

דו-ירחון לספרות

ח'אזני'ם

גיליון מס' 4 / כרך צ / תשרי תשע"ז / אוקטובר 2016 / מחיר: 30₪



4	לזכרו של מנחם ברניקר - איש חכם, איש ספרות נסים קלדרון
8	שירים בנוגע לדבר לולו עומר
17	שיטפון רעואל שועלי
23	שיר יומולדת 2015 ענת לוין
	אם תלך למסע אל.אס.די: על מקומה הנשכח של הפסיכדליה
26	בשירה העברית נדב נוימן
37	3 שירים יקיר בן־משה
40	חטאו של המלט אבי גרפינקל
44	תמצית אמנותו של שקספיר אבי גרפינקל
45	דן פגיס: הסוד החתום שמעון זנדבנק
48	תיתה נינה פינטו אבקסיס
50	לנה נינה פינטו אבקסיס
52	שירים אילה בן לולו
56	שירים מרלין וניג
58	פורים שפיל יוסי גמזו (סיפור)
68	יצירתו הנשית של דוד פוגל נירית קורמן
76	טלגרף אווניו (פרק מרומן) מייקל שייבון, תרגום: משה רון
80	שלהי הקיץ גרועים מהקיץ נויט בראל
81	שני שירים דניאל עוז
82	התחלה חדשה חגית גרוסמן
85	חרא קטן אורין מוריס
88	המשתתפים בגיליון

עורך: מתן חרמוני / מועצת מערכת: יו"ר - ד"ר דורית זילברמן, פרופ' אביבה דורון, רנה ורבינ, חיים פסח, ד"ר יערה שחורי / יו"ר אגודת הסופרים העברים: צביקה ניר
 גיליון מס' 4, כרך צ' (שנה 90), חשון תשע"ז, October 2016
 Literary Journal - Published by the Hebrew Writers Association in Israel
 Edited by Dr. Matan Hermoni. P.O.B 7111, Tel Aviv 61070, Israel
 יוצא לאור על ידי אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל (ע"ר) בסיוע משרד התרבות והספורט
 כתובת המערכת: בית הסופר עלי"שם שאול טשרניחובסקי / רחוב קפלן 6, ת"ד 7111, תל-אביב 61070
 טל': 03-6953256/7 / פקס: 03-6916861 / דוא"ל: mozenayim@gmail.com
 עריכת לשון: נעה רוזן / עיצוב, סדר והפקה: סטודיו דור כהן / איור השער: אסף בן ארוש

המאמר של אבי גרפינקל לרגל ארבע מאות שנה למותו של שקספיר בא לתאר לא רק את הקשר שחש יוצר עברי אל המחזאי הבריטי, החוזה האנגלי, כלשונו של ברנר, אלא את מה שחש כלפיו כל יוצר.

הגיליון החדש נפתח ברשימה מאת נסים קלדרון לזכר חוקרו החשוב של ברנר, מנחם ברינקר, שמאמרי הביקורת שלו ומחקריו ליוו את הספרות הישראלית במשך עשורים רבים. עוד בגיליון מאמר של נדב נוימן על הפסיכדליה בשירה העברית, דברים מאת שמעון זנדבנק במלאות שלושים למותו של דן פגיס, מחזור שירים מאת לולו עומר, סיפור מאת רעואל שועלי ועוד ועוד. האיור שעל השער הוא של אסף בן ארוש.

מתן חרמוני

ברנר שנא את שקספיר. הוא הכיר בגדולתו ובחשיבותו של "המלט", אבל הזעם שהבעירה בו דמותו של שייילוק, הסוחר מוונציה, גרם לו לא רק לסלוד מגדול המחזאים, אלא אף לנסות ולהרחיק אותו מהספרות העברית. כך, למשל, כשהציעו לו המשוררים העבריים באמריקה את פרויקט שקספיר שבו יתרגמו את מחזותיו, נחר לעומתם ברנר כבזו, או כשכתב המבקר יעקב מילך ב־1914 מאמר על "הסוחר מוונציה" בעיתון היידיש "די יודישע וועלט", כתב ברנר: "החוזה הבריטי השתמש בתוכן קומדיה זו, כככל יצירותיו, בתכני יצירות שקדמו לה, ורק שגם כאן הוסיף, כדרכו, נופך משלו – נופך העולה, כידוע, על הלקוח ממקורות אחרים. הוא שם בפי המקולל הלז דברים בוטים וטענות ומענות, שבעצם הנם מגדילים את הקללה ואת הקומיסמוס שלו. ואם יש בינם איזו מבטאים שאינם מתאימים לגיבור הנלעג ואינם הולמים את הענין כלל – גם כן אין רע. בכגון אלה לא דק שקספיר גם בטרגדיותיו, ומכל שכן בקומדיה ממדריגה שנייה שכזו". ברנר, כידוע, כתב דברים שונים מתוך הלכי רוח שונים ומשתנים. אבל הדברים נכתבו כחלק מרעיון שליווה את כל כתיבתו הביקורתית-פובליציסטית: הברירה והניפוי של יצירות ספרות שסבר שאין בהן כדי לתרום למהלך השלם של הספרות העברית, וכחלק מזה – הספרות האנגלית (ראו ביקורתו על קובץ התרגומים "יפת" מ־1909, שהציע מבחר תרגומים מהשירה האנגלית הקלאסית).

התפיסה הזו לא החזיקה מעמד לאורך זמן, והספרות העברית לא הסתפקה בעיבודיו-תרגומיו של יצחק אדוארד זלקינסון ל"רם ויעל", "איתאיל הכושי" ואחרים, ועם הזמן נעשה שקספיר נוכח בספרות, בשירה ובמחזאות העברית. התרגום של יצירותיו היה אתגר שעמד בפני משוררים רבים, לא רק משוררי אמריקה שהציגו תרגומים ראשונים, אלא גם שלונסקי ואלתרמן. ואולי ביטא זאת בצורה הטובה ביותר שאול טשרניחובסקי בשירו מ־1937 "אני – לי משלי אין כלום":

תַעֲשֵׂה הָאֲנֵדְרֵטָה בְּרִנְל־סִיגִים עָמוּם
 עַר לְנוֹגֵעַ בּוֹ, עוֹנָה בְּקוֹל הַדּוֹ
 כַּהֲדָ אֲשֶׁר הָיָה בְּלִבּוֹ זֶה הַגְּדוֹל
 לְצַעַר וְלִגְיִיל, לְאֲשֶׁר וְלִכְאָב,
 לְאֵהָבָה, לְבוֹז, שְׁנֵאָה וְרַחֲמִים
 שֶׁל מְלֶךְ רַד בְּעַם וְצַעִיר הַקְּבָרִים,
 לִיָּצֵן וְלִבְחֻמָּה, רוֹצֵחַ בְּעַד מַחִיר,
 הוֹלֵל, רוֹדֵף-כְּבוֹד, מְלָכָה, נְשִׁים הוֹלְלוֹת,
 בְּנֵי-מֶלֶךְ בְּחִיר־אָדָם אוֹ יְהוּדֵי מְרֻדָּף:
 בּוֹחֵן כְּלִיּוֹת וְלֵב, וְאֵין בְּלָתוֹ – שְׁקֶסְפִיר.

לזכרו של מנחם ברניקר - איש חכם, איש ספרות נסים קלדרון

פעם, זה היה בשנות השבעים, הסתובבתי עם ברניקר בקמפוס של אוניברסיטת תל אביב. הוא איבד סוודר ולא זכר איפה השאיר אותו. זה היה אחרי שיעור שלו על הוסרל. נהגתי אז להיכנס באופן סדיר לסמינר שלו על מקורות האקזיסטנציאליזם. אני זוכר שבזמן שהסתובבנו עוד הייתי טעון בדברים שאמר בשיעור על מושג "ההתאפקות" או ה־epoche, של הוסרל, מה שנהוג לתרגם היום "שימה בסוגריים". אחד הצדדים באיש החכם מאוד הזה היה הגישה שלו לטרמינולוגיה. הוא התייחס בכבוד לצורך של פילוסופים במונחים משלהם, אבל הסביר את המונחים בלשון בני אדם פשוטה. מונחים תמיד נראו לי חשודים במדעי הרוח, ואולי לא הייתי זוכר את השיעור הזה אלמלא הדברים שאמר לי אחריו, כשחיפשנו את הסוודר: אנחנו רואים בית, הוא אמר, כדי להסביר את הוסרל. ומיד אנחנו גם רוצים להיכנס לבית, או להתרחק ממנו, או לאפיין אותו בתודעתנו כבית קטן, או חום, או ישן. התודעה שלנו נמשכת כל הזמן אל המאפיינים הקונקרטיים של הבית. אבל אם "נשים בסוגריים" את כל המאפיינים הקונקרטיים האפשריים של הבית יופיע לפנינו המושג הטהור של "בית"; בתנאי שנוכח כי טוהר כזה לא קיים – לא במציאות ולא בתודעה האנושית. הוא רק מדומיין. נהייתי להקשיב לברניקר מדבר על הוסרל כמו איכר ששמע דיאגנוזה של רופא, עמוסה במונחים בלטינית, הבין אותה היטב, והוא מסביר אותה בפונדק הכפר בשפת איכרים (ברניקר גם נראה כבד ורחב, ומשופם, כמו איכר).

כשהגענו בחיפושי הסוודר אל הדשא הגדול שלפני בניין גילמן הוא נעצר רגע ואמר לי: "אתה כותב על ספרות, אבל בסוף תעזוב את זה ותכתוב על פילוסופיה. כי בספרות הקרקע אף פעם לא יציבה מתחת לרגליים". לא נבהלתי. כל כך הייתי בטוח באהבת הספרות שלי, שגם ההערכה העצומה לברניקר לא יכולה הייתה לגרום לי לפקפק בבחירה שבחרתי. שם – אני זוכר את הנקודה בדשא – חשבתי לא על עצמי, אלא על ברניקר. ידעתי שהוא אוהב את הספרות אהבת נפש. הכרתי את שירי הנעורים שפרסם בכתבי העת של התנועה הקיבוצית, הכרתי גם את תרגומי הנעורים שלו לשירי ייטס. הוא פרסם אותם באותו גיליון של "עכשיו" שבו פורסמה המסה הידועה ביותר בספרות הישראלית, המסה שבה תקף וך את אלתרמן. אבל לא בשירי הבוסר האלה באה לידי ביטוי חזק אהבת הספרות שלו. היא באה לידי ביטוי במאמרים שכתב, בעמדות שנקט ובלהט שבו המשיך, עד יומו האחרון, לצטט בעל פה הרבה מאוד שירים.

בביקורת הספרות בארץ היו אלה ימי מלכותה של "תורת הספרות" מבית המדרש של הרושובסקי, ורבותיו הפורמליסטים הרוסים, וה"ניו קריטיקס" האמריקאים. ברניקר נמשך אל המדעיות שהם האמינו בה, וכתב ב"הספרות", בית המקדש שלהם. אבל תמיד הייתה בכתיבה שלו איזו כפירה של אוהב ספרות בפורמליזם המקודש. זו

הייתה כפירה בצמצום של הספרות ל"צורה" ריקה מתכניה, ל"מבנה" ריק מאי-הסדר של החיים. שכן אלה צורה ומבנה שקיימים רק במוחם של מלומדים. אני זוכר בוקר ארוך, גם הוא באוניברסיטת תל אביב, של סיעור מוחות (היו שם מוחות מושחזים כמו עדי צמח ואסא כשר ואבישי מרגלית). דנו שם ב"כשל הכוונה", זה האיסור הדתי שאסרו הפורמליסטים לעסוק בכוונות של הסופר. ברניקר חיכה שחסידי האיסור יהלכו עלינו אימים, ואז אמר: "אם אני צריך לבחור בין קריאה חמישית של 'אנה קרנינה' כדי לחשוף את המבנה הטהור שמוסתר בה, ובין קריאה שנייה של 'אנה קרנינה' עם היומנים של טולסטוי, אין לי ספק שאבחר בקריאה עם היומנים כדי לדעת את הכוונות של טולסטוי". לא "התאפקות" אם כן ולא צורה טהורה. הניחו לי, הוא אמר, ללכת – אולי כמו קונסטנטין לוין כשהוא קוצר חיטה – בשדות הכוונות הבלתי-טהורות, והבלתי-בטוחות, של טולסטוי; הניחו לי להגיע אל אנה שמתאהבת דווקא בצנון כמו ורונסקי, ואל הילד שאותו עזבה, ואל קפיצת ההתאבדות שלה בתחנת הרכבת. אי אפשר, הוא אמר, להתאפק מלחפש כוונות אצל טולסטוי, ולהסתפק ב"צורה" וב"מבנה" שבטקסט. ואף על פי כן הוא לא יכול היה להציב שתי רגליים באזור הלא-בטוח-עקרונית של הספרות. הוא רצה להאמין שהפילוסופיה מציבה את הרגליים על קרקע בטוחה יותר.

לא שזה היה חדש לי. זמן קצר לפני מרדף הסוודר הוא קיבל עליו ברניקר להיות עורך "משא", מוסף הספרות של עיתון "למרחב". הוא היה מסור כל כך לעבודה, שהביא מזרון לחדרו במערכת, ומפעם לפעם היה ישן שם בלילות. הייתי אז מבקר צעיר שכתב ב"משא". יום אחד קרא לי ברניקר ואמר שהוא מתכוון לפרסם רשימות ביקורת על ספרים חדשים בעילום שם. הוא הסביר שחשבונות אישיים, ואידאולוגיים, בעולם הספרות מטים את הביקורת. אמרתי לו שאין חיים ספרותיים בלי הקול האישי ובלי ההכרעה האידאולוגית של הכותב. אמרתי שההגינות מתחילה בשבילי אחרי הקול האישי, לא לפניו, ודווקא ההגינות מחייבת מבקר שלא להסתתר. אמרתי שגם אם אני טועה לא אכתוב מילה אחת שלא תהיה חתומה בשמי. ולא כתבתי. אבל לא כעסתי עליו. הוא היה חכם להפליא בשיחה, וענייני להפליא בהנמקות שנתן, וגם חם מאוד וחברי מאוד ביחס שהקריין. לכן רציתי, ויכולתי, לשמור על הידידות בינינו גם כשלא הסכמנו זה עם זה. וכך, אם להביט היום, אחרי הלווייתו, במבט כולל, התקבע איזה דפוס של יחסים בינינו. לרוב (לא תמיד) לא הסכמנו זה עם זה, ולרוב (לא תמיד) שמרנו על יחסים טובים של שיחה והחלפת דעות. תמיד היה איזה גורם שהפריד בינינו, בתוך איזה גורם שגרם לי, לפחות, להקשיב לו ולשמור על ידידות אתו. שוב ושוב הרגשתי שהאמון המלא שאני נותן בעולם הרגשי של הספרות מקומם אותו. שוב ושוב נפגשנו, כמעט הסכמנו, ובסופו של דבר לא הסכמנו. שוב ושוב התרשמתי כי המשיכה של ברניקר אל הפורע-סדר שבספרות התנגשה ברתיעה שהייתה לו, או באיפוק הפילוסופי שגור על עצמו, מול הסופר המוצף רגשות, ומול הגיבור הספרותי הנסער עד אובדן שיקול הדעת הרציונלי, ומול הקורא הסובייקטיבי מדי.

בסוף שנות השמונים היינו שנינו חברים בוועד של סופרים לשלום ולחופש יצירה. אמיל חביבי נתן זך היו הדמויות המובילות בוועד. תמכנו במאמצים הכושלים של גורבצ'וב לשלב קומוניזם ודמוקרטיה. זמן קצר לפני התפרקות הקומוניזם הוזמנה משלחת של הוועד לביקור במוסקבה ובטשקנט. עשרה ימים היינו יחד. תענוג היה להקשיב לברינקר כשהסביר לנו את הרקע לאנדרטאות, לאיקונות ולוויטראזים בכנסיות מפורסמות, לשמות רחובות ראשיים. הוא היה ידען גדול וסקרן גדול, בלי פרומיל של מנופחות, ובעל חוש הומור (שלו רוב הוביל אל צחוק שצחק על עצמו). פעם נסענו לעיר שנקראה אז זגורסק, ואחרי נפילת ברית המועצות החליפו את שמה. זאת עיר שיש בה כנסיות עתיקות רבות, ודורות רבים היא הייתה מרכז גדול לעולי רגל. כשהגענו מצאנו אלפי אנשים צועדים ברחובות בתהלוכות דתיות, שרים תפילות ונושאים דגלים פרבוסלביים. הבטנו והקשבנו בהשתאות. אחרי שעה שמנו לב שברינקר נעלם. גם אחרי שלוש שעות לא מצאנו אותו. חזרנו בלעדיו למוסקבה, קצת דואגים. בערב הוא קידם את פנינו בחיוך בלובי של המלון. הוא סיפר שאחת התהלוכות הקסימה אותו, והוא התחיל ללכת עם הצועדים ולשיר אתם, ושכח מאתנו. שאלתי את עצמי מאיפה ההתמכרות הזאת אצל הקנאי הזה לרציונליזם. במקרה, כמה ימים אחרי כן חלו ראש השנה ויום הכיפורים. היה ברור לנו שחיים באר, שהיה אתנו, ילך לבית הכנסת של מוסקבה. התפלאתי לראות כמה חשוב היה לברינקר ללכת אתו ולהתפלל אתו. ביום הכיפורים הוא גם צם, אבל לא ויתר על העישון. חיים סיפר שברינקר הלך אתו ברחובות מוסקבה ושר את "כל נדרי". כאשר דיבר על כנסיות, והסביר את הרקע לאיקונות, הוא תמיד היה רציונלי ואירוני. אבל איזה להט דתי, שהיה זר לאתאיסט גמור שכמוני, פעפע אצלו מתחת לשכל החד, הגאוני, המוחק רגשות.

קראתי את הספרים שכתב ורבים מן המאמרים שכתב. למדתי ממנו בלי סוף. הוא אף פעם לא שעם אותי. אבל חשבתי שפסגת הכתיבה שלו היא הספר שפרסם על ברנר, "עד הסימטה הטבריינית". זה הספר היחיד שבו עומד ברינקר פנים אל פנים מול סיפורים ורומנים, ולא כותב רק על קונספציות אסתטיות, או היסטוריות, או פוליטיות. והמפגש עם היצירה מדליק בו אש גדולה. אי אפשר שלא להרגיש בספר, ובהבחנות המקוריות שבו (כמו ההבחנה על "הרטוריקה של הכנות" אצל ברנר), שברינקר מצא בברנר נפש תאומה, ראש תאום, אישיות אמנותית ופוליטית שהיה רוצה להידמות לה. הספר השאיר בי רושם גדול, ויזמתי שלושה ערבים של דיונים על הספר במועדון בוגרשוב שפעל בתל אביב. ברינקר בא לערב האחרון, דיבר, כדרכו בשכל ובחריפות, ואז פנה להתווכח אתי. אני אמרתי שהספר של ברינקר הוא הדיוקן הנאמן ביותר שנכתב על ברנר, שהוא הגדול בסופרים העבריים גם לדעתי. אבל צד חשוב אחד בברנר – ברינקר לא מתעלם ממנו, הוא ממש מפעיל את כלי המחשבה החזקים שלו כדי למחוק אותו. זה הצד של המחלה. ברנר הדגיש שוב ושוב את הצל הכבד שליווה אותו, וליווה את הדמויות הראשיות בסיפוריו. זה צל של אדם חולה בנפשו, שמשליך את החולי גם על גופו. נתן זך – הזכרתי לברינקר קול ספרותי ומחשבתי אחר ששנינו

הערכנו מאוד – כתב על ברנר את אחת העמוקות במסותיו, וקרא לה "החולי ומתק הסתרים". ברינקר התנפל בחמת זעם על החולי שמצאתי גם אני בברנר. הוא אמר, "חולי אצל ברנר הוא מטפורה". הוא אמר, "לכל היותר היו לברנר כמה כאבי ראש". הוא אמר, "אם ברנר חולה כולנו חולים". למשפט האחרון הסכמתי. אמרתי לו שבמובן מסוים לחיות זאת אמרת לחלות, וזאת עוד סיבה לאהוב את ברנר שידע את זה טוב מאחרים. אבל כיוון שברינקר ידע לערוך נגדך מערכה מחשבתית שלא תשאיר אבן על אבן בטיעונים שלך, בלי שתהיה בה שמינית שבשמינית של הרצון לרמוס אותך, שוב היה לי באותו ערב זמן לחשוב לא רק על הוויכוח, אלא גם על ברינקר.

בהכחשה שהכחיש את הברור מאוד אצל ברנר, אצל העמוק שבסופרים שהוא העריץ, לא היה רק, ולא היה בעיקר, מבט על ברנר. היה בה, כך חשבתי, מה שהיה באזהרה שהזהיר אותי להתרחק מן הקרקע הלא יציבה של הספרות. בהכחשה הזאת היה מה שהיה בניסיון שלו לסלק את הקול האישי מן הביקורת הספרותית. והיה בה גם מה שהיה באיש שנפשו משכה אותו בחבלי קסם אל תהלוכה דתית ואל "כל נדרי". הוא הושיט יד אל האש שבספרות, אבל מיד ניסה לכבות אותה בנהרות של רציונליות מבריקה ולבבית. הוא הכחיש את המחלה שאנחנו חולים בה, את המחלה שהוא עצמו חלה בה, את המחלה שאי אפשר לאהוב ספרות בלעדיה. אבל הוא לא הכחיש את החולי הספרותי על ערש דווני. הוא ביקש שבהלווייתו לא יהיו הספדים, יהיו רק שירים שיקראו בתו וחבריו. כך עשינו.

שירים בנוגע לדבר לולו עומר

משק אוטרקי באופן פרוביזורי

למרות שאין לזלזל
בכבד הראש
שבהמתנה
על מה רציתי לדבר?
אי אפשר ככה
אני אתחיל שוב

אז אני מתחילה שוב
ומתחילה שוב
אין סוף להתחלות
אבל יש גם המשך
שוב המשך ושוב המשך
אין סוף גם להמשכים
על מה רציתי לדבר?
צריך בכל זאת לחיות ממשהו
אם כן, נותר רק הסוף
אבל הרי אמרנו שאין סוף
לא, אי אפשר ככה
אני מתחילה שוב

לא, לפני כן בכל זאת אמתי קצת
לא אקפץ שוב ישר להתחלה, אין לזלזל
בכבד ראש אמתי
לסוף

אז יהיה לי דבר גמור עם התחלה, אמצע וסוף – מוצר
ואז אמכר אותו בשוק החפשי
ועם הכסף אוכל לחיות ולעשות אמנות
ושוב למכר ושוב לחיות ושוב לעשות אמנות
בלי סוף

עם קצת מזל, אצליח למכר אותו
אולי אצטרך להמתין קצת עד שמישהו יקנה
אז אמתי

ואם
ההמתנה תכבד
וכבר לא אדע על מה רציתי לדבר
ואי אפשר יהיה יותר ככה
אז בינתיים
באפן פרוביזורי
אתחיל

מתכון

תנו לי נושא
אני, תהיה לי דעה עליו
מלוח ברגש
עמק ומרכב
זה ינחה אותי בכתיבת המוזיקה
בהלחנת המלים
זה יהיה מדיק, מקורי
באמת מצלח
אפשר יהיה לומר – אמנות

טוב, אז נו, תנו לי נושא
תנו לי נושא
תנו לי נושא

לא, לא את זה
אחר

קהל גדול ורב

קהל גדול ורב משוטט לו בחדרי
גם על התקרה
גם מאחורי הפסנתר
בנוסף לך, הוא מגיע מתקופות שונות
אין לו סוף, לקהל

עור, הוא לא רואה ולא יודע שאני כותבת עליו
אני, סוכנת חשאית, והוא – פתי!

קהל גדול ורב משוטט לו בחדרי
גם מתחת לשטיח
גם מבעד לקיר
בנוסף לך, הוא מביא את הילדים, הנכדים
אין לו סוף לקהל

עור, הוא לא רואה ולא יודע שאני כותבת עליו
אני, סוכנת חשאית, והוא – פתי!

כל הקהל כלו ירד אתי לקברי
והוא לא יודע
טפש.

אחד ועוד אחד

בנוגע ליצירת קשרים אני משתפרת
זה הפך כמעט לדבר טבעי
חלקם כבר מתעניינים בי וגם
אולי, רוצים משהו
מקוים

השם שלי, ללא ספק, מתנהל לו בלעדי
מפיץ אותי ברבים כדבר שאין עליו עוררין
סוג של אמת

כל זה משקף מצב קיומי לא רע
אפילו יותר מזאת, ממש

את העבודה הזו אני מאמצת ללבי
בחבוק דב
בחגיגת נצחון
ביצירה
באי ראית הזולת
הבא אל קרבי
או היוצא ממנו

תראי, שמים ועוד שמים זה כמעט ארבע
או, גם, אחד ועוד אחד זה שמי
בלי חבוק דב
בלי חבוק בכלל
זה פשוט, כשלעצמו
האמ

Déprime

De bouche à oreille
Du jour au lendemain
De mal en pis
De pire en pire
De la guerre à la paix

Maintes et maintes fois
Avec perte et fracas
Œuil pour œuil

De bouche à oreille
Du jour au lendemain
De mal en pis
De pire en pire
De la guerre à la paix

Maintes et maintes fois
Avec perte et fracas
Œuil pour œuil
Shalom Shalom
Shalom u'Vracha
Hava nagila
Ve'nismecha

מפח נפש

מפּה לְאָזן
מֵהַיּוֹם לְמָחָר
מִן הַפֶּח אֶל הַפִּחַת
מִדְּחֵי לְדְחֵי
מִלְחָמָה לְשָׁלוֹם

עַל כָּל צַעַד וְשַׁעַל
בְּשׁוֹן וְעֵין
תַּחַת עֵין

מפּה לְאָזן
מֵהַיּוֹם לְמָחָר
מִן הַפֶּח אֶל הַפִּחַת
מִדְּחֵי לְדְחֵי
מִלְחָמָה לְשָׁלוֹם

עַל כָּל צַעַד וְשַׁעַל
בְּשׁוֹן וְעֵין
תַּחַת עֵין
שָׁלוֹם שָׁלוֹם
שָׁלוֹם וּבְרָכָה
הִבָּה נְגִילָה
וְנִשְׁמָחָה

לא מתרגמת

לְדוֹכְרֵי עֵבְרִית בְּלִבְד
שָׂרָה שָׂרָה שִׁיר שְׂמַח
שָׂרָה שָׂרָה שִׁיר
שְׂמַח. לא,
לא פשוט רק לדוכרי עברית
אלא לאלה שדוכרים רק עברית
שָׂרָה שָׂרָה.

לִיְתֵר בְּטַחֲוֹן
הָרִי אֶלְפִים שָׁנוֹת
וּתְפוּצוֹת וּלְשׁוֹנוֹת

זֶה כְּדִי לְמַנַּע הַשְׁוֹאוֹת
זֶה כְּדִי שְׁנַשְׂאֵר בְּעַנְיָן
כְּדִי שְׁנַשְׂאֵר בִּינֵינוּ
כְּדִי שְׁנַשְׂאֵר

שָׂרָה שָׂרָה שִׁיר שְׂמַח
נִגָּה
שָׂרָה שִׁיר
נוֹגָה

שאלה

מי מת?
אני?
לא מבינה כלום ואין לי מה לומר
זה כבר קרה לי, אני זוכרת, כשהייתי טפשה
והנה, אוי, עכשו אני חכמה
אוי, אז

בואי נאמר שזה יעבר
למי, למי דברת?
ומי את?
בואי לא נריב
אמרנו שזה יעבר
כמו הילדות, הנעורים, הצירים
הכל עובר

יפי

אמרנו שזה יעבר
כמו הילדות, הנעורים, הצירים
לה לה לה, לה לה לה לה
הכל עובר

יפי

צריך לתפוש את קצה קצהו של החוט
זו נקדה
אינסופית, כמו כל הנקדות
לכן נדרש מסע ארך מאד
אינסופי, למעשה, לפי חקי המתמטיקה

למרבח הצער, נולדנו ברגע מסים אחד ונחיה עד רגע מסים אחר, קצת הלאה
אין לנו הרבה מהאינסוף

ואם בנוסף, אנחנו גם טועים
זה הרי אנושי לטעות
כלם טועים

לכן, חייבים את קצה קצהו של החוט
חייבים את הנקדה
חייבים אינסוף
חייבים
חייבים

הנה אני מתקדמת!

שיטפון רעואל שועלי

היום ירד במהירות ועננים כבדים עדיין כיסו את השמים. אור חיוור הסתגן בעדם וצבע באפור את האדמה המדברית. על אף הגשמים שירדו בשעות האחרונות השתרכה עננת אבק קטנה מאחורי הג'יפ שחצה בנסיעה מהירה את שדה צין; מישור מאובק ורחב, זרוע שיחים עקשניים שאין בו אף סימן זיהוי מלבד מסלול הטיסה הישן (שם נחתו המסוקים ביום בן-גוריון ובמקרי חירום). במושב הנהג ישב אבנר, פקח רשות שמורות הטבע, ולצדו ארו, מדריך בפנימייה. בין הספסלים האחוריים עמד כלב רועים גדול, מנהל את רגליו כנגד טלטלות הג'יפ, ממורמר על כך שמקומו במושב הקדמי נגזל. הם אימצו את עיניהם באור שנלכד בין פנסי הג'יפ והדמדומים למרות שידעו – לא כאן ימצאו את מה שהם מחפשים. הג'יפ שקשק, חוצה את המרחב בדחיפות. כשעלה על אספלט המסלול התיישר והאיץ – בולע את הדרך בטיסה. הם הביטו הלאה, אל קצה טווח הראייה, אל סוף המסלול, למטה אל הבקעה שבה שטף הנחל.

"מה יהיה עם הילדים האלה?" אמר ארו בקול שנשמע בבירור בחלל הג'יפ. ראשו היה מופנה החוצה. "השכבה הזאת... זה מוקדם מדי... זאת אומרת, מה שבצבא... אבל עכשיו..." הוא הרים את ידו בתנועה של חוסר אונים והפנה את מבטו אל אבנר אך מיד חזר בו. "טוב, עוד אפשר להגיע... ננסה לראות..." הוסיף מיד כדי לרכך את הרושם שאולי עשו דבריו. הג'יפ עזב את האספלט הנוח בקפיצה. גלגליו צפו להרף עין באוויר ונחבטו חזרה באדמה הקשה. אבנר ידע במה מדובר. הוא שמע את הסיפור בכמה הזדמנויות; כיצד לפני שנתיים הוביל ארו טיול בהרי אילת – אז הם היו בכיתה י' – כשביום השני התייבש החייל המלווה, נפל באמצע הדרך ולא קם עוד. עכשיו היו הנערות והנערים ב"ב. אבנר הנהן, "כן, זה יותר מדי..." מבקש לנחם על מה שרק החל להיערך לקראתם. למען האמת מלבד פעמים בודדות וחטופות לא שוחחו הוא וארו מעולם. רק מכורח החיים המשותפים ביישוב הכירו זה את זה. על סף הירידה התלולה נעצר הג'יפ בבלימה. אבנר העביר לארבע על ארבע כשלפניהם התעקלה הדרך ופנתה בחדות מטה. הפנסים האירו לתוך החושך שבתוכו נפערה הבקעה כמו לוע עצום – מוכנה לבלוע את הג'יפ על יושביו. בלי דברים נוספים המשיכו כלפי מטה.

מוזר ועיקש החליק הג'יפ ונסע מוקף צוקים וגשם, מגשש בפנסיו כמו בעזרת מקל נחייה. אבנר נשך את שפתיו. ההגה סחב לכאן ולכאן. המגבים חרקו על הזגוגית והרוח חבטה את יריעות הברזנט על מסגרת הג'יפ. שעה ארוכה עברה כך עד שלפתע בלם שוב. הכלב איבד את שיווי משקלו וייבב כשבאלומה התגלה הנחל שעלה על גדותיו – שטף אפור ודלוח, אטום כמו חלב מהול. ארו פתח את דלת הג'יפ ושרבב את ראשו החוצה. הרוח עברה על פניו קרה ונקייה.

כמה רחוק. כמה משונה. רק לפני שעה, אולי קצת יותר, עוד עבד עם התלמידים במועדון החם כשבאחד הרגעים הרים את ראשו. מבעד לחלון ראה תלמיד מתקרב. התלמיד הלך-צלע, ממהר, מחזיק את מותנו, רטוב עד לשד עצמותיו. בגדיו צמודים לבטנו ולירכיו המלאות. חזהו עלה וירד במאמץ לנשום – כלוא ברצועות תיק הגב. על נעליו רכוסות שתי חתיכות בוץ כבודות כמו משקולות אסיר. לפני שהבין ארו איזה דבר כבר עמד התלמיד ליד החלון. פניו חתומות. ארו פתח את החלון והוציא את ראשו – מרחיק את קולו מטווח שמיעת התלמידים ששקדו מאחוריו על הבריסטולים. מבעד שערתיו הדבוקות של התלמיד הציצו עיניים כהות ושקועות. ארו הכיר את המבט. "מה קרה?" הוא שאל וקולו נשמע זר באוזניו. "עדי נפלה לשיטפון", ענה התלמיד בקול צרוד ויבש.

הם עזבו ללא שהיות, רצים לאורך מבני הפנימייה בדרכם אל ביתו של הפקח. "באיזה חלק של הנחל?" שאל ארו תוך כדי ריצה.

"אנלא – בדיוק – יודע", ענה התלמיד השמן במאמץ. הוא התנשם בכבודות, נשימתו פרוחה באדים שנצבעו כתום בתאורת הרחוב שזה עתה נדלקה. אחר כך נעלם התלמיד. עכשיו לא הצליח ארו להיזכר מתי ואיפה. מתישהו בין ההתפרצות לביתו של הפקח ובין הטלפונים ליחידת החילוץ ומנהל בית הספר. לאט, תוך כדי ריצה, אבד גם גופו של ארו, ידיו ורגליו זזו, פיו דיבר. המנהל אמר בטלפון: "אני מבקש שתמצאו אותה", אבל הוא רק נענע בראשו וניתק כשהגי'פ חצה במהירות את השער בגדר – החוצה, אל המדבר.

הכלב קפץ מצדו האחורי של הגי'פ, נעלם והופיע שוב באלומת הפנסים. הוא גישש באפו כלפי הזרם והחל לנבוח אל עבר השיטפון שהחליק מולם. פני המים נדמו שקטים ושריריים אך בתוכם רחשו מערבולות קרות של סלעים ובוץ. אבנר דומם את המנוע, יצא גם הוא והתקרב אל שפת המים, אומד בעיניו את העומק ואת המרחק אל הצד השני. מעל הגי'פ, מעבר לצוקים, גבוה, ראה ארו את אורות היישוב משתקפים בעננים כמו ספינה שמפעילה פנסי מצוקה בלב ים. היישוב הקטן שלח לכל כיוון אותות ובקשות לעזרה במכשירי קשר ובטלפונים. משלחת חיפוש תתארגן שם במועדון – הסלוטייפים, המספריים וצבעי הגואש ייזרקו חזרה אל הארגונים ויידחפו הצדה. ניידת משטרה כבר ממהרת בוודאי מהיישוב הסמוך. כלי רכב צבאיים של הכוננות האזורית נדחקים החוצה דרך שער בסיס חיל האוויר. אנשי יחידת החילוץ יוצאים איש-איש את ביתו, עוזבים מאחוריהם ילדים רחוצים וחביתה מתקררת – ממש כפי שיצא אבנר הפקח כשהתפרץ ארו עם התלמיד לביתו.

מבעד לדלת הגי'פ הפתוחה הוריד ארו רגל אחת אל הקרקע. גשם דק הרטיב את ראשו וכתפיו.

"אז מה אתה אומר?" פנה אל אבנר שחזר אל הגי'פ ורכן לטפל במכשירי הקשר. "המים די גבוהים. נוכל לעבור רק עוד שעה אם לא יתחדש הגשם", ענה אבנר בלי להרים את ראשו.

שעה לקח להם בטיול ההוא להגיע אל החייל המלווה שנפל פתאום. שעה מרגע שנשמע הקול המבוהל בקשר ועד שהגיעו ארו והמוך לגאולוגיה. בהתחלה שמעו במכשיר רק צעקות בלי הסבר: "בואו מהר, בואו מהר". "מה קרה?" שאל ארו אל תוך הפומית. אף תשובה לא הגיעה. "תגידו לי בבקשה מה קרה!" הוא חזר וביקש בקול הרגוע ביותר שהצליח לגייס. כל מה שרצה אז היה שיענה לו בקשר קול הגיוני. קול כמו זה שענה עכשיו לאבנר שעדכן את מפקד יחידת החילוץ. אבל כל הזמן הזה, בזמן שרצו הוא והמוך בחזרה אל החייל, ענו לו רק קולות מבוהלים שהיו שייכים לארבע-חמש בנות שכמו בכל טיול התמהמהו עם החייל המלווה במאסף (רצו שיראה להן איך להחזיק את הרובה הישן שגם ככה יתפוצץ אחרי ירייה אחת). פומיתו של מכשיר הקשר הייתה מחוברת בסליל שחור אל חגורתו של החייל והועברה מיד ליד עד שקול אחר, גבוה ומבוהל גם כן, אמר: "החייל התעלף". "איפה אתם בדיוק?" הוא שאל לתוך המכשיר. הן לא ידעו. המורה לגאולוגיה רצה, והוא רץ אחריה. כיוון שהיה חובש בצבא לקח על עצמו לתת לבנות הוראות בקשר. הן לא ידעו מה לעשות. הוא אמר להן: להרים ולהזיז אותו לצל. הן לא יכלו להרים. הוא אמר להן להפשיט. להרטיב. לעשות צל. לקרר. בינתיים המשיך לרוץ אחריה. כמו אידיוט רץ אחרי המורה היא. הם טיפסו בשביל, חזרה אל סוף השיירה, אל התלמידות והגיבור המעולף שלהן. הוא המשיך לדבר, מבטיח, מרגיע. כאילו היה איזה פסיכולוג. פתאום באמצע הטיפוס הרים את ראשו והסתכל סביב. הנוף היה זר ומוזר, מולם עמדו סלעים אדומים שלא ראה לפני כן. היא טענה בפנייה! הוא עצר אותה בצעקה, ובלי להביט בפניה הסתובב והחל יורד, מחפש את השביל בעצמו. שעה לקח להם להגיע. כשהגיעו שכב שם החייל על הקרקע הרותחת, בלונדיני וגדול, העור שלו היה ורוד כמו סלעי הגרניט שמסביב. שעה לקח להם להגיע אל החייל מרגע שקיבלו את ההודעה, אמר להם אחר כך גם המנהל.

"שקט כבר!" צעק אבנר על הכלב שזה זמן נבח ולא הפסיק.

ארו יצא מהגי'פ וסגר את הדלת מאחוריו. למרות הניזופה המשיך הכלב ונבח, זנבו זקור ואוזניו מכוונות בריכוז אל מעלה הנחל. "נראה לי שהוא מצא משהו!" צעק ארו מעבר לגבו ורץ אל הכלב שהביט בו בחטף לאישור, כשכש פעם אחת בזנבו, וחזר להתרכז באותה הנקודה.

עכשיו שמע גם ארו, בין נביחה לנביחה – שכשוך חלש, מתחיל ומפסיק. מתחיל ומפסיק. מתוך החושך הופיעה פתאום אלומה צהובה ועגולה, ריצדה בשיגעון ועלתה על פניו של הנחל כמו זרקור תאטרון שמחפש שחקן מאחר. אבנר התקרב בריצה ובידו פנס גדול.

"מה ראיתם?" שאל בחיפזון.

"תקשיב", אמר ארו.

"די! די! כלב טוב. די!" נוף אבנר וליטף את הכלב עד שהשתתק.

עכשיו שמעו זאת בבירור; משהו נאבק בזרם. הם שלחו את מבטם קדימה. על

סף הגדה השנייה, בקצה אלומתו של הפנס, נראה על פני המים קימור כהה ומסביבו התעגל השיטפון.

"בוא!" זעק ארו ורץ לאורך הגדה ובמעלה הנחל ואחריו אור הפנס המשתגע.

מעל הצוקים והבקעה עמד היישוב בשתיקתו ורוח מילאה את השטחים שנפתחו בין חדרי הפנימייה העגולים-מצחיקים ובין מבנה בית הספר הבטוני. בחניה שמול המועדון עמדו כמה רכבי שטח, שני ג'יפים צבאיים וניידת. ארבעים או חמישים איש נאספו שם; כל אנשי יחידת החילוץ (פרט לפקח), כמה חיילים וקצין, מדריכי הפנימייה, מנהל בית הספר והבנים של "ב. בפתח המועדון עמדו שני שוטרים ושוחחו בטלפון עם המוקד. במועדון פנימה, בפינת החדר, רכנו מפקד יחידת החילוץ והקצין על המפות וסימנו קווים. כשסיימו היסה מפקד יחידת החילוץ את הקולות המהוסים בין כה וכה וחילק ללא גינונים גזרות שמתחילות ביישוב ונגמרות בקו המים, כאילו הייתה זו עיירת חוף. "לא להתפצל ולא להיות גיבורים, שלא נצטרך לחפש גם אתכם. מי שמוכן שיצא", סיים המפקד את דבריו ושחרר את המשלחות המעורבות לדרך.

בחדרי הפנימייה ישבו שאר התלמידים והשיטפון זרם בהם אחד-אחד, מפל אחרי מפל, שכבה אחרי שכבה. ממילא היו מסודרים כך בצורה גאולוגית. ט', י', י"א, י"ב. כל שכבה ותלמידיה על גבה של השכבה שתחתיה, מהדקת את הגופים זה לזה בעודה מחכה לתורה. השיטפון נשא את עדי וחרו אותם יחד, גורף אתו שער ארוך, ג'ינסים, מעילי פליז – כמו אבנים קטנות ומיוחדות הם נאספו בתיק הגב שלה, עם שני הטלפונים שכבו למגע המים ועם הנעליים הכבדות-הרטובות שמושכות מטה ופנימה. רק בחדר אחד עמד השיטפון והתמהמה לפני שהמשיך בדרכו. בנות י"ב, חברותיה לשכבה, ישבו בו לבדן קרוסות על הרצפה, נשימתן חמה וכבדה. ראשיהן כמעט נוגעים זה בזה כמו מעל גוף של חייל מלווה בטיול שכבה שעליו צריך לעשות צל, שאותו צריך להרטיב ולהפשיט, שבו צריך לצפות מתעוות ומטנף את עצמו, ואז להמתין עד שתגיע עזרה, ולהמתין עד שמגיעים כל תלמידי השכבה לעמוד בחום הנורא ולראות גם הם את מה שלא היו אמורים לראות; החייל, בלונדיני ורחב, בחולצה קרועה ומכנסיים מופשלים, מת בתוך שלולית רדודה ומטונפת.

נקיקים קטנים המשיכו לשפוך מים בוציים אל הזרם הרחב. ארו חצה אותם, מטפס ומחליק לאורך הנחל, עוקף שיחים גדולים וסלעים. בוץ דבק בנעליו. ידיו השחירו. האם ככה טיפס התלמיד בדרכו מהבקעה אל היישוב? על ארבע כמו חיה? עם המותניים הנפוחים כמו גלגל ים? עוצר רק כשנגמר כבר האוויר ואז נזכר שוב באסון שבתוכו הוא נמצא ושהשאר מאחוריו כמו פחדן. אבל הוא צריך לרוץ להודיע, לבקש עזרה! אין בררה. צריך להפנות את הגב... לבקש עזרה! להמשיך בטיפוס. שמן ולא בכושר ופחדן.

ארו נעמד על מקומו. הנחל צייר פיתול רחב, ובתוכו איבד את הנקודה שחיפש. אלומת הפנס עצרה גם היא וחטכה את האד שריחף על פני המים. עכשיו כשעמדו

נדמה ששאון המים גבר. בתוך הנחל, בכל כובד משקלם, ישבו שני סלעים וחסמו את הזרם. אבנר סרק את הגדה השנייה. שם! מאחורי האבן הגדולה נגלה דבר מה כהה וגלילי שהשתחרר ממקומו, החליק, נחבט במים ונעלם.

"עדי! עדי!" ארו החל שוב לרוץ במעלה הנחל.

"זאת לא היא!" קרא אבנר בבהלה כאילו עצם אזכור השם מחמיר את המצב. הם השליכו את עצמם קדימה, נופלים ומחליקים לאורך מדרון לח עד סף המים, עד לנקודה הקרובה ביותר – מטרים ספורים במעלה שני הסלעים הגדולים. סמוך לגדה השנייה הבחינו בתזוזה. קול נכאים עלה משם, ומתוך המים התרוממה ונדחפה שלדת ברזל גדולה וחלודה. בעצלתיים הפנתה אליהם צמיג בלוי וחלק ואחריו, במין ויתור, חשפה מעל קו המים קרבי מנוע נוטפים וצינורות עקומים. לאט עלו חתיכות ברזל ארוכות ודקות שנתלו ברפיון על הגוף הכבד. פתוחות לכל עבר, כאילו קרע אותן דבר מה, הן התנופפו מעט ואז שקטו. לבסוף, כמו שעלתה, כך נדחקה השלדה וחזרה עם כל ברזליה אל מתחת לפני המים.

הם חזרו על עקבותיהם. ממרחק נראה הג'יפ עומד היכון, פנסיו מאירים קדימה. הוא נשאר נאמן למקומו עד שחזרו השלושה, התיישבו בתוכו וסגרו את הדלתות מפני הגשם.

"אין מה לעשות, נחכה עד שהמים ירדו", אמר אבנר, מסכם דיון שערך עם עצמו. באור העמום שבקבינה הבחין ארו שמכנסיו מזהמים ונעליו מלאות בוץ. "אם ייגמר המצבר גם אנחנו לא נצא מפה", אמר ארו. אבנר הנהן וכיבה את האורות.

חשוך עמד הג'יפ בלב בקעת צין – חפץ זמני שאין לו סימון באף מפה ולא מנוטר באף מסך. ממתין. באפלה רפו ידיו של ארו אך הקור המשיך לצרוב באצבעותיו. בקור כזה לא צריך יותר מקצת רטיבות כדי לאבד את חום הגוף. תחילה מופיע רעד, אחר כך עייפות ואז ויתור – לא בדיוק ויתור – רצון עמוק לישון, להתמסר. ומרגע מסוים אי אפשר להציל, אי אפשר לחמם ואי אפשר לטפל. מעבר לנקודה הזו הגוף כבר לא יתחמם. פשוט. וככה גם עם חום. ועדיין יש הבדל. החייל המלווה נראה חי כל כך. לא היה לו דופק אבל העור היה ורוד ובוהק. העיניים עצומות אבל הפנים ערות מאוד. כשנגע ארו בידו הרגיש חום נעים ומוכר. שעה לקח להם להגיע מרגע שקיבלו את ההודעה. הוא והמורה לגאולוגיה.

אחת המשלחות כבר הגיעה אל נקודת הנפילה והחלה בחיפושיה, כך דיווח מכשיר הקשר.

"נראה לי שעבר מספיק זמן", אמר ארו, ובלי לחכות לתשובה יצא מהג'יפ והחל לפרק ענף מעץ נמוך ויבש שעמד לצד הדרך. הקור והענפים הכאיבו לאצבעותיו. ברק הבריק והאיר את הנוף שמעבר לנחל. בחטף ראה ארו את המשך הדרך; כמה שיחים רזים ודקים, גבעות רחוקות ומשוננות. צללים והרים ריצדו. רעם התגלגל בחושך וזעזע את לב האדמה. הכלב קפץ גם הוא החוצה והחל שוב לנבוך. ארו חלץ

שיר יומולדת 2015 ענת לוין

הִיָּה טוֹב וְהִיָּה רָע,
כְּתִבְתָּ אֶת זֶה בְּשִׁיר שְׁלֶךְ

הַעֲבֹרְנוּ בִּינֵינוּ כּוֹסוֹת, סִפִּין וּמְלַחֲחִיָּה.
בְּלִילָה הַפְּכָנוּ מְכוֹנֵת נְשִׁימָה עֲתִיקָה

הֶלְכָנוּ לְעִבּוּדוֹת. הִזְרָנוּ בִּי-63.
עוֹנוֹת חֶלְפוֹ שְׁלֵמוֹת

בְּחַנְיּוֹת קָנִינוּ מְצַרְכִּים:
כְּדוּרִים נֶגֶד חֲלוּמוֹת, שְׁלוֹשׁ עֶגְבָּנוֹת
(כָּל שָׁנָה הֵן יוֹתֵר יְקָרוֹת)

הֶחְלַטְנוּ מְרֵאשׁ שְׁאֵת הַעֲצָב נֶחֱלֵק לְמִשְׁמְרוֹת:
יוֹם א' אָנִי, יוֹם ב' אַתָּה.

יוֹם א': הִתְיַצְבְּתִי בְּזִמְן עִם תְּגַבְרַת דְּמָעוֹת
יוֹם ב': שׁוֹב הַשְׁתַּמְטֵת מִהַעֲבוּדָה.

בְּיָמִים שְׁאֵנִי מִשְׁמֶרֶת עֲצָב
גּוֹפֶד מִמֶּשׁ מְקוֹם.

בְּיָמִים שְׁאֵתָה
אָנִי אֲבוּדָה.

נִשְׁאֵתִי אוֹתָךְ עַל גְּבִי: רְצִיתִי בְּשִׁבְלֶךְ

נִשְׁאֵת אוֹתִי עַל גְּבֶךְ: הִיִּיתִי כְּבֹדָה
כְּמוֹ דְּבָה עֹקֶשְׁנִית וְהִיִּיתִי שְׁלֶךְ

את נעליו, קיפּל את שולי מכנסיו והחל להתקדם אל עבר המים כשהמוט המאולתר מוכן בידו כמו קופץ בתחרות.

"הולך לבדוק את הגובה?" שאל אבנר מתוך הג'יפ. הוא התניע והדליק את הפנסים. "כן", ענה ארז בקול שקט. רגליו כבר גיששו בתוך המים. הוא נעץ את המוט לפניו – מנסה לקרוא את הקרקעית.

"שלא תיפול לי גם אתה", אמר אבנר, יצא מהג'יפ ונעמד על קו המים. ארז לא ענה. לרגע הזכיר לאבנר זקן-שבט שמגלה את עצמו אל המים כדי לא להיות למעמסה. ארז המשיך בזהירות צעד אחרי צעד, משאיר לעצמו אפשרות נסיגה. הוא גישש במקל לפניו כשלפתע בתנועה מלאה אחת שקע המקל אל הבטן הרכה והחזקה של השיטפון ונחטף הלאה. ארז איבד את שיווי משקלו. המים הקרים נלפתו סביב חזהו ושאוּבו את רגליו. פניו ירדו אל מתחת למים. במטושטש ראה מתוכם את אבנר רץ לעברו ופיו פעור לצעקה. פרט לשאון המים באוזניו לא שמע דבר. הוא השליך את עצמו לאחור בבהלה, חובט במים כמו כלב. ואחרי שתי תנועות חזקות מצא את עצמו יושב במים הרדודים.

אבנר המבוהל הרימו חזרה על רגליו כשהוא נוטף ורועד. "אתה בסדר?" שאל. "אה, כן, כן", השיב ארז כעבור זמן. "המים עדיין גבוהים".

הכלב המשיך ונבח. ברק נוסף הבריק. וכפי שנהוג במקרים כאלה רעם התגלגל אחריו במורד הבקעה. הרוח התחדשה והחלה נושבת ביתר עוז, מביאה אתה גשם חדש. בטני העננים נשפכו אל הנקיקים. המים הזכים זרמו וירדו, שכבה אחרי שכבה, מפל אחרי מפל, אוספים בדרכם זרדים ואדמה. לאט סגרו אחריהם ארז ואבנר את דלתות הג'יפ כשדפיקות הגשם על הזוגית מתחזקת וזרם הנחל גובר שוב ועולה. אבנר דומם את המנוע וכיבה את הפנסים.

ברוך אתה ה' אלהי האהבה, אשר יצר אותך
וציר לי מפה לא משלמת, די טובה, מלבי אל לבך

"אם תמות לפני, אני אמות"
"שטיות. תמצאי גבר חדש תוך שניות"

"אם אני אמות לפני, תתחתן עם ת',
היא הכי מתאימה לך מכל המשוררות"
"טוב"

לא היו לנו ילדים ולא פתרונות,
גדלנו צפרנים ושער ואבק בפנות.

"מה טוב?!"
"חצפן!"

חשבת שאני דפוקה
חשבת שאני יפה,
חשבת שאתה פחדן
חשבת שאתה מלאך
בדמות אדם
והיינו גם את זה וגם

אני הייתי מורה ואתה היית פקיד
גרנו יחד בדירה מספר חמש,
שני חדרים ברחוב כלנית

קראת לי תות, בשעות הקטנות – תותית
קראתי לך בשמות יותר ויותר טפשיים
למשל, בונבון בודיבון השני.

לפעמים פשוט רקדנו בדירה הזמנית, לא היו לנו סבות
חוץ מזה שברדיו נגנו יום יום אני של זהר ארגוב.

בירח דבש בצפת היינו רעבים מאד,
אחר כך קרו דברים יותר גרועים:
אבדנו מזונות ותינוקות וחברים.

המלחמות פרוצו בקיץ.
בסתו נשרו עלים על קברים טריים.
אחר כך בא החרף והכל הוצף

באביב עבר איזה משגע וצעק:
כלם לצאת, התחילו החיים!

אני בסך הכל רוצה לאכול אתך גלידה אמריקאית
כמו ב'מונטנה' אחרי הפיקניק, כשהיינו ילדים:
קצפת, דבדבן, אגוזים, בוא נשתולל, ארבעה כדורים.

חשבנו שאין לנו כלום וזה כל מה שהיה:
שמיכת פוך, פותחן, לבד, לבי סמרטוט רטב.

אני מדברת אתך על האשר פה:
העצב, החרא, החסד, הרע והטוב.

אם תלך למסע אל.אס.די: על מקומה הנשכח

של הפסיכדליה בשירה העברית

נדב נויסן

ביקורת הספרות בישראל מלאה בניתוחים סוציולוגיים, מגדריים, פסיכולוגיים ופוליטיים של השירה העברית. כל סטודנט לספרות שיחפש מאמרים על יונה וולך ימצא אין-ספור שעוסקים ב"מיניות השונה" שלה. ומי שיתעניין ביאיר הורביץ יגלה שכל שירתו נובעת ממות אביו ומבקיאותו ברבדים השונים של היהדות. ומה לגבי התופעה הזניחה הזאת שהחלה בשנות החמישים והשישים של המאה שעברה, ובסך הכול שינתה את האופן שבו אמנות ותרבות נוצרות ומתקבלות מאז – נו, איך קוראים לזה – פסיכדליה? יוק.

בכל מקום ובכל שיח תרבותי בעולם הסביר כשאומרים על יצירת אמנות שהיא פסיכדלית ברור למה הכוונה. כפי שמכנים משהו סוריאליסטי, דאדאיסטי, פוטוריסטי, וכו'. פסיכדליה היא עוד אחד מהמאפיינים האפשריים של האמנות המודרניסטית. אבל בישראל הפוריטנית זה לא כל כך ברור.

איך זה קרה? בשביל זה צריך לחזור אחורה. ישראל של שנות החמישים והשישים הייתה מדינה צעירה בקשיים והייתה מסוגרת בכל הנוגע לשינויים התרבותיים בעולם. בעוד העולם המערבי של אחרי מלחמת העולם השנייה נפתח לכוחות חדשים בגלל החופש והחיפוש שנטלו לעצמם דור ה"בייבי בומרז", בישראל עדיין לא התאוששו מהטראומה על אדמת אירופה ומקשי ההגירה. בזמן שביטניקים והיפים גילו את החיבור בין סמים פסיכדליים, אמנות, פריצת גבולות חברתיים ומחאה פוליטית, בישראל עסקו בהישרדות. במונח מסוים עד היום לא באמת השלמנו את כל מה שהסרנו.

ובכל זאת, דווקא הספרות העברית בשנות החמישים גילתה בין השורות איזו נזילות, איזו קבלה של האזורים המוזרים בתודעה; דברים שבתרבות השלטת לא נמצא להם מקום. כבר ב-1958-1959, עם "החיים כמשל" של פנחס שדה ו"אהבת תפוח הזהב" של דליה רביקוביץ, ועוד לפני כן עם הופעת כרך שיריו הראשון של דוד אבידן, ברור בדיעבד שבעוד המוזיקה הישראלית הייתה עסוקה ב"אומפה-אומפה" של הלהקות הצבאיות, הספרות הייתה מוכנה לקבל את הפסיכדליה. ובאמת, בתחילת שנות השישים, כשמעבר לים החלה להתפתח אסתטיקה פסיכדלית, רואים את זה קורה גם כאן. מעט-מעט בקולנוע, למשל עם חבורת העין השלישית; מעט-מעט באמנות החזותית; ובעיקר בספרות, בעיקר בשירה.

אבל לפני כן כדאי לעמוד על המושג הזה – ספרות או שירה פסיכדלית, או בכלל אמנות פסיכדלית. למייקל הולנגסהד, שסיפק לראשונה LSD לטימותי לירי, היו כמה הגדרות לאמנות פסיכדלית: "הראשונה היא שזו אמנות בלתי ניתנת למכירה. בנוסף יש

אמנות שנהגתה או בוצעה תחת השפעת סמים. זאת ועוד, יש אמנות שאפשר להביט בה תחת השפעת אסיד". את ההערה הראשונה אפשר לייחס לכמה דברים: החד-פעמיות של האמנות, כמו למשל הופעות חיות דוגמת ההופעות של הגרייטפול דד שבהן הסמים הפסיכדליים לקחו חלק משמעותי בעצם החוויה, ורכישת התקליט לא סיפקה את אותה החוויה; נוסף על כך, עם העלייה בפופולריות של הפסיכדליה באמנויות עלו זרמים, כמו פרפורמנס ארט (למשל קבוצת הפנטומימה של סן פרנסיסקו), שניסו בכוונה תחילה ליצור אמנות שאינה ניתנת למכירה. ייתכן גם שההערה הראשונה נאמרה בצחוק, ועתה אנו נשארים עם שתי ההגדרות הרווחות: אמנות פסיכדלית היא אמנות שנעשית בהשפעת סמים פסיכדליים או למען צרכני אמנות שנמצאים בהשפעת סמים פסיכדליים. ומה מיוחד באמנות שנוצרה במיוחד למטרה הזו? ישנם מאפיינים של הטרופ שייצוג שלהם באמנות הופך אותה למהנה יותר לצריכה תחת ההשפעה, ולמייצגת של החוויה הזו בכלל. לדוגמה: מאפיינים חזותיים כמו צבעוניות יוצאת דופן, צורות ספירליות ומנדלות, גלים מתמשכים, מאפיינים שמיעתיים כמו הד, סולמות עולים ויורדים ועוד. בגזרת המאפיינים התמטיים אפשר לדבר על רוחניות (בכל הנוגע להרגשה הפנתאיסטית שנגרמת פעמים רבות בהשפעת סמים פסיכדליים), ילדותיות (גם כן נגזרת של הרגשה של חזרה לילדות וראשונות תחת ההשפעה), טבע, צמחים ובעלי חיים (כנ"ל) ועוד. המאפיינים הרווחים בחוויה הפסיכדלית הם שינויים מהותיים בתפיסת הזמן והמרחב; שינויים מהותיים בתפיסת האני-זולת; שינויים בתפיסת החושים – תפיסת צבעים מוגברת, שמיעה מועצמת, סינסתזיה וכו'; התמוססות של השפה ככלי להגדרת דברים במציאות; ו"מות האגו", או "אובדן האגו" כפי שמגדירים זאת לירי, אלפרט ומצנר בספרם פורץ הדרך "החוויה הפסיכדלית": "טרנסצנדטיות מוחלטת – מעבר למילים, מעבר למרחב-זמן, מעבר לעצמי".

כך, בצירוף של המאפיינים התמטיים וניסיונות לייצג את האפקטים החושיים שבאים לידי ביטוי בהשפעת סמים פסיכדליים, נוצרה האמנות הפסיכדלית המודרנית. יש לציין שהאמנות הזו נפרדת מאמנויות שנוצרו לאורך ההיסטוריה בהשפעת סמים כמו יין, פטריות, קקטוסים וכדומה או למטרת חוויות של סמים אלו, שכן הארכיטיפים של הפסיכדליה המוכרת לנו ייחודיים לחוויה האנושית המערבית שהתעצבה במאה העשרים. אמנם ישנם דברים משותפים לחוויה הפסיכדלית בכללותה, ללא קשר למיקום הגאוגרפי של האדם או לתקופה שהוא חי בה (כמו הרגשות פיזיות מסוימות, חוויות של יציאה מהגוף, ועוד), אך הדברים שמשתקפים באמנות הפסיכדלית שאנו מכירים הם תוצר מובהק של התקופה המודרנית. המאפיינים שנראים באמנויות הפסיכדליות, כמו כמיהה לחזרה לטבע, חזרה לילדות, ניסיון לגעת בצומח ובחי באופן לא שיפוטי ולא תועלתני, שבירת האגו, אהבה ללא תנאים – כל אלה הם מאפיינים שמופיעים באמנות פסיכדלית מודרניסטית, שכן הפסיכולוגיה המודרנית, הניכור העירוני, האידאולוגיות הפוליטיות ותגליות המדע, הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה, שהופיעו בתקופה המודרנית, משפיעים מאוד על החוויה של האדם המערבי המודרני, גם בהשפעת סמים פסיכדליים.

כמובן, עולה השאלה אם משוררים שכתבו שירה שמתכתבת עם המאפיינים הללו, אך מעולם לא השתמשו בחומרים משני תודעה, כתבו שירה פסיכדלית. הגבול אינו ברור, לדעתי. ישנה שירה שמתכתבת ישירות עם החוויה הפסיכדלית, וישנה שירה שאפשר לסווגה ככזו גם אם לא ברור הקשר המידי שלה לפסיכדליה.

שימו לב, למשל, לשיר הזה של משה דור, לכאורה מייצג של הדור שקדם לסיקסטיז בארץ. עד כמה שידוע לי, הוא לא היה משתמש גדול בסמים. אבל ב-1966 הוא מפרסם בספרו "איקרוס העולם" לא מעט שירים שנוגעים באסתטיקה הפסיכדלית. אחד מהם נקרא "אלינורה משחקת", שיושב יפה מאוד על תמת "הילדה התמימה" (שעליה ארחיב בהמשך), עוד לפני *See Emily Play* של פינק פלויד, עוד לפני "אחינועם לא יודעת". "אלינורה משחקת": "אלינורה משחקת מחבואים/ הנה היא שמש/ הנה היא אלינורה/ ותמיד היא כלוב הזהב/ שהמשורר/ מתרוצץ בו בעיניים אדומות/ ומקשיב לידי הפסל החזקות/ לשות מבחוץ את מסכת הגבס".

ומה נאמר על יאיר הורביץ? על פי העדויות הוא מעולם לא ניסה יותר מג'וינט חשיש. האם אפשר לומר ששירתו פסיכדלית? יהיה קשה לומר שלא. בייחוד חורה העובדה שבספר שלם שיצא על שירתו, "ציפור בודד על גג: עיונים בשירת יאיר הורביץ" מאת טלי ארגוב, לא נכתבת פעם אחת המילה "פסיכדליה". המיינד של הורביץ היה כל כך מחובר ל"מקום ההוא", ל"דבר כשלעצמו", ובשילוב עם האסתטיקה הפסיכדלית הצבעונית שהוא כל כך אהב (פרופ' גבריאל מוקד מספר שהוא היה חובב ביטלס מושבע), מוזר להימנע מלדבר עליו בהקשרים הללו. החוויות שהוא מביא מעבר לוויולון, מעבר למחיצה של המציאות, ממקומם של הדברים עצמם, החוויות האלה מגיעות אלינו במילים שיכולות ללוות כל סרט אנימציה צבעוני סטייל "צוללת צהובה".

שימו לב לקטע הזה מתוך "שיר ילדים" שלו, שהופיע ב-1966 בקובץ "סלווין":

בְּקֶרֶעִית חֵלֹם
עִם יְלָדִים עֹלָם מְמִים וּפְנִיָּהִם וְרַחֲמִים
מְזִים רִיחֹת, רְכוּבִים
עַל סִיחֵי מְשֵׁי שׁוֹחִים בְּרוּחֹת
וְהַרוּחֹת מְחַלְפוֹתֵיהֶם וְסָגַל בְּכוֹכְבִים, אָנִי
סֶהְלִי יְלָד יְלָדָה
בְּחֵלֹם
הוֹלֵךְ עַל אֲוִיר שֵׁט בְּסָגַל כּוֹכְבִים, אָנִי
קְטָנִים לְבַד בְּגָדָה, תַּחַת
אֲדָנִי חֵלֹנוֹת צְלוּלִים
רוּחֹת יְהִיו מוֹסִיקָה וְאָנִי
סֶהְלִי גְדוֹל

טלי ארגוב מזכירה בהקשר של השיר הזה את החושים הבולטים, את הצבעוניות, את זרם התודעה, היא אפילו כותבת שזה מזכיר את הסרט "פנטזיה"! אבל את חצי הצעד הנוסף, המתבקש, לעבר המילה "פסיכדליה" היא לא עושה. ושימו לב לקטע הזה מספרון הפרוזה שלו "יוניקה":

כשראיתי לראשונה את יוניקה היו פניה כחלום צף. שנים התגעגעתי לפנים שכאלה. למחרת פגשתי בבית הקפה. אמרה שהיא רוחפת. חייכתי לתומי ונעצתי עיני בפניה הצחורים ששער בלונדי עוטר להם כהילה. סגולה זו של ריחוף ניתנה למתי מעט, אמרתי לה בשמץ תמיהה, ושאלתי היכן היא רוחפת. כשחיוך מבויש על פניה היא השיבה שבין מודעות אבל. פניה היו חיוך וקסומים. המתים אינם מאכזבים, אמרתי בלבי. לימים חשבתי שיוניקה מחיה חיים צבעוניים בין מיתת תשוקה למיתת תשוקה [...] היה משהו בירוק שלה חם ועמוק. ירוק רחוק בנחלות מוארות של כמיהה נסתרת היא אמרה שאני יותר מאחרים חשתי במבט ראשון תחושה עמוקה את צבעיה. צבעיה עוררו בי תחושות שידעתי, הזכירו לי שירים נזכרתי בשורה שכתבתי פעם: ארשום בנוצה להזכיר עושרה של תנועה אחת במים. הירוק שלה, מרגע זה של הירוק שלה ניטור חוטים וחמים שהלכתי והסתבכתי בהם שוב ושוב ללא מוצא.

רנה שני, שהחלה את דרכה בשנות החמישים כילדת פלא של השירה העברית וסיימה את חייה ב-1983 בהודו בשם ריין שיין כגורו של צעירים ישראלים, כתבה באמצע כמה מהשירים הפסיכדליים היפים ביותר בעברית. ספרה "ים נעול" שיצא ב-1963 מלא בתיאורים מיסטיים, בקולות, אבנים, דשאים, דוממים מדברים, ובעיקר בקושי לעבור מהחוויה "שם" בחזרה למציאות הארצית. הנה, למשל, אחד מהם: "בינתיים, מתקשות המחשבות/ כמו קליפות של פרי. פעם, בתוך הברק, ראיתי את כל השדה./ עכשיו צריך לזחול לאט, מאבן/ אל אבן, בתוך הערפל המתבדה". שליטתה בחריזה הקלאסית מדגישה את המעבר שלה משירת דור המדינה אל זו שתבוא לאחר מכן, בדומה למעבר בין העולמות, בין התפיסה של "הדבר כשלעצמו" או החוויה הפנתאסטית ליום-יום. למרבה הצער, הרוחניות שלה, שהייתה מרומזת, מסקרנת ואינטליגנטית בתחילה, הרסה בסופו של דבר את המורכבות ואת החדות של השירה שלה, שירה שהלכה ונעשתה עם השנים פלקטית ומניפסטית, פשטנית וקלישאתית (לדוגמה הספר "ביום שקוף רואים לנצח" שראה אור לאחר מותה).

משוררת נוספת שיש להזכיר בהקשר זה היא חדוה הרכבי, ששירתה המורכבת, החיה והרוטטת לא מפסיקה להשתנות ולהוסיף לעצמה שכבות על גבי שכבות מתחילת דרכה בשנות השישים ועד היום. שירתה תמיד נוגעת בתודעה שנסחפת בורם החיים והאירועים, ואפשר לתארה במה שביאליק כינה בשירתו הגדולה "הבריכה": לשון

דוד אבידן

דוד אבידן פרסם את ספר שיריו הראשון, הקובץ הווירטואוזי "ברזים ערופים שפתיים", כשהיה בן עשרים בלבד, ב-1954. כבר בספר זה ניכרת מגמה של חריגה מהמציאות היומיומית אל עבר מחוזות הדמיון, שלא לומר התודעה המוגברת. מרבית הקוראים מכירים בעיקר את שיריו מאותו קובץ, וכמה שירים מקבצים מאוחרים יותר. ואולם אבידן המשיך ליצור גם בעשורים הבאים. שנות השישים המאוחרות היו תקופה פורה מאוד שלו, שבה החל לעסוק גם באמנות חזותית ובקולנוע, מה שהשתקף ביצירתו הפואטית, בין היתר באמצעות גישה כמעט-פלסטית לטקסט (שירים הפרושים באופנים שונים על הדף) וניסיונות ליצור קישורים בין השירה לדברים קונקרטיים במציאות (עזרים טכנולוגיים שהשתמש בהם כמו דיקטפון, מבחנים פסיכולוגיים שערך לעצמו ועל פיהם כתב, ועוד). ככל הנראה, אחד הקטליזטורים להתפתחות הללו בשירתו היה השימוש שהחל לעשות באסיד.

אחד מספריו המעניינים ביותר, ודאי בתקופה המדוברת, הוא "דו"ח אישי על מסע ל.ס.ד.", שבו תיעד טריפ פסיכדלי באמצעות מה שאפשר לקרוא לו שירים, אך הוא בעצם דה-קונסטרוקציה של ממש לשפה ולטקסט. בכך הוא מימש באמצעים פואטיים את אחד המאפיינים הבולטים של החוויה הפסיכדלית – חוסר היכולת לתאר במילים את החוויה של העולם, בזמן ההשפעה של הסמים וגם לאחר מכן. הספר, שיצא יחד עם "שירים בלתי-אפשריים" ב-1968, מקנה היכרות אינטימית, כמעט בלתי-אמצעית (כמתבקש מחוויה פסיכדלית), עם הלך המחשבה האבידני ועם הלך המחשבה של אדם בטרופ כזה.

בניגוד להאקסלי, שנטה בספרו "דלתות התפיסה" לכיוון העיוני-תיעודי, "דו"ח אישי על מסע ל.ס.ד." הוא ספר שירה שנוגע בחוויה עצמה: לעומת האקסלי, שהרשה לעצמו להתיר את כבליו ואת המלבושים התרבותיים ולצלול אל תוך החוויה, אבידן, בעל האגו הכבד, הגיע מצויד ולפניו מטרה: לנצח את הסם. דבר זה בא לידי ביטוי בשירים, שהם בעצם תמלול של הדברים שאמר אבידן בעודו בהשפעת הסם, שאותם הקליט ברשמקול.

בהערת סוגריים יש להדגיש שמסמך כזה יצא בישראל ב-1968, כלומר פחות או יותר בשיאה של ה"מהפכה" ההיפית מעבר לים, ואבידן אכן מזכיר בהערותיו את יחסו לטימותי לירי, ל"תנועת ההיפס" ול"פולחן-הסימום-ההזיוני". כפי שכותב אבידן בהקדמה, "יש יחס – אך אין, חוששני מקבילות". אבידן תוהה על מהותה של "החוויה-הסמית", ומציע כי "פולחן-חווית-היחיד, כתחליף לחווית-היחיד-ולהבנתה, הוא בגדר 'משחק-חברתי' לא פחות מהמשחקים האחרים (קרי: כלל הטקסיות של חיי-יומיום ודפוסי-הסדר-והאירגון של החברה ה'נורמאלית והמכובדת'), שלירי טרח לסמנם". למרות חשדנותו הוא כן מאמין ש"אין להתעלם מערכו ומתועלתיותו-האפשרית של ל.ס.ד. בתיזמור-סגלי-מוחות", ואף מציע שמטכ"ל במלחמה יתפקד טוב יותר אם ייקחו כל המפקדים יחד ל.ס.ד. אבידן גם רומז על סגולותיו של הסם כמקדם

המראות. כפי שכותב אריאל הירשפלד בכריכה האחורית לאסופה "ציפור שבפנים עומדת בחוץ": "מתחילתה מוקדשת שירתה של חדרה הרכבי לחיפוש של עולמות פנימיים, מסויטים לעתים, ולחיפוש אחר קול פנימי, הבוקע מעבר לגורמות הדיבור [...] ולצידם נמצאה לשון גם למצבי התעלות ואושר, אקסטאזה של תשוקה ושלווה עילאית". בספרה המוקדם "עדי" מופיע, למשל, השיר "מטמורפוזה": "וכל הלילה קרו מאורעות/ שלא הכרנו מלפנים:// ציפור הייתה ציפור./ אחד היה אחד./ לצאת מתוך האור היה/ לצאת מתוך האור./ וכל הלילה ראינו לטאות צבעוניות/ רצות על עמודים/ ומים אדירים עמדו בחלונות/ ודיברו, בנמיכות, על/ גובה, עומק וסירות.// קצף אדום זרח פתאום/ מתוך הרצפות/ והעלה אותנו והוריד/ על שפת השמש// וכל הלילה קרו מאורעות/ שלא הכרנו מלפנים". באותו הקובץ ישנו שיר שמתאר פנייה ל"אתה" שנתן למשוררת "מין-כוח/ להיכנס אל תוך האור"; "הכול יהיה כמעט אותו דבר, אמרת, / אבל אחרת". מי הוא ה"אתה" הזה – אלוהים? או אולי LSD? אולי שניהם? הקובץ הזה, כמו הבאים אחריו, מלא בשירים שמתארים מציאות שערה לעצמה ותודעה שערה להתרחשות הזאת. הקובץ האחרון של שירתה שראה אור, "ראנא", מתאר לכל אורכו חוויה סכיוזאידית ופנתאיסטית בהכלתה את כל החי והדומם, שגולשת לא פעם למחוזות הפסיכדליים לגמרי, כמו בשיר "כמו בטרופ": "המון שמים כאן. אני אוספת אותם, מסדרת אותם/ [...] / גולשת על משקופים/ [...] / משוחחת עם מלאכים/ מעניקה להם כנפיים./ אומרת את האמת לעננים./ כמו בטרופ./ ציפור-של-ערגה מדברת אליך/ בשפת ציפור-של-ערגה [...]".

משעמדנו על האסתטיקה, אפשר לעבור ולדון בתאוריה. בבואנו לבחון את השירה הפסיכדלית, אחת הסוגיות הראשונות שעולות היא מידת האפשרות של השירה לתאר את המציאות מנקודת מבט פסיכדלית, או לתאר את החוויה הפסיכדלית, כשגם הזמן וגם המרחב אינם קיימים בצורתם המוכרת. שהרי הזמן והמרחב בחוויה הפסיכדלית נמתחים, משתנים, מתעוותים ונתפסים כממדים שונים לגמרי מהאופן שבו הם נתפסים במציאות היומיומית.

סוגיה זו מעלה גם את שאלת המימזיס. באופן כללי ישנן שתי גישות קיצון לסוגיה זו: הגישה שטוענת שיש "להחביא" את המדיום כך שהקורא לא ישים לב שהוא קורא טקסט וישקע כולו בתוך המציאות המתוארת; והגישה המודרנית שדוגלת בהסבת תשומת הלב אל פרקטיקות הייצוג ופועלת לשבירת אשליית המציאות, כגון זו של הפורמליזם.

כיצד אפשר לתאר בשירה מציאות רחוקה כל כך מהמציאות היומיומית? כיצד אפשר לתאר במילים חוויה שכל כולה נמצאת במחוזות הרחוקים ביותר של השכל? כיצד אפשר לכתוב שירה על החוויה של ה"דבר כשהוא לעצמו" הקנטיאני? כדי לענות על שאלות אלה כדאי לבחון את שירתם של שניים מגדולי המשוררים העבריים, שהיו ידועים גם בשל קשריהם עם סמים פסיכדליים.

דמוקרטיזציה של שדות תרבותיים, באמצעות "ביטול החיצונית-המתסכל בין אמן-מוכר לבין אמן-לדעת-עצמו ובין אמן-יוצר לבין מי שהוא 'רק-צרכן אמנות'" – הרי אם אין הבדל בין ה"אני" לזולת, כפי שיכולים להעיד "יורדי-סם" (כינוי הולם שטובע אבידן בספר למתנסים בסמים פסיכדליים), מה ערכו של אמן יוצר ואיזו תביעה הוא יכול לתבוע מיצירתו?

כדי לסבר את האוזן ולתת פרספקטיבה ראויה ליצירה, יש לציין שמדובר בטרופ ארוך ומתוחזק (כפי שהוא כותב בהערות, הוא נטל LSD כמה פעמים כדי להאריך את השפעת הסם), אשר החל בחצות הלילה ונמשך עד לעומקו של היום שלמחרת. באמצע, בשעה אחת-עשרה בבוקר, מגלה הקורא למרבה האימה, ביקר אבידן אצל רופא השיניים. בסך הכול נטל המשורר 400 מיקרוגרם של LSD, כמות נכבדת ביותר, ואף למעלה מכך. אבידן הקליט את דבריו על שלושה סרטי קול, אולם על הראשון הוקלט בטעות הסרט השני, וכך נותרו שני סרטים בלבד: השני (אשר הוקלט על הראשון) והשלישי (שבו בין היתר הוא מתייחס למחיקה המצערת).

כפי שאבידן מיטיב לתאר בהקדמה ובהערות (אשר מהוות יחד כמחצית מהספר, והן חלק מהותי ממנו), כל מהלך הטרופ עבורו הוא מלחמה בין "המעריך הסימומי", שהוא בעל יסוד נקבי, ובין "המעריך המילולי", בעל היסוד הזכרי – אבידן נגד העולם. התמה הזו הולמת למדי את כלל שירתו, אולם בקובץ זה היא באה לידי ביטוי באופן המהותי ביותר והקונקרטי ביותר.

אם בפואטיקה של אבידן עד לקובץ זה התפיסה האקזיסטנציאליסטית שלו באה לידי ביטוי במלחמה חסרת תוחלת ("מלחמה אבודה") או בחוסר היכולת לברוח מהמציאות, מהמעגליות של הקיום ("ייפוי כוח"), והאפשרות היחידה לפעולה בתוך עולם כזה היא להיות אבידן (גבר-גבר, כוחני, ציני, אך כמה לעתים לחמלה) – כאן אפשר לראות סטייה מסוימת. המעריך הסימומי, כפי שהוא מכונה בשירים, הוא-הוא אותו עולם המנסה להדיח את המשורר ולנצח אותו. כלומר אבידן מודה שישנם דברים שאי אפשר להמשיג במילים, וזה מאיים עליו. עם זאת, המעריך המילולי לא נכנע, ונלחם בחזרה. כלי הנשק החזק ביותר של המשורר, או של האדם בכלל לפי אבידן, כך ניכר מהספר, הוא "היוזמה".

דוגמה טובה לכך יש בחלק הראשון, שנקרא "סרטקול א/2", בקטע מספר 3, שבו אפשר ממש לשמוע את אבידן, הנמצא בהשפעת LSD ומדבר ממעמקי תודעתו המפורקת (מכיוון שהטקסט עצמו מונח על הדף בצורה שלא ניתנת להעתקה, אתן אותו כאן בצורה פשוטה יותר): "הנסיון הזה היה במידה רבה ניסיון תחלת י מאד, שהקנה לנו אולי סוג מסוים של נידות או לאודוקא נידות, אלא זכות חדפעמית או רבפעמית או ארעית של מיתוח-מרפקים במרווחים מסוימים שבין מילים לבין עצמן, במרווחים מסוימים שבין מילים לבין עצמן. מתוח-מרפקים רגעי נידות מסוימת, גם בין המרפקים הממותחים לבין עצמם [...] רפוק ו ה ת ר פ ק ו ת מסוימת על המרפקים – ה י ו ז מ ה , היוזמה".

נדמה שבקטע זה אבידן בוחן את אפשרות הדיבור ואת ההרגשה של שימוש במילים בהשפעת הסם, כשאת סוגיות הזמן והמרחב המתמתחים ומתקצרים הוא מביא לידי ביטוי גם באופן שבו המילים והאותיות מוצבות על הדף. בהקדמה הוא מסביר קטע זה באמצעות ניתוח של קרב: שני הצדדים (הסימומי והמילולי) חותרים להכרעת האויב לא על ידי יצירת מגע עמו, אלא על ידי הימנעות ממגע כזה, כל עוד לא הושגה הכרעה. כאשר תושג הכרעה לבסוף, תיווצר הרמוניה בין הצדדים. ברגע שבו אמר את הדברים לעיל, הוא מסביר, המילים מנסות להדוף את הסם על ידי השארת השכל במצב של קליטה וניתוח רגיל, אולם הסם מוצא את נקודת התורפה – והיא ההנאה שבהגיית המילים עצמן: לפתע אבידן מתחיל להתעכב על השורש "רפ"ק". וכך נמשכת הלחימה לכל אורך הטרופ, עד ניצחונן של המילים, כביכול.

"היוזמה" היא אפוא הדבר שבאמצעותו מנסה אבידן לצאת מהמעגל הזה, כך אפשר להבין. בהקדמה הוא כותב על היוזמה: "ומהי היוזמה? אין לדעת. אין לדעת בהוראה כפולה: גם לא-ידוע (לפחות לי) וגם, ובעיקר, אין צורך לדעת". נוסף על כך, אבידן קורא את כלי הלחימה של המעריך הסימומי-נקבי כהצעה מפתה למעריך המילולי-זכרי לנוח (ההתעכבות על "רפ"ק", למשל), להגיע למצב של שלמות, ו"היוזמה היא אותה מנוחה, האומרת למנוחה: 'אל תנוחיו!'". וכמו כן: "המעריך המילולי-זכרי [...] מזכיר לעצמו מיד, בכוח זכרוני-הזכרי, כי אפילו השלם-המוחלט-הסופי אינו יכול שלא לרצות להשתפר, כלומר להתאבד, כלומר להיחרג. לצאת. היוזמה".

כאמור, מרבית המשתמשים ב-LSD מדווחים דווקא על ההיכנעות למעריך הסימומי ועל ויתור מוחלט על המעריך המילולי כמצב האופטימלי, אשר מוביל ל"טריפ טוב" – גילויים חדשים ומהנים של דרך הטבע והאדם. לא אבידן. ומכיוון שכאשר הוא נמצא בהשפעת "סם האמת" הזה אי אפשר לחשוך בו שהוא לא כן לגמרי עם הקורא, הדבר משליך על כל הפואטיקה שלו. אכן, היוזמה הזו, המלחמה של שיריו בעולם ובעצמם, אמיתית היא.

זאת ועוד, קריאה של ה"שירים" מגלה כי אבידן אכן חקר במהלך הטרופ גם איכויות ותכונות אשר עולות לרוב במהלך חוויות פסיכדליות. השאלה היא אם הוא מדבר בקול רם או בראש, או אם זה בכלל הוא שמדבר או שמא מישהו אחר. גם מושג הזמן עולה. גם כאן, כמובן, הוא מאשים את המעריך הסימומי בניסיון "להרדים" אותו ולתת לו להתעסק ב"זוטות". גם כאשר הוא בוחן את הדואליות שבעולם, או בודק את עצמו מול האישה שאתה לקח את הסם, הוא מיד מבקש לצאת מהאזור הזה. גם כשהוא בעצמו אומר שהחוויה הפסיכדלית מחזירה אותו "אל סביבתי הטבעית, הקדמלדתית, התתימית", הוא בורח משם באמצעות היוזמה: "ובכן אניודע ובכן שנינו יודעים שלושתנו ידענו וארבעתנו מאזומתמיד וחמשתנו והכל יודעים, שהמילים, שאנחנו משתמשים בהן, איננכונות, ובכן איננמדויקות, ובכן, מ ע ב ר ל ז ה ע י ל ו י . נתיחס לכיווני העליה-הירידה אנרגיה וחומר, ובכנורב האנשים מאמינים, שהפלרטוט עם הסמים-ההזיוניים יקדם אותם לעבר חוויות-אנרגיות [...] יתמרץ בהם את התהליך

של מעבר-מחומר-לאנרגיה [...] זה לא נכון". הבחורה, הוא אומר, לא אהבה שהוא התעקש לדבר על "דבר שלישי" כל אימת שעלה הנושא של חזרה לסביבה טבעית או ענייני דואליות, שאִתם "הנשיות הסתדרה הרבה יותר טוב". הבחורה שלצדו, אפשר להבין, משולה בעצמה לסם. ואבידן, מילותיו ואותה "יוזמה" הם ה"גברים" העקשנים בעסק הזה. והוא מסביר בדיוק מרבי: "ואני אמרתי לה: תראי, אנחנו חיים חיים ספרטניים [...] אני יודע, שהמציאות, שבתוכה אני פועל, היא פחות-נכונה מסביבתי הטבעית, הקדמלדתית והתתימית [...] ואפעלפיכן לעולם אל לנו לטעות ולעולם אלנו להחליף את ההחזרה-הארעית [...] אל הסביבה הקדמלדתית עם היוזמה היוזמה היוזמה היוזמה".

כל חקר המלחמה הזה מוביל את אבידן למסקנה, שאפשר לקרוא בהקדמה ובהערות, שהמילים הן המנצחות, ושרק השירה יכולה לתאר את החוויה הפסיכדלית, שרק היא יכולה לנסות ולהתקרב לתיאור מדויק של העניין הזה. לכן הוא תמלל את ההקלטה בצורה שירית. לדבריו, זהו הניצחון בשבילו. אולם מי שמכיר את הפואטיקה האבידנית וינסה לחפשה ב"שירים" שבספר ינחל אכזבה. אם בוחנים את התוצאה על פי היכולת של המשורר "לגבור" על הסם ולשורר שירים קוהרנטיים ובעלי מוזיקליות אבידנית, התוצאה היא הפסד מוחץ של אבידן למערך הסימוני.

למעשה, קשה לקרוא לקטעים ב"דו"ח אישי על מסע ל.S.D" שירים. מדובר יותר במלומדים הנוטים לסכיזופרניה ופרגמנטיים של רעיונות מעניינים שנקטעים ללא הרף על ידי אסוציאציות שונות ומשונות – דבר לא מפתיע בהתחשב במצב התודעת.

יונה וולך

יונה וולך הייתה מהמשוררים הבולטים, אם לא הבולטת שבהם, בשנות השישים והשבעים. בניגוד לדוד אבידן, היא כבר התבגרה לתוך העשור שבו הפסיכדליה הייתה חלק אינטגרלי מהחיים התרבותיים, גם מבחינה אסתטית וגם מבחינה מעשית. בניגוד לחברה הקרוב יאיר הורביץ, שכתבתו הייתה רוויה גם היא בסממנים פסיכדליים, לה היה ניסיון של ממש במצבי תודעה מוגברים. ב-1965 היא אשפזה את עצמה בבית החולים הפסיכיאטרי בטלביה, ושם טופלה ב-LSD, טיפול ניסויי שהיה אופנתי באותה תקופה בקרב פסיכיאטרים ברחבי העולם המערבי. גם לאחר שחרורה היא המשיכה להתנסות בסמים פסיכואקטיביים, ובכללם מסקלין.

ההתנסויות שלה בחומרים משני תודעה, מריחואנה, LSD ואחרים, השפיעו השפעה ישירה ובולטת על הפואטיקה והתמטיקה שלה, שהייתה גם כך מושפעת מיכולתה להביט במציאות בצורה "עקומה". בין בשירים שהתייחסו ישירות לסמים ולהתנסות בהם ובין בשירים שתיארו חוויה פסיכדלית או מציאות שמושפעת מהשימוש בפסיכדליים, השירים שלה, בייחוד בשני ספריה הראשונים, נדמה שטובעים בתמיסת LSD-25. מבחינה פואטית, בעיקר בספריה הראשונים, וולך משתמשת לעתים בתחביר "קלוקל" כדי לאפשר זרימה שמזכירה תודעה נוילה ולא מדויקת.

נוסף על כך, דרך המשיכה שלה לתיאור רגשות, רבדים פסיכולוגיים ופנים באישיות שלה על ידי שימוש בדמויות בדויות שנושאות שמות משונים/אזוטריים, אזרח וולך בעברית תמה פופולרית בכתיבה האנגלוסקסית, תמה שחלחלה גם למוזיקה הפסיכדלית של שנות השישים. מדובר בדמות הילדה התמימה אשר ניצבת מול העולם ויכולה לו – יכולה לכל הקשיים, המוזרויות והדברים הלא מובנים בו, דווקא בגלל או בזכות התמימות שלה, ובכך מסירה את העול מעל גב המשורר. זה משקף את התחושה החזקה של חזרה לילדות ואת הכמיהה לתמימות שיש במבט הראשוני והלא שיפוטי על העולם, כפי שהדבר נחוה בהשפעת סמים פסיכדליים. אפשר לאתר את מקור התמה הזו ב-"Alice in Wonderland" של לואיס קרול, שאמנם לא נכתב בהשפעת חוויות סמים או בעקבותיהן והקדים את התקופה המודרנית, אך השפיע מאוד על הספרות ועל המוזיקה בשנות השישים. בין היתר אפשר למנות את לואיס מ-"Lucy in the Sky with Diamonds" של הביטלס, את אמילי מ-"See Emily Play" של פינק פלויד ואף את "אחינועים" של אריק איינשטיין (מילים: יהונתן גפן). וולך שכללה את התמה הזו, והיא בולטת מאוד בספריה הראשונים. בין הדמויות הבולטות אצלה: קורנליה, תרוה, כריסטינה, סבאסטיאן, ססיליה. את הדמויות האלה מציבה וולך בסיטואציות הזויות דמויות אגדה או, לחלופין, סיוט. ססיליה, בשיר שנושא את שמה, למשל, "דולפת פעמונים כחולים", מבקשת להבין את "זה". היא "כל הזמן ערפלה", "הציפורים עשו בה שמות"; היא "רוצה להתאדות [...] לא יוצא לי לטפס על הקירות כבר בלילה/ איך להיות פריסמה ולא להתנפץ/ או להיעלם ולהופיע כמו משהו אחר". הפתרון שלה: "היא גמרה את כל השוקולדות/ ומחתה היטב את פיה/ שלא יבואו הנמלים".

צורה נוספת שבה מתארת וולך את החוויה הפסיכדלית או את המציאות דרך הפריזמה הפסיכדלית היא שירים צבעוניים, מלאי תיאורי טבע וחיים, בניסיון "להגביר את הווליום של המציאות" או "לתאר את המציאות ב-HD", על דרך המשל. בקובץ "למעלה מזה" מופיע השיר "שם יש". בשיר ישנם שלוש בתים שמחולקים לשלוש שורות המתארות מה יש "שם", ושורה רביעית שמתארת מה יש "בעבר השני". אפשר לראות זאת כתיאור של המציאות ה"רגילה" ושל המציאות הנגלית בפסיכדליה: "שם יש סופות שם יש ברקים/ שם יש קולות ואבן על עצים/ שם כסף זורח ושם יש חיים/ ובעבר השני שותקים ונחבאים". שיר דומה מתוך הקובץ הזה הוא "משחק-גורל": "שם הצורות נעות/ כאן מזיזים כפתורים/ מעל הצורות הנעות/ [...] מה שיקרה לי נראה שם/ וכאן אני מזיז כפתורים". שירים "קלאסיים" ופחות פסיכולוגיסטיים, יותר תיאוריים, הם למשל השיר הבא ללא שם מתוך "שירי אי": "תכלת סמיכה עומדת בעלי הצפצפה/ ואור גדול נח על סמוכות השושנים/ שני עצי פלפל מסובכים וענפים זה בזה/ בגילי/ רכים בהיולדי, לכבודי/ אפופים עדינות מרוססת. כתפרחותיהם/ שט זהב דבורים כהה, מרצד בחליפין/ יוצא ועולה, בא בתוך הקישוטים/ מככיר אוושת זמזום מלא בחוש/ רוטט ושוקע, נע לצוף בפנים/ לפעפע אהבה רוחצת כזאת". השיר מתאר, לכאורה, סצנה פשוטה של דבורים מאביקות פרחים. אבל בקריאה מדוקדקת

3 שירים

יקיר בן־משה

אלמלא שעת הבוקר

האם אספת אחריך כל מה שהשארתי בחלום,
אני שואל את מיכאל מדי בקר.
הוא מביט בי בעינים צהבות, לוגם את רגליו
הצוננות
עמק מתוך השמיכה, ואינו אומר דבר.
עפעפיו מרפרפים כמו דפים יבשים מספר עתיק.
האם שכחת משהו בתוך החלום? צא מהר, השער נסגר.
מיכאל מעביר את ידו על הלחי, בין שפתים לאף,
לא אבא, לא שכחתי כלום. החלום ריק ממני.
יפי, בוא, נתעורר. אך מיכאל לא זו.
רגליו צנופות לבטנו.
קר לי, הוא לוחש, השמש מסנוורת.
אי אפשר לטעות: פני הילד זוהרים
במקצב אטי, נמוך ועמק.
אני קם ופוחת תריס, לבי גוסס אהבה.
השחר צובט את פני הרקיע.
אלמלא שעת הבקר יכלנו להיות גוף אחד.
פתאום מיכאל מתנער, מביט בי בעינים ריקות,
אבא, תראה מה השעה! עוד רגע
השעור מתחיל, שכחת לצאת מהחלום?
אני קם מבהל, פי נוטף נוצות.
שוב טרפתי את צפור הבית.

אפשר להוציא ממנו מבט של אדם בחוויה פסיכדלית. ראשית, הצבעים והאורות נוכחים מאוד: תכלת סמיכה, אור גדול, זהב מרצד. התכלת עומדת בעלי הצפצפה, לא תם צובעת אותם. יש לה נוכחות פיזית. עצי הפלפל מסובכים וענפים זה בזה, כמו פרקטלים או מנדלות שאופייניים לפסיכדליה. והדבורים, שאינן דבורים כשלעצמן אלא "זהב דבורים כהה", שטות לא בתוך התפרחת, לידה או מעליה, אלא כתפרחת. כלומר גם התפרחת עצמה שטה מנקודת המבט של הדובר. והסיום הוא פסיכדליה פר־אקסלנס: הצוף בפרחים מפעפע אהבה.

בשיר "שני גנים" מתוארים שני גנים – גן דק וגן עגול – ומערכת היחסים ביניהם. אפשר לפרש את השיר בדרכים שונות ומשונות, אך דבר אחד ברור, והוא הינססתזיה האופיינית לחוויה הפסיכדלית, ודאי בטבע, בגן, ומופיעה בשיר: "ובגן עגול מכל פרי עולים ויורדים הצינורות/ ובגן דק סמלי הכיוונים/ ובצינורות באים קולות הפרי הבשל". וכאמור, ישנם גם השירים שבהם מתוארת ישירות חוויית ה"סימום". אחד מהם, "הגביש היפה", מופיע בקובץ "שני גנים" ועוסק בחוויית האחדות, המוניזם, שמאפיינת את הפסיכדליה, ובשיליה של תשוקה ותאוה, קרי שלילית האגו: "הגביש היפה נטחן עד דק/ ואת האבקה נתנו במים/ ואת המים בקודש שתיתי/ ונמסכו בקרבי כאהבה היפה/ ותפשוט צורתן בתוכי למלאך/ ועיניו לי פנימיות ואחפה עליו/ ובידו כל כלים טובים לאהוב/ ודייקתי לאהבה בימי מהותו/ תנועה כידועה כידועה שהייתה/ והתשוקה? והתאוה? והבשר?/ להנה שמות שאינה אחדות/ למלאכי הקלסי תפוררנה כנפיו/ גבישותו המוותנית מתפוגגת בהנה/ לבל אמצע יותר הליכות".

בשניים נוספים, "אם תיתקע במסע אל.אס.די" ו"אם תלך למסע אל.אס.די", מתוך הספר המאוחר "מופע", וולך מספרת על הנוקים שעשו לה מסעותיה ומוזיהרה מפניהם. שירים אלה אינם פסיכדליים במהותם, אך הם מעידים על הנוקים שבשימוש לא מיטיב בחומרים פסיכדליים: "אם תיתקע במסע אל.אס.די/ תזכור אותי/ אני שלא חזרתי משם/ אם תיתקע/ עם דעה על עצמך/ אם אתה תקוע/ עם דעה על עצמך/ בדוק היטב/ אולי לא שבת/ ממסע אל.אס.די/ שנדמה לך/ שהוא נגמר מזמן/ אך הוא ממשיך בתוכך/ [...] חושב את אותה מחשבה/ שנחשבה שם/ חוזרת על עצמה/ אינסוף פעמים/ [...]".

היום, לאחר כמה עשורים של יבשושיות בכל הקשור לסממנים פסיכדליים בשירה העברית (ויבשושיות בשירה העברית בכלל), מסתמן שהדפים מקבלים שוב טפטוף של תמיסות מקודשות. לא מעט משוררים, ובכללם רון דהן, אופק קהילה ומשוררי "הבה להבא" (בין אלה מתבלטת שירתו של סער יכין, שבספר הביכורים שלו "קיתונות וקבין" יש כמה שירים פסיכדליים מז'וריים וטריפיים ביותר), כותבים שירה שלא פעם מתווכת את המציאות דרך הפריזמה הפסיכדלית. זהו חלק מהרנסנס הפסיכדלי של תקופתנו, שכולל חזרה למוטיבים פסיכדליים באמנות בד בבד עם מחקר הולך וגובר בסמים שונים כתרופות פסיכיאטריות פוטנציאליות ולגיטימציה גוברת בחברה לשימוש בסמים. ועל כך עוד יכתב בדברי הימים של השירה העברית.

השיר על הארץ

כל הבקר שמענו מאהלר על פני הארץ
עד שבקשת להעיר את אחיך.
נקשת בעדינות על מצחו של מיכאל,
העברת מכחול אצבע זעיר
על פני דף הזהב
של לחיו. בוא, קום. אמרת.
ברקע הדדו אבובי השיר הארץ
של המלחין היהודי המומר,
שברי פסוקים רחפו בחלל הסלון, התפשטו
ואספו תאוזה בדרך אל המסדרון, ימינה
אל חדר הילדים. מיכאל, קום.
ולא קום.
גופו התגלגל מצד אל צד.
לפתע בקעה הדממה.
התפרצה במורד הבית
אל היפי האצור של הבקר.
השקט נקש על לבנו פעמון זכוכית.
הבטנו באח החולם את שנתו, נושך
את הבקר בשפתיו הרכות
וחזרנו לסלון.
חכינו דקה, יממה, הבטנו
על מהומת החיים, הקשבנו למאהלר,
האם זכרנו דף זהב?

במרחק אלף שנות חיים

איך להביט על אישוניו של בני
מקפל בעריסת הבקר על ספת הסלון,
ממזמז מול קרני שמש ראשונות
מבעד לתריסים,
מחייך
או לא מחייך –
איך להעביר מבט על פני מבט
כשהעין שלו נגרת זהבה כמו דבש,
במרחק אלף שנות חיים ממני?
האישון רועד כמו תמרור ברוח
בעמק ערפל גבולות.
זה רק אני והוא, לבד, במדבר השחר
של הנזכחות.
אפלו האדמה אינה רועדת
כשמיכאל נפרד ממני
ברגע זה.

חטאו של המלט אבי גרפינקל

במה, בעצם, חטא המלט?

הרי ידוע כי מה שמביא לנפילת הגיבור הטרגי הוא חטא כלשהו, או כפי שכינה זאת אריסטו: משגה גורלי. כך היה ביוון העתיקה, וכך בטרגדיות האחרות של שקספיר: אותלו חטא בקנאה, מקבת בשאפתנות דורסנית, ליר בהתנערות ילדותית מאחריות ובחולשה לדברי חנופה, יוליוס קיסר בשאננות, ברוטוס בבוגדנות, אנתוני בתאוותנות, ריצ'רד השלישי באנוכיות רצחנית. אבל המלט אהב את אביו, לא שאף להשתלט על הכתר או לקחת את מה שאינו שייך לו, היה ירא שמים, חכם, השתדל בכל מאודו לעשות את הטוב. השאלה נותרת אפוא על כנה: מה עולל המלט? מהו הפגם שבו לקה, שהביא לסופו הטרגי? איזה חטא חטא לאלים או לבני האדם?

כדי לגלות את התשובה יש לדבר על החטא שחטאו להמלט. שכן לפני הכול, גיבור מחזהו של שקספיר הוא אדם נבגד. דודו רצח את אביו, והשתלט על הכתר. גרטרוד אמו קפצה פחות מחודשיים לאחר הרצח למיטת דודו ונישאה לו. היא לא נהגה על פי הערכים שמן הסתם חינכה את המלט לאורם. הנסיך נקלע לקונפליקט פנימי. זו התנסות אוניברסלית: אכזבה מההורים, שאינם נצחיים או מושלמים כמו שחושב הילד. ברגעים האלה נולד האני של המלט, כמו של רבים אחרים. אני שנולד מבין שתי ירכיים: מות הורה אחד, ובגידת ההורה האחר, שמוותירה את האדם לבדו.

גרטרוד, שהייתה עד אז מקור לתמיכה ולביטחון לבנה, היא הדמות המסתורית ביותר במחזה. בעצם, איננו יודעים עליה כמעט דבר. האם ידעה על רצח בעלה הראשון, המלט האב? האם שיתפה פעולה עם הרוצח? האם היא אהבת את קלודיוס, או שמא נישואיה עמו הם פרי של חישוב, אולי אפילו כניעה הישרדותית וכמעט לגיטימית לאילוף? האם היא מאמינה כי המלט משוגע?

המלט, כמו הצופים במחזה, נקרע בין האפשרויות האלה, שלעולם אינן מוכרעות. הוא נקרע בין אהבה לבין שנאה לאמו. האני שנולד, נולד מפורצל. והפיצול הזה עובר במחזה כחוט השני, לא רק בדמותו של המלט, אלא בדמות האדם בכלל, כפי שהמלט עצמו מגדירו באודה המפורסמת שלו: "בן האדם, איזה מעשה חושב! כה נשגב בתבונה! כה אדיר בכוחות הנפש! בתבניתו ובתנועתו – מה מותאם ומופלא! במעשהו – כמו מלאך מרום! בהשגתו – כמו אל עליון! תפארת היקום, נזר הברואים! אך בעיני – מהו היצור הזה, אשר זוקק מן העפר?" (מערכה II, תמונה 2, עמ' 82 בתרגום ט. כרמי).

תיאורו של המלט משקף היטב את תפיסת האדם של תקופתו, לאחר שהרנסנס נדד מאיטליה המופזת לארצות צפוניות וקודרות יותר. מצד אחד, נזר הבריאה, יצור תבוני שנמשל לאל. מן הצד האחר, כפי שניסח זאת פסקל כמה עשורים לאחר המלט, קנה סוף חושב, שברירי וזעיר אל מול הקוסמוס העצום שאותו מדע תבוני חשף זה עתה

את מרחביו האדירים, המגמדים. אותה תבונה שרוממה את האדם היא שהשפילה אותו. זהו אחד הנושאים המרכזיים ב"המלט" – התבונה שמיטיבה כל כך לחשוף את מגבלותיה שלה, שעיקר כישרונה הוא הטלת ספק.

כי לא רק בנוגע למניעה ולרגשותיה האמיתיים של גרטרוד, אלא גם בנוגע למעשיהן ולפעולותיהן של רוב הדמויות האחרות קשה מאוד, לפעמים אי אפשר, להבחין בין אמת לשקר. האם אופליה התאבדה, או שמא טביעתה בנהר הייתה תאונה? האם המלט באמת משוגע או שהוא רק התחזה לכזה? האם הרוח היא אכן של אביו של המלט, או שמא היא שד מתחזה ומרמה, בדומה לאותו שד שדקארט חשש כי הוא מערים עליו?

ובעולמנו זה, שבו כל כך קשה להבחין בין שקר לאמת, המלט בוחר בדרך פרדוקסלית להפריד את המציאות מן הבדיה. הוא פונה לאמנות. המחזה שהוא מבקש מלהקת השחקנים הנוודת להעלות נועד לגלות את האמת על דודו הרצחני. זוהי תשובתו של שקספיר לאפלטון, שהתנגד לאמנות הפיקטיבית. כאן האמנות היא אותו "קרפיון של שקר לאמת", כדברי יועץ החצר פולוניוס (II, 1, 64). היא השקר הנאצל וההכרחי שמשמש לחשיפת האמת.

אותו המלט מטיף לשחקן לשקף את החיים במדויק, לנהוג במידה, להימנע ממחווות וממילים מוגזמות, לחתור לאמת. הוא מזהיר את השחקן כי עליו להימנע משיקולי רייטינג: לפנות למיעוט אניני הטעם, ולא להתחנף להמונים. הוא אפילו מבקש ממנו לא לפרוץ בצחוק רם שנועד להדביק את הקהל, כמו אותם צחוקים טלוויזיוניים מוקלטים שיומצאו כעבור 350 שנה. המלט חולם כי השחקן יתקן את המעוות, וכי אמנותו תשמש מראה לטבע. ואכן, שחקני הלהקה מעלים הצגה שמשקפת למלך החדש הצופה בהם את פשעו. הם מציבים בפני קלודיוס מראה שממנה נשקפת בבואת הרצח שרצח את אחיו כדי לעורר בו ייסורי מצפון וסערת רגשות שיסגירוהו. הם מדברים את האמת אל הכוח, ועל ידי כך מוציאים את האמת מן הכוח.

אבל שקספיר, כמו המלט, יודע שפעמים רבות זו תקוות שווא. באותה מידה שהאמנות יכולה לגלות את האמת, כך היא יכולה גם להסתירה. כמעט כל הגיבורים במחזה הזה הם שחקנים, מתחזים, שקרנים. "במבט חסוד ובמעשי צדקה אנו מקשטים את השטן עצמו", מודה פולוניוס (III, 1, 98). "מילים מילים מילים", משיב המלט בזלזול לשאלתו של פולוניוס מה הוא קורא (II, 2, 77). המילים שקלודיוס אומר נמשלות לרעל שהוא מוזג באוזנה של כל דנמרק, ממש כמו הרעל שמזג לאוזנו של אחיו המלך הקודם. שקספיר מבין היטב שהכלי ששכלל וליטש כל חייו, השפה, הוא כלי מפוקפק, שעלול לשמש גם לעיוות האמת.

אבל אפילו כאשר העובדות גלויות, אין בכך להבטיח ידיעה אמיתית. הכול נתון לפרשנות. מהי דנמרק? בית כלא, כמו שסבור המלט, או מקום שבו אדם יכול להיות שמח בחלקו, כפי שטוענים רעיו הבוגדניים רוזנקרנץ וגילדנשטרן. ולמה דומה הענן שפולוניוס והמלט מתבוננים בו – לגמל, לשפן, או ללווייתן? ומה מסמלות הסיגליות

את חלופיות אהבתו של המלט, כפי שמזהיר לארטס את אחותו אופליה, או את ההתחדשות והמחזוריות שבטבע, בצומחן מעל קברה? המלט ולארטס מתבוננים באותה "עובדה" עצמה – האדמה שבה נטמנה אופליה, אך שניהם רואים שם דברים אחרים לחלוטין. המלט רואה את קוצר ימינו, את הריקבון שהוא גורלנו, את המוות הבלתי נמנע; לארטס רואה שם קרקע שתצמיח נחמה וחיים חדשים. במובן זה דווקא לארטס, אותו בריון פראי וחם מזג, אימץ מידה פילוסופית, שכן הפילוסופיה – ובוודאי הפילוסופיה הסטואית שהמלט וחברו הטוב הורציו דוגלים בה – פירושה ללמוד כיצד למות.

ההשוואה בין המלט ללארטס מתבקשת: שניהם צעירים, שניהם אוהבים את אופליה, שניהם מבקשים לנקום על רצח אבותיהם. כך גם ההשוואה לפורטינברס: גם הוא נסיך, גם הוא נקרא בשם זהה לשם אביו, גם הוא מבקש לנקום על מותו האלים. אלה השוואות רבות טעם, אבל ההשוואה המאלפת באמת היא דווקא בין המלט לבין אויבו הגדול: דודו קלודיוס. ידועה הבחנתו של ארנסט ג'ונס, תלמידו של פרויד, כי המלט חולק עם קלודיוס את הרצון לרצוח את אביו ולשכב עם אמו. לכן הוא מזדהה בעצם עם דודו, וזו אחת הסיבות לכך שהוא מתקשה לנקום בו וליטול את חייו. המלט עצמו מרמז על קרבתו לקלודיוס, באנלוגיה מלאת רגשי הנחיתות שהוא עורך: "הדוד, אחי אבי [...] רחוק ממנו, כשם שאנוכי רחוק מהרקולס" (I, 2, 33). גם קלודיוס מדבר על עצמו במונחים שמזכירים את המלט דווקא, על הסנותו המפורסמת: "אשמי כה עז, שהוא גובר על עוז כוונתי, וכמו אדם שיש לו שתי חובות, אני פוסח על הסעיפים בחוסר מעשה" (III, 3, 126). כדאי לשים לב שבפעם הראשונה שבה קלודיוס פונה להמלט במחזה הוא פונה אליו כ"בננו" – מה שיכול להתפרש כשגרת לשון מחניפה, ויכול להתפרש כאמת ביולוגית, שהרי אין אדם שיכול לדעת בוודאות מי אביו, ובהחלט ייתכן שגרטרוד עלתה על יצועו של קלודיוס עוד בזמן שבעלה הראשון היה בין החיים. נראה כי הבמאי קנת בראנה היה ער לזיקה העמוקה הזאת בין המלט לבין דודו־אויבו, ואי אפשר שלא להבחין בדמיון הפיזי המובהק בין המלט שלו, שאותו גילם בראנה עצמו, לבין קלודיוס בגילומו של דרק ג'קובי.

אבל נקודת הדמיון המעניינת ביותר בין המלט לקלודיוס טמונה בסיבת מותה של גרטרוד. קלודיוס, כזכור, לא משוכנע שלארטס יצליח לגבור על המלט בדו־קרב החרבות ביניהם בסיום המחזה, וליתר ביטחון מכין גביע יין מורעל שהמלט אמור לשתות בהפסקות שבין סיבוב לסיבוב. אלא שגרטרוד, שאינה יודעת על העניין הזה, שותה את הגביע ומתה. הנה כי כן, תאוותו של קלודיוס לוודאות, תשוקתו לשלוט באירועים, היא שהביאה למותה הלא מתוכנן והלא רצוי של אשתו.

המלט, כמו דודו־אויבו, לוקה באותו פגם בדיוק. תשוקתו לוודאות היא שמונעת ממנו לפעול לאורך רוב המחזה. לבו של המלט אומר לו כי אביו לא מת בנסיבות טבעיות, אבל הוא מהסס לתרגם את תחושתו למעשה. הוא נופל קורבן לאבסורד כפי שהגדירו קאמי: הפער בין התשוקה לוודאות לבין חוסר היכולת להשיגה. אבל מאחר

שהאבסורד הוא נתון בלתי נמנע, אי אפשר להגדירו כחטא. חטאו של המלט הוא הסירוב לפעול בלא ודאות; סירוב להתפשר על ידיעה חלקית. המלט נעדר את הכושר השלילי שעליו דיבר קיטס: הכושר לחיות ולפעול בתוך ספקות, מסתורין ואמיתות מוגבלות.

דווקא במונולוג המפורסם "להיות או לא להיות" מכיר המלט בכך שהדבר היחיד שמונע ממנו להתאבד הוא חוסר הוודאות לגבי העולם הבא. במונולוג הזה מתגלה חוסר הידיעה ככוח חיובי, גואל, מחיה – ולא רק כמקור למצוקה. מה שנתפס כמחליש, דווקא מחזק, חיוני להישרדות.

התשוקה לוודאות הרגה את המלט, אבל גם ילדה את "המלט": מחזה שמלא פערים נצחיים שמשמשים כר לפרשנויות ולוויכוחים אין־סופיים שהבטיחו את שרידותו עד ימינו. חוסר הוודאות הוא שהופך את חיי הדמויות ואת חייו למעניינים, למרגשים, לבעלי ערך וגם – בלשון התאטרון – לדרמטיים כל כך.

נחזור לשאלה שפתחנו בה. ביומרתו של השכל להשיג ודאות מלאה טמונה גאוה, שאיפה לחרוג מהגורל האנושי הבלתי נמנע. זו שגיאתו הגורלית של המלט. זהו חטאו. לאורך כל המחזה, בין ביחס לעצמו ובין ביחס לאחרים כאופליה, גרטרוד והורציו, מטיף המלט להשתלטות סטואית או אפלטונית של השכל על הרגש ועל היצר. זוהי גם שגיאתם הגדולה של הנאורות והמודרניזם, שניצניהם החלו לבצבץ על אדמת אירופה בזמן כתיבת המחזה. התשוקה המופרזת לוודאות מביאה לפסיביות, ההשתקה של האינטואיציה מביאה לחנק, היומרה לדעת הכול מביאה לחורבן. השגיאה הזו חוזרת פעמים רבות במחזות של שקספיר. אותלו האמין לראיות תבוניות במקום להקשיב ללב, ורצח את דזמונה; פוסטהומוס מ"סימבלין" לקה באותו משגה בדיוק, וכמעט איבד את עולמו; ברוטוס הקשיב לנימוקים רציונליים וסייע לרצח יוליוס קיסר חברו האהוב. נראה אפוא ששקספיר מבקש שוב ושוב לומר לצופיו דבר פשוט, דבר שידעו אבל שכחו מזמן: תקשיבו ללב שלכם.

דן כגיס: הסוד החתום*

שמעון זנדבנק

חייו ויצירתו של דן פגיס מתמקדים בסוד. היינו חברים, אבל את סודות חייו שמר מפניי. אפילו את שמו המקורי, לפני שקרא לעצמו דן עם עלותו ארצה, לא גילה לי, ולאיש לא גילה את מה שעבר עליו בשואה. "על סוד חתום" הוא שם ספרו הגדול על החידה העברית, והמקבילה לסוד החתום במחקר היא "הקרן החתום" בידוע שבשיריו. החיים והיצירה – שניהם סוד ושניהם חתומים, במונח של סתומים ונעולים, אבל גם במונח של חתומים בחותם כותבם ואולי בחותם גורלם שנחתם.

את המוטו לספרו על החידה לקח פגיס משיר חידה של משה נכות בן המאה ה-17. פגיס מביא שתי שורות שבפתח החידה:
אם יתמה איש על סוד חתום,
ילמד סתום מן הסתום.

לא במקרה, נדמה לי, בחר פגיס כמוטו לספרו דווקא בחידה לא שגרתית, חידה מחודדת – חידה שביסודה משחק מתוחכם שמשה נכות המציא: שילוב סמוי של מילת הפתרון בגוף החידה. כי פתרון החידה, סוד החידה, כפי שמתברר אחר כך, הוא המילה "סוד" עצמה, הסוד הוא "סוד". אם איש מתקשה למצוא מהו סוד החידה "ילמד סתום מן הסתום", יגלה את הסתום בתוך הסתום, יגלה שמילות הסוד הסתום מכילות את פתרונו, שהוא המילה "סוד".

אם כן, סוד בריבוע, גם מזמין לגלות את הסוד וגם פותר אותו במילה "סוד". מעין טאוטולוגיה: הסוד הוא "סוד". הסתום מתחבא בסתום. פתרון החידה הוא סוד, קיר אטום, קרון חתום, המילה החנוקה שאינה נכתבת בקרון החתום. הריק שקוטע את הדברים שחווה משרבטת על קיר הקרון החתום יש לו וריאציות רבות מאוד ושונות מאוד בסופי שיריו של פגיס: המילים "כאן לעולם" הנקטעות – כמו דברי חוה – בסוף השיר "אירופה, מאוחר"; הדף הריק הנותר בסוף השיר "פואטיקה קטנה"; הכפפה ה"מצביעה כלפי מטה ומראה לנו לאן" בסוף קטע הפרווה "מסירות נפש"; זרועות האוויר של ונוס ממילו בסוף השיר "מאובנים"; הילד המתפורר לזקן ואיננו עוד בשיר "הפורטרט"; האחו השופע המצטמצם לעלה, השולל אותו כולו, בקטע הפרווה "אמנות הצמצום"; הפיזיקאי המחשב את הזמן ופתרונו לוח ריק ב"ביקור אצל הפיזיקאי"; הדף האחרון הריק בסיפור על החרגול שנטרף בפי עטלף בשיר "הסיפור", ועוד ועוד. שיר אחרון זה, על הסיפור שסופו דף ריק, מסתיים במילים:

תמצית אמנותו של שקספיר

לילה. חורף. זקיף עומד על חומת המבצר. המלך מת בפתאומיות לפני כחודשיים והשומר מתוח. לפתע הוא מבחין במישהו מתקרב, אבל אין הוא מצליח לזהותו בגלל הערפל.

"מי שם?" הוא שואל.

והתשובה: "מי השואל? עמוד אתה והזדהה".

כך נפתח "המלט" מאת שקספיר, המחזאי המהולל שמת בדיוק לפני 400 שנה. הנסיך המלט; רוח אביו, המלך הקודם; דודו קלודיוס שתפס את השלטון לאחר שהתחתן עם אמו של המלט, המלכה גרטרוד; אופליה אהובתו – איש מהם אינו מופיע בתמונת הפתיחה. ובכל זאת, צמד זקיפים זוטרים מצליח לרמוז על שלושה מהנושאים הגדולים של המחזה כבר בשבע המילים הראשונות, הפשוטות: זהות, חשד הדדי והסתתרות.

"מי שם?" מצביע על זהות. "מי השואל?" מחזיר את השאלה, את החשד, אל החושד. בדיוק כפי שבהמשך המחזה, לכל אורכו, חושד המלט בדודו קלודיוס כי רצח את אביו ובו בזמן חושד הדוד קלודיוס, המלך החדש, כי המלט מבקש לפגוע בו. החושד חושד בחושדו. הנשאל משיב בשאלה. כמו יהודי טוב. אלא שהצופים הראשונים במחזה לא היו יהודים, אלא נוצרים מסוג מיוחד ומוזר מאוד: פרוטסטנטים שהוסיפו להחזיק בשאריות מהאמונה הקתולית, כפי שהיו רבים מהאנגלים בתקופת שקספיר, ובכללם אולי גם שקספיר בעצמו. האנוסים האלה, באנגליה שאסרה על הקתוליות, נאלצו להסתתר או להעמיד פנים. וכך עושות גם רוב הדמויות במחזה. וזהו הנושא השלישי, ההסתתרות, שקשה יותר לאתר בתרגום העברי, אבל באנגלית דורש הקצין שהתקרב לחומה "Unfold yourself". כלומר חשוף את עצמך, הסר את המעיל שמסתיר את פניך ומסווה את זהותך. ואז מגיעה התשובה. לא "יחי המלך!", כמו בתרגום העברי. אלא "Long live the king". וכל קורא רגיש חושד שהמלך הזה – הכוונה לקלודיוס דודו של המלט – כבר לא יחיה עוד הרבה זמן. כל קורא רגיש מבין שזו תהיה עוד אחת מהשאלות הגדולות של המחזה: האם המלך ישרוד עד סופו?

תשע מילים (בעברית), וארבעה נושאים גדולים, מהגדולים בחייו של אדם: חיים ומוות, לחשוד ולהיות נחשד, הסתתרות וזהות. מעט המחזיק את המרובה. זוהי תמצית אמנותו של שקספיר, ואולי תמצית האמנות בכלל. כל מילה נטענת במשמעויות רבות ועמוקות. שום דבר כמעט לא נאמר במפורש, אלא רק נרמז בדרכי עקיפין. היוצר משאיר עבודה רבה לקורא, שצריך לקרוא בערנות ולהבין דבר מתוך דבר.

* דברים שנאמרו ב-7 ביולי 2016 בבית ביאליק בתל אביב במלאות שלושים שנה למותו של פגיס.

אַרְבָּעִים שָׁנָה מָאָז אוֹתוֹ רָגַע
אֲנִי רֶכּוֹן עַל הַדָּף הַזֶּה.
אֵין לִי כַח
לְסַגֵּר אֶת הַסֵּפֶר.

כן, לפגיס לא היה כוח להימלט מן הדף הריק, מן השתיקה, שבסוף כל השירים. הדוגמאות שהבאתי הן מעט שבמעט; למעשה אפשר להגיד שאין מוטיב נפוץ מזה בשירת פגיס לכל אורכה.

פעם חשבתי שהשתיקה הזאת, הסוד החתום, כרוכה כולה בחוויית אימי השואה ובקושי לבטא את הבלתי־נתפס. ואכן, המילה "טראומה" ונגזרותיה ממלאות את ביקורת פגיס, ודאי במידה רבה של צדק. עם זאת, נדמה לי כיום שהסוד הוא יסוד אינטגרלי לפגיס ולשירתו גם מעבר לשואה ובלי קשר אליה.

אין לי יומרות פסיכולוגיות, אבל בעזרת תרצה אשתי הגעתי למשהו מעניין ורלוונטי משל ויניקוט, פסיכולוג חכם וחופשי מדוגמטיות. במאמר שכותרתו "Communicating and not communicating", שתורגם לעברית בשם "לתקשר ולא לתקשר", הוא קורא תיגר על הפירוש המקובל לשתיקתו של המטופל בפסיכואנליזה. מקובל לחשוב שהשתיקה מבטאת התנגדות לטיפול. במקום זאת מציע ויניקוט לראות את השתיקה כביטוי לאותנטי שבאדם, ל"עצמי הלא־מתקשר של היחיד", ל"גרעין האישי של העצמי, שהוא ישות מבודדת אמיתית" ומתלווה לו "תחושת ממשות גמורה" (דונלד ו' ויניקוט, "עצמי אמיתי, עצמי כוזב", עמ' 239–240). "לעומת זאת, תקשורת עם העולם שמקורה בעצמי הכוזב [או ה"מְרָצָה"] איננה מרגישה ממשית; התקשורת אינה אמיתית משום שלא מעורב בה גרעין העצמי, זה שאפשר לכנותו בשם העצמי האמיתי" (שם). "במרכזו של כל אדם קיים יסוד בלתי־מתקשר" – incommunicado במקור, שהוא ביטוי ספרדי המתאר אסיר המבודד בתאו ואין שום גישה אליו. והוא, היסוד הזה הבלתי־מתקשר, מרגיש מאוים על ידי התקשורת מן העולם החיצוני, עולם הלא־אני, שתמצא אותו ותשנה אותו ותחלל את הגרעין העצמי ואת "הצורך שלו להתבודד בחשאי" (שם, עמ' 244).

אצל האמן, מוסיף ויניקוט, מתנגשות שתי המגמות האלה זו עם זו: "הצורך הדחוף לתקשר, והצורך הדחוף עוד יותר שלא להימצא" (שם, עמ' 241). כלומר האמן שומר בלהט על העצמי האותנטי שלו, גם בשעה שהוא מרגיש צורך לבטא אותו ולהוציאו לאור העולם. ואני סבור שהדילמה הזאת קיימת באופן מובהק אצל דן פגיס, והיא שמסבירה, מצד אחד, את הצורך הדחוף שלו לתקשר – באמצעות מטפורות, שנינויות, אירוניה, שעשוע, וכל שאר תחבולות השירה – ומצד שני, את הסוד והשתיקה שאליהם מוליכים רבים מן השירים בסופם, "הצורך הדחוף עוד יותר שלא להימצא". השתיקה, הדף הריק, זרועותיה של ונוס ממילו שהפכו לאוויר – כל אלה והשאר הם וריאציות על "הגרעין האישי של העצמי", הנמלט מן התקשורת המאיימת ומנוי וגמור עמו "שלא להימצא".

הקונפליקט הזה מהותי לא רק לשירתו של פגיס, אלא גם לז'אנר של החידה הספרותית, נושא מחקרו הגדול האחרון, "על סוד חתום", שיצא בשנת מותו, 1986. על עיצובה של החידה אומר פגיס שהוא "ניסוח סתום וקשה הכולל עם זאת את הרמזים הדרושים לפענוחו" (עמ' 44). במתח בין הנסתר לנרמז, בסוד החבוי בחידה, בתחבולות המשמשות להצפנתו של הסוד וברמיזות לפענוחו – בכל אלה משחקים במחבואים הדחף לתקשר והצורך שלא להימצא. ואולי קסמה לפגיס יותר מכול אותה חידה של רמח"ל שישעיה תשבי יגע על פתרונה חמש־עשרה שנים ויותר עד שנצנץ בו רעיון ומצא את הפתרון (עמ' 25). ואולי חש קרבה מיוחדת לאותם מחברים במאה ה־18 שהתפארו "שלא נמצא פותר לחידותיהם" (שם). אולי גם הוא, בסתר לבו, קיווה שלא יימצא פותר לחידתו – וכינתיים חקר ובדק את הדרכים המתוחכמות להסוות את הפתרון.

ואינני יכול לחתום את דבריי בלי הפסוק הפרדוקסלי הנפלא של ויניקוט באותו מאמר: "אושר הוא להיות חבוי, אך אסון לא להימצא". דן ידע ודאי את האושר להיות חבוי, אבל אולי ידע גם את הפחד שמא לא יימצא.

אני הולכת במסדרונות השיש הנוצץ בבית האבות, עוברת מהר על פני החדרים שמהם פורץ תמהיל ריחות עז של נזול רצפז ואקונומיקה, אולי אפילו שתן, אני מכווצת את נחיריי לא להרגיש. אני גם לא מעזה להביט אל עבר הקשישים בחדרים, ומחפשת את תיתה שלי, אחות של סבתא, שנשארה הסבתא הגדולה של כולנו. איפה תיתה, איפה תיתה, אחותי אמרה שהיא הסתפרה, ואני מרגישה את פעימות הלב אחת חזקה אחת חלשה, חזקה חלשה חזקה חלשה. אולי אמצא אותה עם שורשים לבנים, השער הבלונדיני המטופח יופרד בדבול שער שיבה, כמו אז כשהיא חלתה ולא הסכימה שאמא תצבע לה את השער. איפה תיתה, אולי הציבו אותה בסוף, בחדר משלה, בטוח שכאן היא לא יכולה לסבול את הזקנים, הרי בקושי יכלה לשאת את דיבוריהן של חברותיה בקלאב הספרדי. אני חולפת על פני קשישים ישובים על ספסל כיסאות מחוברים, הנה זקן שצועק ומשתנק, ובצד האחיות נשענות על דלת, לועסות מסטיק ונתקלות בעיניי, הבולשות, החדשות. לפניי נגלית רחבה רבועה, איפה תיתה, בראש שלי תיתה של אז, השמנה, הבריאה, עם הסנטר הכפול, בידיים מטופחות, מסודרות ומבטיקות, תיתה כמו בתמונות מערב החינה, עדוית תכשיטים עדינים מזהב, מאופרת, זוהרת. תיתה שלבעלה היה האוטו הראשון באשקלון, עם הסיפורים מטנג'יר, והווילה המהודרת שאליה אבא היה בא והם שניהם היו קונים לו, לאחיין האהוב, את כל חלונות הראווה, כי לתיתה לא היו ילדים. איפה תיתה עכשיו? למה הזקנים יושבים במבואה המרכזית ומביטים בחלון ולגופם סינרים, למה הם טומנים ראש בתוך השולחן. בטח הוציאו את תיתה מפה ואמא לא אמרה לי.

אני מדלגת על ראשי הישישים בניסיון למצוא את ראש הזהב של תיתה, ומתקרבת לכתם אדום שמושך באישוניי, ראש־שער אדום וקצר, עיניי מרפרפות אל העורף הלבן החלק, הנקי. העורף של תיתה. תיתה, תיתה! Soy yo, Nina! אני קוראת לה מאחור. Cuál Nina? איזו נינה, את שואלת. Nina la morena, Nina la morena, נינה השחרחרת, נינה השחרחרת, אני אומרת בחיוך, הרי זה הכינוי שהמצאת לי את, ואני תמיד דחיתי. נינה לה רובייה, נינה הבלונדינית, בת־האחינית השנייה, ונינה לה מורנה, אני לה מורנה. תיתה מסתכלת דרכי, הלומה מכדורים מטשטשים, עיניה עטויות וילון קטן לבן. תיתה, הבאתי לך שוקולד, אני עולצת, מלאכותית, ומנסה לתחוב לפיה בזהירות קוביית שוקולד; שוקולד מריר שאהבה ותמיד הייתה מציעה לי, כדי שתהיה זו הזדמנות בשבילה לאכול. הלשון של תיתה נוגעת בקובייה, אבל הקובייה נותרת שלמה ושיירי שוקולד רטוב נוזלים מפיה, כמו רימל שנקרש מדמעות. תיתה מוטלת בכיסא גלגלים, לצווארה הסינר המוכתם בכתמי חלודה, בשער האדום ובפסוקת לבנה וציפורניה ארוכות וצהובות. היא יודעת שאני כאן, אבל מעדיפה להעמיד פנים שהיא

לא כאן. פתאום היא מרימה את ראשה ואומרת לי בפנים חדות, "Dad la a la 'ahot", 20 shekalim. לתת לאחות עשרים שקלים? אני לא מבינה, Sí, sí, mi alma, "bameguerá" está, dáselo. זה שם במגירה, תני לה.

אני מובילה את תיתה לחדר שלה, והיא דוחקת בי בהברות מבוהלות לבדוק אם שטר הכסף במגירה. אני מרגיעה אותה, והיא רוצה שאסדר לה את הרגל בכיסא הגלגלים, אני מסדרת והיא משליכה את הרגל, אני שוב מיישרת את ברכיה והיא מזיזה. חם עכשיו בחדר ואני רוצה להשכיב את תיתה במיטה; מעבר למכנסיה מבצבץ החיתול ששוליו נקרעו. אני יושבת לידה ומלטפת אותה, את אניצי שערה החדש, את הידיים המחוחררות בשטפי דם סגולים, את טיפות מצחה המזיע. תיתה שלי, שאהבה לחפוף לי את הראש בקרויטר הירוק באמבטיה הקטנה של פעם, שבה מדרגה קטנה לישיבה, להכין לי ביצה מקושקשת עם חמאה ולחמנייה עגולה עם פירורי סוכר למעלה וקוביית שוקולד נמס בפנים, ולא כעסה גם כשהייתי נוגסת רק בשוקולד החם ואת שיירי הלחמניות משליכה בצלחת, תיתה שהייתה חותכת צ'יפסים דקים־דקים, ובכל שנה הייתה אומרת, תראי את הידיים אפילו לסרוג לא יכולה. תיתה שהתרגשה לפתוח את הקופסה הגדולה, להוציא את כל התמונות בשחור־לבן ולספר בפרטים על כל מה שהיה ב־sefardi, היא שהייתה כל כך שונה ממני, בלונדינית ורצינית ומסודרת. הייתה פותחת את המגירה הנעולה במפתח הקטן ומוציאה מקרקעיתו את המפיות הרקומות של אמה ובתוכן מקופל הציור: ציור באדום, ירוק וצהוב עם בית ושמש ועליו בכתב דפוס של ילדים שעוד לא למדו לכתוב מפוזרות האותיות נינה, ותיתה אומרת כממתיקת סוד חשוב, בפעם המי יודע כמה "Es tuyo de 'kita álef", זה שלך מכיתה א', ואני אומרת לה, תיתה, מאז אני מציירת אותו דבר, כלום לא התקדם, Anda ya, היא אומרת, יאללה את, ומחייכת סוף־סוף. תיתה, אני אומרת לה עכשיו בחדר האפור, במיטת הברזל הגדולה, תיתה, תני חיוך לנינה לה מורנה, תני חיוך עכשיו, את לא רצית שאבוא? והיא אומרת, תסלחי לי, mi reina, perdóname.

אמא מתקלחת, מחליפה בגדים, מתאפרת מחדש, מזליפה בושם ומבקשת ממני להחליף את חולצת בית הספר לשמלה החגיגית שהביאה לי מוונצואלה. אנחנו נוסעות ומחנות ממש קרוב לבית הגדול, שתמיד עורר בי אימה. בית הפרפר המוקף גדר אבן וסורגים ובכניסה שוכב הכלב הענק השחור. אמא מצלצלת באינטרקום בעדינות, אך איש לא יוצא. אני מבקשת, "נו, אמא, הם לא שמעו כלום, צלצלי שוב". אמא אומרת, "רגע, בואי נחכה רגע", וכך אנו ממתינות שם יחד, אמא מחזיקה בידי ושואלת אם אני רואה את הכלב. לפתע מגיחה אישה זקנה ובידה סיגריה, ואחריה הכלב עיף וכבד. היא פותחת מבלי לומר דבר, וכשאנו מגיעות לפתח הבית היא אומרת, "לנה למעלה".

אנחנו עולות חרש-חרש, ואמא משתדלת להתקדם מבלי שעקביה יגיעו במדרגות ויפרו את דממת הבית. אנחנו נכנסות לאולם גדול שבפתחו הפסנתר השחור, ומן הקצה נגלית לפנינו לנה. שערה האדמוני עשוי בקפידה בסגנון פארה פוסט, והיא לבושה חולצת משי ורודה הקשורה בפרח ליד הכתף. "כן, שלום, נינה, נכון?" היא פונה לאמא, ואני אומרת כן, והיא ממשיכה, "נו, טוב, בואי נבדוק אם יש לה שמיעה מוזיקלית, אם זה מתאים". היא נוקשת כמה צלילים על כדור מעץ וממבטה אני מבינה שעליי לחזור אחריה. אני מנסה לעקוב אחר הצלילים, ומשתדלת מאוד לזכור את הקצב. בכל פעם הצלילים נהיים סבוכים יותר, והיא אומרת, "לא ככה" "לא טוב" "עוד פעם", ולבסוף "טוב, בואי נראה בפסנתר", ולאחר שאני מנסה את מזלי בפסנתר היא אומרת, "לא, לא, לא", ומכסה את הפסנתר, כמעט על אצבעותי. אז היא פונה לאמא ואומרת, "תראי, אולי יש משהו, אבל אני לא יודעת, אם את רוצה נתחיל בשיעורים, אבל צריך להתאמן". היא מדליקה סיגריה ארוכה, ואני מהופנטת אל ציפורניה הוורודות וידה הדקה והמטופחת שבה מבהיקה טבעת שזורה ביהלומים.

אמא אומרת תודה, משלמת לה על חודש מראש, ואנו יוצאות בשקט. כך עוברים כמה שיעורים. אני משתדלת מאוד להתאמן אצל תמר חברתי על היצירות שלנה מבקשת ממני ללמוד. חיש מהר אני לומדת תווים, אך לנה אומרת, "את למדת או שאת מתאמנת עכשיו? לפה באים ללמוד, לא להתאמן". ובמקרה אחר היא אומרת, "תסתכלי על הפסנתר, לא עליי". ובאמת אני מתבוננת בה כמי שחווה בפלא ראשוני שהעין לא שבעה מלעכל אותו. המראה ההדור, עורה החלק, עיניה הירוקות, אפה הזעיר והסגנון המסתורי מרתקים אותי אליה, ואני רק מקווה שהיא תחייך ולו רק פעם אחת. אנו מסיימות את השיעור, ולנה אומרת, "נינה, אני מקווה שלפעם הבאה תתאמני כמו שצריך, ככה זה אי אפשר".

אני מגיעה הביתה, ואמא שואלת איך היה אצל לנה. אני אומרת, "אָה... בסדר", ואבא שואל, "מי זו לנה?" "La mujer de Weiner el millonario", אשתו של וינר

המיליונר, עונה לו אמא. La maestra de piano que no tiene niños, המורה לפסנתר שאין לה ילדים. אני עולה לחדר, ואמא שהרגישה שפני נפלו יושבת לידי במיטה ושואלת, "איך הולך?" "לנה חושבת שאני צריכה להתאמן יותר", אני מספרת לאמא. אמא מציעה שאתאמן אצל חברתי תמר, אבל תמר לא נותנת לי את הפסנתר כשאני מבקשת, ואני מתאמנת על השולחן. אמא מבטיחה שאם אתמיד אצל לנה היא תקנה לי פסנתר. Te lo prometo, מתחייבת אמא, שאותה הכריחו ללמוד פסנתר שנים ארוכות בקונסרבטוריון שבטיטואן, והיא התייחסה אליו כאל מכונת כתיבה.

יום שני בארבע ואני שוב עולה במדרגות אל לנה. הפעם התאמנתי המון, ולמרות שהמינואט של באך היה קשה הצלחתי לנגנו בלי הפסקות וכלי התלבטויות. קיוויתי שלנה תחמיא לי ולא תרצה להפסיק את השיעורים כפי שאימה, והנה אני מסבה את מבטי אליה והיא אוטמת אוזניים בשתי ידיה בהפגנתיות. אני מתבוננת בה, והדמעות פורצות מעיניי, אני בוכה ומנסה להחניק את קולות ההשתנקות, אך הקול בוקע ממני חזק יותר ויותר. לנה קמה ומביאה לי מים בכוס זכוכית מהודרת ועבה, אך בלגימה הראשונה אני מריחה ריח משקה חריף מהכוס, שרידים שאי אפשר למחות בשטיפה. אני בולעת את הלגימה בקושי, והיא אומרת לי כמעט בלעג, "תשתי, תשתי, תירגעי". אני שוב פורצת בבכי ומצליחה לומר, "לא, אני לא ארגע, אני לא ארגע". לנה שותקת ומסובבת את גבה אליי, וברגע של אומץ אני קמה ואומרת לה, "את בחיים לא תביני מה אני מרגישה, כי אין לך ילדים", אני רצה במורד המדרגות, עוקפת את הכלב, ויוצאת מן הבית מבלי לשוב אליו עוד לעולם.

שירים אילה בן לולו

רונית

רונית (שם בדוי), נצרת גומי עירונית,
מאתים שבעים מעלות על כל הצירים.
מסוככת צנאר
מותחת ציצי.

כמו מטבע יש לה שני צדדים:
עץ – עינים של ילדה.
פלי – פי טבעת.

והוא נוהם, נועץ ניבים בערף, בצנאר,
מטלטל מצד לצד בכה של סמרטוטים.
היא משתדלת להיות טובה
לעשות לו הצגה
נעלמת כמו הודיני
לשוא.

שפתים, כוס,
לשון, פטמה –
גדמי תשוקה מתגוללים
במגרש החניה.

מקץ

מקץ שנה למותו של אבא
התכנסנו בביתה של אמא.
אנחנו יושבים ברגלים משכלות
על הספה דמוית העור,
מעבירים יחדו את לשונותינו
על המקום הריק.

איך היית צולף בחגורת זנבה,
קורע את הטרף.
טעם הבן מתערבב בפיד בטעם הדם.
טעם הבת נמסך אל בשרך.

סתו, עץ בחלון עומד בעירמו.
בויטרינת המזנון דולקים גרות של זכרון
ושבע אנטילופות תומות וטובות מראה
טובלות רקיק־גון בספל תה.

"אל תעשה לי את זה,
אני לא גרועה עד כדי כך
שתמחק אותי
כאלו אינני"
(דליה רביקוביץ)

.1

קר. אני מטה את אזני החולה
לרחש נשימות הגלים.
קולה, דק ונשי, אינו מפלס דרך
האזיר המר.

.2

היום בבקר לא הצלחתי לנשם.
מעין פקעת חם שלוחצת בגרון.
אני משליכה
כדור קטיפה כחל לשמי הערבה ומחכה.

.3

בעל כרחי, כמו תמיד, אני חייבת להמציא
נוף דרמטי ופראי:
תלי בדיות, מדרון תלול, מצוק נשא –
מערכת הגברה לרגש שנתן במשורה.

אחוז בפיו של כלב הקויוט,
יתגלגל קולך בגיאות –
כלב נאמן נופל על צנארי,
מפיל אותי לאדמה השוממה.

.4

מזה כמה ימים אתה שותק.
כלב הקויוט מתמהמה,

אני רואה אותו אי שם
חופר באישוני ציד.

הוא מתנשף –
הכל פיו החם עולה מהבור
כשיר קינה בלילה העצום.

.5

פרותו האדירה נושכת,
הוא חוזר.
לבי הולם,
אני לוחשת באזנו מלים טובות.
הוא מיבב,
שומט לתוך העשב הגבוה
עצם לבנה.

והיא סדוקה לכל ארבה,
עודנה רטבה
מרקה של החיה.

.6

מתוך הקבר הפתוח,
בין הלסתות,
כלב הקויוט נושא אלי אחת אחת
את עצמותיך כלן,
עד האחרונה.

.7

אני מבטיחה להפסיק לאהב אותך כל-כך

מתוך "טעם הבת", ספר שירים העתיד לצאת בקרוב בהוצאת אפיק

שירים מרליון וניג

לא קושרת, לא רוקמת מעשיות
מתפרקת מיכולות
מתרוקנת.

כמה קשה היה בחשכה להבין
שהזמן לא יחזור לאחור
שאני דחוייה, לאן שתלך, מכל צעדיך
יכלתי לרקם צעדים חרישיים
ללכת אחריך
אבל מהרתי לשום מקום
עוצרת שוב ושוב לבחן את עקבותיך
מרגישה שאבדו, שאינך עוד ובודקת שוב, שמא אולי

כמה קשה היה כשלקחת פניה חדה, לא נכנס בשערי
ועוד נדמה היה לי שצועקת אני אחריך
לא, טפש, אל תלך
זה הופך אותי לבינונית, מחט בלתי שמושית
וחוט בלי מחט הוא חוט בלי תכלית

יכלתי לרקם צעדים חרישיים
יכלת להחריש ולעמד במקום
יכלנו לרקם כמו כל המקטים והחוטים
במתפרת האשליה הגדולה
תכריחי סוף.

אם הייתי אומרת ששמש ושמים
שם, שם
והייתי מסתגרת מהמלים.
שתקת כל כך הרבה זמן, שתקת
ושתיקתך רפאה אותי מחטאי
לו רק הייתי אומרת מים מים
הייתי מטביעה את כל אותן תשוקות שלא ידעו מנוח
בתהום שנפצרה בי כשנפגשנו
עמקה ושחרה
בלתי נסלחת.

לו הייתי שואבת מים ולא רק קוראת בשמם לבוא מעצמם להשאב
היו המים נשאבים בששון. בקריאות גיל וצהלה חוגגים
את מות האהבה ההיא
זו שלא רציתי
זאת שהיתה ונגמרה כמו שהתחילה, בלתי נסלחת
והייתי בוכה על האשה שהיתה ולא היתה שם במקומי.

אתה פעם תלך בשבילים שהותרתי אחרי
תספור את המקומות בהם עמדתי והסתבלתי לאחור
תוכל להריח בחושך את חלשותי
את האימה שהייתי וכמה רע היה להיות אימה
ולראות אותך. לא ממשיך אחרי. בולם תשוקות.
מרפה. עוצר במקום.
מנתק חבלים, פורם ושוב פורם הכל

כמה קשה היה לעמד כמו מחט שאינה
חדלה לחפש את החוט הפתלתל
כמה קשה היה לאבד את התכלית
להרגיש לא מכשרת בשום צורה

"הדרמות הכי עסיסיות בתאטרון הן אלה שאותן אין הקהל רואה אף פעם משום שהן אינן מתרחשות על הבמה כי אם מאחורי הקלעים".
(סימ'קה רְקוויזיטניק, * פועל במה ותיק, בספר זיכרונות העומד לראות אור)

מכל תלבושות ליצניו, לוליניו וקוסמיו של ה־Circo Gonzales היה סְמִי גולדמן לבוש בשעה זו פחות מאדם הראשון. לו, לאדם, כשגורש מגן עדן, הייתה לפחות גרדרובה (גאטקעס. תפורים מעלי תאנה), אך לסמי – אפילו לא פייג. אמנם, כאחד שגדל בחיקה של אמו ובחיק "מאמע לושן" (או לשון), ידע מן הסתם כי גם "פייג" תאנה היא, לכל הפחות בלשונן. אך כרגע רחוק היה הן מחיקה של ה"מאמע" והן מן ה"לושן". ודווקא כעת, בבורחו מן הבעל, אפילו מחיק זוגתו.

רץ לו אפוא עלם חן יהודי באחד מלילות ארגנטינה, נס על נפשו מחמת דון גונזלס, חשוף ומעורטל כמו האמת העירומה. לולא שכח אותו בעל קרנן להטעין אקדחו בתחמושת היה כבר אותו פיסטולטו הופך את נער הפז לקוטלטו. אלא מאי, מרובים רחמי הבורא יתברך ואפילו בחושך: בעוד הקרנן אץ לנקום בחרמן וקנהו שְלוף בידו, הליט שר־של־לילה, הוא־הוא המלאך חֶשְכִיאֵל, את עריית בחרונן, עד כי גם הוא, הקוסם דון גונזלס, נואש מללכוד את טרפו.

כל זה אירע לא הרחק מחניון הקרקס, בשולי עיר הפלך, היא סְנֶטָה רוֹזָה אשר על גבולה של הפאמפה, ערבת המישור. לכל אדם, אומרים, דולק כוכב אי שם למעלה, גם לכוכב תאטרון לעתיד, לעתיד שאיננו רחוק. אך סמי רחוק היה אז מלצפות זאת שעה שנמלט כאייל זה (אף שאייל כידוע אינו פילנתרופי כסמי דנן: הוא מצמיח קרניים רק לו לעצמו, מה שאין כן צדיק כָּבֵד סמי. זה, הנדיב הידוע, הצמיח אותן על ראשו של ה"בוס"...).

בשנים שתבואנה ידרוך כוכבו לאורן של במה ושל ראמפה, אך הפעם דרך לו אורה של הפאמפה, אותם מרחבים ללא גבול. סהר עגול ובשל כשכיות חמדותיה של אנה־מאריה, אשת חיקו של אדון הקרקס, דון גונזלס, האיר את דרכו. פתאום נתגלה לעיניו מאהל של בוקרים ארגנטיניים, "גֶאוֹצ'וֹס": אלה רוכבי הסוסים הלוכדים במחי לְסוֹ כל פר משתולל. מאחר ששכשך שם "אָרוֹיו" שְלוֹ (שבארץ הקודש שמו "ואדי") לא ייפלא כי טבלו שם הגאוצ'וס טבילת נְהַנִין במימיו. סמי, עירום כביום היוולדו (פלוס הבדל אחד קטן, זה שהגיל מוסיף לו בונים עם כל שנה רק למען תפוצינה אותן

* רְקוויזיט - פריט שמשמשים בו ליצירת תפאורות על בימת התאטרון.

אנה־מאריה שנישאו לְאימפוטנט), קרב אל גדתו של הפלג, מקום שבו רָעו בלי עולו של שום בעל - מה שהזכיר לו את אנה־מאריה - סוסי חבורת הבוקרים. שם, באותן יעילות וזריזות שבהן שימש ערב בערב מין איסיסטנט המגיש אביזרי הוקוס־פוקוס לבוס בקרקס, עט על בגדיו של אחד הבוקרים שהיו מוטלים על העשב, צירף לכך זוג מגפיים, סומבררו, אקדח ואשפת כדורים. ותכף, חמוש בשללו המרהיב, לא בזבו גם שנייה מיותרת: לבש וחבש ונעל וגאל את עצמו מגזרת הסטריפטיו. כך, בלי היסוס, גם צירף לכך סוס ובירך את בוראו רב החסד, שכן ריבוננו מלביש עירומים ודואג, כמו בבנק, לכיסוי...

כמה שעות רכב (לְרְכוֹב למד עוד שם, ב־circo) הרחק מן הוואדי ההוא, ועמוק אל הלילה הזר, החשוך? זאת לא ידע, וגם אילו ידע לא היה ממתן את הטמפו: מי שנוסף על גנבת לב הבעל גנב גם נכסם של בוקרים, אוי לו אם לא ייחפו ויננסו על נפשו כל עוד רוח בו, presto, עד שימצא לו מפלט ומסתור מידו השלוחה של החוק. אך פתע, כפאטה מורגנה, נגלו לו אי שם על פניו של האופק אורות לפידים מבליחים מרחוק ועמם גם קולות בני אנוש. מה מתברר? מתברר כי כפרי האזור חוגגים איוו פייסטה שבה הם צופים, לראשונה בחיי יושביהם, במופע תאטרון. סיעת שחקנים בחסות הסניורה אוויטה פרון הנודעת עמסה על שכמה את ביצוע "אותלו" בפני דָלְתו של העם. במה מאולתרת בעומק בקעה, שגבעות מקיפות לה כגורן, ריתקה אל הצוות הנע על קרשיה את כל כפריי הסביבה. אור החשמל שהפיק גנרטור נייד שהזין את הראמפה הגיה את פני שחקני הטרגדיה בזהר טקסי ומבעית, ואילו אורו של הסהר בלבד כמו גילף במפסלת של בְּהָק את פני הצופים היושבים על הארץ צפופים במורדות הגבעות. הם באו לכאן מבקתות החומר והקש, מפּוֹאֵבלוֹת העוני, מי בסומבררו ומי ברדיד צמר כבשים על עורפו או עורפה. סמי נותר מאחור על סוסו והשקיף מגובהו על הדרמה, איש לא ראהו ואיש לא זיההו בחושך ההוא, הֶלִילִי. שעה שישב על פני בהמתו הגנובה וצפה באטרקציה כבר קרב מופע זה אל קצו, אך עדיין ציפתה הפתעה. לא, הוא ודאי לא יכול היה לנחש את טיבו של ההלם שבתוך כדקה־דקתיים יונחת עליו ועל כל הקהל. אך חוץ מאותו סניור שקספיר עצמו, מחברה של אותה הטרגדיה, הוברר לו כי גם הגורל מחבר לו טרגדיות מרות משלו. עוד השחקן, מגלמו של אותלו, לופת את צוואר דסדמונה, קם משורות הצופים איש כפרי אחד, קת אקדחו בידו. "תוריד ת'יד מן הסניורה, היא חפה מפשע!" הרעים בקול על הארטיסט ואקדחו שלוף. מאחר שלמד האַקְטִיור הנכבד שגילם את דמותו של אותלו כי אין להתיר לה לשום פרובוקציה לקטוע את חוט המשחק, המשיך לשחק בלי לתת דעתו לאקדח ולאיש האוחז בו, בעוד כפותיו על צוואר דסדמונה הודקות את הידוק הקנאה. "תוריד ת'ידיים אמרתי לך!" שוב חזר הכפרי והתריע. אותלו, אמון על הקוד הדרמטי, הוסיף לחנוק את אשתו. "אם 'תה לא משחרר אותה עד שאספור עד שלוש", שב האיש והתרה בו, "אשחיל בך, הוּמְבֶרָה, כדור הרגעה", וכונן למולו את נשקו. שוב התעלם השחקן מדבריו בגבורה ראוויה לכל שבח, במקום לבאר מה בין אקט תאטראלי לְפֶאקט

קרימינלי צפוי. רק שפתאום, כשירה האקדח אל לבה של טרגדיה כפולה זו, כבר היה אותלו מוטל על קרשי הבמה לא כאקט אך כפאקט. אותו רגע קלט היורה הנלהב מה עולל לשחקן חף מפשע. הוא כיוון את נשקו אל מצחו שלו וקיפד באחת את חייו. קמה מיד מהומה וקריאות "דוקטור! דוקטור!" פילחו את החושך. אך עד שהגיע הדוקטור נותר רק לקבור שם את שתי הגויות.

ביום המחר נערכה הקבורה, ברשותו האישית של הכומר, לא בבית העלמין של הכפר הסמוך, אלא דווקא לצד הבמה. קהל אלפים מכפרי הסביבה ופמליית הגברת אוויטה שמעו איך קוראת רעיית הנשיא את דברי הפייטן האנגלי. "כל העולם במה", אמרה, "וכל הפרסונס ארטיסטס. כל איש משחק את הרולה שלו וכל הומברג מחליף תפקידים". על קברם המשותף של הנרצח והרוצח כבר הוצבה אנדרטת שיש שנחרט בה אפיטף. "כאן קבורים זה עם זה כאחים לגורל", נאמר באותה אפיגרמה, "תחת אבן אחת ורקיע אחד, בחשכת עפרם השל/ השחקן המושלם, הגדול מכולם, שלקח את הלב אל הדרמה/ ואתו הצופה הגדול לא פחות, שלקח את הדרמה ללב".

* * *

מאז אותו לילה נגמל סמי גולדמן מכל מקסמיו של ה-circo. מה ששבה מעתה את לבו היה קסם אורות הבמה. מאי נפקא מינה אשתו של גונזלס ולו גם מין נפקא נאה היא אם כל אינוונטר חמדותיה הפיזי אינו שווה דרמה אחת. אם משחק הנדמה לי הזה הקרוי תאטרון כה מסעיר את הנפש – שזה, הארטיסט ששיחק את אותלו, סופו שלא רק חי אותו כי אם גם מת עליו – אין זאת כי אם איזה סם ממכר, איזה סוד נעלם, איזו מאגיה, טבועים בעולם זה ששמו תאטרון כמגנט או כסוג של כישוף.

הוא חזר לבירה ונרשם לאודישן ב"ידישער טעאטער" שבלב בואנוס איירס, שיחק כסטטיסט ב"אחים אשכנזי", ב"עמך", ב"הגולם" וב"טוביה החולב". כשהגיע לעיר לסיבוב הופעות להקה מפלשטינה שדיברה בלשון הקודש, הפך לבן חסדו של הכוכב הכריזמטי שחש בבוטנציאל שבאקטיוויזם הצעיר. שמו של האיש שגילה את הגולד שבגולדמן היה א' פרדקין. הוא פרש מ"הבימה" שעה שביקרה במנהטן, בשנות השלושים. כדוגמת פאול מוני (הוא מוניצ'קה וייספרינד) וברלוף (הוא יוס'לה בולקין) שינה אז גם פרדקין את שמו לפרד קין, בהשראת אדמונד קין האנגלי. קין, מגלמה המופלא של גלריית דמויות הגאון השקספירי, שימש לו לפרדקין דוגמה ומופת אף כי חי במאות הקודמות. מעולם לא ראהו אמנם על במה, אך שמע את שמעו ממקס ריינהארטט כמו ששמע מווכטנגוב על סטניסלבסקי, רבו הדגול. אותם ימים הייתה לפרדקין גם עדנה בידיש, ב-Second Avenue, אבל עדנה קצרה מאוד. "אם אין לה לידישקייט דור של המשך, גם עתידישקייט אין לה", הודיע. מה שהוכיח ברורות כי כבר אז חש בכתובת היא על הקיר. לימים התברר כי צדק עד כאב, היידיש במנהטן פשטה יד ולא רק רגל. שב אפוא פרדקין, זנבו בין רגליו, לעברית ולעיר תל אביב. כאן, במפתיע, הפך לאהוב הנשים ומסמר הבוהמה. "אמן פורה מאוד", רטנו כל אלה שקינאו בו, "מפרה כל קרקע לא בתולה בפרדקינים קטנים". לא מעט ילדים שישבו

באולם בלוויית אמותיהם החסודות ויפות הטוהר בהצגה יומית לא העלו כלל על הדעת כי הם יורשי היצר ואיש זר זה – מולידם.

את סמי הביא בשובו מאותו סיבוב על בימות ארגנטינה על תקן של אב רוחני שאימץ לו מין בן טיפוחים, "וונדער קינד". כאילו הוא עצמו יושב על סטטוס של לי סטרסברג וסמי הוא הברנדו שבקע מביצתו. הוא הנחה בדיקציה, ב'סטטיקולציה, שינן לו את איבסן וצ'כוב, ליטש את העברית שלו, תרגל אתו אטיודים, לימד אותו פיתוח קול, עשה ממנו מענטש. בארץ שבה "אחריי המבול" היא ססמת כל תופס-עמדת-כוח ואיש לא מכשיר לו יורש לעתיד כי מובטח לו לחיות לעולם, בלט רוחב לב זה כאקט של טירוף או כטרנס התאבדות מזוכיסטי. "כל מנהיגינו", אמרו לו רעיו והזכירו כל קנאקער מזקין, "דבוקים במאה עכוז דבק מגע אל כיסאם בין קרנות המזבח, ואילו אתה מחמם בחיקך צפעוני שיבלע אותך חי".

* * *

ממש אותה עת, בתקופת נישואיו לאשתו השנייה חייקה זונדהיים (רזה, מחודדת ומי שפירקה לו אט-אט ובמסירות את נישואיו הראשונים), ניהל דון ז'ואן זה רומנצ'יק רורבי עם מי שחיכתה לו ב-pipe-line (עובדה כה בנאלית שכלל לא הפריעה לעוד שלושה רומנים סימולטניים, בצד). שמה היה ציפי סוסקין, בוגרת בית צבי ופצצה מתקתקת של אגו ואמביציה נטולי כל עכבות. היא הייתה מרופדת היטב באי אלו אזורים, שפרדקין, שקץ בשידפון רוונה האסקטי-דוקרני של זוגתו הנוכחית, שמח להושיט לה יד עזר במקום אגודת שומרי משקל (משמע: הושיט לה שתי ידיים) והדגים לה דרכי הרזיה ושיטות שרפת קלוריות מענגות הרבה יותר. בחדר נסתר במלון תל אביבי (שבו, ברוב דיסקרטיות, היה קליינט קבוע) היה מלטש אתה צרור מיונסצנות לכל הצגה שבה כיכבה. סמי שימש לו אליבי תמידי בשובו אל ביתו עם אור שחר. "נשארתי ב-green room עם גולדמן, לשתיים קצת", היה מחרטט לה, סחוט. אלא שחייקה, למרות מגומיו, לא קנתה את הלוקש הקבוע. יותר מדי הבינה איך פועלת הקומבינה שבה הדיחה היא את זוגתו הראשונה. אותה תקופה הציג התאטרון להיט ידוע, "ביקור הגברת הזקנה" של פרידריך דירנמט. חייקה גילמה את הגברת ופרדקין את מי שירד לחייה שעה שהייתה עוד בת כפר ענייה שהגיעה לעיר הגדולה. בסצנה מסוימת אמורה הייתה לסטור לו לערס הזה, בכוח, ככתוב במחזה. כל סטודנט דרמה שנה ראשונה כבר לומד איך עושים זאת "כאילו": איך מפליקים פה סטירה וירטואלית ואיך יוצרים אפקט בלי לגרום לשום דפקט. אך חייקה שכרה לה משרד חקירות וממש שעתיים בטרם עלה המסך על אותה הפרמיירה קיבלה ממשרד זה, כשי צרור תצלומים של מיטה חטופה בכיכוב בעלה הלויאלי ומי שליטשה עמו שלל מיונסצנות, הסוסקינית ההיא מאגודת שומרי משגל.

עלתה אפוא חייקה ישר לבמה כמין גברת זקנה, דירנמטית, נושאת ארנקה בשמאלה ומקלה בימינה וסודה בלבה. שעה שהגיע הרגע לסטור לו לפרדקין נותר זה רגוע: הן כל חזרה שנכח בה עד הנה עברה, תודה לאל, בפליק פיקטיבי, מדומה.

זה שאותה זוגיות שהוא חי בה עם חייקה אף היא מדומה היא, וזה שתפקיד בעלה הלויאלי פיקטיבי אף הוא, כזכור – כלל לא הטריד אותו, כל החיים הם הרי פורים שפיל, כידוע, ואם בחייו של שחקן מדובר – זו קומדיה דל ארטה ממש. עוד הוא פולט את תחמושת הרפליקות כמו מרגמה משומנת, עוד הוא מוכן להגיש לאשתו את לחיו כהמלצת אותו נוצרי, בן הנגר – תקעה בו חייקה שום שום קסאם ושום קטיושה לא ישתו לו בהלם ולא בטיבה של אותה הפתעה. אם נאמר סטירת לחי, מכה, חבטה, או אפילו סניקה וכורמיזא, לא נתאר אלא אפס קצהו של מה שספג שם החניוק. רק בשפה ששיחק בה בימי Second Avenue שלו, עם מוריס שווארץ ויוסל בולוף, יש שְמיר ויש פלאסק ויש פליק ויש פראסק ויש פאטש ויש קלאפ ויש זֶעץ. פרדקין צנח מתעלף על קרשי הבמה לחרדת כל הצוות. איש בקהל לא הבין מה קורה כאן זולת שמשחקו היה אותנטי להפליא... כשנשא בפרמיירה של "יוליוס קיסר" את הספיץ' הנודע של אנטוניוס, תיאר בשפתו של רב ויליאם מסטרטפורד מבצע אקרובטי דומה. "מה נְפִילָה הֵיְתָה זו, הָה, בְּנֵי רוּמִי", סח בפתוס, ולא נותרה שם עין יבשה בין הצופים. כבר עמד מנהל הבמה להזעיק טלפונית את ד"ר שפירא, אולם פרדקין, שכתם כחלחל של פנס אלגנטי קישט את עינו – מה ששיווה לו הוד קדומים של מין בלעם שתום עין – פקח שם עין תורנית, כמו זאת של בן בעור שאתונו גרמה לו כזכור לקוץ' ברגל (בעוד שחייקה אף הגדילה לעשות מזה והעניקה לו לפרדקין מין נוקאאוט טכני), ובפליאה גמורה שאל בלחש: "זאת – על מה?" חייקה, אף היא שחקנית משופשפת, החזירה לו רפליקת-קונטרה: "על מה? על דברים בעלמא עם אותה העלמה", וחזרה והלמה. כשניסה אותו נעבעך לפקוח שנית את עינו הפחות מצ'וקמקת שלפה לו היישר מעומקי ארנקה את אותם תצלומים מפלילים. פרדקין מלמל: "מצטער, מעידה". "מעידה המעידה על טיב השוואנץ", זרקה לו חייקה. אך עד שעיקל כבר ירד המסך על אותה מערכה ובו-זמנית – על נישואיו.

* * *

שנתיים לאחר מכן הוצג אצלנו "המלט". פרדקין, נשוי זה שנה בשלישית והפעם לסוסקין הנ"ל (שתפחה בשל כך מרוב נחת על אף כל שרפת הקלוריות), לא רק ביים את השלאגר הקלאסי, כי אם גם גילם בו תפקיד. הוא שיחק את רוחו של המלך המת, אך למרות התפקיד האפיוודי גנב בקולו השליאפיניחם את לבו של קהל הצופים. איש מצופיו לא שיער כי שעה שגילתה רוח מת זו להמלט את סוד מזימת המלכה-האם גרטרוד עם קלודיוס, אחיו של המת, נגלה גם לפרדקין כי גרטרוד, היא ציפ, מלטשת אף היא מיזנסצנות (עם המלט, הוא בן טיפוחיו סמי גולדמן) ומצמיחה לו לא רק קרן, אלא גם ריבית. כך נתממשה אסירות תודתו של אותו צפעוני שהפראיר שב וסיפק לו מקלט בחיקו החם עד שלמד להכיש. כך נתברר כי מלבד מחזות שאורן של הראמפות מגיה יש מלודרמות נאות לא פחות גם בצל אחורי הקלעים.

* * *

כל זה גרם לו לפרדקין לשכב (אך הפעם לגמרי בסולו) חודש ימים במיטת בית מרפא אי שם בשרון. הוא, שהורגל להפגין את ביצועיו בתנוחה זו תמיד רק בדואו, אוי לבושה שניידון לה לפתע, לרבוץ בה, אך רק עם עצמו. מי שנחשב עד אתמול ללא שמץ ערעור לקיסר הבוהמה אכל לו עכשיו את הלב על אותם אֵידי מארס שלא חש בהם כלל גם כשהתרו בו רעיו כאותו העיוור שבו זלול יוליוס קיסר, זה שלמרות עיוורונו הפטאלי היטיב שם לראות מכולם. כשקרא בעיתון על כלולות זוגתו עם הברוטוס שלו, סמי גולדמן, שאף שגידל ורומם וטיפח אותו זה שנים, פשע בו כדבר הנביא בן-אמוץ וחרש כדבר שמשון בעגלתו המתברדקת, נתקף בדיפרסיה קשה ונזקק לטיפול פסיכיאטרי דחוף. כל זה ניחת על ראשו כמין רעם פתאום והפך בו לפתע פואזיה לפרוזה וקוניאק לפרוזק וטרענערער (חרמן-אמן) לטראנטע (שבר כלי). כשראו מטפליו כי אינו מתאושש נועצו בקולגה ניו יורקי. זה, שאביו ז"ל היה חובב יידיש בשנות השלושים, שלח שי. זה היה תקליט סטנד-אפ ישן וחורק אך מצחיק עד דמעות בשפת יידיש. "אם זה לא יצחיק אותי", סח אותו שרינק, "אז אינני יודע מה כן". הוא צדק אבל רק בהציו של ה-case: זה לגמרי לא הצחיק אך הדמעות זלגו בשפע. פרדקין זיהה באותו קומדיאנט את עצמו שכינה אז פרד קין. זה הזכיר לו שחקן-מצחיקן גאוני, ז'אן גֶסְפָּאר דְבִירוּ הפנטסטי. זה, מנציחו המופלא של פֵיירו, הביש-גדא הנצחי של הבמה הצרפתית, סבל מדיכאון ופנה בשם בדוי אל רופא פריזאי: "תן לי תרופה למרה השחורה שלי, דוקטור, אני מתמוטט". "אם תלך לתאטרון Funambules", אמר הדוקטור, "תתפקע שם מצחוק מקומדיאנט אחד, מזהיר. אין פרצופו, בשעה שאינו מאופר, מיועד ומוכר לי, אך יש בכוחו להצהיל גם אבני מצבות בפר לשו, בית הקברות העירוני". "מה שמו?" שאל נרגש הפציינט הדפרסיבי (אף כי הדוקטור לא פירש נכון את רגשתו). "דְבִירוּ, ז'אן גֶסְפָּאר דְבִירוּ", סח הדוקטור. "פצצה של הומור וקומדיה. אתה, מון אמי, רק תעיף בו עין וכבר תתרפא מהכול".

* * *

בוקר אחד צץ לו דנקו דגן, אמרגן התאטרון המסחרי, בבית מרפא זה. חמוש בחיוכים וזר ענק של גלדילולת, ערך ביקור חולים מרהיב לפרדקין התשוש. פרדקין, שהיטיב להכיר את טיבם של יחסי אנוש בברנז'ת השואו ביזנס, לרגע לא חשד בו באורחו הפילנתרופי כי אין בו בביקור הזה גם אינטרס סמוי. ואכן, לאחר שדלל, כצפוי, מעיין ה"מה שלומך?" ושאר הבולשיט הסמול-טוקי, נגלו קלפיו של דנקו זה וכבוד האימפרסריו שפך לבו גלויות באוזני פרדקין החשדן. מדבריו התברר כי הבייבי שלו, המחזמר שאותו ייבא מברודוויי – "כנר על הגג", המכניס לו מיליונים – צפוי לחיסול פתאומי. למה ואיך? הכוכב הראשי, הלוא הוא סמי גולדמן שהושאל לו מ"הבימה" (שרק לפני שנים ספורות היה סטטיסט וכלומניק ורק בזכות פרדקין לא נשאר כך עד היום), נראה כי השתן עלה לו לראש והראש נסתחרר כרולטה: כל הוספה במשכורת, כל בונוס, גורמים לו משנה תיאבון. כיוון שנדמה לו כי אין לו תחליף, עורך הוא כל ערב אמבוש על כיסיו של דנקו. אך נתמלא האולם בקהל שקנה כרטיסים במאות, יושב

לו הסטאר בחדר האיפור, עטוי בתלבושתו המפורסמת של רב טביה, בכובע הקסקט ובזקנו המיתולוגי, ואף שכבר נשמע צלצול שלישי איננו זו. אץ מנהל הבמה המודאג ורוטן: "הקהל מתעצבן כבר. אנא, מר גולדמן, עלה לבמה כי אחרת יהיה פה פוגרום". גולדמן איננו מואיל אף למוש מכיסאו, כאילו הוציא עליו שטר של קושאן או שוריין לו מקום של קביעות. כשהחלה לבקוע מצד האולם מקהלת קריאות הזעם "את היכי סף! את היכי סף!" פרץ לחדר האיפור כטורנדו גם דנקו עצמו וצווח: "מה מתרחש כאן, לכל הרוחות? תעלה על הבמה אבל מיד, מר פרימדונה!" "לא מתחשק לי", ענה האורקל, מרביץ חיוך של "קפוץ לי" וקופא תחתיו כספינקס. דנקו דגן, אמרגן הצמרת, כבר חש איך קופצים לו הפיוזים, ואף כי הכיר שיעגענות של ארטיסטים, הפעם איבד סבלנות. "אולי תסביר לי מהי הסיבה לכך" הפציר בו, "לפני שיפרקו לי שם את כל המושבים?" קול הקהל באולם שוב הדהד באוזניו, אך כעת בקרשנדו, כמו באוזני יהושע "קול העם ברעה". "סיבה?" זרק לו סמי כמין עצם לפני כלב, "פשוט מאוד לא בא לי, אין לי מוזה, אין לי mood". "יש כאן קוני כרטיסים שרוצים גם תמורה לכספם?!!!" רתח דנקו. "לא, אין לי mood", היה גולדמן משיב, "אבל שטר של אלף דולר ישפר לי אותו פיקס".

בלית בררה, בלחץ הקהל המתפרע, נכנע לו אפוא דנקו לסחטן הנכלולי. סמי שלשל לכיסו את השטר ועלה לבמה זחוח־דעת. דנקו חרק בשיניו והרגיש איך האולקוס שלו מגביר גו. אלא, מכיוון שכדבר הפתגם "עם האוכל בא התיאבון", חזר העסק. ערב בערב גדלו שם מחיר הסחיטה וחמת הנסחט. עד שהבשילה תרופת הפלאים במוחו הקודח של דנקו: פרדקין הוסע בתנאי קונספירציה מבית המרפא אל העיר. הוא אושפז במשכורת מלאה ושמנה בביתו של הד"ר שפירא (בין תאטרון הצמרת של דנקו ובית העלמין הישן). מדי לילה בלילה, סמוך לשעות הקטנות היה טקסי מגיע. פרדקין וד"ר שפירא היו נכנסים בגנבה לתוכו. נהג המונית הפיקטיבי היה לא אחר מאשר פרויקה גרינשפן, במאי "כנר על הגג", שהדביק לו שפם לכיסוי. כמו במבצע של שליחי המוסד בתחומי טריטוריה עוינת היה אותו טקסי עושה את מסלולו בדרכי עקלתון כמו לבלבל את האויב. איש לא היה מעלה אף על קצה דעתו בשעה זו של לילה מה מתבשל כאן ואיזו קומבינה קורמת כאן עור ואיפור. פרדקין, כאילו הוזרק לו הורמון נעורים, שוב נתלקחה אדמימות בלחיי וענן הדיפרסיה נמוג. גרינשפן היה מנווט את הטקסי דיסקרטית אל בית הטעאטער, דנקו היה מחכה בכניסה אחורית ומוביל לבמה. זו, הבמה הריקה מאדם אבל לא מרגשה מחשמלת, הייתה משמשת להם כזירת חזרות בלי צופים ובלי קאסט. גרינשפן היה מתמרן טיפ־פרקורדר שכל השירים מוקלטים בו. דנקו שימש כלחשן למקרה שבו פרדקין ישכח את הטקסט. את רפליקות הצוות, למעט של טביה, פולט היה גרינשפן מתוך האולם כמין מדיום נסתר, קול מאוב. חייט שאיש לא גילה לו למי או למה הוא טורח שקד על תפירת תלבושתו של רב טביה בלי שיראה את לובשה. כל שניתן לו היה צרור מידות שמדד אותן דנקו על פרדקין ודמי לא יחרץ, נוסף על שכרו, אם חלילה ישאל שאלות. ערב פורים, בליל של הגאלה לכבוד

נדבני "קרן שְנוֹרְמָן" (הם באו בצ'רטר ישר מניו יורק לנתב"ג ומשם – לאולם) הוצגה הצגת ה־100 בחסות הנשיא וראש הממשלה. על גג הבניין זהרו שתי הַדְלָ"תים (דנקו דגן) בנאון. גולדמן אמן השְנֵטְאוֹ' כבר הבין כי הערב צפויה לו בוננוה: מי שהמלך חפץ ביקרו יהא זה שירכב על הסוס. המלך היה השחקן הראשי והסוס (אם לא חמור) האמרגן הפראייר דנקו. שוט הזירו, הסחיטה והלעג היה הפסוק המוכר: "לא מתחשק לי לצאת לבמה, מר דגן, אין לי מוזה". קריאות הקהל הנועם באולם היו אש מסייעת. תמיד זה עבד עד היום ועבד כמו שעון, זה מוכרח לעבוד גם הפעם. גולדמן הסופרסטאר אין לו תחליף, ודגן נעבעך אין לו בררה.

אך שומו שמים, שלא כצפוי, זה פתאום לא הרתיע את דנקו. ואם גם בכך עוד לא די, הוא פשוט לא הושיט לו לגולדמן שום שטר.

"אל תצא לבמה", נתקמרו שפתותיו בחיוך מסתורי אך רגוע. "מה פירוש אל תצא?" שאל סמי מופתע. "הרי כל הקהל מחכה!" "יחכה", המהם דנקו. "אם אין לך mood להופיע הערב – תנוח". "מה זה תנוח? ומה תספר לנשיא, לראש הממשלה, לכולם?" "לא צריך לספר להם כלום, הם יראו הצגה מעולה", חייך דנקו. "איך?" נתקף גולדמן בשוק. "בלעדיי? הרי אין לי תחליף. זה אבסורד!" "נמצא כבר תחליף", נשף דנקו בקול סטואי בקצה המקטרת. "גם תאטרון האבסורד עוד נחשב תאטרון, לך תנוח, ביג סטאר". "איך תמצא לי מחליף? תתקשר לעולם האמת? אל ריבוינע של עוילם? שלח לי דחוף את רב טביה' תאמר לו? נשיא המדינה מחכה?" "בדיוק", אמר דנקו, "חכה ותראה", וחיגי אל ד"ר שפירא, זה הממתין לו בבית עם פרדקין כמו ספרינטר לאות הזינוק. "ריבוינו של עולם", אמר דנקו בטלפון, "אין אימפרסריו כמוך. אתה מעלה ומוריד הפקות על בימת עולמנו יום־יום. שלח לי ברוב חסדך איזה טביה הגון שאינו רודף בצע ולא כפוי טובה מסוחרר הצלחה שהשתן עלה לו לראש". הוא הצמיד את שפופרת הטלפון (פונקט!) אל אוזנו הרוטטת של גולדמן. גולדמן, תקוף הלם, הקשיב ושמע קול מוכר אבל לא מוזהה. אפילו באוזנו של אתאיסט כסמי גולדמן צלצל הקול כמין חיוג ישיר משמי עליון. "אוקיי, מר דגן", נתפצח הבס השלֵאִפִיני כמו מתוך רעם, כקול אלוהים העונה לאיוב מחשרת סערה מקראית, "כיוון שאינני סובל פוילעשטיק ויקר לי גם היום מותר אדם מן הבהמה, אשלח לך תכף, בדואר אקספרס, את הטביה הטוב מכולם". "אני לא מאמין", צרח סמי נרעש. "תן לי cash ונגמור עם זה, דנקו!" "הרי לא בא לך להופיע הערב", כך דנקו. "לא, כבר בא לי!" "צר לי", כך דנקו, "כעת לי לא בא לשלם לך, סמי. נגמר לי". "מה כבר נגמר?" שאל גולדמן היסטרי. "ה־mood", פמפם לו דנקו במקטרת, "לא ה־cash". "מה שתגיד – אעשה", ייבב גולדמן כמין SOS של טובע. "לא יעזור כבר. איחרת", כך דנקו, "רק מה, תסתכל בחלון". גולדמן, כמו זומבי, קרב לחלון בלי לקלוט מה קורה לו ולמה. לרגע חשש פן יועף בידי דנקו לחצר שתחתיו. כך נורו לולייני הטרפו מלועו של תותח שם, בקרקס של גונולס. כך הועף הוא עצמו ממיטה חטופה זו של אנה־מאריה עירום. "מה אתה רואה?" זרק לו דנקו, קר, סרקסטי. "את הבית של ד"ר שפירא", סח סמי. "ומה קצת מעבר לזה?"

"בית הקברות הישן", מגגם גולדמן, מרטיט כמו מנה של קריש ג'לי. "אוקיי, אז עכשיו: מי קבור שם, מר גולדמן?" שב דנקו לשאול, כמוֹרה. "גדולי האתמול", פלט סמי כמי שנבחן בעל פה בהיסטוריה, "מר גרוס ומר בוס והד"ר ביג-שוס, כל הקנאקערים של פעם, האח"מ, ה-V.I.P.". "יופי! אז מה משותף לכולם אם מותר לי לשאול?" חקר דנקו. "לא זוכר, המורה". "שכולם האמינו שאין להם תחליף, מותק".

ז'ק אוחיון, מנהל הבמה, שרוב ראש ולחש: "מתחילים כבר!" מצד האולם נשתתקו הצווחות והורגש: ממתנינים לפתיחה. סמי זינק לכיוון הבמה, אבל דנקו חסם לו כל דרך. "אתה אל תזוז ממקומך!" סח בתוקף, ולפת את זרועו כבצבת. בו ברגע הגיח מבין הקלעים, מאופר למשעי, בתלבושת, טביה נוסף, בזקן וקסקט, והרעים בקול בס: "ערב טוב!" זה היה חיזיון ההולם לא את "כנר על הגג" אלא "שני קוני למל". כמו תאומים, כמו מְרָאָה מול מְרָאָה: טביה מול טביה, זְקָן מול זְקָן וקסקט מול קסקט, דופליקטים. את הדרמות הכי מפתיעות, כאמור, לעולם לא יראה הקהל. גולדמן, נפתל באגרוף הברזל של דגן כתולעת על קרס, ראה בעיניו כלות את כפילו מנתר כמו צעיר לבמה. פרדקין, במטמורפוזה פנטסטית, הפך כאן מפייגלר לשלייגלר, מתקן אלטער קאקער שיצא מכלל שימוש לזה של מטאטא חדש, נכון לכל עימות. מי שנחשב עד אתמול בעיני כל רופאיו לסוס מת, שרגלו האחת כבר בקבר והשנייה בסטנד-ביי – פתאום קל כצבי הוא ועז כארי וכולו רוח קרב ואמביציה, דולג על הרים, מקפץ על גבעות, כמו הושקה בשיקוי עלומים. "אני!" זעק סמי שְנוק קול כאומר: "אני מְשחק פה את טביה!" "אתה", צחק דנקו נינוח, "אתה מְפוטר, אדוני הסחטן".

בצד היה ד"ר שפירא ערוך עם כליו בחביון הקוליסות (מה שקרוי בעברית "הקלעים") בעמקי הבמה. ארוך כנחש שנלפת, שָד ושבר, סביב לובן חזה קלאופטרה, נכרך סטטוסקופ מפותל ושחור על חלוקו הלבן. הוא הכין את עצמו למקרה שהסטאר הזקן יתמוטט מול הראמפות, אם מחולשת אותו גוף אלטע זאכן ואם מחדוות התרגשות. אך נוכח עיניו המומות האטרקציה, עיני סקפטיקן מדיציני, ריקדה לה תחיית המתים וזימרה לה את "לו הייתי רוטשילד" כמו אקטורצ'יק בן עשרים.

* * *

דבר פיטורי השחקן הסחטן היה סקופ שבדחילו ורכילו דשה בו כל התקשורת, מודפסת ומוקלטת, בטון "מה נשמך?" שני הצהובונים, שבעטיים של קרב הרייטינג וקרב האזנות-הסתר בין בעליהם עדיין היו צהובים זה לזה, נשתוו פתאום בצוהב אחיד. שניהם הזדרזו להפיץ בחוצות הערים הוצאה מיוחדת שאליה נלוו תצלומי קלוז-אפ. "פרדקין דפק הופעה מהממת", בישרה בשניהם הכותרת (כצבע, על פני ארבעה טורי רוחב), "וגולדמן חטף גול עצמי". בכל פינה בעיר סיפרו איך החטיאר תקע שם פנדל לצעיר. איגוד הגמלאים ונבחריו בקואליציה דרשו להעניק לפרדקין את "יקר הדור". חברת תרופות הפלא supernatural הנפיקה הורמון מחדש-נעורים וכולם הזדקנות ושמו "פרד-king". בעם שכל אחד בו נוהג יום-יום, כבעל בית, להיכנס חופשי למכנסיו של הזולת ויצר המציצנות חוגג כל בוקר חפלה על כל סקנדל ומלקק שפתיו בהנאה,

הפך עונשו המר של סמי גולדמן אות וסמל למה שצפוי לו למי שעייניים גדולות לו יותר מראשו. בארץ האוכלת יום ולילה את יושביה (שהם עצמם אוכלים בטרנס בולימי זה את זה) אין עוד שמחה אמיתית וספונטנית, עזה ושווה לכל נפש כמו זו החוצה גבולות גיל מין וסקטור והקרובה שמחה לאיד. כל בעלי הטורים מושחזי הקולמוס מיהרו להודיע כי סוסקין זנחה את אישה הצעיר לטובת בעלה הראשון. זאת הייתה, כמו תמיד, אינפורמציה חלקית ומאוד-מאוד לא מדויקת: סוסקין רצתה, אבל פרדקין נשמר לנפשו לא לשאת אותה שוב. "בשביל טיפת חלב בכוס קפה", אמר בנחת, "אין לי שום צורך לרכוש בעלות לא על תנובה, לא על שטראוס, וגם לא לקנות פרה". סוסקין, שלא אהבה את אותן השוואות מחמיאות עם הרפת שמרה על דממת אלחוט כי לא הייתה על סטטוס אשתו כי אם על תקן של מועמדות בלבד.

אך פרדקין עצמו נעשה כאן פתאום אישיות ציבורית מבוקשת. בכנס הרצליה ובכנס קיסריה הוזמן לשאת נאום פתיחה על פער הדורות. אפילו ראש הממשלה חטף ממנו שטוזות ולא פחות הרמטכ"ל ושר הביטחון. הוא אמר: "רבותי, גם זקנים בני דורי לא חוסנו מעונשו של היצר. גם אנו נדחפנו, חירפנו, נאפנו, רדפנו יוקרה ושלטון. אך בכל זה ראינו דפקט, side effect, והייתה לנו בושה אם התגלה אצלנו שרץ – מה שכיום, בדורכם, דור הקפוץ לי, פשוט נעלם מן הנוף. אנחנו נוהרנו, בניי, כמו מאש, מנגע השחיתות שאצלכם הפך לנורמה. אנחנו ראינו בקראנק ששמו עוני חרפה על המצפון (כי עוד היה לנו מצפון). אצלנו, אם שוב לא זכו באמון, הלכו לשדה בוקר, לא נדבקו לפופר-ז'י-צ'יה. אצלנו אם הבטיחו הבטחות ביום הקלפי, הבדילו בין הבטוחס לאויף תוחס, קורץ און שארף". כל האולם, כמו בסצנה של "המלט", הבין שזה to be or not to be, לא מאגנה חארטה. כאן בפורים, שהוא חג התחפושות, קורע איש הפורים שפיל את כל המסכות. הוא סיים את דבריו ונפלה שתיקה, כזאת ששום אח"מ אף לא העז למחוא כפיים. "שוין", הפטיר פרדקין, "סיימת, אך איך אמר ברנר בזמנו: כל החשבון עוד לא נגמר..."

יצירתו הנשית של דוד פוגל* נרית קורמן

בין געגועי הלילה
החרשים, הרכים,
אבא אליך.

בצל זכרון נעורים
אחבא -
ואת לא תראיני.

אולם בנומך
אתרקם בלומך הבלולי, הצחור.

בדמות זבוב־רקמה
אעמד לי דומם
על גבעת שדך החור, החולם.
דומם אעמדה. -

דוד פוגל היה סופר ומשורר "נידח": יליד העיירה סטנוב בפודוליה שכתב ספרות עברית בווינה ולאחר מכן בצרפת, ללא שיוך לחבורה ספרותית מסוימת. פוגל תמיד "הצליח" להיות במקום הלא־נכון ובזמן הלא־נכון: במלחמת העולם הראשונה נאסר כנתין רוסי בשטחי אוסטריה, ובמלחמת העולם השנייה נשלח למאסר כנתין אוסטרי בשטחי צרפת, ולבסוף נתפס כיהודי באירופה המדממת, מעצר שממנו לא שב. כתביו ראו אור בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים: ספר השירים "לפני השער האפל" (1923), הנובלה "בבית המרפא" (1927), הרומן המונומנטלי "חיי נישואים" (1929-1930), והנובלה "נוכח הים" (1934). יש להזכיר גם כתבים נוספים שלא ראו אור בחייו ונמצאו בארכיונים לאורך השנים. הבולטים שבהם הם ספר השירים "לעבר הדממה" (1981) והרומן "רומן וינאי" (2012). פוגל היה דמות מוכרת לקוראי הספרות העברית בתקופתו ולמבקריה, אך לא לאורך זמן – רק שני עשורים אחר כך, בשנת 1954, כבר כינה אותו נתן זך "משורר שנשכח" ברשימה שהשיבה את פוגל לתודעה הספרותית. זך הציג היבטים חדשניים בשיריו של פוגל, כגון השימוש במקצב חופשי הנאמן לסיטואציה ולחוויה השירית והיכולת להביע את "הרגע החד־פעמי, החולף, השביר". כפי שנטען במחקר, הסגולות שייחס זך לפוגל הלמו להפליא את דרישותיו־שלו מהספרות, וזך במידה רבה גייס את פוגל למאבקו בפואטיקה האלתרמנית. למרות חשיבות טענותיו של זך אי אפשר לדבר על השפעתו וחדשנותו של פוגל רק במונחים צורניים, וליצירתו נלווה גם היבט פוליטי – מגדרי ולאומי – שיש לתת עליו את הדעת. זך מזכיר כלאחר יד שתי נקודות חשובות הנוגעות לממד הפוליטי, שזכו לדיונים ביקורתיים מקיפים במחקר המאוחר יותר: אופיים "הנשי" של שיריו והיותו יוצר "אירופי". במאמר זה אבקש לבחון את הקשר בין שני היבטים מסקרנים אלו – המגדר והלאומיות – ולהשוות בין ייצוגיהם ביצירות השירה ובפרוזה.

המיניות בפרוזה של פוגל הייתה לא פחות מרדיקלית – מיניות סדיסטית מזוכיסטית בין יהודי חלש לגויה חזקה ברומן "חיי נישואים", ומיניות קרנבלית של חילופי זוגות, שלישיות וגילוי עריות בנובלה "נוכח הים". לעומתם, שירתו הנוגה והאפלה של פוגל העמידה שירי אהבה רכים, עם ארוטיות מרומזת. למרות השוני הסגנוני הניכר, הרובד המטריד והאליים, שנוכח בצורה מפורשת בפרוזה, מתקיים באופן סמוי ומעודן בשירה, כמו למשל בשיר הבא:

* גרסה אקדמית ומורחבת של מאמר זה ראתה אור בכתב העת "תיאוריה וביקורת", יולי 2016.

השיר מאפשר שתי קריאות שונות, ומקיים היסוס מתמיד ביניהן: של שיר אהבה עדין שבמרכזו סיטואציה נעימה של חיזור תמים, ושל שיר המתאר רגע מטריד, פולשני ואליים. השאלה שנותרת בלתי מוכרעת היא אם המגע בין המחזור לנערה התרחש בפועל או לא, וחוסר ההכרעה מתקיים בשל מתח בין התוכן ללשון: בין מה שהשיר "אומר" ובין האפקט של אותה אמירה. בתוכן השיר הדובר אינו נוגע בנערה כלל, ורק מתאר לעצמו מה יעשה. אך הלשון השירית מעלה על הדעת מגע פולשני בטור "אעמד לי דומם/ על גבעת שדך החור, החולם", או בשימוש במילה "בתולי". הנערה עצמה אינה זוכה לקול בשיר, והיא פסיבית וישנה – כך שהדובר יכול להיות מאהב המתבונן באהובתו הישנה, אך יכול להיות גם מציצן הפועל פעולה בלתי־מורשית ואלימה של פלישה לתחומים אסורים. מכאן גם הדימוי של הדובר לזבוב – בעל חיים קטן וזניח־לכאורה, אך חסר גבולות וטורד מנוחה עד מאוד.

המיניות הסמויה והפערים בין תוכן השיר ללשון ולא־ימאזים שהיא מעלה אופייניים לשירתו של פוגל. מתחים דומים מתגלים גם בפרוזה, אם כי בניסוחים ישירים הרבה יותר. בנובלה "נוכח הים" מתרחשת מיניות לא פחות מקרנבלית בעיירת נופש בין איטליה לצרפת. גיבורי הנובלה הם גינא ואדולף בארט, זוג בורגני, כנראה יהודי, שמגיע לנפוש מפריז. גינא היפה מעוררת תשומת לב בעיירה, ובעיקר את תשומת לבו של צ'יצ'י, פועל איטלקי החי בעיירה דרך קבע, המחזר אחריה בעיקשות רבה. חיזוריו של צ'יצ'י משעשעים את גינא, אך היא מקפידה לוודא שהמרחק ביניהם יישמר, עד לערב אחד שבו היא מניחה לו להתקרב אליה יותר ויותר, עד כדי איבוד שליטה:

בלי דעת צנחה על השיפוע של אפיק הנחל. וצ'יצ'י נמצא משתטח לרגליה ולוחש בנשימה רותחת מילים סתומות־פשר. לא, גינא לא הבינה כלום. רק חשה, שגופה יוקד כנגוע קדחת קשה. ונשיקותיו הצורבות, הנושכות, של צ'יצ'י, על ידה, על זרועותיה המעורטלות, על צווארה, על פניה. בנשיקות אלו היה משהו של דריסת חיה איומה, של רצח. לו אמרה למחות, לא היתה מסוגלת, ולו אמר להמיתה, לא היתה מוחה. שוב לא היתה לה כל שליטה על עצמה. הרגישה עמומות, שמשוהו נעשה בגופה, משהו איום וגורם תענוג ממית כאחד, – אך כל זה כבחלום סיוטים, כגזירה שאין לשנותה ואין להתקומם כנגדה.

דמותה של גינא שרויה במצב תודעתי של התמסרות מוחלטת, עד כדי אובדן שליטה וחוסר ידיעה של הנעשה בגופה, המעוררים בה דווקא התענגות חזקה – "גופה יוקד כנגוע קדחת קשה" – של "משהו איום וגורם תענוג ממית כאחד". הריגוש החריף מתעורר בשל השניות בין גועל למשיכה, רתיעה להסכמה, סבל להנאה. לאחר אותו מקרה גינא אינה חוזרת לעצמה, והיא חווה משבר נפשי, נפרדת מבארט, ועוזבת פתאום את עיירת הנופש. היא רואה את האלימות שבסיטואציה, אך באופן מפתיע אינה מאשימה את צ'יצ'י בהתנהגות אלימה ודורסנית כלפיה, אלא מצדיקה אותה: "וכי מדוע היה עליו להחמיץ את ההזדמנות?! הן הוא אהב אותה! לא, אין אשם כאן זולתה!" מחשבה זו ממחישה את יחסי הכוח המגדריים שמפנימה גינא, שהם נתון מובן מאליה בנובלה: לאישה ישנו חופש מיני לכאורה, אך בפועל עליה לשמור על גופה, ואם אינה עושה זאת עליה לשלם מחיר. הגברים פטורים מאותו קונפליקט, ומהם מצופה לנסות לממש את יצריהם, גם אם על חשבון הזולת. גינא מפנימה ציפיות חברתיות סותרות הממצבות אותה בפוזיציה בלתי אפשרית. דווקא פוזיציה זו מעוררת בה תחושת התענגות חריפה, כהתענגות מזוכיסטית על האסור: "משהו איום וגורם תענוג ממית כאחד". בעצם ההתענגות שלה מהסיטואציה האלימה ומעמדת הנחיתות שלה כאישה מול צ'יצ'י, הגבר החזק, גינא פורצת את יחסי הכוח המגדריים ומהפכת אותם.

במיניות המפורשת בין גינא לצי'יצ'י בנובלה "נוכח הים" יש דמיון מסוים למיניות הסמויה והמתעתעת בשיר שנידון לעיל: הגבר נדמה כנחות ו"חלש" אך הוא בעל פוטנציאל פוגעני, והאישה היא דימוי נשגב, מושא להתבוננות. ההתענגות המפורשת של גינא על החטא האסור מאירה רובד פוטנציאלי נוסף בשיר – שהמבט המציצני־מטריד של הדובר גם יכול לעורר עונג בנמענת, והוא בה בעת רצוי ולא רצוי. הדינמיות של יחסי הכוח בין הגברי לנשי מתגלה בשיר נוסף:

כי יגש הליל אל חלונך –
צאי אליו ערמה.

רך יזל וישחיר
סביב פניך השוקט
ויגע קצות שדיך.

אתו אעמד אבד־דרךך
וחרש נתאו:
באי אל אפלנו.

ותסענה שתי עיניך
לפנינו
לאיר לי ולרעי. –

בשיר זה קווי דמיון רבים לשיר הקודם, ושוב קשה להכריע אם מדובר בחיזור עדין או במיניות מטרידה ואלימה, בשל הפוזיציה המציצנית של הדובר ובשל הפערים בין תוכן השיר ובין לשונו. השיר חוזר על השקט – "יופיך השוקט" ו"חרש נתאו" – כשהשקט יכול להעיד על שלוה אך גם על טקסיות מאיימת. הדובר מזמין את הנערה לצאת אליו, אך אולי גם מצווה עליה ומביים אותה כרצונו. הנערה נדרשת לצאת עירומה למען הנאתם של הדובר ושל "רעו", הלילה, שעובר האנשה והופך לדמות גברית נוספת. בכך מתהווים יחסים משולשים, המוכרים מיצירות הפרוזה של פוגל: ב"נוכח הים" וב"חיי נישואים" הגיבורים המרכזיים הם בני זוג המקיימים מערכות יחסים עם דמויות נוספות, ובמרכז הרומן הגנוז "רומן וינאי" עומדת פרשת היחסים של הגיבור עם אם ובתה. בעוד שבפרוזה הדמות השלישית היא דמות ממשית, בשירה קשה לאתר אותה משום שהיא מגולמת על ידי ישויות מופשטות העוברות האנשה, לרוב הערב או הלילה.

תאורתן של שתי הדמויות הגבריות נראית כפיתוי מסוכן, המשדל את הנערה להיענות לתשוקותיהן המיניות ולהעמיד את גופה כמושא התבוננות להנאתן. גם כאן מתרחש היפוך המטשטש את יחסי הכוח בין המגדרים. ברגע שהנערה הופכת את עצמה לאובייקט ולמושא התבוננות, היא גם מגיעה לעמדת כוח ושולטת בגברים המרותקים לגופה, המתגלים בסופו של השיר כחסרי ישע: "ותסענה שתי עיניך לפנינו/ לאיר לי ולרעי. –" המגע המיני בשיר הוא "נשי" באופיו, "רך" ו"נוזל", בצורה אופיינית לשיירו של פוגל. בחירתו ב"נשי" על פני ה"גברי" מגיעה לשיאה בשירים שבהם ישנה דמות דוברת נשית, כמו בשיר הבא:

על חןך יצועי
מזהיר דומם עירם גוי
כלהבת לבנה.

לִיל שְׁעָרֵי
כָּאֲשֶׁר אֶפֶל יוֹרֵד
אֶל רִקְמַת הַמְרָבָד.

בוֹאָה, דוֹדִי!
יִפְיֵי הַצְנוּעַ לוֹהֵט נֶצַח
אֶל תְּכֵלֶת עֵינֶיךָ.
בוֹאָה – –

אֲדָם כְּתֵלֵי יַעֲמִיק.

עָרֵב בּוֹדֵד
קָרֵב אֶל יְצוּעֵי
וּפּוֹרֵשׁ שְׁמֵלָה שְׁחוּרָה
עָלֵי.

שְׁנֵי זָרְמֵי רִגְלֵי
הַבְּהִירִים
לֹא אֶרְאֶה עוֹד.

אֲנִי בּוֹכָה כָּאֶפֶלָה – –

השיר נפתח בבתוליות הרכה של הנערה ומסתיים בבכי הנוגה, כשהמסגרת הפוגלית העדינה מפריעה לקליטתו של הטור המיני הרדיקלי ביותר שכמו מסתתר במרכז השיר: "אדם כְּתֵלֵי יַעֲמִיק". שני הקטבים – של הרכות הנוגה ושל המיניות הסוערת – ממחישים את הכפילות בדמות הנערה. בתמונת הפתיחה היא נמצאת במרחב ביתי, אינטימי ובתולי, ונוכחות הצבע הלבן בולטת כשגופה בוער "כלהבת לבנה" על רקע היצוע החיזור. כבר בתוך הבתוליות חבויים אלמנטים של התעוררות מינית, כשעירומה הדומם הוא "מזהיר" ומדומה ל"להבת" בוערת. כפל הפנים חוזר בצירוף הכמעט אוקסימורוני "יִפְיֵי הַצְנוּעַ לוֹהֵט נֶצַח", הקושר בין "צניעות" ל"להט" מיני. המגע המיני בין הנערה לאהובה מתקיים בלשון של השיר כש"יפיייה" לוהט אל "עיניו", והמעבר מהצבע הלבן לאדום בטור "אדם כְּתֵלֵי יַעֲמִיק" מרמז על איבוד בתולין. הלשון מאפשרת לנערה לפרוץ את המרחב הביתי ה"נשי" והמגביל שהיא שרויה בו – למשל כששערה מדומה ל"אשד", השייך למרחב החיצוני, או כשהיא פועלת למימוש תשוקותיה וקוראת לאהוב: "בוֹאָה, דוֹדִי!". בפועל הנערה אינה יוצאת אל אהובה ונותרת פסיבית, ובכל זאת היא מצליחה לכוונן בתוך המרחב המגביל

סובייקטיביות נשית מינית. החגיגה הגופנית באה אל סופה עם הגעתו של הערב, המכסה אותה בשמלה – ביגוד נשי מובהק – ובכך מחזיר אותה לעמדה מסורתית ופסיבית ומעורר בה ניכור עצמי (בתחושת הניתוק מרגליה) ובכי. למרות מנגנוני הדיכוי המגדרי, ואולי דווקא בזכותם, מתקיימת בשיר מיניות נשית בשלה, ויטאלית ומסעירה.

המיניות ביצירותיו של פוגל היא תמיד אתר של כפילות, שיש בו היסוס בין עמדת נחיתות לעמדת כוח, והדמות הנשית (ובכלל זה גורדווייל, הגבר ה"נשי" מהרומן "חיי נישואים") נמצאת בעמדת נחיתות אך משתמשת דווקא בעמדת נחיתות זו כמקור לעונג מיני ולהשגת כוח, ובכך מערערת על יחסי הכוח המגדריים המסורתיים. שאלה שיש להעלות היא כיצד פרדיגמה זו משתלבת עם הפרדיגמות המגדריות בתקופתו של פוגל בהקשרן הלאומי? עם עליית האנטישמיות במפנה המאה העשרים התחזק הדימוי של הגבר היהודי כ"נשי", ומכאן חלש ונחות. כפי שנכתב במחקר, ובפרט במחקריהם של דניאל בויארין ומיכאל גלזמן, המהפכה הציונית והספרות העברית התמודדו בתקופה המדוברת עם הדימוי השלילי של היהודי באירופה דרך הניסיון ליצור דימוי הפוך של "יהודי חדש" גברי, שרירי וחזק. יחסו האמביוולנטי של פוגל למגדר הולם את בחירתו בזהות שכוונתה "אירופית", אך בלי לוותר על היהדות ואף לא על השייכות הלאומית. פוגל הזכיר ביומניו לא פעם את רצונו להיות "בן תרבות" אירופי, והביע הסתייגויות מפורשות מהמפעל הציוני ההתיישבותי בארץ ישראל, ובכל זאת הרגיש שייכות ללאומיות המתהווה. יחסו האמביוולנטי לציונות ניכר בקטע היומן הבא, מסוף שנת 1913:

פרינציפיון. אנשים פרינציפיים. וזה מביאני לידי רעב ומחסור. אחד ממכרי ושהיה תלמידי, מתבטא, למשל, כך: זה נגד הפרינציפיון שלי מה שאתה רוצה לחיות דווקא בווינה: עליך לנסוע בלי עיכוב ארצה ישראל; כאן אין לך מה לעשות ולבקש, לפי הפרינציפיון שלי, ולפיכך איני תומך בך ואיני משתדל למצוא לך איזה מישען... חה חה, לנסוע ארצה ישראל לעבוד את האדמה – לא לפי כוחותי הגופניים ורצוני [...]. פקיד לישכת המודיעין לענייני ארץ-ישראל הוא איש בעל פרינציפיים. מוטב! לא אכפת לי כלום! אלא שבזמן האחרון איכפת לי. הפרינציפיון אומר: להגדיל את הישוב ולהרבות את הפועלים העבריים בארץ-ישראל – ומשנמצא בחור המתעתד לנסוע לארץ-ישראל, אלא שאין לו כסף, הרי כל הרווחים שהיו מוכנים לי בלישכה נתונים מעכשיו לו, – ואני? כלום אני נוסע ארצה ישראל? – פרינציפיון!! [...] נו, והרעב התחיל עוד אתמול. פרוטה אין.

פוגל מגחיק את הפרויקט הציוני ולועג לו – בראש ובראשונה דרך החזרה המגחיקה על עצם המילה "פרינציפיון" – ועם זאת מניח שעל הוועד הציוני לממן אותו וכותב

"הרווחים שהיו מוכנים לי בלישכה". מהקטע עולה שפוגל הרגיש שייכות ממילאית לציונות, שהחיים בווינה אינם פוגעים בה, ובכך הוא מציע אופציה מורכבת של עשייה לאומית עברית באירופה.

הביטוי הספרותי הישיר ביותר ליחסו האמביוולנטי של פוגל למצב היהודי בתחילת המאה העשרים נוכח ברומן "חיי נישואים", והפעם כמקור מפורש להתענגות מינית. הרומן מתרחש בווינה של תחילת המאה, וגיבורו, רודולף גורדווייל, מממש סטראוטיפים אנטישמיים על דמותו של הגבר היהודי החלש והנשי: גופו "צנום וקטן [...] כעשוי רק עצבים ומוח לכד", ידי "נשיות", ויחסו לזונה ברחוב נדמה לו "לא-גברי, חולני, נערי". אשתו, הברונית תיארה פון-טקו, מתעללת בו להנאתה ומתוארת באופן גברי וגרוטסקי: היא ארית גדולה ו"צהובה", "ברונהילדה אמיתית", ולתווי פניה מתאים "שפם עבה". גורדווייל סובל מהתעללויותיה, אך בד בבד מפיך מהיחסים עונג מזוכיסטי: כשהוא מדמיין את בגידותיה הוא חש "ביחד עם המכאוב הנורא, העצום לבלי הכיל, אף מין עונג משונה, לא ישוער..."; הוא נושק לגב ידה: "היד המכה" – פלחו הרהור והוא חש עונג לא-יתואר"; וכשתיארה מאלצת אותו לשמוע על מעשיה עם אחד ממאהביה הוא מקשיב בעל כורחו, "ואף על פי כן, מבלי שהגיע הדבר בצלילות להכרתו, נסך בו הסיפור אף נטף של עונג עוקץ ומוזר, אותו עונג מהופך, האצור ביסורים". מטרותיה הסדיסטיות של תיארה מושגות כשגורדווייל חש ב"מכאוב נורא", אך מרוקנות ממשמעות כשהוא מתענג על מה שאמור לגרום לו לסבל. הפילוסוף ז'יל דלו במאמרו על המזוכיזם, שהופיע כמבוא עיוני לספרו של זאכר-מזוך "ונוס בפרווה", טוען שהמזוכיזם הוא יישום "טוב מדי" של החוק החושף אותו כאבסורדי וחותר תחתיו. בהתאמה לדבריו, גורדווייל מיישם "טוב מדי" את דימוי היהודי הנשי והחלש, והופך אותו למקור להנאה.

המזוכיזם של גורדווייל מתגלה כמשיכה לנצרות, בשיחה המתקיימת בחג המולד דווקא, כשתיארה נאלצת להישאר בביתה עם בעלה ומפאת שעמומה הרב חוקרת אותו על התנסותו המינית הראשונה. כמענה הוא מספר על נעוריו:

[הנוצרים] הללו גירו אותי מאוד בזרותם. כשגדלתי יותר, הייתי מסתובב בימי החגים הנוצריים בקירבת בית-הכניסה, נפעם, ממתין למה. [...] אז ידעתי כבר על דבר האינקביזיציה, על מסעי הצלב, על רדיפות היהודים וגזרת השמד, והייתי מפחד תמיד, שמא יחטפוני לפתע ויכניסוני פנימה ויכפוני לעשות דבר-מה נורא. אף-על-פי-כן נשארתי בקירבת בית-הכניסה. אפשר לומר, שבעומק נפשי גם השתוקקתי לכך שהדבר יתרחש [...] באותו זמן אירע לא אחת, שהתנפלו עלי נערים נוצריים [...] כשחזרתי אחר-כך הביתה מוכה ורצוף, הייתי מרגיש איזה סיפוק, מין הנאה והשתקטות העצבים.

גורדווייל מתאר משיכה לאחר הלא-נודע המעורר פחד ותאוה, למרות, וככל הנראה בגלל, ידיעותיו על דבר רדיפות היהודים, ומרגיש סיפוק ופורקן רק כאשר הוא מוכה פיזית. בהמשך הוא מספר על יחסיו עם משרתת נוצרייה שפיתתה אותו להיענות ל"פקודותיה". גורדווייל הצעיר אינו מנסה להידמות לנערים הנוצרים ולהשיב מלחמה, כלומר להפוך ל"יהודי חדש" גברי, אלא דווקא מחפש את עמדת הנחיתות ומפיך ממנה עונג. כשגורדווייל מתענג בדיוק על הדבר שאמור היה לגרום לו סבל הוא חותר תחת יחסי הכוח ושומט את הקרקע תחתם, בדיוק כפי שמתרחש ביחסיו עם תיארה. העמדה המזוכיסטית של גורדווייל, "הגבר הנשי", המפיך עונג מעמדת הנחיתות שלו, מאירה את השירים המקיימים היסוס בין עדינות להטרדה, ובין סבל להנאה.

הציונות והספרות העברית השתמשו לא פעם בדימויים מגדריים לתיאור דמותו האידיאלית של "היהודי החדש" הגברי והחזק, שבמידה רבה היו כרוכים בהפנמת דימויים אנטישמיים על הגבר היהודי הגלותי הרכרוכי והנשי. לעומת משוררים מרכזיים בעת ההיא שהעלו על נס את הגוף הגברי המקיים קשר ארוטי עם הארץ המדומה לאישה, כדוגמת אברהם שלונסקי ואורי צבי גרינברג, יצירתו של פוגל הציבה דימויים נשיים וייצוגים ויטאליים של מיניות נשית. בעוד שמשוררים אחרים קיבלו את הניגוד הבינארי בין נשי וחלש לגברי וחזק, וראו בגבריות כלי הכרחי לקיום ולביסוס של הלאומיות העברית, פוגל מציע מודל נשי שמפרק מבפנים את יחסי הכוח דרך ההתענגות על עמדת הנחיתות והצגת נשיות מינית וויטאלית, ובדומה – מציע כתיבה בעברית התורמת לשדה הלאומי ומפתחת אותו, ללא אידאולוגיה התיישבותית טריטוריאלית. בחירותיו המורכבות והאמביוולנטיות של פוגל מצליחות לאתגר הן את הדימוי האנטישמי על הגבר היהודי והן את הניסיון הציוני להפוך את היהודי לגברי בשל הפנמתו של אותו דימוי, ומערערות על ההפרדות הבינאריות בין האירופי לציוני ובין הנשי לגברי.

רגע לפני שהמארכת שלו באותו ערב, מחזיקת פטנט על גן ששולט בחלבון המונע דחיית כליה מושתלת, הורתה לכולם להיאסף מתחת לקורות האשוח המגולפות של הסלון שלה, ושלחה את הצעירה מהקמפיין החוצה לומר ללהקה להפסיק לעשר דקות כדי שחבר הסנט של מדינת אילינוי, אובמה, יוכל לנאום לפני שאר האורחים שכל אחד מהם תרם לפחות אלף דולר כדי להשתתף באירוע, נאום שבו ינסה להבטיח להם (לשווא ובטעות, כפי שיתברר) שהמועמד שלהם לנשיאות ארצות הברית לא יספוג מפלה מבישה בנובמבר, התעכב אובמה בפתח המוליך אל הפטיו המרוצף והאזין רגע ללהקה. הם ביצעו ברצינות מובהקת ובכוונה גדולה את גרסתם הכלית הלוהטת ל"הייר גראונד" של סטיבי וונדר.

חטיבת הקצב הורכבה מגבר קשיש בעל שער מאפיר בצווארון גולף לבן, שניחן ביציבות המטעה של מתופף אחיד ומדויק, אבל הרביץ חזק ובו בזמן ישב בלי תנועה כמו שממית על סלע. טיפוס מגודל בחליפה מזעזעת, צעיר יותר, ניגן בס דרך מגבר עץ ישן בגודל של תנור בישול. תכונותיו האקוסטיות של המגבר שיוו לבס-ליין צליל מפואר, דשן ובוזי, מתוק ושחור כמו מולסה. בצד עמד בחור לבן רזה כמו מקל עם פרצוף נחוש וסלסל כלפי מעלה קציפות גזיות מעל לבסיס הכבד-כבד של השיר, מהשירים החביבים ביותר על חבר הסנט של אילינוי. הוא התמהמה שם בפתח. המארכת התחילה להיות טיפ-טיפה עצבנית, ואובמה רקע ברגלו והניע את ראשו המסופר קצר.

"החברה האלה די פאנקיים", העיר, מפנה את דבריו אל אישה נמוכה, הרה במידה יוצאת דופן, בחולצת באולינג גברית, שעמדה מעבר לדלתות הפטיו הפתוחות, כהה, נאה, שערך עשוי כשושנת ים אמנותית מצודדת של רסטות קטנות. אצבעות ידה הימנית שרטטו תווי בס דמיוניים על כרסה. למשמע הערתו האישה ההרה הנהנה מבלי לפנות ולהסתכל בו – היה שם עציץ של קקטוס דמוי מנורה מפוארת שמאחורי קניה היא ניסתה להסתתר במעין פעולת ענישה. אובמה רץ בקיץ ההוא לסנט של ארצות הברית ובחודש שעבר נאם נאום נפלא בוועידה הדמוקרטית בבוסטון. כשפנתה בכל זאת להביט בו, עיניה נפערו רחב-רחב.

"חברים שלך?" שאל.

זה היה היקש הגיוני, לאור העובדה שבחולצת הבאולינג שלה, היא נבדלה בבירור מהנשים האחרות בקהל, מרביתן מגודנדרות בשמלות קוקטייל. היא הייתה גם אחת מהנשים הלא-לבנות המועטות להפליא בחדר. היא הנהנה שוב, ביתר נוקשות, לא עוד מלווה את נגינת הבס, מבטה מזדגג. מרגישה שמנה, הניח, מרושלת בלבושה, ולכודה מאחורי קקטוס בידי גבר שחור מפורסם בבית מפואר מלא אנשים לבנים. הוא לקח סיכון נוסף.

"האישה שלי על הבס?"

האישה ההרה לכסנה אליו מבט, מבט מוזר למדי, ונראה שהתאוששה מהתקף הביישנות הראשוני שלה. "טוב, זאת השאלה, בעצם", אמרה בחריפות שהפתיחה אותו, "לא?"

"סנטור?" אמרה המארכת, שנראתה נאה מאוד לבושה במשהו מהודר, מובנה ועתיר קפלים. "אם אתה מוכן? אני יכולה לבקש מהלהקה –" "תני להם לסיים את הקטע", אמר אובמה.

זיכרונו השלים את החלק הקולי, המילים שהצליחו איכשהו להיות חדורות תקווה ואפוקליפטיות בעת ובעונה אחת, בתואם מלא עם מצב הרוח הנוכחי מבחינה פוליטית, אם יש מישהו בקהל ששם לב לכך, דבר שלמען האמת, על פי המולת הפטפוט המתמדת והרצאת הטענות המשמימה בתוך הבית ומחוצה לו, הסנטור מאזור הבחירה ה-13 של אילינוי נטה לפקפק בו. הוא האזין עוד זמן מה. "חבל שאף אחד לא רוקד", אמר.

"כנראה שזאת לא מסיבה מהסוג הזה", אמרה האישה ההרה.

"הן רק לעתים רחוקות כאלה", הודה אובמה. "לעתים רחוקות מדי. הנה, עכשיו הייתי מזמין אותך לרקוד, אבל אני לא חושב שאשתי תשמח אם יספרו לה שנצפיתי רוקד עם אחות משגעת במצבך".

"אני בעד הפילוסופיה הבסיסית של מה שאתה אומר", אמרה האישה ההרה, לוטשת עיניים בבסיס באופן שאישר, לשביעות רצונו של הסנטור, את השערתו מלפני כמה דקות. "זאת פילוסופיה שהייתי יכולה לתמוך בה. חבל שהיא לא יותר נפוצה". הסנטור חש צורך לחייך. "האח מנגן עם כל הלב, צריך לומר", העיר. "רואים. המון לב".

הבסיס רץ באצבעותיו על שריגי הכלי מקצה לקצה כמו עיור שקורא משהו מסעיר בכתב ברייל. הסנטור נזכר שקלט כמה מילים במערכת הכריזה בתחילת הערב, שבהן נאמר שהלהקה מבקשת להקדיש את ההופעה שלה הערב למישהו שמת, ג'ונס שמו. הוא צפה באיש בחליפה הסגולה מנגן קדיש.

"זאת לא סתם חליפה", אמר אובמה. "צריך להיות גבר מסוג מיוחד להסתובב בחליפה כזאת".

"אתה יודע, הוא אפילו לא מודע לזה?" אמרה האישה ההרה. "הבנאדם לא מרגיש מבוכה, אפילו לא טיפת בושה, להסתובב עם הדבר הזה". מידה שווה בערך של בוז ושל הערצה בנימת דיבורה. "החוף שלו מתאים בצורה מושלמת לפנים. זה כאילו, אני לא יכולה אפילו להגיד לך. לא עקשן, זאת אומרת, כן, הוא מסוגל להיות עקשן כמו פרד, עקשן ומלא גאווה, אבל להסתובב כשהוא נראה ככה, זאת אומרת, בחליפה סגולה שאפילו רועה זונות היה חושב עליה פעמיים, ונעלי סאָדל... בנאדם צריך שיהיה לו –" "כבוד עצמי".

למשמע המילים הללו, נעצה בו האישה ההרה מבט. הבעה מוורה חלפה על פניה כאילו, חשב, עוברת עליה כעת התכווצות.

"הוא רק עכשיו סבל אבדה", אמרה.

"ככה הבנת, משהו בקשר לאדם בשם ג'ונס".

"נכון, כן, הוא היה אמור להיות כאן, הוא ניגן באורגן. קוצ'יז ג'ונס".

"קוצ'יז ג'ונס. אוקיי".

אולי השם נקלט, עקבה רדודה שהוטבעה בחולות זיכרונו של הסנטור. אבל זו יכלה בה במידה להיות עקבה שהשאירו אלוין או פילי ג'ו.

"הוא היה אמור להיות כאן ולנגן. אבל כפי שקרה, הוא נפטר היום אחר הצהריים".

"צר לי כל כך לשמוע על כך".

"הוא היה כמו אבא לבעלי".

איכשהו, באופן בלתי מורגש, הלהקה זרמה לקאבר של "טֶרְסֶפְאֶר" של פֶּאד מְדִיסִין. "תודה שסיפרת לי", אמר אובמה. "את יודעת, יכולתי לשמוע את זה בנגינה שלו.

נימה של אָבֵל. אבל לא ידעתי מה זה".

"מר ג'ונס היה חדל אישים מסוג מיוחד במינו", אמרה ברכות. "מוזיקאי. הוא עשה,

אני חושבת שעשה, כל מיני תוכניות מפורטות להלוויה שלו, תזמורת צועדת, רכב

קבורה של 'קדילק'. היא נענעה בראשה. "בשבועיים האחרונים, כשיכולנו לעסוק

בהכנות לקראת התינוק, ליהנות מהתקופה האחרונה שלנו לבד ביחד? בעלי העדיף

לבלות אותם במוסך, לתקן את המגבר הדינוזאורי המאובק הזה שמה. ועכשיו, כשנשאר

רק עוד חודש? הוא הולך להיות שקוע בכל השטות הזאת של הלוויה. במקום בדבר

שהוא צריך להתמקד בו".

"אבל את יודעת", אמר הסנטור, "אני, אני מבין את התסכול שלך. כולנו שמענו,

כולנו יודעים איך מוזיקאים יכולים להיות. אבל כשאני בנסיעות, רץ בבחירות, בבית,

ברחבי הארץ, יוצא לי לראות הרבה אנשים, לפגוש הרבה אנשים. אלה שיש להם מזל

הם אנשים כמו בעלך שם. אלה שמוצאים עבודה שיש לה משמעות בשבילם. עבודה

שהם באמת יכולים לתת בה את הלב, כל כמה שזה יכול להיראות טיפשי לאנשים

אחרים".

משאמר מילים אלו, אולי, חש הסנטור חשש מה, עווית בְּרֶאקְסְטוֹן-הֵיקְס קלה של

חרדה, ונוכח בתכלית שלשמה הוטס הנה אתמול, על סיפון ספינת האוויר הפרטית

של גיבסון גוד, ה"מיני ריפֶרטוֹן", כשגוד היה בדרכו לאיזה יריד מזכרות והסנטור תפס

אתו טרמפ.

"וזה מזכיר לי".

הוא פנה אל המארכת, שקוצר רוחה המובהק נבע פחות מאיזה לוח זמנים שנצמדה

אליו ויותר מהשתוקקותה האפשרית לדברים מרגיעים בעניין הבחירות הקרבות ובאות,

שהוא קיווה שיוכל לספק.

"טוב, רוֹבִין", אמר לה. "בואי נעשה את זה".

הוא לחץ את ידה של האישה ההרה, שנראתה פזורת דעת, שקועה בהרהורים, אפילו במידה מפתיעה, לאור מבוכתה המקורית, ולא עוד מעוניינת בכוכב העולה מאילינוי.

"אתה צודק", אמרה, ולמשך שנייה נבצר ממנו למצוא שוב את חוט השיחה שהיא

המשיכה בה. "אני בזבזתי את חיי".

"הו, אל תהיי כל כך קשה עם האח", אמר, מנסה רגע לפני פרדתם לשמור על נימה

קלילה.

"אני לא מתכוונת אליו", אמרה. "זאת אומרת, כן, בהחלט, אבל לא. אני מתכוונת

למה שאמרת על עבודה. על להשקיע את הלב והנשמה במשהו בעל משמעות. תודה

לך על כך".

היא לחצה את ידו בחגיגות תמוהה.

הלהקה הושתקה, האורחים נאספו, וברק אובמה שעט אל תוך הסלון, נינוח ומחייך.

הוא נעמד מול קיר גבוה בצבע חום-קינמון, תחת תצוגה של רֶטְבֶּלוֹס, ריבועים חבוטים

של פסולת פח ופלדה שנשמות תמימות במקסיקו ציירו עליהן, בפשטות טכנית כאובה

ונוגעת ללב, תמונות שתיארו את סבלותיהן והביעו במושגים בוטים את הכרת טובתן

לאם הקדושה של אלוהים או לשלל סֶנְטוֹס וסֶנְטוֹס על שנענו לתחינתן. לפחות לאדם

אחד בקהל הצופים נראה שהסנטור מרגיש את כובד משקלן של משאלות אלו על

כתפיו. הוא השתהה כמה שניות לפני שפתח בדבריו.

"הוא היה הדבר הכי קרוב לאבא שהיה לך", אמרה האישה ההרה לאיש בחליפה

הסגולה הגדולה, ממלאת את הדממה המתמשכת, לפחות לעומדים בקרבתה, בלחישתה

כבדת הראש, "ברור שאתה חייב לקבור אותו כראוי".

שלהי הקיץ גרועים מהקיץ נוית בראל

נתנו לנו בלא רצון את הקיץ הזה, עוד
קצת ונגמר אתו. כמה יפה מתקדמת
בנית המגדלים, אלף תרופים,
הכל בסדר, לא להיות, להיות.
אכלנו גלידה בזמן, שלחנו
ילדים ללמד את כל האותיות.
(גם אלהים כתב בהן מתוך הסוס
וגם הוא לא יוכל לומר בן מי הוא.)
מלים, אי הסדר הרגיל,
יש לשנות בדחופות את העולם.
הדברים שאסור לגנוב
יותר קל לגנוב אותם בליקה.
אולי את צריכה לומר לי עוד דבר
אבל הזמן שלנו נגמר.
כל מה שלא למדנו הוא אוצר.
וראש השנה הוא יום נורא
ותוקעים בו בשופר.

שני שירים דניאל עוז

*

בגדי אינם למדותי
האלך אפוא עירם
אולם גם עירמי אינו הולם אותי
על סמך מיטב יכלת השפוט
אשר תפורה אף היא לפי גזרה לא לי
אין לי כלום מתחת לכלום
רק בושה שמכסה בושה
שמכסה בושה

מוי ליי

אהבתי את שמה, מי לי
ויודע אני כי עששיות הנזר נדלקות גם הן
למשמע מי לי
אך אם תבחן אותן הן תאדמנה
ותשקענה בשמים השחרים
היות ואין מצליחות הן להגות מי לי
כפי שהצלחתי להגות מי לי אני
כשמי לי בחנה אותי

התחלה חדשה

חגיית גרוסמן

יותר מדי עצמה נבלמה
בדחיקת הבטן פנימה
תעוב הירכים, בזוי הזרועות.

יותר מדי נדאות נעשקה
בשאיפות אצטון ולק
צביעת השער המחלק
נפוח שדים בסיליקון.

דממנו וצלענו על עקבים
נמחצנו במחוד וגרביונים,
מדדנו את ארך השמלה,
שרפנו תאי מח על עמק המחשוף.

כל היממה ראינו עצמנו לנגד עינינו,
ראינו עד ערוץ.

דחסנו את הבטן פנימה וחדלנו לנשם,
היינו יפות ושנואות על עצמנו.
הכל היה למען אהבה ולא ידענו לאהב.

רפונול

מישהו יחתך את הצמה המשלכת מן המגדל
מישהו יחבל באהבה, אל תבטחי באהבה
מישהו יגנב את הגוף
יבטיח זהר, יגרף תם וירדה באמת.
בין עצי הסינמטק בירושלים רפונול נאנסת
וכשתחזור אליך אתה לא תצליחי לטפס בסלמות הסליחה.
הוא הבטיח לה תפקיד בסרט
שהוא בימאי חשוב, שהיא לפה.
שלושה ימים גנב לה את הגוף
והשתיק את גשמתה
וכרביעי שבה אליך
ותלתה בחדרך כתבת אדמה:
"סליחה סליחה סליחה".
וכבר החלטת להעניש ולא קרבת
כתבת כל אותו הלילה,
ישבת בחדר השני ולא הוצאת מלה.

אורין מוריס

חרא קטן

הטועה הגדולה

חשבתי לקרוא לספרי החדש "חרא קטן". כמה טעמים עמדו לנגד עיניי בבחירת שם זה. ראשית, דרשתי במושג חורבן; רצייתי לכתוב מין רומן פוסט-אפוקליפטי כזה, וחיפשתי שם יאה. די במהרה הבינותי כי מן הראוי להשתמש במונח העברי/יהודי "חורבן" ולא בזה הנוצרי/יווני של ה"אפוקליפסה".

מכאן, חשבתי עוד כי חורבן יהיה גדול על ספר קטן כשלי, ויש להנמיך את התואר, ולהעבירו בעד המנסרה של הבלתי-דרמטי, כי אנו בעידן אגבי למדי ובלתי-דרמטי, אם גם פוסט-אפוקליפטי מיסודו.

בכל מקרה, שקלתי שם כגון "חרבון קטן", שהוא אמנם נמוך מאוד, אך אכן נושא את בנות ההד של החורבן הרם והמר. אבל חשתי כי ישנה וולגריות בלתי-נעימה במילה "חרבון", שאולי טובה לויזלטר ודומיו, שגם אוהבים לכתוב "זיון", אך אינה מתאימה כל כך לי ולקוראיי הטובים. על כן פסעתי מעין צעד דק ועדין הצדה, ונקטתי את הצירוף הנחמד "חרא קטן", שהוא אמנם מיובא, אך גם סביר לחלוטין מחוץ לארץ המקור.

נוסף על כל אלה, הצירוף הנחמד עורר בי זיכרון נושן: בעודי נוסע יום אחד בכבישי הארץ בואכה ירושלים מעמק האלה – יותר מנוסע, יש לומר מטפס – בדרך העקלקלה והירוקה במחציתה הראשונה, קיבלתי שיחת טלפון מאחת שכינתה אותי בדיוק כך. היא אמרה: "איזה חרא אתה. אני לא מאמינה. אתה פשוט חרא קטן. אתה שלשול". תוך כדי זה, בקור רוח ראוי לציון, המשכתי לתמרן את המכונית הכחולה והיפנית של אבי בסיבובים החדים שלפני צור הדסה.

הסיפור שלי אתה היה בערך כזה. הכרנו בשלהי כיתה ו'. בעת השיחה חצינו רק במעט את גילאי השלושים המוקדמים, אני מניח. כמה ימים לפני השיחה האמורה שכבנו בהתגלגלות משונה של נסיבות, אם כי לא בלתי-צפויה בהתחשב בנתיבים הסמויים שמנהלים את חייהם של אלה אשר אינם ששים לתוכנית מתאר סדורה, או אפילו לתוכנית מעט מודולרית. כן, הייתה לי ידידה שמאוד רצייתי לנהל אתה רומן אהבים יפה. היא רצתה פחות. בת שיחי, זאת שכינתה אותי חרא קטן ובכך נתנה שם ראוי ויפה בעיניי לספרי החדש זה, הייתה מעין מתוכנת-משדלת מטעמי אצל אותה הידידה. אני לאה מעט מלהיכנס לפרטים כולם, אבל יום אחד התקשרה אליי ואמרה לי: "שמע, נפתחה אצל זאת ידידתי הדלת". לא קפצתי ממקומי, והדבר מעט הפתיע את בת שיחי. חשבה בטח: הרי אתה מחכה שבועות רבים על פתחה, והנה נפתחה הדלת כדי חרך להזמינך, ואינך פורץ במחולות?

יכולתי כמובן לענות כי לקבצן זה, שלא כמו למספר הקפקאי, פתחים רבים שאחריהם הוא מחזר. סימולטנית. אין העידן כשהיה. אנו יכולים להימצא במקומות

היא הטועה הגדולה
פעם חלמה לברח אל מקום
שאפשרי להיות בו במציאות
ארץ שאינה מלחמה
ולא ברחוקה.

היא נולדה בטעות ובטעות פשקה רגליה
לזרע ששנה בשנה את גורלה.
הזרע לכד את החרות
ויצר ממנה צורה חדשה.

היא קשה מתהום, מארץ קשה,
מהרים וברזל, מהצרה והיין והשנה,
מן החלי ומלאך המיתה.

אך כשהיא טובה,
פושטת תחתוניך וטועמת את המילה,
היא הטועה הגדולה.

רבים בשעה אחת. אנו קוואנטיים מאוד. אך את כל זה, כמוכן, לא חשפתי בפניה, מפני ניגוד האינטרסים המשווע, וגם חוסר הצורך שלה להישטף בתאוריות פורצות הדרך שלי על עידן זה ואחרים. ובכל זאת, גם רציתי להשכיב את הידידה, אם הקוראים הטובים עוד עוקבים. אז תחת זאת אמרתי, יופי, והתקשרתי לידידה. אבל זה סיפור אחר, ואין בו כדי להסביר ממש כיצד נתגלגלתי להאזין לאותה המשדלת-מתווכת מנאצת אותי בעודי עולה בכיוון צור הדסה דרך כביש המנהרות בואכה ירושלים.

היא אמרה לי שאני "חרא קטן" כי לאחר המראתה של הידידה שניסיתי לאהוב היה לי ולה איזה משהו: ערב אחד איבדתי דרכי, קצת כמו קינן הדמנטי לפני מותו המצער. ואני אומר כמו קינן כי האזור היה דומה, אחד העם ורחובותיו החותכים מצפון לשינקין, ומצאתי עצמי עומד מחוץ לדירתה. נקשתי, והוכנסתי לביתה, עם הבעה של תימהון מהולה גם ברוך ושעשוע. היא סיפרה לי שלא הולך לה עם גברים. שהיא מנסה הכול. כבר כמה זמן שהיא מנסה הכול. הסתכלתי בפניה וחשבתי עד כמה באמת נעשתה בלתי-אטרקטיבית. כשהייתה ילדה הייתה תכולת עיניים ומופקרת לרוחות החשק והששון. הייתה גם חולמנית וגם חומדת. גם בלונדינית וגם פיזיה.

סיפר לי פעם חבר שלי מתקופת זוהרה, שבה אני מדבר עתה, על בגידתה בו בהיותו בן זוגה הראשון. הוא אמר לי: "אתה יודע, הרגשתי כאילו ירו בי כדור. אבל כאילו הכדור הזה פוגע בי בכל הגוף ולא בנקודה אחת. וכאילו הוא כואב בלי די. אבל הנה, אני לא מת". כך אמר אז, פחות או יותר. והנה היא עכשיו התכערה עד מאוד. פניה שהפיצו מין תום חסר עכבות החמיצו פתאום ולבשו איזה גוון צפוד ומר. היא לא נראתה במיטבה, בקיצור.

חשבתי, אולי יש בי כדי לעזור. אולי פשוט אשכב איתה. הרי הייתי אובד למדי וצמא להתנסויות. רגעים ספורים אחר כך, והנה אני גוחן עליה. שנינו עירומים, היא אינה כה רעה, אך יש גם איזה טעם לא טוב שעולה מגופה. ואני חודר אליה ומרגיש כאילו אני נכנס לתוך פצע. לא לגביעו של הפרח, כי אם לאזור קרבות מדמם. ואני בלי קונדום, גומר אלוהים יודע היכן, ממחר למקלחת. ועף. ואז חזרה החברה האמורה מחו"ל, ואני שוב התעניינתי אצל זאת החמוצה מה איתה, והיא אמרה לי שאני חרא קטן, וכיוצא בזה. ואני לא ידעתי אם לצחוק או לבכות, כמו שהולך הסלסול. אבל הרווחתי שם טוב לספרי החדש, שאינו יודע תמיד אנה הוא הולך ומאין בא. וכך גם אני.

יש עוד מדרשים לרוב. אני נזכר עכשיו בבדיחות בזוקה שהיו כרוכות סביב לוחות המסטיק הקשיח והוורוד, ומפעם לפעם הייתה חוזרת אותה הבדיחה. וזה הקירח נכנס למסעדה; "מלצר", הוא אומר, "אפשר להזמין בבקשה קערת מרק". אם אינני טועה, מגיש לו את הקערה זה עם הזקן הלבן, שנראה קצת כמו פיראט (אני טועה, כמוכן), והלקוח מתלונן ואומר למלצר שהמנה כל כך קטנה, וגם מגעילה. המלצר (הפיראט) מצדו לא יוצא חייב, ואומר לו ללקוח כי יש להודות אם כן על המזל, כי אכן קטנה המנה. תודו שזה מצחיק. זה מצחיק כי כזאת הייתה הילדות פה בשנות השמונים.

בזוקות, הידעת, תופסת עמודים, ועוד. אך מדוע אני מספר בבדיחה זאת, משום שכשם שהמלצר עונה ללקוח, כך אני עונה לקוראיי. כן, זה חרא, חברים, אך יש להודות כי הוא קטן. ועל כן יש בו טעם טוב, ועל כן יש בו חן רב.

מבקשים אותי לכתוב עוד כמה דברים על ה"חרא הקטן", כאילו אין די במה שאמרתי, ותמונות עולות בי, שונות ומשונות: אני רואה את אתגר קרת רואה את דויד גרוסמן ועמוס עוז. ומבטו של עוז נישא הלאה מפה, הוא נישא אל ערבות רוסיה, והוא רואה את ברדיצ'בסקי חוצה את הנהר, עוזב את העיירה היהודית. והוא רואה מעבר הנהר האחר, בסביבה הכפרית הגויה, את צ'כוב הרופא עושה ביקורי בית אצל ההמון הנבער, ושותה בערבים עם קבוצת משכילים מקומית, ואני חושב, זוהי בפירוש שרשרת מזון. אבל אלה אינם יכולים לאכול אותי משום שאני חרא קטן. אני מחוסן. לא מעט נתתי דעתי בחיי על תסמונות כגון הדיכאון. מתישהו היה לי איזה פיצוח, וחשבתי על הדיכאון כהסוואה. הרי האדם המדוכא אינו ניכר בהרבה. תנועתו מצומצמת מאוד וחסרת חן. רוב הזמן הוא שוכן בתים, וגם שם אין הוא מובחן בהרבה מן הקיר. כאילו התמוסס לתוך הרקע. בעצם כמו הזיקית והלטאה הוא נבלע, דומה בין דומים. הרי מה מבקשת הלטאה בהסוואתה – כי לא תיראה – וזה גם עיקר מבוקשו של המדוכא מן החיים – כי יעזבוהו בשקט לנפשו. הוא יוצא מגדרו להדגים כי אין בו כל סיכון לסביבתו, שלא כהמון טרדנים אחרים, שאינם מוכנים להניח לבריות.

הדיכאון הוא אפוא מגעיל. אך יש בו גם חוכמה משלו. ומי ששבע התקפות דיו ירצה לעתים לפרוש אליו ולנוח בחיקו. כן גם מקרה ספר זה, אשר אני עושה בו מעשה, ובוחר לכנותו בשם הנחמד שלו, וכך מראש מייתר כל ציפייה ממנו, שיהיה אחר מכפי שהוא, במהותו. משום כך גם לא התרגשתי הרבה כשזו כינתני כך. יש לומר זאת בקול רם: היא לא טעתה בהרבה. לא במקרה הספר, ולא במקרה הסופר. ועכשיו, מבקריי היקרים, אזמין אתכם, כדרך הלקוח והמלצר במסעדה, לקרוא בספר זה, שהוא אמנם קטן, אך יש להודות שמגעיל דיו.

אגודת הסופרים העברים מתחדשת וקולטת יוצרים חדשים

פנייה לסופרים, למשוררים, למתרגמי ספרות יפה, לחוקרי ספרות ולעורכים להצטרף לחבריהם הסופרים ולהיות חלק מאגודת הסופרים העברים.

את אגודת הסופרים העברים ייסדו ביאליק, טשרניחובסקי ובני דורם לפני 95 שנים כדי לאחד את כל היוצרים והכותבים בשפה העברית. מאז ועד היום כוללת פעילות האגודה ארגון אירועים ספרותיים, הוצאת כתב העת הספרותי "מאזנים", חלוקת פרסים ספרותיים, יצירת קשרים בין סופרים וקשרים עם סופרים בעולם, החזקת אוצר כתבי היד "גנוזים" של אגודת הסופרים, הופעות סופרים ברחבי הארץ, ועוד. כל רעיון חדש ויוזמה חדשה של סופרים יתקבלו בברכה.

אם אתם יוצרים בשפה העברית, פרסמתם שני ספרים בשפה העברית ועדיין לא חברים באגודת הסופרים, אנא פנו אלינו. אנחנו מעוניינים בכם לשותפות של יוצרים.

טלפון: 03-6953256 | דוא"ל: sofrim-ronit@bezeqint.net



אילה בן לולו היא משוררת כלת פרס טבע לשירה לשנת תשע"ה. ספרה "ילדות מקוצרת" (פרדס, 2013) זיכה אותה בפרס שרת התרבות לספר ביכורים. השירים שנתפרסמו בגיליון לקוחים מתוך "טעם הבת", ספר שירים חדש שיראה אור בקרוב בהוצאת אפיק. **יקיר בן-ימשה** מלמד כתיבה ועורך את אירועי הספרות בבית ביאליק. חתן פרס ראש הממשלה לשנת 2102. ספר שיריו הרביעי, "הדלתא של חייך", יצא לאור בהוצאת מוסד ביאליק במהלך 2017.

נוית בראל, ילידת אשקלון 1977, משוררת ועורכת ספרות, דוקטורנטית בבית הספר למדעי התרבות של אוניברסיטת תל אביב. ספר שיריה "מחדש" ראה אור בהוצאת עם עובד בתחילת השנה.

יוסי (יוסף) גמזו הוא משורר, סופר, מתרגם ופזמונאי ישראלי, פרופסור לספרות עברית. חגיגת גרוסמן היא משוררת וסופרת. למדה תאטרון בבית צבי, צילום סטילס בקאמרה אובסקורה וציור במדרשה לאמנות. בוגרת תואר ראשון בספרות עברית וכללית מאוניברסיטת תל אביב, ותואר שני בספרות עברית מאוניברסיטת בן-גוריון. ספרה "לילה ולואיס" היה בין חמשת המועמדים הסופיים לפרס ספיר לשנת 2014.

אבי גרפינקל הוא דוקטור לספרות, ראש מרכז הכתיבה במרכז האקדמי שלם בירושלים. הרומן השלישי שלו, "בן-יחיד" (ידיעות ספרים), היה מועמד השנה לפרס ספיר.

מרלין וניג היא משוררת, חוקרת ומבקרת קולנוע, דוקטורנטית בתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית. עד כה ראו אור ספריה "הקולנוע החרדי" בהוצאת רסלינג ו"אז מה היה לנו פה: שירה על קו הגבול, מחווה לרולאן בארת" בהוצאת ספרא. בקרוב יראה אור ספרה השלישי "מלים רגילות לשכוח", אף הוא שירה בהוצאת ספרא.

שמעון זנדבנק הוא מתרגם שירה וחוקר ספרות. פרופסור (אמריטוס) לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. חתן פרס ישראל לתרגום שירה 1996. תרגם משירי צ'וסר, שקספיר, ייטס, צלאן ועוד.

ענת לוי היא ספרנית ומורה לכתיבה יוצרת. שני ספרי שירה "אנה מסתובבת לאט" (2007) ו"מפּהּלֶפּהּ" (2013) זכו בפרסים ושיריה תורגמו לכמה שפות ופורסמו באנתולוגיות ובכתבי עת בארץ ובעולם. הרומן "הארכיברית" ראה אור ביולי 2015 וזכה בפרס לסופרים בראשית דרכם, 2014 ובפרס אקו"ם ליצירה המוגשת בעילום שם, 2015.

אוריין מוריס גדל בירושלים, אב לשתי בנות, בן 40. לקראת הוצאת ספר ביכורים "לרגל עבור מקום אחר" בסדרה החדשה "רוח צד" של הוצאת כנרת, זמורה ביתן.

נדב נוימן, יליד 1988, מתגורר בתל אביב. משורר, כותב, עורך, פסיכונאוט. ספר הביכורים שלו "נעמן" יצא בהוצאת רעב ב-2015. שיריו פורסמו בכתבי עת ובעיתונים שונים, ובהם "הארץ", "ידיעות אחרונות", "מעין", "הבה להבא" ו"עירובין".

דניאל עוז הוא משורר ומוזיקאי המתגורר בימים אלה בניו יורק. ספרו האחרון, "מדוע לא תראוני בדרכים", יצא בהוצאת כתר ב-2015 ובו משלים קצרצרים. בימים אלה מובא לדפוס "מלכודת זבובים", ספרו המשותף עם האמנית תמה גורן, בהוצאת ברחש.

לולו עומר היא אמנית יוצרת ופרפורמריית בתחומי הריקוד, המוזיקה והשירה. משנות התשעים היא חיה ועובדת באירופה. היום היא גרה עם משפחתה בווינה.

נינה פינטו אבקסיס היא דוקטור לספרות עברית ופולקלור יהודי והשוואתית, כלת פרס בן-צבי לשנת 2015. ספר סיפוריה הראשון יראה אור בסדרה "רוח צד" של הוצאת כנרת, זמורה ביתן בשנת 2017.

משה רון, פרופסור בדימוס לספרות אנגלית ולספרות השוואתית באוניברסיטה העברית, מתרגם, ואחד מעורכי ספריה לעם בהוצאת עם עובד.

רעואל שועלי, יליד 1981, גדל במצפה רמון וגר בתל אביב. ממקימי כתב העת לשירה "הבה להבא". ספר שיריו הראשון "עורבא" יצא בקיץ 2016 בהוצאת נמרוד בעריכת יותם ראובני.