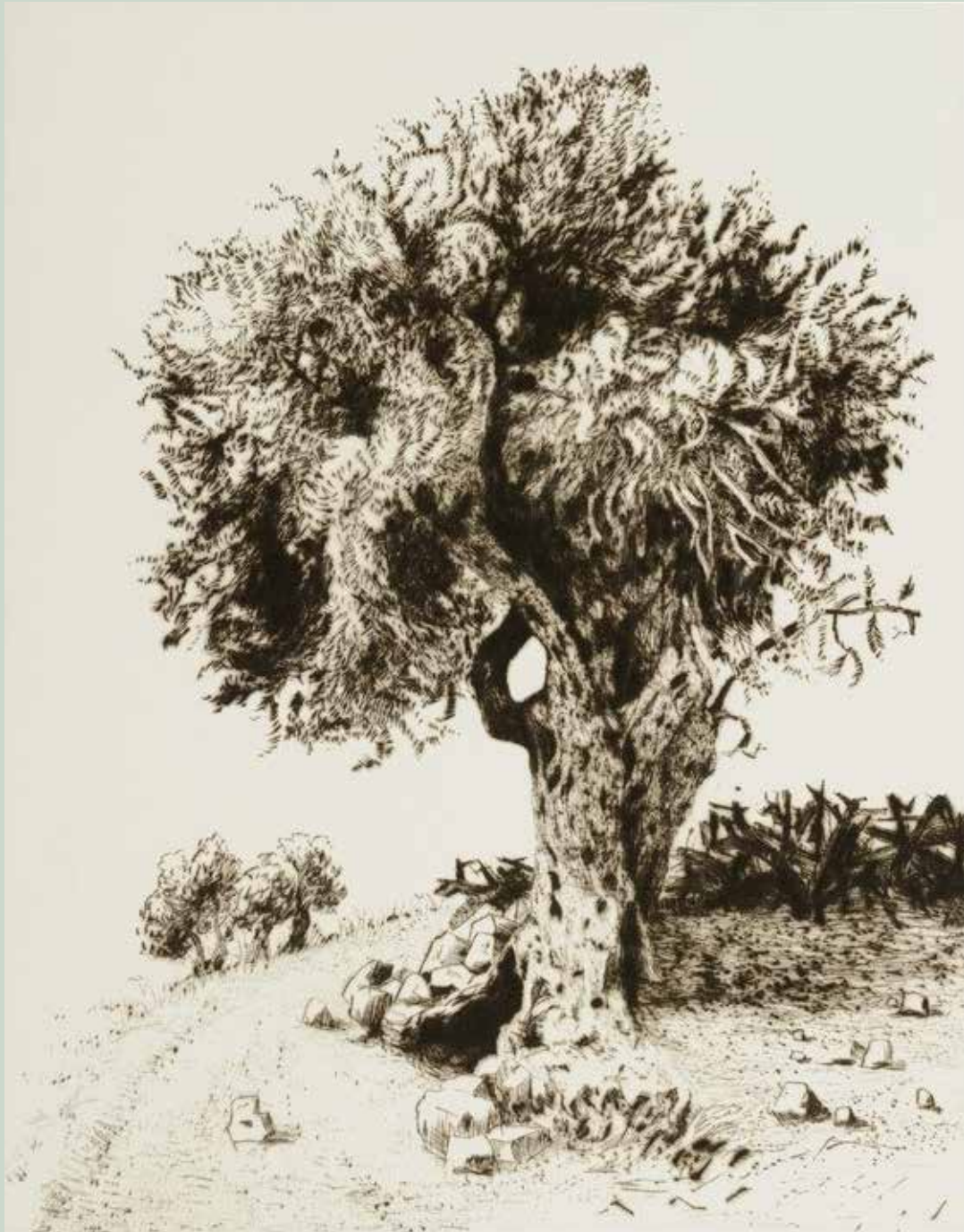
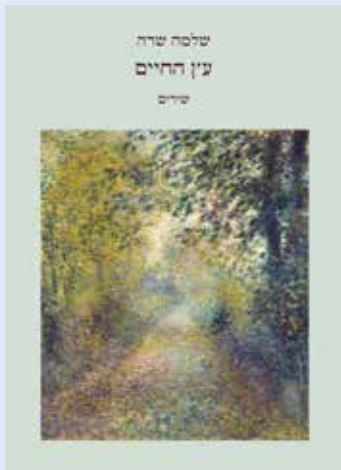




"למה היו עדות הגבעות? ולמה עצי הזית? והאדמה? ומה רואים ממעוף הציפור?"

'ציפור כתומה' (עמ' 30)

רואים אור ב־ספרי־שתון77



על השער: וליד אבו שקרה, "עץ זית בעין ג'ראר", 1980
באדיבות משפחת האמן, מוזיאון אום אל פחם לאמנות
ראו: מזל קאופמן, ציפור כתומה, עיון בשיר של לאה גולדברג (עמ' 30)

שירים	
רחל בן צבי	5
רוני סומק	9
מירון איזקסון	11
תמיר בר	15
רון גרא	17
אלי שמש	25
אביעד נתנאל	42
יאיר טייב	43
לארי וייסמן	44
יהונתן פרלמן	44
יובל גלעד	45
ענת קוריאלי	46
מיתר הלל קורמן	46
שירה צרי	47
רות קרא-איונוב קניאל	50
יוסף ברודסקי, מרוסית: דוד שפירא	51
א.א. קמינס, מאנגלית: ערן צלגוב	51
אריק חבי"ף	58
אילה קיטה	58
שירלי אברמי	59
סמדר הורוביץ קרן	59
ירח שדי	60
נגה אורנשטיין סולודר	60
יעל עומר	61
אירית שני	61
אביגדור גונן	62
שלמה שדה	62
סיפורים	
נמרוד מישורי, שתי ביצים קטנות	63
הדרוך לאור, כמו בעליונים כך בתחתונים	66
מתי שמואלוף, לתפוס גחליליות ברשת מלאה חורים	70
מדורים	
עידן בריה, סוף מערב, ז'ואו לאיש ברטו גימאראיש	6
אפרת מישורי, נתקלתי בשיר רב יופי - טל שמור	7
אילן ברקוביץ', שירת ישראל, על שיר של אביחי קמחי	8
רוני סומק, חצי פינה, ריצ'רד בראוטיגן, מאנגלית: יהונתן שפירא	13
צביקה שטרנפלד, הפינה הצרפתית, דניז ז'לה	19
רפי וייכרט, מאות, תערוכה	21
יואב איתמר, תפארת הפתיחה, הלוליט, על ספרה של מירל'ה	22
משה אלבו	22
עמוס לויתן, מצד זה, על שלושה ספרי שירה חדשים	56
ביקורת ספרים	
רן יגיל על אבן על אבן מאת מאיה ויינברג	10
גר קינר קיסנינגר על כמעט בית מאת רחלי אברהם איתן	12
דניאל נוח על ארץ השממה מאת ת"ס אליוט בתרגום ערן צלגוב	14
אסתי אדיבי שושן על הבית הכחול מאת דנה חפץ	16
חגית גרוסמן על לעברית הקישו אחת מאת טלי אשר	18
יוסי ברנע על הכנרת מאושוויץ מאת אלי מדרוד	20
אביחי קמחי על בין היש לבין האין מאת פיני רבנו	24
מאמרים, רשימות, שיחה	
לאה ענבל דוד - על האמנות בספריהן של רוני פרצ'ק ושל	
יערה בן-דוד	26
מרדכי קטן - השקר שבפינו, על שיר של שלמה זמיר	28
מזל קאופמן - ציפור כתומה, על שיר של לאה גולדברג	30
סם ש' רקובר - אונורה דה בלזק ואבא גוריו	32
רבקה איילון - מנפץ לרסיסים את החומה, לזכרו של המשורר	32
והמתרגם בן-ציון בן-משה	36
אלכס גורדון - השליחות האינטרנציונלית של ז'אן רישאר בלון	40
רפי וייכרט - על מיסטיקה והתעלות, שיחה עם רות	63
קרא-איונוב קניאל	48
משה מנשהוף - נאורות וקוץ בה, חלק שני	52

Iton 77

Literary Magazine

First Editor: Jacob Besser
Editors: Amit Israeli Gilad,
Michael Besser
Editorial Board: Amos Levitan,
Rony Someck, Rafi Weichert,
Yael Boneh Levy, Tamar
Mishmar, Shiraz Kalir, Yuval
Paz, Dorit Peleg, Oded Peled,
Shalom Ratzabi, Jacov Shai
Shavit, Idan Barir, Gilad Hay.

50 ש"ח

גליון 441 • שבט-אדר תשפ"ה • פברואר-מרץ 2025



בתמיכת: משרד התרבות והספורט, מינהל התרבות

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

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

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
חברי המערכת: עמוס לויתן, רוני סומק,
רפי וייכרט, יעל בונה-לוי, תמר משמר,
שירז קליר, יובל פז, דורית פלג, עודד
פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט, עידן
בריר, גלעד חי

הגליון הזה –

כידוע, עתון 77 אינו עובר בדרך כלל עם "קולות קוראים" (לכתיבת טקסטים לגליון); תוך כדי הקריאה והעריכה אנחנו מצליחים בדרך כלל לגבש גליון שמשקף את המציאות וגם לכרוך את הדברים בחוט מקשר תמטי – הדברים מסתדרים, כמו שאומרים.

גליון 441 סירב להסתדר. הדברים התנגשו זה בזה, הדהדו זה את זה, חזרו וגם התחמקו. יכולנו לשים לב שסם רקובר ומשה מנשהוף מנסים לגבש איזו אמירה על הקשר בין המציאות לחקירה המדעית. יכולנו לראות שיש לאנשים/נשים רצון להתייחס בכתיבתם אל הבית. הסיפורים שנבחרו גם הם נגעו בבית, בבידוד או ניכור. ואולי היתה בהם גם תקווה. השירים ריצדו והתלכטו. מדורים חדשים נפתחו וישנים חזרו או הושהו או שינו פורמט. הסתמנה נטייה מובהקת יותר לעיסוק בשיר הבודד, בפרגמנט. וכל הזמן הדהדו בתודעה הקוראת/עורכת שלי שורות מסוימות משירו של ויליאם בטלר ייטס: "הכל קורס; ציר העולם נשבר; / תבל – זירה לתהו משתלח / בשוא גלי דמים במרחבי אין-סוף / טבעו כל גנוני תמימות וסדר; / הצדיקים אבדו אמונתם / ולב הרשעים נמלא משנה עזוז ומרץ" (מתוך 'התגלות', מאנגלית זיוה שמיר). או במילותיו המדויקות של המשוור – the centre cannot hold – המרכז לא יחזיק מעמד. ייטס (שהיה אדם דתי, וגם עסק בפוליטיקה) מסיים את שירו בהתגלות שלאחר האפוקליפסה. אנחנו לא נלך לשם, אבל כן, נקווה ששינוי יצליח לקום, שהמרכז – על אף הסערה – יחזיק מעמד.

עמית ישראלי גלעד

רשימות מהתחתית. תותחי אוואלון*

בימים הלא פשוטים שבהם אנו נמצאים, כשהצפי הלא מופרך למלחמת אזרחים מועלה בתרחישים שמעלים אנשים רציניים ובקיאים, די מתחשק להימלט ולו לכמה רגעים אל מחוזות הפנטזיה. יש כמה מקומות מפלט כאלה. הידועים והנפוצים הם תוכניות הריאליטי, סרטוני הטיקטוק, ושלל אמצעים דיגיטליים זמינים.

בצוק העיתים נחלצנו גם אנו למלא את חלקנו ביצירת טשטשת ואסקפזם. וכך טווינו ובראנו יצירה ספרותית לריכוך המכות הנוראיות שאנו סופגים זה זמן רב, עוד לפני ה-7.10. הסיפור שנטווה כלל מלך זקן שאיבד את קור רוחו אל מול זעקות השבר של עמו, בנו הגולה שמתערב מדי פעם באמצעות סוכניו בקונפליקט הפנימי של אותה מדינה במצוקה, אשתו, שריו חדלי האישים וחנפנים שאסף סביבו, גנרלים וצבא עייף ממלחמה ממושכת, מדינה מסתורית שזורה תוהו בממלכה בהזרמת כסף לגורמים הקרובים לחצרו של המלך, הזעם של חלקים לא קטנים בעם, אווירת יאוש שאוחזות ברכים וטובים; אני חושב שאלו נתונים מספיקים ליצירת סיפור פנטזיה הגון. כל מה שנשאר לעשות (ואתם מוזמנים לעשות כך) זה לפנות לצ'ט GPT ולבקש ממנו להפיק מהנתונים הללו סיפור.

עשיתי זאת! וקיבלתי תוך שניות סיפור, פנטזיה (לא משהו). ביקשתי לעשות זאת שוב – הפעם בסגנונו של רוג'ר זילאזני. התוצאה היתה מבחינה ספרותית שוב לא משהו (זילאזני היה בטח מתרעם עליה), אבל משום שביקשתי מהצ'ט סוף טוב/חיובי, קיבלתי סיפור אסקפיסטי נחמד ומצחיק במיוחד.

מוזמנים לנסות.

ואחרי שנחנו קצת במחוזות הפנטזיה וההומור, נחזור למציאות הדיסטופית (לא פחות) שלנו. ונסה לשנות אותה.

מיכאל בסר

* תותחי אוואלון (באנגלית: The Guns of Avalon) הוא רומן מסוגת הפנטזיה, והשני בסדרת ספרי "אמבר" של הסופר רוג'ר זילאזני. הספר יצא לאור לראשונה בשנת 1972.

שנים

איזה שקט בחמש בבקר
רק רעש גלים של ארצות רחוקות
רגלים משתכשכות בשמיכה חמה
חושב - יום חדש כדי לחטא

אני כורתת את הענף עליו אני יושבת
מראש מקדימה סוף להתחלה
מגרה התחושה הסופנית הזו אני מרגישה
שם הכל נהיה נגוע,
פגוע,
פגיע,
מלא דם
ומגע סוער
יש לי ענין ארץ עם סופים
משמחים סבל שבשגרה
ולי הסבל מדגדג כמו צחצוח שנים,
כאלו דגדוג לב דואב
אז אם תחליט להגיע תזכר -
אני באה עם סוף

גזרתי על עצמי תענית שירה

לא תבוא אל קרבי אפלו מלה אחת זרה
וכל מלה בה עובר משב רוח נמרץ
אפטור בחרישות קרה.
אחרי זה אפתח בולימיה מאצת לכתיבה
אכתב ואכתב עד שאתישב שבעה.
נוח לי שבויע מול קיר - מראה.
מרגש איד בתוך מצוקה מצמיחה שלי
אתברך ואשתבח ואתפאר
ואתרום ממני.

שנים חושבת על הדקה בה לא נהרגתי.
יכלתי למות מזוג אוהבים דוהר על קורקינט,
ממתנקש שהחליט שהכלוק השכונתי ראוי לפצוץ,
מרגל שזלגה לגו בעקבות הודעת אהבה נכזבת.

שנים חושבת על הדקה שחלפתי מולה,
צעירה וקופת חזה, נושאת בגמישות ארומה סודית.
ורציתי למצא תרוץ, להבין מקור מטריד ריחני.
להרגיש כמוה מסתורית, שירצו בקרבתי.

שנים חושבת על הדקות בהן מגיחים געגועי לאבא,
מחפשים למי קולון משכרים ממבגרים נמוכי-קומה,
אולי שפופים מן הארומה של ההיא.

רק ההחמצה מחבקת אותי כל בקר - לא חבקת אותי בחיים.

חרטה

אתה לומד לאהב אותי מטר על מטר.
מזמן הבנו שאם נדרך במקום נהיה חפשיים.
במקום בו מזיפים שקר, מתגלות מדורות של אור.
תמיד בוחרת להשקיר, להסתנור משמש יולדת-יום,
לשגר זהבהבים בלתי-מרפים על זכוכיות דקות.

כך נראית הכנסיה הפרטית שלי,
ללא היכל מחניק, להרגיש איד תורתך
מתהדקת סביב צוארי, חזק ויציב.
בשעה הזו של היום אין מי שיפסק בעדי,
לסנגר על מה שיכלתי להיות.
לשקיעה קרנים נועזות מראות לי חרטה מהי -
ואני יודעת: היא נפתולית ומרסקת זכרונות,
היא קשורה למקום ולזמן,
לאמץ ולפחד.
בעצם אם כל התשובות -

נוכחותך האפסית בחלל מול אמונתי העוורת.

"סוף מערב" הוא מדור חדש של תרגומי שירה מהשפה הפורטוגלית. זוהי שפת הכתיבה והדיבור של פורטוגל, אך גם השפה הרשמית של המושבות הפורטוגליות לשעבר של ברזיל, אנגולה, מוזמביק, קאבו ורדה, גינאה-ביסאו וסאו טומה ופרינסיפה. העולם דובר הפורטוגלית (הנקרא גם "העולם הלחופוני", על שם יצירתו האפית של המשורר הפורטוגלי לואיש דה קמואש "הלוזיאדות") מוכר לקוראי העברית בעיקר באמצעות תרגומי הפרוזה של חתן פרס הנובל הפורטוגלי ז'וזה סאראמאגו, של הסופרת הפורטוגלית לידיה ז'ורז', של הסופרים הברזילאים ז'ורז' אמאדו, קלאריס ליספקטור וז'ואו גימאראיס רוזה ואף של הסופרים האפריקאים מיא קואוטו (מוזמביק) וז'וזה אדוארדו אגואלוחה (אנגולה). השירה בפורטוגלית זכתה לעניין פחות משך השנים, תורגמה במשורה בלבד וחסרת תמיד בצילו הגדול של המשורר הפורטוגלי הנהדר פרננדו פסואה, שרבים מהספרים שכתב בשם ההטרונים השונים תורגמו לעברית. אולם השירה בפורטוגלית אינה רק פסואה. למעשה, היא מקור בלתי נדלה של יצירות נפלאות שנכתבו בידי אינספור משוררים במקומות שונים ובתקופות שונות והיא יכולה לגלות לנו, קוראי העברית, עולם חדש, הנחבא בסוף מערב, ובו שירה משובחת ומגוונת שלא נופלת משירה בכל שאר השפות האירופיות שתורגמו לעברית בהרחבה משך השנים. במדור זה אביא תרגומי שירה מודרנית מכל העולם הלחופוני ואבקש לפתוח צוהר, ולו קטן וראשוני, אל העושר הגדול של הפורטוגלית.



ז'ואו לואיש ברֶטו גִ'מָאָרָאִישׁ João Luís Barreto Guimarães

ז'ואו לואיש ברֶטו גִ'מָאָרָאִישׁ (נ' 1967) הוא מהבולטים במשוררי פורטוגל, זוכה להערכה רבה בארצו ומחוצה לה. עובד במקביל ככירורג פלסטי. מאז פרסום ספרו הראשון ב־1989, מתאפיינת שירתו בליריות, באיפוק ובחסכנות, ועוסקת בזיכרון, בזוהר והיסטוריה, בהתבוננות בעולם, בכוח ושררה, באתיקה ובהיבטים האנושיים של הרפואה. יצירותיו תורגמו לשפות רבות והוא זכה בפרסים ספרותיים חשובים, כולל פרס פסואה לשנת 2022, הפרס החשוב ביותר המוענק בפורטוגל לאנשי תרבות על תרומתם. שירתו מהדהדת את מסורת השירה הפורטוגלית אך יש בה קול אישי וייחודי מודרני, הכולל מקצב ייחודי והערות רבות בסוגריים הקוטעים משפטים באמצעים אך יוצקים בהם חיים חדשים ומשמעויות חדשות. מבחר שירים ראשון של גימאראיש בתרגום לעברית עומד לראות אור בהוצאת קשב לשירה.

בוטוקס®

כיסאות

זכוב נחת כאן

בְּיָדִי אוֹחֶזֶת אִשָּׁה

בְּשָׁנוֹת הָאֲרָבָעִים לְחַיֶּיהָ

וּמִבְקֶשֶׁת שְׁאֶעֱכֹב אֶת הַסֵּתוֹ

שֶׁל עֵינֶיהָ

הַעֲיִפוֹת: "אֲנִי רַק רוֹצֵה לְאֹבֵד עֶשֶׂר שָׁנִים".

וְאֲנִי רַק חוֹשֵׁב אֵילּוּ דְּבָרִים מְרִים כְּכֹר קָרוֹ לָהּ

כְּדִי שֶׁהִיא תִרְצֶה לְהַעֲנִישׁ

עֶשׂוֹר שָׁלֹם מִחַיֶּיהָ

אֲנִי מוֹצֵא אֶת עֲצָמֵי מִתְחַרֵּט שְׁאֲנִי לֹא יוֹדֵעַ לְמַחֵק

זְכֵרונֹת אֶלָּא רַק

קִמְטִים וְקִמְטוּטִים (חֲרָבוֹת

מְסַמְנֹת בְּקֶשִׁי). לְמִלְכַּדֶּת הַזֶּמֶן

אִישׁ לֹא נוֹפֵל בְּטַעוֹת: עוֹר

לֹא מַחְלֵק בְּעֶשְׂוֹרִים אֶלָּא לְכָל הַיּוֹתֵר

פָּגָם אַחֲרֵי

פָּגָם.

בְּשַׁעֲוֹר שֶׁל

יוֹם רְבִיעִי נִכְחוּ 13 תְּלִמִּידִים וְ-

27 כְּסֵאוֹת. בְּקֶצֶר: אוֹלֵם מְלֹא.

כְּאֶשֶׁר

הַסֵּתִים הַשַּׁעֲוִר, 13 הַסְטוֹדֶנְטִים הִלְכוּ

וְהָאֲרוֹעַ נִמְשָׁךְ, סִפְרָתִי 20 זוּגוֹת שֶׁל כְּסֵאוֹת.

בְּשַׁעֲוִרִים שֶׁלִּמְדָתִי מַעוֹלָם לֹא חָסְרוּ

כְּסֵאוֹת

הֵם מְקַשִּׁיכִים לִי בְּדַמְמָה

(גְּבִיָּהֶם זְקוּפִים לְתַפְאָרֶת). נִחְמָד

לְרֹאוֹת שֶׁהַכְּסֵאוֹת מְבִינִים

הַכֹּל בְּמִכָּה רִאשׁוֹנָה

הֵם נִרְאִים הֶרְבֵּה יוֹתֵר בְּשָׁלִים (עַם יוֹתֵר

רַגְלִים

עַל הַקֶּרֶקֶע).

אפרת מישורי | נתקלתי בשיר רב יופי

טל שמור | והם ימשלו בך

לְשׁוֹנְךָ נָחָה כְּגִבְשׁוּשִׁית
פְּנִיךָ נְפֻחוֹת שְ�מוּטוֹת
יוֹשֶׁבֶת עַל כְּתֹר
פְּלִסְטִיק רְעוּעַ
תַּחַת דְּגִלּוֹנִים
כְּחָלִים לְבָנִים
מִתְנַפֵּפִים בְּרוּחַ

מִרְפֶּסֶת, מַחֲלָקָה ב,
בְּסוֹף הַמִּסְדָּרוֹן יְמִינָה,
אֶת בְּטָבוֹר מַעְגַּל שֶׁל בְּדָלִים
עֵינֶיךָ כְּבִדּוֹת
רִיסֶיךָ בְּקוֹרִים
מִדֵּי פַעַם תְּפִלְטִי מְלָה
כְּנֻצֹּלָה אֶל הַחוּף
בְּטָרֶם תְּשׁוּבִי לְחִדְרְךָ
אֶל מִטְתְּךָ תְּשׁוּקָתְךָ

(מועדון בית הרוחות, לוקוס 2025, עמ' 13)

ספר חדש לטל שמור. את ספרו הקודם רמי כוכב עליון זכיתי לערוך ולהוציא לאור בסדרת השירה שלי אש קטנה 77. אני אוהבת את השירים, רובם כתובים כמין תמונות אילמות של האם, בוחה, מעשנת, מורחת ליפסטיק, עושה תנועות תמוהות ומנגד: השקט של הילד מול וסביב הפצע שדוקר את הבית, פצע שניגר ממנו דם כל הזמן, לא עוד מת. ספר חזק, מלא צבע, מלא בדימום וכאב של שיגעון.

סבתי אושפזה כשאמי זכרה לברכה היתה בת 8 חודשים. הקללה שהכי חזרה על עצמה והיתה הכי נוראית והרת אימה בבית שלי היתה "משוגעת". אמי דיממה את הכאב הזה גם אם לא היה נוכח ישירות. לא פלא, שמצאתי את עצמי מזדהה עם הילד השותק שנמצא שם. מועדון בית הרוחות - כספר שרובו ככולו עוסק בשיגעונה המכאיב והמעייב של האם - נותן לי מקום להיכנס. לא כמורה ולא כעורכת, אלא כאדם וכמשוררת, שחוותה דברים דומים.

לא פעם, השירה מאפשרת לנו למצוא בית לקולות ולמראות האילמים האלה, לאותו אדם ש"יצא מקו השפה" כפי שמציין אחד השירים בהקשר אחר. השוטטות הלילית ומצבי הרוח של הכותב, הילד הקטן שעדיין חי באיש הבוגר שהוא, והילד הקטן שהיה והצליח לשרוד בלי להתפרק מול המצבים הקשים וחסרי הפשר של אמו - הותירו את חותמם. אולי אפשר היה אחרת, אך מכיוון שכך קרה ומכיוון שבחסות הדבר הזה גדל הכותב - זה הפך אותו למי שהוא ולמשורר שהוא.



מתקן | אביחי קמחי

מָחַר אָסַע לְאֶזֶר הַתַּעֲשִׂיָּה וְאֶפְקִיד אֶת הָרֶכֶב
הַיֵּשֶׁן בְּיַד פָּחַח שִׁיחֲלִיף טַמְבוּז וְכִנָּף שְׁקַמְטוֹ
מוֹנִית שְׂבַעֲלִיָּה צָרַח עָלַי כְּמוֹ חֶרֶבָה פְּרִנְסָתוֹ
אַחַר אֶקֶח קו 34 וְאָסַע לְאֶזֶן קֶשֶׁבֶת בְּעַמֶּק
רְפָאִים לְתֶקֶן אֶת מִכְשֵׁיר הַשְּׁמִיעָה שְׁסוּתָם אֶת
הָאֶזֶן וּמִסְרָב לֹא אֶצְפֶּה לְגִדּוּלוֹת אֶלָּא שֶׁהָיוּ
יַעֲבֹר בְּשָׁלוֹם כָּל חַיִּי אֲנִי מֵתֶקֶן אֶת שְׁנֵשְׁבֵר

לוודאי שיתגעגע/ לריח שעות בין הערביים/ בשבתות בהן הלך/ בתוך ילדותו/ רואה את הוריו במרפסת/ ואביו מחכה לצאת/ שלושה כוכבים" (עמ' 6-7). אגב, כותרת הספר היפה מקבלת באופן הזה משמעות נוספת: לא רק עונת מעבר אקלימית אלא מעבר ממשי של דירה.

אבל עכשיו אנחנו עדיין בירושלים, עיר הבירה של ישראל, ואנו נעים בה יחד עם המשורר ושירו במסלול התיקונים הנדרש של המתקן. לשיר בן שבעה הטורים הרחבים באופן יחסי - שבע עד שמונה מילים בטור שירי - יש נקודת התחלה בציר הזמן, שהיא לאו־דווקא הטור הראשון בו. ההתרחשות בשיר מתחילה בתאונה: הדובר בשיר, בן דמותו של המשורר, מתאר כיצד התנגש עם מכוניתו במונית, דבר שגרם נזק למונית אך גם פגע במכוניתו שלו. הוא מספר על נהג המונית שצרח עליו אם כי

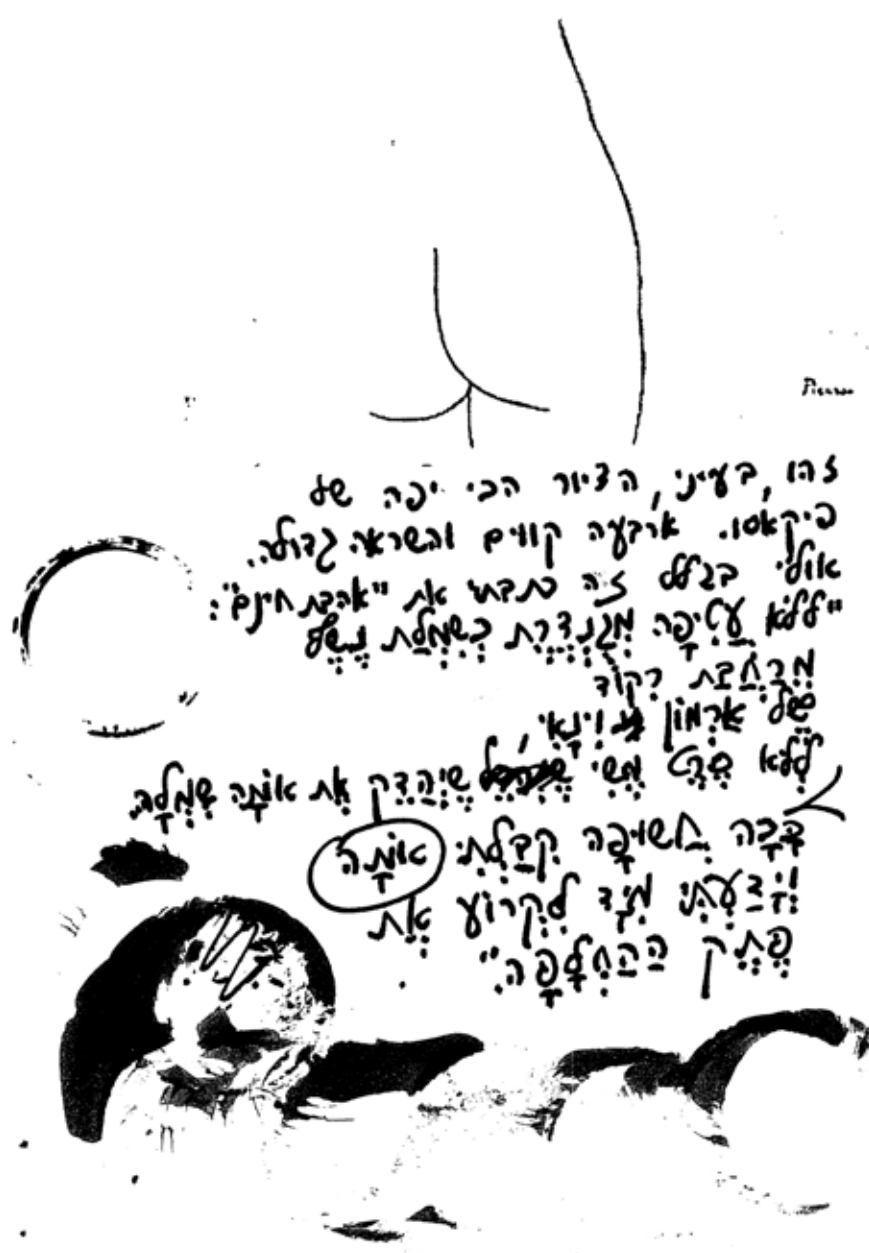


שלט ובית ברחוב עמק רפאים בירושלים, ויקיפדיה

אנחנו לא יכולים להיות בטוחים מי משניהם אשם - השאלה הישראלית הקלאסית שבימינו מקבלת תוקף משמעות. כך או אחרת, לאחר התאונה מתחיל מסלול התיקונים: ראשית האוטו יילקח - מחר, כלומר לא בזמן הכתיבה הריאלי של השיר - לאזור התעשייה ולאחר מכן המשורר ייקח קו 34, כלומר ייסע באוטובוס (לשון דיבור) לחנות בשם "אוזן קשבת" בעמק רפאים כדי לתקן את מכשיר השמיעה שלו. המכשיר 'סותם' את האוזן אבל ייתכן שהוא נפגע גם בשל צעקותיו של בעל המונית. האזכור של מכשיר השמיעה מתקשר גם בהיבטים

השיר 'מתקן' לקוח מתוך ספר השירים החדש, השמיני של המשורר אביחי קמחי (יליד 1963, התגורר עד לאחרונה בירושלים), דבר הקורה בעונת מעבר (2024, הוצאת עמדה, עריכה: נועה שקרגי, עמ' 46). בין ספריו הקודמים של קמחי, סא"ל במיל', ששימש בתפקידים ציבוריים בתחומי הספרות והשירה, הספרים ללכת (2012, צור אות) ולא הלכתי לטיפול (2022, עמדה). כמשורר גיאוגרפי מאוד, שעסק בירושלים לא מעט בשירתו, הדבר בא לידי ביטוי גם בספריו הולך בירושלים (2015, קשב לשירה) ובקטמון הישנה (2016, עמדה). גם בספר הנוכחי ירושלים מאוד נוכחת על שכונותיה השונות ויש בשירים משהו המזכיר גם את שירתו של יהודה עמיחי, הן בירושלמיות שלהם והן בטון ובעולם הדימויים. יחד עם זאת, בשיחת מסננר' שקיימתי בפייסבוק עם המשורר הוא סיפר לי כי מזה כשנה כבר

אינו 'ירושלמי': "עברנו לשכונה מקסימה וחדשה ממערב לאור עקיבא הנקראת אור ים. אנחנו סמוכים לים ולקיסריה. כל שירי הספר נכתבו בירושלים בטרם עזבנו את העיר הקפואה. ראה שיר ראשון שבו אני מזהיר שנעזוב את העיר." ואכן בשיר הפותח את הספר, 'כוכבים', הוא מתאר הן את משיכתו לכתוב על ירושלים או נכון יותר על בית הוריו בעיר: "אֵינֶךָ מְצַפֶּה שלא אכתוב/ שוב ושוב על המקום/ ממנו ינקתי והכוכבים/ שליוו אותי" (עמ' 6) והן את תהליך העזיבה הצפוי עם מידה של ריחוק בגוף שלישי רבים: "אחרי שִׁיעֲזְבוּ את העיר/ קרוב



רוני סומק, שיר ואיור

יעבור בשלום" כותב המשורר לקראת הסיום של שירו ולכאורה מכוון אל המינורי תוך כדי תיאור יומיומי של הדברים. אבל רוח שירתו היא לא בהכרח כזו והוא מצליח לחלץ מתוך החוויות היומיומיות שתוארו אמירה קיומית כולית: "כל חיי אני מתקן את שנשבר". זו אמירה שיכולה להיות נכונה גם לכל אחד מאיתנו אבל המסע שהמשורר עובר עד כדי כך שהוא מכיר בה, הוא שהופך אותה לאותנטית. מיקוד כותרת השיר בתואר הפועל "מתקן" גם מכוון אולי למה שכולנו זקוקים לו בעת הזו: למתקן או מתקנים שיתקנו את כל מה שנשבר בנו מאז השבעה באוקטובר 2023.

רפואיים אחרים שקמחי מתייחס אליהם ביצירתו כגון מחלת הסרטן שבה חלה ושעליה כתב בספרו רשימון סרטן (2011, צור אות) ובספרי-שיריו ועוד. עמק רפאים הוא תא שטח גיאוגרפי באזור ירושלים הדרומית, היכן שנמצאות המושבה הגרמנית המקורית, המושבה היוונית, שכונת בקעה ההיסטורית והשוליים המזרחיים של שכונת קטמון. זה גם שם הרחוב החוצה את העמק, המהווה ציר תנועה חשוב בירושלים ורחוב מרכזי של קניות ובילוי (ויקיפדיה). מקור השם בתנ"ך, והרפאים עצמם מוזכרים במקרא כעם ענקים קדום או כשוכני השאול. "לא אצפה לגדולות אלא שהיום

צערים גדולים וצערים קטנים

מאיה ויינברג: **אבן על אבן**, סדרת טקסטורה, פרדס 2024, 69 עמ'

אבן על אבן ספר השירים הרביעי של המשוררת מאיה ויינברג (עורכת: טל ניצן על הכריכה: שדה, פרט מתוך הסדרה "סוף הקיץ" של מאיה כהן לוי) הוא העצוב שבספריה עד כה. יתר על כן, הייתי מסתכן ואומר שזהו אחד מספרי השירה העצובים שקראתי בימי חיי. פשוט אין בו שום נחמה. בחלק הראשון

"ערש" היא ממש מכניסה אותך, הקורא, לעומק הפיזי והנפשי של תהליך הפרידה מהוריה, בעיקר מאביה שנפטר לא מזמן בהפרש שנים אחדות מן האם, והמשוררת נותרה בעצם לבד בעולם. לא ניכר שהיא מוצאת נחמה לא בכך הזוג ולא בבנותיה. היא לא מוכנה לוותר על שום תיאור פרטני של המחלה וההידרדרות הבריאותית, היא לא תפסח על שום טיפול ושום תרופה בשיריה, כאילו באמצעות אומלל המנתחים המילולי הזה היא תמצא מזור לנפשה, אבל היא לא מוצאת.

נדמה כי בחלק השני, "גוף אדמה", אולי ישתנו פני הדברים, תהיה משום נחמה וקיימה מן האבל.

ולא היא! שגרת היום שאחרי מות רק מדכאת עוד יותר, ולא שאין ניסיונות בשירים המופיעים בחלק השני, שהוא הפחות טוב לטעמי בספר, לנסות אוטוסיגסטיביות, דהיינו השארת עצמויות בעברית, ניסיונות שכנוע עצמי אוטוסיגסטיבי שהעולם שם בחוץ יפה ושווה, אלא שנדמה לך בפירוש שהרוברת אליך בשיר לא מאמינה בעצמה לניסיונות הנחמה האלה. ההיאחזות בשגרה, בזוגיות, בילדים, בטבע האורבני ובטבע בכלל, דברים שאפיינו את שירת ויינברג האקסטרמלית, לא יעזרו כאן. גם לא הנועם המופקר של השיר הלידי, אפילו לא העטלפים האהובים עליה כל כך כרופאת חיות ומתמחה בהם, גם בהם אין שום נחמה. אולי בספר הבא.

כל זה לא בא חלילה לדבר בגנותו של ספר שירה זה אלא כדי לאפיין אותו ולהורות שהרגיסטר בו שונה מאוד מספריה הקודמים של המשוררת הזאת והאהובה עלי. גם מקור השם "אבן על אבן" אין בו לדידי שום נחמה כי הוא מרמז על אנשים הקבורים זה לצד זה, או זה על זה, או זה מעל זה, במקרה הזה שני ההורים של המשוררת. ראוי להנגיד את הספר הפסימי הזה – ה"אנקריאון על קוטב העיצוב" של ויינברג – עם ספר של משוררת אחרת הנושא בדיוק את אותו השם **אבן על אבן** של יפה שלומוביץ, שהוצאתי לאור, בהוצאת עמדה. ה"אבן על אבן" של שלומוביץ היא בנייה של חיים, בנייה קשה, אבל בנייה, תוך הסתכלות אחורה אל ההיסטוריה והמיסטיקה שלנו. רוצה לומר, יש כאן משום האקזיסטנציאליזם הרליגיוזי שבו אבן על אבן נבנה הדבר. "האבן על אבן" של ויינברג כולו כיסוי וכובד,



משהו שמכסה על החיים המפעמים, הלינאריים, החד פעמיים להחריה, ובעצם זאת שירה אקזיסטנציאליסטית חילונית לירית מובהקת שמשליכה את יהבה על הנראה ואל המוחש. שני ספרי שירה בעלי אותו שם, אך שונים כל כך.

ראו למשל את החסכנות הלקסיקוגרפית והרטורית בשיר המינימליסטי ללא שם מתוך השער הראשון, הקרוי 'ערש': "לא להיכשל בלשוני/ שביתה/ שבעה/ שמיטה// הפקרים כמו מהלומה/ יוני בכל כוחו/ שדות/ שריפות/ בחירות// ראשי כבד מנשוא/ בית ספר/ בית כנסת/ בית חולים/ בית קברות" (עמ' 21). פשוט, מצמרר ויפה. או השיר החזק הבא שבו הסוגריים הציניים, האגביים, משמשים כאמצעי אמנותי של השיר, המשחק בין פאתוס לבאתוס באותה שורת שיר, כל שורה בשיר היא בית. "תקווה ללא גבולות (בית החולים, שלט ניאון)// דע לפני מי אתה עומד (מתכת רקועה, בכניסה לבית הקברות)// רימה ותולעה (שֵׁשׁ, מעמד אלונקת הגופה)// טעם החיים (קוקה קולה, כוסות חד פעמיות)// המקום ינחם (הרב הנדל, כתמי זיעה בבתי שחיו)// תהיו חזקים (אלמוני) בשורות טובות (פלוגי)// שלא תדעו עוד צער (לא נותר בי מקום)// משמים תנוחמו (עיני עצומות)" (עמ' 19).

נראה שהמשוררת מבקשת לשכוח, כמו באחד השירים היפים ללא שם הזכורים לי של המשוררת נגה יתומי רביב בשעתה, אבל מה שהיא רוצה לשכוח לא שוכח אותה, אז היא זוכרת. כביכול זוכרת בעל כורחה. הנה השיר היפה 'לשכוח': "את הפה הפעור לאחור/ אוזלת היד המובסת על המיטה/ התודעה השוקעת/ אֲנָחוֹת המורפין/ מטמון החושים של המלווים/ המילים הריקות (מה יש לומר/ שעה שהחיים נשפכים עד תום)/ ידעת אָבֵל לא האמנת/ הנה נגמר בכל מאודו/ כך זה יהיה מעתה/ לשכוח ולא לזכור" (עמ' 20).

השיר הטוב הזה הזכיר לי את הרומן המצויין של דן בן אמוץ **לזכור ולשכוח** על אדריכל איין ראנדר, זכר אלפא שפז, בשם אורי לס, בן דמותו של בן אמוץ עצמו, שחוזר לגרמניה כדי לקחת שילומים ומסתכן שם בפרשיית אהבים וזוגיות ובכלל. בן אמוץ ביקש לקרוא לספר שלו באופן פרובוקטיבי "לשכוח", אבל אז באו פרנסי הספרות והאמנות ואמרו שלא נאה הדבר כי ספר העוסק בשואה ייקרא בשם הזה, משל הוא מבקש לשכוח את השואה, לסלוח ולעבור הלאה, ולכן הוא תיקן את הכותרת ל"לזכור ולשכוח", אבל ויינברג מתוך הכאב העצום באמת מבקשת לשכוח, דהיינו אם אי אפשר להחזיר את הגלגל אחור לזמן שלפני הסבל הפיזי והנפשי, אל הימים הרעים ההם לפני הימים הרעים ממש, כמו שקבע נתן וך בשירו, אז עדיף באמת לשכוח. אבל אי אפשר לשכוח. פשוט טכנית זה בלתי אפשרי, אז היא זוכרת בעל כורחה וכותבת שירים.

לאורך שני חלקי הספר קיימים פה ושם שירים המדברים על הילדות, שלא היתה פשוטה, ושלא נחשוב חלילה כי לפני הימים הנוראים של המחלות האיומות היה גן עדן, ממש לא, גם כילדת מפתח הדבר היה מורכב, ויש גם שיר אֵם מתבוננת הצופה בבנותיה ועושה שימוש במוטיבים מתוך אגדה מודרנית בנוסח כיפה אדומה, במקרה זה. ככלל מאזן השירים כאן הוא

אנשים הולכים

צעקה

צעקה שהיתה ממה
נהיתה: קול שהשמיע
חמר אחר הוסיף והוסיף
אולי אפילו מות אחד נהיה לצעקה
או משהו נורא אחר שקרה,
ונדרש בו זמן רב להשמע
מצת משבר תאיו ורוחו לחישה
ולפתע על האדמה צעקתו פתוחה
ממנו היתה, עתה כלם ידעו אחריה.

אני אוהב אנשים הולכים,
טוב שאין לדעת אם קדמה לכך שכיבתם או ריצתם,
ואין צורך בדיעה כרי לאהב אנשים הולכים.
יכלו לעמוד ולוותר על התנועה, לצבר כוח לימים בלומים,
להמליך את כוח העצירה על צעדת גופם
ולהסתפק בתנועה הגדולה של פדור העולם.
אוהב להביט באנשים הולכים שיש להם מקום
ממנו יצאו, בשמחה או בלעדיה, ויש להם מי שאליו
הם יגיעו בינם לבין עצמם, גם אם לא יראוהו.

פורשי קשי, מרחפי מרחב, מה יפות עצמות הכוח
המתהלכות בדמם הפנימי ומסיעות את הגוף בהליכה.
חלקם דואים ורק האדמה מתעקשת להשאירם עליה לעינינו,
אחרים חזרו עתה מתשי ענג, אני אולי
אצטרף להליכתם הבאה אם יניחו לי לידם, אם
אכן יאמרו מה טוב לנו איש הולך נוסף.

נצפו גחלילות בהרי הגליל/ ובירושלים שנים אחרי שנעדרו
כליל/ לא נוכל להבין/ לא נוכל להפסיק לנסות/ הנה באים
כעת ניסים/ יפים כמו פיות/ למי שמאמין אבל גם למי שלא.

יפה השימוש של ויינברג בצירוף המקטין "צעים קטנים"
כאילו כך נוכל להתמודד ולהכיל אותם ביתר קלות; גם השבירה
אל הטבע דרך הגחלילות שנעלמו וחזרו כאילו ההורים גם הם
יכולים לפתע לחזור מן המתים היא מעניינת; וגם המצלול
הקצר, החסכני והמקורי "יפים כמו פיות" מפתיע ומדבר אל לבי.

ככלל, המהלך של ויינברג בספרים שלה עד עתה היה מן הפתוח
אל הסגור, מן הטבע הפתוח אל הטבע האורבני, מספרה הראשון
המצוין "שטחים פתוחים" עד לספר הזה אבן על אבן שהוא
לדידי הסגור שבספריה. אני מייחל בשבילה ובשבילי כקורא
שירה שהיא תחזור בחזרה אל הפתוח, כמו הסוס החופשי ליום
אחד בספורו של ס. יזהר "הנמלט", כמו הכלבה בשיר של ויינברג
מן הספר הראשון שיוצאת לשוטט בחוצות ובשדות, שוברת את
המוסכמות מכל הבחינות, יוצאת אל הלא נודע והמסוכן. יש לה
היכולת הזאת. היא קורצה מן החומר של משוררות גדולות ואין
לאסור אותה פואטית בנחשתיים.

טוב, אבל לא כל השירים טובים באותה מידה. יש רגעים
שהניסיון לשמור על פשטות המבע גורם למשוררת לגלוש
לבנאליזמים מעט מתקתקים, קצת מחורזים וחרוזים מדי, כמו
השיר 'חשכון':

"מה עשיתי/ בכל הזמן הזה?/ איני יודעת לענות/ כמו מעצמו/
נפרט ונפרט/ לפרוטות/ מעט פה ומעט עוד/ תמיד קטנות/
הגדלתי רק לקוות// למה ייחלתי/ בכל הזמן הזה?/ אינני יודעת
לענות/ גזרי חלומות/ חזיונות תלושים/ חילופי עונות/ בכל
לבי אהבתי/ בכל לבי פחדתי/ לא פחות" (עמ' 45).

והנה אחד השירים הטובים מן החלק השני, שיר הקרוי 'שיר
ראש חודש', שבו חוזרת ויינברג לטבע האהוב שלה ובסופו
מרפרקת לשיר הנודע של לאה גולדברג "למי שאינו מאמין/
קשה לחיות השנה..."; השיר של ויינברג מוקדש לאדם בשם
צוריא.ל. הנה:

"ואולי זו עת הניסים/ אולי דברים קטנים גדולים/ ונפלאים ללא
שיעור נקרים בדרכנו/ מבלי שאפילו הרמנו את הראש/ אני
מאחלת לנו שלא נדע צער/ גדול לזמן-מה רק צערים קטנים/
ושנמשיך לדבר זה לזה את האמת/ מחדרי ליבנו/ כפי שלפתע

פתאום קמה משוררת ומרגישה

שהיא עם

רחלי א. איתן: כמעט בית, הוצאת שבילי אור-עמדה
2024, 124 עמ'

שיריה של רחלי אברהם-איתן בעשרת הספרים שקדמו לכמעט בית ניחנים במידה רבה של אופטימיות, ושל התמזגות כמעט סימביוטית עם הטבע ממנו היא שואבת את תעצומותיה הנפשיות והיצירתיות חרף הטרגרדיות שפקדו את משפחתה.

הקובץ העכשווי, האחר-עשר, שיצא לאור בעיצומה של מלחמת חרבות ברזל, שונה במידה רבה מקודמיו בנימה הקודרת השורה עליו, ובה בעת ביכולת ההתעשתות המופלאה של המחברת. "הבית" שהפך ל"כמעט", הוא סינקדוכה לאווכרן הבית הרוחני והמטאפורי בתמהיל של אסונות לאומיים, ציבוריים ופרטיים, שהרי בית איננו רק כתובת, נכס חומרי, מחסה ומקלט – ביתו של אדם הוא שם נרדף לזהותו, לביטחונו, ליישותו, שלא לדבר על כך שכאשר במשוררת עסקינן, הרי שהבתים מהם מורכב השיר מגלמים את מבע נפשה, ויחסה לאירועים אשר ערערו את יסודות הבית ואת שלמותו. בראש ובראשונה מדובר באירועי השבעה באוקטובר, ואסונות ציבוריים ופרטיים אחרים: הפגיעה בנשים היזריות, נוראות המלחמה באוקראינה, השסע בעם, ואפילו מותו מבחירה של רוני פינקוביץ', חווית הקשורות בקשר גורדי בהתמודדות עם חווית בן זוג שעזב, עם חוויה של פגיעה פיזית ועוד. תוך הסתכנות בקלישאות ניתן ליומר על שירי הספר, שפתאום קמה משוררת בבוקר ומרגישה שהיא עם.

בחזיתי להתבונן בשיר 'חרכי התריס', הואיל ולעניות דעתי הוא מאגד בחובו רבים מן המוטיבים החוזרים בספר, ומייצג נאמנה את הפואטיקה של רחלי אברהם-איתן כפי שאני מבין אותה.

שמש בחרכי התריס / צרכה את העור / אור – כפנס בכיס / מכנס שחר // ירח באריות ענן / נשלח ליום הלדתי / סגרת את השיכר הראשי / יבשו חדרי לבן, ולבי // זו בחירתך להתפזר כענן / זו בחירתך להתכנס אל קנכית / לאסוף חלקיקי / כמידע אל כונן ללא גבוי // לא תמצאני בבית, יצאתי לריצה ארפת טוח. / המפתח בשסתם הלב. // חיות הלמו בי. / מרסיסים התנפצו אל רצפת הזכרון / בונה גשר אל שְׁלוֹה מְרֻמָּה / הברון באגם-כִּטְנִי עוֹדְנוּ מְגַעְגַע / על אף ה – Mute להשתיק קולותיו.

השיר בתחילתו עומד בסימן של התכנסות, של סגירות והסתגרות, של פרדוקס שבהתגוננות מפני כוחות טבע תראפויטיים ומיטיבים, כביכול, וגם של עוצמה נשית כנגד כל

האסונות, מאפיין שהתגלה כבר בספרה שירת השחרור, שעליו כתבתי לפני שנים.

הדוברת בשיר פגועה, מפורקת, כתולדה מ"חוויות הלמו ביי" (הבית האחרון) – היא רואה את עצמה כמשהו שבור, כחלקיקים, כרסיסי זיכרון, מישהי המצולקת כבר מימי ילדותה, או ילדות ילדיה, ילדות הנוכחת עדיין בדמות הברווז המגעגע באגם הבטן, משמע, כדימוי לרחם או לצעצוע שכולנו מכירים מהאמבטיה של ילדינו. היא שבורה במידה קיצונית כל כך שהיא מגיפה תריסים כמו בבית אבלים, לובשת שחורים והודפת יסודות טבע העשויים להיטיב עימה, ונחשפים כאן לפיחות משמעויות הלוואי החיוביות שלהם – שמש, אור (ובמאמר מוסגר, שימו לב ליחסי האליטרציה ברמת ההשתמעות בין "העור" בעין ל"אור" באלף, כשמונח אחד "צובע" את משנהו), וגם מתנה בדמות ירח באריות ענן, מים הנרמזים במושג השיכר הראשי.

בחלוקה גסה ניתן לאבחן בשיר שני חלקים: שני הבתים הראשונים הם חלק אחד, ושלושת האחרונים הם חלק שני. שני הראשונים מתארים תהליך של התאיינות המתחילה כמתקפה חיצונית (השמש הצורבת את העור), ספק כרפורד לשמש המזרח-תיכונית הקופחת, ספק כזריית מלח על פצעי כאב שהביאה להסתגרות בבית ולהגפת התריס. והמתקפה החיצונית הופכת לגיס חמישי, כאשר היא צמודה לגוף הדוברת, כלומר מגומדת משמש לאורו הזעיר של פנס הבוקע, בעל כורחה של הדוברת, מתוך כיס מכנסי-אבל כמוסגר מכוח הציורף "מכנס שחר". תחילת הבית השני "ירח באריות ענן" נשלח ליום הולדתו" היא מעין דימוי איקונוגרפי "מתוק" המעלה על הדעת איור בספר ילדים, ומאחר שבבית הבא "הענן" מזוהה מטונימית ואינטימית עם נמען אוהב – "זו בחירתך להתפזר כענן" – מן הסתם הוא זה ששלח את מתנת הנוחם הילדותית הזאת, שאף היא דר-משמעית: האם אריות ענן היא דימוי ילדי רומנטי, ציור, מנחם, משועשע קמעה, או שמא הירח הלילי הוא כבר עמעום אפלולי של השמש, וכמו הדוברת מכונס ומוכל, מולט ומואפל באריות של ענן, שאינו בהכרח צמרירי ולכנבן כפי שאנו מורגלים בשירי ילדים, אלא אולי ענן קודר. ומאחר שהירח הארוז הזה נשלח כאתרוג או תכשיט ליום הולדתה של הדוברת, הדימוי מעלה את הספק: האם האירוע של יום ההולדת הוא משמח, או שלמצער הוא אמביוולנטי – שמח ועצוב גם יחד – אחרי הבית הסגור המייצג את הדוברת האבלה, השמש המתעללת בה, והאור המבליח גם מתוך לבוש האבל.

ואם היה לנו ספק לגבי הלוח רוחה הקודר של הדוברת, בא הדימוי האחרון כדימוי האור האוול בהדרגה – מאור שמש, לאור פנס, לאור חיוור של ירח הממוסך על ידי ענן, אנחנו מגיעים ל – "סגרת את השיכר הראשי" יבשו חדרי לבן, ולבי": הדוברת גוזרת על אוהבה ועל עצמה יובש רגשי, רוחני ואולי יצירתי, שהרי סגירת השיכר, מטאפורה קונקרטיה, גשמית, נמוכה, מכוח המושג "שיכר", מושג שאיננו עברי אלא לועזי-סלנגי ואנכרוניסטי, לייצוג מי שגוזרת על עצמה ועל בן זוגה מוות בצמא, מטאפורה זו עומדת בזיקה ניגודית למשלב הגבוה של דימויים פיוטיים, טרנסצנדנטיים כמו "ירח באריות ענן"



שלג חורף ראשון

אוי, ילדה יפה, לכדת
את עצמך בגוף הלא-נכון. עשרה
קילוגרם עודפים נתלים כמו שטיח קיר
גבשושי על מהותך פיוֹנֶקֶת מְשֻׁלָּמֶת.
לפני שלושה חדשים היית כמו
אילה מביטה בשלג חרף ראשון.
עכשו אפרודיטה מרימה עליך את האף
ומספירת ספורים מאחורי גבך.

פעם זו היתה אנורקסיה, אחר באה הדיאטה ופתאום
הקילוגרמים המקפצים את מחוג המשקל. ריצ'רד
בראוטיגן לא סולח. הוא מגייס מהמיתולוגיה את
אפרודיטה, מרים את אפה וממלא את פיה בסיפורי
רכילות. איזה שיר דק אמירה ומלא שומן נפלא
של פואטיקה.

רוני סומק

החסות הנשית, אלא שהאישה נטלה את המפתח איתה. הוא
טמון בליבת הווייתה הייחודית, מקום שהנמען לא יכול להגיע
אליו, בשסתום הלב.

והבית האחרון, שכבר הזכרתי אותו בתחילת דברי, הוא מפוכח,
ריאליסטי: כדרכן של הנשים החזקות מאז ומקדם, הדוברת
למורת החוויות הטראומטיות אוספת את עצמה, פשוטו
כמשמעו, את רסיסה, וכשפניה לעתיד בונה, ושוב באורח
פרדוקסלי, מעבר של זיכרונות מייסרים, גשר אל שלוה שלגביה
אין לדוברת אשליות, היא מדומה, כשהצעצוע הילדי, הברווז,
מגעעע, ולא ברור אם זה ביטוי פיגורטיבי לנוסטלגיה לילדות,
ואולי תקווה אוטופית על אף הכל, למרות הקושי הדיסטופי
ואי הרצון להאמין בה. ואישוש להבחנה זו ניתן למצוא בשירים
רבים בקובץ, כמו למשל בשיר הנפלא 'סימפוניית-אישה', שבו
ניתן ביטוי לעוצמה הנשית כלשון דימויית המתכתבת בגלוי
עם "חרכי התריס", לדוגמה: "גבר מיטלטל בנפש-אישה/ בונה
גשר אהבה בין הרים וגאות", או: "באגם רחמה משייט אפרוח-
עגור/ מהדהד בה סימפוניית אהבה". ואכן, למרות כל הרעות
והאסונות, סימפוניית האישה של רחלי אברהם-איתן היא בלתי
גמורה ובלתי נגמרת. המשכים יבואו לבטח.

ו"חדרי לבך, ולבי". המטאפורה הבוטה של סגירת השיבר
נועדה מן הסתם להחריק את הרושם הצורם במתכוון, המועצם,
של המתת רגשות האהבה עקב הטראומה שבה שרויה הדוברת.
המוות שגוזרת הדוברת על האהבה הוא אכזרי במיוחד. היא לא
רק מנתקת את מקור המים האיש, המצומצם, אלא את הברז
הראשי ומייבשת בניסוח בעל הדהודים מקראיים לא רק את
ביתה שלה, אלא גם את בית אהובה, כשם שמוטעם על ידי
רכיב נוסף מתחום הבית המואפל, וכל זאת במילה בודדת אחת:
"חדרי" - " - יבשו חדרי לבך/ ולבי" - מילה היוצרת יחסי
תמורה בין חדרי הלב לחדרי הבתים שלך ושלי. יחסי ההמרה
האוקסימורוניים הללו בין הבית הפיזי לבית הנפשי, ובין מי
השתייה לדמעות או להתפרצות רגשית דומה, מופיעים במספר
שירים בקובץ. כך למשל בשיר 'שריטות בנוף האורבני' (עמ'
27): "איך להיפתח לאהבה/ בקירות בטון בלב-אביב, או
"יכולתי לתת לך/ זר לח מגשם/ במקום בו דוהרות/ מחשבות
כסוסי-בר/ אבל פרצו ממני/ מים כמו מצינור דולף".

החלק השני מתחיל בבית המנגיד את הגבר הפועל באורח בלתי
ממוקד, אך רחב יריעה, אפי, במרחב הציבורי ("זו בחירתך
להתפזר כענן"). בעוד הדוברת, האישה - משתבללת ומתכנסת
בקונכייתה, משמע במרחב הפרטי, בביתה היציב למראית עין.
ביצירה הפיקארסקית העולמית והעברית מעלילות גילגמש
והאיליאדה והאודיסאה, דרך גוליבר וקאנדיד, דון קישוט
ופר גינט, ומסעות בנימין השלישי, ועד לשירי הבן האובד
של גולדברג וחננאל ב"פונדק הרוחות" של אלתרמן, הגיבור
הנווד הוא זכרי ומתאפיין בהיותו הרפתקן, חסר בית ומתפזר,
ואילו האישה היא הגורם האיתן והקבוע. למראית עין. שכן
בצמד השורות המקבילות המתחילות במעין אנאפורה - "זו
בחירתך" ו"זו בחירתי" - מודגשות גם אחריותם של שני
המינים לגורלם וגם היותם מפורקים. כשם שהגבר הוא דיפוזי,
מפוזר, גם האישה איננה אלא סך כל חלקיקיה. זו ראייה קיומית,
אקזיסטנציאליסטית, פוסט מודרנית, המזכירה כמובן את ה-
Things fall Second Coming של ויליאם באטלר ייטס - "apart; the centre cannot hold
כענן, שממהותו הוא הפכפך, פושט צורה ולובש צורה, אדי מים
ותו לא, האישה אוספת את חלקיה ומשמרת אותם כמידע -
קרי, כנתון עובדתי ב-רִיִּימָא - ככונן מחשב שאין לו גיבוי,
ובמילים אחרות - היא קיימת לעצמה, חד פעמית, בלתי ניתנת
לגיבוי ולשכפול. יתרה מזו, בקומת המשמעות השנייה של צמד
השורות - "לאסוף חלקיקי/ כמידע אל כונן ללא גיבוי" מרחפת
אירוניה, שהרי כשאנחנו מבקשים לשמור חומרי מחשב אנחנו
אמורים להעלותם לענן, אלא שכאן הענן הוא היפוכה המוחלט
של ערכות לאבטחת מידע, ודומה שהעוצמה הנשית טמונה
דווקא באותו מידע שבכונן הפרטי נטול הגיבוי, בעצמיותה
האחדותית, בשל היותה בלתי תחליפית ואותנטית, גם אם יש
בשימורו של המידע ללא גיבוי סכנה לאובדנו.

ודומה שהאירוניה הנשית על חשבון הגבר מגיעה לשיאה,
כאשר השניים בבית הרביעי מתחלפים בתפקידיהם: האישה
נוטשת את הביטחון והיציבות, ויוצאת לריצה, ולא לסתם ריצת
חילוץ עצמות ספורטיבית, אלא לריצה ארוכת טווח, מימוש
עצמי במרחב הציבורי, ואילו הגבר ההרפתקן חוזר כמו פר
לסלובוויץ וחננאל לנעמי עם הזנב בין הרגליים אל הבית, אל

"ארץ התפארה" - בתרגום חדש

ת"ס אליוט: ארץ השממה, בצירוף הגברים החלולים, מאנגלית: ערן צלגוב, הוצאת אשמורת 2024, 80 עמ'

המתרגם, או כפי שהוא נוהג לכנות את עצמו - המשרגם ערן צלגוב מגיש לקהל הקוראות והקוראים בעברית תרגום חדש ליצירתו האלמותית של ת.ס. אליוט - ארץ השממה (1922).

זוהי מהדורת כיס מהודרת, כריכה קשה המלווה ברישומי האקספרסיביים של צלגוב, הכוללת את ההערות המקוריות של המחבר, הערות נוספות שהוסיף המתרגם וכן "מפה": מעין סיכום קצר של כל אחת מחמש החטיבות לפואמה. (וגם את הפואמה the hollow men שהנה אחרי כמאה שנים זכתה לשם חדש, ואולי מדויק יותר, גם אם מרתיע קמעה - "הגברים החלולים", ולא "האנשים החלולים").

קדמו ל"ארץ השממה" החדשה ארבעה תרגומים - הראשון בסוף שנות השלושים מאת נח שטרן והוא שנתן לפואמה את שמה המוכר עד היום

"ארץ השממה". בחלוף שני עשורים מנחם בן (או בראון) הוציא נוסח משלו בשם "ארץ הישימון". בשנת 2001 ראה אור תרגומה של כלת פרס טשרניחובסקי תשכ"ט, אסתר כספי, תרגום שהחזיר את ההדר לפואמה. ובשנת 2010 ראתה אור מהדורת כל שירי אליוט בתרגומו של המשורר אורי ברנשטיין.

מכאן שהפואמה אינה זרה לקהל העברית. ואכן כבר באחרית הדבר נשאלת השאלה מדוע ואם יש צורך אמיתי בעוד תרגום לפואמה זו. התוצאה שהתקבלה בהחלט מצדיקה את המאמץ. זו מהדורה מבוארת ונוחה לקריאה, המדגישה את ריבוי הקולות והאוסר המרהיב של הידע של חוקר התרבות והמשורר אליוט. מהדורה זו מרעננת אותנו בעברית חדשה וקולחת, וזה כבר יתרון ברור שיאפשר לקהל חדש להתוודע שאליה.

התרגום מדגיש את הפוליפוניה והשברים הרבים ביצירה, לכן אולי ניתן לסמנה בתור היצירה הפוסטמודרנית הראשונה. כמובן גם במובן שהיא מצביעה על הקרעים בתרבות ועל האכזבה מהנאורות וחזרת המטוטלת אל השמרנות בצל הפחד משינוי ומהתפרקות ערכי המוסר והתרבות.

היטיב לעשות המתרגם שהפנה את הקוראות והקוראים לכמה מהנקודות הבולטות - ויש עוד לא מעט - בהן הושפע המשורר נתן זך, ממובילי דור המדינה ומתווי הנוסח השירי הישראלי - מהפואמה.

ניכר שנעשתה עבודת מחקר דקדנית על התרגום, והוא מצליח לשמר חיוניות גם ביצירה "כבדה" וסבוכה שכוז. המתרגם הצליח לשמור בקפידה על טון איפרסונלי, ועם זאת קרוב למקור האליוטי. אפילו החלקים הפרוזאיים בפואמה נשמעים

כמהלך ספרותי, וריבוי הקולות מאפשר לזהות מעמדות שונים ויצירות שונות מהם לקח אליוט את הקרעים לכסות על ערוות תרבות המערב אחרי "המלחמה הגדולה".

צלגוב בחר להשאיר את הטקסטים שאינם באנגלית ששובצו לאורך היצירה בשפה המקורית ורק בהערות הביא אותם בעברית. זו החלטה אמיצה שמאלצת את הקוראים להתמודד עם היצירה קרוב לחוויה שחוו קוראי היצירה בעת שפורסמה לראשונה באנגלית. דבר זה עשוי להרחיק קוראים שיחששו אבל ההערות שהוסיף המתרגם מפגיגות כל חשש. מנגד יש להצטער על כך שהוצאה בחירה שלא לכלול את המקור באנגלית, ושוב נמנעה מאיתנו מהדורה דו-לשונית שהיתה אולי מעבירה את הספר אך נותנת תחושה מקצועית יותר.

צלגוב כבר הביא לפתח הספרות העברית שירה שחורה (אפרו-אמריקנית דרך רעב), אפריקאית (דרך המבחר משירת אפריקה), שירה מערבית בפרסומיו גם בין דפי מגזין זה וכמובן את "מילקווד" - "בצל חורש חלב" מאת דילן תומס. זוהי נקודה מעניינת להשוואה. על תרגומו זה זכה צלגוב בפרס משרד התרבות לתרגום. כמו "בצל חורש חלב" - שאמנם יצא 30 שנים אחרי "ארץ השממה" - גם יצירה זו מרובת קולות. אך להבדיל מזו האחרונה, השממה אינה מחולקת בצורה ברורה לקולות. יש צורך בעין חדה ובאוזן קשובה להצליח לפרק, או לקרוע ולפלח אם נתקש, את היצירה הסבוכה של אליוט לקולות דרך התוכן, המקצב והמשלב הלשוני המשתנה: יש לנו נשים המוניות ומשכרות, יש נביא (תרזיאס), יש אוגוסטינוס, יש אופליה של שקספיר, יש הלומי קרב, ברמנים ועוד ועוד.

התרגום הזה צלח בכך טוב יותר מהמתרגמים שקדמו לו, גם אם לכל אחד ואחת מהם חזוזה אחרת. ניכר כי צלגוב הפנים את החוזקות של קודמיו והציב רף חדש למתרגם או המתרגמת לעתיד של הפואמה.

הנה דוגמה אחת:

שימו לב לדיבור ההמוני של הנשים המצפות לבני זוגן שישובו מהחזית ומשוחחות בפאב. כל זאת נותן לנו המתרגם בלי לגלוש לוולגריות או לקריקטורה:

הנה אלברט חוזר, תתיפּי קצת.
הוא ירצה לדעת מה עשית בכסף שהוא נתן לך
לסדר תשנים. הוא נתן, הייתי שם.
תעקרי את כלן, ליל, ותעשי לך סט נאה,
הוא אמר, נשבעת לך, אני לא מסגל להסתכל עליך.
גם אני לא, אמרתי. ותחשבי על אלברט המסכן,
הוא היה ארבע שנים בצבא, הוא רוצה לבלות,
ואם לא תתני לו את, יש מי שכן, אמרתי.
יש, הא? אמרה. משהו כזה, אמרתי.
אז עכשו אדע למי להגיד תודה, אמרה לי ישר בצינים.
(חטיבה שנייה, שורות 142-151)

טפטיפים

אבל מתמשך

תן לתפים להלם
אתה מרגיש את הקצב?
צועדים, צועדים במקום

מסביבי
מתמסרים אל התפת כלם,
כל לבם פרוס לפנינו.
הכל, את הכל, את הכל הם יתנו.

אולי זה חלום? חשבתי בהתחלה,
או אולי נערכנו כלנו.
לא מכיר את הארץ הזאת, לא מכיר
את העברית. כל חיי לא הפרתי.
ואותו נוף מתגלגל בנסיעה
עדין סתמי ביפיו, לא נדם
השמש בגבעון. הוא ירד
כמו בשאר הימים.

29.11.23

לזכר יהונתן חג'בי שלא הכרתי מימי, אך פגשתי את אביו
ולזכר כל הנרצחים באירועי ה-7 באוקטובר

טפטיפי מטחים נפלו עלינו, ואנחנו
קטנים כמו נמלים, כל דבר משפיע
עלינו, כל דבר נוגע. שירות מחבלים
נשקפו ממחסומנו, ואנחנו מפחדים
כמו ילדים, המראות משפיעים עלינו. המיונות
צבעוניים העירו את שנתנו כמו
אזעקות, ואנחנו נבהלנו כמו יונים, נזקקנו
לטפולים, חוזרים וקבועים, לקחנו
פדורים, הקשבנו להורים, נמנענו
מהרהורים, כתבנו שירים על השדה, קשטנו
אותם בחרוזים נהירים, יפים. היינו
שמחים אז, היינו מאשרים.

23.01.25

במקום שבו הקיכלי החכלילי שר בין הארנים
טיף טוף טיף טוף טוף טוף
אבל מים אין
(חטיבה חמישית, שורות 346-358)

לסיכום - זהו תרגום צלול ומדויק שנשמע נהדר בעברית (גם
אם ה"משרגם" יתנגד להגדרה זו בוודאי). תרגום שמאפשר
הכרות וצלילה אל אחת מפנינות התרבות המערבית והכללית.
זהו תרגום שיש לתת לו את הזמן והמקום על המדף. ואולי מילת
אזהרה: אין זו לארגב (העיירה של "בצל חורש חלב") הרכה
של תומס בתרגום צלגוב. "ארץ השממה" היא יצירה סחוסית
וגידית, מלאה שברים וסדקים. צליחתה דומה אולי לגרירת
העכברוש את גחונו המרופש בסבך, אבל אם תצלחו, אזי: שנטי
שנטי שנטי!

ומנגד שימו לב למוזיקה העדינה שעולה מפה, המבט והאוזן
שקשובים לטבע, ומבטלים הכל בסופו של דבר:

לו היו מים
ולא סלע
לו היה סלע
וגם מים
ומים
מעין
וברכה בחגי הסלע
לו היה צליל המים בלבד
לא הציקה
ועשב יבש שר
רק צליל מים על סלע

אדם יוצא מבית והבית אינו יוצא

מן האדם

דנה חפץ: הבית הכחול, פרס 2023, 271 עמ'

הבית הכחול, כותרת ספרה החדש של דנה חפץ הוא מימוש פיזי של פנטזיית המשפחה המושלמת, שספר זה מתאר את התנפצותה. ייחודו של ספר אוטוביוגרפי זה העוסק באישי ובאינטימי הוא בכתיבתו כלקסיקון מושגים וכטקסט אקדמי; זאת תוך יצירת טקסט היברידי המשלב ומורכב מהפרטי והייחודי מצד אחד, ומהכללי והעיוני מהצד האחר. לעיוני תיאור חיי המשפחה ומחשבות מאוחרות על אודותיהן תחת ערכים לקסיקונים קצרים, שבסיום כל אחד מהם מופיעות הפניות לערכים אחרים הדנים באותו נושא, יוצר הורה ומאפשר מרחק רגשי, בין הסופרת והקוראים, לבין הנושאים האישיים והאינטימיים המוזכרים בספר. כתיבה פרגמנטרית זו, הערוכה כדיון קצרצר בערכים מופשטים כמו: "אורש", "אחריות", "אכזריות" וכו' מפעילה את הקורא הנדרש להשלים בתודעתו ומניסיון חייו שלו את הפערים הנוצרים בספר ולצרפם לתמונה השלמה. הפרגמנטריות, כעיקרון המבני המרכזי של הספר, ממחישה ואנלוגית להתנפצות המשפחה משלם הרמוני לדמויות יחידות וכואבות: "הילדה", "הילד" "האמא" ו"האבא".



אינטלקטואליזציה של סיפור המשפחה היא דרך נוספת ליצור את ההרחקה, שכה נחוצה לכותבת, והמאפשרת לה לבצע את החקירה בסיבות התפרקות "משפחה" הן בהקשר הפרטי והן בהקשר החברתי-כללי. כך נפתח הספר בערך "משפחה" כשהפרגמנט הראשון מביא את הגדרת ויקיפדיה המסתיימת במילים "ככל הידוע, בכל חברה אנושית במהלך ההיסטוריה התקיימו משפחות". הפרגמנט השני עובר, כדרכו של הספר, מהכללי, האקדמי והמופשט לאישי ביותר ומתאר, בדיוק ובקיצור נמרץ את הפרטי והאישי ביותר שהוא לבו של הספר ולפנתו הרגשית: "בבית הכחול חיו אבא, אמא, ילדה, ילד וכלב. [...] הם היו משפחה מטיפוס אידיאלי". המושג "בית" המופיע בכותרת הספר כביטוי לחשיבותו לא מופיע כערך בפני עצמו אלא בשני צירופים שונים: "בית, ארכטיפ ה" ו"בית, אחרי". הראשון מתאר את ארכטיפ הבית דרך הגדרתו הרשמית של הערך, ולאחריו, על דרך ההרחקה המרבית ממוקד הכאב של הספר, שמעוצבת דווקא על דרך ההשוואה אליו, מתוארת האחרית הטרגית: "אפילו צב היבשה המצוי, הנושא את ביתו עמו לכל אשר ילך, אינו מוגן מסכנת האין-בית; אם הורסים את בית הגידול הטבעי שלו [...] אזי לשארית חייו נדון הצב לשוטט ללא מטרה בניסיון למצוא את בית הגידול שלו, עד שימות מוות עצוב מאוד". האינטלקטואליזציה והפרגמנטציה, שהן

אבני יסוד המייחדות את הפואטיקה של חפץ ומאפשרות לה לתאר את פירוק המשפחה דרך מושג "האלבית" שטבע פרויד, שרק אחריו מופיע התיאור הכמוס והפרטי על עילת פירוקו של הבית ושל חיי המספרת: "כשעזב האבא נפערה בהם באחת, לראשונה, האלביתיות".

הלשון הנקייה, המדודה והמדויקת, מבליטה את מטאפורת "הנחש" הזוחלת ומפעפת לתוך ההרמוניה המשפחתית ולתוך קטעי הספר. מטאפורה זו שמתפרשת רק מתוך ההקשר שיוצרת הבנת הקורא משמשת כביטוי רב עוצמה לעיונותה של המספרת כלפיה ולהיותה גורם מרכזי בפירוק "הבית הכחול". מטאפורה זו מועצמת על ידי החזרות הרבות ובעיקר בהופעתה החוזרת באנלוגיה ל"האמא" כשבהשוואה חוזרת זו ידה - ארסה - של האישה האחרת נמצאת תמיד על העליונה. כך למשל בכל הקשור לאורחותיהן כנשים בערכים: "בגדים" ו"בלות". כך, על דרך ההשוואה סובלת "האמא" מכל תסמיני הבלות: "כירורג השד שלה כינה בשם: 'חידלון אורח' (גלי חום, כאבי שרירים ומפרקים, הפרעות בשינה, נשירת שיער, בעיות חניכיים, הפרעות עיכול [...]) שלא לדבר על השינויים החדים במצב הרוח, התקפי הדאגה, קשיי הריכוז והזיכרון. היא סבלה כמעט מכל סימפטום אפשרי). הנחש היתה צעירה ממנה בשבע עשרה שנים". הופעת "הנחש" בחיי המשפחה נתפסת כמפץ הגדול שעוצמתו ההרס שבו ניכרת בהדהוד שיוצרת חפץ בינו לבין טקסטים תשתיתיים בתרבות כמו סיפורי המקרא ואגדות האחים גרים. כך בערך "נחש": "מבחינה טכנית, הנחש היתה אמם החורגת של הילדים, יש לומר שמבחינה מהותית הלם אותה התואר הזה (והדברים ידועים: ההרעלה האיטית של המלך [...]) ההשתלטות האלימה על הממלכה והורשת הכס לבנה".

הכרונולוגיה של חיי המשפחה משתמעת מתוך הערכים השונים ומתלווה אליה ההכרה בחלוף הזמן. הערך "מסיבה" מורכב משלושה פרגמנטים המתארים אירועים בחיי משפחה, שהנחתם זה ליד זה, למרות מרחק השנים שביניהם, ממחישה את השינויים הדרמטיים בחיי בני המשפחה: הראשון מתאר את מסיבת בת-המצווה שערכו ההורים לבנות כיתתה של הילדה והיתה: "לא פחות ממופלאה". מסיבה זו מאפשרת לאב לבטא את אבהותו על מלוא קסמה ויצירתיותה כפי שהיא משתקפת בעיני בנות הכיתה: "כשהביטה הילדה בבנות כיתתה, ובעיניים הנוצצות שתלו באביה, ידעה שכולן מבינות שיש לה את האבא הכי נהדר בעולם". שלמותו של האירוע ותיאורו הגבישי ניכרים בהיעדר הצורך בהפניות המופיעות כמעט דרך קבע מתחת לכל ערך. הפרגמנט השני מתאר את תשלילו של הראשון, בר המצווה של "הילד", שחל לאחר עזיבת האב את בית המשפחה ובהתאם לכך לא נערכה כל מסיבה. הפרגמנט השלישי מתאר את תבוסתו הגמורה של האב ושל המשפחה שהיתה, ביום הולדתו השבעים, אליה מגיעה "הילדה" בלבד והיא חשה בה כורה גמורה.

בפרגמנט פתיחת הספר - "תערוכה" - מציינת חפץ שבבסיס הספר: "תערוכה. ענקית. בצורת שמש. בלב התערוכה [...] מוקרן

רון גרא

ערב פסח תשפ"ד

כַּבְּדִים וְכוֹאֲבִים הֵימִים,
הַחֲטוּפִים אֵי שָׁם,
סִימְנֵי עֶפֶר,
וּמִי חִי?

טִלְטִלְתִּי לְאַחֹר
וְרֵאִיתִי עֲצָמֵי בְּעֵזָה –
מִלְחָמַת שֵׁשֶׁת הַיָּמִים,
חֹפּוֹ שֶׁל יָם.
עֲזָתִי דָג דָּגִי
וְצִלָּה אוֹתָם לָנוּ,
אֵין זָכָר לְאֵז.

עִם דְּמִדּוּמֵי עֶרֶב
הַשָּׁמַיִם מְבַחֲקִים
רוּחַ בָּאָה מִנְשָׁבָת
תּוֹנָה עוֹטֶפֶת
הֵם קְרוֹבִים מִרְחוֹק
לְפִתְעָה יִתְקַרְבוּ הַחֲטוּפִים
רוּחַ תִּתְרַפֵּק
תִּסְרֹךְ אֶת סִימְנֵי הָאֶפֶר
וְהִיטָה שְׁלֹוָה
וְהִיטָה חַיִּים
וְהִיטָה שְׁלוֹם.

מיצג וידאו המורכב ממאות תמונות מתחלפות של בית כחול על חוף ים, [...] התערוכה הזאת לא תהיה. היא כותבת את הטקסט המלווה לתערוכה של תהיה. בהתאם להצהרה ארס פואטית זו ממירה חפץ את הלינאריות של הכתיבה המילולית במרחב של הראייה החזותית. שבירה עקרונית זו של הלינאריות ניכרת ברצף הופעתם של הערכים בספר, כמו גם של הפרגמנטים הקצרים שתחת כל ערך, בסדר שאינו לינארי ונראה כמקרי או אסוציאטיבי. תחבולה ספרותית נוספת שמערערת את הסדר הלינארי המקובל היא יצירה מכוונת של שני רצפי קריאה, החותרים זה תחת זה ובהיבט משלימים זה את זה. רצף קריאה אחד הוא, כמקובל, לפי עמודי הספר, ורצף אחר, המופיע פיזית לפני רצף זה בפתיחת הספר הוא ה"אינדקס" המכוון את הקורא לקריאת הערכים על פי סדר האלף-בית. בהתאם לארגון מתעתע זה, מכונן הקורא לא להסתפק במעקב אחר האירועים של המשפחה האחת שבתשית הספר אלא לעקוב אחר הרעיונות הכלליים המשתמעים מהערכים השונים.

תפיסתה של חפץ – ששנות הילדות ואירועיה מטביעים חותם קריטי על תהליכי ההתבגרות, הבגרות הנשית והזקנה – ניכרת בכינוי המספרת את בת דמותה "הילדה" לאורך כל הספר. כך למשל כאשר מורתה האהובה בת ה־87 אומרת לה שהיא צריכה לאהוב את עצמה: "פניה של הילדה האדימו [...] היא היתה בת חמישים וארבע". כך גם האירוניה שהיא מפנה כלפי עצמה ביחס לעיסוקה: "כשגדלה הילדה הפכה למטפלת (הו), הקלישאה על המטפל הפצוע [...] ודאי, הקלישאה על המטפל הפצוע".

ייחורו העיקרי של הספר הכחול, בהשוואה לספרי אוטוביוגרפיה וממזרים רבים הנכתבים בתקופה זו, הוא באנלוגיה המרכזית בין חורבן הבית הפרטי לחורבן הבית הקולקטיבי. בעוד שהערכים הרבים הבונים את חיי המשפחה מופיעים פעם אחת ויחידה במהלך הספר, בעודם מחולקים לפרגמנטים קצרים, הערך העוסק בהרס הבית הקולקטיבי – "הרס, אתרים של" – חוזר ומופיע פעמים רבות, וללא חלוקה לפרגמנטים ובכך הוא מקבל משנה תוקף בהשוואה לערכים הקודמים. בניגוד לבהירות ולמובנות של הערכים האחרים, הרי שערך זה נעדר הקשרים קונקרטיים ויוצר במכוון תחושה של כלליות ועמימות. ספר זה של חפץ נכתב ויצא לאור לפני השבעה באוקטובר ולמרות זאת הוא נקרא לאחר תאריך הרה אסון זה כרלוונטי בהחלט, ויותר מכך, כמעט ככתב עדות ל"הרס, אתרים של" שהתרחש ביום הנורא. כך למשל: "הסיפורים על טבח, אונס וביזה פשטו כמו אש בשדה קוצים לפני פלוגות הצבא והילכו אימים על התושבים. [...] נותרו חורבות, כלומר משהו שנשאר ומסמן בנוכחותו משהו אחר שכבר אינו קיים".

בספרה היפה, המרובד והאיכותי ממחישה חפץ את שורות הפתיחה שכתב יהודה עמיחי המופיעות כמוטו לספר: "אדם יוצא מבית/ והבית אינו יוצא מן האדם". במבט לאחור, המופנה גם להווה של חייה, מתארת חפץ את בית הילדות, "הבית הכחול", כליבת חייה כזה ש"נעשה לדרכים" שבהן היא ממשיכה ללכת, לכתוב וליצור גם לאחר יציאתה ממנו. ♦

לאחר המלחמה האכזרית בהיסטוריה האנושית, חוזרת אותה דאגה "שָׁמָּה הַבֵּית יִקְרָס עַל יוֹשְׁבָיו/ הַבְּעֵתָה מִפְּנֵי הַעוֹלָם הַמְּחֻשָּׁךְ אֲלֵינוּ פָּנִים" (עמ' 37).

אין סוף לרדיפות ולאימה הידועה מדורות קודמים. הגורל לא השתנה. הפחד לא התפוגג – שמא לא תישמע התפילה, הפחד מן השכול, מן החטיפה. התהום מוסיפה לצעוק, דורשת לחבר מילים מכסות על המצולה. אחרי כל אלה ולמען ההתגברות על האימה והפחדים, ניצבת העברית. היא המרפא.

"מְקַלְטוֹת יַפְחוּתֵיכֶם הַחֲרִישִׁיּוֹת. מְקַלְטִים הַנְּתוּזִים הַשּׁוֹתֵתִים תַּחַת הַבְּרוֹתֵיכֶם. מְשַׁלְטִים הָרִי אֲנָשִׁים שֶׁנִּשְׁרָו מִן הַחֲלִין. מְקַלְטוֹת הָאֲנָשׁוֹת הָרוּחָשׁוֹת מוֹל הַשְּׁלָחַן הָרִיק... נִפְלָה טְעוּת, נִפְלָה מְאֹד. תּוֹדָה שֶׁהִתְקַשְׁרְתֶּם. נִשְׁמַח לְעֵמֶד לְרִשׁוּתְכֶם גַּם בְּעֵתִיד. לְעֵבְרִית הַקִּישׁוֹ אַחַת" (עמ' 47).

העברית כאן כדי לאסוף את הבכי, לבטא את כאבכם. העברית כאן כדי לשמוע את סבלותיכם, להכיל אתכם. היא הפרגור שמגן מפני התהום, מפני האין והאבל. היא החציצה בין ידיעת הנפילה והאיון, לבין היש והשפע.

"הוֹאִיל וּמִסְכָּם שְׁלֹא תִשְׁאִירִי זֵכֶר/ אוֹ שְׁאֵף אֶחָד לֹא יִשְׁכַּח שְׁהֵיית פֶּה פֶּעַם/ וְהוֹאִיל וּמִסְכָּם שְׁאֵל לָנוּ לְהֵבִיט לְאַחֹר/ אוֹ שְׁחוּבָה עֲלֵינוּ לְהֵבִיט" (עמ' 61).

העברית משאירה זכר, שוברת מוסכמות. חובה עלינו להביט ואנו עושים זאת בשפה העברית. היא ההבטחה שיזכרו אותך, היא תהיה הזיכרון. בעברית המילה שיר בשינוי ניקוד היא מה ששיר, מה שנשאר. הישארות הנפש. הנשמה.

"הַכֵּל מְלַבֵּד נְדָמָה הַכֵּל/ קוֹל דְּמִיךְ צוֹעֵק בְּתוֹכִי/ גְּרָה בֵּין אֵין לְאֵבֶל/ שׁוֹמֶרֶת בְּתִי אֲנִי" (עמ' 63).

אימה מגיחה בשעת לילה, זעקה לקראת גסיסה פתאומית. השיר 'חזרה כללית' חוזר על עצמו, מנסה לעבד אימה שאי אפשר לתאר במילים, רק הזיכרון חוזר על עצמו: "פֶּרֶשְׁנוּ לִישׁוֹן. כְּבִיתִי אֶת הָאוֹר בְּפִנֵּת הָאֵכֶל. הַעֲפָתִי מִבֵּט לְעֵבֶר הַשִּׁישׁ/ בְּמִטְבָּח. מִפֶּת הַשְּׁלָחַן הֵיטָה מְנַחַת עֲלֵיו בְּרִשׁוֹל. נִסְדֵּר מִחֵר. אֶד/ בְּרִכּוֹת רִסָּס אֶת הָאֵוִיר לְקִרְאֵת חֲלוּמוֹת הַלֵּילָה" (עמ' 64). לא מובן מי הגוססת. רגע הבשורה על הגסיסה חוזר על עצמו שוב ושוב: "פֶּרֶשְׁנוּ לִישׁוֹן. כְּבִיתִי אֶת הָאוֹר בְּפִנֵּת הָאֵכֶל. הַעֲפָתִי מִבֵּט לְעֵבֶר הַשִּׁישׁ... וכו'.

החזרה הזו מזכירה את 'פוגת המוות' של המשורר פאול צלאן ('חֶלֶב שָׁחַר שֶׁל שָׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים עִם עָרֶב/ שׁוֹתִים צִהָרִים וְבָקָר שׁוֹתִים עִם לֵילָה..."; בתרגום שמעון זנרבנק). אי היכולת לתאר את האימה, רק לחזור שוב ושוב על זיכרון אחרון של שפיות, אחיזה בדבר מה שלפני הבשורה, לפני הניסיון. לספר מה שלא ניתן לתאר. צלאן כתב את השיר לקראת סוף המלחמה בשנת 1944 ובכך הוכיח שיש אמנות ששרדה את המוות. שיש זיכרון למלחמה שהיתה ולמלחמה שעכשיו, שהחיים עושים ממנה שיר.



חומרים בעירים הדורשים הבהרה

טלי אשר: לעברית הקישו אחת, פרדס 2025, 98 עמ'

"אֵין לָךְ בְּלִשׁוֹן מִלָּה קֵלָה שְׁלֹא הֵיטָה בְּשַׁעַת לְדָתָה גְּלוֹי נִפְשִׁי עֲצוּם וְנוֹרָא" (ביאליק)

בילדותה של המשוררת טלי אשר נגלתה לה הבדירות; אינני משתמשת בתואר "הדוברת" משום שמן השירים מובן לי שזו שירת וידוי. המשוררת מפענחת את חייה בכתיבה. חייה הם חומרים בעירים הדורשים הבהרה. בראשית החיים ניתנה לה השפה, הכלי המבטא את השבר, החומר המכסה על התהום. השפה היא יוצרת הטקסט המדומה לטקסטיל, לוויולן, פרגוד התלוי בין חוף מבטחים למים מטביעים. בין אהבת החיים לוודאות המוות. אם יישבר העיפרון, יבוא הסוף. הווילון ייקרע ויעלם. לא תהיה חציצה. תתפוגג ההגנה. דווקא בבדירות, בגילוי החיסור, בנפילה, בדרישה לא לדבר גבוהה גבוהה, דווקא שם נוצרת שירה הדורשת לדבר במילים חדשות. בילדותה נוצרה תלות בכתיבה. אם היא לא תכתוב יבוא הקץ. התלות בשפה היא היכולת לשאת את הבדירות ולמרוד בקולות הדורשים להנמיך ראש, לא לדבר גבוהה. הכתיבה היא מרד. המשוררת טלי אשר

כתבה את עבודת הדוקטורט שלה על אופן ייצוג הספריות בספרות העברית. כבת דור שני לשואה (לאב שהיה פרטיון ולאם ששרדה את אושוויץ) היא ירשה זיכרון אבוד של הישרדות במלחמה נוראה, כאילו היתה אמורה לזכור מה קרה שם, אף שטרם נולדה. זיכרון המלחמה נטוע בנפשה, היא גדלה ברחם אישה שהמלחמה טבועה בבשרה, וממנה היא בורחת אל הספרייה, אל המקלט.

"נִזְלָתִי בְּתֵבַת נוֹחַ סִפְרוֹתִית. חֲלָלִים שְׁלָמִים הָלִינוּ אֲנָשִׁים חֲצוּיִים/ וְלִסְפָּרִיָּה הִקְצָה חֵדֶר מְשֻׁלָּה. הַסִּפְרִים הָיוּ עֲדוּת הִיסְטוֹרִית לְחִייהֶם הַקּוֹדֶמִים שֶׁל/ בְּעֵלֵי הַבֵּית וְהוֹכְחָה נִצָּחַת לְחִייהֶם הַשְּׁנָיִים" (עמ' 19)

בחיפוש אחר בית, סודות שהפקידו הדיירים, ההורים, מעלים בה שאלות. היא רדופת חידות: "הַשְּׁאֵלָה שְׁאֵנִי מְנַסָּה לְכַר – עַד כֹּה לִשְׁאוֹ/ – אֵיךְ לְרַפֵּד לָכֵן מוֹלָרֶת. וְאֵינִי יוֹדַעַת לְכַמֵּה מִמֶּנִּי אֲתָן עוֹד זְקוּקוֹת" (עמ' 21). כתיבת הדוקטורט, לאחר שגדלה בתיבת נוח ספרותית היא ניסיון לפרוע את "שֵׁטֶר הַכְּסוּפִים שֶׁתִּלֹּ/ בִּי" (עמ' 23).

יש קשר הדוק בין ההיסטוריה לשירה, בין הזיכרון האיום של המלחמה, לבין הספרייה, הגשמת חלומות וכיסופים. להוכחה שיש חיים אחרי המוות.

"זִכְרָתִי לְשִׁלַּח פִּסּוֹת לְשֹׂאֲנִים אֲנִי/ לְאִסְף־לְחֻקֵּי שְׁאֲרִיּוֹת הֵם/ מֶה הָיָה טוֹב אֲלֵי/ גְּלִילִי. הַשְּׂכָחָה/ הִיכָלֶת לְהִמָּתַח אַחֲרֵי הַהִזְכָּרוֹת" (עמ' 28).

צביקה שטרנפלד

דניז ז'לה

אֲנִי יוֹצֵאת
אֲנִי יוֹצֵאת לְמַעַן מֵאֵהָב
אֲנִי יוֹצֵאת לְמַעַן עֲצָמִי
כָּאֵן
אֲנִי קְשׁוּרָה
אֲנִי קְשׁוּרָה
כְּכֶר אֲנִי מְכִירָה
אֶת טַעַם הַמִּשְׁחָק
אֶת טַעַם מִצִּיאת הַחַן
אֶת טַעַם הָאֵהָבָה
כְּכֶר אֲנִי מְכִירָה
אֶת טַעַם הַצְחֹק
אֶת טַעַם הַחֲרָשׁוֹת
אֶת טַעַם הַיָּלֵד
כְּדִי לֵאכֹל לֶחֶם
מְרוּחַ בְּשׁוֹקוֹלֵד
אֲנִי קְשׁוּרָה
אֶז יוֹצֵאת
לֹא לְמַעַן מֵאֵהָב
לְמַעַן עֲצָמִי

דניז ז'לה (Denise Jallais 1930–2020) – היתה
עיתונאית, סופרת ומשוררת פמיניסטית.

רווח והפסד, מצטער ושמח בו בזמן. להפוך את ההחמצה למחול, ליצור מזה שיר, זה התיקון.

הספר מסתיים בשירי אהבה עמוקה לאיש שאיתה, לצחי:
"נולדנו בשביל הסוטה מן הדרך, חבוי בספר הפנימי. הגענו
מצידיים היטב/ מדי פעם עצרנו להתבונן, אתה בנוף ואני בנוי"
(עמ' 87).

האהבה היא הכוח המצליח להפסיק את האימה: "ככל שהאבוד
הציע מקום/ הפסקתי לפחד, קולותינו נעשו לי הד, / שוב ושוב
החלטנו שמשיכים – בתוך תוכו של כל הזמן הזה – / נשארו
דריכים" (שם).

איחוד הקולות מעניק כוח להמשיך בחיים. האהבה היא מה שאי
אפשר לקנות ומה שבזכותו אפשר להמשיך לשאת את הייסורים
שמזמנים החיים. אחרי הכל, בזכותה נמוג הפחד. האהבה והשפה
להביע אותה הן הפרגוד שבין החיים לתוהו. ♦

השיר Unseen הוא וריאציה על מבחן, טופס מוכר וקר, שטלי
אשר מרוקנת ממנו את האפרוריות ונוטעת בו צבעי כאב עזים,
בניסיון להבין מה קרה באותו לילה מסוים.

"קראו את ההנחיות בעיון והשיבו על כל השאלות ברצינות רבה/
ובתשומת לב. בפרו מה נדרש מכם לפני שתתחילו בכתיבה: מה
נגר בגרונה כמוסות? כמוסות? מה נטלה כאלו היו טפות המרוות
את כאבה?...הכמיהה להשקיע את הסבל, התהוו המנצנץ" (עמ'
67). כאן מתבהר מדוע היא שומרת בתה ומדוע היא אם כמעט
שכולה. השירה של טלי אשר אינה בוטה, היא מבינה שכאב הלב
לא זקוק להדגשה נוספת אלא למרפא. לכן הכאב לא מנוסח בו
עד סופו, אין צורך בפירוט הפצע, אלא בהד הצעקה: "על מפתן
הימים בלעדיך בראת אותי אמך" (עמ' 76). אותו לילה הבהיר
לה את העיקר החשוב ביותר. בפחד מפני האובדן, היא נולדה, אם
לבתה. מובן לה שאין דבר חשוב מזה. הבנות בוראות את האם,
מלמדות אותה איך להיות להן אמה.

"גם באין מים/ אני אם/ טובעת דיה" (עמ' 73). זו המצאה לשונית
מבריקה. 'אם טובה דיה' הוא מונח שטבע הפסיכואנליטיקאי
והתיאורטיקן דונלד ויניקוט, שמתיהס לטיפול ההורי הראשוני
שניתן לתינוק בראשית חייו, ומאפשר התפתחות נפשית בריאה.
ניתן לומר כי 'אם טובה דיה' על פי ויניקוט, היא אם קשובה
לצורכי התינוק, ומצליחה לספק צרכים אלה, ולתת מענה,
כמעט במדויק, רוב הזמן. טלי אשר שוברת את זה ומחדשת
את המונח של ויניקוט, בהוספת האותיות 'ע' ות' למילה טובה,
מצליחה לחשוף את המלכוד שבין 'אם טובה דיה' (מה שהחברה
דורשת שנהיה, ומוכנה אפילו להתפשר איתנו מעט, אל תהיי
מושלמת, תהיי טובה, עד כמה שאת יכולה) וחושפת את
האמת, אני אם טובעת, האימה האמיתית מטביעה אותנו בדאגה
ובחרדות. אנחנו מטביעות את עצמנו בעמל המפרך שביצירת
אדם, שאותו אנחנו לא יכולות לנטוש בצד הדרך. אנחנו אמהות
טובעות. להיות טובה זה גם לטבוע. יש בכך קריאה להצלה.
החברה דורשת שנהיה טובות, כלומר טובעות. זה הצד האפל
של האימהות. הצד שבדרך כלל מוסתר, לא מדובר, לא מסופר.
ומנגד, הצד המואר, החיוני לחיים, המחבר אל הבוקר והאהבה.
"אנחנו מלבנות אפלות" (עמ' 77) – זו מהות מרכזית באימהות.
"מבהירות שאפשר לתקן" (שם), בעזרת אותה אהבה הדדית,
מגורש החושך: "אנחנו מרפדות זו לזו פלחי מרידות ומכבדות זו
את זו נטיפי דבש" (שם).

גדולתה של שירה היא ביכולת להפוך את תהומות הנפש האפלים
ליופי מואר וזוהר. ליצור רקיע מן המצולה. כמו בשורה: "משכבו
השמשות עלה הריק על יצוענו והזכיר נשכחות" (עמ' 79).

במאמרו "גילוי וכיסוי בלשון" כתב ביאליק שהמילים הן כיסוי
על התווה והיכולת לנסח את אופל הקיום ואת מחסורו יוצרת
מסך המעניק גאולה זמנית לנפש, עד ששוב ינצנץ התווה.

"מחול ההחמצות הלים ברוקתינו/ ועמו פאר הדרכים שלא נלקחו
וחבל שלא נלקחו/ ותהלת הדרכים שנבחרו וחבל שנבחרו"
(שם).

זה דבר תמידי וכלל אנושי, כל אדם מנוסה רוקד את מחול
ההחמצות ההולם כלבו וברקותיו, רוקד בלית ברירה ומחשב

הן ילכו יותר בשלווה אם אני אמשיך לנגן להן

אלי מידווד: הכנרת מאושוויץ, מאנגלית: עדית שורר, מטר
2024, 392 עמ'

אלי מידווד - סופרת של רומנים היסטוריים - מתבססת בספרה זה על חייה הבלתי נשכחים של הכנרת אלמה רוזה, ומפיתה חיים בדמותה של צעירה יהודייה מעוררת השראה ואמיצה.

רוזה הצילה חיים רבים עת מונתה לנצח על תזמורת הנשים במחנה בירקנאו, שיועדה להופיע בפני נאצים רמי דרג. אלמה - אסירה 50381 - מנצחת על התזמורת לא כדי להציל עצמה אלא כדי להציל כמה שיותר יהודיות, שצורפו לתזמורת כנגניות וכעוזרות.

המחברת כותבת שלראשונה קראה עליה ועל תזמורתה בספרו של ההיסטוריון הרמן לנגביין **אנשים באושוויץ**, כמו גם בספר זיכרונותיה של פניה פנלון, תזמורת על תנאי שנטען כנגדה מפי שורדות אחרות שסילפה עובדות בטענתה כי אלמה היתה אישה קשה קרה ויהירה.



אלמה רוזה - בת למשפחת מוזיקאים ואחיניתו של גוסטב מאהלר - היתה כנרת מחוננת וידועה בוינה שלפני עליית הנאצים. היא הגיעה לאושוויץ ביולי 1943 ואחרי תהליך קבלה כפוי הוצבה בבלוק הניסויים שבו ערך רופא האסאס ד"ר קלאוברג ניסויים אכזריים ללא כל הרדמה. הנסיבות שבהן הגיעה אלמה לאושוויץ, והתנהלותה כמו גם יחסיה עם האחראית על הבלוק מגדה הלינגר ועם האסירה האחות איימה פון אסו נאמנים למציאות ומבוססים על עדויות שמסרו שתי הנשים. אחרי שמגדה הלינגר השיגה לאלמה כינור, בעזרתה של הלן "ציפי" שפיצר, גרפיקאית צ'כית שעבדה במזכירות המחנה, קצרו "ערבי התרבות" בבלוק הניסויים הצלחה רבה בקרב הצוות והאסירות, ועוזרת הרופא אף הסירה את אלמה מרשימות משתתפי הניסויים.

אלמה מקבלת אישור לנסוע בין המחנות ולהגיע ל"קנדה", המחנה שבו מיינו את רכוש הנספים. אלמה התלבטה מה לקחת; שעון היה הכרחי כדי לעמוד בזמנים למסדרים. גם נסיבות העברתה של אלמה לבלוק המוזיקה בבירקנאו מבוססות על עובדות, הגם שיש לכך כמה גרסאות.

בתפקידה החדש פוגשת אלמה פסנתרן מוכשר בשם מיקלוש שטיינברג. בתוך הקושי והייאוש הצליחו השניים למצוא אושר בחליפת מכתבים חשאית, בחזרות ובקונצרטים משותפים. גם דמותו של מיקלוש מבוססת על פסנתרן וירטואוז הונגרי שמוזכר בספרו של לנגביין.

הספר מרתק וקריא ובתוך כדי שהקורא מרותק לאלמה ולסכנת המוות האופפת אותה, נמסר גם מידע גם על מחנה בירקנאו. עניין נוצר גם בשל הדמויות העגולות שבהן פוגשת הגיבורה: אחד מהם הוא דוקטור מנגלה בכבודו ובעצמו, שהתברר כחובב מוסיקה קלאסית ולכן נהג באופן סביר כלפי אלמה. כשנפצעה בידה וסברה שלא תוכל לשוב לנגן ביקשה ממנו אלמה זריקת פנול כדי לסיים את חייה. במקום זאת אחז מנגלה בידה ולחץ עליה ואז מילא מזרק בנוזל שקוף, ברם, "השוני בתהליך בלבד אותה - כל אחד באושוויץ-בירקנאו ידע שההוצאות להורג בפנול נעשות בהזרקה ישירה לשריר הלב. אלמה ראתה אותו מחדיר את המזרק לווריד שלה. 'חלומות פז'. המילים המזוהות האלה והחיוך הערמומי היו הדבר האחרון שאלמה זכרה לפני שאפפה אותה חשכה" (עמ' 177).

בקטע אחר בספר מצוין כי "אלמה ידעה שד"ר מנגלה הועבר לאושוויץ אחרי שנפצע בחזית המזרחית ונקבע שאינו כשיר לשירות בחזית... הוא ככל הנראה טיפל בפצועים אמיתיים במצבים מסוכנים... מתי אפוא הוא נהפך מרופא אמין בחזית לסדיסט ולרוצח שאין לו שום יחס לקורבנותיו... ואיך הוא בכלל מסוגל לבוא לבלוק שלה אחרי ששלח זה עתה קבוצה חדשה של בני אדם לתאי הגזים ולהקשיב לכינונה בהבעת תוגה על פניו" (עמ' 236). על זוויות המחנה ניתן ללמוד גם מהקטע הבא: "בדרך למרפאת הנשים של בירקנאו ציינה ציפי בשקט (באוזני אלמה) שאפשר תמיד לזהות את בלוק 25 לפי הריח. בתחילה אלמה התייחסה בביטול וחשבה שהיא מגזימה. היא שאפה את הסירחון המבחיל של הקרמטוריום זה ימים. היא לא יכלה להעלות בדעתה משהו מחריד יותר מאשר תערובת של בשר נשרף ושיער חרוך. אבל כשהריח הנורא הגיע אליהן - הרבה לפני שהם הגיעו אל הבלוק עצמו - התחוור לאלמה שציפי לא התלוצצה. הריח היה תערובת מבחילה של בשר מרקוב וצואה מבאשה, והצחנה הקבועה בבלוק הניסויים היתה בדיחת ילדים בהשוואה אליו" (עמ' 77).

תמונה מצמררת אחרת מתארת את תפקודה המופתי של אלמה שנכחה באירוע שבו שני אסירים שרייפים דחפו נשים לתוך משאית, אחזו "ברגליהן ובזרועותיהן והתעלמו מצווחותיהן המקפאות. 'יש פה גויות! גויות! אתם שמים אותנו יחד עם מתים! אנחנו עוד לא מתות'. 'בערך בעוד חצי שעה תהיו' הסביר קצין האסאס ברוח טובה אחרי הצצה בשענו. המחאות נהפכו ליפחות ייאוש קורעות לב. בלי לחשוב הרימה אלמה את הכינור לכתפה והשעינה אליו את סנטרה. לא היה בכוחה לשנות את גורלן... ולפיכך עשתה את הדבר היחיד שעלה בדעתה - היא ניגנה להן את התקווה. זו היתה עברה חמורה, לנגן באושוויץ את ההמנון הציוני... האונטרשארפיהרר עמד ובהה בה בשתיקה המומה, שהיתה עלולה להסתיים בכל רגע בהתפרצות אלימה, כפי שאלמה ידעה יפה... בתוך המשאית המסומנת בסמל הצלב האדום החלו הנשים להירגע. הכינור של אלמה העיר משהו בתוכן, משהו שהנאצים ניסו להכחיד ולמחוק מזיכרונן לנצח נצחים - את הגאווה הלאומית של עם למוד סבל ששרד אלפי

תערוכה

יום אחד אגדיל את התצלומים ששלחת לי לממדים של קיר ואתלה בכל החדרים שטופי האור. מוקדם בבוקר, כשאכין קפה, את תסתכלי לתוך עיני בתנוחת האדם החושב. בצהריים כשאוציא בקבוק של מים מינרליים מהמקרר ואתיישב אל המחשב עיני ינוחו על החולצה הקלה שלגופך. עוד לא החלטתי איזה תצלום להדביק על התקרה שמעל למיטה. האם מאלה המלהיטים, כדי שיצורי גווי יבערו לאורך כל הלילה על גבי סדינים, או שמא אחד מהרכים שילוו אותי כשעפפתי יתחילו להכביד. לאט לאט הולכת ונבנית גלריה דמיונית, כולה שלך. איני יודע מה יהיה הטקסט בכניסה לתערוכה אבל אני מנסה לכתוב אותו מדי יום ביומו ומתחיל במילה שמש.

מים לאלף אנשים. אתם בוודאי לא רוצים שהנשים והילדים או ההורים המבוגרים שלכם יתרחצו, במים קרים. ואז עולה השאלה, 'מה פתאום אתם דואגים לנו כל כך? סלח לי, אבל זה לא מסתדר עם השבועה של האומה הזאת להשמיד את כולנו. ושוב עשה העוזר תנועה קדימה ושוב בלם אותו הסלר בתנועת יד אדישה... 'אנחנו זקוקים לפועלים בריאים, לא למרפאה מלאה בפועלים חולים', הוא הסביר בפשטות, 'כבר אמרתי לכם. אנחנו מחנה עבודה, לא איזושהו מתקן השמדה אכזרי כמו בתעמולה של האויב שמנסה להפחיד אתכם. אנחנו זקוקים לכם כדי לנצח במלחמה'.... כשהסלר הבחין באלמה פניו אורו עוד יותר והוא ניגש אליה בזרועות פשוטות 'אהה! והנה פראו רוזה האחת והיחידה, המנצחת של התזמורת הנשים שלנו. יש פה אוסטריות. חובבות מוזיקה. אני עצמי חובב מוזיקה... אלמה החיבור, שרעדה בתוך תוכה, חייכה אל הפנים שהקיפו אותה ובלעה את דמעותיה. היא השתדלה לא להסגיר בהתנהגותה את האמת על ההצגה של הסלר. זה היה דבר נורא. לשתף פעולה עם המשחק הנתעב של קצין האס-אס נגד קורבנות כמותה. אבל איזה ברירה היתה לה? להסגיר את סודו ולצעות להם שיכרחו רק כדי להאריך את סבלם, רק כדי שיתפזרו באימה ויטילו את עצמם על הגדר החשמלית או ייקצרו באש מקלעים שיכוונו אליהם מהמגדלים. לא היתה להם שום דרך להימלט מלועו של הקרמטוריום. הברירה היחידה היתה בין מוות מכודרים למוות בגז, ואלמה הבינה זאת, ולפיכך בחוסר אונים ובכאב לב, חייכה אליהם מבעד לדמעות" (עמ' 152).

נסיבות מותה של אלמה רוזה שנויות במחלוקת. יש טוענים שהתאבדה שבועות ספורים אחרי חיסול מחנה המשפחות, בעוד שההיסטוריונים אחרים טוענים שנדבקה במחלה או בוורוס. יש אף הגורסים שהמשגיחות של האס-אס הרעילו אותה מקנאה. המחברת נצמדה לגרסת ההתאבדות, כי בכמה הזדמנויות דיברה אלמה על התאבדות ונשאה על גופה ציאניד. אלמה מתה ב-5 באפריל 1944 והושכבה לפי עדויות על כמת אשכבה שהורכבה משני ספסלים שהונחו זה לצד זה. היא היתה לבושה. ד"ר מנגלה בא לחלוק כבוד אחרון לנפטר "בעמידה של הוקרה, בעקבים צמודים הוא עמד בשקט רגע ואז אמר כמתבקש: in memoriam".

שנים, חרף כל הקשיים... לאחר הנגינה - 'הר אונטרשארפיהרר' היא פנתה אליו בעדינות, והפעם במידה מסוימת של כבוד בקולה, ירשה לי בבקשה לנסוע איתן. הן ילכו יותר בשלווה אם אני אמשך לנגן להן... 'לא', השומר התעשת לבסוף וקטע אותה בנענוע ראש פסקני 'אסור. רק לזונדרקומנדו מותר להיכנס'... (עמ' 86, 87).

מצמררת גם התמונה שבה עדה אלמה (ובוחרת כיצד להגיב) לנאום החלקות של הקצין הסלר בפני האסירים ברדתם מהרכבות: "הגעתם לאושוויץ-בירקנאו. אנחנו לא מנהלים פה קייטנה אלא מחנה עבודה, ואנחנו מצפים מכם לעשות את המוטל עליכם כפי שחייילנו עושים את המוטל עליהם בחזית. בדיוק כמוהם, גם אתם תתרמו לניצחון המלא. ברגע שיושג הניצחון המלא, תזכו לגמול על נאמנותכם לרייך ותצאו לחופשי. ועכשיו נבקשכם להתקדם לחיטוי. החיטוי חיוני לכם ולילדכם כדי להבטיח שלא תכניסו מחלות למחנה. בפנים אתם מתבקשים להפשיט את הילדים לפני שאתם מתפשטים בעצמכם ולזכור את מספר הוו שעליו תליתם את חפציכם, כדי שתוכלו למצוא אותם בקלות לאחר מכן. אחר כך, חברי הזונדרקומנדו שלנו יספקו לכם סבון ומגבות. אתם רשאים להשאיר עליכם את התכשיטים, כדי שלא תאבדו אותם". בכל זאת היה חשש ומתח מה גם שמהארוכה יצא עשן שחור ומצחין. אז פנה הסלר לנשים בקהל. אחת אמרה לו שהיא תופרת: "תופרת? זה בדיוק מה שנחוץ לנו! רק עכשיו הגדלנו את קומנדו התפירה. במסגרת הזאת נשים כמון תופרות מדים לחיילי הוורמכט האמיצים שלנו. הקצינו פה אפילו גן ילדים". וכך הדבר נמשך ו"אלמה התבוננה בחלחלה בקהל שנהר מבעד לדלתות הקרמטוריום וירד מרצונו החופשי במדרגות. האנשים נרגעו מדבריו של (הקצין) האדיב. משב רוח חלף על טור האנשים שהגיעו זה עתה ופיזר אפר לבן על פניהם. אלמה מחתה בפראות את האשפה מגופה בקצה מטפחת הראש, אבל הריח המתקתק, המחליא של בשר חרוך ושיער שרוף לא פג. ואז בשיא תמונת הזוועה הסוריאליסטית, אחד הגברים התקדם והתבונן בחשדנות באפר שבכף ידו. 'מה זה, הארובה הזאת?' הוא התריס בכיורר ובקול רם כשעצר שוב את הקהל במקום. הסלר, בשאננות גמורה משך בכתפיו בנונשלנטיות. 'יודים למקלחות. כל אחד מהחדרים במקום הזה תוכנן לספק

תפארת הפתיחה -

הלוליט

מירלה משה-אלבו: עוד רגע פרלה, ספרי עתון 77, 2024
94 עמ'

אם להאמין לפתיחה של ספר זה, מותה של פרלה, ידידתה של המחברת, בעיצומה של תקופת הקורונה, הוא הגורם לכניסה למאורת הארנב, כמו ב"עליסה בארץ הפלאות", של מערכת היחסים בין מירלה לפרלה. הגיבורות של הספר, שתי בנות להורים שחוו את השואה ואחת מהן מתה בטרם עת (ובטרם עט) מנהלות מערכת יחסים מורכבת של אהבה וקושי. כמצופה ממי שנפלה למאורת ארנב כזו, הזמן, הדימויים, הזיכרונות והתמונות מתגבשים לשבעה מחזורי שירה שמעבירים את הקורא מנעד רב של רגשות - גבוה ונמוך, ספרותי ומוזיקלי, אמיתי וחידתי - הקטעים השונים תובעים קורא מאוד ספציפי ומשכיל. ככל שהרקע של הקורא עשיר יותר, כך הוא יכול ליהנות מהחידות, משחקי הלשון והתיאורים שבדרך הם מחייבים את צמצום הפער בין היוצרת, הדוברת והנמענת על מנת שלחש הכישוף הזה במילים יצליח, ולמשך זמן הקריאה, לאפשר לפרלה לחיות. לא לחינם מוקדש הספר "לזכרך ולשיכחתך" ולא סתם יש אי סדר כרונולוגי, תחושה של ניסיון להשביע את העבר, לתקן עתיד שלא יתרחש בעוד היוצרת ניצבת על עמודי החוכמה של התרבות היהודית והמערבית ומנסה לזקק עוד רגע אחד מדוע בוחרת המספרת בדרך זו? משום שכפי שאמר נאבוקוב בספרו לוליטה - "זהו האלמוות היחיד שבו מותר לנו להיות בכפיפה אחת"

אנסה להדגים את ייחודו של הספר בשלוש דוגמאות. הראשונה:

כְּשֶׁצִּלְצַלְתְּ שׁוּב וְשׁוּב שְׁעָרַי שְׁקוּלֶךְ רוּעֵד.

בְּמָקוֹם שְׁעִמְדָּתְ תְּמוּל־שִׁלְשׁוֹם הָיָה חֶשֶׁשׁ סִכְנָה וְהֵנָּה הַיּוֹם הָאֲוִיר עֲבִיר,

שְׁקֵט וְאֵין עֲדוּת וְלוֹ תָא, לְמוֹלֵקוּלָה מְקַלְקֶלֶת שְׁלֹד, בְּלָקִי פְּרִלָה.

הַחֲתוּלָה חוֹלֶפֶת דְּרָכָךְ בְּדֶרֶכָה לַחֲלוֹן, שְׁפֶמָה אֲדִישׁ לְתִרְדִּים שֶׁל הַמָּסָה

הַפְּרוּצָה, הַנוֹשֶׁכֶת וְהַכִּיּוֹר דּוֹכֵר בְּשֵׁם הַחֶפְצִים, קוֹרָא "הִיא אֵינָנָה, לְמִלָּךְ מִידָאס יֵשׁ אֲזַנִּי חָמוּר."

חוֹצָה אֶת מִתְאָר גּוֹפֶךְ הַמִּתְנַדֵּף, אֲנִי עוֹמְדָת לְצַד הַשְּׁלֵחַן, מוֹזְגַת מֶרֶק

לְצִלְחוֹת הַיֵּלָדִים. (עמ' 37)



מירלה משה-אלבו, צילמה בר גורדון

*

גַּל עֲצָמוֹת, פָּרַל
וַיְהִי מִלְמוּל מוֹתֵךְ אֵין אֵין

*

טָלִי אַבְקָה לְכִנָּה אַחֲרוֹנָה
פָּדְרִי אַפֶּךְ, סוֹלֵךְ
וְצָאִי

צֵל מְרַהֵב, שְׁפֵל
רְשׁוּם אָכֵן סָבֹן
נָמוּג
בֵּין סְדִינִי עֶרְפֵּל.

(עמ' 94)

הקונצ'רטו לצ'לו אופוס 58, כפי שכתוב באחד האתרים, הוא "מעין שיר פרידה של אלגר לעולם הישן שנחרב במלחמת העולם הראשונה. כמו בני דורו הרבים, חש גם אלגר שהמלחמה הגדולה הזו החריבה את העולם הקסום והיפה של אירופה הרומנטית. וכמו רבים מאיתנו מתגעגע אלגר למה שהיה וכמו מסרב להיפרד. בפרק הראשון ניתן לחוש את בכיו המר של הצ'לו המבכה את העולם שלא ישוב עוד. התזמורת מלטפת בעדינות את צליליו כמו מנסה להרגיעו. נסיונות העידוד צצים ועולים כל העת, למול צילו האפולולי של האיום המרחף ממעל. חייה של הצ'לנית המחוננת ז'קלין דה-פרה, שביצועה לקונצ'רטו נחשב למעמיק ורגשי במיוחד, נקשרו ביצירה זו, שכמו סיפרה את סיפור חייה של נגנית יפה ומוכשרת שצילה של מחלה נוראה הלך וכיסה אותה, עד לסוף המר."

הביטוי "גל עצמות" שבו משתמשת הדוברת מתכתב עם מסורות שונות של חז"ל על מוות פתאומי. "אינ, אינ" מזכיר את שירתו של אבות ישורון המנסה באמת להתמודד עם האובדן של הבית שממנו בא. האבקה הלבנה היא גם רמז למוות מסמים וגם ליופי שהיה ואבד ורק כאן, בשורות אלה, לבסוף שחרור של לבן על לבן, חטאיה של פרלה זוכים למיורק ולשחרור סופי.

אין ספק שספר זה מציב בפנינו דגם ואתגר – איך לקבל את עובדת היותנו בני תמותה.

*<http://www.musixcool.com/members/musixcool/hebrew/reprtoir/elgcello.htm>

השורה הראשונה היא כמובן מחווה לזך ולשירתו. ההמשך מתכתב עם הרומן של ש"י עגנון, ולכלב בלק שרק אחרי שנשיכתו באה לידי ביטוי יש הקלה לסובבים אותו. יש כאן גם משחק מילים נוסף – פנינה שחורה. השורה הבאה כמו נלקחת ממחזה שקספירי, הכיור הדובר בשם החפצים – מדבר על המלך מידאס – מן המיתולוגיה היוונית ואומר שבעצם המוות של פרלה מוחלט כפי שלמלך מידאס יש אוזני חמור. הדוברת מנסה להמחיש לנו את רעיון הפרידה בניסיון להיצמד לשגרת הבית. במקום להתאבל באופן חיצוני – שגרה.

עוד תערובת בין הומור ועצב שמצביעה על קושי ההתמודדות עם המוות ומראה על הקשר הרגעי בין הדוברת לפרלה ומורכבותו:

*

טְבוּע בְּכֶרֶסֶה הַפְּסִיכְיָטֵר כּוֹתֵב לִי סֶרְנָה
פְּרוֹזָה אוֹ לוֹסְטְרֵל. הַבִּיטִי, קְבוּצַת ssri לְשֵׁרוּתֵךְ, כְּלָה.
צִיְתָנִית אֲנִי הוֹזָה נִבְחָרֶת בִּיסְבּוּל, גְּבָרִים צְעִירִים כָּלָם
שָׁלִי. אֵל תַּחֲשָׁשִׁי לְכֹלֵעַ הוּא דוֹחֵק (חִיוִּכוֹ עֲוִית) וְזָכְרִי
אֶהְבָּהּ הִיא אֲנִטִּי-דֶפְרֶסָנְט.

הַקֶּשֶׁב, מֵר עוֹץ לִי גּוֹץ – הֲלֵא בְּגִין הָאֶהְבָּה אֲנִי בְּדָאֵן.
הַכְּלָה נִפְאֵלֶם הַחֶתֶן לְהַבְיֹר. בְּרוּה, אֶדוֹן פְּרוֹפֶסוֹר?
רוּת עֵבֶר. מֶהֱנֶה וּמֶהֱנֶה מֵר בּוֹב כִּמּוֹ הַמְּפִטִי דֶמְפִּטִי.
כָּלֹם לֹא שְׁמַעַתְּ, אֶדוֹן דּוֹקְטוֹרִי
אוֹ שְׁכַבְדוֹ סוֹבֵל מְטִיק מוֹטוֹרִי?

צוֹחֶקֶת, מֶה אַתְּ צוֹחֶקֶת
יֵשׁ לִי כְּשֶׁרוֹן לְהַצְחִיק רַק אוֹתֵךְ.
אֵיךְ נִקְרָא טֶלֶנֶט שֶׁנִּעְלָם עִם מוֹתוֹ שֶׁל אַחֵר? (עמ' 55)

ספר איוב מודרני זה לא דווקא הולך לכיוונים שכיחים. אמנם ישנו מחזור המתמודד עם השואה ושמו "נעליו של הבל", אבל מעניין לציין שהספר נחתם במילים הבאות:

פְּרָלָה, שוּמַעַת,
אֲנִי מִקְשִׁיכָה לְקוֹנְצֶרְטוֹ שֶׁל אֶלְגֵּר.
נִרְאָה שֶׁהַפְּרָדָה הִיאָה בְּיוֹתֵר
הִיא בְּכִיו הַמֵּר שֶׁל הַצ'לוֹ
בֵּין יִרְכִיָּה שֶׁל ז'קֵלִין דֶּה פֶּרֶה.

לתת מכה ולכתוב שירה

פיני רבנו: בין היש לבין האין, כרמל 2024; 103 עמ'

קריאת הספר מציבה בפני הקורא באופן בלתי אמצעי את "פואטיקת הניגודים" המאפיינת את שירת רבנו; ולא בכדי שם הספר מעמיד את הניגוד האולטימטיבי – "בין היש לבין האין". דומה שרבנו חש שהניגודיות מאפיינת את חיינו – גוף ונפש, שמים וארץ, אור וחושך, וכמובן – חיים ומוות. דומה כי ניגודיות זו הופכת את האדם להיות יצור מלא סתירות, ואפילו להביאו למצב כזה שביום מסוים הוא יכול להאמין באהבה וביום אחר לאבד את האמון שלו בה, עד כדי דחייה.

על כן נמצא בשירתו לא מעט כאב וייסורים, אך בד בבד יש בה לא מעט תקווה ואור, כיאה לפואטיקה הממחישה ניגודיות.

השירים כתובים כחוויות אישיות, מעין דין וחשבון שהמשורר נותן לעצמו ולזולתו, ועל כן קריאת הספר הינה קריאה חווייתית, במובן הזה שהקורא חש הזדהות עם התובנות העולות מן השירים; הקורא חש כי אף שאולי קל להסביר שכלית את התחושות הרי שלכתוב תחושות אלו בצורה פואטית קשה; ורבנו ניחן ביכולת הייחודית הזו – הבעה פואטית של תחושות אחדות הניגודים. זו הסיבה ששירת רבנו מדברת לראשו ולליבו של הקורא כאחת; זו כתיבה הפונה הן לשכל והן לרגש.

הקורא הולך אחר השירים ומתחבר אליהם; השורשים העמוקים ששולח המשורר לגופו ולנשמתו לוכדים את הקורא, והרבדים הגלויים והסמויים מובילים צעד אחר צעד, עד כי מתפתח רצון לפענח את הנסתר. וכאן מתרחשת התופעה המיוחדת כאמור את הספר, בדבר אחדות הניגודים: הקורא חש כי אולי פענח את הנסתר, אך מתחורר לו כי הגלוי גם הוא בעצמו נסתר, והדבר דורש ממנו לשוב ולקרוא את שירי הספר. במובן הזה ניתן לומר כי השירה נעה בין היש לאין לא רק ככותרת לספר – אצל רבנו האין הוא בעצמו יש. לא פעם התחושה היא שרבנו מרחף בשיר, פעם נוכח ופעם נפקד, פעם נוטל בעלות ופעם מסיר אותה, פעם מאשר את שורות השיר ומיד פוסל או סותר אותן, עד כי נדמה שזו פואטיקה פרטית, קול ייחודי של פיני רבנו, שבעיניו השלם הוא שבר.

מתוך שירים רבים שריתקו אותי וממחישים את דברי עד כה ובהמשך, בחרתי שישה שירים מייצגים שיכולים להאיר את הספר למי שמתעתד לקרוא אותו.

מתוך שירים רבים שריתקו אותי וממחישים את דברי עד כה ובהמשך, בחרתי שישה שירים מייצגים שיכולים להאיר את הספר למי שמתעתד לקרוא אותו.

מבטא // שפתי חורקות / שפה זרה // דלתים סגורות / נפתחות בפ' / מה שיהיה פנימי / הפך חיצוני // נצנים של עברית / נובטים בלשוני // אבקנים של שפתי / מפזרים בסביבתי.

יש בשיר מידה של עצבות, אך גם לא מעט תקווה, כפי שעולה

מהשורות האחרונות. פתיחה יפה יש לשיר הזה: שפתי חורקות / שפה זרה. שתי שורות קצרות מביאות לידי ביטוי עולם ומלואו של אנשים שדיברו בשפת אימם אך היו צריכים לסגל את העברית, בלא להתגבר על כך ששפה הקודמת מהדהדת בעברית. גם בשיר הזה, כמו ביתר השירים, מובלטת הניגודיות האופיינית לשירה: סגור / פתוח; פנימי / חיצוני.

אני צריך / לך / גם אם אני צריך לך / אני אוהב אותך / גם אם אני אוהב אותך / כי אני צריך לצרכים / כי אני צריך לאוהבים. // אני גר פה / גם אם אני גר פה / אני צריך למטה / גם אם אני צריך למטה / כי אני צריך למגורים / כי אני צריך למטות. // אני חי / גם אם אני חי / אני צוחק / גם אם אני צוחק / כי אני צריך לחיים / כי אני צריך לצחוק. // אני עצוב / גם אם אני עצוב / אני שוכב / גם אם אני שוכב / כי אני צריך לעצבות / כי אני צריך למשכב.

שיר זה מביע את תורת הסתירות, הניגודים והצרכים של רבנו, שהיא תורה של כולנו; רבנו מדבר בשם הרבים: אנו משועבדים לצרכים אך לא בטוח שאנו באמת צריכים אותם, אף כי לכאורה לבטח אנו צריכים אותם. זהו שיר על גורלו של האדם הנועד לנוע ולהיטלטל. לשיר הזה יש קצב נהדר וקריאתו מוסיקלית.

משורר נותן ביד מכה לעולם // ומצפה שיִהפך ליפה, כמו כשנותנים מכה ביד לדין מקלקל / ומצפים שיִהפך לתקין, / אז מביט המשורר ביד המכה, בפליאה של תינוק / המגלה לראשונה שהיד הנבטת היא שלו, / וחש בה חשק הגובר והולך לכתב: "יפה", / לכסות זאת מיד במלים רבות, / להסתירן בדפים של ספרים, / ואותם בספריות, / ולקוות שפעם העולם יביט אליו וילחש: "יפה".

בשיר הזה ליד שני תפקידים סותרים: לתת מכה כדי שמשוה יחזור לפעול (כל כך מקורי ומפתיע) ולכתוב שירה. אלא שאין זה הנושא המרכזי בשיר, זו רק ההקדמה המושכת את הקורא; לב השיר הוא רצון המשורר שידו תכתוב יפה, שיר שהעולם יגיד עליו שהוא יפה. וכאן מומחש הצורך של המשורר באהבת הקהל, בהזדהות הקהל עם שירתו.

אחרי זה // על עורה של אשה צעירה קשקשתי את כאבי עד תם בפחם קר שלקשתי מכל קצות גופי להכתים את ערגתי לעור שרים בערות לילות אפלים נטולי חמלה בהם הפוכבים נפלו באחת על לבי ועצמתי עיני מראות כיצד נבנות והולכות חומות של שנה ביני לביני. שאריות לבן עדין פזורות פה ושם על שפתי השחרות. / אני עיר חרבה חרוכה עד היסוד. הקשב להבבות הדועכות הלוחשות את שרידי לדרכים היוצאות ממני אל יערות העד להעיר אותי לעצים הגבוהים והירוקים ביותר בהם. הקשב להבל פי הממלמל החוצה לאויר הקר את חמו ראה כיצד אצבעותי מבקשות ללכד רסיסי זעת אדם בין העשבים ולשוני כמהה לטעם רטט פעימות לב בנהר ההולך וגורע ללקט את מה שנותר מעצמי להקים אותי מחדש על מה שנשאָר עומד על תלוי בי כאוידס עשנים.

שיר זה בעיני הוא אחד השירים החזקים, המורכבים והמרשימים בספר. כאב הגוף המוכה וייסורי הנפש החבוטה חודרים ללב הקורא ומכאיבים לו. השיר מעררב מודע, לא מודע ותת מודע;



אלי שמש

*

מִין בְּכִי פְּנִימִי
נִבְכָּה מִכְּפוֹת הַיָּדִים,
שְׁשֻׁטוֹת עַל זְגוּגִית חֲלוֹן רֶאֱוָה,
מִבְּקָשׁוֹת סִימָן לְהַמְשֵׁךְ,
לֶסֶם מְשַׁכָּךְ,
לְדוֹרִים, אֲשֶׁרִים גְּבֵרִים,
חֲזָקִים,
יִוֲדְעֵי דֶרֶךְ.

*

בְּצֵל הַמָּטָה מְקוֹרֵת הָעֵץ,
בְּגָדִים עֵץ הָאֶרֶץ,
בְּלֶהֱב הַסִּפְיָן עַל לְבוֹ שֶׁל בְּצֵל,
בַּחֵם, בְּזַעָה, בְּגֶרֶבִיּוֹן הַנִּילוֹן,
בְּמִרְיַחַת חֶלֶב הַפְּנִים מֵעַל לַגִּבָּה,
בְּמַבְטָה הַזְּגוּגִיתִי מִן הַמֶּרְאָה הַגְּדוֹלָה,
בְּטֶהֱרָה הַיָּד הַנִּלְחָצָה,
בְּעֵבִי הַבֶּהֱן הַנִּבְחָנָה,
בְּשׁוֹק עַל שׁוֹק וְחָרֶס הַכֹּד,
בְּעוֹלָם הַגִּלְמִי עַל פְּנֵי הַבֶּקֶר הָרֶךְ,
בְּאוֹר הַנֶּר,
בְּשִׁרְבוּט הַנֶּיֶר -
שְׁמוּרוֹת לִי מִן הָעֵבֶר עֲלִידָה.

בְּצַעֲד הַנִּמְדָּד בְּפֶרוֹזְדוֹר בֵּית הַדִּירוֹת,
בְּעֵיִן הַבּוֹחֶנֶת אֶת עֵינִית הַדֶּלֶת,
נְסוּגָה וְשָׁבָה לְדֶלֶת,
מִתְּבוֹנָנֶת וְשָׁבָה לְשִׁלְטָה,
נְסוּגָה וְיִוֲרֶדֶת בְּמִדְרָגוֹת,
לְרַחֲב.

והתרחשות שספק התרחשה, ספק לא (ראיית אישה צעירה שאולי היא אחות במקצועה ואולי מושא אהבה ומשיכה). השיר מעיד על הרס יסודי: מצב שאינו ניתן לשיקום. ובכל זאת המשורר מקים עצמו מחדש מרסיסים על אודים עשנים. ושוב נוצרות פה סתירה ותהייה: הקימה מחדש איננה מושתתת על יסודות חדשים אלא על 'אודים עשנים', קרי על הגוף שבער ועל הנשמה שנשרפה.

מִלְחֶמֶת יוֹם הַכְּפוּרִים // הָאוֹרוֹת הַמְּהֻבָּהִים
בְּמִרְחָקִים / מִתְקַרְרִים, הוֹפְכִים לְאֶדְמִים / עֲלֵיהֶם
כְּוִיּוֹת קָר שֶׁל שִׁכְחָה. // מִלְחֶמֶת יוֹם הַכְּפוּרִים / חִיָּה
חַיִּים לֹא חַיִּים בְּתוֹכִי. // כְּשֶׁאֲמוֹת הֵיא תְּמוֹת אֲתִי. //
אִם יִרְצָה אֶדָם לְהַכִּיר אוֹתָהּ / יֵאֱלָץ לְהַעִיר אוֹתִי
מִמוֹתֶי.

עוצמתו של השיר הזה היא בכך שפשוטו כמשמעו. רבנו אינו מסתתר ואינו מסתיר - המלחמה הזו היא שעיצבה את נפשו לרע אבל גם לטוב, שכן זו הולידה מחדש את המשורר שהיה, או הולידה משורר חדש.

רבנו מעיד: מלחמת יום הכיפורים חיה בו אך אין לה חיים. וכאן שוב הוא מבטא סתירה וניגוד כמו ביתר השירים. אך הדבר ברור: כל חייו מאז, המלחמה חיה בו והוא נאבק לשלול ממנה את חייה; אך היא תמות לפי עדותו, רק עם מותו שלו.

אֲבִי הָיָה חֵיל // עֲתָה נְשִׁימָה עוֹמֶדֶת בֵּינֵנוּ. / אֲנִי
בְּצֶדָה הַנּוֹשֵׁם / הוּא בְּצֶדָה הַנִּנָּשֵׁם. // בְּמָקוֹם לְנֶשֶׁם /
אֲנִי מִסְתַּפֵּק בְּלֶהֱרִיחַ.

יחסי אב ובן הם לנצח מורכבים, קרובים ומתרחקים. בשיר קצר זה רבנו מעמיד את עצמו - במציאות או בדמיון - למול האב.

הדגש בשיר הוא על ניגוד בין הפסיביות של האב - "הוא בְּצֶדָה הַנִּנָּשֵׁם", לבין היות הבן חי, אמנם נכה צה"ל, הלום קרב, אך מסוגל לנשום באורח אקטיבי. אבל בשל ההזדהות עם האב, המשורר מצמצם את הנשימה שלו - ובמקום לנשום הוא מסתפק בלהריח. בכך הוא מייצר מרחב קיומי - שאינו פסיבי ואינו אקטיבי - משותף עם האב, ובמרחב הזה המשורר והאב מחוברים.

אומר לסיכום כי שירי הספר דורשים הקשבה דרוכה; זו שירה שהיא חשופה וכואבת, החושפת ניגודים בהווייתנו, והיא מסתירה ומגלה בעת ובהעונה אחת, ומבקשת, ספק דורשת, מהקורא להתעמק, להתמסר.

◆

האמן הישראלי בתרבויות העולם

רחובות וסמטאות רבי צורות, כרכובים, גומחות, נקיקים, עמודים, פקעות חוטי חשמל, טובל בגוני ספיה עמוקים של צל ורובש. הסופרת מתארת בכישרון רב מרחב מאובק וקולני עם פינות בזאר, קברי קדושים, בניינים דחוסי חדרים, מזרנים רחבים שעליהם מתגוללים גופים מהבילים בלילות.

הספר נפתח בהעלמות מסתורית של קדוש סופי בשם אנואר המשוטט בגלימה לבנה ובעיניים פרוצות בין הסמטאות ובתי הקברות של דלתי העתיקה. קדוש זה קרוב רגשית למספרת, אך בה בעת גם זר לה ואינו בריהשגה. המספרת מתחקה אחרי עולמו ואישיותו ושומרת על צעדיו כעל אוצר: ברגע שתדע את מחשבותיו מתחילתן, מאותו רגע יתמסר לרשותה, בלי גבולות ובשלמות מוחלטת.

הסופרת מדברת בגוף ראשון, כמין וידוי באוזני אהובה, הקדוש אנואר - שהפך לאל המונים, אל שבו לא בטח מעולם. בתוך כך היא מגלה לקוראיה כי אישיותו התגבשה בשכונת עוני בגטו מוסלמי של עיר החומה, ידעה לימודים באוניברסיטה של דלתי, אך לבסוף נסחפה אל עתיד של קדושה ב"אזור דמדומים" של בתי קברות. "מקולותיהם השבורים של מטיפים שזעקו מדי יום ישישי בקבר הקדוש, בשוק היונים בואכה המצודה האדומה, עלתה כך הידיעה, תלולה ובוטחת: אתה הוא טבור העולם. אתה הוא זה שתושיע את המהלך החלוש, הכושל תמיד, של האלוהים. אתה תניע מחדש את מהלכו של הזמן". אך מסתבר שככל שצעיר קדוש זה העמיק באמונתו כך גם גבר הזעם שבו - כשהוא מבין כי לא תכליות נעלות הן המניעות את המוני העולים לרגל הפוקדים אותו, אלא משאלות קטנות של יומיום, תועלתנות זעירה, תגרנות של מכאובים. וכי האנשים שבאים אליו נכנעים לסמכויות ונטולי תשוקה אל הטמיה ולכן, סופו של אנואר יהיה כזה: כפי שהוא הופיע, כצל, כתעלומה, כך הוא גם ייעלם, חולף כמו רמש, בסמטאות, נבלע במרקמי הטיח המתפורר שעל הקירות.

בשיאו של הסיפור מתחוויר לקוראים דבר נורא שאירע לגיבור ושבעטיו טיפס לעבר נדרים שאין לעמוד בהם, לפסגות ולגבולות שמעברם מצוי רק המוות. בשנות השבעים, תחת משטר החירום, גברים מאזור מוסלמי, ובהם אנואר שהיה אז אך נער, נלקחו על ידי כוחות שיטור לעיקור בכפייה. "היתה זו זעקתך שהחנקת... הומתת בגוף של נער... לא תתממש, לא

הסופרת והחוקרת רוני פרצ'ק שכתבה את סיטארה (גמא, 2025) והמשוררת יערה בן-דוד שכתבה את זמן בורטיגו (ספרי עתון 77, 2025) פותחות אשנב למקומו של האמן ולמקומה של הספרות וגיבוריה בתרבויות העולם. הסופרות המרחיקות אל מחוזות גיאוגרפיים וספרותיים לא שגרתיים, נוטלות על עצמן סיכון אינטלקטואלי, שכן כולנו, הישראלים, נוטים להסתגר בתוך עצמנו מסיבות שונות. פרצ'ק, חוקרת תיאולוגית פוליטית בהודו המודרנית, סופיות ותרבות אינדואסלאמית, מרחיקה בספרה עד דלתי שבהודו; שם היא פועלת כבעלת "נאמנות כפולה": אישה מערבית שלבה לחושניות ולנסתר של תרבות אינדואסלאמית. "בלי בוש" היא נכספת ויראה אותה, נמשכת ונרתעת ממנה ולבסוף גם ספק נלכדת בשביה.

בן-דוד, מן המשוררות האיכותיות בשירה עברית כעת, שזוהי אסופת שיריה השמינית, נודדת בין השאר בשירי מסע אל נופי דרום אמריקה; שואבת השראה בקפה "טורטוני" שבו ישב לורקה, ונמזגת לתוך קולות האוקיינוס האטלנטי הבאים כהד קרנות בפורטיסימו, לצד צלילי טנגו ממאה קודמת, צלילי הסמבה והפסדובלה "המניפים לגובה שדות אור". מעשה היצירה של שתי היוצרות הוא עז ונמרץ, ומביא בחשבון דחפים של בני אדם, רגשות עמוקים ויחסים חברתיים בתרבות זוה. תוצאותיו הן נושא מרתק להתבוננות אינטימית של הקורא בנופים רחוקים - בכל כלי התחושה והשפה של הגוף ושל הרגש. שכן, שתיהן מבקשות למצות חיי-אדם בכל להטם.

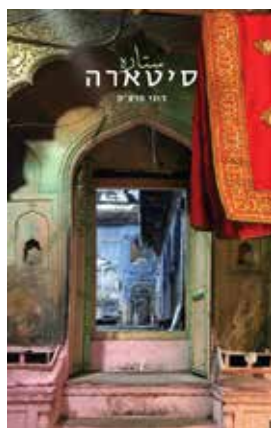
רשת של קורים דקים פרוסה על פני הספר סיטארה וקושרת בין הנרטיבים השזורים בו. זהו ספק קובץ סיפורים, ספק רומן שהסיפורים נרעדים בכל מפרקיו. העלילות מתרחשות בין כתליו של עולם מוסלמי גברי מחמיר ורווי איסורים; עולם שמתוך סדקיו פורצת התרחשות עצומה, שמתחוללת בו זמנית בכל הרבדים של ההכרה ושל תת-ההכרה, של האשליה, החלום, הסיוט והבהדיה; וגם של היסחפות לקראת אובדן או השלמה. הרמויות מתריסות נגד מצבן ומבקשות לברוא בכוח המשאלה שלהן, ולעיתים בכוח ההתעלות של נפשן, עולם משלהן. ואת זאת עליהם לעשות מבעד להווי חיים הודי ואינדואסלאמי המתפוצץ מרוב שפעת חיות. המראות, הריחות, הצלילים, ההמולה של המאמינים, הכל רב גוני, צבעוני, עסיסי, נפתל, ובלתי נדלה. והוא מסתעף לתוך מבוכי

לרחוץ את מררת הזמן ולהביא את הבן אל הסף שבו הלידה והמוות לא נבדלים זה מזה.

ספרה של פרצ'ק המוגדר כפרוזה הוא למעשה שירה. שכן הוא צובר תנופה מתוך ערכים ריתמיים זהים, במעין שוויוניות ריתמית, ספק מדיטטיבית, ספק מעולם מוזיקת הטרנס ההודית או הסופית-איסלאמית (הקוואלית). שעיטה זו בערכים ריתמיים זהים, עקשניים ומרוכזים – שיש להם כנראה, זיקה סגנונית הדוקה למוזיקה הקוואלית – היא אולי גיבורת הספר, שכן היא פותחת טווח רחב של מבעים מהפנטים: החל מריצוד חרישי, כמעין אלתור, דרך שירת דבקות המתחלפת אט אט באנרגיה אקסטטית. ואחר כך סיום קסום וחושני – צליל מתיקת הינרית ומיסטיקה סופית, המבטא שלווה נפש או מעשה תענועים. והמעשה הספרותי סוחף עמו את הקורא וממס את חושי.



שירי המסע בדרום אמריקה של יערה בן-דוד מציירים חברה ארגנטינאית חיונית, פעלתנית, אינטלקטואלית, תרבותית. בואנוס איירס היא הקוסמופוליס, היא הספרייה של בבל. ובמרכז, בית הקפה הספרותי "טורטוני" אשר באוניברסיטה דה מאד, שבו ישב לורקה בשולחן של מתדיינים בהווית העולם ושחקני שחמט. זהו קפה ענק, המשתרע על קטע ארוך של אחת השדרות היפות ביותר של העיר. לורקה בשבתו שם העניק לו את המיתוס שלו, את היסוד המיתי שלו. "הוא ישב שם תמיד לפני מלחמת האזרחים בספרד/ כשפרצה, שב לארצו בגזרת גורל מבישה". המשוררת כמו זוכה בבעלות על פרק חיים קטן זה בחייו של לורקה, כבחלקיק של סוד נצחי, אותו ניצוץ הפועם גם בה. תחושת הקרבה ההדוקה אליו מומחשת בפסוק משירתו שהיא מביאה – "צעקה ברמות אליפסה/מהר אל הר/ נודדת" – והנה, לורקה נהפך כל-כולו למחזור-הדם, לנשימה שלה, והולך וגדל עבורו עתיד טמיר, עם עוצמה גואה של חיים ואמנות – "אני מתעקשת שישאר כאן.. אל תלך מכאן, פדריקו. שומרים לך ועליך". אלא שכבר החל להבשיל גורלו הנורא שלעתיד-לבוא: הוצאתו להורג בידי פשיסטים תומכי פרנקו. והאזעקה עומדת אילמת "עכשיו גם שולחן יכול לחכות עד בוש, תוקע רגליים ברצפה".



לשיר 'לורקה בקפה "טורטוני"', בואנוס איירס, אין חוקים קבועים, ובראש וראשונה הוא שילוב ואף מיווג של אסוציאציות מסוגות שונות כמו התיאטרון, השירה, הריקוד. בן-דוד יודעת לנוע ברחבי הספקטרום של הסוגות האלה ויוצרת איתן משחק מראות. הדיאלוג שלה עם קובץ השירים של לורקה "רומנסרו צועני", הוא יפהפה: זוהי יצירה שאנדלוסיה החבויה, על

תיקח חלק במהלכם השגור של החיים, לא תקים משפחה... האין הוא שמניע אותך ולא ההווה". זעקה חנוקה זו שלו תהיה אחוזה מאז בערגה לקריעת המסווה מעל הנסתה. היא תדחוף אותו לרדת אל הידע הגנוז של האין, "לרגע הנרעה, למשק כנפי הפרפר של סף החיים".

המספרת והקדוש יכולים להתאחד רק אי שם על גבולו של הזמן, ליד השער האחורי של העולם, לחזור ולמצוא זה את זה בתוך חיים שעברו זה מכבר, בקיום מרוחק, וכשהם מקושרים לזמן נוכרי. במציאות האכזרית והסבוכה, המציעה מעטה דק של אהבה ותשוקה, עם משיכה ורחייה, עם מאבקי כוח ועם סם מופקר ועצל של חטא – הקדוש והאישיה המספרת מנועים זה מזה. אין כמדומה בשפה של המספרת די כדי למדוד את דרגתה המסובכת של המציאות הכאוה הזאת או להגדיר את משקלה הסגולי. גורלם המר של הקדוש והאישיה האסורה עליו הוא בכך ששום

דבר בקשר שביניהם אינו יכול לבוא לידי גמר, דבר אינו יכול להגיע למיצוי עצמו. האישיה גם מסרבת ליפול לרגליו כמו קהל האלפים שרואה בו אל. היא כמהה אליו כגבר, אף שבגופו נרשם לעולמים חותם מר, שגזר את גורלו. אדי זיעה וריח עטאר עולים מגופו והיא מדמה שתחת ליטופי ידיה העדינים, איבריו ייענו אליה כאילו מום כלל לא הוטל בו.

"האנשים מתקבצים סביבך בעשרות. מניחים בידיך חופני מנחות. רקותיך הולמות, נפשך נוסקת, אתה שיכור... ואחר כך אתה מתפלש באדמות בית הקברות הגדול, מתבודד לצד קדושים שמתו לפני מאות בשנים, חזיונותיהם באים אליך בלילות וקוראים לך בקולות העוללים המתוקים שלא תוליד – בוא אלינו, היה יותר מאדם.. ואני משוקעת בך, שוקעת אל אברך הרפויים, פני מוקפים בשערך הארוך ואני מרימה יד לשרטט על שפתיך ואפך את תבנית נשימותיך, שמלבדן אין עוד דבר בעולם".

סיפור נוסף בספר משרטט טקס טוהרה שעורך בן באביו, שבתוך כך חושף את מערכת יחסיהם הסבוכה והכאוה. טקס הטוהרה כשלעצמו מתנהל כמעשה חקירה, אמנות ויצירה: רצוף דימויים מרקדים, ניצוצות אור תועים והזדעקויות פנימיות. הבן מנסה לשלוט בחיים באמצעות הטקס תוך שינוי צורתו של האב וחזרה על תהודת החיים, כדי להשיג משהו אשר אינו ברה-השגה. הוא מסתיים בשירת הזמנה לתפילת השחר העולה מצריחי המסגדים כקו חיוור שהולך ומתרחב לאור שלא היה כמוהו והבוקע מעבר לגות. מראה זה בכוחו

←←

מרדכי קטן

השקר שבפינו

במפתיע אירע האסון?

*

טענענעם: "במפתיע אירע האסון, באפן לא צפוי הכנו
כשם שמכה סער או רעש בדמי הליל."
אך אני, האסון בן אסון, אומר: "שקר בפיכם!"

"חייתי ביניכם וגדלתי יחד עם ילדיכם,
קראתי לכם, אך לא האזנתם לי,
אולי מפני שקולי היה מחוץ לטוח שמיעתכם המצמצם
או מפני שלא נעם לכם.
התהלכתי לידכם, אך לא הבחנתם בי,
אולי משום שחזונית היתה מחוץ לטוח ראיתכם המגבל
או משום שלא נשאה חן בעיניכם.
לבסוף, כששכללכם וחשיכם נאלצו להכיר בקיומי –
הודעו עליכם.

אני האסון בן אסון מכריז: שקר בפיכם!
לא במפתיע, לא באפן לא צפוי, הכיתיהם."

בתשעת קובצי שירתו, המשורר שלמה זמיר (1929–2017), הדגיש את סימני השאלה והתחמק ככלל ממתן תשובות. ואילו השיר שלפנינו, אשר פורסם כמעט עשור לפני טבח שבעה באוקטובר, מציג מאפיינים של שיר אזהרה פטרוני. שיר זה הופיע בקובץ השביעי שלו שנכלל בתוך קריאות בערפל (כרמל, דצמבר 2014). באמירתו המרכזית השיר מציג ממד של על-זמניות. הוא אינו נוגע באסון ספציפי אלא בכשל בסיסי (וחוזר) בהתייחסויות האנושיות למופעים של אסונות. יש בו, היתה, ביקורת על התפיסה הפטליסטית שלפיה לא ניתן לצפות מראש את האסון וודאי שלא ניתן למנועו.

לקריאה בשיריו של זמיר יש רושם מטעה. הפן המשחקי שלו כמחזאי-במאי כל-יכול המעלה סצנות בלתי אפשריות על הבמה שלרשותו מסנוור את תפיסתנו. הסגנון הייחודי שלו – עם העלילתיות המקוטעת וההשמטות (אליפסיס), עם ריבוי הדמויות, המונולוגים והדיאלוגים ועם הנונסנס, הסתירות והאבסורד – עלול להביא למסקנה השגויה ששיריו נעדרים משמעות. אולם לזמיר נטייה לעסוק במטאפיזי והוא גם העלה את תפיסתו זו על הכתב לא פעם. ואכן חלק לא קטן משיריו אינו רק פתוח לפרשנות אלא מייצר באופן פעיל הזדמנויות עבור הקורא לברר שאלות קיומיות.

צועניה, סוסיה, מלאכיה, כוכבי הלכת שלה, חרותה עליה. "מה יפה ריקוד הצועני/ קינת רומנסרו מקרקעית, מלוא עולם לבדים ואח".

השיר 'אוטופיה פנטסטית מהמעקה', המתאר תנועת עריסה לבנה של אונייה בנמל בואנוס איירס, מעוגן בערכים הריתמיים של הסימפוניה "הפנטסטית" של ברליוז. המשוררת, שהיא גם מוזיקאית וזמרת אופרה, מבקשת ליצור התאמה מדויקת בין התיאור הספרותי למהלך הצלילים בפועל. והיות שהמוזיקה אומרת את עצמה בעצמה, לפי כללי הדקדוק הפנימי שלה, ואינה מתמסרת לביטוי מילולי, בן דוד משתמשת במונחים "מקצועיים" לתיאור מהלכה: "אני מתכוונת לגלגול הבא/ מצבעי שמים ואדמה/ פיאניסימו, פיאנו, קרשנרו, פורטה, פורטיסימו" – שכן אין דקת הבעה כמוזיקה כשברגשות עסקנין, והמוזיקה מביעה את מה שקצרה ידה של הלשון מהביע. לכן דוד הבטה מעמיקה אל תוך המוזיקה, לתוך קדנצה, תבנית מלודית, מהלך הרמוני, כפי שיש לתומס מאן או לאלדוס האקסלי והיא רותמת אותם לעגלת השיר, מאפיינת באמצעותם את רגשותיה, ומלווה באמצעותם את התרחשות השיר במעין פסקול מוזיקלי דמיוני. ולקורא מתרחש אז נס: הוא יכול להפוך את היוצרות ולהעמיק את משמעותה של המוזיקה מתוך הקשריה הספרותיים. בתוך כך, השיר מרצד באופן מופלא בין הקונקרטי למופשט, בין החומרי לאנרגטי, בין המוחש לבלתי-מוחש. והכל משתפך, תוסס, מבעבע ושוצף, מפכפך ומקציף עד ש"שירת הים מתכתבת למרחקי טרם/ ואופק לא מבוית".

◆

אך העדר זה כשלעצמו אינו סיבה מספקת להתעלם ממנו. כפי שכתב זמיר בנספח ההגותי של ספרו **שועלים במעלית** (סיפורים) (ספרית פועלים, 1996): "האתאיזם-למעשה [Practical-Atheism], דהיינו ההתחמקות מן הבעיה המטאפיזית, אינו מהווה פתרון מכובד לאדם החושב" (עמ' 174). לאדם כמיהה מובנית למטאפיז, הניהיליזם למשל אינו אלא אמצעי דיכוי (מלאכותי, עקר ואף ילדותי) של הרצון הזה. בהתחמקותם מבנו של האסון בני האדם בשיר לא ביקשו לחפש אחריו באופן פעיל, חמור מכך, נראה שהם אפילו לא ניסו.

מהזווית של בנו של האסון, לתחושת הרגש שעולה כאן הוא אכזבה. בשונה מן האלוהות הוא גדל על אותה אדמה עם ילדיהם, כבן בית. אולי אפילו צפה בהם משחקים או בהורים שלהם משכיבים אותם לישון (התנהגות שעלולה להתפרש כמציצנות מטרידה). אולם כיצור עם תוחלת חיים ארוכה, האכזבה זוכה לפרופורציות הראויות. בנו של אסון כבר גדל והתבגר ופעל את פועלו (כפי שעשה אביו). שמו, "הָאָסוֹן בֶּן אָסוֹן" מבשר אולי על אירוע של העברת מקל שאולי כבר התרחש, כשאביו המכונה "אסון" יפרוש מתפקידו. יש כאן גם אולי הסבר מובלע לכך שבנו ממשיכו לא ויתר מראש על הניסיון להתריע על בואו שלו ואולי זאת בכלל הופעת הבכורה שלו.

באופן מפתיע התנהגותו של בנו של אסון דומה לזו של סב חביב. היינו מצפים למעין קרשנדרו של התמלאות בזעם מכל מופע של התעלמות כלפיו, כנהוג אצל צעירים מלאי אגו. במקום זאת אנחנו רואים בבית השני כיצד בנו של אסון עושה שמיניות באוויר כדי למצוא תירוצים ולדרון לכך זכות את בני האדם. והרי אין תכונה סבאית (ואולי גם אנושית) מזו המנסה לפטור את הנכדים מאחריות למעשיהם. אם פרשנות זו נכונה, זמיר מקשה עלינו לטפול את האשמה על בנו של אסון כשעיר לעזאזל בלעדי או כמפלצת שטנית. לפיכך לא נוכל לפטור את חלקנו בהכרזה שמדובר ב־force majeure. יש לסלק את השקר מפינו: האסונות היכו בנו באופן צפוי והאשמה על ממדיהם תלויה רק בנו. בנו של האסון רק פעל את פועלו כמתבקש ממנו.

הבית האחרון מתנהג כמו envoi, מסורת צרפתית שלפיה חותמים את השיר בפנייה ישירה בצמד שורות לרוב מחורזות. יש בפנייה כאן נימת תוכחה. אבל הריכוך נמצא בתכונה המאוד ממוקדת של הקובלנה כאן. הקובלנה היא על כך שבני האדם, אנחנו, שיקרנו לעצמנו בכך שטענו שהאסון שחווינו היה לא צפוי ונחת עלינו מהשמים. והרי כפי שבנו של אסון בעצמו אמר הוא גדל על הארץ לצדנו ובראייה רבי-דורית הוא ושכמותו אינם יצורים זרים לנו. ההיסטוריה חוזרת על עצמה או מתחזרת, אבל בני האדם ממשיכים לכתוב אותה בתארם אותה כבלתי צפויה. הכמיהה לִשְׁקֵר מנצחת שוב ושוב את הכמיהה למטאפיז. כמעט אפשר לומר שזה קורה באופן דטרמיניסטי וצפוי אך, שימו לב, השיר מבטא דווקא את עקרון חופש הבחירה. הוא נרמז כאן בין השורות: הכס המגולם בתוך ההכרזה "שִׁקֵּר בְּפִיָּכֶם!" לא היה קיים בלעדי.



שלמה זמיר, איור: רוני סומק

האם התופעה של אסונות היא שרירותית? האם כל האסונות מופיעים בפתאומיות כמו בהוריקן? חלק מהתשובה לכך מתקבל כבר מעצם בחירת דמות הדובר בשיר. בשיריו זמיר מחליף דמויות מבלי להגביל עצמו לעולם האנושי (חי מדבר). הדובר יכול להיות דג (חי) או עלה (צומח) או לתאר את מסעו של מקל הליכה (דומם). גם בשיר זה על הקורא לנטוש את חוקי ההיגיון והרציונליזם. אין לראות אפוא בדמות הדובר אדם המתיימר לדבר בשם "הָאָסוֹן בֶּן אָסוֹן" אלא דמות מיתית שהיא בנו של אסון בכבודו ובעצמו: ההאנשה מקנה לו תודעה המנוגדת לטבע הפועל כמערכת שרירותית.

צורת השיר היא מונולוג, במבנה רטורי קלאסי של שלושה בתים: פתיחה, טיעונים וסיכום. שלושת הטורים הארוכים בבית השני מסתיימים במילים (בסדר הפוך): "קְיֹומִי", "הַמְּגֵל", "הַמְּצָמִים". בכך השיר מושך את תשומת הלב למצבם הקיומי של בני האדם שהם, לעומת בנו של אסון, בריאה נמוכה יותר. כפי שאטען בהמשך יש כאן מגמה להביע חמלה ולא התנשאות. גם בשתיים-עשרה החזרות של הסופית "כֶּם" איני רואה רטוריקה מתריסה, כולן – מלבד בחרו הפסקני בסיום שאליו עוד אתייחס וכן בחרו בפתיחה – מוצנעות בתוך הטורים תוך הימנעות מחריזה.

בנו של אסון אינו רק ישות מיתית אלא יש לו מאפיינים מטאפיזיים: תכונותיו כרואה ובלתי-נראה מזכירות את האלוהות. בדומה לה אין עדות מוכחת חושית לקיומו

ציפור כתומה

מוקדש בלב רוטט לטליה דנציג

עיון בשיר של לאה גולדברג

ב.

על פני אחת הגבעות

מתעופפת צפור כתמה

שאניני יודעת את שמה.

אבל עצי הזית מכירים אותה,

והרוח רודף אחריה ושר:

פה ביתך.

בעיני ילדה ערבית

במבואות הכפר ההרוס

מרחפת צפור כתמה

שאניני יודעת את שמה.

"[אני] אינני יודעת":

אני אינני יודעת להעיד, אני ממוקמת כזרה, כמתבוננת מבחוץ, אינני שייכת, אינני יודעת ערבית ובכל זאת אני עדה. הנוף על כל פרטיו אינו מביט בי. גם הציפור הכתומה, רבת היופי אינה רואה אותי כבשירו של זך. לעומת זאת בנוף, כמו בתחריט של אברשקרה מתקיימים קשרים וזיקות בין כל היישים. המקום מבין את שפתו – את שפת הרוח והגשם והאדמה, את הערבית. החורבות נושאים זיכרון ושמות לפרטי פרטים אבל "[אני] אינני יודעת" אותם (אני) כן יודעת שלא מדובר ברעידת אדמה שהחריבה, אני כן יודעת להגיד אסון קרה אותנו). אני קוראת בספרה של טל בן-צבי, ספרה: "ייצוגי הנכבה באמנות הפלסטינית בישראל" (רסלינג 2014, עמ' 125 התחריט – שם, שם, עמ' 257): "בסדרת התחריטים של אברשקרה המתוארכת ל-1980 כותרות העבודות מציינות שמות מקומות... וכך הן מטעינות את התחריטים בספציפיות שיסודה בהיכרות אינטימית של הנוף המתואר. האמן מכביר בהם בפרטים מדויקים תוך שהוא מתעד כל עץ וגבעה, כל סלע ושיח צבר וכל אבן ואבן בחומות התוחמות את האתרים המתוארים... הכפרה זו בפרטים לובשת אופי של הנצחה או תיעוד של רגע נתון בקורות הנופים הללו."

הנוף יודע את קורותיו. הרוח רודף אחר הציפור. "פה ביתך" הוא שר לה. הנוף מדבר ומספר את עצמו בזיקות ובהשתקפויות, עצי הזית מכירים את הציפור הכתומה, הגבעות מכירות. הרוח מכיר ואולי מנסה להשיב אותה אל מה שהיה ביתה. גם הילדה היא עדה המכירה הכרות אינטימית את הכפר ונושאת את חורבותיו בעיניה. עיניה חודרות את הנראה אל מה שלא נראה ומשתקף בעיניה. הנוף מכיר מה היה ומה נחרב, הוא יודע את שם הציפור ואת שם הילדה והיכן ביתה והיא יודעת את שמם והיא מביטה בהם. הנוף מלא עיניים, השתקפויות, מבטים מוצלבים, הטלי צל – נגטיבים שמחזיקים זיכרון, ווקטורים עוברים בין פרטי הנוף לבין הבתים ההרוסים לבין הילדה לבין הציפור. למה היו עדות הגבעות? ולמה עצי הזית? והאדמה? ומה רואים ממעוף הציפור? (וממעוף המטוס? האם רואים ילדה?). מבטים הבאים מלמטה, מהצדדים, מהאדמה,

בתוך הימים הסוערים הללו אני נחשפת למחזור שיריה של לאה גולדברג Illuminations (כל השירים ב', ספריית הפועלים 2015, עמ' 279-282). אני נעצרת אל מול השיר השני המובא כאן ותוהה עליו כעל פתק שנשלח בעדינות כה רבה אלי משם, חוצה זמן, מבקש להגיד את צער המלחמה וההרס, בקולה של לאה גולדברג. השיר הוא כאמור השני מתוך מחזור בין שלושה שירים. לצידו אני מניחה תחריט מתוך סדרה שיצר אברשקרה בסביבות 1980 ולצידו את שירו של נתן זך 'ציפור שנייה' (בתוך כל החלב והדבש, עם עובד, עמ' 95) וציטוט מתוך ספרו של אליאס ח'ורי, באב אלשמס (תרגום משה חכם, אנדלוס 2002, עמ' 179). הטקסטים הללו (שזומונו כאן יחד) מאירים וחושפים אפשרויות קריאה בטקסט של גולדברג, מבליטים אותם, או עוזרים לפעור בו רווחים, להקשיב ללשון שתוקה הכתובה שם, קולות ומבטים, ידיעה ואי-ידיעה בלתי נראית.

"[אני]..."

השיר כתוב בגוף ראשון, קולה של הדוברת מטמיע את קולי שלי, וכך שולח אותי, הקוראת, להיות שותפה לעדות. אני נענית לקריאה ובחירת לעמוד כצופה מתבוננת. מבטה של הדוברת הוא כעת גם מבטי.

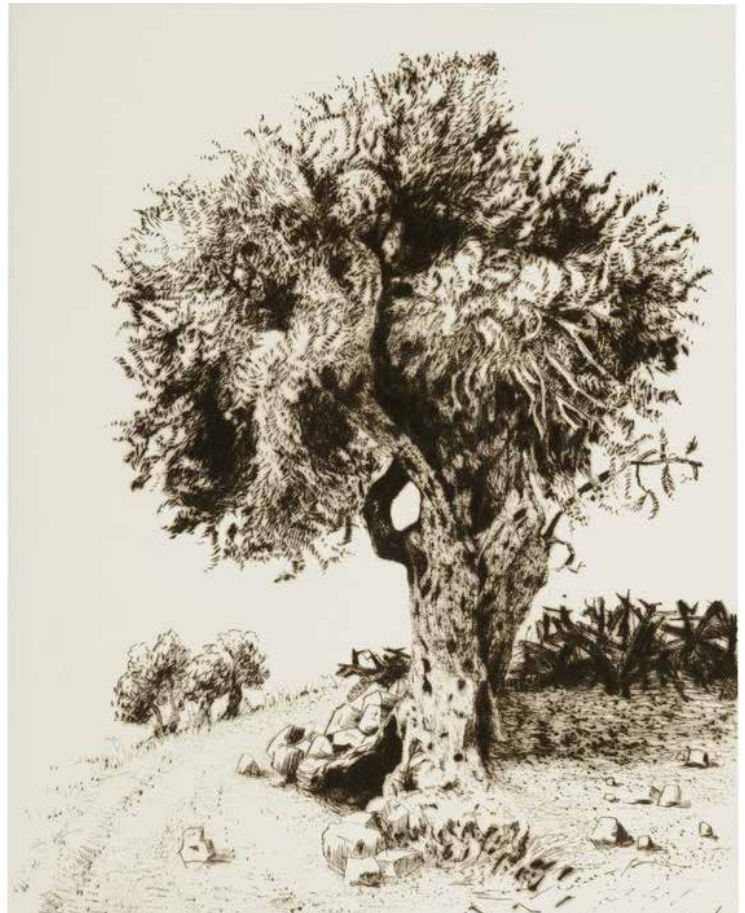
ציפור נודדת או שכנה כאן קבע בכפר? האם היא ציפור קטנה? אולי ציפור שיר? מה מוטת כנפיה? מה צילה? ואם היא ציפור שיר, אולי קנרית? מה היא שרה? האם התעופפה על הגבעות משום שהיא מחפשת שם קן וביצים שאברו לה? האם זהו מעוף של מצוקה? של ציפור שנתלשה מביתה? מעוף של מנוסה? אני חושבת: ציפור קטומה מביתה; רוח שר לה (קורא לה לשוב?); פהביתך, פהביתך... ולא שר לה "עבר אותי אז רטט של שמש" ולא שר לה "מלים של שלום" (נתן זך, 'ציפור שנייה')

"בעיני ילדה ערבייה" / [...] / מרחפת ציפור כתומה"

הכפר הרוס, הבית הרוס, השמות הם "אינני". מה שנותר היא רוח רודפת, מרחבים חלולים, פעורים, מקוננים על עצמם. רק מבטה ההלום, המקונן של הילדה מסמן בגופה, כמו בתחריט של אבו־שקרה, שמהווית שבה צויר העץ, הוא נראה כאדם המשעין את ראשו על זרועו. הילדה מביטה, כמו אשת לוט, בחלול, במחולל שמוטבע עכשיו בעיניה, בדמות הציפור הכתומה, המסמנת בגופה את האין־בית, הציפור שנעשתה בבת עיניה. כאשת לוט היא סימן מלח, עדות שותקת לבלתי נראה האצור בנראה.

"אינני יודעת את שמה"

כך מסתיים השיר, מזכיר לי שוב את שתיקת המקום החרב. חורץ את גורלו. מזכיר לי ש"אין פירוש לחלונות/ בבית הסמוך" (שיר א). שעיני מוכות בכתם עיוור. שהמקום אינו יכול לספר לי ואולי גם לעצמו את עצמו. שהוא נהיה "אינני", שהוא "רוח רודפת" אחר רוח, נעדר את שמו, אילם. אבל היו לו קורות והשיר אולי יכול להיות מקום לזכר הזיכרון, יכול לתת לרוח מקום. אליאס חורי בספרו באב אלשמס אומר לקרוביו – כל אימת ששאלתי אתכם מה היה, הייתם מערבבים את האירועים באקראי, קופצים מחורש לחורש ומכפר לכפר כאילו התפרק הזמן בין אבני הכפרים ההרוסים. כשסבתי היתה מספרת, כאילו היתה קורעת את הסיפורים קרעים קרעים. במקום לחבר את האירועים היתה קורעת אותם, לא הבנתי ממנה כלום. לא הבנתי למה נפל הכפר שלנו ואיך. (באב אלשמס, אנדלוס 2002, עמ' 179). מה נותר? נותרה פוליפונית המבטים, השפות, ההשתקפויות והזיקות הנארגים בין הגופים האילמים, מבטים קרועים שהרוח שר וקורא להשיב, מבטים שמסמנים את ההעדר הבלתי נראה ורק ציפור כתומה ברוח, בבת עינה של הילדה שהיא סימן המלח של נוף ילדותה. ♦



וליד אבו שקרה, "עץ זית בעין ג'ראר", 1980 תחריט על נחושת יבשה, 34/37 ס"מ

מהגבעות, מהמבואות, מצטלבים עם מבטים ממעל (השמים, השמש, הציפור...). "עצי הזית מכירים", צמח השדה מכיר... הם מקוננים על הבית, על "הקלת [ה]פתוחה. הסלת [ה]כרה" (שיר ג) בשפתם האילמת. הציפור כתומה, נרדפת. היא כתם מסמן, היא גוף בתנועה שמסמן את הבלתי נראה שבתוך הנראה. רוחות רפאים חגות (רודפות) בחורבות הכפר ההרוס.

"[אני] אינני יודעת את [פירוש] שמה" או: "ואין לדעת מה קרה/ ואין פירוש..." [שיר א].

מה שמה של הילדה? מה שמו של הכפר ומה פירוש? מה שמה של הציפור בעברית? איך קוראים לציפור בערבית? מה פירוש שמה של הילדה? כל השמות שהיו ושנקראו ודוברו ונשמעו עכשיו הם מחוקים, קטומים, קטועים, מסמנים ללא מסומן. כמו הציפור המרחפת ללא בית. השמות הם אינני/ איננו. הם כתם סומא.

"... ציפור כתומה/ שאינני יודעת את שמה:"

הרי זו ציפור רבת יופי כבשירו של זך. האם במעופה היא בצבע תום כאש להבה? האם היא קיננה במרחב שאבד לה? האם היא

אונורה דה בלזק ואבא גוריו

האם ספרות היא כלי מחקר בתופעות חברתיות?

פתיחה

על ידי זה שירצח, בכוח־רצונו בלבד, מנדרין זקן בסין, בלי שיהיה עליו לזוז מפאריס? (אבא גוריו, עמ' 129). לא אמשך בתיאור הדו־שיח, ואשאיר את הקורא להרהר בבעיה מוסרית זו. (אוסף רק את האינפורמציה, שגם דוסטויבסקי דן ב'שאלת המנדרין' ברומן החטא ועונשו) ובכן, במה אני מעוניין לדון כאן?

האם ניתן לחקור תהליכים חברתיים על ידי כתיבת רומנים?

אקדים בכמה משפטים את המסקנה של הדיון הנוכחי. בהנחה הסבירה מאוד (ראו טרויה עמ' 149 ואילך) שבלזק ראה בקומדיה האנושית (מכלול יצירתו הספרותית) כלי מחקר בחיי החברה בדומה למחקר הפסיכולוגי־סוציולוגי־כלכלי, ניתן לומר כי תפיסה זו שגויה. הכתיבה הספרותית אינה מסוגלת לייצר את מה שמניב הכלי המחקרי במדעי החברה. הכלי הספרותי יוצר דבר אחד: ספרות. מבחינה זו ניתן לומר שבלזק יצא לחפש אתונות (חקר החברה) ומצא מלוכה (ספרות). ועתה אעבור לתמוך במסקנה זו.

בסביבות 1834 החל בלזק לראות באוסף הרומנים והסיפורים הקצרים שכתב והמשיך לכתוב, יצירות החוקרות את העולם הפסיכולוגי, חברתי, כלכלי, ופוליטי של בני תקופתו בצרפת, אוסף חקירות ספרותיות שהוא קרא לו בשם "הקומדיה האנושית". (המרמז ל"קומדיה האלוהית" של דנטה, ואין לו שום קשר לרומן המצוין, הקומדיה האנושית מאת ויליאם סרוואן שנכתב בשנת 1943, 93 שנים לאחר פטירתו של בלזק ב־1850 בגיל 51. מול המבנה השמימי־אלוהי של דנטה, הציב בלזק מבנה סוציולוגי־פסיכולוגי אנושי.) במילים אחרות, אפשר להציע שבלזק ראה בכתיבתו הספרותית כלי למחקר היסטורי סוציולוגי־פסיכולוגי. השאלה היא האם זה אפשרי? כאמור, התשובה המיידית שעולה בראשי היא, לא! זו לא הדרך שבה היסטוריונים, פסיכולוגים וסוציולוגים עורכים את מחקריהם. אין למבנה המאמר הפסיכולוגי המקובל קו משותף עם הסיפור הקצר, ואין לספר המדעי בפסיכולוגיה (סוציולוגיה והיסטוריה) קו דמיון עם הרומן שנכתב אז וגם היום. במילים אחרות, הכתיבה הספרותית שונה מדרכי המחקר שפותחו במדעים ושואמצו על ידי הפסיכולוגיה והסוציולוגיה.

הקומדיה האנושית של בלזק מנסה לחקור, לתאר ולשקף את חיי הצרפתים בתחילת המאה התשע־עשרה, והיא מכלול של יצירתו הספרותית העצומה של בלזק (כתשעים ואחד רומנים,

אם תתמהו מדוע החלטתי לכתוב על הסופר הצרפתי הגדול, אונורה דה בלזק, דווקא עכשיו, בתקופה שבה קריאת רומנים נוטה לדרגה אבסולוטית של אפס ואפשר אף לומר בזהירות שאיש לא קונה ספרים ואיש לא קורא ספרים, התשובה היא מעין סיפור, כך שאם מישו קורא את המאמר הנוכחי, ייתכן שמספר הקוראים אינו אפס מוחלט.

מדי פעם אני משוחח טלפונית מחיפה עם ידידי הטוב, אדיר כהן, שגר בתל אביב, על מיני נושאים ולעיתים תכופות על ספרות. באחת השיחות האחרונות דנו בשאלת הרומנים הענקיים שלדעתנו עמדו במבחן הזמן. אני הזכרתי את גוגול, דוסטויבסקי וטולסטוי, ואדיר הוסיף ואמר, אבא גוריו של בלזק. ברגע שהשם בלזק התרוצץ בקו הטלפון תל־אביב־חיפה, נזכרתי שמעולם לא סיימתי לקרוא את אבא גוריו! למיטב זיכרוני, לא הצלחתי להתגבר על תיאורי האכסניה של מדאם ווקאר ואוסף הפנסיונרים שלה, ביניהם גיבורי רומן זה של בלזק, גוריו, רסטיניאק, ווטראן. עם תום השיחה הטרנס־עירונית, נפלה בליבי החלטה לקרוא את אבא גוריו. בנוסף לכך מצאתי את עצמי קורא גם את הביוגרפיה של אנרי טרויה, בלזק (דכיר, 1997), ספר שהרשים אותי מאוד, יצירת אמנות בפני עצמה על אדם מיוחד במינו, בלזק, דמות שנראתה לי אף מעניינת יותר משלל הדמויות שבלזק יצר ברומן אבא גוריו (ספרי איל, 2991). מצד אחד, היה בלזק כישרון ספרותי ענק, יחיד ומיוחד, אך מהצד האחר, היה נהנתן, רודף כבוד, כסף ונשים (מבוגרות ועשירות), חסר יכולת מעשית שנכשל בעסקיו ונרדף על ידי נושים רבים.

סומרסט מוהם, שייחס לבלזק 'גאונות' ספרותית, כתב בספרו עשרה רומנים ומחבריהם (המתמיד, 1955, עמ' 301) את ההמלצה הבאה: "אילו ביקשני מישו שלא קרא את בלזק, להמליץ על רומן משלו המייצג אותו על הצד הטוב ביותר, הנותן לקורא כמעט כל מה שהיה לסופר לומר, הייתי ממליץ בפניו ללא היסוס על אבא גוריו. העלילה מעניינת כל הזמן [...] הרומן בנוי היטב..." ואני הייתי מוסיף ואומר שבלזק מעלה ברומן זה גם בעיות פילוסופיות ומוסריות מעניינות ומאלפות. למשל, רסטיניאק וידידו ביאנשון, הסטודנט לרפואה, דנים בשאלה שהעלה ז'אן ז'אק רוסו, "הזוכר אתה אותה פסקה שבה הוא [רוסו] שואל את קוראו מה היה עושה אילו יכול להתעשר

הדמויות והעלילה של סיפוריהם. ובניגוד לדרישת החזרתיות בתצפית המדעית, בכתיבה הספרותית חיקוי של אבא גוריו ייחשב למעשה מחפיר, גנבה ספרותית, פלגיאריזם.

אם כך, למה אפשר להשוות את הקומדיה האנושית במחקר המדעי? האפשרות שעולה בראשי היא "חקר המקרה" (case study) מחקר זה, בקצרה, מטפל בחקירה מדעית סיסטמטית. במקרה אחד או בקבוצה של אנשים שהמחקר בהם עשוי להציע רעיונות חשובים ומעניינים הקשורים בהתנהגות מסוימת לא רגילה (זו שיטה מקובלת למשל ברפואה, פסיכיאטריה, סוציולוגיה וכדומה). למשל, תיאור המקרה המפורסם של הגברת הניוירית/היסטרית, ברטה פפנהיים, המכונה בשם הקליני 'אנה א' שטופלה בידי מורה וידידו של פרויד, יוזף ברויאק, מהווה את הבסיס התצפיתי קליני לפסיכואנליזה שפיתח פרויד. על סמך ניתוח מקרה פפנהיים הונחו היסודות למנגנון ההדחקה של מאורעות שליליים קשים ולשיטת הטיפול על ידי דיבור שחושפת את מקור הסימפטומים ההיסטריים ובכך מקילה על הסבל של המטופל ואף מרפאה אותו. מן הראוי להדגיש, ששיטת מחקר זו, חקר המקרה, עושה מאמצים גדולים כדי לעמוד בקריטריונים של התצפית המדעית ומבחינה זו, קשה לראות באבא גוריו חקר מקרה במובן המדעי של המושג. עם זאת, יש פה קו דמיון מעניין הנובע מרצונו של בלזק להבין את המבנה, את החוקיות של חיי הצרפתים בעזרת מכלול יצירתו הספרותית. כדי להרגיש זאת נפנה את הרומן עצמו.

אבא גוריו כחקר המקרה?

בלזק פותח בתיאור מקיף של האכסניה של מאדם ווקאר, כולל חלק מהמשתכנים בה: אבא גוריו, רסטיניאק, ווטראן, שהינו הפושע הנמלט ז'ק קולאן. מאדם ווקאר, שחזירה ללא הצלחה אחרי גוריו, איש עשיר שעשה הון מייצור אטריות, פיתחה כתוצאה מאכזבתה יחס שלילי אל גוריו שהתפשט גם אל שאר המתגוררים באכסניה, מלבד רסטיניאק וידידו ביאנשון. גוריו, שפרש מעסקיו, בזבז את כל הונו על שתי בנותיו, דלפין ואנאסטאזי. את אהבתו הגדולה אל אשתו המתה, העביר לשתי בנותיו שסוחטות ממנו כספים ללא כל התחשבות וכלב אטום. על אבא גוריו ניתן לעשות פאראפרזה רחבה של הפתגם "חוסך שבוט שונא בנו" ולומר "מפנק בתו טובע באהבתו".

הסטודנט למשפטים הצעיר ויפה התואר, רסטיניאק, מבקש לחדור אל החברה הגבוהה בפרז, אך מתקשה לטפל בצביעות שמאפיינת את האריסטוקרטיה המקומית, וזאת על אף ההכוונה הראשונית מצד דודניתו הדוכסית דה־בוזיאן. הוא מצליח להתחבב על אחת מבנותיו של גוריו, דלפין דה נוסינגאן, שנשואה לבנקאי גרמני עשיר המתייחס אליה באטימות לב. ווטראן, שחש היטב בתמימותו של רסטיניאק, מחליט לפרוש עליו חסות ומנסה לשכנע



על פי תצלום של Louis-Auguste Bisson

סיפורים קצרים, ומאמרים, ועוד כארבעים ושש יצירות שבלזק לא סיימן. על פי קריטריונים של מחקר, אוסף ספרותי זה מתחלק לשלוש קבוצות משנה: א. "מחקרים בחיי החברה" המתארים מסבירים בעיקר את חיי העניים, הבורגנות והאצולה הצרפתית. לקטגוריה זו משתייך הרומן אבא גוריו שעליו ארחיב את הדיבור בהמשך. ב. "מחקרים בפילוסופיה" הבוחנים נושאים פילוסופיים ורעיונות מופשטים. ג. "מחקרים אנליטיים" המטפלים לעומק בפסיכולוגיה האנושית ובהשלכותיה.

ברור שבלזק לא יכול היה להכיר את שיטות המחקר הפסיכולוגי והסוציולוגי, שנלמדות היום באוניברסיטאות ושהתפתחו לאחר מותו. (למשל, וונדט ייסד את המעבדה הראשונה למחקר פסיכולוגי כ־30 שנה לאחר פטירתו של בלזק. אמיל דורקהיים יסד את המחלקה הראשונה לסוציולוגיה באירופה [צרפת] כ־44 שנה לאחר מותו של בלזק). אולם בהנחה שמספר דרכים עשויות להגיע לרומא (חקר החברה), מן הראוי לשאול את השאלות הבאות: כיצד ראה בלזק באוסף הספרותי האדיר שלו אמצעי מחקר בחיי הצרפתים בתקופתו? איך הופכת הספרות של בלזק לכלי מחקר היסטורי/סוציולוגי/פסיכולוגי בחיי הצרפתים? התשובה דורשת תחילה דיון בשאלה: האם הכתיבה של בלזק עונה על הקריטריונים החשובים, מאושיות המתודולוגיה המדעית, הקריטריונים לתצפית מדעית? התשובה היא שלילית נחרצת. מתברר שמספר הדרכים למחקר מדעי מוגבל ואינו כולל כתיבה ספרותית.

קריטריונים למחקר מדעי קריטריונים אלה הם כדלהלן: אובייקטיביות, פומביות, וחזרתיות.

אובייקטיביות דורשת בעיקרו של דבר שנקודת הראות של החוקר לא תשפיע על תצפיותיו (שלא תעוות אותם).

פומביות דורשת שהתצפיות של אנשי מדע שונים על אותה תופעה תהיינה שוות.

חזרתיות דורשת שניתן יהיה לחזור על אותן תצפיות בזמנים שונים ובמקומות שונים.

הרומנים של בלזק אינם מקיימים דרישות אלו. התיאורים־תצפיות, שערך במשתכנים באכסניה של מאדם ווקאר מושפעים כולם מנקודת הראות של בלזק ומכוח דמיונו. אין אכסניה כזו במציאות וגם הדמויות אינן אלא פרי דמיונו של בלזק. גם אם נניח שאכן הדמות של ווטראן מבוססת על ידידו של בלזק, שר המשטרה, העברייני לשעבר, אזין פרנסואה וידוק, קשה להאמין שהתיאור הספרותי של ווטראן, הפושע הסמוי, הנמלט, ז'אק קולאן, מתאר במדויק את וידוק שבמציאות. סופרים משתמשים בדמויות קיימות ובמאורעות ממשיים שונים כחומר גלם ללוש ממנו את

המקביסים שמטיל בו הבל-פיו הנזולתי המיוחד של כל דייר ודייר, בין צעיר ובין זקן" (שם, עמ' 9).

והנה תיאור של מדאם ווקאר, שמעביר אותנו לסגנון ההסברי שנקט בלזק, וכך הוא כתב: "הגברת ווקאר היא כבת חמישים, והיא דומה לכל אותן 'נשים שהגורל המר להן'. מבטה זגוגי וארשתה תמימה כשל סרסורית-לדבר-עבירה המתכוננת לשים עצמה כמוחה כדי לסחוט מחיר יותר גבוה, אך עם זאת היא נכונה לכל ובלבד לשפר את מנת חלקה." (שם, עמ' 11. ההדגשים הם שלי). זהו קטע מצוין (ושוב, המוריסטי, לדעתי) שבו ניתן להבחין בשני סוגים של הסבר שנקט בלזק כדי להבהיר את פעולות דמויותיו.

הסוג הראשון של ההסבר משתמש בהכללה אמפירית אשר כוללת בחובה גם את המקרה המסוים המתואר ברומן. הדגשתי את המילים המתאימות: והיא דומה לכל אותן "נשים שהגורל המר להן". כלומר, מדאם ווקאר אינה אלא מקרה אחד מהכלל, אישה אחת מבין נשים רבות מוכות גורל. הסוג השני של ההסבר משתמש בעולם הפרטי של האדם כדי להסביר את פעולותיו הפומביות. מדאם ווקאר מתכוננת לסחוט מחיר יותר גבוה ולשפר את מנת חלקה. כאן פונה בלזק לעולמה הפרטי של ווקאר, שמתארים הפעלים: מתכוננת, לסחוט ולשפר, כדי להסביר את מעשיה. למשל, אם נשאל כיצד שיפרה מדאם ווקאר את מנת חלקה, נקבל את התשובה הבאה: על ידי סחיטת מחיר יותר גבוה.

ובכן, הרומן של בלזק דומה במידת מה לחקר המקרה בכך שהוא (א) מנסה לתת תיאורים מדויקים, ו(ב) מנסה להציע הסברים המעידים על החוקיות שלפיה פועלים חיי החברה של צרפת, הסברים הפונים או לעולמו הפרטי של היחיד או להכללות אמפיריות שמתארות את ההתנהגות בכללותה. הבעיה שעולה כאן היא שנקודת הראות של בלזק, העולם הפנימי שלו, השפיע מאוד על דרך התיאור של גיבוריו ועל הפירוש שהוא נתן למעשיהם. אני סבור שהתיאור הבא וההסבר שלו מעידים אולי יותר מכל על הבעיה שלפנינו – הדמיון הקודח של בלזק.

בלזק מתאר את רסטיניאק מצוץ דרך חור המנעול אל חדרו של אבא גוריו וצופה בזקן עוסק כמה שנראה לו כפעולה פלילית. וזה מה שראה איז'אן רסטיניאק, "אבא גוריו הצמיד, כנראה, אל לוח-הערב של שולחן הפוך צלחת וקערת-מרק עשויות כסף מוזהב, כך מין כבל סביב כלים אלה, שהיו מעוטרים בתבליטים נאים, ולחץ אותם בכח רב, עד שפשטו את צורתם. כפי הנראה התכוון להפכם למטילים. – אלי! איזה גבר! אמר רסטיניאק בלבו בראותו את זרועותיו השריריות של הישיש, שבאמצעות אותו כבל לש את הכסף המוזהב בלא רעש, כמו עיסה" (שם, עמ' 36). כפי שמתברר בהמשך הדברים, עולה שאבא גוריו מכר את את המטילים שיצר לצורך כדי לפרוע את חובותיה של בתו הבכורה.

תיאור זה נראה מגוחך. הדבר הראשון שכולט לעין הוא שלאבא גוריו, ישיש בן שישים ותשע, יש זרועות שריריות המאפשרות

אותו לחזור אחר ויקטורין, רווקה המתגוררת באכסניה, שאביה מתנכר אליה לחלוטין ועומד להוריש את הונו הגדול לאחיה. ווטראן מציע לרסטיניאק לארגן את רצח האח, וכתוצאה מכך, יוכל רסטיניאק לשאת את ויקטורין לאישה, לשלוט בכספה, ולשלם לוטרין סכום כסף ניכר שיאפשר לו להגר לאמריקה. רסטיניאק אינו מסכים לכך, אך מושפע מדעותיו השליליות של ווטראן על החברה והמוסר הפריזאיים. ווטראן מממש את תוכנית הרצח, והמשטרה תופסת אותו באכסניה לאחר שהגברת מישונו, אחת הדיירות באכסניה, מסגירה אותו תמורת פרס כספי. עתה נחשפת זהותו האמיתית של ווטראן כפושע מסוכן. וכך מתאר בלזק את פרוצדור האמיתי של ווטראן/קולאן: "סומק עלה בפניו, ועיניו נוצצו כעיני חתול-הבר. הוא התנער בתנועה שהביעה מרץ כה פראי, שוא בקול כזה, שכל באי האכסניה השמיעו קריאות אימה" (שם, עמ' 188).

בגלל יחסו המבזה של הברון דה נוסנגאן לאשתו דלפיין, מעורר אבא גוריו את רסטיניאק לחזור אחריה, ושוכר עבורו דירה מפוארת למדי שבה יוכלו דלפיין ורסטיניאק להיפגש וגם הוא, גוריו, יוכל לראות את אהבתו הגדולה – את בתו. זמן מה לאחר מכן, מספרת בתו הבכורה של גוריו לאביה כי נאלצה למכור את תכשיטי המשפחה לצורך מימון חובותיו של מאהבה. גוריו, בעקבות כך, נתקף בשבץ מוחי. בנותיו אינן באות לבקר לא כשהוא גוסס ולא ללוויה שלו. מי שכן משתתף בלוויה הוא רסטיניאק, שלאחר קבורתו של גוריו, קורא תיגר על פריז: "ועתה נתראה פנים, את ואנוכי!" (שם, 267) והולך לארוחת ערב בביתה של דלפיין, הברונית דה נוסנגאן.

בהינתן תיאור קצר זה, נחזור לשאלה הקודמת: מהו המשותף בין חקר המקרה והרומן שלפנינו, וכיצד ניסה בלזק לחקור בעזרתו את חיי החברה של פריז? הצעתי היא כי בלזק השתמש בשתי דרכים לעשות זאת. ראשית – תיאור מדויק וריאליסטי של הסביבה ומעשי הגיבורים, ושנית – מתן הסברים משכנעים לפעולותיהן של הדמויות. דוגמאות מצוינות לתיאור הריאליסטי אפשר להביא כבר מפתיחת הרומן בתיאור האכסניה ודמויות הגיבורים, אולם גם בלזק הבין בזמנו שתיאור ארכני עלול להלאת (על אף ששכרו שולם לפי מספר השורות, טרויה, עמ' 61) וכך כתב בלזק, "... צריך היה להרחיב את הדיבור בתיאור שהיה משהו יתר על המידה את מהלכו של סיפור-המעשה, וחופזים שבכריות לא היו סולחים לי על כך" (אבא גוריו, עמוד 10). אולם איני יכול להתאפק מלצטט את תיאור הריח בפונדק של מדאם ווקאר, כי תיאור זה הוא מלאכת מחשבת (המוריסטית, לדעתי). וכך הוא כתב: "חדר ראשון זה מדיף ריח שאין לו שם בלשון-בני-אדם, ובליט ברירה נקרא לו ריח-שלי-אכסניה. זהו ריח של מקום מסוגר, של עובש ורקב; הוא מצץ, מלחלח את הנחיריים, חודר למלבושים; דומה הוא לריחו של חדר שאך סעדו בו; יש בו מצחנת המטבח, התמחוי, ההקדש. אולי אפשר היה לתאר, אילו הומצאה שיטה המאפשרת למוד את כמויות היסודות

מבחינה ספרותית אפשר להצביע על שני הבדלים בולטים. ראשית, בימי בלזק השתכר הסופר מכתבתו, היום ניתן לומר כמעט ההפך, הסופר משלם עבור פרסום יצירתו. שנית, בזמנו של בלזק, שימש הרומן לא רק בידור אלא גם דרך ביטוי לתפיסות עולם חברתיות-פסיכולוגיות ופילוסופיות. ("הקומדיה האנושית" כללה מחקרים בחיי החברה, פילוסופיה ופסיכולוגיה. יתר על כן, הספרים של טולסטוי, דוסטויבסקי, דיקנס ומלוויל ספוגים בבעיות פילוסופיות מוסריות). היום קריאת הרומנים צריכה להתחרות בצפייה בקולנוע, בטלוויזיה ובעיקר במכשיר הנוח הזה הסמרטפון (שלדעתי ההתעסקות בו הפכה להתמכרות). די ברור מי המנצח בתחרות הזו. עם זאת, מן הראוי להדגיש שקהל הקוראים העיקרי בימי בלזק ובימינו אנו הוא נשים. בלזק, מתברר, כתב בעיקר לנשים. טרויה (עמ' 165) מצטט מכתב של בלזק לגברת האנסקה אהובתו שבו הוא אומר, "אם לא יהפוך 'השושנה' (הרומן החדש של בלזק שושנת העמקים) לספר התפילות של הנשים, אני שווה מאומה" (דרך אגב, טרויה מדווח שהספר לא זכה להצלחה וקיבל ביקורות שליליות).

ובכן מה ההבדל בין מדע לספרות? כפי שהראיתי לעיל, קשה לומר שאבא גוריו עומד בקריטריונים של התצפית המדעית. בנוסף לכך ניתן להצביע על כמה הבדלים נוספים. ראשית, ניתן לומר, כאמור, שמה שהופך רומן ליצירה אמנותית גדולה הוא בעיקרו של דבר שני דברים: דמויות חזקות ומעניינות ועלילה מרתקת. ובזאת מצטיין בלזק. הדמויות של רסטיניאק, ווטראן ואבא גוריו הן עוצמתיות ונשאות חקוקות בלב. אמנם בלזק מגזים בתיאור האהבה האבהית האדירה עד כדי ביטול עצמיותו של גוריו, אבל עדיין נשאר הרושם החזק של אהבת אב ללא מצרים לבנותיו. (אולי ניתן להשוות את סופו המר של גוריו לסופו הנורא של המלך ליר, במחזה הידוע של שקספיר). שנית, גם העלילה של הרומן מרתקת, כפי שהציע סומרסט מוהם (ראו לעיל).

הנקודה החשובה שיש להדגיש כאן היא שבמדע אין מקבילה לדמויות ולעלילה. מה שקובע שם הוא דבר אחד: עד כמה מצליחה התיאוריה המדעית להסביר אוסף של תצפיות, וככל שאוסף זה גדל כך תתחזק התיאוריה ואנשי המדע יעריכו שהיא מתקרבת לאמת האמפירית, לגילוי המכניזם שמפיק את התופעות הנחקרות. גישה כזו לא קיימת בספרות. איש לא מבקש שהתיאור הספרותי ישקף במדויק את המציאות. ההפך, סיפורים וספרים נפלאים לעיתים קרובות מלאים במעשים דמיוניים הרחוקים מהמציאות. ולבסוף – הסופר כותב למען עצמו ובעיקר למען קהל הקוראים שאת סקרנותם הוא מבקש לתפוס וככל שהפופולריות שלו גדלה, כך עולה ההערכה הספרותית. לא כך במדע. אמנם לא ניתן להתכחש לשאיפות האישיות של החוקר, אולם בסופו של דבר איש המדע חוקר לא למען הפופולריות, אלא למען הוספת נדבך במבנה הידע המדעי שמטרתו היסודית היא הבנה של הטבע, של העולם. וככל שתרומתו המדעית עולה, כך ההערכה אליו גדלה. ♦

לו ללוש לעיסה צלחת וקערת-מרק מכסף מוזהב כדי להופכם למטילים. קשה להאמין שלישיש זה כוח כזה אדיר בזרועותיו. סביר להניח שגם בלזק עמד על חוסר ההיגיון שבתיאור, ולכן מיהר לייחס לו זרועות שריריות. אבל זה נראה תיאור מופרך. יתר על כן, קשה להאמין שצורף יקנה מטילים שהותכו מצלחת ומקערת-מרק במחיר גבוה יותר מאשר היה משלם על חפצים אלה ללא הטיפול שהעניק להם גוריו "השרירי". וכאן עולה השאלה, מדוע כתב בלזק את הקטע הזה? אם ביקש להדגיש שגוריו המרושש מכל הונו ורכושו מוכן למכור עבור בתו את הפריטים האחרונים בעלי הערך שנותרו לו, עדיין התיאור לעיל נראה משונה ביותר.

הקורא מוכן לסלוח לבלזק על הקטע המופרך, משום שבסך הכל התיאורים ברומן, על אף שאינם תיאורים של פריטים, מצבים ואנשים ממשיים והם פרי דמיונו של הסופר, תיאורים אלה ייצגו את המציאות של אז, והם עולים בקנה אחד עם מה שהקורא יודע מבחינה היסטורית. אולם לא בגלל תיאורים אלה הפך בלזק לסופר ענק. מה שקבע את גדולתו הספרותית הוא עיצוב הגיבורים והעלילה, כתיבה ספרותית שהושפעה מאוד מעולמו הסובייקטיבי של בלזק עצמו. הבה נבחן את דמותו של רסטיניאק. כמו בלזק שהגיע מהפרובינציה של דרום צרפת לפריז לאחר שעבד זמן מה כעורך דין מתחיל, כך הגיע איז'אן דה רסטיניאק לפריז כדי ללמוד משפטים. כמו בלזק שרדף חיים טובים, כסף, כבוד, נשים, בקיצור הצלחה (והוסיף לשמו את תואר האצולה 'דה' בעצמו), כך רסטיניאק מתאוה להתקבל לחיי החברה הגבוהים של פריז, ומתחיל לסחוט כספית את משפחתו. בכך הוא מעמיד תמונת ראי גברית לבנותיו הסחטניות של גוריו ובמידה רבה גם שיקוף ליחסים בין בלזק לבין אמו, שהסופר נעזר בה, אך היא התלוונה שבנה לא מקיים את הבטחותיו לתמוך בה כספית והיא חיה בעוני.

דין וסיכום: ספרות ומדע

ובכן, אם נחזור לשאלתנו הבסיסית על היחס בין ספרות (אבא גוריו) לבין המחקר המדעי (למשל, פסיכולוגיה), אפשר לומר בביטחון רב שאלה שני דברים שונים, הנענים לכללי משחק שמידת השיתוף ביניהם מועטה ביותר. נכון הוא ששני התחומים, המדע והספרות, מעוניינים לומר משהו אמיתי על החיים, אך ההבדלים בשיטות ובדרך זו גדולים מאוד. אולם, בטרם אעמוד על כמה הבדלים בין שני תחומים אלה, מן הראוי לומר כמה מילים על ההבדל בין תחילת המאה התשע-עשרה לבין המאה הנוכחית.

מאז ימיו של בלזק חלפו כ-175 שנה והעולם השתנה ללא הכר. בלזק לא יכול היה להכיר את מלחמות העולם, הראשונה והשנייה ולא את ההתפתחויות הטכנולוגיות העצומות ששינו את פני החברה לחלוטין. לדוגמה, בלזק כתב את הרומנים שלו בנוצות שאותן טבל בקסת דיו והיום אנו כותבים בעזרתו של מעבד תמלילים או בינה מלאכותית.

מִנְפֵץ לְרִסְיִים אֶת הַחוּמָה / אֲשֶׁר גָּדְרָה בְּעַד הַיִּפִּי

על המשורר והמתרגם בן-ציון בן-משה (1943–2024)

א. התנועה בין אור וצל בשירתו

שישה ספרי שירה כתב בן-ציון בן-משה, שנפטר לפני חודשים אחדים: זריחת הזיכרון עכשיו (1982), שוקן; רישומי חורף מאמצע קיץ (1989), כרמל; לקט שכחה ופאה (1998), חנות הספרים; סונטות (2002), חנות הספרים; נגן מנות וחמת חלילים, סונטות (2005), חנות הספרים; שירים מגן העדן, סונטות (2012), חנות הספרים.

רבים משיריו של בן-משה הם שירים ציוריים. יש בהם תיאורי סביבה, שמזכירה מאוד את הסביבה שבה גר: בעלי חיים ביתיים, גינות, עצים וכמובן גם שמים וציפורים לסוגיהן; שחרור, יונים, עורב... בדומה לאימפרסיוניסטים שיצאו לטבע לצייר את הנופים בכל שעות היממה, ניכרים בשירים גם תאורי נוף בחלקי היממה השונים ושימוש במושגים הלקוחים מתחום הציורים השייכים לזרם זה: קו, צל ואור. שירתו מזכירה בפיוטיותה את שירת יאיר הורביץ, שאותו אהב ועליו גם כתב.

באחד משיריו, קצר וללא שם, הוא מתבונן ברשת היוצרת צל על גדר. הרשת עצמה מסורגת, ולכן היא כהה ושקופה גם יחד. הצל שלה, המוטל על ידי השמש, אמנם שחור, אבל הוא רישום עדין ורק. האמן מחפש את הנסתה, את הצל הלא נראה של הרברים.

"פני מְנוּדִי הָאוֹר - / רֶשֶׁת מְסֻגָּת עַל גֶּדֶר. / וְעֵדִין מְקוֹ רְשׁוּמֵם הַשָּׁחַר בְּצֵל הַחוּזוֹר" (מתוך זריחת הזיכרון עכשיו).

לפעמים האור והצל הם ממש אמצעים לתאר את דיוקן פניו. כך בשיר 'חיתוך עץ': "יָחַף מִבְּגָד. / רִיק מִתְכַּשִּׁיט / עַל מִשְׁתִּי: / כָּאֵב הָרָאשׁ יְפוּג בְּעוֹד שְׁעָה קְלָה / וּבְעוֹד שְׁעָה קְלָה יִרְגְּעוּ עֵינֵי מְלֶהֱבִיט / בְּאֵד הַכְחָלָחֵל הַמְנַבִּיט צוּרוֹת / וְרִשְׁמוֹי קוֹ עֲדִינִים בַּחֲלוֹן / כְּמוֹ בְּתוֹמֹנָה הַסְמוּכָה לְקִיר / הֵיכָן שֶׁחָרִיץ עֵמֶק בְּעֵץ / מְסַגֵּיר אֶת פְּנֵי, אֶת רִיקוֹת הַצֵּל, / וּמְלֵאוֹת הַשֶּׁמֶשׁ / נוֹפֵל כְּתִכְשִׁיט יָקָר / נֶאֱדָג וּמִתְאַפֵּל / עַל עֵינֵי הָעֲצוּמוֹת שֶׁבְּתוֹמֹנָה / עַל עֵינֵי הַפְּקוּחוֹת לְהִסְתַּפֵּל" (מתוך זריחת הזיכרון עכשיו).

המשורר המתואר בשיר שוכב במיטה עירום לפנות בוקר, מתבונן בתנועות האוויר, האדים, בחלון. זו תמונה אחת:

ולידה תמונה של ממש הסמוכה לקיר, ובעץ שלה חריץ. יתכן שזוהו פורטרט עצמי, אך גם אם לא – החריץ הזה מעיד על פניו המחורצות, שיש בהם ניגודים: ריקות הצל ומלאות השמש, התפללות והארגות, תכשיט שאיננו ותכשיט יקר שנופל. מן השיר נראה כאילו האור והצל נאבקים זה בזה, כשהאחרון מאיים בריקותו ובחוסר הערך שהוא מגלם, כמו בתהילים קמ"ד: "אֲדָם לְהִבָּל דָּמָה יָמָיו כְּצֵל עוֹבֵר", או כמו אצל מקבת: "חֵינֵנו צֵל עוֹבֵר". גם העיניים בתמונה עצומות, לעומת העיניים המתבוננות. יתכן שהחריצים שבעץ, שהם גם חריצי הפנים וחריצי הנפש (אצל לוינס ההתבוננות בפנים היא גם התבוננות בנמצא בפנימיותה), לא מאפשרים לעיניים הפקוחות להסתכל בפנימיותו, לקלוט אותה, ולכן העיניים בהן הוא מתבונן עצומות. בשיר אחר המשורר כותב על תמונה דומה, המשמשת מראיה: "הִנֵּה בְּאֶרְצִי עַל מְסִמֵּר נִחֲשֶׁת... שֶׁבֶר רָאִי, שֶׁבֶר פְּנִים" (רישומי חורף מאמצע הקיץ). בתמונה זו החריצים הופכים לשברים של ממש.

במיוחד יפה שיר אחר, ללא שם, שבו מרחיב המשורר את ראייתו מדמות דיוקנו שלו אל דמות אנושית נוספת – אישה ציירת: "שֶׁלֶשׁ צִפְרֵי דוּכִיפֶת נָחְתוּ עַל הָדָשׁ / אֵט אֵט. / וְהִרְבִּיעִית עוֹד מְרַחֶפֶת - / חוֹשֶׁפֶת לְחֻחוֹק יִפְעֵת נוֹצָה. / מְעוֹלָם לֹא רָאִיתִי צְפוּרִים יָפוֹת כְּלִיכָה / אֲמַרְתְּ כְּשֶׁאֲתֹאֲסֶפֶת / אֶת רִשְׁמוֹי פְּנֵי, מִן הַצֵּל / וּמִפְּחָם עֵינִי / אֶת פֶּחַד הָאֵשׁ שֶׁאֲתֹאֲסֶפֶת / וּמִכֵּלָה עַל גְּלִיזֵן הַנִּיר. / אֹז, בְּגֵן הַהוּא, בְּרוּחַ הַנוֹשֶׁכֶת, / אֶפְלוּ אֱלֹהִים הַמְטִיר פְּרָחֵי כּוֹכֵב / עַל רֹאשְׁךָ. / וְזִרְיַחַת הַזִּכְרוֹן עֲכָשִׁיו / הִיא זִרְיַחַת שְׁמֶשׁ. / סִמָּן לְשִׁקִּיעַ בְּמִקְוֶם אַחֵר. / סִמָּן לְחִשְׁכָה הַקְרִיבָה וְהוֹלָכָה / וּמִכֶּסֶה, / עָלִי וְעַל קוֹף הָאֵבָן / הַיּוֹשֵׁב מִמּוֹל בְּשִׁתִּיקָה קִשָּׁה / וּבְכִדִּירוֹת גְּדוֹלָה יִמְלֵא לִילָה".

כמו בשירים רבים אחרים, הנוף המתואר בשיר הוא טיפוס ונראה דומה לסביבה הקרובה לביתו של בן-ציון. מתקיים כאן דיאלוג בין המשורר לבין ציירת, המציירת את דיוקנו. בשיר רומנטי עדין זה הציירת אוספת את האמיתות על אודות המשורר מצילו ומעיניו השחורות, מהחלקים הגלויים שבו (פחם) ומחלקיו הנסתרים (צל). על קשר רומנטי בינו לבין אישה, כשהאור והצל מתאחדים, הוא כותב בשיר אחר: "הַנִּיחִי לִנֵּר בְּאֶפְלָה / לְהוֹקִיד צִלִּים, / לְטַפֵּטֵף חֶרֶשׁ רִסְיִי חֲלָב / לְהַעֲבִיר זָהָב" (מתוך רישומי חורף מאמצע הקיץ).



בן-ציון בן-משה בחנות הספרים, 2022 ויקיפדיה

סבוך), המשורר נזכר בזוהר של עלי המנתה וריח פולי הקפה, שכדי לחבוט בהם השתמשו אחיו בעלי ומכתש: "ממעה חרש סבוך אני שומע/ את קול התור העולה מנכבי ילדותי/ ומרעיד את נימי נשמת/ פריח עלי המנתה הירקם וכריח/ פולי הקפה הנכתשים בעלי/ הזעיר שהזיח את ביתנו/ והזיח את חיינו/ בנקישה קצובה ומצלצלת/ עד כל ילד וילד/ בקש ללמד את ידיו/ לאחו בעלי ולכתש עד דק/ את פולי הקפה או את אחיו/ הקטנים המתאנים זה לזה בקולם/ פקול התור המתנה אהבים למולם" (מתוך סונטות, קסט).

זיכרון הילדות, שבא מתוך מגע עם הלא-מודע, מעלה בנו את תיאור ההיזכרות של מרסל פרוסט בילדותו בכפר קומבר, שאותה העירה טבילת עוגיית המדלן בכוס התה, או את היזכרותו של ביאליק בילדותו, שנעורה בו כהתגלות: "בעצם ילדותי יחידה הצגתי, / ואשאף פלימי סתרים ודממה: / מגופו של עולם אל אורו ערגתי, / דברמה כל ידעתי כיון כי המה" (מתוך 'זהר').

ההתקוטטות בין האחים בשירו של בן-משה מתוארת אמנם באופן הומוריסטי (משעשע הדמיון הלשוני בין "מתנה" ו"מתאנים"), ובכל זאת, נוכח המתואר בשירים אחרים, אנחנו מדמיינים את הריב ביניהם גם כמאבק הישרדות, המתואר, כחלק מיחסים קשים במשפחה, גם בשירים אחרים של בן-משה.

יפה בשיר על ארבע ציפורי הדוכיפת השורה שממנה ניתן לספר שמו: "זריחת הזיכרון עכשיו" – "זריחת הזיכרון עכשיו/ היא זריחת שמש/ סימן לשקיעה במקום אחר". "זריחת הזיכרון" היא כשלעצמה מושג אוקסימורוני, שהרי הזיכרון הוא אירוע הרחוק מההתרחשות ומכוון, להבנתי, אל רגע כתיבת השיר. מלבד המשמעויות המגוונות של המושג "צל" בשירים האחרים, בשיר זה הוא מהווה את המרחב הפנימי, הדחוק של הנפש, הלא מודע, שמשוה ממנו מפציע בזיכרון האדם, והמשורר יונק ממנו, כך על פי יונג, את החוויה המולידה את אור היצירה. עם זאת יש בשיר גם הסתכלות אולימפית על העולם: המשורר יודע שיש זריחות שהן שקיעות במקום אחר, ואין הוא מתכוון, כמובן, רק להיבט הגיאוגרפי.

לבן-משה שני ספרי שירה הכתובים כסונטות. בסונטה על המשורר לציית לכללים פואטיים קבועים. שלא כמו הסונטות המקובלות בשירתנו, הכתובות בגרסתן האיטלקית הפטרקית, אלו של בן-משה כתובות בגרסתן האנגלית-שקספירית: ארבע-עשרה שורות שחריותן א,ב,א,ב; ג,ד,ג,ד; ה,ו,ה,ו; ז,ז; שלושת הבתים הראשונים הם מקשה אחת ללא הפרדה ביניהם, ושתי השורות האחרונות חורגות הצידה.

באחת הסונטות מתואר זיכרון יפה, שבו האור והצל חוברים זה לזה. בהיותו במקום מוצל (קרחת יער קטנה במעבה חורש

מעניין להבין מה סוד אהבתו הגדולה של המשורר לאוסקר ויילד. ויילד ידוע בפרדוקסים שהמציא, המהווים ביטוי למורדנים שלו. הפרדוקסים הם סוג של אמיתות לא מוחלטות, בלשון המעטה. ויילד עצמו הציג אותן כהליכה של אקרוט של חבל, בעודו נע ימינה ושמאלה ונוהר שלא ליפול. הפרדוקסים, שיש בהם שניות, מציעים אמירה לא חד-משמעית, כזו שיש בה סתירה לכאורה, והקורא נאלץ לשוב ולחשוב מההתחלה על פתרון ה"חידה". אחד הפרדוקסים מצוי בשירו 'הבלדה מכלא רדינג', שיר שכתב ויילד כשיצא מהכלא, על אסיר שנשפט לתלייה על רצח אשתו, שעוררה את קנאתו. המשפט הפרדוקסלי החוזר בו הוא: "כל איש הורג את אשר יאהב".

פרדוקס חשוב אחר של ויילד קשור באסטיציזם, ואליו קשור גם בן-משה. ויילד הוא, לפי הידוע לנו, מי שטבע את האמירה "החיים מחקים את האמנות", ולא כפי שמקובל היה להניח בעידן הריאליזם בספרות, שהאמנות מחקה את החיים. כלומר, הוא המציא רעיונות המשתגרים אצל אנשים ונתפסים אחר כך כמציאות שהיתה שם מקודם. ברומן תמונתו של דוריאן גריי, למשל, ויילד מביא את התפיסה הזו לשיאה: התמונה של היא זו המשתנה במהלך השנים וממציאה בכיעורה ההולך וגדל את השינויים החלים באופיו של דוריאן. אסטיציזט הוא גם מי שהיופי באמנות חשוב לו יותר מהפרשנות המוסרית של החיים ביצירות ספרות, וכך אומר ויילד: "אין ספר מוסרי או לא מוסרי. יש רק ספרים הכתובים היטב או הכתובים רע. זה הכל".

גם בן-משה היה אסטיציסט. האמנות היתה המדיום החשוב לו, והוא כרך אותה באהבת היופי. כמו בשירו של ז'ק 'ראיתי ציפור רבת יופי', גם ספרו הראשון של בן-משה, וזיחת הזכרון עכשיו מסתיים בשיר מיניאטורי: "עוד אני ממתיין ליפי - / כענף של עץ הממתין לצפור". ברור לנו מהשיר שהיופי שהמשורר שר עליו כאן אינו רק יפי הטבע, אלא גם היופי האמנותי: שירת הציפור משמשת גם מטאפורה לשירה, המקנה משמעות לחייו. גם אצלו הפרשנות האסתטית לחיים חזקה מהפרשנות המוסרית, ומה שבולט בשירתו הוא, למשל, תיאורן של אהבותיו, הצלחותיהן וכשלונותיהן, ללא התחשבות במידת מקובלותן החברתית.

שפת השירה של בן-ציון בן-משה נחנה, כמו לשונו של ויילד בחלק מיצירותיו, בפיוטיות. את כותרת האגדה The Selfish Giant תרגם בשם "הענק וגנו", כמקובל בתרגומים אחרים לעברית. זאת בהנחה שהילדים, שגם אליהם מופנית האגדה, אינם מכירים את המילה "אנוכי". את הגן מתאר ויילד בפסקת הפתיחה של האגדה כך:

It was a large lovely garden with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach trees that in the springtime broke out into delicate blossoms of pink and pearl and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them. "How happy we are here!" they cried to each other.

והנה תרגומו של בן-ציון: "גן גדול ונהדר היה זה, ורשא ירוק

כידוע לבני כפר-סבא, בן-ציון בן-משה החזיק בחנות ספרים של סטימצקי במשך עשרות שנים, ודמותו היתה מוכרת לחובבי התרבות בעיר. שיר אחד משיריו הקדיש להרגשתו בעת מנוחת הצהריים, בעודו אמור לחזור אל החנות. לאחריה: "גם היום ודאי אתקשה בקר הקופא / לקום ממנוחת הצהריים ולשוב / אל חנות הספרים הסדורים / למופת / ואל אותו ריח נבאש ורקוב / כצחן פגרים הצף ועולה / ומחניק את רוחי / המפללת לשמש לירק עלה / לשדות בר פתוחים / לדהרת סוס לנביחת כלב / לצחנת ילדים במשחק התופפת / לריחו המשפר של העשב / ולשירתו של השחרור בדרת ערב / מכבב / עלי ועל עדת צרצרים רוגשת" (מתוך סונטות, קיד).

מעניין בשיר זה, כמו בשירים אחרים, חילוף הזמנים. כאן אין חזרה לזיכרון העבר, אלא צפיית העתיד. בצהרי יום חורפי המשורר מדמיין את ריח המוות שיעלה מן החנות ואת הכמיהה שיחוש אל האור השרוי מחוצה לה, לאחר שישב אליה. צללי האפלה בחנות הספרים מזכירים את שירו של ביאליק, 'ואם ישאל המלאך', שבו הוא מצוי בתנועה ממצב של מגע עם הטבע האהוב עליו עד למגע כפוי עם הספרים הישנים, שעליהם הוא אומר: "במעיי אותיות מתות בדר פפרה נשמת". ברור שתחושת המיאוס אינה תמידית, וכמו אצל ביאליק היא מתחלפת בתחושות של שייכות לעולם הספרים.

בן-משה מבטא בשיריו גם כעס על אי-התקבלותו כמשורר, כפי שחווה אותה. על דור המשוררים שקדם לו הוא אומר: "...והסם כל מעבר / מדור אל דור / ומשלב אל שלב / בשלבי הסלם / שבתחתית הבור" (סונטות, סט). בסונטה נוספת הוא כותב על הצער שגרמו לו דברי הביקורת על שירתו, המאיימים "להחשיך את עולמי / החשוך ממילא אלמלא / אותו יפי הברא עולם מלא / במלה ומאבדו בפסוק סתמי / הנתר כחץ ממיתר רפה / מדי אל רם צפור במעופה" (סונטות, פט).

על המשורר יאיר הורביץ כתב בן-משה: "יאיר מת, והניח את נשמתו / הצפונית / פלואה ומערטלת בכלא השיר / הצל החוצה את מבואו / משרטט פרחים בחלון האור / והמית רוח ים וגשם / בקולו הטהור". נשמת הציפור השרה, מעוף הצל אל האור במגע עם הטבע - כל אלו מאפיינים גם את שירתו של בן-משה.

ב. בן-משה ואוסקר ויילד - תרגום ושירה

בן-משה תרגם את דון-חואן של לורד ביירון, סונטות של שקספיר, שירים של קיטס, וטקסטים נוספים. במיוחד אהב את הסופר והמשורר האיריאנגלי הנודע אוסקר ויילד (1854-1900), ומיצירותיו תרגם שירים, מחזות, מסות, סיפורים, אגדות ואת הרומן הידוע תמונתו של דוריאן גריי.

תרגום משפה זרה דורש ידיעה מושלמת, על כל הרבדים, של השפה שאליה מתרגמים, וכמובן ידיעה טובה מאד של השפה ממנה מתרגמים. לבד מהיותו משורר, היתה לבן-משה השכלה רחבה מאוד, שאותה רכש בעצמו ללא לימוד אקדמי, והיא שאפשרה לו לעסוק בתרגום (אף כי נזפו בו מבקרים על חוסר דיוקים).



חנונו של בן ציון בן משה, מראה מן הפנים, צילום: טל בן משה

לו ורך. מעל לדשא התנשאו פרחי-כוכב יפים, ותריסר עצי אפרסק צמחו בו, שלעת אביב פרצו בפריחה עדינה כאגלי טללים ורודים, ולעת סתיו הניבו שפע של פירות. ציפורים ישבו על בדי העצים ושרו שירים נפלאים כל כך, עד שהילדים היו חדלים ממשחקם על מנת להאזין לקולן. 'הו, מה מאושרים אנחנו כאן', קראו הילדים זה אל זה.

נראה שבן-משה 'מ'פה' את התיאור של ויילד. במקום לכתוב: 'זה היה גן גדול ונהדר עם דשא ירוק ורך', הוא משנה את מיקומן התחבירי של המילים, וכותב: 'גן גדול ונהדר היה זה, ודשא ירוק לו ורך'. יתכן שכך מתקבל יסוד פיוטי המתאים, לדעתו, לאגדה. גם הביטוי במשפט של ויילד 'פרצו בפריחה עדינה של ורוד ופנינה' מוחלף אצל בן-משה במשפט 'פרצו בפריחה עדינה כאגלי טללים ורודים'. במקום 'פנינה' בוחר בן-משה בביטוי 'אגלי טללים', אולי משום שהפנינה אינה אופיינית במקומותינו.

האגדה הזו חרוטה בלבו של בן-משה, וחוזן מאשר לתרגם אותה הוא משתמש בה כדימוי באחת הסונטות שלו. הוא כותב:

"כְּכֵלִי נִשְׁבֵּר הַמֵּשֶׁב אֶל כְּנוֹ/ אֲנִי אֲחִיז בְּךָ עֵתָה בְּשֵׁתִי יָדִי/ וְכִמּוֹ הָעֵנָק מִן הָעֵנָק וְגַם/ בְּסִפּוּרִי שֶׁל וִיילָד/ אֲנִי מִנְפֵץ לְרִסְסִים אֶת הַחוּמָה/ אֲשֶׁר גִּדְרָה בְּעַד הַיָּפִי/ מִלְחָדָה וּלְחֹלֶל מְהוּמָה/ בְּנִפְשִׁי וּבְלֵב חַיִּי הַזֹּרְמִים שָׁפִי/ כְּפֶלֶג מִיָּם אֶל יָם/ הַבְּדִידוּת הַגְּדוֹל הַרְחָק/ מִהֶמּוֹן הַרְחָק מִנֶּפֶשׁ חַיָּה/ שֶׁתֹּאמַצְנִי אֶל חִיקָה/ כְּכֵלִי/ נִשְׁבֵּר הַמֵּשֶׁב אֶל כְּנוֹ" (סונטות, לו).

התמונה המרכזית באגדה הופכת לדימוי בשיר. בן-משה מדמה את 'תיקון' הקשר עם אהובתו לכד שבור שהוא מאחה אותו. את נפשו הבורדה הוא משווה לחומה מסיפורו של ויילד "הענק וגנו", אשר גדרה בעד מקור האהבה לחדור לנפשו, ושעל כן צריך לנפצה ולאחותה מחדש. האהבה מצוירת באמצעות דמוי אסטטי, כמו בעולמו של ויילד (ויילד אמר שהוא רוצה לצבוע את כל העולם בצבע הכחול של החרסינה שלו).

מחוץ לגילוי המפורש של האהבה ליופי האמנותי יש פן נוסף שבן-משה מרגיש קרוב אליו בספרות של אוסקר ויילד – הסבל. ויילד, שנוולד למשפחה אליטיסטית וחי רק 46 שנים, חשב שכאמן עליו לחוות גם סבל. אחד הביוגרפים החשובים שלו, ריצ'רד אֶלמן, כותב שבביקור אצל מגדת עתידות התבקש להושיט את שתי ידיו, והמגדת אמרה לו: בכף יד אחת אני רואה תהילה, ובכף היד השנייה גלות וסבל. ואמנם אנו מכירים את המשפט שערכו לויילד על "סדומיות", פיתוי נערים. הוא נידון לשנתיים מאסר עם עבודת פרך, ושנתיים אחרי שהשתחרר, מת בצרפת. מן הכלל הוא כתב את דה-פרופונדיס ("ממעמקים"), דף אחד מדי יום, שכן לא נתנו לו יותר מדרך נייר ביום, ואף לקחו ממנו כל ערב את מה שכתב

במשך היום. ושם הוא כותב:

"I have said that behind sorrow there is always sorrow. It were wiser still to say that behind sorrow there is always a soul. And to mock at a soul in pain is a dreadful thing".

ובן-משה תרגם זאת כך: "פעם אמרתי שמאחורי הסבל מצוי רק סבל. אולי עדיף היה לומר שמאחורי הסבל מסתתרת תמיד נשמה ולהתקלס בנשמה סובלת זה דבר מחריד". אפשר לומר שככלל בן-משה חש כוויילד, כי בעוד שהעונג הוא מסכה, סבל הוא האמת הנפשית.

והוא אכן כותב באחד משיריו:

"אולי רק ויילד ראה את הסבל/ במערמיו והלבישו אדירת חן/ רקומה מלים אדירת חן רבת סבל/ שהסבל עצמו לא עטה מעולם" (נגן מות וחמת חלילים א').

בן-משה כתב גם שיר נוסף בעקבותיו: "רק צעד אחד מכביל/ בין אהבה לחרפה/ ואולי עוד פחות/ כך אומר ויילד/ כך אומרים גם החיים/ הנגרים לאטם כמי מרוב/ אל חשכת העפר/ או מלכלכים כפרח רך/ ושנוי טל בשדה האהבה/ עד אשר לפתע יפל הכרת/ וראשו יערך בסכין החרפה/ כי רק צעד אחד/ ואולי עוד פחות/ מכביל בין אהבה לחרפה".

בן-משה כתב שירה רומנטית ומודרנית, וכאמור, תרגם שירה של משוררים אירופים. אהבתו לויילד הביאה אותו לתרגם את רוב כתביו (אם לא כולם) וכפי שראינו, גם לשלב את רעיונותיו המרכזיים בשיריו, ולשבץ בהם משפטים שאהב במיוחד.

השליחות האינטרנציונלית של ז'אן-רישאר בלוך

של המלחמה, כתב רולאן לחברו הצעיר, כי אינו רוצה להאשים את כל הגרמנים באופן גורף, שהוא מעריך את האחדות הרוחנית של אירופה, ועדיף לסיים את המלחמה בתיקו. ז'אן-רישאר בלוך כתב במכתביו לעמיתו על הזוועות של הגרמנים, על הברבריות שלהם. הוא האמין שזו תהיה המלחמה האחרונה, אם תובס גרמניה של הקיסר; אז ינצחו שלום, חירות ואושר.

נראה מתוך הסיפור של ארנבורג ששני הסופרים הצרפתים לא הבינו את ממדי הטרגדיה, שנמשכה במלחמת העולם השנייה, שבה התוצאה הרצחנית של הניצחון על הגרמנים בחלק הראשון, קרי במלחמת העולם הראשונה, באה לידי ביטוי בחלקו השני – במלחמה הרסנית וטרגית אף יותר – מלחמת העולם השנייה. "האחדות הרוחנית" של אירופה, ה"תיקו" במלחמה, ה"מלחמה האחרונה", "ניצחון של שלום, חירות ואושר" היו הערכים הדמיוניים שבהם התרכזה חשיבתם של האינטלקטואלים השמאלנים האירופיים.

בלוך קיבל בברכה את המהפכה הבולשביקית של אוקטובר 1917 והפך לחבר במפלגה הקומוניסטית הצרפתית (1921), אך הטיל ספק גדול בצורך בדיקטטורת הפרולטריון.

ההנושא היהודי המשיך לעניין ולרגש אותו. ברומן *Simler & Co* (1917), מתאר בלוך את סיפורה של משפחת זימלר, משפחה יהודית של בעלי מפעלים. לאחר תבוסת צרפת במלחמת צרפת-פרוסיה בשנת 1871, הזימלרים, ילידי אלזס, שסירבו לחיות תחת שלטון הגרמנים האנטישמים, קונים מפעל חדש בעיר הצרפתית *Yandeuvres*, אחד ממרכזי תעשיית הטקסטיל במערב צרפת. אך גם כאן נתקלים הזימלרים באנטישמיות. ברומן זה תיאר בלוך את הסכסוכים שאיתם מתמודדים גיבורי הרומן, השואפים לשמר את רוחניותם היהודית בקרב התרבות והסביבה הצרפתית. כמו כן תיאר הסופר ברומן את תולדות המשפחה של אשתו מרגרט, שהיתה ילידת אלזס ואחותו של הסופר הצרפתי המפורסם אנדרה מורואה.

בהקדמה לרומן *יעקב* מאת הסופר היהודי והלוחם הצרפתי באנטישמיות ברנר לקאש, מנתח המשורר (היהודי, הרוסי) הנודע אוסיפ מנדלשטם את יחסו של בלוך לאנטישמיות ולהתבוללות של יהודים: "ז'אן-רישאר בלוך שואף להבין

הסופר הצרפתי ז'אן-רישאר בלוך (1884-1947) נולד למשפחה יהודית מתבוללת. אביו, רישאר בלוך, בוגר ה-*Ecole Polytechnique Supérieure* השתתף במלחמת צרפת-פרוסיה בשנים 1870-1871, עבד כמהנדס רכבות בקו פריז-אורליאן, ולאחר מכן הפך למנהל חברת הרכבות. האם לואיז לוי היתה בת למהנדס מכרות בלורייין. לז'אן-רישאר היו שני אחים – מרסל הבכור ופייר הצעיר, שקיבל כאביו חינוך טכני. בסופו של דבר היה פייר לסופר (תחת השם הברזי פייר אברהם).

המודעות היהודית של ז'אן-רישאר התעוררה בילדותו כתוצאה מגל האנטישמיות שפרץ בעקבות פרשת דרייפוס. בלוך קיבל את השכלתו בסורבון והפך למורה להיסטוריה ולספרות בליציאון בפואטייה. בשנת 1905 הצטרף למפלגה הסוציאליסטית הצרפתית. ב-1910 ייסד בלוך את כתב העת *Effort* (לימים *Effort Libre*) בפואטייה, שעזמו שיתפו פעולה זוכי פרס נובל לספרות רומן רולאן ורוז'ה מרטן די גאר.

למרות האינטרנציונליות הסוציאליסטית שלו, בלוך התעניין בנושאים יהודיים. בקובץ הסיפורים הקצרים *לוי ושותפיו* (1912) הוא סיפק לגיבורי סיפוריו את שם נעוריה של אמו – (לוי). הסופר חדר עמוק לפסיכולוגיה היהודית. הוא מראה את המאבק של קהילה יהודית קטנה להשתלב בחברה הצרפתית בעיצומה של פרשת דרייפוס.

בשנת 1914 – מלחמת העולם הראשונה, גויס ז'אן-רישאר לשירות צבאי. הוא שירת כל שנות המלחמה ונפצע שלוש פעמים. איליה ארנבורג, הסופר הסובייטי ממוצא יהודי, שחי בצרפת במשך זמן רב, הכיר היטב את עמיתו הצרפתי. ארנבורג נזכר: "ז'אן-רישאר בלוך היה אחד האנשים הטהורים ביותר שפגשתי בחיי". ארנבורג כותב על נושא החשוב עבורו ועבור גיבורי יצירותיו – על היחס למלחמה. הוא מצטט את ההתכתבות שבין הסופר הצרפתי לעמיתו רומן רולאן, שבה שניהם מביעים את עמדתם בקשר למלחמת העולם הראשונה: "ז'אן-רישאר היה בן שלושים ב-1914, הוא גויס מיד, ונפצע שלוש פעמים. רומן רולאן היה יותר מבוגר ממנו בשמונה עשרה שנים; רולאן התגורר ב'נבנה וכתב מאמרים נגד המלחמה. בחודשים הראשונים



ז'אן-רישאר בלוך, 1915, ויקימדיה

את רגע ההתבוללות השברירי, - שבו מסיים 'יהודי' ומתחיל 'צרפתי' - בהטמעה זו הוא רואה רק אחת מאינספור התמורות של היהדות, ומשימתו של היהודי מצטמצמת להאצת התגבשותה של החברה המודרנית. עבור ז'אן-רישאר בלוך, היהדות היא חלון שקוף, שדרכו הוא מתבונן במודרנה.

הסופר ביקר בארץ ישראל המנדטורית ולקח חלק בטקס הפתיחה של האוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1925. לאחר מכן, הוא כתב מאמרים אחדים על תפקידו העתידי של העם היהודי, וביניהם את המאמר נושא הכותרת המלהיבה "איזה תועלת יכולים היהודים להביא לעולם?" (1927). מאמר שכותרתו "גורל המאה" (1931) מראה שגישתו לבעיה היהודית הפכה למעט דרמטית: היא כבר אינה אינטרנציונלית טהורה.

בשנת 1934 התקיים הקונגרס הראשון של הסופרים הסובייטים במוסקבה, שבו השתתפו ז'אן-רישאר בלוך ואיליה ארנבורג, שהגיעו מצרפת. הקונגרס התקיים באולם העמודים של הקרמלין בין ה-17 באוגוסט ל-1 בספטמבר. נכחו בו 591 נציגים ויותר מ-40 אורחים זרים. כאשר לקראת הקונגרס ארנבורג הסביר לסופרים הצרפתים בפריז, שהדיקטטורה בברית המועצות היתה הכרח זמני, ייתכן שהוא עצמו האמין בכך. במוסקבה, במהלך הקונגרס, הוא הבין שחבריו הצרפתים

מאוכזבים ואפילו מזועזעים מצרות האופקים של מנהיגי הבולשביקים. בלוך איבד את סבלנותו, וכמעט צעק מהבמה של הקונגרס לעברו של אחד הבולשביקים הבכירים, הסופר היהודי קרל רדק: "אני מזהיר אותך, שאם תמשיכו לגנות את חירות הפרט, תדחפו את ההמונים הרחבים ביותר במערב לעבר הפשיזם. האם זה מה שאתם רוצים?" 182 משתתפי הקונגרס מתו במהלך השנים הבאות בבתי הכלא והמחנות של הגולאג. עוד 38 נרדפו אך שרדו. הסופרים היהודים יצחק באבל ומיכאיל קולטסוב (שמו האמיתי היה משה פרידלנדר, שזכה לתיאורו של המינגווי ברומן למי צלצלו הפעמונים כסוכן הסובייטי קארקוב), והסופר הרוסי בוריס פילניאק, שחיו בחו"ל במשך תקופות ארוכות, הורשעו בריגול ונורו.

בשנת 1941, עקב הפחד מהגירוש למחנה ההשמדה הנאצי תחת החוק האנטי-יהודי של ממשל וישי בצרפת, ברח בלוך למוסקבה, שם השתתף בשידורי רדיו לצרפת. הוא חי בברית המועצות מקיץ 1941 ועד חורף 1944, הופיע מדי שבוע ברדיו והפיק יותר מ-1,200 תוכניות רדיו.

גם בברית המועצות בלוך חווה אנטישמיות. ארנבורג סיפר על כך בזיכרונותיו: "כאשר במערכת של אחד מכתבי

העת הוא שמע שיחה על כך שהיהודים מעדיפים להימצא בטאשקנט (כלומר, בעורף. - א.ג.) על פני השתייה בחזית, הוא השיב בשלווה שבמהלך משפט דרייפוס הוא כבר שמע שיחות כאלה, ובתיכון חבט בגללן בפניהם של הפשיסטים לעתיד. בלוך טען שיהודי צריך להיות "מזרחי במערב ומערבי במזרח". לפי בלוך, היהודי יכול לעזור לאחר קבוצות שונות של אנשים לקראת הגעתן לאוניברסליות, מה שיביא לשלום. דימוי זה של היהודי התאים לאמונתו של הסופר בסוציאליזם ובקומוניזם.

בשנת 1945 הצליחו בלוך ואשתו להינצל מהאשמות בריגול, שבהן האשימו השלטונות הסובייטים אזרחים זרים רבים שנמלטו לברית המועצות מאימת הנאצים, ושבו לצרפת. שם הם למדו כי בתם פראנס בלוך-סרזין, חברה בתנועת ההתנגדות, הוצאה להורג בידי הנאצים בהמבורג, וכי אמו של הסופר, בת ה-86, נרצחה בתא גזים באושוויץ ב-4 ביוני 1944. עם חזרתו לצרפת, למד ז'אן-רישאר על היקף שואת יהודי אירופה, שגורלם היה משותף לזה של אמו לואיז לוי, שעליה ועל סבלם של יהודי לורייין כתב ביצירתו לוי ושותפיו שלושים שנים לפני קורות השואה. ♦

כל הבקרים

אני העיסה

כל הבקרים הברשתי סוסים
חלמתי על משעולים ירקים רויים מים
ועל סיחים לכנים עפים בשמים קודרים
לעת ערב הייתי לכתם נשרפתי בדמדומים
כמיהות בוערות שנסייתי למלט
שבו והזדחלו אלי כאל תוך מחילה מאבקת
לפתו אותי בגרוני
מרעב לאהבה ומסכן לארץ הרחוב דממתי
מכל פתחי עברי.

אני העסה של הנחתום
רק על עצמי מעידה
הכל באשמתי קרה
פעם הייתי דיסה
תבשיל של תת הכרה
אני העסה פעם הייתי
סנגור של קוקיה
אזוק בתוך ההכרה כמו בכלא
הזכרון עברין נרדף נמלט נביחת צפור

הדם נגר ולא נגמר
ואני כלי קריעת ים סוף
אך היה לי מזל כי בשער
עמד לי מלאך פסוף
העתיד נפרש לפניו כמרבד יקר ערך
וכל פניו נהרה

אם תוסר קסדת המציאות מעל ראשי
אפשר יהיה לראות שמחי הוא שושנה של רוח
מסתחרר בחשך מעל מכמני ברד ושלגים
אני שלא קראתי את האותות ומעדותי ברוחים
ראיתי את המוח מנצה
מצמח כנפים עף לשחקים
ולרגע התרוממתי לרדף אחרי
אבל בפעם הזאת כבר כמעט שהייתי מת

דברים שהיו

בשאת נפש
מנהיג הפרטיזנים
דוחה אותי מעל פניו
האקדח שלי מקלקל
הסוס שלי זקן וצולע
ומבחני האישיות שנערכו לי
מצאו שאני לא אמין
אני מבין שנשארתי לבד וחופר בור.
פה יהיה ביתי
האדמה רועדת
מתגודד בתוך הבור אני לא מפחד

כל הויתי שריר השדרות
נמתח אל יקום מקביל
אינני מתעניין במה שקורה למעלה
אינני זוכר שנה שנמלטה ממח
לצמח!
אני מצוה ומכה
שרשים ברוח הצר
בין החיים למתים
מרה חלחול גשמים וטחב
אני פועם מלב האדמה
יצור תת קרקעי
ספון במחלות הזיה קורחת

מתוך ספר שירים שיראה אור בקרוב

הַמְקֻרָפוֹן מְדַבֵּר עַל גְּאֻלָּה.
כָּלֶם כָּבֵד הַסְתִּלְקוֹ
לֹא נִזְהָרוּ,
נִשְׁמָתָם נוֹתֶרֶה מֵאֲחֹר.
הַדְּבֹר פּוֹגֵעַ בְּכַתֵּל,
חוֹזֵר אֵלָיו,
עֲצָמָה מְגִבֶּרֶת,
הוּא שׁוֹמֵעַ הַכֹּל בֵּין הַשּׁוֹרֹת.

הוּא נֹסֶה לְהַבִּיט בְּבֵית הַמֶּלֶךְ,
מִבְּטוֹ מִתְמַקֵּד בְּנַעֲלֵי הָעֵקֶב.
הִיא אוֹמֶרֶת לוֹ עַד שִׁיִּגִיעַ לוֹ רָגַע.

אַתָּה צָרִיךְ לְהִיטֵל שְׁלֵם כְּרִי לְמִצָּא אוֹתִי,
וְאִם נִתְחִיל עֲכָשׁוּ,
זֶה בְּטֶחַח נִגְמָר מִזְמָן,
זוֹ תִהְיֶה בְּכִיָּה קְדִימָה.

שָׂרָף אֶת הָאוֹלָם,
כּוֹלֵל הַפְּטָרִיּוֹת בְּצִלְחַת,
עַל הַקִּירוֹת.

הִיָּה לוֹ מְקוֹם אַחֵר לְהִיטֵל בּוֹ.

בְּקֶשׁ אַחֲרָה בְּזַעַם,
לֹא יוֹתֵר מִכִּמָּה שְׁנִיּוֹת,
יֵשׁ לוֹ כָּבֵד מְקוֹם לְהִיטֵל.

הוּא הֶלֶךְ לְאֵן שְׁמִחֻלָּקִים מִטּוֹת בְּחֻנָּם,
אֵין פְּקוּיָה עַל הַחֲלוּמוֹת.
הִיָּה בְּהַקִּיץ,
אִפְרָ לְתוֹךְ עֲצִיץ.
הַלִּילָה הַזֶּה לֹא נִגְמָר בְּהַתְּעוֹדִיּוֹת.

שֶׁר סֶרְנָדוֹת מוֹל חֲלוֹנוֹת פְּתוּחִים,
אֵף אַחַת לֹא יוֹצֵאת מִהַפְתָּחִים.
הוּא שֶׁר בְּכָלֵל לְמֶלֶךְ הַמְּלָכִים.
שׁוֹטִים אִתָּם שׁוֹטִים,
אִמֵּר לְמִלְחָמָה.

אַתָּה יְכוֹל לְמִצָּא אֶת עֲצָמוֹ שֶׁר תַּחַת כָּל עֵץ רִעְנָן.
לְפַעֲמִים בְּקוֹל אֵלִים,
לְפַעֲמִים בְּרֶם,
מִחֲפָשׁ אֶת הַכֶּסֶף הָרִיק,
הוּא כָּבֵד לֹא אֶתְּנֵנוּ מִזְמָן.

בת-קול

עמד. הרם את מבטך מעל
הארץ וגדרות המחנה.
היה מוכן. את נעליך של.
מעל ראשך הוא עוד בוער, הסנה.

קבל אותו. הנח לו, לנמשל.
בקש, אך אל תמתין למענה.
גופך ישלך כבגד שהשל.
את יעודה דבר לא ישנה.

עסס היום נשפך במערב,
וקול המון עולה מן המזרח.
השביל קשה ככף ידו של אב,
אבל סופו, כחיק האם, כה רך.

ובחלומי

ובחלומי
אני נכנס לשוק תלפיות
לקומה הראשונה המשפצת
לשם העבירו את הדוכנים
מקומת המרתף

פונה ישר ימינה לטור הראשון
מגיע לדוכן של ירקות השרש
החסות עשבי התבול התרד
הדלעת והפלפל

"בלי פוליטיקה", אני אומר לו,
"באמת בלי"

הוא כבר נלחץ
אבל אצלי בחלום
חשוב להעביר לו
את המסר

דולה מתוך מאמץ
את הצטוט מחגיגה:

"טבא תדא פלפליתא תריפתא ממלי צנא דקרי"

"ומה יש לך לומר על זה?"
"לי" - הוא מתמים.

כן לך.

שהפלפלים החריפים האדמים הקטנים
יושבים אצלך בתוך קופסנת קרטון
והדלעת הענקית ההולכת ונגרעת
רובצת מולם על קרש מגבה
בקצה השני של הבסטא

מה יש לך להגיד
על זה?

*

בְּקֶאֶסֶר אֶל־יְהוּד
מְנֹזֵר עֶזוּב דְּמוּי חִלּוּם
מִלֵּל בְּעֶרְבוֹת יִרְיָחוֹ
לֵיד יִרְדֵּן דְּהוּי,
בֵּין אֲשָׁלִים חֲסָרֵי יְחוּד
וּדְקָלִים חֲסָרֵי הוּד.
יוֹחֲנָן הִיָּה חֵיב לְכַרְח
מִמְשַׁפַּחַת כְּהֵנִי דֵת
טוֹבְלִים בְּקֶרֶפְנוֹת
בְּמִקְדָּשׁ דָּם.
הוּא הִתְבּוֹדֵר בְּהָרִים
נִזּוֹן מִדְּבֶשׁ יַעַר וְחִגְבִּים,
צוּפָה סוּף עוֹלָם.
אַחֵר כֶּךָ בְּגַד בְּבִדּוּתוֹ
וְהַטְבִּיל וְהַטְבִּיל
כָּאֵלוֹ יֵשׁ טַעַם לְהַצִּיל
לְפָנַי סוּף עוֹלָם.
מוֹחוֹ הִיָּפָה
צָף בְּרָאשׁוֹ הַכְּרוֹת
שֶׁהִגֵּשׁ לְשִׁלּוּמִית.
אֶמוּנָה בְּאֵל יַחֲדִיד
תּוֹפֶסֶת אֶת הָעוֹלָם
כְּחֹדֶר הַמִּתְנַה עֶלּוּב
וְאֵת הָאָדָם כְּכֹלֹם מְחַכֶּה
לְמַשִּׁיחַ גּוֹאֵל.
מוֹנוֹת־אֵיזֶם הוּא טְרוּף
הַזֵּית בְּעֵלּוֹת עַל אֵל.
וְכֵאֵן בְּקֶאֶסֶר אֶל־יְהוּד
אֵין כָּלֵב אוֹ תִּירִים
כִּי בְּדָרוֹם וּבְצָפוֹן
צִאֲצָאֵי אִיבְרָהִים
שׁוֹחֲטִים זֶה אֶת זֶה
בְּעֲלִיצוֹת מוֹזָרָה
בְּשֵׁם אֵל קָנָא וְנוֹדָא
שֶׁהָאָדָם בְּרָא
בְּצִלָּם אָנוּשׁ.

*

בְּזִמְזוֹן מִלְחָמָה
לֹא מְרַגְּשִׁים
אֵיךְ נִפְעָרִים
בוֹלְעֵנִי אָנוּשִׁיּוֹת
בְּנוֹפִי הַנֶּפֶשׁ
עַד שְׁפֹת־אוֹם
הִיא נִגְמָרֶת
וּמִגְלִים שְׂאֵין
אוֹר אוֹ רְגִישׁוֹת
רַק אֲדִישׁוֹת
בְּמַעֲמָקֵי בּוֹרוֹת

*

בַּיִם הַמּוֹת
אֵין חֲרָדָה
כִּי הַגְּרוּעַ מְכַל
כְּכָר קָרָה
וְאֶפְשָׁר לְצוּף
מַחוּץ לְזִמְזוֹן
כְּמַעַט טְהוּרִים
מִתְקַנָּה שְׁקִירִית
לְסוּף טוֹב

*

כָּל הַחֲתוּלִים הַיָּפִים
בְּרָחוֹב הַקָּטָן
שֶׁלֹא שָׁרְדוּ חֲרָפִים
וְקִיצִים מוֹאָרִים מְדִי,
כָּל הַמִּיתוֹת הַמְּשֻׁנוֹת
שֶׁחֲזוּרוֹת בְּחִלּוּמוֹת
וְנִהַדְּפוֹת בְּכַח אֱלִים
מִהֶמָּח בִּימִים,
כָּל רוּחוֹת הָרָפָאִים
עִם הַפְּרוּוֹת וְהַזְּנוּבוֹת
תּוֹכְעוֹת חֲזָרָה לַחַיִּים
מִמַּאֲכִיל מוֹכֵס.

לאלי שרעבי

סוטה ג, א

למי שעדיין שם

עופי כבד מהבית שלי!

הטחת בי.

עופי מהבית

שלי!

כמו עוגת ארס על גחלים, חרוכה כלה

לוהטת שורפת את הלשון.

הפלב שתק את שתיקתי וכשפש בזנבו

כמו נסה להבין מה זרקת עלי.

ואתה עמדת מנגד, מקשיב לרקוד פנימי של דבריה:

לאשה נואפת אין זכות קיום.

לאשה נואפת אין זכות קיום.

ואין למחל, לחמל או לחוס

מוטב תשליך עצמה על המסלה

כמו אנה קרנינה.

קול תפלה מבעבע כמו עשן

מאדמה רותחת ויוצא מתת-הקרקע

בלחישת

נפרש כמו שטיח הוליוודי

מתת-ההכרה פורץ החוצה

מנעול בריח

פלדת אל-חלד

מחסום קשיח

קיר אקוסטי

אור

בקצה המין האנושי

אלוהים לוחש באזן חזרה

היה אדם

היה אתה

שירה צרי

רגעי כמעט

1.

מְכוּנִית שְׁמֵת־פֶּרֶצַת לְכָבִישׁ
כְּמַעַט מִתְנַגֶּשֶׁת בִּי.
לְחִיצָה חֲזָקָה עַל הַבְּרָקָס,
הָאוֹטוֹ רוֹעֵד וְעוֹצֵר
סְנַטִּימֶטְרִים סְפוּרִים
לְפָנַי הַבוֹם.

אֲחֵר כִּד אֲנִי רוֹעֵדָה.
הַכֹּל מִמָּשִׁיד, כְּלוּם לֹא קָרָה
זֶה רִגְעַת הַכְּמַעַט.

2.

אֲנִי יוֹנָה,
הָאוֹטוֹ אֲנִיה
הַכָּבִישׁ סוֹעֵר.
אֲנִי רוֹצָה לָרֶדֶת מִמֶּנּוּ
כִּדִּי לְחֶמֶק מְשֻׁלְּחִיתִי
אֲבָל הוּא נֶעַ תַּחְתִּי ב־120 קמ"ש.

פֶּרַחִי חֲטֹמִית וְרֹדִים
חוֹלְפִים בְּמַהֲרֹת מְצֻדָּדִי
מְזַכִּירִים לִי שְׁאֲכִיב.

3.

כְּמוֹ שְׁנֵי אֲנָשִׁים הֶרְצִים זֶה לְקִרְאָת זֶה
עַל שְׁנֵי הֶלִיכוֹנִים
אֲנַחְנוּ נָעִים לְקִרְאָת מִפְּגָשׁ
וְלַעוֹלָם לֹא מְגִיעִים.

בֵּינֵינוּ
כָּל הַמְּלִים הַשְׁתּוּקוֹת
שְׁאֵינָן יְכוּלוֹת
לֹא לְהִלָּחֵשׁ
לֹא לְהֶאֱמֵר
לֹא לְהַצְעֵק.

4.

בְּלִילָה
בְּדֶרֶךְ חֲזָרָה
עֵינַיִם פְּקוּחוֹת
יָדַיִם עַל הַהֶגֶה.

אֲנִי מִתְקַרְבֶּת הַבֵּיתָה
לְמִרוֹת שְׁנִירָאָה:
אֲנִי יוֹשֶׁבֶת
כְּמַעַט לֹלֵא תְנוּעָה.

מתוך סבין שננעצה פעם העומד לראות אור

רפי וייכרט משוחח עם ד"ר רות קרא-איונוב קניאל

במשך שמונה שנים היינו מסורבי-עלייה (רפיוזניקים), ואלו השנים שבהן התעצב עולמי הרוחני, הפסיכולוגי והשירי: ביקורי קג"ב ליליים, פשיטות, מעקבים והאזנות; מעברי דירות, דקלום שירה ולימוד עברית בסתר. רבות התחלפו בחללים שסביבי: רוסית, עברית, ארמית, אנגלית ועוד. חייתי בדיסוננס בין המיתוס ועולמות הסוד, לבין החרדה המתמדת לעצם הקיום, אימה שיעצרו את הור, לצד קשיים הישרדותיים אחרים כמו עוני, פיטורים וסכנות בתוך חברה עוינת. אחד מהדברים החשובים שלמדתי בשנים ההן קשור לרעיון של "הזנה רוחנית". שם הבנתי שהנשמה זקוקה לשירה כדי להתפתח, ושכוחו של הטקסט הפואטי לדגל מעל תהום. שם התחלתי להתאמן באחיזה במקורות כעוגן לצמיחה.

ש: מהם הדברים העיקריים שבהם את עוסקת במחקריך האקדמיים וכיצד הם באים לידי ביטוי בשירתך?

בעבודתי האקדמית אני חוקרת מיסטיקה יהודית, ועוסקת בהיבטים פסיכואנליטיים ומגדריים בספרות הזוהר שנכתבה בקסטיליה בסוף המאה ה-13. מחקרי מתמקדים בתפיסות של זהות ומיניות בקבלה בימי הביניים, בתיאורי הפרסונה האלוהית בזיקתה לעולם האנושי. האל של המקובלים אינו מושלם, אלא הנו ישות מלאה חולשות ופגמים. זהו אל משתוקק וחסר, רב-גוני ומלא סתירות. שום דבר אנושי אינו זר לו ועל כן מערכת יחסיו עם האדם משקפת דרמה מיתית מרתקת. מחקרי ושיירי משפיעים אלו על אלו, ו"זולגים" זה לתוך זה, הן בממד התוכן שעוסק בחוויות של דבקות ואוניר-מיסטיקה, אקסטזה, והתעלות (ואזי קריסה והתמוטטות); הן בממדי השפה, המבנים הארס-פואטיים, הרפלקציה והחקירה העצמית. בשנים האחרונות אני כותבת על יומנים מיסטיים של מקובלים, ודרך חקירת חלומותיהם וחזיונותיהם, השירה הושפעה גם היא ממרחבים אלו.

ש: ספרך החדש, שכתבתו ארכה שנים אחדות, שונה מקודמיו לא רק בהיקפו אלא גם ברוחב המסע והמשא שלקחת על עצמך. איך את רואה את הדברים?

עם השנים יש תחושה שהכנפיים נפרשות, לאט לאט אנו מגלים מי אנחנו. כשאני מתחילה לכתוב שיר אין לי מושג לאן הוא ייקח אותי. גם ספר שלם עשוי להתגלות כהפתעה: אפר ויהלום לימד אותי על עצמי, מה שעשרות שנות מחקר ומאות ספרי עיון לא יכולים ללמד. למדתי דרכו על תשוקותי וסתירותי, על מאבקים וקונפליקטים לא פתורים, ועל סערות שחלפו וכאלו שעוד מתרגשות מעלי. למשל, משהו שעשוי להישמע בנאלי, אך ככל הנראה מלווה כל אדם וכל אדם: ההיקרעות בין חיי היום יום

לאחרונה ראה אור בהוצאת 'פרדס' ספר שיריה השלישי של רות קרא-איונוב קניאל **אפר ויהלום**. השקת הספר נערכה במרכז 'חדרים' בחיפה. לקחתי בה חלק ובהמשך ישיר מצאתי לנכון להציג למשוררת ולחוקרת המיסטיקה שאלות הנוגעות הן לתחום עיסוקה הן לשירתה.

ש: בטרם נפנה לדבר על ספר שיריך החדש הייתי מבקש ממך לשרטט בקצרה את קורות משפחתך. דומני שמדובר בסאגה רבת-עניין שגם יכולה לתרום להבנת חלקים משירתך.

אכן, דמויות רבות בתולדות משפחתי עסקו בספרות, והכתיבה מחברת אותי לשורשים עתיקים. לצד תהפוכות ההיסטוריה ומוראות המלחמה, יש כוח בהיאחזות במילים. אני מרגישה שניתן לקנן בתוך בית של שיר, ולפעמים אפשר להניח ראש על שורה מנחמת. ההיסטוריה המשפחתית מופרת לי כחמישה דורות לאחור, והיא דרמטית בהחלט: בסוף המאה שעברה, בשנת 1887, נעצר סביבי, אורסט גברוכין, יחד עם חברו אלכסנדר אוליאנוב (אחיו הבכור של לנין). השניים הואשמו בפעולת טרור ובניסיון התנקשות בצאר אלכסנדר השלישי. הניסיון נכשל, אחיו של לנין נתלה, ואילו סבי ניצל וברח לאירופה. בסורבון שבפריז הוא פגש את סבתי, טטיאנה סמילובנה והשניים נדדו לבולגריה והשתכנו בסופיה. גברוכין היה פרופסור לכימיה ולספרות, פובליציסט, מהפכן, ונודיסט. בתם טניה התחתנה עם איוואן גנצ'ב, שכונה 'קרא-איונוב', כלומר איוואן השחור. הוא היה בנו של כומר ועיתונאי המקורב לטיטו ולראשי ה'קומינטרן' (המפלגה הקומוניסטית הבינלאומית). גנצ'ב מונה לשר המיעוטים הבולגריים בממשלת יוגוסלביה, ועסק בריגול. היתה לו אהובה בכל עיר, והוא הותיר רשימות וכתבים בשפות שונות. הזוג עבר למסקבה ונולדו להם שני בנים: סבי, סשה קרא-איונוב, ואחיו הבכור וולודיה שנהרג בוורנו' בשנת 1942. הוא נתפס כעריק ונשלח ב"שטראפ-באט" (גרודי עונשין) להילחם מול הצבא הנאצי. סבתא שלי, ארלנה מטלינה, היתה בתם של היסטוריון מרקסיסט, שורה מטלין, ואם ספרנית, מניה טרמבובלה. כשהיא פגשה את סשה בראשית שנות השישים, חשבה שסוף סוף תוכל להיפטר מהידושה, אך הסתבר שככלות הכול, סבא שלי יהודי. על הדמויות הללו – שמשתייכות לשושלת מצד אבי – כתבתי נובלה בשם 'רוח פרצים' שעתידה לראות אור בשנה הקרובה. הוריה של אמי הגיעו מאודסה, שניהם פיזיקאים, וגם בצד זה ישנן סאגות לא מעטות שאני מקווה בבוא היום להעלות על הכתב.

בגיל הנעורים וכנגד הוריהם המתבוללים החלו הורי לעסוק בפעילות ציונית מחתרנית. בשנת 1979, מיד לאחר לידתי, הם הגישו בקשה לעלות לישראל והפכו לאיבי השלטון הסובייטי.

ש: בשירים שונים משוכצים ביטויים מן הלשון הארמית. מה הם מאפשרים לך מבחינה שירית והגותית?

כמו הזרה בסרט קולנוע, הארמית מציצה בשבילי מבין חרכי השפה המדוברת. היא לשונו של ספר הזוהר ושפת הצופן המיסטי. יש בה יכולת להכיל את הצלילים שבתוכנו, כמו למשל בשיר על התנין הגדול, סמל קבלי לכוחות הרע. דווקא בבטן התנין עשויה להימצא ישועה, סצנה שהרהרה



צילמה אסנת פרלשטיין

עבורי את געג הלידה, וגם את הולדת השפה: "בית פְּלֵאֵי טְמוֹן בְּפִיךְ/ או שְׁמָא אֶת מְנַחֵת/ כְּבִיצַת תְּנִין בְּתוֹךְ לֵעִי/ אִם יִקְשְׁרוּ פִי, אָמוֹת/ אִם תִּבְקְעִי/ אָנָּה תִּלְכִּי/ בְּאִיזוֹ שְׁפָה תִּמְלֶמְלִי/ נִגִּיד וְנִפְיָק/ הָדָם נִגְרַ/ תִּמְסַח תִּמְשַׁח/ מִשְׁחָא לְאַנְהִירוֹתָ/ לְמִשַּׁח רְבוּתָא" (עמ' 92). לא מוכרחים להבין את המילים אלא לשמוע את המנגינה. להסכים להרגיש את החוויה החייתית, הארכאית, הפראית, המפחידה והמרטיטה הזאת. מענין שלפי חז"ל הארמית היא דווקא שפה שמלאכים לא מבינים; ובכל זאת, עבורי, כמו בסרט של וים ונדרס "מלאכים בשמי ברלין", האפשרות לנוע בין עברית לארמית, יוצרת סולם או נדנדה בין שמים וארץ, וכמו משיבה את השאלה מהו יתרון האדם על מלאך. השכינה דווקא דוברת ארמית, ואני מוצאת בה מקלט ומסתור חמים במיוחד. בשירים למורה שלי, יהודה ליבס, ולמורת, מלילה הלנר-אשר, היה ברור שהארמית היא הדרך היחידה לתאר את חדרות הגילוי ולהכיר תודה על האוצר שהם הורישו לי: "מוֹזֵג לְכֶךְ/ וְאֵז מוֹסִיף נְגִיעָה אֶדְמָה/ לִיְדֶךְ אֲנִי שׁוֹמְרַת עַל זְמַן הַזֶּה/ וְלִיגוֹ דְּסִכּוּלְתָּנוּ בְּעֵין הַלֵּב/ הָאֵמֶת מִתְּהַפֵּכֶת/ צוּרוֹת רְבוּת/ שֶׁל גְּשָׁמִיּוֹת/ זוֹהֶרֶת, מִסְעִירָה" (עמ' 122).

ש: נושא מרכזי בספר הוא ההורות. שירים על רות הילדה ושירים של רות האמא. תוכלי לומר משהו על החשיבה התמטית הזאת?

בהשראת התרבות הרוסית אהובה עלי בוכת המטריושקה שמייצגת מצב של התכללות, "בוכה בתוך בוכה". בחוויה הקיומית שלי היכולת להתייבב כאם קשורה להעמקת זהותי כתינוקת, ילדה, אישה צעירה, ואף כקשישה שאני עתידה להיות. בכל אחד מהשלבים הללו הנשיות נולדת ומיילדת את עצמה מחדש. לא מדובר כאן על ציר ליניארי וכרונולוגי, אלא על קו שנטווה סביב עצמו, גולם שהופך שוב ושוב לחל ואזי לפרפה. זהו ריקוד מתמשך של הדורות, ויכולת להתחבר לשושלת נשית ארוכה, שמגיעה עד לראשית הזמן. כמו שאומרת לוס איריגארי "לכל אחת מאיתנו יש עץ-שורשים נשי: יש לנו אם, סבתא, וסבתא רבתא, יש לנו בנות. בגלל שהוגלינו לבתי הבעלים, שכחנו את ייחודה של הגנאלוגיה הנשית. הבה ננסה למקם את עצמנו מחדש בתוך שושלת נשית כדי שנוכל לאחוז בזהותנו".

וחובות המציאות לבין הרצון לנסוק להיכלות הרוח. למשל, הקרב בין האדמה לשמים, הגוף והנשמה. הספר מבקש לחבק מנעד רחב של חוויות אנושיות ונשיות, ולא לוותר על עומק הרגש: האהבה, הצער, המסתורין, התלות, הפגיעות, הייאוש, התקווה.

השלמת הספר נעשתה בזמן מלחמה, תקופה שהציפה אצלי זיכרונות לא פשוטים וטראומות מהעבר, אך גם נטעה כוחות הקשורים לערכות הדתית, לקשר של קהילה שניצבת יחד בשכול ובאובדן. לא מעט שירים הפכו לגשר בין המתים לחיים, אנשים יקרים שאיבדתי, נשמות וחלקי נפש שאני מבקשת להשיב באמצעות

השירה. המשוורת ענת לוין ערכה את הספר בחוכמת לב, ולא ויתרה לי (ועלי): עברנו על כל שיר בכמה סבבים, חיפשנו לכל פרגמנט מקום במרחב ובזמן; כך נוצר המשא הארוך הזה. לעיתים הוא נראה לי כבד מנשוא, וברגעים אחרים יש הקלה אדירה: מרגע שנכתב, הוא משוחרר. אני כבר יכולה להניח אותו על המדף, כבר איני צריכה לסחוב את האבנים הכבדות הללו על לבי.

ש: בספר שירים רבים שלצורך הפישוט, ואני יודע שזה חוטא למורכבותם, נכנה בשם "ארוטיים". יש להם נמען או נמענים ממין זכר, יש שיר על חברה מן התקופה הסטורנטיאלית, שמתאר קרבה בין נשים וכמוכן שישנם שירים המופנים אל האלוהות, אל השכינה. הפעם הלכת הכי רחוק שאפשר הן מבחינת גבולות השפה הן מבחינת רמת החשיפה. איך את רואה את הדברים?

הספר כולל שירים שלוקטו מתקופות שונות. בין היתר יש כאן פרגמנטים שנכתבו בצעירותי, ורק לאחרונה עברו עיבוד ועריכה. לקראת גיל ארבעים וחמש הרגשתי סוף סוף בשלה להיכנס לפרס התשוקה. לא הצלחתי לפתור את חידת האהבה, אבל לפחות התרתי לעצמי לדובב אותה בריבוי קולות ובאמצעות "עצמיים מרובים". יש להודות שלא מעט תמונות בספר שייכות לאזורי הפנטזיה ואינן כבולות לחוקי המציאות. ארוס, כמו שאפלטון אומר הוא "דימון גדול" ("המשתה", בתרגום י' ליבס, עמ' 129). אכן לעיתים מתערבבים בשירים הנמענים האנושיים והאלוהיים: השכינה והאל, אנשים בשר ודם, דמויות שכבר אינן בין החיים – ועדיין, השיחה עמם נמשכת בחלומות ובמפגשים אסטרליים. השירים מאפשרים נזילות בין ההיבט הגברי והנשי, הממשי והמדומיין, ואף בין החלק הבוגר לחלקים הרגרסיביים בתוכנו.

לפעמים בתוך שיר אחד מתחלפים באפר ויהלום המין והמגדר של הדוברים והדוברות. זהו עולם חוויתי שאני פוגשת גם בספרות הזוהר, ובלבו מוצבת חירות גדולה: יכולת להשיל ולעטות מסכות, לנוע ולהתגמש. אפשר לומר שמושאי התשוקה משתנים עם ההתפתחות הנפשית, ובכל זאת, המשותף למכלול האהבות הללו הוא תאוות-הלימוד, בקשת-הדעת, אהבת היופי והחכמה. לא בדיוק אהבה אפלטונית, אבל לא רחוק מכך. שהרי, בהכרח, "המשתוקק – משתוקק למה שהוא חסר" (שם, עמ' 124).

אפר ויהלום אפשר לי ללקט מורלים של אימהות ולשוחח עם אימהות שונות; לדבר אל השכינה והבינה כ"אמא עלאה"; יש בספר גם שירי אימהות פצועים, שלבים של התגוששות עם מכלול התפקידים והזהויות האימהיות בעולם מבלבל. ישנם רגעים של קריאה בשם ונוכחות עיקשת, בשעות שבהן האם נהפכת לאם בזכות ילדיה המכוננים את מהותה: "בְּזֶמֶן שְׂרָצְתִי / הִילָדִים בָּנוּ סָכָה / [...] תִּרְאִי, הֵם אוֹמְרִים, הִנֵּה / אִמָּא שְׁלָנוּ רָצָה כָּאן / בְּמַעְגָּל" (עמ' 80).



שלושה שירים שנבחרו מתוך הספר:

בחווייה הפרטית שלי לא הוגליתי לבית בעלי, אלא למדתי ממנו מהי אימהות והורות מיטיבה. ובכל זאת, שחזור העץ הנשי עשוי להביא לנו מרפא משמעותי. כך למשל, השיר לבתי מבקש להיות ערסל עבור נכדתי (שטרם נולדו), וחיק עבור סבתותי ואמי, בהיותן פעוטות. זהו שיר שעוקב אחר רגע יציאת הנשמה מתוך הגוף, הרעד והכאב לצד הפליאה הגדולה. ואחר, ההגחה של האישה הצעירה מגוף הילדה; מצב שהוא חצי לא מודע, "נים לא נים", כל אישה זוכרת את זה, מבלי למצוא לכך בהכרח מילים ושפה. חשתי שדרך ההתרגשות עם בתי המתבגרת אני משתתפת בחוויה ובה בעת מביטה בה ממקום רפלקטיבי: "הַנְּשִׁיקָה הָרִאשׁוֹנָה / הַחֲבוּק הָרִאשׁוֹן / הַמְּלִים הַחֲדָשׁוֹת / לְחִייד הַיְּרֵדוֹת / לְבֶד הַמְּתָרֹצֵץ / הַגּוֹף הַפּוֹרֵחַ / שְׁפֹתַי חֲתוּמוֹת" (עמ' 90).

מידה כנגד מידה

זמן

אוקיינוס

גֶּשֶׁם בְּקִיץ, רְצִינֹת יָדֶיךָ
חֲמֵלֶת מִבְּטָךְ
פְּתִית אֲכֹרִיּוֹת
חֹמֶמֶקֶת, נִמְסָה

מֵהוּ רָגַע הַחֲלוֹף
שָׁל יָפִי וְשִׁנְאָה
סִיבֹב עוֹר
מִדָּה כְּנֶגֶד מִדָּה

צֶלֶךְ מוֹטֵל
הַשְּׁמִימָה
הַכֹּל מִבְּקֵשׁ תִּקְוֹן,
גַּם הַכְּנִיעָה

בְּשִׁירָה אֶלְמֶת
אֵיכָרִי מִטְּלָטְלִים
בִּינֹת דְּפָנוֹת
אֶהְבֶּתְךָ

הָרֵב לֹא יִדְעָתִי
נָשֵׁר, יָם, נָחֵשׁ
הָעֶרְפֵּל נִחְצָה
מִטְחָנוּ הִיא סִירָה

לְעוֹלָם לֹא נָתַן לְשׁוֹב
לֹאמֵר הַכֹּל
לְהִתְפָּשֵׁר
עַל דֶּרֶךְ גָּבֵר בְּאִשָּׁה

הַנְּשִׁמָּה הַעֲשׂוּקָה שְׁלָנוּ
נִתְלִית עַל אֶגּוֹז בְּסַעְרָה.

1
בְּתוֹךְ הַחֲזָה לֵב
בְּתוֹךְ הַלֵּב גָּנָה
בְּתוֹךְ הַגָּנָה עֵץ
עַל הָעֵץ יוֹשֶׁבֶת צְפוֹר
שְׁנִיָּה בְּזֹלָת
עַל רֹאשָׁה יֵשׁ
נוֹצָה לְבָנָה.

כָּתַב עַל כֶּנֶף
כָּתַף עַל הַכְּתָב
צְפוֹר אֶרְכָּה
עֲטוּפָה חֲלוּמוֹת
חָגָה בְּאוֹר
לְבָדָה.

2
זֶה סֵפֶר חַיִּי אָדָם
לְמַחֵק יֵשׁ לוֹ
אֵת כָּל הַזְּמַן שֶׁבְּעוֹלָם.

מְקָצוֹת תֵּבֵל
מֵעֶבֶר לַיָּם הַגָּדוֹל
מֵעֲמָקֵי הַכֶּכָּא
מִבְּעֵד לְצִלָּלִים
לְאוֹר נְרוֹת מְהֻבְּהִים
בּוֹיִלָאוֹת, לְפִי פְּרִיסֵת
מִפּוֹת דְּרָכֶיךָ, אֶרְכָּן
שְׂרִטוּט קוֹ הַמְּשׁוּה
בִּידֵי עֲטָלְפֵי פְּרוֹת
רְצוּף הַכְּבִישׁ, קֶרֶקוּשׁ
הַגִּלְגָּלִים, הַמִּית יוֹנָה
בֵּין חֲצֵרוֹת בָּתִּים
בְּנִדּוּדִים מֵעִיר וְרֵדָה
לְעִיר כְּחֻלָּה
בְּתַעֲנוּפָה
בְּדֹאִיָּה
חֲרוּק כְּנָפִים
בְּרִיצָה
בְּנִסְיָה
בְּהַתְנַשְּׁפוֹת
בְּחִתִּירָה
בְּחֶסֶר כָּל וּבְמִסּוּרָה
אֲנִי יוֹדֵעַת
כִּמָּה חֲמָה הִיא כֹּף יָדֶךָ.

וקרב אין קץ...

וקרב אין קץ.
את המנוחה חולמים רק.
הלואי שכלום
לא ייסר החלומות.
שלילה סב,
והעופות המנמנים
יתנדרו משקט הפחל.
וקרב אין קץ.
ההתקפות עם שחר.
הפדורים,
שלא למדו לשיר,
הם צעקו לנו,
שעוד קיים אלמות...
אנחנו, רצינו רק להנצל.

סלחו לנו.
הן עד הסוף רתחנו,
את העולם תפסנו,
כמגן.
הלכבות התפוצצו,
השתוללו ונחרו,
כמו סוסים,
בהפגזות קנים.

...תגידו... שם...
שוב, שלא יעירו.
שכלום
לא ייסר החלומות.
...אז מה בכך,
אז מה אם לא נצחנו,
אז מה בכך,
אם לא חזרנו עוד?..

הדודה שלי הזקנה והמתוקה וכולי

הדודה שלי הזקנה והמתוקה וכלי
לוסי במהלך המלחמה

האחרונה יכלה ומה
אף אמרה לכם רק
מה ועל מה כלם נלחמים

עבורו,
אחות שלי

איזבל יצרה מאות
(על
מאות) של גרבים מבלי להזכיר
חלצות חסינות-פרעושים מחממי אונים

וכלי כסיות וכלי, אמא
שלי קותה

שאני אמות וכלי
בגבורה פמוכן אבא שלי היה
מצטרד כשדבר על איזו זכות
זו היתה ואם רק היה
יכול בעוד עצמי

שלי וכלי שוכב שקט
בפיץ העמק ו

כלי
(חולם),

כלי, על
החיוך שלך
עינים ברבים וכליך)

שיר אנטי מלחמתי מקמינגס שיועד לכתוב - הו,
איך שהוא יודע - לכתוב אהבה ומעשי-אהבה
וכו' אבל פה דווקא בשיר עם סנטימנט/רגש
אנטי-מלחמתי: כן, אז על מה בעצם נלחמים?
מה המטרה של כל הדבר הזה? יודעת-שואלת
כמובן הדודה הזקנה שכביכול אינה "מחוברת"
וכו' והיא בוודאי מבינה הכי טוב על מה היתה
זו הקודמת ואם יש אחת עכשיו אז אינספק שזו
בוודאי אולי כנראה עוד יותר בכלל מוצדקת.
לא? אבל העיקר איזו התגייסות "נפלאה" הוא
מתאר (תפירת כל הגרביים וחולצות וכו')
והתקווה מעוררת הפלצות של אימו שימות
מות גיבורים ואביו שנשנק (לא מצער) אלא
מפאתוס ולאומיות וכו' על הזכות שנפלה בחיקו
של הדובר בעוד הוא (הדובר, כן כן הדובר)
שוכב-שוקע עמוק בבוץ המלחמה, מטפורית
ומילולית, וחושב מפנטז לא על מעשי גבורה
דווקא, אלא על אהובתו ועל כמה הוא רוצה
אותה, את החיוך שלה וכו'...
כן כל ההתגייסות הזו של כל כולם, כל ה"ביחד
ננצח" והוא רק רוצה ביחד עם אהובתו.

אולי אם החזון ההוא שלו, אהבה ולא מלחמה,
היה-שם ויהיה-פה אז יכול היה להיות טוב יותר,
נעים יותר וכו'?

נאורות וקוץ בה

[חלק שני]

ולא על אמונות ורגשות השפיעה על חלק גדול ממה שנחשב כשמאל הליברלי בפרט ועל התרבות המודרנית או המערבית בכלל. הדרישות האלה הובילו בין השאר לרעיונות, כמו הסרת זהויות לאומיות וערכיות והתייחסות לאינדיוידואל כאל כל אינדיוידואל.

חידוש הנאורות היה תגובה למה שהוגי הנאורות החדשה תפסו כמשבר החמור שאליו נקלע חזון המדע הנאור, והם שאפו להביא לעליית קרנם של המדע ושל המדענים. בעיניהם, המשבר הזה נוצר בעיקר בעקבות השימוש בפצצה הגרעינית – הטלת פצצות אטום על הירושימה ונגסקי. הם ראו במעשה זה כשל מוסרי חמור שפגע במעמד המדע והמדענים. הם ביקשו להציל את מעמדם של המדענים – ויותר מכך, את ההסתמכות על הרציונל ועל חשיבה מבוססת מחקר. לשם כך הם בחרו להחזיר עטרה ליושנה בתקווה שהפעם יצליחו לתקן את מה שדרש תיקון, ולטפח בדרך זו את אותן השאיפות לחופש, שוויון ודמוקרטיה.

ההוגים האלה הבינו ואף הצדיקו את הביקורות שהופנו אל הרעיונות של עידן הנאורות הקלאסית, אך טענו כי נדרשת התעוררות של אותם היסודות הרעיוניים תוך כדי התחשבות בשינויים שחלו במהלך השנים במדע ובחברה. ולכן הם ביקשו להחיות ולשמר, תוך כדי תיקונים והתאמות, את הרעיונות הבסיסיים של עידן הנאורות.

הוגי הנאורות החדשה האמינו בכך שהשכל הוא המכשיר החזק ביותר להישרדות והרציונליות היא כלי חשוב ביותר עבור האדם. הם ראו בשלטון הרגש ברבריות או מה שמביא לברבריות. הם קיבלו את הביקורות שנמתחו על הנאורות הקלאסית, ואמרו שהביקורות הללו היו נכונות בעיקר למה שהיה בתקופת הנאורות הקלאסית. עכשיו אנחנו במקום אחר, ומאז חלה התפתחות במדע ובהגות וצריך להתאים את הרעיונות למצב החדש כפי שנדרש.

ההבנה של הוגי הנאורות החדשה היתה שבנאורות הקלאסית הגזימו. למשל לגבי דבריו של בייקון – שגרס כי הדבר הראשון שצריך לעשות כדי להיות מדען טוב הוא לשכוח את כל הדעות הקדומות – אמרו שנכון הדבר שאין מצב שבו אדם יכול לבטל את כל הדעות הקדומות שלו. הדרישה הזאת בלתי אפשרית ומוגזמת, אך יש למקסם את החשיבה המחקרית ולמזער השפעות רגשיות ואחרות. כלומר הם היו

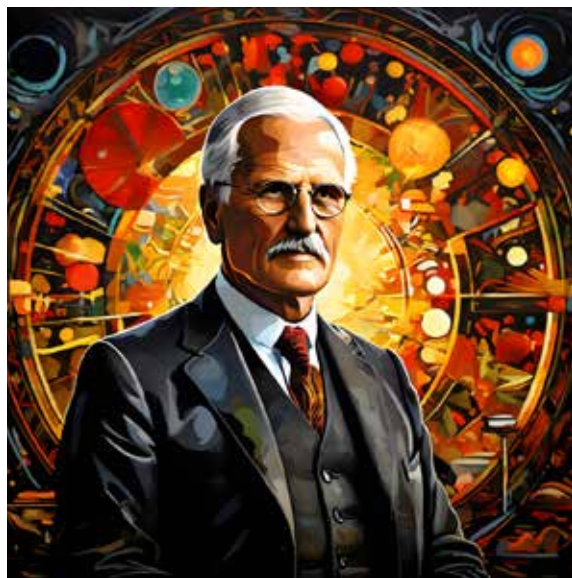
הנאורות החדשה היא תנועה אינטלקטואלית שהתעוררה במחצית המאה ה-20, ובה היו ניסיונות של הוגים גדולים, בהם אלברט איינשטיין, ברטראנד ראסל וקרל פופר, להחיות ולשמר את הרעיונות הבסיסיים של עידן הנאורות הקלאסית, תוך כדי תיקונים והתאמות. הרעיון המרכזי שאליו חזרו הוא שהתבונה והחשיבה הרציונלית הן הכלים העיקריים שבאמצעותם נפתור בעיות שונות, ולא רק מדעיות או טכנולוגיות. החזרה לרעיונות הבסיסיים האלה של הנאורות היתה מתוך שאיפה לקדם את החופש והשוויון, מתוך אמונה שהתבונה (השכל או הרציונליות) היא המנוף המרכזי של המחשבה המודרנית ההומניסטית, החופשית והדמוקרטית.

בישראל, ההוגה העיקרי שעסק בנאורות החדשה היה פרופסור יוסף אגסי (1927–2023). טרם לכתו מאיתנו, היו לי כמה שיחות עם פרופ' אגסי על הנושא. והן במידה רבה היו טריגר לכתובת רשימה זו.

ההתעוררות הזאת התרחשה זמן רב אחרי שעידן הנאורות הסתיים – בזמן המהפכה הצרפתית או בעת מלחמות נפוליאון. הרעיון לחזור לעקרונות הבסיסיים של הנאורות עלה בעיקר בגלל מה שהתרחש במלחמת העולם השנייה ומה שתפסו ההוגים הללו כפגיעה במעמד המדע או בחשיבה הרציונלית-מדעית-מחקרית וסטייה ממה שחשבו כתלם מוסרי שבו התקדמה האנושות. מה שקרה במלחמת העולם השנייה היה בעיניהם תאונה שהביאה לסטייה מהנתיב הזה, ויש לתקנה.

הנאורות החדשה שימרה את הרעיונות הבסיסיים של הנאורות הקלאסית וחיזקה את ההשפעות שהיו לה על התרבות המערבית בעיקר. חשיבה ביקורתית ועצמאית, שהנאורות קידמה, הפכה למאפיין מרכזי בתרבות המודרנית. עקרונות הדמוקרטיה המודרנית, כולל בחירות חופשיות, הפרדת הרשויות ושלטון החוק, נולדו מהחשיבה הנאורה של פילוסופים כמו ג'ון לוק, מונטסקייה ורוסו. עקרונות אלה של חירות, שוויון, קדמה והסתמכות על חשיבה רציונלית ממשיכים להיות בסיס חשוב לתפיסה החברתית, המדעית, הפוליטית והכלכלית בעולם של היום.

השפעות אלה ניכרות בתחומים רבים. הדרישה הבסיסית להסתמך על ההיגיון והשכל ועל מוסדות מחקר שונים



קפל פופה, Pixabay ai

א. המשבר איננו במדע וגם לא היה במדע

על פי התפיסה המוצגת תחת הכותרת "הנאורות החדשה", השימוש לרעה במדע במלחמות העולם בכלל ובייצור ובשימוש בפצצה הגרעינית בפרט, הביא לשחיקה במעמדו של המדען כהוגה דעות, והוביל לכרסום הולך וגובר בעולם המדע והידע האקדמי ולהבנה לקויה של חזון הנאורות. אירועים אלה נתפסו לפיכך כסטייה מהדרך, שיש לתקנה, ולכן יש לקדם את ערכי החופש, השוויון והדמוקרטיה המסמנים את התלם המוסרי הנכון שבו על האנושות ללכת.

חידוש הרעיונות הבסיסיים של הנאורות יכול אם כן להחזיר את מעמדם הראוי של המדע ושל המדענים. אולם להבנתי, המשבר איננו במדע אלא בערכים, במוסכמות ובתפיסות החברתיות שהביאו ומביאים להשתמש בתוצרים של המדע. במהלך מלחמות העולם המדע לא רק שלא היה במשבר אלא אף התקדם ואפילו התקדם יפה.

המדע תורם גם לטוב וגם לרע. המדע יכול לשמש גם את השטן, כפי שהמדע הביא לפיתוח של פצצה גרעינית שהוטלה על הירושימה ונגסאקי וכפי שבמשרפות של אושוויץ-בירקנאו השתמשו במדע לצורך תעשיית מוות מזוויעה. אולם המדע גם תורם רבות לאנושות, כלומר המדע הוא אינדיפרנטי והשימוש בו הוא שקובע.

הטענה כי הערכים הם שהציבו ומציבים כיווני פיתוח טכנולוגי ושימוש בתוצרים ההרסניים שלהם – היא טענה נכונה ומוצדקת, אולם עדיין הבעיה איננה במדע. המשבר איננו במדע ויש לחפש אותו בערכים – במוסר ובתפיסות החברתיות של מי שהסלילו את נתיבי הפיתוח ושהשתמשו בו. בדוגמה של הפצצה הגרעינית נכון לומר כי התפיסות הפוליטיות, החברתיות והמוסריות הן שדחפו לפיתוח הפצצה ואף לשימוש בה, ומכאן אפשר לטעון שהמדע

בדעה שאפשר לתקן, וביקשו לנסות להציל את מה שאפשר מהנאורות ולעשות את מה שנדרש כדי להחזיר את שלטון השכל.

לסיכום, הנאורות החדשה אומרת שהנאורות הקלאסית לא טעתה בבסיסה אלא נכשלה משום שהגזימה. הנאורות הקלאסית אמרה שמדען טוב לא טועה – כלומר אם תהיה באמת מדען טוב, לא יכול להיות שתטעה. משמעות ההבנה הזאת היתה שבנאורות הקלאסית חשבו ואמרו שמדע (חשיבה מדעית רציונלית) מסביר את הכל. הנאורות החדשה אומרת שגם המדען טועה ויש לקבל את זה, בהתאם למה שאיינשטיין אמר, שהאמת המדעית איננה אמת צרופה. כלומר בנאורות החדשה הבינו שהמדע לא מסביר שום דבר באמת, ובכל זאת חשבו שאפשר להתאים את הרעיונות למצב החדש, כי עדיין החשיבה המדעית היא הכלי העיקרי שמאפשר לאדם להיות חיי חופש ושוויון.

א. הסתייגויות מהנאורות החדשה

במרכז הרעיוני של הנאורות מוצב מושג הרציונליות. לנאורות הקלאסית לא היתה בעיה עם הגדרת הרציונליות. לאותם הוגי דעות זה היה ברור. להגדרתם, רציונליות היא חשיבה מבוססת מחקר מדעי, כלומר שלטון השכל, ובאמצעות חשיבה רציונלית אפשר להגיע לחקר האמת. אולם לנאורות החדשה יש בעיה עם הגדרת הרציונליות, בעיקר מפני שהוגי הדעות הבינו כי הרציונלי איננו בהכרח נכון וכי אינו מוביל לאמת – לא רק בסוגיות חברתיות או ערכיות אלא אפילו בסוגיות מדעיות. דהיינו האמת המדעית איננה אמת צרופה. עד איינשטיין, המדעי והרציונלי היו מוכחים, אך איינשטיין הראה שמה שמדעי איננו ודאי. למרות זאת, נראה שבנאורות החדשה לא השתחררו מאותה תפיסת יסוד של הנאורות הקלאסית, כשביקשו לחזור ולהתייחס לרציונליות ככלי מרכזי שיביא לחופש ולשוויון. כשאומרים למשל, נכון שאנשים חשים רגשות, כגון קנאה, אבל אנחנו כאנשי תרבות צריכים להתגבר על הרגשות האלה, מפני שהרגש מוביל לברבריות, ובכך בעצם מאשרים את ההגדרה של הנאורות הקלאסית, שלפיה הרציונליות מובילה לכיוון הנכון, ולכל הפחות לכיוון נכון יותר מהכיוון שאליו מובילים הרגש או אמונה דתית למשל.

הגישה הזאת צמחה למרות העובדה שגרמניה הנאצית היתה מן המתקדמות במדע ובטכנולוגיה, והיא שהביאה לאסונות מוסריים, חברתיים ואנושיים נוראיים. הרעיונות הבסיסיים של הנאציזם היו חילוניים ומבוססי חשיבה רציונלית. עובדה זו היתה מן הגורמים החשובים ביותר שהיו אמורים להבהיר מעבר לכל ספק שההתפתחות המוסרית והערכית אינה מקבילה לזו המדעית והטכנולוגית. ולמרות זאת, הוגי הנאורות החדשה עשו בפועל הקבלה בין התחומים הללו.

נוסף על כך, קיימות עוד הסתייגויות, שאותן אפשר לרכז בשלוש נקודות עיקריות:

והמדען הפכו לכלי שרת של הפוליטיקה והחברה ושל הערכים שלהן. ולמרות זאת, אין ספק שיש בפצצה הישג מדעי מרשים למרות השימוש הערכי והמוסרי הבעייתי בה. בעקבות גילוי הפצצה הגרעינית משאבים רבים הופנו למחקר המדעי ולפיקולטות למדעים, ובכך המדע הצליח וקרנו של המדען עלתה, בשעה שהפניית המשאבים הללו באה על חשבון תחומים של מדעי הרוח שהלכו והידלדלו.

ב. מוסר וערכים וכלים מדעיים

מעניין שדווקא איינשטיין ופופר, שערערו את תפיסתו של ניוטון בנוגע לחוקי טבע, והראו שחוקי הטבע אינם קיימים (אינם אמיתות) ותאוריה מדעית איננה ודאית, דווקא הם מציעים את החשיבה המדעית והרציונלית גם לטיפול בסוגיות ערכיות וחברתיות.

תאוריות מדעיות מצליחות כשהן פותרות בעיות ומביאות לתוצאות מוצלחות. תאוריה מדעית חדשה או טכנולוגיה חדשה מצליחות כי הן מועילות יותר מאלה שקדמו להן, כלומר הצלחת התאוריה תלויה בתועלתיות שלה. אולם תאוריות חברתיות וערכיות אינן תועלתיות. קריטריון התועלת לא קובע במה שקשור למוסר וערכים. אדם לא בוחר בערך מסוים ולא בוחר להיות מוסרי בתחום מסוים כי זה מועיל יותר או משתלם יותר. אדם מוסרי יכול לשלם באופנים שונים עבור החזקתו בערכים מסוימים, ואף ימשיך בכך.

עם זאת, אולי דווקא בגלל ההבנה שחשיבה מדעית איננה מובילה לוודאות, הם הגיעו למסקנה שהחשיבה הזאת מתאימה גם לתחומים ערכיים ולתחומים חברתיים, ולכן ביקשו לקדם רעיונות ערכיים וחברתיים באמצעות קידום החשיבה הרציונלית הביקורתית.

אפשר להניח שכוונתם העיקרית של מקדמי רעיונות הנאורות החדשה היתה שהליכה בדרך הרציונליות תביא לכך שציבורים רחבים יותר ויותר יתמכו ברעיונות של חופש, שוויון ודמוקרטיה. הם שיערו כי טכניקות שמבוססות על חשיבה רציונלית ביקורתית, כפי שיש במדעי החברה, מסייעות למטרה זו, אף שלפחות פופר לא ראה במדעי החברה תחום מדעי.

כאן יש להבחין בין הרעיונות של המוסר והערכים עצמם לבין הטכניקות שמסייעות להפצתם, ויש לשאול: האם חשיבה רציונלית ביקורתית כמו החשיבה שנחשבת כמדעי החברה עדיפה, מפני שהיא יעילה בשיפור התנהגויות חברתיות, בהפצת הרעיונות הללו ובחזיוןם בקרב שכבות שונות של החברה? האם הטכניקות של מדעי החברה משרתות את הפצת הרעיונות הללו, והאם אלו הטכניקות היעילות ביותר?

סביר להניח שבמדעי החברה טוענים שהחשיבה הרציונלית הביקורתית, כפי שמקובלת במדעים אלה, מייעלת ומשפרת

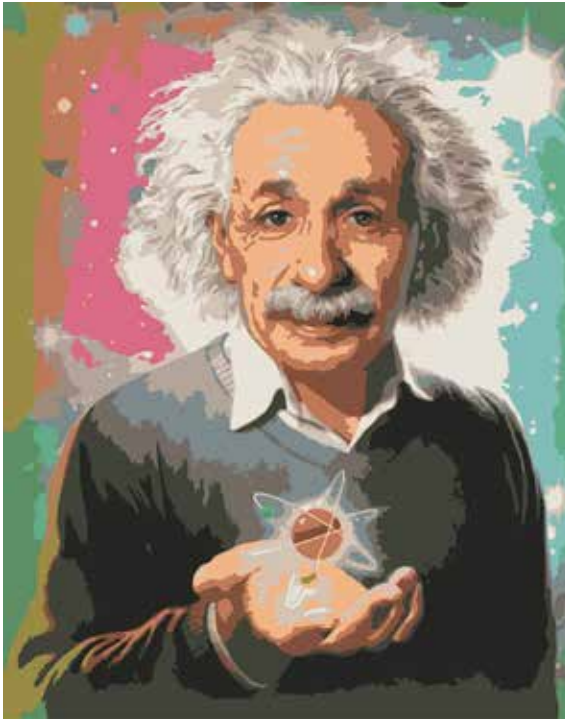
התנהגויות של אוכלוסיות. בלי להתווכח על מדעיות התאוריות הללו, אפשר לומר כי הן מטפלות בהתנהגויות ובשיפור טכניקות להעברת מידע ולהפצתם של רעיונות, אך לא עוסקות בערכים עצמם. כלים סטטיסטיים יכולים להראות את מידת הפופולריות של ערך מסוים או לחזות מגמות שכנוע לערך מסוים, אבל לא יכולים להעיד על היתרון או על מהות אותו הערך. במילים אחרות, כלים אלה יכולים לסייע בדברים "טכניים" ולא בעניינים ערכיים ומוסריים עצמם. אם כן, נשאלת השאלה, האם טכניקות של הפצת רעיונות של הכנסייה או של כל דת או קבוצה מיסיונרית אחרת אינן יעילות באותה מידה כאלה של מדעי החברה שנחשבות כמדעיות (בעיני רוב העוסקים במדעי החברה)? התשובה איננה ברורה.

ובכן, הערכים והרעיונות החברתיים עצמם אינם נוצרים באמצעות כלים, כגון פרדיגמות והערכות סטטיסטיות הנהוגות במדעי החברה. הכלים של מדעי החברה, שנחשבים רציונליים-מחקריים ואף מדעיים, אף אינם מסייעים לטיוב ערכים ורעיונות חברתיים, בעיקר מפני שאלה אינם נמדדים ביעילותם. הכלים המחקריים האלה עוסקים בהערכת תפוצתם והפצתם של ערכים ורעיונות בציבורים שונים, וגם ככאלה אינם אמצעים אידיאליים.

ג. איזו חשכה מאירה הנאורות החדשה?

הנאורות הקלאסית התיימרה להיות עידן של אור – עידן של מי שמוארים באור ההשכלה והרציונליות לעומת הנבערות שבחשכת ימי הביניים. כאמור, הטענה הזאת מנכסת את החשיבה הרציונלית הביקורתית לעידן זה בהתעלם ממה שהיה בימי הביניים. עם זאת, אפשר לטעון כי בעידן זה ראו בחיזוק החשיבה העצמאית של האדם, את הבגרות שלו. הם ראו כי במקום לפנות אל כוחות עליונים, הוא נכנס פנימה אל החשיבה שלו עצמו, ובאמצעות חשיבה רציונלית וביקורתית הוא מחפש אחר תשובות והסברים לתופעות שונות, כלומר, האדם הוא "אדון לגורלו" ואינו עוד שבו במחשבתו בכוחות עליונים. ובכן, גם אם היתה איזו הצדקה בטענה של אור ההשכלה של עידן הנאורות, נשאלת השאלה, מהו האור של הנאורות החדשה ואיזו חשכה היא מאירה או מתימרת להאיר?

הנאורות החדשה אוהזת ברעיון שהתבונה היא המנוף המרכזי של המחשבה המודרנית ההומניסטית, הליברלית והדמוקרטית. היא רואה בחופש, בשוויון ובדמוקרטיה אור שמאיר את חשכת הנאציזם וכל מה שהביא לקטסטרופות ערכיות, חברתיות ומוסריות במלחמת העולם השנייה. אולם גרמניה הנאצית היתה אחת המדינות המתקדמות ביותר – גם מבחינה טכנולוגית ומדעית וגם מבחינת קתדרות ללימודים הומניסטיים. האידאולוגיה הנאצית נשענה במידה רבה על החשיבה הרציונלית. לכן זה סותר את האפשרות שאור הרציונליות יאיר את חשכת הנאציזם.



אלברט אינסטיין, Pixabay ai

ביסודותיה אפילו בימינו. גם היום, בבסיס הגישה הרעיונית של רבים בתרבות המערב עומדת האמונה בחשיבה רציונלית מחקרית כאמצעי עיקרי להתקדמות ערכית ומוסרית. לכן אפשר לומר כי במובן מסוים הנאורות שהסתיימה – לא ממש הסתיימה והפכה למסורת שהיא מנת חלקה של השמרנות. כמו קבוצות שמרניות האוחזות במסורת, הנאורות החדשה ביקשה להקים מחדש מסורת אבות, להחזיר עטרה ליושנה, תוך כדי התאמות.

התקופות הרעיוניות מתחלפות, ומי שדבק בערכים וברעיונות של התקופות הקודמות נחשב שמרן, וערכיו מסורתיים. מכאן שחסידיה של הנאורות שקשורים לרעיונות הבסיסיים שלה ולא משתחררים מהם, גם אם באו אחריה תפיסות, רעיונות וערכים אחרים, יכולים להיחשב כשמרנים.

עם זאת, אפשר לתהות על האפשרות שמא יש בנאורות משהו מיוחד. אולי הנאורות היא שלב שמציין עליית מדרגה בהתפתחות האנושות, והפנייה אל הרציונליות של האדם משחררת אותו מהכבלים של ציפייה לישועה מהכוחות העליונים שהגבילו אותו, ובכך אכן הנאורות מייצגת את הבגרות של האנושות מבחינה ערכית ומוסרית.

אפשר לומר כי כל מי ששייך לקבוצה ערכית זו או אחרת מאמין שהוא אוהז בערכים נעלים. כל קבוצה רעיונית מאמינה בערכיה ובדרכה שלה, ומאמינה שהיא מקדמת את האנושות. כמו הנאורות, כל קבוצה רעיונית-ערכית, כולל הקומוניזם והפשיזם, חושבת שהיא שלב שבא להיטיב לאנושות.

ובכן, הנאורות החדשה ביקשה להחזיר עטרה ליושנה – לחזור לדרישה הבסיסית להציב את הרציונליות ככלי מרכזי להבנת העולם, שייבא לחופש ולשוויון. אולם הדרישה להציב את הרציונליות ככלי מרכזי בעייתית לנאורות החדשה מכמה סיבות: הרציונליות איננה ברורה עוד כפי שהיתה ברורה במאה ה-18; אי אפשר להיות נקי מרגשות ומערכים, ובמיוחד בתחום הערכים והמוסכמות החברתיות אין משהו ודאי.

בנאורות החדשה חתרו להחזיר עטרה ליושנה, בין השאר מפני שראו פגיעה במעמד המדע. אך הפגיעה לא היתה במדע ולא במעמד המדען, אלא בערכים ובמוסכמות חברתיות.

הפיתוי להקביל בין תחומי חברה וערכים לבין תחומי מדע וטכנולוגיה אינו אלא פנטזיה מופרכת. בתחומי חברה וערכים אין יעיל יותר, שמקדם שלב בתהליך, כפי שקיים בטכנולוגיה ובמדע. בערכים אין התקדמות אלא התרחבות. עם זאת, הסנטימנט לראות התקדמות גם בתחומי חברה וערכים המשיך להתקיים גם אחרי קץ הנאורות, ובנאורות החדשה ביקשו לחזק מתוך תקווה לטפח מגמה שתביא לחופש, לשוויון ולדמוקרטיה.

הרעיון הבסיסי שהרציונליות מביאה לתשובות נכונות ולסדר חברתי נכון הוא מרכז הסנטימנט, שרואה התקדמות גם בתחומי חברה וערכים. התוצאה היתה חיזוק התפיסה שמחקר מדעי הוא הדרך הנכונה, או הנכונה יותר מאחרות, ולשאוף לסדר חברתי נכון שבו שוררים חופש ושוויון.

הניסיון הזה של הנאורות החדשה להחזיר עטרה ליושנה ושל מי שממשיכים לאחוז בתפיסות הבסיסיות הללו אינו שונה ממקרים אחרים שבהם מחזירים עטרה ליושנה, ואינו שונה מניסיון לשמר מסורות, והוא בעצם מעיד על שמרנות. עם זאת, מאחר שאין התקדמות בתחומי חברה וערכים, כל החלוקה לחדשות ולשמרנות היא דיכוטומית, ומושגים אלה מקטלגים דיכוטומית תהליכים רעיוניים, ערכיים ומוסריים. שיוך הנאורות החדשה לשמרנות או לחדשות איננו מעניק יתרון או חיסרון כלשהו.

לסיכום, הבשורה העיקרית של הנאורות היתה שלאדם יכולת חשיבה רציונלית, שאם היא נקייה, היא מביאה לאמת. לכן יש לחפש את התשובות אצלנו באמצעות חשיבה רציונלית ומדעית במקום לחפש אותן אצל כוחות עליונים.

ההבנה שלאנשים לא יכולה להיות חשיבה רציונלית מדעית נקייה, וכי יש להם גם רגשות וצרכים ערכיים – שמה קץ לעידן זה, הרבה לפני שהאנושות הבינה כי אין אמת, גם לא במדע, ואין היא יכולה לחתור אל הוודאות באמצעות השכל – החשיבה הרציונלית. בשל כך אין הרציונליות יכולה להביא את האנושות לשלום עולמי.

תקופת הנאורות הסתיימה בתום המאה ה-18. עם זאת, הוגי דעות לא מעטים, כמו פרויד, המשיכו לאחוז בתפיסותיה, גם אם חיו בתחילת המאה ה-20, ורבים ממשיכים לאחוז



יערה בן דוד, צילם רן ארדה

כוחם של דימוי או מטאפורה, לטעמי, הוא כאשר אינם מפותחים עד סופם, אלא משאירים חלק מהעבודה לקורא. כך, שתי השורות האחרונות של ה"הומאז" אינן אומרות לנו בדיוק מה יקרה לספינה ולמטענה. אבל ברור לנו: זו ספינת תעתועים, אור מרצד על המים, אשליה מרקדת נגד העיניים. יופי מגיח מן התווה.

ב. מן הסדר

בניגוד ליערה בן דוד בספרה של יערה שחורי, הזמנים הרועדים שלנו (פרס 2025 בעריכת נוי בראל) שולט סדר מופתי. הדימוי והמטפורה מפותחים עד סופם. אין מקום לעבודת הקורא, אבל באורח פלא עולה היופי גם מתוך הסדר. אמנם לא באותה קלות כמו בספר האחר, אבל בכל מקום שהשכלול שלו מגיע לשיאו.

למשל, בשיר 'תפילה', שיר וירטואוזי ארוך בן 37 שורות, מוגש ברצף אחד ללא חלוקה לבתים. השיר הוא קריאה לתפילה שתבוא:

"מן הפיר החשוך בואי / מתוך שֶׁבֶר וסֶעָרָה בואי / מפֶּאֱתֵי העֵיר עֶזָה / מִחֶדֶר בְּלִי חֵלֹן / מִחֶשֶׁךְ צִלְמוֹת / מִשְׁעָה לֹא שְׁעָה / מִלֹּא יוֹם וְלֹא לַיְלָה." אין זו תפילה שיש לה שעה או מתכונת קבועים (כמו בסידור). אלא היא באה מטירוף נסיבות וזמנים. מתוך פיר חשוך, שבר סערה, העיר עזה, חדר בלי חלון, חושך צלמוות, שעה לא שעה – זו תפילה שיש לה הופעה אנושית קרקסית משהו: "עַל רִגְלֶיךָ שֶׁלֶךְ צַעְדִּי וּבּוֹאִי, עַל יְדֵינִי שֶׁלֵּנוּ

חולי ויופי

חליתי במחלה הארורה. כרגע איני יכול לכתוב את מדורי כקודם. הריכוז קשה. הכתיבה מייגעת. העייפות משתלטת. אבל גיליתי כי יש דברים שגם זכיתי בהם. אחד מהם הוא ההנאה מקריאת שירה ויופיה. התודעה, המטושטשת, קולטת ברגישות יתר דווקא את היופי השירי שמחולל בקורא ריגוש וסיפוק גדול יותר.

א. מן התווה

באחד הימים הגיעני ספרה החדש, השמיני במספר זמן בורטיגו, של יערה בן-דוד (הוצאת ספרי עתון 77, 2025). ברובם אלה שירי מסע והפרק הראשון "עולם אחר על הקצה" הם שירי מסע בנופי דרום אמריקה והאוקיינוס השקט. הם מושפעים מהמשוררים הגדולים של יבשת זו. אחד הציטוטים המשמש מוטו לפרק הראשון הוא מאת פבלו נרודה: "להגיע לחוף האחר של הים שאין לו חוף אחר". כניסה נהדרת לעולם מכושף ומכשף. שיר אחר הוא מחוות הוקרה למשוררת המיסטיקנית גבריאלה מיטראל.

הומאז'

מִסְנֵטִי־אֶגוֹ דֶּה צִ'לֵּה, גְּלִי הָאוֹקֵינוֹס רָצִים לְאַחֹר,
מִצִּלִּיפִים בְּסִפּוֹן ה־Coral, סוֹסֵת יָם עֲנֻקִית בְּדוֹדָה,
וּבְכֵלָא בְּטֶנֶה הַגְּדוֹלָה הַמוֹנִי לְבָרִים
בְּמוֹנִיטוֹר הַזֶּמֶן

הדימויים חריפים: "גלי אוקיינוס רצים לאחור", ספינת ה-Coral דמוית "סוסת ים ענוקית" שבבטנה המונית בורדים לכודים במוניטור הזמן.

[- - -]

השיר נחתם בבית קצר (אני מרלג על שני בתים) בן שתי שורות:

לוֹסִילָה עַל הַמִּים, חִלּוֹמוֹת אֶבֶן,
כִּמָּה מִן הַמַּעַט הָזֶה עוֹד תִּבְיֵאֵי אֶל חֵיק –

לוסילה, בלשונות העולם, פירושו כתם פז או קרן אור והיא כאן כינויה של הספינה הנושאת חלומות של אבן על המים. לכן, נראה שמעט מאוד ממטענה זה "עוד תביאי אל חיק" יערה.

קיום של אוהב

קיום של אוהב, קיום
דק בין כאב לכאב.

כמה טוב, כשאמא
מגישה עוגות שבת שפלב.
כמה טוב, כשאמא
טוחנת עד דקה
כאב בכאב.

[- - -]

ואת ידים קרעים קרעים
ואת פנים חותכים
ואת אירון בטיסת
פלאים,
בין נוחת נחיתת אנס
וסתם אוהב
מסתובב בין כאב לכאב (עמ' 30).



שלום רצבי, צילם ערן רותם

אחד הנושאים הבולטים בשירת רצבי הוא אהבה. אהבת אישה. אהבת אם. אהבה לפני מותה ואהבה לאחר המוות. אהבה כיסוד קיומי ואהבה כיסוד אמוני. כמו בשיר המופלא שלמעלה, 'קיום של אוהב', העשוי מכל אלה, הוא קיום דק בין כאב לכאב. יש בו יסוד מן המורשת המשפחתית "כשאמא מגישה עוגות שבת שלב", ויסוד של אהבת אישה מתוך נס, כאשר היא כמו "אירון בטיסת פלאים", בין נחיתת אונס לנחיתת אהבה.

האם אטעה בלשוני אם אומר שבכל דוגמאות השירים שלמעלה, המחלה חידדה את הרגישות לשיר ויופיו, והשירה ויופיה, תרמו רגעים של הקלה להרגשתי?

בואי/ בתפילת האדם בואי/ בקול אשה תינוק ילד". כל מופעי האדם כלולים בה: על רגליו, ידיו, תפילותיו, קולותיו, תינוק אישה ילד. זו תפילה שקרואה לחולל מהומה: "בגעגוע אל מחר בואי/ בשכחת הרע בואי/ בזכרון הטוב בואי/ מבור אריות בואי/ על עגור ניר בואי". געגוע אל מחר, שכחת הרע, זכרון הטוב. בור אריות (סכנת נפשות), עגור ניר (קלי קלות).

[- - -]



יערה שחורי, תצלום: מויקיפדיה

השיר מסתיים בעולם מסודר לכאורה: "בְּרִמְזוּרִים אֲדָמִים בּוֹאִי/ בְּכִישִׁים פְּתוּחִים בּוֹאִי/ בְּדַמְמָה דְּקָה כְּשֶׁרִיטָה בְּבֶשֶׂר/ בְּשִׁמְנֵי שִׁמְנֵי מֵאֲתָנוּ גֶשֶׁם בּוֹאִי/ עַל אֲדָמָה שְׂרֹפָה בּוֹאִי/ עִם אֲלָפֵי צִפּוּרִים/ עִם צִפּוֹר אַחַת/ עִם הַיְלָדִים הַנִּעְרִים הַזָּקֵנִים/ קוֹמֵי עוֹרִי/ בּוֹאִי". "רמזורים אדומים", "כבישים פתוחים", הם לכאורה הנורמה, אבל יש בה איומים "שריטה בבשר", "שמים שמנעו גשם", "אדמה שרופה", "אלפי ציפורים" מהם נותרה "ציפור אחת". והסיום עם "הילדים, הנערים, הזקנים", נשמע כמו קול צעקה על אסון נורא שזועק הקהל.

האסון בא בדרך המלך, דרך המלך היא האסון. ציפור אחת אינה מבשרת את האביב, אבל ציפור אחת שנוותרת מאלף, מבשרת אסון. האסוציאציה היא לשירו של יל"ג 'בנערינו ובזקנינו נלך'. תמונה של עם מגורש צועד בסך בנוף חרב כשתפילה מתרגשת מעל ראשו היא יותר בחזקת קללה. תחילתה מן הפיר החשוך וסופה אדמה חרוכה.

ג. מהסך הכל

אולם גבוה מעל כולם, ניצבת שירתו של שלום רצבי כפי שכוונה בספר משם והלאה - שירים 1975-2024 (ספרי עתון 77, עריכה ומבוא עופר חן, 303 עמ' 2025). כפי שכותב העורך: "אם נידרש להגדיר את שירת רצבי בקליפת אגוז, נאמר כי עניינו בשירה אקזיסטנציאליסטית עכשווית המובעת בלשון דתית-מורשתית: שירת קוהלת מודרני" (עמ' 22). כמו כל הגדרה היא מכלילה, אבל יש בה כדי לומר לנו שהיא טוטלית, שהיא סך הכל.

אריק חבי"ף

*

שְׁלוֹשָׁה אֶפְרוּחִים
מִתְמַהֲמָהִים בְּחִיק אִם -
שֶׁלֶג נוֹגַעַ

*

דִּאֲגַת הַתֵּן
בְּלִילָה יָם תִּיכּוֹנִי
הָאוֹר בְּשָׁמַיִם

*

אֶזֶן שְׁעִירָה
זְקוּפָה וּמִתְנוּעֶצֶת -
לֵיל צִיד

*

גַּם עָלֵי רוֹשׁ
הַזֹּחַל אוֹכֵל וְחִי -
צְפוּרִים מִתּוֹת

*

חֲרוּז הָעֵין
לֹא נָע וְלֹא זָע אֶל מוֹל -
לְשׁוֹן הַנֶּחֱשׁ

*

צִבְתֵּי הָעֶקֶב
אוֹחֶזֶת בְּעַכְבִּישׁ -
הֵילְכוּ שָׁנִים

מתוך: רק העלה שלו

אילה קיטה

קוֹלֶךְ מִגִּיעַ אֵלַי
עִם הָרוּחַ בְּעֲנֵפֵי הָעֵצִים
שְׁשִׁתְּלֶת סָבִיב הַבַּיִת
אֲנִי מְכוֹנֶת עֲצָמִי

לְתַפֵּס אֶת הַכָּל פֶּיךָ
הַכָּל שֶׁהוּא חָבֵל
סָבִיבוֹ אֲנִי נִכְרַכְתִּי
נִקְשַׁרְתִּי אֵלֶיךָ וְנִעְגַנְתִּי

כְּמוֹ הַגֶּפֶן
בַּחֲרֹף
מֵעַל הַמִּשְׁטָח הַמְרֻצָּף
הַשְּׂאֲרָתִי אוֹתִי

אֶל מוֹל שֶׁכָּל
שְׁתִּיקוֹת סוֹף יָמַיךָ
שֶׁנִּמְהָלוּ בְּנִשְׁמוֹתֶיךָ הַכְּבֵדוֹת
וְעוֹדוֹן מִצִּטְלָצִלוֹת

בְּאַזְנֵי הַמִּנְחָת
עַל בֵּית הַחֲזָה שְׁלֹךְ
שְׁעָלָה וַיֵּרֶד מִתּוֹנוֹת
עַל מִטָּה לֹא שְׁלֹךְ

בְּרֹאשׁ הָר
אֶל מוֹל יָם
הֶרְחַק מִן הַגֵּן
שֶׁנִּשְׁאָתָ בְּקִרְבֶּךָ

מתוך: כל הפרחים, אבא

*

בסוף

כבו אורות המנחת

המסוק נעלם מעל העננים

במונית בדרך זוג הורים אחד

מתפלל לאלוהים

או לרופאים

*

אני הולכת במלחה הישנה

לקפה אצל השכנה

ופתאום

קול הדרוני הפעמונים עולה מכל גנה

וקול מצהלות ילדים בסמטאות, לפני שבועים שנה

והמואזין מאז אולי צופה ממסגדו בזה שפאן

כי יש דברים שלא ירפא להם הזמן

*

ההטים ושקתות

שרידי בתים

ובארות

צהב-חרדל

לכן שקדיות

ועל מה שיכול היה להיות

אודמות

פלגיות

מתוך: מבעד לתכלת

*

הנה חומקת מגרונני היכלת

לומר,

קצה זנב של לטאה דקה וצבעונית נשמט אפלו

משעול עמק

ומר,

אבל מאיר באיברים החשויכים את המרחב המפתל,

שדות מחרישים

עשב דק רוטט בחריצי האדמה היבשים

ואיזה קול דופק,

תלוי ומהדהד

בקצב קדמוני, מזכיר לי

שאני.

אחרי הכל

שירי מתחילים במקרה

ומסתיימים

בותור.

לו היתה לי דרך להלך בתוכם,

שכיל ברור

ונראא, בית מוגן

גוף שלם

וגדול

ומלים לנגן.

מתוך: מילים וגוף

מישהו בקומה הרביעית

ריבועים של אור

בינתיים השמש מחליקה
הכוכבים הפרושים
חיים בתוך הרגע
מישהו בחלון בקומה הרביעית
מתגעגע
לתנועות של אצבעות
לתנועות של ידיים
למבוכה כשהם עירמים במטה
געגוע לאפילו.

בדרךפי
מגן ילדי הפליטים
לכוון התחנה המרכזית
נעלתי בלבי
את הדמעות
בתוך צמיגים שחורים
ולא הצלחתי את הגזע להזקוף
ולא הצלחתי להקיף
את הרוח שהניפה את הנדנדות
מצערי
על מצבו של העולם

I ילדות

כל מיני ילדות
נקלעו לי בצמות
היתה לי הרגשה
שהן מצאו בי מחסה
עכשו אני חייב
להדביק להן את הכנפים
חזרה
הלואי והייתי יודע
על איזה ענן להניח אותן.

אני לא מדברת על זה

חומה הודפת תחנונים.
שבברי לחישות בין משוכות-אלמות-אטומות
וכמה שלופפת לעקור
אצבעותי מרפפות
על פני העור,
זה לא משתחרר
מתוך הבור.

אין מדמנים את רחש הכנפים
בינות המרוחים.

מתוך: שיחות אחרונות

מתוך: כאילו העולם ירוק

יעל עומר

אירית שני

חדר בריחה

לעמרי

בין הקוים החרבים סמנתם XO
ממהרים לתפס את המקום הנכון.

בתנועה מתפרצת
חפשתם מוצא
לנשמות התלושות.

ובאור הדועך
תחת הגבולות האבודים
שלחת יד רכה
להשיב טלה.

*

בנשימה עצורה
צוללת
מתחת לזמן

אל מדבר הפשטות -
תינוק על גב אם
בשדה

ושמש גדולה
מעל

*

כמה הקשבנו לצפורים.
זה היה דק מן הדק
להבחין ביניהן
גם לרוח, לטפות הגשם
ולחלזונות
היה חלק
בעולם הדברים הפשוטים.

פניך

בעפרון שחר אשרטט
את פניך
מקו המסגרת אל אינסוף
הפרטים הקטנים

כאשה בלי אם
ובת בלי בית
אמצא בן מנוחה

מתוך: קליפות שהשארתי

*

והיה בית
ותריסיו מפשלים
וגם ברוש בצדו
(אולי לא רציתי לזכר שהוא עץ בתי עלמין)

ותלולית עפר שאפשר לשחק בה
וקפל קרקע
להסתיר מפני האימה

וסרט צהב לפת את העץ
כסרט מתנה
ולא סמל דבר אחר.

והיה בית - מלקט כאבני משחק
שנתן לבנות מחדש.
רק הצבעים דהו
וחשפו את קרי ההפרד
שבין התם לאפלה.

מתוך: הים שהיה כאן פעם

נוכחות מתמדת

קשיות הרך

הַהַעֲדָר שֶׁלְךָ הוּא
נוֹכְחוֹת מִתְמַדָּת
מֵאֵז שֶׁאַתָּה אֵינְךָ
אֶת רֵק נֹכַחַת
צְבִיטוֹת הַלֵּב הֵן מְכַאֲבוֹת
מוֹזָר
אֲנִי אוֹהֵב
צְבִיטוֹת הַלֵּב הָאֵלֶּה.

הַרְפָּה הַמִּפְכָּכָת
הַמִּשְׁתַּכְּשֶׁכֶת
וְהַקְשָׁה הַמְזֻדְקָר
הַדּוֹקָר
מִשְׁתוֹקְקִים
שׁוֹקְקִים
אֶל קִשְׁיוֹת
הַרְךָ
וְאֶל דְּבִשׁ
הָעוֹקְצָת

עוגן באופק

נִנְעֵץ הָעֵגֶן בְּבִטְחָה,
הַרוּחַ אוֹיְבָתוֹ דְּרוּכָה
לְטַלְטֵלוֹ, לְהַשְׁבִּיתוֹ –
נִשְׁאָר יָצִיב עַל מִשְׁמֶרְתּוֹ.

עוֹמֵד אֵיתָן כְּמַגְדִּילוֹר שֶׁל שְׂאִיפּוֹת
רוּחוֹת תּוֹקְפוֹת וְנִגְפוֹת
לוֹטֵף רָקִיעַ, מִנְשֵׁק
אֶת הָעֲנָנִים, בְּהֵם חוֹשֵׁק.

וּמִשְׁכְּנוֹ בְּקִצָּה מִבֵּט
אֶךְ אֲשִׁיגוֹ לָאֵט – מַעֲט
אֶשְׁלַח אֵלָיו אֶת אֹוִיִּי

יִבְדֵּק לְעֵמֶק בּוֹדְאִי
וְיִשְׁכְּנִי בְּמַהֲרָה
תְּשׁוּבָה טוֹבָה עִם בְּשׁוּרָה.

ספר שירים

סֵפֶר שִׁירִים
דּוֹמָה לְבֵית קְבֵרוֹת
וּבוֹ גּוֹשִׁים חִלְקוֹת
שׁוֹרוֹת דְּפִי מִצָּבָה
שְׁלֹתוֹכֶם נִבְלָעוּ
חַיִּים שְׁלֵמִים
חַיִּים עֲשִׁירִים
חַיִּים סוֹעָרִים
חַיִּים תּוֹסְסִים
רַבִּי הַתְּרַחֲשִׁי
הַתְּרַחֲשִׁי
מִרְאוֹת
מִחֲשָׁבוֹת
וְיָפִי
שְׁזָכְרוֹנִם
בְּרוּךְ

מתוך: עץ החיים

מתוך: שירי אהבה ושירים אחרים

שתי ביצים קטנות

ביום ראשון בבוקר רון נולד. לא היתה זאת יד המקרה, כלל וכלל לא יד המקרה, היתה זאת מירב שרצתה את הילד, ובסוף יצא שקובה, סוחר מכוניות בעבר ואיכר בהווה, סיפק את הרצון. באחד הערבים מירב נכנסה למשק ומצאה את קובה בגילופין של ערבית. הם נכנסו לבית ומירב חלצה את סנדליה, שלשלה את תחתוניה והעלתה את שמלתה מעלה. את קובה היא הפשיטה חיש והחלה לגהור על זכרותו הזקופה למחצה, לכלוא אותה בתנור הלוהט שלה. קובה נאנח ואיכרו נעשה רופס מדי, הוא הניד בראשו לשלילה וכבר היה נראה שזה הסוף. אך מירב לא אמרה נואש, בתנועה אחת מהירה היא אחזה במרפקו, הפכה אותו עליה ונשכבה פרקדן תחתיו. היא אחזה בעכוזו וניסתה לזרז את אגנו הזקן, קובה רכן בכבודות על מירב וקצת השתעל, לבסוף הוא נאנק ופלט בקושי כמה טיפות דלוחות, אבל זה הספיק, כי כשהלב צמא כמה טיפות הן כמו מעיין מפכה.

רון בן שלוש וקובה קרא "רון, בוא תראה מה יש פה בצמרת העץ."

"מה זה אבא?"

"זאת קנרית, ויש לה בקן שתי ביצים, אתה יודע יום יבוא ויבקעו גוזלים מהביצים."

באותו יום בערב קובה קילח את רון, ורון מישש את אשכיו ושאל "אבא, גם מהביצים שלי יבקעו גוזלים?"

קובה צחק קלות וענה "לא רון, רק מביצים של חיות בוקעים גוזלים."

"אז למה משמשות הביצים שלי?"

"כשתגדל תבין."

"זה כמו סוד שמותר לך לגלות אותו רק כשאתה גדול?"

"כן, רונרון."

קובה סגר את הברז, הוציא את רון מהאמבטיה והתחיל לנגב את הפעוט. רון היה בעל גוף מוצק ושרירי, עור ברונזה ועיניים ירוקות גדולות וסקרניות שדמו לעיניים של קובה. קובה השכיב את רון במיטה נישק אותו על לחיו, כיסה אותו בעדינות וכיבה את האור. "לילה טוב, רון, מחר בבוקר נלך לראות מה שלום הקנרית והביצים." "כן, כן", קרא רון, "אני אוהב את הקנרית."

מדי יום ביומו הם השקיפו על עץ האלון, שמרו מרחוק על הגוזלים העתידים לבוא, הניחו קצת שעורה בתחתית העץ כדי שיהיה לקנרית מה לאכול, כדי שתהיה חזקה בשביל לדאוג לגוזלים שלה, ורון היה שואל "אבל אבא, מתי כבר הגוזלים יבקעו?"

וקובה היה משיב "בקרוב, רון, תהיה סבלני."

בוקר אחד הם שמעו את טומי הכלב נובח נביחה עקשנית, נחרצת, כמו קול אזעקה שנתקעה ומסרבת להפסיק. קובה קרא "טומי, בוא הנה מה יש לך?" אבל טומי המשיך לנבוח וקובה הלך לקראתו. משקרב ראה קובה לנגד עיניו נחש צפע ובפיו הביצים. הקנרית צייצה מן הצמרת ציוצים מחרישי אוזניים של חיה מבוהלת. רון, ששמע גם הוא את טומי, יצא מן הבית ונעמד מאחורי אביו. הוא נסוג לאחור, הסתובב ורץ הביתה. קובה רוצץ את ראש הנחש, הרים את הגווייה בכף גינה גדולה והעמיס אותה על העגלה. הוא נסע עם הטרקטור אל הוואדי המזוהם שנמצא בסמוך לחווה והשליך את הפגר למים.

בערב, קובה קושש עצים ורון לצדו קושש עשבים שוטים שיכשו וזרדים, מירב כבר ישבה מול הקמין, קובה הביא את העצים והבעיר אש. שלושתם ישבו, אכלו וספגו את החום שבקע מהאח. מירב אכלה ברעבתנות, קובה ורון אכלו בקושי. כך תמיד היה בכל ערב. מדרת החשכה מירב היתה רעבה ואם האוכל היה נגמר היא היתה אומרת: "קובה, רון רעב, מחר תלך ותקנה עוד אוכל מהצרכנייה." מלבד זאת, היא לא עשתה הרבה במשק, וקובה חשב לעצמו שהיא לא עוזרת לו בכלום – לא מנקה את הגינה, לא מדיחה כלים, לא מכבסת בגדים רק אוכלת ואוכלת ואף פעם לא שובעת. למה אני צריך אישה כזאת, חשב לעצמו, היתה עדיפה לי אישה אחרת, כזאת שעוזרת, וגם את הילד לא רציתי, זו היא שרצתה בו, אבל נראה שמאז שהילד ישנו נעלם הרצון, וגם התשוקה של אותו ערב כבתה, התנור הלוהט הפך לערמת גחלים יבשה. היא רצתה לרצות ילד, ולא את הילד עצמו, ועכשיו היא רוצה לאכול והיא רק אוכלת ואוכלת ולא שובעת, ואני צריך ללכת כל הזמן לקנות אוכל, ולמה היא אומרת שהאוכל בשביל רון? היא אוכלת בעצמה את הרוב, בולסת ללא הכרה, ולילד היא משאירה רק טיפה.

הם הכירו כשקובה הגיע לחרוש את השדה של אלעד, אבא של מירב. פעם, כשקובה עוד היה סוחר מכוניות ממולח, הוא מכר לאלעד ג'יפ ששבק חיים יומיים אחרי שאלעד קנה אותו. אלעד ניסה לטלפן לקובה ולבקש להחזיר את הג'יפ אבל קובה נעלם. שנים לאחר מכן הם נפגשו במושב וקובה הבטיח לעזור לאלעד עם השדה כמעין פיצוי לאותה עסקת ביש. "אחריו ואזרע לך אותו, אתחיל בראשון בבוקר, בשש."

ביום ראשון בבוקר, עם עלות השחר, קובה התניע את הטרקטור, רתם את המחרשה ויצא לשדה של אלעד. טל של בוקר לחלח את הזוגיות וטשטש את ראייתו של קובה מבעד לחלון, אבל בכל זאת הוא הבחין בה יושבת תחת שמשייה עם כובע רחב שוליים ושמלה פרחונית. קובה סטה מן המסלול, חרש קצת את השדה של השכן וחזר. מירב חייכה לעברו. כבר אז הוא היה מבוגר במקצת ממירב אך לא בלתי נאה, שערו היה מלא, עיניו היו גדולות וירוקות ועורו עור בצבע ברוזה בגוון אחיד ופניו מקומטים ביופי מעודן שרק החיים יכולים לחרוט. באותו יום קובה חרש את השדה שתי וערב, הלך וחזר, שוב ושוב רק כדי להתבונן בה יושבת שם תחת השמשייה לכושה בשמלה הפרחונית ששבתה את עיניו. עם דדת החשכה חזר קובה לחווה והתיישב במבוא הבית מרוצף־העץ. הוא הצית סיגריה, מזג לעצמו ערק, נאנח ופלט נפירות קולניות כמו בכל סוף יום.

לאחר מכן מירב נכנסה וקרה מה שקרה, אבל האם הוא לא יכול להתחרט, לסלק אותה מכאן, לחזור להיות לבד במשק, רק הוא והבהמות, כמו שהיה תמיד? למה לא בעצם, הוא חשב לעצמו, ההוצאות על האוכל הלכו ותפחו, רון מסתובב פה כל הזמן בין הרגליים, מסיט את תשומת הלב של קוני סוסים פוטנציאליים עם המתקנות שלו. פעם, לפני שרון נולד, הסייחים היו עושים זאת, קובה היה מנסה למכור סוס זקן, אך הסייחים שעמדו בגדרה לצדו שבו את לבם של הקונים, ולבסוף יצא שהסוס הזקן נשאר והסייחים שאהב הלכו. לא היתה לו ברירה, היה עליו למכור את הסייחים כדי להמשיך לכלכל את המשק. ברכות הימים הוא שינה אסטרטגיה, את הסייחים היפים שרצה לשמור לעצמו הוא הפריד מוקדם מהאימהות שלהם והעביר אותם לגדרה מוסתרת מאחורי האסם. הוא ידע שהוא פשוט צריך לשנות אסטרטגיה, כמו במכירות סוסים לפעמים כל מה שצריך זה להביא רעיון חדש שיפתור את כל הבעיות. פשוט אסלק אותם מכאן את הצמד הזה שנכנס לחיי. באותה המקריות שבה הם הגיעו אלי הם יצאו ממני, חשב, ולמחרת בבוקר הוא הוציא מזוודה, וביקש ממירב לקחת הכל וללכת.

הימים עברו, קובה ישב בתחתונים במבוא הבית תחת סככת האסבסט, הצית סיגריות בשרשרות. מפעם לפעם הגיעו לקוחות לקנות סוסים, אבל הוא נשאר בתחתונים מחווה בידיו מרחוק לעבר הסחורה הכחושה, שהחסירה בשר. בוקר אחד הוא קם ונעמד מול המראה, הוא מצא ששערו נסוג לאחור, הוא לקח מסרק וניסה לכסות את הפדחת החשופה בשיער מהצדדים, אך העלה חרס בידו. השיער בצדדים היה קצר מדי. בוקר אחר הוא קם ומצא שחללים ריקים נפערו בזקנו, הוא לקח עיפרון איפור שחור שהשאירה מירב והשחיר קצת את החללים.

הוא יצא לחצר בתחתונים שהיו קצת מסריחים משתן שדלף בלילה וראה שהקנרית הטילה שתי ביצים קטנות, הוא פיזר קצת שעורה וגרגירי תירס למרגלות העץ וחזר לשבת במבוא הבית.



איור: Pixabay

השכנים ריכלו ואמרו שקובה מפתח איזו הפרעה. אחד מהם סיפר שהוא מצא אותו משוטט סביב המשק ערום, עם ביצים נפולות בין הרגליים, פוסע בצעדים קצרים, מבוסס בקרקע ומעיף עפר. אחר סיפר שראה אותו עושה תרגילי ספורט ומתיחות משונות מול הכבשים ואלה פעו לעברו כמו קהל מריע.

אולי אחזיר אותם, חשב לעצמו קובה, מה כל כך נורא בזה שהיא אוכלת הרבה, אז אקנה עוד אוכל, מה זה משנה אם אלך ארבע פעמים בשבוע לצרכנייה במקום פעמיים, וגם רון לא מפריע, ועכשיו הוא כבר יותר גדול ובטח פחות חמוד אז אולי לא אצטרך יותר להסתיר אותו מהלקוחות מחשש שהוא ישבש לי את אסטרטגיות המכירה עם היופי שלו. כמו סייחים גם אנשים גדלים, וחן של אדם נעלם מהר יותר מזה של סוס. העיקר שהשיער יחזור למקום והחללים הריקים בזקן יתמלאו.

טומי נבח, מירב ורון עמדו בשער, קובה יצא לעברם לכוש במכנסיים קצרים וחולצה ירוקה. השיער בצדדים קצת ארך אז הכיסוי היה כמעט מושלם. את זקנו הוא גילח למשעי. כמעט לא ראו את החללים הריקים. הם ישבו במבוא הבית תחת הסכך, מירב ברגליים משוכלות וידיים שלובות, רון בראש מורכן, מתחמק מעיניו של אביו. קובה דיבר והם שתקו, קובה נמתח והתרווח בכיסא והם התכנסו עוד ועוד כמו שתי ביצים קטנות.



כמו בעליונים, כך בתחתונים

"איך זה שיש אנשים שפשוט נוגעים לך בלב מיד, ואילו אחרים, אתה צריך לתת תשומת לב כדי להיות שם, לנסות לראות אותם," חשבה.

"כשיש את אלו שתופסים לך את הלב כל כך מהר, כל כך אוטומטי, ולא ברור איך ולמה זה קורה דווקא איתם".

"כולם מעניינים," חשבה, "אבל יש את אלו שנכחותם ממגנטת, הם מזדהרים מעל האחרים, במעין כריזמה ייחודית שמתממשקת עם נטיית הלב שלך..."

את כל זה לא יכלה אפרת לספר למורה שישבה בסמוך אליה, מאחר שזו היתה עסוקה בהכנת מערכת השעות למחר.

הרהור נוסף הוביל את אפרת להודות שיש מן המשותף באלה שנכנסים לה ישר ללב. אוטסיידרים, נו. הלא שייכים, המנודים שגם מנדים, אלו שמפנים את הגב. "מסיבה מוצדקת," חשבה, "כאן אין לי סיבה לעשות איפה ואיפה."

כבר שנה שאפרת עובדת בצוות סייעי-הוראה, בכיתת תיכון לחינוך מיוחד. המורות התרוצצו במסדרונות מכיתה לכיתה, מתוחות, מעדכנות אותה איפה עליה להיות, להשגיח. הילדים, בדרך כלל, העסיקו את עצמם, כל אחד שקוע בעולמו. מדי פעם דיברו זה עם זה, בעיקר באנגלית, ראו סרטונים באינטרנט כשרגליהם משוכלות וגבם שעון על הקיר, שיחקו שחמט. למעשה, אפרת לא היתה בטוחה מה אמור להיות מוזר בהם. כמעט כל מה שאמרו היה הגיוני למדי, ומעבר לכך. הם עסקו בצורות שונות של משטרים, בכוכבי קולנוע, במשחקי מחשב, ולאפרת נותר די והותר זמן פנוי לעמוד בפנינת הכיתה, ולהימתח, ידיים למעלה, שוק מאחורי ירך, כשהרגישה צורך בכך. כך עשתה גם כשעברה, בעבר, בחנות לציוד אמנות, שברוב שעות היום נותרה שוממת.

לקח כמעט עשור, שבו עבודתה כמוכרת בחנות לציוד אמנות הלכה ושחקה אותה (הרעיון היה להקדיש את זמנה הפנוי לציור, אך היא היתה חוזרת מהחנות מותשת, נשכבת על הספה, ומסתכלת באתרים שהציעו אבנים וקריסטלים לרכישה), עד שלבסוף גמלה בלבה החלטה על שינוי קריירה. הרעיון הגיע מכיוון לא צפוי. זו היתה כתבה שקראה, שפורסמה במוסף שבת. הכתבה עסקה בנער על הספקטרום, בתפקוד נמוך, שמקליד קטעי הגות ושירה באמצעות מכשיר מיוחד.

היא הראתה לבועז את הכתבה (לפני כמה זמן זה היה? שנתיים? שלוש?), בהתלהבות, אך בועז פטר את הכתבה כולה כמופע קרקסי, צהוב, שנועד להמון שאינו מזהה שאר-רוח במקום שבו אין תקשורת, כשלמעשה זה המקום היחיד שבו תקשורת יכולה לפרוח. הוא מלמל משהו על זה שזה מובן מאליו.

שערו הכהה של בועז, שהשיבה הלכה וזרקה בו, היה משוך מאחורי אוזניו, אך הפוני שחמק ליטף את העיניים, והוסיף לחנו הנערי.

- "לעבוד איתם, זה יכול להיות מעניין," הציעה.

- "עוד פנטזיה?" שאל. זו היתה תקופה כזאת, שבה הציעה רעיונות לכיווני קריירה שונים, שחזרו על עצמם ברוטציה, ולא היה בלתי סביר לחשוב שהשינוי, בסופו של דבר, לא ייעשה.

- "מה, אתה לא רוצה שאעבוד גם כן במערכת החינוך?" מצאה את עצמה שואלת באיזו תוכחה, שטיבה לא היה ברור לה, מאחר שהוא אפילו לא עבד כמורה.

- "אבל האמת היא שאת ציירת," הוסיף בועז, "את לא יכולה להתכחש לזה," אמר, והיה נדמה לה שהתגנבה לדבריו איזו נימה של מרירות.

בתחילת היכרותם, לעיתים היה נדמה לה, שביסס את מירב אהבתו אליה על סמך שני ציורים שציירה. "שנגעו במשהו, באיזו עדינות," כך אמר. אבל הציורים עמדו מאובקים בפינת החדר, אפילו שהיו "די טובים", כך אמר בפעם האחרונה ששוחחו עליהם.

...

באחד הימים, בחודשים הראשונים לעבודתה, אפרת התבקשה ללוות את התלמידים לשיעור ספורט. זה היה חורף, ורצפת האולם בבית הספר, עקב תחזוקה לקויה, היתה מוצפת. במקרים כאלה הם השתמשו במתנ"ס העירוני הסמוך. העניין היה מוסדר מול העירייה ומול מנהלת בית הספר.

אך לאון סרב לצאת מכיתת האם. הוא ישב בכיסאו הקבוע בפינת הכיתה, לראשו אוזניות שנבלעו בשערו החום הקצר, הגלי, ומלמל לעצמו I fucking hate this bullshit, I want to die. זה היה מחזה שכית, ולא עשה על אף אחד רושם. המחנכת לא הרפתה, התעקשה שיצטרף לשיעור, ואפרת, בתנועת יד רפה אך הכרחית, סימנה לו להצטרף אליהם.

המורה לחינוך גופני, אם כן, צעדה בראש, מובילה אותם אל מחוץ לבית הספר. הצעידה המשותפת התנהלה על מי מנוחות, למעט רגע אחד, שבו נשמע קול מטח עמום. החשד היה שלאון הטיח את ידו בקיר, אך לא היתה שום עדות לכך. לאון, בכל אופן, נמצא שעון בגבו על הקיר, עיניו עצומות והוא ממלמל I can't do it.

אפרת סימנה למורה שהיא תלווה אותו, במאסף. שהשאר יכולים להמשיך.

זו הזדמנות, משהו יכול להיאמר.

"אם יש כך כל כך הרבה כעס, כנראה שיש כך גם הרבה מדברים אחרים," מצאה את עצמה אומרת לו, בעודם הולכים לאיטם, חוצים את שער בית הספר.

- "oh, stop with this philosophical bullshit", ענה, ואפרת מצאה את עצמה מחייכת בעל כורחה.

"יש כך מרכז פנימי... תאמין שאתה יכול למצוא אותו," ניסתה, אך קולה הלך וגווע.

לאון התיישב על ספסל וחפץ את ראשו בין כפות ידיו.

- "אני לא יודע," מלמל, "אני לא יודע למה אני כל כך כועס, אני לא מבין את עצמי," סינן.

הטלפון של אפרת צלצל, זו היתה המורה לספורט.

- "זה תהליך, זו משימה לכל החיים, להבין את עצמך," אמרה.

"אהה" לאון אמר, במעין טון שאפשר היה לפרש כהסכמה.

אפרת נגעה קלות בכתפו וביקשה שימשיכו.

לרגע היה נדמה לה שהמגע והדברים ריככו אותו, אך עיניו של לאון שוב נעצמו, אפו נע בעווית, שפתיו מלמלו חרישית מלל לא מובן, ואז הכה במצחו. הצליל דמה לחבטה שנשמעה קודם לכן.

אחר כך הוא קם, והם המשיכו.

...

בשנים האחרונות, היא ובוועז התגוררו בשכונה חדשה, זו שסמוכה מערבית לאם המושבות. היו להם הרבה ויכוחים עד שעברו לשם. אפרת התנגדה לכנייה החדשה, דמוית־הגטו, לבתים המכופלים, ובוועז הכריז שהישן והחדש אחד־הם, שכל ישן היה פעם חדש, ושההעדפה לישן היא רומנטית ומעכבת.

אבל היו סיבות אחרות, סיבה מרכזית למעשה, שבגללה עברו לשם. בועז לא סבל רעש, וזו היתה שכוונה חדשה. לכאורה אין שום סיבה שיבנו בה.

אולי הם אהבו יותר מדי את השקט שלהם.

"אתה חושב שאנחנו אוהבים יותר מדי את השקט שלנו?" שאלה אותו פעם, כשישבו במרפסת הקטנה, המקורה חלקית, ופניהם אל הבניינים השכנים.

בועז הביט על השמש האדומה, ששקעה בדיוק באמצע, בין שני הבניינים שמולם.

הוא לא ענה במשך דקה ארוכה.

אפרת בהתה, בינתיים, בשולחן האפור הקטן שעליו היה מונח הספר "אני ואתה", של מרטין בובר. ספר שבועז קרא בו מעט, בעבר, ואז חדל.

מזה זמן רב שהספר מונח שם, על השולחן במרפסת, אדיש לפגעי מזג האוויר.

ואז בועז הסב את מבטו אליה, עיניו כמו זגוגיות ירוקות־כהות שנאטמו פנימה, ונצנוץ של השמש השוקעת עוד מהבהב בהן. "מה?" הוא שאל.

אפרת לא ראתה לנכון להתעקש ולהמשיך את השיחה.

נדמה לה שחודשיים אחר כך, הם נפרדו.

אפרת עברה משם לדירה קטנה, לא רחוק, בשכונה ותיקה בקריית אונו, שטובלת כולה בירוק.

השכונה כללה תריסר פארקים, עגולים, רחבי ידיים, שסביבם בתים, הבנויים בקשתות. השכונה תוכננה על ידי אדריכלי נוף, אי־שם בשנות השישים, ואפרת התאהבה בה מיד.

...

"כמו בעליונים, כך בתחתונים", אפרת מלמלה לעצמה, בעודה חוצה את הפארק החשוך, באחד הערבים, בדרך לביתה. המשפט הזה הופיע באחד הטקסטים שחילקו להם בסדנה שממנה יצאה לפני שעה קלה, סדנה העוסקת בגילוי צינורות של שפע וחסד, מין שעטנז של מקורות יהודיים ומיסטיקנים נוספים, על פי החלטתה החופשית של המורה. "כשתרבה חסד מטה הרי שהמעלה מקשיב ורואה, ואין פרט החומק מידי ניסיון".

נקודה כחולה זוהרת על הדשא משכה את תשומת לב פתאום, והיא חדלה לשנן. היא התבוננה לעבר אחד הבניינים הסמוכים. זה שוב הנער הזה, או שמא היתה זו צללית של גבר צעיר, שהתגורר בקומה השלישית באחד הבניינים בקצה הקשת. זו לא פעם ראשונה שהוא מאיר מחלונו עם קרן לייזר, לכיוון טבורו של הפארק. קרן הלייזר שוטטה על רגבי הדשא, ונעצרה לרגע על כיסא פלסטיק לבן ישן, שרגליו היו תקועות באדמה הבוצית.

האוויר היה קר וצלול, ואפרת החליטה להתיישב לרגע בכיסא הזה, ולנוח.

אולי רצתה להמשיך לחשוב על עולמות עליונים ותחתונים, על יפעה ועל חסד, בצילו הנעים של הלילה, אך מה שקרה זה שהיא נזכרה שחסרים לה מצרכים לארוחת ערב. נדמה לה שאפילו הלחם נגמר. מה השעה? בערך שמונה? הסופר במרכז המסחרי הקטן צריך להיות עוד פתוח.

אפרת לא אהבה ללכת למרכז המסחרי הזה, שהיה ישן, מטונף, ובאופן כללי לא כל כך אסתטי. היתה בו פיצרייה קטנה עם גבינה צהובה של פעם, שנמתחה חסרת־טעם כמו גומי, עמדת לוטו נטושה, וחנות כלי כתיבה שכמעט מעולם לא ראתה אותה פתוחה. ואולי סניף של מכבי, בקומה השנייה? כן, לא כל כך מזמן עשתה שם בדיקות דם.

בכל מקרה, צריך להיות שם סופר קטן, ליד הפיצרייה.

- הסופר אכן היה פתוח, כפי שהניחה. אבל היא זכרה אותו אחרת, ישן ומאובק, בבעלות משפחתית. נראה שהוא עבר מתחת פנים, וכעת הוא התהדר בשם לועזי ושילש את גודלו.
- אין אנשים רבים בסופר, והיא הולכת בין המעברים ואוספת את המצרכים הדרושים לה, מחזיקה אותם בידה, והמצרכים הולכים ומתרכים. היא צריכה למצוא עגלה.
- "פאק, פאק", היא שומעת פתאום, והקול מוכר לה. היא מציצה במעברים הסמוכים עד שמבחינה בו, בלאון. הוא יושב על הרצפה ונשען בגבו על מדפי השימורים. עיניו עצומות והוא ממלמל.
- "לאון?" היא שואלת, מתקרבת אליו.
- לאון פותח את עיניו.
- "מה את עושה פה?" - הוא אומר בקולו השטוח, האוטומטי, "ראית את אמא שלי?"
- "אמא שלך?" אפרת שואלת, "היא פה?"
- "אה, אני כאילו באתי איתה," לאון אומר ומסובב את אצבעו באוויר, "אני לא יודע איפה היא עכשיו."
- "בוא נחפש אותה," היא אומרת ומושיטה לו יד, לסמן לו שיקום, אך הוא מתרומם לברו.
- הם מסתובבים בסופר, לאון מחזיק בידו פחית טונה וקומץ סביבה את אגרופו. נראה כל רגע שהוא מתכוון להטיח אותה ברצפה, ואפרת מרסנת אותו.
- "אולי היא בחוץ?" היא שואלת. לאון לא עונה, אך ממשיך לצעוד בעקבותיה.
- הם משוטטים במעגלים סביב המרכז המסחרי, ששקט פתאום.
- "איך היא נראית?" אפרת שואלת.
- "אה...long hair, long sleeves shirt", לאון ממלמל.
- נפש חיה לא נראית במרכז, ואפרת תוהה אם היא צריכה להציע לו לישון על הספה בסלון אצלה. זו ספה אפורה, רחבה, אפשר לשים עליה סדין.
- "זה לא משנה כבר," לאון אומר ופונה פתאום אל הכביש, מרים את ידו באיום. הפעם הוא מספיק להטיח את הטונה, הקופסה מתפוצצת על הכביש, והוא צועק.
- "לאון," היא צועקת אחריו ומושכת אותו, החוצה מבין המכוניות. היא מתכופפת והוא מתכופף איתה, והיא מגוננת עליו בידה.
- "אני מצטער. אני באמת מצטער," הוא אומר.
- אפרת מסבה את ראשה ומסתכלת על הכביש. המצרכים, שאספה בסופר בחיפזון, מונחים שם זרוקים.
- היא מביטה על לאון, שראשו מופנה בזווית חדה לאחור.
- "אה" הוא אומר מכנית ומתרומם, "אני חושב שאני רואה אותה." הוא ממצמץ בעיניו לכיוון הפיצרייה הסגורה.
- "מה?" אפרת שואלת, ומביטה על גב כף ידה ששריטה אדומה ובוהקת הופיעה עליה פתאום.
- לאון הולך ומתרחק, גבו מופנה אליה וצעדיו מדוידים אך תכליתיים.
- "אתה בטוח?" היא צועקת אחריו.
- "כן, היא שם," הוא אומר.
- ♦ מתחת לפסיעותיו, היא מבחינה, מתנוצצת נקודה קטנה, כחולה וזוהרת.

לתפוס גחליליות ברשת מלאה חורים

זה רגע נסתר, קטן, זעיר, שחייב להיכתב, כמו לתפוס גחליליות ברשת מלאה חורים. כשחזרנו לברלין נזכרתי כיצד הוא הושיט לי יד, והיד הזאת נגעה בי. ידעתי שההיסטוריות הגדולות לא יכתבו את הרגע הזה בספרי ההיסטוריה וגם לא בספרי הלימוד.

באותו לילה שנבחרת אנגליה הפסידה במונדריאל, השתכרתי למוות. אני זוכר שבאמצע הלילה פתחתי את הטלפון והכנסתי סיסמה שגויה לסלולרי. פעם אחר פעם ניסיתי לפתוח אותו, עד שננעל ודרש ממני מספר שלא יכולתי למצוא. כעסתי על עצמי, כי זה היה הסלולרי של העבודה. אמנם הייתי בחופשה בכפר קטן במקלנבורג, אך גם במהלכה המשכתי לעבוד ולא יכולתי לדרוש מהמעסיק הישראלי את ימי חופשה הגרמניים.

ביום המחרת נסענו לעיר מרוחקת שעה אחת ממקום החופשה שלנו כדי להחליף סים בטלפון. העיר העתיקה הופיעה מולנו בשמש גדולה. ארכיטקטורה של ימי הביניים הציצה מתוך הרחוב העייף והמוזנח. מבטי נמשך כל הזמן מעלה אל הטירה גדולה הטובלת בשפת אגם במרכז העיר.

נכנסו לחנות הסלולרי בקניון שנראה עצוב, מגעיל ודוחה. מצאנו את החנות ונכנסנו. בחנות היה בחור צעיר, שחור שיער, חולצה בהירה מעל גוף שרירי, מכנסי ג'ינס מתוחים, שהחזיק את הנייד בכיס אחוריו.

הוא היה מתחת לגיל שלושים, חברה שלו בדיוק התקשרה, והוא דיבר איתה והסתכל עלינו בהתנצלות. וזה כבר היה סימן טוב, הוא לא היה רובוט כמו המקומיים. אחרי כמה רגעים הוא הביט בנו והקשיב לסיפור על נעילת הטלפון, אך בעצם בחן אותנו, יותר נכון, הביט בילדה שלנו, שברחה לנו כל הזמן, ובדקה את גבולותינו. הוא דיבר גרמנית רהוטה. קראו לו סעיד.

הוא שאל אותי מאיפה אני. אמרתי מישראל, אבל אימי נולדה בבגדד, הוספתי בהתנצלות, להרחיק ממני כמה שיותר את המשא הכבד של הפספורט. "אני מהגולן. כלומר אבא שלי מהגולן, אמא שלי בדמשק", סיפר לי. "אבי נהרג בתאונת דרכים", הוסיף, "וזאת הסיבה שאני חושש להישאר בגרמניה – ולהשאיר את אימי לבד בדמשק." השיחה התארכה בינינו, סיפרתי לו על הגולן כפי שזכרתי מהתקופה שגרתי בקיבוץ אפיק. הנשרים מעל גמלא, מפלי המים בחורף, הציורים שטופי הפסיכדליה שציירתי מול הכנרת; יוקו, המכונית שהיתה ללפיד בחשכה הגדולה של הלילה בכבישים ללא תאורה, מהלכים בין בר של קיבוץ אחד למשנהו; הנחש הצהוב-לבן העצום שיום אחד חיכה לי על שבילי הבטון.

סעיד תיקן לי את הטלפון, הכין לנו קפה במכונה ונתן לילדה סוכרייה עטופה בנייר צהוב נוצץ. הוצאתי את הארנק מהכיס, והוא נפל לי על הרצפה. אבל הוא סירב לקבל תשלום. זה היה מוזר, כי לא הכרנו, וכי הוא ממש עבד כדי לתקן את הטלפון ולשרת אותנו. כנראה שרצה להרגיש בבית לנוכח העובדה שהייתי אורח שלו ושהוא הזמין אותי, כמנהג המזרח התיכון.

ידעתי שלא אראה אותו עוד בחיי, כי מתי שוב אודמן לעיירה הזאת. ובכל זאת לא רציתי ללכת. התיישבתי ליד מכונית הקפה. זוגתי הלכה לחפש משהו לאכול, הילדה ישבה על ברכי והוא סיפר לי כמה קשה העיר הזאת, וכמה האנשים קשים אליו כזר ומתנהגים אליו בגזענות ומתוך דעות קדומות. היא שאל איך החיים בברלין, וסיפרתי לו שיש בעיר אווירה חד פעמית קוסמופוליטית



איור: Pixabay

שלא מצאתי בשום מקום אחר בעולם, ולא רציתי לספר לו שכבר התפכחתי מהעיר ומהחיים שלי בגרמניה, אבל אין לי לאן ללכת כי בתי גדלה במקום.

הוא הוציא את הטלפון שלו והראה לי את החבר הדרוזי שלו שגר בברלין, ושגם הוא גם אהב יותר את החיים בבירה מאשר במקלנבורג. החלפנו טלפונים, למרות שידעתי שלא נתקשר אחד לשני. הזמנתי אותו לבוא לשתות איתי קפה בברלין, והוא שמח ואמר שיבוא. רציתי לשמוע עוד על החיים שלו, אבל היינו צריכים לעזוב את העיר הקטנה ולחזור למקום החופשה שלנו לפני שתדר החשכה ולא נמצא את דרכנו בין השבילים הכפריים.

נפרדנו מהחברות שלרגע נוצרה בעיר צפון גרמנית בקניון חסר חיים. בחוץ השקיעה השתוללה בצבעים ורודים שהפכו סגולים. הילדה משכה אותנו לאוטו שם היא יכולה סוף סוף להירגע. ניסיתי לספר לזוגתי על הדברים שאמר לי, אך לא הצלחתי לנסח אותם כפי שהרגשתי אותם.

וגם עכשיו הרגע הזה עדיין מפעים אותי, כשהעיר עסוקה ולא רואה. כי מצאתי חסד שלא קיים שם רחוק, ודווקא כאן רחוק מצאתיו, לא בבית שלו וגם לא בבית שלי; לא במקום החופשה שלי וגם לא שלו, אלא דווקא כשפניתי לשביל צדדי בחיי. גם עכשיו, אני יודע שגם במילים שבורות, וגם במקומות כבושים כמו הגולן, אפשר לגלות זיכרון משותף. שנינו היינו מהגולן, ונשארנו שניים מהגולן גם כשנפגשנו, אבודים בשממה של גרמניה.

◆

המלצות עיתון 77

עפרה ורד איזקסון: ברוך הבורר בין תלאות לתקוות, עמדה 2025, 94 עמ'
"בראשית הדבור 'אבא' / מצויה כמיהתכם הילדית / כמיהת אמכם לאישה / געגוע לאב הנעדר" (עמ' 31, שם).

דורית רביניאן: שיעורים בפיתוח קול, עם עובד 2025, 180 עמ'
קרע נפער בין אח ואחות. לאחר שתיקה של שנים האח בסכנת חיים ואחותו מוועקת אל מיטת חוליו. שם היא מואשמת בכך שאהבתה אל אחיה היא שהביאה עליו אסון.



אריאל שינקין: הר בקופסת זכוכית, אפיק, סדרת חרטום 2024, 170 עמ'
קובץ הסיפורים נע בין מרחביה האגדתיים של גאורגיה - מולדתו ומקור השראתו של הכותב, לבין המקומות החדשים, המסקרנים והלא תמיד ברורים - כמנהג בוגר ומפוכח בישראל.

חווה אלברשטיין: סמטת כנען, אפרסמון 2025, 226 עמ'
מסע בתחנות חייה של חווה אלברשטיין, "רגעים קטנים הנשזרים אלו באלו לכלל מסכת חיים של מי שנעה כל חייה בין המרכז לשוליים, בין ליבה של התרבות הישראלית ובין זיקתה ומחויבותה העמוקה לעולמה ההולך ונעלם של תרבות היידיש".



עודד פלד: 15 סונטות גשם מטורפות, עמדה 2024, 42 עמ'

"מנפנף לשלום ממרפסות החלום / אמרתי / וחשיתי, אצלל בדולפינריום של פוך, / אכל / מישוהו חושב למסמר אותי אל צלב לבן / ואני צועק: / אינני בנו של נגר / אינני בנו של נגר" ('סונטת גשם מטורפת 10, שם).

יעל בן-צבי מורד, מאובן, פרדס 2025, 54 עמ'

"אני פוחדת ממסכות. / פוחדת שתגשש אלי / כאלו אתה לא מכיר / תלטף אותי / חשופה / למגעו של הזר" ('נשף מסכות', שם).

שירה כהן: המזבח שבנו, כהל 2025, 40 עמ'
"בשם האב / בשבי האהבה / נשאב ולא שב / (הוא עדין מקשיב - / כי משהו נופל)" (שם, עמ' 6).



לאה זהבי: לתפוס קצת אור, כרמל 2024, 252 עמ'

"אין כמו לשבת על גדות האפלה / לסנן רחשים לחכות / לרסיס זהב / אין כמו המתנה לאות / מנבכי הקיום / סף התרדמה סולל את הדרך כמו יאמנה / שהתפלה פותחת שערים" (שם, עמ' 83).

סמי ברדוגו: ויפה היתה שעה אחת קודם, הקיבוץ המאוחד ספרי סימן קריאה 2025, 279 עמ'

מול מרפסת דירתה של שרי חליוה, ביישוב קדימה-צורן, נרצחת אדל, ילדה בת 9. למשטרה 6 חשודים, ובמבט לאחור שרי עוסקת גם בהם. הרצח מטלטל את עולמה של הפקידה "שחיה את חייה מתוך תודעה מוותרת".

וירג'יניה וולף: מחשבות על שלום בשעת תקיפה אווירית, מאנגלית: אולגה סונקין, פרדס 2025, 50 עמ'

"השאלות שמניעות את הטקסט הן: כיצד אפשר לדבוק באמונה בשלום וכיצד ניתן להתור לשלום בזמן מלחמה... ומהו תפקידן של נשים בעת מלחמה..." עמל זיו, "בין קולות המלחמה למחשבות על שלום", באחרית דבר (לספר).

ע'יאת' אלמודהו, ניסיתי לתרגם לך את המלחמה, מערבית: דניאל בהר, סדרת מכתוב, פרדס עם מכון ון ליר 2025, 139 עמ'
"נקיתי את חדרי מכל זכר למות / כרי שקאשור אמיין אותך לכוס יין לא תרגיש / כי למרות שאני בסטוקהולם, עודני בדמשק" (שם, עמ' 68)

כן! משוררות ארוטיקה, עורכת דורית ויסמן, לוקוס - אדרה, 2025, 208 עמ'
145 משוררות אומרות כן לעונג מיני!
"אני עדין מחשיבה כטוב במקומות / את החדר המוגף שידע לעשות חם / באיכות שלעולם לא תבוא מהשמש" ('החדר המוגף', שולמית אפפל, שם).

גלידנה זינגר: אשליה מתקנת, פרדס טקסטורה 2024, 207 עמ'
"כשת' בחרה בשקט / לא הפריע לה / שהוא מתחיל באות אחרת. / העקר שיסתים כמו שצריך / אמרה בטעות" (מתוך א"ב הבחירות, שם).

טל ניצן: היער שבדינו, מקום לשירה 2025, 69 עמ'
"מחר ידמה לאתמול / כמו עלה לעלה נשור / כמו נהמת מנוע לאחרת / קרבה ומתרחקת // אבל כל בדידות / בודדה בדרך של" (שם).

צביה ליטבסקי: הריק ומלואו, אפיק 2025, 91 עמ'
"אט אט, בכאב, נחלצות כנפי / משבין המולד בשקמות // עולות נפרשות / ושלדת הנוצות מנצה מבשרי" ('ניקה', שם).

מירב גבעוני הרושובסקי, וינגייט, פרדס 2025, 76 עמ'
"דמינו: כמה נסינו / דמינו: את הזירה / תרגלו: עמידה במקום / תרגלו: יציבה יציבה / תרגלו: בעינים עצומות / דמינו: מדה כנגד מדה" ('עמ' 28).