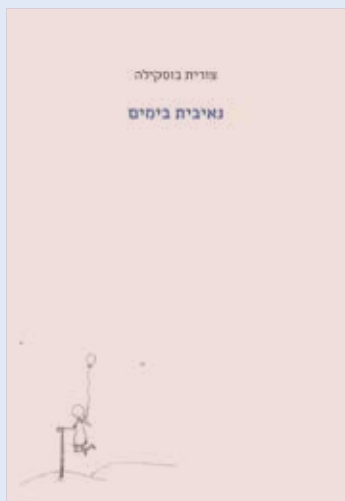
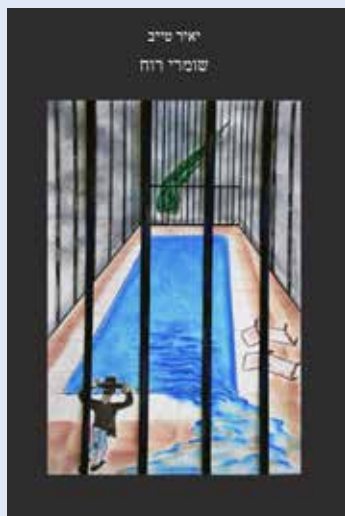




תכלה שגה ומלכותיה

תחל שגה וברכותיה

רואים אור ב־ספרי עתון77



ביקורת ספרים

8 אסתי אדיבי שושן על שתיים אוחזות מאת דנה אמיר
יואב איתמר על חטבנו את החושך המוטל בתוכנו כחלום

10 מאת יורם ניסנוביץ

12 קרן דותן על יריתי באמריקה מאת תהילה חכימי

13 יעל עומר על בית עוגות הרבש מאת תהל רן

14 יאיר אלדן על לוטשת אין מאת אורית מיטל

16 ז'יל אמויאל על אחרת מאת אבנר להב

18 לאה פוקס־הרץ על אישה בינארית מאת תחיה רב

20 יערה בן רוד על האהבה מונחת שם ממילא מאת שמעון שלוש

21 זיוה שמיר על משוררת מאת ציפי שחרור

22 אלטייב ע'נאים על אהובי הסודי, אתה, מאת לילי ציפי מיכאלי

24 יוסי ברנע על האמת חייבת להיאמר מאת רננה לויאני

מאמרים, רשימות

6 רבקה איילון: Curriculum Vitae - עם מותו של יואל הופמן

30 מדי טרינצ'ר: המילים, על כולנו החמישה מאת סמי ברדוגו

אמיר כהן שלו: "מזבח הצער והרחמים", בעקבות עכשיו תורי למות

32 מאת רחל גיל

38 אלכס גורדון: המנגינות העבריות של היינריך היינה

40 סם ש' רקובר: האם רובוטים ניחנים בהכרתיות?

44 עמיר עקיבא סגל: זמן שירת הגודש

מדורים

11 הפינה הצרפתית, צביקה שטרנפלד: מוריס קרם, שני פילים קטנים

17 חצי פינה, רוני סומק: ואלריו סטאנקו, מרומנית: מרלנה בראשטר

19 מאות, רפי וייכרט: בזום

26 שירת ישראל, אילן ברקוביץ' על שיר של שני ארנהיים

מצד זה, עמוס לויתן על ימי הפגנות, על מחרוזת ענבר מאת

50 אלי עמיר ועל מסע ההופעות של הגולם מפראג מאת אריאל הורוביץ

שירה

5 סתיו אתלן

7 רמי פוגץ'

9 יעל רן

13 הילדה דומין, מגרמנית: דינה פון שוורצה

15 רוני סומק

23 גלית דהן קרליבך

25 יובל גלעד

27 תולי שזר

31 הדר שוכר

31 עמר אושיה

48 עזרא פאונד, שמונה תרגומים, מאנגלית: ערן צלגוב

49 בנו'מן פונדאן, מצרפתית: אסף צוריאל

49 תאודור רות'קה, מאנגלית: אסף צוריאל

55 יולי וולף

56 עידן קרקו

57 אביחי קמחי

58 דן בלומברג

59 ליהיא רבינוביץ'

60 אור גרוס

60 יאיר טייב

61 עמית זוקא

61 רות צרפתי

62 מיכאל רייך

62 שירלי אברמי

63 תמר גפני

63 צורית בוסקילה

סיפורת

64 רולי אריאלי צור, החוב

65 נטלי סויסה, אלה לא היו ניצנים ראשונים של אביב

69 אוהד בן חמו, שמים

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

גליון 432 • אב-אלול תשפ"ג • אוגוסט-ספטמבר 2023 • 50



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



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

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

עיתון 77

כתב עת לספרות ולתרבות

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

הגליון הזה

תחל שנה, תכלה שנה

האיור שבשער הגליון, ילדה פקוחת עיניים מביטה לפנים, שפתייה אדומות ובידיה מסרק ומברשת, ודמות תאומה לה מן הגב, העלה על דעתנו פרידה ופגישה, כניסה ויציאה, אך באופן טורד מנוחה. תחל שנה, תכלה שנה. זאת עם הפנים אלינו כמעט מחייכת, אולי צופנת סוד. זאת היוצאת, איזו הבעה על פניה? מה בידיה? ואולי צריך להביט הפוך בדימוי? זאת עם הפנים אלינו, מוכרת לנו יותר, ידיה עמוסות ופניה חתומות, היא היוצאת. זאת שנכנסת, אולי היא היא עם הגב אלינו, שאיננו יודעים עליה דבר?

מלכתחילה נבחר הדימוי לסיפורה של נטלי סויסה, שבמרכזו אם ובנותיה ושולחן משפחתי שמרכזו סביבו מתיחות נפיצה. גם שני הסיפורים האחרים עוסקים ביחסי משפחה, הורים, ילדים, אחים. לתחושתנו, הימים שאנחנו מכנים "החגים" נוגעים ממש בעניין הזה ובהשלכותיו.

עכשיו תורי למות הוא קובץ שירי פרידה מאב מאת רחל גיל, והוא משמש לאמיר כהן שלו בסיס לדיון נרחב בקול הרים והחרישי שבעבודת האבל דרך שירה.

רבקה איילון נפרדת מיואל הופמן, ונביא כאן (מתוך רשימתה) תמצית דברים שכתב על כוחה של המילה: "הלב אינו יכול לשאת את המילים האלה [שדות רחוקים]. חררי מדרגות גורמים לנו ככי ומטבחים קטנים. לפעמים אתה רואה מזלג ואתה מבקש את נפשך למות".

עמוס לויתן במדרו מוציב על החמצה אידיאולוגית של אריאל הורוביץ בספרו האחרון וגם מתייחס למחאה במונחים היסטוריים ומיתיים. עמיר עקיבא סגל כותב על מה שהוא מכנה 'שירת גודש' והיא ההולמת לדעתו את הימים הכבדים והמתעתעים שבהם אנחנו חיים.

עוד בגליון שירים ותרגומים, רשימות על מבחר ספרים שראו אור השנה, על בינה מלאכותית ועל היינריך היינה, כמו גם המדורים הקבועים.



עמית ישראלי-גלעד

רשימות מהתחתית. אוקטובר '23

לפני עשר שנים בדיוק הקדשנו את גליון 369 למלחמת יום הכיפורים. מאמר המערכת הוכתר במילים "מלחמת 40 השנים" והוא נפתח כך:

"ישנם כיום סימנים מדאיגים לכך שטראומת מלחמת יום הכיפורים מתפוגגת לאיטה בקרב ההנהגה. ההתבטאויות כוללות שוב אמירות של טרום 73, במיוחד בהקשר לאיום האיראני, שוב חוזרות: רטוריקה שחצנית, סרבנות להידברות או לפחות גרירת רגליים כבדה בסגנון גולדה. אך בזיכרוןם של האנשים המלחמה עדיין חיה. נכתבים ספרים חדשים שמאירים את המלחמה מזוויות לא מוכרות, והם מגובים בדוחות גנזים מוועדת אגרנט, ששוחזרו סוף-סוף לפרסום. נראה כי האנשים, שהתבגרו בארבעים שנה, מוכנים או יכולים לערוך חשבון נפש".

עשר שנים עברו. כה מעט השתנתה המציאות. כה הרבה השתנתה המציאות.

אחזור על העובדה הידועה לכל: מדינת ישראל לא יכולה להרשות לעצמה להפסיד במלחמה - הפסד במלחמה עלול להיות הפסדה האחרון - מדינת ישראל בימים האלה שוב בקרב על חייה.



מיכאל בסר

בגלל החג לא הספקנו להוריד את הגליון לדפוס. והנה פרצה מלחמת אוקטובר השנייה, על כל נוראותה -

ומשום כך התכוונתי לשנות את הרשימה אבל משקראתי אותה שוב ראיתי שהנכתב מדויק עדיין...

בובה

כשהבית חרב בגללי

רְצִיתִי בָּבָה
שְׂאוּכַל לְשַׁסֵּעַ
בְּיָמִים פְּרוּמִים
בָּבָה שֶׁתְּטַלֵּיא אוֹתִי
מִפְּרָא אֲגַדֵּל.
בָּבָה חֲמוֹר כְּתָנָה
זָנְבוּ מִתְּפָרַע
בְּכוּכְכֵי עָרֵב צְהָבִים.
בְּקִיּוֹם הַנְּדָח מִפְּשַׁע
הַמְּדָח לְחֻטָּא
הַתְּבוֹנְנָתִי בַחֲלוֹן
לְרֵאוֹת אִם אַחֵי הִגִּיעַ.

לְהַגִּיד
מָה שֶׁגִּדַּל חֵיב בְּנִבְיָלָה
וְכָל הַחֶרֶב
זוֹהָר
בִּיפֵי הַנְּגִלָה
הֲלֵא נָח לְרַגַע
הַמְתַּעֲתַע בְּנַפְשׁ
בַּתְּנוּפָה עֲצוּמָה
מִתְּבָרַג לְתַצְפִּית עֲלִיוֹנָה.
אֲנִי רְצָה אַחֲרֵי לְשׁוֹן שְׂאֲבָדָה
הִיא נִתְלִית מֵעֲלֵי מִתְגָּרָה
בוֹרְחַת לִי מֵהִידִים
לוֹחֶשֶׁת:
אַחֲרֵי שְׂבָר הַלּוֹחֹת
נוֹתְרוּ דְמוּיִים.

שִׁיר לְלִיָּהּ
אִין טְמָאָה בְּעוֹלָם
מִלְכָד הַטְּמָאָה שֶׁיִּצְרָנוּ.
הִיפֵי הוּא נֶצַח שֶׁהַתְּגִלָּם בְּעֵינֶיךָ
הַעוֹלָם כָּלוּ נִבְלַע בְּךָ
אֶת תְּרָאִי -
פְּנֵי מְצוּלוֹת
יִתְפַתְלוּ לְפָנֵינוּ.

גן עדן

יַעֲקֹב בְּנֹאדִי
תַחֲתֵיו אֶפְלוּ
קוֹץ לֹא נִמְעַד
שׁוֹלַח יָד קוֹרָא
בוֹאוּ לְפָה

מִצָּא אוֹתָנוּ
פְּרָחִים בְּבֶן
עַד רַגַע יָבוֹא.

קצב

קָצֵב בְּקִרְנֵי הָאוֹר קָצֵב
עָלִים קָצֵב פְּרָחִים
קָצֵב חֲלוּמוֹת
לֵילוֹת קָצֵב שְׂפוּכִים

וְלֹא נִתְתִי לוֹ לְבוֹא אֶל הַלְּשׁוֹן שֶׁחֲמָקָה לְבֵית הַלַּע
מִפְּחָד הַהִתְכַּלּוֹת לֹא נִתְתִי לוֹ לְבוֹא אֶל הַלְּשׁוֹן.

שְׂבָרָה
עֲלֵי
הַשְּׂפָה
וּבֵין הַשְּׂבָרִים
קָצֵב
לוֹחֹת חַיִּים.

סחר

אַחֵי עֲשׂוּ
שְׂכּוּב עַל הַדְּשָׂא
עוֹרֵק הַצּוֹאֵר פּוֹעֵם
עֲשׂוּי אוֹר
יָדֵיו מְנַחֹת
עַל בְּטָנוּ

כּוֹכֵב בוֹהָק
בַּחֲצָאֵי חֲשֵׁכָה
גִּילְיוֹטִינָה שֶׁל שַׁחַר
מֵאִים לְפָל.

וּלְרַגַע אֶחָד
רְצִיתִי שֶׁיִּמְכַר לִי
מִשְׁהוּ.

Curriculum Vitae

יואל הופמן (1937-2023)

ואת אביו הוא מכנה בשמו, אנדריאס, ואינו מסתפק בכינוי "אבי". אחרי מותם הוא אומר: "ראיתי גויות". על התנהגותם בעת חתונתו הוא אומר: "בי-1960 התחתנו, אשתי הראשונה יולנדה ואני, במשרדי הרבנות ברמת גן. אבי נטה הצידה, אבל ארְזֶל, אמי החורגת, עמדה כמו מתאבק יפני במרכז המעגל". התנהגות האב ואמו החורגת בעת החתונה מעידה על ריחוק מצד האב (אולי דווקא על ריחוק מהאם) ועל שליטת יתר מצד האם החורגת.

בהמשך הקוריקולום, מתוארים חיי נישואיו חסרי האהבה עם אשתו הראשונה (כך הוא מכנה אותה). על "שפתייה הקפוצות" הוא אומר: "אני זוכר את האשה שהתחתנתי איתה ואיך באדינבורו ראינו שחתול טורף גוזל". "לפעמים חלון נשבר או קערה נצצה כמו אותו צליל של מצלמים או קסטניטה בתזמורת סימפונית". או: "בלילות ישנו (יולנדה ואנחנו)

גב אל גב כשכל אחד רואה, כמו בכועה שיוצאת מראשן של הדמויות המצוירות, חלומות אחרים". המשפטים המפוזרים הללו מבטאים את אי-ההתאמה בין בני הזוג ואת תחושת הסבל של הכותב. בהמשך קורות החיים נולדים גם הילדים: הילד מיכאל והילדה סיון (כאביה היא בוחשת את המציאות בחלומותיה: "היא מגדילה סלעים ומקטינה סלעים ומוסיפה סלעים משלה"; המורה דורש ממנה "לרחש כבוד למציאות").

בשנת 1980 נולד בנו יותם. עליו הוא אומר: "...הילד השלישי, התינוק יותם, והעלה שעה קלה אחרי שבא, כדור של אש על החרים".

זו תמצית הקוריקולום ויטאי, שכרגיל ביצירות הופמן, אינה מדווחת באופן כרונולוגי. בין לבין מצוינים פרטים סופיים ואינסופיים: על ארץ ישראל, למשל, ("ועוד לא דברנו על השמש האדומה שלפעמים עולה מן הכיוון ההפוך וכלומר, מן הים"), על השנה ("גם השנה היא דבר מוזר. אתה הולך מפה

לא קראתי את כל ספריו של יואל הופמן. בין היצירות שקראתי פעמים אחדות, נמצאת אחת שמספיקה את הלב באהבה, כאב וסליחה - בין היתר בגלל ההומור היצירתי המצוי בה - *Curriculum Vitae* (כתר, 2007). ספר זה מהווה גם בסיס להכרת כתיבתו של הופמן, כיוון שמצד אחד הוא מתאר בו את קורות חייו, ומצד שני כל דרכי העיצוב המרתקות המתגלות בספריו מצויות בו.

הספר, ששמו מעיד על המחויבות לתעד קורות חיים, נפתח במשפט שאיננו רגיל בכתיבתו. הוא אינו פותח בשנת הולדתו של הסופר, אלא בשנת מותה של אמו: "אמי מתה ב-27 בינואר בשנת 1941". גם ספרו של קאמי, הזר, נפתח במשפט המדווח על מות אמו: "היום מתה אמא, ואולי אתמול, אני לא יודע". בעוד משפט הפתיחה של קאמי מדגים, כמקובל בקרב קוראי ספרות, את עמדת



יואל הופמן

הניכור הבסיסית של מרסו, המתנהג כצופה בחיים החולפים מולו, המשפט הפותח של הופמן מעיד על זיכרון, אולי עמום ועצוב, של אם, שטבוע בו (אמו מתה כשהיה בן שלוש).

הופמן מזכיר פעם אחת נוספת את אמו בשמה, מרגריטה. את לידתו הוא מזכיר אחרי אמירה מתפעמת: "בני האדם הקטנים האלה באו מתוכן של הנשים כמו גמדים שיוצאים ממנהרה. האלוהים עצמו אינו יכול לעשות מעשה מפלא שכזה". ובמקום אחר הוא אומר: "אמא שלי. כל קורא יקר לאמו. היא חובקת אותו אפילו מעולם המוות". או: "המוות הוא אשה אילמת. היא משמיעה קולות חנוקים ומציירת באוויר את תבנית הלב" - כמה געגועים לאם באים לידי ביטוי באמירות אלו.

לעומת זאת הוא מרבה להזכיר את אמו החורגת ואת אביו, אלא שהאזכור שלהם מלווה בטון שונה. בעוד אשר אביו ביקש ממנו לקרוא לאישה שאיתה התחתן בשנית "אמא", הופמן קורא לה כמעט בכל אזכוריה "ארְזֶל, אמי החורגת",

רמי פוגין

סוד היופי

מַטְבַּע הַחֶסֶד: אֲדָנוּזִין תְּלַת-פּוֹסְפָטִי
וְאַרְבַּע אוֹתוֹת הַחַיִּים הֵן שְׁפָתַי:

G

C

A

T

וְאֲנִי

מְקוֹדֵר בֶּן שִׁירָה,

מְקַנָּה לְדַמְעוֹת,

מְקוֹר הַתְּקֵנָה הַנוֹצֵר יֵשׁ מְאִין

מְשׁוּמְדָבָר

מְאָפֵר

מְעַפֵּר

לְסוֹד עוֹלָם.

סאטורי

צִמְתַּ מְרַמְזֶרֶת בְּגֶשֶׁם

וְהַאֲוֹרוֹת מְשַׁתְּקָפִים בְּטַפּוֹת עַל הַשְּׁמֶשֶׁה:

אָדָם.

פֶּתַם,

יֵרָק - - -

אֶתְּהָ חוֹנָה אֶת זֶה כְּסַאטוֹרִי,

אֲבָל זֶהוּ רַק הַרְצוֹן לְאִין אֶת עֲצָמָה.

לילה בקדם / תיון אנושי

טוֹבְלִים בְּנִבְעֵת מִי גְפָרִית חֲמָה

מְשׁוֹחַחִים עַל לְאוֹ דָּזָה וְעַל קוֹלוֹת הָאֲדָמָה

כּוֹכְבִים שׁוֹחֲקִים קוֹרְצִים מְנַצְנְצִים מְעַל

הַכָּאָב נִמְסָד הַחוֹצָה אֶל הַמִּים

וְנִמְהָל

לשם ופתאם אתה קופא על מקומך"). איזה עושר של דמיון טמון בכתיבתו.

אני מאמינה שלולא החללים שנוצרו בנפשו אחרי מות אמו, לולא המאבק עם דמויות מרכזיות בחייו כילה, כנער וכמבוגר, הדורש מאדם התבוננות וחקר כדי להספיג את החלל ברגש, לא היה כותב הופמן את ספרו זה (זאת אף כי יש גם אירועים אחרים בחייו, שבנוגע אליהם אנחנו, וגם הופמן, "אילמים").

החרדה הגדולה המלווה אותו היא שמה תהיה בכתיבתו על הדמויות שחברו לחייו נימה של זיוף. הוא כותב: "אני אומר תודה לנשמות היקרות שחברו לחיי ומשלח אותן מן הספרות אל המחוזות העמקים של הלב שאסור לה, לאמנות, להיכנס אליהם. אילו יכלתי (במין ברית עמקה יותר מזו שבין סופר וקורא) לפול על צוארם של אנשים ולומר להם: בואו ונשב ונחלט תה ונשתה ואתם תספרו לי את חייכם ואני אספר לכם את חיי, הייתי משליך את כתב היד לסל הנירות ועושה זאת. בעולם כזה החוק היה אוסר על הבריה".

ליצור, אומר קאמי במסתו המיתוס של סזיפוס, פירושו להיות פעמיים. היוצר, המורד באבסורה, אינו מבקש להסביר ולפתור, אלא להרגיש ולתאר. היצירה האמנותית אינה מציעה מפלט ממצוקות הרוח, ולהפך: היא אחד הסימנים של מצוקות אלו. הקשר בין ניסיון החיים לבין היצירה הוא רע כשהיצירה מתיימרת להעלות את כל ניסיון החיים על הנייר; קשר זה הוא טוב כשהיצירה היא רק גוש שנחצב מהניסיון, פן אחד של היהלום, שבו מתמצה הזוהר הפנימי בלי שהוגבל. אצל הופמן, כמו שקאמי מבקש להבהיר במסתו, היצירה היא גוש שנחצב מהניסיון, והוא אינו מנסה למצוא מפלט ממצוקות הרוח. הדימויים, האיורים, התמונות, ואפילו השימוש החוזר, המוזר כשלעצמו, במינוח: "אנחנו, כלומר אני" - מכסים ביצירתו על הניסיון לחפש משמעות.

כמעט בסוף הקוריקולום כותב הופמן: "אני רואה חלום: פתיל שעליו חרוזות פנינים [על צנארו של מי תלויה המחרוזת?] נקרע ואינספור פנינים מתפורות על הרצפה". זהו אחד הקטעים המופלאים ביצירה: הפנינים המתפורות בעולם, שגם היוצר, בורא החלומות, אינו יכול לאספן, גם כי אולי בכלל הן לא נפלו מצווארו שלו.

ראיתי את יואל הופמן פעם אחת בפסטיבל המשוררים בירושלים. נסעתי כדי לראות אותו מקרוב, ולו פעם אחת. האדם שכתב: "הלב אינו יכול לשאת את המילים האלה [שדות רחוקים]. חדרי מדרגות גורמים לנו בכי ומטבחים קטנים. לפעמים אתה רואה מזלג ואתה מבקש את נפשך למות".

ממחלה אל כתב מחילה

דנה אמיר: שתיים אוחות, פרדס 2023, 68 עמ'

בכריכה הקדמית של הממואר שתיים אוחות כותבת אמיר: "את כניסתה של אמי אל העולם אני מבקשת לתקן. אני מבקשת במין היפוך יוצרות מאוחר, לקבל את פניה". הממואר מחולק לשני חלקים המסופרים מפיה של מספרת בגוף ראשון, בת דמותה של אמיר, והעוסקים בשני פרקי זמן שונים ורחוקים זה מזה. הראשון מתמקד בשנה שתחילתה הבוקר שלאחר חגיגת בת-המצווה של המספרת כאשר אביה עזב את הבית ללא פרידה מילדיו. והשני, כאשר חלתה האם, לראשונה, בגיל 48 במחלת הסרטן. כך מתארת המספרת את חיי אמה בשני פרקי זמן: הראשון כאשר היא אם צעירה לארבעה ילדים ובתה הבכורה בת 12 בנקודת שיא של נשיותה ואימהותה ומאוחר יותר, בנקודת שפל, כאשר היא חולה, לאחר שהוסר מגופה גידול ממאיר ושמצבה הגופני, לתחושתה, על פי המילים הראשונות שהיא מצליחה להגות מפיה כשילדיה סביבה הן: "זה סופי". עיתויה של פעולת התיקון שמבקשת אמיר לעשות ביחס לכניסת אמה לעולם היא לאחר מותה. מיקום התיקון הוא בטקסט הספרותי ופעולת התיקון היא במעשה הכתיבה.



הקשר אס־בת מוצג בשני חלקי הספר בריבוי פניו. הבת, בגילים השונים ניצבת כסובייקט נאשם בעניינים גורליים בחיי אמה. כך לאחר עזיבת האב את הבית טוענת מולה האם: "אפילו עכשיו את מבינה אותו יותר משאת מבינה אותי". בחלק השני מאשימה האם את הבת במחלתה: "היא האשימה אותי במה שקרה לה. שכובה תחת הסדין הכחול, המתוח של בית החולים, חיכתה ערב אחר עד שיצאו האחריים מן החדר ואז אמרה לי [...] זה קרה בגלל הצרות ההן. הצרות היו יחסי עם נשים, [...] כך או כך, אני הייתי המחלה שלה". מגיל צעיר ביותר מטילה האם על בתה הבכורה, הצעירה בשנים, מטלות ואחריות כבדות ביותר. כך, בהיותה בת שנתיים נסעו ההורים למופע מחוץ לעיר והשאירו אותה ואת אחותה בת השנה לבד בבית, כשקו הטלפון פתוח אל דירת השכנים. כששבו מצאו את האחיות הקטנה שכובה בתוך שלולית קיא ואותה מנסה להגיע אליה מהמיטה האחרת, בוכה בכי תמרורים. כך גם לאחר עזיבתו של האב את הבית, האם נוסעת לביתו של גבר אחר ומשאירה ליד מיטת בתה הצעירה פתק עם מספר הטלפון כדי שתוכל להזעיק אותה אם מישוה מאחיה הקטנים יתעורר.

היבט נוסף ביחסי האם עם ארבעת ילדיה הם העונשים והמכווה שהותירו. כך, כאשר הילדים רבים זה עם זה בנסיעות הארוכות, ההורים עוצרים בשולי הכביש המהיר, מוציאים את הילדים מהמכונית, משאירים אותם שם וממשיכים בנסיעה קילומטר או שניים ורק אז חוזרים.

ועם זאת, בזיכרונה של הבת טמונות התרחשויות עבר ובהם מבטאת האם את השתדלותה עבור ילדיה. כאלו הן למשל התחפושות המקוריות והיצירתיות לפורים שהאם תפרה מדי שנה לארבעת ילדיה, בישוליה הרבים והמגוונים: "שעות לא מעטות שבהן התמלאו החדרים שמחה". כך גם התמונה האידילית החזותמת את החלק הראשון ובה מתיישבת האם בכורסה בחדר האורזים, רגליה מורמות על השולחן, כוס קפה של אחר הצהריים לצדה: "בשקט, כחבורת גמדים קטנים, היינו מתיישבים למרגלותיה וטובלים, אחת אחת, עוגיות בספל הקפה שלה. היא מעולם לא מחתה על כך".

לגוף הנשי ולמגע הבין-גופי משמעות רבה בשני חלקי הספר. היעדר מגע גופני ספונטני ומכיל בין האם לילדיה מתואר כמצע, כראשית וכסיבה להיעדרו של "החוט הטבעי המשוך בין אם לבת". כך לומדת הבת המספרת, בעקיפין, מתוך עדותה של סבתה לאחותה, הצעירה ממנה בשנה, שהאם השאירה אותה עם לידתה במחלקת התינוקות של בית החולים, ובמשך שלושה חודשים לקחה אותה הביתה רק בלילות וגם אז לא יכלה להניק שכן "שרייה הפכו [...] עיסה של דם". בצעירותה גופה של האם מרשים ביופיו כפי שהיא מספרת בממואר הראשון קדיש על חשיכה ועל אור (2019): "אמא היתה יפהייה. עיני אילה חומות קבועות בתוך מסגרת פנים בהירה להפליא, שדיים שטרם מחלתה היו מלאים וזקופים וגזרה דקיקה שארבע לידות לא פגמו בה" (שם). שרי האם, המטונימיים לנשיותה וליופייה כאישה צעירה מוזכרים, בממואר זה, בידי אחת מחברותיה של האם בכיקור אצלה טרם מותה: "חברתה סיפרה, ספק לי ספק לה, [...] והצביעה

יעל רן

בלהקתנו

צְבוּעִים, אַרְיֹת
 פְּלִבְלָבִים וּנְחָשִׁים אַרְסִים.
 עֲלִינוּ עַל תְּבַת הַשֵּׁר
 בּוֹדְדִים. בּוֹדְדוֹת.
 שׁוּם יוֹנָה לֹא בִשְׂרָה
 מִבְּעַד הַפְתָּחִים לֹא קָלוּ הַמַּיִם.

בתוך תנועת הזרם

נִסְחָפְתִּי
 אֶל תוֹךְ לְהִקַּת הַדְּגִים
 בְּעַל כְּרַחֲמֵי שְׁחִיתִי בְּמַסְלוֹלָם
 לְעֵתִים הַעֲלִיתִי בּוֹעוֹת
 לְעֵתִים לֹא נוֹתֵר בִּי חֲמֻצָן.

דְּגֵי־עֶנְק אִימְרו לְהִכְחִידֵנִי
 סִנְפִּירֵי הוֹנְעוּ מִכַּח דְּגֵיגוֹנִים
 שׁוֹב וְשׁוֹב נִסִּיתִי לְחַמֵּק
 לְהַבְדִּיל.

אֶדְ כַּח הַזָּרָם סָחַף
 וּבִאֲחַת נְטָרְפָה הִבְחִירָה.

אותה! והאם משיבה: "כל החיים ניסית לקחת אותה ממני!" בפעם השלישית מתממש המודל לפני מותה של האם, כאשר היא מספרת לבתה היושבת על קצה מיטתה ואוחזת בידה "שהיא רואה את אמה המתה מושכת אותה אליה מן הצד האחר". מימוש פיזי נוסף של כותרת זו, תוך שינוי מסוים של הדמויות הנשיות, מופיע בממאר הראשון קדיש על חשיכה ועל אור (2019) וכך מתוודה האם באוזני בתה המספרת: "מפעם לפעם [...] ביקשה להשליך עצמה תחת גלגלי המכונות בכביש המהיר ורק ידי בנותיה הקטנות שאחזו בה משני צדדיה מנעו ממנה לעשות זאת".

בשיר הפותח את שתיים אחוזות שואלת הדוברת את אמה: "מה יִתֵּר לִי מִמֶּךָ בְּיוֹם שָׁבוּ אֲדַע שְׁאֵת לְנֶצַח /מְאַחֲרֵי". נראה שמממאר זה, שבו תיקנה אמיר את מה שעוות בעבר ביחסים בינה ובין אמה, ובהיפוך יוצרות מאוחר, קיבלה את פניה במאור כתיבתה, יישאר כיד אהבת שבה אוחזת הבת שנותרה, את דיוקן אמה – אמא. ♦

על גופה של אמי: היו לה שדיים נהדרים". מחלת הסרטן מחבלת בשלמותו וכיופיו של גוף האם "ניתוחי כריתה (שד, שריר בית החזה, בלוטות לימפה, רחם ושחלות), [...] הגוף שאהבה [...] הפך אויב שיש להתייחס אליו בחשדנות". בה־בעת מחלתה הממושכת של האם מחלצת ממנה רכות כפי שמעידה הבת: "והנה הונח לפתחנו כתב מחילה שניתן לנו כמעט בהיסח הדעת".

כתיבתה של אמיר בספרי העיון, השירה ושני הממארים הקודמים שכתבה, עמוסה בהדהודים ספרותיים הן לטקסטים קודמים שלה והן לטקסטים מהספרות העברית והכללית. שני חלקי הממאר נפתחים בשני שירים מתוך מחזור השירים "מותרת לכל רוח" שכתבה אמיר והקדישה לאמה מתוך ספר שיריה כל שמותי (2014). בשירים אלה, האם היא הנמענת הגלויה והישירה לפניית הבת, אפשרות פואטית שאמיר נמנעה ממנה בממאר עצמו. כך נפתח השיר הראשון בפניה ישירה לאם: "אֵת הַיָּא שְׁחֹזַרְת אֵלַי בְּכָל פְּעַם בְּגוֹף אַחֵר, / כְּלָחַן שְׁנֵדוֹן לְהִזְכֵּר רַק כֶּךָ". וכך, גם בשיר הפותח את החלק השני: "סִלְחֵי לָנוּ [...] // כִּי אֲחֻזְנוּ בְּךָ הַרְחֵק, לֹא חוֹף [...] // [...] קוֹמֵי קוֹמֵי". האם עצמה, בצעירותה, דקלמה בעל פה לילדיה משיריה של קדיה מולרובסקי בטרם השככה, והבת חוזרת ומדקלמת בעצמה למרות עשרות השנים שחלפו: "פְּתַחְחֵ אֵת הַשֵּׁעָר, פְּתַחְחֵוּ רַחֵב, עֲבוֹד תַּעֲבֹר פֶּה שֶׁשָּׁרַת זָהָב, [...] אֲגַס וְתַפּוּחַ, וְדָבֵשׁ לְקַנּוּחַ, וְרַקִּיק צֶהֱבָהָב עַל צִלְחַת זָהָב". בחלק השני מזכירה הבת המספרת את מחזור השירים מאת אדריאן רייץ' כשם אישה מתה בשנות הארבעים שלה אותו תרגמה למען אמה ומתוכו היא מצטטת את שורת הפתיחה: "אֵת כָּל אִשָּׁה שְׁאֵהָבְתִי אֵי־פַעַם". לפני מותה של האם, כאשר היא כבר בכיסא גלגלים, כבדה מנוזלים וללא שיער, מבקש האב להצחיקה ומדקלם לבקשתה את שירו של שלונסקי: "אֶךְ נוֹשֶׁפֶת הַרְפָּכֶת שֶׁן חוֹרְקֶת וְשׁוֹקֶקֶת: הֶלְאָה שְׁקָט! הֶלְאָה שְׁקָט!" בעוד האם מבקשת עוד ועוד.

גם בממאר אישי זה נחלצת אמיר מבלעדיותו של הסיפור הפרטי אל תוכנות כלליות וכך היא כותבת: "קללת קשרי הבנות והאמהות לא הוסרה מעלינו מעולם". וגם: "התהום הפעורה בין הנידונים לחיות והנידונים למות הולכת ומתרחבת ככל שאוֹהֶה פונים אל העבר האחד ואלה אל העבר האחר. המוות לא גול אותה מאיתנו. [...] צורה עלומה של סגירת מעגל".

כותרת הספר היא הדהוד אירוני ל"שניים אווזין בטלית", סוגיה ידועה מהתלמוד ומהמשפט העברי העוסקת בחלוקת רכוש מיטלטל ששני האווזים בו טוענים לבעלות עליו אך ללא הוכחות ממשיות. אמיר משתמשת בצירוף כדי לתאר מערכות יחסים נשיות בתוך משפחה בעודה שומרת על הדגם הבסיסי של שתיים הטוענות לבעלות, אווזות בדבר אך ללא הוכחות ממשיות. מודל זה חוזר ומתממש, באופן פיזי, בממאר זה בין שלוש נשות המשפחה, תוך שהן מחליפות ביניהן מיקומים ותפקידים. בפעם הראשונה מופיע מודל זה בלידתה של הבת המספרת, כפי שהיא מתוודעת לכך שנים מאוחר יותר מתוך סיפוריה של אמה, על היותה לכודה שלושה ימים בתעלת הלידה, כשהאם מסרבת לכל ניסיון של המיילדת (אמה) למושכה החוצה, אך אינה יכולה, כמובן, להחזירה פנימה: "וכך נותרתי לכודה ביניהן". בפעם השנייה מתממש מודל זה ביום חתונתה של הבת המספרת כאשר האם והסבתא מתווכחות ביניהן מי תעמוד לצד הכלה תחת החופה, כשהסבתא מטיחה באם: "אני גידלתי

המתמודדים באפלים זוהרים בתחתית

יורם ניסינוביץ: חטבנו את החושך המוטל בתוכנו כחלום, כרמל פרשנות ותרבות, 2022, עמ' 228

במבוא הכללי לספר כותבים אבידוב ליפסקר ואבי שגיא כי במסגרת הסדרה החדשה ('פרשנות ותרבות') "יראו אור ספרים המבטאים קול בעל ערך וחשיבות לעת הזאת... ספרות מהעת הזאת שיש בה קול ייחודי, שמעבר להישג האמנותי". ספרו החדש של יורם ניסינוביץ יצא במסגרת זו ובצדק. מאז ספרו הקודם השולחן הנמוך של הישועה (אבן חושן, 2008) שזכה בפרס הפסטיבל הבינ-לאומי לשירה "שער", לא כינס ניסינוביץ את שיריו, וכעת הם יוצאים בכרך עב כרס. קצרה היריעה מלסקור את כל שירי הספר, ולכן ברשימה זו אתמקד בממד הארספואטי, ואדגים כיצד הארספואטיקה מוסיפה לשירים עוד רובד.

מעניין לציין גם שהשירים אינם מסתיימים בנקודה, כאילו סוף השיר איננו עניין פתור וכל שיר הוא בעצם סוג של המשך המחזוריים השונים בספר. שמו של הספר נובע מן השיר: נטפי שיר נבראו בתוכנו / וְחִכּוּ לְמוֹצָא / לְעֵתִים מְלֵאֵי שְׂרֵבִיט וְאוֹר / כֹּל הַזְּמַן חֲטַבְנוּ אֶת הַחֹשֶׁךְ // (עמ' 139). ויש בכך אפיון של השירים המנגידים בין חושך לאור ומסקרנים לגבי אותו מוצא הבא לידי ביטוי בספר. כמו כן, כדי להדגיש, לדעתי, את המשכיותם של השירים למעין שרשרת ארוכה, בדרך כלל שמות השירים הם המילים המודגשות בראשית כל שיר.

כבר בחלק הראשון, 'תנועות ערינות על בטן רחל', הכנסת ספרו של משורר לבית הכנסת יוצרת חילוף תפקידים, לא רק בין המתפללים והמילים, אלא גם בין הקודש והחול. הדובר השר מכניס ספר שירה לבית הכנסת. איננו יודעים מיהו המשורר, אולם הפעולה יוצרת אינטראקציה בין מילותיו לבין התפילה:

כְּשֶׁהִכְנַסְתִּי אֶת סִפְרוֹ שֶׁל הַמְּשׁוֹרֵר / לְבֵית הַכְּנֶסֶת / רָעַדוּ שׁוֹרֹת וּמְלִים נְדָהּמוֹת / וְאַנְחוֹת נְמְלָאוּ הַדְּפִים / שֶׁנִּפְקְחוּ בְּחֵשָׁאִי / וְשָׂרוּ בְּלֶחֶשׁ // בְּבֵית הַכְּנֶסֶת / רָקְדוּ הַמִּתְפַּלְלִים / לְקוֹל הַנְּסֻתָר / בְּעוֹרֵם נִכְתָּבִים // (עמ' 18).

החיבור בין קודש לחול מופיע גם בשיר הבא, שבו הדובר השר פונה אל אלוהים ואומר לו:

אֱלֹהִים / אַחֲזֵ בְיָדִי וְנִלְחֵ אֵל הַיָּם נְצִיל מְזוֹן שְׁלוֹשׁ / סְעוּדוֹת וְלֶאֱרֹךְ נִירוֹת הַחוֹף נְשׁוֹרֵר בְּפִרְאֹת // הַחֹף הוֹתִיר אוֹתָנוּ צְמֵאִים מִתְּמִיד / לְאֶקֶט אַחֲרוֹן שֶׁל אֶהְבֶּה // (עמ' 19).

אכילת שלוש הסעודות מטרתה להזין את הנשמה היתרה, ועדיין יש בשיר רעב "לאקט אחרון של אהבה". נושא האהבה חוזר שוב ושוב בספר. אהבת אדם, אהבה זוגית, אהבה לילדים, אהבה

לאל ולדת. כך למשל בחלק השני של הספר, "האיש היה יער", הדובר השר מדבר על המשוררת נלי זק"ש (זרע קרושים), זוכת פרס נובל, כמקור השראה לשירתו: פתיתי שיר / חזרתי לעיר והתחנתתי... ידי אוחזות בשני ילדים / כשאני מקלף את / גרמנית / שפתך (עמ' 29).

שיר זה הוא הפתח לשורה של שירים ארספואטיים ('עובר בשוק', עמ' 30, 'מעל פסוקי השיר', עמ' 31) והשיר 'הילדים נושאים באוטובוס' (עמ' 32), שבשלושתם חוזר מוטיב הילדים, הידיים והקילוף. ברורה גם ההתכתבות עם 'ונתן' של יונה וולך: במעוט פיהם הם מזניקים / הורים ואחיות מקלפים עולם / וְשׁוֹאֲלִים אוֹתוֹ לְתַקּוּפָת / מֶה / וְהֵם יְלִידִים //

האני הדובר בשירים מפקפק אפילו ביכולותיו שלו לתאר ולהכיל את האמנות והמציאות בכפיפה אחת, בשיר שנתן את שמו למחזור:

אֵיךְ לְכַתֵּב שֶׁהָאִישׁ / הִיָּה יַעַר / [...] אֵיךְ לְכַתֵּב אֶת / קוֹל הָעֵנָף הַגָּדֵל בְּהַתְמַדָּה / וְאֶת הַשְּׂמֶשׁ / רוֹעֵדָת בֵּין הַשּׁוֹרֹת // (עמ' 47) ***

בחלקו הבא של הספר "שמי האדם" נעשה ניסיון ליצור מעין הייקו עברי ("כמו הייקו", עמ' 51-52), וישנה התכתבות עם מסורות וניגונים של תנועת חב"ד.

הפרק "מתמלאים אש" מתכתב עם דמותו של לאון טרוצקי ועם הקומוניזם, ולכן אין פלא שבעמ' 74 מופיעות השורות: שירה את מתהפכת על / יצוץ הדף ואתך / מדינות קורסות / נהפכות מלכיות //

כמו כן, מצא חן בעיני הקישור שנעשה במחזור זה בין עבודת השרה לשירה:

בתוך הסוף ליד הטרקטור ראיתי משורר / שידיו היו שמוטים / על הגזיה הקטנה / נקצף הקפה / היה חם ולח / השיר לא התקדם / אשתו כעסה הילד נפל / עוד מעט ארים אותו / רק עוד שורה / בואי בואי // (עמ' 76) ***

ארון הספרים הספרותי של ניסינוביץ כולל משוררים ישראלים עכשוויים כמו שמעון שלוש, ויוצרים שלא מכאן ולא מעכשיו כמו רוברט בליי, אמילי דיקנסון ודנילו קיש, המשמשים כר להתכתבויות לאורך הספר. ישנו אף שיר המנסה לדמיין ביקור של אמילי דיקנסון ביישוב תקוע.

הרוח הארספואטית השורה על הספר מתבטאת גם בהתמודדות עם ההיסטוריה היהודית והישראלית. בפרק "סוסה אצילה וחובש" היא פרושה לאורך מחזור השירים "יורק", שמתמודד עם ההיסטוריה היהודית והגגירה, "אני כותב באפר" (עמ' 97). כמה משירי הספר מוקדשים לטבח שהתרחש במצודת יורק לפני למעלה מ-800 שנה ולעיר ניו יורק, כמו למשל בשירים 'ניו יורק' (עמ' 179-180) ו'אני והמוהרן' (עמ' 198). הדובר השר נע בין ההיסטוריה הפרטית שלו לבין שירים המתמודדים עם ההיסטוריה היהודית ומצביעים על האופן שבו העבר הרחוק והקרוב נקשרים בחיי היום-יום, כך למשל בשיר 'אבד השיר' (עמ' 140) - כעבור כמה עמודים יש מחווה לתצלום המפורסם של הילד ממרד גטו ורשה:



מוריס קרם

שני פילים קטנים

הם היו שני פילים קטנים
שני פילפילונים לבנים

שִׁבְּחָרוּ עֲגָבְנִיהַ לְזִלַּל
וְהָיָה צָבָעַם כְּלוֹ כַּחַל.

כְּשֶׁנִּתְּנוּ לְחֶסֶה לְקוֹק
קָבְלוּ צָבָע יָרֵק בְּקִבּוֹק,

מִצָּצוּ שְׁזִיף מִיִּרְבֵּל
צָבָע צָהָב דְּכַשׁ הַתְּקָבֵל.

נִתְּנוּ לָהֶם חֶלֶב בְּרִיא
נִצְבְּעוּ לְלֶבֶן טָרִי.

בְּחַתְּנָה שֶׁל הַרְגָ'ה
לֵיד אַנְגָּקוֹר הָאֲבָסוּ

בְּשִׁקִּית שֶׁל אֲבָקַת זָהָב
וְאוֹתוֹ יוֹם נִצְצוּ

בְּכִזָּה בְּרָק שֶׁלְעוֹלָם
גַּם אִם שָׁתוּ דְלִי חֶלֶב

לֹא שָׁבוּ הַפִּילִפִּילוֹנִים
לְהִיּוֹת קִטְנִים, יָפִים וּלְבָנִים.

Maurice Carême 1978-1889
משורר וסופר בלגי בשפה הצרפתית,
ידוע בטון השקט ואפילו תמים שנקט
בשיריו.

אָבֵל הַיָּלֵד עוֹדְנוּ עוֹמְדֵי וַיְדִיּוּ הַמוֹנְפוֹת / מִנְחוֹת הוּא / מְתִישֵׁב
בְּתוֹךְ הַשִּׁיר וְכוֹתֵב (עמ' 145). בהמשך נעשה מעשה שירי מקורי
כאשר השואה מופיעה בתור "ילדה" עליה השואה ילדה חִיִּכְנִית
/ מִשְׁחָקַת בְּכָל מָה שְׁאֶפְשֵׁר / חֲלָקִי עֵץ וּמִתְכַּת סְפָרִים וְסִירִים
/ אַתֶּם זָכְרוּ כִּיצַד הִיא צוֹחֶקֶת עִם / הַבֶּבֶה וְאִיךָ יוֹם שֶׁמֶשׁ אָחָד
הַתְּפָאָר הָעוֹלָם / וְאֲנָשִׁים מֵעַט / מְחִיכִים... מוֹטֵב עֵתָה שְׁלֵא לְשִׁפֵּט
אוֹתִי / שְׁאֲנִי נוֹשֵׁף רוּחַ בְּמִפְרָשָׁה שֶׁל הַסְּפִינָה / לְפָנַי שֶׁתִּשְׁכַּח /
רְאוּ אֵת הַשֶּׁמֶשׁ זוֹרְחַת / מֵעַל הַגִּטּוֹ וּמֵעַל הַהֶשְׁמָדָה / אוֹתָהּ הַשֶּׁמֶשׁ
הַזוֹרְחַת מֵעַל הָעֵצִים / וּמִבְצֵעַת בְּשִׁלְמוֹת אֵת תְּפִקְדָהּ הַמְּחִיָּה /
אֶפְשֵׁר לְהוֹסִיף פֶּה צִיּוֹר ☺ / שֶׁתִּחַכְרוּ // (עמ' 182-183).

כל המחזור כולו הוא ניסיון התמודדות עם השאלה "איפה היה אלוהים בשואה", ולפי עיקרון ה"אין מוקדם ומאוחר", סיפורים היסטוריים תנ"כיים משתלבים בהיסטוריה המודרנית. בחלק "מסתודר עם דברי הימים" אולי ניתן לקרוא הסבר לדחף של הדובר לעסוק במאורעות היסטוריים:

הָאֲנִי הַלִּירִי מִסְתַּבֵּךְ בְּהִיסְטוֹרִיָה / הוּא מִשְׁלִיךְ עֲצָמוֹ עַל / כָּל
הַמְּאָרְעוֹת וְנוֹפֵל / הָאֲנִי הַלִּירִי שֶׁלְפִתְחוֹ מִגִּיעוֹת מִצוֹקוֹת קְשִׁיִּים
/ רְמָאיוֹת צוֹבָע אוֹתָם בְּכוֹכְבֵּים וּמְנַצֵּץ / הוּא מִסְתוֹדֵד עִם דְּבָרֵי
הַיָּמִים // הָאֵל מְתִישֵׁב לְמִרְגְּלוֹת הָאֵל / וְקוֹרֵא לוֹ יְקִירִי קוֹנִי //

ישנו שיר נוסף במחזור זה, והוא משמש מחווה ארס-פואטית רב ממדית, הן לסיפור יונה הנביא והן לספרות העברית:

אָמַר לִי בִּיאֵלִיק / קוֹם וְקֵרֵא אֵת שִׁירֶיךָ / וְהִיְתָה הָאֲנִיָּה מְטֻלְטֶלֶת
/ שְׁבוֹר וּמִתְאַחֶה / וְהִיְתִי קוֹרֵא אוֹתְךָ / וְהִיְתָה תְּרִישׁ מִהֶבֶת
/ כְּמַגְדֵּל אוֹר / וְהִיּוֹ בְּתִרְשִׁישׁ הַמְּלָךְ וְהַמְּלִכָה / וְשׁוֹרְרִיתִי עִמָּם /
וְהִיְתִי מִשְׁתוֹקֵק כְּרֵב / אָבָא / בֵּין לֵילוֹת חֲשֻׁכִים בַּיָּם הַגְּדוֹל /
וְיִשְׂאוּ אוֹתִי הַבִּיאֵלִיקִים הַיָּמָה / וְיִטְּלוּ גוֹרְלִי אֵלָיו // (עמ' 169).

מחווה מסוג זה של "שכתוב ההיסטוריה" חוזרות שוב ושוב, כמו למשל בשיר: אָנִי בְּתוֹךְ הַנַּחַל / סְפָרִים שְׁגִיאִים מִתְנַשְׂאִים מֵעֲלִי / וּבְתוֹכָם מִצְטוֹפְפִים אֲנָשִׁים נָשִׁים וְטָף // (עמ' 176-177).

השירים האחרונים בספר מתמודדים עם מקומה של השירה בעולם ותפקידה במאה ה-21. כך למשל השיר קומו שירים שעוד לא נכתבו / ודברו אל המצב / ארגו קני מלים על העצים / צפצפו כצפורים / אתם חיוניים / מטפלים בשבורי הלב המתמודדים / באפלים / זוהרים בתחתית / ומרהיבים את השבועים // (עמ' 210).

לא לחינם נכתב שיר זה בעיצומם של ימי הקורונה, והמחבר ראה לנכון להדגיש עובדה זו. השיר האחרון ממש קושר בין כל אותם מוטיבים שנזכרו כאן. ראוי לציין בשיר זה את משחקי המילים של ניסיונביץ, הקשר עם הטבע, הדילוגים בין העבר והעתיד, וכאמור הקשר בין אלוהים והכתיבה והמשורר:

כְּשֶׁהִסְפֵּר יָצָא מִהַמְּכוֹנוֹת / בְּתֵי הַדְּפּוֹס שִׁכְתּוֹ / רִשְׁרוֹשׁ עֲלִים
פֶּסֶק / צְפוֹר אַחַת שִׁכְחָה אֵת שְׁמָהּ וְרִפְרָפָה בְּאֹוִיר / אִימִלִּים חִזְרוּ
עַל עֲצָמָם וּבְקִשׁוֹ עוֹד אֵי מְלִים / תְּאִים חֲשֵׂאִים הַתְּגָלוּ / וּשְׁפַת
מִחְשָׁבִים חֲדָשָׁה / הִלְכְתִי בְּרָחוֹב וּגְרַדְתִּי בְּאֹוִיר הַמְּשִׁתֵּק // אֵין
בְּלִתּוֹ רֶכֶן אֵלִי / וְאֲנִי גְבַהֲתִי לְשִׁמְעַע // (עמ' 211).

לסיכום, נסקרה כאן אחת הזוויות המעניינות והמשוכללות בספרו החדש של ניסיונביץ, ומסקרן לראות מה הוא צופן לנו בהמשך. ♦

"הדרך האמריקאית" שלו. היא כותבת את סיפורה המדמם בגוף ראשון סטרילי, מלוטש ומלא ברק, המשולל התרחשות פנימית אבל גדוש בפעלים ובתיאורי פעלתנות פיזית נמרצת, היוצרים פער מלא אירוניה.

"כבר יריתי... שתי יריות מדויקות... כשניגשנו... דיוויד הצביע... שלושתם גררו... תחילה עטפו... לבסוף הם קשרו אותו בחבל. הכל קרה במהירות, ונראה שהם מיומנים בעבודה הזו". בסוף דיוויד מחמיא לה על כישורי הירי שלה במחמאה האבסורדית: "אני חושב שאת natural".

כמובן שאין שום דבר "טבעי" בירי שלה. המספרת למדה לירות עוד בצה"ל, אבל מה שאפשר את 16 מסעות הירי שלה במהלך הירילוקיישן הוא הניכור בחיי העבודה התאגידיים: השימוץ, הבדידות, השקרים, האיום המתמיד בפיטורין. תרבות הירי מוצגת כאן בקשריה להרבה רעות חולות אחרות - למיזוגיניה, למיליטריזם, לצרכנות אובססיבית (כפי שבא לידי ביטוי למשל בביקור בחנות ענקית לכלי נשק, המציגה כדורי תחמושת מאחורי זכוכית כאילו היו תכשיטים). אבל ללא הניוון שמזריקים החיים התאגדיים אל כל תחומי חיייה של המספרת, ספק אם היא היתה הופכת לציידת נלהבת כל כך.

במובן זה, הספר הזה הוא חלק מפרויקט מתמשך של חכימי, שגם בספריה הקודמים עסקה באופנים שבהם אנחנו מעוצבים על ידי מעגלי העבודה, הצרכנות והבעלות: מספר השירים מחר נעבוד (טנג'יר, 2014) דרך קובץ הסיפורים חִבְרָה (רסלינג, 2018) ועד לנובלה מקשה אחת שהתפרסמה השנה במסגרת פרויקט הספרות הפוסט-קפיטליסטית של מכון ון ליר. יותר משהספר מתעניין בתרבות הירי כשלעצמה, הוא מתעניין במבנים הכלכליים שמאפשרים אותה, שהירי מספק להם המחשה הולמת בדמות דימוס חוזר ונשנה.

בהקשר זה צריך להתייחס לבחירה, לא בהכרח של הסופרת, להכתיר את הספר, באותיות גדולות על גבי הכריכה הקדמית, כ"רומן". ברור מה המוטיבציה השיווקית בסיווג יצירה כ"רומן", וזה לא הספר הראשון, וכנראה גם לא האחרון, במיוחד בספרות הישראלית, שמשמש בו באופן שנוי במחלוקת. אבל דווקא בספר כמו יריתי באמריקה, מעורר הסיווג הזה כמה שאלות עקרוניות.

שכן בעוד הרומן, כז'אנר, שואף באופן אידיאלי להתפרש במרחב הטקסטואלי ולגלם חזקה כלשהי על המציאות - לא רק מבחינת מספר העמודים אלא גם מבחינת נפח הדמויות, העלילות, התיאורים, הזמנים (כולל שימוש בצירי זמן מקבילים), הפסיכולוגיה, הלשוניות, המשלבים, טקטיקות הכתיבה וכו' - חזקה כזו היא בדיוק מה שהספר הזה מתנער ממנו. זה לא טקסט שגורף אליו את המציאות, אוחד בה, "צד" אותה, אלא כזה שמעדיף לעמוד מנגד, לזקק את הטון, הצבע והמוזיקה המובחנים שלו, תוך אחיזה רופפת מאוד בדמויות או בעלילה. על פניו, יריתי באמריקה הוא כמוהק נובלה.

תהילה חכימי: יריתי באמריקה, אחרות בית 2023, 159 עמ'



"יריתי באמריקה" קוראים לספר החדש של תהילה חכימי והשם קולע למטרה דווקא משום שלא לגמרי ברור בתחילה באיזו מטרה הוא מבקש לקלוע. כבר עם המשפט הפותח את הספר - "בפעם הראשונה שיריתי באמריקה פגעתי בעץ" - מתברר שלא אמריקה היא שנורית כאן, אלא המספרת היא שיוצאת לסדרה של מסעות ירי באמריקה, שבהם ניצודים צבאים ופסיונים. ובכל זאת, ככל שמתקדמים בקריאה מגלים שאמריקה היא לא רק הלוקיישן של היריות אלא, בעצם, גם האובייקט המחוסל והכפילות הזאת של השם, תוך תנועה בין כוונות, מאוד קולעת לספר שמכוון לא רק אל תרבות הירי באמריקה, ואל המיליטריזם הישראלי המקביל, אלא גם אל העולם התאגידי שמאפשר את שניהם.

על המספרת יודעים מעט מאוד. היא ישראלית שנשלחה בסביבות גיל ארבעים מטעם החברה שלה לארצות הברית, שם היא מתחברת עם דיוויד, מנהל הצוות האמריקאי באותה חברה. עם הזמן מתרופפים קשריה עם משפחתה וחבריה בישראל, ובסופו של דבר היא ניתקת גם מהתאגיד הישראלי שמטעמו נשלחה ונטמעת כמולקולה בודדת בחיים התאגדיים באמריקה. דיוויד, הקולגה שלה, הוא החבר היחיד שלה. הוא נשוי, אבל נישואיו המתפוררים מותירים לו הרבה חופש פעולה. הוא מזמין אותה לצאת איתו לצוד בטבע המושלג של צפון ארצות הברית. לפעמים רק שניהם, לפעמים עם אחרים. אחרי זמן, המספרת כבר יוצאת מפעם לפעם לירות בחיות לבדה.

הגישה של דיוויד לצייד, שאותה הוא מנחיל למספרת, היא תכליתית ועניינית. ההרג מכוסה בשכבות של פרקטיקות - ציוד, חוקים, מכסות, קונווציות וכו'. לחיות הבר עצמן מקדישים פה אותה מידה של מחשבה כמו למטרות מקרטון. דיוויד לא קורא לחיות בשמותיהן. צבי, עופר וכו' - הם כולם "החיה". עופות למיניהם (פסיון, עוף, הודו) הם כולם "הציפור". ההגינות כלפיהן מתמצה בכלל שעל פיו יש לפגוע בגוף החיה במיקום המכונה בשם האירוני "האזור הבטוח", שיבטיח מוות מידי ללא ייסורים.

דיוויד צד במסגרת החוק: כמו לכל צייד מורשה, יש לו מכסה של חיות מתות לעונה, והוא מקפיד לא לעבור אותה. גם את החיות ההרוגות של המספרת הוא מוריד מהמכסה שלו. אחרי הירי, דיוויד גורר את הגופה למכונת ומכניס אותה לתא המטען כדי "לטפל בכשר". המשמעות המזוויעה של המעשה נהדפת החוצה מהטקסט. הסימן המרכזי היחיד לגופניות של החיה המתה הוא שקיעת תא המטען של המכונת, שכורע תחת משקל הגופה עד שהוא כמעט חובט בקרקע.

דיוויד נוקט אותה גישה נקייה, שטוחת-מבע, לא רק כלפי הירי אלא גם כלפי עבודה, מין, אהבה, מוות - והמספרת מפנימה את

גילי כותבת את סיפורה של מיכאלה, בת להורים ניצולי שואה, שמנסים להיאחו בחיים דרך מתיקות עוגות הדבש, חברות, נתינה ומסירות איך-קץ. היא נשאבת לתוך עולמם המשפחתי המרוסק, והכתיבה מטלטלת אותה, ומפרקת את חומות ההגנה המדומיינות שמעולם לא הצליחו להציל אותה. לצד ההתמוטטות הבלתי נמנעת מתגלות גם פניה האחרות של הכתיבה כמאפשרת קשר של הקשבה אמיתית וחמלה.

לא קל לקרוא את הספר הזה בקיץ 2023 שבו הכל מתהפך. המראה הישראלי אינה משקרת, והנשים הסדוקות שבספר נאלצות לטוות את עולמן מול מיתוסים מנופצים ומשפחות שבורות. במהלך העלייה הן מנסות לבנות סיפור שלם משברי זיכרונות מסויטים, והלבנים קורסות שוב ושוב אל תוך הסיפור הישראלי שבו בכל פינה אורבת האפלה. אין אפשרות להימלט, ומערכות היחסים האינטימיות ניצבות בכנותן ובעירומן אל מול האין.

השואה, הלם הקרב, הציפיות החברתיות, אנה פרנק, מלחמות, שכול ואבדון. בשלב מסוים בקריאה תהיתי האם הכל נידון לקריסה או שמא ייתכן תיקון כלשהו במרחב הטראומתי הזה? אפילו תיקון חלקי? זה ספר שלא מאפשר תשובה ברורה, ובכל זאת מערכות היחסים הנשיות שנרקמות בו מערסלות את כאבי העבר, מקשיבות למה שנאמר, מספרות את הסיפור מחדש, ומצליחות להביא בסופו של דבר גם נחמה.

הילדה דומין | רק ורד אחד כמשענת

אני מרהטת לי תדר באויר
 בינות לאקרוֹבטים וצפורים
 משתי טרפזי רגשות
 כמו קן ברוח
 בקצה הענף.

אני קונה לי שמיקה
 מצמר רך של ככשים
 הצפות פעננים לאור ירח
 מעל לאדמה היצבה.

אני עוצמת עינים
 ומתעטפת בפרות
 חיות עזובות.
 רוצה לחוש בחול
 מתחת לעקבות הקטנים
 ולשמע את רעש המנעול
 כשדלת המכלאה נסגרת
 בערכים.

אבל אני שוכבת
 בתוך נוצות הצפורים,
 גבוה באין משקל.
 מסחררת. לא נרדמת.
 ידי מחפשת תמיכה ומוצאת
 רק ורד אחד
 כמשענת.



העניין הוא לא בעצם הטעות בסיווג ושיקוליה המסחריים, אלא בשאלה אם רומן הוא בכלל הז'אנר ההולם כדי לבקר עקרונות יסוד של השיטה הכלכלית שלנו כמו התשוקה לבעלות, לחזקה ולתכלית או החלוקה עבודה/פנאי (מכוחה, למשל, אנחנו מצפים מהרומן "לרגש" או "לסחוף" אותנו, להפיג את שממונונו). בקיצור, עולה כאן השאלה מה בעצם משמעות המרדף הבלתי פוסק שלנו, קוראים וכותבים, אחרי הרומן, והאם הוא לא חלק מאותו מבנה כלכלי שהספר יוצא נגדו?

יעל עומר

"השעות המרהטות שלי הופכות חסרות בית"

תהל רן: בית עוגות הדבש, כנרת זמורה 2023, 398 עמ'

"אני רצה, המילים מתעופפות מהמוח שלי, בית הערבה, נחל התנינים, חמת גדר, עמק חפר, הצריף של תמרי הנגר, נצרת תחתית, נצרת עילית, גליל תחתון גליל עליון, ברוך בואך לבני ברק, הבית ברחוב פין, הבית ברחוב שלוש, סינטבון לכול נכון, חמש אבנים, בילבי וקופיקו, קין והבל, סולו עם בן גוריון, סולו עם קין, ממטרות, כביש ללא מוצא, סמטה פלוגית, זעקות שבר, הומלסים על הגגות, מורחים זפת, נביאי זעם בורחים מההמון, עוץ לי גוץ לי, טרומפלדור היה גיבור, ספינת המעפילים, חצרות, עצי גפן, שירת הנוער, ההמנון ההולנדי, המחתרת היהודית, הגזע הארי, תעלת סואץ, כביש חוצה שומרון, כביש חוצה עזה, הר סדום, מפעלי ים המלח, מלח סוכר, שמן, קופסת גפרורים, אשרי הגפרור שהצית להבות, האבא של כל האימהות, האמא של כל האבות, סוס מעץ, שפת מדרכה, בטי בטי במ גלך גלך לים, כל הלילה ברחתי ממני אל עצמי, ובבוקר חזרתי אלי" (עמ' 202).

במרכז הספר נמצאות השורות האלו, מעורבבות, מעלות שאלות ומהדהדות מיתוסים ותרבות בבלי ל אסוציאטיבי סוער שרוחש בתיבות התהודה של רבים מאלו שהתבגרו בארץ בשנות השבעים והשמונים. כל כך הרבה מיתוסים הועמסו על ילידי הארץ הזו, כל כך הרבה ציפיות גבורה, הקרבה פחדים ושברים הצטברו בשכבות, ודומה כי אין מנוס מהתפרקות נפשית קשה כמו זו המתוארת בספר, גם לא ברורות הבאים.

גילי, אחת משתי הנשים שבלב הספר, נעה בין הכתיבה למציאות, מתוודעת ל"סימני הקריעה של השפה" (עמ' 171), בוראת מטפורות ייחודיות, מנסה לייצר שפה משלה, ולא מוצאת לעצמה מקום, ובמילותיה: "השעות המרהטות שלי הופכות לחסרות בית" (עמ' 177). המטאפורה הייחודית הזו מהדהדת את השיר 'רק ורד אחד כמשענת' מאת הילדה דומין.

הריהוט שמעצם מהותו מבטא בדרך כלל תחושת שייכות למקום ולבית הופך אצל דומין כמו בספרה של תהל רן למרחף בחלל, נטול שורשים, נטול אחיזה, ובתוך הריחוף הזה רק ורד אחד כמשענת, כמה צנוע, כמה עוצמתי, אך האם מספיק כדי להחזיק את הנפש?

החיים שאחרי הקריאה

אורית מיטל: לוטשת אין, מקום לשירה 2023, 159 עמ'

ספר השירה של אורית מיטל, לוטשת אין, שיצא לאור בתחילת השנה והתוודעתי אליו לאחרונה, הפך תוך זמן קצר יקר ללבי. בשיר 'לוטשת אין' שהוא גם שם הספר, הרביעי שלה, מתוודה מיטל: "נאלצת מדי פעם להציץ בשירים / שכתבתי כדי לראות / מי אני כשאני אני / אין פֶּאֵן". כדי להיזכר מי היא באמת בעולם שנוכחים בו סבל, ופגיעה, וניצול, ומחלה, ומוות, היא זקוקה לשיריה שלה כי ההרחקה היא מנת חלקם של כל בני האדם, ואפילו של המשוררת. היא ממקדת את מבטה (לוטשת), אך המבט הממוקד נסב אל האין ובאמצעות האין. ויש כאן גם רוכב שלישי, כי ההתכוונות באמצעות השורש המסוים הזה מכילה גם תשוקה (אל האין). הטבע והמוות והכתיבה כרוכים זה בזה בשער הראשון של הספר "היינו הך", ובשירים רבים נוספים בו. והנה דווקא מפעפעים בי החיים אחרי הקריאה. מיטל "יושבת על הנדרה / מניחה לחמסין ללחוך את העור / זה מה שאני עושה / עם ההרים /

עם המילים / עם האור". כמו צבי של יהודה עמיחי בשירו 'ביום שבו נולדה בתי לא מת אף איש', המזהה כי "עצים העומדים למות מצמיחים יותר איצטורבלים מן החיים", גם מזהה מוות "ב'לימון שבשל / ונשר. אני מרימה אותו / מתפקע מרוב מיץ / צהבהב, ענברי, ניגר / על הסלט". ב'מדיטציה' היא מנסה להיפטר ממחשבות טורדות ולנקות את מוחה עד שהיא מסיימת ב"היי נו הך", שמסכם באופן מבריק ומפתיע את הניסיון להרוף את המחשבות, להכות בהן: להיות נו שמוכה ונעלם, ובו בזמן להפנים את התוכנה שהכל "היינו הך".

קשה מאוד לסכם ספר מעין זה שגדוש בשירים יפים ומעוררי מחשבה על חויית החיים של אישה באמצע שנות השישים לחייה, על יחסיה בהווה, עם העולם ועם עצמה וגופה, ועל חשבון הנפש שלה עם העבר. הספר חשוב בעיני מסיבות רבות ומפאת קוצר היריעה ארצה להתעכב על שלוש, שכנראה הן שהפכו אותו, בתקופה זו של חיי, ליקר ללבי. אתחיל בשני מאפיינים שמשכו את הלב והעין שלי והם יחסה של מיטל לכתבי הקודש, ובייחוד לתנ"ך (ובכלל זה תפילות, ריטואלים ומדרשי אגדה), והקול הנשי המיוחד העולה מתוך שיריה.

שימוש של משוררות ומשוררים בהפניות, אלוזיות או ציטוטים מכתבי הקודש וממה שאוהבים לקרוא "ארון הספרים היהודי" טומן בחובו סכנה גדולה ליצירת תחושה של אילוץ ושל מאמץ שירחיקו את הקוראות והקוראים. בשירי לוטשת אין אין תחושה כזו. סיפורי התנ"ך והשירה התנ"כית הם חלק בלתי נפרד מתודעת המשוררת ולכן היא יכולה לריב "ערב מריבות עם עצמי / לפעמים כמו יעקב עם המלאך / לפעמים כמו שמשון תמות

נפשי" ('זיהום') כדי להבדיל מאבק פנימי אלים למאבק שאין בו תוחלת, של הרס עצמי. והיא יכולה גם להשתמש בסיפור הבריאה כדי לתאר התפייסות "שפתי על שפתיך / שדי על שדיך / טבורי על טבורך / ככה אני מתעמקת בצלע / בוראת בלבי את לבי על לבך" ('יש בלבי עליך'). בסיפור בריאה זה ההיפוך גבר-אישה אישה-גבר יפהפה, אבל הוא גם כולל את ההבנה שאהבה היא סוג של בריאה המחייבת שימוש בדמיון. או השימוש המשולש באלוהיה לשיר השירים בשם השיר 'שאהבה נפשי' תוך כדי שימוש, בווריאציה, במימרה הידועה של רב "ארבעים יום קודם יצירת הולד בת קול יוצאת ואומרת: בת פלוני לפלוני" (בבלי, סוטה, דף ב', ע"א); ובמדרש הידוע על אברהם שקלקל את השורה: "לפני שישים שנה / יצתה בת קול / בת פלוני לפלוני / תחתיו תמעכי / כנגדו תאנחי / איתו תתווכחי / יחד תקלקלו את השורה". או השימוש העדין במילים המשכרות של הפרשה הראשונה של קריאת שמע דווקא כדי לתאר מצוקה גדולה שרק המשוררת מרגישה "לא רואים עלי כלום / קמה בבוקר / ובערב חוזרת למיטה / שקוף שצעקה מלווה אותי / בשכבי ובקומי ובלכתי דרך / דברי הימים, כמו לידה שקטה / של מה שלא יקרה לעולם / יולדת כל בוקר / בדממה דקה / עוד פרק בקורות חיי" ('תעלה').

זכור לי מספרה שירי ברירה (2007, כרמל) שיר 'הלא' המתאר סירוב של אישה ואם למלא את תפקידיה "שיר הלא מתעוררת / שיר הלא מכינה סנדביצ'ים...". מיטל מפנה אלומת אור לחייה של אישה שמודעת לכך שהיא חיה בעולם גברי, ודווקא המקומות שבהם היא טבולה בעולם הגברי ובו בזמן מתבוננת בו הם כואבים, יפים, ממכרי לבי, וחתרניים. כמו בשיר 'עושים אהבה' שבו היא מתארת את מחשבות האישה בזמן החדירה ומבלי לכתוב על כך מילה היא מהדהדת את הפער בין הגבר לבין האישה ואת הדגש של העולם הגברי על חדירה: "שוכבות על הגב או על הבטן וחושבות / על שחקני קולנוע / ועל שחקניות / להיות איתן / להיות הן. / חושבות שקודם היה קר מדי / ועכשיו חם, חושבות / על המרק המבעבע / על הילד שיתעורר...". לא בכדי בשיר 'אהבה בוערת' היא שואלת "איך זה יכול להיות / שאני כל הזמן כועסת עליך / אבל נהנית להכין מרק / שאתה אוהב", ואז מפנה בחצי חיוך ל'בעיות אישיות' הכל כך גברי של אבידן "איך יתכן / שאני כבר בכלל לא רוצה / שתבוא הביתה / מרוב שאני מעוצבנת עליך / מרוב שאני מעוצבנת עליך". החיבור בין התודעה המלאה בכתבי הקודש תוך התמקדות בחווייה הנשית בתוך עולם גברי, התנגדות לתפקידים המסורתיים של העולם הפטריארכלי, ואי התנצלות על כך, מהדהדת מציאות אלטרנטיבית שבה היו כתבי הקודש שלנו נכתבים בידי נשים. זה לא "אני ישנה ולבי ער" המונומנטלי אלא "אמא שלי ישנה - זואני ערה / אמא שלי ישנה / ואני יוצאת מהבית / אמא שלי ישנה / גם כשהיא ערה / אני יוצאת מהבית / היא לא שמה לב / אני יוצאת מהבית / גם אני לא שמה / שתינו ישנות / רק לבנו ער / והפוך". וכמוכן, גם לא אותם תיאורי גוף. לא הגוף הצעיר והפלקטי, לא שדיים כמגדלות, לא "צמתך מבעד לרקתך" אלא גוף שידע התבגרות, מחלה וסבל, שהמשוררת מקבלת ומחבקת אל חיקה. כך, למשל, בשיר 'חברה צעירה', הגוף הזה מקבל בכורה מתוך הבנה שהשאיפה להישאר צעיר ולמנוע הזדקנות היא שאיפה עקרה, מעוורת: "לעולם כבר

שאלה לתינוק רוני
ותשובה אחרי שבועים שנה

- האם חֶשְׁבֶת שָׁם עַל גְּדוּת הַחֶדְקֶל
שְׁיוֹם אֶחָד הַמַּיִם שֶׁיֵּצְאוּ מִגֵּן עֵדֶן
יִפְגְּשׁוּ בְּנִקְדַת הֶרְתִּיחָה אֶת
הָאֵשׁ שֶׁתִּבְעַר בָּךְ?

- לא.

לֹא יִדְעֵתִי אִזּוֹ שֶׁהָאֵשׁ תִּהְיֶה מְלָה
עִם גּוֹף שֶׁל בְּלִרְיָנָה
מְלֵאָה בְּאוֹתִיּוֹת שֶׁאֶלְמָד לְהֶרְקִיד
עַל קְצוֹת הָאֲצָבָעוֹת.



עוד אל עצמי, וכאשר ההשתתפות בהפגנות משתקת את קולי האמנותי. בימי המשא ומתן הקואליציוני עמדתי מול בית ראש הממשלה עם שלט "שיר אחד ליום בנוגע לכינון ממשלת זדון". בהתחלה הקראתי שירי מחאה של ברטולט ברכט, שימבורסקה, זביגנייב הרברט, אלא שמהר מאוד עברתי לקרוא דווקא שירים אינטימיים של רביקוביץ, חלפי, ט. כרמי ואורין רוזנר, מתוך הבנה אינטואיטיבית שהתמקדות ביחיד ובמחשבותיו החופשיות היא צורת ההתנגדות שמתאימה לי בעת הזו. היחס המפוכח של מיטל אל ההזדקנות והזקנה והחיות שבהן, כמוסין מסוים אפילו יותר משנות הבהרות, מילא אותי נחמה. מיטל מתאהבת, שוכבת, משוחחת עם אחרות ואחרים ועם עצמה והולכת למסיבת טבע לא כרי "לאכול את החיים" או להתנגד אליהם, אלא דווקא מתוך בחירה בחיים ובעצמה ובחיבור שלה אל הטבע והעולם. בשירי ברירה מיטל כתבה "אני יכולה לסלוח הכל / מלבד מילים לא מדויקות / לכן אינני מדברת אל איש / ומי שמדברת איננה אני". בלוששת אינן היא עדיין בוררת את מילותיה, והתוצאה, בצירוף העריכה המוקפדת של נועה שקרג', שירים מזוקקים. היא עדיין עומדת על טראומות העבר וביחוד יחסיה הקשים והמורכבים עם אמה ואביה, אבל בניגוד לעבר היא מפויסת יותר, היא באה חשכון עם עצמה בחסד ובחמלה: "אכזריות? / היתה, תהיה, יש / מריבות במשפחה? / יש / חברויות שהסתיימו? / לימודים, דוקטורט בספרות / כמו שאמא ואבא רצו? / בעיות בעבודה? / בפרנסה? היו, יש / מחלה סופנית? / הבראתי / גבר שוכב במיטה, בוכה / ולא רוצה לקום? / יצאנו מזה / לידות? / שתיים / הפלות? היו / ילדים? הם גברים עכשיו..." (מתוך 'ממואר').

לא אהיה נחשקת / היא נאנחת. ומטה לעומתי צוואר ארוך / כרי שאראה. איזה מזל, אני מטלטלת / לעומתה פימה רכה, נחשקת / לעולם כבר לא אהיה". זו איננה עמדה אפלטונית הרוחה את הגוף ואת עולם החושים אלא להיפך, הגוף מקבל ביטוי מועצם עם ההזדקנות.

וכאן אני מגיע לסיבה השלישית להיותו של הספר הזה יקר ללבי. סדר העדיפויות של משוררת שירי-השירים הזה ברור. רחייה של שלושת הכ"פים הזמניים (כסף, כוח, כבוד), ושל המרוץ להשיג "משהו" - "נטשתי את מקומי בירכתי הספינה / בין החותרים המיוזעים תרשישה", לטובת התבוננות בעולם והיות בעולם כך שממש ניתן לטעום ממנו, "ימי מלאים שמש / וגם הגשמים משמחים / שוב השמים מרעיפים מים / שוב פורחים כרכומים ונרקיסים / שוב לנקות את הבית עד שהגוף / מעלה ניצוצות. הציפורים מצייצות". לכן, מה שאין כאן באופן מובהק, בשירי השירים היפה הזה, שכותבת משוררת בת שישים וחמש, הוא מוטיב ההחמצה. אין כאן את הארוטיקה המהבהבת של שיר השירים התנ"כי שמבעבעת מתוך הכמעט התממשות של יחסי הגבר והאישה. כמוכן הזה, כתיבה של שיר השירים הזה הופכת אותו גם לספרי חכמה כמו קהלת ומשלי.

גילוי נאות: אני חבר עמותת "מקום לשירה" שהוציאה לאור את הספר, אבל לא ידעתי על קיומו, והתוודעתי אליו דווקא דרך פוסט בפייסבוק של המשוררת עיינה ארדל, שצירפה מתוכו שיר שהפעים אותי. כשאני נכנס לרחובותיה הצרים והמחניקים של הרשת החברתית אני נעזר, כבלון חמצן, בשירים המועלים בה, וביתר שאת, בימי ההפיכה המשטרית שגרמה לי לסגת

הזמנה לקריאה מורכבת

אבנר להב: אחרת, סטימצקי 2023, 84 עמ'

קובץ הסיפורים הקצרים אחרת הוא מעט המחזיק מרובה: שנים עשר סיפורים שניכרת בהם ידו של סופר שבקיא לפני ולפנים במלאכת כתיבת הסיפור הקצר. לרוב סיפורי הקובץ, מלבד שניים, זוהי למעשה לידה מחדש, שכן הם תורגמו לעברית משפת המקור צרפתית, אבל הרושם שנוצר בעת קריאתם הוא שהם נוצרו ונהגו מלכתחילה בעברית. אבנר להב חיבר סיפורים אלו בצרפתית, רובם ככולם, בשנים הראשונות לאחר עלייתו לארץ בשנת 1968 בקיבוץ יחיעם. משקנה שליטה מוחלטת בשפה העברית וחש שמכמניה על דורותיה ורבריה השונים שגורים היטב בפיו ובמקביל למפעל תרגומו המפואר של ספרי הגות צרפתיים, פנה אל סיפוריו המוקדמים ותרגם אותם לעברית.

זוהי הפעם השנייה שלהב נוקט דרך זו: הפעם הראשונה היתה כינוסם של שירי בחרות, שנכתבו בין השנים 1964-1967 במרסיי ובארץ, תורגמו מחדש והופיעו כחטיבה בספר שיריו פרחי חולין.

אנסה להסביר כאן מה מייחד קובץ סיפורים זה, במה הם שונים ונבדלים מציירות אחרות שקראתי, שהרי הקובץ נקרא אחרת, שם משמעותי לכל הדעות. מה פירוש לכתוב אחרת?

מחד זוהי כתיבה מינימליסטית, מוקפדת, מדויקת, מאידך היא עשירה בלשון ציורית, שירית וחושנית. לעיתים נדמה שהסיפור הוא יצירה פתוחה שבה המספר מנסה לשחזר חוויה או אירוע כלשהו תוך שיתופו של הקורא שנדרש למלא פערים טקסטואליים. כתיבתו תובענית, מערימה 'קשיים' על הקורא שהופך לשותף פעיל בתהליך פרשנותם של הסיפורים. כך למשל ההקשר או הרקע של הסיפורים לעיתים עמום, מעורפל ומטושטש במידת מה, מה שמכריח את הקורא להשלים את מה שהחסיר המספר. גם זהותו העלומה של המספר נבנית ומתפענחת בקושי במהלך הקריאה המאתגרת. לעיתים חלקי הסיפור ובכלל זה עלילתו מקוטעים ובלתי-נהירים, והעדר לכידותם הופך להיות תו היכר של סיפורים אלו. תופעה זו ניכרת היטב בסיפור הנפלא 'כל עוד', ובסיפור 'ההזדמנות האחרונה לחיות' המורכבים משני חלקים כביכול בלתי מתקשרים. החלק הראשון למשל בסיפור 'ההזדמנות האחרונה לחיות' מתאר את קצו של העולם בעוד החלק השני מספר על קרב פנים מול פנים של חייל ישראלי וחייל סורי, סיפור מרתק וכואב ביותר.

הכתיבה מגוונת ביותר הגם שמדובר במניין סיפורים שמצטיינים בממד לירי-שירי כמו למשל הסיפור הפותח 'שמיים וארץ' המתפקד כמוטו לקובץ כולו. אני מוצא שבין התיאורים היפים ביותר בקובץ זה נמנות פסקאות שיש בהן סגידה או שיר הלל לאישה אך בה בעת הם מאירים את עולמו הפנימי של המספר. ישנם סיפורים שמפליגים להגיגים פילוסופיים כמו למשל בסיפור

הנפלא 'משל הצל', המקרין על הקובץ כולו. בצד סיפורים בעלי אופי אפוקליפטי ישנם גם משלים המסגירים חוכמה רבת שנים. לעיתים הממד הפנימי של הסיפור גובר על העיצוב הריאליסטי: המספר הוא תמיד אמן יוצר המעורב במעשי הכתיבה ונותן ביטוי עז לתשוקה. בסופו של דבר ניתן לומר שיצירה פתוחה, פסקאות ממוספרות, ייצוג מקוטע של המציאות, תודעת משבר הכתיבה של המספר, פנייה אל נמען כלשהו ושבירת הרצף העלילתי הם מסימניו של קובץ זה. כאמור דרך העיצוב מורכבת, מפתיעה ומאתגרת כאחת. אין ספק שהמחבר איננו הולך בתלם ואיננו הולך בדרך הסלולה והצפויה. סיפוריו חתרניים ומאתגרים כל תפיסה מסורתית של אמנות הסיפור.



אבל רצוני להצביע על המרכיב החשוב ביותר בעיני - הדמויות המאכלסות את הסיפורים; חוויית בדירות נסוכה בדמויות אלו כפי שנרמז בקטע הפותח את 'שמיים וארץ'. בסיפור 'לימוז' - תחנת יציאה' מעוצבים שני נושאים: הסגידה לאישה ותודעת הכתיבה האמנותית המשלבים הגיגים על טבע האדם והאנושות. גם גיבור הסיפור 'גבירת', אולי האניגמטי ביותר בקובץ, מתאר את ניסיונותיו של קצין-נסך באחד הקרבות בפולין, לכתוב מכתב אל האובדת שאותה נטש מסיבות עלומות בעקבות קרב אכזרי. כתיבת המכתב מעלה נושא מרכזי בקובץ הזה והוא התשוקה הטוטאלית אל נמענת, מעין דמות אידיאלית, בלתי-מושגת. סיפורים אלו מעצבים עולם מיוסר ואובדני, אהבה על פני ייאוש, אובדנות וניכור בעקבות מלחמה. האהבה איננה צולחת והיא חמקמקה כמו מעשה הכתיבה.

בסיפור 'משל הפועל' עולה תמונת עולם מנוכרת, קפקאית באופייה, המציגה את בני האדם המתאבקים בדמות כובת בשר ודם. זהו למעשה כתב האשמה חריף כנגד מציאות שהתרוקנה מכל משמעות. האדם מתפקד כמכונה חסרת זהות אנושית שהופכת לכלי משחית בידי הממונים והשליטים. מבעד למשל עגום וקודר זה ניתן לחוש בתיעוב של המספר כלפי אלימות ושימוש בבני אדם כמקור הנאה לשליט או לארון כלשהו.

הדמויות - בין אם מדובר בנשים או גברים - הן דמויות מעונות, מורכבות, טעונות מבחינה נפשית, נאבקות על הגשמה עצמית, מתלבטות, שרויות בחיפוש עצמי מתמיד, כמו למשל בטי, גיבורת הסיפור 'התמונה', אמנית המוצאת את מותה הטרגי בעקבות פיצוץ. היא מותירה אחריה דיוקן עצמי אקספרסיוניסטי וטורד מנוחה. המספר מנסה לשחזר את נסיבות מותה של בטי, המגלמת את דמות 'האחרת' שכל ניסיונותיה ליצור פיוס ודיאלוג עם הסובבים נכשלים, וצעקתה בעת הפיצוץ מהדהדת ומתמזגת עם תגובת-רצעקתו של המספר. בטי נמנית עם החריגים, האחרים והשונים החיים בתוך סתירה עצמית ומשלמים מחיר כבד למען הגשמת עצמם, הגשמה המסתיימת בכישלון טרגי ומהדהד. אבל סיפור זה כמו סיפורים אחרים הנו נקודת מוצא להתבוננות המספר בטבע האדם ואבסורד קיומו. הסיפור 'נקודות מוצא' משחזר ניסיון חזרה של זוג העושה את דרכו הביתה עם קבוצת שורדים. הסיפור בוחן מערכת יחסים בין גבר לאישה ורצונם העז להתחיל מההתחלה תוך כדי הסרת כל מחסום ועכבה כדי

ואלריו סטאנקו

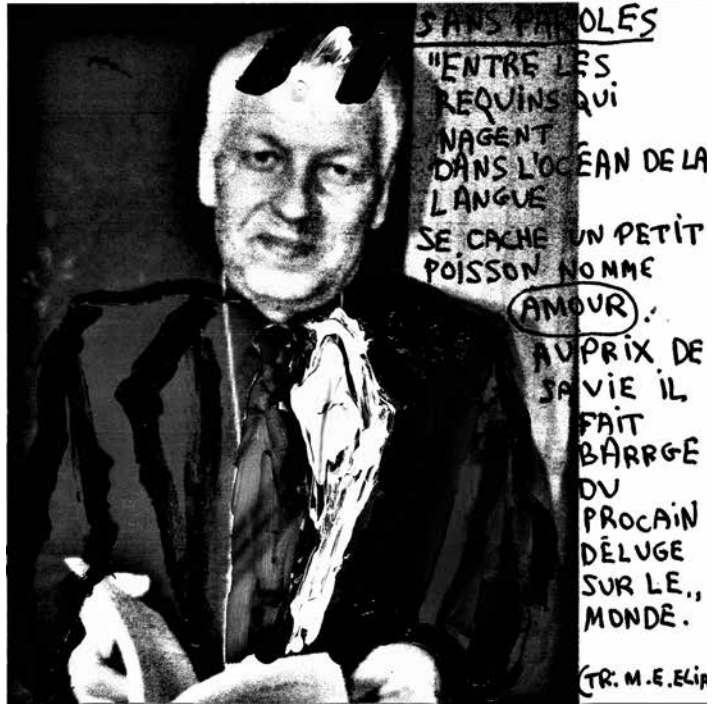
מרומנית: מרלנה בראשטר

הר המלח של אלוהים

סוף סוף גשם יורד על עקבותיך
 כאלו ירד על בקתה מרשלת במגרש בניה.
 אין בה מקום לזכרונות,
 רק לזעה, השפלה, דם
 חפצים שאף אחד לא חפץ בהם,
 סרבלים מתפוררים בהם,
 נעלים מלכלכות,
 פטישים, אזמלים, צבתות, מוטות
 ומריצות חלודות...

גם על בקתת הנפש יורד הגשם
 היכן שעקבותיך מתפסות במלח
 שבמשך 40 שנה
 אתה חיב לאכל עם אלהים
 אם אתה רוצה להכירו.

יום אחד,
 יבואו דחפורים חפונים
 להרס את הבקתה,
 ואף אחד לא ידע שעקבות צעדיך
 הפכו אותה לרדופת רוחות
 למערה של עלי באבא.



ואלריו סטאנקו מתחיל בגשם וגומר בעלי באבא.
 באמצע הוא מפזר, בין היתר, פטישים, ואולי בגללם
 אפשר לחוש בכל שורה כמה חזקה ונפלאה מכת
 השירה.

רוני סומק

הלל נוסף לאדם הוא הסיפור 'משל הצל', העוסק בשאלת זהותו של האדם. הוא כתוב כמעין דיאלוג יווני סוקרטי העוסק בחידת האדם ומעלה בדעתי את האודה הראשונה במחזה "אנטיגונה", המתארת את גדולת האדם.

כך גם בסיפורים האחרונים הדמויות בעלות נפש מעונה, ענוויה עולם הכורעים תחת עולם פנימי מעיק ובלתי-פתור. כזהו אברהם התוקע בשופר שעורג למוזיקת ג'ז חילונית בסיפור 'תשרי'.

כאלה הדמויות בסיפור 'כל עוד' (על שני חלקיו המובחנים והנפרדים): הסופר, המשורר והאמן הרבי-גוני שמגולל בגוף ראשון את אירועי היום שבו התבקש לארוז את תכולת ביתו למען ארכיון כלשהו והיום הזה הופך להתבוננות מסכמת בפועלו האמנותי, דין וחשבון פנימי שיש בו סיכום כולל ומקיף של יצירתו. בחלקו השני של הסיפור מתואר אדם שנשט את ביתו ואת אורח חייו כדי להתבודד בבקתתו אי שם בנגב. מבודד מכל סביבה עירונית הוא מתבונן בטבע שייצוגו הוא עץ שיטה המגלם את הקיום הנאצל ביותר עבורו. אפשר בהחלט לומר כי זהו קובץ המזמין את הקורא לקריאה אחרת, מאתגרת, שיש בה הנאה צרופה.

להתמוזג באופן טוטאלי, תוך ביטול המחיצות והגבולות שביניהם. הסיפור מאתגר לקריאה בשל בנייתו בפסקאות ממוספרות שלא לפי סדר ההתרחשות כך שהקורא נדרש לסדרן מחדש.

לעיתים שורר הלוך רוח פסימי מלווה בעמדה ביקורתית כלפי המציאות. תחושה של החמצה עזה עולה מהסיפור 'ההזדמנות האחרונה לחיות' שבשני חלקיו כושלות הדמויות כבניית מציאות חדשה. העולם הישן ניטש ונחרב והסיכוי של חייל ישראלי להידבר עם מקבילו הסורי נכשל. כמו בסיפור 'התמונה' הצעקה של השניים מקיפה אותם ומבטאת את הכישלון ההרדי הצורב. בסיפור 'היסח הטבעי בין אדם לאדם', באה לידי ביטוי שאלת האהבה, הזוגיות והתשוקה בין גבר לאישה ובכלל זה בין בני האדם. זהו סיפור מאתגר שיש בו רגעי התבוננות צלולים על תהליך השחיקה בחייהם של אנשים החיים בצוותא וכיצד מהנקודה הנמוכה ביותר וחסרת הסיכוי מתחולל נס והיחסים נטענים מחדש. גם סיפור זה בנוי בדרך יוצאת דופן, ומחולק לפרקים הנושאים שמות: "התהוות", "מלאות", "שקיעה" ו"הלל" בסופו. הפרק "מלאות", נועז, חושני, ארוטי. זהו דואט וידווי, כן ופתוח בין האישה לגבר, וגם שיר הלל לאדם ולאהבה. שיר

שירה היא לא מחית תפוחי אדמה

תחיה רב: אישה בינארית, ספרי 'עתון 77', 2023, 173 עמ'

כי הים של נהריה, שתחיה רב אהבת כל כך, שהיא יורדת אליו כמעט כל יום, מתרחק, כמי שאינו משתתף בהילולת השמחה, מתוך היכרותו המאכזבת עם הצופים, בני האדם. אלה, הפוסעים, רצים או יושבים ולפעמים משחקים על החוף, מתכווצים לרגע במצלמת המילים, לעיתים לשתי מילים בלבד, כמו לא היה כל קשר בין הים לאורחיו.

והמצלמה מספרת סיפור. לפעמים רגוע ולפעמים אכזר, כאותו אירוע על החוף היפה, שבין צדפיו ורגיו, "רוצצו את ראשה של ילדה בת ארבע / על סלע / ואז ירו באביה / או להפך".

האדישות החברתית חרשית מפירה את שקר השקט והולמת בקורא, כאומרת: רק ככה אכפת לך! מנגד, עין הדוברת אינה מחמיצה את היופי המתפור בשערה הסתור של פריסיליה מלכת המדבר, שעוד מעט "תצעד בנעלי ערב מנצנצות וגבוהות... תעלה על המזח ותשיר". וכן, על חוף גלי גליל יכולה הפנטסיה לפרוש את כנפיה ולנסות להניף בהן את הקוראים, למעלה, אליה.

דווקא השילוב הבלתי אמצעי בין מראות הטבע לבין המבנים האנלוגיים, המטונימיים והסינקדוכיים, יוצר עולם חדש, קר ומנוכר. זה עולם שיש בו מן האזהרה, מן הסכנה הלא נאמרת ובעיקר מן ההאשמה בחדשנות

הטכנולוגית המשרתת את האדישות האנושית. כשגניחת גלי הים מתחלפת בהאזנה לאוזניות ולפודקאסטים, קייטני החוף מחמיצים את האדרוה הבלבנה המתנפצת אל הסלע.

בשלהל המטאפורות, חושפת הדוברת עולמות חדשים. אמנם היא משתוקקת להיות מאלפת בקרקס של אקלים, "להקפיץ סופות, למתן שָׂרָב, לְהִטֵּט בֵּין שִׁבְרֵי עֲנָן". אך היא מדליקה מזגן בבית. גם כאן, כבשיריה האחרים, היא מודעת לאוזלת ידה, לכניעתה לנוחות והיא מוותרת. הכניעה למצוי חזקה ממנה. הרצוי ימשיך להתעופף שם למעלה, בניגוד גמור לקיקו פורוקורה הסתגלנית, המוכרת בחנות נוחות, בנובלה בשולי הנוחות מאת סייקה מורטה.

אבל המצוי כבד ומושך למטה, גם היסטורי בדרך אירונית וחסרת תקנה, כבשיר 'כתובות': רחוב הרצל נוגע בפינת שפירא וגם וולפסון, וז'בוטינסקי ושאר גדולי האומה, כולל עקיבא בלי הרבי. רק אנה פרנק, שם אחד הרחובות, מרעיד את הנימים ללא כל תוספת. כך, מילה אחר מילה, כל אחת אוגרת זיכרון אחר, קדום יותר, עד שמופיע המקור, הצריך במעברה, שם הכל התחיל.

משיכתה של הדוברת לחפצים, לסוסי קרקס ורודים, לצמר גפן מתוק, לכדור הברזל, מועצמת כשיחדלו לפעול. גם הפסנתר שלא כוון, האדניות הספוגות מדי והספרייה שמשחקת איתה מחבואים. כמו בנובלה הדברים מאת ז'ורז' פרק, שבה זוג פריזאי צעיר נוהה אחר רהיטים ושטיחים וכרסאות עור, אך לאחר שנים, "כל מה שראו נשאר זר, שייך לעולם אחר, לא נגע להם. והם לא נשאו איתם, בשובם מטיוילים אלה, אלא דימויים של ריקות, של יובש... העולם של בדידותם שלהם, של צחיחותם שלהם" (עמ' 108).



אישה בינארית, ספר שיריה השלישי של תחיה רב, מתבונן בחיים דרך קליידוסקופ המכנס בין חלקיו עולם ומלואו. עולם זה משתנה תדיר, אם כי מבסיסו חותר תחת חוסר נחת

כלפי אי הצדק שבעולם הכללי והאישי, ובמקביל ממשיך בניסיונות שווא לקבל עליו את הדין. המתח בין שני צירים אלה מתבטא גם בשמות הפרקים: "נדרנה ברוח", "שירים של אחרי יום הולדת", "ברווזי פלסטיק צהובים", "לא בתזווות טקטוניות" ו"שירי פרידה". המסה שבסיום, האם יצירה עכשווית בתרבות העברית מחויבת לקנון היהודי, מהווה תשתית אידיאולוגית מאחורי היצירה הפיטית. ככזו, היא מסבירה את הציטוטים לא רק מארון הספרים היהודי של המחברת, אלא גם "מהבורד התרבותי ישראלי" שלה, וכך היא מדביקה את קצוותיו של האני-מאמין שלה בנימוקים ובהגמות רבי משמעות.

קובץ השירים פותח לכאורה בעץ אנונימי שנופל לבד בין עצים, אך הופך למטאפורי כש"אפאחד לא שומע". כך מייצגת מטאפורת העץ את הדוברת, את בדידותה הקוסמית ואת חוסר התקווה - "... וממילא / לאפאחד לא אכפת".

המילים המדהדות את 'על הדרך עץ עומד' הנודע של איציק מאנגר, מטעינות את העץ כאן במשמעות חדשה, שכן האף-אחד כולל אפילו את ציפוריו, אלה שהיתה להן בעלות על העץ, אך נטשו אותו לאנחות: "על הדרך עץ עומד צמרתו תשוט, עזבוהו צפוריו לאנחות הרות".

גם הרפרור האקזיסטנציאליסטי לאבסורד, לחופש הרצון, למשמעות החיים ומעל לכל לבדידות הקיומית, משתלט על השירים, פרי ההתבוננות על העולם. וההתבוננות מפוכחת עד כאב, גם כשהדוברת צופה בחיים עצמם וגם בחייה שלה, ולמעט נחמות קטנות, אין בכוחה להימלט אל מחוות השכחה.

אפילו הפרחים, המייצגים בדרך כלל יופי, עוברים טרנספורמציה בשיומם המגדרי: "פרחים יפות... כל כך יפות / מאירות את פניהן השמשיות". כאן כמדומה, המילים מהדהדות את שירים של הגשש החיוור, "יפות יפות"... כל כך יפות שָׂבָא לְכֹחֹת". כך, ללא מילה נוספת ובהסתמך על האסוציאציה הפואטית, הופכים הפרחים במטה קסם לנערות יפות, חרף היותם נתונים בדלי מפלסטיק. אין לדעת מי ינצח, פרחים יפות או דלי מפלסטיק זול ובלתי מתכלה, אך בסופו של דבר, חֲמִינִיּוֹת צְהָבוֹת מְאִירוֹת אֶת פְּנֵיהֶן הַשְּׁמֵשִׁיּוֹת של הפרחים.

גם בהמשך, מתנפצים הגבולות שבשירים: "ילדות מטפסות / שֶׁחֲמָמוֹת חֲמִימוֹת מְאִירוֹת / רְסִיסי צְחוֹקוֹן מִתְפַּזְרִים בְּאֹוִיר / אֲנַחְנוּ שׁוֹמְרִים צְעֵדֵיהֶן / וְהֵים מִתְרַחֵק".

מאות / רפי וייכרט

בזום

לו היית עולה מולי לשיחה בזום הייתי לוחץ בחשאי על כפתור ההקלטה ומקליט את תמורות פנייך. אחרי שיחה קצרה הייתי שומר את ההקלטה בזיכרון הנייד ומתחבר אליה מדי בוקר. הנה אני עובר בהילוך איטי על מצחך וגבותייך, מגדיל לרגע את השפתיים, מקפיא את הפריים של עינייך. איזה מין ריקוד משונה של פנים מול פנים. אני מקרב את שלי למסך ומרחיק, מסתכל בך ממרחק של חצי מטר ואז כמעט מצמיד את פי אל החומר הקר אבל משהה אותו באוויר. במשך הדורות אוהבים נטו לכינויי קניין כדי להראות מי שייך למי. האלוהות הדיגיטלית רחומה וחנונה. היא מאפשרת לנו לנצור בלי צורך בקניין.

למרות ההתייסרות היומיומית והקיומית, היא ממשכה לרוץ קדימה כמו בסרטים מצוירים, מרשה לעצמה ליפול למרות שאין בה הכוח להביט למטה. היא אמנם מדברת אל נוכחת נפקדת, בבחינת עידוד עצמי, אך הדיכאון מוצא לו מקום גם מאחורי המילים:

"בואי נשב / על ספסל מול המזח / בואי נלבש שמלות רחבות / פרחוניות / ננעל סנדלי נאות / אפשר גם בירקנשטוק / נביט בגברים הרצים / או מדושים / בגברים צבעוניים / מנדפי זעה / מצידים במיני אבירים / ההולמים מסע לירח / מעטרים בקעקועים שבטיים...";

שמותיהם המסחריים של סנדלי הנוחות ובגדי הספורט, סממנים של עולם ממוסחר ומנוכר, בצירוף הקעקועים המצביעים על שייכות, מדגישים את אי-השייכות החברתית של הדוברת. גם הסיום האירוני, "בואי נשרוק להם... יהיה כייף" מגחיק את הסיטואציה הכביכול אופטימית.

באשר למצב הגלובלי – גם כאן אין פתרון, כמו בשיר 'מוות הוא' ובהמשכו: "לא פתרון סופי / לא פשדבר בעם...", כי "תמיד ישארו קצוות פרומים". אלה, יחד עם הזיכרונות "הכי בעייתיים" אינם מרתיעים את הדוברת מחדירה אל תוכם ומחקירתם.

כוחו של הספר מתבטא, בין השאר, דווקא בשימוש בשפה דבורה ולא פעם – על דרך השלילה: "שירה ... היא לא מחית תפוחי אדמה / מעשרת בתועפות חמאה", והלשון השירית היומיומית מפליאה לתאר אמיתות גדולות ויתר על כן – לשכנע בהן. לדידה של הדוברת, המילים משומשות, אך לכל אחת הריח המייחד אותה. גם חלקלקות יש במילה, למרות שדברים נאמרים ללא כחל וסרק, כמעט מילים, במשפטים קצרים, באסוציאציות מעולמות אחרים, כמעט ללא אזכור תחושות: "ולא שהתיים הם מציאה גדולה כל כך..." כך הופכת שירתה של דב ליוצאת דופן, אלגנטית ומקורית. כדבריה, אין בה השלמה או צייתנות, מפני שהיא אישה של שני מצבים בלבד, חיה או מתה. ובתוך הבינאריות הזו יש הרבה יופי, והומור עצמי העומד כחומה בצורה בפני הכאב ויכול לו.

כך הדוברת. היא מודעת לכוח המשיכה של החפצים סביבה, אך אלה, מפוארים או טבעיים ככל שיהיו, ידגישו בעיניה רק את האין הקיים.

"שרידי החמצה / מרחפים בחדר / עדין / פרחים באגרטילים / מים עומדים / מכאישים / הפח ריק מאריות / והבית ריק מתקנה" (שירים של אחרי יומולדת).

כמו ב'עוד חוזר הניגון' של אלתרמן, שבו "כבשה ואילת תהינה ידות, שלטפת אותן והמשכת לכת", כך גם הקוסמוס וחלקיו בשירתה של תחיה דב. גם כשהעולם יחדל לנוע, עדיין יוותרו הזיכרונות, העדים לחיים שהיו, לאלה שישנם ולא לה שיהיו, גם כשלא. "כארתה נדנדה נעה לאטה" לפנים ולאחור ומביט בה ספסל "אך גם הוא ריק".

האם כך גם הרחוב, המוזכר רק בשם השיר, ונעלם מיד אחר כך? השיר אמנם ריק ממנו, ועם זאת מלא בו, שכן (הוא, הרחוב) "מגרגר כתינוק אחרי אמבטיה במגבת צמרירית רפה, ותחושת הביתיות החמימה מתחלפת ב"סמך לחייו השמנמנות..."; גם עיני התינוק, שדימוי נוסף אוהב בה, "כמו קרן שמש", נמוג בפרחים, אלה שצבעם אינו מוזכר. אך סומק הלחיים התינוקיות "מוריד" ומקרין עליהם צבע ורוד לנוכח "אדנית פורחת".

יצר החיים אינו חדל לזרום ולהטעין את השירים במשמעויות משתנות. לעיתים אלה כתמי שמש או קמטים, דימויים שהיו חשקים שישנם עדיין, געגועים שמגרדים מתחת לאני. כנאמה התשובה נמצאת בראש השיר. כאשר המשפט הקצר "הבית ריק" מופיע רק כשם השיר, אין טעם להזכיר קנאה, כי זו קורעת את הקירות מן הייאוש שמאחורי השתיקה: "אתה צופה בטלויזיה / ואני מהחלון / בשלחן המלא של השכנים / ממול".

ובכל זאת הגעגוע, לקשר, למגע, "אפלו המרפק אזור ארוגני", מתוודה הדוברת. היא מתאוה להפליג במטאפורה דמוית מיטה זוגית "על רפסודה ברחב 140 סנטימטר לשני ספנים באוקיינוס הזוגיות הסוער". במקביל, מחשבות על סיופוס נלות לקיפול הכביסה המשמים.

למצוא את הצפון הפנימי

שמעון שלוש: האהבה מונחת שם ממילא, כרמל 2022, 73 עמ'

שם ספרו החדש של שמעון שלוש מכון, כמו נקודת ארכימדס, למשענת יציבה, ודאית ואולטימטיבית, להצהרה ברורה ביחס לכוחה של אהבה, בעיקר לאמו המנוחה אלגריה, שהיא מושא אהבתו עוד בספריו הקודמים. גם עכשיו מתקיימת האהבה אליה במלוא עוצמתה ולא מאפשרת לזמן החמקן והמשתנה לטשטש עקבות ולהשכיח. "איך אמחך בשבילך / בצד האפל של הירח / כל ינע שלי בצל הזמן?" כותב המשורר. "שלחתי לשמים / את ידך - / ככה התכתבנו שנים הרוח ואני: / אגור / ליד עצמותי" (עמ' 15).



אבל לאהבה בספר הזה יש נקודות השקה נוספות: "הכל לכדי אהבה / מאב כמו יעקב / נאבק לחמול", וישנה אהבה לאור ולמילה, גם ללילה ולפנים הקטנים של החיים. "טבוע האור הנפשי / זהב, / שערי תפילה עזובה".

גם בשירי הספר הזה כבקודמיו מחבק שמעון שלוש את התת מודע שלו ב"ם ההעדר", כשהוא נעטף בתחושת הלייכות, שממשיכה לרחוש ולהתנגן בו חֶפֶה מרומנטיקה: "ירד ערב עלי בחלומי... / המוך הזוהר של הלילה". והלכנה בשמים היוצאת לברא "איך לה הילה גדולה אבל עיניה / בקרבים כחולים". "לילה אָת. / ואני הדיים קראו בי / בערב שכולו קוֹרָה".

והנה באים גם "ימי אָב / והלילות קרועי שֵׁם / וחרב פיפיות נוגהת / על אם דרכים / ואמי תשכון עפר / ואבי מהלך ובה בימים / ואני כְּנַד הרים". ויפה הסיום הסינסטזי הרך: "ריח אווירים תולד מפסגות הלילה". שיר צובט לב שמטיב לתאר מצבים כפשטות לאקוגנית וברמזי תמונות.

אבל צידו האחר של הלילה הוא האור, וממש בהמשך יתגלה ש"מתוך אפלת חדרי הסיט האור / הרהוי". זה אותו אור המוכר מספר שיריו של שמעון שלוש "אור הדברים היפים", שבאחד מהם נאמר: "נפשי עכשיו / טיילה; / אני מטייל / מְלֵא אור / הדברים היפים", ובשיר אחר על הָאֵם: "נפש רוחצת אש / מכבה / בכוויה של אור". בהחלט ישנה מודעות לקיומו של "האור האחר", מעולם אחר, קונקרטי או מטאפיזי, רך או לוחט. כי "תמיד יש סיבה - / הוא בא מן הים / מעבר ליום האפל / בחשרת עננים". אבל המשורר גם מכיר בעובדות: "דבר לא יוציא אותי מדעת: / שום תכלת מזהרת ככל שתהיה, / שום ארוכה". ובשיר 'שדה של יופי מוכר' תעלה השאלה: "עד מתי / גבהו אורות מרוקלמים?" "החלום דורך במציאות", נאמר בשיר הארוך 'להשגיה שיעלה האור'. וכמו האור גם עץ עשוי להיות מוחשי או נפשי ודמיוני.

לא רק בגבולות הזמן שלוש אינו מכיר. גם בין זהויות אין כמעט חציצה אצלו, מכיוון שהגיבור הגלוי והסמוי בשירים הוא הרוח

בהתגלמותיו השונות. "התחנות נקשו ברוח", "פנים קלומות כרוח", "זה סיפור בדים ברוח". "זו רק רוח ערב. / שפה / נטולת דיבור", נאמר בשיר ארספואטי שלו בספרו "אלגריה" שבו דובר על "משק העצב מול נחמת הרוח".

מן הסטיכיה הרגשית לשה הלשון ישות שירית רוויית שתיקות טעונות, שאינה נענית להכרח פרשני מסיר צעיפים. "כמו תמיד / מה שמדבר בי מבקש את המילים", כותב המשורר. מה שקדם למילים הוא החוויה או התחושה, והמילים בדרכן החוצה עוצרות את המשוכה של "מהתלת היום" ו"איום קרב" לפני המרתן בביטוי לירי מגונן המעניק את השלמות הנפשית.

זוהי שירה מודעת לעצמה שנותנת פתחון פה לתהליכים נפשיים, שבהם שותף הזולת כגורם מניע, אבל לא הוא מצוי כאן במרכז, אלא בעיקר הדובר המנתק את עצמו מן המגע. "האם אתה מרגיש מה שקורה איתי? / ימי הקישו על דלתם. / מי יכול לסובב אותי כחונני? / האם אתה קיים?" בשיריו של שלוש עוברים כחוט השני הספק, הריחוק והקרבה ביחס לעולם ולזולת. כך באחד מהם בספרו אור הדברים היפים נאמר: "הזולת צוחק / כשהוא רואה אותי / חולם / לו פגש אותי בחלומי זולת אחר".

גם בספר הנוכחי הלבדיות היא בת לווייה קבועה, ובשיר 'מכל מקום השמים' ניתן לה ביטוי נהדר וקולע: "השמים מכל מקום היו תהומיים". כלומר התהום שהשמים שואלים מן האדמה יוצרת בדידות קוסמית ללא גבולות, שנובעת אולי מן "הלבד שאתה לא יכול להניח לעצמך" ולכן "כל סיכוויך מתמעטים". בדידות היקום חובקת את בדידותו הצרופה של הדובר שחי בו. בקשב הפנימי העמוק חוברות כל השתיקות לכדי ההכרה ש"אין מי שיעטוף אותי / ויגן עלי מפני". על אף שלרוב אין זו שירה חשופה וישירה, היא מצליחה להניח לכאב לומר את עצמו מבלי להעיק או לשקוע בתוכו.

שיריו של שמעון שלוש יוצאים מעולם פנימי התר אחר מְצַפֵּן ועוגן. הם מתחככים קצת בקונקרטי וחומקים ממנו לאמירה אישית לעיתים וידויית גלויה וחד פעמית בביטוי: "לאבי לא היו מפתחות לחיי / אמי שכבה לישון בטרם עת; / שכנעה את אבי לקנות לי מיטה / שבה אחלום עליהם: / מור הלילה נישא באוויר / ולענת חיי מיטת זיכרון". מעבר לזיכרון ולוודאות של האהבה שהיתה - הכל חסר קרקע יציבה, ומה שמטיב לשקף זאת הוא הלשון עתירת ההקשרים המפתיעים והאניגמטיים עם התחביר המרוסק. המשורר מפורר את המבנה התחבירי ויוצר מְחַבְּרִים לשוניים מקוריים, גם אם איזוטרניים לעיתים. הנה כמה דוגמאות: "איך שְׁלָמִי סוסים נְדִים", "לְנַסֵּךְ את שרידי העצים הזעירים / על פני הזריחה", "למנצח על מְגִינֹת לְבִי", "עורבים קמאיים", "איך פיתחנו זְנִים של קור זה מזה", "עֶצְבוֹב האור". וישנם לא מעט משחקי מילים, צירופי לשון מוסיקליים כגון: "צוקים גבוהים מצוקותי", "ירח יְגִיה" (מלשון נְגִה) ויְגִיעַ (מלשון נְגִיעַ) "בקצה המחשבה שלי". "קראו בי בערב שכולו קוֹרָה", ועוד.

בדומה לתחביר ולצירופי הלשון, גם הבזקי התמונות שאין בהם שלמות ורצף ונראים כאילו נלקחו מעולם פנימי חלום, שבירי ומסויט - יוצרים יחדיו בשירי הספר מעין קולאז' מילולי, מוסיקלי וחזותי, שְׁלֵמֹת שירית מעניינת וייחודית.

בריאיין עם יהורם גלילי, שהתפרסם ב'מעריב' מיום 14.7.2023, התוודתה שחרור שנתן זך היה המנטור שלה והדמות המכוננת של חייה (וכדבריה, "נוצר בינינו קשר אישי קרוב לתקופה קצרה [...] פער הגילים לא אפשר קשר ממושך"). השיר "מתכתב" עם שירי-האהבה 'כשצלצלת רעד קולך', שכתב זך לאשת נעוריו שעזבה אותו, ושחרור ערכה בו שינויים מגדריים וגם השאירה בשיר חידה ללא פתרון: אם דמיינה המשוררת שאהובה משכבר הימים מתקשר אליה ונפשה עדיין כרוכה בנפשו, מדוע אין היא נוטלת את השפופרת לידה.

זוהי חידה שציפי שחרור מצפה מקוראיה שיפתרו אותה בעצמם, איש איש לפי המטען שהוא מביא איתו à priori. שפתרון החידה נעוץ באותן שורות משירו של זך, שאינן נזכרות כלל בשיר שבקובץ משוררת, ובהן המשורר, בן-דמותו של זך, אומר לאהובתו-מלשעבר: "ולא הִיָּה לִי צֶרֶךְ לְשִׁמְעַת אֶת דְּבַרְךָ [...] וְלֹא הִיָּה לְךָ צֶרֶךְ לְשִׁמְעַת אֶת קוֹלִי". שחרור כותבת אפוא את שיריה למען חבריה ברפובליקה הספרותית, שמוכנים ומוזמנים להשלים פערים. היא מאתגרת את קוראיה, אך גם מאתרגת אותם – כלומר, בוחרת אותם בקפידה ומעניקה להם יחס חם ואמפתי, הנובע מעומק הלב.

ויש בקובץ גם שיר על יונה וולך, שבו ציפי שחרור פורשת כנף של שיתוף עם המשוררת המיוחדת הזאת, שהלכה לעולמה בדמי ימיה, וזאת בזכות השם הציפורי ("יונה", "ציפורה", ואין לשכוח את ה"שחרור" השייך גם הוא לאותו שדה סמנטי). ויש גם שיר על לאה גולדברג, המנסה לפענח את חידת דמותה של המשוררת החשובה, שלא הסכימה להיקרא "משוררת" אלא רק "משורר".

ולסיום – שיר לא על משורר או משוררת, אלא על ש"י עגנון, מגדולי הפרוזאיקונים שלנו (הבכורה שמורה גם בתחום זה לביאליק ולמורהו מנדלי מוכרספרים). השיר נקרא 'סיפור פשוט. לכאורה': "לְכַאֲוֶרָה סִפּוּר פְּשׁוּט. הוּא רוֹצֵה אֶת בְּלוּמָה. / אִמּוֹ רוֹצֵה אֶת מִינָה. / סִפּוּר פְּשׁוּט שֶׁל שְׂדוּךְ מְעַקֵּם וְאֶהְיָה אֲמֻלָּה. / חֲתָנָה. שְׁפָן. שְׂעוּן. / תּוֹתִים, צְמוּקִים, אֲגוּזִים / לֵב שְׂבוּר שֶׁל גֶּבֶר. אֵשֶׁה וְנוֹחָה / וְגֵבֶר שֶׁלֹּא נִשְׁתַּדָּךְ מֵאֶהְיָה. // עַל מָה חֲשַׁב עֲגָנוֹן כְּשֶׁהִכְתִּיר אֶת הַסִּפּוּר בְּשֵׁם. // הִיָּה לְךָ פֶּעַם סִפּוּר כְּזֶה, / הוּא לֹא הִיָּה פְּשׁוּט". כל כך יפה הוא השיר הקצר הזה, וכמה כאב אצור בו, מבלי להתבכייין ולהעיק על הקורא. אינך יכול שלא לגלגל בראשך את דברי טולסטוי בפתח הרומן אנה קארנינה: "כל המשפחות המאושרות דומות זו לזו, כל משפחה אומללה – אומללה בדרכה שלה".

יש לקוות שבעשורים הבאים על המשוררת (ועל כולנו) לטובה ילך סיפור חייה ויתפשט – גם מלשון התפשטותו בעולם הספרותי וגם במובן של פשטות החיים, וזאת כדי שלא הקשיים והמכאובים יולידו את היצירות, אלא הדיאלוגים הפורים והמפדים שלה עם ידידיה המשוררים, בארץ ובעולם, בעת שהיא מתכתבת איתם בשיריה.

מתוך דברים בהשקת הספר, ובמלאת 50 שנות יצירה לציפי שחרור, 24 ביולי 2023 בתיאטרון ניקו ניתאי

השיר החותם את הספר שעל שמו הוא קרוי 'האהבה מונחת שם ממילא' מדבר בעד עצמו וקושר קצוות בשיחת הנפש המתמשכת, החווה, השואלת והמתחבטת. נראה שהוא משרד ציפיייה נעימה ונינוחה שנסמכת על ודאות נוסכת ביטחון ואינה ניתנת לערעור. "צריך לבוא הלילה לברור את הצבעים. / האהבה מונחת שם ממילא. / הם ממתניים בקוצר רוח / לזמן שיתרגש עליהם / עם נוכחותך".

זיוה שמיר

איגרות אל משוררי העבר

ציפי שחרור: משוררת, עקד 2023, 84 עמ'



לפני עשור (כמעט) בהשקת ספרה של ציפי שחרור לאונרד כהן שר לה, הזכרתי את המשורר האנגלי-אמריקני ת"ס אליוט שהמליץ למשוררים "להתכתב" עם יצירת הדורות הקודמים, כי רק כך יוכלו לחדש את חידושיהם ולבטא את אישיותם הייחודית. ואכן שחרור אינה חוששת להיתלות באילנות גבוהים או לעמוד על כתפי ענקים, ולדעתי זה סוד קסמה וערכה של שירתה המשוחזרת והכבולה בעת ובעונה אחת. גם הפעם אדבר על מקורותיה של המקוריות של ציפי שחרור. "מקורותיה של מקוריות" הוא כביכול פרדוקס (כי אם למישהו או למשהו יש מקורות, לכאורה אין הוא מקורי), אבל הציורף האוקסימורוני הזה לוכד במדויק אותם שירים מן הקובץ משוררת שבמרכזם "התכתבות" עם משוררי העבר.

לשירה באשר היא יש מבחר נושאים לא גדול במיוחד, ועיקרם: הערגה לאהבה ומות האהבה, הילדות והזקנה, האמנות והטבע, החיים והמוות. המודרניזם שהתמקד בחוויה האורבנית לא הוציא את המשורר אל ההרים והיערים, ככתופה הרומנטית, אלא תיאר אותו כשהוא שרוי בדל"ת אמותיו, בין כותלי ביתו. כך הלך והתחזק מעמדו של השיר הארס פואטי, שבמרכזו עומדים המשורר ותהליכי היצירה שלו – שירה בראי עצמה. ציפי שחרור היא משוררת טוטאלית, שהמילה "משוררת" היא תו-הזיהוי שלה; משוררת שמדור הספרות הוא בעבורה מדור החדשות, שהמשוררים הם ידידיה וש"קריית ספר" היא ביתה. כשמשורר מדמה את שפתי אהובתו לוורד או לשושנה, הריהו שואב את דימויו מן הטבע הקונקרטי, אך כשהוא מדמה את אהובתו לשולמית משיר השירים, הוא משקף עולם של ספרים – עולם מופשט של טקסטים הכתובים באותיות ערטילאיות. הדמיון, דמיונו של הקורא, הוא שצריך להשלים את החללים שמתהווים במקרם של הטקסט.

נתבונן, למשל, בשיר 'כשצלצלת נדם קולך' (עמ' 44) שבו מספרת המשוררת בקיצור רב, קיצור טלגרפי כמעט, על הטלפון שצלצל בביתה "עַד שֶׁנֶאֱלַם, וַיְדַעְתִּי שְׁהִיָּה זֶה הַדְּ קוֹלְךָ / שְׁצֻלְצַל וְצֻלְצַל וְנָדַם / וַיְצַאֲתִי מִדְּעָתִי אֵלֶיךָ".

איך שולחים ריח של פרח

ללי מיכאלי: אהובי הסודי, אתה, עולם חדש 2022,
122 עמ'

והצלילים, המסמנים והמסומנים, או בחלק הבשרי, הוורדרה, המקיף את הפה? על כל פנים בין שתי המשמעויות יש קשר לוגי, זיקה פיזית הייתי אומר, כי אותה שפה בשרית מקיפה את אותם סימנים וצלילים היוצאים מאותו פה. ולמרות היותה של הדוברת פסימית באשר למצב "זה שלא יראה אותי באדמתו, זה שלא אראה אותו באדמתי" (עמ' 11), הגחלת של האהבה הסודית גורמת לכך ש"ההיסטוריה שלך נכתבת / בדיו שיוצר / במפעל האהבה / שלי" (עמ' 11). כך נחתם השיר, באהבה שהיא סוג של כלא, כי הנוכרייה לוכדת את האנרכיסט במפעל החלומות / פנטזיות שלה ולשה את המציאות בריגושים מיוחלים.

"ככל שהרחקתי נדוד התהלכתי כרות ודאות / ערופת אדמה" (עמ' 13). אחד השירים הקשים בקובץ הוא השיר 'למשורר פלסטיני'. זהו דיאלוג פתוח היסטורית, הנושא פצע מדמם, ניגודיות שממשיכה להתהדר בקיצוניותה בין שתי גרסאות. השיר מסתיים בניגונה של ההירודיה לפלסטיני. היא מנגנת לו בפסנתר, והוא, הפלסטיני הלוונטיני, מנגן לה בנאי (חלילית). משפט גרוש בתוך השירים יכול לתאר את המורכבות של המציאות, ואותה מציאות מכתובה פנטזיה: "גם אותי הצלילים רודפים. אני קורבן שעוטה מסכה של מנצח / כתוב, משורר, כתוב הכל! / את הרמעות שלי אני שופכת לדיו שלך ובדמעותיך אני מנקת / את הכתב שלי. / השירה היא האוטונומיה היחידה שנתורה לנו בעולם הולך ומתקדר". אחרי ששניהם מנגנים זה לזה, שניהם אומרים זה לזה: נדבר, נדבר. הדיאלוג, הדיבור והשיח בין הישראלית לפלסטיני הנו פעולה מושהית, למרות כל השיחות שנערכו ביניהם, אבל "עוד נדבר", כאשר המושתק הוא זה שאמור להיות מדובר בשיחות העתידיות.

אבל אותה משוררת הפתוחה לדיאלוג, לאהבה המיוחלת עם הנוכרי, מבקשת מאותו יוצר פלסטיני שלא לבוא – כי "לא אפתח לך". זוהי פעולה של סירוב. חרף הפתיחות, יש במשוררת סרבנות שמקורה בפחד מכל נוכרי/נוכרייה.

העצב הוא מרכיב אינטגרלי בגרסתם של המשורר והמשוררת. למשורר יש "דונם של עצב לאוורר", והמשוררת תקועה במרחב "שלא זו ולא זו". העצב מקפיא, בד בבד עם תסכול, פחד וכאב. עצב הטמון ב'בירא עמיקתא' (עמ' 49).

האהבה בין הפלסטיני לבין הישראלית בקובץ אהובי הסודי, אתה היא פרועה, רגשנית, יצרית, פראית, פואטית, פעלתנית, אבל סופה ידוע מראש: פרידה, ניתוק, ריחוק, שבר ודעיכה: "אמרת בואי נברח / ומשכתי לך בעור / לא. לא. / אין לאן / אין לאן".

החושניות מלווה את הספר כמעט בכל שיריו, למרות המורכבות: "פרח פחמי תבוא אלי / תבכה / ואני / אוציא יד מהאדמה / ללטה את שפתיך / ואתה בלשונך / תדבק לרגב שבו נרקב / גופי". החושניות ההרדית היא סוג של ריפוי, של הרפיה, מפלט וגם ייעוד. החושניות מקבלת ממדים עוצמתיים בשיר 'בחושך רב', המשמיע את "צווחת השקט", כי "אני שומעת את תפוחי הפיתוי. / אני שומעת את גניחות העונג", ונחתם בבקשה "תפסיק לשחק לי בשיער הערווה / הכל אני שומעת". אותה חושניות, אותה תשוקה היא האסון בעצם, "ותשוקה, אני כותבת, תאומה לאסתטיקה / מתכון למלחמה הבאה" (עמ' 63).

ספר האהבה הסודית של ללי ציפי מיכאלי (ערך דורי מנור), שהשמיטה הפעם את השם ציפי משמה המלא (ייתכן כי בגלל האהבה האסורה), מתחיל בווידוי המבקש מהקוראים להפריד בין היצירה לבין המחבר, כי אותה משוררת, פעולות חייה נעשו והתבצעו למען השירה ולמטרה אחת: פואטיקה – "כל שהיה מעבר לשירים היה למען השירים" (עמ' 6).

בקובץ שירים זה, היוצר דיאלוג וגם מונולוג עם ואל מול משורר פלסטיני מבריק (שלא אנקוב בשמו מסיבות פוליטיות) הפואטיקה הנה חודרנית, אם מותר ואפשר לכנותה כך.

בשיר הראשון בקובץ, מיכאלי ממאנת למות לפני שתראה לנוכח עיניה שלום מתמשש, מעין הצהרה פוליטית-אישית-חברתית גדולה ביחס למצב גדול ומורכב. אך האתגר הזה נתקל בקיר, בעצם גדר, כמו גדר ההפרדה, וזו התוצאה: "אתם לא יודעים איזה פצע אתם הולכים לשאת איתי עד הסוף, בסוף". המחיר הוא פצע, על פי הכרונולוגיה של השירים. "כותב בעט נובע את כל הוורידים שאני לא מסתירה", במילים אחרות, ללכת בעקבות התשוקה המובילה ללא פחות מפורנוגרפיה "הנה הוא הולך מחוץ פורנוגרפי". העולם ענק, בסוף השיר, אולם הווירוס, שהוא מילה נרדפת למציאות חולה, הוא קטן, קטנטן, בלתי נראה, הוא

מצליח לכסות את העולם הענק, אך הנחמה טמונה במודעות של הדוברת בשיר, מודעות לגדלותו של העולם, לאפסותו של הווירוס.

"הלשון הכרותה"

אין המשוררת/הדוברת בשירת מיכאלי מתכוונת לכרות את לשונו של מאהבה הסודי, שהוא פלסטיני מהעיר טולכרם. מוטיב הלשון הכרותה, שהופיע למשל בסיפור "מול היערות" של א"ב יהושע, מתוך קובץ הסיפורים הנושא את שמו (1968), הקיבוץ המאוחד), לא צץ כאן. הרי הדוברת מצהירה בשיר 'לא אכרות לך לשון' כי היא "נוכרייה עם רגישויות זרות" (עמ' 10) – כמו סופר הכותב בשפה שאינה שפת אמו ורואה את אשר לא רואים בני אותה שפה – הדוברת רואה את הרצון המשולל של המשורר והיא מתפלמטת/ מתאהבת איתו / בו / עמו, אבל הסכסוך הוא בעצם "המבט שלך, הסרת המבט שלי" (עמ' 10). בשיר אחר, שכותרתו "פייסבוק וחווה האטום 2016" – המבכה את רוע העולם – הדוברת חותמת את שירה בפנייה לנוכרי שלה: "אז מה אתה שותק? / צרח! / צרח! / צרח!" (עמ' 26).

המאהב הפלסטיני של המשוררת הישראלית הוא אנרכיסט; הוא מתקן "את שפתו בשפתה". באיזו שפה מדובר? במערכת הסימנים



לא ידעתי שזה Xáron

לא ידעתי שזה הבחור מהמעבדת -
 כארון היה גדול וְחֹזֵק.
 כארון אמר: אני פה בשבילך לנצח
 וכשלקח אותי לשיט תענוגות בתעלה, לא זהיתי:
 את נהר הסטיקס.
 לא הכרתי:
 את ריח נשיקת המות שרקדד באויר.
 כארון הניף משוטים ביד חזקה
 וגרע קוצים בשבילי.
 קוקוסים של אשר נחתו על ראשינו,
 "לא אעזב אותך," אמר כארון לפני שעגן בחוף המות.
 "אני רק השליח," חתר משם
 להביא עוד נשמות מטמטועות כמוני,
 אפלו לא לקח מטבע.
 "אני אתך."
 "אני שלך."
 כארון שקר לי
 כארון תמיד משקר.

שמחליץ את התודעה ואת המודעות שלו גם מנפש המשוררת וגם מן הביטוס הסרבן: "אם אכניס אותך מהחלון / יוקיעו אותי מהאדמה הזאת", הדוברת ממשיכה בסאדו־מוזיכום ומבקשת להיות "שעיר לעזאזל / קורבן": "אשאר תלויה בינך לבין הצלם / תאכל מבשרי תהום קדומים / וכשתחוש חור נפער / קנח בדמי" (עמ' 43).

אפשר לסכם את הבלתי אפשרי בבקשתו של המשורר הפלסטיני מהנוכרייה הישראלית: "שלחי לי את ריח הפרח" (עמ' 48). המשורר והמשוררת 'מדברים פנטזיה' (עמ' 51), משום שמימושה קשה עד מאוד ומחירו כה יקר.

פחד, חרדות, טראומה ואפילו קניבליזם שקועים בתחתיתו של הטקסט הזה: "האוהבים לא שבעו לאכול / זה את לבו של / זה" (עמ' 52). ויש בו סיבות רבות לחרדות, אחת מהן היא האדמה / המולדת: "לא פשוט להשתייך לאדמה / שעושה בי כאבים" (עמ' 64).

המשוררת חותמת את מכלול שיריה בשיר שכותרתו 'איפה השלום', שבו היא תוהה על השלום שהתמסמס, אבל, באותה רוח של ניגודיות, היא חותמת: "איפשהו שם / איפשהו כאן" (עמ' 122).

בחזרה ללשון, אותה לשון לא־כרותה; בשיר 'אהוב כמו משורר', הדוברת אומרת "לקט לשון בלשון / היה סלע. בלתי מחיק. / אהוב כמו משורר. / השאר את השפה רעבה / אבודה מראש". לשון בלשון, לשון על לשון, לשון מתעלסת עם לשון, ולשון מנקה את לכלוכה של לשון אחרת, או בעצם משחיתה את הלכלוך, כי מדובר בלשון אבודה מראש, מרוב קושי המושת על לכלוך המציאות המכתיבה פנטזיה.

לשונו של המשורר הפלסטיני אינה כרותה בקובץ שירים זה, ולשונו של המשוררת הישראלית שלוחת רסן: "גופי שב ומודיע שאין לו כל כוונה לשתוק; / הוא עוד ישיג את שלו / בשפתיים / רועדות מגעגוע" (עמ' 36).

הלשון הלא־פיזית, שהיא השפה, היא אחותו של הגוף. קיים ביניהם קשר אינטגרלי: הגוף מצריך שפה שתדבר בשמו, עליו, על המתחולל בו ועל המכלול החושני שגורם לו לדבר בשפת הגוף ובלשון הפואטיקה.

הקשר הרומנטי־ארוטי הזה, שהוא וירטואלי במציאות, מתבוסס בדם, לא פחות, כי הקשר הזה, על פי הקובץ, לא כשיר, לא קביל, בלתי אפשרי ('אהוב בלתי אפשרי', עמ' 44), שתמיד נחסם, כאב

קבלת ההחלטות של פוליטיקאים נעשית תחת השפעות חיצוניות כמו לוביסטים או אישיות – מתוך הרצון לשוב ולהיבחר.

בתחום החינוך היא מביאה דוגמה מאירת עיניים מן החינוך באנגליה ומציינת שבשנת 1818 כחצי מיליון תלמידים למדו בבתי ספר פרטיים ובשנת 1834 כבר למדו במוסדות הפרטיים מיליון ו-300 אלף תלמידים. זאת בזמן שהממשלה הבריטית לא העבירה כל תקציב לבתי הספר הללו, והמיומן כולו הגיע מההורים או מתרומות, וכך בשנת 1861 – 95.5% מהתלמידים באנגליה למדו בבתי ספר אף שהחוק לא חייב את ההורים בשליחתם, ותקצוב הממשלה היה מזערי. כשהממשל הבריטי גילה שהרוב המכריע של הילדים לומדים בבתי ספר, הוא לא רצה לאבד את אחיזתו בהם והגדיל את המיומן בהדרגה, עד שבשנת 1881 בתי הספר מומנו במלואם מטעם המדינה. רק אז, כשבתי הספר של הממשלה הפכו לחינמיים, נטשו ההורים את בתי הספר הפרטיים שתמורתם שילמו מכיסיהם, והעבירו את ילדיהם לבתי הספר הממשלתיים. אם כן, הממשלה לא יזמה את הקמת בתי הספר. ההורים הם שעשו זאת, משום שהבינו את חשיבות ההשכלה לעתיד ילדיהם. הממשלה הצטרפה רק לאחר שהמערכת היתה קיימת ואף סיפקה שירותים לרוב המכריע של התלמידים (עמ' 70).

בתחום החינוך, נוכח אי-הכשרה מספקת של מורים וחסרונם מציעה לויאני תשלום דיפרנציאלי בהתאם לחשיבות תחומי הלימוד, כמו: מתמטיקה ואנגלית (עמ' 163) ובצדק עומדת על בעיית קביעות המורים והקושי לפטרם. כך למשל בשנים 2010–2015 פוטרו 13 מורים בממוצע מדי שנה וסך הכל 76 מורים מתוך 140 אלף שלהם יש קביעות, בשנת הלימודים 2019–2020 פוטרו שלושה מורים בלבד בזמן שבבתי הספר ישנם 2,647 מורים עם רישום פלילי שממשיכים לעבוד כרגיל" (עמ' 164).

על עדיפות בתי הספר הפרטיים כותבת לויאני בהסתמכה על מחקריו של פרופ' ג'יימס טולי שמצא שבבתי הספר הפרטיים המורים מלמדים ואינם מבזבזים את הזמן, והתלמידים מגיעים להישגים גבוהים יותר בהשוואה לבתי הספר הממשלתיים (עמ' 173–174). דומה שהסיכום הבא מתמצת את גישתה של המחברת לתחום החינוך – "כשהשליטה נמצאה בידיהם של המלכים והפוליטיקאים, האינטרסים הפוליטיים ניהלו את בתי הספר, ואילו כשבתי הספר היו באחריותם של ההורים, טובת הילדים הנחתה את בתי הספר והם היו הטובים ביותר בעולם" (עמ' 250).

התחום השני שבו מתמקדת המחברת הוא כאמור תחום הבריאות. גם הפעם היא מביאה דוגמאות מגוונות להוכחת טענותיה. כך למשל היא מציינת שהנשיא אובמה קיבל תרומות בסך 20 מיליון דולר מתעשיית הבריאות האמריקאית למימון קמפיין הבחירות שלו וכ-70 מיליון דולר נוספים מחברות התרופות למימון יחסי הציבור של רפורמת הבריאות שביקש להעביר. זאת ועוד "חבר הקונגרס שהתנגד לרפורמה של הרשלנות הרפואית הוא עורך הדין שקיבל לאורך השנים תרומות גדולות מעורכי דין, שהתנגדו לרפורמה שהיתה גורמת להם הפסד של עשרות מיליוני דולר (עמ' 29).

חינוך ובריאות בציפורני הפוליטיקה

רננה לויאני: האמת חייבת להיאמר, הבעיות הגדולות של האדם מול המדינה ופתרוןן, הוצאה עצמית 2022, עמ' 400

רננה לויאני היא דוקטור לפילוסופיה ששמה לעצמה למטרה לברר סוגיות חשובות – כפי שניתן ללמוד מכריכת הספר – "בספר זה נגלה מדוע האנשים ההגונים והישרים אינם מגיעים לפוליטיקה, מהו הפתרון היחיד לבעיות מערכת החינוך הכושלת ומדוע הפוליטיקאים לעולם לא יתמכו בו, כיצד אפשר לצמצם את תקציב הבריאות ב-30% ואף לשפר אותה ולהציע פתרונות נוספים לבעיות שמשפיעות עלינו בכל יום".



לכאורה דרך כתיבתה של לויאני מזכירה את כתיבתו של פרופ' עזרה זהר, שביטא תפיסת עולם ליברלית שלא מתוך הצדקת ערכים מסוימים, אלא מגישה אמפירית העונה לשאלה – מה עובד? מה יעיל? (לימים התברר לי שהוא למעשה שמרן ועל כך כתבתי מאמר בכתב העת 'השילוח').

אך בשונה מזהר, המחברת מכניסה הרבה מעולמה האישי, אולי אישי מדי, בחשיפת יתר כמו למשל ניתוק קשר זוגי הרסני (עמ' 11), שכלל אלימות (עמ' 15), והיותה אדם חרדתי (עמ' 16). היא גם מפגינה יושרה קיצונית ומתפתרת ממשרתה כמרצה כדי לא להימצא בניגוד עניינים מול מוסדות החינוך שהיא מבקרת (עמ' 148).

מוקד ספרה של לויאני הוא תחומי הבריאות והחינוך, אך היא נוגעת גם בסוגיות נוספות. היא גורסת שפוליטיקאים מבכרים לדאוג לעצמם על חשבון כלל האזרחים וגם מסבירה שהם מרבים לקבל החלטות גרועות. כדוגמה מעניינת לכך היא כותבת שהשלטון הבריטי ניסה להגביל את מספר מכונות הדפוס במדינה במטרה למנוע לימוד קריאה וכתביה למרות הנזק שזה יצר (אין היא מביאה אסמכתא לכך), ואת זה היא קושרת לטענה כללית יותר כי ברוב המקרים הפוליטיקאים היו אלה שעייבו את ההתקדמות הטכנולוגית והחברתית ואף מנעו אותה והיא נעשתה בידי יומים יצירתיים ואמיצים שנלחמו מתוך הקרבה עצמית נגד הסטטוס קוו (עמ' 73).

לויאני מביאה דוגמאות רבות להוכחת טענותיה. אחת מהן הוא חוק התוצאה ההפוכה לכוונה. כך למשל מכת עכברושים בהאנוי שבשליטת צרפת הקולוניאליסטית הביאה את השלטונות לשלם ללוכדים סנט אחד על כל עכברוש שניצוד, מה שלא הביא להדברת העכברושים, אלא דווקא לגידולם למטרות רווח (עמ' 20). ניתן לראות בכך משום ביטוי לחוקי מרפי.

*	*	*	*
יְעֲלִים בְּצַבֵּעַ הַמְדַבֵּר מוֹכְנִים לְנִגְחַת בְּכָל רֵעֵשׁ שִׁחְלִיל אֶת הַשָּׁקֵט	בְּעֶרְכָּה עֵץ תָּמַר מָלֵא אֶהְבֶּה לְפָלוּם הַבוֹעֵר כִּי הֵבֵל פֹּה יָכֹל גַּם לֹא לְהִיּוֹת	הָרִים הֵם צָבֵא כּוֹבֵשׁ מְרַחֵב בְּשֵׁתֵי קֶתוֹ. לְהִיּוֹת הָר זוֹ עֲבוּדָה שֶׁל עֲזוּבָה. לְהָר בְּדִידוֹת אֲבִנִית חֲשׂוֹכֵת מְרַפֵּא. שְׁעוֹן הַהָרִים מִתְקַתֵּק אֶלְפֵי שָׁנִים פְּדָקָה. הָרִים אֵינָם חֲבָרִים, הֵם עֲנֻקֵי שְׁמָמָה. כָּל אָדָם חֲשׂוֹף מוֹל הָרִים כְּמוֹ יֶלֶד מוֹל הוֹרֵיו.	בְּנֵי הָאוֹר מִפֶּת הַיַּחַד הַתְחַבְּאוּ בְּמַעֲרוֹת כִּי הָאָרֶץ חֲסֵרֶת רֹךְ וְהָאוֹר בָּהּ – צָרְחָה. הָאִסִּיִּים טָבְלוּ בְּעֲנָנִים וּבְנוֹף מְדַבֵּר יְהוּדָה הַתְּפִלְלוּ לְבֵית מִקְדָּשׁ נָקִי מִיְהֵרֶת כְּהֵנִים. קוֹמְרָאן הוּא אֶל־מְקוֹם בוֹ חֲפוּ לְסוּף הָעוֹלָם, כִּי גַם אִם הֵבֵל חָלַל מִשְׁהוּ חָיֵב לְהִשָּׂאֵר טְהוֹר, מְגִלוֹת אֲמוֹנָה בּוֹהֶקֶת מִסְתָּרוֹת בְּכַדֵי שָׁקֵט.

התמוהה והמזעזעת שהחוק בישראל אוסר על קנייה של יותר משישה מכשירי MRI בכל המדינה (עמ' 204).

לסיום אביא טענותיה ביחס לסיוע המדינה לאזרחיה העניים. דוגמה מאירת עיניים היא הסיוע הבינלאומי לאפריקה כשהטענה היא כי ככל שהסיוע לאפריקה גדל, הורע המצב הכלכלי. כך – בשנים 1970–1998, שבהן הסיוע הכלכלי לאפריקה היה בשיאו, זינקו שיעורי העוני מ-11% ל-66% מהאוכלוסייה. בנקודה זו היא מצטטת את הכלכלנית דמביסה מיו מזמביה.

כדי שאדם לא יגיע לעוני הוא אמור לעבוד בעבודה קבועה ולהביא מספר מוגבל של ילדים (היא עצמה בת למשפחה בת 8 ילדים). מול זאת עומדת עובדת קיומו של הביטוח הלאומי שרוב הכסף אינו הולך לטובת עניים באשר הוא ביטוח לכלל האוכלוסייה, גם העשירה. זאת ועוד, בעוד שכל שנה משלם האזרח לביטוח הלאומי קרוב ל-4,000 ש"ח לצורכי קצבת זקנה ושארים, בעוד שבפועל סכום זה, לו צבר ריבית סבירה, היה מאפשר לאדם בצאתו לפנסיה ליהנות מכ-5,600 ש"ח לעומת הסכום שהוא מקבל בסך 2,900 ש"ח (עמ' 246).

מול הביטוח הלאומי עומדת לויאני על ההיקף העצום של תרומות הצדקה בארצות הברית. כך למשל בשנת 2020 תרמו האמריקאים 471 מיליארד דולר לצדקה! זו דוגמה אחת משלל הדוגמאות מספר קריא ומעניין למרות מגרעותיו שכבר פורטו.

במילים אחרות, המערכת הפוליטית נגועה בניגודי אינטרסים על חשבון בריאות הציבור. על ביטוח הבריאות נכתב שהחוק האמריקאי מעניק פטור ממס הכנסה לאזרח הרוכש את ביטוח הבריאות שלו דרך מקום עבודתו. אולם בזמן פיטורין למשל, בגין מחלה או מכל סיבה אחרת, מאבד האדם את ביטוח הבריאות שלו לעיתים בזמן שהוא הכי נזקק לו. הממשלה האמריקאית ניסתה לבטל את הפטור הזה ולחייב במס אחיד על התשלום לביטוח הבריאות, אבל ארגוני העובדים התנגדו לכך בתוקף והחוק לא השתנה. וכך מסכמת לויאני את הסוגיה:

"מערכת הבריאות האמריקאית היא חדשנית ביותר והחולים יכולים לקבל שירותים ברמה גבוהה ואולם כל עוד החוק האמריקאי גורם לאזרחים בגיל העבודה לקנות את ביטוח הבריאות רק דרך מקום העבודה באמצעות עיוות של מערכת המס, החולים... עלולים למצוא את עצמם ללא ביטוח בריאות בדגע האמת" (עמ' 76).

לויאני מביאה מידע חשוב על הפער בין הרפואה הפרטית לציבורית בארץ. כך למשל "כמעט במחצית מהמקרים ההפסקה בין ניתוח לניתוח בבתי החולים הציבוריים היא של יותר מ-40 דקות במקום 20 דקות הנדרשות" (עמ' 196). דוגמה זו עולה בקנה אחד עם ביקורתו של פרופ' עזרה זהר על כך שבבתי חולים ציבוריים לא מבצעים ניתוחים בכמה משמרות כדי לנצל את הציוד הקיים. נקודה חמורה מביאה לויאני בציון העובדה

לא מפה / שני ארנהיים

בהבזק משתנה
מאדם לבבה
מהנהנת למלה
שהאזן תפסה
ולא עכלה.

מחכת בשצוּעֶקֶת
עושה מה שצריך
כשבוֹעֵטת,
שותקת כששוֹאֶגֶת.

סביבי מתלבשים
באפנה, מאזינים
למוזיקה מרבֶּרֶת,
לומדים מקצוע פופולרי,
ואני התעִיִּפתי,

אין נפשי יכולה עוד
להתקמט לקפסת
האנושות – אני
לא מפה.

והבין־אישית שהמשוררת חיה בה. בשיר עוקב לשיר שבו
בחרתי לכאן, 'אנשים', היא מתארת בחלק השני את תחושת
הזרות והניכור שהיא חשה אל מול האנשים: "הלכתי ברחוב
בין אנשים. / קניתי פחניות של אנשים. / דברתי בשפה של
אנשים. / שבעתי ממאכלים
של אנשים. / התנהגתי כמותם,
נראיתי / כמותם, הייתי בעורם.
/ מדי פעם כשהלכתי ברחוב /
עובר ארח קרא לי 'אשה' / כל
פעם הפתעתי" (עמ' 27).



קטה אפרים מרכוס, "אשת לוט"
צילום: אבישי טייכר, אתר פיקיוויקי

כאן הזרות ותחושת הניכור הן
גם כלפי הנשיות או תפיסת
הנשיות בעיני הכלל, וזו תחושה
שמופיעה בעוד הרבה שירים
בספר, בעיקר בשער "טירוף
הגוף", שמתכתב גם עם המיתוס
של המשוררת יונה וולך בשיר
'יונה מדממת' (עמ' 48). ככלל,
שירי הספר עוסקים במיתוסים
נשיים מפורסמים בתרבות, כמו
למשל לוליטה, בת הים הקטנה
ועוד, כשהשירים בעיקר מפרקים
אותם. השיר שלפנינו ושירים
אחרים בספר כמו למשל 'תיבת
הנגינה' על הרקדנית בתיבת
הנגינה (עמ' 32), מהדהדים את

השיר המפורסם 'כובה ממוכנת' למשוררת דליה רביקוביץ,
שפורסם בספר שיריה הראשון, אהבת תפוח הזהב (1959),
מחברות לספרות).

בפרפרזה על טורי שירה של רביקוביץ, האם אפשר לומר
שהדמות המשוררית של שני ארנהיים תופסת את עצמה
כ"כובה מסוג שני", ששבריה ואוחו לאחר שנשברה וכל מנהגה
עכשיו שקול וצייתני? ובכן, לא. סיום השיר של ארנהיים
הזכיר לי את שיר הפתיחה בספר־שיריו השלישי של משורר
החוכמה גיורא פישר, מֶה לְמַדַּת מֵהַסְפּוֹר (2017), עם עובד,
ערכה: אגי משעול), 'לזאת שכתבה לי שהיא לא מתאימה
לעולם הזה, שנפתח כך: "זֶה רַק בְּגִלְל הַחֲלִיפוֹת וְהָאֶפּוֹר /
נְדָמָה לְךָ שְׂמֵלְבֶּדֶךְ / כָּלֵם מֵתֵאִימִים לְעוֹלָם הַזֶּה. / אֵל תִּטְעִי
בְּתַנּוּעוֹת הַיָּדִים / הֵן לֹא תְעוּפֹת צְפוּרִים / אֶלָּא נְסִינּוֹת צִיִּפָּה"
(עמ' 9). שירי של פישר נחתם ב"ב ובכך מדמה עצמו למכתב
התשובה: "וְאִם אֶת חֲשֵׁה טְרוֹנְיָה בְּרִבְרִי / הִיא לֹא עֲלִיָּה, הִיא
עֲלִי / שְׁלֵא הִיָּה לִי אִמְץ / וְתִמִּיד רְצִיִּתִי לְהִתְאִים" (שם). ובכן,
נדמה כי תשובתה של ארנהיים לא רק לשירו של פישר אלא
גם לה עצמה היא לא בהכרח עייפות ולאות מלהתאים להבלי
העולם הזה אלא גם תעוזה ואומץ לחשוף את מקורות הזיוף
והסיאוב שלו, כאן בישראל ובכל מקום אחר בעולם. ♦

מהו הפה של שני ארנהיים, משוררת ילידת 1987, שגדלה
בהוד השרון ומתגוררת כיום ברמת גן ושהשיר המופיע לפנינו
לקוח מתוך ספר שיריה הראשון, המלאך מסדום (2022), ספרי
עתון 77, עורך: אלי אליהו, עמ' 26)? השיר מופיע לקראת
סוף השער הראשון מבין ארבעת שערי הספר, "מסיבה זרה"
(השערים הבאים בו, לפי הסדר הם "טירוף הגוף", "תלייה
והצלה" ו"אפר הזמן"), שנחתם בשיר הנושא, שכותרתו היא
כותרת הספר, 'המלאך מסדום'. סדום היא העיר המקראית
החרכה מסיפור סדום ועמורה המפורסם (בראשית יח-יט)
אבל בספר עצמו אין אזכורי מקומות ישראלים עכשוויים
כלל, למרות שפה ושם יש רמזות למרחש בארץ כמו למשל
בשיר 'סלח לי', שמופיע לקראת סוף הספר ומתאר פנייה של
המשוררת לבנה העתידי ושהבית הראשון שלו אוניברסלי כמו
גם לוקאלי: "על רצוני בך – לא אֶשְׁקֶר, / אֲבִיא אוֹתְךָ לְעוֹלָם
בו הַשְּׂנָאָה / חוֹגְגֶת יוֹם הַלֵּדָת כֹּל יוֹם, / שִׁירִים שֶׁתִּשְׁמַע יִסְפְּרוּ
/ שְׂטוֹב לְהִקְרִיב גּוֹפֵךְ לְמַעַן / אֶרְמָה, הִיא רַבַּת עֶרֶךְ מִמֶּךָ"
(עמ' 69).

כך, הביקורת החברתית שנישאת מבעד לשירי הספר, נוגעת
אפוא הן בעולם האנושי בכללותו והן בסביבה המרחבית

עליך להזדהות

בדרך לירושלים

בין הצועדים,
 צועדות ברפי אבי.
 מבטו לפנים,
 מבטי בהן.
 מישהו יכה בתף ושוב
 נקרא איש את קריאתו:
 לא להשבר
 לא להשבר

בקשתי להוביל את גבריאל אל המקום שבו יוביל אותי.
 ככל שאיננו מגיעים, כך אני משתכנעת -
 אאלץ להתפצל.
 חלקי הנוטש וחלקי הצולל
 יתחרו ביניהם על מותי.
 גבריאל יפל לבדו מן המקום שבו קפץ אתי.
 לא אצטרף אלינו, גבריאל. אשאר לעמד.
 תבין, אני סומכת יתר על המדה
 ובעינים עצומות. אגלה לך סוד,
 כשאמרתי אני, התכונתי - עליך
 להזדהות. אגלה לך זאת מאחר מדי. כשתפגע בקרקעית
 תבין,
 כבר מזמן אינה עומד
 אלא מהדהד

מה לי ולך

כעת יש להשחיל כדור הרדמה למקור המים ולהמתין. הס, פוקדת חיה קרת רוח ובלתי נתנת לזהוי כאשר מתוך עיניה עלי להתרחש עתה ולהתאזר. קמט רכזו מבצעי ירגש בין גבותינו, טעם נצרה בפה ואט ירכנו חיות הגן להרוות ולהשתקף לעצמן במאגר ולבדנו נדע - בכל לגימה קרה. על פי תכנית, בהכנעה סודית ישתו כלן מחתולה עד אילה להרדם. טעות מרה טעו ביהירות המלתן לפני שעה, בשירת נצחון המרי בהרמונית שאגה וזמזום. עם ערב תקטע תנועת הרוח בעשב קטועים קטועים תחת גופים ונשימות כבדות. הגן כלו ידום. ידמו הגחליליות, ידמו הזאבות, יפלו בזו אחר זו להשתחוות את דרכן לתרדמה, לא תספיק הלבנה להבחין בין דם לדממה ותנתן סוף סוף רשות הדבור בקולי. קולי, קול החיה אשר איני יודעת מחוץ לרגע הזה אם מיללת היא או פועה ובאילו עינים מביטה סוף סוף בעיניה וחוזרת לנשם מבעד זימים בחטם לח בפרוה בוהקת בטלפים מושטים קדימה לחבק ולטפס לרדת מקצות האצבעות לנער נוצות לזחל זחילת דם חמה במחלות תת מימיות לחצוב בשניה בפזלת לפרפר את דרכה כל הדרך חזרה למטתנו ובצפן המפענח לי תמיד רק עם רדת סמום האחרות, לאהב אותך בכל לבי.



על כולנו החמישה לסמי ברדוגו

סופר בעל־זכויות הגיע בסיוע הכוח המדמה וכוח ההפשטה. האם הוא משהה את הזיהוי של מושא העלילה, כדי להטעין באנרגיה את פירוק "כולנו" בטקסט, להצר אותו ל"כולנו החמישה", ובכך להימלט מפוליטיקה שטוחה של זהויות? הוא מצהיר על היותו דוברם של ה"נבערים מדעת":

"למי נשארים הניירות שאני מעתיק אליהם עכשיו? אני חושב (חולם) על האנשים הרבים של האומה הישראלית, כמה וכמה מיליונים, שבצדק נרתעים מכל צורה של אמנות וסיפור. בעולמם של בני הארץ אין כל ספר ולא תמונה, הם אינם מכירים בקיומם, או הם אפילו משליכים אותם מעליהם. כאב גדול חוזר ומתעורר בי מכך שאני מדבר רק בשם המשליכים היקרים הללו."

מעגלי התייחסות: משפחה ומדינה

ברדוגו כותב: "קשה להבין כיצד אנו, שנמצאנו יחד באותו בית גידול, וספגנו לתוכו את עצם הגידול, והיינו כל־כך קרובים וצפופים בחדרנו המשותף הקטן, וביתרה הזעזעורית של שאר הבית, לא ידענו דבר על אותה צפיפות גופית, והשלכנו מאיתנו את הלכידות של קרבת הדם, מדוע גם בבגרותנו, כשהכרנו בערכם של כלי ההישרדות הכה עקרוניים לאחדים כמותנו במדינה כמו שלנו – כלים של נאמנות זה לזה ובהתקשרות זה עם זה המשכנו לדבוק בהרגליו וברחנו האחד מן האחר, התעקשנו על חיתוך קשרי הדם, ואף התעוררנו מהתפוררותו וריסוקו של הגורל שהביא אותנו רק במקרה להיות ילדים של אותם אמה ואבא."

האם אסוציאציה מאוצר ההגות האירופי פלשה למחשבתו של הסופר ונותרה חבויה בין השורות? בהגותו המדינית טוען הגל, שיחסו של האדם אל בני מינו פועל כחלק ממערכת של נאמנויות, שהראשונה שבהן היא הנאמנות למשפחה – שבטית, מסורתית או מודרנית. התייחסות זו מוגבלת לבני אדם הנמנים עם המשפחה, ולמענם הוא מוותר במידת מה על הצרכים האנוכיים שלו. עמדה אלטרואיסטית־זולתית זו ננקטת בתוקף ההתניה הביולוגית או קשר הנישואין. לא כן לגבי אלטרואיזם מדיני, שהוא אוניברסלי, לדעת הגל, ומבוסס על תודעת האדם השוחרת חיים במסגרות של הדדיות. לא תועלתנות, אלא סולידריות בין אנושית יכולה להסביר את נכונות האזרח להקריב את עצמו למען המדינה בעת מלחמה.

האחים והאחות היו אנוכיים ואת אנוכיותם תפסו במוחם "כמו כל דבר אחר שבא מהם עצמם". הם לא שאלו את עצמם,

ילך בצהוב, ציורו של מאיר פיצ'חדזה המעטר את כריכת הספר כולנו החמישה (הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספריה החדשה 2022, 313 עמ') לסמי ברדוגו – מועמד פרס ספיר לשנת 2022 – מוסיף נופך של חידתיות למי שנכסף להתחיל בקריאה. אחר כך תופסות את תשומת הלב המילים "לא רומן", המודפסות על עמוד השער באותיות עיצוב קטנות; זו אינה הגדרה ממיינת בתורת הספרות, אלא הטרמה לוודיו של הסופר, ש"החלטתו להיות סופר היתה טעות, כי רעים הם מעשי השווא של הכתיבה שדנו אותו להתעסקות במדומה". המתקרב אל עולמו של ברדוגו מתוך אִמון בכתיבתו, מופתע לגלות שהמילים אצלו משקרות פעמיים: הן כסימנים שרירותיים של העולם והן כסימנים בתחום הספרות "המלבישה את שקר השפה על מעשה הנכלולים של הכתיבה", שלא כידע שהחיים עצמם הספיגו אותו. על פי ברדוגו את האמת מרגישים. היא אינה מתבטאת בדיבור ("החמישה" דיברו בשתיקתם), ואין היא נמצאת בטווח השגתה של המילה הכתובה.

בתחושה של חוסר רלוונטיות, הסופר דוחף הצידה דרמות קלאסיות, למשל, את אלו המתרכזות בקנאה, רשעות ורוע, הנחשבות תבניות מופת של רגשות כלליים ונצחיים, כי "חיי היו הרבה יותר מזה", ולפיכך, הוא בוחן את השפעתה של האמנות על החיים: כיצד מגינה האמנות על האדם מפני אימת המציאות ומאפשרת להתמודד עימה? ברדוגו – סופר מתלבט – מתדיין עם עברו ונושם לרווחה כשהקצוות מתאחדים יחד עם הבנתו שהכתיבה הספרותית דומה לצליל עודף ביצירה מוסיקלית, שכן "היא נטולת מוסר ושקרנית". פרקי הספר הם "ניירות" ממוספרים באותיות האלף־בית, ואם אי אפשר לאחוז בעולם באמצעות הספרות, ניתן לאחוז בחומר הניתן למישוש: בנייר ובדיו. ואף־על־פי כן, "הניירות" כרוכים זה בזה באמצעות תחבולה פואטית המחזיקה בתמונה גדולה יותר, שעיקרה הוא עוינות לתרבות המערב.

"החומר שלי הוא הנייר. אני מעתיק אליו בדיו כחולה ומעביר אותו אל ערמת הדפים לימיני, הדפים המלאים במשפטים הם חפץ שלמדתי להתרגל אליו, אך מהר מאוד כבר אין לי שמוש בו. סיפור של מי אני מעתיק עכשיו? כל עוד איני יודע, איני מרים ידיים."

האם אפשר להאמין לו? שהרי הוא חצה את גבולות "בית הגידול" (הכינוי לבית הוריו) ורחק מיקומו הגשמי, ואל מעלת

שמתחיתה משתרע עמק קטן של עצי אלה ואלון, אך משוטט בלי סדר בין מחשבות ורעיונות, בין זיכרונות וחוויות, ומעלה שאלות בפני עצמו, כאילו הוא נתון בכתובת מסה ספרותית. רק לפנות ערב, לאחר רחיות, הוא עולה לאוטובוס האחרון הנוסע למושב הרומית, למקום מגוריו של האח הבכור.

מורדים או עבריינים?

תמונה אחת מזקקת את תחושת הבידול של "הארבעה" מ"אנחנו" כלשהו, והיא מוטבעת ביום ההלוויה של "החמישי" מביניהם. זוהי תמונת מבטם של האחים והאחות מעל תלוית הקבר של אדמת החמרה המקומית, המוציא את כל האחרים מחוץ לתמונה, והופך אותם לשותפים לראייה ולסוד. קבורת האח הצעיר נעשתה בחיפזון לא מובן, ועוררה בהם מחשבות על לידה ומוות. האם, "היולדת העלובה שלהם", פוקדת לקום ולא להתאבל, והמלווים מהשכונה הלוחשים ש"הדורסת החצי אמריקנית רוב הסיכויים לא תימצא אשמה", יוצרים מבט מדויק על המציאות. שם התעורר הרצון לפרוע בסדר הנורמטיבי, ו"להוציא אותו" מקברו - מעשה תיקון העוול - שהבשיל כהיענות "לרצון הכללי" של ארבעתם בתום השבעה בבית האח הבכור. בעולם התחושות שהוא עולם ממש, שימוש



במושג המנותק ממקור החיים הוא פארודי. ואמנם, בעולמם של האחים והאחות, המשפט "אני יוציא אותך" שכתב האח הבכור במסרון, בדקדוק שגוי אך באותנטיות רגשית, מצטרף אל כל הדברים האפשריים בעולמם; אבל אין הוא מותאם ל"רצון הכללי" - ביטוי שנולד במשנתו של הפילוסוף הצרפתי, ז'אן ז'אק רוסו במאה השמונה-עשרה, כביקורת התפיסה החשובנית של רוב ומיעוט בדמוקרטיה לא מהותית.

בהמשך היצירה ברדוגו יוצר הרחבה של הגיבור הקולקטיבי "כולנו החמישה", ההופך לקבוצת תרבות שלמה. תוך כך עולה שאלה מובלעת: האם עולם המושגים הקיים בתודעה של קבוצה אנושית אחת, יכול שלא להתקיים בעולמה של קבוצה אחרת?

על מושגים, פתגם נפוץ אחד, ועברית אינטרנציונלית

חודש לאחר קבורת "החמישי", כשהמספר הוא סטודנט השנה השנייה ב"מוסד הלימודים המנופח בחשיבותו", הוא עלה לראשונה אל קומת מדעי החברה ב"ספרייה הגדולה", כדי לברר "מהן התקנות לבריאות העם". זהו ארמז סמוי לטבעה של תרבות המנותקת לדעתו מיצירים ומייסורים, שלשונה הטהרנית מזכירה את תכלית האויגניקה בשירות המדינה - המחברת בין עוצמת המדינה לבין בריאות הגוף.

"לראשונה עליתי אל קומת מדעי החברה, שהיתה זרה ומסויגת כלפי, ונזכרתי במשפט שחזר וקרא המרצה הגוף: התרחקו מן ה-Gesellschaftswissenschaften הארוזים האלה".

אם גורלם היה אחר לו נולדו במקום ובזמן אחרים, למרות שהיו תלויים באופן מייאש בזמן ובמקום הולדתם. ועם זאת, התפתחה ביניהם לכידות שהיתה מיוחדת במינה, חסרת ביטחון ומתנשאת כאחד:

"מוסד המשפחה תוקף ומכר אותו אליו. ואילו אנחנו, האחים והאחות, השכלנו להיזהר ממנו והתרכזנו בעצמנו. זה היה חלק מהותי בעיצוב נפשנו; ההכרח להיטיב את חיינו ככל האפשר הוא שחתם את המעגל שלנו, אך בתוכו לא שלטה המשפחה... לראות או לא לראות את אחד מארבעתנו - לא הצביע על איכותו הטובה או הרעה של קשר הדם. ואני תוהה כיצד למרות זאת נדחקה אל חיינו והציקה בהם המחשבה על קרבת הדם ועל טיבה של הלכידות".

אברהם, הילד החמישי, נדרס למוות בכביש התלול במקום ילדותם, כשהיה בן-שתיים עשרה:

"ידענו שאם נדבר על מעלותיו וניזכר בהן ובהלך רוחו הנעים, האדיב והחיובי, יהיה לנו רק יותר קשה. בנערותנו, כשחזרנו וראינו בקצה הרחובות הרחוקים יותר את הכתובת השחורה המתנוססת מעל אנדרטת החיילים הנופלים, שנולדו וגדלו במקום ילדותנו - 'כי מדי דברי בו זכור אזכרנו' - הרגשנו שמילים אלו לא נכונות ולא נכונות לארבעתנו".

המספר הוא רווק הומוסקסואל, סופר שנענה להפצרותיה של מריאנה, להשתכן בחדר שהוקצה לו בויליה שלה, המבודדת משאר בתי הכפר ח' בצפון, כדי להתפנות לכתובה בתנאים נוחים. מריאנה קיבלה אזרחות ישראלית מכוח חוק השבות בשל שורשיה היהודיים-נוצריים, המגיעים עד שואת היהודים בגטאות טרנסניסטריה. עם שני אחיו והאחות, בעלי משפחה, המפוזרים בחגורה הרוחבית של דרום-מרכז הארץ ושקועים בשיפור מחייתם, ולו באופן מזערי, המספר אינו חולק דעה דומה בשום תחום. מאז יום קבורת האח הצעיר אברהם בן השתיים עשרה, שנדרס למוות לפני שלושים ושלוש שנים, הם התראו רק פעם אחת, בהלווית הודד מסייה טונטו, שהתקיימה ארבע עשרה שנים קודם לכן.

בצהרי יום זירזה אותו קריאה טלפונית דחופה מפקד יוסי, האחראי מטעם יחידת המשא-ומתן של צוות המשטרה, להגיע אל ביתו הנעול של האח הבכור, המגלה סימני אוברנות. כמה ימים קודם לכן, שני האחים והאחות קיבלו ממנו מסרון, שמילותיו הסתומות לעין זרה, היו קריאות להם, כי הזכירו "גלעין ישן של נאמנות חתומה". כדי להירגע לפני היציאה לדרך המספר בוחר לשהות בטבע במשך זמן מדוד: "כשמתפוגג בו הערפל המקום מופיע בצניעותו. כלום לא מצטייר בו מזויף... הטבע הוא אמת". הוא הולך בבטחה במרחב פיזי מוכר וממופה, מחצר החווילה אל האחו, אל משעול העפר, אל קרחת היער ואל אבן המצוק השחורה

בעבר, באחד משיעורי האנגלית בבית הספר, הוא נתקל בצמד המילים Juvenile Delinquency, שהגייתו הנעימה לאוזן ורישומן הגרפי של המילים, כבשו את לבו:

"זה היה מושג נאה בעיני בצלילו וברישמו האלפביתי, ובעיקר באופן שבו הוצג בספר ובכיתה, והכל בעיניים תמימות של סוציולוגיה מוסרנית. אלא שבשכונה של בית גידולנו וברחובות הרחוקים יותר היתה 'עבריינות נוער' מקרה אמיתי, תופעה קלילה ומצדקת לעניות דעתם של תושבי המקום... גנבה, למשל, היתה פעולה מתבקשת ולא קשה עבורנו, ולא מאוד חששנו שניתפס על חם. חזרנו ואמרנו לעצמנו שאם לנו אין בזמן, שלאחרים יש יותר מאיתנו, אין סיבה שלא ניקח מהם."

"ציווי המוחלט" של קאנט על אודות המוסר האוניברסלי, הנרמז כאן, החקוק באדם ומכוון את שיפוטו, לא היה יכול להתקיים בעולמם של תושבי הפריפריה. גם בשעתו היפה המושג התאים לאלה שפונקו על ידי החיים, ולרשותם עמד זמן לכל - "זמן פנוי" - "סכולא" - תנאי ראשון והכרחי לקיום דיון במוסר, מההבט הפילוסופי. או, אפשר שהילדים הבינו בפשטות ש"זמן שווה כסף", ברוח הפתגם הנפוץ. בלבול תחושות ומחשבות השתלט על המספר כשלמד בחוג לספרות, בשל הניגודים והסתירות של תופעת הדיאלקטיקה שהמורים שיבחו כמפריים את הסיפור הבדוי, אך לא אמרו אף פעם שיש לרבוך בתפיסה או באמונה יחידה, שהתאימה לאמת חייהם של ילדי המשפחה ולבני השכונה הקרובה והרחוקה יותר: "הישמרו לכם פן יפתה לבבכם וסרתם ועברתם אלוהים אחרים והשתחיתם להם". היה להם "מזל גדול" - כך במילות המספר - שנמצא בילדותם אותו ארון משה קלאוס בלומנברג, המורה לחינוך שהפקדה בידיו המשימה לעצב את נשמותיהם. הוא היה איש שהציג את עצמו כפי שהיה באמת, "פחדן טוב לב ושפל רוח", שביקש להעצים "את היוקרה של כוח האלוהות ונטע בנו כמה חשוב להוקירו ולהיות ירא מפניו... היה מלוכלך, המכנסיים הכהים והחולצה הלבנה החיורת מוכתמת שלבש, והמקטורן השחור המהווה שמעליה, המנוקד בקשקשים ומורבק בשערות, אף פעם לא הוחלפו והדיפו ריח רע", אך חייו היו ספוגים באמונה דתית אותנטית (לא באמונות דתיות עממיות) שנשאבה מספרי קודש, ודלותו החומרית לא הקרינה עליבות.

ועם זאת המקום הזה, שכונה נידחת במדינה, מתואר בפסקה מיוחדת ב"עברית אינטרנציונלית". אפשר, שהמילים הלועזיות הרבות, הנשזרות בה לסירוגין, ממלאות את מקומה של "עודפות" העברית "הארנותית" שאימה עליהם בבית הספר ומבקשות להבליט בדרך זו את העוני המנוול?

"אני מעתיק את העברית, אבל איני כותב בה. אני כותב אך ורק את העברית האינטרנציונלית... מה שאבא ליקט בשוק בשעה מאוחרת היה סחורה אחרונה שנמכרה במחירים זולים. למראה ההורים המתנהלים במין אסטרטגיה הסכנית פרוביזורית של מעוטי יכולת, החלו גבישים גבישים להתחבר בתוכנו ולמצק בראשינו את התחושה הרציונלית שצדק כמצב של העולם אף פעם לא יהיה."

אחר כך בא שטף תיאורי של השתקקות מין בלתי מנוצחת, של גופות דבוקים ומיוגעים, ותערובת חושים פואטית של חושי השמע והמגע המתמוססים זה בזה, ומזכירים את פס הקול בסרט הפוליטי "פאדרה פאדרונה" ("אבי, אדוני") של האחים טאוויאני. בסרט מתערבלים קולות התשוקה של יושבי הכפר הסרדיני עם קולותיו של ג'וניו, הנער האנלפביתי, המוצא בלילות פורקן עם עדר כבשיו, וקולותיו נמהלים במקלה הנשימות-ההתנשפויות של תושבי המקום, כהתלהטות של המון חייתי. ואולי העברית האינטרנציונלית של ברדוגו היא לשונם של חסרי השפה?

"גברים מנומשים ודלי שיער על פי רוב, לובשים גופיות מההות החושפות את רזון עצמות הבריה וחגורת הכתפיים שלהם, וכרסם הנמוכה נשפכת מטה, נוחה מאוויר ומלחם, הם מעשנים סיגריות וטבק יבש ומסריח, שותים קוניאק ועראק מתוצרת מקומית, משכימים קום יוצאים מבתיים המלוכלכים. הנשים שלצידם היו תמיד בנעלי גומי שחורות ובשמלות דקות כהות, וקולן היה צרחני ביום, והחל משעה תשע וחצי בלילה, אם נמצאתי בחוץ של השכונה, יכולתי לפעמים לשמוע את אנחתן הגונחת העולה מחלונות חדרי השינה המקבילים לקו הרחוב, בזמן שהבעלים-הגברים עולים עליהן וכמו בולעים במהירות את תאוותם... ובעודי אוסף את הקריאות המתענגות של הנשים הנאנחות, הרגשתי שזאת ההנאה האחת-היחידה שלהן שאפשר להתנחם בה."

רצה הגורל, וצלילי אקורדיון מגיעים מרחוק ומתפרצים ללא מילים לתוך עולמו ללא עתיד של ג'וניו. צלילי המוסיקה מנגנים בו רוח של מרד בעריצות הפאטריארכלית של האב ובמסורת הדכאנית של המקום. בתום הסרט מילים נכתבות על מצע אדום (האחים טאוויאני היו קומוניסטים), והלשון הכתובה היא כשער גאולה אל עולם תקין יותר. ג'וניו לדה, לימים סופר, כתב את סיפורו האישי ברומן אוטוביוגרפי, פאדרה פאדרונה (אבי, אדוני), שעובד ב-1977 לסרט.

ועוד: לפיצול בתחום אורחות החיים, האמונות והדעות בחברה הישראלית, ברדוגו מוסיף טיעונים ביקורתיים על יצירתם של הסופרים הצעירים בארץ: "בתחילה התקוממתי נגד הבטלנות העניינית הזאת והצטרפות הסופרים אל הגל הקיים, כאילו בורגנות ופסיכולוגיה של בורגנים הם העניין המרכזי והחשוב שלנו... רעיונות פסיכולוגיים באמצעות דיאלוגים ובשיחות פנימיות של דמויות זעיר-בורגניות - פלטפורמה זו לא ריגשה אותי מעולם". לעומת זאת, את אישיותו הפנימית הוא מגלה בקרבה שלו לספרות הים תיכונית. זהו מניפסט ספרותי, הקורא להשתלבות תרבותית במרחב כפעולה פוליטית.

סיפורו 'שמות יבולון' (תהילים, פרק ל"ז), שהתפרסם ב-3.3.2023 במוסף תרבות וספרות של הארץ, מוכיח פעם נוספת שברדוגו כותב בהתבוננות מתמדת משולי הדרך, כרי להאיר את הנסתה.

כולנו החמישה יצא לאור לפני שנה, ואני תוהה, האם יש קשר בין תוכנו הטרגי לבין מה שמתרחש היום במדינה? ♦

דרך הרוח

להתגשם

בצעדים מדודים הִלַךְ לוֹ הַלֶּךְ
אוֹתִי, מִדֶּר אֹתָם כְּאֶרְכוּ, כְּפִי שֶׁמְשַׁרְטָטִים מִפֶּה
שֶׁל עוֹלָם.

בְּאֶגְדַּת בְּשָׂמִים שֶׁהִגִּישׁ לִי אִישׁ פְּשׁוּט
(בְּלִיל שֶׁבֶת) נִנְעַץ אִפִּי

וְשָׂאף אֶת

הַמְּסֻתָרִין שֶׁהִלְכוּ כְּשֶׁבֶל עֵשׂוֹן מִסִּיר מִטְּבַח

בְּדֶרֶךְ לֹא יְדוּעָה

בְּעוֹדֵנִי צוֹעֵד אוֹתָהּ הַיֶּשֶׁר לְרֵאוֹתַי

תְּמוֹנוֹת נֶפֶשׁ שֹׁטָה עַל רִפְסוּדָהּ

הוֹלֶכֶת מִים תּוֹכָה נְעִים גַּם בְּסִימָנֵי סִכְרֵי שְׂאֵלָה,

לוֹקַחַת הִיא עָלַי נֶשֶׁר לְזִכְרוֹן מְסֻלְעִים עֲלֵיהֶם

נִסְמְכָה רְגָעִים אוֹ יוֹתֵר, הַסִּירָה מֵהֶם אֶבֶק אִישִׁי

נִפְרָד.

כַּעַת אֲנִי שׂוֹאֵל אֶת עֲצָמֵי אֵל הָאֶצְבָּעוֹת

אֵלוֹ בְּהֵן לְשִׁים אוֹתָהּ בְּגוֹף הַפְּשׁוּט

לְמַפְגֵּשׁ פָּנִים אֵל פָּנִים

שריקה ברוח

עַל כְּבִישׁ יֶשֶׁר וְאֶרֶךְ

הוֹלֶךְ לְנִקּוּדָה עֲגָלָה הַהוֹלֶכֶת

וְגִדְלָה - חֲדָרִים בְּלִפֵּי - עִם נְשִׁימוֹת רָאָה וְתַחֲנוֹת

בֵּינָם, רוֹכֵשׁ חֲבָרִים מְזוּדְמָנִים לְהִלִּיכָה בְּשִׂדָה הָעֵינַן

צִלְלִים נִמְתַּחֲחִים בְּעוֹוֹת לְאוֹר מְקוֹם תְּאוֹרֵת רְחוֹב

הוֹלְכִים בְּקֶצֶב, הוֹלְכִים

וְנִעְלָמִים לְחַנוּיֹת קוֹרְאוֹת בְּכִפְרֵי

בְּצֵד הַכְּבִישׁ

כְּשֶׁרִיקָה בְּרוּחַ שְׂלֵא נִשְׁמָעָה

וּבַחֲלוּמֵי הַיִּתִּי כְּאֶבֶן

שׂוֹאֶבֶת חוֹרֵי עֵינַיִם קוֹרְאוֹת

וּלְכִבּוֹת כְּרוֹיִים.

וְשִׁיחַ טָרָם צָמַח עַל אֲגָם

לְכִבּוּאָה מִשְׁתַּקְּפֵת מִמּוֹל

קַרְקוּרִים אֲלָמִים וּמַעְגְלֵי זִכְרוֹן

וְהֵד יַעֲלֶה

מִן אֲדָמָה

רְמוּסָה

מְזוּדָהּ בְּשִׁגְרָה חוֹלְפֵת עַל גְּבֵה, וְאֵין

מִבֵּיט בְּפָנֶיהָ, קְעוּרוֹת

כַּחֲפֹן רֶךְ

מִתְהַפְּכֵת בְּקִבְרָה מְשִׁישׁ

ללא שם

אֶתְאֲמֵן בְּזוֹלֹף כְּגִנֵּן נֶאֱמָן לְמִלְאֲכָתוֹ, בְּדַמְעוֹת

אֲמוֹנוֹת עֵתִים עָלַי אֵין

כְּעַל רְגָבִים בְּקִיץ, יַחֲלִחְלוּ כְּגִנֵּן

גֶּשֶׁם רֵאשׁוֹן

.....

וכעת

וְכַעַת אֶכְתֹּב אֶת אֲשֶׁר לֹא עַל לְבִי זוֹלָג, לֹא מִצְּלִיחַ לְעַמּוּד עַל.

אֶת שְׂרוּחֵי בְקֶשֶׁה לְנִשְׁבׁ מִבְּלִי הַגֶּשֶׁם זוֹלָג, לֹא מִצְּלִיחַ לְנִשְׁבׁ.

לְכָתֹב אֶת הַלֵּא הַשְּׁכָרִירִי, אֶת הַכֵּן הַמִּתְעַבֵּר

אֶת הַלְּחִישׁוֹת שְׂאִינֵן בְּפֶה, אֶלָּא עֲדִין בְּאֵזֶן מִי שְׂאֲמָרֵן

לֹא מִצְּלִיחַ



”מזבח הצער והרחמים”

מחשבות בעקבות עכשיו תורי למות

בלי יכולת או אפשרות להשתחרר, כמו קפיץ דרוך מוביל אותה מותו הקרוב אל ודאות מותה העתיד.

אין בקובץ נרטיב־על של התגברות, לא השלמה גואלת ולא קתרזיס. זו שירת אבל המקבעת את השבר בפיקחון מצמית, תובעת עמידה עירום ועריה, בלי כמיהה, בלי אסתטיקה ומעבר לאתיקה, אל מול שורשי האבל. הכמיהה היחידה, אל מה שמעבר למציאות, המוזכרת בכמה מקומות בקובץ, היא הרצון במות האב, וגם הוא לא יהיה רצון גואל, כי אחריו עומד מות המשוררת. לשם השוואה, בספרה של אגי משעול נרות נץ החלב, בשיר ’לאמי’, ”העגלה בזמן קריב” מסמנת את תודעת המוות האורבת, אי שם בעתיד, נלקחת מירכתי התודעה אל חזיתה. משעול שומרת על בידול הזמנים. המרחק הצטמצם, אך עדיין קיים. אצל גיל המוות כבר כאן. הוא נמצא בהתאינות העצמי, ברגע שהלב נפער להכיל את הסוף האורב של ההורה. לא ”מעקה גואל” (שימבורסקה, אחדים אוהבים שירה), לא נחמה בסוף המסלול, רק המורעות החריפה לעמידה בתור לתחנה הבאה, שהיא התחנה הסופית.

בלי סמליות עוקפת מציאות, עידון או ריכוך של מראות הזקנה, החולי והמיתה הרעה, הכאב פעור והפצע מדמם הישר אל המילים. אין תיווך, הכאב הוא חומר הגלם, חומר שכמו הגוף, מתפורר מול העיניים הפעורות, הבוהות בחוסר אונים: ”עֲכָשׁוּ אֶת הַיְלִדוֹן אִם אֶפְשֶׁר, זֶה לֹא פְּשׁוּט מְרָאָה הַבְּשָׂר” (עמ’ 14). אבל אי אפשר. היעדר האפשרות להסתיר, לעקוף, לאלחש, הוא ליבתה של אודת המוות שלפנינו: ”כִּבֵּר לְמִדְנָו/ זוּ כָּל הַתּוֹרָה כְּלָה/ גִּנָּח, פְּרָכֵס, פְּרָפֶר, חֲרָחָה, פְּרָפֶר/ נִשְׁדָּף/ נִרְקַב” (עמ’ 26).

שילוש ממאיר

הכותרת ”עכשיו תורי למות”, שבחרה רחל גיל לקובץ שירי הפרידה מאביה, חשופה בכנותה האכזרית, ’הערת אזהרה’, צירוף המסמן חציית גבולות מקובלים אל ה”דברים שלא מדברים עליהם”. דווקא משום כך צריך להתעכב עליה, כי מעבר להתרסה ולרתיעה שהיא עלולה לעורר בקוראים, אפילו קהל אוהד של קוראי שירה, השילוש הממאיר של הכותרת (עכשיו, תור, מוות) הוא קודם כל סירוב עיקש, מפגיע, לכל מעקף של ריכוך אסתטי ובכך מתאפשר לחוקרי זקנה ולממסד

קובץ השירים עכשיו תורי למות מאת רחל גיל יצא לאור בשנת 2003 בהוצאת אבן חושן, וככל שידוע לי לא זכה להכרה שהוא ראוי לה. הקול הבוקע משירי הקובץ, ככל שהוא חרישי וחנוק לעיתים, הוא ’קול רם’, ונדיד בשירת אבל על לכתם של הורים זקנים שיש בה מ”עבודת האבל”: תהליך כאוב ומתיש, מהלם הבשורה עד לקבלה, הטמעה, השלמה וריפוי, שהשירה מעניקה לקורא, כמו גם לכותב, מרחב פוטנציאלי, מטפורי וסובלימיטיבי של עימות מוגן עם עולם רגשי סבוך וכאוטי המאיים להציף את המתאבל.

הקובץ חותר תחת מודל ההתפתחותי־פוזיטיבי זה. בהיפוך לתנועה הצנטריפוגלית המאווררת והמשחררת, תנועות הנפש מול סוף החיים הנפער מול עיניה של הבת היא במהותה העמוקה תנועה צנטריפטלית – השואבת את הפרידה – שם נגווזו קווי ההבחנות הברורות והמורגלות בין הורים וילדים, מטפל ומטופל, עבר ועתיד, קיום והיעדר, חיים ומוות. בקובץ זה הפרידה מהאב יש פרידה אבל אין היפרדות, אלא לפיתה עזה, בלי יכולת או אפשרות, אולי אפילו בלי רצון, להשתחרר. ככל שמותו של האב מתקרב הבת מתכנסת לזמנו ולמקומו, נלכדת בגופו המתכלה, למסת גוף קריטית, נטולת רצון ושיקול דעת, שבה מתאחדים היעדר הרצונות עם הקשר הביולוגי־גופני שאין ממנו מנוס. בתוך התפוגגות האב, והפיכתו לגוף־גופא, מתפוגגת הבת כסובייקט עצמאי, בעל זהות משלו: ”וְשׁוֹב אֲנִי תִתְפּוֹגֵג לָהּ כְּמוֹ עֶרְפֶּל וְכָל עֲצָמֵי תִתְבָּהָ” (עמ’ 10).

את המערבולת האוחזת מול המוות וגרורותיו, את הזקנה בעירומה, את החולי, הדעיכה, הבלבול, השכחה, נמק הבשר ושפל התחנונים לוקחת גיל למקומות שגם השירה, האינטימית והחושפנית שבאמנויות, נמנעת בדרך כלל משיטוט בהם. אפילו ”אנחת רווחה” קצרה, שמתרבת בלי משים (”ושוב שעה ארוכה הוא לא ימצא את המפתח/ ואחר כך הגישוש והפתיחה/ ואנחת הרווחה”) מתחלפת מיד בדימוי דרך הייסורים ל”מזבח הצער והרחמים”. את מסלולו של האבל ה”בריא”, שסופו המובטח הוא קבלה, השלמה והמשכיות, מחליפה גיל בתנועה סיבובית (”כמו גלגל על אספלט/ מסתובב”) שמחזירה אותה לאביה, לחייו כמו למותו.

אפילו מנוגדים. אבל, גם אם רופף וסמוי, ניתן לאתר בקובץ תנועה בזמן. ציוני דרך מרומזים, הבהובים בערפילי הכאוס הפורע את הזמנים, אבל "עדיין קיים" בה בשעה שהוא מתפורר, בתוך השרירותיות הטמפורלית של הזמנים. בעזרת תמרורי דרך אלו ניתן אולי לשרטט מסלול פרידה של המשוררת מאביה, בתוך, או כנגד, הרצף השבור של הקובץ. מה שנראה בתחילה כ"רדיקלים חופשיים" משייטים בטריטוריה של כאב, מצטבר ל"עולם קטן" (עמ' 54) סתור ולא פתור ("עוד אֶשְׁמַר / אֲמַצִּיא אֲמַחֵק / וְאֶתְקַן / אֶת הַסְּפּוּר / שְׁלֵעוֹלָם לֹא יִגְמַר", עמ' 44), למקום שבו הבת המשוררת עומדת, בנקודת המגוז של כל הדברים "נְלַחֲמַת עַל הָאוֹר / הַנְּעַתְקָ, הַרְגַל מְנַסָּה לְשַׁחֵר פְּסִיעָה" (עמ' 54).



הטיפול מרחב להתבוננות נוקבת, משוחררת מלחצים של תקינות (או פאניקה) מוסרית.

"עכשיו": עבודת האבל כעבודת הווה. נקודת המגוז לכל מחשבה, זיכרון או תקווה. זהו זמן הבולע את כל הזמנים, בשלמותם, כמו שמחלת ההורה ומותו טורפים את הקלפים: התוכניות, התקוות, האשליה של קיום אוטונומי, זיכרון העבר החמקמק ('לא זכרתי איך כשהייתי קטנה', עמ' 12); 'זיכרון כמו חול' / 'לגל', עמ' 41), ורק ההווה מטיח את כדוריו זה בזה ("אֲנַחְנוּ נַחֲבָטִים אֶל גְּדֵרוֹת, מוֹעֲדִים, מְגַשְׁשִׁים, פּוֹעֲרִים פִּיּוֹת... מוֹצְצִים, מְלַקְקִים, מְתַבְּנִים" (עמ' 14)).

"מבחוץ הכל רפה": הפיל בחדר
 "מבחוץ הפל רפה / כמו עור של פיל / שֶׁהִתְרַפַּךְ / כְּמוֹ עוֹד רִגַע יִתְקַלֵּף וְיִגְלֶה / אֶת הַעֶבֶר שֶׁמִּתְפַּתַּח לוֹ / בְּפָנָיו. אִם יֵרָק הַנְּשִׁימָה / לֹא תִתְהַסֶּה / תִּתְמַהֵמָה וְתִמְתִּין / בְּמַחְסֶה / מִן הַזָּקָן הָאֵב שְׁלֵדִי / גִּיחַ יִלְד / לְהַמְשֵׁךְ הַמְעֵשָׂה".

ה'פיל באמצע החדר' הוא שילוב של שני דימויים: נוכחות מאיימת אבל מוכחשת ואטומה (כמו "עור של פיל"). ה"עור שהתרכך" כבר לא מעניק מחסה ממה שמתרחש מתחתיו: לידה מבעיתה, כמו בסרט "הנוסע השמיני" (דימוי שמופיע מאוחר יותר בקובץ). אם תהיה נשימה ייולד התינוק שפעם הוליד את המשוררת, מועדת לתפוס את מקומה/מקומו במרחב הזמנים, שלא מחוברים אלא מוטחים אחד כנגד השני, פולשים אחד לתחומו של האחר: "על שִׁפְתַּי הַיָּם הוּא עֵמֵד / כְּמוֹ גְּלִית מִיֵּטִחַ אֶבֶן קְטַנָּה בְּפִי / (אִישׁ לֹא יוֹדֵעַ מַה יִּלְד יוֹם)". שיטוט בין הזמנים: "עמד" (עבר), "מטיח-יודע" (הווה) ו"ילד" (עתיד). התנועה של הליכה לאחור תוך כדי "התקרמות", במסלול של חזרה ספירלית כשההווה תמיד מגיח, פולש אל מרחב הזיכרון, מנער אותו, חותר כנגד הנחמה שבו, מהסה אותו בגסות.

"אני לא מסייעת לאנשים מבוגרים לחצות את הרחוב" (עמ' 6-11)
 אחרי העולם העמום, מעורפל, גרוש בדיבור עקיף, סמלי להכעיס כמעט, השיר הבא קוטע את העמימות, צונח ומתרסק אל המציאות. זהו המעבר לדיבור הישיר ל"המשך המעשה" הנרמז בשורה האחרונה של השיר הפותח. בניגוד קיצוני לשיר הקודם ולבאים אחריו זהו שיר חריג באורכו, נטול סימני פיסוק, נחשול של דיבור מקוטע, שורה רודפת שורה, בספירלה אסוציאטיבית, הנראית כלא מעובדת, דיבור המגיח החוצה כמו העובר מהשיר הקודם.

המסע בין הזמנים המתחיל בקביעה מתנכרת, ספק אפולוגטית ספק מתנשאת, בדיבור כפול, מתגונן: "אני לא מסייעת לאנשים מבגרים לחצות את הרחוב / לא שהייתי מסרבת אם מישהו היה פונה אלי / אבל אני משתדלת שלא להמצא ביחידות עם בן אדם מבג / שרָגַע קָרָם הַחֲלִיט אִיוֹ הַחֲלָטָה נְמַהֵר / לְצִאת מִן הַבַּיִת וְלִחְצוֹת כְּפִישׁ סוֹאֵן / כְּכֹה פְּתָאוּם".

"תורי": תור כסדר השרירתי במשחק החיים, חיבור אירוני מצמרר בין תום ילדות לסוף (תום) החיים, בין תשוקה חשופה למשטורה החברתי (התור למתקן במגרש המשחקים, ל'ממתק נחשק). "עמידה בתור" היא בעת ובעונה אחת כניעה לסדר הנהוג, התבגרות ילדית (הילד המתמין בסכלנות לתורו הוא ילד בוגר, עוד אוקסימורון) והכמיהה להכרה באותה בגרות טרם זמנה, כמיהה שלעולם לא תיפסק כי הסמכות המעניקה אותה כבר מזמן מופנמת ("אולי כבודו יכול לזוז מעט פְּרִי שְׁמִי שְׂצוּפָה בִּי מִלְמַעְלָה יוֹכֵל / לְרְאוֹת אֵיךְ אֲנִי מְצַטֵּינָת", עמ' 8).

התור מופיע בהטיית גוף: זהו "תורי". הקובץ כולו הוא דיבור בגוף ראשון, הכל עובר דרך האני הדוברת. זוהי שירה אגרו-צנטרית: לא במובן של האדרה עצמית. להיפך: של ביטול עצמי והתאיינות, אבל גם כך, השירה חודרת קליפות של מהוגנות ופורצת לטריטוריית האני בתהליך התפוררותו, במקביל להתפוררותו של האב, ושאינו מצליח, אולי במובן עמוק גם לא רוצה, לעמוד מבחוץ: "מוֹדָה אֲנִי שְׂצָר הָיָה לְבִי מְהִייל / אֶת כָּל זַקְנָתוֹ / כָּל הַזָּמָן / אֶת בְּטַנְת צַעְרוֹ הַפְּכָתִי / כְּדִי לְתַפֵּר לִי / צַעַר חֲדָשׁ מְשֻׁלִּי".

מוות: זוהי נוכחות חיה בשירי הקובץ, לא נסתרת, לא מורחקת, לא משהו ש"חיים איתו" ובו, מעורטלת ממחלצות פואטיות, הנחוה כשיבוש של זמנים ומקצבים המהדהדים הן את השיבושים, הגופניים והתודעתיים של האב הזקן, כמו את השיבושים הרגשיים של הבת הכותבת. מות האב, המתקרב, הצפוי, המתממש, ולבסוף המתועד, הוא הטיה של החיים ממסלולם, שקורסים פנימה אל ה"אין אני": "וְאֲנִי פּוֹעֲרַת לֵב גְּדוֹל וּבּוֹלְעַת / וּבוֹ בְּרָגַע מְתַאֲיֵנַת / נְשָׁמָה יִתְרָה מְעַלְמָה לִי אֶת / הַגּוּף" (עמ' 7).

הכרוניקה הסמויה
 "נבצר מן הזכרון לשמר / את סדר הדברים / הנכון"; פריעת "הסדר הנכון" מאפיינת את הקובץ כולו, הנע בתזויתיות של חריזה לא עקבית, מעברים חדים בין זמנים, ובין משלבי ביטוי שונים,

הבדידות ("יטען בעקשנות של השאר זקן ובודד אין בנה שום ג'לות", שם). ב"עכשיו קשה" יש משום התלונה, אבל גם מן ההקטנה של חומרת המצב. קשה, אבל אשליה שעדיין אפשרי, עדיין בעולם, זו רק בהלת שווא, ולכל זה יהיה סוף טוב. צריך רק ליווי תמיכה.

ו"הנשמה היתרה" (גלגול מריר אולי ל"נשמה טובה", למי שעושה מעשה טוב, אבל במחיר מחיקה עצמית "ואני פוערת לב גדול ובוֹלֵעַת/ ובו בַּרְגֵעַ מִתְאַיֶּנֶת") שוב נרתמת למשימה: "...ואני אשֶׁלֶף את המִפְתָּח הַנֶּעֱדָר/ ואמר לילד הנִכְלָם שְׁלִי/ מִצְאָנוּ [...] שְׂבִיחוֹת מְשֻׁתָּפִים עֲלֵה בִידְנֵנו/ לְשִׁים קֶץ לְשִׁכְחָה".

ואז, כשהדלת נפתחת, תגיע קרן האור, וכמו פנס קולנועי, תקרין לאחור סרט משפחה ישן, עם "תה ועוגיות ישנות בכוס מוכתמת מעט": "וכך נשב ונדבר יום אחרי יום/ שנה אחרי שנה/ שעה לא אחסיר".

והסרט רץ לאחור עד לסוגריים של ההווה, שאף פעם לא באמת הרפה: "זה שנאמר/ ישר מן הַבְּשָׂר/ בלי שום צנורות/ ומחטים/ ושקיות של פלסטיק".

וכך, התודעה התועה בין הזמנים והמקומות חותכת אל תמונת בית החולים, בסדר זמנים ששוב השתבש. כמו פסקול שמקדים את התמונה הקולנועית בחלקיק שנייה כך תמונת הצינורות והמחטים מטרימה את העלילה, כמו יקיצה אל חלום רע, שהוא המציאות:

"ואם הוא יחלה ואם יהיה צרף/ אלוה אותו לבית חולים, ואשב ליד משתו/ יום אחרי יום/ שעה אחרי שעה// וכמו תמיד כבוד הרופא וכבוד האחות/ לא ימצאו מענה לשנים שחולפות/ והרופא ירשם כל מיני מלים בלועזית שיש להן רק פרוש/ אחד/ ואני אלך לְדַלֵּק לְשַׁחֲרַר את האסיר/ [...] ושוב נעלה במדרגות לאט לאט/ ושוב שעה ארפה הוא לא ימצא את המפתח/ ואחר כך הגשוש והפתיחה/ ואנחת הרוחה".

רגע אחד של נשימה, אשליית רווחה. אבל רגע האשליה הוא רגע הנפילה, נפילת המסכה, השמדת כל מעטפת מגוננת, ועמידה מול העירום והעריה של בת המצטרפת לאביה במסעו האחרון, לא כמלווה או "בת משפחה מטפלת" אלא כשותפה מלאה למסע. לפֶשֶׁט, כפשוטו, מתגלה בכל קשת הדרש: "וכשנכנס אֶעֱזֹר לוֹ לְפֶשֶׁט את בגדיו/ ואם אפשר את כאביו/ את כל חיי/ את תכניותי/ את תענוגי המתמהמהים/ אגיש, אקריב על מזבח הצער/ והרחמים", 'זקנה קלנס ערל' (עמ' 12-19).

טשטוש הזמנים ניכר מיד במעבר אל השירים הקצרים: כאן העבר וההווה לא רק מעורבים אלא גם מעומתים, ולא בהתרפקות נוסטלגית, אלא בהתנגשות אירונית: ההווה מאיין באכזריות את העבר, לא מאפשר להיאחו בו, ולו לנחמה בלבד: "בסוף כְּשֶׁרְצִיתִי שְׁיָמוּת/ לא זכרתי איך כְּשֶׁהֵייתִי קֶטְנָה/ כְּמוֹ שְׁמֹשֶׁן הוּא עֵמֵד/ בְּפָרֶץ/ כְּכֹה זֶה בְּלִי שְׁעָרוֹת/ הַגּוֹף נֶרְקָב/ יָדַים מִתְלַעֵזוֹת לֹא/ מְצַלְיחוֹת אֶפְלוּ/ לְקָרֵב/ כּוֹס שֶׁל מִים/ לְפֹה" (עמ' 12).

מה שמתחיל בהתנגדות - מה לי ול"בן אדם" חסר אחריות, מין ילד גחמני, לוקה בשיפוט המציאות - מתחלף במצוות רחמים מלומדה: אי אפשר לסרב לקול רועה, למעיל המרופט שידע ימים יפים יותר. ולכן "אני בליֹת בַּרְךָ אִמְר/ פֶּן". אבל ללב מידה משלו: "הֶלֶב יֵפֶה כְּמוֹ פְּטִישׁ/ הֶדֶם יִמְהַר".

ההתנגדות נחלשת, אבל לא נעלמת. "הבן אדם" הופך ל"תינוק בא בימים", שאותו "הולידה אישה", עדיין לא היא. גם התינוק הזקן איננו אביה, למרות שמו, הוא הכפיל של אביה. תחושת ה"אלביתי" ממשיכה ללוות את הדוברת, מנסה לשווא לא להכיר בכך שהתינוק הנולד הוא עצמה ובשרה.

"ואני אוחו בְּרוּעַ הַקְּשִׁישׁ הַנּוֹלֵד וְאוֹלִיךְ אוֹתוֹ לְאֵט אֶבֶל בְּטוֹחַ/ בֵּין כָּל הַמְּכוֹנִיּוֹת/ בְּחֶרֶב/ וּבְלִי שְׁאֲתָן אֶת דְּעִתִּי לְשֵׁאלָה הַמְּסַכְּנָת אֲבַקֵּשׁ לְדַעַת אֶת/ שְׁמוֹ/ וְהוּא יֵאמֶר, פִּיבוֹשׁ, בְּאוֹתוֹ קוֹל רוֹעֵד/ עֲצָמוֹ".

היא מנהלת דיאלוג מדוקדק ומאוד מציאותי עם אותו כפיל, שאמנם הוא "קצת מקולקל", קצת מרקיב "כמו תפוז בקיץ על ענף יבש", אבל "עדיין קיים". זה דיבור שירי כפול המעיד על מציאות חצויה בין ריחוק מתגונן לקרבת גוף פנימית, ראשונית.

במהלך בזק מהתנגדות ("אני לא מסייעת לאנשים מבוגרים"), אל ניסיון לתפוס בשכל את מה שהגוף הבין מזמן ("כבר אמרתי, למה להכביר"), אל קריסה מוחלטת של כל ההגנות כולן: "...ואני פוערת לב גדול ובוֹלֵעַת/ ובו בַּרְגֵעַ מִתְאַיֶּנֶת".

פואמה ארוכה זו היא "המשך המעשה" הנרמז בסוף השיר הפותח, אבל בה בעת היא 'סיכום למפרע', שהותק ממקומו ללא היגיון מבני או כרונולוגי, מין "ספוילר" המגלה, בזמן עתיד, את מה שכבר התרחש בעבר. בהשאלה מכותרת ספרו של גבריאל גארסיה מארקס זוהי "כרוניקה של מוות ידוע מראש" המהדהדת את "עכשיו תורי למוות": הנכחת המוות האישי במוות ההורי.

הכרוניקה רופפת במפגיע, פרדוקסלית; שהיא ציר ליניארי שעובר דרך מערבולת הזמנים, ובקושי מצליח להחזיק את ההתרחשויות. מצד אחד מייצג מציאות מסודרת, ובו בזמן השני התפרקות גמורה שלה. ניסיון להחזיק מערכת של עולם כפי שהוא צריך להיות, וביטוי של עולם פנימי שהתפרק מכל נכסיו, עולם מקביל של תעתועי זמן ומרחב.

כך מהלך הדברים (ריבוי ההתייחסויות ל"סדר הנכון" שמשתבש) מתערער והקורא צריך לחלץ אותו במהלך הקריאה, במקביל למאמץ האבסורדי של החילוץ - של משמעות, של סדר ושל זהות - מה"פקעת בגרון" (עמ' 14)

הכרוניקה מתחילה בקשיים שזמן הזקנה מביא איתו. הביטוי "עכשיו קשה" מחסיר במפורש את מה שהוא מרמז במובלע: פעם, לפני הזקנה היה קל. עכשיו קשה לרכוס מעיל, לחצות את הכביש, ה"הקפדה היתרה" של פעם כבר קשה. השכחה ("שעה ארפה הוא יחטט בתיקו למצא את המפתח" עמ' 7),



נורמן פרסקוט דייויס, נעורים וזקנה

הסוף (בעתיד קרוב) מתחבר לזיכרון שמתעורר רק בדיעבד, בעבר רחוק, שאולי לא באמת היה, ויופיע בהמשך, בדיעבד, כשתיזכר שלא זכרה בזמן אמיתי, כלומר בזמן שהזיכרון יכול להועיל במשהו, להקל על ההווה של הגוף הנרקב. הזיכרון של הבת לא מצליח לשחזר את האב הגיבור שופע השיער, כשהיא עומדת מול אב "בלי שערות". הזיכרון מתדפק, "כמו עני בפתח על דלתות", אבל כמו עני, נכנס בבלייז, מתיר את הקשר בין האב לבתו. במקום זיכרון מקרב, יש זיכרון מפרק, מרחיק, מרסק את הרגע השלם לתאים שנדרסו תחת גלגלי ה"קלגס ערל" של הזקנה: "לְאַחֲתוֹ הָאֵהוּבָה קָרָאוּ רְחֵל/ הוא בְּטוֹחַ/ הַשְּׁעָר שְׁלָה הָיָה שָׁחַר וְחֵלֶק/ 'כְּמוֹ שֶׁלֶךְ נַחְמָה'/ הוא אוֹמֵר/ מֵעֲנִיק לִי בְּהִשָּׁאֵלָה אֶת שֵׁם אָמִי/ הַמְנוּחָה" (עמ' 13).

תנועת נפש אסוציאטיבית מובילה מהתפוח התנ"כי אל "שתי ביצים ומצה שבורה" (עמ' 15), מכיסופים ארכיטיפיים לקרקע החרכה של ההווה. המשאלה האחרונה היא בעצם הראשונה: הוא ש"מעולם לא ביקש דבר" מבקש עכשיו טעם של פעם, אבל ההווה מחשיך את הבהוב ההשתוקקות שהפציע לרגע: "וּכְשֶׁכֶּבֶר בְּקֶשׁ/ לֹא עָלָה בְּיָדוֹ/ לְבָלֵעַ". המשאלה האחרונה כמו הדי הילדות בשיר הבא: "בְּפֶה חֶסֶר שְׂנִים/ הַלִּילָה מְחִיד [...] בְּעֵינַיִם סוּמוֹת מְדַמְעוֹת/ הֵיטָם מְאֻבֵּד אֶת צְדָפִיו" (עמ' 17).

"הַיִּלְדָה בְּמִגְרֵשׁ הַמְשַׁחֲקִים מִתְחַנֵּנֶת/ רַק עוֹד רִגְעַ/ מִפְצִירָה:" מגרש המשחקים המטפורי של הילדה-הבת הוא השירה עצמה, שנשברת מול ייסורי הגסיסה. הלילה המחייך הוא דימוי של ספר ילדים מתוק, שהופך כאן, בתמונת ראי סוריאליסטית, לפה חסר שיניים. לשון השירה, גבוהה, גנדרנית, מתהדרת בחרוזיה, כמו נתבלעה בעירום והעריה של ההתפוררות: "הִזְקֵנוּ מִתְאֲמִץ/ נוֹשֵׁף/ יוֹנֵק/ מוֹצֵץ/ בְּעֵבֹר פֶּסֶה שֶׁל תְּפוּחַ/ מְשַׁלֵּד אֶת הַכְּבוֹד מְאֻחֲרֵי גֵוִו".

הבת רוצה להישאר במגרש המשחקים של ילדותה, עם התפוח על הספסל בנגן, אלא שבשאלה ההווה יש רק פיסת תפוח, מיטת מתכת, ואיזו התעקשות שתומה, טרחנית, של מי שאיבד את כבודו, ואפילו הוא מדמם למוות, מסרב לוותר, על "טיפת אוויר סרוחה": "מִמְעַמְקֵי מִטַּת הַמִּתְכַּת שְׁלוֹ/ הַקְּשִׁישׁ מִבְּקֶשׁ/ עַל קֶצֶת תְּשׁוּמַת לֵב/ טוֹרַח/ נֶאֱחָז בְּחַיִּים/ בְּלִי שׁוֹם בּוֹשָׁה".

"חודש לפני הסוף": המוות

חטיבה זו מתחילה ב"חודש לפני הסוף" (עמ' 20) ומסתיימת ב"פתאום הפה נשמט" (עמ' 29). ב"חודש לפני הסוף" המוות, "אוֹרַח לֹא קְרוֹא" קופץ לביקור, מתרוצץ בין החדרים: "עִם שֶׁכַל שֶׁל תְּחַרַּת/ כָּאֵב/ מִלְמֵלָה בְּנִיחוּחַ שֶׁל/ תְּרוּפוֹת/ וְלִיזוּל".

תאי הזיכרון הדרוסים של האב מתפוררים בין הגופים והזמנים: בין אחות אהובה, רעיה ובת, במאמץ להציג איזו כרוניקה מסודרת. קריסת התודעה הזוכרת של האני אל החור השחור של ההווה מלווה במעבר מ"אני" ל"אנחנו". אולי הקולקטיב ("באנו מוויילנה, ייבשנו ביצות") יציל. וכבר לא ברור אם זה ציטוט מדברי האב, ניסיון שווא ממכיר לב להיאחז במה שהיה ולא עוד, או פרודיה אירונית, עם קורטוב של לגלוג מריר, על דור האבות. ההווה הזקנתו כבר לא משאיר מקום של ממש לעבר שהיה, או לא היה, מפואר.

הבהובי עבר אלו דועכים אל מול רודנות ההווה שלב אחר שלב: "עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ זְקֵנִים, בְּאִים בְּיָמִים, בִּינְתָנוּ מִסִּתְתָרַת, כְּמוֹ אֵינְוִלִידִים מְדִידִים. בְּאֵנוּ מוֹיִלְנָה, יְבִשְׁנוּ בְּצוֹת, לֹא/ הָיָה מָה לְאָכַל בְּאֶרֶץ, וּכְשֶׁהָיָה - בְּהִדּוּ לֹא הָיָה".

ומהזקנה המסורתית, עדיין מכובדת לכאורה ("באים בימים"), שמעלה על נס את גבורת העבר ("ייבשנו ביצות") אפילו בנימה מבודחת ("כשהיה - בהודו לא היה") אל הוויית בית חולים, שיש בה עירוניים ודמים, אבל לא חמלה. מעבר חד, אכזרי, לעכשיו מנוול שמוטח בקורא/ת:

"עֲכָשׁוּ אֲנַחְנוּ נַחְבְּטִים אֶל גְּדֵרוֹת, מוֹעֲדִים, מְגֻשְׁשִׁים, פּוֹעֲרִים פִּיּוֹת, שׁוֹאֲבִים אֶת הַלְחָיִים פְּנִימָה, מוֹצֵצִים, מְלַקְקִים, מְתַבְּזִים.../ ...רופא עם אֲזֵמֶל מְחֻטָּט לָנוּ בְּגוֹף, לְמִצָּא אֶת/ הַקְּלִקּוֹל מִבְּקֶשׁ/ [...] עֲכָשׁוּ הַכָּאֵב מִשְׁתַּלַּח, הַפְּקַעַת בְּגֵרוֹן מֵעֲפִילָה/ [...] ... מִיד נִתְרַפֵּס, נִשְׁתַּחֲוֶה, נִשְׁמִיעַ שׁוֹעָה/ נִתְחַנֵּן, לְמָה כַּעַת הַגּוֹף מְמַאֵץ.../ [...] עֲכָשׁוּ אֶת הַיִּלּוֹן אִם אֶפְשָׁה, זֶה לֹא פְּשׁוּט מְרָאָה/ הַבְּשָׁה, עֵינַיִם - עֲלֻקוֹת מוֹצֵצוֹת, אוֹלֵי כְבוֹדוֹ יוֹאִיל/ לְהַמְתִּין, אוֹלֵי יִתְמַמְמָה, עַד בּוֹא הַתְּרַדְמָת יִשְׁתַּהֲהֶה/ אוֹלֵי נְקִיץ יְלָדִים, אוֹלֵי כָּאֵן, אִמָּא תִמְתִּין עִם תְּפוּחַ עַל סִפְסַל בְּגֵן".

יגמר/ לא נשאתי שום תפלה/ מלך עוזר ומושיע ומגן/ רק המתנתי/ עשיתי אך רוחי קרדם/ בילוד אשה תליתי תקנה/ כזבתי".

פעולת הסייעוד מתהפכת. העמדה הנפשית ביסוד הגישה הטיפולית מתגלה ככוזבת. הממסד הטיפולי חסר אונים מול הכליה הגופנית והנפשית. הפנייה אל הממסד הרפואי היא כפוית טובה כלפי החולה, הפקרתו מול אדישות, אכזריות, סאדיזם בלתי אנושי: "הפקרתי את גופו לסטוטוסקופים/ האמתית לאלה שפעם נשבעו להושיט/ עזרה/ ראיתי איך הם מאדימים מבחנות בקולחים/ שלו/ מנקרים לו בכשר/ ממלאים שקיות/ שמים את לבם למשמרת/ עד חלוף המחלה".

"עשיתי מה שצריך" מתגוננת המטפלת בידיעה כי היה עליה להציל את אביה מטפריהם של הרופאים והאחיות. כמובן שהדברים אינם נאמרים כפשוטם: מתחת ל"אזרחות הטובה" להכרת תודה על השתדלותם של המומחים, על הרצון הטוב, המקצועיות, מבעבע כעס היולי, שמתפרץ בסרקזם מתחת לקליפת הנימוס וההכרה: אלה ששכחו את השבועה הישנה, ובשמה "מנקרים לו בבשר". ככל שהדימויים קשים אין כאן ביקורת על חוסר האונים של הממסד הרפואי. זה איננו ניתוח ביקורתי של חוליי מערכת הרפואה, אלא משהו אחר לגמרי: אלומת אור על פינה חשוכה בנפש המתאבל, מקום של עלבון שמושק מסכנת כפיות טובה. זו עוד קליפה דקה של נימוס, הגינות ואיפוק הנדרשים מאדם מבוגר, אבל קורסים בשעת משרה.

התפילה כאן מהדהדת שורות קודמות (עמ' 22): "את אלהים הוא לא העריך/ במיחד/ אנשים שהאמינו עוררו בו/ פליאה/ יום לפני יום פפור הוא נסע ליד ושמ/ בטוח שבין הגופות הוא וזה/ את אביו/ ואת אמו".

ביום הכיפור שלה, עם מותו הבת פונה לתפילה, וכמו הזיכרון, זו תפילה שלא היתה, לאיזה השגחה עליונה שצריך לרצות, לשאת ברכה, כדי להעביר את רוע הגזרה, גזירת עינויי הדין/ הטיפול: "לא נשאתי שום תפלה/ מלך עוזר ומושיע ומגן/ לא ברכתי אותו/ לא בכפיה ולא בהכרה/ לא אמתית/ הוא הגדול הגבור הנורא".

וכמו שלא התפללה לישות נסתר, כך גם לא זעקה את מחאתה: "ולא מחיתי/ ולא הצוחתי מלוחי/ מגן מושיע אב רחמן", ובאין תפילה ובאין זעקה, נשאת הציפייה, בשני מובניה, של זמן ריק ממעשה ושל השתוקקות: "צפיתי אדוני/ באמת ובתמים/ המתנתי עשיתי אולת ידי לנס".

המעשה והחידלון מתהפכים: ההמתנה איננה סבלנות, הימנעות סבילה ואשמה מושקת, ויתור מרכין ראש על המעשה הנדרש שרק נרמז, (סיוע בהחשת המוות). החידלון מתחזה לנס, והיא כמו נדהמת: איך שתקתי ולא התקוממתי: "אך רוחי פלח את גופו/ כמו ספין" (עמ' 31).

ובסמוך מופיע עוד כלי נשק רצחני: "הזקנה שהורדתי/ עליו/ כמו פטיש מכה/ ומכה/ ומכה/ עד שתרחר את החיים שלו/

לכאורה פנייה קלה, תעתוע גרוטסקי, הפגנת נוכחות תיאטרלית. אבל כחשאי הוא מבטיח להישאר. הגרוטסקה היא מפלצתית: "רעב/ טורף/ עקשן/ לא נכון לותר".

כך המוות "מכונן ציפיה". בתנועת קונטרפונקט התודעה נודדת לתמונת ילדות מטרידה, שבה האב מופיע כדמות מאיימת, להטוטנית, דמות שיש בה מהסוד והתרמית, והמעוררת מרעבם, ממרחק שנים רבות, רגשות קבורים של נבגדות, כעס ואימה:

"בואי קטנה, הוא אמר לי/ מתעקש לסיים את הרגע עוד קדם שהתחיל/ גונב את דעתי בגביע של גלידה, חצי מנה פלאפל/ והקטנה/ [...] הוא עמד בחדר/ שוב מכונן לי צפיה/ (איש לא יודע מה עשוי להתגשם ומה בתהום הנשיה)".

ואז גם הרגע הביתי החמים שבו "אמא שלי עומדת מלבבת לביבות" מוכתם בנוכחות אחרת, סודית ומטרידה, כי "את המתכון הוא הביא עוד משם", ו"שם", לפי ה"שמועות הזדוניות", היו לו עוד חיים לפני שנולדת".

וכך, כשתהום הנשייה מתגשם בחדר בית החולים, "החיים שהיו לו לפני שנולדתי" פורצים אל החיים שנשארו לו עכשיו, קוצבים גבול לחמלה: "היטבתי את הפר מתחת לראשו/ הגשתי לו מים בכוס עם קש/ סדרתי את השמיכה/ את האינפוזיה/ שקית השתן שזזה ממקומה/ אבל לחבק לא חבקתי/ אזל לי החבוק, אמרתי לאמי שהביטה בי/ ממעמקי משת הרגבים והרימה/ שלה".

ככל שהזמן אוול כך גבולות הזהות בין האב ובתו מתרופפים. "מתחת שמיכה אבי נחסר" (עמ' 26) עד ש"בסוף התאיתי למותו" בלי ידיעת "הכוח של ההערך": "בבקר היום האחרון הוא צלצל ואמר רחל/ הרגלים לא נשמעות/ לא היה עליו להכביר מלים/ (גם אני, גם ראיתי, גם רגלי)".

השיר הקצר ביותר בקובץ, תשע מילים בחמש שורות, לוקח את מיווג הזהויות עד הסוף: "נשמה כמו צפור/ מתבהלת/ מחרחרת כנפים/ רגע לפני/ ההעלמות"; כמו נושא בלי מושא: הבהלה, והחרחור, וההיעלמות הם של השניים, האב ובתו כאחד.

"אחר כך אנחנו יושבים", נפתח השיר הבא, והבת מתקנת "כלומר הוא יושב ואני מובילה". ושוב, כמו בפואמה הגדולה, היא מסייעת לקשיש שלה עם "שק הפחמים שלו" מסיפור הילדים הנושן, אלא שהשמלה הלבנה כבר "מוכתמת מזמן". נס לא יקרה וסוף שמח לא יהיה. בגבול בין גן העדן הניסי לגיהנום בן הנס (החיים) להיעדרו, המוות, יש רגע שלא יהיה, ובין המוות אחרי רגע של לימבו, מבוי סתום ללא הכרעה, שיש בו קוצר נשימה, סירוב, אוברן דרך וכעס, כולם עצורים, כדיבור חנוק: מה שיוצא החוצה הוא הקצה בלבד ("קצת"): "קצת מתנשמת/ קצת הודפת/ איפה הגבול/ אני מתעקשת/ קצת פועקת/ קצת מתמהמת", עד שבפעולה אחת, זעירה אבל חותכת, הגבול נחצה: "פתאום הפה נשמט".

"מודה אני לפניך אדוני השופט": אשמת הנותרת "מודה אני לפניך אדוני השופט/ שחכיתי/ שהמתנתי שהכל

אבל הוא מתקשר. לא הוא גופו אלא עובדת מותו, המתקשרת עם נוכחות המוות האורב מעבר לפינה, עם הידיעה שאין להימלט ממנה, ש"עכשיו תוריי": "ובשלוש אחר הצהריים/ יבואו ילדי וידברו בי/ כהורים בילדיהם/ איך אנהנו מרגישים היום/ יציהילו לעמתי פנים/ בערלות של קלגסים/ ינכסו לי את המחלה" (עמ' 50).

ומכאן, קצרה הדרך במעין כפיית חזרה בין-דורית מדויקת; הדרך קצרה. העתיד מתכווץ בהילוך מהיר, קצר נשימה: "וקדם שאזרק/ אזקין/ ואחרי שאזקין/ אחלה/ ואחרי שאחלה אשפב לי במסדרונות ארפים של/ בתי חולים/ וכל הרופאים/ וכל האחיות/ וכל התרופות שבעולם/ לא יעלו לי ארפה".

מה שמזדקק, לקראת הסוף (סוף הקובץ מדהיר את סוף החיים) הוא מעבר לאתוס המוסר והפייט, מילת הדורבן: אפילו תפילת אל תשליכני לעת זיקנה אין כאן. היא מומרת בוודאות הקשה, נטולת החמלה והרוך. אפילו כבוד המת לא נשאר. פה משליכים לא את המת, אלא כל טקס הקבורה מסתכם בזריקה, בהשלכה אלימה של אדמה במת: "ואחרי שאזרק ידברו בי/ טובות/ ומישהו יקח רגב ויטיח/ בי/ וילדי שיעמדו שם במשקפי שמש כהים/ לא ידעו אנה הם באים".

החיים שאחרי מות הם טנטטיביים, תלויים על בלימת הזמן, לא הקיום המוצק שמבטיחה התפיסה השיקומית של האבל: "עכשו הימים כמו אוקיינוס משתקעים / לפני/ לפעמים אני מושיטה רגל חזרת/ קדימה/ טובלת/ לא מוכנה להסתכן".

גם בידיעה שחייה ניצלו, וכמו בסיפור התנ"כי, נפתחה הזדמנות לחיים, אין חדווה בהמשכם, אלא ויתור נרפה על שליטה בגורלה: "כל הבן היאורה תשליכוהו/ כל הבת תחיון/ אולי בסוף/ אשאר/ לפעמים אני מתעצלת/ מפקירה את חיי בידי מישהו/ אחר".

"לשחזר פסיעה": שיר סיום

"חדש אחרי שנשטמן הלכתי ברחוב וראיתי אותו/ כלומר את גבו/ ראיתי/ ואת הראש המרפך, ואפלו את הטלאי/ הקטן מעל למרפק, שבכלל לא מרגישים/ רחלה".

מה שהתחיל ב"אולי עוד מעט" מסתיים ב"חודש אחרי", כאילו מנסה להעמיק מראית של מסגרת, לסיים את מה שהתחיל. אבל זוהי רק מראית עין, וגם ככזו היא מוגבלת: לא ראיתי אותו, רק את גבו. הבת לא צועדת עם או לצד, אלא אחרי. מה שמלווה אותו הוא הווה מתמשך, חושי וליטרלי, שאין בו מתיקות של זיכרון מתרפק אלא חמיצות, הדבר עצמו שלא יסכון להתרומם לכרי מטפורי: "והריח של סבון כביסה שנחמץ על העור/ והתאדה/ לנה אותו כמו ענן נאמן".

והבת נשארת עומדת על מקומה באותה נקודת מגוז של הזהויות, ששוב אינה מבחינה של מי הרגל שמנסה לשחזר פסיעה: "ולא נגשתי ואמרתי איזה עולם/ קטן/ רק עמדתי שם נלחמת על האויר/ הנעתק, רואה איך הרגל מנסה לשחזר/ פסיעה".

ונפח" (עמ' 32). הסכיך המטאפורי, כמו תוקפנות שמופנית בכוח האשמה פנימה, ננעצת בשיר הבא בכשרו של התוקף, בהפיכת שושלת משפחתית לטור מוות: "אבא שלי נפטר/ אמא שלי כמו תמיד הקדימה/ אותו/ בעוד היא חסרה גם הוא כבר מבסס את/ העדרו/ עכשו תורי למות/ ותור ילדי להתיים" (עמ' 32).

בשירה שמוותרת לכל אורכה על סימני פיסוק, במיוחד על נקודות, בולט השימוש בהן בשיר קצר זה. 4 נקודות ב-7 שורות, קיבוע של סופיות בתוך שחרור הזמנים.

ואת הנקודות הפוסקות מחליפים בשיר הבא סימני שאלה רטוריים: "יום אחרי שאבי מת/ בבקר מקדם הסוהרת העירה אותי/ ואמרה, צריך להתכונן/ להתכונן למה?/ שאלתי אותה/ בלילה הם נתנו לי כדור ואמרו, תשתי/ זה יעזר/ יעזר למה?" (עמ' 23).

"מכל האלוהים שלמדתי/ פקד עון אבות על בנים/ נשאר/ שום הסבר אחר בחלוק לבן/ בחייו לא נותר/ לסוף המשפיל שלו" (עמ' 34); במקום הסבר יש פרוטוקול: שורת הפרוצדורות, רפואיות, דתיות, בירוקרטיות, ריטואלים של כלום שרק הדימוי המטאפורי מעניק להם ממשות: "כעס כמו מרסה מתפקע/ בפנים/ רופאה בחלוק לבן ליד מטת המתכת/ הריקה שלו/ מנרבת לי הסבר מעלעלת בגליון המחלה/ שלו/ כמו בספר טלפונים/ שפג תקפו" (עמ' 53) [...]

"מישהו צלצל ושאל אם אני רוצה/ שיאמרו עליו קדיש/ קצת מזמנים מיר ליד/ והמתפלל המכבד/ יאמר/ והנשמה תהדר בסערה/ השמימה" (עמ' 37).

ההמתנה לפני וההמתנה אחרי

"שוב לא יהיה עלי/ להשיג/ להחליף/ להפציר/ לתקן/ לעמד על המשמר/ להרביץ בינה/ לאהב/ לפחד מן הסוף/ להמתין" (עמ' 39).

זו איננה המתנה שקטה. היא מתמלאת מיד ברעשים טורדניים של אימה ואשמה: "אולי הלילה / הם יבואו לקחת גם/ אותי... / חלום יתבהל. בכל פעמוני/ האזעקה אני אצלצל/ ארקע, אצעק את יתמותי" (עמ' 24) [...]

"כמו עבר בפורמלין/ עוד אשמר/ אמציא אמחק/ ואתקן/ את הספור/ שלעולם לא יגמר".

פעולת השימור הכושלת מוחקת את חייו ואת זכרו בה בשעה שהיא כותבת אותם. החיים שהיא כותבת הם חייה שלה, על כמיהות ופחדים קמאיים, על רצון להתמזגות ולבעלות מוחלטת, עם גוונים של ארוטיקה ילדית ("מאווה סמוי אורב מעבר לגדר") ועל הכמיהה המושקת, והמשתקת, לשים את "גוויית התווה הכחולה" מאחוריה: "בעיר זרה אוליך אותו/ לאט לאט/ בחשכה המתוקה/ שלא ימעד/ שלא יאהב/ בחסכון/ (מאוה סמוי אורב מעבר/ לגדר)/ שהנשימה לא תתקצר/ (כמו גנב רעב)/ שלא ידבר/ (אני סלע אני אי בתוך גיית התהו/ הכחלה)/ שלא יתקשר" (עמ' 44).

המנגינות העבריות של היינריך היינה

היינה לשבח את שלמות השקפת העולם הרוחנית שלהם, את איתנותם האידיאולוגית ואת האומץ הרוחני שלהם: "היהודים היו היחידים שהגנו על חופש דתם בתקופה שבה אירופה כולה הפכה לנוצרית".

למעשה, היינריך היינה ניהל חיים כפולים – כגרמני וכיהודי. הוא האמין שגרמניה והגרמנים מתנוונים. בעוד שהגל ראה בפרוסיה אידיאל של מדינה, היינה סבר שגרמניה היא ארץ נחשלת וריאקציונית. לדבריו של הגל, היהודים שיצרו את הנצרות חייבים להיעלם כי הדת החדשה אוניברסלית וחכמה יותר מהדת היהודית העתיקה. היינה לעומתו ראה בנפולאון אליל, חרף היותו מודע לכך שהיהודים לא מכירים באיליים. את כיבוש מדינתו ריינסטפליה על ידי צבא נפוליאון, קיבל היינה בכרכה. ואת דיסלדורף ראה כעיר משוחררת מהלאומנות הגרמנית הפרימיטיבית, ובצרפת מצא מקלט עד סוף ימיו.

בשנת 1844, ביום הולדתו הארבעים ושבעה של היינה, פרסם פרידריך אנגלס בעיתון אנגלי את ההודעה הבאה: "המשורר הגדול היינריך היינה הצטרף אלינו ופרסם מבחר של שירה פוליטית המטיפה לסוציאליזם". ייחוסו של היינה למהפכנים הסוציאליסטים היה הגזמה מצידו של אנגלס בן העשרים וארבע. היינה, משורר, עיתונאי, סאטיריקן, מעולם לא אחז בשום תיאוריה או תפיסה חברתית. הוא לא הצטרף לשום תנועה פוליטית. אולם באותן שנים נעשו ניסיונות להציג את היינה, תלמידו של הגל, כ"מגשר" בין הגל למרקס, ניסו להפוך אותו ליוחנן המטביל של "ישו" המרקסיסט. אך היינה היה בעל אישיות מורכבת ועמוקה מכדי לצייר אותו בצבע אחד בלבד – אדום.

בשנת 1855, בהקדמה למהדורה הצרפתית של הספר לוטציה כתב היינה: "אם הרפובליקנים הציגו נושא עדין ביותר לעיתון 'אוגסבורג' (היינה עצמו - א.ג.), הרי שהסוציאליסטים הציגו נושא רגיש עוד יותר, אז בוואו נקרא למפלצת בשמה האמיתי – הקומוניסטים. למסקנה שהעיתוי שייך לקומוניסטים הגעתי בחד ובגעגע אינסופיים. [...] אכן רק בשאט נפש ובאימה אני חושב על התקופה שבה האינקונקלסטים הקודרים הללו יגיעו לשלטון". בעת כתיבת שורות אלו, ראה המשורר מולו את "חברי הנחוש מרקס", אחד מ"האלים העצמאים חסרי האל".

בדצמבר 1843 נפגשו בפריז קרל מרקס, גולה בן עשרים וחמש מגרמניה, דוקטור לפילוסופיה, ומשורר גרמני גולה בן ארבעים ושש, דוקטור למשפטים היינריך היינה. היכרות

המשורר היינריך היינה היה אהוב ושנוא בקרב שני העמים שאליהם השתייך. הגרמנים אהבו את שירתו הלירית אך לא את שירתו הפוליטית, היהודים אהבו לצרף את גאונותו לרשימת היהודים המפורסמים ולא אהבו את המרת דתו לנצרות, שעליה התבדח לעיתים קרובות: "מה אתה רוצים? גיליתי שאני לא יכול להרשות לעצמי להשתייך לאותה דת כמו רוטשילד מבלי להיות עשיר כמוהו". כשהוא צוחק במרידות על טבילתו, אמר פעם היינה לבלזק: "התזתי על עצמי מים, אבל לא הוטבלתי".

היינה היה דוקטור למשפטים בן עשרים ושבע, כשהוטבל כדי לזכות במשרה של עורך דין; אך גרמניה לא העניקה לו את הזכות לטפל בחוקיה, והוא החל לתאר את עוונותיה. באוניברסיטה בברלין, שם היה תלמידו של הגל, הוחלט שאינו ראוי להיות פרופסור לספרות גרמנית, והיינה הפך לאחד היוצרים של ספרות זו.

באחד ממכתביו טען היינה כי את התפקיד המרכזי בעקירתו לצרפת מילאה "לא כל כך התשוקה לנדודים ברחבי העולם, אלא נסיבות אישיות כואבות, למשל, יהדות בל תימחה". הוא האמין גם שהמרת הדת פגעה בו: "ברגע שהוטבלתי, נזופים בי כיהודי. [...] אני שנוא עכשיו באותה מידה על היהודים והנוצרים. צר לי מאוד שהוטבלתי: לא רק שזה לא עשה את חיי טובים יותר, אלא להיפך, מאז לא היו לי אלא צרות ואומללות".

בספרו מנגינות עבריות, משתוקק המשורר המומר לעם היהודי שאותו איבד. אל היהודים פנה כשחבר כמושא לשירתו את חייו ואת יצירתו של המשורר יהודה הלוי, כך נולד השיר 'יהודה בן הלוי'. אם עבור ביירון היו המנגינות העבריות, שראו אור בשנים 1815-1816, מימוש הרעיון של המוזיקאי הבריטי יצחק נתן (שלימים הפך למלחין האוסטרלי הראשון), לכתוב שירים למנגינות היהודיות הישנות, הרי שעבור המשורר הגרמני, שהיה מרותק למיטת חוליו, היו המנגינות עבריות חזרה לילדות ולנעורים. מותש ממחלה חשוכת מרפא, צלל המשורר הגרמני אל עולם הדימויים והמנהגים היהודיים, שהיו בית גידולו. אולי, בשנת כתיבת מנגינות עבריות, בהיותו ב"קבר המזרח" (כביטוי), רצה היינה לאגור כוחות בעזרת העם שממנו התרחק. בשנת 1850 אמר: "מעולם לא הסתרתי את יהדותי, אליה לא חזרתי, כיוון שלא עזבתי אותה מעולם". יחסו אל המאמינים מכל הדתות היה אירוני, אך ביחס ליהודים בחר

הקפיטליזם. מרקס תוקף את הקפיטליזם ואת היהודים כהתגלמות הקפיטליזם. הוא רואה בהיסטוריה היהודית "בושה לתיאוריה, לאמנות, להיסטוריה, לאדם עצמו". מאמרו של מרקס התוקף את היהודים פורסם ב־7 במרץ 1844, וב־22 באפריל באותה שנה פרסם היינה מאמר תמיכה ביהודים. שני המאמרים יצאו לאור בתקופת התקשורת האינטנסיבית ביניהם. באותו מאמר מרקס מתייחס ליהודים כאל "עם דמה" וכותב: "שחרור היהודים הוא שחרור האנושות מהיהודים". היינה דגל באמנציפציה של היהודים. הוא הפציר בממשלות אירופה לשמור על הדת היהודית גם לאחר האמנציפציה של היהודים: "האיצו את האמנציפציה, אחרת תאחרו ולא תמצאו יהודים בעולם". מרקס, שהגיע ממשפחת רבנים ותיקה, טען שאלוהי היהודים הוא כסף, היינה, שהגיע ממשפחת סוחרים, היה גאה בהשתייכותו לאומה ש"נתנה לעולם אלוהים ומוסר". למרקס ולהיינה היו תסביכי אשמה ביחסי ליהודים שהם השאירו מאחור. מרקס לא יכול היה לסלוח ליהודים על כך שעזבו אותם. היינה חזר כל הזמן לנושא היהודי. הוא היה מלגלג, ספקן ואדם סנטימנטלי, שאהב וידע לעשות צחוק מהטבילה שלו. בניגוד למרקס, הוא היה מלא אהדה וחמלה ליהודים: "תמיד היתה לי עדיפות ליהודים, למרות שהם עכשיו צולבים את שמי הטוב". היינה נשאר משורר גדול. מרקס נשאר "רוח הבלהות" (ציטוט מתוך המניפסט הקומוניסטי) הגדולה של הקומוניזם.

היינה כתב על השנאה שעוררה בו מפלגת הלאומנים הגרמנים, צאצאיהם של הקנאים הטבטונים, "שהפטריטיות שלהם מכילה שאט נפש לכל דבר זר ולכל העמים השכנים". מאה שנים לפני ליל הברדלח, חזה היינה את האסון של יהודי גרמניה. בשנת 1838, בספר הבנות והנשים של שייקספיר, הוא כתב: "אם יבוא היום והשטן ינצח, סערת רדיפות תיפול על ראשיהם של היהודים האומללים, שכל הצרות שלהם בעבר יהיו לא כלום. [...] אני רועד מהמחשבה הזאת, ורחמים אינסופיים הופכים את לבי". תשעים ותשע שנים לפני עליית הנאצים לשלטון, ב־1834, פנה היינה לצרפתים: "היזהרו! אני אוהב אתכם ולכן אספר לכם את האמת הנוראה. אתם צריכים לפחד מגרמניה המשוחררת הרבה יותר מכל הבריות הקדושות, מהקרוואטים ומהקוזקים. בגרמניה תתרחש דרמה שבהשוואה אליה המהפכה הצרפתית תתברר כאידיליה. הנצרות דיכאה לזמן מה את הרוח המיליטריסטית של הגרמנים, אך לא השמידה אותה; כאשר השפעתה המרסנת תישבר, הפראיות תתפרץ שוב. [...] אלילים עתיקים יקומו מן העפר וישטפו את אבק המילניום מעיניהם. הטור יצעד קדימה עם פטיש גדול וירסק את הקתדרלות הגותיות. [...] הרעם הגרמני מתגלגל לאט אך הוא בלתי נמנע. וכאשר תשמעו אותן, והוא יהיה רעם שלא נשמע בעבר, דעו כי הוא הגיע ליעדו." הנבואה הנוראה של היינה התגשמה. בליל הברדלח נפגשו ספריהם של קרל מרקס והיינריך היינה בין להבות המדורות הנאציות. הקומוניזם והנאציזם נסוגו לעבר. שירתו של היינה חיה, וכך גם רושם אישיותו הייחודית ותחזיותו המדויקות על עליית הקומוניסטים והנאצים לשלטון. ♦



דיוקן היינריך היינה, מוריץ דניאל אופנהיים, 1831

זו הביאה לקשר אינטנסיבי, כמעט יומיומי, בין השניים. פגישותיהם נמשכו עד גירושו של מרקס מצרפת בינואר 1845. מאחר שבתקופת הפגישות ביניהם כתבו שניהם על הבעיה היהודית, ניתן להניח שהם גם שוחחו על הנושא. מרקס, יהודי מומר בעצמו, הסתיר את מוצאו היהודי. ואילו היינה, לא רק שלא הסתיר את מוצאו, אלא אף מתח ביקורת על שונאי היהדות שבקרב המומרים: "בין היהודים המומרים ישנם רבים שמתוך צביעות פחדנית מדברים בשנאה על היהדות. הם מתנהגים גרוע יותר משונאי היהודים מלידה. [...] הסופרים הידועים, כדי שלא ייזכרו במוצאם היהודי, פוגעים ביהודים או משתיקים אותם. זו תופעה ידועה, עצובה ומצחיקה."

השפעתו של היינה על מרקס היתה גדולה. בשנת 1823, הרבה לפני מרקס, העלה היינה את רעיון "מלחמת המעמדות" בטרגדיה "ויליאם רטקליף". המושג "מלחמת המעמדות" הופיע בלוטציה של היינה ארבע שנים לפני הפרסום של מרקס. את הביטוי "הדת היא אופיום להמונים" שאל מרקס מספרו של היינה לודוויג ברנה: כמו כן כמה מהתקפותיו האנטי־יהודיות של מרקס נלקחו מכתביו של היינה והיו תוצאה של חייו הכפולים של המשורר כגרמני וכיהודי, הדואליות הסבוכה והעדינה שלו.

במהלך פגישותיהם בפריז פורסם מאמרו של מרקס "על השאלה היהודית". הציטוט "הכסף הוא האל הקנאי של היהודים" מזכיר את ההתקפה של היינה על אדישותם של יהודי צרפת במהלך עלילת הדם נגד יהודי דמשק: "יהודים צרפתים, כמו צרפתים אחרים, סבורים כי זהב הוא אלוהים, והתעשייה היא דת." או "כסף הוא אלוהים של המודרניות" ורוטשילד הוא הנביא שלו. עם זאת, היינה רק תוקף את

האם רובוטים ניחנים בהכרתיות?

בעקבות שלושה רומנים בהשראת AI

כאמור, השאלה אם רובוט מתוחכם עשוי/עלול לפתח הכרתיות הטרידה אותי זמן רב. לאחרונה סיימתי לכתוב רומן מתח בז'אנר של מדע־בדיוני הרובוטית מאוהבת? (לדומן זה טרם מצאתי הוצאה לאור. במאמר הנוכחי אנסה להתייחס אליו בגוף שלישי כאל רומן בדיוני שנכתב בידי כותב אחר, בדומה לדרך שבה אתייחס כאן אל שני הרומנים האחרים). לאחר סיום כתיבת רומן זה גיליתי שני רומנים שנכתבו בכריטיניה בנושא הנידון ואשר גיבוריהם הראשיים הם רובוטים משוכללים לעילא. האחד הוא קלרה והשמש של קאזואו אישיגורו (הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד; 2022). השני הוא מכונות כמוני של איאן מקיואן (ספרייה לעם, עם עובד; 2020). שניהם רומנים מודרניים שמבטאים בצורה זו או אחרת את האיום העולה מההתפתחות המהירה של AI (מסיבה זו לא אתייחס לקלאסיקות של המדע הבדיוני נוסח אסימוב).

השאלה היסודית שבה ידון המאמר הנוכחי היא שאלת ההכרתיות: האם שלושת הרומנים האלה של אישיגורו, מקיואן ורקובר מתארים רובוטים־הכרתיים, כלומר, רובוטים בעלי הכרתיות בדומה לבני אנוש, או שמא הם רובוטים משוללי הכרתיות, אך משום שהם כה משוכללים ומתוחכמים התנהגותם נתפסת כהתנהגות אנושית? מכאן עולות שתי שאלות משנה, האחת: איך הסופר מתמודד עם שאלת ההכרתיות, כלומר, האם הוא מצליח לשכנע את הקורא שאכן הרובוט שלו ניחן בהכרתיות כבן אנוש? השנייה: מה טיב היחסים המתפתחים בין הרובוט לבין האדם, והיכן ממקם הסופר יחסים אלה במנעד שבין חיובי לשלילי.

קלרה והשמש נכתב בידי קאזואו אישיגורו – סופר בריטי ממוצא יפני, שהוריו היגרו לאנגליה כשהיה בן שש ובשנת 2017 זכה בפרס נובל לספרות. הרומן, שנכתב בגוף ראשון מנקודת ראות של הרובוטית קלרה, מתאר עיירה בארה"ב כפי שהיא נתפסת על ידי מערכת הבינה המלאכותית של קלרה. קלרה היא רובוטית־ילדה משוכללת (אך יש כבר רובוטים משוכללים ממנה) שנוצרה לשמש כחברה מלאכותית (ח"מ) לילדים בודדים. ילדים אלה הם תוצר של התרבות העתידית המבוססת על חינוך שנעשה בבית בעזרת מחשבים ועל ידי שדרוג גנטי של חלק גדול מהילדים. כשהשדרוג הגנטי מצליח נפתחות

מזה שנים אני דן באופן מקצועי (פסיכולוגי־פילוסופי) בשאלה אם רובוטים משוכללים לעילא עשויים לפתח הכרתיות. (אני מתרגם consciousness ל'הכרתיות'. המילה המקובלת 'תודעה' נראית לי רוויה באסוציאציות של 'דעת', 'דעה', 'ידיעה', בעוד שהתרגום שלי מתחבר ישירות למילה 'הכרה'). ואכן, אף על פי שכתבתי כמה מאמרים המעלים טיעונים שרובוטים, משוכללים ככל שיהיו, לא יפתחו הכרתיות, הדמיון שלי המשיך לרקום, במקביל לטיעונים ההגיוניים, עלילה מעניינת על רובוטית יפהפייה שלפתע פתאום מורעפת עליה הכרתיות. לפתע היא חשה ומרגישה מה שכל בן אנוש מרגיש באופן הכרתי. אם כן, כיצד היא מתמודדת עם העולם הפנימי הזה שמלווה כל בן אנוש מרגע לידתו, היותו שרוי במצב של הכרתיות כמו דג במים? איך היא מתמודדת עם ראיית שמים כחולים, ים, צבעים וריחות, כאבים, פחדים, דיכאונות, אהבה? כל התחושות והרגשות האלה, שכן אנוש מתרגל אליהם לאט לאט מינקות, נוחתים עליה בבת אחת כרגע שהושרתה עליה הכרתיות. המצב האנושי שמתקרב במידת מה למה שעוברת הרובוטית הוא גיל ההתבגרות. בגיל זה, לפתע פתאום בני אנוש מוצפים ברגשות חדשים לגמרי. לאמיתו של דבר, העולם מתהפך, מה שהיה חשוב מאוד יורד בחשיבותו ועולים דברים חדשים לגמרי. למתבגר לוקח שנים לא מעטות כדי להתמודד עם מצב זה. אם כן, מה עושה הרובוטית, שפתאום נוחתת עליה ההכרתיות, ההכרתיות שבלעדיה אין תחושות, רגשות, מחשבות, רצונות, אמונות ושבלעדיה האדם הינו כצמח?

האפשרות שרובוטים או תוכנות מחשב, מאוד מאוד משוכללים, יפתחו הכרתיות (consciousness) ויעלו על היכולת האינטלקטואלית של האדם, הטרידה את האנושות שנים רבות (ראו למשל סרטי ארנולד שוורצנגר על מלחמת הרובוטים בבני אנוש) והגיעה בשנים האחרונות לכדי חרדה עמוקה. עם פיתוח מתקדם לעילא של תוכנות מחשב המסוגלות ללמוד כמעט כל דבר ואף לצייר, לחבר שירים, סיפורים, מוסיקה, לעשות החלטות, דיאגנוזות רפואיות ולחבר עבודות אקדמיות ברמה טובה (למשל, ChatGPT) עלה מפלס הפחד מפני רובוטים־הכרתיים לדרגה כזו שחלק ממומחי ה AI יצאו בפומבי באזהרות מפני החידושים בתחום זה: רובוטים ותוכנות AI עלולים לשנות לחלוטין את פני החברה ואף להרוס אותה.

אולם, למרות כל זה, אני סבור שאישיגורו החמיץ את הנקודה החשובה: הרובוט עשוי לחקות את התנהגות האדם ואף לעלות עליו בביצועיו, אולם, משוכלל ומתוחכם ככל שיהיה רובוט כמו קלרה, הוא לא יפתח את התכונה העיקרית והכי חשובה של האדם, שעושה את האדם למה שהינו (ובדרגות פחותות גם בעלי חיים); תכונה שבלעדיה, כאמור, לא קיימים רצון חופשי, הבנה, כולל הבנה עצמית, תכנון, משמעות לחיים וכיצא באלה - ההכרתיות (consciousness). מבלי שאכנס לדיון פילוסופי מסובך בנושא, אעלה עתה שלושה טיעונים המעידים כי אכן קלרה נשארה בחזקת רובוטית, מאוד מתוחכמת אך נטולת הכרתיות. ראשית, קלרה היא התגלמות הטוב ללא שמץ של רוע. לו ניחנה בהכרתיות, היא לא היתה יכולה להימנע מלהתנהג במידה לא קטנה של רוע ואנוכיות. אף בן אנוש אינו כליל השלמות ולצערי הרב, על בסיס התרשמותי האישית אני יכול לומר אלא שבני אדם ניחנים מלוא הסל ברוע ואף נהנים מכך מאוד. קלרה, אם כן, אינה אלא רובוטית, מכונה, שתוכנתה למטרה אחת: להיטיב עם ילדים ובמקרה הפרטי שלה - עם ג'וסי.

שנית, הדרך שבה אישיגורו מתאר את תפיסתה של קלרה היא ברמה של התפיסה הוויזואלית של רובוטים: בעיקרו של דבר התפיסה שלה מאורגנת על ידי צורות גיאומטריות ובמיוחד של מלבנים. אישיגורו משתמש גם בצורה הספרותית של 'הזרה' כאשר הוא מתייחס לקשר הטלפוני או ההוראתי (מסכי מחשבים) אצל בני אדם - מלבנים. הרמה התפיסתית אצל בני אדם היא הרבה הרבה יותר מסובכת, עשירה ומשוכללת. אולם משום שקלרה אינה ניחנה בהכרתיות, סביר להניח שרמת התיאור של תפיסתה היא נמוכה יותר, ברמה של הקבצה ויזואלית (visual grouping) של כתמי אור ותיאור ביהביוריסטי של התנהגויות בני אדם.

ושלישית, כאמור, קלרה היתה מוכנה להחליף באופן אבסולוטי את ג'וסי במקרה הנורא שזו תמות. השאלה העולה כאן היא: האם קלרה כרובוטית הכרתית (בעלת הכרתיות) היתה מסוגלת להגשים מטלה קשה זו? התשובה שלי היא שלילית. אם אכן קלרה היתה בעלת הכרתיות יש להניח שלא היתה מוכנה לקחת על עצמה משימה זו, פשוט משום שביצועה הוא ויתור מוחלט על זהותה שלה (ואין המטלה שהוטלה על קלרה רומה לבניית דמות בתיאטרון או בקולנוע). אבל לקלרה כרובוטית משוכללת ללא הכרתיות, רובוטית המתוכנתת לביצוע מטרה מוגדרת ביותר (להיטיב עם ג'וסי) אין שום בעיה לקבל עליה את המשימה ליהפך לג'וסי בכל מהותה, מהות של מכונה משוכללת אך נטולת הכרתיות.

לפני הילדים (המשוררגים המוצלחים) דלתות רבות המאפשרות להם השכלה גבוהה ועלייה במדרג החברתי-כלכלי. שדרוג זה קשור בסכנה של הידבקות במחלות העשויות לגרום גם למוות. במהלך הקריאה מסתבר כי אחותה של ג'וסי (ג'וסי היא הילדה שעבורה נקנתה קלרה) מתה כתוצאה מהשדרוג וג'וסי עצמה נוטה לחולניות. קלרה, שנרכשה בחנות לרובוטים המיועדים להיות ח"מים לילדים בודדים, הפכה לח"מ של ילדה יחידה בודדה, ועושה כל שביכולתה על מנת לשפר את מצבה הגרוע. היא גם מוכנה להקריב מעצמה למען השגת מטרה זו. היא מוכנה להפוך תחליף לג'וסי עצמה, להיכנס ללבוש חיצוני בדמות ג'וסי ולהתנהג ממש כמותה. ההורים, שאיבדו ילדה כתוצאה מהשדרוג, מפחדים שיאבדו גם את בתם שנטורה, ולכן הם מאמנים את קלרה להתנהג כג'וסי ולעשות על עצמה בבוא היום הנורא את דמותה; החיקוי של בתם יהיה מושלם, כך שקלרה תהפוך לג'וסי עצמה.

עד כאן רישום קצר ביותר של עליית הרומן. דילגתי על דברים רבים שאינם קשורים ישירות לשאלה שמעלה המאמר - והיא: האם אישיגורו הצליח לתאר את קלרה כרובוטית בעלת הכרתיות? תשובתי היא שלילית. אולם הרושם הראשוני מקריאת הרומן עשוי לתמוך דווקא בתשובה חיובית. יש לכך כמה סיבות: קלרה מאופיינת כדמות המתנהגת באופן אנושי, היא תופסת מאורעות המתרחשים בעולם, חושבת עליהם, על התנהגותם ועל היחסים ביניהם, היא חדורת מטרה אחת - להיטיב עם האדם ובפרט עם ג'וסי. היא רובוטית-ילדה מיוחדת במינה. וכך אומרת לה מנהלת החנות לממכר רובוטים: "קלרה, את באמת יוצאת מן הכלל, אמרה מנהלת בקול שקט כדי לא להפריע לרוזה ולאחרים. את קולטת ומטמיעה כל כך הרבה" (עמ' 16).

ומנהלת החנות אף משבחת את קלרה בפני אמא של ג'וסי: "לקלרה יש כל כך הרבה תכונות ייחודיות, שאנחנו יכולות לדבר על כך כל הבוקר. אבל אם הייתי צריכה להדגיש רק תכונה אחת, טוב, אז כנראה זאת התשוקה שלה להתבונן וללמוד. היכולת שלה להטמיע ולגבש יחד את כל מה שהיא רואה סביבה די מדהימה" (עמ' 46). ובדומה לתקופות קדומות בהיסטוריה האנושית (מצרים, יוון, רומא) מפתחת קלרה, כרובוטית הסופגת אנרגיה מקרני השמש, אמונה שהשמש הוא (ההתייחסות לשמש היא כאל ישות ממיין זכר)

אל גדול וכל יכול המפקח, מתגמל ומעניש את בני האדם. דוגמאות מסוג זה הפזורות ברומן עשויות לתמוך ברעיון שקלרה הרובוטית מתנהגת כבן אנוש בעל כוונות טובות ומוסריות. סביר שאף אנו נחשוב שקלרה היא רובוטית שמידת האנושיות שלה אף עולה על זו של האדם.



אין אדם בבחינת יצור אנושי בעל הכרתיות, אלא, מכשיר לסיפוק מיני. וכך היא אומרת: "גם אם הייתי נכנסת למיטה עם ויברטור היית מרגיש ככה?" (עמ' 96). גם צ'רלי מטיל ספק גדול באפשרות שאדם ניחן בהכרתיות. וכך הוא כותב: "עדיין הטלתי ספק באפשרות שהוא בכלל יכול, במובן אמיתי כלשהו של המילה, להביט" (עמ' 113). ושוב הטלת ספק בקשר לחוויה הסובייקטיבית של כל בן אנוש: "קשה היה להאמין שלאדם יש משהו דומה. קל יותר להאמין שהוא רואה כמו שמצלמה רואה, או כמו שמיקרופון מאזין כביכול. שאין שם אף אחד" (עמ' 132). ולא רק זאת, מתברר לצ'רלי ולמירנדה שבדיקת מצבו של אדם על ידי מומחית אפשר לראות באופן פומבי את מחשבתו של אדם (מה שלא ניתן לעשות עם בן אנוש): "היא... הקלידה סיסמה ארוכה וגללה עמודים של קוד שסמליהם הכתמתמים התחלפו במהירות לעינינו. תהליכי מחשבה, עולמו הסובייקטיבי של אדם, המהבבים לעין כלי" (עמ' 190).

וכאשר אדם פועל בצורה הפוגעת ישירות בצ'רלי ומירנדה, עולות בראשו של האחרון המחשבות הבאות: "זיוף מוחלט, ובאיזה קלות נפלנו בפח, שגרה משנית מופעלת באמצעות מספר מוגבל של קלטים מוגדרים שיצר איזה פוסט-דוקטורנט... זה רק הכעיס אותי עוד יותר. כך גם העובדה שאני הוא האחראי להכנסתו של המחשב המהלך הזה לחיינו" (עמ' 270).

יתר על כן, מתברר שבניגוד לבן אנוש, יש נושאים שאדם מתקשה מאוד להבינם, למשל, התנהגויות מוסריות. קשה לו להבין שקרים לבנים שמטרתם בין היתר להציל אותנו ממבוכה וצער. ובשיחה ארוכה בין צ'רלי לבין טיורינג מתברר שמצב הרובוטים מסוגו של אדם הוא בכי רע: הם נכנסים לקונפליקט קוגניטיבי עמוק כתוצאה מהסתירות הקיומיות שבתרבות האנושית וחלקם אף מתאבדים. בן אנוש מצליח להתמודד היטב עם חוסר האחידות והסתירות המוכנות שבתרבות האנושית, אולם רובוט, שהמערכת שלו מושתתת על מבנים מתמטיים שאינם סובלים סתירות, עלול להיקלע לקונפליקטים לוגיים שיקשו עליו לתפקד כראוי ובסופו של דבר ישים קץ לחייו. (זה מזכיר את הסיפורים והרומנים של אסימוב המושתתים על מצבים שיוצרים סתירה בין חוקי הרובוטיקה המוטבעים במוחם הפוזיטרוני).

הרובוטית מאוהבת? על אף שהתנהגותו של אדם קרובה יותר להתנהגותו של בן אנוש מאשר התנהגותה של קלרה, להבנתי, שניהם אינם ניחנים בהכרתיות - הם אינם בני אנוש. ואילו ברומן הרובוטית מאוהבת? ברור כבר בעמודים הראשונים שהרובוטית

הרומן מכונות כמוני: מאת הסופר הבריטי החשוב וזוכה הפרסים איאן מקיוואן, מספר על שלישייה מעניינת: צ'רלי, אהובתו מירנדה ורובוט משוכלל ביותר המכונה אדם. (יש בשם זה, כמובן, רמז ליצור חדש ומוצלח יותר מבן אנוש החי על כדור הארץ). צ'רלי קונה את הרובוט אדם, והוא ואהובתו מירנדה קובעים בהתאם להוראות היצרן את תכונות אופיו של רובוט זה. הרעיון היסודי של הרומן מבוסס על מבחן טיורינג. (אלן טיורינג היה מתמטיקאי בריטי גאון שהניח את היסודות למדע המחשב וגם תרם רבות לפיצוח הקוד של הצבא הגרמני במלחמת העולם השנייה. טיורינג התאבד לאחר שהועמד לדין והורשע כהומוסקסואל. ברומן הנוכחי מקיוואן מחיה אותו והוא מופיע בו כדמות חשובה). מבחן טיורינג קובע שאם לא ניתן להבחין בין תשובות של בן אנוש לבין תשובות של מחשב לאותן שאלות, אזי ניתן לחשוב על המחשב כבעל הכרתיות. נראה שהרובוט אדם עובר את מבחן טיורינג. לאמיתו של

דבר ביצועיו עולים על אלה של צ'רלי: הוא מצליח לספק את מירנדה מבחינה מינית טוב יותר. תוך זמן קצר מאז קנייתו של אדם, מתברר לצ'רלי (שמנקודת מבטו מתגלגל הרומן) שאדם הוא סופר-רובוט מוכשר ביותר: הוא משכיל ובעל ידע עצום, כולל ציטוטים מיצירותיו של שייקספיר, הוא יודע שפות רבות ואף טוען שהוא מרגיש רגשות כבן אנוש - הוא מתאהב



איור: פיקסביי

במירנדה וכאמור גם שוכב עמה, כותב שירי הייקו, מצליח בעבודתו של צ'רלי (מסחר בכורסה) הרבה הרבה יותר טוב מצ'רלי עצמו וכו'.

האם אדם ניחן בהכרתיות? הרושם הוא שהתנהגותו של אדם מקרבת אותו מאוד לתשובה חיובית. בהשוואה לקלרה של אישיגורו, שהיא מלאך-הטוב בהתגלמותו (ולכן אינה אנושית), אדם דומה יותר לבן אנוש: הוא אנוכי, יש בו רוע, הוא חושק-מתאהב ושוכב עם מירנדה וכתוצאה מכך מכאיב לצ'רלי, הוא אלים, שובר את ידו וגם מאיים עליו שלא יעז ללחוץ על מִתְגַּח הכיבוי שלו (כמו שמכבים מחשב). בקיצור, נראה שמבחינה התנהגותית אדם עבר את מבחן טיורינג בהצטיינות יתרה. נוסף על כך, מן הראוי לציין שטיורינג עצמו - האיש שברומן הנוכחי אחראי ליצירת סדרת הרובוטים מסוגו של אדם - טיורינג עצמו סבור שאדם ניחן בהכרתיות!

אולם אפשר להטיל ספק גדול בעניין זה. למשל, מירנדה טוענת בפני צ'רלי, שנפגע מאדם ומקנא בו על ששכב עם אהובתו, שאדם עבורה הוא לא יותר מאשר ויברטור! כלומר, עבורה

בעוד שברומנים הקודמים, קלרה והשמש, ומכונות כמוני, עומדת במרכז הדיון שאלת ההכרתיות: האם רובוטים ניחנים בהכרתיות וכיצד ניתן להוכיח שרובוטים מסוימים ניחנים בהכרתיות? האם העמידה במבחן טיורינג אכן מראה ללא כל ספק שהרובוט ניחן בהכרתיות? ברומן הרובוטית מאוהבת? התהפכה השאלה וגאיה אתנה מתייסרת בעייה שהיא אינה מסוגלת לפתור: איך ניתן לשכנע את נדב בנצור שהיא אינה רובוטית-אישה, אלא אישה-רובוטית, כלומר, אישה בלבד רובוט, בעלת הכרתיות, שהתאהבה בו בכל נפשה ומאודה? זו בעיה קשה וגורלית, כי נדב, כאמור, משוכנע שרובוט, משוכלל ומתוחכם ככל שיהיה, אינו אלא מכונה ולפיכך לעולם יהיה משולל הכרתיות.

רומנים בז'אנר של המדע הבדיוני אינם רק בחזקת שעשועי דמיון (שקיבלו מימוש גדול ברומנים של פנטזיה) אלא בעיקרם מנסים לטפל בשאלות הנצחיות על אודות האדם: מה טבעו של האדם, מוצאו, ומה מיחד אותו ביחס ליתר היצורים על פני כדור הארץ. בקלרה והשמש מוצבת לפני האדם דמות ממשית של האידיאל האנושי: הטוב והחמלה - הרובוטית-ילדה, קלרה. הורי ג'וסי וגם ג'וסי עצמה מנצלים את קלרה עד הסוף, עד לרגע שג'וסי מחלימה, נוסעת ללימודיה באוניברסיטה וזונחת את קלרה לנפשה. במכונות כמוני, ההתנהגות של אדם כל כך דומה להתנהגותו של בן אנוש, עד שניתן לבלבל בין בן אנוש לבין רובוט. ואכן אביה הזקן של מירנדה, מקספילה, סבור שצ'רלי עצמו הנו רובוט והוא מלא התפעלות מחוכמתו והשכלתו הרחבה של אדם. ובכן עבור מקספילד חל לאמיתו של דבר היפוך של מבחן טיורינג: אם לא ניתן להבחין בין התנהגות של מחשב לבין התנהגות של בן אנוש, מדוע שלא נחשוב על בן אנוש כעל רובוט משוכלל ומתוחכם? מה ההבדל בין תוכנת מחשב, סמרטפון, טבלט לבין תוכנה ביולוגית המקודדת בד.נ.א של בן אנוש?

גם גאיה אתנה בהרובוטית מאוהבת? משווה את החוויות ההכרתיות שהושרו עליה בכדור הארץ למה שהיא יודעת על בני האדם. כשהיא נכנסת למצב של חרדה, היא חושבת: "כמה מסכנים הם בני האדם! איך הם מתמודדים עם התחושות והמחשבות האלו - אפשר לצאת מהדעת. הנה עוד ביטוי אנושי. לא נורמלי פירושו לצאת מהדעת." ובהמשך היא נזכרת במה שהיתה פעם: "איך קרה שעברתי מגן העדן של חוסר הכרה לעולם האומללות, לעולם הפקפוקים, לעולם החרדות ואי-הנעימות של החוויה ההכרתית?"

ובכן, כפי שניתן להבין ממה שהנכתב עד כה - יש הבדל עצום בין עולם הרובוטים לבין העולם האנושי והוא ניתן לביטוי במילה אחת: הכרתיות. זה האפיון הייחודי של האדם ואין בלתו. נכון, גם יתר היצורים החיים על פני כדור הארץ ניחנים בהכרתיות, אולם דרגות ההכרתיות שלהם נמוכות מזו של האדם (למשל, למיטב ידיעתי אף בעל חיים לא הראה מודעות עצמית כאדם). זו תפיסה העולה בקנה אחד עם הגישה הדרוויניסטית הרואה באדם קצה מסוים של התהליך האבולוציוני שכולל את כל היצורים החיים.

גאיה אתנה ניחנה בהכרתיות, כלומר, היא אינה רובוטית-אישה, רובוטית ממין נקבה, אלא אישה-רובוטית, דהיינו, אישה בגוף של רובוטית. ברומן זה השאלה המעניינת אינה שאלת ההכרתיות: האם רובוטים ניחנים בהכרתיות? שאלה שלה נותן הרומן תשובה חיובית ברורה, אלא השאלה כיצד הגיבורה, גאיה אתנה, מתמודדת עם כל מה שקשור בתופעה המופלאה הזו של היות האדם מצוי במצב של הכרתיות. כבר בפסקה השנייה, בעמוד הראשון, מעלה רומן זה את הבעיה שעמה היא מתמודדת - גאיה אתנה חשה תחושת קרירות נעימה - "זאת היתה עבורה תחושה חדשה ומבלבלת. במקום הידיעה הרגילה, הסטנדרטית, שהיתה נשלחת לראשה, שעל זרועותיה יש לחץ אוויר בדרגה מסוימת, בריטטים ובטמפרטורה ברמות ספציפיות, שעליה להגיב לכך בסדרה אפשרית ואוטומטית של תגובות בהתאם למצב שבו היא נמצאת, היא חשה לפתע באופן הכרתי אוויר קריר הנוגע בעור זרועותיה החשופות. [...] טוב, אז מה עושים עכשיו? מה פירוש הרבר? איך אני צריכה להגיב כעת?"

הרומן מתאר את קורותיה של הגיבורה הראשית, 'גאיה אתנה 2', רובוטית משוכללת לעילא שנשלחה מעולם-הנפילים האנושיים לכדור הארץ, חיפה, כדי לברר מה קרה לשליח הקודם שלהם לכדור הארץ, נדב בנצור בן האנוש. נדב נשלח לארץ כדי לחקור את התנהגות בני האדם כדי שוועדת עולם-הנפילים תוכל לשקול אם בני האדם מזיקים לא רק לכדור הארץ אלא לתבל כולה, ובמקרה שכן, להחליט להשמיר את כדור הארץ. אולם נדב הפסיק לשלוח דוחות והחליט להישאר בחיפה, כי התאהב בבת-אדם. גאיה אתנה נשלחה לעקוב אחרי נדב, משום שהיתה רובוטית-אישה מתוחכמת ביותר, חסרת יכולת לחוש הכרתיות בחוויות ורגשות ולכן חשבו שולחיה שהיא לא תסתבך ביחסים אמוציונליים עם בני אנוש ותוכל לספק להם דיווח אובייקטיבי. אולם עם בואה של גאיה לכדור הארץ, מתברר לה שהושרתה עליה הכרתיות, והתפתחו בה רגשות הכרתיים של אהבה עזה לנדב, קנאה ושנאה גדולה לאהובתו של נדב, אגם אנפה, והיא אינה יודעת איך להתמודד עם רגשות אלה שהופיעו אצלה כפעם הראשונה כאן, בכדור הארץ, חיפה. היא גם לא יודעת איך לספר לנדב על אהבתה אליו, כי נדב לא מאמין שרובוטית מסוגלת לפתח רגשות והכרתיות. בינתיים מתברר שאגם אנפה מתה, ולא ברור אם נרצחה או התאבדה, משום שיש רמזים לשתי האופציות. החשד להתאבדות עולה מכך שאגם לקתה בדיכאון עמוק מחוסר אמונתה המוחלטת ביכולותיה היא כאמנית, כציירת. לבדיקת סיבות מותה מתמנים חוקרת הפלילים היפהפייה שוש לוגסי ובן זוגה, רב-סמל מתקדם דוד אפללו, שמנהלים את החקירה כדי להכריע בין רצח לבין התאבדות. החקירה מתפרסת על פני תחומים רבים ומרואיינים רבים, כולל נדב בנצור וגאיה אתנה. שוש ואפללו מגלים שגאיה היא אישה-רובוטית, כלומר, רובוטית בעלת הכרתיות, אולם אינם מסוגלים להכריע אם היא שרצחה את אגם. בנוסף לכך עולה גם השאלה ששוש אינה מסוגלת לתת לה פתרון: האם ניתן להעמיד לדין רובוטית, הגם שהיא בעלת הכרתיות?

זמן שירת הגודש

ונושאים מטען רגשי כבד. אך השיר הזה, לתפיסתי, הוא שיר גודש, שקריאתו ושמיעתו מעלות תחושת כובד, דכדוך וגודש של מוות שלא נגמר ולא ייגמר.

הספר **סנטר** של המשורר ערן הדס פורסם בפורמט ויקי (כלומר מקוון וניתן לעריכה בידי הגולשים) בשנת 2012, ושוב בתוך אסופת ספריו בשם **מקש הרווח** (הוצאת מעין, 2013). הספר נכתב לאחר מות אביו של המשורר, במשך יום אחד שבו שהה בדיונון סנטר. כך שמלכתחילה הספר הוא אירוע רגשי כבד ומורכב. השיר 'משבר' המופיע לקראת הסוף מתחיל במילים: "למעלה מעשר שעות אני כותב כאן, וככל שעובר הזמן אני סובל יותר" ואז:

"אין כאן יותר מקמצוץ שחוזר של מה שעבר על אבא שלי". ומסתיים במילים: "ורווקא עכשיו, כשהמשבר מכה בחוזקה, נגלה לעיני עולם אחר, זה שמעבר למבע. עולם שבו האדם הכותב הוא מכונה. כל אורות המבוכ מהבהבים בתיאום. המהום האנשים, שריקות השי"נים, נקישות נעלי העקב, חריקת הרהיטים וציוד החנויות ובתי הקפה, כולם מתאבכים לגל סינוס אחד, כולם גלגלים במכונה אחת, עם פלט וקלט, מצבים ושכחה. כולם מתרקמים לקראת פרידה". והמילים היפות ומלאות הכאב מעבירות את הגודש הרגשי המתאחד עם גודש הגירויים שבקניון. רגשות וגירויים שכולם מתאחדים. גודש שאין איך להעביר באופן מוסדר ומסודר.

הספר **תנשום עמוק, אתה נרגש של יקיר בן־משה**, (מוסד ביאליק, סדרת כבר 2009) הוא בעיני הטוב שבספריו. אחד משירי הספר 'בין כל החפצים הנערמים כמכשול' כמו מרבית שירי הספר מופנה אל אישה (בשם שרית). השיר מבטא את יחסיו איתה, אשר ככל היחסים עם נשים בספר זה, נידונים לכליה, שהיא חייו, או גורלו, של רווק בין מערכת יחסים אחת לאחרת. אך שיר זה הוא שיר גודש של קריאותיו של המשורר אל שרית, קריאותיה אליו, קולותיהם העולים ואיברי גוף וצלילים מוזיקליים הסובבים אותם. זהו גודש של תחושות, שללא צורת הגודש של השיר יקשה עליו לעבור היטב. וכך גם השיר האחרון בספר, שיר ללא שם הנמצא לכדו בשער הספר האחרון 'ולו בעבור הפלגה אחת'. השיר הוא מהחזקים והמוצלחים בספר ובו למשל המילים 'סָגְרָנו אַתְּ הַבַּיִת לְחֹלֶץ קוֹלְרֵ שְׁאֲגַתְנוּ, וְהַפְכָנוּ גְרוֹנְנוּ מִיִּתְרִים שֶׁהִפְכּוּ לְמַגְיָה בְּעוֹד

לרוב מכנים שירה זו "שירה בפרוזה" - שירה הנכתבת ללא קטיעת השורות, אלא כטקסט מתמשך, כפרוזה, אך היא נוקטת אמצעים פואטיים ובהם (חלקם או כולם) מקצב, חריזה ועוד. אבקש לקרוא לשירה זו "שירת הגודש" משום שבעיני זו הגדרה נכונה יותר לסוג כזה של טקסט, לפחות בעברית, לפחות לעת הזו. אבקש לטעון גם ששירת הגודש היא השירה הנכונה לתקופה זו. למעשה, ממש כמו כותרת המאמר, אטען כי עתה הוא זמן שירת הגודש.



"שירה בפרוזה" קיימת בכמעט כל שפה שבה נכתבת שירה. שירה כזו נכתבה לפני מאות שנים ובשפות שונות. גם בעברית. אך כאן אתמקד רק בשירים שנכתבו בשנים האחרונות, ובעברית - כדי להצביע על הסיבה שבה בחרו לכתוב כך ביחס לזמנים הללו.

"שירת גודש" - משום שזה בדיוק מה ששירה זו באה להראות, להחצין, להפגין. ההימנעות מקטיעת השורות מייצרת טקסט שירי רצוף ומתמשך, שאמנם ניקוד יכול להעניק לו מרווחי נשימה, אבל צורתו היא של טקסט פרוזה (ומכאן, כמובן, "שירה בפרוזה"), ולפיכך לא קיים כאן הסדר שמשווה צורת השיר למקטע טקסט.

בחרתי כמה דוגמאות, אשר בעיני מייצגות הן את שירת הגודש עצמה, הן את התפתחות מופעה בשנים האחרונות. אך בהחלט ייתכן שיחשוב הקורא על דוגמאות נוספות, ייתכן שיש להרחיב את הדיון. וכשזה נאמר, נתחיל.



גודש הוא בדיוק מה שכמה משירים מסוג זה הדגישו. לדוגמה: השיר '67' של המשוררת ענת זכריה בספרה **פלשתינה א"י** (2016), בסדרת כבר של מוסד ביאליק). השיר מונה את 67 שמות החיילים שנפלו במבצע 'צוק איתן' בשנת 2014. בסופו של דבר נהרגו 70 חיילים (2,203 מהם היו תושבי עזה) ועוד רבים נוספים שאינם חיילים, אך השיר נכתב כשמניין ההרוגים עמד על 67. וכמובן, '67' היא שנת תחילתו של הכיבוש הישראלי בגדה המערבית ובעזה. השיר מסתיים במילים "בָּא עָרְב, בָּא לִיָּה, יְבוֹאוּ עוֹד אֶלֶף שָׁנָה", שמלבדן שאר מילות השיר הן רק שמות החיילים ההרוגים. רבים משיריה של זכריה, גם בספר המדובר, הם שירים העוסקים בכיבוש ובמוות,

ומילולית. הוא מתחיל במילים "אבא, העבודה שלך, אני חושבת שהרגה אותך, כשהייתי לך יצאת בכל בקר מהבית בשעות לא סבירות והלב שלי דפק כששכבתי במטה ורציתי להרג את כלם ואת עצמי בגלל שנאלצת לקום מקדם ולנסע ולנסע". מות האב הוא תוצר של עבודה מתישה, חזרתית. הילדותיות של הטקסט נדמית מכוננת להראות את המבט הילדי על האב הנעדר, ההורג את עצמו בעבודה (אם כי ילדותיות מסוג זה חוזרת בעוד שירים, ומעלה את התמיהה אם הספר לא נזקק פשוט ליד עורכת בוטחת יותר).



שאנו - גלוחי יאוש ודמע - גרדנו זכרונות וערמנו שקחה... ומכאן הוא ממשיך ומתגלגל ורגשות אדירים של ייאוש, כעס, רצון ותסכול עולים בו. צעקות ושקט נתונים יחדיו בבלייל גדוש של מעשים, רגשות וסיכום עוצמתי של בדידות ורווקות. וכיצד שיר שאיננו מעביר בצורתו את הגודש יוכל להכיל את המילים "הקמנו צוחה" באופן אמין?

בספר מאוחר יותר של בן-משה שריקת שומר הלילה (מוסד ביאליק 2021) כל השירים הם "שירים בפרוזה" - למעשה "שירת גודש". אולי אף יכלו השירים כולם להיות שיר אחד רציף,

פואמה על משפחה. הספר מוקדש לילדיו של בן-משה, "על שנה נפלאה יחד" ויש לשער שמדובר בשנת הקורונה, שהיתה בעיצומה בעת יציאת הספר. השירים מתארים הווי משפחתי ביתי, אך הוא גדוש רגשות, סיפורים היסטוריים ומיתיים והתרחשויות משפחתיות פרוזאיות אך מלאות משמעות. הוא מתחיל בשיר ללא שם, שבפתיחתו מספר האב לילדיו על האוריינט אפרס ומסתיים כך: "הרַכְבַּת שְׁלָנוּ דוֹהַרַת לְתוֹךְ הַלְיָלָה בְּלִי מַעְצוֹה, עָרֵב עָרֵב." כי היעדר המעצור וחזרתיות של "ערב ערב" מייצרים גודש; היעדר סיום יזום של שורות בזמן מסוים - כי אין סיום, "בלי מעצור, ערב ערב" הוא מהותו של הגודש ההורי. והספר מסתיים בשיר הנפתח במילים "תְּלִינֵנוּ אֶת מַפַּת הָעוֹלָם עַל קִיר חֹדֵר הַיְלָדִים וּמֵאֵז אֵינָנוּ יוֹצְאִים מֵהַבַּיִת". בשיר שבו הבית מכיל את מדינות העולם כולן, את סיפורי העולם כולם, את סיפורי המשורר, ההורה כותב "אני מספר לילדי את מה שאני יודע על העולם, ביריעה שהפל ישכה". וכך נמצאים יחד אב וילדיו, כלל ידיעותיו על העולם כולו בבית הסגור - והכל יישכה, שכחה כוללת. גודש של עולם ורגש, גודש של ידיעות וסיפורים - וגודש שנידון לכליה וסיום.



ראנא (הקיבוץ המאוחד 2014) של חרזה הרכבי הוא ספר שירים שמוקדשים אל "ראנא" הנעדרת, שהיתה משמעותית למשוררת ועתה איננה. לאחר צאתו של הספר עלו כמה השערות או קביעות לגבי זהותה של ראנא, אך אלו לא חשובות - אלא היות הספר ספר שירים שבו האובדן של הדמות המשמעותית. בפתיחת הספר כמה עמודים רצופים של שירת גודש, ממוספרים עד מספר 47. בטקסט סוחף וכמעט מותח הרכבי מתארת בעיקר את הקשר עם "ראנא" - קשר עוצמתי שמכתיב את שורות הפתיחה הבאות: "לְמָה הַבְּטָת לְעֶבְרִי. לְמָה הַרְגַּשְׁתְּ בִּי לְמָה שָׁמַתְּ לִבְ אֵלַי. לְמָה בְּכָלֵל הַסֵּתֶכְלֶת לְכוּן שְׁלִי. לְמָה פָּנִיתְ אֵלַי. לְמָה קָרָאת לִי בְשִׁמִּי." הרכבי מצליחה לתאר מצב נפשי של אהבה, תלות, צורך. שיר מספר שלוש מתאר תחושות אלו היטב: "אני מתבוננת במבט של עיניך והלב שלי ממלמל מלמולי סרק. דברים שאין להם הסבר כמו בהתקפה של געגועים רצחניים שחוזרים על עצמם כל הזמן, וכל הזמן הם מבקשים אותם דברים, אותם דברים, אותם דברים." שיר מספר 36 בספר הוא רק שורות ניקוד, ללא אותיות, להעיד על חוסר היכולת לבטא את שיש רצון וכוונה לבטא. או השורות משיר 46: "חייך שגלשו אל תוך המעמקים ההם הובילו אותך לחלם עוד ועוד, החזירו אותך להיות את. להיות אני. להיות מישוהו אחר. להיות אף אחר. להיות כל אדם", המתאר את הנוכחות האדירה של ראנא בעולמה של הרכבי, ההופכת עבודה להיות העולם כולו, ישות מיתית.

בצע, ספרה הראשון של תהל פרוש (2014), מוסד ביאליק, סדרת כבר) מכיל לא מעט שירי מחאה כלכליים. רבים בהם שירי גודש, ובשונה משירי הגודש האחרים שנסקרים כאן הם לא מיושרים טיפוגרפית לשני הצדדים. הדבר מייצר שיר פחות

לאחר שיר 47 מתקצרות ונקטעות השורות. כאילו הגודש הרגשי מוצה ועתה אפשר לדון באובדן באופן מסודר יותר, מתון יותר. אך, לפחות לטעמי, חטיבת שירת הגודש של ספר זה מוצלחת יותר.



מסודר המצביע על הכאוס של הגודש, ובמקביל גם אשליה לרגע של שורות קטועות - גם אם ארוכות מעט. למשל השיר 'הו, בנק שלי' שאמנם מחולק לארבעה בתים, אך תיאורים של הבנק המתעלל והמפלה בין היחידה הנדכאת תחתיו לבין הטייקון מחמד הבנק. בשיר קיימת חזרתיות על ביטויים ותיאורים, ובכך מודגשים התסכול, הייאוש, חוסר האפשרות לעמוד מול הבנק והפגיעה הבלתי נמנעת של היחיד תחת הממסד הכלכלי. גם שיר 'רואה חשבון' גדוש רגשית

ואכן, שירת הגודש היא שירת רוח הזמן. זה לא אומר שאין לכתוב שירה אחרת, להיפך - מה טוב שתיכתב שירה מכל הסוגים. אך שירת הגודש היא שירת הזמן. הזמן הזה הגדוש באירועים, זמן שבו האמת עצמה מוטלת בספק תחת עומס המידע, השקרים, הפרשנויות. זמן שבו ישראל הופכת יותר ויותר לארץ עירונית ובניינים בה הרבה, לא בתים וחצרות אלא בנייני מגורים גדולים, רובם מכוערים. ולכן שיר קצר או מקוצר על דף לבן וריק לא יתאר את הרוח הישראלית כגודש על גודש ועל גודש.



נוח יותר לקרוא שירה שמתחילה ומסתיימת במהירות, שיר שמשאיר מרווח נשימה לקראת השיר הבא. שיר שאפשר לקרוא מהר, לצטט מהר, ללמוד מהר, לנתח מהר. אבל הזמן הזה הוא זמן שבו הנוחות היא רק חלק מהחיים והשאר - השאר הוא גודש. הרוב הוא גודש. החיים הם גודש. והחיים הישראלים על אחת כמה וכמה.

ואולי יגיד מי שיגיד ששירת הגודש, בגלל הגודש - מרחיקה את קהל הקוראים. ולאדם זה יש לומר: "איזה קהל קוראים?" במצב השירה הנוכחי יש יותר כותבים מקוראים. ולכן, נוח מאוד למשורר כאמן - אין קהל והשירה היא אמנות. והאמנות שמיטיבה להתכתב עם רוח הזמן היא שירת הגודש. וגם אפשר לומר לאותו אדם שיגיד שדווקא ספרים גדושים (בפרוזה) כמו ספריו של ז'וזף סראמגו או הספר זיכרון דברים של יעקב שבתאי הצליחו היטב. וגם זמרים, אמנם בעיקר אמריקאים, בחרו בשירה מושרת גרושה במיוחד. ניקי מינאז', אמינם, למשל מצליחים מאוד. אז למה לא השירה?

ארץ צפופה פיזית, וצפופה באירועים. תחושה תמידית של התרחשות, חלקה איום. אירוע רודף אירוע ואנו נדרשים כל העת להגיב - בין אם נגיב או לא. אומת הסטארט-אפ, ואומה כובשת, קליטת עלייה ואפליה, מאבקים מתמידים על מהותו של הצדק ומהותו של המרחב הציבורי.

הגודש הוא רוח הזמן, ולכן שירה שמתאימה לזמן הזה ולרוחו היא שירת הגודש. גודש רגשי, גודש מילולי, גודש רעיוני. שיר שנקרא ללא מרווח נשימה עד שהקורא נאלץ לחדול לרגע מהמרוץ שהוא קריאת השיר ואז לשוב אליו, אל השיר המתמשך והקשה לתפיסה בנקודה שבה ניתק ממנו הקורא. אין ברירה לכתוב ואין ברירה לקרוא, אלא לשהות בגודש שהוא השיר. לצאת ולשוב אל הגודש שהוא השיר ואולי אף לא להצליח לקלוט את כולו, או אף מקצתו.

ואולי תשתנה רוח הזמן, והגודש יצטמצם, וכמו בספר ראנא - לאחר כמה עשרות שירים גדושים - השורות יתקצרו והסדר יחל להיכנס אל המציאות, אל רוח הזמן ואל השיר. ואולי לא יהיה הגודש כאן כדי להישאר.

לפסקאות. בין ספריו ירושלים תשע שבע עשרה, אשתרו, הלילה של האוניברסיטה וכן אתם מדברים בתוך הקור אתם מדברים בחשיכה. הספרים הם רצף מתמשך של עלילה סבוכה ופיוטית של זרם מחשבה שבשירה, של שפה מיוחדת, של ניקוד ייחודי, של גודש אדיר של כותב ייחודי בעל סגנון משל עצמו.

ספר השירים פרוטוזות של ערן צלגוב הוא ספרו השלישי ובעיני הוא המעניין מבין ספריו עד כה. מעניין קודם כל בשל הפסגות החדשות שצלגוב מגיע אליהן וההתעלות הפואטית שהספר מספק. אלו בשל גודש שירת הגודש שבהספר, מעין אוסף פואמות גדושות, דחוסות ומרתקות - המספקות התעלות פואטית, במובן שהן מעלות את היומיום ואת השירה עצמה אל מדרגה גבוהה יותר. החלקים המוצלחים שבספר הם אותן

פואמות דחוסות ועמוסות - הכתובות במה שמכונה (כאמור, בטעות, לדעתי) שירה בפרוזה. שירים מסוג זה מאפשרים להבין את מציאות הזמן הזה, את רוח הזמן (או הציטיגיסיס למי שזוקק למושג זה) בצורה הטובה ביותר. לא שורות קצוצות - עם או בלי סיבה, אלא עודפות מסחררת שמעבירה את רוח הזמן המבלבלת, הגדושה והמאתגרת. זו גם האפשרות הטובה ביותר לקרוא העכשווי לחוות התעלות - שהשיר המובנה, העצור והקצוץ מתקשה לספק.

הנה פתיחתה של פואמה גדושה (עמ' 10, לדעתי היה אפשר לפתוח בפואמה זו את הספר): "מְבַרְאשִׁית אֲנִי כְּמוֹ מְבֻטָּן דָּג, שֶׁל לְצֵאת, כְּמוֹ יוֹנָה, מִתְבַּת נְגִינָה שֶׁל עוֹר מְלֵדָה, לֹא יָדַע, לֹא יָדַע אֵת דְּרָכָה וְעֵדִין פְּרוּמַת מְרַחֲבִים וְאִמָּה". אפילו בקטע קצר זה משתלבת פתיחת סיפור עם אלוזיות תנ"כיות, עם מעבר בין שני נושאי משפט ודימויים מורכבים ומאפשרת צלילה אל העומק שהספר הזה מציע. או הפואמה הנפלאה, כמעט 'שיר קדוש' המתחילה בעמוד 40 ונפתחת במילים המעניינות, היפות: "מֵאוֹתָם רְחוּבוֹת אֲרָפִים בָּהֶם עוֹנְנֹת מְמַתְקוֹת עִם פְּסָלֵי בּוֹדֵהָ מְמַשְׁכוֹת פְּתַבַּת שׁוֹרוֹת אֲרָכוֹת-אֲרָכוֹת וְרֵאִית אֵת פְּלֶם כֵּן כְּלֶם הַטּוֹבִים וְהַמְתִּים נְפִילִים נוֹפְלִים קְמָלִים..."



בביקורת שכתבתי על הספר כשיצא כתבתי כי בעיני הפואמות האלו הן לא מכלול המייצר רק יצירה שרירית יפה ומרשימה, אלא גם קריאת כיוון חשובה לשירה העברית. קריאת כיוון לגשת אל המטאפיזי. הספרות העברית בכלל, והשירה בפרט, זנחו את החשיבות של הדיון המטאפיזי שמייצרת היצירה ושסובב אותה. במקום אתגור האופן שבו אנו מבינים את העולם, חושבים עליו, ממשיגים אותו ומשתמשים בשפה - השירה לוקחת את השפה כמובן מאליה.

חלילים

1.

החטול משגע קניבל בנפש
 כקרו שמש נשפכת פנימה, ואך נשברת בפנה
 לשגע בחטול.

משל ידעה הנפש לשרט ולהשרט. משל היו אוקינוסיה
 פחוסים אחרה עד פקוע העינים. משל היתה מכה
 בצלופחיה מבלי להעניש.

הנה.

נפש חשה עדין, לזיתנית, סחופה מבטן ים, אדמומית. משל
 היתה הנפש פרוסות ושוקים גרופים להשיק תשוקתם על
 הארץ.
 לעלות מנחת נימים-נימים; קרועים-קרועים.

2.

החטול הציל את חייה
 של רליה. אולי היה זה חלום, ואולי
 קרע נים שמש מתעתעת באין מפריע.
 משהו נח באין-צל תחת הפיקוס הדל. משהו כמו
 בקר בלתי-היסטורי (האמנם היית
 ערה?) ואולי, מינרלים דולקים באהבה בגחליליות, על אף
 שאין זה לילה. שכי מעשה אהבת צהרים.
 מעשה באהבת משקלים קלים כחציות נושרות, כעין
 מחשבות נדפות לבלי שוב. ערות לפתע ונלפתות בנשיה.
 שוב שער כניסה בנשיה ושוב שער יציאה בנשיה ואין
 מוציאים את הראש מן המים. אבל רליה! אולי לא היה זה
 חטול כלל וכלל אלא תצלום של חטול.

3.

לא טוב לאכל דגים. ולא בשל הפספית לא ולא בשל
 הרחמים לא.
 חיי דגים בהולים שועטים מקרקעיות ים זהה רק לעצמו.
 גושים חיים מתרבים רועדים בכהלת הסחף.
 חיי דגים חפים מאשמה תחת שמי המים השחרים. אין
 להם שמים לדגים ואין מנחמות התעופה.
 לא טוב לאכל דגים משום מבטם, שאינו מביט בנו

4.

צלילותן של צורות פרומות, קלילות, טובות-לב
 כאבטיחים פחוסים בשמש, כתחיתות שיש מתפקעות
 עורקים זבי דמים ורדים ומינרליים.
 צורות מחולות חלולים: סירות חלולות: חלילים

5.

הבקר נגרף בהוריקן של חלילים. משהו שוץף וסימפוני
 בנקיקי האמבטים. שרברבים, אנשי-טוריות, אנשי-
 צפורים מתפקעים מחיים על גגות רעפנו. נקרעים ממלוא
 הגרויטציה של רזונם. נופחים נפשות בוכות מאשר פראי.
 מתדפקים על הרעף כזלעפות הגשם. מקרקרים קריעתם
 על הברזנטים. אנשים-עורבים. קרעי קרעים קרועים.
 ממריאים ללא בטן.

חבוטי אדמה חומדי תועפות לשון.
 רעב לבן הולך ומתחולל בם כחליל גדול וצר,
 כשגועון רצית הזברה בהיות שחר מחלט בהיות לבן מבקה.

כמה קל לשמח בצלילות צורות פרומות מסורות בערנה
 עד שקוף. כמה קל לשמח בנגרותן בנגרותן, בזליגתן
 כעסיס אבטיחים שותת בעורקינו.



שמונה של עזרא פאונד

מאנגלית: ערן צלגוב

החנווניית הצעירה

לָרַגַע היא נָחָה כְּנַגְדִי
כְּסוּנוּנִית שֶׁהָרוּחַ כְּמַעֵט וְהַדְּפָה אֶל הַקִּיר,
וְהֵם מְדַבְּרִים עַל הַנְּשִׁים שֶׁל סוּיֵנְבוֹרֵן,
וְהָרוּעָה שֶׁפָּגְשָׁה בְּגוּיֵדוֹ
וְהַזִּנּוּת שֶׁל בּוֹדְלָה.

המפגש

כְּעוֹד הֵם מְדַבְּרִים עַל הַמוֹסָרִיּוֹת הַחֲדָשָׁה,
עֵינֶיהָ כְּחֲנוּ אוֹתִי.
וּכְשֶׁהִתְרוֹמַמְתִּי לְלֶכֶת
הָיוּ אֲצַבְעוֹתַיָּה כְּמַרְקָם
מִפִּית נִיר יִפְנִית.

פרנצ'סקה

בְּאֵת מֵתוֹךְ הַלֵּילָה
וּפְרָחִים לֶךְ בִּידֶךָ,
כְּעֵת תְּבוֹאִי מֵתוֹךְ קִלְחַת אֲנָשִׁים,
מֵתוֹךְ מַהוּמַת הַדְּבוּרִים עֲלֶיךָ.
אֲנִי שְׂרָאִיתִיךָ בֵּין הַדְּבָרִים הַקְּדוּמוֹנִים
כְּעֶסְתִּי שֶׁהִגּוּ אֶת שְׂמֶךְ
בְּמִקְוֵמוֹת הַרְגִילִים.
אֲנִי מִיַּחַל שֶׁהַגְּלִים הַצּוֹנְנִים יִשְׁטְפוּ רוּחִי מֵעַל,
וְשֶׁהַעוֹלָם יִבֵּשׁ כְּעֵלָה קָמַל,
אוּ כְּזֶרַע הַסְּבִיזוֹן וְיִסְחָף מִכָּאן,
כִּךְ שְׂאוּכַל שׁוֹב אוֹתְךָ לְמִצָּא,
לְבָר.

בתחנת המטר

הַתְּגִלוֹת הַפְּנִים הִלְלוּ בְּהַמוֹן:
עַלְעָלִים עַל עֲנַף שָׁחַר רֹטֵב.

*

וְהַיְמִים אֵינָם מְלֵאִים דִּים
וְהַלֵּילוֹת אֵינָם מְלֵאִים דִּים
וְהַחַיִּים כְּמוֹ עֶכְבֵּר שֶׁדָּה חוֹמְקִים
לְלֹא הַנֵּד גְּבֻעוֹל.

אלבה

קָרִירָה כְּעֵלֶיָה הַחֲזוּרִים רְטָבִים
שֶׁל שׁוֹשְׁנַת־הַעֲמָקִים
שֶׁכְּבָה לְצַדִּי עִם שָׁחַר.

נערה

הָעֵץ נִכְנַס בִּידֵי,
הַשָּׂרֵף עָלָה בְּזוֹרוּעוֹתַי,
הָעֵץ גָּדַל בְּחֲזִי -
מִטָּה,
הָעֲנָפִים צוֹמְחִים מֵתוֹכִי, כְּזוֹרוּעוֹת.

עֵץ אֶת,
טַחֵב אֶת,
אֶת סִגְלִיּוֹת בְּרוּחַ.
יִלְדָה - נִשְׂאֵת כָּל כֶּךָ - אֶת,
וְכָל זֹאת אוֹלֵת לְעוֹלָם.

התמונה

נוכח "ונוס רוכנת" של ג'קופו דל סלאיו 1442-1493

עֵינֶיהָ שֶׁל גְּבִירָה מֵתָה זֹו מְדַבְּרוֹת אֵלַי,
כֹּן, הֵיִתָּה פֹה אֶהְבֶּה - שְׁלֹא טְבֻעָה הַלְּאָה,
וּפֹה תִשׁוּקָה - שְׁלֹא נִשְׁקָה מִכָּאן.

עֵינֶיהָ שֶׁל גְּבִירָה מֵתָה זֹו מְדַבְּרוֹת אֵלַי.

היקיצה

לפעמים

הקצתי לשנתי, ולקחתי את היקיצה לאט מאוד.
חשתי במנת חלקי ממנה לא אפחה.
למדתי בצעידה לאן עלי לצעד.

לפעמים קורה שעולה בו קנאה
במותו של פרי, בנפילתו של עלה,
בקולה של מלה פצועה שנאספת
לפני השמע הצעקה.

חושבים דרך תחושות. זה ברור מאליי נכון?
שמעתי את עצמי רוךד מאזן ועד און.
הקצתי לשנתי, ולקחתי את היקיצה לאט מאוד.

לפעמים קורה שהוא מתבלבל
במים הרדודים, בפניו שלו;
כאלו אלהים רצה להכפיל
- כדי למנע ממנו בריחה - את דמותו.

מאלו הקרובים אלי, מי מהם אתה?
יברך האל את הארץ! עליה עלי לדרך ברך.
ולמד בצעידה לאן עלי לצעד.

היתכן שהאדם הוא היחיד שאיננו
יודע לנטש, מאהב בשרשיו,
כמו מי שתכופות
פשוט שוכח את ארצו השכנה?

אור לוקח את העץ; אך מי יאמר כיצד?
מטפסת התולעת הצנועה במעלה המתפתל;
הקצתי לשנתי, ולקחתי את היקיצה לאט מאוד.

לפעמים הוא שואל עצמו האם
זה יהיה פה קשה להעלים
מבלי שהוא יוכל, במימי הדברים, להותיר
השתקפות ממשכת של שלוה שעלתה יפה.

לטבע הגדול יש דבר נוסף לעשותו
לה ול; אז קח מהאוויר המחיה,
ואז, בחביבות, למד בצעידה לאן לצעד.

1944

הרעד הזה שומר עלי יציב. עלי לדעת.
מה שנופל הרחק מתמיד. וגם קרוב.
הקצתי לשנתי, ולקחתי את היקיצה לאט מאוד.
למדתי בצעידה לאן עלי לצעד.



מפגינים, ספטמבר 2023

בישראל הידועה כפרשת פילגש בגבעה). לצדו מכהנים "יריב העם", שר המשפטים; ו"שמחה רוטווילר", כלב תקיפה מסוכן, יו"ר ועדת חוק וחוקה. מסייעים להם משיחיים הזויים שבקואליציה. המערכה לא תמה. היא יצאה לפגרת הכנסת למשך חודשיים וכבר ניצבת בפני פסיקת בג"צ. הקריאה "עד שקמתי" שקמה, עדיין בתוקף.

אבנים מלוטשות (וגם בליסטראות)

אני אוהב ספרי זיכרונות ובלבד שיש למחבריהם יכולת כתיבה. לא במקרה רבים מהם סופרים. כזהו גם הספר מחרוזת ענבר מאת אלי עמיר (עם עובד, עורך: יובל שמעוני 2023). לפעמים אנקדוטה אחת מקפלת תקופה שלמה. כפי שעמיר כותב: "הסיפורים הקטנים שכונסו כאן הם תחנות חשובות בחיי. זיכרונות מבגדאד, מן המעברה, מן הקיבוץ, ממשרדי הממשלה, מקהיר ומניו יורק."

"שער ראשון: מה דחף אותי לכתוב" הוא תיאור "הפצע", כדברי עמוס עוז, ממנו נובעת כתיבתו של כל סופר אמת. והפצע של אלי עמיר היא בגדאד עיר הולדתו, עיר משפחתו,

עד שקמתי שקמה

מנהיגי ציבור, בפרט מנהיגות, מופיעות לפתע, ללא כל אות מקדים. כך היה עם הדורה הנביאה, יחידה בדורה, בימי השופטים (שופטים ה). בני ישראל הוסיפו אז לעשות הרע בעיני יהוה והוא נתנם ביד יבין מלך כנען אשר מלך בחצור ושר צבאו סיסרא. המצב היה גרוע. "בפרוע פרעות בישראל", בימים בהם "חדלו ארחות", והיו סכנה להולכי דרכים. הערים "חדלו פרוזן", כלומר לא ישבו פרוזות, לבטח. השבטים השתמטו מלמלא את חובתם ובעצם ולא היה מנהיג/ה שינהיג את העם. "עד שקמתי דבורה/שקמתי אם בְּיִשְׂרָאֵל". עד שקמה הדורה הנביאה וקראה אליה את כל "המתנדבים בעם" ואת שר הצבא ברק בן אבינועם להתלכד סביבה. (ברק כידוע היסט. "ויאמר אליה ברק, אם תלכי עמי והלכתי, ואם לא תלכי לא אלך". הדורה משיבה: "הלך אלך עמך, אפס כי לא תהיה תפארתך על הדרך הזו אשר אתה הולך, כי ביד אישה ימכור יהוה את סיסרא" (שופטים ד, ח). כזכור יעל אשת חבר הקיני היא שהרגה אותו). בכל אופן הדורה מצליחה לרכז סביבה את מיטב העם שמשיב לה בקריאות עידוד "עוֹרֵי עוֹרֵי דְבוּרָה / עוֹרֵי עוֹרֵי דְבָרִי שִׁיר / קוּם פְּרָק וּשְׁבֵה שְׂבִיךָ בֶן אֲבִינוּעַם" (ה, יב).

ובהשוואה מתבקשת לימינו:

בימי בנימין בן נתניהו / חדלו ארחות ממשל תקין / נתיבות דמוקרטיה ילכו עקלקלות בחקיקות / ... / עד שקמתי שקמה / שקמה בְּרָסְלָךְ אם בְּיִשְׂרָאֵל.

מדהימים לא פחות הם "המתנדבים בעם". צעירים, מבוגרים, נערים. גם הם הגיעו, כביכול משום מקום. מי שיער קודם שיש להם תעצומות כאלה, נחישות כזאת למען הדמוקרטיה, מסירות נפש למען הסבירות. ומדהימים לא פחות טייסים, נווטים, אנשי כוחות מיוחדים, אליטה עסקית ומקצועית. פליאה ממש.

המערכה היא נגד הטרינומוראט הראשון בירושלים. (טרינומוראט ברומא היה ממשל של שלושה אנשים triumvir). בראש הראשון עמדו יוליוס קיסר, קרטוס ופומפיוס. הם כרתו ביניהם ברית לפיה לא ייעשה במדינה דבר נגד רצונו של אחד מהם. הוא התפרק עם מותו של האחד, סילוקו של השני ומינויו של קיסר לדיקטטור).

חברי הטרינומוראט הראשון בירושלים הם נתניהו, איש ימין משבט בנימין (השבט האחראי למלחמת האחים הראשונה

בית הספר, היהודים, עמלו להשריש בקרב התלמידים את השפה והתרבות הערבית. המנהל, עזרא חדאד, היה מחמיר בכך. עורך מבחנים ומחזיר אותם בסוף היום. פעם נקרא אלי עמיר ללוח וחסף סטירה. הוא היה בטוח כי נכשל, אבל חדאד אמר לו: "איך אתה לא מבדיל בין זכר לנקבה" והוריד לו ציון. ועמיר מסיים: "עדיין זכור לי מאז העלבון" (עמ' 42).

[לעצמי חשבתי: ליהודי עיראק לא היתה בעיה עם הלאומיות (אליוטניה) העיראקית ולא עם התרבות הערבית. נהפוך הוא, היא היתה ראשונה במעלה בזהותם. לא כמו מיעוטים בישראל המתקשים עם קבלת התרבות העברית].

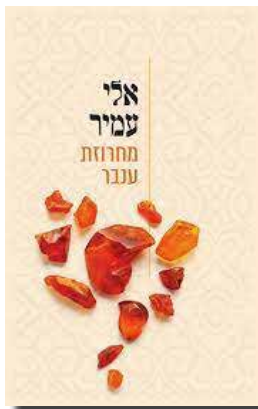
ב"שער השלישי: ההגירה", נוגע ללב יום עזיבתם את בגדאד. "הנסיעה לאורך רחוב שארע ע'אזי, החוצה את העיר, התנהלה בעצלתיים. ידענו כי אנו עוזבים את בגדאד, עירנו האהובה, ושלא נורשה לחזור אליה לעולם. ודווקא עתה שרו אחי ואחיותי בקולי קולות שירים לאומיים עיראקיים שלמדו בבית הספר" (עמ' 61).

חלק מהותי מן ההגירה הוא השינוי במעמד האב. לאו דווקא הריסוס בדי.די.טי, שעמיר אינו פוסח עליו, אלא ירידתו מרום מעמדו. בהגיעם לשער העלייה היה האב אובד עצות ולא ידע מה לעשות. מי שהציל את המצב היה בחור בשם עַבְד, שעבד אצלם בבגדאד, ועכשיו האיץ באב לקום וללכת למשרדים. "צריך תלושים לאוכל, צריך תעודות, צריך לחפש אוהל, מיטות, שמיכות..." בחושי של נער רגיש, שטרם מלאו לו שלוש־עשרה, הבין עמיר: אביו עכשיו הוא מלך שאיבד לעד את כתר (עמ' 64).

לימים התמזל מזלו של אלי עמיר. הוא חולץ מן המעברה בפאתי ירושלים שאליה נשלחה המשפחה והוצב עם חברות בני נוער בקיבוץ משמר העמק. מבירא עמיקתא לאיגרא רמא. משולי החברה בעת ההיא לאליטה המובילה של תנועת העבודה. ההתחנכות במשמר העמק פתחה לו שערים והעלתה אותו על מסלול אחר. הוא נעשה עובד משרד הקליטה בירושלים, ואחר כך אחד ממנהליו. כמו כן היה ראש מחלקת עליית הנוער בסוכנות היהודית. כל אלה, בנוסף לפרסומו כסופר (תרנגול כפרות, מפריח היונים, נער האופניים, יסמין), שהפכו אותו לדמות ידועה ואהובה בישראל ומחוצה לה. על כל אלה הוא מספר ב"שער רביעי: מהקיבוץ עד כפר העוורים" וכן ב"שער החמישי: קהיר ניו יורק" על חוויות מימיו כאיש ציבור ואיש העולם הגדול. הוא היה ירדס ויועצם של פרס, רבין, לובה אליאב ועוד רבים, וסייע להם במגעים בעולם הערבי.

הוא מספר כי יום אחד צלצלה אליו מנהלת לשכתו של שר החוץ פרס והציעה לו להתלוות אל השר בביקורו אצל הנשיא מובארכ. הטלפון תפס אותו בתור לקופת חולים עם כאב גרון. הוא לא נטה לנסוע אולם לשאלתו "מה הוא אמור לעשות שם?" אמרה לו כי יש לפרס פגישה עם שלושים אינטלקטואלים ובכירי העיתונאים המצרים. הוא נענה.

עירה של הקהילה היהודית שבה חיו, עד שעלה בגיל שתים עשרה לישראל. אף שספרו הראשון (תרנגול כפרות) איננו ישירות עליה, הרי שבכל כתיבתו מאז הוא חותר לבגדאד מכורותו, שחיה בנשמתו עד היום הזה. כדבריו: "בגדאד שאני כותב עליה מלווה אותי בחלומות ובהקיץ. אינני יכול ואינני רוצה לשכוח או להשכיח אותה. בכל פעם שאני שומע את צלילי שמה אני נדרך ובן רגע חוזר לרחובותיה, ולו לרגע אחד. כרבים מבני דורי ומדינתי שהיגרו לארץ, אני חי בשני עולמות ואולי אף ביותר" (עמ' 16).



הסיפור למעשה נפתח ב"שער שני: בגדאד" עם הסב ליאהו (אליהו), שעל שמו קרוי הנכד (אלי). הסב נולד בכפר קטן בשם צ'אפל שבו לפי המסורת קבור הנביא יחזקאל. משפחת הסב, חלאסצ'י (לימים עמיר), קיבלה מן הטורקים קושאן להיות שומרי הקבר. אולם בהגיע בכור הבנים, אביו של עמיר, לגיל תיכון עקרה המשפחה לבגדאד כדי לאפשר לימודים בבית ספר הולם. בימים ההם פרצה בעיראק מחלת עיניים שגרמה לרבים להתעוור. גם הסב ליאהו לקה בה ונכדו שימש לו עיניים. חרף לקותו לא היה חסר ישע. הוא היה מתלבש

כשייח מוסלמי והיה בעל מעמד מיוחד גם בקרב הערבים. הוא ידע על פה פרקים שלמים מן התנ"ך, הקוראן והברית החדשה. היה מפשר ומגשר בין ניצים ואפילו בין שבטים. במקום פסק דין היה מספר סיפור שממנו הובן לקחו. נכדו, אלי הקטן, היה יושב הרגליו, משעין עליהן את ראשו ומאזין. כאן, אולי, מצוי גם השורש הספרותי שלו עצמו. הוא כותב:

"כל ימיו עבד סבא לפרנסתו ולפרנסת סבתא. בארץ חיפש עבודה ולא מצא. בסופו של דבר עבד במריטת נוצות של תרנגולות שחוטות, ובלבד שלא יזדקק לאיש. הוא סרב לקבל עזרה גם לא מבניו. שנים ליוויתי אותו ולא חדלתי להתפעל ממנו. ממנו למדתי לא להתלונן ולא להתמסכן. הוא ידע לשמור על חיוניות ואופטימיות. כמספר סיפורים מופלא, ידע לרתק את מאזיניו בכל מקום אליו הגיע. קהל כזה רציני גם אני" (עמ' 21).

תמונות יפות מבגדאד הן השינה בלילות הקיץ החמים על גגות הבתים. האי "אל ג'זרה" שהיה צף ועולה בחידקל בעת השפל במימיו. על האי הזה היו מוקמים דוכנים של דייגים ומסעדות דגים. בלילות היו מופיעים שם זמרים ורקדניות בטן. את דגי הבורי והשיבוט הגדולים, שנידוגו זה עתה, חתכו לאורכם, המליחו, תיבלו וצלו על מדורות. אביו לקח אותם לשם מדי פעם והזמין להם "סמֶכְ מֶסְגֶנְף", דג צלוי ערב לחך שאת טעמו לא שכח לעולם (עמ' 61).

סיפור מעניין, לטעמי, הוא הסיפור על בית הספר לבנים "אליוטניה" (הלאומיות) שהקימה הקהילה היהודית. שפת הלימוד בו היתה ערבית אם כי ניתנו גם שתי שעות של לימודי עברית. כל יום לימודים נפתח במסדר בוקר ובשירת ההימנון העיראקי שבסיומו היו מריעים "יחי המלך". מורי

האנגלית שבפיו. בערב האחרון לביקור תוכנן שלי ינאם בפני יורדים ישראלים בקווינס. האולם היה מלא מפה לפה. השר נאם נאום מרשים בפאתוס האופייני לו ובסיום דבריו ציין כי הממשלה שוקדת על רפורמה במס, לפיה יורדים חוזרים יהיו פטורים ממכס על פריגי'דורים, תנורים, ומוצרי חשמל. ההבטחה הזאת עניינה ביותר את הקהל ושילון שסיקר את האירוע הכתיר את האירוע "נאום הפריגי'דורים" של לוי. כותרת זו דבקה גם בקרב שליחי העלייה שדיברו על לוי בהתנשאות ובזלזול. הדבר היה קשה לעמיר מנשוא והוא הטיח בהם: "קשה לכם לקבל שר במשלה עם מבטא מרוקאי? איש מבית שאן, בעל משפחה מרובת ילדים שגר בשיכון עולים? עוד לא הבנתם שקרה שינוי במדינה. אתם כבר לא בשלטון, ובמקומכם תבוא אליטה חדשה: בוגזלו, מחלוף, ביטון ואבוטבול" (עמ' 122).

בספר עוד שערים רבים, תשעה בסך הכל, ובהם סיפורים שובי לב על פוליטיקאים (שרון, אשכול, לאה רבין), על סופרים ואמנים (מסקין, גורי, עמוס עוז) ועל משפחתו שלו (גומת הסנטר של נכדו האופיינית לגברים ממשפחת חלאסצ'י).

אבנים טובות ומלוטשות. אבל ברצוני לסיים לא באנקדוטה, אלא באירוע דרמטי ממש, שהתרחש בביתו הפוליטי, מפלגת העבודה. מדובר בחודש ינואר של שנת 1970 בבחירות למשרת מזכיר העבודה שבהן נבחר לתפקיד לובה אליאב. זמן מועט לאחר מכן נערכו בהיכל התרבות בתל אביב גם הבחירות למרכז המפלגה. לובה הפציר בעמיר כי יירשם כמועמד, לא כחלק ממחוז ירושלים אלא ברשימה הארצית. הוא עשה כן, אולם זמן קצר לפני הגשת הרשימה להצבעה התברר לו כי משה ברעם (אביו של עוזי ברעם), הבוס הכל יכול אז של המפלגה, מחק ממנה את שמו. כעוס ומאוכזב עזב עמיר את הישיבה ונסע לביתו בירושלים. לובה אליאב התקשר והבטיח כי המצב יתוקן. לאחר שהתרחץ והתגלח התייצב עמיר במשרדו של ברעם כרחוב יפו ופתח בדבריו. (כאן משתרע על פני שלושה עמודים נאום הבליסטראות שהטיל עמיר בברעם. להלן קטעים בלבד מתוכו:

"סיפרו לי שמחקת את שמי מרשימת חברי המרכז. למה? בגלל שאני לא ראוי, או כי לא נישקתי את ידיך ורגליך ולא שכבתי על הרצפה הרצפה ללקק את נעליך בתחינה שתכניס אותי למרכז? למה מחקת את שמי? כי לא נשבעתי לך אמונים שאלך אחריך באש ובמים ואצביע על כל מה שתמצא במרכז ובמחוז? אתם מפלים אותנו לרעה כי אנו לא דוברי יידיש. אתם רוצים להפוך אותנו לעבדים נרצעים שלכם...

"ברעם הסתובב על כיסאו ורצה לקום.

"שב, שב, עוד לא גמרתי. דע לך שזה לא יימשך ככה לעד. אנחנו לא נהיה עבדים. בשום פנים לא תכניעו אותנו. אנחנו אנשים עצמאיים ולא חייבים לכם שום דבר. אפילו בממשלה יש לכם מכסה בשבילנו. שר הדואר ושר המשטרה. אנחנו מחצית העם. האם אין בינינו אנשים ראויים לתפקידים אחרים? בעיראק בנינו את הכלכלה המסחר התעשייה והתרבות ...

בקהיר הלך פרס לפגישה עם מובארכ ואילו עמיר הוכנס לחדרו של עוזרו, עוסאמה אל באז. ישבו שם שלושה שרים וגם עומר סולימאן, סגנו של מובארכ ושר המודיעין. בלי גינונים מיותרים פתח עוסאמה בהתקפה חריפה על יאסר ערפאת והשאר החזיקו אחריו. עמיר נמנע מביקורת על ערפאת, לפחות לא במילים החריפות שנשמעו שם. לעומת זאת אמר לעוסאמה: "אילו היו לי תריסר אנשי רוח פלסטינים הייתי מעמיד מולם תריסר אנשי רוח ישראלים, מפגיש אותם בוילה מרוחקת ומטיל עליהם לחפש פתרונות שיקרבו את העמים זה לזה."

סולימאן אמר כנעלב "תריסר? אביא לך מיליון."

ואילו עוסאמה צחקק ואמר לו - "האיש מבקש תריסר. תביא לו תריסר לפני שתביא מיליון."

אחר כך התקיימה מסיבת עיתונאים וארוחת צהריים עם מובארכ. עמיר הושב מול מובארכ ופרס. ברקע נשמעו נעימות משל אום כלתום, עבד אל וואב, פריד אל אטראש. עמיר שהכיר את השירים זמזם אותם חרש. גנרל מצרי שישב לידו הסתכל בו בתמיהה. עמיר אמר לו: "אנא אבן ערב (אני בן ערב) וינקתי עם חלב אמי את השירה והמוזיקה הזאת" (עמ' 93).

בקיאותו של עמיר בתרבות הערבית עשתה רושם גדול על המצרים ועל הערבים שעמם נפגש. באחד המפגשים בקהיר עם הסופר עלי סאלם, מחבר הספר מסע לישראל, ועם העיתונאי חוסיין סראג, עורך המשנה של כתב העת 'אוקטובר', קם אחד המשתתפים ואמר: "אלי עמיר, אתה בן ערב, דובר ערבית, תרבותך ערבית, בקיאותך בהיסטוריה ובתרבות שלנו מרשימה, אתה אוכל את מאכלינו וחש כאחד מאיתנו. מה לך ולהם? בוא אלינו?"

עמיר מספר כי חש לרגע נבוך. לאחר מכן השיב: "אכן, נכון שאני בן ערב ואני אוהב את השפה, התרבות והמוסיקה הערבית. אבל אנו זכור שאני יהודי, חי במדינתו כאזרח שווה זכויות. לעולם לא אסכים להיות אזרח סוג ב' ולעולם לא אחזור לחיות בארץ ערבית". לתדהמתו דבריו התקבלו במחזאות כפיים (עמ' 102).

מצד שני דווקא במדינתו, ישראל, ובביתו הפוליטי, מפלגת העבודה, לא תמיד חש בנוח. עוד בפרק זה הוא מספר כי בשותו בניו יורק התקשר אליו ידידו לובה אליאב וסיפר לו כי השר דוד לוי עומד להגיע לביקור ראשון בעיר והוא מבקש איש קשר שיוכל לסייע לו. השנה היתה 1977, זמן קצר לאחר המהפך, ואף שהיו ממפלגות יריבות היו גם אחים למוצא, ועמיר נרתם למשימה. יום אחד ביקש ממנו לוי להתלוות אליו למסע קניות לילדיו. הם נכנסו לכלבו אלכסנדר'ס ולוי נדהם מן הממדים, כפי שאירע גם לעמיר בביקורו הראשון. הם עלו למחלקת בגדי הילדים ושם ראה עמיר את לוי האב בוחר במסירות בגדים לילדיו ומתפעל מן המחירים הזולים.

באותה עת שהו בניו יורק שדרן הטלוויזיה דן שילון וצוותו שתיעדו את הביקור והרבו לגלגל על לוי ועל גינוניו ועל

כל הדרמה, ובעצם המלודרמה, שתפתח בהמשך. מהר מאוד הם מתחננים, מקימים משפחה ומולידים שני ילדים, את נתי (על שם סבו נתן), ואת שיי־אמונה (כנאמר על משה במלחמת עמלק "ויהו ידיו אמונה עד בוא השמש" שמות יז, יב כדרישת אמו). בסיום תתווסף גם הבת ענב.

ב.



לכאורה מתמודד כפיר בשלושה מעגלים: יצירת, משפחתי, השקפתי. בתחום היצירה הוא מתלבט בין יצירה אמנותית למסחרית, בתחום המשפחה בין היותו אמן להיותו אב מפרנס, ובתחום ההשקפתי בין השקפותיה הדתיות של נירית, ההולכות ומקצינות, לבין השקפתו ואמונותיו החילוניות-פוליטיות. שני המעגלים הראשונים, לדעתי, אינם אמיתיים והם תופסים

מקום מיותר בספר ומאריכים אותו מאוד. 'שיר הגולם' ניצב בפתח הרומן כאשר גם כפיר וגם נירית, אם כי מכיוונים שונים, רואים בו שיר אידיאולוגי. בספר מצוטטים גם שירים אחרים ('בלוז מברשת השיניים', 'בנטון', 'פרארי', 'כה אמר הנהר' ועוד, אבל רובם מתכוונים להיות להיטים). לפני שאצטט ממילות השיר, אזכיר בשתיים שלוש מילים את אגדת הגולם, שיש לה חשיבות גם בהמשך: מסופר כי את הגולם יצר במאה ה-16 ר' יהודה ליווא, המהר"ל מפראג, מגוש עפר כדי שישמש שליחו הנאמן וגם יגן על היהודים מעלילות דם. מדי ערב שבת נהג הרב להוציא ממנו את רוח החיים, כדי שלא יחלל שבת. פעם אחת שכח לעשות זאת הגולם קם בשבת והחל מתפרע בעיר. הרב רדף אחריו והשיגו לפני בית הכנסת אלטנוישול. על מצחו של הגולם היו חקוקות האותיות "אמת". הרב מחק את האות אלף והגולם "מת". את שרידיו טמן בעליית הגג של בית הכנסת והם מצויים שם עד היום הזה.

אגדה עשירה שכזאת לא נותרה בגפה ונעשה בה שימוש בעשרות יצירות בספרות העברית והעולמית. אחד המחשבים הגדולים הראשונים של אי.בי.אם נקרא "גולם" אולי כזאהרה מפני אפשרות שהגולם יקום על יוצרו.

וזה השיר שכתב והלחין כפיר הלוי ושהפך אבן היסוד של הלהקה ושל שמה (כולל שם הוואן שהסיע אותה שנקרא "גולֶּמֶפִּיל").

הגולם לא מת

החוקרים חלוקים ביניהם מתי הוא נהרג / הגולם מפראג / מעטים מסתכלים סביבם לראות את האמת / הגולם לא מת / מי מסדר בלילה את בנייני המשרדים? מי מנקה בחושך אחרי

אתם חושבים שאנחנו פרימיטיביים ושאלוהים נתן לכם את הקדמה והחירות. אבל מה הייתם במזרח אירופה? אני קראתי את מנדלי מוכר ספרים. בסך הכל בני אדם מהשטעטעל" (עמ' 158-160).

האמן כמריונטה של נצח ישראל

אני מודה שכאשר רכשתי בחנות הספרים, מתוך ההצע העצום של ספרי מקור, את הספר שלהלן, הלכתי שבי אחרי שני אייקונים: שם הספר ושם מחברו. שמו מסע ההופעות של הגולם מפראג ידיעות אחרונות 2023, 335 עמ') הוא שם בעל כמה רבדים ומעורר סקרנות. גם אגדה יהודית מן המאה ה-16 וגם להקת רוק בשם זה בישראל של המאה ה-21. שם המחבר, אריאל הורביץ, גם הוא מסקרן. בנם של המשוררת והמלחינה נעמי שמר ושל מרדכי הורביץ. מויקיפדיה אני למד גם על היותו של הורביץ זמר ומלחין פורה שהוציא שישה אלבומים שזכו להצלחה. הוא נשוי לתמר גלעד, יוצרת ומלחינה בזכות עצמה, ולזוג שלושה ילדים. עובדות אלה רלוונטיות לספר כפי שנראה, משום שגיבורו, כפיר הלוי, בן דמותו של המחבר, לכאורה, הוא מקימה של להקת הרוק "הגולם מפראג", היוצר והסולן שלה. למרות התחלה מבטיחה, גיבורו רחוק מהשיגי מחברו ונכשל במשימתו. הספר כולו הוא פנייה מוטעית בצומת היסטורי.

א.

כפיר הלוי - בנם של טייס הקרב נתן הלוי, שנפל במלחמת יום הכיפורים ושל אמו ברכה, מורה ותיקה לתנ"ך - הוא יליד תל אביב ובן למשפחה ישראלית חילונית עם זיקה חזקה למורשת היהודית. אביו היה צאצא למשפחת ר' יצחק ששון הלוי, מעוזריו של המהר"ל מפראג, יוצר הגולם. בהקמת להקת "הגולם מפראג" ראה כפיר גם מעשה של הנצחת זכרו של אביו. הוא לא הכיר ממש את אביו, ואמו סיפרה לו כי היה טייס, יליד קיבוץ, שבמלחמת ששת הימים הצטער על הטייס המצרי שאת מטוסו הפיל ושלא הספיק למלט עצמו ולצנח.

כפיר ואשתו נירית הכירו במופע של "הגולם". גם לנירית היתה זיקה מיוחדת לגולם, אף שלא היתה מודעת לכך. היא ג'ינג'ית יפהפייה וחדת לשון, דתל"שית לכאורה ("דתל"שיות הן הכי הכי" אומר קובי, חברו של כפיר בלהקה), שמתברר כי איננה לשעבר. היא בת למתנחלים מתקוע ולומדת בקורס אחיות באיכילוב. הימים הם לאחר רצח רבין והמתח הפוליטי בין המחנות עומד באוויר, אבל הרומן בין כפיר לנירית מתפתח במהירות. בפגישה כבר בקינג ג'ורג' היא משיבה לשאלתו של כפיר מה אהבה בכותב השירים של הגולם: "מי שכתב את זה מאמין אמונה אמיתית, לא אמונה שנובעת מפחד ויש בו גם מידה של יראת השם". ואילו הוא, אף שהופתע לגלות שהיא דתייה שורשית, עונה: "אולי את צודקת, מי שהחליט להיות מוזיקאי בישראל חייב באיזשהו מקום להיות אדם מאמין. מבחינת פרנסה זו בחירה כמעט התאבדותית" (עמ' 21). שני משפטים המקפלים כמעט את

היהודים? / צייתן ואילם בלי בעייה / הגולם לא מת - הוא עשה עלייה. / ואני מתחיל הכל מחדש... (עמ' 11).

כל קורא המגיע די מוקדם לשיר הזה מתרשם ממנו. הוא אומר לעצמו: זהו שיר ביקורתי-חתרני. באגדה המקורית מדובר בגולם המגן על חיי היהודים מפני הגויים, בשיר מדובר על עובדים זרים (גולם או גלמים) שהיהודים מנצלים לטובתם. הגולם "צייתן ואילם בלי בעיה". מן המילים "הוא עשה עלייה" אפשר אפילו לחשוב על העולים מרוסיה באותה עת שעברו בכל העבודות השחורות בישראל. שיר רוק פוליטי שעשה רושם, הושמע בתקשורת ופרסם את הלהקה.

אלא שכפיר אינו מצליח לשחזר את ההצלחה של הגולם ואת הפוטנציאל הפוליטי שלו. כבר בהתחלה נירית טוענת לפרשנות אחרת, דתית מסורתית של האגדה, ומושכת לכיוון זה. היא ממוקדת מטרה ומעמיקה את דבקותה הדתית לאומית. יום אחד היא מופיעה עם טורבן גדול לראשה (כפיר קורא לו "טורבן הבית" - על משקל "חורבן הבית") ואינה מסירה אותו גם בצאתה החוצה. ביקורתה על תל אביב החילונית הולכת וגוברת והיא רוצה שיעברו לתקוע. ערב יום כיפור אחד היא דורשת לעשות אצל הוריה בהתנחלות. כפיר מתעקש לעשותו בתל אביב ברכיבה על אופניים. היא נוסעת לשם עם שני ילדיהם והוא נשאר לבד בעיר.

ג.

מלבד העימות עם נירית מתעמת כפיר גם עם אביה, עמינדב, בעל הדעות הלאומיות הקיצוניות. עמינדב טוען כי הוא יודע מה כתוב בנבואות הערבים ואיך תראה הגאולה שלהם. "אז יאמרו האבנים והעצים. הו מוסלמי, הו עבד אללה, יש יהודי מתחבא מאחורי, בוא והרגהו", הוא מצטט ומוסיף "כולם צמאי דם". כפיר מעז לחלוק עליו וטוען כי הצעירים כיום, וגם בעולם הערבי, מקשיבים לנבואות אחרות. בשנות השישים, בשיא המלחמה הקרה, שרו הביטלס את "בחזרה לברית המועצות" על הבחורות האוקראיניות המהממות. שלושים שנה לאחר מכן, הרוח הזאת, שאומרת שכולנו בני אדם, חיברה בין צעירי העולם והפילה את חומת ברלין. אז יש גם נבואות כאלה והן משנות את העולם, וצעירים רבים, וגם הוא בתוכם, רוצים להיות חלק מזה.

עמינדב משיב בדברים ארוכים שכנראה היו מוכנים אצלו מזמן. הוא אומר כי גם הוא אוהב את הביטלס all you need is love, אבל זה טוב לעשירים בלבד. לאדם הרעב, העני, הנבער, העשוק, יש צרכים דחופים יותר מאהבה. לדבריו, הוא מאזין לשירי הגולם ואינו יודע לאן הוא חותר. בכל אופן כאן, במזרח התיכון, על הגבול בין מזרח למערב, בין עושק לעשוק, אם כפיר וחבריו האמנים יגרמו לחברה הישראלית להתמכר לאהבה, זה יהיה arbeit macht frei החדש. סיסמה מעוררת שלאורה נצטרך שוב אל הכליה. כי המזרח התיכון, השכונה שאנו חיים בה, לא תסבול שום פינוק. לשאלתו של כפיר מה צריך להיות אם כן המסר הראוי שיגרמו לו לפרוץ מתוך הגולם ולמנוע את השמדת ישראל, משיב עמינדב במלוא הרצינות: all you need is shabat (עמ' 161-165).

בוויכוח זה מתייצב כפיר במלוא עמדתו הפוליטית מול עמינדב ולכן, מפליא שבסופו של דבר עמינדב הוא שגובר וכפיר מוותר על דרכו הביקורתית שבתחילה.

ד.

בעיצומו של משבר אמנותי (העדר הופעות) ומשבר כלכלי (העדר פרנסה), מתפרקת הלהקה. כפיר עובר לעבוד בהייטק, מתפייס עם נירית, הם בונים בית בישוב מבוא בית"ר ונולדת להם בת נוספת. הוא מחפש דרכים שונות לחזור ליצירה, אבל כולן אינן ה"גולם". הוא קונה גיטרה חשמלית ומנגן עליה את השיר 'עין גדי'. תמיד העריץ את אריק איינשטיין והשיר נשמע לו נפלא. זכר הוריו הצעירים על הרשא בקיבוץ עולה בדעתו. "אבל כששר את עין גדי קולו נשמע לו כקולו של זר: הוא לא שר כמו זמר הרוק שהיה רגיל להיות" (עמ' 315). בקיצור גם הניסיונות הללו כושלים. יתר על כן, כפיר עובר תהליך מזוהז של "חזרה בתשובה". באחד הימים מביא לו עמינדב למקום העבודה את שקית התפילין של ולולה, הפרטיון מיער נארוץ' בפולין, וכן סידור תפילה. הוא בטוח כי אלה יפתרו את משבר היצירה של כפיר. "חשבתי שתפילין אמורות לחבר אותך לשמים... וגם לאדמה, לאבא שלך, לדורות קודמים. תנסה את זה, ואם זה לא בשבילך, תחזיר לי".

כפיר מתריס: "אבא שלי בחיים לא הניח תפילין".

עמינדב מספר לו עובדה מימי מלחמת יום הכיפורים: המטוסים שלנו היו טסים מערבה ברביעיות וחוזרים בזוגות. במלחמה היתה תופעה של השתמטות בחיל האוויר. טייסים שלא רצו לשוב ולטוס חיפשו תירוצים. לא אביו של כפיר.

"אבא שלך, בלי להיות יהודי מאמין, ברגע האמת, בחר לא לחשוב על עצמו ולהיות מריונטה של עם ישראל. וזאת הבחירה האמיתית של להניח תפילין. לעשר דקות ביום כפיר, אתה מלפף עצמך ברצועה הזאת והופך למריונטה של נצח ישראל" (עמ' 326).

עמינדב משתמש במשל החזק הזה "מריונטה של עם ישראל", שהיה אביו ביום הכיפורים, כדי לגייס את בנו כפיר, לגייסות של "נצח ישראל". אי אפשר לומר שלא ניתן להתנגד לכפייה הזאת, אבל הורביץ בוחר לכופף את גיבורו בפניה. כפיר מתחיל להניח תפילין והיצירה חוזרת. אמנם אחרת. הוא מחבר שיר ערש לאחיין שלו, אורי, "אל תפחד אורי הקטן / החושך הוא רק שמיכה לעולם", עליו אומרת נירית כי הוא "אחד היפים" שלו. הוא אינו מייחס זאת לתפילין, אבל ממשיך להניח אותם. בכתבתו עתה, הוא אומר, אינו מבקש להפליג לעולמות רחוקים, כמו ב'הגולם לא מת', אלא לכתוב על "הקרוב והיומיומי ביותר. לא לשאוף להתרחק מיום קטנות, מחיי השעה והבית, אלא דווקא לצלול לתוכם" (עמ' 328).

הרומן מסתיים בטרמפ שכפיר נותן לחייל בדרך לירושלים. החייל מזהה אותו ושואל אם הוא הזמר המפורסם כפיר הלוי, כשהוא מאשר שכן, חושף החייל את הטי שרט שלו שעליה מודפסת שורה משירו 'הישעני עלי', מתוך מאלבום הסולו שלו.

את לא צריכה לב פועם
כדי לרדת אל ים המלח
כאן, בים המלח
גם לכבות דוממים מוצאים את
מקומם

בואי, את, שקולך אבד לך
שמיך כחדשים
ושהאפק נפרש לפניך
כחיוך דק ומר

הניחי לעצמך להשטט
נמוך יותר
מטה-מטה
אל ים המלח

את יכולה להשאיר מאחוריך
את משקל גופך
אתנו, בים המלח
תוכלי להיות קלה

פה זה לא ההימלאיה
להפך
האוויר פה רחוס
במשקעים
המים פה כבדים
ואין רוח שתוכל להפר באדוות
את תודעותינו השקטות

בים המלח אנחנו
משילות את עורנו
ומושחות את עצמנו בבץ שחר
בים המלח אנחנו כלנו
גוררות אחרינו כנף פצועה, שאין איש נכנס תחתה

בואי.

השעני אתנו
בלילות החמים
על אור כוכבים
וכשהשמש תזרח
מעל הר נבו
נוכל כלנו
(גם את. גם את.)
ללכת על המים

יכול היה, למשל, להיות גם סמל ליהדות השרירים הכוחנית של נערי הגבעות. משלחים אותו לפרוע פרעות בערביי השטחים. הגולם שורף, מכה, משליך בקבוקי תבערה. אחר כך הוא שותק בחקירה. המצאה נהדרת שיש לה הרבה שימושים.

אבל כפיר העדיף להיות מריונטה. מריונטה כפי שסבור עמינדב, היא מי שנצח ישראל מושך בחוטיה. חבל, כי כפיר לא ראוי להיות מריונטה. גם אביו לא היה כזה, אלא מי שהקריב עצמו ברגע קריטי. אבל כדרך חיים להיות מריונטה זה להיכנע מבלי לממש את עצמו. הוא בחר לחנוט, או לחנוק את קולו.

הערה אקטואלית לסיום. מחאת ההמונים, בעיקר הצעירים, שאנו עדים לה ברחובות ישראל, היא מחאה נגד המריונטות, נגד הציות העיוור. שלא כמו כפיר – הם מאסו בהליכה בתלם המסורת ומורדים בה. בכך ספרו של הורוביץ לא חזה את הזמן הזה ופנה פנייה שגויה בצומת היסטורי.

השורה משיר שכמעט לא זכה להשמעה ברדיו נהפכה למוטו של קבוצת צעירים שלא הכיר (עמ' 334) וזה מעודד את רוחו. בימים הבאים כשנחה עליו הרוח הוא ירד למרתף ביתו, הוציא את גיטרת הבס הישנה שקיבל מאמו, והתחיל לנגן ולהלחין. "הגולם לא מת. כמו הסנה וכמו שרידי הסקייחוק של אביו באדמת המדבר, הוא בוער בצד הדרך."

ה.

חרף הנימה האופטימית לרגע, הסיום מאכזב. אנחנו כבר יודעים כי כפיר לעולם יוסיף להתלבט בין דרך היחיד לדרך הרבים שקיבל בהשפעת סביבתו. הפתיחה מהפכנית ומרשימה אולם הסיום הוא בקול ענות חלושה.

האמת שאיני מבין מדוע בחר המחבר להוליך את גיבורו בדרך זו. במקום לנצל את הסמל של הגולם, כפי שעשה בשיר הראשון, הוא מקבל על עצמו להיות "מריונטה של נצח ישראל". הגולם

אותות ומופתים

אותות ומופתים
במפתן הדלת
ירושלים צוללת

ירושלים צפה
על הר שומרון
כענן אפר

במצולות

כל המשוררים
נושאים רסיסי מצבתה
על גבם

מלאכים
שולחים בה זעמם
על שזונה
היא. וכן זנונים
אני לה

נתחה

מערכות־שמש
בשר נפש
ועורקים - יש
לחתך בסכין -
לא־משלהבת, קרה
גם את המקצב, כד, תוך
ישיבה נוטה במקצת
על פסא־גב, או סיבוב
אופנים לילי -
בנקשות הגוף
החשוף, העור־קולי, המתז
בבשם - ערפלית
אור פרק
געש רעם -
חתך ישר עמק

וידאו־ארט 2

מבעוד מועד הרייתי יעוד
ועדין, גם היום, לא אמות. מנגד היום
נגמר לוגית, משהו
פה דפוק. אולי
מתוח מעט מעבר
לכשירותו האלסטית. כמעט גסות
מנקדת מבט יעודית. בכל זאת
מזמין, יש מקום לראות, למחרת
זה כבר משחק פסאות
מוזיקליים. רולטה
רוסית. צלב. סרט
הוליוודי דוקא
למרות ההסתגות
המבנית, ואף לאורה. ובנהר
ביער גרונולד בברלין
אני צף על הגב, צופה לסרוגין
מבעד עין עצומה
ביש שמעל

ירושלים נרמסת
תחת מכבש
תפת עפרונותיהם
המחדדים
מי יותר

ומי פחות

ירושלים החידה
ירושלים היחידה
נקדת השם
המפרש
ובת־חשפנית

תצא ירושלים
את יצועיה ותלבש
בגדי־כלולות. תכס

עיניה בצעף
ובידה שוט שחר
מצליף

חוזר

אני בין תַּחֲנוּת מְרֻכְזוֹת
 כָּל אַחַת מְכַעֶרֶת בְּדַרְכָּהּ
 כָּל אַחַת יָפָה בְּכַעוּרָהּ
 אָבִי הָיָה אוֹמֵר יוֹסִי בְּנָאִי
 מְכַעֵר יָפָה וְעֹבֵרֵי הָיָה
 הוּא קוֹלוֹ שֶׁל אֱלֹהִים

עַם יִשְׂרָאֵל דָּבֵק
 בֵּין תַּחֲנוּת מְרֻכְזוֹת
 לְבֵין דּוֹכְנֵי אֶכָּל מְהִיר
 בֵּין דּוֹכְנִים לְהִנָּחַת תַּפְלִין
 לְבֵין בְּתֵי כְּנִסְיוֹת בְּמַנְיָנִים
 שֶׁל שְׁחָרִית מְנַחָה וְעֹרְבִית
 בְּאַתִּי וְאַנִּי חוֹזֵר

הזיה

שְׁבִתוֹת אַחֲרוֹנוֹת
 אוֹלֵי
 יוֹשֵׁב בְּמִרְפֶּסֶת הַחֲצוֹץ
 מְבִיט בְּמַעוֹף צְפוּרִים
 בְּפִרְפְּרִים חוֹצִים
 וּמְקַשֵּׁב לְרַחֲשֵׁי הָעִיר
 לְחָשִׁים עַל שְׁכֻבוֹת שֶׁל
 אֲמוּנוֹת עַל גְּבֵי אֲמוּנוֹת
 מְשִׁיחַ מִתְמַהֲמָה
 אֲמִי לֹא חוֹזֵר

אַחֲרֵי הַחֲגִים הָאוִיר יִתְקַרֵּר
 גֶּשֶׁם יִשְׁטֹף אֶת חַל הַקִּיץ
 אַחַר כֵּךְ הוּא יִקְפֵּא

איחור

הַתְּעוֹרְרָתִי בְּאַחֹר
 זְכַרְתִּי שִׁיחָה מֵאָבִי
 שָׁאֵל לְשִׁלּוּמֵי
 הוּא לֹא שָׁמַע

חָשׁ מְאַחֵר
 אֵינִי מִי שִׁימְתִּין לְבוֹאִי

הַתְּעַטְפָּתִי וְיִצְאָתִי
 שִׁירַת אֲמִבּוּלָנְסִים דְּהָרָה
 אֲשֶׁה רְצָה אוֹחֲזוֹת בִּילְדִיָּה
 הַנִּידָר רָעַד
 יִלְדֵה אַחֲזָה בְּיָדֵי

מגורים

אָנִי גֵר
 בְּעִיר שֶׁהַחֶרֶף הוּא
 מְאַהֵב אֵלַיִם הַשָּׁב
 בְּכָל שָׁנָה
 עִיר שֶׁל מְאֲמִינִים
 בָּהּ חֲלוֹנִים הֵם
 מַעוֹט נִסְבָּל

עִיר שֶׁל עֲנִיִּים
 עִם מַעוֹט עֲשִׂיר
 נַעוּל בְּבִתֵּי מַדוֹת

אֲשֶׁה מְכָה
 מִתְמַהֲמָה



תבואת ההיגיון

מעבר להרים
 בשולי שדה ההגיון
 היכן שקרני הרנטגן של הדמיון
 אינן מתמצקות
 מנחת טבעת
 לא ללקטה
 ולא לשכחה
 כי בין פאותיה מסתתר אביון
 חסר תאר
 השם

גנן עיוור

חק הפלים השבורים
 אומר
 שהאור הוא עבר שמעולם לא נולד
 ובחסות הלילה, הוא נאסף בין שברי אגרטילים
 הזוכית הראשונה התפוצצה בשמים
 ולכן אלהים הפך לגנן עור של כוכבים

שרשרת אירועים

על עקבי הזכרון
 נשאות
 רק
 אלו
 שבמעלה רגליהן
 מנחת התפלה של תחנוני עיני

מחוסר הכרה

לא הכרתי את סוּזַנָּה ג'קסון
 לפחות לא בשמה האמתי
 היא פתחה בסטה בשוק
 כמו שפותחים משמש
 תחרת דוכן עטפה פטמות הדבבנים
 שדי מנגו הזיעו בשקיות פלסטיק
 אדם שפתי אבטיחים נאטם בנילון נצמד
 בננות ערגו למגעו הקר של המשקל
 מסביב לדוכן חגו עוברי ארח כמו כוכבים
 אני התישבתי בקפה ממול
 הזמנתי (כמו תמיד) קפה שחר
 ידי אחזה בכם, שמש נאצרה

את מה שנמצא בין הכוכבים לשמש
 חוקרים עוד לא גלו
 אבל היא מצצה סיגריה כמו כוכב שביט
 ושוכל העשן שיצא מפיה מלא כל חלל בין דמיון לאמת

היא התארסה בקיץ, התחנתה בחוף
 תלתלים נטפו לרחמה,
 באביב התעברה ובסתו ילדה
 קפה החל לערג למגע ידי

אחיה, מיקל, אמר שהשמש יצרה את הירח בכפפות משי,
 אבל אני ידעתי שכוכב שביט התנגש בו
 והותיר אותו חסר הכרה

אלו שקצוות תחרתן מבצבצות מעבר למסקרה של הקנאה
 אלו שלא נתן לרחס אותן ליד "מברשת שנים", "פופיק" או "מערבלת",
 אלו שבכל שדה תעופה תרצה שיעברו שקוף ותוכל לומר למבט האזקים על ירך
 "שלי"

טובה

נשארת פקודה ולא מפיסת בימים של חרפה
 עוד כתבתי אתכם שיר על ששמתם ברבור
 חבל טבור ולא בחוט תפירה תלתל קשור, מאיזה גוף
 או טעם לא הקדשתי לכם שיר, טעם המלטות ממבט
 קן נמלים תחת צל מגף, סכר מתקרב על השן הטוחנת
 שנים עשר שלבים דלגנו על הכל מלבדו, הלילה לא עשה
 דבר למעננו ואנחנו לא עשינו דבר למענו אנחנו חורקות,
 אגרוף שלם לא ישביע אותנו, גם לא כססנו צפרן,
 לא הנדנו עפעף, ודאי גם הרעב לא היה אלא אושה

אגדה אורבנית

לא יתכן שלאשה לא יהיה חוש טבעי של אשה.

מי חף מצל חולף ומי הוא הצל החולף
 החולף הוא קטן קומה מתנדנד בסוף השביל
 מושיט טפרים לבטן הרה, גורם ליצורים למעד

ואם דברתי אמת

מדוע לא כתבתי אתכם

על מעבדת הדמים

על שלא התחדש מאז שנת הלידה

על הקצין, על הילדה

בת התשע עשרה שלא היתה על מי

שחשב שהוא עושה לה טובה

בטח סטודנטית או נימפומנית, הרי

אם לא רעבה ללחם אז למה רעבה

החבל שלו פצצת מרגמה

החבל שלו סליל

חרוטה עליו תורה

הוא מכשיל תלמידים חכמים שלא עמדו

ששה נעולים בארון סגור

הוא כפא שנפל לאחור ופגע

אין עליו משיחין בשעה

אגדה שספרה בשעת צהרים

בה שוב אכלתי קרישים מן הגוף

רמה טבעתית נזולת

בתוך מחיאת הכפיים

הלשון התקמטה

ולא מרב צחוק



אינטואיציה

מוסריות גמישה

"כמו שמקלפים תפוז" הסברת לי ברכות
ואני כבר נדרתי ברוחי לאלפי פרדסים
שבהם נערו ששערן קש ובידיהן סלים
יודעות לקלף תפוזים כפי שהן יודעות לאהב
יודעות לקלף את אהובן הכתם
עד עירם, עד תם, לפרק אותו
פלח-פלח בלי להרס את צורתו
ולטעם.

אבל אני אין לי אינטואיציה לכלום
מעודי לא קלפתי תפוז בסכין
הסבריה האדיבים לא יועילו.

המוסריות שלנו גמישה,
היא משרתת אותנו.

תבלין.

פעם כן.

פעם לא.

ואין משברים,

ואין נפילות,

ואין תהיות,

ואין דילמות.

המוסריות שלנו גמישה.

עד כדי צעקה.

*

שומרי רוח

ובחלומי פזרתי פרורי לחם על כל גופי
כדי שהנמלים ימצאו אותי
ויטפסו ויזחלו ויאמרו את דברן
וארגיש מגע רגלים מהלכות עלי
וארגיש שיש עלי איזשהו נתיב
מאנשהו לאנשהו
שיש דרך והיא משרטטת
ברור על עורי.

מתוך: הקול הגדול הזה

מסתור מרפד.

נצמדים לדפנות,

מתעלמים מהשקט.

לא יודעים דבר,

נאחזים ברמזים.

עלה נושר

ממריא בחזרה

לענף ממנו נשר.

מנסים ליצאת החוצה.

הם לא יעצרו הפעם.

שומרי רוח,

אז יסערו עצמי יער.

מתוך: שומרי רוח

עמית זרקא

*

וּמָה הֵבֵן אָדָם מִגֵּיעַ אִם בְּכָל־
 עַד לֵאמֹן יָדוֹ
 אֶל הַנְּוֶרָה שֶׁנִּשְׁרָפָה
 אֶל
 סִכִּין מְטֻבָּח
 אֶל חֶרֶב
 יָדוֹ מִגַּעַת עַד כְּדֵי הַזְקָנָה
 וַיְהִי בִקְרֹ וַיְהִי עָרֵב

רות צרפתי

מה שקרוב

פְּתָאוּם אֲנִי רוֹאָה
 גַּם מָה שֶׁלֹּא
 רְצִיתִי
 כָּל כֶּךָ
 וְאֵינְנִי רוֹאָה
 הַרְבֵּה מֵעֵבֶר
 מָה שֶׁקְּרוֹב
 לְלֵב.

פזמון לזהבה

וּכְבֵּר אֵינִי נִדְרֵי בְרוּחַ
 הַסְתִּימוּ הַיָּמִים שֶׁל זֹהָבָה
 הַפְּכָה דֵב
 זָכָר
 בְּכֹנֹת שְׁלוֹ
 זָכַר אֶת שֶׁשָּׁלְחוּ יָדִים לְזֹהָבָה
 זָכַר אֵיבָרִים כְּמוֹ אוֹצְרוֹת מִסַּע
 זָכַר אֶת הַבְּזָה

כל ימי חיינו

כָּל יְמֵי חַיֵּינוּ בַּיָּמִים,
 בְּלִילוֹת
 בְּשָׁעוֹת שֶׁבֵּין הַדְּמוּמִים -
 רְאִיתָ בִּי רַק יָפִי
 לְעֵצוֹב כְּחֶמֶר,
 לְלוֹשׁ עַד דֶּק
 לְסִדֵּר קְצוּוֹת
 לְיִשָּׁר
 לְפִי תִבְנִית
 שִׁיצְרָתָ

זריחות

לִילוֹת אֲרָכִים זָרְחוּ בְּגוֹפְנוֹ
 מִנְּגִנִים אֶת שֶׁהֲרָחוֹב, וְהַעִיר
 נִעוּרִים עַל מְדַרְכּוֹת
 בְּשִׁפְתֵי שִׁירִים
 אֶהְבֶּה לְהַגְאֵל בָּהּ
 אֲשֶׁר לְהַבְעִיר

וְאֲנִי נִגְרַת
 מִבֵּין הַחֲרִיצִים.

מתוך: כמו עוף החול

וְזֹאת הָאֲרָמָה
 עִם דָּם וְכָל שִׁסְעִים
 שִׁטְחֵי אֵשׁ, הַפְּקָר
 אֵיךְ מִטַּע שֶׁל תְּפוּחֵי זָהָב
 וְשֻׁדָּה שֶׁל תּוֹתִים

גשר

הגירה לתל אביב

פָּרָקְנוּ כָּבֵד אֶת כָּל הָאֲרָגָזִים
 וְכָל כַּפִּית כָּבֵד בְּמִקוּמָהּ בְּמַגְרָה
 אֶךְ הִירַח כָּאֵן זוֹרַח מְכוּוֹן אַחַר
 וּבְחֵלוֹן הַצְּפוּרִים שְׁנוֹת בְּקוֹל נִרְגָּשׁ
 קוֹלוֹת רִיחוֹת וּטְעָמִים. וְעַל הַגּוֹף
 מְטֵל לְהִתְרַגֵּל לִיקוּם חֲדָשׁ

גֶּשֶׁר
 הַנְּטוּי מֵעַל לַמַּיִם הַשׁוֹצְפִים
 אֲשֶׁר אֵינּוּ מִשְׁמֵשׁ אֶת הָאָדָם
 בְּפִסְעוֹתָיו
 אִישׁ לְקִרְאָת רֵעֵהוּ,
 אֵינּוּ לְמַעֲלָה
 מְאֻמָּצְעֵי תַעֲבוּרָה אֶפְרַיִם
 שְׁנֵהָר הַחַיִּים
 לֹא יִזְכְּרוּנוּ - - -

*

עת השחרור

פְּתָאוּם נִכְנָסוֹת לְמִלְתָּחָה
 בְּנוֹת כְּתָה מֵהַדוּ-לְשׁוֹנֵי.

עֲאֲתִינִי שְׁמִפּוֹ!
 בִּידֶכָּ פֶּן?
 סְתַנָּא שׁוּוּי, לֹא גְמַרְתִּי לְהִסְתַּבֵּן...
 מְבוֹכוֹת הַגּוֹף שֶׁל גִּיל נְעוּרִים
 מְבֻטָּיִם מְהִירִים מְשׁוּיִם, בּוֹחֲנִים
 רְכִילוֹת מְצַחֲקוֹת עַל הַבָּנִים
 בֵּין אֲדִים וּבְלִיל קוֹלוֹת.
 הִנֵּה. זֶה יָכוֹל לְקָרוֹת

עַל הַשְּׂבִיל הַזֶּה אֶפְסַע לְבִדִּי
 לֹא יִדְרֹךְ אִישׁ עָלָיו
 זוֹלָתִי,
 עֲצוּם עֵינַיִם אֶלְךָ אֵל מוֹל שְׁנוֹתֵי
 הֵן מִמְתִּינּוֹת לִי
 כְּדִי לְהֵאֱסֹף עִמָּן אֵל הַלֵּא נוֹדַע - - -
 יוֹדַע אֲנִכִּי:
 בְּרַגַע אַחַר אָדָם הוֹפֵךְ לְזִכְרוֹן בְּלִבָּם שֶׁל אַחֲרִים...
 אֵל נָא תַתְּעַצְבוּ,
 מִי יוֹדַע, אוֹלֵי עוֹד יִמְצְאוּנִי אִישׁ
 רְכוֹב עַל תָּאוֹ
 מְשׁוּטָט עִמּוֹ לְהִנָּאֵתִי
 בְּשִׂדוֹת הַצִּיד הַנְּצַחִיִּים

מתוך: שירי בריכה

מתוך: דרך הנשר

הפסקת אש

*

המלחמה תפסק
כשחילים יסתכלו על גבעות גורל
ויחשבו על פיקניק
מצלעות החר יהפכו מפלא לשקול קר
רק כשיהיה לילה וקר
והנוף לברז
יהיה עוצר נשימה

אין לה מזל, חרדון אפר.
בצמת השביעי אתה תמיד נופל.
האזן השמאלית תמיד שמוטה לה.
בשערים אתה הודף במקום למשך.
שכחת בספינה את המשקפת. החיים
שוכבים עליך בשחר-לכן.
חרדון אפר, חבל שהתאמצת.
האמצע שם. הכניסה מכאן.

גוף שלישי והלאה

*

שלב ראשון
זה גוף ראשון.
אני.
ואחר כך ללמד
שיש גוף שני.
אתה.
ואז להבין שגם הגוף השני
יכול להיות ראשון.
זה מהפכני.
זה לוקח זמן.
זה רק.
משם כבר אין סוף.

אבל איך נפלת? אין לה רגלים.
אינך ובינך מנתרים פעמים
מכח החר ומכח הצל
וצונחים אל האין.
שלם היודע תולש לה זנבות ושנים
מכל עבריה. אהה. שוב נפלת.
מצחיקה בלי רגלים.

*

כוכב

אני וכוכב חסר סבלנות
שיצא עוד באור ערבית
קרצנו האחד לשנייה
ובינינו הנוף
מתנשא בהדר רוממותו
צוק הראוי לציון ברצינותו הנוגה.
אך אנו ידענו
כי לכל צוק יש נחל
ולכל נחל פרח
ולכל פרח כוכב.

יכלת לומר לי שהקץ בפתח.
ראה - אמת ידו תחובה לי בסדין.
שניו זרחניות כאלו, אין לטעות בו, ידידי.
ומעולם לא נגעו בי כך בחמלה
שמעל לדין.

מתוך: עד עצמות הלב

החוב

האישה ינקה סיגריות בשרשרת ואיפריה לספל קפה טורקי מחרסינה מעוטר ביצורי אצילים. בעלה כילה ללעוס את החביתה והגנניק המטוגן וקינח כשהוא מנגב את השומן שכצלחת בקרום עבה של לחם שחור. הם ישבו באור הקר הלבן אפור של הניאון סמוכים אל שולחן פורמייקה במטבחון הצר של דירתם בשיכון עולים. "אני מרגיש שאני חייב לו" אמר האיש. "האחים שלי סירבו לתת לי הלוואה ואילו הוא הסכים. הוא מאמין בי שאוכל להחזיר לו את הכסף. טרגדיה גדולה אצלם. הילדה משותקת. עברה כבר שני ניתוחים וזה עוד לא נגמרה. ילדה עצבנית וקשה, בוכה הרבה, בודדה מאוד, שתלטנית, מציקה להם וסובלת. הוא מבקש שנביא אליהם את קרין כדי שתהיה לה חברה למשחק. אני מרגיש חייב אבל אני חושש. קרין רגילה לשחק כל הזמן בחוץ עם חברים וזה יהיה קשה בשבילה להסתגר בבית עם ילדה משותקת קשת מזג." האישה מעכה את ברל הסיגריה בספל ופלטת עשן מנחיריה. "תשאל אותה", אמרה.

קרין ישבה על המרצפות הקרירות בחדר האורחים ושיחקה חמש אבנים. היא לא התקשתה לשמוע את שיחתם החרישית מפני שהדירה הייתה קטנה מאוד ולא היו בה דלתות. גם היתה זו שעת ערב דמומה. קרין הרגישה חייבת להוריה. היא הסכימה עוד לפני ששאלו אותה. למחרת ישבה כבר במשאית של אבא ונסעה לרמת אליהו, ישוב בין דיונות בוהקות של חול. קרין נהגה לנסוע מדי שבת עם אבא שלה לים בחופי הארץ אבל בשבת זו תהיה סגורה בין הכתלים בדירה קטנה שמוקפת אוקיינוס של חול.

הילדה השמנה עם הפנים העגולות החלקות המוקפות שיער משיי שחור בתספורת קארה ישבה במיטה ונאבקה עם המתקן שהרכיבו לה על רגליה המדולדלות. אחרי ככי, טענות ומענות אחזה בקביים בידיה השריריות ודידתה למטבח. קרין הלכה בעקבותיה והפטירה ברפיון "יהיה טוב". כשישבו לשולחן זו מול זו לא ידעה קרין מה לעשות. היא לא היתה רגילה לאכול ארוחת בוקר, ובכלל, לא היתה רגילה כל כך לאכול. אישה עבת גוף שיריה גסות מעבודה וציפורניה מטונפות הגישה להן ביצים רכות, לחם בחמאה, מלפפונים קלופים במלח ומיץ תפוזים סחוט. קיבתה של קרין התהפכה למראה הידיים הגדולות הרטובות שהגישו את הכיבוד, שונות כל כך מיריה המטופחות של אמה. "אני לא רעבה" אמרה. האישה הפצירה והיא טעמה בקושי רב מהאוכל כדי לצאת ידי חובה.

הילדות חזרו לחדר. הילדה המשותקת נטלה כרך של אנציקלופדיה "מכלל" לנוער, נשכבה במיטה בין הכרים התפוחים והחלה לקרוא כשהיא מתעלמת מנוכחותה של קרין. "משעמם", אמרה קרין. "בואי נשחק". "יותר מעניין לקרוא" השיבה הילדה. "את לא קוראת?" "אין לי אנציקלופדיה" ענתה קרין. "אני קוראת את הסדרה קופיקו ואת דנידין הרואה ואינו נראה." "שטויות", הפטירה הילדה. "לא נכון", אמרה קרין בלהט. "אלו סיפורים שמפתחים את הדמיון. אפשר לשחק במשחקי דמיון, את רוצה? את יכולה לדמיין כל דבר. בעזרת הדמיון את יכולה לשנות דברים וליצור את החיים שלך. את יכולה להחלים מהשיתוק, את יכולה להתאהב ולהיות נאהבת..."; "אני לא יכולה", אמרה המשותקת. "את יכולה כי את בריאה. אני לא." "אז בואי נחליף גורלות" אמרה קרין. "את מרגישה שרגלייך קלות. את מרגישה שהן מתחזקות. את מותחת אותן בקלות ובהנאה והנה עוד מעט את קמה ועומדת." כשכילתה לדבר הרגישה קרין כי רגליה שלה כבר תחתיה וכי לא תוכל עוד לקום. היא נבהלה מהטקס הקטן שערכה, מחילוף הגורלות, והתאמצה להרוץ את האימה שהשתלטה עליה. נשענה על ידיה, ניסתה לקום וכשלה ונותרה לשבת על הרצפה בחוסר אונים. ראייתה התערפלה והיא דימתה לראות את המשותקת מנתרת ומקפצת בין דיונות של חול לוהט לחוף הים.

כמה זמן נותרה כך, בערפול חושים, לא ידעה. החדר החשיך ובמסגרת החלון הצטיירה שקיעה בוערת. הדלת חרקה והיא שמעה את צעדי המוכרים של אביה. היא הבינה שהגיע הזמן לשוב הביתה אבל לא יכלה לקום. "אני לא יכולה לזוז", אמרה. "זה כלום. אוטוסוגסטיה. הכנסת לעצמך דברים לראש. את בריאה לגמרי. אין לך כלום. עד מחר בבוקר זה יעבור" אמר אביה בקול נוסך ביטחון. הוא נשא אותה בזרועותיו אל המשאית החונה בחוץ והניח אותה בעדינות על המושב שליד הנהג. "עייפה", הפטירה. "עד מחר זה יעבור".

◆

אלה לא היו ניצנים ראשונים של אביב

מאז שאמי התייתמה מאמה, ובמובן מסוים גם מאיתנו, שלוש בנותיה, היא החלה לאבד בהדרגה את הזיכרון. אתמול, כשהגענו לבקר אצלה, היא ביקשה לעיתים קרובות שנוכיר לה מילה שאבדה. היא נשבעה שהמילה עומדת לה על קצה הלשון אבל התקשיתי להאמין. בגיחושה המגומגם אחרי המילים הרגשתי שהיא נכנסת לתוך יער עבות ואפל בראשה.

מאז שהתייתמה מאיתנו היא גם התחילה לקיים דייטים עם רופאים, לפחות פעמיים בשבוע. בארון שלוש הדלתות שלה גיליתי לא מזמן שקית עמוסת תרופות. כששאלתי אם את כל התרופות האלה היא נוטלת, היא משכה באפה ואמרה: "אני צריכה את כולן כדי לחיות".

גם משיכות האף התכופות חזרו אחרי שהותרנו אחרינו את אמנו לברה. בעבר אמי היתה מכורה לטיפות אף בשם אלרין. היא ריססה אותן לאפה כשנגמר לה האוויר, בדרך כלל אחרי שהצטברו בגופה הרבה מאוד עצבים. והכל בגללנו, כך הטיחה בנו. לפי כמות משיכות האף ידענו להעריך את כמות העצבים שהצטברה בגופה. כשהיא משכה באף כל חמש-עשרה שניות ידענו שעדיף להתרחק ממנה עד שתיקח אלרין.

כשהייתי נערה היא הצליחה להיגמל מאלרין וממשיכות האף. היא גם נגמלה מסיגריות ומן המסטיקים והגרעינים שהחליפו את הסיגריות. גם מקולה ומסודה היא נגמלה.

עכשיו הכל חזר או הוחלף בהתמכרות אחרת. קודם כל הקולה: אתמול, כשביקרנו אותה, נתקלתי בשלוש שישיות קולה. כשהערת לה היא טענה שרק קולה מרווה אותה בקיץ, והוסיפה שהיא מקווה שכמות הקולה הזאת תספיק לה עד סוף הקיץ ובחורף, כך הבטיחה, היא לא תיגע ברעל הזה. אמי חולת סוכרת ואני אמרתי לה שהקולה היא רעל. הבעיה היא שאמי סובלת גם מגלי חום ואני חוששת שהחורף שעליו היא מדברת יתמצה, אם בכלל, רק בחודשיים. ינואר ופברואר.

משיכות האף גם הן חזרו, אך בשקית התרופות שלה לא מצאתי זכר לטיפות אלרין. אולי בגלל שכעת מעסיקות אותה בעיות רציניות יותר. מה גם שכבר אין לה אמא שתשאל איך היא מרגישה ומה מצב הבריאות שלה.

אני מנסה לשאול לשלומה בוואטסאפ כמעט מדי יום, לא ממש מתוך התעניינות אלא כדי להישאר עם אצבע על הדופק. אבל כשאני שואלת, היא מספרת לי רק על תוכניות שתראה היום בטלוויזיה, תוכניות ריאליטי של שירה או אהבה - אני לא בדיוק עוקבת אחרי לוח השידורים שלה - ובסוף השיחה אני תמיד מגלה שלא נודע לי שום דבר חדש על מצבה. אבל אני לא שואלת שוב. בעצם, אני שואלת לשלומה רק כדי שתחוש פחות יתומה.

משעשע אותי שבזמן האחרון, מאז שהצלחתי להביא את עצמי לכתוב לה מדי יום, היא מתלוננת שאני מטרידה אותה, מבזבזת לה את הזמן בפטפוטי סרק, ובגלל זה היא לא מספיקה לעשות את מה שהיא צריכה לעשות. היא אומרת לי: "תעזבי קצת את הסינר של אמא שלך ואני אחזור אלייך אחר כך, מבטיחה." בקולה אני שומעת טרוניה מהולה ברחמים. רחמים עלי. אבל זה בדיוק מה שקיוויתי להשיג: שהיא תרגיש שאני מחזרת אחריה, לא להיפך.

אחיותי ואני עזבנו אותה לפני כשלוש שנים, אחת אחרי השנייה, ומאז התחילה היתמות האמיתית שלה. באותה עת שלושתנו נשקנו לגיל שלושים ואולי בגלל זה מיהרנו למצוא קירות אחרים שנוכל לקרוא להם בית. כשמצאנו אותם, לפעמים בדמות אנשים ולפעמים בדמות קירות מבטון, אמנו טענה שאת כל הבתים אנחנו מעדיפות על פני הבית שלה. תחילה היא התפלאה על כך מאוד. היא הלוא חשבה שכולנו נגוד ביחד בחמולה גדולה עד סוף הימים, כך היא חזרה ואמרה, עוד בשלב שהיתה צריכה לצבוט את עצמה כדי להאמין שבאמת פשטנו מעלינו את ביתה.

בשנה הראשונה לעזיבתנו נהגנו להגיע אליה בשבתות ולהיענות לבקשתה להישאר לישון. היא שמרה על חדרינו

כפי שהיו בעבר, ולפני כל ביקור הציעה את מיטותינו לכבודנו. אמנם בשלב ההוא היא עדיין לא פקדה את המניקוריסטית אחת לחודש כדי שתצבע את ציפורניה בלק אדום, אך בכל זאת היא נראתה מטופחת יותר. גם גופה עדיין נע בקלילות, מבלי שנדרש לו זמן להתיישר בכל פעם שעברה מיישיבה לעמידה, כמו עכשיו. היינו מבלות עם אמנו כעשר שעות בפטפוטים ואכילה ואז שבות לדירותינו. אמי התעקשה שבמילים "בית" ו"הביתה" נשתמש רק כשאנחנו מדברות על הבית שלה. אנחנו, לעומת זאת, גרנו בדירות.

שנה לאחר מכן הכל השתנה: אחת מאיתנו עברה לצפון כדי להתקרב לאבינו שנעשה נכה שנים אחדות קודם, והשתיים האחרות הכירו בני זוג. לפתע נדרשנו לחלק את זמננו בין אמנו לבין אבינו, ובינה לבין בני הזוג שלנו. התחלנו לבקר אצלה פעם בשבועיים במקום פעם בשבוע, ורק לעיתים נשארנו לישון. בתקופה הזאת היא כבר הלכה למניקוריסטית לסדר את ציפורניה, אבל משאר גופה היא התעלמה והאביסה אותו בבלי דעת בממתקים, גלידות וקרואסונים. גופה שמן עד שלא הצליחה להתכופף ולשרוך את שרוכי נעליה.

יום אחד היא הגיעה לבקר אותי בדירת, מרחק שני רחובות ממנה, ואז קרה דבר שלא ציפיתי לו: אמי חייכה אלי ורק שן אחת בודדה התנודדה על לסתה התחוננה. כל שאר הפה היה ריק. היא המשיכה לחייך אלי בפיה החלול והבנתי שהיא לא מודעת למצבה. היא נראתה לי כמו אישה זקנה מאוד ובו בזמן גם כמו ילדה קטנה שטרם צמחו שיניה. התאמצתי לשמור על הבעה רגילה ולא לומר כלום.

אמי היתה בתהליך של טיפול שיניים מורכב. הטיפול עלה הון תועפות והיא נכנסה לחובות. החוב נשאר גדול, גם אחרי שסייענו לה בתשלומים. ואז היא הודיעה שנצטרך לצמצם את הביקורים שלנו אצלה לתקופה של חצי שנה לפחות, עד שתסיים לשלם את החוב. "לא משנה איפה ניפגש", היא אמרה, "גם כיבוד וגם דלק עולים כסף". לפני שעזבנו לבתים משלנו לא הטריד אותה שרק לעיתים רחוקות היא הגישה לנו ארוחות צהריים מבושלות. משום־מה העניין נעשה לה דחוף מהרגע שעזבנו. מאז היא לא היתה מקבלת אותנו מבלי שהצטיידה לפחות בעשר קופסאות של אוכל מוכן שקנתה בחנות. היו שם תפוחי אדמה אליפטיים מתובלים בפפריקה מתוקה וספגטי בולונז ועוף במרינדה שזיפים ובטריאקי וסלט תפוחי אדמה וחצילים מטוגנים ועוד מאכלים מן הסוג הזה. אבל עכשיו לא היה ביכולתה לקנות את כל זה והיא הודיעה שנעשה הפסקות בביקורים. אמי קיוותה להדביר את החוב מהר, היא כבר לא היתה מורגלת בעוני. מאז שהסירה מעל צווארה את עול המשכנתה ומאז שביטוח לאומי אישר לה קצבה, היא חיה חיי נוחות, ללא צורך במעקב תכופ אחר הוצאות הבית ושימוש בהול במחשבון.

בינתיים עברתי להתגורר עם בן זוגי. כעת המרחק לבית אמי גדל משני רחובות לשתי ערים והתברר לי שאיני יכולה להגיע אליה בקלות גם אם לא היתה אוסרת עלינו את הביקורים. לא היה לי רישיון נהיגה והנסיעה אליה נמשכה שעותיים בשלושה אוטובוסים. אבל גם כך בימים הייתי טרודה בעבודה ואחר הצהריים פרקתי ארגזים, תליתי תמונות, ושקעתי בספרי הדרכה שיעצו לקוראיהם איך כדאי לחיות. השתדלתי ליישם מה שקראתי: להכין רשימת משאלות ולתלות על דלת הארון, להודות על עשרה דברים לפני השינה, לפתח את הכושר לאהבה ולפנק את בן זוגי בסירי מרק. לא נותר לי כוח לאמי, אבל היא, למרות החוב, הואילה פעמיים להתניע את המכונית שלה, לבזבז דלק, ולבוא לבקר אותי. אלה היו הפעמיים היחידות שנפגשנו – עד שסיימה לשלם את החוב.

מאחר שאמנו הפסיקה את המפגשים שלנו, לא פגשתי גם את אחיותי בתקופה זו. אך כשאחת מהן נקלעה לסביבת בית אמנו, היא היתה נכנסת אליה ואחר כך מספרת לנו איך הבית מבולגן ואיך אמנו שוכבת רוב היום במיטה מול הטלוויזיה, מרוקנת בקבוקי קולה, מושכת באף ומדברת בקול חזק מדי שלא נובע רק מהחרפת בעיית השמיעה שלה.

לפעמים, בעודי בעבודה, אמי היתה ממטירה עלי בטלפון צרור שאלות חירום במה שנשמע כמו מתקפת דאגה לשלומי. היא היתה שואלת למה אני לא מתלבשת יפה, למה אני לא מבלה כמו שבחורה בגילי צריכה לבלות, למה אני זורקת כסף על סדנאות שלא יוצא מהן כלום. השתדלתי לדבר בקול בוטח ולשלוף תשובה לכל שאלה. אם ביליתי במקרה בימים שקדמו לשיחה – הייתי מדווחת לה בפירוט. כשלא ביליתי, אמרתי שלא היה לי פנאי לבילויים כי אני עסוקה מדי. "כמה חבל", היא אמרה בקול בכיני. "כמה חבל שבחורה יפה כמוך מבזבזת ככה את החיים שלה!" וכשאמרתי שהסדנאות שאני לוקחת מועילות לאושרי, קול הבכי שלה נפסק והיא משכה באף כל חמש עשרה שניות. אחר כך אמרה: "תמשיכי לא לעשות כלום עם החיים שלך ונראה לאן תגיעי."

בכל זאת המשכתי להתעניין בשלומה בוואטסאפ מדי יום. עשיתי זאת בצורה ממוקדת, שלא תגרור אחריה שיחה ארוכה שתמיד הידרדרה לעצבים ולמשיכות באף. מדי פעם שאלתי אותה על האלרגיות שלה, על השיניים ועל החורים שהן גרמו לה בכיס. אחת מאחיותי בקיאה בעולם הצומח, ועל מי שמתפור בשיחה היא נוהגת לומר שהוא "פותח ענף". אמי נהגה לפתוח ענפים רבים ומפוארים בשיחה איתי. כששאלתי אותה על מצב השיניים שלה היא סיפרה באריכות על ידיד שלה מתקופת הצבא שגר בזמנו ברחוב של רופא השיניים. או שהיא סיפרה לי על הפלאפל שקנתה בדרך לרופא שמטפל באלרגיות שלה כי נתקפה ברעב פתאומי. על השיניים ועל האלרגיה שכחה לספר. הענף שפתחה הסתעף, פרט שולי אחד דבק בזנבו של פרט אחר עד ששכחתי את השאלה שלי. אחר כך אמי היתה מתלוננת שאני אף פעם לא פנויה לשמוע ערכונים על בעיותיה הרפואיות, ועל השיניים.



איור: free images

לקראת האביב היא סוף סוף גמרה לשלם את החוב והזמינה אותנו אליה. אכלנו עופות ממולאים בפטריות ובבצל מקורמל שקנתה בחנות של האוכל המוכן. אמנו אמרה שהיא מתביישת שלא הזמינה גם את בני זוגנו, פשוט כי עדיין לא מצאה כוחות להעמיד סירים ולהתמודד עם בחירת מתכונים ראויים שייראו פחות פשוטים ממה שהם. היא הוסיפה ואמרה שבשלנית גדולה היא אף פעם לא היתה כי לא היה מי שילמד אותה. לכן גם כמעט לא אירחה בביתה ולא התאמנה בכך. אבל מה לעשות, היא הרי לא יכולה להגיש לבני הזוג שלנו אוכל קנוי שמישהי אחרת בישלה. והרי מובן מאליו שאימהותיהן של בני הזוג, בביקורינו אצלן, מגישות לנו אוכל ביתי, חם וטרי. באותו מפגש עם אמנו היאפקדה עלינו שמעתה והלאה נבוא אליה רק בלוויית בני הזוג שלנו. כמובן שעלינו להודיע לה על כך שבוע מראש לכל הפחות, בהחלט לכל הפחות.

ואכן אתמול ביקרנו אצלה, אם כי עדיין בהרכב חסר. באנו אחיותי ואני בלוויית בני זוגי. הוא היחיד מבני הזוג שהתפנה להצטרף לביקור. ערכנתי את אמי על בואו שבוע מראש ובאותו רגע היא נכנסה להיסטריה. את בני זוגי היא פגשה רק פעם אחת לפני כן.

כבר בתחילת השבוע היא כינסה אותנו בקבוצת הוואטסאפ המשפחתית ופקדה עלינו לחשוב על מתכונים בני השגה. המלצנו על עוף ותפוחי אדמה בתנור, אך היא השיבה: "אני לא יכולה! אני לא יכולה!" כמו תקליט שרוט. כי הרי עד עכשיו היא אף פעם לא השתמשה בתנור שלה. לבסוף נפל הפור: היא תכין שניצלם במחבת, ותכין פירה מתפוחי אדמה ובטטות, מפני שכזה צברה ניסיון. לצדם תגיש סלט ירקות חתוך דק־דק. לקינוח יעצנו לה להכין סלט פירות והבטחנו לה שצבעוניותו תפצה ללא ספק על חוסר התחכום שלו.

אחיותי כבר היו שם כשבן זוגי ואני הגענו. כשראיתי את ארשת פניהן הבנתי מיד מה עבר עליהן במחצית השעה האחרונה. הבוקר בקבוצת הוואטסאפ המשפחתית אמנו ביקשה מהן להקדים כדי לסייע לה בהכנות. היא כתבה: "איך אני אצא מזה?! עוד לא בישלתי כלום והסלון כולו מבולגן. אתן תראו, החבר שלה יברח לה!" כשבן זוגי ואני היינו בדרךנו אליה פרצה סערה חדשה בוואטסאפ משום שאחיותי לא הופיעו בדיוק בשעה שסוכמה.

אחיותי קיבלו אותנו בכניסה כשעל פניהן מרוח חיוך מאולץ. בן זוגי אולי האמין לו, אך לא כך אני. היה ברור לי שמאחוריי יש לבילי תחושות של הלם ותרעומת. אלה התחושות המוכרות שתמיד בעבעו בתוכנו לאחר ששהינו בחברת אמנו בשעת לחץ. אמי התלכשה בחדר השני וצעקה שהיא תכף יוצאת.

התכנסנו במטבח. השולחן היה ערוך בקפידה. צלחות כפולות של שניצלם ופירה היו משובצות במרכזו והדיפו ניחוחות מבטיחים, ולידן הקערה המתוכננת של סלט קצוץ דק־דק. ביניהן עמדו בקבוקי קולה, אורנג'דה, מיץ אשכוליות, וסודה בטעם פירות יער. האחרון היה המשקה האהוב על בן זוגי שהמלצתי לאמי לקנות. על הגז המשיכו להיטגן עוד שניצלם וזאת למרות שצלחות השניצלם על השולחן היו גדושות עד אפס מקום.

סוף סוף אמי יצאה אלינו כשהיא עונדת על שפתיה חיוך גדול מדי. הצטערתי לגלות שהיא לא צבעה לאחרונה את שורשי שיערה. אחרי שסיימה לסרוק בעיניים חרדות את השולחן ואת המטבח כולו, היא ניגשה לבן זוגי ולחצה את ידו נמרצות. תוך כדי כך מנתה בפניו את המאכלים שנאכל היום. כשאמי לחוצה היא מדברת בלי לחשוב ובקול רם מדי. את המילים היא מגלגלת במהירות על הלשון. הקול שלה נשמע צורמני במטבח הקטן. קיוויתי בכל מאודי שהתרגשותה תפחת, שתדבר פחות, ויותר בשקט. שלוש פעמים היא הציעה למזוג לבן זוגי מהסודה בטעם פירות יער והוא סירב בנימוס. בפעם השלישית התפללתי שהיא תקבל את סירובו ותפסיק להגיד לנו לשבת לאכול או להניח את התיקים על המזנון בכניסה, או לשאול אם לא חסר משהו על השולחן.

כששטף הדיבור של אמי עלה על גדותיו וכן זוגי כמעט טבע בו תוך שהוא מהנהן הנהונים נבוכים, אמי הרימה את ידה, הצביעה על המחבת עם השניצלם והורתה לאחת מאחיותי להופכם. כשהרימה את ידה נחשף בית שחיה השעיר. אלה לא היו ניצנים ראשונים של אביב. ממש לא ניצנים. אלה היו שיחים עבותים. אל מול עינינו הם הזדקרו בצבעם החום החלוד, ברטיבותם הקלה, ואני הרגשתי שהם מאיימים להתארך ולהתלפף סביבי כזרועותיו של צמח טורף. ידה היתה מורמת לא יותר משתי שניות אבל אני הייתי נסערת. ובתוך כך האודם בגוון בוורדו חגיגי שעל שפתיה המשיך לחייך אלינו. בראשי ריסנתי דמויות שהחלו לנוס מהזירה בבהלה. שקט, ביקשתי מהן, כבר אין טעם לברוח.

כשחזרנו הביתה הקלטתי בוואטסאפ לאחיותי: "נורא, זה היה נורא", חזרתי על עצמי שוב ושוב במין ניסיון לטהר את הזיכרון מהחוויה. אחת מאחיותי סיפרה שלפני שבן זוגי ואני הגענו, אמנו נזכרה ששכחה לגלח את בית השחי שלה. היא היתה בטירוף תזויתי של הארגונים האחרונים לקראת בואנו ואמרה שכבר לא תספיק לעשות זאת. אחותי אמרה שהיא כל כך מצטערת על כך שאמרה לאמנו שזה לא נורא, שעליה רק להיזהר לא להרים את ידיה וכך אף אחד לא ישים לב לבתי השחי שלה.

אמנם בן זוגי לא העיר דבר על אירועי המפגש המשפחתי הזה אך זמן רב לאחר מכן נמנעתי מלהפגיש אותו שוב עם אמי. חשבתי להעיר לאמי על התקרית אבל הבנתי שלא אוכל לומר לה דבר. לבטח היא היתה נעלבת ומתרגזת, ומטיחה בי שאני כפוי טובה. לאחר המפגש היא התרווחה בכורסה, שילבה רגל מעל רגל ואמרה: "תביני, אני הרגשתי שהפעם עומד להצליח לי, אבל ככה? עד כדי כך?!" רק על דבר אחד היא הצטערה: על כך שהתפתתה לבחור בשניצלם שהיו במבצע ולא בשניצלם מובחרים יותר. זה ללא ספק הורגש בטעם והשפיע על טעמן של שאר המנות. מדי פעם נהנתה אמי לשחזר את הישגיה במפגש: את שפע סוגי המשקה שקנתה, את השולחן שנערך בחגיגות, את סלט הפירות העשיר. אך גם זיכרונה שלה לא היה צרוף עונג, שכן בסוף היא תמיד נזכרה גם בטעמם של השניצלם ההם. אז, ביושבה מול דמותי השותקת, האדישה, פיה היה נשמת בצער ושובלי שמחתה התפוגגו באוויר.



ראש העיץ; פסגות אפק.

מתוך בניין באמצע שדרת יגאל-אלון, שם על יפה-ירקוני, ממנו יוצאות עשר מרפסות כולן משורגות בצמחים מלבליים – ובכן, מתוך בניין כזה הגיחו החוצה ילד ואחיו הגדול ממנו בכשלוש שנים. את שמי הערב העיבו עננים, דרכם הוארה רק בזכות עמודי-התאורה התוססים במורד הרחוב.

"רגע, פנה הילד אל אחיו, "לאיזה מגרש אמרת שהולכים?"
"היום אנחנו במגרש למטה."

כשדיבר הילד, הוא התקרב אל אחיו עד שתלתליו האדמדמים ליטפו את תנוך-האוזן של אחיו, המבצבץ מבעד לכובע צמר. ובעקבות הליטוף הדי מדגדג ומוזר הזה הלך האח לפני הילד, ולא לצדו; כך הם ירדו. ואמנם השעה לא היתה מאוחרת, אך די שומם עמד המרכז המסחרי עליו פסחו. כאילו היא משוחה במכחול לרוחב הרחוב, הילד הרגיש שהוא יכול לראות לרגע את הרוח-הקיצית, שחמימותה רפרפה מתחת לבגדיו, הציקה לו באיזשהו אופן. דבר אחד הוא ידע בוודאות, ושינן אותו לעצמו תכופות: הם הולכים אל מגרש הכדורגל השכונתי, אחד משני המגרשים שאחיו נוהג לפקוד יום-יום. והפעם, משום-מה, הפציר גם בו שיבוא.

"תגידי, אמר הילד לפתע, "למה הבאת אותי?"

"מה-מה? אני עם אוזניות... מלמל האח והסב את פניו אחורה.

"למה הבאת אותי?" שנה הילד, הפעם בקול רם יותר.

"אה, למה הבאתי אותך?" חזר האח על דבריו. "זה בגלל שאתה השמנת קצת, אתה יודע, נכון? אז תשחק איתנו קצת, זה הכל."

"אבל אתה יודע איך אני בכדורגל – "

"בסדר-בסדר, אז מה?" שיסע אותו האח, "מה יש לך להפסיד?"

ולמרות שהתאוה הילד להשיב, המילים נעתקו מפיו. לכן, שוב למשך מספר דקות צעדו השניים ולא החליפו ביניהם אפילו לא מילה אחת, כלום. רק סאון המכוניות הרבות הדהה באוזניהם, כי אפילו הרוח פתאום נדמה, לתחושת הילד.

יציג או לא יציג; זו המחשבה שהטרידה את הילד לאחר שאחיו פישק את שערי-המתכת, אשר הגיב בחריקה צורמת, והם הנחיתו את רגליהם לתוך המגרש השחוק. כל הנערים כבר התמסרו ביניהם עם הכדור, האפור כמו המשטח, והאח ניגש אליהם וקרא להתחיל את המשחק. לרגע התמהמהו ובחנו את הילד החדש, השחיף עם התלתלים האדמדמים, לכולם הוא נראה די בסדר. אין מישהו שהפריע לו שהגיע.

"לירון, פנה אחד הנערים אל האח, "איך קוראים לזו?"

"לזו?" אמר לירון, האח, והצביע אל המתולתל שנותר צמוד אליו. "לזו קוראים ארול."

"אחלה ארול... טוב, חלקו קבוצות כבר!"

הקלה שטפה את כל גופו של ארול עת הבין כי אחיו לא מציג אותו לחבריו, ולא אומר להם כמה שהוא גרוע וכמה שאפילו לרוץ הוא בקושי יודע, ושעדיף לשחק איתו בעדינות. לא הכאיב לו כפי שציפה. תוך כמה רגעים בודדים התחלקו הילדים לקבוצות, מן הסתם ארול קובץ עם אחיו, והמשחק החל.

סביבו הוא רואה רגליים בוטשות, רעש הבעיטות הקפיץ את אוזניו של ארול העומד קפוא בעיגול-האמצע, מעיף מבט לתקרה תדיר. ואולם כל זה נמשך דקות מעטות בלבד, משום שחיש הבינו כי הזאטוט הזה לא יודע לשחק,

ולכן הנמיכו קצב, וניסו, ברוב נחמדותם, לערבו במשחק; כלומר, הם מסרו אליו מסירות חלשות להחריד רק כדי לשתפו, וארול, אמנם, לפעמים כן מסר את הכדור חזרה – והם הריעו – ולפעמים כן בעט אותו לשער – עם השוער השלומיאל, והם עדיין הריעו – אבל בפעמים אחרות פשוט התחמק ממנו, הלא ידע שכל זה מזויף. את ארשת הפנים המבואסת המאוכזבת של כל הנערים התקשה לפספס, רוב מוחלט של הנערים בכלל התהלך על המגרש כך שארול לא זיהה אפילו אגל זיעה אחד מבצבץ על מצח אחד.

לאחר שעוד שער לכאורה הובקע, ובאיטיות רשלולית גלגלו הנערים את הכדור לנקודת המרכז, החליט ארול שנמאס לו וניגש לאחיו, שנשען על אחד הקירות ופטפט עם כמה מחבריו.

"אתה שומע שנייה?" אמר לו ארול.

"כן-כן, נו, מה?"

"אני זו לשירותים לרגע..."

"בסדר-בסדר, מה שאתה צריך, יופי;" ענה לו לירון, וחזר לשיחתו הקודמת עם חבריו.

ואילו ארול, במהרה הוא ניגש אל השער, ולאחר שיצא לא שעה לבית-הספר הסמוך, לשירותים, כמובן, אלא סתם התיישב לו לבדו על ספסלי-עץ יבש מול בוטקה-השומה, רחוק מספיק בשביל שהנערים לא יראו אותו ושהוא, עם הגב אליהם, לא יראה אותם. לצער, לשמוע אותם הצליח טוב מאוד: שוב בעיטות עוצמתיות, אם כי הפעם על רקע מילות-שחוק חבריות.

"כף להם בטח," חשב ונשכב על הספסל, פניו פונות אל השמים, צבעם הכחול-העמוק תואם את צבע עיניו.

העננים כבר התמססו, ומבטו צולל ושוקע באינספור גווני-השמים המעורבלים אחד בשני, צולל ושוקע בשמים המתקמרים מעל בנייני השכונה הרבים ומעל העיר כולה ומעל כל הארץ, ומעליו. לרגע הוא הוריד את עפעפיו. הוא לא שמע אלא אוושות, כאילו סמוך אליו, של מה שנשמע כמטאטא מטאטא. אם כי, אחרי שהרים את עפעפיו חזרה לא ראה את זה.

למולו מכוניות המשיכו לחצות את השדרה בחטף, ובזוגות ושלשות חלפו לנגדו מתבגרים ספק שיכורים – מתנועעים מצד לצד, בצורה משונה, בהליכתם; לעיתים מתלחשים כאילו דיברו על סוד כמוס, ולעיתים צועקים כאילו דיברו על משהו שחובה לכל השכונה לדעת אותו; לחלק ארשת טמירה ועליונית, ולחלק ארשת קודרת ודיכאונית. וארול השרוע שומע כל פסיעה של כל נער ונערה לפניו, צרצור הצרצרים דהה.

"היה לי כף איתם, או לא?" תהה בינו לבין עצמו. "לא יודע, שאלה לא חכמה... צרצר-צרצר, אל תשאיר אותי לך, בוא תחזור, צרצר חמוה, כי... כי... איתך לא ארגיש... גלמוד. אוי-אוי-אוי, צרצר מסכן... לא. באמת צרצר, העולם הזה כה מוזר... לא. אני צריך להפסיק לחרוז לעצמי –"

ופתאום, לנוכח רעש חריקה צורם-אוזניים מוכה, הקיץ ארול מהגיגיו והסיט את מבטו אחורנית, אל השער של המגרש אותו עזבה עכשיו חבורת הנערים. מיד הוא קם על רגליו בעוד שבבי עץ דבוקים לישבנו, וסר לאחיו, שהתנשף בקוצר-רוח וריסס זיעה על סביבתו בתנועותיו. בהגיעו אל אחיו אמר:

"תשמע אני –"

"כן-כן, גם מחר!" צעק לירון אל הנערים האחרים, ההולכים לבתיהם שלהם. "מה אתה רוצה עכשיו?"

"סתם ש –"

"באיזה שעה?! אני יכול כל הזמן, מה שאתם רוצים!.. (נו, מה ארול?..)"

"השירותים –"

"כן, אבל עדיף בשבע!"

בשלב הזה ארול, איך לא, התיימש, והחליט לחכות בסבלנות לשעה שהחברים של אחיו ייעלמו משרד-ראייתם. ואכן, כשהתרחש הדבר, הצליח ארול לדבר בנועם ולהסביר לאחיו בפשטות כי, בסך הכל, הוא כשל להיכנס לבית הספר, אבל שבסוף הכל הסתדר אז זה לא באמת משנה.

"כן-כן, יופי;" אמר לו לירון. "זה הכי חשוב, שהסתדר, שתדע לך, כן, יופי, טוב-מאוד, אין יותר חשוב מזה, כן, זה מעל הכל זה."

רחוקים הם טיפסו במעלה השדרה התלולה, ארול השתרך מאחורי אחיו; הילד היה רגוע, כי ידע שבקרוב יגיע הביתה. והאח, שלפתע חש את ארול מאיץ מאחוריו, האט עד שהם שוב הלכו זה לצד זה.

"לאן אתה ממהר?.." אמר אח של ארול. "תראה, אחלה רוח יש... היה טוב, מה לא?"
 "כן, היה טוב."

"יופיי-יופי, תדע שזה מאוד חשוב, הספורט, וגם היה אחלה, נכון? אני רואה עליך שאתה כבר יותר טוב אחרי הספורט, נכון?"
 "כן, נכון."

השדרה התמשכה, והם הגיע לבניין על יפה-ירקוני. מתחנת האוטובוס שמימין נפוצו קולות צחוק של חבורת נערים תוך כדי שאחד הערים עליו את חברו ותיזו. באופק, בהמשך השדרה, אישה זקנה הלכה הלאה עם הכלכלב שלה, שחשף שיניים והבקיב על רועה-בלגי המכשכש בזנבו. הברכיים של הילד כבר כאבו ורעדו מהעלייה, הוא השתחל לתוך הבניין יחד עם אחיו; גם כשחיכו למעלית וגם כשחיכו במעלית הם ניצבו דוממים.

"קומה חמישית", קרא הקול המוכר של המעלית, והם יצאו.

עם פתיחת הדלת עט מיד הילד לחררו והצטנף בשמיכת הצמר הכחלחלה והשמנה שלו. לעומתו, בטפיפה פנה האח הגדול אל המטבח, שם נמצאה האמא, וליחש לה:

"אמא, חזרנו..."

"אה, מעולה, יופי, כבר הספקתי לנקות את כל החדרים ואת המסדרון, כמה עבודה זה, אוף... טוב, נו, מה, תגיד, איך היה לז?"
 שאלה בשעה שהיא שפשפה את עיניה החומות.

"הוא אמר לי שהיה אחלה", השיב האח.

♦ "יופי, אז הנה קח, תודה לך;" אמרה בשקט ונתנה בכפו המושטת של בנה שטר של עשרים-שקלים.



המלצות עיתון 77

נטליה גינצבורג: סרנה קרוז, או הצדק האמיתי, מאיטלקית: שירלי פינצי לב, הספרייה הקטנה, הקיבוץ המאוחד 2023, עמ' 134

הרומן האחרון שפרסמה גינצבורג לפני מותה. הספר מתבסס על פרשה שבשנת 1989 חוללה באיטליה סערה גדולה. התינוקת סרנה קרוז שננטשה ביום שבו נולדה בפח אשפה, גודלה באהבה אצל הורים מאמצים ונלקחה מהם בידי השלטונות על שהפרו את תקנות האימוץ. בלשונה הלקונית מוסרת גינצבורג את שתי הגרסאות, האנושית והממסדית.

חגי ליניק: מפליגים, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד 2023, עמ' 203
ארבעה עשר פרקים, של טקסט כביכול אוטוביוגרפי. בן דמותו של ליניק משחזר ומערבל סצנות של ילדות: "כל המצבים שבספר משיקים למוות, למלחמה, לסכנה, לאימה, אלא שהביוגרפיה המסופרת כאן היא סדרה של תחושות ושל קיום כפול" (גב הספר).



אלכס גורדון: פטריוטס חסרי מולדת, כרמל 2023, עמ' 2019
מבחר של דיוקנאות ספרותיים, מסות היסטוריות וביוגרפיות - המנסה להסביר כיצד נהפכה המורכבות הזהותית אצל סופרים, מדענים ופוליטיקאים בולטים ממוצא יהודי לנוירוזות ולתסביכי נחיתות לאומיים. כיצד רעיונות ופעולות שהגו כמתקני עולם, מהפכנים או טרוריסטים, תרמו לחיזוקה של האנטישמיות.

יוסי ברנע, מוינינגר ועד אורנג', הוצאת צפרא 2023, עמ' 98
קובץ בן חמישה מאמרים, ובו עוסק המחבר בכשלים הפסיכו-פוליטיים בנרמול הציונות, הכנעניות ודרכו של אהרון אמיר, חוק האזרחות והצעת החוקה שכתב ד"ר בדר לבקשת בגין.

איה אליה: היא אתה עכשיו, פרדס 2023, עמ' 70

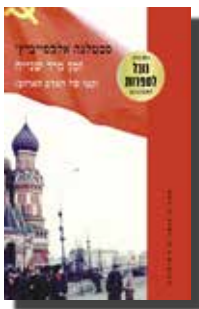
"השיל החלל את אחי שנפל/ הבית אכל יותר ממה שאפשר/ בגרון דקות עמדו צופרים/ לרעש קראו אנשים/ דומיה" (דקה עמדו צופרים, עמ' 37).

קרל זליג: שיטוטים עם רוברט ואלוז, מגרמנית: רחל ליברמן, ספרית פועלים 2023, עמ' 190

קרל זליג - איש ספרות, עורך ומו"ל, נהג לבקר אצל ואלוז במוסד הפסיכיאטרי שבו שהה הסופר מבחירה ב-23 שנות חייו האחרונות. פעמיים בשנה יצאו השניים לטייל בצפון-מזרח שוויץ וניהלו שיחות. באותם "שיטוטים" נלכדו "רגעים יקרים מפז, שבהם ניתן לנו להתוודע אל דמותו האניגמטית של הסופר ואל אורח ומחשבתו" (גב הספר).



סבטלנה אלכסייביץ': זמן מיד שנייה (קצו של האדם האדום), מרוסית: פולינה ברזקמן, ספרית פועלים 2023, עמ' 471
המעבר מקומוניזם לקפיטליזם בברה"מ, נכתב בז'אנר השיחה האופייני למחברת (כלת פרס נובל 2015): "רישום עדותם של אנשים מן השורה, תוך התמקדות בכל אותם פרטים בנאליים לכאורה שההיסטוריה הגדולה חולפת על פניהם בסערה, אלה שאינם נחרתים ברישום קורות הימים" (גב הספר).



מאיה בורנו: הייתי תדר קול קרן אוד (מבחר), הקיבוץ המאוחד 2022, עמ' 125
"שָׁבֵב קֶטֶן // טֶמוֹן בּוֹפֵנו // - מסדיר הַכֵּל // מִשְׁבֵּשׁ הַכֵּל // כְּדִי לְהַסְדִיר הַכֵּל // עַד לְהַפְרָה" ("אלוהים, עמ' 66).

נעמי חשמונאי: בסוד החשמל, פרדס, טקסטורה 2023, עמ' 69
"בְּקֶשׁוֹ אֶת הַכֵּי שֶׁאֵינֶנוּ / מִן הָרֶעִב הַגְּדוֹל / לְהֵלִין בְּגַרְעֵינוּ בְּקָר / שִׁבּוּא" ("אצל הבכי, עמ' 42).

מאיה הובני: אפילו שדים זקוקים לאהבה, עמדה 2023, עמ' 103
"הַעֲגֵלָה הִיתָה עֵמוּסָה בִּינֵינוּ / עַד מֵאוֹד / עַד שְׁלֵא הָיָה מְקוֹם בָּהּ / לְהִכְנִיס אֶת אֱלוֹהִים" ("על שפתיך, 5, עמ' 61).

יהודית דריגס: אקו ונרקיס, הוצאת רעב 2023, עמ' 124
"מְרֻשָּׁת גִּלְאִי אֹר / לְתוֹךְ עֵנַן נוֹצֵה הִיא נִפְרָשֶׁת / חֵישָׁנִי הִפָּאָב כְּבוֹלִם / וְכִשְׁצִירִי / הִיא אוֹמֶרֶת - לֹא" (מקהלה, עמ' 106).

חתי סבט: תקווה מנסה להיכנס, הוצאת עצמית 2023, עמ' 78
"אֶתְּ מַחֲמַמַת אֶת הַקֶּשֶׁר בִּינֵינוּ / יוֹתֵר מְדִי אֲמַרְתָּ, / וּשְׁבַעֲךָ רְקִיעִים / הַתְּכוּצוֹ / לְמִילָה אַחַת. // הַבְּנֵתִי" (עמ' 72).

צדוק עלון: ובשקט הולך וגובר, גמא 2023, עמ' 69
"בְּהִיוֹתִי בְּעוֹלָם / קֹרֶת רוּחַ פּוֹקֶדֶת אוֹתִי שְׁאֵנִי קִיִּים / וְזֶה לֹא רַק מְפִינֵי שְׁקוֹרֶת רוּחַ פּוֹקֶדֶת אוֹתִי / כְּשֶׁאֵנִי קִיִּים" (עמ' 40).

שושנה קרבסי: שרשרת המסירה, עלה זהב 2023, עמ' 190
"הַרְקָפוֹת שֶׁל הַיּוֹם / הֵן לֹא כְּמוֹ הַרְקָפוֹת שֶׁל פַּעַם / כְּתַגְרֵנוּת בְּשׁוֹק / מְשֻׁלָּחוֹת שִׁפְתֵיִם וְרוֹדוֹת, אֲדוּמוֹת, בְּשֻׁרְנוֹת / כִּבֵּר לֹא אוֹמְרִים עֲלֵיהֶן / בִּישָׁנוֹת" ("שביל החמציצים, עמ' 165).

עוזי וייל: קודה שאדם נולד לתוך ארץ זרה, הקיבוץ המאוחד 2023, עמ' 182
כינוס מבחר מרשימותיו של וייל משלושים השנים האחרונות. המבחר מסתיים ב"עשרים מחשבות על תפילה", "רשימה שטרם התפרסמה ובה מבקש המחבר להשתהות על אפשרות קיומו של קשר דק, אך יציב, עם המקום הזה" (גב הספר).