי מלמולים ולחדר האחורי נכנסו החד ולידו איש חרדי חיוור ולא יציב כלולב. החרדי פתח במלמולים לאוזנו של החד תוך שהוא מפנה את עיניו ממני, אחרי כן פנה והתיישב בכורסה בפינת החדר. החד פנה אלי שוב ואמר שהאיש הזה, הוא דיבר עליו כאילו שהוא לא נמצא לידנו, היה פרופסור חשוב במכון ויצמן ותראי אותו היום. ואז החרדי הושיט לו כמה דפים, עדיין מתעלם ממני. החד עלעל בהם ואז אמר לו "אל תדאג רב שמואל, אני מסדר את זה" ופנה שוב אלי והגיש לי את הניירות באמרו שהוא מקווה שאעשה מצווה ואחתום כעדה. המסמך המודפס שהושיט לי נקרא חוק החולה הנוטה למות, ואיש הלולב, עם עיניו המופנות הצידה, שהבנתי עכשיו שהוא נוטה למות, ציפה שאחתום ואאשר לו בכך את מותו המתקרב. חיפשתי בבהילות סימן שיאמר לי מה לעשות. בחדר הכניסה שעון קוקייה פרץ בצווחות. ספרתי שתים־עשרה. ◆

אילה דוכס מולדר - כותבת, פסיכותרפיסטית, בביליותרפיסטית, מילים כמשנות משמעות

מרים יחיל־וקס

משל הגמלת והצוצלת

ביום שבו הגיעה הגמלת* התחילו הקלקולים. להקת האופרה, מכונה מסובכת שחוברה לה יחדו בתיאום עדין ומורכב ופעלה בטירוף נהדר, עם מערכת בלתי אפשרית של איזונים ובלמים בין חומר לרוח, בין אמנות למקצוענות, יצאה בבת אחת מכיוון. כאילו הודבקה עליה חטוטרת. לא כאילו.

הגברת ביקשה להצטרף לחדרה של הצוצלת אשר לתומה שמחה על הפגנת הידידות ובנדיבותה כי רבה הציעה להסיר את דלת החדרון לטובת שולחן נוסף על חשבון זה שלה, בעלת החזקה, שכיסאה נדחק עד הקיר. האורחת התנחלה מיד כשגבה מופנה אל המשרד־העולם, אל כולנו. עיני הבא אשר קודם לכך צפו בבואו את פניה העדינות של הצוצלת, נתקלו עתה בחטוטרת מתריסה שמילאה את הפתח. החטוטרת נגד הלהקה. באחת הפך החלל המבולגן, החמים והיצירתי עם גומחות המשרדונים הידידותיות למערת שדים.

קבלת הגמלת לעבודה בלהקה היתה טובה אישית שעשה המנהל לבמאי, בן זוגה, מנהיגנו האמנותי. מאז פוטרה מעבודתה בחברה שנסגרה, הטריפה את דעתו של האחרון והוא היה מגיע לעבודה עצבני, מצחו מכווץ, לא מסוגל להתרכז, ודאי לא לחשוב על מוזיקה. "היא לא נותנת לי לישון," הודה בעיניים מפלבלות מלאות תחינה בפני עמיתו ורעו, מנהל הלהקה ומייסדה, "אנא!"

בתחילה, עמד המנהל בפרץ. למעשה, החזיק מעמד בגבורה מספר חודשים. היות שהכיר את המועמדת זעקו כל חושיו: אל תיכנע! אל תעשה את הטעות! אולם כאשר עמיתו המושפל לא הראה סימני התאוששות ועבודת הלהקה החלה להיפגע, מצא עצמו "שוקל שנית". לשקול שנית במקרה דנן, קורא יקר, משמעו לשכנע את עצמך שמשהו רע שטיבו ידוע לך, הוא לא נורא. מה כבר יכולה להזיק גמלת? תירץ המנהל בשיחותיו עם עצמו. היא חשובה לבמאי, אוהבת אותו, משרתת אותו, משחררת מטרדות היומיום. אם היא מתוסכלת, הוא סובל, זה מובן. נכון שאין לה כישורים רלוונטיים או כישורים כלשהם, אז מה? נבזבז עוד משכורת חינם, היא לא היחידה פה שתאכל לחם חסד. תתפוס כיסא, אני אשים עליה עין, השלה את עצמו, העיקר שתניח לגאון לישון בלילות והוא יבריק כבראשונה.

זו היתה טעות טרגית. ההיבריס של המנהל היה בעוכרנו. הוא קיווה שעם קבלתה למשרה המדומה בשכר נאה תתרצה הגמלת, תחוש גאוות מנצחים, ולא תפריע לעבודה הסדירה. אלא שהיא, כמו העקרב במשל העקרב והצפרדע, לא היתה מסוגלת לשנות את טבעה. היות שלהשתלב בעבודתנו היצירתית לא היתה לה היכולת, תססה בה מרירתה והיא קמה עלינו לכלותנו. בגבה השתמשה כברדאר ובאוזניה הגמישות כסונאר. כל רחש ורשרוש קלטה, כל לחש ופשפוש תייקה בזיכרונה, אספה אותם כאסוף ביצים עזובות ובלילות פרקה אותם בליווי פרשנות זדונית באוזני מאהבה.

המנהל שנשבה עתיד היה לגלות להוותו את כוחה של הרעלה איטית ועיקשת, את יעילותו של ארס שמטפטפים לילה לילה על אוזנו של גאון חלש אופי. הבמאי, שקודם לכן היה מאושר להתמסר לאמנותו ולא התעניין בעולם המעשה כל עוד סופקו דרישותיו האמנותיות, נעשה מר נפש ולא חדל לריב עם שותפו בשל טרוניות מדומות ואמיתיות ששתלה במוחו הסוסה הטרויאנית. וכאשר עמד הראשון על טעותו ועדיין היה סיכוי לתקן, להראות לבמאי באותות ובמופתים את גודל הנזק שהגמלת גורמת ללהקתו בבת־עינו, לפתות אותה באיזה ג'וב משתלם יותר במקום אחר (בין טיפות הארס נשזרה גם טענה שאין מעסיקים אותה בעבודה משמעותית) טרפדה הפולשת את המהלך.

לא די היה לה בהרעלת נפשו של הבמאי בטענות – לא משוללות יסוד – בענייני כספים עד שחיסלה כליל את האמון ששרר בינו לבין המנהל. היא שאפה לרשת את הצוצלת, בבת עינו ויד ימינו של האחרון, חברתו לחיים שייסדה איתו את הלהקה והיתה מוזיקולוגית מחוננת. הצוצלת, כאן המקום לציין, נוסף להיותה מקצוענית לעילא, היתה אשה יפת הליכות, משכילה, חביבת עמיתיה, אצילה מכדי להבחין בחתירה תחתיה או להודות ששפלות כזאת תיתכן. הגמלת היתה – טפילה. יצור ארכני חסר חן, אופורטוניסטית, עץ יבש, מזן הדקדקנים שרואים קוצו של יוד אבל לא את המהות, את פגמי החומר ולא את רוח היצירה, את קליפות העצים ולעולם לא את יפי היער.

*הבחירה להשתמש במילה גמלת במקום במילה נאקה נעשתה במתכוון

והחורבן התחיל מבלי שנרגיש בו.

הגב המופנה אל כולנו לא סתם התגבב במקומו בארשת נייטרלית, מיום ליום דמה יותר לזה של מפלצת. הוא נעשה עוין בגלוי, קרן שנאה, קנאה, והתקמר נגדנו כמו גו דרקון. לא רק אש צוננת ירק אלא גופרית מאכלת... נראה היה שהוא עומד לפקוע כמו שלפוחית של דרדר רעיל שהגיעה אל קצה גבול הקיבולת והמשב הקל ביותר יגרום לה להתפוצץ ולשפוך את תוכנה המזוהם לכל עבר, להתיז הרס קדמה צפונה נגבה וימה, ולכסות את שמי הלהקה עד מחנק בפטרייה אדירה של צרות עין.

זה לא קרה ביום אחד. במשרד, הדרקונית הצליחה להסתוות ולרסן את שלפוחיותיה. בבית, הסתבר בדיעבד, המשיכה להפיק מהן מנות ארס יומיות אותן הגדילה מעת לעת. המינון הותאם לכושר הספיגה של הבמאי, והיה מותנה בהצלחתה לבודד אותו מכל מגע שלא בפיקוחה עם עמיתיו למקצוע שהיו גם ידידיו משכבר הימים. זה היה השילוב הגורלי: בידוד פלוס רעל במינון שגדל בטור הנדסי, והמתנה במארב לשעת כושר להכיש.

זו הגיעה בדמות הזמנה להופעה בחו"ל. לרגע, נדמה היה שהשמחה והגאווה גוברות על הרוע. רוח טובה של התגייסות לדגל כיסתה על מוסדות הלהקה הנמקים. המנהל והבמאי התרועעו כבראשונה וחלקו פרץ מלהיב של יצירתיות. הימים והלילות מלאו חזרות והכנות למסע. המדינה המארחת מימנה רק את הוצאות הזמרים והיוצרים ללא בני או בנות זוג, אך למען שלום הבית החליט המנהל לספח את הגמלת ולממן אותה. הבמאי היה אסיר תודה. היא – כבר בצ'ק אין למלון, קורא יקר, הוריקו פניה. המארחים, שהניחו בצדק שעל המנהל לקיים ישיבות עבודה, הקצו לו ולצוצלת סויטה. הגמלת לחשה מה שלחשה לבמאי והוא דרש, בנימת קול לא משוכנעת, סויטה זהה. אין, התנצלו המארחים, זו היחידה במלון. לנוכח סכנת ההידרדרות, התנדבה הצוצלת להתחלף. המנהל רתח אך התרצה. בא לציון גואל? לאו. המאבק על הבכורה לא תם. הרכב שהועמד לרשותנו היווה אף הוא עילה לסכסוך, ונקבע שבשעות מסויימות יעמוד לרשות הגמלת והבמאי חרף העובדה שלשניהם לא היה רישיון נהיגה... המנהל מצידו השתמש בו בעיקר כדי להרחיק מדי פעם את הצוצלת מסביבת אויבתה שגם בין זרים לא החמיצה הזדמנות להפריע לה. לחזרות שבהן עבד הבמאי עם הצוצלת, פלשה מבלי שהוזמנה ויקדה צרות עין עוכרת שלווה שהגיעה עד אלינו, האמנים על הבמה. הסכנה של פגיעה ממשית באמנות נמנעה בזכות נטייתנו האנוכית לא לעסוק בעניינים לא לנו, להתעלם מהפרעות, ולהתרכז ביצירה. הצלחת ההופעה עמדה לפתוח בפנינו במות בינלאומיות.

בשובנו ארצה עטורי תהילה, הבמאי והמנהל כבר לא דיברו זה עם זה. האחרון, בשאיפתו להגן על הצוצלת יקירתו הפגועה מחד גיסא, ועל מעמד הלהקה ומעמדו שלו בראשה מאידך, שינה את דרכיו. היות שמאמצי הפיוס שלו זולזלו, החל לטרטר את הגמלת ולכפות עליה משימות משרדיות עלובות. בניגוד למנהגו, סירב להיענות לדרישותיו האמנותיות של הבמאי להעלות הפקה חדשה, ואף העניש אותו במגוון סנקציות, כגון מניעת כספים שהגיעו מחו"ל, העברת מכונת הקפה מחדרו לרשות הכלל וכיו"ב. כתגמול, הקפיא הבמאי המוסת והמותש את הופעות הלהקה, מה שעצר כליל את ההכנסות הדלות ממילא. מן הראוי לציין, קורא יקר, שחודשים לא קיבלנו משכורות ולא שילמנו לספקים ואיש מאיתנו לא ידע מה באמת קורה עם הכספים.

אנו אמני הבמה כנועים מטבענו. ציות לבוס הוא מובן מאליו. הוא זן ומפרנס, הוא מעניש ומגרש, אבל אין בלתו. אין כתובת אחרת לפנות אליה אם בבקשת עזרה או בתלונה. כוחנו באחדות כשרוננו, בהיותנו גוף אמנותי מוערך. כל אחד לחוד איננו אלא קני קש עלובים ואילולא בחר בנו המנהל ללהקתו עלולים היינו לגמור כמטאטאי רחובות ושואבי זבל ומנגנים ושרים בקרנות רחוב. בטחנו במייסד רב הפעלים שיפתור את הבעיות. מובן מאליו שלא עלה בדעתנו לומר מילה. אף אחד לא פצה פה ולא צפצף. לא שאלנו שאלות, לא התלוננו, לא חיפשנו כתובת אחרת, לא העלינו בדעתנו שתיתכן כתובת אחרת. החלונות הגבוהים? התקשורת? חלילה וחס. עם המנהל נחיה או נמות.

כאשר יצא העימות מן השק, כי זה טבעם של עימותים, לא נגלה מיד לעין כל אלא התפשט בחשאי, בהסתודדויות, התלחשויות והסתתרויות מתמשכות במסדרונות עד ששמעו הגיע לחלונות הגבוהים. ההפתעה שם היתה מוחלטת: שני הכשרוניים שבחרו מניחים למפעל חייהם להיחרב? הייתכן כדבר הזה? החלונות הבינו שאין מנוס מהתערבות. על תרומתה של הגמלת למצב המלחמה לא היה להם מושג.

ושוב הכשיל ההיבריס את המנהל. הוא שייסד את הלהקה והגיש אותה לבמאי על מגש של כסף, הוא שבחר בנו ובלעדיו לא היינו מגיעים לשום הישג, היה משוכנע שהעניינים עדיין בשליטתו. הוא יתייצב בפני החלונות הגבוהים – שני הניצים כבר זומנו – ויציג להם אלטרנטיבה, במאי מחליף כישרוני לא פחות. הם מיד יסמכו ידיהם על בחירתו ויעיפו את הנוכחי יחד עם הגמלת הארורה. הן ברור לכל הדיוט שבלעדי חוכמת המעשה שלו,

מתוך אתר pixabay

המנהל־המייסד, לא היתה קמה להקת האופרה ובלעדיו לא תהיה לה תקומה. אין זה סוד שמחוץ לאולם החזרות הגאון הוא חדל אישים, אפס אפסים, כלי משחק בידי אישה, לא מבין בניהול או בכסף. החלונות הגבוהים לבטח יראו את המצב בעיניים שלו.

במרווח הזמן שבין חשיפת העימות להתייצבות השניים למשפט החלונות הגבוהים, החלטנו אני וחברי האמנים לנסות למנוע את הפיצוץ. פניתי בשמנו אל המנהל והפצרתי בו שידבר עם הבמאי לפני יום הדין, הם הרי חברים ועמיתים. הוא סירב. במונולוג שנמשך למעלה משעה שפך בלהט את שהדחיק במעמקי לבו במשך חודשים. הקש ששבר אותו היה העכרת המסע לחו"ל כמעט עד כדי הכשלתנו. קדמו לו ניסיון טרפוד עקבי שלו עצמו שהתרחש במשרד יום יום ושעה שעה, ועזות מצחה של החטוטרת שהעזה לבקר את הצוצלת במקום לצקת מים על ידיה, השמיצה את יד ימינו והשוותה עצמה אליה בכל עניין ונושא, כאילו מדובר באישה מול אישה – ולא בבעלת מקצוע מעולה מצד אחד, מול אוכלת חינם, סרח עודף, פולשת בורה, מצד שני. והוא, המנהל, שהעריץ את העפר שעליו דרכו רגלי הצוצלת ואהב אותה, לא היה מוכן למחול על כבודה גם כאשר היא עצמה כבר נטתה לוותר ולעזוב למען שלום הלהקה. על הכל היה מתגבר, כולל הכניעה וההשפלה שנכפו עליו, אבל עליה לא יוותר, על עלבונה יחריב על ראשנו את המפעל כולו. תמות נפשנו עם פלישתים. ועדיף שזה יכלול את נפש הדרקונית, אם יש לה דבר כזה. הוא ישלם כל מחיר, הוא מוכן. הגיע גועל עד צוואר. תמות הלהקה הזאת, יקים אחרת תחתיה. יותר לא יפייס את הבמאי בכסף, בוויתורים ובמחמאות – הרי ידע כמה קל לתמרן אותו, מראשית היכרותם הוא מתמרן אותו – חסל סדר, הוא יפיל את הגג על ראשנו.

אבל הגג לא נפל. החלונות הגבוהים חשפו כשלים כספיים – הגמלת לא טעתה לגמרי – והוא, המנהל – נפל, סולק בשקט כדי לא להלבין את פניו, ואיתו עזבה הצוצלת. ואילו הבמאי, החלש, המתומרן, הושאר על מכונו והתבקש להמשיך בעבודתו. בכשרון הישרדות, באגואיזם של גאון, נאחז בנו, להקתו. אנו שקודם לחשיפת הקרע היינו מחוץ למערכת השנאות והקנאות, שלא היינו מודעים לחולשתו ולקטנותו אלא לכשרונו בלבד, המשכנו להאמין גם בזמן המשבר שהחשובה מכל היא היצירה, היא חיינו ופרנסתנו והוא מקורה. אי הצדק בפתרון שהתקבל לא נעלם מעינינו אך חשנו חובה להמשיך. המנהל טעה כשהניח שבלעדיו הלהקה תתפרק. לנו ורק לנו היה הכוח להוציא את הבמאי ואת עצמנו מאפלה לאור גדול חרף הצער הרב על עזיבת המייסד והצוצלת.

והגמלת? היא הורידה פרופיל. את ניצחונה על הצוצלת חגגה בהשתלטות על שולחנה, אך את תפקידה לא זכתה לרשת. מנהל חדש מונה ואיתו הגיעה מוזיקולוגית תמימה שלא ידעה מה מצפה לה. הזמנה שנייה הגיעה מחו"ל. התחלנו חזרות על אופרה חדשה. ◆

התהפכות/התפכחות
מרץ 2023