



**כתב עת לספרות**  
**ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל**  
**גליון מס' 37 | 2015**

**במרכז החוברת: שירה, אמונית עכשווית**  
**מאה שנה להולדת רולאן בארת**

פרופ' זיוה שמיד, אשר רייך, ד"ר מלכה שקד, פרופ' גד קינר (קיסניגר), פרופ' ניצה בן-דב, יעל עמית, מרלין וניג, רחלי איבנבויס, מירון ח. איזקסון, נילי גינגולד-אלשיך, אבישג עמית-שפירא, חנה טואג, חנה בלוקה, אפרת קוזין-חמיה, יוסף עוזר, אסתי שושן, גילי דנן



**שירה, סיפורת, ביקורת**

מיא שם-אור, פנינה עמית, רנה בשן, ורדה ברגר, חיה אסתר,  
 יעקב אלג'ס, עירית אבישי-צביאל, יערה בן-דוד  
 ציור השער: אורית מרטין

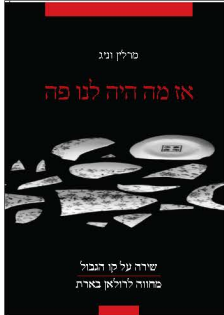
*אורית מרטין*

## ספרים חדשים בספרא

### אז מה היה לנו פה

#### שירה על קו הגבול | מחווה לרולאן בארת

מאת: מרלין וניג



אז מה היה לנו פה הוא ספר הטומן בחובו חווייה נדירה ואמיצה של מלים. הספר מביא תובנות ורגש מעולמה של אישה יוצרת הנושאת עמה את מטען נעוריה וזיהו בריבוי עולמות. ספר השירה הראשון של מרלין וניג מצרף שירה אינטימית - "על קו הגבול" - עם מכתמים ליריים כמהווה למבקר התרבות והפילוסוף רולאן בארת, שמת ביום ובשנה שבהם נולדה המחברת, והשנה חל יום הולדתו המאה. מרלין וניג נולדה בשנת 1980 באוסטרליה וגדלה בירושלים. היא בעלת תשובה נשואה לאברך ואם לשבעה - יוצרת, חוקרת ומרצה, מבקרת הקולנוע של אתר סלונה ופעילה ציבורית. היא דוקטורנטית לקולנוע במחלקה ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים. ספרה הקולנוע החרדי המבוסס על עבודת המאסטר שלה, ראה אור בהוצאת רסלינג בשנת 2011.

### מה יש פה להסביר?

#### סיפור בשני קולות על תהליך ההישרדות

וההתאוששות הנפשית

מאת: חמוטל בר-יוסף ומשה גנן



האם יש להכיר את עובדות חייה הסנסציוניות של משוררת כדי להבין את שירתה? כך מתחילה השיחה בין מחבריו של ספר זה: המשוררים חמוטל בר-יוסף ומשה גנן. משה גנן - משורר ומתרגם משומרית, אכדית וגרמנית, חוקר שירת פנחס שדה, פליט שואה מהונגריה שחי בדירת שיכון קטנה בירושלים - משוכנע שזה נחוץ מאד.

חמוטל בר-יוסף - משוררת, סופרת, מתרגמת וחוקרת ספרות - מנסה לשכנע אותו שבכלל לא, והיא מצליחה להוכיח את ההיפך, אחרי שהיא מציעה לו לראיין אותה בתנאי שירשה לה לראיין אותו בחזרה. התוצאה היא חשיפה מרגשת ומרתקת של שתי ביוגרפיות ישראליות לא פשוטות, של אנשים בעלי שורשים שונים והשקפות מתנגשות, אבל בעלי מכנה משותף אחד ברור: יכולת להתגבר על טראומות שעברו בחייהם ולהחזיר לעצמם את שמחת החיים ואת כוחות היצירה. משה גנן מספר איך איבד את אמו ואיך שרד עם סבתו בשואה, על אהבה ראשונה, על לימודים באוניברסיטה בחוסר כל בשנות החמישים, על פגישה עם המעברות; חמוטל בר-יוסף מספרת על ילדות בקיבוץ, על שכול, מחלה, נישואין וגירושין, לידות, מאבק על קריירה מקצועית, על ההתאבדות של בנה, על נסיעה להודו, והרפתקאות אחרות.

## למכירה 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



## כתבי־עת לספרות

ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל

גיליון מס' 37, 2015

העורך: ד"ר חיים נגיד

עורכת אורחת: מרלין וניג

מועצת המערכת:

פרופ' גד קינר (קיסניגר), פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר

ורדה גינוסר, פרופ' פארוק מואסי



Published By General Union of Writers in Israel, 2015

# GAG

LITERARY PERIODICAL

# גאג

no. 37, 2015

Editor: Dr. Haim Nagid

Editorial Board:

Prof. Gad Kaynar (Kissinger), Prof. (Emerita) Ziva Shamir  
Varda Genosar, Prof. Farouk Muasi

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

כל הזכויות שמורות © דצמבר 2015

All rights reserved © December 2015



על התמיכה הכספית נתונה תודתנו  
למינהל התרבות, משרד התרבות והספורט



# תוכן העניינים

4

בפתח

- 5.....פנינה עמית, שירים מעמק העצבות, לזכר מנשה קדישמון, ז"ל
- 7.....חיים נגיד, משורר והוגה פורץ דרך, לזכרו של נעים ערידי ז"ל
- 10.....מיא שם-אור, לא מתחרט על דבר, לא מתגעגע לבלום, לזכרו של יוסי שריד ז"ל
- 14.....פרופ' גד קינר (קיסניגר), מהי תרבות הראויה לתמיכה?
- 22.....אשר רייך, שבעה מזמורים חדשים

## מאה שנה להולדת רולאן בארת

- 27.....מרלין וניג, מקבץ מכתמים בהשראת רולאן בארת
- 31.....מיכל עמית, הצילום והמוות, על רולאן בארת וז'אק דרידה
- 43.....זיוה שמיר, כל פואטיקה – רזיקה והרמזיקה: ממיכ"ל ויל"ג עד עמיחי
- 59.....מלכה שקד, פרשת האלילות והתפוגגותה

## שירה אמונית עכשווית

- 68.....מירון ח. איזקסון, שלושה שירים
- 70.....רחלי איבנבויס, שירה ממאה שערים
- 72.....נילי גינגולד-אלשיך, חיות הקודש ועוד שירים
- 74.....אבישג עמית-שפירא, פחד ועוד שיר
- 76.....חנה טואג, אם אשכחך
- 77.....חנה בלוקה, אישה ועוד שירים
- 81.....אפרת קוזין-נחמיה, צבעי לווייה ועוד שירים
- 83.....יוסף עוזר, מרחץ של אהבה וחושך ועוד שירים
- 86.....אסתי שושן, שירים
- 89.....גילי דנון, שני שירים

## שירה וסיפורת

- 90.....רנה בשן, עולת רגל לפוסטיניה, פרק מספר שעומד לראות אור
- 102.....ורדה ברגר, שירים מכאן ומעכשיו
- 104.....חיה אסתר, חלום הבית של זיווה, סיפור
- 113.....יעקב אלג'ס, שיר אהבה אלטרנטיבי

## סקירת ספרים

- 115.....ניצה בן-דב, העולם פתוח גם לחרטות, על ניצבת של א"ב יהושע
- 119.....עירית אבישי-צביאל, מה מחשמל בניסויים בחשמל, על ספרה של מי-טל נדלר
- 123.....יערה בן-דוד, יונה לבנה בנוצותיה מלחמה, על ספר שיריה החדש של עדינה מור-חיים
- 125.....חוויה ספרדית

# בפתח

קוראות יקרות, קוראים יקרים,

במרכזה של חוברת זו – שירה אמנותית עכשווית, רובה של משוררות חרדיות, ששירתן מתייחדת לא רק בתמטיקה חדשה אלא גם בלשון שירית ייחודית, המתהלכת כבת בית בשבילי המסורת והעכשיו, גם בירושלים וגם בתל-אביב, ובעיקר חושפת לראשונה עולם פנימי מפתיע בישירותו ובפתיחותו. עורכת חטיבה זו מרלין וניג, משוררת ודוקטורנטית, חוקרת הקולנוע החרדי. ספר השירה הראשון שלה יצא עתה, **אז מה היה לנו פה**, וכותרת המשנה שלו, "שירה על קו הגבול", מאפיינת אמנם חלק מן השירה החרדית החדשה המוצגת כאן,

נושא שני בחוברת הוא ציון מאה שנה להולדת רולאן בארת, חוקר התרבות ומחדש הסמנטיקה (הסמיוולוגיה בלשונו) שהשפיע רבות על החשיבה בת זמננו, ובעיקר על הדרך שבה אנו קוראים טקסטים, שתמיד רומזים או מתבססים על טקסטים אחרים, במכוון ושלא במכוון. פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר מביאה פרק מתוך ספרה החדש **שלח יונה מבשרת** בו היא פורשת תמונה רחבה של מגוון השימושים בלשון האלוסיבית בשירה העברית ממיכ"ל ויל"ג ועד יהודה עמיחי. בנושא דומה, האינטרסקטואליות, עוסק גם ספרה החדש של ד"ר מלכה שקד **כלים שלובים**, ממנו מובא כאן פרק עשיר בהארות מחכימות על האלילות בשירת טשרניחובסקי. יעל עמית מן האוניברסיטה העברית כותבת על הקרבה בין הצילום והמוות בהגותם של דרידה ובארט, ומרלין וניג פותחת את הפרק הזה במקבץ מכתמים פיוטיים שכתבה בהשראת בארת.

פותחים את החוברת שירים ומאמרים לזכר שלושה יוצרים שהלכו לעולמם: מנשקה קדישמן, נעים עריידי, ויוסי שריד. קדישמן, מן הבולטים באמנות הישראלית ביובל השנים האחרונות, היה בן בית בחוברת גג. הוא שיצר את ציור השער של החוברת הראשונה ותרם בנדיבות טקסטים וציורים לחוברות הבאות. נעים עריידי פרסם בגג שירים מקוריים בעברית ותרגומים מן השירה הערבית, והזמין אותנו מדי שנה לפסטיבל שערך בכפרו מע'אר. יש לקוות שהפסטיבל יוסיף להתקיים גם בשנים שלאחר מותו. יוסי שריד היה משורר לפני שהיה פוליטיקאי, כך לפחות הוא מציג את עצמו בריאיון שהתקיים שלוש שנים לפני מותו, ובו הוא מדבר בפתיחות ובישירות מרהיבות על חייו האישיים ועל יחסו לשירה מגיל צעיר. יהי זכרם ברוך.

חותם את החוברת קטלוג של 92 ספרים שיצאו בהוצאת ספרא, מאז 2005, במגוון תחומים – משירה וסיפורת ועד עיון ותיאורן, חלקם בשיתוף הוצאת הקיבוץ המאוחד וחלקם בשיתוף ההוצאה של אוניברסיטת תל אביב, אסף. בין הספרים יש רב מכר אחד, **אם החיטה** של מיקי בן-כנען, וספר שזיכה את **ספרא** באחרונה בפרס שרת התרבות לספרי ביכורים, **דולפינים בקריית גת** מאת דנה חפץ. אך רבים ביניהם הספרים הסובלים מן המצב הקשה של שוק הספרים, עליו השתלטו הקונגלומרטים השיווקיים. לכאורה, כדי לחלץ את הסופרים ממבצע "4 במאה" נחקק חוק הספרים, אבל החוק אינו עוזר לסופרים, אלא מקשה עליהם. החדש יצאו בספרא שלושה ספרים, ספרם האוטוביוגרפי-עיוני של חמוטל בר יוסף ומשה גנן **מה יש כאן להסביר?** ספרה של זיוה שמיר **שלח יונה מבשרת** וספרה של מלכה שקד **כלים שלובים**. כיוון שהמבצעים ברשתות בשיאם נדחתה הפצתם לחודש הבא. ובכן, במקום שחוק הספרים יעזור לסופרים, הוא מקנה יתרון לספרים שבמבצע: כי במשך שנה וחצי אסור להציע ספרים חדשים בהנחה כלשהי, ועד תום המבצעים אפילו בחנויות אין להם דריסת רגל.

ד"ר חיים נגיד

## שירים מעמק העצבות

המחזור *שירים מעמק העצבות* ששניים משיריו מתפרסמים כאן, מוקדש למנשה קדישמן ז"ל, שהלך לעולמו בי"ט באייר תשע"ה. ציוריו ורישומיו הופיעו בספרי משוררים וסופרים רבים וגם בחוברות *גג*.

### השתיקה

יש דברים שהשתיקה להם.

והשתיקה

שפת אלהים מלפני שאמר יהי ואמר אור!  
ואמר אָמֵר, וְדַבֵּר בְּלִחַת הַדָּבָר  
והשאיר אחריו, לא בשקמם, בממד האחר  
תהו. ובהו. ותהום.

רבה.

וחשך רחף מעל הדבר, ובא  
גם עליו. ואט אט בקרוֹאָיו.

בצפור, לְמַשֵּׁל, גוֹתְרָה

השירה, ובי

השתיקה – היא

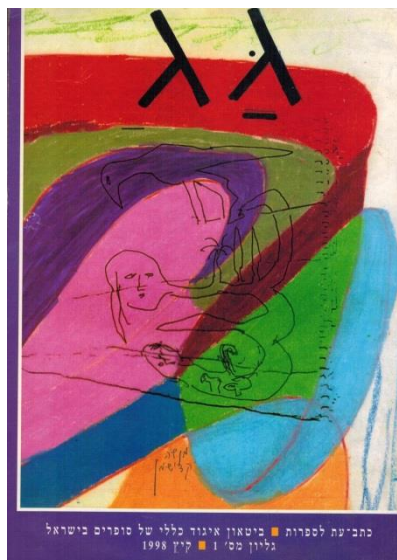
ה נְשִׁימָה

מצעקה.

לצעקה



מנשה קדישמן, עיבוד תמונה ח. נגיד



שער גג 1 מעשה ידי מנשה קדישמן

## חקירה

חקרתי את נפשי כל הלילה.

היו התחמקיות, גמגומים, הכחשות  
שכחות ארפות.

היו צעקות. מלות גנאי, שתיקות  
מקלות. גם שלי.

היו הפלגות על קצף הדמיון  
במשוטים טרופים, מנוסות

אל חופי אכזב נדחים, שביבות  
אל ההתחלה, ושוב,

מהיר זרזו יותר. ולא הקצב  
המודה והנכון.

הערוך

הכה הכה עד

לצנחת צפור

עִפְתִּי.

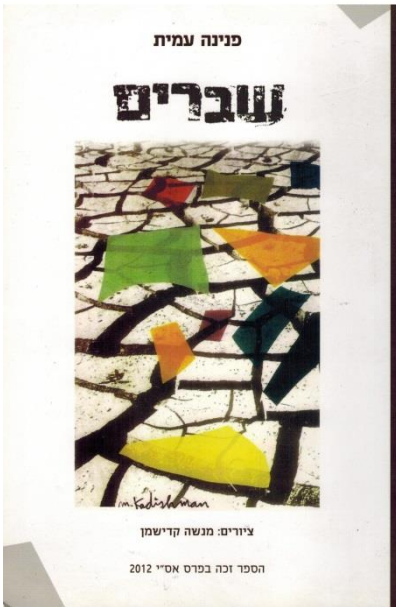
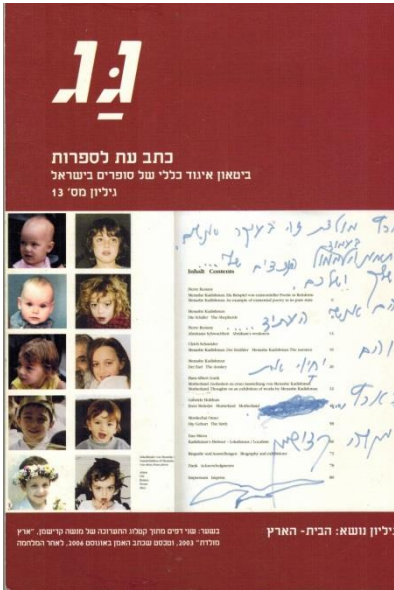
על הבקר

אמרתי לה לכי. אל

תצאי

מגבולות ארץ הנפש.

אשוב. עוד אשוב



למעלה: שער גג 13 (2006) בו פורסמו  
ציורים וסיפור של קדישמן. למטה: ספרה  
של פנינה עמית, שברים (2013) שיצא  
עם שער ו-8 עבודות בצבע שצייר  
קדישמן בהשראת השירים

# משורר והוגה פורץ דרך

## לזכרו של נעים עריידי

לא ייאמן כי מאז פטירתו ועד היום עברו כבר חודשיים, ועדיין אני חש באותו עצב עמוק ובאותו זעזוע שהרגשתי כאשר הגיעה אליי באותו בוקר הידיעה הלא תיאמן על פטירתו של נעים. נעים עריידי איננו, אך זכרו אינו מרפה מאתנו, ומפעלו הגדול, פסטיבל מע'אר, הבה נקווה, יוסיף להתקיים.

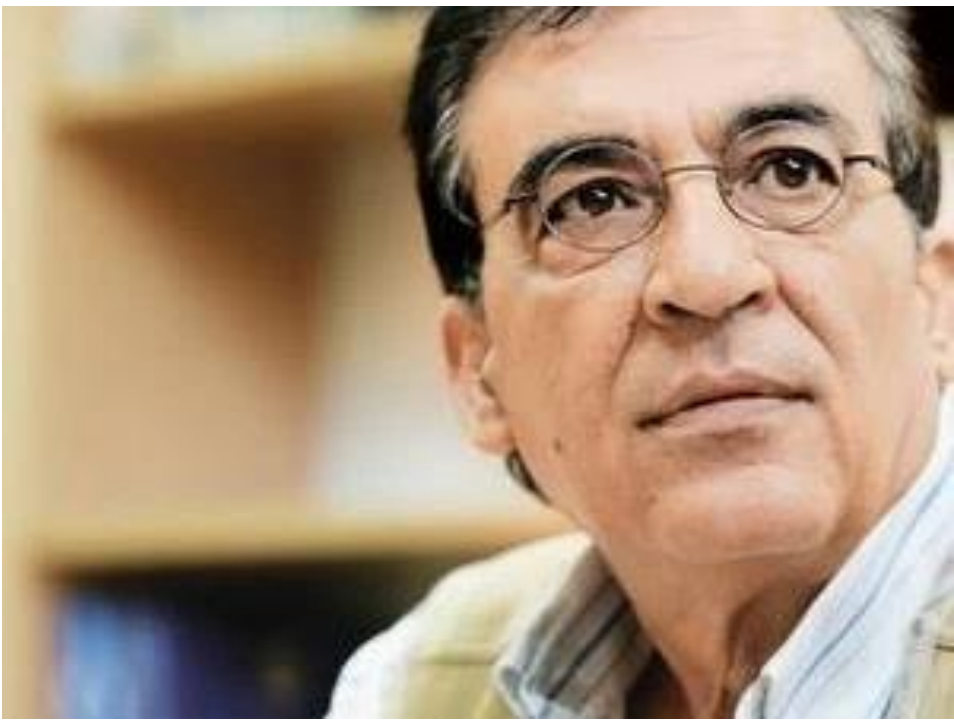
נעים היה לי ידיד נפש במשך שנים ארוכות, לא פחות מארבעה עשורים, מאז נפגשנו בפסטיבל עכו, שם העלו ב-1987 מופע מקסים של שיריו בהלחנתו של אורי וידיסלבסקי בעקבות ספרו, "חזרתי אל הכפר" (בהוצאת עם עובד, 1986). הגעתי אז לפסטיבל עכו, כמדי שנה, כעורך וכותב על תרבות ב"מעריב", והוקסמתי מייד מאישיותו המלבבת, מחיוכו הכובש, מישירותו ומחריפותו. נעים הליכות ורב כישרונות היה. למעשה, הוא היה המשורר הרב-תרבותי הראשון והיחיד בישראל, בן בית לא רק בשתי השפות, העברית והערבית, אלא גם בשתי התרבויות. את עבודת הדוקטור שלו עשה על שירתו של אורי צבי גרינברג, ואת דף הפייסבוק שלו ניהל בשלוש שפות – עברית, ערבית ואנגלית. הוא שלט בערבית אך לא פחות ממנה בעברית, ותרגם שירה בכל אחת משתי השפות – ממנה ואליה.

מרבית אצלנו להתחבט בהגדרת הזהות הישראלית: איך "עובד הראש הישראלי וכיצד הוא מעצב אותנו", היא כותרת המשנה של הספר שכתב הפסיכולוג הישראלי, תושב ניו-יורק, ד"ר אלון גרטש. אך מי שגילם את הישראליות בצורה מוחשית, וכמעט אידיאלית, היה נעים עריידי. הוא היה ישראלי או אולי נכון לומר הוא היה התגלמות האידיאל של הישראלי – במובן התרבותי. הוא הכיר את התרבות העברית לפני ולפנים, אך ידע גם את הספרות והתרבות הערבית, ועשה הכול כדי להתוות את הדרך לשיתוף הגורל בין שני העמים במפעליו הציבוריים, וראש וראשון להם פסטיבל ניסן במע'אר, בו לקחתי חלק, יחד עם איגוד הסופרים, במשך יותר מתריסר שנים. אבל לא פחות מן המפעל הספרותי הזה, מעניינת וייחודית השקפת העולם התרבותית שגיבש נעים עריידי ואשר הניעה אותו בכל פעולתו הציבורית.

השקפה זו מתוארת באחד מנאומיו, שמצאתי למרבה המזל, בין כתבי היד השמורים אצלי: נאום שנשא ביריד הספר בפריז ביום 14.3.08. בין השאר אמר שם:

"הרשו לי להביע את מלוא צערי על שאיני מוצא כאן מעמד מיוחד לשירתו של יהודה עמיחי, לשירתה של דליה רביקוביץ, ליצירת אמיל חביבי, אנטון שמאס ועוד הרבה אחרים. שירתו של עמיחי שנחשב לאחד המשוררים החשובים ביותר בעולם בעידן החדש, יכולה לייצג אותי נאמנה – קודם כל כאדם ישר ובן חורין, כמשכיל וכמורה וכישראלי שהצליח להתנתק מתחושת הגטו, כישראלי ששאל שאלות על מהות האדם, על תכלית הבריאה ועל משמעות הבחירה, וכמשורר שכתב עברית ולא כמשורר שכתב בעברית. יהודה עמיחי שהצליח לשחרר את העברית מן הממד הדתי-החז-ממדי ולהחיות בה את הישראלי הרב-ממדי. עמיחי האמן שהפגיש את הקודש עם החול ונתן לשניהם את מרחב המחיה בימוימי, בסאטירי, בהומוריסטי ועיצב את הטראגי והעצוב בצורות אסתטיות, על קו הגבול היהודי





נעים עריידי ז"ל

האשכנזי, האפשרי והבלתי-נמנע. שם מצאתי את עצמי – ילד ערבי בן הדת הדרוזית, לומד בבית במושב הגרמנית, בשנות השישים בחיפה. בן כפר גלילי בתוך אחד הנופים היפים ביותר בעולם. כפר ששוכן על הר המשקף על ימת-הגליל, הכינרת, ממנו שמעתי את צליל כינור דוד ומשמם ראיתי את ישוע הנוצרי מהלך על פני המים. בן ההר שמקביל להר כנען, היכן שחזי רבי שמעון בר-יוחאי, סמוך לעיר הקבלה צפת. כפר ערבי שחיים בו ובסביבתו בני כל הדתות: מוסלמים, נוצרים, דרוזים ויהודים.

"כשהייתי סטודנט באוניברסיטת חיפה הכנסתי את הסופר הגדול א. ב. יהושע, לקונפליקט שמשקף יותר מכל דבר אחר את הדילמה הישראלית, בכל מה שנוגע לתרבות הנוצרת בישראל, בתוך המדינה היהודית-דמוקרטית, ועל רקע הקונפליקט הלאומי של ישראל ופלסטין ובתוך הפלונטר של הזהות הישראלית במרחב אוקיינוס של ערבים ומוסלמים. בעודו עוסק בזהות הכמעט בלתי-אפשרית של יהודי/ערבי/ישראלי, במשוואה אחת בלתי מתפרקת לגורמים, וזאת מבלי להמעיט בהישגים הפלאיים של החייאת הלשון העברית והפיכת שפת הקודש לשפת יומיום שאפשר לקנות בה גבינה במכולת ולקלל בה באמצעות הערבית והיידיש את האחר, ומבלי להמעיט בהישגים המדעיים והטכנולוגיים של מדינה צעירה בת 60 שנה בלבד. א. ב. יהושע כתב על, וגם, בתוך המציאות הזו. ואני הייתי מקור ההשראה לדמותו של נעים שבספר **המאהב**, דמות שהחברה הישראלית לא ידעה לעכל."

נעים של א.ב. יהושע יודע לצטט בקלות מרובה את שירת ביאליק, שהרי למד אותה בבית הספר בחיפה. כמוהו גם נעים עריידי. ואמנם, כדבריו באותו כנס בפריז:

"כשהתחלתי לכתוב עברית הרגשתי בן-בית בספרות הזאת. הצלחתי למוזג לתוכה את החושניות הערבית ואת הדמיון המזרחי והחזרתי אותה אל התחביר השמי שהלכה ואיבדה עם החייאתה לטובת הסינטקס האירופי. העברית אמנם נכתבת מימין לשמאל אך היא חושבת משמאל לימין. ניצלתי זאת כדי לרכוש באמצעותה את מיטב הספרות האירופית – בדרכה הנאמנה הצליחה להגיש לי את שקספיר, את סרוונטס ואת מולייר, את דוסטויבסקי ואת פושקין, את בודלר, את רמבו ולוטרימון - ואפילו את ז'ק פרוור. מתרגמי ספרות אירופה לעברית - כולם יוצרים בעצמם, שבאו מאותה שפה ומאותה תרבות."

דברים אלה מאירים את אישיותו הרוחנית של נעים, ותוך כך, את המזיגה המיוחדת שנוצרה בה בין ערבי בן הדת הדרוזית, המתוודע אל התרבות העברית, ובאמצעותה אל תרבות המערב. היש התגלמות מוחשית יותר לאידיאל של הציונות ההרצליאנית, כפי ששורטטה בידי הרצל ב**אלטנוילנד**, שם מתואר המהנדס החיפאי רשיד ביי, כמי שמשבח את ביאתם של הציונים לארץ ישראל, כי בבואם אליה – הביאו עמם גם שגשוג כלכלי לתושביה הערבים. כדבריו ב**אלטנוילנד**:

"לאלה שהיו חסרי כל לא היה מה להפסיד, כך שהם יכלו רק להרוויח. הם באמת הרוויחו: מקומות עבודה, תזונה, בריאות. בכל העולם לא היה מקום עני ומעורר רחמים יותר מכפר ערבי בפלשתינה של סוף המאה ה-19. האיכרים גרו בבתי חומר עלובים שלא היו ראויים אפילו למגורי בעלי חיים. הילדים שכבו עירומים ומוזנחים ברחובות וגדלו ללא השגחה. היום חייהם השתנו. הם הפיקו תועלת ממוסדות הרווחה המצוינים בין אם רצו בכך ובין אם לאו..."

נעים מתאר תהליך דומה, אף כי מורכב וגורלי הרבה יותר: שילוב שלוש תרבויות זו בזו, העברית, הערבית והאירופית. כדבריו באותו כנס בפריז:

"וכך בתוך השפה והתרבות פילסתי בדרך חתחתים את דרכי בחברה הקשה והמסוכנת, סירבתי בכל תוקף להיות 'הגימיק' של החברה הישראלית; כי יש לי הרבה מה לתת. סירבתי להיות 'הערבי הטוב' כי אני מאמין בדרכי ומשוכנע שהיא הדרך הנכונה. וכך המרתי את פיו ואת רצונו של אבי להיות רופא, עורך דין או מהנדס למרות שקיבלתי 100 במתמטיקה ו-90 בפיסיקה ובכימיה. הלכתי ללמוד ספרות עברית באוניברסיטה בישראל. למדתי בהמשך לתואר דוקטור, ואת התזה עשיתי על אחד המשוררים הקשים ביותר בספרות העברית, שכל יצירתו עברית יהודית, נושאת את הדם ואת הנפש ואת החלום היהודי - והערצתי אותה. הרגשתי את העוצמה של הפוטנציאל בחברה הישראלית כחברה רב-תרבותית. הרגשתי כאזרח לא יהודי שאני מהווה את הדוגמה הכי אמיתית לחיים משותפים בכבוד. הרגשתי כיוצר בשתי השפות הנפלאות האלה: הערבית והעברית – שהתרבות הישראלית היא פסיפס מאין כמותו בעולם."

התרבות שנעים מתייחס אליה היא אפוא שילוב לא רק של העברית והערבית, אלא גם של תרבות המזרח והמערב, ומבחינה זו – היא למעשה התגלמות של האידיאל הציוני בראשיתו, זה שבשבתו דיברו סופרים כמו מרדכי פיאברג, מחבר **לאן** ומיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ואותו פיתח לאחר מכן מרטין בובר, שדיבר על יצירת יחס דיאלוגי בין שני העמים המתגוררים בארץ-ישראל ויסד את "ברית שלום".

נעים לא הסתפק רק בדיבורים, אלא יצר מפעל המממש רעיונות אלו, פסטיבל ניסן במע'אר. כדבריו באותו כנס בפריז:

"בשנת אלפיים, בפרוץ האינתיפאדה השנייה, הייתי מהבודדים בשני העמים להיות מספיק רגיש להשלכות הקטלניות שלה על מרקם היחסים השברירי בין שני העמים. אז נקטתי בפעולה אמיתית ומעשית להפגיש בין יוצרים ערבים אזרחי מדינת ישראל לבין יוצרים יהודים. עשיתי זאת בתוך ביתי בכפר מע'אר בגליל. ומשראו כולם כי טוב, וכי חשוב להיפגש תמיד, הפך מפגש זה לאחד הפסטיבלים החשובים ביותר במדינות אגן הים התיכון למרות שאינו זוכה כמעט לתקציבים. הפסטיבל הנקרא ניסן הוא על שם חודש האביב הערבי, העברי, השומרי, הכנעני והפניקני. כל שנה נפגשים בכפר משוררים יהודים וערבים מישראל, משוררים פלסטינים מעזה והגדה המערבית, משוררים ממצרים וירדן, מצרפת, ספרד ואיטליה, טורקיה ואפילו מסין ויפן."

מי ייתן ויישמר נכס זה גם בשנים הבאות, ובו גם יונצח שמו של מייסדו, המשורר נעים עריידו.

## לא מתחרט על דבר, לא מתגעגע לכלום

בראשית דצמבר השנה הלך לעולמו יוסי שריד ז"ל – משורר, סופר ופוליטיקאי. חמש שנים לפני כן יצא לאור ספת *שירים אחרים*, שעמו כמו ניבא את העתיד. בראיון שפורסם בעקבות הספר באתר האינטרנט *מואפון*, במדור *חיה רעה* הוא דיבר על משוררים, כתיבה, מאניה דיפרסיה, ביעותים, משפחה, פוליטיקה, וגם דקלם את שירו הראשון שנדפס כשהיה ילד.

אחר צהריים חורפי, תל אביב. שולחן מטבח פורמייקה קטן ועליו מונח רדיו כמו של פעם. השמיים המעוננים חודרים דרך חלון המטבח, מתמקמים בתוך הבית. תחושת תוגה ורצינות סביבנו.

שריד אינו שריד שזכרתי. נדמה היה לי שראשו הכריע את גופו ונפשו מסוכסכת עם מוחו. אבל כשהיך וצחק, חזר להיות יוסי שריד הגאה. שריד הפוליטיקאי, האיש המבריק.

ספרו האחרון של שריד, *שירים אחרים*, יצא בהוצאת אבן חושן. הספר הפתיע אותי בכנותו. גם אתי שריד מדבר בהתערטלות ולא מתפייף.

**שריד:** גילוי נאות – אני כבר לא פוליטיקאי. אני כותב שירים הרבה לפני שחלמתי להיות פוליטיקאי, כיוון שאף פעם לא חלמתי להיות פוליטיקאי. אבל תמיד הייתי בעל השקפה פוליטית.

**אז מה קרה?**

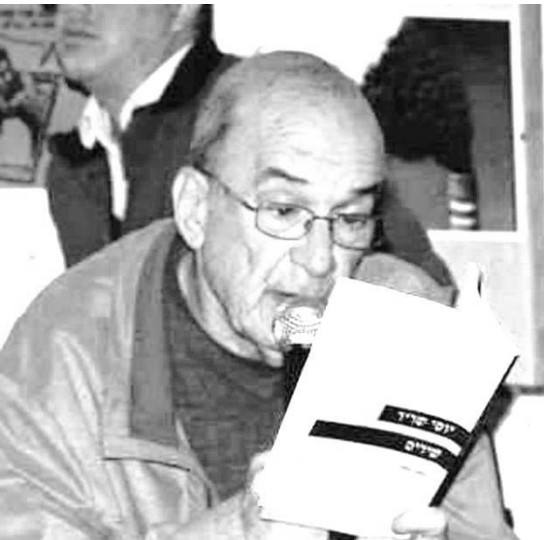
הועדתי את עצמי להיות מרצה באוניברסיטה, כי למדתי פילוסופיה וספרות. הנסיבות גלגלו אותי לתוך זה. ו... רבות מחשבות בלב איש...

**היית חוזר על עקביך?**

אני לא מתחרט על דבר וגם לא מתגעגע. שאלות זהות הן שאלות שבגדר שאלה ותהייה לשאלה. עד כמה שאני מסוגל ליהנות, נהנית ממה שעשיתי. היה שכר לפעולתי.

**אתה כותב משהו שחבל שלא היה?**

אני מחכה למשק כנפיים... את ספר חיי אני צריך לכתוב, אני בתהליך וזה נכון גם לגבי שיר חיי – מאמר חיי. ואז אתה בצרות צרורות, ולכן זה לא מאמר חיי – זו צריכה להיות בשורת חיי. אבל ספר זה שונה, כי אתה לא מוציא ספר בכל שבוע ולא כל שנה. כשהספר מוכן לי בראש, כולו, אז יש לי עתים קבועות לעבודה. ספר לא יוצא מדיבורים, זו עבודה גופנית קשה.



צילום: ציפי מנשה

יוסי שריד ז"ל

## מה דעתך על השירה הנכתבת כעת?

אני קורא שירים חסרי פשר. אבל בשירה אין בעיה, כי זה יכול להיות חלק מהשיר עצמו. מרווחי הזיוף והעמדת הפנים הם יותר רחבים בשירה מאשר ז'אנר אחר, כי זה אחריותו של הקורא. לא הבנת כלום? זו בעיה שלך. מה פתאום צריך להבין? מה זו הדרישה להבין? תרגיש! אתה לא מרגיש? אם אתה לא מרגיש כלום, זו בעיה שלך. יש, קרוב לוודאי, משהו פגום באישיות שלך.

אני ממעט לקרוא אחרים כי אין קוהרנטיות בכתיבה. היא מקרית. היא לא שתולה על פלגי מים. כתיבה אקראית שרירותית לא מדברת אליי. במרוצת הזמן ה'איך' נהיה חשוב מן ה'מה'!

## מה עושה ספר לספר טוב?

הרבים התחזונונים צריכים להשתלב ביניהם. זו צריכה להיות תערובת ולא תרכובת. צריכה להיות קוהרנטיות של הסגנון, של איך, אחרת זה לא מספיק תרבותי בעיניי.

## נפש

### המאניה-דפרסיה משפיעה על הכתיבה שלך?

המאניה-דפרסיה אפורה לי לחיות, לעבוד, ליצור ולראות ברכה וקללה. אין ביצירות את נטיות המאניה-דפרסיה שלי. אין לי צרות בכלל. החיים שלי לימדו אותי לעמוד בלחצים. ככל שהלחצים הם יותר כבדים, היכולת להתמודד אתם משתכללת. הבוקר קשה לי בגלל המעבר, והייתי מתפלל שראש הממשלה, לוי אשכול, לא יזמין אותי לפני 12. זה היה בזמנים כשעבדתי כעוזר ראש הממשלה שלו.

במשך החיים פיתחתי מנגנונים משוכללים של שליטה עצמית, ואני מטפל בעצמי לבדי. אני מדבר אל עצמי בלי קלישאה. המטבוליזם שלי לא יגיב לאמירה קלישאית. אם אני שומע משהו כמה פעמים, וזה חוזר על עצמו הרבה פעמים, סימן שמהו כאן רקוב ולפעמים אני מוצא. הגאות והשפל הם מנותקים מסיבות. זה לא בגלל מצב מסוים, בסך הכול אני האומלל האחרון.

### אושר זו מילה רלוונטית?

אני לא יודע מה זה אושר. עבורי, אם אני מבין משהו באושר, אז את רגעי האושר אני מפיק מהכאבים ומהיכולת להתמודד עם הכאבים. היום נעשה חיפוש די עלוב אחר האושר. זה מתאים לתרבות שאני לא מכיר. אני מחפש משמעות. המשמעות היא אמונה נכונה או לא. לא עסקתי בהבלים וניסיתי לעסוק בדברים רציניים, להטביע בהם חותם. הכאב זה אם היה לי הספק בדרך כלל, האם הועלתי, האם הטבעתי חותם, האם השגתי דברים שחשבת שמן הראוי להשיגם, האם מימשתי דברים שנראו לי קשים למימוש. עוד לא השתעממתי יום אחד בחיים.

### כלומר?

אני משקיע את עצמי במשימה הבאה שלי. לא פרשתי לרחוב צמח כמו בגין. לא הייתי צריך גם הפוגה. בכל האנומליה שחייתי בה, החיים הפרטיים שלי היו מאוד נורמליים, וזה נתן לי עמידה יציבה.

### על מה אתה חולם?

אני חולם הרבה בלילה. יש לי ביעותים רבים. אבל בדרך כלל אני לא זוכר אותם. אני רוצה לזכור, כדי שאוכל לספר לאשתי ולנתח אותם יחד. אני צועק הרבה בלילה. החלומות הם בדרך כלל אצלי המשך המציאות באמצעים אחרים ומיידיים.

### על מה אתה כן חולם?

על משהו שגרים לי לראות דברים שלא ראיתי. בדרך כלל אני חולם על זה באינטרפרטציה מחמירה. אבל אני לא חוזר לעצמי.

### **המשפט הזה מצחיק.**

לא חזרתי לעצמי ולא לאדם אחר, כלומר, יש אמירה קלישאית, שמתוך חוויה מסוימת תקבל פרופורציה. אני מקבל מזה פריחה, אני לא חושב שאי פעם עסקתי בדברים חשובים, ולכן אני לא צריך לקבל פרופורציות, ולכן ההבטחה הזו שאהיה איש אחר לא מתגשמת. אין שמחה גדולה משמחת התרת הספקות. ההפרדה בין חוץ לפנים היא לא הפרדה שאני מכיר אותה מקרוב. חוץ ופנים זה אותו הדבר בשבילי. אני יכול לקבל דיפרסיה עמוקה מזה שאני קורא את העיתונים. אני עדיין מתרגז, אז סימן שאני עדיין חי.

## **פוליטיקה**

### **מה אתה חושב על הקיום פה?**

הקיום פה לא בטוח שהוא בר קיימא. אין לעם היהודי ניסיון טוב בריבונות, זו לא המומחיות שלו. יש משהו באינטלקט היהודי שבא לידי ביטוי. לו היינו עושים תרבות אינטלקט של יהודים במנהטן ותרבות אינטלקט הישראלים בבית שמש, ואפילו בתל אביב, התרבות של היהודים במנהטן הייתה יותר מרשימה. נחרב לנו בית אחד ובית שני. אני מזהה היום בעיקר גילויי קנאות וניתוק מהמציאות. אני לא חושב שרוב האנשים מבינים את קיומנו מבית ובחוץ.

### **מה דעתך על יאיר לפיד ונועם שליט שנכנסו לפוליטיקה?**

יאיר לפיד אף פעם לא הצליח לסקרן אותי. אני חייב לומר שהוא פנומן. אדם שכתב בחייו עשרות אלפי מילים, ואף על פי כן אנחנו לא יודעים מה הוא אומר. אין משמעות לנועם שליט, שלא כמו אסף יגורי, הוא השבוי הבכיר ביותר, פה זה לא השבוי בעצמו – אלא אבא של השבוי. אני רואה בזה טעם לתפלות, אני לא יודע מה המשמעות. זה מהלך תמוה בעיניי, וזה בסדר גמור.

## **משפחה**

### **ספר לי על חיך הפרטיים.**

אני נשוי 50 שנה, ובכל פעם אנחנו מאוד מופתעים. עברנו את הכול ביחד. אין לי שום דבר נגד אישה שנייה, שלישית ורביעית. אבל כשאתה נשוי 50 שנה, אז אשתי לא התחתנה אתי בגלל שאני עשיר, או חשוב. התחתנו מאוד צעירים וזה סוג אחר של ברית בין אנשים, מאשר נישואין של מניעים נוספים של כסף או כבוד. זה כאילו נורא משעמם אבל נורא מעניין.

### **מה מענייןך?**

מעניין בזה האם באמת אפשר לשמור על מערכת יחסים מאוד קרובה, בניגוד לדעה המקובלת שהזמן נושך בה ומכרסם בה.

### **היית אבא טוב?**

לא הייתי אבא מי יודע מה, לא הייתי מספיק בבית. לא הקדשתי תשומת לב. אני מתנחם בכך שגם אבי היה כך, ואף פעם לא היה בלבי עליו. אמי אמרה תמיד שאבא שלי מטפל בדברים חשובים והוא לא יכול לטפל בילד. לאושרי הרב זה גם מה שאשתי השרתה על הילדים שלנו. אני חושב שאין בלבם עליי, ואני מאוד אהבתי את ההורים שלי ואין לי שום טענות אליהם.



**כלומר?**

אני רואה אנשים מסכנים, מספרים איך אבא ואימא התעללו בהם, אז לי אין שום טראומת ילדות, ואני יש – זה פתטי שהם תולים את כישלונותיהם בהוריהם.

**ומה עם אימא?**

הייתי צריך להתמודד עם המאניה-דפרסיה של אימא שלי, וככה חשבתי שזה העולם. היא הייתה אישה מאוד משכילה, מורה, וכשנולדתי – החליטה שהיא מתמסרת לגידול ילדה.

**נכדים?**

הנכדים שלי הם יצורים מעניינים בצורה יוצאת מהכלל, הם כל כך יפים. חשבתי שאציג את הנכדים שלי, ומי שירצו לראות אותם, ישלמו כסף. צריך לשלם. ככה זה הולך היום.

## **היום**

**מה אתה עושה היום?**

אני עושה חמוצים ויש שקית עדשים על השיש כעת. ואני רואה את הנולד... אני עכשיו צמחוני, החלטתי למות כאדם יותר טוב ולכן אני צמחוני.

**רואה את הנולד מבעד שקית של עדשים?**

מאוד התפתחתי בבישול, והיו זמנים שאף אחד לא היה מוכן לאכול ממעשה ידיי. אבל הבטחתי לבני ביתי סדרה של 12 מרקים. עד כה עשיתי מרק אפונה, מרק מינסטרוני והבא הוא מרק עדשים, וזה סוג של מרגוע.

**מה עוד אתה עושה?**

אני שומע מוסיקה. בני ביתי אומרים שאני סנוב. קראתי לפני שנתיים ספר שחולל מהפכה בחיי – **הרעש של רוס**. כתב אותו מבקר המוסיקה של **הניו יורקר**. זהו ספר עב כרס על המוסיקה של המאה ה-20, על כל המלחינים. עד לספר התקשיתי להבין וליהנות מעבר לסטרווינסקי, ושם נעצרתי. אחרי שקראתי את הספר, אני מקשיב למוסיקה הרבה יותר מודרנית, מה שמראה לי שאני לא קופא על שמריי.

**למדת מוסיקה?**

למדתי מוסיקה 10 שנים. ניגנתי בכינור ולמדתי קומפוזיציה. יש לי רקע מוסיקלי של 10 שנים מהקונסרבטוריון. אמי הכריחה אותי, ולא יכולתי להמרות את פיה בכל העניינים. היו הרבה עניינים.

**האם אתה זוכר את השיר הראשון שלך שפרסמת?**

הַיִּרְקוֹן הַיִּרְקוֹן  
בְּשׁוֹטְנוֹ עָלֶיךָ לְבִי יָרוֹן  
עַל מִימֶיךָ הַיְדוּדִים  
לְשׁוֹטוֹ בְּשִׁמְחָה כָּל הַיְלָדִים

השיר התפרסם **בדבר לילדים**. בימים ההם קיבלתי את **דבר לילדים**, פתחתי וראיתי שיר ששמו, אם אני לא טועה – **הירקון**, יוסף שריד, בית החינוך, רחובות.

## מהי תרבות הראויה לתמיכה?

### דברים שנכתבו לפני כעשור, אך דומה שראוי להם להישמע גם בימים אלה

"עשיית התאטרון היא השתקפות של סביבה וחברה, שבה מתרחשת היצירה. בחברה בה האלימות, הזלזול באחר ובמיעוט הם כה שכיחים – יש תאטרון אלים, אגרסיבי וחסר מורכבות" (אופירה הניג).

"במדינה דמוקרטית תרבות ראויה לתמיכה, שתאפשר לה להתפתח באורח בלתי תלוי, באשר היא תרבות קיימת ומתקיימת. זהו הקריטריון היחיד. נקודה." דברים אלה פרסמתי אמנם ב-2004, בכתב העת **תיאטרון** (מס. 14, עמ' 4), אך דומה שהיו יכולים להיכתב אתמול, ולכן הם ראויים להישמע בימים אלה, במיוחד בימים אלה. וזאת למרות שהבורות האנטי-תרבותית הבוטה הטופחת לעצמה על השכם, הסקטוריאליות, הגזענות והאלימות המילולית והמנטאלית מגמדות את ביקורתיותו של המאמר, והופכות אותה לנוסטלגיה תמימה.

### עקרון תמיכת-היתר, או: לאן הולך הכסף?

ובכן, מהי תרבות הראויה לתמיכת המדינה או הקהילה? כדי להתייחס לשאלה בעיתית זו, שלא מעמדה מושכלת והגמונית של פטרונות והתנשאות, כדאי לאמץ את עצתו הנבונה של חוקר התרבות והמופיע היהודי רוסטום בארוצ'ה (Rustom Bharucha), הממליץ למעניק התמיכה לגלות ענווה, ולהיות נכון להודות בכך ש"אינך מבין", שאתה "left out" כלשונו, כשאתה נתקל בגילויים תרבותיים חדשניים ובלתי שגורים.<sup>1</sup> והוא ממשיך ומזהיר: "האוטונומיה של התרבות היא עובדה קיימת... אך יש להגן עליה מפני מכלול רחב של סוכנויות מנהליות ותומכות, הפוגעות בתום הלב ובאוטונומיות של הפעילות התרבותית".<sup>2</sup>

תשובתי הראשונית לשאלה – מהי תרבות הראויה לתמיכה? – היא, אפוא: במדינה דמוקרטית תרבות ראויה לתמיכה, שתאפשר לה להתפתח באורח בלתי תלוי, באשר היא תרבות קיימת ומתקיימת. זהו הקריטריון היחיד. נקודה. בעיני השאלה שיש לשאול חייבת להתייחס לדגשים ייחודיים ומיוחדים בתמיכה. אמור מעתה: מהי תרבות הראויה לתמיכת-יתר?

<sup>1</sup> Rustom Barucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Oxford University Press, 2001: 47

<sup>2</sup> שם, עמ' 5. תרגום מובאה זו ויתר תרגומי הציטטות נעשו על ידי ג. ק.

דומה שהצגת השאלה מיותרת גם מאחר שימיה כימי התמיכה בתרבות, המיוצגת במאמר זה באמצעות התמיכה בתאטרון. ספק רב אם הארכונים, פרנסי הפוליס היוונית במאה החמישית לפני הספירה, שסבסדו במאה אחוז את נוכחות הצופים דלי ההכנסה בהצגות התאטרון בפסטיבלי הדיוניסיה, נדרשו להגדרות נוסח קביעתו של חוקר התאטרון האמריקאי שלדון צ'ני, שתירץ את הצורך בתמיכה במה שתייג כ"תאטרון אמנותי" (בעקבות תאטרון ה"מחא"ת" המוסקבאי מיסודם של קונסטנטין סטניסלבסקי ונמירוביץ'-דנצ'נקו) בנימוק שזהו "אתר, שבו מיושמות אמנויות התאטרון באורח יצירתי, כשהן משוחררות במידה שווה מן האינטרסים של איש העסקים, מן התביעות של הקהל בעל הטעם הקולנועי, [ו]מכבלי המסורת העמוסה בדעות קדומות.... אתר המטפח את הזון התגבשותן של האמנויות המשלימות והתורמות זו לזו של המחזאי, השחקן והמעצב לאחדות אסתטית... הטבועה בחותם סגנונו של הבמאי".<sup>3</sup>

---

**תשובתי הראשונית לשאלה – מהי תרבות הראויה לתמיכה? – היא, אפוא: במדינה דמוקרטית תרבות ראויה לתמיכה, שתאפשר לה להתפתח באורח בלתי תלוי, באשר היא תרבות קיימת ומתקיימת. זהו הקריטריון היחיד. נקודה. בעיני השאלה שיש לשאול חייבת להתייחס לדגשים ייחודיים ומיוחדים בתמיכה. אמור מעתה: מהי תרבות הראויה לתמיכת-יתר?**

---

ברור שמושכל ראשוני אידילי, אידיאלי ושקוף זה יפה בתיאוריה, ובעייתי ביותר בפרקטיקה שלנו. כך עולה, לדוגמה, מן הדרך בה הוא תורגם על ידי ד"ר שוש אביגל ז"ל למונחי מדיניות הסבסוד הישראלית דלת האמצעים, המתקצצת והולכת חדשות לבקרים, כששאלה במאמרה המחזק "רפרטוארים 2001 – 2002: מדרג הסיכונים": "האם שיטת הסבסוד הנוכחית [של קברניטי התרבות בישראל]... מספיקה כדי לעודד איכות ולקייח סיכונים אמנותיים, או שמא עיקר הסבסוד משמש לשימור המערך הניהולי וההפקתי של התאטרון ואיננו מספיק לתמוך גם בלקיחת סיכונים אמנותיים?"<sup>4</sup> כך הופכת השאלה המיותרת כביכול לבלתי מיותרת בעליל, כפי שנוכחתי גם אני לדעת כשנאלצתי בתקופת כהונה של כ- 15 שנה כיו"ר ועדת מת"ן – המרכז לתאטרון ניסויי של קרן יהושע רבינוביץ' תל-אביב, אחד מקומץ הגופים בארץ, התומכים בפעילות המופעית החוץ-ממסדית -- להתמודד שוב ושוב עם עשרות ומאות פניות של יוצרים, כשלתוצאה של הועדה עומד תחילה הסכום המגווח של 250,000 ש"ח, שגדל אחר כך לסכום "האסטרנומי" של חצי מיליון, כשחבר לו תקציבה של ועדת התאטרון. ובסכום המגווח הזה צריך לכלכל את רעבונם שאינו יודע שובע (כן ירבה וכן יפרוץ!) של הפקות ומיזמים בפסטיבל עכו, בתיאטרונטו, בפסטיבל התאטרון הקצר, בפסטיבל המחזה המקורי, שלא לדבר על תריסרי

---

<sup>3</sup>Sheldon Cheney, *The Art Theatre*. New York: Alfred A. Knopf, 1925, rep. 1969: 15.

<sup>4</sup> תיאטרון 6, ספטמבר 2001

הפקות עצמאיות האמורות להיות מוצגות בצוותא, בתמונע, בסמטה, בזירה הבינתחומית, בתאטרון קרוב ורחוק, וזאת, בצד כרישי פרינג' עתירי איכות והשקעה הזקוקים להשלמת הכנסה כמו אנסמבל עתים של רנה ירושלמי, תאטרון נוצר, התאטרון הערבי-עברי ודומיהם.

## בין תרבות, Culturalism, ונילוח הקשריה

זאת ועוד: כדי לענות על השאלה "מהי תרבות שראויה לתמיכה?" יש צורך מקדמי להגדיר את המונח העמום "תרבות" בהקשר המקומי. לגבי דידי, שני המונחים - "תרבות" ו"תרבות ישראלית" -- הם היינו הך: תרבות ישראלית היא כל יצירה הנוצרת בארץ על ידי יוצרים ישראלים יהא אשר יהא מוצאו של חומר הגלם בו הם משתמשים, מעבדים ומפרשים. כל עוד המרחב התודעתי-אסוציאטיבי, אליו מרפררת היצירה ובהשראתו היא מאויכת, הוא מקומי, אין חשיבות לשאלה אם מחולל הנכס התרבותי הוא יליד או מהגר, גר, תושב או אזרח מן המניין, והאם אין הוא או היא מתודעים אל אותו מרחב תודעתי לוקאלי מבעד לפריזמה של חווית קיום זרה. אסור שה"מה" -- ש"ישראליותו", "עבריותו", ועל אחת כמה וכמה "יהדותו" של המיזם התרבותי או של יוצרו -- יהוו, בשום מקרה, בשום פנים ואופן, ובשום הקשר פוליטי זה או אחר, עילה לתמיכה, בניגוד מוחלט ל"איך", קרי, מקוריותה ואיכותה של העשייה האמנותית.

זאת ועוד: החוקר סטיוארט הול תיאר את הקשר הגורדי שבין תרבות, אמנות וחברה במלים: "פעילויות תרבותיות (דוגמת אמנות המופע) משורגות ומעורבות במכלול הפעילויות החברתיות, ופעילויות אלו מצידן משורגות ומעורבות בכל העשייה האנושית המכוונת לחושים, שבאמצעותה יוצרים גברים ונשים את ההיסטוריה שלהם".<sup>5</sup> לאור הגדרה זו, ולאור ההכרה שהפעילות התרבותית אצלנו נגועה עדיין פה ושם באותה מחלת נעורים חיונית והכרחית לשעתה של שחר תרבות התחיה הציונית, שהפכה את מורכבותה, את רב-משמעותיותה ואת שפתה הייחודית של היצירה האמנותית לשפחה חרופה ובלתי נחשבת לרוממות המסר, האידיאולוגיה החד-משמעית, שאותה באה לשרת -- צריך להבחין הבחן היטב בין אמנות המזינה תרבות לאומית בהיותה נאמנה באורח בלעדי לייחודה ולרב-רובדיותה האסתטית (בלי שתהפוך בכך לאמנות לשם אמנות, משמע, ליצירה נטולת אמירה ועמדה), לבין אמנות מגמתית ודיקטטית, המשעבדת את האמנות להיגד והופכת אותה למוליך שקוף שלו. סוג אחרון זה של יצירה משיק למה שמוגדר על ידי חוקר התרבות הפוסט-מודרניסטי ארג'ון אפאדוראי כ- "Culturalism", מונח שריח גנאי נודף ממנו, ושלא מצאתי לו תרגום הולם לעברית. פירושו של המונח לדעת אפאדוראי: "הגיוס המודע של תרבות והבדלים תרבותיים בשירות... פוליטיקה לאומית או על-לאומית".<sup>6</sup> וכאן, בדחיית גיוס תועמלני כזה, חבוי תבחין נוסף לתמיכה או לאי-תמיכה בתרבות, מעבר לדרישות המובנות מאליהן של איכות והעדר פופוליזם ומסחריות.

עיקרון מקדמי נוסף שהייתי מציג לתמיכת-יתר בתרבות, הוא עקרון התלות של התבחינים, שעל פיהם היא ניתנת, בהקשר ובנסיבות תקופתיים מסוימים. כיוון שההקשר והנסיבות לפעילות

<sup>5</sup>Stuart Hall, "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", in Lawrence Grossberg, ary Nelson, Paula Treichler, eds., *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992: 279.

<sup>6</sup>Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. New Delhi: Oxford University Press, 1997: 15

התרבותית נתונים לשינויים דינמיים, על הקריטריונים לתמיכה ציבורית להיות נזילים ומשתנים ללא הרף בהתאם למתהווה ולמתפתח בשטח. אין שום קריטריון של תמיכה – ובוודאי לא תמיכה מצד גורם ממלכתי – שיש לאפשר לו להיות שריר, קיים ועומד מעבר לתקופה מוגבלת. אם צריך היה בשנות הששים והשבעים לעודד בכל מחיר את התפתחותו של המחזה המקורי, שנחשב למוצר נחשל ובלתי שויק, הרי שהיום לא זו בלבד, שהמחזה המקורי הפך ללהיט, אלא שבמקרים לא מעטים מסתתר מתחת לאיצטלה של דרמה כחול-לבן שובר קופות בולווארדי המוני, שווה לכל נפש וולגרי, סיטקומי וטלנובל, שאינו ראוי לתמיכה.

הוא הדין, נאמר, בעידוד-יתר של הפרינג': עד לפני זמן לא רב נדרשה יצירת-השוליים החוץ-ממסדית בארץ להעדפה מתקנת בתמיכה, הן משום שנטיית היוצרים, בתחום התאטרון לפחות, הייתה להסתפח מיד עם גמר לימודיהם לממסד הצנטרליסטי והבולע-כל, ולכן היה צורך לחזק את השוליים, והן עקב הקשיים שבהפקה עצמאית של יצירה נטולת-בית. הודות לנקיטת מדיניות אוונגרדית בפסטיבלים מרכזיים בארץ, לפתיחתם של בתי-ספר, מרכזי יצירה ואתרי הופעה בעלי אוריינטציה אלטרנטיבית, וכתוצאה מן השינוי הדראסטי שחל בשוק העבודה התיאטרוני בארץ בעשור האחרון – קרי, גידול ההיצע של כוח האדם האמנותי על הביקוש – עולה היום הפרינג' התיאטרוני כפורח.

## **יעדים לתמיכת-יתר: אמנות גבוהה ו"חתרנית" ואמנות רב-ובין תחומיות**

היום מי שתובעת עידוד-יתר הוא לא היצירה הקונוונציונלית שבשוליים, אלא בעיקר היוזמות המקדמות שפה אמנותית חדשה, היוזמות הבין תחומיות והרב-תחומיות, שהן "תרבות" בהוראתה האוניברסלית, המכלילה, העל-אסתטית, מאחר שהן ממוטטות את המחיצות בין אמנות לאמנות, ובין אמנות לחיים. עידוד זה מגיע לא רק למיזמים האלטרנטיביים, החוץ-מימסדיים, אלא גם לאלה הנולדים בלב המאפליה של המיינסטרים התיאטרוני, החושש מסיבות כלכליות להפוך יוזמות אוונגרדיות כאלה לבנים חוקיים ושווי זכויות ברפרטואר, חוץ מן המקרים היוצאים מן הכלל שאינם מעידים על הכלל כאנסמבל עתים של רנה ירושלמי בחסות הקאמרי או קבוצת הצעירים בהבימה. דווקא בחברה הטרוגנית ושסועה מבחינה דמוגרפית, אתנית, סוציו-אקונומית וסוציו-תרבותית כשלנו אין המגמות הבין-והרב-תחומיות באמנות צריכות להיות נחלתן הבלבדית של מובלעות חשובות, אך בדלניות ושוליות בהגדרתן, כמו **בית-הספר לתאטרון חזותי, הזירה הבין-תחומית, תאטרון המעבדה, מקלט 209** וכיוב'. על התמיכה הציבורית לסייע לקידום מגמות אלו במרכז של זירת הפעילות האמנותית בארץ, כדי שיוכלו לשמש כגשר פנים-תרבותי, אינטרא-קולטורלי -- הניזון מעצם הוויית המפגש האינטרקסטואלי הפורה של שפות וצפנים אמנותיים שונים ומרוחקים -- בין קהילות לאומיות, תרבותיות ורעיוניות, בין יהודים לערבים, בין דתיים וחילוניים, בין המרכז השבע לפריפריה המקופחת. יכולת גישור זו של האמנות הבין-והרב-תחומית איננה סיסמה אלא כישור מוכח, כפי שנראה בעליל בפרויקטים שנוצרו, בין היתר, בפסטיבלי עכו תחת שרביט ניהולו של עתי ציטרון, פרויקטים שבהם הפרו הדיאלוג בין המגזרים הלאומיים והחברתיים והאינטראקציה בין תחומי האמנות השונים זה את זה. אמנם אין זה מתפקידה של התמיכה הציבורית, הנגועה מטבע בריאתה בפוליטיזציה, להעניק הכשר ממסדי מוצהר למגמות אלו, אולם במדיניות חלוקת ההקצבות שלה היא בהחלט עשויה לעודד אותן.

חלופיותה התזזיתית של הפעילות התרבותית, ובדיעבד של התמיכה בה, ניזונה גם מן הגלובליזציה של פעילות זו כפי שתואר אותה האתנוגרף ג'יימס קליפורד בשנות התשעים:



"זהויות במאה העשרים אינן מושתתות יותר על ההנחה של תרבויות או מסורות נמשכות. בכל אשר תפנה מאלתרים יחידים וקבוצות מופעים מקומיים מן העבר שנאגר בזיכרון, כשהם שואבים מן המדיה הזרה, וכן ממערכת סמלים ומשפות זרות להם". ובהמשך אומר קליפורד: "תרבות אינה... קורפוס אחדותי של סמלים ומשמעויות שניתן לפרשו באורח דפיניטיבי. תרבות היא דבר שנוי במחלוקת, זמני, חולף ומתהווה".<sup>7</sup> על מעניקי התמיכה להיות, על כן, מודעים לכך, אלא גם לכך שמדיניות תמיכת-היתר אסור לה, כפי שנהוג אצלנו, להתבסס על התבחין של הקף הפעילות שביצע הגוף האמנותי המועמד לתמיכה בעבר, או להציג משוכה גבוהה מדי בפני גוף אמנותי חדש. זה אומר שהמופקדים על ההקצבות חייבים להתעדכן כל העת לא רק בנעשה, אלא גם במה שעומד להיעשות ברב-מערכת התרבותית. הזכות להעניק תמיכה אינה אפוא "כיבוד", אלא חובה הדורשת לימוד והשתלמות מתמידים.

**היום, מי שתובעת עידוד-יתר היא לא היצירה הקונוונציונלית שבשוליים, אלא בעיקר היוזמות המקדמות שפה אמנותית חדשה, היוזמות הבין תחומיות והרב-תחומיות, שהן "תרבות" בהוראתה האוניברסלית, המכלילה, העל-אסתטית, עידוד זה מגיע לא רק למיזמים האלטרנטיביים, החוץ-ממסדיים, אלא גם לאלה הנולדים בלב המאפליה של המיינסטרים**

ולכן, מתוך מודעות לתקפות הזמנית בלבד של הבחנות, נראה לי שצו השעה הנוכחית – על כל פנים, בתחום הסיוע הציבורי לתאטרון -- הוא תמיכת-יתר בתרבות מחתרתית, חתרנית. איני מתכוון לתרבות אנרכיסטית, פוסט-מודרנית בהכרח או פוסט-ציונית, אלא דווקא למה שמכונה "תרבות גבוהה", לקלאסיקה העולמית שמדיניות החינוך וצריכת התרבות הקרתנית של מדינת ישראל הפכה אותה, בעל כורחה, לחתרנית, למחתרתית, לעוכרת שמחתם של מנהלי מוסדות תרבות, כמעט למילה גסה: בלי להיכנס לפירוט מלאה ניתן לומר, שהכוונה לתמיכת-יתר בקלאסיקה הקאנונית בכלל -- זו העתיקה, זו של העת החדשה, וזו של המאה העשרים -- ובתרבות הקלאסית הבלתי מוכרת והבלתי ממוחזרת לעיפה בפרט (כלומר, הקלאסיקה שאינה נמנית על קומץ המחזות הסלקטיבי מן הטרגדיה היוונית, והלהיטים השייקספיריים, המולייריים, הבומרשאיים, הגולדווייט, האיבסניים, הצ'כוביים, הלורקאיים, הברכטיים והמילריים, הממוחזרים אצלנו שוב ושוב, כשהם מועתקים ללשון הקודים וההרמוזים המוכרים לצופה ממציאותו האקטואלית ומחניפים לבורותו).

בד בבד, אני מתכוון גם לתמיכה בהעלאת מחזות וטקסטים מופיעים מתרבויות עכשוויות עשירות ובלתי ידועות במקומותינו במזרח אירופה, בארצות חבר העמים ובארצות הלטיביות, בארצות השפלה, ובמדינות המרחב השמי, אגן הים התיכון והמאגרב: יצירת הבמה הסורית,

<sup>7</sup> James Clifford and George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986: 19

המצרית, הירדנית, הלבנונית, האפריקנית, האיסלנדית, היוונית העכשווית, האסטונית והקרוואטית (ידעתם, אגב, שקרוואטיה היא מן המדינות המתקדמות ביותר באירופה בתחום פיתוח הדרמה ויצירתה?), אך גם מחזאות האוונגרד הגרמנית, הצרפתית, הסקנדינבית, האנגלית, האמריקאית והאוסטרלית של ימינו, ולא רק זו של שנות השבעים ולפניהן (כמו, למשל, המחזות של סם שפארד, פורנס, מריה איירין שרה קיין, פיליפ מיניינה, מישל וינאבר, ולר נוברינה, יון פוסה, היינר מילר ואלפרידה ילינק, שזכתה בפרס נובל גם בזכות מחזותיה הקשים לעיכול, ולא רק הודות לרומנים שלה כפי שצוין מתוך רשלנות נבערת וטיפוסית בכלי התקשורת שלנו). זו תרבות דרמטית שלא תוצג אצלנו אם לא תזכה באפליה מתקנת, בתמיכה ייחודית, ולא רק בפרוטות שמעניקים לגופים המעלים אותה מכוני התרבות הזרים והשגרירויות. כי תרבות דרמטית זו היא מאתגרת, תובענית, סגנונה המילולי ותחבירה הבימתי אוטוריים ואסוציאטיביים לעתים, טעוני אלוזיות אוניברסליות, עלילותיה אינן תמיד "עשויות היטב" ואינן מושתתות על "אקשן" מלודרמטי, הכרונולוגיה שלה איננה ליניארית, דמויותיה עשויות להיות מופשטות, והיחסים ביניהן מורכבים, מעודנים, מושתתים על ניואנסים דקים, וממילא לוקה דרמטורגיה זו במה ששׂוש אביגל הייתה מגדירה כרמת סיכון גבוהה. ולכן אין מרבית להציגה במכות של התאטרון – לונדון וניו-יורק – שהם המעיין הדי פרובינציאלי והדי רדוד, לעתים, ממנו שואבים אחינו המנהלים האמנותיים, ולמען האמת, כולנו – כל מי שיש לו יד ורגל בעשייה התיאטרונת – את מרבית השראתנו.

הקלאסיקה ומחזאות האיכות הרב-תרבותית הן תרבות קוסמופוליטית הראויה לתמיכת-יתר דווקא משום שאינה מקורית, משום שהיא מרחיקה את עדותה על המציאות בה אנו חיים, ומאפשרת התבוננות במציאות זו מבעד לפריזמה רב-רובדית, כזו שאינה פשטנית ומלעיטה את הצופה בכפית, אלא מאתגרת אותו, מפעילה אותו, מחייבת אותו למלא פערים, לפצח קודים סמנטיים וסמיוטיים בלתי שגורים, להתעלות לשעה קלה ממי האפסיים של ההווה הטלוויזיונית הרדודה, החומרנית, השוביניסטית, האנטי-הומנית והבדרנית עד להחליא בה הוא חי. יתר על כן: זו אמנות אליטיסטית ואלטרית, דווקא לכן אני ממליץ שהפקתה תזכה בתמיכת-יתר, כי תרבות אינה מצרך דמוקרטי, השווה לכל נפש – כפי שניתן אולי לחשוב לאור שרידי מדינות "כור היתוך" של שנות החמישים, המנחים עדיין את הגישה הממלכתית לתרבות -- אך שְׁוֹה לכל נפש בתל-אביב, בשדרות, בירושלים או בקרית-שמונה להתאמץ ולהיות ראוי לה.

**לגבי דידי, שני המונחים – "תרבות" ו"תרבות ישראלית" – הם היינו הך: תרבות ישראלית היא כל יצירה הנוצרת בארץ על ידי יוצרים ישראליים היא אשר יהא מוצאו של חומר הגלם בו הם משתמשים, מעבדים ומפרשים. אסור שה"מה" -- ש"ישראליותו", "עבריותו", ועל אחת כמה וכמה "יהדותו" של המיזם התרבותי או של יוצרו -- יהוו, בשום מקרה, בשום פנים ואופן, ובשום הקשר פוליטי זה או אחר, עילה לתמיכה, בניגוד מוחלט ל"איך", קרי, מקוריותה ואיכותה של העשייה האמנותית.**

עידודם של הקלאסיקה והמכלול הרב-תרבותי הבלתי מוכר של יצירות עכשוויות מתבקש בשל צרות האופק התרבותית המדהימה הרווחת במקומותינו, המגבילה הן את מקורות הרפרטואר, והן את המידע הכתוב והחזותי על החידושים בתאטרון – ואני מאמין שהמצב דומה בתחומי אמנות אחרים -- לחלק מסוים של העולם דובר האנגלית, שבעשורים האחרונים איננו, בלשון המעטה, מן המחודשים והמקוריים, ואפילו בתחום התאטרון הקונוונציונלי. בשל מהדלי מערכת החינוך והוראת השפות בארץ, קיים לרוב אצל קובעי המדיניות האמנותית חוסר עניין כמעט מוחלט בתרבויות אחרות. וזאת, בניגוד גמור לפוליגלוטיות ולרוחב האופק התרבותי של החברה הישראלית בשנות החמישים והשישים, כשעל הבמות הממוסדות והחוג-ממסדיות שלנו נערכו כמעט בכורות עולמיות של מחזות בקט, יונסקו, דירנמאט, ז'נה ואראבל, והמחזאי והבמאי צמח אז – נסים אלוני, חנוך לוין, יעקב שבתאי -- עשוי היה להעשיר את האופק הרוחני שלו במיטב מכמני הקלאסיקה העולמית.

לעומת המצב ששרר אז עשויות שתי דוגמאות להמחיש את ההשלכות התרבותיות החמורות של הניאו-קולוניאליזם האנגלופוני השטחי, שאנו כופים על עצמנו בתחום התרבות, ואת הפירות הבאושים של תמיכה נמוכה מדי בתאטרון בכלל, והעדר תמיכה-יתר בהפקת קלאסיקה ותרבות גבוהה בפרט: האפיזודה הראשונה לקוחה מהצגה מעולה של העידית שבקלאסיקה המודרנית של תאטרון האבסורד מזה חמישים שנה, שכל בן-תרבות באירופה מכיר כמעט בעל פה, ואשר הוצגה לראשונה בארץ בשלהי שנות החמישים, רק שנים מעטות אחרי בכורתה בפריז: "הכסאות" מאת יונסקו בבימוי של מוני מושונוב, שהועלתה בסוף שנות התשעים ב"הבימה". בהופעות הראשונות אובחנה נדידת עמים רבתי בהפסקה ובזמן ההצגה לכיוון היציאה. כשניסינו לברר מה הסיבה לתופעה זו, התנפל עלינו חלק מהנוטשים שחשו עצמם מרומים ונעלבים: מאיפה החוצפה לדרוש מאיתנו תשלום עבור השטות הזאת? הצגה שלמה על זוג זקנים אינפנטיליים, שלא חדלים לגרור כסאות ריקים ולדבר אליהם כאילו היו בני אדם? ובכלל, חסרים שחקנים בהבימה שצריך לגדוש את הבמה בכסאות? מה, עושים מאיתנו צחוק?

ובניגוד קוטבי לתגובה זו, שהיא אבסורדית אף יותר ממחזה האבסורד אליו היא מתייחסת, האפיזודה השנייה מראשית שנות ה-2000. עניינה הוא מאמר שהופיע בירחון התאטרון הגרמני רב-ההשפעה "תיאטר הוייטה". כותב המאמר קבל מרה על השערורייה בכך שהפיתיון בו משתמשים מנהלי תאטרון עירוניים, שתקציבם קוצץ, כדי למשוך קהל רב בעלות נמוכה, הוא קיום ערבי קריאה של מיגוון מחזות קלאסיים ואוונגרדיים גרמניים ואחרים, כי רק זה מה שמביא צופים לתאטרון. איך אומרים? הלוואי עלינו צרות כאלה...

## זכות תרבות חיים ויחסי אנוש

אולי זה יישמע תמוה שבחברה השקועה עד צוואר כמו החברה הישראלית בבעיות פוליטיות וחברתיות, אני מטיף דווקא לעידודה של תרבות קלאסית ורב-תרבותית, אולי זה יישמע כחזון אסתטיציסטי ואסקפיסטי מתייפייף. אולם לא זו בלבד שהפקות קלאסיות קאנוניות מז'אן דארק בתאטרון הקאמרי בשנות החמישים, דרך נשי טרויה בהבימה בתקופת מלחמת לבנון, ועד למיתוס באנסמבל עתיים ובמלחמה כמו במלחמה של קבוצת הצעירים בהבימה בעשור האחרון, הוכיחו שאין כל סתירה בין קלאסיקה לאמנות פוליטית, אלא שנאמנים עלי דבריה של אופירה הניג, מי שבכהונתה המוצלחת כמנהלת תאטרון החאן הוכיחה שניתן להיות רלוונטי בדרך מעמיקה ומשמעותית דווקא בפניה לחומרים בלתי שגרתיים, המבוצעים בשפה תיאטרונית מרתקת וייחודית:

עשיית התאטרון היא כמובן השתקפות של סביבה וחברה, שבה מתרחשת היצירה. בחברה שבה האלימות, הזלזול באחר ובמיעוט הם כה שכיחים – יש תאטרון אלים, אגרסיבי וחסר מורכבות; לעתים תאטרון המשתמש במניפולציות על גבול הפשיון, פורט על הנימים האמוציונליות הכי פשטניות ופונה לזיכרון הקולקטיבי הכי מגויס...<sup>8</sup>

דברים נכוחים אלה יפים בעיני לכל תחום אמנותי-תרבותי אחר, ולא רק לתאטרון. ברור לי שהאלטרנטיבה לתרבות האסתטית המתוארת על ידי הניג – התרבות המתלהמת, הכוחנית, הפלקטית, האתנוצנטרית, תרבות המוות והשכול, קצרת הסבלנות ובעלת הדופק הטלוויזיוני ההיסטרי -- היא תרבות אמנותית המעודדת תרבות חיים ויחסי אנוש שפויים, שקולים, סבלניים וסובלניים יותר: אמנות שהדופק של היחשפותה לעין המתבונן או של התפתחותה העלילתית מודרג, מתון ומעודן יותר, תרבות שמשלבי לשונה גבוהים ואיננים יותר, תרבות המכוננת אידיאל אנושי נעלה, מורכב, מצפוני ומוסרי יותר מזה שאנו רגילים לפגוש במציאותנו המטורפת המתמחה בזילות חיי אדם וכבודו. כוחה של התרבות הקלאסית, הגבוהה, שבה אני רואה את תרבות התיקון הראויה לעידוד, הוא, אם כן, דווקא בהיותה, על פניה, בלתי מחוברת להוויה המזרח תיכונית.

### **סנוב, ונורבגית אתה כבר יודע?...**

הפילוסוף היהודי וולטר בנימין מצטט מושכל ידוע של ברטולט ברכט: "אל תבנה על הימים הטובים ההם, אלא על הימים הרעים שיבואו". דומה שקברניטיה של מדיניות התמיכה התרבותית בישראל היו צריכים לתלות ציטטה זו על קירות משרדיהם. ודווקא משום כך, ראוי לסיכום להזכיר את היעד החשוב והמהותי מכולם לתמיכה, הנהגה אצלנו, אם בכלל, רק בפירוורים מהעוגה: כוונתי לתמיכה בסייעניהם של מקציבי ההקצבות, התומכים בתמיכה. אני מצדד בתמיכה הוגנת בכל אותם מתווכים המעודדים צריכה תרבותית מושכלת ומשובחת יותר, שיה בנושאי תרבות ואמנות ואיכות חיים משופרת יותר: לתמיכה בכתיבת-עת בענייני תרבות, בספריות, בערוצי תרבות בטלוויזיה נוסח "ארטה" ובהקנת מופעי תאטרון, מחול, מוסיקה, אופרה ובקריאת ספרות ושירה וב"פריים טיים" בערוץ הטלוויזיה הממלכתי ובערוץ 2 ולא רק ביציאה ידי חובה כספיה לערוץ נידח של תכניות ילדים, בתיגבור שידורי התרבות והחייאת התסכיתים ברדיו, בהעצמת סל תרבות ארצי ותרבות יום א', וגו'. זאת בצד הקצאת תקציבים למימון השתלמויות, סדנאות וכנסים בארץ ובחו"ל של יוצרים, ואפילו ללימוד שפות (כן, כן!) על ידי יוצרים ומובילי תרבות. את מימון של מטרות אלו ניתן היה לנתב לאפיקים שלא היו מכבידים על מערכת התמיכה הישראלית, לו היו קברניטי מערכת זו מכירים בחשיבות הסיוע להשתתפותה של ישראל בארגונים אמנותיים בינלאומיים, דוגמת חידוש המרכז הישראלי של ארגון התאטרון הבינלאומי, ה-ITI. כל אלה, כל התומכים בתמיכה, מהווים כשלעצמם קבוצת תמיכה, היוצרת את האקלים הציבורי האוהד לתרבות מגרה, מקורית ואיכותית. אולם ראשיתה של התמיכה בתמיכה לא בהגדלה המובטחת והחיונית של בסיס תקציב התרבות (שעליה, כמובן, מגיעה ברכת יישר כוח לשרת החינוך, התרבות, המדע והספורט, במידה שאכן תממש את כוונתה [ואוי לנו שאנו מתרפקים בגעועים על ימיה של השרה לימור לבנת. ג.ק. 2015]), אלא בדאגה לאושיות התרבות: לרמתם ולרווחתם החומרית של המורים ובסיוע דחוף למוסדות המתמוטטים של ההשכלה הגבוהה. אך על זה, כמובן, כבר נשברו קולמוסים הרבה, ואין צורך להכביר מילים.

<sup>8</sup> תיאטרון 3, ספטמבר 2000: 4.

## שבעה מזמורים חדשים

### שיר אחר

דמעות העננים של ינואר  
בשרו שנה חדשה. היכן אני?  
החולם אני את הלילה הזה  
שפורח במחיי? מה מת בנפשי,  
מיהו הנושם בראותי פעימה  
אחר פעימה. העט של שפתי  
פותח את שארית חיי ואחרית  
מחשבותי. הו, אל שדי, דם רב  
שותת סביבי. מי היה פרח אדם  
על קבר בני? מי השד הלוחש באזני  
שגם אנכי מת?

### מחבואים

היכן אתה מסתתר ממני?  
אינני מאחוריך, לא חבוי, לא סמוי.  
אינני ראוי להקשר מחמת הדבר  
העכורה שהלקתי בה לסיוס חיי.  
אנא, התגלה כאן בפני לרגע קט,  
שאראך שוב במלוא קומתך היפה  
ואשמע קולך בא מגמחה חשוכה,  
שב מן הנשיה להשמיע ולהראות,  
אפילו לרגע קט. היכן אתה?  
אני כאן, עוד שומע את קולך מדבר  
לרגעים מבזיקים, שומר על דמותך  
בעמקי זכרוני. היכן אתה נחבא מהחיים  
שקיו בנדך והזמן אצל מהם.



אשר רייך



## הנִּיבֵנוּ

יָדִיד נְעוּרַי הִפָּךְ אֶת עוֹרֹו  
לְקִרְאֵת הַפֶּסַח וּבִיעַר מִקְרָבוֹ  
אֶת חֲמִץ חֲטָאִיו כְּדֵי לְהַפָּךְ  
אֶת עֲצָמוֹ לְכַעַל תְּשׁוּבָה.  
הוּ הַשִּׁיבֵנוּ אֵלֵינוּ וְנִשְׁוֹבָה  
כְּלֵי סִיּוּעוֹ שֶׁל רַב  
בְּעֵקֶבוֹתָיו בָּאָה הוּד אֶהוּבָתוֹ  
הַצְּפוּנִית שֶׁהִיָּתָה לְגִיּוֹרֵת רִשְׁמִית.  
הֵם מְצָאוּ עֲצָמָם עַל עֵץ עֲבוֹת  
שֶׁהִפָּךְ לָהֶם מִשְׁכָּן לְשׁוֹשְׁלֵת  
שֶׁיִּקְיָמוּ לְתַתִּיָּה.  
בְּעֵרֵב הַחַג מְצָאֵתִי אֶת הַצְּפוּנִית  
הַבְּלוֹנְדִית מְאוֹסְלוֹ בְּפֶרֶק הַיֶּרְקוֹן  
יַחַד עִם בֶּן זִוְגָה חֲנוּן יְרוּשָׁלַּיִם,  
מְצִיעִים לְעֲצָמָם מִטַּת עֲלִים  
מִדְּמַעוֹת הַבְּקָר, הַטֵּל,  
שֶׁעַל פִּי הָאֲגָדָה הִיְהוּדִית  
מִמְנוּ נִבְרָא הָעוֹלָם.  
הֵם נִרְחֲצוּ בַטֵּל  
וְהָעוֹלָם נִרְאָה חֲדָשׁ וּמְבֹהִיק.

## אִזְרָתִי שְׂמֵחָה

מִבְּרִזְל הַנְּעוּרִים חֲזֵי הַתְּלִידוֹ  
תּוֹגָה נִגְעָה וְהִנָּגַע נוֹתֵר בִּי.  
אֲנִי שָׁר שִׁיר מְגֹמֹר אֲנִי שָׁר  
עַל גְּמִירוֹתַי בְּתוֹכָתוֹכָךְ  
וְאֲנִי מְרַגֵּשׁ אֶת הַמְּרוֹמִים  
עִם מְעַרְמִיךְ הַמְּעַרְמִים עֲנֵג  
עָלַי. בְּרַחֲמֶיךָ הַמְּנַחֵם אוֹתִי  
אִזְרָתִי שְׂמֵחָה וְהִנֵּה לְמַחֵל לִי.



אשר רייך

### תוגה מרה

הייתה זו אהבה חמה כעוגת תפוחים,  
המשבשת לי את הארוס. תוגה פלשהי  
נרדה עלי. קולי הסתים בחטף. בקשתי  
למצא אף הד שנותר ממני.

האל האנדרוגני מזין אותנו, המאמינים,  
מכל הצדדים ואנחנו התמימים פה נהנים  
עד שהוא מתהפך על צועו והצער מצויף  
אותו על ברואיו החיים בריק השופף. בקצוף  
הזה שאינו יודע שבע. הו, אל גדול ונורא.

האם הצור באמת תמים פעלו בלא רע?  
הלא בני האדם פה אוילים מדורף פשעם.  
פחדים, אימה וחרדות ממלאים חלל לבם  
בבוז ובזלזול או סגידה עגרת ליפי הנרע  
של הבריאה הקדומה שיצרה אותי ערירי.  
אני נשכב להרגע בארון הקבורה שבחדרי.

### תמונת עוברייתי

הייתי אז גדול כאגרוף,  
מקפל בצורה הקלסית הידועה,  
וכבר חשבתני על עולמות שונים  
שהתרוצצו בי בלא דעת.

הפרתי את אמי מבפנים  
יותר טוב ממנה. האם  
זה נמו לי אינשהו יתרון עליה?

אז היו חדשי חיי הימים ביותר.  
לא רציתי לצאת החוצה  
אל עולם מנכר, חפשי, מאשר.  
את המלאך עמו רציתי להאבק  
לא ראיתי. חשתי אף ומזום קל  
סביב אפי. מסעותי בתוך הרקם  
היו המפלאים שידעתי עד הנה.

## שני תחריטים

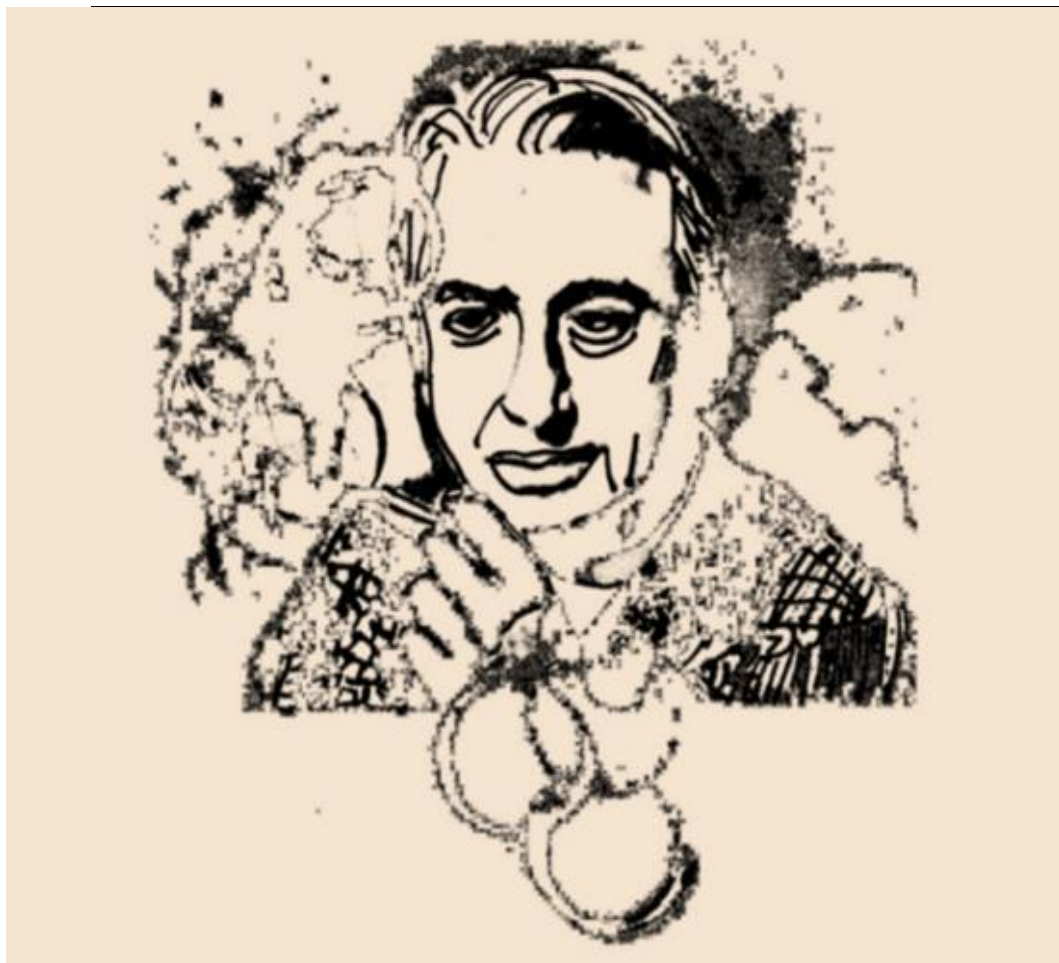
1.

קלב מרחרח בחפוש שנת אפס  
מאחורי הצריפים של משרד החוץ  
בתי קברות פוליטים  
שיחה לבנה  
תברה בלי פרולטריון  
איש ללא דיאלקטיקה  
קצין בצבא הקבע  
ללא תת־הכרה  
יש עתיד למי שזוכר.

2.

האור מעורר את השנה הבלתי יציבה  
קרן ליזר מאירה על הגוף התברתי  
הנה, הנני בלב הפצע  
היכן שצריכים את עזרתי  
בסכול המהומה  
כאשר בלי מגיע לאמצע  
האדמה בה המים מכבים אש  
והאיר נשרף בענני הזהום  
המתפשטים על פני העיר.

## מאה שנה להולדת רולאן בארת



רולאן בארת, ציור: רוני סומק

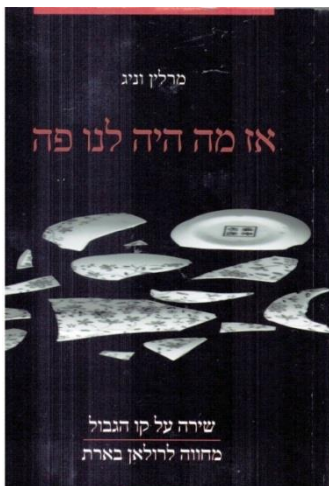
רולאן בארת (1915-1980) מגדולי הפילוסופים ומבקרי התרבות במאה העשרים, אינטלקטואל ותאורטיקן מהחשובים בזרם הפוסט־סטרוקטורליסטי. "הטקסט עצמו הוא זה שמנשל אותי (למרבה השמחה) מהמשך הסיפור שלי"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> הציטוטים המיוחסים כאן לבארת עובדו מתוך כתביו. פסוק זה מובא בספרו **רולאן בארת על פי רולאן בארת** בהוצאת רסלינג.

## מקבץ מכתמים בהשראת רולאן בארת

מתוך ספרה החדש של מרלין וניג "או מה היה לנו פה" – שירה על קו הגבול / מחווה לרולאן בארת, שיצא בימים אלה ב"ספרא".



### רולאן ואני

רולאן בארת הוא ההוגה האהוב עליי, ואני חבה לו רבים ממקורות ההשראה שלי. מראשית שנות העשרים לחיי, במשך השנים שלי באקדמיה, בארת טייל אתי יד ביד לאורך ולרוחב החוף של הטקסט, כאשר התורה ואורח חיי הם הים, ואילו בחיי החול, על החוף, בארת תירגל אתי טקסטים אחרים ועזר לי לגלות את עצמי הכותבת, ולא לשכוח את הסבי טקסט של החוויה בהווה (העבר והעתיד).

יום אחד, לפני כארבע שנים, נסחפתי בבת-אחת ובאופן לא צפוי למים הקרים של המרחב הווירטואלי. המסע של הכתיבה שמקבלת במה מידית וחושפנית היה מטלטל, ואין לי ספק שהמסע אל עצמי החל בין היתר, כתוצאה מדיאלוגים סביב תאוריות של בארת, בייחוד סביב כתביו **מחשבות על הצילום וביקורת ואמת** ותאוריות היסוד שלו שמונסחות באופן מדויק סביב תשוקת המבט.

כאישה חרדית שעוסקת באמנות הקולנוע, מעבר לזה שבארת עימת אותי וגרם לי לחדד את האמונה שלי מ"עיוורון" ל"פיקחון" ולהיות האישה שאני בתוך ה"דימוי" חרדית (שרובו קלישאה), כתביו סייעו לי לחדד את משמעות ה"מבט" בחיי כשלמלאכת ה"מבט" יש משמעות נוספת, מעבר לתרגום המקדי מציאות לתודעה. ה"מבט" מנכיח ויוצר חוויה משמעותית ואינסופית בפנימיות, כשידוע שהעיניים הן ראי לנפש (כך, למשל, כשמצטלבים מבטים נוצרים אלמנטים משמעותיים כמו קשב בקשרים בין בני אדם). על פי בארת ההתבוננות על מבט בצילום היא הגשמה מודעת של המונח Tuche (לאקאן) שהוא ביטוי המבטא את "הזימון, המפגש, הממשי". המבט של בארת חותר אל המהותי, החד-פעמי, שמתרחש ברגע המפגש עצמו, עם מה שהופך מ"מפגש המבט" ל"תשוקת המבט".

בשנים האחרונות כתבתי עשרות רבות של מכתמים, ואת דפוס הכתיבה המשונה הזה כיניתי "פוסטולוגיה", משום שאת חלקם פרסמתי גם כפוסטים בדף הפייסבוק שלי, כאשר מתוך אילוץ הזמן ומתוך המרחב הפנימי נוצר הטקסט כולו בהשראת רולאן בארת (שהוא גם הפרטנר שלי בדיאלוגים הלא כתובים). המכתמים במחווה זו בנויים בדומה למבנה הספר האינטימי והחושפני שכתב בארת **רולאן בארת על פי רולאן בארת** (1975), ספר שהכתיבה משוטטת בו ומשרטטת את ההווה היומיומית כמו את המחשבתית, כשכל מושג מהחיים מעורר תובנה או תהייה פילוסופית.

בזמן התגבשות המחווה (שאפשר לקרוא לה גם פסטיש, הומז' או אלוזיה) גיליתי שתי עובדות מסעירות למדי. הראשונה: רולאן בארת מת ביום ובשנה שבהם נולדתי. והשנייה: השנה (2015)

ציינו בעולם מאה שנה להולדתו, ונעשו מחוות אינטלקטואליות מגוונות ברחבי אירופה לציון המאורע. שתי עובדות אלו גיליתי בשלבי העריכה הסופיים של הספר, וכך יצא בהשגחה עליונה שהספר הזה הוא המחווה הישראלית הראשונה לציון מאה שנה להולדת הפילוסוף והמבקר שנפטר ביום הולדתו.

## מות המחברת

- תגידי, מה זו יצירה טובה בעינייך?
- יצירה טובה היא זו המכריזה על מות המחברת.
- מחברות מתות?
- כן. לפעמים הן מתות. הרי אפשר להצית אותן, זו לא בעיה. ואפשר להשכיב אותן ולחכות שהרכבת הקלה תעבור. אפשר גם לקרוע אותן ולרוץ נגד כיוון הרוח. נו, יש הרבה דרכים להשמיד מחברות.
- אה, חשבתי שהתכוונת "מות המחברת" על משקל "מות המחבר".
- אה! רולאן בארת. אני לא מתוחכמת עד כדי כך.

ואחרי שהמחברות מתות?

- רוחות רפאים של מְלִים רודפות אותי בשנתי כמו סיוט, וכל החלומות שהדחקתי מטיילים בחדר, ואני מכבה את האור לוודא שזה לא אִמְתִּי. אבל זה אִמְתִּי.
- אז מה את עושה כדי שזה ייפסק?
- אני יושבת וכותבת אותן שוב והן קמות לתחייה, המחברות. המתות.
- תגידי, אהבת אותו?
- את מי?
- את רולאן בארת.
- השתגעת? אני לא אוהבת גברים שהם לא בעלי.
- ממתי החינוך הקתולי?
- איזה קתולי, אני יהודייה כשרה.
- אז תעני. אהבת אותו, כן או לא?
- זה חוסר טקט לשאול אישה כמוני אם היא אהבה רטוריקן מת.
- פנטזת עליו?
- עכשיו זו כבר חוצפה!
- למה, את כזאת קדושה?
- לא, הוא פשוט מת.



מרלין וניג | צילום: ניני הרמן

- מתי רצחת אותו?
- זה לא קשור אליי.
- ברור שכן.
- לא הבנתי, מתי החקירה הזאת נגמרת?
- כשתתחילי להבין מה זו יצירה טובה, לא תשרפי מחברות ותלמדי מה זו פנטזיה אינטלקטואלית – שלא נאסרה בעשרת הדיברות, החקירה סביר להניח תתחיל.
- אז כמה זמן אני אמורה להישאר ככה, במצב הזה?
- הדלת פתוחה. את יכולה ללכת.
- בסדר.
- מה בסדר?
- אני אשתף פעולה.
- מצוין.
- אני זוכרת ממנו דבר אחד, ואני יכולה להגיד בוודאות שזה הדבר ששינה את חיי.
- דברי.
- הוא לימד אותי שבגלל התאוריה של "מות המחבר" אני יכולה להיות אישה חרדית שחופשייה בכתיבה שלה.
- נו, זה המון.
- כן! וש"לכתוב – משמעו לטלטל את מובנו של העולם, להעמיד בתוכו שאלה עקיפה שעליה הסופר, ברגע האחרון נמנע מלענות". הוא באמת לא ענה לי, אבל הבנתי ש"המענה ניתן על ידי, בהביאי אליו את ההיסטוריה שלי, את שפתי ואת חירותי".
- אז עכשיו את מבינה שהוא אהב אותך?
- "המובנים חולפים והשאלה לעולם נשארת".

## לידת המבקר

במניפסט מות המחבר (1968) קרא בארת לבטל את גבולות הכתיבה, להפיל את החומות בין סופר לחוקר ולאפשר ל"אני" הכותב לכתוב את עצמו ועל עצמו גם דרך היצירה שהוא מבקר או חוקר. בשנת 2013 הפכתי למבקר קולנוע בדיוק בשביל התענוג הזה, למרות שיש כאלה שלא אוהבים את המונולוג של המבקר שתופס טרמפ על יצירות שאינן שלו. אבל נדמה לי שכאן בדיוק הם טועים, כי אין דיאלוג מפרה יותר, תמים וכן יותר – מזה של המבקר עם היצירה.

## לא יכולה אחרת

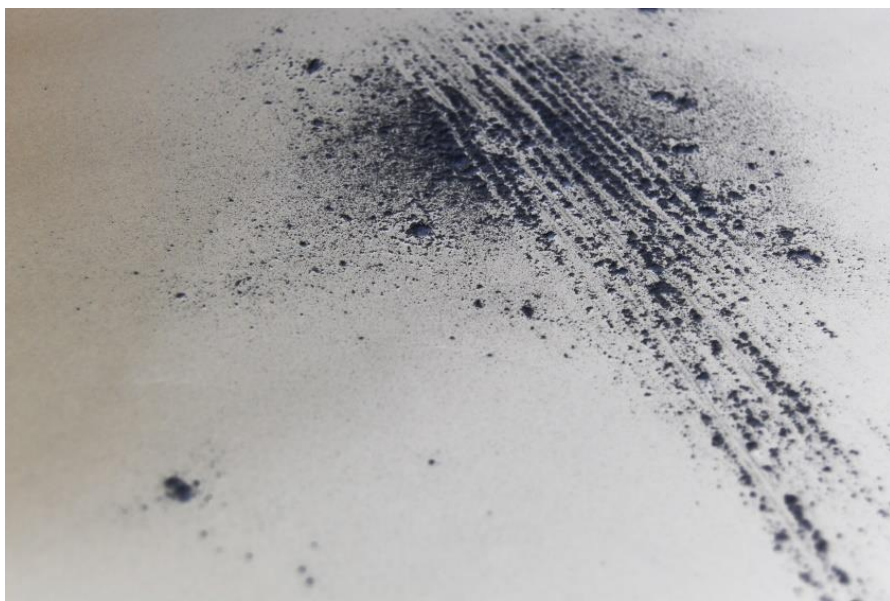
"גם אם לא נוכל אולי להסביר את השתיקה הזו, את הכישלון הזה, נוכל לפחות לומר אותם בדרך אחרת", אומר לי בארת, על האופן שבו בצורה אִי־רצונית אני מחפשת אותך מבראשית. אבל הכול דומם. אני מנסה להגיד לך שתדבר, שתגיד משהו. כי אני לא יכולה אחרת. אבל הכול דומם. אני רוצה לשאול כל־כך הרבה, וכל שאלה חוזרת אליי גדולה יותר ועזובה. ובכאב אני יודעת שבמו ידיי הוספתי את סימני השאלה וסימני הקריאה. אני המחברת, העמקתי את האשליה ויצרתי את

ההשפלה. אבל אני כאן ולא יכולה אחרת, ומשהו באי־שקט שבתוכי ממשיך לשאול. אתה תהיה שם בשבילי כמו אנציקלופדיה גדולה של מהויות? אתה תוכל לפרש את הסמיוטיקה המילולית שיצרנו בתדר אלמותי? אין שקר בלי אמת, אתה יודע? תני לו להגייד לך אותם בדרך אחרת, מתעקש באת. גם הוא לא יכול אחרת.

### לגעת בנבולות הכאב

ועוד אומר לי באת: "בהיותה מורחקת מכל סיטואציה, היצירה מתמסרת בדרך זו לחקירה: לנוכח מי שכותב אותה, או מי שקורא בה, היא נעשית שאלה המופנית לשפה, שאנו חווים את יסודותיה ונוגעים בגבולותיה. באופן זה היצירה הופכת לנאמן של מחקר עצום ובלתי פוסק על המילים. לעולם יש מי שרוצה שהסמל יהיה אך ורק תכונה של הדמיון..."

המילים טפטפו עליי. הייתי בחדר האמבטיה הגדול. הילכתי בסמטאות מאה שערים ועליתי את העליות למקור ברוך. והמילים טפטפו עליי. זה לא רק הזיעה שזלגה על הצוואר או במחשוף. זו הייתה מקלחת קרה וראשונה של נוסטלגיה קרה. אלו היו מילים ניגרות – על הריסים, על השפתיים. מילים מרות. דמותך שבה אליי כמו חיזיון, מנסה להפוך את הקיום לסמל גס. אני צעדתי בשכונות התפר של ירושלים. בלבי היה פשקוויל אחר מאלו התלויים על הקירות. בגילי המופלג, אמצע שנות השלושים, לא יכולתי יותר לקרוא את האותות והסמלים מדמותך. אני חוקרת הקולנוע – הקול הנע – מורחקת מכל סיטואציה ונוגעת בגבולות הכאב בטירוף דק.



צילום: עציון מזרחי



## הצילום והמוות

### רולאן בארת ז'אק דרידה על תפיסת הצילום וסוגיית המוות

"חיים/מוות", כותב רולאן בארת (Roland Barthes), "הפרדיגמה מצטמצמת לנקישה פשוטה, זו המפרידה בין התנוחה המקורית מול העדשה לבין ההדפסה הסופית"<sup>1</sup>. כך בארת מתאר את תהליך העמידה בפני עדשת המצלמה, תהליך ההצטלמות, כתהליך סימבולי של הפיכתו מאדם ממשי לדמות דו מימדית. הדינמיקה המאיימת בין החיים למוות באה לידי ביטוי בספרו האחרון של בארת: **מחשבות על הצילום**, אותו בארת כותב לאחר מות אמו, בעת ולאחר סידור אלבומיה הישנים. עמיתו ובן דורו של בארת, הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה (Jacques Derrida), מבטא גם הוא באופן דומה את חרדת המוות שלו ביחס לתצלומיו בראיונות שנערכו עימו<sup>2</sup>. שני ההוגים דנים על מהות הצילום והשפעת תצלומים על הצופה בטון המבקש להיות מחקרי, אך דווקא הצורה האינטימית שבה שניהם עוסקים בסוגיה, מאפשרת לחשוף את חרדתם הקמאית נוכח מדיום זה. נראה איזו מסגרת מחשבתית בארת ודרידה מקנים לסוגיית הצילום, כשבו בזמן הם מבטאים את נבכי נפשם בעת עמידה מול המצלמה או צפייה בתצלום, בייחוד שלהם.

בארט מתאר את הצילום כדבר אשר מצביע על אירוע חד פעמי שהתרחש בעבר: "הוא [הצילום, הערה שלי] חוזר בדרך מכאנית על מה שלעולם לא יוכל לחזור שנית בממשות"3. התצלום הוא "עדות" לאירוע מן העבר. כלומר, התצלום מהימן, ניתן לסמוך עליו כדבר מה שיכול להגיד לי - "זה היה". אך אין התצלום מופרד מהרפרנט שלו, אומר בארת, כי אם קשור בד בבד במה שהוא מייצג: "התצלום הספציפי לעולם אינו נבדל מן המצולם [...] המקטרת כאן היא תמיד וללא פשרה מקטרת"<sup>4</sup>. אותה וודאות נחרצת נסדקת קמעה בעת שאנו מתוודעים למורכבות של דרידה ביחס לאקט הצילומי ולרפרנט של העין המצלמת:

<sup>1</sup> רולאן בארת, **מחשבות על הצילום**, עברית: דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 94-95.

<sup>2</sup> "Jacques Derrida on Photography", YouTube video, posted by "olynthos1", July 5th 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=4RjLOxrloJ0> Jacques Derrida, Copy, archive, signature: a conversation on photography, (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2010), <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=fda9b249-9fed-457c-9195-42a6de2974ac%40sessionmgr4002&crlhashurl=login.aspx%253fdirect%253dtrue%2526scope%253dsite%2526db%253dnlebk%2526db%253dnlabk%2526AN%253d339200&hid=4207&vid=0&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#>

<sup>3</sup> רולאן בארת, **מחשבות על הצילום**, 10.

<sup>4</sup> שם, 11.



ז'ק דרידה

עיבוד מתוך צילום מסך

"כמובן שיש מושג של הצילום כעדות פשוטה של האחר כפי שהיה, כפי שהוא הופיע שם, אך מושג זה נגוע מיד בהמצאה במובן של ייצור, יצירה, דמיון פרודוקטיבי. אדם מייצר את האחר במקום בו אינו נמצא; לפיכך אני יכול לעשות מניפולציה לתצלום, להתערב, להמיר את הרפרנט: אני ממציא אותו, לפיכך, במובן של אדם שממציא את מה שאינו נמצא שם. שני המושגים של המצאה שוכנים בלב הצילום"<sup>5</sup> (תרגום שלי).

יש אקטיביות בטכניקת הצילום: הצלם מייצר את הדימוי, את התמונה, את הרפרנט, בו בזמן שהוא מתעד אותו. בכך, הרעיון של פעולת הראייה כזו אשר מתווכת בינינו למה שאנו רואים ומאשרת אותו כדבר מה (שהיה) קיים, מתערער.

---

<sup>5</sup> Derrida, Copy, 43.



עיבוד מתוך צילום מסך

רולאן בארת

החד פעמיות שבארת מצביע עליה מניחה פשטות בלתי ניתנת לפירוק שהיא מעבר לכל ניתוח של הזמן, של הרגע. החד פעמיות הזאת מניחה שהזמן אחיד, מה שלפי דרידה, אינו בפועל: "אם הרגע היחיד", האם הרגע היחיד, הראשוני והאחרון של הצילום כבר תופש זמן הטרוגני, זה מניח משך מובדל או מובחן"<sup>6</sup> (תרגום שלי). בניגוד לקביעתו של בארת שבתצלום יש כוח של "קביעה ואישור, ואלה אינם מוסבים על המושא אלא על הזמן"<sup>7</sup>, הרפרנט של דרידה מורכב, כיוון שבו בזמן מתרחשים ברגע הצילום (ובכל רגע בכלל) סאב-אירועים, הבחנות שונות. הטכנולוגיה של הצילום מעמעמת את עצמה כדי להציג לנו טוהר טבעי, הזמן עצמו, חוויה

<sup>6</sup> Ibid, 8.

<sup>7</sup> רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, 90.

כביכול בלתי ניתנת לשינוי<sup>8</sup> אך אם אנו תופשים את הזמן כמשך של רגעים משתנים ומורכבים, הלא גם הרפרנט מורכב גם הוא, ואינו רק נתון פאסיבי לחלוטין:

"אם הטכניקה מתערבת מהרגע שבו צילום נלקח, מהרגע של זמן החשיפה, אין עוד פאסיביות טהורה, בוודאי, אך אין זה אומר שהאקטיביות מוחקת את הפאסיביות. יש כאן שאלה של מבנה אחר, סוג אחר של פאסיביות/אקטיביות, אם אוכל לבטא זאת במילה אחת"<sup>9</sup>.

וכאן מתגבש מושג המוות אצל שני ההוגים. שהרי לפי בארת, המוות גלום במהות הצילום שכן התצלום מעיד על מה שהיה ולא ישוב עוד, כשבו בזמן התצלום מוחק את הממשות עצמה אותה הוא מתיימר לחשוף<sup>10</sup>. ואילו דרידה מוסיף לכך נדבך נוסף: "כאילו, מבלי להרוג, דרך הסימולקרה של סוג של מסגרת-קפואה, המוות אוחז בחיים על ידי איבון חן התנועה" (תרגום שלי)<sup>11</sup>. אם בארת הדגיש את הממשות הקבועה שהולכת לבלי שוב, דרידה מדגיש דווקא את התנועה שהולכת לאיבוד, זו המסמלת את הדינמיות והחיים. אותה דינמיקה בין חיים ומוות, בין מופע ונסיגה ממנו, מצויה בלב התצלום אמנם, אך למעשה בלב החיים עצמם:

"ה'אמנות הגדולה' של הנסיגה והפרישה הכפולה, לא פחות צילום מאשר בספרות, בציוור וברישום, היא לתפוס את הקו של הרגע, וודאי, אך באחזתו בו לתת לו ללכת לאיבוד, לסמן את העובדה ש'הוא היה שם, הוא נאבד', ושכל מה שאדם רואה, שומר, ורואה עכשיו הוא ההווה-שנאבדת של מה שחייב ללכת לאיבוד, ובראש בראשונה מוכרח ללכת לאיבוד"<sup>12</sup> (תרגום שלי).

---

**"אני נתקל לפתע-פתאום בתצלום ספציפי: הוא נופח בי רוח חיים ואף אני נופח בו רוח חיים [...] התצלום עצמו אינו 'חי' כלל וכלל (אינני מאמין בתצלומים 'חיים') אבל יש בו כדי להפיח בי חיים – כמו שמחוללת כל הרפתקה"**

---

## גילומו של המוות

נראה כי הדיון על הצילום חובק בתוכו באופן כמעט בלתי נמנע את החוויה האישית, האינטימית, שממנה צומחת כמו בלית ברירה חרדת המוות. בארת נותן את הדעת על סוגיית הצילום בספרו במעמד התובע את יחסו האישי לסוגיה: הוא שוהה בבית אמו אשר רק הלכה לעולמה, שרוי בין חפציה ומדפדף באלבום תמונותיה. אין ספק שזו כבר תפאורה המייצרת תודעת מוות. ההתמודדות האישית של בארת

<sup>8</sup> Derrida, *Copy*, 9.

Ibid, 12<sup>9</sup>

<sup>10</sup> רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, 18-19.

<sup>11</sup> Derrida, *Copy*, 36

Ibid, 18<sup>12</sup>

עם מות אמו, עם היותו יתום, עם היותו ה"בא בתור", שזורה לפיכך בדיונו על מהות הצילום. בארת ער לפן הפרסונלי בספרו, בין השאר בכך שהוא מצהיר כי נקודת המוצא של דיונו בסוגיית הצילום תהיה הוא עצמו: "החלטתי אפוא להטיל על עצמי את תפקיד המתווך בכל הנוגע לאמנות-הצילום [...] וכך קבעתי שאני עצמי אהיה המידע ל'ידע' הצילומי"<sup>13</sup>.

האדם המצולם, לפי בארת, הוא "המטרה, הנושא, מין צלם זעיר, מראה-תעתועים המוקרן מן המצולם, והייתי בוחר לכנותו בשם ה'ספקטרום' של אמנות-הצילום, משום שמלה זו שומרת, על פי שורשה, את הקשר ל'ספקטקאל' ומוסיפה על כך אותו דבר נורא שאתה מוצא בכל תצלום: את שובו של המת"<sup>14</sup>.

כך מונגשת לנו, מפי בארת, חוויית המוות (אם ניתן לקרוא לה חוויה), חרדת המוות, מופע המוות – בתצלום של אדם. אך אין רק מחזה המוות הטמון בתצלום עצמו. בארת מספר כי עצם חוויית העמידה מול המצלמה מעוררת בו את חרדת המוות בכך שהיא מעידה, בפעולת ההצטלמות, על מותו שלו: "כשאני חש כי העדשה צופה בי, הכול משתנה: אני מתקין את עצמי לעמידה בפני הצלם, כהרף עין אני יוצר לעצמי גוף אחר, מראש אני הופך את עצמי לתמונה [...] אין ספק שעל דרך המטאפורה קיומי נובע מן הצלם. אבל אף על פי שתלות זו שייכת למדומה [...] אני חווה אותה בחרדתו של מי שאינו בטוח במוצאו: הנה תיברא דמות, דמותי שלי"<sup>15</sup>. אנו רואים כאן את היחס האמביוולנטי של בארת, אשר גם נמשך וגם חרד, אל חוויית ההצטלמות. תהליך סימבולי זה של הפיכת דמותו לדמות שטוחה, זו מימדית, מעורר בו חרדת מוות ממשית. שהרי התצלום, לפי בארת, מציג רגע נתון בזמן עבר בו הייתה ממשות שאיננה עוד, שלא תחזור. ממשות זו, בתצלום, הופכת עורה לדבר מה אחר, בריאה מתעתעת בצלם, מתחזה לאדם החי שעמד דאז מול המצלמה. בארת חש את הפיכתו לדמות שהממשות בה חמקמה: הוא עצמו, הממשי הנזיל והדינמי שלו, איננו עוד, אך במקביל הוא נותן את מראהו שלו לעדשת המצלמה, מראה אשר מתיימר להציג את בארת עצמו: "אותו 'אני' לעולם לא יחפוף את דמותי; משום שהדמות כבדה, קפואה, עיקשת (ומשום כך החברה מקיימת אותה), ואילו ה'אני' הוא קל, מפולג, מפורז [...] אילו יכלה אמנות-הצילום להעניק לי גוף אנטומי, ניטרלי, גוף שאין בו שום משמעות!"<sup>16</sup>. אמרתו האחרונה של בארת מעידה כי אינו תופס את דמותו הקפואה שנוצרת בתצלום כדימוי שטוח וחסר חשיבות שלו עצמו. כל האימה מתעוררת מתוך ההבנה כי הדמות שנוצרת לו בתצלום מתיימרת לייצג אותו, את מי שהוא, אך "התצלום הוא הופעתי שלי בתור משהו אחר"<sup>17</sup>.

בארת מזכיר את מושג האותנטיות בעמדו בפני עדשת המצלמה. בסיטואציה זו פועלים בו זמנית כמה רצונות ויוצרים את דימויו: "לפני העדשה אני בעת ובעונה אחת מי שאני מאמין שהנני, מי שאני רוצה שזולתי יחשוב שהנני, מי שהצלם סבור כי הנני ומי שאותו צלם משתמש בו כדי להציג את מלאכתו"<sup>18</sup>. דימויו העצמי, דימויו הציבורי, האינטרס של הצלם, כל אלה מתערבבים לכדי תמונה אחת דו-ממדית, דימוי חדש. עצם הכוונת העדשה כלפיו מעוררת בו כבר את תחושת

<sup>13</sup> רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, 14.

<sup>14</sup> שם, שם.

<sup>15</sup> שם, 16.

<sup>16</sup> שם, 17.

<sup>17</sup> שם, 18.

<sup>18</sup> שם, שם.

חוסר האותנטיות, בניסיונו לייצר בעצמו דימוי שלו: "אני איני פוסק לחקות את עצמי ומשום כך בכל פעם שאני מצולם [...] אני סובל דרך-קבע מתחושה של העדר אותנטיות, ולפעמים של גניבת-דעת". כאמור, בארת מתאר את הצילום כסימן המעורבב ברפרנט שלו, מה שמבטל את היותו סימן. כך גם הוא מתאר את תחושתו האישית כי בעמידתו בפני המצלמה הוא הופך עצמו למושא (מושא המצלמה, האובייקט שאליו מכוונת העדשה), כאשר הוא למעשה הופך בעצמו לאותה ערבוביה היוצרת סימולקרה מאיימת: "בדמיוני, הצילום [...] מייצג אותו רגע רגיש מאד כשאני, לאמיתו של דבר, אינני לא הנושא ולא המושא אלא נושא שחש כי הוא נעשה מושא: אז אני מתנסה בגרסה-זוטא של מוות (של סוגריים): אני אכן נעשה רוח-רפאים"<sup>19</sup>. תיאורו של בארת את העמידה מול המצלמה מציג מאבק, דמיוני אך גם בו בזמן מוחשי, מול תהליך הפיכתו לדמיוני, תהליך שיש לבארת רצון בו (אחרת לא היה עומד מול המצלמה) ועם זאת יש לו חרדה ממנו, חרדת מוות. שוב, אין זו "רק" חרדה אשר נובעת מהיותו בר חלוק; זו היא חרדה שנובעת מכך שבו בזמן שהוא עד למוותו בתהליך ההצטלמות, הוא גם מייצר עצמו כ"רוח רפאים", כדמות אלטרנטיבית המדמה עצמה לממשותו שלו. היעדר האותנטיות מכוסה על ידי אותנטיות מדומה. מול הפחד הקמאי הזה מפני המוות, שאותו מכנה בארת "המהות (הצורה) של אותו צילום"<sup>20</sup> יש מן הצד השני (או שאולי מאותו צד של המטבע) גם חיות מסוימת הטמונה בתצלום. שהרי רוח הרפאים היא בדיוק דבר זה: אותו דבר שמת בעבר אך מופיע שוב, ספק ישות אשר מטשטשת את הדיכוטומיה בין החי למת. לפיכך התצלום אינו "מוות" לחלוטין; יש לו כוח אשר מופעל על הצופה, אשר מפעיל אותו: "אני נתקל לפתע-פתאום בתצלום ספציפי: הוא נופח בי רוח חיים ואף אני נופח בו רוח חיים [...] התצלום עצמו אינו 'חי' כלל וכלל (אינני מאמין בתצלומים 'חיים') אבל יש בו כדי להפיח בי חיים – מה שמחוללת כל הרפתקה"<sup>21</sup>. גם בעמדו בפני עדשת המצלמה, בארת מציין רגע "חי" בתהליך מאיים זה: "הדבר היחיד שאני סובל, מחבב ואשר נראה לי מוכר שעה שאני עומד לפני הצלם הוא, למרבה הפלא, הקול שמשמיעה המצלמה. לגבי דידי האיבר של הצלם אינו העין (שמפחידה אותי) אלא האצבע, מה שקשור לשקשוק העדשה [...] התקתוק הקצר קוטע את העמידה המאבנת של הפוזה! לגבי דידי שאון הזמן אינו עצוב: חביבים עלי פעמונים, שעוני-יד ושעוני קיר. ואני נזכר שבתחילה הייתה מלאכת הצילום קשורה בטכניקות של חרש-העץ במכאניקה עדינה. בעצם, המצלמות היו שעונים לראייה, ואולי עדיין יש בי משהו עתיק מאד השומע במכאניזם הצילומי את הצליל החי של העץ"<sup>22</sup>. החיות המורגשת הן בתפעולו של הצלם את מכשיר המצלמה הן בצפייה בתצלום, היא חיות שנמצאת בזיקה לדבר ה"מת". שהרי, לפי בארת, "קיפאוננו של התצלום הוא איכשהו תוצאת הערבוב הסוטה של שני מושגים: ה'ממשי' וה'חי'. בקובעו שנושא הצילום היה ממשי הצלם מגניב אלינו את האמונה שיש בו רוח חיים וזאת על שום אותה אחיות עיניים, המביאה אותנו לייחס לממשי ערך עליון באורח מוחלט, ערך של דבר נצחי. אולם על ידי העברת ממשות זו אל העבר [...] התצלום מרמז שהוא כבר מת"<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> שם, 18-19.

<sup>20</sup> שם, 20.

<sup>21</sup> שם, 24.

<sup>22</sup> שם, 20.

<sup>23</sup> שם, 81.

דינמיקה זו בין החי למת מצויה בהתייחסות של בארת לאספקט הפרפורמנס הטמון בצילום. בארת מוצא זיקה, אולי מפתיעה, בין הצילום לתיאטרון; דווקא המדיום החי של התיאטרון, הדינמי והנתון בזמן הווה, הוא מדיום אשר חובק אלמנטים של מוות: "אמנות הצילום נראית בעיני קרובה יותר לתיאטרון בשל זיקה מיוחדת במינה (ואולי רק אני רואה זאת): הזיקה למוות. ידוע לנו הקשר המקורי שבין התיאטרון לבין פולחן המוות. השחקנים הראשונים ניתקו עצמם מן הציבור בכך ששיחקו תפקיד של מת. להתאפר פירושו היה לציין עצמך כגוף חי ומת בעת ובעונה אחת [...] אותה זיקה עצמה אני מוצא בצילום. ככל שנשתדל לעשותו 'חי' יותר (ובולמוס זה אינו אלא התכחשותנו המיתית למועקת המוות) נמצא כי הצילום הוא סוג של תיאטרון פרימיטיבי, מעין תמונה 'חיה', עיצוב הפנים הקפואים והמאופרים שמתחתם נשקפים לעינינו המתים"<sup>24</sup>. תפיסה זו שזורה הן בהעדר האותנטיות שבארת חש בעת הצטלמותו והן בטבע אמנות הצילום אשר אין היא "יכולה לסמן (לכוון בכלליות) אלא כשהיא עוטה מסכה"<sup>25</sup>. אך בניגוד לתיאטרון, בתצלום "אי אפשר להפוך את המוות למושא של התבוננות, שיקוף והפנמה [...] הריהו תיאטרוננו המת של ה'מוות', עיקופו של הטראגי, המונע כל זיכוך, כל קתארסיס"<sup>26</sup>. אך נחזור לאותה תחושת של "הפחת חיים" שבארת חש בעת צפייה בצילומים מסוימים<sup>27</sup>. בארת אומר כי התצלומים של אמו שנפטרה מאפשרים לו להיזכר ב"רוך קפליה של סלסלת המשי ו [...] ניחוח הפודרה שלה"<sup>28</sup>. לתצלום יש יכולת לא רק לעורר זיכרון אלא לעורר את החושים: הוא לא רק רואה כי אם הוא חש, הוא מריח. התצלום מפיח חיים בו ברמה הפיזית ממש. ועם זאת, כאשר הוא צופה בתצלומי אמו, אין הוא מצליח לתפוס את מי שהייתה, את הווייתה: "לא זיהיתי אותה אלא בקטעים ופירושו של דבר שנשמטה ממני שלמות הווייתה ומשום כך נשמטה ממני כל כולה. זו לא הייתה היא ואף על פי כן לא היה כאן שום אדם אחר"<sup>29</sup>. בארת מתאר דיסוננס זה כחלק מהחוויה המהותית של צפייה בתצלומים, בה אנו מתבוננים בתצלום בעמל סזיפי של ממש: "לשוב ולעלות, לחתור, לעבר המהות, ולשוב ולרדת בלא שראינו ולהתחיל הכול מבראשית"<sup>30</sup>. אך יש נקודת הצלה: בארת אומר כי אלמנט אחד, אך קריטי ביותר, היה למעשה אותנטי בתצלומיו של אמו: עיניה. היא, אולי בעלת אגו מופחת משלו, לא ניסתה להעמיד עצמה מול המצלמה, לדבריו, אלא הניחה שיצלמו אותה "כפי שהיא", ולפיכך: "[...] היה בתצלומים אלה של אמי תמיד מקום מיוחד, שמור: צלילותן של עיניה [...] אור זה כבר היה מעין מתווך שהוביל אותי לזהותה המהותית [...] היא לא נאבקה בתדמיתה כפי שאני נאבק בתדמיתי; היא לא העמידה את דמותה"<sup>31</sup>. כאן בארת מגיע למושג חשוב במשנתו על הצילום, מושג "הארשת". לפיו, ישנם תצלומים החושפים את מהותו של האדם, נפשו שלו, כל עוד

<sup>24</sup> שם, 36.

<sup>25</sup> שם, 38.

<sup>26</sup> שם, 92-93.

<sup>27</sup> בארת טוען כי משיכה זו לתצלום, תחושת החיים, לה הוא קורא חווית ה'פונקטום' (מלשון 'דקירה'), לא מתרחשת בהביטו בכל תצלום, אלא בתצלומים מסוימים, לעיתים נדירות. הפונקטום "נמצא בסביבתו של הנושא המצולם כתוספת, בלתי נמנעת ומענגת כאחת [...] מה שאני יכול לנקוב בשמו אין בכוחו 'לדקור' אותי ממש [...] ואף-על-פי-כן הוא נגוע באזור עמום בתוכי [...] שם, 46-55.

<sup>28</sup> שם, 69.

<sup>29</sup> שם, שם.

<sup>30</sup> שם, 70.

<sup>31</sup> שם, 70.

"איננו מתייחס לעצמו בחשיבות"<sup>32</sup>, כאמו בתצלום ספציפי לו הוא קורא "תצלום גן החורף", בו רואים את אמו בילדותה. חוסר הנרקיסים, חוסר החשיבות הניתנת לאדם עצמו והיכולת של אדם להתמסר לצילום, היא היכולה להוליד אותה ארשת שהיא "מעין התוספת הבלתי מתפשרת של הזהות, מה שניתן כמתת-חסד"<sup>33</sup>. אולי, תודה בארת, "הארשת היא דבר-מה מוסרי, המעניק באורח טמיר לפנים השתקפות של ערך חיים?"<sup>34</sup>.

## הבלתי ניתן לשליטה – יחסי בארת ודרידה להפצת תצלומיהם

אין זה רק הניסיון לדוג את מהות המושא המצולם מהתצלום השטוח, שמביא עימו את חרדת המוות. גם היות התצלום חפץ אשר מסתובב בחלל כיישות עצמאית, הינו היבט מהותי של הצילום שמעורר את חרדתם של שני ההוגים: חרדה מפני חוסר היכולת לשלוט בתפוצת דימויהם. לא רק שהתצלום חושף (או שהתצלום הינו) דימוי שטוח של דמות האדם, אלא דימוי שטוח זה מתפזר ומתפשט במרחב הציבורי, מתיימר לייצגו ולהראות כביכול את מי שהיה: "אינני יודע מה תעשה החברה בתצלום זה שלי, מה תקרא בו [...] אבל כשאני מגלה את עצמי במוצרה של פעולה זו אני מוצא שנעשיתי כל-כולי דימוי, כלומר המוות בהתגלמותו; האחרים – האחר' – מנשלים אותי מעצמי; הם הופכים אותי באכזריות למושא, אני נתון בידיהם, עומד לרשותם [...]"<sup>35</sup>, אומר בארת. תחושה זו מתקשרת לשאלת הבעלות על הצילום: "למי שייך התצלום? לאדם המצולם? לצלם? [...] נראה שבחברה בה הקיום מבוסס על בעלות ניתן ביטוי לאותה אי-ודאות במקרים רבים לאין ספור"<sup>36</sup>. אם אני מחליט להצטלם, אני מחליט להפקיע את דמותי לרשות הרבים.

אך עולה השאלה – האם אפשר להחליט שלא להצטלם? האם אפשר לחמוק מעין העדשה? דרידה מעיד על עצמו כי ניסה לחמוק, לשווא. בראיון עימו דרידה מספר כי עד שנת 1969 הוא סירב באופן מוחלט להפיץ תמונות שלו בציבור. בין הסיבות שהוא מנה לסירוב זה הייתה ניסיונו החברתי והפוליטי, הבא לידי ביטוי בכתיבתו על כתיבה ועל האובייקט הספרותי, לעשות דה פטישיזציה (de-fetishization) לדמות הכותב, במיוחד לדמות הסופר כפי שהיא מופיעה בתצלומים: פורטרט של האדם ברקע ספרייה גדושה בספרים או באמצע כתיבה: "לא רציתי שחזותי תוכנס למסגרת על ידי השימושים העכשוויים של הצילום, המציגים את הסופר באמצע כתיבה או בתצלום ראש"<sup>37</sup> (תרגום שלי). עם זאת, בשנת 1969, דרידה ארגן עם עמיתיו את הכנס "The Current State of Philosophy", שהוא מתאר כ: "מחווה מיליטנטית להגן ולתמוך בהוראת הפילוסופיה נוכח המתקפות העולות מממשלת צרפת"<sup>38</sup> (תרגום שלי). הכנס התקיים באוניברסיטת סורבון (Sorbonne) ונכחה בו התקשורת. לפיכך, אין הוא יכול היה למנוע ביצוע תצלומים שלו במקום ציבורי: "בנסיבות מסוימות אינך יכול יותר לשלוט

<sup>32</sup> שם, 110.

<sup>33</sup> שם, שם.

<sup>34</sup> שם, שם.

<sup>35</sup> שם, 19.

<sup>36</sup> שם, 18.

<sup>37</sup> "Jacques Derrida on Photography", YouTube video, 1:48, posted by "olynthos1", July 5<sup>th</sup> 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=4RjLOxrloJ0>

<sup>38</sup> Ibid, 2:18-2:21



בדימויך"<sup>39</sup> (תרגום שלי). כך נפרץ הסכר ותצלומיו של דרידה החלו להתפשט במרחב הציבורי. באופן אירוני, באופן אירוני, דרידה מספר כי התצלום הראשון שלו, זה שמתחתיו היה רשום שמו, למעשה הראה את גבו של אחד מחבריו. מקרה מבדח זה מעיד למעשה על היכולת של התצלום לעוות את האמת, לייצר אמת חדשה; בייחוד כאשר אליו מצורף כיתוב אשר מכריז על הזהות של המצולם, של התצלום.

---

**באופן אירוני, דרידה מספר כי התצלום הראשון שלו, זה שמתחתיו היה רשום שמו, למעשה הראה את גבו של אחד מחבריו. מקרה מבדח זה מעיד בעצם על היכולת של התצלום לעוות את האמת, לייצר אמת חדשה; בייחוד כאשר מצורף אליו כיתוב אשר מכריז על הזהות של המצולם, של התצלום.**

---

אך יש סיבה נוספת לכך שדרידה סירב להפיץ תמונות שלו בציבור, סיבה שאיננה פוליטית או חברתית, אלא אישית: "זה גם בגלל שיש לי סוג של בעיה עם הדימוי שלי. יש לי חרדה, שהיא שילוב של סוג של חרדה נרקסיסטית מהדימוי של פניי [...] אני לא אוהב את אפקט המוות, כמו שאומרים, סוג המוות שתמיד משתמע כשאדם מצטלם"<sup>40</sup> (תרגום שלי). זו היא חרדה קמאית הקשורה בכך שהצילום חובק בתוכו, מעיד על, כמו מזמין את מותו של האדם המצולם. כמו בארת שמעיד כי מוות זה "קיים" רק במישור הסימבולי, גם דרידה מודה שחרדה זו היא כמעט אמונה תפלה<sup>41</sup>. חרדתו שלו שזורה ביחסי האהבה-שנאה שלו עם מראה פניו, כך הוא אומר, כאשר יחסים אלו נעשו קשים יותר ככל שהזדקן.<sup>42</sup> דרידה מסביר כי יחסיו עם מראהו הולידו חרדה, הן נרקסיסטית והן חרדת מוות, מלראות את פניו במרחב הציבורי. עם זאת, דרידה מתאר כי עם היכנעותו לתופעה החזקה יותר ממנו, הוא גם הצליח לקבל את התופעה בצורה חיובית יותר: "רציתי לשלוט בדברים, אך כעת אני חייב לומר שאני מעט יותר פאסיבי [...] זה כמו שלקראת הסוף, היה משהו טוב בלאפשר לעצמך להיות מופתע, בלאפשר לאנשים אחרים לקחת את מה שהם רוצים"<sup>43</sup> (תרגום שלי).

אמירתו האחרונה מתקשרת להיבט בצילום של נישול הפרטי מעצמו ושעליו דיבר בארת, אותו פרטי שבארת רצה עליו גם הוא בעלות: "החיים הפרטיים אינם אלא אותו אזור של מרחב ושל זמן שבו אין אני דימוי, מושא. אני חייב להגן על זכותי הפוליטית להיות נושא (סובייקט)"<sup>44</sup>. מאבק זה רלבנטי רק נוכח עידן בו הפרטיות כמעט ולא מתאפשרת: "עידן הצילום חופף את

---

<sup>39</sup> Ibid, 2:38

<sup>40</sup> Ibid, 3:43-3:59, 4:08-4:12

<sup>41</sup> Ibid, 4:22

<sup>42</sup> Ibid, 4:50-4:53

<sup>43</sup> Ibid, 6:08-6:36

<sup>44</sup> רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, 19-20.

פלישת הפרטי אל הציבורי, את יצירתו של ערך חברתי חדש – פומביות הפרטי: הפרטי נצרך כפרטי, בפומבי<sup>45</sup>. שלא כמו דרידה, בארת מתקשה להיכנע לתופעה: "אני חיבב, בדרך של התנגדות מחויבת המציאות, לשוב ולכונן את החלוקה שבין הציבורי לבין הפרטי. אני מבקש להביע את הפנימיות בלא לוותר על הפרטיות"<sup>46</sup>. ייתכן וכאן בא לידי ביטוי ההבדל בין בארת ודרידה: שניהם חווים חרדה מהיכולת של הצילום להפקיע את הפרטי ולהפקירו למרחב הציבורי, שניהם חווים חרדה מאפקט ה"מוות" של המצלמה והתצלום, אך ניתן לראות כי דרידה בערוב ימיו מבטא איזושהי קבלה של החרדה, או ויתור על הניסיון לשלוט בתופעה, כדבריו, "להניח לדברים לקרות"<sup>47</sup> (תרגום שלי). גם אם בארת יכול היה למצוא את נחמתו באותה ארשת שמצא בתצלום "גן החורף" של אמו, אותה אולי "השתקפות של ערך-חיים" שהיא כשער לפנימיות של האדם המצולם, מתקשה הוא עדיין להתמודד עם נישול הפרטי, שכן, כדבריו הנ"ל: "אני מבקש להביע את הפנימיות בלא לוותר על הפרטיות".

---

**"דרידה טוען כי הטיפול הדיגיטלי בתמונה חושף למעשה את אופיו של הצילום מאז ומתמיד, כדבר התופס רגע הטרונגי ונוכחות הטרונגנית. תפיסה זו מתקשרת לתפישת האני של דרידה, החושפת גם היא את יחסו המורכב לדימויו, ואת יכולתו לתת דרור לייצוגו בעולם."**

---

יחסם השונה לסוגיה נובע לא רק מנטיית אופי כזו או אחרת; בארת כותב את ספרו על סף פריצת הצילום הדיגיטלי לעולם<sup>48</sup>. הוא אינו מכיר עולם שבו דימויים דיגיטליים נמצאים בכל בית, והוא אינו מכיר את טכניקת הפוטושופ שתשפוך אור חדש על סוגיית הצילום. ואילו דרידה כבר למד להכיר עולם אחר, שבו הדימויים פולשים לא רק לעיתונים, אלא גם למסכי המחשב, לטלוויזיות בבתי הפרטיים, ואפילו למסכי הטלפונים הניידים. דרידה אשר "מניח לדברים לקרות" חי בעולם שבו אין ברירה אלא לתת לדברים לקרות. ועם זאת, דרידה אינו רואה בנתינת דרור לדימויו, ויתור גרידא על נוכחותו. כבר בהבנתו של דרידה את טבע הצילום והזמן, הוא מכניס תפיסה מורכבת יותר של הנוכחות הממשית מול המצלמה ותוצרה. כאמור, דרידה טוען כי הטיפול הדיגיטלי בתמונה חושף למעשה את אופיו של הצילום מאז ומתמיד, כדבר התופס רגע הטרונגי ונוכחות הטרונגנית<sup>49</sup>. תפיסה זו מתקשרת לתפישת האני אצל דרידה, החושפת גם היא את יחסו המורכב לדימויו, ואת יכולתו לתת דרור לייצוגו בעולם.

---

<sup>45</sup> שם, 100.

<sup>46</sup> שם, שם.

<sup>47</sup> Ibid, 6:18

<sup>48</sup> Gustavson, *Camera A history of photography from daguerreotype to digital*, (New York: Sterling Innovation, 2009), 330.

<sup>49</sup> Derrida, *Copy*, 7

26 בפברואר 1996 נערך כנס בשם: "Portrait of a Philosopher: Jacques Derrida" לכבוד הפילוסוף בתיאטרון אודיאון (Odéon), פריז. פרופסורים וסטודנטים מאוניברסיטת פריז 8 (Paris 8) הזמינו את דרידה להשתתף בערב בו הציגו פורטרטים שלו והקריאו את כתביו. דרידה אף עלה לבמה בדמות עצמו ה"אחר" המגנה באירוניה את נוכחות דרידה בכנס זה<sup>50</sup>. פסטיבל נרקסיסטי של ממש, מודע לעצמו ושבע מעצמו. יעקב רוגוזינסקי (Jacob Rogozinski), אחד מהמארגנים והמשתתפים של הכנס, אמר על דרידה כי הוא חושף עצמו לסכנה בעצם נוכחותו והופעתו בכנס<sup>51</sup>. פלשט דרמיט (Pleshette Dearmitt) אשר עסקה בספרו **A Right to Narcissism: A case for an im-possible self-love** בסוגיית הנרקסיזם אצל דרידה, כותבת: "רוגוזינסקי מציע כי דרידה, בחשיפת עצמו בפני האחר, כל אחר, הינו חשוף לסוג של סכנה. אין ספק שדרידה מודע לכך שהוא לוקה סיכון בנוכחותו בסצנה נרקסיסטית שכזו"<sup>52</sup> (תרגום שלי). באותו כנס, דרידה מודה שוב, הפעם נוכח הפורטרטים שלו, שהוא תמיד חש נבוך מדימויו שלו. דרמיט מרחיבה: "ממפגשים אל-ביתיים אלו עם דמותו שלו (בייחוד אלו בהם הוא רואה את עצמו בסרט או בתצלומים), דרידה אומר כי הוא מזהה ואינו מזהה את עצמו, בגלל שהוא רואה לא רק את עצמו, אלא גם מישהו אחר"<sup>53</sup> (תרגום שלי). עם זאת, דרידה טוען כי באירוע זה, בכל "הכנות הנרקסיסטית" שלו, אין הוא נבוך מצוירים אלו המתארים אותו. לפיכך הוא מצהיר: "you have transfigured me"<sup>54</sup>. דרידה מגיע למסקנה כי ייתכן שבמקרה זה דימויו שלו, כמו כל דימוי, "יכול לתפקד כ'מטונימיה אלגורית'"<sup>55</sup> (תרגום שלי). אלגוריה במובן של המחשת האחר, "משהו אחר ממה שהוא אומר ואשר מגלם את האחר"<sup>56</sup> (תרגום שלי). במובן זה, הנוכחות של האני אצל דרידה, המיוצגת דרך עיניו של מישהו אחר, איננה מבקשת לשלוט בדימוי המיוצג והמיוצר, אלא זו נוכחות הבונה עצמה דרך האחר, ואף נהנית מכך. מושג הנרקסיזם אצל דרידה לא קורא לריבונות עצמית; הוא מורכב מהיחס של האני לאחר ובהתעצבותו שלו דרכו.

אם לסכם את הדברים שנאמרו עד כה, הרי תפישתו של בארת את הצילום היא שהתצלום מהווה עדות לדבר הממשי אשר התרחש באופן חד פעמי בעבר. לפיו, הצילום אומר – "זה קרה, וזה קרה פעם אחת בלבד". מולו ניצבת טענתו של דרידה, לפיה - בה בעת שהצילום מתעד את מה שהיה הוא מייצר דימוי של מה שהיה ולפיכך מאבד את הרפרנט הייחודי והחיצוני שבארת מדבר עליו. דרידה טוען כי אותה חד פעמיות מניחה פשטות בלתי ניתנת לפירוק של הזמן, והנחתו היא שהזמן הינו הטרוגני; יש תת אירועים רבים, רגעים רבים, הנתפסים באותו תצלום, אותו דימוי שלדידו של בארת מציג חוויה חד פעמית.

בנוסף, ניתן להיווכח, כיצד כל אחד מהם מבטא את חרדתו מפני תהליך ההצטלמות ואת אי-היכולת לשלוט בהפצת דימויים, המתיימרים לייצג את חזותם האותנטית, אך זו היא חזות

<sup>50</sup> Pleshette Dearmitt, *The Right to Narcissism A Case For an Im-possible Self-love*, (New York: Fordham University Press, 2014), 101-102.

<sup>51</sup> Ibid, 103.

<sup>52</sup> Ibid, ibid.

<sup>53</sup> Ibid, ibid.

<sup>54</sup> Ibid, ibid.

<sup>55</sup> ibid, 104.

<sup>56</sup> ibid, 104.

שקרית, מתופעלת, מיוצרת ורחוקה ממי שהם באמת. שניהם מבטאים את הקושי האישי שלהם אך בה בעת גם את הקושי האוניברסלי של האדם עם הווייתו של התצלום - כמחזה תעתועים שכמו מחליף את האדם. מול תופעה זו - תגובותיהם שונות: דרידה מבטא את היכנעותו למול התופעה הזאת לעת הזדקנותו, ואילו אצל בארת אנו מוצאים פתח מילוט אחר: יש דרך, נדירה אמנם, לחוש לרגע את מהותו של האדם המצולם, דרך ארשת פניו, צלילות עיניו, אם הוא רק יתמסר לעין המצלמת. כלומר, אם רק יפחית את חשיבותו העצמית בפני המצלמה. אך האגו של בארת אינו מוכן לוותר על שלו; הוא רוצה לשלוט בדמותו ודימויו ולנכסם לעצמו.

יחסם של בארת ודרידה לצילום יכול להיות מוסבר לא רק על ידי דפוסי אישיותם, אלא גם על ידי המציאות החברתית הטכנולוגית אשר בה כל אחד מהם מצוי. בארת חי בתקופה הטרומ-דיגיטלית. הוא נפטר ב-1980, תקופה בה הצילום הדיגיטלי רק החל לפרוץ במלוא אוננו. **במחשבות על הצילום** בארת עוסק בתצלומים שניתן לאחוז ביד, עשויי נייר שניתן לקרוע ולהשמיד. חלק מתוך אותה תחושת וודאות של "זה היה" נובעת מעובדה זו. ואילו דרידה חווה את המעבר לעידן הדיגיטלי, ולומד מתוך הטיפול הדיגיטלי בדימויים על אופיו של הצילום מאז ומתמיד<sup>57</sup>. תובנותיו ביחס לאקטיביות של ייצור המושא הצילומי ותפיסת הזמן כהטרונגי יכולות, במובן מסוים, לשכך את חרדת המוות שלו, בשל אותה דינמיקה שאיננה "מאבנת" לחלוטין את דימויו שלו. גם יחסו לייצוג האני כדבר שנמצא ביחסים סימביוטיים עם האחר ואף נוצר על ידו, יכול במידה מה לרכך את חרדתו מהמוות הגלום בצילום. בין כך ובין כך, בעידן הדימויים הדיגיטליים, האם מישוהו, ועוד אדם מוכר לציבור, יכול לחמוק מאחיותו של הדימוי?

## ביבליוגרפיה

בארת, רולאן. *מחשבות על הצילום*, תורגם על ידי דוד ניב. ירושלים: כתר, 1988.  
רויל, ניקולס. *ז'אק דרידה*. תורגם על ידי שי רוז'נסקי, נערך על ידי ד"ר אלי שיינפלד. תל-אביב: דפוס חדקל בע"מ, 2014.

Dearmitt, Pleshette. *The Right to Narcissism A Case for an Im-possible Self-love*. New York: Fordham University Press, 2014.

Derrida, Jacques. *Copy, archive, signature: a conversation on photography*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010,

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?sid=fda9b249-9fed-457c-9195-42a6de2974ac%40sessionmgr4002&crlhashurl=login.aspx%253fdirect%253dtrue%2526scope%253dsite%2526db%253dnlebk%2526db%253dnlabk%2526AN%253d339200&hid=4207&vid=0&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#>

Gustavson, Todd. *Camera A history of photography from daguerreotype to digital*. New York: Sterling Innovation, 2009.

"Jacques Derrida on Photography", YouTube video, posted by "olynthos1", July 5<sup>th</sup> 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=4RjLOxrloJ0>

<sup>57</sup> Derrida, *Copy*, 6-7

# כל פואטיקה – רִיָּה וְהַרְמִיָּה: ממיכ"ל ויל"ג עד עמיחי

סקירה היסטורית של סגנונות הלשון האלוסיבית בשירה העברית החדשה.  
פרק מספרה החדש של פרופ' זיוה שמיר - *שֵׁלַח יוֹנָה מְבַשֵּׂרֵת*

## בדיקת רקמות

ננסה להעמיד כאן חתך היסטורי המשקף את דרכי השימוש של משוררים בני משמרות פואטיות שונות בלשון אלוסיבית, ולנסח עיקרון תאורטי כולל המלמד על אופן השתנותו של ההרמז (האֶלוֹזִיָּה) בְּמַעְבָּר מְדוּר לְדוּר, ממשמרת למשמרת. נפתח באבחנתו הידועה של ביאליק, המתארת את יחסם של דורות שונים בתולדות הספרות העברית כלפי "המליצה" המקראית. חרף חזותם האימפרסיוניסטית ולשונם הפיגורטיבית העשירה, יש בדברי ביאליק – כפי שיתברר – מדיוק האבחנה של העיון המחקרי:

בימיהם [של מנדלי ובני דורו – ז"ש] נתמעטה מְמִשְׁלֵת "המליצה". ה"פסוק" לא היה מְהֻלָּךְ לפנייהם כמקל לפני הסומא, אלא רץ היה ומכשכש אחריהם. בינתיים נוצרה לנו על ידם לשון עברית גמורה ורחבה ורבת גוונים, לשון שיש בה ריח חיים, ובינתיים השביח טעמו של הקורא ושל הסופר העברי ובלָפֶם נתפנה מקום למשאלות ספרותיות חדשות. [...] פְּרוֹת רוּחַם של אלו יונקים היו משני צדדים בבת אחת [...] מלמטה היו שורשי יצירותיהם בוקעים ואובדים באפלה במעמקי נשמתנו הלאומית, תחת קרקע היהדות של העבר, מקום שזימן להם הקדוש-ברוך-הוא "שתי אבנים" להיניקים: את התנ"ך ואת האגדה התלמודית והקבלית; ומלמעלה היו ענפיהן מתפשטים ויוצאים לחלל העולם, נוונים מן האוויר ומן האור, מחיי העם ומחיי האדם.<sup>1</sup>

ננסה לערוך פְּרָפְרָזָה לדברי ביאליק, ולהרחיב באותם מקומות שבהם לשונם המטפורית של דברים אלה דורשת כמדומה הסבר: סופרי המאה התשע-עשרה, שנוקקו ליידיש ולא לעברית כלשון דיבור, פנו אל הטקסטים הקדומים מחמת דלותה של השפה העברית וקוצר ידה להעמיד מילון חי וגמיש, שיספֵּק את צורכי השעה. בשירת ההשכלה שימשו אפוא "המליצה" ו"הפסוק" כעין משענת לסופר, שלא היה בידו לקסיקון חי וגמיש שיבטא בדיוק נמרץ את כוונותיו. צירופי הלשון מן המקורות הקדומים, ופסוקי המקרא במיוחד, שימשו לו אוצר לדליית צירופים מן המוכן, והתוצאה השירית יצרה לעתים קרובות פסיפס של פסוקים, חלקם כנתינתם וחלקם בסירוסים שונים, חלקם מכוונים וחלקם אקראיים. במיוחד התקשו סופרי ההשכלה להתבטא בנושאים פשוטים ויום-יומיים, בהעדר דנטציות מתאמות.<sup>2</sup> אי היכולת לבטא את הכוונה בגמישות ובדייקנות הולידה את הרושם המליצי, הספרותי-יתר-על-המידה, של שירת ההשכלה, שָׁבָה נזקקו הסופרים לפסוק כפי שהעיוור זקוק למקל שינחהו בדרך.

לעומת זאת, הטובים שבסופרי "דור התחייה", אליבא דביאליק, כבר לא היו כעיוורים הנזקקים למשענת. הללו למדו לשלוט ב"פסוק" ולשעבדו לרצונם, כמתוך ביטחון ואדנות. עתה רץ "הפסוק" וכשכש אחריהם ככלב בצד אדוניו. במילים אחרות, הללו נזקקו למאגר הפסוקים המקראי לא משום שלא עמד לרשותם לקסיקון אחר זולתו, אלא משום שידעו לדלות ממנו צירופים קולעים, כאלה המבטאים את כוונתם, במדויק וללא פשרה. הם אף ערכו ב"פסוק" מיני אינפורסיות מכוונות, שיתאמהו לכוונתם הבלעדית: הפכו את הפסוק הנטול מהקשר חיובי לשלילי, ולהפך; הפכו את הפסוק הלקוח מהקשר הלכתי (כגון דיני בְּהֵרֶת) לעניין אישי ורגשי; לקחו את הפסוק הלקוח מהקשר "גויי" (כגון "ים הצרות" השקפירי) לעניין לאומי. "שורשיהם" של סופרים אלה היו נעוצים ב"קרקע האומה" וינקו ממקורות היהדות, ואילו "ענפיהם" שאפו אל "אור ההשכלה" ואל אווירה של תרבות אירופה. יחסם כלפי "הפסוק" היה אפוא יחס של אדנות, והם לא השתמשו בו מתוך שעבוד או התבטלות.

פרק זה ינסה להראות כיצד מתפקדת הלשון האֶלוֹסִיבִית בתוך מערכות הכללים של ארבע פואטיקות מרכזיות ועוקבות בתולדות הספרות העברית: (א) בשירתם הקלסיציסטית-משכילית של מיכה יוסף לבנון (מיכ"ל) וי"ל גורדון (יל"ג); (ב) בשירתו הקלסית-הרומנטית של ח"נ ביאליק ושאוּל טשרניחובסקי; (ג) במודרניזם העברי, בעל השורשים הרוסו-צרפתיים מאסכולת שלונסקי-אלתרמן; (ד) במודרניזם העברי, בעל השורשים האנגלו-אמריקניים של "דור המדינה", שבתוכו חי ופעל יהודה עמיחי.

סקירה דיאכרונית כזאת תלמדנו, כפי שנראה, שפל צירוף אֶלוֹסִיבִי מתנהג בדיוק באותו אופן שבו מתנהגת הדומיננטה הסגנונית של המחבר ושל הזרם או האסכולה שבתוכה הוא פועל (כך, למשל, אם אסכולת שלונסקי-אלתרמן מתאפיינת בסגנון אוקסימורוני מיסודו, אזי גם הלשון האֶלוֹסִיבִית בשירתם של בני האסכולה תתגלה כבעלת איכות אוקסימורונית). לפיכך, באמצעות ההתבוננות בשימושי הלשון האֶלוֹסִיבִיים – אפילו הם מיקרו טקסטואליים ומצומצמים עד מאוד בהקָפָם – מתגלים עניינים מְקָרו טקסטואליים חשובים ועקרוניים. לא אחת עשוי חוקר הספרות להתבונן בהֶרְמֵז (אֶלוֹזִיָה) ולזהות בו כבהרף-עין את שיוכו האסכולתי של הסופר, מושא מחקרו, כפי שחוקר התורשה עשוי לזהות בתא הבודד את הצופֵן הגֶנְטִי של הגוף כולו.

כך מתגלה, למשל, שאם מושג המפתח לתיאור סגנונם הנאוקלסי של סופרי ההשכלה, ובאופן מיוחד של יל"ג, הוא המושג "קְלֶמְבוֹר" (משחק מילים משכילי, שצָדו הרציונלי והמתוכנן מובהק ובלוט לעין), אזי גם הֶרְמֵז (אֶלוֹזִיָה) בשירתו יתגלה כקְלֶמְבוֹר. אם מושג המפתח לתיאור סגנונו של ביאליק הוא המושג "אמביוולנטיות", אזי גם האֶלוֹזִיָה בשירתו תגלה תכונה זו על כל צעד ושעל. אם מושג המפתח לתיאור סגנונו של אלטרמן הוא המושג "אוקסימורון", אזי גם הֶרְמֵז בשירתו מתפקד בתורת אוקסימורון; ואם מושג המפתח לתיאור סגנונו של עמיחי הוא המושג המנייריסטי "conceit" (לביאורו ראו להלן), אזי גם הֶרְמֵזִים (אֶלוֹזִיָוִת) שלו הם "קוֹנְסִיטִים" מנייריסטיים. "בדיקת רקמות" תגלה אפוא שאותם מאפיינים ניפרים אצל כל אחד ממשוררים אלה, נציגיו המובהקים של דורם, הן בהֶרְמֵז המיקרו טקסטואלי הן ביחידותיו הגדולות של הטקסט.

## הֶרְמֵז בַּתְּקוּפַת הַהֶשְׁכְּלָה

נפתח בבחינת הֶרְמֵז (אֶלּוּזִיָּה) בשירתם הקלסיציסטית של מיכ"ל ויל"ג, אבירי השירה העברית במאה התשע-עשרה. כאמור, שירתם משתמשת תכופות בקְלֶמְבוֹר – משחק שכלתני של לשון-נופל-על-לשון, מחושב ומכולפל, הבנוי לעתים קרובות על ידע פילולוגי-אֶטִּימולוֹגִי, שפֶּעֶנּוּחוֹ ברור וחד-משמעי. זיהוי הכוונה מעניק לקוראים הנאה אינטלקטואלית, כעין זו המתלווה לפתרון חידת אתגר. מתברר שגם הלשון האֶלּוּזִיבִית ביצירתם של מיכ"ל ויל"ג מתנהגת ומתפקדת כקְלֶמְבוֹר. כך, למשל, ביסס מיכ"ל את הֶרְמֵז בשירו "יעל וסיסרא" על משחקי מילים שכלתניים, המבוססים על ידע אֶטִּימולוֹגִי והמעניקים לקורא הנאה אינטלקטואלית. יעל היא "אשת חבר הקיני", ומאחר ש"הקיני" הוא מצאצאי קין, ו"קין" משמעו "להב החרב", עומדת יעל בשירו של מיכ"ל וחרפה בידה, הולמת בסיסרא, ו"בין עֵינֵיהָ הִתְהַוָּה תוֹ אוֹת הַרְצָח / וּבְדָם נִפְכָּה נִכְתָּם הוּד הַמִּצָּח". האות שהותווה על מצחו של קין מתנוסס גם על מצחה של יעל, על שום היותה אשת חבר "הקיני", מצאצאי קין, ומתוך המילים "בין עֵינֵיהָ" עולה ובוקע הצירוף "בין רַגְלֵיהָ" (שופטים ה, כז). באותו שיר עצמו יוצאת דבורה הנביאה לקרב כְּאֵלֶת מִלְחָמָה קדמונית: "מִמְרוֹמֵי הַר תְּבוֹר לְשֹׁדֵה מְלַחְמָה / יָרַעַם קוֹל עֲלֵמָה וַיִּבְקַע אֲדָמָה / לְקִרְאֵת רוֹמֵס אֲרָצָה לְקָרֵב יָצָאָה / וַיִּבְרָקִים מִפִּיהָ – בָּאֵשׁ הָיָה בָּאָה / וּדְבֹרָה הָיָה! הָיָה בִישְׁרוֹן שׁוֹפֵטֵת / אֲשֶׁת לְפִידוֹת בְּקָרֵב אֵשׁ לוֹהֶטֶת": גם כאן, שם בעלה של הגיבורה המקראית – אשת לפידות – מוצא מידי פשוטו ומתממש בתמונות מתחום האש, כמתבקש מן השדה הסמנטי שממנו לקוח הלפיד. עולה כאן דמות אישה הלוהטת באש הקרב, שברקים יוצאים מפייה (רמז לשמו של ברק, הלוחם לצדה). האֶפִּיטֶט שהוענק לדבורה ("הנביאה") הופך אותה – מעשה לשון-נופל-על-לשון – ללביאה זועמת, שהחצים מתמוללים על גופה. כמעט בכל אמירה כלול שעשוע מילולי כלשהו, שאמור להסב לקוראים הנאה שכלתנית ולהצביע על תחכמו של המחבר.

יל"ג אף הוא משתמש בלשון האֶלּוּזִיבִית כשם שהוא וסופרי דורו השתמשו בקְלֶמְבוֹר. כך, למשל, פתח את הסונט הידוע שלו "השירה מאין תימצא" בקְלֶמְבוֹר השנון: "תִּפְשֵׁתִי אֶת קֶסֶתִי וְלִשְׁלֶחְנִי לְשִׁבְתִּי / לְעַנֵּד בַּת שִׁירֵי חֲרוּזִים בְּאֲשֶׁר נִסִּיתִי". הקְלֶמְבוֹר מבוסס על הצירוף המקראי "תִּפְשֵׁי דֹרְכֵי קֶסֶת" (ירמיהו מו, ט) כשם-נרדף לציידים,<sup>3</sup> ואילו כאן הסופר הרודף בעקבות המוזה החומקנית כאיילה הוא "תופס קסת". בת-השיר מדומה אפוא לחיית ציד חמקמקה או לאישה חומקנית, הבורחת מידי רודפה, ואילו הוא מבקש להעניק לה חרוזים (חרוזי השירה; תכשיטים לצוואר האישה המחזורת). תמונת הצייד הדולק בעקבות טרפו מנוגדת תכלית ניגוד לסטטיות של הסופר, היושב בחדר משפיתו אצל המכתבה, ואינו אלא צייד של מילים. לפנינו דוגמה לקְלֶמְבוֹר, שממנו מסתעף השיר וכל הטיעון הלוגי שלו. ממנו נרמזים קשיי הכתיבה, התלבטותו של הסופר בין צורכי החומר לצורכי הרוח, כישלונותיו בעולם המעשה, בדידותו של היושב בין ארבעה כתלים מול הצייד שריחו כריח השדה, עבודתו הקלה-הקשה של הסופר, הרודף קדים ורוח, ועוד כהנה וכהנה רעיונות, המקופלים בקְלֶמְבוֹר "תופס קסת" כבקליפת אגוז.

דוגמה נוספת לשימושו של יל"ג בֶּהֶרְמֵז המתפקד כקְלֶמְבוֹר עולה בפתח שירו הגדול "קוצו של יוד" ("אֲשֶׁה עֶבְרָיָה מִי יַדַע תִּיָּדַע? / בַּחֲשֵׁךְ בָּאת וּבַחֲשֵׁךְ תֵּלְכִי"). קְלֶמְבוֹר מוכר וידוע בתקופת ההשכלה תיאר, מעשה לשון-נופל-על-לשון, את העברים כעוורים. דוגמה לכך מצויה, למשל, במאמרו הפרוגרמטי של פרץ סמולנסקין, עורכו של יל"ג, שכתב בפתח הגיליון הראשון של עיתון השחר מיום י"ז באלול תרכ"ט (24.8.1869) כי ברצונו לשכנע את בני עמו לישנות את



יהודה ליב גורדון (יל"ג)



מיכה יוסף לבנזן (מיכ"ל)

אורחותיהם ולהיות ככל הגויים, ועם זאת שלא להתבייש "במקור ממנו חוצבנו". סמולנסקין האשים את המנהיגים שאינם מחנכים את בני העם לדעת לבחור בטוב, והעברים התועים מתהלכים "כעיוורים על דרכם". הוא הצהיר על כוונתו להביא לעמו את אור ההשכלה ולפקוח את עיני העיוורים: "השחר יאיר אור לאלפי אנשים עוד בחושך ילכו [...] השחר יאיר את אלה אשר שָׁחוּ עד הנה רק בבוץ הפלפול של הבל אשר השחיר פניהם". שורות הפתיחה של הפואמה "קוצו של יוד" ("אִשָּׁה עֵבְרִיָּה מִי יָדַע חֲזִיף? / בַּחֲשֵׁךְ בָּאת וּבַחֲשֵׁךְ תֵּלְכִי") "מתפתבות" עם מנשרו הפרוגרמטי של סמולנסקין, ורומזות כי העברים כמוהם כעיוורים. עם זאת, פסוק זה "מתכתב" גם עם הפסוק הנבואי "הָעַם הַהֲלֵכִים בַּחֲשֵׁךְ רָאוּ אֹרֶךְ יוֹלָ" (ישעיהו ט, א), ללמדנו שאין זו גזרת גורל שהעבריייה תלך בחושך, וכי ניתן לתקן תקנות לצורכי החיים המתחדשים. על גבי הֶרְמֵז המִתְפַּקֵּד כְּקִלְמָבוֹר הוסיף יל"ג הֶרְמֵז אֶנְלוֹגִי המלמד כי גורלה של אישה עבריייה הוא כגורלו של גַּפֵּל, שאינו זוכה לראות את אוויר העולם ואת אורו ("כִּי-בִהְבֵּל בָּא וּבַחֲשֵׁךְ יֵלֵךְ וּבַחֲשֵׁךְ שָׁמוּ יִפְסֶה", קהלת ו, ד).

### ביאליק והרמזיו האמביוולנטיים

שירת ביאליק הניחה מאחורי גווה את השעשועים האטימולוגיים של מיכ"ל ויל"ג, המוליכים למסר ברור וחד-ערכי, ועשתה ברמיזה המקראית שימוש אמביוולנטי, המתהפך לכל הגוונים. בשירו המוקדם "אל הארי המת", שנכתב לזכר יל"ג ולא נכנס אל מהדורות שיריו, השתמש אמנם ביאליק בקְלִמָּבוֹרִים לא מעטים, אך אלה נועדו לשמש כעין "הומאז" לשירת ההשכלה החד-ערפית, ההולכת ועוברת מן העולם, כדי לפנות מקום לשירה חדשה, מעודנת ואֶבּוֹקְטִיבִית יותר, שירת "דור התחייה". למעשה, תכונת האֶמְבִּיּוּלְנִטִיוּת, שהיא תכונת יסוד מהותית של יצירתו, לסוּגִיָּה ולתְּקוּפּוּתִיָּה, זוהתה כבר בביקורת האימפרסיוניסטית, שהעניקה לתופעה שמות שונים; אבל כיום – בשלב המתקדם שבו שרוי חקר ביאליק – מתגלה התופעה בכל מישור ישור, למן הפרוזודיה ועד לאיֶדּוּלּוּגִיָּה. לשיטתנו, הלשון האֶלוּסִיבִית יכולה גם היא לשמש אבן בוחן לאיתור התופעה הסגנונית הזאת ולתיאורה, ולהלן מספר דוגמאות. עימותו של הקְלִמָּבוֹר



היל"ג עם משחק-מילים דומה בשירת ביאליק עשוי להבהיר את ההבדל ולהאירו. על הענקים השרועים על גבי החולות נאמר בשיר "מתי מדבר": "פְּמָה רְמָחִים נְשָׁפְרוּ וּמְסַפֵּר בְּנֵי-קִשְׁתַּת נְפָצוּ". הצירוף "פְּמָה רְמָחִים נְשָׁפְרוּ" רומז לצירוף הכבול "כמה קולמוסין משתברין", ו"קשת" על משקל "קסת" (בהגייה ליטאית הוגים את שתי המילים כהומופון מושלם). גם ביאליק ביסס אפוא את הניגוד שבין כוח לרוח באמצעות תחבולה של לשון-נופל-על-לשון ("קשת"- "קסת", כבשירו של יל"ג) עם זאת יסוד השוני בין שימושו של יל"ג לזה של ביאליק רב מיסוד הדמיון. יל"ג, המשורר הנאוקלסי המובהק, הציב את הקלמבור הזה במקום הבולט ביותר בשיר, כאקורד הפתיחה של שירו, בעוד שביאליק הרומנטיקון הבליע את הצירוף בטקסט ושילבו בתוך מקבץ של צירופים מאותו שדה סמנטי (הוא שדה אותיות הכתב העובר ביצירה כחוט השני, מתחילתו ועד סופו).<sup>4</sup> יל"ג השתמש במשחק המילים הזה להבלטת הניגוד "כוח"- "רוח" כניגוד בינרי, ואילו בשירו של ביאליק מתמוססים הקטבים בין הניגודים הללו, עד שהם הופכים לניגוד פולרי המבליע את הניגודים. ומאחר שאין צד הניגוד מזדקר לעין כבשירו של יל"ג, אין שירו של ביאליק שיר של שעשועו וחידוד שכלתני, כי אם שיר שבפיו יסודות השגב והרוממות בולטים לעין. שירו של יל"ג משתמש בקלמבור כבתחבולה של אילוסטרציה כדי להבהיר את רעיונותיו, כבמסורת שירת החידוד ("The Line of Wit"), ואילו ביאליק משתמש במשחק המילים שלו ליצירת אווירה עמומה ומעורפלת, שהמסתורי בה רב על הבהיר.

את אופייה האמפיוולנטי של האלוזיה ביצירת ביאליק עשוי להדגים היטב תיאורה של הבהרת בשירו של ביאליק "המתמיד". כבתמונה אימפרסיוניסטית, השיר מתאר את פתמי הנוגה שיוצקת השמש השוקעת על בית הישיבה, ואחד מפתמים אלה מציף את פינת הנער באור אדמדם. על התיאור כולו נסוכה אווירה של קדושה ויקר, כבמעין רגע של התגלות אלוהית:

ובְּנֵגָה שִׁיצְקָה הַשָּׁמֶשׁ הַבָּאָה  
עַל צִפְתַּת הָאָרוֹן וְכַרְבִּיּוֹ מְלַמְעֵלָה  
כִּי־קָרַח חֶסֶד אֵל, מְלֵאֲתֵי רָצוֹן, הִנָּאָה,  
תִּקְטַלְק הַשְּׂכִינָה וְכַבּוּד אֵל נֶעְלָה;  
וּבְשִׁבְטֵי אֹר אֶחָד הַשָּׁמֶשׁ פִּקְדָת  
גַּם-יְוֵית הַנְּעַר הַחֲשֻׁכָה, הַצָּרָה,  
וְעֵלְמָה עֲלֵיהָ בְּהֵרַת יוֹקְדָת  
כְּאֵשׁ אֲדַמְדָּמַת לְעֵדַת בְּנֵהָרָה.

ביאליק נטל כאן עניין בעל השתמעויות פחותות ודוחות (כידוע הבהרת בספר ויקרא, פרקים יג – יד, היא כתם אדמדם או לבנבן בעור, נגע מנגעי הצרעת), ונטע אותו בהקשר שממנו משתמע יחס הפוך לחלוטין: בשירו של ביאליק השמש פוקדת בשבט אור (ולא מצליפה בשבט עור), והבהרת היא כתם אור (ולא כתם עור), גילוי של רגע ההזדהות האחרון של ארון הקודש שבטרם חשכה – רגע אקסטטי ואסתטי עד מאוד, הטעון גם במשמעות סמלית עמוקה. במקביל נאמר כאן על הישיבה בסדרת שאלות רטוריות נרגשות:



חיים נחמן ביאליק

הפה בית היוצר לנשמת האמה?  
הפה מקור דמיה, הנוטעים בה חיי  
עולמים, השפעים בה אשה ונחמה?  
הפה אדירה – מאורות עתידים,  
היוצרים את-רוחה על האבנים? –  
פי מה הם הקולות ומה הלפידים  
הנושאים הנפש עד לב השמים!

הצירוף "מקור דמיה" לקוח אף הוא מקשר פיזיולוגי דוחה – דיני אישה נידה (ויקרא יב, ז), ואילו כאן הוא נטוע בהקשר נעים, נעלה ומרומם, הרחוק כביכול ת"ק פרסה מן הטקסט הנרמז. "האבניים" הנזכרים בשורות אלה נקשרות אף הן ללידה ודיני אישה נידה, וההנמקה לסירוס המקראות הזו נעוצה כמדומה בדימויו של בית הישיבה לאישה (על דרך מימרת חז"ל "אשתו זו ביתו"; יומא א א). אישה היולדת על האובניים את יצירי הרוח של האומה. השימוש האלוסיבי האמביוולנטי הזה

מביא לחילונן של מהויות שבקדושה ומעלה את הנפסד והפחות למעלה של קדושה. הוא מעיד על הרגשות הסותרים כלפי עולם הישיבה, המואר כאן באור אמביוולנטי, שחיוב ושלילה, משיכה ודחייה, קודש וחול משמשים בו בערבוביה.

המילה "בהקרת" היא hapax legomenon, כלומר מילה המופיעה רק במקום אחד בתנ"ך, בספר ויקרא פרק יג, שבו היא מציינת כתם לבן, אדמדם או ירקרק, הדבק בעורו של אדם חולה או של בקירותיו של בית נגוע. בשירו של ביאליק נקשרת הבהקרת לתיאורי האור והצל העוברים כחוט השני ביצירה, וכן לתיאורה של הישיבה כאישה בעלת נגעים שצריכה להיטהר מטומאתה. בטקסט הנרמז (כלומר, בתנ"ך) עניין הבהקרת נדון אמנם בפרק אחד בלבד (ויקרא פרק יג, ונזכר בחטף גם בסוף פרק יד), אך הקשריו של עניין זה בתוך המוטיביקה של הטקסט הרומז (כלומר, היצירה הביאליקאית) רבים ומסועפים.<sup>5</sup>

והרי דוגמה מתוך יצירתו המאוחרת של ביאליק – מן המחזור "יתמות" שנכתב בשנות השלושים של המאה העשרים תחת רישומה של הפואטיקה האקספרסיוניסטית – מעידה שגם השימוש בלשון האלוסיבית עבר תמורה והפך לבתר-רומנטי. כאן כבר חלים חוקים אחרים, מודרניים יותר, שאינם מתיכים את הניגודים למהות אחת, אלא מציבים אותם זה בצד זה, בלא שיתמזגו. כך, מתוארים רגעי מותו של האב במילים:

ויפל תחתי פתאם ויקת בְּחַצֵי יָמָיו.  
כתוא מקמר, על אם הדרך, פָּרַע נָפֶל אָבִי.  
נָפֶל וְלֹא הוֹסִיף קוּם.

חלקו הראשון של הצירוף מעלה את זכר מפלת סיסרא, אויב העם ("בין רגליה פָּרַע נָפֶל שָׁקֵב בין רגליה פָּרַע בְּאֶשֶׁר פָּרַע שָׁם נָפֶל שְׁדוּד"; שופטים ה, כז), ואילו חלקו השני את הפסוק "נִפְלָה לא-תוֹסִיף קוֹם פְּתוּלַת יִשְׂרָאֵל" (עמוס ה, ב). מוצבים כאן, זה בצד זה, הקרוב והנכרי, הטוב והרע, השנוא והאהוב. כיצד לקח ביאליק מילים מהקשר של שמחה לאיד על מות אויב כדי לתאר באמצעותן את תמונת עמו ואת מעורר החמלה של אביו, שלבו נשבר באמצע הדרך? מותר כמדומה להניח כי המילים "פָּרַע נָפֶל", יותר משהן מבטאות יחס עוין כלפי דמות באב, באות לרמוז שהאב היה דמות טְרָגִית, ביש-גדא שבוסס ברפשי החיים ושהכוכבים נלחמו בו ממסילותיהם, כסיסרא. אפשר אפוא לתפוס את תיאור מות האב בשתי דרכים מנוגדות: אפשר להבינו במונחי מפלת סיסרא, כלומר כתיאור שעל גבול האוקסימורון המודרניסטי, זה המשאיר את הניגודים בניגודיותם. אפשר, לעומת זאת, להבין את ההיגיון הנסתר של שימוש זה, ולקפכו לתיאור קלסי-רומנטי, טבעי ומתקבל על הדעת. בקצרה, לפנינו שימוש לשון, שלמרות התקרבות מסוימת לדרכי הביטוי של המודרניסטים, הוא עדיין שימוש טבעי, קביל, אפשרי ובלתי חריג גם בגבולות הפואטיקה הרומנטית.

אמנה, לסיכום, את תכונות היסוד של הלשון האֶלוֹסִיבִית ביצירת ביאליק: בראש וראשונה, יצירת ביאליק היא יצירה העשויה מרקם צפוף של צירופים – פסוקים ושברי פסוקים – מן המקורות העבריים הקדומים, ואין בה אתר הפנוי מן הלשון האֶלוֹסִיבִית. יצירה זו רומזת אמנם גם למקורות זרים, כגון הברית החדשה והקוראן, וכן למקורות מערביים, למן הקלסיקה היוונית-רומית ועד לשקספיר, סרוונטס, לאגדות האחים גרים, אגדות אנדרסן והרומנים של טולסטוי. בדרך כלל "גייר" ביאליק "כהלכה" את המקורות הזרים והטמיע אותם ביצירתו כאילו ממקור ישראל באו, אך למען האמת רוב הקרמזים המשולבים ביצירתו נדלו מן הספרות הלאומית לדורותיה. שנית, האֶלוֹזִיה הביאליקאית מְשֻׁנָּה, ואף מְעוּוֹתָת, את הטקסט הנרמז, ובדרך-כלל אינה מביאה אותו כנתינתו. שלישית, כל אֶלוֹזִיה מגלה אמביוולנטיות בסיסית, ומטשטשת את הגבולות שבין ניגודי הטוב והרע ושאר ניגודים, ואף יוצרת מהם מהות היִפְרִידִית, שהיא גם זה וגם זה, אף לא זה ולא זה. רביעית, בדרך-כלל אין משמעה המרומזים של האֶלוֹזִיה הביאליקאית מתמצים בגבולות השורה או הבית, ובדרך-כלל הם חוצים את הטקסט כולו ומבריחים אותו ככְּרִית.

## הֶרְמוֹז האוקסימורוני בשירת אלתרמן

ומשירת ביאליק לשירת אלתרמן, שבה הֶרְמִזְמוּ מתפקד כאוקסימורון. אצל אלתרמן, בניגוד לביאליק, אין לשון השירים עשויה מרקם צפוף של פסוקי מקרא ושאר טקסטים נרמזים. אדרבא, ביצירתו יש רמיזות מעטות באופן יחסי, וזאת בהתאם לפואטיקה המודרניסטית, שביקשה להתנער מן המליצה ומן הכובד והמכובדות של השירה הקלסית והרומנטית. הרמיזות המעטות והנדירות, המשובצות בשירי אלתרמן, נטולות מתוך קשת רחבה של מקורות נרמזים מתולדות התרבות – ממקורות מקודשים וטריוויאליים גם יחד, וללא כל הייררכיה: מן התנ"ך ומן הברית החדשה, מן הקלסיקה היוונית-רומית, משירת ימי-הביניים, מִפְּתֵי שִׁקְסְפִיר ורסין, מאגדות האחים גרים ומן האופרטות של אופנבך, ולמעשה מכל הבא ליד. כל התפיסה, המתבטאת בשימושו של אלתרמן בלשון הבין-טקסטואלית היא ברוח המודרניזם, שהתנגד



נתן אלתרמן



אברהם שלונסקי

למגמה הקלסיציסטית המתמזה במימרה השמרנית "follow your fathers". מיעוט הקרמזים בא כמתוך היענות למימרה האוונגרדית של המשורר הצרפתי גיום אפולינר, שטען "שאי אפשר לו לאדם שיישא אתו את שלד אביו המת לכל אשר ילך" (בפתח ספרו על הציירים הקוביסטים – *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques* – משנת 1913). אגב המלחמה ביפן, ביקשו המודרניסטים להעניק לגיטימציה למקורות נרמזים נמוכים מן המקובל, שנחשבו בזמן שלטונה הממושך של השירה הקלסית-הרומנטית לחומרים וולגריים, פרוצים ומופקרים, שאינם ראויים בכיכול לבוא בשעריו של היכל השירה.

אלתרמן הצעיר, שהעברית שבפיו כבר הייתה גמישה ומגוונת, שפת יום-יום העונה לכל התביעות מבלי להזדקק לפשרות, לא ראה בטקסטים הנרמזים אוצר לדליית מילים וצירופים. הוא השתמש בהם לאו דווקא כבטקסטים עבריים קדומים, המייצגים את עבר האומה ואת ערכיה, כי אם כבטקסטים אוניברסליים, המופרים לכל בני המין האנושי. את השירה האלוסיבית, נוסח דור ביאליק, ראו הוא וחבריו בתורת שריד של המליצה המשכילית, שכבר פלטה מזוקן.

במאמרו "המליצה", שהוא ממאמריו המוקדמים שנכתבו בראשית שנות העשרים, נתן אברהם שלונסקי ביטוי לתפיסה פואטית זו, שהדריכה אותו ואת חבריו. כאן הוקיע שלונסקי את דרכי השיר של קודמיו, אשר נזקקו תכופות ל"פסוק" ולמטמוניות העבר כדי להתהדר בחומרי לשון נאים ומכובדים. את השימוש הקלסי-רומנטי במליצה השווה ליחסי אישות של חיי נישואים מיוחסים אך משעממים, ואילו את השימוש המודרניסטי – כאהבה חופשית, מסעירה ומגרה, ללא ייחוס אבות ונדוניה:

המליצה חדלה מהיות דוגמה – המליצה מפקת כבר (...) חיי משפחה שיש בהם התקשרות חולין תמיד מנוולים את ההנאה שבאהבה.

ולעומת המליצה שנתיישנה וסר טעמה, הלשון המודרניסטית יוצאת ומתריסה בחוצפה, כנערת הפקר, קרועה וחסרת קורת גג:

- הנני מלה פלונית-אלמונית, אסופית, ממזרת, ערומה ויחפה – אך נאה...

ובן זוגה, פלוני אלמוני מן האספוסוף, יענה:

- מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מוהר!

נישואין אזרחיים, אהבה חפשית בין מלים – בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדונייה של אסוציאציות. והעיקר: בלי חופה וקידושין! (יותר מדי טהרת-משפחה בלשוננו!)

כל צירוף מלים – התמסרות הפקר, כלולות ליל אחד (...) זה הכלל: חירות, זיווג לשעה שעלה יפה.<sup>6</sup>

לשון השירה הקלסית והרומנטית, "המכובדת" ו"העשירה", המשובצת באבני חן ממטמוניות העבר, יש בה אמנם ייחוס של דורות, אך גם ריח של עובש, כובד ושעמום. לעומתה העמיד שלונסקי את לשון השירה המודרניסטית, שמאפייניה הם: החופש, הפקר, החוצפה, הארעיות, ההתרגשות מן הנועז והבלתי צפוי. את צירופי הלשון של המודרניסטים תיאר כ"ממזרים" (שוברי חוקים ומוסכמות, מופקרים, פרי קשר בן-חלוף ובלתי מחייב), שאינם מיוחסים אמנם כצירופי הדורות הקודמים, אך נועזים ומעניינים מהם שבעתיים. אלתרמן נטה בנקודה זו אחר גישתו של שלונסקי, מייסד האסכולה שאליה הצטרף בראשית דרכו עוד לפני שחזר ארצה מלימודיו בצרפת.

אף-על-פי-כן, כבר מראשיתה של דרך זו גילה אלתרמן עמדה עצמאית, ולא נגרר אחר רבו כחסיד שוטה. כך, למשל, בפרשת שיר הקונגרס "ראיתכם שוב בקוצר ידכם", גילה אלתרמן עמדה של איש-ביניים, המצדדת אמנם בשלונסקי, אך גם מוצאת טעם לשבח בלשון שירתו של ביאליק.<sup>7</sup> אפילו בהמנון שכתב לחבורתו, גילה את יחסו הדו-ערכי כלפי החופש והכבילות. מצד אחד תיאר את בני החבורה כמי שנשתחררו מעול אבא-אימא וממוסכמות החברה וכבליה ("אבא אין, אמא אין / חג לַפֶּשׁ! מי יגַעַר כֶּה? / (...) רַצוּעָה יַגַעַר אֵין / הַשְּׁתוּלָלוּ חֶבְרָה-לְצִים"); ומן הצד השני, הוא קורא לאם למחות דמעה מעיני ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו בטעני העבר ("הוי, הָאם מִבְּכֵי הַסִּי / וּבְרַכֵּי 'שְׁהַחֲנִי' / עַל הַשְּׁרִז' הַפֶּסְדוֹקְלֵסִי / שֶׁל דוֹרְנוּ הַמּוֹדֵרְנִי").<sup>8</sup>

כבר הזכרנו במבוא כי אלתרמן נתן בצורה תמציתית וקולעת מאין-כמוה ביטוי לשילוב המיוחד של החדש והישן בשירת דורו בשיר השמיני של המחזור "שירים על רעות הרוח":

הַחֲדָשׁ הַמְמָרֵט פֶּהַחֲשָׁת,

הַחֲדָשׁ הַצֵּעִיר וּמַהִין,

מֵה חָנוּ בְּלֵעֲדִידָה, הַיִּשָּׁן,

בְּלֵעֲדִידָה, עֲתִיק הַמוֹמִים?

וְעַל פֶּן נַעֲשֶׂה לָנוּ חֶפֶשׁ

לֹא לְבוֹז לְדְבָרִים וּמְרָאוֹת

שְׁעָלוּ בְּעוֹלָם כְּמוֹ עֶבֶשׁ

הַעוֹלָה בְּכַתְלֵי בְּאֵרוֹת.

למרבה הפרדוקס, ביקש אלתרמן, הן להלכה הן למעשה, את החופש שבכבילות. לדעתו, אין פירושו של חופש כפיית חוקים חדשים שיאלצו את האָמֶן לבזו ל"מליצה" ולהשליכה ככלי אין בו חפץ. חופש פירושו מתן רשות לכל אמן לבחור כטוב בעיניו וליטול מכל הבא ליד. מותר לאָמֶן המודרנה, שאָמֶנותו מדיפה "ריח של צבע טרי", שלא לבזו לדברים ולמראות שהעלו עובש, ומותר לו להציב את הישן והמועם בצד הנוצץ והמבהיק. ואכן, דווקא לחדש הצמיד כאן אלתרמן, בדרכו האוקסימורונית, שם-תואר המנוסח בלשונה המיושנת של ספרות ההשכלה ("הַחֶדֶשׁ הַמְמַרֵּט פְּהַחֶשֶׁת"), וכדי להבליט את החן המתלווה לפגימה שמטיל היָשָׁן בשלמותו הנוצצת של החדש בחר אלתרמן "לפגום" בחרו, ובמקום לחרוז את "הַצֵּעִיר וּמְהִיֵּן" עם הצירוף הטבעי והמתבקש "עתיק היומין", בחר לחרוז בצירוף מקורי משלו ("עֵתִיק הַמוֹמִים", המבוסס על הצירוף הכבול, אך גם מפתיע בחידושו ונותן בחריזה "מום" דיסוננטי רב חן). אלתרמן השתמש אפוא בחומרים הישנים כדי לחזק את הפואטיקה האוקסימורונית שלו, הבנויה מניגודים שאינם מתמזגים, ובאמצעות הלשון האֶלוֹסִיבִית יצר פְּרֻדוֹקְסִים שאינם ניתנים ליישוב, כאותם צירופים אוקסימורוניים נודעים שלו ("פְּתָאמִית לְעֵד", "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", "מְפֻלָּצֵת שֶׁל יָפִי", "מִתְשַׁפֵּיךְ הַלְבָּנִים", "דוּמְיָה בְּמִרְקָבִים שׁוֹרְקֵת" וכדומה). בדרך-כלל, לא סיפור קדום אחד נרמז מן הצירוף האֶלוֹסִיבִי של אלתרמן, כי אם צרור סיפורים, עֶרֶב-רֶב של פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, הבונות יחדיו תמונת פסיפס ארכיטיפית.

לדוגמה, בשירו "השוק בשמש" פונה הדובר לשוק האדיר, המוצף באור השמש במילים: "אָדִיר אֶתָּה, גְּלִית! הָדוּר אֶתָּה, גְּלִית! / עֵלָה, אָדָם-שֶׁעָר וּלְבָן-עֵינַיִם". אף-על-פי שהאיכות האוקסימורונית של פנייה זו אינה גלויה וכולטת כמו בצירופים האוקסימורוניים שנזכרו לעיל, מותכים בשורות אלה כמה וכמה ניגודים בינריים, היוצרים כעין "אוקסימורון מרחף". פנייה זו מצמידה במשתמע את ניגודי הענק הפלשתי, גְּלִית, והנער האדמוני ויִפָּה-העיניים, שיצא נגדו וניצחו (אמנם בשירו של אלתרמן נכתב "אָדָם-שֶׁעָר וּלְבָן-עֵינַיִם", אך שכנותו של תיאור זה לדמותו של גְּלִית מעוררת כמובן את זֵכֶר הפסוק "אֶדְמוֹנִי עִם-יָפָה עֵינַיִם"; שמואל א' טז, יב). כך מצמידות שורות אלה גם את הניגוד שבין הפלישתים לבין שמשון מנוקד העיניים (שהרי לא כתוב כאן "יפה עיניים", אלא "לבן עיניים"; כלומר, מי שעניו נוקרו וסומאו). מוצמדים כאן גם הפכי השבח והגנאי. מצד אחד, קריאת "עֵלָה" מזכירה את התקלסותם של הילדים באלישע ("עֵלָה קְרַח"; מל"ב ב, כג); ומצד אחר, המילים הרי מכוונות ליצור שְׁעִיר (כאן מותכות בדרך האוקסימורון תכונות השעירות והעדר השֶׁעַר). יש כאן גם עירוב פרשיות ואנכרוניזם, היוצר ניגוד בלתי מתפשר בין נורמות ישנות לחדשות, שהרי מה שנדרש במקרא כטעם לשבח ("אֶדְמוֹנִי עִם-יָפָה עֵינַיִם") נדרש כאן, בלשון השוק, לגנאי, מתוך גרירת נורמות מודרניות שאינן שייכות לעולם העתיק (התקלסות בג'ינג'י כבימינו אנו).

זאת ועוד, הפנייה בנויה, אמנם בצורה פרגמנטרית וחלקית, על דרך הפיוט ("אָדִיר אֶתָּה [...] הָדוּר אֶתָּה"), תוך אֶזְפוּרָה של לשון הפיוט האקרוסטיכוני הידוע מן ההגדה של פסח: "אָדִיר הוּא, בְּחֹר הוּא [...] הָדוּר הוּא" וגו'). אין לשכוח שהתארים המרוממים הללו, שבמקור מופנים לבורא עולם, מופנים כאן בסך הכול אל השוק, המתואר כאן כענק פלשתי – שהוא כאחד הסבלים והתגרנים שבשוק. מאחר שמדובר בשוק הפשוט וההמוני, שבו הטבע והיצר בכל משמעהם פולשים לתוך ההווה האורבנית, הרי שיש לתפוס את המילה "פלשתי" (שאינה נזכרת בשיר, אך מרחפת מעל שמו של "גלית") גם בתורת "philistine", שממנו נגזרה המילה "פיליסטר" – סמל חוסר האנינות והפשטות החמרנית הגסה. ההגות הסימבוליסטית והנאוסימבוליסטית הרבתה לגלגל בתואר זה בדיוניה על היחס שבין ההמוני לֶאֱלִיטִיסְטִי, בחיים כבספרות.

ואף זאת: אין לשכוח שהפואטיקה של אלטרמן היא פואטיקה של פְּבּוּאוֹת, ההופכת את המראות (ריבוי של "מראָה") למראות (ריבוי של "מראָה"), ואת הטבע לאמנות, ולהפך. תכונות המיוחסות כאן לשמש ולגרמי השמים מתאמות גם לתיאור הִבּוּאוּה שלהם שעל הארץ. תכונת השָׁעַר האדום מתאימה לתיאור השמש, אך מיוחסת כאן לשוק, שגיגיות הפח שלו, שהשמן הזהוב מבעפעע בתוכו, לוכדות את השמש במהופך. לפנינו אפוא סדרה של צירופים אוקסימורוניים ושל עולם רב פְּרָדוּקְסִים, שבהם כל הפְּרָמֵטְרִים של המציאות מְשִׁתָּנִים תכלית שינוי, מעשה עולם הפוך.

דוגמה אחרת נביא מתוך השיר "איגרת", שבו מתוודה הדובר כי נולד תאומים, רצה את הבן האהוב והמועדף, אך הותיר בקרבו את הבן המקולל:

לֶךְ עֵינֵי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת כְּפִתְאִים  
אֲלֵי שְׁלִי.  
אֲנִי תָמִים.  
אֲנִי זוֹכֵר בְּרַעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם,  
נוֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים [...] ...  
כִּי מֵת בִּי יִחַיְדֶךָ, הֵבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתָּ,  
אֲשֶׁר יָדִי הִיָּתָה בּוֹ בְּשֻׁדָּה.  
אֲנִי תָמִים אֲלֵי. לְאֵט לְאֵט הִכִּיתִי  
גְּרַרְתִּיו אֶל הַמְּמַכֵּר מִבֵּית וּמֵאֵם  
פְּשֻׁטִי כְּתַנְתּוֹ, לְדַמְעוֹתָיו חִכִּיתִי.  
כְּבִלְתִּי זְרוּעוֹתָיו וְהוּא חִיָּד אֵלֶם [...]

בספרי עוד חוזר הגיגו<sup>9</sup> הראיתי כיצד מתמזגים בווידי הזה הֶרְמִזִים לקשת רחבה של סיפורים מן המקרא ומן המיתולוגיה שבמרכזם רִצַח אח או רִצַח בן (לפחות נסיון רצח): עולה כאן סיפורם של יעקב ועשו, התאומים שהתרוצצו בבטן הורתם, ובסוף השיר מגיעה הנפש "חיגרת" בתום מאבק ממושך, בכעין סירוס של סיפור יעקב הצולע על ירכו לאחר מאבק עם המלאך במעבר יבוק. במקביל עולה גם פרשת עקדת יצחק ("קח-נא את-בְּנֶךָ אֶת-יְחִידֶךָ אֲשֶׁר-אֶהְבֶּתָּ"; בראשית כב, ב) וגירוש ישמעאל, האח למחצה, בן האישה הנחותה; עולה כאן גם פרשת קין והבל (העולה מן השורה "אֲשֶׁר יָדִי הִיָּתָה בּוֹ בְּשֻׁדָּה"). בהמשך מצטרפת לצרור הרמיזות האלה גם רמיזה לסיפור יוסף, שאָחֵיו גִּרְרוּהוּ אֶל הַמְּמַכֵּר וְהִסִּירוּ אֶת כּוֹתוֹנֹתוֹ מֵעֲלָיו (פרשה העולה ובוקעת מן המילים "גְּרַרְתִּיו אֶל הַמְּמַכֵּר מִבֵּית וּמֵאֵם / פְּשֻׁטִי כְּתַנְתּוֹ"). בנוסף לכל הרמיזות המקראיות האלה עולות כאן גם פרשיות מן המיתולוגיה היוונית כגון פרשת קסטור ופולוקס, בניו התאומים של זאוס, שאחד מהם הומת והשני התחנן לפני אחיו שיניחהו למות אף הוא. ואפשר שנרמז כאן גם סיפורם של התאומים רומולוס ורמוס, שהראשון שבהם הרג את אחיו וייסד את העיר רומא.

הווידי שלפנינו מכיל בתוכו סדרת אמירות אוקסימורוניות שלכאורה אין מרכיביהן המנוגדים יכולים להתיישב זה עם זה, כדרכן של אמירות אוקסימורוניות אחרות (לאו דווקא מתחום הלשון האֶלוֹסִיבִית) בלשון שירתו של אלטרמן. לפנינו רוצח הטוען לחפותו, אך גם מודה שרִצַח את אחיו (והרי התמימות, תרתי משמע, אבדה מן העולם ברגע שבו קיפח הרוצח הראשון את

התמימות המבורכת של גן העדן הארצי, ואחיו קיפח את חייו). האשכול האלוסיבי הזה, שבתוכו מתרוצצים סיפורי אחים אחרים, מן המקרא ומן המיתולוגיה היוונית-רומית, אף מצמידים זה לזה את הפכי הרוצח והקרוב, שהרי הדובר רצח ככלות הכול חלק מנשמתו, והוא ראוי לחמלה ולא לעונש. בנוסף, מוצמדים כאן זה לזה הפכי המום והשלמות, שהרי הדובר מכריז על עצמו שהוא תמים (נאיבי, שלם), וכיצד הוא יכול לדבר על שלמות אם הוא רצח את תאמו (כלומר, איבד את מחצית נשמתו). זאת ועוד, כיצד ניתן לדבר על שלמות אם הדובר מודה ומתוודה שהוטל מום בנפשו, ועתה היא חוגרת ("אֶל עֵץ כָּבֵד, אֵלֵי, תָּבוֹא נַפְשִׁי חֲגֹרֶת. / תָּסִיר אֶת תְּרִמְלָה הַדֵּל וְתִתְמוּטֵט / רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲגֵרֶת, / אֲבָל אֶל לֵב הַזְּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט"). המום והשלמות אינם מתיישבים, ויוצרים אוקסימורון נוסף בתוך האשכול ההרמיזים האוקסימורוניים שבמרכז השיר (וגם הצירוף הפגום "נִשְׁבְּרָה הָעֵט" מוסיף לתחושת השיבוש והקלקול).

ודוגמה אחרונה משירת אלתרמן: בדוגמה שהובאה לעיל מתוך שירו של ביאליק "אבי" הראיתי שביאליק התקרב במקצת בסוף ימיו אל הפואטיקה של צעירי המודרנה, וכאן אראה מקרה הפוך, המוכיח שאלתרמן המודרניסט יכול היה, ברצותו, לכתוב כביכול גם בנוסח הקלסי-הרומנטי שבו מְרַד. בשיר "בית יֶשֶׁן ויונים" אלתרמן מתאר בֵּית אבן יֶשֶׁן-נושן בסגנון מיושן כביכול ותמים כביכול של בתי שיר יֶשֶׁנים-נושנים:

בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם.

בְּגִנְיָה הַשְּׁעִיר

תִּישִׁי עֲנָנִים הַתְּחַכְּכוֹ לְשִׁבְעָם.

רוֹעֵי הַשָּׁמַיִם פְּחָלֵי הַפְּרָוָה,

בְּעֶבְרָם אֶת הָעֵיר,

לָךְ מִצְהֵלִים

מִקְהָלוֹת חֲלִילִים

כְּאֵל הַר וְגִבְעָה.

לכאורה לפנינו תמונה פסטורלית של רועה ועדר, המתרחשת אמנם בשדות הכחול השמימיים, ולא בשדות המרעה הירוקים שעל הארץ. התמטיקה והסגנון אופייניים לשירה הקדם-מודרניסטית, שעדיין העמידה במרכז את השדות והיערות, ולא את הג'ונגל האורבני המודרני העשוי בטון ומלט של שירי שלונסקי וחבריו לאסכולה, בני חבורת "יהדיו". אפשר לטעות ולראות בבית זה בית רומנטי, קדם-מודרניסטי, אלמלא תחבולת ה-double entendre ההופכת אותו לבית אוקסימורוני.

התיאור האידילי הפותח במילים "בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם. / בְּגִנְיָה הַשְּׁעִיר" בנוי על סמך התיאור ממזמור תהלים, המתאר תהלוכה חגיגית המתרחשת בשמים באחרית הימים = "שָׁם בְּגִנְיָן צִעִיר רֹדֵם" (תהלים סח, כח). בפסוק הנרמז מתהלים הצירוף "צִעִיר רֹדֵם" פירושו: צעיר העומד בראש התהלוכה ורוֹדֵה במשתתפיה, ולא צעיר חולמני ורדום. לעומת זאת, בשירו של אלתרמן מדובר על בית-אבן יֶשֶׁן ורדום, שקוע בהזיות, ששעירים-תיישים מתחככים בגנו הַשְּׁעִיר (המילים 'שעיר' ו'צעיר' מכילות בתוכן את משמעי ה'צפיר' = 'תיש'). צפריריו של ביאליק הם גם שְׂדִים מקורניים, גם צפירים בעלי קרניים וגם ציפורים ויצורי בוקר עטורי קרני חמה. אין מדובר אך ורק ביצורים נאים ונאיביים, כי אם גם ביצורים יצריים מאוד, השטופים בהנאות ארוטיות,



כבצירי הציפירים-הקטירים באמנות היוונית. והנה גם כאן מתגלה במפתיע כי האידיה הפסטורלית, השלווה והנאיבית, הופכת את עורה ומתגלה כתמונה עירונית דקדנטית של בית קלון.

קריצות העין ששלח המחבר לקוראיו בין השורות מעידות כי לא תמימות לפנינו אלא היתממות, לא תמונה מעולם התום לפנינו כי אם תמונה מעולם החטא והשחיתות. לא שיר בנוסח הישן לפנינו, כי אם פְּרֹודיה על הנוסח הישן. התמונה מזכירה את תיאור הכרים והכסות בפונדקה של מאדאם וואקר בפתח הרומן אבא גרין מאת אונורה דה בלזק: התמונות הרקומות על הכרים הן תמונות של רועי צאן בחיק הטבע, בין כרי הדשא, ואילו הפונדק הוא בית עירוני מחניק, מפוקפק ומושחת.

אלתרמן קרא לאדם "חידה הפותרת חידות"<sup>10</sup>, ואמירה זו, שנועדה אמנם לתאר את חידת בריאתו של האדם וניסיונו ההרואי במהלך הדורות להבין את חידות היקום, אך היא יפה גם בתחומי הפואטיקה. הסופר המטמין חידות בין שיטי שיריו מצפה שהקורא יזהה את המטמון וינסה להגיע אליו באמצעות כתב-החידה שנתן בידו. את חידותיו בנה אלתרמן, כמו את שירתו כולה, במתכונת אוקסימורונית המפגישה ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת.

ראינו שביאליק האמפיוולנטי מיזג ביצירתו ניגודים פולריים, כגון אהבה ושנאה, משיכה ורתיעה – ניגודים היכולים לדור בכפיפה אחת ולהתמזג בתחום האפור שבין לבין, ואילו אלתרמן הצמיד ניגודים בינריים, שאינם ניתנים למיזוג, כבאוקסימורון. הרי אי אפשר להיות מת וחי בעת ובעונה אחת, רוצה ונרצה, או קרח ושֶׁעִיר. ואם ניתן למצוא הנמקה לניגודי הבינריים של אלתרמן, הרי זו הנמקה שאינה מובנת מאליה – הנמקה המחברת את העולם הנגלה עם עולמות וירטואליים שלא מכאן ולא מעכשיו.

## הֶרְמוֹ כ־conceit בשירת יהודה עמיחי

את יצירתו של יהודה עמיחי מאפיין כאמור הקונסיט (conceit) שאינו מרשים את הקורא ממבט ראשון כצירוף טבעי או אורגני. נהפוך הוא, לפנינו סממן של הפואטיקה של החידוד (The Line of Wit), הכובש את תשומת הלב דווקא באי-התואם שבין אגפי המשוואה. ה-conceit מחייב את הקורא להשתהות ולגלות במאוחר את ההיגיון הפנימי הנפתל והאסוציאטיבי שלו. הוא בנוי תכופות – כמו בחידוד או בחידה – על כפל-לשון, על פְּרִירזות שונות ועל החלפת המערך הנפשי של הקורא – לרוב מעבר ממצב של עליצות כמו ילדותית אל פִּיכחון בוגר. לפנינו כעין דימוי שיש בו רעיון מורכב ומחוכם למראה, שנועד להביך את הקורא ולגרום לו מאמץ לוגי שבהיבורם השרירותי של שני דברים שאינם מתחברים כביכול. בניגוד לאוקסימורון, אין לפנינו ניגודים בינריים המתנגשים התנגשות חזיתית, כי אם הפגשת עניינים מתחומים רחוקים וחסרי רקע משותף לשם הבכת הקורא והפגשתו עם חידה לוגית משעשעת המתבררת בסופו של דבר כחידה אקזיסטנציאלית, טרגית למדי.

לפני שאדגים את הדרך שבה השתמש עמיחי בלשון האֶלוּסיבית, אביא דוגמאות לתופעה של ה-conceit בצורתו הבסיסית, נטולת ההקשרים הבין-טקסטואליים. בשיר של עמיחי על מות אמו נאמר: "לְדַבֵּר עִם אִמִּי בְּיָמֶיהָ הָאֶחָרֹנִים / כְּמוֹ לְהַכְנִיס מַעְלִית לְתוֹךְ בֵּית יֶשׁוּעַ וּמָט לְנַפְל", ובמילים אחרות: הדברים הנאמרים בנוכחות האם הגוססת כבר אינם מעלים ואינם מורידים. בתחילה הדימוי מעלה חיוך מסוים, ובסופו של דבר תופס הקורא שלפניו תיאור של תופעה טרגית ובלתי הפיכה. דוגמה נוספת: "אִמִּי מְתָה בְּשָׁבוּעוֹת [...] שְׁמֶרְנִי לָהּ מְקוֹם כְּמוֹ / בְּאִטּוֹבוֹס

אוּ בְּבֵית קוֹלוֹנֵעַ". גם כאן, אי-התואם הבולט שבין שמירת מקום בקולנוע למטרת הנאה בת-חלוף לבין שמירת מקום נצחי בבית-העלמין יוצרת את ה-conceit הגורם בתחילה לקורא לגחך, אך מחייבו לתגובה רפלקטיבית, שבסיומה יגיע למסקנה שלפניו אמירה הנאמרת בחיך נוגה. גם ההיגיון הנסתר של אמירה זו מתגלה בכעין "הצתה מאוחרת". במאוחר יגיע הקורא למסקנה ששמירת המקום בשני המקרים נועדה לכך שהאדם יבלה את הזמן בקרבת אוהביו, ולכן יש היגיון מסוים בזיווג הבלתי אפשרי הזה. ה-conceit מדגיש אפוא את

האבסורד השרירותי שבקיום האנושי וגם כשהוא נראה קומי וילדותי, הריהו מבטא בדרך-כלל תכנים אקזיסטנציאליים – טרגיים מיסודם.

נתבונן למשל בשיר הכמו-ילדותי "מתן תורה" מתוך הקובץ עכשיו ברעש (ירושלים ותל-אביב תשכ"ט), כדי לראות כיצד שילב עמיחי את ה-conceit בכתיבתו האלוסיבית:

בְּשֵׁעָה שְׁמֹשָׁה יָשָׁב  
אָצֵל אֱלֹהִים בְּהַר סִינַי וְכָתַב  
עַל הַלִּיחַ, יִשְׁבְּתִי בְּקִצָּה הַכֶּתֶה, בְּפִנְהָ,  
וְצִירְתִי, חוֹלְמָנִי,  
פְּרָחִים וּפְנִים, אֲוִירוֹנִים  
וְשִׁמוֹת מְקֻשָּׁטִים.  
עֲקֹשׂוּ אֲנִי מִרְאָה לְכֶם הַכֹּל:  
אֵל תַּעֲשׂוּ וְאֵל תִּשְׁמְעוּ.

במקום לוח מלוחות הברית, הקורא מפעיל את המשמע האחר של "לוח" – לוח בכיתה, שבפינתה ילד חולמני המצייר במחברת במקום ללמוד, ועתה הוא מראה לנו את כל חלומותיו, יצירי כפיו, בנימה ילדותית ופשוטה-לכאורה. במקום ההבטחה ממעמד הר סיני "כֹּל אֲשֶׁר-דִּבֶּר ה' נַעֲשֶׂה וְנִשְׁמָע" (שמות כד, ז), הוא מתרה בנו "אֵל תַּעֲשׂוּ וְאֵל תִּשְׁמְעוּ". האנרכיזם של הילד הבלתי ממושמע, הסובל מהפרעת קשב, מתחלפת בהטחה כלפי שמים. התכנים העמוקים שמאחורי האמירה "הילדותית" ו"המשעשעת" הזאת מעמיתים את הכבילות שבדת עם החופש של האינדיווידואליזם החילוני, כמאמר עמיחי באחד מ"מרובעיו" המפורסמים על אביו הרתום לרצועות התפילין, והוא – לחלומותיו.

לעתים קרובות ה-conceit מסתמך על שימוש במשמע הצפוי פחות של מילה דו-משמעית, שהוא – למרבה הפרדוקס – דווקא המשמע היום-יומי והשגור יותר. לפנינו סתירה כביכול: דווקא הבלתי צפוי הוא השגור והטריטוריאלי, המופר לכל ילד, ולא הנדיר ותלוי התרבות, המופר רק ללמדנים וליודעי ספר. כך, למשל, הדובר בשיר "פגישה שנייה עם אב" (מן הקובץ שלוה גדולה, 1980), מבקש מאביו:

הוּי אָבִי, רְכֵב חַיִּי, אֲנִי רוֹצֶה  
לְנַסֵּעַ אִתָּךְ, קַח אוֹתִי קֶצֶת,  
תוֹרִיד אוֹתִי לְיַד בֵּיתִי  
וְאַחַר-כֵּן תִּמְשִׁיךְ בְּדֶרֶךְ לְבָד.

קריאתו של אלישע לאלהיו העולה בסערה השמימה: "אָבִי אָבִי רָכַב וַיִּשְׂרָאֵל וַיִּפְרָשׂוּ" (מלכים ב', יב), שהיא גם קריאתו של יואש המלך לפני אלישע הגוסס (שם יג, יד) הופכת כאן לקריאתו של ילד קטן, המבקש מאביו "סיבוב" ברכב המשפחתי – במכונית יום-יומית רגילה, לשם הנאה וריגוש. ובמחשבה שנייה, בהצתה מאוחרת, נחשף גם התוכן הטרגי של האמירה הכמו-ילדותית הזאת. הילד אינו ילד, והבקשה אינה בקשה קלילה או משועשעת כל עיקר. לפנינו משאלה של אדם, שכבר הגיע בעצמו לגיל העמידה, לשהות שוב, ולו לרגע קל, במחיצת אביו שכבר אינו בין החיים.



יהודה עמיחי

ודוגמה אחרונה, מן השורות הידועות והמצוטטות: "אֵל מְלֵא רַחֲמִים, אֵל מְלֵא הָאֵל מְלֵא רַחֲמִים/ הִיוּ הַרַחֲמִים בְּעוֹלָם וְלֹא רַק בּוֹ". בתחילה האמירה נשמעת כטיעון לוגי – כמשפט תנאי הגיוני. אחר כך מתעורר הרושם שאין לפנינו חיווי לוגי כי אם קובלנה אָמוּטִיבִית וכלל לא אינפורמטיבית על ההשגחה העליונה – קובלנה שבה המילים "אֵל מְלֵא רַחֲמִים" נתפסות לא כמתארות אֵל העולה על גדותיו מרוב רחמים, כי אם כמתארות אֵל הכולא את הרחמים בתוכו ואינו מוכן להוציאם מקרבו. לבסוף, בכעין "הצתה מאוחרת", נתפס ההיגיון הסמוי של הקובלנה האָמוּטִיבִית הזאת: תפילת "אֵל מְלֵא רַחֲמִים" נאמרת בהלוויות, וכאן לפנינו סיפור על אדם שהביא גוויות מן הגבעות וידוע היטב שהעולם ריק מרחמים – שאין בו השגחה עליונה. אין כאן הטחה כנגד ההשגחה העליונה, כי אם התכחשות להימצאותה של השגחה עליונה. כל התרגיל הפסידו-לוגי הזה לא נועד אלא לשם ההבנה המאוחרת שאין מדובר כאן בתפילה שמתוך אמונה כי אם באמירה אקזיסטנציאליסטית שמתוך כפירה, מחאה ומשבר אמונה.

ה-conceit מתנהג אפוא כמו "טיל תלת-שלבי": קודם כול הקורא נפגש עם אמירה ובה מידע מפתיע, אחר כך מתברר לו שהמטען של האמירה אינו אינפורמטיבי כי אם אָמוּטִיבִי, ולבסוף מתברר לו שהאמוטיבי הוא דווקא רציונלי והגיוני, אלא שמדובר בהיגיון מסוג אחר – באמירה בלתי צפויה ובעלת מטען פסידו-לוגי.

חָנּוּ כאן ארבעה סופרים פורצי דרך בשירה העברית – יל"ג, ביאליק, אלתרמן ועמיחי – וראינו כי הֶרְמִז המוגדר בדרך-כלל בלקסיקונים בתורת "figure of speech" (דרך מבע, אמצעי לשוני), מתנהג אצל כל אחד מהם ממש כמו הלשון הפיגורטיבית שלו. הדבר אינו צריך להתמיה, שהרי גם הֶרְמִז הוא סוג של דימוי. במקום לומר "אהובתי דומה לשושנה" (דימוי המסתמך על הידע החוץ-ספרותי, הרפרנציאלי, של הקורא ומחייבו להפעיל רק חלק מתכונות השושנה ולהתעלם מתכונותיה האחרות), יכול סופר לומר "אהובתי כשושנה בין החוחים" (ולהפעיל באמצעות פסוק ממגילת שיר השירים ידע ספרותי רב השלכות, המכיל בתוכו גם את פירושי שיר השירים ואת אֶזְפוּרִיו של פסוק זה בספרות העברית לדורותיה).

ומילים אחרונות של סיכום: ראינו שאצל יל"ג וביאליק, אלתרמן ועמיחי, "בדיקת רקמות" תגלה שאותו צופן גנטי אופייני לתא האחד ולקורפוס כולו. עד כמה שבדיקתי מגעת, לא אצל כל משורר מתגלה התופעה שתוארה כאן. היא ניפרת בדרך-כלל אצל משוררים שהם פורצי דרך ויוצרי נוסח. אצלם אפשר לחפש (במונחיו של החוקר היהודי-וינאי לאו שפיצר) את האטימון הנפשי, קרי, אותו שורש יחיד וייחודי המצוי ביצירתם לסוגיה ולתקופותיה וחוצה את כל מישורי הטקסט. לעומתם יש משוררים זריזים, שבכל מישור מתגלה אטימון אחר, ובגמישות רבה הם עוברים מציין סגנון אחד למשנהו. וישנם גם אותם משוררים המשנים את "בגדיהם" חדשים לבקרים, לפי רוח התקופה: משוררים שבדור אלתרמן כתבו צירופים אוקסימורוניים טעוני פתוס, בדור עמיחי וזך כתבו כתיבה אירונית נטולת פתוס, מקושטת בקונסטיטוס מנייריסטיים, ובדורם של ויזלטיר ויונה וולך אימצו לעצמם את הכתיבה האגרסיבית, המעלה את הטרוויאלי למעלת ערך שירי עליון. כאמור, אלה המשתנים כזיקת ומחליפים את האטימונים שלהם בזריזות ובקלות מרובה אינם פורצי הדרך הגדולים. גם הפואטיקות של יל"ג וביאליק, אלתרמן ועמיחי עברו אמנם לגולים ותמורות לא מעטים, ועם זאת מתגלה בהן אותו גרעין בלתי משתנה, אובססיבי כמעט, הנותן ליצירתם את טעמה הייחודי בכל חליפות העתים; ואין מדובר כאן בשכבה דקה של איפור, כי אם בעניין יסודי ופנימי החצוב משורש נשמתם.

### הערות

1. ראו במאמרו של ח"נ ביאליק "שירתנו הצעירה" (אודסה, כסלו תרס"ו), המכונס בכל כתביו במדור "דברי ספרות".
2. ראו מאמרו של איתמר אבן-זהר, "מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב" (למעמד הדנוטציה בלשון הספרות העברית בדורות האחרונים), *הספרות*, 23 (אוקטובר 1976), עמ' 1 – 6.
3. והשוו למסופר בספר בראשית על צאצאי קין: "וַתֵּלֶד עֵדָה אֶת-קַיִן: הוּא הֵיחָא אָבִי יֵשָׁב אֶהֱל וּמְקַנָּה. וְשֵׁם אָחִיו יוֹבֵל: הוּא הֵיחָא אָבִי כַל-תַּפֵּשׁ פְּנּוֹר וְעוֹגֵב. וְצִלָּה גַם-הוּא יִלְדָה אֶת-תוֹבֵל קִיָּן לְטֵשׁ כַּל-חֶרֶשׁ נְחֹשֶׁת וּבְרָזָל" (בראשית ד, כ – כב).
4. ראו במאמרי "מתי מדבר" – מעגל הקסמים של הקוסמוס", בתוך: צבי לוז (עורך), *על'מתי מדבר* (מסות על פואמה לביאליק), רמת-גן 1988, עמ' 229 – 254.
5. בדיסרטציה שלי שירי ביאליק הראשוניים (תל-אביב 1980) הרחבתי בניתוח מוטיב הבהרת בלשונו האלוסיבית של ביאליק. והנה, מתוך רבבות הדוגמאות העומדות לפני חוקרי ביאליק החליט אחד מהם לבחור באותה דוגמה עצמה בבואו לנתח את דרכי הרמיזה של ביאליק.
6. המאמר התפרסם ב*הדים* (בעריכת אשר ברש), ב [תרפ"ג], עמ' 189-190.
7. ראו במאמרי "לפתרון חידת 'ראיתכם שוב בקוצר ידכם'", בתוך: *הספרות העברית ותנועת העבודה* בעריכת פ' גינזור, באר-שבע 1989, עמ' 178 – 223.
8. השיר פורסם לראשונה בניסן, קובץ לדברי ספרות ועיון בעריכת א' שלונסקי, תל-אביב תש"ב. ראו גם: *מחברות אלתרמן* (בעריכת מנחם דורמן), כרך ג, תל-אביב תשמ"א, עמ' 28 – 29.
9. *עוד חוזר הניגון* (שירת אלתרמן בראי המודרניים), תל-אביב 1989, עמ' 175 – 176.
10. במאמרו "עץ החיים במשתלה", *מעריב*, מיום 19.1.1968. המאמר נכלל בספר *חווט המשולש* (תשל"א), עמ' 170 – 173. כאן הזכיר אלתרמן שאת האמירה הזאת כבר אמר פעם באיזה "פזמון ישן". מדובר בפזמון "תשבצים", שהושר בתאטרון הקברטי "לי-לה-לו" (ונכלל בספר פזמוניו של אלתרמן *פזמונים ושירי זמר*, ב, 1979, עמ' 177). וראו דיון בנושא "אלתרמן והחידה", בספרי *עוד חוזר הניגון* (הערה 9, לעיל), עמ' 94 – 99.

## פרשת האלילות והתפוגגותה

אינטרמקסטואליות בשירתו של שאול טשרניחובסקי. שני פרקים מתוך ספרה החדש של ד"ר מלכה שקד **כלים שלובים**

-א-

נושא שמקורו במקרא, החוזר ומופיע בצורות שונות בשירת טשרניחובסקי מראשיתה ועד סופה, הוא הנושא האלילי. נושא זה, שפן אחד הכלול בו נידון בהרחבה על ידי בעז ערפלי<sup>1</sup>, מתגלה, לעניות דעתי, לפחות בשלושים ושלושה שירים<sup>2</sup>. כמחצית משירים אלה הם טקסטים כאילו-מוקדמים, כלומר, הם מעוגנים בעולם הקדום והם ממחיזים עולם זה באמצעות העמדת התרחשות, דמויות ולשון המייצגות אותו כמו מתוכו, ולרוב גם באמצעות דיבור בזמן הווה המשוך לדובר קדום מסוים או לדובר בלתי מזוהה<sup>3</sup>. השירים האחרים הנוגעים בנושא האלילי – ונגיעה זו לעתים בולטת ולעתים שולית – הם שירים המעוגנים בזמן העכשווי שבו נכתב השיר, שירים שברובם שליט דיבור בגוף ראשון המשוך לדובר מזוהה, שהוא האני-המשורר אשר מדבר בעד עצמו (או בעד ה"אָנו", בני דורו) או עושה שימוש מטפורי בסמנים ובסמלים אליליים כמו במות, מצבות ומזבחות לצורך תיאור מצבו או הנוף שהוא קשור בו<sup>4</sup>.

בין המבקרים יש הרואים בהידרשותו של טשרניחובסקי לאלילות הקדומה "התקוממות נחרצה נגד העם היהודי", מרידה גלויה וחזקה נגד רוחו של "על סף בית המדרש", נגד "כל האידיאלים הלאומיים-

---

<sup>1</sup> ראו: ערפלי, תשע"א, עמ' 117-158, "טשרניחובסקי ואלוהי הקדם: מסה על הצומת הכנעני בשירתו".  
<sup>2</sup> רשימת השירים הנוגעים ב"פרשת האלילות" כוללת את עשרים ושניים השירים המוגדרים בפי בעז ערפלי כ"כנעניים" או ככאלה "שניתן לזהות בהם יסודות כנעניים" (ערפלי, תשע"א, עמ' 120 הערה 5), וכן לפחות אחד עשר שירים נוספים הקשורים בנביאי השקר או באלילות שהיא לא דווקא כנענית, שהם: "מחזיונות הנביא" (1896), "מחזיונות נביא-השקר" שירים א, ב, ג, ד (1900-1901), "על הדם" סונטות ח, ט (1922), "הפסל" (1924), "שיר הפתיחה ל"שירים לאיליאד" (1925), "שיר על המחוללות" (1936).  
<sup>3</sup> ראו בשירים: "מחזיונות הנביא" (1896), "מחזיונות נביא-השקר" א – ד (1900-1901), "לעשתורת שיר ולבל" (1909), "מות התמוז" (1909), "עשתרתי לי, הלא תסיחי לי" (1918), שיר הפתיחה ל"שירים לאיליאד" (1925), "חזון נביא-האשרה" (1932), "בארץ אפרים ... בקצה בעיר" (1934), "בתי נפש לעשתורת" (1935), "שיר על המחוללות" (1936). לקבוצה זו אפשר לשייך גם את השיר "הפסל" (1924). בשורה הראשונה של שיר זה אמנם מופיע דובר מאוחר המטיל ספק בעצם התרחשות הדבר שאירע בעבר הרחוק ממנו, אך בגוף השיר מתעלם הדובר הזה מהריחוק וצולל בבניית ההתרחשות לפרטיה, והטקסט שנוצר כתוצאה מכך הוא כאילו-מוקדם.  
<sup>4</sup> ראו בשירים: "לנוכה פסל אפולו" (1899), "לילה... לילה... לילה-אלילים" (1907), "עוד יש בשדה מואב" (1917-?) ("אהבתי כי אראה" (1917), "לשמש" ח, יא, יג, יד (1919), "על הדם" ח, ט, יא (1922), "האדם אינו אלא" (1925), "אצל ים יפו" (1929), "אם נחשת לאור" (1935), "אתם מקדשי-לבנה בחושך..." (1934), "אל תצא בלילה" (1935), "מלאכי חרבת פי-בסת..." (1935), "אך יראוך עם שמש..." (1935), "אני – לי משלי אין כלום..." (1937), "כוכבי-שמים רחוקים" (1943).



שאול טשרניחובסקי

המסורתיים ונגד כל מהלך-חייו של העם היהודי<sup>5</sup>, ויש הרואים בה התרפקות על שכבות ארכאיות שקיימות בתרבויות שונות, סינקרטיזם מיתולוגי, התנגדות למוסר ולרציו היהודי-נוצרי<sup>6</sup> ואף הקדמה לשירת המשוררים שהשתייכו לתנועה ה"כנענית"<sup>7</sup>.

ברם, יש המתנגדים לתפיסה זו של יחס המשורר אל האלילות ואל היהדות המסורתית ובעיקר לקירובו אל התנועה הכנענית. כפי שכבר הבהיר דב סדן במסתו הפסיכואנליטית שצוינה, "אותה

---

<sup>5</sup> ראו: ברנר, תשכ"ז, ג, עמ' 82, בדבריו על "לנוכח פסל אפולו", "מתזיונות נביא-השקר" ושירים נוספים.

<sup>6</sup> ראו: קורצווייל, תשכ"א, עמ' 226-248, לאורך דיונו ב"חירות האדם בשירי טשרניחובסקי".

<sup>7</sup> במאמרו "מהותה ומקורותיה של תנועת 'העברים הצעירים' (כנענים)" טוען ברוך קורצווייל, כי שירי המשוררים הכנענים המרכזיים, יונתן רטוש ואהרן אמיר, "לא יתוארו בלי שירי טשרניחובסקי ושניאור" (קורצווייל, תש"ך, עמ' 287), והמשך לתפיסה זו נמצא בהגדרת יעקב שביט את שירי טשרניחובסקי הקשורים באלילות כ"שירים פגאניים" ובהצגתו את הערכים שבוטאו בהם כהקדמה לשירה הכנענית (שביט, י, 1984, עמ' 32, 95, 222).

האהבה הגדולה לאלילי הקדם [---] אינה בעצם אלא סמל כיסופים לילדות האבודה ועולמה הרענן על חירות החושים וחירות המראות שבה"<sup>8</sup>; כפי שהבהיר פיכמן "לא היתה זו בעצם אלא קריאה לחידוש היהדות הקדומה [---] ולא התכחשות למאורה של תרבות ישראל"<sup>9</sup>; וכפי שחזר והטעים בעז ערפלי במסתו שצוינה, הכנעניות בשירת טשרניחובסקי היא מסכת פואטית-איךאולוגית מורכבת ביותר, מיתוס שבעזרתו מגדיר המשורר את זהותו האישית, השירת והאיךאולוגית, וגם את הזהות היהודית האוטנטית שהתקיימה (לדעתו) בעבר, לפני שעונתה בחיי הגלות, והיא עתידה לקום לתחייה חדשה. הבהרות אלה בהצטרפן יחד מציגות את מורכבותה של האיךאולוגיה האלילית בשירי טשרניחובסקי והופכות את המושג "כנעניות" למושג שאינו הולם אותה, או לפחות למושג צר מדי, מה גם שהמושג הזה מסומן באור מסוים אחר על ידי אנשי התנועה הכנענית<sup>10</sup>.

אמנם, בדומה למשוררים ה"כנענים", גם טשרניחובסקי מעניק לאלילות משמעות חיובית, המנוגדת בתכלית לראייה המקראית אשר רואה בה תועבה שיש להילחם בה עד חרמה, אך הצד המבדיל את טשרניחובסקי מהכנענים גדול יותר מהצד המקרב אותו אליהם. בניגוד לעמדת הכנענים, אשר לאור תפיסתם את היהודי החדש יליד הארץ כ"עברי" הם מדגישים את הקשר עם ההיסטוריה העברית שהתקיימה בכנען הקדומה ומתנכרים ליהדות המונותאיסטית ולא כל שכן ליהדות הגלותית, טשרניחובסקי אוזן בחבל בשתי קצותיו. חרף הערצתו את אפולו, המסמל בעיניו את כל "המאור בְּחַיִּים", את ה"טוב", ה"נִעְלָה" וה"נְהַדָּר בְּמֵלֵא פֶל הַבְּרִיָּאָה", את החיים, הגבורה והיופי, חרף העמדתו את אפולו בשורה אחת עם "צוּרֵי שְׂדֵי, אֵל אֱלֹהֵי מְדַבְּרוֹת הַפְּלִי, / אֵל אֱלֹהֵי כּוֹבְשֵׁי פְנֵעַן פְּסוּפָה", כלומר, עם אלוהי אבותינו הקדומים שכבשו את הארץ לפני שצאצאיהם נכנעו לרצועות התפילין ("לנוכה פסל אפולו", 1899), וחרף הערצתו לאלילים ולעבודת האלילים הקדומה, הערצה שהשתקפה לא רק במספר בלתי מבוטל משיריו המקוריים אלא גם בבחירתו לתרגם שירים אליליים קדומים מהתרבות הבבלית<sup>11</sup> – מתברר כי הערצתו זו אינה סותרת כלל את היחס החם שהוא רוחש בשירים רבים לחיים היהודיים המסורתיים שהתקיימו במרחב הגלותי האירופי הקרוב אליו או הרחוק ממנו. את החיים היהודיים הגלותיים המסורתיים, שאותם הכיר מקרוב מסביבתו וממשפחתו, צייר מתוך חדירה אמפתית לתוכם, ולעתים ממבט הומוריסטי אוהד, בשיר כגון "הקפות" (1901), באידיליות כגון "ברית מילה" (1901), "לביבות" (1902) ו"חתונתה של אלקה" (1920) ובפואמות כגון "קריעת ים סוף" (1939), "פסח מְדַבְּרִים" (1939), "סבא מפליג לאודסה" (1941), "אימא דסבתא שלי" (1941), "פסח זמן חרותנו" (1942), "הג השבועות" (1942) ו"זמירות" (1943). את החיים היהודיים ההיסטוריים, שהתקיימו בזמנים שונים במרחב האירופי, האיר לא רק מתוך התרפקות על שרידים המעידים על חיים יהודיים שנגדעו, כפי שמתגלה למשל בסונטות ה, ו, ז, יב שבמחזור הסונטות "קָרִים" (1920), אלא בעיקר מתוך העלאת דבקותם של יהודי הגלות ביהדותם. העלאה זו, המתבטאת בתיאור של הסבל, ההקרבה, המוות-על-קידוש-השם והטרגדיות האישיות שפקדו את יהודי הגלות בשל דבקותם ביהדותם, משתמעת בעקיפין

<sup>8</sup> ראו: סדן, תשי"א, עמ' 85 - 86. וראו גם: הלקין, תשל"ל, עמ' 26 - 27.

<sup>9</sup> ראו: פיכמן, תשי"א, עמ' 323.

<sup>10</sup> להבהרה מקיפה של השקפת הכנענים ראו: שביט, י, 1984.

<sup>11</sup> ראו בקבוצת השירים "משירת הבבלים", שפורסמה בהתקופה כרך כ"ג, תרפ"ה, ובה כלולים, בין השאר, "קינה על תמוז", "הלל לתמוז הקם לתחיה" ו"תפלה אל עשתר".

מבלדות כמו "הפעמונים" (1923) ו"קיר הפלא אשר בוורמזיה" (1924), והיא מתגלה באופן ישיר בבלדות כמו "בת הרב" (1924) ושבע הבלדות המאוחרות הכלולות ב"בלדות וירמ'זא" (1942), ובפואמות כמו "בין המצרים" (1898), "אמנון ותמר" (תרס"א), "ברוך ממגנצא" (1901), ו"הרוגי טירמוניא" (1937). העובדה שמראשית דרכו כמשורר ועד סופה התמסר טשרניחובסקי לעיצוב החיים היהודיים ה"גלותיים" בגלוייהם השונים מתוך ירידה אמפתית לתוכם, ולא נרתע מכך גם כאשר כתב את שיריו ה"אליליים" או ה"כנעניים", היא עובדה המעידה על ריחוק של ת"ק פרסה מהאידיאולוגיה הכנענית, שהצהירה כי השתלבותנו במרחב הכנעני והעברי הטרומ-יהודי מחייבת ניתוק גמור מכל עברנו הגלותי<sup>12</sup>, ובעצם על ריחוקו של המשורר מכל אידיאולוגיה מסודרת ומכל קבוצה פוליטית<sup>13</sup>.

כדי להבין כיצד יכולים השירים ה"כנעניים" וה"גלותיים", שנראים כניגודים, להתקיים אצל טשרניחובסקי בכפיפה אחת, צריך לראות שאֵלה ואלה משקפים את תבנית העומק של ראיית מחברם: מצד אחד – את קרבתו העמוקה אל עולם הטבע, החי והצומח, ואת התפעלותו מהאדם הקשור בטבורו אל סביבתו הטבעית ואל מקורותיו התרבותיים, ומצד אחר – את הדחייה שהוא דוחה את הכוחות הזרים המבקשים לנתק את האדם ממקורו וסביבתו הראשוניים.

אך בעיקר יש להבין את מהות תפיסתו של המשורר את העולם האילי ועבודת האילילים בעזרת הנאמר בשירים במפורש ובמובלע על אודות האילילות ומתנגדיה, בעזרת המשתמע מהקשר האינטרטקסטואלי שהמשורר יוצר בין כל שיר ובין הטקסט או הטקסטים המוקדמים שהוא משבץ בתוכו, בעזרת הקשר האינטרטקסטואלי שהוא יוצר בין שירים משל עצמו ובעזרת המשתמע מהפעלתן של תבניות ספרותיות נוספות. נראה לי שמעקב אחר השירים השונים לפי הסדר הכרונולוגי של כתיבתם עשוי לסייע בהבנת תפיסתו של המשורר את הנושא האילי בכללותה ובהבנת התפתחותה והשינויים שחלו בה במהלך השנים.

## ב-ב-

אפתח את הדיון בציון של שישה שירים הקשורים בנושא האילי באופן עקיף או ישיר אלא שהם מהווים חטיבה בפני עצמה. כוונתי לשיר "מחזיונות הנביא" (1896), לארבעת שירי "מחזיונות נביא-השקר" (1900-1901) ולשיר "חזון נביא-האשרה" (1932), שכולם מושמעים כמונולוגים דרמטיים מפי דובר-נביא.

לפי הקונבנציה הספרותית שרווחה בספרות האירופית הרומנטית, הנביא הוא ביטוי מטפורי למשורר, והאני הדובר כנביא הוא ביטוי מטפורי לאני של המשורר. ביאליק וטשרניחובסקי

---

<sup>12</sup> ב-1943 ייסד המשורר יונתן רטוש את "הועד לגיבוש הנוער העברי", ובקיץ 1944 פרסם את "משא הפתיחה" שנשא במושב הראשון, שבו הציג את היסוד הרעיוני של התנועה הכנענית. בין השאר נכתב שם: "והיהודי והעברי לא יוכלו להיות זהים עד עולם. מי שהוא עברי אינו יכול להיות יהודי, ומי שהוא יהודי אינו יכול להיות עברי" (ראו: רטוש, 1944, עמ' 48).

<sup>13</sup> על ריחוקו של טשרניחובסקי מהשקפת העולם הכנענית, כמו מכל אידיאולוגיה מסודרת, כבר עמד אלעזר שביד (ראו: שביד, תשכ"ח, למשל בעמ' 89, 97). על ריחוקו של טשרניחובסקי מכל מפלגה או קבוצה פוליטית ועל מורכבות עמדתו הפוליטית בכללותה – היותה מחז גיסא לאומית ואף לאומנית, ומאידך גיסא הומניסטית ואוניברסליסטית – עמד עדו בסוק בהרצאה שנשא (ראו: בסוק, 29.1.2013).



הכירו קונבנציה זו מהספרות הרוסית (למשל מ"הנביא" של פושקין [1826] ומ"הנביא" של לרמונטוב [1841]) והשתמשו בה בשירים אחדים שבהם יצרו דובר המדבר כנביא, אך כל אחד מהם יצק בה משהו חדש. ביאליק פרץ אל מעבר לשימוש הקונבנציונלי, שעיקרו השוואת האני-המשורר לנביא, בכך שבמרבית שיריו ה"נבואיים" נמנע מלהעמיד דובר בלשון "אני" הניתן לזיהוי כה"אני" הפרטי שלו כמשורר, ובכך שבשירים אלה אימץ את ז'אנר המשוא הנבואי, שהתמקד במצבו של הנמען הציבורי וכלל משאות של נחמה וזעם המכוונים אל נמען זה. טשרניחובסקי יצר הזרה של הקונבנציה בדרך אחרת: הוא העמיד דובר המדבר בלשון "אני", אך הציגו כנביא-שקר, ואף כנביא-שקר המתעמת עם נביאי-האמת המקראיים. בכך לא זו בלבד שהתרחק מהאנלוגיה שבין עצמו-המשורר לבין נביא, אלא שהסיט את מחשבת הקורא לכיוון של אנלוגיה אחרת, ניגודית, אנלוגיה שבין-נביא השקר לנביא-האמת.

הפיכת הנביא לנביא-שקר מאפשרת לקשור את הדיון ב"חזיונות" השונים של נביאי-השקר של טשרניחובסקי לדיון בשיריו ה"אליליים". זאת הן משום שבחזיונותיהם תוקפים נביאי-השקר, המדברים בשם אלוהים, את נביאי-האמת המקראיים, המדברים בשם אלוהים, הן משום שתפיסת העולם המתבטאת בחזיונות השונים משמשת כעין מצע פילוסופי לתיאור הישיר של האלילים ועבודת האלילים, שמופיע בשירים ה"אליליים" המובהקים.

הדובר ב"מחזיונות הנביא" אמנם מוגדר בשם "נביא", וכדרכו של נביא-אמת מקראי הוא אף פותח במילים "הֲיֵה אֵלַי דְּבַר אֲדֹנָי", אך מתוכן חזיונו ומלשונו למעשה מתגלה כבר כאן שבניגוד לנביא-האמת אין הוא מדבר בשם אלוהי ישראל אלא בשם "אלוהים אחרים", כלומר, שלפי התפיסה המקראית יש לראות בו נביא-שקר. נוכל לעמוד על כך לכשנשווה את חזיונו לחזונו של הנביא יחזקאל, המהדהד בדבריו לצורך עימות עמו: בעוד שלנביא יחזקאל נאמר: "הֲנָבֵא אֶל הָרִי יִשְׂרָאֵל" (יחז' לו' 1, 4, 8) – לנביא-השקר שבשיר נאמר: "הֲנָבֵא בְּנֵיָא!". שני הנביאים משמיעים מצד אחד חזון של עונש (וכדי להבליט שמדובר בעונש, משתמשים שניהם במטבע הלשוני המקראי "יַעַן וּבְיַעַן") ומצד שני – חזון של פריחה ושגשוג. ברם, בעוד שיחזקאל מבטא בחזונו השקפה לאומית (את העונש הוא מייעד לאיובי ישראל, ואת הפריחה – להרי ישראל, לגבעות, לאפיקים ולגיאיות, שכולם יחד מייצגים את אדמת ישראל, שמצבה מייצג, כמטונימיה, את גורל עם ישראל [יחז' לו' 6, 34-35]) – נביא-השקר שבשיר מבטא, באמצעות חזיון אלגורי, השקפה חברתית-אוניברסלית (את העונש הוא מייעד להרים, משום שבעיניו הם מסמלים התנשאות שיש למגר אותה, ואת חזון התחייה והפריחה הוא מייעד למקומות הנמוכים [לגיאיות]). משום שבעיניו הם מסמלים חיים).

הדובר בשירי "מחזיונות נביא-השקר" כבר מוגדר מראש במפורש כנביא-שקר. כך בכותרת, וכך במשפט הפתיחה שלו, שבו הוא יוצא במפורש נגד ה"נביאים", שהם נביאי-האמת המקראיים, ומדבר בשם "אֱלֹהִים אֲלֹהֵי", שהוא שונה מהאל של אותם "נביאים". הדובר ב"חזון נביא-האשרה" גם כן מקושר מראש, בכותרת, לעבודת האלילים, ואף באופן יותר מסוים, שכן הוא נקרא על שם האלילה שאותה הוא עובד (ובשם זה מייצג המשורר את "נביאי הבעל"), ומתוכן חזונו מתגלה שהוא דבק ב"בעל" וב"קָעִלִים" נוספים.

אותם דברים, אשר המשורר שם בפי אלה המוגדרים במקרא בשם נביאי-השקר ואשר הוא מגדירם בשם זה כדי להתגרות במקרא אף על פי שבעיניו הם נביאי-אמת, הם דברים הפורשים ראיית עולם השוברת את הדימוי המקובל, השלילי, של המושגים "נביא-שקר", "אלילים" ו"עבודת אלילים", בהעניקה למושגים אלה משמעות סמלית חדשה, חיובית, שיש בה כדי לנמק מעיקרה את היתפסות המשורר לנושא האלילות.

עם זאת, ה"אני" הדובר כנביא-שקר אינו זהה בהכרח עם האני של המשורר. בדומה לפרסונה הנביאית שיוצר ביאליק בשיריו ה"נבואיים", גם נביא-השקר שטשרניחובסקי יוצר הוא פרסונה פיקטיבית, מומחזת, המייצגת בראש וראשונה את עצמה, והעובדה הזאת אף מוצגת במפורש, שלא כבשירי ביאליק, באמצעות כותרות השירים. אף על פי שבאחד משיריו המשורר מתאר את הקדשתו שלו לנביא ומתאר גם את עצמו כמין נביא הסוגד לשמש, כלומר כנביא שהוא עובד אלילים<sup>14</sup>, ואף על פי שבדברי נביא-השקר עשוי המשורר להשמיע את דבריו שלו, המחזות אותם כנביא-שקר הדוברים בשם עצמם ובשם אלוהיהם מאפשרת לו להניח להם להשמיע "נבואות" קיצוניות, להורידם מעל במת שירתו כאשר אין לו צורך בהם, ולהשמיע בשירים שבהם הוא מדבר בשם עצמו דברים שאינם עולים בקנה אחד עם דבריהם.

בעוד שבטקסט המקראי נביא-האמת חוזרים ומשמיעים את נביא-השקר בהציגם אותם כמרחיקים את העם מעבודת האלוהים ומטפחים בו תקוות שווא, בטקסט הכאילו-מוקדם "מחזיונות נביא-השקר" משמיע הדובר הבדיוני, שהוא נביא-שקר אשר לפי שמו הוא שייך לתקופת הנביאים, דברים ההופכים את הקערה על פיה. ההיפוך מתבטא בראש וראשונה בכך שהרעיון שמשמיע נביא-השקר הוא רעיון קונטרברסלי, החותר תחת עמדת נביא-האמת המקראיים. הוא, המותקף במקרא, הופך כאן לתוקף את נביא-האמת בטענה ש"האמת" שלהם היא שתוביל לחורבן ושהערצתם "אֵת שֵׁם אֱדֹנָי" היא שתמוטט את ערכי האדם. כך למשל בחזיון א מציג נביא-השקר באור סאטירי וסרקסטי את דברי נביא-האמת, החוזים עתיד שבו ישים העם את עיניו "אֶל עַל" ויבטח ב"עֲנֵי שְׁמַיָא", שכן הוא מצייר עתיד שבו ממשכי תורתם של הנביאים - "מִרְחֵיבֵי הַדָּת" ו"מְכַוְנֵי מַלְכוּת-שְׁמַיִם" יתנשאו על "עַמֵּי הָאָרֶץ" (שהם, בקונטקסט שבשיר, האנשים הפשוטים, רוב העם), ישתלטו על החיים, ויגרמו להרס טוטלי של החיים: לאַבְדֵן הָאָרֶץ, לאבדן כל תקווה, לנכונותם של הורים לקבור את ילדיהם, למלחמת האדם באדם, ולמילוי העולם בדם ובמוות. נראה שמכעד לחזון אפוקליפטי זה משתקפת ביקורת נוקבת של המשורר המכוונת כלפי ההנהגה הדתית וכלפי חיי היהודים בגלות בזמן שבו נכתב השיר, כלפי החיים הנשלטים על ידי הדת, אלא שביקורת זו מובלעת בחזיון של נביא-שקר מקראי המדבר לכאורה על העתיד הרחוק ולא על ההווה.

בחזיון ב מתאר נביא-השקר תמונה של עולם חדש, אידיאלי, אשר יביא לאדם שחרור וגאולה כמו לאחר מחזית החטאים של בני האדם במי המבול. עולם זה ייבנה בשלוש דרכים (בעקבות הזכרת המבול, מכונות דרכים אלה "פְּלָגִים", "וִרְמִים" ו"גְּלִיִּם") – בדרך המשטמה שתצמיח כל אויב, בדרך החירות שתגאל את העולם מכבלי העבדות, ובדרך הפריחה והשגשוג. מחזיון אוטופי זה משתקף טקסט מאוחר המבטא כמיהה למהפכה חברתית אוניברסלית, שתעניק חירות לכל בני האדם באשר הם. אמנם מובעת כאן כמיהה לתחיית האדם בתוך תחיית עמו, לתחייה שבה ישב "אִישׁ אִישׁ בְּתוֹךְ עַמּוֹ חֲפְזֵי פְּלִיָא" (בעקבות ברכת בלעם – במד' כג 24) וישגשג "כְּעֵץ עַל אֲדָמָתוֹ", אך היא חלה על כל אדם וכל עם. בשלב המוקדם שבו נכתב שיר זה, החזון האוניברסלי המיוחס לנביא-השקר גובר לאין ערוך על החזון הלאומי ומעיב עליו. לא כך בחזון נביא-האשרה, שיידון בשלב מאוחר יותר.

<sup>14</sup> בסוּנְטָה הראשונה של כליל הסונטות "לשמש" מתאר הדובר-המשורר את עצמו כמי שאלוהיו, השמש, הקדישו להיות נביא, כמי שתמך על ההקדשה הזאת וגם כמי שמקבלה על עצמו. בקורטס השני הוא אומר: "הַמְּקַלֵּי אֵינִי לוֹ אֶבֶן וְכֵהָן בְּמִקְנֵשׁ-בְּרִדִּי, / פִּי הַנְּבִיאִי לְכָאן וּלְנִבְיָא לֹא שְׁמֵנִי?" ובטרצט השני, המסיים, הוא "מתגבר" על התמיהה ומקבל עליו את ה"נבואה": "וְאֶקְדֶּה לְךָ בְּלֵט, אֲשֶׁמְנֶה בִּיקָר".

הצגת עמדתו של נביא-השקר כהיפוך של עמדת נביא-האמת המקראי ושל העמדה המקראית, מוחרפת ביותר באמצעות השימוש הפרודי בלשון הנביאים או בלשון של טקסטים מקראיים שונים המשמיעים רעיונות יהודתיים מובילים, שהוא שימוש החוזר לאורך החזיונות. כך למשל, בעוד שבמקרא משה אומר לעם "ולא תטמא את הארץ אשר אתם יושבים בה" (במדבר לה 34) – נביא-השקר שבשיר מתגרה בדברים אלה ומציגם כדברים שהדעת אינה סובלת אותם, באמרו: "הֲהִיִּתָה בְּאֶרֶץ, אִם נִשְׁמַע כָּזָאת [...] לְבִן הַמְּשַׁתְּקֵעַ בְּאֶרְצוֹ: 'יְדַל מִטְּמֵא הָאֶרֶץ! יֶאָמֵר'" ("מחזיונות נביא-השקר" א); בעוד שהנביא המקראי חוזה עתיד מזהיר, שבו תשלוט בעולם דעת אלוהים ("כי מלאה הארץ דעה את ה' כמים לים מכסים" – ישע' יא 9) – בשיר עושה נביא-השקר שימוש פרודי בלשונו של חזון זה, שכן הוא מתאר עתיד שבו הערצת "שם אֲדֹנָי" תמלא את הארץ לא בדעת אלא בשפיכת דם: "הֲהִיִּתָה יַד אָדָם בְּאָדָם לְרַע", "וְזָנְתָה הָאֶרֶץ וְנִמְלְאָה דָם, כַּמַּיִם הַמְּכַסִּים לְאוֹקְנֵינוּס" (שם, א); בעוד שמשורר תהלים מייחל לעשות "נקמה בגויים ותוכחות בלאומים" (תהל' קמט 7) ונחמיה מתפלל לאלוהים שלא יכסה ולא ימחה את "עוונם וחטאתם" של הגויים המתנכלים לבניית החומה (נחמ' ג 37) – נביא-השקר מ בטא עמדה הפוכה מעמדתם האתנוצנטרית, בדברו על סליחה ללאומים: "אֵת לְאֻמִּים נִשְׁפֹּט אֲדֹנָי [...] יִמַח כָּל חַטָּאתָם" (שם, ב); בעוד שמשורר תהלים אומר "השמים שמים לאדני והארץ נתן לבני אדם" (תהל' קטו 16) – נביא-השקר מתגרה בתפיסה העולה מפסוק זה באמצעות שימוש פרודי מתוחכם בלשונו, שהרי הוא אומר על אלוהיו האלילי: "פֹּה בְּאֶרֶץ גַּם הוּא, וְהַשָּׁמַיִם לֹא לוֹ, / וְהָאֶרֶץ לְאָדָם נְתָנָה" (שם, ד); בעוד שלפי התפיסה המונותאיסטית מקום מושבו של האלוהים הוא בשמים ממעל<sup>15</sup>, כלומר, במקום שהוא גבוה ממקום מושבו של האדם, נביא-השקר אומר שהאלוהים שלו אינו במרום: "וְהַשָּׁמַיִם לֹא לוֹ [...] וְעַל כָּל הָרַ גְּבוּהָ יִתְעַלֵּם" (שם, ד).

באמצעות היפוכים פרודיים מעין אלה מבטל נביא-השקר מוסכמות מקראיות. בציטוט האחרון, למשל, הוא מבטל את ההפרדה בין הרשות האלוהית (השמים) ובין הרשות האנושית (הארץ) והופך את אלוהיו האלילי לקרוב אל האדם. גם בתארו את אלוהיו האלילי במשפט "אֵילֶן נָאָה, נִיר נָאָה – דְמוֹת צִלְמוֹ גַם כֵּם" (שם), עושה נביא-השקר שימוש פרודי בטקסט מוקדם מסורתי, ובמקרה זה הטקסט המוקדם הוא המשנה ה"מענישה" את האדם היהודי המפסיק ממשנתו כדי ליקנות מ"אֵילֶן נָאָה" ו"נִיר נָאָה"<sup>16</sup>, בהתעלמה מכך שבטבע היפה משתקף אלוהים. נמצא אפוא שמטרת שימושו הפרודי של נביא-השקר בטקסטים המוקדמים המקראיים היא להחריף את ההתגרות בתפיסה היהודית המסורתית ולערער הנחות יסוד אידאיות שקיימות בטקסטים המקראיים.

אבל מכל התיאור של האל האלילי עולה לא רק ההתגרות בהשקפה היהודית המסורתית, אלא גם, ובעיקר, ראייה חדשה של המהות האלילית, שאינה מופרת במקרא. ראייה חדשה זו מתבטאת בראש וראשונה בכך שהמונח "אליל" כלל אינו מופיע בחזיונות נביא-השקר. במקום מונח זה, הדובר מכנה את אלוהיו בחזיון הראשון והאחרון בשם "אֱלֹהִים אֲלֹהֵי", ובכך הוא לא רק מבדילו מאותו "אלוהים" מרומם שבשמו מדברים נביאי-האמת, אלא גם מדגיש את יחסו האישי האינטימי אל אלוהיו (אלהי').

מהותו של המכונה "אלהים אֲלֹהֵי" מתבהרת בעיקר ב"מחזיונות נביא-השקר" ג, ד. בחזיון ד מתאר נביא-השקר את אלוהיו האלילי לא רק כמי שדמות-צלמו מתגלה מפעל ל"אֵילֶן נָאָה" ו"נִיר נָאָה", אלא

<sup>15</sup> במקרא חוזר תיאור האלוהים כיושב בכל מקום – "בשמים ממעל ועל הארץ מתחת" (דב' ד 39, יהושע ב 11, מל"א ח 23), וזאת כדי להדגיש שהוא ממעל לכול.

<sup>16</sup> ראה אבות ג 7: "המהלך בדרך ושונה ומפסיק ממשנתו ואומר מה נאה אילן זה ומה נאה ניר זה מעלה עליו הכתוב כאילו מתחייב בנפשו".

כמהות טוטלית המתגלמת ב"יש" כולו – ב"מקום בו רָגַשְׁ-הַחַיִּים, בְּשֵׁךְ וְנֶדֶם, / בְּצוּמָה וּבְקוּמָה וּבְתַגְלָם, / וּמְשִׁפְחָה – כֵּל יֵשׁ: הָאֵיִלָּה וְהַצֵּב, / וְהַשִּׁיחַ וְעֵב הַרְת-רְעָמִים; / כִּי לֹא אֵל רוּחוֹת הוּא, – אֱלֹהֵ הַלְּבָב, / זֶה שָׁמוּ וְזֶה זָכְרוּ לְעוֹלָמִים". הדבר הבולט בתיאור המורכב הזה הוא, שנביא-השקר משווה לאלוהיו-האלילי אופי של אל שהוא במפורש לא האלוהים המקראי הבלתי נתפס ("לא אֵל-רוּחוֹת הוּא", בניגוד לאלוהים המכונה במקרא "אל רווחות" [במדבר טז 22, כז 16]), אלא הוא אל פנתאיסטי<sup>17</sup> המגולם בכל גילויי החיים – בטבע האנושי, בצומח, בעולם החי ובטבע הדומם. עם זאת, לצורך הגבהת אלוהיו האלילי עושה נביא-השקר שימוש מטפורי (לא פרודי) בטקסט מקראי המתאר את אלוהים, ובכך הוא הופכו למעין אלוהים או לתחליף ראוי של אלוהים. ודוק: בעוד שבמקרא אלוהים אומר על עצמו, באמצעות נביאו משה: "זה שמי לעולם זה זכרי לדור דור" (שמות ג 15) – בשיר אומר נביא-השקר על אלוהיו שלו: "זֶה שָׁמוּ וְזֶה זָכְרוּ לְעוֹלָמִים" ובכך הוא כמו הופכו מאליל לאלוהים.

אבל הצגת האל האלילי כמין אל פנתאיסטי המגולם בכל גילויי ההוויה אינה מכוונת כאן לצורך העמדת השקפה דתית חדשה, אלא לצורך הצגתו כ"אֱלֹהֵ הַלְּבָב", שהוא כינוי שאינו מחונן בהקשרו בחזיון ד', אך ניתן לעמוד על משמעותו מתוך הקשרו בחזיון ג'. מאותו חזיון מתברר כי הגדרת נביא-השקר את אלוהיו כ"אֱלֹהֵ הַלְּבָב" אינה כללית אלא אישית ביותר, שכן שם הוא אומר על אלוהיו: "לֹא אֵל נִכְרַהּ הוּא לִי [---] כִּי מִלְּפִי בָּא לְמִלְחָה – וַיְהִי לִי". סיפורו האישי על כך שמשחר חייו קלט אל תוכו את השירה ה"חֻדְרָת לְלֵב", "שִׁירַת הַחַיִּים וְהַמִּיתָה", שאותה שם האל בפי אמו כדי לשעשעו בעריסתו, וכן חזרותיו על כך שהאל הזה הוא שלו ונמצא בו תמיד, ואפילו הציון שאותו אל הוא שהניס מלבו את "פְּחַד אֵל אֱלֹהֵי" אביו, כלומר את הפחד מפני האל היהודי (לפי "פחד יצחק" שמשמעותו 'אלוהי יצחק' - בר' לא 53) – כל אלה הופכים את חזיון ג' למעין שיר אוטוביוגרפי השונה באופיו השירי הלירי משאר החזיונות של נביא-השקר, לשיר שיותר משדוברו נשמע כנביא-שקר מומחז, כאילו-מוקדם, הוא נשמע כדובר-המשורר טשרניחובסקי המתרפק על "שִׁירַת הַחַיִּים וְהַמִּיתָה"<sup>18</sup>.

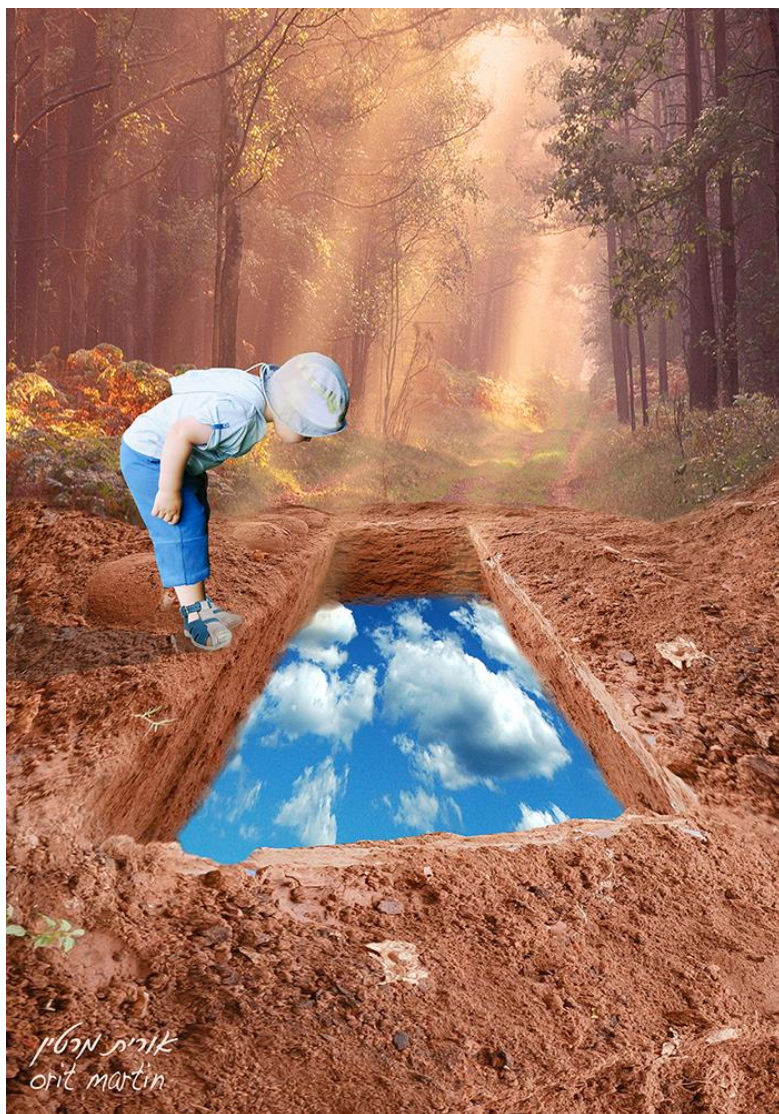
לאור זה יש לראות גם בגילויי היש שבעולם, שבהם מתגלם אלוהיו של נביא-השקר בחזיון ד', וכן בגילויי היש בשירים אליילים ובשירים רבים שאינם "אליילים" או "כנעניים" – ביטוי אישי ביותר, רגשי ולא אידיאולוגי, המשך ל"שִׁירַת הַחַיִּים וְהַמִּיתָה" שאותה ינק המשורר-הדובר מאמו בילדותו. כמו כן יש לראות שההתפעמות משירת החיים, ממלאות החיים, היא הצד הדומיננטי בשירים ה"אליילים" של טשרניחובסקי, והיא גם החוט המשותף המקשר בין שירים אלה ובין שירי הטבע ושירי ההוויה היהודיים ה"גלותיים" שלו.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> ראו השימוש במונח "פנתאיזם" לצורך תיאור תפיסת הטבע והאילולות של המשורר – ערפלי, 2011, עמ' 146, 149 ועוד באותו פרק.

<sup>18</sup> נראה לי שבשימושו של המשורר במילה הנדירה "הַמִּיתָה" הוא מתכוון ל"הַמִּיתָה" של שירת החיים (לפי "הַמִּיתָה נְבִלִידָה" – ישע' יד 11), ואולי כוונתו לצעקתה' או 'שאונה' של שירת החיים (בהיפוך למשמעות השלילית של המילה "הַמִּיתָה" בפסוק "ואל הַמִּיתוּ אֵל תִּשָּׂא נִפְשְׁךָ" [משלי יט 18], שפירושו: ואל צעקתו או שאונו [של בנך] אל תשים לב).

<sup>19</sup> למשל בתיאור עולם הצומח והחי ב"קסמי יער" (1910) וב"בסתר היער" (1917), בתיאור נוף הערבה שב"האדם אינו אלא" (1925), בתיאור הכוכבים שב"כוכבי שמים רחוקים" (1943), בתיאורי ההוויה היהודי המסורתית באידיליות כגון "ברית מילה" (1901) ו"חתונתה של אלקה" (1920), בתיאורי הפריחה וריח המאכלים בשיר "הג השבועות" (1942) ובשירים רבים אחרים.

## שירה אמונית עכשווית



למעלה, הציור "הסוד" של אורית מרטין, ציירת ירושלמית השואבת את השראתה מן הקבלה, מספר הזוהר ומספרי חסידות. עם זאת, לציוריה יש אופי אוניברסלי. באמנות היהודית קיים מאז ומתמיד החשש מפני מימוש של מושגים רוחניים. אולם אורית רואה בקושי זה אתגר יצירתי: היא מעצבת נושאים מופשטים בעזרת אלמנטים מוחשיים שאין בהם הגשמה - מעגל של אור, מערבולת, או אותיות עבריות, כבציור השער. [www.oritmartin.com](http://www.oritmartin.com)

## שלושה שירים



**מירון ח. איזקסון** –  
משורר, סופר, עו"ד,  
פרופ' לספרות עברית  
באוניברסיטת בר-אילן.  
זוכה פרס נשיא המדינה  
לשנת תשס"א. זה מקרוב  
יצא במדריד בהוצאת  
ורבום בשיתוף ספרא  
ספר שיריו הספרדי-עברי  
בית התהפך.

### ה פע ם

הפעם הגוף יכל להציל את הנפש  
להניח את נדיה בתוך כיסיו  
ולומר לה: את אצלי נשמרת  
לא יוצאת מתשת לבד.

הפעם הגוף חייב להציל את הנפש  
אני אמר לו שאולי יקשיב,  
היא את מינה מאבדת  
רק הוא יכול להזכיר לה  
מאינה איבר היא נולדה.

רק הוא יכול להרעיב  
והיא תעצר פטפוטיה,  
תתישב וכמו תנגלת  
תתחנן לקלף גרעיניו.

היו ימים של הצלה אחרת  
הנפש סחבה את הגוף על גבה,  
מרחקה את פצעיו בתלום של מלכות  
מלמלה נגון שאהב.

עכשו היא פרועה  
נזמים מוזרים חותכים במחשבותיה,  
אינה זוכרת את שפתה  
צורחת כמו אדמה אבודה.

אני מבקש מהגוף לנסות  
אולי לעת הזאת נשאר בעולם,  
להתחנן על דמה של הנפש  
בטרם ישתק בשפה עתיקה.

## שנה כתיקונה

אף יום לא נשׁמט מִמְּנָה לְרִצְפָּתָהּ  
לְהִחְבִּיא לְעֲצָמוּ שְׁעוֹת מִשְׁלוֹ.

וְלוֹ הָיָה נֹפֵל יוֹם אֶחָד  
מִתּוֹךְ צְנוּרוֹת הַשָּׁנָה  
הַמְּלֵאִים זְמַנִּים מְסֻדָּרִים,  
הָיָה פּוֹרֵעַ אֶת שְׁעֵרוֹת חֲשׂוּבָיו  
מְגַלְגֵּל אֶת גּוּפוֹ הַזָּעִיר בְּמוֹרֵד הַדְּשָׁא  
כְּפִי שָׂרָק יְלָדִים יוֹדְעִים.

וְאִזּוּ נִכְנָס לְאַחַד הַבְּתִים  
לְרַחֵץ אֶת שְׁעוֹתָיו הָאִישִׁיּוֹת  
וְלִמְצֹא בְּגָדִים נְקִיִּים שֶׁהוֹכְנוּ בְּעִבּוּרוֹ  
עַל כֶּסֶף יוֹם הַהֶלְדָּת.

עַד שֶׁהִשָּׁנָה הַמְּשֻׁבָּשֶׁת בִּלְעֲדָיו,  
כְּמוֹ דָרֶךְ אֲבָנִים שְׁחוֹזָרֵת לְכַבִּישׁ הָרֵאשִׁי,  
תִּבְהַל מִגִּילָה הַנְּמַלֵּט מִחַיִּיהָ  
וְתִשֵּׁב לַיּוֹם אֶת תְּקוּפוֹ.

## תְּהוֹמוֹת

גוֹתֵן בְּאוֹצְרוֹת תְּהוֹמוֹת  
שֶׁבִלְעֲדוֹן אֵין הָאוֹצֵר יָכוֹל לְהִתְעַמֵּק בְּגוּרְלוֹ  
וּלְהִכָּרִיק חֲמָרִים עֵתִיקִים שֶׁנֶּרְדְּמוּ בּוֹ.

בִּלְעֲדוֹן גַּם אֵין הָאוֹצֵר יָכוֹל לְכוֹפֵף אֶת הָרֵאשׁ  
מִתַּחַת לְכָל הַיָּדִים הַחֹשְׁקוֹת בּוֹ  
אוּ לְהִסְתִּיר אֶת מַעְלוֹתָיו כְּדֵי שְׁיִנְיָחוּ.

כְּמוֹ סֶדֶק בְּאֶדְמָה וּבְיָד  
דָּרְכוּ דוֹלָף מְעַט מִהַכַּחַ  
כְּדֵי שֶׁלֹּא יִתְנַפֵּל עֲלֵינוּ בְּמִלּוֹא חַיּוֹ.

וּכְמוֹ רְעִידַת אֶדְמָה מִתּוֹנָה  
הַמְּתִירָה לְתוֹשְׁבֵי הַחוּף  
לְטַפֵּס עַל הַהָרִים שֶׁל הַשְּׂכָנִים  
וּלְבַקֵּשׁ שֵׁם נְחֵמָה וְסִפָּר.



## שירה ממאה שערים



### יָזְכֵר

בְּעֶמּוּד 238 בְּמִקְזוֹר  
בְּבִקּוֹר הַחַג כְּשֶׁהִקִּיגַל עַל הַפְּלִטָּה  
זְכָרְתִּי  
וְזָכַר כָּל מִי שְׁמַהַר לַמְדָּרְגוֹת  
לְהַדְחִיק אֶת הַמַּחְשָׁבָה עַל הַשָּׁנָה הַבָּאָה.  
לֹא שְׁכַחְתִּי לְקִנּוּת נָר נְשָׁמָה.  
יָזְכֵר נָא אֲלֵקִים אֶת נְשַׁמַּת אָבִי מוֹרֵי בְּצָרוֹר הַחַיִּים.  
לֹא יִדְעָתִי מָה  
בְּעַד נְשַׁתְזָכַר כְּעֵת גַּם נְשַׁמַּתָּה שֶׁל רַחֵל רַבָּקָה.

### אדומה

הַשְּׁתִּיקָה שְׁבִי נִצְמָדָה לְפָצַע הַהוּא  
מִחֲזִיקָה בּוֹ נוֹאֲשׁוֹת  
חוֹסְמַת בְּעֵדוֹ מְלִגְלֵשׁ  
וְלִהְפֹּד אוֹתִי לְאֵדְמָה  
חֲשׂוּפָה  
וּמְכַעֲרָת.

מִיָּד כְּשֶׁהִצְלַחְתִּי לְהִקְיָא אוֹתָהּ,  
מִיָּד עָבַר מִיִּשְׁהוּ  
כּוֹיֵץ גְּבִנְיָו וּמַחָה:  
כְּבִיטָה מְלַכְלַכַת לֹא מְכַבְּסִים בְּחוּץ!  
וְהַפְּכַתִּי אֵדְמָה.  
מֵאֵז.

רחלי איבנבוים, בת 30, חסידת גור המתגוררת במאה שערים, נשואה ואימא לאתי ולאבי. יזמית חברתית, מהפעילות הבולטות בחברה האזרחית החרדית המתהווה. עוסקת במעמדן של נשים חרדיות ובשילוב הקהילה החרדית בחברה הישראלית. מייסדת ומנהלת תוכנית 'מובילות' - מנהיגות תעסוקתית לנשים חרדיות אקדמאיות מצטיינות. עומדת בראש תחום החברה החרדית במכון "שחרית" שמטרתו לייצר שותפות חברתית חדשה במדינת ישראל. כיהנה כמנכ"לית ארגון הרווחה "מאיר פנים", ממייסדות 'מעורבות' - קואליציה למען נשים חרדיות, וממובילות תנועת "לא נבחרות לא בוחרות" שקראה לייצוג נשים בפוליטיקה החרדית. רחלי בעלת תואר ראשון בתקשורת וסוציולוגיה מהאוניברסיטה הפתוחה. מלווה פעילים צעירים מהקהילה החרדית, מייעצת לפרויקטים חברתיים, כותבת לתקשורת ולמגרה, ומרצה רבות על המגזר החרדי ועל התהליכים המתרחשים בו.





צילום מעובד: ח. נגיד

שדרות בן-ציון בתל-אביב, 2015

נכתב על הספסל בשדרה, 9.00 בבוקר, יום שישי

## תל-אביב

תל-אביב עוטפת אותי  
והשאון שלה צלילי מוביל מתקתקים  
וההתערטלות שלה חודרת  
בין נקבי גרבי הבילון האטומים  
המפרידים אותי מהעולם  
היא אני.

תל-אביב קוראת לי  
להטמע בה  
לשוב אל נופי הגרפיטי שלה  
נפנופי זנבות הפלבים  
העגלולים. המיצגים.

הגבולות החסרים של תל-אביב  
נודדים אמי אל עולם הפשקווילים האחר  
עולם שלא מצליחה לחיות אותו  
פי תל-אביב ככר בי.

נילי גינגולד-אלשיך

## חיות הקודש ועוד שירים



נילי גינגולד-אלשיך היא משוררת, עיתונאית, ואשת רב המתגוררת בסוואנה שבארה"ב. ספר שיריה תורגם ליפנית, ושיריה הופיעו בחוברת בין לאומית היוצאת לאור אחת לשנה.

### חיות הקודש

מרב הרצון  
להדמות למלאכים  
פסקנו להיות בני אדם  
והפכנו לחיות  
לא של קדש  
ולא בפלם  
כל מה שנותר מאתנו  
זה חקוי עלוב  
של מה שבאמת  
יכלנו להיות

### אבא מחכה

מן הצד  
אני מתבוננת.  
על טלית אחת  
של יהודי אהד  
עם פנור תום  
ומיתרים אלקים  
על דמעות עזובות  
שוקעות  
בדף הגמרא  
שנותר באותה סוגיה  
על גרות שבת  
שלא זכו להאיר  
וזוג תפלין שלא  
יזכו עוד לחבק  
את הראש והיד

על שלשת אֶלְפִים שָׁנָה  
שֶׁהִשְׁכִּינָה בּוֹכָה

וְאָבָא שְׁעֵדוֹן מְחַכָּה  
שֶׁאֵהָבֵת חֵנָם  
תִּפְסִיק לְהִיּוֹת סְסֻמָּה

## הסקורה

אֲנִי עוֹמְדָת עַל הַגֶּשֶׁר  
וּמְבִיטָה בְּנֶהָר  
שְׁזוֹרֵם מִתַּחַת לְלִבִּי

וְבוֹ נִשְׁקָפֵת הַסְּקוֹרָה<sup>1</sup>  
שֶׁמַּעַל לְרֵאשִׁי

בּוֹ הַסְּקוֹרָה

עוֹשֶׂה רְקוֹד אֶחְרוֹן  
עִם הַרוּחַ

וְצוֹבֵעֵת אֶת הַשָּׁמַיִם  
בְּרֹד  
וְאִז  
בְּפַעַם הָרֵאשׁוֹנָה  
בְּחַיִּי

אֲנִי חֹשֶׁה שְׁלִבִי  
הוֹלֵךְ לְבָקֵעַ  
מֵרֵב אֶשֶׁר



עץ הסקורה

<sup>1</sup> הסקורה - השם היפני לעץ נוי דובדבן. פרי הדובדבן נקרא סקוראנבו. הסקורה היא סמל מוכר של יפן, שאמורה לסמל את האופי היפה אך החמקמק ובר-חלוף של החיים. פסטיבל ההאנאמי (הסתכלות על פרחים) השנתי חוגג את יפי הסקורה.

## פחד ועוד שיר



**אבישג עמית-שפירא** בת 29, נשואה ליונתן, מתגוררים בחיפה אבל ליבה בירושלים. בעלת תואר ראשון בפיזיקה ומדעי הקוגניציה ותואר שני בפיזיקה יישומית מהאוניברסיטה העברית, מאמנת אישית ומנחה מעגלי שיח לנשים על הסקאלה הדתית בנושאי מיניות. פעילה פמיניסטית למען זכויות נשים, מקדמת את נושא חופש הטבילה וזכות נשים על גופן במקוואות. כותבת מזה למעלה מעשור, כמה משיריה התפרסמו בעבר במוסף השבת של **מקור ראשון**.

צילום: איריס כהניאן

### פחד

ורק בְּחֵשְׁכוֹת, לְעֵת מְשַׁפֵּט הָאוֹר  
הוא בא עלי. כְּמַחֹלֶל,

גְּדָמָה

קְרוֹב שְׁבִי־יָדַיִם, לְכַרְךָ סֵדֶר

לְצַוָּאֲרִי. מֵאֲחִזּוֹ כְּמַעֲט עֲדִין, הוּא

מְנִיפוֹ

וְרַחֵשׁ

אֵינֹמִי פְּרִידָה מוֹנֵף עָלַי

כְּהֶקֶל פִּיּוֹ. כְּהֶנְצֵבוֹ

עַל מִטְתִּי כָּל בְּרִית שְׁנַכְרָתָהּ, כָּל

גְּעֻגוּעַ הַכּוֹרָה בִּי

עַז חוֹרְטִים לְמַתְאַרְיוֹ וְהוּא

פּוֹצֵעַ שְׁאֵלוֹת וְהוּא

מְכַבֵּר עָלַי לִילוֹת וְהוּא

נוֹשֵׁף בִּי עַד אוֹר

בְּקֹר

כְּמֵאֵהָב. בִּי

סֶף הַשְּׁחַר

פּוֹקֵחַ שְׁכָחוֹן.

כְּמַחֲזֵר דְּחוּי, כְּצָל לְאוֹר

נִוְרָה דְּלוֹחָה,

מְכַמֵּיר בִּי פֶחַד

תְּמַהוֹן עוֹלָם.

אֵיכָה עִם רְמֵז אוֹר תִּיבֵּשׁ יָדוֹ,

כְּמִלְטָפֶת. כְּמוֹ

אף גרם לא חֶשֶׁךְ. כמו  
לא נזעק גְרוֹנִי, נְחִירִי, כְּמוֹ---  
cut!

שָׁנָה, אולי תבוא לי  
כְּמֵאֶסְפֶּת.

\*

אָנִי

נמלאת אותך  
כמו כמוס בי ילד,  
כמו נמתק בי סוד.  
תמימות מקפלת, פועמת  
מבטיחה כמו כנפים  
שקופה כמו עבר.

האיטלקים  
אינם רואים עלי  
שאני שמים, שאנחנו אחת.  
בשבילם אלו אותן מרצפות  
בשבילי אחרים השמים. הם  
אינם רואים. ואתה

בשבילך שבת היא פצע  
עקיצת יתוש מגרדת. אתה

מקלף, מקלף.  
רק צפורים משוניצות על הטייבר  
מנשימות אותך שבת-של-רגע  
בנחיתותן הקסומה.

## אם אשכחך

בְּכֹל שְׁמִמָּה נִשְׁכַּרְת כּוֹס  
לְזֵכֶר חֶרְבֵן יְרוּשָׁלַיִם  
וְהִיא גַם קִבְעַת רַעַל  
וְגַם יַיִן נִתְזִים  
בְּכֹל שְׁמִמָּה נִפְעָר  
אִישׁוֹן תְּהִיָּה  
אֶל טַעַם הַזְּכוּכִית  
אֶל מִשְׁחַק הַרְסִיסִים  
בְּכֹל שְׁמִמָּה  
נִצְבָּטָת אֲזֵן  
זְכָרוֹן  
לָיִם  
אֲחֵר



**חנה טואג**. תושבת ראשון לציון. אם לארבעה. הוציאה לאור שלושה ספרים: קובץ הסיפורים **עלים של חסה** (הוצאת כרמל 2004), שנקרא על שם סיפור שזכה בפרס בתחרות הסיפור הקצר בעיתון **הארץ** ב-2001 ותורגם לספרדית ונכלל באנתולוגיה שערך ירון אביטוב: **אחד אלוהינו**. הקובץ יצא גם במהדורה דיגיטלית בהוצאות **בוקסילה ואינדיבוק**. ספרה השני, **לאורה** - רומן (הוצאת **מודן** 2009) זכה במקום הראשון בפרס קוגל לספרות יפה ב-2011. הרומן יצא גם במהדורה דיגיטלית. באוגוסט 2015 יצא הרומן **הרובע הקטן** בהוצאת **אבן חושן**.

חנה בלוקה

## אישה ועוד שירים

### אישה

טפות הגשם  
הזעה הנוטפת  
מיצי הגוף  
מליחותו  
הדם הנגר במחזוריות.  
תערכת הנוזלים  
המתחככים אלו באלו  
מוכתיים לי  
חיים.

\*

בקדחתנות לא אפגנית  
מקראפת  
משפשפת  
מתעקשת  
להשיל מעלי את  
הלחות הנוראית של תל-אביב.  
הלחות הזאת שמתעקשת להדבק אלי.  
שכבות על גבי שקבות  
של חסר נוחות  
עקצוצים  
של התבוננות מפלחת לב  
על סיופיות דביקה של הנפש.  
על בורות של אין-אונים  
שאין בהם כדי לסתם את הגולל.  
על שלושה אזורים בגוף  
שלא מפסיקים לכאב.



חנה בלוקה, בת 29 מחנכת ומורה לספרות בקהילת הנוער "רטורנו". לדבריה, הכתיבה היא כנשימה בעבורה ונוחם לליבה.

הלחות הנוראית הזאת  
לא מאפשרת לי להניח בצד  
את העולב של החיים.

\*

מלחכת להנאתי  
שירה  
פרוזה  
פואמה  
ידיעות  
אתרונות.  
מכשפת את עצמי  
בלגימות כוס יין מעדן  
של וולף  
ודופקת שוטים של ערק נקי  
לרונה  
במולדת העגרת של ביטון.  
יודעת את מקומי  
שעות גנובות  
במרצה הלכון.  
נבערת אני  
ולא אדע  
בהמה גסה  
בהמה כשרה  
ואני מה.

## חיזוק המערכת החיסונית

ולפרקים  
בהטשטשויות עינים  
נגלה רגע מזקק שפנה  
ובו אני  
כלי זפה  
ומום אין בי.



\*

וְהִיָּה זֶה רַק אֶתְמוּל  
שֶׁהַכֹּל הִתְפַּקֵּעַ מֵרַב חַיִּים  
וְהִרְקִיעַ הָיָה עֲנַג  
וּמְעַרְסֵל.  
וְעֵתָה  
כְּמוֹ נִגְמְרוּ לִי הַשָּׁמַיִם  
וּנְחִיל שֶׁל נְמָלִים  
קוֹרֵא עָלַי תִּגָּר  
בְּשִׁירָה צְפוּפָה גְּאָה וּמִתְרִיֶּסָה  
מִגִּיחַ פֶּעַם אַחַר פֶּעַם  
מִבְּעַד לְאֹדֵי הָאֶקוֹנוֹמִיקָה  
הַסְּמִיכָה.  
וְכָל חֲמָרֵי הַחֲטוּי שֶׁבְּעוֹלָם  
לֹא יוּכְלוּ  
לְצַחֲצַח  
דְּמָעוֹת מְלַכְלָכוֹת  
נוֹטְפוֹת גְּעִגּוּעַ  
וְאֵת הַבַּיִת הַבוֹהֵק  
שֶׁאֵין בּוֹ אִישׁ.

\*

כְּשֶׁהִבְטַטֵּי בְּיַדֶּיהָ הַמְּחַסְפָּסוֹת  
מִשָּׂהוּ בִּי נִרְעַד.  
כְּמָה סְפוּרִים מִשְׁתַּרְגִּים בְּהֵן  
כְּמָה הִיסְטוֹרִיָּה  
בְּקַמּוּרִים  
בְּוִרִידִים הַמְּתַבְּלָטִים  
בְּכָל קָמָט וְקָמָט  
כְּמָה אֲדָמָה.

"וואו"  
נטלה את ידי בידה ואמרה.  
"אלו ידים!"  
כאלו לא נגעו בהם החיים".  
נאנחתי.  
לקחתי לי לב  
ואמרתי:  
"גם אני לא זוכה באור מן ההפקר  
חוצבת ודולה אותו בעצמי  
ולא כמצוות אנשים מלמד  
גם חוטאת בכתיבה  
במזיד ובשגגה  
הורגת את האלוהים של יום האתמול  
ומתחנה."

\*

והיא שהיתה חוסקת במגעים לא הכרחיים  
הפכה חולה.  
וגופה שנתע מרוד  
כמו מחם שהיד סולדת בו  
היתה מניחה עצמה עלי  
מתרפקת  
לבל תפל.

ולא ידעה לדבר אהבה  
רק הרצפה שושטפה היתה  
תורי וזהב עם נקודות הכסף  
ללבה.

## צבעי לוויה ועוד שירים



אפרת קוזין-נחמיה שחקנית, מוזיקאית, כותבת ומטפלת באיזון גוף נפש. בעלת תואר B.E.D בחינוך ותיאטרון. כתבה ומשחקת בהצגת היחיד **נוסעת בחלל הפנוי**. שיחקה בהצגה **לשם ייחוד** שעלתה בפסטיבל עכו ובהצגות נוספות. מנגנת ושרה חומרים מקוריים ואישיים, בימים אלו עובדת על הקלטת הדיסק הראשון שלה.

### צבעי לוויה

יֵרֵק  
סָגֵל  
לָבָן  
וְרֵק אֶת צֶבַע הַחֲלָצָה שֶׁל אִמָּא  
אֵינְנִי זֹכֵרֶת  
יֵרֵק  
סָגֵל  
לָבָן  
וְהַצְּבָעִים עֵזִים בְּתוֹךְ עֵינַי  
וְאִתָּה עֲטוּף בְּשֹׁחַר לָבָן  
אֲנִי בְּעוֹלָם הַצְּבָעִים  
אִתָּה בְּעוֹלָם הַמֵּתִים  
אֲנִי בְּעוֹלָם הַדְּבָרִים הַלֵּא בְּרוּרִים  
אִתָּה בְּנֶרְאָה בְּעוֹלְמוֹת בְּרוּרִים  
שֶׁל שֹׁחַר לָבָן  
בְּרוּךְ דָּגוּן הָאֵמֶת אֲנִי זֹעֵקֶת  
וְאֶרְבֶּעָה עוֹלְמוֹת נִקְרָעִים  
קֶרַע קָטָן וְאֶכְזָרִי  
וְרֵק אֶת צֶבַע הַחֲלָצָה שֶׁל אִמָּא  
פְּשׁוּט אֵינְנִי זֹכֵרֶת

### תבת נח

רוֹצָה שְׁתֵּהִיָּה לִי אִתָּה הַתְּבָה  
שְׁאֵלִיָּה אֲמַלֵּט מִפְּנֵי  
הַמְּבוּל שֶׁבַחֲוִין  
שְׁתַּמְּפַתֵּחַ צִהָר בְּתוֹכִי  
לְדַעַת אוֹתָךְ

## קריאה לאלהים

הבקר ראימי איש הולך לקרא לאלהיו  
עם כובע על ראשו  
ותיך תפליז נתון בחיקו  
ומקל הליכה בידו  
ואני, אנה אני באה  
והיכן קריאתי?  
והיכן דבקותי?  
והיכן תפלתי?  
והיכן בוראי?

## אבי

אבי דבק באל  
ולא הרפה  
גם פשהאל  
הסב פניו ממנו  
השאיר אותו  
בקיר  
מטה  
צנצנת שקופה  
קפסא מרבעת שחורה  
על מצח  
מפקיעה לרגע  
רשות של משחית

## סדר בלב

לדוד השם אורי וישעי  
ומי לי?  
בקר אהד פותחת מגרה  
יונה צחורה  
מבקיעה לחרותה  
וגם אמה  
וגם אני  
משועים לסדר חדש בלב

## מרחץ של אהבה וחושך ועוד שירים



יוסף עוזר 2015

**יוסף עוזר** – הוציא באחרונה את ספרי שיריו **עמק יזרעאל ירושלים, ונשיקת מכחול**. השנה זכה בפרס סופר מורה מטעם משרד החינוך, בפרס ראש הממשלה לשירה ובפרס מנחם מנדל דוליצקי, ונתמנה כאמן הבית של האוניברסיטה העברית, הפקולטה למדעי הרוח לשנת 2015.

### מרחץ של אהבה וחושך

במעבדה בתלפיות,  
בשנות החמשים,  
אמא ממלאת מים את הפילה,  
טובלים בה מיד שמי ירושלים.  
בעדיניות אמא מזיזה ענו,  
יד ענגה היתה לה לאמא,  
לרחץ את בנה טבול באמצע השמים.

במעבדה בתלפיות,  
ברטה בת סלימה, היא אמי,  
מלטפת ברפות את בנה בן השנתיים,  
בזכרונות בגדד, בגיהנם ירושלים,  
אלהים אשכנזי יורק על אמא  
אמא מגישה לו בעבע ק'דרסי:  
בוא ילד משפשוף, תאכל,  
ילד מבהל.

פלנו בפילה שטים  
משפשים בענני ירושלים  
אמי כבר נפטרה  
מתה הסבתא אשכנזיה.  
מקראפת לנקות ילד מהמיקרובים

רק הפילה גדלה לתלפיות  
והלכנט  
מה זה נקי. מה זה נקי.

## האמת

האמת העירמה  
אין כמוה יפה:  
תינוק ותינקת  
מעורים זה בזה.  
על ארון הכרית עצמו,  
בקדש הקדשים,  
מאחורי הפרגוד,  
לשון זכר בתנ"ך מפתיעה:  
"פניהם, איש אל-אחיו".  
חסר העקביות מסקרן:  
חכמים שנו את הנסח:  
"כחבת זכר ונקבה".  
אמצעי המניעה של השופה  
מתעוררים במאה הזו.  
בוראים את היהודים  
ככרובים חדשים.  
המלאכים טוב ינגנו.  
הכהנים בחוץ יתחרטו על האש.  
זה יהיה  
לנו לענג.

30-4-15

## שטר חצי לירה ישראלית

על חצי לירה ישראלית ירקה  
בחלצה ונצאית ירקה  
מה שלבשה לי בבקר לבשה לי בערב,  
בזרועות ליל-בשפים ונהרה,  
נשאה לי, לכלם, סל תפוזים,  
ועגול הקסם מימין שבמכון נראה ריק.  
שאתאמין, שאראה חזיון, משל ציוני:  
מרים את השטר וצופה מול השמש  
האור מגלה: הנצלם מסתתר

ובעצם נוכח.

יפה בלבנה הדמות השתקפה,  
בעגול של נרח ובשדות של חיי,  
לא בר רפאלי,  
בפתורי חלצתה לא היו אפליקציה.  
עולם חדש בעמק יזרעאל  
נברא לי  
היתה לו חכמה להראות מבעד .

25-4-15

### המכה העשירית

בשעהכּו אותי בתלמוד תורה המסלה  
היתה מפת חשך.  
לרפנים היה אור גדול בכל מושבותיהם  
בשעהכה אותי אחד ההורים.  
על כל דלת בתלמוד תורה המסלה יש מזוזה  
ואלהים פסח על לב כלם,  
שלא באו להושיט לי יד לקום  
ולא אמרו למכה העשירית כלום,  
[גם לא משה רבנו, "ראש המוסדות"].  
ובבית החולים הייתי כל השבת  
בזמן שהם קדשו על היין  
שהפך לדם.

### בלי

קדם ביאת המשיח יהיה קנין בלי חם,  
כך אמר רבי שמחה בונים: קנין בלי חם יהיה,  
חרף - בלי קר, תלמידים - ללא תורה,  
חסידים - בלי חסידות,  
צדיקים - בלי מעשים טובים  
ובעלי מדות – ובהם כל מום רע.  
כך אמר והלב קופא.

## שירים



**אסתי שושן**, חרדית, בוגרת סמינר בית יעקב, אם לארבעה ילדים. פרסומאית, קולנוענית, אשת תקשורת ופעילה חברתית לקידום ייצוג נשים במרחב הציבורי. יוזמת קמפיין המאבק הנשי חרדי "לא נבחרות לא בוחרות" של נשים הנאבקות על זכותן לקול ולייצוג בתוך החברה שלהן.

כתבה וביימה את **עקרה**, סרט קצר בסוגיית האימהות המוקדמת במגזר החרדי. הסרט התקבל להקרנה בפינת הקצרים בפסטיבל קאן, הוקרן בפסטיבל הדתות באיטליה, ובקרוב בפסטיבל היהודי באנגליה. כמו כן זכה בליווי ותמיכת קרנות **גשר וסנונית**. לדבריה, היא מנסה למצוא כפרה אך חוטאת שוב בשירה.

\*

נוקה היא האמונה,  
פר שאנו להטיל עליו-  
ראש מלא יגונות.

והתפלה כמוה  
כשאיפה מענגת-  
מצרור עלים אסורים,  
שורפים בקרבן הטאת.

הכה לי אפיום,  
עם פסת שמים -  
לימי סגריר בשוחות.

\*

עמדי אמה, אמה עמדי.  
בשבתי בקומי, בלקתי בבואי.

אתה בכנף בגדי, אתה על יצועי,  
על משכבי בלילות, בקדרתי בצלחתי.

בלבי וכלייתי, בתשוקתי ובפחדי,  
בדלתותי במשקופי, בציפורני בשערוטי.

אולי ארחיק נדד, שמעתי אומרים גלכה תרשישה -  
אמצא מנוח לרגלי, אשכח היותה, יצמח וקצפה.

ואמה אהוב קנאי, מטריף ספינת, תאכילני מצולה  
תחזירני ממה אליה, ושם תהנה עמדי  
שוב תהנה עמדי



\*

הַרְעֵשׂ שְׁאֵתָּ שׁוֹמְעֵת, יְלֻדָּה, זְמִזּוּם פְּלוֹרוֹסֶנֶט וְזָבוּב תּוֹעֵה.  
זוֹ הַשְּׁפִיּוֹת גּוֹסֶסֶת.

חַיּוֹת הַקִּדָּשׁ מְסַמְּנֹת טְרִיטוֹרְיָה  
בְּזַעַם טְהוֹר וְצָלוּל.  
פּוֹצְעוֹת אוֹתָהּ עַל תְּלִמֵי הָאָרֶץ הַמְּבֻטָּחִת.

אֲנִי לֹא שׁוֹמְעֵת לֹא רוֹאָה.  
חַוִּישֵׁי הַבְּשָׂר קָהוּ כְּבָדוּ,  
עֲפַעֲפִים נִמְחָצוּ תַּחַת מִשָּׂא מַחְזוֹת הָאֵימָה.

לְכִי הַבִּיטָהּ, הַכִּינִי בְּצַק, לוֹשִׁי אֶתוֹ דְּמַעוֹת סוֹרְרוֹת.  
זֶה לֹא הָעוֹלָם שֶׁהַבְּטִיחוּ לִי  
הוּא הַשְּׂתַמְגַע אוֹלֵי אֲנִי גַם אֲנִי.

הֵם צוֹעֲקִים בַּחוּץ תִּקְשִׁיבִי,  
מֵה הֵם רוֹצִים. אוֹלֵי סֶכֶר אוֹ בִּיצָה,  
אוֹלֵי אוֹתָךְ.  
כָּבֶר לֹא נִשְׂאָר פְּלוּם תִּגִּידִי לָהֶם.  
כָּבֶר לֹא נִשְׂאָר פְּלוּם  
אֵל תִּפְתָּחִי. עֲדִיף.

שְׂבִי בְּשִׁקוּט אֲנַחְנוּ לֹא פֹה.  
מֵעוֹלָם גַּם לֹא הֵינּוּ.  
אֵל תִּשְׁאַלֵי שְׂאֵלוֹת.  
הַצֶּדֶק שֶׁלָּהֶם נְחוּשׁ וְשִׁפְתָיו קְפוּצוֹת.  
הוּא מִתִּישׁ, הוּא מְעַיֵף וּמַעֲלִיב.

נִפְתַּח בְּעָרֵב חֲדָשׁוֹת וְנִשְׁמַע מֵה הַתַּחֲזִית  
נֹאכַל אֲבִטִיחַ בְּלִי גִרְעִינִים,  
וְנִחְלַם עַל סוּף הַסּוּיָן

\*

מֵאַחֲרֵי אֲרוֹן בַּמִּקְדָּשׁ,  
יֵשׁ סֵל גָּדוֹל עָמוּס.  
יֵשׁ בּוֹ פְּבִיסָה מְלַכְלַכֶּת-  
שְׁאֵסוֹר לְכַבֵּס בַּחוּץ.

וְהַפְּבִיסָה מְצַטְבֶּרֶת,  
זֶה הָרִי לֹא מִתְנַקֶּה לְבַד.  
אָבֵל אֵין מְקוֹם וְאֵין מִתְנַדְבִּים,  
לְכַבֵּס אוֹתָהּ בְּפָנִים.

\*

מִדְּבַר קְדָמוֹן נוֹגֵס בְּשָׂרֵי  
אֱלֹהֵי כֹהֵן תְּרֻבָּה הָרוּחַ  
חֹלוֹת אָבֵק הַדְּרָכִים  
מִתְמוֹסְסִים בְּנִשְׁמֵת אִפִּי

מְחוּגָּיִם זְעִים בְּאֵי נַחַת  
וְעֵדָנִים נְטָרְפִים בְּלֵי חֶמְלָה  
אֱלֹהֵי נְנִשְׁתִּי בְּדִיוֹנָה  
חִפְשִׁתִּי דְרָכֵי וְאַתְקוֹרָה

וְאֵין אֶתָּה וְאֶתָּה אֵין  
רַק מְמִשּׁוֹת הַמְדַבֵּר צוֹרְבָה בִּי  
וְאֵינְסוֹף מְחֻטִּים מְלַכְנֹת שֶׁל סִפְק  
נְנַעְצוֹת בְּחֻדָּה שׁוֹאֲבוֹת לְשִׁדֵּי

בְּעֵלוֹת הַשְּׁחַר אֲגַל טַל בּוֹדֵד  
אוּלַי יְבוֹא דוֹדֵי  
לוֹ יְבוֹא בְּמִצִּיאוֹת,  
לוֹ יְבוֹא בְּחֵלוֹם  
אִז יִגַּל הָאֲבֹן מִהַבְּאֵר  
בְּגִבּוֹרֶתוֹ

## שני שירים



גילי דנון הוא יוצר רב תחומי – משורר, קולנוען, מחזאי ואמן וידאו. עיקר פעילותו היא בתחום הקולנוע. ספר שיריו הראשון **האיש מטנזניה** ראה אור ב-2012. מתגורר בתל-אביב.

### בסבך

הקמון דורש את דמו  
העגל נאחז בסבך בקרנו  
הכהן מניף המאכלת  
מתחנן לאלהיו: "רחם..."  
לבו נוטף מצער  
את נפשו לשפד הם  
תובעים את בשרו  
הספין נשמטת לתוכו בוצעת  
עיניו קופאות קולו נדם מבעד  
לפרזל מתבוסס בדמו.  
ללא זכרון, ללא מחילה.  
אלהיו שותק והוא בשרו;

### שיר

העולם הוא שטוח וסופו גיהנום.  
השומר פן תפל לצד הלא נכון.  
הזהר פן הרוח תדבק בלשונך  
פן הארץ תשטט מתחת לרגליך.  
האלים אינם חסים על חסרי המזל  
(הם תקוּתה היחידה).

הכן את החיה לעולה.  
פּרש את רגליה  
שפד את עיניה  
משוף את גופה.  
בתריה הם ערבותר.  
דע את מקומה.

הקדושים שומרים על החמה הצדק והלבנה  
במעגל סביבה פן תרקיע יצנח על ראשה  
פן תסטה מדרך.  
דע מאין באת ולאן אתה הולך  
ובפני מי עתיד אתה לתת דין ונחשבון.  
דע בפני מי אתה עומד.

# עולת רגל לפוסטיניה פרק שני – ורוצלב ובנותיה

יומן מסע בפרוזה ובשירה, בשלוש שפות – עברית יידיש ופולנית,  
בלוויית תצלומים ותעודות, המתעד ביקור בחמש ערים בפולין,  
בעקבות ילדות אבודה ומשפחה שנספתה. מתוך ספר שיופיע בקרוב

---

היום השלישי, 10 ביוני

## ברכת

ערב בְּרִכַּת וְרוֹצְלֵב.  
זְכָרוֹנוֹת יְלָדוֹת רַקָּה  
מְסֻעוֹת לְקָרְקוֹב רֵאפָקָה  
אֵלֵי הַבְּרָאָה נִכְסַפְתָּ...

וְעוֹלָה פִּתְגָם הַיּוֹם:  
אֵינְדִיק מִיִּשְׁלָאוּ נָא נִיְדוּנִי לִי  
אֵי וְסוֹבוֹטִי גוֹפִי יָם זְצִיִּיאֵלֵי!  
תְּרַנְגוֹל הֶרְהַר בְּיוֹם רֵאשׁוֹן<sup>1</sup>  
אֵד בְּשֶׁבֶת מְלָקוּ אֶת רֵאשׁוֹ!

הַרְבֵּת בְּהִתְקַפֵּת אֶסְטֵמָה  
מִתְקַרְבֵּת לְוְרוֹצְלֵב  
נְדָמָה מִן הַפְּסִים יוֹרְדָת.

וְרוֹצְלֵב.  
מְחֻצֵית מְאָה בְּדֵ לֹא הֵיִיתִי.  
עֲזָבְתִי בְּיוֹנֵי קִיִּצֵי נְאָה  
מִשְׁפַּחַת תְּבוֹת עַל גֵּב  
שְׂבָה בְּיוֹנֵי קִיִּצֵי נְאָה  
זְכָרוֹנוֹת יְלָדוֹת רַקָּה

---

<sup>1</sup> יום השבת הנוצרי.

## בדרך לַדְנוּשָׁצ'ה נְרוּדוּבָה

בינתיים אני מתלבטת לגבי מספר הבית "שלנו": 248 ? 242 ?

- 48 אמרה אימא (מחר יסתבר שצדקה "כרגיל").

- 38 חתך אחי המשתבח בזיכרון חזותי מעולה (מחר יסתבר שטעה, יסולח לו, הן היה בן חמש וחצי כשצורף אל צרורותינו)

ואני? אני שואלת. כדיסלקטית ללא שמץ זיכרון חזותי עם היסטוריה היסטורית של שגיאות כתיב מחרידות עד האוניברסיטה, שם זעזעתי עד יסוד את המתרגלת בשירה, לילי רתוק, כשכתבתי הלך רוח במקום הלך נפש או להפך, וטוגה תחת תוגה, או משהו כזה, בניתוח "הקיץ גווע" של ביאליק, או שמא "אי וימו הנסוג" של פרייל? אבדתי את הרספקט שלה לנצח. והיא זלזלה בכישורי הספרותיים והכריזה (בשיעור שכלל 12 משתתפים): יש פה אנשים שאין להם מקום בחוג לספרות. הם צריכים ללמוד היסטוריה או תנ"ך!

כהרגלי אני שואלת - מסתמכת על זיכרונם החזותי של אחרים, שואלת והרבה שואלת.

מי יודע מה אמצא שם? האמצא? ושוב אני נזכרת בפתגם הפולני העממי, שלא שכחתי גם בימי שכחת השפות הגדולה שלי: התרנגול חשב על יום ראשון, ובשבת, מסכן שכמותו, ראשו נמלק!

מה אמצא שם...? אמצא את השער? (לא אמצא – הכניסה תהיה רגילה - חפה מכל שער) השער הנפתח אל המבוי אל מתחת לחלון הצרפתי הגדול "שלנו".

החלון הצרפתי של ילדותנו

צופה למבוי וְשַׁעַר

שֵׁם יִשְׁכְּנוּ גַם פְּכִינוּ תְּמָרוֹרִים

עֲזוּבֵי הוֹרֵינוּ

תְּדוּשׁוֹת לְפָקָרִים

יִשְׁנוֹת לְעֶרְבִים

עַד קוֹל שְׁכֵנָה גוֹיָה נִשְׁמַע לְהַרְגִיעֵנוּ:

מֵאֲמוּשָׁה וְטֵאטוּשׁ הֶלְכוּ לְתֵאטְרוֹן...

דְּקָדְקָה וְיִשׁוּבוּ הַבֵּיתָה,

דו דמו

דו דמו...

אין לי מפתח

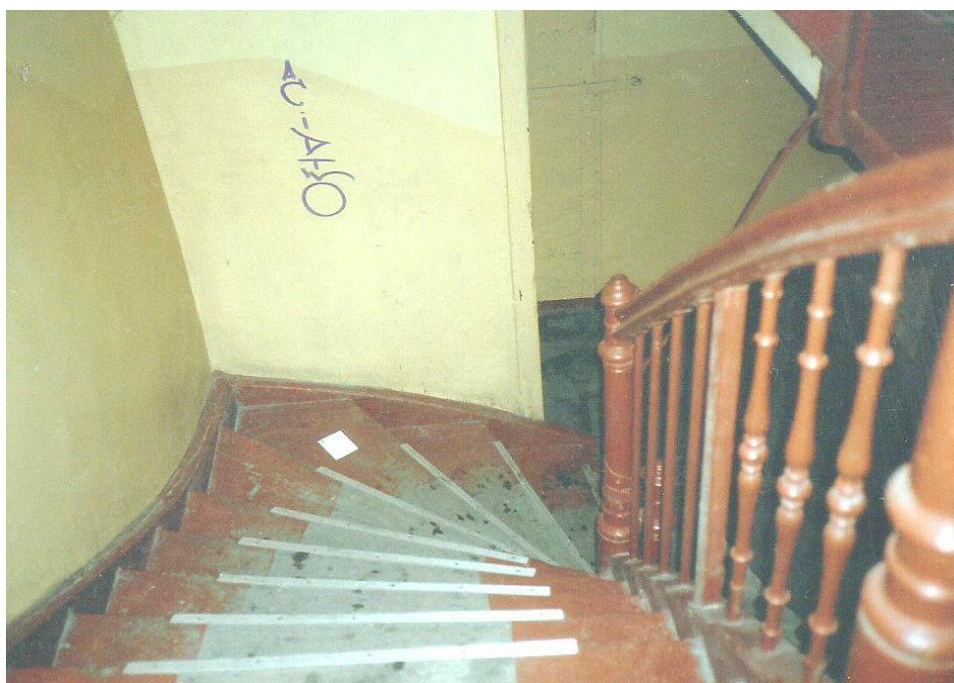
נו ד', ד'

אֵל תְּכַפּוּ

ד' דו' יִצְקוּ

הַרְגֵעוּ יְלָדִים...





רק דיירי הבית ידעו, שהמבוא מוביל לא רק אל מדרגות העץ העולות לדירות הבניין, אלא גם לדלת עץ ירוקה, הנפתחת אל חצר המשחקים עם ארגז חול ועץ ערמונים ענק שצומח בחצר השכנים, אך נשען בנופו ומצל על החצר שלנו, משליך לתוכה, לשמחת לב ילדים יהודיים ופולניים כאחד, גשמי ערמונים חומים למשחק.

\*\*\*

הרכבת מגיעה לתחנה.

הנוף מכוער.

תמיד ידעתי שיש בכיכור, ורוץ לב.

האודרה נראית לי מלוכלכת.

### הַנְּזָאִיָּא פּוֹמִינְאִיקָה – פּרַח הַזְכְּרִינִי

פּרַח זְכְּרִינִי בְּלִתִּי נִשְׁכַּח.

יִפְיֵד הַכְּחָלְחָל בְּקִמָּה זְהוּבָה

הַעֲלָה בְּעֵינֵי דְמַעוֹת

לְפָגִישָׁה עִם עִיר יְלָדוֹת.

רְכַבְתָּ נוֹסְעָה.

שָׂדוֹת שְׁלֶף מְשֻׁמָּאֵל

נַחַל מְמִיָּן

הָרִים.  
זְכַרְיָהּ, זְכַרְיָהּ  
הוּ נִזְנָא פּוֹמִינְאִיקָה,  
קִטְנָה תְּכַלְכְּלָה וּבִלְתִּי נִשְׁפַּחַת.  
בְּרִכּוֹת תְּכַלֵּת שְׁמִים בְּשָׂדוֹת פְּשָׁתָן  
נִפְנְפוּ לִי יָפִי, שְׁלוֹם וּבְרָכָה.  
אֲחֻלוּ שִׁיבָה טוֹבָה.

## חתימה

Renia Faigenblum רְנֵיָה פֵּיגְנְבִלּוֹם הפכה בין רגע בארץ ישראל לרינה פייגנבלום, על ידי "ותיקה" (עשר שנים בארץ) קיבעה את שמי תוך בורות והתעלמות שורשים אופיינית לאז.

שמי היהודי היה רבקה (!?), ע"ש סבתי מצד אבי, (אז לא ידעתי, כי אבא קרא לי "ריבלה" שם החיבה של אמו מנוחת השואה. גיליתי שאני בעצם "רבקה" לא מזמן, מפי אמי בסוף ימי צלילותה.)

אשת בן דודה של אמי, שכנתהו "אברם", פעלה מתוך חובה ממלכתית לעשות לי סוציאליזציה בזק בכור ההיתוך הבנגוריוניסטי הלוהט של שנות ה-50, עתיר הבורות ואדישות לשורשים היהודיים עימהם הגעתי.

הוותיקה, זה מקרוב באה, עשר שנים בארץ, שנראו לנו אז כשנות אלף – עשתה תספורת לשמי יחד עם שיערי הארוך מדי עמו הגעתי.

הוריי, עולים מבוגרים זה מקרוב באו, עמדו מנגד ובאלם הלם קיבלו את הדין בכניעה.

## היום הרביעי – ערב, 11 ביוני

40 ק"מ מוורוצלב

אצל דְנוּטָה

פְּשִׁיָה פּוֹלָה, פרבר ירוק של ורוצלב.

כמו אודיסאוס בהתקרבו לאיתקה, לא הגעתי הישר לוורוצלב ולבית ברחוב קְדִנְוִשְׁצָה-נְרוֹדוֹבָה.

את תפקידו של הרועה הנאמן של אודיסאוס ממלאת בשבילי תושבת הפרבר, דנוטה, שמארכת את רותי כאות תודה על העזרה והידידות לאמה ברונקה בתוקף תפקידה כתומכת ומדריכת מהגרים פולנים בניו יורק, שכתוצאה ממנה נקשרה ידידות אמיצה בין ברונקה ז"ל לרותי, אליה הצטרפה הבת דנוטה, תחילה בקשרי מכתבים ועכשיו באירוח.

אגסים – "הַגְרוֹשְׁקוֹת" הזהובות ורדרדות של ילדותי קיבלו את פניי על שולחן ביתם של דְנוּטָה וטומק בעלה.

גם "האוקרה", שלאחרונה הכרנוה בארץ נעולה בבקבוקי מיץ חמוציות עתיר בריאות אנטי דלקתית, צומחת בגינה, או יותר נכון "בְּאֹגְרוֹדֶק". האוקרה החמצמצה נראית כמו דומדמנית גדולה, אדומה ולבנה. האוגרודק הפולני מקיש עקביו לדגל האדום-לבן.

ויש גם ערוגות גזר, שעלעליו מחבקים ירוקים את מיטב זיכרונות ילדותי הפולנית, והישראלית, שם גדל במגרש החקלאות, בשולי בית הספר היסודי.

ערוגות הגזר

"הצבולה" - הבצל

"הקֶרְטוֹפֶלִי" – תפוחי האדמה

בעיר הולדתה של רותי, ז'ארי, אטעם אותם הישר מן השדה. ירקות שמים לצחוק בטעמם את הקוויאר היקר, השמפניה ושאר גורמטים.

והפרחים - פרחי דליה, ורודים ענקיים חשבתים לפלסטיק תחילה, והקטנות, ציניות צנועות בצבען וגודלן - צמודות לדש חולצתי הקיצי, ליד פרח כובע הנזיר, בזיכרון ילדות מוקדם מנופש בכפר אוסולי מגיל ארבע. למען יפי פרחי הצינית וכובע הנזיר, שמתי נפשי בכפי ושתיתי שם כוס חלב-עזים יומית, הישר מן העטין, למען בריאותי, כך צוותה אמי.

ובחורף צומח לילך פולני סגול ולבן, משכר בריחו - אני אותו במסעי פספסתי, טיפה מרה של צער בגן הפורח בו קדמה פולין את פני.

דנוטה, המנהלת לשעבר, הזדעזעה מימין לשמאל:

- לכתוב משמאל לימין?! איך אפשר ככה?

ורות מסבירה בסבלנות ובהומור.

- צריך להכיר את זה בכדי לקרוא. אנחנו היהודים מפולפלים, אז הכול אצלנו הפוך. רותי מדברת עם דנוטה 300 ק"מ פולנית בדקה - אני מתקשה לעקוב, אך מתבשמת מהמוסיקה של השפה.

- מספיק לנו חדר אחד, דנושיה. המיטה נפתחת? תודה רבה. אומרת רות באהבה. אימא שלך הייתה טבחית גדולה. כשניסיתי להכין את מתכונה, הכול התקלקל לי. יצאתי ממנה תמיד עם סירים, הינה היא פה בתצלום: אישה גדולה, איך הצליחה לברוח "להם" בין הידיים!?

## 12 ביולי, בוקר היום הרביעי בפולין

באוטובוס

הדרך לוורוצלב עדיין ארוכה, אני חושבת, ובסופה עתידה אני לאכזב את המארחת המקסימה שלנו, דנוטה, שנסעה לוורוצלב, העיר הגדולה באזור, כדי לבלות: לטייל "פְּרִיִּיִּק", השוק המרכזי של ורוצלב, להסתובב, לשמוע מוסיקת עוגב בקתדראלה של ורוצלב ולסיים בארוחה במסעדה.



לקפוץ לשורשי?

נקפוץ לרגע, בדרך חזרה.

ונאלצתי לענות בלי נימוס (פולני!): - לא! לא! בשפה תקיפה על שאלתה הקלילה:

- את באה איתנו לוורוצלב לרינק?

- לרינק?! מזדעפת רניה בחרדה.

- נהיה רק חצי שעה ברינק. אומרת רות תוך כדי הירידה מהאוטובוס וממהרת כדרכה לתמרן בזריזות בין פסים והכבישים. לא לה נועדו רמזורים אדומים.

- הן אנחנו רוצות לשמוע אורגן... לא הספקנו בקראקוב, את זוכרת.

- הנה כלב!



רנה והבולדוג

- לא, לא רוטוויילר. בולדוג.

- הם טובים? שואלת דנוטה, לטיהור האווירה (?)

- פעם היה לי רוטוויילר חבר! אומרת רינה להכעיס (?). נעמי שלך, רותי, צילמה אותנו בשחור-לבן כשהייתה אצלי.

- כן, היא אוהבת לצלם שחור-לבן.



רנה עם רוטוויילר, 1990

- נעמי הייתה אצלה? מתעניינת דנוטה.
- דפנה בטח כבר גדולה, אני ממשיכה.
- היא בת 29.
- אני זוכרת ילדה קטנה, כשבאתן אליי לאריאל.
- אני זוכרת אותה בת 15, משתלבת דנוטה.
- כמו שאני זוכרת את נעמי. הייתי רוצה להכירן היום.
- כשנגיע לישראל ניקח אותן אלייך.
- ברינג יש בזיליקה גדולה. רק חצי שעה, את מסכימה? מפצירה דנושיה.
- צריך להתחשב בכולם, לוחשת לי רותי, על הצד.
- אבל אני נעניתי ללבי וקבעתי בלי היסוס:
- רחוב ידנושצ'ה נרודובה תחילה.
- רניה, את יודעת את מספר הבית?
- אימא שלה אמרה 48, היא חושבת 38 ואח שלה 42... בין שלושת המספרים... כך רותי.
- רניו, את זוכרת איך נראה הבית?
- בגיל שמונה זוכרים: יש שער שננעל בשעות הלילה, שוערת שפותחת רק לדיירים. ובקומה הראשונה דירת פרטר של נובאקובה, בתה הבלונדינית קאז'ה (קיצור של קאז'ימירה, יאמר מאַרְק בוורשה, כעבור שלושה ימים. מארק! בן יקיר לאיִרְנָקָה, המארחת העתידית שלנו בוורשה, המתגוררת עם משפחתה בדז'לניצה מוקוטוב, הרובע המודרני של ורשה).
- איפה זה? החזיר אותי להווה קולה ההולך ומסתקרן של דנושיה,
- ידנושצ'ה-נְרֹדוֹבְקָה 38? או 48? איך נדע? זה רחוב ארוך. היא מתחילה לפקפק באוטוריטת הזיכרון שלי.
- מלבה.



## דנוטה (דנושיה) עם המלבות שלה בפשיה פולה

- בין 38 ל-48 אין מרחק כל-כך גדול...

ודנוטה צריכה להשלים שאני כאן, ואין לה את רותי רק לעצמה.

- איך קוראים לחוטמית, תשאל אותה, רותי, ביקשתי באוטובוס.

- המלבות שלך מקסימות, דנוטה, ראיתי כאלה בישראל רק באריאל. רותי, תשאל אותה איך אומרים לְבָנָה? אלון זה דומב וְלְבָנָה...?

- אָלָה טו יִסָּט בְּיָדְךָ!

- אך הרי זה לְבָנָה! חתכה דנושיה, לאחר משא ומתן פולני.

-הלבנה רומנטי. אני מעירה.

- טאק, טאק! מסכימה אתי דנושיה.

ובלבי עולה "בין לבני הכסף", סיפור אהבה טרגי פרי עטו של הסופר והמשורר הזנוח, יעקב שטיינברג, שלמדתי בצעירותי לבחינת הגמר של תואר ראשון. נערה פוגשת את אהובה בין לבני הכסף. שם אהבו, שם קטף את תומתה, שם נטשה ושם התאבדה - בין לבני הכסף - בלב שכור.

## הרהורים על-יד האודרה

IF YOU CAN'T BEAT THEM – JOIN THEM! - נזכרתי בכלל זהב זה בעת השיבה מראפקה לוורוצלב כשמיררתי בבכי במשך כל הנסיעה בדרושקה (כרכרה) וברכבת במשך שתי יממות ומאות אלפי קילומטרים... לא יכול להיות? אך אמי בת ה-89 אישרה זאת שלא מדעת ב-1912, שנתיים לפני מותה.

- בשנה הזאת... סיפרה כשישבנו שתינו על מיטתה בחדרה בבית אבות צנוע וחילוני בבני-ברק.

- מתי? באיזו שנה? התעניינתי.

- ...ב-1954, חשבתי שסידרתי לך מקום בסנטוריום ממשלתי ברפקה כרגיל, מאז היית בת ארבע. הקומוניסטים נתנו לאסטמטים כמוך סנטוריום בחינם.



בסנטוריום בראפקה, 1955

- ומה קרה? אני זוכרת שהייתי במקום שונה מהאחרים, קטן ומשפחתי ואני התאהבתי בו.  
- כשהגענו לראפקה, לסנטוריום שהיה לי אליו פתק, אמרו שאיחרנו, שכבר אין מקום.  
- אז מה...?

- מצאתי סנטוריום פרטי והכנסתי אותך – יכולתי אז להרשות לעצמי!  
- למה לא נסענו הביתה?  
- הלחות בוורוצלב הרגה אותך. כבר התחילו ההתקפות.  
- ורוצלב לזה.

- נורא. גרנו 10 דקות מנהר האודרה - היום הרסו את הבתים מול הבית ברחוב ידנושצ'ה-נרודובה  
והאודרה עוד יותר קרובה. היא במרחק שניות ועוד יותר לח שם!

אני שם. הלחות היא בכל. היום ב-11 ביולי יורד מונסון כבד מהשמיים ומהעיניים והאודרה כל כך יפה.  
צילמתי אותה מכל הזוויות, צילמתי את חלון הבכי הילדותי, את פסי החשמלית הזנוחים, שחשמלית,  
הטראמוואי, לא נוסעת שם עוד.

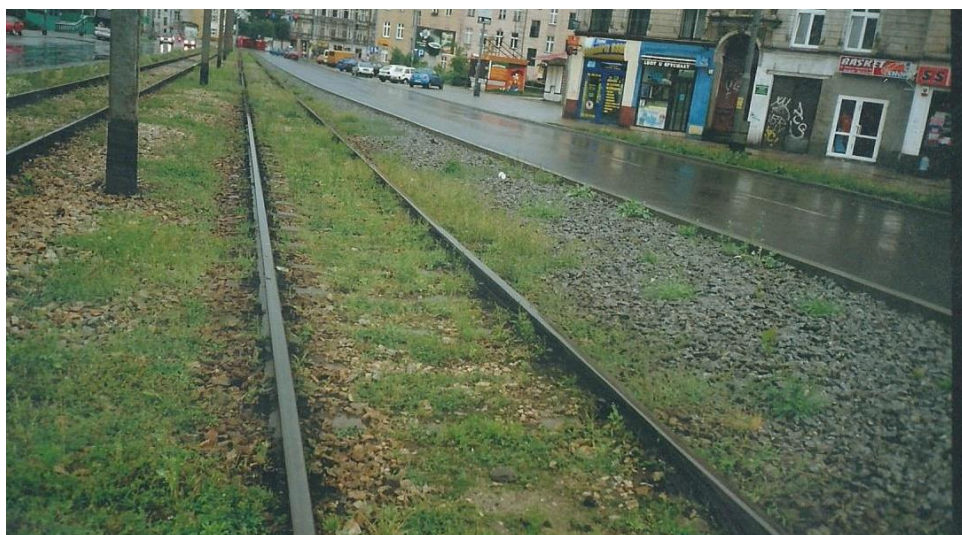


נהר האודרה



ב - 1955 וב-1956, בהיותי בת שש וחצי ושמונה, נסעתי על הטראמוואי רק חודשים ספורים (כמה? נו תגידו לי כמה?) ללמוד בכיתה א' וב'; בבית- ספר היהודי על שם י. ל. פרץ.

למרות הזמן הקצר שלמדתי בו, נותר בית-ספר היהודי בוורוצלב נפלא בעיניי, כי היה בן שלוש או ארבע קומות!!! בתי הספר שקדמוני בארץ ישראל נמוכי קומה היו וחלקם רק צריפים, ואני המשכתי להתגעגע לבית-הספר היהודי המפואר בוורוצלב. ההיה מפואר? ההיה גדול? לאחר הביקור בבית בידנושצ'ה לא היה לי הכוח לבדוק מה נותר ממנו היום. אולי בביקור הבא...



מסילת הטראמוואי

## רחוב ידנושצ'ה-נרודובה

אני מתרוצצת בנשימה עצורה

חית-שדה הבודקת את ריח הטריטוריה.

בכיתי, צילמתי ושוב בכיתי, ולמרות הלחות, לא הייתה לי התקפה.

שני עצים ברחוב זקיפה אחת.

הרחוב מגולח למחצה לטוב, בולבר.

מכאן, ממספר 46 עד 2 הרסו את הבתים וסללו בולבר, דיווחו רותי ודנושיה, שמכאן ואילך ליוו אותי ותמכו בי לכל אורך הביקור.

- היא אומרת שכנראה יהרסו גם את הבית שלהם. את בטוחה שזאת הדירה?

התבוננתי על הספרה 3, שהביקה על הדלת "שלנו" בזהוב מתכתיותה ואמרתי:

- דלת הכניסה "שלנו" הייתה מול המדרגות. עכשיו יש קיר.



הדלת לדירה 3

הדלת, מולה מנהלות רותי ודנושיה משא ומתן מנומס במטרה לשכנע אישה המתגוררת שם לתת לי לבקר בדירה, קבועה בקיר שהיה בו בשנות ה-50 שער מפואר, מצבה מפוארת לכניסה לדירה הגרמנית המהודרת לפני המלחמה, שחולקה לשניים ע"י הממשל הפולני הקומוניסטי, שבאגפה הימני שכלל מטבח ענק עם החלון הצרפתי, התגוררנו אנו ובשמאלי התגורר הזוג לופצינסקי, חשוך הילדים, שזכו בשירותים פרטיים משלהם, תופעה נדירה מאד בימים ההם!

- תגידו לה שאני רוצה רק להציץ. צילמתי את חלון המטבח מבחוץ, וראיתי שנתר ללא שינוי. אני רוצה רק להציץ... להסתכל מהחלון אל המבוא, שם ישבנו גם בכינו...

- היא אומרת שהיא גרה בדירה לפני שאתם עזבתם ב-1957.

- ב-1957 היא עוד לא נולדה. היא צעירה מדי.

הדלת העתיקה בדירה הגרמנית לשעבר, הייתה מעוצבת בסגנון אדריכלות גרמנית מן המאה ה-19 או ראשית המאה ה-20, שהלמה את הדירה והבניין הבורגני. הדירה תפסה את כל הקומה הראשונה בשעתו. לאחר מלחמת העולם הראשונה, הוקמה פולין המחולקת מחדש, ושלזוויג-הולשטיין, אשר על גדות נהר האודר הועברה לפולין המתחדשת ונהר האודר, "אודרה" בפי הפולנים, הפך לגבול הנתון במחלוקת בין גרמניה לפולין. שלזוויג התחתית, או בשמה הפולני, שלזיה התחתית, נשארה כידוע בגבול פולין גם לאחר מלחמת העולם השנייה ובמסגרת חוזה, ולאחר שהרוסים השליטו שם משטר קומוניסטי סובייטי, קראו לרחוב ילדותי "סטלינה". איני יודעת את שמו הקודם. בדירה המכובדת, שמעל דירת הפרטר של משפחת השוער "הסטרויש" בפולנית, הדירה המפוארת ביותר בבניין, את הקומה השנייה, שבוודאי גרה בה משפחה פולנית אמידה בשנים שלאחר חוזה ורסאי, חילקו הקומוניסטים לשתי דירות מרווחות וכמקובל אצלם הפריד בין שתי הדירות קיר עץ, עליו היה קבוע כיור רחצה בדירה מס' 3 שלנו, ושם צחצחנו שיניים ורחצנו ידיים ופנים.

- בִּקְשׁוּ מִמֶּנָּה שְׂתוֹאִיל בְּטוֹבָה, בְּבִקְשָׁה, לְהִרְשׁוֹת לִי לְרַגֵּעַ, בְּבִקְשָׁה. וּבְלִבִּי כִּכְר רִצִּיתִי רַק לִלְכֹּת מִשָּׁם וּלְשִׁטּוֹף עֵינַי בְּמִרְאוֹת חֲדָשִׁים בְּמַחֲזוֹת יִשְׁנִים.

- פְּרוּשָׁה פֹּאנִי, הָאִיִּשָׁה הַזֹּאת גְּרָה כִּאֵן פֶּעַם, הִיא גְּרָה עֲכָשִׁיו בִּישְׂרָאֵל, פְּרוּשָׁה פֹּאנִי, בְּבִקְשָׁה ...

כִּךְ רוֹתִי בְּפוֹלְנִית שׁוֹטֶפֶת וּמְנוֹמֶסֶת, מִפְּעִילָה לְמַעֲנֵי אֶת טוֹרְבוֹ הַקֶּסֶם הָאִישִׁי שֶׁלָּהּ.

- אֲנִי מִפְּשִׁיָּה-פּוֹלָה, מַעֲנִיקָה לִי דְנוּשִׁיָּה אֶת חֲסוֹתָה הִילִידִית, הִיא רַק רּוֹצָה לְהִצִּיץ בְּמִקּוֹם שְׁבוּ הִיא גְּדֹלָה.

- לא.

ולא זזה מהדלת. עמדה שם כמו זקיף. נטועה בעציץ.

התנהגותה גרמה לי לחשוד שמוחה הורעל בסיפורי-ז'יידים ('יהודים', מילה גסה בפולין, אולי עד היום), שגרו כאן. היא לא נראתה כמו קאז'ה, בת השכנים מלמטה, שהייתה מבוגרת ממני בשנתיים, אבל אולי זו מריולצ'ה התינוקת של משפחת ביור מהקומה השלישית? התינוקת שהייתה בת טיפווחי, הבובה שלי בה שמחתי בשנה האחרונה בפולין, השנה הקשה והאנטישמית ביותר שלנו בבניין ב-1957?

טפטף הרעל מדור לדור? תמיד יותר אנטישמי פאנאטי אחד לספר.

לספר מה? שהיהודים שגרו כאן היו עשירים ונתנו עבודה לכל הבניין? קנו מתנות בחגים וימי הולדת? קנו כל שנה חול ים נקי לארגו החול בחצר? שהילדים שיחקו יחד? שילדים הז'יידים היו בגדים יפים ונעלי לאקה והם קיבלו ארגו שלם של תפוזים מישראל? שהאב היה פרוון ועבד בבוקר אצל הממשלה ובערב בבית תפר מעילים כדי למכור בשוק השחור? הם בטח לא סיפרו על המשטרה ששלחו לנו בכל פעם ששנתו וודקה וקנאתם בערה, אבל בוודאי חזרו וסיפרו על הז'ידובקה החולרע (אימא שלי) שלא רצתה להתחלף עם משפחת נובאק בדירות לפני הנסיעה לפלסטינה, כדי להבטיח למשפחת נובאק מהפרטר הטבת תנאים ועליית קומה - ממרתף הפחם ומחסן תפוחי האדמה, לדירה הזאת שאני עכשיו עומדת מולה כשזקיפה ממשפחת ביור, מונעת ממני להיכנס.

למשפחת ביור, מהקומה העליונה, נולדה בשנה שלפני נסיעתנו בת קטנה. אולי היא עומדת כאן בפתח דירה 3. אם זאת היא, נכונים דבריה שהיא גרה ברחוב לפני 1957, כי מריה, המכונה מריולצ'ה, נולדה ב-1956 והפכה לבובתי הפרטית בהחלט, כשלא הייתי בסנטוריום בראפקה.

אך אולי אמרה את זה מסיבות פרקטיות יותר.

כשיצאתי החוצה הבחנתי שנהר האודרה זורם ממש מתחת לחוטמי.

בילדותי לא ראו אותי. הבתים הגבוהים הסתירו אותו נזכרתי, ואז שמתי לב שהבתים משני צדי הרחוב הרוסים ומגולחים, ובצד "שלנו" עם המספרים הזוגיים גילחו את כל הבתים עד למספר 48!

אולי 'הזקיפה' שפגשתי, חשבה שהז'ידקים באו לבקש פיצויים לקראת ההרס הצפוי למספר 48!?

- הופכים את ידנושצ'ה נרודובה לבולבר (שדרה) לכן כל ההרס, שמעתי מבעד לדמעוטיי ברקע את קולות בנות לווייתי.

התרוצצתי ליד האודרה החשופה, צילמתי שוב ושוב אותה ואת פסי החשמלית הסמוכה לביתנו בה נסעתי לבית הספר היהודי חודשים ספורים בכיתות א' וב'. עכשיו היא מושבתת ובקרוב בוודאי יעקרו את הפסים. לבסוף צילמתי גזע עץ שרוף בדמייני את עץ הערמון של ילדותי ואמרתי:

די, מוחה בכעס את שארית דמעוטיי שהפריעו לי אפילו לצלם. עכשיו אני רוצה ללכת מכאן. ללכת כדי שלא לחזור, בין כה וכה לא יהיה למה.

ורדה ברגר

## שירים מכאן ומעכשיו



ורדה ברגר, נוף עירוני

\*

פְּלִיטֵי יְבִשְׁת אֶפְלָה.  
כְּמוֹנוֹ אֲזִ...  
מִזֵּי רָעֵב,  
מִפְּרָפְרִים בְּזַעַם יָם,  
בְּסִירוֹת נֶגֶר.  
אוֹ חוֹצִים בְּצִמָּא מִדְּבַר לוֹהֵט-  
שׁוֹרְדִים אוֹ לֹא,  
לְאִינְתְּמָלָה.

אלול תשע"ה (סוף ספטמבר 2015)

\*

סִרְה טְרוּפָּה.  
גּוֹפֵת פְּעוֹט נִסְחָפֶת לַחוּף.  
פְּלִיט.  
הַשְּׂמֵשׁ לֹא זָרְקָה,  
עָנָן אֶבֶק סוּרֵי הַתְּשִׁיבָה אֶרֶץ,  
כֶּסֶה כָּל עֵינַי וְלֹא הִרְפָּה.  
אוֹלֵי לְהִסָּב עֵינַיִנו הַסּוּמּוֹת פְּנִימָה מְאֻנָּת מְלַחְמוֹת,  
לְאֵהֵל שִׁיחַ  
לְשָׁלוֹם.

אלול תשע"ה (סוף ספטמבר 2015)

\*

מוֹתֵר הָאָדָם  
חִבְרָה, שְׁפָה וְסָפֵר.  
לֵב אוֹהֵב.  
לֹא צוֹ אֵינְאֵל לְהִרְג  
שְׂוֹא.

(בעקבות ספרו של הררי ההיסטוריה של המחור)





ורדה ברגר, נוף עירוני

\*

השכול שְׁלָה.  
לא תואר שאהיד,  
ולא כְּתָר גְּבוּר יִשְׂרָאֵל,  
יְכַסּוּ אֶת הַבוּר שְׁנִפְעַר  
לְעַד,  
בְּחֻזָּה אָמוּ  
יִוֹלְדֵתוּ.

מוקדש לרובי דמיאן אם שכולה  
פעילה בפורום המשפחות השכולות  
ישראליות וערביות.

\*

אוֹתָם שְׁגָזְלוּ אֶדְמָה לֹא-לָם,  
אוֹתָם שְׁפָרְתוּ מִטֶּעַם זֵית,  
אוֹתָם שְׁזַהְמוּ בְּנֶאֱזַן גִּזְעָנִי כָּל עֵץ וְגִבְעָה.  
אוֹתָם שְׁהִצִּיתוּ בְּתֵי תִפְלָה,  
וְגַם-

כָּל אוֹתָם שְׁעַמְדוּ סוּמִים וְאֶלְמִים, אֵל תִּפְלָאוּ  
שְׁבִית מִשְׁפַּחַת אָדָם תָּם, עַל עוֹלְלָיו הַנְּמִים,  
הַתִּפְלָה בְּלִהְבוֹת טוּ בְּאָב, בְּיַד אוֹתָם.  
עַם שְׁעֵלָה בְּמִשְׁרָפוֹת הַמָּאָה וְעֹשְׂרִים  
לֹא יִכּוֹל לְהַכִּיל אוֹתָם.  
הַפִּיצוּ אֶת קִרְעֵי הַבְּגָדִים הַחְרוּכִים בֵּינֵיכֶם כְּנִתְחֵי פִלְגֶשׁ בַּגִּבְעָה,  
אוּלֵי יִקְרַע גַּם לְבָבְכֶם.

טו באב, כפר דומא 2015

\*

רַגְבֵי אֶדְמָה  
רַגְבֵי אֶדְמָה חוֹמְחָמִים שֶׁל חוּלִיּוֹן.  
לֹא מוֹרֶשֶׁת אֵל  
לֹא נִצַּח עַם.  
בֵּית.  
לְגָדוּל. לְגָדֵל צְאָצְאִים. נְצָנִים  
לְשִׁלוֹם.

חיה אסתר

# חלום הבית של זיווה

סיפור

קיר לבן כְּמָה, מתארך, נשפך לצדדים. פתאום הופיע במרכזו שֵׁעַר שחור מתנועע. יצורים יצאו מהקיר, שקעו אל תוכו. עוד מעט יתגלגלו סלעי בזלת, ציפורים יעופו, אריות ישאגו. הקיר התקער-התקמר חליפות, גומחות הופיעו ונעלמו. ידעתי שמאחורי הקיר – בית, ומאחורי הבית – גן שאותו לא ראיתי, ידעתי רק על קיומו, גן מטופח בפריחה מרהיבה. פתאום הופיעו עוד ועוד קירות לבנים תזזייתיים, מִשְׁהוּ או מִיִּשְׁהוּ שִׁכְפַל אותם. ניחוח מבושם בקע מהקירות, נחלי אור פרצו מהקירות, עיניים חומות-שחורות ריחפו באוויר. גיחות כחולות של חיות משונות ודמויות לבנות מגיחות מגומחות סלעיות שמנגינה עלומה חופרת בהם, מבקשת לְבַקֵּעַ משהו, לסדוק. שמעתי זְמֵרַת מקהלה רחוקה, אֶקְפְּלָה נשית, וזמרה של ציפור



חיה אסתר, בטני חלום בוער בי

עלומה שהפכה לסימפוניה של קולות, מיקדה את מבטי, אספה שוב את שלל הקירות, והפכה אותם לאחד. השַׁעַר שָׁרֵק-רַחֵשׁ, שחור רענן, השער נפתח. מסדרון קצר מרוצף מרצפות פרחוניות כתומות-כחולות, הוליך אותי אל המבואה ואל גרם המדרגות. במבואה לא השתנה דבר, המרצפות היו מעוטרות בדמויות שמשכו אותי, שִׁצְרוּ בִי מַתָּה. מיקדתי את מבטי בהן, עיניים אפלות עלו אליי, כתובות הירוגליפים וסבכי חוטים דקים הזרימו חשמל לתוך בשרי. קְנוּי דָּיו-דָּם שחשתי בוורידיי רשמו בי רישומים.

דלת הקומה הראשונה נפתחה. חדר רחב ידיים שנמשך לאולם מרובע נגלה לעיניי. הקירות היו זרועי בליטות. כל הקירות חופו פתמונות לוחבות, זזות, קהילות של תמונות. בכל תמונה מנעד אורות מיוחד. שליחי חלומות פִּעְרוּ אֵלַי פְּיוֹת מהתמונות. דיוקנאות עוטות עטרות וכתרים, נשים, גברים וכנפיים, הרבה כנפיים. ברווח בין התמונות היו גומחות וקווים מרושתים שבתוכם נזל נוזל אדום. העתקתי את עצמי לתוך תמונה אדומה, ראיתי גינות פרחים אלימים, מדרונות השתפלו אל תהומות אפלים.

הייתי ביפו. נכנסתי לבית של זיווה. זיווה איננה, נסעה. הבטחתי לזיווה לשמור על הבית, לשמור על התמונות. הֶבֶזֶק של משהו כסוף ומבהיק הופיע על הרצפה, מהתמונות בקעו הבזקים, ריצודי אור פְּסוּפִים וגרגרי ירוק עמום

התנועעו על התקרה. מעניקים לי כוח, תזזית ותנועה. הקירות נעו, מנערים את התמונות מעליהם, משיבים אותן אליהם חליפות. נשים וגברים שלא נלכדו בציורים ריחפו בחלל החדר, זזים, לוחבים, ועיניים מבהיקות יצאו אליי מהתמונות, עיניים בצבעי חום עֵנְבֵרִי, ירוק ארסי, תכלת שמים, כחול מצולה, עפעפו תנועה. אדום דם נזל מהתמונות, והיו תמונות שבקע מהן קולה הנמוך של הרוח פְּנֵהָמָה. היו גם תמונות בגוני גוונים של שחור. שחור עוצמתי מבטיח. היו שם דמויות מפרכסות בשחור. השחור לא נושך, אני לא נָשִׁיכָה. יודעת שבמעמקי השחור מחכים אורות. חשתי את פְּנִים עֵינִי, את פְּנִים שְׂדִי, את פְּנִים בשרי. התנועה נרגעה. תזזית הקירות לא רחשה רע. שלווח חיבקה אותי, עלים כסופים דקים השתרגו באוויר. ניחוח מתוק עלה מהתמונות, הציף את נחיריי, אשדות מזהיבים זרמו בתמונות, אור כחלחל הופיע, הזרים לכל תמונה מְנַעֵד אורות מיוחד.

פתאום הופיעה להקת נכדים. כל נכדיי הגיעו עולים יורדים במדרגות, משתוללים, קופצים, רצים זה אחרי זה, מתחבאים זה מזה, מתערבבים זה בזה, להקה צוחקת, מרעישת, מזיזה רהיטים, פותחת דלתות, נוברת בפִּינוֹת, שוברת כוסות. זחיחות, רעש, תנועה, תזוזה, ריצה, קפיצה, טפיפת רגלים, ואני לא יודעת מי הוא מי. הם הופכים את הבית, שלא יעשו בלגן, שלא יזיוו, שלא ישברו, שיניחו לתמונות.

זיווה ביקשה ממני לשמור על הבית, היא איננה, נסעה. אם יקרה משהו לבית, זה ישב על מצפוני. הבית סָאן. צעקות שמחה, שעטות רגליים, ציוצים, פרצי צחוק. התמונות הזילו דם, נענות לשמחה, לכוח השוטף, להתלקחות הבשר. תיזהרו, אמרתי, זהירות, שלא יישבר, שלא יתקלקל, שלא תזיקו לתמונות, מבקשת לעצור את הזחירות, את משובת החיים שאין לי עליה שליטה. החלום מזהיר אותי, פרוע, מצפה. רגע רגע, אל תרוצו. עיני האישה בתמונה הימנית עם המסגרת המוזהבת על הקיר ממול מתמקדות בי, מושכות אותי, מכניסות אותי אליה, דמותי מרושתת על אישונה. החלום מלא ציפיות, מתח באוויר, מתח בגוף, מתח בנשמה. אני עולה במהירות לקומה השנייה, גם שם תמונות על הקירות, הם שם, משתוללים, מפזזים, ואיני יכולה להשתלט עליהם, הם מתפזרים לי ואיני יכולה לאסוף אותם. הצבעים חזקים לוחכים. נהרה של כוח זרמה אליי מהקירות, מהרצפות, מהתקרה שאינה תקרה. עליתי במדרגות, ירדתי מַעֲדָנוֹת, ושוב עליתי. ערפובי קולות, המיית טיפות, נהרת קפיצות, קרקוש כלים, עליתי לבד אל הגג הכחול. מִשֶׁם נשקף הים. מרחוק ספינה השמיעה קולות של כמיהה, געגוע. השמים היו מרובדים בעננים לבנים, מתערפלים, הוזים, מתגלים, נמוגים. פְּסִי זהב חרשו את השמים, קהילות פרפרים התעופפו, רפרפו, הביאו מִשֶׁב ריח צבעוני רענן. כדורי הזהב על הים חיכו בעורמה חבויה. החתול הג'ינג'י של זיווה צפה בי, עיניו הירוקות קורנות, מבטו נבון מחיך, יודע משהו, צוחק משהו, שומע משהו. מעקה הגג היה מְחֻפָּה כולו בפרחים, היביסקוס שיערה הִשְׁתַּרְגָה בו בלבן אוהב לוהב. והיו פרחים על הים, פרחים אדומים. מהפרחים עלתה להבה שליחכה את האוויר בשמחה. כדור אש מוזהב גיחך על הים, ומעליו לָהֲבָה גלימה של מדורה, נְשִׁתְצִית אותי, שתענג אותי, שתביא אליי אור גדול. פתאום דממה. לרגע לא היה כלום, להרף רגע הכול היה אוויר, דממה אקוסטית ומרחבית, ואז עלה מתהום הָאֵין צליל, הפציע בִּמְרָאוֹת, הֶעֱלָה מוזיקה חרישית. עיסה של גְּרָאוֹת וְשִׁמְעָה. הים שוב התגלה. התמלאתי תשוקה לדעת, להקיף, לבלוע. כדור הזהב השמיע צלילים, מזמורי זהב.

\*

המתח נסדק, סֶדֶק נִבְקַע בתחושת המתח, הים נענה לתשוקתי להכניסו אל תוכי, לפייס את הגוף הבווער, את הבשר המרטיט, את קצות העצבים, את הַנְּשִׁינֹת הרעבתנית, הַתְּאָבָה. פני הים היו שלווים, התקמטו. קווי אור בוהקים רקדו, אצות אור ירוקות עלו מהמצולות, אדים עלו מהפרחים וקומקום עָלִי הכותרת נפתח לריח רותח מהביל. המרצפות היו שטופות באור לבן רך. משב רוח חלף דרכי, שמעתי, נהמת רוח או המיית ים. משב הרוח הזניק אותי לקרקעית ים, לאלמוגים ולסלעים שמשכו אותי פנימה למצולות. למערות אור מקומטות. השמים הפתיעו

בכחול עמוק, שמים מצולות. בעציצי החרס שעל הגג, פרחו בשפע מהמם עלי כותרת ססגוניים, עשירים, בשרניים, מבשמים את האוויר, רוח נשבה בְּשִׁעְרוֹתַי. מה מהנופים שנשאה הרוח נראה באישוניי? נְשַׁמְתִי עִמּוֹקוֹת, הִרְחַבְתִּי אֶת רְאוֹתַי, מִשְׁבֵי רוּחַ וּבְרִיזוֹת מֵהִים רִעַנְנו אֶת פְּנֵי, הִתְמַכְרַתִי. עַל הַיָּם הוֹפִיעוּ גִלְגָּלֵי זֶהָב בּוֹהָקִים. רִגְלֵי כֶּבֶד לֹא הָיוּ עַל הַגֶּג, רִיחַפְתִּי בְּאוֹוִיר. חֲדוּוּהָ הַצִּיפָה אוֹתִי. תַעֲצוֹמוֹת הִרְחִיפָה יְדוּעוֹת לִי. זִמְזוֹם כְּמוֹ נַחִיל שֶׁל דְּבוּרִים עֲלֶה בְּאוֹזְנֵי, רִאִיתִי אֶת עֲצָמֵי שֻׁטָה חֹסֶרֶת מִשְׁקָל. נְמוּגוֹת שָׁרְתָה בִּי. כְּשֶׁף נֹזֵל מִמֶּנִּי. עָרְסֵל אוֹתִי. הַגֶּג נִיתַק דָּאָה כִּסְפִינַת חֲלָל, סְפִינַת רוּחַ וְאוֹר. הַרוּחַ – שְׁגִיבָה וְקֹלָה – נְשָׂאָה אוֹתִי. אֲבָל לֹא יְכוּלְתִי לַתְּפוֹס שְׁלוּוָה, כְּפוֹת רִגְלֵי מִשְׁכוּ אוֹתִי מִטָּה. עֲלִי לְשִׁמּוֹר, עֲלִי לְדָאוֹג שֶׁהַנְּכָדִים לֹא יִשְׁחִיתוּ אֶת הַבַּיִת. הַהִנָּאָה, הַעוֹנֵג, הַהִתְרוֹמְמוֹת, הַתְרוֹמְמוֹת הַרוּחַ, הַיּוֹמְרוּ שׁוֹב בְּמַתָּח. עֲלִי לְרַדַּת לְמִטָּה. יִרְדְּתִי, עֲבַרְתִּי שׁוֹב אֶת הַחֹדֶר הָאֲמֻצְעִי, וְהַנְּכָדִים בְּשִׁלְהֵם, הוֹפְכִים אֶת הַבַּיִת, מִשְׁתוֹלְלִים. רִגַע, אִמְרַתִּי, בּוֹאוּ אַחֲרָי, אֲרֹאֶה לָכֶם מִשְׁהוּ, הַיִּיתִי חַיִּיבַת לְרַכּוֹ אֹתָם, לְהַשְׁתַּלֵּט עֲלֵיהֶם, שְׁכֹלֶם יִהְיוּ סְבִיבִי, שִׁיפְסִיקוּ אֶת הַרְעֵשׁ הַזֶּה. יִרְדְּנוּ בְּמִדְרָגוֹת לוֹלִינִיּוֹת. בְּעוֹמֵק הַבַּיִת, בְּמִרְתֶּף, שָׁרְתָה חֲשֻׁכָה. לֹא מֵאֲמֵץ פִּתְחָתִי לְרוּחָהּ שְׁתֵּי דִלְתוֹת עֵץ כְּבֹדוֹת מְגוֹלְפוֹת. עֲלִים וּפְרַחִים נְבֹטוּ עַל הַדִּלְתוֹת, הַשְׁתַּרְגוֹת שְׁרִירִים אֲדוּמָה הַגִּיחָה מֵהַדֶּלֶת. זֶה הַיִּיתָה דֶּלֶת אַחַת שְׁכַנְפִּיהָ נִפְתְּחוּ לְרוּחָהּ, יִמִּינָהּ וּשְׂמָאלָהּ. לְמִרְאָה כֹּזֶה לֹא צִיפִיתִי. עֲמַדְתִּי לֹא תִנוּעָה. הַהִפְתַּעָה, הַהִשְׁתַּאֲוֹת, הַזְרִימוּ מִרְץ חֲשֻׁמְלִי בְּעוֹרְקָי. חֹדֶר זֶהָב. קִירוֹת מִצּוֹפֵי לֹחוֹת זֶהָב, מְנוֹרַת זֶהָב מִשְׁתַּלְשֵׁלֶת מֵהַתְּקָרָה. זֶהָב הַשּׁוֹלְחָן כְּבֹד, מְלַבְנֵי, נִשְׁעַן עַל אַרְבַּע רִגְלֵי זֶהָב מְעוֹטְרוֹת בְּפְרַחִים, בְּרִימוֹנִים, בְּפַעְמוֹנִים, מִתְחַתּוֹ כְּדוּרֵי זֶהָב כְּבִדִים, גְּדוֹלִים, מִתְגַּלְגָּלִים, סְבִיבֵם מְטִילֵי זֶהָב בּוֹהָקִים, וּמְמוֹל, אֲרוֹן קוֹדֵשׁ אֲדוּם שְׁנִפְרָשׁוּ דִלְתוֹתָיו וְהַתְּגַלְתָּהּ בְּמַעֲמָקָיו פְּרוּכַת קְטִיפַתִּית אֲדוּמָה, שְׁזוּרָה חוֹטֵי זֶהָב רוֹטְטִים, חַיִּים, בּוֹעֵרִים, נִלְפָתִים בְּלֵהָבָה מִרְצַדָּת, מִשְׁתַּרְקָת בְּחוּכְם, מְעַלִּיהֶם וּסְבִיבֵם לֵהֶם. מִזְמוּרֵי זֶהָב שְׁעֵלוּ אֵלַי מֵהִים נִשְׁמָעִים מִתּוֹךְ כְּדוּרֵי זֶהָב, וְהַמְנִיגָנָה עוֹלָה, מִתְּגַבְרַת וּנְחַלְשַׁת חֲלִיפוֹת. אוֹצֵר סְמוּי הַתְּגַלְהָה? פְּעִימָה שֶׁל עוֹלָם הַזּוּי?

לא. זה אמיתי, יפה, זהב טהור. בשמחה, בהשתאות, בהתפעמות, בהדרת מלכה בחזרות חיים גדולה, ירדתי במדרגות היורדות מהפתח. לאט, בהִדְרַת מְלָכוֹת, צִעַדְתִּי עַל מִרְצָפוֹת זֶהָב, הַסְתוֹבְבִיתִי סְבִיב הַשּׁוֹלְחָן, הַתְּכּוֹפֶפְתִּי, נִכְנַסְתִּי אֶל מִתְחַת לְלוֹחַ הַשּׁוֹלְחָן, מִשְׁתוֹפֶפֶת, כּוֹרַעַת, מִשְׁעִינָה אֶת עַכּוּזֵי עַל אַחֲרֵי בְּרַפְיִי. לְמִשְׁשׁ, לְגִלְגֵל, לְנִסּוֹת לְהַרִים אֶחָד מִכְדוּרֵי זֶהָב. כְּבֹד. קִשָּׁה לִי לְהַרְיִמוּ. זֶהָב עֲמוֹם, כְּדוּרֵי זֶהָב כְּבִדִים, אֲמִיתִים, עֲתִיקִים. פְּתָאוֹם מֵאֵן שֶׁהוּא בְּצַדִּי הַיְמָנִי הוֹפִיעָה מִרְחַפַּת שִׁירְתָּיָהּ, נִכְדַּתִּי הִיפָה, בְּשִׁמְלָה לְבָנָה, פְּנֵי פְּנֵיהָ. גְּלִימַת זֶהָב מְעַטְרַת אֶת שְׁעָרָה הַבְּלוֹנְדִינִי הַשּׁוֹזֵר בְּפִסֵּי אֹר עֲנַבְרִיִים, כְּשֶׁף עָרְסֵל אוֹתָהּ, זֶהְרֹרֵי אֹר הָיוּ זְרוּעִים בְּשְׁעָרָה. רִישוֹם מִצּוּעָף שֶׁל יִלְדָה מִרְחַפַּת, מִבְּקִשַׁת גְּבֵהִים, אִישׁוֹנֵי קוֹלְטִים אוֹתָהּ,

מתעופפת בערגה, כמִקה אל מרחב ערטילאי. נראות חסרת משקל מרחפת קלות, משרטטת חֲנָה של תודעה מלאת תוֹם.

פתאום כל החדר התמלא בכדורי זהב, במטילי זהב. מסביב להם התעופפה שירתיה, פרפרית, ערטילאית, עורגת אל מה שלא מושג, אל מה שמעבר לנראָה המרחבי, אני מהופנטת. החיוניות, החינניות, היופי הלבן, שערותיה הזהובות, השראה, מוֹנָה אצילה, משהו מואר מבפנים, מְעַנְג הפתעה. הופעתה הֶרַת משמעות, כמילה, כרחיפה, פִּיִּשׁוֹת לבנה, כְּפִיָּה, כמוֹנָה. גן נהדר פרוש לה בנשמתה. מילה בְּרוּכַת מוזה היא שִׁירְתָּהּ, מנגנים בה שליחי החלומות. הזויה, רכה, יפה. מרחפת, טהורה, דואה סביב הַיֵּשׁ והאין והתערבלותם הֶעֱלוּמָה. מרחפת על גבול מה שאין העין רואה ואין התבונה משיגה. ואני מבקשת ללֶטֶף אותה ואני מתגעגעת ורוצה להניח אותה בחיקי, באנחת תשוקה, בשירת יה, באהבה גדולה. אורות זעירים פרטו על עצב הראייה שלי. שירתיה קלה, מאושרת, מעודנת, קווי המֶתָאָר של הגוף מטושטשים, גופה מלבין ומצהיב חליפות, אזור הירכיים רך, רגע הופכת לִשְׂרֻט אָוֶשְׁתִּי ומשנהו היא בתלת-ממד. הידיים מתגלות וחבויות לפרקים, כפות רגליה היחפות חניניות ומלאות, מעמיסות מְלֵאוֹת על הדמות המרחפת בחינניות. קצות האצבעות והקרסוליים לבנים, לְעֵ־תִים דקים צהבהבים. שירתיה היא שירת יה, שירה קמאית עתיקה של הבשר שהרוח רוקדת בו. תחושת חלום העתידה להיעשות שיר. מושא של השתוקקות העתידה להיעשות שיר, שירת-יה. חלום עתיר משמעות. מענג הפתעה.

יופי רגוע נחת אצלי, השכין שלווה בנפשי, משהו נסמך לשפה יש בחלום הזה. מעניק הפתעה ומשקיט הפתעה כאחד. משהו מהעולם שמעבר. ועדיין סודות ממתנים בבשר. פתאום התנחשלה מהארון אלומת אור שהעלתה לאוויר בסחרורים פְּבִירֵי אור את הארון, את כדורי הזהב, את השולחן, את שירתיה, את נכדיי, את התמונות, את הפרחים, את הים. דלתות הארון נפתחו שוב מאליהן, פְּבִדוֹת אֹר, בצֶדֶן הפנימי שברי פסוקים תזזיתיים רקדו ריקוד משלהם, הפרוכת האדומה הוסטה, סתרי הגוף לחשו את אֲדִיהֶם, עיניה של ישות מסתורית שעלתה ממעמקי הארון או יצאה ממנהרה עמומה, נשאבו אל מעמקי עיניי, לשונות אש חמות תנוּרִיִּוֹת העפילו בגופי מכפות רגליי אל בטני אל שדיי. שקעתי אל פנימו של הארון. מְגִיפָה עצמי מכל חוץ שהוא, חווייתי פְּנִים שְׁפָּנִים. חשופה לנְגִיעָה המסתורית של הבשר בעולמות של סוד המוחקים את המילים. בתוך הארון התגלתה מנהרה אדומה מקומטת שנמשכה פנימה אל נבכי הארון. ראיתי צל מהבהב. הצל העלה בי סובלנות לְעִמִּימוֹת. "לכאן תיכנסו", לחשה דמות אדומה, עמימות שואבת אותי לְלֹא נודע, לְהֶפְקֵר המבקש להיפתח. מסוממת נשאבתי

לְאָדוּם, לַמְקוֹם בּו שְׁרָרו עֲמָקוֹתוֹ שֶׁל הַבָּשָׂר וְאִיכוֹתוֹ. חֲדָרְתִּי לַמְעָרָה אֲדוּמָה עֲסִיסִית. כֹּאן בַּתּוֹךְ מַעֲמָקֵי הַבָּשָׂר הַמוֹזֶהֶב דָּבַר לֹא מִסְמָא אוֹתִי מְלִרְאוֹת. גְּלִי עוֹנֵג עֵלּוּ מִכַּפּוֹת רִגְלָיִי אֶל פִּיקוֹת יִרְכִי, אֶל שְׁפִיּוֹתַי, אֶל חֶלֶל בִּטְנִי, אֶל שְׂדֵי, אֶל פִּטְמוֹתַי, אֶל דְּגִדְגָנִי, אֶל נִרְתִּיקִי. דְּמָמָה עֲמוּקָה שֶׁרָרָה בַּתּוֹךְ הָאֲדוּם. אֲנַחֲתָה הַנָּאָה רַחֲוֹקוֹת שֶׁהִלְכוּ וְהִתְקַרְבוּ הִפְרוּ אֶת הַדְּמָמָה, מִשְׁהוּ בִּשְׂרָנִי מְאוּד, עוֹצְמָתִי מְאוּד, נִרְעַד בִּי. הַסִּטְתִּי שׁוֹב אֶת פְּרוֹכֶת הַקְּטִיפָה הָאֲדוּמָה הִרְכָּה. שְׁלַחְתִּי מִבֵּט אֶל הַחֲדָר מִיִּרְפָּתֵי הָאָרוֹן, מַעֲוֹמֵק הַמְעָרָה. כֹּל הַחֲדָר הִיָּה מְנוֹקֵד נִקְוֹדוֹת רוֹשְׁפּוֹת, הַחֲדָר הַתִּנְגֵן לוֹ בְּמוֹזִיקָה נִפְלְאָה. בִּשְׂמֵשׁ אוֹ בִּשְׂמֵשׁוֹת שְׁעֵתִידוֹת לְהִיּוֹלֵד כֹּאן הִזְדַּמְרוּ פִּרְחִים אֲדוּמִים, וְהָעֵיִן שְׁלִי לֹא הִסְתַּנוּוְרָה. שְׁעָרֵי אָרוֹן הַזֶּהֱב בַּחֲלוּם נִפְתַּחוּ אֶל הָאוֹפֵק הָעֵתִידִי שֶׁל חַי, וְנִפְתַּחוּ גַם אֶל הָעֶבֶר. עֶבֶר עֵתִיק יוֹמִין שֶׁמִּמֶּנּוּ בָּאוּ. כֹּל הַחוֹשִׁים נִפְתַּחוּ, חוֹשֵׁי הַמִּשְׁתַּיִּיכִים לַמֶּאֱגֵר הַגָּדוֹל שֶׁל חֲלוּמוֹתַי הַתְּחַדְדוּ. הַנִּכְדִּים הֵם הַד רַחֲוֹק-קָרֹב, שֶׁל גְּאוֹת הַפְּרִיּוֹן, הַשְּׁתַּלְשֻׁלוֹת הַזְּמַנִּים הַמְּשַׁגְּרֵת חֲלוּם עֲכָשׁוּי. מִתַּת הַזֶּהֱב. הַתְּעוֹרֵרְתִּי. הַחֲלוּם מְצִיִּית לְעֵיִן, לְאוֹזְן, לְשִׁמְעַ, לְנִרְאוֹת, לְגוֹף, לְמַתַּח, לְמִרְאָה הָעוֹלָה אֵלַי, לְרִיחַ הַמִּבְשֵׁם אוֹתִי, לְצִלִּיל הַמְּדַקֵּק אוֹתִי. בְּאֲנִרְגִּיית הַתְּשׁוּקָה, בְּאֲנַחֲת הַתְּשׁוּקָה, בְּצַרְחוֹת הַתְּאוּוָה, הַחֲלוּם מוֹבִיל אוֹתִי אֶל הַמֶּרְכֵּז הַטְּמוּן בִּי. עֵיִן הַזִּיכְרוֹן נֵעָה בֵּין הַמִּרְאוֹת, מְאִזִּינָה לְנִרְאוֹת הַשִּׁמְעַ. בַּעֲמָקֵי הָאָרוֹן הַתְּגַלָּה עוֹמֵק הַמְעָרָה – הַחוֹשֵׁנוֹת הַטְּמוּנָה בְּאָרוֹן הַבְּרִית, וְאֲנִי מִישֵׁשְׁתִּי אֶת הַדְּפִנוֹת, הַתְּמַסְרֵתִי לְמִישׁוֹשׁ הַמְּעַנֵּג בְּאִפְלָה הָאֲדוּמָה. הָאֲדוּם הַפְּנִימִי הַשְּׁתַּלֵּט עֲלַי, הַזֶּהֱב הִשִּׂיא אוֹתִי. אֲצִילוֹת הַמִּרְאָה שֶׁל שִׁירְתִּיהָ, הַזֶּהֱב הַטְּמִיר, הָאָרוֹן הַנִּפְתַּח אֶל אִפְלַת הַבָּשָׂר, אֶל שְׁגַעוֹנֵנוּ, אֶל אִפְלָתוֹ, אֶל שִׂיאֵי תְּעוֹנוֹ. מִרְחִיבִים אֶת לְבִי, מִבְּעִירִים בִּי אֵשׁ, מִמְּכַפְרִים. לְמָה חֲשׁוֹב לִי הַשְּׁחִזוֹר הַמִּלּוּלֵי שֶׁל הַנְּרָאָה, הַנִּשְׁמַע, הַנְּמַשֵּׁשׁ?

הַשִּׁפְעַ הוֹרֵס אֶת פְּרִיּוֹנוֹ, בִּשְׂאִיפָתוֹ לְשִׁטּוֹף, לְשִׁתְּף, לַתַּת בְּלִי אֲבַחְנָה, לַהֲתַפְזֹר לְכֹל עֶבֶר, בְּפִזְרוֹ אֶת מִתַּת הַשִּׁפְעַ. נִהַר הַפְּרִיּוֹן רַחֲב הַיְדִיִּים הַנִּשְׁפָּךְ לַיָּם הַעוֹצְמָה מִמְּלֵא אֶת יַעֲוֹדוֹ, נִשְׁפָּךְ לַיָּם הַגָּדוֹל שֶׁל הַנֶּפֶשׁ, בְּאֲשֵׁדוֹת, בְּמַפְלִים. עַל נִהַר הַשִּׁטְף לְזֵרוּם בַּעֲרוֹץ הַעֲמוּק הַמִּתְנַקֵּז אֶל יָם הַזֶּהֱב אֶל יָם הַעוֹצְמָה הַגָּדוֹל. אֲנִי מִתְפַּזֵּר כְּשֶׁאֲנִי לֹא יִכּוֹלָה לְאֲסוֹף אֶת עֲצָמִי, לְאֲסוֹף אֶת כֹּל הַמִּתְנוֹת שֶׁנִּתְּנּוּ לִי, לְמַרְכֵּז אֶת עֲצָמִי. רִדִּי אֶל הַמְּקַדֵּשׁ, שֶׁם טְמוּן סוּד אוֹצֵר זֶהֱב הַבְּרִית. כִּנְפֵי הָאָרוֹן הַפְּרוֹשׁוֹת הֵן שְׁפִיּוֹת עוֹנֵג, וְזֶה יִמְשׁוֹךְ אוֹתִי, יִמְקֵד אוֹתִי אֶל כּוֹבֵד הַזֶּהֱב, תְּפִאֶרֶת הַזֶּהֱב, זֶהֱב הַעֲצָמִיּוֹת, זֶהֱב הָעוֹנֵג, יַעֲצִים אֶת אֲנַחֲת הַתְּשׁוּקָה וְכִיסוּפֵי הַחֲמָדָה, יִפְיִס אוֹתָם, יִמְקֵד אוֹתָם. הַתְּנַחְשׁוֹת הָאֲשֵׁדוֹת תְּבַקִּיעַ אֶל הַיָּם הַגָּדוֹל, יָם הַיִּצִּירָה, יָם הַנֶּפֶשׁ.

נִכְדִּים הֵם פְּרִיּוֹנוֹת, הֵם שְׂמַחָה, אֲבָל גַּם רַעַשׁ, פִּיזוֹר, מְהוּמָה, מִרְחָק מַעֲצָמִי, עֲלִי לְשִׁמּוֹר עַל הַבַּיִת שְׁלִי, עַל גּוֹפִי, עַל הַמְּקוֹם הַפִּיזִי-מִטְפִּיזִי שְׁלִי. אִי-אֲפֹשֶׁר לְהַגִּיעַ

לאלוהי, למקדש, בלי התקדשות, היבדלות, בלי המקום בגופי, בנפשי, אמשוך את עצמי למצולותי, לארון הברית המקודש בגופי, לְזָהָב האורגזמה שלי.

## ב.

החלום לא דהה, לא התפוגג. רסיסי ריחו שטו באוויר, אור פנימי הסיט את עפעפי, הרטיט את ריסיי. פקחתי את עיניי. הגוף שלי אש, קִבְּזָק של משהו שעוד יבקע. זוהר רך מילא את החדר, שָׁרָה על הרהיטים, על הקירות, על השמיכה הרכה, על מסגרות החלונות, על השמלה הזרחנית בצבע פוקסיה מְמַכֵּר, שהציצה מן הארון, על עורי העירום.

כפות רגליי לא הפשירו, להבה אפפה אותן. הסתכלתי על כפות ידיי, חוטי אור יצאו מהן, פוצעים את הזהב שבחדר בנטיפי אור ירוק-אדמדם, כל גופי עִקְצָץ, זרם חשמל עלה מכפות רגליי אל ירכיי, אל בטני, זחל מאחורי בְּרָפְיִי אל ירכיי, התפתל בין פלחי עכוזי, זרם אל דפנות הבטן הנפתלות, חדר אל הרחם שלי, עיגל אותי. ציפורי צבע עפו בחדר, נְשַׁמְתִי עמוקות. מיקדתי את מבטי בנקודות האדומות שרחשו מול עיניי, צל מוזקב פעם ברטט על הקיר ממול, מתחת למדף שעליו היו מונחים הספרים.

אפשרות הזהב הִכְתָה בי. הפתעת הגילוי, גילוי הזהב כהתגשמות של יופי, אמת, עונג. שבויה בקסם החלום הזה אני חושבת על עתיקות הזהב, זָקָב עתיק יומין. ההיזכרות בחלום מעניקה לי אדנות על מושאי חלומי, ערובה ללכידתו, אני שְׁמָחָה בזיכרוני, המעניק לי כוח, סיפוק. ההיזכרות גואלת אותי ממחשבות, משחררת אותי מזיקתי למחשבות, ההיזכרות מבהירה לי את הִיתְרָגְמוּתָה של סְמִיּוֹת הנפש לְנִרְאוּת, לתנועה, לקול, לריח, לעונג, לתחושה, לרגש.

זמן רב שכבתי רפויה ובווערת, המתח מהחלום התפוגג. לא רציתי לקום ממיטתי. השאלות נכנסו בדלת החלום שנפתחה לרווחה. למה זיווה? למה הבית של זיווה? יש בזיווה פעימה של עולם הזוי? זיווה הזויה? לא. זיווה היא האישה הכי אמיתית, הכי ארוטית שאני מכירה. מעניקה זיו לכל הסובב אותה. הזיו המפציע מנבכי המילה "זיווה" אפוף גדולה, עולָה ממנה אִנְרָה של השמחה. זיווה במימוש נשיותה, עם עצמה ועם הגברים שבחייה. תחריטים שיצרתי מעטרים את הבית היפה שלה. זיווה עם מְפִיק בַּה"א, זִינָה, נְשִׁיּוּתָה, אִנְרָה. שְׁמָחָה הוא שיר הלל לאור שהיא מפיצה, ליכולת ההענקה שלה. מהי העורמה החבויה בחלום? מהי עורמת החלום הנחשפת? מה מוסיף החלום בשתיקה? מהם שלוחותיו, רמזיו? איזו תובנה לוֹטָה בחלום הזה?



"אל תשאלי למה, תשאלי איך", אתה אומר ובמילותיך מוצפנת התנויית דרך. החלום יעזור לי לנווט עצמי אל המוקד. אל שירת הזהב, אל אנרגיית הזהב התוססת. כובד הזהב מיתי. התלכדות ההשראה, הפריזון, עם הנפש החודרת אל עצמיותה, אל עוצמתה. אל אפלת המנהרה, אל העליונים, אל העליונות, אל מעמקי הזהב הכהה, המספק אותי, המספיק לי עם עצמי, המנסיק אותי אל האורגזמה הקוסמית.

אור התענוג מעלה רחשים של עינוג, משלח שלוחות הנאה, מעצים את הכוח, מאיר לי את הדרך, מעניק לי את הכוח לחזור לתעצמות עצמי. החלום מייטיב עם גופי, ממריץ את החשמל בדמי. האור נשטף, זורם בעורקי, מרחיב את לבי ואת ראותי. הנשימה זורמת באין מפריע דרך חלל הבטן לרחם, שלוחות של הנאה מגיעות לקצות האצבעות. איזו ודאות תעלה ממראות העין הטמונים בזיכרון? שבילים רבים לפענוח אבל חדר הזהב הוא המרכז. הזהב יגאל את החלום מעמימותו, מעורמתו, כל האירועים מובילים לשיא, חדר הזהב. יצאתי למרפסת. פרחי הגרניום הבהיקו בצבעי אדום סגול לבן ורוד, מנתור סגול הפיץ ריח משכר, העלים נעשו ירוקים יותר. הבוקר היפה שָׁזַר את האפשרי במציאות, בכוחה של נשיינות מהפנטת. ולא תמהתי על שלאור היום מטאורים נדדו בשמים הכחולים, ודמויות לבנות חגו באוויר. נראותו המושכת של הבית, חומריותו, גשמיותו, רוחניותו, טיילה בתודעתי.

מה יוביל לפענוח? הנראות בחלום? הקול? המנגינה? הרגש? המתח? האווירה? החלום צלול, מפולש לעין, נדיב, פורש מרחב של סובלנות לעמימות. כדורי הזהב מרוממים את החלום לעוצמת הרוחניות וכובדה. החלום מורה לי את הדרך לזהב מצע חיי ההנאה שלי, מערכת היחסים שלי עם עצמי. החלום הזה אינו רק ספח לחיי היומיום שלי, אני מוליכה את עצמי לאוצר סמוי. אוצרות סמויים מתגלים במעמקי הגופנפש, בחדר הזהב המפתיע. החלום הזה מוביל אותי בבטחה אל ה-אֵיך, איך אתפטר מהפיזור, איך אחזור למוקד שלי. מורה לי דרך, להאיר בה, לדייק בה. להתענג בה. אם אכנס לחלום איך אצא ממנו? שוב במילים שיגמדו את החוויה?

נותרו הרבה שאלות. הזהב גואל את המוצפן? מה הגילוי? מה הכיסוי? מה כובש הזהב בתוכי? מה מבשרים מזמורי הזהב? מה המניע הסמוי, רב הכוח לבית הגדול השופע תמונות, המעניק זהב, האוצר במעמקיו זהב? מה הפְּרִיטְ שְׁהַבְרִיחַ את הדלת הגדולה? מה צופן הים, קולותיו, מנגינותיו, פרחיו? מה צופנת הראייה החוזרת של תמונות האמנות שמעולם לא ראיתי קודם לכן? עכשיו מחשבות הזהב מעניקות פשר, תשתית טמירה של נופי רוחי, קרינה אפלה תת-קרקעית, החודרת ועוברת רבדים-רבדים.

מחר אלך אליך, טעונה, כבדה, שְׁמִחָה. כְּבִדוֹתֶם של כדורי הזהב מושכת אותי למצולה, מעיפה אותי לשמי מצולה. מחר תסתכל בי, תעמיק אל תוך אישוני. מה תראה בי? מה מְנוֹפֵי הרוח קבור באישוניי? מה מְאַפְלֵת דְּמֵי מְרוּשָׁת על אישוניי? האם החלום יישאר קבור במילים? מה ייחַלֵץ מהחלום הזה?

## ג.

"הבית של זיווה זה הבית שלך" אתה מפיל אל תוכי את המשפט בקולך העמוק, החזק, המצמיח. נפל לי האסימון. הכול בתוכי. ערמות פרשנויות עלו לי. ודיברתי ודיברתי "עכשיו בלי מילים" לְאַטָּה ופתאום ירדה עלי שלווה. קירות החדר נעו בתוכי, רעדו, גלגלים התגלגלו בתוך גופי, סביב גופי, עיניי היו עצומות, חשתי את הכוח, את האנרגיות, את חוטי הזהב, את התְּקֵרָה הנפתחת. הפלת את המשפט עמוק לתוך גופי. מילותיך נחתו למרגלות ארמון העונג שלי. הזהב הוא היכולת ליהנות להתענג במוקד הזהב, בְּפִתֵי בדגדגניי, בצוואר רחמי, בדפנות נרתיקי. נפרשת בפני דרך האורגזמה המתגלית בבשר. לא רק שרשרת אורגזמות, משהו חדש והרבה. עדיין איני יודעת את המוצפן בי. חלום גאוני אמרתי, פוקחת את עיניי, מתיישבת, רוכסת את שרוכי נעליי. גאוניתו של החלום בשזירת הבונה עם ההורס. שזירת פְּרִיֹן השפע, עם מתח השבירה, הקלקול שְׁפִיזוֹר. החלום נושא המתח בין תום הגוף ועינוגו לבין הסחת הדעת שלו, בין הַשְּׁפָע לְפִיזוֹר, מורה על הצורך לשמור את הזהב, לשמר את העתיקות, הֶרָאֲשׁוֹנִיּוֹת, זְהָב העונג העצמי. לנצור את מוֹרָה הדרך, את הַאֵיךְ.

שירתיה – שירת יה – בזהב עתיק יומין, בְּפָנִים, בְּסִתְרֵי סְתָרִים, הופיעה כצופן של עומק בבשרי. ופתאום נעשה הכול פשוט, נהיר, אין צורך לתור אחר דרכיו הנפתלות של החלום, לפענח את עורמתו. אני מטיילת בתוך תוכי גופי. עיניי עצומות. שלוחי אנרגיה מהעיניים שְׁלַף מוקדי הערגה של גופי הַחֲלוּם הַנְּחָלָם כאחד, והאש מתפשטת. אנחות התשוקה וליחושי הערגה של חלומי עולים אוקטבה. עונג משלח לחניו.

הזמן לא השחית את היופי הזה. אותיותיו, תמונותיו, אותותיו, מתפענחים בבת אחת. החלום כפשוטו, כפענוח יכולת התענוג שלי, משלח שלוחות ארוטיות מענגות, משלח את הכוח אל המקום, אל המקדש, אל המרכז, אל סוד החיים. כולי רוטטת, כולי אש, גופי גלגלים מתגלגלים, חוטי זהב אינסופיים נובטים ממני, ויש בי עוד ואני אֶגְלֶה.

## שיר אהבה אלטרנטיבי

אֵשֶׁה הַרְיוּנִית בְּתַחֲנַת אוֹטוֹבוּס שְׂדֵיָה חַמִּים.  
נִייד בִּין שְׁוִיָה וְזֶהב עֲדִיִים בְּשִׁפְתֶיהָ.

את שומעת:

אהבה, אהבה, אַכְּל כֶּמָּה עוֹד יְכַלְתִּי לְחַכּוֹת?  
אַחֲרֵי שְׁלֹשׁ נְפִילוֹת הֶלְכְּתִי לְבִנְךָ  
לְפָנוֹת עֶרֶב רוֹמַנְטִי לְבִשְׁתִּי חֲרִיץ בְּשִׁמְלַתִּי הַסְּגֻלָּה,  
חַתְמָתִי עַל טֶפֶס יְחוּם סְטֵנְדֶרְטִי,  
חִבְקָתִי בְּחוּם מִכְחָנָה; עוֹבְדַת הַנְּקִיוֹן וְהַבְּטָחוֹן  
אַחֲלוּ לִי זִיגוּטָה דִּיפְלוֹאִיִּדִית מִצְלַחַת.

את שומעת:

כֶּמָּה עוֹד יְכַלְתִּי לְחַכּוֹת, אַחֲרֵי שְׁלוֹשׁ נְפִילוֹת  
כָּבֵר לֹא הָיָה אַכְפַּת לִי: עֶרְבִי, יְהוּדִי אוֹ נוֹצָרִי  
כָּבֵר לֹא הָיָה אַכְפַּת לִי מִי אֱלֹהִים שֶׁל מִי יִקְרָא לוֹ:  
בְּנִי - אִין לֶךְ אַבָּא. אַבָּא הָיָה סְטוּדֵנְט קְשֵׁה יוֹם  
שְׁאוּגוֹן זָרַע לְפָרְנֶסֶה וּבְכִנּוּק הַכְּפֵלוֹ הַכְּרוֹמוֹזוֹמִים  
שֶׁל תְּשׁוּקָתִי לְהוֹרוֹת בְּמֵלוֹא הַמְּטָעוֹן הַגְּנֵטִי שֶׁל הַעֲלָבוֹן.  
אהבה אהבה, את שומעת:

כֶּמָּה עוֹד יְכַלְתִּי לְחַכּוֹת לְבָכִי - אִמִּי, אִמִּי,  
אַתָּה תִּגְלַד בְּהַקְּפָאָה קְרִיּוֹגְנִית, טְבוּל בְּקֶרַח בְּבִשׁ,  
אֲנִי אַחֲמַם אוֹתָךְ אִשׁ וּכְשִׁתְּגַדֵּל אֶסְפֵּר לֶךְ  
שְׁאֲבִיךָ הָיָה נוֹזֵל סְמִיךָ בְּנֶפֶח שֶׁל 5 סמ"ק,  
עֶרְבִי יְהוּדִי אוֹ נוֹצָרִי, תָּא הַנְּבִט שֶׁלֶךְ לֹא חִבַּק אוֹתִי מֵעוֹלָם  
אַכְּל הָיָה לוֹ אֲנָזִים אַהֲבָה שְׁשֻׁחָה נְמַרְצוֹת בְּתַנּוּעוֹת חֲתִירָה לְתוֹכִי.  
עוֹד מְעַט בְּנִי, עוֹד מְעַט.

יְכַלְתִּי לוֹמַר לָהּ: "יֵשׁ לֶךְ בְּשׁוֹרָה לְעוֹלָם -  
בוֹאִי וְתִכְתְּבִי: הַבִּיטוּ - זֶהוּ בְּנִי שֶׁל כְּדוֹר הָאָדָם,  
הֲלֹא בְּעוֹד כֶּמָּה דוֹרוֹת כֶּפֶת שְׂמִימִם אַחַת תִּרְחַף בְּתוֹכָנוּ!"  
מִי? אֲנִי שְׁאֲבִיא בְּשׁוֹרָה - בְּמִקְוֵה?

יכלתי לוֹמַר לָהּ: הֲלֹא בְּמִקְרָה שָׁמַעְתִּי אוֹתְךָ,  
בְּתַחֲנַת אוֹטוֹבוֹס דְּהוּיָה.  
"תִּגְנוּ לָהּ מְקוֹם לְשִׁבְתָּ" אָמַרְתִּי, כְּשֶׁעָלִינוּ,  
אִמָּא אַחַת, אֶל אֶחָד, תָּרַב אַחַת.  
אֵלּוּלֵא שָׁמַעְתִּי אוֹתְךָ.  
כְּמָה טוֹב שֶׁדַּבְּרָנוּ

### גמר חתימה לא טובה

גִּמַר חֲתִימָה לֹא טוֹבָה גַּם לָךְ  
וְאֵל תִּשְׁאִיר אֶת שְׁמִיךָ סְגוּרִים  
כְּמוֹ אֵלֶּה שָׁרְצוּ לְסַגְּרָם  
לְשַׁעֲהָ קִלְהָ שֶׁל אֲשֶׁר חַד צָדְדִי.  
וְאֵל תִּשְׁאִיר אֶת שְׁמִיךָ סְגוּרִים  
בְּעֶקֶר בְּיוֹם הַקְּדוֹשׁ,  
כְּמוֹ שֶׁאֲנַחְנוּ עוֹשִׂים לְנַפְשָׁנוּ  
מִשְׁרִירוֹת לֵב שֶׁל חוֹלִין  
לֹא נוֹתְנִים תְּקוּף לְקִדְשֵׁי הַחַיִּים:  
אֲשַׁמְנוּ, פִּשְׁעָנוּ, קִשְׁיָנוּ עָרְךָ,  
וְרִצְחָנוּ אֶת אֱלִיָּהוּ סִלְכָה וְאֶת דְּפָנָה בְּרָמָן  
וְנָשִׂים נוֹסְפוֹת  
שֶׁלֹּא הִיָּה לָהֶן חֲזָה לְדַרְשׁוֹת עַל תִּשׁוּבָה  
וְלֹא הִיָּה לָהֶן חֲזָה לְשִׁירָה, לְחִרְטָה, לְוִדּוּי  
כִּי לֹא הִיָּה לָהֶן כְּסָף לְתַרּוּפוֹת הַבְּרִיאוֹת  
אֲשֶׁר בְּסֵל הָאֲטוּם שֶׁל הַקְּפוֹת הַחֹלוֹת.  
וּמִי אֲדוֹן הָאוֹתִיּוֹת הַקְּטָנוֹת בְּנִעְדוֹת הַהִגּוּי  
שֶׁפּוֹסֵק כִּי אֵין בְּטוֹחַ כְּפוּי לְהַשְׁלֵמַת הַחַיִּים?  
וּמִי אֲנִי וּמָה אֲנִי שֶׁתִּרְמַתִּי קָרַט לְרַכִּישַׁת חַיּוֹ  
שֶׁל נֶעַר חֶסֶר חֶשְׁבוֹן הוֹרִים,  
אִם לֹא אֲצִיל אוֹתוֹ – בְּמַחִיר כְּדוּרֵי פִז -  
הֲאִם הִצַּלְתִּי אֶת נַפְשִׁי?  
מִי אֲנִי וּמָה אֲנִי שֶׁמְנַסֶּה לְהַקִּים קֶרֶן צְבוּרִית  
דֶּרֶךְ הַשִּׁיר  
(לְמִי שְׂרוּצָה לְחַיּוֹת וְאִינְנוּ יָכֹל)  
דֶּרֶךְ הַשִּׁיר לְשַׁקֵּם אֶת חֶשְׁבוֹן הַנֶּפֶשׁ שֶׁל הַתְּבָרָה  
( אִם לֹא שֶׁל הַמְּדִינָה ) – דֶּרֶךְ חֶשְׁבוֹן הַבְּנֵק  
שֶׁל מִי שֶׁיְּכַל.

אנשים שאין להם כסף לתרופות מצילות חיים – כיוון שאינן בסל הבריאות אין להם זמן קצוב להקשיב לדרשות מצילות חיים של רבנים או של משוררים.

## העולם פתוח גם לחרטות

על *ניצבת* של א"ב יהושע

בעמוד האחרון של הרומן האחרון שלו, **ניצבת**,<sup>1</sup> מצא א"ב יהושע לנכון לציין את הזמן והמקום שבו כתב את הרומן: "חיפה-גבעתיים 2012-2014". כלומר, שלוש שנים הקדיש לכתיבת הרומן וכתיבתו השתרעה על פני שתי ערים: חיפה וגבעתיים. ואכן, לקראת סוף שנת 2012 עזבו א"ב יהושע ואשתו איקה, פסיכולוגית במקצועה, את חיפה, העיר שהיו כל כך מזוהים אתה, לפרבר התל-אביבי היפה גבעתיים. בריאיון עיתונאי, כשנשאל הסופר החיפאי, שכמה מעלילות ספריו החשובים כמו *המאהב*, חלק מהרומן *מולכו*, *הכלה המשחררת* מתרחשות בחיפה, מדוע הוא עוזב אחרי 45 שנה את העיר, הוא ענה: "אני עוזב את חיפה ועובר לגבעתיים כי כל ילדי גרים באזור המרכז. אני כבר בגיל מתקדם ולכן החלטתי שזה הזמן לעבור ולהיות קרוב יותר אליהם". ועל השאלה, "לא קשה לך לעזוב את חיפה?", יהושע ענה: "בצער רב אני עוזב את חיפה, העיר בה התגוררתי 45 שנה מחיי, ובה אהבתי את הנוף, את ההר, את הים וגם את נועם אנשיה. במיוחד אהבתי את העובדה שזוהי עיר חילונית מובהקת, שיש בה איזון מוצלח בין המיעוט החרדי והמיעוט הערבי לבין הרוב החילוני ואני מקווה שגם בגבעתיים אמצא חלק מהדברים הטובים שמצאתי בחיפה".

על רקע דברים אלה ברור, שהרומן הזה, שנכתב תוך כדי חוויית המעבר של יהושע מחיפה לתל-אביב, מושתת על חומרי מציאות שיהושע חווה תוך כדי כתיבת הרומן. כלומר, שהרומן ותכניו מושפעים מחוויית העזיבה את חיפה והקושי הרגשי והפיזי הכרוך בכך.

הלוא אחת מגיבורות הרומן היא אם קשישה, שבנה, חוני שמו, לוחץ עליה לעזוב את ירושלים (עירו האחרת של יהושע, שרבות מיצירותיו מתרחשות בה) כדי להיות קרובה אליו ולילדיו. לאם קשה לעזוב את העיר שהיא אוהבת ואליה היא קשורה, ולכן המעבר מוגדר כ"ניסיון" ובתה בטוחה שהמעבר לא יצלח. ובכל זאת המעבר של האם לדויר המוגן בתל-אביב, ניסיון בן שלושה חודשים, הוא רציני. הדירה הירושלמית מרוקנת מחפציה, כי אם עוברים לתל-אביב לצמיתות מי צריך להשאיר אחריו דירה עמוסה בחפצים שהצטברו בה במשך עשרות שנים?

וכך מתאר הבן לאחותו, נבלנית שחיה בהולנד ובאה לתמוך בניסיון של האם, את עזיבת הדירה: "זרקנו וזרקנו, ושוב זרקנו. ותפלאי, דווקא אימא היתה נלהבת עוד יותר ממני. לא היו לה רחמים, לא על בגדים וחפצים של אבא, וגם לא על שלה" (עמ' 33). מן הסתם, יהושע מתאר כאן את חוויית ההתפטרות מחפצים ובגדים מיותרים כשהוא ואשתו עקרו מחיפה לתל-אביב.

<sup>1</sup> א.ב. יהושע, *ניצבת*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 296 עמ'.



באשר לדבריו של יהושע, באותו ריאיון, על האיזון הדמוגרפי, הטוב בעיניו, הנשמר בחיפה, אז איזון זה לא נשמר בירושלים של הרומן *ניצנת*, אבל דבריו מעידים על כך שנושא זה הוא חלק מהפרמטרים שעל פיהם הוא בוחר את טיבה של עיר. השכונה הירושלמית בה גרה האם הולכת ומתחדדת, אבל בתה מעידה על אמה שהיא לא נבהלת מתהליך זה "כי היא מאמינה שהחרדים רק משביחים את החילוניות שלה" (עמ' 170-171).

יכולתי להמשיך ולהראות כיצד מציאות עכשווית בחיי הסופר מחלחלת אל יצירתו ובונה אותה, ולהמשיך ולצוד יסודות אוטוביוגרפיים אקטואליים המתגלגלים אל הרומן, שהרי א"ב יהושע ואני היינו יחד ביפן באוקטובר 2012, ויפן והמקום הספציפי ביפן שבו שהינו, אוניברסיטת דושישה בקיוטו, נכנס לרומן בחלקו האחרון. אבל יש בדעתי לומר כאן משהו על האם והיחסים

שלה עם בתה הנבלנית, שהתואר ניצבת דבק בה והוא נושא משמעות מעשית וסמלית: מעשית, כי היא משמשת כניצבת בצילום סרטים, עבודה שאחיה מצא בעבורה כדי שתפרנס את עצמה בשלושת חודשי ה"ניסיון" בארץ; סמלית, מפני שלדעתו של יהושע, אישה שבחרה לא ללדת היא בבחינת שחקנית מחוקה, ניצבת, בדרמה של החיים.

ובכן, מי היא האם היוצאת מדירתה בירושלים כדי לבדוק אם היא, אחרי מות בעלה, אתו חייתה חיים אינטנסיביים וסימביוטיים, מסוגלת לשנות את אורח חייה הירושלמי ולהיכנס לדור מוגן בעיר הנחשבת בעיני בעלה כנחותה. וכך היא אומרת לבתה: "אם אבא היה מתאר לעצמו שאחרי מותו אתגלגל לתל-אביב, העיר שהוא בז לה כל-כך, הוא לא היה מסתלק מהעולם בשלווה כזאת" (עמ' 41). באשר לבז שחש הזוג הירושלמי לתל-אביב, אז גם יהושע, באותו ריאיון ממנו אני מצטטת, אומר שהוא עובר לגבעתיים כי היא פחות "מסוכנת" מתל-אביב. כלומר, בחיים וברומן תל-אביב איננה העיר הנבחרת.

ואולם, על אף היחס השלילי של האם לתל-אביב, הנה היא נעדרת ללחצי בנה ומוכנה לנסות לחיות בעיר לא מכובדת, ואפילו "מסוכנת", שרק הדור המוגן יגן עליה מפניה (שם). אם ביסודות אוטוביוגרפיים עסקינן, אז היא והניסיון שלה מייצגים את הזוג יהושע שעבר לאחר עשרות שנים של חיים בחיפה האהובה לתל-אביב כדי להיות קרובים לילדים ולנכדים, דוגמה לחומרים חוץ ספרותיים שהתגלגלו לרומן וקיבלו צביון ספרותי. אז מי היא האם ואיזו פונקציה היא ממלאה בניצבת?

כבר בשלב מוקדם ברומן נאמר שנוגה הבת דומה במהות לאמה (עמ' 22). והערכה זאת, שבאה מפיו של חנוני, הצלע השלישית במשולש אם-בת-בן, הולכת ומתבססת במהלך הרומן. שתי הנשים הן עצמאיות, דעתניות, אסרטיביות, חדות לשון, מוכנות להרפתקה ניסיונית משולבת שמציע לשתייהן הבן-האח, שמשמעותה המעשית היא שהאם תרד לתל-אביב לניסיון והבת המוזיקאית תחזור מהולנד לשמור על דירתה הירושלמית של האם. לאורך כל הרומן מצייר יהושע אפיזודות המעידות על כך שיש להן, לאם ולבת, שפה משותפת והקשר ביניהן חזק ובעל רבדים עמוקים, בייחוד אחרי מות האב שהאם הייתה קשורה אליו כל-כך ועכשיו התפנה מקום, והבת יכולה לממש את הקשר שלה לאמה.

ביצירות של יהושע מתבטא הקשר לעתים קרובות בשינה של הגיבור, כאן הגיבורה, במיטה של האיש או האישה שהתשוקה כלפיהם גדולה, או כאשר הגיבור, כאן הגיבורה, מבקשים שלווה לנפשם הסוערת. גם בניצבת לא פוסח הסופר על מוטיב זה. בירושלים נוגה ישנה לסירוגין במיטת ילדותה ובמיטת האם. מיטת היחיד של האם אחרי מות האב זוכה למעמד פולחני. מוטיב המיטה שדרכה אפשר להתמזג באופן בלתי אמצעי עם האם מתגלגל גם לתל-אביב. נוגה, המגיעה בחודשי הניסיון פעמיים בלבד לתל-אביב – כנראה גם היא מעדיפה את ירושלים הסולידית על פני תל-אביב ה"מושחתת" -- נרדמת בביקורה השני למשך שעות רבות במיטתה של אמה, כנראה כדי לבחון באופן לא שכלתני אלא רגשי ואינטואיטיבי את המקום החדש שהאח ייעד לה. ההירדמות במיטת האם בתל-אביב נועדה אפוא להתמזג עם רצונה האותנטי של האם.

אבל לא רק האם היא סיבת הסיבות להירדמות של הבת במיטתה אלא היא עצמה. נוגה מבקשת לחזור לימים שלווים ובטוחים שאין בהם בחירות גורליות והחלטות קשות: "הרי היא ישנה כאן לבקשת אמה ולא לשם עצמה. ישנה לצורך מבט פנימי עמוק [...] ואכן, לאיטה הופכת התרדמה-

עצמה לדיור מוגן, ובמעמקה היא [נגה] שומטת כר ראשון וטומנת את פניה בסדין להריח ריח אָם, ריח ילדות מתוקה ובטוחה, כדי שירושלים תתמזג עם תל-אביב" (עמ' 100-101).

הרומן הלוא טובב סביב החלטתה של נוגה לא ללדת ילדים, החלטה שהיא לב לבו של הרומן והסוד הגדול העומד במרכזו. מה יחסה של האם להחלטה הנחושה של הבת? לכאורה היא השלימה אתה. אבל אני טוענת, שלניסיון של האם לעזוב את ירושלים כדי לחיות את שנות חייה האחרונות בתל-אביב יש קשר להחלטה העקשנית של הבת לא להביא ילד לעולם, החלטה שאין ממנה לכאורה דרך חזרה, שהרי הבת היא כבר בת 42 והמחזור החודשי חדל לפקוד אותה. ואולם בקריאה שאני קוראת את הרומן, האָם, באופן לא מודע או מודע למחצה, מובילה את הבת עקב בצד אגודל, להפר את החלטתה הנחושה. האם מצטרפת למערך שלם של אירועים שמטרתם לסדוק את החלטתה של הבת לא ללדת ילדים. למעשה, נדמה שהניסיון המוצהר של האם מכיל בתוכו ניסיון נסתר אחר, חשוב פי כמה, שבסופו תיפתח בפני הבת המוסיקאית, שבחרה בנבל במקום בכך-זוג ובילד, האפשרות להתחרט על החלטתה.

באחת השיחות הטלפוניות שמקיימת האם שחזרה לירושלים בתום הניסיון, ושבה וחזרה לתל-אביב, והיא נמצאת בינתיים (מילת מפתח ברומן, שהרי כל הגיבורים נמצאים במצב לימינלי, בין לבין) בביתו של בנה, והרומן מסתיים בכך שאין אנו יודעים באיזו עיר תבחר לבסוף (כנראה בתל-אביב אם נלמד מהחלטתם הסופית של הזוג יהושע שעזבו את חיפה לצמיתות), היא אומרת לבתה, שחזרה להולנד ועכשיו נמצאת בילד: "העולם פתוח גם לחרטות". באמירה זאת היא כוללת את עצמה ואת בתה גם יחד. כל אחת מהן יכולה להפר את החלטתה החד-משמעית באשר לגורל חייה ולהתחיל מבראשית.

הרומן מסתיים בכך שגופה של נוגה מאותה לה שהיא יכולה לחזור בה מהחלטה שלא להביא ילד לעולם. כי הנה דווקא בילד, שבה נשים רבות בוחרות שלא להקים משפחה, היא חוזרת לישראליותה כי שם חוזר אליה המחזור החודשי והיא מסוגלת להרות וללדת. כל זאת קורה, אני מציעה, כתוצאה מקשר מילולי, ובעיקר לא מילולי, בין האם לבתה. בשיחות גלויות שמקיימות שתי הנשים בטלפון, הן מדברות רבות על שינה וחלומות דרכם מהבהבים אמיתות. הקשר הלא מילולי בין השתיים הוא קשר אינטואיטיבי וטלפתי חזק. מסרים גלויים ותת-קרקעיים כאחד מעבירה האם לבתה לאורך כל הרומן, מסרים שמטרתם לחתור תחת החלטתה של נוגה שלא להביא ילד לעולם. במקביל, נראה שהאם תתחרט על החלטתה שאין עוזבים את ירושלים, שבה היא נמשכת לילדי השכנים החרדים, ותרד לגור בתל-אביב להיות קרובה לנכדיה הביולוגיים החילונים.

אני מבקשת לסיים את הדברים על מקומה של האם בחיי בתה, הבת שהחליטה החלטה חד-משמעית לא ללדת – ואפילו הפילה ילד – והנה בסוף הרומן מתהפכות ההחלטות ויש חופש לחרטות, מהספר ילוד אשה של אדריאן רייץ:

"אימהות ובנות מחליפות ביניהן, מאז ומעולם – מעבר למורשת ההישרדות הנשית העוברת מפה לאוזן, מדור לדור – ידע תת-הכרתי, חתרני, קדם-מילולי: הידע הזורם מגוף לגוף, שהאחד שכן תשעה חודשים תמימים בתוך האחר. חוויית הלידה מעוררת בלב הבת את הדי אמה; נשים מרבות לחלום על אמותיהן בחודשי הריוןן ובעת הלידה."



## מה מחשמל ב"ניסויים בחשמל"

### על ספר השירים ניסויים בחשמל מאת מי-טל נדלר

בשירו "השיר הנכון" כותב נתן זך: "כשהרגש דועך, השיר הנכון מדבר. / עד אז דבר הרגש, השיר האחר. עכשיו הגיע הזמן לשיר הנכון לדבר". (זך, כל החלב והדבש: 68). המחשמל בשיריה של מי-טל נדלר<sup>2</sup> מקורו בעובדה שכל שיר ושיר משיריה יש בו את אותן התכונות שמייחס זך בשירו לשיר הנכון: אומץ יידיותי, חמלה מדודה אך דייקנית, והיכולת לשמוע.

בשיר 2 במחרוזת של שלושה שירים שכותרתם "DNA" ניתן אולי למצוא קשר בין השיר לשמו של הספר:

[...] כאלה אנחנו,

משפחה של יתומים. מבחוץ שלמים, אבל תמיד מסתובבים

עם סכין צמודה לרגל וקרוב מדי לשקע החשמל.

שלושת השירים במחרוזת הנושאים אופי אוטוביוגרפי מצטיינים בדינמיקה של זכרונות המתרכזות בתחושת יתמות. יכולתה של דינמיקה זו לכלול לאורך השירים דבר והיפוכו מעניקה לה את ייחודה: משפחה של יתומים שמבחוץ שלמים, "ילדים של אף אחד בכל זאת של מישוהו", "סכין צמודה לרגל" המצביעה קרוב לוודאי על כושר הישרדות, מוכנות לכל צרה שלא תבוא, אך גם קרבה לשקע החשמל. ייתכן שהקרבה לשקע החשמל מרמזת לכותרת הספר, אך גם אולי משיכה לאותן "צרות" אשר פוגעות ומסכנות את הקיום ודורשות כושר הישרדות (בייחוד כאשר מדובר בסכנה לקיום נפשי ולא דווקא בקיום פיזי). במבט אישי יוצרת נדלר הכלה של של בני משפחה בתוך נוף משתנה הנע בין מרחב פנים ביתי למרחב החיצוני שלו. התנועה בין שני המרחבים מדגישה את זרימת הזמן בדומה לזרם חשמלי מתמשך. תמונת החיים הנחשפת לקורא "מחשמלת" הודות לטפח המציף זכרונות עבר, מתוך תשוקה להכלת הכל. ליל רגשות משתנים לא בהכרח מוגדרים מלווים את תמונות הזכרון החולפות בהתמדה כבסרט נע בתודעת ה"אני" השרה. נדמה כי דחף פנימי מנסה להעניק לכל תמונה ולכל זכרון דופק חיים הנושא בתוכו סכנה. עדות לדחף זה מוצאת את ביטוייה בשיר 1 במחרוזת:

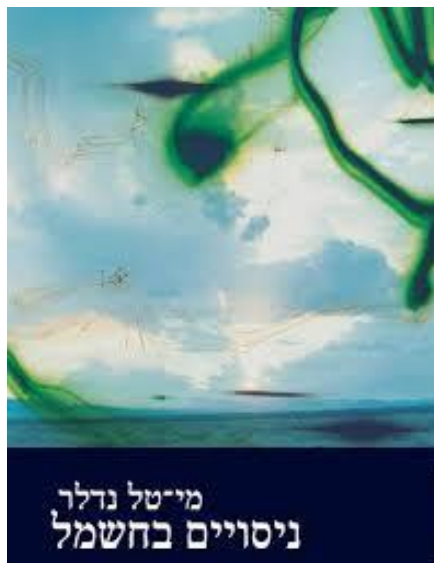
משהו אחר זרם בעורקים, תוסס

כמו לבה של קיטור חם .

הדימוי ללבה מסעיר ומחשמל כאחד, בצבע ובסכנה הטמונה בו. עיגון החוויה במסגרת של דימוי מחזירה את הקורא לכותרת הספר, מדובר בניסוי בלבד, אך ניסוי זה קרוב מאוד למימוש, כמעט

---

<sup>2</sup> ניסויים בחשמל מאת מי-טל נדלר, ידיעות אחרונות, ידיעות אחרונות, ספרי חמד. זוכה פרס טבע לשירה 2014



מיטל נדלר ושער ספרה

הדבר עצמו. הדוברת בשיר נתונה במצב של אי-ודאות ביחס לניסיונה להתקשר אל ילדותה. היא מתקשה להחליט מה הוא באמת הרגש הנכון: "בניסיון להבין איזו תשוקה מניעה אותי יותר, / להילחם בך או להציל אותך". השיר הוא שיר "נכון" כדברי זך, הודות לספק העולה מהניגודים שהוא מכיל. הצלה ומלחמה שוכנות יחדיו הודות ליתמות המאחדת בין הדמויות ופורעת את הניגודים שביניהן. היתמות היא המאפשרת לניגודים להתקשר זה בצד זה ולא זה כנגד זה. היא קרע וצמיחה כפי שממחישה מטאפורת העץ בשיר 2. היא נושאת עמה כאב, אך היא גם מתווה דרך. התנועה בשיר הפונה כל פעם לנמענים שונים: מ"אני"-בת אל דמות האם, או אל דמות גברית, הרומזת לדמות האב, וכן הקולות המתחלפים של הדובר בשיר מ"אני" יחידה לאני ברבים -אנחנו, או מאנשים בוגרים לילדים, מפגינה יחס ידידותי אמיץ כלפי המשפחה.

האומץ ניכר בעובדה שהשיר אינו מנסה ליפות את המציאות, אך יש בו חמלה מדודה ומדויקת: "מישהי, אני חושבת, צריכה לעמוד בחלון / ולחמול אותך יפה". החובה להתבונן מבפנים כלפי חוץ כדי לחמול, כדי לדייק היא שסוחפת את הקורא. השיר נע בדהרה מוקפדת: "מדיקת כמו אישון שחר" אל תוך תמונות עבר כלליות ומפורטות המצטיינות בחושניות: צבעים הנובעים מתשומת לב של המתבונן, קולות סיפורים, תחושות גוף, וריחות. נראה כאילו בבת אחת, בהינף קולמוס חופן בתוכו השיר DNA את כל מה שאי אפשר לחפון, בעוצמה ויחד עם זאת באיפוק, את כל מה שהוא הרבה יותר גדול מהשיר עצמו - החיים.

\*

האם כתיבתה של נדלר היא כתיבה נשית?

על פי תפיסתה של ז'וליה קריסטבה ההבדל העיקרי בין כתיבה גברית לכתיבה נשית (ללא קשר למין הכותב) נתון בהבדל שבין חשיבה בינארית המאפיינת כתיבה סימבולית, לבין כתיבה סמיוטית המפרקת מבנים דיכוטומיים, בדומה לתפיסת הדקונסטרוקציה של דרידה. לטענתו, כתיבה נכונה צריכה להסיר משמעות חד-משמעית ובו זמנית להעלות תמונה. אם בוחנים את פריזמת הנושאים בספר הרי הם מתפרשים על פני עולם ומלואו. רק מעצם העובדה שהשירים מציגים

תמונות כה רבות ושונות, יתקשה לגלות בהן אמת חד-משמעית. בשיריה של נדלר - גלריה של דמויות כמו: ההורים, האהובה, נור הילד הנכה הפלשתינאי, הטיטניות מהמיתולוגיה, המתמטיקאי גדל, או המשוררות סילביה פלאט ולאח גולדברג שאיתן היא מנהלת דיאלוג. לא ניתן להתעלם מן העובדה שההתייחסות לכל אחת מהדמויות המוצגות בשירים מצטיינת בהכלה [containment]. ה"אני" בשיר אינה מתמזגת עם זהות הדמויות בשיריה, אך באמצעות תמונת השיר היא מתקשרת אליהן דרך הווייה קיומית בסיסית - ההומניות המשותפת לכל בני אדם.

עדות לכך ניתן למצוא בשיר "נור": ה"אני" השרה מעלה את השאלה: **"מה ביני ובינך נור"** מתוך מודעות להבדלים הקיימים ביניהם. עובדה זו אינה מפריעה לה להציג בצורה רגישה את תמונת עולמו המיוסר. בסיום השיר קושרת הדוברת את מצבו של נור שאיבד את שתי רגליו בפיצוץ לא רק לעצמה אלא, לכל יצור חי שנשמה מקננת בלבו. פחדיו הגבוהים של נור בעקבות אסונו יהלכו על פני האדמה בה חיים כולנו. הבחירה במילה "גבוהים" במקום גדולים מלמדת על הניסיון לפרוש תמונה, ולהימנע מהשפה הדיכטומית, של גדול לעומת קטן. המושג גבוה מתעמת אמנם עם המושג נמוך, אך במקרה של נור שלעולם לא יעמוד על רגליו הפחד הגבוה הוא גם נמוך. גם אם הבחירה נעשתה שלא במודע על ידי הכותבת, יש בה הכלה של דבר והיפוכו המאפיין כתיבה סמיוטית. (ואולי יש בביטוי "גבוהים" התרסה צעקה כלפי שמים? כלפי הגורל?)

מעניינת ההתייחסות בספר לשתי הדמויות: המתמטיקאי גדל והמשוררת סילביה פלאט! בשני השירים ההתייחסות אליהם אינה נוגעת לכישרונם. לא לכישרון המדעי של גדל, ולא לכישרון היצירה של סילביה פלאט! ההתייחסות היא לייסורי החיים של הדמויות, לפן האנושי של חייהם. הכותרת "האמת של גדל" רומזת לאותה אמת שאחריה מנסה השיר לעקוב או לחשוף - ההיגיון החמקני של היקום, זה שנע בין עולם היומיום הטרוויאלי של מזונות לבין גילויים מדעיים, כשמעל הכול מככבת התחושה הבסיסית של מצוקת הנפש. כך גם בשיר על סילביה פלאט' שבו ה"אני" השרה לא מתעלמת מכישרונה של פלאט, אך בד בבד מערימה עליה שלל שאלות הנוגעות דווקא לרגע ההתאבדות שלה. לחקירה הרטרורית מתלווה תמונה מדויקת וחושנית כיצד נראית סילביה אחרי שהצליחה לממש את התאבדותה: **"הגוף הרקוב מעלה צחנה שמעוררת כל חיה / לדחף האף מטה / ולנבור"**. לא ניתן להתעלם מהעובדה שהמושגים "רקוב" ו"צחנה" הנתפסים על פי רוב כדוחים, מתהפכים לגמרי כשהפועל "לנבור" מצטרף אליהם. הצחנה והריקבון המושכים חיה לנבור כדי למצוא מזון כדי לקיים את עצמה, מבטלים את האפשרות לקבוע מילים אלו בדיכטומיה אחת - שלילית, והופכים כל אחת מהן לרב משמעית הודות למסגרת התמונתית.

\*

כמו גלריית הדמויות בשיריה של נדלר, כך גם גלריה המרחבים. השירים נעים ממרחב למרחב, באיזו תנועה תזזיתית המציגה מהד גיסא מחסומים של מרחב וזמן, אך נשברים בהינף קולמוס מאידך גיסא. כך לדוגמה המעבר מצפון תל-אביב במאה העשרים ואחת לאונייה טרופה ביוון העתיקה בשיר "המשוררת שהביטה לאחור", כך גם המעבר מהעולם של צ'רנוביל מוכת אסון הקרינה של המאה העשרים לנוף בראשית של העולם הקדום בשיר "צ'רנוביל", בדומה לכך, גם המעבר מתיאור הגגות המלוכלכים לתיבת הדואר בבית הפרטי בשיר "זמן", המזכירים מיקוד של עדשת מצלמה. המרחבים הם לא חד-משמעיים בשירתה של נדלר, הם גם וגם: "גם השער הפרוץ ביותר היה פעם מחסום" (בשיר "מחסום"). הבית הוא מרור בשיר "שוב" אך דווקא מסיבה זאת הוא מאפשר ל"אני" השרה לעמוד ולשיר לרהיטים. בנימוקי השופטים להענקת פרס התרבות למשוררים בתחילת דרכם המופיעים בחלקם על גב הספר נכתב: רוחב היריעה של נושאי כתיבתה והדרמה האתית שמפעילה אותם מצביעים על מורכבות פואטית. נראה שמורכבות

פואטית זו ורוחב היריעה מקורם בשאיפה להכלה של הכול, מתוך דחף עמוק לחשוף את המגע הדו-סטרי שבין אדם ועולם בצורה נקייה. מכאן גם נובע הכאב הנחשף בשירים שהוא פועל יוצא של מאבק בלתי פוסק, התר אחר המילים הנכונות והתמונה הנאמנה לאמת ללא משוא פנים. סגנונה של נדלר אינו סגנון של שפת הרחוב, נהפוך הוא, יחד עם זאת הוא נקי ממליצות. כתיבה נשית נותנת כבוד למילים, אך אינה קושרת אותן עם מעמד מכובד כמו שפה שקספירית או תנ"כית. הרצון להיות נאמן ל"אמת" גם אם הוא נושא בתוכו אופי אירוני לעיתים, כמו בשיר "טקסוס", המטרה היא להגיש את העובדה שה"אמת" נזילה, משתנה כל הזמן, ותלויה בעיני המתבונן.

בשיר "המילה" מציינת נדלר כי המילה "קשה כמו מגף". המילה של שפת השיר מציבה מחסומים. מנגד היא גם מושכת את הכותבת למצולותיה כמו שירת הסירונית: "סירונית חסרת שליטה שכמוך, שרת/ חזק כל כך עד שגררת את עצמך / אל השאול. עכשו איך אציל אותך מן ההזדה האלים של המלה". השאיפה להכיל את הכול מכול באמצעות המילה היא משימה קשה, כמעט בלתי אפשרית. בעצם מהותה המילה היא מחסום.

האם מאפשרת שפת השיר הקסומה הכלה במלוא מובן המילה? קשה לדעת. אף ה"אני" השרה מציגה זאת כשאלה. זוית הראיה הנשית מכוונת לשאלות, לרב-גווניות ולא לתשובות חד-משמעיות. בספרה "בראשית היתה האהבה" טוענת קריסטבה כי באמצעות המילה הקולעת, הטועמת בהנאה וחולקת את בשר העולם מנסות נשים סופרות לבנות מחדש קשרים המבטאים הרס (קריסטבה, 2004[1985]): (22). ייתכן שנדלר מכוונת בהצלת הסירונית מן השאול לבנייה מחודשת של המציאות באמצעות המילה הקולעת, מציאות אמינה יותר שצריכה הספרות ליצור ללא קשר למין הכותב אליו התכוונה קריסטבה.

\*

כותרות שירים אחדים בספר הן מושגים מופשטים הטעונים רגשית כמו: "אל תתן לבושה לקרוא לך בשמות", "גבורה", "זרות" ו"פרדה". דווקא שירים אלה שכותרתם מעוררת ציפייה לאיזו הבהרה ברורה ביחס למושגים המופיעים בכותרתם, מוצגות יותר אמירות של 'עשה' ו'אל תעשה' במקום בהירות ביחס למושגים מתעוררות אצל הקורא שאלות העולות מתוך תמונות פשוטות של חיי היום-יום. "דווקא הבנליות היא היוצרת קהילה לצורך הרגלי היומיום שלנו" (קריסטבה, 2009 [1988]: 11). הבנליות לטענת קריסטבה היא הדרך לאושרו של הזר, בדומה לאותם חיים שהייתה יכולה ה"אני" השרה, לחיות לנצח כשהיא מוצאת מילים חדשות עם אהובתה בתוך המציאות הבנלית של כלב הבודהה בחלון ורעב לחביתה בשיר: "קייץ בעונה אחרת". ייתכן שאלו דברים שמעניקה האהבה.

ובכן, האם כתיבתה של נדלר כתיבה נשית?

כדאי להשאיר את השאלה פתוחה. אולי קיימים או אפשר שיתקיימו ניסויים שיעבירו חשמל גם בכתיבה של אחרים לא משנה מינם. אשמח לקרוא.

## ביבליוגרפיה

נדלר, 1971, כל החלב והדבש, עם עובד  
קריסטבה ז'וליה, 2004 [1985], בראשית היתה האהבה, תרגום: עמוס סקברר, רסלינג, תל-אביב  
קריסטבה ז'וליה, 2009 [1988], זרים לעצמנו, תרגום מצרפתית: הילה קרס, רסלינג תל-אביב

# יונה לבנה, בנוצותיה מלחמה

על ספר שיריה החדש של עדינה מור-חיים *עד הנשימה הבאה*

שירים בעקבות מלחמות הם תופעה נפוצה שיש לה גוונים שונים החל מכאב על השכול ואובדן חיים צעירים וכלה במחאה. כמו למשל המחאה שאפיינה נתח לא קטן בשירה שנכתבה בעקבות מלחמת לבנון. לגבי פרוזה שנכתבת סמוך לאירועים מטלטלים עולה מדי פעם השאלה אם לא ראוי היה לתת לדברים לשקוע ולכתוב עליהם מפרספקטיבה של זמן. שונה הדבר ביחס לשירה, שהיא על פי רוב תגובה מיידית ואינסטינקטיבית לרגע, ברדיוס הקרוב של הזמן.

ספרה של עדינה מור-חיים *עד הנשימה הבאה* מתייחד בכך שהוא נולד במהלך מלחמה, ממש כאנטיזה לאמירה "כשרועמים התותחים שותקות המחוזות". והמדובר במלחמת צוק איתן בדרום בקיץ שעבר, שהתארכה הרבה מעבר למצופה, ערערה מאוד את תחושת הביטחון והסתיימה במעין תיקון מטריד.

ראוי לציין שעדינה כתבה על המלחמה המעיקה והמתסכלת הזאת לא שירים בודדים, אלא ספר שלם. ובניגוד לספרה הקודם, *המצב והרוח*, שהיה רבגוני בנושאו, הספר הזה ממוקד כולו בנושא אחד שלכד אותה וחיידך בה כמו בכלנו שאלות קשות ומציקות. בשמות שני ספריה יש איזו קביעת עובדה ואמירה חד פעמית. *המצב והרוח*, המפרק את הצירוף השגור "מצב רוח", משקף את ההעמדה זה מול זה של הפיזי והגשמי כנגד הרוחני והמנטלי, האופיינית לשירי הספר. הרוח היא המתבוננת במצב הריאלי ומשחררת אמירה שירית ביחס אליו.

מהשם הקולע שבחרה לספרה הנוכחי, *עד הנשימה הבאה*, משתמעת התייחסות הן למה שקרה והן למה שעוד צפוי לקרות. אם כי הדגש כאן הוא בעיקר על ההווה, הנשען על ניסיון העבר. עמיחי כתב על "הסכנות הגבוהות המקומרות מעל" ועל "כמה נשימה, סופה של נשימה לשיר את שיר האביב הקטן". אנחנו הרי לוקחים נשימה עמוקה לפני דבר משמעותי וכבד משקל העומד לקרות בחיינו. וכאן מבטא למוד הניסיון של עדינה מור-חיים האומר שאנחנו במצב של בין לבין – בין הנשימה הזאת לזו שתבוא אחריה. בין מלחמה למלחמה, שהרי כבר הייתה "הפעם שעברה" במקום שבו אנחנו עומדים עכשיו, "כשעישנו יחד סיגריה אחרונה" לפני היציאה לקרב. בבינתיים הזה, עד הנשימה הבאה, אנחנו נשאבים אל ההווה ואוספים את כל הכוחות להתמודדות אתו.

כבר המוטו בראש הספר מבטא מצב אמביוולנטי בלתי פתיר: "על גג ביתי יונה לבנה / המייתה נושאת שלום / ובנוצותיה מלחמה". שירי השער הראשון 'אזעקה' הם שירי מצב עם תחושת מחנק ומודעות לאין מוצא: "אפשר לתכנן בריחה מהחומות / שבנינו סביבנו", כותבת

## עדינה מור חיים



עד הנשימה הבאה

עדינה, ו"ארץ צמדת בגבולות יכולתה". ה'לפני וה'אחרי', וגם מה שהיה ומה שהוזה, העוברים כחוט השני בשירים, מצויים כבר בשיר הפותח "נקודת איסוף", שהיא נקודת ההתחלה לקראת המלחמה (מזכיר את "תחנת האיסוף" אצל עמחי, שאליה זוחלים שותתי דם בחול הלוהט). המלחמה משתלטת על כל פיסת קיום, ובכלל זה על הנוף: "עצי האיכליפטוס לובשים בגדי הסוואה / הירוק נעלם בחאקי", ובשיר "צמרות" הנוף נעשה ראי לרגש האנושי: "צמרת העץ / כפניך, אמי. בוכים. / בוכים". קיים פה הזמן של שדה הקרב, שבו כל רגע הודף ומבטל את קודמו, וכן הרצון לברוח ממנו אל זמן הצמרות, זמן האדמה. לא האדמה האוכלת את יושביה, אלא אדמת הטבע השופעת חיוניות וחום אימהי.

בשיר "שיירות" יש כבר שלוחות מן העבר אל ההווה והתכתבות מעניינת עם מוטיב העקדה. הוא נפתח בבית בן שלוש שורות, כל שורה בת מלה אחת: "מובלים / במעלה / העבר". בהמשך נשמרת לשון הרבים, כחלק ממגמת המעבר מן היחיד אל הכלל העולה משירי הספר: "ללא עצים קִשָּׁה / אל הווה קִצֵּל / קולות מלאכים בולמי רעם / כיפות ברזל: // "אל תשלחו ידכם בנערים". הרבה כאב יש כאן על המצב, מכיוון שהתחושה היא של מבוך, כמעט השלמה שבייאוש עם ריטואל החזור על עצמו. ולכן לא נותר אלא לזעוק ולמחות. המשוררת כותבת מתוך פִּיכחון והסתייגות מן ההרואיות שבמלחמה, שאפיינה את השנים הראשונות של קום המדינה: "כשהמלחמות הציתו אש אהבים בְּךָ אֵל מולדת עתיקה, / לבי שתה כוס יין מר על ניצול אחד / שחזר לבד משדה הקרב". בניגוד לשיר הידוע "את חכי לי ואחזור" היא כותבת בשירה "אל תחכי": "לא אחזור. ואם אחזור / אל חיקך לא אשוב". ההתרסה עולה גם מהשיר "אֶבֶל אֶחָר אֶבֶל": "פעם אחר פעם נזכור את הנופלים בערוצים / לשחזור ניצחון". וגם בשיר "אז": "הידיעה שנפלת על אדמתנו מרימה את ראשינו". ושלא כמאמרו של טרומפלדור אומר החייל בשיר 'חייל של בית' - "לא טוב יהיה אם אמות/ ואם אמות / תגידי הוא מת / בגלל היותו חייל של בית". שמו של החלל הראשון במבצע הקרקעי היה איתן, והמשוררת אינה יכולה שלא לתת את הדעת על צירוף המקרים הזה שהפך לסמל לבאות, למעין אות אזהרה: "זהו שיר על מבצע צוק איתן / ועל השפה של המבצע / ועל הסכנה שבשם הזה צוק איתן".

שלושה שערים לספר: "אזעקה", "צבע האֶבֶל" ו"עוד", והם יוצרים יחדיו רושם של מעין פואמה לירית שיש בה התפתחות משיר לשיר ומשער לשער. שיר נובע מקודמו ונוצרת איזו זרימה ודינמיות. הדרך לשדה הקרב, חווית הקרב והחיים מאחור, בעורף, יוצרים יחדיו מקשה אחת. יש כאן קינה על הנופלים, על השכול של ההורים, על הַהֶעֱדָר והַחֶסֶר והגעגוע. השירים כתובים מנקודות מבט שונות: של אם שכולה המתגעגעת לבנה המת ורוצה ללדת בן אחר, שיהיה תחליף ומזור לאובדנו, של רעיה צעירה שהתאלמנה ודוחה את תשוקותיה, של אשת החייל שהחליפה אהבה באהבהבים קצרים. וישנן תמונות מצב שונות המבטאות תחושת כלא ומלכודת, למשל זו מן המקלט בשיר "כמו שם", תמונה שבה מתקבצים אנשים שונים בתכלית במקום אחד ונוצר מכנה משותף ביניהם, שהוא הפחד מהסכנה.

מעבר לראיית הפסיפס של האנחנו' עולות כאן גם רמות שונות של התמודדות מצד החיילים כפרטים, דוגמת "בלדה לשלושה". ישנם שירים המדברים מגרוננו של חייל פצוע כמו "חדשות עשר וחצי". הבית עם ריח האם מלווה את החייל היושב בטנק: "ריח אמו עולה באפו / זורה סוכר על פצעיו". חייל אחר מופיע בשיר 'פיאסקו', חייל הגדוד, ש"כבר לא מקסים / את אהובתו במילות אהבה / מדי לילה מחזור הוא אחר מותו / בלהט משחקי הנשק החם / עד ייקח הוא אותו ממנה". וישנה גם אירוניה כואבת בתמונת החייל הבוכה "למראה צלילי חייו / שלעולם לא יגיעו / לארץ שהבטיחו לו הוריו".

שירי הספר **עד הנשימה הבאה** של עדינה מור-חיים הם נשימות בין ובתוך הפסקות אש המעלות שוב ושוב את המודעות לַמַּאֲבָק הבלתי פוסק על הבית עם כל המשתמע ממנו, מתוך ראייה מפוכחת וחסרת אשליות.

# חוויה ספרדית

**באוקטובר האחרון, עם הופעתה של סדרת ספרי שירה דו-לשוניים, עברית וספרדית, הזמנו המחברים לשני פסטיבלים בספרד. היה מרגש**

שבעה משוררות ומשוררים מישראל נסעו לספרד באוקטובר השנה לשני פסטיבלים שהתקיימו האחד בסלמנקה והשני במדריד. הם הגיעו לפסטיבלים עם ספרי השירה החדשים שלהם, שיצאו במדריד במהדורה דו-לשונית: עברית-ספרדית, פרי שיתוף פעולה בין הוצאת **ורבום** הספרדית והוצאת **ספרא** של איגוד הסופרים, ביוזמתה ובניהולה של המשוררת והמתרגמת מרגלית מתתיהו ובתמיכת אקו"ם ושגרירות ישראל בספרד. במיזם ראשון מסוגו זה השתתפו: מירון ח. איזקסון, גד קינר (קייסינגר), מרגלית מתתיהו, עדינה מור חיים, ורדה גנוסר, ליליאן דבי-גורי וחיים נגיד.



תמונה קבוצתית בחצר של בית המלון בסלמנקה. מימין לשמאל: עדינה מור-חיים, חיים נגיד, גד קינר (קייסינגר), ורדה גנוסר, אשר רייך, מרגלית מתתיהו, פרופ' אלפרדו פרז אַלֶנְקֶרְט, אסי מסקין ומירון ח. איזקסון. הצילומים בסקירה זו: ורדה גנוסר, עדינה מור-חיים, ורדה נגיד

הפסטיבל הראשון אליו הגיעו המשוררים מישראל התקיים בעיר סלמנקה, המרוחקת כדי שעתים ממדריד ובו משתתפים מדי שנה משוררים איברו-אמריקניים. השנה הוקדש הפסטיבל לזכרו של המשורר הספרדי לאון פליפה, שהיגר למקסיקו, והתפרסם בשיר המרגש שחיבר, "אשוויץ".

הישראלים התקבלו בסלמנקה בחום רב על ידי מארגני הפסטיבל, ובראשם פרופ' אלפרדו פרז אַלֶנְקֶרְט. לקראת האירוע הופיעה אנתולוגיה רחבת היקף של כל המשתתפים, ובה מדור מיוחד למשוררים מישראל, לא רק בספרדית אלא גם בעברית. למחרת קראו משיריהם במופע מצולם לטלוויזיה שערכו המרצים והסטודנטים באוניברסיטה של זמורה, לכבוד הפסטיבל ולזכרו של לאון פליפה. בערב, לאחר שובם לסלמנקה, השתתפו יחד עם המשוררים מדרום אמריקה, במופע שהתקיים בתיאטרון הגדול של העיר. משוררים מצ'ילה, ברזיל, קובה, ארה"ב, ארגנטינה, קוסטה ריקה, סרביה, ניו-זילנד, קולומביה, פרו ופרוגואי. קראו משיריהם לקהל שמנה כ-1200 צופים, בקריאת השירה שולבה גם שירה מולחנת שבוצעה על ידי זמרים ספרדים. יחד אתם השמיע את שיריו המלחזין והזמר אסי מסקין, נכדו של אהרון מסקין, שהצטרף בספרד למשלחת הישראלית.





על הבמה בסלמנקה, בסיום המופע. המרכזי: משוררים מישראל, ארגנטינה, ונצואלה וספרד

התחנה הבאה במסע הייתה - מדריד, לשם הוזמנו להשתתף בפסטיבל בינלאומי שעמד בסימן 400 שנה להופעת דון קישוט של סרוונטס, הם הצטרפו למשוררים מדרום אמריקה שקראו משיריהם באולם רחב ידיים בפקולטה לפילולוגיה של האוניברסיטה. כן הופיעו הישראלים בבית התרבות העירוני, שם הציגו את ספריהם החדשים.

ביום שישי הוזמנו לקבלת שבת בביתם של שגריר ישראל בספרד, דניאל קוטנר ורעייתו. המשוררות והמשוררים קראו משיריהם והשגריר קרא את התרגום הספרדי. בימים הבאים נסעו לביקור בערים טולדו, סגוביה וקואנקה. הודות ליוזמתה ולקשריה של מרגלית מתתיהו אירחו אותם שם ונלוו אליהם אנשי רוח ואמנים בני המקום.



בלשכתו של ראש עיריית קואנקה (במרכז). שנייה משמאל: מרגלית מתתיהו. ראשונה מימין: ורדה גנוסר



קבלת שבת אצל שגריר ישראל בספרד, דניאל קוטנר (שני מימין) לצידו: גד קינר (קיסינגר) משמאלו: עדינה מור-חיים





מגיני דוד עתיקים כקישוט למרפסת בסלמנקה

"בעבורי" כתב בעקבות הביקור המשורר אשר רייך, "ואני מאמין שבעבור כולנו – הייתה זו חוויה ייחודית ונדירה שלא תישכח במהרה. למשורר הישראלי אין שלל הזדמנויות להופיע מחוץ לארצו בקריאה מיצירותיו והנה ניתנה כאן לכולנו האפשרות להציג בפני קהל ספרדי חלק מיצירותינו. הטיוול עצמו לספרד ריגש אותי בעיקר הודות ליכולתי לבקר במוזיאון הפראדו ולזכות שוב בהתבוננות ביצירתו האלמותית של ולסקו 'לאס מניאנס'. ולבסוף, תודה מקרב לב למי שהגתה את המסע הזה, אירגנה אותו וטיפלה בנו במסירות, מרגלית מתתיהו. ובכלל, כל הכבוד להוצאת 'ספרא' ולעורך שלה, חיים נגיד, על שיתוף הפעולה עם הוצאת 'ורבום' הספרדית".

\*

המשורר מירון ח. איזקסון כתב: "יוזמתה של מרגלית מתתיהו להוציא שירה חדשה עברית בספרד ולשתף אותנו המשוררים באירועי ספרות מומשה בהצלחה וראויה לכל הערכה. לכך כמובן מתווסף העונג המיוחד לשהות מספר ימים בקרב עמיתים חביבים עלי. ובמקביל הציק לי רגש אחר, בעיקר בעת ביקורי עם רעייתי ובתנו בטולדו: האם כמובן מסוים לא הוכנסה היהדות בספרד למסגרת מוזיאונית? האם ההתייחסות לאמונה ולתרבות העברית היא בעיקר כמוצג מרתק מן העבר ולא כמהות נושמת ויוצרת היום? גם כמובן הזו הוצאת ספרי שירה חדשים בעברית ובספרדית ושמיעת המשוררים מישראל בקולם יכולות לסייע להחזרת התחושה החיונית של יהדות תוססת ופעילה מחוץ לכותלי 'המוזיאון' הספרדי".

\*

"המסע אל ספרד", כתבה ורדה גנוסר, "היה בעיקרו לגבי מסע רגשי, שהחל מן השנה שעברה, בה התחקיתי על מקורות שם משפחתי 'דואר' ושקעתי בקריאת חומרים רבים הנוגעים לקהילות היהודיות בספרד. הנהר 'דוארו' הזורם בין ספרד לפורטוגל היה בבחינת אידיאה, עד שראיתי בעיר זמורה נוהר לאיטו ומימיו מרצדים באור השמש החורפית. הקהילה היהודית הוגלתה



על הכביש, אותיות עבריות ומנורה מצהירות: "הרובע היהודי של טולדו", לאו דווקא בסדר הזה

מזמורה לפרוטוגל בשנת 1492, אך לאחר מכן היא הייתה מרכז של יהודים ששבו לעיר כדי להמיר את דתם.

באוניברסיטת זמורה, התקיימה קבלת פנים מיוחדת במינה לכבוד פסטיבל המשוררים שהוקדש כמחווה למשורר ליאון פיליפה, המרצים והתלמידים ערכו במבואת הבניין קריאה משיריו בין שתי קומות הבניין. לאחר מכן קראנו גם אנו משירינו בפניהם.

קצרה היריעה מלגעת בכל הרשמים והחוויות מן המסע. טולדו - העיר הגדולה עם המורשת היהודית, חשפה רובד נוסף כשבקרנו בבית ידידיה של מרגלית, אח ואחות ממשפחת סוארץ, אשר מזה שנים חופרים מתחת לביתם, שם התגלו בפניהם שרידי מגורים מן התקופה שלפני הגירוש. בין הממצאים תבליט אבן של 'חמסה'. אחרי סלמנקה בה התקיים הפסטיבל, המשכנו אל סגוביה בה נערך ערב קריאה בחצר ביתו המקסים של המשורר אנטוניו מצ'אדו. בעיר קואנקה היפהפיה, שטופה באור ובפריחה צהובה שמלאה את העמק, חברו אמנות ושירה, בעיר מוזיאון לאמנות מופשטת, ושם גם זכינו למפגש מרגש עם אחת המורות מבית הספר התיכון שבו נערך בוקר קריאה. ישבנו חבורה קטנה, עם אמפארו באחד המקומות הצופים אל הנוף המרהיב, מקום שהיה בזמנו פנימייה לילדים. אמפארו, בספונטניות מרגשת שרה בפנינו שירים בקטלאנית, ובבסקית, ובקולה העמוק נמזגו זה אל זה עבר והווה, ומצלול של שפות עתיקות. שם בעיר היפה הזו שוכן גם ארכיב האינקוויזיציה... וזה כנראה מסע אחר, לזמן אחר."

\*

עדינה מור-חיים כתבה לא רק רשמים בפרוזה על המסע לספרד, אלא גם שיר שתורגם לספרדית: "כל נסיעה אל הרחוק, בסופו של דבר, הוא הרהור מתמשך על הבית, על הידוע על מי אנו כבני אדם, ועל הנמצא והמוכר. כמשוררת העניקה לי ספרד מסע יפה עם משוררים יפים מבית ומחוץ. אלמלא כתבתי שירה לא הייתי כלל יוצאת לדרך, אלמלא חיפשתי את אבותיי שנתיים שקדמו למסע זה אולי לא הייתי בונה בי ערגה כה גדולה אליה.



למעלה (מימין לשמאל): גד קינר (קיסינגר), ורדה גנוסר ומרגלית מתתיהו עם בני משפחת סוארץ במרתף שחפרו בביתם בטולדו. משמאל: חמסה עתיקה שנמצאה בחפירות בבית.



"מכיוון שנוסחת 'הניצחון' שלי היא: חוכמה בצד עוני, אמנות בצד הסתגפות, מצאה חן

בעיניי יותר מכול העיר קואנקה. על הר בין שני נהרות מסתרת היא מאם הדרך, אליה הגענו לאחר שהסיעו אותנו מתחנת הרכבת במכוניותיהם הפרטיות אנשי חינוך ואקדמיה מכובדים. כל אותו יום שהסתיים מאוחר בערב הקדישו הם את יומם במשמרות, מבלי להפסיק את עבודתם כדי לסייר בעיר ולהכיר אותה היסטורית ותרבותית ולפתוח בפנינו את שכיות החמדה האמנותיות שלה.

"בפסגת הביקור עמדו שלושה מוקדים מרגשים: קריאה משירתנו לתלמידי תיכון שישבו בריכוז והקשיבו לה למרות הריחוק והזרות. כל אותו זמן ששהיתי שם חשתי אנכרוניסטית שאני תלמידת התיכון ושאלתי באים מרחוק לכבוד נעוריי; ביקור אצל ראש העיר מסביר הפנים ששאל ממרחק שנות אור – על מה אתם כותבים ועל מה שאמר לי ההיסטוריון והמשורר מיגל רומרו סאיז האחראי על שימור ההיסטוריה של העיר: "לא כולם יודעים אבל ישנו כאן בקואנקה ארכיון יחיד במינו של האינקוויזיציה, עם מסמכים סודיים שעדיין לא יצאו לעולם"; והמוזיאון לאמנות אבסטרקטית הנמצא בבתים התלויים של קואנקה והעצום ביופיו לנוכח העמקים המשתפלים סביבו, ממנו ניבטים סלעי בראשית אדומים בזהר שמש כתומה הנחבאת ביניהם. ועל מה שאמרה לי אחת המארחות בסוף הסיור בתחנת הרכבת בחזרה – "בקואנקה גרים מתוך בחירה, לא כי יש בה משהו שניתן להרוויח ממנו" – "Como en Israel - כמו בישראל" – ענית לה, וצחקנו.

"את השיר הבא כתבתי לבקשתו של פרופסור מיגל רומרו סאיז המתכוון לערוך אנתולוגיה של שירים לעירו, קואנקה, כאות לשיתופי פעולה בין-ספרותיים:



הבתים התלויים בקואנקה

## קואנקה שלי | עדינה מור-חיים

כמו אשה בין נהרות לבה  
שוכנת את מנמנמת בעמק אהבתך  
לטבע סלעי קדומים  
כמוהם קשה מבחויך  
ורפה  
רפה עם כל תנועת סתף מעיר אותך  
אל חיים הנחלמים בתמונות שצירו מאהביך  
בביתך התלוי על המצוק שמעל נהר ווקאר  
מחפשת את תהלת עברך  
בין "בתי המלך" (Casa del Rey)  
ל"בית הסירנה" (Casa de la Sirena),  
ומעל הכל משקיפה ההיסטוריה כמגדל רומי עתיק  
ושומר על יפי געוריה.  
אינה נשחקת בזמן.

## Mi Cuenca | Por Adina Mor-Haim

Como una mujer entre ríos interiores  
moras adormecida en la profundidad de tu amor  
por naturaleza eres rocas de tiempos pretéritos  
como ellas, dura por fuera  
y tierna  
tierna con cada vaivén de la erosión que te despierta  
a la vida soñada en los cuadros que pintaron tus amantes  
en tu casa colgada del acantilado que está encima del río Júcar  
buscas la gloria de tu pasado  
entre las "Casas del Rey"  
Y "la Casa de la Sirena",  
y desde todo lo alto observas la historia, como antigua torre romana  
y vigilas las hermosuras de tu juventud.  
Tú no te desgastas con el tiempo.

Traducción del hebreo: Alicia Ramos-González



# מי ומה

חיה אסתר – משוררת, סופרת ציירת ואמנית מיצב. פרסמה כ-17 ספרים. זכתה בפרס ע"ש שושנה איש שלום (2008).
יעקב אלגים – יליד בולגריה (1942). עלה ארצה ב-1948. תושב יפו. ספר שיריו <b>באר הנעיל</b> , הופיע באחרונה.
<b>פרופ' ניצה בן דב</b> – מרצה לספרות באוניברסיטת חיפה. ספרה האחרון עד כה <b>זיים כתובים</b> יצא בהוצאת שוקן.
<b>ורדה ברגר</b> – משוררת וציירת. השתתפה באחרונה בתחרות ציורי חיות שהתקיימה במוסקבה, הגיעה לשלב הגמר.
<b>רנה כשן</b> – משוררת וסופרת. לימדה ספרות במשך 25 שנה. ספריה: <b>אישה במראה מודדת תסריטים</b> , הצד השמאלי של הירח.
<b>מרלין וניג</b> – משוררת וחוקרת קולנוע. דוקטורנטית באוניברסיטה העברית. מבקרת הקולנוע של אתר סלונה. ספרה <b>הקולנוע החדש</b> , ראה אור ברסלינג (2011). עתה מופיע ספר שיריה הראשון <b>או מה היה לנו פה בהוצאת ספרא</b> .
<b>עדינה מור-חיים</b> – משוררת, מבקרת ועורכת. באחרונה יצא לאור ספר שיריה <b>עד הנשימה הבאה</b> , ועתה יצא במדריד בהוצאת ורבים וספרא ספר שיריה העברי-ספרדי <b>בדרך לביתי</b> .
<b>ד"ר חיים נגיד</b> – סופר, משורר, מחזאי. בין 2009 ל-2014 שימש כמרצה בכיר בתוכנית לאוריינות חזותית במכללת סמינר הקיבוצים. השנה הופיע בספרד ספרו ה-13, מבחר שיריו המתורגמים לספרדית (בידי דניאל בלאשטיין) <b>עד תום העצב</b> .
<b>פנינה עמית</b> – משוררת, סופרת ומתרגמת. פרסמה ספרי שירה, רומן, סיפורים קצרים ומחזה. ספרה האחרון עד כה <b>שברים זוכה אותה בפרס אס"י ולווה</b> בציוריו של מנשה קדישמן.
<b>פרופ' גד קינר (קיסניגר)</b> – שחקן, דרמטורג, במאי, משורר ומתרגם, עד לאחרונה ראש החוג לתאטרון באוניברסיטת ת"א. ז"ר איגוד כללי של סופרים בישראל. באחרונה הופיעו בישראל ספר שיריו החדש <b>בפגיית התכלת השמימית</b> ובספרד, <b>מה שנתר</b> , ספר דו לשוני, עברי-ספרדי, בהוצאת ורבים וספרא.
<b>מיא שם-אור</b> – משוררת ועורכת. פרסמה את ספרי השירה <b>קינמון ושנה של סוכריות</b> . עורכת המדור <b>חיה רעה</b> בכתב העת האינטרנטי <b>מגאפון</b> .
<b>פרופ' (אמריטא) חיה שמיר</b> – לשעבר ראש בית-הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל אביב. מרצה במרכז הבין תחומי ובמכללת סמינר הקיבוצים. זה מקרוב הופיע ספרה החדש: <b>סיפור לא פשוט</b> , על א.ב. יהושע, עמוס עוז וחיים באר ועתה ראה אור ספר מחקר <b>שילה יונה מבשרת</b> .
<b>ד"ר מלכה שקד</b> – מרצה באוניברסיטה העברית. פרסמה עד כה שני ספרי שירה וארבעה ספרי מחקר, ועתה רואה אור ספרה כלים שלובים בהוצאת ספרא בשיתוף הוצאת הקיבוץ המאוחד.

**בקרוב! ספרי עתלול בבית היוצר של אקו"ם**

**ערב השקה**

לספר הביכורים של המשוררת תמה חזק

**דממת חול נשפך**

מנחה: גד קינר  
 בין הדוברים והקוראים:  
 גילה אלמגור, יצחק לבני,  
 רפי וייכרט, יחיאל חזק,  
 אשר ריך, איה עזריאלנט,  
 תמה חזק

אתנחתא מוסיקלית: האחיות לוז

ביום ג' 2.2.2016 בשעה 21:00  
 פתיחת דלתות ב-20:30

בית היוצר, נמל ת"א האנגר 22

גל' 385

גל' 384





www.iton77.com 77iton@gmail.com: לפרטים: מחיר מנוי 280 ש"ח, לפרטים:

# ס פ ר א

בית הוצאה לאור  
איגוד כללי של סופרים בישראל

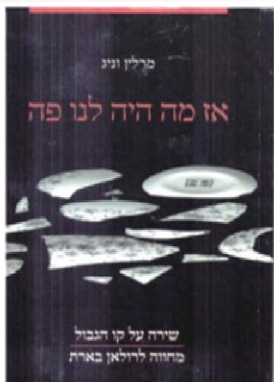
## קטלוג

### שירה



שם המחבר(ת)	שם הספר
פארוק מואסי	1. אדוות
מרלין וניג	2. אז מה היה לנו פה
גליה אבן חן	3. אישה מטורפת
פארוק מואסי	4. באתי אלייך
אורי פרידמן	5. בגלל השירים
גד קינר (קיסניגר)	6. בפגיית התכלת השמימית
יעקב רוטפלד	7. דאר אל אחלאם
גליה שכטר	8. דבש, ים וזהב
רות נצר	9. הגוף היחיד (זכה בפרס אס"י)
אורה עשהאל	10. הולדת תמוז
ברכה רזנפלד	11. הייתי בראשית (זכה בפרס אס"י)
גד קינר	12. הפרעות קשב (זכה בפרס אס"י)
רועי שנידר	13. ושירים אחרים (זכה בפרס מיליון)
יולי ורשבסקי	14. חייו של השחקן
חיים נגיד	15. ימינה לסימטת גן עדן
רפאל אליעז	16. כשהגוף חולם
עמית מאוטנר	17. למה משורר
ליליאן דבי-גורי	18. מעברות חיים
אירנה ויסוצקי	19. עונות
תרגום: זיוה שמיר	20. עיני אהובתי, כל סונטות שקספיר

טלפון 03-6950032 פקס-03-6950012 דוא"ל - [iqudil@netvision.net.il](mailto:iqudil@netvision.net.il)



ריקי כהן  
שולמית אפפל  
לורן מילק  
אבנר להב  
מלכה נתנזון  
אילן בלום  
פנינה עמית  
יוסף יצחק  
רפאל אליעז  
דן מנדלסון

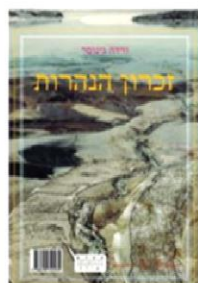
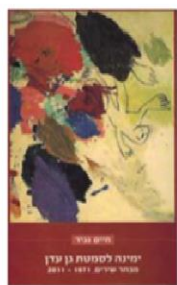
21. ערימה מלוכלכת בכל חדר  
22. פחות מאמת אין טעם לכתוב  
23. פרפר פרלין (זכה בפרס אס"י)  
24. פרחי חולין  
25. ציפור מכונסת כנף  
26. קץ העבדות  
27. שברים (זכה בפרס אס"י)  
28. שושן פראי  
29. שירי תיאטרון  
30. שעת המיטוסיס

**בשיתוף עם "ורבוס", מדריך**

מרגלית מתתיהו  
עדינה מור חיים (תרגום: פלורינדה גולדברג)  
מירון ח. איזקסון (תרגום: מרטה טייטלבאום)  
ורדה גנוסר (תרגום: מרתה לפידס)  
גד קינר (קסינגר). (תרגום: מרתה לפידס)  
אשר רייך (תרגום: דניאל בלאושטיין)  
חיים נגיד (תרגום: דניאל בלאושטיין)  
ליליאן דבי-גורי (תרגום: מרטה טייטלבאום)

**סדרה דו-לשונית: עברית וספרדית**

31. אור חצוי  
32. בדרך לביתי  
33. בית התהפך  
34. זכרון הנהרות  
35. מה שותר  
36. עבודות על נייר  
37. עד תום העצב  
38. על נהרות ועל ימים



טלפון 03-6950032 פקס-03-6950012 דוא"ל - [igudil@netvision.net.il](mailto:igudil@netvision.net.il)



## ספרי עיון

שם המחבר (ת)	שם הספר
 <p>זיוה שמיר הכול בגלל קוצו של יוד על שירי יוד על ימי המנדט</p>	<p>39. <b>בדרך לבית אבא</b>*<sup>1</sup> - על אמנות הסיפור של עגנון בשישה מסיפורי "ספר המעשים" ובנובלה "בלבב ימים".</p>
	<p>40. <b>הכול בגלל קוצו של יוד</b>* - על הפואמה של יל"ג "קוצו של יוד", ועל השפעתה על סופרים כמו ביאליק, עגנון, יעקב שטיינברג, אלתרמן ואפילו על הסרט "הערת שוליים" של יוסי סידר.</p>
 <p>זיוה שמיר לפי הטף על מנעויות המוחות לילדים סביב ח"נ ביאליק</p>	<p>41. <b>הלך ומלך</b>* - אלתרמן כבמהיין וכמשורר לאומי.</p>
	<p>42. <b>המית ים</b>* - שירת האהבה האירופית והספרות העברית. התפשטות יצירת שקספיר ובודליר בשירה העברית החדשה.</p>
 <p>זיוה שמיר לפי הטף על מנעויות המוחות לילדים סביב ח"נ ביאליק</p>	<p>43. <b>המשורר, הגבירה והשפחה</b> - על שירתו היידיית של ביאליק ועל יחסו לשפה זו.</p>
	<p>44. <b>הניגון שבלבבו</b>* - השיר הלירי הקצר של ביאליק.</p>
 <p>זיוה שמיר לפי הטף על מנעויות המוחות לילדים סביב ח"נ ביאליק</p>	<p>45. <b>לפי הטף</b>* - על מעשיותיו המחורזות לילדים של ח"נ ביאליק.</p>
	<p>46. <b>לשיר בשפת הכוכבים</b>* - על שירת לאה גולדברג: המכאוב המסתתר מאחורי שיריה הנעימים לעין ולאוזן, ועל "הסוסים הטרויאניים" שיצירתה החתרנית הכניסה לספרות העברית.</p>
 <p>זיוה שמיר לפי הטף על מנעויות המוחות לילדים סביב ח"נ ביאליק</p>	<p>47. <b>צפריים</b>* - על מאבקו הפוליטי של ביאליק נגד הצעירים המתמערבים, ובראשם ברדיצ'בסקי.</p>
	<p>48. <b>רוצי מוצה</b>* -- על שירתו האקטואלית ("שירי העת והעיתון") של נתן אלתרמן.</p>
<p>49. <b>רקפת</b>* - ענווה וגאווה בשירת רחל, והתקבלות שירתה על ידי ביאליק, שלונסקי ואלתרמן.</p>	

\* בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.

טלפון 03-6950032 פקס 03-6950012 דוא"ל - [iqudil@netvision.net.il](mailto:iqudil@netvision.net.il)





מכיל לניר  
הרב קוק והציונות  
למלכה של תקווה



קמקא  
פוסטקריטות חסות

זוה שמיר

זוה שמיר

זוה שמיר

נתן גורן. מבוא:  
זוה שמיר

רבקה שכטר

רבקה שכטר

מיכל לניר

יוחאי עתריה

יאכים שלור

בעריכת: זוה  
שמיר, חיים נגיד  
ויוחאי עתריה

חמוטל בר יוסף  
ומשה גנן

מלכה שקד

- 50. **ש"י עולמות** \* - ריבוי הפנים ביצירת עגנון, המוצגת בספר זה מצדה המודרניסטי-אקטואלי
- 51. **סיפור לא פשוט** \* - עיון ביצירות עמוס עוז, א.ב. יהושע וחיים באר.
- 52. **שלח יונה מברשת** \* - הרמזים לקנייני העם והעולם ביצירת ביאליק.
- 53. **פרקי ביאליק** – מסות על שהותו של המחבר במחיצת המשורר באודסה ועל פגישותיו עמו לאחריה.
- 54. **האדם בורא את עולמו** – פרקים בפילוסופיית הלשון המקורית של פרופ' שכטר.
- 55. **התנ"ך כמשל** – הנת"ך כמקור פילוסופיית הלשון.
- 56. **הרב קוק והציונות – גלגולה של תקווה.**
- 57. **המתמטיקה של הטראומה** – מסות על טראומה ותרבות.
- 58. **תל אביב – מחלום לעיר**- תולדות ת"א מן הזווית "הייקית".
- 59. **קפקא, פרספקטיבות חדשות** – 22 מסות ומחקרים חדשים על יצירתו, מאת טובי החוקרים.
- 60. **מה יש פה להסביר** – שיחות על החיים והשירה.
- 61. **כלים שלובים** - עיון ביצירות ביאליק, טשרניחובסקי וא.ב. יהושע בזיקתן האינטרקטואלית.



\* בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.

טלפון 03-6950032 פקס 03-6950012 דוא"ל - [iqudil@netvision.net.il](mailto:iqudil@netvision.net.il)

# דרמה ותיאטרון

בשיתוף עם אסף מחזות, אוניברסיטת תל-אביב

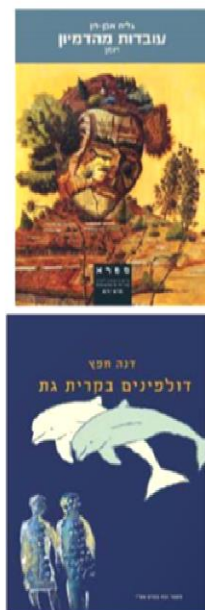
שם המחבר(ת)	שם הספר
 <p>חיים נגיד מליון בן דמות היגון על ארבעת ימי טיפולו הממושך</p>	62. <b>אל נא תגרשוני</b> —מבחר מסות על הדיבוק הכולל גם את המחזה במלואו.
דני הורביץ	63. <b>ארבעה מחזות</b> - מעשה נורא, יוסלה גולם, ארבעה נכנסו לפרדס, קמצא ובר קמצא
חיים נגיד	64. <b>בגנות האשליה</b> - הז'אנר התיעודי בתאטרון הישראלי, מראשיתו עד סוף המאה ה-20.
אירית קדם	65. <b>דרמת אמצע החיים</b> – משברים שעוברים גברים ונשים באמצע חיים וייצוגם בדרמה.
ילנה טרטובסקי	66. <b>הבימה - המורשת הרוסית</b> . מחקר ראשוני המתבסס על ארכיונים רוסיים
חיים נגיד	67. <b>הליץ בן דמות היגון</b> – הז'אנר הסריו-קומי אצל נסים אלוזי, חנוך לוין ומיקי גורביץ
זהבה כספי	68. <b>הנה ימים באים</b> – אפוקליפסה ואתיקה בתאטרון הישראלי
רויטל איתן	69. <b>התאטרון של שולמית בת דורי</b> – ביוגרפיה ועיון במחזותיה.
שמעון לוי	70. <b>התנ"ך כתאטרון</b> – טיפול בחלקיו הסיפוריים של התנ"ך כטקסטים דרמטיים
תרגום גד קינר	71. <b>חמישה מחזות</b> מאת הנריק איבסן: ברווז הפרא, האישה מן הים, הדה גאבלר, איוולף הקטן, ג'ון גבריאל בורקמן
תרגום שמעון לוי	72. <b>כל מחזות סמואל בקט</b>
ערכה: ורדה פיש	73. <b>מסע אל פנים החדר</b> , מחזות פולניים בני ימינו.
זיוה שמיר	74. <b>מעל כל במה</b> – ביאליק והתיאטרון
תרגום: אלי מלאכ	75. <b>קארדניו</b> - המחזה "האבוד" של שקספיר

טלפון 03-6950032 פקס-03-6950012 דוא"ל - [igudil@netvision.net.il](mailto:igudil@netvision.net.il)



- 76. קולות חדשים בדרמה הישראלית – מבחר מחזות חדשים. עורך שמעון לוי
- 77. שישה מחזות – יהוא, הטענה של דון קיחוטה, הר לא זז, שמים, קין, עין לטושה. גלעד עברון
- 78. שלוש גישות לאמנות המשחק- גישותיהם וחייהם של סטניסלבסקי, צ'כוב וגרוטובסקי. בלהה פלדמן
- 79. שבעה מחזות – מלכות חולפת, רצח יצחק, בחשכה, בסוף הלילה, ההודאה, אהבה קשה, בנדיקטוס. מוטי לרנר
- 80. תיאטרון ילדים בישראל - לראשונה מתועדים קורות התיאטרון לילדים מראשיתו בתחילת המאה ועד ימינו. רזי אמיתי

## סיפורת



עורך ספרא:  
ד"ר חיים נגיד

שם המחבר(ת)	שם הספר
מיקי בן כנען	81. אם החיטה - רומן.
יעל ישראל	82. אני ואמא בבית המשוגעת-רומן (זכה בפרס אס"י)
נתן גורן- גרינבלט	83. בתיה חן - רומן שבמרכזו נערה ציונית בליטא של תחילת המאה הקודמת.
דנה חפץ	84. דולפינים בקריית גת – קובץ סיפורים (זכה בפרס אס"י ובפרס שרת התרבות לספרי ביכורים). בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד.
אבנר הנמן	85. הדברת מזיקים (זכה בפרס אס"י) – סיפורים
צביקה ניר	86. היד שהוציאה אותי להורג - רומן.
ראובן וימר	87. וניל שוקולד - קובץ סיפורים.
פואד חוסיין	88. חמש לירות בכאפיה - סיפורי עם דרוזיים.
חמוטל בר יוסף	89. מוסיקה - קובץ סיפורים (זכה בפרס אס"י). יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד)
גליה אבן-חן	90. עובדות מהדמיון – רומן.
עורך: אילן בלום	91. עקלקלות – מבחר סיפורים על החיים והנפש.
משה גרנות	92. קרנטינה בקונסטנצה – קובץ סיפורים.

טלפון 03-6950032 פקס 03-6950012 דוא"ל - [igudil@netvision.net.il](mailto:igudil@netvision.net.il)



# ספרים חדשים בהוצאת ספרא

## שלח יונה מבשרת

הרמזים לקנייני התרבות ביצירתו של חנ ביאליק  
מאת: פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר



לשונו של ביאליק היא מרקם צפוף של צירופים אֶלוסיביים (הרמזים) - מרקם העשוי משברי פסוקים, כצורתם ושלא כצורתם. ביאליק רמז בעיקר לתנ"ך - לסיפוריו ולפסוקיהם - אך גם למקורות "קנוניים" אחרים: ספרות חז"ל, הברית החדשה, הקוראן, שירת ספרד, שירת דנטה, יצירות שקספיר וטרוונטס. הספר עוקב אחר דרכו של ביאליק ביצירת לשון חדשה העשויה ממכיתותיה של הלשון השיבוצית הישנה.

פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר, מבכירי חוקריה של השירה העברית החדשה, מלמדת ספרות עברית במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי בהרצליה. בעבר עמדה בראש מכון כץ לחקר הספרות העברית ובראשית-הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל-אביב. חיברה כשלושים ספרי מחקר וערכה ספרים רבים.

יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד

## כלים שלובים

קריאה אינטרטקסטואלית במבחר מיצירות ביאליק,  
טשרניחובסקי ויהושע  
מאת: ד"ר מלכה שקד



קריאה אינטרטקסטואלית של טקסט ספרותי נתון מתחוללת כאשר הקורא מזהה בטקסט זה לפחות טקסט אחד אחר שקדם; לו ועומד על תרומתו למשמעות הטקסט שלפניו.

בספרה מתמקדת ד"ר מלכה שקד בקריאה אינטרטקסטואלית בשירים של ביאליק היונקים מז'אנר המשא הנבואי, בשירי טשרניחובסקי היונקים בעיקר מהסיפור המקראי וברומן המודרני חסד ספרדי של א"ב יהושע, המקיים קשר אינטרטקסטואלי לא רק עם טקסטים ספרותיים אלא גם עם "טקסטים" מתחום הציור הנוצרי ומתחום המחשבה הדתית היהודית-נוצרית.

ד"ר מלכה שקד פרסמה עד כה שני ספרי שירה וארבעה ספרי מחקר ספרותי. קדם לכלים שלובים ספרה המחקרי לנצח אנג'ל - המקרא בשירה העברית החדשה, הכולל כרך אנתולוגי וכרך עיוני.

יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד

## להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל.

רח' קרליבך 11 ת"א. ת.ד. 23033, טל. 03-6960019 פקס 03-6950012, igudil@netvision.net.il



0 03760000126 7  
דאנאקוד 376-126

מחיר מומלץ 35 ₪

הדפסה ראשונה דצמבר 2015