

כתב עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל

גליון מס' 35 | 2015

בדרך הגדולה - הרצאות מצולמות על שירת אלתרמן



פרופ' זיוה שמיר, רוני סומק, פרופ' הרי גולומב, מאיה בז'רנו, פרופ' גד קינר (קסינגר),
פרופ' שמעון לוי, דן אלמגור, מרלין וניג, פרופ' מירון ח. איזקסון,
ישראל בר-כוכב, פרופ' אברהם בלבן, פרופ' אורציון ברתנא, ד"ר חיים נגיד

שירים, סיפורים, מסות, רצניזות

יעקב אלג'ם, רבקה איילון, שולמית אפפל, נוית בראל, יערה בן דוד, משה גרנות,
צביה גולן, נורית דוד, יואכים וורמבולד, ריקי כהן, צביה ליטבסקי, תמי לימון,
דנה מרקוביץ, רבקה רז, רבקה שאול בן צבי, איציק שחר

ספרים חדשים בספרא



הרב קוק והציונות

גלגולה של תקווה

מאת: ד"ר מיכל לניר

הרב אברהם יצחק הכהן קוק (הראי"ה, 1865-1935) היה מראשוני הרבנים שהתייחסו לציונות על דרך החיוב, והוא ממניחי היסוד לתרבות הציונית-דתית שנוצרה בארץ, ומי שגיבש לראשונה את משנתה. הוא מאנשי הרוח שהשפיעו על עולמם הרוחני של רבבות יהודים מאמינים, ולאחר מלחמת ששת הימים, משהחלה תנופת ההתנחלות בשטחי ארץ ישראל, השפיעה משנתו בעקיפין גם על עולמם של רבבות יהודים חילוניים.

שוק הספרים הלועזיים מוצף היום במבחר עצום של ספרי עזר והדרכה למחשבתם של הוגים מרכזיים בהגות בת ימינו. לעומתו, ארון הספרים הישראלי דל בספרים מעין אלו. ספר זה עשוי למלא את החסר ולפרוש לפני הקורא המשכיל את השיטה ההגותית ואת הנחות היסוד הממלאות בימינו את עולמם של ישראלים ציוניים-דתיים כה רבים. מיכל לניר - מרצה למחשבת ישראל וראש החוג ליהדות בעבר במכללת לוינסקי לחינוך. חיבור זה הוא עיבוד של מחקר לשם קבלת תואר שלישי באוניברסיטת תל-אביב במסגרת החוג למחשבת ישראל, שהוגש בהדרכתם של הפרופסורים יוסף בן-שלמה ויוסף גורני.



עובדות מהדמיון

רומן

מאת גליה אבן-חן

אישה צעירה ניצבת מול דילמה לא פשוטה: היא רוצה להרות וללדת כמו כל בנות גילה, אך לשם כך עליה להפסיק את הטיפול התרופתי ששומר על שפיותה. היא מצליחה. ההיריון נקלט והחלום הבלתי-מושג שרקמה בדמיונה על ילד משלה הולך ומתגשם. אך בד בבד עם התקדמות ההיריון, המציאות מתעוותת, וראשה מתמלא בקולות מדברים, מייעצים, מתפלמסים שמנסים להכתוב את פעולותיה. כל הגבולות בין מותר לאסור, בין ממשות לאשליה בין האינטימי למוחצן נחצים. לצידם של החיים הרגילים, היום יומיים, פורחים חיים דמיוניים, שמתקיימים ביקום מקביל, ומתוארים בעובדות מהדמיון בפירוט ובדייקנות מדהימים. בטלה ההיריכה בין הורים לילדים, ובטלה הבלעדיות ביחסי האישות. נמחקים הבדלי הגיל, המעמד המשפחתי והאיסורים המיניים.

גליה אבן-חן משרטטת בהשראה ובכישרון נדירים, קווים לדמותו של עולם זר ומוזר הנגזר מן העולם המוכר לנו, מתקיים לצדו ולפרקים אף עולה עליו בחינותו ובריגושיו.

בספר תשעה פרקים, כמספר חודשי ההיריון, וחלוקה זו יוצרת מסגרת מובנית היטב הסוגרת על עולם פרוץ ופורץ גבולות. הקוראים עוברים, יחד עם גיבורת הספר, מסע שהוא בעת ובעונה אחת קומי, רווי אימה, בדרך אל סוף שהוא גם הבטחה להתחלה של חיים חדשים.

חיים נגיד

ספרא הוצאה לאור של איגוד הסופרים

| שירה | פרוזה | עיון | דרמה |

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל,

רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033, טל. 03-6950019 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il



כתביעת לספרות
ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל
גיליון מס' 35, 2015

העורך: ד"ר חיים נגיד

מועצת המערכת: פרופ' גד קינר (קיסינגר), פרופ' זיוה שמיר, ורדה גינוסר,
פרופ' פארוק מואסי, ד"ר איבון קוזלובסקיגולן

יוצא לאור על-ידי

איגוד כללי של סופרים בישראל
نقابة كتّاب عامة في اسرائيل
General Union of Writers in Israel



Published By General Union of Writers in Israel, 2015

GAG
Literary Periodical



no. 35, 2015

Editor: Dr. Haim Nagid

*Editorial Board: Prof. Gad Kaynar, Prof. Ziva Shamir, Varda Genosar,
Professor Farouk Muasi, Dr. Yvonne Kozlovsky Golan*

אין לעשות שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בחוברת זו, אלא ברשות מהמו"ל.

כל הזכויות שמורות © 2015

All rights reserved © 2015

גג מתפרסם

**בעזרתו הכספית של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט
בסיוע עיריית תל-אביב**

2 | גג | גליון 35

תוכן החוברת

4.....	בפתח.....
5.....	נוית בראל, ניסן ועוד ארבעה שירים.....
8.....	גד קינר (קיסניגר), הכנף המכונסת.....
14.....	יעקב אלג'ם, על מלכה נתנזון ז"ל, הגיגים וזכרונות.....
18.....	צביה ליטבסקי, כן בקודש חזיתך, עיון בשני פיוטי אופן לְמִשָּׁה אבן עזרא ויהודה הלוי.....
27.....	שולמית אפפל - תמי לימון - יואכים וורמבולד, שלושה מקור, שלושה תרגום.....
30.....	רבקה רז, בצומת מסילות הברזל, סיפור.....
32.....	שולמית חוה הלוי, שני שירים.....
34.....	ריקי כהן, דיאלוג ועוד שלושה שירים.....
36.....	רבקה שאול בן צבי, בחור מבטיח, סיפור.....
40.....	רבקה איילון, טעינה מסתורית - וחרדת המוות, ט. כרמי: 20 שנה למותו.....
44.....	נורית דוד המקדש המוזהב, סיפור וציורים.....
53	בדרך הגדולה - תמלילי סדרת הרצאות מצולמות על שירת אלתרמן
54.....	זיוה שמיר, חמישה פרקים על אלתרמן וכוכבים בחוץ.....
71.....	אברהם בלבן, מה משותף לכל שירי כוכבים בחוץ.....
78.....	דן אלמגור, על אלתרמן הפזמונאי.....
82.....	מירון ח. איזקסון, נתן אלתרמן שלי.....
85.....	חיים נגיד, חידות ופתרון בכוכבים בחוץ.....
94.....	הרי גולומב, על "לילה לילה".....
98.....	רוני סומק, על שירת האהבה של אלתרמן.....
102.....	מאיה בז'רנו, על נוכחותו התמידית בחיי כמשוררת.....
105.....	גד קינר, על "שיר של מנוחות" בשמחת עניים.....
110.....	שמעון לוי, הערות על פונדק הרוחות.....
113.....	ישראל בר-כוכב, התבוננות וקריאה מחדש באלתרמן.....
117.....	מרלין וניג, על השיר "אל תתנו להם רובים".....
120.....	אורציון ברתנא, על השיר "סער על הסף".....
124.....	יאיר מזור, קריאה בשירתה של חמוטל בר יוסף.....
146.....	משה גרנות, איך הכרתי את אשתו של הקולונל, סיפור.....
151.....	דנה מרקוביץ, קֶץ ועוד שני שירים.....
152.....	צביה גולן, בלוק צהוב, סיפור.....
154.....	משה גרנות, לא פשוט בכלל! על ספרה של זיוה שמיר סיפור לא פשוט.....
158.....	חיים נגיד, אופטימיות מאופקת, על הרומן של גליה אבן-חן עובדות מהדמיון.....
160	יערה בן-דוד, "כאן המילים באות למות", על ספרה של פנינה עמית שברים.....
163	איציק שחר, תהודת קריאה, על ספר הביכורים של עמית מאוטנר, למה משורר.....

קוראות יקרות, קוראים יקרים,

במרכז של חוברת זו - תמליליה של סדרת ההרצאות המצולמות בדרך הגדולה, 20 סרטונים על שירתו של נתן אלתרמן ובעיקר על ספרו הראשון כוכבים בחוץ, בהשתתפותם של 13 חוקרי שירה ומשוררים. המיזם המצולם הזה, שתמליליו מתפרסמים לראשונה, קרם אור וצלילים בתמיכתו של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט, ותרומתה הנדיבה של קרן צבי ועפרה מיתר, והודות לשיתוף הפעולה של החוג לתקשורת וקולנוע במכללת סמינר הקיבוצים, שם צולמו הסרטונים. המשתתפים - חוקרי אלתרמן מובהקים ומשוררים: פרופ' זיוה שמיר, פרופ' הרי גולומב, פרופ' גד קינר, ד"ר דן אלמגור, פרופ' אברהם בלבן, פרופ' שמעון לוי, פרופ' אורציון ברתנא, והמשוררים רוני סומק, מירון ח. איזקסון, מאיה בז'רנו, ישראל בר-כוכב, מרלין וניג והח"מ. המיזם נועד לתלמידים בבתי הספר, לסטודנטים ולכל אוהבי אלתרמן וחובבי השירה העברית.

ככלל, זוהי חוברת עשירה בשירים ובמאמרים על שירה ומשוררות ובכתיבתן של משוררות וסופרות. פותחת אותה סדרת שיריה המעודנים והמרתקים של נויט בראל, יאיר מזור מפרסם את חלקו השני והאחרון של מסתו על שירתה של חמוטל בר-יוסף, שירה כוכשת בכינתה ובנועזותה, גד קינר ויעקב אלג'ם מתעמקים בשירתה של המשוררת המנוחה והאהובה מלכה נתנון ז"ל. אוהבי שירה ימצאו ודאי עניין בתרגום לגרמנית של שלושה משיריה של שולמית אפפל, תרגום שנעשה בידי תמי לימון ויואכים וורמבולד, וזאת לאחר שתמי, המתרגמת המחוננת, הבחינה כדבריה, ששולמית כותבת עברית "שמקורה בגרמנית: מבנה המשפט, הנושאים המרכזיים, מילים שקופצות לעין, שלא מתחברות להוויה הישראלית אך מאפיינות את זו המרכז אירופאית (נהר, יער, שלג), חדות ונחרצות 'ברכטיאניות' - כל אלה אבחנות שאושרו על ידי המשוררת, שזכתה עתה לראות את שירתה, כפי שאולי התנגנה בה לראשונה.

ועוד משוררות וכותבות פרוזה בחוברת זו המעשירות אותה בתוכניהן וברגישותן הלשונית: שולמית חוה הלוי, המשתפת אותנו בחוויותיה המצמררות, המשוררת צביה ליטבסקי, שזכתה באחרונה בפרס אקו"ם לשירה בעילום שם, כותבת על שני פיוטי אופן של גדולי השירה של תור הזהב, משה אבן עזרא ויהודה הלוי, וד"ר רבקה איילון כותבת על שירתו של ט. כרמי ז"ל, שעתה זה מלאו שני עשורים לפטירתו. בולטות במקוריותן המשוררות ריקי כהן ודנה מרקוביץ, שהחלו רק באחרונה לפרסם את יצירתן. הסופרות רבקה רוז, רבקה שאול בן צבי וצביה גולן, מציגות כאן את יצירתן הסיפורית, והסופרת והאמנית נורית דוד - מפרסמת את סיפורה "המקדש המוזהב", ובצירו כמה מציוריה בסידרה זו שהוצגה בגלריה גבעון. בין שפע הסופרות והמשוררות הללו בולט בייחודו משה גרנות, שסיפורו מתרחש בעיירה ברומניה. זכור לטוב קובץ סיפוריו ה"רומניים" קרנטינה בקונסטנצה (ספרא), אך בסיפור הנוכחי ניכר שהוא משכלל את סגנונו העברי-רומני, ובורא עולם מרתק, תוסס ושופע אנרגיה, שהיה זר עד כה לקורא העברי.

קריאה נעימה, העורך

ניסן ועוד ארבעה שירים

ניסן

אֶסְגֹר אֶת דַּלַת הַבַּיִת בְּרֹאשׁ הַחֹדֶשׁ וְלֹא
נֵצַא עַד הַבֶּקֶר. נִשְׁמַע אֶת הַבְּרָכוֹת,
זְיוּפִים שֶׁל שִׁירָה חֲרִישִׁית. אֶת קוֹלְנוּ אֵינְנוּ
זוֹכְרִים, אֲבָל שׁוֹמְעִים מְדִי יוֹם. עַל מָה וְלָמָּה
יִוָּרְדַת הַנֶּשֶׁמָּה? יְרִידָה לְצַרְךָ מָה הִיא?
סֵלֶת בְּלוּלָה בְּשֶׁמֶן. עֵץ הַשֶּׁסֶק מְלֵא
פְּרִי. הֲלֹא זֶה עֵקֶר הַסּוּד: שְׂרָאשִׁית אֵינָה
רֵאשִׁית, וְצַרְךָ אֵינּוּ צַרְךָ. הַבַּיִת הַמְּחֻזָּק
מֵאֵה חַיִּים, מְחֻזָּק גַּם אֶלֶף מוֹת. כָּאֵן
מְלַכְלָךְ, כָּאֵן נִגְבְּתִי. כָּאֵן חִפְתִּי לָךְ.
בֵּין פַּעַם אַחַת לְשָׁנָה, זְמַן חֹדֶשׁ. בֵּין
שְׁנֵי לְשָׁלִישִׁית, שְׁכַחְתִּי. אוֹלֵי עַד
הַפַּעַם הַבָּאָה, מַחְצִית הַיּוֹם

בדרך לאשקלון

מֵתִים מְטָלִים לְפָנַי וְלֹא דְיוֹנוֹת
וְלֹא מִכְנֵי מַפְעָלִים וּבְאֵבִיב לֹא פְדוּרֵי שְׁטָה
צָהָבִים, הַנּוֹקְמִים לָהֶם אֶת פְּרִיחָתָם דְּרָךְ אֲשֶׁפָּה וּכְבִישׁ מְקַלֵּף.
לֹא הַבִּיָּתָה. אֵינְנִי מְכִירָה אֶת הַיָּם, הַמִּתְקַפֵּל מִיָּמִין כְּמוֹ שְׂרוּוֹל
מְגֻהֵץ. מָה לִּי וְלְדְרָךְ הַזֶּה עֵכָשׁוּ, חֲצִי נְאֻסָּפֶת וְחֲצִי פְגוּמָה.
וְאוֹלֵי יָפָה בְּכַנִּיסָה לְעִיר, אֲבָל לִי אֵין מָה לְרַדֵּת מִן הָאוֹטוֹ וְלוֹמֵר
דְּבָר, לֹא לְאֵב וְלֹא לְאֵם וְאָחוֹת, רַק לְהַמְלִיט. מִן הַדְּבָר וּמִן הַחֶרֶב וּמִן הַבְּזָה
וּמִן הַשְּׂדֵפּוֹן וּמִן הַיִּרְקוֹן וּמִכָּל מִינֵי פְרַעְעֻיּוֹת שֶׁהִתְרַגְּשׁוּ וּבָאוּ לְעוֹלָם
לְפָנַי שְׁנִים, טָרַם בְּגִרְתִּי וְטָרַם שְׁכַחְתִּי וְטָרַם הַצְדָּקָתִי עָלַי אֶת הַדֵּין.

עד הערב

עד הערב צפריים קטנות בקולות גבוהים,
חסרי הבעה. אני מחפשת מלים טבעיות,
כי האמת מצויה רק במקום שבו יש שפה
ומה שאינו נשמע, תעלומה. אבל לידך
אין לי מלים, רק אמת וכל הפונות הטובות
של חדש איר: לזכר, לעמד, להתנהג יפה,
להשתחרר כליל מהצורך לחשב, לטלטל.
הטוב הזה, הבטחון הזה, רמאות גדולה.
הם שתפים היום לפשע, ממלאים את תפקידם
להיות יפים ועדינים. משעות הערב שריקות
של סיסים בתנועה נסתרת, מתוך פיוס ונחמה.

השם הנכון

אותן מלים בכל פה, על כל מסך. כמו תולעים רכות,
יום ולילה, בתנועה כל הזמן. הן ושקיפות וועדה וקטטה
וקצרה הדרך מאזן לאזן, וכמעט שלא מרגישים בן
וחוזרים ושוכחים את קיומן. את שמי מאיתם באלף
שגיאות, באלו נכוננו לו סבוכים מראש. זחל טונה
מסביבו פקעת. לזחל זוג רגלים אמתיות. הזחל גדל במהירות.
יחלפו ימים רבים ואתרגל להסתפק בדברים פחותים יותר:
צלילים דקים, שעול, חיוך עקם. אצבע אחת שמצביעה
על חלונות: תראי, בתים בתל אביב פקוחים, ערות-יתר.
איש אינו מכבה את האור בלילות אוגוסט שלא יאמנו,
בחוף הרחוק ממדבר ומהר, בלי הדס, בלי שטה, בלי מזהיר ונזהר.
אבל לפחות אדם אחד זוכר, ויתפלל לפני שהוא נשבר:
ברוך בעל נחמות, אוי לצער, נחמות תן כמי נהר. כמי נהר.

דג

איש אינו מבחין בנו. על כל חיוך גלוי לעין
ישנו גם חיוך מסתור מעין. את הצואר שלך
אתפס ברפרוף כאלו הייתי צפור שיודעת לדוג.
אין לנו חלק בעולם, אין לנו סוף או ראשית.
כל תאריך ששונה לזכרו הוא בעצם סתו אחד,
אביב אחר, פרידה ופריחה. הרי כל הדגים
בירקון מקלקלים. אין כאן אלא אפר במים,
ומה שכחל הוא אולי הכנפים. לעולם
לא כמו דג, כאלו כמו צפור. אויר מעל,
אויר מתחת. במשימה להשיג מה? לא כדי לתקן
את מה שהחמצנו, אלא רק כדי לא להחמיץ דבר נוסף.



נועה פיין, בין שמים לארץ, ניפוח זכוכית, טכניקה מעורבת, מתוך תערוכת "זכוכית ישראלית 2015, במוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, צילום: מיכאל מזרחי, באדיבות המוזיאון

הכנף המכונסת

הספד על קבר המשוררת מלכה נתנוזן ז"ל ודברים על ספרה האחרון

מלכה יקרה, לפני למעלה מחודש ביקרנו אותך בהוספיס, וכבר אז היית מסוממת בשל כאביך, ישנת, ולא ידעת שבאנו לבקרך. שלוש פעמים במרווחים גדולים משך השנה החולפת צלצלת אלי להיפרד ממני, ועדיין נגזר עליך לשאת סבל בל יתואר משך חודשים רבים. ואת, נפש אצילה כל כך, יפת נפש ויפת מראה, וכל כך קטנה, רגישה ורכה. המוות הצפוי סיגל עצמו לכאב שליווה אותך כל חיך, והתעלל בכך מרה, עד שבסופו של דבר גאל אותך מייסודיך. אם יש אמת באימרה הנדרשה על הגאולה שבמוות, הרי שאת להוותנו, לאסונם של כל אלה שאהבו אותך – ואי אפשר היה שלא לאהוב אותך – את ההוכחה לכך, אלא שגאולה זו התמהמהה יתר על המידה.

ואולי בכל זאת הגורל נטה לך חסד, כי הוא אפשר לד"ר חיים נגיד ולהוצאת "ספרא" שלו להוציא לאור את ספר שיריך **ציפור מכונסת כנף**, יצירה נפלאה שבה תמשיכי לחיות אחרי כלותך, ושעליה אני רוצה לומר מספר מלים, דברים שנכתבו כחודשיים טרם האשפוז בתחנה הסופית שמכל באיה לא שב עוד הלך, כדברי המלט, ההוספיס.

ציפור מכונסת כנף היא מלכה נתנוזן, ציפור-שיר וסיפורת בעלת מעוף ושאר רוח מופלאים, שהחיים לא הניחו לה לפרוש כנפיים, והיא מתכנסת אל תוך עולמו הפנימי הסגור של בעלה הלום הקרב כמבוי סתום של טראומה נטולת מוצא המתואר ברומן המופלא "ללב יש היגיון משלו", או מתכנסת, כנועה כביכול, אל עולמה הפנימי הכאוב, הסבוך, שכולו יגון משתבלל ומבוכי – "גדר הבוגנויליה התכנסה לתוך עצמה / כמו העצב המכפף כתפי ילדים". ומתוך כאבה היא חוצבת יהלומים פיוטיים נדירים במקוריותם, בצלילותם וכיפיים – "ורק ידי היו לאסף את פרחיה העיפיים. / הצער שפרץ מן הבית נעטף בשוכל ניחוחם / שעד/ מהרה/ התפוגג".

היקום היצירתי של מלכה נתנוזן – יקום חובק-כל, הגדוש הרמזים למכמנים רב-תרבותיים, ומקיף קשת רחבה של סגנונות -- הוא הווייה איובית ידועת סבל וחולי: ילדות עשוקה ורחויה; זיכרונות השואה המחרידים הקשורים באם ה"זרה לעצמה / זרה לי / וכשהיא פוקחת את עיניה - חלל לבן / כמו צעקה... / אמי בזרועותי שוב ילדה / בתלותה בי אפרוחי-עיניה / זך לבי / הובר שירה". בעל אהוב עד אין שיעור, שהתקבע בהלם קרב, ואשתו מנסה בעוצמה ההיולית של דימוייה המצמררים והחושניים כאחד, להפך את המהלך האבולוציוני, לחזור לתום בראשיתי: צא מתוך הפלדה המפרכת / השלך את הבגד הבוער / שחרר את העיט שקפא בתוך עיניך / דע את עצמך פתינוק ביער מראות/ ראשוני / דע / אותי. " אח גוסס, בן ש"כשנולדת/ נבטו הרדופים בחזי/ עץ השסק כרע תחת עומס הפרי..." , בן שנאלץ להתמודד עם הרוחות הרעות שרדפו את אביו ויכול להן, ואמו חסרת אונים, אנוסה בעצמה להיאבק במחלה ממארת בגבורה של מי שלמרות מצבה הקשה מתעקשת ש"חייב להיות פה גם משהו משעשע / אני אומרת לעצמי / הרי לא ייתכן שהכאב יכתיב מלאותו של יום / מהלכיו".



מלכה נתנזון בשנת חייה האחרונה (הצילום, באדיבות המשפחה)

אחד השירים הראויים לציון ולעיון מיוחדים הוא השיר "כפרוכת בהיכל קדושה":

כְּפָרֹכֶת בְּהֵיכַל קֹדֶשׁ
הַבְּקָר
כְּשֶׁפָּנִיָּה מְלֵאִים אֶת קוֹרֵי הַיְקִיפָּה
זֶה רֵיחַ הַקֶּפֶה וְרֵיחַ הַהֵל וְאוֹר פְּנֵי הַשּׁוֹאֵל
וְהַיְלָד שְׁנֵלְכָד בְּתוֹךְ עֵינֶיךָ
וּשְׁפָתָנוּ הַנְּבִלְלִית
וְחֻדוֹת הַהֲתַרָּה
הַדּוֹנָא בְּיָדְךָ
- בְּיָדֵי תְּשׁוּקָתוֹ
בְּיַנְיָנוּ הַנִּיחוּחַ.

זהו שיר המגלה טפח ומכסה טפחיים – בעיניי זהו תיאור של מגע ארוטי בין אוהבים בשעת בוקר קסומה, המשרך בזיווג אוקסימורוני דימויי קודש בחול המשגיבים את החולין למדרגה עליונה: "כפרוכת בהיכל קדושה / הבוקר", והקורא ספק מוזמן לראות בשעת היקיצה, בקפה של שחרית, בהתרגשות הנאהבים ובהיסחפותם במעשה האהבה, את קודש הקודשים – ספרי התורה שפרוכת הבוקר מצפינה מאחוריה. וכדי שההכלאה בין נמוך לגבוה, בין הסמנים הפיגורטיביים של האינטימיות של הזוג המציצה מחרכי הפערים שבשיר ומזמינה את הקורא, כמו את הנמען, לחבור אל הדוכרת הנרגשת, לבין האלוזיות הדתיות והמקראיות, ההופכות את האהבה שמעלמא הדיין לשיר השירים, כדי שהכלאה זו, המעידה על עוצם רגשותיה של הדוכרת כלפי בן זוגה, תשכנע, רצוף השיר בתבניות רוויות תום ילדי, המרמזות גם על פגיעות, על תהייה, על בלבול, דוגמת: "ואור פניך השואל" – גם "אור" טרנסצנדנטי, הילה, קרינה של קדושה – וגם שאלה; "והילד שנלכד בתוך עיניך" – גם תמימות ילדית כובשת, אך גם "לכידות", קיבעון, במצב נפשי חשוף, נטול הגנה, כמו של ילד רך. ואחר כך "ושפתנו הנבללת" – הדוהרי רמוז למגדל בבל, לבלייל שפות, משמע – לקושי בתקשורת בין השניים, אך גם להסלמה בהתפעמות הגואה לקראת "חדוות ההתרה" האל-מילולית, התרת הבגדים, שמכוח המילה "התרה" מרפררת גם לאקט רליגינזי, להתרת החושן של הכהן. וההכלאה בין שיר של יום חול לשיר השירים, המכוונת לרצון להציג אהבה זו כאולטימטיבית, כאהבה המזוקקת מכל שמץ אבק של תאוה זולה, אהבה שאין למעלה הימנה, באה לידי ביטוי בצירופים מבוססי המקרא והכל כך סוגסטיביים במה שאינם אומרים, כאילו היה השיר כולו פרוכת יפהפייה מתחרה שחוריה רבים ממרקמיה, המצניעה התייחדות נשגבת: "הדודא בידך / – בידי תשוקתו / בינינו הניחוח". לא בכדי הזכיר לי השיר הנשי והליטורגי-אגנוסטי, החסכוני והמדויקהזה שירים של אלזה לסקר-שילר ושל זלדה, שיר שיאה לו התרגום הגרמני לכותרת "שיר השירים" – Das hohe Lied, השיר הגבוה, הנשגב. העירוב השעטנזי בין הנעלה לנלקה והחולה, ובין המיתי לדומסטי, בין רשות הזיכרון המיתי הקיבוצי לרשות המיתולוגיים של הפרט, מאפיין גם שירים רבים המאכלסים גלריה נכבדה של דמויות ארכיטיפיות ומיתולוגיות: חווה, משה, נבות, שרה, איזבל, בת יפתח, אופליה ופרומתאוס. אבל דווקא הדרמטיות שבפרסונות הקאנוניות האלה, וחמור מזה – הדרמטיות שבמצבה הרפואי הקשה של המשוררת – מרוככת בזכות חוש ההומור החתרני של מלכה נתנון, ששום מחלה קשה אינה יכולה לעמוד בפניו, כפי שהוא מתגלה, דרך משל, בשיר "על מתנת חיים שבזבזה": "הִסְרָטֶן בְּכַבֵּד מְשָׁנִי." ראשו בין המְסַפְּרִים הָאֲדָמִים הַמְרַצְדִים עַל הַמְרַקֵּעַ / "מָה זֹאת אֲמַרְתָּ מְשָׁנִי, דוֹקְטוֹר?" / "זֶה אֲמַר שְׁמַעְרָבִים גַּם הַלְּבָב, גַּם הַמְּעִי, מְשֶׁם הַכֵּל הַתְּחִיל." / "עַם גַּי.פִי.אֵס אוּ וַיִּיז, דוֹקְטוֹר?" / אֵלֶם! / פְּרִץ צְחֹק מְשַׁחֵרֵר... / אוֹי, אֵת... אֵת... "כבדו המנוקר על ידי ציפורים של פרומתאוס, שנענש על ידי זאוס על כך שהעניק את האש לבני אדם, נתפס על ידי מלכה כבן בריתו המטונימי של סרטן הכבד בשיר נוקב דווקא בישירותו מעוטת ההתערבות הפואטית של המשוררת ("מתמר האולטרה סאונד"):

חֲדָר אֶפְנֵף נִיחֹחַ קְטָרֶת כְּהִלִּית
 גִּנְף לֹא לִי, נֶרְקַח בְּנוֹזְלִיו וּמִתְמַרְדֵּר
 מִתְמַר הָאֵילֶטְרָה סְאוֹנֵד חוֹרֵשׁ בּוֹ

כְּחֹרְשֵׁי הָרְעָה בְּחֶצְרוֹ שֶׁל הַמֶּלֶךְ הַנְּרִי הַחֲמִישִׁי
 וְחֹרֶץ: עוֹד "מִמְצָא"
 "נִנְקָר כֵּאֵן, "אוֹמְרֵת ד"ר טִימֹר וְכִבֵּר הַסְרָעָפֶת קוֹלְטֵת אֶת "נִקְרָן-הָאֵמֶת"
 וּמִשְׁתַּתְּפֵת בְּגִלּוֹי מַלְכוּת הָאֶפֶל
 אֲבָל הַכֶּבֶד מְסֻרָב לְהִפָּרֵד
 לֹא פְשׁוּט לְוַתֵּר עַל גִּתַּח מְהֻנָּן,
 וְעוֹד לְבִתְרוֹ?! (הַהִבְלָטָה בַּמְקוֹר. ג. ק.)

כאן נוקטת המחברת בטכניקה ערמומית יותר: בדרך מטאפורית מתוחכמת היא חושפת את הניכור בכ' ובק' של המימסד הרפואי חסר הלב, בחלקו, בלי מלקרוא לדברים בהאי לישנא. המימסד שכביכול מצדד בטובתו של החולה, אולם בעצם קושר נגדו ובוגד בו, "כחורשי הרעה בחצרו של המלך הנרי החמישי", הרופאים מחפשי ה"ממצא", אלה, כד"ר טימור המחליטה להתעלל בחולה שלה, "ננקר כאן"



היא אומרת, משמע, לנקר את כבדה הנגוע של הדוברת, כמו העורבים שבאו לנקר את כבדו של פרומתאוס, והחולה משתפת פעולה, אולם גופה שבגד, הוא גם המתקומם נגד הניסיונות הזדוניים לרפאו -- הַסְרָעָפֶת קוֹלְטֵת אֶת "נִקְרָן-הָאֵמֶת" / וּמִשְׁתַּתְּפֵת בְּגִלּוֹי מַלְכוּת הָאֶפֶל / אֲבָל הַכֶּבֶד מְסֻרָב לְהִפָּרֵד // לֹא פְשׁוּט לְוַתֵּר עַל גִּתַּח מְהֻנָּן, // וְעוֹד לְבִתְרוֹ?! אילו סתירות פנימיות מופלאות ומחרירות, השאלות היישר מקרקע המציאות הקשה והאכזרית.

ובין השירים הליריים, המרובדים, הרי המטאפוריקה הרב-משמעותית, המגלמים במרקם האניגמטי, את שוועת היחיד במעגלי בשרו הדואב, חייו הפרטיים המתפוררים חדשות לפרקים, ועמידתו נוכח העולם המצועף בפרוכת פראטית, אנחנו מוצאים גם שירי אמפטיה לסבל הזולת המבטלים את עצמיות הדוברת, וציטוטים דיאלוגים נואשים מבית המוות של המחלקה האונקולוגית, ומשקפים את חרדותיה של הכותבת בכבואת העדות המורחקת ממנה והלאה:

מחלקה אונקולוגית

"את לא יכולה להגיד לי את זה,
 את לא יכולה להגיד לי את זה, דוקטור!
 קולה של החילת, שפנייה כפני אן בולין, נשפר,
 "חייב להיות עוד משהו, דוקטור,
 בבקשה עוד משהו
 עוד....."

"אמא במצב סופני, אבלין, מצינו הפל, את כל סוגי הפימותרפיה."
"לא יכול להיות, דוקטור, לא יכול להיות, את חיבת לחשב על עוד משהו."
"תביני, מתק, הכבד שלה..."

יבבות מלאו את החדר והפיחו רוח בוילון שהקיפן.
פעטוף סכריה בניר צלופן, עטפה האחות עדה את אבלין בזרועותיה הארכות
"בואי מתק, בואי, נתן לאמא קצת לנוח."

"יש עוד סוג כימותרפיה... אבל, אני לא יכולה להבטיח לכם דבר, במצבה כבר
לא עושים כלום...
אין טעם שתשארי בבית-חולים, גב' דהאן, עדיף הוספיס-בית... בבית שלך,
במטה שלך... וטפול יומיומי מציין."

"כן, אמא, כן, במטה שלך, אני אהיה אתך במטה, ביום ובלילה, לא אצא ממנה,
כל הזמן אתך, אמא...
כל הזמן"

ואפשר גם למצוא בציפור מכוונת כנף שירי התרסה חברתית-פוליטית, מחאה מופגנת,
בלשון ישירה, כמעט פרוזאית, במונולוגים של נשים וילדות מוחפצות ומנוצלות בתנ"ך,
וברואנדה וכאן, בתחנה המרכזית הישנה של תל אביב:

בבת חרסינה מאוקראינה חלמה להיות מודליסטקה
אולי ארטיסטקה

אולי אפלו פרוסטיטוטקה קטנה של ארץ-ישראל
"להיות הרבה כסף בשביל אמא ואבא שלה"
ושגי תפוחיה המשלמים מבקשים כמו מעצמם
קטף אותי, טרף אותי, פסק שפתי, פסק גופי,
עשה אותי שפחה לגחמותיך, אך אל תשלח ירך
אל נשמתך.

בבת חרסינה קטנה לא ידעה
שעל המגרש הביתי של הארץ המכטחת,
משחקים מלכי אפל,
שאפלו אוקראינה שלה מקיאה.
עכשו נרקם חלומה מאחורי דלתות ובריקים,
וכוכים מצחינים בתחנה המרכזית הישנה של תל-אביב
נוטפים ריר זכרים - זרע מערב בשתן וצואת כלבים

צואת אדם

דם

דם

פרוץ על הקירות כספר אורחים פתוח
שְהֵדִי-אֵן-אֵי שְלוֹ מְסַפֵּר אֵת הַסִּפּוּר שֶׁל כָּל מִי שֶׁנִּכְנַס כְּאֵן
וְיֵצֵא,

גִּרְפִּיטִי שָׁחַר-אָדָם מְהוּל זִיבָה
שֶׁל מִי שֶׁשָּׁפַךְ וְנִשְׁפָּךְ וְנִפְחַח
עַל מְרוֹסְיָה הַקְּטָנָה גְלוּיֵת פְּנִים רְעוּלֵת גְּשָׁמָה
שֶׁכָּל הַחֲלוּמוֹת שֶׁלָּהּ מִבְּתָקִים

קצרה היריעה מכדי להשביע את הרעבון השירי שאינו יודע שובעה של הציפור מכונסת הכנף ובה בעת הפרושה מלאת הוד, הייתי אומר, של מלכה נתנון, מלכת השיר הפורץ את כל הגבולות. ציפור מכונסת כנף הוא מסע שירי רגיש וייחודי של אלכימאית מלים, היודעת להתיך סבל של בתי חולים, מחלקות סגורות, לילות של סיוטי אימים, לזהב ספרותי, אך הוא גם תמצית המסכת הטיפוסית של ייסוריה ואהבותיה של כל-אישה ישראלית, הקמה בכל פעם כעוף החול משבר חייה ומתחילה מחדש:

כָּל עֶרֶב הִיא מְגִיפָה עֲצָמָה מִפְּנֵי הַמְּרָאוֹת
וּמִפְּנֵי הַקּוֹלוֹת
וְשׁוֹתֵלֶת אֵילָנוֹת בְּכוֹת
וּמְצַמִּיחָה יַחֲוּרִים
וּמְזַרְיעָה עֲצָמָה מִחֲדָשׁ
לְהוֹצִיא מִתּוֹק מְעוּז...

היא תבוא אל המלים

"כל ערב היא מגיפה עצמה מפני המראות / ומפני הקולות / ושותלת אילנות בכות / ומצמיחה ייחורים / ומזריעה את עצמה מחדש / להוציא מתוק מעז / ... / היא תבוא אל המלים".

בסופו של דבר, בסבב האחרון, מלכה לא קמה. המוות כנס בכנפיו את הציפור מכונסת הכנף. ובכל זאת - כמה אופטימיות, וכמה יצירתיות - הנשק של מלכה כנגד מוראות החיים - יש בשירתה שנוצקה על ערש דווי.

ועכשיו, מלכה, את יכולה סוף סוף לנוח מן המאבק, להניח את כלי הנשק, ואולי שם, בעבר ההוא של העולם, תהפוכנה גורגונות המחלה, אלות האימה, לנוטות חסד, ותכנסנה אותך, ציפור מכונסת כנף, בכנפיהן. לכי לשלום, מלכה, אישה אהובה. זכרך אצור בספרייך, והוא ברוך.

13.3.15

יעקב אלג'ם

דומה שהחלל הולך ומתמלא באנשים שאינם על מלכה נתנזון ז"ל, הגיגים וזכרונות

באחד הימים, כשדומה היה שמשוהו מחיוניותו של הסוס נגרע, הצליף הנס שלוש פעמים באבא, וציווה עליו לכרות לעצמו בור בחצר. פניו של הנס להבו ככדור אש. הילדים אולצו לצפות בנעשה. בידיים רועדות המשיכה אמא לבחוש את הדייסה. הבית נמלא אד משכר של קינמון, מהול בריח דבש – מתנת אשת אחד הקצינים הזוטרים. גם השמש המשיכה בטיפוסה הגא, מושכת שובל הולך וגדל. כשהבור היה עמוק דיו, וחולצתו של אבא ספוגה בזעה, הגיע רץ ובישר את דבר הגעת קצין המחוז. הקצינים שבו הביתה ורק מקס הטוב הציע לאבא: "ברח שמוליק, חזור בעוד יומיים, אומר להם ששלחתי אותך לעיר רובנו, בינתיים הנס יירגע וישכח שרצה לקבור אותך חי."

זהו קטע מצמרר מתוך סיפורה של מלכה על קורות משפחתה במלחמת העולם השנייה. נרטיב מזוויע של מציאות בלתי אפשרית. לכאורה פסטורלה – חיי כפר שלווים: אם בוחשת בקדירה, ריח קינמון ורובש באוויר, ובו בזמן האם אולי צופה ברגעי חייו האחרונים של בעלה, המצווה לחפור לעצמו בור קבר. יש מי שיאמר כי כל סופר מוכשר היה מיטיב לתאר כך את קורות משפחתו. אבל מלכה, המשוררת הטוטלית, שותלת את עצמה בתוך מנהרת הזמן של השואה המשפחתית והיא לא כאילו הייתה שם – אלא ממש נכנסת בזמן עבר לנעליו של אביה: "את אבי הכרתי בריח הטלית והטיט והסיד / והזפת שדבקה בנעליו ובשפתו דלת המילים / שדיברה אהבה כשחפר בשוחות חייו / דובבו עיניו את נפשו הצלובה // והייתי אתו על הצלב והייתי ילדיו הירוים / והייתי אבי בעמק הבכא מול כיתת היורים // וחפרתי כמו ידי את הבור שֶׁכָּרָה / ובתוך קולה השסוע של אמי / אבדתי." מלכה מעמידה עצמה כ- פֶּלִיא בְּרַק הקולט את מכות המוות של המפץ הנאצי. היא אינה מעבירה אותן לאדמה – כמו בהארקה רגילה – אלא קולטת אותן בעצמה. היא מרגישה צורך להיות שם, לכפר על יסורי מצפון ועל רגשי אשם על שלא הייתה שם בזמן אמת, לחוות את הנוראות שחוו בני משפחתה. מעבר לכל כישרון ספרותי – אתה נאלם דום, כאשר מלכה מתארת את הפגישה המחודשת בין שני הוריה, ביער: האם שואלת: "איפה הילדים?" והוא חושף את חולצתו הספוגה בדם ילדיו, אשר נודו בעודם נשענים על חזהו, חוסים בצלו כביכול למגננה. שנים אחר כך יסרב אביה להוריד מעליו חולצה זו.

וכיצד מגיבה מלכה {הכליא ברק}: "מצעקות אמי בלילות בחפשה את ילדיה המתים // משתיקת אבי בימים שדמם על גופו עדיין / אני רוכנת מבעד לחלון / הרבה מעבר לנקודת הסכנה – אולי שם השלווה / והאיל בתמונה / והקיר המלבין." נדרשות שנים לקלוט שהאלטרואיזם הזה של מלכה – לשתול עצמה בתוך העבר הטרגי של משפחתה – הוא צורך נפשי בהול המזכה אותה במעט שלווה, סוג של הודייה: גם אני הייתי חייבת לעבור את הגיהנום הזה לצד הוריה חסרי האונים.



משתתפי "חדר קריאה" עם מלכה נתנזון (שנייה מימין) בבית איגוד הסופרים, מימינה: פרופ' גד קינר, משמאלה, אורה עשהאל, יעקב אלג'ם. יושבת: ציפי שחרור

בשנת 1990 פירסמתי ספר שירה וכך הכרתי את מלכה נתנזון - סביב שולחן הכיבודים בקפה קפולסקי בבת-ים, ישבנו חבורה של כותבי שירה, ביניהם ברכה רוזנפלד תבל"א. באותה שנה מלכה כבר נודעה כמשוררת שפירסמה את ספר שיריה הראשון **רעלת פתאים** בהוצאת "ירון גולן". כבר בספר זה היא מביטה בפיקחון רב במציאות של היותנו כאן: "הווילון הכחול חסם אותנו ממראות / הלילה הכבדים / הסתגרנו ועטינו על עצמינו רעלת פתאים." כבר אז היא מפנה זרקור אל הטרגדיה המשפחתית של אמנון בעלה, הלום הקרב. "חזרת משם / עטוף בתוך עצמך / כמו בתכריכים / אין יוצא ואין בא // כלב שחור / רובץ לפתחך / כבר אלפיים / ימים. // אותך גזרו ערל לאלהים / השמש לא תבוא בכ היום / גם לא מחר / ומחרתיים". בשנת 1993 מלכה פרסמה ספר נוסף - **בטבעת הים**, ובו כתבה על ילדותה בבת-ים, על ההתערות של ההורים בארץ החדשה ועל רגעים של אושר שתמיד העיכו עליהם זכרונות: "מן המשאית נמלטנו / אל גבעות חול זקורות פיטמה / שמש אדומה זהרה באמצע הרקיע // בחלוננו בלילות היה תן מבעת / את שנתה של אמי / מחזירה אל גדרות התיל / ואני / מתחת לשמיכת הצמר הגסה / על מטת ברזל חורקת / עֶפֶר בתוך עצמי." באין לה חיק של אם אוהבת היא הופכת לרחם של עצמה. גם כשאביה מספר לרעיתו: "עכשיו שוֹרָה-בְּיֵלָה, המרנו את שרשינו / השרופים בשרשי ארץ ישראל / מכאן לא יעקרו אותנו עוד." מלכה מסיימת את השיר במשפט האידילי, כביכול: "שקט מתוק עטף אותנו אז / בחמלה." החרדה, תחושת הארעי, חוסר השלוה הפנימי ניכרים לאורך כל שירי הספר הזה. בשנת 1995 הקמנו בבת-ים "עמותת סופרים ומשוררים". בעיתון המקומי נכתב כי ביתו של הסופר שלום אש ישמש כמשכן ארעי לעמותה ובו ייערכו ערכי שירה, הרצאות וערכי אמנות בשיתוף

עם האגף לתרבות בעירייה. לתפקיד יו"ר נבחרה המשוררת יפה צינס והחברים הפעילים: יחיאל בר מזל ברכה רוזנפלד, מלכה נתנזון פייג שמעון, וודוביץ שולמית ויעקב אלג'ם. הצבנו לעצמנו מטרות: פעילות בתחום התרבות והחברה, עידוד סופרים ומשוררים; חתירה לייצוג הנושא התרבותי ברשות המקומית. היו לנו כוונות טובות אך חסרו לנו כוחות ארגוניים. דרכינו נפרדו והצטלבו שוב בעת הארועים הספרותיים בבית הסופר - אליהם התחברתי החל משנות האלפיים ובהם פגשתי שוב את מלכה נתנזון, לרוב מופיעה מעל לבמה ולידה, בקהל ישב אמנון בעלה. סיפור היותו הלום קרב נודע ברכים, והם הופיעו יותר בכלי התיקשורת, וכל אימת שהתרחש אירוע ספרותי באגודת הסופרים - בני הזוג נתנזון לקחו אותי הביתה ברככם. מלכה ישבה לימין בעלה שנהג ואני במושב האחורי. מלכה דיברה ודיברה על העימותים שלהם עם משרד הבטחון, על הרופאים אטומי הלב, על האישפוזים של אמנון ובעיקר על אטימות הלב של מערכת הביטחון בנוגע לאי הכרתו כנכה צה"ל. כתוצאה מכך נמנעו ממנו זכויות לגטימיות. כמה כוח נפשי, עקשנות והתמדה נדרשו ממלכה ומאמנון כדי להמשיך במאבקם מבלי להישבר. אתה מקשיב ותוהה איך ממסד יכול להתאכזר כל כך אל בני אדם. בנוסף, כמי שנסע עשרות פעמים עם אמנון לא יכולתי לתפוס איך האיש הנהדר הזה - איש שקט, מסודר, לבוש בקפידה-נהג מצוין - הוא אדם הלום קרב, סגור בתוך עולם מנותק מההוויה הרגילה של ישראל, ואינו יכול לנהל חי יום יום שגרתיים. מדוע מחצית השעה של זוועות מלחמה שינו את חייו לעד. היה לי ברור שלמלכה יש צורך רחוק לספר גם בע"פ על כל שעובר עליה. אולי בסתר ליבה ניחשה שזמנה קצוב. הזיכרון הזה של האם המסתובבת בבת-ים לחפש את ילדיה - חרות וצרוכ בתודעתה. גם כשנסעה לפולין, כשנחשף קבר אחים ונמצאו בו עצמות גליהם של ילדים, עם סימנים מיוחדים שהיו לאחיה - גם זה לא שכנע את האם. לבסוף סיפרו לה כי הילדים חיים אצל משפחה בקרבת מקום.

איש מבני ביתה של מלכה לא חמק מגזירת גורל של חולי ודווי, לפי עדותה של מלכה. זאת ועוד, בן דוד שלה נהרג במלחמת ששת הימים: "אמי הייתה מפטמת אותי בלחם מקולל // האם היהודיה (בעיקר זו שבאה משם) אינה יודעת שְׁבָעָה / לעולם פרידה יפה, הייתה אומרת / את מכוערת / מכוערת / מכוערת." בכל נסיעה הביתה היינו חולפים על פני בתי הקפה של שדרות רוטשילד. מדי פעם "זרקתי" למלכה הצעה: "בראו נעצור, נשב איזה ערב לאתנחתא, נשתה כוס קפה, כמרבית בני האדם." היה זה ניסיון למשוך אותם לכמה דקות אל מחוץ לבועת הגורל הסוגרת והחונקת. ערב אחד נמלאתי חמלה רוויה בתובנה, כי אין טעם לנסות... מלכה פנתה לפתע אל אמנון בעלה: "אמנון, תראה - בתי קפה. אמנון, תראה - אנשים יושבים ושותים ונהנים וחיים. אמנון, תראה איזה יופי". מלכה אפילו לא הציעה שנעצור ונשב. היא השלימה עם גורלה: לחיות חיים אחרים. אותו רגע נדמתה כילדה המגלה לראשונה חנות גלירה בקצה הרחוב. ויותר לא יספתי להציע להם הצעות כאלה. עד שהגיע יום שישי, 7 לפברואר 2014. שהיה לתאריך דרמטי בחייהם. בסוף שנת 2013 הגינו, חיים נגיד ואנכי רעיון למפגש ספרותי שקראנו לו "חדר קריאה". עיקרו: להיפגש עם שירת יוצר או יוצרת, תוך כדי ישיבה סביב השולחן הגדול בבית איגוד הסופרים, כאשר בידי כל משתתף עותק מחוברת שירים שהכנה מראש. לא מעל במה וללא רמקול - קריאת שירה כחוויה, מתוך אהבת השירה לשמה. המשורר הראשון שנבחר היה פרופ' גד קינר. שירתו המקורית, התזזיתית והמטלטלת כאילו הזמינה את עצמה. האיש עמד לנסוע לחו"ל לחצי שנה. הכנתי חוברת, שהכילה מבחר משירתי, מתוך ספרו הפרעות קשב שזכה בפרס אסי" ויצא בספרא. המפגש היה מאלף, נתקבלו תגובות חיוביות.

המשוררת הבאה הייתה מלכה נתנון. הכרתי את שירתה העוצמתית, המעמידה את הקורא הלום-כתב מול גורל בלתי נתפס ולנוכח כישרון ביטוי ייחודי. במהלך ינואר 2014 היא העבירה אלי דפי פוליו של שירים, ברובם חדשים, תוך הסבר שהם עומדים להתפרסם בקרוב בספר.

ידעתי שכל מפגש של הציבור עם שירתה מסב למלכה אושר - על כן מיהרתי להכין את החוברת, תוך מיון לפי נושאים. במונולוג שלה בארכיון הסופרים של ספריית בית אריאלה היא אומרת: "כשאני כותבת, אני חיה את הבית, את האירוש, את גורל המשפחה. הכתיבה משאירה אותי בחיים!" ואני חשבתי להדפיס בראש החוברת שיר מעט אופטימי: "נתיבים אל האור", הכתוב בשפה מופלאה ומייצג נאמנה את תבנית נוף מולדתה הפיוטית והממשית:

כְּשֶׁנִּפְלֵת הַנְּשִׁירִים הָאֲחֻרָּוֹנָה נִגְפָה מִחֶרֶן הַרוּחַ
וְעַל הַמַּחְטָנִּים נִמְסַךְ אֶדָם בְּהִיר
כְּתוּלָעִים עִירְמוֹת תְּרוֹת אַחַר הָאוֹר
יֵצְאוּ אֲחֻרָּוֵי הַצֵּלָלִים מִן הַיַּעַר וְאֵבִי וְאִמִּי וְאֲחֻתִּי וְעֵרְיָתָם
עַל אֲחֵי הַיְרוּשִׁים וְדוּדֵי וְדוּדוֹתַי וְעוֹלְלֵיהֶם
וְהַעֲרֵב, עַל אֵינְסְפוֹר שְׁאוּנִיו, פּוֹרֵט מְנַעַד חֲמֵלְתוֹ וְאוֹסְפָם.
אֲבָל הַקִּינָה, עַל אֵינְסוֹף מְנַעְרִיהָ, רוּדָה וּמוֹשְׁלָת
וְדַק פֶּסֶת אֲדָמָה נִחְלָמֶת נִפְתַּחַת אֶל גְּבִיעַ אוֹר דַּק מִן הַדַּק
שׁוֹשֶׁנֶת אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל. וְשֹׁאֵל וְדוּד וְיוֹנָתָן
וּכְכֹר הֵיוּ נִיחֻחוֹת זְמַן קְדוּם הוֹמִים, יוֹצְקִים רֵאשִׁיתוֹ שֶׁל אַחוּי
כְּמוֹ הַטְּלִיחַ הַשְּׁלִיחַ מֵאֶרֶץ יִשְׂרָאֵל - שִׁפְתֵי רוּחַ מִבְּרִיאָה
וּמִנְחָמָה
יוֹצְקֵת תְּבִנִית זְמַן חָדָשׁ לְמַמְד מִפְּרָךְ
כְּמוֹ הַטְּלִיחַ וְהַתְּפִלִּין שֶׁרְפָאוּ לָהּ מְעַט
לְנַפְשָׁהּ."

איגוד כללי של סופרים בישראל
חדר קריאה: שירה מפגש מס' 2
ביום ששי, 7.2, בשעה 10.45 בבוקר, בבית האיגוד
רח' קרליבך 11, תל-אביב, 03-6950019
ע"פ החשיוורת, השופרת והחפיקרת
מלכה נתנון מקרא ונשוחח
• על שמת החיים תוך כדי התמודדות
עם אובדן ושכול והלם קרב
• על המשפחה בשירה, בחותם השואה
• נוהל וטרגדיה בנקוד השראה
• על תענוגות נפש ועל אמונה
עורך ומנחה: יעקב אלג'ים
גריסה חובטית. הנס סטוניני. ירושלים.

עותק מן החוברת נמצא בבית איגוד הסופרים. כאן למעלה: הזמנה לשלחנו למפגש עם מלכה, ביום שישי, 7 בפברואר 2014. המפגש היה דל משתתפים, אבל עם לב פתוח שתינו את השירים מפי מלכה. היא התרגשה מאד. זה היה יום יפה. לקראת הסיום הצענו, רעייתי ואני למלכה ולאמנון לנסוע איתנו ליפו ולנגב שם חומוס. לשמחתה הם הסכימו. ישבנו ברח' בן צבי פינת שלעבים,

על ספסלי עץ. היה תענוג לראות את מלכה אוכלת בתיאבון ומחייכת בהנאה. גם שמש חייכה באותם רגעים של טרם שבת - מי ידע שזה יהיה בחייה של מלכה נתנון ז"ל - היום האחרון שבו טרם ידעה על המות המקנן בגופה. יהי זכרה ברוך. 18/3/2015

צביה ליטבסקי

כן בקודש חזיתיך

עיון בשני פיוטי אופן למשה אבן עזרא ויהודה הלוי

עם הרלקת נרות שבת הופך הבית להיכל. החולין מתפוגג, בהילות היומיים נעלמת ואני חשה כרוחצת בקדושה. האם ניתן להסביר מהי קדושה? ניתן למצוא לה מלים נרדפות, כמו הארה, שלווה, התעלות, התרוממות רוח. אך מלים אלה מכוונות לחוויה פנימית. ואילו קדושה, כך נראה, איננה פנימית בלבד. מטבע השימוש במילה היא נובעת מבחון, ו"חוק" זה נתפס אצלנו לא כמקומי קונקרטי, כי אם עצום מימדים, קוסמי, בלתי גשמי. בהיותה פנימית וחיצונית כאחת מסולקת, אם כן, הקדושה מכל היגד רציונלי. ברצוני להתבונן בזיקה זו של פנים וחוק דרך שני פיוטים ששםם "אופן", הקשורים לאותו חלק בתפילה הקרוי "קדושה", הן בתפילת שמונה עשרה והן בקריאת שמע, שמרכזו בפסוק "קדוש קדוש קדוש ה' צבאות" (ישע' ו' ד').

אופן / ר' משה אבן עזרא

מְלָאכִים / מְמַלְכִים / מְעַרְצִים / בְּכָל פְּאוֹת
מְקַדְּשִׁים / מְרַעֲשִׁים / מְרַגְּשִׁים / בְּרַב תְּשׁוּאוֹת,
נִדְרָאִים / וְאִין נְרָאִים / נִפְלְאִים / וְנִפְלְאוֹת -
אוֹמְרִים: קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ ה' צְבָאוֹת!

שְׁמוֹ לְעַד / בְּרַב רְעַד / בְּאִימָה הֵן / עֲרִיצוֹן,
שְׂאוֹן שְׂרָפִים / בְּרוֹם עָפִים, / בְּבִרְקִים / יְרוֹצְצוֹן.
שׁוֹאֲלִים זֶה / רְשׁוֹת מְזַה / לְהַקְדִישׁ אֵל / בְּמוֹדְאוֹת,
אוֹמְרִים: קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ ה' צְבָאוֹת!

הַמוֹן עֲדִים / מְרַעֲדִים / בְּרִגְשׁ - / עֲרִיצוֹ אֵל,
הַמְלָתִם / קְדוּשָׁתִם / בְּעַת שְׁלוֹשׁ / קְדוּשַׁת אֵל,
בְּקוֹל רַעַם / בְּרַב נְעַם / בְּקוֹל מְרָאָה / לְהַתְרָאוֹת
אוֹמְרִים: קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ ה' צְבָאוֹת!

¹ יש לציין שפסוק זה הוא גם לב המיסה הנוצרית.

אופן / ר' יהודה הלוי

יה, אנה אמצאך? / מקומך נעלה ונעלם!
ואנה לא אמצאך! / כבודך מלא עולם!

הנמצא בקרבים / אפסי ארץ הקים,
המשגב לקרובים / המבטח לרחוקים,
אתה יושב פרוכים, / אתה שוכן שחקים,
תתהלל בצבאך - / ואת על ראש מהללם,
גלגל לא ישאך - / אף כי חדרי אולם!

ובהנשאך עליהם / על כס נשא ורם,
אתה קרוב אליהם / מרוחקם ובשרם,
פיהם יעיד בהם, / כי אין בלתך יוצרם.
מי זה לא יראך - / ועל מלכותך עלם?
או מי לא יקראך - / ואתה נותן אכלם?

דרשתי קרבתי, / בכל לבי קראתיך,
ובצאתי לקראתך - / לקראתי מצאתיך
ובפלאי גבורתך / בקנש חזיתיך.
מי יאמר לא ראך? / הן שמים וחיילם
יגידו מוראך / בלי נשמע קולם!

האמנם כי ישב / אלהים את האדם?
ומה יחשב כל חושב / אשר בעפר יסודם -
ואתה קדוש יושב / תהלותם וכבודם!
חיות יודו פלאך / העומדות ברום עולם,
על ראשיהן כסאך - / ואתה נושא כלם!

ה"אופן", כאמור, משולב בתוך הקדושה, החלק המרומם והמועצם ביותר בתפילה. ביסודה עומד חזון הקדשתו של ישעיהו לנביא:

בשנת מות המלך עוזיהו ואראה את ה' יושב על כסא רם ונשא ושוליו מלאים את ההיכל; שרפים עומדים ממעל לו שש כנפים שש כנפים לאחד בשתים יכסה פניו ובשתים יכסה רגליו ובשתים

יעופף; וקרא זה אל זה ואמר קדוש קדוש קדוש ה' צבאות² מלא כל הארץ כבודו, וינועו אמות הספים והבית ימלא עשן (ישע' ו' 1-4)

כינוי הפיוט בשם "אופן"³ מבוסס על הקשר נוסף, אף הוא חזיון שמימי, של הקדשת יחזקאל לנביא. אביא כאן מתוכו את הפסוקים, עליהם נשען פיוטו של רמב"ע:

...ענן גדול ואש מתלקחת ונגה לו סביב ומתוכה כעין החשמל מתוך האש; ומתוכה דמות ארבע חיות...ודמות החיות מראיהם כגחלי אש בוערות כמראה הלפידים היא מתהלכת בין החיות... והחיות רצוא ושוב כמראה הבזק; וארא החיות והנה אופן אחד בארץ ודמות אחד לארבעתן ומראיהם ומעשיהם כאשר יהיה האופן בתוך האופן... וגבוהם מלאות עינים... ובלכת החיות ילכו האופנים אצלם ובהנשא החיות מעל הארץ ינשאו האופנים; ובעמדם יעמדו ובהנשאם מעל הארץ ינשאו האופנים לעומתם, כי רוח החיה באופנים⁴... ודמות על ראשי החיה רקיע כעין הקרח הנורא... וממעל לרקיע אשר על ראשם...דמות כסא ועל דמות הכסא דמות כמראה אדם... הוא מראה כבוד ה' ואראה ואפל על פני ואשמע קול מדבר. (יחז' א' 28-4)

באופן של רמב"ע מעוצבת, אם כן, הסיטואציה על פי התגלות עליונה, המחייבת אדם לשמש שלוחו של האל עלי אדמות. עצם המושג "הקדשה" מעמיד את הקדושה כנובעת ממקור עליון, כצו אבסולוטי לשמש שפר לדברו של הקב"ה, ועם זאת, כנינת ל"ראייה" בעיני הרוח האנושיות: כס הכבוד שעליו מצויה דמות מראה ה' ודמויות המלאכים, השרפים, חיות הקודש והאופנים האומרים תהילתו לפניו ומסביבו. הסיטואציה בשתי הקדשות הנבואה, בנויה בלשון הווה. זאת אף בפיוט שלפנינו. עם זאת, למרות שהיא מתוארת מנקודת תצפית נוכחת, אין דמות הדובר מופיעה במפורש, והפער בין המראה לבין המתבונן מתפוגג מכוח הסחף הרטורי והוויזואלי של הטקסט. החוויה הפנימית לתמונה היא בעלת המשקל, ולא חווייתו של מתבונן. כל "אני" אפשרי מתבטל כאן לנוכח ה"רצוא ושוב", לנוכח הדינמיות השוטפת, ההמולה ותעצומות הרגש של גיבורי המחזה, קרי, המלאכים וחיות-מעלה. אם בכל זאת ננסה להעלות בעיני רוחנו את דמות הדובר, נמצא לפנינו נקודת ראות ילדית של צהלה נוכח הילולה בלתי צפויה, והיא נאחזת בשמחתה ללא כל מודעות עצמית או הרהור הגותי, תוך שיתוף מלא עם החוגגים.

המשקל, החרוז והמבנה מעוצבים על פי מוסכמות שירת ימה"ב. שם המשורר - משה - נרמז באקרוסטיכון באות הראשונה של כל סטרופה⁵. הפיוט כולל שלוש סטרופות, בכל אחת שלושה בתים⁶, שבכל אחד מהם ארבע צלעות; שתי הראשונות מתחרזות זו עם זו. כן מופיע חרוז מבריח⁷ בין שני הבתים הראשונים בכל סטרופה. כשהבית שלישי מתחרז עם האזור, הפסוק

² מכאן ואילך, ההדגשות בגוף הציטוטים הם שלי. צ.ל.

³ למושג "אופן" שני מובנים: גלגל (הקשר קוסמולוגי) ומין מלאך.

⁴ האופן מחד הוא גלגל. אך הוא גם שמו של מין מלאכים: "אופנים ושרפים וחיות הקדש ומלאכי השרת" (ראש השנה כד')

⁵ הסטרופה היא מה שנקרא בשירה מודרנית "בית": מספר שורות קבוע המאוחד בחרוז ו/או משקל.

⁶ בית בפואטיקה הימ"ב הוא שורה אחת בסטרופה, הבנויה משתי צלעות או יותר.

⁷ חרוז מבריח הוא הברה שלמה הנועלת את בתי הסטרופה, מלשון "בריח".

המשלש את קדושת האל. כמו כן יש לציין את הקישוטיות היתרה של הסטרופה הראשונה, בה חרוז המבריה מתחרז עם האזור בכל הבתים.

אך ככל משורר גדול, מתעלה אבן עזרא מעל הוירטואוזיות הטכנית. ללא כל חריגה מן המשקל הוא בונה ריתמוס⁸ של סחיפה והיסחפות, המעניקה לרננה המתוארת עוצמה שאינה פוסקת אף לרגע, מתוך היותה של כל צלע בעלת מלה אחת (או שתיים קצרות), וכן מתוך ריבוי הפעלים: "מְמַלִּיכִים / מְעַרְצִים... מְקַדְּשִׁים / מְרַעֲשִׁים / מְרַגְּשִׁים... שׁוֹאֲלִים... מְרַעֲדִים". חרוזים, שאף הם אינם אלא מסגרת טכנית, מאיצים ומעצימים בצלילם את תחושת ה"תשואות" וההמולה.

תיאורי התנועה והקול של המלאכים מתבססים כאמור על הקדשות הנבואה שהובאו לעיל, ועל שיבוצים⁹ מהן וממקורות נוספים: "ובהנשא החיות מעל הארץ ינשאו האופנים... רצוא ושוב כמראה הבזק"; "בחוצות יתהוללו הרכב ישתקשקון ברחובות מראהן כלפידים כברקים ירוצצו" (נחום ב' 5), וכמוכן - השיבוץ השלם של האזור¹⁰ החוזר בסוף כל סטרופה, המשמש כמטבע המרכזית של חטיבת הקדושה בתפילה: "קדוש קדוש קדוש ה' צבאות". שיבוצים אלה מוסיפים אף הם לתנועה ולשאון, ואינם רק קישוט טכני מוסכם.

המלים "בקול מראה / להתראות" בבית האחרון של הסטרופה האחרונה מעלות בדרך האלוזיה את המעמד המקודש של מתן תורה: "וכל העם רואים את הקולות" (שמות כ' 14). השמחה ותהילת הנשגב המתוארים לאורך הפיוט מגיעים למיזוג חושים (סינסתזיה) מסחרר, בו אין עוד הפרדה בין מראה וקשב. סיומו של הפיוט, אם כן, הוא בהתעלות למצב אקסטטי. הופעת הפועל ר, א, ה בצורת המקור בבניין התפעל, "להתראות", מבטלת הן את מימד הזמן, והן את נפרדותם של המשתתפים. ביטול זה אופייני אף הוא לחווייה אקסטטית, המתרחשת בדרגה הרוחנית הגבוהה ביותר של הבריאיה. ואמנם, כל תנועות הבזק, המעוף, התשואות, הרעמים, הרינה וההמולה המפורטים בפיוט, עומדים לכאורה בניגוד לכיטוי "ואין נראים". כלומר, חזיון זה, על כל עצמתו והמולתו, אינו נראה לעין בשר. אין בו ממשות גשמית על אף מוחשיותו של התיאור. ניתן לומר שמוחשיות זו מבליעה את הגשמי ברוחני, תכליתה של האקסטזה באשר היא.

טיבו של מצב זה כרוך בשני רגשות מרכזיים המופיעים לסירוגין בטקסט: האימה והשמחה: "המוֹן עֲדִים / מְרַעֲדִים / בְּרָגֶשׁ יְ- / עֲרִיצוֹ אֶל, ". על פניהם מצויים רגשות אלה באי-תואם, ואפילו בניגוד. השורש ע, ר, צ מלכתחילה (המלה "יערצו" מופיעה בבית הראשון של כל סטרופה) כורך יחדיו את היראה ואת הרוממות¹¹. אין זו רק הרעה הפיסית, אין זה רק שכרון החושים, אלא פוליותה של התהילה, שלמותה של עבודה פנימית, כנאמר בתהלים: "עבדו את ה' ביראה וגילו ברעדה" (תהל' ב' 11).

⁸ ריתמוס - התחושה שבונה רצף הטקסט.

⁹ שיבוץ - פסוק מן המקרא או חלק ממנו המופיע בשיר כלשונו.

¹⁰ אזור - בית אחד (לעיתים שניים או שלושה) המופיע בסוף כל סטרופה, בעל חרוז מיוחד משלו. בפיוט שלפנינו הבית המהווה אזור הוא הפסוק המשלש את הקדושה ישע' ו' 3.

¹¹ לערוץ - לפחד. להעריך - לרומם.



דמותו של יהודה הלוי על פי האמן בֶּנוֹ אֶלְקָן ביצירתו - מנורת הכנסת

לכוליות זו מוקד אחד: כס הכבוד. דווקא העובדה שאין הוא מופיע ואף אינו מרומז בטקסט, מציבה אותו כרוח החיות של כל ההתרחשויות, כסוד עליון שאין לבטאו. רק משפט האָזוּר החוזר, "קְדוֹשׁ קְדוֹשׁ ה' צְבָאוֹת!" מעמיד סוד זה כמניע הראשוני שלהן וכתכליתן היחידה. התרחשויות אלה יש לראות, מתוך הבנת מושג האקסטוזה, לא רק כמימד הקיום הרוחני הגבוה. הן משתקפות גם בדרגות קיום נמוכות יותר. עקרון היש, עקרון התנועה והחיות, פועל גם על פני האדמה, בגוף ובנפש, עד אחרון היצורים¹². היראה והרעדה נאצלות החל מחיות הקודש ועד הנמלים בקינן. הבריאה כולה שרה ומהללת את כבוד ה' המצוי בלב ליבה. הבריאה היא היא השירה והתהילה.

יהודה הלוי מעמיד את עקרון היש, התהילה והקדושה, בתוך התודעה האנושית ולא מחוצה לה, כפי שראינו באופן של רמב"ע. בתוקף מיקומו הליטורגי מוזכרות בו אמנם חיות הקודש תחת כס הכבוד, אך אותה תנועה, אותה חיות עד-אין-סוף, הגילה והרעדה, באות לידי ביטוי לא בחזיון על-טבעי אלא על בימת ה"אני" התווה על סוד הקיום, ה"אני" שבשאלתו טמונה התשובה, ובתשובתו עולה השאלה. ואמנם, נוכחותו של ה"אני" האישי מרכזית ועקרונית, והיא מצויה כבר בפנייה הראשונה של הדובר אל אלוהיו, פנייה אינטימית ביותר ואוניברסלית בעת ובעונה אחת.

יְהִי, אָנֹכִי אֲמַצְאֶךָ? / מְקוֹמְךָ נַעֲלֶה וְנַעֲלֶם!

וְאָנֹכִי לֹא אֲמַצְאֶךָ! / כְּבוֹדְךָ מֵלֹא עוֹלָם!

הבורא מצוי מחוץ לעולם ובתוכו גם יחד. בו זמנית תר אחריו הדובר ומוצא אותו בכל אשר קיים. בהינף קולמוס אחד מבטל הלוי את הדיכוטומיה המערבית בת מאות השנים בין הטרונסצנדנטיות של האל ובין האימננטיות שלו ואת ויכוחיה העקרים בתחום הפילוסופיה. נראה שרק קאנט שם קץ לדיכוטומיה זו, בהעמידו את ה"דבר כשהוא לעצמו" מחוץ להכרה האנושית, אך גם כהנחה הכרחית שלה. אלא שקאנט הגיע לכך בדיון בן אלפי עמודים, והשירה מתעלה עליו בהרף עין. גם הדיכוטומיה בין סובייקט לאובייקט מתבטלת באותו הרף עין בסטרופה השלישית:

דְּרָשְׁתִּי קִרְבְּתְךָ, / בְּכֹל לִבִּי קִרְאתֶיךָ,

וּבְצִאתִי לְקִרְאתְךָ - / לְקִרְאתִי מְצִאתֶיךָ

¹² תורה לעדה קינסטלר שהאירה את עיניי בעניין זה.

מלכתחילה, או בו-זמנית, מצוי האל בעצם פנייתו של האדם ומתגלה אליו מכוח פנימיותו המשתוקקת. בכך מתפוגגת ההפרדה בין האל ובין הערגה אליו, והמרחק האינסופי שבין אדם לבוראו נמחק באחת, אם כי, כפי שנראה, ובניגוד שלכאורה, הוא אינו נמחק לעולם בהיותו תנועה מתמדת.

"וּבְצִאתִי לְקִרְאָתְךָ" - מנין יוצא הדובר? מסף ביתו? חדרו? לאן הוא יוצא? מה נמצא "בחוק"? מה טיבו של "חוק"? זה? ומה פירוש "לקראתך"? הבא ה' להתארח בצל קורתו? התעכבות על צרף זה מורה לנו שאין זו אלא יציאת האדם מתוך עצמו, מתוך ה"אני" בבחינת החולף, בבחינת יסודו של העולם הזה. בנטישת ה"אני" הפרטי מתקיימת "מציאתו" של הנצחי. בדרישת הנכסף מצוי הנכסף. ואמנם, ברגעי חסד, ההתרוקנות מענייני היומיום ומן התפיסות החושיות והמרחביות של הקיום הגשמי, מביאה לתחושת הנשגב. אין מדובר בתהליך ליניארי, כרונולוגי, בנוסח: "קודם יצאתי ואחר כך מצאתי", אלא בהיפוך פנימי אל-זמני: התרוקנות זו הריהי מאליה המלאות רוחניות. אף הפסוק "מן המצר קראתי יה, ענני במרחב יה" (תהל' קיח' 5) מבטא היפוך זה בלשון ציורית דומה: מתוך עצם הפנייה לבורא הבאה מעומק הלב, הופכת המצוקה לרווחה, המצר למרחב. זוהי הקדושה אליבא דהלוי, ואין בה כל תלות בחזיון על-טבעי או בשאיפה אליו.

יציאה זו מתחום האני הפרטי מתרחשת בפנימיותו של האדם, והריהי ככניסה מהמונו של ה"חוק" אל היכל. ה"חוק" שאליו מכוון הדובר במלה "בצאתי", אף הוא, אם כן, מצוי בתוכו. יציאה-מציאה זו היא עצמה התנועה האינסופית. אם לא היתה כזו, היתה נוצרת הפרדה בין סוף ואינסוף, ובכתיים הראשונים, כפי שראינו, היא בטלה מעיקרה. האינסופי חודר את הסופי ומכיל אותו. הצימוד¹³ "צאתי - מצאתיך" מחזק זאת. הוא מורה הן על ביטול ה"אני" והן על התמלאות ה"חלל" הנותר, הפנימי, באלוהות. התאינות ה"אני" ("אני - אין" בחילוף אותיות) הינה המלכת מציאות האמת בפנימיותו של האדם. ניתן לומר אף זאת: המילה "צאתי" מצוייה בתוך המילה "מצאתיך". זו האחרונה, אם כן, כוללת את הראשונה. מציאת האל, שהיא מושא הערגה והמציאות היחידה, מכילה, כמו מחבקה, את האדם היוצא אליו "בכל לבו", מתוך התמסרות טוטלית. המציאות היא המציאה. המציאה היא המציאות.

אף הצימוד השני המופיע בכתיים אלה, "קְרִאתֶיךָ, לְקִרְאָתְךָ - / לְקִרְאָתִי", עמוק וטעון. שני אבריו נובעים מאותו שורש - ק, ר, א. המעבר מהקריאה ל"לקראת", בונה לזו הראשונה מרחב של קול וקשב. ה"לקראת" בבחינת דרך, כולל את הקריאה. האות ל', מילית היחס המורה על כיוון, בונה את התנועה המתמסרת של הקריאה, ואת תנועתה של ההיענות לה. זהו מפגש הדדי של פנים אל פנים, אך בעת ובעונה אחת גם תנועה הדדית מתמדת אליו. המפגש מתרחש ואינו מתרחש. על כן ניתן לראותו כמפגש באינסוף. אם נעלה בדעתנו את ציון הזמן, "בצאתי", כלומר מדי צאתי, באותם רגעים בהם אני יוצא מן החולין למציאות הקודש, הרי מדובר במצבים זמניים, המכילים בתוכם את האינסוף, בבחינת רגעי חסד בתוך הזמן הליניארי, הסופי של ילוד עפר. בהקשר זה ניתן להבין את שירו הקצר של הלוי, שיר הגות השייך בהגדרתו לשירת החול:

¹³ צימוד - לשון נופל על לשון - קישוט בפואטיקה של ימה"ב.

עֲבָדֵי זְמַן עֲבָדֵי עֲבָדִים הֵם / עֲבָד אֲדֹנָי הוּא לְבַד חֶפְשִׁי
עַל כֵּן בְּבִקְשׁ כָּל אֲנוּשׁ חֶלְקוֹ / "חֶלְקִי אֲדֹנָי!" אָמְרָה נַפְשִׁי.

המושגים "זמן" ו"תבל" בשירת ימה"ב מייצגים את הגשמי והחולף שאנו משועבדים לו בעצם קיומנו. אך ההכרה בכך, שהיא בעצמה כבר בגדר התנסות במפגש עם הבורא, משחררת אותנו משעבוד זה.

בהקשר זה של יציאה מן ה"אני" ניתן למצוא משמעות קרובה באחת מאגדות החסידים:

אני ה' - אני הוא ולא אחר" (מתוך ההגדה של פסח): חסיד אחד, איש כפר, השתוקק פעם תשוקה גדולה לשמוע דבר-תורה מרבו הצדיק, ר' מרדכי מליחוביץ'. ותיכף חבש את סוסו ורכב שעה ארוכה אל עירו וביתו של הצדיק, וכשהגיע דפק בקוצר רוח על הדלת וקרא:

- פתחו לי!

נענה הרב מן הבית ואמר:

- מי שם?

אני - השיב החסיד.

צעק ר' מרדכי:

- מיהו זה שאומר אני? איפה יש בעולם בריה שיכולה לומר על עצמה "אני"? רק הקב"ה בכבודו ובעצמו יכול לומר "אני", הוא ולא אחר.

כששמע החסיד דברים אלה מפי רבו, השביע את נפשו הצמאה ומבלי להיכנס לבית שב ורכב לכפרו.¹⁴

עד כה שהינו במרחב פנימיותו של הדובר, של האדם בכלל. אך עיקרו של האינטימי חל גם על המרחב הקוסמי: "גִּלְגַּל לֹא יִשְׁאָךְ", על אחת כמה וכמה "חדרי אולם". אמירה זו מתייחסת אל דברי שלמה המלך בחנוכת בית המקדש: "כי האמנם ישב אלהים את אדם על הארץ? הנה שמים ושמי שמים לא יִכְלְפוּךָ אף כי הבית הזה אשר בניתי" (דב"ה ב' ו' 18). תחילתו של פסוק זה מופיעה כשיבוץ בבית הראשון של הסטרופה האחרונה: "הָאֲמָנָם כִּי יֵשֵׁב / אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם?", אך בניגוד לשלמה המלך, משתמע משאלה רטורית זו אצל הלוי ההפך: כן, אלוהים ישב את האדם, גם אם בעפר יסודו, כי "וְאֵתָה קְדוֹשׁ יוֹשֵׁב / תְּהִלּוֹתֶם וְכְבוֹדֶם!" בית זה אף הוא מהווה שיבוץ: " ואתה קדוש יושב תהלות ישראל" (תהל' כב' 4). אתה מצוי בכל מקום בו מהללים אותך, מצוי בעצם האמונה.

הגלגל המוזכר למעלה קשור לשיטת הגלגלים, התמונה הקוסמולוגית של ימי הביניים שבנה אריסטו, ואומצה בין השאר ע"י הרמב"ם. על פי השקפה קוסמולוגית זו הארץ היא מרכז היקום, וסביבה נעים גלגלים, המייצגים את דרגות היש. הגלגל הראשון הוא המניע הראשון, מקור התנועה והחיים, הוא נשמת העולם שמעל המקום ומעל הזמן, כלומר האל. "הוא השכל והמשכיל והמושכל, או הרעת והיודע והידוע גם יחד (מורה א' פרק ס"ה)... השפעתו על העולם

¹⁴ מתוך הגדה של פסח שהתקין הרב שלמה גורן, הוצ' כתר ירושלים, 1977

והמשכיל והמושכל, או הדעת והיודע והיודע גם יחד (מורה א' פרק ס"ה)... השפעתו על העולם היא בכך שדרגת מציאותו הנעלה, היא סיבה להתעוררות הכוסף והתשוקה בכל רחבי הבריאה, לעלות מעלה מעלה, מצורה לצורה, עד לשלמות הגבוהה.¹⁵ על קשר המשמעות שבין שיטת הגלגלים לבין הפיוט ניתן לעמוד גם דרך דבריו של דויד קויפמן: שיטה זו הינה "ביטוי לכיסופים להידמות למניע הראשון, כמיהת החומר אל הצורה כסוד הנצח של הבריאה... כיסופים להתהוות... אותו צמאון היש בכל. מקור הליכה ונהירה ושאיפה ללא הפוגה... נשימת היקום, אותה גאות בלתי פוסקת של גלי יצורים העולים מנככי נצחים אפלים, אותו דחף-עד בכוח געגועי אדירים שהחמר נדחף מצללי קיום שבמדומה אל זהרי קיום שבממש, אל חיים שבצורה, אלה מעשי ה'...טביעת אצבעותיו, חותם שלטונו וכבודו שהוטבע בכל נברא"¹⁶.

הקוסמי, אם כן, מונע אף הוא מתוך הערגה למוחלט הנצחי כפי שהיא מקור החיות לנפש האדם. זוהי משמעותו של הביטוי "בקדש חזיתך", שיבוץ המופיע בבית האחרון בסטרופה השלישית, אף הוא מתהלים: "כן בקדש חזיתך לראות עוזך וכבודך" (תהל' סג' 3). מעניין להתבונן בקירבה הלשונית בין ח, ז, ה, (ר, א, ה), ובין חזון. זוהי ראייה שאינה בעיני בשר, ואף לא ב"עיני הרוח", כאותו חזון חושי בפיוט של רמב"ע. זוהי ראייה של ידיעה, המתקיימת בקדושה בלבד.

הצירוף הלשוני היחיד המאפשר ביטוי לכל הנאמר עד כה לגבי הוא האוקסימורון: צירוף מטפורי שאיבריו מצויים בסתירה, מבטלים זה את זה תוך כדי קיומם זה בצד זה. מושאו של האוקסימורון עומד, אם כן, מחוץ לכל תפיסה מוכרת, על פיה אין ניגודים יכולים להופיע אלא זה אחר זה, הן מבחינת מרחב, הן מבחינת זמן, הן מבחינה לוגית, והן ברמיון שהינו חושי במהותו. בהקשר זה, אם כן, האוקסימורון מייצג גילוי רוחני, חוויה של אחדות ניגודים, שהיא כחוט השערה ועולם ומלואו כאחד.

ואכן, האוקסימורון הוא השלד הנושא את הפיוט, הן לשונית והן הגותית. שני בתי האזור שבתחילתו, כפי שראינו, מעמידים את הקב"ה כנעדר מן העולם וכנמצא בכל-כולו. הביטוי "כבודך מלא עולם", אחד מאיברי אוקסימורון זה, הריהו אוקסימורון בפני עצמו: אתה מצוי בתוך העולם, ואתה מכיל את העולם. וכן הלאה: אתה מצוי בקרביו של כל נמצא (ראוי לציין את השורש המשותף של המילה "קרב" ו"קרוב"), כמו גם ב"אפסי ארץ", הקצוות הרחוקים ביותר. אחדות ניגודים נוספת מופיעה באזור של הסטרופה השלישית:

מִי יֹאמֶר לֹא רָאָךְ? / הֵן שָׁמַיִם וְחַיִּלֶם
יִגִּידוּ מוֹרָאָךְ / בְּלִי נִשְׁמַע קוֹלֶם!

השיבוץ מתוך מזמור תהלים י"ט מזדקר מיד לעין: "השמים מספרים כבוד אל ומעשה ידיו מגיד הרקיע. יום ליום יביע אמר ולילה ללילה יְחַנֵּה דעת. אין אמר ואין דברים בלי נשמע קולם" (שם, פס' 3-1). בדומה לראייה שאינה ראייה, מופיע, הן בפיוט והן בפסוקי תהלים, דיבור שאינו נשמע לאוזן. דרך אחדות ניגודים זו הופכת הבריאה עצמה לדיבור. ולדעתי אין זו סובלימציה

¹⁵ לוינשטיין, אוצר ישראל, דעת.

¹⁶ קויפמן דויד, מחקרים בספרות העברית של ימה"ב, מוסד הרב קוק תשכ"ב 1962.

של החומרי לרוחני, אלא הבנת החומרי כרוחני. הבריאה עצמה היא תהילה, שירה של "פלאי גבורתך". אף בצימוד "רַאֲךְ - מוֹרְאֲךְ" טמונה עמדה דיאלקטית: היראה לראות את כבוד האל. האוקסימורון אינו העצמה של חוויה חושית, כזו שיוצרת הסינסתזיה. הוא יוצר דרך הלשון הווייה החורגת מזמן ומקום, משום שהוא מבטל כל סדר כרונולוגי או הייררכי. הווייה שהיא חוויה. חוויה שהיא הווייה. נגיעה בחוט השערה, שאליו חותרים הדברים כולם. רק כך ניתן להבין את הקשר בין מקום "נַעֲלָה וְנַעֲלָם" לקירבה אליו, שאף היא אינה ניתנת לתיאור, בהיותה היא עצמה "הדבר כשהוא לעצמו":

וּבְהַנְשֵׂאֲךָ עֲלֵיהֶם / עַל פֶּס נִשְׂא נָרָם,

אֲתָה קְרוֹב אֲלֵיהֶם / מְרוֹחֶם וּבִשְׂרָם,

קירבה זו הינה ריחוק טוטלי, שהרי לא מדובר ביסוד הגשמי בלבד, אלא ברוח. הקב"ה קרוב לאדם יותר מרוחו שלו עצמו, יותר מכל חוויה של התעלות. אף הצימוד "עֲלֵיהֶם-אֲלֵיהֶם" מדגיש זאת, בהיותו מציין מקום - "על" - ותנועה אל מקום: "אל".

האזור המסיים את הפיוט חוזר אל חזיון הקדושה בתוקף מיקומו הליטורגי:

חַיּוֹת יוֹדוּ פְּלֹאֲךָ / הָעוֹמְדוֹת פְּרוּם עוֹלָם,

עַל רֵאשֵׁיהֶן פְּסֹאֲךָ - / וְאֲתָה נוֹשֵׂא כָלָם!

אך לא מראה החיות מעסיק כאן את הלוי, אלא הבן-זמניות של הווייה הקדושה: חיות הקודש, על פי חזונו של הנביא יחזקאל, מצויות תחת כס הכבוד ונושאות אותו. אך תיאור זה לגבי ריה"ל אינו יכול להישאר בתחום החזיון, בתחום "עיני הרוח" היוצרת את מושגיה ודמיוניה על פי תפיסת החושים הנובעת מן הפרמטרים של זמן ומרחב. התמונה הנשגבת מתקיימת ומתבטלת בו זמנית, כי תוך כדי מציאותן של החיות תחת "דמות" הקב"ה על כס הכבוד, הוא גם נושא אותן עליו, כפי שהוא "נושא כלם!".

עיקרון מרכזי נוסף של הפיוט הוא השאלה הריטורית, המופיעה ללא הרף לאורך השיר. אף זו אינה בגדר קישוט גרידא של הפואטיקה הימי-ביניימית. מעבר לתרומתה הריתמית, נראה לי שיש בה חשיבות עליונה, המתקשרת לזו של האוקסימורון. השימוש באמצעי זה בא להצביע על כך שלשאלות קיומיות אין תשובה. הנכונות להכיל את השאלה ולחיות עימה מעניקה לאדם התרחבות פנימית. במקום תשובה הופכת השאלה עצמה לפליאה, ההולכת ונספגת בקרביו של השואל והופכת לחלק מהווייתו. חזוניתה הופכת לחומר הפנים החי, לחלק מחיותה הנמשכת של הרוח, לְדַעַת. זוהי תכליתן של השאלות הריטוריות הרבות שברצף השיר. אין הן אלא מרחיבות את היקף השאלה, את היקף הסתירה הלוגית, עד שזו מתפוגגת אל האחדות, בהיותה רוח חיותה. רק אוקסימורון, בהקשר זה, יכול להיות התשובה לשאלה הריטורית בפיוט.

הן הסינסתזיה והן האוקסימורון, כל צירוף בדרכו, מבטל את הניגוד שבין חוץ ופנים. הסינסתזיה בונה חוויה אקסטטית, שבה מתמזגות תפיסות החושים לאש המתלקחת בלב הענן, כדברי יחזקאל. האוקסימורון, לעומת זאת, מצרף את הניגודים לשלמות אחת תוך שמירה על השניות (זוהי הגדרה אוקסימורונית לאוקסימורון עצמו). בכך הוא חורג מעבר לסינסתזיה, מעמיד עצמו כתכלית רחנית שלה, או כשורש הווייתה. אחדות הניגודים מצוייה מעבר לאחדות החושים. ההווייה-חוויה - מעבר לחוויה האקסטטית. אפשר שזהו לב ליבה של הקדושה.

שלושה מקור, שלושה תרגום

הקדמה: פחות מאמת אין טעם לתרגם | תמי לימון

במפגש שלי עם שיריה של שולמית אפפל, בספרה פחות מאמת אין טעם לכתוב (ספרא, 2012) וגם עם קטעי שירה פרוזאיים אותם היא מפרסמת לעת עתה בבלוג שלה ששמו כשם הספר, קשה היה להתחמק מהתחושה שהיא כותבת עברית שמקורה בגרמנית. מבנה המשפט, הנושאים המרכזיים, מילים שקופצות לעין, שלא מתחברות להוויה הישראלית אך מאפיינות את זו המרכז אירופאית (נהר, יער, שלג), חדות ונחרצות "ברכטיאניות", עיסוק מתמיד, כואב וללא חת במשפחה ובזיכרון; כל אלה גרמו לכך, שכשקראתי את שיריה, יכולתי ממש לשמוע אותם מתנגנים בגרמנית. בהזדמנות הראשונה שיתפתי את שולמית בתחושה זו.

"בילדותי" סיפרה לי "דיברתי יידיש רכה וקיללתי בה מגיל שלוש... בבית הספר העברי אסרו עלינו להוציא מילה ביידיש... כל סביבת ילדותי הייתה מאוכלסת פליטים שהגיעו מאירופה, אנשים שרק השפה נשארה להם ממה שהיה פעם בית... בת חמש וחצי כבר הייתי מוכת יגון ובסתר טיפחתי עולם סודי. דיברו שם יידיש... בעצם, מעולם לא הפסקתי לחשוב ביידיש. בעיקר כשאני כותבת; כשיש לי התמודדות עם חומר מטלטל. הניגון של שפת סבתי, יידיש הייתה שפתה היחידה, מציל אותי."



שירים מוקדמים של שולמית אפפל כבר תורגמו בעבר לרוסית ולקרואטית. יתכן שגם מי שבחר לתרגם לשפות אלה דווקא, חש בקרבה התכנית והלשונית בין שפתה העברית לשפות התרגום. הדמיון הזה לא מקרי. העברית של שולמית אפפל שנובעת מן היידיש שלה קרובה מאוד לגרמנית. הכתיבה המרוכזת והמצמצמת שלה משקפת צורת דיבור גרמנית רווחת. כשאלזה לסקר שילד קראה פעם משיריה בגרמנית בסלון ספרותי בירושלים ואחד האורחים העז לומר לה שחבל שאינה כותבת עברית, ענתה: "אני הרי כותבת עברית...". קהל דובר גרמנית שיקרא את שיריה של שולמית אפפל, עשוי לחשוב שנכתבו במקור בגרמנית.

Nicht im Wald

Nicht im Wald
Nicht am Flussufer
Zu Hause
Im Zimmer
Am Tisch
Vor den Augen meiner Mutter
Die erstarrt
Und kein Wort sagt
Wenn er die Hand hebt
Und mir einen Schlag auf den Kopf verpasst

לא ביער

לא ביער
לא על גדת נהר
בבית
בחדר
ליד השלחן
לעיני אמי
שתקפא
ולא תוציא הגה
כשהוא ירים את היד
וידפק לי אגרוף בראש

Salat

Ich hätte es sofort merken müssen.
Das Wachstum. Ihr Morgenrock
Der verfolgte Blick seines Vaters
Der erstarrte Geschmack der Möbel
Der Reis im Salzstreuer
Vor allem das Essen
Eine Zwiebeln die ihren Saft in den Salat ausscheidet
Eine Gurke die neben einer Aubergine oxidiert
Eine zusammenfallende Tomate
Ich hätte da sofort ausziehen müssen
Und nicht bleiben und keine Kinder mit ihm in die Welt setzen

סלט

הייתי צריכה להכיר בסימנים.
השעונית. החלוק שלה
המבט הרדוף של אביו
הטעם הקפוא של הרהיטים
הארז במלחיה
בעקר האכל
בצל שהפריש מיצים בסלט
מלפפון שהתחמצן מחציל
עגבניה שקרסה
הייתי צריכה לצאת משם מיד
ולא להשאיר לעשות אתו ילדים

Sie nennen mich Apfel

Sie nennen mich Apfel wie den Führer der Neonazi-Bewegung in Sachsen
Ich wurde mal in aller Öffentlichkeit dafür ausgeschimpft dass ich meinen
Namen nicht hebräisiert habe

Mein Vater war Pole meine Mutter in Rumänien geboren meine
Großmutter in Russland

Was jetzt die Ukraine ist

Ich bin auf Zypern geboren mein Mann war Spanier

Meine beiden Großväter waren Kommunisten in ihrer Jugend

Mein Geliebter war aus Emmanuel

Wenn er da geblieben wäre

Hätte man seine Töchter nicht in Beit Ya'akov aufgenommen

Eine Jüdin muss nicht erst an Sex denken um Kopfweh zu kriegen

קוראים לי Apfel

קוראים לי Apfel כמו לראש התנועה הנאו-נאצית בסקסוניה
נזפו בי פעם בפמבי שלא עברתי את השם
אבי היה פולני אמי נולדה ברומניה סבתי ברוסיה
עכשו אוקראינה
נולדתי בקפריסין בעלי היה ספרדי
שני הסבים שלי היו קומוניסטים בצעירותם
אהובי היה מעמנואל
אם הוא היה נשאר שם
בנותיו לא היו מתקבלות ל"בית יעקב"
יהודיה לא צריכה לחשב על סקס כדי לקבל כאב ראש

רבקה רוז

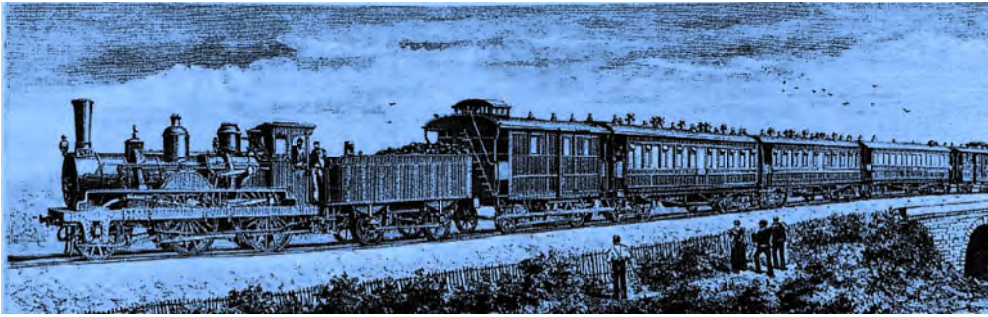
בצומת מסילות הברזל

סיפור

בשנתו, הוא מוצא עצמו עומד בצומת מסילות ברזל. מסילות ברזל מתמשכות מימינו, מסילות ברזל מתמשכות משמאלו. בראש השער שעון ענק. הוא שומע אותו צועק: תק! תק! תק! המחוג הגדול קופץ קדימה ובו ברגע הוא שומע צפירות חדות ותובעניות קורעות את אוזניו. שתי רכבות מגיעות בו בזמן, מימינו, משמאלו. חלונות הקרונות דחוסים בראשים של גברים, נשים וילדים, והראשים, מימין, משמאל, צועקים אליו: בוא מהר, אל תאחר את הרכבת. ברור לו שהרכבת מימין דוהרת אל התחנה הסופית. תוך עשרים דקות היא תיבֹלֵע כולה, קרונות, קטר ואנשים, בבניין הלבנים האדומות בקצה המחנה, ואילו הרכבת משמאל מובילה אל שער היציאה בקצה השני של המחנה. גלגלי הרכבות מאיטים את מהירותם. אם יזדרז יוכל להשיג את הרכבת מימין וגם את הרכבת משמאל, יוכל לקפוץ על זו או על זו. מחלונות שתי הרכבות מושטות לעברו ידיים, הרבה ידיים, לתפוס בידו ולמשוך אותו לרכבת. אבל הוא לא מסוגל להחליט באיזו רכבת עליו לבחור. הוא חש דחף עצום, בלתי נשלט, לעלות על שתייהן. לכו נסע מכאב ההזדהות עם ראשי הילדים, האמהות, האבות שמיימינו, אלה שיש לפניהם עשרים רגע בלבד (המשקל הבלתי מתקבל על הדעת של עשרים רגע! הוא מתחלחל). הוא מביט בפרצופים הניבטים אליו בתחנה מחלונות הרכבת ומבקשים שיצטרף אליהם, שיתחלק עמם בגורלם. הוא מזהה אחדים, כן, הוא מכיר אותם - מבית הספר? מהקייטנה? מהצבא? מהאוניברסיטה? ממסבת חנוכה? מסדנת היוגה? - הוא מחדד את מבטו, וכן, הוא מזהה יותר ויותר אנשים, הן הוא משלהם, הם משלו, הוא אחד מהם, גורלם גורלו. אבל גם משמאלו אנשים קוראים לו, מתחננים שיצטרף אליהם, וכן, גם כאן הוא מכיר פרצופים אחדים - מהתיכון? מהטירוונות? מנשף פורים? ממכון כושר? מהמשרד? - והם צועקים לעברו, לחיות, לחיות, חובה עלינו לחיות.

הוא עומד קרוע בין מסילות הרכבת הרצות מימינו, הרצות משמאלו. השעון הגדול צווח, תק! תק! תק! יש לו שניות ספורות להחליט, ולבו מתרסק בין שתי הרכבות הנעות במסלולים מקבילים. הנה, הנה, הן מתקרבות למקום ממנו כל רכבת תפנה ליעודה, זו מימין אל בניין לבנים אדומות החבוי לו בצניעה בצל עצים עשירי עלווה, שולח ארוכה ועמוד עשן מסתלסל אל שמיים גבוהים, והרכבת מימין מתקרמת אל שער היציאה שבצידו השני של המחנה, הנה, הנה, עוד רגע ותצא אל מחוץ למחנה.

נפשו סערה, ראשו מערבולת. הוא יודע שאדם מצווה לבחור בחיים. אך ברגע זה, בעומדו במרכז הצומת בין החיים והמוות, ברגע זה שבו ניתנת בידו הבחירה - זה לא נשמע לו מובן מאליו שעליו לבחור בחיים, בוודאי לא בחיים שחסרים את הרכבת מימין. ראשו סחרחר, הוא עומד להתעלף. הוא יודע שנפשו מחפשת לעצמה דרך מילוט, והתעלפות זו דרך להימלט מכאן. אך הוא זקוק לזמן כדי לשקול מחדש את החיים, כדי להעריך מחדש את המוות, והזמן הולך ומתקצר, עוד מעט ולא יהיה. באותו רגע כוח איתנים זורק אותו אל מחוץ לזמן והכל קופא סביב, מחוגי השעון, מסילות הברזל, הרכבות, כולם ממתינים לו שיחליט.



טיפות מים על מצחו, על פניו. הוא לא יודע אם אלה טיפות גשם או אגלי זיעה. רק עכשיו הוא מבחין שהקרקע שעליו הוא דורך, הקרקע שאותה קורעות מסילות הברזל ושאמורה להיות צחיחה ויבשה, הקרקע הזו ירוקה כולה. עשב דחוס ברעננותו ובירקותו. פרחים צהובים זעירים, המון פרחים זעירים, זהובים כמו זהרורי אור, מאירים מתוך העשב ורוקמים פסיפס זוהר בירוק צהוב, ירוק צהוב. אבל זה לא ייתכן, הזמנים מתערבבים לו, הקרקעות מתחלפות לו, נעשית לו קפיצת זמן וקפיצת מרחק. הוא כאן והוא שם בו בזמן, והוא יהיה כאן והוא יהיה שם שסוע בין הרכבות עד סוף חייו שיימשכו עשרים רגע או עשרים שנה.

עם ידיעה זו הוא צונח חזרה לתוך הזמן. המחוג הגדול קופץ צעד אחד קדימה. צפירות של רכבות הרכבות מגיעות, מימין, משמאל. מסילות הברזל חוזרות לרוץ, הקרונות לנוע, הראשים בחלונות חוזרים לצעוק אליו, קוראים לו למהר ולהצטרף אליהם. הוא רואה את הרכבות מתקרבות למקום שבו מסילות הברזל מתפצלות, קטר אחד מושך ימינה, קטר שני מושך שמאלה. הוא רואה את הרכבות מתרחקות, הוא כבר שומע את צפירות הרכבות הבאות אחריהן, חדות וקורעות את האוויר, והוא שומע את הילדים, הנשים והגברים מהרכבות שמגיחות מימין, משמאל, צועקים אליו מן החלונות, להצטרף אליהם, והוא כבר יודע שהוא לא מסוגל להחליט, כי הוא שייך לרכבת מימין, ובאותה מידה הוא שייך לרכבת משמאל, כי הרכבות האלה הן המשפחה שלו, ועד סוף חייו - עשרים רגע או עשרים שנה - הוא יהיה הנוסע הנצחי בשתי הרכבות, בו בזמן, וגם אם נסיעה בשתי רכבות נעות בכיוונים שונים בו בזמן לא מסתדרת עם חוקי המציאות, הוא יודע שהרכבות האלו כבר מזמן כופפו את החוקים. גם אם יגידו לו שזה בלתי אפשרי, שזה לא מתקבל על הדעת, הוא יודע שזה כן, שזה כך, בו בזמן, כל חייו.

המנון לנורא

וְהִיְתָה הַרְמָה זְרוּעָה בְּשַׁר אֲדָם
אֲנָשִׁים קְרוּעִים וְאֲנָשִׁים חֲרוּכִים

כְּמָה מֵהָר הִגִּיעוּ עוֹפוֹת הַשָּׁמַיִם
וְהָיוּ חֲגִים עַל הַגּוֹיּוֹת וּמִנְקָרִים בְּהֶן
בְּטָרֶם יִגִּיעוּ אֲלֵיהֶן הָאוֹסְפִים

בְּכָל בִּקְר יֵצְאוּ אֲנָשִׁים וְכָל עָרֵב
מִנּוּ אַחֲרֵים שִׁיֵּצְאוּ תַחַת הַבֵּלְתֵי שָׁבִים
בֵּיתֵנוּ בֵּית מַעֲבָר, קֶפֶה וְסֶכֶר, עוֹגִיּוֹת וּמַדִּים
וְאֲנִי חוֹלְמַת כְּנַפִּים יוֹרְדוֹת עַל בְּשַׁר
חֲבָרֵי הַמַּתִּים

וּמִי אֲנִי שְׂאוֹמֵר דְּבַר נֶגֶד טֹבַע הַצַּפְרִים
הִנֵּה אֲנַחְנוּ יוֹלְדוֹת תִּינוּקוֹת רַכִּים
מְנִיקוֹת אוֹתָם מִדְּדִינוּ, נוֹשְׂאוֹת
בְּחִיקֵנוּ, מְשִׁמְרוֹת בְּהֵם רֶךְ וְתַרְבוֹת
וְתַבּוּנָה וְחֶסֶד בְּכָל דֶּרֶךְ אֲפֹשְׁרִית

וְנוֹקְפוֹת שָׁנִים וְהֵם גְּדִלִים לַגְּבָרִים מְזַרֵי אֵימָה
תּוֹצֵרֶת צָבָא אֲשֶׁר אֵין לָהֶם מַפְנִיּוֹ
מְנוּס...

מביאה מה

יְלֵדָה קִטְנָה טְלוּאָת עֵינַיִם
מְשַׁכְּשֶׁכֶת רִגְלֶיהָ בְּמַיִם
לֹא מְבִינָה בִּילְדוּת
נוֹהָה אַחֲרֵי בְּדִידוּת
רוֹאֶה הַכֹּל כְּפוּל
וְתָר אַחֲרַי עֲצָמוֹ

אֵינָה יוֹדַעַת מַה אוֹמְרִים
הַנְּצַנְנוּצִים, אוֹ הַטְּלָאִים
הַשְּׁחֹרִים כְּלָפֵי חוּץ וּלְבָנִים
כְּלָפֵי פָּנִים. שְׁקוּעָה בְּמַחְשָׁבוֹת
שְׁלֹא מַעֲסִיקוֹת יְלָדִים
חָיָה בְּתוֹךְ עוֹלָמָה
מְבַקֶּשֶׁת דּוּמִים וּפְרָחִי
עֵין הַתְּכַלֵּת שְׁכָל כֶּךָ רְצָתָה
שְׁיֵהִי לָהּ מוֹצֵאת שִׁיחִין
מוֹצֵאת בּוֹרוֹת, עוֹשֶׂה מַעֲגָלִים
עַל אֲדָמָה סְדוּקָה. מְבִיָּאָה
נְחָשִׁים לְמוֹרָה לְטָבַע
אֵינָה רוֹאֶה בְּכַאֲבֵיהָ אוֹת
אֵין לָהּ קֶצֶה חוּט שֶׁל מְשֹׁג
מַה מְבִיָּאָה עַל עֲצָמָה

דיאלוג ועוד שלושה שירים

דיאלוג

בחשך בראתי אותך
בחשכה חיינו בהבנה
כשהדלקתי אור
נעלמת.
באפלה שוב הכרתיך
הנה קו
הנה נקדה
הנה משמעות גדולה.
בקר אחד
נודעת לעצמך
עלי נפלה
שנה גמורה.

בכביש הסרק

ליום הלדתי החרישי
הוא מאחל לי שקט נפשי
שקט. אתם שומעים?
אני נמחקת.

חסד הכתיבה נגף מפני
כשאני מעבירה הלוכים ומשסעת נתיבים
בכביש הסרק היומיומי.

רשמים של הכרה פצועה

השִׁמְאֵלִית הַתְּעוֹרָרָה רֵאשׁוֹנָה
קוֹמִי, אִמְרָה לְשִׁנְיָה
אֶת דְּוִיָּה.
בְּלִילָה חֲלָקוּ אוֹתוֹת עֲרֵשׁ וּמִכְאוֹב
רְשָׁמִים מִהֶהֱכֵרָה הַפְּצוּעָה
מִבְּקָעִים אֶת כְּסוֹת הָעוֹר הַדָּק.
זֶהוּ שִׁבְרַת פְּתוּחָה. וְלַעֲוֹלָם לֹא תַחֲזִירִי לְהִיּוֹת
קוֹ מִחֲבֵר

תדר התקווה הגדולה

בְּתִי מִתְעַרְסְלֵת אֶל גֵּב אֲבִיָּה בְּמִטַּת הַהוֹרִים
עוֹרָה הָעִירָם
נִמְוֶה בְּטוֹן בְּהִיר אֶחָד מִמְּנוֹ;
תָּם הַבְּעָתָה
מִבִּיס כָּל דְּבַר שֵׁשׁ בּוֹ מִין וְעֶצֶב
שִׁגְרָה וְהַשְׁלָמָה מִזְדַּכְכוֹת דְּרָכָה.
הִיא מְדַקְלָמֶת: "חֲפוּשִׁיתִי קִטְנִטְנָה וּמִסְכְּנָה
הִיא כָּל כֶּךָ רוֹצָה לְכַרֵּת,
אֵין לָהּ כַח!"
וְקוֹלָהּ גְבוּהָ אוֹקְטָבָה אַחַת
בְּתֵדֶר הַתְּקוּהָ הַצְּרוּפָה.
זוֹהִי הַרְמוֹנִיָּה.

רבקה שאול בן צבי

בחור מבטיח

סיפור

גררתי לחופה את מבטי המעורפל אחרי "מרש החתונה" שעטף אותי כמו חלום שמח. רב צעיר שאמי בחרה בו אמר מילים יפות ולא האריך. אחר כך היין, הטבעת, המוני ברכות, צהלות, נשיקות ודמעות. לקחו אותנו לחדר הייחוד ושם רק שתינו ואכלנו אחרי הצום הממושך שכיילה את כוחותינו. הוא היה נבוך מאוד: יד לא הושיט ואף לא מבט, ודבר לא קרה מכל מה ששיערתני ודמיינתי על המתרחש בחדרי ייחוד. ניסיתי לחבק אותו בעצמי ואז הוא נרתע ופתאום מלמל: מצטער, לא בטוח. תאמיני לי זאת לא את. תאמיני לי. הוא היה מבויש כולו, ובעיניו ראיתי את הסוד שמנע ממני בתקופת האירוסין הקצרה. לא ידעתי נפשי.

רזה ועדין וצמחוני. את העדינות הגברית הזאת הוקרתי אחרי פגישות עם בחורים מגושמים. וגם התרשמתי שהוא מהדר במצוות ואינו מביט כלל בנערות יפות שמצויות בכל מקום. ואף אינו מביט בעיניי, רק במצחי. והנה בחדר הייחוד, אחרי מלמולים וגמגומים, שלח אליי מבט נואש של מי שהונח במקום שאינו מקומו. אבל בכל זאת ביקש שניסע אחר כך למלון שהוזמן עבורנו, ואולי בכל זאת נצליח להיות יחדו. כמו ידידים. גררתי את שנינו החוצה, והערב הצוהל סביבותינו עבר עלינו כמו חלום רע שמתארך ומתארך, ועם הגיענו למלון נרדמנו שנינו מרוב עייפות, כמו שני זרים שנכפתו למיטה אחת.

*

משפחתו דרשה לה את הדירה שהוריי קנו לכתם היחידה בחסכוניותיהם הדלים. דרשה גם כספים. השמיצו בגלוי שאני אשמה, כי לא עודדתי; והשיחות סביבותינו ועלינו ערטלו הכול - כאילו נטלו את בגדינו מעלינו. הוא היה חוזר מלימודיו לעת ערב, כשעדיין חיינו כביכול יחדיו, משפיל את ראשו אל הארוחה, ממלמל כמה מילים ומתייחד עם עצמו לצורך הכנת שיעוריו. כבר לא היו שיחות חכמות על מצב המדינה והשסע החברתי, רק חצאי דברים עמומים, ובסופו של דבר גם הושמע במפורש הסוד שכבר ניחשתי. ועל השאלה למה בכלל התחתן כשאסור לו, כי הוא "כזה", הסביר שהוריו לחצו, והפסיכולוג עודד, ואני מצאתי חן בעיניו מאוד, והוא חשב שבגלל התמימות שלי אולי בכל זאת ייקרה נס. אבל הגרוע מכל עבורי היה שהוריו איימו עליי שאם ייתן גט ללא מחיר, יכתבו את כל הירושה לאחיות שלו. הם אנשים מן היישוב, שומרי מצוות, אצילי מראה. ראיתי עצמי אסירת עולם לגבר העדין הזה שלא הצלחתי לשנוא, אשר היה רתוק להוריו בכבלי כסף, עד שקמה אימא ועשתה מעשה. אבא סיפר לי מאוחר יותר, אחרי שהגט היה כבר בידיי:

הם באו ללא הודעה מוקדמת, ונתקלו בפרצופים מבועתים. אימא נכנסה לסלון וכולם אחריה. היא ישבה על הכורסה וגם האחרים התיישבו. אמי הייתה חיוורת, סיפר אבא, חיוורון של כעס נורא, ודיברה בקול חותך. אביו של אייל, רואה חשבון במקצועו ופקיד ממשלתי, הביט בה ופניו אפורות. אמו של אייל, מורה לחשבון ביסודי, החלה לרעוד.

אימא אמרה: "נתנו לכם בת מצוינת: יפה, משכילה, צדקת (ידעתי שהמילה מצחיקה אותה ושהיא השתמשה בה לצורך העניין). ואתם לא אמרתם לנו שהבן שלכם לא יכול להתחתן, אם ללמד זכות, אולי לא ידעתם, אבל הבחור שלכם שיחק עמנו משחקים. הוא לא ידע שיהיה לו עסק אתי... אני מבינה שהמצב לא פשוט, אבל – תהיה ישר. תגיד את האמת; תיתן לבחורה להחליט אם להסתכן עם גבר שאולי לא יוכל לתת לה ילדים. ותאמינו לי, כאדם נאור תמיד ראיתי בעין רעה את רדיפת האנשים האלה, שלא בדיוק 'מתים' על נשים. קשה לי, ממש קשה להגיד... אני לא רוצה לפגוע... אבל הגינות בסיסית נדרשת!" הגביהה מעט את קולה. "תראו. זה מה יש. ה' נתן וה' לקח. אבל אנחנו רוצים בחזרה את הדירה ואת שעון הזהב היקר ואנחנו רוצים גט מהיר. ונמחל לכם על פיצויים שמגיעים לנו על כל הבלגן שעשיתם לנו. אבל אני חוזרת ואומרת, בלי משחקים! אחרת – כל הארץ תדע מיהו הבן שלכם ומי אתם, שלמען כבודכם לא אפרט. ותדעו לכם שיש לי בן דוד שעובד ב'ידיעות אחרונות' וגם עורך בטלוויזיה בתוכנית חשובה." (אין אחד כזה. אך זה מה שנקרא "שקר לבן").

אמו של אייל החלה לבכות. האב שתק.

"מחר אנחנו פותחים תיק ברבנות, ואייל צריך להגיע על הבוקר. גם הבת שלנו תבוא. תשמחו שאיננו תובעים אתכם על גרימת נזק נפשי, אבל לא ניתן לה להיות קורבן לסחטנות פלילית!"

ולאחר הנאום הזה, אבא סיפר, התרוממה אמי "ברוב הדר" ואמרה "לילה טוב" באלט העבה שלה. זה הספיק.

*

בת עשרים הייתי כשהתגרשתי. הדירה חזרה אלינו והושכרה. בחלק מהכסף שכרתי דירת חדר ישנה באותה עיר, ונהגתי לחזור הביתה לקראת השבת. אני זוכרת יום ששי אחד, היו הרבה חיילים וחיילות באוטובוס, ראיתי ושמעתי צחקוקים. הנה כל מה שאסרתי על עצמי ציחק מולי, ובגדי מטשטשי הגוף נחוו פתאום כמו כלימה ענקית. כלימת התום. ללא כיסוי ראש, שכלל לא חבשתי בשל המצב. כולי מוגפת. אינני יודעת נפשי. הייתי כמו פרח שחסמו את בושמו.

והלכתי לנוח במיטתי, ושמש עזה התפרצה, וההורים דממו בחדרם, והבית מוכן לשבת כבר מיום חמישי. אימא מולכת על הארגון הביתי. ואז חשבתי למה כל כך לא נעים לי, וכמה אני מתביישת, ואין לי כוח להתחיל את הכול מחדש, ולמה אני מטומטמת, ואיך לא חשתי ולא ראיתי דברים שראוי להבחין בהם. ומה באמת ידעתי על עניינים כאלה, שאימא הזכירה אותם תמיד כמין "צורך" חצי מגונה, ומעולם לא כינתה אותם בשמם. ואיכשהו העניינים האלה נראו כל כך לא שייכים לאישה הגבוהה והגרמית המדקדקת בלבושה, אימא שלי, היופי החד הזה שלא הגיר כל רוך. וידעתי שאבא מפלרטט פה ושם, אך לא הייתי מסוגלת לחשוב על זה, ודהרתי לעבר מחוז של צניעות יתרה; כובשת עצמי, כובשת עיניים ברצפה, אוספת את שערוטיי,

מאריכה שרוולים וחצאיות; ובזיכרוני עולים כחצי תריסר בחורים צעירים שהכרתי לפני אייל, וכמה מהר נפנפתי אותם, ממש אחרי פגישה ראשונה, וכמה נחפזתי להיפטר מהם. מאוימת ממגרעותיהם? ומכך שחפצו בי? והתברכתי בלבי על בררנותי: האחד לא נטל ידיו לפני הארוחה, השני לא ידע מי היו המנדלסונים, הסב והנכד; השלישי לעס ודיבר באותה עת; הרביעי שאל בתמיהה מדוע לא בחרתי במשפטים או בכלכלה תחת המקצוע הרחפני שאני לומדת עכשיו; וכן הלאה וכן הלאה. היו אלו תמיד סיבות חשובות מבחינתי - אבל עתה בשוכבי במיטה, מהרהרת במה שהיה, תפסתי פתאום שהם פשוט הביטו בי. שהם היו צעירים ובריאים, בלי מנדלסון וכלי נימוסי שולחן, ואתם אפשר היה להקים בתים. הם לא היו גורמים לי לחוש בלתי נראית, בלתי ממוששת, בלתי...בלתי...ומה היה באותו אייל שדווקא הוא... בעצם, מה ציפה? ועל מה השליך יהבו. והם, היום אני יודעת, נראו מורעבים ושוקקים, כמהי חתונות, צעירים ורעננים כל כך ומושכים, כפי שעכשיו ידעתי. ואז - מה באמת לא איפשר לי לראות? ואיך לא הבחנת? ומה באמת רציתי? ולמה גזרתי על עצמי גזרות של צניעות שכל כך קשה לי לעמוד בהן? והיכן נסתר אותו גורם סמוי שפיתה אותי לשגות באופן כה מצער? והאם אני יכולה בכלל להביט בעיניים של גבר הבטה עמוקה בלי לראות את העיניים העגומות ההן שתלויות בעיניי בהתחטאות.

ונזכרתי פתאום באחת הפגישות לפני האירוסין, כשאייל לקח אותי במכוניתו ל"לובי" של מלון "גד תפארת" הנחשב. הפגישה הקודמת הייתה כל כך מוצלחת, שהיה ברור שאנחנו הולכים לקראת קשר. אייל סיפר לי אז על עבודתו בבנק ועל לימודי הכלכלה שבקרוב יסיים, ועל ביקור בבניין המחשב של הבנק, בניין שכל כולו מוקדש לאכסון מחשב ענק. כל המחשבים בימינו ענקיים, כך אמר, כי הם כל כך מורכבים, ורק מתי מעט יודעים להשתמש בהם ולהפעילם. והוא ביניהם. וכל כך התלהב מרזי האמצאה החדשה הזאת, שאת טיבה לא ממש הבנתי, אבל שמחתי בהתלהבותו, שנראתה כמכוונת אליי.

ישבנו במכונית הקטנה שצופפה אותנו כל כך. אני בשמלה לבנה צרה שגרמה לי מעט ספקות אך לא יכולתי להימנע משמץ גאוה דקה. רציתי לדבר, אך לא ידעתי על מה, וציפיתי להמשך השיחה המתלהבת מהפעם הקודמת, והנה דווקא אז, איזו הרגשה מוזרה הטרידה אותי - שהמראה המסוגנן והנשי יותר גורם לאייל להחריש. נזכרתי בחברתי מהאוניברסיטה שהיה לה חבר שלמד לתואר שני במחשבת ישראל, ויום אחד כאשר באה לפגישה בשמלה נטולת שרוולים, הוא החריש ושלח מבטים סתומים לעבר חוסר שרווליה, ומאז הבינה את הרמז וחדלה ללכת כך, ובקרוב הם מתחתנים. והאמת היא שבחברה שלנו, בה רקדו ריקודים סלונים והרכה סטודנטיות הלכו ללא שרוולים, הייתי די יוצאת דופן בהקפדות שלי, והבגד החדש שקניתי היה הראשון בו העזתי לחרוג ממנהגי, וראיתי אותו בדמיוני מתבונן בי ובשמלה ובעיניו התפעלות שקטה.

רציתי לדבר, אך לא ידעתי על מה, ושתיקתו של אייל הלכה והתעמקה, כמו ערפל עכור, ונסענו ללא רחש מלבד רעש המנוע, וחומה קלה ביננו. והרהרתי שאולי טעות היא שלא לבשתי את השמלה הכחולה המתרחבת, שבה נראיתי כמו תלמידת תיכון, אך כל כך רציתי לטפס כבר עד למקום של אישה לגבר, וכובד הטעות כמעט גרם לי לבכות. הייתי צריכה להתלבש כהרגלי. באותן פגישות לא מרובות שקדמו לחתונתנו הצטייר אייל במחשבותיי כצנוע ממני, מקפיד

יותר, טהור יותר ו"צדיק". אבל בחדר הייחוד הביט בעיניי התמימות במבט נואש של מי שהונח במקום שאינו מקומו.

*

והנה בפתח המלון ניצב שוער, מנסה לשווא להניס כלב רחוב לבן שהתעקש לעמוד שני מטרים מהכניסה, מרחרח עוברים ושבים; פודל צמרי ומלוכלך מעט; ושם בפנים היה אולם כניסה ענק ומפואר, עם תקרה מקומרת וקירות אדמדמים. חשכה קלה הבהבה יחד עם האורות הקלושים, ואנחנו התיישבנו על כורסאות מחבקות, בחור מול נערתו. שאר היושבים היו שונים מאוד מאתנו: גברים בחליפות ועניבות; נשים בעלות מראה אירופי זר, בתסרוקות חלקות ונפוחות ובמחשופים. על ספת כורסא נצמדו זה לזה בחור ובחורה אלגנטיים והמו כיונים בשפה בלתי מובנת; עברה בי מחשבה, שכך ייראו חיינו לאחר החתונה, צמודים בשפל הספה, ימיני מחבכת אותו שמאלו אותי. מחשבות רבות עברו בי.

ואז כבר התחלנו לדבר: על הלובי, על התיירים שסביבנו, על הנוף התכול הנשקף בחלון. ספגתי לתוכי את קולו העדין והרציני; השתאיתי מול פניו היפהפיים בעלי האף היווני הישר והמעודן שראיתי פעם בסרטון על אמנות יוון שהציגה פעם פרופסור מנדל, המומחית לאמנות. חשתי את גופי הפורץ ממסגרת השמלה, אל האיש הצעיר עמו עמדתי להתחתן.

"מתי כבר יגיע המלצר", אמר אייל בקוצר רוח, והקיש באצבע צרדה לכחור צעיר שהתרוצץ כה וכה עם המגש שבידו. הלה הגיע אלינו ופניו פני סטודנט במשקפיו שחורי המסגרת ובאותו נצנוץ עיניים שניתן לזהות במלומדים, נצנוץ שנעדר מעיני אייל, שלמרות לימודיו לא היה בו חותם של אינטלקט אלא מעשיות של פקיד. אבל על כך חשבתי רק לאחר ימים רבים.

והנה המלצר-סטודנט הזה שהה בחיך קל ואומד ליד שולחננו, מפיך מתוכו נועם כבוש, שלידו האפיר זוהרו של אייל כמו נורת חשמל רודמת נוכח שמש בוקר מעוררת. אבל לתדהמתי פרחו וזהרו כמאליהן עיניו של אייל, וננעצו במלצר הסטודנט בארשת לא ברורה לי, שהתמיהה אותי בראשוניותה.

בנועם רב הזמין לשנינו מטעמים: קפה עם חלב מוקצף עכורו, וקפה תורכי עכורי. בשבילו עוגת "סברונה" ולי - עוגת וניל. ושמחתי שבחיר לבי נחמד עם כל אדם, וזוכר את העדפותיי, אם כי מעט השתוממתי על העדפותיו שלא נראו כמתאימות לגבר צעיר. וכך ישבנו שעתיים, בין זוגות משוני לבוש, ומלצר מרפרף ללא הרף כפרפר יקוש, והאורות שניגרים מלמעלה והקירות שזוהרים באדמימותם. דיברנו על עבודותינו ועל החתונה ששני זוגות ההורים רצו לקיימה באולם גדול, כנהוג, ועם ארוחה של ממש, וכליזמרים שינגנו מוזיקה חסידית. ועם "מרש החתונה" של מנדלסון שעדיין היה מקובל, לפני שפינה מקומו לטקס יהודי יותר.

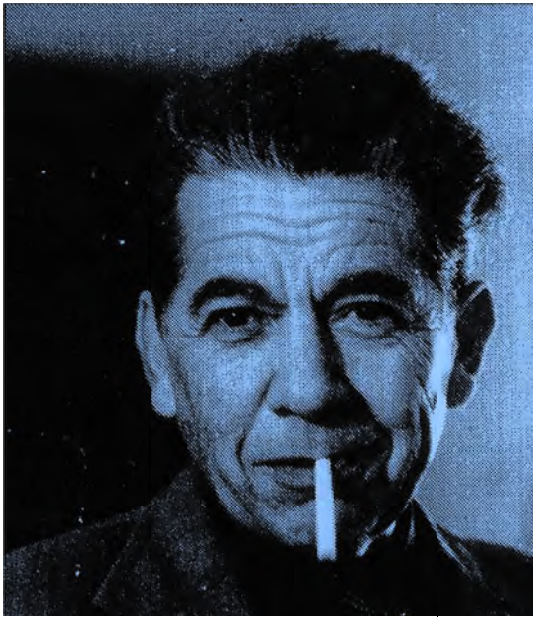
ורק היום אני משחזרת שמבטיו היו דהויים, שקולו היה מעוך, שהמון שתיקות לא צפויות קטעו את שיחתנו; שהמלצר הסטודנט מצא חן בעיניי וגם בעיניו. ששניהם המו זה אל זה, ובעבעו זה אל זה, בעוד אני שתיתי בשלווה את הקפה התורכי המתוק והתענגתי על עוגת הווניל המלטפת את פי, וחלמתי על חתונתנו המאושרת ועל הבית שנקים.

טעינה מסתורית – וחרדת המוות

ט. כרמי: 20 שנה למותו

אל שירת ט. כרמי (במקור: כרמי טשארני) התוודעתי לראשונה כתלמידה בבית-הספר התיכון. למדנו את השיר "סיפור", אשר ראשיתו בתחושת מכאוב המלווה את המשורר המשתתף בשתיקה באבלה של אישה שבעלה נעלם בים; בסיומו הוא "מתהפך" לסיפור המכאוב-בשתיקה של המשורר עצמו, המלווה את רגשותיו כלפי אהובתו. כמה שנים אחר-כך, בהיותי סטודנטית, הזמינה המחלקה להכשרת מורים באוניברסיטת תל-אביב את ט. כרמי למפגש עם המורים לעתיד. חיבבתי את ישרותו החכמה, אך לא הצלחתי לעמוד במשימה שהטיל עלינו: לצלוח את המכשולים האלגנטיים בשירו "אל הרימון", ולהבין את עיקרו. זהו השיר שכרמי בחר בו לימים להופיע על כריכת הגב של ספר השירים הנבחרים, "שירים" (יצא לאור ב-1994, שנת פטירתו), ומכאן ברורה גם החשיבות שייחס לו: "לך, לך מִפֶּאן / לך אֶל עֵינַי אַחֲרוֹת / אֲנִי כִּכְר פְּתִיחֵי עֵלְיךָ אֶתְמוֹל. // אֲמַרְתִּי יָרֵק / לְעֵנְפֶיךָ הַקָּדִים בְּרוֹחַ / וְאֵדָם אֵדָם אֵדָם / לְאֲגָלֵי פְּרִיךָ. / קָרָאתִי אוֹר לְשִׁירְךָ / הַלַּח וְהָאֶפֶל וְהַעֲקָשׁ. // עֲכָשׁוּ אֵינְךָ. / עֲכָשׁוּ אֶתְּהָ מִסְתִּיר לִי אֶת הַיּוֹם / וְהֵיִרַח שְׁעוֹד לֹא עָלָה. // בּוֹאִי (כְּתִבְתִּי עֵלְיךָ שְׁלֹשׁוֹם) וְזִכְרְךָ הַצֵּעִיר / מְלֵהֵט אֶת יָדֵי כְּסָפֶד, / בּוֹאִי וְתִרְאֵי אֶת הַרְמוֹן הַמְּשֻׁנָּה: דְּמוֹ בְּנַפְשִׁי, בְּרֵאשִׁי, בְּיָדֵי, / וְהוּא עוֹדֵנוּ שְׁתוּל בְּמִקְוֵמוֹ!"

חודש לפני מותו רואיין כרמי על-ידי אילנה צוקרמן בתוכנית הרדיו "מילים שמנסות לגעת". נראה לי שרק כשהקשבתי לדבריו (והקלטתי אותם) בכלל, ולאילו המתייחסים ל"אל הרימון" בפרט, הבנתי מדוע מייצג השיר באופן המובהק ביותר את תפיסתו על-אודות השירה. כרמי אמר: "יש שירים שהם מטעים, הם מתחילים בדרך אגב, בטון מינורי והלחץ בא יותר מאוחר, אבל הוא כבר בעצם חבוי שם בתחושה שלו מהתחלה". לשאלה האם הוא יכול לכתוב שיר בכל עת, או האם נדרשת התנייה מסוימת, ענה כרמי: "יש גם עניין של התנייה. אם אתה דרוך לקראת הכתיבה, הסביבה משתפת אתך פעולה... העץ שבחלון, המים שמטפטפים בכיור, החתול בחצר - זה הסביבה... אתה קודם כל לכד, עם המילים שלך, החלומות שלך, המוזיקה שלך. אם אתה לא רוצה הפרעות, אין לך הפרעות, ואז ההזייה משחקת תפקיד מאוד חשוב. הבטלה משחקת תפקיד חשוב. אני מסתכל דרך החלון, ואני רואה עץ רימון, ואני אומר לו: "לך, לך מִפֶּאן, אֲנִי כִּכְר פְּתִיחֵי עֵלְיךָ אֶתְמוֹל", אבל אז מתברר לי שכתבתי שיר אהבה. אני לא ידעתי את זה כשאמרתי לעץ: "לך מִפֶּאן". בסוף התברר... אבל האמת היא שזה לא שיר אהבה, זה שיר על היחס בין המציאות והכתיבה, אבל את זה אתה לא יודע כשאתה מתחיל לכתוב."



ט. כרמי

כשמקשיבים לדברי כרמי (גם לאינטונציה של הקול שלו), קולטים את הדרך הכנה בה הוא מתרחק ממיסטיפיקציה של השירה ה"אלוהית". אם כי איש אינו משתמש עוד בימינו במושג "מוזה" או "השראה" כדי לתאר את ה"רוח הנכונה" ה"מכתיבה" למשורר את השיר, הרי המושג החלופי של כרמי, "דריכות", נראה לי ראוי לבוא במקומו (המושג מזכיר את השיעור שלמד המלט בשובו מאנגליה מהניסיון להתנקש בחייו: "מוכנות היא הכל"). אך יש דברים רבים, ואולי הם החשובים ביותר, שכרמי לא אמר על-אודות השיר, וקרוב לוודאי שבגללם הוא אהב את יצירתו: החושניות המופלאה הארוגה בשיר (היא נובעת מהצלילות של האימאזים) ומלווה את תאור הרימון, את תאור אהובתו, וגם את

תאור מצבו הפרדוקסלי של הכותב, שהרימון נבלע בשירו, מחד-גיסא, ונמצא מחוצה לו, מאידך-גיסא. העץ, שהפך לחלק מהנפש, הוא אולי האילן שאיתו יצר בובר מפגש המוגדר כקשר "אני-אתה" בספרו "אני ואתה".

כרמי הוא יוצר מודרניסט. הגיבור בשיריו הוא ה"אנטי גיבור", אך לב הקוראים יוצא אליו בגלל שילוב של כמה אלמנטים: כמו אצל נתן זך יש בו חדות הביטוי והכושר האירוני-הרך, כמו אצל יהודה עמיחי יש בתמונות השיר שלו דמיון סוער, וכמו בשירת דליה רביקוביץ' יש בשירתו ביטויים של כאב עמוק. כל אלו נחשפים גם בשירים בהם האני "נעלם". כך, למשל, בשיר ["בְּקִשְׁתָּ מְחִילָה"] (הסוגריים המרובעים הם בשיר עצמו): "כָּל הַיְלֹד - אוֹת-אֵין בְּמִצְחוֹ / אֲבָל הָאוֹת עֲלוֹם מְעִין-רוֹאִים, / סְתוּם, חֲתוּם, מְטֻבָּע בְּכַתֵּב-סְתָרִים / שֶׁרַק הַזְמַן יָדַע לְפַעֲנָחוֹ. // הַמִּצְחָ הַגָּדֹל לְאֵט מוֹרֵם / אֶל הָאֲבוֹת, אֶל הַבְּנִים בְּתֵם, / אֶל אֲהָבוֹת הַלְיָלָה וְהַיּוֹם, / כְּאִלוֹ אֵין שֵׁם אוֹת בְּמִאָרֶב. // טְפוֹת מְרוֹת שֶׁל גֶּשֶׁם וְגִפְרִית, / לְשׁוֹן חֲלֻקְלוֹת נוֹטְפֶת רִיר, / וּבְעֵקֶר דְּמָעוֹת, דְּמָעוֹת צוֹרְבוֹת // יוֹצִיאוּ אֶת הַכְּתָב מִן הַבֶּשֶׁר / לְאוֹר וְלִשְׁפָתֶיךָ אוֹהֲבוֹת, / שִׁיטְעֵמוּ אֶת טַעַם הָעֵפֶר."

על השורה הראשונה בשיר זה (המזכיר ברוחו אחדים משירי דן פגיס, שאותו אהב מאוד כאדם וכיוצר), אמר כרמי בראיון הנזכר: "מתת, חשמל, טעינה - אם לא יהיו לך הפתעות, זה סימן רע. אני זוכר כשחשבתי על השורה: "כָּל הַיְלֹד - אוֹת אֵין בְּמִצְחוֹ", השורה לא הרפתה ממני. היה לי ברור שיש שם משהו שאני עוד לא מבין, ואם אני אעבוד על זה, אני עוד אבין את זה".

בעצם, ה"טעינה" המסתורית של הידיעה היא גם הנושא של השיר הזה; אולם אם הטעינה עליה מדבר כרמי בראיון יולדת שיר, הטעינה המתוארת בשיר מולידה ניסיון שאינו מצליח לדחות את

חרדת המוות הערמומי ממנו ומאוהביו על-ידי צפייתו המוקדמת (השיר הוא בין השירים האחרונים שכתב כרמי לפני מותו).

כרמי אמר עוד בראיון עימו: "אני אוהב ריכוז - סוג של ריכוז שמכריח אותך כשאתה קורא אותו בפעם השנייה לקרוא אותו כאילו בפעם הראשונה. כלומר, השיר לא מונח על פני השטח, בדרך כלל מפני שיש בו מתח בין הצד הצורני, פיתוח ומטאפורה, לבין לא מודע, אותן הפתעות שהכותב מופתע מהן. כיוון שהוא עובד בלחץ אטמוספרי גדול, קורים דברים לא צפויים, אך המתח בין הצד המפוכח והצד הייצרי חשוב לי, בין הצד שנאמר ולא נאמר. צריך להיות משהו שלא נאמר, צריך תחושה שיש איזה עומק, שזה היה כרוך במאמץ להגיע לחומר, שיש תחושה של כורח, שהדברים היו חייבים להכתב. חשוב לי גם חילופי מהלכים בתוך השיר, שיהיו מקצבי דיבור, שיהיה לפעמים מתח בין אוצר המילים למקצב".

דברים אלו של כרמי משמשים לי מדריך לכתיבה עד היום. כמה חשוב לדעת שבשיר צריך להיות שיווי משקל בין האמור ללא אמור, בעוד הלשון היא האחראית על איזון עדין זה. ומכאן אנחנו יכולים ללכת הלאה ולהסיק, שהשיר חייב, מצד אחד, לשמר את הקושי, את המתח בין התבונה והיצר, ולא לדלג עליו, ומצד שני, לא להטיל מתח זה על הקורא באופן שהאחרון לא יוכל לשאת אותו. זהו אולי פשר הצורך בהתרחקות, שעליה אחראים המשחקים הלשוניים שהמשורר מדבר עליהם.

כרמי רואה בשיר סוג של משחק רציני. הוא כתב: "השירה היא, כידוע, משחק. משחק בחומרי הלשון, בצליל וצבע וצורה, במראות עיניים ולבב, אבל זהו גם משחק על משקל 'קומו נא הנערים וישחקו לפנינו', שבו נאבקים היריבים עד מוות".

השיר מהווה אפוא, לדבריו, משחק רציני כדרך שביאליק תופס את "משחק המחבואים" עם הצפרירים בשירו "זוהר" וכדרך שההיסטוריון וחוקר התרבות ההולנדי יוהאן הויזינחה תופס את המשחק: משהו שיש בו חופש, אך הוא מושגת על חוקיות פנימית קדומה.

עד כמה נוטלת הביוגרפיה חלק חשוב בעשייתו הספרותית של כרמי? כרמי נולד בברוקלין שבניו-יורק לאב ששימש רב ומורה הוראה ולאם בוגרת הסורבון. מתוך החלטה להעניק לילד מכל העולמות, האב שוחח עם כרמי רק עברית, והאם שוחחה עימו רק באנגלית. בהיותו בן שש הוחלט במשפחה שט. כרמי ואחיו יסעו עם האם לארץ-ישראל למשך שנה אחת. מאחר שהשחות בארץ היטיבה עם האם ובניה, נותרה המשפחה שלוש שנים בארץ, ואחר שבה לברוקלין. עם חזרתו לניו יורק, למד ט. כרמי בשיבה ובבית מדרש למורים, ואחר-כך באוניברסיטת קולומביה ספרות אנגלית וספרות צרפתית. הביוגרפיה המגוונת של כרמי איננה חדלה מלרתק גם בהמשכה (טיפול בילדים יתומים ניצולים בצרפת, עלייה לארץ והיותו חייל אמיץ לב במלחמת השחרור), ועיצבה משורר רחב יריעה ועשיר בטוי.

די להתבונן בכותרות ספריו כדי לקלוט את התרבות העשירה המופנמת בשירתו: מצד אחד כותרות סוגסטיביות, שיש בהן יסוד קיומי חזק יחד עם צליליות וניגודיות ("מום וחלום", "אין פרחים שחורים"), ומן העבר האחר כותרות השאובות מן המסורת העברית ("הים האחרון", "נחש הנחשת", "ליד אבן הטועים") והכללית ("האוניקורן מסתכל במראה").

ולא רק זאת: קריאה בשירי המשורר מגלה עד כמה שירתו מחפשת אתגרים ואינה נלאית מאימוץ צורות ספרותיות חדשות. כך, למשל, כשם שנמשך לתרגום מחזות (חלק מהתרגומים הנפלאים למחזות שקספיר נעשו על-ידו), הוא נמשך לכתיבת שירים בעלי יסוד דרמטי (play פרושו משחק ומחזה גם יחד). ברמה ההליכה היא מן ההתחלה אל הקונפליקט ומשם אל הסיום (כדברי אריסטו), וייתכן שכרמי חש, שגם בחיים, כבדרמה, הקצב מהיר ורוחש קונפליקטים. אלא שכמודרניסט, השובר את הצורות, הוא יודע, שמה שנראה כהתחלה יכול להיות גם סוף ולהיפך.

חלק משיריו של ט. כרמי בנויים כמשל, גם אם אינו מזהיר על-כך. כך שירו הקצר הידוע "קֶשֶׁב":
קֶשֶׁב לְשֵׁתֵי קִנְיֹת לְשׁוֹחַח שִׁיחָה-שֶׁל-מִמֶּשׁ. / כָּל אַחַת מִטָּה אֶזֶן לַיָּם שְׁלָה. / רַק שׁוֹלָה-הַפְּנִינִים אוֹ
סוֹחֵר-הָעֵתִיקוֹת / יְכוֹל לְקַבֵּעַ בְּלִי חֶשֶׁשׁ: אוֹתוֹ יָם". שיר זה, המצביע על החולשה האנושית שבה אנו נוטים ללקות, להמעיט בהקשבה ולהרבות בדיווח על-אודות עצמנו, מצביע, מצד אחד, על ההבנה של כרמי לנפש, ומצד אחר, על צניעותו שלו-עצמו: פגמיו שלו נחשפים בשירתו בשפה הלירית-המקורדת, בעוד שפגעי הזולת מתוארים כפגמי בני-האדם באשר הם (כאן ז'אנר המשל מבטא את ההתייחסות לכל בני האדם), או כביטוי לדינמיקה לא נכונה של יחסים ביניהם. כך ברבים מהשירים, שהם אולי גם רוב שירתו, ה"מנתחים" את יחסי האהבה עם אשה.

החיפוש אחר צורות חדשות אצל כרמי קשור, כאמור, בהיותו מודרניסט. אך החיפוש אחר האותנטיות (אותנטיות באה מהמילה אוטוריטה, סמכות פנימית - כך לפי יעקב גולומב), כפי שקאמי מגדיר אותה בתקופת כתיבתו השנייה, בא מפנימיות נדיבה ומתבוננת בזולת. וכך הוא כותב בשיר "נופים" (2):

הוא עֵמַד בְּרֵאשׁ הָעֵץ,
לְבוֹשׁ סֶרְבָּל כָּחַל,
וְנִסְר.
לְפֶתַע נִפְעְרוּ פְּנֵיו, גּוֹפּוֹ נִתְעַקֵּם כְּעֶנְף,
יָדָיו מְלֹאוֹ רוּחַ,
וְהוּא נָפֵל.
אֵת כָּל זֶה רָאִיתִי מִחֲלוֹן הַרְכֵּבַת, לְאַחַר כֵּר דְּשָׂא
וְלִפְנֵי צֶמֶד סוּסִים.
אֲנִי רוֹשֵׁם רַק
אֵת דְּבַר נִפְלְאוֹ.
אֵת הַצֶּעֱקָה לֹא שָׁמַעְתִּי.

הביטוי "נִפְעְרוּ פְּנֵיו... יָדָיו מְלֹאוֹ רוּחַ" מבטא דיו את ההשתתפות בסבל הזולת, אך כרמי משתף אותנו בהתייחסותו הזהירה לשירה, ומדמה אותה כאן להיסטוריה ("אני רושם רק את דבר נפילתו"), המקפידה למסור לו ולקורא מה שבגבולות הידיעה, וזאת אף כי הוא מרמז את הצעקה.

אני זוכרת את יום מותו של ט. כרמי, כאז כן היום - 20.11.1994. את הצעקה ששמע בפנימיותו על מותו של הפועל שעסק בניסור העץ, חשתי גם אני.

המקדש המוזהב

סיפור

גדלתי בנס-ציונה, ובאחד הימים החמים ביותר של ראשית הקיץ התגלגלתי לשם, לאחר שנים רבות, לניחוחם אבלים. מת אביה של הַדָּיָה וקבעתי עם שתי חברות כיתה, שקשריי עימן התחדשו לאחרונה, לבקר את האלמנה. הדיה עצמה מתה כעשרים וחמש שנים קודם לכן בשיא פריחתה, זמן קצר לאחר חתונתה.

עבורי, שבית הורי חרב ויושביו התפזרו, שהחלפתי כל-כך הרבה דירות ומקומות מגורים, היה זה מעין תעתוע לשוב לבית הוריה של הדיה, המתמיד במקומו ואשר על תריסי המרפסת שבחזיתו עדיין מותחים אותם עצי ברוש, המקיפים את בנין קופת החולים שממולו, פסי צל ישרים. זה בנין קופת החולים שבילדותי הצטייר כעוגן של ותק ויציבות, מעון מוצל שאליו כיוון ביאליק כששר "בוא אליי, בוא אליי, רע עייף".

הדיה נחשבה לילדה היפה ביותר ובית הוריה היה הנקי ביותר בעולם הקטן של ילדותי ונעוריי. צמד זה - יופי וניקיון, ניקיון ויופי - שהיו מוטבעים כה חזק בדמותה, היו לי למשאת נפש, לאיריאל, שנעשיתי לו משרתת נצח. היו אולי יפות כמותה, אך היא הייתה היפה הפרטית שלי, שנשלחה, מי יודע מנין, להאיר באור אכזר את כיעורי שלי, ממש כשם שבית הורי היה התשליל של ביתה המצוחצח. וכמו שהניקיון חיטב ומירק והזהיר את פניה, כך הלכלוך אצלנו האפיר ופרע את פני, פיזר וטשטש אותם.

בראש המדרגות הכההקות ניגבנו רגליים כמו שעשינו פעמים כה רבות בנעורינו ונדחקנו, בחשש מה מעוצמת צערה של האם, שמסירותה לבית וליושביו ובמיוחד לבתה המתה לא ידעו גבול, אל חדר המגורים המלא באבלים ובמנחמים. הצטרפנו למעגל היושבים. בבית זה נהגתי לבקר מעשה יום ביומו, אכלתי כאן ארוחות ערב לרוב וישנתי בין המצעים המגוהצים בלילות שבהם התכוננו לבחינות, פנשתי כאן חברים וכשהתגייסתי, כשהיה ברור שביתנו מתפורר אמרה לי אמא של הדיה שאראה את ביתם כביתי. אך לא כך רצה הגורל. ואני, שנים רבות לא דרכה כאן כף רגלי והבית עבר שינויים שלא הכרתי. דמותה של אמא של הדיה, אשה דעתנית, נטולת ספיקות, היודעת להבחין בבירור בין טוב לרע, ישרה ותקיפה, מביעה דעתה בגלוי, חרוצה והגיונית, נותרה חרותה בי במשך השנים כסמל של כל מה שנכון וראוי ומופתי ומשום כך גם כל מה שהוא שיפוטי ומטיל מורא ונטול שאר רוח והומור.

בחייה לא היו שוליים, היא התנהלה וניהלה את בני ביתה בדרך הראשית, הישרה כסרגל. לכן, היה זה כה אכזר, שבתה, שבה השקיעה את כל מאודה, שהייתה גולת הכותרת של מאמציה, מצאה את מותה בחודש התשיעי להריונה במכונית מרורדרת לשולי הכביש. שנתיים קודם לכן

נהרגו גם אחותי, בעלה ושני ילדיהם הפעוטים בתאונת דרכים. משפחותינו שלא היה להן דבר מן המשותף נעשו, ככלות הכול, לשני צידיה של סימטריה נוראה.

מאלבומי התמונות הרבים שנערמו על השולחן זהרו אלי כשמש שורפת פניה של הדיה. מותו של האב, שנפטר בשיבה טובה, סיפק עכשיו הזדמנות לאבל מחודש על מותה המכאיב, הבלתי נתפס, של היפה בבנות. פניה קרנו מכל זווית, לבד ובקבוצה, בילדותה ובחתונתה או כך סתם, לבושה חגיגית וצוחקת ביום חול. מאושרת, שמחה, נישאת על גלי אהבה במשפחה ובין חברים, רוקדת, מסתחררת, חושפת שיניים ישרות ובריאות וגם מעט מוורוד החניכיים שמעליהן. כלל לא מסתירה עצמה, כלל לא מבוישת, נלהבת, מציגה את כתפיה, את גבה, את כפות רגליה, את שוקיה וקרסוליה, את צדעיה ומצחה הגבוה, את אוזניה. עיניה קרועות לרווחה ונחיריה מורחבים כמו חפצה להריח את עצמה ולשבוע ממראה יופייה שלה.



נרית דוד, מתוך הסדרה המקדש המוזהב

מנין צף ועלה פתאום בדעתי, בשבתי שם תחת עיניה הפקוחות של אימא של הדיה, בין חברותיי לכיתה ובין אורחים אחרים שחלקם היו זכורים לי מנעוריי, מנין צץ עכשיו בבהירות, תובע תשומת לב, חפץ להצביע על דבר-מה, ספרו של יוקיו מישימה המקדש המוזהב שבקריאתו הייתי שקועה באותה עת בקיץ 2007, למעלה משלוש שנים לאחר מות חברי היפני? בספר -

מקדש מצופה זהב, הנטוע באגם בגן מנזר, ניצב כאבן נגף בדרכו של נזיר זן מתלמד אל חיי הבוגרים. הסיפור נשען על מקרה אמיתי שבו שרף נזיר זן צעיר את שכיית החמדה העתיקה בקיוטו ב-1950, וכשנשאל על-ידי חוקריו מדוע עשה זאת, ענה שקינא במקדש בשל יופיו.

משוואה מוזרה לא נתנה לי מנוח: הדיה היא המקדש המוזהב, הדיה היא המקדש המוזהב, ואם כך - חלקה השני של המשוואה מובן מאליו - אני הוא פרח הנזורה המגמגם והמכוער, המספר מיזוגוצ'י, במחזה זה שהועתק מקיוטו שביפן לנס-ציונה. בתחילת הספר מתוודה הנזיר הצעיר שהבעיה האמיתית הראשונה שהוא ניצב מולה הייתה זאת של היופי, ומשפט אחד מן הספר שב והדהד באוזני כפזמון חוזר "מדוע עליך להיות כה יפה?" שואל מיזוגוצ'י את המקדש המוזהב ואני חוזרת ושונה "מדוע, הדיה, עלייך להיות כה יפה?" "מדוע, אמא של הדיה, על הדיה להיות כה יפה?"

היופי, כישות, בא אליי לראשונה בגיל שש, בדמותה העומדת לימין דלת הכניסה לכיתה א', כמה ימים לאחר תחילת שנת הלימודים. מחלה עיכבה אותה מלהתחיל עימנו ביום שני האחד בספטמבר 1958, וכשריד וסמל למחלתה היה ראשה עטוף במטפחת מוסלין פרחונית שקופה שנקשרה מתחת לסנטרה והאריכה עוד יותר את פניה הסוסיים, הרציניים. ידעתי שנפל דבר, עד אז חשבתי שזהוב הוא היפה ביותר, נהייתי ממראה פני העגולים ושערי הזהוב שנשקפו אלי מן המראה, אך משנגלתה לפניי הבנתי שיש יופי מסדר גודל אחר, לא זהוב ולא מתולתל ולא חמוד ולא כחול עיניים. הכה בי כוחו של החום. באחת תפסתי את החרישיות המחלחלת לעומק של החום, שלימים יכבוש כל אשר ייקרה בדרכו באופן החום החם החרישי שלו, החודר כחריש עמוק, אך ללא כל מאמץ. אותו גוון של חום לשיער, לעיניים ולעור הפנים רק שהשיער והעיניים בדרגה אחת כהים יותר, עם זאת ניכר על העור שהוא מן הזן המשתזף יפה, מנוקד בכמה נקודות חן קטנות. המצח, שלימים יכוסה בחלקו בתספורת פוני, גבוה מאוד ומעוגל, הפה חתום ושלי, ריסים מושפלים.

ההיה זה רגע דתי, בחינת של נעליך? בחינת נוכחות שיוצרת גבולות משורטטים חדים שלא ניתן להתערכב בה, שתמיד תהיה מנגד, נפרדת? ההיה זה יופי שהמרחק מוטבע בו, שבצילו עולים על הדעת מחזות אחרים של שקט? ומיד מתעורר כמעצמו הרצון לשרתה. האם כבר אז שקעה בי ההכרה שאני במשחק החיים עתידה להפסיד כאן, שבהשוואה הבלתי נמנעת בינינו אני הובסתי בגדול? שהיא תקבל את כל האהבה ולי לא יישאר? שכל מי שאשים עיני בו יעדיף את הדיה? לאחר אותו רגע בראשית כיתה א' לא שכתי להביט בפניה של הדיה. למעלה מארבע-עשרה שנים הייתי לצידה, היא הייתה, אפשר לומר, חברתי הטובה, אך אני לא שכתי להביט בפניה. על כן היה זה כה מסנוור לראות את בבואתה המזהירה בתמונות הרבות שבאלבומים.

אף שמיזוגוצ'י אומר שפנים יפות העלו בראשו את הביטוי "יפות כמקדש המוזהב", הרי שיש משהו שמחבל בהשוואה בין הדיה למקדש המוזהב שנראית לי כה פורה. שכן על יופיו של המקדש המוזהב, אומר מיזוגוצ'י, שמע רבות מאביו כבר בילדותו, אך כמה שנים מאוחר יותר כשעמד מולו לא ראה בו כל יופי ותהה "האם יכול היופי להיות דבר כה בלתי יפה כמו זה?" ועוד קודם לכן הוא מהרהר בכך שיופיו של המקדש לא אמור ביופיו האובייקטיבי כי אם בכוח דמיונו שלו לראותו כיפה. ואילו ביופיה של הדיה הבחנת מייד והוא כוון אותך כמכת ברק,

להכיר בו לא היה צורך בכל הכשרה, אל מולה לא היה אחד שאינו מומחה ליופי עד אחרון עובדי הזבל.

אך האם היה זה משום כך יופי חיצוני? או שהייתה בתוכה איזו בטנה נפשית שעשתה את היופי למה שהוא? והרי לא היו לה תכונות רוחניות מיוחדות, לא פיוט ולא דמיון עשיר ושום כישרונות יוצאי דופן, רק כישרונות רגילים (בכיתה ג' הצטיינה בקריאה בקול ותמיד היטיבה לרוץ), ואף לא איזה טוב לב, אפשר אפילו לומר שהיה בה שמץ התנשאות וקצה קצהו של בוז שהתבטא בעיקום הפה.



נורית דוד, מתוך הסדרה המקדש המוזהב

אבל אני הרי יודעת שכישרונות מיוחדים או עושר רוחני לא עושים אותך ליפה, לא זה סוג הפנימיות הנחוץ. כשמדובר ביופי אנושי אל לו לנבוע משום תכונה שנפרדת מן היופי, עליו להיות כישרון בפני עצמו, הכישרון הטבעי להיות יפה. היופי החיצוני נראה כנובע מפנימיות והפנימיות כל כולה רתומה ומכוילת ליצירת היופי, כך נוצר מעגל סגור וחסכוני שבו אף טיפת

יופי לא מתבזבזת על עיסוקים אחרים או על מטרות בעולם החיצון שיבואו על חשבון הייצור המתמיד של יופי. המילה ייצור יש בה כדי להטעות, כביכול אמורים הדברים בפעולה אקטיבית, אבל ככל שמדובר ביופי יש יתרון דווקא לסבילות והימנעות ואפילו למין חולשה. כך גם לא מדובר חלילה בייצור של דברים יפים מחוץ לגוף או לציורו, כי אם בנביעה של יופי מן הגוף ואל הגוף, יופי שהוא אחד עם הגוף החי והוא אוצר השמור לבעליו לטובתו. להיפך, ביצירת דברים יפים בנפרד מן הגוף, משק היופי נפרט ומתדלדל. זה בולט במיוחד אצל נגנים, יפים ככל שיהיו, השקיעה שלהם בנגינה, ביופייה של המוזיקה, מעוותת את פניהם עד כדי גרוטסקה. פנימיותם יוצאת אל פני השטח ופוצעת את מראם, כאילו חשפו בפניך את אבריהם הפנימיים. הם את יפי פניהם ממירים, מוסרים הלאה, נותנים אותם בצלילים.

האמת הצרופה הזאת נסתרה ממני במשך שנים. מיוגוצ'י המכוער המפוכח יוצא כנגד היופי, משלח את זֶהב לשונות האש החם המסוכן ללחוך את יפי הזהב הקר המסוגנן, ואילו אני בתמימותי הילדותית חפצתי להצטרף אל היופי דרך השער של האמנות, והתקווה הנלווה להשיג לי יופי בעיסוקים אמנותיים הייתה המנוע שאינו נח לרגע ודוחק בי לייצר עוד ועוד ציורים שיהיו לי לפנים, שיהלכו לפניי וישאו את שמי. אך, אחרי הכל, למי שייכים הציורים האלה ולמי שייך יופיים? גיבורו של משימה, מתורדה שהוא גאה מכדי להיות אמן. אכן, כדי להיות אמן נחוץ שיהיה בך משהו מן המשרת, ובתחום הזה, של האמנות, אין זה מועיל כלל לקחת את עצמך ברצינות. במקדם או במאוחר, נכונותך להמיר את החיים בכל מיני עורבא-פרח מביאה אותך לגחך תדיר עד שהגינוך נהיה לך לאופי שני, וקשה לתאר מידה גדולה יותר של חוסר תיאום מזו שבין יופייה של יצירת האמנות לבין הקוף המגחך שיצרה.

ומהו יופיה של יצירת האמנות? פעמים רבות זהו צירוף שלא יעלה על הדעת, מכוער מאין כמותו, שיוצר את היופי, מעשה הכלאה שאף אינו טורח להסתיר את התפרים. לעתים יצירת האמנות עושה עניין מיוחד מעצם ההצבעה על התפרים, תוחבת אותם ממש תחת אפו של הצופה, עומדת על כך שחולשות אנושיות יוצגו לעין כל. והמזור מכל הוא שיצירת אמנות יכולה להיות יפה גם כשהיא מתארת אסונות או חטאים וציור דיוקן יכול להיות יפה גם כשהוא מראה פנים שאין כמותן לכיעור.

על המקדש המוזהב אומר מיוגוצ'י שהוא בנוי היה בשלושה סגנונות שונים כדי שיוכל לשקף את אי השקט שמסביבו, לחבוק אותו ולהכילו, בעוד הדיה הייתה מונולית. גידולה נלקח ברצינות מוחלטת, ללא ספיקות וללא אירוניה וכשל כך לא נגעה בה כל כפילות, כולה מקשה אחת כקופסה חתומה. אך אולי הייתה הכטנה הנפשית הזאת, הממלאת את הגוף בנעימות, מעשה ידיה של האם המסורה והדואגת, שהייתה שותפה בידע הסודי, באלכימיה של היופי ובכרזי הסגנון המעמידים בת יפה.

בזיכרוני, ואלבומי התמונות מאשרים זאת, היו שתי תקופות בבית משפחת דבש ובחייה של הדיה. בילדות גידולה היה חמור, מלווה באיסורים. היו כללים נוקשים בבית ולא הייתה בו שמחה. אמה ואם אמה, שהתגוררה עימם, כיבסו וגיהצו ובישלו ומרקו וצחצחו. לא זכור לי שטיפחו גינה בחלקה הקטנה שלפני הבית הנמוך הדו-משפחתי (בו גרו לפני שעברו לבית המשותף מול קופת החולים), כמו שעשו השכנים האחרים שאצלם גדלו קוסמוס וציפורן סינית

או טַגְטָס חריף ריח על שני סוגיו, זה בעל הראש הכתום העגול וזה עם הפרחים הקטנים בצבע בורדרו שבשוליהם פס צהוב. אני נוטה לחשוב שהעבודה בבית הייתה כה רבה שלא חשבו לנכון לטרוח על מה שאין בו תועלת. אמא של הדיה ידעה תמיד להבחין כה טוב בין מה שמביא תועלת לבין מה שאינו מביא תועלת, יכולת שכלל לא הייתה בנמצא במשפחתנו. אפילו הרבה יותר מאוחר, בסוף התיכון או בצבא נזפה בהדיה על קניית ספר: מדוע לקנות אם ניתן לשאול בספרייה.

באחד מביקורי בביתם פתחה הדיה דלת ארון בחדר הכניסה שעל אחד ממדפיו ניצבו בערימות קטנות ומסודרות קופסאות קרטון שטוחות מליאות בעפרונות צבעוניים מתנת אחד מן הדודים שעבד במפעל לייצור עפרונות בצפון. לא היה דבר אהוב עלי מלפתוח קופסת צבעים חדשה, דבר שהזדמן רק לעתים רחוקות, אפילו שלא על מנת לצייר, אלא כך פשוט לנסות את העפרונות, לסדר את הגוונים בשורה על דף לבן. והנה כאן, לתדהמתי, עמדו עשרות קופסאות עליזות ונחמדות של עפרונות שאיש לא נגע בהם, לא חידדם ולא נהנה להחזיקם בין אצבע ואגודל ולהשתמש בהם. וכשפתחה את דלת הארון היה זה כדי לראותם בלבד, שכן, כך בודאי סברה אִמָּה, מה כבר יכול לצאת מגיבוב של עפרונות משומשים בגדלים שונים, חלקם עם חוד שבור? כך, בקופסאות חתומות מסודרות יפה בארון, ערכם נשמר. הידיעה הברורה אצל אמא של הדיה של הנחוץ והמועיל והנכון יצרה בסיס של רצינות לחיים, של כובד ראש ושל כבוד, והעצב שנלווה לכך רק העצים את קסמה של הדיה ואת עומק המסתורין סביב דמותה האהובה. זאת הייתה התקופה הכהה בחייה, של מיעוט בדיבור ולא כל שכן בחיוכים, של השפלת מבט, של צניעות מסוגנת אך כמו גם טבעית, מהולה בהכרת ערך עצמה.

לקראת גיל ההתבגרות ובעת הלימודים בתיכון תקופה חדשה באה, השמים גבהו והתבהרו מעל בית משפחת דבש, אור ושמחה עטפו את הבית וכמו במסיבה מתמשכת חגגו שם את פריחתה הזוהרת של הבת היפה, המחוזרת. הנעורים באו אליה מאירי פנים ואף אִמָּה עברה מעין מטמורפוזה, נהייתה נינוחה ומסבירת פנים לאורחים צעירים, משתתפת מעט בשיחותינו, קורנת בזכות הפרח היפה שגידלה. קודם עבדה קשה ועכשיו מותר לה ליהנות מן הפרי.

אל הבית המצוחצח, הנקי ללא רכב, באו הבחורים. האמא הנקייה אהבה שבאים הבחורים. הניקיון לא עמד בסתירה לבואם של הבחורים הרבים. ניקיון ללא רכב וריבוי בחורים - צירוף מיוחד, תודו, שהמציאה אמא של הדיה. ריבוי הבחורים לא נתפס כלכלוך כלל, בעוד שבביתנו המלוכלך אפילו הבחור האחד שהביאה אחותי נתפס כלכלוך וגורש על ידי אבי. לא זכור לי עוד בית שבו כל-כך יפה התקבלו הבחורים.

קודם היה הבית שמרני וקפדן ונחה עליו אפרורית כלשהי, והנה עתה נמלא הבית זהרורים. האם פתחה את דלתה לרווחה וכמו אספה את המחזרים כעלי כותרת לכתה האבקנית. הבחורים, כפרח חמנית גדול, הוסיפו לשִׁמֵשׁ הבית. מטפסים במעט המדרגות ומנגבים רגליים נמרצות, הבית ניגב את פניהם, את אוזניהם, את ציפורניהם וכך, מנוגבים, הם ישבו איתנו במרפסת. לא עוד חתכו שם, כמו הסבתא בעבר, תפוח אחד לפלחים קטנים, פתאום ניתן היה לאכול שם פירות שלמים, ופלות, עוגיות וסוכריות ואף קפה הגישו. אני הייתי העדה לפעילות ההומה הזאת, כבת לווייה שקופה וחמוצה עיני ראו. אולי בסתר כמיזוגוצ'י גם אני טיפחתי מחשבות על כך ש"מראי

החיצוני דל, אך בדרך זאת עולמי הפנימי היה לעשיר יותר משל כל אחד אחר. "האין זה טבעי" הוא אומר "שנער צעיר שסבל מפגם בלתי נמחה כשלי יגיע למחשבה שבאורח סודי הוא יצור נבחר?"

שתי חברותי הנאות והנחמדות, אלינה ואורנה, היושבות עתה לצידי אל מול האלבומים, אינן זכורות לי כמי שהיו מבאי הבית באותן שנים ואולי אף לא הבחינו, אז כעתה, בחגיגה המתחוללת, בפרץ הנעורים הגואה. נחוצה הייתה מישהי כמוני, ניגוד גמור להדיה, כדי להביט ולציין ולשמש פרח קיר בנשף המחולות.

מנין המציאה אמא של הדיה, בבית זה שלא היו בו כל נטיות אמנותיות, את חרוות החיזור, מנין הביאה את הרעיון, שלא הכירו בבתי אחרים, של קבלת הפנים לבחורים. מהדיה רחצו ושפשפו כל יצירתיות, כל נטייה יוצאת דופן נשטפה והושלכה, אך לימים יופייה והצלחותיה עם בחורים התעצמו ולבשו ממדים בלתי צפויים כשיטפון, יופייה גבר עליה ועל אמה ועל החינוך הצנוע שקיבלה, וקם והיה לישות עצמאית שרוקדת ומפזזת מלפניה, סוחפת כל אשר בדרכה. ואני בעיניים כבויות, במרפקים קשים, בשיער מלא קשרים ראיתי כל זאת. כי כמו מיוזגוצ', היודע שחברו היפה טסורוקאוה אינו אוהב את המקדש המוזהב כמוהו ושעבותות האהבה הקושרים אותו אל המקדש שורשם בכיעור שלו עצמו, כך כפרפר עש נמשכתי אל האור ולרגעים דימיתי שמשוהו מיופייה של הדיה דבק בי ואף עלה בידי לשכוח את האפלה ואת סבך הצרות בכיתנו. אך יש וגם אני, כבן דמותי מספרו של מישמה, ציפיתי לבואו של מרחס שמימי ענק שיביא עימו הרס גדול, שואה וטרגדיות על אנושיות שיימחצו את כל הקיים בלא אבחנה בין יפה למכוער, וגורל משותף יחבוק את המכוערים ואת היפים והם לא יחיו עוד בשני צדדים שונים של היקום.

את היופי טיפחו בשמלות צבעוניות חמודות ובחציאות רחבות מודפסות בדוגמאות מעודנות, ואמא של הדיה כמו שרה שיר תמיד ובכך נתנה תוקף לשם שהעניקה לביתה בינקותה: הללויה הַדְּיָה! במיוחד היו אלה ימי שישו בערב שמלאו שמחה ועלזה, תמיד נכונה הפתעה כלשהי, מישוהו בא, מישוהו טלפן, לבשה בגדי חג אף כשנשארה בבית, והחברים התקבלו על ידי בני הבית בטבעיות וכמו הצטרפו עימם למשפחה גדולה אחת הסובבת וחובקת את הדיה. כל זה כה זר ומנוגד לשרשרת ימי שישו האינסופית העגומה הנסרכת אחרי מאז ועד היום. ימי שישו תמיד מתרחשים במקום אחר ואני לנצח ניצבת בחשיכה מחוץ למסיכה, צופה בלב קְלָה באור האדום המהבהב במרפסת ממול ובזוגות המתנועעים לקולם של "החיות" הזועקים את "בית השמש העולה".

בבתי האחרים, לאחר השירות הצבאי, זרזו את הבנות להתחתן (מלכר, כמוכן, אצלנו, שם לא היה לעתידנו כל משקל ולא ראו בו ממש). אך המקדש המוזהב לא נועדה להתחתן בפועל. אמא שלה הושיטה אותה להינתן שוב ושוב, עמדה בתנוחת הושטה מתמדת וזה בדיוק מה שצרב את לבי בקנאה, כי מה טוב יכול כבר לצאת מחתונה, אבל לנצח לעמוד להתחתן, להימסר לשורה של גברים כשהמימוש הולך ונדרח, היש טוב מזה? היש התרגשות ועליצות גדולים מאלה? אני נזכרת לטובה בשורותיו המרגשות של נתן זך "עמדתי אז להתחתן..." בשירו המתחיל ב"את הכאב המתוק של האהבה רוצה אני לדעת שוב". איזה רגע יכול להיות מאושר יותר מלחכות לטכסי בגשם שוטף ובתוכך, ככרית חמה, יושבת הידיעה שאת עומדת להתחתן?

והנה לבסוף משניתנה לאיש מצאה את מותה בשולי הדרך. האם היה זה אחד האלים שחמד אותה בלבבו ולקחה אליו, או שמא הייתה זאת קינאת נשים, כמוני, שעין צרה הייתה בה, או כאבם המצטבר של הגברים שנזנחו ונשארו מאחור, שחרץ כך את גורלה. שהרי היה אחד שעזבה בנעוריה אך כמה ימים לפני חתונתו עבר את מחצית אורכה של הארץ לבקש את ידה ואחר שתכניתו הייתה לעזוב את אשתו וחמשת ילדיו בקיבוץ ולקחתה עימו לשליחות באוסטרליה ועוד היה טייס שפכה, ומה על כאבם של מי שלא העזו כלל לגשת ורק התבוננו בכיליון נפש מרחוק?



נורית דוד, מתוך הסדרה המקדש המוזהב

באחרי-הצהריים המאוחרים המטושטשים מעט מאבק המושבה, הותרנו את האלכומים מאחור ועשינו דרכנו לאורך שדירת הברושים אל ביתה של אמא של אלינה שעדיין מתגוררת בגפה בביתם הישן. נעים היה ללכת ברחובות המושבה עם שתי חברותיי הטובות שאף הן נטשוה מזמן, שלכל אחת אופי וייחוד משלה אך עברנו המשותף עושה אותן מובנות ובהירות, הליכותיהן מוכרות. בילדותנו חשתי אל אלינה קירבת אחיות אך בתקופת התיכון נהייתה כה מסורה ללימודים שכולנו נהיינו ילדותיים וטיפשיים לידה. היא יודעת להביע עמדות בהתלהבות משוכנעת ובקול רם, וזה משום מה תמיד משמח אותי. אורנה הייתה הילדה שיודעת לשאול, כלל לא הסתבכה במריבות בין הבנות. היחידה שדברים עניינו אותה, דברים שם בחוץ שאינם בתכנית הלימודים, הייתה רזה מאוד וחמודה וספורטאית בחסד עליון אך ללא כל יוהרה.

מעט רוח באה לצנן את חום היום ואת להט המחשבות הקודח. גינות פרחי קיץ מלוות אותנו משני צידי הכביש הצר. כשמיוזגוצי רואה פרחי קיץ טובלים בטל הם נראים לו כפולטים אור עמום ויפים כמקדש המזוהב. מהו יפיים של הפרחים? מדוע על הפרחים להיות כה יפים? אנחנו מהלכות כאן במושב של ילדותנו והיא נמהלת אצלי במקום אחר, שונה ואף רומה, יפן שמן הספרים, שם נצורה ילדותי ושם, מקום שמעולם לא ביקרתי בו, יש אולי חוקים אחרים שלפיהם גם אני ראויה לקחת חלק ונחלה בחיים. את הדרך אני מדמה עכשיו למסלולו של נהר סומיידה והרחק הלאה מעבר לבתים מוריקים האפרים של מוסשינו. וכך, בדממה שרק זמזום דבורים רחוק מפריע אותה, תוך הליכה עם חברותי, אני מספרת לעצמי: "חתני נמצא לי בבית אבי בגיל מאוחר ובנסיבות מופלאות... אבי שב ממחוזות הקור וכולנו נרתמנו לבניית בית הקיץ... אבי חש שזאת ההזדמנות שלו לכפר על היסטוריה ארוכה של גרימת צער... חתני, יפני שבילה הרבה בקיבוץ, ומזכיר יותר מכל את דור הקיבוצניקים הראשון, מכנסיו אמנם נקנו בחנות מהודרת ביפן אך הם בסגנון החלוצים, וחולצתו המשובצת, רק חד עין יבחין בתפרים המסוגגנים החוצים את שרווליה, אחרת נראית היא כמו יצאה זה עתה מן המעגילה הקיבוצית... בנעליים גבוהות, תמיד עם ספר תחת זרועו... שערו השחור החלק שכמו נפל על ראשו בשלמות, כסך, מקפץ עם צעדיו הקלים, וחיוכו, למרות שינוי העקומות, מקסים... כדרך גבר אמיתי הוא אינו מקדיש לי תשומת לב אך ברור שאנחנו ביחד, הוא כאן בשלי אף שנראה כאילו אבי מעניין אותו יותר והוא מנצל כל הזדמנות לפתוח עימו בשיחה... אבי נהנה מן החיזור... כאשר פגשו לראשונה קרא לו ה"טנר", משמע קיסר יפן... כשאבי מציע לו משקה, הוא לוגם מעט מתוך נימוס, מוחר, איך כיפני, אפילו להחזיק את הכוס אינו יודע..."

ביתה של אמא של אלינה, לא רק שעומד הוא במקומו אלא שהוא נשאר כשמורה של זמן ילדות, למתנה שכזאת לא ציפיתי בגילי המבוגר. כמו פעם, שלחו שתילי אפונה ריחנית את זרועותיהם העדינות לטפס במעויני הגדר מימין לכניסה ופרחיהם הרכים בלבן וורוד וסגלגל כמו קראו אליי ממרחק השנים. נשמרו תריסי העץ המורדים, וזוגות הפסים הלבנים, שאמנם כבר הצהיבו, בצבע השמן המחוספס התכלכל-ירקרק שבחדר הכניסה נשמרו אף הם. נשמר חדר העבודה לשעבר של האם הפונה לחצר ומוקף בחלונות, שם יושבת הייתה ותופרת. רק האם הזקנה הפכה לישישה מופלגת, מתגוררת עם מטפלת צעירה מארץ רחוקה שלא הכירה את ילדותנו וגם לא אכפת היה לה. "לבי מתרחב לבואכן" אומרת הזקנה וליבנו יוצא אליה. כולן כאן אימהות של כולן, אם לא על דרך המעשה כי אז ברמת התודעה והרגש. היא מזרזת את המטפלת הצעירה להגיש לנו גלידה. "נכון שאלינה יפה?" היא שואלת שאלה רטורית. "כן" אנחנו משיבות "כן" ואני חושבת, כן, היא יפה, יופי אנושי, לא צורב, לא שורף, יופי היאה לבני אדם. "אלינה חכמה, ילדה טובה" הישישה בפה ללא שיניים נוגעת ללב, מתוקה. "מה, לא התחתנת?" היא שואלת אותי ופניה נופלות "בכלל לא התחתנת?" ערכי צונח פלאים ופניה כמו אומרות: "למה אם כך גדלת, לאיזו תכלית גידלו אותך הורייך? לשווא היה הכל."

אבל תני לי לנשקך, ישישונת חמודה, לשלום. אני יוצאת אל החצר המוכרת מאחורי הבית; עצי אבוקדו ואגוז נמתחו עד השמיים באורך רוח בזמן הרב שעבר. בעוד הישישה שחה והלכה, הם גבהו והוסיפו חוסן, כמה יפים, מטילים רטט צללים על השביל המוליך אל המחסן הישן שהמטפלת גרפה בו פסים רעננים. גבהו ועצמו, שווי נפש ואדישים לזיעי לבכנו ולתהפוכות גורלנו.

אוגוסט 2009

בדרך הגדולה

תמלילי ההרצאות המצולמות על שירת אלתרמן

במלאות 45 שנה לפטירתו



נתן אלתרמן: ציור: אסף רגב

בסוף חודש פברואר 2015 הושלם המיזם "בדרך הגדולה", סדרה של 20 סרטונים על שירתו של נתן אלתרמן ובעיקר על ספרו הראשון **כוכבים בחוץ**, בהשתתפותם של 13 מרצים, חוקרי שירה ומשוררים: פרופ' זיוה שמיר, פרופ' הרי גולומב, פרופ' גד קינר, ד"ר דן אלמגור, פרופ' אברהם בלבן, פרופ' שמעון לוי, פרופ' אורציון ברתנא, ד"ר חיים נגיד, המשוררים רוני סומק, מירון ח. איזקסון, מאיה בז'רנו, ישראל בר-סוכב, מרלין וניג.

המיזם המצולם לא היה קודם אור וצללים בלא תמיכתו של מינהל התרבות, משרד התרבות והספורט, בלא תרומתה הנדיבה של קרן צבי ועפרה מיתר, ובלא שיתוף הפעולה של החוג לתקשורת וקולנוע במכללת סמינר הקיבוצים בראשותו של מאיר ראובני. רב תודות לנשיאת מכללת סמינר הקיבוצים פרופ' ציפורה ליבמן, לרקטורית המכללה פרופ' אסתר יוגב, לעומדת בראש הפקולטה לאמנות ד"ר רבקה ודמני ולעו"ד צבי מיתר. 20 הסרטונים, בלויית כתוביות בעברית, מוצגים באתר יו-טיוב תחת הכותרת "בדרך הגדולה", וקישורים אליהם מצויים באתר הרשת של איגוד כללי של סופרים בישראל, באתר של מכללת סמינר הקיבוצים ובאתר אלתרמן. עורך הסדרה והמפיק: ד"ר חיים נגיד. יועצת מדעית: פרופ' זיוה שמיר, עיצוב האולפן: מיקי בן כנען. בימור, צילום ועריכה: תמר בן-חיים, צילום ועריכה: איתן ימוקי. ביצוע מוזיקלי: נעמה אור ואליה סממה. צילום קליפ ועריכה: יובל זוהר. הצילומים בעמודים הבאים נלקחו מסרטי "בדרך הגדולה", אם לא צוין אחרת.

חמישה פרקים על אלתרמן וכוכבים בחוץ

א. העיר והשיר

בהרצאה זו אדון במעמדה של העיר ביצירת נתן אלתרמן, ואיעזר בשיר "ליל קיץ", משיריו היפים של הקובץ **כוכבים בחוץ** - ספר ביכוריו של המשורר. העיר היא עניין חשוב להבנת הפואטיקה של אלתרמן, וכפי שנראה היא בעצם הגיבורה הראשית של יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה.

כדאי לזכור ולהזכיר שעד להופעת הקובץ **כוכבים בחוץ** היה המעמד של אלתרמן כמעמדו של תלמיד באסכולת שלונסקי, וקובץ שיריו הראשון **כוכבים בחוץ** משנת 1938 היה במידה רבה הצהרת העצמאות שלו. שלונסקי הציג בשיריו את הכרך "כרכיאל" - כלומר, את המטרופוליס המודרני נוסח שירי הכרך והחרושת של משוררים מודרניסטיים כדוגמת אמיל ורהארץ הבלגי. אלתרמן, לעומת זאת, בחר להציג בשיריו עיר קטנה, צבעונית ונאיבית עם כיכר השוק שלה, הבאר שלה והיונים שעל כרכובי בתיה - עיר העולה כביכול מבין הדפים המצוירים של ספר אגדות ישן, מה גם שבאחדים מהשירים ("כיפה אדומה", "רועת האווזים") יש מוטיבים ברורים ומפורשים מן האגדות המופרות לכל ילד. לכאורה אלתרמן כתב שירה אורבנית, כמו המודרניסטים, אך תיאור עיר של פעם - צבעונית ורומנטית וכלל לא קרה ומנופרת. הוא התרחק למן הניכור ומן הדהומניזציה המעיקים של האמנות המודרניסטית, לפחות לכאורה. הצבעוניות האסתטית הזאת הטעתה אחדים מהמבקרים שהדביקו לעיר של **כוכבים בחוץ** תווית של עיר ביניימית, אבל זוהי טעות גמורה. בל נשכח: בעיר ה"אגרית" וה"תמימה" של שירי **כוכבים בחוץ** אפשר למצוא גם אוטובוסים. יש בה רכבות, יש בה בתים בני חמש קומות, מכבשים, מנופים. בשירים האלה אור הנר מהבהב בחלון, ולא נורת החשמל, בגלל הצורך בהאפלה - בגלל הפלישה ההולכת וקרבנה של הפראים הטבטוניים שמאיימת על העם ועל העולם. בל נשכח שהספר הזה יצא לאור ב-1938 כשאיומי המלחמה כבר נשמעו ברמה. במאמריו של אלתרמן מאותה שנה כבר מנשכות רוחות מלחמה, ובבתי-הקפה של המודרניסטים כבר שאלו המשוררים איש את רעהו מה יעשו בזמן המלחמה.

כדאי להזכיר בהקשר זה שעוד לפני **כוכבים בחוץ** כתב אלתרמן שירי עיר. למעשה, העיר היא הגיבורה הראשית של כל אחת מחטיבות יצירתו - למן "שירים מפריז" (קובץ של שירי בוסר שחוברו בשנות הלימודים בצרפת ונגנזו במגירה), דרך פריז והעיר המערבית השוקעת של שירי 1931 - 1935, שנדפסו בעיתונות התל-אביבית אך לא כונסו בספר, דרך העיר רבת הפנים של שירי **כוכבים בחוץ**, דרך מלחמת הערים (תל-אביב ה"עברית" ויפו העיר הערבית) של שירי *עיר היונה*, דרך תיאורה של נוא אמן הקדומה מן המחזור *שירי מכות מצרים*, דרך העיר הנצורה של *שמחת עניים* ועד לעיר סטמבול [הלא היא תל-אביב] של *חגיגת קיץ*. העיר כמציאות וכסמל היא גיבורה ראשית אפילו ביצירה האחרונה

של אלתרמן "המסכה האחרונה", והיא מכפכת אפילו במחזה האחרון שנמצא והתפרסם לאחר מותו של אלתרמן, שמהדיריו כינהו בשם ימי אור האחרונים (על משקלי ימי פומפיי האחרונים).

כראי להדגיש שהעיר בכוכבים בחוץ איננה רק סממן מובהק של האורבניות שכל-כך אופיינית לאמנות המודרניסטית. היא הרבה יותר מזה. אלתרמן הרבה לכתוב על פואטיקה ועל פוליטיקה, ובשני תחומים אלה היה לעיר תפקיד חשוב ומרכזי.

לגבי דידו של אלתרמן מלאכת בנייתו של פֶּרֶךְ שירים כמוה כמלאכת בנייתו של פֶּרֶךְ, עם בתים ושערים, סוגרים ובריחים. עיר לגביו כמוה כשיר. לא רק המילה העברית 'בית' משותפת לעיר ולשיר; גם המילה הלועזית stanza = 'תחנה' - משותפת לכתובת שירים ולתכנון המרחב העירוני. המשורר כמוהו כאדריכל, שפֶּרֶךְ-דמיונו ממריא עם סרגל ומחוגה שעה שהוא מקים פֶּרֶךְ [= פֶּרֶךְ] ובו בתים ורחובות, כיפורות, תחנות, שווקים, רציפים וגשרים.

בתחומי הפוליטיקה העיר עבור אלתרמן היא שם נרדף לְסֹדֵר ולמשמעת - לניסיון ההרואי של האדם להילחם בתוהו, החל בשחר ההיסטוריה ועד ימינו (הרי כבר בספר בראשית מסופר שאחד מבניו של קין הקים עיר). העיר לגבי דידו של אלתרמן היא גם "מדינה" - פירוש שמה של 'עיר' בערבית, שהרי שמה של העיר הערבית אל-מדינה פירושו 'העיר', והשם נגזר מ'דין' (כלומר, ממערכת המשפט). גם מְשֻׁמָּה של העיר היוונית - הפוליס - נגזרו המילים המציינות משטרה (police), מדיניות (policy) ומדינאות (politics); קרי, כל העניינים הקשורים בהטלת סדר ומשמעת.

כדי לראות איך כל זה מתממש בשירים. נקרא את "ליל קיץ" אחד משירי העיר היפים של כוכבים בחוץ.

דומיה במרחבים שורקת.	רוח קיץ שטה. עמומה. רוגשת.
בהק הסבין בעין החתולים.	על כתפי גנים שפתיה נשפכות.
לילה. כמה לילה! בשמים שקט.	רע ירקרק. תסיסת אורות וחשך.
כוכבים בחתולים.	רתיחת מטמון בקצף השחר.
זמן רחב, רחב. הלב צלצל אלפים.	והרחק לגבה, בנהימה מרעבת,
טל, כמו פגישה, את הריסים הצעיר.	עיר אשר עיניה זהב מצפות,
במגלב זהב פנס מפיל אפים	מתאדה בזעם, בתימרות האבן,
עבדים שחרים לרחב הרציף.	של המגדלים והכפפות.

השיר מתחיל למטה - בגובה פחי הזבל וחתולי הרחוב - ומטפס ועולה בהדרגה עד לנעשה בחלונות הגבוהים המוזהבים (כמו בתיאור אחר של כוכבים בחוץ שבצמד השורות "מן הפֶּרֶךְ הטובע בנהי הפרים, / מפרק המזהיב ומסמא את הגֶשֶׁם" מן השיר "הרוח עם כל אחיותיה"). עיני המתבונן משוטטות מלמטה למעלה בין האיזורים המסוכנים של העיר, שבהם רק בוחק הסכין שבעין החתולים מאיר את החשכה, ומבטן עולה מעלה-מעלה עד שהעיר כולה נראית לו מן



פרופ' זיוה שמיר מרצה על "כוכבים בחוץ". צילום: לירון אלמוג

הגובה והמרחק כמו חתול או נמר מיתולוגי שענינו מצופות זוהב (חשבו על עיר כפי שהיא נראית ממעוף הציפור או מחלון המטוס). בעיר יש סכנה ואלומות (נזכרים בשיר סכין וצלילת מגלב), אך יש בה גם נועם וקסם ורומנטיקה. הבית האחרון מראה איך יכול היה אלתרמן לומר באותן מילים עצמן דבר והיפוכו.

"וְהַרְחֵק לְמַעַלָּה, בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת / עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זָהָב מְצֻפֹּת, / מְתַאֲדָה בְּנֹעַם, בְּתִימְרוֹת הָאֶבֶן, / שֶׁל הַמַּגְדָּלִים וְהַפְּפוֹת". לכאורה לפנינו עיר בשעות הקטנות של הלילה - עיר ההולכת לישון ומכבה את עיני הזהב שלה (את החשמל שבחלונותיה), עד שהיא מתכסה במעטה של ערפל ואפלה. לכאורה זוהי עיר שבלייניה חסרי הדאגה חוזרים לביתם בשעות הקטנות של הלילה "בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת" מן המסכאות ומבתי היין, ועולים על יצועם (מכבים את החשמל; את "עיני הזהב" של הלילה). אבל, באותן שעות עצמן קמים שכניהם "בְּנֵהִימָה מְרַעֶבֶת", מדליקים את האור בדירתם, ויוצאים ליום חדש של עמל מפרך ודאגת פרנסה. אלתרמן ידע לכרוך תופעות הפוכות, כמו התחלה וסוף, או הולדת ומוות, או את השחר ואת הלילה השחור. הוא לכר את תמונת ערשו של התינוק ואת ערש הרווי של הזקן באותן מילים עצמן. החבלים והצירים בפתח "שירי מכות מצרים" הם גם חבלי הלידה וצירי הלידה וגם חבלי שאול וחריקת צירי דלת העיר הנפרצים לקראת הפלישה הגדולה.

איזו עיר מצטיירת לנגד עינינו כשאנו קוראים את השיר "ליל קיץ"? האם לפנינו תמונתה של פריז עם המגדלים והכיפות של מונמרטור ו-Sacre Coeur, שלמרגלותיהם רובע הזנות המושחת של פיגאל ורציפי נהר הסיין? האם זוהי ירושלים עם רציף הרכבת המנדטורי, עם המגדלים והכיפות, עיר שכולה זהב וקדושה, ושבה הלב מצלצל אלפיים? שמא העלה כאן אלתרמן את תמונתה של קונסטנטינופול, עם מגדליה וכיפותיה, הניצבת בין מזרח למערב, כמו תל-אביב, עירו של המשורר, המכונה אצלו *מזגנת קיץ* בשם "סטמבול"? ואולי זוהי תל-אביב עצמה, עם הרציף המרוצף שלאורך שפת הים וקו החוף שלה, וברקע נשקפת הצדודית של יפו, עם המגדלים והכיפות? שירי אלתרמן יכולים ללכוד בתמונה אחת את כל הערים הללו, וגם את העיר הארכיטיפית שבכל דור ובכל אתר. והיכולת האוקסימורונית הזו - ללכוד בהיעלם אחד עיר אירופאית ועיר ארץ-ישראלית, עיר עתיקה וחדשה, קדושה ומושחתת - היא הישג מובהק של שירת אלתרמן, ששירי העיר שלו אינם דומים כלל לשיריהם של חבריו לאסכולה.

ב. האוטוביוגרפיה הנסתרת בכוכבים בחוץ

לאלתרמן קרה דבר דומה למה שמסופר באחת האנקדוטות על א"ד גורדון, איש "דת העבודה" כפי שקראו לו. האנקדוטה מספרת שהוא חפר שני בורות בפרדס, ראה שהחפירה היא עבודה קשה והלך לכתוב ספרי הגות על העבודה. גם אלתרמן, לאחר שחזר מלימודי אגרונומיה בצרפת, שאליהם נשלח במצוות אביו, ובכיסו דיפלומה של מהנדס חקלאי, הלך לעבוד במקווה ישראל, עבד שם שבוע-שבועיים, ובדרך הביתה החליט לעבור למערכת "הארץ". במקום לפרוש בארץ מרבדי גנים, כמו שכתב בפזמונו "שיר בוקר", הוא החליט לעבוד במשרד כעיתונאי וכמתרגם של ידיעות שהגיעו ארצה בטלפרינטר מסוכנויות הידיעות בעולם. בין ידיעה לידיעה הוא היה כותב את החרוזים שלו שהתפרסמו בעיתון "הארץ" תחת הכותרת "רגעים".

האם סיפר אלתרמן בשיריו על עצמו? האם כתב בספרו *כוכבים בחוץ* על חייו, או אולי רק על הנושאים הכלל-אנושיים הגדולים? בשירו "השיר הזר" הוא העיד על עצמו שהוא שואף "אל בינה ואל גדל", כלומר אל הנושאים הגדולים ולא אל ריטואלי הנפש הקטנים. בל נשכח: בתחילת דרכו אלתרמן השתייך לחבורת "יחדיו" של שלונסקי, שבה מרדו בפואטיקה של ביאליק ועשו ככל דבר ההפך ממשוררי דור ביאליק. אם ביאליק ובני דורו כתבו לא מעט על עצמם ועל בית אבא-אימא, הרי שבאסכולת שלונסקי סילקו את הנושא הזה מקדמת הבמה. אפשר לקרוא את כל *כוכבים בחוץ* מבלי לדעת על אביו של אלתרמן ועל אמו, על אשתו רחל, על אהבות האכזב שבהן הוא התנסה לפני שהתחתן ועל כיוצא באלה עניינים אוטוביוגרפיים שהעסיקו אותו באותה עת. גם בשאר חטיבות יצירתו מיעט אלתרמן לדבר על עצמו, וגם מעולם הוא לא התראיין. גם אם תחפשו בכל ארכיוני העיתונים, לא תמצאו אפילו ריאיון אחד אתו. הריאיון היחידי הוא ריאיון פְּרודי שבו הוא ראיין את עצמו *מזגנת קיץ*.

אבל בנושא הזה טמון פרדוקס מעניין: ביאליק הרבה כידוע לדבר על עצמו, ולמעשה לא סיפר על עצמו דבר בכל כתיבתו שבגוף ראשון יחיד. את כל סודותיו האינטימיים הוא השאיר ליצירותיו הבדיוניות, שבהן כתב כביכול על אחרים, ואילו ביצירתו הכמו-אוטוביוגרפית הוא סיפר רק פרטים טיפוסיים שמתאימים לביוגרפיה של כל אדם מישראל. לעומת זאת, דווקא ביצירת אלתרמן שלא חשף את עצמו, ניתן לגלות בין השורות לא מעט סודות אישיים שהמשורר כיסה אותם אמנם בשבעה צעיפים, אבל ניתן לחלץ אותם מבין שיטי הטקסט.

ראוי בהקשר זה להתבונן בשיר "איגרת", משיריו המרכזיים של הקובץ כוכבים בחוץ (השיר מוצב בסוף החלק הראשון של הקובץ, ולא במקרה). הוא פותח בווידוי של אדם צעיר ותמים שרואה את העולם בעיניים מופתעות כאילו בפעם הראשונה ("לך עיני היום פקוחות כפתאמים / אלי שלי. אני תמים."), ומספר כי הוא נולד תאומים (לא ברור עדיין אם נולד אחד מבין שני תאומים, או אדם בעל נפש חצויה). מכל מקום, בבית השני מתברר שהדובר התמים הזה הוא רוצח. רוצח תמים. זהו אגב אוקסימורון אלתרמני מובהק:

פִּי מֵת בִּי יְחִידָה, הֵבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּה,
אֲשֶׁר יָדִי הֵיטָה בּוֹ בְּשֶׁדָּה.

והוא מוסיף ומספר איך הרג את אחיו התאום:

אֲנִי תָּמִים אֵלֵי. לָאֵט לָאֵט הִפִּיתִי
גִּרְתִּי אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם
פֶּשֶׁטְתִי כְּתַנְתּוֹ, לְדַמְעוֹתָיו חִפִּיתִי.
כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתָיו וְהוּא חִךְ אֵלַם [...]

אלתרמן חיבר כאן פרשיות מקראיות שונות שעוסקות ברצח בתוך המשפחה. בדבריו מהבהבים גם מצבים ארכיטיפיים שמוכרים לנו ממחקרי האנתרופולוגיה השבטית, או מאותם סיפורים שכמעט ונסתיימו ב"רצח אח" (fratricide) או ב"רצח בן" (filicide). עולות כאן במקביל כמה פרשות מקראיות: פרשת היחסים הסבוכה בין יעקב לבין עשיו, האחים התאומים שהתגוששו עוד בבטן אמם; פרשת הגירוש של ישמעאל למדבר כדי לפנות מקום ליצחק, הבן האהוב שכמעט ונעקד; עולה גם פרשת יוסף שנגרר אל הממכר והכותונת הוסרה מעליו. מובן, בראש ובראשונה נרמזת כאן פרשת קין והבל, שעולה מן המילים "אֲשֶׁר יָדִי הֵיטָה בּוֹ בְּשֶׁדָּה". אף אחד מהסיפורים הנרמזים הללו אינו משתלט על הטקסט ואינו תובע את הבכורה לעצמו, וכולם ביחד יוצרים תמונת פסיפס מרתקת. כל הסיפורים מצטרפים יחדיו להעלאת רעיון ארכיטיפי ידוע - רעיון הרצח הקדמון, שביטל בעולמנו את התמימות תרתי-משמע - את הנאיביות ואת השלמות.

עולה כאן בין השאר אמת אישית כמוסה, שעליה בחר אלתרמן שלא להתוודות בגלוי, בדרך אישית-פרסונלית. דווקא באמצעות הסיפור הארכיטיפי והאימפרסונלי כביכול, אלתרמן מתוודה כאן בסמוי על עניין אישי מאוד. הוא מודה כי הוא מרגיש צורך להכות על חטא על שהמרה את פי הוריו, ולא בחר לכת בדרך הכבושה ולמלא את הייעוד שבחרו בעבורו; הוא מתנצל על שהעדיף את אורח החיים



צילה בינדר, אמיר גלבוע, מרדכי טביב, זאב יוסקוביץ, נתן אלטרמן, אהרון מגד סביב שולחן בקפה כסית אי אז בשנות ה-50 צילום: בוריס כרמי. באדיבות מכון קיפ

הבוהמיני ורצה את איש האחריות והקבע שבתוכו (את איש האדמה והקביעות, שהרי הוריו קיוו כאמור שהוא יהיה אגרונום). ואף על פי שרצה את תאומו, ואולי דווקא משום שעשה כן, הוא נותר בתמימותו המבורכה שמאפשרת לו לראות את העולם כפתאומים, כאדם קדמון נאיבי שבעבורו המראות זה אך נולדו. כלומר, הוא היה חייב לרצוח את התאום הניגודי שהתגושש בתוכו - את איש האחריות והחובה - כדי שיהיה מרחב מחיה למשורר שבו. הוריו רצו שהוא יהיה אדם רציני, עם מקצוע פרודוקטיבי וקביעות, והוא בחר בחיים המפוקפקים של האמנות, היין והנשים - חיים שבונים אולי את התרבות אך יש בהם במקביל גם הרס עצמי. אלטרמן כלל אפוא בשיר "איגרת" עניינים אישיים כמוסים שעליהם לא התוודה בגלוי בשום מקום. ויש כאן עוד עניין אישי שהעסיק אותו לא מעט. האם יהיו לשירתו חיי נצח, או שהיא תיעלם יחד אִתו? ואם תשרוד, מה מתוכה ישרוד ומה ייעלם?

השיר "איגרת" מנבא שלמרכה האירוניה דווקא הפזמונים ושירי העת והעיתון (כלומר, השירים הקלים והבלתי מחייבים) הם שינפנו את מחברם בחיי נצח: "לו רק רֵאִיתָ אֵיךְ יָמֵי הַמְּפֹאָרִים /

הַרְקִידוּ דָבַר בְּשׁוֹק, עַל אֶהְבָּה וְלֶחֶם - - / לְרַגְלֵיהֶם, אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל הַשׁוֹעֲרִים, / בְּהִכְיָאֵי אוֹתָם לְהַרְאוֹת אֱלֹהֵיךָ. כְּלוּלָה כַּאֲן הַתְּנַצְלוֹת עַל הַצּוֹרֵךְ וְעַל הַכּוֹרֵחַ לְכַתּוֹב שִׁירָה "מְמוֹסַחֲרֵת" ו"מוֹזְמֵנָה" לְצוֹרְכֵי פְרַנְסָה. עוֹלָה כַּאֲן גַּם הַטְעֵנָה שְׁדוּקָא הַזְּנִינִים הַקְּלִים, שְׁלֹא נוֹעֵדוּ לְהַפְּוֹךְ לְקַלְסִיקָה, עֲשׂוּיִים לְשִׁרֹד וּלְהִיוֹתָר בַּתּוֹדָעַת הַצִּיבּוֹר שְׁנִים רַבּוֹת לְאַחַר שֶׁהַשִּׁירִים הַ"קְּנוֹנִיִּים", הַכְּבָרִים וְהַמְּכֻבָּדִים, יִתְיַשְׁנוּ וַיִּצְלְלוּ לְתַהוֹם הַנְּשִׂיָה. וְאַנְחָנוּ יוֹדְעִים שֶׁהַנְּבוּאָה הַזֹּאת הַתְּמַמְשָׁה, כְּמוֹ הַרְבֵּה פְּרוֹגְנוּזוֹת שֶׁהַשְּׂמִיעַ אֶלְתְּרָמָן.

הַשִּׁיר כּוֹלוֹ הוּא מוֹפֵת שֶׁל אֲמֵנוֹת הָאוֹקְסִימֹרוֹן שֶׁל אֶלְתְּרָמָן (אוֹקְסִימֹרוֹן הוּא כִּידוּעַ פְּרֹדוּקְס מִלִּילוּלֵי הַמְּפִיגִישׁ דְּבַר וְהִיפּוֹכּוֹ, כַּגּוֹן "שְׁתִּיקָה רוֹעֵמָת" או "שֶׁלֵּג שְׁחוֹר"). אֲנַחְנוּ רוֹאִים כַּאֲן אֵיךְ הוּא צִירֵף כַּאֲן אֵת הַזְּדוֹן שֶׁל הַרְצַח עִם הַתְּמִימוֹת שֶׁל הָאִיכָר, אִישׁ הָאֲדָמָה; אֵת הַשְּׁבַר וְאֵת הַשְּׁלֵמוֹת, אֵת מְנַהֲגֵי הָאֲבֵלוֹת שֶׁל הַדָּת הַיְּהוּדִית (כִּיסוּי הַמְּרָאוֹת לְאוֹת אֲבָל) וְאֵת הַמְּנַהֲגִים הַנּוֹצְרִיִּים ("אֲחֵי נְשָׂאֵר בְּלֵי מַיִם וְנָדוּי").

סוֹפוֹ שֶׁל הַשִּׁיר מְרָאָה שְׁכַמְאֵמֵר הַפְּתָגְם הַחֲסִידִי הַמוֹבָא בְּשֵׁם הַרְבֵּי מְקוֹצֵק, "אֵינְךָ דְּבַר שְׁלָם מִלֵּב שְׁבוּר". דוּקָא הַלֵּב הַשְּׁבוּר, וְלֹא הַלֵּב "הַתְּמִים" (הַשְּׁלָם), הוּא שְׁמוּלִיד אֵת הַיְּצִירָה. הַעֵט אֲמַנֵּם שְׁבוּר וְהַלֵּב שְׁבוּר אֵף הוּא, וְאֵף-עַל-פִּי-כֵן, וְאוּלֵי דוּקָא מְשׁוּם כֵּךְ, הַיְּצִירָה נִכְתְּבָת. רְאִינוּ שֶׁהַשִּׁיר פּוֹתַח בְּהַצְהָרָה כִּי הַדּוּבָר אֵינוֹ חוֹטָא. הוּא אֵינוֹ בֶּן סוֹרֵר וּמוֹרָה, הַמְּבַקֵּשׁ לְחַזּוֹר לְבֵית אָבָא, כִּי אִם אָדָם "תְּמִים" (נְאִיכֵי וְשְׁלָם). וְאוּלָם, בְּהַמְּשָׁךְ מִתְּבַרַר כְּאִמּוֹר שְׁגִיבּוֹרְנוּ הַ"תְּמִים" הוּא בְּעֵצֶם "רוֹצַח" שְׁרַצָּה אֵת אֶחָד הַתְּאוּמִים שֶׁהַתְּרוֹצְצוֹ בְּקִרְבּוֹ. בְּסוֹף הַשִּׁיר מִתּוֹרָה רוֹצַחָה שֶׁל הַשְּׁלֵמוֹת, שְׁטוּעֵן שֶׁהוּא תְּמִים וְשְׁלָם, שְׁנַפְּשׁוּ חִיגְרָת, כְּלוֹמֵר בְּעֵלֶת מוֹם וְרַחוּקָה מְשֻׁלְמוֹת:

"אֵל עֵץ כְּבֹד, אֱלֹהֵי תְּבוּא נְפִשֵׁי חֲגֵרָת.

תְּסִיר אֶת תְּרַמְלָה הַדָּל וְתַתְּמוּטֵט

רְצִיתִי לְחַבֵּר לְךָ הַיּוֹם אֲגֵרָת,

אֲבָל אֵל לֵב הַזְּמֵר נִשְׁפָּרָה הָעֵט".

הַנְּפִשׁ הַשְּׁבוּרָה וְהַחִיגְרָת הִיא הַנְּפִשׁ הַשְּׁלָמָה-הַתְּמִימָה. הַמוֹם לֹא פָּגַם בְּשֻׁלְמוֹתָה, כִּי אִם לְהַפְּךָ, שְׁכָן "אֵינְךָ דְּבַר שְׁלָם מִלֵּב שְׁבוּר". הַקְּרַע שְׁבָלֵב הוּא הַמְּאֻפְּשֵׁר כְּכֻלוֹת הַכוֹל אֵת מְעַשָּׂה הַיְּצִירָה.

הַשִּׁיר "אֲיֵגְרָת" מְאֻפְּשֵׁר לְהַצִּיץ אֶל עוֹלְמוֹ הָאִישִׁי-הַבִּיּוֹגְרָפִי שֶׁל אֶלְתְּרָמָן וְאֶל עוֹלָם הַדְּעוֹת הָאִישִׁי שְׁלוֹ, וְלְרָאוֹת כִּי כָל אֶחָד מֵהַמוֹטִיבִים בִּיצִירָתוֹ, לְרַבּוֹת דְּמוֹת קִין-הַהֶלֶךְ-הַטְּרוּפְּדוֹר-הַיְּהוּדִי הַנּוֹדֵד מוֹרְכָב וּמְרוֹכֵד מְרַבֵּדִים רַבִּים - אִישִׁיִּים, לְאוּמִיִּים וְאוּנִיבֵרְסָלִיִּים. רִיבּוֹדֵם שֶׁל הַמוֹטִיבִים בִּיצִירָת אֶלְתְּרָמָן וְרִיבּוּי הַפְּרֹדוּקְסִים שֶׁבְּתוֹכָהֶם הֵם סוֹד קְסָמָם, וְהֵם הַהוֹפְכִים אֵת שִׁירֵי כּוֹכְבִים בַּחוּץ לְיְצִירוֹת שְׁנִיתָן לְהַפְּוֹךְ וְלְהַפְּוֹךְ בְּהֵן וְלְעוֹלָם לֹא לְהַגִּיעַ לְסוֹף חֶקְרָן.

ג. המעטפת הסמויה

הקובץ כוכבים בחוץ שונה בטיבו מכל החטיבות האחרות של שירת אלתרמן. כתב אותו אדם צעיר, שכולו שחרון חושים – שיכור מאהבת נשים ויין ומאהבת החיים והעולם. המעטפת הצבעונית והעליזה הזאת הטעתה רבים שטענו שבשירה המוקדמת הסתגר אלתרמן במגדל השן של האמנות הצרופה וחיבר "אמנות לשם אמנות"; כלומר, שירה מנותקת מאותות הזמן והמקום ושאינן לה קשר למציאות האקטואלית של סוף שנות השלושים. לפי קו המחשבה זה רק בשנות הארבעים, בעת "חיים על קו הקץ" התחיל אלתרמן להבין שהליטוש הפריזאי של שיריו המוקדמים כבר אינו מתאים לאירועי הימים, ואז החל לכתוב שירה מעורבת שהצדיקה את התואר "משורר לאומי" (שהעניק לו חיים גורי לא בלי קורט של אירוניה). במקום מגבעת פנמה וחליפה הוא התחיל ללבוש בשיריו את בגדי החאקי של דור המאבק על עצמאות ישראל. בנימין הרשב, למשל, דיבר על חייך גבוה שהקים אלתרמן ככיכול בין השירה הז'ורנליסטית שלו ("הטור השביעי") לבין הליריקה של כוכבים בחוץ.

האמת היא ששירי כוכבים בחוץ אינם דומים לשום חטיבת שירים אחרת של אלתרמן, אבל הייחוד שלהם אינו מתבטא לדעתי בנתק מן הזמן והמקום, אלא בטכניקה של ההפלאה (מיסטיפיקציה) שהוענקה בו לאותות הזמן והמקום. קובץ הבכורה של אלתרמן מייצג פואטיקה נאו-סימבוליסטית, עמומה, המסתירה את המציאות הפשוטה מאחורי "יער של סמלים", בעזרת מראות זרים ומופלאים. השירים האלה דווקא מעורבים בענייני השעה "הבוערים" ומשקפים אותם, אבל צריך לדעת לקרוא בהם בין השורות, לקלף מהם את המסכה האוקסימורונית ולהבחין בחששות כבדים מפני הבאות. לא אחת שירי כוכבים בחוץ מפגינים עליצות חוגגת, המתגלה בקריאה חוזרת כעליצות של "משתה ערב דבר" הנערך לקול החצוצרות והתופים בזמן ססדרי עולם מתמוטטים. אלתרמן גם האמין שלמרבח הפרדוקס רק באמצעות שיר עמום, כזה שמתבונן פֶּאמת דרך מסך של ערפל, ניתן לשדר לקורא אמתות ברורות כמו שרק דרך זכוכית מפויחת ניתן להביט בשמש (כך טען במסתו המוקדמת "על הבלתי מובן בשירה"). מלחמת העולם השנייה פרצה אמנם רק ב-1 בספטמבר 1939, אך רוחות מלחמה החלו לנשב בחלל העולם עוד הרבה קודם לכן. במרוצת שנות ה-30 נתגבשה ההכרה שמלחמת עולם שנייה היא עניין בלתי נמנע, ולראיה: כבר בסוף 1934 כתב אלתרמן את שירו הז'ורנליסטי "מלחמה" (מתוך הסדרה "סקיצות תל-אביביות" שפרסם אז בעיתון דבר), והשיר מדבר בגלוי על החשש מפני "סְרִיבּוֹ בִּי"ת", כלומר, מפני מלחמת עולם שנייה: "הִנֵּה בְּחִשְׁרֵת עֲנָנִיָּה / הַבְּרִיקָה "סְרִיבּוֹ בִּי"ת". // וְאֵין מְעוֹת הָעֵינַיִם / לְפָנֹת וְלִהְבִּיט לְאַחֹר, / לְרֵאוֹת מֶה גָּדֵל שָׁם בִּינְתִים / עֲנֵן הָאֶסּוֹן הַשְּׁחֹר". סופו של השיר מזכיר הן ברטוריקה שלו והן במטפוריקה את שירו של אלתרמן "כיפה אדומה" (משירי הפתיחה של כוכבים בחוץ) – שיר העושה שימוש באגדות הילדים הגותיות מתוך אימה ופחד מפני הבאות. גם בשיר הז'ורנליסטי וגם בשיר ה"קנוני" ניכר הרצון לפענח את האותות, ולנחש מה יתרחש בשנים העומדות מאחורי הכותל. כאן וכאן יש תחושה שהענן השחור הפרוש מעל הראש הולך וגדל, או שצמרת העצים שביער הולכת ומחשיכה. אלתרמן פנה



נתן אלתרמן, תמונות דיוקן משנות ה-30 (מימין) ומשנות ה-50. (התצלומים: באדיבות מכון קיפ)

אל האגדות הגרמניות - "כיפה אדומה", "רועת האווזים", "לורליי" וכיוצא באלה אגדות שליוו את ילדותו בבית-אבא - כי ביקש לזרוע בשירי כוכבים בחוץ רמזים מטרימים להשתלטות ה"זעם הטבטוני" שכבר השתולל אז באירופה לאחר עליית היטלר לשלטון. באותה שנה שבה כתב את "כיפה אדומה" הוא כתב את הטור "אגדה על ילדים שנדרו ביערות", הפותח במילים: "אגדה גרמנית מספרי אחים גרים, / על אודות בן ובת שתעו פיער, / על דבר הנזל וגרטל, על שני מהגרים / שגרשום אל היער ללקט גרגרים / בלילה, בפחד, בפער". האם יש שחר לסברה שדווקא בכוכבים בחוץ נטרל אלתרמן את שירתו מן הזמן והמקום? האם סביר להניח שמשורר שכל שיריו מכל תחנות חייו אינם מנותקים מן הזמן והמקום, יחליט להתנתק מן המציאות המתהווה דווקא בשעה שהיא מתגלה לנגד עיניו בשיא הגעש הנורא והאלים שלה?! בארץ-ישראל היו אלה ימי מאורעות הדמים של "המרד הערבי", התיישבות "חומה ומגדל", ההתגבשות של הארגונים הצבאיים. בעולם היו אלה ימי עליית המשטרים הטוטליטריים: מלחמת האזרחים בספרד, התעצמות התנועה הנאצית ו"ליל הברדלח", פרסום חוקי נירנברג פלישת איטליה הפשיסטית לחבל. ההשערה שלפיה פסחו כל האירועים האלה על יצירתו ולא חלחלו לתוכה, היא השערה בלתי סבירה לדעתי. כבר בספרי עוד חוזר הניגון (1988) העליתי את הטענה ששירים כדוגמת "כיפה אדומה" "אל הפילים", "הדלקה", "הנאום", "הרוח עם כל אחיותיה", "הלילה הזה", "הסער עבר כאן לפני בוקר", "סתיו עתיק", ועוד משירי כוכבים בחוץ, משקפים את הפחד מפני המשטרים הטוטליטריים ומפני המלחמה הקרבה. בשיר "הנאום", ניתן למצוא הדים לנאומים חוצבי הלהבות שנשמעו בכיכרות בין מלחמות העולם, מפני נושאי הדגל של הכולשביזם מזה והפשיזם מזה (ולהבדיל אלף אלפי הברלות, מהדהדים בהם גם הנאומים עתירי

הפתוס של עסקני המפלגות בארץ שהושפעו מן הרטוריקה הבולשביקית והפשיסטית). בספרי *עוד חוזר היגון* בחנתי גם את השיר "הרלקה" על רקע המניפסטים הפוטוריסטיים והאירועים שהולידו אותם. יש לאלתרמן טור בשם "מוסוליני" המזכיר עד מאוד את השירים "הנאום" ו"הרלקה". הטור שנגנז מלגלג על מנהגו של מוסוליני להשמיע מול ההמון המריע נאומים חוצבי להבות מעל המרפסת של "פלצו ונציה" שברומא, ולהלהיב את הקהל בסיסמאות לאומניות). בטור "אספת בחירות" הדמיון בולט במיוחד: "הפנה את ראשך לכאן ולכאן, / הבט, תאנה לעינים: / כל דבר במקומו - הבמה, השלחן, / הפתוס וכוס המים" (ובשיר "הנאום" מתוך כוכבים בחוץ כתב אלתרמן: "הה, גדלת הימים, השלחן, כוס המים / הה, תפארת חיו ומותו של הנאום"). יש ב כוכבים בחוץ שירים רבים ושורות רבות שקשה שלא לזהות בהם את האווירה מלאת המתח והחרדה של ימי-טרם-מלחמה וקשה שלא להבחין בקשר ביניהם לבין השירים האנטי-פשיסטיים שכתב אז אלתרמן *מזאגן* ובכז. ייתכן שבתיאור הפנסים אדומי הזקן המהלכים בחוצות הריקים של העיר ובתיאור הלילה היורד עם לפיד מעל מדרגות ההיכל הרחבות כלולים רמזים ספציפיים למצעד הלפידים הזכור לשמחה שערכו הנאצים בחוצות ברלין לרגל היבחרו של היטלר לקנצלר של גרמניה. בשיר "הרוח עם כל אחיותיה" כלולות שורות כגון "הי לקיסר / אשר לקיסר" ולקראת סוף השיר נאמר ש"הפוכב הרועד מחפש בגפרור / את פדור העולם שלנו!". באחד משירי *הטור השביעי* שכתב אלתרמן בשנות האפלה וההאפלה - "על איפול השכל" - נזכרים כל אותם מורדי חושך, בני העולם העתיק, ש"לא פבו את האור", ובהם הציניקן דיוגנס, שיצא באור יום מלא מצויד בפנס כדי לחפש את היושר ואת התבונה: "היה זמן, ובשנים אשר אפל מלאו / התלחשו אזרחים מן השוק הישן: / הסתכלו נא, אחים, אל דירת גלילאו / לא פכה את האור הזקן העקשן...". // כבר ספר בכרכים של פיוט ושל פרוזה, / איך היה האפול רב פרוצות מדור דור. / פאן הבקיע האור מתריסו של שפינוזה, / שם דוינצ'י הדליק את אורו בפרוודור... // והגדיל מכל אלה דיוגנס גוץ, / שהלך בפשטות עם פנס בשוק". על דיוגנס סופר שכשנפגש עם אלכסנדר מוקדון, שאל הקיסר את הפילוסוף אם הוא יוכל לעשות דבר-מה כלשהו למענו. "כן", ענה לו דיוגנס, "אנא זוז הצדה, כי אתה מסתיר לי את השמש". אלתרמן תיאר בסוף שנות השלושים, בטורים ובשירי כוכבים בחוץ, את התקופה שבה הפיחור והרוצה (הקיסר) הפנטו את בני-עמם, והסתירו את אור-השמש לכל הציבור ולאנשי-הרוח במיוחד. אלתרמן חשש, כך עולה בסמוי משירי כוכבים בחוץ, פן המשטרים האפלים האלה ירדדו את העולם אל חשכת ימי-הביניים, או גרוע מזה, אל ימיה הברבריים של הפרהיסטוריה: ימיהם של שבטי הפרא שהתגוררו ביערות-העד. הקובץ כוכבים בחוץ עשיר בשירים המתרחשים כביכול על רקע ימי-הביניים וכן בשירים על פראי השבט שביער. שירים אלה מביעים בעקיפין את החשש פן ירימו הכוחות הסטיכיים והפרועים שוב את ראשם, ויחשיכו את אור השמש. שירי אלתרמן שנכתבו במרוצת שנות השלושים מלמדים כי מחברם הבין היטב כי הכוחות הפנניים החדשים של המשטרים הטוטליטריים עתידים להתפרץ, ולהביא על העולם הרס וחורבן - להלבישו במסכת הצבעים של השבט הפרימיטיבי הקדום ולהוריד לטמיון השגים רבים ומופלאים של רוח האדם.

ד. על שיר הפתיחה של כוכבים בחוץ

שיר הפתיחה של כוכבים בחוץ הוא שיר קצר ומתנגן, שיר פשוט לכאורה – כעין "כיוון כלים" של תזמורת לפני השמעת הסימפוניה הגדולה. עם זאת, אם מתבוננים בו לעומקו נגלה בו – כבקליפת אגוז – את המוטיבים המרכזיים של יצירת אלתרמן, ולא רק את האמן-הלך המהלך בדרך הגדולה. הדרך היא, אגב, גם הדרך הנמתחת בין שערי עיר לאבק דרכים, גם דרך החיים וגם דרכה של האנושות כולה המתקרמת במעלה-הדרות. הדרך "נפקחת" (ולא "נפתחת") כמו עין מופתעת אל מול העולם, וחוצה בעזרת הרוח, בכל משמעה של המילה "רוח", את העולם ואולי גם עולה אל-על ומבקיעה נתיב אל שבילי השמים ואל מסלולי הכוכבים. ניתן לקרוא את השיר כשיר ריאליסטי פשוט שבו ההלך נודד בדרכי עפר פשוטות (כמו בתמונה מימטית טבעית ורגילה שבה הנווד חולף מול הענן שמרחף מעליו בשמים וליד האילן שנטוע באדמה, לצדי הדרך). אפשר גם לקרוא את השיר כשיר א-מימטי, או סוראליסי, שבו הענן צופה אל ההלך ומצפה ממנו שיפר את חוקי המשיכה ויבקיע אל עולמות עליונים שמעבר לחיים (בחינת "ואמנות ואוסיף ללכת", כפי שכתב המשורר בשירו "בדרך הגדולה").

"כבשה" ו"איילת" בשירי כוכבים בחוץ אינן רק חיות המרעה – המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים. לפי שיטת ה"קורספונדנציות" של אלתרמן גם לפילים ולדוכים שביער יש מקבילה בשמים. בשירי כוכבים בחוץ כל מה שמתרחש על פני כדור הארץ הוא פְּבואה בזעיר-אנפין של עניינים קוסמיים עליונים, ומפת דרכיו של העולם היא תמונת ראי של המפה האסטרונומית – של העגלה ושל דוכי הציר ושל שביל החלב השמימי.

השיר "עוד חוזר הניגון" שעשוי להיראות כשיר-עם קליל ופשוט בנוסח השנסון הצרפתי העממי מתברר אפוא כשיר עמוס ברעיונות פואטיים והיסטוריוסופיים על נצחיותם של העולם ושל רוח האדם. חיי הפרט אינם אלא חיוך או ליטוף חולף, אך המנגינה לעולם נשארת. לעולם יחזור הניגון כשיר של תיבת נגינה הסוככת על צירה, ולעולם תיפקח הדרך כמו עין הנפקחת מדי בוקר בשעת יקיצה. זה שכרו של האמן, של ההלך, המהלך בדרך הגדולה בדיים ריקות ובעיניים כלות.

בהמשכו של הקובץ כוכבים בחוץ משובץ השיר "תיבת הזמרה נפרדת", שבו נאמר כי "הדרכים נעצמות". כלומר, הדרך נפקחה בשיר הראשון כמו עין מופתעת לקראת פגישה, ועכשיו מגיעה שעת הפרדה (ודברי אלתרמן: "כי הסוף, אחים, הוא אֵלם / כי באוני הדממות. / פעינים מול ההלך / הדרכים נעצמות"). השיר האחרון של הקובץ – "הם לבדם" – הוא שיר שבו הכול נגמר, מתפורר ומתפוגג – נופל ומת. השמים יורדים על הארץ ומביאים עליה כליה ("מה צלולה ונכרית בינתם, מה עריץ ואחרון פה האֵלם! / גם חליל הרועה יטרף בלי הגיע לקצות מישוריו. / רק הפכי והצחוק עוד ילכו בדרכינו האֵלו; / עד יפלו בלי אויב ובלו קרב").

השיר "הם לבדם" פותח במבול של דומיות ושמים, המרצפת נחלצת כמו איילה מן הרשת ונמלטת (מה עלה בגורלה? אין יודע. אולי הגביחה עוף והפכה לאיילת השחר – נקבעה כמו

כוכב בכיפת השמים?). סופו של הספר נעוץ בראשיתו כשם שראשיתו נעוצה בסופו. אם נסיר מן התמונה את הדוק המיתי שפרוש על פניה, תתגלה תמונה יום-יומית פשוטה של עיר לפנות ערב, בשעה שהמולת החיים שוככת בה, והיא שקועה בדומייה. לעת שקיעה המרצפות מוצפות באור זהוב, ומי הגשמים שנקווים ביניהן נראים כמו רשת של זהב עם חוטי שתי וערב. כשיורד הלילה, המרצפות מחשיכות ונראות כאילו נחלצו מרשתות הזהב.

ייתכן שהמילה "איילת" שמזכירה את הכבשה והאיילת משיר הפתיחה רומזת גם לאיילת אהבים - לאישה חומקנית שנמלטה מן הרשת שפרש לה אהובה המשורר, וזה מלמדנו ש"כבשה" ו"איילת" הן התקדים של נשים כדוגמת נעמי והפונדקית מיצירת אלתרמן - של גילויים שונים של האישה הביתית והנאמנה מול האישה משולחת-הרסן המזמנת לאמן ההלך הנאה בת-חלוף של חיי שעה.

גם הצחוק והבכי הנופלים בסוף השיר כמו שתי המסכות של הטרגדיה והקומדיה מן התאטרון הקדום, למעשה מופיעים כבר בשיר הפתיחה, במילים "חַרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחֲוֹקָה וְצִמְרָת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים" (העפעפיים הנוטפים טיפות של גשם נראים כמו עיניים בוכיות). בסוף השיר כל הגיבורים (לרבות חליל הרועה שייטרף, בריבוי משמעה של המילה "ייטרף") אינם נופלים על חרבם כמו במערכה האחרונה של טרגדיה קלסית, כי אם מגיעים אל קצותיה של היריעה השטוחה כבתמונת העולם התלמאית של העולם העתיק, ונופלים מן היריעה השטוחה של הקרקס האדיר והנוגה הזה ששמו "תבל רבה".

האם לפנינו אפוקליפסה ללא שמץ של תקווה? כך היה משתמע מן השיר אלמלא ידענו שאחרי המבול המציף את הארץ ומכחיד כל חי, המים שוככים, הקשת נמתחת בשמים ומבטיחה שהעולם יחזור לקדמותו. השיר הראשון הפותח במילים "עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן" מלמד על גלגל חוזר בעולם ועל התרעננות היקום אחרי הגשם. אחרי האפוקליפסה של "הם לברם" צריך לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסובב על צירו כמו תיבת-נגינה על מנגנון הגליל שלה.

לא מקרה הוא שהשיר מסתיים במות הצחוק והבכי. אלא הם שני המבעים הפּרָה-נְרַבְלִיים שבהם סיים ביאליק את מסתו "גילוי וכיסוי בלשון", ואליהם הוסיף את הניגון (שגם הוא מופיע בשיר הפתיחה ובשיר הסיום של כוכבים בחוץ). תינוק בערשו שעדיין לא הוציא מילה מפיו הן יודע לבכות, לחייך ולצחוק, וכך גם זקן השרוע על ערש דוויי, שבינתו נתבלעה והמילים ניתקו מפיו. הבכי והצחוק הם המבעים הראשונים והאחרונים של האדם.

אלתרמן ידע תמיד לכרוך את ההתחלה ואת הסוף ולהפוך אותן למקשה אחת. המחזור "שירי מכות מצרים" נפתח בכאבי הגניחה של העיר הגוססת, שצירי השער שלה נתלשים ממקומם, וביללות של צירי היולדה ("נא-אָמוֹן מִבְּרִזֵּל צִירֶיךָ / שְׁעָרִים נְתָלְשׁוּ בִּילָל"). מותה של תופעה נושנה והולדתה של תופעה חדשה נכרכות אצלו זו בזו. בשיר הסיום "איילת", שמתאר את איילת השחר המתנוצצת ומבשרת את התחייה, נאמר: "אֵין דוֹר שְׁשַׁעְרָיו שְׁלָמִים עָלֵי צִירִים" וכן



הזמרת אליה סממה מבצעת את השיר "עוד חוזר הניגון". תמונה מתוך קליפ בסדרה. צילום ועריכה: יובל זוהר

נאמר בו: "תִּנְשֹׁב תִּקְנֵת דְּרוֹת כְּרוּחַ בְּעָלִים. / עָלֵי עֶפֶר נִצְחֵי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעֶצֶב / נוֹלֶדֶת הִיא כְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים" (צירי השער החלודים וצירי הלירה של התחייה קשורים זה בזה כבמעגל).

אצל אלתרמן ההתחלה והסוף כרוכים זה בזה כבמעגל, כמו נחש שנושך את זנבו. החיוך "משן עד צִפְרָנִים" שבסוף *מכות מצרים* הוא גם חיוך של תינוק שזה אך נולד והנביט את שני הראשונות, וגם חיוך מבעית ומקברי של שלד ושל גולגולת מחייכת. הערש בשירי אלתרמן הוא גם ערשו של התינוק וגם ערש דוויי של הזקן הנוטה למות. העיר הכורעת לרעם חוצביה היא גם עיר שוקעת הנכבשת באלימות, וגם עיר חדשה ולבנה הכורעת ללדת - עיר ההולכת ונבנית על חולות הזהב.

אלתרמן ראה מול עיניו את הכרך המערבי השוקע, שעליו כתב אוסוולד שפנגלר את חיבורו הפילוסופי *שקיעת המערב*, וגם את העיר העברית הראשונה שגילה היה כגילו. במקביל, הוא היה עד גם לתמורות היסטוריות אדירות שהתחוללו מול עיניו: שקיעתה של אירופה ההומניסטית ונפילתה ביד משטרים רודניים; שקיעתה של העיירה היהודית והתפזרות בניה במנוסת בהלה לכל קצות תבל; או - להבדיל אלף אלפי הברלות - ההתבססות של ההתיישבות העובדת והקמת כוח המגן העברי והפיכתה של עירו, העיר הצעירה תל-אביב, למרכז התרבות העברי החשוב ביותר בעולם - חלף ברלין, ורשה, וילנה ואודסה השוקעות. והיה עוד עניין שבגללו ההתחלה

והסוף אצל אלתרמן קשורים זה בזה כבמעגל נצחי: אלתרמן היה כידוע אגרונום שהכיר את מעגל הזרע שבטבע, וידע שרחמה של האדמה מצמיח חיים חדשים, אך הוא גם בור רקב וקבר. לכן, כשכתב עוד לפני אלכסנדר פן בשיר "אל הפילים" את המילים "אדמה רחומה", הוא

התכוון לא רק לאדמה אהובה או חומלת, כי אם גם לאימא-אדמה שיש לה רחם, ועל כן הוסיף גם את התואר "עטינית". המעגליות הזאת של יצירת אלטרמן, שמתבטאת בכל המישורים, היא אחת התכונות החשובות ביותר של יצירתו, והיא ניכרת במיקרוטקסט ובמבנה הכולל של הקובץ.

לסיום אעיר עוד שהאשמה שתלה נתן זך באלטרמן - ששירתו כתובה בריתמוס של תיבת נגינה היא אשמת שווא - הבל ורעות רוח. אלטרמן רצה כמדומה לשוות לשירי כוכבים בחוץ אופי של ניגון של תיבת נגינה, ניגון המלווה את יצירתו לסוגייה ולתקופותיה. כשם שאי אפשר לבוא לקריקטוריסט בטענה שהוא הפריז במידות האף והאוזניים; כשם שאי אפשר לבוא ולטעון כנגד נתן זך שהוא כתב שירים נטולי חרוז ומשקל, כך אי אפשר לבוא כנגד אלטרמן בטענה על שהוא עשה את מה שביקש ונתכוון לעשות: להדגים את המעגליות הנצחית ואת החוקיות הנצחית של הקיום האנושי בכלל ושל רוח האדם בפרט.

ה. על השיר "פגישה לאין קץ"

השיר "פגישה לאין קץ" הוא ככל הנראה השיר החשוב ביותר בקובץ כוכבים בחוץ, ואחת משורותיו - "בְּלִי הַכּוֹכְבִים שֶׁנִּשְׁאַרוּ בַּחוּץ" - נתנה לקובץ כולו את שמו. אם תיארתי את השיר "עוד חוזר הניגון" כמין כיוון כלים של תזמורת לפני השמעת הסימפוניה הגדולה, הרי ש"פגישה לאין קץ" היא הסימפוניה הפוליפונית הגדולה והמרשימה. זוהי אודה גדולה, מלאת סתירות וניגודים, שמופנית אל נמענת נשית בלתי מזוהה, מושכת ואכזרית כאחת, שהדובר-המשורר מוכן לתת לה את חייו ומותו.

כבר נשברו קולמוסים רבים בניסיון לגלות את זהותה של הדמות הזאת - ספק רוח ספק חומר, ספק מהות מופשטת ספק אישה בשר-ודם. היו שזיהו בה אישה אהובה, ואפילו ניסו לתת בה סימנים, ובאמת בשורה השנייה נאמר "תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלֵי גִנְךְ", וזוהי שורה המהפכת את הפסוק הידוע מספר בראשית שמביא את דברי אלוהים אל האישה בסיפור גן-העדן: "וְאֵל-אִשְׁךָ, תְּשׁוּקָתְךָ, וְהוּא, יִמְשָׁל-בְּךָ". היו שראו בנמענת את בת-השיר, או המזוהה, של המשורר, והיו שראו בה את תבל על כל גילויה. לכל האפשרויות הללו ניתן למצוא סימוכין בשיר, ואנחנו נוסיף כאן בסוף הדברים גם אפשרות נוספת שלא הועלתה עד כה בחקר אלטרמן.

כדי לנסות ולתאר את השיר ולאתר את הכוונות הטמונות בו, יש לומר משהו על האוקסימורון - אותה פיגורת לשון עזה ונועזת שאלטרמן שאל מן השירה הצרפתית והרוסית. זוהי פיגורה המפגישה בדרך של התנגשות עצמתית שני ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת כמו "שלג שחור", "דממה צורמת", "מפלצת של יופי" וכיוצא באלה ניגודים בינריים עזים ונועזים. השיר "פגישה לאין קץ" עמוס בצירופים אוקסימורוניים כאלה, למן הכותרת "פגישה לאין קץ"

שנותנת לשיר את טיבו ואת טבעו: פגישה היא עניין קצר, וכאן היא עניין אין-סופי, נצחי, כשם שהנמענת מתוארת במילים "פְּתֹאמִית לְעַד", כאילו יכול רגע ההפתעה להימשך לעד. בניגוד



הזמרת נעמה אור בתמונה מתוך הקליפ לשיר "פגישה לאין קץ", המשולב בסדרה (צילום: איתן ימזקי)

לשלונסקי ולחבריו ששיבצו בשיריהם צירופים אוקסימורוניים בינריים, אלתרמן יצר כאן אשכולות אוקסימורוניים, או מקבצים, כמו צייר המושח שכבת צבע אחת על גבי השנייה עד שהוא מקבל את הצבע הרצוי ואת המרקם הרצוי לו.

אלתרמן כתב למשל: "שם לֹוֹהֵט יָרַח בְּנִשְׁיֶקֶת טַבַּחַת, / שָׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מְרָעִים / שָׁם שְׁקֵמָה תְּפִיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת / וְאֲנִי / אֶקְדֶּה לָּהּ / וְאָרִים". ירח לֹוֹהֵט הוא אוקסימורון, כי בדרך-כלל השמש לֹוֹהֵטת ולירח יש אור חיוור וקר, אך אלתרמן, שלימודי האגרונומיה שלו הכשירו אותו להבין תופעות טבע בעיניים של איש מדע, ערך לימים דמיסטיפיקציה של תיאור הירח הגדול והלוהט, ובספר שיריו האחרון *חגיגת קיץ* הוא הסביר במפורש: "עֲכָשׁוּ יָרַח רַב-מְדוּת מִגִּיחַ [...] / גָּדְלוֹ הָרַב בְּשַׁעַת-זְרִיחָהּ הוּא חֲזִיוֹן טָבֵעַ / שֶׁל הַשְּׂתַבְרוֹת הָאוֹר מִבְּעַד לְאֹיֶר". ליל קיץ אביך, שיש בו ירח ענק ו"לוהט" כחלמון גדול וזהוב, הוא אם כן תופעת טבע שיש לה הסבר מדעי, אבל האם תיאור הקיץ הסהור הזה יכול לעלות בקנה אחד עם התיאור הסמוך שבו מתואר "רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מְרָעִים"? הרי תיאור כזה אופייני לימי החורף והקור, ולא לימות הקיץ המהבילים. ואור הירח נקשר לפי שגרת המוסכמות לאהבה רומנטית, ואילו כאן הוא מדומה ל"נשיקת טבחת", שהיא נשיקה אנטי-רומנטית בעליל. מתברר שלא אחת אלתרמן יצר, בשיריו, כמו בקולנוע, כעין "מונטאז'" של רצפים סינופטיים שאינם יכולים להתקיים בעת ובעונה אחת. כך נוצרים אצלו מצבים אוקסימורוניים שמצמידים זה לזה את הקיץ והחורף, את המטפחת המעורנת של מחולות ארמון ורסיי ואת המטפחת המטונפת, את האישה (עץ השקמה) ואת הגבר (הרקיע) ועוד כיוצא באלה ניגודים בינריים שאינם מתלכדים זה עם זה ממבט ראשון.

בולט כאן הניגוד בין העוני והמחסור של המשורר-ההלך, הפרולטרי וחסר הכול, ששופך את לבו באהבת אין-קץ, לבין עושרה האין-סופי של הנמענת המסויגת והמתנשאת. לנמענת האריסטוקרטית והמתנכרת, מושא תשוקתו של המשורר הדל, יש לכאורה הכול: היא מוקפת בגן ובחומה, יש לה ארצות ומחזורים ועוללים וסמכות שיפוטית. כביכול מצטיירת לנגד עינינו תמונה ביניימית של טרופודור הסובב ליד ארמונה או ליד טירתה של מטרוניתא יפה ונחשקת, והוא מוכן לתת לה את נפשו בעבור חיוך או פרח שתשליך לעומתו מן החלון או מן המרפסת. אבל אסור לטעות: עצם העובדה שהמשורר-הלך כשירי כוכבים בחוץ דומה לטרופודור אינה מעידה דבר וחצי דבר על הזהות הגאוגרפית וההיסטורית של השירים האלה. שירי כוכבים בחוץ אינם חייבים להיות שירים "עתיקים" או "אירופיים" רק משום שיש בהם ריבוי של פרטי מציאות מיושנים וכמו-אירופיים (ההלך האלתרמני דומה אמנם לטרופודור ולשנסונייר של תרבות המערב, אבל הוא יכול בהחלט להיות גם בן-דמותו הארץ-ישראלי). הנה, במחזה של אלתרמן אסתר המלכה יש טרופודור בעל שם גלותי, מזרח-אירופי (מונדריש) שחי ופועל לכאורה בממלכת פרס ומדי, ולמעשה הוא חי ופועל בישראל המודרנית.

גם ה"טרופודור" בשיר "פגישה לאין קץ" הוא דמות גלותית מזרח-אירופית. הכינוי שלו - "הלך" - הוא מן המילים העבריות שחלחלו ללשון יידיש. השי שהוא מביא לעולליה של הגבירה האריסטוקרטית - "שקדים וצימוקים" - לקוח גם הוא משירי-עם ביידיש. גם המילה "אלוהיי" מלמדת על בידול דתי ותרבותי ביניהם: הוא יהודי, והיא דומה לאליה כנענית, למין עשתורת רבת צאצאים ועוללים, שכולם סוגדים לה וכולם רוצים לזכות בתשומת-לבה.

השיר גדוש כאמור בסתירות ובניגודים חריפים שאינם מתיישבים בנקל: יש בו נוף אירופי ועץ שקמה תל-אביבי; יש בו אהובה מחוזרת, שהיא למרבה הפלא לא עלמה המחכה לאביר-חלומותיה כי אם אֵם לעוללים; יש בו נוף אורבני עם רחובות ברזל ריקים וארוכים, בצד רמזים לנוף חקלאי עם שדות תבואה ("תִּאֲלָמִי אוֹתִי לְאֵלֹמוֹת"); יש בו דמות ארצית וחומרנית שאינה מתנזרת מהנאות העולם הזה, שהיא גם רוח ערטילאית ("כִּי סִעֲרֶתָ עָלַי").

איך מיישבים את כל הניגודים האלה? איך אפשר לפרש, למשל, את הניגוד בין הנוף האירופי של טירות ומרכבות וטבחות ומטפחות מלמלה של נשפי מלכות לבין עץ השקמה התל-אביבי, המעוקם והפרולטרי ("גרופית של שקמה" הוא שם-נרדף לאדם קל-ערך מתחתית הסולם החברתי). אגב, ראוי להזכיר בהקשר הזה כי עוד לפני כוכבים בחוץ כתב אלתרמן גלויות מערים ומאתרים שונים בארץ-ישראל שיש להן (לגלויות) ארומה אירופית ועל פניהן נסוך מעטה של יושן. התיאורים מאתרים שונים - פּה וּשָׁם בארץ-ישראל - נראים תיאורים אירופיים בתכלית, ואלמלא הכותרת הארץ-ישראלית שניתנה להם, ספק אם היינו מזהים בהם את המציאות הלוקלית המצולמת ב"גלויות" אלה. יוצא אפוא שהאווירה האירופית של "פגישה לאין קץ" אינה מלמדת שהרקע הגאוגרפי של השיר הזה איננו מונטז' של פריז ושל תל-אביב, כשם שהרציף בשיר "ליל קיץ" יכול להיות הרציף של נהר הסין בפריז והרציף התל-אביבי של שפת הים עם הצדודית של יפו ברקע.

בשיר "פגישה לאין קץ" בולט ריבוי התיאורים העירוניים. המילים "שָׁא חוֹמָה אָצוּר לָךְ שָׁא אָצִיב דְּלִתִּים" מהפכות את הקללה המקראית שמקלל יהושע את מי שיבנה את העיר יריחו ("בְּכִכְרוּ יִסְדְּנָהּ וּבְצִעִירוּ יִצִיב דְּלִתֶיהָ"; יהושע ו, כו). כאן לפנינו ביטוי להתפעלות מעיר על-זמנית, עם חומה ורחובות



הזמרות נעמה אור (משמאל) ואליה סממה בתמונה מתוך הקליפ לשיר "פגישה לאין קץ", המשולב בסדרה (צילום: איתן ימזק, עריכת קולאז': יובל זוהר)

ברזל עם מרצפות - עיר שיש בה טבחות ורפבים כמו במשפט המלך ("את-בניכם יקח ושם לו במרכבתו [...] ואת-בנותיכם יקח לרקחות ולטבחות" שמואל א' ח, י-יג). כדאי אם כן לנסות לקרוא את השיר המסובך והמורכב הזה כשיר הפונה אל עיר ההולכת ונבנית, כרוגמת העיר שהלכה ונבנתה מול עיניו של אלתרמן - הלוא היא העיר תל-אביב.

בספר שיריו האחרון של אלתרמן *חגיגת קיץ* מוצגת העיר תל-אביב כעיר שנולדה מן הספרים, כחלום שחלם הרצל בספרו Altneuland, שהפך למציאות: "לא שָׁא נִכְתְּבו סְפָרִים / בְּטָרֵם קוּם עִיר עַל חוֹל". למה, אם כן, לא נראה בנמענת של "פגישה לאין קץ" את העיר תל-אביב, שנולדה כדברי אלתרמן, מן הספרים? ייתכן שכאן נעוץ פשרה של השורה החידתית "לְסִפְרִים רַק אֵת הַחֲטָא וְהַשׁוֹפֵט" שמשמיע הטרופודור המאוהב באוזני "אהובתו". השורה הזו עשויה לרמוז לכך שהאהובה, העיר תל-אביב, אשר נולדה מתוך "חטא הכתיבה" של קברניטי הציונות, עומדת כיום על תלה, והיא ישות עצמאית וכלל לא אוטופית. אלתרמן תיאר בשיר שלפנינו את עץ השקמה התל-אביבי, ולקובץ כולו קרא "שירים שמכבר" - לא שירים משכבר ימים, אלא שירים שמכבר - מתל-אביב שעל הנהר כבר.

אלתרמן הפך למשורר התל-אביבי בה"א הידיעה, ולעיר תל-אביב לא היה מאז ועד היום טרופודור מאוהב כמוהו, ולא היה לה מאהב נאמן ממנו. הוא, שנולד ביחד עם העיר והתגורר בה רוב ימיו, ממש עגב עליה בשיריו, בפזמונים ובטורים שלו, והיא בוקעת ועולה גם מאותם שירים שפם לא הזכיר את שמה במפורש. העיר הווירטואלית שנולדה מן הספרים, מעולם הרוח, היא עכשיו עיר ראלית, שמולידה ספרים חדשים שנכתבים עליה ומראים איך הפך החלום הפורח של קברניטי הציונות למציאות ממשית ופורחת.

מה משותף לכל שירי כוכבים בחוץ

ספר השירים הראשון של נתן אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, נחשב לאבן דרך בהתפתחות השירה העברית החדשה. הספר, שיצא לאור בשנת 1938, העמיד את אלתרמן בראש קבוצת משוררים מרכזית בקרב יוצרי השירה העברית המודרנית. אני מתכוון לקבוצה שהונהגה קודם לכן בידי אברהם שלונסקי והתרכזה בקבוצת "יחדיו" ובכתב העת שלה, השבועון "טורים".

המקום המרכזי של הספר בשירה העברית החדשה התבטא גם בהשפעה המכרעת שהייתה לו על כמה ממשוררי דור הפלמ"ח, חיים גורי למשל. גם המפנה שחל בשירה העברית באמצע שנות החמישים נעשה מתוך התמודדות עם "כוכבים בחוץ". המשוררים הצעירים (יהודה עמיחי, דוד אבירן, נתן זך וחבריהם) לא ניסו למרוד בשירתו של שלונסקי, ולא בשירת קודמיהם, משוררי דור הפלמ"ח, אלא בעיקר בשירתו הלירית של אלתרמן.

אחת השאלות שקוראים ומבקרים התמודדו איתה מאז שהספר ראה אור היא מה משותף לכל שירי "כוכבים בחוץ". מהו, למשל, מקומם של שירי ההלל לעיר בקובץ השירים הזה? הגיבור של שירי **כוכבים בחוץ** הוא ההלך הנמשך כמו בחבל אל הדרכים ואל שפע המראות שהן מזמנות לו. איך מתיישבת דמות ההלך עם שירי ההלל לעיר? אם ניתן לתאר כמה מן השירים מצד נושאייהם כשירים ניאו רומנטיים, הרי שירים אחרים מייצגים מגמות אנטי רומנטיות. יתר על כן, המוטיבים הניאו רומנטיים באים כאן בצד סימור היכר פוטוריסטיים. ובקיצור, גם המעריצים הגדולים ביותר של השירים האלה התקשו לפרש רבים מן השירים ועל אחת כמה וכמה לתאר את נושאו של הספר השלם.

הניסיונות לפרש את השירים, כמו גם הניסיונות לאפיין את התימאטיקה של הקובץ כולו, התעלמו מהמבנה של הספר, והחמיצו בכך מפתח חשוב ביותר להבנתו. 68 שירי הספר מחולקים לארבע חטיבות או ארבעה פרקים. עיון מדוקדק בכל אחד מן הפרקים האלה מגלה שני דברים ראשית, לכל פרק או לכל חטיבה נושא משל עצמה. שנית, הנושאים האלה של החטיבות השונות אינם נבדלים לגמרי אלה מאלה, אלא מהווים פן אחד של העולם החווייתי והתימטי שנבנה בספר השלם.

אלתרמן לא רצה להופיע בספר הזה כמשורר של כך וכך שירים עצמאיים, טובים יותר או טובים פחות, אלא רצה שכל השירים האלה ישתלבו יחד לאיזו אמירה כוללת על החיים, לאיזה חזון אחדותי. כשקוראים את הקובץ כולו, אפשר להרגיש מייד איזה מאמץ אלתרמן השקיע כאן במבנה של הספר. נראה בהמשך איך שירי הפרק הרביעי חוזרים למעשה אל שירי הפרק הראשון כדי לקשור את הקצוות, לסגור את המעגל. מן הדברים הקצרים האלה ברור כבר, אני מקווה, שאנחנו לא מדברים כאן על שירה אישית חווייתית. אלתרמן היה איש צעיר כשכתב את השירים

האלה. הוא נולד בשנת 1910. משמע הוא כתב את השירים האלה כשהיה באמצע שנות העשרים שלו. כלומר, הגיבור של השירים האלה הוא ההלך, עובר האורח, ולא אלטרמן עצמו. מי שחושב על שירה לירית כעל מבע מועצם של איזה רגע חווייתי, יצטרך להסתגל לתפישה אחרת של שירה כשמדובר בשירי "כוכבים בחוץ".

מה שאני אנסה לעשות בשיחות האלה הוא לתאר בקצרה כל אחת מארבע החטיבות של כוכבים בחוץ, כדי לתת רושם כללי של הספר הנפלא הזה.

החטיבה הראשונה של הספר היא בלא ספק המורכבת והבעייתית ביותר להבנה. מספר השירים שבה רב ממספר השירים המופיעים בכל אחת מן החטיבות הבאות, וכמה משיריה הם שירי מפתח לקובץ כולו. בהשוואה לחטיבות האחרות בולטת החטיבה הראשונה גם בגיוון של מרכיביה. נמצא בה שירי אהבה הדומים מאוד לשירי האהבה שבחטיבה השנייה, ושירי הלל לעיר, הקרובים ברוחם לשירי העיר שבחטיבה השלישית. אי אפשר כמובן לשכוח שירים כ"אל הפילים" ו"סתיו עתיק" המציירים בעוצמה רבה סערה העוברת בעיר. מה מלכד את עשרים ושמונה השירים הכלולים בחטיבה הזאת? כדי לענות על כך, אני רוצה להתבונן בקצרה בשני שירי הפתיחה של הספר.

החטיבה הראשונה מתחילה בשיר הידוע, "עוד חוזר הניגון":

עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא
והדרך עודנה נפקחת לארץ
וענן בשמי ואילן בגשמי
מצפים עוד לך, עובר אורח.

והרוח תקום ובטיסת נדנדות
יעברו הפרקים מעליך.
וכבשה ואילת תהיינה עדות
שלטפת אותן והוספת לכת

שיריך ריקות ועירך רחוקה
ולא פעם סגרת אפים
לחרשה ירקה ואשה בצחוקה
וצמרת גשומת עפעפים.



כמה דברים כלליים צריך לומר על השיר הזה. ראשית, הוא מציג לפנינו את הגיבור של הקובץ כולו. הגיבור הזה מתואר כאן כמי שמשתוקק לחיות כעובר אורח. הוא היה בעבר מין משורר נודד, אבל ויתר על הניגון ועל הדרכים וניסה להסתגל לחיים בעיר. השיר פותח בנקודה שבה הוא מגלה שאינו יכול להמשיך יותר בקיום העירוני שלו. הדרך ומראותיה מושכים אותו והוא אינו יכול לעמוד יותר מול הפיתוי הזה. שני הבתים הבאים מתארים אם כן איך ייראו חיינו מכאן ואילך, איך יקדם אותו העולם בשפע המראות שלו ואיך הוא יחיה רחוק מעירו חיים שאין בהם שגרה ואין בהם קביעות אלא השתנות מתמדת. הודות להשתנות הזאת הזיקה שלו אל העולם ומראותיו לא תשתקק, לא תאבד מכוחה, אלא תשמור על אינטנסיביות מירבית: "לא פעם סגדת אפים לחורשה ירוקה ואישה בצחוקה". מה שהוא שואף אליו, אם כן, זה קשר עמוק עם העולם, קשר אינטנסיבי שכמוהו כסגידה.

ההפתעה שספר השירים הזה מזמן לנו באה כבר בשיר הבא, שהוא אולי אחד השירים המפורסמים ביותר של אלתרמן, "פגישה לאין קץ". ההפתעה הזאת נובעת מכך שמצד אחד אנחנו מוצאים כאן את ההלך הסוגר למראותיה של תבל, לשקיעות, לירח ולכוכבים, לשקמה שאחד מענפיה נשבר בסערה. אבל מצד שני, עובר האורח הזה אינו מהלך כאן מחוץ לעיר אלא בתוכה. הוא מזכיר את רחובות הברזל הריקים והארוכים, ובאופן מכליל מדבר על "ערי מסחר חרשות וכואבות". המעבר הזה בין עובר האורח היוצא לדרכים בשיר הפתיחה להלך החי ברחובות הריקים והארוכים הוא אחד המפתחות החשובים ביותר ל"כוכבים בחוץ".

מהמעבר הזה משתמע שהכינוי עובר אורח או הלך איננו מתייחס לאדם הנודד בדרכים, אי שם במרחבי הטבע. ההלך הוא מי ששומר על פתיחותו למראות העולם והטבע, מי שקולט בעוצמה

רבה את המראות האלה ומבקש לשמור בכל מחיר על האינטנסיביות של הקליטה הזאת. במילים אחרות, הכינוי הלך אינו כינוי גיאוגרפי, אלא חווייתי.

מהאופי הזה של ההלך משתמע כי כששירי כוכבים בחוץ מדברים על דרך, הדרך הזאת אינה בהכרח אי שם בעולם, בין ערים ויערות, אלא היא ברוב השירים כינוי אחר לרחוב. הנה בשיר המפורסם "ירח" הדובר מתאר בבית הראשון את תחושה של זרות גמורה בעיר: "שמים בלי צפור/זרים ומבוצרים./ בלילה הסהור מול חלומך עומדת/ עיר טבולה בבכי הצרצרים". ועל רקע הזרות והניכור האלה הוא מגלה בעיר את המראות האהובים עליו: "ובראותך כי דרך עוד צופה אל הלך/ והירח/ על כידון הברוש/ אתה אומר - אלי, העוד ישנם כל אלה?/ העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש". ברור לגמרי בשיר הזה כי הדרך ושאר המראות הנזכרים בהמשך השיר נמצאים בתוך העיר עצמה.

השיר הזה, "ירח", מתחיל בשורה הידועה: "גם למראה נושן יש רגע של הולדת". ההלך מגלה מחדש, בתוך העיר עצמה, את המראות הנושנים, את הדרך ואת האגם, את הברוש והירח, את העץ שפרחיו האדומים הם כעגילים באוזני אישה. במלים אחרות, ההלך מגלה את יופיו של הטבע בתוך הרחוב, בתוך העיר. זהו למעשה אחד המפתחות החשובים ביותר להבנת שירי החטיבה הראשונה. הרקע של מרבית השירים בחטיבה הזאת הוא העיר המודרנית, אשר החיים בה הם כמו חולי מתמשך. מן המחנק והחולי של הקיום העירוני הוא מחפש אחרי גילויים של מציאות טבעית, חיונית ומשחררת.

אם כן, שירי החטיבה הראשונה בכוכבים בחוץ מעצבים את דמות עובר האורח, דמות ההלך. אבל ההלך הזה איננו רחוק מעירו, כפי שהוא מצהיר בשיר הפתיחה של הספר. לפנינו הלך עירוני, המחפש את מראותיו הנפלאים של הטבע בתוך רחובות עירו.

ב. האישה והעיר

מה קורה בשלושת הפרקים הבאים של "כוכבים בחוץ"? כאמור, הפרק הראשון מתאר מפגש מחודש עם העולם. שני הפרקים הבאים מתארים את המפגש עם שני נציגים מרכזיים של העולם הזה, האישה והעיר. הן האישה והן העיר מתוארות כתופעות רבות כוח, רבות חיוניות, שחושיו של המשורר מתקשים לקלוט אותן במלואן. הצירוף הזה של אישה ושל עיר נראה היום מוזר למדי, אבל צריך לזכור שהשירים נכתבו בתקופה אחרת, באמצע שנות השלושים של המאה הקודמת, שנים שבהן התאפיינה תל אביב בתנופת בנייה בלתי רגילה והכפילה את אוכלוסייתה כמה פעמים במשך עשור אחד. אלתרמן, כפי שמעידים פזמונים רבים שלו, אהב מאוד את תל אביב, ובאחת מרשימותיו כתב, כי לו ניתנה לו האפשרות להיולד שנית, היה רוצה להיולד רחוב בתל אביב.



הצירוף הזה של אישה ושל עיר נראה היום מוזר, אבל צריך לזכור שהשירים נכתבו

אם כן, פרק ראשון מפגש מחודש עם העולם, פרקים שני ושלישי מפגש עם האישה ועם העיר, ופרק הסיום הוא פרק של פרידה: עובר האורח נפרד מן העולם שכל כך אהב. החטיבה השנייה כוללת שנים עשר שירים בלבד (בהשוואה לעשרים ושמונה בחטיבה הראשונה) והיא החטיבה ההומוגנית ביותר בספר. מערכת הקשרים שבין הדובר לבין אהובתו מוצגת בשירי החטיבה הזאת מזווית שונות: כמה מהם מתארים את תשוקתו העזה של הדובר, תשוקה המלווה גם בפחד ורתיעה. הסבך הרגשי הזה חוסם את הדרך אל האהובה (למשל בשירים "בהר הדומיות" ו"על קביים אליך"), ורק בשלהי חייו הוא יהיה נכון לשוב אליה ("היאור", "אולי אותך היד"). הדובר ממשיך לטפח בליבו את התשוקה אל האישה בהיותו רחוק ממנה, ואולם כשהיא אחראית לפרידה הוא מנסה למחות את זכרה מליבו ("את הלילה שלך").

כמחצית מהשירים בחטיבה הזו כוללים מונולוג המושמע באוזני האישה האהובה. ארבעה מהם, הנפתחים בתיאור נוף קצר, מהווים חולית חיבור עם שירי החטיבה הראשונה: נופיהם כמו נופי חלק ניכר משירי החטיבה הפותחת הם נופי העיר שסערה עוברת ברחובותיה. בשני שירי האהבה הכלולים בחטיבה הראשונה ("חיוך ראשון" ו"עוד אבוא אל סיפך בשפתיים כבות") הדובר נמצא רחוק מאהובתו מפני ששפע מראותיו של העולם ושל דרכיו מושכים אותו יותר מן האישה. בשירי החטיבה השנייה הדובר רחוק מאהובתו מפני שאיננו יכול לעמוד באינטנסיביות של חווית המגע אתה.

כל אחד משירים אלה דורש פירוש ארוך ומורכב. אני אנצל את הזמן הקצר של השיחה הזאת כדי לדבר בקצרה על אחד השירים האלה, שיר חסר שם שנהוג לכנותו על פי שורתו הראשונה, "על קביים אליך שירי מדדים":

<p>את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, אשר לא יכילנו חליל החזה.</p> <p>אם ירצה אלהים ונרד מתליה ודמיתך עד מחר מעינינו תרפה, אספר לך אולי מה קשה לי היה עד הבקר את שמך רק ללמד בעל פה.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>את שומעת. הרנח זרה וסתוית. אורח צועד אל ביתך שהחוויר. אם נצבת בחלון, או רקמת, או טוית, כפי את האור ושכבי.</p> <p>את נרדמת ואני אפנס ואשב. לרצפה אשב להביט עליך. שונק ונכרי בחדרך השלו אחכה לך כמו נעליך.</p> <p>אז תקומי מוארת בנגה אויכים, כי עבר בשנתך אלהי. אז תקומי, ושני חלומות לא טובים יתקרכו לאטם, יאחזוך ביך ויבילו אותך אלי.</p>	<p>על קפים אליה שירי מדדים - הה, קראי לי! יפה עד בושה את! לכוש לתפארת אצא מדעתי אל אורך הביקע כשערי!</p> <p>פי חומה לי חגיך בקצות משעולי כי אימה לי שמשך הקבועה לבלי שקע, כי אני מתפלל שתהיי שלי, רק למען אוכל אותך לשכח. מה הפחיר לחיי שחצו בגליך, שחררו לקולך, מה לומר, מה לתת לתוגה הפראית הרוצה רק אליך, המושטת כפות לברזל הלוהט?...</p> <p>פה רשוש מכהל מפנה אל פנה ותעית אצבעות על רלתות ובריקון. פה אורזים, נפתי, את שרידי הבינה, פארו צורונים ונורות לכריחה.</p> <p>פה זכרך כמעור מתקרב ורוחק, מסחרר ומרפה וחלילה לחוזר.</p>
---	--

כשמדברים על השיר הזה אפשר להתחיל למעשה מכל אחד מן הבתים, כי כולם מתארים אותו מתח בלתי נסבל שהדובר נמצא בו. המתח הזה בא לידי ביטוי בשיר בשפע היפרבולות, ובשפע סימני קריאה. נמצא כאן למעשה שלושה נושאים עיקריים הנובעים זה מזה ומכתיבים זה את זה. ראשית, עצם הקשר עם האישה הוא כל כך אינטנסיבי, שהדובר לא יכול לעמוד בו. כבר בפתיחה הוא קובע, "יפה עד בושה את". והוא מפתח בהמשך את הצד הזה של הקשר, את האינטנסיביות שאי אפשר לעמוד בה. איך הוא אומר? "מה לתת לתוגה הפראית הרוצה רק אליך, / המושטת כפות לברזל הלוהט?" אם כן, התשוקה היא אל האישה הזאת בלבד, אבל להיות איתה, לגעת בה זה כמו לגעת בברזל לוהט. ובניסוח אחר בהמשך: "את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, / אשר לא יכילנו חליל החזה". החזה במטפורה הזאת הוא כלי נגינה צר ומוגבל שאיננו יכול להכיל את העוצמה הקדמונית של האישה.

שנית, בגלל החשש והרתיעה שהאישה מעוררת בדובר הוא נמצא הרחק ממנה. אבל הריחוק הזה רק מעצים את תשוקתו אליה, וכל חייו וכל דרכיו עומדים בצל המשיכה הזאת. האור שלה הוא כמו שמש "הקבועה לבלי שקוע", הזיכרון שלה הוא כמו מצור, וכל הלילה הוא רק חוזר שוב ושוב על שמה. כדי להעצים את התחושה הזאת אלתרמן משתמש כאן במונחים מתחום המלחמה והענישה: הזיכרון של האהובה הוא כמו מצור שאי אפשר להשתחרר ממנו, או כמו חבל תלייה שעליו הוא תלוי כל הלילה.

שלישית, בגלל התשוקה האדירה הזאת שאיננה יכולה להגשים את עצמה, הדובר מתאר את עצמו כמי שיוצא לאט לאט מדעתו. הנושא הזה נרמז כבר בבית הראשון ומוקדש לו בית שלם, הבית הרביעי: "פה רשרוש מבוהל מפניה אל פינה/ ותעית אצבעות על דלתות ובריחן/ פה אורזים, יפתי, את שרירי הבינה,/ כארוז צורונים וניירות לבריחה". הדובר המנסה לשמור על שארית שפיותו מתאר כאן את עצמו כאדם הצריך להימלט ואורז לעצמו את בגדיו ואת ניירותיו. הבית כולו מתאר, אם כן, את הדובר כפליט המנסה להימלט מזיכרה העריץ של אהובתו. לא פלא כי בבית השני של השיר מספר הדובר כי הוא מתפלל שהאהובה תהיה שלו, "רק למען אוכל אותך לשכוח".

חלקו השני של השיר מתאר פגישה היפותטית בין האוהבים. הגבר, הנמשך אל האהובה וירא ממנה, רואה לפניו תהליך המורכב משני שלבים מנוגדים. הוא מפיל שינה על האישה, כדי שזו, בשנתה, תקום ותבוא לקראתו. האישה ממלאת כאן את תפקיד האישה מאז ומעולם: היא ממתינה לאהובה, רוקמת או טווה. ראינו שכאשר היא ערה, המגע איתה הוא כמו נגיעה בברזל לוהט. כדי שהפגישה תתקיים היא חייבת, לכן, להפחית את הלהט, להוריד את האינטנסיביות, ובקיצור, לישון. רק כעת יכול הדובר להיכנס לחדרה. הוא לא יושב על כיסא כאורח, אלא על הרצפה, קרוב ככל שאפשר לאישה האהובה. ישיבה זו על הרצפה יש לראות, לאור התמונה הקודמת של התלייה, כניסיון של הדובר לברוח מן המתח המענה שבו הוא נתון. בהשוואתו לנעלי האישה מגיעה הבריחה הזאת לשיאה: הגבר לא רק ישתחרר מן הסבך הריגשי המטלטל אותו, אלא יאבד כליל את דמותו האנושית. בהשוואה הזאת, שיש בה משום השפלת עצמו, הנמכת דמותו, מרמוז הדובר כי ברצונו ללוות את האישה בכל דרכיה, אבל לא כגבר אוהב, אלא כחפץ העומד תמיד לשירותה. הוא לא מבקש ליצור עם האישה האהובה איזה קשר הדדי, ונוכחותו בחדר היא נוכחות של זרות גמורה: "שותק ונכרי בחדרך השלו אחכה לך כמו נעלייך". אי אפשר שלא לראות את הקשר בין הנעליים לבין ההלך. לפנינו ההיפוך הגמור של דמות ההלך שפגשנו בשירי החטיבה הראשונה.

הבית האחרון מתאר פגישה היפותטית בין האוהבים. לפנינו פגישה סיוטית המתרחשת בחלומותיה "הלא טובים" של האישה. כעת, כשהאישה ישנה והדובר ממתין למרגלות מיטתה, הכול נכון לקראת השיא: "אָז תִּקְוִי מוֹאֲרֵת בְּנֶגְהָ אוֹיְבִים, / כִּי עָבַר בְּשַׁנְתָּךְ אֱלֹהֵי. / אָז תִּקְוִי, / וְשָׁנֵי חִלּוּמוֹת לֹא טוֹבִים / יִתְקַרְבוּ לְאִטָּם, / יֵאָחֲזוּךְ בְּיָדָם וְיִזְבִּילוּ אוֹתָךְ אֵלַי".

ראינו קודם לכן כי כפל פניה של התשוקה מחדיר ליחסי בני הזוג מתיחות אדירה המתוארת במונחים של מצור ותלייה. המצור והתלייה מנמקים את הצירוף "נוגה אויבים" המופיע כאן. השיר מסתיים אם כן בסיטואציה ברורה, שיש בה כדי לשחרר את הדובר ממצוקתו. סיטואציה זו מוכתבת על ידי המגבלות המאפיינות את יחסו של הדובר אל האישה, ובו בזמן היא מגשימה את רצונו של הדובר לזכות באהובתו, כדי שיוכל סוף סוף לשכוח אותה.

על אלתרמן הפזמונאי

במשך תקופה של כשלושים שנה - שנות השלושים, הארבעים והחמישים למאה הקודמת - היה נתן אלתרמן הפזמונאי הבולט והמשפיע ביותר בזמר העברי. "מלך הפזמון העברי" - כך כינהו שוב ושוב המבקרים; למרות שלא היה החלוץ בכתיבת פזמונים תיאטראליים וסאטיריים עבריים, וגם מה שכינו המבקרים "המבנה האלתרמני הקלאסי של רוב פזמוניו - בית ראשון אוניברסלי, שני לאומי, שלישי מוניציפאלי ורביעי אישי" - מופיע לפחות אצל אחד מקודמיו. הוא גם לא היה הראשון שפרסם בעתונות העברית היומית טורים אקטואליים מחורזים; אבל הוא היה ממשיך מרתק, מתוחכם ומבריק מאין כמוהו של הסוגות והמתכונות המוכרות.

הוא נולד בוורשה בשנת 1910 לאביו יצחק, שניהל שם גן-ילדים עברי וחיבר גם כמה שירים לילדים (כמו 'יש לנו תיש', למשל). מילדות ידע עברית, וכשעלתה המשפחה ארצה בשנת 1925 החל ללמוד ב"גימנסיה הרצליה".

בשנים 1927-1928, בעודו תלמיד השביעית והשמינית בגימנסיה התל-אביבית, חלו שלושה אירועים שסימנו מפנה בתולדות הפזמון העברי בארץ: ב-1927 הקים המשורר אביגדור המאירי, יליד הונגריה, באולם קטן בתל-אביב את תיאטרון-הקברט העברי הראשון בארץ, 'הקומקום', שאת כל פזמוניו כתב. שנה אחר-כך פרשו כמה מחברי להקתו ויסדו באותה עיר תיאטרון סטירי משלהם, 'המטאטא', שאת פזמוניו כתב חבר הלהקה, עמנואל הרוסי.

באותה שנה עצמה, 1928, יצא לאור בת"א ובירושלים 'ספר הפזמונים הראשון בארץ' - 'לכו נרננה' - 'שבעים שירי-עם משירת הגולה וארץ-ישראל', מאת המורה והפזמונאי הירושלמי קדיש-יהודה סילמן (מחבר "שם שועלים יש", "עשרה ציונים היינו" ועוד). רוב השירים בספר (המכיל גם תווים) מבוססים על שירי-עם ביידיש, אך חלקם כוללים גם יסודות אקטואליים וסאטיריים מהווי הישוב בארץ.

היו אמנם מספר פזמונים שנכתבו והורשו בארץ לפני השנתיים האלה: פרי עטם של יוסף אוקסנברג, איש העליה השלישית ("היה זה בשדה על יד המחנה"), מתתיהו אריאלי ואחרים; אבל פזמוני 'הקומקום' וה'מטאטא' היו הפזמונים הקברטיסטים והתיאטראליים הראשונים שהורשו בארץ על במה "מקצועית". שני התיאטרונים הציגו באולמות קטנים, וספק אם נתן התלמיד צפה אז בהצגותיהם. רדיו לא היה. גם לא תקליטים של רוב הפזמונים ההם.

בשנת 1929, עם סיום לימודיו בגימנסיה, הפליג נתן לצרפת, כדי ללמוד שם. תחילה בפאריס, ואחר-כך בעיר נאנסי, אגרונומיה. בחופשות בילה בפאריס, עיר הקברטים, השנסונים והבלדות, שהשפעתם ניכרת אחר-כך כמעט בכל תחומי כתיבתו. כשחזר בשנת 1934 ארצה, כאגרונום, משך אותו אברהם שלונסקי - שהיה קשיש ממנו בעשר שנים בדיוק, והדפיס את השירים



דן אלמגור מרצה על פזמוניו של אלתרמן

שהגיעו מצרפת בכתבי-העת הספרותיים שערך - לתל-אביב, שם נערכה בפורים העדלידע הגדולה. שלונסקי ואלתרמן יושבים ליד שולחן של בית-קפה תל-אביבי קטן, ושלונסקי - גם הוא מעריץ מושבע של פריס - מביע את צערו על היעדר 'קופלטים', 'פזמונות' בעברית ומציע לידידו הצעיר ששניהם יכתבו ליד אותו שולחן, כל אחד בצידו שלו, 'קופלט' על אותו נושא עצמו - כדרך המשוררים בספרד בימי-הביניים. הנושא? זוג צעיר, קרתני, מגיע לתל-אביב במיוחד מעפולה הרחוקה כדי לצפות בתהלוכת העדלידע. הצעירה חוששת בעיקר מן הכייסים הרבים שניצלו את הצפיפות כדי לחטוף ארנקים. שלונסקי מבטיח להדפיס את שני השירים שיכתבו בעתון הספרותי 'טורים' שערך, וכך לחנוך שם מדור חדש, קבוע, של 'פזמונות'. הוא כותב בצידו שלו: "התדעו כי שמי חביבה. / אמש באתי תל-אביבה, / בנשפי פורים להשתתף. / כיס של משי - ארנק - לי קניתי. / ופתאם, אבוי, ראיתי: / בא בחור כסתר וגונב". ואלתרמן כותב בצדו השני של השולחן: "מעפולה באנו הנה יחד / ברכבת יום ששי. // -- יהודה, עמוד ישר. / אל תזוז מפה, ורק / שמור היטב על הארנק".

שני השירים נדפסו בכתב-העת הספרותי המכובד, בצד כמה פזמונים נוספים של אלתרמן ("מה לעשות שאני יפה כזאת?"). והעולה החדש אלתרמן גוייס לתיאטרון 'המטאטא' והחליף שם את עמנואל הרוסי, שרק כשנה קודם לכן כתב לתיאטרון זה את "המחזמר העברי הראשון", 'המנון לתוצרת הארץ' (שהמוכר בשיריו הוא "דודה, הגידי לנו כן"). את כל הלחנים הלחין אז עולה חדש מוורשה, שנולד באותה שנה שבה נולד אלתרמן - משה וילנסקי.

כמשך למעלה מעשר השנים הבאות כתבו השניים לא רק את רוב פזמוני 'המטאטא' (כשפה ושם מצטרפים אל הכותבים גם שלונסקי, או לאה גולדברג). מן ההצגה הראשונה העניקו כמעט כל



תהלוכת העדלאידע בפורים בתל אביב, 1933

המבקרים הרבים - והיו אז הרבה עיתונים והרבה מבקרים - לאלתרמן הצעיר את התואר "נסיך הפזמון העברי", שהפך מיד ל"מלך הפזמון העברי". ו'המלך' כתב מאות פזמונים, בזה אחר זה, ל'מטאטא' ולקברטים קטנים שונים. בלי לדעת תווים ובלי שיהיה בידו מכשיר הקלטה, שבעזרתו יוכל להתאים מלים ללחן. מה עשה? המלחין ישב ליד הפסנתר וניגן. אלתרמן רשם לעצמו קצב במספרים: שלושים ושש, שלושים ושש, שלושים ושש - ושש, שבע וחמש. ובבית, או בבית הקפה, או במשרד בעתון 'דבר', כתב לפי המספרים האלה: "שלושים ושש"? "כלניות, כלניות, כלניות אדמדמות, אדמוניות". למרבה הצער, הוא לא שמר את הפזמונים שכתב. רבים מהם אבדו לנצח. אחרים היה צריך לחפש ולפענח אחרי שנים.

עשר שנים כתב אלתרמן ואף תרגם מערכונים מיידיש ומגרמנית ל'מטאטא'. ואז, בשנת 1945 נטש את 'המטאטא'. אולי משום שכעס על שהתיאטרון לא קיבל לשורותיו את אשתו, השחקנית רחל מרכוס; ואולי מפני שקם אז בתל-אביב קברט חדש, 'לי-לה-לו', במתכונת וורשאית ('קווי-פרו-קווי'), שרוב שחקניו ואנשי הצוות האמנותי שלו היו עולים מפולין. אלתרמן הוורשאי הרגיש בבית. זמרים כג'ני לוביץ', מתתיהו רוזין ושושנה דמארי שרו, וחלק מהפזמונים אף ושודרו גם ב'קול ירושלים', וכך הפכו לנחלת הכלל. עד שהגיע המשבר הבלתי-צפוי.

פסח תש"ז. כחדשיים לפני הכרזת המדינה. חטיבת הפלמ"ח בת השבע חוגגת מסביב למדורה את יום הולדתה השביעי. אלתרמן, מעריץ נלהב של הצעירים, מוזמן למדורה, מקשיב לשירי הפלמ"חניקים שכתבו חיים חפר וחיים גורי הצעירים, ובסוף אותו שבוע מפרסם ב'טור השביעי' שלו ב'דבר' את השורות הגלויות הבאות: "מה נשיר עליהם, מה נשיר? / הם עושים זאת יפה



יונה עטרי (מימין) אילי גורליצקי ורחל אטאס בשלמה המלך ושלמי הסנדלר בתיאטרון הקאמרי מאת סמי גרונמן בתרגום נתן אלתרמן (צילום באדיבות התיאטרון הקאמרי)

מאתנו. / בעצמם הם כותבים להם שיר, / ואפילו ספרים כבר נתנו. / זהו טיב הפלמ"ח: הוא איננו משאיר / שום מלאכה ל'שלא משלנו'."

כן, אלתרמן בן ה-37 מרגיש לפתע, מול היוצרים הצעירים (שכמה מהם נולדו בפולין, כמוהו), שהוא כבר זקן, מיותר. "לא משלנו". "מלך הפזמון העברי" במשך עשר שנים תמימות נפרד כמעט לחלוטין

מכתיבת הפזמונים לבמה. פה ושם עוד נולדים שיר על השלג הראשון בתל-אביב, "אני חדש בארץ"; או שני פזמונים ב-1953 ללהקת השריון, שקיבלה לשורותיה את תרצה, בתו ("אליפלט"). את מקומו ב'לי-לה-לו' תופשים חברו יעקב אורלנד והצעירים חיים חפר ויחיאל מוהר. ושתיקתו העקשנית של הפזמונאי נמשכת למעלה מחמש-עשרה שנים.

באופן אירוני כמעט, מי שהחזיר את אלתרמן לפזמונאות היו דווקא כמה מאנשי הצ'זבטרון. בעיקר במאי הלהקה, שמואל בונים, שהציע באמצע שנות הששים לתיאטרון הקאמרי - כשהחלה אז קדחת מחזות-הזמר המתורגמים - לבקש מאלתרמן להוסיף פזמונים לקומדיה התנ"כית שתרגם עוד באמצע שנות הארבעים, 'שלמה המלך ושלמי הסנדלר'. אלתרמן כתב. סשה ארגוב הלחין. בונים ביים - ובן-לילה כמעט חזר לאלתרמן כתר "מלך הפזמון העברי".

הצלחתה האדירה של ההצגה הוליכה במהרה למופע-הזמר 'שוק המציאות', שבו חברו שוב יחד אלתרמן והמלחין ארגוב והבמאי בונים, ושניים מכוכבי 'שלמה המלך' - יונה עטרי ואילי גורליצקי. ערב של פזמונים ישנים וחדשים, שהוכיחו שכוחו של ה'מלך' עדיין במתניו.

מעודד, ניסה אלתרמן לכתוב לקאמרי קומדיה מוזיקלית תנ"כית משלו, 'אסתר המלכה'. היא לא זכתה להצלחה רבה, אבל אחד משיריה, "שיר ערש", מושר עד היום. ואז, בסוף אותו עשור, וגם קצת כדי לעודד את אלתרמן, הציע בונים למפיק אברהם דשא 'פשנל' להציג מופע-זמר חדש של המשורר, שהביע נכונות לכתוב את כולו; כולל קטעי-הקישור. כולם היו בטוחים שהכותרת - 'ערב שירי אלתרמן' - תביא את הקהל בהמוניו. למרבה הצער, האולמות היו כמעט ריקים, ורוב קטעי-הקישור שכתב אלתרמן הוצאו מההצגה, למורת רוחו. ברגע האחרון שינה האמרגן את שם ההצגה - מ'ערב פזמוני אלתרמן' ל'ציץ וצצה', כשם אחד הפזמונים הקופצניים שבה. שידור שיר מוצלח אחד בעיתוי הנכון בטלוויזיה - וההצגה היתה ללהיט; אבל "מלך הפזמון העברי" לא זכה ליהנות זמן-רב מהצלחת הצגתו האחרונה. הוא נפטר ב-28 במרץ 1970, לפני שמלאו לו ששים. "עד מאה ועשרים"? ביאליק, אלתרמן, לאה גולדברג ודוד אבידן בקושי הצליחו לחצות את מחצית קיצבת-השנים הזאת. אבל שיריהם יישארו אתנו, כנראה, עוד שנים רבות.

נתן אלתרמן שלי

שירה ומלכות נראות על פניהן כסותרות. הראשונה נובעת, רגשית, שונאת כללים (לפחות בתודעתה העצמית), סולדת מירושה מדור לדור, נרתעת משררה ומטקסיות. השנייה תובעת לעצמה מעמד והמשכיות לפני כל דבר אחר, מתבססת על שררה ותוקף, שואפת להרחיב גבולות של מקום וזמן ולעבור במלוא עוצמתה לדור הבא.

והנה, בתפיסה היהודית הדברים מתערבבים, אפילו מתערפלים. המלך האוליטמטיבי שלנו הוא המלך דוד, שהוא גם נעים זמירות ישראל. האם בכך יש "טענה עברית" שכדי לשלוט על עם ישראל מוכרח השליט להיות גם בעל דמיון ומרדנות כמשורר? האם ההכשרה העמוקה למלכות אינה רק להיות רועה צאן המבין את מהלכי צאנו, אלא גם להיות מי שנפשו מנגנת ומשוררת?

מוכן שהיבט זה "תופס" את השירה העברית בעוד ענין קובע: היחסים שבין שירת היחיד לבין התחושות הכלליות. גם כשאדם שר את שירת חייו הבלעדית, עדיין השפה העברית עצמה, כמו גם מושגי הנפש והגוף, דוחקים אותו להביט מבפנים ומבחוץ, מתוך איבריו וגם על-פני הארץ המלאה. נתן אלתרמן שר את תאי נפשו וגופו בתהודה דומה של עוני ומלכות, בדידות וציבוריות. גם אם הגזימו בהבנתו כמוביל רוח לאומית, עדיין אי אפשר להתעלם מחתירתו הכוללת. כשהוא מדבר על אומן או משורר, הוא אינו מסתפק בעצמו. כשהוא עוסק באדם, יש כמעט תמיד מקהלת רקע של אנשים נוספים.

"פגישה לאין קץ" הוא "שיר השירים" של נפשו פנימה:

בִּי סְעֶרֶת עָלַי, לְנֶצַח אֲנִינְךָ

שָׁוֵא חוֹמָה אֶצְוֹר לְךָ, שָׁוֵא אֶצִּיב דְּלֹתַיִם!

תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִגְךָ

וְאֵלֵי גּוֹפֵי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יָדַיִם!

אבל מיד "יוצא" המשורר ממה ש"אמור" להיות תחומו והוא משרטט קביעות טוטליות: "לְסִפְּרֵיִם רַק אֶת הַחֲטָא וְהַשׁוֹפֵטִת". "אַל תִּתְחַנְּנֵי אֶל הַנְּסוּגִים מִגִּשְׁתִּי". "טוֹב שָׂאת לְבָנִי עוֹד יָדְךָ לֹכְדֹת" ועוד.

מוכן שלכן מתווסף קולו הלאומי והממלכתי בענייני השעה. החתירה שלו ל"פיכחון והארה" (ראו למשל דבריו ביום העצמאות של שנת 1968), הקריאה לטוהר הנשק ועוד.

ברור הדבר: כשאדם כה עמוק, מורכב וחרף מעסיק את עצמו בצורה כה מחייבת בענייני הכלל, ממילא גם שירתו הלירית טובלת באגם זה, שהרי הדם שבנפש מערכב ומסוכב.



המשורר והפרופ' מירון ח. איזקסון מרצה על אלטרמן

אבל בכל אלה לא די ואפילו לא העיקר מבחינת קרבתו והתרגשותי מאלטרמן. מעת שהתחלתי להכיר בלימודי בגימנסיה העברית 'הרצליה' נפשי נקשרה בשירתו. כאשר נפטר הייתי בכיתה ח' והעמידו אותנו לזכרו, גם משום גדולתו וגם משום היותו בוגר הגימנסיה. אבל מבחינתי עמידה זאת רק פתחה את הפיתוי הגדול והמקסים.

כמי שהשירה היא מרכז חיי מאז היותי נער צעיר, נרעדתי מיצירתו הנדירה. נדמה לי שהתרככות בין חוכמה ועניין - לקסם ולניגון הכריעו את רגישותי.

השירה העברית בימינו עשויה להיות לא פעם מקסימה, אבל מתקשה להיות גם מעניינת. רבים יסברו ששני המהלכים האלה עלולים להכשיל זה את זה, אפילו בדחיפה או בשליחת רגל ונפילה. אלטרמן עומד כעיר (ושירתו בכלל דומה בעיני לעיר וכמובן לא רק כשהיא עוסקת בה) שכבר לא שייך לומר עליה אם מה שמנסח אותה הם הצבעים או הקירות הנצבעים, הבנינים שנבנו או החלונות שהונחו בהם כדי להסתכל. החוויה החד-פעמית המוכרת לנו מהתנ"ך, של מהלך רעיוני פלאי המדבר בשיר, באה לידי ביטוי אצלו. שירה היא במידה רבה עיסוק בזוטות. מה כבר ישנה לתולדות העולם והאדם שיר פלוני מסוים, כאב לב פרטי וגם חרדת נטישה של ילד או נאהב.

אבל ההכרעה העברית מקבלת בדורנו את צורתה האלטרמנית. ומהי חוויה זאת בעיניי: לספר את הדברים, משמעותו לחיות אותם, ומי שלא משתתף בסיפור הוא כמי שנכרת מעמו. ובדומה לכך אלטרמן מספר את זוטותיו ובכך מחייה אותן ומשהו חי, לעולם לא יכול להיות סתמי או מיותר. "לך עיני היום פְּקוּחוֹת פְּתָאוּמִים. / אֵלַי שְׁלִי, / אֲנִי תָּמִים. / אֲנִי זוֹכֵר, בְּרַעוֹת הַשְּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם, / נוֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תָּאוּמִים" (מתוך השיר "אגרת").

בסיפור השר את עצמו, יש תמיד נמען, ידוע או נסתר, מופר או נחלם. המשורר מציג כאן את עצמו כתמים שהוא תאומים, כדבר שלם אשר למעשה הוא תמיד חלקי. כדבר פשוט שהוא תמיד מורכב. כמעין השגה מדעית מבריקה המסתברת להיות פשוטה מכל מה שהנחנו, מעין סיכום שיטה שלמה של אינשטיין $E = mc^2$.

לגבי, כמשורר החי את אמונתו ואת משפחתו ואת חרדותיו מתוך שורותיו, מצב נפשי ותודעתי זה מובן, מפחיד ומרחיב את הנשימה. אלתרמן מצליח כאן מבחינתו לנשום ולנשוף בקצב של ריצה בהולה ועם זאת מקסימה ושומרת על אצילותה. "וטוב שלא רחקתי עם בדידות צוננת / והמלות נכר קבלוני אל חיקן. / לו סלח נא גם למלאכת השירים ורצנה / כצחוק אחר פשוט, אשר צחקתי כאן" (בית נוסף מאותו שיר).

זכיתי להכיר בבחורותי את המשורר אורי צבי גרינברג. אני זוכר עד כמה העריך את אלתרמן ובודאי שלא היה זה דבר של מה בכך. נדהמתי מכוחו השירי של אצ"ג ובודאי שמחתי על יחסו כלפי ועוד שנים תעבורנה בטרם ארע להעריך זאת כראוי. ובתוך כך אלתרמן שלא ראיתי, היה זה שנלחמתי בתוכי על קסמו הנבון. כשלמדתי ושמעתי על הביקורת הקשה כלפי סגנונו ומצד שני על ההערצה הגורפת כלפיו. איני חושב שהושפעתי יתר על המידה. "תמצית הערב" שלו (שם אחד משיריו) היא בעבורי יסוד בפני עצמו של יצירה ושירה. ההינן, לא מדובר רק בשירה מעולה, אלא במעלה של קביעת תוכן והגדרה עצמאיים. העובדה, שחותמו האישי של משורר, יכול להיות כה מובהק אינה מסוגלת להניח לי. "אם גם אותך האיר בפנסו הערב, / זה אות פי הוא רעב לנצח לראותך". וכמובן השיגעון הנוכח. דמויות שונות המופיעות בכתיבתו (ולא רק בשירה) אחוזות במידת הטירוף והחרפת הנפש.

את הקריאה "שמרי נפשך" קוראים כשיש קריעת נפש ולא כעיסוק למרני.

גם אני הקטן מוצא את עצמי לא פעם בגבולות הקצה (כשם אחד מספריי "משיכת הקצה") ומביא הן את עצמי והן חלק מ"גיבורי" למצבים מוזרים וחדים, או שמא רק מרווח על הימצאותם הנתונה שם. יצירת אלתרמן מאפשרת לי גם במובן זה להיבהל מהשיגעון אך לא להימסר לו. לנסות להסדיר את מקומו, כמי שמסביר לאש את גבולותיה. ואמנם, משפטיו עלולים לכלכל ולהביאנו לידי תודעה שכל הכוחות לבסוף מסתדרים על-פי שריקת הניגון האלתרמני. אבל כפי שכבר בקשתי לומר, כמו בעיר כך בשירת אלתרמן אפשר להשתגע על הספסל בשדרה ועדיין להציץ על החלון של דירתך המזוהה.

ואלתרמן שלי, או בשבילי, הוא גם תענוג "פשוט". לא רק ראייה שירית למה שהשירה במיטבה מסוגלת לה, לא רק ערבוב תחומים בין תוכן לצורה, בין זוטות למלכות ובין הפרטי לגורלי. אלא האפשרות המוגבלת שלי לקרוא את שירתו בסיפוק פנימי רב.

כמו מוזיקה נדירה שאני יודע את ניצחונה עלי וכמו מראהו של הים, אליו כמעט איני נכנס, אבל בו אני מביט ללא הרף. שיר של אלתרמן הוא דיבור פנימי וחיצוני המרתקים את מה שעדיין יש בי. כילד ששמע שזה עתה יצא ספר נוסף בסדרה שהוא עורג אליה, כחוקר מובהק שקיבל הודעה על תוכנה מופלאה שבדרכה אליו, כפנים שהתגעגענו אליהן וכעת נראות אלינו מהמראה או מהחלון, פשוט ואדיר - כך הדבר.

חידות ופתרון בכוכבים בחוץ

יש משוררים שאהבו שירים פשוטים, וכתבו שירים פשוטים, אנה אחמוטובה או רחל למשל. אבל יש סופרים שלא התמסרו לקוראיהם בנקל. הם עטפו את סיפוריהם ואת שיריהם בשבעה צעיפים של הסוואה והצנעה – עגנון, למשל, או קפקא או נתן אלתרמן. אלתרמן כתב חידות לילדים, והם כונסו בספרו לילדים ספר החידות. והוא כתב חידות לקוראי שירה מנוסים, שירים שמאתגרים עד היום קוראים שמתפעלים מחידודי היגיון, וביניהם גם אנשי מחשבים. כי אלתרמן התפעל מן החידות שבקיום בכלל, כפי שכתב בהיותו בן 21 למנטור שלו, אברהם שלונסקי: "כי כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומחוזו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם וכוכה וצוהל בין הארץ והשמים". כעבור שמונה שנים כתב את ספר שיריו הראשון כוכבים בחוץ, באותה גישה.

כבר בשורה הראשונה בשיר הראשון בכוכבים בחוץ, תוהה הקורא על מה בדיוק הוא מדבר.

עוד חוזר הנגון שזנחת לשוא
והדרך עודנה נפקחת לארץ
וענן בשמיו ואילן בגשמיו
מצפים עוד לך, עובר אורח.

"עוד חוזר הנגון", כלומר הרובר בשיר שמע את הנגון הזה בעבר; 'והדרך עודנה נפקחת לארץ', עודנה... ובכלל, כל הטבע כאילו מצפה לו, לדובר, כאילו הגיע לאותו מקום בפעם השנייה.

בדרך כלל, ספרי שירה ליריים מכילים שירים שאינם קשורים זה בזה בקשרים של עלילה, של סיפור. אבל לא כך הדבר בכוכבים בחוץ. השיר הבא, עושה רושם שהוא מתקשר אל הראשון כי הוא מספר על אישה אהובה שעליה דובר אולי בשיר הראשון, אישה שזכרה אינו מרפה:

כי סערת עלי, לנצח אנגנך
שוא חומה אציב לך, שוא אציב דלתים
תשוקתי אליך ואלי גנך
ואלי גופי סחרחר אובר ידים!

השיר אינו נותן מענה לשאלות שעלו בשיר הקודם, הוא מציג חידות חדשות: מה פירוש תשוקתי אליך ואלי גנך, ואלי גופי סחרחר אובר ידים. איך הגוף של המשורר כאילו הוחצן ממנו והוא סחרחר ואובר ידיים, כמו שמרגיש מי שנופל ממקום גבוה למקום נמוך, מן השמיים – לארץ. ולמה "לנצח אנגנך". האם יש כאן הגזמה שירית, או שבאמת מדובר בנצח, של נשמת משורר, שאינה מוצאת מנוח גם בארץ המתים?



חיים נגיד מרצה על כוכבים בחוץ

כדי לפתור חידה צריך איזשהו מפתח, צריך לשלוט באיזשהו צופן, נראה לי שהצופן הזה הזדמן לי, בדרך מקרה, כששמעתי לראשונה את השנסון Je Chante ("אני שר") של שארל טרנה, שנסונייר צרפתי שהתפרסם לימים בשירו "La Mer" (הים), שזכה לאינספור ביצועים והשמעות. אך קודם לכן, כבר בשנת 1938 - שנת הופעתו של הספר כוכבים בחוץ - הוצג בבתי-הקולנוע בצרפת סרט מוזיקלי של טרנה שנשא את השם "הדרך" ותסריטו התבסס על תדמיתו של טרנה כזמר נווד שנוצרה בהשפעת השנסון Je Chante שזכה להצלחה גדולה שנה אחת קודם לכן. השנסון מגולל בסגנון מבודח את סיפורו הנוגה של נווד חסר בית, המהלך בנוף פסטורלי בין חוות וטירות ושר למחיתו, עד שהשוטרים מניחים עליו יד, כולאים אותו בבית מעצר מקומי, ושם הוא תולה את עצמו מרוב ייאוש ורעב. אך מותו אינו אסון - אלא הצלה. עתה הגיע הקץ לייסוריו, והוא חוזר כרוח רפאים אל אותם שדות ירוקים, מהלך בין חוות וטירות ושר להנאתו, אך ללא דאגות פרנסה, כי הנה נתמזל מזלו והוא היה לרוח. הכול בזכות החבל שמצא בתא המעצר, כדבריו בשירו:

חבל, תברך עד פלי די.
חבל, הצלת אותי מחיי.
בעזרתך חבל
לבורא עולם השבתי את נשמת.
ומאז...
אני שר!
זוכים
לא יעקצוני.

הנווד של טרנה
פוגש בשוטרים
בסרט "הדרך",
שיצא לאקרנים
בצרפת בשנת
1938



רָעַב לֹא אֲדַע.
בְּדַרְכִּים אֲנִי שֹׁר
יֵשׁ לִי הַכֹּל וְאֵין לִי דָבָר.

סוף סוף אני חפשי ומאשר. (תרגום שלי - ח.נ.)

הדמות המרכזית בשנסון זה הוא הווגבונד, הנווד. דמות זו משכה כחבלי קסם את נתן אלתרמן הצעיר, עת נתקל בה בתקופתו הסטודנטאליית בצרפת. כפי שכותב הביוגרף הנאמן שלו, מנחם דורמן:

... [כשהיו] מבקרים [אלתרמן וידידו חיים גמזון] באחד הקאבארטים הקטנים, שפריס הייתה משופעת בהם, נתן היה נהנה מפזמוני השאנסוניירים והשאנסונייריות. היה צוחק במלוא פה את צחוקו הצוהל למשמע פזמוני חשק והיתול מפולפלים, חדשים וגם ישנים.

אין להניח, שהשנסון הפופולרי של טרנה השפיע ישירות על כוכבים בחוץ, אולם הרוח הנושבת ממנו אופיינית לרוח הזמן ההוא, והיא עוזרת לנו לפצח את אחת החידות של הספר.

שכן, כוכבים בחוץ נכתב מנקודת הראות של רוח רפאים של נווד. הנווד היה באותן שנים אחד מסממני המודרניזם. המשורר הסוריאליסט רנה שאר כתב שירים על נוודים. פיקסו בתקופתו "הכחולה" צייר נוודים קבצנים בצבעים מונוכרמטיים מדכאים, והפופולרי מכולם היה הנווד של צ'רלי צ'פלין - חסר בית, מזה-רעב, ביש גדא המסתבך עם החוק המיוצג על ידי שוטרים משופמים ורעים, ובסיום - מצולם תמיד מאחור, מתנדנד בדרכו אל האופק. נווד רעב ואומלל שאינו מת לעולם, אלא צועד בדרך הנפקחת לאורך. תבנית בלדית זו מוטמעת גם בכוכבים בחוץ, המשורר הצעיר אלתרמן הציג לקוראיו אתגר - הוא לא הציב את השירים בנרטיב ליניארי, אלא בפאזל חידתי. על פי תבנית זו, השיר הפותח את מקבץ 68 שירי כוכבים בחוץ אינו השיר הראשון, אלא השיר הממוקם במקום ה-52 - "בדרך הגדולה" (והשיר שלאחריו, שיר 53, "תבת הזמרה נפרדת", הוא השיר החותם את המחזור המעגלי). הנה "בדרך הגדולה":

עֲנֵבָלִים בְּמַרְעָה וּשְׂרִיקוֹת
וְשָׂדֶה בְּזָהָב עַד עֶרֶב.
דוּמִית בְּאֵרוֹת יְרֻקוֹת,
מְרַחֲבִים שְׁלִי וְדַרְךְ.
הַעֲצִים שְׁעָלוּ מִן הַטֵּל,

נוֹצְצִים בְּכוֹכֵית וּמִתְכַּת.
לְהֵבִיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל
וְאִמּוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת.

וְאִמּוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת - אִפְשֵׁר לִיחֶס מַלִּים אֵלֶּה לַנוּוֹד הַהוֹלֵךְ בְּנוֹף פִּסְטוֹרִלִי מִתְפַּעֵם מִיִּפִּי הַטְּבַע
עַד כְּדֵי כֶךְ, שֶׁהוּא כְּמוֹ מִבְטִיחַ, שְׁגַם אִם יָמוֹת יוֹסִיף לְלַכֵּת בְּדֶרֶךְ הַגְּדוּלָּה. אֵךְ אִפְשֵׁר לִפְרֹשׁ אוֹתוֹן
כַּמְתָּאוֹרוֹת פְּעוּלָּה, כְּמוֹ בִשְׁנִסוֹן שֶׁל טְרֵנָה: הַנוּוֹד הַמְשׁוֹרֵר מִתְגַּלְגֵּל לְרוּחַ רִפְאִים וּמוֹסִיף תוֹךְ כְּדֵי
הֵילוֹכוֹ לְשִׁיר. אִם לִיִּשֵׁם קְרִיָּאָה זֹאת בְּשֵׁאֵר שִׁירֵי הַסֵּפֶר, הִרִי הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן בְּסֵפֶר הוּא הַמְשַׁךְ
יִשִּׁיר שֶׁל הַגְּלָגוֹל שֶׁהַתְּחוּלָּל בְּשִׁיר "בְּדֶרֶךְ הַגְּדוּלָּה":

עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שְׁזַנְחָתָ לְשׂוֹא
וְהֶדְרֵךְ עוֹדְנָה נְפַקְחָת לְאַרְךָ
וְעֵנָן בְּשִׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי
מִצְפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אַרְח.

עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שְׁזַנְחָתָ לְשׂוֹא / וְהֶדְרֵךְ עוֹדְנָה נְפַקְחָת לְאַרְךָ, אוֹמֵר הַנוּוֹד לְעִצְמוֹ. כִּיוּן שֶׁחֹזֵר
לְעוֹלָמְנוֹ כְּרוּחַ רִפְאִים, הוּא חוּוֹה עֵתָה אֵת כָּל מַה שֶׁחוּוֹה בְּחַיָּו: אוֹתוֹ נִיגוֹן חוֹזֵר אֵלָיו, לְאַחֵר
שֶׁנִּדְמָה הִיָּה כְּאֵילוֹ זָנַח אוֹתוֹ בְּמוֹתוֹ (אֲבָל מִתְבַּרֵּר שֶׁזָּנַח אוֹתוֹ "לְשׂוֹא"), וְהֶדְרֵךְ וְהַשְּׁמִים וְהַטְּבַע
עוֹרֵם מִצְפִּים לוֹ: וְעֵנָן בְּשִׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי / מִצְפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אַרְח.
עִם זֹאת, הַמְשַׁכּוֹ שֶׁל הַשִּׁיר מִפְתִּיעַ וְחִידָתִי לְכַאוּרָה אֵף יוֹתֵר:

וְהַרוּחַ תִּקְוֵם וּבְטִיסַת נְדָנְרוֹת
יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֵלֶיךָ.
וְכַבְשָׁה וְאֵילָת תְּהַיִּינָה עֲדוֹת
שְׁלֹטַת אוֹתָן וְהוֹסַפְתָּ לְכַת

רוּחַ? בְּרִקִּים? כַּבְשָׁה? אֵילָת? כִּיצַד נִתְקַבְּצוּ כּוֹלָם לְאַרְבַּע שׁוֹרוֹת אֵלֶּה? כִּיצַד יִכּוֹלִים הֵיוּ
לְהִתְרַחֵשׁ כְּמַעֵט סִימּוֹלִטְנִית? אֲבָל הֵם נִקְבְּצוּ וּבָאוּ אֶל רוּחַ רִפְאִים, שְׁאִינָה כְּבוֹלָה לְחוֹקֵי הַזְּמַן
וְהַמְקוֹם הַנִּיּוֹטוֹנִיִּים, וְתוֹךְ רִגַע עֲשׂוּיָה רוּחַ הַרִפְאִים לְהִימְצֵא הַרְחָק מִן הַשְּׁדוֹת הָאֲרִצִּיִּים, בְּסַבִּיבָה
שְׁמִימִית, שְׁבָה בְּרִקִּים וְרוּחוֹת אוֹפְפִים אֵתָה מְכַל עֵבֶר. גַּם בְּעֵלֵי הַחַיִּים שֶׁהַרוּחַ חוֹלֶפֶת עַל פְּנֵיהֶם
- כַּבְשָׁה וְאֵילָת - עֲשׂוּיִים לְהִיתַפֵּס כְּבִבּוֹאוֹת שְׁמִימִיּוֹת שֶׁל בְּעֵלֵי הַחַיִּים עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, כְּפִי
שֶׁהָאִמְנוֹת בִּימֵי הַבִּינָיִים כְּתוֹרַת הַקּוֹרְסוֹפּוֹנְדְּרִצִּיּוֹת, לְפִיָּה הַרּוּבָה הַגְּדוּלָּה וְהַעֲגָלָה הַגְּדוּלָּה הֵן
מְקַבְּלוֹת שְׁמִימִיּוֹת שֶׁל הָעוֹלָם הַזֶּה (כְּפִי שְׁכּוֹתְבַת עַל כֶּךְ פְּרוֹפ' זִיוָה שְׁמִיר בְּסִפְרָה הַלֵּךְ וּמִלֵּךְ).
רוּחַ הַרִפְאִים חוֹזֵר אִפּוּא אֶל הַנוֹפִים שְׁאֵהָב וְאֶל אֲהוּבָתוֹ. וְאִמְנָם, הַבֵּית הַשְּׁלִישִׁי בְּשִׁיר מִסְכֵּם אֵת
מִצְבוֹ, וְתוֹךְ כֶּךְ מִזְכִּיר נִשְׁכַּחוֹת מֵהַגְּלָגוֹל הַקּוֹרֵם:

שְׁיִדְיֵךְ רִיקוֹת וְעִירֵךְ רְחוֹקָה
וְלֹא פְּעַם סְגֵדָת אִפִּים
לְחֶרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוֹקָה
וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עִפְעִפִּים.

שׁוּם דְּבַר לֹא נִשְׁתַּנָּה, וְהַנִּיגוֹן שׁוֹב חוֹזֵר, וְהוּא שׁוֹב נִקְלַע לְמַחְזוֹר מִתְמִיד שֶׁל מַחְסוֹר וְעוֹנֵי,
וְלְכַמִּיָּה תְּמִידִית לְאִישָׁה נְעֵרְצַת.

אותה קלות תנועה, עד כדי ריחוף, אופיינית לנווד המזמר גם בשיר השלישי בקובץ, "הרוח עם כל אחיותיה". בשיר זה הוא יוצא לשוב על פני הארץ, כל כדור הארץ, והמראות מתגלים אליו מנקודת התצפית של רוח רפאים הנחבט על ידי סופה ובמקצת אף מרחף עמה. תחילה הוא נהדף אל גדר כלשהי, אך לפתע הוא מרגיש "איזה רוחב חדש, איזה כוח אימים, / איזו יד על ראשי מגבוה..." ואחר כך הוא משקיף על הדרכים מנקודת תצפית שממנה כל כדור הארץ נראה בשלמותו: "לו ידעת אלי -- הדרכים כה חוורו/ הפכות סופותיך יפו ונושנו. / הכוכב הרועד מחפש בגפרור / את כדור הארץ שלנו". בהמשך שוב קרבים המראות וחולפים על פניו במהירות הסופה: "ושוקיך עוברים על פני בנגיעה / וברעם הזה הנפתח ממולי".

בשיר השמיני "אל הפילים", הנווד, בדמות רוח רפאים נלהב, נישא אל העננים. במעיל קיץ פשוט הוא יוצא לטייל "בין פילי השמים", להצטרף "אל כחולי השיער / אליהם / רכי הכרס", הבוססים "בטיט השקיעה הוורוד, / אדומים ונוגים". מנקודת תצפית פנורמית זו, התבל, לא חבל ארץ כלשהו אלא תבל ומלואה, פרושה לפניו לרוחב ולגובה, וכהלך שבא "מארצות תענית", הוא חש אהבה אין-קץ למלוא יופיה:

וְעָרְב.

עָרַב יָפָה בְּעוֹלָם.

שְׁקִיעָה - הַפְּרוֹת שְׁבָאָחוּ גְעוּהָ.

וְסוּף אֵין לְדֶרֶךְ הַזֵּאת הָעוֹלָה.

סוּפֵי הַדְּרָכִים הֵמָּה רַק גְּעוּעוּעַ.

כמה מובנת היא עתה האהבה הגדולה לעולם וההתפעמות מיופיו: כרוח מת שחזר אל העולם לאחר מותו - רגשות האהבה וההערצה ליפי העולם גואים בו בשל זרותו פה וארעיותו. כמי שבא מן החוץ הוא מתבונן בתבל מנקודת ראות המבליטה על דרך ההזרה את יופייה ואת שגיבותה. ובעיקר הוא נמשך אל רבגוניותה, צבעוניותה וחיוניותה של תבל ומלואה.

ב. אלתרמן המשורר האימפרסיוניסטי

כמו האימפרסיוניסטים בזמנם, רוח הרפאים של הנווד השר של אלתרמן, שחזר לעולם, ולכן כל כך מאוהב בעולם ולכן מתפעל מיופיו (כפי שאמרתי בהרצאתי הקודמת) והוא מנסה ללכוד את הרגע החד פעמי, את המראה האקראי, הבראשיתי המוליד את הדברים מחדש, ומקנה למציאות המוכרת רעננות וקסם.

מכאן האוקסימורון הנודע מן השיר "ירח":

גַּם לְמִרְאָה נוֹשֵׁן

יֵשׁ רֵגַע שֶׁל הַלְּדָת

שְׁמִים בְּלִי צְפוּר

זָרִים וּמְבַצְרִים

פְּלִילָה הַסְּהוּר
מוֹל חֲלוֹנְךָ עוֹמֶדֶת
עִיר טְבוּלָה בְּכַי הַצְּרָצְרִים.

שיר זה של אלתרמן הוא הצהרה ארס-פואטית לא פחות משהוא הנמקה לאפיון דמותו של הנווד השר, ההופך בהתגלגלו לרוח רפאים למעין אמן אימפרסיוניסטי שתשוקתו ליפי העולם, המתגלה ברגע חד-פעמי, אינה פחותה מתשוקתו לעלמה הבלתי-מושגת.

לכן בשיר האחרון בקובץ (שמוצב כמוכן הרחק מן הסוף) "תיבת הזמרה נפרדת" רוח הרפאים מדבר אל "התבל" בלשון נקבה, כאילו נושא את דבריו באוזני אהובתו: מַה דְּבַקְתִּי בְּךָ תֵּבֵל, / שְׂוֹא לְפָרֵק אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מַה חִכִּיתִי לְךָ עִם לַיִל, / כְּתַלְמִיד לְגִימְנוֹזִיסְטִית. // רַק הַטֵּל הַזֶּה בַּחֲפוֹן, / רַק הַשִּׁיר הַזֶּה - עֲדִי, / כִּי גַם לִי אֲדַמּוּ בְּאֶפֶל / תַּפְוּחֶיךָ שְׂבִגִי.

אפשר להבין שיר זה רק אם קוראים אותו כוידוי של רוח רפאים שחזר לעולם אך עומד להיפרד ממנו סופית ולעבור לנצח לעולם הבא.

ובהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר תמונה חד פעמית ובלתי נשכחת שבה מצוירת העיר, לא התבל, ברמות עלמה יפהפיה, באמצעות מכחול הזאוגמה: בְּאוֹר וּבְגֶשֶׁם הָעִיר מְסֻרָקָת, / הַיָּפָה בְּאֵמֶת הִיא תְּמִיד בִּישָׁנִית. / אֵלֶךְ נָא הַיּוֹם עִם בְּתִי הַצּוֹחֶקֶת / בֵּין כָּל הַדְּבָרִים שְׁנוֹלְדוּ שְׁנִית.

הדברים נולדים בשנית כאשר הם נתפסים בעין האמן האימפרסיוניסטי בחד פעמיותם, ברגע פתאומי אחד הנותר לעד, ומכאן כמוכן האוקסימורון מהלך הקסם והחידתי שבו משתמש הזמר הנווד בפנותו אל אהובתו "פתאומית לעד - עיניי בכ הלומות". "פתאומי" - משמע חד-פעמי, כי רק ברגע הפתאומי תיתכן החד-פעמיות.

עם זאת, אין לשכוח שמי שכותב שירים אלה הוא משורר מודרני. כי זו המשמעות שהעניק בודלר למלה 'מודרני' באחת ממסותיו משנת 1845: "מודרני משמעו חולף, חומק, אקראי - אותה מחצית האמנות שמחציתה השנייה היא נצחית ובלתי משתנה".

הייתה זו מאז ומעולם משאת נפשם של האימפרסיוניסטים - "לתפוס את הרגע כמות שהוא", בניגוד לציירים "האקדמיים" ששאפו לנצחי ולקבוע, ומשאת נפש זו הושגה לא רק בציוריהם אלא במדיום המודרני מכולם - הצילום. ג'ורג' איסטמן שהמציא זמן לא רב לפני כן, באמצע שנות ה-80 של המאה ה-19, את המצלמה האישית הקלה להפעלה, התפאר בכך, שהטכניקה החדשה שלו יודעת להנציח את "הרף העין". ואמנם, כמו פיסרו שצייר עננים, כמו מונה שלכד את תמרות העשן של הרכבות בתחנת הרכבת סן לאזאר, או את קירות קתדרלת רואן המשתנים באורות היום והערב, או את ריצודי האור בין חבצלות המים בז'בוורני, כך אלתרמן - חלק נכבד משירי כוכבים בחוץ "מנציחים" מראות חד-פעמיים, אקראיים ולכן ראויים להנצחה אמנותית: דליקה, שדרות בגשם, סערה, שקיעה, שוק בשמש, אפילו נאום, שמתגלגל כסופה.

בניגוד לאריסטו, שטען כי המקרי חייב לנבוע מתוך המשמעות, גרס האימפרסיוניזם המהפכני את ההיפך: שהמשמעות חייבת לנבוע מתוך המקרי. בעיני אלטרמן, תבל ואהובתו - הנתפסות בהרף העין המקרי אך הבל יישכה של האמן והאוהב - הן פתאומיות-לעד. וכך הן יישמרו ביצירה האמנותית - באקראיותן הנצחית.

וכך אני מגיע אל הצירוף האוקסימורוני המפורסם ביותר של אלטרמן - פגישה לאין קץ. אם בשיר הראשון בספר תוארה פגישת המת עם "תבל". הרי השיר השני "פגישה לאין קץ", מוקדש לפגישה המחודשת עם העלמה האהובה. ואגב, למען הדיוק, יש לומר "אחת העלמות". שכן זהותה של העלמה - האהובה האלטרמנית משתנה חליפות בשירי כוכבים בחוץ, ולרוב היא נעה, כפי שמתארת אותה זיוה שמיר בספריה עוד חוזר הניגון והלך ומלך, בין שני קטבים: פעם היא קדושה ופעם - קדשה. פעם היא פונדקית שופעת חיוניות ומעוררת תשוקה, "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" ופעם היא עלמה בלתי מושגת אשר הלילה שלה "כבר מזעם, מתשוקות ודשן", והיא משיבה את פני מחזרה ריקם, לאחר שהרחיק לנסוע אליה ברכבת החונה בתחנה בלב השדות.

בשיר "פגישה לאין קץ" מופיעה העלמה הנערצת - כאן היא מרוחקת, מעוררת כמיהה וקשה להשגה. כותרת השיר עשויה להיראות מובנת ולא אניגמטית אם קוראים בו לא כבשיר שנכתב בפואטיקה של המימיזיס הריאליסטי אלא מנקודת התצפית של רוח רפאים ששב אל אהובתו:

כִּי סְעַרְתָּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִיגְנָה,
שָׁא חוֹמָה אֲצִיב לָךְ, שָׁא אֲצִיב דְּלִתִּים.
תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִגֶּךָ
וְאֵלֵי גוּפֵי סְחָרְחָר, אוֹבְדֵי יָדַיִם. (שם, עמ' 8)

לדעתי, אפשר להבין צירוף זה, גם כפשוטו, לאו דווקא כפרדוקס: אם בחייו השתוקק המשורר הנווד לפגישה עם אהובתו, עתה - כמת - פגישתם תימשך לאין קץ, ואם לא בחייה, הרי - לכשיתאחדו לאחר מותה, כפי שאכן קורה בפואמה שהופיעה לאחר כוכבים בחוץ - שמחת עניים. וגם המשכו של השיר מוכן אם מפענחים אותו שלא ברגיסטר של המימיזיס הריאליסטי: "תְּשׁוּקָתִי אֵלֶיךָ וְאֵלֵי גִגֶּךָ / וְאֵלֵי גוּפֵי סְחָרְחָר, אוֹבְדֵי יָדַיִם", אפשר להבין את השורות הללו ככתבן וכלשונן: כרוח מת מניעה את הנווד אותה תשוקה לאהובה שידע בחייו, ומנקודת התצפית הגבוהה שלו הוא משקיף על גופו הצונח סחרחר אוכב ידיים אל גן ביתה. וכאן טמון גם הרמז לפתרון חידת מותו של המשורר. בבית האחרון מתאר הנווד את מותו בלשון עתיד, אולי משום שמנקודת התצפית של רוח רפאים, שנחלצה ממגבלות הזמן הוא רואה מראשית עד אחרית:

וְאֵנִי יוֹדֵעַ כִּי לְקוֹל הַתֶּף
בְּעָרֵי מְסָחֵר חֲרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת,
יוֹם אֶחָד אֶפְלָ עוֹד פְּצוּעַ רֵאשׁ לְקִטָּף
אֶת חַיִּכְנֹו זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְּבוֹת.

לשון עתיד זו ממחישה את הנאמר בשורות הראשונות של השיר: כִּי סְעַרְתָּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִיגְנָה, ואמנם, כפי שנפל סחרחר מאהבה, פצוע ראש בין המרכבות, לְקִטָּף אֶת "חַיִּכְנֹו זֶה", חיוך שהורעף אליו מן היושבת באותה כרכרה, כמי שזורקת מטפחת, כך הוא חוזר ונופל סחרחר שוב

ושוכו אל אהובתו בשירי כוכבים בחוץ. כי אותה כמיהה מן הגובה אל האהובה הבלתי מושגת מתוארת בשיר נודע אחר ("עוד אבוא אל ספך"), בו מופיעה ההתגלמות האחרת של האהובה – לא הגבירה הכבודה במרכבה אלא העלמה בביתה הדל (המתממש בהרחבה בשמחת עניים). המשורר המאוהב יבוא אל ספה בשפתיים כבות, שכן שפתיו הן שפתי מת:

עוֹד אָבוּא אֶל סַפֵּךְ בְּשִׁפְתַיִם כְּבוֹת
עוֹד אֶצְנִיחַ אֵלֶיךָ יָדַיִם.
עוֹד אוֹמֵר לְךָ אֶת כָּל הַמַּלְיָם הַטּוֹבוֹת,
שְׁיִשְׁנֶנּוּ,
שְׁיִשְׁנֶנּוּ עֲדָיו.

ומדוע יצניח אליה ידיים? מפני שהמראה מתואר מגבוה, מנקודת התצפית, שממנה הוא משקיף על אהובתו, ומשם הוא רואה את ביתה הדל, ונזכר כי לפני שהספיק לממש את אהבתו אליה חייו "הוסגרו לחוצות ולתוף", אותן חוצות שבהן נדרס על ידי מרכבה נוסעת.

שלוש השורות האחרונות בבית שלהלן הן מן החידתיות שבשירי אלתרמן, אם ניגשים לקריאתן כאמצעות המילון והתחביר של המימזיס הריאליסטי:

אֶךְ פִּתְאוּם אֶת נוֹגַעַת בְּיַד מְבַהֵיקָה,
אֶת פּוֹלַחַת כּוֹזֵר נִשְׁפָּח.
הַדְּמָמָה שְׂבֵלֵב בֵּין דְּפִיקָה לְדְפִיקָה
הַדְּמָמָה הַזֹּאת
הִיא שְׁלֵךְ.

אך אם נניח כי השיר נכתב מנקודת הראות של רוח מת, לא רק ש"את פולחת כוזר נשכח" מוכנת לגמרי, אלא שתוכן גם ההבטחה החגיגית ש"הדממה שבלב בין דפיקה לדפיקה" היא שי של אהבה, שהרי האוהב המת הוא שהוגה מלים אלה: כיוון שדפיקות הלב הן סימן החיים, הרי הדממה שביניהן – היא היפוכם של החיים. האוהב המת אינו יכול להקדיש לאהובתו את חייו, כפי שהיה עושה כל טרובדור ראוי לשמו, אלא רק את מותו. ומכאן שאם יגשימו את אהבתם, הנווד המת יתאחד עם אהובתו לאחר מותה, כפי שאכן קורה בשמחת עניים. שם מגיע האוהב העני (עני משול כמת, אמרו חז"ל) והוא כבכוכבים בחוץ רוח רפאים, אלא שהפעם אין זה טרובדור נווד, אלא אורפאוס מהופך היוצא מארץ המתים להביא עמו את אהובתו אל בור קבר. לכשישלים את משימתו – שמחתם תהיה שלמה. תהיה זו שמחת עניים, שמחת המתים.

המת בשמחת עניים אינו נע ונדר על פני ערים וכפרים, פונדקים ושווקים, אינו מנסה לגמול בעיניו את מראות העולם המעוררים תשוקה ביופיים, אלא הוא יוצא מן העולם הבא ושב אל אהובתו החיה בעיר נצורה, כדי לקחתה עמו אל ארץ המתים. עד שיתרחש האיחוד המצופה, הוא מודר את צעדיה, מקנא לה ונושא באוזניה קינות, על גורל העיר שעומדת ליפול בידי צר ועל גורלה שלה. לבסוף העיר אכן נופלת, ואהובתו מורדת אל בור קבר. שמחת המתים מגיעה לשיאה.

אבל אין אלה הלכי רוח השמורים לבלדה. מחשבות מקאבריות לא הרפו מנתן אלטרמן, משורר התקומה העברית בארץ ישראל, גם לאחר חיבור שמחת עניים. הרי המתים מהלכים ב"מגש הכסף", שיר שהיה לסמל לאומי במלחמת השחרור: שני לוחמים צעירים מתייצבים מול האומה, ומצהירים שהם "מגש הכסף" שעליו הוגשה המדינה, ולא ברור אם חיים הם או רוחות רפאים:

עֵיפִים עַד בְּלִי קֶץ, נְזִירִים מִמְרָגוּעַ
וְנוֹטְפִים טְלָלִי נְעוּרִים עֶבְרִיִּים...
דָּם הַשָּׁנִים יִגְשׁוּ וְעַמְדוֹ עַד בְּלִי נוֹעַ
וְאֵין אוֹת אִם חַיִּים הֵם אוֹ אִם יְרוּיִים.

הצברים, נוטפי טללי הנעורים העבריים, הם גלגול מאוחר של הבן בבלדה "האם השלישית" בכוכבים בחוץ. שם אומרת האם השלישית בשורה המהווה את שיאו הדרמטי של השיר:

הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן.
הוא נושא בלבו כדור עפרת.

הוא הלך בשדות הוא שם הרומן של משה שמיר שמזוהה יותר מכל רומן אחר עם מלחמת העצמאות, ושל המחזה שכתב בעקבותיו והנחשב למחזה הישראלי הראשון, כי הוצג ב-1948. הוא הלך בשדות הוא גיבור מת הנושא בלבו כדור עופרת. וגם פונדק הרוחות, המחזה הנודע ביותר של אלטרמן הוא לא סתם פונדק אלא פונדק של מתים, של רוחות רפאים.

מעוררת מחשבות העובדה, שהנרטיב של התקומה הציונית החל בראשית המאה ה-20 עם קרבנות הפוגרום בקישינוב בפואמה בעיר ההריגה (1903) והגיע לשיאו ההירואי עם הגיבורים הירוויים של מלחמת השחרור, 45 שנה לאחר מכן, ומי שיצר את שני חלקיו המשלימים של פאזל מקאברי זה היו שני המשוררים הלאומיים שלנו, חיים נחמן ביאליק ונתן אלטרמן.

נתן אלטרמן, ציור: צילה בינדר, (באדיבות מכון קיפ)



הרי גולומב

על "לילה לילה"

לילה, לילה, לילה, אהרן קנה שרף.	לילה, לילה, לילה, הרים עוקרת,
לילה, לילה, לילה, שני מת פתורב,	לילה, לילה, לילה, הוסה הצפרות,
לילה, לילה, לילה, וזה שגוסר,	לילה, לילה, לילה, בוכב קזמר,
נומי, נומי, אף שמו לא זכר.	נומי, נומי, כבי את הפר.

לילה, לילה, לילה, הרים גוקרת,	לילה, לילה, לילה, עזמי את עיניו,
לילה, לילה, לילה, הוסה הצפרות,	לילה, לילה, לילה, פנדה אלינו,
לילה, לילה, לילה, רק אף מסקה,	לילה, לילה, לילה, רכבו חמושים,
נומי, נומי, הדרר ביקה.	נומי, נומי, שלשה פרשים.

1 2 3 4 5
 6 7 8 9 10 11
 12 13 14 15 16
 17 18

שירם של נתן אלטרמן ומרדכי זעירא "לילה לילה" – ובכוונת מכוון אני מגדירו כשירם של שני מחברים, כי היום כך הוא נתפס בתודעתנו – הפך לקלסיקה של הזמר העברי. מן הסתם, רבים מהיודעים לשיר אותו אינם יודעים את שמות מחבריו.

החזרות ב"לילה לילה" הן השבּעֵתיות ("לילה לילה" ו"נומי נומי") ועל-פי רוב הן מנותקות, תחבירית וסמנטית, מסביבתן המידית בטקסט (למשל: ל י ל ה ל י ל ה רכבו חמושים – נומי נומי – שלושה פרשים). יש לקרוא חטיבות חזרות אלה לעצמן, כמאמרים מוסגרים, ואת שאר השיר לעצמו, ואז יתקבל רצף עלילתי הגיוני ("בדרך אלייך רכבו חמושים שלושה פרשים", למשל). קשה לנמק מתי נאמר "לילה לילה" ומתי "נומי נומי": מעט מאוד ישתנה בטקסט אם נמיד אחד מן ה"לילה לילה" ב"נומי נומי", או להפך. יתר על כן, החזרות המאוחרות על "לילה לילה" או



פרופ' הָרִי גולומב מרצה על "לילה לילה"

על "נומי נומי" קולטות מעט מאוד משמעויות חדשות מן הטקסט שקדם להן (אולי להוציא את ה"נומי נומי" האחרון, המשתלב אורגנית בין "רק את מחכה" ובין "הדרך ריקה"). בין היסודות החוזרים ליסודות המשתנים - ההשבעה המונוטונית והסטטית והעלילה המתקדמת - קיים יחס מובהק של שני קווים מקבילים הפועלים זה על זה בשלמותם, והוא חזק בהרבה מכל רושם מהוסס של התפתחות דינמית בין שני יסודות אלה ברצף הטקסט. בקריאה של השיר כטקסט ספרותי נראה החלק החוזר לא פעם כמטרד. בכל ניסיון לקרוא את השיר בקול רם מתעוררת בעיה קשה, מה לעשות ביסודות החוזרים מבחינת האינטונציה: הם פשוט אינם מתפקדים כחזרה ספרותית צוברת-משמעויות ותורמת-משמעויות, דוגמת החזרות המשתלבות כל כך בטקסט בשירים אחרים של אלתרמן. הם דלים מאוד מבחינה סמנטית ותכופים מאוד בהופעתם, והחזרה העקשנית גם אוטמת אותם מלקלוט משמעויות חדשות. חזרה זו, בלא נריאציות, נראית כמיותרת: שִׁכְרָה (בביסוס אותה מסגרת אווירית) יותר בהפסדה (בקיטוע ובמונוטוניות).

והנה, כל החסרונות הללו נעלמים, ואף נוספות לשיר איכויות חדשות, כשאנו מתבוננים ב"לילה לילה" (של אלתרמן וזעירא) בשלמותו. במסגרת זו לא אוכל לנתח את המוזיקה בפני עצמה, בכלים של ניתוח מוזיקלי, ואף לא לדבר על בעיות עקרוניות ותיאורטיות של יחסי טקסט-מוזיקה. אציין רק את הנראה לי חשוב ביחסי הגומלין הסטרוקטורליים בין שני היסודות, ובאופן חד-סטרי בלבד: תרומת המוזיקה של זעירא לטקסט של אלתרמן (המספרים שבסוגריים להלן מפנים לנקודות מסוימות בדוגמת-התווים, המסומנות באותם מספרים).

דווקא על רקע החזרתיות הכמו-מוזיקלית בטקסט הלשוני בולטת שבירת הסימטריה המלודית (תוך שמירה על סימטריה ריתמית) בחלקים מסוימים של המנגינה. כל המילים החוזרות

מולחנות בדרך שונה (3; 6; 9; 12; 15); מנגינת המילים "לילה לילה" חוזרת רק פעמיים (1-4): הפעם השלישית זוכה במנגינה שונה בתכלית, ברגיסטר גבוה בהרבה (7), והמילים "נומי נומי" זוכות בשוני רדיקלי מכל היסודות החוזרים הקודמים (10). דווקא המוזיקה היא בעלת יסודות עלילתיים-המשכיים חזקים, והיא עומדת בסימן ניסיונות חוזרים ונשנים להעפיל אל שיא - ואחר כך, תוך חזרה נוספת על המילים "לילה לילה" (16) ו"נומי נומי" (17) שאיננה קיימת בטקסט, היא מבטאת ניסיון המראה נוסף, רב-עוצמה אך חלקי וכושל, המסתיים בחזרה שמוטת כנף לנקודת הסיום (18). מבנה זה משרת את סיפור הניסיונות הכושלים של שלושת הפרשים להגיע אל הנמענת: לא כחיקוי מדויק שלו, אלא כמקביל לו ברוחו ובאווירתו.

מבחינה סטרוקטוראלית מעניין במיוחד תפקידה של המוזיקה ביצירת הירארכיה בין חלקי טקסט, בעיקר סביב המלה החוזרת. לעתים נעשה הדבר על ידי צליל אחד בלבד: הצליל של ההברה האחרונה בשורה הראשונה בכל בית (3) מנוגד לצליל של ההברה החוזרת אתה בסופי השורות השניות (6) בכך שהראשון סטטי ומבסס את הטון היסודי של הסולם, בעוד השני (רה בין דו למי) דינאמי ומושך בעוצמה כלפי מעלה. הבדל זה פונקציונלי בייחוד בבית השני, כשהוא משתלב להפליא עם הניגוד בין הסטטיות של "עצמי את עיניך" ובין הדינמיות העולה, החד-סטרית, של "בדרך אלייך". אבל גם בבתים האחרים מעניקה המנגינה בנקודה זו אינטנסיביות רבה ביותר לתכנים של השורות השניות לעומת אלה של השורות הראשונות. לפחות במקרה אחד, בבית השלישי, אין לכך כיסוי של ממש בטקסט של אלטרמן: רק בזכות המנגינה הופך "מת בחרב" להרבה יותר אינטנסיבי ומאשר "היה טרף"; אך כאן מתגבשת חוקיות דרמטית-מוזיקלית בפני עצמה, שהטקסט מתארגן לפיה - שכן לעולם, גם כשאינו תומך בה, אין הוא מנוגד לה.

פרשה לעצמה היא המנגינה, המציגה את השורה האחרונה בכל בית (10-12). היא מעפילה אל השיא המלודי של השיר כולו ומתמקדת בנקודת הפסגה (12), המפתיעה הן מבחינה הרמונית והן מבחינה מלודית. מתח מיוחד, רווי אימה, נוצר בין מנגינה זו ובין הטקסט הלשוני עם הופעתם המשותפת הראשונה בסוף הבית הראשון. בטקסט השירי, כשלעצמו, "כבי את הנר" הוא נקודת שפל, שממן אלטרמני מובהק של "כיבוי אורות" כהכנה תיאטרלית לראשיתה של הדרמה הטקסטית; הכוכב המזמר שקט מן הצמרת ההומה, וכיבוי הנר שקט אף ממנו, והשקט והחושך מכשירים את הקרקע ליציאת שלושת הפרשים לדרך. והנה, דווקא כאן מופיע אותו נחשול מלודי, המתנשא ברצף גורף והדרגתי, המשתבר בסיומו בשני זינוקים נמרצים יותר כלפי מעלה (10-11-12), בניגוד לאופי היורד, השוקע, של פעולת כיבוי הנר שבטקסט השירי. אבל, לדעת, ה"הפסד" שבאי-מסירת הירידה והחשכה שבטקסט יוצא בְּשִׁכְרָה של איכות חדשה: אך ורק בגלל המנגינה נעשה כיבוי הנר כשלעצמו - כבר בשלב הופעתו ולא בדיעבד - לפעולה אמוציונלית אינטנסיבית ומאימת ביותר, המכשירה את הקרקע לאימי המשך השיר.

אותה מנגינה אקספרסיבית מעניקה לכל אורך השיר חשיבות מיוחדת לשורה הרביעית בכל בית. בבית השני מתקבלים שלושת הפרשים כשיאו של הגל, שהחל להעפיל עם "בדרך אלייך" בשורה השנייה, ובשני הבתים האחרונים משרתת המנגינה ואף מעצימה את נקודת התצפית



מרדכי זעירא ליד הפסנתר, הצילום – באדיבות המשפחה

וההיררכיה הסובייקטיבית של הנמענת (הקיימת גם בטקסט הלשוני). במסגרת נקודת תצפית זו, "הטרגדיה האמיתית" היא בכך שהנותר לא זכר את שמה, והדרך אליה ריקה, הרבה יותר מאשר בכך ששני הפרשים הראשונים מצאו את מותם המר והנמהר באותה דרך.

לעומת הדינמיות והאינטנסיביות הרבה של השורות הזוגיות בולטת הרגיעה היחסית בשורות הבלתי זוגיות. רק בכות המנגינה מתקבל הפועל "רכבו (חמושים)" כ סטטי יותר משם-העצם "פרשים"; אך הדבר מנומק היטב מבחינה פסיכולוגית, ולפחות בדיעבד מתקבל "שלושה פרשים" כחשוב וטעון הרבה יותר. מעבר זה בין שתי השורות האחרונות אורגאני בשני הבתים האחרונים אף יותר מבבתים הראשונים: המנגינה – באמצעות האתנחתא על הצליל דו הבלתי יציב בהקשרו המלודי וההרמוני (9) – ממש ממחישה את הציפייה שב"נותר" וב"מחכה".

יש להדגיש גם את הטיפול המלודי שובר-המסגרות במילים "נומי נומי": במקום חזרה סטטית, כמצופה, מולחן "נומי נומי" הראשון (10) כחלק בלתי נפרד מן הנחשול העולה של השורה הרביעית (10-12), ואילו בהופעתו השנייה (13) – שעצם קיומה הוא תרומתו הבלעדית של זעירא – הוא חלק מן הפראזה השוקעת של הסיום (13-15).

כך מעניקה המנגינה לכל בית בטקסט השירי שני סיומים – עולה ומתוח מול יורד ורפוי יותר. בדרך זו חושף זעירא בצורה העזה והישירה ביותר את אופיו המיוחד של שיר זה, המנוגד כל כך לשיר ערש אמיתי, בהיותו בנוי על מתח בין סיפור האימים המסופר בו ובין הפנייה "נומי נומי". גם במילים "לילה לילה" ראה זעירא צורך לטפל בשתי צורות: באופן מקושר, "ענייני" ורגוע בתחילת השיר (1, 4) ובאופן טעון ומבודד יותר לקראת סופי הבתים (16). דווקא משום שהמנגינה מטשטשת את החזרה על "לילה לילה", מדגיש זעירא את הצירוף פעם נוספת, ובדרך טעונה יותר. ניתן לקבוע כי מבחינת היכולת ליצור אפקטים אלטרמניים מובהקים עולה לעתים לחנו של זעירא אף על הטקסט השירי של אלטרמן עצמו. לפנינו אפוא דוגמה נדירה להתמזגות מושלמת של טקסט שירי עם הלחנתו ביצירת אובייקט אמנותי חדש ואינטגרלי.

על שירת האהבה של אלתרמן

אתחיל בשיר "ירח":

גם למראה נושן יש רגע של הלקת.

שמים בלי צפור

זרים ומבצרים.

בלילה הסהור מול חלונך עומדת

עיר טבולה בבכי הצרצרים.

ובראותך כי דרך עוד צופה אל הלבך

והירח

על כידון הברוש

אתה אומר - אלי, העוד ישנם כל אלה?

העוד מתר בלחש בשלומם לדרש?

מאגמיהם המים נבטים אלינו.

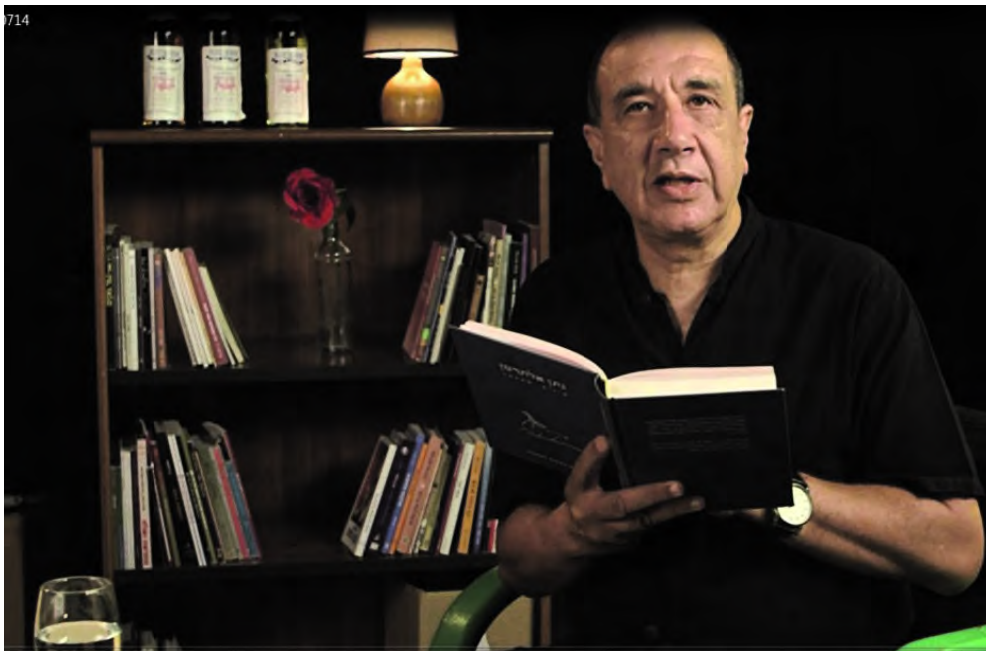
שוקט העין

באדם עגילים.

לעד לא תעקר ממני, אלהינו,

תוגת צעצועיך הגדולים.

התחלתי ב"ירח" בשיר שהוא חדר לידה, חדר לידה של הטבע, חדר לידה של האיש שרואה שמיים וירח ואגמים ויודע שלדברים הגדולים האלה היה רגע שבו בראו אותם. והאיש שרואה את הדברים הגדולים האלה הוא אלתרמן, משורר עירוני שיודע לאיית את המלה "אספלט" וכאן



רוני סומק בהרצאה על שירי האהבה של אלתרמן

הוא מאיית את המלה "התפעלות". ובאמת, הוא פונה ואומר לאל: "העוד ישנם כל אלה? העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש?"

והנה שתי השורות האחרונות של השיר, שורות שצריכות להיות סיום לאותה קריאת התפעלות, ובהן מבקש אלתרמן: אל נא תעקור אלוהים ממני את "תוגת צעצועיך הגדולים". והמלה "תוגה" היא המלה שבקריאה הראשונה ובקריאה העשירית נראית כמלה לא מתאימה. למה להגיד תוגה על כל הדברים שקודם שמענו את קול מחיאות הכפיים שלך? והתשובה, לדעתי, היא הרצון להאניש אותו טבע. המלה תוגה דומה לטיפת דיו שמחליט אדם להזליף לכוס של מים. המשקל הסגולי של הטיפה הוא קטן, הוא מאית מהמשקל הסגולי של המים, שנמצאים באותה כוס, אבל אותה טיפה יכולה להכחיל או להתכיל את המים ולהפוך אותם למים אחרים.

את זה אלתרמן עושה כאן. הטבע הגדול, שהוא איזושהו גן צעצועים קוסמי של אלוהים, הופך להיות פתאום משהו מאוד אנושי, כי יש בו את המלה תוגה.

הרווח הזה בין המיתולוגי לאנושי מתרחש לדעתי הכי טוב בטריטוריה האלתרמנית, במגרש של שירי האהבה. כי במגרש הזה בולטת ההשוואה בין השירים שבהם מוצגת האישה כמשהו מיתולוגי, כמשהו בלתי נתפס. חוקרים הגיעו עד ארכיטיפ האישה הגדולה בכתבים של יונג, אבל אלתרמן אף פעם לא עובר את הסף. "עוד אבוא אל ספך בשפתיים ככות", הוא כותב באחד השירים שלו. הוא אינו עובר את הסף. הוא מגיע רק למפתן. בשיר אחר שלו הוא מתאר את

הרבה יותר פוטוגניות. נראות כנשים שאפשר כמעט לגעת בהן. זה קורה בשיר "אוריאנה", וזה קורה בשירים אחרים שאלתרמן כותב, וזה מגיע לשיא בשיר שהוא הגרסה הנשית ל"ניגון עתיק" ובשיר הזה, שאותו כותב אלתרמן מפיה של אישה, מתחוללת דרמה שהייתה יכולה להיות היום טלנובלה מדהימה:

הוא אמר: "אם תלכי אחרי / לא קטיפה תלבשי ולא משי / יהיה מר עד בלי כח אולי"
והנה דגל לבן ראשון של כניעה. "אם צריך", כותבת האישה על אותו דגל, "אתהלך בסחבות":

אם צריך אתהלך בסחבות כלובשת קטיפה מבריקה. אם צריך אקוצץ רצפות, ואהיה בעיני כמלקה.	כל אשר תבקש ותשא אעשה ואוסיף לשמח. יהיה טוב, אהובי, יהיה קל, לעולם לא יחסר לי כח."
--	---

והגבר שצריך לעבור למחיאות כפיים מתלהבות מול הדברים הכנועים שאומרת אותה אשה מנסה אותה עוד יותר:

אז אמר: "מה יהיה אם אכגד ואותך אעזב מיתרת,	בלילות ארפים לחכות עד שובי מזרועות האחרת?"
---	---

זה כבר לא ההלך שרק מצייר בדמיונו את האישה שאף פעם לא יגע בה, זה הגבר שאומר דברים קשים לאותה אשה שמוכנה לשטוף רצפות והיא עונה:

"אם צריך לחכות אפה" כך אמרה ופנייה באור. "אם צריך לא לבכות לא אבכה, העקר שאדע כי תחזור."	אז אמר: "מה יהיה אם אגיד כי עליך לקום וללכת ולשכח אותי ושנית לא לשוב כי לרחוב את משלכת?"
---	---

וכאן כבר אין תגובה מיידית יש פה שתיקה. שתיקה קלה אבל היא מייד מתעשתת ואומרת:

"אם תאמר לי ללכת, אלך, אם תאמר לא לחזור, לא אחזור. אך דבר רק אחד אל תשא,ל,	אל תאמר לי אותך לשכח. כי את זאת אהובי לא אוכל, בשביל זה לא יהיה לי כח.
--	--

ואם אנחנו מדברים על דגלים לבנים של כניעה הרי פה אנחנו מרגישים שהדגלים האלה מונפים לגובה שאפילו אלתרמן בשירים האחרים שלו לא יכול לצפות אותו. אנחנו רואים: ישנה האהובה המיתולוגית וישנה האהובה שאי אפשר לגעת בה וישנה גם האהובה שאתה מכניע אותה בנוק אאוט.

אבל כל הדברים האלה וכל השורות האלה הם לדעתי להקת החימום של שורת האהבה הגדולה ביותר שאני מוצא בשירים של אלתרמן, ואולי גם בשירה העברית בכלל: "ישנן יפות יותר ממנה אך אין יפה כמוה".

ואשרי האישה שהשורה הזאת נכתבה לה.

על נוכחותו התמידית בחיי כמשוררת

נתן אלתרמן - מושא של כמיהה. של פליאה ותמיהה.

כמה ממשיכה שירתו להדהד בתוכנו.

נתן אלתרמן - מושא?

הרבה יותר ממושא. הוא נוכחות תמידית בהווה של חיינו, של חיי כמשוררת. מאתגר ברמה האסתטית הצורנית הוורטואוזית, שהיא סימן היכר ייחודי הנמצא בכל שיר שלו, בכל יצירה שלו, האישית והפובליציסטית.

הפעם אני מתרכזת בספרו ' כוכבים בחוץ'. היכולת למזג בין יופי וקסם מהפנט של דימויים ויזואליים, בגבישיות מושלמת, סגורה, חידתית מאוד, בריתמוס ייחודי לבין מערכת סימבולית א-פרסונלית אוניברסלית ולאומית, מיתית.. היכולת הזאת עוררה בי תמיד השתאות והערכה גדולה. על כך בדיוק כותב פרופ' עוזי שביט בספרו: שירה מול טוטליטריות. שיצא ב-2003 אלתרמן יודע לרתום את כשרונו השירי העצום לנושאים גדולים של ההיסטוריה האנושית לגילויי החיים שמעבר לגבולות הפרסונלי הפרטי. ולעשות זאת באופן מרגש וכובש באמצעות הלשון הציורית המוזיקלית הנפלאה שלו. להפוך את הכללי הציבורי עירוני לאינטימי, אישי ואת האישי פרטי לאוניברסאלי. כך בשירי מכות מצרים, והפואמה שמחת עניים. או ב'שיר משמר' לבתו. ועוד שירים בקובץ הזה.

ועם זאת אלתרמן לעולם אינו דידקטי בשירתו ולכן גם לא משעמם, ומשום כך אני מעדיפה אותו על פני משוררים אחרים - הוא תמיד מרתק אותי ומעורר בי רצון להיות בו, להתלוות אליו, להסתובב בתוך העולם התיאטרלי הדרמטי שהוא בונה.

באחד משירי, ב"עיבוד נתונים 6", אני מזכירה אותו במפורש:

"השיכרון המשלה של אלתרמן אותו כטלטלה להזמין/ אושר לממש את נופיו גופה."

זיכרון ואשליה ועם זאת אושר.

בתנופת הכתיבה שלי בירושלים בשנות ה-20 של חיי גם לאחר שלמדתי אותו, באוניברסיטה, המשכתי לקרוא בו, לשוב לשיריו לצד משוררים גדולים כמו רמבו, בודלר, אלזה לסקר-שילר פוגל, רילקה, טשרניחובסקי, ביאליק ומשוררים חיים אז, כמו דליה רביקוביץ, אמיר גלבוע, זך, עמיחי, אבידן במיוחד - אלתרמן הוא תמיד פסגה שירית זוהרת, מעוררת השתאות וקנאה לא פעם בכושר ההמצאה המושלמת שמגיעה לדרגת חוק טבע פואטי שנחשף, כלומר: הוא רק גילה, חשף משהו שהיה נמצא וקיים תמיד בעולם, ונסתר מעינינו, ואיך לא ראינו אותו אנחנו עד כה?



מאיה בז'רנו מרצה על אלטרמן

ובכל זאת, הקצביות המדודה ושקולה שלו, המוזיקליות המחורזת עוררו בי לא פעם גם אי נחת ורצון חתרני לסטות ממנה, מתוך אמת קיומית אישית שונה לטובת ביטוי רגשי לירי יותר ובתחביר ייחודי יותר פחות צרוף וקצוב.

מלוכלך יותר, כאוטי אפילו משובש.. במכוון.

וכמו שהמוזיקה המודרנית יצרה מקצבים חדשים אחרים - ראה סטראווינסקי, ראוול, דביסי, ברטוק, כך הרגשתי שאיני מוכנה לאמץ תמיד את דרכו הפואטית של אלטרמן כדרך בלעדית בשירה. והביקורת הנגדית החריפה של זך על שירת אלטרמן בספרו: זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית. תוך התבססות על הפילוסוף הצרפתי הנודע אנרי ברגסון הייתה מוכנת לי בהחלט.

האסתיטיציזם הקיצוני של אלטרמן, העדר תחביר חופשי אישי, למשל, וחספוס לשוני נוסח אבות ישורון, גרמו לי לא פעם להסתייג משירתו, לדחות ולהתרחק מהשפעתו המאגית, כמה שיש להיזהר ממנה, לחשוד בה בגלל היותה מושלמת ויפה מדי, אלגנטית, לא אנושית אפילו, לא טבעית. אבל תוקף השלילה של טיעונים אלו פשוט נחלש ומתרפה ובטל בשישים לעומת הדימויים המוחצים באמיתותם ויופיים. כי יש בי, יש בנו, צורך עמוק ביפה, המקסים אותנו תמיד, כלומר - בקלאסי. וביטויים כמו: פגישה לאין קץ, פתאומית לעד, צוחקת כמו פחד, קופאת כמו שמחה יפה בתי בסכיניה/ כמו מנורה בזיו קניה/ ירח בכידון הברוש. האוקסימורונים

העוצמתיים הויזואליים כל כך מגלמים בעצם אמת עמוקה שמרגשת אותי וכמוני עוד רבים אחרים - קוראים צעירים, בכל קריאה מחדש.

באחרונה שכתתי לקרוא את מחזור 'שירי מכות מצרים' ואת מה שנכתב עליו בספרו של עוזי שביט, אותו הזכרתי קודם.

מלבד השירה הגדולה שלו, אלתרמן הוא גם אישיות מעורבת, אמן יוצר בעל אמירה אתית הומאניסטית על החיים החברתיים הציבוריים והפוליטיים בכלל ומחזור מכות מצרים מדגים זאת. הוא נוגע בתופעת הרוע האנושי, האסון, המלחמה, הסבל והטרטיות של הקיום באופן גאוני ממש - מורכבות ויופי, רגש ואמת ידע וחכמה כל אלו התקבצו בתוך 'שירי מכות מצרים'. תמונות ושיח דרמתי עזים ומרשימים.

אני נזכרת ביצירה המופלאה 'גרניקה' של פיקאסו, שמראה את אימי המלחמה, מציגה את הזוועה והכיעור והאכזריות שבה בדרך של קו מושלם מקורי מאוד ובאסתטיקה צורנית פרטנית וירטואוזית.

וכמו סימפוזיה של בטהובן או של מוצרט ושוברט אני חוזרת להאזין להם שוב ושוב כדי לנסות להגיע אל מעמקי צפונותיהם, אל הקלאסיות הנצחית שלהם.

עניין נוסף שיש בשירתו של אלתרמן היא המהודקות הרבה, הדחיסות והמהירות, ואלו מעמידים אותו בינינו, נוכח ואקטואלי גם כיום, בזמן המודרני, הטכנולוגי, הסואן במהירות. הוא לעולם אינו אנכרוניסטי. וזה מפליא כשלעצמו, כיאה לשירה גדולה.

לסיום אני רוצה לצטט את השיר הפותח את שירי מכות מצרים: דם.

נְחֹשֶׁף לִילָךְ, אֲמוֹן, דְּרֹךְ בּוֹכֵב הַגֵּר וְאוֹרוֹ לֹא כֹאשׁ פָּנֵי אֲנָמִים וּבָאָר. וְקִמַּת בְּשׁוֹפָה, אֲמוֹן, בְּיַהֲלוֹם שָׁנִי, מִמַּחְלָפוֹת עֲלֵמָה וְעַד פְּרוּטָת עֲנִי.	סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִמַּחֹל נִיחַר אָנִי, אָבִי, נִיחַר אָנִי כְחֹל חֶבְקֵנִי בְּכִיּוֹם שׁוֹד. סִמְכֵנִי עַד אוֹבֵד סִמְכֵנִי, אָב, בְּנִטְף מֵיִם מִן הַפֶּד.
פְּרוּטָת עֲנִי לוֹהֶבֶת כְּאִישׁוֹן דָּמִים בְּפִי עֲלֵמָה שׁוֹאֶבֶת - צַעֲקַת אֵימִים קִפְאָה מְשֻׁכָּה יְדֵיהָ - אֶל אֲדִיר, הַצֵּל! וְעַף הַדְּלִי לְבָאָר, וְעַד כְּלוֹתוֹ צִלְצֵל.	בְּכוֹרֵי בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לְדָם הָיוּ הַמַּיִם כִּי דָם טְהוֹר, בְּכוֹרֵי, כִּי דָם שׁוֹפֵךְ כְּמַיִם חֶשְׁכוֹ עֲמָקֵי הַבָּאָר, אֲדָמּוֹ עֵינֵי הַבַּעִיר כִּי דָם הָיָה בְּעִיר, וְלֹא חֶרְדָּה הָעִיר
הִכָּה שָׁנֵי זֶהָר פָּנֵי יְשָׁנִים וְעַר. צְמוֹת עֲלֵמָה צוֹנְחוֹת כִּפְטָל עַל פִּי הַבָּאָר דּוֹלְקִים רִיסֵי הַחַי וְשִׁפְתֵיהֶם שָׁרֵב... אָבִי, קוֹרָא הַבֶּן, בְּכוֹרֵי עוֹנָה הָאֵב.	אָבִי, אֵיזֵן קוֹז, אָבִי אֵיזֵן קוֹז לְצִמְאוֹן כּוֹכֵב גְּרִים, בְּכוֹרֵי, זֶהָר עַל עֵיר אֲמוֹן מִימֵיהָ אָב, קָמִים כְּאֵשׁ בְּכַדֵיהֶם דְּמֵיהָ, בֶּן סוּמִים וְאָנּוּ בִידֵיהֶם.

על "שיר של מנוחות" בשמחת עניים

לא שלות ולא נחת. אך כעת חיה,
עוד נכון לנו ערב מנוחות, רעיה.

ופתחת חלונך ורגעת בו פלאים,
והרוח תנע עריסות ותלויים,
והרוח תאמר: בני צאני ואילי
ונערות תזמרנה את שיר אללי,
וזמרו נערות: צמותינו קלעים,
והערב עלינו יפה לאלהים,
והנה כמו ערב חשכנו,
והנה מזמרות אנחנו.

רבו צער ורגז אך את הרואה,
כי נכון לנו ערב מנוחות, רעיה.

והרהרנו דומם: מי באש יצרף
ומי ישקט, בת, ומי יטרף,

ומי ישאר לבדר, ואולי
לא תקום בו גם רוח לומר אללי.
והנה הרהורינו רוגעים וגלויים,
והערב עלינו יפה לאלהים,
והנה כמו ערב חשכנו
והנה חשכים אנחנו.

לא פללת, לא חפית. אבל את הרואה,
כי נכון לנו ערב מנוחות, רעיה.

ונגעה בך בלי קול השמחה הרפה,
והלכין השער העוטר לרקה,
והאשר יגע וחורת כלילי
בהלך בם ירח ושיר אללי.
ודברת: זה דודי העולה בכלואים
ואני לו אשתו היפה לאלהים,
ואראה את פניו וחשכתי,
ולא אבך, כי שפתי נשכתי.

"שיר של מנוחות" פותח את המחזור החמישי בפואמה שמחת עניים. על הסף בולט לעין הניגוד שבין, מצד אחד, המקצב הוואלסי הריקודי-קליל של המשקל האנאפסטי הטיפוסי לאלתרמן - "לא-ש-לוות-ו-לא-נחת. אך-כ-עת-ח-יה (המילה האחרונה, שהיא יאמבית, רק מבליטה את ההדגש המוזיקלי הג'אזי שבפסיחה על הברה בלתי מוטעמת אחת) / עוד-נ-כון-ל-נו-ע-רב-מנו-חות-ר-ע-יה" - מקצב סלוני-קברטי, המודגש על ידי החריזה הסינג-סונגית, האירונית-מקברית, א'-א', ב'-ב', ג'-ג' (חיה-רעיה, פלאים-ותלויים, ואילי-אללי, וגו'), המהדהדת בשירי הילדים של חנוך לוין - לבין, מצד שני, ההקשר הבלתי הולם של שיר גותי שעניינו דעיכה איטית, רוגעת-סיוטית, מהזדקנות עם זכרי נעורים, לזקנה ולמוות. מן הבחינה הצורנית כמעט שאני מתפתה לומר, תוך הסתכנות בכפירה בעיקר, שזהו שיר סארדוני רווי הומור שחור, שלו הייתי אלתרמן הייתי מבקש לקרוא אותו בקול, תוך כדי ריקוד, ועדיף - לזמר אותו...



גד קינר קורא את שיר של מנוחות

השיר נפתח בפזמון החוזר, ואחת מן ההפתעות הראשונות שצופן לנו המשורר היא שהשיר לא מתחיל בתחילת הדברים, אלא באמצעם - *in medias res* כדברי הורציוס הרומי: "לא שלוח ולא נחת", מלים שבאמצעותן הדובר מסכם חווית חיים מייגעת ומתמשכת, המובילה לשלב המסקני המתבקש שהינו התמה המרכזית של השיר: שלב ההזדקנות והמוות כהליך חוויתי רב-משמעותי, המשתמע מ-"אך כעת חיה/ עוד נכון לנו ערב מנוחות, רעיה". חיווי זה, כדרכו של אלתרמן, ניתן להתפרש לפחות בשתי דרכים: "נכון לנו" בהוראת 'ממתין לנו', 'מוכן עבורנו', אך גם "נכון" כפשוטו - 'מתאים לנו', הזקנה והמוות הם מצבנו הטבעי; ו"ערב מנוחות", קרי, "ערב כמטאפורה שחוקה לשלהי החיים, ו"מנוחות" בתרגום מגרמנית של "Ruhestand", 'מצב מנוחה' שפירושו עידן הגמלאות, הפנסיה, המנוח מן החיים חסרי השלווה והמנוחה, ומלאי הצער והרוגז. אך "מנוחות", בייחוד בקישור עם "נכון", מרפרר גם לצירוף הסופני "מנוחה נכונה", קרי, למוות במסווה רוגע, פתייני ומלטף. פסחתי על הצירוף החותם את השורה הראשונה "כעת חיה" הלקוח מן המקרא, למשל - וַיֹּאמֶר, שׁוּב אֲשׁוּב אֵלַיךָ כְּעַת חַיָּה, וְהָנָה - בֵּן לְשָׂרָה אֲשֶׁתְּךָ (בראשית יח' י) - ופירושו 'בעוד שנה'. הקורא משלים את האלוזיה, ומגיע למסקנה שהדובר מבטיח לנמענת "משהו" שיחליף אותה מן האינרציה של מלאכת החיים המתישה, אולם זה יקרה רק בעוד שנה, זו הבטחה עתידית. והצירוף "כעת חיה", על הדהודיו התנ"כיים, מבטיח טוב, מבשר לידה, קרי, ישועה. אך מה הוא מבטיח למעשה, בטכניקת יצירת הציפיות המטעות

והמתעצעות של השיר? לא בן ולא שמחה, אלא מוות או 'גמלאות', סף מוות, סטירת לחי אירונית מצלצלת שחולק אלטרמן לקוראיו, וכל השיר מלא בשכמותה.

והתחזית הרומנטית הנכזבת גולשת לבית הראשון, שבמהלכו מקבע המשורר את תחבולת-העל האנטי-פמיניסטית של השיר, והשירה האלטרמנית בכלל: כפיית **המבט**, לא **המבע**, המשולב של הגבר ההגמוני על ה"רעיה" האהובה (המתויגת בכינוי הפטרוני והמגמד "בת" השמור אצל משוררנו השוביניסט לאהובותיו השיריות): "ופתחת חלונך ורגעת בו פלאים, / והרוח תנע עריסות ותלויים". השורה האינסונטית הראשונה (למרות ההיפרבולה האירונית "פלאים"), נחשפת להארה סארקסטית, כשבשורה הבאה הרוח מואנשת כאם חמולה המנדנדת בשוויון נפש גם עריסות תינוקות וגם תלויים, שהסמיכות המטונימית ביניהם מבטלת את הניגוד הקוטבי בין לידה ומוות באותה אדישות ניהיליסטית של הטבע, המוכרת לנו ממקורות שונים: מקוהלת (ומ"לא הכל הבלים, בתי, / לא הכל הבלים והבל" מ"שיר לאשת נעורים" הפותח את המחזור הראשון של **שמחת עניים**, שנדמה כי הוא טוען לישותה של משמעות קיומית על דרך השלילה, אך למעשה, באמצעות הסייג "לא הכל", מאשר את אי-הווייתה), דרך ה"ערבית" שהתפשטה על השמים "כמו חולה מורדם באתר על שולחן" של ט. ס. אליוט, ו"ברגלים פשוקות הן יולדות מעל לקבר" של בקט, ועד ל"מה איכפת לציפור" של לויין.

והכיוון המודרניסטי הפסימי הזה של הכרונוטופ לידה-זקנה-מוות מאפיין את עיקר מניינו, בניינו ומהלכו של הבית, שבו סמל הנעורים, הנערות המזמרות, שרות את שיר הקינה האיובי-אפוקליפטי "אללי". ומהו תוכן שירן? "צמותינו קלעים", משמע צמותיהן קלועות כחבלים, הן ה"תלויים" בהם דובר, והן 'תלויות' על סמל היופי המובהק שלהן, ואם תרצו - צמותיהן היפות הן ה"קלעים" המוליכים שולל, המתעצעים, המכסים על וחושפים את הזוועה **שמאחורי הקלעים**, אותה זוועה המבוטאת גם ב"והנה כמו ערב חשכנו", דימוי מבעית המייצג את המהירות בה קופצת זקנה על האדם, וגם בהיגד המפעים "והערב עלינו יפה לאלהים", כי יש בו ריאליזציה של מטאפורה חבוטה: הערב אמנם יפה, אך לא לנערות שאת אורן הוא מחשיך, אלא "לאהלים", אותו "אריסטופנס בשמים" כדברי גתה הצוחק למשבתם של בני אנוש, ביטוי כפירה, המאושש על ידי האנאפורה "והנה", המותחת גזרה שווה גרוטסקית-ניהיליסטית-פרובוקטיבית, בין **זנה** כמו **ערב חשכנו/זנה** מזמרות אנחנו".

והציניות המפוכחת של הדובר לנוכח מפולשות התקווה של ראשית החיים עם אימת קיצם המחריד, מתנקזת לסיכום האליפטי בפזמון: "רבו צער ורוגז, אך את הרואה, / כי נכון לנו ערב מנוחות, רעיה". "אמת נכון - "רבו צער ורוגז" (ודוק: החיווי הנון-שאלאנטי הזה נאמר על זקנה בטרם עת ומוות בתלייה!), "אך את הרואה" (כלומר, חלפה ה"כעת חיה", השנה, ועכשיו הנמענת **דואה**, קרי, עדה מכלי ראשון דרך עיני הדובר הגברי המנווט את מבטה), "כי" (ולא "עוד" הצופה פני עתיד, אלא "כי", כאן ועכשיו) "נכון לנו ערב מנוחות, רעיה".

והבית הבא מעצים את האימה שבמודעות לזקנה ולמוות המתקרב, אולם לא בהכרח במשמעות הטעונה, העשויה כמקשה אחת, בה תפס חלק מן הפרשנים את ההרמז לתפילת "נתנה תוקף" במחזור יום הכיפורים - מות הזוועה "הסטנדרטי" באש, ובשקט ובהיטרפות השאוב ממילון

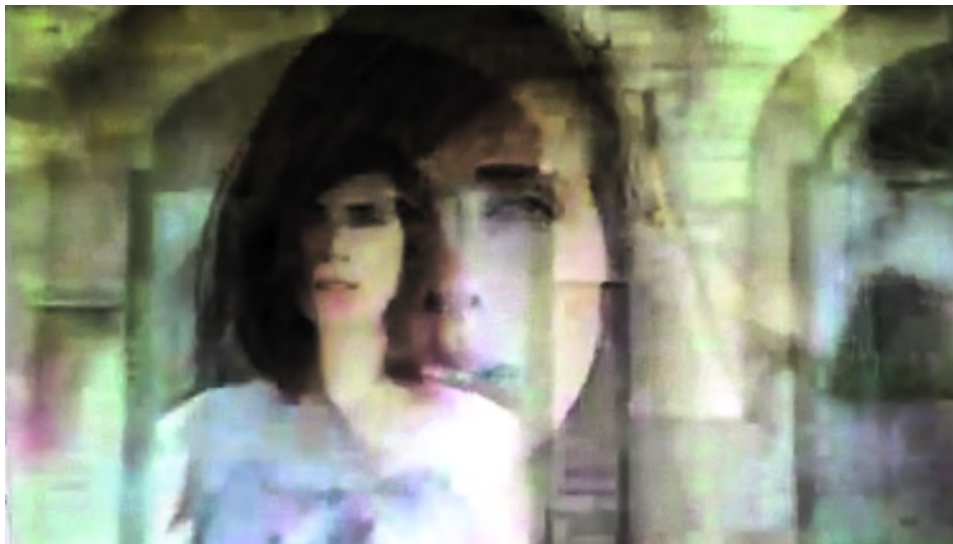
העונשים המזומנים לכלאדם החוטא ביום הדין. אצל אלטרמן יש דיפרנציציה במוות, ויש גרוע ממוות, והוא הבדידות שבזקנה, הפותחת את הבית: "והרהרנו לומם" - אין דו-שיח, אין זוגיות כקבוצת תמיכה, יש רק רפלקסיה מצמררת של היחיד וענותו. ענות זו מחרידה בהרבה ממה שברוך ממגנצה וליאונרד כהן העלו בדעתם: המאושר הוא מי "שישקט", אם בשקט, בהתכנסות, בהשלמה יש מן הגאולה; אבל האומלל ביותר בתהליך האינרציה, כדור השלג התופח של העונשים, הוא לא מי ש"יטרף", אלא מי שיסבול ממה שמזומן לכל זקן וזקנה: "ומי יישאר לברד". זו, הבדידות, היא העונש הקשה ביותר, מאחר שהיא פוקדת את האדם כשהוא זקוק יותר מבעבר לחברה, וכשתש כוחו אפילו להתקומם כאיוב נגד גורלו: "לא תקום בו גם רוח לומר אללי".

ולאור זאת אין בשורות הבאות "והנה הרהורינו רוגעים וגלויים / והערב עלינו יפה לאלהים" משום נחמה 'ברגיעה הגלויה' לכאורה של "הרהורינו" הבודדים והוועותיים למעשה, בערב ה"יפה לאלהים" ולא לאנשים, אלא להיפך: מוצפנת כאן הנאה מפסתופלית מן העינוי המילולי הסארו-מזוכיסטי של הדובר המזדקן, החי המת, המוביל את אהבתו-אשתו המזדקנת כוירגיליוס במדורי התופת של הזקנה, אל צמד התחנות-השורות החותם את הבית: "והנה כמו ערב חשכנו / והנה חשכים אנחנו", משמע: עברנו בקפיצת הדרך בסיועה של האנאפורה החוזרת "והנה", משלב ה"חשכנו", הזקנה, ערב החיים, הגענו לשלב ה"חשכים", הלילה, המוות, שגם זכר הזמרה, שהדהדה בשורות המקבילות בסוף הבית הראשון, נדם, נאלם בו ונעלם ממנו.

הפזמון החוזר ברובו, המגשר משלב המוות אל שלב ההשלמה פורתא עימו, מתחיל בצירוף הריאליסטי, המפוכח כל כך: "לא פיללת, לא חכית". איש אינו מיחל, מפלל או מצפה לשלב הפרישה מן החיים, אולם הוא מגיע, ובצד מנוחתו הנכונה של המת, יש בו גם רגיעה מהמולת החיים, מנוחה אמיתית, ולכן זהו של שיר של "מנוחות", ברכים, ולא ביחיד כצפוי, כי יש בו סוגי מנוחה רבים וסותרים.

ואכן, בראש הבית האחרון אנו מוצאים הכלאה אוקסימורונית נרמזת בין היפעה, הזמרה והנעורים המהולים בזוועה שבבית הראשון, לבין ייאוש הבדידות והכיליון בבית השני, בין הארוס לטנאטוס, ובין האבל לתחיה. אוירה של פיוס והשלמה שורה על השורות הראשונות: "השמחה הרכה" ו"האושר" הנוגעים "בלי קול", בעדינות, בנמענות, הם בגדר פרדוקס לכאורתי או אוקסימורון בזיקה לשיבת הנמענת המומחשת בהלכנת שעה, ולשלב הבא של חורון המוות הניסך על פניה, שכן יש בהם אימוץ מתוך הזדהות סימביוטית, ולא רק קבלה, של כלינו של האהוב, המת החי, שב'ליליו', במותו, 'מהלכים' גם יופי רומנטי של ה"ירח" (וביסוד סמלי-מטאפורי זה מגולם בשירת אלטרמן תמיד משהו עליז, ילדי, ואפילו קונדסי), וגם הקינה האיובית, "ושיר אללי", שכבר נזכר בבית הראשון כשהוא מבוצע על ידי נערות, דהיינו: המדובר ברקוויאם, יצירת אשכבה אמנם, אך רווית יופי, המזכירה בהתבוננות אנכרוניסטית את המחזה "אשכבה", אותו 'שיר אללי' הרווי בחמלה ויפעה של חנוך לוין.

הנימה 'האמנותית', המנחמת הזאת נפקדת לחלוטין מן השורות האחרונות של השיר, המבליטות את אכזריות הזקנה, שלא רק מדגישה את הבדידות, אלא גם מונעת את פורקן הכאב והאבל.



תמונה מהקליפ על השיר "כי סערת עליי" של הצמד "איה נעלמה" המלווה את סדרת ההרצאות המצולמות "בדרך הגדולה". בתמונה: אליה סממה. צילום: איתן ימזקי, עריכת קליפ: יובל זוהר.

לראשונה מסמיך הדובר את הנמענת להתבטא באורח ישיר, אך בהמשך לפטרונויותו האנטי-נשית - לא בקולה שלה, אלא בטקסט שהמשורר-"המחזאי" שם בפיה, ככתוב - "ודיברת": נקודתיים. ואותה "דוברת" במרכאות רואה את הדובר האמיתי, המת החי, "העולה בבלואים" לקראתה, ולמראית עין - זו פגישת אהבים: "זה דודי... / ואני לו" שולח אותנו היישר ל"שיר השירים" - "דודי לי ואני לו הרועה בשושנים", ולכאורה גם הסיומת "אשתו היפה לאלהים" מקבילה ל"הרועה בשושנים", אלא שאז אנו מבחינים שאחרי "דודי" חסרה מילית השייכות "לי", ואין פניו של "דוד" זה לאהבהבים, אלא הוא "עולה בבלואים" מן השאול בקונוטציה גותית, החוזרת בשירת אלתרמן, של המת השב לארץ החיים מן הארץ שלדכרי "המלט" בתרגום שלונסקי "מכל באיה לא שב עוד הלך". ולא אל אישה הנאמנה לו הוא שב, אלא אל הבוגדת ה"יפה לאלהים" ולא לו. ולכן גם, מאחר שמצינו שכל הרואה פני אלוהים מועד למות - "ואראה את פניו וחשכתי", קרי, "מתי", במשמעות שהואצלה לתבנית החושך כבר קודם לכן.

אולם גם אם לא נמתח את חבל הפרשנות עד כדי כך, ונקרא את "ואראה את פניו" כמתייחס למת החי, האהוב, התוצאה היא אחת: לא פגישת אוהבים יש כאן, אלא הטראומה הטראגית שבהיודעות למות בן הזוג, המביאה על הדוברת את מותה, או מעין מוות פיגורטיבי בהוראת 'חשך עלי עולמי'. ואם גרסנו כי שורה זו היא המחרידה מכולן, באה השורה האחרונה ומעצימה את האימה לשיאה: "ולא אבך, כי שפתי נשכתי". אפילו פורקן האבל בבכי של הדוברת והדובר במבעם המשולב נמנע מהם: כהמשך לדימויי האלם ביצירה, כך גם כאן - על הבדידות שבזקנה ניחתת מהלומה נוספת של איסור הבעת הכאב, והתאכזרות עצמית זו שב"שפתי נשכתי" היא הקשה מכולן. לסיכום: כפל המשמעות הפרדוקסלית לעתים והאוקסימורונית לעתים, הגלומה בכל שורה היברידיית ביצירה זו, היא ההופכת אותה להתגלמות מובהקת של המובאה מראשית שמחת עניים, שכמו הפכה למוטו של היצירה: "נפלאים, נפלאים הם חיינו / המלאים מחשבות על מתים".

שמעון לוי

הערות על פונדק הרוחות

המחזה הפיזי פונדק הרוחות (1963) מאת נתן אלתרמן נחשב לאחת מיצירות המופת של הדרמה הישראלית. היצירה מתמקדת באמן היוצא להגשים את ייעוד חייו ולמצותם באמנותו. המחזה זכה לחשיפה ציבורית רחבה ולביקורת מקצועית-תיאטרונית וכן לדיון דרמטי-רעיוני, לרוב אוהד, אם בגלל מעמדו המרכזי של אלתרמן בתרבות הישראלית ואם בזכות איכותיו המיוחדות של המחזה.

מבקרים הבחינו בדמיונו של המחזה לפר גינט ולפאוסט. [שביד, במה 28:20-42; עפרת, 1975:117-130] דמיון זה נסמך לא מעט על מקדם ההתכוונות העצמית - הארס-פואטית והביוגרפית - הגבוה בשני מחזות המסע החשובים האלה בדרמה העולמית. כמי שמעורבותו הפוליטית (ממסדית-מפא"יניקית פחות או יותר עד 1967 וימנית לאחר מכן הוכחה בכתבים אחרים), אלתרמן מתמסר כאן לפרישת כנפי המכוונות העצמית שלו. [מירון, 1962:76] במחזה הוא בא חשבון של קיפאון פקוח עם כלי הביטוי של אמנותו כמחזאי-משורר, כגון משקל, חרוז וקצב, אליטרציות, דימויים ומבנה, הרמזים רבים ליצירות אחרות, וכן יסודות של תאורה, תלבושות ותפאורה, שבהם, אגב, הצטיין פחות. ככל הנראה עלה דמיונו המילולי והדרמטי על זה החזונית והבימתי. אך עדיין נמצא ביצירה כניסות ויצאות, עיסוק נמרץ במעמד השחקן, טיפול אינטנסיבי בתחבולת המחזה-בתוך-מחזה, הבנה מעמיקה של החוצבימה - וכל אלה כיסודות תיאטרון העוברים טיפול ארס-פואטי כואב אך קריר.

אלתרמן היטיב לשלב אירוניה קרירה עם קטעים של פאתוס וכאב אמיתי ומשכנע; בעוד הפאתוס טמון באירוניה ולעתים מבצבץ ממנה, ולהפך. כך, למשל, בסיום, כאשר נעמי "מוקפאת" על הסף, כך במונולוג שלה בהתחלה, בהחלט גם בדיון על הערב המוצלח במיוחד בנגינתו של חננאל: "מה שהתרחש הערב, יקירה, אין לתאר!" [66]. ולאחר זאת: "אל אלוהים זה כלום! אל אלוהים זה אפס!" והקורא או הצופה מוזמנים לדו-משמעות. האומנם התכוונה גברת ב', מין נציגה של הקהל, לשתי שמלות זהות שראתה בפואייה, או לאי קיומו של אל כלשהו? כפי שניתן לחשוך באלתרמן, שכך חשב.

פונדק הרוחות הוא מחזה "מתקלף" המשיל מעצמו, כמו במשל הבצל בפר גינט, קליפות-קליפות של "מקרי"-הנפש על מנת להגיע לגרעין מיהותה ומהותה. תחבולת ההצגה-בתוך-ההצגה המנוצלת גם כאן, באורח אופייני, עשויה לשמש מפתח לפענוח המעטפת החיצונית יותר של ה"הצגה" העוטה אותה. "הודות לכל המופעים הרבים והשונים יש תוכן לכל חיינו בעולם" (21) וזו, כמובן, איננה רק פילוסופיה של צפייה, אלא גם זו של האמן המבטא אמנותית את יחסו לאמנות בכלל, לשלו בפרט. על הבימה עולות דמויות של צופים, "פלוני ופלונית", ואומרים מעליה לצופים באולם מה עליהם לחוות ולחשוב. ההזדקקות למציאות כאל "חומר גרידא" היא מוטיב חוזר באמנות מוכוונת לעצמה, הטוחנת, כביכול, רסיסי זכוכית של מציאות בין שתי מראות המשקפות זו את זו, קליידוסקופ.

עסזאת, נראה שאלתרמן מסתייג מרעיון האמנות לשם אמנות. אפילו במחזה זה הוא איננו מתקבל ללא עוררין, מאחר שהוא מתואר כ"עולם האמנות... שנעשה כחיץ בינינו לתבל חיה..." (69). הרי גם הסתגרות



פרופ' שמעון לוי מרצה על פונדק הרוחות

סוליפסיסטית, אם היא אפשרית בכלל, מחייבת לפחות את קיומו של חלל פיזי ורוחני שבתוכו תוכל להתקיים. בפונדק הרוחות ובמחוזות מסע מוכווני-עצמם מסוג זה, ראוי לתהות אם השאיפה לטהרנות, שאיננה מתלכדת בהוויותיו של העולם ה"ממשי", מותר לה לתבוע מידה כלשהי של אמינות ותקשורתיות. מצד אחד אורבת למחזה סכנת היפוף הרומנטי-מלודרמטי ומצד שני האזוטריות הסתומה. אלתרמן, בעזרת דימויו, בעיקר, ובסיוע לא מועט של אירוניה עצמית, משוור היטב על החבל ביניהם.

שם המחזה מושך תשומת לב, ובעצם הוא דימוי רב-מוקרי. כפי שאופייני למחזה מסע וחיפוש, פונדק הוא משכן ארעי למבקרים בו, לא בית של קבע אלא תחנת מעבר. "הנדודים עצמם נעשים לך מולדת", חננאל אומר. [48] על הגוף כעולם זמני וכפונדק ארעי, "בית חומר לחיים", שרה הפונדקית, ואפילו כאן, לקראת סוף המחזה, הדימוי הוא כפול: הפונדק הוא גם גוף, גם עולם, כי לאדם החי הגוף הוא אכן העולם. פונדק הרוחות הוא גם משכן הרוחות בתמונה מלככת, ובה, בין היתר "נכתבת טרגדיה בסימני פיסוק בלבד". [80] הרוחות החוזרות גם בסיום על התחכמויות מילוליות, אך שוב, מעבר להתחכמויות, הן עוסקות בסוגיה נכבדת, ביכולת הלשון לגעת במציאות: "תסביך התהום הוא ביסודו אימת-חורבן הבית, לא הראשון אלא השני... ובהתלוצצות התלת-משמעית הזאת רב כוחו של הפחד משממונו של הלא-כלום על ההרמוז לחורבן בית המקדש או לבית בשיר. [20]

הרוחות הן מבקרי ספרות מנופחים ובה בעת גם המוזות, של היוצר, כמובן... אלתרמן מתייחס כאן לא לאמנות הנגינה בכינור של גיבורו, אלא לכלי עבודתו כמשורר וכמתרגם. ועוד, אם כי במידה פחותה, אי-שם בתשתית המחזה התרשמתי שפונדק הרוחות אולי הוא גם דימוי אומנם קצת מעיק לארץ ישראל, כמשכן ארעי, בינתיים. כל הפרויקט הזה הוא משכן לרוחות רפאים מן העבר.

כראוי למחזה מסע, היצירה נפתחת לפני עלות השחר, מעין בריאה שתסתבר בדיעבד כבריאה עצמית. בדומה לגיבורות וגיבורים הניצבים באמצע חייהם, כמו דנטה בקומדיה האלוהית, כמו פאוסט שנפשו נקעה מהקריירה האקדמית שלו בגלל עקרותה ואי נגישותה ללשד החיים, הוא מחפש משמעות, כמו ק' של קפקא בהמשפט הנתבע לתת דין וחשבון על חייו ביום הולדתו השלושים, כמו אדמונד של ממש היוצא לקנות סיגריות, וכשאשתו שואלת מתי יחזור, הוא עונה שלא, לא יחזור. בכלל. וכמו רבים אחרים, רק ההחלטה נותרה לחננאל וכל הרהורי הספק הלכו-נמוגו. הוא בחר באמנות על פני נעמי, למעשה הוא הפך אותה למוזה עוד בחייה, שמעתה ממושכנים למענו, והורג אותה כדי להנציח אותה, כי החיים מתים והאמנות היא לנצח. הוא מתכוון לממש את ייעודו ומקריב את ה"חיים" למען האמנות. בשונה מפאוסט ומפר גינט הזוכים בסוף לגאולה דתית, אלתרמן מסתפק בפרפורמטיביות של המעשה האמנותי כמנוף לגאולה זוטא. בסוף המחזה נעמי נותרת על הסף בין הבמה לחוצבמה, סף תיאטרוני במודגש, כי שם מקומה, כפי שהסתמן כבר מלכתחילה. מוטיב הסף צובר עצמה, הופך לחלל של הדימוי התיאטרוני. סוף להיסוסים בין החוויה הלא מעוצבת לבין אמנות ללא חיים ממש, לא מומחזים ולא מתוזמרים, דם ובכי של ממש, והם עוד יבואו בהמשך... כמו למשל ב"עולם שנעשה כחיץ בינינו לתבל חיה..." [69], סף בין יום ללילה, סף הבית בדרך לנדרים, "שאני רק מעבר למפתן", נעמי מתחננת, כנראה מעבר לסף חייו של חננאל.

המחזה רווי הַרְמְזוּיִם. נרודי התורה והקבלה מיוחסים לרבי עקיבא וליחסיו עם רחל, אשתו התומכת בו, והם נפרדים לתריסר שנים. תמונת בעלי המלאכה בחלום ליל קיץ של שקספיר מועברת היטב לפונדק הרוחות, וכאן אנשי מלאכות הרחוב מנסים למנוע את העולם מלחזור לכאוס ולתוהו [40]. אפילו הקברן מהמלט מרמוז, וגם חילופי המהויות בין הדמויות, כמו במחזה חלום של סטרינדברג. פונדק הרוחות של אלתרמן המשורר, הפובליציסט והמתרגם עתיר רוחות רפאים ספרותיות, הן עוברות דרך ובין הדמויות שגם הן רוחות, רוחות של יוצרים, שחקנים, מבקרי תיאטרון וקהל, המון תיאטרוני רב ומגוון להפליא של השתקפויות הדדיות, חלקן מצחיקות מאוד. פושט היד, האני האחר, הכפיל של חננאל הוא גם מלאך המוות, בן דמותו של מפיסטו, ההולך לקחת נפש מן הגוף והוא גם האמרגן שלו, הדואג ליחסי ציבור, לתהילה ולכסף. נעמי והפונדקית, מאזכרות את גרטמן ואת סולוויי. משלימות אישה את רעותה. הפונדקית היא זו שחייה בתיאטרון וכמו בתיאטרון הם הווה מושעה ודחוס. חננאל אומר לה: "את מפחדת מפני סופו של הסיפור מפני שציפייה וזיכרון אינם לחמך, מפני שהברירות, הנדר, השבועה, - כוחות של עור ועצמות - לא הם בראו אותך..." [51] ואילו נעמי משעה את חייה למען אהובה, חיה למען עתיד כלשהו. גם במוטיבים ניכרות השתקפויות, כאשר השקים שנושאת נעמי עד שתהפוך לחטוטרת מהלכת, מושוים לעול שנושא על עצמו חננאל - "שנה של סבלות". האירוניה העצמית של המחזאי בולטת כאן במיוחד: "אבל אני הוא הנשוא את השקים" [34] רפלקסיה פנים-תיאטרונית ניכרת בפונדק הרוחות על כל צעד ושעל. הפונדקית, כשחקנית, אינה קיימת אלא כאשר מסתכלים בה. הקוף והתוכי הם חקייני קול ומחווה, שחקנים. התיבה המזמרת גם היא דימוי לתיאטרון נייד. הקוף נורה מקליע שנועד לחננאל, אבל הופך דימוי פתטי לחננאל. מסתובב בסיפור שהתכוון, האומנם, לאחרים.

בשנות השישים למאה הקודמת היה התיאטרון הישראלי הממוסד נועז בהרכב מכפי שהוא כיום. המחזה הוגש לתיאטרון הקאמרי ב-1959 אך הועלה רק שלוש שנים מאוחר יותר, אך מותר לשער שפונדק הרוחות לא היה נחשב לצוק קופתי איתן דיו, הוא מסובך ומורכב ופיוטי ואינטליגנטי, נוגע לשכל וללב והיה ממתין עוד כמה שנים. חבל, כי יש אצלנו המון רוחות המצפות לגאולה.

התבוננות וקריאה מחדש באלתרמן

על כוכבים בחוץ ושמחת עניים

במרוצת השנים הפך נתן אלתרמן לדמות המשורר הארכיטיפלי, השימוש שלו בשפה העברית ומכמניה הפך לאגדה. אלתרמן הוא דיאבולו של מילים, מכשף, פגניני וירטואוזי של משקל וחרוז.

אני מבקש להאיר כמה נקודות באשר ליצירות המכוננות שלו הספר **כוכבים בחוץ**, שיצא לאור ב-1938 והספר **שמחת עניים**, שראה אור שנתיים אחר-כך.

דובר על הנוף האירופאי של **כוכבים בחוץ**. אכן, רובם הגדול של אביזרי החטיבה השירית הזאת בא משם, יחד עם אזכור נדיר של הדמות המכונה "אם" ועם רמזים לילדות ניתן לראות בכך לא רק ניסיון לאוניברסליזציה של נושאי השיר, אלא עמדה רגריסיבית-ילדית, עמדה הכרחית כשמדובר במי שמכשיר עצמו למלאכת הכתיבה, כפי שאמר לה קלזיו חתן פרס נובל הצרפתי, "כל יוצר חותר להיות הילד שהיה פעם". ניתן לשער כי כל אותן חוויות המשורר-הילד שנולד בפולין ונדד באירופה המזרחית בין מוסקבה לקיישינב ועלה לארץ בגיל חמש עשרה, ובנוסף חזר אל הנוף האירופי בעת לימודיו בצרפת שם גם התוודע למודל הכתיבה האורבנית של בודליר, ג'יל לפורג' ואחרים, יתנו אותותיהם ביצירתו. את כל אלה הביא עימו בשוכו מצרפת אל ארץ ישראל הרחוקה מהמטרופולין התרבותי. אותם חרוזים שקולים, נופים ונושאים התקבלו בסערה כחידוש גדול.

על כל אלה יש לזכור כי אלתרמן הוא קוסם גדול של עברית ומפעלו מהווה תרומה גדולה למפעל החשוב ביותר שהתחולל כאן: תחיית השפה העברית. המבנה המיוחד הממושטר-ממושמע של השירים בצרוף קסם משחקי ולעיתים תיאטרלי נהדר היוו מסכה משוכללת של המכשף הגדול כדי לספר על קסם העולם ועל שברו, על פלא האהבה ועל כישלונה.

"מֵאֲגָמִיָּהֶם הַמֵּיִם נִבְּטִים אֲלֵינוּ. / שׁוֹקֵט הָעֵץ / בְּאֶדָּם עֲגִילִים. / לְעֵד לֹא תֵעָקֵר מִמֶּנִּי, אֱלֹהֵינוּ, / תּוֹגַת צְעִצְעוּעֵיךְ הַגְּדוֹלִים." (ירח).

או מתוך: "השיר הזר": "הוא שמע את קולך, הוא שמר צעדיך\עריסה שוממה לך הניע, האם\והעיר את עצבות חלונך וידך\וקרא ספור מימינו ההם." הנה אזכור נדיר לאם, לילדות, לעצב הנרמז של האם.

או "בהר הדומיות": "המראות שנפלו פה אינם קמים, הילדים שתעו פה חדלו לראות... \ מסכיב דומיה של הרבה אגמים \ והרבה ארצות בהירות".



המשורר ישראל בר-כוכב (יח"ץ, Festival Literaturwerkstatt-poesie Berlin)

עוטה מסכה הוא עובר בעולם כהלך, כזר שנקלע לכאן, ובמיניי לחשים ומילים מתגלגלות מזמין את הקורא אל הקרקס העצוב שלו שבו קשר איננו קשר והיחסים עם הרעיה מתרחשים לפי מיטב הרומנטיקה, בלתי ריאליים, כמעט מורבידיים, ומקננת בהם הקנאה האל זמנית, שהיא כזכור קשה כשאול.

בעיניי, כישוף המילים הזה הוא מסכה של מעין עליזות ילדים עם קצב קבוע וחוזר עם חומרה של חריזה ומשקל שבאו לכסות על עצב גדול ועל פחדים גדולים. הנה "השיר הזר": "אַחֵיהַ הַמְנֹרָה וְשֵׁנִית אַכְבְּנָה, \\\ לְחֵייו וּמוֹתוֹ אֶת הַזֶּמֶר אֲשָׂאִיר, \\\ הַמְלִים חֲזָקוֹת. בְּכֻלּוֹכֵן לֹא תִבְכְּיָנָה. \\\ הַדּוֹקִים הַדּוֹקִים, חֲרוֹזֵי הַשִּׁיר." בהמשך השיר הוא מגלה מה אוחזות המילים, מה הן נושאות, על מה הן מגינות: "עצבות חלונך וידיך", "הוא עבר עם גרו בכתבי החולים", "דמעותיו בוכות פנימה", "הוא ממני חזק מגנני הדלים \\\ עד יאוש \\\ לפני קומו \\\ בצנינוק משפתיו נעקרו ודוים \\\ אך עליך האם \\\ לא ספר מאומה" -- (רק לעיתים נדירות נחשף הרקע של המשורר וכוודאי אזכורו המפורש של הורה).

לשיאו מגיע האיזון בין המלים השקולות, החרוזות או בלשונו, המהודקות, המגוננות על המשמעת ועל האיפוק שמאחוריו כל צער העולם: "רק מילים נכריות את קוראת כאיגרת\לו סלחי לי על קור החרוז הצלול.\על עלבון אהבה כה פשוטה ואכזרת\שהלבשתי לה כתונת משחק וצלצול".

כך הגוף - מקור הפחד והמחלה שהוא מעין סוס טרויאני המאיים להחריב את ארמון החיים - הופך לחתן דמים, כלומר: "כי גופנו פרא, חתן הדמים\ עוד לזהט במסווה החיוך והבגד" (עמ' 21 מתוך "אל הפילים"). הנה המסכה, הנה המשחק, המכסים על הספד או קינה. למשל על מות האהבה: "בידי שנגעו כך, דועך השרב.\מה יקרו לי חיי שהיו הדומך!\את זרה, את זרה, אל תבואי עכשיו.\התוגה שעזבת פה גדולה כה ממך" (עמ' 73)

אהבה זו למעשה בלתי ניתנת למימוש, אלא מעבר לחוקי הטבע, כלומר אחרי המוות, משם קורא הזר לרעייתו בקול הקוסם לחבר את מה שנקרע, כדי להתגבר על ייאוש הפרידה והנטישה בכוח המאגיה המילולית והדרישות שמעבר לחיים. דרישות הזר מרעייתו. יש כאן ביטוי נואש שכולו רוח של ניגודים, להתגבר על מה שתיאר שופנהאור ברוח פסימית מפוקחת: שופנהאור ראה באהבה אחת מתופעות הטבע שתכליתה התרבות, ואין לה קשר לרעיון הרומנטי הוותיק של מימוש האושר בחיים זוגיים.

הנה מעמד הפתיחה: (פגישה לאין קץ): פי סַעֲרַתְ עֲלִי, לְנִצַּח אֲנִגְנָךְ / שְׁוֹא חוֹמָה אֲצִיב לְךָ, שְׁוֹא אֲצִיב דְּלֹתִים / תְּשׁוּקָתִי אֲלֶיךָ וְאֵלֶי גִנְךָ / וְאֵלֶי גוֹפִי סַחֲרָר אוֹבֵד יָדַיִם!

הנה התקווה: "תְּפֹלְתִי דָבָר אֵינְנָה מְבַקֶּשֶׁת/תְּפֹלְתִי אַחַת וְהִיא אוֹמֶרֶת הֵא לְךָ".

הילדים המסתמנים באופק בהתאם לצווי הטבע: אֱלֹהֵי צִוְנִי שְׂאֵת לְעוֹלָלֶיךָ / מְעַנֵּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצְמוּקִים".

והסיום הצפוי: "וְאֵנִי יוֹדֵעַ כִּי לְקוֹל הַתֵּף / בְּעָרֵי מְסַחֵר חֲרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת (המציאות), / יוֹם אֶחָד אֶפֶל עוֹד פְּצוּעַ רֹאשׁ לְקֶטֶף / אֶת חֵיוֹכְנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְבוֹת", כלומר כשהחיים שועטים קדימה (כמרכבות) הכול נושר ארצה למשל חיוכנו (שנופל בנפול האהבה כמתואר כאן ובכל שיר אהבה אלתרמני). כאמור: "עוד אבוא אל ספך בשפתים כבות".

אלתרמן לא רק על חייו ואהבתו מקונן, אלא מבטא את מסלול החיים האוניברסלי: ראשית: כוכבים בחוץ, יצירה שיש בה מסימני שיר השירים: מאוהבות בחיים, באהבה, היקסמות, כישוף, יש בו גילויי שמחה, נעורים. ארוס: כמו בשיר "לבדך" (עמ' 67): "בְּךָ מְסַתְּפָלִים פּוֹכְבֵי הַלְּכַת \ לְךָ נוֹהֲמִים דְּבֵי הַצִּיר \ הַלְּיָלָה...מְדַלֵּיק לְךָ עֲצֵי דְבָדְכֹן". או בשיר "יין של סתיו" (עמ' 72): וְאוֹתָךְ \ בְּעִבְרָךְ עַל הַגֶּשֶׁר הַצָּר \ הָאֵם לֹא נִשְׁקָה הַסּוּפָה בְּצוֹאֲרָ? או בשיר "שלושה אחים": "הָהָ, אֵלֶי הִפְּהָ \ הַצְּעִיר לְעַד \ כֹּה גָדְלוּ וְכֹה רָבוּ גִנְיָךְ \ רַק מְחַצֶּת אֵלֶי הָאֶשְׁפּוֹל הָאֶחָד \ וְהַגָּה הַסְּתַחֲרָרְתִּי אֲלֶיךָ" (עמ' 118), או "בחונן נושף עוד להט" (השיר "קרקס", עמ' 135).

מכאן עובר המשורר ליצירתו הבאה, שבה מסימני מגילת קהלת: שמחת עניים. הכול הבלים והבל, והחיים אינם אלא שמחת עניים. והעניים הם כל אלה שאינם פטורים מוויתור על כל מה

שיש להם, כפי שדורש המוות, וכיוון שניתן להתבונן בחיים במהופך נקל לראות שכולנו עניים. וכל זה בא להסתתר תחת תזמור וכישוף מילוליים הנשענים רבות על שכבות קדומות של עברית ועל חוויות שאינן מכאן ומעכשיו, אלא משם או מהאל-זמני. שמחת עניים, הקובץ השני בשירים שמכבר, הוא מעין קהלת: קינה, השלמה, שבר. הנימה משתנה גם בפרספקטיבה וגם באהבה: "הזר מקנא לחן רעייתו": "אל תלבשי את שמלת החג \ אל תצחקי לעולם". שיר השקר: "דין הבתים לשקוע\לא דיין הבתים לעמוד", או שיר הנושא את הכותרת: "כאשר הרואות תחשכנה", כלומר בכוא המוות.

נתן החכם כפי בן גוריון, או אלתרמן הערום מכל משורר, כפי שמעיד עליו נתן זך. אותו נתן אלתרמן בכואו לספר לנו על פונדקית, על ניגון, על פגישה לאין קץ, מספר לנו כמו במכשיר רנטגן צבעוני על הדבר ועל היפוכו, הוא אכן מימש את המלצתו העתיקה של הג'וזאנג דזה: לעולם ילך החכם לאורו של התוהו ובוהו.

לדידו של אלתרמן פגישה כרוכה בפרידה וכמאמר הצרפתי: *partir c'est mourir un peu*:

את הלילה שלך שעזבת לברך...

אל תבואי עקשו. ילד מת בחיקי

את נשפחת עיני המראה עצומות

בחדרי העולם הגדולים, הריקים,

גם צחוקך יבהל מעצמו. (עמ' 73)

ולא כל שכן כאלה ארוכות כמו פגישה עם הרעיה. רק מותה או מותו מאפשרים מימוש יחסים. זו רק אחת התופעות הפרדוקסאליות שעליהן מצביע אלתרמן בשליטתו הוירטואוזית בשפה, באישיות הקוסם, בערמה של בעל סוד. שתי היצירות הגדולות ורבות ההשפעה הללו, כוכבים בחוץ ושמחת עניים זורעות את הכישוף הגדול שנקרא שירת אלתרמן שכולה זריית כוכבים בעיניים כדי להצפין את האמת שמאחורי הזמר ותיבת הנגינה, ובעת ובעונה אחת גם לבטא אותה: לסנוור, לגרום למבט לסטות מהמחזה האמיתי, ועם זאת להישיר מבט נוכח האימה, הכאוס, ולכשף אותם בעזרת המאגיה של השיר.

ויש עוד סימנים למלכות האלתרמנית: הדרישה מן הרעיה לבלעדיות, המופע המרכזי של המשורר בדמויות אחרות, כגון הזר, או זה שמביט בחלון ומשתתף בצער רעייתו בעד הזכוכית. ההתבוננות מן המרחק, הזרות, צד ג'. ההתבוננות מן הצד אכן מסמנת את הדברים, התובענות האולטימטיבית המזכירה את הילד בתקופה הסימביוטית, ועם זאת משקפת את הלהט של המשורר ואת רוח המרד שלו שלא מסכינה עם המציאות ועם דרך העולם, מבלי לומר לפחות את הקינה. איש מסכות, איל דיאבולו שמזמין אותנו לנשף מסכות או לקרקס, נושא הנשף או הקרקס הוא חיינו שלנו. השירים היטיבו להיחרת בתודעה גם בעזרת הלחנים הפנימיים וגם הלחנים המוזיקליים הנפלאים שחוברו להם במרוצת השנים.

על השיר "אל תתנו להם רובים"

שירו של נתן אלתרמן "אל תתנו להם רובים" הוא אחד השירים המרגשים מאוד שאפשר ממש לתרגם אותם אחד לאחד, את כל 14 הבתים, למה שקורה בזמננו, בימינו אלה.

שירתו של אלתרמן נעה ברצף שבין הפואטי לארוטי ומבשרת תחושה ותנועה. השירה שומרת על מהימנות אידאולוגית וחברתית ושורדת את מבחן הזמן. והנה לא מכבר הייתה ישראל במלחמת "צוק איתן" והשיר הזה, "אל תתנו להם רובים", קיבל משמעות חדשה:

אל תתנו להם רובים

רוח מתגלגלת על שטיחי קמה.
חדש מאי היה. נאה מכל המאיים
שירעה אי-פעם אמה-אדמה.

הגדודים הלכו באחוזי סחרחרת,
כילדי בית-ספר שקבלו יום חג.
חילים זקנים התירו המחגרת
והריחו יחד שמש וטבק.

מן הראש הסירו את כובעי הפלד,
סלסלו שפם וסלסלו בקול-
הי רגלים-ליים, דרך מצלצלת,
הי גלכה-לכה עד אשר נפל-

ובמנגינות פרחו עצי תפוח
ואמי שלי צבטה את לחי
ועל השדות התגלגלה הרוח
וזרקה אלינו מלוא חפניה מאי...

עוד אזור, אחות - פתאום... פתאום לפתע
באה האימה, ידענו את ריחה!
אמא צעקה - מדוע התחבאת...?
למה זה, ילדי, לבשת מסכה?!

בואי נא אחות ושכי לך כאן מנגד,
פן אחרל לנשם ואת גם לא תדעי.
פה, בבית זה, מתים כל כך בשקט...
קר לי לבדי.

עוד גדול הלילה. המנורה צהבהבת.
את עצי הגן הרוח מניעה.
עד שבאת הלום ישבה כאן השחפת.
היא טובה כמוך, אחות רחמניה.

היא חבקה אותי כמו הייתי ילד.
היא אמרה לי - בכה מעט, אל תתבייש.
ילדך יתום ואשתך אמללת
ואתה תינוק בן ארבעים ושש.

אחותי, הלא ידעת ודאי, הגידי
למה החולים נראים קטנים כל-כך...?
ואני הלא אדם-חיל הייתי,
הן דברתי פה אל פה עם כלי תותח!

זה היה מכבר, העת אמנם חולפת.
את בגדי השדר איני לובש מאז.
לי השאירו רק מדליה ושחפת...
את יודעת מה זאת התקפה של גז?

עוד אזור, אחות - שמים לא שמים,

שבע-עשרה שנה עברו מאז עד הנה,
שם הרגו אותי לאט. לאט-לאט.

והכל נשכח. ופה מתים בשקט.
והמות פה צנוע ומגומס.

רק אני יודע - ראיתי יורקת
עוד את השנאה, הרצח והגז.

רק אני יודע שבמערכת
בהייתי פתאום אחר, אים כזה...
לאחד קטן פגעתי בגלגלת
ושלשה גדולים דקרתי בחזה.

אחתי, עוד רגע. שני בנים לי. שנים...
אהבתים מאוד. לבותיהם טובים.
אך בבוא היום... למען השמים,
אל תתנו להם רובים!

ונפרץ קדימה. אל המערכת.
מסכות הגז השונו זה לזה.
לאחד קטן פגעתי בגלגלת
ושלשה גדולים דקרתי בחזה.

כל חלל כאלו לא זמר אף פעם.
כל חלל כאלו השתומם למות.
באדי המות, בפצצות הרעם,
איש אחיו רצח מפחד ותמימות.

עוד אזכור אחות - כי לא צריך לשכח -
הם היו כמוני. הם היו טובים.
רק אסור היה אותם לקרב לשלח,
רק אסור היה לתת להם רובים!

וכעת - הגה. המלחמה איננה.
המנוחה צהבהבת. ואני ואת.

היכולת של אלטרמן לתווך בין הרגש של הילד הנאשם לבין הרגש הבוגר, האחראי, השופט; היכולת שלו להביא אותנו למין מסע מטלטל ומדכא, מסע שמתגבר מבית לבית, החוויה המוחשית שהופכת ברגעים מסוימים למעין אשליה: האם האחות היא אחות בשר ודם או אחות רחמניה? האם המחלה היא סופנית או שיש לה מרפא? זהו מקום של תלישות, של חוסר דעת, שבוחן את התחושה שחויה חייל בשדה הקרב וחייל שיש לו משימה ונמחקה לו התודעה, והוא מגיע לזירה ופורץ קדימה במערכת - והוא לא באמת יודע מה קרה.

"עוד אזכור אחות, ...דקרתי בחזה" - זוהי חוויה מאוד חזקה שמכניסה אותנו להרבה תחושות של הזדהות מתוך המלחמה האחרונה בישראל במסגרת מבצע צוק איתן, מלחמה שבה נפלו חללים וגם אלה ששרדו מגדיר אותם אלטרמן מתוך המבואה הלירית שפגשנו כעת. ליריקה בגוף ראשון חללים, חללים בנפש בזמן ובתודעה.

"היא חיבקה אותי...בן 46". - ילדך יתום אבל אתה כאן. שוב אנחנו חווים פה תחושה שהיא טלטלה עזה מאוד. היא בעצם אומרת נכון אתה בשר ודם ואתה חי ולכאורה שרדת את הקרב את המלחמה אבל אתה מת. הילד שלך יתום, אשתך אומללה. ואתה חזרת למצב של תינוק. כשם שתינוק זקוק לרחמים, למסירות ולחום אנושי, כך אתה כפגוע הלם קרב כאותו תינוק.

"ונפרץ קדימה אל המערכת...דקרתי בחזה". שוב יש לנו אותה מטרה. אנחנו פורצים קדימה אבל מאותו רגע הכל מסתבך, ואנחנו בתוך מערכת. אנחנו אמנם מוגנים במסכות גז, אבל הן רק עוזרות לנו להסתיר את האני, את העצמי. להיות אחד מכולם.



מרלין וניג בהרצאתה המצולמת על השיר "אל תתנו להם רובים"

"לאחד קטן....דקרתי בחזה" - אנו פורטים לפרוטות את מסע הקרב שיכול ממש להצביע על האקטים המיליטריסטים שלו, על התחושות שלו.

"כל חייל כאילו לא... מפחד." - שורה זו מחזירה אותנו אל המקום שבו חיילים כבר לא מזמרים שבו נותר לך חלל פנימי עמוק ואתה משתומם, ויש לך המון תחושות של מוות עוד לפני שקרה.

"איש אחיו רצה..." אתה לא פועל עם התודעה, אלא ממקום אחר - של פחד, של חוסר שליטה.

"עוד נזכור אחות....אסור היה לתת להם רובים" - לא צריך לשכוח. הם היו כמוני, אלא שהלכו. אלה שמתו - הם היו טובים, אבל נעשתה טעות. אסור היה לשלוח אותם. אסור היה לתת להם רובים. הביקורת של המבוגר האחראי, הנושא באשמה, היא ביקורת של זיכרון, שכעת הוא מודה שלא צריך לשכוח.

המסקנה פשוטה: אסור לתת להם רובים. אסור היא מלה מוחלטת:

"והכל נשכח ופה מתים בשקט...השנאה הרצח..". - המוות עובר תהליך של פרסוניפיקציה, והוא שקט, מנומס, ליתר דיוק, הוא צנוע ומנומס, אבל אני יודע כי הכל ספוג בריאותי, והריאות יורקות שנאה, רצח. מלחמה. המלחמה בתוכי. היא כמה שמתרחש עכשיו, מתוך הצורך של הגוף להילחם עם אויביו.

ולבסוף - "אחותי עוד רגע...אל תתנו להם רובים" - אנחנו חוזרים למסקנה ולבקשה ולמצוקה של המבוגר שמתגלה לנו לפתע כאב. כאב לשניים שסוגר את המעגל עם האם והאחות, שסוגר את המכתב ואת הפחדים בידיעה ברורה ובבקשה מוחלטת: "אל תתנו להם רובים".

על השיר "סער על הסף"

סער על הסף

אָויר שיאים אובד, מרוץ ורידים ודפק.
והדרך נעורה כבכי להולך.
הה, איזה ראש אפל, מאפק ועד אפק,
הנהים געגעעו אל מרחבי לילה.

באפלות נובטים חשד ומערבלת.
ברק! - עצים עצמו עינים בזהב.
נחשף, נפער הלילה! עירמי כרבלת
בחצרות שחרות דולקים תרנגוליו.

והוא זוכר אותך ביקוד עצי תפוח,
והוא זוכר אותך בהשבר לבו,
בהותרו בודד, עקור מגן, פתוח,
למול אהבתך המשתלחת בו.

עברי באפלה, חוגגת וזועמת.
לך שיערים נפתחו ושירים הרבה.
היי לי שם נרדף ברוח ובזמר
לכל אשר גאה ויף לאין מרפא.

ובהתנער הרחק ונשאו עלינו
עופות ומפרשים מגעגעי סופה
והדרכים, גדולות, תלכנה לקראתנו.
ועמוסות מרחב ושיר לעיפה -

ההסתו, הסתו המר יצא אל היבשת.
שמים ינופף בסודרים של אש
וברשע ושבועות ובלחישת נואשת
על אלם דלתותיה יגשש.

ברובד הרפרנציאלי השיר "סער על הסף" הוא שיר מעורפל. ברור שמדובר בסערה בלילה, אך לא ברור כלל מהי הדמות הנשית האדירה המקיימת קשר עם הלילה הזה. ברור לפי פיגורות-הלשון שבשיר, שאת הלילה יש לקרוא כמערכת סמלים, אך לא ברור מה הלילה מסמל. בקצרה, לא ברור באיזה מרחב השיר מתנהל, ומהי מערכת היחסים בין אותה דמות נשית לבין הסערה ובין הלילה. כך, למשל, לא ברור מי עובר במה. מהו ההולך, הנע, ובתוך מה הוא נע. האם בדרך מתרחשת התנועה של החי, או שמא הדרך עצמה היא החי והיא הנעה. תחושת ההליכה נמצאת כבר בבית הראשון מן השורה הראשונה. אוויר-השיאים שאובד מבוסס על העובדה המטאורולוגית שככל שעולים כך האוויר נעשה דליל יותר, כך יש פחות חמצן. עם זאת, המלה "שיאים" קשורה לשדה הסמנטי שאליו שייכת גם המילה "מרוץ" שבהמשך השורה. זהו מרוץ של הוורידים ושל הדופק, ומדובר כנראה במאמץ פיסי - כיבוש פסגה או מאמץ של מרוץ, או התרגשות, המאיצים את הדופק. אבל מאידך גיסא, מערכת הדם היא מערכת סגורה, ומרוץ הוורידים והדופק לא מוביל אל שום מטרה המצפה בקצה המסלול.



פרופ' אורציון ברתנא מרצה על השיר "סער על הסף"

בשורה השנייה מופיעים הדרך וההלך, המוכרים היטב משירים רבים של 'כוכבים בחוץ': "ודרך נעורה כבכי להולך", וההרמז שולח את הקורא אל: "אל-תבכו לַמָּת, וְאַל-תִּגְדּוּ לוֹ; כִּכּוּ בְכוּ, לְהֵלֵךְ--כִּי לֹא יָשׁוּב עוֹד, וְרָאָה אֶת-אֶרֶץ מוֹלְדָתוֹ. [---] כִּי, בְּמָקוֹם אֲשֶׁר-הִגְלוּ אֹתוֹ--שָׁם יָמוּת; וְאֶת-הָאֶרֶץ הַזֹּאת, לֹא-יִרְאֶה עוֹד." (ירמיהו כב, י-יב) הכוונה היא לחי ההולך אל הגלות, המקום שבו ימות, החי שלא יחזור לארצו. אפשר להבין את הפסוק הזה במובנו ההיסטורי כפי שהוא בפי ירמיהו, ואפשר להבינו במובן סמלי: עצם היות החי חי משמעו שהוא הולך בדרכו אל המוות. משמעות זו עומדת בניגוד למשמעות הציאה לדרך של ההלך בראשית 'כוכבים בחוץ'. שם הדרך נפקחת וכאן הדרך בוכה על ההולך, תרתי משמע.

בהמשך הבית הראשון החושך, או ענני סערה אפלים ורעמים - ראם אפל מאופק עד אופק, נוהם ומתגעגע אל מרחבי הלילה של האהובה. שוב, אם חלל אחד משתוקק לחלל אחר, איזו הליכה יכולה להיות בהם? ההליכה נמצאת בבית הרביעי, ונראה כי ההליכה אינה פשוטה מבחינה תלת-ממדית, כלומר אינה יוצרת תמונה פלסטית ברורה. האהובה עוברת באפלה, עוברת בשערים, עוברת בשירים הרבה, ומתברר שאין זה חלל פשוט שאפשר לעבור בו. זהו חלל מטפורי. בבית החמישי החלל הולך ומסתבך. בבית הזה מתברר שההולך הוא איזשהו "אנחנו" לא ברור, שאינם הולכים אלא עופות ומפְרָשים נעים מעליהם, ויותר מזה - הדרכים, עמוסות מרחב ושיר, הן ההולכות לקראתם, לקראת ה"אנחנו" המסתורי. תמונת ההליכה הולכת ומסתבכת בבית השישי, הבית האחרון של השיר: מתברר שעונת השנה, הסתיו, האקלים ומה שהוא מסמל הוא ההולך, ואילו האישה המסתורית, האהובה

המסתורית, סוגרת את דלתותיה בפניו. שוב, העונה נעשית דמות והחלל נעשה מופשט ללא יכולת של מימוש פלסטי.

עם זאת, כשעוברים מן הרובד הרפרנציאלי אל הרובד הפיגורטיבי, הסמלי, אפשר לתאר הרבה מן המטפורות שבשיר ולהבין כל אחת בפני עצמה. ויותר מזה, אפשר להבין את האחידות הסמנטית של שפת השיר, של המוטיבים החוזרים לאורך כל השיר. מוטיבים אלה הם מוטיבים של סתיו ושל סערה: "ברק! - עצים עצמו עינים בזהב";

"ובהתנער הרוחק ונישאו עלינו / עופות ומפרשים מגועגעי סופה";

"הסתיו המר יצא אל היבשת / שמים ינופף כסודרים של אש / וברשע ושכועות ובלחישה נואשת / על אלם דלתותיך יגשש";

"הה, איזה ראם אפל, מאפק ועד אפק, / הנהים געגועיו אל מרחבי לילך";

"והדרכים גדולות תלכנה לקראתנו / ועמוסות מרחב ושיר לעייפה".

הציטוטים מובאים כאן בכוונה לא על פי סדר הופעתם בשיר כדי להמחיש שזו אווירה אחידה, ובכל סדר שיוכאו היא תישמר. אך המערך המלכד את השיר אינו ברובד הרפרנציאלי. נמצא אותו ברובד הפיגורטיבי, המוטיבים והסמלים. ואולם גם המערך הסמלי אינו מספיק לליכוד השיר בדרך להבנתו אם לא תודגש התשתית הבינארית של השיר, המורכבת מן היחידות הבסיסיות ביותר - פתוח מול סגור, פעיל מול סביל. היא תוצג להלן מפתחת השיר ועד לסימונו.

הבית הראשון: "אור שמים" - זהו שיר, מלוא העוצמה במלוא התגלמותה. ומולו - "אובד", השיא ועוצמתו נעלמים ואובדים. "מרוץ" - זוהי פעילות ליניארית. "ורידים ודופק" - זהו מרוץ פנימי ולא חיצוני, והעיקר מרוץ במחזור, במעגל, שוב ושוב כמו מחזור הדם בגוף. "ודרך נעורה" - פתיחות ופעילות, הדרך מתעוררת. "כבכי להולך" - סוף דבר, מוות, לא פעילות ולא פתיחות. "ראם אפל" - אטום וכהה וסגור, "מאופק ועד אופק" - מוחצן, מלוא כל תבל נוכחותו. "הנהים געגועיו אל מרחבי לילך" - שוב פתיחות ופעילות ומרחב.

הבית השני: "באפלות" - סגירות וחשאיות. "נוכטים" - פתיחות, יציאה פעילה מן הסגור אל הפתוח. "חשד ומערבולת" - שוב חזרה אל הסגור ואל המעגלי. "ברק!" - פעילות מאירה, מגלה ופותחת. "עצים עצמו עינים בזהב" - העצים מסוננוורים מן הברק, לא רואים, עוצמים את עיניהם, חזרה אל הסגור. "נחשף, נפער הלילה!" - הסגור נפתח, סביר להניח שהוא נפתח לאור הברקים. "עירומי כרכולת" - הכרכולת העירומה חשופה וגם אדומה, שוב תנועה אל הפתוח, הפעיל. "בחצרות שחרות" - תנועה חוזרת אל הסגור, השחור והתחום במלבן של חצר או של חצרות. "דולקים תרנגוליו" - שוב תנועה אל הפתוח, בשתי המשמעויות של השימוש המבריק בפועל "דלק": דלק-בוער, וגם דלק-רץ.

הבית השלישי: "הוא זוכר אותך ביקוד עצי תפוח" - יקוד-מוקד-אש. עצי תפוח בוערים (חזרה אל השדה הסמנטי של "דלק") שוב ברו-משמעות. מצד אחד העצים פורחים, ופריחתם יכולה להיות יקודם, ומצד שני בוערים, נשרפים וכלים. "הוא זוכר אותך בהישבר לבו" - הלב הסגור נשבר, נפתח בפני אהבה או זיכרון אהבה. "בהיוותו בודד, עקור מגן, פתוח" - הוא פתוח אבל אינו פעיל, שכן עקור מגן הוא, חסר יכולת להתגונן. "אל מול אהבתך המשתלחת בו" - אהבתך היא הפעילה אל מול הלב

חסר האונים, ושוב חזרה אל השדה הסמנטי של דלק ושל יקוד, שכן גם אש יכולה להשתלח, ואש משתלחת שורפת ומכלה. האהבה המשתלחת פעילה מאוד, אבל גם מביאה אל סוף, סוגרת-כול.

הבית הרביעי: "עברי באפלה" - פתחי את האפלה הסגורה, פתחי את הסגור. "חוגגת וזועמת" - שוב דבר והיפוכו: חגיגה וגם זעם, את בקוטב האחד וגם בקוטב השני בו-בזמן. "לך שערים נפתחו ושירים הרבה" - את פותחת גם במישור המציאותי (שערים), וגם במישור הפואטי (שירים), והשיר כמו שער נפתח בפניך, בפני פעילותך, מן ההערות הארס-פואטיות, המאחדות את השיר עם העולם. "היי לי שם נרדף ברוח ובזמר / לכל אשר גאה וייף לאין מרפא" - שוב מתאחדים המציאות והאמנות, הרוח והזמר. ובשורה הבאה עוד ניגוד בינארי: "גאה וייף" הלא הוא פעיל וחיובי, "לאין מרפא" הוא חולה, פסיבי, נוטה לחלוף. ובניסוח בינארי תמציתי: האהבה היא מחלה, היופי הוא מחלה, העוצמה היא החולשה הגדולה ביותר, הקצה האחד הוא גם הקצה השני.

הבית החמישי: "ובהתנער הרוחק ונשאו עלינו / עופות ומפרשים מגועגעי סופה" - אנחנו פסיביים, ואילו כל מה שסביבנו אקטיבי. הרוחק אקטיבי, לא אנחנו הולכים לקראתו אלא הוא הנע, וכן כל המסעות סביבנו: באוויר-העופות ובים - המפרשים. נוצר יחס הפוך, שגם הוא בינארי, בין ההולכים לבין העולם סביבם. "והדרכים, גדולות, תלכנה לקראתנו" - אותו היפוך בינארי בין ההולך לבין הדרך, שנטבע במטפורה הקודמת של בית זה. "ועמוסות מרחב ושיר לעייפה" - " - הדרכים הולכות כשהן מלאות מרחב ושיר, ועומס זה לא ממריץ אותן אלא עוצרן. השילוב המטפורי של מרחב ושיר, היסודות החיוביים של הדרכים, עוצר את הדרכים. שוב יחס בינארי שבו שני היסודות המסומנים הופכים את זהותם. קרי, המלאות של הדרך אינה מעשירה אותה אלא עוצרת.

הבית השישי: " - הסתו, הסתו המר יצא אל היבשת. / שמים ינופף כסודרים של אש / וברשע ושבועות ובלחשיה נואשת / על אלם דלתותיך יגשש." - לבית זה בסיס בינארי אחד. הסתיו הפעיל ייעצר מול הדלת הסגורה, האטומה, השותקת בלא מענה. הפעילות של הסתיו, המנגודת לפעילות ההולכת בדרך, לא תעבור בדלת הסגורה, תעצור. שוב בינאריות - הדינמי נפסל ונעצר על-ידי הפסיבי, החזק ממנו. את שפותחת את כל מה שסביבך סגורה בפני ההוא שבא אליך. דלתך אילמת אל מולו.

מתברר כי הבסיס הבינארי של השיר הוא ההומוגני ביותר. השיר כולו עוסק בעימות ניגודים, שאפשר לכנותם "הפתוח מול הסגור" ואפשר גם "הפעיל מול הפסיבי". מערכת ניגודים זו מדגישה שהסערה היא מהות אינטימית, מינית, יצרית, רומנטית, חיובית ביסודה. העולם נמשך אחרי כוח זה, גם במשמעותו האינטימית וגם במשמעותו המינית, היצרית, וגם במהותו הרגשית הטהורה. יש כאן יחס בין אקטיבי לפסיבי, כובש לנכבש, והוא יחס של מתח מתמיד ושל זרימה מתמדת, למרות סיומו ה"חד-סטרי". הכובש גם נכבש, הרצון להיכבש הוא גם רצון לכבוש, ביחס יש נתינה אבל גם פגיעה דו-סטרי, שכן לב שבור הוא שלם והיופי הוא ללא מרפא. בסך הכול - מערכת רומנטית לעילא ולעילא. אפשר לראותה יחס בין אישה לבין גבר, אפשר לראותה יחס בין העולם לבין ה"אני", אפשר לראותה יחס בין העולם לבין היצירה, האמנות. אפשר לראותה מוחשית ואפשר לראותה רוחנית ומופשטת. אפשר לראותה חיובית מאוד ואפשר לראותה מלאת צער עד אין קץ. אבל הבסיס הבינארי מאחד את כל אלה לכדי שני ניגודים שיש ביניהם לעולם יחס מסתורי, חי וזורם. כך הרוכב הנסתר ביותר של השיר מטביע את חותמו במסרים הגלויים ביותר שהשיר יכול למסור. ובזאת, זהו שיר אופייני לחטיבה השנייה, חטיבת שירי האהבה ב'כוכבים בחרץ'.

קריאה בשירתה של חמוטל בר יוסף

(חלק שני ואחרון)

*

כְּמוֹ אִישׁ עוֹר שְׁעוֹבֵר כְּבִישׁ בְּחֵלוֹם
וּפְתָאִם מְחַבֶּקֶת אוֹתוֹ אֲשֶׁה בְּעִירָם,
בְּלִי כְּרִיכָה, בְּלִי צֵלוֹם מִיָּמֵי נְעוּרַי,
בְּלִי רְכִילוֹת, בְּלִי כְלוֹם -
כְּכָה תִקְרָא, אִם תּוֹכֵל, אֶת סֵפֶר שִׁירֵי.
(השְׁתוּוֹת, עמ' 2)

האיש העיור אינו עובר שום כביש ממשי, שהרי כל זה קורה לו רק בחלום. החלום הוא המכתיב את מה שמתואר בשתי השורות הראשונות של השיר. האישה היא "בעירום" כשם שהטקסט אמור להיקרא "בלי כריכה (...)" בלי כלום. וכך אף העיור הוא בלי ראייה.

השיר כולו מושתת אפוא על "בלי", על אין, על חסך. אך אין זה מחסור או אוכדן, אלא שיבה למצב צבירה בראשיתי, נקי ומזוקק, שאין בו עדין מוסכמות, מוסדות, רסן, מצב שבו המגע עם המציאות הוא בלתי אמצעי.

מכאן צומחת בקשת הדוברת בשיר: רק כך, כשאתה לא שבוי בכבליה של החברה והבליה, בהיותך נקי מדעות קדומות ומאמות מידה חיצוניות, כך תקרא את השיר, עירום ועריה, בהתמסרות לאהבה נדיבה לא צפויה, רק כך תוכל להתמודד עם המודעות שלך, עם העמדה שלך, עם התודעה שלך.

כל זה מתרחש בחלום, במשבצת הראשונה של מציאות שאינה מצייתת לחוקים המוכרים. רק החלום מאפשר התמודדות כה נקייה, כה חסרת רסן חישוקים וחוקים.

אבל משום שהשיבה למשבצת הראשונה של המציאות המסולקת מאיסורים ומרסן מתרחשת רק בחלום, השיר רחוק מלהפגין אופטימיות, שהרי כולנו אסורים וכלואים בכבליה של מציאות חיינו, ורק בחלום אנו יכולים להשתחרר מעולה המעיק.

כך אפוא שיר שהעמיד פנים שהוא אופטימי הרווי חיוב באשר להסרת הרסן והמוסכמות כדי להתמודד עם המציאות באופן נקי, מתחוויר שהוא פסימי, שהרי לכל מקום שאליו נלך תמיד נישא אתנו את הכלוב המייסר בו אנו כלואים. או שמא השירה מאפשרת לנו רגעים של חירות מהכלוב הזה?



חמוטל בר-יוסף

מפחד לאחר

מפחד לאחר הנואשים הישנים בחיק נמר
נושכים לעצמם את הלשון או האצבעות.
הם יכולים לקרע את הצפית האהובה,
הרקומה ציצים תכלים.
מה עוד יכולים כבר לעשות הנואשים
כשמי שהיא יותר חזק סגר להם את המעורר
והם בחיקו כמו בחיק נמר
ובמטחוי צעקה הזמן שלהם עובר, עובר.
(השתוות, עמ' 163)

ה"נואשים" הם במרכז התמונה המצטיירת בשיר. מי הם? ממה הם נואשים, ומדוע? אין תשובה לשאלות הללו במהלך פרישתו של השיר, מה שברור הוא שהם מצאו מקלט בחיק חיה יפה אך טורפת, חיקו של נמר. זהו חיק של אלמוני אלים. הם "ישנים", כלומר, אינם ערים למצב שבו הם נמצאים. אולי מצאו את החיק הזה בחשיכה, בלי לדעת שהוא מסוכן, שהוא רק יחמיר את מצבם.

הם כה נואשים עד כי הם מוכנים ויכולים לחבל בבתם החם והמסוכן: לקרוע צפית אהובה רקומה ציצים תכולים - מטונימיה לבית מחבק וחם. ועוד הם כה נואשים עד כי "הם נושכים לעצמם את הלשון או את האצבעות", בלי להבין שהדבר פוגע ופוגם בהם עצמם, ואינו מביא רווחה או גג מגונן. ייאושם הוא כה מדביר עד כי הם מוכנים לחפש מקלט אפילו בחיקו האפל של איש אלים. הוא סוגר להם את המעורר, והכוונה כנראה לשעון מעורר, שהרי בתחילת השיר מדובר על "פחד לאחר", והוא גם נחתם במלים "ובמטחוי צעקה הזמן שלהם עובר, עובר", כלומר, השינה בחיק הנמר ניתקה אותם מ"הזמן שלהם", מהשתתפות פעילה בזרם ההתרחשויות של החיים. החשש לאחר עומד בניגוד לזמן האוּזל ללא שליטה. החשש לאחר מבטא שאיפה להדביק את הזמן החולף ואוּזל במהירות, ואילו סיום השיר מקונן על הזמן האוּזל, החולף, ומותיר אחריו שממה נואשת. ואולי כאן מתחווים בכל שאת טיבם וטבעם של ה"נואשים": סיבת הייאוש שלהם היא חוסר יכולתם להדביק את הזמן האוּזל, עד כי הם מוכנים להפקיד את עצמם בחיק חיה טורפת, בחיק אלמוני אלים, מתוך תקווה רצוצה שאותו חיק אלים יוכל לעזור להם להתחרות עם מרוצת הזמן.

אבל האלמוני האלים סוגר את המעורר במרמה, בזמן שה"נואשים" ישנים. סגירת השעון המעורר מונעת את יקיצתם למציאות, שבה לא ניתן לעצור את מרוצתו של הזמן האוּזל, אך ניתן להיות חלק ממנו. כל עוד הם ישנים הם אינם מודעים למצבם המסוכן. ומה יקרה כשיתעוררו? האם יגלו שעדיין לא נולדה הדרך לעצור את מרוצתו המצמיתה של הזמן וישקעו בייאוש

מצמית, או אולי יצליחו להימלט מחיקה של החיה הטורפת ולכונן לעצמם מקום משלהם, שבו יוכלו להיות חלק מהזמן שלהם?

כל הלילה

כָּל הַלַּיְלָה
נַח הַטֵּל בֵּין מַחְטֵי הָאָרֶץ
עִם בִּקְרָה נְעוּדָה רוּחַ
וְהַטְפוֹת נְשָׁרוֹ אַחַת אַחַת
עַל מַצְבַּת קִבְרִי.
(השתוות, עמ' 279)

השיר הזה, שנכתב בירושלים כשהמשוררת הייתה בת תשע-עשרה, מתאר תחושה של אושר והתחיות לאחר תקופה ממושכת של מוות פנימי, מצב שהיה מודחק עד כה, והוא צץ, מתחוויר ומתגלה יחד ובעקבות האושר.

כאן "שיר מתהפך" (בלשונו של מנחם פרי), כלומר, שיר שסופו מנוגד לציפיות שנוצרות בתחילתו. סופו של השיר הקצר הזה מסתיים באופן שמטיל אור חדש ומפתיע על הטקסט שקדם לו, ומתוך כך גם המשמעות מתגלה כשונה לחלוטין.

הלילה הוא, כמובן, ישות שלילית, הפוכה מדיוקנו שופע האור של הבוקר. השיר רצוף יסודות המעוררים רושם חיובי צרוף: טל, עצי אורן, בוקר, רוח משיבת נפש. אבל בחתימה הקודרת מופיעה לפתע מצבת קברה של הדוברת, הנצורה כנראה במצוקה ובעצב צורב. במבט נוסף יתברר שיש בשיר רמיזות מטרימות לסוף ה"שלילי" הזה: מחטי האורן והטיפות הנושרות "אחת אחת" כמו דמעות. מה חזק יותר בשיר - האושר או היגון? או שמא שניהם אחוזים זה בזה?

כך אפוא תחכמו המבני-התמאטי של השיר אינו כרוך רק בהתהפכותו, אלא גם ברמזים המוצפנים במהלכו ולקראת סיומו.

קל לראות דמיון בין השיר הזה לשירה של לאה גולדברג, "הכוכבים":

הכוכבים יפים מאד.
פעמונים קטנים בצוארי רקיע
הכוכבים יפים מאד
גם הלילה
ליל יגוני.

(שירים בשלושה כרכים, ספריית פועלים, 1986, כרך ב עמ' 19)



שעריהם של שניים מספרי השירה של חמוטל בר-יוסף

אדמה

אֲדָמָה מְלֵאָה בְּנֵי אֲדָם
 זְעִים, רְכִים, מוֹצְקִים
 כֶּךְ אוֹ אַחֲרֵת
 בְּגִבּוֹרָה מִתְנַכֶּרֶת
 חַיִּים אֶת מוֹתָם.
 (השתוות, עמ' 294)

בשתי השורות הראשונות שוררת פסימיות סופנית: בני אדם דומים לתולעים החותרות בחשכת מעבה האדמה. ואולם בסופו של השיר הפעילות הדינמית שלהם מעידה על גבורתם. זוהי "גבורה מתנכרת" לאמת, האמת על מותם הקרב ועל חייהם הקטנוניים. הם מתכחשים לאמת הזאת, וההתנכרות הזאת היא מעשה גבורה. כך הם "חיים את מותם": הם מתרגמים את מותם לחיים חדשים במעבה האדמה. גבורתם היא ההתנכרות לגורל מתנכל, אדיש לחייהם ולמותם. גבורתם המתנכרת אינה מוותרת על החיים, הם אינם מניחים למוות לכטל את החיים. כך אפוא פותח השיר באווירה פסימית וחושף בהדרגה רוכד עמוק יותר, של הערכה לגבורת החיים, גם של תולעים בנות תמותה. האם הקורא מסוגל להיות שותף להערכה כזאת?

מזמורים

דַּע לְךָ

שְׁהָאוֹיֵר מְלֵא תָוִים

קוֹיִם זְעִירִים

מְסוּיִם, מְזַהֲרִים.

וּמְנַגֵּינָה רְעָה אוֹ רְכָה

תֵּצֵא מִמֶּךָ

לְאַחַר הַמִּכָּה.

דַּע לְךָ

שְׁעַם כּוֹחוֹת אַחֲרִים.

(מתוך "מזמורים", שריקה, עמ' 16)

התווים בקווים הזעירים, המוסוויים, והמזהירים הינם מטונימיות למנגינה, שבחיקה או בחביונה הם מסתתרים. והמנגינה גם היא מטאפורה לכל יצירה, ובמיוחד לשירה.

ואכן, הבית השני מפענח את חידת התווים ומעמיד את המנגינה במרכז. המנגינה, בין אם היא רעה או רכה, נובעת תמיד מתווים ומקווים. קל להיזכר בשאול המלך הנזקק לנגינתו המיטיבה של דוד כאשר הרוח הרעה פוקדת אותו. מנגינתו הרכה של דויד מיטיבה עם רוחו הרעה של שאול. אך מה היא המנגינה הרעה? מתברר שלאחר מכה האדם עלול לייצר גם מנגינות רעות.

ומה הם הכוחות האחרים? לכאורה, "אחר" הוא משהו שלילי - ביהדות האחר הוא כופר, המתייצב לצד הרוע. המלים האלה בחתימת השיר, שהן גם שיאו, רומזות שהכוח ליצור אחרי המכה מורכב גם מחיוב וגם משלילה החוברים זה לזה. הכוחות האחרים כרוכים גם ברוע. למרות שהשיר הוא כה קטן הוא עושה כברת דרך מעוררת הערכה מתחילתו האופטימית חדורת התקווה ועד לסיומו, שבו התקווה מושתתת על הרוע וההרס.

יונה

כְּאֲשֶׁר תִּשְׁמַע מִן הַהָרִים צְפִירַת הַפּוֹגָה

אֶפְרַח מִן הַצֵּהָר

לְנַחַת עַל צִמְרַת הַחֲרוֹב הָרֵאשׁוֹן.

רֵיחַ זְכוּרֹתוֹ יִפְרִיחַ מִמְּנֵי לְשַׁעַה קִלָּה

תּוֹלְדוֹת קִנְיִם הָרוֹסִים וְגוֹזְלִים מְנַפְּצִים.

(השתוות, עמ' 177)

ՄԱՆԻԿՆԸ ԲԻԶԸ ԿԱՆՍ ԵՄ ՆԵ ՄԱՆ ԱՐԱՆՆԸ ԿԱՏԻՉԻՉ ՄԱՍԻՄ ԹՅ ՏՈՒՆ ԵՐԻՆԻ՝ ԹՅ ՆԱԿԱՆ ԵՐՔԵԼ՝
ՄԵԼԸՆ ԹԱՄՈՑ ՄԼԻԿՆԸ ՈՒՍԸՆ ԵՏՏԵՍ ՆՈՒ ԿԱՌՈՂ ԻՉ ԹՅ ՈՅԺ ԵՄԻՐԸ ՄԵՐԿՆԵՄ ԹՅՈՍ՝ ՄԱՆԻ
ՄԵՐՈՇԸ ԵՐՈՆ ԲԻՇՄԸ ԵՄՍԸ ԵՐՈՇԵԼ՝ ՄԼՏԵՍ ԵՐՈՆԱՄ ԿՏԻՇՄ ՆԱՄԸ ՄԱՆԻ ԿՆԼԸՆ ԿԳԸ՝
ԵՐԿՆԵՑ ՄԱՍԻՄ ԹՅ ՄԱՏԻՄ ԵՐԻՐԸ՝ ԹՅ ՎԵՎՏ ԿՏԻՇՄ ԵՐՔԵԼ՝ ԹՅ ԵՐՄԸՆ ԵՐՈՇԸ ԵՐՈՇԸ՝ ԹՅԵԼ
ՄԹԵՆ ԵՐԸ ԿՅ ԵՄՍ ԵՆԻ ԹՅՆ ԺՈՇԵՑ՝ ԵՎՈՇԵ ԵՄԱՆ ՄԵՐՈՆՄ ԵՐԿՆԱԿՈՑ ՆՄ ԼՏԵՆ ՄՈՇՈՑ ՄԹԵՆ
ՄԵՏԿԱՆՄ ԲԱՏԸ ՄԱՍ՝ ԿՅ ՎԼԵՍԸ ԹՅ ԵՄ ԹՅՆԸ ՆՈՒՆ ԿԱՆՍ ԵՐԺԳՈ ՄԼԼԹԸ ԵՐՈՇԸ՝
ՄԱՆ ԹԵՆ ՎԵՄ ԿՅ ՆՈՇԻՇՄ ԲԻՇՇԸ՝ ԿՅ ԿՏԵՍՄ ԹՅԵՏԸ՝ ԿՅ ԼԵԼԸՑ ԹՅՆ ԵՐԿՆԸՑ ԵՐԿՆԸՑ ՆԵՉ

(ՄԹՄԱՆՍ ԿՈ, 091)

ՍՆՍՄ ԿՆՆԸՆ ՆԻՇԻՇ՝
ԻՉՅՍՄ ՈՒՑՑ ԵՆՆԸՆ
ՍՆՍՄ ԿՆ ԿՆՆԸՆ ՆԻՇԻՇ
ՆՆԸՆ ԿՆՍՆՍՄ ԲԻՉԸՆՍ՝
ՍՆՍ ԿՆ ԿՆՆԸՆ ՆԻՇԻՇ
ՍՅՎԸՆՄ ԵՍՉՅԵ՝ ՈՒՍՍՍ՝
ՍՆՍՄ ԿՆ ԿՆՆԸՆ ՆԻՇԻՇ
ՍՆՆՏԵՍ ԹՅԵՍԻՇՍ ԼՏԵՍՍ՝
ՍՆՍ ԿՆ ԿՆՆԸՆ ՆԻՇԻՇ
ԹՅԿՍԻՇ ԵՐՈՇԵՍ ԹՅՍՏԵՍՍ՝

ԹՅԿՍԻՇ ԵՐՈՇԵՍ ԹՅՏԵՍՍ՝

ԵՐԿՆԱԿՈՇՄ՝ ՆԳՆ ՄԱՆՍՍ ԺԿԻՆՄ ԹՅՍՍՍՍ ԻՇ ԵՍ՝
ՄՈՒՑ ԹՅ ՄԹԵՆ՝ «ԻՍԿՆԸՑ ԵՐԵՏԸՑ՝» ԵՐՈՒՆ ԹՅՐՑ ԵՐԿՆԸՆ ԵՐԱՄԸ ՆՈՒ ՄԹՄՄՍՍՍՍ ԻՇՍՍՍ
ՄԵԿՆԸՑ «ՆԵՍՍ» ԼՏԵՍՍՍ՝ ԵՐԿՆԸՑ ԿՅ ՄԼՏԸ ՆՄ ԵՐԿՆԸՑ «ՆԵՍՍՍ՝» ԵՐԿՆԱԿՈՇՄ ԿՅ ԵՐԿՆԸՑ
ՆԵՉ ԼԵՉ ԿՅՏԸՑ ԺԿԸ ՆՄ ԻՇԸ ԵՐԿՆԱԿՈՇՄ՝
ՄԱՆՍՍ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇ՝ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԺՅՍՍՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇ՝ ՄԱՆՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԹՅՍՍ ԵՐԸ ԿՅՍ ԿՅՍՏԸՑՍ՝
ԿՆ ԵՐԺՅՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ՆԳՆ ԼԸՍ ԻՇՍՍՍՍ ԹՅ ԿՆ ԵՐՍՍՍ ԵՐԱՆ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐԱՆ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅՍՍՍՍ
ՄԹԵՆ ԵՐՍՍ ԵՐԿՆ ԹՅՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅՍՍՍՍ ԹՅՏԵՍՍՍ ԹՅՏԵՍՍՍՍ ԿՅ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ՝ ՆԵՉ
ՄԵՐԸՆԸՑ ԵՐԿՆ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐՍՍՍ ԵՐԱՆ ԿՅՍՍՍ ԹՅՏԵՍՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ
ԵՐԱՆ ԵՐԱՄՍ ԵՐԱՄՍ «ԿՅ ԿՅՍՍՍ ԵՐՍՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ» ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅՍՍՍՍ ԵՐԱՄՍ ԹՅ ԵՐԱ ԿՅ ԿՆ ԵՐԱ՝ ՄԱՍ՝ ՄԱՆՍՍ
ՈՒՇԻՇ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԹՅ ՄԱՆՍ ԵՐԱՆՍ՝ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԵՐՍՍՍ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇ՝
«ԿՅՍՍՍ՝» ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ – ՄԱՆ ԵՐԱՄՍ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐՍՍՍ ԵՐԱՆ ԵՐԸ ԿՅՍՍ ԿՅՍՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԹՅՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇ՝
ՄԼՏԸ ՆՄ ԵՐԱՄՍ ԹՅՍՍ ԹՅՍՍ ԹՅՍՍՍ ԵՐԱՄՍ ԿՅՍՍՍՍ ԵՐԱՄՍ ԵՐԱՄՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ
ՄԹԵՆ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԹՅՏԵՍՍ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅ ԵՐԱ ԵՐԿՆԱԿՈՇ՝ ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ՝ «ԵՐԱՍ՝» ԵՐԿՆԱԿՈՇՍ ԿՅ

אבל זה רק צדו האחד של הסיפור. בקוטב שמנגד יש יסוד אחר השב וחוזר כמו שינון של מנטרה, והוא סותר במובהק את כל היסודות הסמוכים לו – המלים "ארץ אויב". החזרה המונוטונית מעלה על הדעת את הקינה המקראית, המושתתת על חזרה עיקשת, כמעט נואשת, על יסוד אחד. כך, למשל, קינת דוד על אבשלום בנו: "בני אבשלום, בני בני אבשלום, אבשלום בני בני" (שמואל ב יט 14). החזרה הזאת מעניקה לשיר אופי "אופקי", לא מתקדם, אם כי במהלכו הוא צובר תאוצה.

קול הקינה הכבד בשיר כולו מגיע לשיאו בסיום, שבו המשוררת תוהה איך אפשר ואם אפשר בכלל לחיות באותה ארץ מולדת שהייתה לארץ אויב. הסיום הזה מחלץ את הטקסט מאופיו האופקי ומובילה אותו לכיוון אחר.

אפשר להבחין כאן בשתי תחבולות, האחת מבנית והשנייה תמאטית. התחבולה המבנית ניכרת בשיאו של השיר, בחילוף הרצף המצטבר מאופיו האופקי אל סיומו ושיאו. זהו שינוי מבני הואיל והוא מכתוב את כיוון ההתנהלות של סטרוקטורת היסוד שעליה השיר מושתת. התחבולה התמאטית היא ההיחלצות מדפוס הקינה על הארץ שהייתה לאויב אל שאלה האפשרות להמשיך ולחיות במצב הזה.

השיר אינו מעלה אפשרות לעזוב את הארץ, אם כי מי שירצה יוכל לקרוא אותו כך. מי שירצה יוכל גם לקרוא אותו כשיר המבטא אין אונים עמוק ואי יכולת להמשיך במלחמת החיים של מי שחי בסביבה שהייתה אמורה להיות משפחתית, מגוננות ותמכת, אך הסביבה הזאת הפכה לעוינת.

נכנסת לי

נְכַנְסֶתָּ לִי עוֹד פְּעַם כָּל-כָּךְ

יָשָׁר עַד לְתוֹךְ הַלֵּב

שְׁמַרְגִישׁ עֲכָשׁוּ שֶׁהוּא בֵּית

עִם קִירוֹת רוֹעֲדִים פּוֹתִים

פּוֹחֲדִים פּוֹעֲמִים מְשֻׁמָּה

וְעַם גַּג רְעָפִים מְרַעִיף צִפְצוּפִים,

נִמְרָח בְּשִׁמְשׁ רֶבֶת שְׁזִיפִים נִמְסָה

מֵרֵב שְׁאֲתָה בָּא לִי הַבֵּיתָה.

(השתורות, עמ' 100)

ראשיתו של השיר, וכך אף אחריתו, היא חושנית במובהק. מלים של דיבור יומיומי רומזות (בהגזמה מסוימת) למצב של שיא סקסואלי. הדוברת מחמיאה לנמען הגברי על שהוא (או שמא אבר המין שלו) נכנס לה "עוד פעם כל-כך/ ישר עד לתוך הלב", והלב, כמוהו כבית, כי גם לבית

נכנסים וגם בו יש חדרים. פעולתו של הלב היא תנאי לחיי האדם והבית - לאיכות חייו: הוא משרה תחושה של ביטחון, של תמיכה מגוננת.

קירות הבית בשיר עוברים מעין מטמורפוזה: תחילה הם רועדים (מלשון "חיל ורעדה") עד כי הדוברת סוננת בהם וקוראת להם "פותים" (ואולי גם כאן רמיזה לכך שהלב כולו הופך לפות, איבר המין של האישה). אחר כך הם "פוחדים". אבל מהר מאוד ובאותה נשימה הם גם "פועמים משמחה".

כאן מתחוללת תמורה בתגובת הקירות לפלישה הגברית אל "הבית", שהוא ליבה של הדוברת (ואולי הוא חדר גם ללב וגם לבית). לפתע הקירות אינם פוחדים, אינם נרתעים, אלא פועמים מהתרגשות בשעה שהנמען הגברי חודר ישירות לתוך ליבה. היא שואפת להיות אפופה באושר מאופק אל אופק.

אף גג הרעפים של הבית מצטרף למקהלה הארוטית: הוא מצפצף בצהלה, כמו צפצופי להקת צפורים, הוא נמס בחום - לא מבחון, לא בחום השמש אלא בחום ליבה וגופה של הדוברת - כמו ריבת שזיפים מחוממת וזולגת. הארוטיקה הבוטה באה כאן לידי ביטוי במלים "נמרח" ו"נמס", המעלות על הדעת זליגה ונזילה.

קל להיזכר בשיר של דליה רביקוביץ "חמדה", שגם הוא מתאר חווייה סקסואלית. המטפורות הארוטיות שם הן שושני נהר צהובות הפוערות את פיהן כדי לבלוע את השמש. גם השיר של חמוטל בר-יוסף מתאר מפלס סקסואלי שיאי, אבל היא לא הופכת את האישה ואת הגבר ליסודות טבע מיתולוגיים, אלא משתמשת כמטאפורות בחומרי הסיטואציה עצמה - גבר נכנס אל בית, שיש לו חדרים וגג, ובבית יש אוכל (ריבה) - כדי לתאר את עוצמת רגשותיה. הבדל נוסף הוא שהשמחה הארוטית קשורה כאן עם בואו של הגבר לבית, שהכניסה אליו חשובה כמו הכניסה ללב ולגוף.

לא כדאי לי

לא פְּרָאִי לִי לְשַׁאֵל אוֹתְךָ אִם אַתָּה אוֹהֵב אוֹתִי,

אִם אַתָּה מְאֻשֵׁר,

אוּ אֶפְלוּ אִם הַסְּדוּר נִרְאָה לְךָ.

אֲכַל כִּמָּה אֲנִי טוֹרַחַת וּמְשִׁקִיעָה בְּתִשׁוּבוֹת

עַל שְׂאֵלוֹת שְׁעָרֶיךָ לֹא עָלוּ עַל דַּעְתְּךָ

וְאוּלַי לְעוֹלָם לֹא יַעֲלוּ.

(השתוות, עמ' 101)

לפנינו שיר אהבה בלתי רומנטי. הדוברת פותחת את תיאור יחסיה עם הגבר במלים "לא כדאי לי" - ומה נוגד יותר רומנטיקה מאשר שיקולי כדאיות ביחסים בין בני זוג?

הדוברת האוהבת חוששת משבריריותה של אהבתה שאולי תיסדק, אולי תקרוס, אולי תפנה לה עורף או כתף קרה. היא מעדיפה שלא לשאול את אהובה אם הוא אוהב אותה, פן תשובתו תהיה שלילית או מתחמקת. ועוד היא מעדיפה שלא להרעיף עליו שאלות כמו: האם הוא מאושר? מאותה סיבה עצמה.

היא אפילו נמנעת מלשאול את אהובה אם "הסידור" נראה לו, וכאן הכוונה לסידור החיים של גבר ואישה החולקים מגורים משותפים או מגורים בדירות נפרדות או חלוקת הוצאות וכדומה.

חששה - או שמא חרדתה - של הדוברת פן תשובתו של הגבר תעיד על שבריריות אהבתם מובילה אותה לניסיון לשער מה עלולות להיות תשובותיו של אהובה. היא משקיעה מאמצים רגשיים סיוזיפיים כמעט בניסיון לזהות את אופיין האפשרי של תשובות אהובה, אפילו על "שאלות שעדיין לא עלו על דעתך/ ואולי לעולם לא יעלו". כאן יש נימה של הומור, שהרי המאמץ של הדוברת לענות על שאלות שעדיין לא עלו על דעת אהובה הוא מוגזם ואבסורדי. חששה מפני תגובתו של האהוב מונעת ממנה לשאול שאלות שטורדות את מנוחתה שלה. ואולי היא עושה זאת מתוך חכמת לב של אישה מנוסה, שמסוגלת להרגיש ולראות את עצמה מעיני הגבר, ויודעת כי שאלות ותשובות שכאלה אינן תורמות לאושר המשותף. היא גם יודעת שהיא טורחת יותר מדי בניסיון חסר הסיכוי להבין ולהרגיש את הדברים כמוהו.

האם צורה כזאת של התייחסות לבן זוג מעידה שהדוברת בעצם אינה אוהבת את בן-זוגה, או אולי דווקא להיפך, שרק אהבה בוגרת ובשלה יכולה להוליד התייחסות כזאת של אישה לבן זוגה?

אל הפרהסיה

אֵל הַפְּרֵהֶסְיָה הַעֲסָקְנִית אֲנִי נִמְלֶטֶת
מֵהַשְּׂבָכָה הַסְּבֹכָה שֶׁל אֶהוּבִי.
לְמַרְגְּלוֹת פִּימִידוֹת שֶׁל נֵיךְ מְדַפֵּס
אֶרְוֶץ לֵאל מַעְצוֹר, כְּמוֹ הַמְטַרְפֵּת שֶׁל הַכֶּפֶר
אוּכַל לְצַרְחַ, לְמַרֵט אֶת שְׁעָרוֹתַי,
לְשַׁרֵט אֶת לְחַיִי וּלְקַלֵּל בְּקוֹלִי קוֹלוֹת.
(השתוות, עמ' 14)

השיר כולו נתון במפלס של נסיגה, בריחה, הימלטות. ה"שבכה הסבוכה" של אהובי הדוברת שוב אינה לפי כוחה או לפי סבלנותה. השבכה הסבוכה מזכירה את הקטע בשיר השירים שבו מציץ מישוהו דרך ה"חרכים", דרכם הוא מתבונן בהתעלסות של השולמית עם אהובה הכפרי, שאותו היא מבכרת על פני מאהבה המלכותי. אלא שהשימוש בלשון רבים מלמד שלא מדובר כאן בגבר אלא אולי בכני המשפחה, ובמיוחד בילדים, שהאהבה אליהם מטילה על הדוברת מחויבות רגשית מסובכת.

מאותה שבכה סבוכה הדוברת נמלטת אל "הפרהסיה העסקנית", כי האהבה, כך מתחוור, עלולה להיות עול מעיק ומשעבד, ואילו הפרהסיה מאפשרת חשיפה ללא כל מבוכה וללא חרטה. הדוברת נוקטת ב"אהובי" ולא אוהבי, אולם משום שאין עוד בכוחה או בסבלנותה להסכין למחויבות האינטנסיבית שהיא כופה על עצמה מרצון. ואולם הדוברת לומדת לדעת שהיא המירה עול משעבד ומעיק אחד במשנהו, כמאמר הנביא "הבורח מפני הארי ופגעו הדוב". שכן באותה פרהסיה עסקנית שאליה נמלטה היא נידונה להתעמת עם "פירמידות של נייר מודפס", כלומר, דפיס מודפסים כגון דו"חות, מנשרים, ראשי פרקים, ניירות עבודה, תזכירים, התכתבויות, נאומים, מחקרים ספרותיים - וכולם מאיימים לקבור את הדוברת בעודה בחיים, שהרי פירמידות הן גם מקום קבורה.

כך הדוברת מוצאת את עצמה במנוסה, נסוגה אל מקלט קיצוני: היא בוחרת להיות המטורפת של הכפר, זו הרצה ללא מעצור, זו הצורחת וצווחת ללא מעצור, זו המורטת את שערה, שורטת את לחייה, מקללת בקולי קולות. הטירוף מדעת הוא המקלט האחרון שנותר עבודה. הטירוף מדעת מאפשר לדוברת להתנהג באופן חופשי ולא לפגוע בציפיות של אהובים. כך היא מסתלקת מרסן איסורים שהטילה על עצמה כשהייתה שבויה במחויבות לאהוביה והעדיפה להתמסר ולוותר.

השיר עוקב אחר נתיב הבריחה של הדוברת: מן השבכה הסבוכה של איסורי חשיפה אל הפרהסיה העסקנית המאיימת לקבור אותה בפירמידות של נייר חסר תכלית, ועד לתפקיד המשפיל של מטורפת הכפר, המקנה לה חירות מוחלטת להמיר את שתיקתה בצווחה משחררת, להסיר מעליה את עול האיסורים והמוסכמות שהטילה על עצמה ואשר סיכלו את האפשרות לבטא את עצמה באופן מלא.

נגד החושך

לפני השנה

כְּשֶׁהִמְחִשְׁבָה לְהִקְבֵר חַיִּים בְּאֶרְמָה
לְאוֹר הַיָּר לְאוֹר הַיָּר
נְעִשִׂית מוֹחֶשֶׂית יוֹתֵר מִפְּרוֹרֵי הַחֶשֶׁךְ
עַל הַפֶּה וְעַל הָאֵף

גִּפְפִי מְגִשֵׁשׁ אֶז אֶל מִקַּל הַשֶּׁקֶד הָרֶךְ
הַמְאָדִים וּמִתְחַזֵּק לְפָרֵחַ בְּכַף יָדִי.
מִקַּל שֶׁקֶד! מִקַּל שֶׁקֶד!
שֶׁקוּף וּמִתּוֹק תְּרַנְגוּל הַסְּפָרִיָה
קוֹרֵא לִי
לְעוֹף אֶל הָאֶרֶץ הַחֲמָה.
(השתוות, עמ' 111)

כותרת השיר מעלה על הדעת את הביטוי הרווח "נגד הזרם", כלומר, עשייה שהיא בניגוד למוסכמות, לשכיח ולרווח. ואולם השיר הזה מפגין התנגדות למשהו אישי מאוד: לחושך החובק וחונק את הדוברת כמו שמיכה צוננת, מצמיחה, המשולה למוות עצמו, מוות רווה ומדביר שאין ממנו מקלט או מפלט. הדוברת מדמיינת שהיא נקברת בעודה בחיים "לאור הנר לאור הנר". וכאן מתעוררת תמיהה: איך יתכן להיקבר בחיים לאור נר? ואיך המחשבה נעשית מוחשית? ומה הם אותם פירווי חושך ואיך הם נושרים על הפה ועל האף? הפירווי הללו מעלים על הדעת פעוט שפירווי אוכל נושרים על פיו ועל אפו. הרמז לפעוט חסר אונים מעצים את תחושתה של הדוברת הבוגרת שהחשיכה החובקת והחונקת כול תעטוף אותה ותהפוך לקברה בעודה בחיים. ואז מתעוררת בה התנגדות מתריסה כנגד אותה חשיכה המשולה לאובדן ולמוות.

היא מוצאת מקלט מנחם בהתמסרות לסקס. הבית השני מתמקד במקל שקד (ירמיהו א 11), שהוא מטאפורה לאיבר המין הגברי, והשיר מחזק את ההקשר המיני: "גופי מגשש אז אל מקל השקד הרך/ המאדים ומתחזק לפרוח בכף ידי". כאן הדוברת פותחת נתיב מטאפורי חדש, שבו הסקסואליות פחות בולטת ופחות בוטה, אך בכל זאת היא בעלת מיניות לא מבוטלת: "שקוף ומתוק תרנגול הסוכרייה/ קורא לי/ לעוף אל הארץ החמה". התרנגול הוא סמל סקסואלי מובהק בתרבויות שונות (באנגלית cock, תרנגול, הוא כינוי לאיבר המין הגברי). תרנגול הסוכרייה המתוק כאן כרוך בחוש הטעם ובאכילה, שכרוכה מצידה במיניות, משום שגם האכילה וגם המיניות הן פעולות של חדירה. במסכת נדרים המיניות הנשית מדומה לשולחן. האישה אומרת "ערכתי לו שולחן והפכו" ומתכוונת לפעולה מינית שלא כדרכה. כאן תרנגול הסוכרייה חובר לאותו פעוט שאובחן לעיל, אלא שמשמעויות הלואי המיניות מעיבות על הדיוקן התינוקי של התרנגול.

יש הגיון מגובש בהתמסרות לסקסואליות מתוך התנגדות למחשבות אובדניות. וכבר אובחנה החבירה בין הארוס והטנטוס. בשירה האנגלית המטטאטפיזית השיא הסקסואלי נקרא "מוות קטן", אם כי פעילות סקסואלית מבשרת דווקא חיים חדשים, ובמובן זה התרסה כנגד המוות.

באחרית השיר תרנגול הסוכרייה המתוק קורא לדוברת לעוף אל הארץ החמה. זה מעלה על הדעת את פתיחת שירו של ביאליק "אל הציפור": "שלום רב שובך ציפורה נחמדת/ מארצות החום אל חלוני". גם כאן המעוף מבשר חיים של חום טוב ומיטיב. החום הנשאף, חום של חיים הנובעים בקילוח נינוח, עומד בניגוד לראשית השיר הרוויה מחשבות על אובדן ועל מוות.

השיר מתפתח אפוא מקדרות מורבידית אל אופציית חיים באמצעות פעילות מינית. כותרת השיר, "נגד החושך" מבטאת את התנגדות הדוברת למשיכה שלה לאובדן ולמוות. היא בוחרת בחיים של חום חובק ומיטיב.

כעת

כְּשֶׁאֲנִי מִפְשִׁילָה אֶתְּהָ מִלְטָף
כְּשֶׁאֲנִי עוֹטֶפֶת אֶתְּהָ מִפְשִׁיט
מִי יִשְׁפֹּט בְּעֵת אִם מִקֶּד בּוֹכָה הֵילוֹד
אוֹ שְׁחָם לוֹ מְדִי
אֵיךְ נִפְרַשׁ נְשִׁימוֹת
גּוֹזֵל פְּקוֹד בְּיַדֵּנוּ
וְאֵין בְּנוֹ דַעַת
וְכַעַת בְּיַדֵּנוּ הַמֵּת.
(השְׁתוּת עמ' 150)

השיר פותח בתמונה שניתן להבין אותה כארוטית: היא מפשילה את שמלתה והוא מלטף ומגפף את גופה. כשהיא שבה ומתלבשת היא מעמידה פנים כאילו היא שוב מסרבת, כשהיא משחקת את תפקיד "הגבירה הנאוה חסרת הרחמים", המושכת את הגבר רק כדי לדחותו. הגבר ממאן להשלים עם סרובה והוא ממחר להפשיט אותה ולהמשיך בהתעלסות.

ההמשך מפתיע, כי הוא מתמקד בתינוק, או ליתר דיוק בבכי של תינוק. מי התינוק? מתעורר הרושם שהדוברת, שהיא אולי אמו, אינה חשה קירבה אימהית אל התינוק. המילה "ילוד" מקרינה ריחוק. כך פרעה פוקד "כל הבן הילוד היאורה תשליכוהו" (שמות א כב). אם ניזכר גם בדברי שלמה האומר "תנו לה את הילוד החי" (מלכים א ג כז) יתקבל הרושם שיש כאן לא מעשה התעלסות אלא מריבה בין האב לאם למי שייך התינוק, מי יחליט איך לטפל בו, האם יש להלביש או להפשיט אותו. כל מה שהאם עושה בתינוק האב בא ועושה את ההיפך.

אם נמשיך בהכנת תחילת השיר במתאר התעלסות יתקבל הרושם המוזר שבמקום לגשת לתינוק ולמצוא אם קר לו או חם לו מדי האם מעדיפה להמשיך להתעלס ולתהות ממרחק מה הסיבה לכיו.

אבל בהמשך היא שואלת את הגבר: "איך נפרש נשימות?". זאת אומרת שהיא ניגשת לתינוק הישן, מאזינה לנשימותיו, אך מתקשה לנחש את תחושותיו. כנראה שזה התינוק הראשון שלה, היא לא מנוסה ואין לה ביטחון. האב לעומתה ביקורתי באופן כמעט אוטומטי.

ושוב: אם נמשיך לראות בשיר תמונת התעלסות יתקבל הרושם שהדוברת אינה מבזבזת זמן בתהייה על הבכי של ה"ילוד", אלא היא שבה למעשה ההתעלסות. המלים "כשאין בנו כוח לצעוק" יתפרשו כרומזות שמעשה ההתעלסות הוא כה אינטנסיבי, כה תובעני ומתיש, עד כי ברגע השיא הסקסואלי, ברגע המתגשם כרגיל בצעקת פורקן, שוב אין כוח לצעוק. אבל אם נמשיך ונראה כאן אב ואם מתווכחים על האופן שבו יש לטפל בתינוק, אז יש לפרש את "כשאין בנו כוח לצעוק" כמבטאות סירוב להמשיך בויכוח המגיע לידי צעקות.

אבל מה פירוש "וזה הכול מת"? לפי הפירוש הראשון אנו חוזרים אל ההתעלסות. כאמור, משוררי השירה האנגלית המטפיזית קראו לשיא הסקסואלי "מוות קטן". סיום השיר מעלה על הדעת גם ביטוי מתוך הרומן "לוליטה" של נאבוקוב: "והכול מזוהם משוסע ומת". כך חשה הדוברת בשיר: הירידה והדכדוך אשר נחווים לאחר השיא הסקסואלי. אך אם נמשיך בכיוון של מריבה בין הורים על הטיפול בילד, אז נבין את המלים הללו כקינה על כך שהמריבות האלה הורגות את התינוק וממיתות את חוויית ההורות. הן מבטאות גם רגשות אשמה של האם ביחס לתינוק: במקום שיהיה אפוף אהבה מגוננת הוא מוקף בוויכוחים ומריבות, שמקשים על האם לאהוב אותו ולהרגיש אליו קירבה. האם גם היא אשמה במצב? המהפך הדרמטי במעבר מתחילת השיר אל אחריתו מעניק לשיר איכות דינמית ומרתקת.

יותר ויותר דברים

יותר ויותר דברים נעלמים פתאום,

וכבר איני מרבה לחפש.

המשקפים ימצאו אולי

על אדן החלון.

הכלב ינבח פתאום

בלילה ברחוב אחר.

השבוי יחזר מן השבי.

ולמה אתה לא חוזר?

ולמה אתה לא חוזר?

(השתוות עמ' 253)

השיר מתנהל בין שני קטבים: היעלמות לעומת שיבה. ההיעלמות מקיפה ועוטפת את השיר משני עבריו, מתחילתו ועד סופו. בראשיתו "דברים נעלמים פתאום", ואילו באחריתו זעקה לחזרה: "ולמה אתה לא חוזר? ולמה אתה לא חוזר?" כאן מוטעמת היעלמות הנמען הגברי הקרוב ללב הדוברת, ובתווך, בטקסט שבין שני הקטבים, הקורא מתוודע לאפשרויות שונות של שיבה, של הגעה ושל חזרה: המשקפיים נמצאים, הכלב חוזר ומכריז על עצמו (אכן, בהפתעה, במקום לא צפוי), השבוי שב מן השבי.

מבנה הסנדוויץ' של השיר מניב לוליינות טורית ותמאטית, כלומר, השיר פותח בהיעלמות, אך המשכו מפגין מגמה של שיבה (המשקפים, הכלב, השבוי). מכיוון שנאמר בראשית השיר שדברים נעלמים נוצרות ציפיות להיעלמות נוספות, אך הן מופרכות על ידי ההימצאות והשירה של המשקפים, הכלב והשבוי. ואז מתנפצת הציפיה לשיבה. סיום השיר שב ומפתל את הקו הלולייני, ומחזיר אותו לראשית השיר. הלוליינות הזאת מטלטלת את הקורא בין הקטבים המנוגדים, ומתוך כך מופקת איכותו האסתטית של השיר.

עכשיו אני אי

עֲכָשׁוּ אֲנִי אִי
מְעַטֵּר חֲרָשׁוֹת פְּרָאִיּוֹת,
נוֹטְפוֹת חֵלֶב שְׁקָדִים
חֲרִישִׁיּוֹת מֵרֵב שְׁלוֹם.

עכשיו אני אי

מֵאֲשֶׁר מִמִּיָּם מִבְּסוּט מַגְלִים
שְׂכַל הַזְּמַן אוֹרִים לִי בַּחֲלָקוֹת:
אִי אֲנִי אִי אֲנִי.
(השתוות עמ' 32)

עכשיו אני אגם

עֲכָשׁוּ אֲנִי אָגֶם
רְגוּעַ, שְׁקוּף.
צְלוּלִים
יורְדִים דְּגִי לְאֵט
בְּצֶל הַסּוּף.

פְּעַם חָמְרוּ גְּלִי, פְּנִיָּהֶם הוֹרִיקוּ,
אֶת חוֹף עֲצָמָם הִכּוּ וְצָעְקוּ
עַד שֶׁהִפְסִיקוּ.
(השתוות עמ' 33)

אלה הם שירים אחים. האגם כמטאפורה לנפש המשורר מופיע בשירים רבים מאוד בשירה האירופית והעברית. אחת הדוגמאות המפורסמות היא הפואמה של ביאליק "הבריכה".

בשיר "עכשיו אני אי" הביטוי "נוטפות חלב שקדים" מעלה על הדעת את הווידי הארוטי של האהובה בשיר השירים (ה, ד-ה), המספרת שמור נוטף על אצבעותיה ועל כפות המנעול. הוא מדכיר גם את דברי האהוב בשיר השירים "שתיתי ייני עם חלבי" (שם, ה א). החורשות הפראיות בשיר זה מהדהדות את היער הסבוך בשיר השירים. הצמחייה הסבוכה נושאת מטען ארוטי, שכן היא רומזת לאבריה המוצנעים של האהובה. המים והגלים כאן "אורים בחלקות" ובשיר השירים (ה, א) האהוב הכפרי אומר "אריתי מורי", ומתכוון לשיאו של מעשה ההתעלסות. כאן נכתב

"חרישית מרוב שלום" ובשיר השירים (ח, י) האהובה מכריזה בעוז "אני חומה ושדי במגדלות אז הייתי בעיני כמוצאת שלום". מסכת כה סבוכה של מקרי דמיון אינה יכולה להיות אקראית.

השיר "עכשיו אני אגם" מזכיר בתמונותיו ובמבנהו את שירה של רחל, "אני", הפותח במלים "כזאת אנוכי: שקטה/ כמימי אגם". בשני השירים האגם מייצג שלוה בהווה לעומת סערות שעברו על המשוררת בעבר. האגם ה"שקוף" מזכיר גם שיר ללא כותרת של דוד פוגל, הפותח במלים "גדולים כבריכות ושקופים / היו הימים, / כי היינו ילדים" המים השקופים של האגם מייצג מצב נפשי של שלוה - כאן שלווה ילדים שהייתה נחלת המשורר בעבר דווקא. אפשר להיזכר גם בשירה של דליה רביקוביץ "כישופים": "היום אני גבעה/ מחר אני ים. / כל יום אני תועה/ כבאר של מרים, / כל יום אני בועה / אוכדת בנקיקים. (...). היום אני שבלול/מחר אני עץ/ רם כתמר. //אתמול הייתי כוך/ היום אני צדפית./מחר אני מחר", אם כי בשירה הזו מדובר על שינויים רבים ותכופים, ואילו בשירים של חמוטל בר-יוסף ושל רחל מדובר על מצב שלוה קבוע בהווה לאחר עבר סוער.

ב"עכשיו אני אגם" מהדהד גם שירו של חיים לנסקי, "מעריב היום על האגם":

מְעַרֵב הַיּוֹם עַל הָאֵגֶם
הַדָּגָה יִרְדֶּה לְנוֹם בְּעֵמֶק
כָּבֵד שָׁכְתוּ עוֹפוֹת מַלְאָכָיִם
מֶה עָגוּם בְּרִשְׁרוֹשׁוֹ הַגִּמְאֵ!

הַד קוֹל מֶה וְהַד קוֹל מִי קוֹבֵל
בְּקִנְיֵם הַמְּפֹרָסִים הָאֵלֶּה?
הֵן שְׁמֵם הַחוֹף! מִימֵי תֵבֵל
לֹא דָרְכָה עָלָיו כֶּף רֶגֶל הַלֵּךְ.

עַל יָמִים שְׁמֵשֵׁם שְׁקֵעָה מִכָּבֵד
עַל כְּסוּף שֶׁלֹּא נִתֵּן לוֹ אִמּוֹר
עַל נְדוּד הַסִּיס וְאִוֹז הַכָּר -

על כל זה לוחש לִיאור הגמא. (חיים לנסקי, מעבר לנהר הלתי, עם עובד 1980, עמ' 60-61)

כבר נכתב ואנו נחזור ונזכיר, שבעבור אמן ראוי ההשפעה אינה התבטלות, אלא היא משמשת קרש קפיצה לעיצוב דיוקן אמנותי מקורי. גיוס המפלס הסקסואלי של שיר השירים מקנה להם רובד חושני סקסואלי. בשיר "עכשיו אני אי" הרושם הראשון הוא ששני בתי השיר מהדהדים זה את זה וחוזרים זה על זה. אבל במבט שני אפשר להבחין בהתפתחות. בבית הראשון יש מטאפוריקה ארוטית של דוברת בוגרת ובשלה, ואילו בבית השני קולה מתחלף ומופיע קול של ילד קטן "מאושר ממים מבסוט מגלים". סיום השיר במלים החוזרות "אי אני" מחזקת את

הילדותיות בקולה של הדוברת, שכמו ילד מציבה את עצמה במרכז הטבע. את מילות הסיום החוזרות הללו אפשר להבין גם כאומרות שבמצב המאושר הזה הדוברת מתגלה לעצמה כמישהי אחרת, בעלת אני שונה ומנוגד לאני הרגיל שלה.

השיר "עכשיו אני אגם" פותח באווירה רגועה מתגמלת, שלווה ומיטיבה. הבית הבא מנפץ את הציפייה למנוחה נינוחה ומפתיע בתיאור שקט ממית כמעט: "צלולים/ יורדים דגים לאט / בצל הסוף". מיקומה התחבירי הלא רגיל של המילה "לאט" עשוי להזכיר את שירו של דוד פוגל "לאט עולים סוסי במעלה ההר". בשני השירים נוצר פרדוקס: שם העלייה היא מורכבית, ואילו כאן הירידה היא מאושרת. הבית החמישי מספר איך "פעם חמרו גלי" וכו'. דוד פוגל כתב "פעם היה לי אב, אבא נוגה, שותק (...). פעם היה לי כפר". אצלו המילה "פעם" מובילה לנוסטלגיה, לגעגועים אל העבר, ואילו כאן זהו "פעם" שמעלה עבר עכור וסוער.

בשיר "עכשיו אני אי" הרושם הראשון הוא ששני בתי השיר מהדהדים זה את זה וחוזרים זה על זה, אבל במבט שני אפשר להבחין בהתפתחות. בבית הראשון יש מטאפוריקה ארוטית של דוברת בוגרת ובשלה, ואילו בבית השני קולה מתחלף, ומופיע קול של ילד קטן "מאושר ממים מבסוט מגלים". סיום השיר במלים החוזרות "אי אני" מחזקת את הילדותיות בקולה של הדוברת, שכמו ילד מציבה את עצמה במרכז הטבע. את מילות הסיום החוזרות הללו אפשר להבין גם כאומרות שבמצב המאושר הזה הדוברת מתגלה לעצמה כמישהי אחרת, בעלת אני שונה ומנוגד לאני הרגיל שלה.

השיר "עכשיו אני אגם" פותח באווירה רגועה מתגמלת, שלווה ומיטיבה. הבית הבא מנפץ את הציפייה למנוחה נינוחה ומפתיע בתיאור שקט, ממית כמעט: "צלולים/ יורדים דגי לאט / בצל הסוף". מיקומה התחבירי הלא רגיל של המילה "לאט" עשוי להזכיר את שירו של דוד פוגל "לאט עולים סוסי במעלה ההר". בשני השירים נוצר פרדוקס: שם העלייה היא מורכבית, ואילו כאן הירידה היא מאושרת.

בסגנון הבארוק

כְּשֶׁתְּשִׂים אֶת הָאֶצְלִי שְׁלֶךְ אֶצְלִי
וְאֵת שְׁלִי תִסְכֵּים לְקַחַת אֶצְלֶךָ,
כְּשִׁיּוֹם אַחַד תִּגּוֹר בְּתוֹךְ כְּלִי
וּלְעֵינַיִנִי יַעֲלֶם לִי הָאֶצְלִי

שְׁלֶךְ וְגַם שְׁלִי יֵצְאוּ מֵהַנְּסָחָה
וְרַק כְּמוֹ קֶשֶׁת עַל הָרִים זָרִים
עַל שְׁנֵינֵנוּ יִבְנֶה פְּתָאִם אֶצְלָנוּ -
תְּהִיָּה שְׁלִי וְגַם אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלֶךְ.
(השתוות עמ' 93)

למרות החידתיות במפלס הקדמי של השיר, זהו שיר אהבה ברור. בתחילת השיר הזוברת פונה אל אהובה ואומרת לו "כשתשים את האצלי שלך אצלי", כלומר, כשתשים את הטריטוריה ההרמטית שלך (שאינה משאירה מקום לשניים) בטריטוריה שלי, ואת ה"אצלי" שלי, כלומר, את הטריטוריה שלי תסכים לאמץ ולתת לה מדרס רגל בטריטוריה שלך, אז נהיה אחוזים זה בזה, שותפים לכל דבר, בלא עליונות של אחד מאתנו על רעהו. חלקו השני של הבית הראשון אומר, שאם יום אחד תשכון בתוכי, תהיה חלק ממני, אז הטריטוריות הנפרדות והסגורות שלנו תתאחדנה ושוב לא תבקשנה להיות נפרדות. אז גם ה"אצלי" שלך וגם ה"אצלי" שלי ייעלמו מה"נוסחה" - אותה נוסחה שהכתיבה לאהוב עד כה את אימוץ החיץ בין שתי הטריטוריות הנפרדות. הדוברת סבורה אפוא שהקושי של האהוב לוותר על ה"אצלי" שלו נובע מכך שהוא חושב ופועל לפי נוסחה, ולא לפי מה שהוא מרגיש ואולי גם רוצה.

אפשרות היציאה מהנוסחה וההתאחדות מתוארת כהופעה של קשת בשמיים, קשת הנשענת "על שני הרים זרים" ומאחדת אותם. יש כאן רמיזה לקשת שהופיעה בשמיים לאחר המבול כהבטחה שאסונות טבע מחריבי כול לא ישובו לפקוד את האדמה. כאן הקשת מבטיחה את ביטול החציצה בין הדוברת האוהבת לאהובה: "על שנינו ייבנה פתאום אצלנו/ תהיה שלי וגם אני אהיה שלך". האחדות תהפוך את הטריטוריות של שניהם ל"אצלנו". זה יתרחש "פתאום", כמו נס, מיד לאחר שהגבר ישתחרר מכבליה של ה"נוסחה".

השיר שפתח בחציצה בין הדוברת לנמען הגברי המשיך בהבעת רצונה להביא לסילוקה וקריסתה של אותה חציצה, ונחתם בתיאור הסרת החציצה בגדר שאיפה הממתינה להגשמה.

מעניין שרק קולה של הדוברת נשמע בשיר, ואילו תגובתו של הגבר נותרת עלומה. ובכל זאת אפשר להבין שהוא אינו שותף לשאיפתה של הדוברת להסיר ולסלק את החיץ ביניהם. אפשר גם להבין שחשוב לו מאוד ההבדל בין "אצלי" ל"אצלך", שחשוב לו לשמור על הטריטוריה שלו ולהמשיך לגור בה, והוא לא רוצה לשכון בטריטוריה של הדוברת, כי היא אינה נותנת לו הרגשה של "אצלי". יתכן גם שסגנון הדיבור השנון והמתחכם של הדוברת משקף את סגנון הדיבור והמחשבה שלו: הוא איש שנון ומבריק, אך סגור ונוקשה, גבר שאינו נוטה להיסחפות רגשית.

מה פירושה של כותרת השיר, "בסגנון הברוק"? בעוד שסגנון הרנסנס דבק ברציונליות מוצקה ובהרמוניה, סגנון הברוק פנה לתחכום, שנינות ומנייריזם, כלומר, כתיבה מקושטת, מלוטשת ומורכבת עד כדי מלאכותיות. דוגמאות מפורסמות לשירת הברוק הן הסונטות של שקספיר ושירתם של משוררים אנגלים "מטאפיסיים", כגון ג'ון דן. הדוברת בשיר מבקשת שלמות והרמוניה בינה לאהובה, אך נראה ששאיפתה אינה בת-הגשמה, לפחות לעת עתה, כי הגבר ממאן להגשים אותה. כך אפוא הרצון ליצור ולטפח הרמוניה מתייצב מול היעדרו. מערכת היחסים בין הדוברת לנמען ממשיכה להיות משוללת הרמוניה ואחדות. דיבורה השנון והמתוחכם וצורת השיר המלוטשת מחקים את הכתיבה של שירת הברוק בתקוה להגיע לתקשורת עם הגבר שלה, שחי בעולם מדעי, אוהב משחקים ומדבר באופן שנון ומתוחכם.

ברוח המעט

בְּרוּחַ הַמַּעַט שְׁבִין צַעֲקוֹת הַיּוֹם לְמַבּוּשׁוֹת הַלַּיְלָה

כְּשֶׁהַנּוֹף נִהְיָ שְׁטַח לְכֵן וְשָׁחַר

וַיּוֹם נִטְרַף בְּלַיְלָה

אֶפֶק חֲמוֹר וְרַךְ

מֵאֲזֵן אֶת רֵאשֵׁי עַל כְּתָפַי.

(השתוות עמ' 21)

ביום יש צעקות, שהן דבר מוחצן, ואילו בלילה – מבושות (צירוף של "בושה" ו"מבושים"), שיש בהן משהו סמוי וכמוס, וכינייהן יש רק "רווח מעט", כלומר רק מעט הזדמנות להירגע. ברגעים הללו של רגיעה, בין יום ללילה, "הנוף נהיה שטח לבן ושחור", כפי שקורה לעתים בזמן השקיעה, והקווים של תמונת החיים נעשים ברורים ולא ניתנים להכחשה. ברגעים האלה "יום נטרף בלילה", הטבע מגלה את אכזריותו, וגם האכזריות השולטת בחיי הדוברת נחשפת. בשעה זו מתגלה "אופק חמור ורך". האופק מתאפיין בתכונות אנושיות מנוגדות, המשקפות גם את הניגוד בין היום ללילה, בין הלבן לשחור. ההצמדה הזאת מעידה שהניגודים עכשיו צמודים זה לזה והחציצה ביניהם מסולקת. כך נוצר איזון רצוי בין הלבן לבין השחור, בין היום לבין הלילה. העובדה ש"חמור" מופיע לפני "רך", בהיפוך מהסדר הקודם, שבו היום הקדים את הלילה, מקנה לשיר אופי גמיש ולא שגרת.

אכן, בשעה שמסתמן איזון בין הניגודים מושג האיזון גם בין ראשה לכתפה של הדוברת. היא מגיעה להרמוניה מרגיעה ומגוננת, לאיזון שפירושו יציבות מוצקה.

צמצום החיץ בין הלבן והשחור, בין היום והלילה, בין החמור והרך מניב את התנאים המובילים לאיזון הנשאף בטבע ובגוף של הדוברת. בנקודה זו היא יכולה להגיח מאלמוניותה ולהשתתף בחדוות האיזון, אשר סוף סוף הגיע להגשמתו על רקע מציאות של צעקות ומבושות.

ברכה

מְשִׁיב הַרוּחַ הוּא יְשִׁיב עַל פְּנֵיךְ

צַחֲוֹת שֶׁל תִּינוּק חוֹלָם.

הָאוֹמֵר יְהִי אוֹר הוּא יִפְקַח אֶת עֵינֶיךָ

לְבַחֵר אֶת הַדֶּרֶךְ הַקְּצָרָה.

הַיּוֹשֵׁב תְּהַלּוֹת הוּא יַעֲרֶךְ לְפָנֶיךָ שְׁלֶחַן

וַיַּחֲזִיק בִּימִינְךָ הַכּוֹתֵבֶת.

(השתוות עמ' 19)

השיר מושחת על רצף צפוף של רמיזות. הכותרת "ברכה" מתכתבת עם סידור התפילה ועם ברכות המופיעות בתורה. המלים "משיב הרוח" הן מתפילת "משיב הרוח ומוריד הגשם" שאותה אומרים בתפילת שמונה-עשרה החל משמיני עצרת ועד היום הראשון של פסח. "האומר יהי אור" רומז, כמוכן, לדברי אלוהים "יהי אור" בבראשית פרק א. "היושב תהילות הוא יערוך לפניך שולחן" רומז לתהלים כג ה, שם המתפלל מבקש מאלוהים "תערוך לפני שולחן נגד צוררי" (הרקע ההיסטורי הוא מנהג סעודת המנצחים בנוכחות המנוצחים).

בכל שלוש הרמיזות למקורות ביהדות מודגש דיוקנו של אלוהים כבורא כל יכול, וכמי שדואג למאמינו הנאמן במסירות וברוח לב נדיב. נדיבות לכו של אלוהים למאמינו הנאמן באה לידי ביטוי גם במלים "ישיב על פניך צחות של תינוק חולם". קשה לחשוב על משהו תמים יותר, מעורר רגש ומכמיר לב יותר מאשר צחות פניו של תינוק חולם. המאמין הנאמן רוכש את ברכתו היותר נעלה של אלוהיו. האל, שברא את האור יש מאין, הוא יעניק למאמין הנאמן אותו אור שיפקח את עיניו וינחה אותו "לבחור בדרך הקצרה". זוהי הדרך שעושה צדק עם הבוחר בה, היא מצילה את ההולך בה ממצוקה וצרה, היא מובילה אותו בלא עיכובים או מעקשים. אותו אל נדיב לב משפיע מטובו על מאמינו הנאמן: הוא "היושב תהילות" (על משקל "ואתה קדוש יושב תהילות ישראל", תהלים כב ד) גם "יערוך לפניך שולחן ויחזיק בימינך הכותבת". בתנ"ך יד ימינו של אלוהים היא סמל לכוחו ויכולתו, וכאן לפתע הנמען הוא בעל היד הימנית, העוסקת בכתיבה.

ומה כותבת ידו הימנית של המאמין הנאמן - שיר? סיפור? מניספט פילוסופי? אולי הוא כותב בידו הימנית את שבחו של האל שכה מיטיב אתו, ואולי הנמען אינו המאמין הנאמן לאלוהים, אלא סופר, שהדוברת רוצה לאחל לו עבודה מוצלחת. אם מדובר כאן במאמין הרי שיש כאן אירוניה, שכן האל מבטיח לעצמו שהמאמין אסיר התודה יכתוב את שבחיו, זאת בניגוד לציפייה (של אנשים חילוניים, בדרך כלל) שהאל מעניק טובות למאמיניו ללא תמורה.

בין כך ובין כך השיר ניכר במלוא תחכומו: ראשיתו ברצף צפוף של רמיזות לתנ"ך ולסידור, ואחריתו בהפתעה אירונית המערטלת את תכליתו האמתית של האל, או אולי את העובדה שהברכה הזאת נאמרת לאדם כותב, מאישה המקווה שהוא יזכה לעזרה, לכוח ולחכמה משמים.

מה שאפשר לראות בראשית השיר הוא לא מה שמתגלה באחריתו.

היבסקוס

היבסקוס מקסים!

החרדת את רוחי

בממדֵיך המְהִימים

בְּאַרְגָּמן המְבֹהֵק, הַמְּאַיִם, הַצֹּחֵק

שֶׁל שְׁפֹתֶיךָ.

מְפָאָר נִצְבֵּת לְעַמְתִּי

עֲמוּד תְּפִרְחַת קְטִיפָה

אָפּל, נֶפֶלֶא, מְבַלְבֵּל אֶת הַלַּיְלָה.
בְּלֵי מַלִּים אָמַרְתָּ:
תָּנִי לִי, תָּנִי לִי
אֶת שְׁלִי.

הוּי הַיִּבְיִסְקוֹס,
שְׁלַחְתָּ בִּי בְעֵרָה.
מָה שְׁלִי? מָה שְׁלַךְ?
וּמִי הָעֵצִים לְמְדוּרָה?
(הַשְׁתוּת עִמ' 97)

ההיביסקוס הוא פרח (יש כמאתיים סוגים) בעל תפרחת אדירת ממדים: הוא נראה כמכתש רחב עד מאוד, צבעוני ומצודר, וממנו יוצא ומתנוסס עלי גבוה עטור אבקנים בקצהו, המעלה על הדעת איבר זכרי זקור.

התיאור של ההיביסקוס בשיר שלפנינו אינו משאיר מקום לספק שהדוברת פונה ומדברת אל האיבר הזכרי של הגבר שחושק בה ומבעיר גם בה את החשק. בבית השני מתוארת תביעתו האפלה, הנפלאה של ההיביסקוס הקטיפתי, שמבלבלת את הדוברת כל-כך עד כי מתבלבלת בין עצמה ובין הלילה. ההיביסקוס מסגיר את נכונותה של הדוברת השבויה בתאוותה להתמסר ללא היסוס לסקסואליות של הגבר: "בלי מלים אמרת: / תני לי, תני לי / את שלי".

בעוד שבבית הראשון הקסם הסקסואלי של ההיביסקוס מחריד את רוחה של הדוברת, בבית השני עריצותו מוצאת את הדוברת נכונה ובלא מבוכה, עורגת ומתגעגעת לקסמו. בבית השלישי והאחרון נכונותה של הדוברת המוקסמת מהסקסואליות הסמורה של ההיביסקוס הופכת לתחינה מתמסרת: "הוי, היביסקוס/שילחת בי בערה./ מה שלי? מה שלך?" ללמדך, שהדוברת המשולהבת בלהבות הבערה של תשוקחה המציתה את יצריה שוב אינה יכולה להבחין בהבדל בינה ובין ההיביסקוס, כמו שכתוב "ויהיו לבשר אחד" (בראשית ב, כד). השיר נחתם בשאלה "ומי העצים למדורה?". כאן יש רמיזה לסיפור העקדה בו שואל יצחק את אברהם "ואיה השם לעולה?" (בראשית כב, ז). אולי הדוברת מדמה את עצמה ליצחק, הקורבן, העומד להיעקד על המזבח, ואולי היא חושבת על קורבנות אחרים (בני הזוג הרשמיים, הילדים) שעלולים להיפגע ולשלם מחיר עביר פרשת אהבה לא חוקית.

ואולי יש כאן גם רמיזה לשירו של ביאליק "לא זכיתי באור מן ההפקר" בו נאמר "ואנוכי בחלבי ובדמי את הבערה אשלם". בניגוד לדובר בשירו של ביאליק ובניגוד ליצחק המקראי הדוברת חוששת מהתשלום שתגבה בערת היצרים שלה לא רק ממנה אלא גם מאחרים, שהיא עדין לא יודעת מי הם.

אולי יש בשיר גם רמיזה לשירו של טשרניחובסקי "לנוכח פסל אפולו". בשני השירים בולטת טוריקה של פנייה אל נמען מעורר הערצה, הכרת תודה וסגידה, במסורת האודה (סוג ספרותי שחמוטל בר-יוסף תרמה לו יצירות אחדות). הדוברת פונה אל ההיביסקוס, המייצג את המיניות הגברית שהציתה אותה בנימה של התפעלות, הערצה וצייתנות כנועה.

בשירי אהבה רבים של חמוטל בר-יוסף הדוברת מתבטלת בפני אהובה הרודני והמדביר, ובפני התשוקה של עצמה, המביאה אותה לידי התמסרות מוחלטת.

שים

שים אותי פסים

על פתנתך היחידה.

בון מחשבותי ארץ ישר

והנח אותן

לפי הסדר.

ברוחים שונים.

קח את יצורי הרוחשים, הכוססים,

ושים אותם פסים מאנכים

נצבים מוכנים

למרכבה ולסוסים.

(השתוות עמ' 302)

השיר פותח בבקשת הדוברת להפוך לפסים על כותנתו היחידה של מישוהו. יש כאן רמיזה לכתונת הפסים שתפר יעקב לבנו האהוב יוסף. הפסים הם סימן לאהבה ולהעדפה, והבקשה היא להיות האהובה המועדפת, אבל זוהי גם בקשה לשפיות, שהרי "לרדת מן הפסים" פירושו להתנהג בצורה מופרעת.

הדוברת פונה אל נמען גברי כל-יכול, שמסוגל לשנות את מצבה הנפשי המכולבל והמושפל. הוא מסוגל לקחת את יצורי רוחה "הרוחשים, הכוססים" בתוכה כמו חרקים או מכרסמים ולרסן אותם. היא מבקשת ממנו לעשות סדר במחשבותיה וביצורי רוחה ולסדר אותם בצורת פסים מאונכים, הניצבים כשרגליהם בארץ וראשם בשמים. היא מאמינה שאם מישוהו ישליט סדר בתוהו ובוהו שמכרסם בתוכה עולמה הפנימי יוכל להפוך לנתיב שבו היא תינשא אל על כמלכה, היושבת במרכבה רתומה לסוסים אבירים. המרכבה והסוסים מזכירים את אבשלום, בנו האהוב של דוד, שעשה לו מרכבה וסוסים (שמואל ב טו, א). המרכבה היא גם סמל מוכר בקבלה לתהליך של דקות, של הינשאות אל על בעולמות העליונים. השיר מביע אפוא כיסופים גם לשפיות וגם לאכסטאזה, מצבים שנחשבים למנוגדים בדרך כלל.

זהו שיר קצר מהוקצע ומלוטש עד מאוד, נבון ושובה לב עד מאוד.

איך הכרתי את אשתו של הקולונל

סיפור

האמת? לא ידעתי שפּוֹרְיָה לְאוֹרִיאָן, שנראה לי כמו גוי גמור, וגם בעל שם של נוצרי מבטן ומלידה - שפּוֹרִיָה לְאוֹרִיאָן זה הוא יהודי שלמד בחדר, והייתה לו א יידישע מאמע. כשקיבלתי אפטר מהצבא, הייתי רואה אותו יושב במסעדה "קָאָלוּ פֶּאָלָאן" (היה כתוב על השלט "מסעדה", אבל זה היה סתם בית מרזח של אנשי בוהמה פּוֹטוֹשְׁאָנִי), ומסביבו כל המי ומי בעיר, אנשי בוהמה, סופרים ושחקנים מתלקקים סביבו כמו שגורי כלבים מלקקים את אדונום. ניסיתי פעם לכרות אוזן לדבריהם - מודה, למרות שדיברו רומנית - לא הבנתי מילה! סביבו היה תמיד ענן של עשן (הוא עישן מקטרת), וריח חריף של אלכוהול שנשפך כמים. מי לא התכבד לשבת סביבו - ראש העיר ומפקד המשטרה, וגם מפקד הגדוד שלי - הקולונל יוֹן מִיטְרֶסקוּ.

למה אני מספר כל זה? הו... אז ככה, כמו שאתה רואה אותי עכשיו, הייתי בימים ההם חייל בחיל הפרשים בצבאו של הוד מלכותו מִיחֵאֵי הֶרָאשׁוֹן, והמחנה שלנו היה בקצה הדרומי של העיר... בעצם, הייתי צריך להתחיל מההתחלה: אני הייתי יערן של פירמת "גרניברג את הֶרְמָן", שני יהודים עשירים שגרו בעיירה שלי - פֶּרומוֹשֶׁיקָה. הם חכרו את יערות סְטוֹרְשֶׁטִי - שלושת אלפים הֶקְטָאָרִים. בהתחלה עברתי אצלם כמנהל חשבונות - הייתי מקסימום בן ארבע-עשרה - למה? כי כאן בקופסה הזאת היה לי קוֹמְפּיוֹטוֹר - כל החשבונות עשיתי בראש, ובעל הבית היה משתגע. הם היו מבסוטים ממני, ועשו אותי יערן ראשי, והיו לי אולי מאה פועלים שחטבו עצים והסיעו אותם אל הרכבת. הייתה לי משכורת טובה, בגדים יפים - שבע שנים עברתי שם, ועשיתי בוכטה של כסף. ואז הגיע צו להתגייס לצבא. בדיוק אז התפגר פֶּרְדִינַנְד הֶרָאשׁוֹן, ועל הכיסא שלו עולה מיחאי, הנכד, שהיה ממש ינוקא, כי הפרלמנט לא הסכים שכנו של פרדיננד, קָאָרול השני, יהיה מלך, כי הייתה לו פילגש יהודייה, ואמרו לו שיתכבד וישב עם היהודייה שלו בפאריס.

איפה היינו? כן, אני מקבל צו גיוס, ורצו לשלוח אותי לגבול עם הונגריה, מעבר להרי החושן. ואז קראו לי "גרניברג את הרמן" לשיחה: "תשמע, מרדכי ברקוביץ' היקר, למה לך לסבול שם באוֹרֶאָדְיָה על הגבול כמה שנים? אתה תפסיד משקל, ואנחנו נפסיד יערן". אז אני אומר: "אדרבה, תלמדו אותי איך אני יוצא מהצרה הזאת". והם שואלים אותי: "אתה יודע לרכוב על סוס?" אמרתי להם: "אתם צוחקים?! איך אני מטפל בעבודה בכל היער הגדול בלי לרכוב על סוס?" אז הם עונים לי: "אנחנו נקנה לך סוס ואוכף, ואתה תהיה טירון בחיל הפרשים רק שלושה חודשים. אחר-כך נשמור לך את הסוס במשך שנתיים". כי צריך להבין - בחיל הפרשים אתה צריך לממן את הצבא - להחזיק על חשבונך את הסוס, ולהיות מוכן לדגל במשך שנתיים. חובה להביא את הסוס לביקורת כל חצי שנה. "אתה מבין, מורדי ברקוביץ', אנחנו נשלם על הסוס ועל המדים - הכול, ואתה משתחרר אחרי שלושה חודשים, עובד אצלנו ומקבל משכורת - מה אתה אומר?"

לא תאמין - כמעט כל הפרשים בגרוד שלנו היו יהודים. אימא יהודייה תמכור את הכותונת שלה כדי שבנה לא יסכול שנתיים בצבא הרומני. אי אפשר להגיד שלא טרטרנו אותנו בטרונות - אויב מימין, אויב משמאל, עלה על הסוס, רד...הסתער... אבל עם קצת בקשיש אפשר היה לפעמים להשתחרר מהמחנה ולאכול במסעדה כשרה, ובטח ובטח אי אפשר היה להשוות לחיל רגלים שהיה גיהנום בלי התחלה ובלי סוף.

למה אני מספר כל זה? אה! כן, אני רוצה להגיע למיטרסקו, לקולונל מיטרסקו - פתאום החליפו לנו את הקולונל - במקום קולונל פּוֹיאָנו הגיע קולונל מיטרסקו, והוא אומר: "סטופ! מספיק עם געפילטע פיש - כל היהודים אוכלים במחנה וישנים במחנה כמו כולם. לא צריך לדפוק את היהודי כי הוא יהודי, אבל גם לא צריך לתת להם זכויות יתר שלא נותנים לחבריהם הרומנים!"

אל תשאל איך קיללנו אותו בלב, ומה שאיחלנו לו ולשיקסע המחומצנת שלו שתלויה לו על הצוואר לעיני כול בבית המרוח "קאלו באלאן". אל תשאל איך נראו היהודים במחנה - תשעה באב! והנה מתקרב סדר הפסח, ואפילו חיילים שאוכלים כל השנה שרימפס במיץ של לובסטר - אפילו הם רוצים לשמוע את ההגדה, את הילד המסמיק קורא ארבע קושיות, לאכול מרק זהב עם קניידעלעך וגעפילטע פיש וחזרת בסלק - שבלי זה יהודי לא מרגיש יהודי, אבל מיטרסקו עקשן כמו פרד. מגיע אליו הרב העיר הזקן בכגדים שחורים ובכובע צילינדר, וממש כרע ברך לפני הגוי, והוא לבסוף ויתר קצת: "טוב, היהודים ייצאו מהמחנה לסדר, אבל חוזרים לישון במחנה, ומי ששוכח את הפקודה..."

נו, תאר לעצמך, לחזור אל הדלות של המחנה, הסירחון והמסדרים - אחרי ששתינו ארבע כוסיות, שרנו "דיינו", והרמעות בעיניים אל מול נרות החג...

ערב פסח מגיע, ואני מתלבט באמת לאיזה קרוב משפחה מכל הקרובים שיש לי בבוטושאני אני אתארח בסדר, שהרי כל השאר יהיו ברוגז איתי עד הפסח הבא... ואני חושב וחושב, והנה עוצרת על-ידי מכונית - זה היה בשנת 1927, אז מכונית הייתה אטרקציה! אני מסתכל על המכונית, והמכונית מסתכלת עליי, כי הייתה מבריקה כמו ראי - ומי יושב במכונית? הרמן, בעל הבית שלי, עם אשתו פּרָלָה ובתם הלנה. אני בלעתי את הלשון, לא יכול להוציא מילה, ואז הרמן אומר: "מה את אומרת פרלה על החייל שלנו - איך הבריצי'ס יושבים עליו כאילו נולד להיות פרש!" ואז הוא אומר לי: "די מרדכי, מספיק לשחק בחיילים. בוא תעלה למכונית, ואני אביא אותך הביתה."

"איפה הביתה?" אני שואל כמו מטומטם.

"כמה בתים יש לך בפרומושיקה?"

ואני לא זוכר איך - פתאום אני במכונית, והמנוע מוציא קולות, ועשן יוצא לה מאחור, ואנחנו נוסעים. אני מסתכל על הנהג שחבש כובע אדום של גנרל, ועל הרמן שמסתכל עליי באהבה, כאילו מצא את בנו יחידו, ובתם הלנה מסמיקה עד האוזניים, ואני... עדיין אילם - לא יכול להוציא הגה מפיו.

אם שכרת בימים ההם כרכרה כדי לנסוע מבוטושאני לפרומושיקה - אתה בדרך חצי יום, אבל במכונית הגענו בפחות משעה - לא הספקתי לחשוב איזו שטות אני עושה. ההורים שלי שמחו: "באת לכל הפסח?" ואני מהנהן בראש - לא אוהב לשקר בפה, אבל הנהון זה לא ממש שקר - נכון? ואני אוכל ושותה ועושה חיים כל הפסח, ובלב הדאגה אוכלת אותי.

למה לספר לך סיפור ארוך, אם אני יכול להאריך לך סיפור קצר? מכל החיילים בכל ארבע הפלוגות של הפרשים - היחיד שלא חזר ליחידה - היה עבדך - מרדכי ברקוביץ'...

אני חוזר לבוטושאני, והפעם בכרכרה, ויש לי המון זמן בנסיעה להבין שאני מטומטם עם תעודה. כשהגעתי לעיר - יכולתי לשמוע את הפיקות הלב שלי. מה אני עושה? פתאום אני פוגש את סאפונאר, חבר שלי במחלקה, והוא שר לי את מגילת איכה עם כל הטעמים: "מורדי, רוץ מהר למחנה, מיטרסקו רוצה לתלות אותך!"

נו, כדי שיתלו אותי - אני צריך למהר? אבל באמת המעיים התהפכו לי. אני נכנס ל"קאלו באלאן" לשתות כוסית - אולי אחשוב על משהו, והנה אני רואה יושב ליד שולחן בפינה של המסעדה - מי אם לא פוריה לאוריאן, מוצץ פייפ, ועל השולחן שלו כוס כפולה של צייקה...

אני בולע בשלוק אחד את המשקה, מקבל קצת ביטחון (הייתי לבוש בבגדים אזרחיים - המדים בתרמיל), מתקרב אליו, ובכל הנימוס - מבקש להציג את עצמי בפניו. הוא מסתכל עליי דרך כל העשן, ומראה לי כיסא לשבת לפניו.

"אדון לאוריאן, אני אומר לו, אני חייל בגדוד הפרשים שבקצה העיר, ואני בצרה גדולה... אני יודע, תסלח לי על החוצפה, אני יודע שאתה מכיר... שאתה חבר... של האדון קולונל מיטרסקו... ואם הלב שלך טוב..."

"מה העניין בני?" שואל פוריה לאוריאן עם מבטא של רומני דור עשירי, ואני מספר לו בדיוק מה קרה - לא מסתיר אות.

לאוריאן שומע ומוצץ מהמקטרת שלו, שותה מהכוס ומזמין עוד כוס כפולה, ומזמין גם ארוחת צהריים בשבילי, ואני מוציא את הארנק, והוא מראה לי בידו שהכול משולם, והוא שותה לאט, והזמן אוזל, ותאמין שאינני זוכר אם אכלתי משור הבר או מבור השר, ואני אומר לעצמי בלב שאני יושב כאן עם שיכור, ושום דבר לא ייצא מזה.

סוף סוף קם פוריה לאוריאן מהכיסא ומסמן ללופסקו, בעל המסעדה שירשום את הנזק על חשבוננו. יצאנו החוצה וסימן למרכבה שתיקח אותנו לביתו של יון מיטרסקו בשדרות התה 58.

למה שאספר לך סיפור ארוך, אם אני יכול להאריך לך סיפור קצר? בשדרות הכי יפות בבוטושאני, על יד הפארק של העיר, חי הקולונל שלי כמו לורד בבית לבן ורעפים שחורים, מסביב עצים ופרחים, מרפסת בגודל של אולם ספורט עם עציצים... לאוריאן שלי יורד מהכרכרה ונכנס הביתה בלי לרפוק, בלי לבקש רשות:

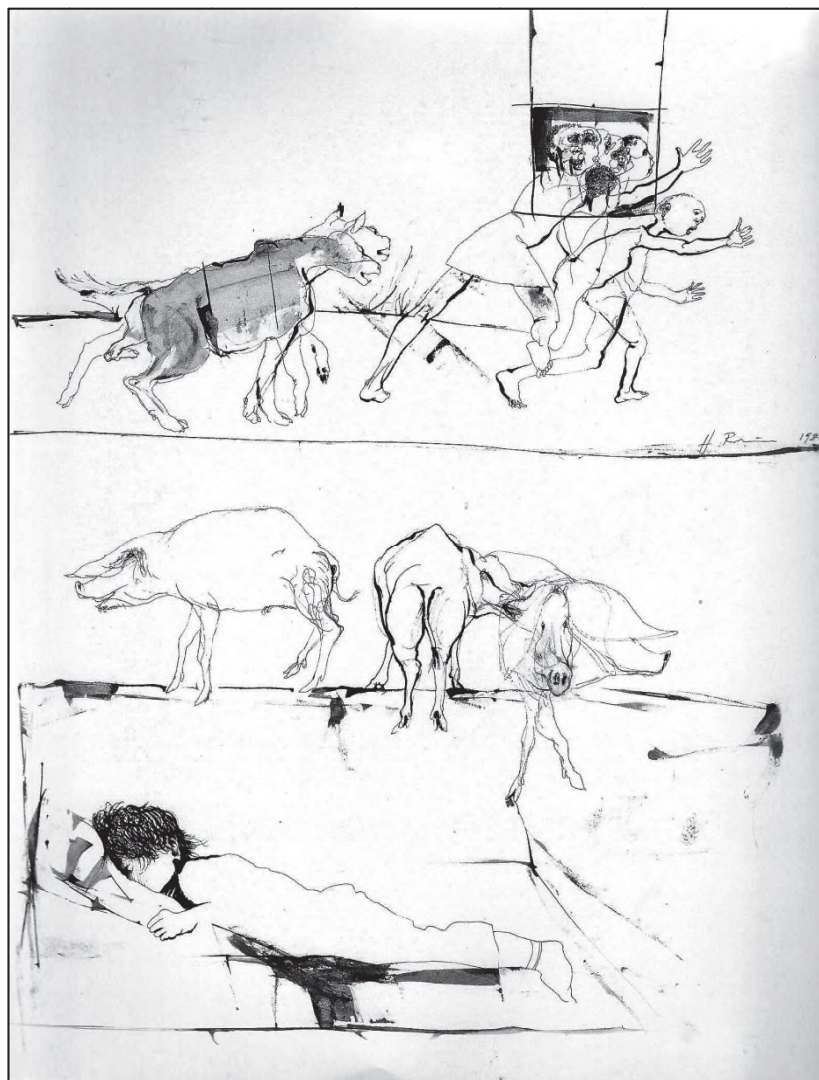
"הי מאריה, יִנְגֵל בבית?"

"בשעה כזאת?! בטח במחנה..."

אני, כמו הזנב של לאוריאן, רואה אישה מלאה כבת ארבעים שכל האברים אצלה במקום לבושה בחלוק נְגֵלִינָה - לא הבנתי איך לאוריאן קורא לה מאריה - איך לא - גברת מיטרסקו?

"אתה ברקוביץ' נשאר כאן, ואני הולך לחפש את הארחי פרחי הזה!"

ארחי פרחי?! הרי אפילו הזנבים עומדים דום כששומעים את השם של מפקד המחנה!



הרולד רובין, חזירים, 1980, דיו על נייר, מתוך התערוכה לחשוף את השדיים, בית האמנים, 2014

"מאריה בוכתי, שימי עין על הבחור שלי שלא יברח, ואני אחפש את יונל".
 ואני נשאר ככה כמו פוץ באמצע החדר, מחזיק את התרמיל, מפחד להניח אותו מהיד.
 "מה אתה מסתכל עליי כמו על איקונין בכנסיה? אתה לא רואה שאני רוצה להתלבש? תסתובב
 במחילה!"
 אני מסתובב, אבל על הקיר הייתה מראה ענקית בצורה של ביצה, ואני רואה שהיא מורידה את החלוק,
 והיא רק בתחתונים, ומהחזה שלה נשפכות שתי מחלבות ענקיות, וגם בתחתונים היה חור קטן, ויצאו

משם קצת שערות, והרי אני הייתי בחור צעיר, וכשרואים כזה מראה - הרים גועש... ואז היא מנסה להכניס את כל הקמפוזיציה הזאת לקורסט, והכול נשפך מלמעלה, וגם מלמטה, ואני חושב: איזה ניסיון רוצה הקדוש ברוך הוא לנסות את מרדכי היהודי? עלה לי לראש שהיא רוצה איכשהו לנקום איתי על הפילגש המחומצנת שיש לבעלה. ואז היא מבקשת ממני למשוך בשרוך של הקורסט מאחור, ואני שכבר לא היה לי מספיק מקום במכנסיים - משכתי בשרוך הלא נכון, והיא צעקה עליי שאני שלומיאל...

וטוב שהתעשתי בזמן, כי אם היה מגיע הקולונל בזמן ש... היה משפד אותי בחרב שעל הקיר. ובאמת הגיע לאוריאן, ולקח אותי לתחנת הרכבת, כי הקולונל מחכה למפקד הראשי של כל חיל הפרשים הרומני, הגנרל ג'ורסקו, והמחנה צריך להיות טיפ טופ, ובדיוק אז מצא מרדכי ברקוביץ' את הזמן המתאים לערוק...

היית צריך לראות בתחנת הרכבת את קולונל מיטרסקו במדי הייצוג - כל החזה מרליות, אותות ומופתים - קונסיירג' בבית מלון - כלב על-ידו! מסביבו אולי שלושים קצינים, ומשמר כבוד של חיילים, ואני רועד מפחד על הברד שעומד או טו טו ליפול עליי. ולאוריאן ניגש לקולונל, טופח לו על כותפות המוזהבות:

"הי, יונל, יונל, שמעתי שאתה מבקש להכניס את הקוזאן שלי לקלבוש!"
"מה זאת אומרת?" תמה מיטרסקו.

"אני אגיד לך מה זאת אומרת - זה (ומראה עליי) הוא הקוזאן שלי, ויש לו המזל הרע לשרת את הוד מלכותו דווקא במחנה שלך, ואני שמעתי שאתה רוצה להכניס אותו לקלבוש?"
כפתור ופרח! רק אז הבנתי לראשונה שבעל קלסתר הגוי הזה, שכל הבהמה של בוטשאני הם כפרת ציפורנו הקטנה, שיש לו שם של יוני אורטרוכסי או של פליט ארמני - שפוריה לאוריאן זה - הוא יהודי כמוני!

"זה הקוזאן שלך?!"

"כן, אהובי, אצלנו בפסח אוכלים מאכלים שמנים, והרי הוא רגיש כמו בתולה, והוא כמעט התפגר לנו בידיים. בא רופא ועשה לו חוקן, והוא קודח מחום ומדבר שטויות מתוך הקדחת - חשבנו או טו טו הקוזאן היקר שלנו מחזיר את נשמתו לבורא. אבל אלוהים ריחם עלינו..."

"תגיד לי, ברקוביץ'", פונה אליי מיטרסקו, "מדוע לא סיפרת לי שאתה הקוזאן של פוריה לאוריאן?"

ואני אפילו שהלב שלי היה במכנסיים, דווקא לא התבלבלתי ועניתי לו: "עם כל ההכנעה, כבוד הקולונל, איך אני טוראי פשוט ועלוב, מגיע אל כבוד מעלתך כדי להודיע דברים כאלה?"

"טוב, בחורי, אם אתה הקוזאן של פוריה היקר שלנו - אני חייב (שמעת? חייב!) לפטור אותך מעונש."

רוצה לדעת את הסוף? לא רק שלא ענשו אותי, אלא אף קיבלתי שבוע להחלים מהמחלה... ואם תרצה לדעת איך נפל עליי מהשמיים כל הטוב הזה - אענה לך: פוריה לאוריאן היה חייב ל"גרינברג את הרמן" עבור קרון של עצים להסקה בחורף, וחודשים רבים הוא הוגיע את מוחו מאין ייקח כסף לשלם - אני הגעתי ל"קאלו באלאן" כמו מן מן השמיים. למותר לציין שהחוב בוטל.

קִיק וְעוֹד שְׁנֵי שִׁירִים

קִיק

רבים לא מזוים לי
ואתה כן.

השודר שבי והפירט בך
יצאו לטיל על גדות הנהר.
"בוא נקח קנק מפאן ועד האינסוף"
אמרתי אני ששפתי שפת-ים.
ואתה שענייה אוקגוס קרצת,
לחשת "ברכות הימים".

*

בשנים שלי אין חרים
אבל לחרים שלי יש שנים.
כל הסבריות שלא לקקתי
אוכלות אותי מבפנים
קוראות לי
דנה דנה
קצת ספר לא זיק
כל אחד צריך
גם קריוס גם בקטוס.

עטלפים

נתקלנו מחוץ למשרד הפנים
שני עטלפים תלויים באור המציאות, הסדורים
מסגורים נהלנו שיחת נמוסין.

אבל פעם אחת כשכבר כבו הפנסים
התפרצת לתוכי
ודלפת קצת ללב.

צביה גולן

בלוק צהוב

סיפור

ילד שלי, כתוב שם על הפתק שאני מוצא על השולחן. כשנתפ מלא לנעשה במוחי, היה נא שותף גם לנעשה בלבי. ככה כתוב שם, על פתק קטן, בכתב יד עגול ומסודר, והפתק מוצמד לבלוק צהוב גדול. אני מחזיק ביד נרגשת את הבלוק ופותח אותו, והשורות מהפנטות לי את המבט. אימא כותבת שירים בחרוזים, שירי אהבה, שירי נתינה.

מי יתנני נותן שלא על מנת לקבל
ואהיה אז יודע תשובות ומעט מאוד שואל
מי יתנני חס על הבריות, מרחם וחומל
הלוואי ואראה החיוך הצוהל

ככה כתוב שם, בין הדפים הצהובים, וגם שיר שכתבה לאבא:
תן לי רק רמו, שאדע להגיע אל לבך
תן לי סימן, שאלמד לדעת אותך...

ואני קורא, והעיניים שלי מתמלאות דמעות. כמה רגש יש בה, באישה אחת קטנה, ואיך היא משתפת אותי במה שהיא מרגישה. ואני ממשיך לדפדף בין הדפים הצהובים, והשירים הופכים להיות יותר ויותר נוגים, והנה שיר שמדבר על החיים, ואיכשהו אין בו כבר חרוזים, ואני נזכר איך היא אמרה לי פעם שכאב לא מתנגן לו, רק לאושר יש את הדרך המופלאה הזו להיות כמו תווים. ועכשיו, כשהחיים נגמרים, הולכים ואוזלים, אדע שלא אראה את בני הגדל, את ילדי הקט, שיהפוך ויהיה לגבר.

אני מרפרף אל סוף הבלוק, ומוצא הגיגים על באר שהיו בה מים זכים, אבל כבר מאוחר, הגיע המחר, וכלום לא נשאר. אני בן שבע, לא יותר, ואימא מציעה שניסע לחופשה משפחתית. היום אני יודע שלא היה להם גרוש, אבל אז שמעתי אותה אומרת לאבא כמה טוב זה יעשה לנו כמשפחה. וככה אנחנו אורזים תיק, ואימא שמה בתוכו גם בגדי ים, ואנחנו הולכים ברגל עד לאוטובוס שייקח אותנו מחיפה לתחנה המרכזית בתל אביב, ומשם עולים על אוטובוס נוסף שנוסע במשך שעות ארוכות עד אילת, ומגיעים אל העיר הדרומית, כשכבר מאוחר בלילה. בבוקר אימא מעירה אותי עם חיוך ענקי ופותחת את החלון ואני רואה את הים הכחול המופלא, הרבה יותר כחול מהים שיש לנו בעיר שבה אנחנו גרים. אימא נותנת לי את בגד הים, ואני די נבהל, אני לא יודע לשחות, איך אני אכנס אל תוך כל הכחול הזה, ואימא מחייכת ומרגיעה, ובחוף הים היא מוציאה מהתיק גלגל ענק, ומכניסה את הפייה הקטנה אל הפה, וממלאת אותו באוויר. כמה הרבה אוויר היא מצליחה לאגור שם, אפילו אז, כשהריאות שלה היו בריאות, זה הפליא אותי. והגלגל מתנפח, ולאט מבצבצים ממנו ציורים משגעים של דולפינים ודגים וסירה עם מפרש. אתה רואה, ילד שלי, היא אומרת וסוגרת שלי. גם היום, כשאני כבר איש, אני עדיין



נרית דוד, מתוך הסדרה המקדש המוזהב

זוכר את תחושת המוגנות, ועדיין רוצה לקרוא לה בקול ולהגיד לה, הי, שכחת להגן עליי, הבטחת שזה יהיה לתמיד, לא?

אחר כך גדלתי קצת, והיא הפכה להיות האוון שלי, החברה הכי אמתית שהייתה לי אי פעם. מקשיבה לכל השטויות שלי עם החברים, שותפה לסודות הראשוניים שלי על אהבה, בוכה וצוחקת אתי בכל ערב, מלמדת אותי לאהוב אנשים, להאמין בטוב. אומרת לי לא לשפוט בני אדם, אתה אף פעם לא יודע מה הם עברו בחיים, אל תדון אותם בחומרה, ואף פעם אל תצטער על דברים שלא אמרת, כי על דברים שיצאו מן הפה כבר לא תהיה לך שליטה. ובכלל, תהיה נוח לבריות, ואל תשכח לחייך אל העולם ילד שלי, החיוך יעשה לך רק טוב. אני נזכר בכל המילים הטובות האלה שלה ומתרפק עליהן, אבל בתוך הלב שלי היום אני יודע, שזו רק שאלה של מתי, ולא שאלה של אם, רק מתי זה יתפוס אותך ויחסל לך את שארית החשק לחיות. היום אני מבין שכשאתה חי את האובדן בגיל כל כך צעיר, אתה אף פעם לא גדל להיות איש שלם. תמיד חסר לך משהו אי שם, ואתה רק מנסה לשחק אותה שהכול בסדר.

ואז אני תופס פתאום שאולי ככה במקרה, ממש בלי להתכוון, דבק בי משהו מכישרון הכתיבה שלה, כי באמצע הלילה אני מתעורר, בחוץ סופת ברקים וגשם, קר לי, ואני לא מסוגל לקום, אבל מרגיש עקצוצים בקצות האצבעות. אני מחפש דף על יד המיטה ולא מוצא, אבל אני חייב, פשוט חייב לכתוב את מה שעבר לי בראש, כדי שלא אשכח. בסוף אני מוצא במגירה קופסה מעוכה של אקמול ועיפרון חצי שבור, אבל אני מצליח לשרבט את השורה שעברה לי בראש. אולי אני אעשה מזה שיר לזכרה. ואני כותב ביד רועדת: היית הנשמה המיוחדת שלי, לא דמיון, לא תעתוע, עכשיו כשאת לא כאן, נותר רק געגוע.

משה גרנות לא פשוט בכלל!

על ספרה של זיוה שמיר "סיפור לא פשוט – עיונים ביצירותיהם של
א"ב יהושע, עמוס עוז וחיים באר"

הגם שקראתי את כל הספרים של שלושת הסופרים הנידונים בספר הזה¹ – אני מודה שנתקפתי בחשש לנוכח גודל האתגר שהמחברת לקחה על עצמה – כי הרי מדובר בים של חיבורים שנכתבו על סופרים אלה, והרי אפילו לחוקרת מוכשרת ומסורה, ידענית וחרוצה, כמו פרופ' זיוה שמיר – אין סיכוי להתמודד עם המשימה האדירה הזאת. תוך כדי קריאה בספר הסתלק לאט לאט החשש הנ"ל, והתחלף בתמיהה על בחירת הספרים לניתוח ספרותי. אפילו המבחר הגדול ביותר של ספרי הפרוזה המנותחים בספר זה בפרק המוקדש לא"ב יהושע אינו מכיל אלא שמונה ספרים, וחטיבות יצירה רבות חסרות בו. אצל עמוס עוז בחירת היצירות הנידונות היא מצומצמת יותר: נבחרו רק סיפור אחד מתוך "ארצות התן" ("כל הנהרות"), ואחרים מהרומנים ומספרי הילדים, אך חסרות אבני דרך חשובות ביצירת עוז כמו "לגעת במים לגעת ברוח", "הר העצה הרעה", "מנוחה נכונה", "המצב השלישי", "אל תגידי לילה" ועוד. הסופר ה"מכוסה" ביותר בספר הזה הוא דווקא "המזיניק" (הצעיר שבחבורה) – חיים באר – נותרו בספר "נוצות", "חבלים", "לפני המקום", חלומותיהם של אחרים, וגם שני ספרי עיון שלו – "גם אהבתם גם שנאתם" ו"מזיכרונותיה של תולעת ספרים". רק שני רומנים שלו לא זכו לניתוח: "עת הזמיר" ו"אל מקום שהרוח הולך".

עיון בפרקי המבוא והסיום מבהירים לקורא את שתי הסיבות לבחירה המיוחדת הזאת: א) בספר זה נכללו, למעשה, מחקרה וביקורתיה של זיוה שמיר בין השנים 1977-2014, וב) כתבים אלה שלה נועדו לאשש תזות מסוימות, אותן אשתדל לפרוש בהמשך. ובכן, המייחד את שלושת הסופרים הוא קודם כול שינוי עמדה ושינוי סגנון ביחס לדור תש"ח. דור תש"ח הגל בצדקת הדרך "שלנו", "לפקודה תמיד אנחנו", וכתבו בסגנון ריאליסטי חסר "תחתית כפולה", ואילו שלושת הסופרים האלה, וגם אחרים בני דורם החלו מפקפקים באשר לצדקת הציונות (בעיקר אחרי ההתמדה בהחזקת השטחים שנספחו למדינה אחרי מלחמת ששת הימים). הם אפילו משווים בין מפעל הציונות לכיבוש הצלבני שנדון לכישלון. הגדיל לעשות חיים באר המהרהר שמא צודק אדוארד סעיד, האינטלקטואל האמריקאי-פלסטיני שונא ישראל, שמא התנועה הציונית היא תנועה קולוניאלית (עמ' 56). אני קראתי גם כן את דבריו אלה של חיים באר² ופשוט לא האמנתי שאדם ידען וחכם כמו חיים באר אומר שטויות כאלה – וכי אנו דומים

¹ זיוה שמיר, סיפור לא פשוט, בהוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 359.

² אלעד זרט ב-7 ימים – "שובר השורות" 14.3.2014, עמ' 28-32.

לאנגלים, לצרפתים, להולנדים ולבלגים שהייתה להם ארץ ומולדת ומדינה, והלכו אל מחוזות לא להם כדי לכבוש אותם, לשעבד את אוכלוסייתם ולנצל את אוצרותיהם? וכי ספרד הקתולית, גזירות אשכנז, סופות בנגב ואושביץ היו המולדת שלנו שממנה הלכנו לכבוש ארץ זרה לנו כדי לשעבד את אוכלוסייתה ולנצל את אוצרותיה? איך אפשר להסכים עם הטענה המופרכת של שונא ישראל כמו אדוארד סעיד? בכתבה הזו היא היו לחיים באר עוד מספר "פנינים", אך אסתפק בזה, שהרי לא זה לזו הספר.

המנטור של "דור במדינה", ובעיקר של יהושע ועוז, היה גרשון שקד שקרא להם "הגל החדש", האינדיבידואליסטי (בניגוד לאֶתוס הקולקטיבי של קודמיהם). מסתבר ששלושת הסופרים דילגו על דור תש"ח, "דור האבות", קיבלו מורשת דווקא מקפקא ומעגנון - "דור הסבים" וכתבו בסגנון מְטא-רְאליסטי. א"ב יהושע, עמוס עוז וחיים באר אפילו כתבו ספרי עיון על מקור השפעתם - עגנון. "מיכאל שלי" של עוז מושפע לבטח מ"סיפור פשוט" וגם מ"ברמי ימיה". עקבות הרומן הבלתי גמור של עגנון "שירה", בו מתאהב איש נשוי בסתיו ימיו באישה צעירה - נמצא מוטיב זה ב"גירויים מאוחרים" (קמינקא הסב עומד להיות אב מאישה צעירה), מר מאני הראשון וגילוי העריות עם כלתו, גרעון שורק ב"חלומותיהם החדשים" מתאהב באלמה שיכולה להיות בתו.

כן מצוי גם ההיפוך: ב"השיבה מהודו" של יהושע, שם מתאהב הרופא המתמחה בנג' רובין בדורית לזר, אשתו של המנהל האדמיניסטרטיבי של בית החולים. ב"כל הנהרות" של עוז מתאהב הקיבוצניק הכולאי במשוררת מבוגרת כרותת אצבע וחנוקה מרוב עישון. ב"הבשורה על פי יהודה" מתאהב שמואל אש נואשות בעתליה שבגילה הייתה יכולה להיות אימו. עתליה דומה מבחינות רבות גם לאדונית מ"האדונית הרוכל" של עגנון. צחי, בנו של פרופ' ריבלין מ"הכלה המשחררת" של יהושע עוסק בצַבֵּע כמו יצחק קומר של עגנון, ואחיו עופר הוא גלגול של הירשל מ"סיפור פשוט" (הירשל = צבי). פרופ' גוסטב יום-טוב אייזנשלוס מתוך "הבשורה על פי יהודה" של עוז בהחלט מזכיר את הפרופסורים הנלעגים ב"שירה" של עגנון. דווקא ביצירתו של חיים באר, המומחה הגדול של עגנון, קשה יותר למצוא מקבילות לדמויות של סופר זה, אבל זיוה שמיר צודקת שבקונצפט הוא עגנוני למדיי שכן הוא כביכול מספר סיפור פשוט, אבל מתחת למעטה החיצוני קיימת מורכבות הגותית הנסמכת על בקיאות אדירה בארון הספרים היהודי - כיאה למי שמוקיר את מורהו הגדול.

אחת התחבולות הספרותיות הלא ראויות לטעמי היא הענקת שמות לגיבורי היצירה המרמזים על אופיים וגורלם. תחבולה זאת מגבילה את דמיונו של הקורא ומנתבת אותו אל המשמעויות האלגוריות השטחיות ביותר. הסופר אומר כביכול לקורא: למרות שהגיבור אמור להיות בעל קונגלומרט של תכונות - אני (הסופר) מרמז לך שאתה חייב להתרכז רק בתכונה שאני מצליח לדחוס לתוך שמו. אין סופר עברי שעשה שימוש בתחבולה זאת כפי שעשה עגנון - יש ביצירות שלו אינספור שמות שהקורא אמור "לדרוש" אותם; הרי קמצוץ מתוך השפע הבלתי נדלה הזה: מנשה חיים (שוכח חיים), טשרני קריינדיל (עטרה שחורה), לאה (עייפה מכדי להיאבק), תרצה (מתרצת ומרצה), מינץ (מטבע), לנדא (אדמה), כלב ששמו "מעוות" (!), הירשל (הצבי - מושא האהבה משיר השירים ומשירת ימי-הביניים), בלומה נאכט (פרח לילה, וגם בלומה - סגורה), שיבוש (עיר שחייה שובשו), זילבר (כסף), גולד (זהב), הרטמן (איש קשה), יצחק קומר (צחוק ויגון), סוניה צוויירינג (שתי טבעות כי יש לה תדיר שני מחזרים)



עמוס עוז, חיים באר, א.ב. יהושע ושער ספרה של זיוו שמיר סיפור לא פשוט

וכי וכי - אין לדבר תכלה וקץ.³ למרבה המזל, שלושית הספרים הנ"ל, שהעריצו את עגנותי, לא ירשו ממני את התחבולה הספרותית השחוקה הזאת, וכאמת כמעט שלא השתמשו בה, אבל זיוו שמיר, משום מה, תהי אחרית, ולדעתי, לא ממש בצדק: היא מעניקה ל אדם מ"המאהב" משמעותיות שספק אם הטקסט מאשרו (שאול, ישו, זאוס - עמ' 75, 80); מולכו מרשווח לשלמה מולכו ההיסטורי בן המאה ה-16 פורפ' יוחנן ריכלין, גיבור "הכלה המשחררת" מנתב אל יוחנן המטביל, אל הבשורה על פי יוחנן, ואל הבקה שהעריפה בן אחד על פני השני (עמ' 149). בן חוזרת זיוו שמיר על האיטימולוגיה של השם מרים (המתקשר עם "ניצבת" של יהושע, עמ' 186, 204). אני מסכים עם זיוו שמיר כאשר לשמורתהם של בניו של ריכלין - צחי ועופר, כפי שציין לעיל, וגם לגבי נגה (נוס) וחוני ב"ניצבת" של יהושע, אך בעיניי מיעוט השימוש בתחבולה הזאת ייאמר לשבחם של שלושת הסופרים.

*

אני מודה שער קריאת ספר זה של זיוו שמיר לא נתתי לָפִי לעובדה שספרות ילדים נוער וספרות על גיבורים ילדים כמעט שלא נכתבה לפני שלום עליכם ("מוטיל בן פייסי החזן", "טוטולה טוטוריטי"), ביאליק ("ספיח") וטשורוהיובסקי ("ברלה חולה", "כחום היום"). זיוו שמיר מוכיחה באופן משכנע ער כמה השפיע ביאליק על סופרים שכתבו לילדים ולנוער (חנור ברטוב, ס' יזהר, יהושע קנז). היא גם מרבה את הדיבור על השפעה זאת ער שכמעט נשכח מהקורא שבעצם היא מנתחת את סיפוריו של עוז (ראו עמ' 230-244, הגולשים לגמרי מלוח המאמר - יצירתו של עמוס עוז), אבל ללא ספק, היא צודקת, ולא ס' יזהר שהתנגד לחקר ההשפעות, כשהיא טוענת כי חוקר ספרות צריך, אפילו חייב, לעקוב אחרי השפעות על יוצר.

³ ראו פרק "מדרש' שמות" בספר עגנון ללא מסווה, ירון מולן 1991, עמ' 72-76.

עמוס עוז, אשר כמו שאר סופרי דור המדינה, מתעמת עם אלתרמן, הגורו של סופרי תש"ח, ו"גרורו" של בן-גוריון (המחברת מציינת כי שלונסקי כינה את אלתרמן - "בן-גורוריון"), ויחד עם זאת, יצירתו מתכתבת עמו - זיוה שמיר מראה כיצד השפיע אלתרמן עם "חגיגת קיץ" שלו על "אותו הים", ובעיקר "מעשה בפ"א סופית" ו"מעשה בחיריק קטן" (דחויים על ידי הכלל שיכולים לטרוק את הדלת בפניו, ודווקא הכלל הוא זה שיסבול) על סיפורי הילדים שלו ("סומכי", "פנתר במרתף", "פתאום בעומק היער").

בהחלט נכון ששלושת הסופרים הכניסו ביצירותיהם נימה פמיניסטית. הגיבורות הן לרוב יותר חזקות מהגיבורים. ב"מר מאני" האישה שולטת בגיבור גם אחרי מותה. ב"הכלה המשחררת" רעיותו השופטת של פרופ' ריבלין עושה ממנו סמרטוט, ואפילו סוטרת לו (אגב, ההשוואה בין אדיפוס שלמען חתירה לאמת איבר את מאור עיניו ובין ריבלין שלמען גילוי האמת נשברו לו המשקפיים - השוואה זאת מאירת עיניים ממש - עמ' 148). דניאלה ב"אש ידידותית" היא הגיבורה היוזמת ונאבקת בגיסה השכול שנואש מהחזון הציוני. גגה ב"ניצבת" היא הרבה יותר אסרטיבית מחוני אחיה. ב"כל הנהרות" של עוז טובה היא הגיבורה "הגברית", וללא ספק הדמות הדומיננטית ב"הבשורה על פי יהודה" היא עתליה, ששמואל אש מאוהב בה ונגרר אחריה. ביצירותיו של חיים באר (הסופר הכי אוטוביוגרפי מבין השלושה) האם והסבתא הן הגיבורות הדומיננטיות. זיוה שמיר מזכירה בצדק שסופרים אלה הם פמיניסטים (עמ' 178, 278, 301), ואף מציינת בעקבות כתביהם שייתכן כי העולם היה במצב הרבה יותר טוב אילו נשים היו מנהלות אותו (עמ' 278). כל אדם הגון צריך להודות שהיה קיפוח של דורות כלפי הנשים בכל תחום, ובוודאי בתחום הפוליטי, ושעניין זה צריך תיקון דחוף, אבל מכאן להקיש שאילו נשים ניהלו את העולם, העולם היה נגאל - הדרך רחוקה. בעת החדשה הנהיגו שלוש נשים את ארצותיהם: אינדירה גנדי (שהטביעה את הסיקים בנחלי דם), גולדה מאיר (שסירבה להצעת השלום של נחום גולדמן ואנואר סאדאת, ומשום כך נגרמה מלחמת יום הכיפורים בה נהרגו אלפים), מרגרט תאצ'ר (ששלחה את חיילי הוד מלכותה לקצה העולם כדי לכבוש מחדש את איי פוקלנד). מסתבר ששלטונן לא הניב נסים ונפלאות. שרת החוץ של שוודיה, מדינה שהחלוקה בין המינים בשלטון היא הכי מאוזנת בעולם, מתחנפת לשלטון הסעודי המפלה באכזריות את הנשים (וכל כך כדי לא לאבד את הלקוח העיקרי של שוק הנשק שלה), וגם אצלנו - אינני בטוח שחנין זועבי, אורית סטרוק, דניאלה וייס ואנסטסיה מיכאלי יגאלו את מדינת ישראל רק משום שהן נשים.

אם מישוהו עוד האמין שחוקרי הספרות עושים מלאכתם לשם שמיים בלבד - בא "סוף דבר" (המרתק!) בספר של זיוה שמיר ומטיח אמת קשה בפני הקורא: מסתבר שבגלל ריב שולי על נושא של מה בכך - חוקר ספרות מוערך כמו דן מירון פסל את "נוצות" של חיים באר בטלוויזיה מבלי לנמק, סתם כי "בא לו"! בכלל דן מירון יצא רע מאוד בספר הזה, ולעומתו הספר משבח מאוד את מרדכי שלו המנוח ואת ניצה בן דב, תיבדל לחיים ארוכים.

כפי שניתן להתרשם מדבריי - לא בכול הסכמתי עם זיוה שמיר, אבל למדתי המון מספר זה (כמו מקודמיו!), כי הרי מדובר בחוקרת בעלת ידע חובק עולם, דקדקנית מאוד, שגם מפליאה לנסח את דבריה ברהיטות מרשימה. ספריהם של השלושה בהחלט לא פשוטים, וכך גם ספרה של זיוה שמיר.

אופטימיות מאופקת ואירוניה מדודה

על ספרה של גליה אבן-חן עובדות מהדמיון

גליה אבן-חן בורכה ביכולת הנדירה להתייחס אל מצוקות הקיום באופטימיות מאופקת ובאירוניה מדודה, לרוב אירוניה עצמית. כך היה זה בספר שיריה המקורי להפליא אישה מטורפת (ספרא, 2012) וכך בספרה החדש, עובדות מהדמיון. ברומן זה היא משרטטת בהשראה ובאיפוק נדירים, קווים לדמותו של עולם זר ומוזר הנגזר מן העולם המוכר לנו, מתקיים לצדו ועולה עליו בחיוניותו ובריגושיו.

בנקודת המוצא של עלילת הרומן, אישה צעירה ניצבת מול דילמה לא פשוטה: היא רוצה להרות וללדת כמו כל בנות גילה, אך לשם כך עליה להפסיק את הטיפול התרופתי ששומר על שפיותה. היא מצליחה. ההיריון נקלט והחלום הבלתי-מושג שרקמה בדמיונה על ילד משלה הולך ומתגשם. אך ללא התרופות, בד בבד עם התקדמות ההיריון, המציאות מתעוותת וראשה מתמלא בקולות מדברים, מייעצים, מתפלמסים שמנסים להכתיב את פעולותיה. כל הגבולות בין מותר לאסור, בין ממשות לאשליה בין האינטימי למוחצן - נחצים. לצידם של החיים הרגילים, היומיומיים, פורחים חיים המיוננים, שמתקיימים ביקום מקביל, ומתוארים בעובדות מהדמיון בפירוט ובדייקנות מוקפדים. בטלה ההיררכיה בין הורים לילדים, ובטלה הבלעדיות ביחסי האישות. נמחקים הבדלי הגיל, המעמד המשפחתי והאיסורים המיניים. בספר תשעה פרקים, כמספר ירחי הלידה, וחלוקה זו יוצרת מסגרת מוכנית וסימטרית הסוגרת על עולם פרוץ ופורץ גבולות. הקוראים עוברים, יחד עם גיבורת הספר, מסע שהוא בעת ובעונה אחת קומי, מוזר, רווי אימה, בדרך אל סוף שהוא הבטחה להתחלה של חיים חדשים.

אבן-חן כתבה ספר מקורי ומרגש, נוגע בעדינות בדברים שאין מרבים לדבר עליהם, ומתאר חוויות שאף אחד או אף אחת מלבדה לא תיארו בדיוקנות ובפרטי פרטים כאלה ולא רק בספרות העברית. כתיבתה מעוררת תחושה של אמינות, אף כי היא חוצה גבולות, מעיזה לחדור לשטחים שעד כה היו טאבו, וכל זה נעשה בלא נימת זיוף, ובדרך מעוררת סקרנות, לא בשל העלילה בלבד אלא משום שהחוויות המתוארות מעוררות אמון ומרתקות. התערובת של הנורא עם המגוחך, של הקומי עם הקודר יוצרת רימן הנוכח מן הלב ונוגע ללב. וגם רשמו של הקודר מתפוגג לעתים, ובעיקר בסיום הספר.

בעיניי, הספר מעלה שאלה מרתקת: באיזו מידה רשאים אנו לחשוב שראיית העולם שלנו עולה על זו של הסכיזופרני? ההיסטוריה מלמדת שהאנושות חייתה במשך אלפי שנה במציאות שבדדה מדמיונה. העולם נתפס בצורות שונות ומשונות בציביליזציות הקדמות והמזרחיות וביביליזציה המערבית שלנו, שנשענה לפחות במשך 1400 שנה על דימוי הזוי לגמרי של היקום: הארץ נמצאת במרכז היקום והשמש, הירח והמשת כוכבי הלכת ושאר כוכבי השבת סובבים אותה. כל אחד מגופים שמימיים אלה הוא כדור שהדפנות שלו שקופות ויש אומרים שהן עשויות מזכוכית, וכל כדור מוכל בכדור גדול ממנו. אך לכולם מרכז אחד - הציר שסביבו נעים הכדורים הדומים לקליפות בצל. הירח מוצמד לכדור קטן, הקרוב ביותר לארץ, ומעבר לו - נוגה המכיל את כוכב חמה, ואחר כך השמש, מאדים, צדק שבתאי, כל



גיליה אבן-חן ושער ספרה החדש

אחד בכדור משלו. כל כוכבי השבת מוצמדים לכדור אחד משלהם - הכדור השמיני. ומעבר לכל הכדורים האלה שוכנת ממלכת האל והמלאכים המבטיחים שהכדורים ינועו סביב עצמם ללא הפסק ושיישאו בתוכם את הגופים השמימיים. הרעיון שהשמיים סובבים סביב הארץ עלה בקנה אחד עם הרעיון שהארץ היא מרכז היקום, נור הבריאה, החשוב מכל בעלי החיים, והוא נברא בצלם אלוהים, ככתוב בתורה. אלא שלאחר מכן גילו אסטרונומים שמאדים אינו סובב לאותו כיוון שאליו סובבים הכוכבים האחרים, ותלמי שהמציא את התיאוריה הזאת לא הבין איך ייתכן שהכוכבים הקבועים במקומיהם זזים משם. וכך צפה ועלתה תיאוריה חדשה לפיה כדורים אלה אינם מחוברים ישירות לכדור הנושא אותם אלא לכדור קטן יותר המחובר לכדור הנושא אותם, וכל זה הוא מעין בצל עשוי קליפות שקופות מזכוכית והתנועה שלהם משמיעה מוסיקה - היא המוסיקה השמימית. כל זה היה שריר וקיים ואמת עד שקופרניקוס טען בראשית המאה ה-16 שהשמש אינה סובבת סביב הארץ אלא הארץ סובבת סביב השמש וכך גם כל גרמי השמים האחרים. הוא פרש את משנתו בספרו **תנועתם של גרמי השמיים**, ואזי הכנסייה טענה כנגדו ונגד גליליאו גליליי, שטען כי הארץ "נוע תנוע" שדבריהם סותרים את הכתוב בתנ"ך על מלחמת יהושע בכנענים שקרא לשמש לא לשקוע, ולירח לעמוד בעמק אילון.

כל זה נראה לנו היום מופרך לחלוטין, אבל בעולם דמיוני זה חייתה האנושות המשכילה במשך 14 מאות שנה, והיום היא מאמצת לעצמה תמונת עולם מדעית לא פחות דמיונית - תורת המיתרים, לפיה החומר מורכב מאלקטרונים, פרוטונים ונויטרונים, ואותם חלקיקים מורכבים מחלקיקים עוד יותר קטנים, תת אטומיים, ואלה האחרונים בנויים למעשה ממיתרים זעירים הנעים בתדרים מסוימים היוצרים את כל החלקיקים שמהם עשויים החלקיקים המרכיבים את גרעין האטום. למותר לציין, שמי שראו חלקיקים אלה, וגם מי שהגו את תורת החלקיקים, ראו אותם מיתרים רק בדמיונם.

משמע, שאנו, הלא סכיופריים, חיים במציאות שמציירים למענינו מדענים היוצרים תמונת עולם, המבוטאת בנוסחאות מתמטיות, המתייחסת לעובדות מהדמיון, ומי שמפקפק בכך, או יוצר לעצמו תמונה משלו - נדחה ומורחק. כדברי הפסיכיאטר רונלד לאינג בספרו **האני התצוי**: "קיים קונפליקט בין מה שאנו נתבעים לו בשם הקונפורמיות ובין תביעות האנרגיות היצריות שלנו, המיניות במפורש. תרבותנו מדכאה לא רק את 'היצרים', לא רק את המיניות, אלא את חריגת האדם מעצמו לכל צורתה... שפיות וחירות - כל קני המידה שלנו הם דו-משמעיים ומפוקפקים".

”כאן המילים באות למות”

על שברים, ספר שיריה של פנינה עמית, זוכה פרס אס”

בשני העשורים שלאחר מלחמת העולם, בשנות החמישים והשישים, עדיין לא היה, מטבע הדברים, דיבור ושיח פתוח על טראומות השואה והשלכותיהן הקשות. שררה אז שתיקת-הָלָם, שכיסטה על תהומות טרגיות של כאב ואובדן. רק משנות השבעים החלו להיפתח חרצובות הלשון.

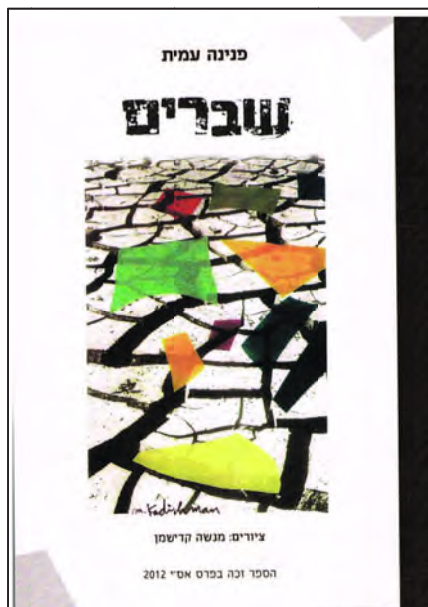
בשברים⁴, ספר שיריה החמישי של פנינה עמית, נפרץ באחת כל שהודחק והוסתר אצלה משך עשרות שנים. שם הספר (ואני נזכרת ב”שברים שלמים” של רות בונדי) מקבל משנה תוקף על ידי ציוריו של מנשה קדישמן המלווים אותו, כשהמוטו החוזר בהם הוא פיסות קרועות, חלקן פיסות צבעוניות המפוררות על גבי פיסות אחרות, שלפעמים מזכירות אדמה מבוקעת. שברים - כל אותם חלקים ורסיסים פזורים שפעם הרכיבו את השלם. כל שבר - עולם ומלואו. ושירי הקובץ כולם הם ניסיון אמיץ ומשכנע לאסוף אותם ולשקם את הקיום שהתערער. מעבר לרמז הקבלי, המלה “שברים” פירושה אסונות והיא מעוררת גם אסוציאציה לתקיעות השופר המרוסקות בראש השנה, כביטוי לצעקתו הפנימית חסרת המילים של האדם, או כפי שכותבת פנינה עמית: “כאן המילים באות למות”.

מתוך השברים נחשפים ניתוקים כואבים במהלך המלחמה, בתוך כך גם נתק הבת מהאם, שהחביאה אותה כדי להצילה ויחסים בין בני משפחה קרועה ושבורה. לאחר תהליך ממושך של הדחקה מבינה המשוררת שהילדה בתוכה שרדה מבלי שתדע איך קרה הדבר, ויחד אתה שרד גם שובל הבדידות המלווה אותה מילדותה. את שנותיה הראשונות במחנה העקורים הדחיקה, ובכל זאת שברי תמונות צצים פה ושם כהבזקים.

אבל כמו בוכה בתוך בוכה, הילדה הזאת מפוצלת בין “ילדה רעה”, האוספת “פיסות יפות של זכוכיות / צלליות חמקניות בעטיפות / שברי שברים של אַמְאָבָא / במראָה”, לבין “ילדה גדולה” המודעת לעצמה, מכילה ואוספת לתוכה את כל הווייתה של הילדה הרעה הקטנה. “אספה אספה אספה / עד / שנשברה”.

מה שנשאר חקוק כל השנים בזיכרונה של הילדה הוא דמות האישה הזרה, השליחה מהארץ, שהגיעה לאחר המלחמה ל”מחנה יהודה”, מחנה העקורים בזלצבורג, כדי לאסוף ילדים פליטי מלחמה ששרדו. “ידי הקטנה הלכה אל ידה.... הבנתי / רק את השמש שזרחה מעיניה, הלכתי / אחריה / לשמוע את פלא הצחוק”.

⁴ הוצאת ספרא, 2013.



פנינה עמית ושער ספרה **שבירים** (ציורים: מנשה קדישמן)

חללי השתיקות הם המדובבים את עצמם בשירים. רסיסי הזיכרון מתדפקים על דלת המציאות כדי לפרוץ החוצה, מבקשים להתגבר על מחסום הפחד והרתיעה מעצם ההתמודדות עם הקושי להעלות טראומות אל פני השטח. בדבריו על עטיפת הספר מציין חנן חבר שמדובר כאן בפוסט טראומה של הדחקת הילדות. ניתן להוסיף שמצד שני, בזכות ההדחקה הזאת, יכלו לפרוח חיים חדשים: בין ה"תודות" שמביעה המשוררת לכל מחוה אנושית ב"שבירים (23)" ישנה אחת הנאמרת בדיבור ישיר, כמעט ילדי, עם נגיעה בסיפור הבריאה: "ולך / שכחה יקרה, / שכיסית את שאר ילדתי בשמיכה של ריקות, / ואפשרת / שאוכל, כל יום מחדש, להביט / ולומר: הנה איש/טוב/הנה עולם/טוב / ויהי ערב ויהי בוקר יום אחד. / טוב".

בשירים הפותחים, "שבירים (1)" ו"שבירים (2)" מתגלה מה שהילדה המסתתרת והמנותקת מהדוברת שכחה ולא רצתה לזכור. והדברים מכים באמירתם הנחרצת: "אין לך התחלה, אמי אמרה, אף / באת מן החשכה. / אני / החשכה שלך". השיר הבא מעלה את דמות האב, שעל סף מותו הוא מגלה לכתו את האמת שאין הוא אביה. הוא "סגור בכאב", והאם העומדת בחלון אינה מפרשת את כאבה לבת, המבינה רק כעבור ארבעים שנה שהשתיקה שכפתה אמה על עצמה "גם זאת אהבה". אבל אין בכך נחמה, מכיוון שעד היום "קרביים ולב ומעוף / הקפיצה, // מחפשים את אבי".

גם בשירי ה"שבירים" הבאים שבים ומונחים זה בצד זה שבירי הזיכרון מדמויות האם והאב, ממילים שאמרו, מדברים שנאמרו עליהם, מסודות שנקרע מעליהם מעטה השתיקה. פנינה עמית נותנת ביטוי לעברו של אביה ולהתמודדותו עם האירועים הטראומטיים שנחקקו בו ועם

בדידותו. "שש שנים ליד עץ הייתי / בשלג / נצחתי". לפני הסתלקותו הוא מתוודה באוזניה "באוכך האלצהיימר" על תחושת הזרות שחש כלפיה. והיא, בינה לבין עצמה מבינה: "בגדי הזרות שלבשת כיסו את ערוות נפשך". אבל בשיר אחר היא כותבת על התוכנה אליה הגיעה לאחר מותו, שדווקא בכוחה של העדשה העבה והשרוטה שלו "הוא / עשה על פני הקרחון שבו חי, את האש הגדולה".

הנתק והאמביוולנטיות הם גם ביחס לאם: "כל מה שבא בין ידיך נרפא", ולעומת זאת "מותך / חשף את האמת: את מצאת אותי תמיד. אני / תמיד איברתי אותך". "ב"שברים (22)" נותנת המשוררת פתחון פה לאמה, מדברת מתוכה ומתרגמת למילים את שתיקותיה: זעמה הכבוש, קללתה הקשה ויצר נקמתה. למעשה, כל השיר הוא "זה מה שרצית לומר אמי, ולא / אמרת". והדוברת חשה לעומק את "רפרוף נוכחותה בבכי התוכי".

כל אחד משירי השברים, המעמיד את דמויות האב והאם ביחס לדוברת, נחתם בשיר שכותרתו "בדידות", מה שמעצים את תחושת הוואקום והאינן מוצא. כל שירי "בדידות" הם כעין מסקנות מנקודת מבטה של האישה המבוגרת. הבדידות היא הזיכרון, שמוטת כנפיו משיקה להווה, והיא מכילה בתוכה את מאבק ההישרדות ומיצוי הרגע. לבדידות פנים שונות: "לתקן", "לאמץ את הסתירות, לחיות", וגם "להתחבא. בבית. בחדר. בפינה. להיזכר דממה. / אור בא בחרכים, הולך. / רק הקיפור מביט לתוך עיני".

ומכיוון שהטראומה מחלחלת מן ההורים אל הדוברת ולא נעצרת בה, אלא נוגעת גם בבנה - הבדידות, כפועל יוצא ממנה, היא גם ביחס אליו: "בני, לבו / פגוע קרינה. מאז, פועם בקצב השבירה / תוהו שתיקה". ובדידות פירושה גם להיווכח ש"בגך / הולך / בטעויותיך, שלא תיקנת".

מעניין לציין שהשברים השונים כמוכנם התוכני והויזואלי באים לידי ביטוי גם במבנה הספר: המתכונת של שלוש פיסות - אם, אב, בדידות - משותפת לשירים בחלק א' עד "שברים (19)". בהמשך היא נשברת ומשתנה. מקומו של האב נפקד, והשברים עוסקים בבית ובלדה. כל שירי השער השני הם תחת הכותרת "בדידות" המכילה בעיקר את כאב האהבה.

משקעי הפחד, חוסר היציבות והוראות, שהשתקפו בבית המוקף יללות תנים, הם ככדור מתגלגל שאינו מדלג גם על האהבה. הכמיהה החזקה אליה אינה נקיה מחשש מפני הבלתי צפוי והמאיים. אמנם המשוררת "מפילה את עצי הכאב נוגעת - / בין קרעי שורשים - / בתולעת האהבה הנסותרת". אבל אין להתעלם מהמשתמע מדימוי התולעת ביחס לאהבה. בנוסף, גם שרירותה אינה מובנת מאליה ("נלחמת עליך בגופי"). וקשה לא להיזכר בדברים שאמר "האינדיאני האילם, שומר הנפשות הנמלטות מאהבה".

לא אחת הוכח שמרחק זמן מאירועים משרת את הכתיבה הפרוזאית, אבל מתברר שלעתים הוא מיטיב גם עם הכתיבה השירית. פנינה עמית הצליחה בספרה שברים לתצל את עקבות הטראומות המורחקות מן העבר לאמירה שירית מגובשת ובעלת נוכחות חזקה.

תהודת קריאה

על ספר הביכורים של עמית מאוטנר למה משורר

המילה הראשונה בשיר הראשון בספר למה משורר,⁵ היא 'אימא', יש כאן אולי מבלי דעת מחווה יפה, סוג של זכות המילה הראשונה שכן מעניק לאמו. זו גם דרך יפה לומר שבניגוד לכייליק שלא זכה באור מן ההפקר ואף לא בא לו בירושה מאביו, אם מקשיבים לעמית מאוטנר הרי שהנטייה שלו לאמנות בכלל ולשירה בפרט בהחלט נתמכת ומעודדת על ידי אם שמספרת סיפורים. השיר הפותח 'למה משורר' קיבל מעין עמוד שער (הוא לא מכונס אל אחד מחמשת השערים). הוא מחזיק בחובו סיפור וכדרכם של שירים בספר ביכורים הוא נטרע היטב בפרטי ובאישי. מאליה מתבקשת לה משאלה לרוץ אל העמוד האחרון בספר ולבדוק האם בקיצו של המסע יש רמז לדבר מה שונה. אבל אנו נדחה את משאלתנו לזמן ולמקום המיועדים לה - לסוף הקריאה.

השיר "מדור לחיפוש", העניק את שמו לשער הראשון בספר, בו כונסו שירים שמשאם המשותף הוא משא התשוקה "רצייתי להגשים צבא, כמו בשיר עם הצמה. // אבל חלומותיי הרטובים הוסטו/ לאדמה צמאה מאוד/ להתאדות לזכות מדבר גדול..." (עמ' 20). לא רק תשוקת הגוף ונהייתו היצרית אחר העונג, נשזרים בשירי השער הזה. מופיעה בו גם תשוקת הנפש להפיג את הברידות, היא התשוקה להיות אהוב ונאהב בעיני אדם ובעיניי טבע.

התשוקה הזאת מניעה את המשורר והוא פועל בעולם כתר אחר מה שלא בהישג ידו. אך לצד כל אלה, כעין עזר כנגדו, משתקפת בשירים התובנה של היות האדם מבווע איתן לאהבה בעד עצמו. "שמח כמו עץ הסיגלון/ המודע לתפרחתו, אני/ מודה על הפרחים בהם ניחנתי/ המתפקעים בעורף" (עמ' 32).

פלגים זהובים כאלה של אושר זולגים גם אל השער השני של הספר "מה שהיה שם", הנה למשל בשיר 'תחילה של לחן לרקייע': " אני מודה לקומקום הרותח/ לכבודי, על חומית השמורה לי/ בצלחת עם פתקה. / ויוצא לעבודה בלהק סנוניות שמח" (עמ' 47). לאורך כל השיר מתרוצצים בחדווה דימויים נעימים לעין ולאוזן לעניינים של מה בכך, לזוטות של יומיום - אבל עין המשורר צדה אותם ולא רק שהיא לוכדת אותם ברשתה, היא גם מעניקה להם את זיוום הרגשי. לכאורה השלכה פשוטה ושכיחה, אבל במקרה של מאוטנר מדובר כאן במעין צבירת אנרגיה, תדלוק ממעיין האושר המפעם במהותו הפנימית, כמו הנשימה הגדולה שלוקח לריאותיו שולה הפנינים בטרם ירד אל שולי האור בקרקעית המים. תנועות אלו של שאיפה וצלילה עוברות כחוט השני לאורך כל הספר. בשער השלישי "הפעם נפגשנו אחרים" יש שירים הנכנסים תחת הכותרת שירת הדור השלישי לשואה - כלומר לא שירתם של הניצולים או של בני תקופתם, אלא של מי שהושפעו בעקיפין מהשואה ומהשלכותיה. בשיר 'צדקת הדרך' יש התבוננות אמיצה במצב של היפוך תפקידים. המשורר בשיר הוא חייל בשירות מילואים

⁵ הוצאת ספרא, 2015.



עמית מאוטנר ושער ספרו

בשעת פעילות מבצעית כשטחים. "הפעם נפגשנו אחרים: אני חסם בפתח/ אתה מופרע שינה קטן/ בחדר הקמין המרכזי" (עמ' 63). נפשו של החיל יוצאת אל הילד הקטן שהופרעה שנתו, שנקלע שלא בטובתו ושלא מבחירתו למצב (בריוק כמו החיל עצמו) אבל המציאות מכתובה עוינות, המציאות מכתובה איבה ויש לה צידוקים ואינרציות משל עצמה ואין הם מובילים לסדנת צחוק של דגדוגים למגינת ליבו של המשורר.

כאן באה לידי ביטוי העריכה של הספר, מכיוון שמעצם הצמדת שירים מסוג זה לשירים על השואה אתה בא לידי מחשבה על קווי הדמיון בין התוקף והמותקף, בין אז לבין עכשיו. תוהה אם הכול אינו אלא עניין של פרספקטיבה ועד כמה בזמן מפגש, או עימות - אדם הוא בו זמנית גם מי שהינו וגם האחר שמולו. הספר לא מייצר אמירה מובהקת בעניין הזה אולי משום שטרם הבשילו התהיות לכדי אמירה נוקבת, אבל משיר אחר באותו שער, 'קשה השלום' (עמ' 69), ניתן להבין כי היכולת הזאת של עמית מאוטנר להסתכל על המציאות מבעד לכמה זוגות עיניים מבלי לדבוק בעקביות בנקודת השקפה יחידה, היכולת הזו מייצרת תובנה אודות מורכבותם של החיים ואודות האיזון השרירותי שמתעקש לשלוט באורחותיהם. שירים נוספים בשער מרכזי זה עוסקים בעניינים חברתיים. חביב עליי במיוחד שיר ללא כותרת (עמ' 78) שבו כועס המשורר על תלמידותיו המוותרות כמו לשונן על הזכות שהעברית מקנה להן להיות דוברות נקבות, ובכך הן שומטות כביכול את כל הישגי מאבקי הנשים לדורותיהם (הן בסך הכל פנו אליו במילים: "אנחנו רוצים"). האם יהיה עמית מאוטנר שופר למצוקות החברה ויעשה מהן קרדום לחפור בו כדרך שעושים משוררים לא מעטים בדורנו? אני מגחש שלא ובכל אופן לא במוכהק, אולי בשולי הדברים.

בשער הרביעי "לפי שעה" מכונסים שירים המתכתבים עם נושא הזמניות. שמו של השער לוקט מתוך שיר נטול כותרת (ללא הצדקה לטעמי, ולראייה - צירוף מתוכו נבחר ככותרת השער) ובו משורטט הכורח להתמודד עם חוסר האונים שלנו כבני אדם, עם אי היותנו כל יכולים ובעצם יש כאן התמודדות

עם נטייה לפרפקציוניזם שלעולם לא תוכל להיות מושגת כאשר אנחנו בני חלוף ובני אדם. "אך לפי שעה אני/ מתקשה לצפות מתי/ יפקע חוט להט במנורה/ יכרע מסמר מכובד מטלה/ ומתי ישבר לכנס הזכוכית" (עמ' 87). יפה ומצודרת ההאנשה של חפצי הבית ובעיקר זו של כוס הזכוכית, מדויקת להפליא הפסיחה אחרי המילה אני. אבל למרות ארעיות האדם ותחושת ההחמצה הנלווית אליה, ועל אף ניצחון ההווה על כל הזמנים, עולה מקריאת השירים נימה מפויסת כלפי סדרי העולם ואפילו נמצאות נחמיות זוטא כמו בשיר 'הזדמנות אחרונה' (עמ' 89), שבו מנוח שיושבים עליו שבעה מצליח מכח הנסיבות לחולל השפעה גדולה על בניו החיים שהותיר אחריו.

בין שירי השער החמישי החותם את הספר "דוברבני הצלה" מתבלט מחזור השירים 'עלילת דמות' (עמ' 102) הערוך במתווה של מחזה. מעין שלד תקצירי של סיפור המגולל תמורה ברמות או באישיותו של השחקן הראשי. מי שאנו פוגשים בשיר הראשון 'אקספוזיציה' מובל דרך התעמתות עם קונפליקטים בשירים הבאים במחזור, אל שלב ההיפוך – וכאן נגדע המחזה. מצפים אנו מהכירנו את תבנית המחזה היווני לשלבים נוספים בעלילה, אבל זו דרכו של המשורר להאיר בזקוק את החלק המרתק מכולם, את הרגע שבו נולדת תובנה משנה חיים, את נקודת הזמן שבה נברא שינוי באדם. לא מפתיע אם כן, שלאבה תפקיד מרכזי בעניין ואולי גם זו סיבה טובה לגדוע את המחזה בנקודה של ההיפוך, משום שממנה והלאה הכל טראגי, אבל בזמן ההיפוך עצמו אנחנו עדין לא יודעים זאת.

מבחינה סגנונית עמית מאוטנר הוא רב קסם, מגוון ואינו משעמם לרגע. עולם הדימויים של שיריו ומרחביו המטפוריים שואבים מן הטבע הארץ ישראלי ("מפגן הירקות מקבל את פניי" עמ' 47) וניתן למצוא בשיריו שועל, לוטרות, סנוניות, צרפית ושחרוריות. לצד אלו נמצא הטבע האורבני וגם הוא מטופל באהבה רבה ("על מרצפות/ המדרכה נושקים פיות אקראיים/ אורגית אשפה מאוחרת" עמ' 34). הטבע כאשר הוא, אורב למשורר ויש בכוחו להעיר בו שסתומי השראה רדומים. ("רוח סועה על פני הנוסעות/עלולה לעורר בי הרים מושלגים" עמ' 38). עמית מלהטט בעברית ועושה כבשלו בכנייניה ("חריצי זרימה/ שלא נטרחו במפות הדרכים" עמ' 18), ממציא בהתאם לחירות המשורר מלים חדשות ("מהדהד את דבר אחרים/ להשאיר פֶּאָנְךָ" עמ' 105) וניכר כי לשונו בת בית ברחובות היום-יום כמו גם במחוזות עבר. השילוב הזה של עושר לשוני לצד עושר מטפורי עלול ליצור לא פעם בקורא תחושה של פאתוס, אלא שתבונת הדיוק של עמית מצליחה לבלום את היווצרות התחושה.

בפתח תהודת הקריאה הזו טמנו משאלה למצוא התפתחות של האני המשורר במהלכו של הספר ואכן בשיר הלפני אחרון יש דובר מסוג אחר לגמרי, ננקטת בו לשון גוף ראשון רבים – אנחנו. והשיר עוסק בתופעה אוניברסאלית המודגמת יפה גם בטבע וגם באדם. מובחנת היציאה מן הפרטי ומן האישי אל מה שמחבר, אל המשתף, אל נחלת הכלל.

השיר האחרון, נטול הכותרת, מתכתב באופן אחר עם השיר הפותח 'למה משורר'. בשעה שהראשון חקר ומצא סיבה ליצר השירה המקנן בגוף האמן, האחרון כבר אינו חוקר, כבר אין בו פסוקי אולי, יש בו מכתבה! יש בו ידיעה ברורה כי המשורר עתיד לשוב כמו ניגון שנזנח לשווא, אל כל הרשמים שחושיו קלטו בדרך, שאלת הייעוד כבר לא מעסיקה אלא סוגיית הגשמתו. המשורר אינו שואל למה, אלא מקבל על עצמו את דין השליחות.

ולי שנהנית עד עמקי נשמתי מכל מה שקראתי, נותר רק לצפות לכאות.

נ' ונ' פ'כ'כ

<p>ד"ר דן אלמגור – שהשנה מלאו לו 80 שנה, כן ירבו השנים, הוא מהיוצרים הבולטים בזמר העברי ובמחזאות הישראל, מתרגם, פורה, חוקר ספרות, מנחה טלוויזיה ומה לא.</p>
<p>ד"ר רבקה איילון – משוררת ומרצה במכללת לוינסקי. פרסמה שלושה ספרי שירה וספר עיון, פנים ומסכה ביצירותיו של אוסקר ויילד.</p>
<p>יעקב אלג'ם – משורר יליד בולגריה (1942). באחרונה הופיע ספר שיריו באור הנעול.</p>
<p>פרופ' מירון ח. איזקסון – משורר, סופר, מלמד ספרות עברית באוניברסיטת בר-אילן, זוכה פרס נשיא המדינה לספרות לשנת תשס"א.</p>
<p>פרופ' אברהם בלבן - הוא חוקר, ספרות, סופר, משורר ופרופ' לספרות באוניברסיטת פלורידה. ספרו הכוכבים שנשארו בחוץ, המוקדש לחקר ספרו של אלתרמן כוכבים בחוץ, הופיע ב-1981 בהוצאת פפירוס.</p>
<p>מאיה בז'רנו - מבכירות המשוררות הישראליות היום. ספר שירה ה-18 פגישה עם שחקנים הופיע אשתקד בהוצאת הקיבוץ המאוחד.</p>
<p>נוית בראל – משוררת, חוקרת ועורכת. השירים כאן מספרה מחדש, שיופיע בהוצאת עם עובד.</p>
<p>ישראל בר-נוכב – משורר ומרצה לפסיכולוגיה וכתביה יוצרת. בשנת 2014 הופיע ספר שיריו ה-11 מחברות השמש.</p>
<p>יערה בן-דוד – משוררת, מבקרת ספרות ואמנית קולאז'ים. באחרונה ראה אור ספר שירה השישי איזון שביר.</p>
<p>פרופ' אורציון ברטנא – מלמד באוניברסיטת אריאל. משורר ומתרגם. באחרונה הופיע ספרו על שירת אלתרמן, החידה הרומנטית של כוכבים בחוץ.</p>
<p>פרופ' הרי גולומב - הטקסט המובא בחוברת זו מתבסס על חלק ממאמרו: "הניגון והשיח: דרכו של אלתרמן בשיר הספרותי ובפזמון המושר", בתוך זיוה בן-פורת: ליריקה ולהיט (ספרות, משמעות ותרבות 18; תל-אביב: הוצאת המכון הישראלי לסמיוטיקה ופואטיקה והקיבוץ המאוחד, 1989), עמ' 264-291, והוא משמש בסיס להרצאה המוקלטת; ההבדלים ביניהם נובעים מן השוני המדיומאלי בין הרצאה בעל-פה למאמר כתוב.</p>
<p>צביה גולן – מנהלת מרכז טיפולי לילדים עם צרכים מיוחדים בקריית ים. פרסמה ארבעה ספרי פרוזה ובימים אלה כותבת ספר פרוזה חמישי, אווה.</p>
<p>ד"ר משה גרנות – מספר ומבקר ספרות, עורך מאזנים. חיבר ספרי פרוזה וספרים לנוער, עורך לקסיקון סופרי ישראל. ספר סיפוריו קרנטינה בקונסטנצה ראה אור בהוצאת ספרא.</p>
<p>נורית דוד – יוצרת רב תחומית מוערכת, ציירת וסופרת. הציגה את יצירותיה במוזיאון תל אביב, בגלריה גבעון ועוד.</p>
<p>ד"ר שולמית חוה הלוי – משוררת וחוקרת. מפרסמת משירה בגג ובכתבי עת אחרים. ספר שירה השני, אות הבל, הופיע בהוצאת כרמל.</p>

יואכים וורמבולד - ד"ר לשפה וספרות גרמנית, החוג להיסטוריה כללית, אוניברסיטת ת"א.
מרלין וניג – יוצרת, חוקרת ומרצה בין-תחומית, מבקרת קולנוע באתר סלונה וחברה במועצת הקולנוע הישראלי.
ריקי כהן – כותבת שירה וסיפורת קצרה. עורכת. ספר שירה הראשון, ערמה מלוכלכת בכל חדר , יצא בראשית 2015 בהוצאת ספרא . ספר סיפורים קצרים דיגיטלי, על אימהות אצלכם זה בוכה? יצא ב-2015 בהוצאת בוקסילה. עוסקת בקידום תרבות ואמנות ברשתות החברתיות.
תמי לימון - עו"ד, חברת ועדת יחסי ישראל-גרמניה בלשכת עורכי הדין ומתרגמת מגרמנית.
פרופ' שמעון לוי – פרופסור מן המניין בחוג לתאטרון באוניברסיטת ת"א. פרסם עשרה ספרים, עשרות מאמרים בעברית, אגלית וגרמנית. תרגם וכתב מאות כתבות וביקורות תאטרון. המייסד והעורך של אסף/מחזות .
פרופ' יאיר מזור – מלמד באונ. ויסקונסין-מילווקי, ארה"ב. פרסם 11 ספרי מחקר ויותר מ-180 מאמרי מחקר.
ד"ר חיים נגיד - סופר, משורר, מחזאי. בקרוב עומד לראות ספרו ה-13 - בדרך אל הפוסט-אוטופיה: חזון, חזות והתחזות בתרבות הישראלית וכן יופיע מבחר שיריו המתורגמים לספרדית (בידי דניאל בלאושטיין) בהוצאת ורבום , ספרד.
דנה מרקוביץ - ילידת 1987, אשקלון, מתגוררת בתל-אביב. משוררת, קופירייטית וכותבת בלוג האופנה פִּיט. שירה פורסמו במגוון כתבי עת, בהם מעין, הליקון, כתובת, שבו , ובאנתולוגיות שונות. ספרה הראשון, חיי הטבסקו , הופיע באחרונה באבן חושן.
רוני סומק – יוצר רב-תחומי, משורר ואמן חזותי. 15 ספרים משלו הופיעו בעברית, וספרים רבים נשפות אחרות. בשנת 2014 ראו אור בטורקית ספר שיריו המתורגמים הבלדה על עמק האלכוהול , וברוסית - הנמר ונעל הזכוכית .
מיכל סנונית – משוררות וסופרת לילדים. כלת פרס רנה לי. ספר שירה האחרון עד כה אני אומרת זאת מאהבה (2013).
פרופ' גד קינר (קייסינגר) - שחקן, דרמטורג, במאי, משורר ומתרגם, יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל. בקרוב יראה אור ספר שיריו החדש בפגיית התכלת השמימית .
רבקה רז – פרופ' באוניברסיטת פייס בניו יורק, שם היא מלמדת באחרונה בשיטה מקוונת. כתבה רומאנים, ספרי ילדים, מדריכים לכתיבה יוצרת, ספרי עיון ועוד.
ד"ר רבקה שאול בן צבי – כותבת ומפרסמת מגיל צעיר. מפרסמת במוסף שבת של מקור ראשון ובכתבי עת אקדמיים ואחרים. כתבה דוקטורט על דמויות בסיפורי א"ב יהושע (2006).
פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר - לשעבר ראש בית הספר למדעי היהדות באונ' ת"א. מרצה במרכז הבין תחומי ובמכללת סמינר הקיבוצים. זה מקרוב הופיע ספרה החדש: סיפור לא פשוט , על א.ב. יהושע, עמוס עוז וחיים באר.

ספרי שירה חדשים בהוצאת ספרא

קץ העבדות

מאת אילן בלום



קץ העבדות הוא מבחר שירים ממסע פיוטי במהלך שני העשורים האחרונים. אלה שירים הנוטעים בריבם במסורות הספרותיות מוכרות, אך לא פחות מכך הם נובעים מן המאבק היומיומי - האישי, החברתי והפוליטי - הכרוך בכתיבת שירה בת זמננו, שנכלושה היטשטשו ונשחקו במיוחד במרוצת שנות המהפכה המואצת של טכנולוגיות המידע.

בקץ העבדות צורות שיריח מגוונות, לכאורה מנגודות לעתים, המאפיינות את מנעד הקולות של התקופה. אילן בלום מנסה לפתוח שער לחוויית קריאה מתחדשת, משוחררת מכבלים אמנותיים, מדומים ואמיתיים, והתוצאה מרשימה. אילן בלום, משורר, עורך ועיתונאי, נולד ב-1962 נוול-אביב, שירת ככתב צבאי למד באוניברסיטת תל-אביב (בעיקר קולנוע וספרות), ובבית-הספר למאמנים במכון וינגייט. זה לו ספר שירה שני, אחרי **הבדידות כפנטזיה** ו**ישומו בחיי הקהילה** (1995, חמ"ל). כן פרסם שירים, וכיפורים קצרים במדורים ספרותיים ובכתבי עת, בהם - על המשמר, דבר, עמדה וגג.

הספר זכה בתמיכתה הכספית של מועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

למה משורר

מאת עמית מאוטנר



בספר הביכורים של עמית מאוטנר - שירי חשוקה, שירי אהבה וכמעט אהבה, שירים מצויני דרך נבחרים של משורר. מעין לידה מלאכותית בלתי מזוהת של מיטב שיריו.

השירים בספר הם שירי לב אישיים, הצולחים אל החברתי והפוליטי והמתרחבים לקוטר האוניברסלי של הקיום האנושי. השירים מערבים משלבי לשון ומבעים שונים, בוללים בעושר מטאפורי ומתובלים בהומור דק, על מנת לדייק את מצב המשורר ברגעים שונים או את מצבו של הזולת הנקרה בדרכו. עמית מאוטנר נולד בשנת 1978. מורה לתאטרון ומחנך באמצעות התאטרון, בוגר החוג לתאטרון באוניברסיטת תל אביב ובוגר סמיור הקיבוצים במסלול להוראת התאטרון. משורר ומנחה סדנאות כתיבה, בוגר כיתת השירה של הליקון 2002 ומוכשר הקורס להנחיית סדנאות כתיבה של מתא'ן 2008.

הספר זכה בתמיכתה הכספית של מועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

ספרא הוצאה לאור של איגוד הסופרים | שירה | פרוזה | עיון | דרמה |

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל,
רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033, טל. 03-6950019 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il

ספרים חדשים בספרא



דולפינים בקריית גת

סיפורים

מאת: דנה חפץ

גיבורי הסיפורים הקצרים בספר "דולפינים בקריית גת" שולחים יד אל זולתם, ולעיתים מתרחשת נגיעה במקומות לא צפויים. רבים מהם מספרים סיפור זה לזה, או לעצמם: ולפחות מנסים לספר. וכולם, בדרך זו או אחרת, כמהים למישהו אחר, שלפעמים הוא חסר-שם ולפעמים אפשר לקרוא לו דולפין.

הספר זכה בפרס אסי" (איגוד סופרי ישראל).

מנימוקי השופטים: "כתיבתה של דנה חפץ מרתקת בזכות העיצוב הפסיכולוגי של הדמויות בסיפוריה והתבוננותה בחייהם של צעירים בישראל העכשווית, וגם בזכות הסגנון הנקי והמדויק".

דנה חפץ היא דוקטור לפילוסופיה, פרסמה עד כה סיפורים בכתב העת גג, ומאמרים בנושא אהבה, נדיבות, מוות וחילון, והייתה שותפה בעריכת אסופות על מועקה וגאולה ועל משמעות החיים. בצד עבודתה הפילוסופית, היא עסקה בעריכת דין חברתית, משמשת כמרצה במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת ספרי עיון בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

הספר יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד

מעל כל במה

ביאליק והתאטרון

הוצאת ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014, 302 עמ'.

מאת: זיוה שמיר



הקריירה התאטרונית של ביאליק נקטעה פעמיים - בפעם הראשונה כשאחד העם החזיר לו את המונולוגים הדרמטיים "מפי העם" שנשלחו לפרסום בהשֵלֶךְ, מבלי שהעריך אל נכון את החידושים הרבים ששולבו בהם. בפעם השנייה - כשחיבר ביאליק בערוב ימיו טרילוגיה של מחזות מקראיים, אך לא השלימה עקב נסיעתו לניתוח שממנו לא שב. לאחר מותו נעלם כתב-היד ולא נודעו עקבותיו. הספר מתחקה אחר החשיבה התאטרונית של ביאליק ואחר זיקתו לעולם הבמה, למן המערכונים הראשונים שחיבר בזמן לימודיו ב"ישיבה", עבור אל תרגומיו למחזות מספרות עם ישראל ("הדיבוק") ומספרות העולם ("וילהלם טל" והמערכה הראשונה של "וליוס קיסר"), וכלה בתעלומת המחזה האבוד שתמשיך להעסיק את חקר ביאליק גם להבא.

ספרא הוצאה לאור של איגוד הסופרים

| שירה | פרוזה | עיון | דרמה |

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל,

רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033, טל. 03-6950019 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il

ספרים חדשים בספרא



סיפור לא פשוט

**עיונים ביצירותיהם של א"ב יהושע, עמוס עוז וחיים באר
מאת: פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר**

ספרה החדש של זיוה שמיר עוסק ביצירותיהם של שלושה מבין סופריה המרכזיים של "קריית ספר" העברית: א"ב יהושע, עמוס עוז וחיים באר. שלושתם ילידי ירושלים, שלושתם עזבו בהשראת מדיניות כור ההיתוך את הקבוצה החברתית שלתוכה נולדו: שלושתם העמידו את עגנון במרכז כתיבתם העיונית, וגם יצירתם מעידה על הטמעת יסודות עגנוניים טיפוסיים. בעקבות קפקא ועגנון, שלושתם מחבבים את המודוס האלגוריסטי המעמיד בצד הסיפור הליטרלי ("הפשוט") כמה וכמה סיפורים סמויים שמתחומי הפוליטיקה והפואטיקה. שלושתם מעמידים תכופות במרכז יצירתם גבר אנטי-הרואי ואישה חזקה ודומיננטית, ושלושתם מגלים ביצירתם את פניה הלא-מוכרות של ירושלים, עיר הולדתם. חרף סימני הכר משותפים אלה ואחרים, לכל אחד מהם עולם מלא משלו, שונה בתכלית משל רעהו. **בב** פרק הספר קיבלו את פני הרומנים הנדונים בו סמוך להופעתם ולפעמים אף הגיבו עליהם תגובה ראשונה. **בספר** כלול גם מבוא נרחב הסוקר את המעבר מדור תש"ח ל"דור המדינה". שנכתב מיתרון הפרפקטיבה ההיסטורית. פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר לספרות עברית מאוניברסיטת תל אביב, מלמדת במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי הרצליה. בעבר עמדה בראש בית הספר למדעי היהדות של אוני' תל אביב ובראש המכון לחקר הספרות העברית. חיברה עד כה 27 ספרים וערכה ספרים רבים. **הספר יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.**



בפגיית התכלת השמימית

מאת: גד קינר

בפגיית התכלת השמימית הוא ספר שיריו החמישי של **גד קינר (קיסנגר)**. ספר שיריו הרביעי **הפרעות קשב** (ספרא, 2010): זכה בפרס אס". מבחר משיריו עומד לצאת בספרדית ובעברית בהוצאת "וורבום" במדריד.

גד קינר (קיסנגר) הוא פרופסור לתאטרון, מרצה וחוקר פורה בשטחים רבים של אמנות הבמה. שימש כראש החוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל אביב. בעבר דרמטורג ומנהל המחלקה החינוכית של תאטראות הבימה, הקאמרי, החאן, מנהל אמנותי של פסטיבלי התיאטרונטו והישראלדרמה, עורך ביחד עם ד"ר חיים נגיד את כתב-העת **תיאטרון**, תרגם מחזות רבים מנורבגית, שבדית וגרמנית. על תרגומו לאיבסן זכה בתואר אבירות מטעם מלך נורבגיה. קינר הוא שחקן, במאי ומשורר, ששיריו התפרסמו בכתבי-עת ובמוספים ספרותיים רבים, וכן בקובצי שירה ישראלית. הוא יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל,

רחוב קרליבך 11 ת"א, ת.ד. 23033, טל. 03-6950019 פקס: 03-6950012 igudil@netvision.net.il



0 03760000113 7
דאנאקור 376-113

מחיר מומלץ 35 ₪

מהדורה ראשונה פברואר 2015